

ニーチェ解釈としての「記号の孤独」 ——ジョルジョ・デ・キリコと孤独の肯定

大西夏鈴

はじめに

本稿では、画家ジョルジョ・デ・キリコ（1888-1978）が提示した「記号の孤独（*La solitudine dei segni*）」という概念を、フリードリヒ・ニーチェ（1844-1900）の説いた「孤独」の芸術的実践として位置づけ、その意義を明らかにすることを目的とする。

以下では、1910年から1919年にかけての制作に焦点を当て、デ・キリコがこの時期に手がけた作品群である形而上絵画（*L'arte metafisica*）と、画家自身の言説を中心に検討を行う⁽¹⁾。このなかで、「記号の孤独」が彼の作品表現や芸術思想において果たした役割を明らかにするとともに、画家の精神的側面においていかなる内的必然性をもって形成されたのかを分析する。これを通じて、1919年までのデ・キリコにとって「記号の孤独」という思想の形成が、自身の孤独な境遇を克服し、自己を肯定するための契機となったという仮説を提示したい。

1. 画家の略歴と「形而上絵画」についての概要

1910年代にデ・キリコが展開した形而上絵画は、奇妙な静寂に包まれた、夢や幻想の世界を想起させる作品群として一般的に理解されている。画家にとって一連の制作は、従来の絵画的再現を超え、触知可能な世界の向こう側、すなわち語源的な意味での「メタフィジカ（*Metafisica*）」を可視化しようとする実践であった⁽²⁾。こうした実践を理論的に裏付け、形而上絵画の独自性を明示したのが、1919年に発表された「形而上絵画について」である。デ・キリコは本論考において、形而上絵画の優越性を示す根拠として「記号の孤独」という概念を提示している⁽³⁾。本章では、この概念の思想的背景を明らかにするため、はじめに画家の略歴と形而上絵画の成立過程を確認

し、「記号の孤独」が形成された文脈を概観する。

デ・キリコは1888年、イタリア人の両親のもとギリシャのヴォロスで誕生した。1905年、17歳の時に父親が死去し、一家はこれを機にミュンヘンへと移った。彼はこの地でニーチェやアルトゥル・ショーペンハウアー（1788-1860）の思想に接触したと考えられる。その後に移住したフィレンツェでは、持病の悪化によって絵画制作を中断し、代わってニーチェをはじめとする哲学書の読書に傾倒した。こうして得た哲学的思想に影響を受け、1910年、独自の表現手法である形而上絵画の制作を開始した。

形而上絵画の制作には、デ・キリコ自身の視覚的経験が大きく影響している。1910年、フィレンツェで休養していたデ・キリコは、日常的に目にしていたサンタ・クロッチェ広場の風景を、初めて見るかのように、まったく異質なものとして知覚した⁽⁴⁾。画家は、既知の光景が新たな側面を現したことに神秘性を感じ取り、この経験を啓示と捉えている。以後、このときに感じ取った静寂と憂鬱な空気感の表現に取り組み、そこへ哲学的思想、とりわけニーチェの書籍から感受した神秘性を重ね合わせることで、形而上絵画を成立させた。

こうして形成された形而上絵画の思想的基盤は、9年間の制作を総括する形で1919年の論考「形而上絵画について」と「我ら形而上派」において理論化される。先に述べたとおり、画家は前者において形而上絵画が他の芸術と一線を画す根拠として「記号の孤独」という概念を提示している。この概念こそが、形而上絵画を成立させるための必要十分条件であり、同時にその特異性を裏づける理論的基盤である。

形而上絵画の表現的背景については、これまでの研究において、デ・キリコがニーチェの「神の死」以後の世界観を着想源としていた点が共通の見解とされている。2006年、カルヴェージは形而上絵画の着想におけるニーチェの影響を指摘し、その主題をニーチェの提示する「無意味」であると述べている⁽⁵⁾。さらに2016年には、ジュリオドリとノティナが、デ・キリコが制作活動においてニーチェから最も強く影響を受けた思想は、「究極的かつ普遍的な真理は存在しない」という認識であると論じている⁽⁶⁾。すなわち、形而上絵画の視覚的特徴は、ニーチェの「神の死」を受けた、価値崩壊の表現として理解されてきた。

