

拮抗としての相似—初期未来派絵画と形而上絵画

阿 部 真 弓

序

「未来派」と「形而上絵画」。二十世紀初頭のイタリアにおいてほぼ同時期に二つの芸術の潮流が存在した。未来派(Futurismo)が、詩人フィリッポ・トマーゾ・マリネッティを中心としてジャコモ・バルラ、カルロ・カルラ、ウンベルト・ボッチョーニら画家たちを中心とする芸術家たちが、宣言と詩、絵画、彫刻、建築、演劇、舞台美術、映画、またパフォーマンス・アートを先駆する催しから料理本の出版に至るまでの多様なジャンルにおける創造活動を展開した、二十世紀初の総合的芸術運動であったのに対して、形而上絵画(Pittura Metafisica)とは、一人の画家ジョルジョ・デ・キリコが創始した絵画世界の呼称であり、同時代において追隨する数人の画家が現れ、現代にいたるまで絵画・建築・映像作品に少なからぬ影響を与えつづけているものの、それ自体の表現形式は絵画、彫刻、著述に限定されていた。

1909年2月に「創立宣言」を発表した未来派運動とその頃に胎動をみた形而上絵画は、二十世紀のイタリア美術の二大潮流をその後なすこととなる、文字通りの同時代の潮流である。ともに象徴主義文学や美術をはじめとする19世紀後半から20世紀初頭の芸術と哲学思想を享受し、キュビズムや構成主義的志向に目配せすることも欠かさなかったが、時としてそれらに対し真逆ともいえる姿勢を表し、一見して対照的な世界観や感性にもとづいて選ばれた主題のもとでは、それぞれの造形空間を刻む時間のリズムも諸概念も異なっていた。それゆえ、初期未来派における絵画とデ・キリコの初期時代の絵画とを、各作品群の主題的傾向にはじまり、その背景にある世界観や歴史感覚、諸対象やアイデアを、対立的布置においてとらえようとすることはむしろ自然なことであろう⁽¹⁾。両者の語彙を一例

(1) 初期未来派ないしは「第一次未来派(Primo Futurismo)」は1909年から第一次大戦中の1916年頃の未来派運動を指し、1918年頃以降の「第二次未来派(Secondo Futurismo)」と区別される。「形而上絵画(Pittura Metafisica)」の範囲をデ・キリコの初期(“Early Chirico”)に限定する場合には、1909年頃から1919年頃までの作品を指し、1919年以降の「古典回帰」期・「新形而上絵画(La Nuova Metafisica)」時代と区別することが多い。未来派絵画および形而上絵画に関する主要先行研究・資料として次を参照。未来派絵画：Gli Archivi del futurismo, a cura di Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori, De Luca Editore, 1958 e 1962；Maurizio Calvesi, *Il futurismo*, Fratelli Fabbri, 1967；Giovanni Lista, *Futurisme: manifestes, proclamations, documents*, L'Age d'Homme, 1973；F.R. Pézard, *L'aventure futuriste: 1909-1916*, Ecole française de Rome, 1983；*Futurismo e Futurismi*, a cura di Pontus Hultén, Gruppo Editoriale Fabbri, 1986；Enrico Crispolti, *Storia e critica del Futurismo*, Laterza, 1986；Günter Berghaus(ed.), *International Futurism in Arts and Literature*, De Gruyter, 2000；*Le futurisme à Paris: une avant-garde explosive*, Centre Pompidou, Paris, 2008。形而上絵画：James

としても、未来派の「反過去主義」志向に対しては、デ・キリコが重んじた「先史時代の感覚」が、未来派の好んだ「進歩」に対しては、形而上絵画の「郷愁」が対立項をなす。しかしながら、両者の美学や芸術(史)観が単に対照的であったのかどうかはより複層的に再考される必要がある。

本稿においては、同時代において双璧の「現代性」の可能性を示した二つの芸術的探究をめぐって、主としてマリネッティ、バルラ、ルッソロ、ボッチョーニ、デ・キリコの1908年から1913年までの絵画・彫刻作品および著述を対象とし、各章においては、1. 初期未来派における「光源」の表象、2. 最初期の形而上絵画の図像形成過程およびイメージの特性、3. ウンベルト・ボッチョーニの「連続性」とジョルジョ・デ・キリコの「啓示」の概念、を縦軸となるテーマとして取り上げ、また、継続的に研究対象としてきた「画家たちによる美術史的著述」の検証作業⁽²⁾を横軸としながら、分析をおこなう。

1 未来派の〈光源〉

1909年に描かれた一枚の絵からはじめよう。ジャコモ・バルラは《街灯——光の習作》[図1]に、都市を点す街灯の光、その放射線状に拡散する電光に月光がかき消されんばかりのさまを分割主義的筆触により描いた。画面中心に屹立する街灯と電気の光、そしてか細い「三日月」の月明かり。主題上は19世紀末から20世紀初頭にかけて西欧の主要都市において進んだガス灯から電灯への移行を支えた最新の電力技術を扱いながらも、技法面では1880年代に遡る点描技法を用いるこのタブローにも、ミラノの夜のガレリアをスーラ的なオレンジ色と青色とともに描いたボッチョーニの《ガレリアでの騒動》(1910年)と同様に、デュシャンによる「都会の印象派」という形容に表された未来派絵画特有のタイムラグがみられる。バルラは、1900年代初めに制作した数点のタブローにおいてより社会的テーマのもとに「電光」を描きこんでいたが、この絵において光のみを主題とし、イタリア分割主義絵画と堅く結びついた社会主義的文脈から離れた⁽³⁾。描かれた二つの「光」はあたかも寓意的な対をなし、この絵そのものが未来派の紋章的イメージとなりうる画である。というのは、「月の光」対「電気の光」というコントラストは、マリネッ

Thrall Soby, *Giorgio de Chirico*, The Museum of Modern Art, New York, 1955; Claudio Bruni, *Catalogo generale di De Chirico*, Electa, 1971-1987; Maurizio Calvesi, *La metafisica schiarita*, Feltrinelli Editore, 1982; William Rubin, Wieland Schmied and Jean Clair, *Giorgio de Chirico*, Centre Georges Pompidou, 1983; Giovanni Lista, *De Chirico et l'avant-garde*, L'Age d'Homme, 1983; Maurizio Fagiolo dell'Arco, *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*, Rizzoli Editore, 1984, Paolo Baldacci, *De Chirico: The Metaphysical Period 1888-1919*, Bulfinch Press, 1997; *De Chirico and the Mediterranean*, edited by Jole de Sanna, Rizzoli New York, 1998.

(2) 先行研究を含め、次を参照。拙稿「前衛と古典主義：1910-1920年代のフランスとイタリアにおける画家たちの作品と著述」『日仏美術学会会報』第33号、2014年、pp. 3-22; 「冒険と秩序の間：画家たちの著述および芸術誌挿図からみる前衛と古典主義」『日仏美術学会会報』第35号、2016年、pp. 3-25。また、本文中に引用ないしは訳出した欧文原文の註内での記載は割愛した。

(3) Cf. *Radical Light: Italy's Divisionist Painters 1891-1910*, National Gallery, London, 2008.

