

シニャックとアナーキズム(2)： 《調和の時代》(上)

千 足 伸 行

(1) 研究小史

シニャックの《調和の時代》(図1)は彼の最大の作品(3×4メートル)であり、彼の芸術の鍵を握る作品であるが、これまで十分な評価、注目度を得ているとは言えなかった。これは作品の質の問題というより、この作品がスーラの大作《アニエールの水浴》と《グランド・ジャット島の日曜日の午後》(以下、《グランド・ジャット》と略記)の影に隠れていたこと、また作品が美術館ではなく、パリ市内ではあるが、市の外れの市役所に飾られ、その壁画的なサイズゆえに展覧会への出品も限られていることがその大きな理由かと思われる。しかしこの数年、シニャックのみならず新印象派とアナーキズムとのかかわりについての関心がにわかに高まり、それと共にこの大作も新たな注目を集めている。これについてのR. L. ハーバートの先駆的な研究は今なおその意味を失

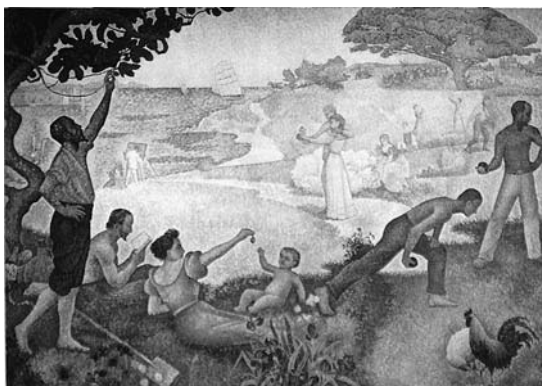


図1 シニャック《調和の時代》、1894-95年、パリ、モンリュイユ市役所

わないが¹⁾、2000年に刊行されたフランソワーズ・カシャンによる油彩作品総目録²⁾がシニャック研究に大きな弾みをつけていることは言うまでもない。《調和の時代》についての最近の研究で注目されるのは、M. ウォード³⁾、J. G. ハットン⁴⁾、D. ショルツ⁵⁾、M. ワース⁶⁾、A. ダイモンド⁷⁾、E. ルクヴェイ⁸⁾、A. ダルデル⁹⁾、R. ロスラック¹⁰⁾、セガンティーニ、プレヴィアーティなど、イタリアの分割主義と新印象主義との関連にも注目したV. グリーン¹¹⁾それにオルセー美術館の紀要特集「新印象派と社会的芸術」¹²⁾などである。その多くは作品の造形的、様式的な側面からの分析というより思想的、社会的背景、影響関係、とりわけアナーキズムとのかかわり、および作品に登場する様々なモチーフのイコノグラフィカルな分析に焦点が当てられている。この小論も基本的にはこれらの研究を踏まえつつ、この大作を見てゆくが、ここではまず《調和の時代》成立までの過程、時代背景とのかかわりについて、そのおよそを述べておく。

《調和の時代》に関して明らかなことは、すでに述べたようにこれがシニャックの全作品の中でも最大の作品であること、注文ではなくみずからのイニシアチヴで制作したこと、1895年のパリでのアンデパンダン展で初公開され、翌年のブリュッセルでの「自由美学」グループの展覧会、および1926年のアンデパンダン展に出品されたことである。公的な展覧会としては、シニャック(1935年没)の生前はこの3回だけで、1938年に現在のモンルイユ市役所の階段の踊り場に飾られてからは実に半世紀以上、1992年まで展覧会に出ることはなかった(1990年代には新印象主義とシニャックに対する関心の高まりを反映して、1992年のランスを皮切りに、ベルギーのガン[ヘント]、ドイツのケルン、スイスのローザンヌ、2000年のパリと、数回展示されている)。もうひとつ明らかなことはこの大作が、スーラにとっての《グランド・ジャット》と同様にシニャックにとって маниフェスト的な意味を持っていたことである。ただし、技法的、様式的意味での新印象派の маниフェストというより(これはすでにスーラが《グランド・ジャット》で宣言している)、アナーキストとしてのシニャックの маниフェストである。しかも、アナーキストであることを公言したシニャックではあるが、明らかにアナーキズム的な作品といえるのは(油彩では)これと、この数年後の《解体する人》(図2)の2点である。1890年代を中心に頻発した要人暗殺の背景



図2 シニャック《解体する人》、1897-99年、
ナンシー美術館

にあった破壊主義的な思想としてのアナーキズムというコンテクストからすれば、より鮮明にアナーキズム的なのは《解体する人》の方であるが、しかし《調和の時代》も後に述べるように未来主義的な楽園思想を表明しているという意味では、極めてアナーキズム的な作品である。

シニャックとアナーキズムとのかかわりについては別の所で触れているので¹³⁾、ここでは繰り返さないが、《調和の時代》に関して必ずしも明らかでないのは、シニャックがこの大作を注文によらず描いた時、その目的がどこにあったかである。いわゆる売り絵でないことは明らかであり、自宅に飾るためとも思えず、人に贈ろうとした形跡もない。後述するブリュッセルの人民会館に飾るという話は、制作の時点では影も形もなかった。スーラ亡き後、新印象派の盟主をもって任ずるシニャックがスーラの都会的な《グランド・ジャット》の対幅、あるいはこれに対抗する作品として田園的な《調和の時代》を構想したということも考えられるが、同様の曖昧さは《解体する人》についても言える。これは《調和の時代》に次ぐサイズ(250×152cm)を誇り、シニャック自身もこれを「縦長の装飾的なパネル」と呼んでいる¹⁴⁾。この絵の主題が“装飾的”と言い難いことは明らかであるが、彼のいう“装飾的”とはある程度の規模を有する絵で、建築、特に公共建築物に飾るにふさわしい、

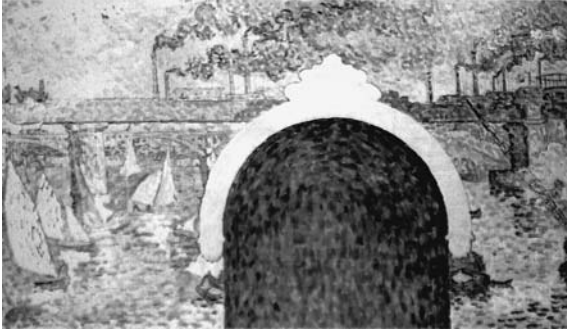


図3 シニャック
《アニエール市
役所の祝宴の間
のための装飾
案》(部分)、
1900年、個人蔵

という意味に理解できよう。事実、シニャックは1900年には彼がかつて住んでいたアニエールの市役所の祝宴の間 (Salle de Fête) を飾る装飾画のコンクールに参加している。これにはデュフィ、フリエス、“税関吏”ルソーなども参加したが、最終的に選ばれたのはアンリ・ブーヴェ (Bouvet) という、今日ではほとんど忘れられた画家であった。シニャックが提出した4点のパノラマ風のエスキース (うち2点は幅2メートルを超える) はいずれもスーラ、シニャックが何回となく手がけたアニエールとその周辺の風景である (図3)。セヌ川に浮かぶヨット、カヌーを楽しむ人々、鉄橋を渡る汽車、濛々と煙を吐く工場の煙突などを配したその構図は、《調和の時代》の田園的、牧歌的な世界とは対照的な都会的、文明的な世界であり、都会を舞台にしながら、ここには《解体する人》(図2)に明らかなプロレタリア的、社会批判的、アナキズム的なメッセージ性は稀薄である。無論、これはコンクールの課題に沿った結果ではあろうが、しかしここでも左岸の行楽地アニエール (画面左) に対し、もうもうと煙を吐く工場の煙突の林立する、またシニャックがしばしば描いたガスタンクの見える右岸のクリシー (画面右) が同等の重みをもって対照されている。アナキズムの論点のひとつであり、《調和の時代》にも描かれている余暇と労働という問題を、シニャックはここでもなお意識していたことがうかがわれる。

