



ジョルジョ・デ・キリコとラッファエツロ・サンツ
イオ：
ラッファエツロ作《聖母マリアの結婚》をめぐって

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-06-23 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 市川, 直子 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00004502

ジョルジョ・デ・キリコとラッファエツロ・サンツイオ

——ラッファエツロ作《聖母マリアの結婚》をめぐって——

市川直子

はじめに

ジョルジョ・デ・キリコ（一八八八—一九七八）は一九二〇年にラッファエツロ・サンツイオ（一四八三—一五二〇）の二枚の女性像「図1」を模写し、「ラッファエツロ・サンツイオ」と題した論考をある雑誌上で発表している。また、一九二七年の作品《馬の画家》「図2」はラッファエツロが描いたとされる《聖母マリアを描く聖ルカ》「図3」に想を得たものであることは、これら二作品を並べてみれば明らかであろう。《聖母マリアを描く聖ルカ》については、先ほど触れた一九二〇年の論考において、この絵を目にしたとき、自らが主唱する「メタフィジカ芸術」のヴィジョンが得られる瞬間の感覚を感じたとデ・キリコは述べている⁽¹⁾。こうした一九二〇年以降のデ・キリコの動きから、これまでのデ・キリコ研究においてラッファエツロとの関係が指摘されてきたのは、おもに冒

頭に挙げた三作品と論考をめぐってであった⁽²⁾。では、デ・キリコは一九二〇年代に入って初めてラッファエツロへの関心を示したのであるか。また、一九二〇年以降についても、ラッファエツロへの関心は先に挙げた三作品と論考にしか表れていないのだろうか。



図1 デ・キリコ ラッファエツロ作
《身重の女》模写 1920年
個人蔵

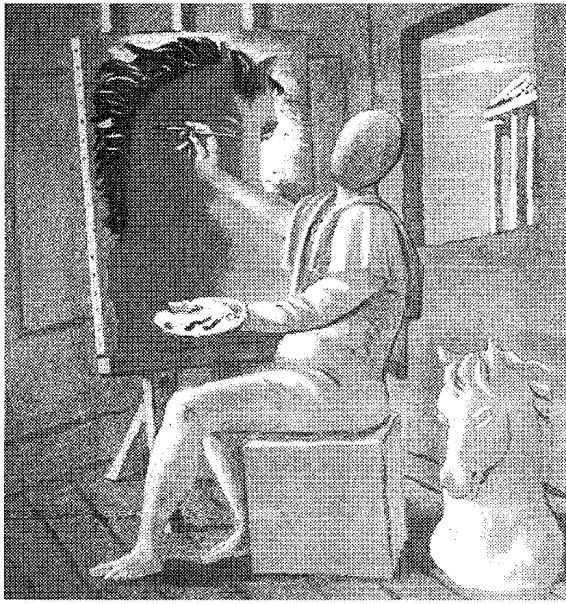


図2 デ・キリコ《馬の画家》1927年
個人蔵

ン・ゴッホ
（一八五三
—一八九
〇）といっ
た十九世紀
から二〇世
紀の初めに
かけて活躍
した画家た
ちが中心で

実は、一九一〇年代の初めにすでに、一文だけではあるが、デ・キリコはラッファエッロに言及している。それは一九二二年に書いたとされる「ある画家の瞑想」と題された手稿においてであり⁽³⁾、デ・キリコはそこでラッファエッロが描いた《聖母マリアの結婚》^{〔図4〕}に触れている。この《聖母マリアの結婚》については、一九二〇年と一九二二年に発表された二つの論考でも言及されていて、デ・キリコの関心の高さがうかがえる。

これまで一九一〇年代のデ・キリコとの影響関係が指摘されてきたのは、アルノルト・ベックリーン（一八二七—一九〇一）やマックス・クリンガー（一八五七—一九二〇）、ヴィンセント・ヴァ

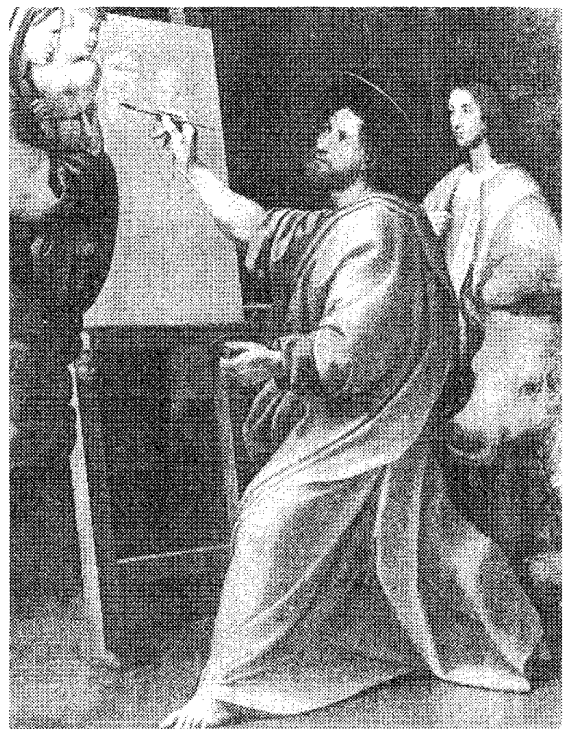


図3 ラッファエッロ（帰属）
《聖母マリアを描く聖ルカ》1511(?)年
アカデミア・ディ・サン・ルカ
（ローマ）

あつた。しかしながら、手稿での言及のしかたに注目すると、「メタフィジカ芸術」という彼独自の芸術を構築していく過程やその後の展開において、ラッファエッロの存在は大きかったと推測される。本稿では、ラッファエッロのとりわけ《聖母マリアの結婚》に関するデ・キリコの言説やデ・キリコの絵画作品に見られるラッファエッロの影響を分析することで、これまで言及されることの少なかつた一九一〇年代のデ・キリコとラッファエッロとの関係に光を当てるとともに、一九一〇年代を彼独自の「メタフィジカ芸術」を追い求めた時期として、そして、一九二〇年代を「古典への回帰」をなした時期として区分けする従来のデ・キリコ論に一石を投じたい。

デ・キリコの《聖母マリアの結婚》論

まずここでは、デ・キリコがラッファエッロの《聖母マリアの結婚》についてどのように言及しているか、また、その《聖母マリアの結婚》がどのような絵であるのか見ていきたい。

デ・キリコがラッファエッロに言及した手稿「ある画家の瞑想」は、先述したように、彼が一九二二年に書いたとされるものである。この「ある画家の瞑想」も含めて、デ・キリコがバリーに在住していた一九一一年から一九一四年の約三年間のうち、一九一三年までにフランス語で綴られた手稿が現在十四篇確認されているが、後に彼



図4 ラッファエッロ《聖母マリアの結婚》1504年 ブレラ美術館（ミラノ）

がひんばんに用いる「メタフィジカ」という言葉はそこにはほとんど見られない⁽⁴⁾。これらの手稿において彼が多用するのは「啓示」(révelation)という語である⁽⁵⁾。デ・キリコは、この「啓示」が自らの制作において重要な役割を果たすと考える⁽⁶⁾。また、「ある画家の瞑想」では、最初のメタフィジカ絵画とされる《ある秋の午後の謎》[図5]の着想を「啓示」と呼び⁽⁷⁾、そこで語られる「啓示」の瞬間が、一九一九年の論考「メタフィジカ芸術について」で述べられる、日常的な意味的連関が断ち切られ、事物の「メタフィジカ」的な側面を目にする瞬間と酷似して