ティの常套的な対表現のひとつであった。

マリネッティは「未来派創立宣言」(1909年)にはじまり『未来主義』(1911年)に至る未来派初期のテクストにおいて、また未来派前史にあたる1900年代前半の戯曲作品等においても、「月の光」を未来主義者が否定する対象、過去の美学の隠喩的表現としてしばしば中心に据えた⁽⁴⁾。1909年の戯曲『電気人形』では電気技師を主人公とする一方、同年の小篇「月光を殺そう」においては、過去(主義)と未来(主義)との関係を、天空のイメージを借りて対比的にあらわす表現を頻用している。

「葡萄酒色の雲の合間をよろめいていた古いヨーロッパの太陽の巨大な陶醉」。

「われわれは新しい太陽系の球体の融合がじき輝くのをみるだろう！」⁽⁵⁾

このように新旧の明快過ぎる対立が誇張される小篇の終盤においては、未来主義者たちが夜更け過ぎに「ほとんど空にでもいるような、ペルシャ高原の、世界の崇高なる祭壇」にたどりついた情景が語られる。微光の射しこむ黒い空を背景として、「だが、すこしずつ、月の光り輝いて熱い微笑が、雲間を割いて溢れだした。そして、それがしまいに月が現れた時には、酔い心地にさせるアカシアの乳液がすっかり滴り落ちて、気の狂った者たちは彼らの心臓が胸から離れてその液状の夜の表面へと昇って行くのを感じていた。」⁽⁶⁾ 彼らは月の接近を感覚し、高原の大気の孤独のただなかであって「月を殺そう」と叫ぶ。すると数人の耳に墜落の音が聴こえてくるや否や、巨大な車輪が動きだし、タービンの力で水力が磁氣的の攣攣に変えられる。電線をつたって、明るくブンブンと音をたてる球体にまで届く。そして「三百もの電気の月」が、その眼をくらす眩しい白亜の光線によって月光を消し去ってしまう⁽⁷⁾。小篇のタイトルに冠されたかけ声は、物語中で未来派主義者たちからなる共同態内の〈時間の進度〉を加速する際に口にされることばであり、過去の時空から未来の時空への切替スイッチさながらの呪文めいた台詞である。いうまでもなく、雲間の月というイメージは〈ここではないどこか〉

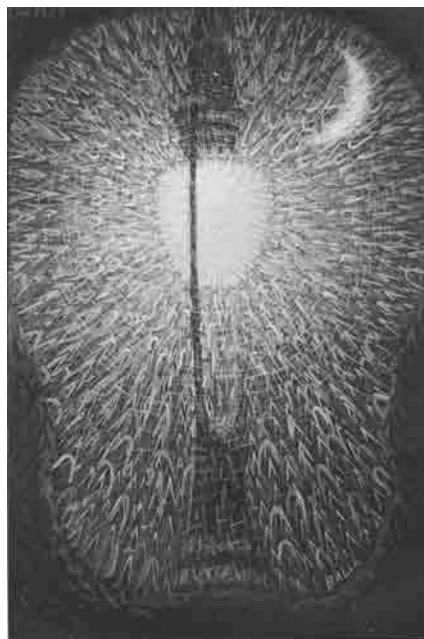


図1 ジャコモ・バルラ、《街灯——光の習作 (Lampada—studio di luce)》(作家による制作年1909年、1910–1911年、油彩・カンヴァス、174.7 × 114.7cm、ニューヨーク近代美術館蔵)

(4) F.T. Marinetti, *Le Futurisme*, préface de Giovanni Lista, L' Age d' Homme, 1980, pp.117-127.

(5) F.T. Marinetti, "Uccidiamo il Chiaro di Luna!" (aprile 1909), F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Arnoldo Mondadori Editore, 1968, 1998, p.15.

(6) *Ibid.*, p.21.

(7) *Ibid.*, p.22.

を夢みる感性のメタファーとして呼び出されている。マリネッティは、象徴主義者たちの好んだ事物や過去主義のシンボルとして「月光」を呼び出すばかりでなく、月を愛でることをさえ批判すべきふるまいとして記した。そうして 20 世紀の曙のミラノにあって若い詩人は自身の芸術的立場を表明すべく挑んでいたものであり、先述の高原の場面は、「未来派創立宣言」中の描写とも通底する⁽⁸⁾。むろん、天上の月光や星芒に立ち向かう「前衛部隊」という心意気あるいは自己定義には、未来派宣言中の一文「うなりをあげる自動車は、《サモトラケのニケ》よりも美しい」と同一のレトリックが透かし見える。しかしながら、いずれの言表においても、マリネッティと未来主義者たちのテキスト空間から、象徴主義の美的感性をあらわす月光も、あるいは《サモトラケのニケ》も《モナリザ》に代表される過去の芸術が消え去ることはけっしてなかった、という逆説に注目すべきであろう。すなわち、月の光も古典古代の芸術も、未来派の批判や否定の対象ではあったが、それゆえにこそつねに喚起される対象、モチーフ、名でありつづけた。初期未来派の文学空間や造形に象徴主義的感性の徴がみいだされるというのは、技法の残存のみならず、このように否定の対象として「過去」や「過去」の象徴が呼び出され語られることによってそれらが語りの現在時や未来派における肯定の対象、モチーフと闘ぎ合うようにして共存し、しばしば作品の重層的文脈をともになしているという意味においてもである⁽⁹⁾。

また、次に見るように、語彙や観念、モチーフの分類としてはおよそ図表的なまでに対照的で単純明快に過ぎる一連の対概念群として列挙された諸観念や美学もまた、作品にあらわれるイメージやテキストの中では、未来派主義者たちの実際にはより複層的でアナクロニクな感性を表象すべく、およそ寓意的といえる文学表現や寓意画的な構造を織りなす要素同士として、反過去主義的な美学的姿勢を体現するというよりは、実際にはむしろ「過去」「現在」「未来」を象徴する諸モチーフとは時として共時的かつ有機的に結びついている⁽¹⁰⁾。同様の併置は、たとえば騒音音楽の創始者・画家ルイージ・ルッソロの

(8) 「そんな時間に眼を覚まし起きているのはわれわれしかおらず、われわれ自身が、天上の野営地から瞬きする星の敵軍に対峙した前衛部隊か、孤高の燈台になったような気がしていたからだ。」「未来派創立宣言」堤康徳訳『未来派 1909-1944』、セゾン美術館、1992 年、p.61; “Premier Manifeste du Futurisme”, F.T. Marinetti, *Le Futurisme*, Op. cit., pp.149-156.

(9) 初期未来派のテキストやイメージに残存する「叙情主義」を鋭く見てとり、ボッチョーニの《魂の状態》を主とする初期未来派絵画に「とりわけ情動(感情)に訴える」特質をみいだしていたのはピート・モンドリアンである。モンドリアンは「未来の人間へ」との献辞を添えた『新造形主義』において、自身の絵画作品も部分的に未来派絵画の流れを汲むものであることを認めながらも、「絵画においては、未来派は象徴主義に墮してさえしう」との洞察を記している。制作過程においてタブローから段階的に曲線を消し去っていき抽象絵画の旗手となるオランダ人画家の眼には、未来派の画家たちが主題から細部に至るまでを「機械」「電気の光」「物質とエネルギー」に変換するのだと高らかに宣言しながらも、その謳いふりと叙情的感情価を曲線に託そうとする象徴主義的感性の痕跡がたしかに映っていた。Piet Mondrian, “Le Néo-Plasticisme”, *Le Néo-Plasticisme*, Paris, 1920, in *Piet Mondrian The Complete Writings*, compiled and edited by Louis Veen, Primavera Pers, 2017, p.194; ピート・モンドリアン「ネオ・プラスティシズム(新造形主義)——造形的等価性の一般原理」『自然から抽象へ モンドリアン論集』赤根和生訳編、美術出版社、1975 年、p.129; ピート・モンドリアン『新しい造形(新造形主義)』宮島久雄訳、中央公論美術出版、1991 年、p.19。

《電光》〔図2〕の連作をはじめとする1910年前後に制作されたミラノ郊外の夜景の連作における光の描写にもみいだされる⁽¹¹⁾。ルッソロの《電光》においても、自然光(稲妻光)と電光とがともに描かれている。

マリネッティは『未来主義』「第8章 我々は我々の師である象徴主義者たち、月を愛する最後の者たちを否定する」において、未来主義者は抗うべきとした「月」の側に属する観念と語彙とを列挙している。大文字の「過去」「郷愁」にはじまり、「過ぎ去った時間の喚起」「歴史」「神話」「永遠なるものへの情熱」「不滅なる芸術作品への欲望」「郷愁的な思い出」「美の涙」「墓」

