

# ルネ・マグリットにおける「見ること」の変遷

## ——二つの《孤立した風景》を通して

吹田映子

### はじめに

ルネ・マグリット(René Magritte, 1898-1967)はその生涯において、《孤立した風景》(*Le Paysage isolé*)と題した作品を二度制作した、あるいは制作しようとした。一度目は1928年、二度目は1946年である<sup>1</sup>。残念ながらこれらの作品はどちらも現存しない。1928年版は実際に制作され、以後二度にわたり展覧会に出品されたが<sup>2</sup>、1940年秋、保管されていたロンドンのテイラー金庫の空襲によって焼失してしまった<sup>3</sup>。我々が見ることの出来るのは、画家の遺品から発見されたガラスネガから起こした図像(図1)と、雑誌に掲載された複写およびドローイングである<sup>4</sup>。一方1946年版は、現物が発見されていないばかりか、展覧会等に出品された形跡もないため、実際に制作されたかどうかも定かでない。とはいえ、画家の文書をたどるなら、46年の夏にこの作品制作が構想されていたことは明らかであるし<sup>5</sup>、またこの頃から度々マグリットの作品を購入していたピエール・アンドリュウ(Pierre Andrieu, 生没年不明)という人物<sup>6</sup>にはこの作品のごく簡単なクロッキー(図2)が送付されており<sup>7</sup>、そこに書き込まれた具体的な作品情報<sup>8</sup>からは、この作品がこの人物によって購入される予定であったかもしれないこと、そしてその作品が実現へ向けてかなり具体的な構想段階にあったことが推測される。これらの情報からわかるのは、28年版と46年版が同一のタイトルと画面構成をもっていたということ、にも関わらず、28年版には見られなかった「陽気な色彩(*couleurs riantes*)」が46年版に用いられ、そのことがそこに描かれた「風景(*paysage*)」を「色鮮やかな(*éclatant*)」ものにしていくということである<sup>9</sup>。このような46年版を画家は、「陽の光に満ちた、新たな『孤立した風景』と呼んでいるが<sup>10</sup>、この「陽の光に満ちた(*en plein soleil*)」という形容は、画家が「陽の光に満ちたシュルレアリスム(*Le surréalisme en plein soleil*)」あるいは「太陽の時代(*période solaire*)」と呼ぶ<sup>11</sup>、43年から47年にかけて制作された印象派風の作品群のうちに、この作品を位置づけることを許すものである。したがって46年の《孤立した風景》という作品が、もし現実に制作されたならば、それは同時期の作品と同じように印象派風の柔らか

な筆致と明るい色使いで描かれたものであると、推測することが出来る。一方画家は、46年版における「陽の光(soleil)」を、「1928年においては適さなかったであろう」と見なしている<sup>12</sup>。すなわち、28年版には「陽気な色彩」が用いられず、そこに描かれた「風景」は「色鮮やか」なものではない、ということだ。なぜ28年においては、46年のような描き方がなされ得なかったのか。画家によれば、28年版を制作した「当時」は、作品の「意図や表現を芸術的解釈から守る」ために、オブジェの「何ら関心を引かぬさま(indifférence)」を強調する必要があったからであり、それと同じ理由で28年版の「風景」は「何ら関心を引かぬ」ものだったという<sup>13</sup>。ガラスネガから起こした図像しか見られない我々にとっては、28年版がどのような色使いで描かれたかということは推測の域を出ない。とはいえ当時の作品のほとんどは、平板で硬質な筆致と暗い色使いを特徴として描かれており<sup>14</sup>、そうすることで画家がオブジェの「何ら関心を引かぬさま」を強調しようとしていたことがわかる。したがって、そのような描き方をされた28年版とは異なり、46年版は印象派風の柔らかな筆致と明るい色使いで描かれていた、というこの相違を、決定的なものとして理解することが出来る。両者は、いわゆる〈ヴァリエント〉以上の関係にあるのだ。実際この二つの作品は、マグリット作品の全生涯を貫く問題意識である「見る」ということに対する態度の変遷を明確に示す指標として、いわば特権的な位置を占めているのである。

28年の《孤立した風景》は〈マグリットの〉な初期作品群のうちに、一方46年の《孤立した風景》は「太陽の時代」のうちに位置づけられる。この「太陽の時代」は通例、マグリットの作品史におけるいわば〈逸脱の時代〉と看做されてきた<sup>15</sup>。というのも、一般的な見解として、「これからは事物をその目に見える細部でしか描かない」という1925年の画家の決意<sup>16</sup>は67年の没年に至るまでほぼ一貫して全作品に実現されており、ただ例外的な二つの「時代」、すなわち印象派の技法を用い、オブジェの輪郭をぼかして描くこの「太陽の時代」と、なぐるような筆致とヴィヴィッドな色使いでオブジェを描く、48年の一時期に試みられた「牝牛の時代」<sup>17</sup>を除けば、その決意が放棄されたことはなかったと思われてきたからである。したがって、この二つの時期を経た後、作品は再び〈マグリットの〉な作品に〈回帰〉する。もちろん後年の作品に関してはその絵画的テクニックの洗練が指摘されているが、それもあくまで〈回帰〉を前提としてのことだ。しかし、それは本当に「回帰」なのだろうか。「太陽の時代」、「牝牛の時代」は根本的な変化を、マグリットの絵画にもたらしてはいないだろうか。本論はこのような、マグリット作品の一貫性に対する慣例的な見方への疑問を出発点とし、二つの《孤立した風景》を道しるべに、「見る」ことをめぐる画家の態度の変遷を明らかにすることで、「太陽の時代」を作

品変遷の中に新たな仕方での位置づけようとするものである。

## 1. 1946年の存在論

「私は、『孤立した風景』のようなタブローを一枚、作り直すつもりです」<sup>18</sup>。これは、1946年8月20日にマグリットがアンドレ・ブルトン(André Breton, 1896-1966)に宛てた手紙の一節である。同年6月、戦後初めてパリを訪れた画家は、41年以来亡命していたために会うことのなかったブルトンに対し、自身がその間試みてきた「太陽の時代」の絵画を提示する機会を得る<sup>19</sup>。しかしブルトンの反応は冷ややかで、全く受け入れられなかった。数日後、ブリュッセルに戻った画家はブルトンに手紙を書き、以後三通にわたり「太陽の時代」について議論を展開する<sup>20</sup>。この一連の手紙の最後を締め括っているのが、先の一文中に始まる新たな《孤立した風景》制作の意思表示なのである。

このブルトンとの議論を発端に、46年8月から翌年9月にかけて、画家は友人たちと協力しながら論争的な一連の文書を作成することになる<sup>21</sup>。「太陽をめぐる論争(La Querelle du soleil)」、「エクストラメンタリズム宣言(Manifeste de l'extramentalisme)」、「陽の光に満ちたシュルレアリスム第一宣言(Le Surréalisme en plein soleil, Manifeste n°1—Octobre 1946)」、「陽の光に満ちたシュルレアリスム第二宣言(Le Surréalisme en plein soleil, Manifeste n°2—Novembre 1946)」、「アメンタリズム宣言(Manifeste de l'amentalisme)」がそれである<sup>22</sup>。そこで展開されたのは、「シュルレアリスト」とも他の「アヴァンギャルド」とも異なるものとしての、独自の存在論とも言うべきものであった<sup>23</sup>。それは、以下の部分において端的に語られている。

すべては、我々のメンタルな世界の中で起こる。メンタルな世界とは、必然的に、絶対的に、諸知覚(les sens)、諸感覚(les sentiments)、想像力(l'imagination)、理性(la raison)、ひらめき(l'illumination)、夢(le rêve)、あるいは他のあらゆる手段によって我々が知覚しうるものすべてとして理解しなければならない。

[中略]

我々が持っている、メンタルな世界から逃れることは出来ないという感覚(sentiment)は、反対に、あるエクストラメンタルな世界の存在を断言する義務を我々に課す。そして一方が他方に及ぼす相互的な作用は、その結果、より確実なものとなる<sup>24</sup>。

