

シニヤックとアナーキズム（1）： “社会的芸術”（下）

千 足 伸 行

（6）F. ペルティエと社会的芸術

“社会的芸術”が一種の流行語となり始めた1891年、象徴主義系の雑誌「ラ・プリュム」（ペン）にその先陣を切るかのように「社会的芸術」と題する、ある批評家（E. Museux）の論文が掲載された。その冒頭の言葉は社会的芸術を生んだ時代の気運を知る意味でも示唆的である。

「我々が生きている時代はまだデモクラシーの時代ではない。しかしそれは足早にやって来る。社会主義の時代がそれに続くだろう。それは決定的なことだ。それゆえ、芸術と社会主義は相いれないという、いまだに根強い偏見を打破する時が来たようだ。（……）芸術は民衆による政権とあいいれず、君主制のもとでのみ栄えると言うのは、とんでもない誤解をまき散らすことである。逆に芸術の社会的目的こそ、あらゆる時代にあって唯一の存在理由である。自由な精神から生れない限り、芸術が高度に発達することはない。（……）それ（＝芸術の高度の発達）が現実化するのには、芸術が人々に教えるために、最大多数の満足のために、民衆のために作られた時のことである」⁴⁹⁾。

ここで著者が提唱するのは民主主義の時代にふさわしい、民衆的な芸術であるが、何をいかに描くべきかといった具体的な提案は何もしない。この後、ルネサンスから近代にいたる美術、とりわけ絵画の流れをごく簡単に概観した上で、最後にこう結んでいる。

「我々は未来における芸術の新たな変容を信じている。（……）それら（＝絵画、文学、音楽などの諸芸術）は、あらゆる面で虫食い状態の、崩壊寸前の現代社会が新しい社会に席を譲った時に、その社

会が自由と正義の真の基盤の上に立ちながら、最も繊細な人々が精神と魂の平和を見つけられるような調和に満ちた社会を形成した時ののみ、全開状態になるであろう」⁵⁰⁾。

アナーキスト、社会主義者にとっての“社会的芸術”とは民衆のための健康な芸術であること、しかしこれを生むには現代社会はあまりにも病んでいること、芸術はこの病いの解毒剤ともなりうること、しかし真の芸術は現代というより未来に託された芸術であること、という点で、これは当時の一般的な論調とほぼ一致している。

この評論が出たのと同じ年（1891年）、詩人でアナーキストのガブリエル・ド・ラザールが「社会的芸術」（L'Art Social）誌を発刊した。リチャード・ソンによると同誌は「有用な芸術と社会的な変革を主張しつつ、象徴派のブルジョワ的個人主義を否定した」⁵¹⁾。財政難から1894年には休刊に追い込まれたが、1896年には“社会的芸術グループ”として再生し、芸術、政治に関するセミナーなどを開催している。その中心となって社会的芸術について論陣を張ったのがフェルナン・ペルティエであった。1895年に“La Sociale”誌を発刊した彼は、1896年、同会のメンバーを前に「芸術と反乱」と題する講演をし、そこで貧富の格差、社会的不平等、ブルジョワの跋扈、道徳的墮落といった時代の病弊を挙げながら、芸術が果たすべき役割について次のように語っている。

「芸術が反乱を起すべきであるというのは当然の理である。様々な権利の平等性についての見解が混乱する中、芸術は助け船を出すべきである。愚かしいもの、おぞましいものを暴くことで、偽善的な輩が捏造したモラルに対して大衆がいまだに表明している、畏怖の入り交じった敬意を今こそ払拭すべきである。社会の虚偽を暴き、いかにして、またなぜ宗教が生れ、愛国心を思いつき、政府のモデルに従って家族が構成され、支配者が必要であるとされるに至ったかを明らかにすること、これが革命的な宗教の目的である」⁵²⁾。

ペルティエにとって芸術とは社会悪を告発する手段であり、これと闘う武器であったが、多くのアナーキストと同様、彼にとっても悪しき社会の元凶はブルジョワジーであり、“ブルジョワ化”した芸術であった。

「いずれにしても、(……) 現代の芸術は主体性を失い、ブルジョワ社会のグルになっている。そこでは民衆、労働者が芸術に参加し、享受する機会はほとんどない。昼は辛い仕事で意気消沈し、夜は安

酒やいかがわしい見せ物にうつつを抜かす群衆は、自分の境遇を思いやる時間も心の余裕も持たない。その結果、(18) 48年 (の2月革命) と (18) 71年 (のパリ・コンミュン) に参加したこれらの民衆は、無関心かつ無気力に今日の最悪の事態に甘んじている。屈辱的な思いを強いられた彼らは、それをアプサントで洗い流す。当てのない明日を彼らはカフェ・コンセールで我を忘れる。本来なら反抗に費やすべき男のエネルギーを売春宿に持ち込むのである」⁵³⁾。

すでに引用したように、シニャックによるとスーラは「過渡的な現代 (=世紀末) の墮落現象」を、その「デカダンな楽しみ」を描いたが、ペルティエによると無気力化し、無力化した民衆までも「デカダンな楽しみ」に溺れている。それもこれもブルジョワ社会のなせるわざであるが、民衆をなめきったブルジョワは「もはや民衆を調教すらしめない。(犬にするように) 口笛を吹くだけである」⁵⁴⁾。

ペルティエの反ブルジョワ的な姿勢が最も鮮明に表明されているのは次の一節であろう。

「太陽の輝く国々には早く熟し、それだけに一層早く腐る不健全な果実がある。またそこにはその生命が死への急ぎ旅でしかない、また短命なだけに一層目立つような摩訶不思議な植物がある。こうした植物、こうした果実、それが現代のブルジョワである」⁵⁵⁾。

こうした状況にあって、芸術家に求められるのは何か? 一部の作家、詩人のように“象牙の塔”に閉じこもることは許されず、モネのように「小鳥が歌うように描く」ことも、ルノワールのようにただ「楽しいから描く」ことも許されない。

「作家たちよ、時を問わず現代の不平等に怒りを表明せよ、権力を侮辱せよ、(……) お歴々と金持にはさせたい放題で、やたらと気を使うのに、恵まれない人々には辛く、荒々しく、厳しく当りだけの役人たちには鞭をふるえ! (……) 画家たちよ、諸君の才能とハートをもって偉大な反乱の思い出を甦らせよ。屈辱感と怒りで、また空しく破壊しようとしている鎖に常に震えている永遠の奴隷を描き、この恐ろしい動揺を世に伝えよ!」⁵⁶⁾。

“偉大な反乱”とは1871年のパリ・コンミュン、あるいは1848年の2月革命を指すようであるが、ペルティエはその講演を次のように結んでいる。

「悪を憎み、より良い社会を待望し、物質的、知的解放に情熱を燃やす労働者、芸術家、学者諸君、我々と共に闘おうではないか、我々の悲惨な現実の根はひとつなのだから」⁵⁷⁾。

ペルティエの言う「我々」とは社会主義者であり、共産主義者であるが、彼はこの講演で“アナーキスト”という言葉は使っていない。しかしブルードン、バクーニン、クロボトキンらを「社会的芸術の鼓舞者」として挙げており、実質的にはアナーキズム的な視点から見た芸術と社会についての講演と見ることができよう。

芸術家に“共闘”を呼びかける彼の論調はクロボトキンのそれに近いものがあるが、クロボトキンの思想と新印象派、シニャックとのかかわりについては別の機会にゆずりたい。ただ、ペルティエは作家にしる画家にしる、具体的な人名、作品名はいっさい挙げず、また何をいかに描くべきかについての指針めいたものも示さない。はっきりしているのはペルティエが象徴主義、審美主義に代表される芸術のための芸術、芸術至上主義とは対極的な、革命の手段としての芸術、ブルジョワ社会と闘う武器としての芸術を考えていたことである。シニャックの言う「古い社会構造にくらわせるツルハシのしたたかな一撃」に近い考え方であるが、シニャックと違うのは、ペルティエは明らかにプロパガンダ的、イデオロギー的な芸術を念頭に置いていたことである。彼が当時の社会の悪弊、矛盾、悲惨さをえぐり出したゾラ、モーパッサン、ゴンクールらの自然主義文学をどう評価していたかは、この講演からはうかがえないが、ピサロ父子（カミーユとルシアン）、リュース、あるいは社会派のスタンランその他が「新時代」、「パール・ベナル」などに寄稿した扇動的なデッサン（図11）に多大の共感を覚えたであろうことは十分想像がつく。ペルティエにとっての望ましい芸術とは、社会の切迫したニーズに応える一種の救援物資に近いものであったが、その際の“ニーズ”とは社会の歪み、ひずみを是正すべし、芸術家は社会に“参加”すべしという呼び掛けであり要請であった。しかしペルティエにとっての大いなるジレンマは、こうした革命的な芸術自体、必然的に過渡的、一過性の芸術とならざるを得なかったことで、実際ここに挙げたピサロ、リュースらの作品は、当時の社会に与えたインパクトはともかく、また社会史的な視点からは興味をそそるものの、どう見ても彼らの最良の作品とは言えないのである。

