

アンリ・フォシヨンにおける 手と手仕事をめぐって

阿 部 成 樹

美術史家としてのアンリ・フォシヨンの基本的な方法論が、作品の形態に注目することであることはよく知られている通りである。このことを彼の業績の中核をなす中世美術史研究の流れに即して考えると、方法論としての脱図像学化と捉えることができるだろう。ソルボンヌにおける彼の前任者であるエミール・マールの研究もまた、単なる図像体系の記述と整理にとどまらない視野の広さと深さをすでに示していたが、フォシヨンの研究はその方向性を受け継ぎつつ、作品の形態分析に投錨することを一層明確にしたと考えられる。この場合の脱図像学化とは、作品を言語的に記述できる一連の要素から構成される図式に回収することから、「素材(もの)」と「手」の相互作用の次元に引き戻すことである、とひとまず言うことができるだろう。

このような思考において、手の積極的な役割が重視されるのは自然であり必要でもある。手はすでに存在する知的な図式を忠実に具体化する従者なのではなく、より主体的に作品制作に関わるものと捉えられるのである。このような見方が、彼の名高い試論である「手を讀んで」における左手の礼賛として象徴的に語られていると考えることができよう¹⁾。彼は人間の両の手における右手の優越を否定して——この比較には人類学者エル

1) Henri Focillon, *Vie des formes, Édition nouvelle suivie de l'“Éloge de la main”*, Paris, 1939; フォシヨン、アンリ(拙訳)『かたちの生命』筑摩書房、2004年(「手を讀んで」189-236頁)。以下引用は、拙訳に基づく。

ツによる有名な先例があり、おそらく彼はそれを意識している²⁾——左手の「不器用さ」に積極的な意味を見出そうとしているからである。同じエッセイの中で彼が作品制作における偶然の介在を高く評価していることもまた、左手に具現される不器用さの、言葉を変えた賞賛であることは間違いないであろう。不器用さも偶然も手が意思の統制に従わないことの現れなのであり、そうした局面においてまさに手は、「精神の領域の外にある、予期し得ぬもの」(220頁)を探求しているのである。こうした偶然が介在することで作品制作は全てがあらかじめプログラムされた機械生産から区別され、「手仕事」の領域に位置づけられることになる。まさに作品は何らかの見取り図通りに制作されるのではなく、種々の因子が働く場において、予見不能なプロセスを経て生成するというわけである。手は、そのプロセスにおける重要な因子のひとつである。

このように考えると、フォシヨンの作品観における手の重要性には少なくとも二つの面があることが分かる。第一に手は図像学の対象たる「作例」を、生きた、つまりより自由な可能性をはらんだ多義的な存在へと捉え返そうとする上で重要な役割を与えられている。第二にそれは、機械化された工業生産から芸術作品の制作を差異化する象徴でもある。このように手と手仕事に着目することは、フォシヨンが生きた世紀転換期の西欧社会が置かれていた歴史的状況——産業化を軸とした近代化という状況——との関連で考察を必要とするように思われる。

さてフォシヨンのこのような作品観、制作観は、どのように形成されたものなのだろうか。それを考える上でまず重要と思われるのは、彼が版画家を父に持つ美術史家であるということである。フォシヨンにとっての父親の感化の重要性はしばしば言及されるところだが、まずは美術史家自身が語るところを聞いてみよう。彼はその早すぎた晩年が近づいた1936年

2) エルツ、ロベール(吉田禎吾、内藤莞爾、板橋作美訳)『右手の優越 宗教的両極性の研究』ちくま学芸文庫、2001年(Robert Hertz, 'La prééminence de la main droite', *Revue philosophique*, XXXIV, 1909.)。

に、自らの経歴、あるいは彼の言葉を借りれば「内なるパースペクティブ」を振り返る一文をものしているが、それを彼は父親の思い出から始めている³⁾。それによれば彼の出自は「版画の謎めいた領国」なのであり、それを主宰していた版画家（すなわち父親）が制作する様を目の当たりにして、将来の美術史家は「世界の姿^{イマージュ}を変容させる手と素材と道具との^{アコル}調和を学んだ」とされている。この一文を草した時点で美術史家はすでに『かたちの生命』を含む多くの著作を刊行しており、自らの依って立つ地点を明確に意識していた。その作品観の骨子を父親のアトリエで得たという物語をそのまま信じるには勇気を要するが、少なくとも版画家としての父の貢献が意識されていたことは確実と思われる。

その父、ヴィクトール・フォシヨン³⁾は、1849年にディジョンで生まれた⁴⁾。幼少時からデッサンの才能を示していたと言われる彼は地元の美術学校で制作を学ぶが、その後すぐに版画家として立ったわけではない。彼は1869年、20歳の時パリに出て、ある商店で働くことになる。パリ・コミューンの乱を避けて一時ディジョンに帰るが、パリに戻ったヴィクトールはデッサンの制作を再開するとともに版画、特にエッチングに関心を持ち、独学でこの技法を習得した。

やがて彼は1876年からサロンに出品を始める。その多くは油彩画の複製版画で、ドービニー、コロー、ピュヴィ・ド・シャヴァンヌ、レルミットなどのほか、特にミレーの作品の精緻な再現で評価されるようになる。その評価はやがて社会的地位という形をとるようになったが、特にフランス・エッチング版画家協会（Société des Aquafortistes français）の会長に

3) Henri Focillon, 'Ma perspective intérieure', *Beaux-Arts* 1936, p. 1 ('Henri Focillon', *Moyen-Age: Survivances et réveils*, New York, 1943, pp. 7-9.).

4) ヴィクトールの経歴と作風については、主に次の文献を参照している。Henri Chabeuf, 'V. L. Focillon 1849-1918', *Revue de Bourgogne*, 7/ 1919, pp. 346-354, 426-432; Henri Focillon, 'Victor Focillon 1849-1918', *Annuaire de la Société des Aquafortistes Français*, 1927, pp. 1-14; *Victor Focillon et Henri Focillon*, Dijon, 1955.

