

オブジェに支配される人間

——ルネ・マグリットの絵画におけるブルジョワ階級芸術批判——

利根川由奈

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）は、共産主義思想への傾倒をうかがわせるようなタブローを多く描いてきた。ここでいう共産主義思想とは、プロレタリアート革命の奨励、ブルジョワ階級の批判、西洋合理主義批判といった広い意味での革命思想を指す。

中でも《赤いモデル》¹（1935年）（図1）は、頻繁に共産主義思想や社会主義リアリズムと結び付けられてきたタブローである。なぜなら、このタブローのタイトルが共産党のシンボルである赤旗を、主題である靴が肉体労働者を想起させると考えられてきたためだ。たとえば、《赤いモデル》の第二作目を見た鑑賞者は、「（……）マグリットがこのタブローとそのタイトルによってわからせようとしているのは「私たちは皆、足である」ことだと非難して、マグリットを激しく罵倒した²」と言う。

このようなマグリットの共産主義的制作に着目した研究は、ジョゼ・ヴォヴェル『ベルギーのシュルレアリスム』³（1972）によって先鞭をつけられ、クリストフ・グルネンベルグ編『マグリット：AからZ』⁴（2011）まで行われてきた。だがこれらの研究では、1943年から1947年の期間にマグリットがベルギー共産党に向けて制作した、プロレタリアート革命の喚起と、反ナチス思想の流布を目的としたポスターを対象として、マグリットと共産党との関係を考察する内容が大部分であった。そのため、マグリット自身の共産主義に対する思想の内実は、今まで注目されてこなかったと言えよう。

第二次世界大戦前後に知識人や文化人の多くが共産主義に傾倒し、アンドレ・

1 《赤いモデル》は、全部で16のバージョンがあり、1934年から1953年に渡って制作された絵画であるが、本論文では1935年の第二作の作品を主題におく。なぜなら、このタブローがのちにアンドレ・ブルトン著『シュルレアリスムと絵画』（1947年）の第二版の表紙になったことによって、《赤いモデル》とその作者マグリットの名を世界に知らしめたタブローであるためだ。

2 Magritte, René. éd. Blavier, A., *Écrits Complets*, Paris, Flammarion, 1979, pp.310-311, n.3.

3 Vovelle, José. *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972.

4 Grunenberg, Christoph and Pih, Darren ed., *Magritte A to Z*, Tate Publishing, 2011.

ブルトンを中心とするシュルレアリスム・グループも 1930 年代から革命思想を保持していたことを考えると、マグリットの共産党への協力は特筆すべき行動ではないように見えるかもしれない。しかしながら、マグリットの親しい友人であり、マグリットとともにブリュッセルのシュルレアリスム・グループを牽引したシュルレアリストのポール・ヌジェがベルギー共産党の創立メンバーであったことは、マグリットの制作活動と、マグリットと共産主義の関係の両者に大きな影響を与えたと考えられるだろう。加えて、マグリットが 1952 年にベルギー共産党を離党したあとも共産党の後方支援を行っていたこと⁵を踏まえれば、マグリットは一時的に共産主義的思想を抱いていたのではなく、継続してその思想を念頭に置いていた可能性が浮かび上がる。そのため筆者は、マグリットの共産主義的制作の意図を明らかにするため、従来は共産主義との関係はないと考えられてきたマグリットのタブローを対象として、マグリットの共産主義思想を掘い出す必要があると考えた。

よって本論文では、マグリットが考えていた共産主義的絵画とは何かを、オブジェに支配される人間の表象を描いた彼のタブローの検討を通して明らかにすることを主眼に置く。

続く 1 章では、マグリットの《赤いモデル》に見られる人間の足と靴の関係について、ジャック・デリダのマグリットへの言及に着目した上で考察する。2 章では、マグリットにとってオブジェの社会的役割の剥奪とは何を表すのか、を彼の絵画と言説を通して検討する。3 章では、マグリットのタブローに見られるオブジェによる人間の支配の表象を、彼のブルジョワジーの芸術に対する考えとの連関を通して検討していく。そして最終的に、マグリットのタブローにおける共産主義思想とは何かが明確になると考える。

1. 足と靴の結合

本章では、マグリットのタブローと言説の両面から、《赤いモデル》に見られる人間の足と靴の関係はどのようなものか、を考察する。

はじめに、《赤いモデル》について検討しておきたい。タブローの画面中央に配置されたくるぶし丈の靴は、ありふれた茶色の革靴のように見えるが、靴のつま先部分から甲の半分ほどにかけて人間の男性のものだと思われる足に変化している。また、靴紐がほどかれ、靴の内部の空洞部分が露見することによって何者かに履かれていた痕跡を示すことから、この表象が人間の足の断片ではなく、「1

⁵ *Ibid.*, p.43.

