

紀要『人文・自然研究』第16号

彼は部屋だけを愛する
——ジョルジョ・デ・キリコ『エブドメロス』試論

長尾 天



2022年3月25日発行
一橋大学 全学共通教育センター

人文・自然研究 第16号

Hitotsubashi Review of Arts and Sciences 16



2022年3月25日発行

発行：一橋大学全学共通教育センター

186-8601 東京都国立市中 2-1

組版：精興社

彼は部屋だけを愛する

— ジョルジョ・デ・キリコ『エブドメロス』 試論

長尾 天

形而上絵画〔pittura metafisica〕と呼ばれる奇妙な作品群によって知られる画家ジョルジョ・デ・キリコ〔Giorgio de Chirico, 1888-1978〕は、1929年に小説『エブドメロス』を公刊している⁽¹⁾。だが『エブドメロス』は物語らしい物語をほとんど持たない、様々な場面やイメージと内的独白がとりとめもなく展開していくテキストである。それ故にこれは一般的な意味における小説というよりも、むしろ詩的散文とでも呼ぶべき作品である。

また『エブドメロス』には、デ・キリコの絵画作品に直接通じるイメージが頻出し、また幼年時代の父親の記憶など、デ・キリコの自伝的な内容も豊富に含まれている。とすれば主人公エブドメロスはデ・キリコ自身なのであり、エブドメロスによる独白は、デ・キリコ自身の思想や思考を反映していると考えてもさほど無理はない。つまり『エブドメロス』は画家デ・キリコとその絵画作品を理解するための何らかのヒントを与えてくれるテキストである、とひとまずは言える。実際に、基本的にはそのような読解がなされてきている⁽²⁾。

とはいえ『エブドメロス』は、それ自体として非常に難解な、捉えどころのない作品でもあり、テキストを読むことが直ちにデ・キリコの絵画作品、とりわけ形而上絵画の理解に結びつくわけではない。この意味において、『エブドメロス』はデ・キリコの絵画作品の「解説」ではなく、むしろそのテキストによる等価物と考えるべきである。そして、だとするならば、『エブドメロス』を理解するためには、逆にデ・キリコの形而上絵画理論を参照することが有効であると言える。

そこで本論では、デ・キリコの形而上絵画についての筆者のこれまでの研究を踏まえつつ⁽³⁾、『エブドメロス』を形而上絵画の「解説」とみなすのではなく、両者に共通する構造について指摘を行ってみたい。ただし本論のみでは『エブドメロス』全体についての考察は不可能なので、さしあたりここではテキスト冒頭の場面を特に扱うこととする（以下、『エブドメロス』の引用は笹本訳を示す）。

1. 風変りな建物の訪問

『エブドメロス』は基本的に物語を持たず、それ故に要約があまり意味を持たないテキストと言えるが、冒頭の場面「風変りな建物の訪問」（と便宜的に呼ぶ）だけは、仲間とともに幽霊を見聞しにいくというエピソードであり、日本語で言うところの「肝試し」という単純な物語構造に拠っている。このため内容を追うことが比較的容易であり、また『エブドメロス』がどのようなテキストであるかを示すのに都合が良い。以下に要約してみよう。

『エブドメロス』は次の一節からはじまる。

……というわけで、それから、例の飾り気のない、だが陰うつな感じはなく瀟洒な感じの通りに面した風変りな建物の訪問がはじまったのだ⁽⁴⁾。



建物の一階は店舗のスペースとなっていたが、どの店も閉まっていた。そのために「あるメランコリックな倦怠」「どことなく荒廃した感じ」が漂い、「毎日曜日アングロ・サクソンの街々が呈するあの独特な雰囲気があった」。ところで、この建物はエブドメロスにとっては「メルボルンのドイツ領事館の姿」を思わせた。だがこのことは、友人たちには理解されない。

そしてかれは、問題のある高みとか深さにまで発展させてはなそうとすると、いかに自分を理解させることの困難につきあたることか、あらためて考えさせられたのだ⁽⁵⁾。

エブドメロス一行は探索を続ける。エブドメロスにとっては階段の手摺りの先端に立っている「極彩色の像」もまた同時に「カリフォルニアのニグロ」である。ふとエブドメロスは、自分が歯科医か性病医に向かっているような不安をおぼえるが、ピストルを持った二人の友人が同行していることを思い、この不安を打ち消そうとする。一行は既にこの建物のなかで「最も異形なもの」が出没するという階に近づいていた。

ここでエブドメロスは不意に幼年時代に見た夢のことを思う。夢のなかで彼は階段を登っているのだが、絨毯がその足音を飲み込んでいく。現実には彼の靴は、腕のいい靴屋に作らせたものであったため靴音をほとんど鳴らさなかったが、逆に彼の父親の靴は一步ごとに騒音を立てた。そして夢のなかで突然、「熊」が現れ人々を追いまわす。夢中で逃げ、窓から身を投げると、レオナルド・ダ・ヴィンチが描いたようなハゲタカ男のように、ひらりと飛び降りる。この夢はエブドメロスにとって、様々な不快感や病を予感させるものだった。

「着いたぞ」、一行はついに問題の場所に辿り着いた。その広間の片隅では、潜水夫のマスクをつけた二人の剣士が、教師の監視のもと訓練を行っていた。「剣士、この語には謎がある」とエブドメロスは友人に囁く、そしてダンテの楽園を思わせるミュージック・ホールと闘技の終わった後のローマの午後に彼は夢想する。さらに廊下を進んでいくと突然そこに「社交界」の幻影、もしくは幽霊が現れる。エブドメロスは広間の片隅にあるグラランド・ピアノにシャンデリアが落下した場合に生じる災禍を想像する。だが、そんなことは考えぬ方がいいと仲間たちに告げると、エブドメロスは自分たちを潜水艦の乗員であると想像した。実際、この「社交界」の光景は、巨大な水族館を思わせたのである。そこにいる幽霊たちは自らの世界に生きており、外界に無関心だった。そこには何か人を絶望させるようなものがあったが、エブドメロスはそれを環境と雰囲気〔*atmosphère*〕の結果だと主張し、これら一切を変える方法など思いつかないと述べる。

