

## 研究ノート

### マグリット作《囚われの美女》の研究

長谷川 彩\*

永井 繁樹\*\*

#### § 1. 問題設定

イメージの魔術師<sup>1</sup>としばしば称されるベルギーのシュルレアリスト、ルネ・マグリット René MAGRITTE (1898-1967) は、日頃見慣れた物の画像を非日常的に組み合わせることで鑑賞者を驚かせる。彼はデ・キリコ Giorgio de CHIRICO (1888-1978) の《愛の歌》<sup>2</sup>のレプリカに出会うことでシュルレアリズムの道を進むようになり、初期の作品にはその影響もしばしば見られる<sup>3</sup>。マグリットの手法をブルトン André BRETON (1896-1966) は「オートマティックであるどころか、反対にじゅうぶんな熟考にもとづいている」<sup>4</sup>と評している。自由自在に画像を操るマグリットは作品を通して「絵とはいいったい何なのか、見ることはいったいどのような行為なのか、認識するとはどういうことなのか、世界や意味はどのようにしてたちあわれてくるのか」<sup>5</sup>といった問題に常に取り組んだ。

若桑は「懸命な努力によって維持されている平穏な日常の中に、あるとき否応なしに裂け目が現れてくる。それが、マグリットの基本的かつ重要なテーマ」<sup>6</sup>だと語る。われわれは常に自らのフィルターを通して世界を眺めている。そのフィルターとは言い換えれば「先入観」なのだが、これによって辛くもわれわれの平穏な日常生活が維持されている。これに対して、マグリットはわれわれの眼前に「否応なしの裂け目」を突きつけるのである。若桑はここにマグリットの意図を指摘する。

しかし実際のところ、日常が「懸命な努力」によって保たれているというより、われわれは無定見に「先入観」に従い、自らの体験内容を反省などしない、のではなかろうか。だからこそマグリットの作品を観た時に、われわれは違和感や不思議な印象に駆られるのだと言えよう。

マグリット自身、「私は…絵画を世界の認識を深めるためのひとつの道具 instrument にしようとした」<sup>7</sup>と記している。このことから、人間の認識行為を主題としようとしたマグリットの意図がうかがえる。無批判に世界を鵜呑みにするわれわれに根本的再検討を迫るのである。

\* 東海大学大学院文学研究科文明研究専攻博士課程前期

\*\* 東海大学総合教育センター

その取り組みの一つとして、絵の中に絵を描いた一連の作品がある。絵の中の絵、すなはち画中画を伴う作品の中で特に認識行為を問うような作品として《囚われの美女 *La belle captive*》と《人間の条件 *La condition humaine*》の2系列の作品群が挙げられる。画中画の着想はデ・キリコの作品<sup>8</sup>の影響が大きいと思われる<sup>9</sup>が、本稿で取り上げるこれらの作品はむしろマグリット独特の問題意識が反映されているように見える。

## § 2. 「隠す」ということ

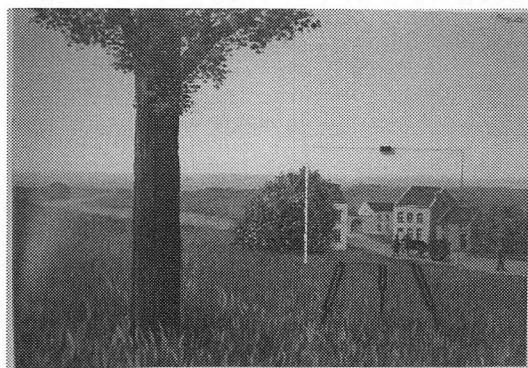
最初の《囚われの美女》【図版1】が制作されたのは1931年である。画面に草原の風景が広がる。左手前に一本の木が、その右隣にキャンバスを載せたイーゼルが見える。鑑賞者は草原をモティーフにした風景画を観ているのだが、その風景の中にキャンバスが立っている。このキャンバスの背後の風景が、キャンバスの置かれた分だけ覆い隠されているのである。

マグリットは〈言葉とイメージ〉<sup>10</sup>の中で次のように語っている。

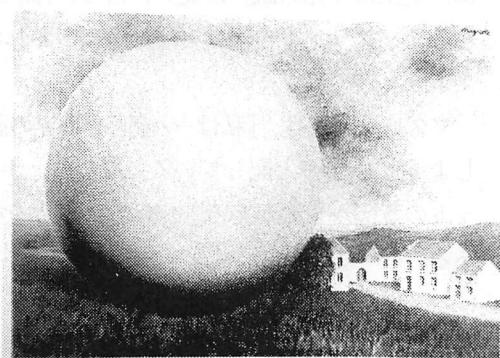
Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui <sup>11</sup>

対象はその後ろに他の対象があるかのように思わせる

キャンバスによって遮蔽されたとしても、鑑賞者はその背後に風景の展開を想定せざるを得ない。シルヴェスターは《囚われの美女》を「この画像はマグリットの関心を常に引いていた問題—ある物が別の物によって隠されること—の典型的なケースである」<sup>12</sup>と指摘する。この意味において視界を遮るものはキャンバスとは限らない。たとえば、《巨大な影》【図版2】は構造上、《囚われの美女》と非常に類似している。《囚われの美女》における手前の木とキャンバスは排除され、その代わりに木の存在した位置に巨大な球体が置かれた。球体はその背後の風景を隠す。この限りでキャンバスも球体も同じ働きをなす。



