

## ピランデッロとティルゲル

——『新しい劇と古い劇』をめぐる芸術と哲学の相克について

齊 藤 泰 弘

### 要 旨

イタリア演劇界は、第一次大戦を境にして、観客の感性と趣味が大きく変化した。若い哲学者で演劇批評家のアドリアーノ・ティルゲルは、当時イタリアの有名な劇作家であったロベルト・ブラッコの晩年の戯曲『狂人たち I Pazzi』を古臭い劇であり、しかもピランデッロの劇の真似だと言ってこき下ろした。それに対して劇作家のルーチョ・ダンブラがブラッコを擁護して、批評家と激しく論争した。彼らの議論のテーマは、1) 芸術とその時代の間にはどのような関係があって、2) 批評家は芸術創造のためにどのような役割を果たすべきかという問題であった。

この両者の論争は当時の文化界に大きなセンセーションを巻き起こし、ピランデッロも『新しい劇と古い劇』という論文を発表して、この論争に参加した。彼はそこで、芸術創造とその時代の間にはティルゲルの哲学的理論を否定し、芸術創造の秘密は、哲学の抽象的な分析では捉えられないと主張した。こうしてピランデッロとティルゲル——芸術と哲学——の関係は、決定的な対立の局面を迎える。

この論争を通じて、両者は、芸術と哲学の究極的な目的が《生命活動》を捉えることにあるという点では一致したが、両者の捉え方には越え難い違いがあって、ピランデッロは、芸術が《生命》を生きたまま保存するのに対し、哲学による観念的な把握はその《生命》を殺すことになりかねないこと、つまり芸術の豊穡さと観念的思考の不毛さという考えを強く打ち出した。以上の芸術と哲学の間の論争をファシズム到来期という歴史的・社会的コンテクストの中で詳細に跡付けて理解する試みは、これまで誰も行なったことがないので、これが本稿のオリジナルな点とすることができる。

キーワード：ピランデッロ、ティルゲル、ルーチョ・ダンブラ、イタリア演劇、イタリア観念論哲学

### はじめに

20世紀の人類史を振り返って見ると、まずわれわれの眼前に大きく迫って来るのは、第2次世界大戦という異様な山塊の姿である。人類社会に未曾有の殺戮と破壊をもたらしたこの事件は、21世紀の現在にまでその長い影を伸ばし、われわれはいまだにその暗い影から逃れることができない。また、この山の稜線の背後、そのわずか25年の先には、第1次世界大戦の山塊も見えるが、それは前山の悪夢のような姿と比べると、われわれにはむしろ夢の青山のように映る。だが、立つ位置を変えて、その彼方の幸い住む——と人の言う——ベルエポックの国から、祖国のためだと山登りを命じられ、5年の辛苦と厩大な犠牲を払って、ようやく山越

えてきた当時の人々の目には、それは現代人にとっての第2次大戦に勝るとも劣らない、恐怖の山塊と映ったようである。というのは、この峰を分水嶺として、それまで何世紀にもわたって営々と積み重ねられて来たヨーロッパの富と繁栄も、そこから生まれた人類社会の歴史的進歩という幻想も、さらにはそれを下支えた人間中心の価値観も、すべてが一挙に失われて、ヨーロッパ社会は先のまったく見えない混迷の時代に突入するからである。

この《大戦争 la Grande Guerra》——当時の人々はこの未曾有の大惨事に、定冠詞を付け、頭文字を大文字で表記した——がもたらした精神風土の激変は、文学や芸術や音楽などあらゆる文化活動に如実に表われているが、本稿ではその分野をイタリア演劇に限り、かつその時期を大戦後の1922年——ファシストの《ローマ進軍 Marcia su Roma》による政権奪取の年——に絞って、まだ政治的色分けが明確でなかったこの時期の知識人や芸術家が、新聞や雑誌で戦わせた演劇論争を紹介し、「戦後の時代にふさわしい新しい演劇はどうあるべきか」という喫緊の問題について、彼らの抱いていた演劇観や、その進むべき新たな方向性やその展望を、できるだけ具体的に跡付けてみたい。

その最初として、戦前と戦後とでは、観客の感性と趣味が大きく変化したことについて、演劇批評家シルヴィオ・ダミーコの劇評を紹介し、戦前の文化を代表する《市民劇 teatro borghese》が、急速にその魅力を失って、観客には古臭い劇のように感じられ始めた現象について考察する（第1章）。次いで、当時のイタリアを代表する劇作家であったロベルト・ブラッコの晩年の戯曲『狂人たち *I pazzi*』を、古臭い劇と言ってこき下ろした、哲学者で批評家のアドリアーノ・ティルゲルと（第2章）、それに反発して彼を擁護した小説家で劇作家のルーチョ・ダンブラとの、3度にわたる激しい論戦を紹介し、芸術とその時代の間にはどのような関係があって、批評家は芸術創造のためにどのような役割を果たすべきかという問題について、両者の根本的な見解の違いを浮き彫りにする（第3～5章）。

この両者の激しい論争は当時の文化界に大きなセンセーションを巻き起こし、その後さまざま知識人が賛否の意見を表明することになるが、その中には、新しい劇の象徴に祭り上げられたピランデッロもいた。彼はこの年の7月に『新しい劇と古い劇』というテーマで講演を行ない（活字での発表は、翌年1月）、芸術創造とその時代の関係についてはティルゲルの哲学的理論を——きわめて慇懃にはあるが——全面的に否定し、芸術創造の秘密は、哲学の観念体系や抽象的な分析では捉えられないことを、いくつかの具体例を挙げて説いた（第6章）。それに対してティルゲルは、すぐさま同じ雑誌の次号に反論を載せて（『古臭い劇と古い劇』）、自説の正しさを強調するとともに、芸術家の哲学的無知を嘲笑し、こうしてピランデッロとティルゲル——芸術と哲学——の緊張を孕んだ関係は、この最初で最後の正面衝突から、一挙に決定的な不和と対立の局面を迎えることになる（第7章）。この両者の論争の過程で、ピランデッロ自身の芸術観がどのようなものかが、具体的に明らかになり、芸術と哲学の究極的な目的は、いずれも《生命活動 *vita*》<sup>1)</sup>を捉えることにあるとしても、両者の捉え方には越え難

い違いがあつて、芸術は《生命》を生きたまま保存するのに対し、哲学による観念的な把握はその《生命》を殺すことになりかねないこと、つまり芸術の豊穡さと観念的思考の不毛さという考えがはっきりと打ち出される。この芸術と哲学の根本的違いと両者の相克の有様を、詳細に跡付けて理解すること、これが本稿の最大の目的である。

(この衝突以後、ピランデッロは言うべきことを言ってしまったこともあつて、挑発に応えずに沈黙を守るが、ティルゲルの方は、哲学の優位と有効性を否定されたことに我慢がならず、その後は一転してピランデッロの作品を批判と軽蔑の対象にした。そのために彼が用いた論法は、「ピランデッロが不幸にも自分の哲学理論を受け入れたために、彼の芸術的創造力が哲学に縛られてしまい、マンネリ化した《ピランデリズム》となつて、新たな芸術的發展も(ましてや新たな哲学的發展も)見出せない袋小路に陥つた」というものであつた [Tilgher 2: 91-92]。これはいわば芸術活動に哲学の呪いの網をかけることであり、こうしてティルゲルは、ピランデッロにとっての《カステルヴェトロ》(=芸術活動を見張る獄卒としての芸術理論)になろうとするのであるが、この後段の話については別稿で論じることにする。)

## 1. シルヴィオ・ダミーコの証言

大戦争後に生じた人々の演劇に対する趣味や感性の密かな変化に気付いて、そのことをはっきりと口に出して言ったのは、演劇批評家のシルヴィオ・ダミーコ(1887-1955)である。彼は1921年11月にローマで『悲しい愛 *Tristi amori*』を観劇した。これは1887年にジュゼッペ・ジャコーザ(1847-1906)が発表した市民劇の代表作である。このジャンルの劇は、イタリア統一と近代社会建設の主体となつた《市民階級 *borghesia*》のイデオロギーを体現していて、市民階級の勤勉さと健全な家庭中心主義を賞揚し、旧貴族階級の無為と背徳の生活を批判するものであつた。そのあらすじをかいつまんで説明すると、市民階級の中年の弁護士ジュリオは、若い妻エンマとの間に幼い娘ジェンマ [=宝ちゃん] をもうけている。彼の法律事務所で働く見習いの青年ファブリツィオは、零落したエツトレ伯爵の子息であるが、貴族ぶつたところがないどころか、父親のふしだらな生活とその借金の穴埋めのために、身を粉にして働く真面目な青年である。夫のジュリオはそのまるで隠修士のような質素な暮らし振りに感心して、友人たちにも彼を鼻息にしてくれるよう依頼するような、町の頼もしい有力者である。ところが実は、ファブリツィオと若い妻のエンマは、夫の目を盗んで密会を重ねる、相思相愛の仲だったのである。そしてついに2人の関係が夫にバレる時がやってくる(この場面が、このドラマの最大の見せ場である)。心根の優しい夫は妻に裏切られ、目を掛けた青年に恩を仇で返されたことに激怒しながらも、自分と娘が家を留守にしている間に、2人が駆け落ちして町を出て行けるように、お膳立てをしてやる。さて、エンマが家から出て行こうとしたまさにその時、娘ジェンマの人形を見つけて、恋人に向かって呟く。「娘は戻って来る時に、私が家に

いると信じているのよ…」。それを聞いたファブリツィオは、エンマの本心が奈辺にあるかを察して、「それでは家に残ったら…」と言うと、彼女もそれに頷いたので、彼は悄然と1人で立ち去る。するとちょうど折よく、そこに夫のジュリオと娘のジェンマが帰宅して、この悲しいドラマは、夫の次のような科白で幕となる。

ジュリオ：[……] お前は出て行かなかったのかね…。それはよかった。子供がいるからな！ わしがお前を許さないことは分かっているだろう。記憶というのは消し去ることのできないものだ。わしはてっきりお前が出て行くものとばかり思い込んでいた。だから、お前を邪魔しようとは思わなかった！ だが、これでわしは自分の役割をもっと立派に果たすことができるだろう。それは、娘のジェンマに幸せな身分を保証してやることだ。もしいつの日か、金持ちになったなら、たぶん娘は、わしのようにすべての時間を仕事に捧げないで済むような男と結婚できるかもしれん。そうすれば、神のみぞ知るだが…娘はお前と違って、貞淑な妻のままでいられるかもしれん…。わしらは1つの有益な事業に向かって突き進む2人の同志なのだ。一生そうなのだ！ この労苦に終わりはない…。死に物狂いで前に進んで行けだけだ。さあ、ジェンマを呼びなさい。そして、食事の準備ができたなら、わしも呼んでおくれ。わしは事務所に行く。わしの居場所はあそこだ！ [彼は事務所の方に歩いて退場する。エンマはじっと動かず、立ち尽くす間に幕が下りる。] [Giacosa: 96]

このドラマの女主人公エンマは、フローベールの小説『ボヴァリー夫人』のエンマといくつかの点で重なり合うが、その最後の運命は大きく異なる。イタリアのエンマは、悲劇的な結末に突き進むことなく、悲しい愛を諦めて、家庭と娘の将来のために協力して働く《同志 associati》となる。市民階級が、このような家庭崩壊を偽善の仮面を取り繕いながら、何とか社会の制度を維持して行こうとする悲しい努力が、戦前の健全な市民社会を支える礎だったのである。