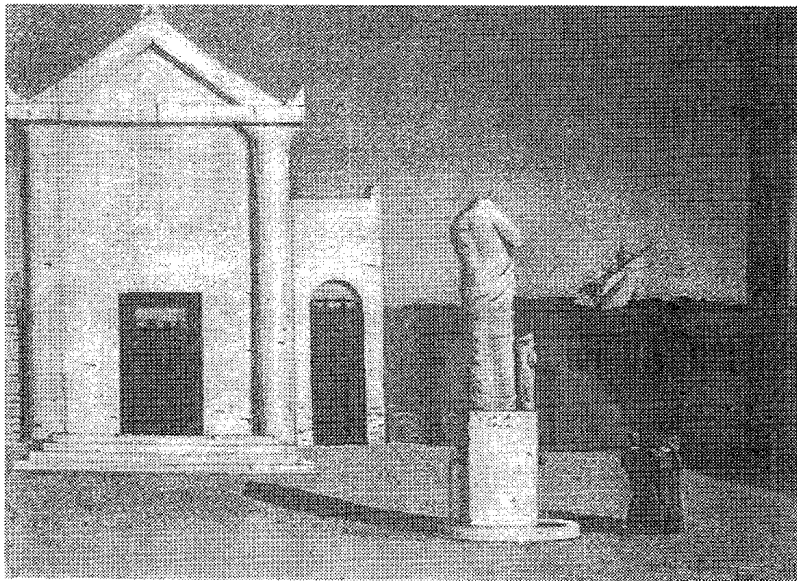


図5 デ・キリコ《ある秋の午後の謎》1910 (1909) 年 個人蔵

いることから⁽⁸⁾、この「啓示」という概念が後にデ・キリコが「メタフィジカ芸術」を構築していく土台になったと考えられる。

さて、「ある画家の瞑想」に戻ると、その中の「啓示」を説明するくだりで、デ・キリコはラッファエツロの《聖母マリアの結婚》にこう触れている。

(絵画であれ彫刻であれ) 芸術作品の啓示は、もつとも予期せぬときに突然生まれることもあるし、何かを見ることによつて引き起こされることもある。前者の場合、それはある種の稀で奇妙な感覚に属し、近代の人々の中では、それを唯一ニーチエにしか私は認めなかった。古典古代の人々の中では、おそらく(おそらくと言うのは時々疑わしいと思うからだ) アテネのパラスの彫塑によるフォルムを着想するフェイディアスと、ミラノのブレラ美術館にある《聖母マリアの結婚》の空と神殿を描くラッファエツロがこうした感覚をもっていたのであろう⁽⁹⁾。

ここでデ・キリコは、「啓示」の感覚をもつ者として、哲学者のフリードリッヒ・ニーチェ(一八四四—一九〇〇)、古代ギリシアの彫刻家フェイディアス(紀元前四九〇頃—四三〇頃)とともに、

ラッファエツロの名を挙げている⁽¹⁰⁾。フェイディアスとラッファエツロについては、「おそらく」という言葉が付されているものの、「啓示」と結びつけて語られる芸術家は十四篇の手稿の中でこの二人以外に見当たらないため、デ・キリコの芸術観を考えると、生涯傾倒しつづけたニーチェと並んで注目すべき存在であると言えるだろう。また、手稿においては、他人の作品であれ自分の作品であれ、題を名指しして美術作品に言及するのは稀であることから、ラッファエツロのとりわけ《聖母マリアの結婚》はデ・キリコにとつて重要な作品であったと考えられる。では、ラッファエツロの《聖母マリアの結婚》とはどのような絵であろうか。

デ・キリコが言及した当時と同じくブレラ美術館に現在も所蔵されているこの《聖母マリアの結婚》は、チッタ・デイ・カステッロのサン・フランチェスコ教会にあるサン・ジュゼッペ礼拝堂のために、アルビッツィーニ家によつて注文され、一五〇四年に完成された。描かれているのは、いくつかの相違点はあるが、聖書外典「ヤコブ原福音書」八章二節から九章三節までのマリアの結婚に関するくだりである⁽¹¹⁾。

それによると、三歳から神殿で養育されていたマリアは当時十二歳になっていた。ある日、神殿でマリアのために祈る大祭司ザカリヤのもとに神の使いが現れ、ユダヤの国の独身の男たちに杖をおの

おの持参させ、マリアはその杖に神のしるしがあった者の妻になる
 とのお告げがあった。大工のヨセフも呼び集められた男たちの列に
 加わったところ、その杖から鳩が出て彼の頭にとまったため、マリ
 アの結婚相手選ばれた。マリアとは年齢が離れていて息子もいた
 ヨセフは躊躇したが、神に逆らう者には災いが起こると祭司から言
 われ、マリアを引き取ることを承知した。以上が、「ヤコブ原福音
 書」に見られるマリアの結婚に関する記述の内容である。

では、ラッファエッロの絵を見ていこう。前景には、大祭司ザカ
 リヤとおぼしき立派なひげをたくわえた人物をはさんで、左にマリ
 ア、右にヨセフが向かい合って立っている。大祭司が二人の右の手
 首にそれぞれ手を添え、その手に導かれたヨセフがマリアの指に指
 輪をはめようとしている⁽¹²⁾。さらに二人の背後や傍らにはそれぞ
 れ男性と女性が五人ずつ描かれている。その男性たちは杖を手に持
 ったり膝で折ったりしているので、マリアの夫を決めるために召集
 された独身の男たちと思われる。後景の中央には、マリアが養育さ
 れた神殿とおぼしき建物がある。円蓋を戴く円形のこの神殿は、長
 方形の窓が並ぶ上層と周囲にアーケードがある下層の二層構造にな
 っていて、下層の中央にある出入口からは神殿の向こう側が見通せ
 るようになっていいる。

さて、冒頭で触れたように、デ・キリコはラッファエッロの《聖

母マリ
 アの結
 婚》に
 ついて、
 一九二
 ○年と
 翌二一
 年に雑
 誌に掲



図6 ペルジーノ
 《聖母マリアの結婚》
 1500-04年 カエン美術館

載された三つの論考でも言及している。そのうち最初に発表された
 のは、一九二〇年三月の『イル・プリマート・アルティステイコ・
 イタリアーノ』第一年第二号に掲載された「古人における絵画の諸
 派」という論考である。この論考では、ラッファエッロの師ペルジ
 ーノ（一四四五〜五〇一―一五三三）の《聖母マリアの結婚》〔図6〕
 にも触れられている。この絵は、ラッファエッロの《聖母マリアの
 結婚》について論じられる際にしばしばともに言及されるものであ
 る。デ・キリコはその論考の中で、偉大な芸術家にはみな制作を助
 けてくれる弟子が数多くいたと述べ、ペルジーノの工房について語
 るくだりで、ラッファエッロとペルジーノの《聖母マリアの結婚》
 にこう触れている。

すべての十五世紀の芸術家の中で、ペルジーノほど、師を崇拜し、彼の教えを事細かに守ることに身をささげた弟子が多くいた者はいない。そのことはラッファエッロが十分に証明した。彼は《キリストの変容》と《聖母マリアの結婚》という二つの代表作において師の手本にたいへん忠実に従ったので、後者の絵はまるで、ペルジーノがペルージャの大聖堂のために描き、今日カエンの美術館にある例の《結婚》の模写に見える⁽¹³⁾。

ここで、ペルジーノの《聖母マリアの結婚》も見ておこう。デ・キリコが言及した当時と同様に、今もフランスのカエン美術館にあるこの作品は、マリアの結婚指輪を聖遺物として納めるペルージャの大聖堂内の礼拝堂のために描かれた。もともとは、弟子のピントウリッキオが一四八九年に受注した仕事であったが、実現されないまま十年後にペルジーノへ引き継がれ⁽¹⁴⁾、ラッファエッロの《聖母マリアの結婚》と同じ一五〇四年に完成されたと言われている。これら二枚の《聖母マリアの結婚》は、画板の形といい、神殿を背景に主要な人物群を前景に配する構図といい、中央の司祭をはさむマリアとヨセフの背後にそのほかの人物を描く人物配置といい、デ・キリコも指摘しているように、一見したところではどちらがど

ちらの作品か判断がつかないほど似ている。

しかし、これほど似ているからこそ、この二作品になお見られるラッファエッロとペルジーノの違いには興味深いものがあり、デ・キリコも一九二〇年に先ほどとはまた別の論考で二作品の相違点に言及している。その論考とは一九二〇年四月の『イル・コンヴェーニョ』第三号に掲載された「ラッファエッロ・サンツイオ」である。デ・キリコは、その中のラッファエッロの絵がもつ「構成上の静けさ」について論じるくだりで、そうしたラッファエッロの特徴はすでに彼の師であるペルジーノにも認められると述べ、ラッファエッロと比較しながら、ペルジーノの《聖母マリアの結婚》をこう評価している。

むしろ、ペルジーノの《聖母マリアの結婚》には、ミラノのラッファエッロの絵に含まれるのにまさるメタフィジカの要素がある。ペルジーノの絵は、見た目が全体的により低く、よりギリシヤ的なメタフィジカの静けさをもっている。そこでは、神殿の建築がより簡素で、階段がより低く、あの世とこの世との結びつきがより直接的でより近いように思われる。アーケードと神殿の開いた扉の開口部から漂ってくる予感サンツイオの絵よりも困惑させる何かがある⁽¹⁵⁾。