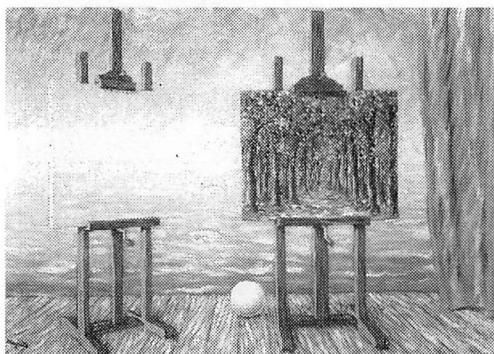
【図版1】



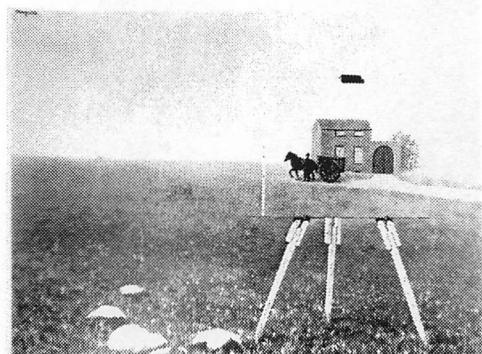
【図版2】

ところが《囚われの美女》のキャンバスはそれ自体一枚の風景画になっている。それは家並みと馬車を引く人物を表わす。この画中の風景画の四辺の描写はキャンバスの周囲に展開する風景とぴったり繋がる。この連続性ゆえに鑑賞者は、イーゼルに載っているのがガラスのような透明な板ではないかという印象さえ抱く。すなわち画中の風景画が、その背後に存在する—鑑賞者の視界から隠され見えなくなっているはずの—風景そのものであるかのようなある種の錯覚を覚える。ところがイーゼルの脚が見えないのであら、イーゼルの脚の手前に物としてのキャンバスが存在することは疑い得ない。つまり鑑賞者が認めるのはあくまで描かれた風景画像にすぎない。この作品では二点の風景画が入れ子状に組み合わされている。その際、画中画の風景が本来の風景画の一まとまりによって隠された—欠落を補填しているかに思われる。無論これは鑑賞者の勝手な思い込みであって、画中画が隠された風景と同一だという保証はない。このような錯覚は画中画が風景と連続性を持つ《囚われの美女》だから引き起こされたのであって、《巨大な影》の球体では生じ得ない。

この事態を最もよく表わすのが1943年に制作された《奇跡的な釣り》【図版3】である。カーテンで区切られた開口部から海と水平線、空が見える。床の上には左右に二台のイーゼル、その上にそれぞれ風景画が置かれている。向かって左側の画中画はその周囲の風景と連続するような海景である。一方、右側の画中画は光を浴びる林を表わす。右の画中画を見る時は周囲の状況から、その背後に画中画のような林の風景があるとは到底思わない。他方、左の画中画を見る時はその背後に画中画と同一の海景が広がっているように思う。《囚われの美女》同様、イーゼルの脚が見えないため、そこにキャンバスが存在することに容易に気付けるにもかかわらず、画中画を風景画とは思わず、むしろ背後の海景を直接覗かせる窓のように感じるかもしれない。この受け取り方の違いは《囚われの美女》と《巨大な影》との間に見出せたのと同じ違いである。この意味で《奇跡的な釣り》は《囚われの美女》【図版1】と《巨大な影》と一枚の絵の中に融合させた作品だと言える。



【図版3】



【図版4】

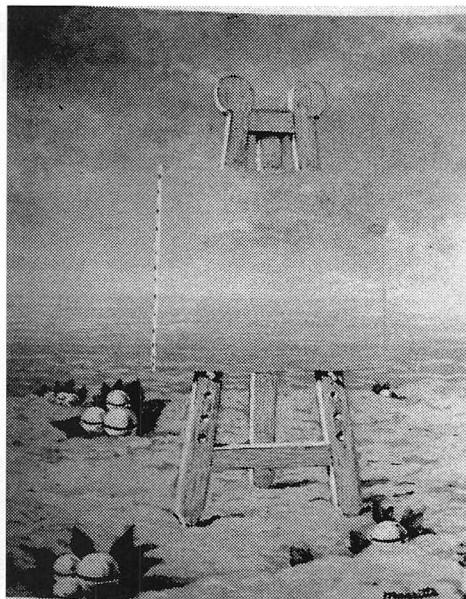
このようにマグリットの描く《囚われの美女》のような画中画は単純に背後の風景を隠すだけでなく、隠しているはずの風景を画像の上で示しているかの如くである。画中画が存在しなければ鑑賞者は単に一点の草原をモティーフにした風景画を観るばかりである。そこに独特的な画中画が導入されることによって、草原の風景がいかに眺められ、そして描かれるかが、問われることとなった。つまり、作品全体を占める本来の風景画はいわば「現実の」風景そのものを意味し、画中画はそれがいかに捉えられるのか、を表わしているのだと解釈できよう。「現実」と「画像」とを突き合わせることによって認識行為を主題化したのである。

### §3. 《囚われの美女》

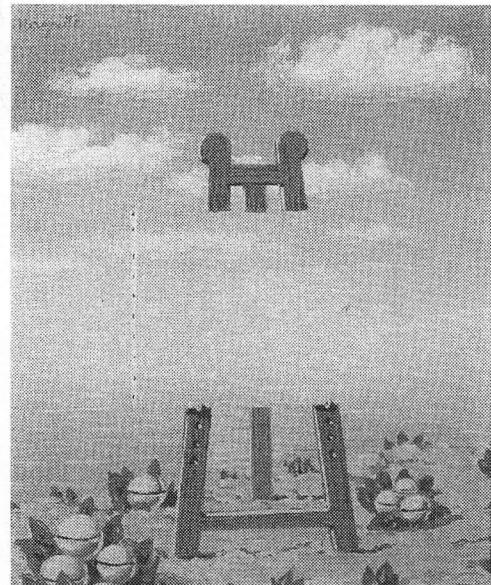
#### (1) 作品群

マグリットが《囚われの美女》と名付けた作品は8点存在する。油彩とグアッシュが4点ずつである。年代順に見ていきたい。

2作目の《囚われの美女》【図版4】は1935年に描かれた。イーゼルとキャンバスの置かれた構図や、画中画に描かれた風景は1931年の《囚われの美女》【図版1】と類似しているが、前作よりシンプルで、家と馬車をズームアップした構図になっている。イーゼルの立つ草原から木々は消え、家も画中画上のもの以外は見当たらぬ。画中画には馬車を引く人、家とその背後の木立ちが見える。この画像とキャンバスの縁に接する「現実の」風景とはこ



【図版5】



【図版6】

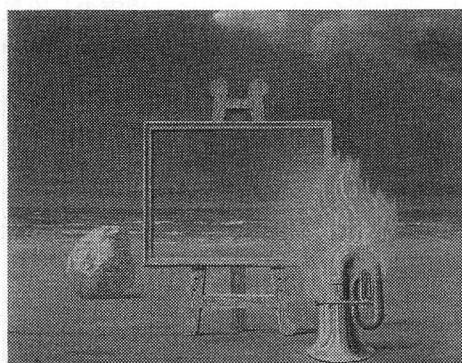
こでも連続性を保っている。それゆえ、家や木、馬車を引く人の画像は「現実の」風景の中に実際に存在するように思われる。あたかもガラス越しに風景を眺めているかのような印象である。しかしキャンバスは視界を遮り、その背後を隠すのだから、キャンバスを移動させた時に現れる風景が画中画と同じだという保証はない。実際に背後に存在する物を確かめる術はない。