「メンタルな世界(l'univers mental)」とは、心理的な現象に限定されたものでなく、いかなる手段によってであれ人が知覚しうるものすべてを包摂した世界を言い表すものとして用いられている。一方それに対置される「エクストラメンタルな世界(univers extramental)」は、いかなる手段によっても人が知覚することの出来ないものの領域として示されている。人は知覚可能な領域内に存在し、決してそこから逃れることは出来ないが、同時にそのことに対する一種の刹那的な感覚によってこそ、知覚不可能な領域の存在が確実なものとなり、まさにこの感覚にこそ知覚不可能なものへの唯一の接近可能性を見る、という存在論である。この存在論こそが「太陽の時代」を理念的に支えていたものなのだが、それは、画家においてこの議論が存在論であると同時に、第一義的には視覚論であったからなのである。視覚論がそのまま存在論になっているというこの事態を明確に示しているものこそ、46年版の《孤立した風景》である。このことを理解するためには、まず28年版の《孤立した風景》について知らねばならない。

## 2. 1928年の《孤立した風景》

1927年から30年にかけて、マグリットはパリ近郊にアパートマンを借り、ブルトンらパリの主要なシュルレアリストたちと親交を結びながら制作活動をしていた<sup>25</sup>。しかし実際の制作に画家が用いていたのは、ブリュッセル・グループの友人たち、とりわけポール・ヌジュ (Paul Nougé, 1895-1967) とともに形成した独自の絵画手法の数々であった<sup>26</sup>。彼らは絵画制作を、オブジェを「見せる(montrer)」作業、すなわち「見る者に、オブジェを見ようとする欲望、欲求を掻き立てる」試みとして捉え、それに要される「手管」を様々に考案していたのである。オブジェを「額縁」で囲われた状態で描くこと<sup>27</sup>や、オブジェを、あたかもその表面が「ナイフ」で切り取られたように描くこと<sup>28</sup>、オブジェを、その一部が欠けた状態で描くこと(「変形」)<sup>29</sup>、オブジェを、その材質が通常とは異なるものにして描くこと(「変更」)<sup>30</sup>、オブジェを、通常の大きさとは異なるものにして描くこと(「縮尺の変化」)<sup>31</sup>、オブジェを、それが通常占めている場所とは異なる場所に置いて描くこと(「異化」あるいは「舞台転換」)<sup>32</sup>、など多様な「手管」があり、当時の作品の至るところに見出せるが、これらはみな一つの「基本的な操作」に集約される。「孤立(isolement)」である。オブジェを、「世界のその他の部分(le reste du monde)」から「切り離すことで孤立させる」こと。この基本的な操作こそが、画家が46年に述べている通り、「オブジェと人物をただより見させる(mieux faire voir)ためだけに用いられていた」<sup>33</sup>28年当時の主要な手法だったのである<sup>34</sup>。画家はオブジェを

「見させる」ためにそれを孤立させ、人はその孤立したオブジェを「見る」。

28年版《孤立した風景》の図像を見てみよう。右前景に一人の男が立っている。彼は左後景に広がる家や木々、石等から成るごく平凡な風景を見ている。男の口元からは漫画の吹きだしのようなものが伸びており、彼は「私は風景のまわりにも何も見ない(Je ne vois rien autour du paysage)」と言っている。この作品の主題は明らかに「見る」ことである。男は、画面の枠によって限界づけられたこのタブロー自体を見ている鑑賞者の分身として画面内部に入り込み、鑑賞者がこのタブローを前に今まきに行っている「見る」という行為を繰り返すことで、鑑賞者を「見る」という行為そのものへと送り返す。しかし男は風景を「見ている」と同時に、風景のまわりにあるものは何も「見ていない」と自ら述べている。この作品において男が「見ていない」ものとは、「世界のその他の部分」、例えばヌジェは「孤立」について説明する中で「都市の只中にある田園」を例に挙げているが<sup>35</sup>、そうした周囲の都市や男の背後であるだろう。人に「見させる」ために画家はオブジェを孤立させるが、「見る」という行為はそれ自体、オブジェを孤立させること、すなわちオブジェを「見る」と同時にそれ以外のものを「見ない」ことでもある、ということはこの絵は図解しているのである。ここで確認しておくべきことは、この視覚論において「見る／見ない」の対象となっているのは、あくまで知覚的な意味における〈可視的なもの〉としてのオブジェだということである。男が「見ていない」ものもまた、まさに今ここに「見ている」対象と同じように、この「世界」のうちにあつて、「世界」を構成している「部分」なのであり、したがって次の瞬間には男に「見」られているかもしれないのだ。

### 3. 1946年の《孤立した風景》

46年版《孤立した風景》は、このような視覚論の図解としての28年版を下敷きにしている。ただしすでに述べたように、46年版は「太陽の時代」の絵画として、印象派の技法を用いて描かれ、その「陽気な色彩」が「風景」を「色鮮やかな」ものにしていう点において、28年版とは異なっている。28年版とは異なる、この「色鮮やかな風景」とはいかなるものか。

そのすべては、46年版について語る画家の次の言葉にある。

この色鮮やかな風景はその陽気な色彩のために、より一層「闇」を感じ取らせる。この「闇」は色鮮やかなその風景を取り囲んでいるのだが、人はそれを見ない<sup>36</sup>。

この、「色鮮やかな風景(paysage éclatant)」と「闇(«la nuit»)との関係を理解すること。それが46年版《孤立した風景》を理解することなのだが、まずはこの「色鮮やかな風景」についての考察から始めよう。

### 3-1 「色鮮やかな風景」

「太陽の時代」の絵画についての議論から出発し、独自の存在論を展開した前述の一連の文書のうち、最も早くに書かれたテキストである「太陽をめぐる論争」の始まりにおいて、画家は印象派の技法に対し、「太陽の光(la lumière du soleil)を単純に表現するのに適した」<sup>37</sup>もの、という定義をまず第一に与えている。この定義はしかしながら、画家が「太陽の光」を自律的な存在物として捉え、それをタブローに直接的に表象しようとしている、ということの意味するものではない。同じテキストの中で、画家は「絵画において人が自由に扱うことの出来る要素」として二つのものを提示している。一つ目の要素は「様々なオブジェの、感覚に働きかける表象(une représentation sentimentale)」であり、これを構成するのは、木や空などの「視覚的な主題」と、妖精や幽霊などの「想像的な主題」である。画家はこれらのオブジェを、鮮やかな色彩によってタブロー上に表象する。表象されたこれらのオブジェは、それが見られるとき、その鮮やかな色彩を通して見る者の「感覚に働きかける」。このとき人が持つ「感覚」を、画家は二つ目の要素として挙げている。すなわち、「主観的な真実として把持された感覚(le sentiment)」である。これを構成するのが、「陽光、明け方の白み、夕暮れの薄明り、夜の闇、ほの明り」など、「身体的諸感覚を通じて知覚された様々な光(les lumières physiques)」と、「身体的諸感覚を通じて知覚された光(la lumière physique)」である。したがって「太陽の時代」の画家は、印象派の技法によってオブジェを「色鮮やか」に描き、この「色鮮やかな」オブジェを通して、見る者に様々な光の感覚を引き起こそうとしているのだ。そのとき見る者に引き起こされる「主観的な真実」としての光の感覚は、移ろいゆく空や街の情景に人が認める様々な〈見え〉としての光であったり、揺れてきらめく木の葉を見たとき、あるいは垂れ籠めていた雲が急に晴れたときに、「おや、光だ(« voici de la lumière »)」<sup>38</sup>と言いながらそこに感知しているような、一つの「感覚」としての光であるが、とりわけ「太陽の時代」の画家が「印象派の技法によって最もよく再現される(reproduite)」ものとして捉えているのが、この一つの「感覚」としての光である<sup>39</sup>。

ここで注目すべきは、絵画制作について語る46年の画家が、「視覚的」、「想像的」、「身体的」あるいは「感覚」といった言葉を多用しているということだ。このことが示しているのは、46年の画家においては、「見る」のみならず〈感覚する〉者と

