慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	ルネ・マグリットとブリュッセルのシュルレアリスト集団
Sub Title	René Magritte et le groupe surréaliste de Bruxelles
Author	宮林, 寛(Miyabayashi, Kan)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2011
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.101, No.2 (2011. 12) ,p.1- 22
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	牛場暁夫教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01010002-0001

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ルネ・マグリットとブリュッセルのシュルレアリスト集団

宮林　寛

一九四五年十二月十五日、ブリュッセル。同年二月に仏白合同企画の画文集『この地上は涙の谷ではない』を刊行した出版社ラ・ボエシーの画廊で、第二次世界大戦の勃発以来ヨーロッパでは初めてとなるシュルレアリスム展が開幕した。一歩会場に入れば、むっと鼻につく臭いに襲われ、天井からぶら下がった上下逆さまの椅子に思わず首をすくめる。異臭の出どころは陳列台に置かれた一枚の皿で、その中身は教理問答集を浸した煮込み料理。かなり腐敗が進んでいるようだ。かと思えば部屋の片隅から「しゃべる入れ歯」が「ママ……ママ……」と呼んでいて気味が悪い。いささか悪戯が過ぎた設営ではあるが、会場に並んだ作品はシュルレアリスムの前史に属する巨匠ジョルジョ・デ・キリコから、パウル・クレー、マックス・エルンスト、ヴィクトル・ブローネルを経て、ベルギーの写真家ラウル・ユバックやマルセル・G・ルフランまでを網羅し、運動の歴史と国際性を浮き上がらせる教育的配慮が感じられる。その意味でも、大方の物議をかもした点でも展覧会は成功だった。仕掛人の名はルネ・マグリット。没後半世紀近くになる今でこそ押

しも押されもせぬシュルレアリスム絵画の巨匠だが、当時はや五十歳を目前にした画家は本業で生計を立てるには程遠く、妻をパートタイムで働かせ、自分も戦時中ティツィアーノやホッベマからピカソ、ブラックまで、新旧の巨匠を贋作し、それを売りさばくことで糊口をしのぐという有様だった。[1] こうして美術業界の闇ともかかわりをもったマグリットが、画家としての自分をプロデュースしはじめたのは、このシュルレアリスム展からさかのぼること三年前、いまだ戦争の先行きが見通せなかった頃のことである。親友ルイ・スキュトネールが執筆するマグリット論のために資料を提供し（一九四二年）、若き友人マルセル・マリエンの序文つきで初の画集を出版したかと思えば（一九四三年）、同じ年の暮れには以前ポール・ヌジェが『革命に奉仕するシュルレアリスム』誌第五号（一九三三年五月刊）に発表した論文「禁断のイメージ」を単行本化。いずれも友人、知人の文章を活字にし、自身の作品を複製で載せた本だ。しかし互助の精神にもとづいて企画されたはずのこれら出版物も、いざ刷り上ってみれば画家の名がひときわ大きく表紙に躍り、真の受益者が誰であるかを雄弁に物語っている。

そういえばマリエンが編集に当たった『この地上は涙の谷ではない』でもマグリットは破格の扱いを受け、本文中のカットで四点、別丁図版にいたっては実に七ページ、両方合わせて十三点の作品が紹介されていた。翌年には「不実な鏡」という耳慣れない名の発行所が小冊子『マグリットの絵画十点、その前に描写』を刊行しているが、住所を確かめてみると何のことはない、「不実な鏡」の所在地はマグリットの自宅である。なるほど、では『マグリットの絵画十点、その前に描写』も売名の一環か、と疑う向きもあるだろうが、「不実な鏡」叢書はむしろグループの成員に広く呼びかけ、結束を固めるための事業だったと考えるべきだろう。事実、一九四六年から四七年にかけて「不実な鏡」の出版物として世に出た計六点の書籍は、すでに二十年以上の歴史をもつベルギー・シュルレアリスムの領袖ヌジェから、当時マグ

リットの強い影響下にあった弱冠十八歳の詩人ジャック・ウェルジフォスまで、新旧メンバーを総動員し、ブリュッセル・グループの健在ぶりをアピールしている。「不実な鏡」の本がすべて、ヌジェの『シャルルロワ講演』からの引用で（ちなみにこの本も「不実な鏡」叢書の一冊だ）、「感情を、それも強さの点でおそらくは愛や憎しみに匹敵する基本の感情を創出する能力が私たちにはある」[2]と宣言する文をエピグラフに採用しているのもまた、共通の目標を掲げることで集団に求心力をもたせるための手続きだろう。

それにしてもマグリットの露出度は異様なまでに高い。名を売ることはブリュッセル・グループ本来のあり方と矛盾する行為ではないのか。かつてヌジェはアンドレ・ブルトン宛ての書簡で、自由を貫くために「名を消すこと」を強く求めた。ヌジェにとって匿名こそが、シュルレアリスムを存続させ、集団が集団でありつづけるための条件だったからである。ならば戦後の再出発を図るにあたって最初に問うべきはグループの根幹にかかわる匿名性を以後も遵守していくのか、それとも方針の転換をおこなうのかという基本姿勢の選択であって、この点をめぐる事前の協議もないまま売名に走ったマグリットの行動は独断専行の謗りを免れるものではない。