就任していることが注目されよう。1906年には国家注文によりファンタン＝ラトゥール筆の《ドラクロワ礼賛》を版画化してフランス芸術家サロン展 (Salon des artistes français) の榮譽賞 (médaille d'honneur) を受けるとともに、レジオン＝ドヌール勲章シュヴァリエにも叙せられた。この《ドラクロワ礼賛》は、ヴィクトールの代表作となった。

彼はアトリエを開いて弟子を取ることはしなかったが、美術界の交友関係は広く、ベリール島で邂逅したモネをはじめウージェーヌ・カリエール、ジュール・ブルトン、ラファエツリ、そしてロダンといった作家たちのほか、美術批評家として重きをなしていたギュスターヴ・ジュフロワもまた彼の友人の一人であり、そのサロン評で好意的に言及もされている。ヴィクトールをレジオン＝ドヌールに推挙したのもこの批評家であった。

やがて第一次世界大戦が起こると、ヴィクトール夫妻は息子アンリの慫慂に従いリヨンに戦火を逃れるが、フランスの戦勝から間もない1918年12月、その生涯を閉じた。

ヴィクトールの作風は、参照しえた限られた作品を見る限り繊細で温和な印象を与える (図1)。構図には安定感があり、極めて細密な線の集散によって画面に濃淡が施されているが、その陰影の部分に目を凝らすと、そこからもか細い線が浮かび上がる。彼の様式は、息子が取り上げることになる版画家の中でシャルル・メリヨン (1821-69) に見られる線の密度に近いものを感じさせるが⁵⁾、メリヨンのロマン主義的な幻視は不在であり、その代わりに丁寧で誠実な手仕事の根気強さが作品世界を支えている。

さてこの版画家を父として、アンリ・フォシヨンは1881年にディジョンで生を享けた。父ヴィクトールはパリに移ってから1879年に結婚しているが、その際にもディジョンに帰っているのだから、人生の節目にあたっては生地に戻っていたものと見られる。アンリも教育はパリで受けているから、一人息子の誕生後一家はパリに戻って暮らしを続けていたことは確実

5) Henri Focillon, 'Charles Meryon', *Maîtres de l'estampe*, Paris, 1969, pp. 163-176.



図1 ヴィクトール・フォシヨン《ベルシー河岸》制作年代未詳、個人蔵

である。とすると、未来の美術史家の幼少期、自己形成期はそのまま、父である版画家の活動の最盛期と重なることになる。彼はまさに父の手先が道具や素材と格闘しながら作品を生み出すさまを眼前にし、そうした苦闘を熟知する美術家たちと交わされる言葉を耳にしながらか自己形成を遂げたことになるから、この環境が彼の学問に与えた影響がきわめて重要であったという大方の意見には十分な理由があると言ってよさそうである。

この環境の刻印は、具体的にどのような形で残されているのだろうか。最もわかりやすいそれは、フォシヨンが版画に持ち続けた深い関心と言える。版画をめぐるフォシヨンの論考のうち主要なものは『版画の巨匠たち』と題する一書にまとめられているが、そのテーマはデューラーからマネに至る広い範囲にわたっており、版画というジャンルそのものへの関心の強さを物語っている⁶⁾。これらオリジナルな版画作品、版画作家だけで

6) *Ibid.* この書物は同じタイトルの次の書物が収録する12本の論考から7本を選び、新たに3本の論文を加えたものである。Henri Focillon, *Maître de*

はなく、複製版画にもまた彼の視線は注がれており、その論考では版画家としての父親への言及も見られる⁷⁾。この論文は美術史家 29 歳のおりに書かれており、どこか独り立ちの準備を終えた青年の感謝の念が含まれているようにも思える。

さらにグラフィックなもの一般への関心が、フォシヨンの仕事の中で重要な地位を占めていたことを忘れるべきではない。そうした関心は『かたちの生命』におけるユゴーの素描やイスラムのカリグラフィーへの言及から、経歴の前半を彩る日本美術研究、とりわけ北斎をはじめとする浮世絵研究に見出すことができる⁸⁾。このように、版画あるいはグラフィックなジャンルをめぐる思索は主著の形をとることはなかったものの、フォシヨンの美術史の水面下に常に存在する重要な基盤であったと考えられる。このことは、美術史家としての彼の大きな特質と思われる。

ところでフォシヨンの版画への傾倒は、彼の手になる一種の文学作品にも現れていることに注目しておきたいと思う。ここではそのうちの 2 冊を取り上げよう。1 冊目は 1920 年に出された『忘れられた島』と題する画文集である⁹⁾。この書物はセーヌに浮かぶサン＝ルイ島を巡るエッセイで、アルフレッド・ラトゥールの木版画による挿絵が付されている。ラトゥール (1888-1964) はフォシヨンとほぼ同世代の画家、版画家であり、ヴァレリー、ワイルド、ジッド、クローデルなど多くの作家のテキストに挿絵をつけていた、いわば売れっ子であった。フォシヨンの書物に収録された作品を見ると、全体の硬質な構成と、それとは裏腹にも見える幅で

l'estampe : peintres graveurs, Paris, 1930.

- 7) Henri Focillon, 'L'Eau-forte de reproduction en France au XIXe siècle', *Revue de l'art ancien et moderne*, 28/ 1910, pp. 335-350, 437-446.
- 8) Henri Focillon, 'L'estampe japonaise et la peinture en Occident dans la seconde moitié du XIXe siècle', In : Société de l'histoire de l'art français, ed, *Actes du Congrès d'histoire de l'art*, Paris, 1923, pp. 367-376 ; Henri Focillon, *Hokusai*, Paris, 1914. フォシヨンによる日本美術研究については、以下を参照。藤原貞朗「アンリ・フォシヨン著『日本の版画と十九世紀後半期の西欧絵画』」『五浦論叢 : 茨城大学五浦美術文化研究所紀要』、15/2008 年、187-206 頁。
- 9) Henri Focillon, *L'île oubliée*, Paris, 1920.

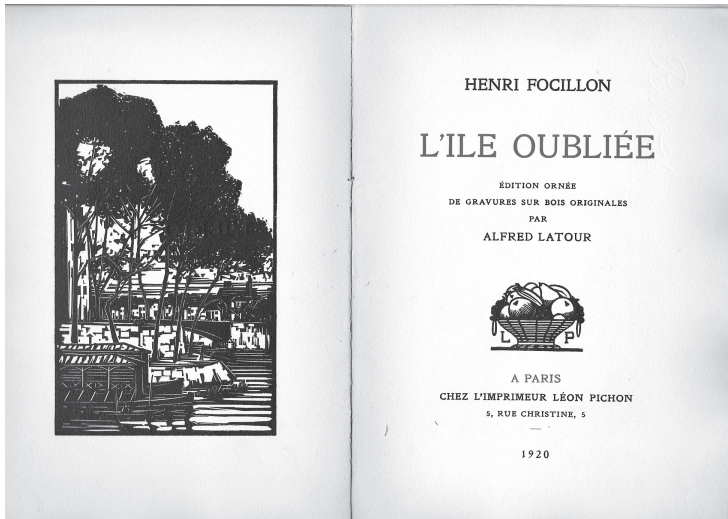


図2 アンリ・フォシヨン『忘れられた島』パリ、1920年、タイトル頁

大胆な彫り痕によって、繊細というよりは力強い手が生み出した骨太なイメージを見ることができる（図2）。木版画といういわば古風な技法と、モダニズムのスタイルの意外かつ幸福な結合と解することができる作風のように思われる。

この書物の中でフォシヨンは、サン＝ルイ島にまつわる少年期の思い出や（そこには父の友人ジュフロワが登場する）、この島に見られる歴史的建造物などに触れているが、そうした中で彼がドーミエの作品《洗濯女》（図3）を取り上げていることには、フォシヨンと手仕事の関連から見て暗示的な意味があるようにも思える。彼はこの作品の舞台がサン＝ルイ島北岸のアンジュー河岸であることを指摘した上で、そこに描かれた女性の労働者としての威厳に、共感ばかりか敬意すら感じさせる視線を送っているのである¹⁰⁾。全体の流れの中でいささか唐突なこの労働賛歌は、広い意

10) *Ibid.*, pp. 38-40.