一方で、画家個人の経験が形而上絵画に与えた影響については、デ・キリコの出自

と父親との死別について着目されてきた。1997年バルダッチは、デ・キリコがイタリア人の両親のもとに生まれながらも、ギリシャという異国の地で育ったことに着目し、彼が精神的な故郷を持たず、帰属に対する強い渴望を抱えていたことを指摘している。そのうえで、こうした精神的状況が形而上絵画に反映されていると述べている⁽⁷⁾。父親との死別もまた、デ・キリコの精神的な帰属先を欠如の一因となった可能性がある。父親の死による制作への影響については、2020年に長尾が、形而上絵画における「神の死」は画家にとって父親の死と同一視できると述べている⁽⁸⁾。

これまでの研究は、形而上絵画において、ニーチェ哲学の理解や画家の個人史における苦悩が表現され、いわば昇華される点に主眼が置かれてきた。しかし、このような昇華がいかなる過程を経て成立するのかについては、なお検討の余地がある。そこで本稿では、この過程を「記号の孤独」に即して考察し、デ・キリコの境遇に起因する苦悩が、いかにして形而上絵画へと昇華されたのかを明らかにする。

2. 優越性としての「記号の孤独」と苦痛の克服

デ・キリコは「形而上絵画について」において、サンタ・クローチェ広場での経験を理論化し、すべての深遠な芸術には記憶の断絶が含まれると主張している⁽⁹⁾。彼は、我々の知覚についてショーペンハウアーの思想を踏まえ、「我々の通常の行いや日常生活の論理を成り立たせているのは、自己ともの、ものと自己との関係についての記憶が、連綿と数珠つなぎになっていること」であると述べる⁽¹⁰⁾。すなわち、我々は経験に基づいて論理を形成し、これを記憶として積み重ねることで、自他の関係性を理解しているということである。しかし、この記憶をつなぐ文脈が断絶すると、対象の見え方そのものが変化する。デ・キリコは、日常的な感覚をもっていけば自然に理解できる光景であっても、記憶をつなぐ文脈が失われれば解読不可能になり、恐怖を感じるだろうと述べる。ここで重要視されたのは、対象の変化ではなく、われわれの視点が変わることで、それ以前は見えなかった側面が現れるという点である。デ・キリコはこの未知の側面を「形而上学的側面」と名付けている⁽¹¹⁾。

以上で述べたような連続的な記憶の断絶は、各表象の関係性を解体し、孤立した記

号として浮上させる形で作品上に現れる。このように、描かれる対象を独立させ、「形而上学的側面」を表現することが「記号の孤独」の特徴といえる。

ここで、具体的な作品に即して「記号の孤独」の表現を確認したい。形而上絵画制作期の半ばに描かれた《静物、春のトリノ》(1914年、油彩・カンヴァス、75×110cm、個人蔵)では、透視図法の破綻、意味の無関係な事物の並置、空間層の分断によって、対象が物語的文脈から切り離されている。作品は前景の赤い机と画面向かって左側に配置される壁、中景の建築物と騎馬像、後景に小さく描かれた町並みに分類することが出来る。前景の机と壁は直交せず、空間的なねじれを生じさせている。机上に配置された卵、アーティチョーク、本は、意味上の関連を見いだすことができず、各対象は独立した印象を与える。中景の建築物は透視図法が過度に誇張され、その脇に配置された騎馬像との縮尺も曖昧であるため、空間の奥行きに整合性が失われている。こうした遠近の不整合や対象同士の孤立によって、画面全体に奇妙な静けさと不安定さが生まれ、情緒的な説明や因果関係を排した構成となっている。これは、デ・キリコが論考「形而上絵画について」で述べた事物の「形而上学的側面」を可視化しようとする試みと一致する。このような表現が「記号の孤独」の特徴であり、1910年代の形而上絵画に一貫して確認される。

