

ポール・シニャックと喜びの風景画：モネとスーラの狭間から(後篇)

SAKAI, Takeshi / 酒井, 健

(出版者 / Publisher)

法政大学言語・文化センター

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

言語と文化 / 言語と文化

(巻 / Volume)

3

(開始ページ / Start Page)

47

(終了ページ / End Page)

62

(発行年 / Year)

2006-01

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00010643>

ポール・シニャックと喜びの風景画

—— モネとスーラの狭間から（後篇） ——

酒 井 健

前篇に引き続いて後篇も、新印象主義のフランス人画家ポール・シニャック（1863-1935）の画風の進展に注目してゆきます。

1900年頃から、明るさと喜びに満ちた堂々たる風景画を描くに至ったシニャックの進展を、クロード・モネ（1840-1926）とジョルジュ・スーラ（1859-1891）という彼に大きな影響を与えた二人の先人画家との関係から新たに説きおこす。それが、前篇と後篇の二回に渡って本論考が追求するテーマです。

前篇では、若きシニャックが、生命感に溢れるモネの作品、たとえば1880年制作の《水辺の花ざかりのリンゴの木》に感動しながらも、精神と芸術の支えを求めて、スーラの方へ走っていった模様を、ニーチェの説く「神の死」の恐怖と絡めながら論じたのでした。今回のこの後篇では、シニャックがスーラの世界から出て、自分独自の絵画の世界を創造してゆく姿を明示してみたいと思います。

1. 市民生活をどう描くか —— 肯定から批判へ ——

古典主義の画家たちは、自分の周囲の市民生活を描くことに絵画の意義を見出すことができず、それどころか品位の欠如すら感じて、そのような卑近な画題の選択を軽蔑していました。彼らが好んで画布に描いたのは、聖書やギリシア・ローマ神話の一場面、歴史を画する大事件など過去の重要な光景（それが実際に起きた事柄かどうかは別にして）でした。彼らにおいて絵画の意義は、彼らが描こうとした主題の権威に依存していました。絵画それ自身とは直接に関係のない聖書や神話中の話や歴史的事件の権威、すでに評価が定まっているそれらの題材の権威に依存していました。絵画の存在理由は、絵画自身ではなく、絵画の外にあったということです。

1860年代に印象主義とともに始まった西洋の近代絵画の歴史は、絵画の存在理由を絵画に取り戻させてゆく動きにほかなりません。絵画が自律性を回復してゆく動きと言い換えてもよいでしょう。その発端になったのは、マネが1863年に発表した《草上の昼食》でした。シニャックはこの年に生まれ、近代絵画の生成の息吹を肌で感じながら青春時代を過ごし、そしてスーラとともに、スーラ亡きあとは単独で、近代絵画の流れを推進していったのです。

マネの《草上の昼食》は、何の権威もない近代市民を画布に登場させて、古典主義に慣れ親しんでいた多くの鑑賞者たちに衝撃を与えたのでした。印象主義の画家たちは、以後、これに触発されて、一般市民の鑑賞者に愛されなくとも一般市民の何げない日常の姿を積極的に描いていったのでした。たとえば、セーヌ河の岸辺で語らう人々（モネの1869年の《ラ・グルヌイエール》）、稽古中のバレリーナたち（ドガの1876年の《バレエの授業》）、気ままに食事をとる人々（ルノワールの1881年の《舟遊びの人々の昼食》（カラー図版1））といったぐあいにです。