1947年にグアッシュで制作された《囚われの美女》【図版5】は舞台が草原から海辺になった。イーゼルの足元には葉の生えた鉈<sup>13</sup>がいくつか見える。画中画は周囲の風景と繋がるように穏やかな海、水平線、空を示す。その翌年に【図版5】とほぼ同じ構図で《囚われの美女》【図版6】が制作された。

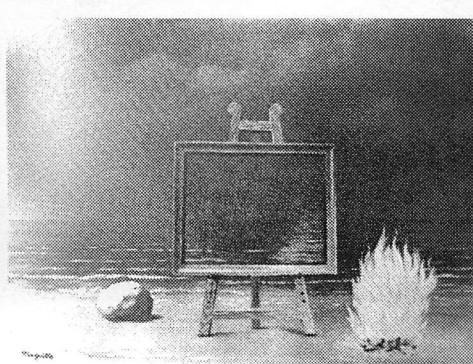
1948年に描かれた《囚われの美女》【図版7】の舞台もまた海であるが、重たい曇り空の下のさざ波を立てる海の見える暗い浜辺である。砂浜には右手前から左奥に向かって、炎を上げるチューバ<sup>14</sup>、イーゼルと額縁に入ったキャンバス、岩が見える。キャンバスは額縁によって周囲の風景と隔絶しているものの、浜辺や海、水平線や曇り空が連続性を保つ。チューバの炎の光がキャンバスに反射され、これがガラス窓などではなくて、確かにキャンバスであることを強調する。ほぼ同じ構図の《囚われの美女》【図版8】がその翌年に制作された。

1950年に制作されたと思しき<sup>15</sup>《囚われの美女》【図版9】は【図版7】や【図版8】同様、浜辺が舞台である。右手前の燃えるチューバがたき火に変えられ、左奥の岩はひと回り小さくなった。画中画には海、水平線、曇り空が例によって周囲の風景と連続するように描かれ、右下角はたき火の光に照らされている。

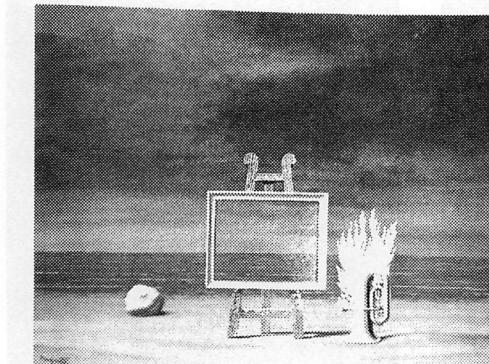
なお、マグリットは最晩年に《囚われの美女》【図版10】と題される作品を残してい



【図版7】



【図版8】



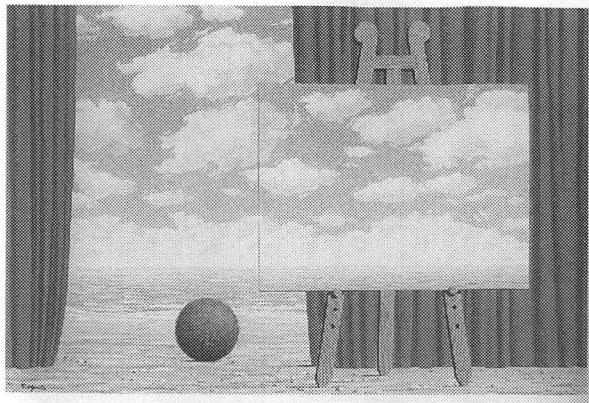
【図版9】

る。《囚われの美女》【図版9】から17年、§3で述べる《人間の条件》作品群から5年の期間を経てから取り組まれた作品である。これについては§4で論じる。

## (2) 画題の意味

ところで、《囚われの美女 *La belle captive*》という画題にもかかわらず、美女は画面のどこにも描かれていません。この画題は何を意味するのだろうか。

《囚われの美女》作品群に共通して登場するのは風景を描いた画中画である。だとすれば、「囚われの美女」とは「キャンバスに囚われた風景」と言い換えられよう。風景をキャンバスの上に写し出すのはその絵を描いた画家である。画家が風景を捉えるということは、画家がその風景に対し何らかの関心を持つことの表われである。これは単純に視覚の問題というよりもむしろ画家の意識の問題である。すなわち、キャンバスの画像は、画家の「注目している現実」である。「囚われの *captive*」とは「画中の風景画を描いた画家が制作時に視覚的に捉えた現実、彼が表象した対象」だと解釈できる。これは単純に風景画を描く時に限った問題ではない。先に試みたようにこの一連の作品が視覚的認識行為を扱っていると捉えるならば、画中画を描いた画家は「現実の」風景を眺める者に相当する。風景を眺めるとは、眼前の風景全体をあるがままに把握することではない。実際には一定の関心に従って全体から部分が選択される。観る者の主観的フィルターを通して風景の一部が表象される。そしてこれが画像として定着されることになる。こういう意味で《囚われの美女 *La belle captive*》は観る者の頭の中に「囚われた現実」ないし「表象された対象」を画中画として表現した作品だと言えるかもしれない。たとえ「囚われた現実」を表わしたもののが強く「現実」を連想



【図版 10】



【図版 11】

させるとしても、それは「現実」とは原理的に異なる。この構造をより顕在化したのが《人間の条件》であろう。

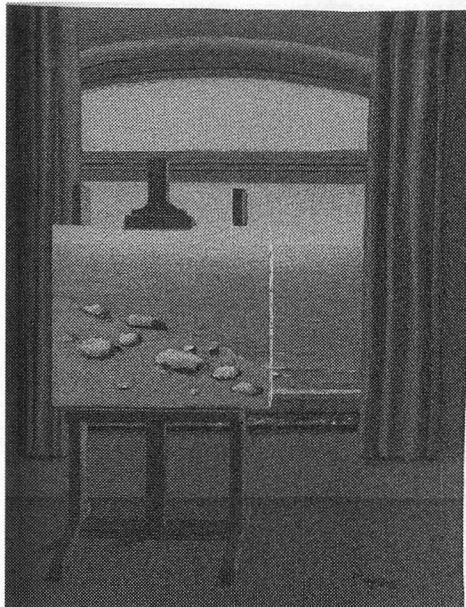
#### § 4. 《人間の条件》

##### (1) 作品群

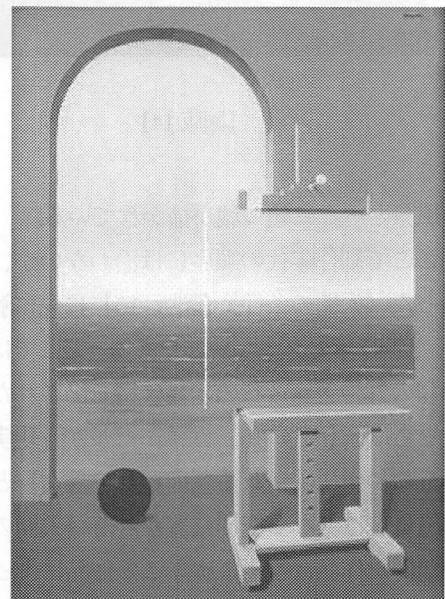
《人間の条件》と題されたのは油彩が4点、グアッシュが6点の計10点である。年代順に見ていきたい。