唯一のとるべき道、それは生きることであり、かれらをそのまま生きさせることであつた。ただ、ハムレットのごとく、まさにそれが問題なのだ。かれらは現実に生きていたのか？⁽⁶⁾

このような問いに即座に答えを出すことは困難だった。そしてエブドメロスは、友人たちとこうした問題について議論することを恐れていた。「生命とは何か」「死とは何か」「生命は地球以外の天体にも可能であろうか」「輪廻とか靈魂の不滅、自然法則の不可視性、災害の到来を予告する亡霊の存在、犬に下意識のあること、フクロウが夢をみること、蠅とかウズラのあたま、あるいはヒヨウの斑状の皮膚のもつ謎めいた要素を本気で信じる



か」。内心では人間や事物の謎めいた側面に興味を惹かれていたが、エブドメロスは友人たちと議論をすることによって彼らの不興を買ったり、彼らのコンプレックスを刺激したりしたくはなかった。だが一方で、彼らの称賛を受けることも恐れていた。エブドメロスは自分が理解されないことを知っており、それ故に人と関わらないことを望んでいた。それは別の面からすれば、「要するに、あのシバリス人の流儀」なのであり、次の二つの例が挙げられる。

その例の一、《こわれた花びんが非常に高価であった》

その例の二、《閉じられたドアは頑として開こうとしなかった》⁽⁷⁾

ここでは「こわれた花びん」の例が述べられる。高価な花びんを壊した子どもは、だが責められることはない。むしろその子どもの家族は、散らばった破片を凝視する。そしてそこに星座を、「逆転した空」の観念を見出し、彼らはそれに魅了される一種の天文学者たちとなるというのである（この部分については後に改めて引用する）。

場面は幽霊屋敷に戻る。その場所から、それ以上進むことは不可能だった。そのときエブドメロスの念頭には「巨大な黒いゴキブリの不安」だけがある。そして、このゴキブリの「巨大」と「黒い」という二つの語から、エブドメロスはかつて過ごした海岸の光景を不意に想起する。彼はそのことを恥じるのだが、『エブドメロス』の記述はこの海岸の場面に移っていくことになる。

2. 連想作用と入れ子構造

さて、「風変りな建物の訪問」の場面には次の特徴を見出すことができる。まず、それが明示されているにせよ、暗示されているにせよ（あるいは意識的であるにせよ、無意識的であるにせよ）、ある種の連想作用がテキストを駆動させているということ、次にこうした連想作用が、入れ子状の構造を作り出しているということである。

連想作用については、「風変りな建物の訪問」の場面の初めに象徴的な言及がある。つまり、この建物が「メルボルンのドイツ領事館」を思わせるという下りである。この連想はエブドメロスの「全く個人的な印象」⁽⁸⁾であり、特に根拠が示されているわけではない。それ故、友人たちに理解されないのも当然と言えば当然である。だがこうした連想作用こそ、エブドメロスの思考様式なのであり、ということは、それはエブドメロスの思考の軌跡であるところの『エブドメロス』という作品そのものとも言える。だからこそエブドメロスは、自らを他者に理解させることの困難について思いを馳せざるを得ないわけである。

次にエブドメロスは、階段の手摺りに立っている「極彩色の像」から「カリフォルニアのニグロ」を連想する。彼はもう友人たちにそのことを告げることはしないが、それでも「両手で頭上にガス灯を支え持ち、その灯心は石綿のマントルで覆われていた」この像は、エブドメロスに性的な不安（「歯科医か性病医のところに向かっているような」）を喚起してしまう。とはいえ、その不安は「屈強」で「自動ピストル」を持った友人たちの存在によって和らげられる。

この部分の連想は「性的な不安」をめぐるものであり、これを精神分析的観点から捉えることはおそらく容易だろう⁽⁹⁾。試みに解釈を行ってみるならば、ガス灯を持った極彩色の像はエブドメロスの性器の象徴であり、それが手摺りについていてということが自慰行為とそれに伴う性病の不安を喚起する。そして、その不安は、屈強な友人たちのピストル、



いわば健康な性器によって補われるわけである。

またエブドメロス一行が「最も異形なもの」が出没するという階に近づくと、今度はその緊張感が、エブドメロスに幼年時代に見た夢の記憶を喚起する。この幼年時代の夢についての記述は「風変りな建物の訪問」の場面のなかに唐突に挿入され、入れ子状の構造をテキストに生じさせている。そして、この幼年時代の夢もまた、性的な不安をめぐる精神分析的な連想作用の内にある。以下もあくまで一つの解釈の試みに過ぎないが、「靴」はやはり性器の象徴であり、靴の立てる音は性的な能力を示す。それ故に幼いエブドメロスの靴が立てる音は小さく、父の靴は騒音を上げる。そして、この性的な夢想の罪悪感「熊」の怪物となって現れるのだが、窓から鳥のように飛び降りることによって何とか逃げ切ることができる。フロイトによれば、空を飛ぶ夢は性的能力を早く得たいという願望の表れである。さらにここでレオナルドの名前まで出て来るとすれば、フロイトの『レオナルド・ダ・ヴィンチの幼年期のある思い出』(1910年)に思い至らざるをえない⁽¹⁰⁾。

さらにエブドメロスを苛む性的な不安は「最も異形なもの」が出現する場所において、剣士たちの幻影を生じさせる。彼らの剣もまた言うまでもなく性器の象徴であり、それを監督する教師は、彼らを去勢する父親である。また剣士たちのマスクは、奇妙なことに潜水夫のマスクに置き換わっているのだが、その後の場面でエブドメロス一行はまさに「潜水艦の乗員」として「社交界」の幻影を、幽霊たちを、「水族館」のように眺めるのである。ここでは性的な不安から剣士たちと教師が生じ、剣士たちのマスクは（おそらく見た目の類似によって）潜水夫のマスクへと置き換わり、潜水夫のマスクがさらに潜水艦の乗員や水族館のイメージを生じさせるという形で連想作用が働いている。またこうした暗示的な連想作用と同時に、ダンテの楽園を思わせるミュージック・ホール、闘技の終わった後のローマ、シャンデリアのグランド・ピアノへの落下などについて、エブドメロスが連想、夢想を繰り返していることが明示されているのである。