主題がどうあれ、シニャックを《調和の時代》へ、《解体する人》へ、あるいはアニエールの市役所のコンクールへと駆り立てた背景に、(アナキズムの問題はしばらくおいて) 世紀末の装飾芸術あるいは装飾画についての深い関心があったことは明らかである。

(2) 装飾への意志

世紀末の前衛的な芸術家の多くに共通していたのは、いわゆるイーゼル画は商業主義の産物であり、ブルジョワの邸宅を飾る一種の調度品に近いものであり、これに対し新しい時代の芸術家はむしろより公共性の高いモニュメンタルな、“装飾的”な作品を志向すべきという思想であった。ベルギーの前衛的なデザイナー、ヴァン・デ・ヴェルデによれば「額縁入りの絵（イーゼル画）とは、どの文明においてであれ、極めて古い時代の絵画の、死の直前の肉体の収縮の現われにはかならない」¹⁵⁾。当時の批評家エドモン・クスチュリエも同様で、彼によるとイーゼル画は「現代ではパンと贅沢だけが気にかかるプロの画家が売る商品」であった¹⁶⁾。

こうした私有財産としてのタブローでブルジョワに特に好まれた一つのタイプは、メッソニエ風の入念な細部描写を凝らし、物語的な要素を盛り込んだ写実的なタブローであったが、これに対置されるのが装飾的な絵画であった。アール・ヌーヴォーはいうまでもなく、ゴーギャン、ナビ派、あるいは一部の象徴派など、世紀末芸術の多くは装飾的であることを標榜している。生活に密着した家具、織物、食器、アクセサリーなどの装飾芸術（応用芸術）に対する関心は、フランスより先にイギリスのラスキン、モリス、あるいはアーツ・アンド・クラフツ運動のメンバーの間に高まっていたが、世紀末における装飾の概念はこれとは多少ニュアンスを異にしている。しばしば引用されるアルベール・オーリエの「絵画における象徴主義：ポール・ゴーギャン」（1891）によれば、絵画とは思想を表現するがゆえに(1)思想的 (ideist) であり、形態によって思想を表現するがゆえに(2)象徴主義的であり、一般的な理解にふさわしい方式でこれらの形態や記号を語るがゆえに(3)総合的であり、描かれた対象は主観によって知覚された思想の記号と考えられるがゆえに(4)主観的であり、これらの要素の総合として(5)装飾的である。オーリエは「装飾的な絵画が本来の意味での真の絵画である。絵画が創造されたのはもっぱら思考や夢や思想で人間の建造物の何もない壁面を飾るためであった。イーゼル画は退廃的な文明のファンタジーあるいは商業主義的な精神を満たすために編み出された非論理的な洗練の産物であ



図4 ゴーギャン《光輪のある自画像》1889年，ワシントン、ナショナル・ギャラリー・オブ・アート

る」¹⁷⁾と述べているが、最後のイーゼル画批判はヴン・デ・ヴェルデと共通の認識の上に立っていると見えよう¹⁸⁾。

ゴーギャンの芸術はオーリエの言う装飾性の条件をよく満たすものであったが、オーリエは過去における装飾的な絵画の典型的な例として古代エジプト、(大半は失われたが) 古代ギリシャの絵画、それに“プリミティヴな芸術”を挙げている。ここで言う“プリミティヴ”とはアフリカ、オセアニアなどのいわゆる原始美術、部族芸術よりも、ルネサンス以前のイタリア、フランドルの14-15世紀の芸術を指すと思われるが、いずれにしても、象徴派がこうした観点からプリミティヴィズムに関心をもったことは注目に値する(この評論が発表されたのは、ゴーギャンがタヒチに旅立つ直前であった)。様式的な観点からすれば装飾的とは非再現的あるいは抽象的、暗示的、平面的で、さらには形態の単純化とそれによる視覚的明快さ、および壁画的なモニュメンタルな効果を意図するものであった。ブルジョワ好みの物語性の強いイーゼル画が全体よりも細部によって語るとすれば、装飾的な絵画は細部より全体によって語りかける絵画であった。例えばゴーギャンの《光輪のある自画像》(図4)はいわゆるイーゼル画であり、サイズも決して大きいとは言えないが、しかしこうした意味での装飾的な絵画の一典型である。装飾的な絵

画とは結局、規模の大小は別として視覚的に単純明快な壁画的な性格のものであった。ここに引用したオーリエの評論は「諸君のあいだには装飾の天才（＝ゴッガン）がいる。壁を！壁を！彼に壁を与えよ！」で終わっている。

単純明快な色彩と形態、構図によって道行く人々の目をとらえることを使命とするポスターもまた、公共の場における壁を必要とする芸術であり、壁画的な芸術の典型のひとつといえるが、19世紀は大学、市庁舎、病院、図書館、美術館、コンサートホール、鉄道駅、教会、それに万博会場のパヴィリオンなど、新たに生れた、あるいは従来からの公共施設、建築物、それに個人の邸宅の壁面が、かつてないほど盛んに装飾された時代であった¹⁹⁾。無論、ルネサンス、バロック時代もモニュメンタルな装飾画（壁画、天井画など）の黄金時代であったが、19世紀の市民社会を迎え、モニュメンタルな装飾画は第二の黄金時代を迎えたとも言えるのであり、こうした時代を背景にシニャックが壁画的な規模の装飾画を構想したとしても不思議はない。実際シニャックは1893年、つまり《調和の時代》が彼の内部に胚胎しはじめる頃に、南仏のサン・トロペから友人の画家クロスに次のように書き送っている。

「小さなカンヴァスに対する私の熱は冷めてゆくばかりです。（…）《井戸端の女たち》のサイズのことでは悔やんでいます。（…）我々は大きく描かねばなりません。（中略）あなたの忠告に従って大型の作品を模索しているところです」²⁰⁾。

1892年の《井戸端の女たち》（オルセー美術館）はシニャックが「壁面（panneau）用の装飾」と呼んだ作品で、サイズは195×131cmと、シニャックでは最大級の作品のひとつである。特定の建造物を飾るといった目的をもって制作されたものか否かは定かでないが、アール・ヌーヴォー風の曲線の装飾効果が目立つ作品で、「サイズのことでは悔やんでいます」とは、装飾画としてさらに大きなものにすべきだったと後悔している、と解釈することもできよう。

シニャックは過去の偉大な装飾画家の代表としてジョットとドラクロワを挙げ、彼らの現代の後継者としてスーラとピュヴィ・ド・シャヴァンヌを挙げているが、オーリエも先の評論の中で「現代における唯一の偉大な装飾家」としてゴッガンとシャヴァンヌを挙げている。シャヴァンヌにはふんだんに与えられた公共建築物の壁面はスーラ、シ

ニャック、ゴーギャンには与えられなかったが、にもかかわらず、シニャックが《調和の時代》の制作に踏み切った動機として考えられるのは、(後述するように) シニャックが多大の関心を寄せていたアナーキズムを視覚化することであった。拙論「シニャックとアナーキズム(1)」²¹⁾でも述べたように、シニャックはアナーキズムのためのプロパガンダ的、アジテーター的な作品、つまり時の権力やブルジョワ、資本家などを露骨に、辛辣に批判したマキシミリアン・リュース、ルシアン・ピサロのような作品をみずから手がけることには関心薄かったが、しかし未来主義的、ユートピア志向的なアナーキズムの側面を視覚化することには、ある時点から関心を持っていたと考えられる。その背景に上に見たような新しい時代の新しい装飾画に対する広汎な関心、欲求があったことはこの際強調に値しよう。シニャック自身もこうした時代の要求に呼応するかのよう、新印象派の名付け親フェネオンを援用しつつ、装飾的な絵画の意義を論じている。

