

鹿島美術研究

年報第37号別冊抜刷

2020年11月15日刊行

ジヨルジヨ・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——

長 尾 天

公益財団法人 鹿島美術財団

② 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——

研究者：早稲田大学 非常勤講師 長尾 天

1. 父の夢

ジョルジョ・デ・キリコ〔Giorgio de Chirico 1888-1978〕は『シュルレアリスム革命』誌第1号（1924年12月）に次のような夢の記述を寄稿している。全文引用してみよう。

私はとても優しい眼をした斜視の男と虚しく争っている。私が彼にしがみつく度に、彼はそっと腕を広げて抜け出してしまうのだが、この腕は途方もない、計り知れない力を持っている。まるで抑えの利かないレバー、絶大な力を持った機械のようであり、いくつもの小塔を備えた浮遊する要塞群のあちこちにある雑然とした作業場の上にそびえるこの二つのクレーンは、ノアの洪水以前の哺乳類の乳房のように重い。私はとても優しい眼差しをした斜視の男と虚しく争っている。どれだけ激しくしがみついても、その度に彼は微笑みながらなんとか腕を広げて、そっと抜け出してしまう。それは夢のなかに現れる私の父の姿である。だがよく見ると、生前、私の子ども時代に見ていた姿とは全く異なっている。だがそれはやはり父なのだ。その姿のあらわれ方には全体に何かひどく遠いものがある。それはおそらく父が生きていたときにも見えていたものではあるが、20年以上経った今、夢のなかで彼を見るときには、それがとても強い力で感じられるのである。

私が放棄することで争いは終わる。私はあきらめる。それからイメージが混濁する。争いの間に私の近くを流れているのが予感された河（ポー河〔イタリア〕か、ピニオス河〔ギリシア〕）が暗闇に沈む。まるで雷雲が地上低く垂れ込めてきたかのようにイメージが混ざり合う。休止〔*intermezzo*〕があった。その間にも多分私は夢を見続けていたのだろうが、再び夢がはっきりしたときに暗い幾つもの通りに沿って不穏な探索をしていたこと以外、何も思い出すことができない。私は素晴らしい形而上的な美しさを持った広場にいる。それは多分、フィレンツェのカヴール広場（*piazza*）か、もしかしたらトリノの非常に美しい広場の一つか、あるいはそのどちらでもないのかもしれない。その片隅には柱廊が見え、その上には錠戸を閉じた荘厳なバルコニーのあるアパートマンがある。地平

線には別荘のある丘が見える。広場の上には雷雨に洗われてよく晴れた空が広がっているが、日が傾いているように感じられる。というのも家々やごく稀な通行人たちの影が、広場の上にとっても長く伸びているからである。丘の方を眺めると、最後の雷雲が足早に過ぎ去っていく。所々にある別荘は全て白く、その真っ黒い空のカーテンがかかった地点の反対側から見ると、そこには何か荘厳で墓を思わせるものがあった。突然、私は柱廊の下にいて、人々の群れに巻き込まれている。彼らは色とりどりの菓子でぎっしり詰まった棚のあるケーキ屋の扉に押しかけている。まるでそこが、通りで怪我をしたり、病気になったりした通行人が運びこまれた薬局の扉であるかのように、群衆は押し合って店内を覗き込む。だが、ちょうど私も覗き込んでいると、父の背中が見える。父はケーキ屋の真ん中に立って、ケーキを食べている。だが群衆が父のために押し合っているのか、私にはわからない。そのとき私はある不安にかられて、西の方のもっと親切で新しい国に逃げたいと思う。同時に私は上着の下に短刀か短剣を探している。このケーキ屋で危険が父を脅かしているように思われたからである。私は、ケーキ屋に入ったのを感じる。短剣や短刀は、山賊の巢に入るときのように私にとって不可欠なものである。それでも不安は大きくなり、突然群衆が私を渦のように追い詰め、私を丘の方に連れていく。私は父がもうケーキ屋にはいないという印象、彼は逃げ、泥棒のように追いかけてられているという印象を抱き、この不安な思いのうちに私は目覚める（注1）。