そして社交界の幽霊が喚起した問題は、エブドメロスを友人たち、つまり他者との関係性についての問題へと導いた後、唐突に「シバリス人の流儀」「こわれた花びん」についての記述が、やはり入れ子状に挿入されることになる。しかもそこでは、エブドメロスの思考のなかで、登場人物たちがさらに「逆転した空」を夢想するという構造になっている。以下にこの「こわれた花びん」の例についての記述を全文引用してみるが、かなり長いものであって、ほとんど読者に一時「風変りな建物の訪問」の場面を忘れさせてしまうほどである。

こわれた花びんの例をとろう。よく言われる受難の子供のはなし、ちょっとの言い訳でもたちまち継母に激しい打撃を浴せかけられる子供のはなしは、事実は全くつくりごとなのだ。このことは、家族全員が食堂の真ん中に集り、九十二年間ものあいだ食器棚の上をかざってきた有名なロードの花びんの破片をかこんだ瞬間、きわめて容易にみとれることなのである。眼は床を凝視し、両手を折り曲げた両ひざをきちんとおき、両ひじはあたかも架空のひじかけ椅子のうえにあるかのごとくである。そして、これら七人の家族は今やこの白い花びんの破片から片ときも眼を離さぬのだ。身動きするものもなく、誰もこの子供を責めはしない。かれらはじっとみつめている。あたかも好奇心に富んだ考古学者たちが地中から発掘されて現れでる彫像を眺めているときのように。あるいはまた熱心な古生物学者たちが、つるはしの働きで光の下にもたらされる化石をみているときの眼そのものように。

はなしは今や破片をつなぎ合わせる問題のことになっていた。めいめいがそれについ



て自分なりの意見を言う。あるものは、この道に関する完璧な専門の職人たちを知っていると、かれらにまかせれば、継ぎ目のあとも全く判らぬほどにうまく出来るだろうと主張する。一家の主婦が一番落つている（彼女は境界の連中から、若きアキレスを苦しめる悪夢の女だと非難されているのだが）。最初に、こわれた破片を凝視するこの恍惚状態を破ったのは他ならぬこの彼女だ。アキレスの兄は、このような七人の家族を魅了した凝視の大きな原因は、花びんの破片がとび散ったその具合だった、と主張する。破片は、事実よく知られた星座の形のように梯型の配列で散らばっていた。そして逆転した空という観念が、これら善良な家族の一人一人を身動きもさせぬほどに魅了したのであり、かれらは、結局のところ、上方を凝視する代りに下方を凝視していたという事実を除けば、この瞬間、まさしく夏の美しい夜々、テラスの上に身を横たえ星々を仰いで空をみつめる古代のバビロンないしはカルデアの天文学者の仲間だったのだ⁽¹¹⁾。

この長い記述の挿入は、「風変りな建物の訪問」の場面が終わりに近づいていることを暗示し、また次の場面である「海岸の光景」への移行のいわば助走ともなっている。この記述のすぐ後に改行もなされないまま、「ところで、それ以上となりの部屋に向って進むことは不可能であった」と素っ気なく記されるのだが、やはり読者は元の場面に戻ったことに一瞬気づくことができないかもしれない。そしてエブドメロスは、そこにいるかもしれない「巨大な黒いゴキブリの不安」から、かつて見た海岸の光景を連想し、次の「海岸の光景」（と便宜的に呼ぶ）の場面がはじまるのである。

エブドメロスはといえば、今だかつて、ゴキブリの観念と魚の観念とを自分の想像力のなかで結び合わせようなどという考えを起したことがなかった。だが、ゴキブリの想念のなかで生じたこの巨大という語と黒いという二つの語が、エブドメロスの眼前に、かつての、とある岩の多い殺伐とした鳥の海辺で、夕暮れ時に垣間みた半ばホメロス的で半ばバイロン風なあの悲痛な光景をまざまざと呼び起こしたのだ。実を言うと、この光景はエブドメロスにとっていささか幻滅を起すものであった。そのためかれはそんな風な考えを起す自分にたちまち恥かしさ感じざるをえなかったのだ。海はなめらかで夕日に照り映える空を一面に反射させていた。ときどき、岸辺からすこし離れた辺りに、一本の長い波がクロノメーターの正確さで生じ、ふくらみ、波の動きをはやめていた。そしてそれは、その雷鳴のような響きとともに、急激に浜辺にぶちあたり、また急激に消滅するのである。ひとつの波とあらたな波の生じる間、そこにはこの世ならぬ全き沈黙と静寂が領していた。このような背景のなかで、エブドメロスははじめて漁師の妻のあの哀切きわまる哀願のうたをきいたのである⁽¹²⁾。

読者は当然、この「海岸の光景」もまた「こわれた花びん」の例と同様の入れ子構造であり、しばらく後に「風変りな建物の訪問」の場面に戻るはずだと推測するだろう。だが『エブドメロス』の記述が「風変りな建物の訪問」に戻ることはもはやない。エブドメロスは「風変りな建物」のなかで行き止まりに留まりながら、さらに自身の内側にある記憶の光景へと何のためらいもなく移動する。つまり、ここでは連想作用によって生じた入れ子構造の内側が肥大化し、元々の記述のレベルである「風変りな建物の訪問」という外側に取って代わってしまうのである。そして「海岸の光景」の場面には、もはや「肝試し」のような物語構造はなく、以降の『エブドメロス』の記述は、よりとりとめのないものと