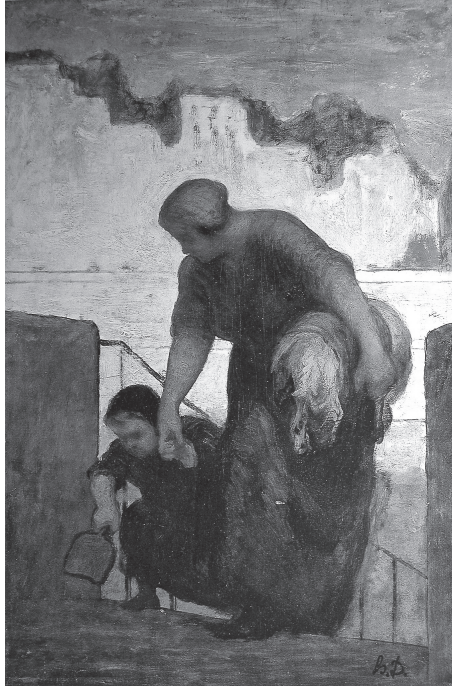


図3 オノレ・ドーミエ《洗濯女》1860-61年頃
49 × 33.5cm、オルセー美術館、パリ

味での手仕事あるいはメティエへのフォシヨンの傾倒が、期せずして現れたものと思えてならない。

この印象は、彼の手になるもう1冊の画文集からはいっそう立体的に感じられる。その作品とは、1928年に出版された『都市の中の山』と題された画文集である¹¹⁾。200頁を超えるこの書物はフォシヨンのテキストとジョルジュ・ゴボーの手になるオリジナルのリトグラフからなる鑑賞価値の高い作品で、未綴じ本として刊行された。サンフランシスコ生まれでパリで活動したゴボーについては多くは知られていないようだが、彼は他

11) Henri Focillon, *Le Mont dans la ville*, Paris, 1928.

にシャルル・モーラスの著作にも挿絵を提供している画家、版画家であった¹²⁾。

この書において、サント＝ジュヌヴィエーヴの丘を中心とする界隈を様々な角度から描写したフォシヨンの文章とゴボーによるリトグラフは、先に見た『忘れられた島』とは異なり有機的に関連付けられている。美術史家は1925年からこの界隈に住んでおり、生活者の視点で街とそこに住む人々の姿をスケッチしていることになるが、そこに描かれているのは花屋や古道具屋、靴屋といった小さな商いの様子や市場に集まる人々の賑わいであり、つまりは庶民の哀感に満ちた日々の暮らしが愛情を込めて描写されている。そしてゴボーのリトグラフもまた、ラトゥールのそれとはおよそ対照的なスタイルで、名もない人々の生のひとこまを暖かいとも無残とも言える視線で捉えているように見える(図4)。重なり合いながら自在に走る線と大まかに柔らかく施された陰影は、父ヴィクトールやラトゥールの作品とは違った意味で、しかし同様に確かに、手の闊達な働きを感じさせる。

一方で、この書物はもちろん研究書ではないにもかかわらず、あるいはそれゆえにこそ、時折りフォシヨンの思考の中核をなす観念を直截的な形で表出していることは興味深いと思う。例えば「私は博物館の世界を生きてきたが、私の関心は人間そのものにある」(p. 17) という簡明な一文は、しばしば形式主義者として片付けられるフォシヨンの美術史の本質を再考させるに十分ではないだろうか。また別な箇所では、父である版画家から学んだことを次のように率直かつ具体的に語っているのである。

「ある版画家のアトリエで、私は白と黒の組み合わせがオブジェを単純化する代わりに、それらのプロポーションをいかに拡大し、外観

12) グロデッキの書誌によればフォシヨンにはゴボーに関する文章が2篇あるが、残念ながら未見である。Louis Grodecki, *Bibliographie Henri Focillon*, New Haven and London, 1963, nos 179, 182.

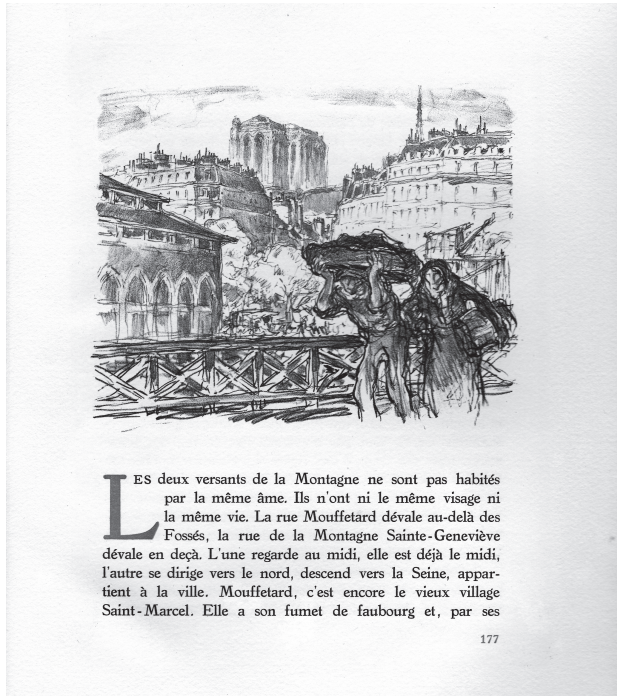


図4 アンリ・フォション（ジョルジュ・ゴボー挿絵）
 『都市の中の山』パリ、1928年、177頁

をいかに変容するかを学んだ。また私は年月を経た事物が死んではおらず、むしろ目に見えない生命が宿っていること、そして、ひとつの^{ターシュ}染み、一本の線、あるいは一個の単なる点によってさえも、それを喚起することができる、ということを知った。私は芸術がふたつの顔を持つことを知っているが、その一面で芸術は男たち女たちの美と若さに微笑みかけ、手を樹上に挙げて果実を集める。多面芸術は魔術であり、降霊術であり、岩石や逆巻く波、鳥たちの翼に、人の目に見えない手が書きつけた記号を読み解くのである——ダ・ヴィンチからノヴァーリスに至る夢想家にして魔法使い、巨匠にして魔術師たちにつき

まとう断片的な幾何学を。それはマラルメやヴァレリーが、絶妙に裁断された彼らの詩句の合間合間に奇妙な暗号を凝縮させることでわれわれに差し出す、夜目にも光り輝く漆黒の美しい結晶である。」(pp. 37-38)

