

## ピランデッロとティルゲル

——ティルゲルの相対主義思想がピランデッロに与えた影響の検証——

斎藤泰弘

### 要旨

ピランデッロの『ウモリズム』(1908年)は、彼の劇作品を育む土壌となった《生》の原体験を明らかにすることによって、自分の人生観や芸術観を読者に語ろうとした本である。この時期の彼は、《生》についての個人的な体験から、社会生活の中で人びとが現実だと自分で思い込んでいるものは、すべて幻想であるという悲観的で反理性主義的な人生観を抱いていた。したがって、彼の芸術は、たえず幻想を現実だと思い込み、たとえそれが錯覚でも、人間の置かれた真の悲惨な境遇に目を向けないために、幻想を抱き続けるしかない人類への《苦い同情心》に溢れていた。だが、このような人間観と芸術観にいくらかの変化が起きるのは、哲学者アドリアーノ・ティルゲルの『現代の相対主義者たち』(1921年)の影響である。この本は、哲学分野ではジェンティーレの行動的観念論が、政治分野ではムッソリーニのファシズムが、そして、芸術分野ではピランデッロの演劇が、現代の最先端の相対主義思想の表われであると述べていたからである。ティルゲルによれば、現代の相対主義はポジティブな面とネガティブな面の2つの側面を持つ。ファシズムに見られる積極的な行動主義と、孤独なモナドとなった人間の相互伝達不能性を示すピランデッロの芸術である。ピランデッロは彼の説明のおかげで、自分の人生観が、ネガティブな要素だけでなく、ポジティブな要素——《われわれは、われわれが自分で作り上げるものである》というファシズム的な要素——も孕んでいることに気付かされ、その結果、彼は社会への参加として、ファシズム運動に賛同することになる。だが、その後すぐに、彼はファシズムの行動主義は、たんなる仮面や演出に過ぎないことに気付いて、その正反対の、彼の生来の人生観——《われわれが自分で作り上げるものは、われわれではない》——という人間は錯覚の中でしか生きられないという人生観の方が、まさに真実であったことを改めて思い知らされるのである。

このファシズム時代の芸術と哲学の相克の問題については、イタリアだけでなくアメリカを含む他の西欧諸国でも、すでに答えの出ている過去の問題として片付けられ、原資料に立ち返って具体的かつ詳細に検証しようとする論文が見当たらないので、その空白を埋める試みとして本論が執筆された。

キーワード：ピランデッロ、ティルゲル、ファシズム、イタリア観念論哲学、ジェンティーレ

### はじめに

ピランデッロが1908年に出版した『ウモリズム』は、その18年後に出版される『Uno, nessuno e centomila』<sup>1)</sup>と同様に、彼の文学作品や劇作品を育む土壌となった彼の《生 Vita》の原体験を、自分なりの仕方——ということは、哲学的にというよりも文学的で比喩的な手法で——考察することによって、自分の人生観や芸術観の原点を読者に理解してもらおうとした著書である。この時期の彼は、《生》についての個人的な体験から、社会生活の中で人々が自

分で現実だと思い込んでいるものは、実はすべて主観的な幻想であって、個人の抱いている人格意識、愛情、理想、身分意識、習慣などは、実はその人が《生》の流れを堰き止めて作り上げた仮初めの《形》に過ぎず、したがっていったん《生》の奔流 [=本能的な激しい情熱] に襲われると、そのすべてが押し流されて跡形もなくなる、という悲観的で反理性主義的な人生観を抱いていた。したがって、彼の芸術は、たえず自分の幻想を現実だと思い込み、たとえそれが錯覚だと分かっても、自分の置かれた真の悲惨な境遇を見たくないために、幻想を抱き続けるしかない人類への《苦い同情心》に溢れていた。だが、このような人間観と芸術観にいくらかの変化が起きるのは、新進気鋭の哲学者だったアドリアーノ・ティルゲル（1887-1941年）との出会いからである。とりわけ彼の『現代の相対主義者たち』（1921年）は、ピランデッロに大きな影響を与えたように思われる。この本は、彼のベシミズムに彩られた小説や劇作品が、現代の最先端の思想潮流である相対主義の世界を体現した芸術であると激賞していたからである。こうして、それまで反社会的で、冷笑的で、アナーキーな人生観のために、市民社会から受け入れられないと思っていたピランデッロは、逆に戦後の時代精神を最も先鋭に表現する作家として、一躍時代の寵児となった。ジョリッティ時代の保守的な市民社会に反抗的な態度を取っていた彼が、突然その同じ市民社会から、不安な時代の頼もしい先達として迎えられ、新たな人生の指導者のような役割を仰せつかるという皮肉な運命——これはムッソリーニのファシズム運動の急速な台頭と軌を一にしており、しかも両者はコインの表と裏（もちろん裏がピランデッロ）の関係にあるが——その端緒となったのは、ティルゲルの著作『現代の相対主義者たち』である。本論では、ピランデッロの『ウモリズム』（1908年）に見られる彼の《生》についての原体験と、そこから生まれた彼の独特な人生観を解説し、次いで彼と劇評家ティルゲルの出会いと、両者の芸術観の一致点と密かな相違点について考察し、最後にティルゲルの『現代の相対主義者たち』から、ピランデッロがどのような影響を受け、彼のそれまでの生命観や人間観のどこがどのように変わったのかについて、できるだけ詳しく跡付けることにしたい。