なっていく。

3. 「形而上学的室内」としての『エブドメロス』

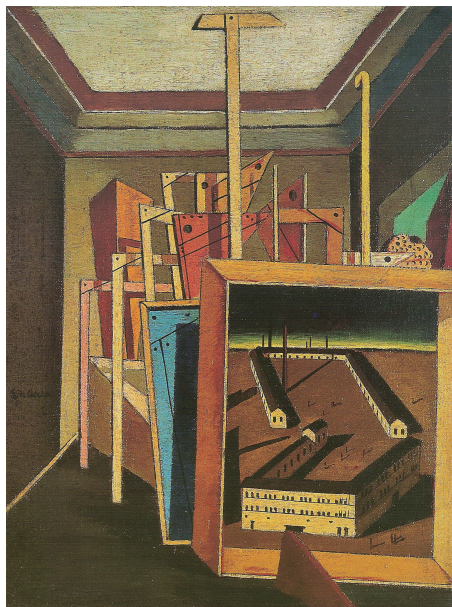


図1 ジョルジョ・デ・キリコ
《(小さな工場のある) 形而上学的室内》1917年

内側が外側にとって代わる。内側が外側を飲み込んでしまう。『エブドメロス』においてこうした構造は繰り返し現れるが、これとまさしく一致するイメージがデ・キリコの絵画作品にはある。第一次大戦中にデ・キリコが描きはじめた「形而上学的室内」がそれである〔図1〕。定規などで満たされた雑然とした室内に画中画が配されるのがこのシリーズの基本的なパターンであり、この画中画にはしばしば風景、つまり室内の外側が描かれる。『エブドメロス』における「風変りな建物の訪問」になぞらえるならば、エブドメロスは建物の行き止まりである「形而上学的室内」において、「海岸の光景」の記憶という画中画へと入り込んだわけである。この内側にある外側という奇妙なイメージは、デ・キ

リコの形而上絵画理論、そしてその根拠であるアルトゥール・ショーペンハウアーとフリードリヒ・ニーチェの思想から捉えることができる。ただしこの点については、既に別の場所で論じているので⁽¹³⁾、ここでは要点を述べるに留めたい。

カントの哲学を受け継いだショーペンハウアーは、カントと同様に世界を物自体と現象に区分した上で、両者を「意志」と「表象」と呼んだ。人間が認識しうるのは全て脳内の表象としての世界であり、物自体としての世界は決して認識することができない。たとえばショーペンハウアーはこのことを「劇場」という比喩を用いて、次のように説明している（以下、デ・キリコが参照したとされる当時のフランス語訳から訳出⁽¹⁴⁾）。

このことは、外界 [l'extérieur] とはもっぱら空間による規定であり、また空間それ自体は我々の直観能力の形式、つまり脳の一つの機能であるということから説明される。[……] つまりそこに外界が展開する全舞台 [toute la scène] があり、それはほとんどまるで、劇場のなかで我々が山々、森、海を見るかのようだが、しかしながらそうした全てはただ舞台装置の中にある [en décor] だけなのである。[……] というのも、空間における、従って我々の外側にある事物は、我々が表象する限りにおいてのみ存在するからである。同様に、我々が何らかの直接的な直観を抱く事物もまた、単なる模倣ではないにしても、それ自体が表象に過ぎず、そのようなものとして我々の頭のなかに存在するだけなのである⁽¹⁵⁾。

デ・キリコが第一次大戦前のパリにおいて描きはじめたいわゆる「イタリア広場」のシリーズの光景は、奇妙に現実感を欠いており、まさにショーペンハウアーが言うところの「舞台装置」を思わせる。それはショーペンハウアーに基づいた、脳内の表象として世界のメタファーなのだが、こうした主題をより明確化したのが「形而上学的室内」のシリー



ズなのである。つまり、ここではより直截に、室内が脳内のメタファーであり、そこに配される画中画が脳内の表象のメタファーとなっている。そして、人間の認識する世界が全て脳内の表象であると知ることによって、表象の裏側にある物自体について考えることが可能となる。この物自体こそが形而上学の扱う領域であり、だからこそ脳内＝室内の、表象＝画中画を描いたイメージ群は「形而上学的室内」と呼ばれるのである。

だが一方で、ニーチェを最も重要な理論的根拠とする形而上絵画においては、その名称に反して、形而上学的な物自体など存在しないはずである。ニーチェは世界の背後に形而上学的な物自体や「真（神）の世界」の存在を設定することを、徹底的に批判し、否定した。このいわば「神の死」のニヒリズムこそ、デ・キリコが形而上絵画理論の核心においたものだった。1919年のテキスト「我ら形而上派……」において、デ・キリコは次のように述べている。

ショーペンハウアーとニーチェは、生の無意味〔non-senso della vita〕が持つ深遠な価値を、またこの無意味がいかに芸術へと転化されうるか、それどころか全く新しく自由で深遠な芸術の内的骨格さえ成すべきかを初めて示した〔……〕。

〔……〕芸術における意味〔senso〕の排除は我々画家の発明ではない。その最初の発見はポーランド人ニーチェに認めるのが正しいが、詩に初めて応用したのはフランス人ランボーであり、絵画への最初の応用はこの私による〔……〕

〔……〕キュビズムや未来派、彼らは画家の能力に応じて多少とも才気あるイメージを生み出すものの、意味〔senso〕を免れてはいない。存在や事物の視覚的外観を変形し、打ち砕き、引き伸ばし、そうして新たな感覚をもたらし、作品に新たな詩性を吹き込んだとしても、表現された事物の超人間化〔transumanare〕には成功せず、結果、常識〔senso comune〕の枠内に留まっている。

——我ら形而上派が現実を聖化〔santificato〕した⁽¹⁶⁾。

このようにデ・キリコの形而上絵画の核心は、ショーペンハウアーとニーチェによって発見された「生の無意味」を絵画に応用したことにある。既にパリ時代（1911-1915年）の手稿においても「無意味〔non-sens〕」の語が記されている⁽¹⁷⁾。そしてデ・キリコは、ショーペンハウアーとニーチェを当時のフランス語訳で読んでおり、これらを調べると、ニーチェにおいて「無意味〔non-sens〕」の語が決定的な重要性を持っていることがわかる⁽¹⁸⁾。ニーチェの遺稿集『力への意志』に次のような一節がある。

ニヒリズムが今や現れる。存在の不快が以前より増したからでは全くない。そうではなく悪のなか、あるいは存在の中にさえありえた「意味」が総じて信じられなくなったからである。解釈がたった一つ崩壊した。だが、それがただ一つの解釈として通っていたために、存在がいかなる意味も持たず、全てが虚しく思われるようになる。〔……〕