この夢の記述は、奇妙なほど明瞭にフロイトにおけるエディプス・コンプレックスを示していると言える。一つ目の場面においてデ・キリコは父を殺そうとあがくのだが、既にこの世を去っている父をもう一度殺すことはできない。二つ目の場面は、まさにデ・キリコの形而上絵画に類出するいわゆる「イタリア広場」〔図1〕そのものであり、その一角にある店のなかで父はケーキを食べている。エディプス・コンプレックスの図式に従えば、父が「食べる」のは母だろう。だからこそこれを目撃したデ・キリコは不安にかられ、逃げ出したくなるのだが、それでも短剣あるいは短刀を探しながら、ケーキ屋、つまり両親の寝室に入る。短剣や短刀は幼いデ・キリコの短い性器であり、父を脅かす危険とは、やはりデ・キリコ自身の父殺しの願望に由来する。だがこの願望は「群衆」によって阻まれ、「イタリア広場」のイメージの深部の「丘」へと抑圧される。そして父は逃走したようだが、不安は消えない。何故なら父が逃走を続けてくれなければ、自分はやはり父を殺そうとしてしまうからである。

以上のように、この夢の記述は、形而上絵画がフロイトの精神分析と親和性を有していることを示している。少なくともそうした見方をする余地は十分にある。実際にアンドレ・ブルトンをはじめとするシュルレアリストたちは、デ・キリコの形而上絵画に精神分析という「現代的な神話」を見出していた。だがシュルレアリストたちが「技術への回帰」(1919年)以降のデ・キリコを強く非難するようになったため、両者の関係は断絶する。結果として、デ・キリコはシュルレアリスムの「先駆者」として美術史上に位置づけられる一方で、「技術への回帰」以降の作品については評価が分かれることとなった。その後、デ・キリコ研究の進展、また同時に第一次大戦後にヨーロッパに広まった古典回帰の動向に注目が集まる過程で、シュルレアリスムによるデ・キリコ観は相応に相対化されていったと言える。形而上絵画時代と「技術への回帰」以降の作品に連続性を見出そうとするデ・キリコ研究者にとって、シュルレアリスムのデ・キリコ観は受け入れ難いものだろう。またデ・キリコ作品に精神分析との親和性を見出すことを、端的に「誤解」とする見方もあるが(注2)、そうだととしてもそうした誤解は何故生じるのかという問題は残るだろう。あるいは、それはそもそも誤解だろうか。というのも、デ・キリコの形而上絵画の理論的根拠であるショーペンハウアーとニーチェは、フロイトの思想的「先駆者」でもあるからである。本論では、こうした思想史的連関からデ・キリコと精神分析の関係を再考するための糸口を提示したい。残念ながら字数の関係上、ここで示すことができるのは問題の理論的概略のみであり、より詳細な議論及び個別の作品についての考察は場所を改めて行うこととしたい。

2. 形而上絵画と「生の無意味」

まずデ・キリコとショーペンハウアー、ニーチェの関係を確認しておく必要があるだろう。デ・キリコは「我ら形而上派……」(1919年)において、ショーペンハウアーとニーチェが示した「生の無意味 [non-senso della vita]」を絵画へ応用したことに自身の形而上絵画の革新性があると述べている(注3)。筆者はこの「生の無意味」という概念がデ・キリコの形而上絵画理論を理解する鍵と考えているが、これについては既に別の場所で詳細に考察を行っている(注4)、ここでは要点のみを述べるに留める。

デ・キリコは、1909年にミュンヘンからミラノへ移った後、フランス語訳でショーペンハウアーとニーチェを読んでいる(注5)。パリ時代(1911-1915年)に書かれた手稿におけるニーチェとショーペンハウアーの引用は、当時のフランス語訳からなさ