一九四三年から四八年にかけてのこの時期を、当事者全員のその後に照らしながらふりかえってみると、ブリュッセルのシュルレアリスト集団内部でリーダーの交代が進行しつつあったことに気づかされる。雑誌『コレスポンダンス』（一九二四年〜二五年）で同時代文学への一種ゲリラ的な介入を試みて以来、運動の節目、節目でグループ全体の指針となる発言をおこなってきたヌジェは志願して軍務に服し、そのこともあって沈黙の時代を迎える。ドイツ軍による占領が続くあいだ、ユバックの写真展（一九四一年）とマグリットの個展（一九四四年）でカタログに序文を寄せた以外、自分からは何も発表することがなく、戦後もすぐには動こうとしなかった。逆にマグリットは行動範囲を広げ、画業以

外の仕事にもすすんで手を染めている。単独で、あるいはマリエンの助けを借りて挑発的なビラを矢継ぎ早に印刷刊行する。どちらかといえば色調の暗いそれまでの画風から一転、明るい色彩が中心で、印象派の筆触を取り入れた新しい画法を「陽光に満ちたシュルレアリスム」と名づけて宣言文を起草する。亡命先のアメリカからようやくパリに戻ったブルトンがこれを一笑に付すると、今度は明示的にブルトンの名をあげて反論する第二宣言を準備し、さらには第一宣言の基礎となった「エクストラマンタリスム」なる主張を「アマンタリスム」へと修正して、いわばポスト＝シュルレアリスムの理論家として論陣を張る。一九四六年にブリュッセルで、翌四七年にはブリュッセルとニューヨークで個展を開くなど、本業のほうも充実し、まさに八面六臂の活躍だ。

そうしたマグリットの高揚には、ブリュッセル・グループの第一世代に共鳴した若手の文学者や芸術家が新しいリーダーを求めていたという事情も少なからず関係していたかもしれないし、またマグリット自身、ヌジェに対する不満がいつしか心に芽生え、これからは自分がグループを率いていくと腹を決めていたのだろう。「陽光に満ちたシュルレアリスム」の宣言を準備していた一九四六年夏、ヌジェに宛てたマグリットの手紙は驚くほど率直である。

> シュルレアリスムといえばいつだってブルトンだったし、一般人がシュルレアリスムという言葉を使うとき、いの一番に僕たちのことを思い浮かべるようにすべきところを、僕たちはいっさい何もしてこなかった。（シャルルロワ講演でも、シュルレアリスムという言葉は一度たりと使われていない。[3]）

自分たちのふがいなさを認めたうえで、新しい呼称を採用すべきではないかと自問するマグリットは、言葉の端々から

ヌジェに対する苛立ちが感じられるこの手紙を「僕個人としてはシュルレアリスムにけりをつけたつもりだし、しばらく前に自分なりのシュルレアリスムを捨てたくらいだから、ブルトンのシュルレアリスムとも当然お別れだ」[4]としめくくっている。

ブルトンを否定することでみずからの独自性を主張しようとする姿勢それ自体は特に目新しいものではない。これは自動記述法を斥け、夢の全能や客観的偶然を認めなかったブリュッセル・グループの一貫した立場である。しかしパリのシュルレアリスト集団からいざ離反するとなれば、文学者はどうしても二の足を踏んでしまうのに対し、マグリットの主張するシュルレアリスムの放棄が一時的とはいえ現実味を帯びてくるのは、結局のところパリとの関係で画家と文学者の立場が大きく異なっていたからではないだろうか。一八三〇年の建国以来、ベルギーの仏語文学は自足した文学場を形成することができず、いわゆるフランス文学とは異質な文学の創出を目指す場合ですら、常にパリの文壇との距離を調整しながらその歴史を刻んできた。シュルレアリストを自称した文学者も例外ではなく、フランス文学への同化吸収を特に警戒し、本家本元のシュルレアリスムとは別の路線を打ち出そうとしたのが、ほかならぬヌジェである。シュルレアリスムの名はとりあえず用い、ブルトンのグループとも絶縁にはいたらない程度に友好的な関係を保ちながら「もうひとつの」シュルレアリスムを実践したヌジェの戦略からは、フランス語で執筆活動を続けるかぎり、強大な出版業、宣伝効果抜群の文学賞、国語教育を通じた国民文学の浸透など、文学者の社会的認知を助ける隣国フランスの文化装置から自由になれない小国の困難が、むしろくっきりと浮き上がってくる。画家の場合は少々事情が異なり、前衛芸術の中心都市として、両大戦間にはあれほど多くの外国人画家を惹きつけたパリに必ずしも目を向ける必要のない状況が生まれようとしていた。それは一言でいうと美術市場パリの地位低下であり、パリに代わって現代芸術の中心地