最初の《人間の条件》【図版11】は1933年の作である。室内が描かれ、画面のほとんどを窓が占める。窓の上辺はアーチをなし、上から4分の1ほどの所に窓枠が水平に走る。窓の両端にカーテンが垂れる。窓の手前にキャンバスを載せたイーゼルがあり、キャンバスは窓の大部分とカーテンを少し隠している。窓の上端と右端はキャンバスに妨げられていないため、その部分からは屋外風景が覗く。画中画は一見して窓の外に見える風景と連続するよう見える風景画像——一本の道、草原、木立ち——である。《囚われの美女》同様、イーゼルに載っているのがガラスで、そのガラス越しに屋外の風景を眺めているように感じられる。しかしながら、キャンバスの縁や留め具の存在、あるいはキャンバスの左端がカーテンを少し隠していること、さらにイーゼルの脚が見えないことから、キャンバスという物が鑑賞者の視界を遮り、背後の「現実の」風景を隠していることがわかる。

1935年にマグリットは3点の《人間の条件》を制作した。35年の最初の《人間の条件》



【図版12】

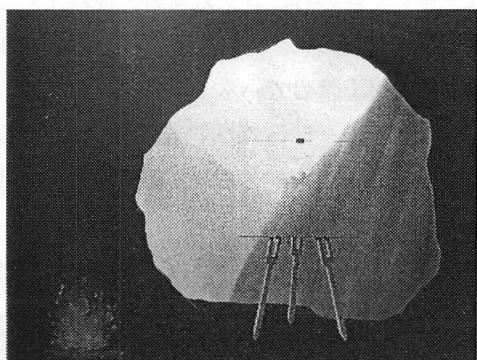


【図版13】

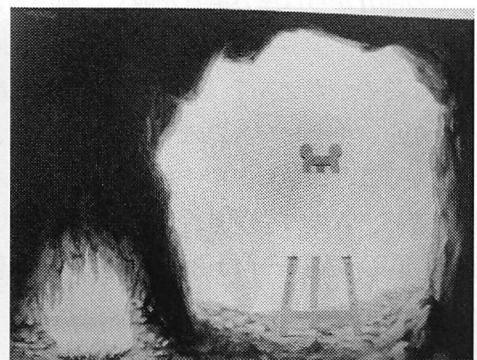
【図版 12】は【図版 11】に構造的に非常に類似している。ただし、窓から見える風景と画中の風景画とが海辺だという点で異なる。窓の外には穏やかな海と水平線が広がり、画中画は海岸の手前の崖であろうか、大小さまざまな石が見える。水平線、さざ波、浜辺はキャンバスの縁で分断されてはいるものの、ほとんどぴったりと連続する。やはりここでもキャンバスの左端によってカーテンが少し隠されている。

同年 2 作目の《人間の条件》【図版 13】はキャンバスが室内に置かれる点は変わらないが、それは窓の前ではなく、無地の壁に出入り口のように開いた開口部の前である。その開口部から砂浜とさざ波を立てる海、水平線と雲ひとつない青空が見える。その風景と連続するよう、画中画は殺風景な壁を隠しながら海辺の眺めを描出している。イーゼルの左側には黒い球体が見える。

同年 3 作目の《人間の条件》【図版 14】はキャンバスが洞窟の中に置かれた。外に向かつて開いた穴と左下のたき火以外に光源はなく、洞窟内は真っ暗である。その穴から急な山の稜線が見える。穴の中央に位置する画中画上には手前の山の稜線と奥の山の稜線がちょうど



【図版 14】



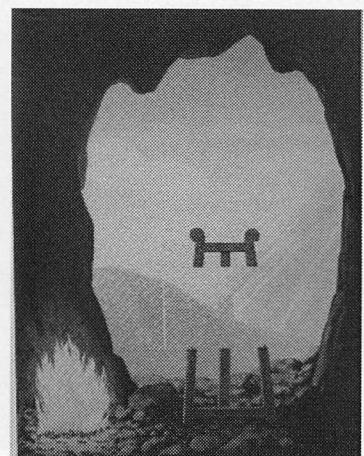
【図版 15】

重な

る風景とそこに建つ城が描かれている。

ここで制作年代の順序には沿わないが、同じ洞窟を扱った《人間の条件》【図版 15】に先に触れておきたい。1948 年のグアッシュである。ここではイーゼルが洞窟の外のテラス状の岩場に持ち出された。言い換えるならば、【図版 15】はイーゼルが「現実の」風景そのものの中に置かれる《囚われの美女》と、イーゼルが風景とは異なる空間に置かれる《人間の条件》との中間的な作品と言えよう。この作品によって《囚われの美女》と《人間の条件》とが同一の主題

を追究していることが確認できる。その翌年に縦



【図版 16】

長の画面に同様の構図で描かれた《人間の条件》

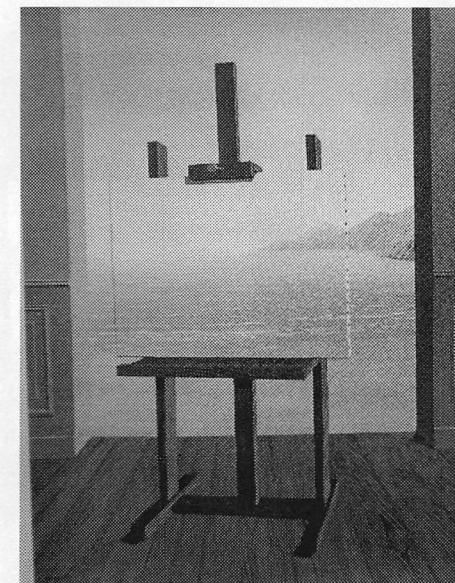
【図版 16】では、イーゼルが再び洞窟の中に移された。

1938 年あるいは 39 年にグアッシュで制作された《人間の条件》【図版 17】は、板張りの床と壁とに囲まれた開口部から外を眺めるような構図で描かれている。開口部からは浜辺、海、水平線、山が見える。床の上には開口部に対して明らかに斜めにイーゼルが置かれ、画中画は、開口部から見える風景と連続するような海景である。同様の舞台設定の《人間の条件》【図版 18】が 1944 年あるいは 45 年にグアッシュで制作された。ルノワール風と評される柔らかなタッチである<sup>16</sup>。【図版 17】と異なるのは、画中画の中の波打ち際のところに白い球体が描き込まれた点である。

