

マグリットの「思考の記述」を巡る試み ——「陽光に満ちたシュルレアリスム」の再評価を中心として——

利根川 由 奈

京都大学大学院 人間・環境学研究科 思想文化論講座専攻

〒606-8501 京都市左京区吉田二本松町

要旨 ベルギーのシュルレアリスト、ルネ・マグリットの作品は、1943年から1948年の約5年間で、その他の期間には作品制作上の大きな断絶があると言われる。なぜなら、マグリットが印象主義的な手法で絵画を描いた1943年から1948年の5年間、いわゆる「陽光に満ちたシュルレアリスムの時代」は、マグリットのキャリアにおいて異質な時期と考えられてきたためだ。しかしながら、彼の絵画制作における基本理念であった「思考の記述」という視点でこの時期の彼の言説を眺めるなら、「マグリットらしい」絵画が作られたとされる1930年代と1950年代の絵画との思想的接点が見える。

よって本論文は、絵画制作における1930年代から1950年代までのマグリットの言説と絵画を「思考の記述」の観点から検討することによって、「陽光に満ちたシュルレアリスム」の再評価を行い、彼の制作に見られる思想的連続性を明らかにすることを目指す。

0. は じ め に

ベルギーのシュルレアリスト、ルネ・マグリット（1898-1967）の作品は、1943年から1948年の時期と、それ以外の時期には、制作上の大きな違いがあると言われる。なぜなら、1943年以前と1948年以降のマグリットの絵画はいわゆる「マグリット的な¹⁾」作品と語られてきたが、1943年から1948年²⁾の作品は従来と大きく作風の異なる作品のため「マグリットらしくない」と友人のシュルレアリストや美術評論家から評価されたためだ。「マグリット的な」絵画とは、マグリットのアメ리카での販売代行者だったアレキサンダー・イオラスの言葉に従えば、『赤いモデル』（1953年）[CR#795]【図1】のように、日常には存在しない事物を落ち着いた色彩で具象的に描くことによって、神秘性や謎を鑑賞者に喚起させる絵画を指す³⁾。このことから、イオラスが「マグリット的な」絵画と言う場合、その絵画には謎や神秘性が含まれると考えられるだろう。この謎や神秘性とは、マグリットが絵画制作の際に重要視

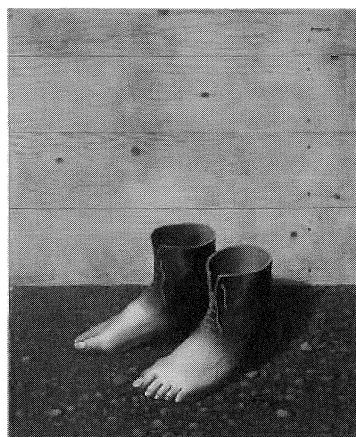


図1 Magritte, René. «Le modèle rouge (赤いモデル)」1953 [CR#795], カンヴァスに油彩, 38×46cm, Foltis Bank, Bruxelles

していた、近しい事物同士を通常とは違う文脈で接続させることによって生まれる衝撃の力だと解釈できる。このような絵画制作の手法をマグリットは「親和力」と呼び、1930年代から重要視していた。そしてこの「親和力」によって生まれた



図2 Magritte, René. «Le traité de la lumière (光の概論)」1943 [CR#521], カンヴァスに油彩, 55×75.5cm, Georges Tranchant, Paris

イメージを描くことを彼は「眼に見える形で叙述し得る思考」と表現した⁴⁾。本論文では、この「親和力」によって得たイメージを描く行為を「思考の記述」と換言する。

反対にイオラスの言う「マグリットらしくない」絵画とは、色彩が明るく、線描も緻密ではない《光の概論》(1943年) [CR#521] [図2]のような絵画を指す。これらの作品は1943年から1948年の期間に描かれ、この期間マグリットは色彩豊かな印象主義的作品を多く制作した。このうち、印象主義的作品を描いた時期⁵⁾は「ルノワールの時代⁶⁾」や「印象主義の時代」と呼ばれる。そして1947年以降の約半年⁷⁾は、けばけばしい色使いでデフォルメされた人物やエロティックな女性を描くようになる。この時代をマグリットは、「フォーヴ(野獣)」を意識して「ヴァシェ(牝牛)の時代」と呼んだ⁸⁾。本論文では、この1943年から1948年の間、マグリットが「陽光に満ちたシュルレアリスム⁹⁾」と題したマニフェストを制作し、それに基づく絵画制作を行ったことに従って、この5年間について「陽光に満ちたシュルレアリスムの時代」と呼ぶこととする。

「陽光に満ちたシュルレアリスムの時代」の絵画である《光の概論》は、《赤いモデル》とは色彩やタッチが大きく異なることが一見してわかる。そのため、イオラスが「陽光に満ちたシュルレアリスムの時代」の絵画に「マグリットらしさ」である謎や神秘性を見出さなかったことも納得できるだろう。ジョゼ・ヴォヴェル『ベルギーのシュ

ルレアリスム』¹⁰⁾ から、パトリシア・アリマー『ルネ・マグリット：絵画の向こうへ』¹¹⁾ へと至る研究においても、イオラスと同様の理由で「陽光に満ちたシュルレアリスムの時代」はマグリットの制作の中で例外的な期間として扱われてきたため、マグリットの「思考の記述」の概念とも無関係であると考えられてきた。しかし、マグリットの「思考の記述」と「陽光に満ちたシュルレアリスム」にまつわる言説と作品を比較した時、両者が無関係であるとは考えにくい。というのも、マグリットは1938年の時点で、彼の制作の基本的な3つの要素として「対象、私の意識の暗がり、対象と結びつく事物、そしてこの事物を現出させる光¹²⁾」を提示している。ここでマグリットの言う「事物」を彼が得るイメージ、すなわち彼の不可視の思考と考えるなら、「対象」と「事物」を関連づける力が「親和力」だと考えられる。そして「事物」を捉えるための「光」が必要だと述べるが、この「光」とは、マグリットが「陽光に満ちたシュルレアリスムの時代」で採用した印象主義的手法によって強化されると彼が考えていたと推測できるためだ。