しての「人間」<sup>40</sup>が、絵画制作に際して前提されているということである。したがって、画家の扱う「主観的な真実」としての光の〈見え〉あるいは感覚は、あくまで見る者がその都度知覚する、具体的な感覚としての光、すなわち光の「様々に移ろいゆく、身体的諸感覚を通じて知覚された印象」<sup>41</sup>としての、その都度の「真実」である。このようなものとしてこの世界に、あるいは画面上に感知される光は、したがって、「それ自体(«elle-même»)としての「真の光(la véritable lumière)」<sup>42</sup>ではありえない。この点に着目することで見えてくるのは、画家がこのようなものとして光を、つまり「見えるもの」としての光を相手にしている時、同時に彼は同じ位相で闇をも相手にしているということである。

「身体的諸感覚を通じて知覚された様々な光(les lumières physiques)」の例として、画家は「陽光(soleils)、明け方の白み(aubes)、夕暮れの薄明り(crépuscules)、夜の闇(nuits)、ほの明り(clairs-obscurs)」を挙げていたが、これらはみな光にのみ還元するものではない。これらは光と闇が接するところに〈見え〉として立ち現われるものだ。このことについての洞察を、かつて画家は一枚のタブローについて語る中で展開したことがある。そのタブローとは画家が1933年に制作した《一致の光》(*La Lumière des coïncidences*, cat.352.) (図3)であるが、そのおよそ五年後の38年、そこに描かれた情景について改めて考察した画家は、以下のように述べる。

光に関して、私はこう考えた。光に、オブジェを目に見えるようにする力があつたとしても、光の存在は、オブジェがそれを受けるという条件でしか顕在化しない、と。物質がなければ、光は目に見えない。このことは、「一致の光」において明確になったように思われる。そこでは、ある一つのオブジェ、すなわち女のトルソーが、一本のろうそくによって照らされている。ここでは、照らし出されたオブジェはそれ自身、光に生を与えているように思われる<sup>43</sup>。

ここで語られているのは一見すると光とオブジェの関係であるが、この議論をその土台となっているタブローと照らし合わせてみると、その関係がそれだけのものではないことがわかる。《一致の光》を見てみよう。暗がりの中にあつたトルソーが、ろうそくの炎が放つ光を受けて白く浮かび上がっている。画家が述べていたように、光はオブジェを目に見えるようにし、オブジェは光が当たっている部分において光を目に見えるようにしている。しかし同時に、トルソーが白く浮かび上がって「見える」のは、そしてそこに光が「見える」のは、光の当たらない部分が暗がりのままとなっているからだ。オブジェは光を受けることで目に見えるようになるが、そ

こに暗がりがなく、一切の陰りもないように隈なく光が当たっていたとしたら、オブジェは目に見えず、光は光として認識されないだろう。《一致の光》におけるトルソーは、光のみならず、その光の当たらない部分において、闇をもまた顕在化しているのである。ここには、光と闇がトルソーにおいてその境界を接している様子が巧みに描き出されているが、まさに光と闇が接する地点において、何かを「見る」ことが可能になるということを、38年の画家はタブローと文章において示そうとしている。そこで「見る」ことを可能にさせるものとは、オブジェであり、光であり、闇なのだ。したがって、光とオブジェの関係について述べる画家は、オブジェにおいて、光と闇の関係について述べてもいる。とすれば、画家は次のようにも言っていることになる。すなわち、〈闇がなければ、光は見えない〉。〈光を受けた闇はそれ自身、光に生を与えているように思われる〉、と。したがって、画家が「見えるもの」としての光について語るとき、その光には闇が接している。と同時に、画家が光について考えるとき、彼は闇についても考えている。したがって画家はまた次のようにも言っていることになる。すなわち、〈光がなければ、闇は見えない〉。〈闇へと向かった光はそれ自身、闇に生を与えているように思われる〉、と。このように、タブロー《一致の光》とそれに関する画家の洞察において示されているのは、光と闇が互いに作用し合うことで、それらが接する地点に「見る」ことの方が立ち現われるということなのだ。

光を相手にする画家は、同時に闇を相手にしている。それは46年においても変わらない。事実画家は、「太陽の時代」の絵画において自らが中心に据えている問題の所在を、「太陽をめぐる論争」の中で以下のように表明している。

印象派のこの雰囲気は、よく陽の当たった風景(un paysage ensoleillé)と同じように、ある闇(une nuit)をもまた十分に再現しうるのだが、問題となっているのはつねに、身体的諸感覚を通じて知覚されたある闇(une nuit)、あるいはある光(une lumière)なのだ。すなわち、ある闇(une nuit)、あるいはある光(une lumière)の、様々に移ろいゆく、身体的諸感覚を通じて知覚された印象であり、…<sup>44</sup>。

「よく陽の当たった風景」を描くか、「ある闇」を描くか。問題なのはそうした選択ではなく、それらが「ある闇」、あるいは「ある光」だということだ、と画家は言っている。それらは、画家自身「une」という不定冠詞によって示そうとしているように、ある様態としての闇や光であり、それは「身体的諸感覚を通じて知覚された印象」である限りにおいて「様々に移ろいゆく」ものである。このテキスト執筆か



らおよそ二ヶ月後、「陽の光に満ちたシュルレアリスム第一宣言」において画家は、「注意深い視覚にかかれば、すべての身体感覺的、あるいは精神的な陰(ombre)の中には、様々な光(des lumières)、様々な色があり、それらが陰に生命を与えている、ということが明らかにされる」、と述べる<sup>45</sup>。ここでの画家は、二ヶ月前のテキストにおいては「ある闇(une nuit)」という言葉に体现させようとしていたその現象性を、「陰(ombre)」という語によって、より明確に言い表そうとしているように思われる。光が陰に「生命を与えている(animer)」とは、すでに《一致の光》について見たことから明らかかなように、闇に光が接することでそこに「見る」ことの間が生じ、そこに陰が「見えるもの」として立ち現われ、知覚の対象となっている状態のことである。と同時に画家のこの言葉は、それが光について語るとき同時にその裏返しとして闇について語る者の言葉である限りにおいて、〈すべての身体感覺的、あるいは精神的な光の中には、様々な陰、様々な色があり、それらが光に生命を与えている〉ことをも意味している。「よく陽の当たった風景」を描くか、〈暗がりの風景〉を描くか、という選択に画家が拘泥しないのは、このように、それらが「見えるもの」としての「ある光」、あるいは「ある闇」の風景である限りにおいて、そこにはすでに闇、あるいは光があり、それらは同じ事実の反転にすぎないからだ。重要なのは、それが「見えるもの」だということ。すなわち、光と闇が接することでその地点に「見る」ことの間が生じ、そこに何ものかが「見え」ている情景、それをこそ画家は描こうとしている。

「太陽の時代」の画家がタブローに描くのは、このように光が闇に、あるいは闇が光に「生命を与えている」状況である。このような状況においてこそ、人はそこに何ものかを、例えば一つの風景を、あるいは陰を、光を、「見る」ことが出来る。と同時に、46年においては、このことは視覚に限定されない。描かれた「ある闇」、「ある光」の風景に、人が一つの「感覚」として捉える光、あるいは闇についても同様である。人は常に光の感覚と闇の感覚を、明暗の対比を通してそれぞれに知覚し分けている。光の感覚は、それに対比される闇の感覚なしには捉えようのないものであり、一方闇の感覚もまた光の感覚なしには捉えようがない。光が闇に、闇が光に「生命を与えている」とは、このように、それらが互いに作用し合い、明暗の対比を織り成すことによって、光あるいは闇の「感覚」を〈感覚〉させている状態のことでもある。感覚は、この世界におけるそのような光と闇の相補的な作用を捉えるが、まさにその相補的作用こそが〈感覚する〉ことを可能にしているのである。したがって46年の画家が提示しようとする、光と闇が互いに「生命を与えている」状況とは、「見る」ことをも含めた、〈感覚する〉ことの間がそこにあるという状況なのだ。