足の靴」として描かれていると考えることができる。背景は木目がしっかりと判別できる木製の壁が置かれている。靴が置かれた地面はくすんだ茶色の土であり、靴の左側部分には小石が数個転がっている。

次に、マグリット自身の《赤いモデル》についてのコメントを見てみよう。それによって、マグリットがこのタブローに何を見出していたかが明確になるだろう。

靴の問題は、どんなに野蛮で残忍な事物であろうとも、習慣の力によって、まったく作法にかなったものであると認められてしまうことを証明している。我々は、《赤いモデル》によって、人間の足と靴との結合が、まさに怪物的におそろしい習慣にほかならないことを、強く感じ取ることができる⁶。

上記の言説から、マグリットは足と靴の結合は自然発生的な行為でなく、人間の進化の過程で生まれた習慣にすぎないと考えていたことがわかる。だが本来靴は、足を傷つけないため、快適に歩くため、煌びやかに飾るため、といった何らかの「目的」に沿って作られた道具であったはずである。マグリットの描く靴が、こうした「目的」を考慮に入れた上で描かれた表象であることは、彼の他のタブローにおける靴の表象を見ても明らかであろう。

たとえば、マグリットのタブロー《閨房哲学》(1947年)(図2)では、《赤いモデル》の革靴のヴァリエーションと呼べるようなハイヒールの表象が描かれている。《閨房哲学》は、後方にハンガーに掛けられ、女性の乳房の浮かび上がった白いシュミーズ(女性用下着)が、画面中央の机の上に先端部が人間の足に変化した銀色のハイヒールが描かれている。ここで注目すべきは、《閨房哲学》におけるハイヒールの先端の足は、爪にピンク色のペディキュアが施されていることから、ハイヒールを履く女性の足だと考えられる点である。つまり、靴と結合している足は、その靴の所有者、もしくは靴を履いている人間の足だと思われる。では、《赤いモデル》における足はどうだろうか。《閨房哲学》の足と比較した場合、《赤いモデル》の足の爪の彩色は施されておらず、反対に少し汚れているように見える。また、美術史家デイヴィッド・シルヴェスターは《赤いモデル》の靴を「ベケットや、チャップリンが履くような⁷」靴、と形容していることから、シルヴェスターはこの靴を男性用のものだと捉えていたことが窺える。このことから、《赤いモデル》における靴は男性用であり、その足は男性の足だと推測できるだ

6 *Ibid.*, p.205.

7 Sylvester, David. *Magritte*, London, Thames and Hudson, 1992, p.392.

ろう。

以上のように、マグリットが描く靴は、その靴を履く人間を想像した上で描かれていると思われるのである。言い換えれば、靴を履く人間の存在が想定され、その性別によって靴の種類が描き分けられていることから、マグリットは靴の「目的」、つまり何者かに履かれることを前提とした靴を想定した上で描いた、といえるだろう。さらに言えば、この靴は一見、人間のくるぶし部分で切断された足の部分のようにも見えるが、マグリットはそうではなく、道具として靴を描いた、といえるだろう。

しかしながら、《赤いモデル》において注目すべきなのは、この絵画において靴は使用されていない点である。つまり、マグリットは靴が「道具」として使われる可能性を示唆しながらも、実際には使われていない状態を描いているのである。

このことは、デリダが示した靴の三重の無用性を想起させるだろう。デリダは、「返却〔もろもろの復元〕、ポワンチュールにおける真理の」⁸という論考において、ヴィンセント・ヴァン・ゴッホの《1足の靴》(1886年)(図3)とマグリットの《赤いモデル》の間に、一つの連関を見出して次のように述べた。

——足に対して完全にぴったりの満たされた靴には、もはや靴紐はなく、眼に見えるような結び目も、穴も鳩目もない。

——マグリットの「赤いモデル」(原文ママ)におけるようにね。(……)