デ・キリコはここで、「メタフィジカ」という言葉でもってペルジーノの絵を形容し、その傾向がラッファエッロの絵よりもまさると述べている。つまり、彼はラッファエッロよりもペルジーノの《聖母マリアの結婚》の方が自らの芸術理念により近いことを示唆している。そして、ペルジーノをこのように評価するデ・キリコが注目するのは、後景の神殿である。デ・キリコが指摘するように、ペルジーノの絵にある神殿は、ラッファエッロのそれに比べると簡素な外観になっている。さらにくわしく見てみると、階段の段数は確かにラッファエッロの絵よりも二段少なく、上層の窓の数も少なく、下層にはアーケードではなく前方と左右のおそらく出入口と思われるところだけにアーチに支えられた屋根があるだけで、したがって、ラッファエッロの絵にあるような上層と下層のアーケードをつないでいる渦巻き型の装飾もない。また、柱が立ち並ぶラッファエッロの神殿に比べると、ペルジーノの神殿は柱の数が少なく、左右のアーチの向こう側はほぼ何にも妨げられることなく見通せる。

しかし、デ・キリコはペルジーノと自らの近似性を暗に示しながらも、先ほどの文章に続けて、ラッファエッロを次のようになお評価する。

けれども、ラッファエッロの《聖母マリアの結婚》は絵画全体の中で依然としてもっとも複雑でもっとも深い絵のままである。それはおそらく存在する中でもっとも「ギリシヤ的」な絵でもある。私はこの「ギリシヤ的」という言葉をそれがもつ謎めいた意味で用いる。それはこのうえなく「神秘的」な絵である。それは制作方法の痕跡が見えない彩色⁽¹⁶⁾において神秘的であり、古代神話のもっとも説明不可能で秘められた要素が集められているように見える配置と構成において神秘的である。至るところにある古代ギリシヤの神性の神秘。聖書的な幻影の悲劇的な抑圧、そして、穏やかな朝、カトリックのローマに響く鐘の金属的なこだまにまで⁽¹⁷⁾。

ここでデ・キリコはまず、「複雑な」や「深い」(profondo)といった形容詞を用いてラッファエッロの絵を評価する。とりわけ「深い」という言葉は、友人に宛てた手紙やパリに在住していたときに綴られた手稿などで多く使っていたものであり⁽¹⁸⁾、その言葉遣いには同じく「深い」(tief)という言葉を多用したニーチェの影響が看取できる⁽¹⁹⁾。そのように、傾倒するニーチェの語彙でもってラッファエッロの《聖母マリアの結婚》に贅辞を送りつつ、それをさらに「ギリシヤ的」であり、「神秘的」であると述べている。

そして、この絵が神秘的であるのは、「制作方法の痕跡が見えない彩色」と「古代神話のもつとも説明不可能で秘められた要素が集められているように見える配置と構成」においてであると説明している。

さらに、ラッファエッロの《聖母マリアの結婚》については、一九二一年に『ヴァローリ・プラステイチ』誌上で発表された「六〇年代マニア」でも言及している。デ・キリコは、その論考の中の一四〇〇年代のイタリア絵画について述べるくだりで、《聖母マリアの結婚》にこのように触れている。

「……」この世紀の作品は、夜の嵐に洗われ、翌日、十月の午後の空の清らかさを背に、また、その下に現れる建物や石材、ローマの風景の鳴り響かんばかりの鮮明さとともにわれわれに呈される。

このすばらしい感覚はラッファエッロの若い頃の作品（《聖母マリアの結婚》）ではまだ続いているだろうが、その後このウルビーノ人は、晩年、だんだんと昂進し、六〇〇年代にはそのもつとも特徴的で明白な兆候が見られるあの暗さの前触れとなった⁽²⁰⁾。

デ・キリコはここで、一四〇〇年代のイタリア絵画を「清らかさ」や「鮮明さ」という言葉で表し、その感覚の流れを汲むものとしてラッファエッロの《聖母マリアの結婚》を位置づけている。しかし、晩年のラッファエッロの作品は、そうした「清らかさ」や「鮮明さ」とは対照的な「暗さ」(oscurita)が増し、それが一六〇〇年代の絵画の前兆になっているという。

さて、ここまでは、デ・キリコが一九二二年の手稿や一九二〇年および翌二一年の論考において、ラッファエッロの《聖母マリアの結婚》にどのように言及しているかを概観してきた。デ・キリコの記事はときに散文詩のようで難解であるが、その内容を整理すると、彼は大きく分けて次の二つの点に着目していると思われる。それは、筆遣いや色遣いといった描法の問題と、何をどのように配置するかという構図の問題である。では、ここからは、その《聖母マリアの結婚》の描法と構図をそれぞれデ・キリコがどう捉えていたか、また、その捉え方が彼の芸術観や作品にどう表れているかを、他のデ・キリコの言説にもあたりながら、さらにくわしく考察したい。

モティーフの記号化

ここでは、デ・キリコが《聖母マリアの結婚》の描法をどのように見ていたか、また、その見方が彼の描法にどのように表れているかを確認していきたい。デ・キリコの言説を整理すると、彼はラッファエッロの描法について、筆触、輪郭、色調という三つの点に着目していると思われる。では、この三点を順に検討していきたい。

ではまず「筆触」であるが、先に触れたように、一九二〇年の論考「ラッファエッロ・サンツィオ」で、デ・キリコは《聖母マリアの結婚》を「ギリシヤ的」という言葉で形容し、この絵が「彩色」において「神秘的」であると述べている。そして、その理由は「制作方法の痕跡が見えない」からだと言明されている。たしかに、《聖母マリアの結婚》には筆の跡が感じられず、ラッファエッロがこの絵のどこからどこに向かって筆を動かしたかなどはわからない。

では、そのように指摘するデ・キリコ自身の筆触はどうであろうか。そこで、デ・キリコの作品を筆触に注目しながら年代順に並べてみると、《ある秋の午後の謎》を描いたところ、つまり、最初に《聖母マリアの結婚》に言及した「ある画家の瞑想」を書く少し前あたりから画面の質が変化していることに気づく。それは、《ケンタウロスの戦い》「図7」のように筆触が荒々しいものから、《ある秋の午後の謎》のように輪郭線で囲まれた面を平坦に塗りつぶし



図7 デ・キリコ 《ケンタウロスの戦い》
1909年 ローマ国立近代美術館

たような、ほとんど筆触が感じられないものへと変化していることが見てとれるのである。

次に「輪郭」について考察したい。デ・キリコは、先の一九二〇年の論考「ラッファエッロ・サンツィオ」において、ラッファエッロが描いた《聖母マ

リアの結婚》を「ギリシヤ的」と評していたが、ギリシヤとラッファエッロの描法とを結ぶデ・キリコの見方は、同じ一九二〇年に発表された別の論考にも見られる。それは、『ラ・ロンダ』第七号に寄せられた「絵画の古典主義」という題の論考で、古代ギリシヤ絵画とその流れを汲む後世の絵画について論じているものである。デ・キリコはその冒頭で、自分たちはギリシヤ絵画のことをよく知らないと言及する。しかし、ポンペイのフレスコ画やギリシヤの壺絵を見れば、ギリシヤ絵画の「デーモン」⁽²¹⁾ (demon) を直観でき

ると言う。そして、デ・キリコはギリシア絵画のデーモンを次のように定義する。

古代ギリシア絵画のデーモンは何よりもまず線のデーモンである。そのデーモンは、一四〇〇年代のイタリア絵画にも再び現れ、続いて、あらゆる時代、さまざまな国に現れる⁽²²⁾。

ここでデ・キリコはまず、「線の」(lineare)という形容詞を使ってギリシア絵画の特徴を説明し、それが十五世紀のイタリア絵画を始めとする後世の絵画にも現れると述べた。デ・キリコが使う「線の」という形容詞は、十六世紀の美術を「線的」(lineare)という語で捉えたハインリッヒ・ヴェルフリン(一八六四—一九四五)を思い起こさせる。ヴェルフリンは一九一五年に出版された『美術史の基礎概念』において、十六世紀と十七世紀の美術を比較し、その特性の対比を五つの対概念でもって言い表した。そのうちの一つが「線的」と「絵画的」である。厳密に言えば、ヴェルフリンが「線的」という言葉で形容したのは十六世紀の美術であり、一方のデ・キリコが同じ語を使って言い表したのは一四〇〇年代であって、そこには一世紀の開きがある。しかし、ラッファエッロへの言及という点で言えば、ヴェルフリンは『美術史の基礎概念』の中で

