

論文要約

題目： ルネ・マグリットの絵画表現における「光と闇」の主題研究

氏名： 吹田 映子

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）の絵画表現について、時代ごとの特徴を「光と闇」という主題に着目することで明らかにし、表現の多様性はこの主題に対するマグリットの一貫した関心から生まれていることを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。本論文において、一般的にも有名なこの特徴の源泉は「光と闇」という対概念にあり、マグリットはこれを世界観の根底に据えて創作を行っていたことが明らかとなる。

本論文は全八章から成り、1920年代から1960年代までのマグリットの制作を年代順に考察する。

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、そのように位置づけられる具体的な理由を現存する四つのヴァリエーションの比較を通して明らかにする。《迷子の競馬騎手》については、とりわけ馬のモチーフにおいて時間という主題への関心が注目されるが、ヴァリエーションの比較からさらに浮かび上がるのは、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といった表現である。このような表現の源泉にはジョルジョ・デ・キリコからの影響があると考えられるが、その上でマグリットは独自の世界観、すなわち光と闇の関係性を軸に現実の時空間を問う創作上の姿勢を打ち出すことに成功していると結論づける。

第二章では、《迷子の競馬騎手》を事実上の出発点として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、「孤立」という手法および概念に注目して考察する。「孤立」は、当時マグリットの制作を理論面から支えていたポール・ヌジェの主導により、パリのシュルレアリストたちの推奨する「デベイズマン」よりも根本的な主題として追究された。ヌジェによれば、世界から一部を切り取り対象として捉える「孤立」は「見る」という行為の主体性に力点を置くもので、この行為は「見えるもの」と「見えないもの」との共犯関係に依拠したものであった。ヌジェによる「孤立」論は、当時のマグリットの作品との対話から生まれ、確かにマグリットは、例えばモチーフとして額縁を多用することで「孤立」を表現していると言える。しかしより重要なことは、この枠組みによって彼が好んで対象化していたのは「光と闇」であったということだ。

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）という二点の制作をきっかけに、矛盾する二つの対象を組み合わせ「弁証法的」イメージの創作に着手したことを取り上げる。「弁証法

的」イメージについてマグリットが言語化したのは主に1938年の講演「生命線」においてであり、そこでは「光と闇」がこの創作手法と係ることが仄めかされているのだが、それが単なるフィクションでないことを示すのが《親和力》と《予期せぬ答え》であると主張する。これらの画面中央にはそれぞれ白い卵と黒い暗部が示されており、構図の類似性に鑑みても、各々が「光」と「闇」を形象化しているとみなすことは妥当である。加えて、それぞれに鳥籠または扉という枠のモチーフに内包されたかたちで示されていることは、この二点がともに絵のメタファーであることを示している。したがって《親和力》と《予期せぬ答え》には描かれるべきイメージの無限の可能性が対象化されていると理解され、だからこそマグリットはこの二点を手がかりに新たな創作手法を確立していったのだという見解を提示する。

第四章では、上述の「弁証法的」手法が初めて体系的に打ち出された1938年の自伝的講演「生命線」を取り上げ、とりわけ講演の原稿執筆と時期を同じくして制作された《彼岸》（1938年）と講演内容との関係性に注目しながら、この時期のマグリットが自らの創作および画業を「光と闇」の主題に条件づけられたものとして捉え直し、且つ演出したことを明らかにする。《彼岸》には太陽に照らされた墓のイメージが具現されており、他方で「生命線」の本題である画業の回想は、マグリットが少年時代にソワニーの墓地で経験した挿話、すなわち彼がある少女とともに墓穴に潜って再び地上に出ると、一人の画家がその風景を絵に描いていたという話から始まる。この挿話のイメージは、さらに後半で紹介される「弁証法的」手法に関するくだりにおいて反復されていると考えられるが、「生命線」の基調を成すこのイメージを、より抽象度を上げて具体化したものが《彼岸》であると考えられる。したがってそこでは、「光と闇」は「生と死」を含む広大な主題として認識される。

