

ピランデッロとティルゲル：『すべては首尾よく』をめぐる芸術と哲学の相克について

齊 藤 泰 弘

要 旨

20世紀初頭のイタリア文化界で指導的な地位にあったのは、観念論の哲学者たちで、その中心はベネデット・クロッチェであった。彼は、本論の主題であるピランデッロの演劇について、エッセ哲学を振り回す不純な芸術として酷評したのに対し、その弟子にあたる勇敢な哲学者ティルゲルは、逆に彼を現代人の精神状況を鋭く映し出す哲学的な劇作家として擁護した。彼がピランデッロ芸術を読み解くキーワードとして定式化した《鏡の劇》と《生と形の相克》は、ピランデッロからも好意を持って迎えられたが、この定式は次第にピランデッロの創作活動に枠を嵌めて、その自由を奪う鉄格子のように感じられ始め、両者はともに、一方では恩人への感謝と精神的債権者への反感、他方では恩人としての自負と、忘恩な裏切り者への怒りというアンビヴァレントな愛と憎しみを募らせるようになる。このような文学者と哲学者の間の複雑で微妙な愛憎の関係を、ピランデッロの『すべては首尾よく (Tutto per bene)』(1920年)についてのやり取りを通じて、具体的に跡付けることが、本論の目的である。

キーワード：ピランデッロ、クロッチェ、ティルゲル、イタリア演劇、イタリア観念論哲学

はじめに

中世後期から近代までのイタリア文学を眺めてみて、まず目に付くのは、《文人 letterato》という職業が、詩や散文の作り手という通常の意味での文学者に留まらず、伝統的に一貫して、古典の文学や歴史や哲学に通じた《学者 erudito》でもあり、しかも自分の作品や他の同時代人の作品について確固たる判断力を持つ《文芸理論家 teorico》——現代で言う文芸批評家——でもあったということである。つまり、彼らは文学者と、学者と、批評家を兼ね備えた、まさに鬼に金棒の知識人であった。このような文人の伝統は、人文主義の祖であるペトラルカの時代から、イタリアの都市文明の中で形成され始め、ルネサンスやバロック時代の宮廷文化にあっては、君主を補佐する秘書官として、また君主の威光を内外に広める宣伝役として、確固たる地位を占める《宮廷人 cortigiano》となった。したがって当然のことながら、この時代の文学は、ごく少数の例外を除けば、その多くが古典文学を規範とした、優雅で、理知的で、高尚な貴族趣味の文学であり、しかも彼らは詩人と学者と批評家を兼ねていたせいで、《矛》と《盾》の両方を同時に使える、かなり自信過剰で自己言及的なエリート文人であった。

だが、どのような文化的権威であっても、その特権が大きいほど、新たな野心家たちの挑戦

にさらされるものである。脅威は常にその内と外の両方から押し寄せる。まず権力者を取り巻く文人階級の内部では、既成の権威に取って代わろうとする新しいエリート文学者たちの挑戦があり、その外部からは、社会の底辺にあって素朴で野卑な非文学として蔑まれ、正規の文学から排除されて来た、新興階級の文学者たちの台頭と権利要求がある。

前者の例、つまりエスタブリッシュメント階級内部での新旧世代の争いは、どの時代のどの宮廷でも数多く生じたが、中でもとりわけ有名なのは、16世紀中葉のアンニーバル・カーロとカステルヴェトロの争いであろう。名にし負うローマのファルネーゼ家に仕える、文学界の重鎮カーロのフランス王家称賛の詩を、地方都市モーデナの文学者が酷評したことに端を発した争いは、たちまちのうちに文学論争の域を越えて、権威者の面子を賭けた恐ろしい戦いに発展する¹⁾。そしてカーロは、正当な反論と中傷を詰め込んだ大部の『弁明の書』の中で、自分の論敵に対して異端思想の嫌疑と、自分に味方したポローニャ人文学者の殺害を指示した嫌疑で告発する詩を発表した。聖俗の権力を併せ持つ教皇庁もカーロに味方して、カステルヴェトロは検邪聖省からローマ出頭を命じられた結果、迫害を恐れて、ついに国外に逃亡、プロテスタント圏の諸都市を転々とした末に、スイスで客死した。これが、コントラリフォルマ期の権威に挑戦した文人の末路である（だが、彼の執念と野心が亡命後も生き続けたことは後で述べる）。

他方、文学としての正当な権利を求めて台頭した新しい文化運動と、既成の権威的な文化界の対立例としてすぐに思い浮かぶのは、18世紀のヴェネツィアを舞台にしたカルロ・ゴツツイとゴルドーニの争いであろう。これは伝統的なエンターテインメント劇（したがって、観客に社会の現実を忘れさせる気晴らしとしての笑い）を守ろうとした、貴族階級の文学者ゴツツイのコメディ・デラルテ劇と、社会の現実を映す鏡としての喜劇（したがって、すべての階層の人々の現実の姿を映して、観客にその滑稽さを笑わせる喜劇）を作ろうとした、市民階級出身の劇作家ゴルドーニの戦いであったが、この場合も演劇改革を目指したゴルドーニは保守派に敗れて、失意のうちにヴェネツィアを去り、フランスで亡くなっている。イタリアでは、文化界を牛耳るエリート階級の全面的な承認と支持を得ないかぎり、新しい文学は根付くことも育つこともできなかったのである。

このようなイタリア文化界の特徴である閉鎖的なエリート性と、閉鎖的なゆえにかえって激しいヘゲモニー争いが生じる伝統は、近代になっても形を変えて脈々と続いているように思われる。20世紀初頭の文化界に君臨したのは、観念論の哲学者や美学者たちで、その中心にいたのは、ナポリのベネデット・クローチェ（1866-1952年）であった。また、彼の弟子の1人で、彼と同じ観念論から出発しながら、師匠の権威に挑戦して、第一次大戦後の激動の時代に新たな道を切り開こうとした論客——いわばアンニーバル・カーロに挑戦したカステルヴェトロのような文人——としては、戦闘的な批評家としても名を馳せたアドリアーノ・ティルゲル（1887-1941年）が挙げられる。クローチェは、本論の主題であるピランデッロの演劇につ



図 ピランデッロ（左）とティルゲル（右）

いて、エセ哲学を振り回す不純な芸術として酷評したが、ティルゲルは逆に彼を、現代人の精神状況を鋭く映し出す哲学的な劇作家として持ち上げ、その理論的後ろ盾を自分から買って出て、ピランデッロを擁護した。【図】²⁾

中央文壇からは無視されて孤立無縁だったピランデッロは、哲学者の思いがけない援護に喜んで、ティルゲルのよき同志となる。だが、この20歳年下の自信家で野心家の哲学者は、すぐにピランデッロ芸術のよき理解者の枠を越えて、あたかも愚かな生徒を指導する教師のように、ないしは自分の意向どおりに馬を操ろうとする調教師のように振る舞い出す。彼がピランデッロ文学を読み解く万能のキーワードとして定式化した《生と形の相克》は、最初ピランデッロからも好意を持って迎えられたが、この単純化された定式は、ピランデッロの創作活動に枠を嵌めて、その自由を奪う鉄格子のように感じられ始め、こうして2人の関係は冷ややかになるとともに、まるで獄卒と受刑者のような奇妙に入り組んだ関係になる。これはまさに、外国に飛び出した例のカステルヴェトロが、アリストテレスの『詩学』の俗語訳をヨーロッパ中に広め、その《三一一致の法則》が、今度は数多くの劇作家たちの手足を縛る桎梏となって、彼らの創作活動を苦しめたのと同じ状況であった。こうして文学者と哲学者は、一方では恩人への感謝と密かな反感、他方では恩人を自負する者の庇護者意識と、忘恩な裏切り者への怒りという、両者ともにアンビヴァレントな愛と憎しみを募らせるようになる。つまり、ティルゲルは《ピランデッロにとってのカステルヴェトロ》³⁾となったのである。

以上のような文学者と哲学者、劇作家と批評家の間の、きわめて複雑で微妙な愛憎の関係を、ピランデッロの『すべては首尾よく Tutto per bene』(1920年)についてのやり取りを通じて、具体的に詳しく跡付けること、これが本論の最大の目的である。

1. クローチェの芸術論

20世紀初めのイタリアの文化が、新ヘーゲル派の観念論哲学の強い影響下にあったことについては序文でも触れたが、ここではまずピランデッロの芸術理論の特徴を浮き彫りにするために、当時を代表する哲学者、クローチェの美学理論を必要な個所だけ解説して、それとピランデッロの著書『ウモリズム』(1908年)の芸術観とを比べてみることにしよう⁴⁾。

クローチェは自ら《区別の哲学者 filosofo dei distinti》と名乗っていたように、さまざまな価値基準の混同によって生じる混乱を、カテゴリー間の厳密な区別と、相互間の干渉排除によって正そうとした。まず彼は人間の精神活動を、その機能の違いに応じていくつかのカテゴリーに分離する。純粋な精神活動である《理論的活動》と、意欲を伴う地上的な《実践活動》[=現世の利益(快楽)を追い求める経済活動と、その活動の究極的目的としての倫理活動]である。次いで、前者の純粋な《理論的活動》を、さらに《直観による認識》と《概念による認識》に分離する。クローチェの美学の大きな功績は、《直観による認識》である芸術を、《概念による認識》としての哲学からはっきりと区別して、芸術の自主独立性を強く主張したことである。

直観による認識は、日常生活においては、かくも広く認められているのに、美学理論や哲学の分野では、それにふさわしい同格の扱いをされていない。知性による認識の学問としては、大昔から議論の余地なく、あらゆる人に認められてきた論理学というものがある。だが、直観による認識についての学問は、ようやく最近になって少数の人に、恐る恐る認められただけである。論理的認識は、これまでライオンの役を演じてきた。そして、その連れ合い[=直観による認識]を食い殺さずに、生かしておいてやった場合でも、せいぜい女中かマンションの管理人の卑しい役をあてがうだけだった。「知性による認識の光を伴わない、直観による認識だって？ その女はいったい何者かね？ 言うならば、それは主人のいない召使いのようなものだよ。だから、主人にとって召使いは必要だとしても、召使いにはましてや主人が必要なのだ。生きて行くためにな。直観には眼がないので、知性が彼女に眼を貸してやっているのだよ。」だが、今、頭にしっかりと刻み込んでおくべき第1点は、直観による認識は、主人を必要としていない、ということだ。彼女は誰にも頼らずに生きて行くことができるし、他人に眼を貸してくれと頼む必要もない。というのは、彼女は顔にちゃんと自分の眼を持っているからだ。しかも非常によく見える眼をね。(Estetica cap. I : 3-4)

これはいかにもクローチェらしい、実に豪快な弁論である。彼は、《直観による認識》は自立した《理論的活動》であるので、哲学の庇護など必要ないと、彼女に代わって啖呵を切っているのだが、その口調には逆に彼女に対して嗜虐的なところがあって、むしろ彼は同じ

哲学仲間の旦那衆の1人として、か弱い直観のために一肌脱ぐ振りをしているだけではないかと疑われる。実際、その正体はすぐにバレて、彼はあくまでも誇り高い哲学者であることが判明する⁵⁾。

だが、真の学問とは、直観でなく概念の学であり、個別的なものでなく普遍的なものを扱う学である。それは精神の学、つまり精神的現実についての普遍的な学以外のものではない。それが哲学であることは言うまでもなからう。(Estetica, III : 35)

閑話休題。話は《直観による認識》が《概念による認識》から自立しているという所までであったが、その先に進む前に、《概念による認識》や《直観による認識》というのは、何のことを指しており、その両者はどのような関係にあるのかを見てみよう。

概念による認識とは何か？ それは事物どうしの関係の認識のことであり、個々の事物の認識というのは直観のことであるが、この直観がなければ概念もありえないし、それ以前に印象という《質料 materia》がなければ、その直観自体もありえない。直観というのは、この川、この湖、この小川、この雨、このコップの水というような個々のものことだ。それに対して概念とは、あれこれの水の姿やそのさまざまな振る舞いのことではなくて、いついかなる所においても成立する《水一般》のことである。つまり、質料についての直観は無数にあるが、水の内容はたった1つで不変なものである。[Estetica cap. III : 26]

認識には2つのタイプがある。それは美的な認識と、概念による知的な認識である。この両者は区別されてはいるが、同時に2つの力が互いに自分の方に引き合うように、互いに切り離されておらず、互いに異質なものでもない。[Estetica, ibid.]