デ・キリコは、以上の表現的特徴を、形而上絵画に特異なものとして位置づける。彼は同論考において、記憶の断絶を論じた次節で、同じく孤独な印象を与える他の芸術作品と形而上絵画を比較している。この比較を踏まえ、デ・キリコは形而上絵画の優位性を支える理論的根拠として、「記号の孤独」を提示した。

彼はクロード・ロラン(1600-1682)やアルノルト・ベックリン(1827-1901)らの作品を例に挙げ、人間の不在を思わせる孤独な表現を評価する。しかし、それらは画面構成の効果によって造形上孤独な印象を与えているにすぎないと指摘し、これに対して形而上絵画にはより優れた表現である「記号の孤独」が見出せると主張する。デ・キリコは「記号の孤独」が表出した作品の状態について、外観は平静でありながら、その内奥に新しい何かが起こる印象があると述べ、この状態こそが作品に奥深さや神秘性を生み出すと述べる。そして、このような効果によって形而上絵画は他の芸術作品と一線を画すと主張している。

しかしながら、「記号の孤独」の表象は単なる画面構成上の効果にとどまるものではない。続いて、デ・キリコが以上の表現を通し、苦痛の克服を行っていたことを確認する。画家は同論考において、形而上絵画がイタリアで誕生したことについて次のように述べている。

我々の根深い不器用さと、精神的な軽さの概念に慣れるため絶えず強いられる努力は、その直接的な結果として、慢性的な悲しみの重さをもたらしている。したがって、歴史に刻まれる最も壮大な預言者たちが、運命において最も不幸な部族や民の中から現れたように、このような群れの中からこそ、偉大な羊飼いが生まれうるのである。(12)

ここで「我々」とはイタリア人を指し、「預言者」や「羊飼い」による偉業に、形而上絵画が重ねられている。したがって、必然的に形而上絵画の発見者であるデ・キリコ自身が「預言者」として「運命において最も不幸な部族や民」に位置づけられている。一方で、デ・キリコは同年の論考「我ら形而上派」において以下のように述べている。

確かなのは、我々以上に陽気である資格をもつ芸術家はいないということである。なぜなら我々の快活さとは、障害を克服し、壁を乗り越えた結果として生じるものだからだ。(13)

したがって、彼は自らを「運命において最も不幸な部族や民」に位置づけながらも、形而上絵画の制作において、その克服を創造の原動力としていたことが分かる。制作を通し、「不幸」な運命が「快活さ」へと転化していることから、形而上絵画は画家個人の苦悩と深く結びついていることが理解できる。

さらに、デ・キリコは1945年の自叙伝『回想録』において、1910年代に描いた形而上絵画が「きわめて孤独で奥深い抒情」をもつと述べている(14)。ここで言及される「孤独」は、彼自身が優れた芸術の特質として定義した形而上絵画を形容することから、その意味が肯定的であることは明らかである。1919年の二つの論考と照らし

合わせれば、彼は「不幸な運命」を制作の活力として克服し、「孤独」という新しい価値を創造したと考えられる。

新たな価値として創造された肯定的な「孤独」とは、先に述べた優れた芸術の根拠である「記号の孤独」にほかならない。したがって、「我ら形而上派」の理論に基づけば、記憶の断絶によって因果律から解放された事物は、その状態を克服することで、「記号の孤独」という新たな価値を獲得すると理解できる。

3. 画家の境遇と「記号の孤独」

前章では、デ・キリコが孤独を単なる苦痛としてではなく、芸術の優越性を測る基準として肯定的に用いていたことを示した。しかし、その概念が形成された背景には、必ずしも肯定的とは言い難い個人的経験が存在する。すなわち、父親の死を経験し、異国で生まれ育った彼の境遇には、苦痛としての孤独の側面が認められる。本章では、画家が自身を「運命において最も不幸な部族や民」ととらえるに至った境遇を自伝の言説から明らかにし、「記号の孤独」がその克服の手立てとして機能した可能性を検討する。