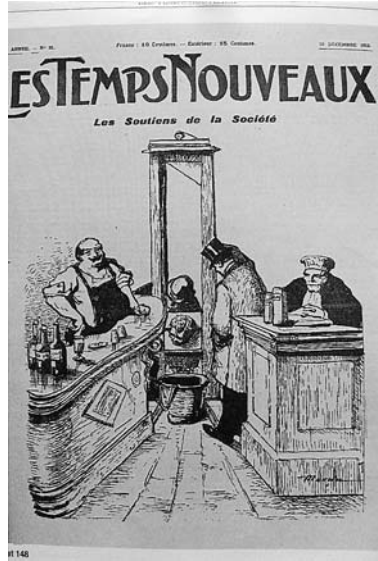


図11 シャルル・モーラン《社会の支柱》
〔「新時代」表紙〕、1913年12月20日号

(7) B. ラザールの視点

ペルティエと同じく“社会的芸術クラブ”の中心メンバーの一人であったベルナル・ラザールも1896年の講演「作家と社会的芸術」で、主にダンテ、シェイクスピア、ラブレーからラシーヌ、モリエールを経てゴンクール、ゾラに至る詩人、作家を軸にして芸術の社会的意義を論じている。ラザールによると「偉大な詩人、芸術家はそれぞれの祖国よりも人類のものである。彼らは常に普遍的な感情のみに訴える。彼らにあっては民族、環境、個別的な状況によって喚起された感情は、常に普遍的な思想に従属している。彼らの芸術は極めて社会的である。なぜならそれはすべての個人に語りかけるからだ」⁵⁸⁾。ラザールによると“社会的”な芸術とは人間一般に語りかける、普遍的な芸術と同義であり、それは一部の人のための「デカダンスの芸術と激しく対立する」⁵⁹⁾。ここでいう“デカダンスの芸術”とはヴェルレーヌ、ランボー、メーテルランクなどの象徴派の文学、あるいはロマン派のゴッティエに始まる“芸術のための芸術”を指すと考えられるが、多くのアナキストと同様、ラザールも神秘主義的、審美主義的、観念主義的な象徴派を堕落したブ

ルジョワの愛玩物と見ている。これらは時代と民族を超えた普遍的な古典作家の世界とは対照的に、狭隘な「ブルジョワのエゴイズム」⁶⁰⁾の産物であった。ならば、貧困、犯罪、労働争議、売春といった社会問題に深くコミットしたリアリズム、自然主義文学は社会的芸術と言えるのか？これについてもラザールは否定的である。

「芸術は社会的であるべきである。それによって我々が言いたいのは、芸術は有用 (utile) でなければならない、あるいはむしろ、有用な物や対象の再現を目的とすべきである、つまり芸術は教訓的でなければならない、ということだろうか？そうではない。芸術は生きたものでなければならない。それが我々にとって芸術の至上の法則である。リアリズムは真実であろうとした。しかしそれは不完全なものであった。それは個々の人間を正確に描写しようとしたが、結局はドーデのような凡庸な芸術か、ゴンクールのような理解も共感も得られない狭苦しい芸術に行き着くしかなかったのである」⁶¹⁾。

ラザールによるとリアリズムないし自然主義文学は狭隘かつ醜悪な現実の、あるいは人間の動物的な生活の近視眼的な描写に明け暮れ、芸術のための芸術は独善的、エリート主義的な“象牙の塔”に、ラザールによれば“神秘的デカダンスの沼地”⁶²⁾にはまり込んでいる。「リアリズムでもなく、観念的神秘主義でもないとしたら、社会的芸術の役割はどうあるべきか？それは環境の写真的描写に終わるべきではないし、動物的な生活を生々しく描くことでもない。それがなすべきは現実の中にある思想を取り出すことである、つまり今日開花し、明日に見ごろとなる思想を、である。それが描写の対象とすべきは (……) 進化しつつある様々な存在である」⁶³⁾。

同時代を人類の理想からはほど遠い、不完全で病める時代と見る点で多くのアナーキストは共通している。したがって自然主義にしろ、芸術のための芸術にしろ、病める時代、悪しき時代を反映したデカダンな芸術は否定する。彼らが肯定し、待望するのは資本主義とブルジョワによる支配が克服され、労働者が解放された明るい未来を志向する芸術、社会的な“進化”を約束する一種の未来主義的な芸術である。ラザールによればそれは「現代の中に準備されている未来を、自力で変革しうるモラルを、新たに作り出される明日の社会を垣間見せるような芸術」⁶⁴⁾である。

「このような芸術の原理とは、人生とは良いものであり、その具体的な現れが美しいものであるという意識である。人生の醜さとは社会が生み出したものである。人生を美しくするには、芸術が社会変革に貢献することが必要であり、したがってすべての芸術は革命的な芸術となるのである。(……) 重要なことは、社会的な芸術が先駆的な芸術となることである。芸術家は美の規範を打ち立てるだけでは不十分で、現代の新しいモラルを準備する必要がある。(……) 作家の、芸術家の、社会的芸術作品の課題とは、現代の人間に美の新しい形を理解させることである。それによって明日の都市の生活はより快適なものとなるのである」⁶⁵⁾。

彼の言う社会的芸術とは革命的な芸術であり、革命的な芸術とは明日の芸術であるが、しかしラザールもまた明日の芸術にふさわしい主題、様式とはどのようなものかについての具体的な指示、提案はしてない。彼のいう“先駆的な芸術”が例えばゴッホ、ゴーギャン、セザンヌの芸術を意味するのではなく、“革命的な芸術”が世紀初頭のキュビズム、フォーヴィスムなど、前衛的な芸術を意味していないことは明らかである。なぜならそれらが民衆に、労働者に語りかけ、彼らに容易に理解されるような芸術とはいえないことは明らかだからである。「社会的芸術の支持者たちはもっぱら、実現可能なより良い社会を描き出すことに専念した。彼らのメッセージとは現代の諸悪を鎮め、改良することであった」⁶⁶⁾とすれば、彼らのお眼鏡にかなった“社会的芸術”とは、例えばシニャックの《調和の時代》であり、クロスの《夕べの 대기》(図12)であり、あるいは(時代はずれるが) マチスの《生きる喜び》、つまり理想的、楽園的な未来社会のヴィジョンを分かりやすく描いた作品であった。ラザールその他のアナキストのいう“社会的芸術”とは、フォーリエ、サン・シモンの空想的社会主義を美的、芸術的次元に置換えたものともいえるのである。

“社会的芸術クラブ”のもうひとりの重要なメンバーで、広く読まれた「自由恋愛」(L'amour Libre、1896)の著者としても知られるシャルル・アルベールもこの年(1896年)、同クラブのオフィスの“希望の間”で「芸術と社会」をテーマとして講演を行った。この問題が当時いかに関心を引いていたかをうかがわせるが、しかし関心のありようは前の2人とは微妙に異なる。新印象派の芸術にも理解のあったアルベールが講



図12 アンリ・クロス
《夕べの大気》、1894
年、油彩、パリ、
オルセー美術館

演のテーマとした“芸術”とは文学より美術に近く、しかも彼の関心は絵画、彫刻よりむしろ装飾美術、応用美術、あるいは当時の言い方では産業芸術 (art industriel) に向っている。モリス、ラスキンの影響を受けた多くのアナキストと同様に、アルベールにとっても芸術とは普遍的なものであり、万人が共有すべきものであり、それにともなって“作品”の概念も単に美的な枠組を超えて、日常生活に浸透すべきものとしてとらえられている。

