

マグリットの絵画とは何か

——《イメージの裏切り》と《人間の条件》——

岩野彩果 博士課程前期1年

1 はじめに

ルネ・マグリット（1898-1967）は、20世紀を代表するベルギー出身の画家である。

マグリットを西洋美術史の流れの中で位置づけるならば、シュルレアリスムの画家として分類することになるだろう。シュルレアリスムは、第一次世界大戦下のダダ¹⁾の流れを受けて、1924年に詩人のアンドレ・ブルトンによる『シュルレアリスム宣言』によって提唱された。ジグムント・フロイトの精神分析に強く影響を受け、人間の無意識に生と芸術の根源を見出そうとした芸術運動である。その主な技法は、二つに分類される。一つが、無意識的な状態に導くためのオートマティスム（自動記述）である。絵画においては、コラージュ、フロッターージュ、デカルコマニーなどが使われた。そして、もう一つがディペイズマンである。これは、イメージを本来の文脈から切り離し、別の文脈の中に転置すること、それによる非合理的なイメージ同士の出会いによって、驚きや美しさを見出すものである。

マグリットは、1923年にジョルジョ・デ・キリコの《愛の歌》（1914）²⁾の複製に出会ったことをきっかけにシュルレアリスムの道に進んだと言われている。そして、1926年に制作された《迷える騎手》³⁾がマグリットのシュルレアリスムとして成功した最初の作品とされている。マグリットの初期の、たとえば、《冒険の衣服》（1926）⁴⁾や《秘密の遊戯者》（1927）⁵⁾のような作品は、シュルレアリスム的であると言えるだろう。この二つ作品に見られる現実ではないような夢の世界を思わせる雰囲気は、夢において無意識が現れるとして、夢を重視するシュルレアリスムの考えと一致する。しかし、それも初期の頃に過ぎない。マグリット自身は、一貫してオートマティスムを否定している。マグリットとブリュッセルのシュルレアリスム・グループは、ブルトンを中心とするパリのシュルレアリスム・グループとは異なり、現実を用いて、現実疑問を投げかけることを目的とし、現実世界を重視していた⁶⁾。

また、一般的に、マグリットの絵画は、ディペイズマンを主な技法とし

ていると言われているが、本当にそう言えるだろうか。マグリットの絵画を単にディペイズマンとして語ってしまうのは、少し安易に思われる。シュルレアリスムにおけるディペイズマンを用いた作品の多くは、その定義通り、あるものを別の文脈に置くことで、非合理的な世界（夢の世界）を作る。そこに意味を見つけるのは難しく、その意外性やわからなさに対する驚きと美しさが問題であるように考えられる。初期のマグリットの絵画には当てはまると言えるかもしれないが、1930年以降のマグリットの絵画には、あまり当てはまらないのではないだろうか。マグリットの絵画においては、異なるもの同士を組み合わせたり、あるものが別の文脈に置かれていたりしても、そこに意味があるような気がしてならない。たとえば、《赤いモデル》(1937)⁷⁾における足と靴の結合は、靴を履き続けることで、いつしか足と靴は一体化してしまうというような習慣の恐ろしさを示しているだろう。また、《選択的親和力》(1933)⁸⁾における鳥かごの中の巨大な卵については、鳥かごと卵の間にある鳥という共通項による親和力、そして、その想像力によって結びつくだろう。本来の文脈とは異なるという点で、ディペイズマン的ではあるが、シュルレアリスムの多くが用いるディペイズマンとは区別するべきだろう。マグリットの絵画は、多くの場合、ある問題を提起し、その答えを示すというような問題の芸術とされている⁹⁾。また、マグリットの絵画には、ある神秘や謎が隠されたものであるとも説明されている¹⁰⁾。

シュルレアリスムの絶対的な存在であり続けたブルトンは、マグリットのことをどのように考えていたのだろうか。ブルトンの『シュルレアリスムと絵画』の第二版に、マグリットの《赤いモデル》(1935)を表紙として採用している¹¹⁾。《赤いモデル》を表紙にすることはマルセル・デュシャンからの発案があったようだが¹²⁾、それでもブルトンは、マグリットの絵画をシュルレアリスムとして認めていたのだろう。またその著書の一部の中で、ブルトンは、マグリットについて次のように述べている――