デ・キリコの境遇に関わる否定的感情は、1945年発表の『回想録』において語られている。画家は、思春期に経験した父親との死別について、「父の死による精神的なショックが、私を疲労と憂鬱、失意に陥らせた」と語っている⁽¹⁵⁾。父親の死は彼に深い影響を及ぼし、彼は当時制作に身が入らず、試験に落第したことを明らかにしている。また、ギリシャ生まれのイタリア人という自身の出自については、「自分が生まれた国と異なる国籍をもつこと […] に羞恥と恥辱を覚える」と述べている⁽¹⁶⁾。実際に、第一次世界大戦の勃発後、デ・キリコはイタリア軍の招集に応じることでイタリア人としてのアイデンティティを獲得しようとした。1997年にバルダッチが指摘した通り、デ・キリコは精神的な帰属先を求めていたと考えられる。

したがって、「形而上絵画について」における預言者としてのデ・キリコが背負った不幸な運命とは、社会的な孤立、すなわち父親や祖国という帰属先の欠如であったと考えられる。精神的帰属先としての父親や祖国は、本来であればデ・キリコに帰属

意識を与え、アイデンティティ形成において重要な役割を果たすものであった。これらから切り離され、精神的に孤立した状態は、「形而上絵画について」における記憶の連続や自己と対象との関係性の断絶を経て、事物が孤立する状態と重ねて解釈することができる。

しかしながら、このような「運命において最も不幸な」境遇は、単なる苦悩としてではなく、創造の契機として転化されている。先に確認したとおり、デ・キリコは「我ら形而上派」において作品制作を通じた障害の克服を論じ、「形而上絵画について」において形而上絵画を優れた芸術の発見として位置づけている。これらの記述をふまえると、画家は少なくとも制作において、境遇に起因する苦悩の克服を糧として、新しい価値を創造していたことが理解できる。

前章で見たように、記憶の断絶によって帰属先を失った事物は、その状態を克服することで「記号の孤独」という新たな価値を得る。こうした構造を踏まえると、デ・キリコが「記号の孤独」を提示し、それを形而上絵画の制作契機としたことは、まさにこの価値創造の過程を実践として示していると考えられる。したがって、「記号の孤独」とは、優れた芸術を成立させる価値創造の行為であると同時に、その理論の提示自体が、画家にとって障害を克服する契機となり得たと結論づけられる。

4. 『ツアラトウストラはかく語りき』の影響

デ・キリコは「記号の孤独」の着想を、見慣れた風景が異なって見えた経験から得た。彼はこの啓示の体験について、友人フリッツ・ガルツ宛の書簡において「ツアラトウストラがやってきた」と喩えている⁽¹⁷⁾。以下では、「記号の孤独」の着想にニーチェの著作『ツアラトウストラはかく語りき』が影響した可能性を検討する。

すでに述べたとおり、形而上絵画の制作に着手する直前、デ・キリコは持病の悪化によって制作活動から一時的に離れ、その間にニーチェをはじめとする哲学書の読書に傾倒していた。とりわけ1910年から1911年にかけての読書体験は、彼の思想的基盤を形成し、形而上絵画の確立に決定的な影響を与えた。2013年、ノエル＝ジョンソンはこの時期のデ・キリコが、啓示を体験したサンタ・クローチェ広場を歩いて

レンツェ国立中央図書館に通っていたことを明らかにし、形而上絵画の成立において、画家の個人的体験と哲学的思索が不可分であることを指摘している⁽¹⁸⁾。

同研究によれば、デ・キリコは1910年4月にフランス語訳『悲劇の誕生』を読んでいたことが確認されている。ノエル＝ジョンソン自身は言及していないが、同図書館には『ツアラトウストラはかく語りき』を収録した1909年出版のフランス語訳全集のほか、1899年および1906年のイタリア語訳も所蔵されており、デ・キリコがそれらを閲覧できた可能性が高い。

第2章で述べたように、「記号の孤独」は苦痛の克服による価値創造の過程に位置づけられる。『ツアラトウストラはかく語りき』でもまた、社会的承認や規範から距離を取り、あえて孤独の状態に身を置くという枠組みのもとで価値創造が語られる⁽¹⁹⁾。

