

ルネ・マグリットの絵画における 組み合わせの方法

——親和力による組み合わせの同一性と差異について——

岩野 彩果

1. はじめに

ルネ・マグリットは、事物の組み合わせによって、多くの絵画を制作した。1920年代の、とりわけ、マグリットがシュルレアリスム的な作品を制作するようになる1925年以降では、横たわる女性とその上空を漂う海ガメを描いた《冒険の衣服》(1926)⁽¹⁾や、暗く険しい崖に馬が付ける鈴を花として神秘的に咲かせた《深淵の花》(1928)⁽²⁾が思い浮かぶ。あるいは、言葉とイメージを組み合わせたもので、パイプの絵と、その下に書かれた文、「ceci n'est pas une pipe.」(「これはパイプではない」)で構成された《イメージの裏切り》(1929)⁽³⁾も思い浮かぶ。マグリットがその独自性を確立していく1930年代であれば、鳥かごの中の巨大な卵を描いた《選択的亲和力》(1933)⁽⁴⁾をはじめ、扉と穴を合体させた《予期せぬ答》(1933)⁽⁵⁾や靴と足を結合させた《赤いモデル》(1935)⁽⁶⁾、一枚の葉を木として換喩的に描く《巨人の女》(1935)⁽⁷⁾、雪山と鷺を重ね合わせた《アルンハイムの領土》(1938)⁽⁸⁾など、数多くの作品が制作された。第二次世界大戦下の1940年代では、マグリットは、1943年から1947年の間にこれまでと異なる印象主義的な画風による作品を制作したが、その中で、鳥と葉を組み合わせて一体化させたモチーフが頻繁に登場しており、その1つに《宝島》(1942)⁽⁹⁾がある。1950年代以降になると、人參と瓶を組み合わせた《説明》(1952)⁽¹⁰⁾や指輪にピアノをくぐらせた《幸福な手》(1953)⁽¹¹⁾、開いた傘の上の水の入ったグラスを載せた《ヘーゲルの休日》(1958)⁽¹²⁾、平原に置かれた巨大グラスが大量の雲を集める《心の琴線》(1960)⁽¹³⁾など、再び、新たなテーマ

で組み合わせによる作品が制作された。そして、1949年から晩年にかけては、繰り返し制作されたもので、地上の夜の風景に対して空は昼間の青空を描き、昼と夜を共存させた《光の帝国》(1954)⁽¹⁴⁾がある。

以上のように、マグリットは、あらゆる事物を組み合わせることで作品を制作してきた画家であると言える。そんなマグリットが、1930年代になってから考案した独自の組み合わせの方法が、親和力によって対象を結びつける方法である。その方法は、少しずつかたちを変えながら、それ以降のマグリットの作品制作において継続していくことになる。マグリットは、親和力による組み合わせの方法について、1938年11月にアントワープ王立美術館で行われた講演「生命線」⁽¹⁵⁾で詳細かつ包括的に語った。以下、その着想のきっかけとなったマグリットのエピソードである――

1936年のある夜に、私は鳥が眠る鳥かごが置かれた部屋で目覚めました。すばらしい間違いによって、私は、鳥かごの中で鳥が消失し、卵に入れ換わるのを見ました。私はそこで思いがけない詩的な新しい秘密を手に入れました。というのも、以前は、衝撃は二つの異なる対象の出会いによって引き起こされていたのに対して、私が感じたその衝撃はまさに鳥かごと卵という二つの対象の親和力によって引き起こされたからです⁽¹⁶⁾。

マグリットは、鳥かごの中の鳥が卵に入れ換わるのを見たという錯覚の体験をきっかけに、親和力によって対象を結びつける方法を思いついた。この方法は、鳥かごと卵のように、本来的に近い関係にあるもの同士を組み合わせながら、衝撃をもたらすというものである。それは、以前の制作方法⁽¹⁷⁾とは異なるものだという。なぜなら、それ以前は、異なるもの同士を組み合わせることで衝撃をもたらしていたからである。この、異なるもの同士を組み合わせることで衝撃をもたらす方法は、ロートレアモンの「解剖台の上の、ミシンと雨傘の偶然の出あいのように美しい」の言葉のような、互いにかけて離れた異なる事物同士が、それらにとって関係のない異なる場所で出会う、まさにエルンストのコラージュに代表されるような典型的なシュルレアリスムのデペイズマンにおける考え⁽¹⁸⁾である。親和力における組み合わせの方法は、そもそも本来的に関係のあるもの同士を組み合わせるものであるため、それが以前の組み合わせの方法と