れており、この手稿にも既に「無意味〔non-sens〕」の語が登場している（注6）。そして、当時のニーチェとショーペンハウアーのフランス語訳を確認すると、この「無意味〔non-sens〕」の語が決定的な意味を持つのはニーチェにおいてであることがわかる。遺稿集『力への意志』（1901年）の一節において、ニーチェはニヒリズムの極限形としての永遠回帰を「永遠の無（無意味〔non-sens〕）」と呼んでいる（注7）。

人間が世界に与えてきた「意味」が崩壊することによりニヒリズムが生じる。だが形而上学の徹底的な批判者としてのニーチェによれば、この「意味」とは世界の背後に仮構される形而上学的な「真の世界」や、キリスト教的な「神の世界」によって根拠づけられる一つの解釈に過ぎない。ニーチェはこうした形而上学的な「真の世界」の存在を否定する。つまり「生の無意味」とは、世界の究極的な根拠としての形而上学的真実の不在を意味する。それはいわば「神の死」と同義であり、そのニヒリズムの極限形が永遠回帰なのである。世界は無意味であり、言い換えれば、世界というシニフィアンは、自らに対応する究極的なシニフィエとしての真実を持たない。とすれば、そうした真実に収束することによって保たれていたはずの事物間のコンテクスト、シニフィアンとシニフィエの連鎖もまた崩壊し、世界はバラバラになった記号の集積となる。デ・キリコはこれを「記号の孤独」と呼んだ（注8）。

さらにこの「記号の孤独」を説明するために、デ・キリコはショーペンハウアーの思想を援用する。ショーペンハウアーによれば、芸術の目的とは形而上学的な物自体の純粋な表象としての「イデア」を認識することであり、それは根拠律からの解放によって可能となる。ここで言う根拠律とは、人間の認識において事物を相互に関連づける時間、空間、因果性などを指す。これは上述したように事物間のコンテクスト、シニフィアンとシニフィエの連鎖と言い換えることができる。だがデ・キリコがニーチェの「生の無意味」に拠っている以上、根拠律からの解放によってもたらされるのは形而上学的なイデアではありえない。そこでもたらされるのは逆にそうしたイデアなど存在しないという啓示である。つまり形而上絵画とは、形而上学的領域を指し示すことによって、逆説的にそこには何もないことを、いわばその形而上学的「無意味」を示す絵画なのである。

3. ショーペンハウアー、ニーチェ、フロイト

次にショーペンハウアー、ニーチェとフロイトの関係を確認しておこう。フロイトは直接的な影響を否定しているものの、ショーペンハウアー、ニーチェが精神分析の「先駆者」であることを認めている。「自己を語る」（1925年）では次のように述べら

れている。

[……] 精神分析とショーペンハウアーの哲学との広汎にわたる一致についても、私が彼の学説を熟知していたからだということに帰してはならないのである。—— 彼は感情の優位性と性愛のすぐれた意義とを重んじた人であるばかりではなく、抑圧のメカニズムさえも知っていた。—— 私がショーペンハウアーを読んだのはずっと後になってからのことだったのである。もうひとりの哲学者ニーチェについていえば、彼の予見と洞察とは精神分析が骨を折って得た成果とおどろくほどよく合致するのであるが、いわばそれだからこそなお、それまで長いあいださけていたのであった。優先権よりは公正さを保持することのほうが大切だと思われたからであった（注9）。

また「精神分析のむずかしさ」（1917年）において、フロイトはショーペンハウアーにおける形而上学的な「意志」を精神分析における欲動〔Trieb〕と同一視している。

無意識の精神の動きがあるという考え方を受け入れることが科学と生に対して影響するところがいかに大きいかを、きわめてわずかな人しか明らかにすることができなかった。しかし、ここで急いでつけ加えて言っておきたいのは、精神分析がこの道をはじめて歩んだのではないということである。ここで、先駆者として有名な哲学者たち、とくに偉大なる思想家ショーペンハウアーの名をあげておこう。彼が唱えた意識されざる「意志」は、精神分析がいう心的衝動〔欲動〕と同一視される。それにこの思想家は、忘れることができないみごとに表現されたことばを用いて、人びとに対し、つねに過小評価されてきた性的衝動の重要さについて警告を発した（注10）。