直観による認識である表現の世界と、知性による認識である概念の世界の間関係は、芸術と哲学の関係と同じものだが、それは《2段の位階 doppio grado》の関係にあるという以外には表現の仕様がなない。というのは、前者は後者がなくても存在できるが、後者はその前提に前者がなければ存在できないからだ。[Estetica, cap. III : 30]

直観認識（芸術）と概念認識（哲学）の違いについては、この引用文でよく理解できると思うが、両者の相互関係は少々分かりにくい。両者はともに純粋な《理論的活動》領域にあるので、異質でも切り離されてもいないが、上下2段の《位階》をなして、その階段は下から上へと上奏するためのもの…とすると、やはりこの哲学と芸術の関係は、どことなく主人と召使いの関係に似ているように思えてならないのである⁶⁾。だがいざれにしても、概念活動と直観活動は一体化した精神活動であるから、それで別に問題はないとして、本当に問題なのはそ

の次である。精神界に属する直観活動とその外界との関係はどうなっているのか？

他方、直観による認識の下には、感覚の領域が広がっているが、それは《形を持たない質料 *materia informe*》の世界である。それは《純然たる質料 *mera materia*》なので、精神は質料自体を把握することができず、形相を当てはめて、形相によって所有するだけであり、精神はその概念をまさにその向こうには何もないものとして措定している。質料は抽象的な存在であるから、受動的なものであり、盲目のメカニズムのようなものなので、人間の精神が作用を蒙ることはあっても、作用を及ぼすことのない何ものかである。だが、質料が存在しなければ、人間のいかなる認識も活動も不可能である。《純然たる質料》は、われわれに動物性、つまり人間の中にある野獸的で衝動的なものをもたらし、人間の人間たるゆえんである精神の支配をもたらさない。われわれはどれほど苦勞して、心の中でうごめくものをはっきりと直視しようと努めたことか！ われわれは心の内に何ものかを垣間見るが、それを客観的な形あるものとして、精神の前に引き出すことができない。そのような瞬間にこそ、われわれは質料と形相の間を隔てる深淵に、強く気付かされるのである。この両者は、われわれが一方のものと他方のものを対立させて行なうゲームのようなものではけっしてない。その一方のものは、われわれの外部にあって、われわれを襲って奪い去るものであり、他方のものは、われわれの内部にあって、その外部にあるものを掴まえて捕虜にしようとする。質料は形相に搦め捕られ征服されて初めて、具体的な形相となるのだ。われわれの抱くある直観と別の直観の違いは、質料の違いであり、その内容の違いである。形相は不変なものであり、精神活動であるのに対して、質料は変化するものであるが、質料がなければ、精神活動はその抽象性から抜け出して、具体的に現実的な活動となることができない。つまり、あれこれの精神的な内容、あれこれの明確な区別を持った直観にはなれないのだ。[*Estetica*, cap. I : 8-9]

一般に観念論では、精神は物質界の闇を照らす光のようなものであり、受動的で惰性的な物質は、精神の持つ能動性によって死の世界から目覚めて運動を始め、形あるものを生み出しながら、精神の支配する世界を作り上げて行くというイメージがあるが、ここでは質料を《人間の中にある野獸的で衝動的なもの》《われわれを襲って奪い去るもの》と捉えている。つまりそこには、精神を脅かす暗い本能の世界、意識によっては捕らえられない無意識の世界が姿を現しているのである。だが、クローチェのように、病んだ近代精神を毛嫌いする、昔気質の健全な哲学者は、精神によって肉体を支配し、理性の光によって無意識世界の闇を追い払うことこそが、《人間の間たるゆえん》であると信じていた。要するに、古典主義者だった彼は、混沌とした無意識の世界を、墮落した卑俗な世界として軽蔑し、その中を覗いてみようはしなかったのである。そのことは、次の引用文からもはっきりと窺われる。

ここで注意しておきたいのは、芸術的才能を人間よりも高い所に持ち上げるのではなく、人間よりも下に引き下ろそうとする連中がいて、彼らは芸術的才能にとって不可欠の資質として、無意識を挙げていることである。だが、芸術的才能、つまり直観的な才能は、人間の他のあらゆる精神活動と同様に、常に意識的なものである。もしそうでなければ、それは盲目のメカニズムとなってしまいただろう。芸術的才能に欠けていてもよいものは、《内省意識 *coscienza riflessa*》だけである。この内省意識は歴史家 [=クローチェのような歴史哲学者] や批評家 [=クローチェのような文芸批評家] が持つべきものであって、芸術的才能にとっては本質的なものではない。[*Estetica cap. II : 18*]

この最後の、《内省意識》は歴史家や批評家には不可欠なものだが、芸術創造には不要だという考えは、《直観による認識》と《概念による認識》をあまりにも厳密に区別したせいで、《内省》つまり知性による認識を芸術活動から取り去って、哲学的な思索活動に特有な性質とした結果、生じたものである。次章で見るように、この哲学者のいかにも哲学者らしい決めつけに対して、文学者ピランデッロは激しく反発するはずである。

2. ピランデッロの『ウモリズム』とクローチェの批判

ピランデッロの基本的な作劇法を知ろうと思うなら、彼が1908年に発表した『ウモリズム』から始めなければならない。この著書は、題名からしてユーモア文学の本質を定義しようとした論考のように見えるが、実際の内容はそうではない。確かにユーモア文学のジャンルもカバーしてはいるが、実はもっと広くて一般的な芸術論であって、ピランデッロ自身の芸術観と彼の作品の生成過程を分析して、その作品完成にいたるまでの創造の秘密を明らかにしようとした理論的な試みなのである⁷⁾。この作品は2つの点できわめて興味深い。その第1点は、ここには彼のその後の芸術的・思想的発展のほぼすべてが、まだ明確な形を取らない萌芽の状態ですでに現われていることである。第2点は、ここで彼が表明している芸術観や作品の創作過程の分析は、実は前章で触れたクローチェの美学理論に異議を唱え、それに真っ向から挑戦した、きわめて大胆な企てだったことである。彼の異議申し立ての論拠は、芸術の創造過程では、常に《内省 *riflessione*》=思考が、陰に陽に協力して働いており、とりわけ《ウモリズム》の作品では、《内省》が自ら表舞台に立って、創造のドラマの共演者になっている、という主張である。

通常の芸術作品を構想している間も、その創作の過程でも、《内省》は間違いなく働いている。それは作品の誕生と成長に付き添い、その発展過程を追いかけて、それを眺めては楽しみ、さまざまな材料を集めては、それを並べ替えたり、見比べたりする。その時、《意

識 coscienza》は、精神全体を照らし出すことはなく、とりわけ芸術家の場合は、《意識》の光は《思考 pensiero》と融合して一体化しているので、《意識》は《意志》に向かって、その光を当てた場所から、心象や観念の宝物を引き上げるようにと命令したりはできない。要するに《意識》には創造する力がないのである。それは《思考》が自分の姿を映して眺める手鏡のようなものなのだ。いやむしろ《意識》は、自分を眺める《思考》そのものと化して、《思考》が自発的に行なっている行為に付き添っている、と言うことができる。通常、芸術家の心の中では、構想中に《内省》は陰に隠れていて、いわば姿を見せない状態にある。つまり、芸術家にとって《内省》は、ほとんど感情の形そのものと化している。だが、作品が次第にでき上がって行くにつれて、《内省》はそれに批評を加えるが、それは冷徹な裁判官のように、冷たく作品を分析したりはしない。作品から受ける印象のお陰で、《内省》は一気にその分析をしてしまうのである。

だが、《ウモリズムモ》の作品を構想する時には、《内省》は陰に隠れていたりせず、常に堂々と姿を見せている。つまり、それは感情の形そのものと化したりもせず、感情が自分を映して見る手鏡のようなものでもなく、その感情の前に裁判官のように立って、その心象を冷徹に分析したり、分解したりする。だが、この分析や分解から別の感情が生まれて、突然その姿を現わす。それは以前とは《逆の感情 sentimento del contrario》とでも呼べるもので、実際わたしなどはそういう名前と呼んでいる。[Umorismo (1920): 115-116]

ピランデッロは、自分自身の創作活動の過程を明らかにするために、比喩や擬人法を用いて説明しているので、ある意味できわめて具体的に把握できるが、同時にそのイメージの内容がどうしても多義的になって、混乱を生みがちでもある。まずいかなる芸術創造においても、常に《内省》が不可欠な役割を果たしていることを強調するが、さらに彼はこの《内省》という思考活動を分析して、それを《意識》と《思考》に分けている。つまり、《意識》は、心の闇に光を当てるサーチライトの役目を果たし、その光を操作して感情の在りかとその形を探るのが《思考》の役目である。したがって、この両者を合わせた《内省》という精神活動は、通常の芸術創造の場合には、陰に隠れて姿を見せず、光を当てられて浮かび上がった感情の形そのものとか、《思考》が自分の姿を映して眺める《手鏡》のようなもの——実は specchio は普通の《鏡》の意味なのだが、次に述べる《ウモリズムモ》芸術特有の、裁判官としての鏡と混同されやすいので、ここでは《思考》が密かに自分の姿を映して眺める《手鏡》と訳しておいた——である。ところが《ウモリズムモ》作品の場合には、《内省》は、堂々と創造の舞台に上がって、登場人物たちの感情を冷徹に判断する裁判官の役目を果たすので、読者の心には、ドラマから受ける熱い感情だけでなく、その《逆の感情》も生じるというのである。では、ドラマの裁判官として登場する《内省》とは、いったい何を暗示するのか？ それは、《内省 riflessione = 反射》という言葉の意味からも明らかのように、舞台のドラマ全体を冷たく映し出す《大鏡》

のようなものであろう。ピランデッロがこの引用個所で、通常の芸術創造の際に密かに働く《内省》のことを鏡の比喩で語りながら、《ウモリズム》作品に不可欠な裁判官としての《内省》については、鏡の比喩を用いないので、他の読者はいざ知らず、少なくとも筆者などは混乱してしまうのである。

さて、ピランデッロは、通常の創造活動においては、思考が黒子として舞台で働いており、《ウモリズム》芸術においては、舞台上で堂々と裁判官の役を演じていると述べるが、このような主張は、プロの哲学者クローチェにとっては、絶対に受け入れがたい素人考えと映ったはずである。彼はすぐさま辛辣な批評をする。