異なるということは、典型的なシュルレアリスムにおけるデペイズマンの組み合わせの方法とも、異なる組み合わせの方法であると考えられる⁽¹⁹⁾。たとえば、美術評論家のスージー・ガブリクも、マグリットのこの方法における衝撃と驚きは、より厳密で、意図的で、コントロールされたものであるとし、困惑させるような方向感覚の喪失（デペイズマン）はもはや適用できないという考えを著書で述べている⁽²⁰⁾。そして、マグリットが発展させていくこの方法について、ほかのシュルレアリストが使用した自動的で偶然による方法よりも、前もって計画された、よく考えられたものととらえている⁽²¹⁾。マグリットが独自の組み合わせの方法によって、衝撃や驚きをもたらし、絵画によって現実をつくり変えることで、シュルレアリスムに貢献していたとしても、典型的なシュルレアリスムによる組み合わせの方法、そこからもたらされる感覚（いわゆるデペイズマン）とは区別する必要があるだろう。

そうして、マグリットは、その着想のきっかけとなった錯覚以降、鳥かごと卵のような親和力による結びつきが、それ以外の対象の間でも可能であるかを探求していくこととなる。そして、以下のような方法にたどり着く――

私は、それ以降、鳥かごと以外の対象が同様に私に、――それらの対象に固有でありながら、それらに完全に前もって運命づけられているようなそんな要素に光に当てることによって――卵と鳥かごとがそれらの結合によって生み出すことができた同じ明白なポエジーを啓示できるかどうか探求しました。私は、私の探求の過程で、発見すべきこのような要素、それぞれの対象と漠然と特別に結びついたこのようなものを前もっていつも知っていましたが、この認識は私の思考の奥底で忘れられていたようであったと確信を得ました。

この探求がそれぞれの対象に唯一の正しい答えしか与えることができなかったので、私の探求は、問題に対する解答の追求と似ていました。それについて、私は三つの条件を得ていました。つまり、対象、私の意識の闇の中でその対象と結びついたもの、そしてこのものが到達しなければならなかった光です⁽²²⁾。

マグリットは、鳥かごと卵のような親和力による組み合わせは、本来的に関係のあるもの同士を組み合わせているため、それらにあらかじめ運命づけられている要素によって、生み出されるものであると考えている。そして、その組み合わせは、マグリットにとって、前もって知っているものの、思考の奥底にあ

るもので、気づいているが意識されていないようなことで、それに光を当てる必要があると考えていると思われる。このような組み合わせを探求している過程で、それぞれの対象に唯一の正しい答えしかなかったために、マグリットは、それが問題に対する解答の追求に似ていると理解し、問題に対する解答としての方法にたどり着く。それは、ある対象を問題として取り上げ、それと結びつけるのにふさわしいもう1つの対象を見つけ、その2つを組み合わせ、解答として絵画で示すということだろう。そこから、親和力における組み合わせの方法は、問題に対する解答の探求となり、それを絵画によって示すという方法へと発展していく。以降、マグリットの絵画は、基本的にある問題に対する解答という方式で描かれるようになる。

マグリットは、「生命線」においても、この方法に関する例として、多くの作品⁽²³⁾を挙げている。例に挙げられた作品に対して、デイヴィッド・シルヴェスターは、マグリットは実際、そのすべての作品において、親和力を証明しているわけではなく、一貫して示そうとしていることは、その絵がある問題に対する固有の解答であるということであると指摘する⁽²⁴⁾。確かに、たとえば、その1つ、《火の発見》(1934)⁽²⁵⁾は、木の板の上にある、紙と卵と鍵が燃えているというものだが、マグリットによれば、「二つの石のかけらの衝突によって炎を生み出した原始人が持ったのと同じ感情を知るとの特権」⁽²⁶⁾を与えてくれるというものである。その特権的な感情を私たちに示してくれるという意味で、問題の解答としては成立するようにも思われるが、組み合わせとして見たときに、選ばれた紙と卵と鍵の関係性が不明であるため、親和力として成立するかどうかはあいまいであるように思われる。鳥かごと卵のような親和力的な結びつきから、問題に対する解答へと発展させているならば、やはり問題に対する解答を示すことがより重視されていると言えるかもしれない。実際、マグリットは、「生命線」で、窓の問題、家の問題、海の問題、雨の問題など、あらゆる問題⁽²⁷⁾を取り上げている。

さて、親和力あるいは問題に対する解答による方法の作品制作においては、事物同士は、さまざまな形で操作され、描かれる。その操作の仕方について、それがどのようなものであるのかを理解するためには、作品そのものをよく見ていく必要がある。これまでに大まかな分類がなされている。その操作方法は、