——そうは言っても「赤いモデル」はこのおとり罠を模倣し、錯乱へと反転させているのだ。そうは言っても彼はその足＝靴を踵のところで切断しているのだ、そしてこの頸部の線、背景の板の規則的な水平線と、さらには額縁の線に加えられたこの線によって、彼は、この一足の短靴、立ち上がる(何に向かって?)一足の短靴、今のところ使用されていない一足の短靴、空っぽの頸部を持ち(ひとつの手本からもうひとつへと異なる仕方)で紐を解かれ、こうして比較すべきものとしてヴァン・ゴッホの証拠物件を引用するこの一足の短靴は、それらの証拠物件の我有性の代補物とは異なる、それらの消耗の再来とは異なるのだということを示しているのだ。それらの寡黙さは専門家をして、ハイデガーがヴァン・ゴッホの絵についてそう言った

8 Derrida, Jacques. *La Vérité en Peinture*, Paris, Frammarion, 1978 (デリダ、ジャック『絵画における真理 下』阿部宏慈訳、法政大学出版局、1998年)

ように「それは語った」と言わせずにはおかない。

デリダはこのように、マグリットの《赤いモデル》がヴァン・ゴッホの《1足の靴》を引用した絵画だとの見解を述べるが、《1足の靴》とは少し異なった意味付けを《赤いモデル》に与えている。それはどういうことかを具体的に検討する前に、デリダが《赤いモデル》と比較したヴァン・ゴッホの《1足の靴》と、このタブローが巻き起こした美学的論争について触れておこう。それによって、デリダがマグリットとヴァン・ゴッホのどの点に相違を見出したのかが明確になるだろう。

ヴァン・ゴッホの《1足の靴》は、屋外と思われる地面の上に一對の靴が置かれている絵画である。この靴は、その質感から茶色の革製のように見え、靴ひもはひどく絡まりあっている。加えてこの靴は、全体的に汚れが付着している点や、全体に皺がよっている点から、新品ではなく、長く使いこまれた靴のように見える。加えてこの絵画の特徴は、全体的に暗めの色彩で描かれており、霏がかかったように画面が不明瞭なことである。そのため、落ち着いた、というよりも、どんよりとしたもの悲しい印象を観る者に与える。

この絵画はのちに、哲学者マルティン・ハイデガーと美学者メイヤー・シャピロの間の論争を呼んだ。まずハイデガーは、『芸術作品の根源』¹⁰において、この絵画を議論の中心に据えて、芸術における真理の在り処について鋭い指摘を示した。ハイデガーは、この靴から大地の労働を見て取れる点に着目し、この靴の所有者を農夫だとみなして、この靴の表象から当時の農夫の労働の厳しさや生活の貧しさを見出した。そして最終的に、この靴が示す問題は、道具存在の「有用性」と、それによってもたらされる「信頼性」であると結論づける。しかしシャピロは、ハイデガーが「農夫の靴」と断定したこの靴は農夫の靴ではなく、ヴァン・ゴッホ自身の靴であることを綿密な調査によって突きとめ、ハイデガーの論理の誤りを指摘した。シャピロはその上で、この絵画における靴はヴァン・ゴッホ自身の自画像として捉えるべきだという自論を展開する。デリダは明言を避けながらも、両者の議論が靴の「帰属」に依っている点で両者の議論は同じ土俵にある、との見解を示し、「帰属」とらわれずにタブローと向き合う視点を提示した。

では、ヴァン・ゴッホの《1足の靴》に関する議論を簡単に追ったところで、議論を本筋に戻そう。マグリットとヴァン・ゴッホのタブローを比較すると、両者の構図は非常によく似ていることに気がつく。具体的には、靴が地面の上に、

9 Ibid., p.223.

10 Heidegger, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart : Philipp Reclam jun, 1960 (ハイデガー、マルティン『芸術作品の根源』関口浩訳、平凡社、2008年)