「不滅」「ネヴァーモア」「感情の美」「美術館」「図書館」「懐疑的で悲観的な決定論主義」。詩人としては、エドガー＝アラン・ポー、シャルル・ボードレール、ステファヌ・マラルメ、ポール・ヴェルレーヌ、そしてガブリエーレ・ダヌンツィオらの名が乗り越えられるべき文学をあらわすものとして呼び出されている。他方で、これら過去主義的な諸観念への対抗的価値となる、未来主義そのものの詩学をなす語彙として挙げられるのは、次の諸概念である。大文字の「機械」に加えて、「機関車」、パイロットや運転手の「鋭利な横顔」、「生成」「永続的な生成」「壊れるもの」「過渡的なもの」「儚さ」「不安定さ」「唯一かつ決定的に消え失せるよう運命づけられた、ひとつの感情や感覚」「速度網」「遍在性」「遍在的速度」「根無しの人間」「鉄と溶け合い電気で滋養される、複数化された人間」「危険の官能」「日常的英雄主義」「持続的運動」「攻撃的戦闘」「創造的直観」。また、文学における未来派の先駆者として、エミール・ゾラ、ウォルト・ホイットマン、J.-H. ロニー兄、ポール・アダン、オクターヴ・ミルボー、ギュスターヴ・カーンの名が挙げられている。

以上のように対概念として二極に集められた語彙は、むしろ「未来派創立宣言」にみられる語彙と通底する。さらに、これらの語彙群からは、時間的であれ空間的であれ、心理的なものであれ、持続や距離、記憶と回顧、あるいはそれらの固定化・安定化・永遠不滅



図2 ルイージ・ルッソロ《電光／稲光(I lampi)》
(1910年、油彩・カンヴァス、102×102cm、
ローマ、国立近代美術館蔵)

(10) 未来派の語彙については次も参照。I manifesti futuristi: Arte e lessico, a cura di Stefania Stefanelli, Sillabe, 2001.

(11) ルッソロの絵画作品については主に次を参照。Franco Tagliapietra, Luigi Russolo Vita e opere di un futurista, Skira, 2006. ルッソロの作品に関する調査に際し、トレント近代美術館アーカイヴ(L'ARCHIVIO DEL MART)のDuccio Dogheria氏にご協力いただいた。ここに記してもって感謝いたします。

化・記念碑化といった、あらゆる定着的な方向性や志向は否定されているという点をあらためて確認することができよう。反して、根無しの、不安定で、直観的で、高速であること、機械であっても人間であっても、あるいは感情であっても、つねに生成中の状態に置かれつづけていることが未来主義的理想として希求されている⁽¹²⁾。

これらの対概念群からあらためて浮かび上がるのは、初期未来派の美学が、月の光によってあらわされた象徴主義的詩学のみならず、天体の運行に沿ったものとしてのより「原始的」共時性の時空から脱し、より「近代的」な時間意識、というのは計量可能な時間・空間の系(さらに電力が加わり、近代の工業社会においてエネルギーと並列的に管理される時間・空間であり、機械文明の均質化された時と場所)において、あるいはまた統一的な「世界時間」のもとに展開されるものであるという自己認識である⁽¹³⁾。さらには、その認識のもとみずから「時空」の進度調節を制御しようと謳いあげる詩的態度であろう。この志向は、「創立宣言」をフランス・フィガロ紙上に掲載し、1912年に「未来派絵画展」をパリ、ロンドン諸都市における国際巡回展として開催するといったように、未来派が誕生当初よりグローバルな発信を目指していたこととも無関係ではない。世紀末の叙情的感性、世紀転換期のヨーロッパにおける社会主義運動の群衆観察、あるいはSF文学的な「宇宙」感覚までを含めた異種混淆的な想像力などが入り混じってつくられた、その「新しい」時空を照らすのは、マリネッティが謳いバルラやルッソロが描いた「電気の光」にほかならない。あるいはまた、むしろ古典的表象空間を保ちつつ宇宙・世界(観)の「再創造」という発想のもとでの「総合」志向の強くみられる胎動期から初期にかけての未来派絵画・文学において、そのような光および光源という隠喩的でもあるモチーフの交替劇を介して表象されようとしていたのは、芸術(史)的な時代の変容そのものでもあった。《街灯——光の習作》や《電光》といった作例にみられるように、電気の光とともに、月の微光や稲妻光、あるいは太陽光という天空の光源が消え去ることなく共に描き込まれているという徴候的な図像は、芸術(史)上において(彼らの主張からすれば)相反するはずの複数の時代と感性の徴とが併存する、未来派最初期に固有の時空を照らしだす。

2 形而上絵画——時間の彫像化

距離と孤独と郷愁の詩学、あるいは、機械と遍在的速度の美学。マリネッティの「二分法」に従って分類を試みるならば、ジョルジョ・デ・キリコによる形而上絵画の初期作品は前者に属するものとひとまずはなることだろう。たとえば《到着の謎》《無限の郷愁》

(12) 「不滅や不死という観念に対して、われわれは生成の、消滅するものの、過渡的なもの、儚いものの観念をもって対抗する。」「われわれは、距離の、そして野性的な孤独の古めかしい詩学や出発の郷愁を破壊するために、機械と協働し、それらを遍在性と遍在する速度という悲劇的抒情に取って替えるのだ」。F.T. Marinetti, *Le Futurisme*, Op. cit., pp.118-119.

(13) 本稿における時間に関わる語の用法については主に次を参考にした。真木悠介『時間の比較社会学』、岩波書店、1997年。

《永遠の倦怠》《時間の謎》《ある美しい午後の郷愁》といった画題の冠されたデ・キリコの1910年代初頭のタブローに描かれた彫像のある静謐な造形空間についても、未来派絵画の「動の相」の形象化に対し、形而上絵画は「静の相」の図像学を展開したと述べることができよう⁽¹⁴⁾。たしかに、1908年頃からミラノでカルラ、バルラやボッチョーニら未来派の画家たちが速度や運動を描くことに専心し、マリネッティの家に集い「未来派創立宣言」の文案を練っていた頃、同じミラノに1908年夏から1910年初めまで滞在していたデ・キリコは、《死の島》によって知られるスイス人画家アーノルト・ベックリーンの作品を最大の参照対象として出発し、形而上絵画の原型的図像を胎動させていた。

制作の地、主題、絵画空間の構造、技法と色調、「情趣(Stimmung)」のすべてにおいてベックリーンを範とした若い日のデ・キリコは、ベックリーンの古代ギリシア彫刻に多くを学んだ画家であることに着目し、踏襲しようとした。画家は「アーノルト・ベックリーンの」(1920年)においても、ベックリーンの古代人たちから「堅固さと潔白」そして「絵に興味深く美しいものにするところの絵画的物質の震動の感覚と内的生命を学んだ」点を強調している。曰く、ベックリーンは「クラシック期の、またヘレニスティック期およびローマ期のギリシア彫刻の彫像の悲劇的相を最大限に利用することを識って」おり、その特性はとりわけ人体像描写のうちにみいだされる。その「すべての絵は古典的に描かれ」ている、というのはベックリーンの人物像の頭部や手足を小さく描いていたことを指す⁽¹⁵⁾。

デ・キリコはこのように見て取ったベックリーンの人体や動物の描写にみられる特性に加えて、神話主題や群像構図をほぼそのままに模倣した。美術史家F. デラルコが「ベックリーンの作品」と呼ぶ、《修道院への道》(1908年)にはじまり、ケンタウロスの闘いやネーレーイスとトリトーンのいる海景などのギリシア神話主題を扱ったタブローを含む1908-09年頃に制作された油彩画には、いずれも直接的着想源としてのベックリーンの作品の存在が顕著である⁽¹⁶⁾。なかでも、横長のタブロー《セレナータ》[図3]は、デ・キリコが全画歴を通して陽光の射す「午後」という時間帯を特権化して選び続けたのに対して、「黄昏」という時間帯が選ばれた珍しい絵でもある。とはいえ《セレナータ》においては、ベックリーンの主に1860-70年代の作品に描いた図像(地中海の海辺に聳える大理石のヴィッラ、鬱蒼と伸びる糸杉、浜辺に立つ女性像、理想郷的風景の中の女性群像等)の参照が明らかではあるものの、デ・キリコはそれらの図像や細部を断片化した上

(14) 制作年および所蔵先は次の通り。《到着の謎》(1912年、所蔵不明)、《無限の郷愁》(1911年、ニューヨーク近代美術館蔵)《永遠の倦怠》(1912年、アメリカ、個人蔵)、《時間の謎》(1911年、個人蔵)《ある美しい午後の郷愁》(1912-13年、ベルギー、個人蔵)。

(15) Giorgio de Chirico, "Arnoldo Böcklin", 1920, *Scritti/I Romanzi e scritti critici 1911-1945*, a cura di Andrea Cortellessa, Bompiani, 2008, pp.704-711.