## 第1章 『ウモリズム』の語る《生》の真実の姿

『ウモリズム』は、彼が劇作者として突然世界的な名声を博することになる第一次大戦後よりもかなり前、いまだ無名に近い中年の小説家で、文化界からもそれほど注目を受けていなかった時期に出版され、しかも当時の文化界の大御所であった哲学者で文芸批評家のベネデット・クローチェから散々に酷評されたことで、むしろ有名になった著作である。この本の内容は、題名から見ると笑いを誘うユーモア文学についての研究書のように見えるが、実はそうではない。人間と社会を光の当たる健全な部分から見るのではなく、その暗い影の部分から眺めて、人間存在の真相に迫ろうとした著作であり、笑いと言っても皮肉で残酷な笑いや、凍り付いた

笑いを誘うブラック・ユーモアなのである。

ピランデッロは、同時代の人間や社会を、その影の側に身を置いて批判的に見るようになった自分の原体験について語っている。それは、われわれが生きている現実と思っているものは、実はヴァーチャル・リアリティーの世界であって、ちょうど暗い客席でスクリーンに映し出されるサイレント映画のアップの映像を、客席の椅子に腰掛けて眺めているようなものではないかという、自分の足元の地面が崩れ落ちるような戦慄の体験であった。

心の内部が静まり返って、われわれの魂が習慣によって作られた見せかけの姿 (*finzioni abituali*) をすべて脱ぎ捨てて、研ぎ澄まされたわれわれの目が、より深くを見通すようになった時、われわれは生きている自分自身の真の姿を見、《生 *vita*》そのものを見ることになるが、それは不安を掻き立てるような赤裸々な生の姿で現われる。その時、われわれは奇妙な印象に襲われる。それはあつという間に、われわれが通常知覚しているのとは異なった《生》の現実が、はっきりと姿を現わすように思われるからである。それはわれわれの五感で彩られた見せかけの世界の彼方にある現実の《生》であり、人間の視界を越えた所において、人間の理性が作り出す《形》の世界の外にある《生》の現実である。その時、われわれはきわめて明瞭に、日常生活を構成している諸々のものは、静まり返った心の空虚の中で宙に浮かんだまま、何の意味も何の目的も持たないものように見える。この異なった現実の《生》の神秘的で平然とした露骨さは、われわれを怯えさせる。なぜなら、われわれのいつもの感情やイメージなどの偽りの関係は、すべてその空虚の中でバラバラに解体してしまうからだ。さらにその空虚はわれわれの内部に広がって、われわれの体の限界を越えて、われわれの周囲までが空虚になる。この奇妙な空虚の中では、時間も《生命活動 *vita*》も止まってしまったかのようで、まるでわれわれの内部の静寂は、神秘の深淵に沈み込んでしまったかのようである。その時、われわれは渾身の力を振り絞って、物事の通常の意識を取り戻そうとし、再び世界との通常関係を結んで、バラバラになった観念どうしを繋ぎ合わせて、以前のように通常感覚で生きていた時の感覚を取り戻そうとする。だがわれわれは、この通常意識、この繋ぎ合わせた観念、このいつもの生きている感覚を信用することができない。なぜなら、そのようなものはわれわれが生きるための錯覚 (*inganno*) に過ぎず、その下には何か別のものがあって、もし人が面と向かってそれを見たりしたなら、死ぬか発狂するしかないことを、もはやわれわれは肌で知っているからだ。それはほんの一瞬の出来事であった。だがその印象は、われわれの心に長く残る。それはまるでめまいのように、安定した世界の姿——たとえそれが勇壮な見せかけや、哀れっぽい見せかけに過ぎず、本当は空しいものだとしても——その安定した世界の対極にあるものである。その時、これらの巨大な見せかけの姿を投影しながら回転している《生》は、何の変哲もないちっぽけなもので、それはまるで本物の《生》ではなくて、