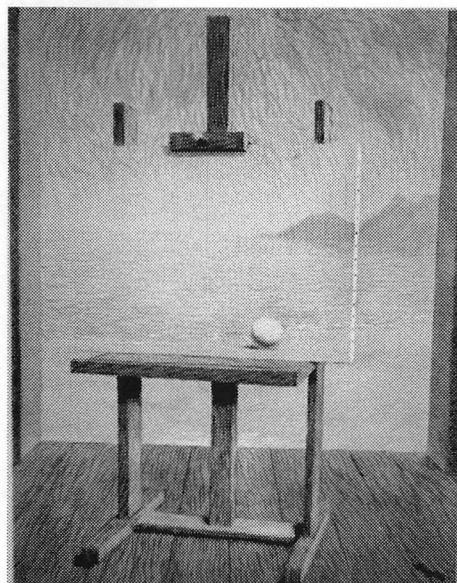
1956 年の《人間の条件》【図版 19】では、石材の壁に開けられた開口部がある。開口部の外の右にはカーテンが下がり、その奥には湖の風景が広がる。開口部の手前にはイーゼルとキャンバスとが置かれ、画中画は山々が重なり合い、最も手前の稜線上に城が建つ様子を表わす。キャンバスはその背後の風景、開口部の外の風景を隠すのだが、例によって両者の連続性によってキャンバスを移動させたときに現れる風景を想像させる。イーゼルの足元に鈴が一つ静かに転がる。

1962 年の《人間の条件》【図版 20】では、室内は開口部から差し込む光のほかに光源はなく、壁は逆光によって真っ暗である。部屋の外に穏やかな海と青空が広がっているのが見える。部屋の中にはイーゼル、その上には外の海景と連続するかのような画中画が見える。

以上の如く、《囚われの美女》ではイーゼルが風景と同じ空間に置かれていたのに対し、《人間の条件》の場合、イーゼルが風景と異なる空間に配されていた。すなわち、《囚われの美女》



【図版 17】



【図版 18】

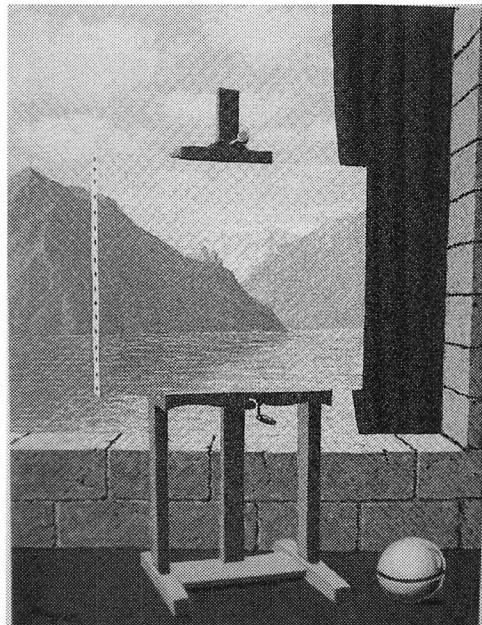
において、イーゼルが屋外に配置される一方、《人間の条件》においては、イーゼルが屋内に配される。シルヴェスターによれば、《人間の条件》ではイーゼルが室内にあるということをマグリットは強調している<sup>17</sup>。その一方で【図版 15】のような《囚われの美女》と《人間の条件》との中間に位置づけ得る作品も制作された。

さらに《人間の条件》は、その半数の作品において、画中画と「現実の」風景との間に壁やカーテンなどの遮蔽物が存在する。つまりキャンバス上の画像はその背後に存在する「現実の」風景と一致せず、「現実には」見えないはずの風景まで表わしている。それにもかかわらずカーテンの背後に画像と同様の風景が広がっているように思われるのである。その一方で、残りの半分の作品の中には遮蔽物が存在しない。また、描かれているモティーフについて見てみると、《囚われの美女》、《人間の条件》共にそのほとんどに海あるいは山が描かれている。両者がこのように密接に関連しているので、《囚われの美女》と《人間の条件》の画中画は同じ役割を演じているように思われる。

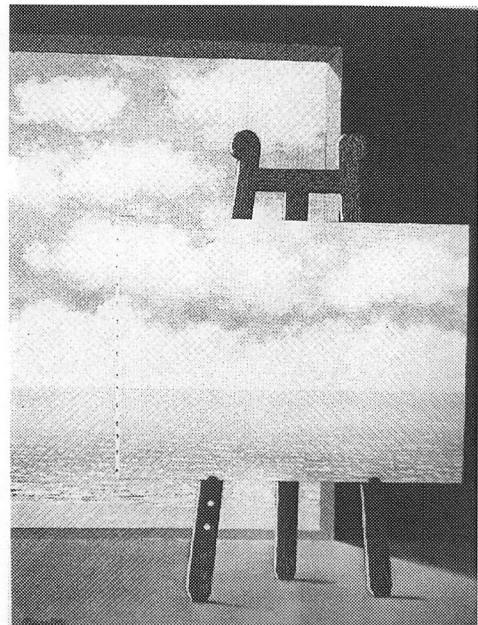
## (2) 対象と表象

「現実」とこれを写した画像との関係を考える上で、マグリットが〈言葉とイメージ〉の中で語ったアイディアに触れたい。

Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le



【図版 19】



【図版 20】

対象とそれを表現しているものとの間の関係はほとんどないと考えて良いようだ

ここでマグリットは、両者の直接の関係を否定している。この言葉をこれまで見てきた画中画を伴う作品に適用するとこう言い換えられるであろう。対象（キャンバスの背後にある「現実の」風景）とそれを表現しているもの（画中画上に描き出された画像）との間に関係はない。たとえば《人間の条件》【図版 11】の場合、画中画はキャンバスの周囲の風景との連続性を持つ画像、すなわち一本の道、草原、木立ちである。この連続性ゆえに、画像はキャンバスを動かすと現れる風景だと思いがちである。しかしながら、どれだけ本物そっくりに描いたとしても、それが写真のごとき写実性を伴うとしても、対象たる現実の風景をキャンバス上に完璧に写し取ることは不可能である。画像は虚構であって、対象たる現実の風景とは本質的に異なる。