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マグリットの歩みは、別の面でこのころにはすでにシュルレ

アリスムの支えとなっていた。ただひとりでこの傾向を体現しながら、彼は「実物教育」の精神で絵画にとりくみ、そうした角度から、視覚的イメージを徹底的な審議にかけてその無力さを強調したり、その性格が言語や思考の緩に依存していることを強調したりしてたのしんできた。ユニークでもあり必要不可欠でもあるこの企ては、物理的なものと精神的なものとの境界に、いかにも要求の多いひとつの精神のあらゆる能力をつぎこんでできたため、タブローのそれぞれの新しい問題の解決の場として構想するようになったほどである。¹³⁾

ブルトンは、マグリットの絵画が、シュルレアリスムの支柱であったオートマティスムとは反対のものであったにもかかわらず、シュルレアリスムの一つのあり方として捉え、評価をしていた。マグリットの言葉とイメージの問題についても興味深く思っていたのではないだろうか。さらに、ブルトンは、シュルレアリスムにとって、マグリットの絵画は、ある一つの支えとなっていたとも考えていた。しかし、「別の面で」や「ただひとりで」と述べているところから、マグリットの取り組みは、シュルレアリスムの中でも特殊なものであったということがわかるだろう。

マグリットは、シュルレアリスムの画家であり、その発展に貢献しながらも、いわゆるシュルレアリスムとは異なり、独自の道を歩んでいった画家であると言えることができる。それならば、マグリットをシュルレアリスムの枠にこだわることなく見ていく必要がある。マグリットの絵画をもっと広くモダン・アートとコンテンポラリー・アートの括りの中で考えるならば、モダン・アートに属するだろう。しかし、マグリットの絵画は、モダン・アートの中でも限りなくコンテンポラリー・アートに近いように思われる。マグリットの絵画は、物体は明確に丁寧にそのままに描かれ、題材となるものも、きわめて日常的なものであることが多い。ところが、日常風景の中に異なるもの同士を並置させたり、組み合わせたり、対立概念を共存させたり、物の尺度を変えたりすること（巨大化）で、ありふれた日常を私たちが見たことのないような不思議な世界に変えてしまう。それは、私たちの日常世界に対する見方を変える力を持っているように考えら

れる。その点で、マグリットの絵画は、日常世界を少しずらすことでものの見方や価値観を変えるようなコンテンポラリー・アートと共通するところがあるのではないだろうか。そうであるならば、マグリットの絵画をコンテンポラリー・アートとの関係性において考えるべきだろう。ただ、コンテンポラリー・アートの多くが絵画空間から出て、日常空間において実践されているのに対して、マグリットはあくまでも絵画表現にこだわり続ける。それは、コンテンポラリー・アートが絵画空間を出て実践したことは、絵画においても実践することができると考えられるかもしれない。そのような意味で、マグリットは、絵画の限界に挑み、その限界を拡大しているのではないだろうか。そして、そこには、絵画とは何か、絵画的表象とは何かという問題が含まれているように思われる。実際、マグリットは、絵画を通して絵画とは何かを探求した画家でもある。そもそも、絵画によって絵画とは何かを問う絵画とは何であるのだろうか。コンテンポラリー・アートと比較するにしても、まず、マグリットの絵画自体を詳しく分析し、マグリットの絵画とは何かを深く理解していく必要がある。

本稿では、マグリットが表象を問題にした有名な作品、《イメージの裏切り》(1929)と《人間の条件》(1933)の二つを主に分析することで、マグリットの絵画について考えることにする。

2 《イメージの裏切り》

《イメージの裏切り》[図1]¹⁴⁾では、だれが見ても明白にわかるような丁寧な描かれた一本のパイプがある。そして、その下には、学校の授業のような模範的なスタイルの字で《Ceci n'est pas une pipe.》「これはパイプではない」とフランス語で書かれている。全体的に、学校教育のような、図鑑を見ているような雰囲気である。この《イメージの裏切り》と題された絵画は、少なくとも7点は存在する¹⁵⁾。他にも、類似作品として、だれが見てもわかるように明確に描かれたリングの下に「これはリングではない」と書かれた作品もいくつか存在している。

この絵画は、だれが見ても明らかにわかるようなパイプが描かれている

にもかかわらず、その下に「これはパイプではない」という否定の説明がされているという点がおかしく思われる。パイプの絵と下にあるその言葉は、対立関係にあるようにも考えられる。なぜパイプの絵をパイプではないと否定しているのだろうか。

2-1 フーコーによる《イメージの裏切り》の解釈

この《イメージの裏切り》については、20世紀の哲学者ミシェル・フーコーの著書『これはパイプではない』における解釈があまりにも有名である。そのため、この絵画を語る上でフーコーによる解釈を避けて通ることはできないだろう。まずは、フーコーにおけるマグリットの解釈をまとめてみることにする¹⁶⁾。