では、大戦争を生き延びた戦後のイタリア人は、この市民劇に何を感じたのか？ シルヴィオ・ダミーコは、1921年11月5日の劇評で次のように述べている。

[タッリ劇団の上演は見事であったが]、われわれは奇妙なことに気が付いた。そのことだけは、どうしてもここで告白しておきたい！ この『悲しい愛』は、われわれ批評家全員が傑作だと認めており、確かに市民劇というジャンルの最も典型的で完璧な傑作として、歴史に名を残すものである。だが、われわれにはこの作品が、数年前まで思っていたのとは違ったものを感じられた。つまり、戦争の始まる少し前に、この同ジアルジェンティーナ劇場で、別の有名な役者の演技で観た時よりも、新鮮さも魅力もはるかに色褪せ

て見えたのである。

観客はまだこの劇を真面目におとなしく観ていたが、彼らの内にもこの軽い幻滅の感覚が広がっていることが見て取れた。それは2つの原因から生じているように思われる。その1つは、最近の演劇界も、最近の芸術界一般も、たぶん批評界もそうなのだが、すべてのものが、自然主義的な市民劇の作者たちとは、ますます異なった方向へとわれわれを向かわせていることが挙げられる。『悲しい愛』は、自然らしさと均整を備えた完璧な作品であり、全体への賢明な配慮のもとでドラマが進行するが、われわれの目にはあまりに無味乾燥で、あえて言えばみすばらしい現実のように見え出したのである。この作品の写実的な忠実さは、詩的な忠実さというよりも、写真の忠実さのように感じられた。つまり、生真面目ではあるが深みがなく、素朴なのはよいとして、同時に貧相なものに感じられたのである。

[……] もう1つの理由は、役者たちはほぼ全員が立派に演じてはいたが、彼らは現代の役者であったことを忘れてはならない。つまり、彼らの精神は、彼らの演じた劇の精神からすでに遠い所にいるのだ。昨晚観た『悲しい愛』は、まだ古典のように古くはないが、現代の作品でもなく、われわれにとっては（この作品の見事な構成には、心から感嘆していることだけは、忘れてほしくないが）、率直に言って古臭く見えたのである。[……] だから、これはもはや《われわれのもの》とは感じられないのだ。[D'Amico: I, 692-3]

演劇の分野で——つまり映画もテレビもネットもなかった時代に、あらゆる階層の人々が集う最大の娯楽場であった劇場において——このような市民劇離れが起きたのはどうしてだろうか？ それは言うまでもなく、戦争の大惨禍を契機にして、市民劇の体現する社会建設というイデオロギーの偽善性が強く感じられたからであろう。そして、その偽善を暴く劇として登場したのが、いわゆる《グロテスク劇》と呼ばれる一連の反自然主義的な作品で、ピランデッロの作品もその系列に属しているのである。

## 2. ティルゲルのブラッコ批判

アドリアーノ・ティルゲル（1887-1941）は、新ヘーゲル学派の観念論から出発した哲学者であるが、一世代前のクローチェやジェンティーレのようなアカデミックな道は歩まず、社会の動向に敏感なジャーナリストの道を選んだ。彼の基本的スタンスは、大戦後の混迷を深めるヨーロッパ世界を、シュペングラーのように壮大な文明の没落の相のもとで眺め、その終末期の混沌の中でどのような暗い力が拮抗し合っており、その中からどのような新しい未知の世界が生まれて来るのかを探ろうと、いわば海図のない暗い嵐の海に乗り出す冒険家のようなものであった。彼は新時代の新しい精神動向を探る格好の手段として芸術活動、とりわけ演劇を選

んだが、彼はいかにも大戦直後に登場した新人らしく、それまでの劇評家とはまったく異質な、きわめて戦闘的な批評家であった。つまり、自分が古いと感じた劇については、前章のダミーコよりはるかに手厳しい批判を加え、オリジナリティーのない作品に対しては、無慈悲なほど不寛容な態度を取った。

先ほどのダミーコの市民劇批判は、マルコ・プラーガ（1862-1929）——この当時、エレオノーラ・ドゥーゼ主演で『出口なし *Porta chiusa*』を公演していた市民劇の巨匠——との議論を巻き起こしたが、その論争が手打ちで終わった半年後の1922年6月8日、驚天動地の事件が勃発する。前述の気鋭の劇評家ティルゲルが、プラーガと並んで当時のイタリア演劇界を代表するロベルト・ブラッコ（1862-1943）の最新作『狂人たち *I pazzi*』を、古い劇の典型だときき下ろしただけでなく、新時代の旗手ピランデッロのテーマをパクった作品だと言って非難したのである。これは本当にイタリア文化界を揺るがすスキャンダルの爆弾であった。ここでは先ず、そのあらすじをティルゲルの要約によって紹介し、次いで彼自身の作品分析と評価を述べることにする。

そのあらすじは以下のとおり。精神病院の院長フランチェスコは博愛心に溢れた医者であるが、妻のアニエーゼを熱愛するあまりに、彼女のあらゆる行動を疑って、嫉妬で妻を苦しめた結果、アニエーゼはもはや耐えられずに家から出て行ってしまう。1人になって落ち込んだ彼を見かねた、友人のウルリーコ（彼もかつて異常な嫉妬に苦しめられた入院患者だった）は、彼を助けてやろうと、自分の愛人で売春婦のソーニャ・ザロウスカの所に連れて行く。彼の言葉によれば《この地上に彼女以上に墮落した女性はいない》ので、フランチェスコの動物的本能を解放してやりさえすれば、自分と同じように妄執から解放されるはずだと考えたのである。ところが、ソーニャはフランチェスコから、卑しい動物的な欲望とは無縁の、慈愛に満ちた高貴な言葉を聞いて、心の闇に光が射し込み、それまで眠っていた魂が目覚める。精神の覚醒した彼女は、売春宿から逃げ出して、フランチェスコが院長を務める病院に移り住み、《そこでサナギが蝶に変身する》。他方、彼女を失ったウルリーコも、彼女への人間的な愛に目覚めて、院長に彼女を説得して退院させてくれるようにと依頼し、院長のフランチェスコも彼女に病院を出てウルリーコと一緒にいるようにと、院長の権限で申し渡すのだが、彼女は病院に居させてほしいと必死に泣いて頼み込む。ウルリーコは、彼女の目覚めた魂がフランチェスコのものであることを悟り、フランチェスコの方も、自分が彼女を愛していることに気付くのを密かに恐れて、あえて彼女を自分から遠ざけようとしたのである。だが《実を言うと、ソーニャのフランチェスコに対する感情は、愛情というよりも、熱烈な、ほとんど神秘的な [= 霊的な] 感謝の念であるように、わたしには思われる》。ところが、そこに現われたのは、妻のアニエーゼである。彼女はフランチェスコの子を身籠ったことを知って、彼の許に戻って来たのだが、ソーニャは彼女と初めて出会ったにもかかわらず、《喜びと感動で我を忘れて》彼女を迎え、フランチェスコとアニエーゼを仲直りさせるために、自分から病院を去る決心をす

る。こうして最終幕では、ソーニャとフランチェスコの2人が、自分たちの愛を犠牲にした浄化の苦しみに酔い、それを見たウルリーコも、ソーニャとの愛に絶望して、その場から逃げ去り（自殺して？）幕となる。[Tilgher 1: 177-178]

これがティルゲルの要約であるが、彼はこのドラマの核心となるソーニャという人物像について、次のように分析する。

この作品は、今では利用され過ぎて擦り切れてしまった、どうしようもなく古くて時代遅れの図式に基づいて作られている。ヒロインのソーニャ・ザロウスカは、その名前からして、今から半世紀前に『罪と罰』でラスコーリニコフが、その前にひれ伏した売春婦ソーニャの直系の末裔である。[……] われわれ近代人の感性は、ロシア女性のソーニャの孫娘であるアブルツツォ女、ミーラ・ディ・コドラ [= 『イオーリオの娘』のヒロイン] なら、まだ受け入れてやることができる。なぜなら、詩人ダヌンツィオは、彼女を現実離れた古めかしい夢と魔法の世界に置いたからだ。だが、ソーニャ・ザロウスカについては、われわれの世界で生きる現実の登場人物になりたいという、彼女のささやかな願いを叶えてやることはできない。ドストエフスキーが今から50年前にソーニャを創造したのとまったく同じ美的関連の体系の中で、今日、ソーニャ・ザロウスカを受け入れてくれと要求することは、われわれ1922年の人間に、1860年代の祖父たちの衣服を着て登場してくれと言うのに等しいからである。[Tilgher 1: 178-179]

ドストエフスキーの『罪と罰』を取り上げて、このタイプの人物をもはや時代遅れで、1922年の社会で生かしてやることはできないと断言するとは、まことに大胆不敵な批評家で、見ていて慄然とするが（だが、彼の意見にも当たっている点があるのではないかと思うが）、しかし、ブラッコの作品に慣れ親しんでいる観客なら、むしろソーニャよりもフランチェスコの方に焦点を当てて、このドラマを眺めたのではないかと思う。つまり、博愛主義者の医師フランチェスコの、超自我にコントロールされた公平無私な意識世界と、リビドーに支配された潜在意識の世界の間での、無言の葛藤を描いた《沈黙の劇》（=わざと表現をしないことによって、逆に観客にその表現したい内容を伝えようとするドラマ）としてである<sup>2)</sup>。だが確かにティルゲルの主張するように、ブラッコ自身がウルリーコを動物的な本能主義者、フランチェスコを精神的な観念論者として対置させ [Bracco: 26]、その両者の間でソーニャが動物的段階（売春婦）から、精神性に目覚めた霊的段階へと上昇し、宗教性を帯びた愛と犠牲による浄化（聖女）に至るという図式を持ち込んでいるのであるから、ソーニャに関する限りは、ドストエフスキーの女性像の模倣だと言われても仕方がない。

だが、このような哲学的観点から眺めてしまうと、もはやティルゲルの独壇場である。彼は『狂人たち』という劇の題名が、上で要約した主要モチーフとは無関係なのに、なぜそのよう

な名前にしたのかについて、実に穿った見方をする。以下は上の引用文からの続きである。

だから、このドラマは古くて時代遅れなのだ。しかもブラッコは、そのことをはっきりと感じていたので、それに現代風の装いをさせて、われわれの近代的感性に合うようにしようと、作品のあちこちに何つまみかのピランデリズムを置いたのだ。この作品の序文で、彼はこのドラマを構想したアイデアは、次のような答の得られない2つの疑問にあると述べている。《人間という動物にあっては、賢明さがどこで終り、どこから狂気が始まるのか？ このわれわれの世界では、どのような人が狂人で、どのような人が賢人なのか？》このような問題は、わたしが命名して、その後いくらかの認知度を得たように思われる《新しい劇 *nuovo teatro*》の中心課題であり、ピランデッロやアンドレーエフの演劇の課題なのである。[Tilgher 1: 179]

こうしてティルゲルは、無慈悲なとどめの一撃を下す。

結論。わたしが大きな危惧を抱いているのは、かつて何十年か前にイブセンの身に生じたことが、今日、ピランデッロの身にも起きるのではないか、ということである。つまり、論じるべき課題が自分の内から湧き出して来ない場合には、それを他所から借りて来ても無駄なのに、ブラッコは、ピランデッロの課題をまるで自分自身の課題でもあるかのようにひけらかして、ピランデッロに向かって先輩風を吹かせて威張るのではないか、ということだ。[Tilgher 1: 181]

実に意地悪くて無慈悲な一撃である。ティルゲルは《新しい劇》の作家たちの頼もしい擁護者を自認して、ブラッコを《古い劇》の代表に仕立て上げただけでなく、ピランデッロの《新しい劇》の密かな剽窃者だと決めつけて弾劾したのである。このショッキングな事件は、大戦直後のイタリア文化界に実に大きな反響を巻き起こした。