(16) 「ベックリーンの時代」については主に先行研究(註1)および次を参照。Maurizio Fagiolo dell'Arco, "Böcklin e De Chirico: la pittura letteraria", *Arnold Böcklin e la cultura artistica in Toscana*, De Luca Editore, 1980, pp.179-189.



図3 ジョルジョ・デ・キリコ《セレナータ (Serenata)》
(1909-10年、油彩・カンヴァス、82×120cm、ベル
リン国立美術館蔵)

で再統合している。この再統合の成果として、最初期の形而上絵画の原型的空間の図像は生み出されたとも観察されよう。しかしながら、図像上の過渡・変容をみせる《セレナータ》の画面にも、天空と自然の対象(空、島か沿岸地帯の丘陵、大地、天に向かって高く伸びる樹木)とが、未だ人工的要素によって枠取られることなく描写されている。

やがてデ・キリコは1910年頃より自身の「建築形而上学」に関する考察に基づいて、建築的要素の描写を中心とする空間表象への移行をもって「ベックリー時代」から脱し(1920年代初めにふたたび回帰する作例もある)、独自の造形空間と図像体系を創出してゆく⁽¹⁷⁾。時には画面を満たすようにアーチ型の開口部が反復され(《不安な旅》)、しばしばアーケード構造によって「広場」が囲まれる(図4・図6参照)といったように、ほとんどつねに建築的要素によって空が枠取られるのである。それは、自然の暦や天空の時間進行を感じさせる要素がおおよそ描かれることのない⁽¹⁸⁾、それがどこであるかも特定されえない(描かれた建築のモデルはミュンヘン、トリノ、ローマをはじめ諸都市にみいだされてきた)平準化・類型化された地中海地域の都市空間のアトポスのイメージとして展開されてゆく。

その後、1911年7月にミラノからパリへと移り住んだデ・キリコが、パブロ・ピカソから「駅の画家」と呼ばれ、ギヨーム・アポリネールから「樹木の敵、彫像の友」と形容されるようになるまで、そう長い時間は要さなかった。デ・キリコは1910年代初頭のタブローに、駅舎や鉄道の図像とともに古代彫刻を描きこみ、あるいは台座上の(ダンテ、イタリア統一運動リソルジメントに貢献したカミッロ・カヴールがモデルと指摘されてきた)白色の人物立像を描きこんだ。パリ時代以降のタブローに明示的となる現代的要素と

(17) 「私はイタリアの建築形而上学に関するこの問題について大いに瞑想したし、1910、11、12、13、14年の私のすべての絵はこの問題と関係がある。」ジョルジョ・デ・キリコ「形而上芸術について」岩倉翔子訳『デ・キリコ』(編集・解説中原祐介)、講談社、1996年、p.98; Giorgio de Chirico, "Sull'arte metafisica", *Valori Plastici*, n.4 e 5, Aprile-Maggio 1919, Roma (Riproduzione anastatica all'originale, Archivi d'arte del XX secolo di Roma e Gabriele Mazzotta Editore di Milano, 1969), p.17.

(18) アポリネールの詩集『カリグラム』の挿画として最初に描かれた、地上の「太陽」「月」の図像は、「新形而上絵画」時代の油彩作品においてあらためて展開をみた。Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*, avec 66 lithographies de Giorgio De Chirico, Gallimard, 1930. Cf. Giorgio de Chirico, *Catalogo dell'opera grafica 1921-1969*, Edizioni Bora, 1996, pp.66-138.

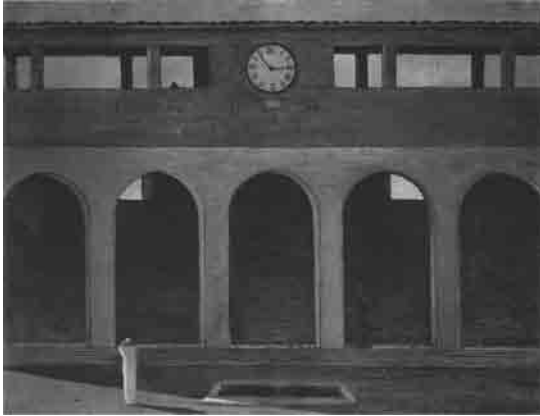


図4 ジョルジョ・デ・キリコ《時間の謎 (L'énigme de l'heure)》(1910 - 11年、油彩・カンヴァス、55×71cm、個人蔵)

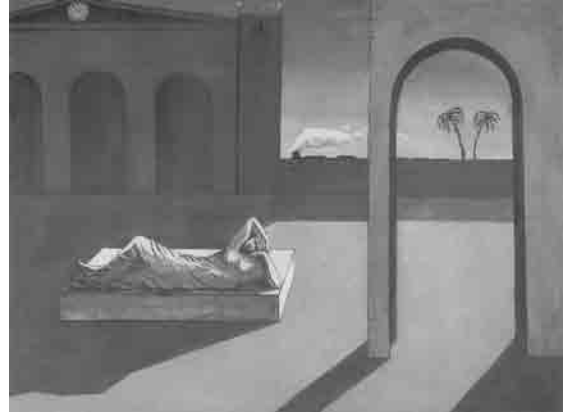


図6 ジョルジョ・デ・キリコ《占い師の報酬 (La récompense du devin)》(1913年、油彩・カンヴァス、135.5×180.5cm、フィラデルフィア美術館 (アレンズバーグ・コレクション) 蔵)

古代的要素の併存、またそのイメージの時空の複数の「起源」の特異性については、デ・キリコが1913年秋にパリで展示した際に寄せられた批評のことばによって簡潔にいいあらわされている。たとえば「彼は印象派からもマティスからも来たのではないのだ」というアポリネールの明晰な指摘であり⁽¹⁹⁾、「ダヌンツィオ氏がヴェネツィアの街の近代化を嘆く一方で、G.デ・キリコは過去の風景、ローマの遺跡、影でおおわれた木製のポルチコ、古代の彫像をあえて描き、その中に時計のついた鉄道の駅を置き、いつもの汽車に追いかけられた煙を出す機関車を急がせる。」というモーリス・レナールによる図像学的描写である⁽²⁰⁾。

この時期のタブローに描かれた「時計」の図像にフォーカスを絞るならば、1912年代初頭から1914年の絵に描きこまれた「時計の針」はすべて午後13時から15時の間の時刻を指している。「14時55分」(《時間の謎》)、「14時」(《詩人の悦び》)、「13時57分」(《哲学者の征服》《モンパルナス駅／出発の郷愁》)である。一方で、画題には画家自身により「午後」の語がしばしば選ばれたが、画家は著述においても正午から午後14時にかけての時間に得た「啓示」をめぐる回想を繰り返した。またそれは、哲学者ニーチェのイタリア諸都市における(ドイツの友人宛の書簡に綴られた)体験の創造的模倣としての側面の強い、いうならば擬態的「啓示」(の言説)でもあった⁽²¹⁾。1910年代初頭のデ・キリコ

(19) Guillaume Apollinaire, "G. De Chirico. Pierre Brune" (1913?), *Oeuvres en prose complètes II*, Gallimard, 1991, p.603.