機械仕掛けの魔術幻灯 (fantasmagoria meccanica) のように見える。それでは、どうしてそのようなものを重視すべきなのか？ どうして尊重したりするのか？ [SI: 939-940]

先に少し触れておいたように、この最後の《機械仕掛けの魔術幻灯》というのは、19世紀のパリで流行った幻灯の見世物というよりも、20世紀初頭のサイレント映画のような映像のことを示唆しているように思われるのだが、ここで述べられている内容は、人間という存在自体に生じた裂け目のようにきわめて深刻なものであって、人間の通常のあり方を完全に覆す危険を孕んでいた。

ところで、これはピランデッロ自身に生じた異常な体験の告白ではあるが、これに似た《奇妙な印象》は、われわれも大なり小なり経験しているのではなかろうか？ たとえば子供の頃、永遠の昼下がりを思わせる午後のまどろむ光の中で、たった1人でそっと薄暗い土蔵に忍び込んで、何十年の間、そこに入れられたままじっと動かないでいる不要品の面々に取り囲まれていると、この死の世界の中で生きているのは自分1人だという恐ろしい孤独感に襲われ、それに続いて、次第に自分の心から家族や周囲の社会との親密な関係の糸が断ち切れ始め、最後には自分がいったい何者で、どこにいるのかも曖昧になるような自己解体の経験を味わったことがないだろうか？ この感覚は深く身体的なものであるから、われわれは本能的にそのようなめまいから逃げて、その危険な感覚に蓋をしようとするのである。さらにその正反対の例を挙げるなら、われわれはいつも、自分の周囲のさまざまなものから《元気をもらった》ように感じている。たとえばもし自分が群衆で活気溢れる大都会に住んでいるとすると、自分がその中にいると考えただけで、周囲の社会から何らかのエネルギーをもらって充電しているように感じられて、それが自分の心を元気にさせる無意識の支えになっているのではないか。だが、ピランデッロのナイーブな目から見ると、そのような社会的関係は《見せかけ apparenze》、つまり自己幻想に過ぎないのである。しかも、彼の《ウモリスタ》としての真骨頂はその次で、人間は（たとえ偽りであっても）たえず自己幻想を抱かずには生きて行けない悲しい生き物なのだ、という結論になるが、これについては第4章で触れる。

## 第2章 《生命活動》の比喩としての川と人工の水路

続いて彼は、社会生活の中でわれわれが自分で現実だと思い込んでいるものは、実はすべて儚い仮構物であって、人が心に抱いている自己意識、愛情、理想、身分意識、習慣なども、実はその人の精神が《生》の流れを堰き止めて作り出した仮初めの《形》に過ぎず、したがっていったん《生》の激情に襲われると、そのすべてが押し流されて跡形もなく消える、という反理性主義的な《生命》論を展開する（下線は筆者）。

《生》は絶えることのない流れであり、われわれは自分の内部でも外側でもその流れを堰き止めて、確乎とした特定の《形》に凝固させようとしている。というのは、われわれの体は、すでに固まった《形》なのであるが、他の動かない事物の間を動いている《形》であり、それゆえ《生》の流れに付き従って行くことができるが、次第にその動きはこぼれて少しずつ鈍くなり、ついには動きを停止する<sup>2)</sup>。一方、われわれは心の内部においても、この絶えざる流れを堰き止めて《形》にしようとしている。その《形》というのは、心に抱く概念 (concetti) のことであり、われわれが後生大事に守ろうと誓っている理想 (ideali) のことであり、われわれが自分で作り出す見せかけの姿 (finzioni) であり、われわれが築き上げようとしている確乎たる地位や身分のことである。だが、われわれ自身の内部にあって、われわれが靈魂という名前で呼んでいるのは《生命》のことであるが、われわれはその《生》の流れを堤防で規制して、ある範囲まで灌漑して、われわれの自己意識を形成したり、われわれの人格を作り上げたりしている。だが、それと同時に《生》の流れは、その堤防の下を<sup>3)</sup>、識別できない (indistinto) 状態で、水路の及ぶ範囲を越えた所まで灌漑している。そして、時おり沸き起る嵐の際に、われわれのあらゆる見せかけの《形》は、《生》の奔流に襲われて、無惨に崩れ去ってしまう。そして、堤防の下を、水路の及ぶ範囲を越えた所にまで水を運んでいる流れでなく、われわれに露わに見えて識別できる (distinto) 流れ、つまり、われわれが自分の愛情や、自分に課した義務や、自分が長年続けて来た習慣の方へと、水路を通じて灌漑して来た《生》の流れは、洪水の際に氾濫して、あらゆる地上の仮構物を破壊して一掃してしまうのである。[SI: 938]