「なんであれ、良くできたものはすべて、ある意味では芸術作品なのである。良き靴職人は下手な画家やヘボ詩人よりはるかに芸術家である。その他の様々な職人も、もし彼らがその仕事を愛情と誠実さをもって全うすれば、我々に美の感覚を喚起することができる。我々の欲求を満たすことを使命とするあらゆる仕事、あらゆる産業において、芸術は美しい形の探求においてであれ、ある物の仕上げの完全さによってであれ、大きな位置を占めているのである」⁶⁷⁾。

いわゆる大芸術(絵画、彫刻、建築)と小芸術(装飾美術、工芸 = minor / lesser art)、芸術家 (artist) と職人 (artisan) との区別あるいは差別を認めず、良く仕上がったものはそれが絵画であれ、椅子であれ、靴であれ等しく“芸術”であるとの思想は、イギリスのウィリアム・モリスとその周辺に由来し、アルベールのこれらの言葉にもその影響は明らかであるが、近代の大画家で同様の思想を、ただし多少違った視点から語った唯一の画家はおそらくルノワールであった。産業化、工業化が進み、職人的なメチエ (手技) の喪失を嘆くルノワールは、絵も結局は画

家の手仕事であり、その意味では職人の仕事と変わらないことを再三強調している。「絵というものは指物細工や金物製造といっしょで、ひとつのメチエ（手仕事）なのだ」⁶⁸。「だが結局のところ、私は自分の手で働いているよ。だから労働者さ。絵を描く労働者だね」⁶⁹。

生活のないところに芸術はない、生活は“芸術化”されるべきであると考えルノワールは、その考え方においてはイギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動、フランス、ベルギー、ドイツなどのアール・ヌーヴォー（ユーゲントシュティール）の先駆者ともいえるが、職人の高度の技（メチエ）が椅子を、箆笥を芸術の域に高めると考える点ではアルベールとルノワールは通じ合うものがある。ルノワールと違うのは機械に対する姿勢である。保守主義、反近代主義のルノワールは機械や科学に対して常に懐疑的な態度を取り続けたが、手作り、手仕事ではもはや時代のニーズに応えきれないことを認識していたアルベールの機械に対するスタンスはより柔軟である。

「現代の装飾の醜さ、悪趣味、日用品の出来の悪さ、もの足りなさを、人は時に機械の責任にする。しかしこれは大きな誤りである。機械は人間が考え出し、作り、動かすものである。それは人間のどんな要求にも従う。人間の労働と時間を節約しながら、その生産力を何倍にもするために作られた機械は、それがまき散らしているとされる醜さの原因ではないのである」⁷⁰。

彼はその一例としてイギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動の中心にあったウォルター・クレーンのデザインにもとづいて機械で印刷された「素晴らしい壁紙」を挙げている。現代芸術の醜さ、悪趣味、質の悪さの元凶となっているのは、アルベールによると機械そのものではなく、あくなき商業主義、利潤追求の精神、一言で言えば資本主義にある。芸術の向上、進化は社会のそれと不即不離の関係にある。資本主義が克服され、社会主義的な平等社会が実現してはじめて、芸術は民衆のものとなる。言い換えれば真に“社会的”なものとなるのである。

「共産主義とアナキズムへと向う進歩のみが、芸術が極めてささやかな仕事にも顕現するような昔の時代へと我々を導くのである」⁷¹。

ここでいう“昔”（autrefois）とは、モリスが理想の時代と見た中世のゴシック時代と考えられるが、アルベールによると現代は「美の感覚

がほとんど消え失せた、混沌とした時代」であり、古いものは遠ざかり、新しいものはまだ見えない過渡期である。

「我々は現代の惨めな社会に、民衆と芸術家にとって高度の芸術生活への架け橋とも手段ともなるような人間的な活動のしるしを、信仰を、感情を空しく求めるのである」⁷²⁾。「現代のような状況にあっては、美しい作品はむしろより良い未来のために作られるだろう。芸術を敵視し、蔑視するような（今の）社会では、芸術の真摯な試みはすべて侮辱か反乱を意味する」⁷³⁾。

こうした引用を見る限り、アルベールは当時の出口の見えない閉塞的な状況のみを語るペシミストのように見えるが、しかし彼はウィリアム・モリスの語る民衆芸術の可能性を信じており、また明日の世界の新しい芸術にも期するところあった。この種の講演にはめずらしく、アルベールはここで彼の理想に近い画家の名を挙げている。ピュヴィ・ド・シャヴァンヌ (1824-1898) がそれで、アルベールによると彼の絵は「有益な労働と爽快な遊びとのバランスが取れた、自由で知的で勤勉なその人間的ヴィジョンにより、我々をうっとしい現代から、芸術が真の情熱であり、生きることが喜びであるような時代へと導いてゆく」⁷⁴⁾。

アルベールがここで言うシャヴァンヌの作品とは、人類が平和と調和のうちに生きていた神話的な時代を描いた壁画的な作品を指すものと思われるが、産業都市リヨンに生れながら、多分に懐古的、古代志向的なシャヴァンヌのヴィジョンは、アルベールには現実逃避というより現代を超えて、未来の理想的な時代を、“取り戻された楽園” (Paradise Regained) 予見させるものであったようである。彼の講演の前年 (1895年) のアンデパンダン展に出品されたシニャックの《調和の時代》についてのアルベールのコメントはないが、もし彼がこれを見ていたら、構図、モチーフ、楽園的なイメージなどの点でシャヴァンヌから相当の影響を受けたシニャックの芸術、とりわけ当初《アナーキズムの時代》と題されたこの大作に多大の理解と共感を示したことは十分考えられよう。

いわゆる“用と美”、あるいは“用の美”を実現した装飾美術 (応用美術) は、未来への可能性を秘めた新しい“社会的芸術”としてアール・ヌーヴォーの芸術家、批評家の関心を集めたが、アルベールにとってもそれはことのほか“社会的価値”に富む芸術であった。

「イギリスではウィリアム・モリスが提唱し、今日かくも多くの若

い才能を夢中にさせている新しい装飾美術が話題になっている。装飾的なモチーフというものはあるテーゼを支持したり、思想を喧伝するには適さない。しかしながらこの新しい芸術（アール・ヌーヴォー）は平等主義的な未来のために（他の芸術と）同様に健闘しているのである」⁷⁵⁾。

人類の黄金時代は過去でもなく、現在でもなく、未来にあると見るアナキストにとって、彼らの時代は“新しい芸術”の種蒔きの時ではあっても収穫の時ではなかった。「我々の住いに多少の美を、我々の町に多少の詩情を実現する」ためには「なおいくつかの条件が必要である」。しかしそれらを「満たすことは現代の惨めな社会では当然のことながら不可能である」⁷⁶⁾と、アルベールはここでも悲観的である。

アルベールにとっての“社会的芸術”とは、多くのアナキストおよびアナキズムに共感する芸術家にとってそうであったように、平等主義的な調和の取れた社会にこそふさわしいものであり、そこでは芸術はかつてのブルジョワ社会における“奢侈品”ではもはやなく、民衆の生活に溶け込んだ美的な“日用品”となるべきである。

「彼ら（民衆）には（芸術が）理解できないでしょう。理解する前にまず見、聞き、読むことです。しかし諸君（＝芸術家）が作品をスノブな金持だけが行けるような展覧会やショーウィンドーにしまい込んでしまったら、彼にはどうして見たり、聞いたりできるでしょう？ですから、とりあえずはアトリエや工場の諸君の同朋を作品の前に呼び寄せることです。これは“社会的芸術”を生むための新しい、同時に極めて有効な方法となるでしょう」⁷⁷⁾。

アルベールは「古い世界に住む新しい人間である」民衆が「美を創造し、美を愛し、醜いものを憎む」ことで、より良い社会における「新しい秩序の確立」に貢献するよう呼びかけて、この講演を結んでいる。現代における美と芸術は一部の特権階級の奢侈品あるいは虚栄のシンボルになり下って民衆からますます乖離し、その美的、道徳的デカダンスは目にあまるが、しかしこうした末期的症状は一時的、過渡的なものであり、やがて起きるであろう社会的革命に平行する美的革命により真の民衆の芸術が、“社会的芸術”が実現され、シニャックが《調和の時代》において見事に視覚化したように、人々は調和と安寧と幸福のうちに生きるであろう、というのがアルベールの希望的観測である。