ところが対象と画像とは本質的に異なるのにもかかわらず、われわれは両者を素朴に同一視する傾向がある。

そもそも対象を画像として表現するという行為は、その前に一つの過程を踏まねばならない。それは対象の大きさ、色、形などの視覚的要素を認識する過程である。視覚的要素は受け取り手の意識の中で表象を結ぶ。同じ対象から受け取る視覚的要素でも受け取り手が異なれば別様に表象される。こうして主観のフィルターを通した表象が表現される運びとなる。それゆえ対象とそれを表現した画像とは直接、関係するものではない。たとえ画像が対象そっくりに見えたとしても、対象と画像は原理的に異なる。

たとえば、【図版 11】の場合、画中画の画像とその周囲の風景との間にある連続性ゆえに、両者の間に虚構上の関係が存在する。しかしながら、画中画が画像である以上、そこには画家があり、表現された画像はその画家が受け取った対象の表象にすぎない。言い換えるならば、画中の風景画は、画家が捉えた表象をアウトプットしたものである。一旦表象として捉えてしまえば、画家はいつでも、どこにでもアウトプットすることが可能である。もちろんそのアウトプットした画像を《奇跡的な釣り》の林の風景画のように全く関係のない空間に置くことも、連続性を持つような空間に置くことも、遮蔽物によって連続性が若干失われるような空間に置くこともできる。マグリットの描く一連の画中画を伴う作品は、対象を隠しながら画像として示すような構造を持っている。画像は対象とのほとんど完璧な連続性を持つことで、鑑賞者に対象と表象のアウトプットとしての画像があたかも同一であるかのように思わせる。このようにして鑑賞者は対象と画像とを、あるいは画像の前段階である表象とを混同する。

対象と表象との混同の関係についてはもうひとつのマグリットの言説に触れることでより明確にしたい。彼は 1938 年に〈生命線〉<sup>19</sup>という講演会の中で次のように語った。

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. <sup>20</sup>

窓の問題は《人間の条件》を生んだ。部屋の内側から見える窓の前に、私はその絵によって隠された風景の部分が正確に描写されている絵を置いた。絵の上に描写された木はそれゆえ絵の背後に位置する、部屋の外の木を隠す。鑑賞者にとって、木は部屋の中の絵の中と同時に、想像の上で外の本当の風景の中にも存在する。これは私たちが世界を見るときの見方なのである。世界は私たち自身の内部に生じる表象に過ぎないのであるから、それが私達の外側に存在すると思っている。同様に、私たちはしばしば現在起きていることを過去の中に置く。このようにして時間と空間は日々の経験が依拠する唯一の大雑把な意味を失う。

ここで挙げられている《人間の条件》は年代及び作品描写から間違いない【図版 11】である。マグリットの言及を整理しよう。ここでマグリットは部屋と人間、窓と眼を対応させて空間と時間の認識に関して議論している。窓は、窓ガラスがあろうがなかろうが、開口部として部屋の外部と内部とを繋ぐ。それは人間の外に存在するあらゆる対象とそれを認識する人間の意識とを繋ぐ眼つまり視覚に対応する。「窓の問題」すなわち人間の視覚認識の問題から発生した《人間の条件》において、画中画は室内に置かれている。画中画上には「絵によって隠された風景の個所がきちんと表現され」ており、「絵の中に表現された木はそれゆえその後ろにある木を、部屋の外にある木を隠す」。鑑賞者にとって、木は部屋の中の絵の中に存在するのと同時に、外の「現実の」風景の中にも存在するように思われる。この見方こそわれわれ人間が世界を認識する時の方法だと言うのである。画中画は窓を通して見える風景を表わしたものである。その画像は、しかしながら、室内に置かれているため、窓の外に存在する「現実の」風景とは異なる。同様に、われわれは眼を通して外の世界を見て、その見たものの現実として捉えるが、それは視覚を通して得られ、意識の中で構成された表象にすぎない。それは特定の時点でのわれわれの表象の内に収まったものである。対象がそれ以後何らかの変化を遂げたとしても、それは反映されていない。その意味で、われわれは現在起きていることを過去のこととして扱う。この日常生活において混同しがちな現実そのものと表象との関

係をマグリットは鋭く指摘したのである。

われわれは視覚を通して対象を自らの意識の中に捉える。捉えられた対象とは意識の中の表象である。その表象は対象に由来するが、対象そのものではない。しかしながら、われわれはその表象を対象と見なす。われわれが捉えうる対象とは、つまるところ表象にすぎない。それはたとえ対象との間に遮蔽物が入ろうともわれわれは表象を対象として認識する。カーテンによって「現実の風景」の一画が覆い隠された場合にも、既に形成された表象は影響を被らない。カーテンによって見えないはずの「現実の風景」が画中画には描き出されているのはこのためである。こういう認識方法こそがわれわれの生活が成り立つ条件なのであろう。マグリットは一連の画中画を用いた作品を通してこの構造を伝えようとしたのではないだろうか。

## § 5. 1967年最後の《囚われの美女》

1967年、《囚われの美女》の中で唯一点、遮蔽物の置かれた作品が描かれた（【図版10】）。砂浜の向こうに海が見える。画面の上三分の2は空で、白い雲がたくさん浮かぶ。手前にキャンバスを載せたイーゼルがある。画中画は水平線の辺りと空とを表わす。イーゼルと海との間に赤茶色のカーテンが垂れている。カーテンは画面のほぼ右半分を覆うのに対して、左半分はカーテンが端に引き寄せられ、海と空が覗く。開いたカーテンの中程に黒い球体が見える。画中画は例によって背後の水平線や雲と連続している。

マグリットの描く画中画の持つ第一の役割は、その背後に存在する「現実の」風景を眺める者の視界から隠すというものである。この《囚われの美女》においても背後のカーテンと海を隠している。他方、画中画はわれわれにキャンバスの陰に隠された海景を示すように思われる。つまり窓であるかのような印象を与えるのである。さらにこの作品では画中画の画像はキャンバスのみならずカーテンをも透かして風景を覗かせる。

従来の《囚われの美女》作品群はすべて画中画と「現実の」風景との間に遮蔽物は一切なく、イーゼルは屋外にあった。これに対して【図版10】の中ではカーテンという遮蔽物が存在する。イーゼルは砂浜の延長線上に立つ。ところがカーテンによって仕切られた点からすれば一種、室内空間のようにも受け取れる。ちなみにカーテンがどこから吊されているかは明示されていない。いずれにせよ、この前景はカーテンによって自然の空間から切り取られた人工の空間である。