### 3. ティルゲルとルーチョ・ダンブラの論争（第1ラウンド）

最初に正面切って激しくティルゲルに噛み付いたのは、ブラッコやピランデッロの若い友人で、当時売れっ子の小説家で、劇作家で、無声映画の作家という、マルチ才能を誇るフランス文学者のルーチョ・ダンブラ<sup>3)</sup>であった。彼は《裕福な家庭——彼の父親は公共事業省の総局長だった——に生まれ、よい夫であり、よい父親であり、蠅1匹殺せない》(D'Ambra: 9-10) ような繊細で上品な市民階層の出身であったが、ティルゲルの酷評(『イル・モンド』紙、6月8日号)に激怒して、日刊紙『エポカ』の6月13日号に「『狂人たち』について」という



反駁文を載せた<sup>4)</sup>。彼はまず尊敬する先輩劇作家ブラッコの廉直さを強く擁護した。《ブラッコは、誰かさんに先輩風を吹かせて威張るような人ではないし、誰かさんの真似をして嬉しがるような人でもない。》次いで彼は反撃に出る。まず《ゴールドーニからブラッコまで、あらゆる劇作家をこき下ろしてばかりいると、ついには裁判所の中はがらんどんで、檻の中はもぬけの殻、裁判官と警察官だけが暇を持って余してウロウロしているような事態にはならないだろうか。彼のように、何でも反対という極左派のような頑な態度を取るなら、イタリアの演劇伝統を築き上げるという愛国的目標に棹さすことにはならないか。》そして最後に《このような見直しをして、このようなこき下ろしをするのは、絶対に過つことのない判断基準を持っているからに相違ないが、それはいったいどのような基準かね》と、皮肉たっぷりに尋ねている。[Tilgher 1: 185]

これに対してティルゲルは、直ちにその返事を書き（『イル・モンド』紙、6月14日号）、ダンブラの質問の順序を逆にして、まず①批評する判断基準は何か、次いで②批評家の果たすべき役割は何か、そして③自分が厳しい批評をする理由はなぜか、について答えている<sup>5)</sup>。先ず第1点の、作品を判断する基準については、まずその前提となる芸術家とその時代の関係について、次のように考察する。

あらゆる時代とあらゆる年代には、その時々のもので中心的な芸術的課題があつて、才能ある芸術家はそれを解決して来た。彼は創造することによって、つまり、その芸術的総合（ジンテーゼ）を作り出すことによって、その課題を解決するのだが、それは彼の世界のさまざまな要素の間に打ち立てた関係の体系を作り上げ、それによって《美的な有機体 organismo estetico》<sup>6)</sup>を作り出すのである。[……]

わたしが作品を判断する基準は、その作品が現在の生きた課題を——課題というのは、われわれの時代の課題であり、われわれの《人生 vita》の課題であり、われわれの父親たちの知らなかった課題のことだが——それを解決しているか、あるいは少なくとも解決しようと努力しているかどうか、それとも、古い図式に則っただけの作品で、少なくともその大筋では、すでに乗り越えられたか解決された課題を繰り返しているだけのものか、ということである。[Tilgher 1: 186]

次に、批評家の果たすべき役割については、

批評家に求められる第1の義務は、その時代の新しいオリジナルな課題が何であるかについて明確な考えを持つこと、次いで検討を求められた本物の芸術作品や自称芸術作品の中で、その課題を解決したか、あるいは解決しようと努力しているものと、怠惰にも古い体系の上に寝そべて、古い視点から世界を眺めているだけの作品とを、明確に区別する

ことである。世界危機が思想界の基盤を文字どおり覆してしまった現代のような時代にあっては、この新旧の区別は、ますます喫緊の必要事である。[Tilgher 1: 187]

最後に、なぜ自分の批評は過激なのかについての自己弁護が来る。

わたしが自分に課している役割は、一般大衆と劇作家の趣味を革新し、彼らを新しい道に導き、彼らが現代の新しい課題を意識してそれと接するのに寄与することであり、まさにその1点に尽きる。革新しようとする者に向かっては、「既存のものに敬意を払うことから始めよ」などと要求することはできない。革新するには革新者の勇氣と気質が必要なのだ。そして、このような不幸な性格を持つ者は、一般に少々不寛容な心を持っているものである。既存のものに敬意を払って優しく接しようとする者には、革新することなど、とても無理だろう。[Tilgher 1: 189]

これまでの議論からはっきりと分かるように、ティルゲルは伝統的な批評家ではない。彼は《大戦争》によって伝統的な価値観が破壊された廃墟の中から思索活動を始めた哲学者であり、《特攻隊員 arditi》のような勇ましい気質の若者であり（彼自身は、戦場に赴いたことはなかったが）、戦前の価値観が失われたことを逆に奇貨として、それまでの古い世界を打ち壊して、まったく新しい世界を創造しようとする革命家であった。そのために彼は、新しい時代の課題を芸術家たちに指し示して、その課題に向かって創作活動をするようにと彼らを叱咤激励する、まさに特攻隊の司令官のような批評家であった。このようなティルゲルの言動を眺めると、彼がいったいどのような人に似ているのか、筆者にはすぐに思い浮かぶものがある。それは1919年3月にミラノのサンセポルクロ広場に結集した初期のファシストたち——《特攻隊員 arditi》上がり、アナーキスト系組合活動家、未来派芸術家など、極右と極左の混成体で (Extremes meet!)、建設するためにはまず古い世界を破壊をしなければ、という行動主義の一点で繋がっている革命家や冒険家たちの姿——である。ティルゲルは、周知のように、後にクローチェの『反ファシスト知識人宣言』(1924)に署名してファシズムと敵対し、ムッソリーニ政府から言論を封じられたまま、失意のうちに世を去るが、彼の革命家的な思想や気質や言動を考えると、ピランデッロなどよりはるかに行動主義的だった彼が、どうしてファシズムに賛同しなかったのか、筆者にはいまだに理解ができないのである。

#### 4. ティルゲルとルーチョ・ダンブラの論争（第2ラウンド）

両者の論争の第2回戦。それは翌々日のダンブラの反撃から始まる（『エポカ』6月16日号）。彼はまず《あらゆる時代にはその時代特有の中心的課題があって、才能ある芸術家はその課題

を解決して来た》というティルゲルの第1の返答について、では過去にはどのような課題が存在したのか、具体的に教えてくれと要求する。《さまざまな時代の中心的課題というのは、いったいどのような課題だったのか？ そして、どのような才能ある芸術家が、その課題を具体的に解決したのか？ たとえば、モリエールの精神的課題というのは、いったいどのようなもので、彼は誰からそれを受け継ぎ、誰にそれを引き継いだのか？》[Tilgher 1: 195]

第2番目の返答、つまり批評家の役割については、《ティルゲルによれば、真に批評家にふさわしい批評家とは、自分の考えた課題を劇作家たちに課して、その課題を取り上げなかった劇作家や、解決できなかった劇作家を落第させ、それ以外の劇作家を褒めて合格させるような批評家だということになる。要するに、ティルゲルの批評家というのは、生徒に宿題を出して、頑張って答を出して来いと申し渡す学校の先生のようなものではないのか？》[Tilgher 1: 195]

では、もし芸術家が先生から宿題を課される生徒のようなものでないとすれば、ダンブラはどのような者を芸術家と考えているのか、それを見ておこう。

現代の芸術家とは、20年前の作品を紋切り型に繰り返すような人でなく、自分の時代の中に新しいものを探して、それを古いものに付け加える人であり…新しい目と、若々しい目と、とりわけ詩人の目を持って、現代人の感性や生活や情熱の中に、不易なものを見出す人のことであるが、ちなみに現代人とは、あらゆる時代の人々プラスわれわれのことを指す。[Tilgher 1: 196]

現代人とは《あらゆる時代の人々》に《われわれ》を加えた合計であり、芸術家とは《古いもの》を破壊せずに、そこに《新しいもの》を付け加える者である、というダンブラの、思わず微笑まれるほど穏健な芸術観は、明らかにリソルジメントの継承発展主義であり、前章でも触れたように、漸進的な改良によって、イタリアの演劇伝統を築き上げようという愛国的意図を持っている。ダンブラとティルゲル、この両者はともに同じ市民階級の出身なのに、保守と革新、穏健と過激、戦前的な漸進主義と戦後の革命主義の両極端に分かれ、しかも穏和（で無害）なダンブラの方は、ファシズム政権にへつらわれて、名誉あるイタリア学士院(Accademia d'Italia) 会員にまで登り詰め、《インテリやくざ》のティルゲルは、逆にファシズムから睨まれて、志半ばでこの世を去ることになるとは、まことに人の心も運命も分からないものである。

閑話休題。さて、上で述べたダンブラの皮肉で辛辣な質問に対して、ティルゲルは直ちにその翌日の新聞で返答している（『イル・モンド』6月17日号）。まず《過去の時代の中心的な課題というのは具体的に何で、その時代の芸術家はそれをどう解決したか》という歴史的問題

については、ひとまず次のような言い訳で言い逃れをする。すなわち、このような問題について、ギリシア悲劇から現代までの歴大な演劇史を、わずか一晩でひねり出すのは不可能なので、《今のところは、その一般的な理念に限って議論をする方が重要であり、かつ有益だろう》。こうして彼は、直ちに現代の演劇事情に話を持って行く。

ブラッコヤ、ブッティヤ、プラーガヤ、ジャコーザたちの古い劇について、わたしはその功績を認めないわけではないし、その当時は尊敬すべき役割を果たしたことも否定しない。功績や役割と言っても、《芸術的》と言うよりは《文化的》な功績や役割ではあったが。それはどういうことかと言うと、これらの作家たちが自分の功績として誇れるのは、表現を達成した作品の数——あけすけに言えば、芸術作品として成功した数——のことではなく、当時イタリアで勃興しつつあった市民階級という新たな現実を、舞台に載せようとしたという意味であるが、この企てのおかげで市民劇は、その頃イタリアでまだ人気のあったロマン主義歴史劇からの正真正銘の進歩を——進歩とは言っても、《芸術的》進歩ではなく《文化的》進歩のことだが——遂げることができたのである。だが、市民劇はその役割を終えたのに、まだ消え去ろうとせず、いまだに命長らえて、現在でも舞台を占領し続けている。わたしが全力をあげて市民劇を駆逐しようと戦っているのは、まさにこのためである。[Tilgher 1: 193]

ティルゲルは彼らを、リソルジメント期のロマン主義歴史劇——マンゾーニ、ペッリコ、マレンゴ、コッサなどの詩劇——を一掃して、新時代にふさわしい口語散文による市民劇を確立した劇作家として、その功績を賞賛しているように見えるが、実は彼ら全員を等しく落第させている。なぜなら、彼らの功績は《文化的》功績であって《芸術的》功績ではない——つまり、芸術的にはほとんど価値がない——のだから、その《尊敬すべき役割》を終えたなら、さっさと劇場から消えて、ピランデッロのような新しい劇に舞台を譲るべきだと言っているからである。このような主張の内に、哲学的な《新しい劇》に対する哲学者の偏愛を見出すのは容易だが、筆者はむしろ《古い劇》が持つ政治的イデオロギーに対する、ティルゲルの密かな嫌悪を見るべきではないかと思っている。彼は、戦前の自由と理性に基づいた社会発展イデオロギーを嫌悪して、反理性的で行動主義的な革命思想に共鳴する戦後世代の思想家だったからである（彼のブルジョワ思想嫌悪は、ファシストたちの心情や気質と大いに重なり合うものである。）

第2点の、時代的課題をめぐる批評家と劇作家の関係——それは宿題を出す教師と生徒のような関係なのかどうか——について、ティルゲルは前回よりもかなり後退して、批評家が先生であることは否定し、時代的な課題は基本的には劇作家が自分で解決すべきものだが、しかし批評家も同じ課題を心に抱いているので、まだ自己表現を見出していない若い作家を助けてやることができる、と同時代を生きる批評家として芸術創造への共同参画を主張する。