「新印象派の小さな作品でさえ、装飾的な作品としての資格をそなえている。これらは習作でもイーゼル画でもなく、『現代の偉大な装飾芸術の流れに沿った典型的な芸術である。この装飾的な芸術とは、逸話を犠牲にしてアラベスクを、個別的な説明(nomenclature: 名指し、名付けること)を犠牲にして総合を、はかないものを犠牲にして永続的なものを採り、自然に(…)真のリアリティーを与えるような芸術である』とフェリックス・フェネオン氏は書いている。現代の我々の住居の壁に光を取り戻し、リズムカルな線の戯れに純粋な色彩をからませ、オリエントの絨毯の、モザイクの、タピスリーの魅力をあわせ持ったこれらの絵もまた装飾ではなかろうか?」²²⁾。

シニャックがここで言う、壁に光を取り戻す、明るく「純粋な色彩」によった装飾的な絵画とは新印象派のそれにはかならないが、美的な鑑賞の対象、あるいは“オブジェ”としての絵画ではなく、「現代の我々の住居の壁」、つまり生活と一体化した絵画という考え方は、同時代のオスカー・ワイルドの装飾芸術に対する考え方と共通するものがある。

「近代絵画は疑いなく見て楽しい。(中略)しかしこれらと共に暮らすことはできない。それらはあまりに出来がよく(clever)、あまりにも断定的で、あまりにも知的である。(中略)ためらうことなく装飾的な芸術こそ共に生きるべき芸術である」²³⁾、(傍点千足)。

ワイルドのこうした言葉の背景には“用と美” (Use and Beauty) あるいは“用の美”が一つとなった“美的生活”への関心とアーツ・アンド・クラフツ運動の影響が見え隠れするが、家具や什器のみならず絵画も生活と一体化すべきであるというシニャックの思想は、フランスを中心とするアール・ヌーヴォー、ドイツ、オーストリアのユーゲントシュティールと共に、モリス、ラスキンの思想に回帰する。あるいは彼ら(これにヴィオレ・ル・デュクを加えてもいいが)を通じて中世に回帰する。巨大な建築を母胎として、その内外を飾る絵画、彫刻、ステンドグラス、説教壇、祭具などがひとつの有機的な全体像、集合体を構成するゴシック建築は、いわゆる総合芸術の典型であり、モリス、ラスキンにとってもひとつの理想像であった。同時にゴシック建築は営利主義的、商業主義的、功利主義的な19世紀の精神とはまったく異質の、利害関係や個人的な思惑を離れ、共通の信仰に結ばれた共同体的な精神の産物であるとの意識もまた、世紀末に共通するものであった。『キリスト教世界またはヨーロッパ』(1799年)でノヴァーリスがたたえた中世は、夢見られた精神的な理想像というより、モリスのいう“民衆による民衆のための芸術”の理想の時代として甦るのである。モリスにとってゴシック建築を作ったのは建築家ではなく、石工という無名の職人であった。無名の、しかし誠実で熟練的な技を持った職人による芸術が、モリスにとっての中世の芸術であった。

「こういう(=中世の)芸術作品は、生活の価値についての人間の表現であり、またこのような作品を作ることがその人間の生活を価値あるものになっている。それは民衆の一般的な善意と援助とによって初めて作られるのである」(ウィリアム・モリス)、²⁴⁾。

ゴシック建築をマクロコスモスとすれば、民衆の住宅はささやかなミクロコスモスにすぎないが、小なりといえども、これもまた一種の総合芸術であるべきであるとのモリスの思想は、《調和の時代》の数年前に刊行された彼の『ユートピア便り』にも述べられている。

「わたしたちが国じゅうに建設している美しい建物の中にこそ、わたしたちのすべき仕事が見つけられるのじゃないかしら。(中略)そういう建物の中でこそ、人は自分の持てるものすべてを表現でき、自分の心や魂をみずからの手を通して外に示すことができるんだわ」²⁵⁾。

周知のように『ユートピア便り』は未来世界を語った空想物語であり、



図5 シニャック《フェリックス・フェネオンの肖像》、1890-91年、ニューヨーク、近代美術館（ロックフェラー・コレクションより寄贈）

「国中に建設している…」というのもモリスの時代ではなく、21世紀初頭、つまりまさに現代に設定された時代から見てのことであるが、諸芸術の母胎としての建築という思想は世紀末のフランスにも継承されている。

“芸術のための芸術”に反発し、“有用な芸術”（art utile）ないし“社会的芸術”、つまり広い意味での装飾美術、またはデザインの分野に鞍替えし、あるいは“本業”と平行してこれを試みた画家や彫刻家は少なくない。画家としては1点の油彩を残しただけのモリス自身がそうであるが、ミュシャ、グラッセ、ド・フル、ボナール、ドニ、ランソン、ゴーギャン、彫刻家のマイヨール、ベルギーではヴァン・デ・ヴェルデ、ドイツではリーマーシュミット、フォーゲラー、建築家のペーレンス、オーストリアのクリムト、コロ・モーザー、アメリカのL. C. ティファニーなどはその代表例である。彼らの多くが単に装飾芸術に関心を寄せただけでなく、アール・ヌーヴォーの芸術家でもあったことはこの際強調する必要があるが、1897年の11月にシニャックがパリのフォンテーヌ街のカステル・ベランジェに引っ越したことは、この問題とも関連する。

このアパートマンはパリの地下鉄の出入り口の装飾で知られる建築家ギマールの代表作とされ、アール・ヌーヴォー建築の傑作としても知られるが、シニャックは電話、シャワー、アトリエの給水設備などを備えた、“ウルトラモダン”なこの住居がいたく気に入ったことを友人の画家アングランに書き送っている²⁶⁾。この手紙には制作の現場（アトリエ）とアール・ヌーヴォー建築の生活の現場が、用と美の世界がひとつ

になったことに対する喜びが溢れているが、規模の点では中世の大聖堂には比較すべくもないとしても、ささやかな“総合芸術”としての住宅（アパルトマン）に対するシニャックの関心はここにもうかがえる。

アール・ヌーヴォーがモットーのひとつとした“民衆の芸術”、“生活のための芸術”の理念は、たとえば世紀末に黄金時代を迎えたポスター芸術に実現されている。装飾的な曲線を多用するアール・ヌーヴォー様式は、シニャックの作品では《井戸端の女たち》（1892）、とりわけ《フェリックス・フェネオンの肖像》（図5）²⁷⁾に典型的に現われているが、しかしシニャックがみずからアール・ヌーヴォーの芸術家であろうとした形跡はない。彼がこうした作品を描き、実際にアール・ヌーヴォー建築に住むことでアール・ヌーヴォーにある種の共感を示したとすれば、それは民衆の芸術、“象牙の塔”から下りてきた“巷の芸術”としてのアール・ヌーヴォーと、そのあり方、社会性に対する共感であった。“芸術のための芸術”があるように、“装飾のための装飾”、つまり必ずしも機能、構造、実用性と直結しない装飾があるとなれば、アール・ヌーヴォーにはその種の装飾も見られるが、シニャックの関心がその方面に向うことはなかった。

以上見てきたところから世紀末の（アール・ヌーヴォーに限定されない）装飾概念とは、民主主義的、平等主義的な基盤に立った社会的な広がりを持ち、民衆の実生活に根ざし、それによって民衆の生活の向上を志向し、実用性と芸術性を兼ね備え、時に（古代エジプトのような）プリミティヴな世界に靈感源を求めるといった点に要約されようが²⁸⁾、それはまた世紀末のアナーキズムの理念と多くの点でオーバーラップするものであった。

(3) ジャン・グラヴと芸術

アナーキズムの絵画的なマニフェストともいうべき《調和の時代》の制作の背景に“社会的芸術”に対する関心の高まりと、アール・ヌーヴォーに象徴される“装飾への意志”があったとしても、制作のより直接的な動機がアナーキズムに対するシニャックの共感と、彼特有の伝道師的な使命感であったことは明らかである。シニャックのアナーキズム、あるいは社会主義的なスタンスが誰に由来するかについては、サン・シ