ここでもう一度両作品群の中間的位置を占めた《人間の条件》【図版15】に言及したい。【図版15】はある意味で画中画が屋外に置かれながら、その題名は《人間の条件》である。その一方で【作品10】は題名が《囚われの美女》であるにもかかわらず、ある意味で画中画が、室内空間とまでは断言できないが、人工の空間に置かれている。マグリットは題名を転用することによって両作品群に共通する主題を確認したのであろう。言い換えれば両作品群は、モティーフが室内か屋外かにかかわらず、表象と対象の関係をめぐる認識の問題を追究して

いる。遮蔽物によって区切られた人工的空間によってマグリットは人間の意識の内部を表現しているのであろう。そして画中画は認識行為における表象に相当すると言えよう。この最晩年の作品は意識の内部と外部との関係を《囚われの美女》として厳密に可視化している。「美女」をこういう形で「囚える」ことしかできないことこそ「人間の条件」であろう。

## 参考文献

### ◇ 第一次文献

- ・ MAGRITTE, René *René Magritte Écrits Complets*, Édition établie et annotée par André Blavier, Flammarion, 2009.
- ・ SYLVESTER, David ed., *René Magritte: Catalogue raisonné* vol.1-5, Fonds Mercator, 1992-1997, [vol.1(1992), vol.2(1993), vol.3(1993), vol.4(1994), vol.5(1997)].

### ◇ 第二次文献

- ・ HAMMACHER, A.M.著 高橋康也訳 『マグリット』 美術出版社 1975年
- ・ MEURIS, Jacques 著 AKASE, Kazuhiro 訳 『ルネ・マグリット 1898-1967』 TASCHEN 2001年
- ・ PAQUET, Marcel 著 HIGUCHI, Michiko 訳 『ルネ・マグリット』 TASCHEN 2007年
- ・ SYLVESTER, David, *Magritte*, London: Thames and Hudson, 1992
- ・『ルネ・マグリット画集』 筑摩書房 1971年
- ・ アダット, ユペール著 山梨俊夫・長門佐季訳 『マグリット 岩波世界の巨匠』 岩波書店 1996年
- ・ カルボコレッジ, リチャード著、南雄介訳 『マグリット』 西村書店 1997年
- ・ 後藤茂樹編 『現代世界美術全集 22 アンソール／マグリット』 集英社 1974年
- ・ ジムフェレール, ペル著 横倉れい訳 『現代美術の巨匠 マグリット』 美術出版社 1987年
- ・ パスロン, ルネ著 瀧口修造監修 『ルネ・マグリット』 河出書房出版社 1973年
- ・ ブルトン, アンドレ著 滝口修造・巖谷國土監修 『シュルレアリズムと絵画』 人文書院 1997年
- ・ 増成隆士著 『思考の死角を見る マグリットのモチーフによる変奏』 効草書房 1983年

### ◇ 雑誌

- ・芸術新潮編集部他著 「ルネ・マグリット ベルギー紳士の謎々生活」、『芸術新潮』 新潮社 1998年5月号
- ・高橋幸次他著 「ベルギー：マグリット紀行 イメージの魔術師が残した不思議な時空間」、『美術手帖』 美術出版社 1998年6月号

### ◇ 展覧会カタログ

- ・『ルネ・マグリット展』 東京国立近代美術館他 1971年
- ・『ルネ・マグリット展』 渋谷東急百貨店他 1982年
- ・『ルネ・マグリット展』 東京国立近代美術館他 1988年
- ・『ルネ・マグリット展』 新宿三越美術館他 1994年
- ・『ルネ・マグリット展』 Bunkamura ザ・ミュージアム他 2002年

- ・『シュルレアリズムと美術—イメージとリアリティーをめぐって展』 横浜美術館 2007年
- ・『だまし絵展』 Bunkamura ザ・ミュージアム他 2009年
- ・*Magritte and contemporary Art: The Treachery of Images*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 2006

## 図版一覧

ここに挙げる作品はすべてマグリットによるものである。( ) 内は出典。

図版1：《囚われの美女 *La belle captive*》 1931年 キャンバス・油彩 38×55cm シドニー ホガーズ・ギャラリー蔵 (『だまし絵展』 2009年)

図版2：《巨大な影 *L'ombre monumentale*》 1932年 キャンバス・油彩 38×55cm 個人蔵 (*Catalogue raisonné* vol.2)

図版3：《奇跡的な釣り *La pêche miraculeuse*》 1943年 キャンバス・油彩 35×55.5cm 個人蔵 (*Catalogue raisonné* vol.2)

図版4：《囚われの美女 *La belle captive*》 1935年 キャンバス・油彩 46×65cm 所在不明 (*Catalogue raisonné* vol.2)

図版5：《囚われの美女 *La belle captive*》 1947年 紙・グアッシュ 23.5×19cm 個人蔵 (*Catalogue raisonné* vol.4)

図版6：《囚われの美女 *La belle captive*》 1948年 紙・グアッシュ 18×16cm ベルギー 個人蔵 (パスロン, ルネ著 『ルネ・マグリット』)

図版7：《囚われの美女 *La belle captive*》 1948年 キャンバス・油彩 54×65cm 個人蔵 (SYLVESTER, David, *Magritte*)

図版8：《囚われの美女 *La belle captive*》 1949年 紙・鉛筆・グアッシュ 35.5×45.6cm ヒューストン メニル・コレクション蔵 (*Catalogue raisonné* vol.4)

図版9：《囚われの美女 *La belle captive*》 1950年? キャンバス・油彩 30×40cm アルレット・マグリット蔵 (*Catalogue raisonné* vol.3)

図版10：《囚われの美女 *La belle captive*》 1967年 紙・鉛筆・グアッシュ 29.8×45.2cm ベルギー・フランス語圏文化省蔵 (『ルネ・マグリット展』 2002年)

図版11：《人間の条件 *La condition humaine*》 1933年 キャンバス・油彩 100×81cm ワシントンDC ナショナル・ギャラリー蔵 (SYLVESTER, David, *Magritte*)

図版12：《人間の条件 *La condition humaine*》 1935年 キャンバス・油彩 24×19cm 個人蔵豊田市美術館寄託 (『シュルレアリズムと美術—イメージとリアリティーをめぐって展』 2007年)

図版13：《人間の条件 *La condition humaine*》 1935年 キャンバス・油彩 100×73cm ジュネーヴ サイモン・スピエレ・コレクション蔵 (MEURIS, Jacque 著 『ルネ・マグリット 1898-1967』)

図版14：《人間の条件 *La condition humaine*》 1935年 キャンバス・油彩 54×73cm 所在不明 (*Catalogue raisonné* vol.2)