『これはパイプではない』では、その最初の作品が1926年とされる¹⁷⁾ 《イメージの裏切り》とおそらくシリーズ最後の作品とされる¹⁸⁾ 『対蹠点では夜明け』の中の《二つの謎》の、二つの作品が使われている。前者は、先にも挙げたように、一本のパイプが描かれていて、その下に「これはパイプではない」という説明書きがされた絵画だ。とてもシンプルな作品である。後者は、《イメージの裏切り》と同じパイプ、言葉、書体だが、その画像と文は、額縁の内部に置かれている。この額縁は画架の上に載っていて、その画架は床のはっきり見える破目板の上に載っている。上方には額縁の中のパイプとまったく同じような、しかし、はるかに大きなパイプが浮遊している。

フーコーは、《イメージの裏切り》を「一つのカリグラムが形作られ、ついで分解された」¹⁹⁾と仮定する。カリグラムとは、文字の配列（文章）によって画像を作り、その画像の説明をその文章がしているというものである。同じものを言葉によって語り、画像によって示すカリグラムは、同義反復である²⁰⁾。しかしカリグラムは、言葉と画像が同時に存在するが、「決して時を同じくして言いかつ表象することはない」²¹⁾そして「見られかつ読まれるこの同じ一つのは、見ることにおいては黙され、読むことにおいては隠蔽されている」²²⁾ものなのである。なぜなら、それを見ているときはあまりに形に捕らわれてしまっていて、断言することはできず、

逆に文を読み、その意味を解説してしまうと、その形は消えてしまうからである²³⁾。フーコーは《イメージの裏切り》を画像と文字が一緒になったカリグラムが解体されて、画像と文字が元の位置に戻ったとするが、それでもカリグラムの機能を引き継いでいて、さらにその機能を倒錯させているとしている²⁴⁾。《イメージの裏切り》では、画像と文はそれぞれの位置に戻る。しかし、表象されたパイプは、「文字を構成する文字と同じ手、同じペンで描かれ」²⁵⁾、文字の延長上のものである。そして、下方の言葉も、「それ自体画に書かれた言葉」²⁶⁾、「言葉の画像」²⁷⁾であり、画像としての描かれた言葉となる。これをフーコーは次のようにまとめる――

先行する不可視のカリグラムの操作は書字と絵を交叉させたわけだが、マグリットがそれらのものをしかるべき位置に戻した時、彼は画像が自らのうちに書字の忍耐強さを保ち、文が描かれた表象以外のものでは決してないように心を配ったのである。²⁸⁾

カリグラムは解体されたものの、画像も文も、カリグラムであったときの要素を引き継いで、画像には文字の特性が残り、文字にも画像の特性が残ることになった。

また、一見、画像とその説明文という関係に戻ったかのように見えて、マグリットの文は、二重に逆説的であるとする²⁹⁾。なぜなら、それは、形も名前もおなじみの、明らかに名指す必要のないものを名指そうとしていて、しかも、それが持つ名を否定することによって名を与えようとしているからである³⁰⁾。これも、同時に存在しながら、見ることにおいては読めず、読むことにおいては見えない、互いに隠しあうカリグラムに由来している³¹⁾。この絵画は、カリグラムが解体されても、なおカリグラムの要素をかなり引きずっているのだが、さらにそれを倒錯させる。カリグラムの重複語法は排除の関係に基づいているが、マグリットにおける二つの要素の乖離、つまり「画における文字の不在」³²⁾と「文において表明される否定」³³⁾は二つの位置を肯定しているのだ³⁴⁾。画像と文は、お互いが否定することにより、それぞれの独立した位置を確立する。しかし、これにより、

カリグラムのときには存在していた画像と文の絆はなくなり、共通の場は消滅する³⁵⁾。

フーコーは、マグリットの《イメージの裏切り》を、まずカリグラムが作られ、次にそれが解体されるが、なおもカリグラムの要素を引き継いでいて、それにもかかわらず、カリグラムの意味を倒錯させるというかなり複雑な解釈を試みていると言える。この絵画のシンプルな構成とは対照的な複雑さである。