ラッファエッロに再三再四言及する上、この画家をもちろん線画的様式の画家として捉えていて⁽²³⁾、デ・キリコもまたラッファエッロについて次のように述べている。

ラッファエッロは、恐るべきほどの同化する能力の持ち主であって、彼も線の神秘を直観していた。ミケランジェロほどではないものの、よりデモニッシュに古典的である一方で、初期の作品、つまりペルジーノ風の時期の作品においては確かにそうである。短い人生の終わりのころには、そのような感覚は失われてしまったように思える。彼の晩年の絵画は、その後芸術に訪れることになり、いまだ続くあの黄昏の前触れとなっている⁽²⁴⁾。

デ・キリコはこのように、ラッファエッロを「線の神秘」を直観する者として認めている。ミケランジェロほどではなく、晩年にはその感覚も失われてしまうと言われているが、ペルジーノを踏襲する初期の作品においてはその傾向が顕著であるという。デ・キリコがここで「ペルジーノ風の時期の作品」と言うとき、彼が想起していた作品の一つは、まさしく《聖母マリアの結婚》であると考えられる。なぜなら、先に引用した論考「古人における絵画の諸派」

において、ラッファエツロが師のペルジーノに忠実に従った作品として、この絵をデ・キリコ自身が挙げているからである。

たしかに、《聖母マリアの結婚》は線的な絵画だと言えるだろう。ヴェルフリンの言葉借りるなら、そこには明確な輪郭線は引かれていないが、神殿が空を、人物が床を切り取るように、「形を切り離す作用をする均等に明瞭な線」⁽²⁵⁾が表れている。また、前景の人物の衣の紋様から後景にある神殿の窓まで、遠い近いに関係なく、ものの「形を個々の細部まで追求している」⁽²⁶⁾。

そして、デ・キリコの絵もまた線的であると言えるだろう。とりわけ一九一〇年代の作品の多くはくっきりとした輪郭線が引かれている。デ・キリコの絵には、奥行きを感じさせるように極端な透視画法の使われるものが多いが、その前景にあるものも後景にあるものも等しく明確な輪郭線でもって描かれている。また、明確な輪郭線が見られなくなる一九一〇年代末から一九二〇年代初めの絵にしても、依然として、多くは輪郭が明確なままであり、それぞれのモチーフがそれと重なるモチーフを切り取るように描かれている。

では次に、「色調」について検討したい。先ほど引用した論考「絵画の古典主義」によれば、ラッファエツロは《聖母マリアの結婚》を描いた当時持ち合わせていた「線の神秘」の感覚を晩年には

失ってしまった、晩年には、彼以後の美術に訪れる「黄昏」(crepuscolo)の前兆になったと述べられている。では、この「黄昏」とは何を意味するのであろうか。

この「黄昏」という語については、それが含まれるくんだりによく似た箇所のある別の論考がヒントを与えてくれるだろう。その論考とは、先に引用した「六〇〇年代マニア」である。その中でデ・キリコは、明澄な一四〇〇年代の絵画の流れを汲むものとして《聖母マリアの結婚》を位置づけたが、その後ラッファエツロが、「晩年、だんだんと昂進し、六〇〇年代にはそのもつとも特徴的で明白な兆候が見られるあの暗さの前触れとなった」と述べていた。つまり、一九二〇年の「絵画の古典主義」と同様に、ここでもラッファエツロの《聖母マリアの結婚》と晩年の作品が比較され、その晩年の作品は十七世紀に特有の「暗さ」の前兆となっていると述べられている。つまり、論考「絵画の古典主義」に見られる「黄昏」という比喩的な言葉が、ここでは「暗さ」という語に置き換えられている。この十七世紀の美術の「暗さ」については、先ほど触れたヴェルフリンによっても言及されている。彼は、十六世紀と十七世紀の美術を比して「明瞭性」と「不明瞭性」という対概念を呈示した『美術史の基礎概念』の第五章で、十七世紀の美術が「形を呑み込んでしまいう暗さ(Dunkelheit)の中に美を見いだした」⁽²⁷⁾と述べている。



図8 ラッファエッロ《キリストの変容》1518-20年
ヴァティカン絵画館

たしかに、ラッファエッロの晩年の作品である《キリストの変容》〔図8〕などでは、光が当たっていて明るい部分と影になっていて暗い部分が対照的に表現されていて、影の部分では人物の四肢や衣がどのような形になっているのかははっきりとしない。そして、デ・キリコが言うように、その「暗さ」とは対照的に、画面全体に広がる「清らかさ」や「鮮明さ」を《聖母マリアの結婚》はもっている。また、デ・キリコは論考「ラッファエッロ・サンツイオ」において、《聖母マリアの結婚》を「ギリシア的」と述べていたが、この点についても先ほどの「清らかさ」や「鮮明さ」が関わっていると思われる。そのことは、デ・キリコが一九二一年に開かれた自らの個展に際して、図録の序文に書いた文章から読み取れるだろう。

デ・キリコは、その序文の中で、彼の当時の作品を説明しながら、このように述べている。

鮮明な彩色と透明感のある色彩への例の傾倒、画材の例の乾いた感じが見いだされるであろう。それは、私が「オリュンポス的」と呼び、そのもつとも高い評価はポッティチェリとペルジーノ風の時期のラッファエッロの作品が得ていたものである。しかしながら、以前私が「絵画の古典主義」という論文で指摘したとおり、そのような感覚は、ポンペイの壁画やヴォロスで発見されたすばらしいギリシアの絵画が証明するように、ギリシア絵画にすでに存在していたのである〔……〕⁽²⁸⁾。

デ・キリコはここで「ペルジーノ風の時期のラッファエッロの作品」と言っているが、これはすでに見たように《聖母マリアの結婚》を想定している。そして、そこで頂点に達した明澄さは、ポンペイの壁画などが証明するようにギリシア絵画にすでに存在していたと述べ、輪郭と同様に、色調の点においてもラッファエッロとギリシアをつないでいる。

では、デ・キリコの絵の色調はどうであったのだろうか。先ほど引用した個展のための図録の序文で、デ・キリコは一九二一年当時

の自身の作品を「鮮明な彩色」や「透明感のある色彩」といった語句で説明していた。しかし、そうした特徴は、《聖母マリアの結婚》に最初に注目した手稿「ある画家の瞑想」が書かれる直前に得られた特徴の延長線上にあると考えられる。というのも、それ以前のデ・キリコは、ベックリオン風の暗い色調で神話に登場する半人半獣や巨人などを風景の中に描いていた「図7」。ところが、「ある画家の瞑想」を書く前に《ある秋の午後の謎》を描いたところから、色調が明るく透明感のあるものへと変化しているのである。デ・キリコがテンペラ技法を用いるなどして、一九二〇年ごろに画面の明度を増したのは確かであるが、一九一〇年代初めの色調の変化の方がより大きなものであったと言えるだろう。

さて、ここまでは、デ・キリコが《聖母マリアの結婚》におけるラッファエッロの描法をどのように見ていたか、また、その見方がデ・キリコの描法にどのように表れているかについて、筆触、輪郭、色調という三つの点から検討してきた。デ・キリコはラッファエッロの絵に彼の言う「啓示」を感じ、そして、その描法の特徴として、筆触が感じられないことや輪郭が明確なこと、色調が明澄であることを見てとっただけでなく、そうした特徴をもつ絵画作品を自らも制作した。では、筆触を消し、輪郭を明確にし、明度を上げること、デ・キリコは何を意図していたのであろうか。それは、モティ

ーフの形を明確に表現するということであつたと思われる。ラッファエッロから感得していた筆触、輪郭、色調に加えて、デ・キリコはさらにモティーフを単純化することで、モティーフを記号のように明確に表現している。それでは、モティーフを記号化することが、なぜデ・キリコの絵画にとって必要であつたのだろうか。それは、次に考察する《聖母マリアの結婚》の構図をデ・キリコがどのように捉え、また、その捉え方がデ・キリコの絵画にどのように表れているかという問題と深く関わっていると考えられる。

物語性の拒絶

では、ラッファエッロが描いた《聖母マリアの結婚》の構図をデ・キリコがどのように捉えていたかを検討していきたい。

デ・キリコは、《聖母マリアの結婚》に言及する際、絵の題をどのように明記しているので、この絵にはマリアとヨセフの結婚についての物語が描かれていることを重々承知しているはずである。ところが、先に引用した一九二〇年の論考「ラッファエッロ・サンツィオ」において、デ・キリコはこの絵のことを、聖書の物語とは全く関係のない「ギリシヤ的」や「古代ギリシヤの神性」といった言