悲観主義と楽観主義、否定と肯定が交錯するのが彼の姿勢であり、また事実、世紀末とは華やかな万博やベル・エポック、アール・ヌーヴォー、映画その他の新しい大衆文化に代表される明るい部分と、階級格差の拡大、労働争議、犯罪の多発、農村の空洞化、テロリズムの横行などの暗い部分が交錯する時代であった。しかし生活に溶け込んだ美をモットーとし、大量生産、機械生産のメリットを生かしながら、いわば美の“民主化”をはかったアール・ヌーヴォーの運動のただ中にありながら、アルベールがこれについてほとんど発言しないのは意外でもあり不可解でもある。新しい時代にふさわしい新しい芸術を待望する彼の目の前にあったのは、ブルジョワ向けのサロン芸術を別にすれば、ゴッホ、ゴーギャン、セザンヌなどの少なくとも当時は民衆に支持もされず理解もされなかった芸術であり、世紀が代わって登場したのは、彼らをルーツのひとつとするフォーヴィスム、キュビスム、表現主義、未来主義、抽象主義など、新しく、革命的ではあっても、民衆はおろか、一般の美術愛好家、大多数の批評家の理解さえ超えた芸術であった。列強の資本主義、帝国主義、植民地主義が拡大し、民族主義のひずみ、亀裂が深まり、やがては第一次大戦にいたる危機的な状況のもとに生れたこれらの前衛芸術についてのアルベールの直接的な評価は聞こえてこないが、時代と民族、国境を超えた普遍的、古典的な芸術を、万人に語りかける芸術を理想と見たアルベールがこれらの芸術をどう見たかは想像に難くない。無論、彼が希望を託した未来の、新しい社会と芸術が近未来のそれではなく、さらに遠い未来のそれであったという可能性はあるが。

以上見てきたように、世紀末の“社会的芸術”とはミレー、クールベのいわば“素朴な”社会的芸術に対し、当時の大きなうねりであった社会主義、アナキズム、ユートピア思想などを取り込んだ複合的、多面的な性格を見せている。そうした意味での社会的芸術のひとつの集大成とも言えるのがシニャックの《調和の時代》であった。

(8) ラスキーンとモリス

すでにある程度ふれてはいるが、ジョン・ラスキーン、とりわけウイリアム・モリスがフランス、ベルギーの“社会的芸術”に与えた影響は少なからぬものがあったので、簡単に触れておきたい。フランスにおける

ラスキンについてはマルセル・ブルーストがその最初の紹介者のひとりとなったが、2人の思想はジャン・グラヴの「ラ・レヴォルト」、これを継承した「新時代」、ベルギーで刊行された「新しい社会」など、アナーキズム系の雑誌を通じて徐々に紹介された。言うまでもないが、モリス、ラスキンにおける芸術の社会性とは、イギリスが産業革命の先進国であったこととも大いにかかわっている。

モリスによれば真の芸術作品とは「労働における幸福の表現でなければならぬ」⁷⁸⁾。ここで彼の言う労働とは職人的な手仕事、手作業に他ならず、それゆえ彼の視線は機械化された同時代よりおのずと中世に向う。モリスにとっては民衆の総意、あるいはひとつの都市全体の意志によって建造されたゴシックの大聖堂は最も“社会的”な芸術であり、「アナーキズムの美学」の著者アンドレ・レスレルによれば大聖堂は「アナーキズムのシンボル」⁷⁹⁾ですらあったが、モリス、ラスキンにとって、こうした意味での社会的芸術こそ理想の、最良の芸術であった。モリス自身の言葉によれば社会的芸術とは「民衆により、民衆のために作られるべき芸術」であった。中世志向のモリスが「共同体的な精神をもって幸福に仕事をする人こそ、最良の芸術作品を作ると考えた」⁸⁰⁾のは驚くに当たらないとして、それだけにそこには天才、個性、独創性、同時代性、前衛といった近代芸術のキーワードが入り込む余地はほとんどない。

芸術の社会性についてのモリス、ラスキンの意識が産業革命時代の大量生産、機械生産に逆行して中世にさかのぼり、中世の芸術を理想化することでひとつの帰着を見たのはある意味では皮肉という他ない。ただし、ラスキンもモリスも機械（生産）そのものを全面的に否定したわけではないので、この点は注意を要するが、彼らが絵画、彫刻などの“高尚な芸術”（high art、あるいは fine art）と、家具、織物のような日常の実用に即した応用芸術、あるいは“craft art”、つまり“メジャー”な芸術と“マイナー”な芸術との垣根を取り払ったことは、その後のアール・ヌーヴォーの展開に重要な意味を持っていた。“社会的芸術”とは社会批判的な芸術というより社会にとって“有用な芸術”（L'Art Utile）であるとの考え方はラスキンとモリスに負うところが大きいからである。ところでそれは社会の誰にとって“有用な”芸術であるべきか？ 無論、労働者、民衆にとってである。“fine art”より“用と美”（use and beauty）を兼ねた応用美術を重視するモリスの姿勢は、絵画、彫刻、あ

るいは建築だけでなく（あるいはこれらにも増して）、装飾芸術、応用芸術、建築の分野にも挑戦したベルギーのヴァン・デ・ヴェルド、フランスのグラッセ、マイヨール、チェコ出身のミュシャ、ドイツのフォーゲラー、リーマーシュミット、ベーレンス、オーストリアのコロマン・モーザー、スコットランドのマッキントッシュその他、主としてアール・ヌーヴォー系の世紀末の芸術家に大きな影響を与えたが、しかし中世を理想化するモリスの多分にナイーヴな中世志向はもはや彼らの取るところではなかった。

（9）シニャックのジレンマ

中世の無名的な芸術を称揚するモリス、ラスキンの姿勢は一面、芸術の大衆化、民主化をも意味する。「象牙の塔」の芸術から“巷の芸術”への転換といってもよい。グラヴの「新時代」と並ぶ重要なアナーキズムの雑誌「パール・ペナル」はエミール・ブージェにより1889年の2月に第1号が出たが、その年の9月号の匿名の記事によれば、「芸術はもはや、今日のように一部の特権階級の独占ではなくなるだろう。画家たちはこれからカルノー（大統領）やブーランジェ（将軍）を神格化するための下手な絵を描く以外の目的で絵筆をとるだろう」⁸¹⁾。

特権的、エリート的な“高尚な”芸術の否定としての“社会的芸術”は、ここでアナーキズムと接点を持つことになる。というのはアナーキズムとは狭い意味ではいわゆる無政府主義であるが、より広い意味では反（または無）権力・権威主義ともいえるからである（アナーキズムとは語源的には「リーダー、首長なき」を意味する）。国家権力なき、支配階級なき社会の実現を計るという点ではアナーキズムも社会主義も一致するが、その実現を妨げるのは何か、諸悪の根源は何かについての両者の見解は一致しない。一言で言えば、「社会主義者はその原因を私有財産に見るし、アナキストはそれを権威という原理に見るのである」⁸²⁾。

ここで言う権威とは政治的な権威、具体的には権力機構としての国家、政府と見てよいが、これに準ずるものとして美的、芸術的権威を加えることも可能である。具体的には美術アカデミーあるいはアカデミズムという名の権威である。クールベからマネ、印象派を経て後期印象派、新

印象派にいたる近代美術の歴史は、ある意味では反アカデミズムの歴史であった。様式、主題に差はあれ、前衛的な近代美術の共通のモットーは権威、伝統という束縛からの自由であり、創造の自由であった。浩瀚な「アナーキズム百科事典」(全4巻、パリ、1934-35年)の編者セバスチャン・フォールによれば「権威の原理。そこに悪がある。自由の原理、そこに癒しがある」。「アナーキズムの原理はたった一言に尽される:「自由」である」⁸³⁾。とすれば、ドラクロワの《民衆を導く自由の女神》(1830年、ルーヴル美術館)は、自由を求める芸術家を導く“アナーキズム”という名の女神のアレゴリーと見ることもできるが、1884年にスーラ、シニャックが中心となって結成したアンデパンダン(独立)協会自体は、その名の通りアカデミーという権威、束縛からの独立を標榜したものであった。無論、印象派グループとその展覧会も、あるいはイギリスのラファエル前派運動も同様の趣旨によっているが、印象派結成から10年後に結成されたアンデパンダン協会は、時代のキーワードのひとつであった近代のアナーキズムとほぼ時を同じくして生まれていったという点で、印象派以上に先鋭的、挑戦的であった。無論、自主独立はうたっても、特定の主義、主張にはこだわらないアンデパンダン・グループには、創立メンバーのひとりであった象徴派のルドンのような、後の新印象派以外のメンバーも多数ふくまれてはいた。しかし「社会主義よりもアナーキズムが彼ら(=新印象派)を惹きつけたのは、アナーキストが(……)芸術家の創造の自由を重んじたからに他ならない。アナーキストにとってアヴァン・ギャルド的な芸術とは自由を意味した」⁸⁴⁾。その“自由”の理念を介してアナーキズムに最も接近したのが、画家ではシニャックであり、リュースであった。