この考えを最も恐ろしい形で想像しよう。あるがままの存在、意味もなく、目的もないが、それでも不可避免的に絶えず回帰し、無へと解決することもない。つまり「永遠回帰」。

これこそニヒリズムの極限形。永遠の無（「無意味〔non-sens〕」）！⁽¹⁹⁾

つまり、デ・キリコが形而上絵画の核心とした「生の無意味」とは、世界の背後に仮構



される「意味」、つまり形而上学的真実や物自体の否定である。また、だとすればデ・キリコが描く「形而上学的室内」には、物自体という外部が存在しないということになる。ニーチェによれば、物自体という仮構の真実が失われた世界は、純粋な仮象となる。あるいは真実と仮象を区別する審級を設定することは不可能となる。そこでは全てが解釈となるのである。そして『エブドメロス』において描き出されるのは、この外部が消失した、決定的に内在化した世界なのである。

エブドメロスは「風変りな建物の訪問」の場面から、自らの記憶のなかにある「海岸の光景」に移動する。繰り返すが、これは外側が内側に取って代わられる事態であるわけだが、同時にそれは「形而上学的室内」のイメージのように、「風変りな建物」の内側に「海岸」という外側が内包されているということでもある。だから言い換えればエブドメロスはいわば内側にある外側へと移動しているということになる。外側が内側に取って代わられるとき、その内側は外側である。だがその外側はあくまで内側にあり、ここには決定的な外部は存在しない⁽²⁰⁾。とすれば「風変りな建物の訪問」と「海岸の光景」のどちらが現実であり、またどちらが真実であるのかを決定することはできない。

このように『エブドメロス』とは、内側にある外側へと移動を続けるテキストである。またこのように考えれば、よく指摘されるような『エブドメロス』というテキストの絵画的性質も理解することができる。いわばエブドメロスは、「形而上学的室内」にある画中画を見つめ、そのなかに不断に移動していくからである。だが移動といっても、それは既に内側に含まれている外側への移動なのだから、エブドメロスは結局、何処にも動いてはいないとも言える。あの「風変りな建物」の一室にエブドメロスは永遠に留まっている。あるいは彼もまたあの「社交界」の幽霊たちの一員となるのかもしれない。

4. テキストが解放するもの

デ・キリコは1919年に「技術への回帰」を唱え、古典回帰へと向かった。形而上絵画において展開されていたイメージが完全に放棄されたわけではないものの、デ・キリコの作品の性質は大きく変化することとなる。よく知られたシュルレアリストたちとの諍いも、結局はこの画風の変質が大きな原因となっている。シュルレアリストたちはデ・キリコの形而上絵画を称賛し、また古典回帰後の作品についても最初は評価を決めかねていたものの、1926年にはデ・キリコの「変節」を激しく非難するようになる⁽²¹⁾。たとえばシュルレアリスムの中心人物であるアンドレ・ブルトンは、「シュルレアリスムと絵画」の連載第三回においてデ・キリコのインスピレーション喪失の比喩として、断食治療を受けた男性が見た幻覚のエピソードを引いている。幻覚は「スープ碗」が食欲を満たしてくれることによって消失するのだが、デ・キリコのインスピレーションもまた芸術的野心や金銭欲といった「スープ碗」によって失われてしまったとブルトンは述べる。

キリコは絵を描くことは続けながらも、ここ10年来、ある超自然的な力を悪用することしかしておらず、今日ではその哀れな結論に誰も追従しようとしないうちに驚いている。だがこうした結論について少なくともと言えるのは、そこには精神が完全に欠如していること、恥知らずなシニシズムがこれを導き出したということである。「スープ碗」には当然、その他の多くの碗が続くことになり（イタリア、ファシズム——《征服した国々を眺めるローマ軍》とおぞましくも題された彼のタブローが知られている——、さらには全ての野心のなかでも最も凡庸なものである芸術的野心、金銭欲



さえもが)、たちまち魔力を霧散させてしまった。後に残ったものと言えば、完全に無倫理な人間性である⁽²²⁾。

連載が『シュルレアリスムと絵画』として刊行されるのは1928年のことだが、同年2月にレオンス・ローザンバールのレフォール・モデルヌ画廊においてデ・キリコ展が開催されると、シュルレアリストたちはこれに対抗する形で「ジョルジョ・デ・キリコの旧作」展をシュルレアリスム画廊において行っている。3月には同画廊のショーウィンドウに、デ・キリコ作品への皮肉としてピサの斜塔や家具のミニチュアが展示され、その写真は「ジョルジョ・デ・キリコ、ここに眠る」というキャプションとともに『シュルレアリスム革命』誌第11号(同年3月)に掲載された⁽²³⁾。

このようにデ・キリコとシュルレアリスムの関係は、1926年から1928年にかけて決定的に破綻するのだが、『エブドメロス』の刊行が翌1929年であるということには相応に意味がある。『シュルレアリスムと絵画』においては、デ・キリコ個人への激しい非難の一方で、形而上絵画それ自体には最大限の評価と称賛がなされている。またやはり同年に刊行された『ナジャ』において、ブルトンはデ・キリコが戦前のパリ時代に記した手稿(当時、ポール・エリュアールが所有していた)に言及しつつ、デ・キリコの謎めいた作品群を解釈するには、画家自身が様々なことを打ち明ける必要があると述べているからである⁽²⁴⁾。

つまり、1929年の時点において、デ・キリコとシュルレアリスムの断絶は既に明らかなものとなっていたのであり、シュルレアリスムの自動記述や夢の記述を多分に想起させる『エブドメロス』を発表したとしても、デ・キリコがシュルレアリスムの一員としてみなされたり、あるいはシュルレアリストたちがピカソに対してそうしたようにデ・キリコを自分たちの仲間であると一方的に宣言したりすることはもはやなかったと考えられる。また一方で、形而上絵画の謎めいた世界の等価物としての『エブドメロス』を発表することは、ブルトンの『ナジャ』におけるやや挑発的な懇願に敢えて応える形にはなるものの、画家のインスピレーション喪失を主張するブルトンへの皮肉な意趣返しとなりうるのである。そして結果として、ブルトンたちは以後、『エブドメロス』を一種の例外として評価せざるを得なかった⁽²⁵⁾。