ここに見られるのは、その流れ去らない時間の観念や、形態そのものが呼び起こす生命という思想、そして芸術の創造的発見と偶然（自然の参与）という考えにおいて、6年後に世に出る『かたちの生命』に見られる思想を予告する一節でもある。ということは、彼が父の手先を眺めて体得したこととその成熟期の思想とが、少なくともフォシヨンの回顧の中で連続しているように見えていたということをわれわれに明かしていると言える。

同様に、彼が人もまばらな打ち捨てられた街区に「古^{いにしえ}のフランス」を見て取り、そこに生きる人を、「手によって仕事をし、自分一人でものを作ることを知る人々」(p. 26)と書いていることも、単なる紋切り型の懐古の念と取るわけにはいかないように思える。先に見たくだりが『かたちの生命』を予告していたのと同様に、手と労働が持つ時代を超えた価値への礼賛は、冒頭で触れた「手を讀えて」につながっていく言葉ではないのだろうか。

実際フォシヨンはこの庶民の町で目にする働く人々のパノラマが時を超えた同一性を持つこと、そして彼らが作り出した使う「もの」が、時を超えて人から人の手を渡り歩き、その独自の生を生きていくことを語り、そのように人の手から離れることのない「もの」の生を、近代の工業生産品と対比している (pp. 124-125)。この対比は、「手を讀えて」においてなされる絵画と写真の対照を想起させるものである¹³⁾。そしていずれのテ

13) 「ところが、かくも完璧な写真〔レンブラント作品の複製写真を指す―引用者〕を見て、われわれはどんなに居心地の悪い思いをすることか。これは、レンブラントを抜き取られたレンブラントに過ぎない。つまり内実と密度を剥ぎ取られた単なる知覚であり、あるいはむしろなんであろうと保存する、水晶のように透明な記憶、すなわち暗箱の中に留められた、人を眩惑する視

クストにおいても、彼が関心を寄せる「もの」および美術作品は、人の手との関わりの中で生まれ、手の働きとの連関の中であって初めて生き続けるものとして定義づけられている。このように主題あるいは着想などではなく手とその仕事こそが、「もの」や作品の生命を生み出し維持する不可欠な存在と位置づけられているのだが、そうした考えがテキストと版画によって昔日から変わらない名もない庶民の姿と重ね合わされている点に、『かたちの生命』をはじめとする美術史家としての著作からは直接うかがい知ることのできないフォシヨンの考えの根元的な部分が垣間見えるように思われる。つまり、「もの」あるいは作品の生命に注目することは、単に芸術家の制作あるいはメティエへの評価を意味するわけではなく、同時に手仕事あるいは身体によってなされる労働に生きる人々への敬意に満ちた視線と重なり合い、それが歴史的時間の感覚にも影を落としていたということでもあるからだ。そしてこの点を捉えて初めて、歴史家、美術史家としてのフォシヨンを、社会主義者フォシヨンと結びつけて理解することができるように思われる。以下、この点を検討したい。

1901年、20歳のフォシヨンはパリのエコール・ノルマル・シュペリールに入学し、1905年までこの歴史ある知的エリート養成機関で歴史と文献学を学ぶことになる。と同時に彼は、入学した年に早速社会党に入党し、翌年から社会主義者としての活発な活動を開始する。彼をこのような政治的実践に導いた環境とは、いかなるものだったのだろうか。ここではそれを三つの次元で考察したいと思うが、第一に確認しておきたいのは、第三共和政という時代環境である。

冒頭で触れたフォシヨンの美術史の方法論的位置付け、すなわち中世キリスト教美術史の脱図像学化という特質を考える際に想起されて良いのは、彼が生きた第三共和制時代のフランスが、反教権主義を追求した時代

覚的な記念品なのである。そこには素材も手も、そして人間さえも不在である」。拙訳「手を讀んで」230-231頁。

であったということである。それは、大革命後のフランス社会を長く不安定な状態に置く最大の原因であった共和派と、カトリック教会および王党派との間の長い争いに、最終的な決着をつけるための努力だった。つまりこの闘争は政治的主導権争いという短期的な視野の元に追求されたのではなく、分断されたフランス社会の再統合というより長期的な見通しの元に継続されたのであり、それゆえにその主要な表現は、教育改革という形を取るようになった。この教育改革は、教育におけるカトリック教会の独占状態を排除して公教育を整備し、また有名無実化していた大学における高等教育の近代化を図るもので、ジュール・フェリー（1832-93）、エミール・コンブ（1835-1921）のイニシアチヴの元に、1880年の修道会学校の閉鎖に始まり、1905年のいわゆる政教分離法で完結するまで粘り強く進められた¹⁴⁾。その最も重要な主導的価値であるライシテという概念が、今なおフランスの社会に時として大きな議論を巻き起こす生きた論点であることは周知の通りである。さて1881年生まれのフォシヨンの世代が経験した教育とは、まさに進行する教育改革、ライシテ追求の過程と重なっており、彼らは初等教育から高等教育に至るまでその洗礼を受け続けた世代であるということを確認しておきたいと思う。彼らがその知的形成期を通じて、基本的な価値としての社会統合と、それを導く共和主義的理想に触れ続けたということには、必ずしも決定的ではないにせよ、一定の意味があると思われる。

この教育改革と並んでフォシヨンの世代の社会意識の形成に大きな影響を及ぼしたと考えられるひとつの出来事もまた、注目に値するであろう。その出来事とは、ドレフュス事件である。1894年にドレフュス大尉の冤

14) 第三共和政下の教育改革とその背景については、主として以下の文献に依拠している。アンダーソン、R. D. (安原義仁、橋本伸也監訳)『近代ヨーロッパ大学史 啓蒙期から1914年まで』昭和堂、2012年；リンガー、F. K. (筒井清忠他訳)『知の歴史社会学—フランスとドイツにおける教養1890-1920—』名古屋大学出版会、1996年；白鳥義彦「高等教育協会とフランス第三共和政下の高等教育」『日仏教育学会年報』8、2001年、76-85頁。

罪による摘発に幕を開けてから、1906年の最終的な名誉回復に至るまで10年以上にわたって続いたこの事件は、軍や教会の権威に反発する共和主義的なドレフュス派と、国家主義、保守的なカトリック、そして反ユダヤ主義に特徴付けられる反ドレフュス派とに社会を分裂させた。少年期から青年期の終わりにかけてフォションの眼前で展開されたこの大事件が、彼の知的形成に何の痕跡も残さなかったとは到底考えられない。彼が学生時代に社会党に入って活動を始め、その生涯を自由フランスのための活動の最中にアメリカで終えたことを振り返るならば、そうしたアンガージュマンの根元にこの事件の体験があると考えるのは自然なことと思われる。