よって本論文では、「陽光に満ちたシュルレアリスムの時代」のマグリットの狙いを探ることを通して、マグリットの「思考の記述」の概念が時代の変遷によってどのように変化したのか、またその変化に「陽光に満ちたシュルレアリスム」がどのように関係したのか、を明らかにすることを主眼におく。その結果、先行研究において十分に検討されてきたとは言い難い「陽光に満ちたシュルレアリスムの時代」がマグリットの「思考の記述」を巡る研究においてどのような重要性を持つのかを再考することにもつながり、マグリット通史研究に新たな視座を与えることができるだろう。

続く1節では、なぜ彼が「陽光に満ちたシュルレアリスム」を始めたかを「親和力」との関係から検討し、2節では、1930年代のモチーフを印象主義的手法で反復した作品の考察を通して、「陽光に満ちたシュルレアリスム」の目的を探る。3節では、「陽光に満ちたシュルレアリスム」と1950年代の作品の思想的連続性を、マグリットのマネと点描主義への視線をたどることで示す。

1. 親 和 力

本節では、1930年代のマグリットの絵画と言説を検討することで彼が重要視した「親和力」について検討し、なぜ従来の制作をやめて「陽光に満ちたシュルレアリスム」を始めたのかについて考察する。

はじめに、マグリットが印象主義的絵画の制作を始める直前の作品について検討していこう。それによって、マグリットの問題意識や関心が明確になると思われるためだ。1940年から1943年3月までの期間、マグリットは裸婦、鳥、木、葉、花、といった特定のモチーフを繰り返し描いた。その顕著な例として挙げられるのは、《晴れ間》(1941年) [CR#492] 【図3】である。この作品は、マグリットの妻、ジョルジェットをモデルにしたと思われる3人の裸婦が、鑑賞者に背を向け、海の方を向いて立つ様子が描かれている。画面右端と左端にはカーテンがかかっているため、鑑賞者の視点は屋内にあり、裸婦たちが立っているのは海に面したバルコニーのような場所だと推測できる。鑑賞者から向かって一番左の裸婦は、腰巻を巻き、両手を広げて海の方を向いている。画面中央の裸婦は、同じく腰巻をつけており、左手に白い鳩を、右手に鳩のものと思われる卵を持って、上に掲げている。一番右の裸婦は、左手を胸の前にやり、右手にバラを一本持っている。

このタブローに登場する鳩と卵、バラ、そしてそれらを持つ裸婦のモチーフは、1930年代から

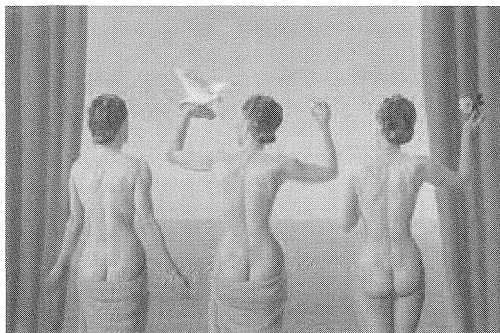


図3 Magritte, René. «L'embellie (晴れ間)» 1941 [CR#492], カンヴァスに油彩, 65×100cm, Courtesy Galerie Isy Brachot, Brussels

マグリットの作品に繰り返し現れているが、この作品の特筆すべき点は、従来は単独で表れていたモチーフが、一枚のタブロー内に複数描かれている点である。マグリットはこの作品の意図について、「全ての伝統的に魅力的なもの、女性、花、鳥、木、幸せの雰囲気、など」を積極的に用いて、「『明るい側面』の絵画」を描こうとしたと述べた¹³⁾。この「明るい側面」とは、マグリット自身が従来の彼の絵画には存在しなかったと認識しており、「そしてもし私が私の絵画に（『明るい側面』という）新たな空気を吹き込んだら、それは、私が得ようと一度もがいた、心をかき乱す詩の代用品に私の絵画になるための、力強い魅力になるだろう [() 内引用者]¹⁴⁾」と語っている。マグリットがここで詩と語るのは「親和力」がもたらす衝撃の力であり、「明るい側面」とは、「喜び」だと考えられる。「親和力」とは、前述のように本来関係のあるもの同士を通常と異なる文脈で接続させるという、絵画制作においてマグリットが度々使用した手法である。マグリットは、「親和力」の働きによって得られるイメージを制作者の思考を捉えたイメージだと認識しており、彼は「親和力」によって得られたイメージを描くことを試みていた。マグリットが「親和力」のイメージを着想したきっかけは、彼の講演会「生命線1」で明らかにされている。

ある夜、鳥かごが置かれている部屋で目覚めた。鳥は眠っていた。偉大なる見聞違いによって、鳥が目の前から消え、私はかごの中に卵を見た。この時、新しく驚くべき詩のヒントを私は得たのだ。というのは、それまでは二つの相反する事物の出会いから衝撃が呼び起されたのに対して、この時私が感じた衝撃は二つの親しいオブジェ、つまり鳥かごと卵の親和力から呼び起されたのだ。¹⁵⁾

このことから、マグリットは、鳥かごと卵の「親和力」、つまり親しい事物の間の「親和力」が衝撃を呼び起こすことを示している。マグリットは絵画を「目に見えない思考をイメージで可視化するもの」と認識していた。そして、この不可視の

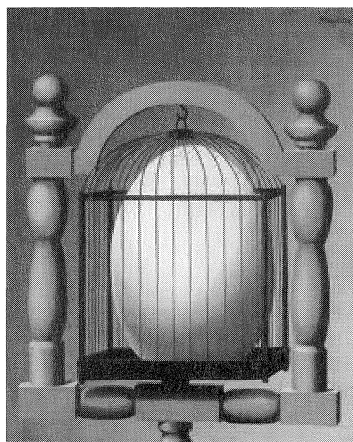


図4 Magritte, René. «Les affinités électives (選択的親和力)» 1933 [CR#349],
カンヴァスに油彩, 41×33cm,
Etienne Perrier Collection, Paris