これは後にティルゲルが、「《生》は《形》の中に流れ込まないなら何物にもなれないが、《形》の中に閉じ込められるのは死ぬことであるから、《生》はその《形》の牢獄を再び破壊して流れ出さなければならない」[Tilgher 3: 162] という《生》と《形》のアンビヴァレントな二元論の定式にまとめ上げる、まさにその元になった考察である。ただし、この1908年の時点でのピランデッロの比喩的な説明は、まだティルゲルのドラマティックな《ピランデリズム》の定式には達していない<sup>4)</sup>。この時点で彼が《生》の流れと《形》の世界を捉える図式は、都市生活や果樹園などの人工の世界と、その世界を潤しながら流れる自然界の川の関係である。人々は運河を開削して川から水を引き込んで、都市生活に利用したり、大切な果樹園に灌漑している。だが、いったん川が氾濫すると、川の水は人工物である都市や畑を飲み込んで一掃してしまう。それと同じように、人は《生》の流れを人工的に引き込んで、自分の人格や自己意識を涵養し、自分にとって大切な愛情や、理想や、義務や、習慣を生き生きと保たせようとしている。しかし、いったん《生》の流れが氾濫を起こすと、理性的計画に基づいて作られた人間の精神という人工の世界も土台から崩壊してしまうのである<sup>5)</sup>。自然界の狂暴な力 [= 本能] によって人間精神の理性的な秩序が一掃される、というペシミスティックな《生命》観

は、ティルゲルの活発な行動主義の原理としての《生命》観——《生》は古い《形》が自分に合わなくなると、それを捨てて新しい《形》を求めて進んで行くという積極的な行動原理——とは、かなりニュアンスの差がある。

ところで、ここでもう1つ検討する必要があるのは、人間の心を涵養し生気付けている、識別できる (*distinto*) 生命活動、つまり、《堤防によって規制して、ある範囲まで灌漑している》水路による生命活動ではなくて、《堤防の下を、識別できない (*indistinto*) 状態で、水路の及ぶ範囲を越えた所まで灌漑している》生の流れについてである。この地下水脈については、この個所では具体的に説明されていないが、それはいったいどのようなもので、どのような役割を果たしているのか？ その内容を見事な科白で表現してくれるのは、1916年の『世俗の神秘劇』という副題の付いた、1幕物の『出口にて *All'uscita*』であろう (ただし初演は1922年)。舞台はシチリアの小さな村の墓場の裏門で、死んだ後も魂魄はしばらくこの世に留まって、消滅するのを待っている間に、「太った男」の亡霊が「哲学者」の亡霊に向かって、この世で心残りだったことを物語る。

そうとも、あんたの言うように、これら [=庭に咲くバラや、庭を訪れる夜鳴き鶯] はすべて移ろい行くものさ。でも、わしが今残念に思うのは、あの時、それを愛でて楽しむことができなかった、ということだよ。あの時、わしは大気を呼吸していたが、その呼吸をしていた時に、大気はわしに向かって、《あなたは生きていますよ》などと教えてはくれなかった。5月に我が家や、その周囲の花盛りの庭で生きていた小鳥たちの歌声を、わしは聞いていた。だが、わしはその鳴き声を聞いたり、その香りを吸い込んでいた時に、あの小鳥たちや花たちは、わしに向かって、《あなたは生きていますよ》などと教えてくれたりもしなかった。思考するという人間の不幸が、わしにそのことを忘れさせ、わしを自分の内に閉じ籠めていたのだ。わしが忘れていたのは、この大自然の生命の息吹だよ。実はそれは、外界に開かれた五感を通して、わしの中に入り込んでいたのだが、わしはそれに気付かなかった。なのにわしは嘆いていたんだ。何をだって？ 思考するという人間の不幸をだよ。過去の満たされなかった欲求のことをだよ。人生の過去の不幸のことをだよ。そんなことをくよくよと嘆いている間に、生きていることのすべての幸せは、わしから逃げ去ってしまった。いや、違う。今になってはっきり気が付くんだが、それは本当じゃない。その幸せは、わしから逃げ去ったりはしなかった。それはわしの意識から逃げ去ったが、このわしの体からじゃなかった。わしの体は、生きる喜びを味わっていたんだよ。味わっているなどとは言わずに、密かに黙々とね。[MN1:247-248]