さらにフロイトのいわゆる第二局所論において、無意識の領域を指す「エス」という名称は、ゲオルゲ・グロデックを介してニーチェから取られたものである。『続精神分析入門』（1933年）では次のように述べられている。

[……] われわれには、自我の知らない心的領域を無意識体系と名づける権利はありません。何故なら無意識性はそのような心的体系の独占的性格ではないからです。それでは「無意識的」ということをもう体系的意味には使用しないで、従

来そう呼ばれてきたものに対して、誤解される危険のないような、さらに適切な名称を与えることにしましょう。ニーチェの用語に倣い、G・グロデックの示唆に従って、われわれは今後無意識をエス〔das ES〕と呼ぶことにします（注11）。

三者の思想の系譜を整理してみよう。まずショーペンハウアーは、カントにおける物自体と現象の区分を踏襲し、物自体を「意志」、その現象を「表象」として規定した。ここで言われる意志とは、主体の意志や神の意志といったものではなく、「生への盲目の意志」であり、自然や欲望のエネルギーの、それ自体としては説明不可能な働きを指す。ショーペンハウアーの形而上学の影響下から出発したニーチェは、処女作『悲劇の誕生』（1872年）において、ショーペンハウアーの意志と表象をモデルとして「ディオニュソス的なもの」と「アポロン的なもの」という図式を設定し、ここから古代ギリシャにおける悲劇の問題を捉えることを試みている。後にニーチェはショーペンハウアーの批判者となるが、それは一つにはショーペンハウアーが自らの形而上学を「意志の否定」、つまり欲望の否定に帰結させることにより、結局のところキリスト教的な倫理に近づいてしまうからである。キリスト教を弱者のルサンチマンから生じたものとし、生を弱体化させるものとして捉えるニーチェは、あるがままの生、あるがままの欲望の肯定のために「力への意志」を唱える。そして、フロイトもまた臨床的な精神医学の立場から、ショーペンハウアーと同様に欲望（欲動、特に性的リビドー）への考察を基盤とする精神分析を創始し、さらにニーチェを援用して第二局所論における無意識の領域をエスと名付けたのだった。このように欲望を人間あるいは世界の根本とみなす点で三者の思想は共通している。

4. 「生の無意味」から精神分析へ

ではショーペンハウアー、ニーチェ、フロイトの思想的系譜から、デ・キリコにおける「生の無意味」の問題を精神分析に結びつけることは可能か。

ショーペンハウアーは人間の認識する世界は全て脳内の表象であるとした。デ・キリコが第一次大戦中に描いた「形而上学的室内」のシリーズは、こうした世界観を直截に表現している〔図2〕。そこで室内は脳のメタファーであり、そこに配される画中画は脳内の表象のメタファーとなっている。本来であれば、この室内には外部があり、そこには形而上学的な物自体が設定されるはずである。だが既に述べたように、形而上絵画とはニーチェに基づいた「生の無意味」、「神の死」の絵画であり、世界の背後には何も存在しないことを示すイメージである。それ故、この室内には外部が存

在しない。外部はそのまま内部と一致し、世界は否応なく内在的なものとなる。

またニーチェによれば、形而上学的真実を廃棄したとき、世界は無限の解釈可能性を開示する（注12）。究極的な真実、唯一の真実の存在を否定すれば、全てが解釈となる。世界は無意味であるからこそ、そこに無限の解釈可能性が生じる。両者は表裏一体なのである。だがここにおける解釈とは、主体としての「私」の理性によって行使される解釈ではない。ニーチェは『善悪の彼岸』（1886年）において、デカルト的主体としての「私」の仮構性を批判している。