46年版《孤立した風景》において、画家は「視覚的な主題」としての「風景」を「色鮮やか」に描くことで、見る者に「風景」を見せ、「光」の感覚を知覚させようとしている。「色鮮やかな風景」は感覚によって捉えられる。それは、光と闇が互いに「生命を与え」合い、「見る」ことの場、〈感覚する〉ことの場をそこに作り出している状況に他ならない。そうした状況においてこそ、感覚が可能になるのであり、感覚こそがそうした状況を知覚するのであれば、この「色鮮やかな風景」とは、「メンタルな世界」に他ならない。46年の画家が、その存在論において定義した「メンタルな世界」とは、いかなる手段によってであれ人が知覚しうるものすべてを包摂した世界のことであった。それはオブジェと人が「存在する」<sup>46</sup>世界であり、そこでは「見る」ことや〈感覚する〉ことが絶え間なく行われる。すなわち、〈生〉の領域である。46年版《孤立した風景》の男が「見」ているのは、「色鮮やかな風景」という「見える」世界であり、彼はこの「見える」世界を「見」ている。それは同時に、彼は〈生〉の領域を〈生き〉ている、ということだ。

46年の画家は「光」と「闇」という主題のもとに、「見る」ことと「存在する」ことを重ね合わせている。28年版同様、46年版に描かれているのはあくまで「見る」ことである。しかしながらそこに図解されているのは、「見ること」であると同時に「存在すること」なのだ。

### 3-2 「闇」

46年版《孤立した風景》において男が「見ている」のは「色鮮やかな風景」であり、それは「見る」ことの場、「存在する」ことの場としての「メンタルな世界」であった。では、その男が「私は風景のまわりに何も見ない」というとき、彼が「見えていない」ものとは何か。それを画家は「闇」と言う。

風景のまわりに人が見ない闇(la nuit)の暗さは、人が思考することの出来ない暗さであり、それは我々のメンタルな世界の外に存在しているものなのです<sup>47</sup>。

「闇」は、「メンタルな世界」としての「色鮮やかな風景」を取り囲んでいるが、決して見られることも思考されることもない。「メンタルな世界」におけるすべての「ある闇」が、その都度知覚される一つの様態として、つねに光をはらんだものであったのに対し、この定冠詞を付された「闇」は「闇というもの」であり、「何ものにも還元不能」<sup>48</sup>な、「それ自体」としての「真の闇(la véritable nuit)」<sup>49</sup>である。したがってそれは、決して光と接することも、光に対比されることもない。それゆえどこまでも見えず、どこまでも把握することが出来ない底なしのものであるから、「も

しあるとすれば全くもって未知な<sup>50</sup>ものとしてしか捉えようのないものだ。しかし同時に、風景を取り囲んでいるのは「闇」だけではない。「光(la lumière)」もまた風景を取り囲んでいるが、人はそれを見ない。そのように画家は言明していないが、彼の論理の延長上にそれはある。人が「見る」ものはすべて、闇の風景も光の風景も、闇と光が接する地点に立ち現われる。しかしながら、それが（そしてこの言説が）可能となるためには、決して互いに接することのないものとしての「闇」と「光」が存在しなければならない。つねにすでに互いを含み合っている、「メンタルな世界」において知覚される闇と光を、根源的な仕方でも可能にしている「闇」と「光」は、「メンタルな世界」にはない。「見る」ことが可能になるためには、それ自体「見えないもの」のままであり続ける「闇」と「光」が〈どこか〉に存在しなければならないのだ。画家はこの「闇」と「光」を、ここではないどこか、すなわち「エクストラメンタルな世界」に措定する。

46年版《孤立した風景》において、「メンタルな世界」を「見ている」男が「見えない」ものとは、このように「エクストラメンタルな世界」に措定された「闇」と「光」なのだ。しかしながらこの「闇」と「光」は、28年版の男が「見えない」背後の風景のように、次の瞬間には「見」られるようなものではない。それらは、人がどこに存在しても、つねに〈どこか〉に属するものとして、〈ここ〉から逃れ去る。

我々は、いかなる「陰(ombre)」も、いかなる「光(lumière)」も、エクストラメンタルな世界のそれらを知覚することは出来ない<sup>51</sup>。

「メンタルな世界」に存在する者は、「エクストラメンタルな世界」にある何ものをも知覚することは出来ない。人が存在するその地点からつねに逃れ去るもの、それが「闇」と「光」であり、このようにつねに「エクストラ」なところにあるものを、画家は今この存在の地点から、「エクストラメンタル」と呼ぶことでそこに措定するのである。

46年版の男が「見えない」ものとは、このようにつねにどこまでも「見えないもの」、どこまでも「エクストラ」なものとしての「闇」と「光」なのだ。「メンタルな世界」が、光と闇が互いに「生命を与え」合う、「見る」ことの場、〈生〉の領域であったのに対し、「エクストラメンタル」としての「闇」と「光」は、決して接することも、対比されることもない。それゆえもはや「闇」とも「光」とも呼べぬ、いわば〈死〉のようなものとして、「メンタルな世界」という、人が〈生き〉ているこの世界の「外」で、この世界を取り囲んでいるのである。しかしながら、この「見

えないもの」としての「闇」と「光」は、「それ自体」としての「闇」と「光」でありながら、決して自律的なものではない。それらは、「見えるもの」においてのみ、そこから逃れ去るものとして、決して「見えないもの」として、その存在が確実なものになるのである。それはどこまでも「見えないもの」として、その不可能性においてのみ把握され、可能になる。と同時にこの不可能性こそが、「見えるもの」を支えている。「見えるもの」である「ある闇」あるいは「ある光」は、絶対的に「見えないもの」である「闇」と「光」をその成立条件としており、それなしには「見えるもの」としてあることができないのである。

28年版の《孤立した風景》が示していたのは、視覚的に「見る」ことであり、それは同時に潜在的可視性にある何ものかを「見ていない」ことであった。一方46年版が示すのは、「存在する」ことをも含意した「見る」ことであり、それは同時に、絶対的に「見えないもの」を「見ていない」こと、絶対的に〈生きえないもの〉を、すなわち〈死〉を、〈生きていない〉ことなのである。

### 3-3 「色鮮やかな風景」と「闇」との関係

こうして、男が「見ている」「色鮮やかな風景」と、その時彼が「見ていない」「闇」（および「光」）がそれぞれ何であるかということが明らかになった。それらは「メンタルな世界」と「エクストラメンタルな世界」に他ならない。しかし、画家が「色鮮やかな風景」について、それが「その陽気な色彩のために、より一層『闇』を感じ取らせる」と言うとき、そこにはどのような力学が作用しているのだろうか。これまでの考察を踏まえるなら、「色鮮やかな風景」が「闇」を感じ取らせるとは、見える〈生〉の世界が見えない〈死〉の領域を感じ取らせること、言い換えれば「見えるもの」が「見えないもの」を感じ取らせること、と理解できる。とすると、画家が「見えるもの」としてのタブローを差し出すとき、彼は「見えないもの」を感じ取らせるためにそうしているのだろうか。

「色鮮やかな風景」が「闇」を感じ取らせる、と言う画家はしかしながら、次のようにも言う。

〔オブジェが受ける〕この光の激しさは、オブジェを最も目に見え(les plus visibles)、最も知覚される(les plus perçus)ものにするだろう<sup>52</sup>。

激しい光が「風景」に当たるとき、その激しさに応じて、光の当たっている部分と陰になっている部分が織り成すコントラストは一層激しくなり、したがって「風景」は一層はつきりと「見」えるようになる。「風景」を「色鮮やか」に描くことは、オ

オブジェとしての「風景」を「見せる」ための手法として捉えられているのである。したがってここでは、「見えるもの」としてのタブローを差し出す画家は、その「見えるもの」を「見させる」ためにそうしていると言える。

28年版においては、画家は「風景」を「見させる」ために、「風景」を「世界のその他の部分」から切り離すという手法を用いており、それが手法としての「孤立」であった。なぜ46年の画家は、「見させる」ために「風景」を「色鮮やか」にしなければならないのか。彼は言う。

孤立という観念、それはオブジェと人物をただより見させるためだけに用いられていたのだが、この観念は今日、全世界にまで拡がった。オブジェや個人は今や孤立した世界の中に再統合されるため、それらの組み合わせはもはや、心的な帰結との関連でしか価値をもたない<sup>53</sup>。