この「太った男」の科白から、《堤防の下を、水路の及ぶ範囲を越えた所まで灌漑している》生命活動の流れが、何を指しているのかは明らかだろう。それは《外界に開かれた五感を通し

て、人間の身体に入り込んでいる大自然の生命の息吹》なのである。われわれの肉体は、われわれの気付かないうちに、生きる喜びを味わっている。それなのに、無粋にもわれわれの思考は、われわれの意識を心の中に閉じ込めて、過去の人生への不満や不幸のことばかり考えさせて、自分の周囲に満ち満ちている生命の息吹を忘れさせているのだ。だが、たとえ精神が、人生の不幸をどれほど耐え難いと思なそうとも、生きる喜びは、どんな不幸を引き受けても悔いしないほどに大きい（その証拠には、どのような悲惨な境遇にあっても、人は自殺せずに生き延びようとするのではないか。生きる喜びはそれほど大きいのである）。ここから、《生》から生まれた感情を抽象化して観念に変える思考活動のチャンピオン、哲学者たちに対する芸術家ピランデッロの批判と罵倒が始まる。

### 第3章 哲学に対する芸術家の不満

ピランデッロの考えによれば、自然界を構成している山や海、岩や草、動物たちも皆、嘘偽りとは無縁な本物の存在であり、自然の定めた掟に素直に従って生きているのに、人類だけは自分を偽って別の人間を装ったり、自然の掟に反逆して生きようとする気の狂った動物であるが、そのようになった最大の原因は、人間が思考するようになったからであり、その元凶ではないとしても、少なくともその象徴となるのが哲学者だということになる。彼の哲学者への恨みつらみは果てしない。

人は皆、自分の<sup>そとづら</sup>外面をできるだけ上手に取り繕ろうとする——外側の仮面をね。というのは、内部には別の仮面があって、多くの場合、それは外側の仮面と一致しないからだ。だから、人間はすべてまがい物なんだ！ 確かに、海は本物だし、山も本物だ。岩も本物だし、草の葉だって本物だ。では、人間は？ いつも仮面をかぶっている。たとえそうしたいと思わなくても、自分の知らないうちに、自分が心でなりたいたいと思っている人間——色男、お人好し、人気者、気前よし、不幸な人、など——になった振りをしている。そんな連中の滑稽な姿を想像しただけで、笑いが込み上げて来るよ。そう、例えば犬を見てごらん。生まれて初めての発情期が過ぎたなら、犬は何をする？ 食べて寝るだけだ。生きられる限りは生きて、寿命が尽きるまでは生きるだけだ。目を閉じて、じっと我慢して、時が過ぎるのを待っている。暑い時は暑いまま、寒い時は寒いままね。人間に蹴飛ばされたなら、それを甘んじて受ける。なぜなら、そのような仕打ちを蒙るのも、どうしようもない自分の運命だからだ。では、人間は？ 人間はたとえ老人になっても、いつも発情期だ。気が狂っているくせに、自分では正気だと思い込んでいる。自分自身の前でさえ、いくらか装う癖をやめることができず、夢のような事柄を空想しては、それを真実だと思いついて、それが本当に実在すると考えたりする。

その手助けをしてくれるのが、自然が人間に恵んでくれた邪悪な装置 (macchinetta infernale) だ。自然は、人間への明らかな好意の印として、その装置を体内に据え付けてくれた。人間が本当に健康な状態で過ごすには、その装置をいじったりせず、いっさい手を触れないで、錆び付かせておく方がよかったのだが、現実はその逆だ！ 誰かさんがその装置を持っていることを大いに自慢して、実に熱心にそれをいじくり回し始めたんだ。アリストテレスなどは、その操作のマニュアル本まで書いた。それは瀟洒な著作でね、今でも学校では教科書として使っているよ。生徒たちがその使用法を上手に早く学べるようにだってさ。それは、濾過器の付いた揚水ポンプの一種でね、心と脳を繋いでいる装置なんだ。