となりつつあったニューヨークの台頭である。

マグリットは結婚して間もない一九二四年の一時期、次に一九二七年から三〇年までの約三年間をパリで暮らしている。一九二四年のパリ滞在は装飾デザイナーとして働き口を探す就職活動に充てられ、目的を果たせないまま短期で終わっているが、一九二七年九月からの滞在は妻ジョルジェットを伴った本格的な移住である。二年前にブリュッセルのル・サントール画廊と結んだ契約によって生活の設計が立ち、社交の面ではブリュッセル・グループの同志で、パリに現代芸術専門の画廊を構えたカミーユ・グマンスの人脈がある。野心的な画家にとって願ってもない環境だ。ブルトンやエリュアールとも交友関係を結び、『シュルレアリスム革命』誌に寄稿、とりわけ同誌十二号（一九二九年十二月）のために作成したフォトモンタージュ「私には森に隠れた……が見えない」がシュルレアリスム史上あまりにも有名な図像であるばかりでなく、同じ号に載った「言葉とイメージ」はマグリット絵画の方法序説ともいうべき重要文書で、二度目のパリ滞在が仕事の面で実り多いものであったことを証している。しかし幸運は長く続かなかった。世界恐慌の煽りを受けて一九二九年にル・サントール画廊との契約打ち切り、翌三〇年にはパリのグマンス画廊閉鎖。経済の面で不運が重なったうえ、二九年暮れにブルトンと仲違いするにおよんで、マグリットはパリでの生活に見切りをつけて帰国する。新居となったブリュッセル近郊のエセゲム街一三五番地にデザイン事務所スチュディオ・ドンゴを設立するが、弟ポールに営業を任せ、自分がたった一人でデザイナーを務める、事務所とは名ばかりの事務所を切り盛りする生活は壁紙の図案やポスターの製作で食いつないだ駆け出しの頃に逆戻りしたようなものだった。

当人はこれを挫折と考えただろうか。ともあれ生活の設計でも、画壇への参入でも、結果だけを見ればパリから二度も拒絶を突きつけられたことに変わりはない。以後マグリットが自分からパリの業界人に働きかけることはなく、ベル

ギー国内で個展を開き、あるいは団体展に参加しながら、もう一方でニューヨーク進出の準備にとりかかる。一九三六年、ジュリアン・レヴィ画廊でアメリカでは最初となる個展。二年後にも同じ画廊で個展。戦争にともなう中断を経て一九四六年にはヒューゴー画廊と交渉に入り、翌四七年にニューヨークで三度目となる個展。もちろんそれはマグリット一人の力ではなく、対外交渉の達人E・L・T・メザンスが代理人を買って出たことも大きく影響しているだろうが、後に（一九五六年）独占代理店契約を結ぶニューヨークの画商アレグザンダー・イオラスとの関係が深まるにつれて生活は安定し、画家という職業を成り立たせるためにパリでの評判を気にかける必要もなくなっていった。事実、パリの画廊から初めて個展の誘いが舞い込んだ一九四八年、マグリットは美術愛好家を愚弄したとしか思えない行動に出ている。一部には名を知られはじめた画家の展覧会だ。パリで初の個展ともなれば御披露目の意味もある。代表作を展示するのが筋というものだろう。ところがこのとき出品したのはすべて三か月のやっつけ仕事で準備した新作だ。一九三〇年代末までの、それなりに知られた作風とも、「陽光に満ちたシュルレアリスム」とも違って、カリカチュアか漫画のような作品ばかりである。案の定絵は一枚も売れなかったが、当人はそれを意に介するふうでもない。実はパリの個展からさかのぼること一週間前、ニューヨークのヒューゴー画廊でもマグリットの新作展が開幕している。販路の拡大はもっぱらこちらに任せていたため、パリでの商業的失敗は打撃にならなかったのだ。仕事場のあるブリュッセル、経済的安定をもたらす美術市場ニューヨーク、もはや積極的に参入をはかるべき対象ではなくなったパリの画壇。これら三極のうち、パリの比重がどんどん小さくなっていくことを見越してか、パリでの個展が大失敗に終わってから間もない一九四八年七月一八日、マグリットは知人への手紙にこう記している。

フランスの人に僕の絵を知ってもらうために今後僕が何かをすることは絶対にないだろう。幸いアメリカで個展を続けていれば十分間に合うし、おかげで僕はパリの美術業界で横行するあれやこれやの駆け引きに巻き込まれずにいることができるのだ。[5]

相手が術策家の群れなら自分は別の意味で狡猾に立ち回り、名を捨てて実をとるとでも言わんばかりだが、こんなふうに割り切る独特の合理主義が、長年にわたって共同歩調をとってきた一部文学者との関係に亀裂を生じさせるだろうことを、当時のマグリットはまだ知らなかった。

*

ブリュッセル・グループの文学者は、ほぼ全員がマグリット作品を紹介したり、論じたりした文章を残している。[6] 事後的に見ると、グループの出世頭に他のメンバー全員がぶら下がっているという印象を受けるほどだ。たとえば生涯マグリットと良好な関係を保ったスキュトネールは、親友でなければ知りえない画家の人となりを伝える証人として重要であり、事実その本は早くから翻訳され、現在にいたるまでマグリット研究の基本文献でありつづけているのだが、人物ではなく、作品の真髄にせまっていると評価する向きがあったとすれば、その意見に首肯することはためらわれるし、スキュトネールと違って作者と作品を切り離して考え、人物を揶揄することはあっても作品については肯定を貫いたマリエンの場合、勢い余って敵に対する批判が表に出すぎる嫌いがある。結局、マグリット作品の革新性を、技法にも踏み