さらにフーコーは、この絵画を15世紀から20世紀まで西欧絵画を支配してきた二つの原理を壊していると述べている³⁶⁾。第一の原理は、「造形的表象＝再現（類似を前提する）と言語的对象指示（類似を排除する）との分離の確立」³⁷⁾である。この二つは、交叉することも融合することもなく、文が画像によって規制されるか、画像が文によって規制されるかのどちらかで、従属関係がなければならない³⁸⁾。「言語的記号と視覚的表象＝再現とは決して一挙に与えられることがない」³⁹⁾ということだ。そして第二の原理が「似ているという事実と、そこに表象＝再現のつながりがあるということの肯定＝断言を定立」⁴⁰⁾である。ある画像がある物に似ているというだけで、絵画のうちに、「これは何々である」という言表が忍び込む⁴¹⁾。つまり、「類似と肯定＝断言とは分離できない」⁴²⁾ということだ。第一の原理については、絵画の中に否定するかたちで言葉を侵入させることによって壊されたとする⁴³⁾。《イメージの裏切り》のように、明らかなパイプの絵と、それに対して「これはパイプではない」というような、「言表が図像の明白な自己同一性と、すぐにでもそれに与えられる名とに異議を申し立てている」⁴⁴⁾というような条件において、言葉と画像は重なるのである。マグリットの絵画では、言葉と画像の間の無関係によって、言葉と画像は結びつけるということになる。第二の原理については、相似によって、類似による表象＝再現を否定することによって壊す⁴⁵⁾。類似はオリジナルがあり、その表象＝再現であるが、相似はその起源を持たず、摸像の反復であるとする⁴⁶⁾。第二の原理は主に《二つの謎》が用いられる。「これはパイプではない」という言葉によって、最終的に、絵のパイプ、文字、上方のパイプすべてを「こうしたものはどれもパイプではなく、文

を模倣する文、パイプの画を模倣するパイプの画、パイプの摸像であるところのパイプなのだ」⁴⁷⁾と否定することによって、類似ではなく、相似の終わりなき戯れであるとし、何にも送り返すことのできない相似は、何も肯定=断言できず、何も表象することはできなく、「これはパイプではない」となる⁴⁸⁾。

2-2 20世紀の西洋美術と作品のタイトルから見た《イメージの裏切り》

フォーコーは《イメージの裏切り》を西洋絵画の二つの原理を壊したとしているが、この絵画を20世紀の西洋絵画と作品のタイトル論からも見ていく必要があるだろう。

20世紀の西洋絵画において、フォーヴィスムによる現実の見たままの色彩とは異なった原色を用いた明るく力強い表現やキュビズムによる複数の視点や角度から見たかたちの表現によって、絵画による色彩とかたちの変革が行われた。この二つの変革によって、絵画は、ルネサンス以降の現実の色彩の再現や単一の視点による現実空間の再現から解放された。また、まったく現実の再現性を持たない抽象絵画や非合理的な世界を描くシュルレアリスムが生まれた時代でもある。20世紀の絵画は、現実の描写から離れていった。絵画と現実とは異なるものなのであり、絵画独自の表現性を確立する。

《イメージの裏切り》もこのような20世紀の西洋絵画の流れを反映した作品であると言える。絵画と現実とは異なるものであるのだから、パイプの絵はやはり現実のパイプではないのだ。ただ、先に挙げたような20世紀の西洋絵画が現実とは異なる世界を描くことで現実と絵画の分離を図ったのに対して、パイプを本物らしく描くことにこだわりながらも、「これはパイプではない」と否定している点で特殊であるように思われる。しかし、どれほど本物らしく描いたとしても、それが描かれたパイプである以上、パイプではないということなのだろう。それを実際に使用することも不可能である。描かれたパイプ、つまり表象のパイプは、それ自体、パイプではないということになる。絵画とは、どれほど詳細に現実空間を再現していたとしても、現実とは異なるということだろうか。

タイトルから考えるならば、どうだろうか。19世紀まで（それ以降も）、絵画におけるタイトル⁴⁹⁾は、作品を同定するものであり、その内容を説明するものであったため、その画題がそのままタイトルとなっていた。タイトルは、作品についてのものであって、作品とタイトルの間にずれはなかった。しかし、19世紀以降のタイトルは、タイトルも芸術の一部であり、作者の表現行為とみなされるようになり、作品とタイトルが独立したものとして存在するようになった。そこで、作品とタイトルの間にはずれが生まれた。《イメージの裏切り》のように、パイプの絵に対して「これはパイプではない」という説明がなされるのは、その典型例とも言える。絵とタイトル、その説明は異なるものなのである。絵＝タイトルではないということだ。ただ、この作品は、パイプの絵とそれに対する「これはパイプではない」という説明も含めて一つの絵画であり、《イメージの裏切り》というタイトルが付けられている。どのような意味があるのだろうか。『タイトルの魔力』の中で、佐々木健一は、19世紀以降の近代的なタイトルとして、作品の精神的な意味を示すメタファー型のタイトルについて述べている⁵⁰⁾。それは、作品の中の具体的な要素を示すわけではないが、作品の理念的観念的な内包を表すというタイプのものである⁵¹⁾。作品とタイトルの間に差異があったとしても、作品に対しての何らかの意味を示しているということになる。《イメージの裏切り》も含め、マグリットの作品の多くは、きわめて近代的なタイトルであるだろう。