しかし新印象主義の登場とともに新たな傾向が出てきます。市民生活を批判的に描くという傾向です。1886年の第8回印象派展は、印象主義グループの最後の展覧会であると同時にスーラ、シニャックらの新印象主義の誕生を告げる展覧会となりました。注目すべきはスーラの作品《グランド・ジャット島の日曜日の午後》（カラー図版2）です。207×308 cm という大キャンパスのこのパリ市民の余暇の図は、点描法とも呼ばれる分割描法で二年間を要して仕上げられた労作なのですが、そのなかでスーラは、日曜日の午後という市民にとって最も健全なくつろぎの時刻にすら不純なものが混ざりこんでいることを暗示しようとした。右手前の日傘をさした女性、この絵のなかで最も大きく描かれていて最も鑑賞者に近いところに立っている女性は、品行方正そうに見えますが、実は娼婦にほかなりません。というのも、この女性が紐をつけて連れている猿は性的放縱の象徴であるからです。その隣の立派な身なりの男性はまんまとこの娼婦に釣られてしまったというわけです。スーラはさらに、男を釣るという娼婦特有のこの行為を、画面左で釣りをしている一見不可解な女性によって象徴的に描きました。向こうから歩いてくる二人連れの軍人は、彼女の釣りの獲物といったところなのでしょう。

それまでの印象主義の画家たちと違って、スーラは市民たちの生活をそのまますなりと肯定できないという意識を持っています。このような近代市民生



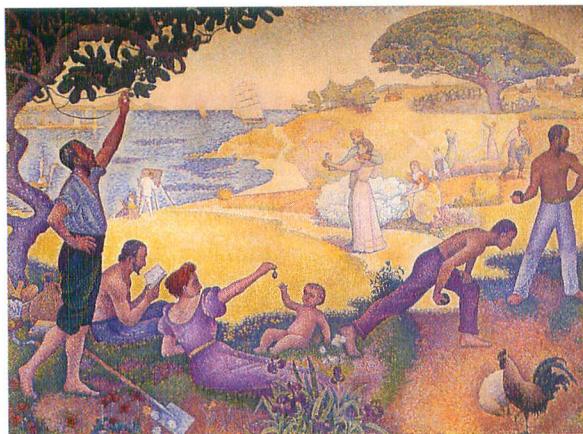
カラー図版 1
ルノワール 《舟遊びの昼食》
(1881 年)



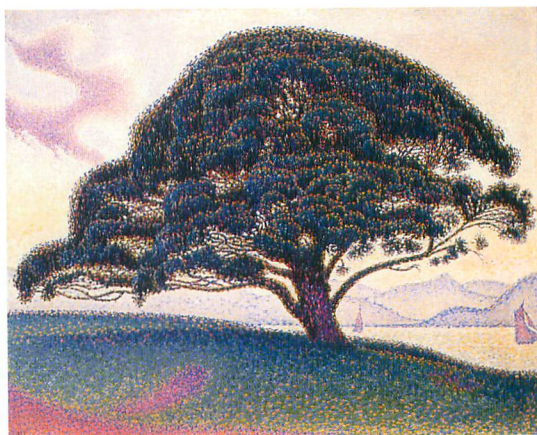
カラー図版 2
スーラ
《グランド・ジャット島の日曜日》
(1886 年)



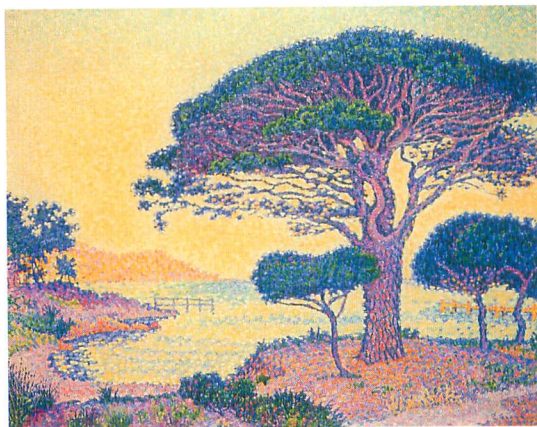
カラー図版 3 シニャック 《日曜日》 (1890 年)



カラー図版 4
シニャック 《調和の時代》
(1893-95 年)



カラー図版 5
シニャック
《サン＝トロペ途上の松》(1893 年)



カラー図版 6
シニャック 《サン＝トロペの笠松》
(1897 年)