思考を可視化させるために、親しいオブジェ間の衝撃、すなわち「親和力」を用いたと考えることができるだろう。

そしてマグリットは、上記のイメージを基にして、『選択的親和力』(1933年) [CR#349] 【図4】を描いた。このタブローでは、上記のマグリットのコメントのとおり、本来鳥が逃げないように鳥を収めておくはずの鳥かごの中に、鳥が生まれる前の姿である卵、しかも鳥かごを押し破りするようなほど巨大な卵が置かれている。卵の状態では鳥かごから逃げないので、本来ならば鳥かごの中に卵を置く必然性はないだろう。だが、卵が孵化して雛が孵る可能性もあるので、卵を鳥かごの中に置くこと自体はそこまで理不尽なことではないと思われる。しかしマグリットは、卵が成長することによって孵るのではなく、卵のまま大きくなっていく可能性を、巨大な卵を描くことによって示したと考えられる¹⁶⁾。よって、タブロー『選択的親和力』における親和力とは、本来鳥がいるはずの場所に、鳥の生前の姿である卵が置かれているという倒錯状態によって表されると考えられる。この親和力、つまり親しい事物を異なる文脈でつなぎ合わせることによって、新たな衝撃＝イメージを生み、そのイメージを描くことがマグリットにとっての「思考の記述」であった。

続いて、マグリットが語った「明るい側面」の

絵画について検討しよう。マグリットにとっての「明るい側面」を持つ絵画とは、鑑賞者に「喜び」の感情をもたらす絵画だったと考えられる。マグリットがこのような考えを持つようになった理由は、美術史家のスジ・ガブリックが指摘するように、第二次世界大戦によって暗くなってしまった世界において、暗い絵画を鑑賞者に見せたくないというマグリットの意図が背景にあったと考えられる¹⁷⁾。「喜び」についてのマグリットの見解は、友人の詩人、ルイ・スキュトネール宛の手紙の中で、次のように表されている。

一般的に、ますます増大し、無視したいと思うようなあらゆる種類の心配事を、喜びはかき消します。それゆえあなたは、私の狙いについてよりよく理解するでしょう、喜びの追求の出発点となった私の昔の絵画《黒魔術》を思い出してください。¹⁸⁾

この文面からは、「心配事」を消すために「喜び」の絵画を描こうとするマグリットの意図が透けて見える。なお、ここで言われる「心配事」とは第二次世界大戦を指すだろう。マグリットがこの手紙を書いていた時期は、既にベルギーの首都・ブリュッセルはナチス軍に占領されており、マグリットはフランスのカルカソンヌに逃亡し身を潜めていたため、戦争の恐怖や不安を身近に感じていた時期と重なるためだ¹⁹⁾。つまりマグリットは、「思考の記述」を行う意思は以前と変わっていなかったものの、戦争を契機として、その手法を以前とは違う「明るい」もの、すなわち鑑賞者に「喜び」を感じさせるものに変化させようとしたのではないかと考えられる。

よって、「陽光に満ちたシュルレアリスム」は1943年に突然始まったわけではなく、「親和力」に「明るさ」を加えることで衝撃の力を大きくする試みの延長線上にあったと言えるだろう。

2. 主体的な視覚

しかし、マグリットは「明るい」、「喜び」の絵画を目指そうとした際に、なぜ印象主義的手法を

選択したのだろうか。その要因については、従来の研究において、第二次世界大戦とアンドレ・ブルトンへの反発、という二つの要因があると指摘されてきた。一点目についてガブリックは、第二次世界大戦によって暗くなった世界を明るく照らすため、色彩豊かな印象主義的手法を取る、というマグリットの思想がこれらの絵画群の背景にあると述べた²⁰⁾。マグリットが戦争や平和をテーマにした作品を 1940 年代に作成していた²¹⁾ことから、ガブリックの言うように戦争が彼の絵画制作に大きな影響を与えたことは推測できる。また二点目の、マグリットの制作手法の転換にはブルトンへの反発であると考えられる理由として、マグリットと、彼と親しかったブリュッセルのシュルレアリストたちは、活動の初期からブルトンの提唱するシュルレアリスムの定義に対して異論を唱えていたことが挙げられる²²⁾。しかしながら、「陽光に満ちたシュルレアリスム」に関するマグリットの言説からは、色彩的に明るいだけでなく、印象主義的手法にマグリットが興味を持っていた様子が窺える。そのため本節では、なぜマグリットが印象主義的手法を選択した理由について、「陽光に満ちたシュルレアリスムの時代」の作品と言説から検討を行う。

最初に、マグリットが「快楽の追求の出発点となった」と位置づけた《黒魔術》(1934 年) [CR#355] 【図 5】を印象主義的に描きなおした《黒魔術》(1943 年) [CR#524] 【図 6】を見てみよう。二つのタブローを比較すると、画面中央で右手を石につき、肩に鳩を乗せた女性が描かれている点、その女性の身体の色が腰を境にして変化している点は共通している。しかし、両者の差異は、その背景の描かれ方に最も顕著に表れていると言えるだろう。1935 年の《黒魔術》の背景が鮮やかな青い海と青い空が具象的に描写されているのに対し、1943 年の《黒魔術》では、背景の海と空は具象的に描かれておらず、線描も大胆な印象を受ける。マグリットは、過去の自分の絵画を生涯に渡って度々書き直したが、「陽光に満ちたシュルレアリスム」の時期に描かれたものは《黒魔術》のように印象主義的手法で描かれていた。マグリットがこの時期特有のモチーフを生み



図 5 Magritte, René. «La magie noire (黒魔術)」 1934 [CR#355],
カンヴァスに油彩, 73×54cm,
Private collection

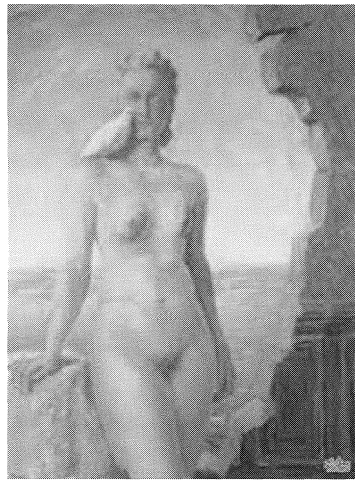


図 6 Magritte, René. «La magie noire (黒魔術)」 1943 [CR#524],
カンヴァスに油彩, 81×60cm,
Private collection, Brussels