たとえば、換喩（木を一枚の葉で表す）、逆転（人魚を逆転させて、上半身を魚の頭、下半身を人間の脚として描く）、転倒（上空から雨が降るが、雲は地上を這う）、ヘーゲルの弁証法的（傘の上に水の入ったグラス）、ダブル・イメージ（鷲の形をした山）、正反対なものの組み合わせ（地上は夜、空は昼間）、メタモルフォーズ（靴が足になりかける）、内部と外部の関係を逆転させ、壊す（部屋の中に家がある）、内部と外部の区別をなくす（部屋の内部にある窓の前に置かれた絵と窓から見える外の風景が重なり、つながる）など、さまざまである⁽²⁸⁾。しかし、このように、描かれた対象同士にだけ注目し、それがどうであるのかということの言及にとどまり、絵画そのものに注目がされていることが少ないように思われる。それぞれの作品における事物の組み合わせについての特徴を、作品そのものをしっかりと見ることで明らかになることはあるだろうか。

本稿では、親和力による組み合わせであり、問題の解答として示された、その方法における初期の作品である、《選択的親和力》(1933)、《透視》(1936)⁽²⁹⁾、《予期せぬ答》(1933)、《赤いモデル》(1935)を取り上げ、その組み合わせ方がどのようなものであるのかをより詳細に見ていく。これらの作品を取り上げる理由としては、これらが、その同一性、共通点、関係の近さから組み合わせされた対象同士であったとしても、その対象間には、差異があるということに気づかされるからだ。それらの組み合わせは、同一性だけでなく、差異も含むものであり、その両方が表われる。その同一性、近さから結びつく対象同士は、その差異によって、どうなるのだろうか。特にその差異に注目して作品を見てみよう。

2. 時間差

《選択的親和力》[図1]は、鳥かごと卵を組み合わせている。1933年に描かれたこの作品は、親和力による、あるいは問題に対する解答としての絵画の制作方法の出発点とされる⁽³⁰⁾。先に引用した、講演「生命線」でマグリットが語った1936年の、鳥かごの中の鳥が卵に置き換わるという錯覚を絵画化したものである。以下、作品を詳しく見てみよう。

これは、部屋の中にある鳥かごと、その中に入れられた卵が描かれた絵画で

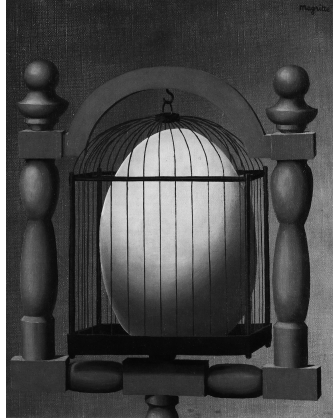


図 1

ある。マグリットのその錯覚体験は、夜の出来事のために、全体的に暗い色調なのだろう。画面いっぱいに、大きく、卵の置かれた鳥かごだけが描かれており、その存在がかなり強調される。それをとにかく見てほしいという意図が感じられ、観者は、その状態に没頭し、注目することになるだろう。

鳥かごは、本来、鳥を中に入れて置くものだが、その鳥は存在せず卵だけが置かれている。鳥が卵を産み、それが孵化すれば鳥になることを考えると、卵だけがそこにあること自体は、それほど不思議ではない。むしろ、鳥が、魚あるいは靴に置き換えられること⁽³¹⁾と比べれば、鳥かごと卵は、偶然的でも恣意的でもなく、本来的に近い関係にあるため、自然だろう。2つは、鳥を通して結びつく関係だ。それらは、その中に鳥を閉じ込めるという点で同じである⁽³²⁾。しかし、関係のあるもの同士の鳥かごと卵であったとしても、鳥不在の鳥かごの中に巨大な卵だけが置かれた状態には驚かされる。これこそが親和力による組み合わせの方法なのである。本来的に関係のあるもの同士（鳥かごと卵）を結びつけながらも、それを日常とは少しずらして、つまり、巨大な卵が置かれた鳥かごとして示すことで、衝撃をもたらすというものだ。

私たちは、鳥かごの中の卵が示されることで、おそらく初めて、鳥かごと卵の共通点を意識させられるだろう。鳥かごと卵が鳥を閉じ込めるという点で同じであるということについて、それが示されれば、なるほど、と思うのだが、