靴紐がほどかれた状態で置かれているという配置、靴が茶色い革でできており、くるぶし丈であるという靴の形象、タブローの中心に一對の靴が置かれた場面を描いているという絵画の構図の三点で両者は共通していると言えよう。つまり、マグリットとヴァン・ゴッホのタブローに共通性を見出すこと自体は難しくないと考えられる¹¹。しかし、デリダが両者に見出した共通点は、上記のような理由からではないと思われる。なぜなら、デリダの《赤いモデル》への言及は、《1足の靴》に見られる「無用性」との連関で描かれていると考えられるためだ。デリダは《1足の靴》における「無用性」を、以下に示すように三つの異なるレベルから暴いた。その三点とは、一点目は、タブロー内の靴が（タブロー内の人間によって）履かれていない状態であること、二点目は、タブロー内の靴は靴の表象なので、鑑賞者はこの靴を実際に履くことができないこと、三点目は、このタブローは靴を描いたものであるが実際には美術館の壁に掛けられるだけで使用されないこと、である。つまりデリダは、この「三種の無用性」を《赤いモデル》にも見出したのではないかと考えられる。なぜなら、《赤いモデル》にも「三種の無用性」があると考えられるためだ。一点目については、ほどかれた靴紐の描写によって何者かに履かれた痕跡を提示しているため、あえて「履かれていない」瞬間を描いたと考えることができる。二点目と三点目については、ゴッホのタブローと同じ理由で無用性を持つと言えるだろう。

ではここで、デリダがマグリットとヴァン・ゴッホの間に見出した差異について検討してみよう。上記で検討したように、デリダが両者に見出した共通点はその「無用性」だと考えられる。しかし、デリダが見出した差異もまた、この「無用性」にあると思われる。なぜなら、デリダはヴァン・ゴッホのタブローに「三種の無用性」を見出したが、マグリットのタブローには「四種の無用性」を見出したのではないかと考えられるためだ。「四種の無用性」とは、《1足の靴》に見られる三つの異なるレベルでの「無用性」に加え、《赤いモデル》は、人間の

11 本文で述べたように、《赤いモデル》と《1足の靴》には多くの共通点が見受けられるものの、マグリットは《赤いモデル》の制作にあたって《1足の靴》を引用した、あるいは参考にしたという趣旨の発言はしていない。(cf. Sylvester, David. *René Magritte catalogue raisonné* (以下 CR と省略), vol.2, Sotheby Parke Bernet Pubns; p.202) 加えて、マグリットはファン・ゴッホについて次のように述べている。「私はファン・ゴッホのタブローに関して感じることはほとんど何もない。今、こうしてファン・ゴッホについて私が語っているのは、彼のタブローに関して何か書くことを要求されているからであって、もし私が実際にそう感じたのではないなら、〈彼のタブローに〉夢中になった〉とはとてもではないが言えない。」(1955年5月8日付のガストン・ブル宛のマグリットの書簡, Magritte, René, éd. Blavier, A., *Écrits Complets* (以下 EC と省略), p. 404.) このことから、マグリットがファン・ゴッホのタブローを意図的に引用した可能性はないと考えられるだろう。

足と靴が同一化しているがゆえに、人間の足の機能が靴によって取って変わられ、無用化することを示すと考えられる。デリダが、《赤いモデル》は「それらの証拠物件の我有性の代補物とは異なる、それらの消耗の再来とは異なるのだということを示しているのだ」と述べたのは、《赤いモデル》が「無用性」の問題を《1足の靴》と共有しながらも、その射程が《1足の靴》よりも広いことを示していると考えられるだろう。

以上のように、《赤いモデル》における足と靴の接合とは、両者の同一化によって、足の役割が靴によって剥奪されることであるとわかった。

2. 社会的価値の剥奪

前章では、デリダの議論を参照しながら、《赤いモデル》の靴が足の役割を剥奪することによって足を無用化することを明らかにした。だがここで新たな疑問が浮かび上がる。マグリットは、なぜ足の役割の剥奪の表象を描いたのか、である。

そのために、《赤いモデル》と共通しているとマグリット自身によって語られたタブロー、《個人的価値》(1952年)(図4)について検討していく¹²。それによって、マグリットが《赤いモデル》で足の役割の剥奪を描いた意図が明確になるだろう。

マグリットは、《個人的価値》が、非常に鈍感か、あるいは不安感に慣れてしまっている鑑賞者以外のあらゆる鑑賞者を気分悪くさせる効果のあるタブローだと述べた上で、《赤いモデル》について次のように語っている。

私のタブロー《赤いモデル》は、1930年から32年に描かれたものだが¹³、今は受容されているものの、発表当時はかなり多くの人々の気分を悪くさせた¹⁴。

以上の言葉から、マグリットが鑑賞者の気分を悪くさせる点で《個人的価値》と《赤いモデル》の間に連関を見出していたことがわかる。しかし、マグリットが両タブローに見た「気分を悪くさせる」という共通点は、いったい何によって

12 1952年10月15日付のアレキサンダー・イオラス宛てのマグリットの書簡、CR, vol.4, p.192.

