

形而上的な旅路とその影

——デ・キリコ展——

竹下 涼

——私はニーチェを理解したただひとりの人間である。

私の作品はすべてそのことを具体的に示すものだ。¹

ジョルジョ・デ・キリコ (Giorgio de Chirico, 1888-1978) は、1888 年にギリシャで生まれ、イタリア、ドイツ、パリを転々とし、フリードリヒ・ニーチェやアルノルト・ベックリンを制作のバックグラウンドとして活動していた。彼は同時代の未来派やシュルレアリスムといった芸術動向との接近・離反を経て、晩年には、ポップ・アートの旗手アンディ・ウォーホルと共鳴する。デ・キリコは、通常、現代イタリアの画家に分類されるが、このように見ると、彼のアイデンティティはどこか多国籍的であるようにも思える。

2024 年、東京都美術館 (4 月 27 日～8 月 29 日) と神戸市博物館 (9 月 14 日～12 月 8 日) で行われたデ・キリコ展には、「形而上的な旅路 (Metaphysical Journey)」という副題が添えられており、彼のおよそ 70 年にわたる画業を余すところなく紹介している。これほど多くのデ・キリコ絵画を集めた回顧展は日本ではどうやら 10 年ぶりらしい。

展示は主に 5 つのパートから構成されていて、それぞれがデ・キリコ絵画のスタイルの変遷を物語っている。①自画像・肖像画、②形而上絵画、③ 1920 年代の展開、④伝統的な秩序への回帰—「秩序への回帰」から「ネオ・バロック」へ、⑤新形而上絵画。このうち、②形而上絵画はさらに 4 つのパートに分けられている。それぞれ、(i) 形而上絵画以前、(ii) イタリア広場、(iii) 形而上的室内、(iv) マヌカンといったように。

そのほかにも、友人であったジャン・コクトーの本『神話』(1934 年) のためにデ・キリコが描いたという版画連作《神秘的な水浴》(1934 年)、第二次大戦中に制作

1 George de Chirico, Brief an Fritz Gratz, quoted by: G. Roos, “Giorgio De Chirico und seine Malerfreunde Fritz Gratz, Georgios Busiani, Dimitrios Bikinis in München 1906-1909”, in: Wieland Schmied und G. Roos, *Giorgio de Chirico. München 1906-1909*, München, Akademie der Bildenden Künste, 1994, p. 177.

された彫刻作品、それから舞台芸術のためにデ・キリコ自身がたずさわったという衣装デザインなどが展示されている。こうしたヴァリエーション豊かな展示は、デ・キリコの知られざる一面を覗かせてくれる。

神戸市博物館の展示会場には、入ってすぐ手前にデ・キリコのイタリア広場を思わせるアーケードを模したパネルが、部屋を斜めに分断するように設置されている。アーケードはきわめてデ・キリコ的なモチーフだ²。たしかに分断されているが、パネルに空いた幾つもの巨大な穴から向こう側を見通せるようになっている。自画像・肖像画からはじまるエリアから、また別のエリアへ、あちらからこちらへと観客の視線はこのインスタレーションを通じて自在に往還する。デ・キリコの絵画が描く世界と同じように、展覧会場に穿たれた穴の数々は、あるタブローから別のタブローといった具合に互いに互いを反射させて、そのイメージを反復させる。しかし、似たようなイメージを。その反復の連鎖のうちに観客を巻き込みながら、デ・キリコ絵画のどこまでも似たような光景へと閉じ込めていく。

ところで、デ・キリコ展ではいくつかの作品が撮影可能になっている。それどころか、同展は撮影した写真を観客が SNS にアップロードすることを積極的に奨励している。実際、SNS で「デ・キリコ展」と検索すれば同じ画像が一挙に並び立てられるのを目にすることができる。それぞれに別様なキャプションが付けられながら。デ・キリコの形而上絵画は、時間と場所を軽やかに飛び越えて、いまやオンライン上のあちこちでそのイメージを増殖させている。のちにウォーホルがシルクスクリーンでやってみせたのとは比べ物にならないほど容易にその影をデジタルのスクリーンに映し出している。

基礎的だが重要なことを確認しておきたい。デ・キリコが「形而上絵画 (La pittura metafisica)」の着想に至ったのは、1910 年のことだった。場所はフィレンツェのサンタ・クロッチェ広場、時は秋晴れの午後。