先生が生徒に出す宿題は、生徒の内面にとっては外部の異質なものだが、批評家が劇作家に出したり課したりする課題は、劇作家の内面にとって異質なものではない。その課題は《生命活動 vita》そのものが、劇作家と批評家の両者に対して課すものだからである。つまり、《生命活動》自身が、両者の中であって、その課題を自分自身に課すのだ。だから、劇作家は、批評家はその課題を定式化して教えてくれるまで、口を開けて待っている必要はない。もしその人が本物の劇作家であるなら、自分でそれを定式化できるからだ。だが、自分探しをしている若い劇作家が、自分の内でうごめいているが、混乱して表現に到達していないものを明瞭に把握するために、深く鋭い省察力を持つ批評家から、貴重な手助けをしてもらうことは当然ありうる。[……]

課題というのは、時代の要請であり、産みの苦しみであり、心の苦しみであり、古い世界が溶解して行く焦りと、新しい世界を創造したいという焦りのことである。だから、その課題の特定は、その方向や傾向の特定という意味に解釈すべきである。さらに言うまでもないことだが、その課題を正確に特定することは、それを解決したと言うのと同じことであり、その課題を正しく立てた天才だけが、それを解決できるのである。課題を正しく立てることは——繰り返すが、それは課題を解決するのと同じことを意味するが——それは、それまで無数の劇作家たちの努力によって準備されて来たものだが、彼らの課題の立て方は部分的にしか正しくなかったため、その解決も部分的にしか正しくなかったのである。[Tilgher 1: 198] (下線は筆者)

ティルゲルは、ここで微妙な譲歩の内容を抽象的に語っているので、少し解説が必要である。劇作家も批評家も同じ時代の《生命活動》に参加しているので、その時代の課題を、漠然とした《産みの苦しみ travaglio》や《心の苦しみ tormento》や《焦り ansia》のようなものとして感じているが、《その課題の特定は、その方向や傾向の特定という意味に解釈すべきである》 [= その所在不明の苦しみ (= 課題) が何であるかの特定は、その苦しみが何を表現したかという、その動きの方向や傾向から見極めるしかない]。多くの芸術家はその課題を解決しようと努めて来たが、課題の立て方が部分的にしか正しくなかったために、その解決も部分的にしか正しくなかった。そして最後に天才芸術家が現われて、《課題を正しく立てること》によって、その課題を完璧に解決する。というのは、《課題を正しく立てること》は、ちょうど正しい質問が正しい答をぴたりと指し示すように、その課題を解決することと同義だからである。(抽象的で曖昧な下線部の意味については、他に何の補足説明もされていないので、いちおう筆者が解釈しておいたが、その意味するところは、次章での、いかにも観念論哲学者らしいティルゲルの説明の中で、もう少し明らかになるはずである。)

## 5. ティルゲルとルーチョ・ダンブラの論争（第3ラウンド）

この頃になると、2人ともブラッコのことなど完全に忘れてしまい、相手をやり込めようと必死である。そして、両者の争点はずいぶん1点に絞られる。前章の終りで触れた《課題は特定できるのか否か?》という問題である。ルーチョ・ダンブラは、ティルゲルの勇ましい第1返答（批評家が課題を特定し、それを劇作家に与える）と、そこから少し後退したような第2返答（その課題の解決 [= 芸術的総合としての創造] は、最終的には芸術家に任される）の曖昧さを突いて、本当に《批評家はその時代の課題を特定できるのかできないのか?》明確に答えよ、と迫る。（『エポカ』6月20日号）。

最初、君は《批評家が芸術家に明確な課題を与える》（第1の返答）と言いながら、次には《芸術的課題は、現代の《生命活動》の中に潜む、新しい世界を創造したいという焦りとまったく同じものであるから、芸術家たちにその解決のフリーハンドを与える》（第2返答）と言っているが、要するにこの課題は、批評家が特定できるものなのか、それともできないものなのか? [Tilgher 1: 204]

もしその課題が特定できるものなら、それは君の個人的で私的な課題であることになって、他の批評家たちが出す個人的で私的な課題とまったく同等の価値しかない。とすれば、それはまさに学校の先生が生徒に出す宿題と同じもので、先生の頭の中にはすでにその数学問題の答があるように、君の頭の中にはすでにその答があるわけだ。もしそうなら、親愛なるティルゲル君、君がその劇を書いて、君がその傑作を作ってくれよ。きっとその作品は、君を《君の時代》の真の最高の表現者にしてくれるだろう。——だが、いいかね、もしその課題が特定できないものなら、君はそれを規定することも、特定することも、確定することも、さらには他人に教えてやることもできないのであるから、そんなことは芸術家の自発的な創造力に任せておくべきなのだよ。[Tilgher 1: 202]

こうして、ダンブラは最終的な結論を下す。

批評とは解説するものであって、未来を予見したり準備したりするものではない。  
[Tilgher 1: 207]

ダンブラの軽妙な皮肉に満ちた物言いは、ついに野蛮な敵を窮地に追い込んだかに見えた。だが、ここからがティルゲルの真骨頂で、形勢が不利と見た彼は、ついにそれまでの劇評家の衣を脱ぎ捨てて、自分の真の正体を現わし、猛反撃に転じる（『イル・モンド』6月22日号）。その正体とは、芸術や文学や科学などあらゆる学問の上に君臨し、すべての知的分野と芸術的

分野を下に見て、そのすべての分野の総元締であると自認し、世人にもそう認めさせようとする哲学者のことである。この時代の観念論哲学者たちの傲慢さは、まさにダンブラが揶揄したように、生徒に課題を与えては、ダメ出しをする学校の先生とまったく変わるところがなかった。

ティルゲルは、課題が特定できるものか否かというディレンマ（それができるなら、「宿題を出す先生かね」と皮肉られ、できないなら、「素人は口を出すな」と叱られる）を回避するために、《課題は特定できるものであると同時に、特定できないものである》という禅問答のような答を出すのだが、その前に、彼は誰しも日常的に経験したことのある心理現象を例に取って、その機微を説明しているのだから、簡単に紹介しておこう。それは、表現すべき適切な言葉を知っていたはずなのに、それが出て来ない時の焦りの気持のことである。周囲の人が助け舟を出して、さまざまな言葉を挙げてくれるが、そのすべてが隔靴搔痒で心にぴったりと来ず、ついにはイライラが高じて「あれだよ、あれ！」と口走ってしまう時の、あの「あれ」の出て来ないもどかしさである。彼はこの心理的からくりを例に挙げて、次のような哲学的説明をする。

この例は、わたしの抱いている《生命活動》と芸術的表現の課題がどのようなものかを理解してもらうのに役立つと思う。それは有と無の弁証法的総合であり、《特定できるもの》と《特定できないもの》の総合だということである。それは、まだ解決を見出していない課題であるという意味で《特定できないもの》であるが、その解決を求めている《渴望 drang》や《生の飛躍 slancio vitale》であるという意味で、きわめて明確に《特定できるもの》なのだ。だから、この現在の課題は過去のさまざまな課題とは、はっきりと区別できるものである。さらに言えば、それは静的な意味での特定ではなくて、動的な意味での特定であり、物としての特定ではなくて、傾向、運動、方向としての特定である。したがって、それはまさに傾向や運動であるゆえに、その到達地点が特定できないことと矛盾なく両立するのだ。[Tilgher 1: 201-202]

前章の引用文中の唐突で舌足らずな言葉（「その課題の特定は、その方向や傾向の特定という意味に解釈すべきである」）は、この引用文の説明でようやく具体的に理解できるように思う。課題の到達点や解決は《特定できないもの》だが、解決を求める渴望の運動方向や生の飛躍は《特定できる》のであるから、課題というのは、《特定できないもの》と《特定できるもの》の弁証法的総合としての創造行為だということになる。この発見はよほどティルゲルの気に入ったと見えて、彼はさらに4度も同じ内容のことを、熱を込めて説明しているが、紙幅の関係もあるので、ここではその1例だけを引用しておく。

わたしが例のディレンマから逃れられるのは、課題とは《特定できるもの》であると同時に《特定できないもの》でもある、と言えるからだ。それは《特定できないもの》が自らの《特定》へと向かう過程であり、《生命活動》が形へと向かう過程である。それは運動としては《特定できる》が、予定された目標としては《特定できない》。それゆえ、それは自由であると同時に拘束なのだ。ルーチョ・ダンブラ君には、この奥義が理解できるだろうか。[Tilgher 1: 202-203]

こうして彼は、現代の芸術的課題の検討から、哲学的課題の冥想へと駆け上がって、より高い所から、時代を動かして行く精神の流れを俯瞰するに至る。

あらゆる近代思想は、結局のところ、永遠の生成である《生命活動》や精神の概念を推敲しようとする巨大な努力に他ならない。それは、存在であると同時に、たちまち非存在になるものとして、また永遠に続く自己形成の運動と自己確立の運動として、また表現へと向かう非-表現として、また苦しみながら形に到達しようともがく《生命活動》としての精神である。一言で言うなら、それは各時代がその解決を模索している課題のことであり、その課題がいったん解決に達すると、そこから再び新たな課題が沸き起こって、それが無限に続いて行くのである。[Tilgher 1: 202]

ありていに言って、このような精神の自己展開としての弁証法、つまり、《生命活動》ないし精神が、自己の内に含む矛盾を止揚しながら、より高次の総合（ジンテーゼ）の段階に進んで行くというダイナミックな（しかし何となく超論理的に見える）論法は、観念論の苦手な文学研究者には、どうも牽強付会の詭弁のようには見えぬのである。次章以下で述べるピランデッロも、芸術作品の生命を哲学の冷たくて抽象的な論理で切り刻むことの野蛮さと、それによって作品の生命を失ってしまう危険性を説いているが、ティルゲルを始めとして、芸術に関心を持つ当時の哲学者のほとんどが、新ヘーゲル派の学徒であったから、多勢に無勢、芸術界での彼らの声の大きさと押しの強さには、ひ弱な芸術家など抗いようもなかった。

だが、人の短所ばかりあげつらって、その優れた長所を見逃してはならない。この章を終えるに当たって、ティルゲルは、大戦後のイタリアでの批評家の晴らすべき役割をどのように考えていたのかを見ておこう。

ルーチョ・ダンブラはわたしに反論して、批評とは解説するものであって、未来を予見したり準備したりするものではないと主張する。それでは、わたしは答えよう。時おり文学界や演劇界に闖入して来る、いわゆる《芸術運動》とは、行動する批評、生命の脈動する批評、古いものを一掃して、新しい時代の要請に応え、新しい世界の到来を予見して、



それを準備するものでなくして、いったい何なのか、と。たとえば未来派は、表面的には芸術運動だが、実際には批評運動ではないのか？ 詩の分野ではほとんど不毛だったが、批評的にはきわめて重要な運動であった。なぜなら、未来派は古い詩の世界を破壊して、新しい世界を告げ知らせ、その到来を準備したからである。ルーチョ・ダンブラにとって批評家は、一日の仕事が終わって人々がねぐらに就く、夕暮れ時に翼を広げるミネルバのフクロウであるが、わたしにとっての批評家は、風に乗って翼を広げ、水平線の彼方に立ちのぼる嵐の雲を告げ知らせるカモメなのだ。[Tilgher I: 207]