葉で形容している。実際、「聖書的な幻影の悲劇的な抑圧」という言葉からも、デ・キリコはこの絵に聖書的な要素をあまり感じていなかったように思われる。さらに、「古代神話のもっとも説明不可能で秘められた要素が集められているように見える配置と構成において神秘的である」というくだりからは、描かれているモチーフとモチーフの間に意味的な連関を見いだしておらず、そもそもこの絵に物語というものの自体を読み取っていないことがうかがえる。

そうしたデ・キリコの傾向は、これほど明確ではないものの、一九二二年の手稿「ある画家の瞑想」にすでに表れていると言えるだろう。デ・キリコはその手稿で、《聖母マリアの結婚》の「空」と「神殿」を描いたラツファエツロに自らが制作において重要と考える「啓示」の感覚をおぼえたと述べるが、その絵に描かれた物語にはここでもいっさい触れていない。それどころか、彼がこの絵の中で注目するのは、主題である結婚の儀式を描いた前景の人物群ではなく、後景の「空」と「神殿」なのである。

では、デ・キリコのこうした絵の見方は、彼の絵画の構図にどのような形で表れているであろうか。また、そのデ・キリコの構図の特徴は、筆触を消し、輪郭を明確にし、明度を上げるといった先考察した描法の特徴とどのように関わっているのだろうか。デ・キリコが「ある画家の瞑想」を書いたころの絵画作品の特徴は、いつ

ともどこともわからない街角や室内に、意味脈絡のさだかでないオブジェが並んでいるというものである。絵を見る者は、そこに何が描かれているのかを知りたいと思い、オブジェとオブジェとの意味的な連関を考えて一つの物語を読み取ろうとするが、それは叶えられず、奇妙な感覚をおぼえる。例えば一九一七年の《トビアの夢》[図9]のように、聖書の登場人物の名が題に含まれていて、彼のエピソードの重要なモチーフである魚も描かれていながら、そこに物語を読み取ろうとしても読み取れないものもある。デ・キリコの絵画はまるで、見る者がそこに物語を読み取れることを拒絶しているかのようである。そして、まさにこの意味的連関を断ち切るとい

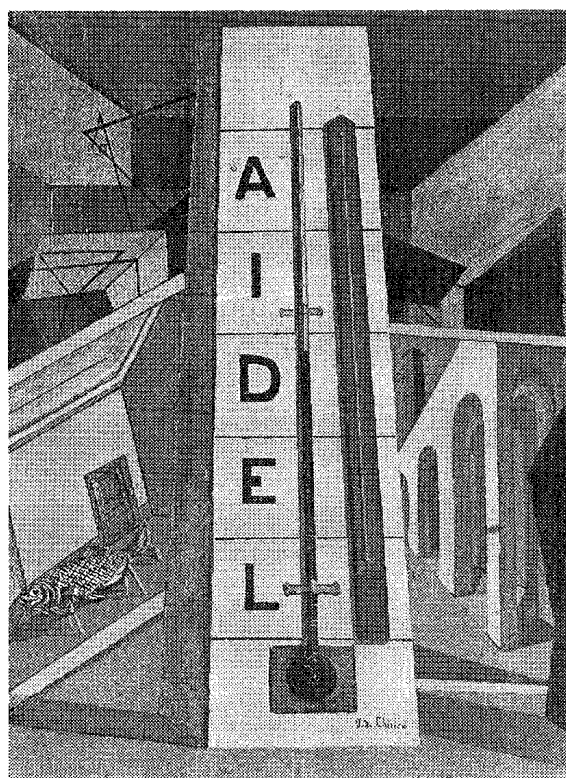


図9 デ・キリコ《トビアの夢》
1917年 個人蔵

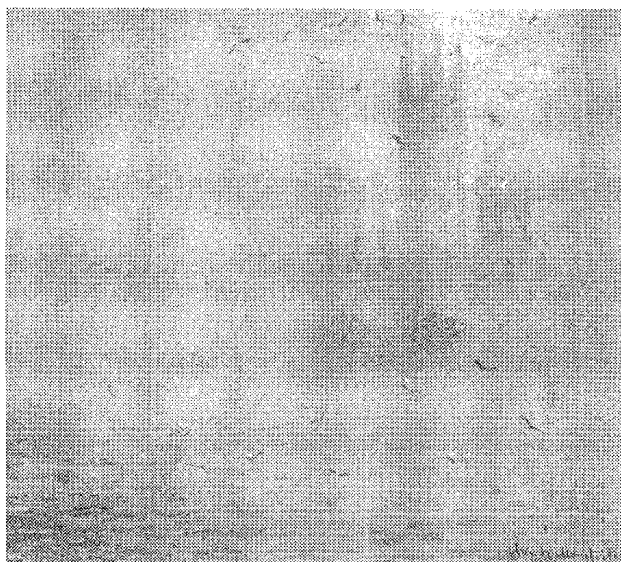


図10 モネ《国会議事堂、海カモメ》
1903年 プリンストン大学美術館

うことが、先に見た筆触を消し、輪郭を明確にし、明度を上げるというデ・キリコの描法と関わってくると思われる。

そのことは、ヴェルフリンが「絵画的」な十七世紀と原理的に通じると考える印象主義の絵画を考えるとより理解できるであろう

(29)。例えば、クロード・モネ(一八四〇—一九二六)の《国会議事堂、海カモメ》〔図10〕が、曖昧模糊としていながら、ロンドンの国会議事堂を背景に、舟が漂い、カモメが飛び交うテムズ川の風景を描いていると分かるのは、絵全体に一つの意味的な連関が存在するからである。しかし、もしここに描かれたカモメをキャンバス

から切り取り、花が咲き乱れる森を描いた別のキャンバスの上に置いてみるとすれば、それは舞い落ちる花卉に見えるだろう。つまり、それ自体

ではカモメであるとも花卉であるとも見分けがつかないような曖昧なモチーフであれば、もとあった意味的連関から切り離されたとしても、新たに並置されたモチーフと容易に結びついて、また別の意味を担い、絵全体として新たな意味的連関を構築しうるのである。そして、デ・キリコが注目したのもまさしくその点であり、その点を逆手に取ったのだと思われる。

つまり、デ・キリコのように、絵を見る者に画面から意味的な連関を読み取らせないようにするには、個々のモチーフが容易に結びつかないようにしなければならない。そのためには、それぞれが固定した意味を一つずつ担う記号のように、一つのモチーフが複数の意味をもちえないよう明確化されていなければならないのである。先ほどのモネのカモメが曖昧模糊として、個としては固定した意味をもちえないゆえに絵全体の意味的連関を容易に引き起こしてしまうのに対し、個として固定した意味をもつように明確化されたモチーフが絵全体の意味的連関を引き起こしづらいというのは矛盾して聞こえるかもしれない。しかし、個々のモチーフがそれぞれに明確な意味をもっているからこそ、そのモチーフが通常の意味的連関では結べないような組み合わせで並置されると、意味と意味とが衝突して、絵全体を一つの意味的連関をもって結べないということになるのである。そして、例えば、卵、本、頭像、手袋とい

った個々に明確化されたモチーフが、卵と本、あるいは、頭像と手袋といった意味的連関の断ち切られた組み合わせで配置されること、デ・キリコの絵画の特徴となっていくのである。

さて、ラッファエッロの《聖母マリアの結婚》に戻ると、デ・キリコがそこに物語を読み取ろうとしなかったのは、こうしたデ・キリコの側の傾向だけによるのではなく、ラッファエッロのこの絵の特徴にも起因すると考えられる。それは、この絵とラッファエッロが描く別の聖書の絵との比較、また、マリアの結婚を描いた別の画家たちの絵との比較から明らかになるであろう。

まず、デ・キリコは論考「ラッファエッロ・サンツイオ」の《聖母マリアの結婚》を取り上げた箇所で「聖書的な幻影の悲劇的な抑圧」と述べていた。このように述べたとき、デ・キリコは《聖母マリアの結婚》と聖書を主題にした他のラッファエッロの作品とを比較していたように思われる。《聖母マリアの結婚》には、《大天使ミカエルとドラゴン》のように背中に翼のある天使や想像上の怪物が描かれているのでもなく、《聖ペテロの解放》のように天使の背後にあるような幻想的な光が描かれているのでもない。また、聖母マリアを描いたその他のラッファエッロの作品と比較すると、《聖母マリアの結婚》では、聖母マリアの頭上に光輪が微かに描かれているが、マリアが《慈悲の聖母》のように特別に大きくもなければ、