ある澄みきった秋の午後、私はフィレンツェのサンタ・クロッチェ広場の真ん中のベンチに坐っていた。もちろんはじめてその広場を見たのではなかった。私は長い苦しい腸の病いが治ったばかりで、ある柔軟な感情の状態にあった。私を

2 「ローマ人たちが発明したアーケードほど謎めいたものは他にない。街路、アーチ。太陽がローマの壁を光に包むとき、太陽は違って見える。フランスの建築と比べ、あらゆる点で、そこには神秘的な愁いに満ちた哀調が存在するが、フランスの建築ほど残忍ではない。ローマのアーケードは運命の業である。その声は、古い壁に落ちる影、風変わりな音楽、深淵なる青といった、ローマの奇妙な詩情に満たされた謎のなかに響き渡る……」(傍点箇所は原文はイタリック)。
G. de Chirico, Appendix A : Manuscript from the Collection of the Late Paul Eluard, in James Thrall Soby, *Giorgio de Chirico*, New York, The Museum of Modern Art, 1955, p. 247.

取り巻くすべての外界、建造物や噴水の大理石すらも私には病み上がりのようにうつった。その広場の中央には、長い上着を着て自分の作品を身体によせてしっかりと抱き、物思いにふける頭に月桂冠の冠をいただいていたダンテの彫像がたっている。その像は白い大理石で出来ていながら、天候によって見た目に非常に快いグレーの錆色を呈していたのである。秋の暑い太陽によって、その像と教会の正面は輝いていた。その時私はこれらの物をはじめて眺めるといった不思議な印象をもち、その絵の構図が私の心の眼に明らかにうつった。現在この絵を眺めるたびごとにいまだにその瞬間が思い浮かんでくる。たとえ私にとって一つの謎としても、それだけにそれは解きえないのである。私にはそれに由来するその作品を謎と呼ぶことさえ好ましいのである。³

このときデ・キリコはどうも体調が優れなかったらしい。秋晴れの午後のサンタ・クローチェ広場、そんな清澄な舞台にデ・キリコは「不思議な印象」でもって臨んでいた。おそらくは見慣れたはずの景色を、まるで「初めて見ているかのような」眼差しでデ・キリコは眺めていた。そのとき、彼の頭には「絵画の構図」がやって来る。このインスピレーションをもとに制作した作品を彼は「謎」と呼んでいる。この「謎」こそ、「形而上絵画」という突如現れた綺想だった。

デ・キリコにとって、秋という時季は特別な意味合いを帯びているようにみえる。例えば、彼は《秋》（1935年）という肖像画を描いている。同展にも展示されているこの作品は、のちに彼の妻となる女性イザベラ・ファーを描いたものだが、ここには形而上絵画とも異なったデ・キリコの詩的リアリズムが現れている。黒い衣服に身を包んだ女性が画面の大方を占め、こちらに視線を投げかけている。人物の隙間には「季節は秋、空は清く澄み、時刻は午後である」⁴と、まるで辻褄を合わせるように、赤く染まった雲と荒涼とした岩場によって演出された風景が描き込まれている。秋は、形而上絵画の着想源であるだけでなく、肖像画といった通常の主題にも投影されるような特別な「^{シュタイムング}霧囲気」だったのかもしれない。そしてこの「^{シュタイムング}霧囲気」は、とりまなおさずニーチェの思想からデ・キリコが学び取ったものだった。

デ・キリコは自分がニーチェの哲学に多くを負っていることをけっして隠しはしなかった。

3 Ibid., p. 251. 訳文は以下より引用。「ある画家の瞑想——1912-1913年、J. T. ソビーの刊行によるジャン・ポーラン収集の草稿より」『25人の画家 現代世界美術全集 第25巻 キリコ』、岩倉翔子訳、1981年、講談社、95頁。

4 フリードリッヒ・ニーチェ「至福の島々で」『ツアラトゥストラ 上（ニーチェ全集9）』、吉沢伝三郎訳、ちくま学芸文庫、1993年、150頁。

ショーペンハウアーとニーチェは、生の無意味〔non-senso〕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筆者による。⁵

デ・キリコの形而上絵画を特徴づける「^{シュティムング}雰囲気」は、おおむね「無意味」という語によって言い表すことができる。形而上絵画のどの作品を取っても、その画面内のオブジェクトに共通するようなテーマやそれらを結びつけてくれる有機的なまとまりといったものを探し出すのは困難だ。描かれた静物たちは、むしろそれぞれがバラバラになったまま、そのようなバラバラなものとしてただ提示されている。そのようにして配置された静物は、もはや解説されるべき記号であることをやめる。それらはいかなる意味にも繋がらないし、物語られるべき歴史をもっているわけでもない。そうした無意味なオブジェクトの脈絡のないまとまりは「記号の孤独」とも言われる⁶。デ・キリコが描く静物は文字通りの意味で「死せる自然（natura morta）」となっている。