[……] 思想というものは、〈それ〉が欲するときにやって来るもので、〈われ〉が欲するときに来るのではない、したがって主語〈だれ〉が述語〈思う〉の条件であると主張するのは事実の歪曲である、ということだ。要するに、（それが）思う [es denkt]、だがしかしこの〈それ〉[es] をば、ただちにあの古くして有名な〈われ〉だとみなすのは、控え目に言っても、一つの過程、一つの主張にすぎないもので、ましてや〈直接的確実性〉などでは決してない。つきつめたところ、この〈それが思う〉というものさえすでに言いすぎである（注13）。

「我思う」、つまり「私は考える」と言う場合、実際には「考える」ことの方が、主体に先立っているのであり、そこに前提として「私」を仮構することは、主語と述語の文法的順序から生じた錯覚に過ぎないとニーチェは述べる。たとえ非人称的な「それ」であっても、「考える」ことに主語を立てること自体が既に行き過ぎなのである。とはいえ、これを言語化するには、「それが思う」「それが考える」とでも言うしかない。このニーチェが言う「それ」＝「エス」によって、フロイトが自我の無意識的領域を名指したことについては既に触れた。

つまり「生の無意味」の認識は、世界から形而上学的外部を消去することによって、これを人間の心的内部と一致させ、その無限の解釈、投影の場に変える。さらにここで言う解釈とは「私」の理性の働きではなく、「それ」＝「エス」から発する非理性的な欲望の働きである。そして、精神分析が非理性的な欲望の働きを事後的に理性によって跡付ける理論だとすれば、それは必然的にデ・キリコの形而上絵画と親和性を持つことになるだろう。

結論

以上、デ・キリコと精神分析の関係について再考を行う糸口を示した。形而上絵画

の理論的根拠であるショーペンハウアーとニーチェは、フロイトの精神分析の「先駆者」でもあり、三者の思想的系譜から、形而上絵画と精神分析の親和性を理解することができる。ショーペンハウアーとニーチェに基づくデ・キリコの「生の無意味」の認識は、世界から形而上的外部を取り去ることによって、これを自我の非理性的な欲望の働きとしての無限の解釈、投影の場に変える。ここに欲望の理論としての精神分析との接点が生じる。本論冒頭に引用したデ・キリコの夢の記述は、明瞭に精神分析におけるエディプス・コンプレックス的葛藤を示しており、同時にこの葛藤が形而上絵画のイメージと結びついていることも示している。形而上絵画が「生の無意味」、「神の死」の絵画であればこそ、それが父殺しの舞台となるのはある意味で当然であるとも言える。だが結局のところ抑圧された父殺しの願望は、反動として父との過剰な同一化へとデ・キリコを導くことになる。父と争う息子のイメージ〔図3〕は「放蕩息子の帰還」のテーマへと回収される〔図4〕。つまり、デ・キリコの「技術への回帰」とは、古典絵画の「父たち」のもとへの同一化であるとも言えるだろう。

文献略号

De Chirico (1985): Giorgio de Chirico, Maurizio Fagiolo (ed.), *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, Einaudi, Torino, 1985.

注

- (1) Giorgio de Chirico, "Sans titre (rêve)," in: *La révolution surréaliste*, no. 1, 1 décembre 1924, p. 3, reprinted in: De Chirico (1985), p. 259.
- (2) 谷藤史彦「ジョルジョ・デ・キリコとシュルレアリスムの乖離」『鹿島美術財団年報』第14号、鹿島美術財団、1996年、108-123頁。
- (3) Giorgio de Chirico, "Noi metafisici...," in: *Cronache d'attualità*, febbraio 1919, reprinted in: De Chirico (1985), pp. 68-69.
- (4) 長尾天「デ・キリコの無意味」『イヴ・タンギー —— アーチの増殖』水声社、2014年、77-104頁。
- (5) 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).
- (6) De Chirico (1985), p. 22.
- (7) 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. 邦訳対応箇所は以下。フリードリッヒ・ニーチェ著、原佑訳『権力への意志』ちくま学芸文庫、上巻、1993年、69-70頁。
- (8) Giorgio de Chirico, "Sull'arte metafisica," in: *Valori plastici*, vol. 1, nos. 4-5, aprile-maggio 1919, p. 16, reprinted in: De Chirico (1985), p. 86.
- (9) ジグムント・フロイト著、懸田克躬訳「自己を語る」『フロイト著作集 第4巻』人文書院、