出した場合や、ルノワールの作品を基にした絵画もあるが、この時期の作品の多くは過去のモチーフを用いていることから、「陽光に満ちたシュルレアリスムの時代」の特徴はそのモチーフではなく、色使いやタッチといった、この時期のみに見出せる手法にあったと推察できる。

この点を踏まえ、先ほどの問いに立ち返ろう。マグリットはなぜ、この印象主義的手法を採用し

たのか、である。結論を先取りすれば、彼が印象主義の手法を用いた理由は、印象主義者が独自の絵画制作の方法を開発したことによって、「客観的絵画」を否定したとマグリットが解釈したからだと考えられる。では、マグリットにとって「客観的絵画」とはどのような絵画を指すのか。マグリットは「客観的絵画」について、次のように語っている。

「客観的」と言われるオブジェの絵画的再現は、多かれ少なかれ、トロンプルイユの手法か、「消失点」や視覚領域に現れるオブジェの外観の慣習的方法に基づいた結果である正確さ、つまり遠近法の正確さ、陰の正確さなど、によって、オブジェの外観を与える。このような「客観的」と言われる再現をキャンヴァス上に再現するものは常に、記録する目と、多かれ少なかれ、再現することに長けた手による、事物の固有性の変化によってもたらされる、オブジェの外観の写真的現出である。このオブジェの再現によって得られる効果は、三次元を二次元のイメージに置き換えることによって起こるオブジェの外観の変更に基づく魔法による、混沌としたあいまいな印象である。²³⁾

このことから、マグリットにとって「客観的絵画」とは、遠近法や陰の正確さを表す手法を用いることで、二次元のキャンヴァス上に三次元のイメージを描きだす再現としての絵画、すなわち、近代絵画以前の伝統的かつ慣習的絵画だと言えるだろう。加えてマグリットは、このような「客観的絵画」を生むのは従来の慣習に従った古い思考法だとして、「一つの思考法（慣習的な思考法）に依った思考は、オブジェのなめらかな外観、あるいは世界の動乱を受動的に反射する水たまりと同義である〔（ ）内引用者²⁴⁾〕」とも述べている。ここでマグリットが言う「受動的に反射する水たまり」とは、オブジェの外観を再現する「客観的絵画」だと読み替えることができるだろう。

では、マグリットは慣習的な「客観的絵画」から脱するために、どのような方法を取ったのだろ

うか。その答えは、彼が「客観的絵画」と対置させて考えていた「印象主義的な絵画」に関するテキストの中に見出せる。

科学的な観察に続いて、印象主義の画家たちは、一般大衆の知覚とは異なるオブジェに対する知覚を持っていた。また、オブジェに対する知覚と同様に、主体的な視覚という独自の仕方を出現させた。実際は、見ることの「より注意深い仕方」として検討される。というのも、この視覚は身体的側面だけではなく、熟慮されたものであり、新しい、生き生きとした印象を提示するために作り出された成果なのである。この視覚は、冷淡な、あるいは表面的な視覚に対して、個人的に（特殊な方法で）現れ、「（感覚的な）視覚器官」に代わる「感情的な視覚」による感覚を捉える。〔（ ）内引用者²⁵⁾〕

このことから、マグリットがオブジェの外観を自身の固有の眼で捉えるための要素として「主体的な視覚」を理解していることがわかった。そして、「主体的な視覚」は身体機能としての視覚だけでなく、思考を伴うものであるがゆえに、「新しい、生き生きとした印象」をもたらしとマグリットが考えていたことがわかる。

1930年代において、マグリットが作品制作時に「思考の記述」を重要視し、彼の制作の礎として「対象、私の意識の暗がりでは対象と結びつく事物、そしてこの事物を現出させる光²⁶⁾」を挙げていたことは、前節でも確認した通りである。ここで彼が「事物を現出させる光」と述べているのは、「主体的な視覚」だと考えられるだろう。よってマグリットが「陽光に満ちたシュルレアリスム」の時代に印象主義的手法を使用した理由は、「主体的な視覚」を自身の作品に取り入れることで自身の思考を捉え、その思考を可視化して絵画を描くためだったと考えられる。

3. マネ・点描主義・「類似」

前節で確認したように、印象主義に対するマグ

リットの肯定的な評価を考えると、マグリットが「陽光に満ちたシュルレアリスム」の制作手法や思想を5年で放棄したことには疑問が残る。美術史家のミシェル・ドラゲは、「陽光に満ちたシュルレアリスム」の目的はシュルレアリスムの革命思想を遂行するためだったが、マグリットがこの革命思想を放棄したため、それに伴う作品制作も中止した、との解釈を示した²⁷⁾。加えて、マグリット自身の言説に従えば、「陽光に満ちたシュルレアリスムの時代」の作品が全く売れず生活が困窮したので「マグリット的な」売れる絵を制作しようとしたこと²⁸⁾、そしてマグリットの妻・ジョルジェットが彼に「誠実な、昔の」作品制作に戻ってほしいと頼んだこと²⁹⁾、の二つの要因がマグリットが「陽光に満ちたシュルレアリスム」を中止した背景にあると述べた。マグリット自身も認識しているように³⁰⁾、確かに「陽光に満ちたシュルレアリスム」は1948年で終焉を迎えたとと言える。そして、マグリットが「マグリットらしい」制作に完全に戻る直前にマネの絵画のタイトルを冠した作品を2作描いたこと³¹⁾、そして1950年にマネの《バルコニー》(1868年-1869年)【図7】の構図を模した《パースペクティヴⅡ：マネのバルコニー》(1950年)【CR#721】【図8】を作成したこと、この二つの理由から、彼の興味が印象主義からマネに移ったと考えられ



図7 Manet, Edouard. «Le balcon (バルコニー)» 1868-1869, カンヴァスに油彩, 170×124.5cm, Musée d'Orsay, Paris