実際この事件を受け止める中で、やがてフォションもその一員となる高等教育と学問研究に従事する人々の多くが社会意識に目覚め、ドレフュザール（ドレフュス派）として行動した。カント美学の研究で名を残したヴィクトール・バッシュの言葉が、それを最も率直に語っている。

「私の中で、奇妙な現象が起こったのだ。それまで社会的感覚など文字通り感じたことがなく、自分のためにのみ生活し、自分の教育と自分の本、そして自分自身とも言える私の家族のためにのみ生きていた私が、ドレフュスになされた恐るべき不正を前にして、自分が変わったと感じたのだ。」¹⁵⁾

こうしておよそ政治とは無縁だったカント美学者は不可逆的な変貌を遂げ、やがて人権同盟の会長となり、また人民連合全国委員会委員長として人民戦線内閣成立のために尽力し、反ファシズム監視知識人委員会で活動

15) Lucien Mercier, *Les universités populaires : 1899-1914 Education populaire et mouvement ouvrier au début du siècle*, Paris, 1986, pp. 33-34. これは、ポール・ランジュバン（1872-1946）がバッシュの追悼演説の中で紹介した言葉である。1904年からコレージュ・ド・フランス教授を務めていた物理学者であるとともに、反ファシズム監視知識人委員会の創設メンバーであり、やがて来る第二次大戦時にはレジスタンスにも参加したランジュバンは、バッシュの政治的同志であった。

したのち、ナチ占領下のフランスでファシスト民兵団ミリスの手で暗殺されるに至るだろう。しかしバッシュのケースは決して例外ではなかった。ドレフュス派の戦いとは権威と偏見との戦いであった。そして学問研究が一切の偏見を排して理性的合理的に追究されるものであり、どれほど権威ある通説であろうと批判をためらわない姿勢によって成り立つと信じるのであれば、その合理的批判的精神は権威や偏見によってなされる不正を糾す武器でもあるはずだ。このように自らの職能が社会正義のために行動することと矛盾しないと考える学者、教育者たちの一団が、まさにドレフュス事件を通じて「知識人 Les intellectuels」というかつてなかった新たなカテゴリへと結晶化していく過程については、クリストフ・シャルルの研究が詳しく論じているとおりである¹⁶⁾。そしてドレフュス事件以前の共和国で教育改革の理念的指導者であったデュルケームのような知的エリートたちにとっての社会的統合が国家への統合であったのに対して、ドレフュス事件を通過して社会的感覚に目覚めた「知識人」たちにとっての社会統合とは、より普遍的な理念あるいは枠組み——それは人権あるいは人間性(ユマニテ)といった価値語でとりあえず表現されるだろう——を志向するものに変化した。このダイナミックな変化の過程に揉まれながら、フォシオンはみずからの知識人としての出発を果たしたと言える。

フォシオンを社会主義者としての行動に導いた環境として忘れてはならない三つ目のものは、彼が学んだエコール・ノルマルという教育機関である。第三共和政時代のエコール・ノルマルでは歴史学のエルネスト・ラヴィス、ガブリエル・モノー、ギュスターヴ・ブロックや、地理学のヴィダル・ド・ラ・ブラーシュ、文学史のジョゼフ・ベディエ、ギュスターヴ・ランソンなど斬新で科学的な方法論によって従来の研究を刷新した研究者が多く教鞭を執っていたが、その多くが共和主義者でありドレフュザールであったほか、ランソンは社会党の機関紙『ユマニテ』の創刊メンバーで

16) シャルル、クリストフ(白鳥義彦訳)『知識人の誕生 1880-1900』藤原書店、2006年。

もあり、彼らの学問上の革新的な姿勢と政治的見解の間には明らかに相関が感じられる¹⁷⁾。実際このエコール・ノルマルこそ、国立古文書学校、高等研究実習院と並んでドレフュス派の教員、学生の多い高等教育機関だった¹⁸⁾。またこの学校からは、フランス社会主義の父であるジャン・ジョレス（1859-1914）を始め、レオン・ブルム〔ブリュム〕（1872-1950）、エドゥアール・エリオ（1872-1957）のように後に首相として左翼連合内閣を率いるような社会主義の指導的政治家も輩出した。フォシヨンが入党した社会党はまさにその年にジョレスらが左翼勢力を糾合して創設したばかりの党であり、エリオは1905年から務めていたリヨン市長在職中に、若きフォシヨンを当地の市立美術館の館長に任命することになるだろう。

このように政治においては共和主義あるいは社会主義的立場をとり、正義あるいは人権という普遍的な価値を重く見る教員と学生が集まる素地がこの学校に存在していたことが、容易に想像される。第三共和政下のエコール・ノルマルは単なる教員養成校であることを超えた政治的・社会的影響力を持っていたが¹⁹⁾、それは単にエリート主義的な名声によるものではなく（この点で、やはり伝統校であるエコール・ポリテクニクとは対照的と言える）、リベラルな共和主義、社会主義をベースとしつつ、多様な考えを含み込んだイデオロギーを持ち、そして表現することができる唯一の集団であったというこの教育機関の特別な位置付けにその理由があったのである。

さてこのような環境の中で社会主義に導かれたとすれば、そうした活動は美術史家としてのフォシヨンの思索とどのような関連を有していたのだ

17) Robert J. Smith, *The Ecole Normale Supérieure and The Third Republic*, Albany, 1982, pp. 59-63.

18) シャルル前掲書第4章第二節。また Robert J. Smith, 'L'atmosphère politique à l'Ecole normale supérieure à la fin du XIXe siècle', *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 20/1973, pp. 248-268.

19) Smith, *The Ecole Normale Supérieure*. . . , *op.cit.*, p. 18.

ろうか。

フォシヨンが政治と社会に関わりを持ち始めた当時の社会主義運動は、大局的に見て三つの流れに分かれていた²⁰⁾。まず議会を通して社会変革を目指す方向性があり、これはマルクス主義の流れをくむもの（指導者ジュール・ゲードの名をとって、ゲーディズムと呼ばれている）と、共和主義の延長上に社会制度の改革を目指すものに分かれる。ジョレスの社会主義は、後者に属する典型的な知識人型社会主義運動といえることができる。一方、これらとは別に、フランスに伝統的な組合運動を基礎とする流れ（サンディカリズム）があり、その社会変革の武器はゼネストである。サンディカリストらの活発な活動は、社会主義運動、ひいては労働者階級の存在を可視化させるという大きな意味を持っていた。たとえば1906年5月1日のゼネスト時には20万人の参加者が各地で警官隊と衝突し、6万人の兵士が動員され、多くのパリ市民がベルギーに避難するという事態となった²¹⁾。こうした事件は、労働者をめぐる社会状況について否応なく考えさせる力を持っていたことと思われる。むろんフォシヨンもまたそのひとりであったはずである。