第1部序章は、10年間の入山によって孤独を謳歌したツアラトウストラが、その中で培った知恵としての孤独を畜群に分け与えるため下山を決意する場面から始まる。この段階ですでに「孤独」は英知として描かれている。さらに第1部第17節「創造者の道について」では、「創造者」を志す者に対し、孤独の中でどのように振る舞うべきかが説かれ、「創造者」となる過程にある者を鼓舞する内容となっている。

第17節では、長らく畜群に属していた者に向けて、創造者の道を進むためには孤独の状態を耐え忍ぶ必要があると説かれている。畜群にとって孤独とは罪の結果であり、苦痛を伴うものである。しかしニーチェは逆説的に、孤独の中に身を置き、苦痛と向き合うことこそ創造者の道を開くことが出来ると述べる。

第1部の内容を踏まえれば、デ・キリコが書簡において、形而上絵画の発見を「ツアラトウストラがやってきた」と表現したことは偶然ではないと考えられる。デ・キリコにとって、帰属先の欠如がもたらした否定的感情は、畜群が語る罪責や苦痛としての孤独に相当する。そして、この否定的感情を克服し、制作の活力とした形而上絵画は、創造者の道における新しい価値の創造と呼応している。したがって、畜群における苦痛としての孤独と、形而上絵画における肯定的な「孤独」とのあいだを媒介する「記号の孤独」という概念には、第1部第17節「創造者の道」との思想的関連が見いだされる。デ・キリコはニーチェの孤独観を独自に解釈し、自身の個人史と結びつけ、

制作理念へと展開したと考えられる。

すなわち、断絶と苦痛の中で思索したデ・キリコは、「ツアラトゥストラ」の到来に象徴される啓示を契機に、ニーチェの思想を自らの境遇に重ね合わせ、「記号の孤独」という理論へと昇華した。これによって彼は「預言者」としての不幸な運命を脱し、新しい価値として形而上絵画を創造したのである。

おわりに

ここまで、デ・キリコの個人史に起因する否定的感情と、それを「記号の孤独」を媒介として価値転換した過程を検討してきた。最後に、本論文全体を踏まえ、その意義をまとめる。

ニーチェは「神の死」以後の世界において、新しい価値を創造するためには、孤独の中での思索が不可欠であると説いた。これに対しデ・キリコは、父の死や帰属先の欠如といった自身の経験に基づく否定的感情を、「記号の孤独」を介して形而上絵画へと転化し、芸術における新しい価値創造の契機とした。すなわち、「記号の孤独」とは、ニーチェが示した孤独を芸術的実践として独自に展開したものと理解できる。

デ・キリコは、不幸な境遇を創造に不可欠な根源として捉える。これにより、苦痛としての孤独を克服し、自己を創造者に位置づける形で肯定したと考えられる。

このように見たとき、「記号の孤独」は単に形而上絵画を説明する理論概念ではなく、孤独を媒介とした創造の過程そのものといえる。デ・キリコにおいて、孤独はもはや耐え忍ぶべき苦痛ではなく、新しい価値を生み出すための創造的な条件として肯定されたのである。

註

- (1) デ・キリコによる著作や書簡など、一次資料からの引用にあたっては、原文を底本とし筆者自身が訳出を行った。
- (2) Marchand Jean José, "Intervista con De Chirico Archives du XX Siècle", *Metafisica*, No. 11-13, 2013, pp. 318-330.