図版 15 :《人間の条件 La condition humaine》 1948 年 紙・鉛筆・グアッシュ 35×46.5cm ニューヨーク ジャスパー・ジョーンズ蔵 (Catalogue raisonné vol.4 )

図版 16 :《人間の条件 La condition humaine》 1949 年 紙・グアッシュ 48×35cm プロパーティ・オブ・ゼン・インターナショナル・ファインアート蔵 (Catalogue raisonné vol.4 )

図版 17 :《人間の条件 La condition humaine》 1938 年あるいは 39 年 紙・グアッシュ 47×35cm パリ個人蔵 (Catalogue raisonné vol.4 )

図版 18 :《人間の条件 La condition humaine》 1944 年あるいは 45 年 紙・グアッシュ 42.2×32.2cm オハイオ クリーブランド美術館蔵 (Catalogue raisonné vol.4 )

図版 19 :《人間の条件 La condition humaine》 1956 年 紙・グアッシュ 25×18.8cm エリナー・クレーマー・ホーズ蔵 (Catalogue raisonné vol.4 )

図版 20 :《人間の条件 La condition humaine》 1962 年 紙・グアッシュ 35×27cm 所在不明 (Catalogue raisonné vol.4 )

<sup>1</sup> 誰が「イメージの魔術師」と言い始めたかは定かではないが、この言葉を一般的なものとしたのは 1974 年の『現代世界美術全集 22 アンソール／マグリット』における小倉忠夫の説明あるいは『美術手帖』1998 年 6 月号の特集によるところが大きいと思われる。

<sup>2</sup> 《Il canto d'amore》 1914 年 ニューヨーク近代美術館蔵

<sup>3</sup> デ・キリコのレプリカとの出会いに関しては 1923 年説と 1925 年説の二つがあるが、いずれせよ 1923 年から 24 年にかけてマグリットはキュビズム風、あるいは未来派風の作品を制作しており、シュルレアリズムの作品を制作し始めるのは 1925 年に入ってからのことである。SYLVESTER, David ed. *René Magritte: Catalogue raisonné* (以下 Catalogue raisonné ) vol.1, Antwerp and Houston : Fonds Mercator, 1992, p.38 参照

<sup>4</sup> アンドレ・ブルトン著 『シュルレアリズムと絵画』 人文書院 1997 年、pp.93-94

<sup>5</sup> 伊東俊治著 「20 世紀のトロンプ・ルイユルネ・マグリットの世界」、『ルネ・マグリット展』 1994 年、p.18

<sup>6</sup> 若桑みどり著 「壊れるのが怖い？精一杯の“普通生活”」、『芸術新潮』 新潮社 1998 年 5 月号、p.17

<sup>7</sup> マグリット自身の記述の原文は *Gazette littéraire* の記事とされるが、ここでは次から引用した：  
増成隆士著 『思考の死角を見る マグリットのモチーフによる変奏』 効草書房 1983 年、p.11

<sup>8</sup> デ・キリコの画中画を伴う作品として以下のものが挙げられる：

《哲学者と詩人 Il filosofo e il poeta》 1914 年 ジュネーヴ近代美術館

《春の二重の夢 Il doppio sogno di primavera》 1915 年、ニューヨーク近代美術館

《予言者 Il profeta》 1915 年 ニューヨーク近代美術館

<sup>9</sup> 木島俊介著 「変容と差異の美学」、『ルネ・マグリット展』 2002 年、p.28 参照

<sup>10</sup> 「言葉とイメージ Les mots et les images 」は 1929 年 12 月にマグリットが『シュルレアリズム革命 La révolution surréaliste 』に寄せたイラスト付きの記事である。この中でマグリットは対象 objet 、言葉 mot あるいは名前 nom 、画像 image という三者の関係およびそれらを人間がいかに認識するかを説明している。

<sup>11</sup> 原文は BLAVIER, André ed. *René Magritte Écrits Complets* (以下 Écrits Complets ) , Paris : Flammarion, 2009, p.60。訳は筆者による。また、この文章の下にレンガの壁のスケッチが付されている。

<sup>12</sup> 原文は Catalogue raisonné vol.2, p.176。訳は筆者による。

- <sup>13</sup> 草の生えた鉢は《深淵の花 Les fleurs de l'abîme》(1928年)から描かれている。この主題に対しマグリットは「私たちの素晴らしい馬の首に掛けられた鉄の鉢、私はこれが危険な植物のように深い淵の端に生えていると考えるのが好きだった」(*Écrits Complets*, p.109 筆者訳)と語っている。
- <sup>14</sup> 普段炎を上げないものを燃やすというアイディアはマグリットの《火の発見 La découverte du feu》(1934年)という作品から見られる。マグリット自身「《火の発見》は2つの石ころの衝撃によって炎を生み出した最初の人間の抱くものと同じ感情を知る特権を私に与えてくれた」(*Écrits Complets*, p.111 筆者訳)と語っている。
- <sup>15</sup> キャンバスの裏には「1940」と年代が記してあるが、1951年以前の作品リストに載っていないことから、1950年後半に開催された展覧会と同時期に制作されたと思われる。*Catalogue raisonné* vol.3, p.161 参照。
- <sup>16</sup> マグリットは1940年代に入ると、それまでの画風を一新した2つのスタイルを試みた。そのひとつが1940年に始まり、1943年から1948年にかけて花開いた探求で、【図版18】をはじめとするルノワールのような明るい色彩とタッチの制作スタイルである。この作品群は第二次世界大戦がもたらした厭世観に対抗する思いから生まれた。1946年にスキュトネール Louis SCUTENAIRE (1905-1987) と共に発表した声明『陽光に満ちたシェルレアリズム *surrealisme en plein soleil*』にちなみ、この時代は〈陽光に満ちた時代 *époque en plein soleil*〉と呼ばれる。この様式はブルトンに徹底的に酷評されたことによって失敗に終わった。
- <sup>17</sup> 原文は *Catalogue raisonné* vol.2, p.184。訳は筆者による。
- <sup>18</sup> 原文は *Écrits complets*, p.60。訳は筆者による。また、この文章の下に「現実のモノ *l'objet réel*」と「描かれたモノ *l'objet représenté*」とそれぞれキャプションの付いた2つの同じ形の家のスケッチが描かれている。
- <sup>19</sup> 〈生命線 La ligne de vie〉は1938年11月20日にアントワープ王立美術館にてマグリットが行った講演会である。シルヴェスターは「マグリットの芸術家としての経験を自身が語ったものの中で最もはっきりとした言及 (*Catalogue raisonné* vol.2, p.67 筆者訳)」であるとしている。
- <sup>20</sup> 原文は *Écrits complets*, pp.121-122。訳は筆者による。