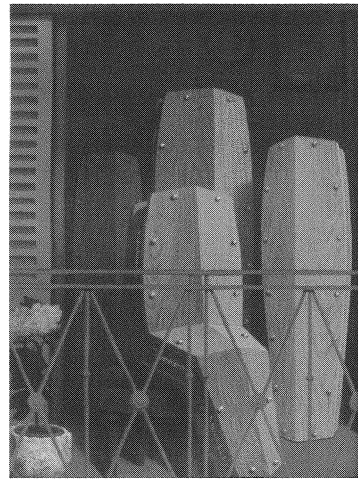


図8 Magritte, René. «Perspective II: Le Balcon de Manet (パースペクティヴⅡ：マネのバルコニー)» 1950 [CR#721], カンヴァスに油彩, 81×60cm, Museum voor Schone Kunsten, Ghent

るだろう。しかしながら、彼が《パースペクティヴⅡ：マネのバルコニー》を「思考の記述」の表れとして捉えていたことを考慮すると、マグリットは印象主義とマネを、「思考の記述」の側面に関連づけていたのではないかと疑問が生じる。

そのため本節では、マグリットがマネと印象主義を接続させて考えていた可能性の考察を通して、「陽光に満ちたシュルレアリスム」で得た「主体的な視覚」を用いて、彼が「思考の記述」を発展させていた可能性について検討していく。《パースペクティヴⅡ：マネのバルコニー》の最大の特徴は、マネのバルコニーでは画面中央に配されていた4人の人物が棺桶に置き換わっている点である。この絵画では、画面中央部に4体の棺桶が配置されている。一番手前の棺桶は、マネの絵画と同様に椅子に腰かけている。右端の棺桶は直立しており、その二体の後ろに立っている棺桶は、マネの絵画に倣って、右端の棺桶よりも身長が高めである。そして4体の一番後方には、マネの絵画同様、暗い部屋の中にいる棺桶が描かれている。

マグリットにおけるマネと印象主義の関連性を明らかにするためには、マグリットがマネをどのような画家として認識していたか、を知る必要があるだろう。マグリットのマネへの認識を知るために、まずマネに関する彼の言説を検討する。マ

グリットは展覧会カタログや論考などの中で、7回マネについて言及している³²⁾。一見この数字は少ないように見えるが、《パースペクティヴ》シリーズの基となったダヴィッドやジェラルムへの言及は各1回³³⁾であることと比べれば、マネへの言及が多いことがわかる。では、マグリットがマネについて何と語ったか、2つのテキストを確認しよう。

近代的な絵画はおおよそ1800年から始まった。クールベ、ジェリコー、ドラクロワといった画家たちは、もはや「伝統的な構成」という慣習的な特徴を持たないイメージを表した。

同様の生は、ミレーやマネによって、以下のような力強さを持って表された。その力強さというのは、同時代人の目に対して、彼らに挑発的絵画を描かせ、過去の不毛な模倣を攻撃する美術批評家たちと公衆の激怒を引き起こしたものである。³⁴⁾

ああ、私は絵画は直接の生との関係をほんの少ししか持たないという事実、そして解放のためのあらゆる試みはいつも公衆から嘲弄されるという事実から学んだ。たとえば、ミレーの《晩鐘》は、彼の現れた時代においてスキャンダルを巻き起こした。人々は《オランピア》を壊すことをマネに望んだ。³⁵⁾

マグリットのマネへの言及を見ると、彼がマネに対して一貫した理解を持っていた様子が窺える。その理解とは、マネは慣習的絵画を壊し、新しい方法で同時代人の生を描いたが、そのために批評家や大衆から非難された、というものである。しかし、ここで一つの疑問が生まれるだろう。マネ同様、度々言及されるミレーやクールベとマネとの差異は何か、である。その理由は、マグリットにおけるマネの位置づけは、ミレーやクールベとは異なるためと言えるだろう。なぜならマグリットは、作品制作においてミレーやクールベの作品に基づく制作をしたことはないと考えられるが、マネの作品を基にした作品は《パースペクティヴ

Ⅱ：マネのバルコニー》の他にも3作³⁶⁾あることから、マグリットのマネへの執心が窺われるためだ。

では、マネの作品を基にしたマグリットの作品は、マグリットの言説とどの点で呼応しているのだろうか。《パースペクティヴⅡ：マネのバルコニー》に議論を戻して、マグリットとマネ、両者のタブローを見比べると、マグリットは人物以外の部分を除いてマネの《バルコニー》を細部まで再現していることに気がつくだろう。たとえば、バルコニーにいる人物の視線が交わらない点、遠近法など絵画的錯覚を起こす手法を取っていない点、などである。

一点目の人物の視線が交わらない点とは、マネの《バルコニー》における人物の視線が全て異なった方向に向いていることを指す。このタブローでは、バルコニーにいる3人の人物は、それぞれ異なる方向に視線を向けていることがわかるだろう。こうした人間の描き方は、伝統的な人物画における人間の描き方とは大きく異なる。二点目の絵画的錯覚とは、光の扱い、遠近法、画面の平坦さのことを指す。マグリットにとってこれらの絵画的錯覚は、前節で述べたように「客観的絵画」を描くための手法だと考えられる。

以上のことから、マグリットは、伝統的絵画と異なる手法で人物を描いた点、絵画的錯覚を利用しないことによって「客観的絵画」とは異なる絵画の在り方を示した点でマネを評価したのではないかと考えられるのである。そして、言説と作品の両方におけるマグリットのマネに対する姿勢は、印象主義への評価と共通していることに気がつくだろう。すなわち、マグリットはマネと印象主義を、「客観的絵画」へのオルタナティブとして独自の絵画を生み出した点で同一視していたと考えられる。そのことは、彼が「客観性の極限に対抗してやって来たマネのように、絵画の方法として長く継続している印象主義の手法は、客観的再現のはるか彼方に追いやられてしまったオブジェの表象を生み出すために、招聘された手法である³⁷⁾」と語ったことによっても裏付けられるだろう。だがマグリットはマネについて、印象主義についての言及のように、明確に「主体的な視