込んで正面から論じた本は『禁断のイメージ』だけということになるが、それ以外で特に注意を引くのは、一つひとつの画面について、鑑賞者の印象をいっさい交えずに、描かれたモチーフだけを書きとめた、いわば絵の「人相書」とでも呼んでおくべき文書で、その代表格が画家本人も作成にかかわり、一九四六年六月二十二日に刊行された『マグリットの絵画十点、その前に描写』である。大人の掌にすっぽり収まるほどの大きさしかない冊子（14.9cm × 11.7cm）に印刷された「描写」はそれぞれ二、三行から長いもので六行程度、たとえば『幸福な生』と題された絵について「女は一個の果実のように陽光を浴びた樹木のなかに眠る」[7]と記してあるだけで、なんともそっけない。

『マグリットの絵画十点、その前に描写』でまず重要なのは、これがマグリット当人と文学者数名による共同作業の結果生まれた匿名の出版物であるということだ（参加者は四名とする報告もあるが、作業に加わったマリエンによると自身とヌジェにマグリットを加えた三人が文書を作成したのだという）。執筆者の名を伏せているのは、グループの仕事である以上、可能なかぎり個を抑え、関係者全員が集合的な発話に組み込まれてしかるべきだと考えたヌジェの方針を反映しているからだし、その方針が守られたということは、マグリットと文学者たちのあいだに一定の共通理解が成り立っていたことを意味する。そう考えてみると題名からしてすでに怪しい。なぜ『マグリットの絵画十点、その後で描写』ではなく、『……その前に描写』なのか。地味な本だが一応は画集である。読者は図版にまず目をやり、その後で解説を読むのが普通だろう。解説を先に読ませてしまっては、絵の見方（あるいは読み方）をいちじるしく制限することにならないか。たとえば画面の劣化が激しく、モチーフすら判然としない作品や、製作者の意図が見えにくく、徒に難解な前衛絵画ならまだしも、自分は芸術家を気どった画家ではなくて、ただの絵描きだ、とことあるごとに釘を刺し、慢心した絵画芸術への侮蔑も込めて自身の技法をトロンプルイユと呼んだマグリットの画風は明晰そのものである。解

説など必要ないはずだ。それなのになぜ画面を「描写」してみせ、しかも描写の文章を絵の複製より前に置くのか。

それは、絵を見る者の側に、精神盲とでも呼んでおくしかないような、絵画体験の根底を脅かす重大な欠陥がひそんでいるからだ。一枚の絵を前にしたとき、鑑賞者にはその絵が見えていない。たとえばマグリットに『内なる視線』（一九四二年）という油彩画がある。画面の大部分を鈍い緑色をした一枚の葉が占め、その葉脈に九羽の鳥がとまっている図だが、この作品を語ったフランスのある大物美術批評家は大きな葉に虫がついていると解説したという。あるいはマグリット作品でも特に人気が高い一枚『光の帝国』（一九五二年）。描かれているのは森だろうか、うっそうと茂る木立が夜の闇に包まれ、その下に一軒家とおぼしき家がひっそりとたたずみ、家の前に立つ、どことなく場違いな街灯には落ち着いた雰囲気の明かりが灯っている。その光が画面手前の水面に映り、家の窓からも明かりが漏れているところは誰がどう見ても夜景なのだが、画面上半分に白い雲の浮かんだ青空を描くことで、一つの画面に夜と昼を同居させたこの作品に、展覧会場で一瞥をくれただけの観覧者は星空が描かれていると信じて疑わなかったと、マグリット本人から聞いた話としてブルトンは伝えている。ところが自他ともに認めるシュルレアリスムの総元締めとして特別な鑑識眼をもつはずのブルトンが、『光の帝国』の逸話を紹介したのと同じエッセイで、『囚われの美女』と題された一群の作品を念頭に置きながら、「画架にのせられたあの輪郭は完全に描かれているが、内的な火の強さによってまったく透明になったカンヴァス[8]」を讃えているのは、これまたどうしたことだろう。

『囚われの美女』は田舎の景色を写した風景画で、画面中央からやや右寄りにカンヴァスを乗せたイーゼルがあって、カンヴァスにはその背後に実在しているのと同じ風景が描いてある。同様のトリックは、窓越しに見る外の景色を描いた『人間の条件』の連作にも使われている。いずれの作品でもカンヴァスは斜め前から見る角度で描かれているので、

画布を張った木枠の厚みの分だけ、白い麻布と一列に並んだ釘の頭が見えるし、また上辺の一部と下辺にはイーゼルの画布押さえと受け台が接しているが、それを別にすればカンヴァス上の絵は周囲の風景と切れ目なく連続している。つまり『囚われの美女』のカンヴァスは風景の一部であると同時に、この風景を描いた絵でもあるのだ。しかし、そんな知覚の遊戯を楽しんだのも束の間、なんともいえない居心地の悪さにとらわれた鑑賞者の関心は、絵のなかに描かれたカンヴァスの向こう側へと収斂していく。そこには現実の風景があるのだろうか。一つの表象である風景画をめぐって「現実の風景」を語ること自体、すでに画家の罠にはまったに等しいが、もし仮に画中画をはぎとることができたなら、はがした後にあらわれるのは絵と同じ田舎の景色だろうか、それとも何もない空無の世界だろうか。マグリットの狙いは風景画のなかで周りの景色と連続した絵を利用して、可視的なもの（画中画）の背後に別の可視的なもの（「現実の」風景）が隠された状況に鑑賞者を立ち会わせ、隠されたものを見たいという好奇心と、見ることを恐れる不安とがないまぜになった感情を味わわせるところにある。画中画を絵画の寓意として一般的な「窓」になぞらえたいのであれば、一九三五年の『人間の条件』で、画中画のカンヴァスを室外の風景と室内の壁にまたがる位置に置くことはなかっただろうし、『人間の条件』の第一作と同じ一九三三年に制作された『田園の鍵』で、外から衝撃の加わった窓ガラスが割れ、床に落ちたガラス片に窓越しに見るのと同じ空や野原が映っているという、現実にはありえない光景を描く必要もなかっただろう。透明であるはずの窓ガラスをマグリットが不透過性の表面として描いたのは、可視的なもの同士が隠し、隠されあう関係をことさらに強調し、そうすることで「強さの点でおそらくは愛や憎しみに匹敵する基本の感情を創出する」[9]ためだった。そこに透明なカンヴァスを見てしまうブルトンは、『ナジャ』で「ガラスの家」[10]を夢想したように、自身がこだわる透明性の主題系に引きずられてマグリットの絵を文学的に読んでいる。先入主によって視線が曇っ