13 この年代はタブローの実際の制作年とは異なるため、マグリットによる誤植だと思われる。cf. *Ibid.*, p.192.

14 *Ibid.*, p.192.

もたらされるのだろうか。

では、この疑問を明らかにするため、まずは《個人的価値》を検討していこう。このタブローは、ベッドやクローゼットなど生活に必要な家具があることから人間が暮らしていると思われる部屋の中で、日常的なオブジェが巨大化して配置された作品である。画面左端のベッドの上には、ベッドの大きさと比べてはるかに大きいべっこう柄の櫛が壁に寄りかかるようにして立っている。ベッドの下部のカーペットの上には、本来の大きさよりも巨大なマッチが、画面中央にはガラス製と思われる巨大なグラスが配置されている。グラスの右隣には化粧用のコンパクトがカーペット上に置かれている。コンパクトの後ろには、前面が鏡張りになった、ベッドと同じ比率で描かれたと思われるクローゼットが置かれ、その上部には化粧用のブラシが置かれている。また、直接描かれてはいないが、クローゼットの鏡を注視すると、室内の右側の壁には窓があることがわかる。そして、この部屋は室内であるにも関わらず、屋外を思わせる青い空と白い雲の壁紙で覆われている。このタブローにおいて巨大化している道具の特徴は、全て人間が手に持って使用する道具であることだ。ベッドやクローゼットといった家具は部屋の大きさに対して正常な比率で描かれていることと比べると、道具の大きさの奇妙さに鑑賞者の視線が誘導されていると言えるだろう。

このタブローについてマグリットは、アメリカの画商アレキサンダー・イオラスに宛てた手紙の中で次のように語っている。

社会の中の個人は、たとえば、櫛が出来事との一定の結合を許された「記号」となるために、それなりの考慮を必要とする。その出来事とは、個人が社会の広範囲を考慮した上でのマナーに基づいてふるまうことによって、社会の中でなんとか行動するような場を指す。というのも、櫛は髪を梳かすためのものとして製造され、売られる、などされるためである。私のタブローでは、タブロー内のこの櫛（そしてその他のオブジェも同様に）は確かにその「社会的役割」を失っており、櫛は豪華で無用なオブジェと化している。そしてこのオブジェは、あなたが言うように、鑑賞者に「どうしてもできない感情」を抱かせ、鑑賞者の気分を悪くさせるかもしれない。そしてこれこそが、タブローの有効性の証明なのである¹⁵。

このマグリットの手紙からは、《個人的価値》のオブジェは巨大化によって、「社会的役割の剥奪」、すなわち無用化され、鑑賞者を「気分悪くさせる」効果を

15 *Ibid.*, p.192.

生むことに、マグリットが自覚的だったことがわかる。上記で明らかになった《個人的価値》の特徴は、《赤いモデル》と接続して考えられるだろう。すなわち、マグリットが《赤いモデル》で足の役割の剥奪の表象を描いた理由は、社会的な足の役割の剥奪のためだと思われる。しかし、マグリットが《赤いモデル》の最初のヴァージョンを描いた際に既にこのような目的をもって描いていたとは必ずしも言えないだろう。それは、冒頭で引用したマグリットの《赤いモデル》に対するコメントからも窺える。なぜなら、マグリットはこの時点で、習慣に対する危機感を鑑賞者に与える、という効果については確信を得ていたと推測できるが、その危機感は何によってもたらされるのか、という点については明言を避けているためだ。つまり、1934年の時点ではその危機感を生み出すための方法論をぼんやりとしか保持していなかったのではないか、と思われる。だが、マグリットが《個人的価値》へのコメントで、鑑賞者を「気分悪く」させるためにオブジェの無用化を図ったと明言したことと、1953年に《赤いモデル》のヴァージョンを二作制作したことを考慮してみよう。このことから、彼は危機感を与えるための方法としてオブジェの無用化を行うという方法を1952年の段階で確立させたと考えられるのではないだろうか。