描かれたパイプのイメージに対して、鑑賞者は、おそらく、「これはパイプである」と考えるだろう。しかし、このパイプのイメージに対して「これはパイプではない」という説明がなされている。その間にあるずれがイメージの裏切りなのだろうか。また、描かれたパイプのイメージは、どれほど現実のパイプに似ていたとしても、現実のパイプになることはできない。イメージのパイプは、パイプであるようで、パイプではなく、偽物なのである。それはイメージの裏切りである。イメージの裏切りは、絵画的イメージを見て、「これは何々である」と断定するというような常識を裏切り、絵画と現実は異なるものであるということの意味しているのではないだろうか。

3 《人間の条件》

《人間の条件》 [図2]⁵²⁾ は、マグリットによれば、私たちが世界をどのように見ているかを示した絵画である⁵³⁾。同タイトルの作品はいくつか存在し、基本的に同じような構成となっている。他にも、タイトルは違うが、同じようなテーマの作品もいくつか存在している。

これはある部屋の内部を描いた絵画である。それもカーテンのある大きな窓の前の様子を中心に限定的に少し斜めに描いた絵画なのである。部屋の内部には、大きな窓があり、その両端には赤いカーテンが取り付けられている。マグリットの絵画において、カーテンはよく登場するが、カーテンによって画面を仕切ることで現実と非現実を分けたり、舞台装置のような演劇的効果を狙ったりしている⁵⁴⁾。また、本来のカーテンの役割である隠すという目的としても用いられている⁵⁵⁾。この絵画の場合は、窓にカーテンがあるのは普通のことであるから、一般的なカーテンと言ってよいだろうか。そして、窓の前にはイーゼルに立て掛けられた一枚の絵がある。画中画とも言える。

窓の前にあるこの絵は、窓の外の風景を描いたものなのだろう。空は、マグリットではおなじみのもくもくとした雲が浮かぶ青空である。空の下は、緑が生い茂っている。奥の方には森があるようにも見える。その手前の方には一本の目立つ木がある。対象をとっても忠実に描いた絵と考えられる。絵とは対象を忠実に表象したものだと思えば、この絵は至って普通だろう。しかし、不思議なのは、この絵の中の風景と外の風景が一体化してしまっているということである。絵の中の風景と外の風景はもはや区別することはできない。自分が部屋の内部にいるのか、外部にいるのかもわからなくなる。さらに、この絵の背後にあるはずの外の風景は、絵によって隠されている。もちろん、私たちは、その絵の風景がそのまま外の風景であることを疑わないだろう。なぜなのだろうか。

ルネサンス以降、西洋絵画は、遠近法や明暗法、スフマート法などを用いて、二次元の平面に三次元の現実空間を再現するということが原則であ

った。そのような原則のもと、絵画＝現実であるとみなして、絵画を見ているために、絵の中の風景と外の風景は重なり、一体化することになったのだろう。また、それにより、私たちは、絵の中の風景がそのまま外の風景であるということに疑うこともない。しかし、実際は異なる。絵画とは、現実を都合よく描いたものであり、現実の忠実な再現とは言えない。絵画は、たとえ、対象を忠実にありのままに描くことを目的とした場合でさえ、画家の目を通して見える変容した現実世界になってしまうだろう。

それならば、なぜ、絵の中の風景と外の風景をわざとらしく重ねて、同じものとして描いたのだろうか。主に 20 世紀以降の絵画は、対象を見たままの色彩やかたちと異なるような絵画を描くことによって、現実と絵画の分離を強め、絵画独自の表現性を強めていったというような背景があるだろう。しかし、《人間の条件》においては、本来は異なるはずの絵の中の風景と外の風景をあえてまったく同じにすることで、逆に、本当は、異なるものであるということに気づかせようとしているように思われる。