活への批判意識は、スーラ一人だけの問題ではなく、当時つまり 1880 年代後半から象徴主義の運動とともに生じてきた傾向です。

象徴主義の発祥の地はフランスで、シャルル・ボードレール (1821-67)、ポール・ヴェルレーヌ (1844-96) など詩人が初期の立役者でしたが、1880 年代後半になると詩人だけでなく、尖端的な音楽家、画家、陶芸家、批評家が推進役になりました。彼らは、目に見える物品に心を奪われる物質文明下の近代市民に抗して、目に見えない神秘的な生命感を、詩句、旋律、図像を介して、つまりそれらを目に見えない生命感の象徴にして、伝えようとしたのでした。

1880 年代後半から象徴主義美学が隆盛した背景には、この時期にフランス社会で物質文明が目に見えて進捗したという事情があります。街にはガス灯がとまり、デパートには新規な商品が溢れかえり、人々は鉄道、電話の恩恵に浴するようになりました。しかしその反面、市民たち自身も物品のように孤立し、生命の深いつながりを失いはじめていたのです。スーラの《グランド・ジャット島の日曜日の午後》にはたいへん多くの市民が描かれていますが、この人たちはただの単体として存在していて、互いに生命のつながりを欠いています。ルノワールの《舟遊びの人々の昼食》が表わす雰囲気と何という違いでしょう。これは、スーラが人物を一人一人独立させて下絵を描き、最後にそれらを大キャンパス面でモンタージュ写真のように組み合わせさせていったという技法上の問題に還元しえない点なのです。近代市民への批判意識がスーラにこのようにきこえない人間の群れを描かせたとまず認識しておかねばなりません。

この批判意識はシニャックも共有していました。彼が 1890 年に発表した《日曜日》(カラー図版 3) を見てみましょう。絵の題名からしてスーラと歩調を一にしていることがうかがえますが、描かれている夫婦が、夫は暖炉に向かい妻は窓辺でカーテンを開けて外光に身をさらすというふうには、互いに背中を向けあいながら別々の熱源を求めています。そのうえ、画面左手前には、邪悪さを象徴する猫が描かれていて、夫婦が陰悪な関係にあることが暗示されています。物質文明を享楽する市民たちも、生活の内側を覗けばこのように寒々しい状況にあったということなのでしょう。

2. 憂愁とアナーキスム

象徴主義に傾倒した 19 世紀後半の尖端的な文化人は一様に、パリなどの大

都市で花開いた近代物質文明を批判的に眺めていたのですが、その批判意識から彼らがとった態度は大きく二つに分かれます。一つは、どんどん優勢になる物質文明に敗北感を覚えて憂愁に沈んでゆく消極的な態度です。もう一つは、アナキズム（無政府主義）のテロ行為に走って物質文明に危害を加えてゆく攻撃的な態度です。

前者の消極的な態度をとった象徴主義の文化人には、詩集『パリの憂鬱』を著したボードレール、「秋の日の ヴィオロンの ためいきの 身にしみて ひたふるに うら悲し」と詩「秋の歌」で綴ったヴェルレーヌら象徴主義の開祖にあたる詩人たちを始め、《悲しみの花瓶》シリーズを制作した陶芸家のエミール・ガレ（1846-1904）がいます。スーラもこちら側に属すると見てよいでしょう。《グランド・ジャット島の日曜日の午後》以降に彼が頻繁に描いたのは、都市文明から取り残された淋しげな海辺の光景です。よりいっそうの寂寥感^{せきりょう}を求めてゆくかのようにオンフルール、ル・クロトワ、グラヴリーヌと北フランスのうらぶれた海岸沿いを北上してゆくスーラの一連の海景画は、「身にしみるメランコリー」という彼自身の内面の心理を象徴的に表わす作品になっているのです。象徴主義が救おうとした「目に見えない神秘的な生命感」とは、ボードレール、ヴェルレーヌ、ガレそしてスーラにおいては、言うに言われぬ憂愁の思いということだったのですが、この思いは、象徴主義にかかわった文化人の多くが共有していたメタンリティーだったと言ってよいと思います。