風に乗って翼を広げ、嵐の到来を告げ知らせる海鳥<sup>うみどり</sup>——そのカモメにわが身を喩えるとは、何と見えの切り方の上手な批評家であろうか。そして、思想的には彼の立場に近い（彼自身はそのことを認めていないが）未来派運動の本質について、これほど正鵠を射た言葉で語った人を、筆者はいまだに知らない。このようにティルゲルは、知性が重要な役割を果たす分野では、実に快刀乱麻を断つような非凡な批評家であった。そして、新旧文化の端境期にある大戦直後のイタリアでは、未来派と同様に、古い世界を破壊して、新しい世界の到来を準備する《行動する批評》が求められていたのである。（だが、この鋭敏な批評家は《水平線の彼方に立ちのぼる嵐の雲》を、誰よりも早く予見したが<sup>7)</sup>、その嵐の本質を本当に見抜いていたのかどうかについては即断できないので、これは今後の課題としておく。）

## 6. ピランデッロの芸術観

ここからようやく、渦中の人ピランデッロの登場となる。ティルゲルとルーチョ・ダンブラの新旧劇論争は、彼自身の芸術のあり方に直接関わる問題なので、彼は両者の議論の行方を注意深く見守りながら、自分の芸術についての省察を重ねていたようである。そして、この論争（6月8日～22日）の終わった翌月の7月27日、彼は満を持したように、ヴェネツィアのリドのホテルで『新しい劇と古い劇』と題する講演を行ない、自分自身の創作経験に基づいて、きわめて具体的に自分の芸術観や、時代と芸術の関係について語った（彼は抽象的でややこしい論理を振り回す作家とされているが、むしろ自分が素直に感じたり考えたりしたことを、できるだけ具体的かつ正確に伝えようとする誠実さを持っており、それが『ウモリズモ』を始めとする彼の芸術論の優れた特徴となっている）。まず新しい劇作品は、現代の新しい精神の息吹を体現している必要があるのかどうかについて、彼はユーモアを交えて次のように自問自答する。

劇のテーマの《新しさ》という条件を満たせば、到達した表現という芸術的価値を劇作品に認めることができるのか否か？ この《新しさ》というのは、劇の内容が、現代社会

のあらゆる分野——政治、科学、哲学、芸術を含むすべての分野——を活気付けている、これまでの知的価値を見直して新たな価値を作り上げようとする、ある特定の精神と合致しているという意味だが、この新時代の精神と合致した劇やドラマが、新しい劇なのだろうか？ 喩えて言うなら、挽いた小麦粉をこの《新しさ》という篩に掛けて、そこから精選粉である生きた芸術作品をふるい分け、残り滓<sup>かす</sup>のふすま、つまり新時代の精神を持たない劇やドラマは、ごみ扱いで、救われる希望はまったくないのか？ とくちと考えてみよう。もしそれが本当なら、批評家は、劇作家たちの創作活動の後追いをしてその解説をしたりせずに、ある程度の確実さを持って劇作家たちの創作活動を先導できるようになるだろうか？ そして、批評家はすべての劇作家たちを、とりわけまだ自分の表現を模索している若い劇作家たちに大きな恩恵をもたらしながら、彼ら全員をその特定された課題の方へと導くことができるようになるだろうか？ そして、この特定された課題以外の所では、新しい生きた作品を作る希望がまったくないのだろうか？ もしそれが本当なら、批評家には何が何でもその課題を教えてくれるようにとお願いしなければならない。だが、たぶん批評家は次のように答えるだろう。その課題を提示すること、つまり、それを特定することは、その課題を解く [= 芸術作品として表現する] のと同じことで、したがってそれは課題そのものをなくすることであるから、それは批評家の仕事ではなくて、作家たちの仕事なのだ、と。[Pirandello SI: 1160-1161]

ピランデッロは批評家ティルゲルの主張を、最初は劇作家の1人として熱烈に歓迎するふりをし、次いで、事の真相が次第に明らかになるにつれて、次第にその希望が落胆に変わるという演技をして、読者を楽しませてくれる。そして最後に、彼は批評家の主張を一挙に引っくり返す。

芸術における《新しさ》とは、あらゆる作品創造に必要な数多くの価値の1つに過ぎない。何らかの特定できない課題が、それ自体で外の世界に存在しているかのように考えて、抽象的な議論でそれを肯定したり否定したりして、そこから《新しいもの》を特定したりする必要はないのだ。開かれた精神、創造者の精神は、確かに課題を見つけるのだが、それは——ここが大事な点だが——自分で探求しないでもその課題に直面しているのであり、たぶん抽象的な哲学用語でそれを認識したりもせず、研究などをしないでも、それを解決してしまうのだ。なぜなら、これらの課題が時代に属しているというのは誤りであって、創造的な精神は、その課題を時代から手に入れるのではないからだ。

もし本当に創造的な精神であれば、その課題は、時代の中に不明瞭なものとか、特定できないものとして存在しているのではなく、その精神の中であって、その活発な精神自体の不明瞭な点や特定できない点として存在しているのだ。精神は、それをまさに自分の生

来のものとして、心の苦しみとして、自らの内に持っているものであり、したがってそれを芸術で表現することによって、それから解放されるのである。[……]

さて、考えてほしいのだが、自分の時代に意味や価値を与えることができる人、つまり、個人の《人生》のあれこれの時期に役立つような特殊な意味や価値ではなくて、すべての人が常にそこに自分の居場所を見つけられるような普遍的な意味や価値を与えることのできる人とは、絶対的な公平無私の心で意味や価値を築くことのできる人でなくて誰だろうか？ だから彼の声は、それを聞く人の心に、自分自身の声のように響くのである。[……] だから、そのような人は、自分自身とすべての人の《人生》を創造する人であり、有機的で包括的な《人生》のヴィジョンを作り出すことのできる人であり、自分の純粋で完全な精神をくまなく表現できるような人である。このような人は詩人であり、創作者であり、創造者である。[……]

時代の課題などというものは、創造者には存在しない。その課題は、創造者などよりずっと偉い先生方 [= 哲学者] にとっては存在する。彼らは時代から啓示を受けて、人々にその啓示を告げ知らせるが、それは自分の精神の中に本物の創造的な性質を持っていないからだ。だから確かにこれらの人々は、時代から課題を受け取るのだが、その課題というのは、実は創造的精神を持つ者がその時代の中に置いたものなのである。[Pirandello SE: 1161-1162]

これがティルゲルにとってどれほど強烈な打撃だったか、想像してほしい。ピランデッロは、《特定できない課題が、それ自体で外の世界に存在する》かのように考えて、抽象的な議論を展開する哲学を、現実を踏まえない不毛な学問として否定する。むしろ課題というのは創造的な精神に内在しているもので、芸術家はそれを芸術によって表現して、時代の中に置くのだが、哲学者たちはそれを取り上げて、時代の課題として論じているに過ぎない。要するに彼らは創造的な精神を持たない不毛な知識人なのだ、というわけである。時代精神が芸術家にもたらす影響を否定しただけでなく、両者の関係を逆転して、芸術家の個人的な課題こそが、その時代に影響を与えて、新たな時代を作り出す、つまり、哲学者でなく芸術家こそが、《生》に普遍的な意味と価値を与える人である、と主張したことは、ティルゲルの猛烈な反発を招くことになるが、それは次章の課題である。

さて、この講演の中で最も貴重な証言だと思うのは、ピランデッロが自分の芸術観を語っている個所である。彼は哲学で扱う課題と、芸術で表現される課題の大きな違いに触れて、まず、哲学で扱う課題は、その概念的性質、つまり《生命活動》の具体性を捨象した抽象的な性質のために、明晰に分析され、きれいに解体されて、曖昧なものは一切残らない。もしそこで失われてしまうものがあるとすれば、それはその課題が持っていた生命だけである。

だが、新しい芸術作品の中で表現された課題の場合は、そのようなことにはならない。それは《人生》の課題として定着されたまま残り、常にその状態で残り続けるだろう。芸術で扱う課題が他の学問分野の課題に還元できないことは、それが上演によって初めて表現されるものだからだ。たとえばハムレットの「生きるか死ぬか」のことを考えてみよう。この課題をハムレットの口から取り上げて、しかもその言葉からハムレットの情熱を取り去って、哲学用語で彼の課題を概念化してみるがいい。そうすれば、君は批評の光に照らして、好きなだけ分析していじくり回すことができるだろう。だが、その《人生》の課題は、生きた表現として、彼の人生で進行中の苦しみの上演として、その元の場所に、つまりハムレットの唇に残しておいてやるべきなのだ。そうすれば、「生きるか死ぬか」という問題は、永遠に解けないままであり続けるだろう。だがそれは、ハムレットの精神、つまり、《人生》の特定の瞬間を生きる一個人の精神にとってだけでなく、その《生命活動》の形を眺めて、それを生きる——これが芸術というものだ——すべての精神にとって、解けないまま残るのである。この形の中にある課題は、すべての人にとっての《人生》の課題であり、将来とも常にそうあり続けるだろう。だから、その課題は形によって、その表現によって生きるのである。

このような状態で生きられるのは、その表現が完全に達成されているからである。

《人生》の課題は、完全な表現に達した形によって、生きたまま、そのままの状態、つまり、流動的で不分明な《生》の状態のままで、時間と空間から完全に切り離されて、形の中に閉じ込められて、永遠にその形の中に定着されるが、その形は腐敗することがないので、その課題はまるで防腐処理を施されたかのように、ほぼ生きたままの状態で保存されるのである。

どれほど時間が過ぎた後でも、人類は、その課題が未解決のままであるのに、平静な心でそれを追体験することができる。それは、人類が美的な観想の段階に身を置くことができたからであり、確かにそれは《人生》の課題だと感じながらも、同時にそれを美しいと言うのだ。[Pirandello SI: 1164]

生命を生きたまま永遠の形に閉じ込めて表現すること、これがピランデッロの芸術である。このきわめて具体的で即物的な芸術観は、ちょっと見ると、ゲーテの『ファウスト』の一挿話を思い起こさせる。ファウストの弟子の錬金術師ワグナーが、フラスコの中で合成に成功した小さな生命体（ホムンクルス）の話である。20世紀の近代主義者ピランデッロから、このような錬金術や魔術の妖しい世界を連想するのは、見当違いだと思われるかもしれないが、おそらくはそれほど的外れてはいない。ピランデッロには、生命が持つ神秘に対する深い思いがたえずあったからである。つまり、生命活動には生来神秘が備わっていて、ドラマの登場人物たちは、その神秘の世界から、芸術家の想像力の中に自力で生まれ出て来るのであって、芸術

家が自分の頭だけで勝手に作り出せるものではない、という思いである [Pirandello SI: 1163] そのよい例となるのは『作者を探す6人の登場人物』(1921)であろう。原作者から芸術的な仕上げを拒否されて、やむなく新たな作者を探しに劇場にやって来た登場人物たちの、実に必死な、しかも何となく滑稽な訴えを見よ。

父親：[……] わしらに命を与えて生み出してくれた作者は、その後、わしらを芸術の世界に入れてくれることができなかつたか、あるいはそうしてやろうという気にならなかつたんです。座長さん、これは正真正銘の犯罪ですよ。だって、生きた登場人物としてこの世に生まれる幸運を得た者は、死をあざ笑うことだってできるんですからね。彼はけっして死なないのです！ 人は死ぬし、作者だって死にます。作者は創造の道具に過ぎませんからね。でも、創造されたものは、けっして死なないんですよ！ そして、永遠に生きるには、法外な才能も、奇跡を起こす必要もないのです。サンチョ・パンサって、どんな人間でした？ ドン・アッボンディオだって、どんな人間でした？ でも、あんな連中でも永遠に生きています。なぜなら、彼らは、豊饒な子宮に出会うという幸運に恵まれた、生命の種だったからですよ。つまり、彼らを養い育てて、永遠の命を与えてくれる想像力に出会ったのです！ [Pirandello, MN 2: 683]