《フォーリーニョの聖母》や《シクストゥスの聖母》のように雲の上に載って現れるのでもない。つまり、デ・キリコが言うように、《聖母マリアの結婚》には、一見して聖書の奇蹟が描かれているとわかるような幻想的な要素が見当たらないのである。

次に、ラッファエッロの《聖母マリアの結婚》と他の画家たちの同題の作品とを比較してみたい。マリアの結婚を描いた画家には、ラッファエッロや先に挙げたペルジーノの他に、ジョット（一二六七―一三三七）やヴィットーレ・カルパッチョ（一四一五―一五二六）、ロツソ・フィオレンティーノ（一四九四―一五四〇）などがいる。例えば、ジョット「[図11]」とカルパッチョ「[図12]」の作品は、ラッファエッロの絵と違って、マリアの物語を描いた

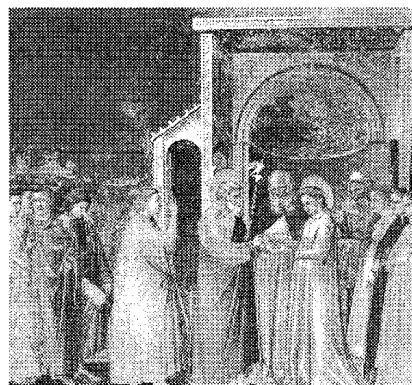


図11 ジョット《マリアとヨセフの婚礼》1304-06年 スクロヴェンニ礼拝堂（パドヴァ）

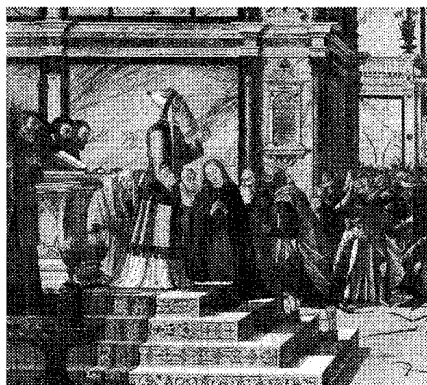


図12 カルパッチョ《聖母マリアの結婚》1505年 ブレラ美術館（ミラノ）

連作の一場面になっている。ジョットの連作では、この場面以外にマリアの結婚に関するものが二場面あって、ユダヤの国の独身の男たちが杖を大祭司に渡すところとその杖を祭壇に捧げて神託を待つところがそれぞれ描かれている。さらにジョットとカルパッチョの絵で注目したいのは、神殿と主題である結婚の儀式を描いた部分の関係である。ジョットが描いた神殿は、屋外とも屋内とも言えない一見奇妙な形をしているものの、主要なモチーフである前景の人物群が下半分を隠しているため、あまり目を引かない。その描き方から、ジョット自身がこの神殿というモチーフにそれほど重きを置いておらず、あくまでも背景として描いたという印象を受ける。また、カルパッチョの絵では、現実にあつてもさほど不思議ではない神殿の内部に場面が設定され、主題である結婚の儀式が画面中央から左側にある祭壇で執り行われている。大きさの点から言っても、人物と神殿の関係に不自然なところは感じられない。さらに、フィオレンティーノの絵〔図13〕になると、おそらく設定は神殿の中であると推測されるものの、主題となる人物群が場面の大半を占める一方で、背景は暗がり、沈んでしまっている。神殿の構造で明確にわかるのはマリアとヨセフと大祭司が立っているところへと続く画面手前の階段だけで、あとは神殿がどのような建物であるのか全くと言ってよいほどわからない。

一方、ラッファエッロの絵はどうか。まず、先に挙げた三つの作品

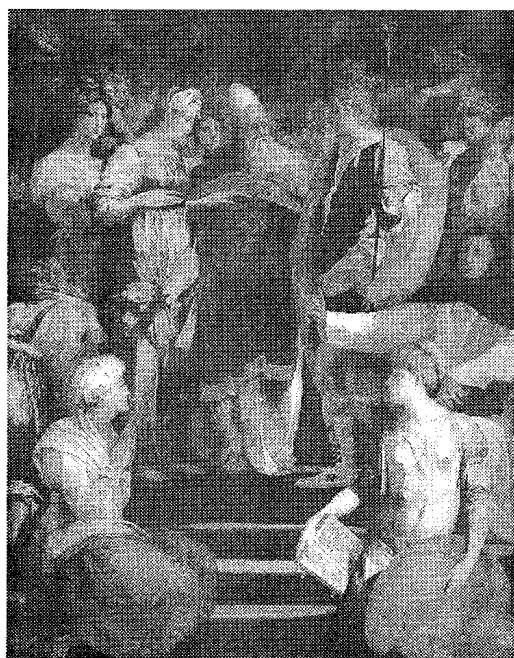


図13 フィオレンティーノ《聖母マリアの結婚》1523年 サン・ロレンツォ聖堂（フィレンツェ）

と大きく異なるのは、結婚の儀式が神殿の外で行われている点である。さらに、神殿は前景の人物群とまったく重なっていないため、全貌が望める。また、神殿は主題である前景の人物群と実寸上ほぼ同じ高さで描かれている上に、床の四角形の模様の消失点が神殿の出入口のところ設定されていて、この絵を見る者の視線は神殿へと導かれるのである。もし画家がそこで語られるべき物語を表現しようとするならば、ジョットやカルパッチョ、フィオレンティーノがしたように、人物に焦点を当て、絵を見る者の視点がそこへ向かうような構図を取るであろう。しかし、ラッファエッロの絵はそうはなっておらず、一見したところではそこどのような物語が描かれているのかわからない。それは、一つに、後ろにひかえる神殿が

目を引き、主題である人物群に視線を留めさせないからかもしれない。つまり、ラッファエツロの神殿は、物語の主要なモティーフではないにもかかわらず、ジョットやカルパッチョ、フィオレンティーノの場合とは違って、単に背景として描かれているのではないと言えるだろう。そうした物語を解消させるようなラッファエツロのモティーフの扱い方に、デ・キリコは相通するものを感じていたように思われる。

《到着と午後謎》、《旅立つアルゴナウテスの挨拶》

ここまででは、手稿や論考といったデ・キリコの言説を繙くことで彼のラッファエツロへの関心を分析してきた。それでは、そうしたラッファエツロへの関心は、画家デ・キリコのどの作品にどのような表れているのであろうか。冒頭で述べたように、二枚の《女性像》の模写や《馬の画家》についてはこれまでも言及されてきた。したがってここでは、ここまでの描法や構図についての考察をふまえた上で、これまでラッファエツロとの関係を指摘されたことがなかった二作品を取り上げたい。それは、一九一二年の作品《到着と午後謎》〔図14〕と一九二〇年に描かれたとされる《旅立つアル

ゴナウテスの挨拶》〔図15〕である。

まず、《到着と午後謎》は、先に述べたように、一九一二年に描かれた作品である。この一九一二年という年は、繰り返し触れているように、手稿「ある画家の瞑想」が書かれた年であり、デ・キリコはそこでラッファエツロの《聖母マリアの結婚》に初めて言及し、その絵の「空」と「神殿」を描くラッファエツロに「啓示」の感覚をおぼえたと言っている。《到着と午後謎》を見ていくと、《聖母マリアの結婚》と同様に、空が雲一つなく澄みわたっていて、その空を切り取るように後景の左側にある奇妙な建物がかっきりと描かれている。