「孤立」という概念の変化をどう理解したらいいだろうか。すでに見たように、28年当時、オブジェは十全に視覚的な意味において「見させる」ために孤立させられ、また同時に「見る」行為それ自体がオブジェを周囲から孤立させることであった。そこでの「孤立」の対象は、見る主体に対置された見られるオブジェである。一方46年における「孤立」の対象は、見る主体をも含めた「人間」の領域、すなわち「メンタルな世界」全体にまで及んだ、と画家は言っている。「メンタルな世界」が「エクストラメンタルな世界」から孤立していると言うのである<sup>54</sup>。孤立させることで一つ一つのオブジェをより「見」えるようにすることが出来た28年とは異なり、「この孤立した世界の中では、オブジェの組み合わせはそれ自体では関心を引かぬものになってしまう」<sup>55</sup>。人は「もはや、孤立した個々のオブジェを見ない」<sup>56</sup>のだと、画家は捉えている。

この、「メンタルな世界」が「エクストラメンタルな世界」から孤立しているという感覚は、一体どのような感覚として理解すべきなのだろうか。それは、人が「見」、「存在する」場である〈生〉の領域と、それを根源的な仕方でも可能にしつつもそれ自身は決して接することのない「闇」と「光」の領域、すなわちどこまでも未知な〈死〉とも呼ぶべき領域との境界がはっきりとしたものになり、それらが強烈なコントラストを成しているような感覚であるように思われる。言い換えるなら、〈生〉か〈死〉か、というような感覚である。というのも、28年当時における「孤立」とはそもそも、オブジェを「世界のその他の部分」から「切り離すこと」、言い換えれば、オブジェをそれ以外の部分からくっきりと際立たせることであったからだ。「メンタルな世界」が「エクストラメンタル」から「孤立」しているとすれば、それは

〈生〉の領域が〈死〉の領域から切り離され、くっきりと際立っている状態ということになる。実はこの感覚を、画家はすでに1938年に提示していた。それは《彼岸》(*L'au-delà*, 1938, cat.459.) (図4) というタブローにおいてである。画面いっばいに広大な真昼の空間が広がっており、上方には白く輝く太陽が、そして下方の地面には墓石がある。このタブローは、「太陽」を一つの問題として設定することから出発し、それに対する答えとしての「墓」を見出すことで描いたのだと、画家は言っている<sup>57</sup>。そしてこの「答え」について、彼は次のように述べる。

この答えは現時点でのもので、未来においてはおそらく不十分なものとなるだろう。なぜなら、我々の旅の出発点として、我々の起源であるものとして、太陽を選び取ったのだが、今のところ、この旅にとって死よりも遥かな終着点を、我々が思い描くことは出来ない。現時点で確実なことが重要なのだし、このタブローのタイトルである「彼岸」は、この言葉にある感情的な(affectif)内容を取り戻させる<sup>58</sup>。

「我々の旅」の最初の出発点に太陽があり、その反対の限界点に死がある。少なくとも「現時点」で重要なのはそのことだ、と画家は言う。この「現時点」とは、太陽と死の間の〈生〉、という「旅」の途上のある一点であり、そこは自らの限界を知っているがゆえにこそ、〈彼岸〉に対してある感情を禁じえないような有限な〈生〉の中の一点なのである。画家はこのように、《彼岸》というこの作品が有限な〈生〉という主題を扱っていると断定している。そしてやはりこの作品においても、画家は「太陽」の〈彼岸〉としての「光」と、「墓」の〈彼岸〉としての「闇」という主題の下に、「見ること」と〈生きていること〉を重ね合わせている。画面に描かれた情景は、「光」と「闇」に限界づけられた、その間に「見」える世界であり、〈生〉の領域である。他方そのタイトルによって示される〈彼岸〉とは、〈ここではないどこか〉、すなわち「太陽」の〈向こう〉かつ「墓」の〈向こう〉であり、絶対的に「見えないもの」としての「光」と「闇」が描定される方向である。〈ここ〉が〈生〉であるなら、〈彼岸〉とはその〈生〉を限界づけている誕生の手前であり、かつ死の向こうである。そしてこの〈生〉と〈彼岸〉の間には、46年の画家が語る以下のような作用が働いている。

我々が持っている、メンタルな世界から逃れることは出来ないという感覚(sentiment)は、反対に、あるエクストラメンタルな世界の存在を断言する義務を我々に課す。そして一方が他方に及ぼす相互的な作用は、その結果、より確

実なものとなる<sup>59</sup>。

《彼岸》というタブローにおいて画家が示しているのは、人は有限な〈生〉を生きているという感覚によって〈彼岸〉の存在を確信し、同時にこの確信によって有限な〈生〉を生きているという感覚がより明確なものとなる、ということだ。この感覚こそ、「メンタルな世界」が「エクストラメンタル」から孤立しているという感覚である。人は生きている限り、今ここにある限界づけられた〈生〉の領域から逃れることは出来ないが、現実の誕生と死という〈生〉の限界点を越えた向こう側には、「人間」という尺度を越えた「何か」が確かにあるのだ、という確信。そしてその「何か」に対する確信が、現在生きている〈生〉を確実なものとする。

しかしながらこの感覚においては、〈生〉と〈彼岸〉がそれぞれ一つのまとまりとして対比されるため、〈生〉のうちにある個々のオブジェは、〈生〉という全体の中に埋没し、顧みられなくなってしまう。人は「もはや、孤立した個々のオブジェを見ない」のである。では、このような状況の中で一つ一つのオブジェを「見させる」ためにはどうすればよいか。そこで画家は印象派の技法を用いることで、「光」でオブジェをより激しく照らし出すという方策に乗り出す。それは、オブジェとしての「風景」を「色鮮やか」にすることであり、同時にそれを構成する空や木々、家や小石、さらにはその風景を見ている男自身を「色鮮やか」にすることだ。「色鮮やかな風景」、およびそれを構成する個々のオブジェと人物は、そのそれぞれにおいて色をくつきりと際立たせ、太陽の光のきらめきを纏わせている状態にある。したがってそれらが位置するのはまさしく、闇と光が「生命を与え」合う、〈生〉の場である。そのような場にある空、あるいは木々において、見る者が否応なく知覚することになる鮮やかさやきらめきの、〈生命力〉。〈生命力〉を纏ったものとして知覚される個々のオブジェは、それ自身〈生〉として、見る者を〈彼岸〉へ送り返し、それによって同時に、個々のオブジェをそれ自身〈生〉の全体として、際立たせるのである。

ここで注意しなければならないのは、〈生〉と〈彼岸〉の、そして個々のオブジェと〈彼岸〉のこのような相互作用に際しては、「見る」者の存在が不可欠であり、画家自身それを前提にしているということだ。画家は、このような相互作用が可能となる理由として、「メンタルな世界」それ自体が「エクストラメンタルな世界」から孤立しているのだから、いまや「メンタルな世界」に統合されたオブジェも「孤立というその質を失わない」ためだ、と言う<sup>60</sup>。この論理が成立するためには、〈生〉が〈彼岸〉から孤立しているという感覚を持ち、かつまた個々のオブジェが〈生〉を構成するものだという感覚を持つ、「見る」者が必要だ。画家はそのようなものと

しての「見る」者の存在を暗黙裡に前提している。こうして「見る」者が、色鮮やかに描かれた一つ一つのオブジェを見ると、それらはその都度〈彼岸〉に対比され、それ自身〈生〉を構成するものとして、くつきりと浮かび上がるのだ。

しかしながら同時に、〈生〉と〈彼岸〉の相互的な作用はまた、「見る」者がそれを感覚するという次元よりもっと根源的な次元においても作用している。というのも、すでに触れたように、「闇」と「光」という、「見えるもの」の領域からつねに逃れ去る「見えないもの」は、「見えるもの」の領域においてのみ「見えないもの」として、その不可能性のうちに存在するが、しかし同時に、この「見えないもの」である限りの「闇」と「光」こそが、「見えるもの」を限界づけることで、「見えるもの」をその根底において可能にしているからである。そのことは、〈生〉と〈彼岸〉の関係に敷衍すれば、同じように、〈彼岸〉という、〈生〉の領域からつねに逃れ去る〈生きえぬもの〉は、〈生〉の領域においてのみ〈生きえぬもの〉として、その不可能性のうちに存在するが、しかし同時に、この〈生きえぬもの〉である限りの〈彼岸〉こそが、〈生〉を限界づけることで、〈生〉をその根底において可能にしている、ということである。