モン、フーリエ、プルードンにまでさかのぼる必要はないと思われる。しかし彼とほぼ同時代人のジャン・グラヴとクロボトキンについては、2人がシニャックにおよぼした影響、彼らとの思想的な共通点、接点という観点からの若干の考察は必要であろう。

フランス中部ピュイ・ド・ドーム県のル・プリユに生れたジャン・グラヴ（1854-1939）は幼い頃家族と共にパリに移り住み、靴職人として生計を立てるかたわら、1883年、地理学者でアナキストのエリゼ・ルクリュ（1830-1905）と出会い、彼の要請でジュネーヴで刊行されていたアナキストの雑誌「ル・レヴォルテ」（Le Révolté）の編集を任せられ、彼自身もジュネーヴに移り住んだ。グラヴは1年半ほどでパリに戻り、1887年、誌名を「ラ・レヴォルト」（La Révolte）に変更して編集を続け、同誌の「文学特集」（supplement littéraire）もこの年に始めたが、これには作家のみならず画家たちも“原稿”としてデッサン、版画を寄稿し、アナキズムのヴィジュアルな宣伝、推進役として、以後重要な意味を持つようになる。拙稿「シニャックとアナキズム（1）」でもすでに触れたが、1890年代前半はパリを中心にアナキストによる“行為によるプロパガンダ”、すなわちテロリズムの嵐が吹き荒れた時代で、アナキストのラヴァショルの処刑（1892）、これに対するヴァイヤンによる報復行為と彼自身の処刑（1894）、大統領カルノーの暗殺（1894）、これらのテロ行為を取り締まる新法（lois scelerates）の成立（1894）、一連のテロリズムを総括するいわゆる30人裁判（1894）などが相次いだ。この裁判にはグラヴも出廷したが、新法の圧力により「ラ・レヴォルト」は廃刊に追い込まれた。しかしグラヴはこれにめげることなく、1895年にはこれに代る「新時代」を発刊した。これは「ラ・レヴォルト」以上にシニャック、リュースをはじめ、アナキズムに共感を寄せる画家たちの作品（デッサン、版画）のショーウィンドーにもなり、アナキズムの宣伝、普及に一方ならず貢献した。この年はエミール・プージュの「ラ・ソシアル」、セバスチャン・フォールの「ル・リベルテール」という二つの重要なアナキズムの雑誌も発刊を見た。

グラヴは第二次大戦直前まで生きてが、シニャックとのかかわりと言えば、重要なのは世紀末のほぼ15年間である。もうひとつ重要なことは、グラヴが1890年代にロンドンにいたルシアン・ピサロ（カミー



図6 マキシミアン・リュース：
《放火》(リトグラフ)、1896年、
パリ、オルセー美術館

ユ・ピサロの息子)の仲介でウィリアム・モリスにアプローチしたことである。モリスの思想に共鳴していたグラヴは、モリスの著作を(無論その一部ではあったが)最初にフランス語訳したひとりとなり、のみならずモリスに「新時代」のための寄稿を依頼したが、これはモリスが1896年に他界したことで実現しなかった。モリス、あるいはラスキンのシニャックへの思想的影響があったとすれば、グラヴがその仲介者となった可能性が高いといえよう。

「新時代」の定期購読者には作家、詩人ではマラルメ、ユイスマンス、アナトール・フランス、ドーデ、画家ではシニャック、リュース、クロス、ピサロ父子、イギリスのウォルター・クレーン、ベルギーの新印象派レイセルベルヘなどがいたが、とりわけピサロ、シニャックは定期的なカンパも惜しまなかった。これらの定期購読者、あるいは同人の多くは同誌への寄稿者でもあったが、画家に関して言えば、彼らが寄稿したデッサンの多くは、彼らの油彩画には稀な社会性が強い(図6)。シニャックが寄稿したのは油彩の《解体する人》(図2)のリトグラフであるが、これは彼としてはほとんど唯一の明らかに“社会的”、“左翼的”な作品であり、「新時代」のために彼がこれを選択したのも当然の成り行きであったといえよう。これらの作品には稿料は払われず、グラヴのリクエストに応じての一種の“ボランティア活動”であったが、

問題はその芸術性である。これらは当初からアナーキズムの機関誌を意識して制作されたものであるが、その読者あるいはそこに掲載された作品（版画）を買ったのは、多くはこれらの作品の主人公となっている労働者、貧民、宿無しではなく、むしろ教養ある知識人であった。いずれにしてもこの種の作品はいきおいプロパガンダ的とならざるを得ず、画家が制作に際してどれほどのモチベーションを保ちえたか、またその結果（作品）にどこまで“納得”していたかは大いに疑問としなければならない。同様のことはやはりアナーキズムに共感を寄せる画家たちが寄稿したエミール・プージェの「パール・ペナル」にも言えることであるが、この種の戸惑いは画家自身も表明している。シニャックとも親しかった新印象主義者のクロスはグラヴに宛てた手紙の中で率直に述べている。

「“新時代”が私に求めるようなデッサンは私の本来の仕事ではありません。私の視点はまったく別のところにあり、制約を受けたり、努力を強いられることを私は嫌うのです。これが本音です。私の意図するとすると、私の能力のなさとの葛藤があるのです」²⁹⁾。

同様の戸惑い、葛藤はレイセルベルヘもグラヴ宛の手紙で語っている。

「私は自分が（“新時代”のためのデッサンを）もっとよく描けるものと望んでました。しかしはっきり申し上げて、一つのイメージで複数の抽象的なイメージを表現することほど難しいことはなく、また自分にあまり創意がないことで時々悲しくなるのです」³⁰⁾。

「抽象的なイメージ」あるいは観念を表現するためにはアレゴリーという伝統的な手段もあるが、これは新印象派といわず、近代の画家にはなじまない。技法、様式はどうあれ、新印象派の画家たちが好んで描いたのは身近な、日常的な世界であり、ジャンルからいえば風景、人物、静物が大半を占めている。身近な現実の世界を描いたという意味では彼らは印象派と同様に、広い意味でのリアリズムの画家である。アレゴリー、あるいは“思想絵画”（Gedankenmalerei）は彼らの得意とするところではなかった。彼らがその信条ゆえにアナーキズムの普及、宣伝に一役買ったのは事実としても、その作品によって美術史的に大きな貢献をしたとは言えないのである。

すでに述べたように、シニャックが「新時代」に投稿したのは《解体

する人》と《調和の時代》の複製版画であるが、しかし彼がグラヴから受けた思想的影響は少なからぬものがあつたことは、「私はあなた(＝グラヴ)と(エリゼ・)ルクリュ、クロボトキンの思想で育ちました。今日の私があるのもあなたのお陰です」³¹⁾というグラヴ宛の手紙の一節からも明らかであろう。またグラヴの影響が直接、間接に《調和の時代》に流れ込んでいる可能性は高いのである。以下、アナキスト・グラヴの思想の全体像ではなく、美あるいは芸術(家)についての彼の思想を中心に見てゆきたい。

アナキズムはその定義、あるいは理論的な方向性がどうあれ、常に権力機構としての国家あるいは政府を攻撃の最大の標的としているという点は共通している。巨大な権力を握った国家は基本的に悪であり、いつか消滅しなければならない。国家の対極にあるのは個人であり、国家なき後の社会と個人の完全な自由と調和の樹立こそアナキズムの最終的な理想であり、目的である。グラヴによれば、「暗殺と窃盗。国家はこのふたつの犯罪を犯していると私は確信している。人が歩き始めると国家はその脚を折る。人が腕を伸ばすとその邪魔をする。考えようとすると頭脳を取り去ってしまうのである。(中略)アナキズムとは個人を取り戻すことであり、個人の自由な発展である。(中略)現代のエリートである若い芸術家や思想家がなぜ、この待望久しい夜明けを待ち焦れているのか、私には理解できる。この夜明けの時に、彼らは正義の理想だけでなく、美の理想をもかいま見るからである」³²⁾。