形而上絵画の脈絡を欠いた画面が同時代のシュルレアリストたちと共鳴し、彼らに多大なインスピレーションを与えたことはよく知られている。そして、その後「秩序への回帰」⁷と呼ばれる伝統的な絵画技法にのめり込んでゆく時期のデ・キリコを激しく批判したのもシュルレアリストたちだった。両者の接近と離反についての話題は今でも議論されるほど人を惹きつけてやまないスキャンダルのようなものだが、おそらく事情は単純なものだ。デ・キリコの形而上絵画がニーチェの思想をベースとする「無意味」の芸術であったとすれば、シュルレアリズムはフロイトの精神分析をベースとした「無意識」の芸術動向であったといえる。無意識は綺想の源となって意味を産出してくれる。シュルレアリストたちはこの無意識に賭けたわけだが、デ・キリコの無意

5 Giorgio de Chirico, “Noi metafisici...,” *Cronache d'attualità*, febbraio 1919, reprinted in: Giorgio de Chirico, Maurizio Fagiolo (ed.), *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, Torino, Giulio Einaudi, 1985, pp. 68-69.

6 長尾天「「神の死」の後を生きる——ジョルジョ・デ・キリコからシュルレアリズムへ」『成城文藝』、247号、2019年、98-81頁。

7 デ・キリコの古典回帰については次を参照。池野絢子「「われ古典的画家なり」——ジョルジョ・デ・キリコの『ヴァローリ・プラスティチ』時代」、山口恵里子編『躍動する古典、爛熟する時代——アンリ・マ蒂斯からオットー・ディックスへ』ありな書房、2024年、47-74頁。

味はどこまでも無意味だ。そもそも両者の拠って立つ美学に隔たりがある⁸。

こうしてデ・キリコは、すでにシュルレアリスムと接近する以前の1919年には、ローマのボルゲーゼ美術館でティツィアーノの作品を目の当たりにして、伝統的な絵画技法へと回帰してゆく。描かれる主題はさまざまである。古代ギリシア・ローマを思わせる神殿から、バロック風の静物画や歴史画、ティツィアーノやヴァトーの原画にもとづく習作など、なかにはテンペラ技法を用いた作品もある。まるで西洋絵画史をやり直すかのような仕事ぶりには、少々真面目すぎないかと当惑させられる。

そしてやはり形而上絵画に戻って来る。デ・キリコによる西洋絵画史は、古代ギリシア・ローマに始まり形而上絵画で終わる。1968年に再開される形而上絵画は初期のものと区別されて「新形而上絵画」と呼ばれる。しかし、何が新しいのか。よく言われているのは、同時代のポップ・アートとの関係である。この時期のデ・キリコ絵画の様式を「新形而上絵画」と名づけたのは美術史家のマウリツィオ・カルヴェージだが、彼によれば、「初期の形而上絵画と『新』形而上絵画のあいだには、いつてみれば、奇跡と奇術くらいの違いがある」⁹。彼はつづけて述べている。

彼の描く人物、彼の描くマヌカン、彼の描く事物、彼の描く建築物は、実際の玩具と化す。初期の形而上絵画の片隅ですでにひそかに宿っていた遊戯の意識は、彼自身の詩的世界さらには精神的世界に対する絶対的な自由と自治の意識によって生気を帯び、まったく新たな創造の鍵として凱旋する。もはや彼は、何者にも脅かされることのない、迷いなき演出家になる。あるいは彼が望むのならば、驚きに満ちた演劇の人形遣いにも、名高い仕掛けを扱う奇術師にもなれる。ポップ・アートの時代にあつて、遊戯のなかに何らかのかたちで結実する芸術のヴィジョンは、西洋諸国で揺るぎない存在感を放っていた。時代を感じとりつつその先を見据えるという天才の常を備えるデ・キリコは、ポップ・アートに影響されたというよりも、むしろこの芸術の風土と、無意識のままに特異な調和を成し遂げたのだろう。¹⁰

8 デ・キリコとシュルレアリスムについては以下を参照。市川直子「ジョルジョ・デ・キリコとシュルレアリスム：「無意味」と「無意識」」『人文学論集』37号、大阪府立大学人文学会、2019年、221-239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』71巻2号、2020年、73-84頁。現在の研究文脈でも両者の思想的な関係をどう見るかには論者ごとに違いがある。長尾はデ・キリコの作品をシュルレアリスムと結びつけて解釈する立場だが、市川は逆に両者のあいだの決定的な違いを強調する立場である。

9 M. Calvesi. “La nuova Metafisica”, in M. Calvesi, M. Ursino (a cura di), *De Chirico. La nuova Metafisica*, Roma, De Luca, 1995, p. 16.