ウモリズム芸術を、その他の芸術と区別することはできない。なぜなら、ピランデッロは、ウモリズム芸術の特徴的な性格が《内省》にあると考えているが、もしそうであれば、《内省》はその芸術作品のための素材となっていて、その特徴は失われることになるからだ。というのは、悲劇であれ喜劇であれ、いかなる芸術作品においても、その作品内部にあるかぎり、思考や《内省》は、それ以外のすべてのものと同様に、作品の素材となるからである。だが、もし《内省》が芸術作品の外部にあるとすれば、その場合はもはや芸術でなく、批評に属するので、その結果、ウモリズム芸術というものも存在しなくなるだろう。

《逆の感情》についても同じことが言える。もしそれが生命活動の弁証法的な契機 [=即自の感情から生まれる対自の感情] であるなら、それはあらゆる芸術作品 [=弁証法による総合としての芸術作品] の構成要素である。だが、もしその《逆の感情》が、ある一定の芸術的心象への反発として生じたものなら、その場合は、最初の芸術作品とは別の作品に属する別の心象ということになるし、もしその《逆の感情》が最初の芸術作品と調和し融合しているような場合には、最初に戻って、生命活動の弁証法的な契機の表現となるはずである。[Conversazioni I : 45-46]

ご覧のように、これはかなり意地の悪い批評である。ピランデッロは、自分の芸術観とその創作過程を何とか人に理解してもらおうと、手を替え品を替えて説明を試みているのに——と言っても、彼の一言謙虚そうな言葉の中にも、文化界の権威に対する恨みがましい挑戦心が見え隠れしているので、本当はどっちもどっちなのだが——クローチェの方は、彼の言わんとすることを理解してやろうという気がまったくなく、《ピランデッロは、哲学の方法論や論理学があまり得意でない》[ivi: 44] ようだと皮肉りながら、挑戦者の曖昧な比喩や表現の不整合だけをあげつらって、後は一思いにぱっさりと斬り捨てている。これでは、宿屋の主人を装った古代ギリシアの山賊が、ベッドより小さい客人の体は引き伸ばし、大き過ぎる場合はベッドに合わせて足を切ったという《プロクルステースの寝台》と変わるところがないのではなから

うか？

3. 鏡の比喩は何を指し示しているのか

前章の冒頭で、ピランデッロの『ウモリズム』は、通常のユーモア文学の創作過程だけを解説したものではないと述べておいたが、もちろん彼が自分の芸術論を作り上げる上で、ユーモア文学が大きな示唆を与えたことは言うまでもない。彼はユーモアの苦い笑いを生む原因が《逆の感情》にあることを、次のような例で説明している。

ある老婦人が髪を染めた上に、何というポマードかは知らないが、ゾットとするような油をテカテカと塗りたくった後、滑稽にも頬紅を付けて、若い女性のように着飾っているとする。それを見てわたしは笑い出す。その婦人がまともな老婦人のあるべき姿の《逆 contrario》だと《わたしは感じる avverto》からだ。こうしてわたしは、最初、表面的にこの滑稽な印象に留まることができる。この滑稽さが、まさに《逆の知覚 avvertimento del contrario》⁸⁾ というものである。だがもし今、わたしの中で内省が働いて、もしかしてあの哀れな老婦人は、オウムのように飾り立てていることに、喜びよりもむしろ苦痛を感じているのだが、それでもそのように装うのは、このようにして皺や白髪を隠すなら、彼女よりずっと年若い夫の愛を繋ぎ止めておけるのではと考えて、そうしているに過ぎないのではないかと思うと、わたしは以前のようにそれを笑えなくなる。なぜなら、まさに内省がわたしの中で働いて、わたしを最初の印象の彼方に、あるいはむしろその印象のさらに奥へとわたしを進ませたからである。この内省によって、わたしは最初の《逆の知覚》から、この《逆の感情 sentimento del contrario》へと移行したわけで、この点にこそ滑稽とユーモアの違いがある。[Umorismo (1920): 116]

このエピソードは、最初に受けた印象と《逆の感情》が生じた時、つまり現実の歪みやパロディを生んだその原因の方に思いを致した時に、思わずバネ仕掛けのように生じる、嘲笑と憐憫の入り混じった複雑な笑い——要するに少々辛辣なユーモアの苦笑——の心理的機制を見事に言い表しているのだから、ほとんどすべての『ウモリズム』の解説者が、この挿話だけを取り上げて、《逆の感情》の解説をしている。だが実を言うと、このエピソードは1908年の『ウモリズム』初版には載っておらず、1920年の改訂第2版において初めて付け加えられた挿話である。そして、初版でも第2版でもウモリズム芸術の代表例として取り上げられているのは、リソルジメント期の愛国詩人ジュゼッペ・ジュスティ（1809-1850年）の詩「サンタンブロージョ」の一節である。しかも、この作品で《逆の感情》が喚起するものは、われわれが通常思い描くユーモア精神による皮肉や苦笑いではない。それは彼が最初抱いていた憎しみの《逆の

感情》，つまり粗野な敵兵に対する深い同情心と人類愛という、通常のユーモアとは無縁な感情なのである。

ある日、詩人のジュスティが、ミラノのサンタンブロージョ教会に入ってみると、その中は兵士たちでいっぱいだった。《北の国の兵隊ども／ボヘミア人やクロアチア人が／神のブドウ園 [= 教会] の見張り番をしているとは。》彼の最初の感情は憎しみである。あの粗野で頑固な兵士たちが教会にたむろしていることは、祖国イタリアの隷属状態を彼に思い起こさせる。だが、間もなく堂内にオルガンの響きが立ち昇る。すると、次第にゆっくりとドイツ語の《低い、物悲しい、荘重な歌が立ち昇る。》それは祈りの歌であるが、彼には嘆きの歌のように聞こえた。

すると突然、この歌は、詩人の内に通常とは異なる心情を引き起こす。いつもの詩人なら、政治や社会への厳しい風刺の鞭を揮うところだが、その歌は彼の内にまさに《ウモリズム》の心情を引き起こす。つまり、彼の内に特別な内省が生じて、兵士たちを見た時に芽生えた、最初の憎しみの感情は消え、まさにその《逆の感情》が生まれ出るのである。詩人がその歌の中に聞いたのは、《子供の頃に聞き慣れた／ほろ苦くも甘美な賛美歌であった。／イタリア語でそれを覚えている心は／苦しみの日々を思い返す。／なつかしくも物悲しい母上の思い出を、平和と愛を求める心を、／遠い異国に亡命することへの怯えを。》そして、あの兵隊たちも、有無を言わさぬ王命によって、わが家から連れ出されたのだと反省する。《厳しい生活と厳しい規律、／イタリア語も喋れず、住民から嘲られる孤独な人々、／抜け目のない略奪者の盲目の手先。／彼らには分け前もなく／たぶん自分が略奪していることさえ知らないで。》

この時、最初の憎しみの《逆の感情》が生じる。《哀れな連中だ！ 家庭から遠く離れて／彼らを憎むこの国に来て。》詩人は、教会から急いで逃げ出そうとする。というのは、《もしここから逃げ出さないなら／僕はあの伍長さんに抱きついてしまいそうになるからだ。／硬くて太いハシバミの棍棒を／教会の中で杭のように突っ立てて、仁王立ちする伍長さんに。》

この感情に気付いても、つまり、特別な内省活動から生まれるこの《逆の感情》を感じても、わたしは心理的・審美的評価の領域から一步も外に出てはいない。この詩の心理分析は、その審美的評価にとっての不可欠な前提である。わたしは、この心理過程を理解しないかぎり、その美しさを理解できない。詩人の甦らせようとした心情の完全な再現は、この心理過程から生じるのであり、審美的な美しさは、まさにその再現の中にあるのだ。

[Umorismo (1920): 116-118]

したがって、ピランデッロの《逆の感情》がもたらすものは、ユーモアの苦い笑いだけでは

ない。このような憎しみの《逆の感情》である人類愛の場合もあれば、ドンキホーテのように、騎士物語に取り憑かれたヒダルゴの滑稽な冒険物語の行間から、密かに読者の心に伝わって来る、作者セルヴァンテスの深い憐憫の情や、滑稽を通り越した、英雄への感嘆の念の場合もある。要するに、登場人物の与える最初の印象が多種多様であれば、《内省》によって読者や観客の心に呼び起こされる《逆の感情》も多種多様なのである。

ピランデッロは、別の個所でこの《内省》を、何らかの感情が自分の姿を眺める《鏡》に喩えるだけでなく、さらに過激にも、その熱い感情を水の中に突っ込んで、その炎を消す行為に喩えている。

芸術作品を構想する時に、通常《内省》は、ほぼ感情の形そのものと化して、その感情が自分の姿を映して眺める手鏡のようなものと述べておいたが、この比喩をさらに敷衍して言うと、《ウモリズモ》作品を構想する時、《内省》は確かに鏡のようなものだが、しかしそれは凍った水鏡であり、感情の炎はそこに自分の姿を映して眺めるだけでなく、その中に飛び込んでしまうのである。すると、ジュッという火の消える音がするが、それがウモリズモ作品の引き起こす笑い声であり、そこから立ち昇る蒸気は、ウモリズモ作品の煙のような想像力なのだ。[Umorismo (1920): 121]

燃えさしが水の中で上げる悲鳴に似た音がウモリズモの笑いだという、少々嗜虐的で被虐的な比喩は、鏡を前にした時に生じる《逆の感情》と同じ心理メカニズムを、さらに暴力的に強調したものである。この悲鳴を聞いて、われわれが思い出すのは何だろう？ それはシチリアを舞台にした彼のヴェリズモ風短編に見られる、グロテスクな三角関係の物語である。地方都市の名士である旦那とその雇い人が、主人と奴隷、強者と弱者の絶対的な主従関係で結ばれ、その雇い人の若い妻も、同じ主人と密かな主従関係で結ばれるのを黙認しながら、世間の嘲笑に対してだけは断固として名誉を——しかも自分の名誉だけでなく、同時に自分の主人の名誉も——守ろうとする、卑しい召使いの悲しい習性を描いた短編、たとえば『ある種の義務 Certi obblighi』(1912年)のクワケーオや、『真実 La verità』(1912年)のタララ、またこの短編を基にした喜劇『鈴鳴り帽子 Il berretto a sonagli』(1918年)の初老の事務員チャンパなどが挙げられよう。彼らは、目を背けたくなるほどの卑屈さと愚かさで、人間としての最低の尊厳まで失っている人間であるが、そのような彼らでも、絶対に失うことのできない名誉がある。それは夫としての社会的な面子であり、もしそれが失われるようなら、彼は世間の人々の見ている前で、妻だけでなく自分の主人までも、自分の名誉を汚した張本人として殺害しなければ、社会での名誉回復ができない。だが、そのような行為は社会の権力体制＝主人階級に反逆することであるから、とてもそのような勇氣はない。そこで彼は、哀れな我が身を守るために、必死になって主人と妻の噂の火を消して回るのである。だから、この哀れな下僕が心の中

で封印している、自分の主人が自分の妻を妾にしているという密かな屈辱は、水の中で火が消える時の悲鳴と同じであり、それを見た読者は、最初抱いていた卑しい人物への嫌悪や軽蔑とは《逆の感情》を、つまり同じ人間としての深い憐憫と哀傷の念を抱くようになるのである。

ピランデッロは、裁判官の比喩や、水の中で悲鳴を上げる燃えさしの比喩で、《ウモリズムモ》の特徴を説明してきたが、では結局のところ、この《ウモリズムモ》とは、いったい何を意味しているのだろうか。それは彼の挙げる第3の比喩、人体とその影の寓話によってさらに明らかになる。