もう一方のアナキズムの攻撃的な態度にでた象徴主義者の代表格は批評家のフェリックス・フェネオン（1861-1944）です。19世紀後半のフランス社会では貧富の差、資本家と労働者の生活状況の差が日増しに顕著になってゆきましたが、それに応じてとくに1890年代前半には特権者に対するアナキストたちのテロ行為が頻発するようになりました。1894年には大統領暗殺事件まで起きています。フェネオンもアナキスト系の新聞に寄稿するかたわら、パリの上院議会の斜め向かいにあったレストランに時限爆弾をしかけたりしています。

フェネオンはしかし政治的活動にのみ専念していたわけではありません。ボードレールやヴェルレーヌの詩よりもずっと能動的で精気に溢れるアルチュール・ランボー（1854-1891）の詩集『イリュミナシオン』の刊行を1886年に実現させ、また同年には自著の評論集『1886年の印象主義者たち』で既存の印象主義の画家たちとスーラ、シニャックらとの画風の違いを「意識的かつ科学的な

色調の分割」にあると指摘し、後者の新しさを称えています。また同じ年、ブリュッセルの雑誌『現代芸術』に発表した論文で「新印象主義」(le néo-impressionnisme)なる語を初めて使用したのもフェネオンです。

さてシニャックは、消極的、攻撃的、どちらの態度をとっていたのでしょうか。

前篇で紹介したように、1889年制作のシニャックの《カシス》は、南仏の風景画であるにもかかわらず、右肩下がりの海岸線を表して静かな哀感をかもしてしていました。そのようにして彼は、同年制作のスーラの《ル・クロトワの眺め》と軌を一にしていることを明らかにしていたのです。シニャックは、1891年のスーラの死まで、いえ死後数年たっても、スーラ的な憂愁を湛える海景画を描いています。

しかしその反面、彼は1890年には《フェリックス・フェネオンの肖像》を「意識的かつ科学的な色調の分割」の手法で華やかに描いてもいるのです。またシニャックはアナーキスムへの賛意を一貫して明瞭に示していました。1904年10月、雑誌『生の芸術』は、美術と国家の分離に関して次のようなアンケートを行い、シニャックの回答を掲載しました。まずアンケートの問いです。

- 「1) あなたは、国家が、どのような考えのものであれ芸術観を持ち、人に押しつけることを認めますか。さらに国家が、美術教育を独占しながら一時代の美学の諸傾向を弾圧するのを認めますか。
- 2) あなたの见解では、美術の発展にとって最も好ましい状況とはどのようなものですか。あなたは権威の体制の支持者ですか。それとも自由の体制の支持者ですか。
- 3) いずれにせよ、あなたは美術予算が削減されることに何らかの不都合を予想しますか」。

各問へのシニャックの答です。

- 「1) 否。
- 2) ^{アナルシスム}無政府状態の社会。
- 3) 否。ただし芸術家たちはまだ自由のためには成熟していない。20年前になるが、我々は何人かの同志たちと「独立派」を形成した。そこで

は各人が自分の好きなものを自分の好きなように展示する自由が与えられていた。ところが、そのあと我々に続く者はほとんどいなかったのだ！人は、「権威」（「フランス芸術家協会」, 「国民協会」, 「サロン・ドートンヌ」）の嫌悪すべき原則に基いた展覧会に拒否されたり、他人を拒否したりすることの方を好む。このような弱虫たちはまったくどうしようもない！」⁽¹⁾

アナキズムとは、自分の自由な生き方を阻害する権威なら何であれ否定するという立場をいいます。国家も美術団体も自由を抑圧するのならばアナキストの否定の対象になります。シニャックはアナキストでしたが、フェネオンのように要人の集う所に爆弾をしかけるような行為にはできませんでした。彼が第一に求めていたのは、権威の破壊ではなく、創造の自由でした。そして人と人、人と自然の自由な調和を生命のつながりとして求めてゆくようになるのです。スーラの憂愁から離れ、フェネオンのテロ行為にも加担せず、明るさのなかですべてが交わりあう世界を描いてゆくようになるのです。