それにしても、1919年の「技術への回帰」によって画風を大きく変化させていたデ・キリコが、1929年に至って形而上絵画の等価物として高い純度を保つ『エブドメロス』を発表するといったことが何故可能だったのか。確かにパリ時代の手稿には、断片的ではあるが詩的な散文も混じっており、その発展形あるいは完成形として『エブドメロス』を捉えることも不可能ではない。あるいはブルトンらの主張に反して、また多くのデ・キリコ研究者が主張するように、形而上絵画時代と「技術への回帰」以降のデ・キリコの間には変節や断絶は存在しない、ということだろうか。

ここで「技術への回帰」とはデ・キリコにとって何であったのかを思い出す必要があるだろう。デ・キリコの自伝『我が生涯の回想録』によれば、1919年、ローマの美術館をめぐるデ・キリコは、ティツィアーノの作品の前で「偉大な絵画についての啓示」を得たのだった。

それはボルゲーゼ美術館にいたときのことだった。ある朝ティツィアーノの作品の前で、私は偉大な絵画についての啓示を得たのである。部屋のなかに言葉が燃え上がるのが見え、一方、外では町の上の澄み切った空の広がりを通して壮麗な音が轟いた。



それはまるで敬礼の際に一斉に打ち合わされる武器の響きのようであり、それに呼応する精霊たちの恐ろしいほどの歓声とともに復活を告げるラッパの音が響いた。

私は、自分のなかに何か途轍もないものが生じていることがわかった。それまでイタリアやフランスやドイツの美術館で巨匠たちの絵を眺めていても、私はやはり誰もが見ているようなものしか認めていなかったのだ。つまり、私はそれらを描かれたイメージ [immagini dipinte] とみなしていたのである⁽²⁶⁾。

デ・キリコはそれまで絵画を「描かれたイメージ」としてしか見ていなかった。この「イメージ」に対して、古典回帰後のデ・キリコは絵画の「マティエール」をより上位に置くことになる。やはり『我が生涯の回想録』において、デ・キリコは次のように明確に述べているのである。

ある作品のメタフィジカルで詩的な面を見、理解することと、そのマティエールの内容を見、理解すること、この二つの喜び、この二つの幸せを比較するとき、私は、後者の喜びと幸せの方が、前者よりはるかに深く完璧なものであるように思う。そして、このこともまた、イザベラ・ファー [デ・キリコの二番目の妻] が発見した数多くの真理のなかのひとつなのだ。彼女はある著書のなかでこういつている。

《啓示的な内容をもつ作品を見るとき、われわれの喜びはたしかに大きい、この喜びは完璧な喜びとはいいがたい》⁽²⁷⁾。



図2 ジョルジョ・デ・キリコ《放蕩息子の帰還》1919年

デ・キリコ自身が述べているように、「技術への回帰」以降の作品において、イメージの問題が決定的に後退し、マティエールの問題が前面に押し出されていること〔図2〕は容易に見て取れる（それ故にイザベラ・ファーが行ったのは、デ・キリコのマティエールへの志向と形而上絵画におけるイメージの優越を明確化したということだろう）。とすれば、やはり形而上

絵画時代と「技術への回帰」以降のデ・キリコ作品は明らかに別の方向性を持っている。シュルレアリストたちによるデ・キリコへの非難もまた、簡単に言えば、形而上絵画という「イメージの絵画」が、古典絵画を根拠とするマティエールに取って変わられたことに起因すると考えられる。

だが既に別の場所で述べたように⁽²⁸⁾、デ・キリコの古典回帰は単なる画風の変化以上の意味を持つ。デ・キリコのマティエールへの志向は、結局のところ形而上絵画が示し得た世界観を裏切ることになる。上記したように、形而上絵画とはショーペンハウアー、とりわけニーチェが示した「生の無意味」を絵画に応用する試みだった。そして、ニーチェにおける「生の無意味」とは、世界の背後に仮構される形而上学的な「真（神）の世界」の否定という「神の死」のニヒリズムと同義だった。そのとき世界は純粋な仮象となる。あるいは仮象と真実を区別する審級は消失し、全ては解釈となる。一方、デ・キリコの



「技術への回帰」は、形而上絵画における「生の無意味」の空白に、マティエールという仮構の「真実」を挿し入れることを意味する。そのとき「神の死」のニヒリズムは消失し、デ・キリコの絵画は決定的に変質する。それ故に、シュルレアリストたちが激しくデ・キリコを非難したことに理由がないわけではない。

さて、以上を踏まえれば、形而上絵画の等価物としての『エブドメロス』が1929年という時点において何故可能となったのか、その理由の一端を理解することができる。非常に単純なことだが、それはつまり『エブドメロス』がテキストだからである。ここには絵画の問題、あるいは絵画の「真実」としてのマティエールが入り込む余地はない。勿論、後の『我が生涯の回想録』や『デュドロロン氏』⁽²⁹⁾のように、テキストのなかで画家自身や登場人物がマティエールという「真実」を語ることはできる。だが『エブドメロス』においてデ・キリコが行ったのは、「技術への回帰」以降の絵画作品において、マティエールという「真実」に少なからず抑圧されていた「イメージ」の世界、真実なき仮象の世界を思うままに解放することだったと言えるだろう。