ウモリズムモの感情は、《内省》の特別な活動によって引き起こされる。その時《内省》は、通常の芸術の制作時のように、陰に隠れていたり、感情の形そのものと化したりせず、ちょうど人体にその影が付き纏うように、感情にたえず付き纏って、その《逆の感情》となる。通常の芸術家は、人体だけに注意を払うが、ウモリズムモ芸術家は、人体と同時にその影に注意を向け、時には人体以上に大きな注意を向けるのである。彼はこの影のあらゆる戯れを記録し、ある時は巨大な人影となったり、またある時はずんぐりむっくりの小人となって、人体をからかう様子を記録するが、その間、人体の方は、影のことなど計算に入れず、その戯れに注意を払ったりもしないのである。[Umorismo (1920): 147]

巨人になったり小人になったりと、絶えず変幻自在に姿を変えて、人体をからかう人影、これはまさに《逆の感情》と同じものであるが、しかし以前の比喩よりもさらに意地悪く、アグレッシブで、まるで人間を愚弄する悪魔のような影である。この影の比喩が示唆しているものは何か？ それは、心の深淵に潜む人間の不条理な衝動や狂気のことではなからうか？ 意識の明るい光に照らされた人体が、理性と思念と美的形象に満ちた高貴な精神界のことだとすると、その光を浴びた身体の背後に伸びる暗い影は、人間の卑小と奇形と悪に満ちた本能の世界を指し示しているであろう。哲学者のクローチェが明るい精神界だけを対象にして、理性の基盤の上に光り輝く透明な美の体系を築いたとすれば、ピランデッロは、その世界の裏側にある暗い深淵を覗き込み、人間の無意識の世界と向き合おうとした文学者なのである。

4. 『すべては首尾よく』と鏡の劇

この章からようやく本論の主題に入る。ここまで長々と『ウモリズムモ』について述べて来たのは、ピランデッロの中期の傑作群を捉えるキーワードとなる《鏡の劇 Teatro dello specchio》の原型が、すでに1908年の彼の著書の中にはっきりと現われているだけでなく、彼のその後の生涯にわたる芸術活動の全領域が、すでにこの著書の中で見通されていること示したかったからである。さて、ピランデッロは、1920年2月のコリエーレ・デラ・セーラ紙のイ

インタビュー記事の中で、2本の新作『すべては首尾よく』(Tutto per bene)と『前と同じく、前よりもよく』(Come prima, meglio di prima)の初演を前にして、その劇の概要を記者に語っている。そこで初めて彼は、自分の作品を解く鍵が、鏡のからくりにあり、無意識に生きている自分の姿を、鏡で見てしまった人のショックと精神のフリーズ効果——いわばメドゥーサの目による石化——が、彼のドラマの核心にあることを明らかにしているが、彼の語り口は、まるで純真な子供を怯えさせようとする大人のように、かなり意地悪なところがある(こういうところに、彼の社会に対する復讐心のようなものが感じられるのであるが…)

—— […] この2本の戯曲だけは、正直言って筋のいい作品だと思っていたよ。なんせ鏡が登場しないのでね。ところが、さにあらずだった。実に残念なことに、ここにも鏡が登場していたんだ!

——その鏡って、いったい何のことです?

——わしにとっての不幸の種のことだよ。わしだけではなく、劇を演じさせられる役者にとっても、またその劇を見に来る観客にとっても、不幸の種なんだ。

——それはどういう意味か、教えてください。

——いいかね、人間が生きている時は、生きることに熱中していて、自分自身を眺めることはない。その人が自分の情熱に駆られて生きている最中に、その前に鏡を置いて、自分の姿を見せられたとしよう。その人は自分自身の姿に啞然として、茫然と立ちすくむか、あるいは自分を見まいとして目を背けるか、あるいはムツとして自分の姿に唾を吐きかけるか、あるいはカッとなって拳でそれを叩き壊そうとする。もしその人が泣いていたなら、もう泣くことはできない、もし笑っていたら、もう笑うことはできない、というわけだ。要するに、どうしようもなく不幸が生じるが、この不幸こそが、私の演劇なんだよ。私の演劇について、いろんな人がありとあらゆる悪口を言ってくれたが、残念ながら何ひとつ当たっていない。その真実はたった1つ、それは《鏡の前に置かれた動物》ということだ。いいかい、わしには、生きている人間を動物呼ばわりして、からかおうという気はさらさらないんだよ。神様に誓ってね! どうか分ってほしいのだが、わしが動物と言ったのは、人間が生きることに熱中して我を忘れている状態にある時、という意味だ。それに、動物が鏡を怖がることは、君だってよくご存じだろう。

——でも、あなたや登場人物たちにとって、鏡が不幸の種なら、どうしてどんな劇の中でも、鏡を登場させるのをやめようとはしないんですか?

——なぜわしはやめないかって? それは説明の難しい点だ。わしは誓って言うが、鏡を登場させたくなんかないんだよ。それなのに、鏡が自分勝手に登場してしまうんだ。登場人物たちがまったく予期しない時に、突然不意に、彼らの前に姿を現わして、すべてを台なしにしてしまう。つまり、彼らが心の赴くままに泣いたり笑ったりしている最中にね。

[Interview: 130]

このインタビューで語っている鏡のメドゥーサ効果が、ウモリズモの鏡が生み出す《逆の感情》と類縁関係にあることは、誰にでも見て取れよう。だが、その内容は以前よりもさらに一般化され、かつ深まっている。というのは、これは人が何気なく日常的に体験している現象でありながら、どこか人間の根源的なあり方と深い所で関係しているように思われるからである。このような身体的かつ精神的な問題の扱いは、まさに哲学の最も得意とするところであった。それまでピランデッロ芸術をまったく認めなかった批評家のティルゲルは、この記事に強く触発されて、その後すぐこの問題の哲学的定式化に取り組んで、彼なりの解釈を打ち出すことになるが、その内容については次章で述べることにして、ここでは2本の新作のうち、『すべては首尾よく』だけに話を絞って、問題の在りかを明らかにしておきたい。

ピランデッロ自身がインタビューで述べているように、《これは核心となるドラマがとっくの昔に終わってしまっていて、幕が上がった時には、もはやその続きの展開が不可能になっている劇、つまり劇としての存在理由がなくなってしまった蛇足の劇である。》(Interview: 131) 幕が上がる前に終わってしまったことになっている肝心のドラマは、以下のとおり。

主人公のマルティーノ・ローリは、ローマの文科省の役人で、国会議員のサルヴォ・マンフロニから彼の恩師（突然事故で亡くなった高名な科学者）の娘シルヴィアを紹介されて、2人は結婚する。間もなく娘のパルマが生まれるが、妻のシルヴィアは娘の幼い時に亡くなってしまふ。寡夫となったローリは、死んだ妻のことが忘れられず、毎日欠かさず墓参りをしては、再婚もせずに過ごして来た。その間、国会議員のマンフロニは彼の後見役となって、官僚組織のトップにまで昇進させてやり、娘のパルマには父親代わりとなって、彼女が18歳の時に、多額の持参金を与えて、フラヴィオ侯爵と結婚させてやる。だがその結婚後、ローリは、娘の家を訪ねて行くたびに冷たくあしらわれ、逆にマンフロニは、パルマの新居をわが家でもあるかのように、毎晩侯爵家に入り浸りである。

このような状況で、ドラマ『すべては首尾よく』の幕が開く。マンフロニ議員と、パルマとフラヴィオ夫妻は、夕食後、一緒に夜会に出掛けることになる。だが、パルマが部屋で着替えに手間取っている間に、マンフロニは、たまたま訪ねて来た父親のローリに、パルマには先に出掛けたと伝えてくれと言い残して、フラヴィオと2人で出掛けてしまふ。居間に1人残されたローリは、所在なげにしばらく佇んでいるが、ついに…

[…革張りの安楽椅子に腰を下ろす。それは毎晩、夕食後にサルヴォ・マンフロニが腰を下ろしていた、高い背凭れの椅子である。しばらくそこに座っていると、少し後に、執事が食堂のドアから入って来て、シャンデリアの明かりを消し、壁の柱に付いた3つのライトだけを点けたままにする。舞台の照明は非常に暗くなる。執事はすぐに退場する。最

後にパルマが、帽子をかぶり、外套を着た姿で、舞台奥の第2のドアから登場する]

パルマ：[安楽椅子の方に近寄って、背凭れの後ろから両手を差し伸ばして、座っている相手の頬を両手で挟んで、小声で優しくささやく] パパ…

ローリ：[自分をパパと呼んでくれたことに感激して、飛び起きて、すぐに] 娘よ！

パルマ：[そこにいるのがサルヴォ・マンフロニでなかったことに驚いて、思わず後ずさりし、嫌悪と怯えのない交ぜになった叫び声を上げてしまう] ああ！…あなただったの？ どうして、そこに？

ローリ：[パパという言葉が自分に向けられたのでないことを悟って、青ざめて] 父親はわしだが…それではお前は、2人ではいる時には、彼をパパと呼ぶようになったのか？

パルマ：[カッとなって、自分の過ちへの腹立ちから、逆に居直って大胆に] ねえ、もうやめにしましょうよ！ わたしが彼をパパと呼ぶのはね、そう呼ぶのが当然だからよ！

ローリ：というのは、結婚する時に、お前の父親代わりに面倒を見てくれたからか？

パルマ：違うわ！ ねえ！ こんな《お芝居 commedia》は、もういい加減やめにしましょうよ！ わたしはもう飽き飽きしたわ！ [Maschere 2: 467-468]

このパルマの《パパ》という優しい呼び掛けが火種となって、この平穏だった劇は突然爆発し、これまで隠されて来た真実が、一挙に彼の目の前に明らかになる。死んだ妻のシルヴィアは、マンフロニの愛人だったのだ。そして娘のパルマは、この2人の娘だったのだ。マンフロニもパルマも、ローリがそのことを知っているのに知らない振りをして、その代償に、マンフロニの政治力を利用して、官僚機構のトップにまで登り詰めたと思っていたのだ。だから彼らは、毎日欠かさず妻の墓参りをする彼を見て、これ見よがしの演技をする偽善者だと決めつけて、軽蔑していたのだ。こうしてパルマの軽率な取り違えを切っ掛けに、突然、彼の目の前に残酷な鏡が登場して、彼の真実の姿を——真実の姿というのは、他人から見た彼の姿、という意味だが——赤裸々に映し出すのである。

ピランデッロはこの劇の初演前に、主役を演じるルッジェーリに宛てた手紙の中で、主人公ローリの動転と狼狽から怒りと絶望に至るまでの心理を、次のように解説してやっている。

これは肝心のドラマがとっくの昔に終わった後になって、始まる芝居だ。この男は、それが芝居だとはまったく気付かずに、友人の役や、夫の役や、父親の役や、舅の役を、《すべて首尾よく》上手に演じた挙げ句に、「はい、ご苦労さん」と言われる。その芝居が終わった後で——実はこれは自業自得なのだが——どうも他人は自分とは違ったように、自分を見ているらしいこと、つまり、本人が芝居だと知っていながら、黙ってそのすべての役を上手に演じたのだ、と思っているらしいことが明らかになる。彼はこの芝居に気付いていなかったのか？ ああ、何たるへま！ 今さらどうしたらよいものか？ すべては後