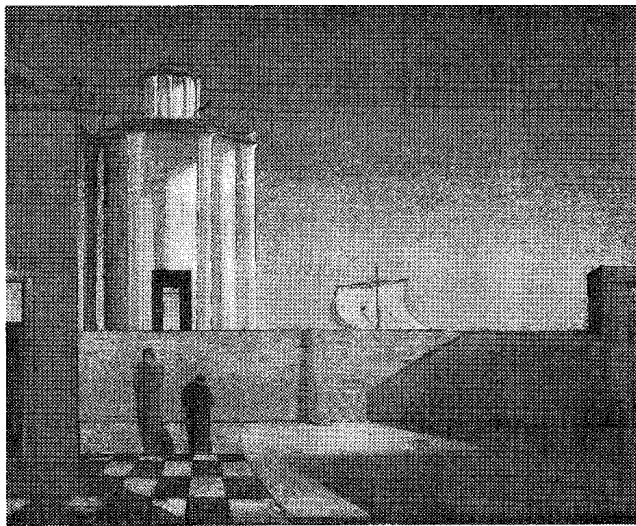


図14 デ・キリコ 《到着と午後謎》
(1911-) 1912年 個人蔵

この絵に見られるような雲一つない澄んだ空は、《ある秋の午後謎》を始めたとする当時のデ・キリコの絵の大きな特徴であると言える。直前に描い

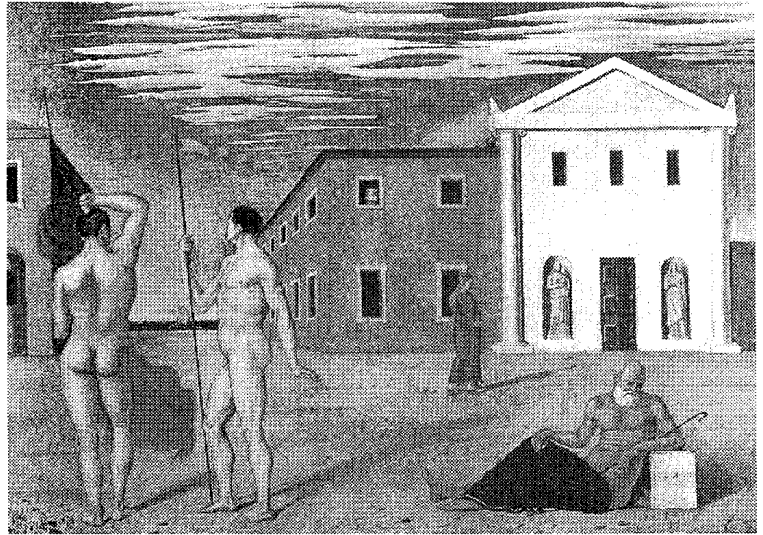


図15 デ・キリコ《旅立つアルゴナウテスの挨拶》
1920年個人蔵

に注目したい。これとラッファエッロが《聖母マリアの結婚》に描いた神殿を比べると、どちらも円形の建物であることや上下二つの層から成ること、下の層には周囲に柱廊と真正面に建物の向こう側を見通せる長方形の出入口があることといった共通点を挙げることができる。もちろん、上下の層の大きさの割合や柱廊の形、上層の窓の有無など相違点もあるが、デ・キリコが描いた建物はラッファエッロの神殿から装飾的な部分を削ぎ落としたものと言えるだろう。

たとえられる《神託の謎》には雲が見られるのだが、《ある秋の午後の謎》を境に一九一〇年代末ごろまでは、戸外の情景を描いたほとんどの作品に雲が見られないのである。

また、《到着と午後の謎》に描かれた後景の建物が「ラッファエッ

う。また、《到着と午後の謎》の前景の左に描かれた床の市松模様は、ラッファエッロの前景の人物群と神殿の間に見える床の模様を思わせる。

《到着と午後の謎》を描いたところから、デ・キリコはどことも知れない街角に塔のような謎めいた建築物がある絵を描きはじめる。それ以前もアーケードなどは描いていたが、《到着と午後の謎》よりは、両脇のアーケードなどに視線が導かれる後景にひときわ目を引く謎めいた建築物が描かれるというのが彼の絵の特徴的な構図となっていく。

次に、《旅立つアルゴナウテスの挨拶》は、デ・キリコが「ラッファエッロ・サンツイオ」や「絵画の古典主義」などの論考を発表した一九二〇年に描かれたとされる作品である。この絵でとりわけ注目したいのは、

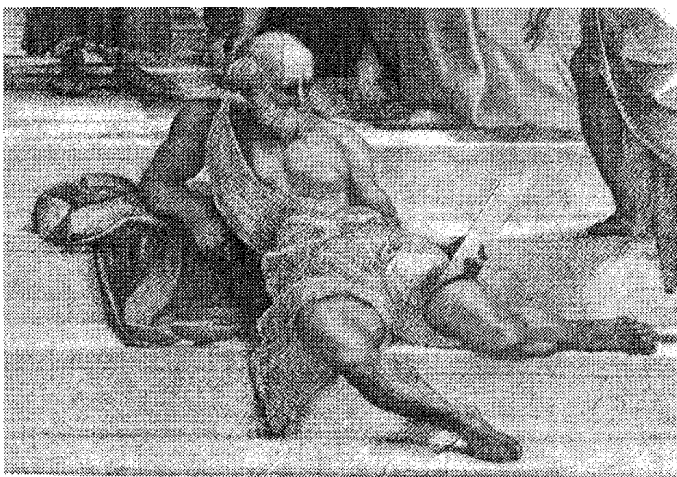


図16 ラッファエッロ《アテネの学堂》部分
1509-10年 署名の間（ヴァチカン）

前景の右下に描かれている人物である。この人物は、ラッファエツロの《アテネの学堂》の前景の階段に座る人物〔図16〕を彷彿とさせる。両脚の向きと形、着衣の様子や持ち物などは異なるが、髪やひげの生え方、筋肉質の胸部、台にもたれかかっている腕の形はラッファエツロの人物と瓜二つである。

この《旅立つアルゴナウテスの挨拶》には、デ・キリコが一九一〇年代に謎めいた街角を描いた作品とは大きく異なる点がある。それは、ラッファエツロの影響が確認できる右下の老人を含めて、人物をより大きく、より写実的に描いていることである。一九一〇年代の街角を描いた絵では、人物はまったく描かれなかつたか、描かれたとしても目鼻もわからないほど小さく描かれていた。また、一九一〇年代のデ・キリコの絵の特徴としてしばしば言及されるものに消失点の複数化というものがあるが、一九二〇年のこの絵では、ラッファエツロが描いた《聖母マリアの結婚》の床の模様のように、後景の建物の小さな窓の線までもが一点に収束するように描かれているのである。さらに、この絵には、デ・キリコが当時ラッファエツロの女性像などを模写しながら研究していたテンペラの技法が用いられている⁽³⁰⁾。

このように、人体を写実的に描くことや透視画法に則って建築物を描くこと、テンペラ技法を用いることといった点においては、

「古典への回帰」と呼ばれうるような伝統的なものへの取り組みが確認できる。しかし、依然として、モチーフは記号のように明確なままであり、物語性の拒絶という観点から見れば、《旅立つアルゴナウテスの挨拶》というタイトルを持つていながら、一見したところでは、誰がアルゴナウテスであり、誰が誰に挨拶をしているのかなど、具体的な物語を読み取ることはできない。このように《旅立つアルゴナウテスの挨拶》は、一九一〇年代の謎めいた雰囲気を保ちつつ、人物や建築物の描き方にはそれまで見られなかつた伝統的な技法が認められることから、そこにデ・キリコの新たな展開が確認できるのである。そして、そのモチーフの明確化や物語性の拒絶という点でも伝統的な技法への取り組みという点でも、ラッファエツロが関わっていることは興味深い。

おわりに

これまで考察してきたように、デ・キリコは一九二〇年にラッファエツロの絵を模写し、それと同じ年と翌一九二一年に相次いで発表した論考の中でラッファエツロに言及している。しかし、ラッファエツロへの関心はここに始まったのではなく、一九一二年という

早い時期にすでに、デ・キリコは短いながらも手稿の中でラッファエッロの《聖母マリアの結婚》に触れていた。その《聖母マリアの結婚》については、一九二〇年から二一年にかけて発表された論考でも言及されていて、この絵に対するデ・キリコの関心の高さをうかがえる。《聖母マリアの結婚》について論じられたデ・キリコの論考は、大きく分けると、その絵のモチーフを明確に描く描法と意味的な連関を捉えられない構図という二つの点に焦点が当てられていた。そして、そうした描法と構図は、デ・キリコ独自の「メタフィジカ芸術」の特徴ともなっていたのである。「メタフィジカ芸術」を構築していく過程において、デ・キリコに影響を与えた画家としては、おもにモティーフの借用という観点から、ベックリーンやクリンガー、ヴァン・ゴッホといった名前がこれまで挙げられてきたが、描法や構図という大きな枠組みで考えれば、ここに新たにラッファエッロの名前が加えられるべきであろう。

さて、デ・キリコがラッファエッロに最初に言及した一九二二年の手稿に戻ると、彼は「啓示」の感覚をおぼえた者として、自らが傾倒するニーチェとともに、ラッファエッロの名を挙げた。また、一九二〇年の論考「ラッファエッロ・サンツイオ」で《聖母マリアの結婚》を形容した「深い」という語や、一九二一年の論考「六〇〇年代マニア」で一四〇〇年代のイタリア絵画とその流れを汲む