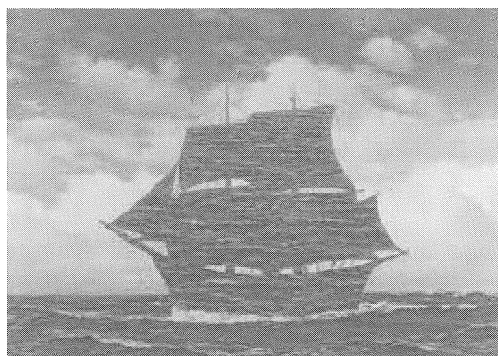


図9 Magritte, René. «Le séducteur (誘惑者)» 1951
[CR#754], カンヴァスに油彩, 81×60cm,
Private collection, Brussels

覚」を持っていた、とは述べていない。そのため、マグリットがマネと印象派を作品制作の目的の面で同一視していたと考えることは短絡的な解釈にも思えるだろう。しかし、彼が《パースペクティヴ》のシリーズを描いた時期の直後に、点描主義を想起させるタブロー《誘惑者》(1951年) [CR#754] 【図9】を描いたことは注目に値する。なぜなら、マグリットは印象主義の「主体的な視覚」をさらに発展させたとして点描主義を評価しており、「客観的絵画」で表現することのできないオブジェのニュアンス、たとえば水の色を点描主義は表現することができると語っているためだ³⁸⁾。

《誘惑者》は、画面の中央に水面に浮かぶ帆船が、背景に空が表された絵画である。このタブローでは、帆船の底と、底と接する水面の境界が明瞭でなく、帆船が水面と同じようなタッチで描かれているため、まるで帆船と水面が同じ水から構成されているかのような印象を受ける。美術史家、グザヴィエ・カノンヌが《誘惑者》について、ジョルジュ・スーラの点描主義との類似性を見出している³⁹⁾ことから、《誘惑者》を点描主義的な絵画と解釈することは越権ではないだろう。したがって、マグリットの印象主義、マネ、点描主義への興味は、时期的な連続性だけでなく、思想的な連関を持つと考えられる。

以上の検討から、マグリットは、1953年においても「思考」を絵画に表すための方法を探っており、その基盤に「主体的な視覚」を発展させた

と彼が考えたマネと点描主義の思想を置いていた、と考えることができるだろう。

そして、1930年代に頻繁に語られた「親和力」は、1950年代になると「類似」という表現に変化することに着目したい。「親和力」は、たとえば鳥と卵といった連関のある対象同士を接続させる方法であったが、「類似」は必ずしもそうではなく、上記の《誘惑者》のように水面とその上を進む船といった日常的に関連がある対象を取り上げている場合もあれば、直接的な関わりがないと思われる対象の組み合わせも使用された。「類似」で招聘された対象について何か規則性があるかという、そうは言い難い。だがマグリットは「類似」と題された展覧会のカタログにおいて、次のように「類似」の概念を記している。

類似することは、一つの行為であり、そしてその行為とは、思考に属する行為である。

類似することは、人が自身について思い描く「もの」になることである。

ただ一つ、思考だけが、それ自身が思い描く「もの」になることができる。このものは「知覚」と呼ばれる。

思考の本質的な＝特有の行動、それは「知覚」になることである。

思考の出現、それは自身の知覚について思い描くことによって構成される思考である。すなわち、直接的知覚になることによって構成される思考である。

類似、それは直接的知覚に手を加えることなく、直接的知覚になる思考である。

(…) 思考が自発的なものであるとき、思考は類似である。

このように、マグリットにとっての「類似」はいわば「不可視の思考を記述するために必要な手段」であり、可視的な世界に似せて描くための技量は必ずしも必要としないことがわかる。また「相似」とは、自然界の事物が、生まれながらにして互いに似ていることを指し、この相似は画家の領分ではない、との認識をこのミシェル・フーコー宛の書簡で示している⁴⁰⁾。ここで一つ注意し

なくてはならないのは、マグリットの指す「類似」は、ミシェル・フーコーが『これはパイプではない』で指摘した類似とは意味が異なる点である⁴¹⁾。フーコーにおける類似とは、オリジナルに対するコピーの操作であり、常に「原型」を持つものである。一方相似は、互いに互いを反復しあうシミュラクルのようなもので、「原型」を持たない点に特徴があるとされる。この両者の「類似」と「相似」の理解の相違については、彼らの書簡でのやり取りに端的に表れている。

マグリットは、彼が1952年から発行した雑誌「自然に基づく地図」⁴²⁾で、「親和力」と「類似」の例として《誘惑者》を挙げている⁴³⁾。このことから、彼にとって「類似」と「主体的視覚」は不可分の概念ではなく、両者がともに「思考の記述」において重要なものだったと推測できる。

4. お わ り に

これまでの考察の結果、「陽光に満ちたシュルレアリスムの時代」のマグリットの狙いは印象主義の用いた「主体的な視覚」を自身の制作にも取り入れることであり、1930年代における「親和力」、そして1950年代における「類似」によって生じるイメージを捉えるために、「主体的な視覚」に彼が重要性を見出していたと考えられる。ゆえに、「主体的な視覚」は彼の「思考の記述」を巡る議論においても大きな役割を果たしたと言えるだろう。そのため、「陽光に満ちたシュルレアリスムの時代」は「主体的な視覚」にマグリットが着目した時期である点で、マグリットの生涯において看過されてはならない期間だと言えよう。

デヴィッド・シルヴェスターは、1948年以降のマグリットの作風が1930年代の作風に戻ったように見えても、その本質は大きく異なると指摘した⁴⁴⁾。たとえばマグリットは、この時代の晩年に、以前の作風に戻るよう彼を説得していたイオラスに宛てて次のように語っている。

あなたが「ルノワールのな」と呼ぶ時期は終わりました。(…)しかしこの経験は私に色んなものに目を向けさせるのに役立ちまし

た。そのうちで一つ確かなことは、あなたは《赤いモデル⁴⁵⁾》のような古い時期の作品と新しい作品を比較するでしょう、そしてその比較においては、新しいものの方に圧倒的に分があるでしょう。⁴⁶⁾