本書(『瀕死の社会とアナキズム』)が刊行された1893年前後はアナキストによる要人暗殺、爆弾による破壊行為が相次ぎ、アナキズムがテロリズムと同一視された時代で、冒頭にある“暗殺”にしても文字通りに取ればアナキストにこそ言えることであつた。当時の状況を念頭に置きながらグラヴは次のように明言する。

「ところでひとつの問題が私を不安にし、悩ませる。アナキズムのテロリズム的な側面である。私は暴力的な手段には反対である。私は流血と死には怖じ気をふるう。アナキズムはその正義の勝利をただ未来にのみ期待するのである」³³⁾。

テロリズムを嫌う平和主義的なアナキストという点でもシニャックはグラヴに近いが、これらの引用文からも明らかのように、アナキズムとは一種の未来主義的な楽園思想であり、未来の理想社会において

は社会的な正義のみならず、芸術作品を通じて万人が美の喜びを共有するのである。シニャックの《調和の時代》はアナキズム的な社会的正義と同時に“美の理想郷”のヴィジョンとも言える作品であり、その制作の原点にグラヴの思想があったことは十分考えられるのである。シニャックの《解体する人》は時代的には《調和の時代》より後の作品であるが、この作品はアナキストが国家と共に否定し、葬るべき最大の標的とするブルジョワ的、資本主義的社会がまず“解体”され、その後実現される「調和の時代」の、理想社会の前段階を描いたものと見ることも可能である³⁴⁾。アナキズム的な理想社会におけるキーワードとして挙げられるのは“解放された個人”と“取り戻された自由”であり、「アナキストのうちの誰ひとりとして、社会の歩調に個人の生活を従属させることは考えていない。個人の自由、あらゆる活動分野における完全な自由、これこそ我々が何よりも求めるものである」³⁵⁾。

これを芸術の次元に置換えた時、思い出されるのが「芸術は個人主義の究極の現われである」というワイルドの言葉³⁶⁾である。これは当時の前衛的な芸術家のみならず、グラヴをはじめとする多くのアナキストが同調するところであったが、ワイルドを待つまでもなく芸術とはそもそも個人の、個性の表現であり、むしろここで問題とすべきは、今となっては自明の理ともいえることをことさらに表明しなければならなかった当時の状況である。この言葉は裏から読めば芸術家たちが感じていた閉塞感、圧迫感の現われであり、芸術における自由への渴望である。「個人主義の究極の現われ」とは「(美的)自由主義の究極の現われ」に他ならず、1880年代半ば頃から、つまりアナキズムとほぼ平行して最盛期を迎えつつあった象徴主義の表看板のひとつであった自由詩 (free verse, vers libre) にしても、これは単なる技法の問題ではなく、より広汎な思想的意義を持つものであった。アンドレ・レスレルの『アナキズムの美学』によれば「自由詩は当時は“行為によるプロパガンダ”のように見えた。それは過去から継承された型通りの詩に対してのみならず、社会の束縛に対する大規模な反乱の意志の表明でもあった」³⁷⁾。

自由詩が社会的にどこまで“大規模な反乱”(révolte globale)でありえたかについては一考を要するにしても、また自由詩の原型、いわゆる“古典的自由詩”(vers libres classiques)は17世紀までさかのぼるとしても、伝統的な韻律 (prosody) に縛られた定型詩に対する反乱、“行為

によるプロパガンダ”としての自由詩は19世紀末の時代状況が生んだものであり、その意味ではスーラ亡き後シニャックが主導した新印象派は性格的には美術における自由詩に近いものであった。

「アナーキズムとは権威の否定に他ならない」とはグラヴの『瀕死の社会とアナーキズム』の冒頭の言葉であるが、アナーキズム関係の名著のひとつとされるジョージ・ウッドコックの『アナーキズム』の冒頭にもアナーキスト、セバスチャン・フォールの同様の言葉が引用されている。「誰であれ、権威を否定し、これと闘う者はアナーキストである」³⁸⁾。こうした彼の思想は象徴派の詩人達やスーラ、シニャックのような若い世代の芸術家にはことのほか訴えるものがあつたはずである。というのはここでいう権威とは政治的権威とは限らず、一切の権威を、芸術におけるそれをも想定したものと考えられ、「権威の否定」がそのまま個人の自由につながるからである。当時の美術における最大の権威とは言うまでもなくパリのアカデミー・デ・ボザールを牙城とするアカデミズムであり、その権威発揚の場とも言うべきサロン（官展）であつた。クールベ、マネ、印象派、新印象派の歴史とはこうした権威との闘いの歴史でもあつた。シニャックがスーラ、ルドンなどと共に創設したアンデパンダン（独立）協会自体がすでに伝統主義的なアカデミズムという「権威の否定」であつた。アンデパンダン・グループの中でも権威の否定のための闘い、つまりアナーキズムに最も積極的にかかわつたのがシニャックであつた。1891年に他界したスーラが仮に後5年——それはテロリズムの嵐が吹き荒れ、アナーキストが最も世を騒がせた時代でもあつた——長生きしたとしても、寡黙で控え目なスーラが果たしてどこまでアナーキズムにのめり込んだかは大いに疑問の余地があるが、人間的には「ダイナミックで戦闘的、権威主義と生きる喜びの人であり、そのエネルギーによってアンデパンダン協会に君臨した」³⁹⁾シニャックにとって、アナーキズムとは新印象派が美術におけるアヴァン・ギャルドであつたように思想におけるアヴァン・ギャルドであり、彼がグラヴに共通の理念を見たとしても不思議はない。“権威主義的”なシニャックが権威を否定するとは矛盾するようであるが、権威主義的だからこそ他人の権威を否定するのであり、またここでいう権威主義（autoritarisme）とはその本来の意味より自己主張の強さ、あるいは確信犯的な精神構造といったニュアンスに解すべきであらう。

これまで述べてきたことからすでに明らかなように、グラヴのアーキズムがシニャックを含む多くの芸術家たちにアピールしたのは、国家が消滅ないし壊滅した後のアーキストの理想社会では労働者、市民が自由、平等を享受しつつ、物質的に満ち足りた生活を送るだけでなく、美的、芸術的にも豊かに生きなければならない、と見た点にある。モンドリアンは現代の醜い、不完全な社会そのものが（現実にはありえないことだが）すべての人間にとって満ち足りたものとなった暁には芸術はその必要性を失い、芸術作品は消滅するだろうと語っているが⁴⁰⁾、グラヴにとって理想の王国は美の王国でもあり、アーキストの理想社会に芸術家は欠かせないのである。

「アーキズムは悲惨な生活で死んでゆく人間にのみ語りかけるのではない。飢えた時に食べることは他のすべてに優先する根本的な権利であり、人間であることのような要求の最たるものである。しかしアーキズムは人間のすべての願いを聞き、いかなる欲求をも無視しない。(…) 実際、すべての人間は単に自分の生活を維持するだけでなく、これを容易にし、明るくし、美しいものにする権利を有している。しかしながら、現代社会においては、生活を満喫できる人間はごく少数であるのは遺憾という他ない」。物質的な欲求は満たされても、とグラヴは続ける、現代社会の閉塞的な状況にあっては、「芸術家、文学者、学者など、すべての考える人々は、肉体的にはではないにせよ、精神的に現代の状況に苦しんでいる。彼らは日々、現代生活の瑣末な日常に圧迫感をおぼえ、彼らが語りかけ、もし作品を売るとなったら頼りとせざるを得ない現代の公衆の凡庸さに嫌気がさしている」⁴¹⁾。

世紀末の前衛的な芸術家が置かれていた苦しい状況をこのように理解していたアーキストは稀であり、グラヴが芸術家たちに広く支持されていたのも不思議はない。

グラヴの人と思想に貫流する理想主義、人道主義、平等主義、反軍国主義、平和主義はシニャックにも通じるものであるが、その明らかな影響を指摘しうるのは《調和の時代》と《解体する人》の2点のみである。いずれも版画化され、前者は「新時代」に掲載され、後者もカラー・リトとして提供されるはずであったが、結局これは実現しなかった。シニャックの油彩にアーキスト・シニャックの影が薄いのは、拙稿「シニャックとアーキズム(1)」でも触れたように、画家は主題に