言うまでもないが、当時の反アカデミズムの芸術は新印象派に限らない。ゴッホもゴーギャンもセザンヌもロートレックもナビ派も忘れられないが、ゴッホは南仏で自殺し、ゴーギャンはヨーロッパを見限って南太平洋に逃れ、セザンヌは故郷のエクスに隠棲し、サント・ヴィクトワール山や卓上のリンゴを描く日々であった。ロートレックだけはパリに残り、モンマルトルの名物男として人気を博していた。ロートレックが心情的にアナーキズムに傾いていた可能性はあるが、しかし組織やイデオロギーになじまないボヘミアンの、アウトサイダー的なロートレックには、シニャックにおけるような政治的、左翼的な発言も行動も見ら

れない。ナビ派にしても、《アナーキスト》(図3)、《路上デモ》などの木版画を残した初期のヴァロトンを除けば、ボナール、ヴェイヤールなどのアンチームな室内画や風景にアナーキズムの影を見るのはほとんど不可能である。結局、アナーキズム陣営から見た時、彼らの同志とも闘士とも映ったのはシニャックであり、リュースであり、クロスであり、一時点描に傾いたピサロであり、その子のルシアンであり、要するに新印象派の画家たちであり、さらにスタンランのような若干のアウトサイダーであった。

これまで見てきたように、アナーキズムが新印象派をはじめとする世紀末の芸術家をひきつけた大きな理由は、その反権威主義と一種のリベラリズムにあったが、G. ウッドコックの言うように「作家や画家たちをアナーキズムに惹きつけたのが、アナーキストの散文的な日常の活動でなかったことは明らかである。アナーキズムの思想そのものでさえなかったかもしれない。(……) アナーキズムが当時の芸術家や知識人たちを惹きつけたのは精神の独立と、行動と経験そのものの自由を尊重する精神であった」⁸⁵⁾可能性はあろう。

アナーキズム的な「精神の独立」と「行動の自由」の原則は、1881年のロンドンでのアナーキスト大会で承認された、いわゆる“行為によるプロパガンダ”に火をつけ、特に1892-94年のフランスでは、すでにふれたように国会議事堂、カフェ、レストランなどの公私の施設の爆破、要人暗殺などのテロリズムを集中的に生んだ。これにからむ1894年8月の“30人裁判”についてもすでにふれたが、早くから当局にマークされていたにもかかわらず、また国外に逃亡もしなかったにもかかわらず、シニャックは逮捕を免れた。彼の活動が目立たなかったからともいえるが、とすればここにアナーキスト・シニャックの人知れぬジレンマがあったと言えよう。

本来のアナーキストであれ、アナーキズム寄りの作家、画家、知識人であれ、“アナーキスト”の名に値する人物はこの30人裁判に出廷するか、ピサロ、エリゼ・ルクリュ(Reclus)のように国外に逃亡するかのいずれかであった。シニャックと親しく、新印象派に最初の理解を示し、新印象派の紹介も兼ねてシニャックについての最初のモノグラフを書いた批評家のフェネオンが出廷したにもかかわらず、シニャックが拘束もされず、彼自身、おそらく逃亡の必要も感じなかったことは、ある意味

ではアナーキストとしてのシニャックの存在感の薄さを物語るものと言えよう。シニャックがこれについてどう感じていたかは推測するしかないが、シニャックの立場からすれば、アナーキズムへの貢献、忠誠とはアジ演説やデモ、テロ行為など、直接的な行動に出ることではなく、画家としての活動にあった。彼にとっては描くことが“行為によるプロパンガンダ”であった。シニャックの次の一文は30人裁判のおそらく6-7年後のものと思われるが、これは彼の信念の表明であると同時に、アナーキズムの画家としての彼の立場についての一種の釈明のようにも読めるのである。

「アナーキズムの画家とはアナーキズム的な絵を描くのではなく、富にこだわることなく、見返りを望むことなく、個人的な努力によって全力を尽して牢固たるブルジョワの因習と闘う画家である」⁸⁶⁾。

“ブルジョワの因習”とは例えば偽善的な市民道徳、功利主義などを意味するとも考えられるが、ここではむしろ、ブルジョワのサロンにふさわしいアカデミックな芸術であり、これを下支えしたアカデミズムであった。シニャックの作品をジャンル別に見ると、大半は風景画である。これは静物画とともに思想的、イデオロギー的なものと、ましてやアナーキズムとは最も結びつきにくいジャンルであるが、しかしシニャックの視点からすれば、これらは輝かしい純粋色と分割主義（点描法）という反アカデミックな手法によっており、ジャンル、主題に関係なく、画家の“自主独立”の精神を、アナーキズム的な自由の精神を表明しているのである。

(10) 主題の問題

「ブルジョワの因習と闘う」反ブルジョワ的なシニャックの姿勢は、家父長的、権威主義的な裕福な一家の主と、その“家臣”的な家族、使用人を描いた《食堂》(図13)、当時の批評家の言葉によれば「豪華な室内でものうい無関心を漂わせている男女の無気力なアンニュイ」⁸⁷⁾を描いた《日曜日》(図14)にシニカルな形で表れている。反ブルジョワ的なスタンスはアナーキズム自体の一端を形成しているが、絵画に置換えればそれは例えばスーラ、シニャックをはじめとする新印象派の画家た

ちが「パリ北部の工業地帯とそのプロレタリア的な郊外を好んだ」⁸⁸⁾ことに現われている⁸⁹⁾。しかし「ブルジョワの因習と闘う」とはシニャックの場合、たとえばリュース、スタンランにおけるようにあからさまにブルジョワ批判的な、あるいはプロレタリア的な世界を描くことを意味しない。特定のイデオロギーの表明につながる主題を描かないことにより、シニャックの思想的な立場が見えにくくなっていることは確かであるが、この点は彼自身が十分意識していたことは、上の一文に続く言葉に明らかである。