そこで、「人間の条件」というこの絵画のタイトルが問題となってくるだろう。なぜ、この絵画を「人間の条件」としたのだろうか。そもそも、人間の条件とは何であろうか。本来、私たち人間は、物事をありのままには見ていない。人間は、いくつもの概念や枠組みの中で、物事を捉えている。そのようにして見る世界は、純粋なありのままの現実ではなく、人間によって作り上げられた表象の世界である。人間は、表象の世界でしか生きられず、現実に触れることはできないだろう。そのように考えたとき、部屋の内部にある絵は、人間の見ている世界と考えることもできるだろう。というのも、絵画は、表象の世界であり、現実とは異なるからである。どれほどありのままに現実を見ようとしても見るができない人間にとって、それは、表象である絵画と同じと言える。つまり、部屋の内部にある絵は、人間が見ている非現実としての表象の世界であり、窓の外の風景は、現実の世界であるとして考えられる。人間があらゆる概念を通して見ている表象の世界と実際の現実の世界は、異なるものであるにもかかわらず、同じであるとして、現実を見ていると錯覚している。それが人間の条件ということなのだろうか。

4 《人間の条件》と《二つの謎》

《人間の条件》と「これはパイプではない」シリーズの一つである《二つの謎》には、ある共通点があるように思われる。《人間の条件》については、先に3で述べたものと同じ作品をここでも使用することにする。《二つの謎》[図3]⁵⁶⁾は、『これはパイプではない』とは異なる1966年に描かれた油彩画の方を使用することにする。

ここでは、まず、《二つの謎》についてだけ描写する。《二つの謎》は、ある部屋の内部を描いた絵画である。茶色の羽目板の床と灰色の壁のシンプルな部屋の中に、前景右側に、イーゼルに立て掛けられた、額縁に入れられた一枚の絵がある。画中画とも言える。この黄色っぽい色のイーゼルと額縁は、どこことなくおもちゃのような雰囲気がある。額縁の中には、黒色を背景に、だれが見ても明確であるような一本のパイプが描かれている。このパイプは、本体部分は茶色で、先端部分は、黄色っぽい薄い色になっていて、二色になっている。そのパイプの下には、《Ceci n'est pas une pipe.》と白色の文字で、フランス語で「これはパイプではない」と書かれている。黒色の背景に白色の文字であるため、黒板と捉えたほうがよいのだろうか。この額縁の中の絵については、他の「これはパイプではない」シリーズと同じ構成であり、同じ解釈でよいだろう。しかし、この作品は、額縁の絵の左上方に大きなパイプが浮遊しているという点で、他の作品とは異なる。この上方に浮遊するパイプは、灰色で、部屋の壁の色と同化してしまいそうである。それは影になっているようにも見えるが、額縁の中のパイプの絵に対して、物としてのパイプが出現したのだろう。つまり、この絵画は、絵の中の表象のパイプと現実のパイプの二つが同時に描かれているということである。額縁の絵は、その本物として出現した上方のパイプを表象したものであり、現実の物としてのパイプと表象のパイプは異なるために、「これはパイプではない」となっていると考えられるだろう。

《人間の条件》と《二つの謎》は、絵画の中で、現実と非現実を同時に

示している点で共通していると考えられる。《人間の条件》においては、窓の外の風景である現実世界と部屋の内部の絵の中の非現実としての表象の世界を同時に示しているということになるだろう。また、《二つの謎》においては、上方に浮遊する現実の物としてのパイプ（本物）と額縁の絵の中の表象としてのパイプが同時に存在していることになるだろう。本来ならば、現実にあるものがあって、その対象を表象するのが絵画である。現実に対して、その表象としての絵画が存在するのであって、現実と表象は同じ空間において示されるものではないだろう。それにもかかわらず、この二つの絵画においては、現実と非現実としての表象が同時に提示されている。現実のものとその対象を表象したものを同時に表現しているということである。しかも、絵画という空間の中で、現実と表象が同時に存在しているのである。これらは、現実と表象を同時に示すことで、絵画とは、現実の世界を表象しているものであるということを見せているように思われる。絵を描くということがどのようなことであるのか、その方法を示し、絵画の仕組みを見せている。それは自己言及的な絵画とも考えられるだろう。そのような点で、この二つの絵画は、絵画とは何かを絵画によって示しているのではないだろうか。

さらに考えるならば、この二つの絵画は、絵画というそもそもフィクションの中で、現実と表象の関係を示し、その二つを同時に成立させているということが注目すべき点である。本来、絵画はフィクションであるため、絵画によって表現されたものはすべて表象であり、フィクションになってしまう。そのような絵画空間において、本来の現実があって、それに対して表象としての絵画があるという考えを示しながらも、表象のはずの絵画にそれ自体現実を思わせるものを入れることで、私たちの絵画に対する考え方を変えているように思われる。そのようにして、現実と表象の両方を絵画空間で同時に示すことに成功したこの二つの絵画は、絵画の限界を拡大しているのではないだろうか。