の祭り、すべてが20年も前に終わってしまっている。彼は演じているつもりもなく、芝居とも知らずに、自分に与えられた役を演じたことで、多くの人に感謝されて、出口で「はい、ご苦労さん」と言われて、見送られることしか残されていない。彼は後ろに戻って、不貞を働いた妻を殺害したり、離婚したりできるだろうか？ 彼女は16年も前に亡くなっているんだよ！ では、自分の実の子でなかった娘を義絶できるだろうか？ ところが、すでに彼女は結婚して家を出ているので、自分とは縁が切れている。それでは、彼を裏切った例の友人 [=マンフローニ] はどうする？ 彼はこの20年間というもの、自分に数々の恩恵を与えてくれた。では、長い年月が過ぎた後にはあっても、今、この恩恵を拒否したらどうだろうか？ これも駄目だ。たとえそうしたいと思っても、彼にはそれができないからだ。というのは、彼は——もちろんその友人の鼻頂のお陰でだが——官僚機構のトップの座に登り詰めて、今や定年退職した身なので、職を投げ打つこともできないからだ。もはや彼はあらゆる点で用済みなものだから、文句を言わずにおとなしく引込んで、他人に迷惑をかけないようにすることしか考えるべきではないのだ。これは、他人の目から眺めた劇だよ。だから友よ、君は主人公の目からこの劇を眺めて、主人公の身になって生きるようにしてほしい。この人物は、ずる賢いが、とても人がよくて、高い知性の持ち主で、上品で、自分の深い苦悩の中にじっと閉じ籠っている…。[Maschere 2: 393-394]

これまで多くの解説書は、ローリの慰めようのない人生の孤独と寂寥を描写した所で解説を終えているが、実は最終幕でもう1つ、小さなクライマックスが待っている。それは、ローリが皆のいる前で、マンフローニの誇る科学的業績が——彼はその業績のお陰で、官選の上院議員になれたのだが——実は彼の恩師(つまり高名な科学者であった妻の父親で、パルマの祖父)の未発表の研究ノートの剽窃であったことを暴露して、マンフローニの正体に目を開かせるのである。最後の最後で、彼は一矢を報いたわけであるが、さりとて20年前に終わってしまったドラマをもう一度やり直すことはできず、彼の心の中で16年間生きて来た妻は、裏切りの発覚によって、心の中でも死んでしまった。彼の人生の孤独と寂寥は慰めようがない。だが、そのような彼に手を差し伸べたのが、パルマである。彼女はローリの墓参が、世間へのこれ見よがしの演技ではなかったことをようやく悟って、今後は彼を本当の父親と思って一緒に暮らそうと申し出てくれて、最後の幕引きとなるのである。(だがこの結末は、観客の心を十分に慰めてくれるほどの癒しの効果がないので、多くの解説書はローリの深い絶望の描写で解説を締めくくっているであろう。)

5. ティルゲルのピランデッロ評：酷評から絶賛へ

アドリアーノ・ティルゲルは、ファシズム台頭期のイタリア文化界で、常に物議を醸し続けた思想家であり、現在ではほとんど忘れ去られているが、その当時はクローチェやジェンティーレに次ぐ新しい世代のオピニオン・リーダーとして、思想界とジャーナリズム界で華々しく活躍し、その後はファシズムによって口を封じられたまま亡くなった不遇の哲学者である。この時期のイタリアの思想界は、19世紀後半に全盛を誇った科学的実証主義への反動から、新ヘーゲル派の唯心論的な哲学が一世を風靡しており、彼もこの哲学的風土の中で育った。だが、彼はクローチェの理性中心の唯心論（歴史を理性の自律的發展の結果と見る立場）に反対し、ジェンティーレの思考中心の唯心論（真に存在するのは思考する精神主体だけで、歴史とは、その主体が現在を起点にして、自由に過去を捉え直し、未来を創造して行くものだ、という極端な主観主義の立場）にも反発して、新たに独自の相対主義的な観念論を展開した。それは、歴史は理性の表れでも、思考主体の自由な創造物でもなく、その時代の人間の意志と不条理な要因（たとえば偶然）の結果として生起するという、あまり楽天的とは言えない歴史観である。したがって、歴史は、常に直線的に発展するものでも、現在の人間の思考と行動によって自由に創造できるものでもない。彼にとって哲学者は、絶えず偶然のもたらす作用を受け入れながら、未来の予兆となる新しい精神現象や社会現象に注目して、現代文明の向かいつつある方向を予見し、社会にその進むべき方向を指し示してやる、混迷の時代の預言者のようなものとなる。ゆえにティルゲルは、思索の人であるだけでなく、実践の人でもある。彼は新しい社会現象に目を光らせる社会学者として、また新しい時代精神の先触れとなる芸術現象に注目する批評家として、ジャーナリズム界の保守派や、芸術界の伝統主義者と激しい論戦を繰り広げた。

ところで、イタリア各地の都市において、映画館の登場以前に、国民大衆の間で圧倒的な人気を誇っていた娯楽と言え、それは常に劇場であり演劇であった。したがって、ティルゲルが、新しい時代の感性や精神を予見するための手段として、演劇を重視したのは当然である。だが、ここで注意しておきたいのは、演劇批評家としてのティルゲルの関心は、それまでの伝統の壁を破って、新しい精神の息吹を感じさせる芸術作品を見つけ出し、新時代の預言者として文化界を指導して、時代の動きをその進むべき方向に加速させてやることであった。それゆえ芸術作品は、現代文明が抱える何らかの精神的な課題を体現し、その課題を作品の中で昇華して、新しい時代にふさわしい世界観として提示してくれるものでなければならず、そのような意味での《独創性》を持たない作品は、すべて過去の芸術の模倣であり、過去の芸術の繰り返しに過ぎないのである⁹⁾。それゆえ、彼の演劇活動への関心は、純粹に芸術的なものではなく、時代精神の表現媒体としての芸術という、きわめて哲学的な性格を帯びることになる。

この時点でもう1つ、誤解を避けるために注意しておきたいのは、現代のように科学も芸術

も哲学も専門化と細分化が進んで、お互いに相手の研究内容を知らず、それを知りたいという好奇心も起きないような時代とは違って、今から1世紀前には、諸学問の関連性と体系的と原理的な統一性が、当然のこととして万人に承認されていた。だが、問題はいかなる学問がその壮大な知識体系の頂点に来るのかということである。この当時、その座位を競ったのは、哲学と科学であったが、上で触れたように、20世紀の初めには観念論哲学が、科学的実証主義を蹴落として、知識体系の最高の学として文化界に君臨し、あらゆる学問の最終的な判断者であると自負していた。つまり、哲学者こそは、純粋な真や善や美をその直接の源泉において把握している者であり、それに比べると科学者は、その下流にあって、不純な真理を掬って不純な科学理論を作り出す者であり、芸術家も、その下流で不純な美を汲んで不純な作品を作っているに過ぎない、ということになる。第1章で紹介したクローチェも、哲学は主人で芸術は下僕だという優越心を強く抱いていた。したがって、そのクローチェにさえ異を唱える新進気鋭のティルゲルが、2回り年上のピランデッロとの関係を、肉食獣のライオンが年老いた草食動物を見下すように見ていたとしても、この時代風潮の中では、ある程度仕方のないことであったように思う。

実を言うと、最初ティルゲルは、クローチェとまったく同様に、ピランデッロの劇作品にきわめて無慈悲な判断を下していた。たとえば1916年7月にローマで初演された彼の初期の傑作『よく考えろ、ジャコミーノ!』(Pensaci, Giacomino!)について、ティルゲルは初めて劇評を書いているが、その口調はクローチェ以上に厳しい。

ピランデッロの芸術は、暇つぶしの芸術、気晴らしの芸術であって、内容の深さも、道徳的真面目さも、精神とその諸問題への生き生きとした関心も見られない。愚かな人々には、この劇の登場人物へのピランデッロの皮肉な微笑が、深さの表れのように見えるかもしれないが、優れた鑑賞眼を持つ者なら、そのようなものに騙されることはない。この劇の登場人物 [= トーティ先生] は、人間よりも操り人形に近く、そうであるほど滑稽さが増すので、それを笑うのはたやすくなる。だが、このような笑いの内には、深く善を目指そうとする意図も、高く優れた精神生活への憧れも潜んではおらず、笑いだけが目的で、笑えれば十分であり、その笑い以上のものは何もない。ピランデッロの芸術は停滞した芸術であって、躍動する芸術ではなく、寝そべる者の芸術であって、乗り越えて進む者の芸術ではない。[Cronache: 45-46]

この作品には《高く優れた精神生活への憧れ》が見られない、というティルゲルの——実にロマン主義的観念論の哲学者らしい——最終判決は、ピランデッロの哲学風言説は偽物だと断じたクローチェの評価と軌を一にしている。哲学を生業とする正規の哲学者たちが、自分らに似た装いをする文学者に抱く激しい軽蔑心の内には、18世紀の文学者——たとえばカルロ・

ゴツツイやバレッティ——の、ゴルドーニに対する憎悪に似た、異質な者への敵意と排他心が感じられないだろうか？¹⁰⁾ 要するに、当時の文化界の権威から見ると、ピランデッロは哲学的にはまがい物で、真の哲学にとってはむしろ有害な代物だ（＝困ったことに、愚かな人々には彼の芸術が深遠な哲学に見えてしまうので）ということである。

ところがティルゲルは、ピランデッロ芸術をこれほどあからさまに貶したにも拘わらず、その後評価を一変させて、今度は彼の熱烈な支持者に変身する。その切っ掛けは、前章で紹介したインタビュー記事「ピランデッロと鏡」(コッリエーレ・デラ・セーラ紙、1920年2月28日)にあった。そこで語られていた鏡の心身膠着効果が、彼の哲学者としての好奇心に火を点けたのである。この鏡の不可思議な効果は、心身複合体である人間の深い所にある何かと呼応していることは間違いなく、しかもそれは、まさに哲学の得意とする分野である。したがって、この現象を解くことは、ピランデッロの芸術世界をその内部から哲学的に解明する鍵になるはずだ、とティルゲルは直観したのである。こうしてその半年後の1920年8月、彼はトリノのラ・スタンプ紙の文芸欄に寄稿して、その哲学的な解釈を提出した。それが「鏡の劇 Teatro dello specchio」という文芸批評である。

ピランデッロのイメージに富む感覚的な言葉を、明瞭で[・][・][・][・]區別された (distinti) 哲学的概念に翻訳すると、次のようになる。《鏡の劇》が目指しているのは、自分では意識せずに長年生きて来た状況が、突然、無慈悲で恐ろしい赤裸々な姿で本人の前に立ち現われる時、つまり、他人が気付いていたその人の姿に、本人はその時まで気が付かないでいたが、他人がきつと本人も気付いているはずだと思っていたその人の姿に、ついに自分でも気が付いた時、その人の心に深い精神的変貌が生じるが、その精神の変貌をドラマとして見せることである。[Voci: 78-79]

この時代のエリート知識人の多くがそうであるように、ティルゲルもレトリックや韜晦表現を好む哲学者なので、よくよく熟読玩味しないと真意が読み取れないことがままあるのだが、要するにこの文は、ローリが自分自身に抱いていたイメージと、パルマやマンフロニが彼に抱いていたイメージが正反対なので、その両者が鏡を介して接触すると、彼の心に《深い精神的変貌》が生じるということである。では、それはどのような変貌であろうか？ 以下の引用は、上の文からの続きである。