3. 調和

19世紀末から20世紀初めにかけてのフランス社会は、アナキストたちのテロ行為に続いてドレフェス事件（1894-1906）で分裂の危機にさらされることとなります。ドレフェス事件とは、ユダヤ系軍人ドレフェスのスパイ容疑による逮捕、有罪判決が冤罪か否かをめぐって国を二分して行われた論争で（結局ドレフェスの無罪が確定して終わる）、過激なフェネオンはもちろんのこと、シニャックも、そして社会問題から遠ざかっているかに見えたモネも、ドレフェス無罪をはっきり支持していたのですが、しかしシニャックは分裂が続くフランス社会のなかで新たな調和を夢見てもいました。一種のユートピア思想と言ってよい彼の考えは、1893-95年制作の大作《調和の時代》（カラー図版4）によく描かれています。左手前のイチジクの実を採っているのは彼自身で、横たわった姿勢でその実を赤ん坊に差し出しているのは彼の妻です。こうして人間の間のつながりが強調されています。その他、ペタンクに興じる労働者、踊る男女、写生をする画家、農作業中の農民などが自由に、無政府状態で、共存しています。

スーラの《グランド・ジャット島の日曜日の午後》とは違って、シニャックの《調和の時代》には人間の共存が謳われています。しかしスーラの絵とはまた別のぎこちなさがシニャックのこの絵を支配しています。調和という理念が人物たちの動きを硬直させ、不自由にさせているのです。人物たちが真の無政府状態にはないと言い換えてもよいでしょう。

シニャック自身もこの不自由さに気づいたのか、以後人物を描いてもその人物は、理念を担うことはせず、小さな点景として周囲の大きな風景と融合しながら生き生きと自分の活動に向かっています。前篇で紹介した《サン＝トロペの港》(1901年)、《オーセールの橋》(1902年)の前景にいる人々はこの新たな人物表現のみごとな作例だと言ってよいでしょう。

シニャックは、1892年にサン＝トロペの美しさに魅せられて以来、この南仏の、当時はまだ漁村にすぎなかった村を拠点に絵の制作に専念していましたが、まさに南仏の風景こそが彼を大きな生命流へ徐々に導いていった主役だったと私は考えています。スーラの憂愁から彼を引き離し、ユートピアの理念の縛りから彼を解き放ったのは、南仏の豊饒な自然だったと私には思えてなりません。

この南仏の豊かな自然は、具体的にはたとえば、大きな松の木として彼の眼前に現れていました。モネがノルマンディー地方を特色づけるリングの木に魅せられて《水辺の花咲くリングの木》を制作したように、シニャックも1893年から繰り返し南仏特有の大きな枝ぶりの松を描きました(カラー図版5, 6)。《調和の時代》の後景にも松の巨木は描かれています。しかしシニャックは笠松などの大木を単独で何枚も表しています。彼は、人の世を包み込む大きな生命の力をこの樹木から感じとり、やがて人と風景との根源的で生き生きした調和に目覚めていったのです。

4. 色彩の世界へ

サン＝トロペのシニャックは、絵画の制作ばかりでなく重要な美術理論書の執筆にも向かっていました。1899年刊行の『ウージェーヌ・ドラクロワから新印象主義へ』がその理論書です。根本の主題はここでも調和です。フェネオンが見てとった「意識的かつ科学的な色調の分割」ゆえに非難され孤立を強いられた新印象主義を19世紀絵画史のなかに位置づけて調和させようというの

が、シニャックの狙いだったのです。巻頭の彼自身の言葉を引用しておきましょう。

「新印象派の画家たちは、色彩および色調の視覚混合を表現法として採用しながら分割と呼ばれる技法を作りだし、1886年以來、この技法を発展させてきた。

彼ら新印象主義の画家たちは、芸術の絶えざる法則すなわちリズム、節度、コントラストを尊重しながら、この分割技法に達着したのだった。彼らを駆りたてたのは、最大限の明るさ、色合い、調和に達したいという欲望であった。それらは、他のいかなる技法によっても得られないと彼らには思えたのだ。