この書簡を見ると、マグリット自身も1930年代の作品と1948年5月以降の作品には大きな差異があると認識していたことがわかる。昔の絵画よりも、現在の絵画の方が優れていると考えること自体は、画家として当然の態度のようにも見える。だがマグリットがこのように考えた理由は、1930年代の思想を「陽光に満ちたシュルレアリスムの時代」を経て進化させ、今まで以上に彼の理想に近い作品制作を行う自信があったためだと考えられないだろうか。

マグリットの「思考の記述」を巡る試みはこのようにして、1930年代から1950年代まで作風を変えながら継続されていたと結論付けることができるだろう。

注

- 1) David Sylvester, *René Magritte catalogue raisonné* (以下 CR と省略), vol. 2, Sotheby Parke Bernet Pubns ; illustrated edition, 1992-1997, p. 154. 1948年11月21日付、イオラスからマグリットへの書簡。
- 2) CR2, p. 412. マグリットのカatalog・レゾネの編纂者であるデヴィッド・シルヴェスターは、「ヴァシェの時代」の最後の作品を、1948年3月から4月にかけて制作された《ろうあ者 (Le stropiat)》[CR#658]と見なしている。
- 3) CR2, p. 154.
- 4) 「思考は快感や苦痛と全く同じで眼に見えません。しかし絵画は一個の困難を介入させます。つまり、ものを見る思考、眼に見える形で叙述し得る思考というものがあるのです。《侍女たち》はベラスケスの眼に見えない思考の眼に見える像です。眼に見えないものはそれではときとして眼に見えるのか？ それにはその思考がもつばら眼に見える形象だけから成っていることが条件です。」1966年5月23日付、マグリットからフーコーへの書簡。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、一九八六年、一〇二頁。
- 5) CR2, p. 412. シルヴェスターによれば、「印象主義の時代」の作品は、1943年4月から1947年6月の約5年に渡って制作されたという。
- 6) マグリットは「ルノワールの時代」と呼ばれる

ことを嫌っていた。なぜなら、「陽光に満ちたシュルレアリスムの時代」の作品は、ルノワールのタブローのみを題材にしたのではなく、広く印象主義者の影響を受けたとマグリットが語っているためである。「ルノワールの時代」の呼称は、イオラスがマグリットの印象主義的作品を「ルノワールのな」と呼んだことに起因すると思われる。David Sylvester, *Magritte*, London, Thames and Hudson, 1992, p. 381.

- 7) CR2, p. 412. シルヴェスターによれば、「ヴァン・ド・ヴェルデの時代」は1947年7月から1948年4月の期間である。
- 8) Christoph Grunenberg and Darren Pih ed., *Magritte A to Z*, Tate Publishing, 2011, "Vache period", p. 178.
- 9) René Magritte, "Le surréalisme en plein soleil: Manifeste n. 1", *Écrits Complètes* (以下 EC と省略), Flammarion, Paris, 1979, p. 211. マグリットはマニフェストの草稿なども含め、1945年から1948年に渡って「陽光に満ちたシュルレアリスム」に関する文章を全部で7編記している。
- 10) José Vovelle, *Le surréalisme en Belgique*, André de Rache, Bruxelles, 1972.
- 11) Patricia Aliimer, *René Magritte: Beyond painting*, Manchester University Press, Manchester, 2010.
- 12) EC, "La ligne de vie 1", p. 112.
- 13) 1941年12月4日付, マグリットからエリユール宛の書簡. CR2, p. 290.
- 14) *Ibid.*
- 15) 「生命線1」は、1938年11月20日、アントワープ王立美術館で行われたマグリットの講演会を文字におこしたものである。EC, "La ligne de vie 1", p. 110.
- 16) Sylvester, *op.cit.*, p. 255.
- 17) Suzi Gablik, *Magritte*, London, Thames and Hudson, 1970, p. 82.
- 18) CR2, p. 290.
- 19) 1940年5月10日, ドイツ軍はベルギーに宣戦布告なしに侵入し, 15日にはドイツ軍はパリに向けて進軍を開始した。
- 20) Gablik, *op.cit.*, p. 82.
- 21) たとえば《要請された会話》(1944年-45年) [CR#578] は, タブロー内に二つの窓が描かれ, 一方には戦場へと向かうと思われる兵士の隊列と数多くの戦車が描かれている。他方には, 荷物を持ち, 画面に背を向けて歩く兵士たちの姿が描かれているが, 荒廃した土地や兵士の持つ荷物などから戦後だと考えられる。戦争へ向かう場面では青空と白い雲が描かれ, 兵士たちの隊列が画面に向かって進んでくように見えることと比較すると, 戦後の場面では空は灰色の曇天であり, 兵士たちの後ろ姿も弱弱しく見えることから, この絵画は戦争によって人間や世界が大きく変わることをマグリットが表現した絵画だと考えることができるだろう。
- 22) ブリュッセルのシュルレアリストたちは, 音楽家をシュルレアリストと認めた点, 造形芸術における「純粋に内的なモデル」を否定した点,

制作の理論的基盤をフロイトにおかず, 夢や無意識に頼った制作を行わなかった点, などにおいて, プルトンとの思想に違いがあった。「陽光に満ちたシュルレアリスム」では特に, 「黒いユーモア」に対する「快楽のユーモア」を打ち出すことによってプルトンとの対極的な姿勢を明確にしたり, 第二次世界大戦によってシュルレアリスムの当初の目的である「革命」が果たされてしまったように思われてもなお, プルトンらが初期の活動理念に固執しているように見えることへの皮肉を示したりするなど, マグリットはプルトンとの差異を強調しているように見える。