第五章では、「弁証法的」手法の理論化を試みた1930年代後半のマグリットが、一方で制作においては裸婦のモチーフを多用していたことに注目する。この時期の裸婦像の変遷を追うことで明らかになるのは、マグリットが裸婦を特別なモチーフとみなし、これとの対話を通して「光と影」の具体的な描き方を探究していた様子である。さらに当時のマグリットが書いた書簡等を参照すると、この探究において彼は第二次世界大戦に向けて急変する社会状況に起因する不安と向き合い、それを率直な仕方で表現していたことがわかる。事実、この時期の裸婦像に示されたのは、マグリットが画面から「影」を排し、「光」を追求するという過程であった。

第六章では、上述の裸婦像の制作期を経て、マグリットがさらに画面を「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。そこで注目するのは、この時期のマグリットが花や裸婦などの幸福感を伝えるモチーフを好んだ一方、《ほほえみ》（1943年）を始めとする数点においては「墓」を表す形象を描いていたことである。墓を想わせるモチーフについては第一章で取り上げた《迷子の競馬騎手》（1926年）にまで遡ることができるが、具体的・明示的な作例としては第四章で検討した《彼岸》（1938年）が初めてである。印象派風の明るい色彩と荒い筆致によって描かれた「墓」は、《彼岸》

以来の太陽に照らされた墓というイメージの差異化された反復であると理解できる。したがって、画面から「影」を排除したマグリットは一方で墓というモチーフを通し、画面の外にあるものとしての「闇」を暗示し続けたと言える。この「闇」は現実世界に付与されたメタファーとしての「影」とは異なり、創作を規定する超越的な位相にあると理解される。

第七章では、上述の擬似印象派的な作風を理論的に正当化しようと試みた 1940 年代後半のマグリットに焦点を当て、彼の執筆した書簡や論考を検討する。注目するのは、この過程でマグリットが改めて検討を加えたのは 1920 年代末にヌジェと共同で追究した「孤立」概念であったということだ。彼は「孤立」に「光と闇」を改めて掛け合わせ、「光」を「見えるもの」に、「闇」を「見えないもの」の側に暫定的に当てはめながら、それらの相互作用によって世界の輪郭は与えられ、有限なものとして成立しているという世界観を言語化しようと試みたことがわかる。マグリットはこのような世界観を確認したために、その後は印象派的な作風を放棄したとの見方を提示する。つまり、明瞭な輪郭やモデリングによって対象を表す従来の作風においてこそ自らの世界観は十全に表現され得るとの気づきを得たために、印象派的作風は不要になったと考える。

第八章では、上述の印象派的作風が放棄された後、改めて採用された「弁証法的」手法に焦点を当てる。1930 年代の作例と比較して明らかになるのは、1950 年代以降の「弁証法的」イメージは矛盾する二つの対象から成るという点を保持しつつも、新たな空間表現を伴っているということだ。1930 年代の作例において対象は主に入れ子状に組み合わせられ、「鳥籠の中の卵」や「扉の中の穴」、「家の中の家」など、意味論的な無限の反復運動を示唆しながら、そこにわずかな奥行きを示していた。対して 1950 年代以降の作例では、対象は主に上下で互いに触れ合うように組み合わせられ、背景は単色で塗られて奥行きを示していない。このような差異に関連するのは、マグリットが友人へ宛てた書簡において「弁証法的」手法について語る際、制作時に描いた素描を時系列に並べて再現していたことである。この過程の出発点は「問題」として認識された対象に一本の線が付着しているというもので、この線が多様なかたちを採りつつ、最終的に一つの対象に落ち着いて「解答」となる。このような素描の再現と画面内における奥行の排除は相補的な関係にあり、「時間」を画面内で表現するのではなく、観者の身体の側へ委ねようとするマグリットの姿勢を表している。この姿勢は 1949 年に初制作された《光の帝国》に端緒があったと考えられ、そこでは「昼」と「夜」という現実には不可能な時空間の並置が行われたことで、持続する時間は画面内に保証されなくなった。その一方で上述の素描や、モチーフとして多用されるようになった後姿の人物像は、「光と闇」に感応する身体の側へマグリットの関心が増したことを示している。

以上の議論を通じ、マグリットの画業における表現の多様性は「光と闇」に対する一貫した関心から生まれたものであることを明らかにした。