このうちフォシヨンが参加して行ったジョレスの指導する共和主義的社会主義の目指すところは、階級闘争ではなく社会統合と連帯であり、とりわけ労働者階級との連帯が大きな課題として位置づけられていた。この課題は、彼らと重なる部分の多いドレフュザールたちの課題でもあった。彼らもまた再審請求という目的を達成するために、民衆の支持を必要としていたからである。そこで彼らは人権同盟（Ligue des droits de l'homme）の創設、公開討論会、あるいはデモといった手段を通じてキャンペーンを展開し、民衆の中に入っていく。知識人と労働者との同盟関係を重視する

20) 谷川稔「サンディカリズムにおける革命理念」『フランス社会運動史—アソシエーションとサンディカリズム』山川出版社、1983年、223頁以下。

21) ルフラン、ジョルジュ（谷川稔訳）『フランス労働組合運動史』白水社、1974年、49頁訳注。

ドレフェザールのこうしたかつてない運動形態は、上に見たジョレス、ブルム、エリオらが指導することになる新たな左翼政党の母体となっていった。このように見ると、当時の左翼知識人たちの社会運動においては、民衆、労働者たちとの連帯が、一貫して大きな課題として前景化していたと言える。知識人たちによるそうした試みには当初から批判があり²²⁾、またその成果についても議論の余地があるにせよ、それがまさしく最も高揚した時代に社会に出たフォシヨンもまた、マルセル・モース（1872-1950）やフランソワ・シミアン（1873-1935）、モーリス・アルヴァックス（1877-1945）といった年長の俊秀たちの後を追って同じ課題を内在化して行ったのではないかと考えることができる。労働者への彼の視線には、こうした意識の反映を見て取ることが可能ではないだろうか。

ところでもともと広義の左翼運動が手を用いてなされる労働に人間的な意義を認め、それを回復することを出発点としていることは、いまさら言うまでもない。労働を基軸とするそうした人間観は、フォシヨンの考えと比較可能な手をめぐる省察を生み出していた。1925年にドイツ語で刊行されたエンゲルス（1820-95）の遺稿の中に、その興味深い例が見出される²³⁾。それによれば種としての人間は労働を軸とする社会生活を営むことで、手と言語の進化を促したとされる。そしてその手は、道具や、制作という労働との間に弁証法的な関係を持っており、その意味で手はむしろ労働の産物であることになる。同時に手は人間という有機体の一部であり、手の進化は人間の総体的進化を促すものでもあったと位置付けられている。

すでに完成している人間が手を使うのではなく、手は道具や実践とともに

22) 批判は知識人と労働者の相互理解の困難という現実的な視点や、知識人や学生が階級をなしていないという理論的な視角からなされた。Cf. Christophe Prochasson, *Les intellectuels, le socialisme et la Guerre 1900-1938*, Paris, 1993, pp. 24-32.

23) エンゲルス、フリードリヒ（田辺振太郎訳）『自然の弁証法（下）』岩波書店、1957年、238、242-243頁。

に鍛えられ、その手が人間を進化させ、人間は手とともに進歩した、という相互作用的な見方、動的な捉え方は、フォションが「手を讀えて」において展開した思索と驚くほど似ている。彼がエンゲルスの遺稿を参照した可能性は低いと思われるが、彼らの思考の並行関係には、偶然以上の意味が感じられる。それは、手あるいは手仕事の人間学的な意味づけが、社会主義的な政治意識と自然に結びついていたことを強く示唆しているように思える。

しかしこのような結合においてフォションに先行する文脈があったこともまた事実である。よく知られた例として想起されるのは、英国におけるウィリアム・モリス（1834-96）とアーツ・アンド・クラフツ運動だろう。周知の通り彼は手仕事とその産物の価値を高く評価し、そうした視点から中世と中世美術をひとつの理想と考えた。この中世への懐古的ならざる視線、つまり、それが過去のものであることを認識しつつ、同時に現在のなものとして評価する姿勢は、フォションのそれとの共通性を持つと思われる。そうした現在性を端的に言い表すため、彼らがいずれも「生／生命 life, vie」をキーワードとしていたことも興味深い²⁴⁾。こうして手仕事と素材を重視し、人間が人間のために作ったものとして作品を捉えることは、それを人間の生との関わりの中で生き続けるものとして見るという共通した姿勢において二人を近づけているように思われる。そしてここから、民衆の中に息づく工芸品への共通した関心も生まれてくるのだろう。

同様に興味深いのは、両者がいずれも眼前の社会を改良すべきものと考え、それが社会主義運動という形で表現を見ていることであろう。モリスは1893年に古代以来の社会主義思想の歩みをたどる論考をものしている

24) 例えば以下を参照。「その特殊な芸術の全てが装飾として明瞭かつ単純に美しいだけでなく、その装飾がまた力強い意図で生き生きとしており、その結果、どちらの点でも生命力が衰えることがなく、視覚的喜びが欠けることも決してない。」モリス、ウィリアム「ゴシック本の木版画」、S. ピータースン編（川端康雄訳）『理想の書物』筑摩書房、2006年、100頁。

ほか²⁵⁾、その独自の共同体的社会主義の理想を 1890 年初出の『ユートピア便り』に描き²⁶⁾、また機関紙編集や講演を通じて活発に活動したことはよく知られている通りである。彼の運動の主眼とするところは、労働者階級の教育と組織化を通じた社会改革であった²⁷⁾。

こうしたモリスの思想は世紀が変わる頃には、つまりフォションが社会党員として活動を始める頃には、フランスにも紹介されていた。その重要な例がアンリ・カザリス（1840-1909）である。医師でありマラルメに近い詩人でもあったカザリスは、ジャン・ラオールの筆名でモリスの思想を紹介しているが、その文章からは強い社会改革への意志が感じられる。つまり近代の粗悪で醜い工業生産品との対比において民衆芸術の必要性が強調されるにとどまらず、労働者たちの住環境、衛生環境の改善に議論が及んでいるからである²⁸⁾。フォションは 1915 年に発表された論考でラスキンやモリスに言及しているが、彼はカザリスのような回路を通じてそれを知ったのかもしれない²⁹⁾。

またこれと時期的にほぼ並行する形で、1890 年代のフランスでは「社会的芸術 L'Art social」を標榜する運動が展開されたことも注目に値する³⁰⁾。1891 年、ウージェーヌ・シャトランとガブリエル・ド・ラ・サー

25) モリス、ウィリアム、バックス、E.B.（川端康雄監訳）『社会主義 その成長と帰結』晶文社、2014 年。

26) モリス、ウィリアム（川端康雄訳）『ユートピアだより』岩波書店、2013 年。

27) モリスの社会主義運動の出発点は、丹精込めた職人の手仕事の成果たる自らの作品が高価な贅沢品になってしまうという矛盾に、同時代社会の問題点を見て取ったことだという。ネイラー、ジリアン（川端康雄、菅靖子訳）『アーツ・アンド・クラフツ運動』みすず書房、2013 年、114 頁以下。モリスの社会主義思想の内容と位置づけについては、次の考察を参考にしている。大内秀明『ウィリアム・モリスのマルクス主義 アーツ & クラフツ運動を支えた思想』平凡社、2012 年。

28) Jean Lahor [Henry Cazalis], *W. Morris et le mouvement nouveau de l'art décoratif*, Genève, 1897; Idem., *L'art pour le peuple à défaut de l'art par le peuple*, Paris, 1902.