ピランデッロの作品は、流れ移ろう《生命活動》を不朽の形の中に閉じ込めて表現するものであるから、《その生命活動の形を眺めて、それを生きる——それが芸術というもの》であるのに、批評家たちは、たまたまその中で述べられている哲学論議にだけ目を向けて、その概念的あらすじを再構成しては称賛したり、その論理的矛盾を見つけては文句を言ったりする。このような芸術作品の見方は誤りであり、その批判も的外れである。ピランデッロは同時代の批評家たちの誤解を、次のように嘆いている。

知的体系の中で概念によって表明された哲学的課題と、不朽の形の創造である芸術の上演によって直接的に表現された《人生》の課題との間には、絶対的な違いがあるが、今はそのことに触れないでおくとして、今日の現代作品についての批評は、たまたまその作品の中で表現されている知的議論について、その上演による表現という大事な問題を徹底して論じようとせずに、多くの場合、その知的議論だけにこだわって、その芸術作品の概念的あらすじばかりを追いかけて、その論理的矛盾を見つけ出そうとしている。これはわたしと、わたしの作品に起ったことである。だが、概念的あらすじというのは、せいぜい創造するための切っ掛けか、創造のための刺激に過ぎず、したがって、創造された作品の評価においては——作品はそれ自体で評価されるべきものであるから——何の評価の対象にもならないし、またなるべきでもない。概念的あらすじというのは、せいぜいのところ、

略図か骨格に過ぎないのであって、そのようなものは表現による作品の肉付けの過程で、直ちにその内部に組み込まれて、完全に吸収されてしまうものなのだ。だから、この点から見ても、概念的あらずしが美的評価の対象になることはない。普段は正しい見方、つまり芸術的表現という正しい見方から批評しようと心掛けている人でも、これほどの外れな批評をするのを、これまでわたしは見たことがない。とりわけこのようなことが起こるのは、彼らが初めて表現される新しい題材と対面した時のことである。[Pirandello SI: 1166]

この引用文の末尾の《普段は正しい見方をしているのに、これほどの外れな批評をする人》というのは、明らかにティルゲルを指している。彼はピランデッロの劇作品の価値をいち早く認めて、彼を《新しい劇》の旗手に仕立ててくれた恩人だが、同時に彼の作品の中に新時代が孕む哲学的な課題とその解決の企てばかりを読み取ろうとし、さらに批評家として彼の芸術活動まで指導しようという越権行為に走るの、ピランデッロにとっては何とも痛し痒しの、ありがたい迷惑な存在だったのである。彼はシルヴィオ・ダミーコのインタビュー（『アイデア・ナツィオナーレ』紙、1920年2月10日号）で、次のように自分の本心を吐露している。《わたしの作品は、哲学的な劇ではなく情念の劇です。それにこれまで多くの人が何度も、わたしが新しい劇を目指していると言っていますが、それは間違いなのです。わたしはずっと自分の劇を作って来たし、しかも自分の劇しか作れないのですよ。》[Pupo: 127] このインタビューからは、中年過ぎて突然有名になった劇作家の、はにかみながらほやく表情が思い浮かんで来て、つい筆者まで苦笑してしまいそうになる。

## 7. ティルゲルの反撃

前章でピランデッロは、有名なハムレットの悩みを例に出して、芸術による《生命活動》の表現と、哲学によるその究明の違いを見事に説明したが、これは芸術作品を哲学で解釈することが、いかに誤っているかを教え諭そうとしたものである。だがそれは、芸術の目利きを自認する者に向かって、目の見えない素人呼ばわりするのと同じことであるから、ピランデッロが相手を傷付けまいと遠慮しながら言った分だけ、ますますティルゲルの屈辱は大きくなったはずである。だが、ダメージを受けた時に、慌てて反撃するのは逆の結果を招くもの、むしろ自重して反撃の機会を待つ方が利口だし、しかもそれはすぐにやって来る。ピランデッロは先ほどの話に続いて、独創的な《生》のヴィジョンを持つ作品ほど、同時代人には受け入れられず、その時代のファッション・リーダーたちから《下手な書き手》として蔑まれると語り、その典型例としてゴルドーニを挙げる。

かつてはゴルドーニもそうだった。今日のわれわれにとって彼の作品は、想像しうるかぎり最も単純で、親しみやすい劇の代名詞になっており、彼のスタイルは実に純粹で、現実的に即して、彼の登場人物は、まさに彼の生きた時代からそっくりそのまま連れて来たように思える。だが、そのようなゴルドーニでさえも、彼の時代には認められなかった。どれほど多くの人が彼を批判したことか！ 皆がすぐに「書き方が下手だ」と言った。[……] だが、書き方が下手なのは、新しい《人生》のヴィジョンを提示するには、どうしても万人の好む表現とは不調和な表現にならざるをえなかったからだ。この時代の表現法は、すでに細部に至るまで彫琢されて、明瞭で美しい書式になっていたから、わずかな才能と熱意さえあれば、誰でもそれに則って典雅な文章が書けた。それなのにあの不器用なゴルドーニは…というわけである。[Pirandello SI: 1167-1168]

クローチュエを始めとする観念論の美学者たちは、ゴルドーニの芸術について、まるで写真のような夢のない写実主義で、個性もオリジナリティーも感じられないと酷評することが多かった<sup>8)</sup>。そして、ティルゲルも同じくゴルドーニ嫌いであることは、その劇評からもよく知られていたもので、ピランデッロはわざと(?) 彼をダンテに比肩する巨匠と持ち上げて、その卓越した芸術的価値を称賛したわけである。これに対して、ティルゲルはどうやり返したか？ 敵もさる者で、鋭い知性を誇る彼は、同時代人から《下手な書き手》と憐れまれたゴルドーニというのは、実は《頭でっかち cerebrale》な作家ピランデッロ自身の隠れ蓑で、本当は彼が自分の欠点を正当化しようとしているのだと直観した。そこで彼は、ゴルドーニなどそっちのけで、その後ろに隠れているはずのピランデッロに向かって、皮肉の矢を射掛ける。まさにどっちもどっちの戦いである。

ピランデッロが言うには、独創的な《生》のヴィジョンは、本当は下手に書かれているのではなく、怠惰な人々が作ったその時代の上手な書き方のお手本集から外れているために、最初見ると下手に見えるだけであって、時間が経つにつれて、その新しい表現方法が根付いて来ると、以前は欠点と見えていたものが、その真の姿、つまり上手な書き方の不可欠な特徴であったことが明らかになる、というわけだ。この彼の意見は疑問の余地なく正しい。だが、ピランデッロはここで、自分の身に生じたことを一般法則にまで拡大解釈しているので、この法則が、彼の望みどおりに、すべての独創的なヴィジョンに当て嵌まるわけではない、ということだけは言うておかねばならない。というのは、フランチェスコ・ペトラルカがソネットで表現した《生》のヴィジョンは独創的であったが、同時代人にも直ちにその真の姿が、つまりそれが上手な書き方であることが理解された、ということ否定する者は誰もいないはずだからだ。[Tilgher 1: 273]

わたしは芸術家を、弁証法的総合の創造者、新しい関係や関連の発見者、新しい体系や

イメージの《有機体 organismi》<sup>9)</sup>の発明者と考えているので、深い霧や暗い闇の中で最初に何かを見出したり、見分け始めたりした人は、たとえ曖昧に見ただけだとしても、その偉大なものの最初の発見者となるが、それと同様に、最初に新たなイメージを発見した作家は、たとえ混乱した不正確なことを書いたとしても、わたしは躊躇せずに、その人をきわめて偉大な芸術家として認めてやるつもりだ。[Tilgher 1: 274]

この文の後半部には、何と辛辣な皮肉が詰め込まれていることか。だが、この拙い逐語訳ではその本当の辛辣さが伝わって来ないので、もう少し分かりやすくパラフレーズすると、「新大陸を発見することは、どんな冒険家にとっても困難なので、たとえそのぼんやりした姿を霧や暗闇の中で見分けることができただけでも、その第一発見者の栄誉が与えられるべきである。それと同様に、独創的な《生》のヴィジョンを発見することは、どんな芸術家にとっても困難なので、たとえ混乱した不正確なことを書いて、同時代人から《書くのが下手》な作家だと笑われようとも、その人はそのヴィジョンの第一発見者であるから、わたしとしては《きわめて偉大な芸術家 *artisti grandissimi*》 [= 強烈な皮肉! ] という称号を与えてやるつもりだ。だから、ピランデッロ君、君は哲学的に見て、混乱して不正確なことを書く作家であることは否定しようがないのだから、『わたしは書くのが下手な作家と誤解されているが、本当は書くのが上手な芸術家なのだ』などと弁解せずに、率直に自分の欠点を認めるべきだ。君はあの偉大なペトルルカには及びも付かないんだからね」と、実に皮肉たっぷりに揶揄しているのである。

ティルゲルの追い打ちはさらに続く。今度はピランデッロが、ダンテを例に挙げて語った、芸術家と時代の関係についてである。彼はここでもピランデッロが、精神どうしの《伝達不能性》と芸術家の《孤独》という自分自身のペシミスティックな思想を正当化するために、ダンテを利用したのだと考えている。それが本当かどうか、まずピランデッロの文章から見てみよう。

完璧な表現に達したあらゆるもの、創造された世界、独特なもの、唯一無二のものは、古くなることも新しくなることもありえない。それはただ単に《それであるところのもの *quello che è*》であり、永遠にそれ自体であり続けるが、まさにこの《唯一性 *unicità*》のために、当然のことながら、次のような結果が生じる。第1はその無理解であり、第2はたえず付き纏う恐ろしい孤独である。この孤独というのは、独自の存在であろうと欲して、まさにそのように表現された作品に付きものの孤独である。この独自性という理由だけでも、その作品は——実際にそうであるように——不可知なものになりがちである。だから、それを不可知のままにしておかないためには、各人がそれを理解しようと努め、自分なりの解釈や理解でよいから、その作品を自分自身のものにして、その独自の状態から外に出してやる必要がある。



詩の中にいるダンテがどのような存在であったのか、本当は謎のままだ！ ダンテという存在は、まるで自然と同じ存在になっているようだ。だから、彼が本当にどのような存在であったのかを知るには、われわれは自分自身から外に出るしかないが、そのようなことは不可能なので、人はそれぞれ自分なりの仕方で、自分の能力に応じて、彼を理解している。彼はその神々しい孤独の中で、じっと1人で立ち尽くしているが、それにもかかわらず、あらゆる時代の人々が彼を自分のものにして、あらゆる時代の人々が、彼の比類のない声に自分なりの仕方で共振して、木霊を返しているのだ。[Pirandello SI: 1169-1170]

実はここでピランデッロは、非常にデリケートな内容のことを話しているので、誤解のないように、少し説明を加えておきたい。他人からインスピレーションを受けたり、他人の作品を模倣したような作品でなく、無から創造された新しい芸術作品——彼はこれを《原罪の汚れないに生まれた作品》[Pirandello SI: 1160]と見事な比喻で呼んでいる——は、すべて唯一無二の存在で、すべてが独自のかつ具体的なものである。だからわれわれは、その作品の形による表現を知ってはいいても、その奥にある（はずの）芸術家の精神やその創造の神秘を直接的に知ることはできない。われわれは常にその形による表現という具体的なものを通してのみ、その作品の中身を味わっているだけだ。詩聖ダンテは《その神々しい孤独》の中に1人で立っており、その狷介な表情の内部に秘められているものを、われわれは真に知ることはできないが、あらゆる時代の人々が、彼の作品に親炙して、自分なりの仕方で彼の声に共鳴して、木霊を返しているのである。