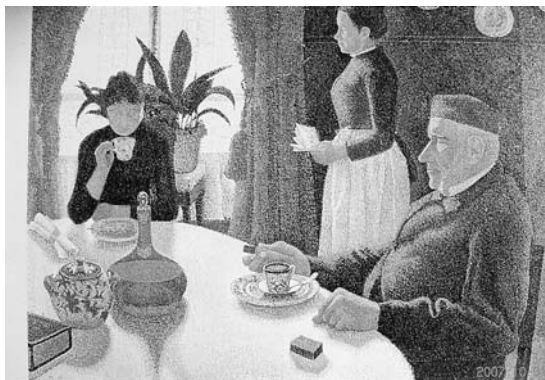


図13 シニャック《食堂》、1886-87年、オッテルロー、クレラー＝ミュラー美術館

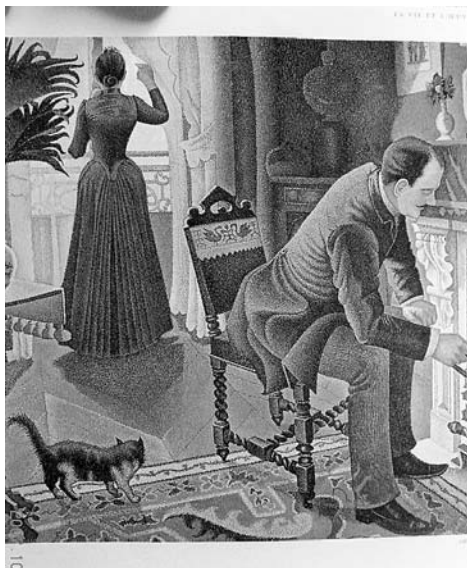


図14 シニャック《日曜日》、1888-90年、個人蔵

「(絵画における) 主題は問題にならない。少なくともそれは絵画作品の一部に過ぎず、色彩、デッサン、構図といった要素以上の重要性を持たないのである」⁹⁰⁾。

同様の主張はシニャックの晩年にも展開されているが、彼はここで主題を二つに分けている。ひとつは「造形的なものにかかわらない一切のもの」としての“ピトレスクな主題”である。もうひとつは作品の「美的なコンセプト、技法、永遠の、しかし変貌してやまない表現様式、要するにすべての造形的なもの」を表現した“絵画的 (pictural) な主題”である⁹¹⁾。一般的な意味での主題とは“何をいかに描くか”の“何を”の部分、つまりシニャックのいうピトレスクな主題であるが、画家が人を感動させるのは「線と色彩の調和によって」であって、ピトレスクな主題によってではないというのがシニャックの持論である⁹²⁾。これをモーリス・ドニの有名な言葉に置き換えれば、「絵画とは、軍馬や裸婦、何かのエピソード (= “ピトレスク” な主題) である前に、一定の流れにしたがって集められた色彩でおおわれた平面 (= “絵画的” な主題)」⁹³⁾となろう。

絵画で問われるのは造形的な側面であって、主題ではない、“何を”ではなく“いかに”であるとは近代絵画の“定理”のように見られているが、しかし印象派の画家たちが歴史画や寓意画を描かず、象徴派の画家が(ルドンを別にすれば) 静物画に関心が薄かったのは決して偶然の結果ではない。何を描くか、または描かないかは画家の関心のありかの反映であり、例えばブリューゲルが得意とした農民をラファエロやミケランジェロが手がけることは考えられないし、実際彼らは描かなかった。かりに彼らが描いたとしても、それはもはや農民ではなかっただろう。逆にブリューゲルのリアリズムは農民を描くにはふさわしくても、これをもって《システィナのマドンナ》(ドレスデン絵画館)を描いたら、それはもはや《システィナのマドンナ》ではないはずである。つまり「いかに描くか」は「何を描くか」に先行するのではなく、常に並行し、からみ合っている。とりわけ近代の画家の場合、主題の選択は教会や王侯貴族など、注文主の指示によるかつての画家たちと違い、原則として個人の自由に任されるだけに、何を描くかは画家の信条、絵画観、価値観、人生観ともかわり、また時代が、生活環境が画家に主題を示唆することも十分ありうる。ロートレックが得意としたモンマルトルの芸人やカ

フェ、バー、サーカスなどの主題は、モンマルトルに生きた彼の人生と不可分であり、同じモンマルトルに生きたユトリロがロートレックとは対照的に人物には関心薄く、もっぱら人気のないモンマルトル風景を描いたのは、友もなく孤独に生きた彼の人生、魂と無関係ではない。シニャックの場合も、主題は決して“二の次”ではなかったはずである。主題という観点からすると、彼の油彩画のカタログ・レゾネに掲載されている600余点のうち、9割以上が風景であり、そのうちの大半は海洋ないし港湾、海岸風景であるが、これは海を、ヨットをこよなく愛した彼の人生と切り離しては考えられない。

ホイスラーも主題の問題には関心深かったが、彼によると「イギリス人の大半は絵を絵として、それが語っていると思われるストーリーから切り離して見ることができず、またしようともしない。(……)音楽が音の詩であるように、絵画は視覚の詩であり、主題は音あるいは色彩の調和とはなんの関係もない」⁹⁴⁾。

絵を通して何かのストーリーを、描かれた小説を、教訓を語るのは“純粹絵画”からはほど遠い文学的な絵画であり、絵画を文学の“はしため”にすることが邪道であることは言うまでもない。ホイスラーがその作品にしばしば“ノクターン”(夜想曲)、“シンフォニー”、“ハーモニー”(和音)といった音楽的なサブタイトルを付けたことはよく知られているが、シニャックも1890年代の一部の作品に“ラルゲット”、“アレグロ・マエストロ”、“プレスト”、“アダージョ”といった音楽用語をサブタイトルとして付けている。これは何も説明せず、描写せず、何も語らない、理想的な“純粹芸術”としての音楽に対する世紀末の画家、詩人たちに共通の関心の反映ともいえるが、しかし音楽には器楽のみの純粹音楽、絶体音楽だけでなく、歌曲やオペラなど、歌詞を、言葉を、またなんらかのストーリー性を伴うものも少なくない。ハーモニー、メロディー、リズムといった要素を音楽そのもの、純粹音楽とすれば、歌詞は付随的なものであり、歌詞なしの演奏でもその音楽は音楽として存立しうる。しかしベートーベンの「第9」がシラーの「歓喜の歌」なくしては「第9」でありえないように、作曲家がみずから選んだ主題としての歌詞、オペラなら筋書きは楽曲の構想、思想と不可分の関係にあり、“純粹”なはずの音楽が文学的なテキストを靈感源としても不思議はないのである⁹⁵⁾。

シニャックのいう“ピトレスクな主題”とは絵画における物語性、寓意性、象徴性など、「造形的なものとはかかわらない一切のもの」、言い換えれば“読む”、“知る”部分といえ、それらが絵画の本質でないことはあらためて強調するまでもない。彼が文学作品や伝説にもとづく絵を描かなかったことも事実である。しかしこれは彼の作品におけるいわゆる“主題”の欠落を意味しない。彼が好んで描いた南仏の風景も、海もヨットも、文学的とはいえないにしても、一個の主題である。色彩、構図といった“絵画的な主題”に枠組をあたえるのはこうした意味での主題である。シニャックはこの種の主題を愛し、必要としていたのである。としたら、彼があれほど共感を感じていたアナーキズムと主題の問題とはどうかかわってくるのだろうか。

上に引用した「アナーキズムの画家とは…」に述べられているのは、社会における画家のありよう、その姿勢であって、何をいかに描くべきかについてはシニャックは沈黙している。シニャックによると「ブルジョワの因習と闘う画家」がアナーキズムの画家であるが、ここでの“因習”とはすでに述べたようにアカデミズムと言い換えてもよく、となると印象派も含めた大半の前衛的、進歩的な画家たちがアナーキズムの画家ということになる。事実、シニャックはそう見ていたようであるが、しかし“描かれたアナーキズム”という観点からすれば、この論法では具体的な指標に欠ける。シニャックにとって絵画は特定の思想、イデオロギーを宣伝するためのメガホンでも、社会悪を糾弾し、革命を実現するための武器でもなかったが、しかしまた一方、言葉だけでなく作品によってもみずからアナキストであることを明言しない限り、アナキストとしてのシニャックの意義、存在感が半減することはシニャック自身も感じていたはずである。シニャックの性格からして、単に“心情のアナキスト”に甘んじることは許されなかったはずである。

点描主義、シニャックのいう分割主義は確かにアカデミズムとは無縁であるが、しかしシニャック、クロス、リュース、レイセルベルヘなど、アナーキズムのシンパであった新印象派の画家たちの作品の大半を占める明るくのどかな風景からはアナーキズムの影は見えてこない。いわゆる思想絵画（Gedankenmalerei）は彼らの望むところではないが、しかし思想も逸話も含まないすべての純粹絵画がいい絵ではないように、なにがしかの思想、物語、寓意を含む絵画がすべて悪い絵でないことは彼

らも知っていたはずである（もしこれらを否定したら、近代以前のほとんどのヨーロッパ絵画は否定されることになる）。半ば公然とアナーキズムにコミットしながら、“アナーキズム的”な絵を描かないとは、一種の言行不一致ともいえよう。しばしば引用されるシニャックの「社会における正義、芸術における調和：いずれも同じことである」⁹⁶⁾という言葉は、こうしたコンテキストからとらえ直すこともできよう。