彼らは、すべての改革者たちと同様に、一般人と批評家を驚かせ、怒らせた。一般人と批評家は、もしも新印象主義者たちに才能があるとして、その才能がこの異様な技法を用いることで消えてしまうのではないかと非難したのだった。

本書で試みようとしていることは、新印象主義者たちの功績を擁護することではない。かほど評判の悪かった彼らの方法が伝統的であり正常であること、彼らの方法がウージェーヌ・ドラクロワによって完全に予見され、ほとんど明確に表明されてさえいたこと、彼らの方法が印象主義者たちの方法を当然のこと継承せねばならなかったこと、これらを立証することにあるのである」⁽²⁾。

シニャックは、色彩画家の系譜を際立たせて、その最終段階に新印象主義を位置づけようとしているのです。絵画表現の本質は色彩なのか形態なのかの論争は、19世紀を通してフランスの美術界を賑わせた問題でした。図像の形態を明確に描くこと、古典主義はこれを第一義と考え、色彩を輪郭表現つまり線の美学の下位に置いたのでした。ドラクロワ(1788-1863)は、図像の形態を壊しこそしませんでした。図像の色彩を強くアピールする絵を描き続けました。印象主義者たち、とくにモネは、図像の形態を壊してまで色彩の美しさに賭けました。前篇で指摘したように、モネの過激なまでの形態破壊は、他の印象主義者たちに、「神の死」の恐怖にも匹敵する不安を与え、結局ルノワールもセザンヌも古典主義に走って形態の復活を志すようになるのです。新印象主

義のスーラとて同様で、国立美術学校で腕を磨いた輪郭表現を踏襲し、そのうえに「意識のかつ科学的な分割」描法を試みたのでした。若きシニャックはそのスーラに傾倒したわけです。

しかし1899年の『ウージェーヌ・ドラクロワから新印象主義へ』では、色彩の問題が分割描法とともに前面に打ち出されています。この理論書は表題の下に「ジョルジュ・スーラの思い出に」と付されていますが、色彩の輝きに対する執着はシニャックの方が数段まさっていたと言ってよいでしょう。憂愁に沈むスーラにとって画面の色彩の輝きはさほど必要なかったわけであり、逆に南仏の光溢れる自然に徐々に心を開いていったシニャックにしてみれば色彩の輝きへのこだわりは当然のことだったと思えるのです。シニャックは新印象派の画家のことを「色彩光輝派」(chromo-luminaristes)とも呼ぼうとしています。

「これら新印象派の画家たちは色彩光輝派という呼び名の方がよりよくその特徴をだせると思うのだが、ともかく彼らが[1886年に]新印象主義者の名を採用したのは印象主義の成功におもねるためではなく(じっさい印象主義者たちはまだ闘争の唯中にいた)、先駆者たちの努力に敬意を表して、光と色彩という目的の共通性を、方法の違いのもとに明示するためだったのだ」⁽⁹⁾

印象主義者ということでシニャックの念頭にあったのはモネです。新印象主義者たちは、モネと共通の目的を、つまり光と色彩を追いかけたシニャックは言いたいのですが、その新印象主義者の筆頭は、スーラ亡きあとのサン＝トロペのシニャックだったとみなしてよいでしょう。

ただしシニャックも「方法の違いのもとに」と指摘しているように、モネとは違う描き方でこの目的を追求しました。この描き方は、1899年の理論書では分割描法という言葉で一括して表現されていますが、実のところスーラの分割描法とこの頃のシニャックの分割描法とは異なっています。

整理してみましょう。モネの筆触分割は本能的で感覚的なものだったので、一つ一つの筆触は厳密ではなく不揃いでした。1886年の《グランド・ジャット島の日曜日の午後》以降、1891年他界するまでのスーラと、彼に同道していた初期のシニャックにおいては筆触分割は、補色の関係を厳密にふまえた知