5 おわりに

マグリットは、絵画によって、絵画とは何かを探求していた。《イメージの裏切り》においては、パイプの絵に対して、「これはパイプではない」と説明することによって、描かれた表象としてのパイプは、それ自体パイプではないということを示した。それにより、現実と絵画は異なるものであり、説明文（タイトル）と絵画も異なるものであることを示していることになるだろう。また、《人間の条件》においては、部屋の中の絵の風景と窓の外の現実としての世界を重ねて、一体化させて同じものとするので、私たち人間は絵画を現実として見ているが、実際は異なるものであるということを示しているだろう。この二つの絵画によって、絵画とは、現実を表象したものであるが、それが現実と異なるものであることを明らかにし、絵画（フィクション）＝現実としてこの世界を見ているような私たちの考え方を覆そうとしたのではないだろうか。さらに、《人間の条件》と「これはパイプではない」シリーズの一つである《二つの謎》を合わせて見ると、絵画空間の中で、現実とその表象としての絵画を両方、同時に描くことで、絵を描くということがどのようなことであるのかということについて示し、現実とその絵画的表象の関係性がどのようなものであるのかということ表現しているということがわかるだろう。マグリットの絵画は、絵画とは何かを表す、自己言及的な絵画であり、絵画についての絵画であると考えられる。また、表象世界である絵画において、現実世界と表象世界を同時に示した絵画は、絵画の限界を拡大しているのではないだろうか。

このようなマグリットの絵画は、コンテンポラリー・アートと関係していると言えるのだろうか。本稿では、主に二つの作品に限定してしまったので、今後、さらにマグリットの絵画を詳しく分析していく必要がある。そして、マグリットの絵画とは何かを考えていく。さらに、それとは別でコンテンポラリー・アートを見ていきたいし、マグリットの絵画とコンテンポラリー・アートの関係性がどうであるのか、本格的な比較に取り組むことが目標である。

注

- 1) ダダは、第一次世界大戦中に起こった、既成概念、理性主義、ブルジョワの価値観に対する反逆、反芸術、破壊による芸術運動であり、シュルレアリスムの基礎となった。
- 2) ジョルジョ・デ・キリコ (1888-1978) 《愛の歌》1914年、油彩、カンヴァス、73×59.1cm、ニューヨーク美術館所蔵。この絵画は、無関係なものの同士を組み合わせた絵画であり、マグリットに大きな影響を与え、その影響は彼の絵画にも表れている。
- 3) 《迷える騎手》1926年、油彩、カンヴァス、65×75cm、個人蔵。
- 4) 《冒険の衣服》1926年、油彩、カンヴァス、80×120.2cm、DIC川村記念美術館所蔵。
- 5) 《秘密の遊戯者》1927年、油彩、カンヴァス、152×195cm、マグリット美術館
- 6) クリストフ・グリユーネンベルク、ダレン・ファイ編著、野崎武夫訳『マグリット事典』創元社、2015年、p180
- 7) 《赤いモデル》1937年、油彩、カンヴァス、183×136cm、ボイマンズ・ファン・ブーニンゲン美術館所蔵。
- 8) 《選択的親和力》1933年、油彩、カンヴァス、41×33cm、個人蔵。
- 9) ミシェル・ドラゲ著「マグリット、あるいは問題の芸術」『マグリット展』国立新美術館、東京新聞本社、2015年、pp39-47
- 10) Jacques Meuris, *René Magritte 1898-1967*, Taschen, 1992, pp103-132
- 11) 南雄介、福満葉子著『もっと知りたい マグリット 生涯と作品』東京美術、2015年、p38
- 12) 南雄介著「ルネ・マグリットとマルセル・デュシャン」『マグリット展』国立新美術館、東京新聞本社、2015年、p249
- 13) アンドレ・ブルトン著、粟津則雄ほか訳『シュルレアリスムと絵画』人文書院、1997年、pp93-94
- 14) 《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・カウンティ美術館所蔵。
- 15) 長谷川彩、平野葉一著「マグリットの“パイプ”に関する一考察：遠近法によるイメージとの関連から」『東海大学紀要』第96号、東海大学文学部、2011年、p120
- 16) 今回は、一応、フォーコーによるマグリット論を理解するよう努めた。しかし、まだ自分の理解は十分とは言えないため、今後、フォーコーの考え方やフォーコーとマグリットの間にある考え方のずれ（カリグラムや類似と相