(20) Paolo Baldacci, *De Chirico: The Metaphysical Period 1888-1919*, *Op. cit.*, p.196.

(21) このテーマは次においても論じた。拙稿「第Ⅱ章 トリノー広場の図像学」『G.デ・キリコ 建築・広場・彫像』(修士論文、2000年)、pp.35-67;「トリノ・メタフィジカ：かくも「午後的」なる街の風景」『日伊文化研究』第40号、2002年、pp.40-48;「ジョルジョ・デ・キリコとシュルレアリスム：内的世界の透視図法」『シュルレアリスム展：パリ、ポンピドウセンター所蔵作品による』、国立新美術館・読売新聞社、2011年、pp.222-227。

はニーチェの「最大の理解者」のひとりと自負し、「あらゆるものをもの(chose)としてみる」方法を絵画において実践するという「哲学の後の絵画」をめざすものとして形而上絵画を構想し、「啓示」の瞬間や事物の「形而上的相」を描こうとしていた。形而上絵画は表層的にはリアリズム絵画の範疇に属するとはいえ、純粹に網膜的・視覚的というよりは詩的内容の画像化という側面の強いことはしばしば批判的にも指摘されてきた通りである。むろん、その絵画空間を照らすのは地中海沿岸の地域に特有の長い午後の太陽光であるはずだが、形而上絵画において「光」は瞬間的でうつろいやすいものとして描かれることはなく、「影」部分と同様に平塗りで彩色された筆触の痕跡をさほど感じさせない色面である。13時台の時刻を差す時計の図像は、デ・キリコの文章「ある画家の瞑想」中の断片「神秘的な死」における描写とも照応する。

「鐘樓の時計は13時半を差していた。太陽は空高くに燃えているようだった。その太陽が家々、宮殿、ポルチコを光り輝かせていた。それらの影が地面の上に、あまりに優しい黒色の長方形、正方形、台形を描いているので、太陽に灼かれた眼はそこで乾きをいやしたがるのだった。何という光線だろうか、そして彼処で暮らすことは何と甘美なこととなるだろうか、心慰めるポルチコの傍らで、小さな多色旗に覆われた突飛な塔のもとで、知的で優しい人々に囲まれて暮らすことは。かつて時間は過ぎていったということがあるだろうか。どうでも良いことだ。時が過ぎゆくのをわれわれが眼にしたのだから。(…)時計は13時32分を指していた、太陽は沈む、出発しなくてはならない。」⁽²²⁾

透視図法を脱構築的に用いて固有の造形空間を編み出したデ・キリコは、さらには場所が特定される図像やディテールを避けるばかりでなく、時刻に沿って光と影を写實的に再現することなく、それらを舞台美術における書割りのような自律した要素として描出することにより、正午や午後の広場で訪れる「啓示」という(「永遠回帰」を論じた哲学者の書簡に記された体験の擬態に発しているのであるから)むしろ書きあらわされるにふさわしいような特権的瞬間を絵画的イメージとして永遠化する術をみだしたといえるだろう。複数の都市の形象・記憶の断片および変容された断片・記憶の統合と再利用、並行しておこなわれる場所性の排除という操作と、「辻褃の合わぬ矛盾した光源の結果」⁽²³⁾として、その絵に描かれた事物のイメージは擬似＝遍在的であり、午後という時間帯に限定されながらも無時間的様相を帯びる。

形而上絵画においては、地中海地域の歴史・神話・都市という固有の諸形象・場所性と

(22) Giorgio de Chirico, [Manoscritti Paulhan] “Méditations d’un peintre (La mort mystérieuse)”, *Il Meccanismo del pensiero Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di Maurizio Fagiolo dell’Arco, Einaudi, 1985, p.33.

(23) ジョルジョ・デ・マルキス「第四次元」高橋明也訳『西洋の美術 その空間表現の流れ』、国立西洋美術館、1987年、p.262。

アナクロニズムとアトポス性とはしばしば両義的形象のうちに凝縮されるか、現実には見えないような組み合わせとして統合されているが、それらの要素の複数の起源はいくえにも変容されて錯雑としている。それはたとえば、計量可能な近代的時間に沿って運行される汽車の黒色の車体と横臥するアリアドネー像の「待機」という神話的時間とが相互浸透し、あるいはアポロンの石膏頭部像という神話的形象とパリの街路のショウウィンドウにみいだされた家庭用ゴム手袋という大量生産の既製品とが等しく「もの」として併置されているというように、古代と今日とが文字通り隣り合わせる(イメージ上の)時空をつくりだす。

ギリシア・ヴォロスに生まれ、19世紀末から20世紀初頭のアテネに学んだデ・キリコにおいて、この古代ギリシアの神々の彫像と現代の人間たちとの隣接的共存を知覚することに長けたアントロポモルフィックな感性は、幼少期のオリンポスへの旅をめぐる次の回想からも明らかなように、身近な芸術・空間体験に根ざし時間をかけて育まれたものであった。

「人間たちの生活に混じって存在することによって、神々は一層神聖なものとなる。私はオリンポスにてある月光の夜に松林と廃墟の中に建てられた美術館の窓々の向こうを泥水のアルフェイオス川の畔から眺めているとプラクシテレスの傑作のヘルメス像が垣間見えた時にそのことを感じ取った。この彫像は実に低い台座の上に置かれており、それによって訪問者のある時には彫像もまた生きているように見えるのだ。あたかも像が動きだしたり、話しはじめたり、それどころか歩きはじめさえし、そこから出て行ってどこかに消え去ってさえしまいそうである。」⁽²⁴⁾

彫刻芸術や建築と地域・風土・風景の関連性をめぐる比較的考察が散りばめられたこの文章「私の芸術に関するいくつかの遠近法」(1935年)において、画家は「ギリシア芸術の形而上の空気」はギリシアの風景における大地と空との近さによってもたらされるものであり、それはギリシア神話における神々と人間たちの近しさを説明するものであるとする。同文中において、デ・キリコが「彫像を高すぎる台座の上に設置することの美学的・形而上的に見た大いなる誤り」と重ねて記していることは重要である⁽²⁵⁾。必ずしも神殿

(24) Giorgio de Chirico, "Quelques perspectives sur mon art", *Il meccanismo del pensiero*, Op. cit., p.320.

(25) 広場など都市空間に置かれた「低い台座」上の彫像が持ちうる「驚くべき様相」に関する指摘は、1927年の文章「彫像、家具、将軍」においても述べられている。「われわれが古代彫刻の美術館の人気のない部屋を訪れる時、彫像たちはしばしばそこで新たな光のうちにあらわれるかのように見えるものだ。宮殿あるいは神殿の頂に、あるいは庭園や公共の広場にある彫像はそれぞれ、異なる形而上の条件の下に展示されているのだ。宮殿の上、北の空に向かって置かれていると、それにはどこか堂々とした風を有し、ある種の厳格で、憂鬱さと混じり合った冷やかな悦びがある。公共の広場における彫像たちの外見は、度を超えるまでに驚くべきものである。特に台座が低い場合、というのも、そのような場合に彫像は、人間と都市の日常生活の雑踏とともに現れ

内部に奉納されているのでもなく、高い台座により人間の視点からかけ離れることもなく、人間の暮らす日常の風景のなかに置かれることによって神々の像が生けるものとして感知されうる現実のセノグラフィー（舞台装置）についての記憶が繰り返し想起され、画家自身の原初的イメージとして綴られている。