哲学者の先生方は、その装置を《論理学》と呼んでいらっしやる。

そのポンプは心に溜まった感情を脳にまで汲み上げて、そこで観念を抽出するんだが、感情は濾過器を通るうちに、自分の持っていた熱や濁りを奪われて、純化され冷たくなって、ついに《観一念一化<sup>i-de-a-liz-za</sup>》される。こうして、個々の特殊な事件や、多くの場合、何らかの痛ましい状況から生まれた感情は、かわいそうに、この装置を通して汲み上げられて脳で濾過されて、普遍的な抽象概念になる。では、その結果はどうなるか？ その結果はだ、われわれはそのような個々の特殊な事件とか、一時的な状況などにかかざらって悲しんでいるべきではなく、さらに論理的演繹法で濃縮されたエキスや精製された腐食剤によって、われわれの生命を毒漬けにしておくべきだということになる。数多くの哀れな連中が、このようにすれば、世界に満ち満ちているあらゆる悪から癒されると信じ込んで、汲んでは濾過、汲んでは濾過、を繰り返した挙げ句に、彼らの心はカラカラに乾いたコルク片のようになり、彼らの脳は、薬瓶が並んだ薬局の棚のようになる。しかもその薬瓶の黒いラベルには、交差した骨の上に<sup>どくろ</sup>罫のマークが付いていて、そこに《毒物》と書いてあるんだ。[SI: 940-941]

哲学を毒薬に喩えるこの文章を読んだなら、クローチェならずとも、ピランデッロに激しい反感を抱くのは当たり前である。この大哲学者が《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ようだ》[Croce: 44] と皮肉って、挑戦者の比喩の不整合や表現上の矛盾だけを取り上げて、後はエセ哲学としてぱっきりと斬り捨てたのも当然であろう。だが、われわれは両者が激しい感情的応酬をした時代から遠く離れて、物事を冷静に見ることが出来る立場にいるのだから、ピランデッロが本当は何を言いたかったのかを、静かに聞いてやらねばならない。哲学者に対する彼の根本的な反感は、まず人間は動物——例えば卑しい野良犬——と変わらない自然的存在であるのに、その自然から課された条件を受け入れないという気の狂った動物である（ここにはクローチェのような、人間の理性に対する信頼はまったくない）。そして、人間は心のおもむくままに生きている動物であるが、この世の不幸や悪に耐えられずに、



そのような境遇から逃れたいと願っており、その手段というのが、自然が人間に恵んでくれた鎮痛剤としての哲学なのである。哲学者は人間の悲痛な感情をポンプで汲み上げて脳で濾過して、無痛の抽象概念に昇華させる。哀れな連中は、この処方箋を人間の不幸に対する特效薬として珍重しているが、それは実は人間の真の健康にとっては毒薬なのだ、というわけである。

ここで2つの問題を指摘することができる。その1つは、この世での人類の不幸は果てしなく、それは人間存在の不可欠な条件のようなものだというペシミズムである。そして、この慰められない不幸を何とか慰めようと考え出されたのが、哲学という同毒療法 (homeopathy) だという彼の皮肉な意見は、確かに哲学批判ではあっても、実はそれ以上に《哲学の慰め》なしには生きられない人類への深い同情心から発しているように思われる。もう1つの問題は、芸術家、つまり創造者の立場からの、真の意味での哲学者批判である。現実の身体的状況から生まれた人間の感情は、熱くて濁ったものであるが、このようなカオス状態の心の中から芸術作品が創造されるのであって、現実の熱い体験を哲学的思考によって抽象化して、冷たい普遍概念に変えて考察するなら、心の方は《カラカラに乾いたコルク片》のようになって、芸術から《生命》を奪ってしまう結果になる。要するに、芸術は《生》の課題を表現するのに対して、哲学はその課題を究明するものであり、両者はまったく相容れない別の分野に属するのだということである。ピランデッロの《哲学的》芸術を理解する上で、この芸術と哲学の根本的な区別は非常に重要であると思うので、この彼の哲学に対する罵詈雑言の文章でなく、もっと冷静な口調ながら同じく熱を込めて、芸術創造が本当はどのようなものであって、それは哲学的分析とどのような点で異なるのかについて述べた文章を、1923年1月の『コモエディア』誌掲載の「新しい劇と古い劇」から引用する<sup>6)</sup>。この箇所は、哲学者(ティルゲル)が、彼の劇作品の中に現代の《生》の課題についての哲学的理論やその論理的矛盾ばかりを見つけようとして、芸術作品として《生》の表現を味わおうとしないことに不満を述べる文脈の中で述べられている。