的な作業として一筆一筆きめ細かく実行されてゆきました。ところが1895年あたりからシニャックの筆触分割は、一つの筆触がそれまでのスーラの小さな斑点あるいは細い線條から、彼独自のモザイク状のきめの大きい長方形のものへ変化してゆくのです。そしてこの新たな技法によって一つの筆触の色が隣の筆触の色と力強く対立するようになって、よりいっそう光輝を放ちだすのです。

スーラと初期のシニャックが追求した分割描法は理性的に計算されたものであり、画面を塗ってゆくには丹念な努力を要します。ピサロは彼らの分割描法を採用して早くも二、三年目でその禁欲主義的な営みに音を上げています。シニャックが開発したモザイク状の分割描法とて理性的努力という点では大差はありません。アンリ・マチス(1869-1954)は、1904年から翌年にかけてシニャックの別荘でモザイク状の分割描法を採用した大作《豪奢、静寂、悦楽》を制作しましたが、ピサロと同様この方法に息苦しさを感^じ、続く大作《生きる喜び》(1905-06の制作)では安易な平塗りに終始しています。

1900年代に次々に描かれたシニャックの大作風景画を見ると、私にはマチスの《生きる喜び》以上の色彩の輝きを感じられ、そしてマチスのこの作品とは違う生の喜びが伝わってきます。《サン＝トロペの港》(1901年)に始まって、《オーセールの橋》(1902年)、色彩絵画の原点ルネサンス期ヴェネチア派の本拠地を描いた《ヴェニス、サン＝マルコ湾》(1905年)(カラー図版7)、早朝の生き生きした港湾を表した《マルセイユ、ラ・ボンヌ・メール》(1906年)(カラー図版8)、モザイク画の原点ビザンチン芸術の故郷《コンスタンチノーブル》(1907年)(カラー図版9)。これらの傑作においては、理性と感性、努力と解放、意志と情熱とが相克しているがゆえに放たれる色彩のきらびやかな光輝があるのです。シニャックの調和への欲求は、根源的に相容れないものが相互に刺激しあいながら共存するということへ向かったのだと私には思えてなりません。生きる喜びとは、平塗りのように一元的に一つの幸福な思いに満たされることではなく、様々な思いが競いあい切磋琢磨する多元的な状況にいることの喜びなのでしょう。シニャックのめざしたアナキズム(無政府状態)とはこのような多元性、多様性の世界のことだったと私は考えています。

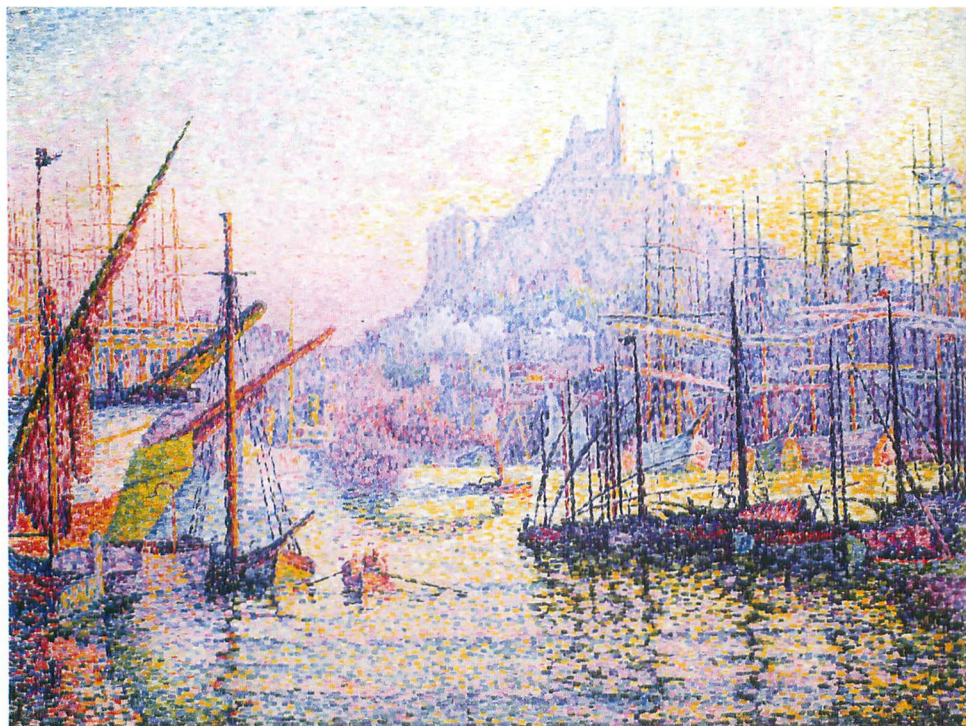
色彩か形態かの対立の問題でも、これらの大作では形態は否定されることなく色彩と共存しています。色彩は形態を打ち消すというのではなく、形態から浮き上がるようにして形態から離脱してゆきます。たとえば朝陽を浴びたマル