10 *Ibid.*, p. 17.

重要な箇所なので長々と引用したが、どうも「新形而上絵画」の新しさが見えてこない。それもそのはず、カルヴェージ本人が述べているように初期の形而上絵画と新形而上絵画のあいだには「奇跡と奇術くらいの違い」しかないからだ。しかし、そう言って性急に結論するのも面白くない。ここでは、あるかないかも定かではないほんの些細な「違い」を、新形而上絵画の形態的な特徴から、試みに取り出してみる。注目したいのは「影」である。

美術史家のヴィクトル・ストイキツァは、『影の歴史』（1997年）のなかで、西洋美術史における絵画の根源を「影」のうちに見ている。線でも色彩でもなく、「影」である。これには文献学的な証拠もある。例えば、プリニウスの『博物誌』には絵画の起源に関する記述がある。それによれば、コリントスの町シキュオンのある娘が戦地に赴く恋人の影の輪郭をなぞったことから絵画が生まれたという。さらに娘が描いたその影があまりにもよくできていたので、娘の父はその影像に粘土を押し当てて似像を作り上げたという。古来、芸術はしばしば模倣や表象の技術であると言われてきたが、それら「芸術の再現表象は一般に、もとをたどれば原始的な陰影段階にまでさかのぼることができる」¹¹。

絵画の起源である「影像」において問題となっているのは、映し出されているイメージが「自分ではないこと」つまり他者のイメージであると認めることである。ストイキツァは「影像」において認識される自と他の異なりをラカンの「鏡像」と効果的に対照させている。というのも、「鏡像」において問題となっているのは、映し出されるイメージが「自分であること」つまり自己のイメージであると認識することであったからだ。整理すると、「影像」は自≠他の関係を、「鏡像」は自＝他の関係を表していることになる。そしてストイキツァによれば、西洋の美術史においては、「影像」が後景に退き「鏡像」が今度は絵画の起源として語られるようになる¹²。

さて、デ・キリコの形而上絵画、とくにイタリア広場がその広がりを獲得し、同じ一つの空間であると観客に認識させるのは影によってである。初期の形而上絵画のなかでもとりわけ有名な《街路の憂鬱と神秘》（1914年）は、その典型になっている。この作品は、その明暗からちょうど画面左半分と右半分で分けることができる。左側の方では、奥へと伸びるアーケードの回廊が全身に光を浴びて白い壁を露わにしている。他方の右側では、同じアーケードに光は遮られ、本来は白と思われる壁も暗い色彩で描かれ、ほとんど影と同化している。街路はこの両脇のアーケードのあいだ

11 ヴィクトル・ストイキツァ『影の歴史』岡田温司・西田兼訳、平凡社、2008年、12頁。

12 例えばアルベルティは、水面に映った自らのイメージに恋をした「ナルキッソスの技芸」が絵画の起源であるとしている。レオン・バッティスタ・アルベルティ『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版社、1992年。

を斜めに横切る日向の部分に対応している。左下にはフープをもって街路を駆ける少女の影が、右上にはその少女を待ち受ける不穏な影が映し出されている。

この不穏な影の持ち主は一体何者なのか、それは別の作品を参照することで判明する。例えば、同じイタリア広場の作品に分類されるその名も《イタリア広場（詩人の記念碑）》（1969年）を見ると、先の作品と同じ広場を別の視点から描いていることがわかる。画面中央には、おそらく詩人の彫像が立ち、その背後には塔がそびえている。光も先の作品と同じ角度から当たっている。街路の地面に投影されていたのは、この彫像の影だった。

デ・キリコが形而上絵画でやっているのは、ある作品のうちに別のパースペクティブを忍ばせることであり、それによって複数の作品は「イタリア広場」といういつもの同じ場所に紐づけられることになる。それぞれのパースペクティブを同じ場所に紐づけ、相互に参照させる役割を担っているのはやはり「影」である。影は作品間のネットワークを組織し、同じ場面の反復によって観客をお決まりの場所に連れていく。ただし、ここで「影」はどちらかと言えば「鏡像」として機能していて、作品間の相互参照はある作品と別の作品との同じさを支えにしている。