したがって、画家がタブローを提示するのは、「見えないもの」を感じ取らせるためだけでも、「見えるもの」をただ「見させる」ためでもない。「見えるもの」は「見えないもの」があるからこそ「見えるもの」であり、その「見えないもの」は「見えるもの」があるからこそ「見えないもの」である。同じように、「見る」者は、「見えるもの」を「見る」ことで「見えないもの」を、それが見えないという事実において感じ取り、その見えなさによってこそ、今ここで「見えるもの」を「見る」ことが可能になっているということを意識しつつ、「見えるもの」を「見る」。画家の提示する「見えるもの」としてのタブローは、そうした「見えるもの」の総体を、そしてその「見えるもの」を「見る」ことの総体を、含み込んだものなのだ。

28年の画家は絵画制作を、オブジェを「見させる」作業、すなわち「見る者に、オブジェを見ようとする欲望、欲求を掻き立てる」試みとして捉えていた。46年の画家は「見ること」と〈生きていること〉を重ね合わせ、一つ一つのオブジェを〈生〉として捉えている。その画家がオブジェを「より見させる」ために、色鮮やかに描くとすれば、それは見る者に「見よう」とする欲望、欲求を掻き立てる試みであると同時に、〈より強く存在させよう〉とする試みでもあると言える。

「太陽の時代」は、画家が43年に印象派を再発見したことから始まった。マルセル・マリアン（Marcel Mariën, 1920-1993）によれば、マグリットが印象派の技法を見出した直接的な契機は、この年、印象派に関する著作をめくっていたときに、不意にルノワールの《大浴女たち》に目が留まり、インスピレーションを受けたこ



とにあったという<sup>61</sup>。これまでの考察を踏まえるなら、そのとき画家が受けたインスピレーションこそが、一つ一つのオブジェを、したがって「見える」この世界を、「より見させ」ようとする画家の意図、〈生きている〉この世界をより〈生きさせよう〉とする画家の意図に、「手管」が与えられた瞬間であったと言えるだろう。

## おわりに

本論は「太陽の時代」を、画家の全生涯に通底する「見る」ことに対する問題意識の変遷において捉え直す作業であった。しかしながらこれは、「太陽の時代」を理解するためのほんの一步でしかない。というのも、「陽の当たった風景」を描くか、「ある閨」の風景を描くか、という選択は画家にとって、それらがともに「見えるもの」であるという点においては意味を成さないものであるが、にも関わらず、やはり実際の画家が描いたのはその大多数において「陽の当たった風景」なのである。ここには、画家が「喜び(plaisir)」を「太陽」に重ね合わせていたという、「太陽の時代」のもう一つの側面が垣間見えているように思われる。画家は「喜び」を、「我々を導くための太陽」として選択したと述べ、その選択が「不愉快な恐怖の数年間に対する反発」として為されたのだと言明している<sup>62</sup>。画家がこの選択をした背景には、明らかに戦争あるいは占領期というその時代によってもたらされた影響、そして当時の画家を日常的なレベルで取り巻いていた生活環境による影響があったように思われる。したがって今後は、こうした背景をつきとめる作業をしながら、画家の言う「喜び」がいかなるものであるのか、本論で明らかにした「見る」こと、「存在する」ことと、その「喜び」はどのように関係しているのか、ということを検討してゆく。

---

<sup>1</sup> 以下、これらの作品に関する情報は、ルネ・マグリットのカタログレゾネ (David Sylverster, and Sarah Whitfield, éd. *René Magritte : Catalogue Raisonné*, 5vols, Flammarion, Paris, 1992-1994.) に基づくものである。1928年版については、カタログレゾネ第1巻に記載された「cat.232」の項を参照(I: *Oil Paintings, 1916-1930*, pp.282-283.)。1946年版のクロッキーについては、第4巻に記載された「app.142」の項を参照(IV: *Gouaches, Temperas, Watercolours and Papier Collés, 1918-1967*, p.326.)。

<sup>2</sup> カatalogレゾネ第5巻に所収されている展覧会情報によれば、一度目の展覧会は「E.L.T.メザンスとE.ファン・トンデレンが紹介する、十六点のルネ・マグリット絵画」と題するもので、1931年2月9日からブリュッセルのジソー・ホールで開催された(最終日不明)。二度目は「ルネ・マグリット〜シュルレアリスム絵画とオブジェ」と題するもので、1938年4月1日から5月3日にかけてロンドンのロン

ドン・ギャラリーで開催された (V: *Supplement : Exhibitions Lists : Bibliography : Cumulative Index*, p.103, 106.)。

<sup>3</sup> テイラー金庫への保管は、ロンドンに在住していた画家の友人 E.L.T.メザンスによって、彼が所有する他のマグリット作品とともになされた。28年版《孤立した風景》は1932年までファン・ヘックの財産として保有されていたが、彼の自己破産に際してメザンスの手に渡ったと考えられている(カタログレズネ第1巻、p.282.)。

<sup>4</sup> 一誌目は *Le Sens propre*, Paris, 2 mars 1929. この雑誌に掲載されたのは複写。カミュ・ゲーマンスの詩の上に置かれている (Mariën, Marcel. *L'Activité Surréaliste en Belgique : 1924-1950*. Lebeer-Hossmann, Bruxelles, 1979., p.187.)。カタログレズネでは触れられていないが、発見されたガラスネガはおそらくこの雑誌掲載のために作られたものではないかと思われる。

二誌目は *Variétés*, Bruxelles, 15 août 1929. この雑誌に掲載されたのはドローイング (カタログレズネ第1巻、p.283, Fig.a.を参照)。

三誌目は *Combat*, Bruxelles, 12 mars 1938, p.4. ここに掲載されたのが複写であったかドローイングであったかはカタログレズネにも明記されておらず、また筆者未確認のため不明 (カタログレズネ第1巻、p.283.)。

<sup>5</sup> 1946年8月20日付のアンドレ・ブルトン宛て書簡では、1928年の《孤立した風景》を新たに作り直す意図を表明し、それがどのような画面になるかを説明している (André Blavier, éd. *Écrits complets*, Flammarion, Paris, 1979. [以下、*ÉC*と略記] , p.202.)。また同じ8月に書かれたテキスト「太陽をめぐる論争」では、「新たな『孤立した風景』」について、28年版と対比させながら、それがすでに存在するような言い方で説明している (*ÉC*, p.197.)。

<sup>6</sup> マグリットの『全著作集』(注5参照)、およびカタログレズネにおける「ピエール・アンドリュウ」の索引からたどると、彼はトゥールーズ在住の人物で、この頃から度々マグリットの作品を購入し、また書簡のやりとりをしていたことがわかる。その手紙の中で画家は彼に対し、他の主要な友人たち同様、「太陽の時代」における自身の意志表明もしており、彼らの親密な関係が窺える。

<sup>7</sup> このクロッキーが送付されたのは1946年秋以降だと推測されている。クロッキーは手紙に同封されたものと考えられているが、手紙の方は発見されていない (カタログレズネ第4巻、p.326.)。

<sup>8</sup> クロッキーの下方には次のように書き込まれている。

『孤立した風景』／グアッシュ／50×35cm／よく陽の当たった風景の中にいる人物が言っている、『私は風景のまわりに何も見ない』と／印象派の技法 (カタログレズネ第4巻、p.326.)。