カラー図版7 シニャック《ヴェニス、サン＝マルコ湾》(1905年)



カラー図版9 シニャック《コンスタンチノーブル》(1907年)



カラー図版 8 シニャック 《マルセイユ, ラ・ボンヌ・メール》(1906年)

セイユ港の波、船の舷側は、波の形、舷側の形から自律した色彩の輝きを許しています。

分割描法は、モネ、そしてスーラおよび初期のシニャックにおいては、鑑賞者の視覚において様々な色の筆触が混ざりあって、波なら波の実際の色が再現されることを狙った方法でした。本篇の冒頭で言及した絵画の自律をめざす近代絵画の歴史からすると、この視覚混合を目的にした分割描法はまだ絵画の外にある対象に権威を認めていて、その対象の再現に絵画の意義を見出しています。つまりまだ絵画は自律していないということです。これに対し、1900年代のシニャックの大風景画においては、対象の再現という意味での視覚混合への期待は消滅しています。筆触同士がぶつかりあって、対象の実際の色とは関係のない光輝が誕生しているのです。色彩においてシニャックは絵画の自律をいち早く実現させたと言えるでしょう。ただしそれはあくまで形態との相克があつてのことです。形態と対立し共存するなかで色彩は絵画固有の魅力を放つことができています。

近代絵画の歴史は、形態を減らし色彩の純粹化をめざす方向へ進み、そうして色彩だけの世界で行き詰まり、20世紀後半に絵画それ自体の死に至りました。この歴史を見ると、シニャックの1900年初頭の傑作群は、別の自律の可能性を示唆していたように私には思えるのです。多様なものが葛藤するなかで、いえ葛藤して初めて、多様なものそれぞれが自律性を得てゆくという在り方です。色彩の自律を私は今しがた強調しましたが、シニャックのこれらの絵においては、形態も自律しています。理性と感性、禁欲と悦楽等々、対立するものが自律し共存する世界。それは、ただ単に絵画の世界だけでなく、我々の生の本質的な在り方なのかもしれません。シニャックの大風景画は、100年後の我々にも根源的な問題を投げかけてやみません。

(後篇 終了)

《注》

- (1) フランソワーズ・カッション著、『シニャック — 絵画作品のカタログ・レゾネ』、ガリマール社刊、2000年、376頁。なおシニャックの回答にある「フランス芸術家協会」は1881年にサロン（官展）の管理が美術省から民間に移されることともに誕生した新組織。「国民協会」は、1890年に「フランス芸術家協会」の保守性を嫌った画家たちが設立した新組織。「サロン・ドートンヌ」はさらに

その「国民協会」の保守性に反発した画家たちが1903年に創設した新組織。フォーヴィスムやキュビスムの前衛がここから生まれた。

- (2) ポール・シニャック著、『ウージェーヌ・ドラクロワから新印象主義へ』, エルマン社刊, 1987年, 33頁。
- (3) 同上書, 100頁。

(フランス現代思想, 芸術論・文学部教授)