た点で、これは草木の葉から連想した昆虫が遮蔽幕となり、画面に描かれた鳥を見なかった美術批評家と同根の誤りではないだろうか。

『マグリットの絵画十点、その前に描写』は、鑑賞者に絵が見えていないことを前提とした視覚の教育である。一九三〇年にマグリットが個展を開いたとき、カタログの序文で「いま私が称賛している絵画を凝視する幾千もの目は大半が盲いた目である」[11]と喝破したヌジェは、『禁断のイメージ』でも視覚の誤謬と、見えなかったものを見えるようにするための方策を語りながら、見ることの険しさを簡潔な文で言いあらわしている。

見ることはひとつの行為である。目が見るのは手がつかむのと同じだ。[12]

行為者の自覚をもって見ることをせまるヌジェの教育学に、マグリットのきわめて具体的な「実物教育」が呼応すると言っては、図式的にすぎるだろうか。しかし著作活動に啓蒙的な一面があるヌジェはもちろん、マグリット作品が教育的配慮を示すこともまた、否定しようのない事実なのである。マグリットが描くのは見慣れた物体ばかりだ。身のまわりの家具調度、窓や扉、ありふれた風景、いかにも雲らしい雲が浮かんだ青い空など、どれも卑近なものばかりで、人間ですら見慣れた物体として描かれる。それは『禁断のイメージ』のヌジェによると、見る者に物体が与える衝撃は物体の平凡さに比例し、元あったところから「切り離された物体に宿る破壊力は、切り離し以前にその物体が私たちの身体、私たちの精神、私たち自身とのあいだに保っていた結びつきが親しいものであればあるほど大きくなるという正比例の関係にある」[13]からだ。ここには日常卑近な物を描いているにもかかわらず、神秘を暗示する、といった今なお流通する評

言を斥け、日常卑近な物を描いているからこそマグリット作品は衝撃的だ、という正反対の見方への転換をせまる強い要請がある。視覚をめぐるこうした教育が、『マグリットの絵画十点、その前に描写』でモチーフの整理に特化されたことで、鑑賞者はマグリット的造形言語の語彙をまず学び、その後で初めて実際の作品と向き合うよう促されるのである。

*

視覚の教育で一致協力したこのとき、マグリットとヌジェの付き合いはすでに二十年の歳月を重ねていた。思えばマグリットが初の個展を開いた一九二七年の展覧会カタログに序文を寄せて以来、ヌジェはマグリットの仕事を見守り、描きあがった絵に題をつけ、さらには将来的変化も予測しながら「精神の愚かしい習慣[14]」を捨てて「強さの点でおそらくは愛や憎しみに匹敵する基本の感情」の創出を目指す画家に、その道をさらに遠くまで進むよう促しつづけたのだった。ヌジェに対するマグリットの関係が、他の文学者（グマンス、コリネ、スキュトネール、マリエン……）との交友と比べ、はるかに強い選択的親和力に基づくものであることは、マグリットが自身の絵画技法を語るにあたってヌジェの分析を受け入れ、用語もそのまま借用しているところから明らかだ。今でこそ一般に認知された「デペイズマン」も、これをマグリット作品に初めて当てはめたのはヌジェであり、一九三八年の講演でそれまでの画業をふりかえってみせたマグリットも、ヌジェに対する知的負債を認めている。

用いた手法は『禁断のイメージ』と題されたポール・ヌジェの著作で分析されています。その手法とはまず物体のデペイズ

マンであり、たとえばルイ＝フィリップ様式の机を氷原に置いたり、旗を堆肥に突き立てたりするわけであります。デペイズマンの対象になる物体はデペイズマンの効果を最大にまで高めるために日常卑近な物体から選ぶ必要がありました。[15]

ついでながら後に雑誌『集団的発想』に短縮版が掲載されるマグリットの講演はアントウェルペンの王立美術館でおこなわれた。ブリュッセル・グループの活動に、国を南北に分断する言語的、民族的対立の主題化は認められないし、当時のマグリットに不釣合いな王立美術館が会場に選ばれたのは、講演会の実現に奔走したマリエンがアントウェルペンの出身で、たまたま王立美術館関係の仕事にかかわっていたからにすぎないのだが、それでもなお南部ワロン地方出身でフランス語しか話せず、知名度も決して高いとはいえない画家にとって、第一次世界大戦後にフランドル民族主義の嵐が吹き荒れたベルギー第二の都市は潜在的な敵意に満ちた環境ではなかっただろうか。そのような状況で表明された連帯感であるだけに、ヌジェに対する信頼と敬意を語るマグリットの言葉に偽りはなく、共謀と呼ぶにふさわしい二人の関係はなおのこと強固なものだったと思われるのだ。