このピランデッロの考えは、精神どうしの相互理解が不可能だという悲観論の主張ではないことに注意されたい。彼によれば、芸術創造の内奥にあるはずの秘密 [= 作者の精神] を確実に知ることはできない。その証拠には、芸術作品の評価は、時代によっても、人によってもたえず大きく変わるからである。したがって、芸術作品を理解するということは、言語による知的で精神的な理解——美しい言葉で言えば、作者との精神的交流——のようなものではなく、その作品から密かに響いて来る振動に、読者や観者の心が共振し共鳴するという、むしろ物理的で身体的な理解のことなのだと断言しているのである。とすると、この芸術の《理解》という表現は、むしろ芸術の《享受》と言い換えた方がよいのではないかとすると、その芸術理解の原点にあるのは、むしろ音楽や絵画を鑑賞する時の、言語を介さない直接的な芸術体験のことではないのか？（ピランデッロは自分でも絵筆を取る画家であり、近代音楽派の作曲家マリピエロとは親友の仲であった。）それゆえ、彼は誰にとっても当たり前の、とても単純なことを述べているに過ぎないことになる。しかし、一般的に言うのだが、このような単純な真実ほど、本当に理解するのは難しいものなのである。

さて、ここでティルゲルに戻ろう。彼は上のピランデッロの考察を踏まえて、次のように述べる。

わたしとピランデッロの意見の対立が、修復できないほどに深いのは、創造者である芸術家とその時代の関係についてである。この点に関する彼の考えを、わたしなりに理解したことが間違っていなかったとすれば、ピランデッロはこの両者の間のあらゆる本質的な関係を否定している。彼によれば、芸術家は——と言っても、それは本物の芸術家のことだが——個人的な苦しみしか表現しない。それは自分自身の苦しみであって、その時代の苦しみではない。それが時代の苦しみとなるのは、その時代の中でその芸術家の声の木霊のように響く場合だけである。芸術家が偉大であればあるほど、その声は深く響く。つまり、その芸術家は自分のことを自分のために歌うのではなく、彼の中で生きて、感じて、苦しんでいる人類のことを、人類のために歌えば歌うほど、その声は深く響くのである。

ピランデッロがこのように考えるのは、きわめて当然のことだ。彼の《生》のヴィジョンはすべて、精神どうしの根源的な伝達不能性と、永遠に抜け出すことのできない恐ろしい孤独という概念——いや、むしろこれは彼の生きた深い体験と言うべきか [=ピランデッロの不幸な私生活への揶揄！]<sup>10)</sup>——の上に築かれているのであれば、そのような彼がどうして時代との本質的な相互依存の関係を認めることができるだろうか？ わたしがここで言う相互依存の関係とは、《生》についてのダイナミックな概念——と言っても、それは進歩主義的な概念<sup>11)</sup>ではないが——を前提としている。だが、このような概念と、ピランデッロの《生》のヴィジョンの基盤にある、精神どうしの伝達不能性という概念は、まったく相容れないものである。

本当のことを言えば、もしピランデッロを窮地に追い込もうと思えば、そんなことは簡単だ。そのためには、すべての人が『神曲』を自分自身の流儀で歌っており、ダンテがそれをどのように歌ったのかは誰も知らないという、この精神どうしの伝達不能性と、彼が同じ寄稿文で語っていること、つまり、芸術家は自分の《生》に普遍的な意味と価値を与えるので、あらゆる人がそこに自分の居場所を見つけることができるという考えは、どのようにして両立できるのか、と尋ねるだけでいい。普遍性だって？ じゃあ、伝達不能性はおさらばだ！ でも、安心したまえ。思想家に要求されるような論理を、芸術家に要求するような野暮な人間は1人もいないから。[Tilgher 1: 275]

ティルゲルは、ピランデッロが一方で人間相互の伝達不能性を主張し、他方で芸術家は《人生》の普遍的な意味を世の人々に教えると主張するのは矛盾だと言って、文学者の論理力の弱さを嘲笑しているが、これは正しい見方ではない。先に述べたことの繰り返しになるが、ピランデッロの《伝達不能性》というのは——実は彼自身は、人々の《無理解》とか《不可知なものになりがちな作品》という言葉しか使っていない——創造された芸術作品は現に存在しているが、それを生み出した芸術家の精神やその創造の秘密は、今では窺い知れないという意味である。だが人々は、その作品というブラックボックス [=音源！] から流れて来る密かな声に

共鳴して、自分なりに木霊を返し、自分なりにその作品を享受している、それが芸術というものだ、と主張しているのである。したがって、《すべての人が『神曲』を自分自身の流儀で歌っており、ダンテがどのように歌ったのかは誰も知らない》ことを、精神の伝達不能性の根拠とすることはできないように思われる。

その逆に、《芸術家の声は、それを聞く人の心に自分自身の声のように響き、あらゆる人がそこに自分の居場所を見つけられるような、普遍的な意味や価値をその人生に与える》[Pirandello SI: 1162, 第6章を参照]という考察は、相互理解の普遍性を意味しているとティルゲルは主張するが、この解釈も正しいとは思われない。この個所は、芸術家と鑑賞者の精神的交流による相互理解などという抽象的で観念的な解釈でなく、上で述べた、作品という具体的なものを媒介にした共鳴のメカニズムによって、過不足なく解釈できるからである。つまり、その作品自体から直に聞こえて来る具体的な声、それを聞く人の心に深い共感を引き起こし、それがまるで自分自身の叫び声であるかのように聞こえること——たとえば、演奏会で（時おりではあるが）体験される音楽と聴衆の深い一体感のことを想起されたい——その感動の波、いや、その同調と共鳴の波が、相互理解の普遍性のように感じられるという意味である。それゆえ、ティルゲルの言うような論理的矛盾は存在しないように思われる。

ティルゲルの芸術観は、観念論哲学の抽象的な理論体系の網を、芸術という具体的で、物質的で（精神的ではない！）、きわめて多様で多彩な生命活動の上にすっぽりとかぶせて、一網打尽にして理解しよう、つまりは支配しようとするものであった（共鳴することは相手と共有することであるが、理解することは知性によって相手を把握して支配することである）。したがって、哲学者は批評家として芸術活動に介入し、無知な芸術家を教育しながら、時代精神にマッチした新しい世界の芸術へと導いて行こうとしたのである。結局、ティルゲルの芸術論は、教師と生徒の関係であった。そのことは、以下で引用する彼の締め括りの議論から明らかである。

わたしの理論は、一方では《生》の発展概念に基づいている。それは、無形のものになり、その形が再び無形のものに到達するが、その無形のものはその内部に、超えられた契機として古い形を含んでいる、というダイナミックな過程が永遠に続いて行く。この理論はその一方で、次のような個人の概念に基づいている。つまり、個人はけっして自分自身から外に出ることはできないが、実際的には個人が他の個人と伝達し合って、ともに共通の発展運動の流れに運ばれて行くかのように、万物は進行するというものである。

もし芸術とは、独創性のことであるとすれば、また、もし芸術家とは、最初混沌の嵐しかなかったところに、弁証法的総合を創出して、無形のを形に仕上げ、目が見えず口の利けない《生》の震えに声を与えるものであるとすれば、芸術家は自分自身の内でこの無形のを味わう必要がある。それは《生》の新しい体験であり、その新しい《感覚

senso ≧意味<sup>12</sup>であり、その新しい《味覚 gusto ≧趣味》に他ならない。それは古い形が溶解して、新たに形成されたものであり、自分自身の表現を熱望しているものである。その《生》の《感覚》は、芸術家が個人の狭い経験的人格の殻を破って、万人のために話すようになればなるほど、時代の《感覚》と一致するようになる。

《生》のこの新しい《感覚》、この新しい《味覚》、この新しい体験は、その表現をまだ見出せないでいるかぎり《特定できないもの indeterminato》である。だが、それは独特の心の苦しみであって、他の苦しみとは明瞭に区別できるという意味で、それは《特定できないもの indeterminazione》の中にあって《特定できる determinato》《特定できないもの indeterminato》、すなわち、わたしが芸術の課題と呼ぶところのものである。それゆえ、芸術の課題とは、新たな《生》の《感覚》が、自らの表現と芸術的《個体化 individuazione》を求めることに他ならない。そして、批評家と芸術家は同じ世界に生きているのであるから、もしその批評家が鋭敏で繊細で知的な感覚の持ち主であるなら、その彼も批評家として、哲学者として、また歴史家として、新たな《生》の《感覚≧意味》を自分なりの仕方で敏感に感じ取って…（以下略）。[Tilgher 1: 275-276]

引用はもうこれで沢山だろう。ティルゲルは、ルーチョ・ダンブラとの論争で述べたのと同じ理論を、より情熱的に、より雄弁に、より精緻に——ということは、より哲学的で難解に——繰り返しているだけであって、そこに新しい発展は見られない。たとえば、例の芸術の課題のことを《特定できないものの中にあって、特定できる特定できないもの》と、まるで言葉遊びのような抽象的な定義をしているが、それが具体的に何を意味するのかは、第5章の議論を読めば自ずと明らかになる。

21世紀のわれわれから見ると、ティルゲルを始めとする当時の哲学者や批評家たちは、万物が透明で影のない精神的存在に見える色眼鏡を掛けて、現実の世界を見ていたのではないかと思わざるをえない。幸いなことにわれわれは、この色眼鏡を掛けずに済んでいるから、ティルゲルの美学理論がいかに現実を無視した空論であったかが、よく分かる。だが、彼自身は真の現実を直視していると信じ込んでおり、まさか色眼鏡を掛けているとは夢にも思わなかった。あの聡明な哲学者ティルゲルにしてそうだったのであれば、ましてや他の人々が、その時代の色眼鏡に気付くはずはなかった。そして、われわれ現代人も、気付かないうちに現代の色眼鏡で世界を見ているかもしれないのであるから、われわれもティルゲルの愚を笑う前に、彼の空回りに終った知的冒険に同情し、彼を他山の石として心に刻んでおくべきであろう。

## 8. 結論

ピランデッロは、若いティルゲルと違って、芸術家としての誇りはあっても、知識人特有の自己顕示欲からは遠く、時おり頑固なシチリア人らしく、カッと逆上することはあっても、多くの場合、内気で素直で誠実な人間として謙虚に他人と接し、自分の芸術創造の経験を通して感じたり考えたりしたことを丁寧に説明して、他人に理解してもらおうと努めた。彼は批評家との論争においても、芸術に対する不当な要求に対しては、断固その自由と自主性を守るために戦ったが、相手をやり込めるまでの過剰な反撃はしなかった。このようなピランデッロの気質は、ノーベル賞授賞式での彼の挨拶によく表われている。

わたしが自分の作品で表現したような表現能力を身につけるために、わたしは学校の先生にではなく、《人生》という先生に学ぶ必要がありました。この先生は、頭脳明晰な方々には説明する必要のないことですが、わたしのような種類の人間にとってはたった一人の恩師でした。わたしは小学生のように、先生の仰ったことを真剣に、素直に、我慢強く学びました…わたしの受けた心の教育は、自分の純真さゆえの過ち——辛い幻滅や、残酷な経験や、恐ろしい心の傷など、われわれの経験に深い人間的価値を与えてくれるもの——をわが身で体験して修了し、わたしは子供の心のまま大人になることができましたが、そのおかげで、わたしが伸ばすことができたのは、わたしの生来の性向だけでした。つまり、わたしは生きることにはまったく不向きで、考えたり感じたりすることだけに向いているような人間、つまり芸術家になってしまったのです。[Capasso: 14]<sup>13)</sup>

この年老いた芸術家の告白は胸を打つ。人は皆、子供時代の純真さに戻りたいと、まるで失った自分のベルエポックを恋しがるかのように憧れて言うが、本当は逆にそこに戻るのを恐れている。なぜなら、純真な心とは無防備な心のことであって、現実の世界では、残酷なトラに襲われて八つ裂きにされる丸裸の子供のように、深いトラウマを蒙ることを覚悟しなければならないからである。だから、純真さは生きて行く上で不利益しかもたらさない。それにもかかわらず、大人になっても子供の頃の純真さを失わずに（失えずに？）持ち続けてしまった人がいる。それがおそらくは、ピランデッロという芸術家だったのである。【了】

