

筑波大学博士（文学）学位請求論文

ルネ・マグリットの絵画表現における
「光と闇」の主題研究

吹田 映子

2017年度

筑波大学博士（文学）学位請求論文

ルネ・マグリットの絵画表現における
「光と闇」の主題研究

吹田 映子

2017年度

目次

凡例

序論	1
第1章：《迷子の競馬騎手》（1926年）に描かれた「さかさま」の世界	18
第1節：《迷子の競馬騎手》をめぐる言説	20
1. - 1：「最初の絵」をめぐる——マグリットの認識	20
1. - 2：友人たちによる当時の評価	47
第2節：時間表現の否定	52
第3節：四つのバージョン	56
3. - 1：パピエ・コレ（1）	56
3. - 2：パピエ・コレ（2）	61
3. - 3：油彩	62
3. - 4：素描	65
第4節：円柱群と墓地の記憶	66
第5節：ジョルジョ・デ・キリコ《愛の歌》（1914年）の白黒図版と《迷子の競馬騎手》	71
第2章：1920年代末の「孤立」概念と「光と闇」	78
第1節：ポール・ヌジェの『禁じられたイメージ』における「孤立」概念	80
第2節：作品に用いられた「孤立」の手法	85
第3節：「孤立」を媒介に表現された「光と闇」	89
第3章：「弁証法的」探究の発端となった1930年代初頭の二作品と「光と闇」	96
第1節：「啓示」になった《親和力》（1932年）	99
第2節：《親和力》と《予期せぬ答え》（1932年）の類似性	108
第3節：《親和力》と《予期せぬ答え》に形象化された「光と闇」	113
第4章：1938年の講演「生命線」と油彩画《彼岸》（1938年）に形象化された「光と闇」	119
第1節：墓地の光景	122
第2節：「弁証法的」イメージの探究	125
第3節：《一致の光》（1933年）に対する再解釈	128

第4節：《彼岸》の制作	131
第5章：1930年代半ばから1940年代にかけての裸婦像にみる「光と影」の変遷	136
第1節：「光と陰」のあいだの裸婦——戦前	138
第2節：「光」の横溢に身をゆだねる裸婦——占領下	146
第3節：「影」と対話する裸婦——戦後	151
第6章：1940年代の印象派的作品群に描かれた「墓」のモチーフ	161
第1節：印象派的制作に用いられたモチーフについて	163
第2節：「墓」のモチーフ	169
2. - 1：墓碑	169
2. - 2：二本の柱	174
第3節：印象派的視覚と「墓」のモチーフに通底する世界観	177
第4節：原型としての《彼岸》——「太陽と墓」のイメージを求めて	178
第7章：1940年代後半の「太陽の時代」に言語化された「光と闇」の世界観	183
第1節：「太陽の時代」——理論化への契機と招いた「誤解」	184
第2節：印象派的ヴィジョンに仮託された世界観	189
第3節：「孤立」概念の再検討を通して確認された「光」と「闇」の対照性	193
第8章：「弁証法的」イメージにおける「光と闇」および「時間」の問題	199
第1節：「弁証法的」イメージと非時間性	201
第2節：1950年代以降の素描にみられる持続への希求	205
第3節：《光の帝国》（1949年）において観者の身体に求められる「時間」	211
結論	216
参考文献	
図版	
図版一覧	
初出一覧	
付録：ルネ・マグリットによる1938年の講演「生命線」の原文および訳	
謝辞	

凡例

・括弧の使用に関しては以下のように使い分けた。

《 》…絵画をはじめとする美術作品の題名を示す。

『 』…著作物の題名を示す。

「 」…次のいずれかを示す。本文中の引用文または引用語句。著作物に収録された文章の題名。本文中で強調する語句。画中のモチーフ。なお、欧語原文中の « » は「 」に置き換えた。

[]…主に引用文中で筆者による補足、もしくは原文を示す。

< >…引用文中で、原文においてイタリックまたは大文字等によって強調されている語句を示す。

・頻出する文献については、以下のとおり略語で表記した。

CR…David Sylvester (dir.), *René Magritte : Catalogue raisonné*, Houston-Antwerp, The Menil Foundation-Fonds Mercator, 5 volumes, 1992-1997.

なお、巻号は上記略号の後にローマ数字で示した。例えば「CRI」はカタログレゾネ第一巻を指す。各巻の書誌情報については参考文献を参照のこと。

EC…André Blavier (ed.), *René Magritte : Écrits complets*, Paris, Flammarion, 2001.

・人名については初出の場合に限り、() を付して欧文表記および生没年を原則として示した。

・美術作品名については初出の場合に限り、() を付して原題、制作年、カタログレゾネにおける作品番号を示した。また、[] 内に図版番号を示した。

序論

本論文は、20世紀ベルギーの画家ルネ・マグリット（René Magritte, 1898-1967）の絵画表現が時代ごとに示した表現上の多様性を「光と闇」という主題に注目することで明らかにするものである。マグリットがシュルレアリスムの画家として、主に矛盾する二つの対象によってイメージを構想し、非日常の世界を描いたことはよく知られている。本論文は、一般的によく知られたこの特徴が、実際にはマグリットが人間にとって最も根本的と考えていた「光と闇」という主題への深い関心に支えられたものであることを明らかにする。

国外の研究動向

「光と闇」に注目する意義を示すに当たり、まずはマグリット研究全体の動向を確認しておこう。

マグリットの絵画作品について初めて論考が書かれたのは、彼が作風を「シュルレアリスム」的な方向に定めてから一年ほど経った1927年のことである。当時パトロンを務めていた画商のポール＝ギュスターヴ・ファン＝ヘッケ（Paul-Gustave Van Hecke, 1887-1977）が、目前に迫ったマグリットの個展に合わせ、宣伝の意味も込めて執筆・発表したものだ¹。以後、マグリットに関する論考は、画家の存命中は主に「シュルレアリスト」を自任するブリュッセルの仲間たちによって積み重ねられていった。とりわけ1940年代には、マルセル・マリエン（Marcel Mariën, 1920-1993）、ポール・ヌジェ（Paul Nougé, 1885-1967）、ルイ・スキュトネール（Louis Scutenaire, 1905-1987）

¹ P.-G. Van hecke, 'René Magritte: peintre de la pensée abstraite'. *Sélection* (Antwerp) 6^e année, no.6, mars 1927, pp.439-460. マグリットに関して1992年までに発表された欧語の文献は、デイヴィッド・シルヴェスター監修のカタログ・レゾネ第五巻に網羅的にリストアップされている（David Sylvester (ed.), Sarah Whitfield, Michael Raeburn & Lynette Cawthra. René Magritte. Catalogue Raisonné, Volume V : Supplement; Exhibitions Lists; Bibliography; Cumulative Index. Paris: Flammarion, Antwerp: Fonds Mercator, in association with Menil Foundation, 1997.）。以降、1992年から2007年までに発表された欧語文献に関しては、ミシェル・ドラゲが監修したマグリット美術館の公式図録に網羅的なリストが掲載されている（Michel Draguet, *Magritte, son œuvre, son musée*, Paris : Hazan, 2009.）。

の、近しい友人三者によるそれぞれのモノグラフが相次いで出版された²。マグリットとの緊密な連携を経て生まれたこれらの著作は、今日の視点から見ると、先行研究というよりはむしろ一次資料として扱われるものである。なかでも、より若い世代のマリエンは、マグリットの死後もこの画家の手紙や論考の類を相次いで発表し、一次資料へのアクセスを容易にした点で功績が大きい。

一方、パトリック・ワルドベルク (Patrick Waldberg, 1913-1985) とスージ・ギャブリク (Suzi Gablik, 1934-) は、1960年代に存命中のマグリットとそれぞれに交流を結び、実地に見聞した情報を盛り込んで総体的な「マグリット像」の提示に成功した。彼らのモノグラフは対象への距離の取り方から見て、「学術的」な先行研究と呼びうるものである³。なお、同じ1960年代には「シュルレアリスム」の主唱者アンドレ・ブルトン (André Breton, 1896-1966) による、マグリットについてのごく短い論考が二篇、英米圏での画家の個展に合わせて発表された⁴。

マグリットが存命中だった1960年代から彼の死を挟んで1970年代にかけては、各地の美術館によるマグリットの作品購入が進んだ時期である。ベルギーの美術史家ギイ・ジルスウ (Guy Gilsoul) によれば⁵、この市場価値の上昇に並行して量産されたのは、フランスの批評家ロラン・バルト (Roland Barthes, 1915-1980) の影響を強く窺わせる「注釈 [exégèse]」の類であり、随筆の形式で書かれるそれらは総じて「学術的」とは言い難いものであった。ジルスウは「歴史家と哲学者」と述べるに留めているが、そこにはフランスの哲学者ミシェル・フーコー (Michel Foucault, 1926-1984) による、

² Marcel Mariën, *Magritte*, Bruxelles: Les Auteurs associés, 1943. Paul Nougé, *René Magritte ou les images défendues*, Bruxelles: Les Auteurs associés, 1943. Louis Scutenaire, *René Magritte*, Bruxelles: Librairie sélection, 1947.

³ Patrick Waldberg, *René Magritte*, Bruxelles: De Rache, 1965. Suzi Gablik, *Magritte*, London: Thames & Hudson, 1970.

⁴ André Breton, [Appreciation of Magritte], in Philip M. Laski (ed.), *Magritte* [ex.cat.]. London: Obelisk Gallery, 1961, p.26. André Breton, « Envergure de René Magritte », in *Magritte* [ex.cat.], Little Rock: Arkansas Art Center, 1964. なお、これら以前にブルトンがマグリットについて部分的に触れた文章は、亡命先のアメリカで発表した以下がほぼ唯一にして初めて。André Breton, « Genesis and perspective of Surrealism », in Peggy Guggenheim (ed.), *Art of this Century: Objects, Drawings, Photographs, Paintings, Sculpture, Collages 1910 to 1942*, New York: Art of This Century, 1942, pp.13-27.

⁵ Guy Gilsoul, « Magritte à tous les étages », *La Revue générale* (Louvain-la-Nouvelle: Duculot), 133e année, no.3, mars 1998.

マグリット論の体裁をとった表象論を含めることができるかもしれない⁶。フーコーは、マグリットがパイプの絵の下に「これはパイプではない」と書いた《イメージの裏切り》（*La trahison des images*, 1929年, CR 303）に基づくヴァリエーション作品を題材に借り、西欧近代の表象システムを分析したのだった。以降1980年代にかけては、フーコーの影響下に「言葉とイメージ」の関係を問う論考が盛んに執筆されたが、そこで取り上げられたのは、1920年代末のパリ近郊居住時に集中的に制作された「文字絵〔word-painting〕」であった⁷。

同じ頃、フランスの美術史家ジョルジュ・ロック（Georges Roque, 1951-）は1981年にモンテリオール大学に提出した博士論文を元に、マグリットと広告との関係をめぐるモノグラフを上梓した⁸。これは主題の新しさもさることながら、作品の記号論的な解釈に先鞭をつけた点においても、学術的に高く評価されている。なお2013年には同じくカナダのトロント大学でマグリットに関する国際シンポジウムが開催され、そこには記号論的なアプローチを志向する英米圏を中心とした研究者が集まった⁹。

以上に述べた1980年代までの研究動向は、「言葉とイメージ」や「美術作品と広告」といった特定のテーマ、ないし特定の作品に焦点を当てたものが主流であったため、マグリットの画業全体を見渡す包括的な研究は少なかったと言える。

しかしこの状況の陰では、アメリカのメニル財団が1969年からマグリットに関する

⁶ Michel Foucault, « Ceci n'est pas une pipe », *Les Cahiers du chemin* (Paris) n° 2, 15 Janvier 1968, pp.79-105. Collected in: Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe : deux lettres et quatre dessins de René Magritte*, Montpellier: Fata Morgana, 1973 [邦訳: ミシェル・フーコー『これはパイプではない』、豊崎光一・清水正訳、哲学書房、1986年]。

⁷ Karlheinz Lüdeking, 'Die Wörter und die Bilder und die Dinge. Magritte & Foucault', in *René Magritte* [ex.cat.], Düddeldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1976, pp.58-72. Frederik Leen, « Un rasoir est un rasoir : le mot et l'image dans certaines peintures de René Magritte », in *Magritte : Catalogue du centenaire* [ex.cat.], Gand : Ludion, 1998, pp.23-34 [邦訳: フレデリック・レーン「剃刀は剃刀である——マグリットの絵画における言葉とイメージ」宮澤政男・竹葉丈訳、『マグリット展』中日新聞社、2002年、138-149頁]。

⁸ Georges Roque, *Ceci n'est pas un Magritte. Essai sur Magritte et la publicité*, Paris: Flammarion, 1983 [邦訳: ジョルジュ・ロック『マグリットと広告——これはマグリットではない』日向あき子監修、小倉正史訳、リプロポート、1991年]。

⁹ « Colloque Magritte : perspectives nouvelles, nouveaux regards », Université de Toronto, Université du Québec à Rimouski, Université Laurentienne, Toronto, 9-11 mai 2012. 以下のHPからシンポジウムの概要を知ることができる。
URL:<<http://www.magrittecolloque.com/>> (最終アクセスは2016年3月7日)。

カタログ・グレンネの編纂を計画し、依頼を受けたイギリスの美術史家デイヴィッド・シルヴェスター (David Sylvester, 1924-2001) らによって詳細な調査が進められていた。その成果が全五巻にまとめられ、1990年代になって順次刊行されると、作品や書誌、年代記や展覧会歴等、美術史研究の基礎をなす情報の数々が網羅的に明らかになった¹⁰。これに加え、マグリットの本国であるベルギーの王立美術館では1998年に画家の生誕百周年記念の回顧展が開催され¹¹、その後はカタログ・グレンネの成果を引き継ぐかたちで、体系的な研究拠点となるべく整備が図られていった。なかでも2005年以降館長を務めるミシェル・ドラゲ (Michel Draguet, 1964-) の業績は目覚ましく、とりわけマグリットがグワッシュやペンで紙の上に描いた小作品に焦点を当てた研究成果は、従来ほとんど議論されなかった色彩に対するマグリットの関心を、その変遷とともに初めて浮かび上がらせた点で重要である¹²。本論文はドラゲの方向付けに負うところが大きい。

2009年には王立美術館の分館というかたちでマグリット美術館が開設されたが、この美術館はとりわけカタログ・グレンネ以降の研究成果に基づく包括的な「マグリット像」

¹⁰ David Sylvester (ed.) & Sarah Whitfield, *René Magritte. Catalogue Raisonné, Volume I: Oil Paintings 1916-1930*, Paris: Flammarion / Antwerp: Fonds Mercator, in association with Menil Foundation, 1992.

David Sylvester (ed.) & Sarah Whitfield. *René Magritte. Catalogue Raisonné, Volume II: Oil Paintings and Objects 1931-1948*, Antwerp: Fonds Mercator, 1993.

David Sylvester (ed.), Sarah Whitfield & Michael Raeburn. *René Magritte. Catalogue Raisonné, Volume III: Oil Paintings, Objects and Bronzes 1949-1967*. Paris: Flammarion / Antwerp: Fonds Mercator, in association with Menil Foundation, 1993.

David Sylvester (ed.), Sarah Whitfield & Michael Raeburn. *René Magritte. Catalogue Raisonné, Volume IV: Gouaches, Temperas, Watercolours and Papiers Collés 1918-1967*, Antwerp: Fonds Mercator, 1994.

David Sylvester (ed.), Sarah Whitfield, Michael Raeburn & Lynette Cawthra. *René Magritte. Catalogue Raisonné, Volume V: Supplement: Exhibitions Lists; Bibliography; Cumulative Index*. Paris: Flammarion / Antwerp: Fonds Mercator, in association with Menil Foundation, 1997.

なお、上記五巻の執筆に携わったサラ・ウィットフィールドによって以下の第六巻が上梓されている。Sarah Whitfield (ed.), *René Magritte. Newly Discovered Works. Catalogue Raisonné VI: Oil Paintings, Gouaches, Drawings*, Brussels: Mercatorfonds, in association with the Menil Foundation(Houston) and the Magritte Foundation(Brussels), 2012.

¹¹ Gisèle Ollinger-Zinque et Frederik Leen (eds.). *René Magritte; Catalogue du Centenaire* [ex.cat.], Bruxelles: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1998.

¹² Michel Draguet, *Magritte tout en papier; collages, dessins, gouaches* [ex.cat.], Paris: Fondation Dina Vierny, Musée Maillol, Hazan, 2006.

の提示において大きな意味合いを持っていた¹³。

一方、イギリスの美術史家パトリシア・オルマー (Patricia Allmer) は 2000 年代以降、「美術館」という制度から発信されるこれらの研究成果とは対照的な仕方で、むしろそこから欠落した批判的視点を拾い上げようと、既成の「マグリット像」を脱構築する意図を明らかにした論考を発表し続けている¹⁴。彼女の立場は、従来の美術史研究に批判的な「ニュー・アート・ヒストリー」のそれであり¹⁵、マグリットにおける贋作の問題など、忌避されがちなテーマにも取り組んでいる。

国内の研究動向と本研究の意義

以上にまとめたように、マグリットに関する研究は画家の本国ベルギーと、マグリットの作品がいち早く評価されたアメリカ、そしてフランス、イギリス、カナダ等、欧米を中心に展開されてきた。ここで国内に目を転じると、日本にマグリットの絵が初めて紹介されたのは 1930 年代末のことで、それは画家の福澤一郎 (1898-1992) や美術批評家の瀧口修造 (1903-1979) の文章によるものだったが¹⁶、その後この画家についての論考は、欧米同様、1960 年代以降絶え間なく発表されてきた。しかしながら、それらはたとえ絵画表現の核心に迫る内容であったとしても、大方は随筆形式を採るか、さもなければフーコーのように、マグリットの作品を哲学的な省察の「手段」とするものが

¹³ Draguet, *op. cit.*, 2009.

¹⁴ マグリットについての代表的なモノグラフは以下。Patricia Allmer, *René Magritte ; Beyond painting*, Manchester, New York: Manchester University Press, 2009.

¹⁵ 「ニュー・アート・ヒストリー」の代表的な論客については 1996 年の『美術手帖』に掲載された集中連載「美術史を読む —6 人の美術史家による 6 つの方法」に詳しく紹介されている。各回は以下の通り。田中正之「第一回：ノーマン・ブライソン 絵画という記号」(718 号、1 月、126-153 頁)。林道郎「第二回：ロザリンド・クラウス —モダニズムを超えて」(720 号、2 月、126-148 頁)。田中正之「第三回：T.J.クラーク —絵画とイデオロギー」(721 号、3 月、120-139 頁)。林道郎「第四回：マイケル・フリード —批評と歴史」(722 号、4 月、120-147 頁)。林道郎「第五回：イヴ＝アラン・ボア —モデルとしての絵画」(724 号、5 月、146-173 頁)。田中正之「第六回：グリゼルダ・ポロック —フェミニズムと美術史」(726 号、6 月、142-166 頁)。

¹⁶ 福澤一郎『<近代美術思潮講座>第四巻：シュールレアリズム』アトリエ社、1937 年。瀧口修造「ルネ・マグリット」『みづゑ』第 414 号、1939 年 6 月、3-8 頁。なお、日本語文献については以下で網羅的にリストアップされている。岩崎美千子編「主要参考文献」『マグリット展』読売新聞社、2015 年、289-294 頁。

主であり¹⁷、1990年代以降の欧米に蓄積された美術史的な研究成果を活かしたものは、マグリットの回顧展に際して編まれる展覧会図録という媒体を除いて、これまでほとんど発表されていないというのが現状である。その展覧会が、日本では1970年代以降定期的に開催されてきたこともあり¹⁸、マグリットの名と作風は一般には広く認知されている。それだけに、その反面、美学・美術史的な研究対象としてはあまり関心を向けられていないという現実が、それ自体興味深いギャップとして認められる¹⁹。

本研究の背景

さて、本研究が伝えようとするマグリット像とはいかなるものなのか。言い換えれば、本研究はマグリットについて何を明らかにするつもりなのか。それが、彼にとっては「光と闇」こそが最も切実な思考の主題であったということ、そしてこの主題を創作の基底に据えた重要な局面が《彼岸》(1938年)の制作において迎えられ、これをていたということだ。もとより、「光と闇」への着目は筆者がひとりでに着想したものではない。今度はこの主題に注目する必然性について、先行研究との関わりから述べておこう。

マグリットにとって少なくとも「光」が重要な主題であることを指摘したのは、おそらくアンドレ・ブラヴィエ (André Blavier, 1922-2001) が初めてである²⁰。彼はマグ

¹⁷ 増成隆士『思考の死角を視る —マグリットのモチーフによる変奏』勁草書房、1983年。増成は「メタ・リアリスト」としてのマグリットに注目し、彼の作品は「哲学的思考のオルガノン」として利用されるときにこそ魅力を発揮すると考える立場から、「<現実><私><思考>など」についての省察を行っている。

¹⁸ 日本でマグリット展は過去六回開催されている(2017年2月時点)。1971年、1982年、1988年、1994年、2002年、2015年と、ほぼ十年ごとのペースである。

¹⁹ このようなギャップはおそらく、マグリットの絵が美術作品としてはあまりに概念的であることに起因すると思われる。そうした性格について、増成は次のように述べている。「マグリットの諸作品の原画を見たあと、私が確信したのは、ことマグリットに関しては作品を原画でみる必要がほとんど——全くというのではないが——ないということである。マグリットの作風にも若干の変遷があるが、マグリットらしい作品は西洋の絵画史上マグリット以前およびマグリットと同時代の誰の作品よりも概念的であり、原画のタブローで画家固有の筆致というようなものを鑑賞する必要がほとんどない」(増成、前掲書、237頁)。誰にでも分かりやすく、原画にも当たる必要がないとすれば、特権的な知識を望めない点において、学術研究の対象としてはいささか魅力に欠けるという判断もあろう。

²⁰ ベルギー南東部の都市ヴェルヴィエ Verviers の市立図書館で司書をしていたアンドレ・ブラヴィエは、作家のレイモン・クノー (Raymond Queneau, 1903-1976) に影響を受け、後に遊戯的な文学を实践する集団「ウリポ Oulipo」(正式名称:「潜在的文学工房 Ouvroir de littérature potentielle」)に関わった人物。彼はマグリットの存命

リットの全著述集を編み、さらに詳細な註をつけて 1979 年に出版したのだが²¹、そのうち、画家が 1938 年に行った自伝的講演「生命線」の原稿に付した註の一つで、彼は「光」がマグリットにとってはつねに重要な「問題」であったと明記し、ドイツの哲学者マルティン・ハイデガー (Martin Heidegger, 1889-1976) の著作を読んだ 1954 年の画家が、この哲学者の思想を研究対象とするベルギーの現象学者アルフォンス・ドゥ・ヴェーレン (Alphonse De Waelhens, 1911-1981) との間で書簡を通して行った、「光」をめぐる対話へと参照を促した²²。

ブラヴィエが促したこのような配慮は、しかしながらその後の研究者たちによって重視された気配はなく、実際ドゥ・ヴェーレンとの対話はカタログ・レゾネにおいても触れられていない。たしかに、昼の空と夜の地上を上下に併置させた《光の帝国》(*L'empire des lumières*, 1949, CR709) のように明らかに「光と闇」を連想させる作品を取り上げ²³、そこからこのテーマに触れる批評は数多ある。だが、それらはやはり批評の域を出るものではない。ところが他方、ドラゲによる色彩を重視した研究が積み重ねられると、そこでは必然的に画家の「光」への関心が焦点化し²⁴、とりわけその端緒としての「生命線」に改めて注意が向けられるようになった²⁵。とはいえ、ドラゲの浩瀚な研究においてこの主題は挿話的に扱われ、その重要性は論証されるというよりむしろ示唆されるに留まっている。

本研究の目的と概要

これに対し本研究は、「光と闇」という対関係に基づく主題こそが、マグリットにと

中からその絵画作品を紹介することに務め、1950 年代には地元ヴェルヴィエでマグリットの個展を開催した。なお、ウリポは 1960 年にフランスで立ち上がり、現在も活動が続けられている。会の HP は以下。URL: <<http://ouliponet/>> (最終アクセスは 2016 年 3 月 8 日)

²¹ René Magritte, *Écrits complets*, édition annotée par André Blavier, Paris: Flammarion, 1979.

²² *Ibid.*, p.129, p.387-393.

²³ 1949 年の初版以降、多くの場合注文に応じるかたちで、マグリットは《光の帝国》のヴァリエーションを計二十点以上制作した。カタログ・レゾネに掲載されているのは以下の二十二点。CR790, CR723, CR768, CR781, CR796, CR797, CR803, CR804, CR809, CR810, CR814, CR842, CR858, CR880, CR929, CR954, CR1346, CR1369, CR1388, CR1409, CR1413, CR1516.

²⁴ Draguet, *op. cit.*, 2006.

²⁵ Draguet, *op. cit.*, 2009, pp.100-101.

っては生涯に亘って最重要の主題であったという見解を主張すべく、彼が制作や執筆を通していかに絶え間なくこの主題をめぐって思考したかを明らかにする。

具体的な各章の目的と概要については以下のとおりである。

第一章では、マグリットの画業において決定的な「出発点」とみなされる《迷子の競馬騎手》(1926年)について、なぜそのように位置づけられるのかを、四つのバージョンの比較を通して明らかにする。このイメージには、誇張された線遠近法や明暗の反転した空、白と黒による明暗対比などが表現の要点として指摘できるが、こうした表現を通してマグリットは、「光と闇」に対する独自の関心の展開を予示しつつ、ジョルジョ・デ・キリコから受け継いだ「断片」としての世界像を具現化していることを明らかにする。

第二章では、リアリスティックな「シュルレアリスム」的作風を確立しつつあった1920年代末のマグリットの絵画表現について、彼の制作を理論面から支えたブリュッセルのシュルレアリスト、ポール・ヌジェとの関係から考察する。彼らは、共同で「孤立」という手法および概念をテーマ化した。この概念は「見えるもの」と「見えないもの」とが互いの条件であるという、一種の共犯関係をめぐるものであった。マグリットはこの概念を思考の型とし、ヌジェの関心の範囲外で「光と闇」を対象化していたことを明らかにする。

第三章では、ヌジェの影響下を離れつつあった1930年代前半のマグリットが、《親和力》(1932年)と《予期せぬ答え》(1932年)という、二つの作品制作をきっかけに、矛盾する二つの対象を組み合わせた「弁証法」的イメージの創作に着手したことを取り上げる。画面の中央にそれぞれ白い卵と黒い暗部を示したこの二作品は、構図の類似性から「対」をなすと考えられ、そこに「光と闇」が形象化していると考えられる。このことは、「弁証法的方法論」が「光と闇」をめぐり関心に支えられていたことを示しているが、この点については第八章において、「時間」との関わりから掘り下げることになる。

第四章では、「弁証法的方法論」を初めて公表した1938年の自伝的講演「生命線」に注目し、この原稿執筆と並行して制作された、《彼岸》(1938年)という油彩画とこの講演内容との密接な関係を明らかにする。《彼岸》には、「太陽」に照らされた「墓」というイメージが具現されているが、他方で「生命線」の本題は、マグリットが少年時代に墓地で経験した挿話から始まる。それは、少年マグリットが地下納骨室に潜って再び

地上に出ると、ある画家がその墓地を「ピトレクス」な風景として描いていた、というものである。この挿話のイメージは、さらに後半で説明される弁証法的方法論においても反復されるが、「生命線」の基底を成すこのようなイメージは、《彼岸》において結節していると考えられる。

第五章では、1930年代後半のマグリットが弁証法的方法論の理論化を試みた一方、制作においては裸婦のモチーフを頻繁に取り上げ、このモチーフとの「対話」を通して、「光と闇」に対してとるべき態度を探っていた様子を明らかにする。この時期の裸婦像の制作において、マグリットは社会状況の変化に応じて感じていたはずの不安を率直に表現したとみなされる。実際、彼がそこで展開したのは、画面から「闇」を排し、「光」を希求するというかたちをとったことが明らかとなる。

第六章では、マグリットがこのような葛藤の果てに、画面を「光」で満たすべく採用したと考えられる1940年代の擬似印象派的な作風について考察する。その際に注目するのは、花や裸婦など幸福感を伝えるモチーフを好んだこの時期のマグリットが、一方ではいくつかの作例に「墓」を示す形象を描いていたことだ。これによって、一見画面から「闇」を排除したかに見えるマグリットが、密かにそれへの関心を忍ばせていたことを明らかにする。印象派的な作風と墓のモチーフという組み合わせは、1938年の《彼岸》に示されたマグリットの原風景を引き継ぐものと考えられる。

第七章では、1940年代後半のマグリットが擬似印象派的な作風を正当化した文章を検討し、そこでのマグリットが1920年代末に重要な概念であった「孤立」を改めて取り上げたことに注目する。彼はこの概念を使って「光」を「見えるもの」に、「闇」を「見えないもの」に当てはめ、それらの関係性が世界に有限性ないし輪郭を与えているのだという思考を言語化しようと試みたことがわかる。この試みのゆえに、疑似印象派的な作風は、むしろ明確な輪郭やコントラストと適合する世界観との不一致が明るみに出、そのためにこの作風は放棄されたという考えが示される。

第八章では、1930年代末以降、疑似印象派的作風に到達する「歓びの追求」に伴って、実質的に放棄されていた弁証法的方法論に、1950年代以降のマグリットが改めて取り組んだ局面を考察する。そこで注目するのは、弁証法的方法論に基づくいくつかの作例について、マグリットがイメージの生成過程を事後的に辿り直す素描を作成したことである。弁証法的方法論について改めて検討すると、それは「時間否定」であるはずのイメージの背後に「別な時間」を仮構するものだと理解できるのだが、1950年代以

降のマグリットが素描を媒体に、一見直進的な「時間」を新たに希求したのだとすれば、それはいかなる理由によるのかを探る。手がかりは、1949年に初めて制作された《光の帝国》に求められるが、なぜなら、この作品でマグリットは、「昼」と「夜」という同時に経験され得ない二つの時空間概念を併置することで、決定的な「時間否定」を表現したと考えられるからだ。しかしその一方で、当該の素描や、あるいは画面に挿入される後ろ姿の人間のモチーフにおいて、鑑賞者の身体へと意識が向けられていることを指摘する。

このような議論を通して、マグリットが「光と闇」という主題に向き合うことでいかに多様な表現を生み出してきたか、そこから生み出されたイメージの豊かさを示したい。

本研究の意義

このような目的を掲げる本研究の意義は、第一に、「光と闇」という主題の重要性を明らかにすることで、マグリットにおいてはこれまでほとんど強調されてこなかった「表現」への意欲を、新たな一面として示す点にある。従来、彼は「シュルレアリスム」の代表的な画家とみなされることが多かったために、「デペイズマン」や「対象の不可思議な組み合わせ」といった、「シュルレアリスム美術」一般に通用するような紋切り型で語られることが多く、また他方では彼自身、「内面」など「目に見えないもの」を「表現」という考え方に否定的な立場から、「技巧」や「個性」を押し殺したような作風を採り続けたため、いかにも「シュルレアリスムの」な主題を淡々と描き続けたかのような理解が一般的にはなされている。これに対し本研究は、そうした先入見を一旦度外視し、マグリットの作品をいわば内面的な視点から考察することで、彼が創作する上で最も切実な動機だったのは「光と闇」をめぐる問題系であることを明らかにする。これにより、上述のようなレッテルが相対化され、マグリットとシュルレアリスムとの関係が改めて問い直される契機となる。

本研究の第二の意義としては、「光と闇」の主題をめぐる文脈から《彼岸》の重要性を強調することで、マグリットの作品史をめぐる新たな見解を提示する点にある。国内において一般的に理解されているのは、様式的な観点から見て彼の作品史にはほとんど変化が見られないというものであり、一方で国外のとりわけベルギーからは、1950年代半ばの《光の帝国》を到達点とみなす、連続的かつ発展的な作品史が積極的に発信さ

れている²⁶。これらはともに妥当な二通りの見方ではあるが、どちらか一方では片手落ちの観が否めない。これに対し本研究は、どちらかと言えば後者の見方に与しつつも、1938年の《彼岸》を作品史上最重要の局面とみなすことで、停滞でも発展でもない、新たな作品史を描く。

本研究におけるマグリットの前史

本題に入る前に、まずは本研究の対象であるマグリットの前史を確認しておく。というのも、本論文が考察するのは1920年代以降の画業に限られるからだ。マグリットは突然に我々の知るマグリットになったのではない。本論への導入として、マグリットがこの世に生を享け、画家を志すに至った過程を紹介しておく。なお、以下の基本情報は主としてカタログレゾネに基づく。

ルネ＝フランソワ＝ジスラン・マグリット (René-François-Ghislain Magritte, 1898-1967) は1898年11月21日、ベルギー南西部の町レッシューヌに生まれた。父はレオポルド＝フランソワ＝ジスラン・マグリット (Léopold-François-Ghislain Magritte, 1870-1928)、服飾品や食料品などを扱う商人であり、母はアドリン＝イザベル＝レジナ・ベルタンシャン (Adeline-Isabelle-Régina Bertinchamp, 1871-1912)、婦人用帽子店で働いていた。二人の長男として生まれたルネは、その後レイモン (Raymond-Firmin-Ghislain Magritte, 1900-1970) とポール (Paul-Alphonse-Ghislain Magritte, 1902-1975) という二人の弟を得て、三兄弟として養育されていく。ルネが18歳でブリュッセルの美術学校に入学するまでのあいだ一家は度々転居するが、レッシューヌ (Lessines, 1898-1900)、ジリ (Gilly, 1900-1904)、シャトレ (Châtelet, 1904-1913, 1914-1915)、シャルルロワ (Charleroi, 1913-1914)、さらに父方の親戚が住んでいたためしばしば訪れていたと見られるソワニー (Soignies) も含めて、マグリットの思い出に残る地はすべてベルギー南西部のエノー州に限られていた。

マグリット自身の証言によれば、彼が初めて油絵の手ほどきを受けたのは12歳の頃である。シャトレに暮らしていた彼は、週一回行われる絵画教室に少女たちに一人混じ

²⁶ 上述したように《光の帝国》は1949年に初めて制作されたが、ベルギー王立美術館が所有しているのは1954年に制作されたもののうちの一つであり、館としてはこれを「傑作」とする見解を打ち出している。

って参加していたという。当時の作品のいくつかは現存して主に個人所有されているが、それらの多くは 19 世紀的な風景画および静物画で、概して暗い色調が用いられている。

さて、いかに本人が否定しようとも、マグリットが 13 歳の時に見舞われた母親の自殺は一つの忘れがたい過去として、その後の彼に生き続けることになるだろう。1912 年 2 月のある未明、レジナ・マグリットはサンブル川沿いの自宅を抜け出して目の前の川に身を投げた。直後に地元紙に掲載された捜索願によれば、彼女はノイローゼにかかり、以前から何度も自殺未遂を繰り返していたらしい。その後二週間ほど行方不明の状態が続いてから、彼女の遺体は引き上げられた。

翌 1913 年に一家はシャルルロワへ転居し、マグリットは高校に通い始めるが、早速母親の不在を埋めるがごとく、後に妻となるジョルジュ・ベルジェ (Georgette-Marie-Florence Berger, 1901-1986) と出会っている。彼女は肉屋の娘としてこの街に住んでおり、そこの縁日で未来の夫に声を掛けられ、親しく付き合うようになったのだった。

この淡い恋愛関係は、1915 年にマグリットが高校を中退し、単身ブリュッセルに転居したことで一旦解消される。彼が王立美術学校に入学するのは翌年になってからだが、早くも前年からこの学校のすぐ脇に下宿を開始したことは、彼の上京が美術への野心に導かれたものだったことを物語っている。だが、晴れて入学を果たした彼は、22 歳で兵役に就いた頃も含めて向こう五年間は授業に参加していたようだが、公式記録によれば最初の一年目と四年目にしか受講をしておらず、一年目に「動物相と風景」および「装飾的構成」、四年目に「装飾絵画」を選択したのみであった。このような状況は、マグリット個人の選択というよりはむしろベルギーがドイツ軍占領下に置かれていた第一次世界大戦中のものとして説明を要するものかもしれないが、現在まで明らかになっていない。ただ、正規の登録はなかったかもしれないが、小説家ジョルジュ・エックハウト (Georges Eekhoud, 1854-1927) による文学の講義には熱心に参加していたらしく、1920 年の退官を記念する催しでは彼の肖像画を贈呈した他、学友たちと一緒に登壇した様子も写真に残っている。なお、美術学校に入学する頃には残りの家族も上京し、1917 年には学校を離れたスカールビーク地区の大きな邸宅で、父の愛人を交えて同居を再開した。家の裏には、父が商っていたブイヨン・キューブを製造する小屋があったという。

おそらくはその父親の紹介で、20 歳を迎えるマグリットが初めて手にした広告の仕

事はデルベ社が販売するポトフのポスターであった。広告の仕事に対し、彼は後年になってから何度か嫌悪を表明しているが、若い時分には広告デザインの方を本職にして生きていこうとする姿が垣間見られ、例えば上京直後に行われた住所変更の記録によれば、マグリットは自らの職業を「デザイナー」と申告している。実際、広告デザインは絵画制作の傍らにあってマグリットの生涯を特徴づける仕事となり、航空会社サベナのために《空の鳥》(L'oiseau de ciel, 1966, CR1034) を制作した晩年の仕事に至るまで、数多くのデザインが手がけられた。

美術学校時代の知己としては、ピエール・ブルジョワやピエール＝ルイ・フルーケ、ヴィクトール・セルヴランクスらがいた。最も仲が良かったというピエール・ブルジョワ (Pierre Bourgeois, 1898-1976) は詩人・作家であり美術学校には通っていなかったが、その兄であり建築家のヴィクトール (Victor Bourgeois, 1897-1962) がマグリットの先輩にあたる。マグリットの回想によれば、弟のピエールとはもっぱら芸術における「モダニズム」をめぐる議論を交わしたが、それは「アヴァンギャルド」的な新形式を諸芸術に与えようとする関心からであった。また、この兄弟は雑誌の主宰に熱心で、マグリットにも編集や表紙デザインを担当する機会を提供した。

一方、美術学校で知り合い、一時期アトリエを共有したピエール＝ルイ・フルーケ (Pierre-Louis Flouquet, 1900-1967) は画家として活動し、ピュリスム的な抽象形態を多く描いていた。マグリットとは同時代的に作風の近似が認められ、互いに強い影響関係にあったことを窺わせる。1921年から1923年まで、マグリットもまたポスト・キュビズム的な抽象形態を多く描いていたからだ。彼がシュルレアリスムへと作風の梶を切る1920年代後半になると、フルーケとの関係は疎遠になり、一方フルーケは建築と詩に転向して絵画制作を放棄することになる。

さて、美術学校の外に目を向けると、1920年から1922年にかけて「セレクション」なる画廊が短命ながら運営されていたことは重要で、なぜならマグリットの制作に影響を与えていたキュビズムに親しむ機会をこの画廊が与えていたことが確実だからだ。画廊は、数年後にマグリットのパトロンとなるファン＝ヘッケが美術批評家のアンドレ・ドゥ・リダー (André De Ridder, 1888-1961) と組み、やはり『セレクション』という名の美術雑誌 (1920-1927) と併せて主宰したものだ。彼らが最も推薦していたのはフランドル表現主義だったが、折衷主義的な彼らは、「キュビストたち」としてアルベール・グレーズ (Albert Gleizes, 1881-1953)、ジョルジュ・ブラック (Georges Braque,

1882-1963)、フアン・グリス (Juan Gris, 1887-1927)、ジャン・メッツァンジェ (Jean Metzinger, 1883-1956)、フェルナン・レジェ (Fernand Léger, 1881-1955)、ジーノ・セヴェリーニ (Gino Severini, 1883-1966) などの作品も積極的に紹介していた。

マグリットが美術学校に出入りした最後の一年間は十ヶ月の兵役に割り込まれたかたちとなったが、軍人の肖像画を描いたり、許可をもらって授業に参加したりすることで「自由」を確保していたらしい。兵役を終えると、当初は父親の金銭的援助で絵の制作に専心するつもりだったが、十分な収入を自ら稼ぐ必要性を感じて職を探し始める。ほどなくしてペーテルス＝ラクロワ (Peters-Lacroix) なる人物の壁紙工場でフルタイムの製図工の職を得るが、これは先に勤めていた学友で抽象画家のヴィクトール・セルヴァンクス (Victor Servranckx, 1897-1965) の口利きによるものだったらしい。1921年暮れから1923年まで二年ほど勤務したが、既成のデザインを扱う仕事と環境に愛想を尽かし、1924年には装飾デザイナーとしてパリで職を得ようと試みている。

マグリットが職を得ようとした背景には、ジョルジェットとの結婚があった。姉と一緒にブリュッセルに上京し、画材屋で働いていた彼女は偶然にもマグリットと再会し、交際を再会していた。兵役を終え、フルタイムの職にもありついたマグリットは晴れて彼女と結婚し、間もなくラーケン地区のアパートに新居を構える。この選択は、ブリュッセルの北部にあった壁紙工場への通勤を考慮してのことだろう。マグリット23歳の折である。

フルタイムで働き始めたマグリットだが、芸術から身を引いたわけではない。抽象的形態の構成によって裸婦や機関車を描いた作品を、ブリュッセルやアントワープの展覧会に意欲的に出品し、あるいは稼いだ金を芸術論の出版に充てる予定さえあった。この当たりの活動については第一章で触れることになる。

この間すでにマグリットはエドゥアール＝レオン＝テオドール・メゼンス (Edouard Léon Théodore Mesens, 1903-1971) と知り合っており、彼を通してエリック・サティ (Erik Satie, 1866-1925) やフランシス・ピカビア (Francis Picabia, 1879-1953) らによるダダの傾向に触れていた。また、カミーユ・グーマンス (Camille-Constant-Ghislain Goemans, 1900-1960) との出会いは、グーマンスによれば、ブリュッセル自由大学の学生が立ち上げた文芸サークル「龕灯」の主催するイベントであった。グーマンスは同大学で医学を、さらにルーヴァン大学で法律を学んだ後、産業労働省に勤める傍らオステンドの中学校で文学の教師も務めて三年ほど働いたが、高校の同級生だった

アンリ・ミショー (Henri Michaux, 1899-1984) を通じてフランス・エレンス (Franz Hellens, 1881-1972) の主宰する雑誌『緑盤』に参加し、文芸にのめり込んでいく。1924年には絵画の仲買人としてパリに移住し、すでに1919年には自動記述による初の作品集『磁場』を上梓していたパリのシュルレアリストたちと熱心に交わり、同時にブリュッセルでシュルレアリスム・グループを立ち上げるべく行動した。

これに対し、マグリットがメゼンスの影響下で間接的に接近していたのはすでに述べたとおりダダの陣営であった。サティへの接触を皮切りに、1921年末からパリのダダイストたちと交流を始めていたメゼンスは、マグリットを誘って互いにナンセンスなアフオリズム群を執筆し、ピカビアの主宰するスペイン語の文芸誌『391』の最終号(1924年10月)に投稿し掲載された。興味深いことにこの号は、間もなく発行される予定であったアンドレ・ブルトン (André Breton, 1896-1966) 主宰の『シュルレアリスム革命』誌を意識し、それに応答するものであった。

1924年秋にはやはりメゼンスの主導下で、『391』を範とするダダ系統の刊行物が、マグリット、ルコント、ゲーマンズの協力を得て発行予定にあった。ところが、事態はポール・ヌジェ (Paul Nougé, 1885-1967) の登場によって一変する。10月、上記四人の文章を収めた内容見本が、『期間』と題する雑誌の刊行予告として印刷・配布されたが、その直後、内容に改変を加えたパロディ版がヌジェによって作成・配布された。ほぼ時を同じくして、ヌジェはルコントとゲーマンズを味方につけ、翌11月に『通信』なる定期刊行物を開始すると、以後三者の持ち回りで文責を担うが、一般的にはこの『通信』の発行がシュルレアリスムの文脈においてブリュッセル・グループの形成であるとみなされる。時期的には、『シュルレアリスム革命』誌がパリで開始される一週間前であり、一方同じブリュッセルでは『七芸術』が1924-25年のシーズンを開始した数日後であった。実際、ヌジェの文責による『通信』第一号は、『七芸術』が「モダニズム」の国際的な状況について尋ねたアンケートを転用するかたちを取り、この媒体へ批判的に応答するとともに、ブルトン率いるシュルレアリスムへ向けて遠くから目配せを送るものだった。約半年後、ブルトンとポール・エリュアール (Paul Éluard, 1895-1952) はその目配せに答え、ヌジェらに会いにブリュッセルを訪問する。

一方、取り残された格好となったメゼンスとマグリットは1925年3月に予定より五ヶ月遅れで雑誌を刊行するが、『食堂(期間)』と改題されたそれは、ビラ形式という当初の案から大きく姿を変え、全14ページの、より一般的な雑誌の形態を取っていた。

メゼンスはこの間トリスタン・ツアラ (Tristan Tzara, 1896-1963) と密に連携し、彼を始めとするパリ・ダダイストたちの文章を集めたが、紙面上で印象的なのは、エルンストやクルト・シュヴィッターズ (Kurt Schwitters, 1887-1948)、またベルギー国内はアントワープでダダ的なコラージュ制作を行っていたポール・ヨーステンス (Paul Joostens, 1889-1960) らの作品図版、およびマグリットやピカビアによる素描が大きな紙幅を得て掲載されたことである。ツアラによれば、反シュルレアリスムの立場を示したこの『食堂』はパリで物議を醸したという。他方、メゼンスによればこの作業にマグリットが寄せた協力は微々たるものだったが、それは彼が壁紙工場を退職後、広告デザインを請け負って生計を立てていたことによる多忙が主な原因だろうと推測される。

パリで仕事探しを試みたものの早々に諦めたマグリットは、ブリュッセルの高級服店ノリーヌを主たる顧客として広告デザインの仕事に取り組んでいた。この高級服店の社長ノリーヌは本名をオノリーヌ・デシュリヴェ (Honorine Deschryver, 1887-1977) といい、すでに紹介した画廊主ファン・ヘッケの妻である。現存する広告作品からは、マグリットが流行としてアール・デコの様式を積極的に取り入れていたことがわかる。絵画制作の方向性を見失っていた彼は、こうした仕事に追われつつ、周囲ではシュルレアリスムへの関心が高まるのを感じていたに違いない。約二年間の実質的なブランクを経て、1925年半ばから彼はシュルレアリスム的な作風を湛えた作品を制作し始める。

講演「生命線」の原稿について

本論ではマグリットが 1938 年 11 月に行った講演「生命線」の原稿を多く参照するため、これに関する事実確認をしておく。講演開催の経緯については第四章で述べる。

講演後に雑誌等の媒体に発表された抜粋や要約を除くと²⁷、「生命線」の原稿としては書かれた順に以下三つの版が確認されている。すなわち、(一) 1938 年 7 月付けの手書きの草稿、(二) タイプの依頼を目的に 10 月中にイレヌ・アモワールに送付された手稿、そして (三) 1947 年に出版されたルイ・スキュトネールによるモノグラフの本文

²⁷ *Combat*, n° 105, Bruxelles, le 10 décembre 1938, p.5. *L'Invention collective*, n° 2, Bruxelles, avril 1940, pp.11-14. *View*, vol.7, n° 2, "Surrealism in Belgium", New York, December 1946, pp.21-23.

中に引用された版の三つである²⁸。(一)は、ブラヴィエの全著述集においては決定稿であるかのように掲載されているが²⁹、(二)・(三)とのあいだで内容的相違は多く、実際には草稿である。(二)は未発表だが、講演後まもなく週刊紙 *Comba* に掲載された抜粋と完全に一致する³⁰。シルヴェスターらによれば、(二)と(三)のあいだに内容に係る大差はないが、スキュトネールの手になると思われる表現上の細かい変更が(三)には散見される³¹。また(二)に関しても、手稿の状態から判断して、講演後のある時期—おそらくスキュトネールがモノグラフを準備していた1942年頃—に、手稿のうちの幾枚かをマグリットが新しいものに差し替えたことが推測されている³²。

シルヴェスターらは以上のことに鑑み、且つ講演について事後的に報告したマグリットの書簡等に照らした上で、いずれの版も決定稿とはみなせないと判断し、書簡と三つの原稿を互いに突き合わせ、最終的に発言されたであろう全文を推定し、便宜上の決定版として発表した³³。本論文の付録に掲載した講演の原文はこの便宜上の決定版からの全文引用であり、これに続く訳はそれに基づいて筆者が作成したものである。ただし本論で引用した箇所については、この決定版と相違ないことを確認した上で、特にことわりのない限り、ブラヴィエの全著述集に再録された(三)から引用を行った³⁴。

²⁸ 以下を参照。David Sylvester & Sarah Whitfield, « La conférence perdu de Magritte », in *Magritte, exposition du centenaire [ex.cat.]*, Bruxelles: Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 1998-1999 [以降 *Centenaire* と略記], pp.41-48; CRII, pp.67-72。シルヴェスターによれば10月版と内容に大差はないものの、スキュトネールによってなされたと推定される表現の変更が散見される。

²⁹ EC, pp.103-130.

³⁰ *Centenaire*, p.43.

³¹ スキュトネールによる引用は以下。Louis Scutenaire, *René Magritte*, Bruxelles: Librairie Sélection, 1947, pp.73-86.

³² *Centenaire*, pp.41-43.

³³ *Centenaire*, pp.41-48.

³⁴ EC, pp.115-123.

第1章： 《迷子の競馬騎手》(1926年)に描かれた「さかさま」の世界

はじめに

マグリットの言葉に依拠する限り、彼が自らのキャリアを画する「最初の絵」として言及した作品は二つ存在する。一つは1925年後半に制作されたと推定される《窓》(*La fenêtre*, 1924年) [図23]であり、もう一つは1926年初頭に制作された《迷子の競馬騎手》(*Le jockey perdu*, 1926年) [図26]である。

先行研究の多くはこれら二つのうち、ほぼ当然のごとく《迷子の競馬騎手》の方を決定的な「出発点」とみなしてきたが、その根拠が深く問われたことはこれまでにない¹。本章では、マグリットおよび彼の周囲で発された言説を参照しながら《窓》と《迷子の競馬騎手》とを比較し、後者が重視される理由を様式上の違いに見出したうえで、なぜこの《迷子の競馬騎手》という作品がマグリットの画業をたどる上で決定的な出発点として位置づけられるのかを、「光と闇」という主題との関連から考察する。

結論を先取りすれば、《迷子の競馬騎手》においてマグリットは、現実世界を構成する諸秩序の攪乱ないし反転を明示することで、現実とは異なるものとして一つの空間を現出させている。その中央に配された一人の人物像は、いわば「死」に対峙する人間存在として描かれており、同時にそれは、歴史的な時間の流れから断絶して文字通り「迷子」となった近代的な人間像でもある。こうしたことが《迷子の競馬騎手》では一つの世界観として提示されているが、それがいかにして形成されたかを考えるとき、ジョルジョ・デ・キリコ (Giorgio de Chirico, 1888-1978) の作品図版がマグリットに与えた影響は決定的である。なかでも重要なのは、デ・キリコの作品に頻出する「光と影」のモチーフを、マグリットはむしろ「光と闇」という存在論的な次元に引き受けたと考えられる点で、このことが《迷子の競馬騎手》には顕在化しているために、「出発点」とみなされるべきなのだ。

¹ 《迷子の競馬騎手》を「出発点 [le point de départ]」と位置づける見方を広めたのは、後述するようにワルドベルクがマグリットの生前、1965年に上梓した以下のモノグラフである。Patrick Waldberg, *René Magritte*, Bruxelles, André De Rache, 1965. なお「出発点」という言葉は p.17 にある。

以上のことを明示するため、本章は以下の手順で論述を試みる。まず第一節では、マグリットおよび彼の周囲にいた友人らが制作当時、《迷子の競馬騎手》についてどのように語っていたかを確認した上で、この作品を《窓》と比較した際に認められる形式的な差異を確認する。その過程で、《迷子の競馬騎手》と題される 1926 年の作品には、素材の異なるバージョンが少なくとも四点存在することを確認するが、以後は本章の中核的な作業としてこれらのバージョンの比較を行い、マグリットが実現を目指したイメージの内実に迫ってゆく。その足掛かりとして第二節では、《迷子の競馬騎手》に描かれた「騎手」のモチーフに注目する。このモチーフの重要性についてマグリットが示唆した文章は、彼が 1938 年に行った講演「生命線」の中に見出されるが、そこには歴史的な時間に対する批判的な視点と、創作において経験されると彼の考える非歴史的な時間への関心が示されている。後年明らかにされるこのような関心の萌芽が《迷子の競馬騎手》には認められることを確認したうえで、第三節では「騎手」以外の要素にも焦点を当て、バージョン間の表現の異同を確認しながら、マグリットの求めたイメージの要点が「競馬騎手」と「円柱群」との対比にあることを明らかにする。その過程で、白と黒の明暗対比や線遠近法が誇張されていることなどについて指摘を行うが、これらの要素はデ・キリコから受け継いだものであるとの見方を第五節では提示する。それに先立ち第四節では、競馬騎手と円柱群との対比が意味するところを明らかにすべく、円柱群の着想源の一つとして、マグリットが少年時代に遊び場とした「墓地」が考えられることを指摘する。これにより、競馬騎手と円柱群の織り成す対比は「生と死」の対比を暗示するものと理解され、しかし同時にこれらの対比項は、日常的な理解とは反転した関係に置かれていることが明らかになる。このような理解を最も強く促すのは、油彩版において「空」の明暗が上下で反転しているという事実だが、この表現は後年に繰り返し制作される《光の帝国》(*L'empire des lumières*, 1949-1965) [図 80, 92] の予兆とみなされる。以上を踏まえ、第五節ではマグリットが画風を確立するに当たって決定的な影響を与えたと考えられるデ・キリコの《愛の歌》(*Chant d'amour*, 1914 年) [図 10] の白黒図版 [図 11] と《迷子の競馬騎手》とを比較する。そこから、《愛の歌》を含め、マグリットが当時見ることでできたデ・キリコの作品図版から彼の受けた印象が、《迷子の競馬騎手》において一つの世界観に昇華していることを明らかにする。

第1節： 《迷子の競馬騎手》をめぐる言説

1. - 1： 「最初の絵」をめぐる——マグリットの認識

1966年に放映されたテレビ・インタビューで、齢六十七のマグリットは四十年前に制作した《迷子の競馬騎手》について次のように述べている²。

[質問は不明]

—…ええ、それ〔《迷子の競馬騎手》〕は、こういう用語を使ってよければ、自分の道を見つけたという感情をもってまさしく描いた、最初の絵です³。

このインタビューはパトリック・ワルドベルク (Patrick Waldberg, 1913-1985) による大部のモノグラフが出版されたことを受けて企画され、インタビュアーのジャック・ホーセンス (Jacques Goossens) はその内容に基づいた質問をマグリットに投げかけることで対話を進めて行った。上記引用文に関して対応する箇所をこのモノグラフに探せば、《迷子の競馬騎手》は確かに画業の「出発点」とみなされ、例えば以下のように紹介されている。

こうして、1926年、一つの作品が生まれたが、それは見ること——さらに想像することさえも——に関する習慣に対し、体系的な乱れを引き起こすこと、また、日常の中に神秘が乱入することを目的とした、長期的な取り組みの出発点になるものだった。《迷子の競馬騎手》(1926年)、それは繰り返し何度も後年の作品の中に再来することになるが、それが表わしているのは、葉を茂らせた木々の集まる森であ

² ベルギー国営テレビ (現 RTBF。ベルギーが連邦化した 1970 年代以降はフランス語共同体に属する) において 1966 年 1 月 28 日に放映。以下を参照。EC, p.629 ; Rédaction RTBF (F. Brumagne), « L'affaire René Magritte », publié le 20 mai 2009 sur <https://www.rtb.be/info/societe/detail_l-affaire-rene-magritte?id=5353313> (2017 年 9 月 7 日最終確認)。実際の映像資料は未確認のため、本稿ではブラヴィエの編んだ全著述集に掲載された書き起こし文に拠る。なお、引用箇所の直前までの一部は以下で視聴可能。<<https://www.youtube.com/watch?v=K3BmTgTsCcQ>>

³ EC, p.625. 原文は以下のとおり。« —...Oui, c'est [*Le Jockey perdu*] la première toile que j'ai vraiment peinte en ayant le sentiment que j'avais trouvé ma voie, si on peut employer ce terme. »

り、木の幹はろくろ加工された木製のテーブルの脚か、あるいは欄干になっている。背景の木々は二つの舞台の上に立ち、赤い絨毯の敷かれた並木道の両側に位置している。一枚のカーテンが、右側で、一方の舞台を一本の木から隔てており、この木は前景に立っている。絵の中ほど、並木道が十字になっているところで、一人の競馬騎手が、ギャロップする馬に鞭を入れ、左に向かって走り去っている⁴。

「赤い絨毯」という記述によって、ワルドベルクが言及しているのは1926年の油彩[図26]であると考えられるが、この記述に対応する白黒図版としてモノグラフに掲載されているのは1942年の油彩[図60]である⁵。なぜ1926年の油彩を掲載できなかったかといえば、この作品を所有していた医師のロベール・ミシェル (Robert Michel) が当時アフリカに住んでいたという事情による⁶。ミシェルが購入したのは1930年代初頭で、エドゥアール＝レオン＝レオドール・メゼンス (Edouard Léon Théodore Mesens, 1903-1971) あるいはル・サントール画廊からであったと推測されているが、これに伴い、《迷子の競馬騎手》の油彩版は1927年の個展で初公開されてから、ミシエルの死後1972年にパリで行われた展覧会に貸し出されるまでの四十五年間⁷、カラー複製が公開されることもなく日の目を見ずにいた。ワルドベルクが「赤い絨毯」と記述しているからには、彼はミシェルに依頼して実物を見せてもらったか、カラー写真を要求したのであろう⁸。

⁴ Waldberg, *op. cit.*, pp.17-18. 原文は以下の通り。「Ainsi, en 1926, naquit une œuvre qui allait être le point de départ d'une longue entreprise ayant pour objet le dérèglement systématique des habitudes de voir – et même d'imaginer – ainsi que l'irruption du mystère dans le quotidien. *Le Jockey perdu* (1926), qui reviendra à plusieurs reprises dans l'œuvre ultérieure, représente une forêt d'arbres verts dont les troncs sont des pieds de table en bois tourné, ou balustres. Les arbres du fond reposent sur deux plateaux, de part et d'autre d'une allée tapissée de rouge. Un rideau, sur la droite, sépare l'un des plateaux d'un arbre, qui se dresse au premier plan. Au milieu de la toile, au croisement de l'allée, un jockey cravache son cheval au galop, qui fuit vers la gauche.»

⁵ ワルドベルクの著作には、《迷子の競馬騎手》とほぼ同等のイメージを示す素描も掲載され、それにはマグリットの筆跡で「1926年」と書き込まれている (Waldberg, *op. cit.*, p.259)。この素描の存在については後述する。

⁶ CRI, p.170.

⁷ 1972年2月～4月、パリの国立グラン・パレ美術館で開催された「想像界の画家たち—ベルギーの象徴主義者とシュルレアリストたち」展 [Peintres de l'imaginaire : symbolistes et surréalistes belges]。

⁸ 白黒複製であれば以下に掲載されていた。Camille Goemans, « La jeune peinture belge », in *Le bulletin de la vie artistique* (Paris), le 1^{er} septembre 1926, p.269.

ワルドベルクがこのように熱心な掘り起しの作業がなければ、《迷子の競馬騎手》をマグリットの画業の「出発点」とする見る見方は今日ほど一般化しなかったかもしれない。なぜなら、初の回顧展が1954年に催された際、マグリットは「自伝的素描」なる文章を執筆してカタログに掲載したが⁹、そこで「最初の絵」として言及したのは以下のように別の作品だったからである。

ルネ・マグリットが彼の最初の絵を見出したのは1924年のことである。それは、室内から見た窓を表わしている。窓の前では手が、飛んでいる一羽の鳥を捕まえたがっているように見える。この絵にはまだ、以前の探究を思い起こさせる要素が示されているが、これらの要素は、すでに放棄された専門用語に従えば、「造形的に扱われた」いくつかの部分に認められる¹⁰。

ここで言及されているのは、《窓》と題され、マグリットの記憶によれば1924年の作品だが、画中には署名とともに「1925」と記入され、おそらくは1925年後半に制作されたと推定されている油彩画である [図 23]。また、この作品はマグリットの死後1968年に初公開され、当時の所有者はギュスターヴ・ネレンス (Gustave Nellens) であった¹¹。この作品が《迷子の競馬騎手》とは異なり1927年の初個展に展示されなかったのは、個展が1926年以降の作品、つまりポール＝ギュスターヴ・ファン＝ヘッケ (Paul-Gustave Van Hecke, 1887-1977) との絵画販売契約が結ばれて以後の作品に限定されていたことによる。《窓》がいつどのようにしてネレンスの手に渡ったかは不明だが、いずれにせよマグリットは上記の「自伝的素描」において初めてこの作品に言及し、その重要性を指摘した。こうした経緯に鑑みて《窓》に対するマグリットの思い入れが比較的強いことは確かである。ただし同時に、上記引用文には《窓》に対する彼の評価が両義的であることも示されている。

⁹ « Esquisse autobiographique » in *René Magritte* [ex.cat.], Bruxelles, Editions de la connaissance, 1954.

¹⁰ EC, p.367. 原文は以下の通り。「C'est en 1924 que René Magritte trouve son premier tableau. Il représente une fenêtre vue d'un intérieur. Devant la fenêtre, une main semble vouloir saisir un oiseau qui vole. Des rappels de recherches antérieurs figurent encore dans ce tableau, dans certaines parties « traitées plastiquement », selon le jargon délaissé déjà.»

¹¹ *Magritte : cent cinquante œuvres ; première vue mondiale de ses sculptures* [ex.cat.], Bruxelles, Galerie Isy Brachot, 19 janvier-20 février 1968.

ここで、上記引用文を参考にしつつ《窓》について検討し、「最初の絵」という言及にもかかわらず実際にはこの呼称が不適切であることについて確認してみよう。縦六十五センチ、横五十センチの画中で真っ先に判別されるのは、画面中央の「手」と、それが掴もうとしている「鳥」、そしてそれらを取り囲む「窓」という三つのモチーフの組み合わせである。デイヴィッド・シルヴェスターはこの絵について、画家アンドレ・ドララン（André Derain, 1880-1954）の1910年代の作品との類似性を指摘しているが¹²、他方でシュルレアリスムへの接近という観点から見た場合には、「手」「鳥」「窓」の組み合わせにおいてマックス・エルンスト（Max Ernst, 1891-1976）からの影響を指摘することができる。例えばアンドレ・ブラヴィエは《窓》の着想源として、エルンストの《最初の明澄な言葉に》（*Au premier mot limpide*, 1923年）〔図17〕を挙げている¹³。改めて《窓》の主要モチーフを確認すると、それは室内から見た窓越しに下から上に向かって突き出した片手のクローズアップであり、この手が一羽の鳥を捕まえようとしている様子である。一方、エルンストの《最初の明澄な言葉に》においても、開口部の向こう上方から手前下方に向けて、つまり向きは異なれど片手が突き出し、交差させた二本の指がまるで両脚のように、赤い球をつまんでいる様子が描かれている。窓と手の組み合わせ方において、確かに二作品は類似している。この絵は、元来ポール・エリュアール（Paul Eluard, 1895-1952）宅の壁画として描かれたのだが、《窓》を制作する以前のマグリットがそれについて知っていた場合、それは1925年2月に発行されたパリの美術雑誌『近代の努力報』に掲載された白黒の複製図版を通してであったと考えられる¹⁴。

《最初の明澄な言葉に》の他にも、エルンストからの影響について考える場合、1922

¹² シルヴェスターは、カルロ・カッラ（Carlo Carrà, 1881-1966）がドラランについてまとめた以下のモノグラフに掲載された、《窓の前のテーブル》（*La table devant la fenêtre*, 1913）の白黒図版を挙げている（ただしシルヴェスターはモノグラフの発行年を「1924年」と記載）。Carlo Carrà, *André Derain*, « Les artistes nouveaux », 1e série, Rome: Valori Plastici, 1921. (David Sylvester (ed.) & Sarah Whitfield, *René Magritte. Catalogue Raisonné*, Volume I: Oil Paintings 1916-1930. Paris: Flammarion, Antwerp: Fonds Mercator, in association with Menil Foundation, 1992 [以降 CRI と略記], p.160)

¹³ EC, pp.370-371.

¹⁴ *Bulletin de l'Effort moderne*, n°12, février 1925. この雑誌は、パブロ・ピカソやジョルジュ・ブラックなどキュビズムの画家たちを精力的に紹介したレオン・ロザンバール（Léonce Rosenberg, 1879-1947）の主宰する画廊「近代の努力」（1910-1941年）の会報として1924年から1927年までの間に刊行された。

年に出版されたエリュアールの詩集『反復』のなかに掲載された十一点のコラージュもまた重要であるだろう [図 15]¹⁵。というのも、これらのコラージュ作品については前述の 1938 年の講演「生命線」の中でその重要性が示唆されているのだが¹⁶、そのうちの一つである《発明》ないし《無限の鳥》と題されたコラージュ (*L'invention ou l'oiseau de l'infini*) [図 16] は、窓（開口部）と手、そして鳥のモチーフを組み合わせている点でまさしく《窓》を想起させるからだ。『反復』に掲載された十一点のコラージュのうち、開口部や手、鳥をモチーフにしたものは他にもあるが、《窓》の構図と比較した場合、最も鮮やかに近似を示すのは《発明》であるため、これもまた《窓》の着想源の一つとして重要である。

このように、とりわけエルンストからの影響を顕著に示す点において《窓》をシュルレアリスム風の作品と判断することは容易なことに思われる¹⁷。しかし、すでに引用したマグリット自身の注釈にも両義性が示されていたように、一方で《窓》は、それとは相容れない側面を持っている。実際、エルンストとの比較を離れてこの絵を見れば、そこには面ごとに色の異なる三角錐や四角柱など幾何学的な形態が目につき、実質的には窓や手、鳥のモチーフと同等もしくはそれ以上の存在感をそれらの形態が有していることに気がつくからだ。つまり《窓》には、単純化して言えば具象と抽象という相反する二局面に特化した様式が混在しているのであって、マグリットの注釈における「まだ」「造形的に扱われた」部分が見られるという表現は、抽象から具象へという様式転換の過渡期にこの絵が位置づけられることを示している。

ここで確認しておきたいのは、1920 年代初頭にマグリットの作風はポスト・キュビスム的であったということだ [図 19-21]。この頃の作風について、1954 年に書かれた前述の「自伝的素描」では以下のように触れられている。

¹⁵ Paul Eluard, *Répétitions*, Paris: Au Sans pareil, 1922, p.10.

¹⁶ 「ポール・エリュアールの『反復』に挿絵をつけながら、マックス・エルンストは見事に証明してみせました。彼は、雑誌の古い版面を使って手に入れたコラージュの破壊的な効果によって、伝統的な絵画に威厳を与えているものすべてを失っても、私たちは一向に不自由しないということを証明したのです」(EC, p.116)。

¹⁷ 何を条件に「シュルレアリスム絵画」とみなすかについては議論が開かれているが、一般的に先駆者として挙げられるのはエルンストと、1910 年代のデ・キリコである。この認識をマグリットが同時代的に有していたことが 1938 年の講演「生命線」には示されている。

1922年に、ジョルジェットは彼の妻になる。生計を立てるため、ルネ・マグリットは製図家として壁紙工場で働く。ヴィクトール・セルヴランクスとは美術学校で知り合ったが、彼はその工場ですでに何年も熱心に働いている。マグリットとセルヴランクスは、彼らの賃労働とは何の関係もない研究を行う。問題にしているのは、「抽象的」ないし「非具象的」と今日呼ばれている絵画である¹⁸。

ここで言及されているヴィクトール・セルヴランクス (Victor Servranckx, 1897-1965) に加え、より早い時期にマグリットと親交を深めていたピエール＝ルイ・フルーク (Pierre-Louis Flouquet, 1900-1967) もまた、幾何学的な色面の構成によってほぼ無対象の構成を描いていた画家である。美術学校を卒業して間もない1920年代初頭のマグリットは彼らと切磋琢磨しながら、後になって「抽象」という言葉で語られる諸様式、すなわちポスト・キュビズムの未来派、構成主義、ピュリズム等の影響を受けながら制作を行っていた¹⁹。

この辺りの状況をもう少し広く詳しく見てみよう。ベルギーでは第一次大戦の終結を目前に、ドイツ軍による占領から解放された1918年頃から、オランダ語圏フランドルにおいて、構成主義的な傾向を持つ芸術家たちの国際交流に向けた動きが現れていた。中心人物は画家のヨーゼフ・ピータース (Jozef Peeters, 1895-1960) で、彼は「近代

¹⁸ EC, p.367. 原文は以下の通り。「En 1922, Georgette devient sa femme. Pour faire bouillir la marmite, René Magritte travaille comme dessinateur dans une usine de papiers peints. Victor Servranckx, qu'il a connu à l'Académie, y travaille ferme depuis longtemps déjà. Magritte et Servranckx font des recherches qui n'ont rien à voir avec leurs travaux de salariés. Il s'agit de peintures que l'on appelle actuellement « abstraites » ou « non figuratives » ».

¹⁹ 抽象芸術をめぐる理解として今日最も頻繁に引き合いに出されるのは、ニューヨーク近代美術館初代館長のアルフレッド・バーによる抽象芸術をめぐる系統図であろう。これは1936年に同館で行われた「キュビズムと抽象芸術」展のカタログに掲載されたもので、19世紀末以来の西洋美術の諸潮流がいかなる趨勢を形成したかを示し、なかでもキュビズムを最大の勢力として、1930年代半ばまでに幾何学的か否かを指標とする二種類の「抽象芸術」的傾向が生まれたことを示している。その流れを概略化して言えば、1890年代の後期印象派の後、1900年代にはフォーヴィズムとキュビズムが現われ、前者の流れで1910年代に表現主義が生まれた一方、キュビズムの流れからは未来派、構成主義、ダダ、新造形主義、ピュリズム等が生まれ、さらに1925年頃まではバウハウスやシュルレアリスムが生まれた。この段階でバウハウスの側にある諸潮流（シュプレマティスム、構成主義、新造形主義、ピュリズム）が「幾何学的抽象芸術」として収れんし、他方シュルレアリスムの側にある諸潮流（表現主義、シュルレアリスム、ブランクーシ）は「非幾何学的抽象芸術」として収れんする。以下を参照。Georges Roque, *Qu'est-ce que l'art apstrait ? : Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*, Paris, Gallimard, 2003.

芸術」というスローガンの下、構成主義を国際的に広めることを目的に、展覧会を付随させた国際会議を 1920 年から 1922 年にかけて三回開いた²⁰。第一回目の展覧会ではフランドル表現主義と国際的な抽象傾向とが拮抗する様が印象づけられたものの、1922 年 1 月にアントワープで開かれた第二回では抽象傾向の方が優勢な印象であった²¹。というのも、この第二回には前衛芸術の国際動向をベルリンから紹介・発信していた画廊「デア・シュトゥルム [嵐]」の仲介により、ベルリンに美術学校を構えていた抽象的彫刻作家のアレクサンダー・アーキペンコ (Alexander Archipenko, 1887-1964) や、かつて未来派であったジャコモ・バッラ (Giacomo Balla, 1871-1958)、すでにバウハウスで教鞭をとっていたパウル・クレー (Paul Klee, 1879-1940) や、ベルリン・ダダに接近しつつ独自にダダと構成主義を横断する活動を行っていたクルト・シュヴィッターズ (Kurt Schwitters, 1887-1948) といった面々が参加していたからである²²。彼らが具体的にどのような作品を出品したかは不明だが、国際的な活況を呈するその場所に、ブリュッセルの若き抽象傾向の画家たち、すなわちフルーケやセルヴランクス、そしてマグリットも加わっていたのである²³。

このように 1920 年頃のフランドルでは、すでに活気のあった表現主義に加え、抽象傾向が台頭して二大潮流を成していた²⁴。それらの発信地は主にアントワープであったが、地域主義と連携した表現主義がフランドル内に留まったのに対し、抽象傾向の方は国際的であったため、ブリュッセルでも同様の傾向を持つ作家たちで集まり、行動を起こそうという機運が生まれた。こうして、フランス語によって書かれた機関紙『七芸術』

²⁰ 以下を参照。Sergio Servellón, « The Congresses for Modern Art » on Website Abstract Modernisme, Publisher Flemish Art Collection vzw, www.abstractmodernisme.be, 22 September 2017.

²¹ « 2 de Kongres voor moderne Kunst te Antwerpen », Antwerp, Feestzaal van het Atheneum, 21-23 January 1922.

²² ダダと構成主義をめぐる国際動向については以下を参照。『ダダと構成主義展』東京新聞、1988 年。

²³ 第二回展覧会のカタログは存在するが、各作家の出品作については不明。マグリットは八点を出品している (CRV, p.102)。

²⁴ ベルギーの場合、北部のオランダ語圏フランドルと南部のフランス語圏ワロニー、さらに二言語併用地区である首都圏ブリュッセルという、少なくとも三つの文化圏が問題になる (これにドイツ語圏が加わる)。1830 年、フランスの七月革命に乗じてオランダからの独立を要求し、近代国家として成立するに至ったベルギーの公用語は長らくフランス語であったが、当初からオランダ語の地位向上運動があり、19 世紀末以降法整備が進んだ。マグリットの生まれた 1898 年にはオランダ語を国の第二公用語として認める法律が制定され、その後 1921 年に制定された法律によって、ほぼ現在のような言語境界線が暫定的に引かれた。この言語境界線は、1962 年の法律により決定的なものとなった。

(7Arts, 1922-1929) がマグリットの友人たちを中心に発行されるのだが、マグリットは当初からこの活動に敵対する姿勢を取り、彼らから距離を取りつつ作風の転換を図ってゆく。

ホーィェンス・デ・フースによれば、「七芸術」の活動に実質的な影響を及ぼしたのは新造形主義とピュリスムだが²⁵、グループ結成のきっかけの一つはブリュッセルで行われたテオ・ファン・ドゥースブルフ (Theo Van Doesbourg, 1883-1931) の講演だった。ドゥースブルフはピエト・モンドリアン (Piet Mondrian, 1872-1944) と共同で『デ・スタイル』誌 (*De Stijl*, 1917-1928) を創刊し、ライデンから「新造形主義 [Nieuwe Beelding]」の理念を発信していた。この理念は、『デ・スタイル』創刊号でモンドリアンが自らの絵画理論として提唱したものだが、それは垂直線と水平線によってグリッドを構成し、そこに三原色と無彩色を補助的に使って着色するやり方で、合理性の高い「純粹」な造形を追求するというものであった²⁶。この理念を広めるべく、ドゥースブルフは1920年から翌年にかけてヨーロッパの大都市を巡って講演を行ったが、ベルギーへも二度訪れ、その度にアントワープとブリュッセルとで講演を行った²⁷。ブリュッセルでの講演を中心に立って準備したのは、マグリットの友人であった詩人のピエール・ブルジョワ (Pierre Bourgeois, 1898-1976) と、兄で建築家のヴィクトール・ブルジョワ (Victor Bourgeois, 1897-1962) である。十五名ほどが参加した会の聴衆のなかには、フルーケとセルヴランクス、そしてマグリットの姿もあった²⁸。その時の講演のテーマは「新造形主義」で、ドゥースブルフはデ・スタイルに参加する作家たちの作品複製や関連資料を見せながら話をしたという。また、講演は彼のオランダ語を担当者がフランス語に訳すという形式で進められる手筈であったが、訳を不満に感じたドゥースブルフ

²⁵ Serge Goyens de Heusch, *"7 arts" bruxelles 1922-1929 : un front de jeunesse pour la révolution artistique*, Bruxelles, Ministère de la Culture Française de Belgique, 1976, p.23. なお、この背景にはオランダとフランスに挟まれたベルギーの地勢的・言語的な条件があると考えられる。

²⁶ ピエト・モンドリアン『新しい造形—新造形主義』宮島久雄 [訳]、《バウハウス叢書5》中央公論美術出版、1991年 [Piet Mondrian, *Neue Gestaltung : Neoplastizismus Nieuwe Beelding*, « Bauhausbuecher 5 », Muenchen : Albert Langen Verlag, [1925] ; Piet Mondrian, *Neue Gestaltung*, « Neue Bauhausbuecher », Mainz : F. Kupferberg, 1974]。

²⁷ 以下を参照。Sergio Servellón, « The lectures by Theo van Doesburg in Belgium » on Website Abstract Modernisme, Publisher Flemish Art Collection vzw, www.abstractmodernisme.be, 22 September 2017.

²⁸ Goyens de Heusch, *op.cit.*, pp.25-26.

は途中からフランス語に切り替えたとも伝えられている。

さて、「七芸術」結成のきっかけとなったもう一つの出来事は、やはりピエール・ブルジョワを中心に、映画批評家のリッチョット・カニュード (Ricciotto Canudo, 1879-1923) をパリから招き、彼が 1910 年代から提唱していた「第七芸術」の考えを共有したことにある²⁹。「第七芸術」とは、映画を建築、絵画、彫刻、音楽、詩、ダンスに続く新しい芸術とみなす考えだが、カニュードの見解に共鳴しつつも、建築家を少なからず擁するブリュッセルの「七芸術」集団が独自に示した立場は以下のようなものであった。すなわち、七つの芸術すべては工業化の進んだ近代都市の生活に即して展開すべきであり、そのためにもとりわけ建築と映画の価値を高めることが急務である、との見方である³⁰。

他方、以上のように直接的な接触はなかったようだが、ピュリスムを推進するパリの『レスプリ・ヌーヴォー [新精神]』誌 (*L'Esprit nouveau*, 1920-1925) もまた「七芸術」の面々に影響を与えたと考えられ、後述するようにマグリットが刊行を準備した冊子の文章は、彼もまたこの雑誌上の議論に通じていたことを示している。

さて、こうした機運のなか『七芸術』は 1922 年 11 月から週刊紙として定期刊行されてゆくが、すでに述べたようにマグリットはこの活動に参加しなかった。彼らとの隔たりは当時の作風を通して認められており、例えば『七芸術』第十三号 (1923 年 1 月) に掲載されたピエール・ブルジョワの展評は同時期に開催された「若き絵画」展についてのものだが³¹、そこに出品されていたマグリットの絵について次のように述べている。

近代芸術がその身にしみ込んでいながら、彼 [マグリット] は近代主義的な試みの中でつねに不規則部隊のような印象を与える³²。

²⁹ Goyens de Heusch, *op.cit.*, p.28. カニュード自身もまた「七芸術」の名を冠した以下の雑誌を同時期から発行する。 *Gazette des sept arts : architecture, peinture, sculpture, musique, poésie, danse, cinégraphie*, n^{os} 1-10, Paris, décembre 1922-mars 1924.

³⁰ 以下に掲載された『七芸術』の内容予告を参照。 *La Cité : urbanisme, architecture, art public*, vol. 3, n^o 7, Bruxelles, juillet 1922, pp.147-148.

³¹ « Exposition de jeune peinture et jeune sculpture », Bruxelles, Galerie Georges Giroux, 20-31 janvier 1923. 以下を参照。CRV, p.102.

³² *7Arts*, n^o 13, Bruxelles, le 25 janvier 1923. 原文は以下の通り。« imprégné d'art moderne, il fait toujours l'effet d'un irrégulier parmi les tentatives modernistes » (Goyens de Heusch, *op.cit.*, p.119).

このときにマグリットが出品したのは、《女たち》(*Femmes*, 1922年) [図 19]、《夜想曲》(*Nocturne*, 1922年または1923年)、《若き少女》(*Jeune fille*, 1922年)、《駅》(*La gare*, 1922年)の四点である³³。それぞれに裸婦や着衣の人物、機関車を対象として示しており、それらの輪郭は単純化した曲線によって表され、この曲線を遮るように交差した直線が対象の陰影を表し、また周囲の色面を構成している。一見してアルベール・グレーズ (Albert Gleizes, 1881-1953) やフェルナン・レジェ (Fernand Léger, 1881-1955) の同時代の作品を想起させるが、具体的な影響関係は明らかでない。また、「七芸術」メンバーの作品との比較は別の機会に試みるが、マグリットにおいては抽象傾向にあった当時から対象の三次元的な再現に対する志向が強く、それが作風の違いとして表れていたのではないかと考えられる³⁴。

先の記事を書いたピエール・ブルジョワとマグリットはその後も友人関係にあったと言われるが、ちょうどこの記事が書かれた頃、マグリットは「七芸術」に敵対する姿勢を明確にしていた。1922年末に彼はセルヴァンクスと連名で「純粹芸術—美学の擁護」と題する冊子の刊行を準備しており、結局のところ計画は頓挫してしまうのだが、その文章はほとんどマグリットの手になるものと推測されている³⁵。この文章は「建築について」と見出しのついた前半と、「絵画について」という後半とに分かれており、建築を芸術とは認めまいとする姿勢を打ち出した前半部の分量が圧倒的に多い。その中で文字通り強調されているのは、「建築は芸術ではない」、「近代的な装飾なるものは存在しない」、「応用芸術は純粹絵画を殺す」といった文言であり、ホーイェンス・デ・フースの言うように、これらは「七芸術」の面々にとって受け入れ難い主張である³⁶。マグリットの考えとしては、機関車や顕微鏡、輪転機など、近代科学技術を駆使して合理性や有用性を追求した結果として現れる「かたち」に美を見出すこと自体は否定しないが、

³³ 《女たち》(*Femmes*, 1922年, 油彩/画布, 70×100 cm, 個人蔵, cat. 42)、《夜想曲》(*Nocturne*, 1922年, 油彩/板, [寸法不明], 所在不明, cat. 38 または *Nocturne*, 1923年, 油彩/画布, 75×50 cm, 所在不明, cat. 44)、《若き少女》(*Jeune fille*, 1922年, 油彩/板, 72×42.2 cm, 個人蔵, cat. 40)、《駅》(*La gare*, 1922年, 油彩/画布, 40×60 cm, 個人蔵, cat. 35)。

³⁴ ホーイェンス・デ・フースは、アトリエを共有したこともあるフルーケとマグリットの、《窓と男》(*L'homme à la fenêtre*) という同名の作品複製を並べ、作風の違いについて示唆を与えている (Goyens de Heusch, *op.cit.*, p.120)。

³⁵ « L'ART PUR : Défense de l'esthétique », in EC, pp.13-21.

³⁶ Goyens de Heusch, *op.cit.*, p.119.

それは芸術の目的である「美的な意志 [une volonté esthétique]」を追求した結果ではないため、芸術とはみなされない。また、芸術作品の本質的な使命は「観る者に美的な感覚を自動的に発動させる」ことだと考えられており、そのために「完璧」であり「精神 [l'esprit]」を満たすこと、あるいは「法」のような「秩序 [l'ordre]」が求められる。一方で絵画については、同じ使命のために「線、かたち、色」が選ばれ「配置」されるべきであり、これに対して否定されているのが「解剖学、遠近法、写真のようなイメージ (忠実なデッサン)、騙し絵のような彩色、教訓めいた傾向、歴史的・劇的・滑稽な・悲しい・「風俗の」等の場面構成」である。この点で功績があるのは「キュビズムの画家たち」で、彼らは「二次元の平らな表面という画布の特性を尊重」し、「絵画がもつ不変の法を再発見した」点で重要である。なかでも名を挙げられているのはグレーズで、マグリットは彼の著作を批判的に引用しつつ次のように述べている。

アルベール・グレーズは、「キュビズムに関する考察」のなかで、芸術作品の役割をうまく定義した。しかし残念ながら、彼はまた創作につながる着想を、偶発的さえあるタブローの様相よりも下位に置いている。なぜなら以下のように断言しているのだから。「一筋の太陽光が二次元のタブローの上に射すと、それはこの通り、当然の成り行きとして、その光の分だけ豊かになる」。完璧なタブローは、いかなる追加も削減も被ることはあり得ない。むしろ一筋の太陽光が、画家によって計画されたのではなく、タブローの一部に射している場合、それはたまたまのことであり、反射光や亀裂、ないし時を経て生じる錆 (垢) と同じようなものである³⁷。

ここに、マグリットが絵画において重視しているのは「結果」としての物理的なタブローではなく、「目的」や「意志」としての「着想 [l'idée]」であることが明示されている。このような価値観は以後晩年まで保持されたと考えられるため興味深い。他方では本

³⁷ 原文は以下の通り。« Albert Gleizes, dans son « Etude sur le cubisme » a bien défini le rôle de l'œuvre d'art ; malheureusement, il subordonne aussi l'idée créatrice à l'aspect, même accidentel, du tableau puisqu'il affirme : « Qu'un rayon de soleil tombe sur le tableau à deux dimensions et le voilà qui s'enrichit logiquement de cette lumière. » Un tableau parfait ne peut subir aucune ajoute ou amputation ; un rayon de soleil, non prévu par le peintre et tombant sur une partie du tableau est un accident, au même titre que les reflets, les crevasses ou la patine (crasse) du temps » (EC, p.20). グレーズからの引用には若干手が増えられているが、出典は以下。Albert Gleizes, *Du cubisme et des moyens de le comprendre*, Paris, Editions La Cible, 1920.

文全体を通して、純粹であることや厳密さ、完璧であることや秩序・規律といったものへの志向が強く表れていることが印象的である。「純粹芸術—美学の擁護」に用いられたこれらの語彙は、マグリットが『レスプリ・ヌーヴォー』誌に目を通していたことを強く示唆しており³⁸、彼の初期作品に見られるピュリスムの傾向の由来とともに、影響関係の解明が期待される。

なお問題の冊子には、セルヴランクスとマグリットを含めた総勢十四名のベルギーの現代芸術家の作品図版が掲載される予定であった³⁹。計画が頓挫したのは、出版社の依頼した印刷所のストライキが原因だったと伝えられるが、セルヴランクスが画家として、また建築家として、その後「七芸術」の活動に深く関わってゆくことを考えれば、彼がこの冊子に携わったことは不可解であり、結果として未完に終わったことは彼の経歴にとってはむしろ好都合だったと言える。

いずれにせよ、マグリットはこのような経緯を経て作風転換の必要に迫られ、作品の現存がほとんど確認されていない 1923 年から 1925 年にかけては、制作に行き詰ったがゆえの空白期間と考えられている。この間に見出したのがデ・キリコの主に 1910 年代の作風であり、そこからシュルレアリスムに連なってゆくというのが通説だが、これについては後述する。

以上の経緯を踏まえると、マグリットが 1925 年に制作した《窓》はシュルレアリスム的な新たな特徴を示す一方で、彼が放棄しつつあったポスト・キュビズム的傾向をも示しており、それらを併存させている点において、シュルレアリストを自認した画業の「出発点」であるよりも、むしろそれに先立つ転換点として理解すべきものとなる。

さて、一方でワルドベルクによってその重要性を断定された《迷子の競馬騎手》もまた、《窓》を「最初の絵」として紹介した「自伝的素描」においてマグリットによって初めて取り上げられていた。彼は《窓》に関する先の引用文に続けて次のように書いている。

1925 年にルネ・マグリットは、相変わらず金銭的な窮乏と貧困に悩まされ、絵を描いたり、物を考えたり、友人に会うためには、余暇の時間を使うしかなかった。

彼は《迷子の競馬騎手》という絵を制作したが、これは、美的関心の及ばないところ

³⁸ 以下を参照。EC, p.21, note 1 ; p.32, note 2.

³⁹ CRI, pp.35-36.

ろで、ただ神秘的な感覚に〈応える〉という目的のためだけに着想された。この感覚を言い換えれば、「理由なき」不安、一種の「秩序喚起」であって、非歴史的な時々彼の意識に現われ、彼が生まれて以来、彼の人生を導いてきた感覚である⁴⁰。

ここには、《迷子の競馬騎手》以来ほぼ一貫した絵画観に基づいて制作を続けてきたというマグリットの認識が示されており⁴¹、実質的にはこの絵に仮託して、彼の画業に通底する絵画観が要約されていると考えられる。含蓄の多い表現を一つずつ説明してみよう。まず、「美的関心の及ばないところで」という表現について。「美的 [esthétique]」という語はすでに確認した通り、1922 年末に書かれた「純粹芸術—美学の擁護」においては芸術の目的を成す最重要の語彙であった。したがってここでは、《迷子の競馬騎手》においては《窓》の頃にはまだ保持されていた美への関心が完全に後退したという見方が提示されており、それはまた造形的な関心の後退とも言い換えられる⁴²。では、それに代わって新たに設定された目的が何かと言えば、それが「神秘的な感覚に〈応える〉」というものだ。

「神秘的 [mystérieux]」ないし「神秘 [le mystère]」という語は、少なくとも 1938 年の講演「生命線」以来重要性を帯びて用いられ、とりわけ 1950 年代半ば頃からマグリットが絵画観を述べるに際し繰り返し用いられた言葉である。「生命線」では、1920 年代半ばに描き方を具象的な方向に改める決意をした際の要因の一つを語る以下のくだりに現れる。

この決断によって、私はすでに心地良いものとなっていた表現上の習慣と縁を切

⁴⁰ EC, p.368. 原文は以下の通り。「En 1925, René Magritte, toujours harcelé par le besoin et la misère financière, ne dispose que de ses moments de loisir pour peindre, pour penser, pour voir ses amis. Il réalise le tableau « Le Jockey perdu », conçu sans préoccupation esthétique, dans l'unique but de REPONDRE à un sentiment mystérieux, à une angoisse « sans raison », une sorte de « rappel à l'ordre » qui apparaît à des moments non historiques de sa conscience et qui, depuis sa naissance, oriente sa vie.»

⁴¹ そのことはまた、「自伝的素描」における以降の記述が、例えば「1953 年に、ルネ・マグリットはクノッケのカジノの執行部から重要な仕事を任された」というように、簡明な事実の列挙に終始していることにも傍証されている。

⁴² 同様の見方は 1946 年に執筆された文章にも見られ、そこでマグリットは 1928 年に制作した《孤立した風景》[図 31] に言及しながら、当時の描き方が「無感動な [indifférent]」ものであったのは、「芸術的な解釈 [l'interprétation artistique]」を寄せつけないためだったと述べている (EC, p.197)。

ったわけですが、この決断を当時後押ししてくれたものがさらにあって、それはブリュッセルのとある大衆酒場で私にその機会が与えられた、長い凝視です。どうい
うものかと言え、私の置かれていた精神状態によって、扉の割り型〔モールドイ
ング〕に神秘的な実在が授けられているように私には思われ、そこで私はこの割り
型の現実と長らく触れ合ったのです⁴³。

この部分についてはエルンストの『絵画の彼岸』（1937年）からの影響が指摘され、作
為性について注意が促されているものの⁴⁴、あくまでマグリットの語った内容に注意を
向けるなら、この部分は「光と闇」への関心に連なる視覚経験を語っている点で重要で
ある。というのも、扉の割り型に「神秘的な実在」を認める体験とは、物としては実在
しないはずの陰影に妙な存在感を覚えることだと理解できるからだ。このような陰影の
重要性についてはデ・キリコからの影響を考える際に改めて検討するが、上記引用文に
示されているのは、マグリットをふいに訪れる「神秘」の感覚とは、物が在るという、
日常においては自明視される了解から意識が離れ、この了解を支えているものの方へ向
かうことだと考えられる。1950年代後半以降のマグリットは、「神秘」を例えば「それ
なしには世界が存在しない」ものというように簡略化して説明したり⁴⁵、あるいはほと
んど説明なしに、彼の絵が観る者に喚起するものだと主張することになるが⁴⁶、そのよ

⁴³ 原文は以下の通り。「 Cette décision, qui me fit rompre avec une habitude d'expression déjà devenue confortable, me fut d'ailleurs facilitée à cette époque par la longue contemplation qu'il me fut donné d'avoir dans une brasserie populaire de Bruxelles : la disposition d'esprit où j'étais me fit paraître douées d'une mystérieuse existence les moulures d'une porte et je fus longtemps en contact avec leur réalité. » (EC, 118).

⁴⁴ EC, p.125, note 19 ; Patricia Allmer, "La Reproduction Interdite: René Magritte and Forgery", in *Papers of Surrealism*, Issue 5, Surrealism Centre (United Kingdom), Spring 2007, p.14 (<http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal5/index.htm>).

⁴⁵ 1960年にパリの画廊 Rive droite で行われた個展のカタログに掲載された文章から。EC, p.510.

⁴⁶ 例えば、1959年にブリュッセルのイクセル美術館で開かれた個展のカタログに掲載された文章では次のように語られている。「他のあらゆる言語と同じように、絵画言語は「理論上」はともかく「実際に」神秘を呼び起こす。／私はできる限り、正確さと、思考の生に必要な魅力とによって、神秘を呼び起こすタブローしか描かないよう心がけてい
る。明らかに思われるのは、神秘を正確かつ魅力的に呼び起こすことは、慣れ親しんだ物のイメージから成るが、これらの物が集められたり変形されたりするのは、私たちの観念が素朴であれ巧妙であれ、そこに物たちが一致することをやめるようにするためだということである。／こうしたイメージを体験することで、私たちはいわゆる現実の世界に欠け

うな傾向のなかで、先に引用した 1954 年の「自伝的素描」における説明は例外的に客観的な様相を示している。

先の引用文は、「神秘的な感覚」を「理由なき不安」と「秩序喚起」という二つの表現に言い換えていた。括弧つきで用いられたこれらの出典はあいにく不明だが、1938 年時点での用例に引き付けて考えれば、意識が日常の了解を離れる局面においては秩序の外に出るという意味で不安が伴うものの、他方で日常の背後を支えているものの方に意識が向かう局面においては、むしろそちら側に何か別の秩序があるように感じられる事態だと理解できる。興味深いのは、こうした感覚が歴史的な背景を持つことに対しマグリットが自覚的であった可能性を、「非歴史的」という言葉が逆説的にも暗示しているということだ。そのことはまた、「秩序喚起」という言葉の使用にも見て取れる。

「秩序喚起」という語に関してブラヴィエは、1926 年に出版されたジャン・コクトー (Jean Cocteau, 1889-1963) の評論集『秩序喚起』への参照を促しているが⁴⁷、重要なことはこの言葉が 20 世紀のある時点から美術批評の用語として定着してきたという側面である⁴⁸。「rappel à l'ordre」とは、本来は議場での静粛命令を表す言葉だが⁴⁹、遅

ている正確さと魅力とを知るのだが、この現実世界においてこれらのイメージは私たちに現れるのだ。原文は以下の通り。「Comme les autres langages, le langage pictural évoque, « en fait » sinon « en droit », le mystère. / Je veille à ne peindre — dans la mesure du possible — que des tableaux qui évoquent le mystère avec la précision et le charme nécessaire à la vie de la pensée. Il semble évident que l'évocation précise et charmante du mystère consiste en des images de choses familières, réunies ou transformées de telle sorte que cesse leur accord avec nos idées naïves ou savantes. / En faisant la connaissance de ces images, nous connaissons la précision et le charme qui manquent au monde dit réel, où elles nous apparaissent » (EC, p.490).