実際、あらゆる創造活動、あらゆる《生》のヴィジョン、あらゆる精神的啓示は、必然的にそれと一緒に《生》の課題や、疑問や、論理的な矛盾をもたらすが、それがより有機的で包括的なものになればなるほど、そこに含まれる疑問や矛盾もはつきりと目に付くようになる。そうなる理由は単純で、精神には生来の神秘が備わっていて、新しい目で見たり、余すところなく表現したり、《生》の内容を組み替えたりすることは、その神秘の中で新たに《生》を展望することになるからだ<sup>7)</sup>。作り出すこと、それは新たな無からの創造であり、そのことはすべての人が否応なく明瞭に感じている。だが、あらゆる最初の直観がもたらす戸惑い (ansia) が少しずつ静まるにつれて、人類が創造の神秘の領域と対面するたびに味わう当惑 (sbigottimento) —あるいは、さらには不快感 (fastidio) と言ってもいい—も静まるようになる。このようにして幸いにも、われわれの本性には心穏や

かな眠りが恵まれる。だが、最初のうちは、ほぼ全面的な精神の興奮が、《生》の課題や、疑問や、矛盾の知覚などを次々と生み出し、それらは常に同じものではあったとしても、異なった意味を付与されているので、今度は新しいもののように現われるのである。だから、《生》の新しい意味を最初からズバリ言い当てることなど、不可能に近いことである。その課題は暗闇の中で曖昧にしか見えない。《生》の課題を孕んでいる精神は矛盾に満ちている。いわゆる《論理学》などは、化けの皮を剥がされて、《生命活動》の外に追いつかれてしまっている。

啓示の意味は曖昧であり、その曖昧さは表現力のなさのせいにされる。とりわけ芸術作品の場合はそうである。だが、もしそれが宗教的な啓示や、新たな哲学的啓示の場合には、それとは様子が異なる。[……]<sup>8)</sup>

《生》の課題が、哲学の新たな知的体系の中で、常套的な専門用語によって表明され、提示される場合には、すでに表明されている何らかの思想学派と結び付いて現われるので、その結果、《新しいもの》が引き起こすはずの曖昧な煩わしい意味 (*senso fastidioso*) は常に十分に関連付けられ限定されているが、それだけでなく、類比などを用いなくても、直接その正確な用語で完璧に評価することができる。その結果、それを表現する上で曖昧で、不正確で、不明瞭に見えるすべてのものに対する精神的不安が一切なくなるのである。そして、そこに《生》の課題があることに気付いたすべての精神は、直ちにそこに焦点を当てて、そのすべての特性を定義したりするが、それだけではない。その課題の概念的性格のために、つまり《生》から抽象された性質のために、その課題は批評台へと移され、結論が出されて、跡形もなくなって、消え失せてしまうのである。[SI: 1162-1164]

ここでピランデッロは、《生》の課題を表現する芸術創造と、その課題を究明する哲学の違いについて、非常に微妙な言い回しで説明しようとしている。芸術創造の場合、生み出された《新しいもの》は、意味が曖昧なものであることが多く、しかもさまざまな矛盾を孕んでいるので、最初の段階では、その創造者にとっても、自分がいったい何を創造したのかが分からず、戸惑いと精神的不安に駆られる。《芸術創造の神秘は、子供の誕生と同じ神秘である》[MN3: 654] からだ。それに対して哲学の場合は、《生》の課題を分析する際に、抽象的な専門用語を用いて概念化して捉えるので、《新しいもの》と向かい合っているという不安や戸惑いはない。《生》の課題は、批評の手術台で専門用語のメスで切り刻まれて、すべては分析し尽くされ、そこには何も残らない。いや、そこには課題解決という結論が残るだけというわけである。それゆえ、芸術と哲学の違いは、新しい人間の出産と、人体解剖の違いのようなものになるのである。だが、生命の誕生という喜ばしい出来事の場合でも、かならず陣痛と分娩の苦しみが伴い、後産などの下り物も、新生児と一緒に出て来るといふ現実を忘れてはならない。

#### 第4章 『ウモリズモ』の人間観とティルゲルの初期の劇評

話を『ウモリズモ』が書かれた1900年代に戻そう。この時期のピランデッロの人間観を総括するものとして有名なのは、1909年に執筆された「自伝書簡」である（ただし発表されたのは1924年10月の『レットレ Le Lettere』誌）。この短い書簡で述べられているのは、ピランデッロのすべての作品の底を流れる通奏低音となるものであり、その後ティルゲルやファズムとの出会いによって、彼の思想にいくらかの変化が生じる以前の、彼の人間観の原点を最もよく表わすものである。