よって、《個人的価値》の表象と、マグリットの言説を検討すると、マグリットが鑑賞者の「気分を悪くさせる」ためにオブジェの無用化を意図的に行ったと考えることができるだろう。すなわち、鑑賞者の「気分を悪くさせる」のは、オブジェの無用化だったと思われる。

加えて、《個人的価値》にはオブジェの無用化以外にも、特徴を見出すことができるだろう。それは、オブジェによる人間の追放である。なぜならこのタブローでは、巨大化したオブジェによって室内という人間の居住空間が支配され、人間の居場所が奪われることが示唆されているためだ。この特徴は、《個人的価値》と同時期に制作された《リスニングルーム》(1952年)(図5)でより顕著に表れていると考えられるため、次にこのタブローの検討を行いたい。

《リスニングルーム》は、部屋の中に緑色の巨大な林檎が置かれたタブローである。この林檎は、部屋の床と天井、そして左右の壁に触れそうなため、かなりの大きさであることがわかる。部屋には向かって左側の壁に窓があり、窓からは屋外の風景が見て取れるが、林檎は窓よりも大きく描かれている。この窓から入ってくる外光を受けて、林檎の画面左側は明るめの色調で描かれているのに対し、画面左側は暗く不鮮明に描かれ、床に影を落としている。

そしてこのタブローの特徴は、シルヴェスターが指摘するように、林檎が「空

間を不法に占有する侵略者であり、空間を支配する力を持っている¹⁶⁾ オブジェとして描かれている点であろう。言い換えれば、巨大化した林檎によって空間が支配されることによって、鑑賞者は人間が室内から追い出されているかのような印象を受けるのである。

以上の検討から、《赤いモデル》マグリットが靴による足の役割の剥奪を描いたのは、オブジェによる人間の支配を表すためだったことが明らかになった。

3. ブルジョワジーへの警鐘

前章では、《赤いモデル》での足の役割を剥奪するオブジェの表象は、オブジェによる人間の支配を表わすことを示した。本章ではその検討を受けて、マグリットがなぜオブジェを使って人間の支配を描いたか、について考察していく。

まずはじめに、人間の支配が表象されていると思われるマグリットのタブロー《欲望の角》(1960年)(図6)の例を見てみよう。

このタブローでは、女性の体に沿った形のドレスが二枚、身体を持たない状態で描かれている。画面中央のドレスは木製と思われる台の上に体を画面向かって左側に向けて腰かけ、右手は膝の上に置き、左手の肘から上を上げている。座ったドレスの後方のドレスは、前方のドレス同様、左側に体を向けて立っているが、左手を少し上に上げて、前方のドレスの肩に手を置こうとしているように見える。これらの2枚のドレスは石で造られたバルコニーの中におり、このバルコニーは海に向かって広く開かれている。このタブローの二枚のドレスのポーズはエドゥアール・マネの《バルコニー》(図7)の画面中央の二人の女性のポーズと同じであると見られ¹⁷⁾、このタブローの構図も《バルコニー》の構図を鏡写しにしたものだと考えられる¹⁸⁾。加えて、これらのドレスもマネの《バルコニー》に描かれたドレスと似ていることから、マネが描いたような、19世紀の典型的なブルジョワジーのドレスだと考えられるだろう。

このタブローについてマグリットは、「2人の女性のドレスは、ドレスが覆うだろう女性の身体よりも可視的に現前している¹⁹⁾」と説明しているが、この2枚の

17 Sylvester, David. CR, vol.4, p.319.

18 マネの《バルコニー》は、鑑賞者の視点は屋外にあり、バルコニーにいる3人の人物を経由して屋内へと誘導されているが、《欲望の角》の構図は、それと正反対の構図である。鑑賞者は屋内から2枚のドレスを見ており、その背景には広い海と空が提示されている。両者の構図だけでなく、色彩的な対比が鮮明な点にも注目すべきだろう。《バルコニー》の背景の屋内が薄暗く、ぼんやりと描かれているのに対し、《欲望の角》の背景は、空と海の描写であるため、鮮やかな色使いで描かれている。

19 1960年6月13日付のポール・コリネ宛てのマグリットの書簡、*Ibid.*, p.319.