それを普段考えることがなく、気づきそうで気づいていない。それに気づかせてくれるような組み合わせ方である。

ところで、なぜ、これほどまでに卵は大きくなってしまったのだろうか。卵があまりにも巨大化してしまったために、その大きさは、鳥かごにも匹敵するほどで、卵は窮屈そうである。本来ならば、卵が小さいときに、孵り、鳥かごの中で、鳥が成長し、大きくなる。卵が孵ることなく、卵のまま大きくなる可能性もあるだろうが、この場合は、その共通点を考えると、巨大化することで、卵がそのまま鳥かごとしての機能を果たしている可能性も指摘できる。しかし、鳥かごはたいてい、孵化した鳥を閉じ込めるものであるのに対して、卵は孵化する前の鳥を中に含むものであり、違いがある。そこには、時間的な差が存在するだろう。その時間軸を壊しているのだろうか。さらに、鳥を中に閉じ込める鳥かごに、同じ役割の卵を置くことで重複が生じるが、その2つには時間差があるため、異なる時間が同時に表されているのではないだろうか。

この作品と似ており、時間の違いを感じる作品として、卵を見て鳥を描く自画像で、1936年に描かれた《透視》[図2]がある⁽³³⁾。これは、卵と鳥の関係であるため、より直接的である。これも親和力と考えてよいだろう。

髪をしっかりと整え、スーツを着たおなじみの姿のマグリットが、イーゼルに立て掛けられたカンヴァスの前に座っている。絵筆を持つ彼の右手はカンヴァスに向けられ、左手には絵の具の載ったパレットを持っている。まさに、作品



図2

を制作している最中である。

さて、マグリットの視線は、隣にあるテーブルの上に置かれた卵に向けられている。どうやら、その卵を見ながら絵を描いているようだが、実際にカンヴァスに描かれているのは鳥である。そこには、完成間近と思われる、羽を広げて今にも飛び立ちそうな鳥の姿が描かれている。マグリットは、卵を見ながら鳥を描いているのだ。なぜなのだろう。おそらく、通常、私たちならば、卵を見ながら卵を描いたり、鳥を見ながら鳥を描いたり、というように、観察対象をそのままに描くことを想像するだろう。仮に、テーブル上の卵の色や形態等を変えて、見たままの状態の卵を描かなかったとしても卵を描き、このように、卵を見ながら鳥という別の対象を描くことは考えないのではないか。しかし、これは画家の自画像である。卵を見て、成長した鳥の姿を想像する力、つまりその先を見越す力、そして卵を鳥に変えられる力、そんな画家の力を示し、自らの画家としてのあり方を示していると考えられる。

親和力の組み合わせとしてはどうだろうか。卵と鳥は本来的に密接な関係にあるため、親和力による組み合わせである。密接どころか、卵が孵化して鳥になることを考えると、姿こそ異なるものの、長期的に見れば、卵と鳥は、結局は同一の存在とも言える。ただ、即座に卵が鳥の姿になるわけではない。卵は時間をかけて成長し鳥の姿になるため、その間には時間差があり、卵と鳥は異なる時間軸にあるはずだ。それゆえ、画面上の、テーブル上の卵と絵の鳥とでは、それぞれ異なる2つの時間が存在することになるだろう。その2つの間にある時間の差、成長の過程を一気に飛び越えてしまう。本来的に密接な関係にある卵と鳥であるが、日常的な考えと少しずらして、時間を無視して卵を鳥として描くのが、親和力による描き方であり、それは画家の想像力によって可能になるだろう。

3. 機能差

扉と穴を組み合わせた《予期せぬ答》(1933) [図3] は、《選択的親和力》と同時期に制作された、親和力による組み合わせの方法の初期作品であり、その探求過程で生まれた問題に対する解答として提示された絵画でもある――



図 3

とびらの問題は、人が通過することができる穴を喚起しました。私は、《予期せぬ答》において、ある部屋の中の閉じたとびらを示しました。そのとびらには不定形の穴があり、その穴が夜を見せます⁽³⁴⁾。

マグリットは、扉という問題に対して、穴という解答を示した。どのような意味なのだろうか。作品を見てみよう。

ある部屋の閉じた扉に、確かに、不定形だが、人が通過することができるほどの大きな穴が開いている。閉じた扉はその穴によって、大部分が開かれた状態になっており、もはや閉じている意味がないほどだ。開いた穴から部屋の中を確認することができるが、暗闇のために中の様子まで見ることはできず、部屋の床が少し見える程度で、もどかしい状態になる。構成としては、《選択的親和力》と同様に、画面全体に穴の開いた扉だけが大きく描かれ、問題とその解答を示すことに専念した飾り気がなく、無駄のないものだ。