《聖母マリアの結婚》の感覚を表した「十月の午後の空の清らかさ」というフレーズもまた、ニーチェに傾倒したデ・キリコであるがゆえの語彙であると言えるだろう。ラッファエッロに言及する際のことうしたデ・キリコの言い回しから、デ・キリコのラッファエッロ観をより深く理解するには、ニーチェとラッファエッロとデ・キリコとを結びもう一つの視点が必要となるであろう。この点については、今後の課題としたい。

註

- 1 Giorgio de Chirico/Isabella Far (a cura di Jole de Sanna), *Commedia dell'arte moderna*, Abscondita, Milano 2002, p.90 (Giorgio de Chirico, *Raffaello Sanzio*, 《Il Convegno》, Milano-Roma, a. I, n. 3, aprile 1920).
- 2 Cf. Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Catalogo delle opere*, *DE CHIRICO gli anni Venti*, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1986, pp.54-55, 125; Maurizio Fagiolo dell'Arco e Paolo Baldacci, *Giorgio de Chirico Parrigi 1924-1929*, edizioni Philippe Daverio, Milano 1982, pp.88-89;

Paolo Baldacci, *DE CHIRICO 1888-1919 La metafisica*, Leonardo Arte, Milano 1997, p.74.

- 3 Cf. Giorgio de Chirico, *L'Art métaphysique Textes réunis et présentés par Giovanni Lista*, L'Échoppe, Paris 1994, p.45.
- 4 デ・キリコがパリで綴った十四篇の手稿のうち、一篇で「メタフィジカ的な」(métaphysique) という形容詞が計四回使われている。
- 5 十四篇の手稿のうち、「啓示」という語は、五篇にわたって計十八回使われている。
- 6 De Chirico, *op.cit.* (*L'Art métaphysique*), p.69.
- 7 *Ibid.*, p.85.
- 8 Giorgio de Chirico, *Sull'arte metafisica*, 《Valori Plastici》, a. I, n.4-5, Roma 1919, p.16.
- 9 De Chirico, *op.cit.* (*L'Art métaphysique*), pp.86-87.
- 10 ニーチェ、フェイディアス、ラッファエッロの三人の接点を考えるとき、興味深いのはニーチェの著書『悲劇の誕生』である。その中で、フェイディアスは「天才」として言及され、また、ラッファエッロについては、「仮象」とそこから生まれる「新たな仮象の世界」の関係を描いた比喩的な絵として《キリストの変容》が論じられている。とりわけ、ラッファエッロに関連

して論じられる「仮象」と「かの最初の仮象に囚われた人々には全く見えない仮象の世界」という対比は、デ・キリコが述べる事物の「一般に人々が見ている」側面と「洞察力とメタフィジカ的な思弁に長けた稀な人々にしか見えない」その事物の「メタフィジカの側面」という対比を想起させるのに加えて、ニーチェがそれと同じ段落で「形而上学的」(metaphysischen) という語を用いていることから、『悲劇の誕生』については今後さらなる検討が必要であろう。フリードリッヒ・ニーチェ、塩屋竹男訳、『悲劇の誕生』、筑摩書房、一九九三年、四九―五〇および一〇六頁を参照のこと。

- 11 ただし、「ヤコブ原福音書」の八章三節によると、マリアは「主がしるしを示された男の妻になる」とあるが、九章三節によると「ヨセフは「……」彼女を引き取って保護することになりました」とあり、ヨセフはマリアを妻としていないことになっている。八木誠一訳、『ヤコブ原福音書』、『新約聖書外典』(荒井献編)、講談社、一九九七年、三二―三三頁を参照のこと。
- 12 「ヤコブ原福音書」には、この絵のようなヨセフがマリアに指輪を贈るといふ記述は見当たらない。
- 13 De Chirico/Far, *op.cit.*, p.108 (Giorgio de Chirico, *Le scuole di pittura presso gli antichi*, 《Il Primato Artistico

- Italiano》, a. I, n. 2, marzo 1920). 『イル・プリマート・アル
 ティステイコ・イタリアーノ』に掲載された際の題は、本文中
 に示したとおり、「古人における絵画の諸派」であったが、一
 九八五年に『思考のメカニズム』(Giorgio de Chirico, *Il
 meccanismo del pensiero*, a cura di Maurizio Fagiolo,
 Einaudi, Torino 1985) に再録された際には「手仕事と伝統」
 (*Mestiere e tradizione*) という題が付されている。
- 14 Cf. Leopold D. and Helen S. Ettlinger, *Raphael*, Phaidon,
 Oxford 1987, p.36.
- 15 De Chirico/Far, *op.cit.*, p.86 (De Chirico, *Raffaello
 Sanzio*).
- 16 この「彩色」という語の原語は、通常「絵画」と訳される
 “pittura”である。しかし、この語は「配置」(composizione)
 や「構成」(costruzione) といった語と並列されているので、
 「彩色」と訳した。
- 17 De Chirico/Far, *op.cit.*, p.86 (De Chirico, *Raffaello
 Sanzio*).
- 18 Cf. Gerd Roos, Giorgio de Chirico und seine Malerfreunde
 Fritz Garz - Georgios Pikionis - Dimitrios Pikionis in
 München 1906-1909, *Giorgio de Chirico München 1906-*
- 1909, Akademie der Bildenden Künste München, 1994,
 p.177; De Chirico, *op.cit.* (*L'Art métaphysique*), pp.63-65,
 68, 71-75, 77, 80-83, 86, 88-90, 93.
- 19 フリードリッヒ・ニーチェ、手塚富雄訳、『この人を見よ』、一
 九六九年、岩波書店、五六、五八、一三三、一四七頁、および、
 フリードリッヒ・ニーチェ、吉沢伝三郎訳、『ツアラトゥスト
 ラ下』、一九九三年、筑摩書房、一六二—一六三頁などを参
 照のこと。
- 20 Giorgio de Chirico, *La mania del seicento*, «Valori
 Plastici», a. III, n. 3, Roma 1921, p.62.
- 21 この「デーモン」という語は、「絵画の古典主義」のタイトル
 の下に抜粋されている「人間は、高級であればあるほど、ます
 ますデーモン (Dämonen) の影響を受ける「エッカーマン、
 山下肇訳、『ゲーテとの対話(中)』、岩波書店、一九六八年、
 八四頁」というゲーテ(一七四九—一八三二)の言葉から
 デ・キリコが引用したものと思われる。このゲーテの言葉が収
 められたヨハン・ペーター・エッカーマン(一七九二—一八五
 四)の『ゲーテとの対話』は、ニーチェが高く評価した書物で
 あることから、デ・キリコにとっても関心を引くものであった
 のかもしれない。フリードリッヒ・ニーチェ、原佑／吉沢伝三

- 郎訳、『生成の無垢 上』、筑摩書房、一九九四年、一六五および三五六頁（箴言一七六および五五二）を参照のこと。
- 22 De Chirico/Far, *op.cit.*, p.43 (Giorgio de Chirico, *Classicismo pittorico*, 《La Ronda》, Roma, n. 7, luglio 1920).
- 23 ハイน์リヒ・ヴェルフリン、海津忠雄訳、『美術史の基礎概念』、慶応義塾大学出版会、二〇〇〇年、四八および六六頁を参照のこと。この翻訳書は一九九一年に刊行された第一八版を底本としている。しかし、本稿で引用・参照した箇所については、序文を除いて、一九一五年の初版から改訂のない形で上梓された一九二三年の第六版 (Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Hugo Bruckmann, München 1923) と照合したところ、変更が加えられていないことがわかった。したがって、それらの箇所については、デ・キリコが一九二〇年ごろに読むことが可能であったものと相違ないと判断した。
- 24 De Chirico/Far, *op.cit.*, p.46 (De Chirico, *Classicismo pittorico*).
- 25 ヴェルフリン、前掲書、三二頁。
- 26 前掲書、三五頁。
- 27 前掲書、二八四頁。
- 28 Francesco Poli, *La Metafisica*, Gius. Laterza & Figli, Roma-Bari 2004, p.122.
- 29 ヴェルフリン、前掲書、二四―三五頁を参照のこと。
- 30 ラッファエロ自身はその二枚の女性像を油彩で描いているが、デ・キリコはテンペラ技法を用いてそれらを模写した。