よって語るべきではないという彼の信念が影響している。その意味では彼は“純粋絵画”の信奉者であったが、少なくともこれら2点におけるシニャックは、これらをアナーキズムの機関誌に提供し、あるいはしようとしたことからもうかがえるように、アナキストとして発言していることは明らかであり、その背景にグラヴの人と思想があることも同様に明らかである。

(4) シニャックとクロボトキン

ロシアの名門貴族の出のピョートル・クロボトキン（1842-1921）とフランスの靴職人だったグラヴとの最初の出会いは1881年のパリであったが、2人の本格的な接点は1883年のジュネーヴで始まった。この年、グラヴは知人のアナキスト、エリゼ・ルクリュの要請で第一インターナショナルの中心であり、主に時計職人から成るジュラ連合の活動の拠点でもあったジュネーヴに行き、すでに述べたようにクロボトキンが編集していたアナキストの機関誌「ル・レヴォルテ」を引き継いだ。「アヴァン・ギャルド」を前身とするこの雑誌は1885年、グラヴと共にパリに移り、クロボトキンはロンドンを活動の主な拠点としたが、クロボトキンはその後のグラヴとの連繋を通じて、またその著作を通じてシニャックにも大きな影響をおよぼしたアナキストのひとりであった。

クロボトキンは母の影響もあって幼い頃から絵を描き、ピアノを弾くなど、芸術に親しんだが、これは後に彼のアナキズム理論で芸術ないし芸術家がかなりの比重を占める遠因ともなった。ロシア貴族として若い頃のクロボトキンはロシア皇帝づきの士官としてシベリアにも駐屯したが、ここで氷河期の研究にいそしみ、その研究でいち早く名声を博した。フランスのアナキストでシニャックともかかわりの深かったエリゼ・ルクリュ（1830-1905）も地理学者として名高かった。クロボトキンは30歳を過ぎた頃からロシアの革命運動に身を投じ、投獄されたが脱獄に成功し、1876年にスイスに行き、1879年、ここで雑誌「ル・レヴォルテ」を発刊した。フランスでも逮捕、投獄されたが1886年に釈放され、以後、革命の年の1917年に祖国に帰るまでロンドンを活動の拠点とした。

クロボトキンがシニャックのみならず、当時の若い芸術家の共感を呼

んだのは彼が未来のアナーキズム社会における芸術の重要性を認識していたからにほかならない。アンドレ・レスレルによると「芸術、想像力の世界は革命的な理性と共に、抑圧に対する反抗運動の基盤となるものである。(中略)クロボトキンは革命の指導者として、“近代的”な意味で芸術家の社会参加の問題を提起したおそらく最初の人である」⁴²⁾。

芸術に対する彼の関心の背景には、彼自身の芸術への関心があったことは言うまでもないが、同時にラスキン、モリスをはじめとするイギリスからの影響も見逃せない。理想社会における日々の生活にあって芸術がいかに大きな意味をもっているかについてのラスキン、モリスの信念は「多くの点でクロボトキンのそれに呼応している。ただし、ラスキン、モリスと違いクロボトキンは芸術を一種の奢侈と考へ、したがって社会革命のための闘いにおける芸術家の第一線での参加は認めなかったが、しかし同時に人類と正義のための闘いにおいて、芸術家といえども部外者ではありえないことを主張している」⁴³⁾。

文中にある「これを元に書かれた本」とは獄中にあったクロボトキンに代わり、エリゼ・ルクリュエが編集し、序文を添えて1885年にパリで刊行した『一反乱者の言葉』(Paroles d'un Révolté)で、以下に引用する言葉の多くは当初「レヴォルテ」に掲載され、後にこの論集にまとめられた論文にもとづいている。本書のテーマは革命、国家、戦争、パリ・コンミュン、農業問題など多岐にわたるが、我々にとって関係が深いのは「若い人に向けて」の章である。

「彫刻家であろうと画家であろうと詩人であろうと音楽家であろうと、今度は諸君、若い芸術家たちの番だ！諸君は諸君の先駆者たちの多くの心を熱くした聖なる火が、今日の諸君や仲間欠けていることに気づいているだろうか？芸術が俗っぽくなり、凡庸さが支配していることを？(…)ルネサンス時代の傑作の靈感源となった古代世界を再発見し、自然の力に再び帰依した喜びは現代芸術には存在しない。革命的な思想はまだ現代芸術の靈感源とはならず、それをいいことに現代の芸術家たちはリアリズムに何か良いものを発見した気である。しかしリアリズムとは所詮、木の葉の露を写真のように色つきで再現しようとし、牛の尻の筋肉を模倣しようとするだけだ」⁴⁴⁾。

クロボトキンの言うリアリズムが誰のリアリズムを指すかは不明であるが、彼によるとリアリズムとは単に卑俗な現実の断片を、カラー写真

のように機械的に再現するだけの芸術であった。しかし彼にとっての芸術とは一種の武器であり、革命的な思想を盛る器であった。現代社会を批判し、明るい未来社会の夢を語るような理想主義的な芸術がクロボトキンにとってのあるべき芸術であったが、しかし美術批評家でも芸術理論家でもなかったクロボトキンは、芸術がとるべき具体的な方向を呈示しているわけではない。

「君たち詩人、画家、彫刻家、音楽家たちよ、もし諸君が諸君の芸術の真の使命と目的を理解したなら、来たりて諸君のペンを、絵筆を、鑿を革命の役に立てることだ。君の生彩に富む文章により、あるいは感動的なカンヴァスを通じて圧政者に対する民衆の英雄的な闘いを語りたまえ。(…)現代の生活で何が醜いかを民衆に明らかにし、その醜さの原因を突き止めるのだ」⁴⁵⁾。

彼の言う革命に貢献し、民衆の英雄的な闘いをたたえるような過去の芸術としては、たとえばドラクロワの《民衆を導く自由の女神》、パリの凱旋門を飾るリュード《ラ・マルセイエーズ》(武器を取れ!)あたりが考えられるが、しかしこの文章が書かれた1880年代半ばから世紀末にかけては、もはやドラクロワもリュードも存在せず、「俗っぽく、凡庸な芸術」が支配する時代であった。彼によると現代は醜いし、その醜い現代を再現したりアリズムあるいは自然主義芸術が美しかろうはずはないが、現代の醜さとは現代文明の醜さであり、現代文明の支柱となっているのは人間の手に代わる生産手段としての機械であり、その機械を所有する資本家であり、資本家と手を組む国家である。アナーキズムにおける“自然に帰れ”の思想、一種のプリミティヴィズムはシニャックの《調和の時代》にも反映しているが、その根本は醜い現代を、とりわけ都会を否定するところにあったといえよう。無論、単に時代を否定し、「自然に帰れ」と叫んだところで、ただちに問題解決にはつながらないが、しかし現代の「醜さの原因を突き止め」、これを取り除くことにクロボトキンのアナーキズムの原点があったことは確かである。

クロボトキンと19世紀後半のロシアの社会主義運動のひとつであったナロードニキ(人民主義者)との直接的なかわりは薄いですが、しかしロシアの農民、民衆(ナロード)の立場に立って理想的な平等社会の実現を目指したナロードニキの運動は、クロボトキンの思想に通じるものが多分にある。少なくとも彼は画家たちに対しては“ヴ・ナロード”(民

衆の中へ) 運動の立場に立っていた。

「画家たちがもし田園を眺め、想像するだけだったら、あるいはみずからその喜びを体験しなかったら、田園の仕事の素晴らしさをどう表現できるだろうか？(中略) 大地を愛さずして、どうしてこれを描くことができようか？」⁴⁶⁾。