扉は出入り口だが、穴も同様に、出入り口または戸口ととらえられる側面がある⁽³⁵⁾。それならば、扉と穴は、共に出入りを可能にする開口部であるという共通点があり、その意味で同じ役割を果たす。この同様の機能によって、扉と穴は合体し、それほど不自然さもなくはまる⁽³⁶⁾。しかし、扉と穴には違いもある。扉は、出入り口（開口部）としてそこを通過することができるだけでな

く、隔てることができるという点で重要である。それは、一方で、開くことで内側を見せ、中に入ることができるが、他方で、閉じることで内側を隠し、遮断することもできる。扉は、反対の2つの機能を併せ持つ。しかし、その2つを同時に行うことはできず、両立はし得ない。それに対して、穴は、一度開いたら、基本的に塞いだりしない限り、開いたままで、隠すことはできない。むしろ、穴は、隔たりを無くす、隠れていたものを露わにし、見せるという点で重要な意味を持つ。機能として穴は、一方的である。扉と穴は、出入りを可能にする開口部という共通する機能によって結びつくが、その2つの間にある違いによって、扉は閉じているのに開いているという倒錯状態が生まれるとも言えるが、本来は両立できない扉の、開けることと閉じること、見せることと隠すことの両立を可能にしてしまうのではないだろうか。

扉と穴は、親和力による組み合わせのため、2つは共通する機能を持つ近い関係として結びつくのだが、その2つが持つ機能差によって、扉は閉じているにもかかわらず開いた状態になり、通常、同時にできない扉の2つの機能が両立した状態を作り出すことになる。

4. 感覚差

《赤いモデル》(1935) [図4] は、人間の足と靴を組み合わせで描いた絵画である。木目板の壁を背景に、小石が一面に広がったごつごつとした地面に、一足の靴が置かれている。この靴は、靴紐が解かれ、靴紐と靴の上部が傷んでいるように見えるため、だれかによって履かれたものだと感じさせる。もちろん、現時点ではだれも履いていない状態で置かれた靴である。しかし、靴の甲から爪先にかけての部分が人間の足になっている。靴と足が一体化してしまっているようだ。靴と結合した足の部分は、血管が見えるものの、血の気がなく、浅黒く、その黒っぽい靴の色のようにくすんでおり、靴と足は同化しつつある。このような靴と足の結合は、《閨房哲学》(1947)⁽³⁷⁾ においても示される。こちらは、ハイヒールの爪先部分が足となっているもので、女性用の靴とわかるが、《赤いモデル》の場合は、その見た目から判断すると、男性用の靴と思われる。



図 4

それにしても、なぜ、靴と足は結合してしまったのだろうか。靴は、足の形に合わせた履物であり、雨や寒さ、危険物などから足を保護し、より快適に歩けるように助ける、足にとって役立つものだろう。あるいは、《閨房哲学》のようにハイヒールであればなお、それにお洒落の意味が加わるだろう。そのため、靴と足はとても近い関係にあると言えるが、それらを一体化し、見慣れた日常からずらすことで、観者に衝撃を与える、親和力による組み合わせの方法である。マグリットは、この靴と足の結合を、靴の問題に対する解答として描いた――

靴の問題は、いかにして最も恐ろしい事物が不注意によって完全に無害であるとみなされるのかということを明らかにします。《赤いモデル》のおかげで、人間の足と靴の結合が実際には怪物的な習慣であることを感じさせてくれます⁽³⁸⁾。

マグリットの言及から、靴と足の結合は、習慣の力によるものだということがわかる。靴は、文明の発達によって後天的に作られたものであり、もともとは存在しなかったものである。それが靴の誕生とともに、靴を履くことが習慣となり、そのこと自体に疑いを向けることはほとんどないだろう。その疑うことのない習慣がやがては、靴と足の一体化という恐ろしい状態を招く。ただ当た

り前のように靴を履くうちに、靴と足は互いに馴染んでいき、一体化していく。それどころか、靴は足に取って代わり、足の役割を剥奪する⁽³⁹⁾。

靴がもしそのまま足でもあるならば、靴は足を覆う必要が無くなり、覆われているはずの足は露わになる。地面はごつごつしているため、靴で覆われていない足は、保護されず、痛くはないのだろうか。習慣によって密接な関係になり、結びつく靴と足は、互いによく馴染んだ状態である。そんな状態にある靴と足は、その間にある差を失う。つまり、本来ならば、靴を履いていない裸足の状態のときと、靴を履いた状態のときとでは、地面に触れたときの感覚（触覚）に違いがあるはずだが、一体化した靴＝足は、2つの状態のときの足の感覚が同じになっているのではないだろうか。それゆえ、ごつごつとした地面でも、痛くはないのかもしれない。