この無意識で盲目の生命から自覚的な生命活動への突然の移行、存在から存在の意識への移行を、フィヒテやヘーゲルの哲学用語で言えば、《即自 essere in sè》から《対自 essere per sè》への移行ということになるが、これは突然の落雷のようなものであり、精神の継続的な展開の暴力的な断絶であり、精神生活を織りなす糸の断裂である。自分の姿を耐え

難しい忠実さで映し出す鏡を前にして、人は自分自身に向かって言う。「これがわたしだ！」だが、わたしがこのように言った時、この「わたしだ」は、すでに過去形の「わたしだったのだ」となって、現在は過去の闇の中に消え、このように話した人は、より高次の生命活動の場に躍り出て、そこから新しい目で世界を眺め、すでに自分とは無縁となった昨日の自我を、もはや自分であるとは認めずに、まるで蛇の抜け殻でもあるかのように、遠くに投げ捨てる。まさにこのために、上で挙げたドイツの偉大な形而上学者たちは、知性と内省と意識の中に、言葉を持たない無意識の存在 [=即自] を否定して、それを過去の影の世界に追放する能力を見たのであり、この能力は、無意識の存在と対立してそれを否定する力であり、存在に対する非存在であり、「否」と言う存在 [=対自] として現われる。ここから新たな高次の生命活動が、突然芽吹いて姿を現わす。無意識の闇の世界に、突然自覚の光が射し込むことによって、内面世界が完全に覆される様を、観客に舞台上で体験させるようにするのは、確かにきわめて困難な課題であるが、これこそは、ルイーゼ・ピランデッロの高邁で強力な才能を試すにふさわしい課題なのだ。[Voci: 79-80]

ご覧のように、ティルゲルは鏡の比喻を、有名なヘーゲル弁証法の契機である《即自》と《対自》の関係で説明しようとしていたのである。つまり、ローリは、それまで言葉のない無意識の闇の世界、いわば昏睡の世界にいたが、そこに精神の息吹である鏡が登場して、《知性と内省と意識》の光が《突然の落雷》のように彼を襲うと、突然内部で火花が発して、自分に目覚めた精神は、《より高次の生命活動の場に躍り出て、そこから新しい目で世界を眺める》のである。

『すべては首尾よく』の主人公の《深い精神的変貌》を、精神の自己展開の論理である弁証法によって解釈するとは、なかなか才気走った見方で、いかにも観念論哲学者らしい着眼点ではある。だが、ここで1つ小さな疑問が生まれる。それは《対自》についての疑問である。ローリが自分自身を他人の目で見下ろすことによって、彼の自閉した夢の世界は完全に崩壊するが、この自己否定である《対自》への移行を、《無意識で盲目の生命から、自覚的な生命活動への突然の移行》と言い切つてよいものだろうか？ 彼の内面世界の崩壊は確かだとしても、その被災跡では、どのような《自覚的な生命活動》が始まったのか？ ローリは、本当に《より高次の生命活動の場に躍り出た》のか？ 筆者には、どうもそうとは思えないのだが、実は言い出しっぺのティルゲル自身も、自分の持ち出したこの弁証法の論理どおりに作者ピランデッロが動いてくれないことに、不満を募らせているようなのである。そこで、この問題については章を改めて、まず彼がピランデッロのドラマの何に感銘を受け、そこからどんな意義を導き出そうとしたのか、について見てみよう。

6. 哲学者の不満

批評家ティルゲルも普通の観客と同じく、まず予断を持たずにドラマの流れに身を任せる。次いで、そこから受けた強い印象や感動について、今度は自分の知性を総動員して分析し、自分なりの評価を書く。だが時には、最初受けた感動を後から冷静に分析してみると、それがいったいどのような価値や意義を持つのか分からない、ということも生じる。その時頭をよぎるのは、もしかしてその感動はどこにも行き着かない、意味のないものだったのではないか、という不安である。

作者はこの喜劇を何とか仕上げることはできたものの、その劇の造作と言ったら、粗雑で、みすぼらしくて、複雑怪奇で、今にも崩れ落ちそうで、仕上げの繊細さもなく、いい加減に組み立てただけで、観客に気に入ってもらおうとか、最後まで席を立たせないようにしようという配慮が一切なく、登場人物は生硬で、無骨で、粗削りのままであるが、例の有名な衝突によって大爆発の音が鳴り響くと、その時突如、登場人物たちに人間性の波がひたひたと押し寄せて、操り人形は、急に血の通った生身の人間となり、彼らの口から、魂を焦がし、心を引き裂く言葉が発せられる。次いで嵐がやんで、波も静まり、ドラマの円環が閉じて、恐ろしいショックに打ちのめされた登場人物 [= ローリ] が、元の場所に戻ると、観客は眼が眩み、頭は茫洋としたまま、劇場から出て行きながら自問する。「結局のところ、このドラマにはどんな意味があるんだろう？」あるいはもっとひどい言い方をすると、「要するに、この馬鹿騒ぎには何か意味があったんだろうか？」 [Voci: 86-87]

この個所は、彼の受けた奇妙な感動の原因が見出せず、そこで作品に向かって散々悪態をついているような趣があって、思わず笑いが込み上げてしまうが、しかしこの滑稽さは、彼の感動が本物であったことの証しである。幻想と現実が衝突した時、確かにそれまで操り人形だった登場人物が、突然生身の人間となって、《魂を焦がし、心を引き裂く言葉》を発する。だが問題は、そのことにどのような普遍的価値が見出せるのかということで、結局ティルゲルは、この作品は哲学的観点から見て失敗作だと断定する。

わたしの考えでは、この興味深い喜劇の真の弱点は、以下にある。ピランデッロは、幻想と現実の対立、個人的な顔とその社会的なイメージの対立を、瞠目するほど執拗な力で感じ取ってはいるが、その対立に普遍的な人間的価値と意義を与えることができなかったという点にある。彼は現実にはありえない、異常で矛盾した状況を無理矢理こしらえ上げて、極端な対立関係を作り出すが、その状況がもたらすカタルシスからは、いかな

る普遍的価値も生じないことに気付いていない。実はこの普遍的価値こそが、正常な現実をこのように大胆に歪めることを正当化し、それに意義と目的を与えてくれる唯一のものなのだが。その結果、われわれは劇の終わった後に、当惑して自問する。「これらすべては普遍的な価値と意義を持っているのか？ それとも作者は、ある種の興味深い事件や、きわめて特殊な心理状況を舞台上で再現するだけでよしとしているのか？」と。

ピランデッロはこの《鏡の劇 Teatro dello specchio》によって、世界と生命活動についてどのような普遍的直観と、どのような一般的な教訓を伝えようとしたのか？ […] 非現実的で複雑怪奇なあらすじが許容されるのは、それが普遍的価値を持つ真理に通じている場合だけである。だが、20年間も信じられないような愚かさの中で生きて来た善良な男と、世間一般の意見との唐突な痛ましい衝突から、どのような普遍的真理が発生するというのか？ [Voci: 84-85]

ティルゲルのすべての不満は、作品の中で弁証法の論理が貫徹していないことにあった。芸術家が、現実にはありえないような、きわめて不自然な状況を作り出し、その中で幻想と現実をできるかぎり接触させないように隔離しておき、緊張が極度に高まった段階で両者を衝突させると、火花が飛び散って、操り人形の中に人間性が甦る。だがそれは、もともと異常だったものが一瞬正常に戻るだけの話ではないか？ 彼が求めるのは、そのようなものではない。彼はピランデッロに、弁証法の論理に従ってどのような芸術を創造すべきなのかを教え諭そうとする。弁証法では、自己と他者に分裂したものが止揚されて、より高度な統一である《総合》(ジンテーゼ)が生まれるが、芸術でもその総合に当たる《普遍的な人間的価値》が生まれなければならない。もしドラマの中でその総合が達成されていないなら、それは芸術家の想像力の欠如のせいであって、その教師である哲学者のせいではない、というわけである。

このティルゲルの要求は、哲学者の哲学者らしい無い物ねだりではなかろうか？ 彼は他の観念論哲学者たちと同様に、弁証法をあらゆる精神の創造活動を司る永遠の運動定式だと確信し、ピランデッロの哲学的なドラマも、この弁証法に則って展開しなければならないと思込んでいる。だから、その期待を満たしてくれないなら、その作品は失敗作であり、芸術家はその失敗経験を乗り越えて、もっと哲学者が満足するような作品を作れと叱咤激励するのである。これでは、老馬ロシナンテに鞭打って、自分の思いどおりに駆けろと命じるドン・キホーテと同じではないか？

では次に、哲学者が満足するような芸術的综合とは、いったいどのようなものか？ 彼はそれについては抽象的にしか述べていないが、それも当然で、芸術作品を創造するのは芸術家の仕事であって、哲学者の仕事ではないからである。だが、哲学者がどのようなものを期待していたのかは、彼の文章からある程度窺うことができる。

偉大なユーモア作家たちの芸術と人生、つまり彼らの理想と現実においては、苦い真実と甘美な幻想が截然と切り離されていることはない。それはちょうど夕暮れ時のように、光と影が互いに浸透し合って、震える命のような混成体をなしているが、次第に影が光に打ち勝って、そのヴェールで事物や存在を包み込むようになると、光の方は空しい愛惜の念や微かな苦悩とともに遠くへと去り、ユーモア作家が微笑や笑顔でその悲しみを隠そうとしても、隠しおせるものではない。ところが、ピランデッロの想像力は、この種の半陰影の世界を拒否する。彼の目は荒々しい光と闇の対立しか見ようとしめない。しかも、彼の偏愛するのは影の世界であり、苦々しい卑俗な現実だけである。彼にとって理想などは、この世に存在しないキマイラ [= 空想上の生物] か、愚かで滑稽な幻にすぎないのだ。
[Voci: 87]

この引用文の前半は、耽美派の文学者ダヌンツィオの散文だと言われても納得してしまうほどに、憂いと憧れに満ちた半陰影の美の世界である。そして、おそらくは——本当におそらくはだが——哲学者のティルゲルも、光と闇の世界を止揚した芸術的総合として、このような優美な半陰影の世界をイメージしていたのではなからうか？ そのことを暗示するように思われるのは、その後半の文である。ティルゲルは、光と闇に引き裂かれたピランデッロの世界は、美しい夢も理想の光も射し込まない、卑しい地上の夜の世界だとして批判している。21世紀のわれわれなら、彼を人間の意識下の暗い世界に降りて行く道を切り開いた芸術家として、無条件で受け入れることができる。だが、地上の彼方にある高貴な《理想 ideale》や《詩 poesia》への憧れを強く抱いていた20世紀初頭の人々の感性にとっては、それが非情で非人間的な狂気と愚弄の世界と映ったとしても、致し方のないことである。おそらくティルゲルは、ピランデッロ劇の持つ哲学的ニュアンスには強い関心を寄せながらも、その芸術——むしろ非芸術？ 反芸術？——の世界には強い嫌悪感を抱いていたのではなからうか？ その証拠には、彼は絶えずピランデッロの《壮大な形而上学的意図》を称えながら、彼の芸術が自分の期待していた芸術的ジンテーゼに至らず、《ありふれた、特殊で、ちっぽけな結論》に終わっていることを批判して、芸術家を哲学者の未熟な弟子のように扱っているのである。以下の2つの引用文の后者は、彼の評論「鏡の劇」の結論部分である。