似の問題など)も含めて、より深い理解をし、考察をしていく必要がある。

- 17) ミシェル・フーコー著、豊崎光一、清水正訳『これはパイプではない』
哲学書房、1986年、p9
- 18) 同書、p10
- 19) 同書、p21
- 20) 同書、p22
- 21) 同書、p30
- 22) 同書、pp30-31
- 23) 同書、p30
- 24) 同書、pp17-45
- 25) 同書、p27
- 26) 同書、p26
- 27) 同書、p26
- 28) 同書、p27
- 29) 同書、p28
- 30) 同書、p28
- 31) 同書、pp28-29
- 32) 同書、p33
- 33) 同書、p33
- 34) 同書、p33
- 35) 同書、pp38-45
- 36) 同書、pp47-96
- 37) 同書、p47
- 38) 同書、pp47-48
- 39) 同書、p48
- 40) 同書、p51
- 41) 同書、p51
- 42) 同書、p52
- 43) 同書、pp57-70
- 44) 同書、p54
- 45) 同書、pp71-92
- 46) 同書、pp73-74
- 47) 同書、p85
- 48) 同書、pp85-86
- 49) 絵画のタイトルについては、佐々木健一著『タイトルの魔力 作品・人名・商品のなまえ学』を参照した。

- 50) 佐々木健一著『タイトルの魔力 作品・人名・商品のなまえ学』中央公論新社、2001年、pp222-229
- 51) 佐々木健一著『タイトルの魔力 作品・人名・商品のなまえ学』中央公論新社、2001年、pp204-259
- 52) 《人間の条件》1933年、油彩、カンヴァス、100×81cm、ワシントン・ナショナルギャラリー所蔵。
- 53) クリストフ・グリュネンベルク、ダレン・ファイ編著、野崎武夫訳『マグリット事典』創元社、2015年、pp196-197
- 54) クリストフ・グリュネンベルク、ダレン・ファイ編著、野崎武夫訳『マグリット事典』創元社、2015年、p51
- 55) クリストフ・グリュネンベルク、ダレン・ファイ編著、野崎武夫訳『マグリット事典』創元社、2015年、p51
- 56) 《二つの謎》1966年、油彩、カンヴァス、65×80cm、個人蔵。

参考文献

- ・ミシェル・フォーコー著、豊崎光一、清水正訳『これはパイプではない』哲学書房、1986年
- ・アンドレ・ブルトン著、栗津則雄ほか訳『シュルレアリスムと絵画』人文書院、1997年
- ・谷川渥著「言葉とイメージ」『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空間』（美術手帖 757号）美術出版社、1998年
- ・佐々木健一著『タイトルの魔力 作品・人名・商品のなまえ学』中央公論新社、2001年
- ・北澤洋子監修『西洋美術史』株式会社武蔵野美術大学出版局、2006年
- ・長谷川彩、平野葉一著「マグリットの“パイプ”に関する一考察：遠近法によるイメージとの関連から」『東海大学紀要』第96号、東海大学文学部、2011年
- ・南雄介、福満葉子著『もっと知りたい マグリット 生涯と作品』東京美術、2015年
- ・クリストフ・グリュネンベルク、ダレン・ファイ編著、野崎武夫訳『マグリット事典』創元社、2015年
- ・『マグリット展』国立新美術館、東京新聞本社、2015年
- ・Jacques Meuris, *René Magritte 1898-1967*, Taschen, 1992

図版



図 1



図 2

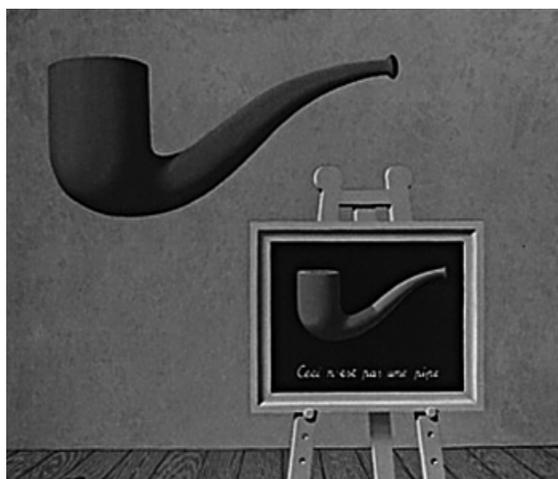


图3