マグリットとヌジェが連帯を強めた一九二七年は二人の共同作業が具体的な成果をあげた年でもあり、ベルギー・シュルレアリスム史上きわめて重要な小冊子が二点、この年に刊行されている。その一つが通称『カタログ・サミュエル』だ。これはサミュエル商会というブリュッセルの毛皮商から、来るべき冬に向けて絵入り目録の作成を依頼されたマグリットが図版を準備し、それにヌジェが文を添えた冊子だが、実をいうとマグリットは前年にも同じ毛皮商のカタログを手がけていて、二冊を見比べると一九二七年版の特徴が浮かび上がってくる。まず、二六年版が奥付に「絵と文マグリット」[16]と明記していたのに対し、二七年版『カタログ・サミュエル』は匿名である。二六年版ではマグリットの代表

的モチーフのうち、裾の近くを留め具で括ったカーテンと、「ろくろで加工した机の脚」[17]の両方、あるいはどちらか一つをすべての図版に登場させるなど、マグリットの造形言語が支配的である一方、画像面での過剰とバランスをとるかのように、キャッチコピーは穏当な表現にとどまっていた。それに対して二七年版では、机の脚が毛皮のコートを着て、狭く、いかにも不安定そうな板の一本道に立つという、油彩画『偶像の誕生』（一九二六年）に酷似した図版もあるにはあるが、全体としてはマグリット的モチーフの体系的使用は控え、代わってコラージュを多用し、またそうすることで手描きのイラストと写真を同居させた図版に、商品の宣伝とはおよそ無関係な、詩的で謎めいた文が添えられている。コラージュに使った写真には、一目で被写体が特定できる場合、これを隠す処理がほどこされ、たとえば大型の乗用車なら上下逆さまにしてマネキンの足元に貼りつけ、前輪と後輪にボンネット側面のスペアタイヤを加えた三つの円を背景の模様に見せる工夫がこらしてあるし、夜会服を着た女性のものと思われる肩から指先までむき出しの腕は、コートを着たモデルの腕と見間違える位置に貼りつけてある。

それ以外の写真も中流以上の都市生活者をイメージさせるものばかりだ。細い眉と憂いを帯びた目、髪をオールバックに整えた男性の顔、都会、あるいは都市近郊の風景、愛玩犬を散歩させる裕福そうな女性……。主題的に偏ったこれら写真の断片を継ぎ合わせ、そこからファーコートの広告にふさわしい一つの情景を想像してみるなら、たとえば運転手つきの高級車の傍に盛装の伊達男がいて、今まさに車から降りようとする女性に手を差し出している様子が、ごく自然に浮かんでくるのではないだろうか。しかし二七年版『カタログ・サミュエル』は商業デザインの常道をあえて踏みはずして、広告的図像自体の解体を目指す。高級服飾品の広告にもってこいの写真を寸断し、絵の背景に埋め込んで隠すことは、それだけですでに攻撃的で、社交性のイコンを失墜させる行為だが、今あらためて二六年版のカタログを繰って

みると、二七年版のコラージュが粉砕したのは中・上流社会の漠然としたイメージだけではなく、二六年版に収められた、いかにも服飾品の広告らしい一枚の絵でもあることに気づかされる。ミンクのコートを広告するその絵には、コートを着た女性の全身と、膝から上の後ろ姿が描いてあり、後ろ姿の女性と対面するのはシルクハットに片めがねの伊達男、こちらを向いて立つ女性の脇には乗用車。まさに二七年版の写真から連想したとおりの光景ではないか。キャッチコピーには「街でも、田舎でも、コートの襞がお好みの香りを逃がしません」[18]とあるが、襞の一語を蝶番にして、これと対応すると思われる二七年版の文はこうだ。

目でも、手でもなく、コートの襞に彼女は、自分の秘密とあなたの秘密を隠すのです。[19]

「あなた」とは誰か。一応は女物のファーコートを広告するキャッチコピーだから、まず思い浮かぶのはこの商品を購入する可能性がある女性、それも普段から高級服飾品を着こなし、店にとっては上得意の客といったところだろうか。しかし「あなた」は女性ではないかもしれないし、「彼女」が図版に描かれたモデルの女性を指しているとも言いきれない。たまたまカタログを手にとった男性の脳裏に去来する実在の女性が「彼女」と呼ばれても一向にかまわないし、「あなたの秘密」という、どこか思わせぶりな表現は、むしろ男女の秘め事を暗示しているかもしれないのである。商品（コート）と顧客の嗜好（「お好みの香り」）だけに焦点を合わせることで購買意欲をあおった二六年版のキャッチコピーと違い、二つの転位語（「彼女」と「あなた」）を含むヌジェの文は、一方の指示対象を図版のモデルから生身の女性に換え、当然顧客の女性を指すと思われた「あなた」は男性に置き換えることで、商品に対する「あなた（＝顧客）」