シニャックによれば「社会における正義」を実現したのはアナーキズムであり、「芸術における調和」を実現したのは新印象主義である。というのも、「ウジェーヌ・ドラクロワから新印象派へ」でも再三強調し⁹⁷⁾、またスーラも言うように⁹⁸⁾、芸術とは究極的には調和（ここでは主に色彩の調和）に他ならないからである。これを言い換えれば、画家が目指すべきは美的、絵画的な調和であって、社会における正義を主張し、悪を糾弾することではない。そう訴えることによって、シニャックは誰の目にも明らかなアナーキズム的な主題の回避を正当化しているとも言えるのである。“回避”という言葉が適切を欠くとすれば、心情的にアナーキズムに共鳴しながらも、何を描けばアナーキズムに貢献できるのかが、シニャックには見えなかった、というべきであろうか。この問題と関連してロバート・L. ハーバートは次のように述べている。

「もし彼ら（＝アナーキズム寄りの新印象派の画家たち）が公然とプロパガンダ的な芸術にかかわっていたら、（アナーキズムが画家たちに何を提供したかの間に対する＝千足補足）答えは簡単だったろう。しかし実際はそうではなかった。逆に、彼らはジレンマにおちいった。つまり、彼らの芸術的判断にしたがえば、彼らが好んだのは、彼らの政治的信条と明らかな関係をもつことのほとんどない主題だったのである」⁹⁹⁾。

事実、シニャックをはじめ、新印象派が好んで描いたのどかで晴れやかな風景は一切の“政治的信条”とは無縁のように見える。またそう見える、あるいは見られることがアナーキズムを標榜する彼らにとって“ジレンマ”、アナーキストとしての実を示せないというジレンマであったことは想像できるが、しかしすでに述べたように少なくともシニャックの立場からすれば新印象主義、あるいは分割主義という技法、様式自体がすでにアナーキズム的であった。とすると、新印象派におけるアナーキズムとは様式的な意味でのそれと、主題的な意味でのそれとの二つの

タイプに分けることもできよう。あるいは潜在的ないし“銃後”のアナーキズムと、顕在的ないし“前線”のアナーキズムという分類も可能であろう。ジャン・メトロンもこうした視点からアナーキストの画家たちを二つのグループに分けている。

「アナーキズムとかかわった素描家、画家は二つのグループに分けることができる。数の点で多いのは、完全な自由を主張して、プロパガンダ的な芸術を拒否したグループである。ただしこれは、彼らを選んだ主題が彼らの政治的信条と無関係であったことを必ずしも意味しない。しかし彼らが自分たちが犠牲になっていると考える抑圧に対し、最も有効に闘えんと考えたのは、何よりも自分自身に忠実であり続けることによってであった。彼らはまた構図、デッサン、色彩のみならず、主題の選択にも自由であろうとしたのである。第2のグループの代表格のリユースに関して言えば、彼の中には芸術家と闘士 (militant) が、芸術とアナーキズム的なメッセージが無理なく共存していたのである」¹⁰⁰⁾。

「プロパガンダ的な芸術を拒否したグループ」に含まれるのはスーラ、シニャック、クロス、レイセルベルヘなどであるが、シニャックが油彩画において主題の選択にこだわったケースがあったとすれば、それは《調和の時代》と《解体する人》(図5)、室内画の《食堂》(図13)と《日曜日》(図14)であった。《調和の時代》(図4)についての立ち入った論議は別の機会にゆずるが、すでに述べたようにシニャックは当初、暫定的にこの絵を《アナーキズムの時代》と呼んでいた。それが《調和の時代》に変わったのは、ひとつには上に述べた社会的な調和と絵画的、美的な調和は不即不離の関係にあるという彼の信念を表明するため、もうひとつはこの絵が制作された1894-95年がテロリズム、要人暗殺の嵐が吹き荒れ、アナーキズム、テロリズムに対する政府の弾圧が一層厳しさを増した時代に当たり、いたずらに当局を刺激することを懸念したためと思われる。もう1点の《解体する人》は、シニャックの油彩画としては例外的とっていいほどにアナーキズム的な主題をストレートに取り上げている。

当時「社会主義的絵画」と評されたこの絵の主題そのものは、クールベの有名な《石割り》(ドレスデン美術館、第2次大戦で焼失)に通じるが¹⁰¹⁾、プロレタリアを、その労働を主役に据えているという意味で

はここにリュースの影響を見ることもできよう。この絵のサイズ（215×152cm）は、シニャックが当初この絵を（おそらくどこかの公共建造物の中の）「装飾的なパネル」（シニャック自身の言葉）として構想したことと関係しているが、真に革命的な画家は「しばしば無意識のうちに古い社会構造にツルハシのしたたかな一撃を加える」という彼自身の言葉を裏書きするような作品である。

シニャックは《解体する人》をリトグラフにして1896年の「新時代」に提供している。それによってそのイメージはある程度一般化したのが、同じ年に《調和の時代》もカラー・リトとして同誌に掲載されている。掲載された雑誌の性格からしても、シニャックがアナーキズムの画家として最もその存在をあらわにしたのがこの頃であったといえようが、同時にそれは作品そのものによってというより、この種の雑誌に作品を発表するという行為によってであったことを明らかにしている。世紀末の多くの芸術家、知識人がアナキストとなり、あるいはアナキズム陣営に加担したことについては、彼らが単なる知的、かつ一過性の流行現象に染まったに過ぎないとする、冷めた見方もあるが¹⁰²⁾、しかしシニャックは世紀が代っても、1913年にはアナートル・フランス、ヴェルハーランなどが名を連ねた進歩的な左翼グループ「円と方形」（Cercle et Carre）¹⁰³⁾に名を連ね、1925年にはフランス共産党の創立者の一人で、代議士でもあったマルセル・カシャン（1869-1958）と親交を結んだ（1934年には娘のジネットがカシャンの息子で医師のシャルル・カシャンと結婚した）。シニャックは1935年に他界するが、その前年まで長期にわたってアンデパンダン協会の会長として尽力し、死の直前まで平和主義者、アンチ・ファシストの闘士として活発な活動を展開したことも、画家としては、つまり作品だけを見れば“ノンポリ”らしき彼も、人間としては最後まで政治的信条の人であったことを物語る。

これまで見てきたように、シニャックのアナーキズムはプロパガンダ的、あるいはあからさまに社会批判的な作品として結実することは稀であった。シニャックにとってのアナーキズムとは結局、《調和の時代》のヴィジョンが訴え、またこの作品に添えられたアナキスト、シャルル・マラートの言葉、「黄金時代は過去にはではなく未来にある」が語るように、革命後の階級なき、権力なき社会で人類が平和と平等のうちに幸福に生きる地上の楽園を夢見るユートピア思想に近いものであった。

楽天的といえは楽天的であり、当時の先鋭的、破壊主義的なアナーキズム、あるいはマルクス主義的社会主义からすれば、それはかつてのフーリエ、サン・シモンの空想的社会主义と大差ないと批判されかねないアナーキズムであった。しかし画家シニャックの立場からすれば、新印象主義者であること自体がアナキストの証であった。世紀末から20世紀初頭にかけての新印象派の画家の大半が遅かれ早かれ新印象派から離れていったのに対し、シニャックは終始一貫して新印象派のリーダーであり続けたが、それは単に画家としての純粋な信念からというより、頑迷と言ってもいいほどにアナキストとしての自己に忠実であり続けようとしたことの結果とも見えるのである。

注

- 49) La Plume, 1891, p. 145
- 50) La Plume, 1891, p. 150
- 51) RICHARD SONN: *ANARCHISM AND CULTURAL POLITICS IN FIN DE SIECLE FRANCE*, University of Nebraska Press, 1989, p. 100
- 52) FERNAND PELLOUTIER: *L'ART ET LA REVOLTE: CONFERENCE PRONONCE LE 30 MAI, 1896*, Paris, 2002, p. 8
- 53) PELLOUTIER, op. cit. p. 19
- 54) PELLOUTIER, op. cit. p. 20
- 55) PELLOUTIER, op. cit. p. 21
- 56) PELLOUTIER, op. cit. p. 25
- 57) PELLOUTIER, op. cit. p. 29
- 58) BERNARD LAZARE: *L'ECRIVAIN ET L'ART SOCIAL* (Publication du Groupe "Art Social"), 1896, p. 15
- 59) LAZARE: op. cit. p. 14
- 60) LAZARE: op. cit. p. 19
- 61) LAZARE: op. cit. p. 27
- 62) LAZARE: op. cit. p. 28
- 63) LAZARE: op. cit. p. 29
- 64) LAZARE: op. cit. p. 30
- 65) LAZARE: op. cit. p. 30-31
- 66) JOHN G. HUTTON: *NEO-IMPRESSIONISM AND THE SEARCH FOR SOLID GROUND: ART, SCIENCE, AND ANARCHISM IN FIN-DE-SIECLE FRANCE*, 1994, Louisiana U. P. p. 114
- 67) CHARLES-ALBERT: *L'ART ET LA SOCIETE* (Publication de Groupe "L'ART SOCIAL"), 1896, p. 5
- 68) チェンニーノ・チェンニーニ(1370頃-1440)の『絵画術の書』(IL LIBRO