結論

以上、デ・キリコの小説作品『エブドメロス』について、冒頭の場面「風変りな建物の訪問」を具体例としつつ考察を行った。『エブドメロス』は連想作用によって駆動するテキストであり、またその連想作用が入れ子状の構造を生じさせる。さらに入れ子の内側が外側にとって代わることによって、主人公エブドメロスは内側にある外側へと移動する。『エブドメロス』のこうした構造は、デ・キリコが描いた「形而上学的室内」のイメージと相似形をなしている。そこには室内という内側に、風景という外側を描いた画中画が置かれているからである。こうしたイメージは、デ・キリコの理論的根拠だったショーペンハウアーとニーチェの思想から捉えることができる。カント思想を受け継いだショーペンハウアーは世界を物自体と現象、意志と表象に区分し、人間が認識する世界は全て脳内の表象であるとした。これを「形而上学的室内」のイメージに置き換えるならば、室内は脳内のメタファー、画中画は脳内の表象のメタファーとして捉えることができる。さらにニーチェによるならば、世界の背後には「物自体」という形而上学的真実は存在しない。世界は純粹な仮象であり、また仮象と真実を区別することはできず、全ては解釈である。とすれば、デ・キリコの「形而上学的室内」にもまた「物自体」という外部は存在しない。だからこそ、エブドメロスが内側にある外側に移動するとき、どちらが現実であり、より真実であるかということとはもはや決定できない。『エブドメロス』は、このような外部の存在しない内在化した世界を描き出すテキストである。こうした世界観は、絵画のマティエールを重視する「技術への回帰」以降のデ・キリコの絵画作品においては抑圧されているが、『エブドメロス』においてはそれがまさにテキストであることによって、形而上絵画時代以来、再び解放されることができたのである。

そして、エブドメロスは永遠に「風変りな建物」の行き止まりの部屋に留まりながら、内側にある外側へ、入れ子のなかの入れ子へと移動を続ける。『エブドメロス』にはこんなシーンもある。長雨を理由に去ろうとするエブドメロスに向かって、ホテルの主人は、空が晴れば、周囲を取り巻いている素晴らしい眺めが見られることを強調し、彼を引き留めようとする。だがエブドメロスはパノラマを嫌悪していた。彼は部屋だけを愛する。

エブドメロスは、主人のはなしを細心の注意を払って聞いていた。実をいうと、かれ



は自分がパノラマというものに嫌悪を感じることに、自分が愛するのは部屋だけであり、それもカーテンをおろしドアを閉め切り、ひとりでじっと閉じこもるのに格好な部屋だけであり、かれには部屋の隅とか天井の作り以上にまさるものがないことを言ってやりたかった。だが、言っても理解されぬことだし、とくに狂人とまちがえられ、土地の医学的権威などを教えられたりしては困るので、あえて言いかけた言葉をのみこんだ⁽³⁰⁾。

文献略号

- Breton (OC): André Breton, *Œuvres complètes*, t. 1-4, 1988-2008.
- De Chirico (1964): Giorgio de Chirico, *Hebdomeros*, Flammarion, Paris, 1964. (ジョルジョ・デ・キリコ著、笹本孝訳『エブドメロス』思潮社、1970年)
- De Chirico (1985): Giorgio de Chirico, Maurizio Fagiolo (ed.), *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, Einaudi, Torino, 1985.
- De Chirico (2008a): Giorgio de Chirico, *Memoria della mia vita*, Bompiani, Milano, 2008 [1st edition: Rizzoli, Milano, 1962]. (ジョルジョ・デ・キリコ著、笹本孝、佐々董訳『キリコ回想録』立風書房、1980年)
- De Chirico (2008b): Giorgio de Chirico, Andrea Cortellessa (ed.), *Scritti / 1: Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, Bompiani, Milano, 2008.
- 長尾 (2020): 長尾天『ジョルジョ・デ・キリコ——神の死、形而上絵画、シュルレアリスム』水声社、2020年。

図版データ

- [図1] Giorgio de Chirico, *Intérieur métaphysique (avec petite usine) (titre or.: Interno metafisico [con piccolo officinal])*, Oil on Canvas, 46 x 36, Private Collection.
- [図2] Giorgio de Chirico, *Le retour du fils prodigue*, 1919, Oil on Canvas, 80 x 99, Location unknown.

図版出典

- [図1] Paolo Baldacci, Susan Wise (tr.), *Giorgio de Chirico: La métaphysique 1888-1919*, Flammarion, Paris, 1997.
- [図2] *Giorgio de Chirico: Catalogo generale-opere dal 1912 al 1976*, vol. 1, Maretti, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 2014.

註

- (1) Giorgio de Chirico, *Hebdomeros*, Carrefour, Paris, 1929. 本論では De Chirico (1964) を参照する。またこの『エブドメロス』に先行する散文として以下がある。Giorgio de Chirico, “Le fils de l’ingénieur,” “Le survivant de navarin,” in: Waldemar George (ed.), *Chirico: Avec des fragments littéraires de l’artiste*, Chroniques du jour, Paris, 1928, pp. 27-40.
- (2) たとえば以下を参照。Marcel Jean, *Histoire de la peinture surréaliste*, Seuil, Paris, 1959, pp. 41-42, 49; Robert Benayoun, *Érotique du surréalisme*, J. J. Pauvert, Paris, 1965, p. 104; シュルレアリスム研究における言及としてはたとえば以下。Jacqueline Chenieux-Gendron, *Le surréalisme et le roman*, L’age d’homme, Paris, 1983, pp. 309-317. またエブドメロスに關係するイメージについては以下を参照。阿部真弓「「形而上的」ユリシーズ——エブドメロスの〈家一船〉」『日伊文化研究』第42号、日伊協会、2004年、103-112頁。山本崇代「ジョルジョ・デ・キリコ『エブドメロス』における出発／帰還について」『フランス文学論集』第53号、九州フランス文学会、2018年、17-29頁。先行言説と本論の相違は、本論がデ・キリコの形而上絵画理論という観点から『エブドメロス』を捉えるという点にある。
- (3) 筆者のデ・キリコ研究については、長尾 (2020) を参照。
- (4) De Chirico (1964), p. 5. (邦訳5頁)
- (5) De Chirico (1964), p. 5. (邦訳6頁)
- (6) De Chirico (1964), p. 9. (邦訳11頁)