29) Henri Focillon, 'L'art allemand depuis 1870', *Technique et sentiment : études sur l'art moderne*, Paris, 1919, pp. 166-213. これはもともと第一次大戦中の 1914 年にリヨン大学で行われた連続講演として発表されたとのことである。Grodecki, *op.cit.*, no112.

ルはこのタイトルを冠する雑誌を刊行し、また連続講演会を開催して民衆との交流を謳い、社会改良の手段としての芸術の必要性を訴えようとしていた。将来的には無料の美術展を開催することを目指していたほか、彼らは演劇に大きな重要性を認め、1897年には「市民劇場」の設立を実現している。

この運動による1896年の講演会でジャーナリストのベルナール・ラザール（1865-1903）は、「社会的芸術」について次のように述べている。それはひとつの階級ではなく人類全体に語りかけるのであり、

「芸術は社会を変容させる助けとなる必要がある。かくして芸術は、革命的となるのだ。作家の作品、美術家の作品、社会的芸術の作品は、現代人を明日のこの国に住むにふさわしくさせるためのもうひとつ別の形態の美について、理解させねばならない。」³¹⁾

社会的芸術の理念は、それが社会状態を単に反映するのではなくむしろそれに作用を及ぼすという積極的な価値を主張すること、そして階級闘争に囚われない普遍的な視点を持つことが分かる。

このように資本主義化、産業化へと突き進む西欧社会にあって手と手仕事の意義を捉え返そうという問題提起は、美術、芸術と関わる分野において具体的な試みの形をすでに取りつつあった。ファッションの実践は、そうした流れの中に位置づけることができるように思われる。その彼が社会運動に直接携わったのは、20世紀初めに短期間ながら高揚を見た民衆大学運動という形態においてのことであった。ファッションはエコール・ノルマル在学中の1902年からこの民衆大学運動における講演活動に積極的に参加していたほか、同校卒業後にショーモンのリセに赴任した後も、同地での民衆大学設立に参画していた。

30) Mercier, *op.cit.*, pp. 29-32.

31) *Ibid.*, p. 31.

民衆大学は元植字工のジョルジュ・ドエルム（1867-1937）が、長い準備を経て1899年に運営組織である「理想の協同：民衆大学協会 La Coopération des Idées, Société des Universités populaires」を発足させて始めた労働者のための運動である³²⁾。その目的は労働者階級が文化や学芸に触れて知識と教養を得る機会と場を作るとともに、彼ら同士の横の連帯のみならず知識人たちとの連帯をも実現することであった。ドエルムらが作った運営組織の会長が、ヴァトーやカリエールに関する書物や天才論で知られるソルボンヌの哲学教授ガブリエル・セアイユ（1852-1922）であることが注目されるが、われわれにとって一層重要なことは、あのギュスターヴ・ジュフロワが積極的に参加していたことである。彼の役割は民衆大学運動の拠点となる施設の中に設立が予定されていたミュゼ・デュ・ソワールの実現を推し進めることであったから、美術批評家としての彼の知見を運動に活かすことが期待されていたと言える。フォションは父の親友にして自らも交友のあったこの批評家の感化もあって、民衆大学運動に飛び込んで行くことになったのではないかと想像される。

その最初の根拠地であるフォーブール・サン＝タントワヌ街の施設には、図書室、談話室などのほかに、実際にミュゼ・デュ・ソワールも設けられていた。ここは1904年までしか存続できなかったが、同様の施設はパリ市内の各所、および地方都市にも拡大していき、主として第一次大戦前までの間、活発に活動していた。またパリ大学およびエコール・ノルマルは、民衆大学と公式に提携して講義のためのスタッフを派遣していた。それゆえこれらの民衆大学には哲学のベルクソン、歴史のエルネスト・ラヴィス、シャルル・セーニョボス、アルフォンス・オーラル、ガブリエル・モノーといった当時第一級の学者、知識人と見なされていた人々が出向き、講義を行っていた。さらに教育改革の旗手のひとりであったデュル

32) 民衆大学については、主にメルシエによる上記の文献の他、以下に依拠している。Gérard Poulouin, sous la direction de, *Universités populaires, hier et aujourd'hui*, Paris, 2012.

ケームは「社会教育における大学の役割」と題する1900年の講演の中で特に民衆大学を取り上げ、社会統合の理念への貢献に対する期待を込めた改善策を提案している³³⁾。このことから、民衆教育の試みが少なくとも社会意識を持つ知識人たちの間で大きな位置を占めていたことがうかがわれる。

民衆大学運動における美術、芸術の位置付けについては、先にみたミュゼ・デュ・ソワールの設置にうかがうことができるし、セアイユやジュフロワの参加にもその表れを見て取ることができよう。また例えば在野の美術史家エリー・フォールがその斬新な美術史・芸術論を民衆大学で展開したほか、芸術家自身による参加の例として、ダダ運動のひとつまを取り上げることもできる。やや後の事になるが、ルイ・アラゴンやフランス・ピカピアらは1920年に3回目となる「ダダの宣言集会」を民衆大学で開き、『ダダ通信』を配布するとともにダダ宣言を読み上げ、詰めかけた労働者たちとの議論を試みたという³⁴⁾。民衆大学が持つ労働者と美術、芸術の接点という側面には、上に見た「社会芸術」の理念との連続性が感じられる。フォシヨンは民衆大学運動を通じて、芸術の社会性という理念を生きた形で吸収する体験を持ったと考えられる。

フォシヨンのその他の政治活動としては、地方あるいはパリで刊行される社会主義系の雑誌に寄稿するという言論活動がある。並行して多くの演劇評も書かれているが、これを先に見た「社会芸術」派の理念において演劇が民衆に及ぼす影響が重視されていたことと考え合わせるのも興味深い。そしてもちろん、自由フランスのためにアメリカで展開した活動を忘れることはできない。

33) Emile Durkheim, 'Rôle des Universités dans l'éducation sociale du pays', *Revue française de sociologie*, 17/ 2, 1976, pp. 181-189.