- DELLARTE) のフランス語版の新版 (1910年) に付されたルノワールの「序文」から。
- 69) ジャン・ルノワール『わが父ルノワール』(粟津則雄訳)、みすず書房、1964年、p. 219
 - 70) ALBERT: op. cit. p. 10
 - 71) ALBERT: op. cit. p. 30
 - 72) ALBERT: op. cit. Pp. 36
 - 73) ALBERT: op. cit. p. 46
 - 74) ALBERT: op. cit. p. 47
 - 75) ALBERT: op. cit. p. 47
 - 76) ALBERT: op. cit. p. 48
 - 77) ALBERT: op. cit. p. 50
 - 78) ウイリアム・モリス『民衆の芸術』(中橋一夫訳、岩波文庫版)、p. 31
 - 79) ANDRE RESZLER: *L'ESTHETIQUE ANARCHISTE*, Paris, 1973, p. 56
 - 80) Donald Drew EGBERT: *SOCIAL RADICALISM AND THE FINE ARTS, WESTERN EUROPE*, New York, 1970, p. 420
 - 81) SCHOLZ, op. cit. p. 96
 - 82) MAITRON, op. cit. I, p. 119
 - 83) MAITRON, op. cit. p. 20
 - 84) SONN: op.cit. p. 147
 - 85) WOODCOCK: op. cit. p. 286-287
 - 86) Robert L. HERBERT: "ARTISTS AND ANARCHISM: UNPUBLISHED LETTERS OF PISSARRO, SIGNAC AND OTHERS", *BM*, November, 1960, p. 479
 - 87) CACHIN, op. cit. p. 197
 - 88) THEDA SHAPIRO: *PAINTERS AND POLITCS: THE EUROPEAN AVANT-GARDE AND SOCIETY 1900-1925*, New York, 1976, p. 17
 - 89) 拙論の(上)でもシニャックとフランスの炭坑地帯のかかわりについて簡単に触れたが、当時の炭坑地帯、あるいは工業地帯とそこでのプロレタリアート、農民、ホームレスの悲惨な状況は、フランス絵画よりもむしろ当時のベルギー絵画に、例えば画家としてより彫刻家として有名なコンスタンタン・ムニエ(1831-1905)、ユージェーヌ・ラールマン(1864-1940)など、シニャックより一世代前の極めて社会性の強いリアリズムの絵画、彫刻に見てとることができる。文学作品で特に注目すべきは、ゾラの『ジェルミナル』(「ルーゴン=マッカール叢書」第13巻)である。アナーキスト・シニャックの形成にゾラが、特にこの小説がどれほど影響したか、あるいはしなかったかについて、これまでの研究には言及はなく、現段階で即断はできないが、もしシニャックがこれを読んでいたら、またそこに展開する炭坑地帯と労働者の悲惨な状況描写、またしばしば作中人物の口を借りて披瀝されているアナーキズム的な思想にシニャックが共鳴

したことは十分考えられる。その出版（1885年）が、シニャックがアナーキズムに関心を持ち始めた頃に一致していることも付け加えておきたい。フランス東北部、ベルギーに近いノール県の炭鉱町を舞台とするこの小説は、（上）でも触れたようにアナーキズムが国際的に大きなうねりとなり、同時に先鋭化した頃に書かれ、出版されたが、たとえば主人公の一人でニヒリスティック、アナキスト的な労働者スヴァーリンがもう一人の、より穏健な主人公エチエンスに語る次のような言葉は、シニャックの《解体する人》（図5）にヒントを与えたのではと思われるほどである。「町々のいたる所に火をつけるのだ、すべての民衆をなぎたおし、なにかかも打ち壊すのだ、この腐りきった世界のかげらも残らなくなったら、はじめておそらくもっとよい世界が再生しよう」。（河内清訳、中公文庫版、上、p.97）。「1789年（の大革命）以来、がつがつ食って太ったブルジョワども」（上、p.199）に対するシニャックの反感は《食堂》（1886-87）（図13）に現れている。この小説にはゴッホが画家になる前に伝道に行ったところとしても有名なベルギーの炭坑地帯ポリナージュについても言及があるが、ゾラの“お家芸”の遺伝に起因するアル中、これとも関連する殺人衝動、性衝動などの問題は別として、インターナショナル（第一インターの結成は1864年）、マルクス主義と連動した社会主義、破壊主義的なアナーキズム、頻発する労働争議、プロレタリアートの惨状、露骨な反ブルジョワ主義など、この小説のモチーフの多くはシニャックにとって“他人事”ではなかったはずである。また、この小説の大詰めで、主人公のエチエンスがそれまで働いていた炭坑に見切りをつけて新しい世界に向かって歩み始める時の描写、「太陽が地平線に誇らかな姿を現わした。田野全体が朗らかに目覚めたのだ。（……）生きるのはよいことだ、古い世界はもう一度春を生きようとしていた」（下、p.322）は、この小説のタイトル（革命時代の「^{ジュエルミナール}芽月」にちなむ）の由来となったが、この一節はシニャックの《調和の時代》（図4）のヴィジョンに近いものがある。いずれにせよ、未来主義的な楽園思想としてのアナーキズムを軸とするゾラとシニャックの関係は一考に値しよう。なお、ゾラ晩年の三部作『三都物語』（聖地ルーロド、ローマ、パリ）のうちの『パリ』（1898年）でもアナーキズムが中心的なテーマのひとつとなっている。

- 90) SIGNAC: op. cit. (note. 24), p. 3
- 91) SIGNAC, op. cit. (note. 1), p. 174
- 92) SIGNACE ibid. p. 182
- 93) HERSCHEL B. CHIPP: *THEORIES OF MODERN ART*, University of California Press, 1994, p.. 94（本来は“Art et Critique”誌の1890年8月23日、30日号に掲載された言葉）。
- 94) J. A. M. WHISTLER: *THE GENTLE ART OF MAKING ENEMIES*, New York, 1967 (original edition 1892), p. 126-127
- 95) リヒアルト・ワグナー（『芸術と革命』、北村義男訳、岩波文庫版、

- p. 92) によると、「言葉がもはや前進することのできないところに音楽がはじまる」。これと反対にベートーベンの「第9交響曲」が証明するのは「音楽がもはや前進することができないところに言葉がはじまる。言葉は音楽より上位に位する」。
- 96) おそらく1900年頃の日付のないシニャックの未公刊の書簡の一節から。ここでは ROBERT L. HERBERT: “*ARTISTS AND ANARCHISM: UNPUBLISHED LETTERS OF PISSARRO, SIGNAC AND OTHERS*”, *FROM MILLET TO LEGER: ESSAYS IN SOCIAL ART HISTORY*, Yale U. P, 2002, p. 109より訳出。
- 97) SIGNAC: op. cit. p. 128, 150
- 98) 「芸術とは調和である。調和とは色調、色彩、線における対照的な、あるいは類似する性質の相互的な関連（アナロジー）である」。元来は知人のモーリス・ボブール宛の書簡（1890年8月28日付）の一節であるが、ここでは Richard THOMSON: *SEURAT*, Oxford, 1985, p. 225から引用。
- 99) ROBERT L. HERBERT, op. cit. p. 104
- 100) MAITRON, op. cit. I, p. 481
- 101) E. HERBERT: op. cit. p. 20
- 102) 「スタイルを気にするパリでは知的流行は、服装の流行と同様に簡単に脱ぎ捨てられた。短命な流行としてアナキズムの思想に染まったのは若い芸術家だけではなかった」(Richard D. SONN: op. cit. (note51), p.183
- 103) 1929年に批評家のミシェル・スーフォルを中心にパリに結成された抽象芸術グループも「円と方形」(Cercle et Carré)を名乗ったが、これとは無関係。