ドレスは透明人間によって着用されているかのように描かれている点に注目したい。具体的には、座っているドレスの膝がまるで人間に着られている状態のように見える点や、曲げられた左手の肘部分によった皺などである。加えて、《閨房哲学》でのシュミーズがハンガーに掛けられた状態で提示されていたことと比較すれば、これらのドレスは立体的に、身体があるべき部分が空洞として描かれているために、オブジェによる人間の支配を表すと考えられるだろう。そしてマグリットは、このタブローによって、通常は人間の従属物として存在しているオブジェが人間に反旗を翻す様子を比喩的に示し、ブルジョワジーへの警鐘を鳴らそうと試みたと考えられる。

なぜなら、ベルギーのシュルレアリストでマグリットの友人であるポール・ヌジェの《赤いモデル》に対するコメントからは、オブジェと人間の関係性の変化が人間を脅かす可能性が見て取れるためである。

私たちの同胞と私たち自身との間に私たちが維持する関係は、現在私たちに義務付けられている社会的条件によって根本的に腐敗していること—この考察は明確に本質を突いている。しかしながら、その関係は、日常的なオブジェと私たちとの関係にまでこの腐敗が達したことには、これまで注意されてきたとは思えない。私たちが私たちの忠実な下僕だと信じていたこれらのオブジェは、こっそりと、だが危険なまでに私たちの領域を脅かしているのである。

《赤いモデル》は、警鐘を鳴らしているのだ²⁰。

ヌジェが上記の文章でオブジェを「下僕」と表現している点に着目すれば、プロレタリアートをオブジェ、ブルジョワジーを人間のアナロジーとして考えることができるだろう。そのため、ヌジェの言う「警鐘」とはブルジョワジーに向けたものだと考えられる。

加えて、マグリットは「ブルジョワジーの芸術」（1939）という論考において、次のように語っている。

（ブルジョワジーの芸術を攻撃するための）策略の本質は、世界と人間の通常関係を歪めることであり、その方法は、オブジェをそれ自身の使用方法によって使うことではなく、完全に奇妙なモチーフとして使うことである²¹。

20 Nougé, Paul. *René Magritte (in extenso)*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 1977. p.38.

21 « L'art Bourgeois », EC, p.132.

この言説から明らかになるのは、マグリットがブルジョワ的芸術に対抗するために、オブジェから本来の役割を奪った上でモチーフとして使うという制作方法を選択していたことである。ここでマグリットが指す「ブルジョワジーの芸術」とは、ブルジョワジーが好む芸術である。そして、その内実は非常に空虚なものであるにも関わらず、芸術作品の人気や名声によって「良い」と認識された芸術だと思われる。そのことは、彼の次の言及からも明らかであろう。

ブルジョワジーのための芸術に対して認められる特別な価値は、文化的側面に関する、完全に異なる階級の興味を圧することによって構築された美学的理念の虚栄を容赦なく暴露する²²。

ここでマグリットが、ブルジョワジーの芸術の特徴として「異なる階級の興味を圧すること」と認識していたことも、注目に値するだろう。つまり、彼はブルジョワジーの芸術に反抗する際、この特徴を変えるべき点と捉えていたと考えられる。

以上の検討から、マグリットがオブジェによる人間の支配を描いたのは、現代社会におけるブルジョワジーの芸術の在り方に対して警鐘を鳴らし、芸術の現状を変えるためだったと思われる。

4. おわりに

以上の検討から、マグリットのタブローにおけるオブジェによる人間の支配とは、ブルジョワジーの芸術に警鐘を鳴らすことだとわかった。そして彼の共産主義思想とは、オブジェの本来の用途を奪うという制作手法を用いて、ブルジョワジーの他の階級に対する意識を変えることであると明らかになった。

では最後に、マグリットの日常的オブジェの扱いが、ブルトンとどの点で異なっていたのか、を確認しておこう。美術史家のダレン・ピーは、オブジェのサイズを極端に大きくする、本来見えるべきものを見えなくさせる、など、実際の見え方と違う状態でオブジェを描くことによって合理的な論理を蝕むマグリットの制作は、シュルレアリスムの根本的な狙いと一致する、と指摘した²³。ピーの言う「シュルレアリスムの根本的な狙い」を、革命思想だと理解するなら、彼の指摘

²² *Ibid.*, p.132.