⁴⁷ EC, p.371. ブラヴィエが注意を促しているように、「純粹芸術—美の擁護」(1922 年末)の中にはコクトーの『雄鶏とアルルカン』(1918 年)から次の引用がある。「芸術において、証明されうる価値は、すべて俗悪だ [« En art, toute valeur qui se prouve est vulgaire. »]」。『雄鶏とアルルカン』はアフォリズム形式の音楽論で、その後『秩序喚起』(1926 年)に再録された。

⁴⁸ « rappel à l'ordre » の美術批評の文脈における訳語は定まっていない。「秩序の召喚」(村田宏『トランスアトランティック・モダン—大西洋を横断する美術』みすず書房、2002 年、123 頁)や「秩序の喚起」(阿部真弓「前衛と古典主義：1910—1920 年代のフランスとイタリアにおける画家たちの作品と著述」『日仏美術学会会報』第 33 号、2013 年、4 頁)、「秩序への呼びかけ」(中島水緒「アートワード 秩序への回帰」<<http://artscape.jp/artword/index.php/秩序への回帰>>)など様々である。本稿では「秩序喚起」と訳す。

⁴⁹ 例えば曾根元吉は、コクトーの評論集の題名として『諸君ご静粛に!』と訳している(堀口大學、佐藤朔〔監修〕『ジャン・コクトー全集 第四巻』東京創元社、1980 年、

くとも 1919 年には美術批評の場で用いられ始め、現在までの間に、主に 1910 年代後半から 1920 年代にかけて汎ヨーロッパ的に見られたとされる古典主義的傾向を表す用語として定着した⁵⁰。ジャン・ロードによれば、最初の用例は画家のロジェ・ビシエール (Roger Bissière, 1886-1964) によるもので、1919 年 3 月にパリで行われたジョルジュ・ブラック (Georges Braque, 1882-1963) の個展を評した文章にある⁵¹。その中でビシエールは、ブラックのみならずキュビズム全体が「伝統的な手法」への回帰を示し始めていることを指摘し、近代芸術の中で「秩序喚起」の役割を果たしているとの見方を提示した。この見方はその後まもなく画家のアンドレ・ロート (André Lhote, 1885-1962) に共有され、「秩序喚起」は古典主義的傾向を含意した用語として広がり始める⁵²。ただし、秩序を求める論調自体はすでに第一次大戦中から起こっており、それが戦

650 頁)。また、佐藤朔も次のように述べている。「原題は LE RAPPEL A L'ORDRE (1926) というのであるが、議会などで議場が喧かましくなると、議長が静粛にするように注意することを意味する。秩序に戻れと合図することである。それがコクトー流の洒落として用いられ、本書は新しい芸術を提唱し、秩序への注意を喚起させるための宣言書のような役割を果たすことになったのである」(堀口大學、佐藤朔〔訳〕『藝術論』1952 年、331-332 頁)。

⁵⁰ この議論に先鞭をつけたのは 1974 年にサンテチエンヌの美術・産業博物館で開催されたシンポジウムで、以下にその内容がまとめられている。Jean Laude (ed.), *Le Retour à l'ordre : dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, Université de Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine, 1986. その後の研究動向として主要なものを挙げておく。*Les realismes : 1919-1939* [ex.cat.], Paris, Le Centre Georges Pompidou, 1980 ; Elizabeth Cowling, Jennifer Mundy, *On classic ground : Picasso, Léger, de Chirico, and the new classicism, 1910-1930* [ex.cat.], London, Tate Gallery, 1990 ; Kenneth E. Silver, *Chaos & Classicism : Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936* [ex.cat.], New York-London, Guggenheim Museum-Thames & Hudson, 2010.

⁵¹ ジャン・ロードによればビシエールの文章 (*L'Opinion*, le 29 mars 1919 et le 26 avril 1919) は以下の通り。「断固として否定しがたいことは、キュビズムによって絵画は、私たちが五十年來離れていた伝統的な手法に連れ戻されるということだ。キュビズムによって私たちが再び学ぶことになるのは、素材、そして画家の熟練を尊重することだ。」「キュビズム…は「秩序喚起」として…近代芸術を救うことに貢献した」。原文は以下。「Il demeure indéniable que (le Cubisme) aura ramené la peinture à ses moyens traditionnels, dont nous nous étions écartés depuis cinquante ans. Il nous aura réappris le respect de la matière, et du métier de peintre.» « Le Cubisme... un « rappel à l'ordre »... a contribué à sauver l'art moderne » (Jean Laude, « Retour et / ou rappel à l'ordre ? » in *Le Retour à l'ordre*, op.cit., p.15).

⁵² ロートも同じブラック展を評する中で「秩序喚起」を用いている (*N.R.F.*, n° 69, juin 1919)。ナタリー・レイモンによればその文章は以下の通り。「[彼の作品は] ピカソの作品とともに、一種の「秩序喚起」を形成しており、どんな画家も […] せめてある程度は、それによって示され、またそれが結果であるところの研究を考慮すべきである」原文は以下。「[Son œuvre] constitue, avec celle de Picasso, une sorte de « rappel à l'ordre » et tout peintre (...) doit (...) tenir compte tout au moins dans certaine mesure, des

争終結とともに一気に興隆したと考えられている⁵³。これを象徴するのが、イタリアでは『ヴァローリ・プラスティチ』(*Valori plastici*, 1918-1922) 誌の創刊であり、フランスでは『新フランス評論』(*La Nouvelle Revue Française*, 1909-) の再刊(1919年6月)や既述の『レスプリ・ヌーヴォー』の創刊となる。

ビシエールとロートによって漂流し始めた「秩序喚起」という用語を、マグリットがいついかなる文脈で受容したかは不明である。すでに述べたように「純粹芸術—美学の擁護」には「秩序」への志向が表明されており、1920年頃のマグリットに関しては『レスプリ・ヌーヴォー』からの影響を検討する必要があるだろう。一方で、ここで問題にしている1954年の文章における「秩序喚起」に関して言えば、ブラヴィエが示唆した通り、コクトーの用例を踏まえていると考えるのが妥当であるように思われる。というのも、コクトーはこの言葉を1926年の評論集に冠した後、1928年に出版したデ・キリコ論の中で再び用いているのだが、その背景にはパリのシュルレアリストたちが提起したデ・キリコの古典回帰をめぐる議論があったからだ。『世俗な神秘』と題するアフォーリズム形式のその著作の中で⁵⁴、コクトーは次のように書いている。

＜秩序喚起＞を美学的見地から判断することは、道具と芸術品とを混同することだ。



キリコが以前より上手に描くか、下手に描くか、同じことを繰り返しているか、新しい発明をしているかを解明する興味は、僕にはない。そうすると美学的見地に

recherches dont elle témoigne et dont elle est le résultat » (Nathalie Reymond, « Le rappel à l'ordre d'André Lhote » in *Le Retour à l'ordre*, *op.cit.*, p.222, note 11).

⁵³ 村田宏は批評家のジャック・ヴェルネイによる1916年の以下の文章が、第一次大戦後のフランスに起こった古典主義をいち早く予見した文章であると述べている。Jacques Verney, « La Triennale, exposition d'art français » in *Les Arts*, n° 154, avril 1916, pp.25-26. 村田による引用は以下の通り。「ほとんど全世界的な戦争のすさまじい衝撃ののち、新たな努力と過去の試練から、従来にない形式、理念、そして息吹が生まれることは間違いない。(……) それは、ひとつの反動、あるいはもし望むなら、過剰の自由の傾向に対する古典的傾向のルネサンスとなるだろう。1900年から1913年のあいだのデフォルマシオンの探求と同じようにフォルムと線に対する探求が熱烈に再開されるだろう」(村田宏『トランスアトランティック・モダン—大西洋を横断する美術』みすず書房、2002年、103頁)。

⁵⁴ Jean Cocteau, *Le mystère laïc : essai d'étude indirecte, avec cinq dessins de Giorgio de Chirico*, Paris, Editions des Quatre Chemins, 1928.

立つことになる。ところがキリコは倫理的見地から僕の興味を惹く。絵画的になる要素がすべてありながら、けっして絵画的〔ピトレスク〕にならずに、魂の真実が存在することを僕に証明してくれるのだ⁵⁵。

ここでコクトーは古典回帰したことに対するシュルレアリストたちの非難からデ・キリコを擁護しているのだが、この背景を説明してみよう⁵⁶。

デ・キリコ自身が「形而上絵画」と呼び、ブルトンを始めとするシュルレアリストたちから称賛されたのは1910年代に制作された作品だが、それらは彼らがこの作家をまだ知らぬ頃、つまりデ・キリコが初めてパリに滞在した頃（1911-1915年）を含む期間に制作されていた。デ・キリコはその後イタリアに居を移し、1925年に再びパリに戻って来るのだが、その間の1918年に画商のポール・ギョーム（Paul Guillaume, 1891-1934）がヴュー・コロンビエ座の舞台にデ・キリコの絵を数点展示し、未来のシュルレアリストたちの目に留まることになったと推定されている⁵⁷。その後、シュルレアリスムを掲げて集まった芸術家たちは、自分たちの先駆者の一人とみなすデ・キリコが再びパリにやって来ると熱烈な歓迎を示したが、その間、1919年を境にデ・キリコの作風は一変し、著しい古典回帰を示していた。そのことを知っていたアンドレ・ブルトン（André Breton, 1896-1966）は、すでに1924年の『シュルレアリスム宣言』の中でデ・キリコに対する留保を明らかにしていたのだが⁵⁸、実際にパリで新作が見られるよ

⁵⁵ 原文は以下の通り。「Juger LE RAPPEL A L'ORDRE au point de vue esthétique, c'est confondre des outils avec des objets d'art. / Il ne m'intéresse pas d'établir si Chirico peint mieux ou plus mal, s'il se répète ou s'il invente. Ce serait me placer au point de vue esthétique. Il me prouve l'existence d'une vérité de l'âme, n'ayant jamais de pittoresque avec tous les éléments qui le suscitent」(*Œuvres complètes de Jean Cocteau*, Tome X, Genève : Marguerat, 1950, p.18). 訳出に際しては以下を参照しつつ適宜変更した。『ジャン・コクトー全集 第六巻』堀口大學・佐藤朔 [訳]、東京創元社、1985年、495頁。

⁵⁶ 以下を参照。「De Chirico et les surréalistes : Une documentation réunie par Marguerite Bonnet, Jacqueline Chénieux-Gendron, Marie-Claire Dumas, Eliane Formentelli, Etienne-Alain Hubert, José Pierre et José Vovelle」 in *Giorgio de Chirico* [ex.cat.], Centre Georges Pompidou, 1983, pp.257-287 ; 「解題」『ジャン・コクトー全集 第六巻』前掲、580-582頁 ; ジョルジョ・デ・キリコ『キリコ回想録』笹本孝・佐々木董 [訳]、立風書房、1980年、123-131頁 [Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Milano, Rizzoli Editore, 1962 ; Marin Tassilit [trad.], *Mémoires de Chirico*, Paris, La table ronde, 1965]

⁵⁷ Giovanni Lista, *De Chirico et l'avant-garde*, Lausanne, L'Age d'homme, 1983, p.36.

⁵⁸ ブルトンは、先駆的なシュルレアリストとみなされる小説家や詩人の名を挙げている箇所には註をつけ、同じ資格を与えるべき十四名の画家たちをウッチェロからアンドレ・マッ

うになるとマックス・モリズ (Max Morise, 1900-1973) が批判の口火を切り⁵⁹、1926年にはブルトンも「シュルレアリスムと絵画」の執筆を通して、デ・キリコの旧作を称賛しつつ、一方で新作については手厳しい非難を加えるようになった⁶⁰。その後 1928年の2-3月には、デ・キリコの1910年代の作品のみを集めた展覧会がシュルレアリスム画廊で開かれ、シュルレアリストたちからのこうした批判に対抗するかたちで、コクトーの『世俗な神秘』は1928年5月末に出版されたのだった。

『世俗な神秘』にはデ・キリコによる五点の新作デッサンが付けられたが、シュルレアリストたちからすれば、数年来敵対関係にあるコクトーによって自分たちの先駆者と位置づけたデ・キリコが囲い込まれるような事態は不愉快だったに違いない。実際、そもそも彼らがデ・キリコへの批判を激化させた背景には、コクトーもその一人とされる「秩序回帰」の擁護者らによって新様式を携えたデ・キリコが称賛され紹介されてゆくことへの苛立ちがあったと考えられている⁶¹。

後に詳しく見るように、マグリットも1910年代のデ・キリコの作品に決定的な影響を受けた画家の一人だが、彼はこの論争をどう見ていたのだろうか。ファン=ヘッケと契約を結び、初個展も済ませた1927年のマグリットはパリでの成功やシュルレアリストたちへの接近を期待し、その年の秋から三年間パリ近郊に滞在するが、その彼がこの論争を知らなかったとは考えにくい。その上、この論争は彼が不在にしていたブリュッセルにも飛び火していたのである。事の次第はこうだ。前述のシュルレアリスム画廊でのデ・キリコの旧作展は直後にブリュッセルのル・サントール画廊に巡回したが(1928

ソンまで挙げているが、その中でデ・キリコには括弧をつけて「じつに長いことすばらしかった [si longtemps admirable]」と述べている。以下を参照。Giorgio de Chirico [ex.cat.], *op.cit.*, p.265; アンドレ・ブルトン『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』巖谷國士 [訳]、岩波文庫、2004年、49頁。

⁵⁹ Max Morise « A propos de l'exposition Chirico » in *La Révolution surréaliste*, n° 4, juillet 1925, pp.31-32. 1925年7月にレオンス・ロザンベールの主宰する画廊 *L'Effort Moderne* で催されたデ・キリコの新作展に対する反応として書かれた。

⁶⁰ André Breton « Le surréalisme et la peinture », in *La Révolution surréaliste*, n° 6 (1^{er} mars 1926), n° 7 (15 juin 1926), n°s 9-10 (1^{er} octobre 1927). 邦訳は以下を参照。アンドレ・ブルトン『シュルレアリスムと絵画』瀧口修造・巖谷國士 [監修]、人文書院、1997年、30-40頁 [André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, nouvelle édition revue et corrigée, première parution en 1928, Paris : Editions Gallimard, 1965]。

⁶¹ Giorgio de Chirico [ex.cat.], *op.cit.*, p.274. ここでは« retour à l'ordre »という言葉が用いられているが、その擁護者として名を挙げられているのはコクトーとワルダマー・ジョルジュである。後者には以下のモノグラフがある。Waldemar George, *Chirico, avec des fragments littéraires de l'artiste*, Paris, Edition des Chroniques du jour, 1928.

年3月)、奇しくも同じ時期にブリュッセルのレポック画廊では、ほぼ新作で構成されたデ・キリコ展が催されることになっていた。レポック画廊が準備した展覧会カタログには、シュルレアリストたちがデ・キリコの初期作品について書いた種々の文章が彼らに無断で掲載されており、これを問題視したポール・ヌジェ (Paul Nougé, 1895-1967) がレポック画廊の運営者であるメゼンスとファン=ヘッケに注意すると、カタログの版は壊された。しかし同時にヌジェはこの件をブルトンにも知らせており、彼らにルイ・アラゴン (Louis Aragon, 1897-1982) とカミーユ・グーマンス (Camille Goemans, 1900-1960) を加えた四人の署名付きで抗議ビラを作成した⁶²。この件について、ヌジェはマグリットに宛てた1928年3月10日付の手紙で報告しているのだが⁶³、この手紙からはマグリットがこの件について事前に知らされていないことがわかる。幸か不幸か、おかげで彼は署名を求められずに済み、これによって彼は、デ・キリコの古典回帰を容認するか否かというシュルレアリストに課された踏み絵を回避したと言える⁶⁴。

その後もこの問題に関する見解をマグリットが述べることはなかったが、先に引用した1954年の文中で彼が「秩序喚起」という言葉を用いたことは、この文脈において強い意味を持つ。つまり、デ・キリコの古典回帰を容認するか否かという問いに対する遅滞きで間接的な応答と見ることが可能なのだ。その場合、マグリットはコクトーの見解を共有してデ・キリコを「美学的見地」から断罪しないとともに、「非歴史的」という表現を介して、古典回帰を無条件に非難するような、歴史主義的ないし近代主義的立場に自らは立たないという立場を暗に表明してもいる。ただこの点に関しては、それが古

⁶² 抗議ビラは以下に複製されている。Marcel Mariën (ed.), *L'Activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, « Le Fil Rouge », Bruxelles, Editions Lebeer Hossmann, 1979, p.176.

⁶³ *Lettres surréalistes (1924-1940)*, recueillies et annotées par Marcel Mariën, « Le Fait accompli », n^{os} 81-95, mai-août 1973, Bruxelles, Les Lèvres Nues, p.72, n^o 134.

⁶⁴ 例えばジャン・クレールは以下のように考えている。「ブルトンによって1926年に成し遂げられたデ・キリコの象徴的な殺害は、[...] このようにシュルレアリスムの制度化を目指しており、その時シュルレアリスムは「原始的な群れ」から、同じ理想と同じ世俗的な野心とに動かされた社会的な集団になりつつあった」。原文は以下の通り。「Le meurtre symbolique de De Chirico, accompli en 1926 par Breton, (...) était ainsi destiné à institutionnaliser le surréalisme qui, de « horde primitive », devenait un groupe social animé d'un même idéal et d'une même ambition mondaine » (Jean Clair « Dans la terreur de l'Histoire », in *Giorgio de Chirico* [ex.cat.], op.cit., p.48)。以下を参照。長谷川晶子「アンドレ・ブルトンのジョルジオ・デ・キリコ論における現代の神話」『京都産業大学論集』人文科学系列、第48号、2015年3月、330頁、註38。

典回帰と言い得るかどうかはともかく、マグリット自身が西洋美術史を遡り、フランス印象派を模倣した 1940 年代の試みとの関連からも考察を深める必要があると思われるため、ここではこれ以上深入りしない。

大事なことは、「秩序喚起」という言葉には前提として古典主義的傾向が含意されており、それはシュルレアリスムとは相容れぬものとして当時一般的に認知されていたということだ。デ・キリコをめぐる論争の他にも、例えば 1930 年にパリで創刊された『円と正方形』誌 (*Cercle et Carré*, 1930) は⁶⁵、画家のホアキン・トーレス・ガルシア (Joaquín Torres-García, 1874-1949) とミシェル・スーフォール (Michel Seuphor, 1901-1999) によって主宰され、モンドリアンと「幾何学的」傾向の画家たちを中心に紹介した雑誌だが、彼らは「シュルレアリスムに抗して戦う団体」であることを表明しており、それは相手となるシュルレアリスムの圏域が「方向喪失と無秩序」に支配されているように思われ、脅威と感じられたからだった。対して彼らの求める芸術は、「確実さと正確さを求め」、「秩序の意識へ向けて」努力する意志に従うものとされた⁶⁶。彼らの立場はマグリットがかつてそこから離れた抽象志向の立場とほぼ同一のものと考えられるが、実際スーフォールはアントワープの出身で、ブリュッセルの『七芸術』誌にも関わっていた。

具象に転じたマグリットは少なくとも 1920 年代いっぱいまで、新たに自任したシュルレアリスムに関して、スーフォールらと同様の認識を持っていた。というのも第二章で確認するように、彼はヌジェとともに「破壊的 [bouleversant]」という語を重視し、既存の秩序を攪乱する効果を絵画表現に求めていたからだ。しかしその後、1938 年の講演「生命線」を一つの転機としてマグリットは「神秘」という語を用い始め、それと相前後して秩序への志向が新たに自覚されていったと考えられる⁶⁷。そのなかで 1954

⁶⁵ 1930 年 3 月から 6 月までの間に出た三号のみ。復刻版は以下。 *Cercle et Carré : collection complète, 1930, Paris, Jean-Michel Place, 1977.*

⁶⁶ André Mercier « André Breton et l'ordre figurative dans les années 20 », in *Le Retour à l'ordre, op.cit.*, pp.304-305.

⁶⁷ マグリットはアンドレ・ボスマンスと共同して 1961 年 5 月に定期刊行物『レトリック』を創刊するが、その刊行案内には「神秘」を問題にする以下の文章が掲げられていた。「神秘は現実の可能性の一つではない。神秘は現実的なものが在るためにどうしても必要なものである」。原文は以下の通り。「*Le mystère n'est pas une des possibilités du réel. Le mystère est ce qui est nécessaire absolument pour qu'il y ait du réel*」(EC, p.525)。また、創刊号には「秩序喚起」と題する文章が掲載され、その中には以下のような表現が見られる。「それ〔画家の思考〕はしたがって、世界が差し出す明らかな見かけしか含んでいない。すなわち、空、人物、木、天体、固体、文字、等であり、これらが

年の「自伝的素描」は、この志向に対する自覚を「秩序喚起」という、シュルレアリストのイデオロギー的立場としては退けるべき用語でもって表明しているわけで、このような語の選択には、そうしたイデオロギー的対立を相対化する視点が感じられる。このことはまた、「神秘的」な感覚が「非歴史的な時々」に現れたという表現によって補強され、すでに言及した古典回帰の是非をめぐる議論を含めて、美術史上のイデオロギー闘争とは関わりのない地点に自分は立ちたいとする意思を暗示している。

しかし同時に、マグリットはこの神秘的な感覚が「彼が生まれて以来、彼の人生を導いてきた」とも述べており、彼個人の人生においては一貫するものと捉えている。「歴史的」な時間を拒否し、自分はむしろその亀裂を生きているという意識を顕わにしつつ、一方で個人として生きられる時間の連続性に対しては積極的に興味を寄せるマグリットの姿勢がここには見て取れる。

さて一方、「神秘的な感情」を言い換えるのに 1954 年のマグリットが用いていたもう一つの表現は「理由なき」不安 [l'angoisse] である。あいにくこれについても出典は明らかでないが、後年他の機会にもマグリットは「不安」と「神秘をめぐる感情」とが同時的に経験されるということを述べており、そこでは「不安」は「現実 [la réalité]」に関して感じられるものだと説明している⁶⁸。他方で、日本語では同じく「不安」と訳

我々を無関心にはしておかぬある秩序のもとに集められるのだ」。原文は以下の通り。「**Elle ne comprend alors que des aspects apparents offerts par le monde : ciels, personnes, arbres, astres, solides, inscriptions, etc., réunis dans un ordre qui ne nous est pas indifférent**」(EC, p.527).

⁶⁸ 1964 年中に収録され、翌年 1 月 19 日に国営放送の RTB で放送されたラジオ・インタビューで、インタヴューアの Jean Neyens が「悪夢」と関連づけてマグリットの 1943 年の《万有引力》(La gravitation universelle, 1943, 油彩/カンバス, 100×73 cm, 個人蔵, CR 518) を引き合いに出した際、マグリットはこの絵に描かれた男が「当惑」や「恐怖」、「不安 [angoisse]」を表しているとした上で、作品の題名に注意を促し、万有引力について考える際には「悪夢」が話題になったとしても、「想像上のものであるはずの悪夢」と「宇宙における一つの必然性」とが区別されるはずだと主張している。後者についてインタヴューアが「日常生活においてはほとんど自分たちに係わりがありません」と応じると、マグリットは次のように述べている。「それ [宇宙における一つの必然性] はおそらく私たちにほとんど係わりがないのですが、実際には、それは私たちが現実に関して感じることでできる不安の一例なのです。でもこの不安は思考がもつ特権的な一つの機会でしかありません—これについて私たちはいま型にはまった仕方です話していますけれど。私は差し当たりいかなる不安も感じていませんが、この特別な不安が突如として生じる機会が度々あり、その時に私は、自分を動揺させているのが神秘をめぐる感情だということを確信しているのです」。原文は以下の通り。「**Ça nous concerne peu sans doute mais c'est un exemple, en fait, de l'angoisse que l'on peut ressentir à propos de la réalité. Mais cette angoisse n'est qu'un moment privilégié de la pensée — nous en parlerons**

される単語に «l'inquiétude» があるが、マグリットの用例を確認すると、こちらは時局に応じて感じられる不安として用いられていることがわかる。例えば、1947年4月に発表されたインタビュー記事では「戦争の前には、私の作品は不安 [l'inquiétude] を反映していました」と述べ⁶⁹、一方で1967年4月に発表されたインタビュー記事では「不安 [l'inquiétude] も安心も私の絵には介入しません」と述べているように⁷⁰。1947年4月といえば、数年前から試みていた印象派風の制作に終止符が打たれる頃だが、同時期の上記インタビューでマグリットは、この様式による制作の目的として当時主張していた「魅力と喜び」の追求について語っている。つまり、「不安」を反映していた戦前の作品とは異なり、戦時下から戦後の現在に至るまでの作品を通しては「魅力と喜び」を追及したとの認識が示されている。これに対し最晩年の上記インタビューでは、そのように時局を反映した特定の感情をむしろ退ける態度をとっていると判断できる。

以上のことからわかるのは、マグリットの認識において «l'inquiétude» が例えば戦争のように、これから直面するであろう危機的な事態を予期することで生まれる不安であるのに対し、「l'angoisse」の方は現実との交感において生じる、いわば実存的な不安だということだ。1954年の「自伝的素描」に後者が用いられ、出典は不明なものの「理由なき」という言葉が添えられたことは、マグリットの関心が戦争という時局を離れ、それとの連関で創作を意味づけることをもはや良しとしなくなったこと、また、そうしたなかで改めて問題とすべきは «l'angoisse» によって示される「不安」すなわち「神秘」なのだと考えていることを表している。

このようにマグリットが「不安」と「神秘」を並べて語るとき、これらの語はデ・キリコの受容に伴い重要視されていったもののように思われる。そもそもデ・キリコの作品には《不安な午前》(*La matinée angouissante*, 1912) や《出発の不安》(*L'Angoisse du départ*, 1914) など、題名に「不安」を冠したものがいくつもあり、例えば『シュル

maintenant d'une manière académique. Je ne ressens pour le moment aucune angoisse mais il y a des moments où cette angoisse particulière surgit soudain et alors je suis certain que c'est le sentiment du mystère qui m'atteint » (EC, p.604). また以下を参照。CRII, p.307.

⁶⁹ 1947年4月23日付の日刊紙 *La Lanterne* に掲載された Louis Quiévreux によるインタビュー。原文は以下の通り。「Avant la guerre, mes œuvres reflétaient l'inquiétude » (EC, p.250).

⁷⁰ 1967年4月2日付の週刊誌 *Le Ratriote illustré* に掲載された Carl Wai によるインタビュー。原文は以下の通り。「Ni l'inquiétude ni la tranquillité n'interviennent dans ma peinture » (EC, p.664).

『シュルレアリスム革命』第七号（1926年7月）に掲載されたデ・キリコの図版には「不安な旅 [L'Angoissant voyage]」という題名が本文よりも目立つ字体で添えられている⁷¹。

「神秘」に関しても同様で、例えば《ある通りの神秘と憂愁》 (*Mystère et mélancolie d'une rue*, 1914) はアントワープで発行された『セレクション』第七号（1924年5月）に掲載されたデ・キリコの作品図版六点のうちの一つだが [図 9]⁷²、その後は『シュルレアリスム革命』第三号（1925年4月）にも掲載され、この時には題名が付されていないものの、マグリットが繰り返し目にし、題名を確認しなかったはずはない図像である。また作品の題名のみならず、デ・キリコが書いた文章にも「不安」と「神秘」の語は印象的に用いられていたという点も無視できない。彼が1910年代のパリ在住時にフランス語で書いた手稿の大部分は未発表に留まったが、1920年代にはエリュアール、ブルトン、ジャン・ポーラン (Jean Paulhan, 1884-1968) の手に渡っていた⁷³。マグリットが彼らの所有するデ・キリコの手稿に目を通す機会があった可能性については言及した先行研究がこれまでになく、可能性は低いのではないかと思われるが、シュルリアリストたちによる引用を通しては確実に読むことができた。例えば1928年に刊行されたブルトンの『シュルレアリスムと絵画』には、註の中にデ・キリコからの次のような引用文がある。

ある冬の明るい午前に、私はヴェルサイユ宮殿の庭のなかにいた。すべてが穏やかで静かだった。すべてが奇妙な、問いかけるような目で私を見つめていた。私はそのとき、宮殿のひとつひとつの片隅が、ひとつひとつの円柱が、ひとつひとつの窓が、それぞれ一個の謎のような魂をもっているのを見た。私は周囲にある石の英雄たちが、明るい窓の下で、<愛なし>で深い歌声のように輝く冬の太陽の冷たい光線の下で、身じろぎもせずにいる姿をじっと見ていた。一羽の鳥が、ある窓からさがる鳥籠のなかでさえずっていた。私はそのとき、人間をかりたてて何かを創造させる神秘そのもの [tout le mystère] を感じた。そして創造というものは、創造者

⁷¹ *La Révolution surréaliste*, n° 7, Paris, le 15 juin, 1926, p.[3].

⁷² *Sélection : chronique de la vie artistique et littéraire*, 3^e année, n° 7, Anvers, mai 1924, p.145.

⁷³ これらの手稿は一冊にまとめられた状態でピカソ美術館（パリ）内のピカソ財団に所蔵されている。以下を参照。Giorgio De Chirico, *L'Art métaphysique*, Textes réunis et présentés par Giovanni Lista, Paris, L'Échoppe, 1994, pp.37-40.

よりもずっと神秘的 [mystérieuses] であるように思われた⁷⁴。

[下線による強調は引用者]

この部分は表現の類似性から判断して、マグリットが 1938 年の講演「生命線」の原稿を執筆するに当たって参考にした可能性が高い。詳細な検討は別な機会に行うが、マグリットが「神秘」という語を見出したのはデ・キリコ（De Chirico）の存在を通してであったという仮説をここで提示しておく。

一方で「不安 [angoisse]」という語に関しても、デ・キリコからの影響があったものと推定される。例えば『シュルレアリスム革命』創刊号（1924 年 12 月）にはデ・キリコによる夢の記述が掲載されており⁷⁵、そこには彼の死んだ父親が印象深く登場するが、夢の終盤ではこの父の存在に関連して彼の感じた不安が問題になり、その不安が夢から醒めた後も継続していたことが述べられて記述は終わる。この最後のくだりで「不安 [angoisse]」の語は三度繰り返され強い印象を与えており、デ・キリコによるこうした文章もまた、マグリットの語彙形成に強い影響を与えたと考えられる。

他方ではデ・キリコについて語った第三者の言葉もまた、マグリットの語彙形成に影響を及ぼした可能性がある。例えば『シュルレアリスム革命』第四号（1925 年 7 月）に掲載されたブルトンの文章中にデ・キリコについて語った箇所があり、その中には「神秘が彼 [デ・キリコ] の扉に迫っている、この上なく不安がらせる様子で」という表現

⁷⁴ 原文は以下の通り。「Pendant un clair après-midi d'hiver je me trouvai dans la cour du palais de Versailles. Tout était calme et silencieux. Tout me regardait d'un regard étrange et interrogateur. Je vis alors que chaque angle du palais, chaque colonne, chaque fenêtre avait une âme qui était un énigme. Je regardai autour de moi les héros de pierre, immobiles sous le ciel clair, sous les rayons froids du soleil d'hiver qui luit *sans amour* comme les chansons profondes. Un oiseau chantait dans une cage suspendue à une fenêtre. Je sentis alors tout le mystère qui pousse les hommes à créer certaines choses. — Et les créations me parurent encore plus mystérieuses que les créateurs» (André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, N. R. F. : Gallimard, 1928, pp.38-39 ; Giorgio De Chirico, *op.cit.*, p.82). 訳は以下を参照。巖谷國士 [訳]「シュルレアリスムと絵画 (1928)」『シュルレアリスムと絵画』所収、瀧口修造・巖谷國士 [監修]、栗津則雄・巖谷國士・大岡信・松浦寿輝・宮川淳 [訳]、人文書院、1997 年、73 頁 [André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, 1965]。なお、この註は本文当該部分の初出である以下には見られない。「Le surréalisme et la peinture (Suite)» in *La Révolution surréaliste*, n° 7, Paris, le 15 juin, 1926, pp.3-6.

⁷⁵ *La Révolution surréaliste*, n° 1, Paris, le 1^{er} décembre, 1924, p.[3]。この文章はシュルレアリストたちに促されて同時代に書かれたものと推測される。

がみられる⁷⁶。この部分は、作風を 1910 年代の「形而上的」なものから一変させたデ・キリコに対する批判に前後を挟まれており、この前後との対比関係に鑑みても、ここに示されているのは、デ・キリコによる絵画の本来的特質は見る者に「神秘」と「不安」とを同時に感じさせる点にあるとの見方だと理解できる。

あるいは、すでに言及したコクトーの『世俗な神秘』（1928 年）に「不安」の語は見られないが、このテキストは題名を第一の例として、「神秘」の語を多用してデ・キリコの絵画について語っている。例えば以下のように。

僕たちの時代は、他日、神秘の時代と名づけられるだろう。人はかつてサーカスを描いたように、神秘を描く。キリコは神秘の画家だ。〔中略〕しかしキリコは神秘の画家だ。原始人が僕たちを驚かさず奇蹟の肖像に、彼は自分だけから生ずる奇蹟を置き換える。〔中略〕要するにキリコは宗教画家だ。信仰のない宗教画家だ。世俗な神秘の画家だ。彼には奇蹟が必要だ。彼のレアリズムは彼が信じていない奇蹟を描くことを禁じる。だから彼は物や人物を偶然の状態において、奇蹟を作り出さなければならぬ⁷⁷。

⁷⁶ 「なぜ私は『シュルレアリスム革命』誌を取りしきるのか」と題された文章の第四段落目。「だが、この様式は長らく用いられ続けるだろうが、その様式が無道徳であることの裏側で、私たちは人間の無道徳を告発してきたし、彼の本や演説の大部分に広がっている信じがたいほどのうぬぼれを正したいと思ってきた。神秘が彼の扉に迫っている、この上なく不安がらせる様子で。彼が滑稽な商売に取りかかっている間に、彼が当座のために遠くの利益を犠牲にしている間に。それはジョルジョ・デ・キリコの完璧なマネキンで、証券取引所の階段を降りてゆくところなのだ。けれど私たちは彼とつかみ合いをしている気がする。私たちは永遠に彼の苦いエゴイズムを非難するだろう」〔下線による強調は引用者〕。原文は以下の通り。「Mais, derrière l'amoralité du style, de ce style qui constituera longtemps à avoir cours, nous dénonçons l'amoralité de l'homme et nous entendons faire justice de la suffisance incroyable qui s'étale dans la plupart de ses livres et de ses discours. Le mystère est à sa porte, angoissant au possible, cependant qu'il vaque à des affaires dérisoires, qu'il sacrifie à l'immédiat son intérêt lointain. C'est le parfait mannequin de Giorgio De Chirico descendant l'escalier de la Bourse. Pourtant nous nous trouvons aux prises avec lui. Nous nous en prendrons éternellement à son égoïsme amer.» (André Breton « Pourquoi je prends la direction de *La Révolution surréaliste* », in *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, p.2) 〔下線は引用者による〕。

⁷⁷ 原文は以下の通り。「Notre époque s'appellera un jour l'époque du mystère. On peint du mystère comme on peignait le cirque. Chirico est un peintre du mystère. [...] / [...] Mais Chirico est peintre de mystère. Il substitue aux portraits de miracles, par quoi les primitifs nous étonnent, des miracles qui ne relèvent que de lui. / [...] Chirico est, en somme, un peintre religieux. Un peintre religieux sans la foi. Un peintre du mystère laïc. Il lui faut des miracles. Son réalisme l'empêche de peindre des miracles auxquels il

あるいは、マグリットが語ろうとした「神秘」と「不安」の同時的な体験は、現実への「たえまない問いかけとエクスタシーの二重性」として理解できるかもしれない⁷⁸。多木浩二によれば、デ・キリコの初期作品に特徴的な明晰さは彼が「あらゆる事物を明確に描くこと」に由来するが、この明晰さはフリードリヒ=ヴィルヘルム・ニーチェ（Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900）の思想から彼が受け継いだ懐疑主義の表れである。懐疑主義とは「目的や機能からなる通常の世界をそのまま認めはしない」という態度のもと、「あらゆるものを問いかけていく姿勢」だが、これによって「現実の事物はなにか謎めいたものについて語るように見えはじめる」。デ・キリコの初期作品は、彼が用いた「予兆 [le présage]」という言葉によっても語られることが多く、ある作品はギヨーム・アポリネール（Guillaume Apollinaire, 1880-1918）の死を予言していたとか、またある作品はアウシュヴィッツを予言していたなどと言われるが、このように予言的な性格は、デ・キリコの絵が決して意味を確定できない「メタファー」として機能するからに他ならない。その結果、意図せず現実に起こる出来事を先取りしてしまうということにもなるのだが、それは初期のデ・キリコが、そうした現実を生み出してゆく時代の無意識に懐疑をとおして触れていたからだと考えられるのである。このように現実への懐疑をとおして「第二の現実」を見ることは、神秘体験に近似するものであり、それらに共通の図式は「古い世界における死と新しい世界による再生の体験」であると多木は考えている。

デ・キリコの絵に関する多木の見解は、《迷子の競馬騎手》以来「神秘」の感情を問題にしてきたと語るマグリットの1954年の絵画観と一致するように思われる。この点については、本章の後半において、デ・キリコからの具体的な影響を《迷子の競馬騎手》に見出す作業のなかで改めて生きてくるだろう。

さて、以上の考察からは「最初の絵」という呼称をめぐり、様式的により相応しいのは《迷子の競馬騎手》であることが明らかになった。しかし単に様式だけを考慮するのであれば、《窓》に後続する他の諸作品において、すでに様式の変化は達成されたと見

n'ajouterait pas foi. Il faut donc qu'il en produise en dépaysant des objets et des personnages » (*Œuvres complètes de Jean Cocteau, op.cit.*, pp.30-31). 訳は以下を参照。『ジャン・コクトー全集 VI』前掲書、509-510 頁。

⁷⁸ 多木浩二「ファシズムと芸術—デ・キリコを手がかりにして」『季刊へるめす』第9号、1986年9月、190-207 頁。

ることが可能となってしまう。例えば《シネマ・ブルー》(*Cinéma blue*, 1925年)という油彩画は《迷子の競馬騎手》にも登場する円柱型のモチーフが初めて導入された例とされるが、このモチーフは以後、ときに人体を暗示することもあるれば、チェスの駒となったり [図 28]、木を暗示したりといった具合に、多義的で謎めいた存在として展開され、画風の確立と歩みをとにもすることになる。したがって、このようにモチーフを重視する視点から、例えば《シネマ・ブルー》を出発点とみなすことも可能ではあるが、しかし次節で確認するように、実際には制作当時から、マグリットの周囲では《迷子の競馬騎手》がデビュー作とみなされていたのである。

1. - 2 : 友人たちによる当時の評価

すでに確認したように、《迷子の競馬騎手》の重要性にマグリットが初めて言及したのは制作から三十年近く経った 1954年のことであった。ところが、他方で彼の周囲では、《迷子の競馬騎手》は制作された当初から特別な扱いを受けていた。ここで、この絵が制作された当時の状況を考察してみよう。

《迷子の競馬騎手》が制作されたのは 1926年 2月から 3月上旬にかけてと推測されている。この頃、マグリットはウォルター・シュワルツェンベルク (Walter Schwarzenberg) の経営するル・サントール画廊と、セレクション画廊を経営するファン=ヘッケとの二者に対して絵画販売の契約を結んだばかりであった⁷⁹。とりわけファン=ヘッケの後押しは大きく、メゼンスを介してマグリットの交友圏に現われたこの画廊が、駆け出しの画家に過大ともいえるチャンスを与えたのは、彼が折からダダやシュルレアリスムを中心としたパリの動向にアンテナを張っていたからである。それまでは主にフランドル表現主義の画家たちを売り出していたファン=ヘッケもまた、マグリットを援助することでシュルレアリスムの圏域に大きく足を踏み出したのだった。

こうしてマグリットは、貧しいながらも絵によって生計を立てられる、画家として望ましい環境を手に入れた。ノルマをこなすために慌ただしい制作を余儀なくされたが、

⁷⁹ ル・サントール画廊とファン・ヘッケについてはそれぞれ以下を参照。Jean Milo, *Vie et survie du «Centaure»*, Bruxelles : Editions nationales d'art, 1980. Michel Dragnet(dir.), *L'animateur d'art Paul-Gustave Van Hecke(1887-1967) et l'avant-garde*, Bruxelles : Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Gand-Courtrai : Éditions Snoeck, 2012.

それによって彼はシュルレアリスムを旗印とする新たな作風の確立へと進んでゆくことができた。《迷子の競馬騎手》は、このような状況下で作られた作品の一つということになるが、すでに述べた通り、当時すでに特別な作品として扱われていた。

さて、新たな画風に転換したマグリットを初めて公に紹介したのは友人のグーマンスである⁸⁰。1924年に絵画の仲買人としてパリに移住し、ブリュッセルでのシュルレアリスム・グループの結成に尽力しながら二都市間の交流のパイプ役を務めたグーマンスは、1926年9月に「ベルギーの若き絵画」と題する記事をパリの美術雑誌『芸術的生活報』に掲載する⁸¹。フェリックス・フェネオン (Félix Fénéon, 1861-1944) らの編集による、シュルレアリスムとは親近性の少ないこの雑誌にグーマンスが寄稿したのは、ファン・ヘッケがアンドレ・ド・リダー (André De Ridder, 1888-1961) らと組んでベルギーで主宰する美術雑誌『セレクション』が愛国主義的態度を前面に押し出し、フランスの絵画にベルギーのそれを競い合わせるような特集を組んだことが物議を醸したため、これに関する意見を編集側から求められたことによる⁸²。グーマンスは、コンスタン・ペルメク (Constan Permeke, 1886-1952) やフリッツ・ファン・デン・ベルヘ (Fritz van den Berghe, 1883-1939) など、「すでに国際的に周知された」フランドル表現主義の画家たちについて、彼らの扱う主題が愛国主義的であることを確認した上で、オーギュスト・マンブール (Auguste Mambour, 1896-1968) やマルト・ドナ (Marthe Donas, 1885-1967) といった名前を挙げ、若い世代の作家たちがそれぞれ固有の創作を、「かつてないほどの熱気で」進めている状況を報告した。

⁸⁰ 他方、例えば、ファン・ヘッケの盟友であった美術批評家のアンドレ・ド・リダーは、1925年初頭に発表した「ベルギーの現代絵画」で、ベルギーにおけるフランドル表現主義の重要性を主張しつつ、マグリットについては「新キュビスト」とみなしている。André De Ridder, « La peinture belge contemporaine », in *La Nervie* (Bruxelles / Braine-le-Comte), no. [I]-II-III, [January]-February-March 1925, pp.3-9.

⁸¹ Camille Gœmans, « La jeune peinture belge », in *Le bulletin de la vie artistique* (Paris), le 1^{er} septembre 1926, pp.266-269.

⁸² 経緯については以下を参照。「L'enquête de « Séléction » », in *Le bulletin de la vie artistique*, 7^e année, n° 12, le 15 juin 1926, p.191. Adolphe Tarabant, « L'enquête belge sur la « Jeune Peinture française » », in *Le bulletin de la vie artistique*, 7^e année, n° 13, le 1^{er} juillet 1926, pp.197-203. « Enquête de Séléction : un dernier mot » in *Le bulletin de la vie artistique*, 7^e année, n° 14, le 15 juillet, 1926, p.217. Gœmans, *op. cit.* 論争の発端は以下。Séléction : *Chronique de la vie artistique*, 5^{ème} année, n° 8, mai 1926. この雑誌の副題は初め、フェネオンらの雑誌の題名と同じ« Bulletin de la vie artistique » であったが (1920年8月創刊)、第2号以降上記のとおり変更された。おそらく誌名をめぐる駆け引きがあったと推察され、一足先に創刊されていたフェネオンらの雑誌 (1919年12月創刊) との間で互いに意識し合う関係にあったことが読み取れる。

この報告の末尾で、グーマンはマグリットを次のように紹介する。

最後に、ルネ・マグリット。空虚のなかをがむしゃらに突き進みながら、彼は、造形的な価値を表向き欠いた様々な要素を遠ざけたり、また近づけたりすることによって、驚きに溢れ、かつ本質的に詩的な一つの言語を組み立てている⁸³。

一読して曖昧な文章だが、これは紙面上において白黒の作品図版と隣り合っており、それは外でもない《迷子の競馬騎手》である [図 94]。つまりグーマンスの文章は、この作品に描かれた競馬騎手と、新たな画風に乗り出したマグリットとを同一視して語っており、この絵をいわば画家の自画像として読者に提示しているのである。含蓄の多いグーマンスのこの文章には本章の後半で再び立ち返るつもりだが、この文章から改めて確認されるのは、《迷子の競馬騎手》が《窓》とは異なり、もはや「造形的な価値」に拘泥していないということである。グーマンスによれば、《迷子の競馬騎手》において、マグリットは抽象と手を切り、新たな詩的言語を構築しつつある。

興味深いことに、《迷子の競馬騎手》をマグリットの自画像とみなすグーマンスの見解は、その後もファン=ヘッケによって引き継がれることになる。グーマンスの記事が発表されてから半年後の 1927 年 3 月に、ファン=ヘッケは自らも主宰者の一人である前述の雑誌『セレクション』に、マグリットに特化した論文を発表した。これは、マグリットに関する史上初のまとまった論考であり、「ルネ・マグリット—抽象的思考の画家」と題されていた⁸⁴。題名どおり、ファン=ヘッケはマグリットを「抽象的思考の、若き偉大な画家」として紹介するのだが、実のところこの「抽象的」という言葉はマグリットが放棄した様式を指すものではなく、むしろ彼を「シュルレアリスト」として紹介するための言葉である。というのも、ファン=ヘッケの考えでは「表現主義者」たちが「直接的思考」を扱うのに対し、「シュルレアリスト」たちは「抽象的思考」を扱うとみなされるからだ。ファン=ヘッケは、これら二つの思考様式の間「目に見えない、けれども確固たる関連」があると主張しているが、このような発想は、フランドル表現

⁸³ Gœmans, *op.cit.*, p.269. 原文は以下の通り。「Enfin, René Magritte, s'élançant à cœur perdu dans le vide, sépare ou rapproche des éléments sans valeur plastique apparente et compose ainsi un langage plein de surprise et essentiellement poétique.»

⁸⁴ P.-G. Van Hecke, « René Magritte : peintre de la pensée abstraite », in *Sélection*, Antwerp, mars 1927, pp.439-460.

主義とシュルレアリスムという、二つの隔たった潮流を主軸として絵画を売り出そうとする画商としては当然のものであったと考えられる⁸⁵。

さて、このような見取り図を示した上で、ファン=ヘッケはマグリットを次のように紹介する。

クレーとキリコ、この先発選手たちが出発の合図を出したとき、他の者たちの間で、マグリットはちょうどその時、道に迷った競馬騎手であった。だが道に迷ったのは、孤立した者のもつ、最後のむなしい運をよりよく試すためである。冒険は、彼のコース上で一か八かやってみるべきものだが、そのコースは波打った舗装を施され、ある森の中に消えている。森では、白くて感覚のない剣玉たちが、枝葉を生やしている。そこに、彼は冷たくて正確な、自分の領域を見つけた。信じて欲しいのだが、それは発見するのも作り出すのも困難な領域なのだ⁸⁶。

一読してわかるように、ここで引き合いに出されているのは《迷子の競馬騎手》であり、先に紹介したグーマンスの文章同様、競馬騎手は画家としてのマグリットに重ね合わされている。ただしファン=ヘッケの場合は、潮流に乗り遅れた画家という認識が色濃く反映されている。グーマンスのある種ニュートラルな文章と比較して、ファン=ヘッケのそれは同時代的な流行への関心を露わにし、シュルレアリスム絵画の先駆者とみなされる他の画家たちとの「競争」においてマグリットすなわち競馬騎手を捉えているから

⁸⁵ ヘッケのこうした考えは、パリやブリュッセルの「正統派」シュルリアリストたちからは折衷主義とみなされ、不信感さえ抱かれていたようだが、それにもかかわらず、マグリットをシュルリアリストとして世に打ち出した彼の功績は甚大である。以下を参照。An Paenhuysen, "Surrealism in the Provinces. Flemish and Walloon identity in the Interwar Period", in *Image & Narrative: Online Magazine of the Visual Narrative*, Issue 13: The Forgotten Surrealists: Belgian Surrealism Since 1924, November 2005. <<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/surrealism/paenhuysen.htm>> (最終確認 2017年2月8日)。An Paenhuysen, "The Fashionable Surrealism of *Variétés*", in Patricia Allmer and Hilde Van Gelder (eds), *Collective Inventions: Surrealism in Belgium*, Leuven: Leuven University Press, 2007, pp.32-49.

⁸⁶ Van Hecke, *op. cit.*, p.442. 原文は以下の通り。「Klee et Chirico, les starters, signalant ce départ, et d'autres, Magritte fut à la même seconde le jockey qui s'égara. Mais qui s'égara pour mieux courir la suprême et vaine chance de l'isolé. L'aventure à tenter sur une piste à lui, qui est en tôle ondulée et se perd dans certaine forêt, où les blancs et insensibles bilboquets poussent leurs ramages verts. Il y trouva sa sphère, froide et exacte, qui, n'en doutez pas, est aussi difficile à inventer qu'à découvrir. »

だ。

ところで、ファン=ヘッケの文章をグーマンスのそれと比較した際に気がつくのは、「道に迷う」と言うときのファン・ヘッケが《s'égarer》という動詞を使っていることに加え、競馬騎手の走るコースについて「波打った舗装を施され」ていると形容していることである。というのも、《迷子の競馬騎手》の原題に使われているのは、同じく「道に迷う」という意味をもつ《se perdre》という動詞であり、また、グーマンスの文章に添えられた図版を見る限り、競馬騎手を支える地面は決して「波打」ってはいないからだ。これら二つの事柄からは、ファン=ヘッケが念頭に置いている《迷子の競馬騎手》はグーマンスの文章に添えられた油彩版ではなく、それとは別のパピエ・コレ版だということがわかる。

他方で、ファン=ヘッケの論考の末尾には十七点にも及ぶ豊富な図版が付されており、それらは最初の一点を除き、すべてマグリットの新作の油彩（1926-1927年）で占められている⁸⁷。しかしながらそこに肝心の《迷子の競馬騎手》は含まれておらず、その理由は不明だが、ファン=ヘッケがこのイメージを語る際に油彩版でなくパピエ・コレ版に基づいて描写したことからは、この画商が油彩版よりもパピエ・コレ版の方をより高く評価していた可能性が考えられる。素材と版をめぐる考察は第三節に譲るが、いずれにせよここで確認されるべきは、ファン=ヘッケにおいてもやはり《迷子の競馬騎手》のイメージが、画風を転換したマグリットについて語る上で最重要の、記念碑的な自画像としてみなされていたということだ。

さらに情報を付け加えれば、ファン=ヘッケが上記の論考を発表した当時、マグリットはファン=ヘッケおよびル・サントール画廊と契約を結んで一年が経ち、この画廊を会場として初の個展を開催することになっていた。つまりファン=ヘッケの論文はその宣伝も兼ねていたわけである。当時ル・サントール画廊に勤務していた画家のジャン・ミロ（Jean Milo, 1906-1993）によれば、この初個展に際して画廊のショーウィンドウ

⁸⁷ 最初の一点は、ルネ・ギエット(René Guiette, 1893-1976) という表現主義の画家による素描。二点目以降に掲載されたマグリットの作品は掲載順に以下の通り。 *La chambre du devin*, 1926, CR 88. *L'escrimeuse*, 1926 or 1927, CR 130. *Le sommet du pôle*, 1926 or 1927, CR 129. *La rencontre*, 1926, CR 99. *Le village mental*, 1926, CR 121. *La naissance de l'idole*, 1926, CR 89. *L'homme du large*, 1927, CR 135. *Après le bal*, 1926, CR75. *Les signes du soir*, 1926, CR100. *Le toit du monde*, 1926, CR 102. *La robe de l'aventure*, 1926, CR 101. *Le sens de la nuit*, 1927, CR 136. *La statue volante*, 1927, CR132. *L'oasis*, 1926, CR 95. *L'aube à Cayenne*, 1926, CR 118. *Le masque du génie*, 1926, CR110.

に飾られていたのは《迷子の競馬騎手》の油彩版であったという⁸⁸。

以上の考察から明らかなように、《迷子の競馬騎手》はそれが制作された当時から、記念すべきデビュー作として扱われていた。グーマンスもファン＝ヘッケも、このイメージに付与する解釈は異なれど、描かれた競馬騎手を画家としてのマグリットと同一視するという見方において一致していたのである。

第二節： 時間表現の否定

前節で明らかにしたように、後年のマグリットおよび制作直後の彼の周囲において、彼の実質的な「出発点」は《迷子の競馬騎手》であるとみなされていた。しかしすでに触れたように、実際には1926年の段階で複数のバージョンが存在し、素描を含めてこれまでに少なくとも四点の存在が確認されている。本章の核は、これら四バージョンの比較を通して、マグリットが実現を目指したイメージの要点を理解することにあるが、本節ではその作業に入るための足掛かりとして、主たるモチーフである「競馬騎手」に注目し、このモチーフが時間表現に対するアイロニカルな否定を表していることを明らかにする。なお、《迷子の競馬騎手》における競馬騎手のモチーフについてはすでに谷川渥による優れた論考があるが⁸⁹、本論はこれを参考にしつつ、マグリットの講演「生

⁸⁸ Jean Milo, *Vie et survie du 'Centaure'*, Bruxelles: Editions Nationales d'Art, 1980, p.3.

⁸⁹ 谷川渥『形象と時間——クロノポリスの美学』白水社、1986年、150-180頁（第九章「馬のエクリチュール」）；谷川渥「時間嫌悪者の彼岸」『美術手帖』所収、1988年4月号。以下に再録。谷川渥『表象の迷宮——マニエリスムからモダニズムへ』ありな書房、1992年、54-64頁。「その最初に「実現された」絵が《迷える騎手》であったという事実は、私にはとりわけ示唆的なことのように思われる。1925年以降、いくたびも変奏されるこのモチーフは、たんにマグリット自身が「馬の問題」への関心を表明しているからというだけでなく、ある特別な近代的問題に関わっているからこそ注意されねばならない。逆立ちしたテーブルの脚のごときもの（マグリットはそれを、もともと「拳玉」あるいは「起きあがりこぼし」を意味する「ビルボケ」という名で呼ぶ）の林立する平地を競馬の騎手が馬を疾走〔ギャロップ〕させているこの絵は、直接には写真の登場を契機として浮上した、運動と時間性をめぐる一連の議論を明らかに背景としている。テオドール・ジュリコーから未来派やデュシャンにまで及ぶ、私のいう「馬のエクリチュール」の問題（拙著『形象と時間』1986年、参照）は、こうしてマグリットにまで色濃く影を落としていたわけである。いずれにせよ、ここで馬はあの伝統的時間概念たる決定的瞬間〔カイロス〕を表現しているのでも、写真映像にもとづいたうえで速度の印象を与えようとしているのでもない。一切の時間表現のアイロニカルな否定、それこそがおそらくマグリットの意図

命線」(1938年)の記述に重要な手がかりを見出しながら考察する。

「生命線」において、マグリットは二つの物を結び付けている「親和性 [affinité]」を探ることでイメージを生み出す新たな方針を発表したが、この方針に基づく作例を一通り紹介した後、締め括りとして《終わりなき連鎖》(*La chaîne sans fin*, 1938年) [図53]の構想が得られるまでの過程を、以下のように詳しく説明している。

最後に、私が専念した最新の問題は馬の問題でした。研究中に改めて私に示されたのは、私はちゃんと前もって、無意識のなかで、光に連れて行くべき物を知っているということです。実際、最初の着想は、最終的な解答がぼんやりと認められた状態の着想なのです。すなわち、それは三つの不定形な塊を背負った馬という着想なのですが、それら塊の意味するところを私が知ったのは、一連の展開と試作の後でしかありませんでした。私がまず作った対象は、瓶とラベルとで構成されていましたが、ラベルには馬のイメージと、印刷用の活字で「馬ジャム」という記載がありました。私が次に考えたのは、馬の頭が手に置き換わり、その人差し指が方向を前に示しているというものでした。しかし私は、それが一角獣に相当するものではないことを理解しました。私は長いあいだ、心を惹きつける一群にこだわりました。例えば、私は暗箱のなかに婦人騎手を置きましたが、彼女はテーブルの傍に腰掛け、頭を片手にもたせ、夢見がちに、馬のかたちをした風景を眺めていました。この馬の、体の下方と四本脚は土の色をし、一方、婦人騎手の目の高さにある水平線から上では、馬の毛色は空と雲の色をしていました。ようやく、私に確かな手がかりを与えてくれたのは、ギャロップする馬に乗っているときの姿勢をした騎手でした。彼の、前に突き出した腕の袖から、純血種の競走馬の頭が飛び出し、もう一方の腕は後ろに伸びて鞭を握っていました。私はこの騎手の隣に、同じ姿勢をしたアメリカ先住民を置きましたが、すると私は突然、研究の初めに馬の上に置いた、三つの不定形な塊の意味を見抜いたのです。私は、それらが騎手たちであることを知り、《終わりなき連鎖》を仕上げました。人の気配のない土地と暗い空から成る雰囲気の中、後脚で立っている一頭の馬がその尻に乗せているのは、近代の騎手、

するところであった。馬が右から左に走り抜けていくから騎手が消失してしまうのではない。その疾走 [ギャロップ] の姿勢のまま永遠に凍りついた世界のなかで行き場を失ってしまうからこそ騎手は迷っているのである」(谷川、前掲書、1992年、55頁)。

中世末期の騎手、そして古代の騎手です⁹⁰。

ここでマグリットが言わんとしているのは、求めるべきイメージはすでに最初の着想に暗示されているものの、それを知るためには長い試行錯誤を経なければならないということである。ここには、瞬間的に認知されるイメージとその「背後」にある持続との関連が示唆されており、この点については第八章で改めて考察するが、このようなある種の時間観を上記の引用文では伝えようとしていることが、《終わりなき連鎖》という作品の選択にも示されている。

《終わりなき連鎖》に示されているのは、画面左を向いた一頭の馬の上に三人の男が前後に並んで跨っている様子である。先頭から近代人、中世人、古代人と並んでいるが、彼らは皆整然とした姿勢で不動を感じさせる。一方で馬は首を下に折り曲げ、前脚二本を宙に浮かせて後脚二本で立っているが、これはギャロップの姿勢ではなく、静止状態から前脚を持ち上げた状態である。古代から近代へという歴史の流れを表すはずの三人の男と、連続した動きの一瞬を伝えるはずの馬が、同じ場所に留まり静止している様子がこの絵には示されているのだ。

谷川によれば、19世紀以降の芸術作品にギャロップする馬のモチーフが登場すると

⁹⁰ 原文は以下の通り。「*Enfin, le dernier problème auquel je me suis attaché fut celui du cheval. Il me fut démontré à nouveau pendant la recherche que je connaissais, bien à l'avance, dans l'inconscient, la chose qu'il fallait amener à la lumière. En effet, la première idée est celle de la solution finale vaguement aperçue : c'est l'idée d'un cheval portant trois masses informes dont je n'ai su la signification qu'après une série de démarches et d'essais. Je fis, d'abord, un objet composé d'un pot et d'une étiquette portant l'image d'un cheval et, en caractères d'imprimerie, l'inscription « Confiture de cheval ». Je songeai ensuite un cheval dont la tête était remplacée par une main montrant avec l'index la direction en avant. Mais je vis que cela n'était qu'un équivalent de la licorne. Je m'attardai longtemps à un ensemble séduisant : dans une chambre noire, je plaçai une amazone assise auprès d'une table, la tête appuyée sur une main et regardant, rêveuse, un cheval paysage. Le bas du corps et les quatre pattes de ce cheval avaient les couleurs de la terre, tandis qu'à partir d'une ligne horizontale située à la hauteur des yeux de l'amazone la robe du cheval avait les couleurs du ciel et des nuages. Enfin, ce qui me mit sur la voie certaine ce fut un cavalier dans la position qu'il a lorsqu'il monte un cheval galopant ; de la manche de son bras lancé en avant sortait la tête d'un coursier de race et l'autre bras tenait en arrière une cravache. Je plaçai à côté de ce cavalier un Peau-Rouge dans la même position et je devinai tout à coup le sens des trois masses informes que j'avais placées sur le cheval au début de mes recherches. Je sus que c'étaient des cavaliers et je mis au point « La Chaîne sans fin ». Dans une atmosphère de terres désertes et de ciel sombre, un cheval qui se cabre porte en croupe un cavalier moderne, un cavalier de la fin du Moyen Age et un cavalier de l'Antiquité » (EC, pp.122-123).*

き、その背景にはほとんど必ず、写真というメディアの登場に触発された、運動と時間性をめぐる一連の議論が存在する。なかでも重要なのは、写真家のイードウィアード・マイブリッジ (Eadweard Muybridge, 1830-1904) が 1878 年に撮影に成功した、疾走する馬の連続写真 [図 4] であり、これによってギャロップする馬の四本脚が瞬間ごとにとる配置が明らかになった⁹¹。また、例えばテオドール・ジェリコー (Théodore Géricault, 1791-1824) が 1821 年に制作した《エプソムの競馬》(Le Derby d'Epsom) [図 3] は、馬の前脚と後脚がそれぞれ前後に伸びるという同時代の常識に沿った表現を採っていたわけだが、マイブリッジの写真によりこのような描き方は「間違い」とみなされるようになった。その一方では、こうした見方への反論として、彫刻家のオーギュスト・ロダン (Auguste Rodin, 1840-1917) が 1911 年に主張したように、写真よりもジェリコーの表現の方が「正しく」、運動は瞬間ではなく持続においてこそ捉えられるという見方が示されるなど、20 世紀に入っても議論は続けられた⁹²。他方で絵画制作の現場においては、エドガー・ドガ (Edgar Degas, 1834-1917) による競馬を題材にした作品群を始め、20 世紀には未来派の画家たちによる機械的な運動の表現に至るまで、同様の議論を下敷きにした制作が続けられたのである。

しかし谷川が指摘するようにマグリットの関心はこうした議論に正面から立ち向かうものではない。彼は運動の表現を目指してはおらず、シュルレアリスムの「デペイズマン」の手法によってむしろその反対を志向し、写真の登場に端を発する上述の議論全体を皮肉る態度をとったと考えられる。このような態度を谷川は「時間嫌悪」と呼び、マグリットが 14 歳の頃に見舞われた母親の自殺を避けがたいエピソードとして引き合いに出しながら、「死への偏執」こそがこの画家の時間否定的態度の根底にはあると結論づけている。言い換えれば、《迷子の競馬騎手》を端緒としてマグリットの作品にしばしば見られる「時間嫌悪」的表現は、母親の自殺という忌まわしい過去の記憶に満ちた自我を隠蔽しようとする態度に由来すると谷川は見ているのだ。

だが、おそらくマグリットは《迷子の競馬騎手》においても単純に時間を否定しているのではない。そのことを空間表現との関わりから次節で考察する。

⁹¹ マイブリッジによる連続写真については以下も参照。松浦寿輝『表象と倒錯——エティエンヌ＝ジュール・マレー』筑摩書房、2001 年。

⁹² 以下を参照。モーリス・メルロ＝ポンティ「眼と精神」、木田元編訳、朝比奈誼・粟津則雄・佐々木宗雄訳、『間接的言語と沈黙の声』所収、みすず書房、2002 年、214-217 頁。

第三節：四つのバージョン

1926年に制作された《迷子の競馬騎手》として存在が確認されているのは、パピエ・コレ版が二点 [図 24, 図 25]、油彩一点 [図 26]、素描一点 [図 27] の四点である。これから比較を行うに当たって断っておきたいのは、これらがどの順に制作されたかについては第一作目を除き、確固たる定説が存在しないということである。本節では、先行研究の諸見解を踏まえながら、上記の順番、つまりパピエ・コレ版の二点に続いて油彩が制作され、おそらくさらにその後に素描版が描かれたとの見方を示し、最終的には油彩版が最も重視されるべきとの主張を行うことになる。

3. -1： パピエ・コレ（1）

さて、まずは先行研究においても最初に制作されたと考えられているパピエ・コレ版 [図 24] を見てみよう。第一節の後半でも指摘したが、1927年初めにファン＝ヘッケが初のまとまったマグリット論を著わしたとき、《迷子の競馬騎手》に画家をなぞらえるに当たって彼が参照したのは、油彩版よりもむしろこのパピエ・コレ版の一つであったと考えられる。また、後述するように油彩版には一見して技術の稚拙さが認められるのだが、対してこのパピエ・コレについては完成度の高さが指摘されている⁹³。実際、油彩版が1930年代初頭まで画廊のストックに残っていたのに対し、このパピエ・コレ版は1927年末の時点でコレクターの手に渡っていることから、一般的にはこのパピエ・コレ版の方が高く評価されてきたと言える。

ところで、パピエ・コレ版における洗練された印象ないし完成度の高さは、とりわけ画面中央に位置する競馬騎手の描写に由来にすると考えられる。それは鉛筆による線描で表されているが、なぜマグリットは第一作目において競馬騎手の描写を精緻になしえたのか。それは彼がこのモチーフを、1922年に出版された二巻本のラールス辞典から引用したからである。

この可能性を初めて指摘したのはパトリシア・オルマーだが、彼女は他にも可能性の

⁹³ Anne Umland, "This is How Marvels Begin: Brussels 1926-1927", in Anne Umland(ed.), *Magritte: The Mystery of the Ordinary: 1926-1938* [ex.cat.], New York: The Museum of Modern Art, 2013, pp.26-41.

ある典拠として、ダダ時代のエルンストのコラージュ作品《編み物をするダダ・マックス・エルンストによるダダ・ドガ》(*Dada-Degas par Dada Max Ernst tricoteur*, 1920-1921年) [図 14] を挙げている⁹⁴。布と思しき背景に競馬騎手のモチーフを反復したこのイメージにエルンストは「ドガ」の名を掲げ、競馬場を好んで描いた前世紀の画家を参照するようはつきりと促している。ここで付言すれば、あるいはデ・キリコの《馬の出現》(*L'Apparition du cheval*, 1913-1914年) [図 7] と題する素描も、マグリットに強い印象を与えた可能性のあるイメージとして指摘されるべきだろう。雑誌『シュルレアリスム革命』の創刊号(1924年12月)にも掲載されたこの素描で、デ・キリコは脚を前後に伸ばした、つまりマイブリッジの写真以降「間違っただ」とされる姿勢をとった、一頭の馬が画面の右方向に向かって宙に浮いている姿を描いている。ところが注目すべきことに、この馬の鞍からは垂直方向に上に伸びる太めの線が描かれており、このため、題名に基づいて「出現」したばかりと思われる馬とは対照的に、鞍の上からはそこに居たはずの騎手が「消失」したのではないかと思われるのだ。競馬騎手のモチーフに対する関心をマグリットに焚きつけたのは、おそらくこれらの、同時代の他の画家たちによる複数のイメージであったと思われる。

一方、オルマーによってその可能性が指摘されたラルース辞典からの引用については、すでにアンヌ・ウムラントが検証を行っている⁹⁵。ウムラントが明らかにしたように、マグリットが典拠としたのは1922年に二巻本としてラルース社から出版された『世界百科事典』の第一巻で⁹⁶、そこで「競争 course」を説明するために挿入された、一頁全体を覆う詳細な版画 [図 95] の中から、彼は一人の競馬騎手に注目し、これをほぼ忠実に写し取ったのである。実際、この辞典における図版の豊富さには驚くべきものがあり、西洋美術史上の「名画」から第一次大戦の様子を再現した版画まで、様々なイメージに満ちている。また「競争」の項に限らず、この辞典全体を通じて「馬」のモチーフが散見されることも興味深く、自動車の普及を前に、乗り物としてまだ重要性を保っていた馬の存在が理解される⁹⁷。

⁹⁴ Patricia Allmer, *René Magritte: Beyond painting*, Manchester-New York: Manchester University Press, 2009, p.81.

⁹⁵ Umland, *op.cit.*

⁹⁶ Claude Augé (dir.), *Larousse universel*, vol. 1, Paris, Librairie Larousse, 1922. なお当該図版は553頁に掲載。

⁹⁷ 自動車がすでに普及した1960年にマグリットは《神々の怒り》(*La colère des dieux*, 1960, 油彩/カンバス, 〈61×50 cm〉, 個人蔵, CR924) を制作しているが、ここでは

では具体的に、マグリットは当該の挿絵版面からどのように競馬騎手を描き写したのだろうか。一頁に亘る図版は十七の場面に分かれている。それぞれの区画には図版下のキャプションと対応した番号が添えられており、「パドックでの馬たちの散歩」から「グランプリへの到着」まで、競馬を構成する様々な場面が再現されている。これらの場面からマグリットが選択したのは「到着」を表わす八番目の場面 [図 96] であり、さらにこの場面で疾走する四人の競馬騎手のうち、先頭から二番目の、場面の中央に位置する一組に焦点を合わせた。マグリットは第一作目のパピエ・コレにおいて、競馬騎手の描写に鉛筆を用いているが、当該の挿絵を描き写すことから制作を始めたということは、鉛筆描きされた馬の尻尾の先が、円柱を表わすべく切り貼りされた楽譜の下に隠れていることから明らかである。マグリットは、まずラルース辞典から競馬騎手を描き写すことから始め、その後空間を構成していったのだ。

ところで、マグリットが創作の第一歩として目をつけた挿絵が版面を複製したものであるという点にもウムラントは注意を促しているが、それはこの転写の作業がメディアの複数性に関わっているからだ。マグリットが描き写した挿絵は版面を複製したものであり、その版面は原画を転写したもので、さらにその原画は、名の知れぬ挿絵画家の手によって写真に基づいて描かれたと推測される。ウムラントはそこまで言及していないが、差異を生じながら反復されるイメージの間に孕まれる時間にもまた、おそらくマグリットは無意識のうちに魅了されていたのではないか。このような時間に対する関心は、奇しくも《迷子の競馬騎手》のイメージが最良の例となるように、マグリットが生涯好んだヴァリアントの制作という問題にも直結するだろう⁹⁸。「奇しくも」というのは、私たちが今まさに検討している《迷子の競馬騎手》こそが、マグリットのヴァリアント制作における最初の事例と考えられるからだ⁹⁹。

さて、マグリットはこのようにしてラルース辞典の挿絵から疾走する競馬騎手をほぼ忠実に写し取ると、楽譜を円柱型に切り取ってその周りに貼り付けるとともに¹⁰⁰、多面

《迷子の競馬騎手》に描かれたのとほぼ同一の競馬騎手が、同じ方向を向いて走る一台の乗用車の上に並置されている。現代性の象徴であった競馬騎手が乗用車にその座を奪われたことがわかると同時に、運動と時間性をめぐるマグリットの関心の継続が確認される。

⁹⁸ V. Devillez はグアッシュを用いたマグリットのヴァリアント制作について、機械的な反復が快樂をもたらすという視点から考察を行っている。Virginie Devillez, « Le cartel des gouaches », in *Télérama, hors-série : Magritte*, Paris : Télérama SA, 2009, pp.54-57.

⁹⁹ CRI, p.170.

¹⁰⁰ マグリットが切り取った楽譜は、1907年にロンドンで初演された *The Girls of*

的で波打つような床を表わす線を描き込み¹⁰¹、空間構成を行った。おそらくはそれと並行して、彼は濃緑色のカーテンを画面の左右に描き加えたが、それはこの空間を一つの虚構的な舞台として提示するためであったろう¹⁰²。そのことは、最前景に床の断面が木目調で描かれていることからわかる。他方、各円柱には立体感を示す陰影が施されるとともに、それらの上部からまるで鹿の角のように伸びた枯れ枝が、黒のグアッシュで加えられた。そしておそらくは最終段階の仕上げとして、青色の水彩で画面の上部三分の一にグラデーションが施され、背景としての「空」が表現された。

ここで確認しておきたいのは、このような「空」の表現が空気遠近法に基づく一方、マグリットは波打つ床面の表現において線遠近法を拒んでいるということだ。相対的な「空」の自然さによって、最終的には自然な奥行き表現に落ち着いていると考えられるが、空間表象をめぐってこのような葛藤が垣間見えることは、後続バージョンとの比較において重要となる。

ところで、このパピエ・コレ版は1927年春の初個展に出品された後、画廊の La Vierge Pupine を経由し、同年末にはブリュッセルのコレクターに購入された¹⁰³。この購入時

Gottenberg と題する英語ミュージカルのピアノ用のもの。マグリットにおいてパピエ・コレの制作は、1925年からパリ近郊に移住する前の1927年秋までの期間と、1950年代末以降の期間とに限定されるが、前者の期間に制作されたおよそ30点のパピエ・コレの大半に、この楽譜が使用されている。なお、マグリットが初めて制作したと考えられているパピエ・コレは《夜想曲》(*Nocturne*, 1925年, 糊付けされた紙、グワッシュ、水彩、黒チョーク、鉛筆/紙、50.2×65.4 cm, CR1599)だが、そこでも同じ楽譜によって同様の円柱が一本表わされている。

¹⁰¹ 多面的で波打つような床面は、マグリットが初めて制作した上述のパピエ・コレ作品《夜想曲》始め、油彩画も含めて同時代の作品に繰り返し用いられている。「カーテン」との組み合わせ方などを改めて検討すれば、「舞台」としての空間設定がより明らかになるとともに、本章でも注目している空間と時間の表象について、より多層的なアプローチができるだろう。なお以下の論文では、マグリットが描いた「カーテン」を美術史の文脈に置き直す試みが行われている。Victor I. Stoichita, «Magritte et ses rideaux», in Didier Ottinger (dir.), *Magritte : La trahison des images* [ex.cat.], Paris : Le Centre Pompidou, 2016, pp.160-167.

¹⁰² 絵画そのものの虚構性を暗示する虚構的な舞台の表現は、パブロ・ピカソ (Pablo Picasso, 1881-1973) からデ・キリコ、さらにはマグリットに至るまで、20世紀初頭の「前衛的古典主義」の特徴として広く見られる表現であるという。以下を参照。阿部真弓「前衛と古典主義：1910-1920年代のフランスとイタリアにおける画家たちの作品と著述」『日仏美術学会会報』第33号、日仏美術学会、2013年、3-22頁。

¹⁰³ 「丸ぼちゃの聖母マリア」と訳されるこの画廊は、ヘーフト・ファン・ブリュアーネ (Geert Van Bruaene, 1891-1964) がポール・ファン・オスタイエン (Paul Van Ostaijen, 1896-1928) との共同で1925年に開設。ファン・ブリュアーネは継起的にいくつも画廊を経営し、マグリットの紹介に努める他、ポール・クレーやジャン・デュビュッ

の記録によれば、また、すでに引用したファン・ヘッケの文章にも示されていたことだが、この作品には当初「*Le Jockey égaré*」という題名がつけられていた。その後1960年にニューヨークのコレクターの手に渡った際、コレクターがマグリットに確認を求めると、マグリットは「私が思うに、〔中略〕そのコラージュ（「*Le jockey perdu*」を予告していたもの）は、タブローと同じく「*Le Jockey perdu*」という名前です」と回答した¹⁰⁴。なお、油彩版には当初から「*Le Jockey perdu*」が題名として付けられていたことが確認されており¹⁰⁵、油彩版の制作に際してマグリットが「*égaré*」から「*perdu*」に変更したと推測される。「*égaré*」も「*perdu*」も、ともに「迷子の」と訳し得るが、両者を比較した場合、「*perdu*」はより広い意味範囲を持っている。ウムラントは、マグリットが参照したラルース辞典の挿絵を重視し、「到着」の場面で当該の競馬騎手が二番目の位置にいることから、競争に「負けた」という意味を込めてマグリットは「*perdu*」を選んだのではないかとの見解を示しているが、その妥当性は明確でない。むしろこれから確認するように、後続バージョンでの競馬騎手の表現を見る限り、マグリットの関心は典拠を離れ、別のところに向かっている。ウムラントは、「典拠に対する忠実さ」という視点から第一作目のパピエ・コレ版を高く評価し、そこでは元の挿絵に忠実であるがゆえに競馬騎手には躍動感が備わり、静止状態との対比が際立っていると述べ、このような理由から、おそらくマグリットもまたこのパピエ・コレ版を最も高く評価していたはずだと結論づけたのだが、しかしおそらく、マグリットはこのパピエ・コレ版に満足しなかった。なぜなら、彼はもう一つ別のパピエ・コレ版を制作しているからであ

フェなど国外作家の作品も扱った。また、彼はカフェの経営も行い、なかでも *La Fleur en papier doré*（「金紙の花」）は、ブリュッセル・シュルレアリストたちの集いの場として有名である。なお、当該のパピエ・コレを購入したコレクターはピエール・ジャンレ（Pierre Janlet, 1900-1991）だが、彼は後にパレ・デ・ボザールの館長を務め、さらに王立美術館の職員兼運営委員となる人物である。パレ・デ・ボザールは、アール・ヌーヴォーの旗手であったヴィクトール・オルタ（Victor Horta, 1861-1947）の設計で、1920年代に当時流行のアール・デコ様式で建設された。マグリットの作品がこの会場に展示されたのは、1931年春に参加した「ヨーロッパの現代芸術 *L'Art vivant en Europe*」展が初めてである。

¹⁰⁴ 原文は以下のとおり。「[...] il me semble que [...] le collage (qui annonçait «*Le jockey perdu*») se nomme comme le tableau: «*Le Jockey perdu*». » (Harry Torczyner(éd.), *L'Ami Magritte : correspondance et souvenirs*, Antwerp: Bibliothèque des amis du Fonds Mercator, 1992, p.148)

¹⁰⁵ 第三作目の油彩横木には「*Le Jockey perdu*」と記入され、1927年春の初個展のカタログにも同じ題名が記されている。また、ファン・ヘッケの文章に先立ち発表されたゲーマンの文章に、題名の記載はないものの、マグリットが「失われた中心に向かって進んでいる」という表現で「*perdu*」の語が使われている。

る。

3. - 2 : パピエ・コレ (2)

この、推定第二作目のパピエ・コレ [図 25] は第一作目とほぼ同じ大きさをし、やはり切り貼りされた楽譜と、グワッシュ、水彩、鉛筆を使って描かれている。デイヴィッド・シルヴェスターもウムラントも、先のパピエ・コレについては第一作目と断定しているものの、こちらのパピエ・コレと油彩版とでは、どちらが先に制作されたかは不明であるとしている¹⁰⁶。これに対し本章は、油彩版に先立ってこのパピエ・コレ版が第二作目として制作されたという仮説を検証してみたい。

第一作目と第二作目のパピエ・コレを比較すると、両者は大まかな構成において共通するものの、明らかに異なる点がいくつも存在する。なかでも際立つ相違点は、第一作目では鉛筆によるデッサンの状態であった競馬騎手が、第二作目では濃青色のグワッシュで、ほとんど黒いシルエットとして表わされていることだ。同様の表現は油彩版に引き継がれることになるが、第一作目からのこの明らかな変更を軽視することは不当であろう。なおウムラントが指摘したように、この第二作目の競馬騎手もまた、第一作目と同様、ラールス辞典の挿絵から借用されている。引用は再び「到着」の場面からで、今度は場面中最も右側に位置する競馬騎手が対象とされた。おそらくマグリットは、モデルと素材とを変更することで何某かの効果を検討していたはずだが、これについては油彩版の考察を通して明らかになる。少なくともここで確認しておくべきは、競馬騎手がシルエット表現によって平板化したことと、採用された騎手の姿勢によって、第一作目に実現されていた疾走感が大きく減じたということである。

第二作目のパピエ・コレについて指摘される第一作目からの変更点について、他にはどのようなものがあるだろうか。競馬騎手に注目した後で視野を広げると、まず確認されるのは、競馬騎手と円柱群との位置関係の変化である。競馬騎手も円柱群も、ともに第一作目と比べて画面下方に位置を下げつつ、一方で円柱群は競馬騎手に対して巨大化し、手前のものに関しては画面の縦いっぱいまでその高さを伸ばしている。また、これと連動して、円柱同士のあいだに手前のものほど大きく、遠くのものほど小さいという

¹⁰⁶ CRIV, p.296. Umland, *op.cit.*, p.29.

秩序立った遠近感が表現されていることにも気がつく。第一作目について確認した多面的な床が第二作目でも採用されているのだが、こちらでは円柱の並びをとおして線遠近法が導入されているのだ。

他方、よりマイナーな変化としては、各円柱に鉛筆で施された影が第一作目よりも濃くはっきりとしたことが挙げられるが、これは巨大化した円柱群の不気味な存在感を強調する役目を担うとともに、画面の左側から光が当たっていることを明示している。あるいは、第一作目に見られた床の断面は示されなくなり、またカーテンが画面の右側のみとなったことも挙げられるが、これらによって絵画空間は「舞台」としてのあからさまな虚構性を減じつつ、「迷子」の競馬騎手が向かっているその先には円柱群を照らす光源あるということが示され、より開かれた空間が想定されることになる。他方で「空」も、より「自然」な空間を再現しているのだが、それは第一作目同様の青のグラデーションが範囲を下方へと拡大しているからで、これによって、円柱群と競馬騎手の立つ統一的な平面との対比が形成され、「空」と「地面」とが認識されるようになっている。

以上、第二作目に関して指摘した表現のポイントは、次の油彩版へ至る推移として非常に重要であるため、ぜひとも念頭に置いておこう。

3. - 3 : 油彩

さて、いよいよ本章が最も重視する油彩版 [図 26] だが、縦六十五センチ、横七十五センチのこの作品は、すでに確認したように制作から約半年後、グーマンがマグリットを紹介する際の図版として選ばれたばかりか、1927年の初個展では展示された約50点の油彩作品中、一番目の番号を付され、会場のル・サントール画廊で働いていたジャン・ミロによれば、会期中ショウウィンドーに飾られていた¹⁰⁷。こうした事実からは、当時マグリットの周囲では油彩版が最も高く評価され、積極的に紹介されていたことが伺われるものの、この状況は長続きしなかった。その理由として考えられるのは、二つのパピエ・コレ版が1927年中に買い手を見つけたのに対し、油彩版は1930年代初頭まで売れ残り、加えてその買い手がアフリカ在住であったことから、その存在が長らく隠さ

¹⁰⁷ Jean Milo, *Vie et survie du 'Centaure'*, Bruxelles: Editions Nationales d'Art, 1980, p.3.

れた状態にあったということだ¹⁰⁸。これに対し、1960年にハリー・トーチナーの手に渡った第一作目のパピエ・コレは以降アメリカを中心に頻繁に公開され、このような事情ゆえに、2016年のウムラントの論文においてもその重要性が強調されることになった。

こうした所有をめぐる条件に加え、技術的な要素もまた、油彩版に対する一般的な認知の低さに理由を与えているように思われる。というのも、先行研究がしばしば指摘してきたように、油彩版には技術上明らかなぎこちなさが見て取れるからだ。実際、この絵が1970年代になって再び公に姿を現わした際、その技術的な拙さゆえに真贋が疑われたとさえ伝えられている¹⁰⁹。しかしながら、とりわけ競馬騎手の描き方に認められるこのぎこちなさは、マグリットがある効果を求めたゆえの、ほとんど意図的なものだと考えられる。

さて、二つのパピエ・コレ版を確認したうえで油彩版に目を移すと、最も際立って目につくのは円柱群の白さであり、それがほとんど黒一色で描かれた競馬騎手とのあいだにはっきりとした対比を生んでいることがわかる。二つのパピエ・コレ版において、楽譜の切り抜きに鉛筆で影を加えることで表されていた円柱群は、ここでは青地に白を重ね、さらにハイライトを施すことで、白さと立体感が強調されている。一方、第二作目のパピエ・コレにおいて競馬騎手がシルエットで表わされていたことを確認したが、油彩版でも同様の描き方が採用されており、帽子と顔、そして両手を除いて競馬騎手の全身はほとんど黒で塗り潰されている。改めて確認すると、円柱群と競馬騎手とを対比させるこのような効果は、第一作目の段階では採り入れられておらず、第二作目から試みられたことがわかる。第二作目のパピエ・コレについて、競馬騎手に対する円柱の巨大化を指摘したが、油彩版ではその差がさらに広がるとともに、円柱の数も増えることで、競馬騎手を包囲し圧倒するような印象を生んでいるのだ。

このように、大きさと数、そして白さによって存在感を増した円柱群に対し、競馬騎手の方は黒く、小さく描かれている。加えて、騎手の姿勢も馬の脚もともに不恰好で、ラルス辞典の挿絵に対応するモデルを見つけることはできない。ウムラントは、第二作目のパピエ・コレと油彩版に見られるシルエット表現について、それらが疾走感を生んでおらず、また、後年のヴァリエントにそのような表現は用いられていないことから

¹⁰⁸ 第二作目のパピエ・コレも1970年代に入るまで公開されず、現在もなかなか公開されない状況が続いている。

¹⁰⁹ CRI, p.170.

重要性を退けた。しかしながら、油彩版における競馬騎手の姿勢がむしろギャロップを止める姿勢であることに着目すれば、マグリットはこうした工夫をとおして、むしろ意図的に競馬騎手の動きを止めようとしたことが理解される。

確かに静止の印象は、第一作目のパピエ・コレにおいて最も効果的に表現されており、それは疾走感を纏った競馬騎手が、よく見れば不動であるはずの円柱に囲まれているという事態に由来する。この点については、油彩版の後に描かれたと推測される素描において、マグリットが第一作目の疾走感を競馬騎手に再び纏わせたことが確認されるだろう。とはいえ、1926年の油彩版に実現された、円柱群と競馬騎手とを白黒と大小によって対比させる表現は、例えば1942年の油彩版にも見られるように、後年のヴァリアントにむしろ引き継がれていると考えられるのだ。

ところで、1926年の油彩版に関して注目すべきもう一つの点は、「塀」のモチーフの導入によって誇張された線遠近法が示されていることである。線遠近法の導入はすでに第二作目のパピエ・コレに認められたが、そこではまだ線遠近法への抵抗を示していた多面的な床が油彩版では消えて平らな床面に代わり、その平面上を、灰色の塀が円柱群を左右二つの区画に分け、競馬騎手はその境目に出来た「道」と重なり合っている。つまり、競馬騎手の頭部と消失点とが重なり、騎手と馬の一体化した黒い体は、「平行」に向かい合っているはずの二つの塀が作る三角形の内側に収まるように描かれているのである。グーマンの文章に見られた、「空虚のなかの失われた中心に向かって突き進みながら」という表現は、このような油彩版の表現に対応していることが改めて理解される。先に、競馬騎手の不自然な姿勢について、マグリットは彼らが静止する様を描こうとしたはずだという見解を述べたが、同時にそれは、画面の「奥」へと向かう誇張された線遠近法のなかに、彼らが無理やり押し込められた様にも見えるのだ。こうして、黒で描かれたためにすでに奥まって見える競馬騎手は、進行方向として左を向きつつも、ほぼ画面中央に位置する消失点に向かって、吸い込まれていくように見える。

しかし、視線を画面の奥へと誘うこのような仕組みの一方で、「空」の描き方に注目すれば、その明暗は二つのパピエ・コレ版から逆転し、下が暗く、上が明るくなっていることがわかる。このような表現は空気遠近法の否定として理解されるが、これが誇張された線遠近法と呼応することは明らかだ。誇張された線遠近法によって、その欺瞞に気づきつつも「消失点」の「先」を期待した視線は、「空」の暗さによって裏切られ、遮断される。このような仕掛けは、現実世界を支える表象の秩序を戯画化しつつ、「現実」

にはあり得ない、謎めいた「空間」そのものの存在を際立たせることに成功していると言える。なお、ここに見られる「空」の表現は、マグリットが後年制作する《光の帝国》の主題と直結することは明らかだが、これについては次節で考察したい。

これまでの考察から、油彩版においては円柱群と競馬騎手との対比が強調されるとともに、騎手が迷い込んだ空間そのものへの関心が明確化していることがわかったが、円柱群と競馬騎手との対比に関わるその他の表現についても確認しておこう。それは、円柱群の上部に生えた枝が、緑色の葉を茂らせているということである。二つのパピエ・コレ版に見られなかった葉が、油彩版と続く素描版には認められるのだが、油彩版においては、存在感を減じた競馬騎手との対比で、巨大化し、白く輝く円柱群が本来無機物であるはずの円柱が、巨大化し、白く輝くのみならず、「生命」すら生み出しているという風に理解することができるだろう。動きを止める競馬騎手と、反対に生き生きする円柱という対比が理解できる。

3. - 4 : 素描

油彩版の後に制作されたと思われる素描 [図 27] は、一辺が二十センチを超えない大きさの白い紙に黒い鉛筆で描かれ、画面下には「迷子の競馬騎手」というタイトルと署名、そして「1926」の日付が記入されている。こうした情報の記入にも納得がいくように、これは素描ではあるものの、イメージの完成度という見地からすれば、1926年に制作された四バージョンのうちで最も完成度が高いと思われる作品である。というのもここには、これまでの考察で確認された、円柱群と競馬騎手との対比というイメージの要点が、最も簡明に表現されていると考えられるからである。それはまた、白と黒という二色に限定されているという事情にも拠っていると思われ、油彩版で強調された円柱の白と競馬騎手の黒は、素描版においてより自然な対比関係を構成していると見ることができる。

素描をより詳しく見れば、油彩版で導入され、後年のヴァリエーションにも引き継がれることになる「塀」のモチーフが確認されるとともに、各円柱の上部からは、油彩版以上に繁茂する枝葉が認められる。この枝葉によって、それまでのバージョンに認められた「空」は覆い隠されたことになるが、これによって「空間」そのものは主題から後退し、円柱群と競馬騎手という二項から成るイメージが、より簡潔で凝集したイメージとして

提示されていると言える。すでに触れたことだが、競馬騎手はここでも黒いシルエットで表わされつつも、第一作目のパピエ・コレ版におけるのと同じ姿勢を取ることで疾走感を回復しており、円柱の不動性とのあいだでやはり明白な対比を示している。

以上、四バージョンの比較を通して、マグリットの関心の変化や表現の要点が明らかになった。なかでも本章は、「時間」と「空間」を同時に主題化したと言える第三作目の油彩版を重視するが、この点については次節と次々節をとおして、《迷子の競馬騎手》のイメージが結局のところ何を意味するのか、という問いにアプローチしたうえで提示したい。

第四節： 円柱群と墓地の記憶

《迷子の競馬騎手》のイメージについて、四バージョンの比較から明らかになった要点は、何よりもまず円柱群と競馬騎手との対比であった。本節では、この対比が何を意味するのかについて考察するが、それはまた、競馬騎手の迷い込んだ非現実的な「空間」は、いったい「どこ」に設定されたものなのか、という問いでもある。

早速だがこの問いを解く鍵は、油彩版において初めて導入された「塀」のモチーフが、それに寄り添うように並んだ円柱群との関係において、「並木道」というもう一つの隠れたモチーフを暗示している点にあるように思われる。このモチーフはパトリック・ワルドベルクが1965年のモノグラフで《迷子の競馬騎手》について書いた際、その文中にも言語化されていたが¹¹⁰、なぜ「並木道」が重要かと言えば、それはマグリットにとってそれが特別な光景の一部であることが、彼自身によって明かされているからだ。1938年に行った自伝的講演「生命線」において自らのキャリアを振り返りながら、彼はその端緒を次のように回想している。

子どもの頃、私はとある少女と一緒に、田舎町の廃れた古い墓地で遊んだものでした。私たちは地下納骨室を巡ると、というのも、私たちは鉄の重い扉を持ち上げることができましたからですが、それから私たちが光の下にまた上がってくると、そこ

¹¹⁰ Waldberg, *op.cit.*, pp.17-18.