この相互参照は、室内を描いた作品にも現れている。《詩人と画家》（1975年）は、天井の低い歪な室内に向かい合っているマヌカンを描いたものだが、その窓の外にはあの詩人の彫像とアーケードが姿を見せている。「新形而上絵画」の代表作《オデュッセウスの帰還》（1968年）の場合では、あのイタリア広場は絵画内絵画として登場し左手側の壁にかけられて室内を飾っている。このように見ると、初期の形而上絵画と新形而上絵画のあいだにはそれほど「違い」はないのかもしれない。しかし、新形而上絵画には初期の形而上絵画には見られない特徴がある。影の実体化である。新形而上絵画に至ると、影は別の絵画に密輸される別のパースペクティブであるだけでなく、それ自体あたかも肉体をそなえているかのようなキャラクターとして登場することになる。

影の実体化の例としてわかりやすいのは、《城への帰還》（1969年）だろう。画面中央にはジグザクとした輪郭をもった騎士の影が馬に乗って橋の上を駆けている。背景には三日月とへんてこな城が映っている。ここに至ると、影そのものが実体を伴って絵画の主題となっている。この影は以前のように、何か別の作品を予見させるような影ではない。いかなる参照項もないような、影それ自体が現れている、そう見えるし、そう考えるしかない。これは誰のものでもない「影」である。こうして新形而上絵画のうちのある作品は別の作品とのつながりを失う。デ・キリコが初期の形而上絵画で目指していたのが無意味な「記号の孤独」であったとすれば、新形而上絵画において表現されているのは、その追求の結果として分娩された「影の孤独」であるといえるかもしれない。かくして、「影」はモデルのないコピーとして自立し始める。

ところが、参照先を失った影は、また別の綺想によって復権する。《燃えつきた太陽のある形而上的室内》(1971年)はその窮極として見ることができる。描かれた室内には三角定規の山が、そしてその手前にキャンバスとも窓とも取れるオブジェクトが配置されている。そこには黒い太陽が存在しているか描かれているかしており、床に置かれた黒い三日月と対をなしている。よく見ると、それら黒い太陽と黒い三日月は電源コードのようなものと繋がっていて、そのコードを辿ると今度は部屋の両脇に大きく穿たれた窓から顔を覗かせた光り輝く太陽と三日月に出会う。太陽の影と三日月の影は、同じ画面内に描かれた自身の持ち主(輝く太陽と三日月)と再会することで、参照先のない「孤独」から回復する。

ここで表現されている影(コピー)とその持ち主(モデル)の関係は初期の形而上絵画とは明確に異なっている。初期においてはあくまでも持ち主の实在をほのめかしていた影であったのが、新形而上絵画においては影それ自体として実体化され、そのように実体化された影が持ち主の实在と同居を始める。つまり、影は持ち主が実在しているのと同じステータスで実在するようになり、モデルとコピーが同じだけの実在性をもって拮抗する。ここから、初期の形而上絵画と新形而上絵画のあいだの違いが明確に理解される。新形而上絵画の特徴は、影の復権、絵画の起源である陰影段階の復元にある。しかもそこにおいてモデルとコピーは同じ画面のなかで同等に並置されて、作品は一個の作品になる。

さて、今回の展覧会は以上のような画家デ・キリコの辿った「形而上的な旅路」をそのままなぞるように作品を配置している。それぞれの時期でデ・キリコが何に関心を向けていたのか。それを特に同時代の芸術動向との関係のなかで捉えようという主旨がよく現れていた。これまでデ・キリコはその独創的なスタイルから、しばしば我が道をゆく「孤高の画家」とみなされてきた。せいぜいのところ、初期の形而上絵画期におけるシュルレアリスムとの蜜月な関係とその訣別に人々の注意は集められてきた。しかし、この展示から見えてくるのは、未来主義、シュルレアリスム、ポップ・アートといったさまざまな動向との相互関係のなかでデ・キリコがいかに自身のスタイルを模索し完成するに至ったかということである。つまり、展示は「形而上的な旅路」という従来のデ・キリコのイメージを教科書通りに並べつつも、実際には光の当てられてこなかったその「影」の方に目を向けようと意図していたように思われた。