足と靴の結合は、その一体化によって、通常、感じるはずの、感覚差を無くしてしまう。これによって、私たちは、普段、注意を向けることのない習慣の恐ろしさを知る。私たちが当たり前だと思っていることが、実際は当たり前ではないことに気づかされ、それに危機感を感じ、注意を向ける必要があることに気づくだろう。

5. おわりに

以上、《選択的親和力》、《透視》、《予期せぬ答》、《赤いモデル》の4作品を見てきた。《選択的親和力》における組み合わせには、時間における差がある。鳥かごと卵は、鳥を中に閉じ込めるという同一性によって結びつく一方で、2つは、鳥が生まれる前あるいは鳥が生まれた後にそれを閉じ込めるという点で、異なる。鳥かごと卵は同一性によって結びつくが、その差異によって、異なる時間軸が同時に示された状態になる。《透視》における組み合わせも同様に時間における差がある。卵と鳥は、結局は同一の存在であるが、急に卵が鳥になるわけではなく、そこには成長する時間の過程が必要であり、卵と鳥とでは時間差がある。卵と鳥は、異なる時間軸に存在するため、画面上には異なる2つの時間が存在することになるが、その時間の違いを画家の想像力によって一気に乗り越えてしまうというものだ。《予期せぬ答》の組み合わせで問題となるの

は、機能における差である。これは、扉と穴が出入り口であるという共通点によって結びつくのだが、その間にある機能の違いによって、扉は閉じているにもかかわらず、開いた状態が生じ、扉の両立し得ないはずの2つの機能を同時に可能にしてしまう。《赤いモデル》の組み合わせには、感覚における差の問題が含まれる。靴と足は近い関係にあり、靴を履くという習慣の当たり前さによって、疑うことが無くなることで一体化するが、靴をはいた状態と裸足の状態とでは地面を踏んだときの感覚が異なるはずである。しかし、靴と足が一体化し、互いに馴染むことで、あるはずの感覚の違いが無くなり、同じになってしまうのだ。

これら4作品に見る親和力による組み合わせは、その同一性、共通点、近さによって結びつくもの同士であり、関係のあるもの同士であるが、同時にその間にある差異も示されるというものであった。親和力による組み合わせは、その関係における近さや共通点に注目しがちであるが、同時に表われる差異についても見逃せないものであるように思われる。なぜなら、その同一性によって結びつくもの同士がその差異によって、異なる時間を同時に表したり、時間軸を越えたり、両立できない2つの機能を両立させたり、逆にあるはずの感覚の差を無くしてしまったりと、通常とは異なる状況を作り出すことに一定の役割を果たしているからである。それゆえ、これらの組み合わせは、同一性によって結びつく対象同士をどのように操作して組み合わせるのかということだけでなく、その差異によってどうなるのかも重要であると言えるだろう。さらに、同一性（関係における近さ）と差異という、反対の要素の両方を同時に画面上に表出させているのならば、対立するもの同士を同時に示す・共存させるというマグリットの1つ特徴⁽⁴⁰⁾をここに見ることができるのではないだろうか。

そして、これらの絵画は、日常において、私たちが気づきそうで気づいていないことに気づかせるという点で意味がある。よくよく考えて見てみると、鳥かごと卵、扉と穴は、共通する機能があることがわかりそうであるのだが、絵画を見ることで、初めて私たちは、その共通点について意識させられる。あるいは、靴と足のように、当たり前であることが実は当たり前でなかったことを思い出す。それらに気づくことで、私たちは、これまでと日常の見方が変わる。この意味において、マグリットの親和力による組み合わせの絵画は、シュルレ

アリスムのデバイズマン、つまり違和感、不安、混乱、奇妙さ、気分の悪さのような感覚以上のものである。しばしば、混乱するような世界をつくり、私たちを戸惑わせることに留まりがちなシュルレアリスムにおいて、親和力による組み合わせは、私たちの見方を変えることで、現実を変える可能性があるように思われ、現実の見方を変えようとしたシュルレアリスムにある意味で貢献しているのではないだろうか。