- (3) Giorgio de Chirico, “Sull’ arte metafisica” , in *Il meccanismo del pensiero: critica, polemica, autobiografia, 1911-1943*, 1919, Torino, G. Einaudi, 1985, pp. 86-87.
- (4) Giorgio de Chirico, “Méditations d’un peintre. Que pourrait être la peinture de l’avenir” , *Manoscritti Paulhan (1911-1915)*, in *Scritti 1910-1978. Romanzi, poesie, scritti teorici, critici, tecnici e interviste*, 1912, Milano, La nave di Teseo, 2023, p. 650.
- (5) Maurizio Calvesi, “Giorgio de Chirico e la ‘Metafisica continua’” , *Metafisica*, No. 5-6, 2006, pp. 29-34.
- (6) Giuliodori Lucio, Elena Alexandrovna Notina, “The Vision and the Enigma: Nietzsche’ s Aura in De Chirico’s Art” , *WISDOM*, Vol. 13, No. 2, 2019, pp. 156-167.
- (7) Paolo Baldacci, *De Chirico: The metaphysical period, 1888-1919*, Jeffrey Jennings (trans.) , New York, Bulfinch Press, 1997, pp. 221-248.
- (8) 長尾天「父の亡霊——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』2020年、第71巻2号、73-84頁。
- (9) Giorgio de Chirico, “Sull’ arte metafisica” , in *Il meccanismo del pensiero*, pp. 85-86.
- デ・キリコは記憶の連続性とその断絶による知覚、とりわけ視覚の変化について、「狂気と芸術」と題して論じている。本章において彼は、ショーペンハウアーによる狂人の定義について言及し、持論を展開している。
- (10) *ibid.* p. 85.
- (11) *ibid.*
- 記憶の連鎖に関する定義に続き、デ・キリコは、部屋の中に配されたカナリアと鳥かご、本と本棚といった具体例を挙げて説明している。彼によれば、記憶の断絶を経験すると、前者が後者に仕舞われるべきものであること、また後者が前者を収納するための役割をもつことが理解できなくなるという。すなわち、対象間の機能的・意味的連関を支える記憶が断たれることで、我々の知覚は秩序を失い、ショーペンハウアーの言う「狂人」的視覚へと転化するのである。「形而上学的側面」とは、主観の変化によって得られる新たな認識を指し、この理論的構築の根底には、サンタ・クローチェ広場での経験が深く関与していたと考えられる。
- (12) *ibid.*
- デ・キリコは「形而上絵画について」においてまったく新しい芸術である形而上絵画が、他の土地ではなくイタリアでこそ生まれ得たことについて、「地理的運命」と題して論じている。
- (13) Giorgio de Chirico, “Noi Metafisici” , in *Il meccanismo del pensiero*, 1919, pp. 66-71.
- (14) 本著の引用にあたっては、下記の原書を底本とし、筆者による独自の翻訳を付した。
なお、本稿において取り扱う『回想録』は、デ・キリコによって1945年に発表された部分のみとする。

Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, in *Scritti*, 1945, pp. 1259-1392.

翻訳に際しては、下記の既存邦訳を参照した。

ジョルジョ・デ・キリコ『キリコ回想録』（笹本孝、佐々木董訳）立風書房、1980年。

(15) *ibid.*, p. 1291. (前掲書、45頁。)

(16) *ibid.*, p. 1313. (前掲書、71-72頁。)

(17) Giorgio de Chirico, “Lettere di Giorgio de Chirico, Gemma de Chirico e Alberto de Chirico a Fritz Gartz Milano Firenze 1908–1911”, *Metafisica*, No. 7-8, 2008, pp. 551-558.

(18) Victoria Noel-Johnson, “De Chirico's Formation in Florence (1910–1911): The Discovery of the B. N. C. F. Library Registers”, *Metaphysical Art*, No. 11-13, 2013, pp. 137-177.

(19) 本著については、1919年までのデ・キリコによる参照可能性に即して、仏訳および伊訳による次の版を参照した。

Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra: un livre pour tous et pour personne*, dans *Ceuvres complètes de Friedrich Nietzsche*, Henri Albert (trad.), Paris, Mercure de France, 1901.

Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Così parlò Zarathustra: un libro per tutti e per nessuno*, version and appendices by Mazzino Montinari, introductory note by Giorgio Colli, Milan, Adelphi, 1976.

なお、執筆に際しては下記の既存邦訳を参照した。

フリードリヒ・ニーチェ『ツァラトゥストラ』（吉沢伝三郎訳）上・下、筑摩書房、1993年。