<sup>9</sup> 「太陽をめぐる論争」から引用 (*ÉC*, p.197.)。

28年版と46年版の具体的な相違を以下に挙げる。まず素材に関してだが、28年版が油彩で描かれたのに対し46年版は「グアッシュ」で描かれた(描こうとしていた)。主として油彩を用いるマグリットではあるが、30年代後半からグアッシュを用いた作品制作が増え、とりわけ色彩の「明るさ」や「色鮮やかさ」を実現しようとしていた「太陽の時代」においては油彩とともにグアッシュを多用する。一方20年代前半から30年代前半には、グアッシュを用いた作品はほとんど制作していない。次にサイズに関してだが、28年版が54×73cmであったのに対し、後者は「50×35cm」であった(であるはずだった)。しかしクロッキー(図2)を見る限りでは、46年版もかつてとほぼ同じ比率をした、横長の画面で構想されていたのではないかと推測される。最後に画面構成に関してだが、図1と図2を見れば明らかのように、

28年版と46年版は左右対称になっている。この点については本論では扱わないが、十分考慮すべき事実として、今後検討していきたい。

<sup>10</sup> 「太陽をめぐる論争」から引用(ÉC, p.197.)。

<sup>11</sup> 印象派の技法を用いて描いた作品群を指して画家が使用する呼称であるが、それには幾つかある。46年6月24日付のアンドレ・ブルトン宛て書簡では「私の『太陽の時代(« période solaire »)』の絵画」という言い方がなされているが、1955年3月8日付のガストン・ピュエル宛て書簡では「私が『陽光に満ちたシュルレアリスム(« Le surréalisme en plein soleil »)』と呼んでいる時代」という言い方が、さらにこの言葉は、1956年3月30日付のモーリス・ラバン宛ての書簡では、「私の『呪われた時代(« époque maudite »)』のタブロー」として言い換えられている。本論では、最もニュートラルな呼称であり、かつ「太陽の光」を探究したこの時期の特性を最も明確に示すものとして、「太陽の時代」という呼称を使用する。

<sup>12</sup> 「太陽をめぐる論争」から引用(ÉC, p.197.)。なお、傍点を付した箇所は原文において斜字体になっている。

<sup>13</sup> 「太陽をめぐる論争」から引用(ÉC, p.197.)。

<sup>14</sup> 例えば、《なじみのオブジェ》(*Les objets familiers*, 1928, cat.216.)や《中心的な物語》(*L'histoire centrale*, 1928, cat.249.)など。

<sup>15</sup> 例えばジャック・ムーリは、マグリットの「一定で不変のコンセプト」として、「対象はもっぱら目に見えるディティールで描かれねばならない」ことを挙げているが、画家は「この独自の道から逸脱したことがあった」と言う。彼は、「1943年から1944年にかけての『ルノワールの時代』と1947年から1948年にかけての『牝牛の時代』がそれ」に当たるとみなしている(ジャック・ムーリ『ルネ・マグリット』、タッシュェン・ジャパン、2001年、p.167)。

<sup>16</sup> 1938年から39年にかけてアントワープ王立美術館で開催された「芸術に関するいくつかの講義」というプログラムの一環として、1938年11月、画家は「生命線(La Ligne de vie)」と題する講演を行った。この講演原稿には7月版と10月版が存在するが、その中で画家はそれまでの歩みを回顧的に述べている。この引用はその中の一節である(ÉC, p.110.)。

<sup>17</sup> 1948年5月11日から6月5日にかけて、マグリットはパリで初めての個展を開く。会場はフォブール画廊という、二流のディーラーが経営する画廊であった。画家は約五週間のうちに、展示用の作品を一から制作したが、展示された作品はみな、大胆な筆づかいと、グアッシュの強烈な色彩で描かれた。これらの作品は「牝牛(vache)」や、後には「野獣(fauve)」と呼ばれた。カタログレズネによれば、画家がこのようなスタイルを採用したのは「挑発」であった。それに呼応するように、スキュトネールによって書かれたこの展覧会カタログの序文には俗語が多用され、攻撃的な様相を呈しているという。展覧会に対する反応は冷ややかで、作品は一枚も売れなかった。その後作品は「いつものスタイル」に戻る。

<sup>18</sup> ÉC, p.202.

<sup>19</sup> ブルトンは41年以来アメリカに亡命しており、パリに戻ったのは46年の春(5月26日)であった。46年6月、マグリットは戦後初めてパリを訪れるが、その実際上の目的はパリでの初個展を実現するための準備活動することにあつた。この個展は、ブルトンに延期を要請されたことや受け入れ画廊が見つからない等の理由から結局実現しなかった。その後48年5月のフォブール画廊での個展が、パリでの初めての個展となるが、この時に会場を占めたのが「牝牛の時代」の絵画であった。

<sup>20</sup> このやりとりのうち、残っているのはマグリットからブルトンに宛てた三通の手

紙だけであり、ブルトンからマグリットに宛てた手紙は見つかっていない。前者の一通目は1946年6月24日付。二通目は8月11日付。三通目は8月20日付である(ÉC, pp.200-202.)。

21 マグリットはこれらの文書を作成するに当たり、ジャック・ウェルジフォスやマルセル・マリアン、ポール・ヌジェ、ピエール・アンドリュウといった友人・知人たちに、手紙を通して草稿や自身の考えを表明し、それについて意見を求めるということを頻繁にしている。

22 ÉC, pp.194-228.

23 「アメンタリズム宣言」の最初の草案において、画家は次のように述べている。「我々ははたがって、哲学的な曖昧さを避ける手段として、そしてシュルレアリティたちやアヴァンギャルドの他の流派たちから我々を区別する手段として、我々をこう呼ぶことは有効だと信じている、アメンタリスト、と」(ÉC, p.225.)。

24 「陽の光に満ちたシュルレアリスム第一宣言」より(ÉC, p.210.)。

25 1927年9月、マグリットは妻のジョルジュットとともに、パリ郊外のペルー＝シュル・マルヌに転居する。そこで画家はブルトンをはじめポール・エリュアール、サルバドール・ダリ、ハンス・アルプ、ホアン・ミロらと親交を結ぶ。この期間は画家の生涯のうち最も多作の期間であったが、パリ在任期間も画家の個展はブリュッセルで開かれ、またベルギー・グループの雑誌にも積極的に寄稿するなどしていた。その後1930年7月、主には経済的な理由からブリュッセルに戻る。

26 これらの絵画手法は、ヌジェの『ルネ・マグリット、あるいは禁じられたイマージュ』(Paul Nougé, *René Magritte, ou les images défendues*, Les Auteurs Associés, Bruxelles, 1943.)の中で分析的に記述されている。ここに収められた十のテキストのうち六つは、「禁じられたイマージュ」と題されて1933年5月15日刊の『革命に奉仕するシュルレアリスム誌』第5号に掲載されたものである(Paul Nougé, *René Magritte(in extenso)*, Didier Devillez Éditeur, Bruxelles, 1997. [以下、Nougéと略記], pp.48-87.)。画家自身、前述の「生命線」(注16参照)の中で、「1925年から1936年にかけて」探究していた「転覆的な詩的效果」を体現するために用いられた手法の数々が、この「禁じられたイマージュ」の中で「分析された」と述べている。

27 例えば、《夢の鍵》(*La clef des songes*, 1927, cat.172.)や《無人の仮面》(*Le masque vide*, 1928, cat.285.)など。

28 例えば、《二重の秘密》(*Le double secret*, 1927, cat.164.)や《瞑想の終わり》(*La fin des contemplations*, 1927, cat.165.)など。

29 例えば、《スパイ》(*L'espion*, 1928, cat.215.)や《夜行性の種族》(*Le genre nocturne*, 1928, cat.248.)など。

30 例えば、《光たちの熱愛》(*La passion des lumières*, 1927, cat.184.)や《発見》(*Découverte*, 1927, cat.187.)など。

31 例えば、《険悪な空模様》(*Le temps menaçant*, 1929, cat.313.)や《お告げ》(*L'annonciation*, 1930, cat.330.)など。

32 例えば、《夜に出歩く男》(*Le noctambule*, 1928, cat.271.)や《横たわった裸体像》(*Le nu couché*, 1928, cat.281.)など。

33 「陽の光に満ちたシュルレアリスム第二宣言」より引用(ÉC, p.218.)。

34 ここまでの引用 Nougé, pp.51-67.

35 *Ibid.*, p.54.