では、首都からやって来た一人の画家が、並木道で絵を描いていました。その並木道には、折れた石の円柱がいくつもあつたり、枯葉が一面に散らばっていたりして、非常に画趣に富んでいました。

その頃、私にとって描く技術は漠然と魔法のように思え、また、画家というものは優れた力をもつように思われていたのです¹¹¹。

少年時代に遊び場とした墓地で「絵画」との出会いを果たしたという上記の逸話は、その後もマグリットの書いた自伝的な文章やインタビューにおいて繰り返されることになるが、問題とされる墓地がベルギー南部の町ソワニー〔Soignies〕に実在することを明らかにしたのもまたマグリット自身であった。すでに言及した1954年の「自伝的素描」で、彼は次のように語っている。

その当時、ルネ・マグリットはソワニーで休暇を過ごしていた。つまり、叔母のフローラと、祖母、代母のマリア、代父のフィルマンのところである。彼は、とある古い墓地をよく訪れたが、そこで初めて一人の職業画家に出会う。画家は、大邸宅の持主のために、古い墓たちが日の光に包まれて見せる絵画的な佇まいを描きとめようと精を出していた¹¹²。

マグリットが「シュルレアリスト」になる以前の半生について、伝記的な詳細を明らかにしたジャック・ロワザンによれば、上記引用文にあるマグリットの父方の親族は、マグリットが生まれた1898年以降ソワニーに暮らし、とりわけ祖母と二人の叔母はアンリ＝ルロワ通りで靴屋を営んでいた¹¹³。ソワニーには現在も当時の町並みが残っており、

¹¹¹ 原文は以下の通り。「Dans mon enfance, je jouais avec une petite fille dans le vieux cimetière désaffecté d'une ville de provence. Nous visitons les caveaux dont nous pouvions soulever les lourdes portes de fer et nous remontions à la lumière où un artiste-peintre, venu de la capitale, peignait dans une allée très pittoresque avec ses colonnes de pierre brisées jonchant les feuilles mortes. / L'art de peindre me paraissait alors vaguement magique et le peintre doué de pouvoirs supérieurs.» (EC, p.116).

¹¹² 原文は以下の通り。「A cette époque, René Magritte passe ses vacances à Soignies, auprès de sa tante Flora, de sa grand'maman, de sa marraine Maria et de son parrain Firmin. Il fréquente un vieux cimetière où il rencontre pour la première fois un artiste peintre qui travaille à fixer, pour un châtelain, les aspects picturaux des vieilles tombes dans le soleil.» (EC, p.366).

¹¹³ Jacques Roisin, *Ceci n'est pas une biographie de Magritte*, Bruxelles: Alice Éditions,

教会を背にこの通りを進むと、すぐに問題の墓地に行き当たる [図 97]。この墓地は、マグリットが生まれる前の 1890 年に廃用となったが、その後も景観を活かされ、散歩を楽しむ公園として今なお訪れることができる。思春期のマグリットが少女と一緒に潜り込んだという地下納骨室の入り口は、第二次大戦後にコンクリートで封鎖されてしまったが、その理由はこの場所に若いカップルが入り込むのを防ぐためだったという。マグリットも含め、彼らがなぜ容易にそこに入り込めたかという、廃用されて以降は既存の墓も徐々に新しい墓地へと移動されていったため、棺を取り出されて空になった地下納骨室が無防備に放置されているという状況があったらしい。ロワザンは次のように述べる。

マグリットが地下納骨室から現われ、作業中の画家を不意に見つけた問題の並木道は最も謎めいており、墓地の入口から、石のキリスト磔刑像まで続いている。様々な大きさの墓石たちが、壁に沿って嵌め込まれている。[中略] 円い石碑の断片や記念碑の残骸が、壁の足元に横たわっている。この並木道は、木々と謎めいた建造物たちの連なりに縁取られているが、この建造物はその下部が丸みを帯びているために、「ヴァイオリン・ケース型の小聖堂」と呼ばれている。これらは 18 世紀のブルジョワたちが注文した墓碑であり、同時に、十字架の道 [でキリストが立ち止まったとされる十四ヶ所の] の停留所を構成している。この並木道の中ほど、右側に、ルネ・マグリットが降りていった、立ち入り可能な地下納骨室はあった¹¹⁴。

筆者も何度かソワニーの墓地を訪れたが、最も印象的なのはやはり独特のかたちをした石碑、つまり「ヴァイオリン・ケース型の小聖堂」と呼ばれる 18 世紀に作られた墓碑 [図 98] である。この形状のものに限らず、この墓地にある墓碑のすべては「ソワニーの石」と呼ばれる石灰質の青い石で出来ている。というのも、この種の採石がソワニーの基幹産業の一つだったからだ。マグリットと同じレッシーヌに生まれた画家のポール・ルージュの考えでは、マグリットの絵にしばしば現われる巨石たちは、ソワニー石に特有の青みがかかった色をしているという¹¹⁵。

1998.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.114.

¹¹⁵ Stephane Detaille, «De ses origines fortuites à Lessines», in *Le Soir*, 5 mars 1998, <http://archives.lesoir.be/de-ses-origines-fortuites-a-lessines_t-19980305-

こうして、マグリットは《迷子の競馬騎手》に取り掛かりながら、ソワニーの古い墓地の記憶をたぐり寄せ、油彩版においてほとんど再現したように考えられるわけだが、このような見解はすでに現場から発信されている。墓地の中央にはロマネスク様式の礼拝堂が建っているが、墓地の廃用に伴って 1895 年以降、つまりマグリットが遊び場としていた当時、すでにソワニー郡考古学研究会の博物館として利用されていた。この研究会のメンバーが執筆したと推測される文章は、筆者が閲覧した 2010 年当時、次のような指摘を行っていた。

マグリットの特定の絵を眺めるとき、いや、とりわけ《隠れた競技者》という一枚なのだが、それは〔ソワニーの〕古い墓地を想わせる。この絵は 42,000,000 ベルギーフランで売られ、ブリュッセルの美術館にある。マグリットの専門家たちはこの絵を彼の最初の真の絵とみなしている。この絵には、古い墓地を想わせる二つのものがある。それは奇妙な空間で、並木道とその周りに生えた草から成り、さらに九柱戯のピンたちが木々と結びついており、それらの上部には枝がある。これらのピンは、マグリットのこの作品にのみ見られるのではない。私たちは同じものを、《迷子の競馬騎手》にも再発見するからだ。10 歳から 12 歳の子どもが、墓の小祭壇よりもむしろ九柱戯のピンを見ろというのは、非常に当たり前のことである。折れた円柱も同様に、いくつかの墓碑を参考にしている。登場人物に関しては、野球をする者と、ペロタ〔バスク球戯〕をする者がいる¹¹⁶。

この記述が重要なのは、《迷子の競馬騎手》における円柱群が、ソワニーの古い墓地にみられる小祭壇型の墓、すなわち前述の「ヴァイオリン・ケース型の小祭壇」を参考にしている可能性を主張している点である。マグリットの絵画世界を特徴づける点におい

Z0EYC1.html> (最終アクセス 2017 年 4 月 3 日)

¹¹⁶ この記述には二点の間違いが指摘される。一つ目は、《隠れた競技者》(Le Joueur caché) とあるが、正しくは《秘密の競技者》(Le Joueur secret) であるということ。二点目に、ベルギー王立美術館が所蔵するこの作品を、専門家たちは「最初の真のタブロー」と看做しているというが、そのような見解に立つのは主として王立美術館の関係者に限定される。つまり、自分たちの所有する作品にこそ特別な価値を与えようとする彼らの評価の恣意性は拭いきれず、結果としてこの見解を鵜呑みにするわけにはいかないということだ。本章がすでに明らかにしたように、マグリットと彼の友人たちが「最初の絵」とみなしていたのは《迷子の競馬騎手》であり、本章はそうした当事者の見解を踏まえた上で、このイメージの重要性を提示するものである。

て「キャラクター」とも言えるこの円柱型モチーフについて¹¹⁷、ソワニーの墓碑との関連性を指摘した先行言説は現時点ではこの記述以外にない¹¹⁸。

第二節で確認したように、谷川渥は《迷子の競馬騎手》にマグリットの「時間嫌悪」を見、それが他方では「死への偏執」でもあることを指摘していた。1926年に制作された四バージョンを検討した私たちは、円柱群の着想源の一つにソワニーの墓碑があることを確認した今、谷川の指摘をより具体的な様相で理解できる。すでに、不動を示す円柱群と疾走感を表わす競馬騎手のあいだに動員された対比表現が、「生命」と「死」を対比的に示す可能性について言及したが、改めて考えてみると、とりわけ油彩版において白く巨大化した円柱は、マグリットの記憶に残る丸みを帯びた墓たちが、「日の光に包まれて」立つ様を下敷きにし、元来「死」を象徴する墓場において、葉を茂られた木と一体化するほどに生き生きとしている様が表現されていると理解できる。対して、黒く小さく描かれた競馬騎手は、本来は優れて運動状態を示すはずだが、油彩版においては文字通りその動きを止める様が示された。同時に、油彩版には誇張された線遠近法と、「さかさま」の空とが導入されていたが、視線が「先」に進むことを許さないこの仕掛けを、墓という舞台設定との関連で理解するなら、マグリットが誇張しているのは「死」へと向かう遠近法的な「生」の時間でもあると考えられる。競馬騎手は日常的な時間という本来のコースを外れ、平常は隠された「死」というゴールに向かって引き寄せられている。そこは消失点〔point de fuite〕と言われるが、題名に «*égaré*» ではなく «*perdu*» を用いることを決めたとき、マグリットはその点を越えると存在が消えてしまうという遠近法上の理念を象徴的に捉えている実感があったからこそ、そのよう

¹¹⁷ シュルレアリスム絵画を特徴づける「キャラクター」の問題については、例えば以下を参照。鈴木雅雄「機械とアイコンーシュルレアリスムとポップ・アートの出会いをめぐる覚書」『水声通信』第23号、特集〈シュルレアリスム美術をどう語るか〉、2008年3-4月合併号、124-133頁。

¹¹⁸ 木島俊介は円柱型のモチーフについて、その先例がジョルジョ・デ・キリコやカルロ・カッラの作品に見られると述べた上で、マックス・エルンストを含むドイツのダダイスム画家たちも含めて、当時のヨーロッパでは「石膏像やマヌカン、ときには脱ぎ捨てられた衣服など」に、「物質であると同時に生きた人体でもあるという」両義性を込める傾向があったことに注意を促している（木島俊介「変容と差異の美学」『マグリット展』中日新聞社、2002年、26-32頁）。この両義性を言い換えれば、生物か無生物か、生か死かの区別が曖昧な状態と言え、マグリットはこうした両義性に意識的であったことは明らかだ。そのことは、絵画制作の一方で彼が行っていた広告デザインの仕事においても確認され、例えばサミュエル毛皮商会のために製作した商品カタログには、女性の身体と円柱モチーフとが、それらの形態的アナロジーを誇示するように並べられている。

な意図も含みうる語を選び直したのではないか。

こうして、「死」の雰囲気が生き生きと感じられる異常な空間が示され、そのなかに「迷い」込み、存在感を失ったかに見える競馬騎手は、マグリットのみならず人間存在一般を象徴するものとみなされる。ところでこのように暗示された「生」と「死」の反転、ないし日常からの形勢逆転は、油彩版についてすでに指摘した、上が明るく下が暗いという、空気遠近法の秩序とは逆の「空」の表現において端的に表現されていると言えそうだ。この表現は、後年の《光の帝国》(*L'empire des lumières*, 1949-1965) [図 80, 図 92] という作品において改めて主題化され、経済的に成功したこのイメージは、注文に応じたヴァリエーションをとおして何度も具体化されることになる。その基本的なイメージは、上部に雲を浮かべた昼の空を置き、下部には夜の森をほとんどシルエットの状態を表わしているが、このイメージの原型を探るとき、それはまさしく画業の「出発点」とマグリット自身が認めた《迷子の競馬騎手》に見出され、より正確にはその油彩版ということになる。

第五節： ジョルジョ・デ・キリコ《愛の歌》(1914年)の白黒図版と《迷子の競馬騎手》

競馬騎手が日常の時間を外れ、「死」に向かう遠近法のなかで行き惑っているとき、この競馬騎手は人間存在一般の象徴として読み取れると先に述べたが、《迷子の競馬騎手》の競馬騎手はまた、「現代」という歴史的な地点で彷徨う現代人としても理解できることについて、本節ではこのイメージに認められるデ・キリコからの影響を考察しながら示したい。

《迷子の競馬騎手》の四バージョンを比較した際、イメージの要点として、誇張された線遠近法と白と黒による明暗対比が確認された。これらの表現はとりわけ油彩版を特徴づけているが、マグリットに独自の表現であるはずのこれらは、しかし同時にジョルジョ・デ・キリコという、マグリット自身がその影響を肯定し続けた画家に由来するものでもあるようだ。言い換えれば、デ・キリコの作品を初めて知った際にマグリットを襲った「衝撃」の要点が、《迷子の競馬騎手》には再現されていると考えられるのだ。

本節では、《迷子の競馬騎手》をめぐるこれまでの議論を踏まえ、このイメージをデ・

キリコの《愛の歌》の白黒図版 [図 11]、すなわちマグリットが初めてこの画家を知った当のイメージと突き合わせることで、その視覚的インパクトの残響を《迷子の競馬騎手》に見出し、そこにおいてマグリットはデ・キリコから啓示されたイメージの要点を再創造したからこそ「最初の絵」とみなされるのだ、という見解を提示する。

しかしまず初めに直面しなければならないのは、マグリットの側からすでに提出された否認である。1965年にコレクター兼友人のハリー・トーチナーに宛てた手紙で、マグリットは次のように述べている。

もし1926年以降に私が描いたもの、例えば《迷子の競馬騎手》—1925年の作ですが—と、それに続いたものに考察が加えられるとしても、キリコの「影響」について語ることは私には思われません。私は1925年頃にキリコのある絵、つまり《愛の歌》を見て「衝撃を受け」ました。もし影響があるとしても—確かにそれはあり得ることです—だからといって《迷子の競馬騎手》のなかに、キリコの諸作品と類似した点を認めることはできません。件の影響とは結局のところ、人生で初めて、真に詩的な絵画を見た時の大いなる感動、あるいは素晴らしい啓示ということに尽きるのです¹¹⁹。

このようにマグリットは、《迷子の競馬騎手》にデ・キリコからの影響を見出すことはできないと主張しているが、これに対し本章は、《迷子の競馬騎手》と《愛の歌》のあいだには確かに形式的な類は認められないことを肯ったうえで、そうではなく表現上の本質において共通点が認められることを明らかにする。

まずはデ・キリコとの出会いについて初めて語ったマグリットの言葉を引用しよう。

1922年、ルネ・マグリットはマルセル・ルコントと知り合いになる。画家の探究

¹¹⁹ 1965年9月18日付ハリー・トーチナー宛書簡 (Torczyner, *op.cit.*, pp.327-328)。原文は以下のとおり。「*« Si l'on considère ce que j'ai peint depuis 1926, « Le Jockey Perdu » — 1925 — par exemple et ce qui a suivi, il ne me semble pas possible de parler « d'influence » de Chirico. J'ai été « frappé » vers 1925 en voyant un tableau de Chirico: « Le Chant d'Amour ». Si influence il y a — c'est bien possible — on ne peut cependant retrouver dans « Le Jockey perdu » une ressemblance avec les tableaux de Chirico. L'influence en question se borne, en fin de compte, à une grande émotion, à une révélation merveilleuse en voyant, pour la première fois dans ma vie, une peinture vraiment poétique.»*

はいくつかの成果に到達し始める。ルコントはマグリットにキリコの絵の写真を一枚見せる。それは《愛の歌》であり、画家は涙をこらえられない。[…]¹²⁰

これは前述の「自伝的素描」(1954年)の一節だが、そこで初めてマグリットはデ・キリコとの「出会い」の詳細をこのように印象的に語った¹²¹。この発言に依拠することで、先行研究はデ・キリコからの影響について堂々と語れるようになったわけだが、そうになると今度はマグリットの側から疑義が呈される、というのが先の引用文の背景である。

ところで、上記引用文で言及された《愛の歌》の「写真」であるが、これはパリの文芸誌『自由な紙片 [Les Feuilles libres]』の第32号、すなわち1923年5-6月号に、別刷りの図版として挿入されたもの [図11] であることがわかっている。シルヴェスターはこの図版について、「黒と白という色調のあいだの著しいコントラストによって石膏の頭部の明るさが増して」おり、「特別に力強い複製画」だと紹介しているが¹²²、彼が示唆したとおり、この複製画における偶発的な視覚効果を無視することはできないよう

¹²⁰ 「自伝的素描」(EC, p.367)。原文は以下の通り。「En 1922, René Magritte fait la connaissance de Marcel Lecomte. Les recherches du peintre commencent à aboutir à quelques résultats. Lecomte montre à Magritte une photographie d'un tableau de Chirico : « Le Chant d'amour », et le peintre ne peut retenir ses larmes.»

¹²¹ なお、これに先立って E.L.T.メゼンスが1947年に発表した以下の文章は、この「出会い」に立ち会った者の立場からこの出来事についてより詳細に語っている。E. L. T. Mesens, « René Magritte », in *Peintres belges contemporains*, Bruxelles, Les Editions Lumière, 1947. ここでは、マグリット自身が制作後に破壊し、その後も決して言及することのなかった《パスカルの肖像》という作品が紹介され、それがデ・キリコの《子どもの脳》と著しい類似を示していたという証言がなされている。参考までに一部を引用する。「そこでは、マグリットは、それまでの数年間、じつに様々な影響の下で絵を描いていた。それはマティスや、未来派の画家たち、あるいはピカソよりはアルベール・グレーズからといった影響であった。とはいえ、これらの画家たちの大半は複製画でしか知らなかった。それでも、彼の絵のいくつかにはすでに大事なしるしがあり、例えば、心臓がバラになった裸の女を示したあの絵(ダリの《グラディーヴァ》より10年前)や、完全に禿げ、褐色の肌と青い目をしたひとりの男を示したあの別の絵など。この絵は便宜上、画家によって《パスカルの肖像》という名で呼ばれていた。のちに私が、アンドレ・ブルトンのところで《子どもの脳》と題されたキリコの絵と出会った時、そこにこの《パスカルの肖像》との幾ばくかの類似を認めないわけにはいかなかった。ところが、マグリットがそれを描いた当時、彼も私も、キリコの名前すら知らなかったのだ。[...] それからごく間もなく、キリコの《愛の歌》の複製画が一枚、我々の手元に滑り込んできた。私たちは魅了された。何日かおいて、マグリットは古本屋で、この画家に捧げられた『造形的価値』の冊子を発見した。私たちはある特別な感動に包まれた。キリコとの出会いはマグリットの探究の出発点を画するほど衝撃的で、それから間もなく、《迷子の競馬騎手》、《中世のパニック》、《空飛ぶ彫像》、等々が生まれた。」(Ibid., p.157.)

¹²² CRI, p.39.

に思われる。

問題の図版を見ると、まずは白く巨大な石膏像の頭部が目飛び込んでくるが、その理由はまさしく画面を二等分する白と黒のコントラストにあり、この対比は画面の対角線の一方に沿って、石膏像の頭部のある左上の区画と、反対側の右下の区画とによって形成されている。このような対比は、マグリットが同じ頃に目にすることができた他の図版と比較することでより鮮明になるのだが、例えばアントワープの美術雑誌『セクション [Sélection]』の1924年5月号に掲載された《愛の歌》の白黒図版 [図12] を見ると、こちらでは全体が明るく鮮明で、『自由な紙片』の図版では暗くて判別できなかった対象たち、すなわち石膏像のやや右下に隣り合うゴム製の手袋や、石膏像の下にある球体、手袋の右側に見える建物のアーケードが、はっきりと見える。

しかしながら、『自由な紙片』の図版に見られる白と黒の著しい対比は、偶発的に引き出されたとはいえ、原画である油彩画においてすでに仕組まれた対比であったと考えられる。というのも、明暗対比を画す対角線は、それと平行する建物の側面を示す直線や、あるいはそれらとほぼ垂直に交わる衝立の面を示す直線と、明らかな関係を結んでいるからだ。このことから、デ・キリコが周到な配慮に基づいて画面を斜めに横断する明暗対比を、原画を前にしてもすぐにはそれと気づかないものの、潜在的な効果として忍ばせた可能性が強く推察される。実際、同様の明暗対比は、例えば同じ年に制作された《ある一日の謎》(*L'Enigme d'une journée*, 1914年) [図8] や《通りの神秘と憂愁》(*Mystère et mélancolie d'une rue*, 1914年) [図9] において非常にあからさまな形で表現されており、同じ効果が《愛の歌》の場合には、図らずも白黒の複製によって顕在化したと理解すべきであろう。

本章が第三節において明らかにしたように、《迷子の競馬騎手》における表現上の要点の一つは白と黒の対比である。もちろん、マグリットは『自由な紙片』の問題の図版に衝撃を受けた後で、他の図版にも次々目を通したはずであり、《愛の歌》にのみ全てを帰すことはできない。とはいえ、初めの強烈な一撃なくしては、デ・キリコへの継続的な関心は生まれ得なかったはずなのだ。

ところで、その「一撃」はもちろん白黒の対比に尽きるものではない。むしろこの対比は、マグリット自身にとっても潜在的な感覚の次元に留まるものであったと考えられ、顕在的なもう一つの理念的対比に、意識上でかたちを与える効果をもっていたと推測される。そのもう一つの対比とは、「現代」と「古代」という、二つの異なる時代への認

識なのだが、それはマグリット自身の言葉に明かされている。彼は、40歳を迎える頃に「生命線」と題する自伝的講演を行ったが、その草稿のなかで、《愛の歌》ともう一つ別の作品を思い浮かべながら、次のように語っているのだ。

1910年、キリコは美と戯れ、己の欲するものを想像し、実現する。というのも、彼は《愛の歌》を描いたからで、そこにはボクシングの手袋と、古代彫像の顔とが集められているのが見える。彼は《メランコリア》を、工場の高い煙突と、果てしない壁のある土地に描いた¹²³。

ここで注目したいのは、マグリットの記憶のなかで《愛の歌》は、「ボクシングの手袋」と「古代彫像の顔」とから成るイメージであったということだ。とくに手袋が「ボクシング」用であったという記憶違いは興味深く、20世紀前半のヨーロッパで流行したこのスポーツの流行ぶりが垣間見える一方、《愛の歌》に描かれた光沢のある、それゆえゴム製とわかる手袋が、マグリットの脳内でよりあからさまな現代性の象徴物として、ボクシング用の手袋に置換されていたことが理解できる。

「ボクシング」用という間違いは、講演を前に次のように訂正される運びとなったが、それでも「現代」と「古代」の並置が重要であることに変わりはない。

1910年、キリコは美と戯れ、己の欲するものを想像し、実現する。というのも、彼は《夏の美しい午後の憂愁》を、工場の高い煙突と、果てしない壁のある土地に描いたからだ。

彼は《愛の歌》を描き、そこには外科医の手袋と、古代彫像の顔とが集められているのが見える¹²⁴。

¹²³ 1938年7月付の「生命線」の草稿 (EC, p.104)。原文は以下の通り。« En 1910, Chirico joue avec la beauté, imagine et réalise ce qu'il veut : il peint « Le Chant d'amour » où l'on voit réunis des gants de boxe et le visage d'une statue antique. Il peint « Melancholia » dans un pays de hautes cheminées d'usines et de murs infinis.»

¹²⁴ ルイ・スキュトネールのモノグラフ (1947年) に引用された「生命線」(Louis Scutenaire, *René Magritte*, Bruxelles, Librairie Sélection, 1947, p.74 ; EC, p.116)。原文は以下の通り。«En 1910, Chirico joue avec la beauté, imagine et réalise ce qu'il veut : il peint « Mélancolie d'une belle après-midi d'été » dans un pays de hautes cheminées d'usines et de murs infinis. / Il peint « Le chant d'amour » où l'on voit réunis des gants de chirurgien et le visage d'une statue antique. / Cette poésie triomphante a remplacé

手袋が「外科医」のものであるという認識はアポリネールやコクトーの文章に依拠するものと考えられ、おそらくマグリットはそうした何らかの典拠に基づいて、明らかな「間違い」を回避した。それでもマグリットの念頭にあるのはあくまで「現代」と「古代」の並置であって、そのことは言及されたもう一方の作品もまた、「工場の高い煙突」と「果てしない壁」という二つの並置から成るイメージとして想起されていることから明らかである。このイメージは、初め《メランコリア》として言及され、その後《夏の美しい午後の憂愁》と変更されたわけだが、マグリットが言語化したイメージと合致するデ・キリコの作品は特定できていない。言語化されたイメージのみを考慮すれば、マグリットの念頭にあるのは《ある一日の謎》ではないかと思われるが、工場を想わせる高い煙突も、アーケードの反復とともに果てしなく続くかに見える壁も、デ・キリコの作品には頻出するモチーフであり、特定の作品というよりはむしろいくつもの作品図版をもとに記憶のなかで合成されたイメージであるだろう。いずれにせよ、デ・キリコの作品について語りながらマグリットは、それらを「現代」と「古代」の並置と捉える自らの感性について明かしているのである。

こうして、以上の考察からは《愛の歌》の白黒図版がマグリットに強い印象を残したのは、白と黒の対比と、おそらくはそれによって強化された、「現代」と「古代」という異なる時代の並置であることが明らかになった。これらに加えて指摘すべきは、誇張された線遠近法、ないし奥行きを攪乱とも呼び得る表現である。《迷子の競馬騎手》において、マグリットが誇張された線遠近法を導入したことについてはすでに確認したとおりである。この表現もまた、《愛の歌》にその先駆を見出すことができる。複製図版において顕著となった白と黒の対比について考察した際、《愛の歌》を構成する複数の「線」についても確認したが、これらの線の関係に改めて注目すれば、このイメージにおけるある種の異様さを支えているのは、これらの線の「ちぐはぐさ」だということがわかる。

画面に対角線を二本引いてみると、すでに述べたようにそのうちの一方は明暗の境界

l'effet stéréotypé de la peinture traditionnelle. / C'est la rupture complète avec les habitudes mentales propres aux artistes prisonniers du talent, de la virtuosité et de toutes les petites spécialités esthétiques. / Il s'agit d'une nouvelle vision où le spectateur retrouve son isolement et entend le silence du monde.»

線に一致し、それは右側の建物の正面を示す直線と平行の関係にある。対してもう一方の対角線は、石膏の頭部と手袋が掛かっているかに見える、背後の衝立の正面とほぼ平行の関係にある。衝立の正面を示す直線は、明暗を分ける対角線とほぼ垂直に交わるわけだが、この線と意味上の拮抗を成すことになるのが、首の断面を示し、かつ石膏像の背面をも示す直線である。こうした断面の表現によって、このアポロン像の頭部は完全な立体ではなく、浮彫であるように見えるのだが、他方でその背面が衝立の正面と一致しないために、空間の把握は困難である。加えて、画面に引かれる二本の対角線の交わる場所、つまり画面中央には彫像の左耳が位置しているのだが、この耳から頭髪にかけては奇妙にも立体感が表現されておらず、背後に描かれた衝立ではなく、むしろイメージの表面に貼り付けられたかのような印象を与えている。

このように周到な仕掛けを通して、デ・キリコは三次元的な空間表象の秩序を攪乱し、鑑賞者がどこにも統一的な奥行きを見出せず、「奇妙」に感じる空間を現出せしめている。デ・キリコにとってこのねじれた空間表現は、ショーペンハウアー (Arthur Schopenhauer, 1788-1860) とニーチェの思想から受容した、「神の死」以後の世界像であったと考えられるが¹²⁵、マグリットはこの世界観を共有することでシュルレアリストとなったと言えるだろう。

おわりに

本章では、《迷子の競馬騎手》(1926年)がマグリットの画業の「出発点」とみなされるべきことを明らかにした。その理由は、この作品においてこそ、マグリットは新たに選択しつつあった三次元的な空間表象とリアリズムとによって描くべき世界観を初めて提示したと考えられるからである。その世界観とは、日常の秩序とは異なる、いわば「さかさま」の世界と言うべきもので、その源泉はデ・キリコの絵画にあるという見方を本章では示した。ただし、その世界観を構成するものとしてマグリットが主題化したのは、「時間と非時間」、「生と死」、「光と闇」である。重要なのはこの点であり、これらへの関心を展開することで彼の画業は紡がれたということが、続く章を通して明らかになる。

¹²⁵ 「神の死」は「生の無意味」とも言い換えられる。長尾天「第3章 デ・キリコの無意味」『イヴ・タンギー—アーチの増殖』水声社、2014年、77-104頁。

第2章： 1920年代末の「孤立」概念と「光と闇」

はじめに

第一章では、マグリットの「最初の絵」である《迷子の競馬騎手》(1926年)について検討し、そこではジョルジョ・デ・キリコからの影響を受けたマグリットが三次元的空間表象とリアリズムを用い、これらによって日常の秩序が転覆した独自の世界観を提示していることを明らかにした。この世界観には「時間と非時間」や「生と死」、そして「光と闇」といった主題が内包されていたが、本章ではとりわけ「光と闇」への関心が、その後の1920年代末の制作で前景化したことについて明らかにする。それに当たって重要なのが、ポール・ヌジェ (Paul Nougé, 1895-1967) から受けた思想的影響であり、とりわけ「孤立 [isolement]」の概念化を目指した思索である。

「孤立」に関する彼らの議論は、1927年の夏以降パリ近郊に居住していたマグリットとブリュッセルにいるヌジェとの間の往復書簡に端緒があり、その後ヌジェによって『禁じられたイメージ』の中で展開された。この著作は後述するように執筆後すぐには出版されなかったが¹、全十一章から成るこの著作の大半は1920年代末に執筆されたと推測され、同時代にマグリットが制作した絵画作品に基づくイメージ論となっている。広くイメージ論と言っているのは、それがはっきりと「視覚」をめぐる関心を表している一方で、媒体を絵画に限定せず、詩や音楽にも適応可能な「汎用性」を心がけているからだ²。

『禁じられたイメージ』を一読して気が付くのは、対象を「孤立させる [isoler]」という動詞、ないし対象の「孤立 [isolement]」という名詞が繰り返し用いられ、一つの概念として重要性を帯びているということである。ところが先行研究においては、ヌジェに関するものであれマグリットに関するものであれ、この「孤立」という概念をほとんど重視

¹ 1933年に出版予定であったが頓挫し、1943年ようやく以下が上梓された。Paul Nougé, *René Magritte ou les images défendues*, Bruxelles: Les Auteurs associés, [1943].

² 宮林寛「ルネ・マグリットとブリュッセルのシュルレアリスト集団」『藝文研究』101(2)、慶應大学藝文学会、2011年、18(239)頁。

しておらず、パリ・グループの提起した「デペイズマン [dépaysement]」という用語に、当然のごとく置き換えている³。

ここでシュルレアリスム美術に関する前提事項を確認しておく、多様な様式を抱えるこの総体を理解する手段として今日一般的に用いられるのは「オートマティスム」と「デペイズマン」という二つの用語である。運動発足当時は「自動記述」と「夢の記録」という、フロイトの影響を受けた二つの文学実践に依拠した分類法が提出されたのだが、それよりも早く、エルンストのコラージュ作品を語るために導入されていた「デペイズマン」の方が用語としては広く定着したために、「夢の記録」に分類されていた美術作品は「デペイズマン」として語られるようになった⁴。「異郷化」とも訳せるこの語は、多くの場合ロートレアモン⁵の詩句（「解剖台の上の、ミシンと蝙蝠傘の偶然の出会いのように美しい」）に依拠して説明され、本来かけ離れた関係にある対象同士を偶然的に引き合わせることから惹起される違和感（対象についてであれ、観者自身についてであれ）を指す⁵。エルンストから「手描きのコラージュ」と評されたマグリットの絵は⁶、アンドレ・マッソンの自動デッサンに代表されるオートマティスムとは対極にあり、同じくベルギーに出自を持つポール・デルヴォーとともに「デペイズマン」の代表的な画家とされる⁷。

このような通説に対し本章は、1920年代末のヌジェとマグリットにとっては「孤立」こそが重要な概念であったことを指摘し、本来的にはパリ・グループのものである「デペイズマン」との差異を示唆するとともに、1920年代末のマグリットがヌジェの意図を離れたところで「孤立」概念を応用し、「光と闇」を主題化していたことを明らかにする。

第一節では、ヌジェの『禁じられたイメージ』において「孤立」概念がどのようなものとして提出されているかを確認する。第二節では、この著作の「具体的な論拠」とされる

³ Silvano Levy, « Paul Nougé Constructing Absence », in Patricia Allmer and Hilde Van Gelder (eds), *Collective Inventions: Surrealism in Belgium*, Leuven: Leuven University Press, 2007, 70-82.

⁴ オートマティスムとデペイズマンをめぐるこの辺りの議論については、『水声通信』第23号「特集：シュルレアリスム美術をどう語るか」（水声社、2008年）に掲載された以下の論文を参照。中田健太郎「シュルレアリスム美術と方法概念」（69-79頁）、河本真理「オートマティスム VS コラージュ」（80-88頁）。

⁵ マックス・エルンスト『絵画の彼岸』巖谷國士訳、河出書房新社、1975年、27頁、44-45頁。議論の詳細については以下を参照。石井祐子『コラージュの彼岸 マックス・エルンストの制作と展示』ブリュッケ、2014年。

⁶ エルンスト、前掲書、34-36頁。

⁷ 巖谷國士『シュルレアリスムとは何か』メタローグ、1996年、67-74頁。

マグリットの絵画作品を参照し、「孤立」がどのように実現されているかを確認する。第三節では、ヌジェの文章とマグリットの作品とのずれに注目し、ヌジェの思惑を離れたところで画家が「孤立」概念を応用し、「光と闇」を主題化していたことを確認する。

第1節： ポール・ヌジェの『禁じられたイメージ』における「孤立」概念

本題に入る前に、まずは『禁じられたイメージ』の書誌情報を確認しておきたい。すでに触れたように、この著作の大半は1920年代末に執筆されたと推測されるものの⁸、同時代的な出版の機会には得られなかった。その一部が初めて公表されたのは1933年5月で、パリ・グループの当時の機関誌であった『革命に奉仕するシュルレアリスム』第5号に六章分が掲載されたが、これには「抜粋」という但し書きが付けられ、メゼンスが立ち上げたばかりのニコラ・フラメル出版から上梓される予定にあると付記されていた⁹。結局この計画は頓挫し、新たに単行本として出版されるまでにはさらに十年の歳月を要することになる。1943年に晴れてこの著作が上梓された際、題名は一転して『ルネ・マグリットあるいは禁じられたイメージ』となっていた¹⁰。ブリュッセルの作家協会を通して実現したこの出版はマグリットの強い意向によるもので、題名の改変も彼が独断で行ったのだが、これは作家の匿名を重んじていたヌジェの意向を大いに損なうものであった。このときの構成は、1933年に発表された六章のうちの一章が削除され、この間別の機会に発表されていた二章と未発表の三章が新たに加わって全十章となった。その後マルセル・マリエンが

⁸ 先行研究は通例、六章分が発表された1933年までに著作の大半が完成していたと述べるに留めるが(CRII, pp.100-102)、全十一章の内容から判断すれば、その大半はマグリットの1920年代末の作品に対応しており、それらは同時代に書かれたのだろうと推測される。

⁹ *Le Surrealisme au service de la revolution*, n° 5, Paris, mai 1933, pp.24-28.

¹⁰ Nougé, *op. cit.* 十九点の白黒図版を含むが、マグリットの意向により印象派風様式の新作が多数盛り込まれているため、それ以前に書かれたヌジェの文章とのあいだで齟齬をきたしている。以下を参照。Marcel Mariën, *Tout reste à dire, un entretien avec Christian Bussy*, Bruxelles: Didier Devillez Éditeur, 1997, p.66.

1956年にヌジェの理論的著作集を編んだ際、そこに全十一章が収録されて完全版と相成った¹¹。

題名に関して本研究ではヌジェの意向を尊重し、画家の名を省いた『禁じられたイメージ』と表記するが、「禁じられた」という訳語は必ずしも彼の意向に沿うものではない。なぜなら、原題にある *défendues* の語はマリエンも言うように両義的であり、「禁じられた」とも「擁護された」とも訳し得るからだ¹²。以後の議論を先取りするなら、問題となる「イメージ」は、既存の価値体系にとっては禁じられた存在であり、しかしそれゆえにヌジェらにとっては擁護すべきものだという意味合いが推測される。ヌジェはこの両義性を意図したはずだが、本論では便宜上、「禁じられた」の訳語を採ることとする¹³。

題名にマグリットの名が冠されたことにヌジェが失望したことからもわかるように、『禁じられたイメージ』は全体において、この画家の絵が「主題」とみなされることを執拗に拒んでいる。というのも、ヌジェの主張によれば絵画は、後述するように「世界を変革する」ための「手段」でしかなく、彼は絵画というジャンルを超えて詩や音楽その他にも適応可能な「汎用性」を目指して議論を展開しているからだ。一方でしかし、彼は序文に相当する最初の章において、議論が「抽象」に陥るのを避けるために、「マグリットの絵という極めて具体的な一つの論拠」に繰り返し立ち返ったとも述べている¹⁴。実際、1927年末から1928年初頭にかけて、パリに居住するマグリットにヌジェが書き送った手紙は、理論的な助言を与えて友人の絵画制作を鼓舞する彼の姿を伝えており¹⁵、そうした実質的な介入を通してヌジェがマグリットの絵を、理論構築のための「実験」の場とみなしていたことは想像に難くない¹⁶。したがって、主としてこの時期の作品をめぐって書かれた『禁じられたイメージ』は、そのような「実験」結果に裏づけられたイメージ論の試みであり、

¹¹ Paul Nougé, *Histoire de ne pas rire*, avec une préface de Marcel Mariën, Lausanne: L'Âge d'homme, 1980. 以下に再録。Paul Nougé, *René Magritte (in extenso)*, édition établie par Virginie Devillez, Bruxelles: Didier Devillez Éditeur, 1997.

¹² *Ibid.*, p.101. Éric Clémens, « De Magritte à Nougé ou du réel », *Textyles* [en ligne], 17-18 | 2000, mis en ligne le 18 juin 2012, consulté le 28 août 2014. URL: <<http://textyles.revues.org/1414>>.

¹³ なお、註4に紹介した論文で宮林は *les images défendues* を「禁断のイメージ」と訳している。

¹⁴ « Observation », in Nougé, *op. cit.*, 1997, p.50.

¹⁵ *Ibid.*, pp.139-161.

¹⁶ 彼の「実験的手法」については以下を参照。Geneviève Michel, *Paul Nougé, la poésie au cœur de la révolution*, Bruxelles: Peter Lang, 2013, pp.91-97.

本文中では「都合の良い一例」にすぎないと強調されるマグリットの絵はその反面、「論拠」としての決定的な重要性を担っているのである。

さて、『禁じられたイメージ』を一読して気が付くのは、「孤立」という概念がこのイメージ論の中核にあるということだ。「孤立させる *isoler*」という動詞ないしその名詞形「孤立 *isolement*」が直接用いられているのは全十一章のうち四章だが¹⁷、なかでも「ルネ・マグリットに接近するために」と題された章は最も体系的にこの概念を説明している¹⁸。その中でヌジェはまず、人間に未知の経験をさせることを一般的な命題として掲げ、そのためには「破壊的な対象 *objets bouleversants*」を作る必要があると主張する。ここで「破壊的」と訳した語には強く体制転覆の意味が含まれ、率直なまでに革命への意志を表したそれは、『禁じられたイメージ』を越えたところでもヌジェにとって最重要の用語となった。シュルレアリスムにおいて「世界を変革する」というカール・マルクスの標語は、アルチュール・ランボーの「人生を変える」という標語と一体のものとして目指されたが¹⁹、ヌジェもまた、1917年のロシア革命という出来事に憧れ続けた一人であった。彼は文芸の場に姿を現わす以前にはベルギー共産党の設立にも関わったと言われ、そんな彼が政治から文芸へと活動の場を移したのは、革命への意志をより観念的なレベルで徹底させることの方に関心を転換したからだった²⁰。

以上のような思想的背景から、ヌジェは対象に「破壊力」を纏わせる必要を述べ、その方法として次のように「孤立」を導入する。

だが、いかにして対象にこのような幻惑の力を、このような魅力を付与するのか。ここでは、基本的な操作は<孤立>であると我々には思われ、次のような一種の法則を言い表すことさえできるようだ。つまり、孤立させられると、対象はそれが凡庸であればあるほど魅力を増す。例えばコーヒー挽き器は、転経器に比べてより造

¹⁷ 以下の四章（完全版の構成順、括弧内は初出年）。« *L'Homme en proie aux images* » (1933), « *Toujours l'Objet* » (1943), « *Pour s'approcher de René Magritte* » (1936), « *Les Réponses vivantes* » (1943).

¹⁸ Nougé, *op. cit.*, 1997, pp.64-67.

¹⁹ André Breton, « *Discours au congrès des écrivains* » (1935), in *Œuvres complètes*, vol. II, Marguerite Bonnet (éd), Paris: Gallimard, 1992, p.459 [邦訳:「作家会議における発言」『アンドレ・ブルトン集成』第5巻、生田耕作、田淵晋也訳、人文書院、1978年、215頁]。

²⁰ ヌジェの伝記については以下を参照。Olivier Smolders, *Paul Nougé, Ecriture et caractère, A l'école de la ruse*, Bruxelles: Editions Labor, 1995.

作なく我々を動揺させる。もっと言えば、孤立した対象に宿る破壊力は、それ以前にその対象が我々の体、精神、我々自身とのあいだに保っていた関係が親しいものであればあるほど大きくなる。〔中略〕対象を孤立させること、多少とも乱暴な仕方、多少とも狡猾な仕方、対象が世界のその他の部分と結んでいる関係を断ち切ることによって²¹。

「孤立」とは、日常的な文脈の網目に埋没した対象を作為的かつ暴力的に「切り離す」ことで予想外の魅力を授ける「基本的な操作」であり、それは対象が平凡であればあるほど効果を発揮する。この主張を理解する上で確認しておきたいのは、「孤立」に勝るとも劣らない「対象 objet」の重要性である。「対象に関して真であることはそれらのイメージに関しても真である」とヌジェは別の章で書いているが²²、彼が「対象」と言うとき、それは大方すでに「イメージ」化したものを指している。それは、彼が現実はずねに表象として現われるという前提に立っているからであり、その上で、表象を通して現実を改変する可能性に賭けているからである。したがって、彼にとって「対象」とは絵の「要素」であり、また詩においては「言葉」となるが、それらは「理解できない」未知の様相で立ち現れねばならない。

そもそも「対象」への固執は一人ヌジェのみならず、とりわけ 1930 年代のシュルレアリスムを特徴づけるものとして知られている²³。だが視点を広く取れば、主観ではなく客観によって世界を捉え直そうとする機運は、とりわけ「写真」というメディアの台頭によ

²¹ 原文は以下の通り。「*Mais comment conférer à l'objet pareille vertu de fascination, pareil charme ? Ici, l'opération fondamentale nous a paru être l'isolement et l'on pourrait se laisser aller à exprimer une sorte de loi : isolé, le charme d'un objet est en raison directe de sa banalité : un moulin à café a moins de peine à nous atteindre qu'un moulin à prières. Et plus loin encore : la puissance subversive d'un objet isolé est en raison directe de l'intimité des rapports qu'il entretenait jusque-là avec notre corps, avec notre esprit, avec nous-mêmes. [...] isoler l'objet en rompant d'une manière plus ou moins brutale, plus ou moins insidieuse, ses liens d'avec le reste du monde.*」(Nougé, *op. cit.*, 1997, pp.64-65).

²² « La Vision déjouée », in Nougé, *op. cit.*, 1997, p.50.

²³ シュルレアリストたちのあいだですでに高まっていた「オブジェ」の重要性について、1924 年から 1931 年にかけてパリに滞在していた画家の福澤一郎は、以下の著作を通じてほぼ同時代的に日本に伝えている。福澤一郎『近代美術思潮講座 第四巻 シュルレアリスム』アトリエ社、1937 年、46-48、75 頁。また、以下も参照。針生一郎「オブジェの変貌と第三世界」『シュルレアリスムの思想』、思潮社、1981 年、47-53 頁。

って汎ヨーロッパ的に高まったのであり²⁴、絵画の文脈を考えるなら、例えばドイツにおける新即物主義やイタリアにおけるノヴェチェントと、シュルレアリスムの「デペイズマン」的な画風とのあいだの無視できない近似からも推察されるように、1910年代から1930年代にかけて、政治思想の左右を問わず各地で発生したリアリズムの傾向とも関連する心性であるだろう²⁵。この20世紀的な心性の中にヌジェもまた深く沈んでいたのであり、「孤立」とはこのように「対象」へと向けられた強度の視線とすら理解できる²⁶。

だが議論を急ぐ前に、「対象を孤立させる行為」には様々あることを、ヌジェに即して確認しよう。上記引用文からさらに下った箇所、彼はそれらを整理して簡単に紹介している。

孤立させることは額縁やナイフによってできるが、さらに多少ともはっきりした変形によって、対象の物質における多少とも著しい変容によっても可能である。例えば、頭のない女性、ガラスでできた手。

あるいは尺度の変更によって。例えば、森の大きさをした口紅。

あるいは環境の変更によって。すなわち、デペイズマン、流水の上のレイ・フィリップ様式のテーブル、溝の中の彫像、肥溜めの中の旗²⁷。

注目すべきは、「孤立」を体系的に説明するヌジェが「デペイズマン」をその下位概念として扱っていることだ。その際、例として「溝の中の彫像」という表現が使われているが、

²⁴ 伊藤俊治『〈写真と絵画〉のアルケオロジー』白水社、1996年、47-55頁。註46も参照。

²⁵ 阿部真弓「前衛と古典主義：1910-1920年代のフランスとイタリアにおける画家たちの作品と著述」『日仏美術学会会報』第33号、日仏美術学会、2013年、3-22頁。Les *Realismes, 1919-1939* [ex.cat.], Paris: Centre Georges Pompidou, 1980. 山本友紀『フェルナン・レジェー——オブジェと色彩のユートピア』春風社、2014年。

²⁶ フェルナン・レジェーが同時代的に「対象の孤立」を話題にしていたことは注目に値する。彼が引き合いに出すのは主に映画におけるクローズ・アップの手法であり、そこに造形美を見ようとする態度はシュルレアリスムと相容れない。だが、同様の感性を同一の言葉で語っていたこと、さらにそのような文章がヌジェやマグリットらの活動圏内で発表されていたことは無視できず、今後詳細な調査が必要である。Fernand Léger, « Actualités », in *Variétés*, 1^{re} année, n° 10, Bruxelles, février 1929, pp.522-525.

²⁷ 原文は以下の通り。「On peut isoler par le cadre ou le couteau, mais encore par une déformation plus ou moins apparente, par une modification plus ou moins importante dans la substance de l'objet : une femme sans tête, une main de verre. / Ou par un changement d'échelle : un bâton de rouge à la taille d'une forêt. / Ou par un changement de décor : le dépaysement, la table Louis-Philippe sur la banquise, la statue dans le fossé, le drapeau dans le fumier.» (Nougé, *op.cit.*, 1997, pp.65-66).

これはエルンストが 1929 年に発表したコラージュ小説『百頭女』に付されたブルトンの序文が典拠となっている²⁸。ブルトンは、そこで改めてデペイズマンを一つの概念として提示したのであり、したがってヌジェは、すでに特殊性を帯びたこの概念を念頭に置きつつ、しかしそれ以上に根本的な概念として「孤立」を提出していることになる。

こうして、1920 年代末のヌジェにおいて「孤立」が重視されていた事実を確認した上で、次節では上記引用文で提示された手法の数々について、「具体的な論拠」であるはずのマグリットの絵に照らして詳しく見ていこう。

第 2 節：作品に用いられた「孤立」の手法

「孤立」がどのような手法であるかを確認するために、《一夜の博物館》(図 30: *Le musée d'une nuit*, 1927 年) と題する作品を見てみよう。実際、この絵は「孤立」を実現する様々な手法のデモンストレーションとも言うべき作品である。やや横長の画面がカーキの色帯によって縁取られ、また十字に四分割されている。この色帯が三次元的イリュージョンの最前面となり、四つの区画はそれぞれに濃い陰を生じた奥行きのある空間、すなわち戸棚として認識される。上段左には切断された、けれども血色の良い人間の片手が置かれ、上段右にはやや平たい形状の赤い林檎が置かれている。下段左には、靴の形状とも見えるが判然としない、黒く滑らかな物体が置かれ、一方で下段右の空間だけは異質にも淡いピンクの切り紙で覆われている。切り紙には模様として無数の穴が開いているが、それらの向こうには暗い陰が覗いているのみである。

さて、先の引用文中、「孤立」の方法としてヌジェがまず挙げていたのは「額縁」である。1920 年代末のマグリットの絵に額縁のモチーフが頻出することはカタログ・レゾネを一通り見渡すだけで判明するが(図 34)、《一夜の博物館》に描かれた戸棚もまた一つの、否むしろ四つの額縁とみなすことができる。なぜなら戸棚の断面を表わす色帯は、カンバスの表面と三次元的イリュージョンのまさに境界として機能しているからだ。こうして「対象」は、それぞれに額縁で囲われ「孤立」することによって存在感を放っている。

²⁸ エルンスト、前掲書、142-143 頁。

四つの区画のうちでまず注目したいのは、下段右の空間を覆う切り紙である。切り紙のモチーフもやはり 1920 年代末のマグリットの絵に頻出するが、それは 1926 年から 27 年にかけて彼が集中的に試みたパピエ・コレの制作に準じている (図 29)。先の引用文中、ヌジェが「額縁」の次に挙げた孤立の手法は「ナイフ」だが、パピエ・コレはこれに該当するものと理解できる。マグリットがパピエ・コレの制作で実際に用いた道具は明らかでないが、身近なものとしてはハサミやカッター、ペーパーナイフの類が想定され、ヌジェはこうした道具を一括して「ナイフ」と呼んだのだろうと推測されるからだ。

1927 年末にヌジェがマグリットに宛てた手紙に示されているように、ヌジェもまた切り紙に関心を寄せていた²⁹。手紙の中で、彼はマグリットの絵に導入された「切り取られた紙」についての考察を披露するが、彼はまず、このモチーフをめぐる「精神の高揚」について、それは「隠された物」に対する感情から生じるはずだと主張する。しかしながら、そのとき問題になるのは、センセーショナルな事件を消費対象とするような「三面記事」的な関心とは別種のもので、むしろ「目に見える要素」をめぐる関心であるという。彼によれば、「目に見える要素」とは、「目に見えないものの輪郭を定めるのに相応しく、かつ目に見えないものにいわば調子、力強さ、節度を与える」ものとみなされるが、こうしたヌジェの考えが後年までマグリットに深く影響を与えたことについては、後ほど改めて触れよう。

マグリットによるパピエ・コレの制作は、「デペイズマン」の本家であるエルンストのコラージュという先駆的实践の影響を抜きにして語ることはできない。だが、切り紙をめぐるとヌジェの思考はもっぱらマグリットの用例をめぐり、紙の断片が背後に何かを隠しているように見えることを重視している。実際、作風から判断してエルンストとマグリットの間には明らかな差異が存在するのであって、総じて前者のコラージュに接合の人為性が目立たないのに対し (図 15)、マグリットのパピエ・コレにおいて紙の断片はあくまで支持体とは異質な要素として貼り付けられている。したがって、後者の実践はむしろピカソやブラック等、キュビストの实践に連なるものとみなされ、ゆえにパピエ・コレという名称が使われる。加えてマグリットに特徴的なのは、パピエ・コレであれ油彩であれ、紙の断片にあからさまな「影」を描き加えて三次元的な存在感を与えていることだ。マグリッ

²⁹ Nougé, *op. cit.*, 1997, pp.144-150.

トのこうした作例から、ヌジェは「見えるものと見えないもの」をめぐる関心を引き出したのである。

さて、今度は《一夜の博物館》の上段左における切断された手に注目したい³⁰。これは、ヌジェが挙げた「頭のない女性」と同等のものであり、したがって「変形」に分類される。あるいはそれが切断されていることから、そこに「ナイフ」の使用を見ることも可能であろう。総じて 1920 年代末のマグリットの作品にはこのように切断され、変形された人体が非常に多く描かれているが、視点を変えて「変形」という観点から見ると、孤立を実現するこの一手法を顕著に被った対象は人体ということになる。とりわけそれは裸婦の身体なのだが、マグリットにおける人体表現の変遷はそれだけで丁寧に考察されるべき内容であり、ここでは立ち入らない³¹。重要なのは、切断・変形された人体という、それ自体大きな主題も、ここでは「孤立」概念のうちに位置づけられるということだ。

最後に、残された下段左の物体を見てみよう。得体の知れなさにおいて、ここには「変形」と「物質の変容」の両方を見ることができるともかもしれない。この黒い物体は、単独では抽象的な形態として関心を引かないこともあり得るが、《一夜の博物館》においてはそれ以外の部分がすべて具象的に描かれているため、それらとの対比によって際立っている。同様に曖昧な物体を 1920 年代末のマグリットは頻繁に描いたが、それらはヌジェによる分類と必ずしも合致するわけではない。例えば「ガラスでできた手」というヌジェの表現では、何から何に変化したかが明白だが、これに対応するような表現は《一夜の博物館》も含め、マグリットの作品中に見出せないからだ。同じことは残りの手法についても言え、ヌジェの記述はマグリットの絵に基づくというよりは、彼自身の記憶や想像に負うところが大きいようだ。

このようなわけで、「尺度の変更」と「環境の変更」について《一夜の博物館》に例を求めることはできず、もっと言えば 1920 年代末のマグリットの作品に照らしてこれらを確認すること自体が難しい。なぜなら《一夜の博物館》を含めて多くの場合、抽象的な空間が一種の舞台として設定されているため、尺度に関して、また環境に関して、明確な違和感を搔き立てるということは少ないからだ。事実、マグリットの「デペイズマン」を説明するために先行研究がしばしば引用するのは《個人の価値観》(図 82 : *Les valeurs*

³⁰ シュルレアリスム美術において頻出する切断された手のモチーフについては以下を参照。松田和子『シュルレアリスムと〈手〉』水声社、2006年。

³¹ 本研究第四章では「光と闇」に注目しながら裸婦表現の変遷を追う。

personnelles, 1952年)のような後年の作品であり、そこでは具体的な室内風景が設定されているがゆえに、個々の対象がそれと比較して大きいか小さいかを判断することができる。ついでながらヌジェの分類に従えば、この作品には「環境の変化」である「デペイズマン」ではなく、「尺度の変更」が指摘されるべきである。なぜなら、そこに描かれた個々の対象はベッドや化粧用ブラシなど、室内にあってしかるべきものばかりだからだ。

他方で、「デペイズマン」に該当する手法を1920年代末の作品に強いて探すとすれば、《宵っ張り》(図32: *Le noctambule*, 1928年)が挙げられるだろう³²。外套と帽子を着用した男性が濃い影を帯び、手前に向かって歩いている。その傍らには明かりのともった街灯が、光と影の膨張した反映を放って立っている。本来屋外にあるはずのこれらは具体的な室内の中にあり、したがってここには「環境の変化」すなわち「デペイズマン」を指摘することができる。それでもやはり、こうした例は当時稀であったことを明記する必要があるだろう。むしろ、ヌジェの文章とマグリットの絵との齟齬からは、パリ・グループから提出された「デペイズマン」を組み込みながら「孤立」を理論化してみせようとするヌジェの姿と、彼に具体的な論拠を提供しつつも独自に制作を進めていたマグリットの姿とが浮かび上がるからだ。

ここまで、対象を孤立させる具体的な手法を確認してきたが、最後に、絵画という形式そのものが孤立の実現であるというヌジェらの見解を明らかにしたい。そのために、まずはマグリットの《孤立した風景》(図31: *Le paysage isolé*, 1928年)を見てみよう³³。横長の画面右側に背広を着た男性が斜め後ろ姿の上半身を見せて立ち、彼の口元からは漫画で用いられるような白い吹き出しが伸びている。そこに黒字で書き込まれているのは、「私は風景の周りに何も見ていない」という一文だ。男の体は、ヌジェであればまさしく「凡庸」と呼んで称賛するに違いない没個性的な風景に向かい、その「風景」は石、木立、家、霞んだ稜線、空によって構成されている。この絵が「孤立」をめぐる関心から描かれたことはすでに題名の明かす通りだが、この絵にはさらに『禁じられたイメージ』の中で明白に対応する文章が存在する。それは、「イメージに囚われた人間」と題された章の冒頭を飾

³² 1930年代には同時代のベルギー人画家ポール・デルヴォーによって所有されていた。

³³ メゼンスによってロンドンの金庫に預けられていたこの作品は、1940年のナチス・ドイツ軍による大空襲で焼失。マグリットの旧宅を利用したルネ・マグリット美術館(ジェット地区)が2009年に制作したレプリカが以下に複製されている。André Garitte, *Redécouverte du surréalisme : collection du musée René Magritte* [ex.cat.], Merksem: Pandora, 2014, p.95.

る、次のような一節である。「絵画の第一の特徴は、気づかれずに済んでしまうほど自明である。すなわち、絵画は我々に、宇宙の連続するイメージ群の只中に、特定の孤立したイメージを提示するということだ」³⁴。このように、ヌジェは絵画という形式自体に孤立の実現を見、《孤立した風景》はマグリットがヌジェのこの視点を共有していたことを示している。彼は、画中に後ろ向きの人物を導入することで我々観者の「見る」行為を対象化し、男性が周囲から孤立した「風景」を見ているのと同様、観者もまた絵という「孤立したイメージ」と向かい合っていることを図解しているのだ。

ここで注目されるのは、《孤立した風景》が「見（え）る」ことと同時に「見（え）ない」ことをも問題にしていること、つまり「見る」行為の“ネガ”と“ポジ”を同時に示してみせていることだ。我々はすでにパピエ・コレをめぐるヌジェの考えを通して、「孤立」概念の核心に「見えるものと見えないもの」への関心が内包されていることを指摘したが、《孤立した風景》は、それがタブローの有限性に対する意識と一体のものであることをはっきりと示している。

第3節： 「孤立」を媒介に表現された「光と闇」

実のところ、『禁じられたイメージ』には隠されたもう一つの「論拠」が存在する。それは、ヌジェ自身が同時期に撮影した写真であり³⁵、彼の考える「孤立」について掘り下げるならば、これについても検討を加えることが必要となる³⁶。しかし、本論の目的はヌジェと共同で立ち上げた「孤立」概念をマグリットがどのように実作に生かしたかを明らかにするためこの点には立ち入らず、むしろ第二節の考察から見えてきた、ヌジェの意図を離れたところで「孤立」を扱うマグリットの姿について考察を深めよう。

³⁴ Nougé, *op. cit.*, 1997, p.54.

³⁵ ボックス・カメラを使って撮影された十九点で、1929年から1930年にかけての冬に制作されたと考えられている。また、それらについて同時期に書かれたと推測される説明文も残されており、マリエンはヌジェの死後、写真図版に説明文をつけ、『イメージの破壊』と題して出版した。Paul Nougé, *Subversion des images*, Bruxelles: Les Lèvres nues, 1968.

³⁶ 以下の拙論では、ヌジェの写真作品に対しても考察を行った。吹田映子「1920年代末のポール・ヌジェとルネ・マグリットによるイメージ論—「孤立」をめぐる—」、三田順・岩本和子編著『ベルギーを〈視る〉』松籟社、2016年、73-101頁。

先に、「デペイズマン」すなわちヌジェが言うところの「環境の変化」に該当する作品をマグリットの1920年代の作品に探した際、《宵っ張り》を挙げた。夜の街路に見られるはずの要素が室内に移入された状態を示すこの絵が、奇しくも「夜」を題材の一つとし、街灯の放つ「光」とそれに対して生じた「影」を、はっきりと対照的なものとして表現していることは、改めて注目するに値する。なぜならこの作品は、マグリットが「光と闇」を主題化した作品のうちでもごく最初期のものと考えられるからである。

デイヴィッド・シルヴェスターが断っているように、「形式主義者」ではないマグリットの場合、作品から論理的な様式発展を読み取ることは難しく、したがってカタログ・レゾネにおいても、とりわけ情報の少ない初期作品の制作年と相互の順番に関して、多くは当て推量によるものである³⁷。それでも、《宵っ張り》に続く作品が《沈黙の声》(図33: *La voix du silence*, 1928年)であることは、示された関心の近似性からも納得できる。というのも、後者は前者に比べてより明示的な仕方で「光」と「闇」を描いていると考えられるからだ。

横長の画面の中央に、壁の断面を表わす褐色の色帯が垂直に引かれ、それによって画面は左右に二等分されている。ただし色帯は画面の下辺には達さず、そのことによって、画面上はわずかししか見えない「手前」の空間では、左右の空間を行き来することが可能であることを示している。右の空間は「ありきたり」な「室内」を示しているが、そこで真っ先に視線が向かうのは、円形のテーブルに掛けられた白い卓布である。この周囲に、ほぼ暖色で統一されたその他の要素が配置されている。テーブルに寄せられた二脚の椅子、壁、床板。奥の壁には緑色が主に使われていることから風景画であると思われる額入りの絵が掛かり、その下には青色のソファ、隅には円柱の上に載った花瓶があり、側面の壁には物を載せた飾り棚が付いている。画面の右辺ぎりぎりのところには寄せられたカーテンがあり、見切れてはいるが手前には「窓」が存在することを確信させる。また、その窓から差し込む光がこの空間を照らす光源に設定されていることは、手前側の椅子が床板に落とす「影」からも理解できる。だが、何よりもこの右側の空間を光に満ちたものに見せているのは、左側の空間が、手前のごくわずかな空間を残して黒い闇に包まれ、「何も見えない」状態であることとの対比に他ならない。

³⁷ CRI, pp.55-56.

改めて確認すると、《宵っ張り》においては「環境の変化」が手法として用いられ、「孤立」させられる要素のうちたまたま「光と影」が主題として含まれているという格好であった。これに対し、《沈黙の声》においてマグリットは画面中央の色帯に、《一夜の博物館》と同様の「額縁」の役割を担わせることで、二つの空間を互いに「孤立」させ、そこに「光」と「闇」を割り当てることで、それらを「対」として扱っている。

また、題名も示唆的であることに注目しよう。「宵っ張り」は単純に「夜」だけを連想させる。これに対し、旧約聖書に由来する「沈黙の声」は「神の声なき声」を意味する言葉だが、絵との関係から判断されるのは、この言葉が「声」と「沈黙」という明らかな矛盾から成り立っていることに対し、マグリットが皮肉を交えて注意を促しているということだ。絵において喚起される「光と闇」は、このような題名に補強されることで、矛盾する「対」としての性格を強めていることがわかる。

この《沈黙の声》に具体化したヴィジョンは、さらに《言葉の使用》(図 35 : *L'usage de la parole*, 1928 年) に引き継がれたと見ることができる。《言葉の使用》は、1920 年代末のパリ滞在中のマグリットによって量産された「文字絵 word-painting」の一つとみなされる³⁸。ヌジェの「孤立」概念が広く「イメージ」に関連し、そこでは「言葉 mot」もまた対象として見込まれていたことを思い出せば、マグリットの「文字絵」に現われる言葉たちは、本来の場所から「切り離さ」れて「場違い」なはずの絵の中で「孤立」した状態に置かれていると理解することができる。マグリットの「文字絵」に関しては、同じくパリに滞在し、ゲーマンスを通して知り合ったスペインの画家ジョアン・ミロからの影響が指摘されているが³⁹、「孤立」の重要性に注目する本論としては、「文字絵」もまたヌジェからの影響を疑い得ない主題の一つであると考えたい⁴⁰。

その上で改めて注目されるのは、《言葉の使用》のいわば「背景」において、「光と闇」がやはり「孤立」の手法を通して具体化されている点である。縦長の画面が濃紺の色帯によって縁取られ、同じ色帯はさらに画面を上下に二等分するよう水平に引かれている⁴¹。

³⁸ この作品を含め、同一の題名をもつ「文字絵」は 1928 年に少なくとも四点されたが、「光と闇」を主題化したものはこの作品だけである。

³⁹ CRI, p.79.

⁴⁰ サラ・ウィットフィールドも同様の見解を持っているようだ。Sarah Whitfield, *Magritte* [ex.cat.], London: The South Bank Centre, in association with Ludion (Brussels), 1992, pl.69.

⁴¹ ウィットフィールドは、このような手法がキャンバス台の横木を想わせるものだと指摘している (*Ibid.*, pl.42)。

こうして、二つの空間が上下に「孤立」したかたちで示され、上部には白い雲が棚引く青空が見える一方、下部には二人の男性の顔が横向きに対面し、彼らの口からそれぞれに伸びた白い吹き出しの一方には「ピアノ」、もう一方には「すみれ」と丁寧なカリグラフで書き込まれている。こうした下部の要素は、その背後に黒一色の背景をもっているため、これによって絵の上下で「光」と「闇」が対比的に喚起される。

どちらも「孤立」概念に集約されるとは言え、「文字絵」と「光と闇」という一見脈絡のない二つの主題が《言葉の使用》において同時に表現されたことも、無視すべきではないだろう。先に《沈黙の声》を取り上げたが、そこでもマグリットは「光と闇」を主題化すると同時に、「言葉」についても考えていたのではなかったか。本論では立ち入らないが、十分に考察されるべき問題として指摘しておきたい。

さて、《色彩の変化》(図 36: *Le changement des couleurs*, 1928 年) は、《言葉の使用》に見られた「光と闇」の表現を、より分かり易く単純化して示していると理解することができるだろう。横長の画面に、灰色を基調とした空間の一角が描かれている。奥の壁は白と黒のゼブラ模様をしているが、そこに掛けられている、というよりはむしろ、そこを背景に「浮かんで」いるように見えるのは、横長かつ不均等な五角形をした、明るい灰色の「額縁」らしきものである。この額縁は左右に二つの区画を示す仕様になっており、左の区画には、青い背景に白い「雲」のような形態が三つ浮かんでいる。これは明らかに「空」を簡略化して描いたものだと理解されるが、そのような理解は、右の区画が黒一色で塗り込められていることとの対比に基づいている。この絵には明らかに雑な筆致が用いられており、それは意図的なものであると考えられている。したがってマグリットは、「光と闇」という主題が、いかに曖昧な条件下でも容易に見分けられるということについて提示したと考えられるだろう。

実際、「色彩の変化」という題名によって示唆されるのは、白と黒のモノトーンの室内において唯一の「有彩色」である「青」が、白を伴うだけで「空」を表わし、「明るさ」や「外部」といった観念までも引き寄せるほどの効果を発するということである。同じ題名をもつ作品はこれ以前にも二つ制作されているが、画面全体が非常に暗いそれらとは違い、この作品には「空」を通して「明るさ」が実現されている。実際、以後マグリットは積極的に「明るい青空」を絵に導入し、そのことによって画面全体の印象も「明るい」ものへと変化していくのである。したがって、とりわけこの作品は、マグリット自身の「パレット」

が明るく変化するという、起こりつつあった変化そのものが含蓄されていると考えられるのである。

これまで見てきた通り、マグリットは「孤立」の手法のうちでもとくに「額縁」を使うことによって「光」と「闇」を対象化し、それらが対照的な「対」であることを示してみせた。だが、「光と闇」という主題そのものはヌジェの文章には根拠をもたず、明らかにマグリットによる独創である。このように、彼はヌジェによって概念化された「孤立」を使うことで「光と闇」を捕捉しえた。

おわりに

1920年代末のヌジェとマグリットにおいて盛んに取り上げられた「孤立」は、1930年代に入る頃には彼らの話題から消えてしまう。それは、マグリットがヌジェの影響下を離れ、次章で取り上げる新たな方向性、すなわち二つの物の「親和性」に基づく創作に乗り出したからであり、対してヌジェがシュルレアリストとしての表立った活動に消極的になったからでもある。実際、『禁じられたイメージ』の最終章は例外的にその頃の様子を伝えており、そこでは1931年から35年にかけて制作されたマグリットの作品が扱われている⁴²。その中から《予期せぬ答え》(図38: *La réponse imprévue*, 1932年)を取り上げれば、扉の中央に巨大な穴の開いたこのイメージは、マグリットが扉を「問題」として捉え、その「答え」として穴を見つけることで得られたとされる。こうしたイメージについて論じながら、ヌジェは次のように断言する。「孤立やデペイズマン、あるいはこの種の何か他の操作によってこの重要性〔＝凡庸な対象が人間に対して持つ重要性〕を示すことはもはや問題ではない」と。かつてデペイズマンの上位概念ですらあった「孤立」は前者と同格の扱いに甘んじ、さらにその重要性までを否定されたわけである。

こうして1930年代にヌジェとマグリットの間で役割交替が行われ、後者が独自性を押し出し始めると、「孤立」は一見過去のものとなったに見える。だがその後、1940年代に入るとマグリットは一転して印象派風の様式を採用するのだが、彼がこの様式を正当化する際に再浮上したのは「孤立」であった。彼は新たに「世界の孤立」を問題にし、有限な

⁴² « Les Réponses vivantes », in Nougé, *op. cit.*, 1997, pp.83-86.

知覚世界と知覚不可能なその「外」とをめぐる強烈な意識を提示する。ここには、1920年代末の「孤立」にすでに内包されていた、タブローの有限性とそれに基づく〈見えるものと見えないもの〉への関心が思考の型として反復されているのだが、以前と異なるのは、思考の軸として「光と闇」が据えられていることだ⁴³。マグリットはこれを1930年代に明確化させたのだが、その萌芽は本章で確認した通り1920年代末にすでに認められ、彼は「孤立」を媒介にして、この主題を捕捉したのだった。

さて、こうして「孤立」に依拠して説明が試みられた印象派風様式だが、そのことによってかえって思考と様式との齟齬が明確化したことがおそらくは決定的となり、マグリットはその後この様式を放棄し、再びリアリスティックな画風に回帰する。したがって1946年に再浮上した「孤立」は、彼の確固たる思考の型として、作風の軌道修正を“見事”に果たしたことになる。

「孤立」がマグリットにおいて一つの世界観となっていることが明らかになるとき、たとえそこにヌジェの強調した革命的なニュアンスが希薄だとしても、「デペイズマン」とこの概念との差異は改めて鮮明になるだろう。デペイズマンが「他所」への越境を志向するのに対し、マグリットの「孤立」は「外」を強烈に意識しつつ、既存の世界内に留まろうとするものだからだ。このような違いは、出会いの偶然性を強調されるエルンストのコラージュと、二項間の必然性（「親和性」）を措定されるマグリットのタブローとの違いに対応し、さらには作家の生き方の違い、すなわちドイツ、フランス、アメリカと国境を越えたエルンストと、ほとんどベルギーから出ることのなかったマグリットという違いにも対応していると考えられる⁴⁴。

最後に、ヌジェとマグリットの対照的な晩年に触れておきたい。マグリットは戦後、アメリカの美術市場で名を売ること成功し、1950年にはニューヨーク近代美術館に作品を所蔵されるまでになった。一方同じ頃のヌジェは、精神錯乱の度合いを増した妻マルトとともにアルコールに依存し、そのために長年勤めた研究所を解雇されるという状況を迎えていた。だが本論で見たように、1920年代末に二人が共同で作上げた「孤立」の概念は当時の彼らの作品に豊かに実り、さらにその後のマグリットの絵画制作に極めて重要な

⁴³ 本論第六章を参照。

⁴⁴ 以下は、アメリカに渡ったエルンスト自身が置かれていた「デペイズマン」の状態について、作品との関わりから論じている。石井祐子「1940年代初頭のニューヨークとマックス・エルンスト——《Vox Angelica》(1943年)を中心に」『美術史』第58号、美術史學會、2008年、132-146頁。

役割を果たすことになるのである。宮林寛がいみじくも述べたように、「両大戦間に二人が
出会い、関心事を最大限共有し、共同作業として形に残したこと」は「ほとんど奇跡的」
な出来事であった⁴⁵。

⁴⁵ 宮林、前掲書、20 (237)頁。

第3章： 「弁証法的」探究の発端となった1930年代初頭の二作品 と「光と闇」

はじめに

第二章では、1920年代末のマグリットの作品を特徴づける「孤立」という手法に着目し、タブローをその外部から切り離すことで「見る」ことを可能にするこのシステムへの関心をとおして、マグリットが「光と闇」を対象化していたことを確認した。本章では1930年代初頭へと目を移し、マグリットがこの年代をとおして集中的に取り組んだ、イメージ創出のための方法論的手続きの中に、「光と闇」が条件として埋め込まれていることを明らかにする。

まずは、《親和力》(図37: *Les affinités électives*, 1932年)と題する一枚の絵を提示することから始めよう¹。背景が灰色のため全体的に薄暗い印象で、中央には黒く細い線によって鳥かごが表わされている。真っ先に目を引くのは、この鳥かごの中にあってぎりぎり一杯の大きさした白い卵であり、それは手前左上方から射すと仮定された「光」を受け、一方で右下部を中心にやや広範囲に「陰」を生じている。この白い卵から次に視線を外側に移すと、卵の形状に沿うかたちで鳥かごの天井が穹窿形をしていることに気づく。一方の胴体部は直方体で、その奥行きは卵の大きさに比べると明らかに幅が足りないように見え、違和感を覚える。ここでさらに視線を外に移すと、今度は鳥かごの形状に沿うかたちで、木製と思しき灰褐色の枠がめぐらされている。なかでも左右に直立する支柱は、1925年に作風を「シュルレアリスムの」なものに変更して以来²、マグリットが好んで描き入れ

¹ 原題を直訳すると「選択的親和力」となるが、本文で後述するようにこの題名はゲーテの小説『親和力』(*Die Wahlverwandtschaften*, 1809年)のフランス語訳をそのまま借用している。そのため本論文ではこの小説の日本語訳の慣例に合わせ、マグリットの作品名も《親和力》と表記する。

² 美術学校を卒業してからの数年間、マグリットは現実に存在する具体物を抽象的な形態によって表わすことに関心を注ぎ、抽象の傾向を強めていたが、1925年頃を境に作風を具象に転換した。1938年に自伝的講演を行った際、彼はこの方向転換に言及し、「1925年頃、もはや目につくあらゆる細部を伴ってしか対象を描かない」と決意したのは「現実を問題にするため」であったと述べた。マグリットが「シュルレアリスム」に分類される画家になったのはこの転換を経たからだと考えられている。

てきた物体、すなわち「ビルボケ（剣玉）」や「キーユ（九柱戯のピン）」を思わせる形態を取っており³、そのために曰くありげな存在感を醸している。このような絵が、《親和力》と題され、長らく1933年の作とみなされてきたものの、近年になって1932年に制作されたと推定されている油彩である⁴。

先行研究において《親和力》が重視されてきたのは、それがマグリットに「啓示」として作用した決定的なヴィジョンを具体化したものだと考えられているからである。マグリットは1938年に行った自伝的講演「生命線」の中で、イメージを創作するための方法論的な手続きを紹介するのだが、それは一つの対象を「問題」と捉え、それと「親和力」によって結ばれたもう一つの物が何であるかを明らかにすることで、それら二つの対象から構成される一つのイメージを得る、というものであった。このような形式ゆえに、この探究法は先行研究において「弁証法的 *dialectique*」と形容されることもあるのだが⁵、これを紹介するに当たり、前述の講演でマグリットは事の発端を次のように提示していた。

1936年のある夜、私は部屋で目を覚ましましたが、その部屋には鳥かごとその中で眠る鳥が置かれていました。見事な間違いによって、私はかごの中で鳥が消え、卵に替わるのを見ました⁶。

³ このような物体が初めて描かれたのは《シネマ・ブルー》（*Cinéma bleu*, 1925, CR 68）において（CR II, p.161）。

⁴ Sarah Whitfield (ed.), *René Magritte: Newly Discovered Works: Catalogue Raisonné VI*, Mercatorfonds (Brussels) in association with the Menil Foundation (Houston) and the Magritte Foundation (Brussels), 2012, pp.78-79; Anne Umland (ed.), *Magritte: The Mystery of the Ordinary: 1926-1938* [ex.cat.], New York: The Museum of Modern Art, 2013, p.154, p.164; Michel Draguet, *Magritte*, « folio biographies », Paris: Gallimard, 2014, pp.215-216.

⁵ 一番早い例は、ポール・ヌジェの『禁じられたイメージ』（1943年）に収録された「生きた答えたち « *Les Réponses vivantes* »」と題する文章に見られ、彼はマグリットの探究方法を「弁証法的なシステム」と呼んでいる（Paul Nougé, *René Magritte (in extenso)*, édition établie par Virginie Devillez, Bruxelles: Didier Devillez Éditeur, 1997, p.85）。2000年代に、ミシェル・ドラゲは「弁証法的」という形容詞を頻繁に用いてこの探究を紹介していたが（ex. Michel Draguet, *Magritte*, Paris: Hazan, 2003, pp.34-39）、最近ではベルギーの哲学者ミシェル・メイヤーがフロイトの抑圧概念を用いて提唱する「問題論 *problématologie*」の概念を参考にし、「問題の芸術 *l'art du problème*」というような言い方に変えてきている（ex. Draguet, *op.cit.*, 2014, p.199）。メイヤーの「問題論」については以下を参照。Michel Meyer, *Qu'est-ce que le refoulement?*, Paris: Éditions de L'Herne, 2012.

⁶ 原文は以下の通り。「*« Une nuit de 1936, je m'éveillai dans une chambre où l'on avait posé une cage et son oiseau endormi. Une magnifique erreur me fit voir dans la cage*

ここから、彼は鳥かごと卵が「親和性 [affinité]」で結ばれていることを「驚くべき詩的秘密」の開示、すなわち「啓示 [révélation]」として受け取り、以後はこれを手がかりに、鳥かご以外の他の対象を取り上げたと述べる。すなわち、他の対象についても、それらと「厳密に」結ばれた「要素」ないし「物」が何であるかを明らかにすることで、上記の啓示的イメージと同様に「明白なポエジー」を得られるかどうかを彼は探究した。その過程で明らかになったこととして、一つの対象につき「ただ一つの正確な答え」しか与えられないため、探究は「問題」に対して「解答」を追求する体裁を取ったという。

以上の記述に関して研究者を悩ませてきたのは、もっぱらその日付である。1936年に体験されたという上記の啓示的イメージは、少なくとも1933年には制作されていたはずの《親和力》と一致する。そのため、例えばデイヴィッド・シルヴェスターは、「啓示」は1933年に起こったものの、講演を行った1938年の時点でもなお鮮明に記憶されていたため、マグリットは誤って「1936年」と記したのだろうと考えた⁷。シルヴェスターに限らず先行研究の多くは、《親和力》は啓示的に現われた決定的なヴィジョンを具体化したものだと考えてきたが、そこにはつねに釈然としない気分がつきまとってきたのである⁸。

しかしながら他方では、そのフィクション性とまではいかにしても、「生命線」の文章がエドガー・アラン・ポーの「ベレニス」（1835年／ボードレールによる仏語訳は1857年）やマックス・エルンストの『絵画の彼岸』（1937年）を参考にしたものである可能性がたびたび指摘され、その作為性に注意が促されてもいる⁹。だからといって、「生命線」

l'oiseau disparu et remplacé par un œuf. » (EC, p.121).

⁷ CRII, p.16.

⁸ 《親和力》と「啓示」のイメージをめぐる議論については以下を参照。高橋幸次「序論—ルネ・マグリットの類似性：[見えるもの]に留まることについて」『ルネ・マグリット展』東京国立近代美術館、東京新聞、1988年、11-17頁。

⁹ Patricia Allmer, “La Reproduction Interdite: René Magritte and Forgery”, in *Papers of Surrealism*, Issue 5, Surrealism Centre (United Kingdom), Spring 2007, pp.13-15 (<http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal5/index.htm>). アルマーが確認した通り、「生命線」のフィクション性に関する指摘は初めマルセル・マリエンによって (Marcel Mariën, *Les Corrections naturelles*, Bruxelles: Librairie Séléction, 1947, pp.82-84)、次いでアンドレ・ブラヴィエによってなされた (EC, p.125)。ただし、それらが問題にしているのは、本章がにとって最も興味深い「1936年のある夜」から始まる部分ではなく、それよりも先に、マグリットが「1925年頃、もはや目につくあらゆる細部を伴ってしか対象を描かない」と決意したことに関連して、ビアホールの扉の刳型 (モールディング) に「不思議な存在感」ないし「現実性」を感じたという部分である (EC, p.107)。

から自伝的かつ理論的なテキストとしての重要性が減じることはないが、このような指摘からは、少なくともそこに書かれた言葉を客観的な事実として受け取ることは慎重であるべきことがわかる。弁証法的方法論をめぐる記述についても、このような立場から一旦相対化し、いつ、どのようにしてそれが形成されたのかを改めて考えてみる余地がある。

そこで本章はまず、「生命線」において定式化された弁証法的方法論について、それが1934年の夏にマグリットがアンドレ・ブルトンとの間で交わした、手紙上での対話を通して形成されたことを明らかにする。その上で、この過程で「啓示」的イメージにいわば格上げされた《親和力》が、実際には《予期せぬ答え》(図38: *La réponse imprévue*, 1932年)というもう一つの作品と「対」の関係にある可能性を提示する。なぜなら、興味深いことにこれら二つの作品は、互いに「光と闇」を形象化ないし暗示している点に特徴があると考えられるからだ。実際、次章で詳察するように、「生命線」において弁証法的方法論は「光と闇」という対概念に依拠して語られることになるのだが、上記二つのイメージは、まさしくそのような方法論の「予兆」としてマグリットに現われ、具体化されたものであることが理解されるだろう。

第1節：「啓示」になった《親和力》(1932年)

1933年1月4日付けで、マグリットはブルトンに手紙を書いている。それは、上梓して間もない『通底器』を送ってよこしたブルトンに対し¹⁰、謝辞と感想を伝えるためであった。この手紙に、彼は「最新の二つの絵のクロッキー」を二枚同封したが、それらは《親和力》と《予期せぬ答え》に描かれたイメージをほぼ同一の様相で、長辺が10cm程度の小さな紙に、インク、鉛筆、水彩を用いて再現したものであった(図40-41)¹¹。手紙の文

¹⁰ André Breton, *Les Vases communicants*, Paris: Éditions des Cahiers Libres, 1932 [邦訳: 豊崎光一訳「通底器」『アンドレ・ブルトン集成 第一巻』瀧口修造監修、人文書院、1970年、165-342頁]。

¹¹ 二枚の素描と手紙、封筒を一枚に収めた写真が以下に複製されている。Michel Dragnet, *Magritte tout en papier ; collages, dessins, gouaches* [ex.cat.]. Paris : Fondation Dina Vierny, Musée Maillol, Hazan, 2006, p.4. また、素描の拡大版を以下で見ることができる。Sarah Whitfield, *op. cit.*, 2012, pp.78-79.

面から判断する限り、これらの素描は油彩の完成後、1933年初頭に描かれたと推定され¹²、一方、二つの油彩は遅くとも1932年末までには完成されていたのではないかと推測される。さらに近年、上述の二枚の素描に加え、《親和力》とほぼ同一のイメージを描いた大きめの素描も一枚見つかっており（図39）¹³、これが1932年中の作であることが確実なため、この素描と油彩の間でどちらが先行するかは不確定のままだが、おそらくは油彩の方が先に完成していたと推測されている。

さて、ブルトンに素描を送った時点で、マグリットは《親和力》が特別なものであるとは伝えていない。この作品がすでに特権的なものとして認識されていたのであれば、彼はただ一つの素描を送って印象づけるという選択もできたはずだが、そうはしなかった。他方で、そこから少し日付を下った時点で書かれたと推測されるアンドレ・スーリ宛の手紙は、マグリットが新たに《人間の条件》（図42： *La condition humaine*, 1933年）を制作中であることを伝えている¹⁴。その中で彼は、《予期せぬ答え》で「扉」を問題にしたように、同じ方向性で今度は「窓」を問題にしていると述べている。ここにも、《親和力》が及ぼしたはずの衝撃は読み取れず、その一方で、「弁証法的」な探求がすでに明確な方向性をもって進められている様子が示されている¹⁵。

¹² ウィットフィールドはこれらの素描も1932年中に描かれたと考えているが（*Ibid.*）、それらは手紙に同封する直前、つまり1933年の初頭に描かれたと考える方がより自然であるように思われる。

¹³ Whitfield, *op. cit.*, 2012, pp.76-77. 長辺が30 cmを超える紙に、グワッシュ、水彩、インク、木炭を使って描かれたもの。左下には署名と「1932」という日付が記入されている。この素描は、作家兼ジャーナリストのルイ・ピエラル（Louis Piérard, 1886-1951）に贈られたものであった。ピエラルは、美術市場の暴落に直面した芸術家たちの救済基金を作るべく、1932年9月にパレ・デ・ボザールでベルギーの芸術家569名を集めた展覧会を開催し、展示した作品を国の福引行事の賞品にするという企画を実現した。この尽力への謝礼として、芸術家たちはそれぞれが紙を媒体にした作品を用意し、「芸術家たちからルイ・ピエラルへ 1932」と記入された四つのファイルにまとめて寄贈したが、マグリットの件の素描はその一つに含まれていたのだった。なお、ピエラルの企画した展覧会に出品されたのは《襲撃》（*L'Attentat*, 1932年, CR 345）という油彩。

¹⁴ Joë Bousquet [et al.], *Lettres mêlées (1920-1966)*, Bruxelles: Les Lèvres nues, 1979, p.30.

¹⁵ 「君が今度ブリュッセルに来るとき、会えるといいな。君に見せる絵があるだろうから。それは「扉」と同じ方向性のもので、今度問題になっているのは一つの窓なんだ。原文は以下のとおり。「J'espère te voir à ton prochain passage à Bruxelles. J'aurai un tableau à te montrer, qui est dans la même orientation que « la porte », c'est d'une fenêtre cette fois qu'il s'agit.» (*Ibid.*)

方法論としての一貫性にマグリットが確信を持った様子は、さらに一年以上が経った1934年6月22日に、再びブルトンに宛てた手紙において伝えられる¹⁶。なお、この時ブルトンは5月にブリュッセルを訪れたばかりであり、その際に行った講演「シュルレアリスムとは何か」を単行本として出版するための準備に取り掛かっていた¹⁷。彼から、その表紙を飾るべきイメージを求められていたマグリットは、すでに制作済みの《陵辱》(図44: *Le viol*, 1934年) とほぼ同一のイメージを素描に再現し、これをブルトンに送ったのだった¹⁸。この折に、彼はそのイメージが「最近の探究」に基づくものであることを、以下のようには明かす。その探究とは、「物についての基本的な理解」を目指したものであり、《陵辱》の場合は女性の顔と身体とのあいだで、各々の器官の配置が類似していることが問題となっていること。また、探究の広い狙いとしては、対象に分かちがたく属しつつも、その関係性が明らかにされるときには奇妙で異様に思われるような特性を見つけることにある。

¹⁶ 手紙の全文は未発表だが、以下に部分的な引用や要旨が掲載されている。CRII, p.15, p.30, p.187.

¹⁷ André Breton, *Q'est-ce que le surréalisme?*, Bruxelles: René Henrquez, 1934 [邦訳: アンドレ・ブルトン『シュルレアリスムとは何か』秋山澄夫訳、思潮社、1994年]。ブルトンがブリュッセルを訪問したのは、この地で行われていた二つの催事に絡んでのことだった。一つ目はブルトンによる講演だが、これはメゼンスとステファヌ・コーディエが発行を準備していた雑誌 *Documents 34* の特別号 *Intervention surréaliste* を記念したものである。講演は、貴重な歴史的建造物ではあるが現存しない、「八時間の家」を会場に行われた(アール・ヌーヴォー建築の旗手ヴィクトール・オルタによる設計で当時は社会党労働組合の本部が置かれていた)。講演とその機会を生んだ雑誌には、同年2月にパリで起きた右翼ファシストたちによる暴動への対抗という意味合いが強く込められていた。実際、ブルトンは講演のなかで、『シュルレアリスム宣言』(1924年)の発表から十年の間にシュルレアリスムが経過してきた問題系を振り返った上で、現在の危機的な社会状況に対し、自分たちが継続してきたこの運動体こそが有効であるはずだと訴えた。他方、同時期にパレ・デ・ボザールでは、パリで美術系の出版社を主宰するアルベール・スキラの庇護下に、彼がテリアッドとともに刊行して一周年を迎えるシュルレアリスム系の雑誌『ミノトール [*Minotaure*]』の名を冠した展覧会が開かれていた。出品作家にはマグリットの他にアルプ、バルテュス、ブランクーシ、ブラック、ブローネル、デ・キリコ、ダリ、ドラク、デュシャン、エルンスト、ジャコメッティ、クレイ、マイヨール、マン・レイ、マティス、ミロ、ピカソ、タンギーらが居たが、ここからシュルレアリストに分類される作家たちがまとめて展示され(別室展示)、実質的に史上初のシュルレアリスム国際展の様相を呈したという(CRII, p.26; Marcel Mariën (éd.), *L'Activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, Bruxelles: Lebeer Hossmann, 1979, pp.231-232)。

¹⁸ 《陵辱》は、上述の「ミノトール」展にマグリットが出品した作品の一つだが、会場であるパレ・デ・ボザール側の介入によって「スキャンダラス」な作品とみなされた。完全な公開禁止には至らなかったものの、カーテンが掛けられた状態で特別室に配置され、関係者にのみ公開されたようだ。なお、その特別室には他にもバルテュス、ブローネル、ダリによる幾つかの作品もあったという(*Ibid.*)。

さらに言えば、とりわけ、このような「知」に具体的な表現が与えられたときに生じる衝撃について関心があること。以上のように、マグリットは「探究」の特性をかなり明確に伝えているのだが、《親和力》におけるイメージが彼にとって特別な作用を持ち、それがきっかけとなって探究が始まったことについては、ここでも触れていない。

一方、この手紙を受け取ったブルトンは7月1日付の返信において、マグリットの伝えた探究に対し、やや唐突にも熱烈な関心を示す。彼は、《陵辱》を再現した素描に賛辞を送った上で次のように書いている。

私たちは何としてもあなたの最新の探究について大衆が容易に理解できるよう、何らかの方法を見つけなければなりません。繰り返しますがあなたの探究は極めて重要なものに思われます。実際、私はそれについて書くことを考えました。ジャコメッティについて『ドキュマン 34』の中でしたようにか、あるいは新年度に出版されるはずの『シュルレアリスムと絵画』の再版に用いるか。できれば、教えていただいた独自の関心から生じた七つか八つのタブローないしデッサンについて、折をみてもう一度文書で簡潔に描写し直していただきたい。また、お願いですから、件の再版用に、各時代で最も意義深いあなたの絵の写真を何枚か送ってくださいますか。本は通常サイズで再版される予定ですが、文章は改訂されます。つまり、一部は縮減され、一部は拡張されるということです。当然、私があるあなたとそれからダリについて語るということは欠かせません。『禁じられたイメージ』を依然として待たなければならないというのは何とも残念なことです¹⁹。

¹⁹ 手紙の全文は未発表だが、部分的な引用として以下の通り掲載されている。「Il faut absolument que nous trouvions un moyen quelconque de faciliter au public la compréhension de vos recherches les plus récentes, et dont je vous répète que l'importance me paraît extrême. J'ai bien songé à écrire là-dessus, soit incidemment comme j'ai fait dans *Documents 34* pour Giacometti, soit pour la réédition du *Surréalisme et la peinture* qui doit paraître à la rentrée. J'aimerais qu'à l'occasion vous me refassiez brièvement par écrit la description des sept ou huit tableaux ou dessins qui ressortissent au souci particulier dont vous m'avez fait part. Voulez-vous, je vous prie, songer, d'autre part, à me faire parvenir quelques photographies de vos peintures les plus significatives de chaque époque pour la réédition en question. Le livre doit reparaitre en format courant; le texte sera revu, c'est-à-dire, d'une part réduit, d'autre part étendu. Il est naturellement indispensable que je parle de vous et de Dalí. Quel dommage qu'on attende encore 'Les Images défendues' » (CRII, p.30). 同書 p.15 も参照。

先に言及したスーリ宛の手紙で、マグリットはポール・ヌジェが自分の絵について書いた本、すなわち『禁じられたイメージ』がいまだに出版されずにいることを訝しがっていた²⁰。それから数ヶ月後と思われる1933年5月には『革命に奉仕するシュルレアリスム』にその一部が掲載されたのだが、それから一年経っても相変わらず出版の進展が見られない様子を、上記の手紙は伝えている。

そのような状況下でマグリットに突如として差し出されたブルトンからの積極的な協力要請は、1927年から1930年にかけてパリ近郊に住まい、それを望んで久しいマグリットにとっては望外の喜びであったに違いない。事実、彼は上記の提案をすぐに引き受け返事を書いたが、そこにはすでに「生命線」の草案とも言う言説が形成されていたのである²¹。それによれば、出発点は《親和力》のイメージであり、それは「夜間の幻覚」によるものであったという。また、その後の一連の絵を制作したが、それらは熟考に基づく探究から導き出されたものだということ。続けて、彼は《予期せぬ答え》、《人間の条件》、《一致の光》、《火の梯子》、《陵辱》を挙げてそれらを描写し、さらに制作中の《火の発見》と《女巨人》についても紹介した。最後に、彼は「発見」の過程がいかに困難であるか、また、にも関わらず、「解答」たるイメージは一度見つかると、あまりにも自明に思われることを述べた。

したがって、これまでに確認した経緯から判断する限り、《親和力》のイメージが実は夜間の幻覚であり、それが探究の決定的な契機になったという物語は、1934年夏のブルトンとの書簡上の対話において引き出されたものである。実際、ヌジェが《親和力》に言及した文章は少なくとも二つ存在するのだが²²、そのいずれにおいても、この作品は特権化されておらず、「幻覚」についても一切触れられていない。例えば、そのうちの一つである「マグリットを説明するために」と題された文章（1932-1936年頃）では²³、ヌジェは《親和

²⁰ この本については第一章を参照のこと。Paul Nougé, *René Magritte ou les images défendues*, Bruxelles: Les Auteurs associés, 1943.

²¹ 手紙の全文は未発表だが、以下に部分的な引用と要旨が掲載されている。CRII, p.15, p.184, p.191, p.194.

²² 『ルネ・マグリットあるいは禁じられたイメージ』（1943年）に収められた「生きた答えたち」（1943年初出）と、ヌジェの生前に未発表であった「マグリットを説明するために」（1932年から1936年の間に書いたと推測されている）。

²³ Paul Nougé, *René Magritte (in extenso)*, édition établie par Virginie Devillez, Bruxelles: Didier Devillez Editeur, 1997, pp.131-134.