- (7) De Chirico (1964), p. 10. (邦訳 13 頁)
- (8) De Chirico (1964), p. 5. (邦訳 5 頁)
- (9) デ・キリコと精神分析の関係については以下で論じた。長尾天「ジョルジョ・デ・キリコと精神分析再考——ショーペンハウアー、ニーチェ、フロイトの系譜から」『鹿島美術研究(年報第 37 号別冊)』鹿島美術財団、2020 年、13-22 頁；長尾天「父の幽霊——ジョルジョ・デ・キリコにおけるエディプス・コンプレックスについて」『美学』257 号(第 71 巻、第 2 号)、美学会、2021 年、73-84 頁。
- (10) フランス語訳は 1927 年に刊行されている。Sigmund Freud, Marie Bonaparte (tr.), *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Gallimard, Paris, 1927.
- (11) De Chirico (1964), pp. 10-11. (邦訳 13-14 頁)
- (12) De Chirico (1964), pp. 11-12. (邦訳 15 頁)
- (13) 長尾 (2020)、55-66 頁、201-213 頁。
- (14) Paolo Baldacci, Susan Wise (tr.), *Giorgio de Chirico: La métaphysique 1888-1919*, Flammarion, Paris, 1997, pp. 39-40, 67, 84 (n. 26), 92-93, 108 (n. 36, 38); Gerd Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio: Ricordi e documenti Monaco Milano Firenze 1906-1911*, Bora, Bologna, 1999, pp. 283-299.
- (15) Arthur Schopenhauer, Auguste Burdeau (tr.), *Le monde comme volonté et comme représentation*, t. 2, Félix Alcan, Paris, 1912-1914 [6th edition, 1st edition: 1888-1890], p. 158. (アルトゥール・ショーペンハウアー著、塩谷竹男ほか訳『ショーペンハウアー全集第五巻 意志と表象としての世界・続編 I』白水社、1996 年、48 頁)
- (16) Giorgio de Chirico, "Noi metafisici...", in: *Cronache d'attualità*, febbraio 1919, reprinted in: De Chirico (1985), pp. 68-69; De Chirico (2008b), pp. 271-273.
- (17) De Chirico (1985), p. 22; De Chirico (2008b), p. 625.
- (18) 「生の無意味」については以下を参照。長尾天『イヴ・タンギー——アーチの増殖』水声社、2014 年、77-104 頁；長尾 (2020)、37-53 頁。
- (19) Frédéric Nietzsche, Henri Albert (tr.), *La volonté de puissance: Essai d'une transmutation de toutes les valeurs (études et fragments)*, t. 1, Mercure de France, 1903, pp. 46-47. (フリードリッヒ・ニーチェ著、原佑訳『権力への意志 上巻』ちくま学芸文庫、1993 年、69-70 頁)
- (20) ここでは「内側」「外側」と「外部」を異なる意味で用いる。「内側」「外側」の区分は相対的なものであるのに対し、「外部」とは絶対的な外部、形而上学的な領域とする。
- (21) デ・キリコとシュルレアリスムの諍いについては以下を参照。長尾 (2020)、163-179 頁。
- (22) Breton (OC), t. 4, pp. 366-367. (アンドレ・ブルトン著、瀧口修造、巖谷國士監修、栗津則雄ほか訳『シュルレアリスムと絵画』人文書院、1997 年、35 頁) 初出は以下。André Breton, "Le surréalisme et la peinture (suite)," in: *La révolution surréaliste*, no. 7, Paris, juin 1926, p. 4.
- (23) André Breton, Louis Aragon, "Ci-git Giorgio de Chirico," in: *La révolution surréaliste*, no. 11, 15 mars 1928, p. 8.
- (24) Breton (OC), t. 1, pp. 649-650. (アンドレ・ブルトン著、巖谷國士訳『ナジャ』岩波文庫、2003 年、15-17 頁) 実際、1963 年版の註では、「その後ほどなく、キリコはこの願いを大幅に聞き入れることになった(『エブドメロス』参照。カルフル刊、パリ、1929 年)。(1962 年、著者註)」とある。
- (25) たとえば『シュルレアリスム簡約辞典』(1938 年)には次のようにある。「シュルレアリスムが求めるキリコの絵画作品は、1918 年に終わった。そのとき以後、かれに負うものは、すばらしい散文作品『エブドメロス』(1929 年)だけである」。Breton (OC), t. 2, pp. 799-800. (アンドレ・ブルトン、ポール・エリュアール著、江原順編訳『シュルレアリスム簡約辞典』現代思潮社、1971 年、7 頁。)
- (26) De Chirico (2008a), p. 120. (邦訳 98 頁) 引用は筆者による訳出。
- (27) De Chirico (2008a), p. 68. (邦訳 48-49 頁)
- (28) 長尾 (2020)、163-179 頁。
- (29) Giorgio de Chirico, *Monsieur Dudron*, La différence, Paris, 2004.
- (30) De Chirico (1964), p. 31. (邦訳 47-48 頁)



He Loves only the Room : Giorgio de Chirico's *Hebdomeros*

Takashi NAGAO

This paper analyzes Giorgio de Chirico's novel *Hebdomeros* (1929), in particular, its opening scene: "Visit to a strange building." *Hebdomeros* is a text driven by association, which induces a nested structure. By replacing the inside of the nest with the outside, *Hebdomeros* transcends to the external aspects existing internally. This structure of *Hebdomeros* is similar to the image of "metaphysical interior" by De Chirico, wherein an external landscape is depicted inside a room through an in-picture painting. These images can be explained by the philosophy of Schopenhauer and Nietzsche, which were theoretical basis of De Chirico. Schopenhauer divided the world into thing-in-itself and phenomenon, and will and representation. He posits that the attributes of the world perceived by humans are all concepts in the brain. In "metaphysical interior," the room can be regarded as a metaphor in the brain, and the in-picture painting can be regarded as a metaphor of the representation in the brain. Furthermore, according to Nietzsche, there is no metaphysical truth behind the world. The world is a pure appearance, and the truth cannot be distinguished from the appearance. If so, there cannot be outside of De Chirico's "metaphysical interior," inside cannot be distinguished from outside—*Hebdomeros* depicts such an internalized world. This world is repressed in De Chirico's paintings after "Return to Technic," which emphasizes the "matière" of painting. However, in *Hebdomeros*, this internalized world returned because it is exactly the text, not the painting.



人文·自然研究 第16号