さらに1906年の冬よりミュンヘンの美術アカデミーに学んだデ・キリコは、マックス・レーガーを師として作曲を学んでいた弟アルベルト・サヴィニオと連れ立ってベートーヴェンの交響曲やリヒャルト・ワーグナーのオペラを聴きに出かけ、「ドイツ人建築家たちによる新古典主義建築とローマ建築の知的純化」に触れるという芸術環境に恵まれた⁽²⁶⁾。デ・キリコが描く彫像が総じて白色に塗られている点にも、ミュンヘン時代を通してドイツにおける近代考古学と新古典主義の美学のもと古代ギリシアの「白い彫像」という創られた伝統を共有した経験がうかがわれよう。デ・キリコはギリシアにおける幼少期とミュンヘンにおける形成期、さらにはイタリア諸都市での修業時代とを通じて、ギリシアの現代時間に在る古代彫刻、ドイツの新古典主義的建築空間における古代彫刻、さらには美術教育の場における模写の対象としての古代彫刻の複製石膏、イタリアの美術館や庭園に設置された古代彫刻をはじめとして、古代彫刻とその模刻・複製像の多様な生（と転生）、加えて彫像の周囲の環境によって生じる彫像の見え方に関するヴァリエーションを鑑賞し、それらを比較することの能うまなざしを育んだ。彫像をとりまく空間と時間の質がけっして均質ではないことを熟知したデ・キリコは、神殿、宮殿、美術館、都市内の公共空間、邸宅や庭園、海辺の関門といった多様な建築、さらにその外部または内部に置かれるかによって彫像がそのつど異なる様相を呈することにじつに敏感となって、別の文章「彫像、家具、将軍」ではこのテーマを主題として熱をこめて綴っている。

と同時に、形而上絵画の研究者たちが、「私の絵画はギリシアとは無関係だ」というデ・キリコの言葉を傍証としつつ、彫像の図像について、ドイツでの形成期における（地理的にも時間的にも古代ギリシアから離れた場所と時代の美学のもとで）異文化的に「媒介された」古代彫刻の受容が重きをなしている点を強調してきたことも事実である⁽²⁷⁾。言い換えれば、一見したところ明白な模倣の対象を有するよう見える彫像の図像に関しても、建築的要素と同様に平準化・類型化を経ているために、ある場所に置かれた特定の彫像を唯一の参照項としては限定しえないのである。形而上絵画に描かれた彫像の図像学的源泉には、画家が眼にした彫像、模刻、複製石膏に加えて、ベックリーンを含めた絵画

ることになるからである」。Giorgio de Chirico, "Statues, meubles et généraux", *Bulletin de l'Effort Moderne*, Paris, n.33, 1927; *Il Meccanismo del pensiero*, *Ibid.*, pp.277-280; "Statues, Furniture, and Generals", translated by Damon Krukowski, in *Hebdomeros with Monsieur Dudron's Adventure and Other Metaphysical Writings*, Introduction by John Ashbery, Exact Change, 1992, pp.243-244.

(26) デ・キリコのミュンヘン滞在期については主に次を参照。Gerd Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio Ricordi e documenti: Monaco Milano Firenze 1906-1911*, Edizioni Bora, 1999, pp.34-99; Paolo Baldacci, *De Chirico The Metaphysical Period 1888-1919*, *Op.cit.*, pp.38-40.

(27) Eugenio La Roca, "L'archeologia nell'opera di De Chirico", *Giorgio de Chirico 1888-1978 I Catalogo*, Galleria nazionale d'arte moderna, Roma, De Luca Editore, 1981, pp.32-39.

上の描かれた彫像、さらにはサロモン・レイナックの古代彫刻のレペルトワール(*Corpus Statuarum*)中に線描で再現された彫像図の複製図版をはじめとする考古学書および美術教本の頁上の複製図版といった印刷されたイメージとしての彫刻像の受容も含まれている。

初期形而上絵画に描かれた彫像の図像は、哲学的思索の託された絵画中の「物体」としての側面をも有する。画家は絵の中の彫像の配置のヴァリエーションを試行錯誤し、現実の「もうひとつの相」が露になる「啓示」と呼ばれる形而上的瞬間を図像化した。デ・キリコの絵に描かれた彫像＝物体の図像ははたして物体であるのか、それが完全な静物であるのか、というのはいったい「静」の相にのみ属しているのかという問いもまた避けては通れないものである。オリンポスにおいてヘルメス像が垣間見えた瞬間の先述の描写からも、詩篇「エポード」の一行——エトルリアの石棺上の横臥墓像を喚起しての「いつの日か、私もまた彫像人間となるだろう」⁽²⁸⁾——からも、若い画家たちに向けて「いくらか人間離れするために」彫像を模写するように説いた文章「技法への回帰」の一節からも⁽²⁹⁾、デ・キリコが彫像をめぐる記した著述群からは、画家が描こうとしたのは彫像と人間の間様の様態でもあったのではないかと考えることはむしろ自然だからである。デ・キリコは、とりわけ1920年代の作品において、現実中存在する彫刻とは異質の物質性を帯びた、人間と彫像の間の状態にある像たちを描いた。石化しつつある《自画像》(1924-25年)であり、今にも言葉を発しそうな彫像のいる《メルクリウスと形而上学者たち》(1920年)などである。加えて、人間像が「彫像化」していない場合であっても、人間や果物の隣に石膏像を描くことによって人間や静物が彫刻の素材感を帯びるといふ、隣接的共存による変性効果を取り入れた作例(《エウリピデスの胸像のある自画像》、1923年；《変形された夢》、1913年)等が挙げられる⁽³⁰⁾。初期形而上絵画において、かつて複数の歴史・文化・場所に帰属した形象と図像は、脱場所化や類型化された断片群として集められ絵画中の「スポリア」的折衷としてひとつの統一的なセノグラフィーを実現するが、それらの諸要素はあたかもこうした動きの兆しを秘めた彫像のように、「動」の相を潜在させた「静」の相のもとに、(溶解する可能性を秘めたものとして凝固した様相をみせるという意味において)「彫像化」された時間に封じ込められている。

(28) Giorgio de Chirico, “Arte Metafisica e Scienze occulte seguito da un epòdo” (Giugno 1918), *Scritti/I Romanzi e scritti critici 1911-1945*, Op. cit., pp.670-674.

(29) Giorgio de Chirico, “Il ritorno al mestiere”, *Ibid.*, pp.277-28; ジョルジョ・デ・キリコ「技法への回帰」岡谷公二訳『デ・キリコ』、前掲書、p.99。

(30) デ・キリコは弟サヴィニオとともに奇妙な「彫像化」のファンタズムを共有していた。拙稿「第三章「彫像化」と「動く彫像」」『G. デ・キリコ 建築・広場・彫像』、前掲論文、pp.68-100。

3. 「連続性」と「啓示」

1911年頃からバルラやボッチョーニたち未来派の画家の関心は総じて諸瞬間の「連続性(continuità)」の擬似抽象的総合へと向った。それは、時間的な連続性であるばかりでなく、「持続」でなければ「融合」や「相互浸透」とも言い換えられた、事物同士、事物と現象、あるいは記憶、心象との間の連続性でもある。「運動する物体は増殖し、変形し、連続して生起し、振動のように、空間の中を通過する」(「未来派絵画技術宣言」)。走っている電車の中の人間たちは、「宇宙的な振動の持続的な象徴である」(同上)⁽³¹⁾。このダイナミズムへの関心の背景に、初期未来派の文学・造形美術に深く関わる時間的・心理的観念として援用された「同時性」や「持続(durée)」をはじめとして、アンリ・ベルクソンの著作において提示された概念からの影響が色濃いことはつとに指摘されてきた通りである。たとえば、ボッチョーニの《空間における連続の唯一の形態》(1913年、現存する複数のブロンズ像は1930年代に鑄造)は、この画家・彫刻家の最大の課題のひとつであった、空間における対象の連続性を融合かつ圧縮し〈ひとつにする〉形態として、運動する人体という個別の対象のみならず、対象と周囲の環境との連続性をも含めた「ダイナミズム」の表象をめぐる構想をかたちにした彫刻作品である⁽³²⁾。

さて、本稿において注目したいのは、ボッチョーニが1914年の著述『未来派絵画・彫刻 造形的ダイナミズム』において、未来派絵画・彫刻をめぐって記すなかで、古代ギリシア彫刻との比較をおこないながら、また印象派以降の絵画史に立ち戻りながら、未来派絵画の特性を相対化しようと努め、自身の「ダイナミズム」「連続性」の概念と形態上の独創性をみずからの言葉を通じて浮かび上がらせようと試みていたという点であり、たとえば次の記述である。

「身体 of 明快な分割(divisione) という実に古代的な概念に対して、再分割(suddivisione)、反復、イメージ群の素描というより近代的で印象派的な概念に対して、われわれは、唯一の形態としてのダイナミックな連続性(continuità dinamica come forma unica) という概念を取ってかえるのだ。」⁽³³⁾

ボッチョーニは続く一節においても、キュビズム絵画と未来派絵画との差異を強調し、

(31) ボッチョーニ、カルラ、ルッソロ、バルラ、セヴェリーニ「未来派絵画技術宣言」片桐頼継訳『未来派1909-1944』、前掲書、pp.115-117; Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, "La pittura futurista Manifesto tecnico", 1910, *Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo*, a cura di Luciano De Maria, Oscar Mondadori, 1973, 2000, pp.23-27.