マグリットは、組み合わせによって多くの作品を制作してきた。マグリットの絵画における組み合わせ方を見ていくことで、ほかにも明らかになることがあるだろうか。また、制作年代によってその組み合わせ方はどのように変化していくのだろうか。稿を改め、今回取り上げた作品以外の組み合わせも見ていく必要があるだろう。たとえば、そのかたちが似ていることから重ね合わせた、鳥と葉の組み合わせによる《宝島》や山と鷺を組み合わせた《アルンハイムの領土》や人参を瓶に見立てた《説明》は、どうであり、シュルレアリスムの、とりわけダリの、ダブル・イメージ⁽⁴¹⁾とはどのように関係しているのだろうか。また、1950年代以降の親和力における組み合わせ方は1930年代の頃と比較し、どう変化するのだろうか。そしてまた、1950年代にマグリットによって頻繁に使用されるようになる、独自の意味を持つ類似⁽⁴²⁾による組み合わせは、どのようなものであり、親和力とどう関係するのだろうか。次稿以降の課題としたい。

註

- (1) ルネ・マグリット《冒険の衣服》1926年、油彩・カンヴァス、80×120.2cm、DIC 川村記念美術館蔵。
- (2) ルネ・マグリット《深淵の花》1928年、油彩・カンヴァス、54×73cm、個人蔵。
- (3) ルネ・マグリット《イメージの裏切り》1929年、油彩・カンヴァス、62.2×81cm、ロサンゼルス・カウンティ美術館蔵。
- (4) ルネ・マグリット《選択的親和力》1933年、油彩・カンヴァス、41×43cm、個人蔵。

- (5) ルネ・マグリット《予期せぬ答》1933年、油彩・カンヴァス、81×54cm、ベルギー王立美術館蔵。
- (6) ルネ・マグリット《赤いモデル》1935年、油彩・カンヴァス、74×50cm、ストックホルム近代美術館蔵。
- (7) ルネ・マグリット《巨人の女》1935年、油彩・カンヴァス、73×60cm、個人蔵。
- (8) ルネ・マグリット《アルンハイムの領土》1938年、油彩・カンヴァス、73×100cm、個人蔵。
- (9) ルネ・マグリット《宝島》1942年、油彩・カンヴァス、60×81cm、ベルギー王立美術館蔵。
- (10) ルネ・マグリット《説明》1952年、油彩・カンヴァス、46×35cm、個人蔵。
- (11) ルネ・マグリット《幸福な手》1953年、油彩・カンヴァス、50×65cm、個人蔵。
- (12) ルネ・マグリット《ヘーゲルの休日》1958年、油彩・カンヴァス、60×50cm、ヒラリー&ウィルバー蔵。
- (13) ルネ・マグリット《心の琴線》1960年、油彩・カンヴァス、114×146cm、個人蔵。
- (14) ルネ・マグリット《光の帝国》1954年、油彩・カンヴァス、146×113.7cm、ベルギー王立美術館蔵。
- (15) René Magritte, « La Ligne de vie », 1938, *Écrits complets*, édition et annotée par André Blavier, Flammarion, 2009, pp.103-113. (以下、*Écrits complets* は EC と略す。)
- (16) *Ibid.*, p.110.
- (17) 親和力による方法を着想する以前の、1925年から1936年の間の制作方法 (EC, p.110.) についても、生命線では語られる。それによると、作品は、「衝撃的な詩的效果の体系的な探求の結果」と言う。その効果をもたらすための方法がデペイズマンであるとし、マグリットは、「流水の上のルイ・フィリップの机」、「堆肥の中の旗」を例に挙げながら説明している。この例は、互いに関連性が見出せないもの同士であり、それと本来関係のない場所に置かれるというものである。

この衝撃的な詩的效果を生み出す方法は、スージー・ガブリクもロートレアモンの2つの互いに離れた実在の偶然の出会いに沿うと述べるように (Suzi Gablik, *Magritte*, Thames and Hudson, 1985, p.99.)、シュルレアリスムが考える典型的なデペイズマンの方法に一致しているだろう。
- (18) マックス・エルンスト「ウイスキー海底への潜行」『絵画の彼岸』巖谷國士訳、河出書房新社、1975年。本稿では、『カルメン修道会に入ろうとしたある少女の夢』巖谷國士訳、河出文庫、pp.199-216に収録されているものを参照した。ここで、エ

ルンストは、自身のコラージュについて論じており、コラージュを、ロートレアモンの詩の一節である、解剖台上のミシンと雨傘を引き合いに出しながら、互いに関係のない事物同士をそれらにとって異質な場所で出会わせることで、デペイズマンの効果を生み出すものであると述べている。