この後クロボトキンはもし漁民を描きたいならみずから漁船に乗り、荒波と闘うべし、労働者を描きたいなら溶鉱炉のかたわらで鉄を打つべし、と続けている。彼はここで芸術家たちに“ヴ・ナロード”の実践を促しているようにも見えるが、しかしこれは一種の“現場主義”であり、彼の言葉を額面通りに取れば、彼が望む芸術とはルポルタージュ的な、報道カメラマン的な芸術ということになろう。“農民画家”のミレーは確かにバルビゾン村に住み、そこの農民とその生活、自然を描いた。彼の後継者と目されるバステイアン＝ルパージュ(1848-1884)も農民の出であり、農民、農村の生活を熟知していた。16世紀の“農民画家”ブリューゲルはいつもは都会に住みながら、農民を描く時には農民に姿をやつして農村にもぐり込んだというが、彼らの作品が芸術的に高いレベルに達しているのはその“実証主義的”な正確さ、再現性ゆえではない。ブリューゲルは基本的に都会人であったし、ミレーは農村に住んだとはいっても、ラテン語を理解し、ヴェルギリウス、ミルトンを愛読する“農民”であった。農村を、農民の生活を実感し、体感することが彼らの芸術にプラスに働いたのは事実としても、これはいい絵を生むための必要条件ではあっても十分条件とはいえないのである。ピサロは印象派の画家の中では最も頻繁に農民を、農村を描き、またクロボトキンに共鳴して、彼の影響もあってアナーキストに転じたが、しかし田園の喜びを、大地への愛を描くためには必ずしも農村に、都会を離れて自然の中に暮らす必要はないと断じているのである。

「ちょうどクロボトキンの本(=『パンの征服』)を読んだところだが、芸術に関しては色々問題のある本だ。クロボトキンは画家が農民を理解するためには農民として生きねばならぬと信じている。主題をうまく表現するためには、画家はいわば主題漬けにならなければならないかのようだ。しかしそのため農民になる必要があるだろうか？まず何よりも画家になろう。そうなれば、自分は農民にならなくとも、すべてを、たとえ風景でも感じ取ることができるだろう」⁴⁷⁾。

クロボトキンがシニャックに重大な影響をおよぼしたことは画家自身が認めるところであるが、シニャックの油彩画で明らかにアナーキズム的なメッセージ性をたたえているのはすでに見た《解体する人》(図2)と《調和の時代》(図1)であり、またアンチ・ブルジョワ的という意味で《朝食》(1886-87年、オッテルロー、クレラー＝ミュラー美術館)、《日曜日》(1880-90年、個人蔵)などにも多少のアナーキズム的なニュアンスはあろう⁴⁸⁾。結論的に言えば、クロボトキンのシニャックへの影響とは、たとえば主題、モチーフを提供したのではなく、クロボトキンがアナーキズムの根本原理とした個人の自由、あるいは徹底した個人主義、反権威主義であり、個人が自由に生きながら全体と調和する社会であり、さらには労働者、民衆が貧困から解放された後は余暇を楽しみ、芸術に親しむという“全人”主義的、理想主義的なヴィジョンであった。グラヴによれば「アナキストの誰ひとりとして、個人の生活を社会の歩調に合わせようとは思わない。活動のあらゆる局面において自由な個人、完全に自由な個人であることこそ我々が望むすべてである」⁴⁹⁾。彼はまた、「我々が夢見る社会が実現し、労働者を食い物にする搾取階級を厄介払いした労働者は、芸術作品の多様な性格を理解するだろう」⁵⁰⁾と述べて、アナーキズムが実現した社会では労働者も芸術を理解し、享受しうる存在であることを強調している。

多様性と統一、全体と個とは対立するのではなく調和すべきものであるとのアナーキズムの思想は、シニャック、新印象派にあつては、特に色彩の調和という次元で、つまり個として細分化された色彩の点(必ずしも丸い点とは限らないが)がそれぞれの色彩としての特性を主張しながらも、隣接する色彩との相乗効果を生み(いわゆる“視覚混合”)、結果的に全体としてまとめ、調和を実現するという点描主義の考え方にもつながるが、ロビン・S. ロスラックは同様のアナロジーに注目しつつ、しかしこれを別の視点から論じているのでその論旨を簡単に紹介しておこう。

周知のように新印象派は当時の科学理論、とりわけシュヴルール、ヘルムホルツ、オグデン・ルド、シャルル・アンリといった科学者の光学(または色彩)理論にも多くを負っているが、ロスラックはこれとは別の視点から、特に化学理論あるいはその用語が与えたであろう影響を指摘している。彼によると微細な分子(molecule)、分析、総合、細胞、

触媒作用 (catalysis) といった化学 (科学) 用語はメタファーとして点描派の理論にも、また当時の美術批評にも転用され、のみならず「1880年代、1890年代のアナーキズムの社会理論をも支配している」という。「科学的なメタファーをどう選ぶと、二つの考えは変らなかった。ひとつは完全な社会的調和というアナーキストのヴィジョンは“自然”なものと思われたこと、なぜならそれは自然そのものの中に内在しているからであり、もうひとつは自然における調和は個別化された物質の単位 (たとえば分子=千足補足) の間に存在する自然な、化学的な類縁関係の結果として顕現するという考えである」⁵¹⁾。

この問題の詳細についてはロスラック論文を参照していただくとして、“調和”の概念は当時の化学 (科学) 理論、アナーキズム、新印象派、いずれにあっても基本的なコンセプトであり、シニャックにあってもそれがいかに大きな意味を持っていたかは、彼の最も野心的な作品である《調和の時代》のタイトルにすでに現われているのである。

注

- 1) Robert L. HERBERT: “ARTISTS AND ANARCHISM: UNPUBLISHED LETTERS OF PISSARRO, SIGNAC AND OTHERS”, *Burlington Magazine*, November, 1960, pp. 473-482 (*FROM MILLET TO LEGER: ESSAYS IN SOCIAL ART HISTORY*, Yale University Press, 2002に再録)
- 2) Françoise CACHIN: *SIGNAC: CATALOGUE RAISONNE DE L'ŒUVRE PEINT*, Paris, 2000
- 3) Martha WARD: *PISSARRO, NEO-IMPRESSIONISM, AND THE SPACES OF THE AVANT-GARDE*, The University of Chicago Press, 1995
- 4) John G. HUTTON: *NEO-IMPRESSIONISM AND THE SEARCH FOR SOLID GROUND: ART, SCIENCE AND ANARCHISM IN FIN-DE-SIECLE FRANCE*, Louisiana State U. P., 1994
- 5) Dieter SCHOLZ: *PINSEL UND DOLCH*, Berlin, 1999
- 6) Margaret WERTH: *THE JOY OF LIFE: THE IDYLIC IN FRENCH ART, CIRCA 1900*, University of California Press, 2002
- 7) Anne DYMOND: “A POLITICIZED PASTORAL: SIGNAC AND THE CULTURAL GEOGRAPHY OF MEDITERRANEAN FRANCE”, *ART BULLETIN*, June, 2003, pp. 353-370
- 8) Hélène LOUCOUVEY: “LE NEO-IMPRESSIONNISME ET L'ANARCHISME DANS LA FRANCE FIN-DE-SIECLE”, in *LE SERMENT DES HORACE, REVUE D'ART INTERNATIONALE*, no.1, 1988-89, pp.83-101)