の固着を切り崩し、秘密の共有を核とした「あなた（＝読み手）」の数だけ変種がある物語を出来させる。商品とのつながりは図版の下に記された品名（「ヴォーグ」、「カメオ」、「スター」……）と素材の表示（「子ヤギとミンク」、「ヌートリア」、「アストラカン」……）に残るにすぎない。画家の造形言語を無理やり詰め込んだ二六年版に比べると、二七年版では商品を直接に名指すキャプションによってカタログの体裁をかろうじて保ちながら、前年の図版を文字どおり解体することでイラストが商品への従属から自由になり、文は商品ばかりか図版からも解放されて独自に物語を紡ぎはじめる。絵と文のうちどちらか一方が欠けてもこの戦略は成り立たない。『カタログ・サミュエル』は詩人と画家それぞれの貢献が相手の仕事を殺さず、逆にその飛躍を助けることを可能にした絶妙のバランスにもとづく作品なのである。

一九二七年に出たもう一冊の書物は『文書数点と素描数点』という無愛想な題がついた詩画集で、表向きの作者はクラリス・ジュランヴィル。もちろん偽名である、と言いたいところだが、端から偽名と決めつけるわけにもいかない。詩を書いたヌジェと、挿絵を提供したマグリットが隠れ蓑にしたこの古風な名の女性は実在の著述家であるばかりか、ヌジェの詩がクラリス・ジュランヴィルの著作を一部剽窃し、いわば言葉のレディメイドとして成立した作品であることを思えば、完成作の雛形となった文章の作者が『文書数点と素描数点』の著者の一人であることに嘘偽りはないからだ。クラリス・ジュランヴィル嬢（一八二六～一九〇六年）は、フランス語文法や女性教育の分野で多くの著作を残した教育者で、代表作の一つに『実践で学ぶ動詞活用』[20]という、一九世紀末から二〇世紀初頭にかけてフランスの小学校で広く用いられた教科書がある。ヌジェはこの本から例文を拾い出し、そのまま引用したり、語句の入れ換え、文同士の結合、圧縮など、いずれもごく簡単な改変を加えたりしながら、一篇六、七行、長いものでも九行程度の短詩に仕上げているのだが、単なる戯れ事と見られかねないこれらの詩は、フランス語文法の要である動詞活用、すなわち規範の権

化ともいうべき規則の集合体に対して、教科書で用いられた実例を転用し、規範の言語を「忠実に裏切る」[21]ことを目指す自由への呼びかけである。したがって規範の擁護者であるクラリス・ジュランヴィルの名を『文書数点と素描数点』の著者として表紙に記すことは究極のアイロニーにほかならない。

『文書数点と素描数点』に対するマグリットの貢献は限定的だ。全部で五枚のデッサンを載せてはいるが、見開きのページで絵と文が向き合う場合ですら、マグリットの絵とヌジェの詩が対話することはないのである。『カタログ・サミュエル』で試みた、文と絵それぞれの自律をさらに推し進めた結果といえなくもないが、『文書数点と素描数点』がもつ一種マニフェスト的な性格に注目するなら、マグリットは挿絵を提供することで、形成途上にあったブリュッセル・グループ全体の方針に賛同の意を表明したと考えるのが妥当な線だろう。この本でヌジェの用いた手法が、文や連辞の文脈からの切り離しと、切り離した要素の新たな文脈への挿入であることは、特に強調しておかなければならない。「切り離し」は、マグリット作品に顕著なデペイズマンとも一脈通じるところがあり、「切り離された物体に宿る破壊力は、切り離し以前にその物体が私たちの身体、私たちの精神、私たち自身とのあいだに保っていた結びつきが親しいものであればあるほど大きくなるという正比例の関係にある」[22]とヌジェが指摘していたことから容易に推測できるとおり、人間の知覚を混乱に陥れ、ものの見方に根底的な変化をもたらす基本的な手法である。切り離しが「基本」であることも、ここで是非とも強調しておきたい。グループの成員が造形芸術に思想的命運をかけようと、文章表現を武器にしようと、結束を固めた集団の一員として各人が活動する以上、よりどころとなる方法論も分野の壁を乗り越え、多方面に応用がきくものでなければならない。切り離しはそうした、まさに領域横断型の手法だったのである。汎用性が求められるからこそヌジェは、標語に近い簡明な表現でグループの基本方針を示すことに腐心したのであり、「感情を、それも強さの

点でおそらくは愛や憎しみに匹敵する基本の感情を創出する能力が私たちにはある」[23]と、まるで綱領から抜き出したような文が「不実な鏡」の出版物で表紙に躍ることになるのも同様の配慮かと思われるが、何にも増して簡単明瞭を求められるのが方法の定義だった。その意味で、切り離しを体系的に実践してみせる『文書数点と素描数点』が、ブリュッセル・グループの中核となる詩人と画家の共著であることの意義はやはり大きいのである。

*

『文書数点と素描数点』から約三十年の時が流れた一九五六年八月六日、前年から文通のあった崇拝者の青年二人に宛てた手紙に、マグリットはこう書いた。

> 今ヌジェの本を読めばかならず見えてくる伝統的な姿勢は、何かを乗り越えると意気込みながら結果的に厳格かつ滑稽な約束事に精神を閉じ込めるような企てに忠実でありつづけようとする点で、私たちにとって魅力を欠くものとなっている。[24]