1970年、467頁。

- (10) ジグムント・フロイト著、金森誠也編訳「精神分析のむずかしさ」『性愛と自我』白水社、1995年、80-81頁。
- (11) ジグムント・フロイト著、懸田克躬、高橋義孝訳「精神分析入門（続）」『フロイト著作集 第1巻』人文書院、1971年、446頁。
- (12) フリードリッヒ・ニーチェ著、信太正三訳『悦ばしき知識』ちくま学芸文庫、1993年、442-443頁。
- (13) フリードリッヒ・ニーチェ著、信太正三訳『善悪の彼岸 道德の系譜』ちくま学芸文庫、1993年、40頁。

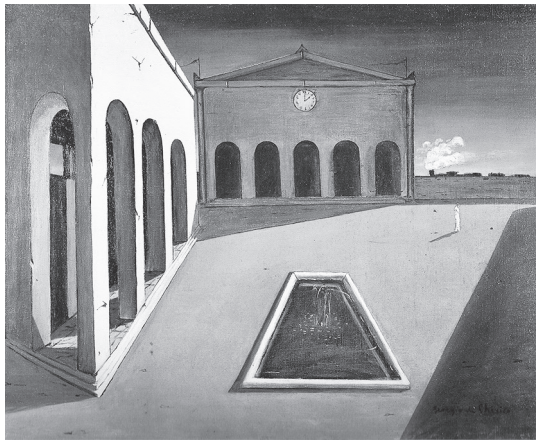


図1 ジョルジョ・デ・キリコ
《詩人の悦び》1912年

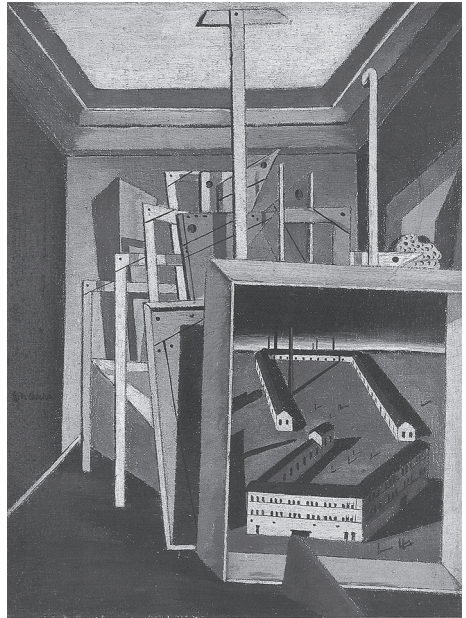


図2 ジョルジョ・デ・キリコ
《(小さな工場のある) 形而上学的室内》
1917年

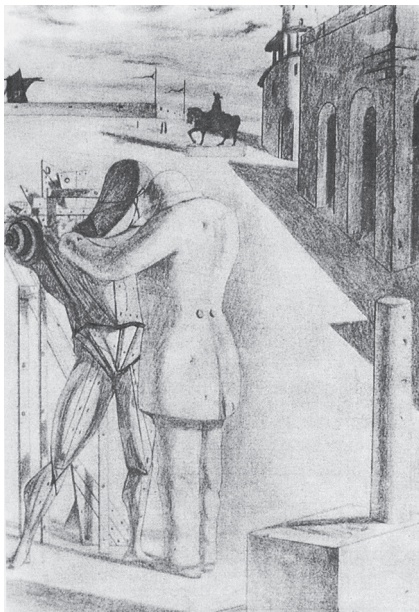


図3 ジョルジョ・デ・キリコ
《放蕩息子》1917年



図4 ジョルジョ・デ・キリコ
《放蕩息子の帰還》1919年