- 9) Aline DARDEL: *“LES TEMPS NOUVEAUX” 1895-19174* (Les Dossiers du Musée d’Orsay17), Paris, 1987
- 10) Robyn ROSLAK: *NEO-IMPRESSIONISM AND ANARCHISM IN FIN-DE-SIECLE-FRANCE : PAINTING, POLITICS AND LANDSCAPE*, Aldershot (England), 2007
- 11) Vivien GREENE: *DIVISIONISM NEO-IMPRESSIONISM :ARCADIA & ANARCHY* (exhibition catalogue at Guggenheim Museum), New York and Berlin, 2007
- 12) “NEO-IMPRESSIONNISME ET ART SOCIAL”, in *48/14/LA REVUE DU MUSEE D’ORSAY*, Printmeps, 2001
- 13) 千足伸行「シニャックとアナーキズム(1): “社会的芸術”(上)」、成城大学文芸学部紀要『成城文藝』第200号、2007年9月、155-180ページ、「シニャックとアナーキズム(1): “社会的芸術”(下)、成城大学文芸学部紀要『成城文藝』、第201号、2007年12月、151-178ページ
- 14) “un panneau decoratif en hauteur”, Cachin, op. cit. p, 241
- 15) Henri DORRA : *SYMBOLIST ART THEORIES : A CRITICAL ANTHOLOGY*, University of California Press, 1994, p. 120
- 16) Marina Ferretti-Bouquillon : *AU TEMPS D’HARMONIE : UNE ŒUVRE ENGAGE, LA REVUE DU MUSEE D’ORSAY* (note. 12), p. 86
- 17) DORRA, op, cit. p. 201
- 18) 1920年代から40年代にかけて、時の大統領アルバロ・オブレゴンのお声がかかりで始まったメキシコの壁画運動は労働者、農民にも理解でき、彼らを啓発するような芸術を、の旗印のもとに展開されたが、ここでも世紀末的なイーゼル画に対する不信感は顕著である。リベラ、オロスコと共にこの運動の中心にあったシケイロスによれば「我々はいわゆるイーゼル画を認めない。(中略)なぜならそれは貴族的だからである。我々が賞賛するのは形式を問わずモニュメンタルな芸術である。なぜならそれは万人の財産だからである」(H. Foster, R. Krauss & others: *ART SINCE 1900 : MODERNISM, ANTIMODERNISM, POSTMODERNISM*, London, 2000, p. 256)
- 19) 主なものとしてはシャヴァンヌのソルボンヌ大学、ルーアン、アミアン、マルセイユ、リヨンの各美術館、パリ市庁舎、パンテオンなどを飾る壁画、ホイスラーの《孔雀の間》(ワシントン、フリーア美術館)、サージェントのボストン図書館のための装飾画、1893年のシカゴ万博の“女性館”を飾ったカサットの壁画(伝わらず)、厳密には壁画でなく額に収まっているが、ミュシャの巨大な《スラヴ叙事詩》(全20枚)などが挙げられるが、より私的、かつ小規模なものとしてはオランジュリー美術館を飾るモネの《睡蓮》、ポンタヴァアンのグロアネック館を飾ったゴーギャンの装飾画なども挙げられよう。
- 20) Francoise CACHIN et. al.: *“SIGNAC & SAINT-TROPEZ : 1892-1915”*

- (exhibition catalogue), Musée de l'Annonciade, 1992, p. 52
- 21) 註13参照
 - 22) PAUL SIGNAC : *D'EUGENE DELACROIX AU NEO-IMPRESSIONNISME*, Paris, 1978 (first edition 1899), p. 126
 - 23) *COMPLETE WORKS OF OSCAR WILDE*, Collins, London and Glasgow, 1977, pp. 1050-1051
 - 24) ウィリアム・モリス『民衆の芸術』(中橋一夫訳) 岩波文庫、1982年、p. 162
 - 25) ウィリアム・モリス『ユートピア便り』(松村達雄訳)、岩波文庫、1999年、p. 273
 - 26) CACHIN, op. cit. p. 368
 - 27) 1891年のアンデパンダン展に出品された時の正式のタイトルの《バランスと角度、色調と色合いのリズミカルな地のエマイユの上のフェリックス・フェネオン氏の肖像、1890年》であった。
 - 28) WERTH, op. cit. p. 96
 - 29) LOUCOUVEY, op. cit. . p, 60
 - 30) LOUCOUVEY, op. cit. p. 95
 - 31) Donald Drew EGBERT : *SOCIAL RADICALISM AND THE ARTS : WESTERN EUROPE*, New York, 1970, p. 241
 - 32) Jean GRAVE : *LA SOCIETE MOURANTE ET L'ANARCHIE*, Paris, 1893, p.VIII
 - 33) GRAVE, op, cit, p. IX
 - 34) George WOODCOCK : *ANARCHISM* (Pelican Book), 1962, pp.304-305 参照。なお、反軍国主義者のグラヴ、マラートが第一次大戦の際、連合軍を支持したのは、彼らがこの戦争を一種の“解放戦争”、自由のための戦争と見たからであろうか。
 - 35) GRAVE, op, cit. p. 15
 - 36) “Art is the most intense mood of individualism that the world has known”, “THE SOUL OF MAN UNDER SOCIALISM”, Wilde, op. cit. p. 1090. ワイルドは同書 (p.1084) で、「私有財産の廃止とともに、我々は真実の、美しく健康な個人主義に到達するであろう。財産や物の影に過ぎないようなものをため込むために人生を無駄にすることもなくなるだろう。人は真に生きるようになるだろう。生きるということは世界でも最も稀なことのひとつである。大部分の人々は存在している。それだけである」と述べているが、「私有財産の廃止」、すなわち社会主義体制のもとで芸術の繁栄、享受も含めた理想的な時代が、個人が単に“存在する”のではなく、真に“生きる”時代が来るとの楽観主義、理想主義はアナーキズムの未来主義に近いものがある。
 - 37) André RESZLER : *L'ESTHETIQUE ANARCHISTE*, Paris, 1973, p. 77
 - 38) WOODCOCK, op. cit. p.7

- 39) Sophie MONNERET : L'IMPRESSIONNISME ET SON EPOQUE :
 DICTIONNAIRE INTERNATIONAL, Paris, 1979, vol : 1 , p.875
- 40) 「“芸術”は人生の美が不完全なものであるかぎりの“代替物”でしかない。それは人生が均衡を獲得するに比例して消失するであろう」、『自然から抽象へ：モンドリアン論集』（赤根和生訳編）、美術出版社、1977年、p. 286。ここでは“人生”は“生活”とも置き換えられる。生活自体の美化という思想はモリス、ラスキンに始まり、アーツ・アンド・クラフツ運動、アール・ヌーヴォーその他の運動に広く浸透していたが、生活そのものが美的なものになるに比例して、芸術は実生活からは消えてゆくという思想、未来の美的生活にあっては芸術はなんの役割も果たさない、人々はもはや芸術を必要としないという主張は、果して実際にそのような理想的な、完璧な美的生活が実現されるかという点に注目すれば、これはアナーキズムにおける楽園志向、未来主義に近いものがある。
- 41) GRAVE, op. cit. p. 10
- 42) RESZLER, op. cit. p. 45
- 43) EGBERT, op, cit. p, 225
- 44) PETER KROPOTKIN : *WORDS OF A REBEL* (THE COLLECTED WORKS OF PETER KROPOTKIN), Montreal, New York, 1992 (first published 1885), pp. 53-54
- 45) KROPOTKIN, op. cit. p. 58
- 46) PETER KROPOTKIN : *THE CONQUEST OF BREAD* (THE COLLECTED WORKS OF PETER KROPOTKIN), p.105
- 47) R. E. SHIKES and PAULA HARPER : *PISSARRO : HIS LIFE AND WORK*, New York, 1980, p. 229
- 48) これら2点については註12の拙稿「シニャックとアナーキズム(1)です でにふれているが、より立ち入った議論については、Robyn ROSLAK : “ARTISANS, CONSUMERS, AND CORPOREALITY IN SIGNAC’S INTERIORS”. *ART HISTORY*, November, 2006, 860-886参照。
- 49) GRAVE, op. cit. p. 15
- 50) GRAVE, op. cit. p. 125
- 51) Robyn S. ROSLAK : “THE POLITICS OF AESTHETIC HARMONY : NEO -IMPRESSIONISM, SCIENCE, AND ANARCHISM”, *ART BULLETIN*, 1991, September, p. 385