²³ Grunenberg, Christoph and Pih, Darren ed., *Magritte A to Z*, p.162.

は達観を示すと言える。なぜなら、マグリットがシュルレアリストとして理解されるのは、ブルトンらパリのシュルレアリストによってもマグリットがこの狙いを共有していると考えられてきたからだ。マグリットのタブローが同時代のシュルレアリストから評価されていたことは、ブルトンが著書『シュルレアリズムと絵画』の第二版出版に際して、『赤いモデル』を表紙にしたことから窺えるだろう²⁴。

だが、両者のオブジェに対する位置づけは、実質的に大きく異なると考えられる。たとえばブルトンは、日常的オブジェの中に別のオブジェの存在を見出す、という体験をしているものの、その内実は大きくマグリットの体験とは異なる。ブルトンの体験とは、パリで蚤の市に出かけた際とあるスプーンを見つけ、それを見つめる内に「シンデレラの靴」というスプーンの新たな「潜在的な生」を見出す、という体験である²⁵。だがブルトンのこの体験は、あくまで自身の欲望をオブジェに投影したものであるという点で、人間中心主義に依拠したオブジェの扱いだと言えるだろう。この点でブルトンは、オブジェの存在を強化することによって現在のブルジョワジーの在り方を変えようと試みたマグリットと、表面的にオブジェに対する狙いを共有していたように見えても、その内実は大きく異なっていたと言えるだろう。

このようなマグリットのオブジェの扱いは、ブルトン率いるパリのシュルレアリズム・グループが共産主義と芸術の合一を目指しながらも目的を果たせなかったこととは対照的に、両者の合一についての一つの可能性を示唆したと言えるだろう。

[図版リスト]

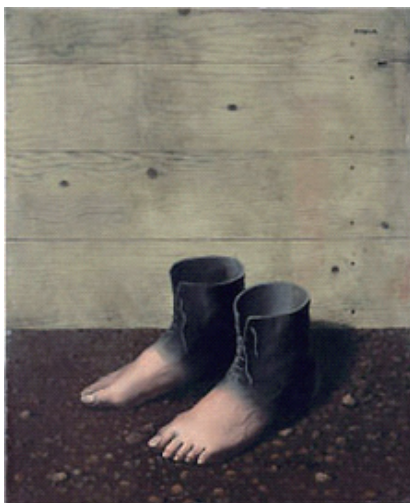
・図 1 : Magritte, René. 《Le modèle rouge (赤いモデル)》1953、カンヴァスに油彩、38 × 46cm、Foltis Bank, Bruxelles

・図 2 : Van Goch, Vincent. 《Paires de souliers (1 足の靴)》1886、カンヴァスに油彩、37.5 × 45cm、Van Goch museum, Amsterdam

24 1945 年 7 月 2 日付けのエリザおよびアンドレ・ブルトン宛のデュシャンの書簡 (ed. Francis M. naumann et Hector Obalk, *Affectionately, Marcel: The Selected Correspondance of Marcel Duchamp*, 2000, Ghent-Amsterdam, Ludion Press, pp.248-249., letter no.161. フランシス・M. ナウマン、エクトール・オバルク編『マルセル・デュシャン書簡集』北山研二訳、2009 年、白水社、281-282 頁、書簡 No.161) によると、ブルトンはデュシャンの助言通りにマグリットの《赤いモデル》を表紙に採用したという。

25 Bréton, Andre. *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1937 (ブルトン、アンドレ『狂気的愛』笹本孝訳、1988 年、思潮社)

- ・図 3 : Magritte, René. 《La philosophie dans le boudoir (閨房哲学)》1947、カンヴァスに油彩、81 × 61cm、Private collection, Washington D.C.
- ・図 4 : Magritte, René. 《Les valeurs personnelles (個人的価値)》1952、カンヴァスに油彩、80 × 100cm、Collection Harry Torczyner, New York
- ・図 5 : Magritte, René. 《La chambre d'écoute (リスニングルーム)》1952、カンヴァスに油彩、45 × 55cm、The Menil Collection, Houston
- ・図 6 : Magritte, René. 《Les cornes du désir (欲望の角)》1960、カンヴァスに油彩、116 × 89cm、Private collection
- ・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 1)



(図 3)



(図 2)



(図 4)

(图 5)



(图 6)



(图 7)