力》と《予期せぬ答え》をただ二つの例として取り上げ、注釈を加えている。そこでは、確かに前者は探究の出発点として扱われているものの、ヌジェによれば、マグリットはこの絵に示された「魅惑」的な効果を「観察」し「分析」することによって、そこに「隠された力を発見しようと努めた」のであった。ヌジェによるこのような表現からは、《親和力》の実現こそがマグリットには「発見」として現われたのであって、先行する「幻覚」を再現したのではないことがわかる。

さて、これまでに参照してきた文書類からは、1920年代末にはあれほど密に連携を取り合っていたヌジェとマグリットが、1930年代初頭にはすでに距離を広げつつあったこと、また、一時的にもせよ、代わってマグリットがブルトンに接近したことが読み取れる。

結局、ブルトンがマグリットについて書くという提案は実現されずに終わったが²⁴、シルヴェスターが指摘したように、上記の手紙においてブルトンが「オブジェ」をめぐる自らの関心圏にマグリットの実践を引き込もうとしたことは明白である²⁵。シュルレアリスム内部の文脈において²⁶、「オブジェ」に関する議論の口火を切ったのは新参のサルヴァドール・ダリであり、彼が「シュルレアリスムのオブジェ」と題する文章を発表したことがきっかけとなって²⁷、以降、「オブジェ」がパリのシュルレアリストを中心に盛んに議論さ

²⁴ なお、ブルトンがマグリットについて初めて書いたのは、以下の「シュルレアリスム芸術の発生と展望」（英訳初出：1942年／仏語原文初出：1945年）において。André Breton, “Genesis and Perspective of Surrealism”, in *Art of this Century*, New York: Guggenheim Collection, 1942, pp.13-27. André Breton, « Genèse et perspective artistiques du surréalisme », in *Le surréalisme et la peinture*, New York: Brentano's, 1945, pp. 以下に再録：André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, nouvelle édition revue et corrigée, première parution en 1928, Paris: Éditions Gallimard, 1965 [邦訳：アンドレ・ブルトン『シュルレアリスムと絵画』瀧口修造、巖谷國士監修、人文書院、1997年、78-103頁]。

²⁵ CR11, pp.30-31.

²⁶ この関心は、広く言えば「客観的なもの」をめぐる問題系であり、思想的な文脈からすれば、マルクス主義的弁証法をいかに引き受けるかが問題とされていた時代背景を無視することはできない。他方では、より広い文脈において「客観的なもの」を求める心性が汎ヨーロッパ的に広がっていたことも忘れてはならない。例えば、1920年代のドイツに見られた「新即物主義 *Neue Sachlichkeit*」や、同じ頃イタリアに発生した「1900年代 *Novecento*」の傾向とシュルレアリスムとの関係は、改めて考察されるべきだろう。ここでは、マグリットがデ・キリコに倣って具象を選択したことの意味も新たに問われるはずだ。

²⁷ Salvador Dalí, « Objets surréalistes », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n°3, Paris, 1931, pp.16-17 [邦訳：サルヴァドール・ダリ『ダリはダリだーダリ著作集』北山研二訳・解説、未知谷、2010年、205-212頁]。

れるようになった²⁸。その勢いが、例えば 1936 年にパリで開かれた「シュルレアリスムのオブジェ展」や²⁹、それを受けて刊行された『カイエ・ダール』誌のオブジェ特集号へと具現する³⁰。こうした雰囲気の中で、ブルトンもまた「客観化」、「客観的偶然」、「客観的ユーモア」「オブジェ」等の用語を好んで盛んに議論したのだった³¹。

実際、ブルトンが上記の手紙で引き合いに出していたジャコメッティに関する文章とは、「見出されたオブジェの方程式」と題されたもので、『ナジャ』や『通底器』においてすでに「実践」済みであった「客観的偶然」を「理論化」する試みの一つであった³²。客観的偶然とは、時間的に先行する意味をもたない「記号」が偶発的に思われる「出会い」によって一挙に「意味」を獲得する事象を指す。件の文章においては、連れ立って蚤の市に出かけたジャコメッティとブルトンがそれぞれ鉄の仮面と木の匙になぜか惹かれて購入したことが報告されるが、実のところ鉄の仮面はジャコメッティにおいて、当時制作中であった

²⁸ 針生一郎「オブジェ・シュルレアリストの展開—オブジェの変貌と第三世界」『シュルレアリスムの思想』思潮社、1981年、47-53頁。鈴木雅雄「訳者あとがき——シュルレアリスムにとってサルバドール・ダリとは誰か」、サルバドール・ダリ『ミレー《晩鐘》の悲劇的神話—「パラノイア的=批判的」解釈』鈴木雅雄訳、人文書院、2003年、257-266頁。

²⁹ シャルル・ラットン画廊で開かれたこの展覧会には、マグリットも以下三点の「オブジェ」を考案・出品している。《皮の手錠》(*Les menottes de cuivre*, 1936, CR 678) は、「ミロのヴィーナス」に基づく石膏像(高さ 37 cm)に彩色を施したもの。題名は、マグリットの求めを受けてブルトンが提案した。《テーブルドア》(*Table-porte*, 1936, CR 679) は、木製のドアが四つの脚によってテーブルのように支えられたものだが、これはマグリットが提案した案をブルトンらの側で実現したもの。展示後は解体されたと推測されている。《これはチーズの一切れである》(*Ceci est un morceau de fromage*, 1936, CR 682) は、一切れのチーズを描いた小型の油彩で、金で塗られた木製の枠がついたもの。展示の際にはマグリットの指示に従い、ブルトンらの側で用意した鐘形のガラスケースに入れられた。

³⁰ *Cahiers d'art*, Paris: Christian Zervos, mai 1936.

³¹ 鈴木雅雄「解放と変形—シュルレアリスム研究の現在」、鈴木雅雄編『シュルレアリスムの射程：言語・無意識・複数性』せりか書房、1998年、12-15頁。

³² André Breton, « Equation de l'objet trouvé » in *Documents 34: Intervention surréaliste*, Bruxelles, 1934, pp.16-24.; 再版: Collection de L'ARC, Paris: Librairie Duponchelle, 1990. この文章はその後『狂気的愛』第三章となる[邦訳: アンドレ・ブルトン『狂気的愛』笹本孝訳、思潮社、1994年、44-59頁]。この文章および「客観的偶然」については以下を参照。鈴木雅雄「ひまわりは誰の花——『狂気的愛』と客観的偶然の問題」『ユリイカ 特集: アンドレ・ブルトン』第23巻・第13号、青土社、1991年12月、50-71頁。ジャクリューヌ・シェニウー=ジャンドロロン『シュルレアリスム』星埜守之、鈴木雅雄訳、人文書院、1997年、136-147頁。鈴木雅雄「抵抗する「フィギュール」—思想史のなかのシュルレアリスム—」『思想』第10号、岩波書店、2012年、6-25頁。

女性像を完成させたいという欲望に応えるものであり、木の匙はブルトンにおいて、当時彼につきまっていた語句（「シンデレラ灰皿」）に形を与えたいという欲望、さらには「完璧なペニスの造形」を欲する欲望に応えるものであったということが明かされる。

すでに確認したように、マグリットが啓示体験を語ったのはブルトンからの求めに応じるかたちであったのだから、そのとき彼の念頭に上記のような客観的偶然に関する議論が全くなかったとは考えにくい。すでにマグリットの手元には『通底器』が届けられており³³、その一年後には、ブルトンが「客観的偶然」について事実上最初の定義づけを行った文章、すなわち「出会いに関するアンケート」が、雑誌『ミノトール』に掲載されていた³⁴。マグリットがブルトンに送った 1934 年 6 月付の手紙には、すでにイメージを構成する対象間の結びつきの必然性と、対して画家がそのイメージから受ける違和感が説明されていたが、このような関心は「客観的偶然」のそれと重なり合っている³⁵。「探究」を言語化するに当たって、マグリットがブルトンの関心圏に自らを引き寄せたことはほぼ間違いなく、そこへさらに「見出されたオブジェの方程式」という具体的な参考文献を引き合いに出されて、彼がこれを無視するとは思われない。実際、マグリットの語る「幻覚」との関連を探るとき、この文章において印象的なのは、ブルトンが訳もわからず惹かれて購入した木のスプーンが、家に帰って家具の上に置いた途端、待ち望んでいた「シンデレラ灰皿」の具現として現われた、という件である³⁶。そのときスプーンは、「連想作用と意味的な潜在力の支配下に一挙におかれ」たために、一瞬で変化したとみなされるのだが、このような記述が、鳥が卵に置き換わることで「親和性」が明かされるという、マグリットの「啓示」にとってのお手本になった可能性は大いにある。

³³ André Breton, *Les Vases communicants*, Paris: Edition des Cahiers libres, 1932 [邦訳：『アンドレ・ブルトン集成』瀧口修造監修、人文書院、1970 年、165-349 頁]。

³⁴ *Minotaure*, n°3-4, décembre 1933. 以下のアンケートに寄せられた回答を発表するに当たっての説明文。「あなたの人生で、もっとも主要な出会いは何であったか？ またどの程度まで、それがあなたに偶然性の印象を与え、今も与えているか？ 同じく、必然性の印象についてはどうか？」。説明文はその後『狂気の愛』（1937 年）第二章に組み込まれる。

³⁵ 例えば「出会いに関するアンケート」において、「客観的偶然」は事実上、次のように定義される。「＜偶然とは、外的必然性が人間の無意識のうちに道を開く際の発現形式である＞」（『アンドレ・ブルトン集成』、前掲、237 頁）。

³⁶ 「シンデレラ灰皿 le cendrier Cendrillon」とは、蚤の市へ行く数ヶ月前、目覚めのときにブルトンに浮かんだ文句で、これにとりつかれた彼は、ジャコメッティにシンデレラの失くした靴のような小さな靴を作ってくれるよう頼んでいたが、いつまで経っても作ってもらえない、という状況下で、木のスプーンを見つけたのだった。

ただし、他方で「幻覚 hallucination」という設定については³⁷、とくにエルンストからの影響を指摘しておく必要があるだろう。彼の自伝的かつ理論的な文章をまとめた『絵画の彼岸』は1937年に出版されたが³⁸、すでに触れたように、それは一年後に披露されるマグリットの「生命線」にとって比類ない参考文献となった可能性が指摘されている。とくに、後者の「啓示」について考える上で最も近似性が認められるのは、「1925年8月10日」との書き出しで始まり、エルンストが「フロッタージュ」という技法を発見した際の状況を描写した部分である³⁹。そこでエルンストは、「耐えがたく視覚につきまとうある妄想」によって技法の発見に導かれたことを述べるのだが、その際、「幻覚」という語に派生する形容詞を繰り返し用いていることが注目される⁴⁰。

エルンストのこの文章は、我々の注目する1934年夏の時点では未発表だったが、にも関わらず、マグリットがそれに触れていた可能性は高い。というのも、「1925年8月10日」との書き出しで始まる上述の文章に先立ち、フロッタージュ「発見」のいわゆる〈前史〉を構成する部分は、1927年10月の時点で『シュルレアリスム革命』誌に発表されており⁴¹、続く肝心の部分に関しても、少なくとも1930年代前半には執筆済みであったと考えられるからだ。〈前史〉が発表されたのは、マグリットがパリ近郊に乗り込んで間もない頃だが、彼に先立ってパリに移住していた友人のカミーユ・ゲーマンは1927年の4月から10月初旬まで、留守番役というかたちで他ならぬエルンストのアパートに住み込んでいた⁴²。こうした交友関係を通して、マグリットがブリュッセルに引き揚げる1930年夏までの間に、未刊の状態にあったエルンストの文章に何らかのかたちで触れていたことは大いにあり得ることだ。

多くは推測の域を出ないものの、以上の考察からは、マグリットの「探究」はブルトン

³⁷ 1934年7月の手紙で用いられるものの、その後この言葉が直接用いられることはなかったようだ。「生命線」では「素晴らしい間違い」や「啓示」という表現が使われており、そこにマグリットの慎重さを見ることがもできる。

³⁸ Max Ernst, *L'Au-delà de la peinture*, in *Cahiers d'Art*, n° 6-7, consacré à Max Ernst, 1937 [邦訳：マックス・エルンスト『絵画の彼岸』巖谷國士訳、河出書房新社、1975年]。

³⁹ フロッタージュとは、いわゆる「こすりだし」のこと。凹凸のある素材の上に紙を置き、鉛筆やクレヨンなどでこすって模様を写し取る。

⁴⁰ « hallucinatoires » および « hallucinante »。

⁴¹ Max Ernst, « Visions de demi-sommeil » in *La Révolution surréaliste*, 3^e année, n° 9-10, 1^{er} octobre 1927, p.7.

⁴² ゲーマンはその後もパリに滞在してシュルレアリストたちと交友し、1930年5月にブリュッセルに戻った (CRI, pp.69-73)。

との対話を通して言語化の機会を得たこと、また、その際には「客観的偶然」や「幻覚」など、当時のパリのシュルレアリスムを特徴づけていた議論が参照された可能性が明らかとなった。

一方では確かに、近年発見された 1932 年の素描があり、鳥かごに入った巨大な卵が暗がりには浮かび上がるその表現はそれだけで「夜間の幻覚」の正当性を伝えるものである。したがって、マグリットがブルトンとの対話において始めからその衝撃を伝えなかったとしても、それは出来事に対して確信が持てなかつただけであり、それが対話の過程で確信に変わっていったと考えることも可能である。しかし、たとえそうだとした場合、《親和力》の重要性は《予期せぬ答え》というもう一つのイメージとの関連においてこそ明らかになると筆者は考えている。なぜならこれらのイメージは「対」を形成することで、「光と闇」を対象化してみせていると考えられるからだ。

第 2 節： 《親和力》と《予期せぬ答え》(1932 年)の類似性

管見の限り、《親和力》と《予期せぬ答え》とが「対」であるという指摘は、かつて一度もなされたことがない。ここではまず、作品の外的な根拠から確認していこう。その根拠として挙げられるのは四点あるが、第一点目は、前節でも言及した 1933 年 1 月初めのブルトン宛の手紙である。献呈された『通底器』への感想を簡潔に述べた手紙に、マグリットは最新の絵を伝える二枚の素描を同封したが、それらが《親和力》と《予期せぬ答え》を再現したものであった点についてはすでに述べた。第二に、これも前節で触れたことだが、「マグリットを説明するために」と題されたヌジェの文章が挙げられる。実際には、この文章は以下に紹介するマグリットの講演内容を踏まえて書かれたものとも考えられるのだが⁴³、いずれにせよ、《親和力》と《予期せぬ答え》の二作品のみを例として取り上げて

⁴³ 例えば、ヌジェは次のように述べている。「鳥かごの中に卵を置くのは自然なことである。したがってやり方が恣意的ということではなく、むしろ、おそらくスケールの変更がここでは驚きを生んでいる」、と。これは、1937 年にマグリットが行った講演で、鳥かごの中に卵以外の、例えば魚や靴が入っている状態は「恣意的で偶発的である」として退けられたことを受けていると考えられる。マグリット自身は卵の大きさについては強調しておらず、ヌジェはここで自分の見解を押し出している。彼によれば、卵の大きさが重要なのは、それによって「卵は鳥かごのように鳥を含んでいる」という「類推 [analogie]」が作動させられるからである。

いる点が注目される。

さて、第三の根拠はその講演、つまり、マグリットが1937年2月に「ロンドン・ギャラリー」で行った講演である。前節で確認したブルトンとの1934年の対話から年月が経ち、しかし一年九ヵ月後に「生命線」と題して行うことになる講演のオファーはいまだ受けていないこの時期、たまたまロンドンに滞在中であったマグリットは⁴⁴、おそらくメゼンスの勧めを受け、この友人が運営を任されていた画廊を会場にして、創作に関して十分程度の講演を行った⁴⁵。原稿の文章には(1)から(7)までの通し番号が振られ、(1)から(6)までは、1929年に彼がすでに言語化し発表していた、言葉とイメージの関係をめぐる考察のダイジェスト版となっており、これが講演の前半部に当たる⁴⁶。続く後半部は(7)に占められ、そこで「親和力」に基づくイメージの創作が、初めて公衆に向けて語られたのだった。

この講演において注目されるのは、そこで取り上げられた例が《親和力》と《予期せぬ答え》の二作品だったということだ。すでに二年半ほど前、ブルトンに対して「夜間の幻覚」を語っていたマグリットは、ここではそれに触れず、むしろ一転して、あたかも《親和力》のイメージが熟慮の産物であるかのように語っている。また、後の講演「生命線」

⁴⁴ 1937年2月12日から3月19日までのおよそ一ヶ月間、マグリットは収集家のエドワード・ジェームズがロンドンに構えていた邸宅に滞在し、注文に基づいて以下三点の大型タブローを制作した。《赤いモデル》(*Le modèle rouge*, 1937, CR 428)、《少年挿絵》(*La jeunesse illustrée*, 1937, CR 429)、《自由の始まりに》(*Au seuil de la liberté*, 1937, CR 430)。ジェームズとマグリットは、すでに前年ロンドンで開催されたシュルレアリスム国際展の折に知り合っていたが、この計画は、ロンドンに居住しマグリットの画商を務めるメゼンスとジェームズとの間で取り決められたものだった。ジェームズとマグリットとの関係については以下を参照。Stephanie D'Alessandro, ““Mirrors that Become Paintings”: Magritte’s Commissions for Edward James, London 1937-1938” in Umland (ed.), *op. cit.*, pp.194-209. なお、ジェームズのコレクションは1930年代のシュルレアリスムに特化し、なかでもダリの作品を多く含んでいた。また、マグリットの《複製禁止》(*La reproduction interdite*, 1937, CR 436)には後姿の男性が描かれているが、これはジェームズの肖像画である。

⁴⁵ 講演は2月中旬に行われたが、これは同年1月末から2月末にかけてロンドン画廊が開催していた展覧会「ベルギーの若手芸術家」と関連づけられた。講演に用いられた三枚のタイプ原稿には随所に素描が加えられているが、当日も黒板を使いながら、十分程度の話をしたらしい。講演には、妻ジョルジェット、スキュトネール、アモワール、コリネも駆けつけた(CR II, pp.53-54)。

⁴⁶ René Magritte, « Les mots et les images », in *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, pp.32-33 (再録: EC, pp.60-61) [邦訳: ルネ・マグリット「言葉と想像」瀧口修造訳、『みづゑ』第414号、1939年6月、654-655頁]。

において「探究」の例に挙げられる十六のイメージのうち、半数以上がこの時すでに制作済みだったのであるから、《人間の条件》や《陵辱》を取り上げてもよかつたはずだ。とくに後者のイメージは、ブルトンの講演録の表紙にも提供した、自信作ではなかつたか。それにも関わらず、弁証法的方法論を説明するためにマグリットが必要としたのが件の二作品であつたという事実は、方法論とこれらとの間に強い関連のあることを物語っている。

さらに第四の根拠として、時は下って 1954 年にマグリットが発表したごく短い文章が挙げられる。それは、彼がその二年前に始めた『写生の葉書』と題する刊行物に掲載された、以下のようなものである。「卵と鳥かご、扉と空虚、バラと短剣、ピアノと指輪、シーツと月、リスとその羽目板」⁴⁷。1950 年代に入り、弁証法的方法論の重要性に改めて立ち返ったマグリットは、バラと短剣の結びつきを示す《心臓への一撃》(図 83 : *Le coup au cœur*, 1952 年) のような作品を制作し始めた。ピアノと指輪は《幸せな手》(図 85 : *La main heureuse*, 1953 年) に見られる組み合わせであり、シーツと月については該当する作品が確認されていないが、リスと羽目板の組み合わせは《オーケストラの指揮者》(図 86 : *Le chef d'orchestre*, 1955 年) に実現された。興味深いのは、これら 1950 年代前半に制作されたイメージに加えて、二十年前の作品である《親和力》と《予期せぬ答え》のイメージが言及されていることだ。すでに述べたように、1938 年の「生命線」では他にも《人間の条件》や《陵辱》を含めた十六点が紹介されていた。したがって、《親和力》と《予期せぬ答え》の組み合わせは、改めて数ある作例の中から特別に選ばれたことになる。加えて、積極的にヴァリエーションを制作したわけでもない昔のイメージをマグリットが取り上げるというのは例外的なことである。

さて、ここまで外的な根拠四点を確認してきたが、今度は作品の内的な根拠について考察してみたい。《親和力》については本章の冒頭ですでに言及したので、ここでは《予期せぬ答え》を見てみよう。縦長の画面は全体に暗い黄褐色をし、中央にはカンヴァスの矩形を一回り小さくした形で屋内の扉が描かれている。この扉の形状は、さらにその内側に描かれた複数の割り型(モールディング)の線によっても数回繰り返され、このような仕掛けに促されて真っ先に視線が向かうのは、扉の中央に黒々と開いた、人型とも思われるような巨大な穴である。この穴の内側は、手前の空間を照らす光がわずかに及んだと仮定される床板の一部を除き、存在感のある真っ黒い陰によって占められている。

⁴⁷ *La Carte d'après nature*, n° 7, octobre 1954. 再録 : EC, p.395.

このような《予期せぬ答え》と《親和力》に関してまず注目されるのは、構図の相同性である。サイズは同一ではないが、いずれも長辺が一メートル以内の中型の作品である。今しがた説明したように、《予期せぬ答え》は実際のカンヴァスの縁、扉、割り型、穴が同心円状の入れ子構造を成している。一方の《親和力》も、卵、鳥かご、木枠が、やはり入れ子式に組み合わされていた。ただし、前者が画面の外側から中央に向かって視線を集中させるのに対し、後者は画面の中央から外側に向かって視線を拡散させるという視覚経験上の違いがあり、これについては次節で述べよう。他方で、例えば《弁証法礼賛》(図 50: *L'éloge de la dialectique*, 1937 年) のような作品があり、これも同様の探究に由来するものとして「生命線」で紹介されたが、外側から見られた窓を通して部屋の中に家が置かれている様子が覗けるこの絵もまた、確かに入れ子構造を示していると言える。だが、それが件の二作品と異なるのは、イメージの中心がカンヴァスの中央を外れ、その内側で完結していないという点だ。対して件の二作品は、画面内部で完結した、同心円状の入れ子構造に特徴がある。このような作品は意外に少ない。

以上のような構図の相同性から気づくのは、二つのイメージがともに「タブロー」の比喩となっているのではないかということだ。1932年に描かれたことが明白な素描が《親和力》に関して存在することについてはすでに述べたが、その素描において鳥かごを吊るす支柱は、金属製と思わせるような、細く滑らかな棒として表わされている。これは、当時流通していたスタンド型の鳥かご掛けと一致しているのだが⁴⁸、この素描において鳥かごを囲む枠は、かごとほぼ一体化したものとして描かれている。その枠が、ブルトンに送られた素描においては、明らかに幅が太く、ろくろ細工を施された木製の支柱に変わり、かごの間にも距離を取って存在感を増している。さらに油彩になると、左右の支柱は欄干とも剣玉ともつかない、謎めいた形状を呈するに至る。以上の三点が制作された順序は不明だが、明らかにこの順番で鳥かごの支柱は存在感を増すのであって、この点に立ち止まれば、マグリットはある時から鳥かごの支柱に、画架を暗示する役割を担わせたことがわ

⁴⁸ 以下は、ドイツ南西部の都市ルートヴィヒスベルクにある会社 Wagner & Keller が、1931年にライプツィヒで開催された見本市に出店した際のカatalogだが、その中に同様の鳥かごスタンドが掲載されている。 *Liste supplémentaire 1931 au catalogue de cages à oiseaux et accessoires édition 1929, Dernière nouveauté : cages à oiseaux chromées*, p.16. Catalogは独・仏・英の三言語標記となっている。Catalogについては以下のオークションサイトを参照。

<<http://www.delcampe.net/page/item/id,308557885,var,catalogue-Cages-a-oiseaux-Bird-cages-Vogelkafige-Wagner-Keller-Ludwigsburg-1931,language,F.html>>

かる。というのも、支柱は鳥かごを介してではあるが、白く巨大な卵を囲っているのであって、他方ではこの卵が、その色と大きさによってカンヴァスを暗示すると理解できるからである。一方で《予期せぬ答え》に関しては、同様の差異を示す素描が存在しないため、それが「タブロー」を暗示することを読み取るのはさほど容易ではないかもしれない。とはいえ、扉の形状がカンヴァスの縁を反復していることは明らかであり、その上で《親和力》との構図の相同性に思い至るなら、作者の意図は明白となる。《親和力》と《予期せぬ答え》は、ともにタブローの比喩なのだ。

さて、加えて見逃せない共通点は二作品の題名である。これについて、まずは《親和力》から検討してみよう。第一に言えるのは、この題名は明らかにゲーテ (Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832) による同名の小説の仏訳 « *Les Affinités électives* » から取られたものだということだ⁴⁹。1810年に『色彩論』を上梓し⁵⁰、一世紀前のニュートン (Isaac Newton, 1642-1727) の『光学』(1704年)を退けたゲーテは諸科学への関心が強く、その前年に発表した小説においても題名に化学用語を借用し、『親和力〔*Die Wahlverwandtschaften*〕』と名付けている⁵¹。この用語は、二つの化合物を作用させた場合に、元の結合が壊れて別の化合物を生むという現象を指すものだが、ゲーテは、四人の男女が織り成す複雑な関係を描くに当たって、これを題名に選んだのだった⁵²。マグリットの場合、問題となる関係は人間同士ではなく、まずは対象ないしイメージ間の関係、次いでそのイメージとそれを見る人間の関係となるが、すでに明らかのように、「親和力」という題名はそれだけで弁証法的方法論の核となる言葉である。1938年の「生命線」において、あるいはそれに先立って行われたロンドンでの講演において、マグリットは対象ないしそのイメージの間に「親和性〔*affinité*〕」が存在することへの確信を表明していた。「選択的〔*électives*〕」という形容詞がそのままゲーテからの引用だとしても、それは、二項の関係における排他的な必然性を強調するマグリットにとって好都合だったからに他ならない。つまり彼は、《親和力》の制作をとおして直観した、対象間の関係性を言い表すのに最

⁴⁹ 高橋幸次「序論—ルネ・マグリットの類似性：[見えるもの]に留まることについて」、前掲書、12頁。Suzi Gablik, *Magritte*, London: Thames and Hadson, 1970, p.101.

⁵⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *Zur Farbenlehre*, Tübingen: Cotta, 1810 [邦訳：J.W.V. ゲーテ『色彩論』木村直司訳、ちくま学芸文庫、筑摩書房、2001年]。

⁵¹ 日本語訳においては「親和力」という訳が慣例だが、本章では直訳を表記する。

⁵² Johann Wolfgang von Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, Tübingen: Cotta, 1809 [邦訳：ゲーテ『親和力』柴田翔訳、講談社文芸文庫、講談社、1997年]。

適な言葉をゲーテの小説に見つけ、率直な仕方ですそれを題名にしたと考えられるのである。

一方《予期せぬ答え》に関して、題名の前例は指摘されていない。だが、これについても《親和力》同様、題名自体が弁証法的方法論の要件を語っている点が注目される。方法論において「問題」に対する「解答」は、「親和力」によって予め運命づけられていたとみなされる一方、それが発見される際には「衝撃」を伴うということが、ブルトンとの対話の初期から語られていた。つまり「答え」、すなわちイメージの現われは「予期せぬ」ものとして経験されねばならないのであり、件の題名はこの点を率直に語っていると考えられる。実現されたイメージにふさわしい題名として考案されたのが「予期せぬ答え」だと素直に考えるなら、やはりこの場合も、弁証法的方法論は他ならぬこの絵の実現によって端緒が開かれたことを示している。

もちろん、これらに続けて制作された《人間の条件》など他の作品についても、題名が方法論を暗示していると考えられることはどこまでも可能である。しかしながら、「生命線」で取り上げられた他の作品と比べてみた場合、《親和力》および《予期せぬ答え》と同等に方法論を明示する題名は他になく⁵³、改めて二作品の特異性が浮かび上がる。

以上、作品の外的・内的な根拠を確認した考察からは、《親和力》と《予期せぬ答え》が互いに「対」を成す作品であり、弁証法的方法論の核はこれら二つの制作を通して形成されたことが明らかとなった。次節では、これらが「対」であることの意味をさらに掘り下げよう。

第3節： 《親和力》と《予期せぬ答え》に形象化された「光と闇」

《親和力》と《予期せぬ答え》が「対」であることの意味は、それらが何を形象化しているかを考えることで明らかになる。したがってここでは、それぞれの画面の中央にかなりの面積を使って提示されているのはいったい何なのか、ということを知りたい。

その際に参考になるのは、すでに参照した、1937年のロンドンでの講演における後半部

⁵³ 「生命線」で言及される順に、《火の梯子》、《人間の条件》、《突き刺された持続》、《弁証法礼賛》、《女巨人》、《共同発明》、《一致の光》、《アルンハイムの地所》、《彼岸》、《陵辱》、《赤いモデル》、《永遠の春》、《当然の選択》、《自由な結びつき》、《雷雨の歌》、《終わりなき連鎖》。

分である。マグリットはまず、特定の対象ないしそのイメージ間に存在する「親和力」について説明するに当たり、《親和力》のイメージを用いるのだが、ただしそれを「啓示」として語ることはせず、どのようにして鳥かごとの関係が「恣意的」でない対象（この場合は「大きな卵」）を見つけるか、という思考のプロセスを例示してみせた。これに続いて、彼は「扉」へと問題を移し、《予期せぬ答え》のイメージを得るために必要な思考のプロセスを同様に明かした後、次のように締め括る。

穴はしたがって、ごく当然ながら扉のなかに置かれ、この穴を通して闇が見えます。

このイメージは、その闇によって隠された見えない物が照らされるなら、再び豊かになるかもしれません。私たちのまなざしは、つねにもっと遠くへ行きたがり、最後には対象を、私たちの存在理由を見たがるのです⁵⁴。

マグリットは《予期せぬ答え》に「闇 [l'obscurité]」が描かれていることを明言し、さらに「照らす [éclairer]」という表現を用いることで、その「闇」に埋もれた「物 [la chose]」に「光」が当たる可能性と、そのことの重要性を示唆している。ここで述べられていることは、後の「生命線」においてさらに整理されたかたちで示されるのだが、そのときマグリットは、この方法論に弁証法的な体裁を纏わせるべく、「三つの与件 [trois données]」を断言することになる。それは、「対象 [l'objet]」「私の意識の陰 [l'ombre]」のなかでその対象に結びついた物 [la chose]」「この物が到達すべき光 [la lumière]」の三点であり、このような表現が上記引用文の内容を整理し発展させたものであることは明白だ。

ここから改めてわかるのは、《予期せぬ答え》に具体化されたイメージもまた、いわば方法論の母胎として機能したということである。言い換えれば、マグリットは「闇」を形象化したこの絵を契機に、方法論を展開しえた。彼は、描かれた「闇」をイメージの無尽蔵の母胎として捉え、そこに「光」が当たることによって何らかの対象が浮かび上がり、「予期せぬ答え」としてのイメージが現われる、可能性の場としてこれを理解することで、方法論を得たのだ⁵⁵。

⁵⁴ 原文は以下の通り。「Le trou se place donc tout naturellement dans la porte et par ce trou l'on voit l'obscurité. / Cette image pourrait de nouveau s'enrichir si l'on éclaire la chose invisible cachée par l'obscurité. Notre regard veut toujours aller plus loin, veut voir enfin l'objet, la raison de notre existence.» (EC, p.98).

⁵⁵ イメージの母胎としての闇については以下を参照。石崎浩一郎「闇と母胎」『イメージ

このように《予期せぬ答え》に「闇」が形象化されているとすれば、同様の観点から《親和力》を理解することは可能だろうか。ここで、前者において「闇」が「黒」という色（ないし無彩色）で表わされていたのであるから、その対極である「白」によって後者が「光」を表わしていると考えerことは容易い。奇しくもここで参考になるのはゲーテの『色彩論』だが⁵⁶、その中で彼は、「黒を闇の代表、白を光の代表と名づけ」ている⁵⁷。前者は「視覚器官を休息の状態に」おき、対して後者はそれを「活動の状態におく」のだと言われるが⁵⁸、これは、すべての色（波長）の可視光線が吸収されると「黒」く見え、逆にすべての色（波長）の可視光線が乱反射されると「白」く見えるという、現在の通説を別の仕方で表現したものとも理解できる。実際、《親和力》と《予期せぬ答え》が構図の相同性を示す一方で対照的に見えるのは、前者が白い卵という色と形態、そして意味によって手前に張り出して見えるのに対し、後者は黒い穴という色と形態、および意味によって奥まって見えるからである。そのため、前者において視線はおのずと画面中央から外側に向かって拡散し、後者においては外側から中央へむけて収斂するという、正反対の印象が生じることになる。「白」と「黒」が対極的な視覚経験であることを確認しよう。

《親和力》の卵が「光」を表わしているのではないかという憶測は、1932年に制作された例の素描からも成り立つ。そこには、巨大な卵が暗がりの中で不気味にも白く輝いている様子がよく表現されているが、これは、グワッシュ、水彩、インク、木炭という複数の素材に、「異例の」道具であるスプレー、ペンシル、ブラシという複数の道具を組み合わせ、

の王国—幻想の美学』講談社、1978年、51-65頁。石崎によれば、闇そのものは「物質でもなければ形態でもない」。それは「ものがかたちをとる以前の姿、かたちがさだかならぬ霧の彼方にあつて不定形で流動的な混沌のなかにその可能性を胚胎している状態に他ならない」（同上、57頁）。

⁵⁶ ニュートンの『光学』が色彩を「光」に還元し、闇をその欠如とみなしたのに対し、ゲーテの『色彩論』は「光と闇」という古来からの対を重視し、この二極間にすべての色はあると考えた。彼にとって、白と黒は光と闇を代表するために色彩とはみなされず、無彩色とされる。対して色彩は、この二極間で展開される「陰影」とみなされる（参考までに教示編のいくつかの節番号を挙げておく：69, 259, 501）。こうしたゲーテの色彩論については以下を参照。前田富士男「「オーバーラップ」の芸術学—感性の歩みにむけて—」、東洋大学哲学科編『東洋大学哲学講座3：哲学をつくる』知泉書館、2005年、167-190頁。高橋義人『形態と象徴—ゲーテと「緑の自然科学」』岩波書店、1988年。

⁵⁷ ゲーテ『親和力』、前掲書、208頁（教示編、第249節）。彼によれば、「光と闇は網膜に全体として異なった情緒を与えるのであるが、同時に目に映る黒と白の像は、光と闇によって継起的に生み出されたかの状態を並列的に引き起こすであろう」（教示編、第15：同上、127頁）。

⁵⁸ 教示編、第18節：同上、128頁。

手間暇をかけて描かれたことがわかっている⁵⁹。さらに、この素描は知人への贈り物であったことが知られているが、そのために丹精を込められたというよりはむしろ、思い描くイメージを何とかして具体化しようとする執念を感じさせる一枚である。このように、この素描でマグリットが実現したかったのは、巨大な卵が光り輝く様子だったのではないかということが強く推察される。

こうして、再び「夜間の幻覚」をめぐる問題が呼び起こされることになる。だが、大事なことはその真偽に拘泥することよりも、語られる「幻覚」の内実に迫ることだ。それは「夜」だった、とマグリットは語る。夜中に目覚めた彼が、例えばカーテン越しの月明かりで鳥の入った鳥かごを確認し得るとしても、《親和力》およびその素描たちが示しているような鮮明さで、鳥に代わって鎮座する巨大な卵を目撃するとすれば、現実的に考えた場合、その卵はそれ自体が発光している性質のものとなる。したがって、マグリットが夜の室内という場面設定を行ったのは、鳥に置き換わった「卵」を同時に「光」としても印象づけるためだったということが推察される。さらにそれは、すでに引用したいくつかの記述を参考にすれば、「意識の陰」すなわち画家の無意識に潜在していた「卵」がそれとして意識に到達した際の「光」としても理解可能なものであることがわかる。しかしその一方で、《予期せぬ答え》が「闇」を形象化したと言っているのとは異なり、《親和力》が「光」を形象化したと言うだけでは十分でない。どういうことか。

たしかに白さが強調されてはいる。だが、《親和力》の巨大な卵の側面にはまた、画面の手前上方から射すと仮定された「外」的な「光」を受けて生じたはずの「陰」がしっかりと描き込まれてもいることに注目しよう。それが「卵」に物体としての量感を与え、観者はその中に何かが隠されているのではないか、だとすればそれは何なのか。その過程で気がつくのは、際立つ白さによって「光」を想起させる卵も、一方でその内部には光の届かない「闇」を有しているということだ。

卵が内包する「闇」は、すでに考察した「扉」の向こうのそれよりも、一層意味が明確であるように思われる。ここで、「卵の存在論」を軸にジル・ドゥルーズの思想を解説した檜垣立哉の言葉を借りれば⁶⁰、卵の内部は「どろどろした流体でしかな」く、「それが何になるのかが、あらかじめ決定されているわけではない」。それは「多様なかたちをとるため

⁵⁹ Whitfield, *op. cit.*, 2012, p.76, note 12.

⁶⁰ 檜垣立哉『ドゥルーズ：解けない問いを生きる』日本放送出版協会、〈哲学のエッセンス〉、2002年。

に、それ自身はかたちをなしていない力のかたまり」であり、一言でいえば「潜在的な多様体」である⁶¹。このように、卵に含まれる「闇」は、まさに形象化の力を表わすものとして理解される。マグリットが《親和力》の卵を「並外れて大きく」描いたのは⁶²、そのような潜在力としての「闇」を指し示すためでもあったはずなのだ。

この点をさらに比較によって明らかにすべく、1936年に描かれた《透視》(図 49: *La clairvoyance*, 1936年)を見てみよう。これは、マグリット自身が絵を描いている場面を表わした「自画像」である。絵の中の彼はスーツを着用し、左手にパレット、右手に絵筆を構えて、画面右手の椅子に後姿で腰掛けている。画面中央には、褐色の画架に掛けられて白いカンヴァスが直立しているが、その中央には羽を広げた一羽の灰色の鳥が大きく描かれ、彼の絵筆はそれを仕上げるべくカンヴァスの上に置かれている。ところが、画家の顔はカンヴァスの方を向いておらず、画面左手のテーブル上に置かれた一個の卵を見つめているのである。この卵は日常的に目にする小ぶりのサイズだが、テーブルには赤い布が掛けられているため、白さがすぐ目にとまるようになっている。

このような《透視》は、《親和力》に関する種明かしのように見える。一見すると、前者では卵と鳥の間に「親和力」のあることが問題になっているのかと考えてしまいがちだが、注意深く見れば、ここで明かされているのはむしろ、卵とカンヴァスの間の「アナロジー」であることがわかる⁶³。第一に、それらは白さにおいて一致し、第二に、画家が卵の中に鳥を「透視」しているのだとすれば、卵もカンヴァスも、ともに鳥を〈内包〉している点において一致する。卵の大きさを想像上で引き伸ばし、カンヴァスの代わりに置くならば、画架は鳥かごを吊るす枠となり、《親和力》とほぼ同等のイメージを得られることがわかるだろう。ただし、そのためにはさらに鳥かごが必要となり、ここでその意味を考えてみれば、それは卵が完全にカンヴァスの寓意となるために必要なものであることがわかる。《透視》において、画家は卵に秘められた幾つもの可能性の中から唯一の鳥の形態を引き出しているわけだが、この作業を言い換えれば、可能性として卵の中に潜在していた形象をカンヴァスに固定することでもある。カンヴァスは、あらゆるイメージに開かれた場であると同時に、それらを閉じ込める「監獄 prison」でもあるのだ⁶⁴。カンヴァスのこのような

⁶¹ 同上、28頁。

⁶² Nougé, *op.cit.*, 1997, p.133.

⁶³ ヌジェが指摘したのは、鳥かごと卵とを結びつけるアナロジーであった (*Ibid.*)。

⁶⁴ Nougé, *op.cit.*, 1997, p.134.

両義性ゆえに、その寓意化に当たっては、卵と鳥かごという二つの要素が必要とされたと考えられる。

以上の考察から明らかなように、《親和力》においては「卵」という対象を通して「光」と「闇」の概念が二つながらに形象化されていると見るべきである。この点を踏まえ、改めて絵と題名の関係に立ち止まってみれば、マグリットはこの絵を通して、鳥かごと卵の間の「親和力」のみならず、卵に暗示される「光」と「闇」の間にも「親和力」が働いていることを悟ったのはあるまいか。そのように考えると、その直後に《予期せぬ答え》が制作されたことにも納得がいく。《親和力》において「光」が明示的であるのに対し、「闇」はあくまでも暗示的に留まっていることから、マグリットが改めて「闇」を明示する必要性に駆られ、そのために《予期せぬ答え》を思いついた可能性はごく当然のものであるだろう。

つまるところ、《親和力》と《予期せぬ答え》が「対」であるのは、前者を制作したマグリットがそこに「光」と「闇」という二つの概念が胚胎していることを発見し、そのことをより明確にするために後者を制作したからだと考えられるのだ。

おわりに

本章で明らかにしたように、二つの対象が「親和力」で結ばれ、それらが一つのイメージとなって「予期せぬ答え」として現われるという「弁証法的」探究は、《親和力》と《予期せぬ答え》という二つの絵の制作を通して着想された。方法論の出発点であるそれらは、同時に「光と闇」を形象化したものでもあることが明らかとなったが、この点は、探求の与件が「光と闇」であることをほぼ直接的に言語化した「生命線」の記述とのつながりを考慮するとき、決定的な重要性を帯びてくる。

以上を踏まえ、次章では、「生命線」において「光と闇」がいかに主題化されているかを考察する。

第4章： 1938年の講演「生命線」と油彩画《彼岸》(1938年)に形象化された「光と闇」

はじめに

1938年11月20日、四十歳の誕生日を翌日に控えたこの日、アントワープ王立美術館の講堂に集まったおよそ五百人の聴衆を前に、マグリットは「生命線 [La ligne de vie]」と題する講演を行なった¹。この自伝的講演は、台頭するファシズムへの抵抗を旨とする政治理念の表明と画業の紹介という、大きく分けて二つの部分から成り²、その繋ぎ目においてシュルレアリスムの正当性を主張すると、彼はジョルジョ・デ・キリコやマックス・エルンストらの名を挙げて「シュルレアリスム絵画」を紹介し、そこに連なるものとして自らの画業を少年時代から辿った。講演の山場は、鳥かごと卵の間に「親和力」が存在することを悟った「1936年」の「啓示」体験が語られる件にある。この出来事をきっかけに、彼は新たな方法論に目覚め、二つの対象が「親和力」によって結びつき、そのために「明白な詩」の様相を呈するようなイメージの探究に乗り出したと述べられる。さらに、このような探究は、「問題」から「解答」に至る過程として経験されるということも強調される。

さて、先行研究において「生命線」が言及される際、問題となるのはもっぱらこの新

¹ CRII, pp.67-72. 本章第三節で詳述するが、講演原稿にはいくつかのバージョンがあり、決定稿は存在しない。このため、シルヴェスターとウィットフィールドはカタログレゾネ編纂時の調査に基づいて各稿を比較し、最終的にはおそらくこのように発言されたであろうと思われる便宜上の決定版を作成して以下に発表した。David Sylvester & Sarah Whitfield, « La conférence perdu de Magritte », in *Magritte, exposition du centenaire* [ex.cat.], Bruxelles: Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 1998-1999 [以降 *Centenaire* と略記], pp.41-48. ただし本章は、筆者が最も信頼に足ると考える、以下に再録された1938年10月版の原稿 (EC, pp. 115-123) に依拠する。

² マグリットは、「世界を変形するであろうプロレタリア革命」を望むという、シュルレアリストとしては半ば当然の理念を表明し、全体主義の蔓延する社会情勢と、それが起因すると彼の考える、ブルジョワ・イデオロギーに対して痛烈な批判を加えた。講演終了後、彼がロンドン在住のメゼンスに書き送った手紙からは (CRII, p.68)、講演の聴衆が主としてブルジョワ階級の美術愛好家たちだったとすれば、彼の政治的な発言が彼らの気分を害したであろうという気遣いが読み取れる。

たな方法論である。それは「問題の芸術 [l'art du problème]」や「弁証法的メソッド [la méthode dialectique]」、「弁証法的体系 [système dialectique]」など、様々な呼称のもとで紹介されてきたが³、すでに前章で議論したとおり、とりわけ「啓示」のどの時系列的な関係が関心の対象となってきた。というのは、この「弁証法的」探求を画家に啓示したとされる鳥かごと卵から成る幻覚が、「生命線」では 1936 年に経験されたと述べられているにも関わらず、それを再現したかのような《親和力》(図 37: *Les affinités électives*) が、1932 年あるいは 1933 年という、より早い段階で制作されたと考えられてきたからだ⁴。このような議論において「生命線」は所与のものとして扱われ、テキストそのものが考察の対象となって掘り下げられる機会はこれまでほぼ皆無であった。これに対し本章は、「光と闇」のテーマに焦点を当ててテキストを精読することで、改めてその重要性を指摘するものである。結論を先取りして言えば、マグリットは「生命線」の執筆をとおして、「光と闇」の主題を〈可視性〉と〈生〉をめぐる関心から掘り下げ、創作の条件として引き受けたのだ。

ところで、「生命線」において「光」が重要な主題として機能しているということは、すでに以前から指摘されてきた。先鞭をつけたのはアンドレ・ブラヴィエで、彼はマグリットの全著述集を編んだ際、「生命線」の本文中にある『「光」の問題』という言葉に注を付し、それがマグリットの恒常的な関心の的であったことを述べるとともに、ベルギーの哲学研究者アルフォンス・ドゥ・ヴェーレン (Alphonse De Waelhens, 1911-1981) との間で 1954 年に交わされた、「光」をめぐる議論への参照を促した⁵。その後、ミシェル・ドラゲは新たに「光と闇」のテーマを仄めかすかたちで、「生命線」におけるマグリットが自分の作品を「昼 diurne」と「夜 nocturne」の両面性に特徴づけられると

³ Michel Draguet, *Magritte, son œuvre, son musée*, Paris: Hazan, Bruxelles: Musée Magritte Museum, 2009, p. 83, p.101. Paul Nougé, *René Magritte (in extenso)*, édition établie par Virginie Devillez, Bruxelles: Didier Devillez Éditeur, 1997, p.85.

⁴ cf. David Sylvester, *Magritte*, Houston: The Menil Foundation, 1992, p.223., CRII, p.16. ドラゲはさらに遡り、論拠を明示していないものの、視覚体験は 1931 年に起きたと述べている (Draguet, *op.cit.*, 2009, p.80, p.101)。近年、《親和力》と同等のイメージを描いた二枚のドローイングの存在が明らかになったが、それらは 1932 年中に制作されたことが明らかであり、そのために油彩もまた 1932 年中に制作された可能性が高いと判断されるようになった (Sarah Whitfield (ed.), *René Magritte, Newly Discovered Works, Catalogue Raisonné VI*, Houston: Menil Foundation, Brussels: Mercatorfonds, Magritte Foundation, 2012, pp.76-78)。

⁵ EC, p.129, note 48.

結論づけていると指摘した⁶。さらにドラゲは、昼の面は以後の展開のなかで考察を深められ形成されていくという指摘、そしてそのような展開は、とりわけ弁証法的探究に関する説明において「光」が決定的な役割を担っていることに予兆として現われているという指摘を行なった⁷。ドラゲはあくまでも示唆的な言い方に留めているのだが、これらの指摘からは、マグリットが「光と闇」の主題を創作に引き受けたのはとりもなおさず「生命線」という場であった可能性が理解できる。もっと言えば、そこで語られた創作の方向性が、1940年代の「太陽の時代」や⁸、その後の《光の帝国》に代表される1940年代末以降の作品を規定しているのではないかと考えることもできる⁹。

本章はこれらの仮説を念頭に、「生命線」の内容および関連する絵画作品を検討する。その際、複数存在する原稿の版の比較も含まれるが、比較に当たっては、この辺りの事情を明らかにしたデイヴィッド・シルヴェスターらの仕事を参照する。注目するのは、原稿の推敲過程で加えられた修正・加筆のいくつかは、「光と闇」をめぐる問題意識からなされたという事実である。そこから明らかになるのは、「闇」を潜った後、「光」の下に見出されるのが求めるイメージであるという設定を行なうことで、マグリットは一つ一つのイメージを「光と闇」に条件づけられたものとみなし、そのことによってイメージを〈見ること〉ないし〈生きること〉をめぐる根源的な問いの場たらしめようとしていることである。「生命線」は、そのような探究を通して、いつか〈生〉を総体的に把握しうるのではないかという期待に支えられたテキストであることが明らかになるだろう。また、以上の考察過程を通して、「生命線」と同時に油彩画《彼岸》(図 55 : *L'au-delà*, 1938 年) の重要性も浮かび上がることになるが、第一稿執筆直後に制作されたと考えられるこの作品こそは、「生命線」の基調をなすヴィジョンの具現として理解されるだろう。

⁶ Draguet, *op. cit.*, 2009, pp.100.

⁷ Draguet, *op. cit.*, 2009, pp.100-101.

⁸ 1940年代の印象派風様式の作品を指す呼称。「ルノワール時代」と呼ばれることも多いが、マグリット自身は当時「太陽の時代 *la période solaire*」ないし「陽だまりのシュルレアリスム *le surréalisme en plein soleil*」と呼んでいた。言葉の単純さにおいて彼の問題意識を最もよく表わすと思われる前者を筆者は用いる。

⁹ カタログレゾネによれば、《光の帝国》は1949年から1964年の間に制作され、油彩で十六点、グワッシュで十七点を数える。なお、ここで述べた理解の方向性は、すでにドラゲによって当然のごとく灰めかされてきたことだが、それを改めて論証するところに本論の意義がある (Michel Draguet, *Magritte tout en papier, collages, dessins, gouaches*, Paris: Hazan, 2006, p.84, pp.122-124)。

第1節： 墓地の光景

「生命線」において最初に「光と闇」の主題が確認されるのは、すでに第一章第四節で引用した、少年時代の墓地での思い出を語った部分である。第一章で確認したとおり、「とある田舎町」の墓地はエノー州ソワニーに実在し、その墓地でマグリットが見かけた画家はアンリ・ユイゲンスなる人物で、出会いは1912年のクリスマス休暇の折、すなわち母親レジナの自殺からまだ一年と経たない頃になされたという¹⁰。興味深いのは、この詳細な事実に迫ったロワザンが、この墓地での体験を《光の帝国》(図 80, 92 : *L'empire des lumières*, 1949-1965年)へと関連づけながら次のように述べていることだ。すなわち、「絵画との出会い」が「生と死に関わる状況の只中で、闇と光に戯れながら」なされたとすれば、この経験は「それ自身、昼と夜との神秘的な結合を体現していたのではなかろうか」という指摘を彼はしているのである¹¹。

「光のもとへ行く *venir à la lumière*」「光に向かって目を開く *ouvrir les yeux à la lumière*」という表現が「誕生」を意味し、反対に「光を失う *perdre la lumière*」という表現によって「死」が表わされたり、あるいは「死の闇 *l'ombre de la mort*」という表現が一般に用いられるように、「光と闇」は太古から「生と死」の隠喩として機能してきた言葉である。幼いマグリットが地下納骨室の「闇」に潜り込み、「光」のもとに再び出てくる遊戯を繰り返していたということは、彼が誕生と死の擬似的な反復に興じていたこととして理解できる。この遊戯のさなか、光のもとに出た彼は、小径で写生する一人の画家を認め、同時に、画家によって描かれつつある眼前の風景を「絵のよう *pittoresque*」なものとして再認識したという¹²。この体験の象徴的な意味を考えるなら、このとき幼いマグリットは画家となる将来の自分自身を眺めたとも理解できるだろう。

重要なのは、絵によって二重化された世界の光景が感慨深いものとして彼に現われたのは、そこに「死」の観念が内包されていたからだということだ。季節はおそらく初冬。折れた石柱と散り敷いた枯れ葉からなる情景が、墓地という場所とともに「死」の観念を担っていることは明らかである。こうして立ち現われた風景が「ピトレスク」だと言

¹⁰ Jacques Roisin, *Ceci n'est pas une biographie de Magritte*, Bruxelles: Alice Éditions, 1998, pp.103-116.

¹¹ *Ibid.*, p.116.

¹² 以下を参照。高山宏『庭の綺想学——近代西欧とピクチャレスク美学』ありな書房、1995年。

われるとき、そこではこの言葉に対するマグリットなりの定義が行われていると理解すべきである¹³。実際、講演が進み、「現実世界を問題にする」という新たな目標を掲げて行った 1925 年から 26 年にかけての創作が酷評されたことについて語る際、彼は、作品に欠けているとして批評家たちから非難を受けた「伝統的な画趣 *le pittoresque traditionnel*」を皮肉って、次のように述べている。「廃墟と化した墓地におけるあの小径の伝統的な画趣が、子どもの頃の私にとって魔法のように思われたのは、私がそれを地下納骨室の夜のあとで発見していたからなのです」¹⁴。彼によれば、「画趣」という効力が発揮されるのは、対象が「新たな秩序ないし特定の状況下」に置かれるという条件においてのみである。したがって、幼いマグリットは地下納骨室の「夜 *la nuit*」を潜ることによって、光に溢れた地上の昼の風景が「新たな秩序」のもとに置かれた様を見出したことになるが、それは、「生」の裏面に「死」が、「光」の裏面に「闇」が控えていることへの認識を通して、「生」の風景を総体的な在り方において捉え直す経験であったと言えるだろう。

こうして、光に包まれた墓地という光景の重要性が理解されたとき、「生命線」には今一つ、「エロティスム」が副次的な主題として盛り込まれていることにも注目がいく。十七歳頃になり、「人が押し付けるような世界とは違うふうに世界を見」たいと欲したマグリットは、墓地で芸術の魔法を感じ取った際の「姿勢 *la position*」によってそれが可能になると思い、これを「再発見しようと試み」る。そのような折に、彼は偶然から未来派の絵画を「良識に対して放たれた力強い挑戦」として発見するのだが、ここで再び墓地の光景が引き合いに出され、未来派の絵は「例の古い墓地の地下の納骨室から再び上がる時に再発見していた、あの同じ光であった」と述べられる。この表現は確かにインスピレーションの比喻ではあるが、それだけでないことは、彼が次のように述べていることから明らかだ。すなわち、マグリットは一連の「未来派タブロー」を「まったくの陶酔のうちに」描いたが、それは未来派に対する美学的な共感からではなく、エロティスムという「純粹で力強い一つの感情」に動機づけられていたというのだ。彼の夢

¹³ 「ピクチャレスク」とは 18 世紀のイギリスに発祥し、その後ヨーロッパ大陸へと伝播した概念だが、明確な定義が存在するわけではない。グランド・ツアーを通してイタリアの風景画に親しむ人々が英国に増えたことが事の発端となったが、広く言えば、「絵になる」「風景」を現実世界のなかに「発見」しようとする近代的な心性を指す

¹⁴ EC, p.119.

想の数々が対象としていたのは「例の古い墓地で知ったあの少女」であり、彼女が絵の中で、「駅や祭り、あるいは町の、活気あふれる様々な雰囲気の中に巻き込まれていた」。こうして彼は、「幼年時代に抱いていたのと同じあらゆる感覚を再び見出していた」という。以上のように語られるとき、マグリットの自称する未来派絵画は独自の理解を要請するが、一方で、幼い彼が墓地で見出していた「生」の風景もまた、その意味の重層性において理解されるべきものとなる。というのも、墓地での遊戯の傍らには「少女」がいたのであり、地下納骨室という、狭く暗い空間に異性とともに入り込む経験は多分にスリリングであったろうし、再び地上に上がる行為は彼女を伴うことで、より高揚感に満ちたものであったと推測される¹⁵。すでに思春期を迎えていた彼が、エロティスムの感情とともに見出したのが墓地の光景であったということは、マグリットが「生と死」のうちに、「性と死」の主題もまた見ようとしていることを明かしている¹⁶。

改めて注意しなければならないのは、以上のように語っているのはあくまで 1938 年当時のマグリットだということだ。この記述に反映されているはずの意図を読み取る必要がある。エロティスムへの言及はこれ以降、直接にはなされないが、講演の結論部に至って彼はやや唐突に、前世紀ドイツの哲学者フリードリヒ・ニーチェ (Friedrich Nietzsche, 1844-1900) を引き合いに出して次のように言う。「ニーチェが考えたのは、過度に興奮した何らかの性的システムがなければ、ラファエロはこれほどたくさんの聖母を描かなかっただろうということだ」¹⁷。マグリットは、ラファエロ (Raffaello Santi, 1483-1520) の作品に対して聖職者や美学者が加える慣習的な説明が、「キリスト教信仰

¹⁵ 以下を参照。藤元登四郎『シュルレアリスト精神分析』中央公論事業出版、2012年、110頁。

¹⁶ ジークムント・フロイト (Sigmund Freud, 1856-1939) は『快感原則の彼岸』(1920年、仏語訳：1920年)において「生の欲動」(そこには性欲動も含まれる)に對立する「死の欲動」という概念を導入したが、「生命線」の文章からはマグリットがこの著作を参照した可能性が窺われる。とくに、地下納骨室から地上に出るという遊びに関する件は、子どもの遊戯の代表として「いないいないばあ」を取り上げた、上記著作における考察を踏まえた可能性が高い。1937年には、マグリットが自ら《快感原則》という題名を選択した油彩画も制作されており (*Le principe du plaisir*, 1937, CR 443)、彼がこの著作に親しんでいたことはほぼ確実である。

¹⁷ 「芸術家は、いくらかましなものなら、(肉体的にも)強い素質を持っており、精力に溢れ、猛獣であり、肉感的である。性的組織の或る種の過熱なくしては、ラファエロのごときは考えられない……」(氷上英廣訳『ニーチェ全集 11』、白水社、一一七頁)。Nietzsche, *La Volonté de puissance*, Henri Albert (trad.), Paris: Mercure de France, 1903, p.154.

の激しさ」や「純粋な美の欲求」といった動機を持ち出すのに対し、ニーチェのような解釈こそ「健全」であるとする¹⁸。続けて彼が主張するのは、「無秩序で、矛盾に満ちたこの世界」においては、それを理解可能なものとして「正当化」しようと説明を尽くして経験を矮小化するのではなく、「ある深い分析の成果であろう経験」を「生の中心に」据えて展開すべきということだ。このような説明を通して対抗的に彼が正当性を訴えているのは、新たな方向性としての弁証法的探究に他ならないが、これによって「生の知られざる可能性」に接近しうるような絵画経験を打ち立てられるはずだと決意表明をしているのである。この決意を考慮に入れれば、絵画との出会いがすでにエロティスムの力に導かれたものだったという設定は、自らの創作が、ラファエロのそれにも匹敵するエネルギーに動機づけられていることを暗示するためのものだということがわかる。つまりマグリットは、彼の画家としての原光景がすでにエロスのエネルギーに溢れていたことを暗示することで、今後の創作もまた同じエネルギーによって導かれていくであろうことを確認しているのだ。

第2節： 「弁証法的」イメージの探究

今しがた確認したように1938年のマグリットは、目指す絵画経験の実現にとって弁証的方法論が肝要であると考えている。おそらくそのことの必然的帰結として、この創作指針は「生命線」という一つの物語において、「光と闇」の主題が収斂する地点となっている。すでに見たように、少年時代における墓地の光景はその後、未来派絵画との出会いの際、「エロティスム」という感情の高揚を通してフラッシュバックしたと語られるが、「生命線」（1938年）の以後の展開に同じ光景を求めるとき、それは弁証的方法論を語る以下の部分に再び現われ、もっと言えば昇華しているように思われるのだ。

¹⁸ マグリットがラファエロを引き合いに出したのは、マックス・エルンストがその自伝的著作『絵画の彼岸』（1937年）において、やはりイタリアルネサンスの「巨匠」であるレオナルド＝ダ＝ヴィンチに言及したことを意識してのことだったという可能性も考えられる。

1936年のある夜、私は部屋で目を覚ましましたが、その部屋には鳥かごとその中で眠る鳥が置かれていました。見事な間違いによって、私はかごの中で鳥が消え、卵に替わるのを見ました。そのとき私は、詩にかんする新たな、驚くべき秘密を掴んでいました。というのは、私が強く感じた衝撃はまさしく二つの対象、つまり鳥かごと卵の、親和性によって引き起こされていたからです。対して、以前はこの衝撃を引き起こすのに、いかなる類縁性もない対象同士を出会わせていました。

私はこの啓示に基づいて、鳥かご以外の対象が同様に示せないかどうかを研究しました。対象に固有で、かつ厳密に運命づけられた要素を明らかにすることによって、卵と鳥かごがその結合によって生み出し得たのと同じ、明らかなポエジーを示せないかどうかを。

発見すべきこの要素、各々の対象にとりわけ人知れず結びついたこの物について、私は研究中に確信を得ました。つまり、私はこの物をつねに前もって知っているけれども、この認識はまるで、私の思考の奥に見失われているようだ、ということ。この研究は、各対象につき唯一の正しい答えしか与えられなかったため、私の調査は問題の解答を追求することに似ていましたが、問題の与件として、私は次の三つを有していました。対象、私の意識の陰のなかで対象に結びついた物、この物が到達すべき光、の三つです¹⁹。

「生命線」のこの記述には、二段階に亘って「光と闇」の主題が認められる。まず、夜

¹⁹ EC, p.121. 原文は以下のとおり。「Une nuit de 1936, je m'éveillai dans une chambre où l'on avait placé une cage et son oiseau endormi. Une magnifique erreur me fit voir dans la cage l'oiseau disparu et remplacé par un œuf. Je tenais là un nouveau secret poétique étonnant car le choc que je ressentis était provoqué précisément par l'affinité de deux objets : la cage et l'œuf, alors que précédemment je provoquais ce choc en faisant se rencontrer des objets sans parenté aucune. / Je recherchais, à partir de cette révélation, si d'autres objets que la cage ne pourraient également manifester, grâce à la mise en lumière d'un élément qui leur serait propre et qui leur serait rigoureusement prédestiné, la même poésie évidente que l'œuf et la cage avaient su produire par leur réunion. / Cet élément à découvrir, cette chose entre toutes attachée obscurément à chaque objet, j'acquis au cours de mes recherches la certitude que je la connaissais toujours d'avance, mais que cette connaissance était comme perdue au fond de ma pensée. / Comme ces recherches ne pouvaient donner pour chaque objet qu'une seule réponse exacte, mes investigations ressemblaient à la poursuite de la solution d'un problème dont j'avait trois données : l'objet, la chose attachée à lui dans l'ombre de ma conscience et la lumière où cette chose devait parvenir. »

中に目を覚まして鳥かごに入った卵を認めるとすれば、それは暗がりの中でそれ自体が発光しているはずである。マグリットは、この視覚体験を言い換えるのに 1938 年 7 月版の草稿では単に「そこ là」という語を用いていたのだが、同年 10 月版においてこれを「啓示 *révélation*」という語に置き換えている²⁰。このような語の選択から、彼は一種の「光」を見たはずであり、それは鳥かごと卵という二つの要素が結合することで生じた、イメージ創出の「衝撃」の光、あるいは「意識の闇」に沈んでいた卵が、光へと浮上した際のそれであったと理解することは不当なことではないだろう。すでに前章で行った考察を踏まえれば、このような描写が「光と闇」を喚起するものであることは明白だ。実際、このヴィジョンによって開始された探究がまさしく「光と闇」に条件づけられたものであることが、次の段階において明らかにされる。

一つの対象を「問題」として捉え、模索を通して「思考」あるいは「意識」の「闇」から対象に結びついたもう一つの「物」を探り当て、「光」の下に連れ出す。そうして出来た二つの要素から成るイメージが「解答」とみなされるという思考の過程は、否応なしに、少年時代の墓地の光景へと私たちを送り返す。墓地の光景と弁証法的方法論は、闇を潜って光の下に再び上がるとそこには新たなイメージ、ないし新たな様相で立ち現れた世界が広がっているという光景のシークエンスにおいて二重化する。と同時に、この二重化には、行為主体がマグリット自身なのか「物」なのかという差異が含まれることにも気づく。この二重化と差異から示唆されるのは、墓地の光景が、いわば純粋な可視性の体験ともいうべきものであり、対して方法論は、それへの到達不可能性へと逆行するための手続きとして理解されるのではないかということだ。この点を考慮すれば、親和力の模索というのは、じつは視覚の有限性をめぐる問いかけであって、「光と闇」はその問いに迫るために人間に与えられた条件として、言い換えれば、最も根源的な親和力で結ばれた「対」として理解される。

弁証法的方法論によって得られるイメージの性質について、ミシェル・ドラゲは、「イメージの構造」が「感覚の考古学」として作用すると表現したが²¹、マグリットは、観者がイメージを前に、埋もれていた感覚を掘り起こしてゆくことを、予めイメージに闇から光へ至る過程を刻印することによって保証しようとしているように思われる。それは、自らの創作が、かつて純粋な可視性を通して捉えていたはずの「生」の総体を、新

²⁰ 版に関する詳細は註 27 および註 30 を参照。

²¹ Draguet, *op. cit.*, 2009, p.101.

たに捉えようとする試みであるだろう。

第3節： 《一致の光》（1933年）に対する再解釈

「生命線」の原稿としては三つの版が存在する²²。先行研究に基づき、可能な範囲でこれらと比較したところ、1938年7月付の草稿と10月版以降の二版とのあいだに内容的に重要な違いのあることを確認し²³、とりわけ以下二点の事実から、この間のマグリットが「光と闇」の主題を、〈可視性〉および〈生〉をめぐる視点から掘り下げていることが確認された。第一に、《一致の光》という過去の作品に関する記述を改めたこと。第二に、《彼岸》という作品を新たに創作し、これについての記述を加えたことである。本節と次節においてこれらを考察する。

すでに我々は、弁証法的方法論を語るマグリットがその記述のうちに墓地の光景を二重化し、「光と闇」の主題を昇華させていることを確認した。続く箇所では、彼はこの探究を例証する十五もの取り組みを紹介するのだが、その中の一つである「光の問題」の探究から得られたとされる《一致の光》（図43: *La lumière des coïncidences*, 1933年）に関する部分において、7月版と10月版との間で重要な書き換えを行なっている²⁴。まずは7月版の記述と作品を照らし合わせてみよう。

光の問題が理解されたのは、一本の蝋燭によって女性の胸像を照らすことによつてでした。胸像は一枚のタブローに描かれており、タブローもまた、この唯一の蝋燭によつて照らされているのです。この解答は《一致の光》と名づけられました²⁵。

²² 本論文の序論末尾を参照。

²³ 7月版については以下を参照。EC, pp.103-130。10月版については全文未発表だが、シルヴェスターによれば、講演後まもなく週刊紙 *Comba* に掲載された「生命線」の抜粋が10月版と「正確に一致している」（David Sylvester & Sarah Whitfield, « La conférence perdue de Magritte », in *Magritte, exposition du centenaire* [ex.cat.], Bruxelles: Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 1998-1999, p.43）。*Comba* に掲載されたのは「1936年のある夜」から始まる段落から講演の最後までであり（*Combat*, n°105, Bruxelles, le 10 décembre 1938, p.5）、本論で行う比較に必要な部分に満たしているため、10月版についてはこれを参照した。

²⁴ シルヴェスターらはこの点を指摘し落としている。

²⁵ EC, p. 111. 原文は以下のとおり。「Le problème de la lumière fut compris en

絵はどうだろうか。横長の画面中央やや左寄りに、石膏でできたと思しき真っ白な女体のトルソがある。それは画面右前景の卓上に置かれた蝋燭とともに暗い背景からくっきりと浮かび上がり、観者は、灯されたばかりの蝋燭によってトルソが今まさに室内の闇から浮かび上がったところを目撃しているように思う。シルヴェスターがこの絵について「ほとんどカラヴァッジョ風」に見える」と述べているように²⁶、光の効果は劇的だ。ところが、この迫真のトルソの周囲に観者が認めざるを得ないのは額縁と画架の存在であり、この条件によって、トルソは二次元的な表象であり、したがってトルソを迫真に見せている陰影は、蝋燭に直接由来するのではないことを理解しなければならない。そこで観者は題名を手掛りに、せめて画中画に設定された光源が蝋燭と一致するのではないかという期待を抱くも、注意深く見れば、トルソの異常な白さ、およびトルソを〈本物らしく〉見せている陰影の濃さや形は、所定の位置関係に置かれた一本の蝋燭の光によっては決して生じないようなものであることがわかる²⁷。こうして、描き込まれた諸条件に翻弄されながらも、観者は迫真の情景のなかで、トルソの白さと蝋燭の光がまさしく一致していることに思い当たる。なぜなら、事実この絵においてそれらは同じ明るさで描かれているからであり²⁸、そのことは題名によっても暗示されている。そもそも、これまでの思考の過程を振り返ってみれば、それはこの二つの関係性をさんざん巡ってきたのであった。

この《一致の光》をもたらした「光の問題」について、7月版の説明はごく簡単なものに留まり、マグリット自身の関心の重点は示されていないと言える。ところが、彼はこの記述を10月版において以下の通り全面的に改めることになる。

faisant éclairer par une bougie un buste de femme peint sur un tableau également éclairé par cette seule bougie. Cette solution fut appelée : « La Lumière des coïncidences ». »

²⁶ CRII, p.185.

²⁷ マグリットの蝋燭への関心は尽きることがないが、それはとりわけ光源の可視性をめぐるものである (cf. René-Marie Jongen, *René Magritte ou la pensée imagée de l'invisible*, Bruxelles: Facultés universitaires Saint-Louis, 1994, pp.251-253)。

²⁸ 額縁の存在や光源の強さ・位置といった条件から視覚経験を分析することによってイメージの明証性を軽んずる危険は冒すまい。画中画という設定によってマグリットが企てているのは、逆説的にも認識における自由の経験である (cf. マルセル・マリエン「マグリットの死」内藤俊人訳『ルネ・マグリット展』東京新聞、一九八八年、二八頁: Marcel Mariën, *Apologies de Magritte*, Bruxelles: Didier Devillez Éditeur, 1994, p.55)。

光に関して私が考えたのは、対象を目に見えるようにする力が光にはあるとしても、光の存在は、対象がそれを受けるという条件でしか明らかにならないということです。物質がなければ、光は目に見えません。このことは、《一致の光》においてははっきりしたように私には思われるのですが、そこでは何らかの対象、すなわち女性のトルソが、一本の蠟燭によって照らされています。ここでは、照らされた対象がそれ自身、光に生を与えているように思われるのです²⁹。

この時、マグリットは画中画という設定をもはや関心の埒外に置いている。彼の関心は、今や可視性そのものへと向けられ、「物質」と「光」とが互いに条件づけ合うことによってそれが立ち上がることを確認しているようだ。しかしながら、この説明文はそれ自体では不十分であり、絵によって補完されるべきものであることに注意しなければならない。

すでに我々は、《一致の光》には、光と対照をなす明瞭な闇が情景として描かれていることを確認した。したがって作品に照らし合わせれば、可視性をめぐって相補い合っているのは、物質と光、というよりはむしろ、物質を媒介にした闇と光であり、その拮抗の最中に可視性が生起すると理解される。トルソがトルソとして、つまり対象として認識されるためには、光の当たらない部分が闇に沈むことによって十分な輪郭を与えられていなければならない。仮にトルソが、蠟燭でない何か強烈な光によって全方位から照らされるとすれば、そこは白い闇となり、対象を認識することは不可能となる。作品の情景から導き出されるこのような仮説を考慮に入れるなら、上記説明文においてマグリットが「物質」と言う時、彼の思考の中で、それはすでに闇の中に置かれた状態で想定されていることが読み取れる。厳密に使い分けられているのではないにしても、彼が「対象 *objet*」と言うとき、それは「照らされた対象」なのであって、対して「物質 *matière*」や「物 *chose*」という語は、闇のなかに沈んで未だ対象たりえていない何かを指し示し

²⁹ *Comba, op.cit.*, p.5 ; EC, p.122. 原文は以下のとおり。« Pour la lumière, j'ai pensé que si elle a le pouvoir de rendre visibles les objets, son existence n'est manifeste qu'à la condition que les objets la reçoivent. Sans la matière, la lumière est invisible. Ceci me semble rendu évident dans « La Lumière des coïncidences » où un objet quelconque, un torse de femme, est éclairé par une bougie. Il semble ici que l'objet éclairé donne lui-même la vie à la lumière. »

ている。この傾向は、前節ですでに引用した弁証法的方法論の記述においても確認される。7月版でも10月版でも、闇がそれとして言及されていないのは、おそらく彼にとっては、それだけこの対が不可分のものだからであろう。マグリットが「光」と言うとき、それはほとんどの場合、闇との対比によって顕在化した状態で念頭に置かれている。

こうして、《一致の光》を再考するマグリットの関心は、光と闇の接する地点に可視性が生起するという事象に向けられているということ、そして彼は、そのような事象を「照らされた対象がそれ自身、光に生 *la vie* を与えている」状況として捉えていることがわかる。このような表現は、彼が「光と闇」に条件づけられた可視性を単なる物理現象としてではなく、むしろ〈生〉の認識に関わるものとして捉えていることを暗示している。

第4節： 《彼岸》の制作

1938年の夏から秋にかけて講演を準備するマグリットが《一致の光》に立ち止り、「光と闇」の観点から可視性について掘り下げたとすれば、その問題意識は、《彼岸》の制作と無縁であるはずがない。この作品は同年7月下旬か8月中に制作されたと推定されており³⁰、それは「生命線」の7月版が書き上げられた直後に当たるとみなされる。したがって、当然のことながら7月版にこの作品に関する記述が存在しない一方で、10月版では《一致の光》同様、弁証法的方法論の成果としてこの作品が紹介されている³¹。まずは絵を見てみよう。縦長の画面下方、荒涼とした土色の地面に墓が一つ置かれている。そのわずか上方では雲一つない明澄な空と大地が境を接し、真っ直ぐ伸びた地平線が青く霞んでいる。この地には墓以外何もなく、ただそれを真上から照らす太陽があるだけだ。太陽は空高く、淡い黄色の輻射光を放ちながら白く輝いている。孤独な墓は、太陽の光を浴びてそれ自身白く輝くことで太陽と対話しているかのように見え

³⁰ CR II, p.265.

³¹ 10月版で追加された作品には、《彼岸》の他にもう一つ、《突き刺された持続》(*La durée poignardée*, 1938, CR 460)がある。マリエンによれば、後者は1932年に制作された《親和力》同様、啓示的な視覚体験によって得られたイメージであるという (Marcel Mariën, *La chase de sable*, Bruxelles: L'Invention collective, 1940, pp.20-21)。

る。

この《彼岸》についてマグリットは、彼にしては雄弁な、次のような説明を加えている。

太陽に関して、私が答えとして発見したのは墓です。地面の上に墓石があり、太陽は空と大地、そして墓を照らしています。この答えは現時点のもので、未来においてはおそらく不十分になるでしょう。実際、太陽は私たちが行っている旅の出発点とみなされ、あるいは私たちの起源としてみなされているのですから、現在のところ、私たちがこの旅に関して死よりも遠い終着点を見据えることは不可能です。肝要なのは現在の確信であり、このタブローの題名は《彼岸》ですが、それによってこの言葉は、感情のこもった意味内容を再発見しています³²。

イメージの〈内容〉を積極的に伝える題名とともに³³、上記の説明文は、《彼岸》の主題が「生と死」であることを明かしている。太陽が「出発点」を、墓が「終着点」をなし、そのあいだに広がる「旅」の時間・空間とは誕生と死に限界づけられた〈生〉に他ならないが、「我々」は旅人としてその途上にあるのだと、マグリットは述べている。《彼岸》の情景は、己の限界を知ったがゆえに「向こう側」に対してある感情を禁じえない「現時点」に広がる展望として理解される。

さて、ここではまたしても「光と闇」が問題となっていることに注目しよう。《彼岸》を前にした我々は、そこに《一致の光》の情景が変奏されているのを見出すことができる。というのも、後者において蠟燭の光はトルソを白く照らし出していたが、この情景

³² Comba, *op.cit.*, p.5 ; EC, p.122. 原文は以下の通り。« Pour le soleil, j'ai trouvé comme réponse : un tombeau. Sur le sol se trouve une pierre funéraire et le soleil éclaire le ciel, la terre et la tombe. Cette réponse est actuelle et deviendra peut-être insuffisante dans le futur. En effet, en prenant le soleil comme point de départ du voyage que nous faisons, en prenant le soleil comme étant notre origine, il ne nous est pas possible actuellement d'envisager pour ce voyage un terme plus lointain que la mort. Il s'agit d'une certitude actuelle et le titre de ce tableau, « L'Au-delà », fait retrouver à ce mot un contenu affectif. »

³³ マグリットは弁証法的イメージに対して、故意に曖昧さを付与する題名を積極的に採用していた。そのような中で、むしろイメージの意味内容を明確にする題名が採用されていることは、注目に値する (cf. Michel Draguet, *Magritte*, Paris: Hazan, 2003, p.86)。

は前者において、太陽の光が墓を照らすというより広大な風景に展開されているとみなされるからだ。実際、これら二つの作品に描かれた光はそれぞれ異なる印象を与えるものだが、それは1933年の《一致の光》が光と闇を明瞭な対照において描いているのに対し、1938年の《彼岸》は、全体が柔らかな光芒に包まれ、画面内に明白な明暗対比が存在していないことによる。《彼岸》において明暗対比は、むしろタブローとその〈外〉との関係においてなされているからだ。〈外〉には、絵画空間を満たす明るさと対照を成すはずの、しかし画面内には存在しない濃密な闇が、「死」に与えられるべき最小限の形象として暗示されている。〈生〉の風景がその輝きを増すのは、この闇に縁取られることによってである。「照らされた対象がそれ自身、光に生を与えている」という《一致の光》についての表現は、ここにおいてより相応しい、しかしながら不可能な状況——死は決して照らし出されない——を見出すように思われる。すでに明らかのように、《彼岸》に描き出された「光と闇」は、〈生きている〉ことを〈見える〉ことと同じ位相に置いているからだ。17世紀のモラリスト作家ラ・ロシュフコー（La Rochefoucauld, 1613-1680）は「太陽も死も凝視することはできない」という箴言を残したが³⁴、マグリットはまさにこれを例証しているかのようだ。彼は、目に見えない太陽と死に限界づけられた〈生〉の領域で、例えば太陽の光輝とそれに照らされた墓からなる一つのイメージを提示する。

今や我々は、《彼岸》の情景を既視感とともに眺めている。そこには、画家の歩みにとって始原的な墓地の光景と、弁証法的方法論において条件づけられたイメージ創出の過程が折り重なっているからだ。幼いマグリットが光溢れる墓地の小径を「絵のような」ものとして再発見したのは、それを地下埋葬室の「夜」を潜った後に見たからであったが、《彼岸》に描かれた〈生〉の風景が太陽の光に包まれ煌めくのもまた、そこにはない「死」が底知れぬ闇として暗示されるからに他ならない。「生命線」の執筆を動機づけていた創作の根本的な問題意識はそれ自体、弁証法的方法論を通じて《彼岸》という一枚に結実したのである。

おわりに

³⁴ 『箴言集』（初版1665年）第26番。以下を参照。関根秀雄他訳『世界教養全集2 随想録、箴言と省察、パンセ、覚書と随想』平凡社、204頁。

1938年のマグリットは、弁証法的方法論について説明を試みながら、求めるイメージを〈闇を経て光のもとに見出されたもの〉と設定することで、イメージの一つ一つを〈見ること〉ないし〈生きること〉をめぐる根源的な問いの場たらしめようとした。「生命線」と《彼岸》には、「光と闇」の主題を通して〈可視性〉と〈生〉を問おうとする、そのような創作態度が結節したのであり、ゆえにマグリットの作品史を考える上で決定的な重要性を持っている。

このような姿勢をマグリットが打ち出した背景には、「生命線」の前半において言及される、急速に全体主義へと傾斜する当時の社会情勢がある。次章で確認するのは、同様の背景から、1930年代前半のマグリットがすでに明るい色彩への関心を示していたことだが³⁵、1940年代の印象派風タブローの制作へと連なるこの傾向と、ほぼ同時期に着手され始めた「親和力」の探究とは、一見したところ無関係に思われ、むしろ排他的な関係にあるとさえ思われるのだが、これらの根を突き詰めれば、いずれも「光と闇」をめぐる問題意識に発していることがわかってくる。

この視点からすれば、一見弁証法的イメージとは相容れない1940年代の印象派風作品の中にも、例えば墓や石碑のごときものが時として描かれていることが注目され(図64)、《彼岸》のヴァリエントとすら言いうる〈太陽に照らされた墓〉のイメージとして、再発見されることになるだろう(第6章)³⁶。また、当時の印象派風様式を正当化すべく、マグリットが執筆した一連のマニフェスト(1946-1947年)を紐解けば、それが本章によって跡付けられた思考の延長上にあることが理解され、加えて、この試みの直後の時期に描かれることになる〈月の光〉の重要性も浮かび上がることになるだろう(第7章)³⁷。そして最終的にこれらの作品は《光の帝国》(1949-1965年)へと連なり、従

³⁵ 1934年のブルトン宛書簡の中で、マグリットは制作したばかりの《黒魔術》(*La magie noire*, 1934, CR 355)に言及し、そこに用いられているような「素敵な色」に人々が次第に魅了されるようになってきていることを、この時点では不本意なこととみなしつつも報告している(CRII, p.187)。

³⁶ 例えば《微笑み》(*Le sourire*, 1943, CR 532)や《幸運》(*La bonne fortune*, 1945, CR 579)。とりわけ前者に見られる石碑の形象は1950-1960年代を通して繰り返し描かれている。

³⁷ 例えば《歓びの深さ》(*Les profondeurs du plaisir*, 1947, CR 620, CR 632)や《精神宇宙》(*L'univers mental*, 1947, CR 621)。以下を参照：吹田映子「ルネ・マグリットの『太陽の時代』再考——光と夜、『見る』ことのシュルレアリスム——」『フランス語フランス文学研究 第101号』(2012年8月)、175-188頁。

来はもっぱら「デペイズマン」の観点から、「昼と夜とのあり得ない出会い」として語られる傾向にあった連作は³⁸、その意味を明らかにするとともに、とりわけ「生命線」以後のマグリットが「光と闇」を明確な主題に据えて行なってきた諸実践の帰結として、つまり、人間にとって最も根本的な「対」をこの上なく率直に描いたタブローとして、理解されることになるだろう（第8章）。

³⁸ ダニエル・アバディ「マグリットと神秘の世界」『ルネ・マグリット展』朝日新聞社、1994年、15頁。

第5章： 1930年代半ばから1940年代にかけての裸婦像にみる「光と影」の変遷

はじめに

1930年代におけるマグリットの創作が弁証法的イメージに特徴づけられることはすでに述べたとおりだが、他方で当時の彼が、西洋絵画の伝統的なモチーフである裸婦像への関心を展開したことは、これまでほとんど注目されずにきた。近年ミシェル・ドラゲが、古代風のトルソや裸婦のモチーフを介してこの時期のマグリットが「古典主義 classicisme」と対話したことに注意を促してはいるものの、ごく簡単に触れているに過ぎない¹。

しかしながら《黒魔術》（図45：*La Magie noir*, 1934年）を始めとする裸婦像は、実のところ、マグリットが第二次世界大戦の前から後にかけて繰り返し描いた特権的なモチーフなのである。しかもそのような創作は、過去の作品のレプリカを制作するという、1930年代後半にはすでに馴染みのものとなっていた商業戦略を離れたところで行われた²。つまり彼は、《黒魔術》を祖形とする裸婦像のヴァリエントを、多くの場合、注文を受けることなく度々制作し、結果としてこのモチーフに例外的に長期に亘って取り組んだのだが、それはいかなる理由からであったのか。

本章が考察の対象とするのは、《黒魔術》に始まり、《悪の華》（図72：*Les fleurs du mal*, 1946年）に至るまでの一連の裸婦像だが、厳密に言うならそれらは個々に独立した作品であり、「ヴァリエント」と呼んで一括するにはあまりにも差異に富んでいるかもしれない。それでもあえて本章がヴァリエントの定義を広く取り、それらの裸婦像に与えら

¹ Michel Draguet, *Magritte*, Paris: Gallimard, « folio biographies », 2014, pp.231-236.

² マグリットはすでに、1936年にニューヨークのジュリアン・レヴィ画廊で開催されたアメリカでの初個展に際し、過去の作品のヴァリエントをより小さい寸法の油彩で制作し、それによって出品作品の半数を埋めた。同様の手法は、戦後、アメリカの画商アレクサンダー・ヨラスがマグリットの主要な画商となって以降、さらに頻繁に用いられた。また、シカゴ在住の弁護士バーネット・ホードは、シュルレアリスム美術の収集家としてマグリットの作品収集にも力を入れたが、1920年代から1930年代にかけての作品のレプリカを、グワッシュの小品として制作するようマグリットに定期的に注文した。このような商業的側面を強調されることで、ヴァリエント制作は従来批判的に扱われがちであったが、近年はそこに、同一イメージを機械的に反復することの画家の「快樂」を看取して肯定的な意味づけを行う見方も現われている（Virginie Devillez, « Le cartel des gouaches », in *Télérama hors-série : Magritte*, Télérama SA, Paris, 2009, pp.54-57）。

れた表現の変遷を考察するのは、戦前から戦後にかけてのマグリットが「光と影」の主題にどのように向き合ったかが、そこに明瞭に示されていると考えるからである。

第一節では、1934年の《黒魔術》から1941年の《深海域》（図58：*Les eaux profondes*, 1941年）に至るまでの裸婦像を検討する。1930年代後半の裸婦像は、光と影の強いコントラストを特徴とするのだが、そのような表現が「生と死」の隠喩でもあることは、《黒魔術》の陰画とも言うべき《生命線》（図47：*La ligne de vie*, 1936年）に着目することで明らかになる。「光と影」を倫理的位相において問うこの姿勢は、西欧社会を急速に覆いつつあった軍事化の局面に対応していると考えられる。

第二節では、1941年の《晴れ間》（図59：*L'embellie*, 1941年）から、1943年の《光論》（図62：*Le traité de la lumière*, 1943年）に至るまでの裸婦像を検討する。《晴れ間》の制作を機にマグリットは「歓びの追求」を自覚するが、以後、それまで特徴的だった明暗対比は一転して用いられなくなり、裸婦を全面的な光の横溢の中に置くという設定が採用されたことを確認する。さらに、この設定によって、1943年にマグリットはオーギュスト・ルノワール（Auguste Renoir, 1841-1919）の晩年作《浴女たち》（図5：*Les baigneuses*, 1918-1919年頃）を発見したという見解を提示する。

第三節では、《光論》を端緒として印象派的技法を採用していた最中の1943年から1946年にかけて、裸婦像が従来の写実的技法で多く制作されたことに注目する。加えて、そこではしばしば裸婦が「影」と対話する設定に置かれていることにも着目し、排他的な光の追求に対する再考が、裸婦像を介してなされたことを明らかにする。この再考を締め括るのは《悪の華》であるが、そこで画面は暗転し、「光と影」をめぐる関心が新たな局面を迎えたことが理解される。

以上の考察を通して明らかになるのは、マグリットが戦前から戦後にかけて、裸婦像を介して「光と影」への関心を展開したこと、また、そこに認められる表現の変化は、社会状況との対応関係をはっきりと示しているということだ。作品が時代の刻印を帯びることを概して忌避したとみなされるマグリットだが³、例外的にも裸婦像においては、良かれ悪しかれ、時代に応じた「道徳的な要請」に牽引されるかたちで「光と影」の主題に取り組んだことが、興味深い事実として浮かび上がる。

³ 以下を参照。谷川渥「時間嫌悪者の彼岸 ——ルネ・マグリット」（1988年初出）、『表象の迷宮 ——マニエリスムからモダニズムへ』、ありな書房、1992年、54-64頁。

第1節： 「光と陰」のあいだの裸婦——戦前

次節で詳しく見るように、1934年に制作された《黒魔術》は、1940年代に入ってからマグリットが「歓びの追求 *recherche du plaisir*」の出発点に位置づける作品である。裸婦が白鳩を肩に載せてこちらを向き、晴れ渡る空と穏やかな海とを背景に佇んでいる様子は、「平和と愛への渴望」を表現したものと容易に理解される⁴。題名の示す「黒魔術」の仕業か、女の上半身は明るく青い空の色に同化してしまっているのだが、彫像のようにくっきりとした輪郭は残り、言葉の暗示する不吉さとは裏腹に、彼女はくつろいだ姿勢で日光浴を楽しむ風情を見せている。

マグリットが《黒魔術》を制作した動機について、デイヴィッド・シルヴェスターは、1934年2月にブリュッセルで開催された「現代美術における裸体」展を挙げている⁵。パレ・デ・ボザールを会場としたこの大規模な国際展には、マグリットも三作品を出して参加したが⁶、19世紀から20世紀にかけての裸体を主題とする絵画と彫刻の総覧を目の当たりにした彼は、これに刺激を受けてこの主題を再考したのではないかとシルヴェスターは憶測している。ドラゲもこれに賛同し、マグリットが1930年代初頭から古代風のトルソをモチーフとして採用し始めたことに注目を促すとともに⁷、彩色を施した石膏像の制作がやはり同時期から行われ始めたことをも考慮に入れた上で⁸、とりわけ《黒魔術》において古代的な理想の公式化が行われたとの見解を示している⁹。

⁴ Draguet, *op.cit.*, pp.233-234.

⁵ David Sylvester (dir.), *René Magritte. Catalogue Raisonné, II : Oil Paintings and Objects 1931-1948*, Houston-Anvers, The Menil Foundation-Fonds Mercator, 1993 [以下CR IIと略記], p. 187.

⁶ 出品作品は以下の通り。《隠された象徴》(*Le symbole dissimulé*, 1928, CR 282)、《どこまでもわかりきったこと》(*L'évidence éternelle*, 1930, CR 3 27)、《一致の光》(*La lumière des coïncidences*, 1933, CR 352)。

⁷ 《夜の美女(オンロイバナ)》(*La belle de nuit*, 1932, CR 346) や《その時が来たら》(*Quand l'heure sonnera*, 1932, CR 347)。前章で取り上げた《一致の光》も同じ関心を引き継いでいると考えられる。

⁸ 初めて制作された彩色の石膏像は《皮の手錠》(*Les menottes de cuivre*, 1931, CR 673)で、ミロのヴィーナスから型取りされたもの。同様に《彫像たちの未来》

(*L'avenir des statues*, c. 1932, CR 674) はナポレオンのデスマスクから型取りされた石膏像で、これには空の様子が描かれている。

⁹ Draguet, *op.cit.*, pp.231-233.

《黒魔術》はこのように、西洋絵画の伝統への配慮を示すと考えられるが、そのことは、同時期に制作された《凌辱》（図44： *Le viol*, 1934年）というもう一つの〈裸体画〉と比較されることで一層はっきりするだろう。《凌辱》において、女の顔にはその裸体が嵌め込まれ、目が乳房に、鼻が臍に、口が陰部に置き換わっているが、この異形の頭部は、陰部を想わせる髪の形状と、首の奇妙に湾曲した形状とによって、さらに男女の性器が接合する様子を暗示してもいる。女性の顔と体のあいだに形態的なアナロジーを見、その上に交接の夢想を重ね合わせるこのイメージは、明らかに男性的な視線による暴力を対象化している。この絵は、シュルレアリスム国際展の性格を持っていた「ミノトール」展（1934年5月にブリュッセルのパレ・デ・ボザールで開催）において、会場側から事実上の発禁処分を受けた〈目玉作品〉の一つとなったが¹⁰、他方でこの絵を再現した素描は、アンドレ・ブルトンから高く評価されて『シュルレアリスムとは何か』の表紙に採用された¹¹。こうして、《凌辱》が極めて「シュルレアリスム的」であることを確信したマグリットは、おそらくブルトンが《黒魔術》を展覧会会場で目にしたことを前提に、その翌月の手紙で彼に対し次のように述べている。

¹⁰ 《凌辱》は、会場であるパレ・デ・ボザールの館長の介入によって「スキャンダラス」な絵とみなされ、カーテンで仕切られた特別室に展示され、成人やシュルレアリスム関係者にのみ入室が許されたという。他に、バルテュス、ブローネル、ダリの作品も同様の扱いを受けたそうだが、マルセル・マリエンによれば、ダリの作品は《ウィリアム・テル》（*Guillaume Tell*, 1930年、油彩・画布、113×87 cm、ポンピドゥー・センター、パリ）および《大自慰者》（*Grand Masturbateur*, 1929年、油彩・画布、110×150 cm、ソフィア王妃芸術センター、マドリード）であったという。以下を参照。CRII, p.26. Marcel Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, Bruxelles: Lebeer Hossmann, 1979, pp.231-232.