文中「ヌジェの本」とあるのは、理論的散文作品を集め、この年に出た『笑い話ですませないために』のことで、もちろん『禁断のイメージ』も収録されている。ヌジェとマグリットは数年来絶縁状態にあったが、二人の仲を裂いたのはマグリット夫人ジョルジェットをめぐるヌジェの不用意な発言だったとも伝えられていることを考えれば、[25]かつての親友を揶揄する言葉は私的な怨恨から出たもので、ヌジェの仕事自体を否定するものではないのかもしれない。別の証言

によれば、行き来が途絶えてからもマグリットは、どうしても絵の題が決まらないとき、第三者を介してヌジェの助力を求めたという。[26] 二人の関係は絶交したくらいでは終わらないほど強い相互依存に陥っていたということだろうか。いずれにしても一九五〇年代以降、ヌジェとマグリットが協力しあうことはなかった。やがて画家が世界的な名声を博する一方、詩人は公私ともに生活が破綻して、創作への意欲を急速に失っていく。あまりにも対照的な晩年ではあるが、それがかえって、両大戦間に二人が出会い、関心事を最大限共有し、共同作業として形に残したことを、ほとんど奇跡のように感じさせもするのである。

注

1. Cf. René Magritte, *La destination. Lettres à Marcel Mariën (1937-1962)*, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1977, pp. 101-102 ; Marcel Mariën, *Le radeau de la mémoire*, édition pirate parce que complète, Bruxelles, chez l'auteur, 1988, pp. 87-89.
2. Paul Nougé, *La conférence de Charleroi*, in *Histoire de ne pas rire*, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1956, p. 211.
3. René Magritte, lettre à Paul Nougé, septembre 1946, in *Ecrits complets*, édition établie et annotée par André Blavier, textes reproduits avec l'aimable autorisation de Charly Herscovici, Paris, Flammarion, 2009 (abrégé ci-après : *EC*), p. 206.
4. *Ibid.*
5. René Magritte, lettre à Pierre Andrieu, datée du 18 juillet 1948, in *EC*, pp. 563-564.
6. ヌジェ、スキュトネール、マリエンのマグリット論は以下の書籍にそのすべてが収められている。Paul Nougé, *René Magritte (in extenso)*, édition établie par Virginie Devillez, avant-propos d'Olivier Smolders, Bruxelles, Didier Devillez, 1997 (abrégé ci-après : *RM*) ; Louis Scutenaire, *Avec Magritte*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1977 ; Marcel Mariën,

Apologies de Magritte 1938-1993, Bruxelles, Didier Devillez, 1994.

メザンス、グマンス、コリネについては以下の書籍を参照。E. L. T. Mesens, « René Magritte », in *Peintres belges contemporains*, Bruxelles, éd. Lumière, 1946 ; Camille Goemans, *Œuvres 1922-1957*, Bruxelles, André De Rache, 1970 ; Paul Colinet, *Pour illustrer Magritte*, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1971.

Dix tableaux de Magritte précédés de descriptions, Bruxelles, Le Miroir infidèle, 1946, n. p.

アンドレ・ブルトン『シュルレアリスムと絵画』瀧口修造・巖谷國士監修、粟津則雄、巖谷國士、大岡信、松浦寿輝、宮川淳訳、人文書院、一九九七年、四五五ページ。

注2を見よ。

アンドレ・ブルトン『ナジャ』巖谷國士訳、白水社、一九七六年、一五ページ。

Paul Nougé, *RM*, p. 28.

Ibid., p. 52.

Ibid., p. 64.

René Magritte, « Ligne de vie I », in *EC*, p. 109.

Ibid., p. 110.

Document reproduit in Georges Roque, *Ceci n'est pas un Magritte. Essai sur Magritte et la publicité*, Paris, Flammarion, 1983 (abrégé ci-après : *MP*), p. 185. 実際にキャッチコピーを書いたのはマグリットではなく、カミーユ・グマンスだったようだ。Cf. Marcel Mariën, *L'activité surréaliste en Belgique*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1979, p. 149.

René Magritte, *EC*, p. 627.

MP, p. 178.

MP, p. 190.

Mlle Clarisse Juranville, *La conjugaison enseignée par la pratique. Textes suivis renfermant des Verbes de même terminaison, Devoirs d'invention, Dictées, Permutations, Conjugaison de tous les verbes présentant des difficultés. Livre de l'Elève*, Paris, Larousse, s. d.

21. Paul Nougé, « Quelques écrits », in *L'expérience continue*, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1966, p. 380.
22. 注13を見よ。
23. 注2を見よ。
24. René Magritte, *Quatre-vingt-deux lettres de René Magritte à Mirabelle Dors et Maurice Rapin, avec des lettres de Noël Arnaud et Georgette Magritte*, Paris, chez Mirabelle Dors et Maurice Rapin, 1976, n. p.
25. Cf. Olivier Smolders, *Paul Nougé. Ecriture et caractère à l'école de la ruse*, Bruxelles, Labor, 1995, pp. 146-147.
26. Cf. Marcel Mariën, *Le radeau de la mémoire*, édition pirate parce que complète, Bruxelles, chez l'auteur, 1988, p. 201.

本稿作成にあたっては平成二三年度慶應義塾学事振興資金による補助を受けた。記して謝意を表する。