ありふれた、特殊で、ちっぽけな結論と、ピランデッロが築き上げようとした壮大な形而上学的意図との不釣り合いの中に、最後の不満のルーツがある。その結果、本当に恐るべき爪痕をあらゆるものに数多く残してはいるものの、これらの作品は異常で、症状が亢進し、痙攣した、人工的なドラマとなってしまうのである。[Voci: 86]

これらの劇 [= 『すべては首尾よく』と『前と同じく、前よりもよく』] には《衝突 urto》

はあっても、《ドラマ drama》はなく、展開もない。唐突で残酷な衝突の後、すべてが《前と同じく》、いやむしろ《前よりも悪く》なってしまうている。なぜなら、幻想は翼を折られて地上に横たわり、もはや自分の力で飛び立つことはできず、いかなる理想の光も、この悲しい夜に射し込んで、穢れた卑俗な現実を照らしてはくれないからだ。[Voci: 88]

ピランデッロの芸術に対するティルゲルの不満は、逆に彼自身の知性と感性の限界をはっきりと裏切り示している。前半の文はティルゲルの哲学者としての限界を、後半の文は彼の文学者としての限界を、である。

7. ピランデッロの返答：《普遍的な人間的価値》は奈辺に？

これまでの記述から、ティルゲルはピランデッロの単純な支持者でも、素直な讃美者でも、鷹揚な庇護者でもないことが分かったと思う。彼はピランデッロ芸術を、自分の哲学理念を具象化してくれる《哲学的芸術》として、また自分の芸術理念を具体化するための《新しい演劇》として、利用しようとしたのである。他方、ピランデッロもこの種の危険には早くから気付いていた。たとえば、1920年2月10日に、彼は劇評家シルヴィオ・ダミーコのインタビューに答えて、次のように述べている。

——あなたの新作の『すべては首尾よく』も、あなたがイタリアの演劇界で流行させた皮肉と言争いのジャンルに属しているのですか？

——この作品は《哲学的な劇 *commedia filosofica*》ではなく、《情念の劇 *commedia passionale*》です。それに、これまで多くの人が何度も、わたしが《新しい演劇 *teatro nuovo*》を目指していると言っていますが、それは間違いです。わたしはずっと《自分の劇》を作ってきたし、しかも《自分の劇》しか作れないのですよ。[Interviste: 127]

前章と前々章で紹介したティルゲルの評論「鏡の劇」が1920年8月に発表されて、『すべては首尾よく』と『前と同じく、前よりもよく』についての非常に熱のこもった哲学的解釈と、その解釈に立脚した哲学的不満——芸術的《総合》の欠如——が表明された時、ピランデッロは、それを自分の芸術への好意と連帯心の表明であると同時に、哲学からの不当な干渉だと感じたはずである。だが、この当時、ティルゲルは権威ある批評家の中で彼の味方をしてくれる数少ない1人であり、権威ある哲学者の中では、まず彼以外に支持者は1人もいなかった。したがって、ティルゲルの好意には感謝しながらも、その強引な哲学的解釈については反論しておかなければならない。彼は1921年6月に「ファンタジー [=想像力] の心配事」という記事を新聞に寄稿して、ティルゲルの主張に答えている(この記事は同年に出版される『故マッ

ティア・パスカル』第2版に再録された)。まず彼は、ティルゲルの名前は一切出さずに、優れた論評を書いてくれた批評家に感謝して、次のように切り出している。

わたしは数いる批評家たちの中でも、この批評家の意見を高く買っているが、それにもかかわらず、というよりも、まさにそれゆえに、次のように付け加えておきたい。この批評家も、わたしの作品に否定的な評価を下しているが、その理由は、わたしが自分の物語や登場人物たちに、普遍的な人間的価値や意義を与えることができないと思っているからだ。だから、彼はその評価に苦慮するあまりに、もしかしてわたしが、ある種の興味深い事件や、きわめて特殊な心理状況を舞台で再現するだけでよしとしているのではないかと疑っているほどである。[Avvertenza: 286]

実を言うと、この《普遍的な人間的価値》というのは、ピランデッロにとっての密かな弱点でもあった。と言っても、彼の芸術に《普遍的な人間的価値》が欠けているという意味ではない(もしそうなら、彼の作品が、世界にあまねく広まって読み継がれることはなかったはずだから)。そうではなくて、ティルゲルが指摘した欠点というのは、ピランデッロの芸術が人生を肯定的に捉えて、人間の憧れである美や真理や理想を求めたり、人間の高邁な《普遍的価値》を追求する芸術であることを強調しておかないと、ペシミスティックで、不健全で、反社会的な芸術と見なされてしまうのではないかと、という正当な疑念である(その後ファシストたちも、これと同じ批判をピランデッロに向け、晩年の彼は人々の前で何度も、自分の芸術は人生を肯定するもので、反社会的な芸術ではないと釈明せざるをえなくなるが、この悲しいエピソードについては、別稿で論じることにする。)

では彼は、自分の芸術がどのような《普遍的な人間的価値》を持つと考えていたのか？ 彼の説明の仕方は、彼の劇作品の中で、幕の上がる前にすでに起こっていた事件(antefatto)の内容を説明するテクニックと同じように、最初からあからさまにその経緯を語るのではなく、実に婉曲に、まるで何度も同じ円を描きながら次第にその輪を小さくして行って、その中心に達する前に、その内容を相手に自分で察知させるように仕向けるのである。それでは、彼の次の説明は、われわれにいったい何を察知させようとしているのだろうか？(引用文中の下線は筆者。)

われわれが自分で身に付けた仮面や、他人や残酷な運命によって押し付けられた仮面の息苦しさの中で、あらゆる苦痛を耐え忍んで、力のかぎりその役を演じていると、その仮面の下でわれわれの鬱屈した感情が激しく亢進して、われわれの心を深く傷付けてしまい、ついに反乱を起こして、その仮面を引き剥がして足で踏みつける。

「その時、突然」と、例の批評家は言っている、「登場人物たちの心に人間性の波がひたひ

たと押し寄せて、操り人形は、突如血の通った生身の人間になり、彼らの口から、魂を焦がし、心を引き裂く言葉が発せられる。」

まさにそのとおりだ！ 彼らは仮面の下にある個々人の素顔を露わにしたのだ。仮面のせいで、彼らは自分自身の操り人形とか、他人の操り人形になっていた。その仮面のせいで、彼らは最初生硬で、無骨で、粗削りで、仕上げの繊細さもなく、複雑怪奇で、今にも崩れ落ちそうに見えた。信じられないような、異常で、矛盾した役割の中で、心の自由もなく、外側から強制的に仕組まれたり、作り上げられたりしたすべてのものが必ず最後にはそうなるように、彼らはもう我慢ができなくなって、ついにその仮面を破り捨ててしまうのだ。

だから、もし劇の設定がややこしく見えるとすれば、それは意図的にそうしているのだ。彼らが機械仕掛けに見えるとすれば、それは意図的にそうしているのだ。だが、そのように意図したのは、このわたしではない。その物語自体が、そしてその登場人物自身が、そのように意図したのだ。それは劇を見ればすぐに分かることである。設定のややこしさは、多くの場合、彼らが意図的に仕組んだものであり、彼らがそれを仕組む行為自体が、観客の目にさらされる。たとえばそれは、彼らの仮面に合わせた演技であり、《役割ごっこ》の役の分担であり、他人の前で演じてみたかった人物像や、演じざるをえなかった人物像を演じることであり、他人から見たわれわれの姿を自分で演じることである。もっとも、われわれが何者であったのかは、堪忍袋の緒が切れる時まで、われわれ自身も知らないでいるのだが。また、登場人物たちは、われわれ自身の曖昧で拙い隠喩であり、われわれが自分で作り上げたか、あるいは他人から押し付けられた、しばしば理屈っぽいわれわれ自身の像である。したがって、彼らはまさに機械仕掛けの人形であり、繰り返して言うが、各人が自分で自分の操り人形となっているのである。そして最後に彼らは、この醜い人工物を一気に蹴飛ばして壊してしまう。

わたしは自分のファンタジーア [= 想像力：女性名詞] に対して、本当におめでとうと言ってあげたいと思う。彼女はうまくできるかどうか心配していたが、ついに自分の意図していたとおりに、偽りの姿を現実の欠点として見せるのに成功したからだ。偽りの姿というのは、登場人物たちが自分と自分の人生について作り上げた姿とか、他人から押し付けられた自分の姿のことで、要するに、自分の素顔を露わにするまで、彼らが身に付けていた仮面のことである。[Avvertenza: 287-288]

ピランデッロは、自分の芸術が持つ《普遍的な人間的価値》について、直接答えてはいない。むしろ、ティルゲルを始めとする数多くの批評家たちが一様に、彼の劇の設定は不自然で《ややこしく》、その登場人物も人間でなく操り人形のようにだと批判していることを取り上げて、実はそれこそが作者の意図したことであって、批評家たちの不満の声は、作者の狙いが成

功したことの証しであり、実にめでたいことだ、と逆ねじを食わせている。では、どうして作者は意図的に《ややこしい》状況を設定し、操り人形のような人物を登場させては、彼らにあらゆる苦痛を耐え忍ばせて、彼らに課された役を演じさせようとするのか？ それは、彼らを我慢の限界まで追い込んだ末に、ついにこの非人間的な状況に反逆して、仮面を破り捨てさせるためである。この反逆の瞬間にこそ、ティルゲルも認めているように、《登場人物たちに人間性の波がひたひたと押し寄せて、操り人形は、急に血の通った生身の人間となり、彼らの口から、魂を焦がし、心を引き裂く言葉が発せられる》、つまり生きた人間の真率な声が聞こえて来るのである。非人間的な仮面の奥からようやく発せられる人間らしい叫び声、これがピランデッロのドラマのカタルシスなのである。

したがって、《普遍的な人間的価値》と言っても、ティルゲルとピランデッロでは、まったく違ったものを指していることが分かる。ティルゲルにとって、地上の生活は煉獄に似て、苦しみと苛まれながらも高い希望や憧れがあって、人は《普遍的な価値》の実現に向かって進んで行くものである。だが、ピランデッロにそのような明るい希望はない。地上の生活は息苦しい仮面の地獄であり、この社会で生きて行くには、自分で作り上げた仮面や、他人から押し付けられた仮面を身につけたまま、その仮面の指示する役を演じ続けなければならない。だが、この操り人形の生活に我慢ができず、ついにその非人間的な境遇に反逆して、仮面を引きちぎる時がやって来る。それが人間としての解放の瞬間である。それゆえ、ピランデッロの登場人物たちにも何らかの憧れがあるとすれば、それは操り人形と化した人間の、自由への憧れである。彼らにとって《普遍的な人間的価値》とは、奴隷の状態から脱出して、自由人の尊厳を——たとえそれが儂い一時的なものであったとしても——回復することである。

以上のことから、なぜ彼が《普遍的な人間的価値》についてはっきりと語らなかったのかを、ある程度推測することができる。彼の社会観と人間観は、基本的にネガティブで暗いものであった。社会は巨大な牢獄であり、人間はその中で生きる囚人であった。そのようなペシミスティックな社会観と皮肉な人間観を、社会的地位のある芸術家として、新たな社会建設に駆り出されるファシズム時代の民衆に向かって、堂々と主張できたであろうか？ それよりはむしろ、現代社会の非人間的で屈辱的な仮面の生活が——第3章で述べた『鈴鳴り帽子』のチャンパを思い出してほしい——人間としての誇りを秘めた怒りと、偽りの仮面の破棄に至ることを何度も強調して（下線箇所を見よ、3度だ！）、絶望の中で募る反逆心にこそ《普遍的な人間的価値》、つまりは自由への強い憧れが脈打っていることを、問わず語りに伝えようとしたのではなからうか？