(32) ボッチョーニの主要先行研究および著述・資料として次を参照。Umberto Boccioni, *Pittura e scultura futuriste (Dinamismo plastico)*, Edizioni Futuriste di Poesia, 1914; Umberto Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Zeno Birolli, Feltrinelli, 1971; *Altri inediti e appariti critici*, Feltrinelli, a cura di Zeno Birolli, 1972; Maurizio Calvesi e Ester Coen, *Boccioni*, Electa, 1983; *Boccioni's Materia: A Futurist Masterpiece and the Avant-garde in Milan and Paris*, Guggenheim Museum, New York, 2004.

絵画平面上において無限に展開する「4次元」を描くことができるのは、諸力と諸形態のひとつの連続的投影を与えうる未来派絵画であると主張する⁽³⁴⁾。また、同書後半の第17章において「魂の状態」の観念を定義するに際しても、古代建築にはじまり、古代ギリシア美術からルネサンス、写実主義、印象派、セザンヌとドラン、キュビズム絵画までを歴史的射程とした美術史的概略を「短い言葉で(in brevi parole)」提示した上でその特性を提示する、という文章と思考の流れは型として繰り返されている。その到達点としての未来派のダイナミズムには、「震動の理念(印象派のダイナミズム)」と「量塊の理念(キュビズムのダイナミズム)」、さらにはこうした過去の画家たちの諸努力をひとつにした上で、「唯一の包括的でダイナミックな形態を与えることができ」、「魂の状態とは総合である、建築的進化のうちに翻訳された諸対象の造形的力の感情的建築である」⁽³⁵⁾。このように古代から同時代に至る芸術(史)における自らの制作の独創性を絶対的なものとして〈作る〉〈謳う〉にとどまらず、それを相対的にも価値づける歴史観の提示または批評的視点の必要とにせまれるなかで芸術家が「彼ら自身の美術史を案出する」⁽³⁶⁾のと並行して制作した作品をめぐる言説をみずから積極的に紡ぐという傾向は、ボッチョーニ、カルラ、セヴェリーニ、そしてデ・キリコに共通してみられる。あるいは、ボッチョーニとデ・キリコの著述に共通していたのは、一方では「近代絵画史」という歴史的範疇のなかに自らの絵画や彫刻をどう位置づけるかという課題であり、その前提として、印象派絵画をどう捉えるかが不可避の論点であったことである。

デ・キリコにおいては、「印象主義について」(1919年)や「近代絵画に関する諸考察」(1920-21年)においてフランス絵画(史)を概観的論述の対象とし、より地域的かつ伝統的な絵画の感性の相違をめぐる記述に入り込む以前から、すでに印象派絵画を対象とした考察を書き残している。最初の考察となるのが1909-1912年頃の草稿の一部として遺された、「印象主義とは何であるべきか。」「印象主義と感情主義について。」の一文からはじまる未発表テキストである。画家はこの草稿において真の「印象主義」とはどうあるべきか論ずるという迂回的方法とともに挑戦的態度をとっていた。「光の感覚がもたらされるよう努力しながら陽光溢れる風景を描くこと」にはまったく新しさがみいだされない、と憤るように記す若いデ・キリコが考える「印象」とは、「レアリスム」とも「分割主義、点描主義」とも関係のない、「建築や事物が人間に与える印象」であり、それはむしろ事物の配置やより堅固な形態が与える知的なインパクトというニュアンスに近い「新しい悦び」の感覚の謂いであると解される。この意味において、デ・キリコにとり、印象派の画家たちの「印象」とは実際には「感覚」と呼ばれるべきもののなのであり、「たとえ印象派

(33) Umberto Boccioni, *Pittura Scultura Futuriste (Dinamismo plastico)*, Invito alla lettura di Laura Vinca Masini, Vallecchi editore, 1977, p.86.

(34) *Ibid.*, p.86.

(35) *Ibid.*, pp.132-133.

(36) ハンス・ベルティング『美術史の終焉?』元木幸一訳、勁草書房、1991年、p.74; Hans Belting, *The End of The History of Art ?*, The University of Chicago Press, 1987, p.61.

の画家たちの道が善きものだとしても」自分の道は「絶対的に真逆のもの」であった。

「私が感じ、制作する方法においては、別のものが重要である。主たる役割を果たしているのはつねに、啓示である。一枚の絵はわれわれが何も見ることなくして、何についても考えることなくしてさえ、われわれのうちに現れる、そして「何か」の外観がわれわれに一枚の絵をあらわすことすら起きうるが、この場合にはこの絵はその啓示を決定づけたものに忠実な複製ではなく、われわれが夢で見る誰かの顔と「現実における」その人のように曖昧に類似するものとなるだろう。そしてこうしたことすべてに技法は関係がなく、あらゆる「感覚」は絵における線の構成によって与えられるものであり、この場合に絵は、決して「偶然」というもののない「不変」の何かのような印象を与える。」⁽³⁷⁾

デ・キリコが自身の絵画を語る際に頻用した「啓示(révélation)」の語は、哲学的閃きに似た感覚や既知の都市の街路をあたかもはじめて観ているように感じるという、みずからの経験とその瞬間をあらわすために用いられる語である。と同時に「啓示」の語は、印象派の「印象(impression)」、そして文中でデ・キリコ自身も言及するようにセザンヌが好んだ「感覚(sensation)」の語との差異をあらわすべく対置的に掲げられた「別のもの」なのであった。すなわち「啓示」の語が(1870年代以降の絵画史においては固有の歴史的文脈をもつ)「印象」の語に対する代替的表現としての側面をもつものであるということだが、このさほど注目されてこなかった事実を強調しておきたい。

興味深いのは、ボッチョーニは「連続性」の概念を印象派の瞬間的表象との差異を強調させる形で対比するにとどまらず、「魂の状態」の観念についても印象派の震動の描写をも吸収し統合するものとして示し、デ・キリコもまた「啓示」の語を定義するに際して、印象派の「印象」をめぐる解釈ないしはデ・キリコにとっての「印象」の語の「真の意味」を述べるという、二人の画家における絵画史的文脈の紡ぎ方にみいだされる類似である。ここで、各概念と結びついたタブローに眼を向けるならば、ボッチョーニは1911年より「魂の状態」の画題を冠した三壇連画に取り組みはじめ、2バージョンを制作している。第二連作の一枚目のタブロー《魂の状態：別れ》[図5]には、駅舎のホームから今にも出発しようと蒸気を吹き出している汽車と汽車の出発を前に別れを告げ合う恋人たちの像が描かれている。対して、1910年代初頭の形而上絵画に汽車の図像とアリアドネー像がともに描かれた絵は5点を数える⁽³⁸⁾。その一例《占い師の報酬》[図6]には、走行する気配をさほど発してない汽車の部分像が描かれている。汽車の図像は、1910年代初頭の未来派絵画と形而上絵画の同時代性を象徴し、と同時に、「連続性」「ダイナミズム」「魂の状態」あるいは「啓示」を旗印として掲げた二つの絵画の対照的性質——諸瞬間を総合する唯一の形態であり感情的建築としての絵画、唯一無比の形而上的瞬間の予兆的図像と

(37) Giorgio de Chirico, [Testi teorici e lirici], *Il Meccanismo del pensiero*, Op. cit., p.11.