この他、「木製あるいは金製の額縁」、「環境から多かれ少なかれ際立った断絶」、「夏

の只中の雪」が挙げられている。

36 「太陽をめぐる論争」の一節(*ÉC*, p.197.)。

37 *ÉC*, p.194.

38 アルフォンス・ド・ヴァーレンに宛て、光についての議論を展開した書簡(1954年2月5日付)から引用(*ÉC*, p.389.)。

39 ここまでの引用 *ÉC*, p.196.

40 「陽の光に満ちたシュルレアリスム第二宣言」から引用(*ÉC*, p.217.)。

41 「太陽をめぐる論争」から引用(*ÉC*, p.195.)。注54参照。

42 *Ibid.*

43 10月版「生命線」の一節(*ÉC*, p.122.)。注16参照。

44 「太陽をめぐる論争」から引用(*ÉC*, p.195.)。

45 「陽の光に満ちたシュルレアリスム第一宣言」の一節(*ÉC*, p.210.)

46 1946年8月20日付ブルトン宛て書簡において、画家は46年版「孤立した風景」について説明する中で次のように述べている。「私はその人物と風景に、おそらくは存在の堅固さと秘密(*la dureté et le secret peut-être de l'existence*)を与えたいと思うのです。それらを、諸々の光で溢れさせることによって」(*ÉC*, p.202.)。

47 1946年8月20日付ブルトン宛て書簡の一節(*ÉC*, p.202.)。なお、傍点を付した箇所は原文において斜字体になっている。

48 「陽の光に満ちたシュルレアリスム第一宣言」から引用(*ÉC*, p.210.)

49 「太陽をめぐる論争」から引用(*ÉC*, p.195.)。

50 「太陽をめぐる論争」から引用(*ÉC*, p.196.)。本文では、「真の危険」に関して用いられている言葉。「真の危険」とは、「もしそれがあるとすれば」、「まったくもって未知」である、と述べている。

51 「陽の光に満ちたシュルレアリスム第一宣言」の一節(*ÉC*, p.210.)

52 「アメンタリズム宣言」の最初の草案の中の一節(*ÉC*, p.225.)。

53 「陽の光に満ちたシュルレアリスム第二宣言」の一節(*ÉC*, p.218.)

54 画家は「陽の光に満ちたシュルレアリスム第二宣言」において、次のように言っている。「メンタルな世界である限りの人間は、したがってエクストラメンタルから、そしてそれ固有の精神から孤立している」(*ÉC*, pp.217-218.)。

55 1946年9月12日付ジャック・ウェルジフォス宛て書簡の一節(*ÉC*, p.227.)。

56 1947年10月8日付ピエール・アンドリュウ宛て書簡より引用(*ÉC*, p.224.)。

57 1938年の10月版「生命線」から引用(*ÉC*, p.122.)。

58 *Ibid.*

59 「陽の光に満ちたシュルレアリスム第一宣言」より(*ÉC*, p.210.)。

60 「アメンタリズム宣言」の最初の草案から引用(*ÉC*, p.225.)

61 マリアンによれば、「ある日、印象派に関する著作をパラパラとめくっていた時、マグリットはあるアイデアに引きつけられた。それは、ルノワールの浴女を、体の各部分をそれぞれに異なる色で見せながら表象することであつた。左腕は緑色で塗られ、右腕と頭は赤色で、一方紫色の胴体には青い脚と黄色い脚がくっつけられている。この自由はシュルレアリストに固有のもので、彼らを『創造の目的に限りなく近い創造の要素を借用するよう導く』ものなのだが、マグリットはこの自由に基づいて、自らの浴女を変化させることでは満足しておらず、それに加えて、ルノワールから彼の表象の技法を借りたのである」(Marcel Marien.,éd. *Manifestes et autres écrits*. Les *Lèvres nues*, Bruxelles, 1972, pp.13-14.)。この、部分ごとに色の異なる浴女を描いた、「太陽の時代」の最初の作品は、「光についての概論」(*Le*

---

*Traité de la lumière*, 1943, cat.521.)である。浴女の姿勢から背景の木々まで、ここではルノワールの《大浴女たち》(*Les Grandes baigneuses*, 1918・19)が色使い以外ほぼそのまま借用されている。しかし画家は1946年6月24日付ブルトン宛ての書簡の中で、「太陽の時代」の絵画においては、自身はあくまで「ルノワールやスーラ、その他を含めた印象派の画家たちの技法」を用いているのであって、「ルノワールに固有の技法」を用いているわけではない、と表明している(*ÉC*, p.200.)。

<sup>62</sup> 「アメンタリズム宣言」より引用(*ÉC*, p.223.)。



図1 ルネ・マグリット《孤立した風景》*Le paysage isolé*、1928年、油彩、54×73cm、焼失 (cat.232)



"Le paysage isolé"  
Genève le 28 mai  
Personnage dans un paysage désolé  
Personnage : je ne vois rien d'autre  
du paysage  
Les deux images sont  
identiques.

図2 1946年版《孤立した風景》の素描、1946年秋頃、パリ、ポンピドゥーセンター (app.142)



図3 ルネ・マグリット《一致の光》 *La Lumière des coïncidences*、1933年、油彩、60×73cm、ダラス、ファイン・アーツ美術館 (cat.352)

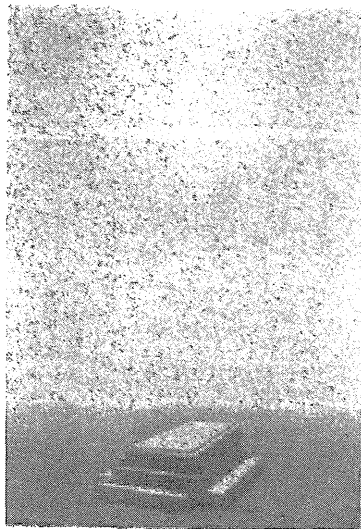


図4 ルネ・マグリット《彼岸》 *L'Au-delà*、1938年、油彩、73×50cm、ブリュッセル、個人蔵 (cat.232)



## L'évolution du « voir » chez René Magritte

### — à travers les deux tableaux du *Paysage isolé*

Eiko SUITA

René Magritte exécuta deux fois le tableau intitulé *Le Paysage isolé* dans sa carrière. La première fois est en 1928, et la seconde fois est en 1946. Ces deux tableaux, qui ont le même titre et la même composition, se différencient dans leurs couleurs. L'édition de 1946, en tant que peinture éclatante de la « période solaire », est peinte par la technique impressionniste alors que cette technique est absente dans l'édition de 1928. On peut voir dans cette différence l'évolution de la notion de « voir » que le peintre considérait comme le problème majeure durant sa vie.

En 1928, le peintre employait alors la technique de l'« isolement », technique inventée par lui et ses amis et qui consistait à séparer un objet de son pourtour au profit de « mieux faire voir » l'objet lui-même. Dans l'édition de 1928, c'est le paysage *isolé* que l'homme *voit*. En effet, dans ce tableau on voit l'homme énoncer ainsi : « Je ne vois rien autour du paysage ». Ce tableau illustre donc le fait du « voir », ce qui signifie en même temps le fait de « ne pas voir » quelque chose.

En revanche, pour « faire voir » un objet, le peintre peint le même paysage, en 1946, avec les couleurs vives et éclatantes. Illustrant ainsi le « paysage éclatant », le tableau devient le lieu donné à voir, peignant le moment où la nuit et la lumière se confondent. Ce paysage est le lieu aussi bien de la sensation que de la vision : ce lieu du « voir » et du « sentir » relève du champ de la *vie* que le peintre du 1946 nomme « l'univers mental ». Ainsi, dans le tableau du 1946, l'homme qui *voit* le « paysage éclatant » est aussi qui *vit* la vie. Mais, en même temps, il ne voit ni « la nuit » ni « la lumière » en tant qu'elles-mêmes. Elles ne se touchent pas l'une l'autre et elles sont, de cette manière, poussées à l'invisibilité. Cependant, dans cet « univers mental », c'est cette invisibilité qui leur offre la possibilité de se donner à voir. Le peintre juxtapose « la nuit » et « la lumière » qui ne « s'animent » jamais dans l'espace de « l'univers extramental »,