【謝辞】本論は、京都産業大学外国語学部で行なっているイタリア文学の講義で、2013年春学期にピランデッロの戯曲『作者を探す6人の登場人物』を紹介する際に、その解説のために作った準備ノートから着想を得ている。さらに学生諸君の提出した中間レポートと期末レポートからも、いくつかの興味深い示唆が得られたので、そのフィードバックされた感想を本論の中で生かすことができた。改めて謝意を表する次第である（斎藤）。

## 注

- 1) ベルグソンやジンメル《生の哲学》が流行したこの時代には、《vita》という用語が頻出する。それは、固くて冷たくて永遠に変化しない無機物の世界（いわば死の世界）に、奇跡的に出現した生命現象を、勢いと熱があつて、たえず姿を変えながら運動を展開する（そして運動の停滞は死の硬直を意味する）流体のイメージで捉えようとした、きわめて詩的で直感的な要素を含む用語である。だから、それが具体的に指し示すものは、すべて《生》という1つの意味で通底しているが、日本語ではこの訳語だけでは抽象的過ぎて、かえって文章自体の理解を妨げかねない。そこでやむなく、そのすべてを《》に入れて、コンテクストに応じて具体的に《生命活動》《生命》《人生》《生活》《命》などと訳し分けておいた。注5も参照。
- 2) ブラッコの代表作『小さな聖人 Piccolo santo』(1912)は、その後のジャン-ジャック・ベルナルの《沈黙の劇》だけでなく、フロイト的な潜在意識のドラマに先行する劇でもある (cfr., D'Amico 2: 245)。その主人公は、イタリア南部のとある小さな村の司祭フィオレンツォで、彼は若い時の失恋のために聖職者となり、村の信徒たちからは慈愛に満ちた聖人として尊敬されている。彼はたまたま若い娘アンニータの聴罪司祭を務めるが、実は彼女はかつての恋人の女性の娘だった。こうして司祭と若い娘の間に新しい感情が生まれる。2人はそれを宗教的な慈愛と敬愛の感情だと思い込んでいたが、本当は恋愛感情だったのである。この抑圧された感情は、彼の弟ジュリオが彼女と結婚したいと言いつつ、突然嫉妬の感情となって意識の表面に噴出する。彼の心に潜在する弟殺しの欲動を本能的に察知したのは、フィオレンツォの子飼いの知恵遅れの少年バルバレロ [= 小さな野人] で、彼は自分の主人の密かな欲動の実行犯となって、フィオレンツォの弟が彼女と結ばれる寸前に、彼を崖から突き落として殺してしまうのである。標題の『小さな聖人』というのは、もちろんこの知恵遅れの少年のことである。一方、『狂人たち』の主人公の精神病院長フランチェスコの場合も、彼は世俗世界の医者であるはずなのに、きわめて聖職者的な雰囲気をもつ人物で、しかもフィオレンツォ司祭と同じ精神状態——ただし殺意はなく愛だけだが——にある。それゆえ筆者は、このドラマをソーニャでなく精神病院長に焦点を当てて眺めた方が、作者ブラッコ自身の真意に沿うのではないかと考えている。
- 3) 本名は Renato Eduardo Manganella (1880-1939)。姓の Manganella は《棍棒》を意味するので、先輩の文学者 Ugo Ojetti が、Lucio d'Ambra 《琥珀の光》というペンネームを考案してやった。名は体を表すようにという意図を込めてのことであろう。
- 4) ルーチョ・ダンブラの『エポカ』紙の記事は、これまで本に纏められて刊行されたことがない。だが、Tilgher 1 に収録されたティルゲル自身の記事や、編者アレックスandro・ダミーコに、そのかなりの部分が掲載されているので、彼のおおよその主張を知ることができる。
- 5) ティルゲルは、この3回にわたるダンブラとの論争の内容を整理して、Tilgher 3 に *L'Arte come originalità e i problemi dell'Arte*, pp. 5-42 として出版しているが、本稿では新聞紙上での熱を帯びた論争の方から引用した。
- 6) 現在ではまったく無意味な区別として廃止されているが、19世紀から20世紀初めにかけての科学界や思想界では、宇宙の万物を有機物と無機物の世界に2分して考えるのが科学的常識であった。有機物とは、炭素化合物のことで、それは生命活動によってのみ作り出されるものと考えられていた。したがって有機物=生命体は、無機物世界=死の世界の表面に広がって繁栄し、その世界の相貌を変えることができる。有機物の世界と無機物の世界の見かけ上の違いを知るには、たとえばわれわれの世界の山紫水明の風景と、火星や月の荒涼とした光景を交互に思い浮かべればよいであろう。無機物の世界は冷たくて変化しない死の世界だが、有機物の世界は生命の熱を持ち、生が死を乗り越えながら発展し、その死骸を燃やすと体積が急激に減少する。以上のことから、《有機体》という用語は、生命だけが作り出す複雑な組織体という意味から、人間の精神が作り出す複雑な理念や観念という意味にまで拡張されて使用された。それゆえ、この用語は、常に生命や精神と関わりを持つ組織体であることを銘記しておかねばならない。注1も参照。
- 7) ファシズム運動 (1921年当時はまだ《運動》であつて《政党》ではなかつた) の行動主義と、ジェ

- ンティーレの《行動的観念論 *idealismo attuale*》の思想的な一致を最初に予見したのは、Tilgher 4 (1a ed., 1921) である。cfr., *id.*, (4a ed., 1922): 77-78。この初版の1年後、《ローマ進軍》によってムッソリーニ政権が発足し、ジェンティーレは公共教育省大臣に登用される。だが、ジェンティーレへのライバル心とその思想を誹謗中傷した小冊子(1925)をゴベッティ出版社から刊行したために、ティルゲルはファシズム政権から弾圧を受けることになる。
- 8) クローチェもティルゲルも、ゴルドーニの写実主義は平板で《詩》がないとして、低い評価しかしなかった。Cfr. Tilgher 1: 143-147, とりわけ nota 4 di Alessandro d'Amico: 147-148。それに対してピランデッロは、近代劇の先達である彼の均整の取れた完璧な表現を絶賛し、この『新しい劇と古い劇』の中では、多くのページを費やして彼のドラマの卓越した価値について熱心に解説した。
  - 9) 注5を参照。
  - 10) この何気ない表現がピランデッロの不幸な人生への揶揄を含んでいると断定するのは、1927年にティルゲルが匿名で雑誌『Humor』6月号に載せた『デアーナとトゥーダ』の劇評で、ピランデッロの私生活について悪意を込めて中傷した箇所を彷彿とさせるからである。この中傷記事の原文については、cfr. Sciascia: 49-52。
  - 11) 《進歩主義的な概念 *concezione progressista*》とは、クローチェ流の《歴史進歩主義 *storicismo*》、つまり理性の進歩発展としての歴史概念のことを指す。
  - 12) この《*senso*》も《*vita*》と同様に、同じ語彙が精神的な《意味》と感性的な《感覚》の両義を持ち、しかもこのように両義を保ったまま登場することがある。原語で読む者にとっては、随時玉虫色に変化する言葉は、表現の醍醐味と感じられるかもしれないが、言語系統の異なる国の研究者にとっては、時おり、論理から逸脱したレトリックのように感じられることがある。《*gusto*》も同様に《味覚》と《趣味》の両義が重なり合っている。
  - 13) Strömberg Kjell, *Il conferimento del Premio Nobel a Luigi Pirandello*, raduzione di Pietro Lazzaro. 同じ挨拶のイタリア語訳(訳者不明)が Giudice: 531-532にあるが、それは部分訳で、文意もかなり違ったものになっているので、本稿では訳者名の出ている方を採用した。

### 引用文献

ルイージ・ピランデッロ関係：

- Pirandello MN 2: Pirandello Luigi, *Maschere Nude*, a cura di Alessandro d'Amico, vol. 2, Arnoldo Mondadori Editore, 1993.
- Pirandello SI: Pirandello Luigi, *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Arnoldo Mondadori Editore, 2006.
- Pupo Ivan (a cura di), *Interviste a Pirandello*, Rubbettino, 2002.
- Capasso Aldo (a cura di), *Luigi Pirandello Premio Nobel per la letteratura 1934*, Fratelli Fabbri Editore, 1966.

アドリアーノ・ティルゲル関係：

- Tilgher Adriano 1, *Tilgher, il problema centrale, cronache teatrali 1914-1926*, a cura di Alessandro D'Amico, Edizione del Teatro Stabile di Genova, 1973.
- Tilgher Adriano 2: *Pirandello o il dramma di vedersi vivere*, a cura di Pierfrancesco Giannangeli, Edizioni Solfanelli, 2013.
- Tilgher Adriano 3: *Studi sul Teatro contemporaneo, preceduti da un saggio su l'Arte come Originalità e i problemi dell'Arte*, (2a ed.), Libreria di Scienza e Lettere, 1923.
- Tilgher Adriano 4: *Relativisti contemporanei*, (4a ed.), Libreria di Scienza e Lettere, 1923.
- Sciascia Leonardo, *Pirandello e Pirandellismo*, Edizioni Salvatore Sciascia, 1953.

シルヴィオ・ダミーコ関係：

- D'Amico Silvio 1: *Cronache 1914/1955*, voll. I-V, Novecento, 2005.
- D'Amico Silvio 2: *Storia del Teatro Drammatico, dal Rimascimento al Romanticismo II*, Garzanti

1970.

ルーチョ・ダンブラ関係：

D'Ambra Lucio, *Gli anni della feluca*, a cura di Giovanni Lucarini, 1989.

D'Ambra Lucio: *Trent'anni di vita letteraria, III Il ritorno a fil d'acqua*, Edizione "Corbaccio", 1929.

その他：

Bracco Roberto, *I pazzi con un preambolo dell'Autore*, Remo Sandroni Editore, 1922.

Giacosa Giuseppe, *Teatro*, a cura di Giorgio De Rienzo, Mursia 1987.

Giudice Gaspare, *Luigi Pirandello*, U.T.E.T., 1963.



## Pirandello versus Tilgher :

a conflict between Art and Philosophy on Pirandello's essay "New Comedy and Old Comedy"

Yasuhiro SAITO

### Abstract

Tastes and sensibilities of Italian theatrical spectators changed drastically after the World War I. A young and spirited critic and philosopher, Adriano Tilgher, criticized bitterly the famous dramatist Roberto Bracco for his last pièce "I Pazzi", calling it a old-fashioned one and even worse a imitation of Pirandello's new dramaturgy. Another dramatist Lucio d' Ambra supported Bracco and entered into a controversy with Tilgher: they disputed on important themes as 1) relationship between Art and Times and 2) role of Criticism in artistic Creation.

Their controversy caused a sensation in Italian cultural circles and Pirandello also took part in discussions. He denied flatly Tilgher's philosophical theory about influence of Times upon artistic Creation, asserting that philosophical abstract analysis cannot clear up the secret of Creation. Thus Pirandello and Tilgher—Art and Philosophy—stood in definitive opposition.

By their discussions Pirandello arrived at an agreement with the drama critic that the ultimate end of Art and Philosophy is both to grasp and understand the secret of Life, but the artist insisted that, while Art preserves eternally the Life in living conditions, Philosophy by its abstract analysis and conceptualization nearly always vivisects the living Life to destroy it completely, emphasizing finally the richness of Art and the sterility of Philosophy. The aim of this paper is to trace in detail their discussions in historical and social context of arising Fascism era as nobody has tried to do by now.

**Keywords:** Pirandello, Tilgher, Lucio d'Ambra, Italian theater, Italian idealism