しての絵画——の本質がみいだされる細部である。また、いずれの絵にも、汽車とともに、汽車の車体番号を表す「数字」や汽車の運行時刻を暗示する「時計」という、近代社会システムにおける管理の対象や計量可能な時間をあらわす図像が加えられている。《魂の状態：別れ》において「連続性」の名のもと異時同図法的に増殖しあたかも帯をなしている恋人たちの像は、二人を彩るカーキ色の幾何学的色面のうちにキュビズム絵画の影響をみせている(デ・キリコの《黙



図5 ウンベルト・ボッチョーニ《魂の状態：別れ (Stati d'animo: Gli addii)》(1911年、油彩・カンヴァス、70.5×96.2cm、ニューヨーク近代美術館蔵)

する彫像》中に例外的に白色ではなくカーキ色に塗られたアリアドネー像との共通点である)が、それは同時にオーギュスト・ロダンの彫刻《接吻》を想起させる彫刻的な人間像でもある。ホームで別れを惜しむ間の感情の変容、とは「魂の状態」が空間にのこしていく心理と物質の間の「連続性」を描くことがこのトリプティックの主題であり、それは汽車が出発する寸前の意識の形象化としての二人像を生みだした⁽³⁹⁾。対して、広場に置かれた低い台座上のアリアドネー像は、その眠りから目覚めへの過渡的時間をあらわしうる図像である。それは、クレタ島の王女を長い待機の眠りから覚ますディオニュソスの「到来」(を語る哲学者ニーチェの知的閃きという「啓示」の瞬間)に先立つ予兆的時間をかたちづくるイメージであるかもしれない⁽⁴⁰⁾。

二人の画家が描こうとしたのは、「連続性」「ダイナミズム」「魂の状態」(「動」の相)、「啓示」あるいはその予兆の時(「静」の相)であるが、けっして均質的ではない心理的、あるいは神話的物語時間における意識の流れを描くという関心がともに介在し、これらの像にはなお潜在的叙情性が託されていたという点においても類似をみせる。初期未来派絵画

(38) デ・キリコは1912、13年に制作した8点のタブローに眠るアリアドネー像を描いており、次に挙げるうち最初の5点に汽車が描かれている。《無限の倦怠》《占い師の報酬》《アリアドネーのいる広場》《ある不思議な日の悦びと謎》《アリアドネーの午後》《ある美しい午後の憂愁》《孤独(メランコリア)》《黙する彫像》。アリアドネー像の図像的源泉については主に次を参照。James Thrall Soby, *Giorgio de Chirico, Op. cit.*, pp.52-56; Maurizio Fagiolo dell' Arco, "De Chirico Paris 1911-1915", *Giorgio de Chirico, Op. cit.*, pp.87-89; Giorgio de Chirico, *L'Art métaphysique, Op. cit.*, pp.26-29; Paolo Thea, "De Chirico and the Disclosure of the Myth", *De Chirico and The Mediterranean, Op. cit.*, pp.33-40; Domenico Guzzi, *Giorgio de Chirico Il mito, le armi e l'eroe*, Comune di Colonnella, Edizioni Bora, 1998, pp.24-29, pp.86-90; Paolo Baldacci, *De Chirico the Metaphysical Period, Op. cit.*, pp.134-144.

(39) この油彩画の習作には「まだ(ancora)」の文字が描きこまれている。"729. Studio per Gli addii", 1911, Maurizio Calvesi e Ester Coen, *Boccioni, Op. cit.*, p.402. 「まだ(ancora)」に続いて、続く二枚のタブローの各習作には「おそらく(forse)」 「なし(senza)」の文字が加えられている。

(40) アリアドネー、およびディオニュソスの「到来」または「顕現」の形式については次を参照。Karl Kerényi, *Dioniso: Archetipo della vita indistruttibile*, 1976, a cura di Magda Kerényi, Adelphi Edizioni, 1992; カール・ケレーニイ『ディオニュソス』岡田素之訳、白水社、1993年。

と形而上絵画とは、同時代というひとつの円環内において異なる現代性の対をなしていたといえるが、このように互いの反射や類比をとおしてこそ各特性が鮮明に浮かび上がるという歴史的視点からみる時、両者は拮抗としての相似関係を結んでいるといえるだろう。

本章においては、ボッチョーニにおいては「連続性」や「魂の状態」の概念の特性について、デ・キリコにおいては「啓示」の語の定義という、彼らの造形理論のもっとも「独創的」であるべき概念を明らかにしようとする記述のなかで、印象派絵画との関連において自身の絵画観の相対化ともいえることばを記していたことを確認した。この類似点は、印象派以降 20 世紀に至る画家たちによる「美術史的著述」の歴史的射程を考慮するにあたり、またその史的記述の営みを支えた内的必然の発生源を推測するにあたっても重要な鍵のひとつとなるだろう⁽⁴¹⁾。ボッチョーニは『未来派絵画・彫刻』中にマネから未来派の画家たちまでの名をみずから区分した図表を挿入している。デ・キリコが 1920 年代にクールベ、ついでルノワールの絵画に「回帰」することはよく知られているが、若い頃に記した「印象派を出発点とするフランス中心の近代絵画史は見直されなければならない」という、従来の美術史の言説の諸偏向を修正すべきとの史的視点を保ち、より広い時代と地域的美術に関する著述を執筆し続けた。

美術の歴史を制作者のきわめて主観的視点から書き直すという、およそ中立的とはいえないがたく、しばしば自発的でレトリックに満ちた絵画史を紡いだ画家たちにおいて、かつて未だ描かれていない絵を描くこと、すなわち「新しい」絵画を創るという探究と芸術史的思索、そして作品制作と芸術理論・歴史叙述とは、単なる相補的営みまたは表現形式であることを超えて、創造的活動としてぶれることなく一体をなしていたといえるだろうか⁽⁴²⁾。こうした画家たち自身によるもうひとつの美術史を読むことを通して、彼らの絵画観と芸術(史)観が、彼らがいかにして過去の芸術やアイデア、歴史および近過去、同時代の芸術と向き合い、あるいはどのように一枚の絵、一つひとつの点と線と面、形態と色彩、それが置かれた空間をまなざしていたかという記録的側面とも併せて浮かび上がる。そのことが今日のわれわれの美術鑑賞、より重層的な作品解釈とイメージ分析、近代美術史の言説をめぐる考察と再検討にもたらすものは大きい。

(41) 印象派絵画をめぐる立場・絵画観の表明を通じて自らの絵画的探究の独創性を示そうとする記述は、印象派以降の画家たちによる絵画史的著述においてほとんど欠けることがない要素である。ポール・シニャック『ウジェーヌ・ドラクロワから新印象派まで』(1899 年)にはじまり、モーリス・ドニ「ゴッガンとファン・ゴッホから古典主義へ」(1909 年)、ジーノ・セヴェリーニ『キュビズムから古典主義へ：コンパスと数の美学』(1921 年)に至る、通史の形式を模したタイトルを冠した著述、オザンファン・ジャンヌレ『近代絵画』(1925 年)、くわえて 1910-20 年代のピート・モンドリアンやヴァシリー・カンディンスキーの著述に至るまで、20 世紀前半に著された画家たちの美術史的著述に共通の言説の基底のひとつをなしている。

(42) 本稿における歴史叙述に関する語の用法については主に次を参考にした。カルロ・ギンズブルグ「展示と引用——歴史の真実性」『歴史を逆なでに読む』上村忠男訳、みすず書房、2003 年、pp.52-77。