8. 結びに代えて

本論で扱ったのは、ピランデッロとティルゲルの20年近くにわたる波乱に富んだ人間関係

の最初の出会いの時期である。つまり、《鏡の劇》という着想を介しての芸術家と哲学者の幸運な出会いと、不遇だった文学者の独創性を高く評価する権威ある批評家の出現と、その後の演劇革命——『作者を探す6人の登場人物』や『エンリーコ四世』——による国際的な名声の獲得というように、劇作家と批評家のタッグチームは、文化界で圧倒的な成功を収める。この時期はいわば両者の蜜月時代であり、その後もしばらくは親密な連帯関係が続くが、実は最初の出会いの時期にも、文学と哲学の軋轢と相克の種が芽生えていたことは、前章で述べたとおりである。その軋轢の最大の原因がティルゲルの方にあったことも間違いない。彼は実に戦闘的な批評家で、芸術活動を《独創性》があるかどうかで判断し、彼のお眼鏡に適わない芸術家は遠慮なく酷評した。彼にとって、新時代を代表する劇作家は、もちろんピランデッロであり、その真似をして新しい劇の振りをする、老獪な古い劇作家としては、当時著名な劇作家だったロベルト・ブラッコ¹⁾の名前を挙げて、彼をピランデッロのテーマの剽窃者として痛烈に批判した(彼の舌鋒の恐ろしさは、第5章で引用した、ピランデッロの『よく考えろ、ジャコミーノ!』の劇評からも窺えるだろう。その結果、ブラッコは劇作家の筆を折って引退を余儀なくされる)。この新旧の演劇論争は、哲学者が哲学的分析を通じて、同時代の芸術や文化や社会全体を貫く《時代精神》を見通した上で、この時代という巨大な動物に手綱を付け、その背中に乗って、自分の見定めた方向に進ませてやろうという壮大な野心から生じたようである。こうしてティルゲルとピランデッロ、哲学と芸術、《概念による認識》と《直観による認識》の密かな争いは、次第に瘦身で理知的な騎手と、豊かな感情と靈感を持つ悍馬の懸け引きのような様相を呈し始め、騎手は自分の指示に従おうとしない頑固な馬に苛立って鞭を当てるようになり、馬の方も自分の本能のままに行動させてくれない騎手に苛立って、その乗り手を振り落とそうとする…だが、ファシズムの暗雲が次第にイタリア社会を覆い始める中、《芸術》と《哲学》のその後の相克の有り様については、稿を改めて述べることにしたい。

注

- 1) Cfr. *Opere di Annibal Caro* (a cura di S. Jacomuzzi), UTET, 1974.
- 2) 写真の出典は、ALBUM PIRANDELLO, MONDADORI 1992, p.197.
- 3) Anton Giulio Bragaglia の 言葉 [cit. in Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo*, Edizioni Salvatore Sciascia, 1953]
- 4) クローチェの思想の解説書は数多いが、日本人研究者で参照したものの中で、彼の思想一般については、上村忠男『クリオの手鏡——20世紀イタリアの思想家たち』平凡社(1989年)、同『ヘーゲル弁証法とイタリア哲学』月曜社(2012年)が有益であり、クローチェとその時代の関わりについては、倉科岳志『クローチェ』藤原書店(2010年)が詳しく、クローチェとファシズムの関係については、北原敦『イタリア現代史研究』岩波書店(2002年)が明快である。
- 5) cfr. Benedetto Croce, *Problemi*: 28-29: クローチェはここで芸術を永遠の幼子に、哲学を大人に喩えている。《芸術は生動する現実を掴まえているのに、自分ではそのことに気付いていない。だから、本当に掴まえたことにはならないのだ。芸術は知性の概念化作用に邪魔されたりしないので、知性のように誤りに陥ったりはしないのに、自分ではそのことに気付いていない。ここで最初の話に戻っ

て、芸術は人間の最初の純真な認識活動 [= 直観による認識] であるが、まさにその純真さのために、人間の認識欲を完全には満たしてくれないので、精神の理論的活動の最高位に来ることはできない。芸術とは、夢見る認識活動であって、その認識を最終的に完成させるのは、目覚めた認識活動 [= 概念による認識] である。つまり、叙情的内容を持つ直観ではなくて、抽象的な概念であり、幻想ではなくて、知性の判断である。思考活動は、幻想 [= 直観] がなければ存在できないだろう。だが、思考は幻想の上位にあつて、自らの内に幻想を含み (include)、心象を知覚像に変貌させ、夢の世界に明確な区別を持ち込んで、真の現実としての明瞭な輪郭を与えるのである。だが、芸術にそのような真似はできない。人は芸術を熱愛するからと言って、芸術の地位を高くしてやることはできないのだ。それは、幼子を熱愛しているからと言って、その子を大人に変えてやれないのと同じことだ。幼子は幼子として [= 芸術は芸術として!]、大人は大人として [= 哲学は哲学として!] 受け入れるべきなのである。》

- 6) Benedetto Croce, *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel*, in *Saggio sullo Hegel seguito da altri scritti di storia della filosofia*, Laterza, 1967, pp. 53-66 (上村忠男編『ヘーゲル弁証法とイタリア哲学』, pp.130-180) では、哲学と芸術の関係を、上位のものが下位のを《内包 implicazione》する関係だと述べているが、筆者にはどうも言葉遊びのようにはしか思われなことを、ここで付記しておく。
- 7) ピランデッロの思想や芸術観についても、研究書や解説書は膨大にあるが、日本人研究者の業績としては、高田和文「ピランデッロの哲学をめぐって」イタリア学会誌 25 (1977年) が、先駆的な概論として有益であり、菊池正和「ピランデッロの解放——存在の他律性と時間性からの脱却」イタリア学会誌 50 (2000年) は、長編小説 *Uno, nessuno e centomila* (1909-1925) の分析を中心に、ピランデッロの独特な存在論について論じていて興味深い。
- 8) 《逆の知覚》というのは、実はなくもがなの表現で、《最初の印象》と言えはそれで済むはずである。混乱と誤解を避けるために、《逆の知覚》と《逆の感情》を筆者なりに解説すると、老婦人の若作りは真実の姿のパロディーで、老婦人の現実の姿を隠して若い女性に見せようとするものだが、その化けの皮の下から真実の姿がちらりと見えるので、そのグロテスクな印象が嘲笑を生むという意味である。それに対して、《逆の感情》というのは、その老婦人がそのようなグロテスクな格好をするに至った切実な人間的動機を推察すると、最初の滑稽さを笑う気持だけでなく、それと《逆の感情》である深い同情心が生まれて、嘲笑に憐憫の入り混じった皮肉な笑いになるということである。
- 9) Cfr. Adriano Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923, pp. 5-42.
- 10) 斎藤泰弘訳『ゴルドーニ喜劇集』名古屋大学出版会, 2007, pp. 89-90『コーヒー店』作品解説を参照。
- 11) ブラックとピランデッロの関係については、cfr. Pasquale Iacco, *L'intellettuale intransigente: il fascismo e Roberto Bracco*, Giada editori, 1992

文献一覧

【テキスト】

Luigi Pirandello:

Maschere 1 *Maschere nude 1*, Mondadori 1986.

Maschere 2 *Maschere nude 2*, Mondadori 1993.

Avvertenza *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, in *Il fu Mattia Pascal* (a cura di G. Mazzacurati), Einaudi, 1993.

Umorismo (1908) *Umorismo in Saggi e interventi*, Mondadori 2006;

Umorismo (1920) *L'umorismo e altri saggi* (a cura di Enrico Ghidetti), Giunti, 1995.

Interviste *Interviste a Pirandello* (a cura di Ivan Pupo), Rubbettino 2002.

Adriano Tilgher:

Voci *Voci del tempo: profili di letterati e filosofi contemporanei*, Roma, Libreria di Scienze

- e Lettere, 1921.
- Cronache *Tilgher: il problema centrale (Cronache teatrali 1914-1926)* (a cura di Alessandro d'Amico), Edizioni del Teatro Stabile di Genova, 1973.
- Benedetto Croce:
- Saggio *Saggio sullo Hegel seguito da altri scritti di storia della filosofia*, Laterza, 1967: *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel* (上村忠男訳「区別されたものの関連と対立するものの弁証法」, 上村編『ヘーゲル弁証法とイタリア哲学』所収, 月曜社, 2012年)
- Estetica *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, 1965.
- Problemi *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Laterza, 1966.
- Conversazioni *Conversazioni critiche*, serie prima, Laterza 1950.

【参考文献】

- Adriano Tilgher, *Relativismi contemporanei*, Libreria di Scienze e Lettere, 1923.
- Adriano Tilgher, *Studi sul Teatro contemporaneo* (2ed.), Libreria di Scienze e Lettere, 1923.
- Adriano Tilgher, *Lo spaccio del bestione trionfante*, Piero Gobetti Editore, 1925.
- Adriano Tilgher, *Estetica*, Libreria di Scienze e Lettere, 1931-IX.
- Adriano Tilgher, *Pirandello o il dramma di vedersi vivere* (a cura di Pier Francesco Giannangeli), Solfanelli, 2013.
- Leonardo Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo*, Edizioni Salvatore Sciascia, 1953.
- Gaspere Giudice, *Luigi Pirandello*, UTET, 1963.
- Opere di Annibal Caro* (a cura di Jacomuzzi S.), UTET, 1974.
- AA.VV., *Pirandello e la politica* (a cura di Enzo Lauletta), Mursia 1992.
- 上村忠男『クリオの手鏡——20世紀イタリアの思想家たち』平凡社, 1989年
- 上村忠男『ヘーゲル弁証法とイタリア哲学』月曜社, 2012年
- 北原 敦『イタリア現代史研究』岩波書店, 2002年
- 倉科岳志『クローチェ』藤原書店, 2010年
- 高田和文「ピランデッロの哲学をめぐって」イタリア学会誌 25, 1977年
- 菊池正和「ピランデッロの解放——存在の他律性と時間性からの脱却——」イタリア学会誌 50, 2000年

Pirandello versus Tilgher : a conflict between Art and Philosophy on the comedy “All for Best”

Yasuhiro SAITO

Abstract

The opinion leaders and judges of Italian Culture and artistic movements in early years of 20th century were idealist philosophers, of which the central figure was Benedetto Croce. While he criticized bitterly Pirandello's dramas, the very subject of our paper, as impure art stuffed with pseudo-philosophy, Tilgher, his intrepid disciple, supported fervently Pirandello as philosophic dramatist who reflects sharply spiritual situations of the present age. His favorable criticism and proposal of simplified formulas “Theater of mirrors” and “Conflict between Life and Form” as key-words to interpret artistic world of Pirandello, was received warmly by author in person, and concurred to bring his dramas a marvelous success in Italy and in other Western countries. But these formulas tended gradually to confine his creative vitality in iron fence, and he would feel himself as a prisoner and Tilgher as a jailer. Thus in their heart grew mixed feelings of love and hatred: in philosopher pride of benefactor and rage against his traitor, and in dramatist gratitude and antipathy to his benefactor-creditor. The aim of our paper consists in tracing concretely this complex and painful relations between artist and philosopher, from their discussions on Pirandello's play “All for Best” (1920).

Keywords: Pirandello, Croce, Tilgher, Italian theater, Italian idealism