34) サマイエ、ミッシェル（安堂信也他訳）『パリのダダ』白水社、2007年、145-146頁。

以上、手と手仕事へのフォシヨンの着目を彼の知識人としての活動全体の中に、さらには当時の時代状況の中において理解することを試みてきた。その視線は美術と美術史へのアプローチにおいて鍵となるものであったにとどまらず、その境界を越えて手に生きる人々と彼らが作り出す「もの」との親しくも濃密な関わりにまで届くとともに、眼前の社会の現実に対峙する彼の行動をも導いていたように思われる。というよりも、手と手仕事への傾倒、手に生きる人々への共感、そして彼の社会意識と政治参加は、互いに高め合い深め合う弁証法的な関連を持っていたのではないだろうか。

もしこの理解が正しいとすれば、手と手仕事がフォシヨンにおいて持つ意味は、芸術活動の理解や歴史の解釈を超えて、彼の関心の中心をなす人間観の根幹にあたるものだったのではないかと考えられるだろう。それを彼は直接語ることはなかったようだが、この時代のもうひとりの知識人の思索を補助線とすることで、フォシヨンのそうした人間観を透かし見ることができるように思われる。その知識人とは、シモーヌ・ヴェイユ(1909-43)である。フォシヨンよりかなり年少のこの思想家はやはりエコール・ノルマル在学中に民衆大学運動に関わり、その短い生の多くの部分を労働者階級のための社会変革を目指す思索と行動に費やした存在として知られている。この二人はいずれも自由フランスに与して亡命の地に生を終えるといういまひとつの共通点があるが、その思索にもまた興味深い一致点を見出すことができるように思える。

例えばヴェイユがサンディカリズムを評価するとき、それを西欧の中世と重ね合わせて、かつての同業組合につながるものと捉えている³⁵⁾。この

35) 「過去への愛は、反動政治の動向と一切関係がない。あらゆる人間の活動と同じく革命もまた、その活力を伝統から汲み取る。〔略〕二〇世紀初頭にあってもなお、同業組合精神の唯一の反映であるフランスの労働組合主義ほど中世に近いものは、ヨーロッパでは他に類を見ない。この労働組合主義の消え入りそうな残滓は、今すぐにでも風を送ってやるべき熾火のひとつに数えられる。」ヴェイユ、シモーヌ(富原真弓訳)『根をもつこと(上)』岩波書店、2010年、76頁。

点には、先に見た『都市の中の山』におけるフォシヨンがサント＝ジュヌヴィエーヴ界隈の民衆の有様を見て、今自分が目にしているのは「時そのものと同じくらい古くからの生の諸形態」であると感じ、「この晩の日付はいつだろうか、一万年も前のそれと同じだろうか？」(p. 50) という疑問を吐露する姿と符合するものがある。すなわち両者にとって労働と、労働によって互いに結びつくことには、人間にとって時代を超えた本質的な価値があると考えられている。それはなぜなのか。ヴェイユによれば、労働こそ人間を自由にするからである。フォシヨンと同様ヴェイユにとっても、労働とは素材と格闘すること、つまり自然という外的条件との相互作用の只中に身を投げ出すことであって、材料を一方向的に加工することではなく、まして全てがあらかじめプログラムされた機械生産とは対照的なものにほかならない。そしてその不如意の中で主体的に解決を試みることこそが、真に自由な状態にある人間を創造するとヴェイユは述べている。つまり彼女の目には、偶然の介在を受けつつもみずからの創意と技術で仕事をこなす漁師や中世の職人は、与えられた流れ作業をこなす労働者よりもはるかに自由で幸福なのである³⁶⁾。隷属と抑圧の下に置かれることはもち

36) 「福利にも余暇にも安寧にもかわりがないが、それでも万人の心をとらえる何かによって、明らかにそれぞれの労働には事実上の差異が生じる。小舟の上で波や風と闘う漁師は、寒さや疲れ、余暇や時には睡眠の欠乏すらものもせず、危険や原始的な生活水準に耐えねばならぬとしても、流れ作業にたずさわる労働者より、すなわちほぼ全ての点でむしろ恵まれた環境にある労働者より、はるかに羨むべき運命を享受する。なぜなら漁師の労働は、型仕事や偶然まかせの即興で時に大半が占められるとはいえ、自由な人間の労働にかなりよく似ているからだ。この観点から言えば中世の職人もまた、あらゆる手作業においてかくも大きな役割を演じる「コツ」がかなりの割合で偶然にゆだねられているとはいえ、それなりに誇るにたる地位を占める。ならば近代技術を修得した一人前の熟練労働者はどうか。おそらくその人こそが完全なる労働者に最も近い存在だろう。集団行動でもこれに類する差異が認められる。職工長の監視下で流れ作業にたずさわる労働者の一団は、哀れを誘う光景である。一方、一握りの熟練労働者が何らかの困難に足止めを食らい、めいめいが熟慮し、さまざまな行動の有り様を提示し、他の仲間に対する公的な権威の有無にかかわらず、誰かが構想した方法を一致団結して適用する様は、見ていても美しい。かかる瞬間にあって、自由な集団の表象はほぼ純粋なかたちで現れる。」ヴェイユ、シモーヌ（富原真弓訳）『自由と社

ろん、何の障害もなく気ままに振舞うことにもまた真の自由はなく、困難な事業に主体的に取り組むときほど自由な状態はないとするヴェイユの考察は、フォシヨンが『かたちの生命』で到達した考えに響き合うものではないだろうか。それによれば芸術作品の創造とは物質的基盤なきイメージを空中に思い描くことではなく、「必然の網の目」を相手とする絶えざる試行錯誤であり、その意味においてこそ芸術は人間の自由の証であるとされているからである（同書第4章「精神におけるかたち」）。ヴェイユが機械的作業ならざる労働全般について考えたことと、フォシヨンが芸術制作を対象として思索したこととは、自由を鍵とする人間観において出会っているように思われる。

いうまでもなく、社会主義者や左翼知識人たちが皆、こうした人間観を共有していたわけではない。特にふたつの世界大戦が近づくにつれて、多くの社会主義者はその普遍的な理念を捨て、愛国主義、場合によっては全体主義の隘路に回収されていった。谷川稔の表現を借りれば、錯綜した時代状況の中で政治にアンガジェした知識人たちは次々と冷酷な「ふるい」にかけられていったが³⁷⁾、その中で少なくともフォシヨンとヴェイユは自由を基礎とする人間観を維持することで、最後まで全体主義に抗しえたのではないだろうか。そしてそうした人間のあり方を彼らに教えたのは、自らの手を用いて仕事をする芸術家や名もない民衆であり、彼らによって作り出された作物であったと思われる。

【付記】

この論文は、科学研究費補助金による共同研究「作品における制作する手の顕在化をめぐる歴史的研究」（研究代表者：中村俊春）に基づく研究会（2016年3月27日、於京都大学）で発表された原稿に若干の修正を加え、註を付したものである。

会的抑圧』岩波書店、2005年、107-108頁。

37) 谷川稔「シモーヌ・ヴェイユとサンディカリスム」前掲『フランス社会運動史』、369頁。

発表の場を与えてくださった中村俊春氏（京都大学教授）、および研究会の席上で種々有益なコメントをいただいた共同研究者の方々に、厚くお礼申し上げます。