¹¹ 『シュルレアリスムとは何か』（André Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme*, Paris: René Henrriquez, 1934 [邦訳：秋山澄夫訳、思潮社、1994年]）は、1934年6月1日にアンドレ・ブルトンがブリュッセルで行なった、同一題による講演を整理したもの。『シュルレアリスム宣言』（1924年）からの十年間にシュルレアリスムが投げかけた問題系についてまとめている。講演は、ブリュッセルのシュルレアリストたちによる雑誌 *Documents 34* の特別号「シュルレアリスムの介入」の発行（1934年6月）に際して、社会党の労働組合本部「八時間の家」で行われた。ブルトンがブリュッセルを訪れたのはこの講演のためと、前月から開催されていた「ミノトール」展に足を運ぶためであった。この展覧会もまた、シュルレアリスム系の美術雑誌 *Minotaure*（アルベール・スキラ出版、パリ、1933-1939年）の庇護下に開催されたものである。

残念ながら、私のタブローを購入する人たちは、例えば「黒魔術」のようなタブローにより一層惹かれているのですが、これらはそのきれいな色彩によって直ちに彼らを魅了するということの他に、私は何を知っているのでしょうか¹²。

ここには、《黒魔術》に対するマグリットの両義的な姿勢が透けて見える。《凌辱》のように秩序を壊乱する類の絵ではなく、きれいな色や裸婦、白鳩、穏やかな海などによって絵画的な秩序を再構成する《黒魔術》のような絵の方が、今時分の大衆には好まれることを、彼は不本意なことと断りながらも、そうした効果が予想以上であることを戸惑いつつも伝えているからだ。

このとき問題となっているのは「秩序への呼び戻し *rappel à l'ordre*」という主題である¹³。要するに広義の古典主義への回帰だが、それは両大戦間、すなわち 1910 年代から 1930 年代までのヨーロッパ美術界に広くみられた傾向で、一般的には「反動」として理解されることが多い¹⁴。ドイツの新月主義やイタリアのノヴェチェントが分かりやすい例だが、この潮流にはダリやマリットといった、通常「シュルレアリスム」に分類される画家たちも棹差していたと考えられ、後者に関しては、とりわけ上述の《黒魔術》が指標になるというわけだ。とはいえ、古典主義とマグリットとの関係について考えるに当たっては、少なくとも彼がジョルジョ・デ・キリコを「発見」し、具象様式へと舵を切った時点、あるいは、それ以前の初期の段階で、ピュリスムの影響を受けていた頃にまで遡って丁寧に考察する必要がある¹⁵。本章では、その一端を垣間見ることとする。

¹² CRII, p.187. 原文は以下の通り。「malheureusement ceux qui achètent mes tableaux sont d'avantage attirés par des tableaux comme la 'Magie Noire' par exemple, qui les séduit immédiatement par leurs jolies couleurs ou que sais-je?」

¹³ 「秩序への呼び戻し（静粛命令）」とは、ジャン・コクトーが 1926 年に出版した以下のエッセイ集の題名に基づく。Jean Cocteau, *Le rappel à l'ordre*, Paris: Librairie Stock, 1926.

¹⁴ 以下を参照。阿部真弓「前衛と古典主義：1919-1920 年代のフランスとイタリアにおける画家たちの作品と著述」『日仏美術学会会報』第 33 号、2013 年、3-22 頁。多木浩二「ファシズムと芸術—デ・キリコを手がかりにして—」『季刊へるめす』第 9 号、1986 年 9 月、190-207 頁。Les réalismes, 1919-1939 [ex.cat.], Paris: Centre Georges Pompidou, 1980. *Le retour à l'ordre : dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925* [actes du colloque], Saint-Etienne: Université de Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine, 1975.

¹⁵ 「純粋主義」とも訳されるピュリスムは、アメデ・オザンファンとシャルル＝エドゥアール・ジャンヌレ（通称ル・コルビュジェ）によって提唱された絵画理論（のちに様式）。広義にはキュビズムに属するが、キュビズムにおいて次第に顕著となった主観的傾

少なくとも、変化する時代の空気と《黒魔術》が密接に関わっていることは、上記引用文のみならず、二年後の1936年に制作された《生命線》(図47)を参照項に加えることでも明らかとなる。前章で取り上げた、1938年の自伝的講演と同じ題名がそれに先行して付けられていることが注目される絵だが、これは《黒魔術》と同一の寸法を持ち、そこには同様の裸婦、すなわち、上半身が空の色と同一化した女性が佇む様子が示されているため、明らかにヴァリエーションと呼びうる作品である。ところが興味深いことに、この絵は同時に《黒魔術》とは正反対とも言う印象を与えてもいる。大きく異なるのは、背景、女の姿勢、挿入されたアトリビュートの三点だ。《黒魔術》の女が晴れ渡る空と穏やかな海を背にして正面を向いていたのに対し、《生命線》の女は黒い壁を背に、画面の右側を向いている。彼女の顔が向けられた右側には、壁の一部が破壊されて出来たような形状の開口部があり、それを通して晴れた空と大地が垣間見えている。さらに、この開口部には一本の猟銃が立て掛けられ、銃口を外に覗かせているのだが、これは裸婦に対して与えられたアトリビュートとして、彼女がいつでも使用できるような格好をしている。

《黒魔術》の裸婦に与えられたのが「白鳩」であったことをここで思い起こせば、それとは象徴的な意味において対照性を発揮する「猟銃」が二年後の《生命線》に描かれたことが興味深い事実として浮かび上がる。つまり、前者がドラゲの言うように「平和」や「愛」といった観念を想起させるとすれば、後者は反対に「戦争」や「死」といった観念を呼び起こす。とりわけ後者に関しては、色彩の明暗や構図を通して強烈な対照性が表現されているが、ここに「生命線」という題名が加わって、明白な緊張感を伝えている。というのも、フランス語でも日本語でも、「生命線 *ligne de vie*」とは第一に、生存か死かの瀬戸際を意味する言葉だからだ。したがって、《黒魔術》と《生命線》はともに倫理的な関心を前景化させつつも、その相異なる表現によって、画家の関心の機微を伝えていると理解できる。《黒魔術》が、題名の表わす不吉さとは裏腹に、平和や安寧秩序への渴望を比較的

向を批判し、形態に数学的な厳格さを回復させることで、古典ともつながる「不変なもの *l'invariant*」の追求を目指した。マニフェストは『キュビズム以後』(1918年)で、再版は以下。Amédée Ozenfant et Charles-Edouard Janneret, *Après le cubisme*, préf. de Françoise Ducros, Paris: Altamira, 1999. また、彼らが1920年から1925年にかけて主宰した雑誌『新精神』*L'Esprit nouveau*は、ピュリスムがフランスを越えて伝播するのに役立った。以下を参照。村上博哉編『ル・コルビュジェと20世紀美術』[展覧会図録] 国立西洋美術館、2013年。

ストレートに表現した作品だとすれば、《生命線》は、そのような欲求が由って来る危機について表現したものだと考えられるのである。

こうして《黒魔術》およびそのヴァリエーションたる《生命線》は、必然的にその時代背景へと参照を促すが、これらへの理解を深めるためにも、ここで当時の社会状況を確認しておこう。第一次世界大戦を終えたヨーロッパ諸国は 1920 年代後半に経済的な安定期を迎え、マグリットも当時は P.-G.ファン・ヘッケによる金銭的援助に浴していたのであるが、1930 年代に入ると、この契約も打ち切られてパリでの生活からも引き揚げざるを得なくなった。こうした事情は前年に起こった経済恐慌と大いに連関しており、ヨーロッパ各地でその影響が顕著になると、社会不安の増大に伴ってファシズムが台頭した。ドイツでは急速に勢力を拡大したナチス党が 1933 年に政権を握ると、翌年にはフランスでも右翼の暴動が起きるなどし、これを受けてマグリットの周囲でも 1934 年初頭には反ファシズムの動きが活発化した¹⁶。他方でベルギー国内の情勢を見た場合、ファシストの Rex 党が結成され、総選挙で躍進するのは 1936 年のことである。近隣諸国に比べると幾分遅い印象を受けるが、この点を踏まえると、むしろこの年に《生命線》が制作されたことの意味が理解できる。では、1936 年とはどういう年だったか。2 月には、一部がベルギーとの国境地帯となっているラインラントにヒトラーが進駐する。マグリットの周囲でも、間近に迫った戦争の脅威に対抗するビラが直ちに用意される¹⁷。このビラでは、平和のために政府に働きかけるよう、ベルギーの全労働者へ向けた呼びかけがなされたが、この行動も空しく、5 月の総選挙では Rex 党が躍進してしまう。その後 7 月にはスペインで内戦が勃発し、ヨーロッパ全体が加速度的に戦時下へと変化していった。

こうした時代を、マグリットは《黒魔術》と《生命線》に刻印したと言えるが、それは同じ頃に制作された《黒旗》(図 52: *Le Drapeau noir*, 1937 年) や《証人》(*Le Témoin*, 1938/1939 年) のような、はっきりと反戦画とわかる作品とは関心の位相を異にするものである¹⁸。戦闘機を暗示する飛行物体がいくつも空に浮かび、全体が灰一色で塗られた《黒

¹⁶ *Documents 34* の特別号(註 9 参照)の巻頭に掲載されたビラ「即時行動」は、ブリュッセルのシュルレアリストたちによって作成されたもの。ファシズムに対抗すべく、しかしながら共産主義にのみ拠るのではない革命的行動の可能性を主張した。

¹⁷ このビラは、1933 年末に結成された革命的作家・芸術家連合という左翼組織によって出された。以下を参照。Mariën, *op.cit.*, pp.301-304.

¹⁸ 《証人》(*Le Témoin*, 1938 又は 1939 年, グワッシュ・紙, 42×29 cm, 個人蔵, ベルギー, CR 1139)。なお、「黒旗」とはアナキズムの象徴である。

旗》や、灰色の空の下に砲弾と内臓が並べ置かれている様子を描いた《証人》において、モチーフの選択が戦争に伴う殺戮を直示していることは言うまでもない。その上で色彩表現に注目すると、これらの絵においては明らかな「暗さ」が演出され、不吉さや死の予感といった意味を負わされていることが読み取れる。つまりこれらの絵は、道徳的な意味に回収される条件を積極的に満たしていると考えられるのである。対して、とくに《生命線》を見た場合、道徳的な意味に回収される条件は猟銃のモチーフただ一つであり、また、この絵に特徴的な強い明暗対比は、いわば〈白黒つけない〉両義性のゆえに、意味回収の手前にある。つまりこの絵において、マグリットは「光と影」に対して道徳的な意味を割り当ててはおらず、むしろそれらの拮抗する様子に、倫理的な関心から「生と死」の隠喩を見ていると理解されるのである。

このような《生命線》の明暗表現も、そもそもは 1934 年の《黒魔術》に由来することは、後者の右背景に、前者のそれと比べると暗さの度合いは劣るが、暗い室内を表わす壁が描かれていることに改めて注目することでわかる。また、ポール・ヌジェ (Paul Nougé, 1895-1967) が《黒魔術》に与えた次のような注釈もまた、この絵が「光と影」の対比を喚起する性質のものであることを伝えている。

光があまりに澄んでありありとしているので、体は空の色に身を任せ、最も暗い夜のように私たちの目を逃れる。

しかしながらそれは、現実の見え透いた魔術に他ならず、奇跡ではない。

突如として、イメージの、あるいは私たちの彼方から現われ、聞こえるのは、一種の荘厳な警告¹⁹。

このようなヌジェの注釈は《黒魔術》を超えて的確であるように思われるのだが、というのも、《生命線》を含めた以降の裸婦像が、1941 年に「飲びの追求」を自覚されるまでの間、文字通り「光と影」の対比表現を伴って描かれるからだ。

¹⁹ Paul Nougé, « René Magritte ou la Révélation objective » (1936), in Paul Nougé, *René Magritte (in extenso)*, Bruxelles: Didier Devillez Editeur, 1997, pp. 36-37. 原文は以下の通り。« La lumière est si pure et si présente que le corps se donne à la couleur du ciel et se dérobe à nos yeux comme dans la nuit la plus sombre. / Ce n'est cependant que le transparent sortilège du réel, et non pas un miracle. / Soudain, surgi des lointains de l'image ou de nous-mêmes, on peut entendre une sorte d'avertissement solennel. »

実際、カタログレズネにおいて《生命線》の制作からほどなくして描かれたと推測されている《明と暗のあいだの浴女》（図 48 : *Baigneuse du clair au somber*, 1936 年）は、この点で象徴的な作品である。横長の画面下方に、片手で頭を支えた裸婦がこちら向きに横たわっている。彼女の背後には黒い壁が迫っているが、その中央には額入りの絵とも見える明るい海景が嵌め込まれている。一方で手前、つまり彼女の目の前には、彼女の頭よりもはるかに大きな黒い球体が置かれ、この球体は観者の左後ろから来ると仮定された「光」を受け、白い床に濃い「影」を落としている。題名が率直に示すように、裸婦は「明暗」の境界地帯に横たわっていると考えられるが、海景に背を向け、かつ黒い球に対しても目を閉じるというしぐさからは、彼女が明と暗のいずれにも身を任すまいとする意志を読み取ることができる。あるいは、裸婦の背景が全面的な海景でなく、黒い壁に掛けられた絵でもあるという設定は、「明」るいものが欺瞞であることを示して、それに警戒するよう促しているとも受け取れるし、また、黒い壁に囲われた室内で目をつぶる裸婦は、心中秘かに明るい海景を思い浮かべていることを暗示しているとも考えられる。

明暗対比の狭間に置かれた裸婦という主題は、1940 年の《妖精の部屋》（図 57 : *La Chambre de la Fée*）にも顕著である。というのも、画面中央に立つ裸婦の身体は、まさしく「光と影」によって縦に二分されているからだ。左半分の背景には黒いカーテンが引かれ、右半分の背景には明るく晴れた空と穏やかな海が覗いている。裸婦は左の暗がりへと身体を向けているが、現実的な状況を考えれば手前側は逆光となり、裸婦の身体は見えないはずなのだが、観者の右後ろから差すと設定された「光」に照らされることで、彼女の身体には濃い陰影が生じ、くっきりと浮かび上がって見えている。ここでの裸婦は、1936 年の裸婦が明暗のはざままで硬く身構えていたのとは異なり、「光」を浴びることを半ば許している風情である。この間、ついに戦争が本格化し、1940 年 5 月にナチスドイツ軍がベルギーに侵攻すると、マグリットはパリを經由してカルカソンヌに避難し、そこに三ヶ月滞在した。《妖精の部屋》が、この旅との兼ね合いでいつ制作されたかは不明だが、そこに描かれた海景が穏やかな地中海を想わせるものだという事は、この絵が避難後に制作された可能性を示唆している。いずれにせよ、ヨーロッパ中が戦時下になり、いまや占領という実地の危機に晒されたことによるショックと恐怖感から、マグリットが、日常においてはもはや見出し難い「明るさ」を画面内に求めてみたいという、ある種反動的な欲求を一気に高めたであろうことが見て取れる。

さて、1941年に制作された《深海域》（図58：*Les eaux profondes*, 1941年）は、シルヴェスターも言うように、さらに「予感に満ちたイメージ」である²⁰。この絵が、次節で検討する《晴れ間》に先行して描かれたのか、後に描かれたのかは不明だが、これまでに検討した裸婦像の変遷を踏まえれば、この絵は「明るさ」に対する過剰な配慮を示している点において、全面的な明るさを実現した《晴れ間》の到来を予感させること、あるいは、それがすでに到来してしまったことに対する瞬発的な反作用を思わせることは確かである。《深海域》には、真白い石膏像の女性が黒い外套にぴったりと身を包んで佇む様子が描かれており、その右隣には黒く巨大な一羽の鳥が、女性に寄り添うかのように左を向いて木の切り株に留まっている。このイメージは明らかに女性の装いと鳥の姿との間にアナロジーを見るよう促しており、女性はまるで鳥のように、黒い外套にぴったりと身を包んでいことが注目される。彼女はレンガ壁を背景に立っているが、彼女の左側はその開口部に当たっており、そこから明るい空と穏やかな海が覗いている。女性の姿勢と装いは、必然的にこの「明るさ」ないし「暖かさ」への警戒として理解されるが、そのことは彼女の表情によっても確認されている。というのは、絵を仔細に見て初めて分かることだが、両目を閉じているかに見える彼女は実のところ、わずかに薄目を開けて開口部の方を窺っているからだ。

以上のように、《黒魔術》以降、1930年代後半を通してマグリットは頻繁に裸婦像を描いたが、それらにおいて裸婦は「光と影」の対比表現の只中に置かれていた。各々の作品に現われた多様な裸婦を同一のモチーフとして捉え、その姿勢に注目した場合、年が下るにつれて、彼女は背景に据えられた明るい海景への関心を露わにしていったとすることができる。このような表現の変化からは、マグリット自身の関心の変化が読み取れるが、そのような関心の推移は、すでに述べたように、第二次世界大戦へと突入してゆく当時の社会状況に率直な仕方で対応していたと考えられる。

²⁰ CR11, p.289.

第2節： 「光」の横溢に身をゆだねる裸婦——占領下

《深海域》に前後するかたちで、マグリットは1941年秋に《晴れ間》(図59: *L'embellie*, 1941年)、《磁石》(*L'Aimant*) および《東洋》(*L'Orient*) の三点を制作するが²¹、彼らはこれらについて、同年12月にポール・エリュアール (Paul Éluard, 1895-1952) に宛てた手紙の中で、次のように報告している。

私はしばらく前から興味を持って仕事をしているよ。必要だったのはおそらく、私の頭を悩ませていたものを実現する手段、すなわち、生の「美しい面」が私の開拓領域となるようなタブローを見つけることだったのだ。私が解釈する魅力的なものの伝統的な一式とは、女たち、花々、鳥たち、木々、幸福な雰囲気、等だ。そして私はついに絵の様相を一新した。それは十分に力強い魅力なのだ、私のタブローにおいて、かつて到達しようと私が全力を尽くしていた不安にさせるポエジーにいまや取って代わっているのは。

大ざっぱに言って、私がますます無視したいと思う心配事の数々をすっかり取り除いてくれるのは歓びだ。私が望んでいるようなことを君によりよく分かってもらうために、君には「黒魔術」を思い出してもらおう。それは私の古いもののうちで、この歓びの追求に向かうひとつの出発点だったのだ。

私はこの道を進んだ。「晴れ間」は海の前において、こちらに背を向けた三人の裸の女を表わしている。一人はバラを海に見せ、もう一人は自分の身体を見せ、三人目は鳥に卵を見せている。タブローの両側には、青いカーテン。色彩はこのタブローにおいてもやはり演じるべき役割をもっている²²。

²¹ 《磁石》 (*L'Aimant*, 1941年, 油彩・画布, 130×89 cm, 個人蔵, ニューヨーク, CR 493), 《東洋》 (*L'Orient*, 1941年, 油彩・画布, 81×65 cm, 個人蔵, ボローニャ, CR 494)

²² CR II, p.290. 原文は以下の通り。« je travaille depuis quelque temps avec intérêt. Il fallait sans doute que je trouve le moyen de réaliser ce qui me tracassait : des tableaux où le beau côté de la vie serait le domaine que j'exploiterais. J'entends par là tout l'attrait traditionnel des choses charmantes, les femmes, les fleurs, les oiseaux, les arbres, l'atmosphère de bonheur, etc. Et je suis parvenu à renouveler l'air de ma peinture, c'est un charme assez puissant qui remplace maintenant dans mes tableaux, la poésie inquiétante que je m'étais évertué jadis d'atteindre. / En gros, c'est le plaisir qui supprime toute une série de préoccupations que je veux ignorer de plus en plus.

以上の発言からは、1934年における《黒魔術》と《凌辱》との対比的な表現が改めて思い起こされ、それらが、「不安」から「歓び」へという、創作を通じて無意識裡に求められていた感情の変化にとって、一つの分岐点であったことがわかる。そして1941年には、かつてブルトンに対して戸惑いがちに紹介されていた《黒魔術》は、美しい色と伝統的モチーフの一式とによって「歓び」を追求するという、新たな方向性を開いた特権的な絵となるに至った。

では、マグリットにこうした自覚を促した《晴れ間》とは、どのような絵だろうか。上記の引用文がすでにある程度説明していたが、改めて検討してみよう。横長の画面に、妻のジョルジェットをモデルにしたと思しき三人の裸婦が、後ろ姿で横一列に並んで立っている。彼女たちは裸身を晒して、背景に広がる晴れ渡った空と穏やかな海とに向かい合っている。海景の左右両端には青いカーテンが寄せられ、三人の裸婦と海景が対面したばかりであるかのような印象を生んでいる。彼女たちの姿勢については、左の裸婦が両腕を下に垂らしてわずかに広げ、手のひらを海景側に向けている。中央の裸婦は両腕を上挙げ、右手に小さな卵を持ち、左手に載せた白鳩にそれを見せている。右の裸婦は右腕を挙げ、その手で一輪のバラを掲げている。これを言い換えれば、裸婦の身体、白鳩、卵、バラ、という四種類のモチーフが、まさしく「見るべきもの」として提示されているのであり、これらが「伝統的な一式」を構成することは間違いない。

ところで先の手紙では、《晴れ間》においては《黒魔術》同様、色彩が重要な役割を担っていると述べられていたが、その重要性は後者に比べて一層増したとすることができる。なぜなら、《生命線》との比較を通してすでに述べたように、《黒魔術》は「きれいな色」を特徴とする反面、明暗対比を特徴とする絵でもあったのに対し、《晴れ間》は画面全体が同質的なパステル調の色で塗られ、そのために柔らかい明るさに包まれているからだ。このような表現はそれ以前に用いられたことがなく、だからこそマグリットは「ついに絵の様相を一新した」と言い得たのだろう。具体的には、背景をなす三つの要素、すなわち

Pour te faire mieux voir ce que je voudrais je te rappelle 'La magie noire' qui était dans mes choses anciennes un point de départ pour cette recherche du plaisir. / J'ai continué dans cette voie, 'L'Embellie' représente trois femmes nues devant la mer, vues de dos. L'une montre une rose à la mer, l'autre montre son corps, et la troisième montre à un oiseau, un œuf. Sur les côtés du tableau, des rideaux bleus. Les couleurs ont un rôle à jouer également dans ce tableau. »

空、海、そしてカーテンは青の階層で塗り分けられ、手前の裸婦たちは褐色の階層で描かれている。どちらの色も明るく黄味がかっており、夏の地中海の眩い光と乾燥した空気を想わせる仕上がりだ。こうした配色のなかで陰影はごく淡く目立たず、輪郭線も緩められているため、画面の平板さが際立って見える。

他方、《晴れ間》において「絵の様相を一新」させたのは色彩のみならず、裸婦の姿勢でもありと考えることができる。前節の終わりに見た《深海域》の石膏像が、黒い外套に身を包んで明るい海景を窺っていたのとは対照的に、《晴れ間》の裸婦たちは裸身を文字どおり明るい海景に晒しているからだ。1930年代後半を通して、明暗のあいだで身構え続けた裸婦は、ここで大胆にも身体の向きを反転させ、光溢れる海景に対峙したと理解することができる。実際、《晴れ間》と同時期に制作され、先の手紙でも言及される《東洋》において、裸婦は花瓶の裂け目から見える海景の中にいるのだが、彼女は海に足を浸してさえいるのだ。

前節で紹介したように、1936年頃には色の暗さとモチーフにおいて明らかな反戦画が制作されており、この時点で少なくとも「影」には否定的な意味が与えられていたと考えられる。しかし他方で、マグリットが「光」に直接「歓び」という感情を結び付け、画面から「影」や「暗さ」を排除して全面的に展開するに至るには、長らく躊躇いのあったことが、これまでの考察から明らかである。この点を踏まえれば、《晴れ間》以下三点の制作は、マグリットが「光」を道徳的な位相において追求することを自らに許すという局面を開いた、突破口とみなされうるだろう。

しかしながら、この新局面もまた、ナチスドイツ軍による占領という具体的な状況下で開かれたことを軽視すべきではないだろう。マグリットはレジスタンスに参加することもなく、ナチスから直接危害を加えられたわけでもないが、当時仲が拗れていた妻を残して南仏に避難し²³、その後はマルセル・マリエン (Marcel Mariën, 1920-1993) がドイツ軍の捕虜になり、ポール・ヌジェがフランス軍に従軍するなど、仲間が散り散りになることで一層の不安を感じていたに違いない²⁴。美術圏に関して言えば、ベルギー国内ではとりわけフランドル表現主義が退廃芸術として妨害を受け、一方マグリットの身边では写真家

²³ 1930年代後半に発覚した、ジョルジュットの不貞が原因の一つ。相手は仲間のポール・コリネだった。

²⁴ 事実、当時頻繁に文通していたマリエン宛の手紙からは、マグリットの不安や苛立ちが窺える。以下を参照。Marcel Mariën(éd.), René Magritte, *La Destination : Lettres à Marcel Mariën (1937-1962)*, Bruxelles: Les Lèvres nues, 1977.

ラウル・ユバック (Raoul Ubac, 1910-1985) の個展が攻撃されるなどしていた。これらの状況をマグリットが陰鬱に感じ、絵の「明るさ」でもって対抗しようとしたことは、彼が戦中から戦後にかけて繰り返した、次のような主張からわかる。

この戦争が始まって以来、私は魅力と歓びとを我々にもたらすような新しい詩的効果を激しく欲しています。不安にさせたり、恐怖に陥れたり、すべてを混乱させ続けたりする役目は他の人たちに任せます²⁵。

だが本章は、マグリットの展開したわかりやすい道徳的な説明に安住するのではなく、これまで等閑視されてきた裸婦像に注目することで、表現を織り成す関心の嬖に分け入りたい。

さて、こうして《晴れ間》以降、「歓びの追求」を明確な方向性として見据えたマグリットは、とりわけ裸婦像を一層の明るさの中に置く必要性を感じていた。黒を用いた明暗対比から、明るい色彩の全面化へと表現を一新した今、残された方策としては、戦前から変わらず用いてきた具象的な描法を見直すことではないのかと、彼は考え始めていた。1943年春に、彼は突如として印象派に興味を抱き、関連する画集を何冊か紐解いたことがわかっているが²⁶、このような関心の高まりは、スターリングラード攻防戦でのロシア軍の活躍がもたらした希望の反映というよりは²⁷、むしろ創作上の具体的な欲求に基づくと考えの方が自然であるように思われる。

このとき彼が発見したのは、ルノワールの晩年作《浴女たち》(図5: *Les baigneuses*, 1918-1919年頃)であったが、彼はそこにこそ、十全に照らし出された裸婦を見たのであろう²⁸。《浴女たち》の画面中央には草叢に横たわる二人の裸婦が大きく描かれ、右後方に

²⁵ CR11, p.91. 原文は以下の通り。「Depuis le début de cette guerre, je désire vivement une efficacité poétique nouvelle qui nous apporterait le charme et le plaisir. Je laisse à d'autres le soin d'inquiéter, de terroriser et de continuer à tout confondre.」

²⁶ マリエン宛 1943年4月23日付の手紙の中で、参照した画集三冊を挙げている (Mariën, *op. cit.*, 1977, pp. 50-51)。

²⁷ Draguet, *op. cit.*, p. 291.

²⁸ ルノワールの絶筆となったこの作品については、「同時代性」を暗示する要素が見られないことに加え、とりわけ浅浮彫りを思わせる彫刻的なフォルムへの関心が顕著なことから、「古典主義」的な傾向が指摘されている (ウィリアム・ゴント『ルノワール』深谷克典訳、〈アート・ライブラリー〉、西村書店、1997年、20-21頁)。マグリット

は池か小川で水浴びする三人の裸婦が小さく描かれている。女たちの輝く肉体は草木や花に取り囲まれ、画面は樂園を描いたタピスリーのようなものである。

マグリットはこの絵の複製に想を得て《光論》（図 62 : *Le traité de la lumière*, 1943 年）を制作したと言われている²⁹。マグリットはルノワールの作品から借用した裸婦の一人をクローズアップにしている。そのときに彼が得たのは、裸婦の身体部位を異なる色で塗り分け、さらにそれを印象派風の筆触分割によって描くという着想であった³⁰。こうして出来上がった《光論》は一見奇想天外な絵であり、先行研究においてもほとんど検討されずに来たのだが、裸婦像の変遷を辿ってきた私たちには、この絵における関心の所在はさほど理解困難ではないように思われる。

《黒魔術》や《生命線》において、裸婦の身体は空と肌の色によって上下に二分されていた。一方《光論》の裸婦は、頭、右腕、左腕、胴、右脚、左脚の六つの部位に、橙、赤、緑、堇、青、黄という六つの基本色が割り当てられている。ここで「光論」という題名を考慮すれば、色とりどりの裸婦は、ニュートンの実験におけるプリズムのような物体とオーバーラップすることがわかる。つまり、それまでは主として「光と影」の境界に置かれていた裸婦が、突如としてあまりに強烈な「光」のなかに置かれたために、光学的媒体に変質してしまったかのようなのだ。

以上で確認したように、マグリットは 1940 年代に入ると、「歓びの追求」を自覚すると同時に、裸婦を光の横溢の中に置いた。以来、「影」を表わす暗い色は画面から排除されるようになったが、なお一層の明るさを求めるマグリットは新たに印象派絵画に範を求め、それに倣った描法を採用するに至った。こうして、1943 年の《光論》は裸婦像という枠を超え、技法をめぐるラディカルな方針変更を彼にもたらした。以後、彼はおよそ四年間に亘ってこの技法を主として採用し、対象の非慣習的な組み合わせという、「シュルレアリスム的」な主題を印象派風に描いた。イメージとマチエールとの齟齬が特徴とも言えるそれらの絵は、数人の賛同者を除いて周囲から非難されたが、現実世界への抵抗を意図

が、印象派一般に関心を持ったと断りながらも、とりわけこの作品に惹かれた理由については、彼と古典主義との関わりについての考察を深めた上で、改めて検討してみたい。

²⁹ Marcel Mariën(éd.), René Magritte, *Manifestes et autres écrits*, Bruxelles: Les lèvres nues, 1972, pp.13-14.

³⁰ *Ibid.*

していたマグリットとしては、自分こそがそのような絵によって、シュルレアリスムを新たな方向に牽引するのだという意欲すら抱き、印象派風の絵を制作し続けたのである³¹。

第3節： 「影」と対話する裸婦——戦後

マグリットに関しては、1943年からの四年間はもっぱら印象派的技法のみが用いられたと考えられがちであり、前節もそのような印象を喚起して終わった。だが、実際にはその間、彼は具象的描法とのあいだで葛藤を繰り返し、必ずしも印象派風の制作だけが行われていたのではないことが、当時の裸婦像に注目すると明らかになる。

たしかに、前節で取り上げた《光論》は印象派的技法の先駆けとなった作品と言えるのだが、マグリットはその表現に対し、完全に満足したわけではなかったようだ。その証拠に、彼は裸婦の身体部位を六つの基本色で塗り分けるという同一の主題をその後同年中に三度に亘って取り上げ、その都度、表現に有意な変更を加えている。制作順に、《光論》、《ダンス》(*La Danse*)、《収穫》(*La Moisson*)、《アングル先生の良き日々》(図 63: *Les Bons jours de Monsieur Ingres*, 1943年)と見比べてみると、裸婦の輪郭と身体部位の境界が、段階的に明瞭化されていったことがわかるのだ³²。

このことに関連して興味深く思われるのは、同一主題に取り組んだこれらの絵において、第一作目の《光論》が、印象派に分類されるルノワールから裸婦を借用したのに対し、第四作目の《アングル先生の良き日々》では、新古典主義を代表するドミニク・アングル(Dominique Ingres, 1780-1867)から裸婦が借用されたということである。このように極端な表現上の差異からは、「美術史」をめぐる自己批判的なユーモアが感じられるが、

³¹ この意欲の下に、マグリットは1945年12月に大規模なシュルレアリスム展を開催し(ラ・ボエシー画廊、ブリュッセル)、また1946年5月にブルトンがフランスに帰国すると、翌月には個展開催のための画廊探しも兼ねてパリに赴き、ブルトンに会って印象派的制作について報告する。しかしながら理解を得られなかったため、ブリュッセルに戻ってから手紙や論考を執筆し、正当化を図った。それらの文書は以下に再録。André Blavier(éd.), René Magritte, *Ecrits complets*, Paris: Flammarion, 1979 (2001) [以降 EC と略記], pp. 194-228. この正当化の作業に関しては本研究第六章を参照。

³² 《ダンス》(*La Danse*, 1943年, 油彩・画布, 73×54 cm, 個人蔵, アントワープ, CR 522)、《収穫》(*La Moisson*, 1943年, 油彩・画布, 60×80 cm, ベルギー王立美術館, ブリュッセル, CR 545)

そこにはまた、創作上の切実さとして、次のようなマグリットの対処を読み取ることができる。すなわち、《光論》においては背景に大胆な筆触分割を採用し、裸婦の輪郭をぼかして描くことでルノワールの《浴女たち》に匹敵する「明るさ」を追求したものの、想定していた六色の相互対比は結果として曖昧になり、裸体の存在感が希薄になってしまった。これを踏まえて、彼は《ダンス》と《収穫》において、裸婦の輪郭線を明瞭にし、さらに《アングル先生の良き日々》では、アングルの《泉》（図 2 : *La Source*, 1820-1856 年）から裸婦を借用することで、対象の凝集性を維持したまま、六色対比の効果を際立たせようと試みたのだ。事実、それ以前の三作において、背景と一体化しがちであった裸婦は、第四作目において、極端に色を淡くされた背景から鮮やかに浮かび上がり、六色対比を際立たせている。

多色の裸婦像をめぐるこのような表現の変化は、マグリットの関心が、対象としての存在感を奪うことなく、裸婦に最大限の明るさを纏わせることにあったことを示している。実際、彼は 1950 年代になってから友人に宛てた手紙の中で、印象派的制作において問題だったのは、印象派絵画の雰囲気をもたらす軽やかさや陶酔、幸福といった気分と、事物の神秘的な存在というこの相反する二つをひとつにすることであったと述べている³³。彼はこの両義性に固執したために、印象派的技法を採用した後であっても具象的描法を完全には手放さず、そのあいだで揺れ続けたと考えられるのだ。

とりわけ 1945 年から翌年にかけて、従来の技法への揺り戻しは非常にわかりやすく顕在化する。この時期、マグリットは以前のように輪郭線の明瞭な、仕上がりの滑らかなタブローをいくつか制作した。興味深いのは、それらの半数以上が《黒魔術》の系譜に属する裸婦像であったということだ。妻ジョルジュットをモデルにした裸婦が青空と一体化しつつもくっきりと象られた《黒魔術》（*La Magie noire*, 1945 年）から、一転して全身が肌色になった、彫像のような裸婦を描いた《悪の華》（図 72 : *Les Fleurs du Mal*, 1946 年）に至るまで、少なくとも九点が注文に拠らずに制作されている³⁴。

³³ アンドレ・ピュエル宛て 1955 年 3 月 8 日付け書簡（EC, pp.227-228）。

³⁴ 《黒魔術》（*La Magie noire*, 1945 年, 油彩・画布, 80×60 cm, ベルギー王立美術館, ブリュッセル, CR 587）、《磁石》（*L'Aimant*, 1945 年, 油彩・画布, 80×46.5 cm, 所在不明, CR 588）、《夢》（図 13）、《兵士の妻》（*La Femme du soldat*, 1945 年, 油彩・画布, 70×50 cm, 所在不明, CR 590）、《黒魔術》（*La Magie noire*, 1945 年, 油彩・画布, 75×55 cm, 所在不明, CR 591）、《夢》（*Le Rêve*, 1945 年, 油彩・画布, 80×60 cm, 個人蔵, ニューヨーク, CR 592）、《生娘》（*L'Ingénue*, 1945 年, 油彩・画布, 80×60 cm, 個人蔵, CR 593）、《悪の華》（図 15）、《黒魔術》（図 14）。

なかでも、1945年のほとんど同じ時期に描かれたと推測されている《黒魔術》、《磁石》（*L'Aimant*）、《夢》（図71：*Le Rêve*, 1945年）の三点は注目に値する。妻ジョルジュットを共通のモデルとして描いたこれらは、互いに似通った印象を与えながら、各々独自の主題を展開させている。《黒魔術》ではそれ以前のもの同様、上半身が空色に変化した裸婦が示されているが、彼女は周密な輪郭線に象られ、かつてのようにくっきりと浮かび上がりつつも、右を向いてうつむき、目を閉じて軽く微笑んでいる。このような裸婦の様子は《夢》にも共通するものだが、白い雲を浮かべた青空とともに、「明るさ」や「暖かさ」、「穏やかさ」を伝えるものとなっている。1934年の《黒魔術》において裸婦には瞳がなく、口を半ば開いた無表情が正面に向けられていたのとは対照的である。ここでのマグリットは具象的描法を維持したまま、主題の設定に若干の変更を加えることで、「歓び」の実現を図ったと言えよう。

だが、マグリットの関心は別の側面をも見せる。彼は、《黒魔術》に描いた妻の姿をそのまま反復するかたちで《磁石》と《夢》を制作したが、そこで主題となったのは、裸婦とそれを転写した「影 *l'ombre*」とであった³⁵。《磁石》において、裸婦の背景の左半分には晴れた海景が見え、右半分には朱色のカーテンが引かれている。カーテンには、裸婦の姿がそっくり反復されて浮かび上がっているが、マグリット自身の言葉によれば、「カーテンの襞が女の体つきを忠実に再現している」様子だという³⁶。同様の設定はすでに1941年の《磁石》に実現されており、彼は1945年に再びこの主題を取り上げたわけだが、このときには加えて《夢》を制作し、「影」というモチーフに一層のこだわりを見せた。《夢》において、裸婦の背景の左半分には白い雲を浮かべた海景が見え、右半分はバラ色の滑らかな壁になっている。この壁に、裸婦の姿がそっくり再現されているが、それは薄い黒で描かれ、文字通りの「影」として表わされている。《晴れ間》以降、「影」を表わすものは何であれ、ほとんど画面から排除されていたのであるから、マグリットは数年ぶりにこのモチーフと向き合ったと言える。このように、彼において「影」への関心が再び頭をもたげるのは、放棄したはずの具象的描法を再検討すると同時であり、そのような再考の場は裸婦像によって提供されていたということが興味深い。

³⁵ 1945年7月にマリエンに宛てた手紙の中で、「女と影 (*l'ombre*) に題名を見つけた、『夢』だ」と彼は書いている (Mariën, *op. cit.*, 1977, p.149)。

³⁶ 同一主題を描いた《磁石》(1941年, 註16参照)についての説明。第二節で引用したエリュアール宛の手紙でなされている (CRII, p.290.)

この点に関して参考になるのは、印象派風の制作を正当化する目的でマグリットが 1946 年頃に書いた、「客観的」絵画と「印象派」絵画」と題する文章である。その中で彼は、彼自身が長年にわたって用いてきた具象的描法を「客観的」と呼び、「印象派」の描法と比較しつつ、後者の優位性を主張している。その理由の一つとして、彼はジョルジュ・スーラ (Georges Seurat, 1859-1891) の名を挙げ、対象にはその色を補完する影があるということを見つけた彼の功績を称えている³⁷。だが、果たしてスーラが用いたような補色対比の点描をマグリット自身が全面的に展開することはなかった。このことと考えると、戦後に入ったこの時期に、「影」を改めて問題にしたい欲求がマグリットに起こったこと、また、それは印象派あるいは新印象派の技法によってではなく、具象的描法によって実現されるべきだという判断が、ほとんど自動的になされたことがわかる。つまり、「光」のみを相手にする印象派的制作に見切りをつけ、従来の技法によって「影」をも相手にしたいという欲求が、裸婦像という、絵画にとっては古典的で安定したモチーフを梃子に、発露したと理解できるのだ。

この新たな関心に十全な場を与え、一方で印象派的作風への執着を事実上断ち切る作品を、1946 年にマグリットは制作する。それは《悪の華》(図 72 : *Les fleurs du mal*, 1946 年) である。この絵とおそらく並行して、同年、彼は新たに《黒魔術》(図 73 : *La magie noire*, 1946 年) を、緻密な筆遣いと明澄な色彩によって描いたが、これと同一の裸婦を反復しつつ、しかしながら全く正反対の印象を与えるようにして、《悪の華》は制作された。

マグリットは、1957 年にベルギー自由アカデミーの会員に選出され、新任の挨拶を述べる際、ふいに《悪の華》に言及する。それは、突如として彼に現われ、しばしばタブローのひな型となる「予期せぬイメージ」の重要性について説明するための、例として選ばれたのだった。この絵は、ある日彼に現われた次のようなイメージを再現したものだったという。

³⁷ « Peinture « objective » et peinture « impressionniste » », in EC, pp.181-183.

それは、肉でできた一体の彫像の、すっかり肉でできた一人の女の、予期せぬイメージであった。手には肉でできた一本の薔薇の花をもち、彼女は海の前にいる。私にはこの海が赤い二つのカーテンの間に見えていた³⁸。

制作から十年以上を経てなお、《悪の華》がマグリットにとって鮮明であり続けていることを上記の文章は伝えている³⁹。この絵は、後に見るように1946年4月に完成されたことがわかっているが、制作直後から画家によって重視されていたことは、同年6月に刊行された『記述に先行された十枚のマグリットのタブロー』からも読み取れる。この冊子はマグリットとその友人ら数名による共著で、画家が1943年から1946年までに制作した二十二点の油彩画について、各々が分担して短い文章で紹介したものである。うち十点には白黒の図版が付けられていたが、その一番目を飾ったのが《悪の華》であった。そこには、次のような記述が見られる。

《悪の華》。肉でできた若い女の彫像は、手に肉でできた薔薇を持っている。もう一方の手は石の上についている。カーテンは開いており、向こうには海と夏の空が広がっている⁴⁰。

上記の引用文は、カーテンの向こうには海と「夏の空」が見えるというが、《悪の華》に描かれた空は明らかに夏のものとは言いがたい。同時期に制作された前述の《黒魔術》には、入道雲に覆われた、まさしく夏の空が描かれているのに対し、《悪の華》の空は、裸婦に用いられた赤味がかかった褐色をさらに暗くした色で塗られ、上部は強く灰色がかっている。それは、《黒魔術》のヴァリエーションにおいてこれまで用いられてきた、明るい空の青や雲の白とは明らかに異質な色だと言わねばならない。さらによく見れば、水平線や

³⁸ EC, p.440. 原文は以下の通り。「C'était l'image imprévisible d'une statue de chair, une femme entièrement de chair, tenant à la main une rose de chair, devant la mer que je voyais entre deux rideaux rouges.»

³⁹ 《悪の華》は制作後ほどなく展覧会に出品され、その際に義姉のレオンティーヌ・ホイエ＝ベルジェによって購入されている。彼女が亡くなるのは1980年だが、その間ずっと親族の手元にあったということも、マグリットの記憶の鮮明さに寄与しているかもしれない。

⁴⁰ EC, p.175. 原文は以下の通り。「LES FLEURS DU MAL. La statue de chair d'une jeune femme nue tient à la main une rose de chair. L'autre main s'appuie sur une pierre. Les rideaux s'ouvrent sur la mer et un ciel d'été.»

彫像の右肩、カーテンの縁などに、急いで色を塗り重ねたような、粗い筆致が認められる。以上のことから推察されるのは、マグリットは《悪の華》において、一旦は夏の空を描いたものの、次の段階ではそれを、薄めた赤褐色によって上塗りし、暗く塗り潰したのではないかということだ。実際、この操作が行われたとすれば、その日付は1946年4月4日であることが、ポール・ヌジェ宛の次の手紙からわかる。

こまごまとしたことがたくさん、例えば「悪の華」を僕はついに昨日完成させた（が、もし可能であれば、また度が過ぎるのでなければ、まだたっぷり一ヶ月はこれに取り組みたいものだ。僕はこの主題に対してすっきりしていないから。だがドウ・ラーシェは首を長くして待っていて、版画の出版のためにこのタブローを印刷業者のところへ持って行くんだ）⁴¹。

この手紙を書いた後で、一度完成させたはずの《悪の華》に彼は再び手を入れた。同日中に書かれたと推測される次の手紙が、そのことを示している。

僕は火の傍で仕事をした。「悪の華」を完成させたよ（手に肉でできたばらを持った若い女の、肉でできた例の彫像だ）。僕はそれに対してほとんど満足している⁴²。

塗り重ねの筆致が粗いのは、この絵の版画制作に間に合わせるための期日に急かされてのことに違いない⁴³。にもかかわらず、マグリットの「すっきりしない」気持ちは一日の仕事を経て「ほとんど満足」を得た。改めて1957年の上述の新任挨拶を参照すれば、《悪の

⁴¹ CRII, p.366. 原文は以下の通り。「un tas de petites choses, par exemple 'Les fleurs du mal' que je suis parvenu à achever hier (et si c'était possible, si ce n'était pas abuser, je voudrais encore y travailler un bon mois, car je n'ai pas le cœur net à ce sujet. Mais De Rache attend avec impatience pour emporter ce tableau chez l'imprimeur en vue de l'édition de gravures).」

⁴² CRII, p.368. 原文は以下の通り。「J'ai travaillé près du feu, j'ai achevé 'Les fleurs du mal' (cette statue de chair d'une jeune femme qui tient à la main une rose de chair) et j'en suis à peu près satisfait.」

⁴³ 1946年6月頃に「Collections du Jardin de l'Infante」から《悪の華》の色刷り版画（シルクスクリーン）が発行された。発行者はF. DelwarteおよびA.R.C. De Rache（A.R.C.とは「革命的・文化的連合」を意味する）。これが、マグリットの絵を基にし、初めて流通に乗ったカラープリントである。サイズは56.3×42.5 cmで2000部ほど刷られ、300フランで販売されたようである（CRII, p. 366）。

華》の背景としては「海」のみが言及され、「夏の空」はおろか「空」については全く触れられていないことがわかる。1946年の文章はマグリット一人の手になるものでなく、ヌジェらと共同して書かれたと言われる。誰の文章かは断定できないが、「夏の空」という言葉について想定できるのは、第一に、書き手の記憶違いによって、同時期に制作された《黒魔術》と《悪の華》とが混同されたこと。第二に、制作の中途段階でいまだ「夏の空」を見せていた《悪の華》のイメージと、最終的な絵とが混同されたことが想定される。

いずれにせよ、空を暗くするという選択がなされ、それが決定的な重要性をもつことには変わらない。なぜなら、これまでの考察で見てきたように、マグリットは1930年代半ば以降、明るい空と海から成る背景に対して、裸婦像をどういう姿勢に置くかということに、意識的であれ無意識的であれ、こだわってきたからだ。その出発点である《黒魔術》がつねに彼の念頭にあったことは、これまでの考察から明らかであり、そうである以上、《黒魔術》のヴァリエーションたる《悪の華》において夏の空を暗く塗りするという操作は、1930年代半ば以来の明るさの追求に対し、意識的に幕を下ろす作業であったと考えられる。

とはいえ、塗り潰されたのは空だけでなく、むしろマグリットの意識においては裸婦を「肉 chair」の色に塗り潰すという着想こそが重視されていたことを忘れてはならない。《悪の華》における肉の彫像は、裸婦と石がともに「重さ」や「存在」の感覚を呼び起こすものであることへの関心と、したがってまた、石に対する新たな関心の芽生えを印づけている⁴⁴。以後のこうした展開と、その出発点とも言える《悪の華》の全幅については、別の機会に論じる必要があるだろう。

さて、それまでの裸婦像において基本設定だった「夏の空」に、《悪の華》が終焉をもたらしたことを指摘した。しかしそれにも拘わらず、この絵において「光」が印象的に表現されていることを、ここで確認しておきたい。マグリットは、空と裸婦の色を暗転し、

⁴⁴ 石と裸婦の「親和力」に対する関心は、例えば以下に読み取れる。《精神的宇宙》（*L'Univers mental*, 1947年, 油彩・画布, 50×73 cm, 個人蔵, CR 621）、《完璧な一致》（*L'Accord parfait*, 1947 or 1948年, 60×50cm, 個人蔵, CR 637）。とくに後者に関して、マグリットはヌジェ宛の手紙の中で、石と女性のアナロジーを語っている（René Magritte, « Lettres à Paul Nougé », in *Le Fait accompli*, no.127-9, November 1974, no. 33 ; CR II, p.395）。その後、石に対する関心は1950年代以降数多くの作品を通して展開されるが、代表的なものとしては以下が挙げられる。《ピレネーの城》（*Le Château des Pyrénées*, 1959年, 油彩・画布, 200.3×130.3 cm, イスラエル博物館, エルサレム, CR 902）。

最大の明るさを海に与えた。暗い上塗りを免れた海は、全体の暗さから取り残されたように煌めいている。ここにある明暗対比は、1930年代後半に特徴的であった、黒を用いたそれとは異なっており、夜の中の光といった印象を与えている。ユベール・アダッドは、《悪の華》を包む色調の滑らかさ・柔らかさについて、それは印象派的技法との対峙を経てマグリットが獲得したものであり、その後の作品の多くに活かされていくと述べた⁴⁵。この指摘に付け加えるべきは、《悪の華》に見出される夜の中の光もまた、同様に印象派的制作を経て獲得された主題であり、その後の多くの作品で取り込まれていくということだ。夜の空に浮かぶ三日月や、青白い光を放つ夜明けの地平線といった要素が、多くは背景のかたちで盛り込まれていることがわかる。例えば、1947年の《歓びの深さ》（図79: *Les Profondeurs du Plaisir*）は、海景と裸婦という組み合わせにおいて、これまで考察してきた《黒魔術》以来の裸婦像と共通しているが、空と海は暗い青で塗られ、空には三日月が浮かんでいる。この明らかな「夜」の中で、右斜めを向いた後ろ姿の裸婦は、暗い海景に面した大きな開口部の手前に立ち、空高く昇った三日月を見つめながら、輝くコップを傾けて水を飲んでいる。開口部の縁が明るくなっていることは、観者には隠れて見えない裸婦の正面もまた月に照らされていることを仄めかし、さらに、輝く水を飲むという裸婦の仕草は、彼女が月光を体内に取り込んでいるかのような印象を与えている。

このような情景につけられた題名が「歓びの深み」だということは、大いに示唆的である。1941年の《晴れ間》以降、裸婦が「夏の空」の光を全面的に浴びるという設定を通して意識的に取り組まれたのが「歓びの追求」であり、その延長線上に印象派的技法が採用されたことを踏まえれば、《歓びの深み》は、表面上の光の激しさを増すことで「歓び」を追求するのではなく、むしろ光がわずかであってもそれを認めるときの感覚の「深み」にこそ分け入ろうという方向転換が、マグリットに訪れたことを示していると考えられるからだ。彼はその後も、この新たな方向性の下に、例えば《夜会服》（図87: *La Robe du Soir*, 1955年）を制作する⁴⁶。大きく描かれた後ろ姿の裸婦が、夜の海景に臨んでいる。彼

⁴⁵ ユベール・アダッド『マグリット』山梨俊夫・長門佐季訳、岩波 世界の巨匠、岩波書店、1996年、106頁。

⁴⁶ 《宵のドレス》（*La Robe du Soir*, 1955年、油彩・画布、65×50 cm、個人蔵、CR 819）。この絵は、同時期に描かれた以下二点と連作をなしている。《傑作、あるいは地平線の神秘》（*Le Chef-d'œuvre ou les Mystères de l'Horizon*, 1955年、油彩・画布、50×65 cm、Frederick Weisman Company、ロサンゼルス、CR 817）、《学校の先生》（*Le Maître d'école*, 1955年、油彩・画布、80×60 cm、個人蔵、CR 818）。いずれも夜を情景とし、三日月、人物、明るい地平線（または水平線）によって構成されている。

女の頭上には三日月があり、腰の位置には白く光る水平線がある。この絵の簡潔な構図が、長きに亘るマグリットの関心の変化に支えられていることは、本章の考察の過程から明らかであろう。

以上で明らかにしたことをまとめよう。印象派的技法のきっかけとなった《光論》以降も、マグリットは裸婦の表現をめぐる、具象的描法の再評価を行なっていた。さらに戦後が訪れると、とりわけ裸婦像を通して具象的描法が改めて再考され、これと同時に「影」に対する関心が新たな展開を見せた。このような局面を大きく切り開いたのは《悪の華》であり、彼はそこで「夏の空」を暗転させることで、夜の中の光という新たな主題を手に入れた。

おわりに

ルイ・スキュトネールの見解によれば、マグリットが印象派的制作に見切りをつけたのは、戦争が終わり、武器の騒音に優美さを対置することに有効性を感じられなくなったためだという⁴⁷。マグリット自身は、印象派的制作を始めた理由と終えた理由について、後年になって問われた際、いずれも「道徳的な要請」によると述べている⁴⁸。

本章は、1930年代半ばから1940年代にかけての裸婦像の変遷を追い、そこから「光と影」をめぐる画家の関心の推移を明らかにしたが、それは上述のスキュトネールの見解を裏づけるごとく、社会状況の変化に対応していることが明瞭に読み取れた。具体的には、ヨーロッパ全体が急速に全体主義化しつつあった1930年代後半を通して、裸婦には「光」と「影」の対比が明瞭な陰影表現が与えられていたが、それは象徴的な意味において「生」と「死」の対比を表わすものであり、「光と影」が倫理的な位相で捉えられていた局面だったと言える。その後1940年代に入り、ベルギーがナチスドイツ軍の占領下に置かれると、マグリットは「光と影」を、今度は道徳的な位相から理解するようになった。つまり彼は、陰鬱な現実を「影」とみなし、そこに欠けているとみた「歓び」を「光」と同一視

⁴⁷ Louis Scuteneire, *Avec Magritte*, Lebeer Hossmann, Bruxelles, 1977, p.108.

⁴⁸ 1950年代半ば以来の友人モーリス・ラパンとの対話にて。Maurice Rapin, *Aporismes : Vivre et mourir, que veux-tu?*, 82 illustrations et reproductions de tableaux de Mirabelle Dors, René Magritte, Pierre Bourgin et Maurice Rapin, S.E.D.I.E.P., Viry-Chatillon, 1970, p.34. 以下に再録。EC, p.228.

して、これを絵画上で全面的に追求したのだった。印象派的技法の採用に至って作風を一変させることになったこの追求は、当時のマグリットにとっては「抵抗」の意味合いを持っていたが、ナチスドイツ軍による占領が終わり、ヨーロッパに戦後が訪れると、それは必然的に意味を失わざるを得なかったようだ。こうして 1945 年頃からは従来の具象的描法が再び頻繁に用いられ、同時に「影」のモチーフがあからさまに描かれるようになったのは、マグリットが道徳的な意味合いに縛られることなく、「光と影」を新たに主題化する心構えができつつあったことを示している。とはいえ、それは戦前の関心に単に逆戻りしたことを意味しない。彼の新たな関心は、「光と影」に対して「人間」が持ち得る感覚の深みへと向けられており、彼はこれを、「道徳的な要請」に由る「光」の追求が行き着いた先で見出したのだ。

このように 1930 年代半ばから 1940 年代にかけてのマグリットは、「裸婦」という、西洋美術史における「伝統的」モチーフを特権的な媒体として「光と影」を表現した。先立つ章では、1930 年代に彼が「弁証法的」な方法論を打ち出したことについて考察を行ったが、そこでは、思弁的な位相にあると言える「光と闇」が、人間性とイメージの根本条件として設定されていた。これに対し、本章が迫ったマグリットの関心は、むしろ「光と影」と言い表されるべき主題をめぐり、具体的な表現の位相にあった。観念的か即物的かに分けられるこの二つの位相のうち、後者の関心が 1940 年代に入る頃には優位になり、一方「弁証法的」イメージは、それに伴ってほとんど創出されなくなるという局面を迎えた。

次章では、改めて 1940 年代の印象派的制作を取り上げ、そこで抑圧されたはずの「影＝闇」が、実際にはその最中に、「墓」というモチーフを通して回帰していた点を明らかにする。それにより、この間の創作が、実は「太陽と墓」の組み合わせという、1938 年に制作された《彼岸》のイメージを再び求める行為であったことがわかるだろう。

第6章： 1940年代の印象派的作品群に描かれた「墓」のモチーフ

はじめに

ルネ・マグリットが印象派の技法を模して制作を行ったのは、1943年から1947年にかけてのことである。1920年代半ばから1930年代にかけて、具象的かつアカデミックな技法に基づく独自の作風をすでに確立していた彼が様式をラディカルに変更した理由は、通常、画家自身の主張に即して次のように説明される。すなわち、彼は印象派の様式によって「光」や「色彩」、延いては「歎び」の表現を追求したが、それは第二次世界大戦およびナチスドイツ軍による占領という、特定の社会状況下で瀰漫した「暗さ」に対する抵抗あるいは反動であった、と¹。まさしく本研究においても、前章でそのような理解を裏付けたばかりである。

ところが、印象派的制作に対するこうした紋切型の説明は、実際には様式においても内容においても多様なこの時期の作品を、従来の様式からの「逸脱」とみなして一括りにし、結果として深い考察の対象から除外してきた嫌いがある。しかしながら、近年の研究により、印象派的作品群を例外視することへの再考が促されている。デイヴィッド・シルヴェスターらによるカタログレゾネの編纂が印象派的作品群の全貌を明らかにすると、ミシェル・ドラゲがこれに基づいて印象派的作品群を積極的に紹介し始めたのである。彼は、「色彩」や「光」に対するマグリットの関心の高まりという側面からこれらの作品にアプローチし、画業の中で確固たる位置を占めるものとして提示した。

本章では、これまで省察されずにきた個々の作品に目を向ける。すなわち、マグリットの創作をめぐっては常に重視されてきたはずの、しかしながら印象派的作品群に対し

¹ ミシェル・ドラゲは、戦争の他にも、当時妻ジョルジェットとの間にあった不和を挙げ、そのような「日常の暗い現実」に対して、マグリットは「太陽の燃えるような輝き」を対置したが、それは根っからの「弁証法的な感覚」に基づくものだとの見解を示している（Michel Draguet, *Magritte*, Paris: Hazan, 2003, p.42）。一方でドラゲはまた、スターリングラードの攻防戦においてナチスドイツ軍が敗北した局面（1943年2月）をも重視し、この局面がもたらした「希望」に鼓舞されるかたちで、マグリットは共産党への入党を果たした（1945年9月頃）のみならず、従来の作風を捨て、印象派風の新様式へと舵を切ったのだ、とも考えている（Michel Draguet, *Magritte*, Paris: Gallimard, « folio biographies », 2014, pp.289-294）。

ては例外的に強く問われることのなかった、「何が描かれているか」という側面にアプローチするのである²。本章はまず、印象派的様式を持つおよそ八十点の油彩画について、モチーフの選択傾向がどのようになっているかを検討し、それらにおいては主に「裸婦」や「花」といったモチーフが多用されたことを確認する。その上で、他方、絶対的な数としては少ないものの、「墓」および墓に準ずるとみなし得る「二本の柱」が、相対的に多く描かれているという事実に着目する。なぜなら、「歎び」の追求を意識的に行ったはずのこの時期の制作において、あからさまに「死」を暗示するモチーフを選択することは、一見すると、画家自身が表明していた意図を外れているように思われるからだ。

したがって、本章は次の段階として、これら「墓」のモチーフが描かれた必然性を理解すべく、マグリットが印象派的様式を正当化するために執筆した文書類を参照する。というのも、そこで繰り返し主張される世界観は、世界とその「外」とを強烈な対照として捉え、その総体を一つの世界とみなす見方なのだが、そのような世界観は、印象派的様式に託された「太陽の光」と「墓」のモチーフという組み合わせに依拠している部分が大きいと考えられるからだ。そのことを指摘した上で、「太陽と墓」から成るイメージの原型として、1938年に《彼岸》が制作されていることに注目し、印象派的制作はマグリットにとって、一度は《彼岸》に実現した「陽を浴びた墓」のイメージを、ある意味ではさらに追い求める作業であったという見解を提示する。

² マグリットが1920年代半ばに具象的な作風へと方針を定めたのは、ジョルジオ・デ・キリコの作品、なかでも《愛の歌》から受けた衝撃に由るところが大きい。その衝撃について、マグリットは晩年のインタビューで次のように語っている。1966年にテレビ放映されたジャック・ゴッセンスとの対話から。「ええ、そうです、あのとき、本当に、出会いは、未来派の画家たちとのそれよりも大きく、重要なものでした。なぜなら、未来派の画家たちは結局のところ、独創的な描き方を模索することに専心していましたから。それに対してキリコの方は、描き方にはこだわらず、代わりに、何を描かなければいけないか、ということにこだわっていました。これは非常に大きな違いです……。それは《愛の歌》でした、たしかに。とても美しいタブローです」〔下線は筆者〕(René Magritte, *Écrits complets*, édition établie et annotée par André Blavier, Flammarion, Paris, 1979〔以降 EC と略記〕, p.625)。

第1節： 印象派的制作に用いられたモチーフについて

1943年から1947年にかけてマグリットが印象派風の作風で制作を行ったことについては前章で確認したが、この間のすべての作品が印象派風に仕上がっているというわけではない。例えば、1945年に制作されたほとんどの作品が従来の技法で描かれていることから窺えるように、マグリットは以前のアカデミックな様式と、新たに採用した印象派風様式との間で、ほとんどつねに揺れ続けていた。また、一口に印象派風とは言え、彼の筆致は試行錯誤の連続であった。大きな変化としては、当初短い筆触分割であったのが、1946年に入る頃に筆触は長くなり、ときにはゴッホのそれを想わせる大胆なうねりを示すというように、変化に富んでいる³。このような理由から、印象派的とみなすべき作品の境界を明確に画定することは難しいが、本章では便宜的に、新様式の端緒となった《光論》から、アカデミックな様式へと回帰しつつある、1947年の《天賦の才》までと期間を区切り、その中から明らかに従来の作風と判断されるものを除いた七十六点の油彩画を「印象派的作品群」とみなす。

さて、これら印象派的作品群には何が描かれているのだろうか。ジョルジュ・ロック (Georges Roque, 1951-) を迎えたカナダの研究グループがカタログレゾネを基に近年作成した、マグリットの作品データベースを参照しながら各作品のモチーフを確認すると、印象派的作品群において頻出するのは、第一に、アルカディア的な背景として描かれる草木であり、次いで裸婦、そして花、木である⁴。その後は、カーテン、着衣の女性、鳥、海、葉、と続く。例えば、1943年の《はかりごと》(図 67: *La premeditation*, 1943年)には、色とりどりの花が一本の低木に咲いている様子が描かれ、1944年の《帰り》(図 69: *Le retour*, 1945年)では、白鳩が雲の浮かぶ青空を飛翔し、その下に一枚の葉と球体を載せた、木目の棚板らしき水平面のある情景が描かれている。

ところで、これらのモチーフが牧歌的な様相を帯びて特徴的に見えるのは、それまでの作品においてほとんど用いられることのなかった「花」が頻出することにも増して、モチーフの組み合わせ方によるところが大きい。このことは、マグリットが画風を確立

³ ゴッホを想わせるという指摘はシルヴェスターによるもの。CRII, p.93, p.370, pp.374-375.

⁴ Louis Hébert (dir.) (2003-2013), *Magritte. Toutes les œuvres, tous les thèmes* [en ligne], Rimouski (Québec), www.magrittedb.com, page consultée le 15 juin 2016.

した 1920 年代半ばから 1930 年代までの作品に見られる全般的傾向と比較することで明らかになる。例えば、かつて 1935 年の《共同開発》(図 46 : *L'invention collective*, 1935 年) に描かれたのは、いわば上下が転倒したセイレーン、すなわち、裸婦の下半身に魚の頭部が上半身として接合された物体であるのに対し、1943 年の《大いなる秘密の少女》(図 66 : *La fille du grand secret*, 1943 年) では、同様の接合物が、ハイヒールを履いた女性の脚と巨大なバラの花とから成っている。一見するとわかるように、これら二作品は、異質な対象の結合というシュルレアリスム的な美学を共通分母として持ちながらも、二項の異質さにおいて度合いが異なっているのである。もちろん、《共同開発》の方が異質さに富み、結果としてイメージの衝撃力にも富んでいる。

1930 年代までの作品と 1940 年代の作品を隔てるこのような違いが、端的に言えば「不安」から「歓び」へという方針転換に基づいていることは前章で確認した通りである。ただしこの転換は、印象派風様式を採用するよりも前の段階、つまり 1941 年の時点で自覚されていた。この年、《晴れ間》(図 59 : *L'embellie*, 1941 年) という、明るい海景に向かって三人の裸婦が後姿で立っているところをパステル調の色彩で描いた作品を含む数点を完成したマグリットは、それらの絵をきっかけに、以後は「女、花、鳥、木、幸福な雰囲気」等の「伝統的な一式道具」によって「魅力」ないし「歓び」を追求するという意思を明確にし、そのことを友人宛の手紙で表明したのである⁵。

ただし、「歓びの追求」が始まった地点はさらに年代を遡る。上述の手紙で、マグリットは 1934 年に制作した《黒魔術》(図 45 : *La Magie noir*, 1934 年)、すなわち、彫像めいた裸婦が肩に白鳩を載せて海景を背に正面向きに佇み、その上半身は空の青色に染まっているという様子を精緻なモデリングで描いた作品に言及し、それこそが出発点だったと述べるからだ。実際、すでに前章で明らかにしたように、この間、すなわち 1930 年代半ばから 1940 年代にかけて、マグリットは古典的な趣のある裸婦像を多く制作しており、それらを検討すると、当時の彼は裸婦を特権的な媒体としながら「光と影」の按配を模索していたこと、そして、次第に「明るさ」に依拠した「歓び」の表現を追い求めていったことが、とりわけ明暗表現の変化を通して確認される。

「歓びの追求 *recherche du plaisir*」をめぐる以上の経緯と、印象派的様式を正当化するためにマグリットが執筆した、1946 年から 1947 年にかけての一連のマニフェス

⁵ 1941 年 12 月 4 日付、ポール・エリュアール宛 (CRII, p.290)

トの内容を突き合わせれば、印象派様式の再発見は、その唐突さや異質さにも拘わらず、確かに 1930 年代半ば以降継続されていた「歓びの追求」という方針の延長上にあることがわかる⁶。すでに述べたように、印象派的様式において多く描かれたのは、裸婦や花などの牧歌的なモチーフであったが、これらはまさしく、1941 年にその必要性が自覚された「伝統的な一式道具 l'attirail traditionnel」に属するものである。

さて、印象派的作品群を特徴づけるモチーフとして次に特筆すべきは「動物」である。この場合は、すでに挙げた鳥を除く、馬、犬、豚、鼻などであり、主には「肖像画」を意図して大写しで描かれた（図 76）。例えば、この試みの端緒となった 1944 年の《流星》には、木立を背景に馬の横顔が描かれているが、こうした画題はそれ以前の作品には見られないもので、そもそも動物というモチーフ自体、ほとんど用いられたことがなかった。そこから一変して、マグリットは動物のモチーフを発見し、意欲的にそれらの「肖像画」に取り組んだわけだが、その様子はマルセル・マリエン宛のいくつかの手紙に伝えられている通りである⁷。そこでのマグリットの言葉からは、「動物」のモチーフ

⁶ 例えば、1947 年 9 月末に書かれたと推測される「アマンタリズム宣言 [Manifeste de l'amentalisme]」には次のようにある。「しかし、ここに太陽があり、生のなかの影たちを晴らす。この太陽はつまり歓びであり、自らに知性を奉仕させる。我々の精神世界は歓びに照らされているが、この歓びは、自らを導くための太陽として我々が選んだものである。我々が歓びを選んだのは、煩わしい恐怖の数年間に対する反発ゆえであり、この選択の結果は本来的に、楽しさを求める欲望に我々を繋ぎ止めるはずのものだから、楽しさは各人にとって当たり前のものとなり、さらに大きくなるだろう。そのとき、最後に残された「知」の有毒なガスは、あらゆる精神世界から消え去っているだろう」(EC, p.223)。一連の文書については以下を参照。Magritte, *Manifestes et autres écrits, op.cit.*. マルセル・マリエンが編んだこの著述集には、印象派的様式と強く結びついたマグリットの宣言文として、以下の十四件が掲載されている。「太陽論争」、「『客観的』絵画と『印象派』絵画」、「アマンタリズム宣言」「エクストラマンタリズム宣言 (覚書)」「アンドレ・ブルトン宛の手紙 ブリュッセル、1946 年 8 月 11 日付」「炎天下のシュルレアリスム 第一宣言 1946 年 10 月」「ベルギー共産党宛のある手紙について」「『赤旗』宛ての手紙」「ある展覧会序文のために」「我々はフォークロアを選ばなかった」「公式見解 共産主義知識人に内密に宛てたもの」「真の画術」「頭脳闘争」「共産党宛の覚書」。また、アンドレ・ブラヴィエがまとめた全著述集では、「炎天下のシュルレアリスム、書類」という見出しの下、以下の五件が再録されている。「太陽論争」「エクストラマンタリズム宣言」「炎天下のシュルレアリスム 第一宣言——1946 年 10 月」「炎天下のシュルレアリスム 第二宣言——1946 年 11 月」「アマンタリズム宣言」(EC, pp.194-228)。次章ではこれらの文書を比較し、執筆を通してマグリットが自らの世界観を鮮明にしていった様子を明らかにする。

⁷ Magritte, *La Destination, op.cit.*, p.93, pp.96-97, pp.102-103, p.107, pp.113-116. 動物の肖像画が重視されていたことについては以下でも触れられている。CRII, p.336.

に託された意図が、明らかに「歓びの追求」と連動したものであることが読み取れる。

例えば、《流星》において馬のたてがみが女性の髪のようにたっぷりと波打っているように⁸、あるいは、他の作品において豚が背広を着、鼻はパイプを咥えているように、動物を主人公にした「肖像画」は、動物の擬人化を特徴とする⁹。この点についてマグリット自身は、そうすることによって、人間社会において矮小化されていると彼が考えるところの「本当の生」を喚起できるのではないかと考えていた。その証拠に、彼はマリエンに宛てて次のように書いている。「興味深いのは、思うに、使い古された人間の姿が、そして対象が、動物たちにとって代わられるのを見ることだ。生 *la vie* を最もよく喚起するのは動物たちであるようだ。(本当の生、政治や権力の人間たちが組み立てる生とは異なった)」、と¹⁰。

擬人化された動物という主題は、他方で、「お伽の国 [féerie]」を連想させるものでもある。マグリットは、マリエン宛の手紙で次のように述べている。「馬の肖像を伴う絵を終えたよ。それはお伽の国の印象を与えている」、と¹¹。「お伽の国」という主題の重要性が表面化したのも、やはり印象派的制作を通してだが、彼はその前後の時期も含めて、この主題に通じる文学作品から題名をたびたび借用している。「宝島」、「不思議

⁸ 同じ頃制作された《大衆小説》(*Le roman populaire*, 1944, CR 560)には、豊かな髪を垂らした女性の横顔が描かれているが、シルヴェスターはこの絵と《流星》がともに「なびく髪」への関心を示していることに注目し、女性の髪と馬のたてがみとの間にマグリットが「親和力」を感じ取っていた可能性を指摘している (CRII, p.336)。

⁹ 《文明化を担う者》(*Le civilisateur*, 1944, CR 574)には、古代ギリシア風の神殿を背景に覗かせた犬が正面向きに描かれているが、この白いポメラニアンは彼が当時飼っていた「ジャッキー」をモデルにしたもの (Patrick Waldberg, *René Magritte : Le hasard objectif*, Avant-dire de Michel Waldberg, « Matière d'images », Paris : La Différence, 2009, p.134)。同じ構図のグアッシュ版では、背後の神殿は森でできた宮殿になっている (1946, CR 1208)。また、これらと同じモデルを横向きで描いた油彩もある (1944, CR 561)。犬に続いてマグリットが肖像化を試みたのは鼻であり、当座に制作された《窓のあるイメージ》(*Image à la fenêtre*, 1944, CR 563)には、鼻の群れが、葉と一体化した状態で描かれている。このモチーフは《腰抜け連盟》(*Les compagnons de la peur*, 1942, CR 499)に前例が見られ、当時新たに検討していたイメージは《夢遊病者》(*Le somnambule*, 1946, CR 608)の方に実現した。一方、《幸運》(*La bonne fortune*, 1945, CR 579)は豚の肖像画となっており、振り返って睨みつけるような表情が印象的である。この作品については本章第二節で取り上げる。また、油彩では実現しなかったが、猫を描いたグアッシュとして《ラミナグロービ》(*Raminagrobis*, 1946, CR 1207)がある。

¹⁰ Magritte, *La Destination*, op. cit., p.107.

¹¹ *Ibid.*, p.96.

の国のアリス」、「眠れる森の美女」、「シェヘラザード」、「幸福な王子」などがその例で、動物などをモチーフとしたイメージと組み合わせられることで、「お伽の国」の印象を倍加するのに役立っている¹²。

なぜ「お伽の国」が重視されるのかと言えば、マグリットが当時強めていた世界観に合致するものと認識されていたからである。彼はこの時期、従来のアカデミックな様式の絵を「客観的絵画」とみなして「印象派的絵画」に対置し、世界を理解可能なものとして提示する前者の欺瞞性を糾弾していたが、一方、後者については、そうした欺瞞とは無縁であることを強調し、「主観的」な世界の見方として称揚したのである¹³。このような理由から、印象派風の絵は「感情的なヴィジョン」の体現とみなされ、そこに描かれるべきモチーフとしては、「木や空など」の「現実世界」から借用される要素〔「視覚的」とマグリットは呼んでいる〕に加え、「妖精、幽霊、セイレーンなど」の「空想的」な要素が加味された¹⁴。動物のモチーフに関しては、マニフェストでは言及されなかったものの、これも空想的モチーフに連なるものとみなされ期待されていたことが、これまでの考察から明らかである。

最後に、この、新たに重要性を帯びた「空想的」な範疇に属し、印象派的作品群を特徴づけているモチーフを挙げてみよう。確認されるのは、「ファントマ」¹⁵、セイレーン

¹² Michel Draguet, *Magritte tout en papier ; collages, dessins, gouaches*, Paris : Fondation Dina Vierny-Musée Maillol ; Hazan, 2006, p.144.

¹³ 『客観的』絵画と『印象派』絵画 (*Ibid.*, pp.45-50., *EC*, pp.181-183.)

¹⁴ 「太陽論争」と題したマニフェストのなかで、マグリットは絵画において「魅力」を生み出すための「要素」について語っているが、そこでは以下の六点を挙げている。すなわち、「対象の感情的な再現」、「主観的な真実とみなされた感情」、「視覚的な主題 (木、空、など)」、「想像的な主題 (妖精、幽霊、セイレーン、など)」、「具体的な〔複数の〕光 (太陽の光、夜明け、夕暮れ、夜、薄明かり)」、「具体的な〔単数の〕光 (印象派の技法によって最もよく再現され、観念的な光の当て方に基づくアカデミックな光とは異なるもの)」、である。彼は、これらの要素をうまく組み合わせることで、必要だと彼の考える「魅力」を手に入れられると考えている。それ以前の彼は、もっぱら「現実世界」に依拠したモチーフを描いており、その彼が「空想的」なモチーフを意識的に採用し始めたことは興味深い局面である。

¹⁵ ファントマを描いたのは《炎の逆流》(*Le retour de flamme*, 1943, CR 535)。ファントマ *Fantômas* とは、第一次世界大戦前の数年間に大流行した大衆小説のタイトルであり、かつ主人公の名前。作者はピエール・スーヴェストル (Pierre Souvestre, 1874-1914) とマルセル・アラン (Marcel Allain, 1885-1969) の二人で、フランスの日刊紙『プチ・パリジャン』に連載され、その後単行本化された。さらにルイ・フィヤード (Louis Feuillade, 1873-1925) の監督により、同時代に映画化もされている。当該作品は、単行本第一巻 (1911年刊行) の表紙に掲載された、挿絵画家ジーノ・ス

16、擬人化された洋梨¹⁷、擬人化された木¹⁸、幽霊¹⁹であり、これらは上述のマグリットの見解とほぼ合致する。これら空想的モチーフは、どれもほぼ単発的にしか用いられなかったが、それでもやはり、この時期を除いてはほとんど見られず、かつ、各々の形象が独創性を発揮している点において、かなり特徴的である。なかでも、擬人化された洋

タラーチェ (Gino Starace, 1859-1950) によるファントマ像を模したものだが、同種の試みは《野蛮人》(*Le barbare*, 1927, CR 188) に前例がある。1938年にロンドンで初個展が催され、宣伝用の写真を撮った際、マグリットは出品作の一つであったこの《野蛮人》と並び、そこに描かれたファントマのポーズを真似ている (CRII, pp.249-250)。マグリットのファントマ愛好については以下を参照。José Vovelle, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles : André De Rache, 1972, pp.101-106 ; Waldberg, *René Magritte, op. cit.*, pp.53-61 ; Draguet, *Magritte, op. cit.*, 2014, pp.31-35 ; Jacques Roisin, *Ceci n'est pas une biographie de Magritte : La première vie de l'Homme au chapeau melon*, Bruxelles : Alice Éditions, 1998, pp.89-90 ; 赤塚敬子『ファントマ：悪党的想像力』風濤社、2013。赤塚はマグリットがいかにかにファントマを描いたかについて一章を充てて論じている (前掲書、「第五章 マグリットと描かれたファントマ」234-259頁)。また、この物語がシュルレアリストたちを熱狂させたことについては赤塚の前掲書および以下を参照。千葉文夫『ファントマ幻想：30年代パリのメディアと芸術家たち』青土社、1998年。

¹⁶ セイレーンを描いたのは《禁じられた世界》(*L'univers interdit*, 1943, CR547)。また、セイレーンではないが、ライオンの尾を生やした裸婦が《とげ》(*L'aiguillon*, 1943, CR523) に描かれていたり、身体を丸めて果実となったかのような裸婦が《幸せな人生》(*La vie heureuse*, 1944, CR553) には見られる。これらは、1930年代半ばまで顕著であった暴力性を回避したかたちで「女性の変身」というテーマを扱っている点で共通しており、この点に「お伽の国」の印象は拠っている。言い換えれば、女性の顔に性器を当てはめた《陵辱》(*Le viol*, 1934, CR356) や、下半身が裸婦で上半身が魚の、いわば逆のセイレーンを描いた《共同発明》(*L'invention collective*, 1935, CR360) と、それらは好対照を成している。

¹⁷ 擬人化された洋梨については本章第二節で取り上げるが、以下に描かれている。《不思議の国のアリス》(*Alice au pays des merveilles*, 1946, CR610)、《抒情》(*Le lyrisme*, 1947, CR612)、《火の大地》(*La terre de feu*, 1947, CR613) 《新年の挨拶》(*La bonne année*, 1947, CR1244)。

¹⁸ 擬人化された木は、註18で言及した《不思議の国のアリス》および、グアッシュによる《アリスの国で》(*Au pays d'Alice*, 1947, CR1243) に見られる。

¹⁹ 幽霊のモチーフは、《賢者のカーニバル》(*Le carnaval du sage*, 1947, CR615) に見られる、白いシーツに覆われた人型に認められる。1946年頃、マグリットは「幽霊の問題」を検討しており、同年初期に書かれたと推測されるポール・ヌジェ宛の手紙で、「シーツを纏った典型的な幽霊」を描くつもりだと伝えている (CRII, p.376)。また、1946年8月の素描紙には、「幽霊の問題」という表題の下に、布に覆われた形象の案が二つ描かれている (*Vente publique : Samedi 2 décembre 1995 à 14 heures 30 : Surréalisme, René Magritte : Dessins, gouaches, manuscrits, livres et documents provenant de sa bibliothèque, Tracts, revues et manuscrits originaux*, Liège : Michel Lhomme, p.62)。

梨は繰り返し用いられ、これと擬人化された木を配した《不思議の国のアリス》(図 74: *Alice au pays des merveilles*, 1946 年) は、後年までマグリットのお気に入りであった²⁰。

第 2 節 : 「墓」のモチーフ

2. - 1 墓碑

以上で確認した、裸婦、花などの草木、動物、その他「空想的」モチーフの数々は、その一部に関して述べたように、実際には、印象派的様式に仮託されたマグリットの世界観と密接に結びつくものであったわけだが、先行研究においては関心の対象とはなり得ず、表面的な次元で、単に「歓びの追求」を実現するための「道具」とみなされてきた。マグリット自身が設定したこの目標は、ミシェル・ドラゲの表現を借りれば、「他の場所としてのお伽の国」を希求する態度であり²¹、この目的を設定した場合、上述のモチーフ群は、非常に「わかりやすい」ものである。

ところが、一見してこのような目的からは完全に逸脱しているにも拘わらず、たびたび用いられて印象派的作品群を特徴づけているモチーフが、他方にある。「墓」である。この点を指摘した先行研究は筆者の知る限り存在しない。本章が限定した全七十六点の印象派的作品のうち、六点到「墓」は認められる(《ほほえみ》、《ゴルゴーン》、《レイモン・ケンプの肖像》、《幸運》、《千一夜》、《火の大地》)。ただし、そのように同定される形象は、ときに判断の難しい、曖昧な形象でもある。

この六点を制作年順に、まずは 1943 年の《ほほえみ》(図 64 : *Le sourire*, 1943 年)から見てみよう。真っ先に目に飛び込んでくるのは、「AN 192370 (紀元 19 万 2 千 370 年)」という天文学的な「未来」の西暦を刻んだ石板である。それは画面と平行に立ち、まるでそれ自体タブローであるかのように、観者に突きつけられている。一方で、この亀裂の入った石板は、色とりどりの筆触分割によって表わされた草花に囲まれ、「アルカディア」的な風景のなかに置かれていることがわかる。

アルカディアとは、古代ローマの詩人ウェルギリウス (Publius Vergilius Maro, B.C.

²⁰ CRII, p.373.

²¹ Draguet, *Magritte, op. cit.*, 2014, p.274.

70-19) が詠んだ理想郷のことである。マグリットはこの場面設定を、直接的には晩年のルノワール——彼は「古典的」なものと取り組んでいた——から借用したと考えられるが、より強く窺われるのは、ニコラ・プッサン (Nicolas Poussin, 1594-1665) による《アルカディアの牧人たち》(図1) との関連である。17世紀フランスの古典主義に分類されるこの絵には、「私もまた、アルカディアに住んでいた **Et in Arcadia ego**」との銘文をもつ墓碑の周りに四人の男女が集い、銘文を確かめている様子が描かれている。この絵については、アーウィン・パノフスキー (Erwin Panofsky, 1892-1968) がマグリットと同時代に解釈を試みているが²²、マグリットとこの絵との関連を探るにあたって示唆に富むのは、岡崎乾二郎 (1955-) による解釈である²³。彼は、プッサンの絵の構図に関してパノフスキーが保留していた戸惑いを足掛かりとし、人物の視線と仕草が作り出す「連鎖」に注目しながら銘文の意味を検討すると、この絵においては、此岸と彼岸が反転することで、無時間的な空間が現出していると考えた。彼は、例えば次のように述べている。「つまり、この墓碑は彼ら自身の墓であり、彼らはいま、自分もかつてアルカディアに葬られた (みずから葬った) 者であったことを再発見しているところではないか。この墓の前で、時間は一方向には流れず、循環し、揺蕩う」、と²⁴。

マグリットの《ほほえみ》に戻ろう。石板の左右には、縦縞の刻まれた円柱と多面体が転がっている。これらの要素は、場面が「廢墟」であることを示し、結果として「古

²² Erwin Panofsky, "ET IN ARCADIA EGO : On the Conception of Transience in Poussin and Watteau", *Philosophy and history : Essays presented to Ernst Cassirer*, Raymond Klibansky, H. J. Paton, eds., Oxford : Clarendon Press, 1936, pp.222-254. 仏訳 : Erwin Panofsky, « "Et in arcadia ego" et le tombeau parlant », *Gazette des beaux-arts*, 6, Pér.19, 1938, pp.305-306. 邦訳 : アーウィン・パノフスキー「われ、また、アルカディアにありき —プッサンと哀歌の伝統—」『視覚芸術の意味』中森義宗、清水忠、内藤秀雄訳、岩崎美術社、1971年、273-297頁 (第7章)。プッサンの《アルカディアの牧人》をめぐる議論については以下を参照。栗田秀法「プッサン作《アルカディアの牧人たち》—パノフスキー以後の研究動向」『名古屋芸術大学研究紀要』第31号、名古屋芸術大学、2010年、195-212頁；栗田秀法「プッサン作《アルカディアの牧人たち》(ルーヴル美術館蔵) : 「知恵」と「恒心」のテーマをめぐる」『美学美術史研究論集』第26号、名古屋大学、2012年、77-88頁；佐藤直樹 (編)『ローマ ——外国人芸術家たちの都』、竹林舎、〈西洋近代の都市と芸術1〉、2013年、7-9頁。

²³ 岡崎乾二郎「墓は語るか」『墓は語るか : 彫刻と呼ばれる、隠された場所』武蔵野美術大学美術館・図書館、2013年、8-39頁。

²⁴ 同上、11頁。

代」への追想を促す役目を負っている²⁵。先に述べたように、石板に記された年代が、観者にとって遙か先の「未来」を指し示しているのだから、我々は「過去」と「未来」との間で二律背反の感覚を持ち、自らの立つ「現在」が、突如として不確かになるのを感じずにはいられない。遙か未来がすでに遠い過去であるという、SFめいた認識を強いられるからだ。

このとき必然的に想起されるのは、「墓」というものの本来的な機能である。それは、見る者に「過去」(＝他者の死)を指し示すことで「未来」(＝自らの死)を暗示し、そのどちらでもない「現在」の地点を再確認させるものだ。一方、《ほほえみ》における石板はこれとは異なり、媒介なしに観者に「未来」(＝自らの死)を突きつける〔プッサンの作品における墓は、描かれた人物に対して〕。マグリットはこの絵の題名について、絵が「観者に独特なほほえみを引き起こす」のだから正当だ、と主張しているが²⁶、観者に強いられる「独特なほほえみ」とは、この絵を前にして、自らの視点が「彼岸」に追いやられていることに気づいた際の、苦笑として理解できる。

「此処」を「余所」に変えてしまう点において、岡崎の理解する《アルカディアの牧羊人たち》とマグリットの《ほほえみ》は、まったく同じ機能を有している。むしろ、これらの絵を一つの決定的な解釈に還元することはできないが、少なくとも、マグリットの絵に描かれた石板が「墓」を強く暗示し、かつ実際には、それとは異なる仕方で観者に「死」を想わせるものであることは確かである。

さて、次に見るのは、1943年に制作された《ゴルゴーン》(図65: *La Gorgone*, 1943年)だが、これもまた、多様な解釈を誘う作品である。黄色い地面の上に、青みがかった灰色で、材質が石かコンクリートであると思わせるモニュメントが林立しているが、その背景には、緑をアクセントとして散らしつつ、明るい青を基調とする筆触分割によって表わされた、爽やかな空が広がっている。モニュメントのすべてを見通せるわけではないが、少なくとも七体あるそれらは、ほぼ同一の形状をし、平たい方形の台座の上に円柱が横たわっている格好をしている。各々の円柱の上部からは、先端が円錐形の巻貝のような形をした細長い棒が天に向かって伸びており、他方で円柱の断面には、金で

²⁵ マグリットが「古代」を意識していたことは、彼とジャック・ウェルジフォスが共同で加えた、この絵のグアッシュ版(1947, CR 1245)についての以下の注釈からもわかる。「この古代風の石に、我々はほほえまずにはいられない」(CRIV, p.94)。

²⁶ 正確には、注27で言及したグアッシュ版について(Sarah Whitfield, *Magritte* [ex.cat.], London: The South Bank Centre, 1992, no.147)。

鑄造ないしメッキされたような「ヴァイオリン」あるいは「鈴」が、それぞれに嵌め込まれている。

名状しがたいこれらの物体について題名に示唆を求めると、「ゴルゴーン（女性・単数形）」とは、ギリシア神話に登場する三姉妹の怪物のなかでも特に末娘メドゥーサを指すことがわかる。蛇の頭髪を持ち、見る者をことごとく石化させることで有名な怪物だ。西洋絵画の歴史において、彼女の生首は伝統的な画題の一つとなったが²⁷、それは劇的な瞬間の表現と結びついてきた²⁸。これに対して、マグリットの絵にはメドゥーサが直接描かれておらず、画面は不在と静寂に満ちている。

このような趣向によって、マグリットは絵画の伝統を皮肉るのみならず、メドゥーサの首という神話的形象に対して、ジークムント・フロイト (Sigmund Freud, 1856-1939) が加えたような精神分析的な解釈、すなわち、「首の切断＝去勢」という断定をもまた、戯画化しているように思われる²⁹。実際、《ゴルゴーン》において林立するモニュメントは、メドゥーサと視線を交わしたために石化した、複数の存在を暗示する。他方で、円柱の断面は否応なしに「切断」を暗示し、さらに、巻貝を先端に取り付けた、各々長さ

²⁷ 以下を参照。Julia Kristeva, *Visions capitales*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1998. 邦訳：ジュリア・クリステヴァ『斬首の光景』星埜守之、塚原昌則訳、みすず書房、2005年。Louis Marin, *Détruire la peinture*, Paris : Edition Galilée, 1977. 邦訳：ルイ・マラン『絵画を破壊する』梶野吉郎、尾形弘人訳、法政大学出版局、〈叢書・ユニベルシタス〉、2000年。マランの著作は、プッサンの《アルカディアの牧人たち》とカラヴァッジオの《メドゥーサの首》という二つの作品のあいだを「通過する」ことを目指して書かれている。絵画の存在を問う哲学的な思考が、本章で取り上げるマグリットの作品、なかでも《ほほえみ》と《ゴルゴーン》に通底するものであることは間違いない。

²⁸ 例えば、カラヴァッジオの《メドゥーサの首》には、彼女の首が断末魔の叫びを上げているところが描かれている。

²⁹ 1922年の日付をもつフロイトのごく短い文章「メドゥーサの首」は以下に初出。Sigmund Freud, “Das Medusenhaupt”, *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse und Imago*, vol.25, no.2, 1940, p.105. ただし、フランス語訳の初出は1981年になってからのようなので (« La tête de Méduse », traduit par Marthe Robert, *Revue Française de Psychanalyse*, vol. 45, n° 3, 1981, pp. 451-452)、フロイトの見解をマグリットが知っていたと考えることは難しい。それでも、メドゥーサの首が何を象徴するかという議論はフロイトの専売特許ではないし (Sandor Ferenczi, “Zur Symbolik des Medusenhauptes”, *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, Vienne : Internationaler Psychoanalytischer Verlag, vol.9, 1923, pp. 68-70)、ルイ・マランが述べているように、メドゥーサの切断された首に関する精神分析的解釈は、「神話のテーマそのものから苦もなく連想されるが故に、極めて容易なもの」である (マラン、前掲書、191頁)。

の異なる棒は、その形状からペニスを暗示する。これらの要素を総合すると、一見謎めいたモニュメント群は、メドゥーサと視線を交わしたことにより石化した複数の存在が、切断されたペニスの記念碑として生まれ変わったもの、と理解することができるのだ。

ここから、《ほほえみ》に表されていた「時間」をめぐるマグリットの関心に再び焦点を当てることも可能である。なぜなら、メドゥーサの首という神話的形象もまた、不可能な視線を主題化したものだからだ³⁰。だが、本章で確認すべきことは、《ゴルゴーン》の光景が、メドゥーサの眼差しによって建設された、ある種の「墓地」に他ならず、奇妙なモニュメント群は、確かに「墓碑」として理解されるということだ。

一方、1943年あるいは1944年に制作されたと推測されている《レイモン・ケンプの肖像》(図68: [Portrait of Raymond Kempf], 1943-44年)は、マグリットが友人の医師ケンプに肖像画として贈ったものだが、より明瞭に「墓」を示している。現在所在不明のこの絵については、カタログレゾネに掲載された白黒の画像しか参照できないが、筆触分割に拠りつつも輪郭のはっきりとしたこの絵に、何が描かれているかは明白だ。左手前に立方形の台座が立ち、その上にケンプの肖像が、装飾細工に縁どられた、縦長の楕円形をした額に入って立っている。画面右下には、のどかな田園と思しき遠景があり、その上には雲の浮かんだ晴天と思しき空が広がっている。

このように、一見したところでは公序良俗に反するように見える絵だが、マグリットは、おそらくケンプなら許容してくれると見込んだ上で、この絵の制作を思い立ったはずである³¹。さもなくば、肖像画を載せた用途不明の台座は、19世紀後半にヨーロッパ

³⁰ ルイ・マランは、カラヴァッジオの《メドゥーサの首》をめぐる次のように述べている。「現時の罫一穴。メドゥーサの視線がわれわれに委ねるものは、萌芽的時間の、無限に短い持続の表象で、この時間のなかで、メドゥーサは、いま、自らの姿を見、かつ、もはや観てはおらず、そこにただ視線の効果が出るのである。このことが意味するのは、同じ一つの(言表-表象の)現在のなかに、二つの現在があるということである。一つは《今まで》という現在で、そこで現在は一つの歴史を閉じる。もう一つは《突如》、《突然》という現在で、これは先の現在と無限小に隔たっていて、束の間である。同一の瞬間のなかに、《これでもなく、あれでもない》と《これでもあり、あれでもある》とがあるのだ。ここに表されているのは、表象が《拠って立つ》ところの隔たり、現時の隔たりである。すなわち一点であるが、それは穴、(遠近法の)目の孔で、そこに(見る理論の)視線が陥るのだ」(同上、197-198頁)。マグリットがアルカディアの墓とメドゥーサという、二つの伝統的画題に時を同じくして取り組んだことは、彼が絵画について深く反省していたことを示唆して余りある。

³¹ ブリュッセルで医師をしていたケンプは、ポール・ヌジェが生化学者として勤務していた研究所を1940年に訪れた際、ヌジェと知り合ったという。その後ヌジェを通してマグリットとケンプは知り合ったはずだが、その当たりの事情は明らかでない。

で普及し始めた写真つきの墓碑を想わせ、相手の気分を損ねたに違いないからだ。つまり、この絵は存命中の人物の墓を描いて肖像画とした、極めて不謹慎とも言う作品であり、いわば皮肉な未来の肖像画となっている。

さて、さらに明瞭な墓地が、1945年の《幸運》(図70: *La bonne fortune*, 1945年)には描かれている。と同時に、この絵は、前節で紹介した「動物の肖像画」に属する作品でもある。画面手前に、背広を身につけ、振り返って鋭いまなざしをこちらに向ける「豚」の上半身が、大写しで描かれている。彼がいるのは糸杉の植わった現代的な墓地で、そこには少なくとも四つの墓碑が横一列に並んでいるのが見える。うち、左端のものは垂直に伸びるオベリスク型で、右に見える二つは19世紀前半から普及した、水平形のものである。この、墓地を背景に観者を見つめる、というよりは睨みつける「豚」、というこの絵の内容は、当然のことながら尽きせぬ解釈を促してきた。マグリット自身はこの絵について書いたとき、豚のまなざしの「厳しさ」に言及している。

《幸運》。一匹の豚が墓地を訪れている。彼は直立した人物のような格好をしているが、我々には上半身しか見えない。彼は青い上着を着ている。厳しいまなざしで、頭を半分こちらに向けている³²。

他方で、すでに述べたとおり、「動物」のモチーフについては、それが「生」をよりよく喚起するものとみなしていた。これに対し、「墓地」ないし「墓碑」は、率直に「死」を暗示すると理解される。とすれば、「豚」が観者に対して投げかけるまなざしは、「生」が「死」を背景にもつことを、「人間」はどれほど知っているのか、と問いかける意味において批判的なものであり、この点で「厳しさ」を持つのだと理解される。

2. -2 二本の柱

以上に確認した四つの作品は、程度の差こそあれ、一見して「墓碑」と判別しうる形象を示していた。これに対し、以下に確認する二つの作品には、一見して「墓」とわか

ケンプの証言によれば、この肖像画に関してはマグリットの方から制作の申し出があり、マグリットの家で何度かモデルとして座ったという (CRII, p.330)。

³² EC, p.176. 原文は以下の通り。« LA BONNE FORTUNE. Un porc visite un cimetière. Il se présente comme un personnage debout dont on ne voit que le haut du corps. Il a un veston bleu. Le regard sévère, il tourne la tête à demi. »

る形象は示されていない。代わりに描かれているのは「二本の柱」である。この形象がある意味で「墓」と同じ機能を有し、それと同等のものと理解され得る点について、作品に即して明らかにしていこう。

まず、1946年に制作された《千一夜》(図75: *Les mille et une nuits*) は、マグリットが試作とみなしていた作品である。やや横長の画面中央に、地平線の彼方から現われたばかりの、あるいはこれから沈もうとする巨大な太陽が、橙色の円で表わされている。この太陽は、地上に聳える二本の角柱ないし塔にその左右を接し、さらに下部は地平線とも接しているため、三辺が作る四角形の内側にちょうど収まって見えている。二本の柱は手前側が暗く、さらに地面に長い影を落としており、太陽の光を受けているということがわかる。デイヴィッド・シルヴェスターはこの絵について、題名の借用元である民話集『千一夜』との関連から、毎晩日の出に際して死の危険と直面する主人公シェヘラザードのことが主題化されていると述べた³³。実際、制作当時の書簡を参照すれば、マグリットは同じ頃に『千一夜』の再読を始めており、この書物の影響は明白である³⁴。

しかしながら、より重要に思われるのは、二本の柱に挟まれた太陽という、描かれたイメージそのものである。バビロニアやエジプト、ギリシアなどの古代諸文明において、二本の柱は世界の最果てを指し示す標柱であり、とくに太陽崇拝の行われていた地域では、太陽はその間を通過して人間界に再来すると信じられた。古代文明に関するこうした知識は、一般的に理解されているマグリット像には馴染まないかもしれない。だが、上述のマニフェスト類を紐解けば、彼は印象派風様式の正当性を主張するなかで、「エジプト」や「オベリスク」にたびたび言及しており、彼が古代エジプトの太陽信仰や死生観に関心を寄せていたことがわかる。したがって、《千一夜》に描かれた形象は、この世とあの世、つまり、世界とその彼方とを行き来する太陽が、人知を超えて、死と再生を繰り返していることに対して古代の人々が抱いた、素朴で深遠な驚きを暗示するものと理解されるべきだろう。こうした太陽への驚嘆は、当然のことながら、民話集『千一夜』の至る所にちりばめられており、マグリットの意図としてはおそらく、シェヘラザ

³³ CR11, p.374.