- 23) EC, "Peinture «objective» et peinture «impressionnisme»", p. 181.
- 24) EC, "La ressemblance", p. 493.
- 25) EC, "Peinture «objective» et peinture «impressionnisme»", p. 182.
- 26) EC, "La ligne de vie 1", p. 112.
- 27) Micheal Draguet, *Magritte tout en papier*, Musée Maillol — Fondation Dina Vierny, Paris, 2006, p. 178.
- 28) 1948年11月12日付, マグリットからイオラスへの書簡. CR2, p. 154., 1948年11月21日付, イオラスからマグリットへの書簡. CR2, p. 154.
- 29) 1948年6月16日付, マグリットからルイ・スキュトネールへの書簡. CR2, p. 167.
- 30) マグリットが「あなたが「ルノワールのな」と呼ぶ時代は終わりました。」と書簡に記していることから, 彼が手法の変化に自覚的だったと言えるだろう。1948年11月27日付, マグリットからイオラスへの書簡. CR2, p. 155.
- 31) マネの絵画のタイトルを冠した作品は, 《オランピア》(1948年) [CR#639], 《ローラ・ド・ヴァランス》(1948年) [CR#657], の2作品である。《オランピア》はそのタイトルの通り, マネの《オランピア》(1948年)の主題に基づいて, マグリットの妻, ジョルジェットと思われる裸体の女性が, ヴーナスの象徴である貝殻を腹部にのせて横たわっている絵画である。《ローラ・ド・ヴァランス》も同名のマネの絵画(1948年)に基づいていると考えられるが, マグリットの絵画では, マネの絵画の女性とは異なって, 石に右手をつく裸婦が描かれている。マグリットの絵画とマネと絵画との近似性はタイトル以外には見受けられないため, マグリットはマネに捧げられたボードレールによる同名の四行詩を基にしたとも言われる。(CR2, p. 411.) また, 上記の絵画と近い時期に描かれた《小石》(1948年) [CR#656] は, 胸を露わにした女性の上半身を描かれた構図, 女性が画面左に視線を向けているポーズがマネの《胸をはだけたブロンズ娘》(1878年)と共通していることから, マネの絵画との関連がシルヴェスターによって指摘されている。(CR2, p. 410.)
- 32) 7回の内訳は, 「ジョルジュ・ブラック」(1936年), 「生命線1」(1938年), 「ジェームズ・アン

- ソールへのオマージュ」(1945年),「アマンタリスム宣言(草稿)」(1946年),「美的快楽」(1947年),「題名について」(1967年),1966年6月4日付,マグリットからフーコーへの書簡.
- 33) 1966年6月4日付,マグリットからフーコーへの書簡. EC, (*Lettres à Michel Foucault*), pp. 640-641.
- 34) EC, "Georges Braque", p. 92.
- 35) EC, "La ligne de vie I", p. 104.
- 36) 注31)に挙げた3作品である.
- 37) EC, «Le plaisir esthétique...», p. 255.
- 38) EC, "Georges Braque", p. 92.「《外観(l'apparence)》に与えられた重要性は,《印象主義者》の画家たちによってまだ信じられている.彼らは,彼らが観察した場所ですぐに主題を提示する現実的な色を(画面に)固定することを熱望する.この現実の直接的な観察は,伝統的画家が見逃してきた,あるいは彼らによって無視できると思われてきたニュアンスに気づくことを可能にする.そして《点描主義》の画家は,色の分解と,ある特定の空気の独特の振動によって,(それを画面の中に)位置づける試みをさらに推し進めるだろう.」[()内引用者]
- 39) Xavier Canonne, *Le Surréalisme en Belgique 1924-2000*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2006, p. 295.
- 40) マグリットは次のように「類似」と「相似」の概念を説明している.「私に思えるところでは,例えばグリーンピースはお互いのあいだに相似の関係を持っており,その関係は眼に見えるもの(色,形,寸法)であると同時に眼に見えないものでもあります.偽物と真物などについても事情は同様です.「もの」はお互いのあいだに類似を持たず,相似を持つか持たぬかのどちらかなのです.(...)類似しているということは思考だけの持前です.思考はそれが見,聞き,あるいは識るところのものであることによって類似するのであり,世界がそれに差し出すところのものにそれはなるのです.」1966年5月23日付,マグリットからフーコーへの書簡. 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,一九八六年,一〇一〜一〇二頁.
- 41) フーコー,同掲書,一〇七頁.
- 42) 1952年から1956年の期間,マグリットは友人のマルセル・マリエンらとともに「自然に基づく地図(*La Carte d'après nature*)」という名の雑誌を発行していた.この雑誌は主に絵葉書の体裁を取り,表にマグリットの絵画,裏にその絵画に関する短いテキストが記されていた.
- 43) 《誘惑者》の裏面には,「卵と鳥かご,船と水,バラと剣,ピアノと指輪,(...)」といった「親和力」,すなわち「類似」の組み合わせの例が掲載されていた. "*La Carte d'après nature*", n. 7, octobre 1954, EC, «*L'œuf et la cage...*», p. 395.
- 44) Sylvester, *op.cit.*, p. 381.
- 45) 《赤いモデル》(1935年)[CR#382]は,人間のくるぶし丈の革製のブーツの先端が,人間の足に変化している作品である.このタブローのことをイオラスは「マグリットらしい」,「神秘的で詩的」な雰囲気を持つ作品だとして高く評価し,マグリットに「ルノワールのな」作品を作るのをやめて,《赤いモデル》のような作品を再び作ってほしい」と,書簡で嘆願するほどだった.しかし,彼はこの作品を美術的視点から評価したというよりも,《赤いモデル》がニューヨークの画廊や美術収集家から人気を博した作品だったため,ビジネス面での思惑からマグリットに上記のような助言をしたと見られる.1948年11月21日付,イオラスからマグリットへの書簡. CR2, p. 154.
- 46) 1948年11月27日付,マグリットからイオラスへの書簡. CR2, p. 155.

Magritte's Searching of "Painting his Thought"

——A Study on the Reevaluation of his "Sunlit Surrealism"——

Yuuna TONEGAWA

Graduate School of Human and Environmental Studies,
Kyoto University, Kyoto 606-8501 Japan

Summary The works of René Magritte, who is Belgian surrealist, before May 1948 are told that they differed from after May 1948, because between 1943 and 1948, Magritte painted the pictures with the "impressionist" way, not his ordinary way. This period which was called "sunlit surrealism" by Magritte was thought that it is a different nature through his career of the painting. However, if we look his "sunlit surrealism" works with the view of "painting his thought", it seems the alteration of his style at May 1948 was only on the surface of his works, and it appears that there is a common point of his "sunlit surrealism" works and after the "sunlit surrealism" works.

So that, this thesis aims to clear the continuity of Magritte's works between before and after May 1948, by the examination of his statement for the works, and the research of his "sunlit surrealism" thoughts.