- (19) 本稿では、マグリットの親和力の方法以前と以後の作品の比較、及びシュレアリスムのデペイズマンと思われる作品、とりわけエルンストのコラージュにおけるデペイズマンとの比較によって、組み合わせ方の違いを比較することは興味深く、必要ではあるが、それを目的とはしない。
- (20) Suzi Gablik, *Magritte*, Thames and Hudson, 1985, p.101.
- (21) *Ibid.*
- (22) René Magritte, « La Ligne de vie », 1938, EC, pp.110-111.
- (23) David Sylvester (ed.), *René Magritte Catalogue raisonné* II, The Meil Foundation, Philip Wilson Publishers, 1993, pp.111-112. マグリットが例に挙げた作品については、この箇所に示されている。(以下、*Catalogue raisonné* はCRと略す。)
- (24) CR II, p.17.
- (25) ルネ・マグリット《火の発見》1934年、グワッシュ、墨汁・紙、10.6×16.2cm、個人蔵。
- (26) René Magritte, « La Ligne de vie », 1938, EC, p.111.
- (27) *Ibid.*, pp.111-112.
- (28) Suzi Gablik, *Magritte*, Thames and Hudson, 1985, pp.99-123、David Sylvester, *Magritte*, Meil Foundation, 1992, pp.268-286、Didier Ottinger (ed.), *Magritte : the treachery images*, Prestel, 2017, pp.17-18. pp.61-62. pp.183-186. など参照。
- (29) ルネ・マグリット《透視》1936年、油彩・カンヴァス、54×65cm、個人蔵。
- (30) CR II, p.182.
- (31) *Ibid.*, pp.15-16. マグリットは、1937年2月にロンドン・ギャラリーにて親和力における制作方法について初めて公に話した。そこで次のような説明をしている。「私たちは鳥かごの中の鳥のイメージについてはよく知っています。もし、その鳥が魚あるいは靴に置き換えられているならば、関心は高まります。しかし、それらのイメージはとても興味深いかもしれませんが、不運にも偶然的で恣意的です。その決定的な、正確な性質による試験に耐えられるような新しいイメージを見つけることが可能です。これこそが、鳥かごの中の卵を示すイメージです。」
- (32) *Ibid.*, p.182.
- (33) David Sylvester, *Magritte*, Meil Foundation, 1992, p.272. 親和力による、あるいは問題に対する解答としての絵画制作方法は、その着想のきっかけとしてマグリットが語った出来事が1936年であるのに対して、その最初の作品とされる《選択的親

和力》が制作されたのが1933年であり、その間にずれがある。それについて、シルヴェスターは、その着想のエピソードと同じ1936年に、《透視》が制作されたことを指摘している。

- (34) René Magritte, « La Ligne de vie », 1938, p.111.
- (35) CR II, p.16. 1937年のロンドン・ギャラリーでの説明の中で、マグリットは、穴が出口でもあり、戸口でもあると述べている。穴は、そこを通り抜けて出ることができるため、出口として考えることも可能のため、その点で、穴は、扉と似ているということができるだろう。
- (36) *Ibid.* 註31、35と同様、1937年のロンドン・ギャラリーでの説明の中で、マグリットは、次のように述べている。「扉は開けると逆さまの風景へとつながっているかもしれませんが。あるいは風景はとびらに描かれている可能性もあります。しかし、より不当ではない何かを試みてみましょう。扉の隣の壁に穴を開けてみます。穴は出口つまり、戸口でもあります。その2つの対象を1つにすることによって同所に共存させることができます。その穴はとても自然に扉の中にはまります。」
- (37) ルネ・マグリット《閨房哲学》1947年、油彩・カンヴァス、81×61cm、個人蔵。
- (38) René Magritte, « La Ligne de vie », 1938, EC, p.112.
- (39) 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、pp.32-37. 参照。
- (40) たとえば、特に1940年代後半頃から、にマグリットは、正反対の昼と夜を共存させた《光の帝国》を多く描いており、反対のものの同士の組み合わせに関心を持っていた。
- (41) Suzi Gablik, *Magritte*, Thames and Hudson, 1985, pp.119-123. 参照。P.123における分類の中の1つにダブル・イメージがあり、それについて言及されている。
- (42) René Magritte, « La Ressemblance », 1959, EC, pp.493-496. マグリットが考える類似とは、インスピレーションを受けた直接の認識になる思考を意味していると考えられ、その思考を絵画によって可視化するというものであると考えられる。
- あるいは、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、p.60. において以下のように述べられている。「そして、一九三〇年代に頻繁に語られた「親和力」は、一九五〇年代になると「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、鳥と卵といった関連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、直接的に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、そう言い難い。」

利根川は、類似における組み合わせは、規則性があるかは言い難いとし、あいまいにしているが、今後、類似による組み合わせと思われる作品を分析することで明らかになることがあるのだろうか。検討する必要がある。