³⁴ 1946年8月19日付ジャック・ウェルジフオス宛 (EC, p.199)。« Je reçois ta carte où tu parles de Méliès et des 1000 et 1 nuits. Curieux! Je relis avec plaisir justement ce livre. »

ードを主人公とする物語そのものへの愛着もさることながら、古代の人々が持っていたはずの世界観に対する支持を表明することにあつた。こうして、「生」と「死」の境界を指し示すという機能において、「二本の柱」は「墓」と同等の形象である。

「二本の柱」はまた、1947年の《火の大地》(図78: *La terre de feu*, 1947年)にも現われる。白い雲をたくさん浮かべた明るい紫の空を背景に、黄色い火の灯った巨大な二本の蠟燭が、柱のように聳えている。そこは水際で、奥には空と同色の水面が見えるが、その手前の黄を基調とした地面に蠟燭は立ち、その足元には、付随する葉と同じ濃さである点において違和感を覚えさせる、一個の洋梨が直立している。「洋梨」は、マグリットが1940年代後半に集中して用いたモチーフで、例えば先に見た《不思議の国のアリス》にも、擬人化されたかたちで描かれている。

ここで、題名につけられた「火の大地」という言葉に注目すると、それはまず、絵に示された二本の蠟燭に灯る「火」、そして蠟燭を支える黄色い地面と呼応することがわかる。次に、題名の側にさらに踏み込めば、「火の大地」とは、南アメリカ大陸の南端に位置する諸島の名前であり、探検家フェルディナン・マゼラン(Ferdinand Magellan, ca.1480-1521)の艦船がそこに接近した際、先住民族たちが烽火を上げたという故事に由来する。したがって、この題名と絵を総合し、さらに「二本の柱」の象徴的な意味を加味すると、この作品には「世界の果て」が描かれていると見るべきだろう。

というのも、要素間の比率を考慮しながら改めて絵を検討すると、二本の蠟燭は明らかに巨大な門としての役割を担い、そのあいだで洋梨は、人間の全身を擬人的に表わしていると考えられるからだ。《千一夜》をめぐってすでに確認した、「二本の柱」が持つ象徴的な意味を踏まえれば、《火の大地》においても、二本の蠟燭は「生」と「死」の境界を画すものと理解され、その手前で洋梨は立ち止まっている、あるいは、これから境界を踏み越えようとしている、とみなすことができる。

こうして、洋梨は、色の按配によって「明るさ」を強調された世界の只中で「死」に引き寄せられ、入水を試みようとする、哀愁漂う人間の後ろ姿に見えてくる。火の灯った蠟燭は、ヴァニタス画の歴史においては「人生の儚さ」を暗示するが、マグリットの絵においては、それが同時に「二本の柱」を表わすことにもよって、その意味を二重に際立たせていると考えることも可能である。いずれにせよ、《火の大地》においても「二本の柱」が描かれ、それが「墓碑」と同等の意味を担っていることは明らかだ。

第3節： 印象派的視覚と「墓」のモチーフに通底する世界観

以上六点に「墓」のモチーフが採用されたことは注目に値する。なぜなら、すでに確認したように、印象派の様式は「歓び」を追求する過程で見出され、その実践において積極的に採用されたモチーフは、この追求に資することが期待された裸婦や花などの牧歌的对象、およびそれを補う空想的対象であったからだ。対して「墓」は、一見して「歓び」とは相容れないモチーフである。一体どのような理由から、マグリットは1940年代に、「墓」に対する関心を露わにしたのか。言い換えれば、印象派の様式と「墓」のモチーフとの間には、どのような必然性によって結ばれているのか。

この問いに対しては、すでにたびたび言及した一連のマニフェスト、すなわち、印象派の様式を正当化するためにマグリットが1946年から1947年にかけて執筆した文書が示唆を与えてくれる。次章で詳しく見るように、彼が集中的に執筆を行ったのは、アンドレ・ブルトン（André Breton, 1896-1966）との議論に端を発しているのだが、印象派の様式に批判的であったのはブルトンに限らず、それまでマグリットの絵を対外的に宣伝する役割を買って出ていた友人たちも、突然の作風転換には否定的だった。マグリットは、周囲のこうした無理解に対して自らの正当性を訴えるべく、文章の推敲を重ねて論拠を模索したが、その中で一貫して主張されているのは、次のような世界観である。

すべては私たちの精神宇宙のなかで起きている。精神宇宙という言葉がどうしても、絶対に意味すべきなのは、感覚、感情、想像力、理性、ひらめき、夢、あるいは全く違う手段によって、我々が知覚しうるものすべてである。[…]

精神宇宙から逃れられないという感覚は、逆に、ある精神外宇宙の存在を我々に認めざるを得なくし、一方から他方への相互作用は、それによって一層確かなものとなる³⁵。

³⁵ 「太陽がいつばいのシュルレアリスム：宣言第1号—1946年10月」（EC, p.210）。原文は以下の通り。「*Tout se passe dans notre univers mental. Par univers mental, il faut entendre forcément, absolument, tout ce que nous pouvons percevoir par les sens, les sentiments, l'imagination, la raison, l'illumination, le rêve, ou par tout autre moyen. [...] / Le sentiment que nous avons de ne pouvoir fuir l'univers mental nous oblige au contraire à affirmer l'existence d'un univers extramental et l'action réciproque de l'un sur l'autre en devient plus certaine.*」

「無意識」に代表される未知の領域を、踏査しようとするのがブルトンのシュルレアリスムの態度だとすれば、上記に示されたマグリットのそれは、未知を未知のまま残し、「監獄」ですらある精神宇宙の内部に留まろうとするものである。こうした態度の相違については次章で詳しく検討するが、マグリットはこのような世界観を、印象派的様式を正当化する作業において言語化したのだった。

では、この世界観と印象派的様式とは、どのように結びついているのだろうか。すでに触れたことだが、後者を正当化するに当たり、マグリットは従来のアカデミックな様式の絵を「客観的」絵画と呼び、対象を完全に理解可能なものとして提示する点において「詐欺的」と非難する。これに対置するかたちで、彼は「印象派的視覚」に言及し、「主観的」であるそれは、対象の前で立ち止まる、より注意深い視覚だとして評価する。つまり、彼にとって、印象派的様式はとりもなおさず一つの「視覚」であり、この「印象派的視覚」は彼の言う「精神宇宙」に留まる態度と合致し、したがって彼の世界観を体現するものとみなされていたのである。

こうして、印象派的様式がマグリットの世界観を体現するはずのものであることが明らかになった今、その「ヴィジョン」の只中に現われる「墓」がどのような役割を担っているかは明白だ。「墓」は、「精神宇宙」の外部にあると仮定された、「精神外宇宙」へと観者を送り返すためのものに他ならない。印象派的様式に覆われたタブローが、「ヴィジョン」としての全体性を保持したままでその外部を暗示するには、「墓」というモチーフを導入する以上に端的な方法は見当たらなかったのだろう。

第4節： 原型としての《彼岸》——「太陽と墓」のイメージを求めて

ここで「墓」というモチーフの重要性に立ち止まってみるなら、見逃すことのできないう前例が我々の前に立ちはだかる。すでに第三章で取り上げた《彼岸》(図 55: *L'au-delà*, 1938年)である。マグリットの作品史上、「墓」のモチーフが明示的に描かれたのはこの作品が初めてなのだが、その後は晩年に至るまで、この絵のヴァリエーションが制作されたこともなく、イメージとしては一見単発的であるように考えられてきた。しかしながら、印象派的作品群のなかに「墓」ないし「墓」に準じた形象を描いた例が少な

くとも六点確認されることが明らかになった今、これらと《彼岸》とのあいだに何らかの関連性を探ることは、有益だろう。

改めて《彼岸》を見てみよう。縦長の画面下方、褐色の地面の上に、水平型の墓石がある。画面上方には白く輝く太陽があり、墓は真上からこれに照らされて表面が白っぽく見え、また、側面には淡い影を生じている。画面の上端と下端に配されたこれら二つの要素のあいだでは、薄い青の空が画面の大部分を占め、その下方には真っ直ぐな水平線が、褐色の大地との境界を画している。

第三章で詳述したとおり、《彼岸》は弁証法的方法論に基づき、「太陽と墓」の組み合わせを描いた作品である。実質的にこの方法論のマニフェストである講演原稿、「生命線」の記述によれば、マグリットは「太陽」を「問題」と捉えることから出発し、それと「親和力」によって結ばれた要素が何であるかを探究したところ、その「答え」が「墓」であることを発見した。

なぜ、「太陽」には「墓」なのか。マグリットは、これらの間に働いているはずの「親和力」について、次のように説明を試みている。

太陽について、私が答えとして見つけたのは、墓であった。地面の上に墓石があり、太陽は空、大地、そして墓を照らしている。この答えは現在のもので、未来においてはおそらく不十分なものとなるだろう。実際、我々が行っている旅の出発点として太陽を選び、我々の起源として太陽を選んでいるのだから、この旅に関して、死よりも遙かな終わりを見据えることは、現在のところ、我々にはできない。重要なのは現在確かだということであり、この絵の題名である「彼岸」は、この絵に情緒的な中味を回復させる³⁶。

この説明文を改めて読んでみると、「現在」と「未来」という、時の認識に重点の置か

³⁶ *Comba, op.cit.*, p.5 ; EC, p.122. 原文は以下の通り。「 Pour le soleil, j'ai trouvé comme réponse : un tombeau. Sur le sol se trouve une pierre funéraire et le soleil éclaire le ciel, la terre et la tombe. Cette réponse est actuelle et deviendra peut-être insuffisante dans le futur. En effet, en prenant le soleil comme point de départ du voyage que nous faisons, en prenant le soleil comme étant notre origine, il ne nous est pas possible actuellement d'envisager pour ce voyage un terme plus lointain que la mort. Il s'agit d'une certitude actuelle et le titre de ce tableau, « L'Au-delà », fait retrouver à ce mot un contenu affectif. »

れていることがわかる。奇しくも、1943年の《ほほえみ》について我々が提示したのは、絵画空間から疎外された「現在」がこの絵の関心だという見方であった。これに対し、その数年前に「墓」を取り上げた《彼岸》についてマグリットは、描かれた風景があくまでも「現在」の地点から見られたものであることを強調している。実際、《彼岸》を前にした観者のまなざしは広大なパースペクティブに安らい、《ほほえみ》のように疎外感を抱くことはない。つまり、《彼岸》が示しているのは「現在」のための空間であり、逆にそこからは「未来」が排除されているのである。上記引用文からは、マグリットの意図として、「太陽」と「墓」がそれぞれ「誕生」と「死」を暗示するものであることがわかり、さらに絵の構図を考慮すると、それらは「現在＝旅」の領域を画する二点であることがわかる。「旅」が「生」の比喻であることは言うまでもない。この、タブローと一体化した「現在＝生」の領域に、「未来」は居場所をもたないが、マグリットにとって、それは題名によって画面外に指し示された「彼岸」の領分にある。

《彼岸》とそれを説明する文章とに示されているのは、世界とその「外」とのあいだにはっきりとした境界を定め、その枠内から外には出られないことを自覚しつつ、それらのコントラストに世界の総体的なあり方を見ようとする姿勢である。それはまさしく、印象派的様式を正当化するための一連のマニフェストで一貫して主張されていた世界観そのものなのである。

したがって、印象派的様式が暗示するのは必然的に「太陽」であり、それと「墓」のモチーフを組み合わせた1940年代の諸作品は、単に《彼岸》のイメージをなぞったというだけのものではない。それらは、1938年の《彼岸》の制作、および同時期の「生命線」の執筆を通して視覚的にも言語的にも具体化した世界観を引き継ぎ、それを再現するものだったのだ。

最後に、「陽を浴びた墓」がマグリットにとって揺るぎない重要性をもつことを確証するために、時代が下った1954年に彼が執筆し、「自伝的素描」と題した文章を参照したい。この文章は、ブリュッセルのパレ・デ・ボザールで開催された初の回顧展のカタログに掲載されたが、題名が示す通り、画家としての半生をまとめたものである。この文章でマグリットは、先行する自伝である1938年の「生命線」においてすでに披露していた、少年時代の墓地での記憶を、次のように語り直している。

彼〔マグリット〕は古い墓地に通い、そこで初めて一人の画家と出会う。画家は、

豪邸に住む人のために、絵画的な光景を描きとめようとしているが、それは、いくつもの古い墓が陽を浴びているというものである³⁷。

最後の一文には、「陽を浴びた古い墓 *vieilles tombes dans le soleil*」という言葉が用いられている。「生命線」で語られる墓地の光景が、同じ頃制作された《彼岸》のイメージに昇華・具現したという見解は第四章で述べたことだが、そのイメージが今度は、本章で取り上げた数点の印象派的作品に引き継がれ、さらに十年以上を経て、「陽を浴びた墓」として言語的にも定着するに至ったという過程が確認できる。

おわりに

すでに述べたように、先行研究においては長らく、マグリットが印象派の様式を選択したのは社会情勢に押されて魔が差したからだ、という考えが支配的であった。たしかに、近年はミシェル・ドラゲによって、「色彩」や「光」に対する関心の重要性が強調され、そのなかで印象派の様式についても肯定的な見方が提示されている。だがそれも、作品を時代背景に回収してしまう恐れを免れるものではない。

本章の目的は、1940年代のマグリットが画面を「光」で満たし、一方で「闇」を排除したという、一面的な見方に疑義を呈すことにあった。当時のマグリットが印象派の様式を採用する一方、「墓」のモチーフをたびたび描いたことに注目した本章は、従来の関心を一気に逸脱したかに見える新様式が、じつは、マグリットにとって切実な世界観と合致するものであったという、ある種の必然性を明らかにした。

印象派の様式と「墓」のモチーフという組み合わせは、世界とその外とを峻別しつつ、それらの関係を「光」と「闇」の強烈なコントラストにおいて捉えようとするマグリットの世界観を表現するものであり、そのようなイメージの原型は、1938年に制作された《彼岸》にあった。印象派的制作をとおして固まったこの世界観については、次章において、1946年から1947年にかけて執筆されたマニフェスト類を改めて検討するこ

³⁷ EC, p.366. 原文は以下のとおり。「*« Il fréquente un vieux cimetière où il rencontre pour la première fois un artiste peintre qui travaille à fixer, pour un châtelain, les aspects picturaux des vieilles tombes dans le soleil. »*

とで、さらなる肉薄を試みる。

第7章： 1940年代後半の「太陽の時代」に言語化された「光と闇」の世界観

はじめに

第五章および第六章で考察を加えた1940年代の印象派的作品群について、本章ではマグリットがこの作風を擁護する目的で執筆した一連のマニフェストを紐解き、この作風が拠って立つ世界観をさらに明らかにする。すでに確認したように、印象派的様式は1935年以降、半ば意識的に「歓び」を追求する過程で行き着いた地点ではあったが、それは、単に「歓び」を「光」に重ね合わせて画面上で再現を試みた、というような説明では理解し尽くせない性質のものだということが、この様式下で繰り返し描かれた「墓」のモチーフに着目することから見えてきた。

印象派的制作も四年目に入った1946年から翌年にかけて、マグリットはこの作風を擁護するマニフェスト群を執筆する。なぜ文書で著す必要があったのかと言えば、それは端的に言って、この作風が画家の期待や意欲とは裏腹に、周囲からほとんど受け容れられなかったという理由による¹。

たとえば、1920年代後半に画家と販売契約を結び、当時の多産な絵画制作に貢献していた画商のファン・ヘッケは、1946年4月に画商仲間のメゼンスに宛てた手紙で、印象派的作品をニューヨークでも展示することを計画していたマグリットについて、それらを画業の頂点とみなす盲目を嘆いている²。当初は1946年中に開催されるはずだった件の個展は、翌年四月に開かれたが、この遅れの原因は、主催者であるヒューゴ画廊のアレクサンダー・ヨラス (Alexander Iolas, 1907-1987) によれば、彼のもとに事前に届けられていた印象派様式の数点に買い手がつかないという問題にあった³。結局、新様式を認めてもらいたいという画家の希望は容れられず、展示されたのは主に1920年代後半から1930年代にかけて制作された油彩作品と、それらを小規模に描き直した

¹ 当時もっとも親しい文通相手だったマルセル・マリエン (Marcel Mariën, 1920-1993) と交わした当時の手紙は、マグリットがこの新様式に多大の期待を寄せていたことを伝えている (René Magritte, *La Destination : Lettres à Marcel Mariën (1937-1962)*, édition par Marcel Mariën, Bruxelles: Les Lèvres nues, 1977)。

² CRII, p.93.

³ CRII, p.140.

グアッシュ作品だった⁴。

この個展が終了すると、ヨラスはマグリットに会の成功を報告し、同時に、その成功をもたらした、かつてのイメージの再生産を今後の活動とすべきだという要求を伝える⁵。この勧告は、以降の主たるバイヤーからなされたものとして、決定的な要因となったに違いない。以後 1947 年 5 月を境に、マグリットは印象派的様式を実質的に放棄し、再び従来の具象的・アカデミックな作風を採用する。

第 1 節： 「太陽の時代」——理論化への契機と招いた「誤解」

印象派的制作をめぐる状況が理論化という新局面を迎えたのは、1941 年以降アメリカに亡命していたアンドレ・ブルトンがフランスに帰国したばかりの、1946 年 6 月のことである⁶。マグリットが 1927 年から 1930 年にかけて、パリ近郊に居を定めたことは第一章で述べたとおりだが、この滞在がある意味で挫折に終わったとしても、彼はパリで作品発表の機会をもつことを望み続けていたようである。この、ブルトンが帰国して間もない頃、マグリットは戦後初めてパリを訪れ、ブルトンとの再会を果たすのだが、この旅行は同時に、個展開催に積極的な画廊を探す旅でもあったからだ。結局、望むような画廊は見つからなかったが、対してブルトンとの再会の方は、良かれ悪しかれ実りのあるものとなった。

マグリットがパリでブルトンと交わした遣り取りは、滞在前後に友人に宛てた手紙、および滞在後にブルトンに宛てた手紙から推測できる⁷。おそらく再会は、まずシュルレアリスムの動向についてマグリットが当時抱いていた、批判的な見解の吐露から始ま

⁴ アメリカの美術市場におけるこの嗜好傾向は、マグリットの作品を所蔵するアメリカの美術館（ニューヨーク近代美術館、メニル・コレクション、シカゴ美術館）を巡回した 2013 年から 2014 年にかけての展覧会にも引き継がれている。以下を参照。Anne Umland (ed.), *Magritte: The Mystery of the Ordinary, 1926-1938* [ex.cat.], New York: The Museum of Modern Art, 2013.

⁵ CRII, p.144.

⁶ ブルトンはペギー・グッゲンハイムの支援を受け、1941 年 3 月 24 日にマルセイユから船でアメリカへ出発。マルチニックを経て 7 月にニューヨーク着。フランスへの帰国は 1946 年 5 月 25 日、ル・アーヴル港に到着（アンリ・ベアール『アンドレ・ブルトン伝』塚原史、谷昌親訳、思潮社、1997 年）。

⁷ パリ滞在から論争に至る経緯は以下にまとめられている。CRII, pp.128-136.

った⁸。すなわち、第二次世界大戦以前のシュルレアリスムは、西欧近代社会の諸規範を問いに付すために混乱とパニックを引き起こそうとしてきたが、それらはいとも簡単にナチスドイツによって実現されてしまった。この現状を無視して、往年のシュルレアリスムに心酔する者たちは、例えば恐怖といった、形骸化した手法によって相変わらず世界の転覆を図ろうとしているが、それは無効である、とマグリットは訴えた。彼は、現状の困難な局面を打開するためには、シュルレアリスムの全体に関わる新たな態度を打ち出すことが急務であるとの認識を持っていたが、それをブルトンにも共有してもらうことを望んでいたのである。

マグリットはこのような大局観を披露した上で、さらにそこから要請されるものとして、三年以上前から取り組んできた印象派風絵画を「太陽の時代 *période solaire*」と呼んで紹介し、その正当性を理解させようとした。彼は、「全体的なペシミズムに対し、うれしさ、ないし歓びの追求を突きつける」態度としてこの取り組みを説明したのだが⁹、あいにくブルトンからは端的に理解不能として退けられてしまう。ブルトンの主だった反論としては、第一に、印象派的タブローに賭けられた「歓び」が、彼には具体的な感覚として伝わらないということ。第二には、新様式がルノワールを模倣しており、そこに創造性は見られないということであった。

パリでの議論に不満を感じたマグリットは、ブリュッセルに戻るや直ちにブルトンに手紙を書き、議論の再開を試みる。彼は、ブルトン宛の手紙の複写をマリエン宛の手紙に同封し、「太陽の時代が始まるぞ」と述べているが、こうした筆からは、印象派的作

⁸ マグリットがブルトンに宛てた三件の手紙は以下に掲載（1946年6月24日付、8月11日付、8月20日付）。René Magritte, *Écrits complets*, édition par André Blavier, Paris : Flammarion, 2001 [以降 EC と略記] , pp.200-202 : note 6. ブラヴィエによればブルトンからの最初の返事は未発見だが、第二の返事（8月14日付）は以下に掲載（*Ibid.*, p.204 : note 12）。André Breton, *5 lettres*, 'En Hollande', '2016' [頁記載なし] . この冊子は、2016年にオランダで出版されたという体裁をとっているが、実際には1968年にベルギーで刊行された。奥付には、ブルトンの遺言執行者であるジャン・シュステルの主宰する雑誌『アルシブラ』から引用がなされ、ブルトンが、死後五十年経つまでは彼の手紙が公開されないことを望んでいた旨が述べられている。内容としては題名どおり、ブルトンが書いた五つの手紙が収録されているが、宛先はすべてブリュッセルのシュルレアリストたちである。掲載順に、1926年のカミーユ・ゲーマンズ宛、1927年のポール・ヌジェ宛、1929年のヌジェ宛、1940年のマリエン宛、1946年のマグリット宛。このようなやり口は、明らかに編者がマリエンであることを示している。

⁹ EC, p.200.

風の正当化を以後論争のかたちで展開することに意気込んでいる様子が伝わってくる¹⁰。こうして、1946年6月から8月にかけて、都合二往復半行われたブルトンとの文通に並行して、マグリットは友人たち、なかでも二年前に知り合った、弱冠18歳の文学青年ジャック・ウェルジフオス (Jacques Wergifosse, 1928-2006) へ宛てた手紙を推敲の場として、一連の論考および宣言文を執筆することになる。すなわち、『客観的』絵画と『印象派』絵画 (1946年8-9月頃)、「太陽論争」 (1946年8-9月頃)、「エクストラマンタリズム宣言 (覚え書)」 (1946年8-9月頃)、「炎天下のシュルレアリスム第一宣言 (以降「第一宣言」と略記)」 (1946年10月)、「炎天下のシュルレアリスム第二宣言」 (1946年11月)、「アマンタリズム宣言」 (1947年9月24日付と推定) の、計六件である。

これらのうち、「第一宣言」の校正刷りが、1946年9月に署名を募る目的で友人・知人宛に発送されたが、賛同を示した者はごく身近な友人の数名に限られ¹¹、刊行は断念された。同じ校正刷りはブルトンにも送付されたが、これに対し彼は、「反弁証法的な上に見え透いている」という電報をよこした¹²。ここで「見え透いた」という表現が使われているのは、ブルトンがマグリットの主張の裏側に、共産党への迎合を見たからである。手紙の遣り取りを見る限り、この点が直接議論された形跡はないが、マグリットは前年に共産党に入党しており、そのことは機関紙『赤旗』で報じられていた。

一方、1940年にナチスドイツ軍の侵攻を受けてカルカソンヌに避難した際、マグリットと知り合いになったジョエ・ブスケ (Joë Bousquet, 1897-1950) は、一旦は「第一宣言」への賛同を示したものの、12月になって署名の撤回を求める手紙をよこす。ブスケは、マグリットが「モスクワの指令」を自らの作品に受け入れたことが確認されたとし、そのことを知らなかったために署名してしまったと述べているが¹³、その「確

¹⁰ Magritte, *La Destination*, op. cit., p.195.

¹¹ 署名者は以下の七名。ジョエ・ブスケ、ルネ・マグリット、マルセル・マリエン、ジャック・ミシエル、ポール・ヌジェ、レイ・スキュトネール、ジャック・ウェルジフオス (Marcel Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique : 1924-1950*, Bruxelles : Lebeer Hossmann, 1979, pp.393-394)。手書き原稿は以下で閲覧可能。URL : <http://www.andrebreton.fr/work/56600100487430> (最終アクセス 2016年6月29日)

¹² 原文は以下の通り。「Antidialectique et par ailleurs cousu de fil blanc」 (*Ibid.*, p.233)

¹³ 1946年12月6日付。所蔵は以下。ML7416/5, Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles.

認」はブルトンからの手紙によってなされたものだった。1946年11月に、ブルトンはブスケに宛てて次のように書いている。

どうしてあなたはお分かりにならなかったのか、マグリットおよび彼の新しい絵画をめぐる、非常にくだらない宣伝作戦をあなたが承認しているということ。それはあらゆる点で擁護できないが、なおいっそう擁護できないのは、この不自然で極めて表面的な「オプティミスム」はすべて、それをあそこで標榜している者たちにとっては、レニングラードの新たな文化指導を適用するという任を負った者たちに保証（雀の涙ほどではあるが、そんなことはどうでもよい）を与えること以外には目的をもたないということだ！¹⁴

ブルトンのこのような見解は、社会主義リアリズムをめぐる当時のソビエトの動向を踏まえている。1934年、第一回ソビエト作家大会での演説で社会主義リアリズムを定式化し、ソビエト芸術の基本方針として提唱したアンドレイ・ジダーノフ（Andrei Aleksandrovich Zhdanov, 1896-1948）は、1946年9月、ソビエト共産党中央委員会の決定とスターリンの指示をうけ、レニングラード党組織の活動家会議の演壇で、改めて社会主義リアリズムの徹底を呼びかけた¹⁵。おそらくは、この動向を批判的に伝えた9月14日付けの『リテレール』誌、あるいはそれに応酬した20日付けの『レ・レットル・フランセーズ』誌上で社会主義リアリズムのこの新たな旋風を知ったブルトンは、1935年以来表明してきたスターリニズムへの嫌悪を再び募らせたと推測される¹⁶。

¹⁴ Notes pour *La Clé des champs* in André Breton, *Œuvres complètes, tome III*, édition par Marguerite Bonnet, Paris : Gallimard, « Pléiade », 1999, p.1370.

¹⁵ ジダーノフは雑誌『ズヴェズダ』と『レニングラード』を槍玉にあげ、これらの雑誌がミハイル・ゾシチェンコとアンナ・アフマトヴァの作品を掲載したことをソビエト社会主義文学の腐敗とみなし糾弾した。以下を参照。アンドレイ・ジダーノフ『党と文化問題』除村吉太郎、蔵原惟人訳、大月書店、1965年；Andrei Jdanov, *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, Paris : Éd. N. Béthume, 1972.

¹⁶ 1935年にブルトンは仲間と冊子「シュルレアリスムが正しかった時」を発行し、スターリニズムを批判。共産党と絶縁している。ブルトンが入党したのは1927年のことだが、党に対する不満は当初から抱き続けていた（例：1926年に発表した「正当防衛」では、党の芸術観に対するシュルレアリスムの自立を主張）。以下を参照。ジャクリーヌ・シェニウー＝ジャンドロロン『シュルレアリスム』星椋守之、鈴木雅雄訳、人文書院、1997年；Carole Reynaud Paligot, *Parcours politique des surréalistes, 1919-1969*, Paris : CNRS Éditions, 2010.

好意的である点において異なれど、ワルドベルクもまたブルトンとほぼ同様の見解を示しており、印象派的制作と共産党入党とが並行した関係にあると述べている¹⁷。だが、このような見方については疑義が差し挟まれており¹⁸、当時の状況をよく知るはずのマグリットもまた、ブルトンの見解が単なる情報不足に起因する誤解だと述べている¹⁹。つまるところ推測されるのは、ブルトンは、「歓び」を「光」に重ね合わせて称揚するマグリットの主張に、ソビエトとフランスの共産党が党の方針として定めて久しい社会主義リアリズム、すなわち、現実を革命的発展の一段階として描こうという方針に、本質的に備わるオプティミスムへの接近を見てしまった、ということである。

しかしながら、当時のマグリットの文章にそのような意図は見出せず、むしろ同じ頃に彼やポール・ヌジェが党に宛てた手紙からは、彼らが入党から数ヶ月と経たないうちに、党主導部との困難な意思疎通に失望し、党から距離をとったことがはっきりとわかる²⁰。

誤解は解消されることなく、1947年7月、パリで開催されたシュルレアリスム国際展のカタログ上で、ブルトンの非難は公にされる。序文「幕の前で」において、彼は自動記述以来主張し続けてきたシュルレアリスムの基本的態度を改めて確認した箇所に注をつけ、それとは正反対の態度として「太陽の時代」を挙げた。ブルトンは、シュルレアリスムの行ってきた大胆な主張の幾つかが、凶らずも第二次世界大戦によって実証されてしまったというマグリットらの認識に肯いつつも、そうした状況への対処として、作品から「悲しみ、倦怠、脅威的なオブジェ」を排除し、以後は「魅力、歓び、太陽、欲望のオブジェ」しか許容しないという態度が稚拙であると述べ、さらに、この態度は社会主義リアリズムと歩調を合わすものだと糾弾している²¹。

¹⁷ Patrick Waldberg, *René Magritte : Le hasard objectif*, Avant-dire de Michel Waldberg, « Matière d'images », Paris : La Différence, 2009, pp.156-157.

¹⁸ José Vovelle, *Le Surréalisme en Belgique*, Bruxelles : André de Rache, 1972, p.79. 同書は他の箇所でも、共産党入党 (pp.48-49) と「炎天下のシュルレアリスム」 (pp.51-52) について、ここで問題にしているような経緯をまとめており参考になる。

¹⁹ René Magritte, *Manifestes et autres écrits*, Edition par Marcel Mariën, Bruxelles : Les Lèvres nues, 1972, p.75.

²⁰ EC, pp.235-249., *Manifestes et autres écrits.*, pp.166-169.

²¹ André Breton, et al., *Le surréalisme en 1947*, Paris : Maeght, 1947. 「幕の前で Devant le Rideau」は以下に再録。André Breton, *La Clé des champs*, Paris : Sagittaire, 1953 ; Breton, *Œuvres complètes*, tome III, *op.cit.*, p.744.

マグリットはこの翌月および翌年1月に友人に宛てた手紙で、ブルトンによる上記の批判をもって、自らは「シュルレアリスト」から除名されたとみなしているが²²、自らの創作を社会主義リアリズムとの関係で理解されたことに対する反応は示していない。とはいえ、ブルトンの「誤解」とそれに基づく非難は、それを許したマグリットの説明不足と理論化における不徹底に起因し、まさにそこを突いているように思われる。すなわち、暗いものを締め出し、明るいもののみを描くことによって「歓び」を追求するのが「太陽の時代」だとする説明の素朴さだ。

しかしながら、ブルトンの批判を受けて書かれた第二、第三の手紙および「第一宣言」を注意深く読めば、マグリットが「歓び」とは別な言葉を使って「太陽の時代」を語るうとしていたことが窺える。以降でその点を明らかにしよう。

第2節： 印象派的ヴィジョンに仮託された世界観

ブルトンが「幕の前で」において「太陽の時代」を批判する際に引用した二種類のカテゴリー、すなわち「悲しみ、倦怠、脅威的なオブジェ」と「魅力、歓び、太陽、欲望のオブジェ」とは、「第一宣言」の校正刷りの裏面に印刷されていた二つの見出しである。マグリットはこれらの下に、ボードレー、アポリネール、ブルトン、エリュアールらの作品から引用した詩句を分類・列挙していた²³。マリエンによれば、マグリットは自説を補強するために「夜の nocturnes」例と「太陽の solaires」例を挙げたのだが²⁴、このことに加え、表の上部にロートレアモンから引用した次の一文が掲げられていることは注目に値する。すなわち、「二種類のポエジーは存在しない、一つしかないのだ」²⁵。この一文に着目すれば、左側にまとめられた「夜の」詩句にも、右側にまとめ

²² cf. EC, p.207, pp.215-6.

²³ 「悲しみ、倦怠、脅威的なオブジェ」のカテゴリーに引用されたのは、ネルヴァール、ボードレー、アポリネール、ルヴェルディ、「ファントマ」、ブルトン、エリュアール、ユニエ、ペレ、スキュトネール。「魅力、歓び、太陽、欲望のオブジェ」に引用されたのは、『千一夜物語、月のなかでも一番の月』、ボードレー、ヴェルレーヌ、マラルメ、匿名の詩、アポリネール、ブルトン、エリュアール、ペレ、スキュトネール。

²⁴ Magritte, *Manifestes et autres écrits, op.cit.*, pp.74-75.

²⁵ Comte de Lautréamont : Isidore Ducasse, « Poésies » in *Œuvres complètes*, Paris : Librairie José Corti, 1953, p.361.

られた「太陽の」詩句にも、「朝の夕暮れ〔曙のこと〕」や「せめて今夜太陽が出ていたらなあ」のように²⁶、撞着語法を通して「夜」と「太陽」が結びつけられたイメージを認めることができ、それによって二つのカテゴリーは実質無効化しているとも思われるのだが、この表を作成した意図とはどのようなものであったのか。

「太陽の時代」の正当性を主張するマニフェストのいくつかには、「エクストラマンタリズム *extramentalisme* [外 - 精神主義]」や「アマンタリズム *amentalisme* [非 - 精神主義]」なる造語が掲げられている。これは、かつて自らがその方向性に与した「シュルレアリスム」をマグリットがもはや無効とみなしていたことに由来し、それに代えて主張すべきと考えた自らの世界観をそのように命名したのであった。その世界観は、「第一宣言」においては次のように明言されている。

すべては我々の精神世界で起こっている。精神世界とは、必然的に、絶対的に、すべての感覚、すべての感情、想像力、理性、ひらめき、夢、あるいは全く異な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。[...]我々がもっている、精神世界から逃れることはできないという感情は反対に、精神外界なるものの存在を我々が断言することを要求し、一方が他方に及ぼす相互作用はその結果、より確かなものとなる²⁷。

彼がこのような主張を行った背景には、かつてシュルレアリスムを牽引し、ナチスドイツ軍の占領下を逃れてアメリカに亡命していたブルトンたちがパリに戻ってきたことによって一気に顕在化することとなった、シュルレアリストを二分する思想的な断絶

²⁶ 前者はボードレールからの引用で、『悪の華』に収録された詩篇の題名 (Charles Baudelaire, « Le crépuscule du matin » in *Les Fleurs du mal*, Paris : Poulet-Malassis et De Broise, 1857)。「悲しみ、倦怠、脅威的なオブジェ」に分類されている。後者はブルトンからの引用で、『地の光』に収録された詩篇「冠毛」の冒頭 (André Breton, « L'aigrette » in *Clair de terre*, Paris : 1923)。「魅力、歓び、太陽、欲望のオブジェ」に分類されている。

²⁷ 「太陽がいつぱいのシュルレアリスム：宣言第1号—1946年10月」(EC, p.210)。原文は以下の通り。「*Tout se passe dans notre univers mental. Par univers mental, il faut entendre forcément, absolument, tout ce que nous pouvons percevoir par les sens, les sentiments, l'imagination, la raison, l'illumination, le rêve, ou par tout autre moyen. [...] / Le sentiment que nous avons de ne pouvoir fuir l'univers mental nous oblige au contraire à affirmer l'existence d'un univers extramental et l'action réciproque de l'un sur l'autre en devient plus certaine.*»

がある。マグリット〔および現代の研究者〕の見解によれば、一方で、占領下を逃れて国外に亡命した者たちは絶対的自由を求め、スターリニズムを免れないことが今や鮮明になった共産主義を容認することができない。彼らにおいて政治的革命への希求は後退し、シュルレアリスムの「今後」は、亡命先で見出された秘教主義と原始芸術とに託されるため、「観念論的」ないし「反動的」とみなされることになる。

他方、占領下も国内に留まった者たちは、レジスタンスの精神を継続し、革命への意思を先鋭化させる。共産党への期待を失わない彼らは、「唯物論的」ないし「革命的」とみなされることになる²⁸。マグリットはシュルレアリストたちのこの思想的決裂を、共産党に対する賛否でしか自分たちの活動を想像できない状況として批判的に見ていた。彼は、観念論であれ唯物論であれ、現実世界を理解可能なものとみなす態度こそが世界の荒廃をもたらしたと考え、そのどちらにも与しない態度として、自らの世界観を提示しているのだ²⁹。そこには、「進化」という概念を否定し、「良いか悪いか」というその時々判断が交替していくにすぎないとする、彼の非進歩主義的歴史観もまた反映されており³⁰、この歴史観ゆえに、彼は 19 世紀フランスの印象派を「乗り越えられたもの」としてではなく、今この時点で有効なものとして選択したと考えている。

印象派絵画に対するマグリットの理解は、『客観的』絵画と『印象派』絵画』および「太陽の論争」に明示されている。これらにおいて彼はまず、長年自らに課してきた作風、すなわち対象を具象的かつアカデミックに描く絵を「客観的絵画 *peinture objective*」あるいは「だまし絵」と呼び、外的現実を理解可能なものとして提示するその性格を詐欺的だとして批判する。そこに、印象派絵画を対置し擁護するのだが、それは彼が、こ

²⁸ 後者を代表するのは、占領下の地下出版物として発行された雑誌『ペンを持つ手』（1941-1944年）のグループであり（*La Main à plume... Anthologie du Surréalisme sous l'Occupation*, Établie par Anne Vernay et Richard Walter, Préface de Gérard Durozoi, Paris : Éditions Syllepse, 2008）、ベルギーから参加していたクリスチャン・ドートルモン（Christian Dotremont, 1922-1979）は、マグリットらの「炎天下のシュルレアリスム〔太陽の時代〕」に関わりながら 1947 年に「革命的シュルレアリスム *le Surréalisme Révolutionnaire*」を立ち上げ、翌年には「コブラ」Cobra を立ち上げた（Emmanuel Rubio, « Christian Dotremont, entre surréalismes belge et français » in *Europe : revue littéraire mensuelle*, 83^e année, n° 912, Paris, avril 2005, pp.197-206）。以下も参照。EC, p.223 ; ジャクリューヌ・シェニウー＝ジャンドロン『シュルレアリスム』星埜守之、鈴木雅雄訳人文書院、1997年、132-135頁、156-171頁。

²⁹ Magritte, *Manifestes et autres écrits, op.cit.*, p.26.

³⁰ Magritte, *La Destination, op.cit.*, pp.209-210.

の作風に特徴的な「ヴィジョン vision」の在り方に注目し、観者がそれを介して現実世界と結ぶことになる関係の適切さにおいて、望ましいものと考えているからだ。彼は、印象派の画家たちが経験したはずの対象の知覚が、実際には「物理的な観察 [observations physiques]」に基づいているにもかかわらず、視覚が単なる肉体的 [physique] 機能ではなく「理性の働きに従う [raisonnée]」ものであるために、「得られた結果」として絵に定着されたその知覚は、「新鮮さ [fraîcheur]」や「新しさ [nouveau]」の感じを見る者に伝達し、「主観的 [subjective]」で「感情的な [sentimentale] ヴィジョン」として認知されるのだと説明する³¹。

マグリットが問題にしているのは、対象が客観的に存在することと、それを主観的に知覚することとのあいだに生じるねじれであり、それはあらゆる絵において必然的に内包された問いである。だが、西洋絵画の歴史を念頭に置けば、確かに印象派においてこそ、このねじれの度合いは最高度に達したと理解し得るだろう。マグリットは、いわばこのねじれの強度を根拠に、印象派的ヴィジョンに自立性を認めようとする。こうして、印象派的ヴィジョンは、『精神外』にある現実の対象と精神とのあいだの仲介、あるいは「<それ自体に即してと捉えられたヴィジョン>」となり、「<知覚された対象を否定してしまうほどは、その対象と一体化しようとしなさい>」ものとなる³²。

問題の「喜び」は、このようなヴィジョンに固有のものとして説明されることになる。

そこ [印象派のヴィジョン] から我々が引き出す喜びは複合的である。すなわち、それはすべての肉体的な喜び [les plaisirs physiques] のように自然であり、また洗練されている。というのも、それを味わうためには、<我々の視覚 [notre vue] が見られた対象と我々のあいだで立ち止まる [s'arrêter] ということを経験すること

³¹ EC, pp.181-182.

³² 強調はマグリット (原文ではイタリック)。EC, pp.182-183. 原文は以下の通り。「*En réalité, il s'agit d'une façon plus attentive de voir; la vue n'est pas seulement physique, elle est raisonnée et le résultat obtenu communique un sentiment de fraîcheur, de nouveauté. Cette vision, comparée à la vision indifférente ou superficielle, paraît particulière et prend le sens d'une vision sentimentale, qui remplace une vision de l'organe visuel (sensible). Elle serait la vision au second degré, l'intermédiaire entre l'objet réel « extramental » et l'esprit, c'est-à-dire une vision prise comme telle, la vision prise pour elle-même, qui ne prétend pas se confondre avec l'objet perçu au point de le nier.* »

>ができなければならないからだ […]」³³

ややこじつけの印象が強いが、マグリットはこのように、「歓び」は「断固として主観的で偶発的な、いかなる曖昧さも求めない」ヴィジョンに固有のものとなししている。

第3節： 「孤立」概念の再検討を通して確認された「光」と「闇」の対照性

さて、ここからマグリットの思考に特徴的な面が浮かび上がるのだが、上記のような「主観的」ヴィジョンは、その「外」とのあいだに「悲観的」な関係を結ぶことになる。

道徳的には、この主観的態度は、外的現実の問題が認識可能とはみなさないが、この問いに働きかけようとする。この主観的態度は、この問題が我々にとっては存在しないことを素直に認め、そうすることで、「外的現実 [réel extérieur]」について多少とも定式化された全く別の考え方よりも、もっと悲劇的な感情的内容を、この「外 [extérieur]」という観念に与える³⁴。

このようにマグリットは、印象派的ヴィジョンがその「外」から切り離されているという点を強調する。

この点をめぐって興味深いのは、本研究がすでにその重要性を指摘した 1920 年代末の「孤立」という概念を、この時期のマグリットが改めて取り上げ、考察を加えたという事実である。すでに私たちは第二章において《孤立した風景》(図 31 : *Le paysage isolé*) なる 1928 年の油彩画について検討を加え、この絵が「孤立」概念を図解したも

³³ 傍点による強調はマグリット [原文はイタリック]。EC, p.195. 原文は以下の通り。「*Le plaisir que l'on en retire est complexe : il est naturel comme les plaisirs physiques, il est raffiné car il faut pouvoir pour le goûter admettre que notre vue s'arrête entre l'objet regardé et nous, [...]*」

³⁴ EC, p.195. 原文は以下のとおり。「*Moralement, cette attitude subjective ne tient pas la question du réel extérieur pour connaissable, mais veut agir sur elle. Elle est la reconnaissance honnête que ce problème n'existe pas pour nous et donne ainsi à cette notion « d'extérieur » un contenu affectif plus tragique qu'à toute autre conception plus ou moins formulée du « réel extérieur ».*」

のであり、その要点は、「見えること」は「見えないこと」に縁どられてあるという点にあることを確認したが、その重要性は改めて浮き彫りになる。

「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」。ブルトンに宛てた手紙で、「太陽の時代」をめぐる彼と論争中のマグリットはこのような予告をしているのだが³⁵、これはもちろん印象派的様式で描き直す、という意味である。この計画が実現された形跡はないが、それは「太陽論争」の末尾でも取り上げられ、次のように述べられている。すなわち、「この輝くような風景は、その陽気な色彩のおかげでより一層「闇 la nuit」を強く感じさせるが、この闇はこの風景を取り巻くもので、人が見ていないものである」³⁶、と。たしかに、この計画に基づく素描(図 77)を見ると、1946年に構想された《孤立した風景》の印象派風バージョンは1928年のオリジナル版の構図をほぼそのまま引き継ぎつつ³⁷、この時期のマグリットが円弧の筆致によって再現することにこだわっていた「ヴィネット」の形式を通して、印象派的視覚に捉えられた「精神世界」の領域が、「外」から切り離された限定的なものであることを示そうとしていたことがわかる。

マグリットは確かに、《孤立した風景》を印象派風に描き直すことで、この様式に込めた意図を周囲に[なかでもブルトンに対して]理解してもらえるのではないかと期待していた。だが、ここで注意しなければならないのは、印象派的タブローと、それによって喚起されるはずだと彼が考えている「闇」との関係である。事実、彼は「太陽論争」のなかで次のような確認を行っている。

印象派のあの雰囲気 *atmosphère* は、日の当たった風景と同じように、闇[*une nuit*]をも再現することができる。しかし、常に問題となっているのは物理的[*physiques*]な闇[*une nuit*]と光[*une lumière*]、すなわち、闇と光の物理的で可変的な印象であって、夜[*la nuit*]あるいは光[*la lumière*]についての固定的で観念的な感情ではない³⁸。

³⁵ 1946年8月20日付。EC, p.202.

³⁶ EC, p.197.

³⁷ 構図は左右反転しているのだが、これは意図的なものであるかもしれないし、あるいは、1940年の火災によってすでに焼失していた1928年の《孤立した風景》の代わりに、これを写したスライドを参照したことに因るのかもしれない。

³⁸ EC, p.195. 原文は以下の通り。「 Cette atmosphère impressionniste peut

精神-外-世界のいかなる「影 ombre」も「光 lumière」も、我々は知覚することができない。精神-外-世界について我々は何も知ることができないので、そこに神秘はない。我々は還元不可能な影を知らない。というのも、注意深い視覚にかかれば、物理的な影であれ精神的な影であれ、いかなる影のうちにも、それに生命を与えている様々な光〔des lumières〕、様々な色〔des couleurs〕のあることが明らかになるからだ³⁹。

マグリットは「光」と「陰（または闇）」について、不定冠詞つきで数えられるものと、定冠詞つきで数えられないものとを区別して考えている。前者は精神世界、つまり人間の知覚においてその都度捉えられる具体的な「光」と「陰」であり、これらは無限に相補的な関係を構成する。一番目の引用文を読む限り、マグリットは「陰」の風景を描く可能性を排除していない。だが、二番目の引用文と先に引用した箇所を踏まえれば、知覚世界を構成すると彼が考えているのはどちらかと言えば具体的かつ多様な「光」であり、対してある種絶対的な「闇」を、精神-外-世界に当てはめていることがわかる。

つまり、一方でマグリットは、印象派の画家たち、なかでもジョルジュ・スーラが理論的に主張したように、現実の風景を絶えざる光の連鎖とみなすことに賛成しつつも⁴⁰、他方では、その風景の背後に絶対的な「闇」が控えていることへの確信を前面に押し出していた、ということになる。この独自性はひとえに、マグリットが「光と闇」という観点から「孤立」概念を再浮上させたことに拠っている。

représenter aussi bien une nuit qu'un paysage ensoleillé, mais il s'agit toujours d'une nuit et d'une lumière physiques, c'est-à-dire : impression physique variable d'une nuit ou d'une lumière et non sentiment fixe et abstrait de la nuit ou de la lumière. »

³⁹ EC, p.210. 原文は以下の通り。「 Nous ne pouvons percevoir aucune « ombre » ni « lumière » de l'univers extramental. Comme nous ne pouvons rien connaître de l'univers extramental, il n'y a pas de mystère. Nous ne connaissons pas d'ombres irréductibles, car une vision attentive révèle que dans toute ombre physique ou spirituelle il y a des lumières, des couleurs qui l'animent. »

⁴⁰ マグリットは『『客観的』絵画と『印象派』絵画』において、印象派の画家たち、なかでもスーラの功績を称えている。なぜなら、彼らの発見によって、一般的には色がないと信じられていた陰にも、例えば緑の木は赤い陰を帯びるといったように、対象の持つ色に相補的な色が認められることが明らかになったからである（EC, p.182）。

実際、《孤立した風景》の新バージョンを着想したことがきっかけとなり、マグリットは「孤立」についての考えを改めて掘り下げる。着想からおよそ一ヶ月後にマリエンに宛てた手紙で、彼は次のように書いている。すなわち、彼の提唱する「エクストラマンタリズム」は、「思考可能かつ知覚可能な世界全体が孤立していることへの感情」であり、一つのオブジェはその世界内にある以上、「もはやそれを孤立させられたものとして、デペイズされたものとして、不可思議なものとして、みなすことはできない」、と⁴¹。このような認識を、彼は「孤立」概念の変化とみなし、さらに二ヶ月ほど経った頃に取り上げられた「第二宣言」では、次のように断言する。「孤立という観念、それが用いられていたのは、ただオブジェと個人とをよりよく見させるという意図においてであったが、この観念はこんにち世界全体に広がった」。

もっぱら対象〔そこには人も含まれる〕を「孤立」させることが問題だった 1920 年代末から状況は変わり、いまや「世界全体」が「孤立」していることへの認識が重要となったとマグリットは考えている。対象の孤立は世界内での話だったのに対し、世界の孤立とは、その「外」との関係において理解されるものである。前章で確認したことを思い出せば、このような世界観は、すでに 1938 年の時点で《彼岸》という油彩画を通してイメージ化されていたものであった。これを、印象派的様式との関連で言語化する機会を逃らざるを得たマグリットは、「孤立」という概念を前面化させることでその世界観を言語化してみせた。本研究の第一章において、1920 年代後半にポール・ヌジェがマグリットに決定的な思想的影響を与えたことについて触れたが、かつてヌジェと共同で担ぎ上げた「孤立」概念が、いまやマグリットの世界観を規定していることが、1946 年に至って明らかとなった格好である。端的に言ってこの世界観は、ヌジェの主導による「孤立」概念に、マグリットの関心である「光と闇」のテーマが結合することによって生まれたものなのだ。

⁴¹ 1946 年 9 月 24 日付。

おわりに——有限性としての光の照射

印象派絵画を称揚するマグリットが結局のところ問題にしていたのは、印象派の画家たちが「現実」を信頼し、その美しさや輝きといった側面を強調しようとしたのとは全く別の仕方で、世界の前に立ち止り、「より注意深く見る」ことだった。第二次世界大戦を迎え、観念的な超越によって批判的な姿勢で世界に対峙することがもはや欺瞞とみなされてしまうという状況下にあって、世界と向き合うために彼が必要としたのは、たしかに印象派絵画に特有の雰囲気であった。彼は、多様な色やニュアンスの知覚を介することで、「軽さ」「陶酔」「幸福」といった感じを受け取りながら現実の事物に接することを求めた⁴²。

先立つ章ですでに触れたとおり、1947年5月を実質的な境目として、以降マグリットは再び元の具象的・アカデミックな作風を採用する。当時、アメリカの美術市場は1920年代から1930年代にかけて彼の創作したイメージ群に対する需要を急速に高めており、この情勢が彼に、一旦は「詐欺的」としてみずから断罪した手法への回帰を余儀なくした。1948年5月には、ニューヨークとパリでそれぞれ彼の個展が開かれたが、市場の好みに合わせた「マグリットの」な作品が前者のために用意されたのに対し、後者のためには、そうした期待に唾を吐きかける態度で文字通り描きなぐられた、グアッシュ画を主とする一連の作品（「牝牛の時代」）が用意された。

ここに、従来的手法を採用することへの画家の葛藤が垣間見える。しかしながら、創作を通じて表現すべき自らの創作に根本的な世界観を言語化した彼にとっては、それに十全な表現を与えうる絵画言語すなわち様式として、従前の描法を選択することは自然な選択だったとも考えられる。

それは、「光」と「闇」の逆説的な関係を、タブローを全面的に明るくすることで喚起することの限界を認め、むしろ印象派的制作においては排除してきた「夜」の風景を通して、抑制された「光」の表現を新たな課題として模索し、それによって「風景」とそのまわりを取り囲む「闇」との対比関係を暗示するという手法の選択である。これによって、のちに《光の帝国》(1949-1964年)は制作されることになるだろう。

その過渡期とも言える1947年夏、マグリットは《飲みの深さ》(図79: *Les profondeurs*)

⁴² EC, p.228.

du Plaisir, 1947年) という新たなイメージを創作した。月の光を見つめ、また、それを浴びながら煌めくコップの水を飲む女は、輝きを身体の奥底にまで染み渡らせているように見えるが、この絵は、「太陽の時代」を事実上締め括る、「アマンタリズム宣言」の最終段落を視覚化しているように思われる。

アマンタリストとは、彼にとって彼の精神世界の孤立という概念が一つの太陽であって、その太陽が彼のもつ歓びの一つ一つを、それらがたとえどんなに小さいものであっても、照らしてより強烈なものとする、そのような者のことである⁴³。

ここに至って「歓び」は、有限な光の煌めきに重ね合わされていることがわかる。そのような光には、太陽よりも、むしろそれを反射させた月あかりこそが相応しく、この一文は、さらに1962年の《歓びと出会って》(図91: *À la Rencontre du Plaisir*, 1962年)を想起させる。これまでの考察を踏まえれば、この絵に描かれた、夜の暗がりから月の光を見上げる後ろ姿の男性は、有限性を託されたまなざしによって月を照らし、そこから反射された光を「歓び」として感知しているところだと理解できるのだ。

「太陽の時代」の終焉とともに突如現れた月の光こそは、以後の作品を特徴づけるモチーフに他ならず、一見1920年代から1930年代にかけて創作されたイメージの焼き直しに見える作品のなかにも、注意深く描き込まれてゆくだろう。

以上の考察から、印象派的様式を理論化する作業であるはずだった「太陽の時代」は、「夜」の風景を主とする1940年代末以降の制作への橋渡しとなったことが明らかとなった。次節では、その後の制作において「光と闇」がどのように主題化されたのかについて《光の帝国》を中心に考察を試みるとともに、1950年代以降のマグリットにおいて新たに重要性を増すことになる「弁証法的」イメージが、《光の帝国》とのあいだに有する関係性を、「光と闇」の観点から明らかにする。

⁴³ EC, p.224. 原文は以下の通り。「L'Amentaliste est celui pour qui la notion d'isolement de son univers mental est un soleil qui éclaire et rend plus vif chacun de ses plaisirs, même les moindres.»

第8章： 「弁証法的」イメージにおける「光と闇」および「時間」の問題

はじめに

「太陽の時代」を経て、印象派的な様式から従来の具象的かつアカデミックな作風に戻ったマグリットは、前章の末尾と第四章で裸婦像を検討した際に述べたとおり、1940年代後半から積極的に「夜」の風景に取り組んだ。その延長上にあると考えられるのが、通常「傑作」とみなされる《光の帝国》であり¹、1949年に初めて実現されて以降（図80）、1965年頃（図92）までのあいだに油彩画で16点、グアッシュで17点を数えると言われている²。

一方で、それとほぼ同時代にマグリットは書簡を主な媒体として、友人たちにある特徴をもった素描を見せることを始めている [図84, 図89, 図93]。ある特徴というのは、本論の第三章および第四章で取り上げた「弁証法的」方法論を踏まえ³、問題として捉えられた一つの対象から、それと「親和性」によって結ばれたもう一つの物を探り当てるまでの過程を、作品の完成後に一連の流れとして再構成しているという点にある。

なぜこのような素描を1950年代以降のマグリットは描き、他者に示す必要があったのか。本章はこのような疑問から出発し、それへの回答を試みる。

第一節ではまず、マグリットの絵画表現を根本的に規定するものとして時間嫌悪的態度を指摘した谷川渥の論を確認した上で、弁証法的方法論に沿って得られたとされるイメージ、したがって本論文では便宜的に「弁証法的イメージ」と呼ばれる、多くは矛盾

¹ マグリットの本国ベルギーでは、当然のことながら、王立美術館の所有する1954年版が「最良」のものともみなされる。Philippe Robert-Jones, « De l'empire des lumières aux domaines du sens » in *Bulletin de la Classe des beaux-arts*, 64(12), Bruxelles : Académie royale de Belgique, 1982, p.238.

² Michel Draguet, *Magritte*, Paris : Hazan, 2003, p.128. カタログレゾネによれば、油彩画17点、グアッシュ10点とのこと (CRIII, p.145)。カタログレゾネ編纂に際して蓄積された情報を更新する任は、現在ベルギー王立美術館が負っているため、館長であるドラゲの説は信頼に値する。

³ Michel Draguet, *Magritte, son œuvre, son musée*, Paris : Hazan, 2009, p.100. ドラゲは近年「問題論 *problematology*」という概念を導入し、マグリットの方法論をフロイトの理論に関連づけている（「マグリット、あるいは問題の芸術」『マグリット展』、読売新聞、2015年、39-47頁 [英訳は272-277頁]）。

する二つの対象から構成される絵が、その「弁証法的」という呼称とは裏腹に、実際にはヘーゲル - マルクスのな進歩史観と一体化した弁証法を皮肉る意図を有し、この意図を重視すると、イメージを構成する二項の関係は、解消されない矛盾に留まる点において、むしろ非時間性の体系的な表現として理解されるべきであることを述べる。

第二節では、注目すべき 1950 年代以降の素描について、それらが他ならぬ弁証法的イメージをめぐって描かれ、マグリットがそれらの生成過程を、「一本の線」に始まる単線的な過程として他者に示したことを確認する。このような身振りは、とりわけ同時期の弁証法的イメージにおいて強められた平板さと逆説的な相補関係にあると考えられるが、タブローから排除された時間が素描において回帰していると理解するとき、そのような二極化をもたらした要因は何なのか、という問いが立ち上がる。

これを受けて第三節では、1949 年に《光の帝国》が制作されたことに注目し、弁証法的方法論との関係からその意味を考察する。この方法論において、問いから答えに向かう過程は、同時に逆行的な時間としても語られるのだが、そのような時間性を表象するにあたってマグリットが導入したのは「光と闇」のメタファーであり、これら二つをトポスとすることによって時間性は保障された。したがって、《光の帝国》において「昼と夜」が並置されたとき、その表現は元来タブローの背後に仮構されてきた「光と闇」を現実の表面に連れ出し、そのことによって持続は場所を失ったことを意味する。この極点に至りつしたがゆえに、以降のマグリットの表現は、とくに弁証法的イメージを描いた作品において平板さを増す一方、素描という、タブローとは別の、しかしながら確かな現実の場において、時間性を回復する必要性に迫られたのではないか。こうして問題の素描は、弁証法的イメージをめぐって、マグリットがいかに時間の問題と関わったかを明かすものとなるだろう。

第1節： 「弁証法的」イメージと非時間性

「静謐な」と形容されることの多いマグリットの絵画表現についてさらに踏み込み、そうした印象を生む個々の表現が彼の時間嫌悪的態度に基づくことを明言したのは、第一章で確認したとおり谷川渥である⁴。彼が取り上げたのは 1926 年の《迷子の競馬騎手》(図 24-27) だが、画家自身によってデビュー作とみなされたこの絵は⁵、巨大な九柱戯のピンかとも見える白い柱の林立する空間を、一頭の馬が騎手を載せたまま、あたかも競技場から「デペイゼ」されたかのように、疾駆する姿勢で「凍りつい」ている様を示している。

谷川によれば、この絵は明らかに写真の登場を契機として盛り上がった、19 世紀来の「運動と時間性」をめぐる議論を下敷きにしている⁶。すなわち、もはや「特権的な瞬間」を想定することが困難な時代において、瞬間(「点としての現在」)の側に立つか持続(「直観に於て持続する現在」)の側に立つか、という議論である。《迷子の競馬騎手》は、こうした「失寵の時代」そのものについての表現であるともみなせるし⁷、あるいはそうした時代に生きる個人の態度として、一切の時間表現に対する否定を表したものであるとも理解できる。

この点を踏まえると、他ならぬこの絵をマグリットが「最初の絵」とみなしたことは重要である。というのは、この絵の制作とほぼ同時期に彼が下したとされる決断がそもそも「時間」の問題と深く関わることを示唆するからだ。その決断とはすなわち、以後は対象を具象的にしか描くまいという決意のことだが⁸、様式上の変革や発展とは金輪

⁴ 谷川渥「時間嫌悪者の彼岸—ルネ・マグリット」、前掲書、54-64 頁。

⁵ この絵がそのように言及されたのは、初回顧展(ブリュッセル、1954 年)の目録に収められた文章「自伝的素描」において(René Magritte, *Écrits complets*, édition établie et annotée par André Blavier, Flammarion, Paris, 2001, pp.366-372)。カタログレゾネによれば《迷える騎手》という同一の題名を持つ作品は全部で八点存在する。1926 年のものは三点だが、うち二点はパピエ・コレ、一点が油彩。いずれを決定的とみなすべきは明らかでない。

⁶ 谷川渥「馬のエクリチュール」『形象と時間—クロノポリスの美学』白水社、1986 年。

⁷ 鈴木雅雄「ひまわりは誰の花—『狂気的愛』と客観的偶然の問題」『ユリイカ〈特集 アンドレ・ブルトン〉』青土社、1991 年 12 月号、70 頁。

⁸ この決断について初めて言及されたのは「生命線」において(Magritte, *Écrits complets*, *op.cit.*, p.118)。

際縁を切るというこの決断の重要性はその後の画業が示す通りである⁹。谷川はそこに「尋常ならざる意志力」を見、還元主義の罠に陥る可能性があるかと断った上で、マグリットが思春期の頃に見舞われた母親の自殺という出来事こそが、彼にとっては決定的に否定されるべき「過去」であり¹⁰、したがって彼の時間嫌悪は「記憶に満ちた自我を隠匿」するための、自己表現の否定に他ならないと結論づけた。

ところで、1938年11月20日、アントワープ王立美術館の講堂で開催されていた連続講演の一環として、マグリットが「生命線」と題する自伝的講演を行ったことは、本研究においてすでに確認した。その結論部で開陳されたのが「弁証法的方法論」であり、彼はこれに則って実現したという数年来の作品を、全部で十五点紹介した。ここに、具体的な「作品」としては扱われなかったものの、特権的な啓示の地位に昇格した《親和力》(図37: *Les affinités électives*, 1932年)を加えると、全部で十六点となる。

《親和力》には、鳥籠に入った白い巨大な卵が示されており、これを啓示に高めようとするマグリットによれば、「1936年のある夜」に彼が半覚醒の状態で目撃したのは、鳥籠の中から鳥が消え、卵に替わる瞬間であった¹¹。この説明を待つまでもなく、日常的な論理として、鳥籠と卵の間には「鳥」が共通項として想定されるわけだが¹²、一般

⁹ たしかに本研究は、すでに印象派的制作に焦点を当てたことで、こうした理解に反駁するかたちを取ってはいる。だが、それでもなお、マグリットが「ルノワール時代」と「ヴァッッシュ時代」という、二つの「例外的」な局面を通過した1940年代の足掛け六年を除いて、四十年間ほぼ様式上の変化を示さなかったことは事実であり、とくに同時代の他の作家と比較した場合に、この点が目立つ特徴となることは避けがたい。

¹⁰ 母親の自殺を含むマグリットの「過去」については以下を参照。Jacques Roisin, *Ceci n'est pas une biographie de Magritte ; La première vie de l' Homme au chapeau melon*, Alice Éditions, Bruxelles, 1998.

¹¹ 1933年ではなく1936年を啓示の日付とした理由については、いわば啓示の種明かしの性格をもつ《透視》(1936年)との関連がすでに指摘されているものの、曖昧さが残る。実際には、遅くとも1934年の段階で方法論が検討されていたことがわかっており、啓示はほぼフィクションとみて間違いない。「生命線」が、その前年に出版されたマックス・エルンストの『絵画の彼岸』を下敷きにしていることはすでに指摘されており (Patricia Allmer, “La Reproduction Interdite : René Magritte and Forgery”, *Papers of Surrealism*, no.5, Centre for the Study of Surrealism and its Legacies, 2007

<<http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal5/acrobat%20files/articles/allmerpdf.pdf>> [最終アクセス2016年7月1日])、それとの関連からも掘り下げて考察されるべきだろう。

¹² ジョルジュ・ロックは以下の第二節において、マグリットの創作における鳥のモチーフの展開を追っているが、その中で《選択的親和力》について言及し、マグリット

に自由を象徴する鳥の「未来」を暗示する卵が、その巨大さでもって内部に鳥が潜在することを暗示しつつ、しかし同時に「すでに」籠の中に入っているという表現は、過去と未来の相互嵌入による時間否定として認識されうるものである。

一方ではたしかに、弁証法的イメージとして「生命線」の挙げる作品のすべてが明白な矛盾を呈しているわけではない。例えば《女巨人》(1935年)が示すのは、木と葉のあいだの形態的アナロジーであって矛盾ではない¹³。だがその一方で、《親和力》がそうであったように、1938年の「生命線」の中で紹介した作例の中に、弁証法的な時間概念をアイロニカルに否定する意図を鮮明に表わした作品が少なからず含まれていることは注目に値する。例えば、題名からしてあからさまな《弁証法礼賛》(図50: *L'éloge de la dialectique*, 1937年)は、窓の外から見られた家の室内に、それと同一の家が入っている入れ子構造を示しているが、ここにはこの構造が永遠に反復される可能性が示されている。したがって、矛盾が発展的に解消されて次の段階へ進むというヘーゲル-マルクスの弁証法を礼賛するはずの題名は、それを否定する絵の内容によってまったくの皮肉となっているのである¹⁴。

あるいは《突き刺された持続》(図56: *La durée poignardée*, 1938年)もまた、すでに示唆的な題名とともに¹⁵、暖炉の奥から蒸気機関車が飛び出している様子を示している。本来は線路上を猛烈なスピードで走っているべき機関車が、その勢いさながらに蒸気を後ろになびかせたまま、閑散とした室内にデペイズされ「凍りついて」いる様は、

の言う「親和性」が修辞学的な操作であると述べている。Georges Roque, « Le peintre et ses motifs » in *Communication*, n°47 : « Variations sur le thème. Pour une thématique », 1988, pp.133-158.

¹³ ドラゲはこの関係を「換喩」と捉えているが (Draguet, *Magritte*, op.cit., 2003, p.39)、彼が踏まえているのは記号論的アプローチに先鞭をつけたロックの分析であろう。Georges Roque, *Ceci n'est pas un Magritte: Essai sur Magritte et la publicité*, Paris: Flammarion, 1983; 邦訳: ジョルジュ・ロック『マグリットと広告——これはマグリットではない』日向あき子監修、小倉正史訳、リプロポート、1991年。註14も参照。

¹⁴ この点についてはドラゲも同様の見解を示している (Draguet, *Magritte*, op.cit., 2003, p.37)。

¹⁵ 題名は明らかにアンリ・ベルクソンが提唱した「持続」の概念を示唆するが、マグリットはその点を明言していない。ただ、この絵をベルクソン (とマルセル・プルースト) に結びつけて理解したらしい人物から送られた手紙への返事を読むと、画家はさらにヘーゲルにも言及しながら持論を展開しており、時間をめぐる問題意識からこれらの思想家 (および小説家) に関心を寄せていたことが窺える (Magritte, *Ecrits complets*, op.cit., pp.378-380)。

さながら《迷子の競馬騎手》を想わせるものだ。ここで静止の印象を与えているのは第一にはデペイズマン的手法だが、加えて機関車が暖炉内に落としている長い影、蝋燭の灯されていない空の燭台、そしてほぼ一面灰色で何も映っていない鏡という付加的な要素も同じ役割を担い、さらに炉棚の中央に置かれた時計が、主題としての「時間」を明示している。題名はこの場合、時間否定という絵の趣旨に、殺人的なニュアンスを加味して印象づけていると言えるだろう。

《突き刺された持続》が制作されたのは「生命線」の原稿執筆期と重なっているのだが、《終わりなき連鎖》(図 53 : *La chaîne sans fin*, 1938 年) もまた然りである¹⁶。やはり示唆的な題名を持つこの作品は、左手を進行方向として向いた一頭の馬の背に、三人の男性が前後に並んで跨っている様子を示し、彼らは左からそれぞれ近代、中世、古代という三つの時代区分に典型的な服装を身に付けている¹⁷。彼らは「近代」を先頭に進行方向を向いているわけだが、進歩史観においては決して同じ地点にいるはずのない三者が、時間をめぐる議論においてはむしろ「瞬間」を表わすべき一頭の馬上で同居しているという表現が、停滞感を印象づけている。題名にある « fin » の語は「終わり」とも「目的」とも訳しうるが、ヘーゲル-マルクスの歴史的観におけるそうした到達点の設定が端的に否定されていると理解できる。

こうして、啓示的ヴィジョンに昇格した《親和力》を含め、紹介された十六の作例のうち少なくとも四点に弁証法を否定する表現が見られ、うち二点が方法論の定式化と同時期に実現されたことは、一見「弁証法的」なこの方法論が、実際には反弁証法的なイメージに対して与えられたことの必然性を示唆しているように思われる。

後述するように、弁証法的イメージにおける矛盾の印象は 1950 年代以降の作例において一層明確化するが、その最たる例は《ヘーゲルのバカンス》(図 88 : *Les vacances de Hegel*, 1958 年) である。朱の背面に、水の入った透明なコップが開いた黒い雨傘の頂点に載っているところを描いたものだ。マグリットが友人に対して説明したように、

¹⁶ このようなわけで、これらの作品は第一稿の 7 月版では言及されず、10 月版から言及されている。

¹⁷ メゼンスによってロンドンの金庫に預けられていたこの絵は、1940 年のナチスドイツ軍による空襲で焼失。マグリットの旧宅に所在するルネ・マグリット美術館の主導により 2010 年に模造品が制作された (André Garitte, *Redécouverte du surréalisme : collection du musée René Magritte* [ex.cat.], Merksem: Pandora, Musée René Magritte, 2014, p.97)。

この絵には水を容れるものと弾くものとの間の矛盾を容易に読み取ることができるが¹⁸、同じくらい重要なのはその題名である。

この絵に対して先行研究は、それがヘーゲルの弁証法の図解であるという理解をしばしば提出してきたが¹⁹、ディディエ・オットアンジェはこの絵が弁証法の図解であるどころか、その反対に、永遠に解消されることのない矛盾を示してヘーゲルをバカンスに「追いやった」のだという見方を提示している²⁰。彼によれば、マグリットはこの絵を通して、詩を芸術の形式発展における最終形態とみなすヘーゲルの弁証法に賛意を表明したパリのシュルレアリストたちに対して反論を突きつけたのである。

本研究はオットアンジェの意見に賛同し、さらにそれを弁証法的イメージ一般に敷衍する。それらは、むしろ弁証法否定として理解されるべきものであり、それによって非時間性の体系的な表現であると考えられるのだ。

第2節： 1950年代以降の素描にみられる持続への希求

弁証法的方法論は1938年に定式化されたものの、その後しばらくは創作の表舞台に出てこない。なぜなら、先立つ章で確認したとおり、1940年代には「歓びの追求」が方針として前面化したために、マグリットは裸婦や草木のモチーフを多用して「幸せな雰囲気」の表現にいそしみ、衝撃的なイメージを獲得するための弁証法的方法論は、実質的に放棄されたからである。加えて、1943年以降は印象派の様式が採用されたことにより、弁証法的イメージの条件であった具象的・アカデミックな様式もまた放棄されたが、このような条件の欠如からも弁証法的イメージの寡作は納得できる。

さて、1940年代のこうした「逸脱」を経て再び具象的・アカデミックな様式を選択したマグリットは、1950年代に入ると再び弁証法的イメージに意欲的に取り組み、同時にその方法論についても積極的に言及し始める。その最初の例の一つが《心臓への一

¹⁸ スージ・ガブリック宛の1958年5月19日付の手紙。Suzi Gablik, *Magritte*, Thames and Hudson, London, 1985, p.111.

¹⁹ 例えば以下。『マグリット展』読売新聞、2015年、204頁。ドラゲも弁証法的イメージ全体について、しばしば曖昧な書き方をしている (Draguet, *Magritte, op.cit.*, 2003, p.37)。

²⁰ Didier Ottinger, *Nom d'une pipe ! : ou Comment Magritte rêva d'expédier Hegel en vacances*, Paris : L'Échoppe, 2007.

撃》(図 83 : *Le coup au cœur*, 1952 年) だが、この絵には、薄暗い海景を背に地面から伸びる一本のバラの低木が、その下方から中世風の短剣を枝葉のごとく生やし、それが一輪だけ咲いたピンク色の花卉と寄り添っている様が描かれている。おそらくこれをタブローに描き始める直前、あるいはその途中で、マグリットはエリュアール宛の手紙でこの絵の構想を報告するのだが、彼はそこで、「自分によってのみ用いられている」方法論への自信をはっきりと伝えている²¹。

興味深いのは、絵の構想が「バラの問題」を約二ヶ月間探究した結果得られた「解答」であることを伝えるマグリットが、探究過程を次のように、素描を差し挟みながら解説しているということだ(図 84)²²。

私がバラの問題を解決しようと考えた時、紙の上に直観的に描きつけられた最初の印はこれです：[素描] そしてこの、花の茎から飛び出た斜めの線は、その意味が私にわかるまで、長く、骨の折れる数々の探究を必要としました。

想像した数多くのものの中から私は以下のものを採り上げます：[素描]
この線は、緑色の旗の竿です。

この線は、封建時代の城の塔です。[素描]

あるいはまた、矢：[素描]

ついに私は見つけました：それは中世の短剣だったのです。こうしてバラの問題は、このように絵画的に解決されていたのです：[素描]²³

²¹ 1951 年 11 月 27 日付(個人蔵)。全文は以下に掲載されているが、そこに挿入された素描は明らかに編者マリエンの手によるものである。Marcel Mariën (éd.), *Sous le manteau de Magritte*, Fleury-Merogis : Editions Fantômas, 1984, pp.66-68. 実際の素描は以下に複製されている。Harry Torczyner, *René Magritte : signes et images*, Paris : Draeger, 1982, pp.90-91.

²² 元のレイアウトは前掲のマリエンによるタイプ複製に再現されているが、本章では紙面の都合上短縮した。

²³ 原文は以下の通り。「La première indication jetée instinctivement sur le papier quand j'ai pensé à résoudre le problème de la rose est celle-ci [dessin] et cette ligne oblique qui part de la tige de la fleur a demandé des recherches longues et pénibles pour que sa signification me soit connue. / Des nombreuses choses que j'ai imaginées je retiens celles-ci : / cette ligne est la hampe d'un drapeau vert [dessin] / cette ligne est une tour d'un château féodal : [dessin] / ou encore une flèche : [dessin] / enfin j'ai trouvé : c'était une dague et le problème de la rose était résolu picturalement comme ceci : [dessin] » (Mariën, *op.cit.*)

実のところ、同様の過程はすでに「生命線」において、「馬」を問題にすることでその構想を得た《終わりなき連鎖》をめぐって詳細に説明されていた。それによれば、探究の最初に現れた着想は「不定形な三つの塊を載せた一頭の馬」であったが、この最初の着想こそが「漠然と知覚された最終的な解答」であり、「不定形な三つの塊」として現れたもう一つの「物」は、一連の試行錯誤を経て初めて「近代の騎士、中世末期の騎士、古代の騎士」という意味を明らかにしたという²⁴。ここには、問題から解答へと進む一方向的な時間の上に逆行的な時間が上書きされていると言えるが、このような両義性は当該の絵に示された非時間性と対照的に呼応しており、こうした時間 - 非時間を意識しながらマグリットが「生命線」および《終わりなき連鎖》を執筆・制作したことがわかる。

さて、1951年の上記引用文においても同様の過程が説明されているわけだが、1938年になされた説明とのあいだで重要に思われる相違点は、後者において漠然と知覚された「物」が「不定形な三つの塊」であったのに対し、前者ではそれが「一本の線」であったという点だ。谷川によれば、時間が「下方」にある過去から「上方」にある未来へと一直線に上昇するものとして表象されるようになったのは、すなわち「進歩」の観念が定着したのは、遅くとも18世紀であり、指標としては1687年の「新旧論争」が妥当する²⁵。

バラの問題を解こうとするマグリットが右肩上がりの直線を直観的に引いたことは、たとえその線の意味が最終的には「短剣」に限定されたとしても、探究の端緒において何かしら「時間」をめぐる意識が閃いたことを示唆しているように思われる。加えて、フランス語を母語とするマグリットの時間観が左から右へと進む書記法に規定されていたことは疑いようがない。実際、素描は手紙の本文中に挿入されたのであり、そのことを軽視すべきではない。

右肩上がりの同様の直線は《ヘーゲルの休暇》をめぐる説明において再び論じられ、線であることの重要性も一層はつきりと看取されることになる。マグリットは友人宛の二通の手紙で「水入りのコップ」に始まる探究を報告するが、彼は素描をあたかもアニメーションの原画のように繰り返し描くことでその過程を図解している（図89）²⁶。そ

²⁴ EC, pp.122-123.

²⁵ 谷川『形象と時間』前掲書、12-15頁。

²⁶ 一件目は既出のガブリック宛。二件目はその三日後のモーリス・ラパン宛（René

れによれば、彼は「水入りのコップをたくさん素描することから始めた」が、それらは「つねにコップの上に一本の線」を伴い、「この線が 100 回目あるいは 150 回目の素描でついにその端を上げ」、「傘のかたちをとった」のだという。そしてこの傘が「次にはコップの中に置かれ」、「最終的にはコップの下に」置かれて「解答」たるイメージと相成った。

二通の手紙に挿入された素描はどちらも、コップのほぼ中央から右上に向かって伸びる斜線が素描を重ねるうちに次第に傘となっていく過程を非常に単純化したかたちで表しているのが印象的である。《心臓への一撃》をめぐる解説において、一本の線は短剣となるまでに旗竿や塔など他の形態をとったことが説明されていたが、ここではそうした試行錯誤における形態の多様性は省略され、一本の線は最初から傘へと一直線に向かう、文字通り単線的な過程として示されたのである。こうした違いからは、年を経るにつれ単線的な時間を志向していったマグリットの姿が読み取れる。

最初の着想に一本の線が現れた例は、他にも《聖母の山車》(*Le char de la vierge*, 1965 年, CR1018) をめぐる二枚の素描シート(図 93)に残されている²⁷。そこでも、探究の過程は左から右へ、上から下へ、という順で示され、旅行鞆の角から伸びた一本の線は素描の反復のなかでもやもやと形を変え、最終的に手鏡となり、鏡面に旅行鞆を載せた状態で終わる。あるいは、以上の例ほど単純化されてはいないものの、探求の過程を再構成した素描は、ヴァイオリンと白い蝶ネクタイの襟を顔のように組み合わせた《ちょっとした盗人根性》(*Un peu de l'âme des bandits*, 1960 年, CR910) や、雲とシャンパングラスが接する様を描いた《心の琴線》(*La corde sensible*, 1960 年, CR915) に関しても残されている。

以上の例からは、1950 年代以降のマグリットが、探究の時間を単線的で一方向的なものとして再構成したがったこと、また「一本の線」は彼のそのような欲望の結晶化とみなしうるものが明らかである。実際、1952 年 10 月に彼が創刊した『写生の葉書』の記念すべき第一号は、《心臓への一撃》他の制作を機に弁証法的方法論についてめぐらした思考の報告となっているが、そこで彼は「問い」と「答え」、すなわち原因と結果

Magritte, *Quatre vingt deux lettres de René Magritte à Mirabelle Dors et Maurice Rapin, avec des lettres de Noël Arnaud et Georgette Magritte*, Paris, 1976 [頁記載なし]。

²⁷ 複製は以下に掲載。Harry Torczyner (ed.), *L'Ami Magritte : correspondance et souvenirs*, Antwerp : Bibliothèque des amis du Fonds Mercator, 1992, p.400.

の「一方向的で不可逆的な」関係を取り上げている²⁸。バラに対する答えは短剣だが、この関係は転倒できないというのがその例である。彼の念頭にはエドガー・アラン・ポー (Edgar Allan Poe, 1809-1849) の詩的宇宙論があり、事実この詩人に言及しながら、彼は可逆的な対を求めることは人間が「神」の位置を欲することに等しいと述べ、その不可能性を暗示した。一方向的な時間に対して、マグリットが宇宙論的な側面からも関心を寄せていたことがわかる。

さて、1950年代以降の弁証法的イメージに、単線的な時間を回復させる素描が付随することが明らかになった今、それと呼応するようにタブロー上で顕著となる特徴にも目を向ける必要があるだろう。1951年に制作された《能動態》(*La voix active*, 1951年, CR758)は、弁証法的方法論に基づいて制作された言及された作品ではなく、大型の画面一杯に一塊の岩が描かれた絵である。重要なことは、その背景がシエナ色の単色で塗られたということであり、デイヴィッド・シルヴェスターが指摘するように、このような背景設定は一九二九年にわずかに前例がみられるものの、それ以前とは異なるものであり、マグリット自身そこに重要性を見出していた²⁹。かくして、続く《オルメイヤーの狂気》(*La folie Almayer*, 1951年, CR759)においても彼は背景を同様の単色で塗ったのだが、この絵が「根」の問題に発し、中世風の塔と木の根が上下に接合されたイメージを解答としたものであるように、単色の背景は、以降とりわけ弁証法的イメージにおいて用いられることとなる。

すでに言及した《ヘーゲルの休暇》と《聖母の山車》、さらに背広と石の組み合わせを描いた《惚れ薬》(*Le philtre*, 1951年, CR765)と、フクロウのモチーフを介して自転車と葉巻の結びつきを描いた《恩寵状態》(*L'état de grâce*, 1959年, CR901)。少なくともこれら四つの作品に、それぞれ赤や橙など単色の背景が用いられている。加えて《心臓への一撃》や《心の琴線》においても、背景は一様な暗さ、あるいは明るさを持った色面が大部分を占め、三次元的なイリュージョンというよりはむしろ奥行きのない背面として機能していることがわかる。

同様の背景表現を1930年代の弁証法的イメージにも指摘することは可能である。だが、作例を見比べたときに明らかなことは、それらにおいて二項の組み合わせ方は入れ

²⁸ *La Carte d'après nature*, n°1, octobre 1952. 本文は以下に再録。EC, pp.326-327. 1956年4月まで不定期に刊行。多くは葉書の形態をとる。

²⁹ CRIII, p.180.

子状であることが多いのに対し、1950年代以降、二項は多くの場合、上下に接したより単純な構図で描かれるということだ。これに加えて後者に単色の背面が導入された以上、平面性の倍加は明らかである。

平面性の強調が、結局のところイメージを効果的に見せる目的に集約されるとしても、そこに前提とされる効果は何よりも「非時間的」なそれであるという見方は、決して的外れではないだろう。例えば《ヘーゲルの休暇》において、背景が朱の色面ではなく、《人間の条件》(図42: *La condition humaine*, 1933年)に描かれたような室内空間だったとすれば、印象はどう変わるだろうか。おそらく静止の印象や緊張感は薄れ、コップと傘の組み合わせは特定の空間内で起こった出来事として持続を付与されてしまうだろう。対して橙の色面は、白と黒によって描かれたコップと傘を単に引き立たせるに留まらず、このイメージがいかなる特定の仮想空間にも属さないことを暗示し、いわば「永遠に凍りついた」ものとしてこれを提示する。谷川によれば、時間の観念が遠近法の一つの帰結であることを言明したのはジャン＝マリー・ギュイヨーだが³⁰、時間の表象が空間のそれに依存せざるを得ない以上、遠近法的な空間の排除に踏み切ったマグリットの態度は、徹底した時間否定の身振りとして理解される。

このことを踏まえると、素描における単線的な時間の再構成は、タブローにおける非時間性の徹底に対する反作用とみなすことができる。図式的には、瞬間と持続という、クレメント・グリーンバーグ以来のモダニズム美術をめぐる議論の中で一般化した二項対立で捉えることが可能である³¹。マイケル・フリードが瞬間性(そこには統語的な要素間の関係性も含まれる)を盾にモダニズム美術を擁護したのに対し、ロザリンド・クラウスは逆に持続を盾にすることで、フリードらの議論から排除された作家や作品を戦略的に救おうとしたが、その後者によって再評価されたものの典型がシュルレアリスムであった³²。

³⁰ Jean-Marie Guyau, *La genèse de l'idée de temps*, Félix Alcan, 2e éd., 1902. 以下を参照。谷川『形象と時間』、前掲書、八頁。

³¹ 以下を参照。林道郎「集中連載〈美術史を読む〉：第二回 ロザリンド・クラウス」『美術手帖』1996年2月号、126-148頁；「第四回 マイケル・フリード」『美術手帖』1996年4月号、120-147頁。

³² 以下を参照。Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge [Mass.]: The MIT Press, 1985；邦訳：ロザリンド・クラウス『オリジナリティと反復：ロザリンド・クラウス美術評論集』小西信之訳、リブポート、1994年；ロザリンド・クラウス「見る衝動／見させるパルス」、ハル・

だが、抽象画とシュルレアリスム絵画とを対比的に捉えようとする心性に囚われて、マグリットの作品を無条件に三次元的なイリュージョンとみなしたり、持続を前提したりするとすれば拙速である。むしろ本章の考察からわかってきたことは、マグリットという一人の作家において、平面性が志向されると同時に持続が志向されるという事態である。20世紀絵画の潮流を俯瞰したときに認められる逆説的な相補関係が、作家個人においても認められることは興味深く、モダニズムの議論もまたそこに根ざす近代性にマグリットが意識的であったことを物語っている。

では、弁証法的イメージをめぐって1950年代初頭にこのような瞬間と持続の双極性が生じた理由とは一体何なのだろうか。

第3節：《光の帝国》(1949年)において観者の身体に求められる「時間」

ここで改めて、1938年に提出された弁証法的方法論の意味を考えてみたい。この方法論によって課される探究過程を説明するのにマグリットが《終わりなき連鎖》を例に挙げ、方法論における両義的な時間性とタブローの非時間性とを対照的・相補的に提示したことはすでに述べた。では、その方法論の時間を表象可能にしているものとは言えば、それは「光」と「陰」である。

「生命線」全体が「光と陰」という主題に貫かれていることは本研究の第三章で明らかにしたが、弁証法的方法論を語るに際しても、マグリットは意識と無意識に対し、それぞれ光と陰のメタファーを与え、対象と結びついたもう一つの「物」を明らかにする過程の重要性を演出した。この過程は、数学的な装いを纏わせるべく方法論に設定された「三つの与件」に定式化され、それらは「対象」、「私の意識の陰でその対象に結びついた物」、「この物が到達すべき光」とされた³³。

こうして、探究の過程という「時間」は光と陰という二つのトポスに保障され、それらを往還するものとして想像されることになる。したがって、弁証法的イメージを非時間性の表現とみなすとき、そこから排除された時間はその方法論の中に、もっと言えばその光と陰の中に、居場所を与えられていたと言える。加えてここでは、「光」と「陰」

フォスター編『視覚論』樽沼範久訳、平凡社、2007年、81-115頁。

³³ EC, p.121.

が上下の位置関係で捉えられる点もまた強調される必要があるだろう。というのも、光を上、陰を下に置く想像力は、一人この方法論のみならず、「生命線」の前半部で語られる墓地の挿話、およびそれと結びついた油彩画《彼岸》（1938年）においても発揮されているからだ。

《彼岸》は縦長の画面をし、上に白い太陽と、下に水平の墓が描かれ、その間には広大な青い空と大地が見渡せるという作品である。描かれた空間の空漠さと、その上下の極に置かれた太陽と墓のあからさまな垂直構造は、光と陰の上下関係を否応なく暗示する。他方、「生命線」で画業の出発点に据えられた挿話がどのようなものだったかという点、幼いマグリットが一人の少女と連れ立って廃用墓地を訪れ、鉄の重い扉を持ち上げて地下の納骨所に潜り込み、再び「光の下」に上がってくると、一人の画家が冬の墓地の風景を描いていた、という話である。ここから、弁証法的方法論が《彼岸》および墓地の挿話を下敷きにしたものであることは論を待たない。

以上を踏まえた上で、弁証法的イメージをめぐる「時間」の問題が1950年代初頭に変容を蒙ったことを考えるなら、必然的に注目されるのは、「光と陰」をほとんど直接的に主題化した《光の帝国》が1949年に初めて制作されたということである。この絵において、横長の画面は上下に二分され、上に「昼の空」が、下に「夜の風景」が描かれている。制作直後にネルソン・ロックフェラーによって購入されたこの絵は、その後多方面から注文を呼んで多数のヴァリエーションを派生させたが、その重要性は市場の動向にのみ由来するのではなく、イメージそのものがもつ簡潔さと衝撃力によるところが大きい。確かに、マグリットは《光の帝国》を弁証法的方法論に由来するものとしては語らなかったし、またそれとの関連を示唆することもなかった。だが、仮にこの絵の着想がインスピレーションによって一挙に得られたものだとしても、「傑作」とみなされるこのイメージが、マグリットのライフワークである弁証法的な創作とのあいだに、何らの関係も持たないと考える方が難しい。

ここで注目されるのは《光の帝国》の上下構造だが、この構図の重要性は、1958年に制作された《神の応接間》（図90： *Le salon de dieu*, 1958年）をめぐる挿話に明かされている³⁴。この絵は、「夜の空」と「昼の風景」、すなわち《光の帝国》の逆ヴァージョンを目指して取り組まれたものだったが、マグリットの筆は進まず、ほとんど丸一

³⁴ CR11, pp.296-297.

年かけてようやく完成されたことがわかっている。制作途中、彼はスージ・ガブリック宛の手紙で、「私は、夜の空の下にある昼の風景を思い浮かべることができる。だが、それを見たり絵で再現したりすることは神でもないかぎり不可能なのだ」と述べ、計画の放棄を仄めかした³⁵。言うまでもなく、ここにはすでに言及した、ポー風の宇宙論的視座が再認される。結局この絵は完成され、画商のアレクサンダー・ヨラスには「成功した」作品だと伝えられたものの、衝撃力に乏しいことを付け加えるマグリットの歯切れは悪い。実際この絵を見ると、全体が「夜」の風景として統一されている印象を受け、《光の帝国》のように矛盾した二項を主題にしているとは思われない。マグリットにおいて、光と陰の上下構造が、いかに人間の条件として強固に染みついていたかを示す好例であろう。

さて、マグリット自身は《光の帝国》について、そこに描かれているのは「夜の風景」と「真昼の空」であり、それらによって「夜と昼」という二つの「観念」が喚起されることを述べている³⁶。一般的な事柄として、「昼と夜」という表現は日常的な時間の経験に根ざし、それは「光と陰」を時間の相から捉えたものである。昼から夜へと推移する境界の時間が「黄昏」という言葉で表され、それが未分化で両義的な時間であるとすれば³⁷、「昼と夜」という表現は、むしろ独立した、本来同一空間内に存在するはずのない二つの時間を二つの対象として並置させたものだ³⁸。したがって、「昼と夜」という言葉をそのまま具現したと言える《光の帝国》は、この点において弁証法的イメージの極北であると言える。

だが、逆に言えばそのような表現は、方法論という想像的な位相に、ある意味で匿われてきたと言える「光と陰」にとっては、ほとんど直接的にタブローという現実的な表面に引きずり出されたことを意味し、他方、従来それらをトポスとする時間性にとってみれば、それまでの居場所を決定的に篡奪されたことになる。もはや光と陰は非時間のイメージとして固定されてしまったからだ。それは時間否定の極限的な表現なのだ。

こうして、《光の帝国》が描かれたことによって絵の「背後」を追われた光と陰は、もはや時間を保証することができない。弁証法的イメージは、その究極的な表現を具現

³⁵ 手紙の日付は1958年7月頃と推定。

³⁶ 1956年のテレビ・インタビューのために作成された原稿（EC, p.422）。

³⁷ 谷川『形象と時間』前掲書、10頁。

³⁸ 尾崎真人「ルネ・マグリット—「昼」と「夜」にいるマグリット」『マグリット展』前掲書、255-257頁。

されてしまったがゆえに、以降のタブローでは平板さが定常的となる一方、素描という別の場においては行き場を失った時間性が端的に直線的なものとして回復させられるという、両極的な状況を迎えたと考えられる。

おわりに

講演「生命線」は自伝である。40歳の誕生日を翌日に控えたマグリットは、そこで自分の歴史を過去から現在へと辿り、さらに未来への展望を示して終わるという発展的な物語を語った。弁証法的方法論はその時のマグリットにとって「現在」と「未来」を構成するわけだが、しかしながら当の方法論においては、前進すると同時に逆行もする両義的な時間が示された。

ところで、アンドレ・ブルトンが同時代に提出した「客観的偶然」、すなわち、「何かを意味することが確かであるという印象にも関わらず」、「一体何を意味するかは事件の実現を待たなければ理解されない」記号もまた、「常に遅れてやって来る」予言であり³⁹、この点においてマグリットがブルトンの理論（というより疑似理論）に感化されたことは間違いない⁴⁰。

しかしながら、客観的偶然において記号の意味は現実の出会いに開かれているのに対し、弁証法的方法論は記号の意味を固定化する。ここには、詩的言語と具象画という形式上の大きな差異が横たわるものの、両者の一見近似した（疑似）理論に認められる、この態度上の相違は重要であるように思われる。現実の意味が際限なく書き換えられていくことを望む前者に対し、二項の関係が「親和力」によってすでに定められたものであることを望む後者は、未来に対し閉じているからだ。

とはいえ、それはネガティブなものとも言い切れない。「生命線」の結論部でマグリットが述べるには、弁証法的方法論の目的は「人間と結びついた謎」にアプローチするものであり、そのために彼は、「矛盾に満ちたこの世界」における「現実の条件」について「深く」「厳密な分析」を行い、絵画をその上に基づかせたいと欲したのであった

³⁹ 鈴木、前掲書。

⁴⁰ 客観的偶然との関連について、ドラゲは仄めかすに留めている（Draguet, *Magritte, op.cit.*, p.34）。

41。

本章は、1950年代の弁証法的タブローに付随する素描と、同時代に具現された《光の帝国》のイメージとの関連を「時間」の側面から探ることで、弁証法的方法論に特有の時間性を支えるものが「光と闇」であったことを明らかにした。弁証法的方法論は、マグリットのイメージに特徴的な「非時間性」を「裏側」から支えるものであり、おそらくは絶対的な「光」と「闇」に対する彼の畏怖から養分を汲んでいると考えられる。《光の帝国》が「傑作」であり得るのは、マグリットの創作を規定する上記の要点を一つの絵に凝縮させているからである。

⁴¹ EC, p.123.

結論

本論文は、1920年代半ばから1960年代までのマグリットの絵画表現の変遷について、時代ごとに異なる様相は「光と闇」という主題への取り組みの結果として理解できることを明らかにした。その過程で明らかになったのは、この主題はとりわけ1938年の講演「生命線」と油彩画《彼岸》において創作を規定するものとして位置づけられたということだ。その時にここでのその後ナチスドイツ軍による占領という状況下で「光」を単独で追求したこと行われた印象派風の作品制作を通して一旦従来の様式を放棄して「光」の追求をしたものの、結局のところ「光と闇」を主題化するためには従来の様式を下深められ、結節し「時間」をめぐる関心と連動し、一見「非時間的」であるかに見えるイメージを様々な様態で支えているということであった。

第一章では、マグリットの画業において決定的な「出発点」とみなされる《迷子の競馬騎手》(1926年)について、なぜそのように位置づけられるのかを、四つのバージョンの比較を通して明らかにした。一般的な時間および空間表現に対する皮肉な態度が認められるこのイメージには、誇張された線遠近法や明暗の反転した空、白と黒による明暗対比などが表現の要点として指摘された。こうした表現を通してマグリットは、「光と闇」に対する独自の関心の展開を予示しつつ、デ・キリコから受け継いだ「断片」としての世界像を具現化していることを明らかにした。

第二章では、シュルレアリスムの作風を確立しつつあった1920年代末のマグリットの絵画表現について、彼の制作を理論面から支えたヌジェとの関係から考察した。彼らは共同で「孤立」という手法および概念をテーマ化したが、この概念は「見えるもの」と「見えないもの」とが互いに輪郭を与え合っているという、一種の共犯関係をめぐるものであった。マグリットはこの概念を思考の型とし、ヌジェの関心の範囲外で「光と闇」を対象化していたことがわかった。

第三章では、ヌジェの影響下を離れつつあった1930年代前半のマグリットが、《親和力》(1932年)と《予期せぬ答え》(1932年)という、二つの作品制作をきっかけに、矛盾する二つの対象を組み合わせた「弁証法的」イメージの創作に着手したことを取り上げた。画面の中央にそれぞれ白い卵と黒い暗部を示したこの二作品は、構図の類似性から「対」をなすと考えられ、そこに「光と闇」が形象化していると考えられた。この

ことには、「弁証法的」方法論が「光と闇」をめぐる関心に支えられていることが象徴的に示されており、この点については第八章において、「時間」との関わりから考察した。

第四章では、マグリットが「弁証法的」方法論を初めて公表した1938年の自伝的講演「生命線」に注目し、この原稿執筆と並行して制作された《彼岸》とこの講演内容との密接な関係を明らかにした。《彼岸》には、「太陽」に照らされた「墓」というイメージが具現されていたが、他方で「生命線」の本題は、マグリットが少年時代に墓地で経験した挿話から始まった。それは、少年マグリットが地下納骨室に潜って再び地上に出ると、ある画家がその墓地を「ピトレクス」な風景として描いていたというものであった。この挿話のイメージは、さらに講演の後半で説明される「弁証法的」方法論を説明するくだりにおいて反復されていた。「生命線」の基底を成すこのようなイメージは、《彼岸》において結節していると結論づけた。

第五章では、1930年代後半のマグリットが「弁証法的」方法論の理論化を試みた一方、制作においては「裸婦」のモチーフを頻繁に取り上げ、このモチーフとの対話を通して「光と闇」をどう描くべきか探っていた様子を明らかにした。この時期の裸婦像の制作において、マグリットは社会状況の変化に応じて感じていたはずの不安を率直に表現したとみなされた。実際、彼がそこで展開したのは、画面から「闇」を排し、「光」を希求するというかたちをとったことが明らかとなった。

第六章では、マグリットがこのような葛藤の果てに、画面を「光」で満たすべく採用したと考えられる1940年代の擬似印象派的な作風について考察した。その際に注目したのは、花や裸婦など幸福感を伝えるモチーフを好んだこの時期のマグリットが、一方ではいくつかの作例に「墓」を示す形象を描いていたことである。これによって、一見画面から「闇」を排除したかに見えるマグリットが、密かにそれへの関心を忍ばせていたことを明らかにした。印象派的な作風と墓のモチーフという組み合わせは、1938年の《彼岸》に示されたマグリットの原風景を引き継ぐものと考えられた。

第七章では、1940年代後半のマグリットが擬似印象派的な作風を正当化した文章を検討し、そこでのマグリットが、ヌジェとともに1920年代末に焦点化していた「孤立」概念を改めて取り上げたことに注目した。マグリットはこの概念をとおして「光」を「見えるもの」に、「闇」を「見えないもの」に当てはめ、それらの相互作用によって有限性としての物の輪郭が与えられているという思考を言語化しようと試みていたことが

明らかとなった。この試みゆえに疑似印象派的な作風は、むしろ明確な輪郭やコントラストと適合する世界観との不一致が明るみに出、そのためにこの作風は放棄されたという考えを提示した。

第八章では、1930年代末以降、疑似印象派的作風に到達する「歓びの追求」に伴って、実質的に放棄されていた「弁証法的」方法論に、1950年代以降のマグリットが改めて取り組んだ局面を考察した。そこで注目したのは、弁証法的方法論に基づくいくつかの作例について、マグリットがイメージの生成過程を事後的に辿り直す素描を作成したことである。「弁証法的」方法論について改めて検討すると、それは矛盾する二項の並置によって時間を否定するはずのイメージの「背後」に、別な時間を仮構するものだと理解できたが、1950年代以降のマグリットが素描を媒体に、単線的な時間の流れを新たに希求したのだとすれば、それはいかなる理由によるのかを探った。手がかりは、1949年に初めて制作された《光の帝国》に求められたが、なぜなら、この作品でマグリットは、「昼」と「夜」という同時に経験され得ない二つの時空間概念を併置することで、決定的な「時間否定」を表現したと考えられたからだ。しかしその一方で、当該の素描や、あるいは画面に挿入された後ろ姿の人間のモチーフにおいて、鑑賞者の身体が、時間を宿すべき場所として意識化されていることを指摘した。

以上の議論を通して、マグリットが「光と闇」という主題に向き合うことでいかに多様な表現を生み出してきたか、そこから生み出されたイメージの豊かさを示すことができたと思う。とはいえ、マグリットが思考し続けた「光と闇」とは、決して一様な概念ではなかった、ということもわかった。語彙のレベルで、それは多様な側面を見せた。「*la lumière*», « *le jour* », « *le soleil* », « *la nuit* », « *l'ombre* ». これらの名詞が複数形になったり不定冠詞をつけたりしながら、互いに関係を結び合い、さらに「生 *la vie*」や「死 *la mort*」といった別の語彙とも惹きつけ合っていたことを確認した。

一方、本論文が副題にも掲げた「時間」をめぐる考察は各章で十分に掘り下げられず、全体像を示せないまま終わってしまった。だが、これは「光と闇」という主題に焦点化して作品を通覧することによって浮かび上がってきた課題である。マグリットの作風は1920年代半ば以降、1940年代の疑似印象派的な時期を除いて、一見変化しなかったように思われがちだが、実際にはとりわけ空間表現において、はっきりとした変化が認められるということが改めて示唆された。また、そのような空間表現の変化が「時間」をめぐる意識と密接に関わることもわかってきた。以上のようなことを、ごく簡単ながら、

以下で整理してみたい。

第八章で考察したように、通常画業の到達点とみなされる《光の帝国》には奥行きがなく、「昼」と「夜」の風景で画面は二分されている。このような「空」の表現は、第一章で明らかにしたように、「最初の絵」である《迷子の競馬騎手》にすでに認められたものである。《迷子の競馬騎手》において線遠近法は誇張され、空気遠近法も否定されることで、画面には反転した世界が現実とは別の時空間として表現されていた。

一方、1930年代のマグリットは、「卵」と「鳥かご」など、矛盾する二項を並置することで日常的な時間の流れを止めてみせるかのようなイメージを多く制作した。このようなイメージを創作するための方法論として、彼は「問題」から「解答」へと至る思考の過程を地下の「闇」に潜って再び「光」の下に上ってくるというイメージに重ね合わせたが、このように想像的な次元にこの時期のマグリットは別の時間性を求めた。

ところで、上記のような1930年代の「弁証法的」イメージには、入れ子状の構図が多用され、その中で三次元的イリュージョンはかろうじて保持されているにすぎなかった。そうした中、1938年の一時期にマグリットが非常に広大なパースペクティブを描いていることは興味深い。それは、例えば《挿絵少年》(図51: *La Jeunesse illustrée*, 1937年)や《くちづけ》(図54: *Le baiser*, 1938年)に見られるが、これらとほぼ同時期にマグリットは講演「生命線」と《彼岸》に取り組んでおり、過去と未来のあいだに現在を位置づける作業をとおして、彼の目の前に急に世界が開けた様子が垣間見えるようである。なかでも《彼岸》が際立って見えるのは、それが「何もない」空間を示しているからだ。観者の視線は、画面上部の白っぽい太陽と、下部の素っ気ない墓石のあいだの、透き通る青の虚空に漂うことを余儀なくされる。マグリットが「生命線」で加えた説明によれば、その空間こそが「誕生」と「死」に限界づけられた「生」の時間であり、それを彼は「旅」と呼んだ。「何もない」空間に「生」の時間が満ちているなら、それは同時に「すべて」でもある。創作との兼ね合いで言えば、「弁証法的」方法論が「光」と「闇」のあいだに生じたイメージを把握するものとして設定された以上、「太陽」と「墓」は、それぞれ「光」と「闇」に与えられた極限的な形象として理解され、それらのあいだの空間は、可視化される以前のあらゆるイメージが潜在する場とみなされる。それは、「光」と「闇」が無分別な「外」から切り離され「孤立」した知覚世界、すなわちイメージそのものである。

1938年の一時期にこのように広大なパースペクティブが描き出されたにも関わらず、

1940年代になると疑似印象派的な作風によって、画面から奥行きは排除されることになった。この時期、いくつかの作例に確認された「墓」の形象は、画面から排除された「闇」の居場所として理解されると同時に、おそらくは同様に排除された遠近の、つまり「時間」の居場所でもあったと考えられる。

1950年代に近づくと、マグリットは疑似遠近法を放棄し、再びイリュージョニスティックな作風を採用したが、この時期には空間の再現よりもむしろ、奥行きのない平らなイメージとして作品は描かれることが多くなった。おそらくはこれに呼応して、1950年代初頭から、マグリットはいくつかの作品の制作後に、イメージの創造過程をアニメーションの原画のように素描で再現することを行っていた。1930年代に言語化した方法論的手続きの中に仮想された時間性が、今度は素描として目に見えるかたちで示されるようになったと理解できる。これは、画面から明らかな空間表現が消え、タブローとは別の場所、すなわち見る者の身体に時間性を求めることになったからではないだろうか。印象派的制作に至るまでのマグリットが裸婦のモチーフにこだわり、「光」を肉体的な意味合いの強い「歓び」と同一視して追求したのは、占領下での窮乏に動機づけられたものだった。終戦後、印象派的制作の理論化を試みたマグリットが文章を通して視覚の「主観」性と「光や影」の物理的な側面を強調したのは、そうした経験に根差していたはずだ。

実際、《光の帝国》(1949年)が初めて制作されたのと同じ頃には、後ろ向きの人物像がモチーフとして描かれることが増えたが、これは作品の前に立つ鑑賞者の象徴であると考えられる。イメージと対峙する鑑賞者の身体を重視し、その側に時間の居場所を求めようとするこのような態度は、マーク・ロスコ (Mark Rothko, 1903-1970) やバーネット・ニューマン (Barnett Newman, 1905-1970) らが制作した、同時代のカラーフィールド・ペインティング絵画にも通じるものがある。

第七章で確認したように、弁証法的イメージの多くは対象の組み合わせを「見るべきもの」として画面の中央に大きく提示する。入れ子状の構図によってわずかに奥行きを感じさせる1930年代の作品であっても、視線は「遠く」に行くことはない。マグリットの絵には多くの場合、水平方向に進むまなざしに対して壁のように垂直に立った板であることへの自覚が表現されている (図81)。

以上のことから言えるのは、マグリットは直進的な「時間」を否定しつつ、イメージとともに往還的とも言える別の時間を生きようとしたということである。それが「弁証

法的」方法論に求められたものであり、「光と闇」はそのような「生」を支える根本条件とみなされた。付言すれば、「光と闇」をめぐるマグリットの思考の軌跡もまた直進的ではなかったと筆者は考えている。1938年の《彼岸》の制作は、まさしくその絵に示された、「始点」と「終点」の性格を作品史において同時に体現するものである。なぜならそれは「生命線」で語られたように、マグリットにとって画業の決定的な開始となった墓地の光景を描いているからであり、且つ《彼岸》が制作された後も、彼はヴァリアントこそ制作しなかったものの、このイメージに取り憑かれたように、様々な表現のなかで密かに同じモチーフや構図を反復したからだ。

本論文は、「光と闇」というテーマを設定することで従来は単独の、独立したイメージとして扱われることの多かったマグリットの作品が、実際には相互に深く連関していることを明らかにした。特に、これまでは様式上の「例外」とみなされることが多かった印象派的制作を、その前後との関連を探りつつ「光と闇」への一貫した問題意識において捉え直したことの意義は大きいと考える。

参考文献

1. マグリットの著作

MAGRITTE, René. « Les mots et les images ». In: *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, pp.32-33. [ルネ・マグリット「言葉と影像」瀧口修造訳、『みづゑ』第414号、1939年6月、654-655頁。]

MAGRITTE, René. « La ligne de vie ». In : *Combat*, n° 105, Bruxelles, le 10 décembre 1938, p.5.

La Carte d'après nature, n°1, octobre 1952.

La Carte d'après nature, n° 7, octobre 1954.

MAGRITTE, René. *Manifestes et autres écrits*, avertissement de Marcel Mariën, Bruxelles: Les lèvres nues, 1972.

MAGRITTE, René. *Quatre vingt deux lettres de René Magritte à Mirabelle Dors et Maurice Rapin, avec des lettres de Noël Arnaud et Georgette Magritte*, Paris, 1976.

MAGRITTE, René. *La Destination : Lettres à Marcel Mariën (1937-1962)*, Bruxelles : Les Lèvres nues, 1977.

MAGRITTE, René. *Écrits complets*. Édition annotée par André Blavier, Paris: Flammarion, 1979.

MARIEN, Marcel (éd.). *Sous le manteau de Magritte*. Fleury-Merogis : Editions Fantômas, 1984.

RAPIN, Maurice. *Aporismes. 82 illustrations et reproductions de tableaux de Mirabelle Dors, René Magritte, Pierre Bourgin et Maurice Rapin*. Viry-Chatillon : S.E.D.I.E.P., 1970.

TORCZYNER, Harry (ed.). *L'Ami Magritte : correspondance et souvenirs*. Antwerp : Bibliothèque des amis du Fonds Mercator, 1992.

2. カタログレゾネ

SYLVESTER, David (ed.) & Sarah Whitfield. *René Magritte. Catalogue Raisonné, Volume I : Oil Paintings 1916-1930*. Paris: Flammarion, Antwerp: Fonds Mercator,

in association with Menil Foundation, 1992.

SYLVESTER, David (ed.) & Sarah Whitfield. *René Magritte. Catalogue Raisonné, Volume II : Oil Paintings and Objects 1931-1948*. Antwerp: Fonds Mercator, 1993.

SYLVESTER, David (ed.), Sarah Whitfield & Michael Raeburn. *René Magritte. Catalogue Raisonné, Volume III : Oil Paintings, Objects and Bronzes 1949-1967*. Paris: Flammarion, Antwerp: Fonds Mercator, in association with Menil Foundation, 1993.

SYLVESTER, David (ed.), Sarah Whitfield & Michael Raeburn. *René Magritte. Catalogue Raisonné, Volume IV : Gouaches, Temperas, Watercolours and Papiers Collés 1918-1967*. Antwerp: Fonds Mercator, 1994.

SYLVESTER, David (ed.), Sarah Whitfield, Michael Raeburn & Lynette Cawthra. *René Magritte. Catalogue Raisonné, Volume V : Supplement; Exhibitions Lists; Bibliography; Cumulative Index*. Paris: Flammarion, Antwerp: Fonds Mercator, in association with Menil Foundation, 1997.

WHITFIELD, Sarah (ed.), *René Magritte. Newly Discovered Works. Catalogue Raisonné VI : Oil Paintings, Gouaches, Drawings*. Brussels: Mercatorfonds, in association with the Menil Foundation (Houston) and the Magritte Foundation (Brussels), 2012.

3. マグリットに関する単行本

ALLMER, Patricia. *René Magritte ; Beyond painting*. Manchester / New York: Manchester University Press, 2009.

DRAGUET, Michel. *Magritte*. Paris: Hazan, 2003.

DRAGUET, Michel. *Magritte, son œuvre, son musée*, Paris : Hazan, 2009.

DRAGUET, Michel. *Magritte*. Paris: Gallimard, « folio biographies », 2014.

FOUCAULT, Michel. *Ceci n'est pas une pipe : deux lettres et quatre dessins de René Magritte*, Montpellier: Fata Morgana, 1973. [ミシェル・フーコー『これはパイプではない』豊崎光一・清水正訳、哲学書房、1986年。]

GABLIK, Suzi. *Magritte*, London: Thames & Hudson, 1970.

HEBERT, Louis (dir.). *Magritte. Toutes les œuvres, tous les thèmes* [en ligne],

Rimouski (Québec), 2003-2013, URL : www.magrittedb.com, page consultée le 15 juin 2016.

JONGEN, René-Marie. *René Magritte ou la pensée imagée de l'invisible*. Bruxelles: Facultés universitaires Saint-Louis, 1994.

MARIËN, Marcel. *Magritte*, Bruxelles: Les Auteurs associés, 1943.

MARIËN, Marcel. *Apologies de Magritte*. Bruxelles: Didier Devillez Éditeur, 1994.

NOUGÉ, Paul. *René Magritte ou les images défendues*, Bruxelles: Les Auteurs associés, [1943].

OTTINGER, Didier. *Nom d'une pipe ! : ou Comment Magritte rêva d'expédier Hegel en vacances*, Paris : L'Échoppe, 2007.

ROISIN, Jacques. *Ceci n'est pas une biographie de Magritte*. Bruxelles: Alice Éditions, 1998.

ROQUE, Georges. *Ceci n'est pas un Magritte. Essai sur Magritte et la publicité*. Paris: Flammarion, 1983. [ジョルジュ・ロック 『マグリットと広告——これはマグリットではない』日向あき子監修、小倉正史訳、リブロポート、1991年。]

SCUTENEIRE, Louis. *René Magritte*. Bruxelles: Librairie sélection, 1947.

SCUTENEIRE, Louis. *Avec Magritte*. Bruxelles : Lebeer Hossmann, 1977.

SYLVESTER, David. *Magritte*. Houston: The Menil Foundation, 1992.

TORCZYNER, Harry. *René Magritte : signes et images*. Paris : Draeger, 1982.

WALDBERG, Patrick. *René Magritte*, Bruxelles: De Rache, 1965.

WALDBERG, Patrick. *René Magritte : Le hasard objectif*. Avant-dire de Michel Waldberg, Paris : La Différence, « Matière d'images », 2009.

アダッド, ユベール『マグリット』山梨俊夫・長門佐季訳、岩波 世界の巨匠、岩波書店、1996年。

利根川由奈『ルネ・マグリット 国家を背負わされた画家』水声社、2017年。

増成隆士『思考の死角を視る —マグリットのモチーフによる変奏』勁草書房、1983年。

4. マグリットに関する論文・記事・エッセイ

ALLMER, Patricia. “La Reproduction Interdite: René Magritte and Forgery”. In: *Papers of Surrealism*, Issue 5, Surrealism Centre (United Kingdom), Spring 2007.

URL: <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal5/index.htm>.

BRETON, André. 'Genesis and perspective of Surrealism'. In: Peggy Guggenheim, ed. *Art of this Century: Objects, Drawings, Photographs, Paintings, Sculpture, Collages 1910 to 1942*. New York: Art of This Century, 1942, pp.13-27. ; « Genèse et perspective artistiques du surréalisme ». In: *Le surréalisme et la peinture*. New York: Brentano's, 1945, pp. [アンドレ・ブルトン「シュルレアリスム芸術の発生と展望」『シュルレアリスムと絵画』瀧口修造・巖谷國土監修、人文書院、1997年、78-103頁。]

BRETON, André. [Appreciation of Magritte]. In: Philip M.LASKI, ed. *Magritte* [ex.cat.]. London: Obelisk Gallery, 1961, p.26.

BRETON, André. 'Envergure de René Magritte'. In: *Magritte* [ex.cat.]. Little Rock: Arkansas Art Center, 1964.

D'ALESSANDRO, Stephanie. "“Mirrors that Become Paintings”: Magritte's Commissions for Edward James, London 1937-1938". In: Anne Umland (ed.). *Magritte: The Mystery of the Ordinary: 1926-1938* [ex.cat.]. New York: The Museum of Modern Art, 2013, pp.194-209.

DEVILLEZ, Virginie. « Le cartel des gouaches ». In : *Télérama, hors-série : Magritte*, Paris : Télérama SA, 2009, pp.54-57.

E.L.T. Mesens, 'René Magritte'. In: *Peintres belges contemporains*. Bruxelles: Les Editions Lumière, 1947.

FOUCAULT, Michel. 'Ceci n'est pas une pipe'. *Les Cahiers du chemin* (Paris) n° 2, 15 Janvier 1968, pp.79-105.

Gilsoul, Guy. 'Magritte à tous les étages'. *La Revue générale* (Louvain-la-Nouve: Duculot), 133^e année, n° 3, mars 1998.

ROBERT-JONES, Philippe. « De l'empire des lumières aux domaines du sens ». In : *Bulletin de la Classe des beaux-arts*, 64(12), Bruxelles : Académie royale de Belgique, 1982.

ROQUE, Georges. « Le peintre et ses motifs ». In : *Communication*, n°47 : « Variations sur le thème. Pour une thématique », 1988, pp.133-158.

SYLVESTER, David & Sarah Whitfield. « La conférence perdu de Magritte ». In : *Magritte, exposition du centenaire*. Bruxelles: Musées royaux des beaux-arts de

Belgique, 1998-1999, pp.41-48.

VAN HECKE, P.-G. 'René Magritte: peintre de la pensée abstraite'. *Sélection* (Antwerp) 6^e année, n^o.6, mars 1927, pp.439-460.

尾崎真人「ルネ・マグリット—「昼」と「夜」にいるマグリット」『マグリット展』読売新聞、2015年、255-257頁。

ダニエル・アバディ「マグリットと神秘の世界」『ルネ・マグリット展』朝日新聞社、1994年。

高橋幸次「序論—ルネ・マグリットの類似性：[見えるもの]に留まることについて」『ルネ・マグリット展』東京国立近代美術館・東京新聞、1988年、11-17頁。

瀧口修造「ルネ・マグリット」『みづゑ』第414号、1939年6月、3-8頁。

5. 展覧会カタログ・オークションカタログ

L'Avant-Garde en Belgique 1917-1929 [ex.cat.]. Bruxelles: Crédit Communal, 1992.

CRAGUET, Michel. *Magritte tout en papier ; collages, dessins, gouaches* [ex.cat.]. Paris : Fondation Dina Vierny, Musée Maillol, Hazan, 2006.

GARITTE, André Garitte. *Redécouverte du surréalisme : collection du musée René Magritte* [ex.cat.]. Merksem: Pandora, 2014.

Magritte [ex.cat.], Paris : Galerie Isy Brachot, 1989.

OLLINGER-ZINQUE, Gisèle et LEEN, Frederik (eds.). *René Magritte ; Catalogue du Centenaire* [ex.cat.]. Bruxelles: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1998.

UMLAND, Anne (ed.). *Magritte: The Mystery of the Ordinary: 1926-1938* [ex.cat.]. New York: The Museum of Modern Art, 2013.

Vente publique : Samedi 2 décembre 1995 à 14 heures 30 : Surréalisme, René Magritte : Dessins, gouaches, manuscrits, livres et documents provenant de sa bibliothèque, Tracts, revues et manuscrits originaux, Liège : Michel Lhomme, 1985.

WHITFIELD, Sarah. *Magritte* [ex.cat.]. London: The South Bank Centre, in association with Ludion (Brussels), 1992.

『マグリット展』読売新聞社、2015年。

村上博哉編『ル・コルビュジェと20世紀美術』国立西洋美術館、2013年。

東京国立近代美術館（編）『ルネ・マグリット展』東京新聞、1988年。

朝日新聞社文化企画局（編）『ルネ・マグリット展』朝日新聞社、1994年。

6. ベルギー・シュルレアリスム

Correspondance. Préface de Paul Aron, Collection Fac-Similé, Bruxelles : Didier Devillez Editeur, 1993.

ALLMER, Patricia and VAN GELDER, Hilde (eds.), *Collective Inventions: Surrealism in Belgium*. Leuven: Leuven University Press, 2007.

BOUSQUET, Joë [et al.]. *Lettres mêlées (1920-1966)*. Bruxelles: Les Lèvres nues, 1979.

CLEMENS, Éric. « De Magritte à Nougé ou du réel ». In : *Textyles* [En ligne], 17-18 | 2000.
URL : <http://textyles.revues.org/1414>. Mis en ligne le 18 juin 2012, consulté le 28 août 2014.

L'Invention collective, n° 2, Bruxelles, avril 1940.

MARIEN, Marcel. *La chasse de sable*. Bruxelles: L'Invention collective, 1940.

MARIEN, Marcel. *Les Corrections naturelles*. Bruxelles: Librairie Sélection, 1947.

MARIEN, Marcel (éd.). *L'Activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*. Bruxelles: Lebeer Hossmann, 1979.

MARIEN, Marcel. *Tout reste à dire, un entretien avec Christian Bussy*. Bruxelles : Didier Devillez Éditeur, 1997

MICHEL, Geneviève. *Paul Nougé, la poésie au cœur de la révolution*. Bruxelles: Peter Lang, 2013.

NOUGE, Paul. *Subversion des images*. Bruxelles: Les Lèvres nues, 1968

NOUGE, Paul. *Histoire de ne pas rire*. Avec une préface de Marcel Mariën. Lausanne: L'Âge d' homme, 1980.

NOUGE, Paul. *René Magritte (in extenso)*. Edition établie par Virginie Devillez. Bruxelles : Didier Devillez Éditeur, 1997.

RUBIO, Emmanuel. « Christian Dotremont, entre surréalismes belge et français ». In : *Europe : revue littéraire mensuelle*, 83^e année, n° 912, Paris, avril 2005, pp.197-206.

SMOLDERS, Olivier. *Paul Nougé, Ecriture et caractère, A l'école de la ruse*. Bruxelles: Editions Labor, 1995.

View, vol.7, n° 2, “Surrealism in Belgium”, New York, December 1946.

VOVELLE, José. *Le surréalisme en Belgique*. Bruxelles : André De Rache, 1972.

吹田映子「1920年代末のポール・ヌジェとルネ・マグリットによるイメージ論—「孤立」をめぐる—」『ベルギーを〈見る〉』三田順・岩本和子編著、松籟社、2016年8月。
宮林寛「ルネ・マグリットとブリュッセルのシュルレアリスト集団」『藝文研究』101(2)、慶應大学藝文学会、2011年。

7. シュルレアリスム

[アンリ・ベアール『アンドレ・ブルトン伝』塚原史、谷昌親訳、思潮社、1997年。]

BRETON, André. « L'aigrette ». In : *Clair de terre*, Paris : 1923.

BRETON, André. *Le surréalisme et la peinture*. Paris : NRF, Gallimard, 1928. [『シュルレアリスムと絵画』瀧口修造、巖谷國士監修、栗津則雄ほか訳、人文書院、1997年、14-75頁。]

BRETON, André. *Les Vases communicants*. Paris: Éditions des Cahiers Libres, 1932.

[「通底器」(豊崎光一訳)『アンドレ・ブルトン集成 第一巻』瀧口修造監修、人文書院、1970年、165-342頁。]

BRETON, André. *Q'est-ce que le surréalisme?*. Bruxelles: René Henriquez, 1934. [アンドレ・ブルトン『シュルレアリスムとは何か』秋山澄夫訳、思潮社、1994年。]

BRETON, André. [アンドレ・ブルトン『狂気的愛』笹本孝訳、思潮社、1994年。]

BRETON, André (et al.). *Le surréalisme en 1947*. Paris : Maeght, 1947.

BRETON, André. *5 lettres*. 'En Hollande' [Bruxelles], '2016' [1968].

BRETON, André. *Œuvres complètes, tome II*. Marguerite Bonnet (éd), Paris : Gallimard, 1992.

BRETON, André. *Œuvres complètes, tome III*, édition par Marguerite Bonnet, Paris : Gallimard, « Pléiade », 1999.

Cahiers d'art, Paris: Christian Zervos, mai 1936.

Documents 34: Intervention surréaliste. Bruxelles, 1934. ; Réédition par « Collection de L'ARC », Paris: Librairie Duponchelle, 1990.

ERNST, Max. « Visions de demi-sommeil ». In : *La Révolution surréaliste*, 3^e année, n° 9-10, 1^{er} octobre 1927, p.7.

ERNST, Max. *L'Au-delà de la peinture*. In : Cahiers d'Art, n° 6-7, consacré à Max Ernst, 1937. [マックス・エルンスト『絵画の彼岸』巖谷國士訳、河出書房新社、1975年。]

DALI, Salvador., « Objets surréalistes ». In: *Le Surréalisme au service de la révolution*, n°3, Paris, 1931, pp.16-17. [サルヴァドール・ダリ『ダリはダリだーダリ著作集』北山研二訳・解説、未知谷、2010年、205-212頁。]

La Main à plume... Anthologie du Surréalisme sous l'Occupation. Établie par Anne Vernay et Richard Walter, Préface de Gérard Durozoi, Paris : Éditions Syllepse, 2008. *Minotaure*, n°3-4, décembre 1933.

REYNAUD-PALIGOT, Carole. *Parcours politique des surréalistes, 1919-1969*. Paris : CNRS Éditions, 2010.

Le Surréalisme au service de la révolution, n° 5, Paris, mai 1933.

『アンドレ・ブルトン集成 第五巻』生田耕作・田淵晋也訳、人文書院、1978年。

CHENIEUX-Gendron, Jacqueline. [ジャクリーヌ・シェニウー＝ジャンドロロン『シュルレアリスム』星埜守之・鈴木雅雄訳、人文書院、1997年]。

赤塚敬子『ファントマ：悪党的想像力』風濤社、2013。

石井祐子「1940年代初頭のニューヨークとマックス・エルンスト—《Vox Angelica》(1943年)を中心に」『美術史』第58号、美術史學會、2008年、132-146頁。

石井祐子『コラージュの彼岸 マックス・エルンストの制作と展示』ブリュッケ、2014年。

巖谷國士『シュルレアリスムと芸術』河出書房新社、1976年。

巖谷國士『シュルレアリスムとは何か』メタログ、1996年。

『水声通信』第23号「特集：シュルレアリスム美術をどう語るか」水声社、2008年。

鈴木雅雄「ひまわりは誰の花——『狂気の愛』と客観的偶然の問題」『ユリイカ 特集：アンドレ・ブルトン』第23巻・第13号、青土社、1991年12月、50-71頁。

鈴木雅雄編『シュルレアリスムの射程：言語・無意識・複数性』せりか書房、1998年。

鈴木雅雄「訳者あとがき——シュルレアリスムにとってサルバドール・ダリとは誰か」

『ミレー《晩鐘》の悲劇的神話—「パラノイア的＝批判的」解釈』サルバドール・ダリ、鈴木雅雄訳、人文書院、2003年、257-266頁。

鈴木雅雄「抵抗する「フィギュール」—思想史のなかのシュルレアリスム—」『思想』

第10号、岩波書店、2012年、6-25頁。

千葉文夫『ファントマ幻想：30年代パリのメディアと芸術家たち』青土社、1998年。

針生一郎「オブジェの変貌と第三世界」『シュルレアリスムの思想』、思潮社、1981年。

針生一郎「オブジェ・シュルレアリストの展開—オブジェの変貌と第三世界」『シュルレアリスムの思想』思潮社、1981年、47-53頁。

福澤一郎『＜近代美術思潮講座＞第四巻：シュルレアリスム』アトリエ社、1937年。

松田和子『シュルレアリスムと〈手〉』水声社、2006年。

8. その他

BAUDELAIRE, Charles. « Le crépuscule du matin ». In: *Les Fleurs du mal*. Paris : Poulet-Malassis et De Broise, 1857.

BELTING, Hans. *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2002. [邦訳：ハンス・ベルティング『イメージ人類学』仲間裕子訳、平凡社、2014年。]

COCTEAU, Jean. *Le rappel à l'ordre*. Paris: Librairie Stock, 1926.

DUCASSE, Isidore [Comte de Lautréamont]. « Poésies ». In : *Œuvres complètes*, Paris : Librairie José Corti, 1953.

E. KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge [Mass.]: The MIT Press, 1985. [ロザリンド・クラウス『オリジナリティと反復：ロザリンド・クラウス美術評論集』小西信之訳、リプロポート、1994年。]

[ロザリンド・クラウス「見る衝動／見させるパルス」、ハル・フォスター編『視覚論』樽沼範久訳、平凡社、2007年、81-115頁。]

FERENCZI, Sandor. “Zur Symbolik des Medusenhauptes”. In : *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, Vienne : Internationaler Psychoanalytischer Verlag, vol.9, 1923, pp. 68-70.

FREUD, Sigmund. “Das Medusenhaupt” . In: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse und Imago*, vol.25, no.2, 1940, p.105. [Sigmund Freud, « La tête de Méduse », traduit par Marthe Robert. In : *Revue Française de Psychanalyse*, vol. 45, n° 3, 1981, pp. 451-452.]

FREUD, Sigmund. [ジークムント・フロイト『自我論集』竹田青嗣編・中山元訳、筑摩書房、ちくま学芸文庫、1996年。]

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Die Wahlverwandtschaften*. Tübingen: Cotta, 1809.

- 〔ゲーテ『親和力』柴田翔訳、講談社文芸文庫、講談社、1997年。〕
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Zur Farbenlehre*. Tübingen: Cotta, 1810. [J.W.V.ゲーテ『色彩論』木村直司訳、ちくま学芸文庫、筑摩書房、2001年。]
- GUYAU, Jean-Marie. *La genèse de l'idée de temps*. Félix Alcan, 2^e éd., 1902.
- JDANOV, Andreï. *Sur la littérature, la philosophie et la musique*. Paris : Éd. N. Béthume, 1972. [アンドレイ・ジダーノフ『党と文化問題』除村吉太郎・蔵原惟人訳、大月書店、1965年。]
- KRISTEVA, Julia. *Visions capitales*. Paris : Réunion des musées nationaux, 1998. [ジュリア・クリステヴァ『斬首の光景』星埜守之、塚原昌則訳、みすず書房、2005年。]
- LEGER, Fernand. « Actualités ». In: *Variétés*, 1^{re} année, n^o 10, Bruxelles, février 1929, pp.522-525.
- Liste supplémentaire 1931 au catalogue de cages à oiseaux et accessoires édition 1929, Dernière nouveauté : cages à oiseaux chromées*. Ludwigsburg : Wagner & Keller, 1931.
- MARIN, Louis. *Détruire la peinture*. Paris : Edition Galilée, 1977. [ルイ・マラン『絵画を破壊する』梶野吉郎・尾形弘人訳、法政大学出版局、〈叢書・ユニベルシタス〉、2000年。]
- MEYER, Michel. *Qu'est-ce que le refoulement?*. Paris: Éditions de L'Herne, 2012.
- NIETZSCHE. *La Volonté de puissance*, Henri Albert (trad.), Paris: Mercure de France, 1903. [『ニーチェ全集 11』氷上英廣訳、白水社。]
- OZENFANT, Amédée et Charles-Edouard Janneret. *Après le cubisme*. Préf. de Françoise Ducros, Paris : Altamira, 1999.
- PANOFSKY, Erwin. "ET IN ARCADIA EGO : On the Conception of Transience in Poussin and Watteau". In: *Philosophy and history : Essays presented to Ernst Cassirer*, Raymond Klibansky & H. J. Paton (eds.), Oxford : Clarendon Press, 1936, pp.222-254. [Erwin Panofsky, « "Et in arcadia ego" et le tombeau parlant » In: *Gazette des beaux-arts*, 6, Pér.19, 1938, pp.305-306. ; アーウィン・パノフスキー「われ、また、アルカディアにありき —プサンと哀歌の伝統—」『視覚芸術の意味』中森義宗、清水忠、内藤秀雄訳、岩崎美術社、1971年、273-297頁（第7章）。]
- Les Realismes, 1919-1939*, Paris : Le Centre, 1980.

Le retour à l'ordre : dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925 [actes du colloque].
Saint-Etienne: Université de Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur
l'expression contemporaine, 1975.

阿部真弓「前衛と古典主義：1910－1920年代のフランスとイタリアにおける画家たちの
作品と著述」『日仏美術学会会報』第33号、日仏美術学会、2013年。

石崎浩一郎『イメージの王国—幻想の美学』講談社、1978年。

伊藤俊治『〈写真と絵画〉のアルケオロジー』白水社、1996年。

岡崎乾二郎「墓は語るか」『墓は語るか：彫刻と呼ばれる、隠された場所』武蔵野美術
大学美術館・図書館、2013年、8-39頁。

栗田秀法「プッサン作《アルカディアの牧人たち》—パノフスキー以後の研究動向」『名
古屋芸術大学研究紀要』第31号、名古屋芸術大学、2010年、195-212頁。

栗田秀法「プッサン作《アルカディアの牧人たち》(ルーヴル美術館蔵)：「知恵」と「恒
心」のテーマをめぐる」『美学美術史研究論集』第26号、名古屋大学、2012年、77-
88頁。

ゴント、ウィリアム『ルノワール』深谷克典訳、〈アート・ライブラリー〉、西村書
店、1997年。

佐藤直樹(編)『ローマ——外国人芸術家たちの都』竹林舎、〈西洋近代の都市と芸術
1〉、2013年。

多木浩二「ファシズムと芸術—デ・キリコを手がかりにして—」『季刊へるめす』第9
号、1986年9月、190-207頁。

高橋義人『形態と象徴—ゲーテと「緑の自然科学」』岩波書店、1988年。

高山宏『庭の綺想学—近代西欧とピクチャレスク美学』ありな書房、1995年。

田中正之「第一回：ノーマン・ブライソン 絵画という記号」『美術手帖』718号、1996
年1月、126-153頁。

田中正之「第三回：T.J.クラーク —絵画とイデオロギー」『美術手帖』721号、1996年
3月、120-139頁。

田中正之「第六回：グリゼルダ・ポロック —フェミニズムと美術史」『美術手帖』726
号、1996年6月、142-166頁。

谷川渥『形象と時間—クロノポリスの美学』白水社、1986年。

谷川渥『表象の迷宮—マニエリスムからモダニズムへ』ありな書房、1992年。

林道郎「第二回：ロザリンド・クラウス ―モダニズムを超えて」『美術手帖』720号、1996年2月、126-148頁。

林道郎「第四回：マイケル・フリード ―批評と歴史」『美術手帖』722号、1996年4月、120-147頁。

林道郎「第五回：イヴ＝アラン・ボア ―モデルとしての絵画」『美術手帖』724号、1996年5月、146-173頁。

檜垣立哉『ドゥルーズ：解けない問いを生きる』日本放送出版協会、〈哲学のエッセンス〉、2002年。

藤元登四郎『シュルレアリスト精神分析』中央公論事業出版、2012年。

前田富士男「「オーバーラップ」の芸術学―感性の歩みにむけて―」『東洋大学哲学講座3：哲学をつくる』東洋大学哲学科編、知泉書館、2005年、167-190頁。

山本友紀『フェルナン・レジェ オブジェと色彩のユートピア』春風社、2014年。

ラ・ロシュフコー『箴言集』（初版1665年）『世界教養全集2 随想録、箴言と省察、パンセ、覚書と随想』関根秀雄他訳、平凡社。



図1 ニコラ・プッサン《アルカディアの牧人たち》
Les Bergers d'Arcadie, 1638年頃、油彩／カンヴァス、85×121cm、パリ、ルーヴル美術館。

図2 ジャン＝オーギュスト＝ドミニク・アングル《泉》
La Source, 1820-1856年、油彩／カンヴァス、163×80 cm、パリ、オルセー美術館。



図3 テオドール・ジェリコー《エプソムの競馬》
Le Derby d'Epsom, 1821年、油彩／キャンバス、92×123 cm、パリ、ルーヴル美術館。

図4 イードウィアード・マイブリッジ「ギャロップする馬」, 1878年6月19日撮影, 於パロ・アルト (カリフォルニア州)。

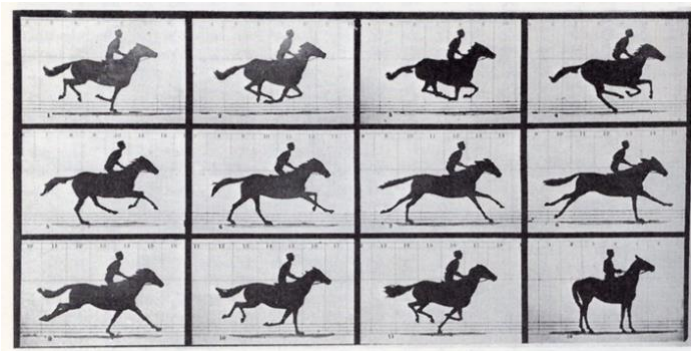




図5 ピエール=オーギュスト・ルノワール《浴女たち》*Les baigneuses*, 1918-1919年頃、油彩／カンヴァス、110×160 cm、パリ、オルセー美術館。

図6 フェルナン・クノッフ《愛撫》*Des caresses*, 1896年、油彩／カンヴァス、50.5×150cm、ブリュッセル、ベルギー王立美術館。

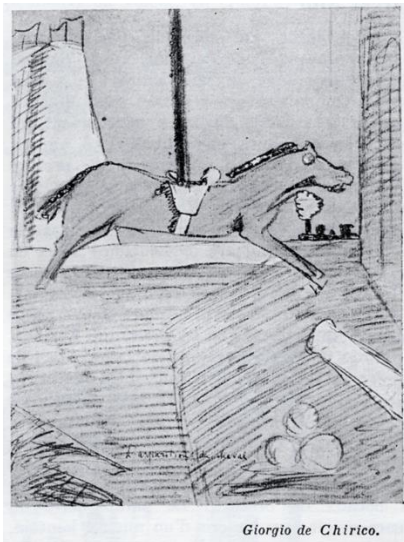
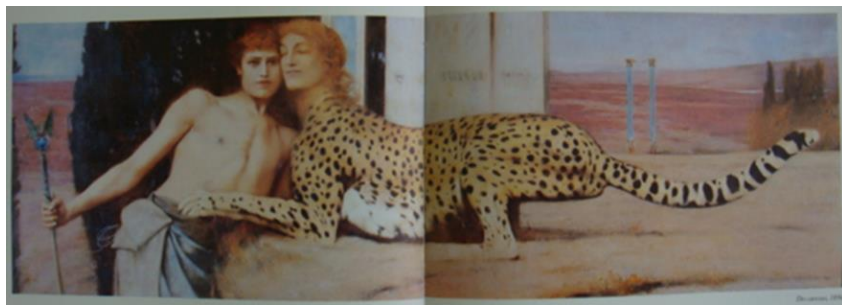


図7 ジョルジョ・デ・キリコ《馬の出現》*L'Apparition du cheval*, 1913-1914年、色鉛筆、個人蔵。

図8 ジョルジョ・デ・キリコ《ある一日の謎》*L'Enigme d'une journée (L'enigma di un giorno)*, 1914年、油彩／カンバス、185.5×139.7 cm、ニューヨーク、近代美術館、James Thrall Soby 遺贈。



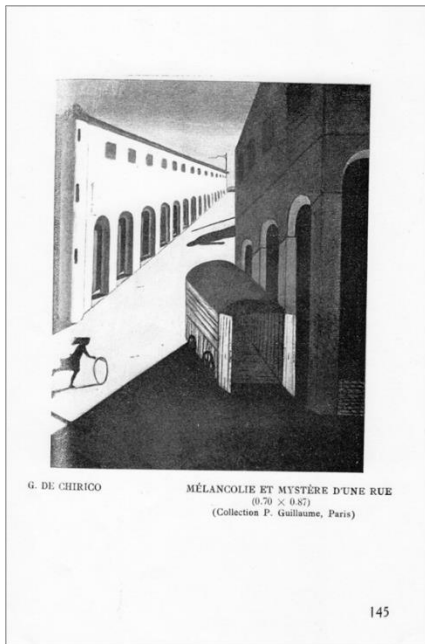


図9 ジョルジョ・デ・キリコ《通りの神秘と憂愁》*Mystère et mélancolie d'une rue* (1914年)の図版、『セレクション *Sélection*』1924年5月号。



図10 ジョルジョ・デ・キリコ《愛の歌》*Chant d'amour (Canto d'amore)*, 1914年, 油彩/カンバス, 73×59.1 cm, ニューヨーク, 近代美術館, Nelson A. Rockefeller 遺贈。

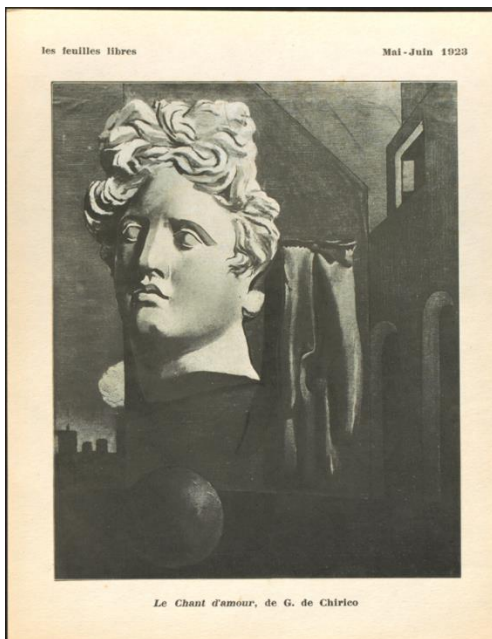
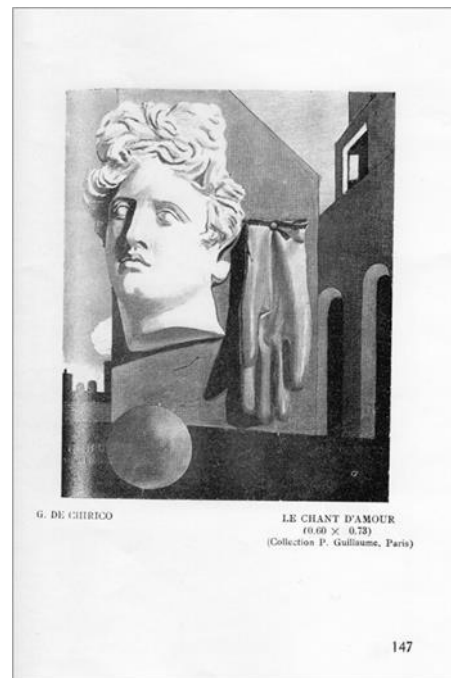


図11 ジョルジョ・デ・キリコ《愛の歌》(1914年)の別刷り図版、『自由な紙片 *Les Feuilles libres*』第32号、1923年5-6月号。

図12 ジョルジョ・デ・キリコ《愛の歌》(1914年)の図版、『セレクション *Sélection*』1924年5月号。



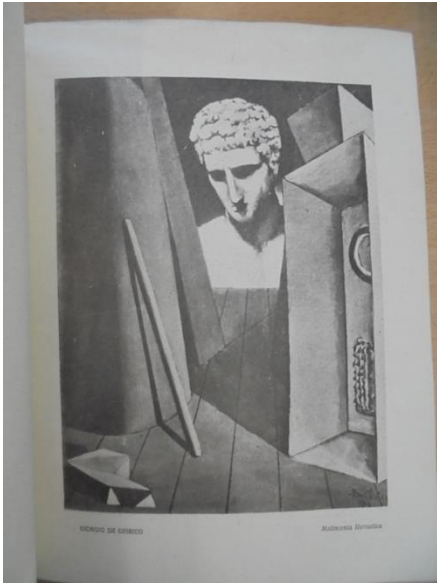


図 13 ジョルジョ・デ・キリコ《難解な憂愁》
Mélancolie hermétique (1919年)の図版、*12 Opere di Giorgio de Chirico*, Roma, Valori Plastici, 1919.



図 14 マックス・エルンスト《編み物をするダダ・マックス・エルンストによるダダ・ドガ》
Dada-Degas par Dada Max Ernst tricoteur, 1920-1921年、コラージュ、48×31 cm、ミュンヘン、州立現代美術館。

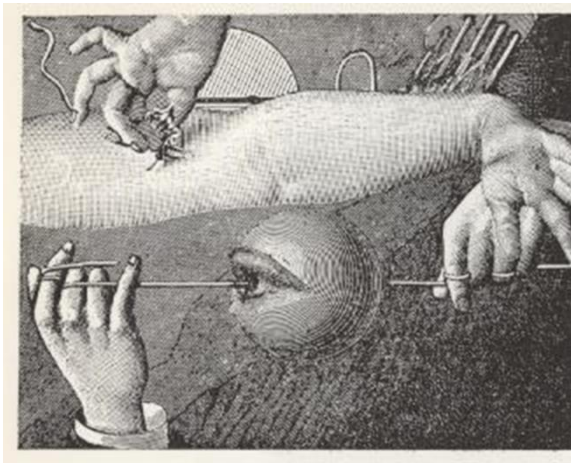


図 15 マックス・エルンスト、『反復』(1922年)の表紙に掲載されたコラージュ [複製：Paul Eluard, *Répétitions*, dessins de Max Ernst, Paris: Au Sans pareil, 1922, 表紙]。

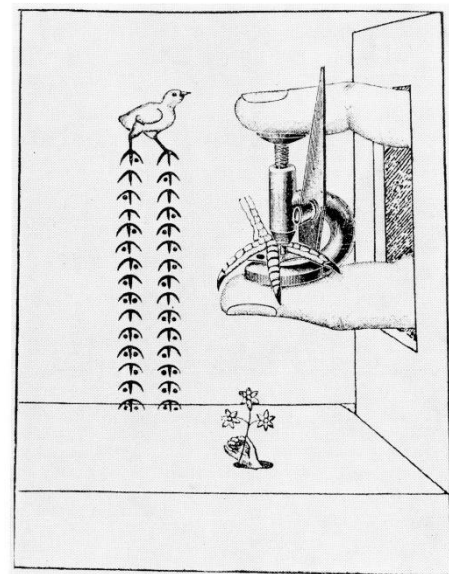


図 16 マックス・エルンスト《発明》(あるいは《無限の鳥》) *L'invention ou l'oiseau de l'infini*, コラージュ。

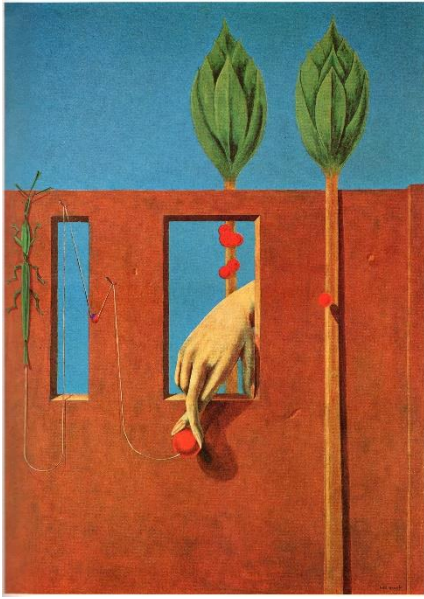


図 17 マックス・エルンスト《最初の明澄な言葉に》 *Au premier mot limpide*, 1923年, 232×167cm。



図 18 ジョージ・グロス〈無題(構成)〉 *Ohne Titel (Konstruktion)*, 1920年, 油彩/カンバス, 81×61cm, デュッセルドルフ, ノルトライン=ヴェストファーレン州立美術館。



図 19 《女たち》 *Femmes*, 1922年, 油彩/カンバス, 70×100cm, 個人蔵, CR42。



図 20 《第六番目のノクターン》 *Vie Nocturne*, 1923年, 油彩/カンバス, 50×40cm, 個人蔵, CR52。



図 21 《現代風》 *Moderne*, 1923 年, 油彩／カンバス, 55×45 cm, 個人蔵, CR 51。



図 22 《心臓の代わりにバラをもつ女》 *La femme ayant une rose à la place du cœur*, 1924 年, 油彩／カンバス, 55×40 cm, 個人蔵, CR 62。

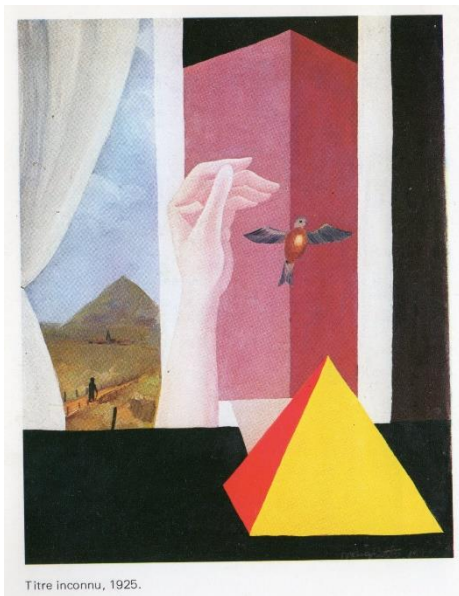


図 23 《窓》 *La fenêtre*, 1924 年, 油彩／カンバス, 65×50 cm, 個人蔵, CR66。

図 24 《迷子の競馬騎手》 *Le jockey perdu*, 1926 年, 楽譜・グワッシュ・水彩／紙, 42×56 cm, 個人蔵, CR 1605。





図 25 《迷子の競馬騎手》 *Le jockey perdu*, 1926 年, 楽譜・グワッシュ・水彩・鉛筆／紙, 38.7×55.4 cm, 個人蔵, CR 1606。

図 26 《迷子の競馬騎手》 *Le jockey perdu*, 1926 年, 油彩／キャンバス, 65×75 cm, 個人蔵, CR 81。



図 27 《迷子の競馬騎手》 *Le jockey perdu*, 1926 年, 鉛筆／紙, 12.6×18.5 cm, 個人蔵, [レゾネに記載なし]。



図 28 〈チェックメイト〉 [Echec et mat], 1926 年, 水彩・インク・鉛筆／紙, [39.2×29.4] cm, 個人蔵, CR 1104。

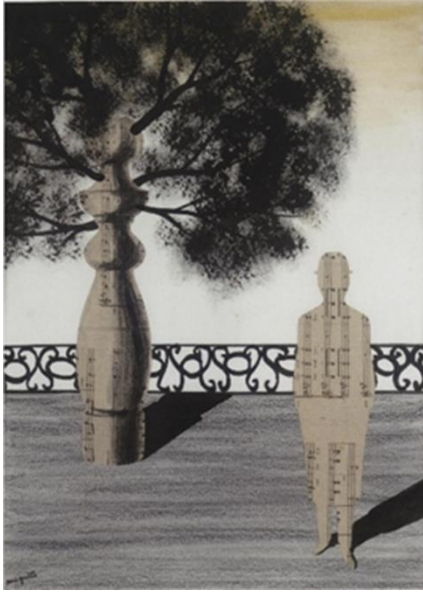


図 29 パピエ・コレ [無題]、1926年、楽譜・グワッシュ・水彩／紙、55×40 cm、個人蔵、CR1616。



図 30 《一夜の博物館》*Le musée d'une nuit*, 1927年、油彩／カンバス、50×65 cm、個人蔵。

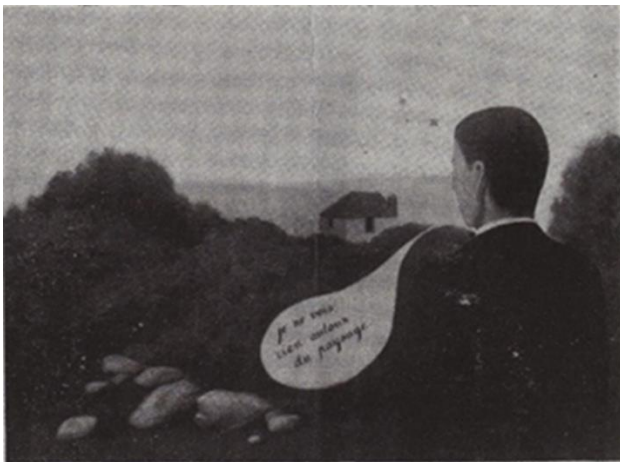


図 31 《孤立した風景》*Le paysage isolé*, 1928年、油彩／カンヴァス、54×73 cm、焼失、CR232 [複製: Camille Goemans et René Magritte, *Le Sens propre*, Paris, 1929.]。

図 32 《宵っ張り》*Le noctambule*, 1928年、油彩／カンヴァス、54×73 cm、エッセン、フォルクヴァンク美術館、CR271。



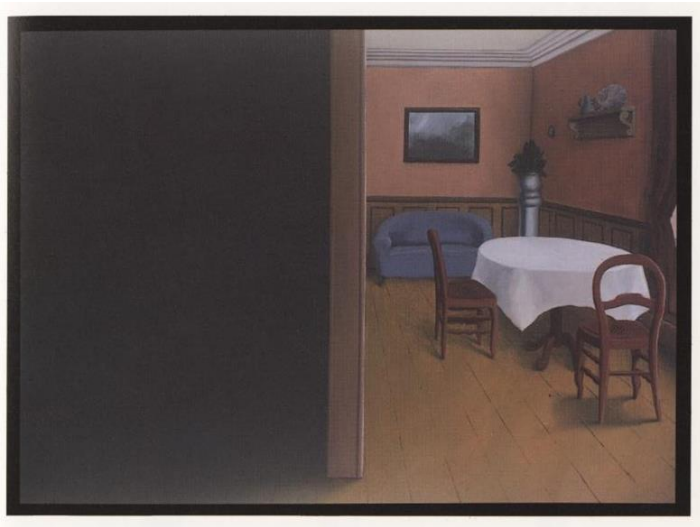


図 33 《沈黙の声》*La voix du silence*、1928年、油彩／カンヴァス、54×73 cm、個人蔵、CR272。

図 34 《風景の魅力》*Les charmes du paysage*、1928年、油彩／カンヴァス、54×73 cm、個人蔵、CR273。

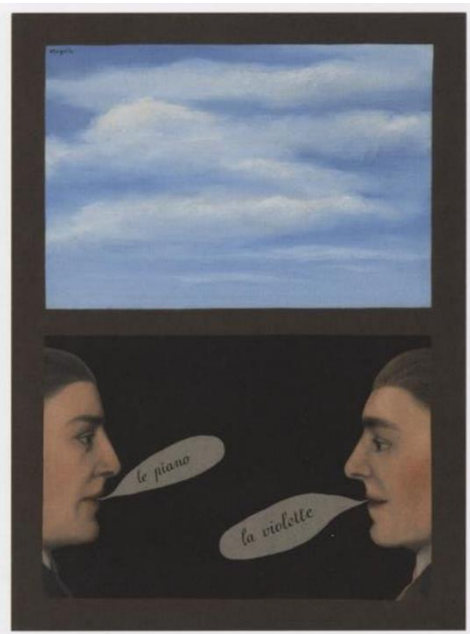
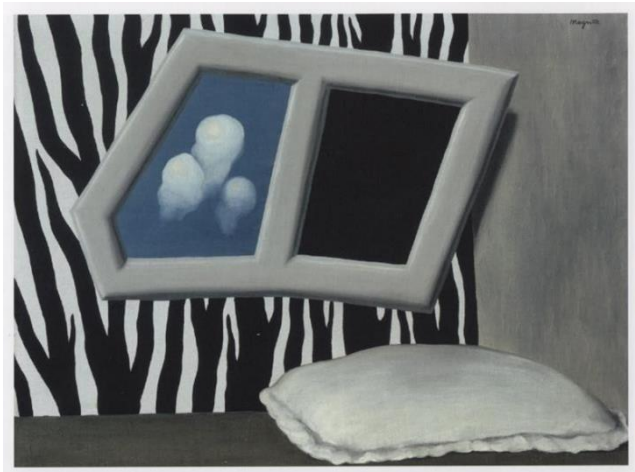


図 35 《言葉の使用》*L'usage de la parole*、1928年、油彩／カンヴァス、73×54 cm、個人蔵、CR275。



図 36 《色彩の変化》*Le changement des couleurs*、1928年、油彩／カンヴァス、54×73 cm、個人蔵、CR286。



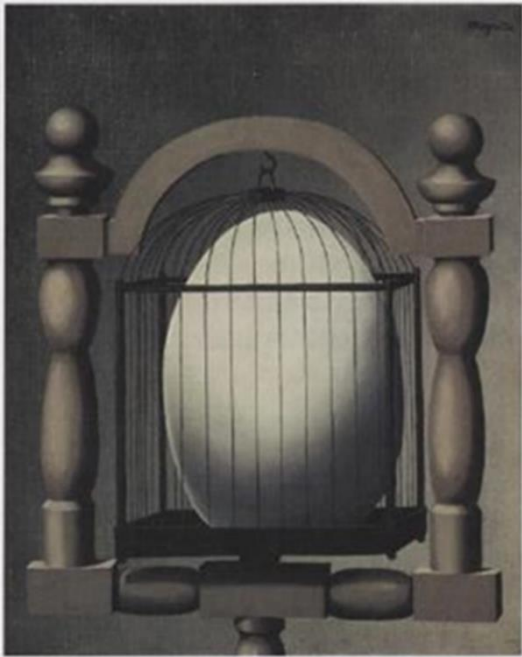


図 37 《親和力》*Les affinités électives*, 1932年、油彩／カンヴァス、41×33 cm、個人蔵、CR349。

図 38 《予期せぬ答え》*La réponse imprévue*, 1932年、油彩／カンヴァス、81×54 cm、ベルギー王立美術館、CR350。

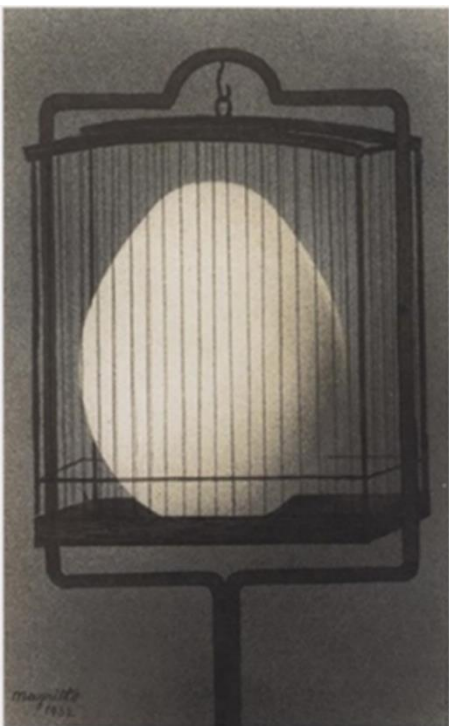


図 39 《親和力》*Les affinités électives*, 1932年、グワッシュ・水彩・インク・木炭／紙、31.5×19.5 cm、個人蔵、VI50。

図 40 《親和力》*Les affinités électives*, 1932年、インク・鉛筆・水彩／紙、9.2×6.4 cm、個人蔵、VI51。

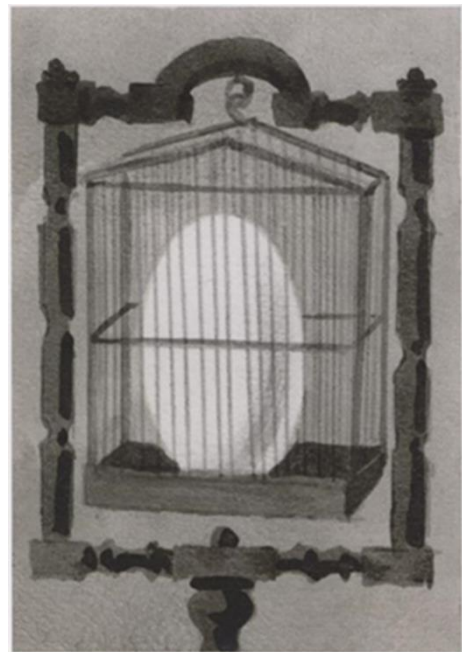




図 41 《予期せぬ答え》 *La réponse inattendue*, 1932年、インク・鉛筆・水彩／紙、10.3×6.7 cm、個人蔵、VI52、VI50。



図 43 《一致の光》 *La lumière des coïncidences*, 1933年、油彩／キャンバス、60×73cm、ダラス美術館、CR352。

図 42 《人間の条件》 *La condition humaine*, 1933年、油彩／カンヴァス、100×81 cm、ワシントン、ナショナル・ギャラリー、CR351。



図 44 《陵辱》 *Le viol*, 1934年、油彩／カンヴァス、73.3×54.6 cm、メニル・コレクション、CR356。





図 45 《黒魔術》 *La Magie noir*, 1934 年、油彩／カンヴァス、73×54 cm、個人蔵、CR355。

図 46 《共同開発》 *L'invention collective*, 1935 年、油彩／カンヴァス、73×116 cm、Daniel Filipacchi 蔵、CR360。



図 47 《生命線》 *La ligne de vie*, 1936 年、油彩／カンヴァス、73×54 cm、箱根、ポーラ美術館、CR405。

図 48 《明と暗のあいだの浴女》 *Baigneuse du clair au sombre*, 1936 年、油彩／カンヴァス、89×116 cm、個人蔵、CR406。





図 49 《透視》 *La clairvoyance*、1936 年、油彩／カンヴァス、54×65 cm、ヒラリー&ウィルバー・ロス蔵、CR419。

図 50 《弁証法礼讃》 *L'éloge de la dialectique*、1937 年、油彩／カンヴァス、65.5×54 cm、メルボルン、ヴィクトリア国立美術館、CR426。



図 51 《挿絵少年》 *La Jeunesse illustrée*、1937 年、油彩／カンヴァス、183×136 cm、ロッテルダム、Museum Boijmans Van Beuningen、CR429。



図 52 《黒旗》 *Le drapeau noir*、1937 年、油彩／カンヴァス、54×73 cm、エディンバラ、スコットランド国立美術館、CR451。

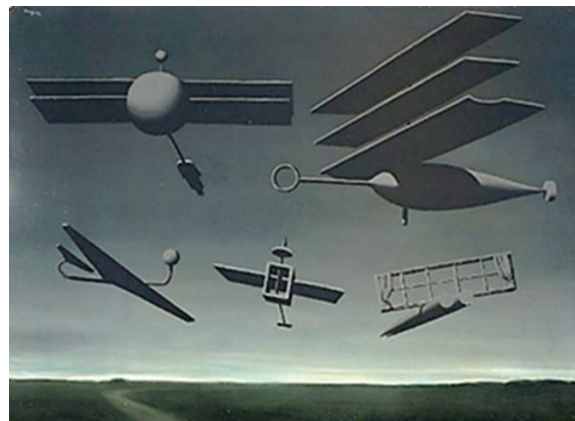




図 53 《終わりなき連鎖》 *La chaîne sans fin*, 1938 年、油彩／カンヴァス、焼失、CR454 [新版：2010 年]。

図 54 《くちづけ》 *Le baiser*, 1938 年、油彩／カンヴァス、60×74 cm、ブリュッセル、ベルギー王立美術館、CR458。

図 55 《彼岸》 *L'au-delà*, 1938 年、油彩／カンヴァス、73×50 cm、個人蔵、CR459。

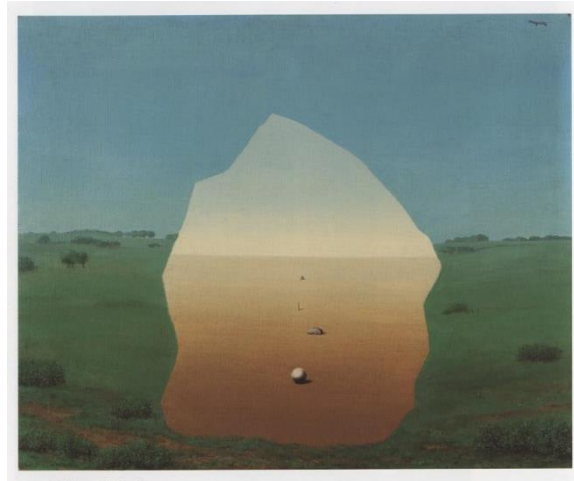


図 56 《突き刺された持続》 *La durée poignardée*, 1938 年、油彩／カンヴァス、146×97 cm、シカゴ美術館、CR460。



図 57 《妖精の部屋》 *La chambre de la fée*, 1940 年、油彩／カンヴァス、73×54 cm、ブリュッセル、イシー・ブラシヨ画廊、CR479。

図 58 《深海域》 *Les eaux profondes*, 1941 年、油彩／カンヴァス、65×50 cm、個人蔵、CR491。



図 59 《晴れ間》 *L'embellie*, 1941 年、油彩／カンヴァス、65×100 cm、個人蔵、CR492。

図 60 《迷子の競馬騎手》 *Le jockey perdu*, 1942 年、油彩／キャンバス、60×73 cm、個人蔵、CR 504



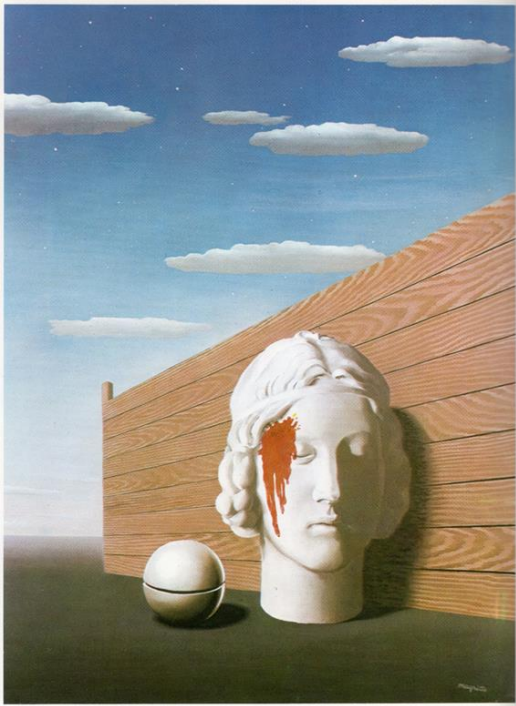


図 61 《記憶》 *La mémoire*, 1942 年, 油彩／カンバス, 75.5×55.5 cm, 所在不明, CR 505。

図 62 《光論》 *Le traité de la lumière*, 1943 年, 油彩／カンヴァス, 55×75.5 cm, 個人蔵, CR521。



図 63 《アングル先生の良き日々》 *Les Bons jours de Monsieur Ingres*, 1943 年, 油彩／カンヴァス, 73×50 cm, 個人蔵, CR546。

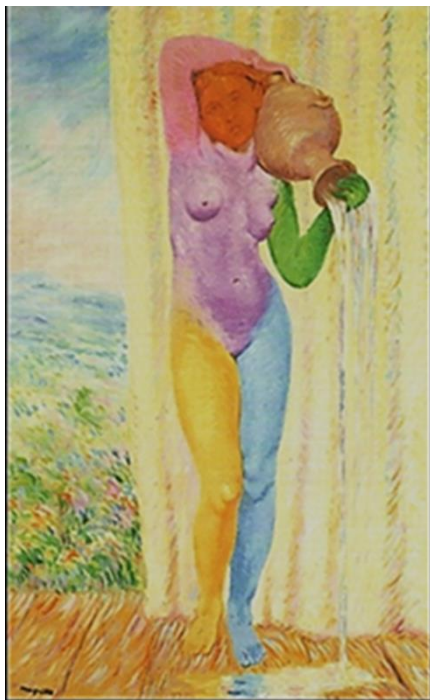


図 64 《ほほえみ》 *Le sourire*, 1943 年, 油彩／キャンバス, 54×65cm, ブリュッセル, ベルギー王立美術館, CR532。





図 65 《ゴルゴーン》 *La Gorgone*、1943年、油彩／カンヴァス、54×65cm、ブリュッセル、個人蔵、CR533。



図 67 《はかりごと》 *La préméditation*、1943年、油彩／カンヴァス、55×46 cm、個人蔵、CR544。

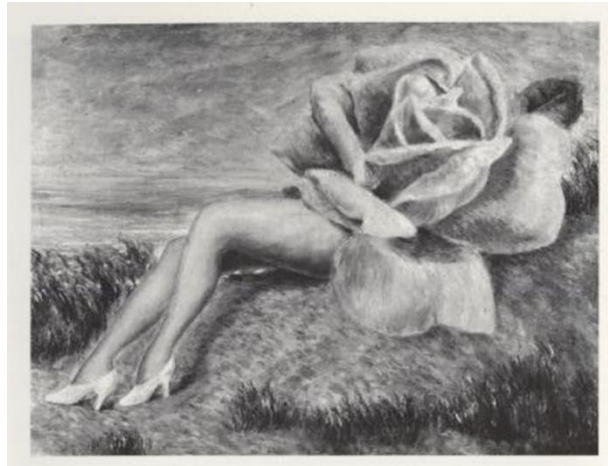


図 66 《大いなる秘密の少女》 *La fille du grand secret*、1943年、油彩／カンヴァス、60×80 cm、個人蔵、CR543。



図 68 〈レイモン・ケンプの肖像〉 [Portrait of Raymond Kempf]、1943-44年、油彩／カンヴァス、55×46cm、所在不明、CR551。

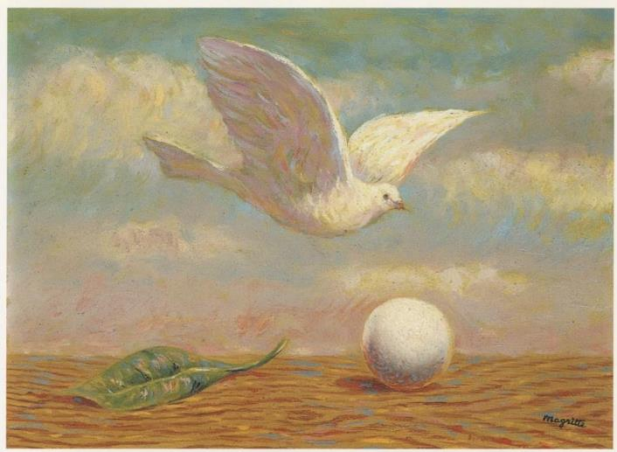


図 69 《帰り》 *Le retour*, 1945 年、油彩／カンヴァス、41×50 cm、個人蔵、CR564 [?]

図 70 《幸運》 *La bonne fortune*, 1945 年、油彩・画布、60×80cm、ブリュッセル、ベルギー王立美術館、CR579。

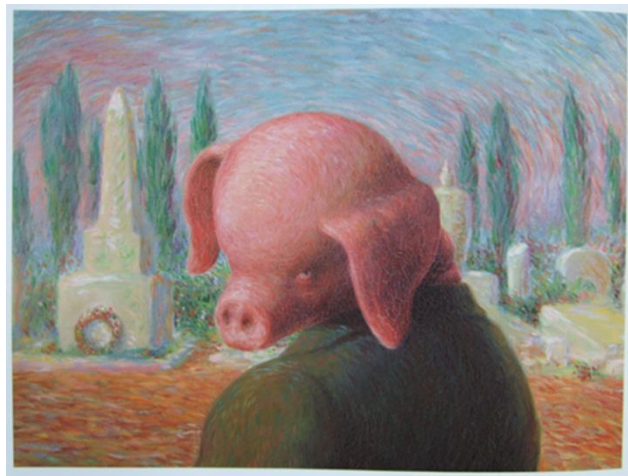


図 71 《夢》 *Le rêve*, 1945 年、油彩／カンヴァス、83×69 cm、宇都宮美術館、CR589。

図 72 《悪の華》 *Les fleurs du mal*, 1946 年、油彩／カンヴァス、80×60 cm、個人蔵、

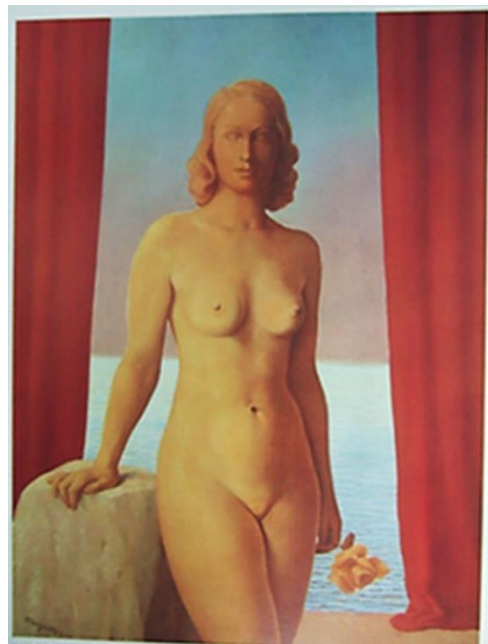




図 73 《黒魔術》 *La magie noire*、1946年、油彩／カンヴァス、81×60 cm、個人蔵、CR602。

図 74 《不思議の国のアリス》 *Alice au pays des merveilles*、1946年、油彩／カンヴァス、146×114 cm、個人蔵、CR610。



図 75 《千一夜》 *Les mille et une nuits*、1946年、油彩／カンヴァス、50×65cm、ブリュッセル、ベルギー王立美術館、CR611。

図 76 《文明を開く者》 *Le civilisateur*、1946年、グワッシュ／紙、40×60 cm、個人蔵、CR1208。





図 77 《孤立した風景》(1946年に構想)のためのスケッチ、パリ、ポンピドゥーセンター、app.142.



図 78 《火の大地》 *La terre de feu*, 1947年、60×50cm、油彩／カンヴァス、個人蔵、CR613。



図 79 《歓びの深さ》 *Les profondeurs du plaisir*, 1947年、油彩／カンヴァス、80×100 cm、個人蔵、CR632。

図 80 《光の帝国》 *L'empire des lumières*, 1949年、油彩／カンヴァス、50×60 cm、個人蔵、CR709。



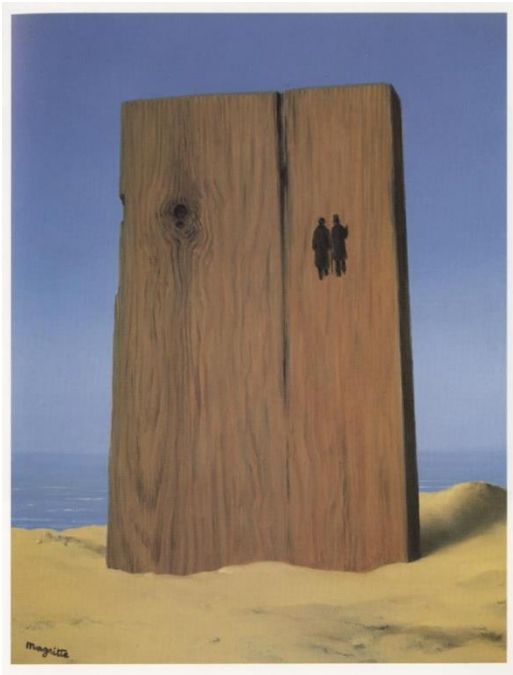


図 81 《地平線》*L'horizon*、1950年、油彩／カンヴァス、46×35 cm、個人蔵、CR727。

図 82 《個人の価値観》*Les valeurs personnelles*、1952年、油彩／カンヴァス、80×100 cm、個人蔵、CR773。



図 83 《心臓への一撃》*Le coup au cœur*、1952年、油彩／カンヴァス、46×38 cm、個人蔵、CR777。



図 84 ポール・エリュアール宛 1951年11月27日付書簡に挿入された素描（一部）の複製。





図 85 《幸せな手》 *La main heureuse*、1953年、油彩／カンヴァス、50×65 cm、ダイアナ SA 蔵、CR794。

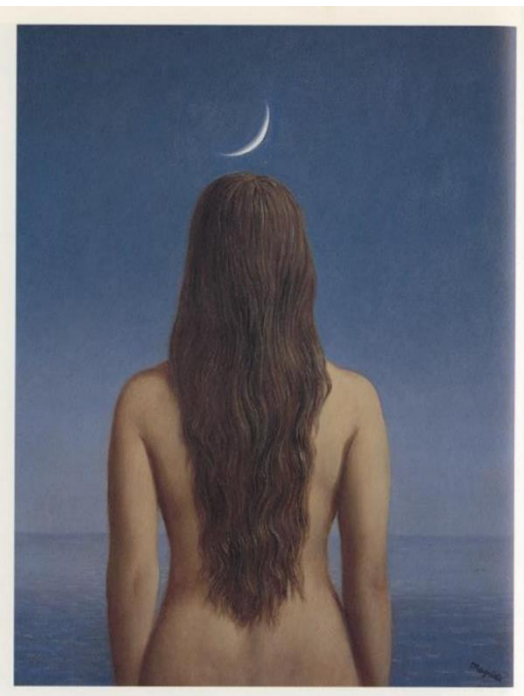


図 87 《夜会服》 *La robe du soir*、1955年、油彩／カンヴァス、68×52 cm、個人蔵、CR819。

図 86 《オーケストラの指揮者》 *Le chef d'orchestre*、1955年、油彩／カンヴァス、60×50 cm、個人蔵、CR815。



図 88 《ヘーゲルのバカンス》 *Les vacances de Hegel*、1958年、油彩／カンヴァス、60×50 cm、ヒラリー&ウィルバー・ロス蔵、CR874。



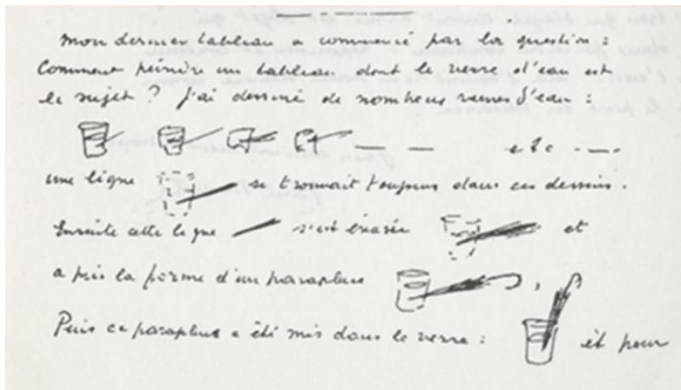


図 89 モーリス・ラパン宛
 1958年5月22日付書簡の一部。

図 90 《神の応接間》 *Le salon
 de dieu*, 1958年、油彩／カ
 ンヴァス、44×60 cm、個人
 蔵、CR883。

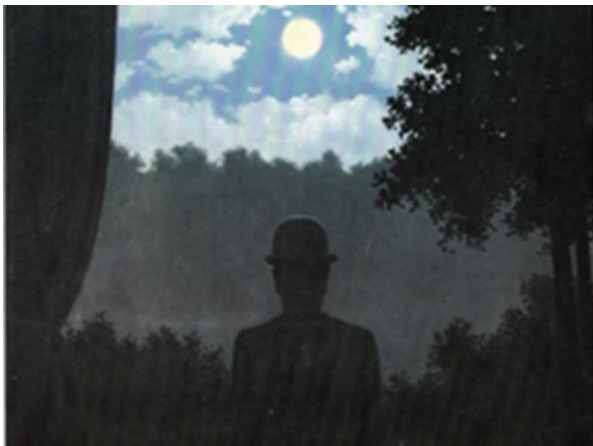


図 91 《歓びと出会って》 *À la
 Rencontre du plaisir*, 1962年、油
 彩／カンヴァス、46×55 cm、個人
 蔵、CR946。

図 92 《光の帝国》 *L'empire
 des lumières*, 1964年または
 1965年、油彩／カンバス、
 50×73 cm、個人蔵、CR 1006。



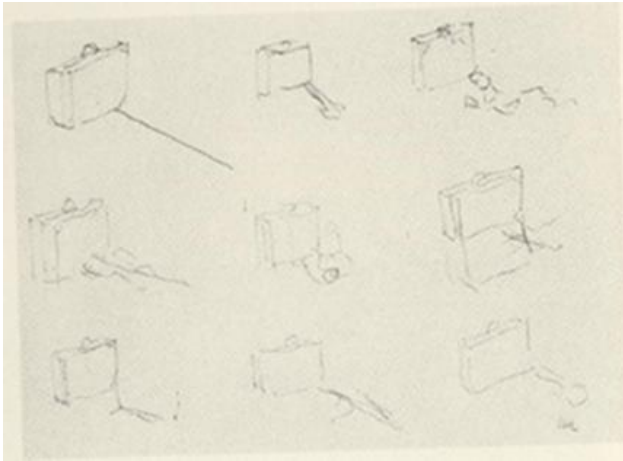


図 93 《聖母の山車》(*Le char de la vierge*、1965年、油彩／カンヴァス、50×73cm、個人蔵、CR1018)の素描〔一枚目〕、18x26cm、個人蔵。

図 94 1926年9月の『芸術的生活報』に掲載されたカミーユ・グーマンの記事(一部)とマグリットの《迷子の競馬騎手》(1926年)

図 95 『万能ラールス』(1922年)の挿絵「競争」

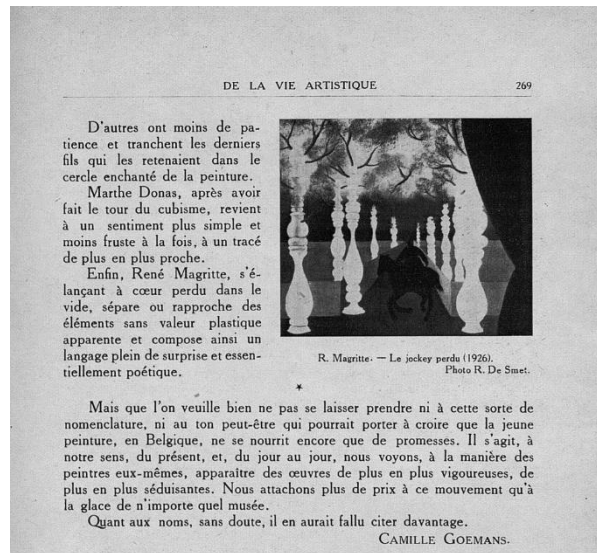
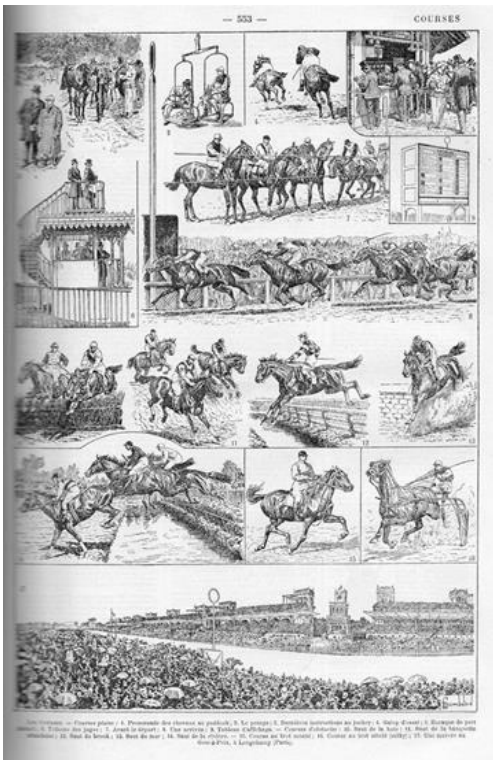


図 96 『万能ラールス』(1922年)の挿絵「到着」(「競争」の一部)





図 97 ソラニーの旧墓地、2010年8月筆者撮影



図 98 「ヴァイオリン・ケース型の小聖堂」、2010年8月筆者撮影

図版一覧

図版は作家毎にまとめ、作品の制作年順に配置した。

特定の作者を持たない図版に関しては「その他」にまとめた。

作品情報は以下の順で記述した。

図〔番号〕《作品タイトル》原題、制作年、画材／支持体、寸法、所蔵先、カタログ・レゾネ上の作品番号（マグリットの作品のみ）。図版出典。

なお、カタログ・レゾネ上の作品番号について、第 I 巻から第 IV 巻に掲載されたものには CR という略語を付した通し番号が用いられ、第 VI 巻に掲載されたものに関しては VI という略語付きで示した。

ニコラ・プッサン (Nicolas Poussin, 1594-1665)

図 1 《アルカディアの牧人たち》 *Les Bergers d'Arcadie*、1638 年頃、油彩／カンヴァス、85×121cm、パリ、ルーヴル美術館。出典：Pierre Rosenberg, Véronique Damian, Nicolas POUSSIN, Paris, Éditions d'art Somogy, 1994.

ジャン=オーギュスト=ドミニク・アングル (Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1780-1867)

図 2 《泉》 *La source*、1820-1856 年、油彩／カンヴァス、163×80 cm、パリ、オルセー美術館。出典：

テオドール・ジェリコー (Théodore Géricault, 1791-1824)

図 3 《エプソムの競馬》 *Le Derby d'Epsom*、1821 年、油彩／キャンバス、92×123 cm、パリ、ルーヴル美術館。出典：

イードウィアード・マイブリッジ (Eadweard Muybridge, 1830-1904)

図 4 「ギャロップする馬」, 1878 年 6 月 19 日撮影, 於パロ・アルト (カリフォルニア州)。出典：松浦寿輝『表象と倒錯——エティエンヌ=ジュール・マレー』筑摩書房、2001 年、137 頁。

ピエール=オーギュスト・ルノワール (Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919 年)

図 5 《浴女たち》 *Les baigneuses*, 1918-1919 年頃、油彩／カンヴァス、110×160 cm、パリ、オルセー美術館。出典：

フェルナン・クノッフ (Fernand Khnopff, 1858-1921)

図 6 《愛撫》 *Des caresses*, 1896 年、油彩／カンヴァス、50.5×150cm、ブリュッセル、ベルギー王立美術館。出典：Robert L. Delevoy, Catherine de Croës, Gisèle Ollinger-Zinque, *Fernand Khnopff*, Bruxelles : Éditions Lebeert-Hossmann, 1979.

ジョルジョ・デ・キリコ (Giorgio de Chirico, 1888-1978)

図 7 《馬の出現》 *L'Apparition du cheval*, 1913-1914 年、色鉛筆、個人蔵。出典：*La Revolution surrealiste*, n° 1, Paris, 1^{er} decembre 1924, p.8, in Réédition par Editions Jean-Michel Place, Paris, 1975.

図 8 《ある一日の謎》 *L'Enigme d'une journée (L'enigma di un giorno)*, 1914 年、油彩／カンバス、185.5×139.7 cm、ニューヨーク、近代美術館、James Thrall Soby 遺贈。出典：William Rubin, Wieland Schmied et Jean Clair, *Giorgio de Chirico* [ex.cat.], Munich: Prestel Verlag, Paris: Centre Georges Pompidou, 1982-1983, p.153.

図 9 《通りの神秘と憂愁》 *Mystère et mélancolie d'une rue (Mistero e malinconia di una strada)*, 1914 年、油彩／カンバス、87×71.5 cm、個人蔵。出典：*Sélection, chronique de la vie artistique et littéraire*, 3^e année, n° 7, Anvers, mai 1924, p.145.

図 10 《愛の歌》 *Chant d'amour (Canto d'amore)*, 1914 年、油彩／カンバス、73×59.1 cm、ニューヨーク、近代美術館、Nelson A. Rockefeller 遺贈。出典：William Rubin, Wieland Schmied et Jean Clair, *Giorgio de Chirico* [ex.cat.], Munich: Prestel Verlag, Paris: Centre Georges Pompidou, 1982-1983, p.157.

図 11 《愛の歌》 *Chant d'amour (Canto d'amore)*, 1914 年、油彩／カンバス、73×59.1 cm、ニューヨーク、近代美術館、Nelson A. Rockefeller 遺贈。出典：*Les Feuilles libres*, n° 32, Paris, mai-juin 1923.

図 12 《愛の歌》 *Chant d'amour (Canto d'amore)*, 1914 年、油彩／カンバス、73×59.1 cm、ニューヨーク、近代美術館、Nelson A. Rockefeller 遺贈。出典：*Sélection, chronique de la vie artistique et littéraire*, 3^e année, n° 7, Anvers, mai 1924, p.147.

図 13 《難解な憂愁》 *Mélancolie hermétique (Malinconia ermetica)*, 1919 年, 油彩／カンバス, 62×49.5 cm, パリ市立近代美術館。出典： *12 Opere di Giorgio de Chirico*, Roma, Valori Plastici, 1919.

マックス・エルンスト (Max Ernst, 1891-1976)

図 14 《ダダドガ》 *Dadadogas*, 1920-1921 年。出典：

図 15 コラージュ [複製： Paul Eluard, *Répétitions*, dessins de Max Ernst, Paris: Au Sans pareil, 1922, 表紙]。出典： Max Ernst, *Écritures*, avec cent vingt illustrations extraites de l'œuvre de l'auteur, Paris: Le Point du jour, 1970, p.44.

図 16 《発明》 (あるいは《無限の鳥》) *L'invention ou l'oiseau de l'infini*. 出典： Paul Eluard, *Répétitions*, Paris, Au Sans pareil, 1922, p.10.

図 17 《最初の明澄な言葉に》 *Au premier mot limpide*, 1923 年, 232×167cm。出典：

ジョージ・グロス (George Grosz, 1893-1959)

図 18 《無題 (構成)》 *Ohne Titel (Konstruktion)*, 1920 年, 油彩／カンバス, 81×61 cm, デュッセルドルフ, ノルトライン=ヴェストファーレン州立美術館。出典：水沢勉編『20世紀最大の風刺画家 ジョージ・グロス ベルリン—ニューヨーク』[展目]朝日新聞社、2000年、35頁。

ルネ・マグリット (René Magritte, 1898-1967)

図 19 《女たち》 *Femmes*, 1922 年, 油彩／カンバス, 70×100 cm, 個人蔵, CR42。出典：『マグリット展』読売新聞、2015年、63頁。

図 20 《第六番目のノクターン》 *VIe Nocturne*, 1923 年, 油彩／カンバス, 50×40 cm, 個人蔵, CR 52。出典： Serge Goyens de Heusch, "*7 arts*" bruxelles 1922-1929, Bruxelles: Ministère de la Culture Française de Belgique, 1976, p.66.

図 21 《現代風》 *Moderne*, 1923 年, 油彩／カンバス, 55×45 cm, 個人蔵, CR 51。出典： Gisèle Ollinger-Zinque et Frederik Leen (dir.), *René Magritte : Catalogue du Centenaire* [ex.cat.], Bruxelles: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1998, p.55.

図 22 《心臓の代わりにバラをもつ女》 *La femme ayant une rose à la place du cœur*,

1924年、油彩／カンバス、55×40 cm、個人蔵、CR 62。出典：南雄介他編『マグリット展』読売新聞東京本社、2015年、64頁。

図 23 《窓》 *La fenêtre*、1924年、油彩／カンバス、65×50 cm、個人蔵、CR66。出典：Patrick Waldberg, *Magritte, peintures*, Paris, L'autre musée, 1983, p.26.

図 24 《迷子の競馬騎手》 *Le jockey perdu*、1926年、楽譜・グワッシュ・水彩／紙、42×56 cm、個人蔵、CR 1605。出典：Bernard Noël, *Magritte*, Paris, Flammarion, 1976, p.13.

図 25 《迷子の競馬騎手》 *Le jockey perdu*、1926年、楽譜・グワッシュ・水彩・鉛筆／紙、38.7×55.4 cm、個人蔵、CR 1606。出典：Anne Umland(ed.), *Magritte: The Mystery of the Ordinary, 1926-1938* [ex.cat.], New York, The Museum of Modern Art, p.30.

図 26 《迷子の競馬騎手》 *Le jockey perdu*、1926年、油彩／カンバス、65×75 cm、個人蔵、CR 81。出典：Éloi Rousseau, *Les plus belles œuvres de René Magritte*, Paris, Larousse, 2016, p.48

図 27 《迷子の競馬騎手》 *Le jockey perdu*、1926年、鉛筆／紙、12.6×18.5 cm、個人蔵、[レゾネに記載なし]。出典：Patrick Waldberg, *René Magritte*, Bruxelles : André De Rache, 1965, p.259.

図 28 《チェックメイト》 [Echec et mat]、1926年、水彩・インク・鉛筆／紙、[39.2×29.4] cm、個人蔵、CR 1104。出典：René Magritte [ex.cat.], Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 1987, pl.24.

図 29 パピエ・コレ [無題]、1926年、楽譜・グワッシュ・水彩／紙、55×40 cm、個人蔵、CR1616。出典：Michel Draguet, *Magritte tout en papier: collages, dessins, gouaches*, Paris : Hazan, Musée Maillol, 2006, p.38.

図 30 《一夜の博物館》 1927年、油彩／カンバス、50×65 cm、個人蔵。出典：Anne Umland (ed.), *Magritte: The Mystery of the Ordinary, 1926-1938*, New York: Museum of Modern Art, 2013, p.95.

図 31 《孤立した風景》 *Le paysage isolé*、1928年、油彩／カンヴァス、54×73 cm、焼失、CR232 [複製: Camille Goemans et René Magritte, *Le Sens propre*, Paris, 1929.]。出典: Michel Draguet, *Magritte, son œuvre, son musée*, Paris : Hazan, 2009, p.67.

図 32 《宵っ張り》 1928年、油彩／カンヴァス、54×73 cm、エッセン、フォルクヴァンク美術館、CR271。出典：Alain Robbe-Grillet et René Magritte, *La Belle captive*, Lausanne-Paris : La Bibliothèque des Arts, 1975, p.34.

図 33 《沈黙の声》 *La voix du silence*、1928 年、油彩／カンヴァス、54×73 cm、個人蔵、CR272。出典： *Magritte* [ex.cat.], Paris : Galerie Isy Brachot, 1989, p.19.

図 34 《風景の魅力》 *Les charmes du paysage*、1928 年、油彩／カンヴァス、54×73 cm、個人蔵、CR273。出典： Anne Umland (ed.), *Magritte: The Mystery of the Ordinary, 1926-1938*, New York: Museum of Modern Art, 2013, p.112.

図 35 《言葉の使用》 *L'usage de la parole*、1928 年、油彩／カンヴァス、73×54 cm、個人蔵、CR275。出典： Anne Umland (ed.), *Magritte: The Mystery of the Ordinary: 1926-1938* [ex.cat.], New York: The Museum of Modern Art, 2013, p.101.

図 36 《色彩の変化》 *Le changement des couleurs*、1928 年、油彩／カンヴァス、54×73 cm、個人蔵、CR286。出典：『マグリット展』読売新聞、2015 年、95 頁。

図 37 《親和力》 *Les affinités électives*、1932 年、油彩／カンヴァス、41×33 cm、個人蔵、CR349。出典：『マグリット展』読売新聞東京本社、2015 年、36 頁。

図 38 《予期せぬ答え》 *La réponse imprévue*、1932 年、油彩／カンヴァス、81×54 cm、ベルギー王立美術館、CR350。出典：『マグリット展』読売新聞東京本社、2015 年、43 頁。

図 39 《親和力》 *Les affinités électives*、1932 年、グワッシュ・水彩・インク・木炭／紙、31.5×19.5 cm、個人蔵、VI50。出典： Sarah Whitfield (ed.), *René Magritte, Newly Discovered Works, Catalogue Raisonné VI*, Menil Foundation, Mercatorfonds, Magritte Foundation, 2012, p.77.

図 40 《親和力》 *Les affinités électives*、1932 年、インク・鉛筆・水彩／紙、9.2×6.4 cm、個人蔵、VI51。出典： Sarah Whitfield (ed.), *René Magritte, Newly Discovered Works, Catalogue Raisonné VI*, Menil Foundation, Mercatorfonds, Magritte Foundation, 2012, p.78.

図 41 《予期せぬ答え》 *La réponse innatendue*、1932 年、インク・鉛筆・水彩／紙、10.3×6.7 cm、個人蔵、VI52、VI50。出典： Sarah Whitfield (ed.), *René Magritte, Newly Discovered Works, Catalogue Raisonné VI*, Menil Foundation, Mercatorfonds, Magritte Foundation, 2012, p.79.

図 42 《人間の条件》 *La condition humaine*、1933 年、油彩／カンヴァス、100×81 cm、ワシントン、ナショナル・ギャラリー、CR351。出典：『マグリット展』読売新聞東京本社、2015 年、116 頁。

図 43 《一致の光》 *La lumière des coïncidences*, 1933 年、油彩／キャンバス、60×73cm、ダラス美術館、CR352。出典：

図 44 《陵辱》 *Le viol*, 1934 年、油彩／カンヴァス、73.3×54.6 cm、メニル・コレクション、CR356。出典：『マグリット展』読売新聞東京本社、2015 年、121 頁。

図 45 《黒魔術》 *La Magie noir*, 1934 年、油彩／カンヴァス、73×54 cm、個人蔵、CR355。出典：

図 46 《共同開発》 *L'invention collective*, 1935 年、油彩／カンヴァス、73×116 cm、Daniel Filipacchi 蔵、CR360。出典：Anne Umland (ed.), *Magritte: The Mystery of the Ordinary: 1926-1938* [ex.cat.], New York: The Museum of Modern Art, 2013, p.174.

図 47 《生命線》 *La ligne de vie*, 1936 年、油彩／カンヴァス、73×54 cm、箱根、ポーラ美術館、CR405。出典：

図 48 《明と暗のあいだの浴女》 *Baigneuse du clair au sombre*, 1936 年、油彩／カンヴァス、89×116 cm、個人蔵、CR406。出典：

図 49 《透視》 *La clairvoyance*, 1936 年、油彩／カンヴァス、54×65 cm、ヒラリー&ウィルバー・ロス蔵、CR419。出典：『マグリット展』読売新聞東京本社、2015 年、123 頁。

図 50 《弁証法礼讃》 *L'éloge de la dialectique*, 1937 年、油彩／カンヴァス、65.5×54 cm、メルボルン、ヴィクトリア国立美術館、CR426。出典：『マグリット展』読売新聞東京本社、2015 年、135 頁。

図 51 《少年挿絵》 *La Jeunesse illustrée*, 1937 年、油彩／カンヴァス、183×136 cm、ロッテルダム、Museum Boijmans Van Beuningen、CR429。出典：Anne Umland (ed.), *Magritte: The Mystery of the Ordinary: 1926-1938* [ex.cat.], New York: The Museum of Modern Art, 2013, p.213.

図 52 《黒旗》 *Le drapeau noir*, 1937 年、油彩／カンヴァス、54×73 cm、エディンバラ、スコットランド国立美術館、CR451。出典：

図 53 《終わりなき連鎖》 *La chaîne sans fin*, 1938 年、油彩／カンヴァス、焼失、CR454 [新版：2010 年]。出典：André Garitte, *Redécouverte du surréalisme*, Musée René Magritte, 2014, p.97.

図 54 《くちづけ》 *Le baiser*, 1938 年、油彩／カンヴァス、60×74 cm、ブリュッセル、

ベルギー王立美術館、CR458。出典：Michel Draguet, *Magritte, son œuvre, son musée*, Paris : Hazan, 2009, p.242.

図 55 《彼岸》 *L'au-delà*, 1938 年、油彩／カンヴァス、73×50 cm、個人蔵、CR459。
出典：朝日新聞社文化企画局（編）『ルネ・マグリット展』朝日新聞社、1994 年、101 頁。

図 56 《突き刺された持続》 *La durée poignardée*, 1938 年、油彩／カンヴァス、146×97 cm、シカゴ美術館、CR460。出典：Sarah Whitfield, *Magritte, The South Bank Centre, London*, 1992, no.81.

図 57 《妖精の部屋》 *La chambre de la fée*, 1940 年、油彩／カンヴァス、73×54 cm、ブリュッセル、イシー・ブラショ画廊、CR479。出典：Magritte [ex.cat.], Paris : Galerie Isy Brachot, 1989, p.27.

図 58 《深海域》 *Les eaux profondes*, 1941 年、油彩／カンヴァス、65×50 cm、個人蔵、CR491。出典：

図 59 《晴れ間》 *L'embellie*, 1941 年、油彩／カンヴァス、65×100 cm、個人蔵、CR492。
出典：

図 60 《迷子の競馬騎手》 *Le jockey perdu*, 1942 年、油彩／キャンバス、60×73 cm、個人蔵、CR 504。出典：Patrick Waldberg, *René Magritte : Le hasard objectif*, Avant-dire de Michel Waldberg, Paris: Éditions de la Différence, 2009, pl.35.

図 61 《記憶》 *La mémoire*, 1942 年、油彩／カンバス、75.5×55.5 cm、所在不明、CR 505。
出典：ペル・ジムフェレール『マグリット』横倉れい訳、〈現代美術の巨匠〉、美術出版社、1993 年（1987 年初版）、図版番号 37。

図 62 《光論》 *Le traité de la lumière*, 1943 年、油彩／カンヴァス、55×75.5 cm、個人蔵、CR521。出典：

図 63 《アングル先生の良き日々》 *Les Bons jours de Monsieur Ingres*, 1943 年、油彩／カンヴァス、73×50 cm、個人蔵、CR546。出典：

図 64 《ほほえみ》 *Le sourire*, 1943 年、油彩／キャンバス、54×65cm、ブリュッセル、ベルギー王立美術館、CR532。出典：Michel Draguet, *Magritte, son œuvre, son musée*, Paris, Hazan, 2009.

図 65 《ゴルゴン》 *La Gorgone*, 1943 年、油彩／カンヴァス、54×65cm、ブリュッセル、個人蔵、CR533。出典：村木明監修『ルネ・マグリット展』読売新聞社、1982 年。

図 66 《大いなる秘密の少女》 *La fille du grand secret*、1943 年、油彩／カンヴァス、60×80 cm、個人蔵、CR543。出典：David Sylvester (ed.) & Sarah Whitfield, *René Magritte, Catalogue Raisonné, Volume II : Oil Paintings and Objects 1931-1948*, Antwerp: Fonds Mercator, 1993, p.324.

図 67 《はかりごと》 *La préméditation*、1943 年、油彩／カンヴァス、55×46 cm、個人蔵、CR544。出典：Magritte [ex.cat.], Paris : Galerie Isy Brachot, 1989, p.29.

図 68 〈レイモン・ケンプの肖像〉 [Portrait of Raymond Kempf]、1943-44 年、油彩／カンヴァス、55×46cm、所在不明、CR551。出典：David Sylvester (éd.), René Magritte. *Catalogue raisonné, II: Oil Paintings and Objects 1931-1948*, Houston-Anvers, The Menil Foundation-Fonds Mercator, 1993.

図 69 《帰り》 *Le retour*、1945 年、油彩／カンヴァス、41×50 cm、個人蔵、CR564 [?]。出典：『ルネ・マグリット展図録』読売新聞社、1982 年、図 27。

図 70 《幸運》 *La bonne fortune*、1945 年、油彩・画布、60×80cm、ブリュッセル、ベルギー王立美術館、CR579。出典：Michel Draguet, *Magritte, son œuvre, son musée*, Paris, Hazan, 2009.

図 71 《夢》 *Le rêve*、1945 年、油彩／カンヴァス、83×69 cm、宇都宮美術館、CR589。出典：

図 72 《悪の華》 *Les fleurs du mal*、1946 年、油彩／カンヴァス、80×60 cm、個人蔵、CR601。出典：

図 73 《黒魔術》 *La magie noire*、1946 年、油彩／カンヴァス、81×60 cm、個人蔵、CR602。出典：

図 74 《不思議の国のアリス》 *Alice au pays des merveilles*、1946 年、油彩／カンヴァス、146×114 cm、個人蔵、CR610。出典：『マグリット展』読売新聞、2015 年、153 頁。

図 75 《千一夜》 *Les mille et une nuits*、1946 年、油彩／カンヴァス、50×65cm、ブリュッセル、ベルギー王立美術館、CR611。出典：Michel Draguet, *Magritte, son œuvre, son musée*, Paris, Hazan, 2009.

図 76 《文明を開く者》 *Le civilisateur*、1946 年、グワッシュ／紙、40×60 cm、個人蔵、CR1208。出典：『ルネ・マグリット展図録』読売新聞社、1982 年、図 64。

図 77 《孤立した風景》(1946 年に構想) のためのスケッチ、パリ、ポンピドゥーセンタ

一、app.142.

図 78 《火の大地》 *La terre de feu*、1947 年、60×50cm、油彩／カンヴァス、個人蔵、CR613。出典：Sotheby's, Impressionist & Modern Art, Paris, 01 June 2011 [on line].

図 79 《歓びの深さ》 *Les profondeurs du plaisir*、1947 年、油彩／カンヴァス、80×100 cm、個人蔵、CR632。出典：

図 80 《光の帝国》 *L'empire des lumières*、1949 年、油彩／カンヴァス、50×60 cm、個人蔵、CR709。出典：*Rétrospective Magritte* [ex.cat.], Bruxelles-Paris, 1978-1979, pl.145.

図 81 《地平線》 *L'horizon*、1950 年、油彩／カンヴァス、46×35 cm、個人蔵、CR727。出典：*Magritte* [ex.cat.], Paris：Galerie Isy Brachot, 1989, p.35.

図 82 《個人の価値観》 *Les valeurs personnelles*、1952 年、油彩／カンヴァス、80×100 cm、個人蔵、CR773。出典：ペル・ジムフェレール『マグリット』横倉れい訳、美術出版社、1987 年、図版 77。

図 83 《心臓への一撃》 *Le coup au cœur*、1952 年、油彩／カンヴァス、46×38 cm、個人蔵、CR777。出典：『マグリット展』読売新聞東京本社、2015 年、177 頁。

図 84 ポール・エリュアール宛 1951 年 11 月 27 日付書簡に挿入された素描（一部）の複製。出典：Harry Torczyner, *René Magritte: signes et images*, Paris: Draeger, 1982, p.90.

図 85 《幸せな手》 *La main heureuse*、1953 年、油彩／カンヴァス、50×65 cm、ダイアナ SA 蔵、CR794。出典：Magritte, Casino Knokke [ex.cat.], Bruxelles: Marot, Gent: Tijdsbeeld, 2001, p.65.

図 86 《オーケストラの指揮者》 *Le chef d'orchestre*、1955 年、油彩／カンヴァス、60×50 cm、個人蔵、CR815。出典：*Le petit musée Magritte*, Bruxelles: Ludion, 2009, p.83.

図 87 《夜会服》 *La robe du soir*、1955 年、油彩／カンヴァス、68×52 cm、個人蔵、CR819。出典：東京国立近代美術館（編）『ルネ・マグリット展』東京新聞、1988 年、124 頁。

図 88 《ヘーゲルのバカンス》 *Les vacances de Hegel*、1958 年、油彩／カンヴァス、60×50 cm、ヒラリー&ウィルバー・ロス蔵、CR874。出典：『マグリット展』読売新聞、2015 年、204 頁。

図 89 モーリス・ラパン宛 1958 年 5 月 22 日付書簡の一部。出典：René Magritte, *Quatre vingt deux lettres de René Magritte à Mirabelle Dors et Maurice Rapin*, Paris, 1976 [頁記載なし].

図 90 《神の応接間》 *Le salon de dieu*, 1958 年、油彩／カンヴァス、44×60 cm、個人蔵、CR883。出典：Bernard Noël, *Magritte*, Paris: Flammarion, 1977, p.76.

図 91 《歓びと出会って》 *À la Rencontre du plaisir*, 1962 年、油彩／カンヴァス、46×55 cm、個人蔵、CR946。出典：

図 92 《光の帝国》 *L'empire des lumières*, 1964 年または 1965 年、油彩／カンバス、50×73 cm、個人蔵、CR 1006。出典：『ルネ・マグリット展』毎日新聞社、1971 年、図版 61。

図 93 《聖母の山車》 (*Le char de la vierge*, 1965 年、油彩／カンヴァス、50×73 cm、個人蔵、CR1018) の素描〔一枚目〕、18x26cm、個人蔵。出典：Harry Torczyner, *L'Ami Magritte*, Antwerp: Bibliothèque des amis du Fonds Mercator, 1992, p.400.

その他

図 94 1926 年 9 月に発表されたカミーユ・グーマンの記事：Camille Goemans, « La jeune peinture belge », in *Le bulletin de la vie artistique* (Paris), le 1^{er} septembre 1926, p.269.

図 95 『万能ラルース』(1922 年)の挿絵「競争」：Claude Augé(dir.), *Larousse universel*, vol. 1, Paris, Librairie Larousse, 1922, p.553.

図 96 『万能ラルース』(1922 年)の挿絵「到着」(「競争」の一部)：Claude Augé(dir.), *Larousse universel*, vol. 1, Paris, Librairie Larousse, 1922, p.553.

図 97 ソワニーの旧墓地、2010 年 8 月筆者撮影

図 98 「ヴァイオリン・ケース型の小聖堂」、2010 年 8 月筆者撮影

初出一覧

いずれの章も、初出の論文または発表原稿に大幅な加筆・改稿を施している。

第1章

「ルネ・マグリットの《迷子の騎手》（1926年）における墓地の記憶」、日白修好 150周年記念シンポジウム——文化・知の多層性と越境性へのまなざし：学際的交流と「ベルギー学」の構築を目指して、2016年12月、東京理科大学（口頭発表）。

「ジョルジョ・デ・キリコ作《愛の歌》（1914年）の白黒図版がルネ・マグリットに与えた影響——《迷子の競馬騎手》（1926年）との関わりから」、日仏美術学会第142回例会、「シュルレアリスムとその周縁 —ジョルジョ・デ・キリコとルネ・マグリット—」、2017年3月、日仏会館（口頭発表）。

第2章

「1920年代末のポール・ヌジェとルネ・マグリットによるイメージ論—「孤立」をめぐる—」『ベルギーを〈見る〉』三田順・岩本和子編著、松籟社、2016年、73-101頁。

第3章

書き下ろし

第4章

「ルネ・マグリットの講演「生命線」と油彩画《彼岸》——陰を経て光の下に見出す〈生〉のイメージ」『美学』第242号、美学会、2013年、131-142頁。

第5章

「1930年代半ばから1940年代にかけてのルネ・マグリットにおける裸婦像の変遷——光と影の表現をめぐる——」『文化交流研究』第10号、筑波大学文化交流研究会、2015年、1-21頁。

第6章

「ルネ・マグリットの印象派的作品群（1940年代）における墓の形象—《彼岸》（1938年）との関連について—」第67回美術史学会全国大会、2014年5月、早稲田大学（口頭発表）。

第7章

「ルネ・マグリットの「太陽の時代」再考——光と夜、「見る」ことのシュルレアリスム」、『フランス語フランス文学研究』第101号、日本フランス語フランス文学会、2012年、175-188頁。

「ルネ・マグリットの《孤立した風景》——「太陽の時代」再考」、第62回美学会全国大会若手研究者フォーラム、2011年10月、東北大学（口頭発表）

「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」、『文化交流研究』第3号、筑波大学文化交流研究会、2008年、11-34頁。

第8章

書き下ろし

付録

ルネ・マグリットによる 1938 年の講演「生命線」 の原文および訳

※ 書誌情報については本論文序論末尾（p.16-17）を参照のこと

La Ligne de vie

René Magritte

Mesdames, Messieurs, Camarades,

Cette vieille question : « Qui sommes-nous? » trouve une réponse décevante dans le monde où nous devons vivre.

Nous ne sommes, en effet, que les sujets de ce monde prétendument civilisé, où l'intelligence, la bassesse, l'héroïsme, la bêtise s'accommodent fort bien les uns des autres, sont tout à fait d'actualité. Nous sommes les sujets de ce monde incohérent et absurde où l'on fabrique des armes pour empêcher la guerre, où la science s'applique à détruire, à tuer, à construire, à prolonger la vie des moribonds, où l'activité la plus folle agit à contresens.

Nous vivons dans un monde où l'on se marie pour de l'argent, où l'on bâtit des palaces qui pourrissent abandonnés devant la mer.

Il tient encore debout, ce monde, tant bien que mal ; mais ne voit-on pas déjà briller dans la nuit les signes de sa ruine future?

Redire ces évidences paraîtra naïf et inutile à ceux qu'elles ne gênent pas et qui profitent tranquillement de cet état de choses. Ceux-là qui vivent de ce désordre aspirent à le faire durer.

Mais leur manière, dite réaliste, de replâtrer le vieil édifice n'est compatible qu'avec certains moyens qui sont eux-mêmes de nouveaux désordres, de nouvelles contradictions.

Les réalistes, sans le savoir, précipitent donc le fatal effondrement de ce monde condamné.

D'autres hommes, parmi lesquels je me range avec fierté, malgré l'utopie dont on les taxe, veulent consciemment la révolition prolétarienne qui transformera le monde ; et nous agissons dans ce but, chacun selon les moyens dont il dispose.

Cependant, il nous faut, dans l'attente de la destruction de cette médiocre réalité, nous en défendre.

La nature nous donne l'état de rêve qui offre à notre corps et à notre esprit la liberté dont ils ont un impératif besoin.

Elle paraît encore avoir été généreuse en créant pour les impatientes et les faibles le refuge de la folie qui les protège de l'atmosphère étouffante de ce monde façonné par des siècles d'idolâtrie pour l'argent et les dieux.

La grande force de défense c'est l'amour qui engage les amants dans un domaine enchanté fait exactement à leur mesure et qui est défendu admirablement par l'isolement.

Enfin, le Surréalisme apporte à l'humanité une méthode et une orientation de l'esprit propres à poursuivre des investigations dans les domaines que l'on a voulu ignorer ou mépriser et qui, cependant, intéressent directement l'homme.

Le Surréalisme revendique pour la vie éveillée une liberté semblable à celle que nous avons en rêvant. Cette liberté, l'esprit la possède en puissance et pratiquement il suffit que de nouveaux techniques s'attachent à réduire quelque complexe – celui du ridicule peut-être – et recherchent quelles légères modifications il faudrait apporter dans nos habitudes pour que cette faculté que nous avons de ne regarder que ce que nous choisissons de voir, devienne la faculté de découvrir immédiatement les objets de nos désirs.

L'expérience quotidienne, empêtrée qu'elle est dans les morales religieuses, civiles ou militaires, réalise déjà dans une certaine mesure ces possibilités.

De toute façon, les surréalistes savent être libres. « Liberté couleur d'homme » crie André Breton.

En 1910, Chirico joue avec la beauté, imagine et réalise ce qu'il veut : il peint « Mélancolie d'une belle après-midi d'été » dans un pays de hautes cheminées d'usines et de murs infinis.

Il peint « Le Chant d'amour » où l'on voit réunis des gants de chirurgien et le visage d'une statue antique.

Cette poésie triomphante a remplacé l'effet stéréotypé de la peinture traditionnelle .

C'est la rupture complète avec des habitudes mentales propres aux artistes prisonniers du talent, de la virtuosité et de toutes les petites spécialités esthétiques.

Il s'agit d'une nouvelle vision où le spectateur retrouve son isolement et entend le silence du monde.

En illustrant « Répétitions » de Paul Eluard, Max Ernst a démontré magnifiquement, par l'effet bouleversant de collages obtenus au moyen de vieilles gravures de magazines, que l'on pouvait aisément se passer de tout ce qui donne son prestige à la peinture traditionnelle.

Des ciseaux, de la colle, les pinceaux, les couleurs, le modèle, le style, la sensibilité et cette fameuse sincérité demandée aux artistes.

Les travaux de Chirico, de Max Ernst, certains tableaux de Derain, « L'homme au journal » entre autres où un véritable journal est mis dans les mains d'un personnage peint, les découvertes de Picasso, l'activité anti-artistique de Marcel Duchamp qui proposait tout naturellement de se servir

d'un Rembrandt comme planche à repasser, sont les débuts de ce qu'on appelle maintenant « la peinture surréaliste ».

Dans mon enfance, je jouais avec une petite fille dans le vieux cimetière désaffecté d'une ville de province. Nous visitons les caveaux dont nous pouvions soulever les lourdes portes de fer et nous remontions à la lumière où un peintre, venu de la capitale, peignait dans une allée très pittoresque avec ses colonnes de pierre brisées jonchant les feuilles mortes.

L'art de peindre me paraissait alors vaguement magique et le peintre doué de pouvoirs supérieurs. Hélas, j'ai appris par la suite que la peinture avait très peu de rapport avec le vie immédiate et que chaque tentative de libération a toujours été bafouée par le public : « L'Angélu » de Millet fit scandale à l'époque où il parut, on accusait le peintre d'insulter les paysants parce qu'il les représentait comme des êtres réels.

On voulut détruire l'« Olympia » de Manet et les critiques reprochaient à ce peintre de couper des femmes en morceaux parce qu'il ne montrait d'une femme placée derrière un comptoir que le haut du corps, le bas étant caché par le comptoir.

Il était entendu, pendant que Courbet vivait, qu'il avait le très mauvais goût de faire étalage tapageur de son faux talent.

J'ai vu aussi que les malentendus de cet ordre étaient infinis et s'étendaient dans tous les domaines de la pensée.

Quant aux artistes eux-mêmes, la plupart renonçaient facilement à leur indépendance et mettaient leur art au service de n'importe quoi. Leurs préoccupations et leurs ambitions sont les mobiles du premier arriviste venu.

C'est ainsi que je gagnai pour l'art et les artistes officiels une méfiance complète, je me sentais n'avoir rien de commun avec cette corporation.

Un point de repère me fixait autre part : c'était cette magie de l'art que j'avais connu dans mon enfance.

En 1915, j'essayais de la retrouver. Je possédais quelque technique de l'art de peindre et je fis des essais délibérément différents de tout ce que je connaissais en peinture. J'éprouvais les plaisirs de la liberté en peignant les images les moins conformistes.

A cette époque, un hasard singulier fit que l'on me remit avec un sourire apitoyé, dans la pensée

imbécile de me faire sans doute une bonne blague, le catalogue illustré d'une exposition de peinture futuriste.

J'avais devant les yeux un défi lancé au bon sens qui m'ennuyait tellement. Ce fut pour moi cette même lumière que celle que je retrouvais en remontant des caveaux souterrains du vieux cimetière où, enfant, je passais mes vacances.

Je peignis dans une véritable ivresse toute une série de tableaux futuristes. Cependant, je ne crois pas avoir été un futuriste bien orthodoxe car le lyrisme que je voulais conquérir avait un centre invariable, sans rapport avec le futurisme artistique. C'était un sentiment pur et puissant : l'érotisme.

La petite fille connue dans le vieux cimetière était l'objet de mes rêveries et se trouvait engagée dans des atmosphères mouvementées de gares, de fêtes ou de villes que je créais pour elle.

Je retrouvais, grâce à cette peinture magique, les sensations que j'avais eues dans mon enfance.

Les éléments qui entraient dans la composition de mes tableaux étaient représentés par des formes et des couleurs sans rigueur afin que ces formes et ces couleurs pussent être modifiées et se plier aux exigences qu'un rythme de mouvement imposait.

Par exemple, le rectangle allongé qui suggérait le tonc d'un arbre était parfois sectionné, parfois fléchi, parfois à peine visible selon le rôle qu'il jouait.

Ces formes tout à fait libres n'étaient pas en désaccord avec la nature qui ne s'en tient pas, dans le cas de l'arbre, à produire des arbres d'une couleur, d'une dimension et d'une forme rigoureusement invariables.

Ce genre de préoccupation mettait peu à peu en question les rapports d'un objet avec sa forme et de sa forme apparente avec ce qu'il a d'essentiellement nécessaire pour exister.

Je recherchai quels étaient les équivalents plastiques de cet essentiel et mon attention fut détachée du mouvement des objets. J'obtins des ensembles d'objets dépouillés de leurs détails et de leurs particularités accidentelles.

Ces objets ne révélaient au regard que l'essentiel d'eux-mêmes et, par opposition à l'image que nous voyons d'eux dans la vie réelle où ils sont concrets, l'image peinte suscitait le sentiment très vif d'une existence abstraite.

Or, cette opposition fut réduite : je finis par trouver dans l'apparence du monde réel lui-même la même abstraction que dans mes tableaux ; car, malgré les combinaisons compliquées de détails et de nuances d'un paysage réel, je pouvais le voir comme s'il n'était qu'un rideau placé devant mes yeux.

Je devins peu certain de la profondeur des campagnes, très peu persuadé de l'éloignement du bleu léger de l'horizon, l'expérience immédiate le situant simplement à la hauteur de mes yeux. J'étais dans le même état d'innocence que l'enfant qui croit pouvoir saisir de son berceau l'oiseau qui vole dans le ciel.

Paul Valéry a ressenti ce même état devant la mer qui, dit-il, « se dresse devant les yeux du spectateur ». Les peintres impressionnistes français, Seurat entre autres, en décomposant les couleurs des objets, ont également vu le monde de cette façon.

Il me fallait maintenant animer ce monde qui, même en mouvement, n'avait aucune profondeur et avait perdu toute consistance.

Je songeais alors que les objets eux-mêmes devaient révéler éloquemment leur existence et je recherchai comment je pourrais rendre manifeste la réalité.

La nouveauté de cette préoccupation me faisait perdre de vue que mes expériences précédentes, ayant abouti à la représentation abstraite du monde, devenaient inutiles au moment où cette abstraction même caractérisait également le monde réel.

Aussi fut-ce avec mon ancienne manière de peindre que je commençai à réaliser des tableaux dont l'intention était nouvelle ; ce désaccord rendait difficiles mes recherches : les tentatives de montrer jusqu'à l'évidence l'existence d'un objet étaient neutralisées par l'image abstraite qui me servit pour représenter cet objet.

La rose que je mis à la place du cœur dans la poitrine d'une jeune fille nue ne produisait pas l'effet bouleversant que j'attendais.

Par la suite, j'introduisais dans mes tableaux des objets avec tous les détails qu'ils nous montrent dans la réalité et je vis bientôt que c'était à cette condition que mes expériences pouvaient dépasser le plan des images et mettre en cause le monde réel.

Je décidai donc vers 1925 de ne plus peindre les objets qu'avec tous leurs détails apparents.

Je ne renonçais guère qu'à une certaine manière de peindre qui m'avait permis de résoudre le problème de la représentation de l'essentiel des objets.

Cette décision, qui me fit rompre avec une habitude d'expression déjà devenue confortable, me fut d'ailleurs facilitée à cette époque par la longue contemplation qu'il me fut donné d'avoir dans une brasserie populaire de Bruxelles : la disposition d'esprit où j'étais me fit paraître douées d'une mystérieuse existence les moulures d'une porte et je fus longtemps en contact avec leur réalité.

C'est alors que je rencontrai mes amis Paul Nougé, E. L. T. Mesens et Jean Scutenaire. Des préoccupations communes nous unissaient. Nous fîmes la connaissance des surréalistes qui manifestaient avec violence leur dégoût pour la société bourgeoise. Leurs revendications révolutionnaires étant les nôtres, nous mîmes avec eux au service de la révolution prolétarienne.

Ce fut un échec. Les politiciens qui ont la direction des partis ouvriers se trouvaient en effet par trop vaniteux et par trop peu perspicaces pour tenir compte de l'apport des surréalistes. Ce sont [de] grands seigneurs à qui il fut permis de compromettre gravement en 1914 la cause du prolétariat. Il leur est permis également toutes les lâchetés, toutes les bassesses. Quand ils représentent en Allemagne un peuple de travailleurs parfaitement disciplinés et qu'ils disposent de cette puissance pour écraser facilement cet emmerdeur d'Hitler, ils s'effacent simplement devant lui et sa poignée de fanatiques. Récemment, en France, Monsieur Blum aide les Allemands et les Italiens à assassiner la jeune République espagnole et craignant, dit-il, une situation révolutionnaire, il paraît ignorer les droits et la puissance du peuple en s'effaçant à son tour devant une minorité réactionnaire menaçante. Mais remarquons en passant qu'un chef politique du prolétariat doit être très courageux pour oser dire très haut sa foi dans la cause qu'il défend. De tels hommes, on les tue.

Le côté subversif du surréalisme a, évidemment, inquiété les politiciens ouvriers traditionnels qui se confondent par moments avec les plus acharnés défenseurs du monde bourgeois. La pensée surréaliste est révolutionnaire sur tous les plans, et s'oppose nécessairement à la conception bourgeoise de l'art. Il se fait que les politiciens de gauche sont d'accord avec cette conception bourgeoise de l'art et s'il s'agit de peinture, ils n'en voudrons pas si elle n'est pas bien sage.

Cependant pour le politicien qui se dit révolutionnaire et qui doit donc avoir les yeux dirigés vers l'avenir, la conception bourgeoise de l'art devrait être ennemie car le culte uniquement consacré aux œuvres du passé et le désir d'un arrêt dans le devenir de l'art sont les caractères de cette conception. La valeur d'une œuvre d'art se mesure aussi dans le monde bourgeois à sa rareté, à sa valeur or, sa valeur intrinsèque n'intéressant que quelques naïfs retardataires que la vue d'une fleur des champs satisfait autant que la possession d'un diamant vrai ou faux. Un révolutionnaire conscient comme Lénine juge l'or à sa juste valeur. Il écrit : « Lorsque nous aurons remporté la victoire à l'échelle mondiale, nous édifierons je pense, dans les rues de quelques-unes des plus grandes villes du monde, des pissotières en or. »

Un réactionnaire gâteux comme Clemenceau, domestique zélé de chaque mythe bourgeois,

exprimera à propos de l'art cette pensée délirante : « Sans doute, j'ai gagné la guerre mondiale, mais si j'ai un titre de gloire pour l'histoire future, c'est à mes incursions dans les domaines de l'art que je le dois. »

Le surréalisme est révolutionnaire car il est l'ennemi irréductible de toutes les valeurs idéologiques bourgeoises qui retiennent le monde dans ses effroyables conditions actuelles.

De telles préoccupations témoignent assez de l'indépendance où je me trouvais envers le triste rôle que l'on prétend faire jouer au monde réel. Je sentais que le monde, que la vie pouvaient être transformés et répondre davantage à la pensée, aux sentiments.

De 1925 à 1926, je peignis quelque soixante tableaux qui furent exposés à la galerie « Le Centaure » à Bruxelles. Le témoignage de libération qu'ils imposaient a naturellement fait bondir la critique, de laquelle je n'attendais d'ailleurs rien d'intéressant. L'on me reprocha tout. L'on me reprocha la présence des choses que je montrais et l'absence des choses que je ne montrais pas.

J'avais, en effet, remplacé les qualités plastiques, bien notées par la critique, par une représentation objective des objets, clairement comprise et entendue par ceux dont le goût n'a pas été gâté par toute la littérature faite autour de la peinture.

Cette manière détachée de représenter des objets me paraît relever d'un style universel, où les manies et les petites préférences d'un individu ne jouent plus.

J'employais, par exemple, du bleu clair là où il fallait représenter le ciel et jamais je ne représentais le ciel, comme ces artistes bourgeois, pour avoir l'occasion de montrer tel bleu à côté de tel gris de mes préférences.

Le pittoresque traditionnel, seulement autorisé par la critique, était introuvable dans mes tableaux pour cette bonne raison : le pittoresque est inopérant et se nie chaque fois qu'il réapparaît identique à lui-même. Car ce qui en faisait le charme lorsqu'il n'était pas encore devenu traditionnel, c'était l'inattendu, la nouveauté d'une étrange disposition d'objets. A force de répéter quelques effets de cet ordre, le pittoresque est devenu d'une monotonie et d'une inutilité dégoûtantes.

Comment le public peut-il revoir à chaque « Salon du Printemps » ces natures mortes invariables ou ce vieux mur d'église ensoleillé ou au clair de lune? Ces oignons et ces œufs, une fois à la droite, une fois à la gauche de l'inévitable pot de cuivre aux reflets catalogués? Ou bien ce cygne qui depuis l'Antiquité s'apprête à pénétrer ces milliers de Léda.

Je pense que le pittoresque peut être efficace, à condition de le situer dans un ordre nouveau ou dans certaines circonstances. Ainsi, un cul-de-jatte fera sensation au bal de la Cour. Le pittoresque traditionnel de cette allée de cimetière en ruine me paraissait magique dans mon enfance parce que je le découvrais après la nuit des caveaux souterrains.

L'on me reprocha également l'équivoque de mes tableaux. Quel aveu, n'est-ce pas, de la part de ceux qui s'en plaignent : ils avouent ingénument leur hésitation quand, livrés à eux-mêmes, ils n'ont pas pour les rassurer les garanties de quelque vague expert, la consécration du temps ou un mot d'ordre quelconque!

L'on me reprocha la rareté de mes préoccupations. Singulier reproche de la part de gens pour qui la rareté est signe de grande valeur.

Je montrais dans mes tableaux des objets situés là où nous ne les rencontrons jamais. C'est la réalisation d'un désir réel, sinon conscient, pour la plupart des hommes. Le peintre banal n'essaie-t-il pas déjà, dans les limites qu'on lui a fixées, de déranger l'ordre dans lequel il voit toujours les objets? Il se permettra de timides audaces, de vagues allusions. Etant donné ma volonté de faire hurler les objets les plus familiers, ceux-ci devaient être disposés dans un ordre nouveau, et acquérir un sens bouleversant. Les lézardes que nous voyons dans nos maisons et sur nos visages, je les trouvais plus éloquentes dans le ciel. Les pieds de table en bois tourné perdaient l'innocente existence qu'on leur prête s'ils apparaissaient soudain dominant une forêt. Un corps de femme flottant au-dessus d'une ville remplaçait avantageusement les anges qui ne m'apparurent jamais. Je trouvais très utile de voir la Vierge Marie en déshabillé et je la montrai sous ce jour nouveau. Les grelots de fer, pendus au cou de nos admirables chevaux, je les fis pousser comme des plantes dangereuses au bord des gouffres.

Quant au mystère, à l'énigme que mes tableaux étaient, je dirai que c'était la meilleure preuve de ma rupture avec l'ensemble des absurdes habitudes mentales qui tiennent généralement lieu d'un authentique sentiment de l'existence.

Les tableaux peints pendant les années qui suivirent, de 1926 à 1936, furent également le résultat de la recherche systématique d'un effet poétique bouleversant qui, obtenu par la mise en scène d'objets empruntés à la réalité, donnerait au monde réel, à qui ces objets étaient empruntés, un sens poétique bouleversant par échange tout naturel.

Les moyens employés furent analysés dans un ouvrage de Paul Nougé intitulé « Les images

dépendues ».

Ces moyens sont d'abord le dépaysement des objets, par exemple : la table Louis-Philippe sur la banquise.

Il convenait, comme on voit, que le choix des objets à dépayser fût porté sur des objets très familiers, afin de donner au dépaysement son maximum d'efficacité. Un enfant en feu nous touchera, en effet, davantage qu'une planète lointaine se consumant.

Paul Nougé remarquait justement que certains objets doués par eux-mêmes d'un sens affectif exceptionnel conservaient ce sens précis dans le dépaysement. Ainsi, les linges de femmes étaient-ils particulièrement réfractaires à toute entreprise imprévue.

La création d'objets nouveaux ; la transformation d'objets connus ; le changement de matière pour certains objets : un ciel de bois, par exemple ; l'emploi de mots associés aux images ; la fausse dénomination d'un objet ; la mise en œuvre d'idées données par des amis ; la représentation de certaines visions du demi-sommeil furent en gros les moyens d'obliger les objets à devenir enfin sensationnels et à établir un contact profond entre la conscience et le monde extérieur.

Paul Nougé note aussi que les titres de mes tableaux sont une commodité pour la conversation et qu'ils ne sont pas des explications. Les titres sont choisis de telle façon qu'ils empêchent de situer mes tableaux dans une région familière que le déroulement automatique de la pensée lui trouverait afin de ne pas devoir s'inquiéter. Les titres doivent donc être une protection supplémentaire qui découragera toute tentative de réduire la poésie à un jeu sans conséquences.

L'habitude de parler pour les besoins immédiats de la vie pose aux mots qui désignent les objets un sens limité. Il semble que le langage courant fixe des bornes imaginaires à l'imagination.

Mais on peut créer entre les mots et les objets de nouveaux rapports et préciser quelques caractères du langage et des objets généralement ignorés dans le déroulement de la vie quotidienne :

Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux.

Il y a des objets qui se passent de nom.

Un mot ne sert parfois qu'à se désigner soi-même.

Un objet rencontre son image. Un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent.

Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image.

Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité.

Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition.

Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui.

Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente.

Les mots qui servent à désigner deux objets différents ne montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre.

Dans un tableau les mots sont de la même substance que les images.

On voit autrement les images et les mots dans un tableau.

Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou son image.

Les contours des parties d'objets que nous voyons dans la réalité se touchent comme si ces parties formaient une mosaïque.

Les figures vagues ont une signification aussi nécessaire, aussi parfaite que les précises.

Parfois les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises et les images des choses vagues.

Ou bien le contraire.

Ce genre de recherches relatives aux mots, au langage, aux objets et à leurs rapports me permet de réaliser des tableaux comme « La Clef des songes » : [esquisse de *La Clef des Songes*, CR 332]

Est-ce une liste de choses dont les unes sont désignées par leur image, les autres par leur nom?

Est-ce une mélodie dont la musique serait faite d'objets, les mots demeurant les mots?

Est-ce une machine poétique fonctionnant à la faveur de l'erreur délibérée de dénomination?

Est-ce une manifestation de révolte contre la parole?

Ce tableau incline à de graves méditations.

Il arrive que l'on nous propose une chose inconnue en nous citant simplement son nom ; l'on nous ramène ainsi à cette évidence : le mot ne rend jamais l'objet, lui est étranger et comme indifférent.

Mais il arrive aussi que le nom inconnu nous jette dans un univers d'idées et d'images, nous entraîne vers un point mystérieux de l'horizon mental à la rencontre d'étranges merveilles dont nous reviendrons chargés.

A l'appel de nos désirs voilés, il arrive que dans notre conversation, il arrive que dans nos rêves ...

Enfin, mais non pour en finir, une observation qui semble banale : [esquisse de *La Trahison des images*, CR 303]

Cette image, qui fait immédiatement penser à une pipe, démontre bien, grâce aux mots qui l'accompagnent, que c'est un obstiné abus de langage qui ferait dire « C'est une pipe ».

Une nuit de 1936, je m'éveillai dans une chambre où l'on avait posé une cage et son oiseau endormi. Une magnifique erreur me fit voir dans la cage l'oiseau disparu et remplacé par un œuf. Je tenais là un nouveau secret poétique étonnant car le choc que je ressentis était provoqué précisément par l'affinité de deux objets : la cage et l'œuf, alors que précédemment je provoquais ce choc en faisant se rencontrer des objets sans parenté aucune.

Je recherchai, à partir de cette révélation, si d'autres objets que la cage ne pourraient également manifester, grâce à la mise en lumière d'un élément qui leur serait propre et qui leur serait rigoureusement prédestiné, la même poésie évidente que l'œuf et la cage avaient su produire par leur réunion.

Cette élément à découvrir, cette chose entre toutes attachée obscurément à chaque objet, j'acquis au cours de mes recherches la certitude que je la connaissais toujours d'avance, mais que cette connaissance était comme perdue au fond de ma pensée.

Comme ces recherches ne pouvaient donner pour chaque objet qu'une seule réponse exacte, mes investigations ressemblaient à la poursuite de la solution d'un problème dont j'avais trois données : l'objet, la chose attachée à lui dans l'ombre de ma conscience et la lumière où cette chose devait parvenir.

Le problème de la porte appelait un trou par lequel on pouvait passer. Je montrai dans « La Réponse imprévue » une porte fermée dans une chambre. Dans la porte, un trou informe dévoile la nuit.

« L'Echelle du feu » me donna le privilège de connaître le sentiment qu'eurent les premiers hommes qui firent naître la flamme par le choc de deux morceaux de pierre. A mon tour, d'un morceau de papier, d'un œuf, et d'une clef, j'ai fait jaillir le feu.

Le problème de la fenêtre donna « La Condition humaine ». Je plaçai devant une fenêtre vue de l'intérieur d'une chambre un tableau représentant exactement la partie de paysage masquée par ce tableau. L'arbre représenté sur ce tableau cachait donc l'arbre situé derrière lui, hors de la chambre. Il se trouvait, pour le spectateur, à la fois à l'intérieur de la chambre sur le tableau et à la fois, par la pensée, à l'extérieur dans le paysage réel. C'est ainsi que nous voyons le monde, nous le voyons à l'extérieur de nous-mêmes et cependant nous n'en avons qu'une représentation en nous. Nous situons,

de la même manière, parfois dans le passé, une chose qui se passe au présent. Le temps et l'espace perdent alors ce sens grossier dont l'expérience quotidienne tient seule compte.

Pour la locomotive, je la fis surgir du foyer d'une cheminée de salle à manger au lieu de l'habituel tuyau de poêle. Cette métamorphose s'appelle « La Durée poignardée ».

Pour la maison, je fis voir par la fenêtre ouverte, dans la façade d'une maison, une chambre contenant elle-même une maison. C'est « L'Eloge de la dialectique ».

L'arbre comme l'objet de problème devint une grande feuille dont la tige était un tronc plantant ses racines directement dans le sol. Je l'appelai, en souvenir d'un poème de Baudelaire, « La Géante ».

« L'Invention collective » est la réponse au problème de la mer : je couchai sur la plage une sirène dont la partie supérieure du corps est celle d'un poisson et l'inférieure est faite du ventre et des jambes d'une femme.

Pour la lumière, j'ai pensé que si elle a le pouvoir de rendre visibles les objets, son existence n'est manifeste qu'à la condition que des objets la reçoivent. Sans la matière, la lumière est invisible. Ceci me semble rendu évident dans « La Lumière des coïncidences » où un objet quelconque, un torse de femme, est éclairé par une bougie. Il semble ici que l'objet éclairé donne lui-même la vie à la lumière.

« Le Domaine d'Arnheim » réalise une vision qu'Edgar Poe eût beaucoup aimée : c'est une immense montagne qui trouve sa forme exacte dans celle d'un aigle aux ailes déployées. On peut la voir d'une baie ouverte au bord de laquelle deux œufs sont posés.

Pour le soleil, j'ai trouvé comme réponse : un tombeau. Sur le sol se trouve une pierre funéraire et le soleil éclaire le ciel, la terre et la tombe. Cette réponse est actuelle et deviendra peut-être insuffisante dans le futur. En effet, en prenant le soleil comme point de départ du voyage que nous faisons, en prenant le soleil comme étant notre origine, il ne nous est pas possible actuellement d'envisager pour ce voyage un terme plus lointain que la mort. Il s'agit d'une certitude actuelle et le titre de ce tableau, « L'Au-delà », fait retrouver à ce mot un contenu affectif.

La femme donna « Le Viol ». C'est un visage de femme constitué par son corps. Les seins sont des yeux, le nez est un nombril et le sexe remplace la bouche.

Le problème des souliers démontre combien les choses les plus barbares passent, par la force de l'habitude, pour être tout à fait convenables. On ressent, grâce au « Modèle rouge », que l'union d'un pied humain et d'un soulier de cuir relève en réalité d'une coutume monstrueuse.

Dans « Le Printemps éternel », une danseuse a remplacé le sexe d'un hercule couché au bord de la

mer.

Le problème de la pluie fit apparaître, dans un panorama de campagne sous la pluie, de grands nuages rampant sur le sol. « La Sélection naturelle », « L'Union libre » et « Le Chant de l'orage » en sont trois réalisations.

Enfin, le dernier problème auquel je me suis attaché fut celui du cheval. Il me fut démontré à nouveau pendant la recherche que je connaissais, bien à l'avance, dans l'inconscient, la chose qu'il fallait amener à la lumière. En effet, la première idée est celle de la solution finale vaguement aperçue : c'est l'idée d'un cheval portant trois masses informes dont je n'ai su la signification qu'après une série de démarches et d'essais. Je fis, d'abord, un objet composé d'un pot et d'une étiquette portant l'image d'un cheval et, en caractères d'imprimerie, l'inscription « Confiture de cheval ». Je songeai ensuite un cheval dont la tête était remplacée par une main montrant avec l'index la direction en avant. Mais je vis que cela n'était qu'un équivalent de la licorne. Je m'attardai longtemps à un ensemble séduisant : dans une chambre noire, je plaçai une amazone assise auprès d'une table, la tête appuyée sur une main et regardant, rêveuse, un cheval paysage. Le bas du corps et les quatre pattes de ce cheval avaient les couleurs de la terre, tandis qu'à partir d'une ligne horizontale située à la hauteur des yeux de l'amazone la robe du cheval avait les couleurs du ciel et des nuages. Enfin, ce qui me mit sur la voie certaine ce fut un cavalier dans la position qu'il a lorsqu'il monte un cheval galopant ; de la manche de son bras lancé en avant sortait la tête d'un coursier de race et l'autre bras tenait en arrière une cravache. Je plaçai à côté de ce cavalier un Peau-Rouge dans la même position et je devinai tout à coup le sens des trois masses informes que j'avais placées sur le cheval au début de mes recherches. Je sus que c'étaient des cavaliers et je mis au point « La Chaîne sans fin ». Dans une atmosphère de terres désertes et de ciel sombre, un cheval qui se cabre porte en croupe un cavalier moderne, un cavalier de la fin du Moyen Age et un cavalier de l'Antiquité.

Pour conclure, rappelons que Nietzsche pense que, sans un système sexuel sur-chauffé, Raphael n'eût pas peint cette foule de madones ... Ceci nous éloigne singulièrement des mobiles que l'on prête d'habitude à ce peintre vénérable : les curés, l'ardeur de la foi chrétienne, les esthètes, le besoin d'une pure beauté, etc. Mais nous ramène à une plus saine interprétation des phénomènes picturaux. Ce monde en désordre, plein de contradictions, qui est le nôtre tient en somme plus ou moins d'aplomb à la faveur d'explications tour à tour très complexes et très ingénieuses, qui semblent le justifier et le rendre acceptable à la plupart des hommes. Ces explications tiennent compte d'une

certaine expérience.

Mais il est à remarquer qu'il s'agit d'une expérience « toute faite » et que, si elle donne lieu à de brillantes analyses, elle n'est pas instituée elle-même en fonction d'une analyse de ses conditions réels.

La société future développera au cours de la vie une expérience qui sera le fruit d'une profonde analyse dont les perspectives se tracent sous nos yeux. Et c'est grâce à une rigoureuse analyse préalable que l'expérience picturale telle que je l'entends peut, dès maintenant, être instituée. Cette expérience picturale confirme ma foi dans les possibilités ignorées de la vie. Toutes ces choses ignorées qui parviennent à la lumière me font croire que notre bonheur dépend lui aussi d'une énigme attachée à l'homme et que notre seul devoir est d'essayer de la connaître.

生命線

ルネ・マグリット

紳士淑女の皆さま、同志諸君、

「私たちは何者か」というあの昔ながらの問いは、私たちが生きなければならない世界においては期待はずれの答えに出会います。

実際、私たちは文明化されたと言われているこの世界の主体にすぎず、そこでは知性、下劣さ、ヒロイズム、愚かさが、結構なことに互いに折り合いをつけ、まったくもって今日的な問題となっているのです。

私たちは、一貫性のない不条理なこの世界の主体であり、そこでは戦争を防ぐために武器が作られ、科学は一所懸命に破壊し、殺し、組み立て、瀕死の人々の命を引き延ばし、最高に狂った活力は逆方向に働いています。

私たちが生きているのは、人は金のために結婚し、豪邸を建てるもそれらは海を前に見捨てられ、腐ってゆくような世界です。

この世界は、まだどうにかこうにか存続しています。けれども、すでに見えないでしょうか、未来のその廃墟のしるしが闇のなかに輝くのを。

このように分かり切ったことを繰り返すのは、こうしたことに煩わされず、またこのような事態を平然と利用している人々にとっては、ばか正直で無益なことのようと思われるでしょう。この混乱のおかげで生きているそれらの人々は、この混乱を長続きさせたいと切に願っているのです。

しかし、現実主義的といわれる彼らのやり方は古い構築物のうわべを取り繕うもので、これはそれ自体新たな混乱や新たな矛盾であるような特定的手段としか相いれません。

現実主義者たちはそのことを知らずに、死を宣告されたこの世界の避けがたい崩壊を、したがって早めているのです。

他の人間たち、そこに私は、彼らについて非難されているユートピアにも拘わらず誇りをもって与するのですが、彼らが意識的に求めているのは、世界を変革するであろうプロレタリア革命であります。こうして、私たちはこのために、各々が使える手段に応じて行動しているのです。

しかしながら、私たちはこのつまらない現実の破壊を期待しながらも、そこから身を守ら

なければなりません。

自然は私たちに夢の状態をもたらし、この状態は私たちの身体と精神に、それらにぜひとも必要な自由を提供してくれます。

自然はさらに寛大であったように思われ、それは自然が短気な人々や弱い者たちのために、狂気の逃げ場を作ってきたからです。この逃げ場は、金と神々を盲目的に崇拝する幾世紀によって形成されたこの世界の息苦しい雰囲気から、彼らを守っています。

大きな防衛力、それは愛であり、この愛によって恋人たちが引き入れられる魔法の領域は、恋人たちにちょうど合わせて作られ、孤立によって見事に守られた領域なのです。

結局のところ、シュルレアリスムは人類に、精神が採るべき方法と方針とをもたらしているのですが、これらが適しているのは、人が無視ないし軽視したいと欲したにもかかわらず、人間の興味を完全に引いている諸領域への調査を続行することです。

シュルレアリスムは目覚めた生のために、夢を見ているときに私たちが手にしているのと似通った自由を要求します。この自由は、精神に潜在的に秘められたものですから、実際には、新たな専門家たちが何らかの複合体〔コンプレックス〕——おそらくは馬鹿げたものの複合体ですが——を分解するよう努め、私たちの習慣にどんなわずかな変更を加えればよいのかを究明すれば十分です。これによって、私たちが持っているあの、見ると決めたものしか見ない能力は、私たちの欲望の対象をただちに発見する能力となりうるのです。日常的な経験は、宗教的、文明的、ないし軍事的なあらゆる道徳のなかにあって身動きがとれない状態ですが、今述べたような可能性をすでにある程度まで実現しています。

いずれにせよ、シュルレアリストたちは自由でいる術を知っています。「人間色の自由」とアンドレ・ブルトンは訴えています。

1910年に、キリコは美と戯れ、彼の望むものを想像し、実現しています。例えば、彼は《ある美しい夏の午後の憂愁》を描きますが、それは工場の高い煙突と、果てしなく続く壁から成る地帯にあります。

彼は《愛の歌》を描きますが、そこには外科医の手袋と古代彫像の顔とが結びついている様が見えます。

この決定的なポエジーは、伝統的な絵画の型にはまった効果に取って代わりました。

これは、才能や技巧、そして美に関するあらゆる小さな得意技に囚われた芸術家たちに特有の、精神的な習慣と完全に断絶しています。

問題となっているのは、そこでは観者が自らの孤立を再発見し、世界の沈黙に耳を傾ける

ような、新たな視覚〔ヴィジョン〕です。

ポール・エリュアールの『反復』に挿絵をつける際、マックス・エルンストが、雑誌の古い版画を使って得たコラージュの破壊的な効果によって見事に証明したのは、人は伝統的な絵画に威厳を与えているものが何もなくとも容易に済ませられるということです。

筆、絵の具、モデル、様式、感性、そして芸術家に求められる、あの名高い真剣さに取って代わったのは、鋏と糊です。

キリコの、そしてマックス・エルンストの作品、ドランのいくつかの絵、なかでも《新聞を持つ男》では、描かれた人物の両手に本物の新聞が置かれています。それからピカソによる数々の発見、マルセル・デュシャンの反芸術的な活動、これは至極当然のように、レンブラントの一枚をアイロン台として使うよう提案していました。これらが、いま人々が「シュルレアリスム絵画」と呼んでいるものの始まりです。

子どもの頃、私は一人の少女と一緒に、とある田舎町の廃用になった古い墓地でよく遊びました。私たちは地下の納骨室を見て回り、というのも鉄製の重い扉を私たちは持ち上げることができたからです、それから私たちが光の下へ再び上がってくると、そこでは一人の画家が、首都から来ており、壊れた石柱があつて枯れ葉の散り敷いた、たいへん絵になる〔ピトレスク〕並木道で絵を描いていたものです。

絵描き術はそのころ私にとって、漠然と魔法のように思われ、また画家というものは卓越した力に恵まれているように思われていました。

残念なことに、私が後に知ったのは、絵画というものは当座の生活との間にごくわずかの関係しか持たず、解放的な試みはいずれも常に大衆から嘲笑されたということです。例えばミレーの《晩鐘》は、それが世に出た当時は鬻蹙を買いました。人々はミレーが農民を侮辱していると非難しましたが、それはミレーが農民を現実の存在のように再現していたからです。

人々はマネの《オランピア》を破壊したがりました。批評家たちはマネが女たちを細切れにしていると非難しましたが、それはカウンターの後ろに位置する女性に関して、マネは身体の上部しか示さず、下の部分はカウンターに隠れていたからです。

クールベが生きている間は、そのいかさまの才能を仰々しく見せびらかすという、大変な悪趣味を彼が持っている、と思われていました。

私はまた、この種の誤解には際限がなく、それらは思考に関するあらゆる領域に及んでい

るということを理解しました。

芸術家自身について言えば、その大半があっさりと自主性を放棄し、何にでも自分たちの芸術を用立てていました。彼らの関心と野心は、出世主義者なら誰でも持っている動機です。

こうして私は芸術および芸術家なるものに対して徹底的な不信感を身につけ、自分はこの同業者集団と何ら共通するところがないと感じていました。

一つの目印が私をどこか別のところに留めていました。それは、私が子ども時代に体験していた、芸術のあの魔法でした。

1915年に、私はそれを再発見しようと試みていました。私は絵描き術の技法をいくらか身につけていましたが、私が行った様々な試みは、絵画について私が心得ていたあらゆるものと断固として異なっていました。私は、最大限に因襲的でないイメージ群を描きながら、自由の快樂を感じていました。

同じ頃、奇妙な偶然からそうなったのですが、誰かが哀れむようなほほえみを浮かべて私に差し出したのは、おそらく私をからかってやろうという馬鹿げた考えからでしょうが、未来派絵画のある展覧会の図版入りカタログでした。

私が目の当たりにしたのは、かくも私をうんざりさせていた常識に対して突きつけられた、一つの挑戦でした。

それは私にとって、子どもだった私が休暇を過ごした例の古い墓地で、地下納骨室からまた上がってくるたびに再発見していたのと同じ、あの光だったのです。

私は紛れもない陶醉のなかで、一連の未来派絵画を描きました。

しかしながら、私は自分が十分に正統な未来派の一人であったとは思いません。というのも、私が掴みたいと欲していた叙情性には変わらぬ中心があって、それは芸術上の未来派とは関係がなかったからです。それは、純粹で力強い感覚、すなわちエロティシズムでした。

古い墓地で知った〔経験した〕少女は私の妄想の対象であり、彼女は、私が彼女のために創作した駅やお祭り、ないしは街の、活気あふれる様々な雰囲気巻き込まれていました。私は、この魔法のような絵のおかげで、子どもの頃に持っていたあらゆる感覚を再発見していました。

私のタブローの構図に登場していた要素は、厳密でない様々な形と色によって表わされていましたが、それはこれらの形や色が、ある運動のリズムによって課される制約にしたが

って変更される必要があったからです。

例えば、木の幹を暗示していた長方形は、それが果たす役割にしたがって、ときに分割され、ときに撓められ、ときにほとんど見えなくなりました。

これらの全く自由な形は、木の場合であれば、厳密に不変の、ある色や大きさ、そして形でもって木々を生み出すことにこだわらない性質と食い違ってはいませんでした。

この種の関心が少しずつ問題にしていったのは、対象とその形との関係であり、さらに対象の見かけ上の形と、対象が存在するために本質的に必要なものとの関係です。

私は、この本質的なものに対する造形的な等価物がどのようなものであるかを研究し、その結果、私の注目は対象の運動からそれました。私が手に入れたのは、偶発的な細部や特徴をそぎ落とした対象の取り合わせでした。

こうした対象は眼差しに対し、それら自体について本質的なものしか明らかにしないため、対象が具体的である現実の生において私たちが見ているそれらのイメージとの対比によって、描かれたイメージは、抽象的な実在をめぐる非常に鮮やかな感覚を引き起こしていました。

ところが、この対比は薄れてしまいました。どういうことかと言うと、ついに私は現実世界それ自体の見かけに、自分のタブローにおけるのと同じ抽象作用を見出すに至ったのです。というのは、現実の風景には細部とニュアンスから成る複雑な組み合わせがあるにも関わらず、私はその風景を、目の前に置かれた一枚のカーテンでしかないように見る事ができたからです。私は、平原の奥行きにほとんど自信が持てなくなり、地平線で淡い青色が遠ざかってゆくのをほとんど確信できなくなりましたが、当座の経験は、地平線を私の目の高さに位置づけるだけでした。私は、空飛ぶ鳥を揺りかごから掴めると信じている子どもと同じ無邪気な状態にあったのです。

ポール・ヴァレリーは海を前にしてこれと同じ状態を強く感じ、海は「観者の目の前に聳え立つ」と述べています。フランスの印象派の画家たち、わけてもスーラは、対象の色を分解しながら、同じように世界をこんな風に見ました。

私が今やなすべきだったのは、動いているにしても、いかなる奥行きもなく、あらゆる堅実さを失ってしまったこの世界に、命を吹き込むことでした。

私はその頃、対象それ自体が自らの実在を雄弁に示す必要があると考えており、自分としてはいかにして現実性を明らかにしうるか、ということを探究しました。

この関心の新しさによって私は次のことを忘れていました。すなわち、先立つ私の試みは、

世界の抽象的な再現に到達していたのだから、この抽象作用そのものが現実世界を同じように特徴づけているときには、それらは役立たなくなっているということ。

そのため私は、自分の古い描き方でもって、意図としては新しいタブローを実現し始めたのです。しかし、この不一致は私の探究を困難にしていました。つまり、ある対象の实在を紛れもないものとして示す試みはすべて、当の対象を再現するのに私が用いていた抽象的なイメージによって無効化されていたのです。

私は一人の裸の少女の胸で、心臓の代わりにバラを置きましたが、これは私が期待していた破壊的な効果を生んでいませんでした。

後に、私は自分のタブローに、現実において私たちに見せているあらゆる細部を伴った対象を導入するようになっていましたが、私がまもなく理解したのは、この条件でこそ、私の試みはイメージの次元を超え、現実世界を問題にできるということでした。

したがって私は 1925 年頃に、もはや見かけ上のあらゆる細部を伴った状態でしか対象を描くまいと決意しました。

私が放棄したのは、対象の本質的な部分を再現するという問題を解決してくれた、ある特定の描き方でしかありませんでした。

この決断によって、私はすでに心地良いものとなっていた表現上の習慣と縁を切ったわけですが、この決断を当時後押ししてくれたものがさらにあって、それはブリュッセルのとある大衆酒場で私にその機会が与えられた、長い凝視です。どういうものかと言えば、私の置かれていた精神状態によって、扉の削り型〔モールドィング〕に神秘的な实在が授けられているように私には思われ、そこで私はこの削り型の現実と長らく触れ合ったのです。

友人であるポール・ヌジェ、E. L. T. メゼンス、ジャン・スキュトネールに私が出会ったのはその頃です。共通の様々な関心が私たちを結びつけていました。私たちはシュルレアリストたちと知り合いになりましたが、彼らはブルジョワ社会に対する嫌悪感を激しい調子で表明していました。革命的な彼らの要求は私たちのものでもあるため、私たちは彼らとともにプロレタリア革命に奉仕することにしました。それは失敗でした。労働者階級の党で指揮を執っている政治家たちは、実際にはあまりにうぬぼれが強く、またほとんど洞察力に欠けていたため、シュルレアリストたちの貢献を考慮に入れることができませんでした。奴らは、1914年にプロレタリアの立場をひどく危うくしてみせた張本人たちなので

す。彼らはまた、あらゆる卑怯、あらゆる下劣を示してみせました。彼らはドイツにおいて、完璧に規律正しい労働者たちから成る大衆を代表し、この力でもってあの糞いまいましいヒトラーを簡単に潰せるというときに、ヒトラーと一握りの彼の狂信者たちの前で小さくなっているだけなのです。近頃フランスでは、ブルム氏がドイツ人とイタリア人の味方をし、スペインの若き共和制を圧殺するのに手を貸していますが、彼によれば、彼は革命的な状況を恐れているとのことで、彼もまた、少数の威嚇的な反動者たちの前で小さくなって、大衆の権利と力とを無視しているようです。しかし、ついでながら認めましょう、プロレタリアの政治的指導者が自分の擁護する立場への信頼を敢えて声高に述べるには、非常に勇敢であらねばならないということ。このような人間は殺されるのです。

シュルレアリスムの破壊的な側面は当然のことながら、伝統的な労働者階級の政治家たちを不安にさせましたが、というのも彼らはブルジョワ世界を最も熱心に擁護する者たちと時に見分けがつかなくなるからです。シュルレアリスムの思考はあらゆる面で革命的であり、必然的に芸術に対するブルジョワ的な考え方と対立します。左翼政治家たちが、芸術に対するこのブルジョワ的な考え方に同意するということはままあって、絵画が問題であるときには、それが十分におとなしいものでなければ、彼らはそれを欲しがらないでしょう。

しかしながら、革命家を自称し、したがって未来に目を向けている政治家にとって、芸術に対するブルジョワ的な考え方は敵であるはず。というのは、もっぱら過去の作品を崇め、芸術の変転が停止することを望むのが、この考え方の特徴なのですから。

芸術作品の価値は、ブルジョワ世界においてはまた、稀少さや金価値によって計られますが、内的な価値については、時代遅れで素朴な幾人かの人々、つまり、野に咲く一輪の花を見て、一個のダイヤモンドを本物か偽物かに拘わらず所有するのと同じくらい満足するような人々しか興味を示しません。レーニンのように意識的な革命家であれば、自身の正確な価値に照らして金を判断するものです。彼はこう書いています。「私たちが世界的な規模で勝利を納めたあかつきには、私たちは建てるだろうと思う、世界のいくつかの大都市の各通りに、金の公衆便所を」。

クレマンソーのように耄碌した反動者は、どのブルジョワ神話に対しても献身的な召使として振る舞いますが、芸術に関しては次のように気違いじみた考えを表明するでしょう。

「おそらく、私は世界戦争に勝利したが、もし私に、未来の歴史に関する名誉な資格があるとすれば、それは芸術という専門外の領域に私が様々に手を出したおかげである」。

シュルレアリスムは革命的です。なぜならそれは、ブルジョワ・イデオロギーに属するあらゆる価値、これらが現在の恐るべき状況に世界を留めているのですが、これらに対して妥協することのない敵だからです。

こうした関心には十分な自主独立が示されており、私はそこに身を置いて、世界に演じさせていると人が言うところの悲しい役割に対抗していました。私が感じていたのは、世界は、そしてまた生は変革されうるということであり、かつ、それらはもっと思考や感情に答えうるということでした。

1925年から1926年にかけて、私はおよそ六十点のタブローを描き、それらはブリュッセルの「ル・サントール [ケンタウロス]」画廊に展示されました。それらの絵が強いてくる解放のしるしは当然のことながら批評界を憤慨させましたが、もっとも、私はその限界から何か興味深いことが得られるとはつゆとも期待していませんでした。私はすべてにおいて非難されました。私が非難されたのは、描いた事物があること、そして描かなかった事物がないことについてでした。

私は実際、造形的な特質、これは批評界から十分に評価されていたのですが、これに代えて対象の客観的な再現をすでに用いており、この再現は特定の人々、つまり絵画なるものをめぐって作られた、あらゆる絵空事に趣味を毒されていない人々には簡単に理解され、了解されるものです。

対象を描くにあたって超然としたこのやり方は、一つの普遍的な様式に属するように私には思われるのですが、というのも、個人の癖や些細な好みは、そこではもはや作用していないからです。

例えば、私は空を再現すべきところに水色 [明るい青] を用いたものですが、あのブルジョワ芸術家どものように、自分の好みでこの灰色の隣にこの青色を示してみるために空を再現するようなことは決してありませんでした。

もっぱら批評界に認められた伝統的な画趣 [ピトレスク] は、次のような確かな理由から、私のタブローには見当たりませんでした。すなわち、画趣というものは、同じものとして繰り返し現われる際には常に効果がなく、自らを否定しているということ。というのも、画趣がまだ伝統的になっていない頃にその魅力をなしていたのは、対象の奇妙な配置がもつ意外さや新しさだったからです。この種の効果をいくつか繰り返し過ぎたため、画趣は不愉快な単調さと空しさを特徴としてしまったのです。

どんな具合に、大衆は毎度の「春の新作美術展」で繰り返し見ることができるのでしょう

か、あの変わらぬ静物画の数々や、日が当たったり月光が射したりする教会の、あの古い壁を。あの玉ねぎや卵を。これらは、ある時は右に、ある時は左にあって、その隣では変わらぬ銅の壺が類型化された反射光を伴っています。あるいはあの白鳥を。あれは古代以来、あの大勢のレダに今にも侵入しようとし続けています。

私が思うに画趣は有効でありうるのですが、それは画趣を新たな秩序ないし特定の状況に置くという条件においてです。こうして、両脚を失った者が宮廷の舞踏会に衝撃を走らせるでしょう。廃墟と化した墓地の、あの並木道の伝統的な画趣が、子どもの頃私に魔法のように思われたのは、あの画趣を私は地下納骨室の闇の後で見出していたからです。

私はまた、私のタブローの曖昧さにおいても非難されました。文句を言う人々の側の、これは何たる告白でありましょうか。彼らは無邪気にも自分たちのためらいを白状しているのですが、この時、彼ら自身に任されているというのに、彼らは自分たちを安心させるのに、どこかのある専門家による保証や、時の経過による価値の確立、あるいは何かのスローガンといったものを持ち合わせていないのです！

私は、私の関心が珍しいということで非難されました。珍しさを偉大な価値のしるしと見なす人々の側からの、妙な非難です。

私は、タブローにおいて様々な対象を、私たちが決してそれらとは出会わないところに置かれた状態で描いたものです。これは、大方の人間にとって、意識的とまではいかないけれど、現実的なある欲望の実現です。平凡な画家は、彼に定められた限界のなかですでに試みていないでしょうか、彼がいつもそのなかで対象を見ているところの秩序を乱すことを。彼は、内気ながらも大胆な試みや、漠然とした灰めかしを行ってみるでしょう。私の意図は最もなじみ深い対象たちを不調和にすることだったので、これらの対象は新たな秩序の下に配置され、それによって破壊的な意味を獲得しなければなりませんでした。私たちが家のなかや顔の上に見るひび割れは、空のなかにあるとより雄弁だと思われました。ろくろ細工を施された木製のテーブルの脚は、森の上に突如として聳え立っている状態で現われると、それらに与えられていた無邪気な実在を失ったものです。ある街の上を漂う女の身体は、一度も私の前に現われたことのない天使たちに、自信たっぷりに取って代わったものです。私には、寝間着姿の聖母マリアを見るのがとても有効に思われたので、私はこれを、この新たな光の下に描きました。鉄でできた鈴は私たちの立派な馬たちの首にぶら下がっていますが、私はこれらの鈴をまるで危険な植物のように深い穴の縁に生やしました。

私のタブローがそうであったところの不思議〔神秘〕ないし謎について言えば、それは馬鹿げた精神上の全習慣と私が断絶していることの最良の証しでしたが、そうした慣習は概して、実在をめぐる偽りのない感情の代わりになっているのです。

続く数年間、すなわち 1926 年から 1936 年までに描かれたタブローもまた、詩的かつ破壊的なある効果を系統的に探究した成果なのですが、この効果は現実から借用された対象を演出することで得られ、現実世界、つまりそれらの対象が借用されてきた世界に対して、詩的かつ破壊的なある意味を、ごく当然の交換によって付与するようです。

用いられた手段はみな、『禁じられたイメージ』と題されたポール・ヌジェの著作で分析されました。

これらの手段は第一に、対象のデペイズマン〔異郷化〕です。例えば、流水の上にあるルイ・フィリップ様式のテーブルといったように。

お分かりいただけるように、必要だったのはデペイズする〔異郷送りにする〕対象の選択が非常になじみ深い対象に向けられるということで、それはデペイズマンに最大の効力を与えるためでした。実際、燃えている子どもは、燃え尽きようとしている遠くの惑星よりも私たちを感動させるでしょう。

ポール・ヌジェが的確に指摘していたのは、並はずれて感情のこもった意味をおのずから恵まれた一部の対象は、その正確な意味をデペイズマンにおいても保持するということです。したがって、女性の下着はとくに、思いがけぬどんな企てにも動じませんでした。

新たな対象を創り出すこと、既知の対象を変形すること、一部の対象にかんして素材を変えること、例えば木でできた空といったように、それから、イメージと結びついた言葉を使用すること、対象に偽りの名前をつけること、友人がもたらした着想を実行すること、まどろみの最中に得た特定の光景〔ヴィジョン〕を再現すること。これらは大まかに言って、対象がついに衝撃的になるように、また、対象が意識と外部世界とのあいだに深い接触を打ち立てるように強いる手段でした。

ポール・ヌジェが書き留めているのはまた、私のタブローの題名はみな会話の便宜を図るためのものであり、説明の類ではないということです。題名は、慣れ親しんだ領域に私のタブローを位置づけるのを妨げるように選ばれるのですが、というのも思考の自動的な展開は、心配しなくても済むようにと、思考のために慣れ親しんだ領域を見つけるだろうからです。それゆえ題名は補助的な防備でなければならず、この防備によって、ポエジーを取るに足りない作用へと単純化する試みはすべて挫かれることでしょう。

生活の差し迫った必要のために話す習慣は、対象を指し示す言葉に一つの限定した意味を仮定します。日常の言語は想像力に対し、想像上の限界を定めているように思われます。しかし、言葉と対象のあいだに新たな関係を作り出すことは可能であり、また、言語と対象について、日常生活の成り行きにおいては大抵無視されているそれらの特徴のいくつかをはっきりさせることは可能です。例えば以下のように。

対象は、もっとそれに相応しい別の名前を見つけることができないほど、その名前に固執していない。

名前を必要としない対象がある。

言葉は往々にしてそれ自体を指し示す役割しか果たさない。

対象はそのイメージに出会う。対象はその名前に出会う。この対象の、イメージと名前とが出会うことがある。

ときに、対象の名前はイメージの代わりになる。

言葉は、現実において対象の位置を占めることができる。

イメージは、提示において言葉の位置を占めることができる。

対象は、その後ろに他にも対象があると思わせる。

何事につけてもそう思われるのは、対象とそれを再現するものとの間には、ほとんど関係がないということだ。

異なる二つの対象を指し示すのに役立つ言葉はすべて、それらの対象を互いに区別することを可能にするものが何であるかを明らかにしない。

タブローにおいて、言葉はイメージと同じ物質でできている。

人はタブローにおいて、イメージと言葉を違う風に見る。

対象は、その名前ないしイメージと同じ役目を決して果たさない。

私たちが現実において見る、対象の部分的な輪郭は、あたかもこれらの部分がモザイクを形成するかのように互いに触れ合っている。

あいまいな図形は、正確な図形と同じくらい必然的で完璧な意味作用を持つ。

ときに、タブローに書かれた名前は正確な事物を指し、イメージの方は曖昧な事物を指す。

あるいはその反対。

この種の研究は、言葉、言語、対象、さらにそれらの関係についてのものですが、このおかげで、私は《夢の鍵》のようなタブローを実現することができました。[CR 332 の素描]

これは事物の一覧表であり、そのうちの一方はイメージによって示され、他方は名前によって示されているのでしょうか。

これはメロディであり、言葉は言葉のまま残って、対象がその音楽を形成しているのでしょうか。

これは詩的な機械であり、名づけにおける故意の間違いを利用して動いているのでしょうか。

これは、話すことへの反乱の表明なのでしょうか。

このタブローは、様々な深い考察へと人をいざないます。

ただ名前を引用することで、私たちに未知の事物が提示されるということがあります。こうして私たちは、あの分かりきったことへと連れ戻されます。すなわち、言葉は決して対象を表わさず、対象にとっては馴染みのないもので、どうでも良いようなものだということに。

しかしまた、未知の名前が私たちを着想とイメージの宇宙に投げ込み、精神的な地平線の上にある謎めいた地点に向かって私たちを導くことがあり、私たちはそこで、馴染みのない驚異と出会い、それらを一杯に抱えて戻ってくるでしょう。

私たちのぼんやりした欲望に呼びかけられるとき、私たちの会話において、また、私たちの夢のなかで、[...] ということがあります。

最後に、とはいえこれで終わるのではありませんが、月並みに思われる考察を一つ。〔CR 303, 《イメージの裏切り》の素描〕

このイメージは、ただちにパイプを思わせますが、それに伴う言葉のおかげでよく示されているのは、言葉のしつこい濫用こそが、「これはパイプである」と言わせるということです。

1936年のある夜、私は部屋で目を覚ましましたが、その部屋には鳥かごとその中で眠る鳥が置かれていました。見事な間違いによって、私はかごとの中で鳥が消え、卵に替わるのを見ました。そのとき私は、詩にかんする新たな、驚くべき秘密を掴んでいました。というのは、私が強く感じた衝撃はまさしく二つの対象、つまり鳥かごと卵の、親和性によって引き起こされていたからです。対して、以前はこの衝撃を引き起こすのに、いかなる類縁性もない対象同士を出会わせていました。

私はこの啓示に基づいて、鳥かご以外の対象が同様に示せないかどうかを研究しました。

対象に固有で、かつ厳密に運命づけられた要素を明らかにすることによって、卵と鳥かごがその結合によって生み出し得たのと同じ、明らかなポエジーを示せないかどうかを。

発見すべきこの要素、各々の対象にとりわけ人知れず結びついたこの物について、私は研究中に確信を得ました。つまり、私はこの物をつねに前もって知っているけれども、この認識はまるで、私の思考の奥に見失われているようだ、ということ。

この研究は、各対象につき唯一の正しい答えしか与えられなかったため、私の調査は問題の解答を追求することに似ていましたが、問題の与件として、私は次の三つを有していました。対象、私の意識の陰のなかで対象に結びついた物、この物が到達すべき光、の三つです。

扉の問題は、人の通れる穴を呼び寄せていました。私は《予期せぬ答え》において、部屋のなかの閉じた扉を描きました。扉のなかに不定形の穴があり、闇をむき出しにしています。

《火の階梯》が私に与えた特権は、二片の石の衝撃によって炎を生じさせた最初の人類が抱いた感覚を体験するというものでした。今度は私が、一片の紙と卵、そして鍵から火をほとぼしらせました。

窓の問題は《人間の条件》をもたらしました。私は、部屋の内側から見た窓の手前にタブローを配置しましたが、このタブローはそれが覆い隠している部分の風景を正確に再現しています。したがって、このタブロー上に再現された木は、その後ろに、部屋の外に位置する木を隠していました。木は観者にとって、タブロー上の部屋の内部にあると同時に、思考を介して、現実の風景において外部にありました。このようにして私たちは世界を見えています。すなわち、私たちは自分たちの外側に世界を見ている一方で、この世界については私たちの内なる表象しか持っていないのです。私たちは同じやり方で、現在起こっていることを、しばしば過去に位置づけます。時間と空間はそのとき、日常の経験だけが重視する、あの粗雑な意味を失うのです。

機関車に関して、私はそれを食堂の暖炉の釜から出現させ、ストーブのいつもの煙突の代わりにしました。この変身は《突き刺された持続》と呼ばれています。

家に関して、私は開いた窓から、その窓は家の正面にあるのですが、それ自体が家を含んだ部屋を見えるようにしました。これが《弁証法礼讃》です。

問題の対象としての木は、大きな葉になりましたが、その茎は幹であり、根をまっすぐ地中に張っています。私はそれを、ボードレールの詩の思い出として、《大女》と名づけまし

た。

《共同発明》は、海の問題に対する答えです。私は海岸に人魚を横たえましたが、その身体の上部は魚のそれであり、下部は女の腹と脚でできています。

光に関して私が考えたのは、光に対象を目に見えるようにする力があるとしても、その実在は、対象がそれを受けるという条件でのみ明らかになるということです。物質がなければ、光は目に見えません。このことは、《一致の光》において明らかになったように思われますが、そこではありきたりな対象、すなわち女のトルソが、蝋燭によって照らされています。ここでは、照らされた対象はそれ自体、光に生を与えているようです。

《アルンハイムの地所》は、エドガー・ポーであれば大いに気に入ったであろう光景〔ヴィジョン〕を実現しています。それは巨大な山で、自分のかたちがちょうど翼を広げた鷲のようになっているのを見出しています。それは遮るもののない開口部から見ることができ、この開口部の縁には二つの卵が置かれています。

太陽に関して、私が答えとして発見したのは墓です。地面の上に墓石があり、太陽は空と大地、そして墓を照らしています。この答えは現時点のもので、未来においてはおそらく不十分になるでしょう。実際、太陽は私たちが行っている旅の出発点とみなされ、あるいは私たちの起源としてみなされているのですから、現在のところ、私たちがこの旅に関して死よりも遠い終着点を見据えることは不可能です。肝要なのは現在の確信であり、このタブローの題名は《彼岸》ですが、それによってこの言葉は、感情のこもった意味内容を再発見しています。

女は《凌辱》をもたらしました。それは女の顔ですが、女の身体によって構成されています。乳房が両目で、鼻はへそ、性器が口の代わりになっています。

靴の問題が証明しているのは、最高に野蛮な物が、いかに習慣の力によって、まったく礼儀にかなったものとみなされているかということです。《赤いモデル》のおかげで強く感じられるのは、人間の足と革靴の結びつきが、現実には醜悪な習わしの部類に入ることです。

《永遠の春》では、踊り子が性器に取って代わりましたが、その性器は海辺に横たわるヘラクレス像のものでした。

雨の問題が出現させたのは、雨の降る平原の展望のなか、地面を這う大きな雲でした。《自然淘汰》、《自由な結びつき〔内縁関係〕》、《雷の歌》がその三つの成果です。

最後に、私が専念した最新の問題は馬の問題でした。研究中に改めて私に示されたのは、

私はちゃんと前もって、無意識のなかで、光に連れて行くべき物を知っているということです。実際、最初の着想は、最終的な解答がぼんやりと認められた状態の着想なのです。すなわち、それは三つの不定形な塊を背負った馬という着想なのですが、それら塊の意味するところを私が知ったのは、一連の展開と試作の後でしかありませんでした。私がまず作った対象は、瓶とラベルとで構成されていましたが、ラベルには馬のイメージと、印刷用の活字で「馬ジャム」という記載がありました。私が次に考えたのは、馬の頭が手に置き換わり、その人差し指が方向を前に示しているというものでした。しかし私は、それが一角獣に相当するものでしかないことを理解しました。私は長いあいだ、心を惹きつける一群にこだわりました。例えば、私は暗箱のなかに婦人騎手を置きましたが、彼女はテーブルの傍に腰掛け、頭を片手にもたせ、夢見がちに、馬のかたちをした風景を眺めていました。この馬の、体の下方と四本脚は土の色をし、一方、婦人騎手の目の高さにある水平線から上では、馬の毛色は空と雲の色をしていました。ようやく、私に確かな手がかりを与えてくれたのは、ギャロップする馬に乗っているときの姿勢をした騎手でした。彼の、前に突き出した腕の袖から、純血種の競走馬の頭が飛び出し、もう一方の腕は後ろに伸びて鞭を掴んでいました。私はこの騎手の隣に、同じ姿勢をしたアメリカ先住民を置きましたが、すると私は突然、研究の初めに馬の上に置いた、三つの不定形な塊の意味を見抜いたのです。私は、それらが騎手たちであることを知り、《終わりなき連鎖》を仕上げました。人の気配のない土地と暗い空から成る雰囲気のなか、後脚で立っている一頭の馬がその尻に乗せているのは、近代の騎手、中世末期の騎手、そして古代の騎手です。

結論として、ニーチェが考えていることを思い起こしたいのですが、彼は興奮した何らかの性体系がなければ、ラファエロはあれだけたくさんの聖母マリアを描かなかっただろうと考えています。この考えによって私たちは、普段この画家に付与されている動機から著しく遠ざかるのですが、それは例えば、聖職者たちにとっては、キリスト教信仰の強さであり、唯美主義者たちにとっては、ある種の純粋な美の欲求である、といったものです。しかしニーチェの考えによって私たちは、絵画的な現象についてのより健全な解釈へと引き戻されます。

混乱したこの世界は矛盾に満ち、それが私たちの世界なのですが、それは結局のところ、非常に複雑だったり巧妙だったりする説明のおかげで多少とも平衡を保っており、そうした説明の数々がこの世界を正当化し、大方の人間たちに受け入れられるようにしているよ

うです。こうした説明の数々が重視しているのは、ある特定の経験です。

しかし注目すべきことは、問題となっているのが「出来合い」の経験であること、そして、
当の経験が見事な分析の原因になるとしても、経験そのものは、その現実的な条件を分析
することによっては確立されないということです。

未来の社会は、生のただなかに深い分析の成果であるような経験を展開するでしょうが、
その深い分析の見通しは私たちの眼下に描かれています。そして、予めなされた厳密な分
析によってこそ、私が理解しているような絵画経験は、ただいまから確立され得るのです。
この絵画経験は、生の知られざる可能性に対する私の信頼を強固にします。光に到達する、
あれらすべての知られざる物たちが私に信じさせるのは、私たちの幸せもまた、人間に結
びついた一つの謎にかかっているということ、そして私たちの唯一の義務は、この謎を体
験しようと努めることにあるということです。

謝辞

審査員の先生方には審査の過程で懇切丁寧なご指導を賜り、どうもありがとうございました。先生方には審査が開始する遥か以前からお世話になり、この博士論文に至るまでの過程を支えていただきました。

主査の山口恵里子先生。マグリットの画集を初めて手に取ったのは先生の「比較現代文化入門演習」のレポートを書くためでした。そこで初めて一枚の絵と向き合う喜びを知りました。

副査の濱田真先生。修士課程の授業は私にとって知恵熱が出るほどの難しさでしたが、共同体についてなど、あの頃に考えたことは今後の人生でも反芻することになりそうです。

副査の廣瀬浩司先生。学士論文の頃からご指導いただき、授業を通してたくさんのことを学びました。力不足で明示はできませんでしたが、それらはこの博士論文の血肉となっています。

外部審査員の五十殿利治先生。先生があれだけ多くの文献資料を体芸図書館に寄贈してくださらなかったら、この博士論文は存在しなかったように思います。

川那部保明先生。この博士論文の骨子は、先生のご指導を受けながら書いた修士論文から生まれたものです。これからまだまだ展開できそうです。

山田博志先生。修士課程の頃、一緒にマグリットの「生命線」を読んでもいただきました。

現代語・現代文化の後輩の皆様。いつも応援してくださりありがとうございます。

現代文化・公共政策の先輩と同期の皆様。皆さんに今も温かく囲まれている気がします。

体芸図書館の職員の皆様。文献資料の取り寄せなどでは大変お世話になりました。

早稲田大学の鈴木雅雄先生ならびにシュルレアリスム美術を考える会の皆様、また、ベルギー研究会の皆様。皆さんと出会い、議論する場に恵まれたことを感謝します。

ブリュッセル自由大学のミシェル・ドラゲ先生。ディディエ・マルテンス先生。先生たちにはこれからもっとお世話になろうと思います。

最後に、家族を含め、これまでに出会ったすべての人へ。どうもありがとう。