わたしは、人生とは非常に悲しい道化芝居であるように思う。というのは、われわれはどのような経緯で、どのような理由で、誰によってなのかは知らないが、たえず自分の内で自発的に現実を——各人が1つの現実を、しかも人ごとに皆違った現実を——作り出しては、幻想を抱いている必要があり、しかもその現実、その度ごとに空しい錯覚であることが明らかになる。このからくりを知ってしまった者は、もはや幻想を抱くことができず、人生に楽しみも喜びも見出すことができない。本当にそうなのだよ。わたしの芸術は、自分で錯覚しているすべての人に対する苦い同情心に溢れている。だが、この同情心に必ず付いて回るのは、人間に錯覚させては嘲笑する残酷な運命の姿である。要するに、これがわたしの芸術の、そしてわたしの人生の苦さの原因なのだ。[SPSV: 1285-1288]

人はたえず自分で現実という幻想を作り出して、その襤褸むつきにくるまって生きているが、その現実には実はすべて錯覚であって、今日の現実には必ず明日には錯覚だったと思い知らされる。だが、人間は常に新たな錯覚を抱いて、その幻想を追い続けなければならぬ。人間はこのような残酷な運命のからくり [=第1章の《機械仕掛けの魔術幻灯》]の中に囚われて生きている哀れな存在なのである。このようなピランデッロのペシミスティックな人間観は、1923年の『各人各様に *Ciascuno a suo modo*』よりも前に創作された彼のさまざまな劇作品の主要なモチーフであった。そして、このような時期に初めて哲学者ティルゲルとの劇場での出会いが始まる。そして、両者の芸術観の一致点とその相違点が、この時期の意見のやり取りを通じて明らかになる（そのおおよその内容については以前の拙論 Saito 1と2で論じた）。だが、ピランデッロのペシミスティックな人間観から必然的に生まれるドラマが、哲学者ティルゲルの期待するような芸術的総合 [=哲学的ジネターゼ]としてのドラマとは、初めからどれほど無縁なものだったかということを知るために、『すべては首尾よく』について、ティルゲルの大上段に振りかぶった批判と、それに対するピランデッロの——傍目から見ると——防戦一方にしか見えない受け答えを見てみよう。作者はまず、主人公ローリの自己幻想（亡き妻を追慕して毎日墓参する誠実な自分の姿）と、世間が見ている現実の彼のイメージ（亡き妻と有力議員の愛

人関係を利用して地位を得た卑しい《ぼん引き》の夫)を接触させないように、長い間、注意深く引き離しておいて、ある瞬間に一気に衝突させて、ローリの足元の地面を取り去って奈落に落とす。彼の自己幻想は土台から完全に崩れ去る。だが、このようなドラマにどのような《普遍的な価値や人間的な意義》があるのか？ ティルゲルは次のように結論する。

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いるが、その対立に普遍的な価値や人間的な意義を与えることができなかった。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ストロフィーからは、いかなる普遍的な価値も生じないことに気が付いていない。実はこの普遍的な価値こそが、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。「これらすべてには普遍的な価値や意義があるのか？ 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。[Tigher 1: 84-85]

実を言うと、このティルゲルの批判は、ピランデッロのドラマが自分の期待するような弁証法的発展をしないことへの不満から生まれている。というのは、彼はローリの自己幻想と、世間が彼を見る現実のイメージの関係を、弁証法の即自と対自の関係として捉え、その衝突の結果として、主人公は《無意識で盲目の生命》から《新たな自覚的な生命活動》の段階へとアップヘーベンする哲学的ドラマになることを密かに願っていたのである。ところがこの衝突からは何の展開も生まれず、残ったのは人間の悲惨で絶望的な状況だけである。そこで彼は、このドラマにどのような《普遍的な価値や人間的な意義》があるのかと詰問したわけである。

では、この批判に対してピランデッロはどのように返答したのか？ 彼は、当時唯一の支持者だった哲学者に向かって、実に傍目にも遠慮していることが分かる、きわめて婉曲な表現で反論している。それはまるで、相手の掛けた技に合わせて自分も技を掛け、相手には投げられているように見せながら、実は相手を投げ飛ばしているといった、実に紛らわしい微妙な言い回しなので、併せてその原文も脚注に載せておく（以前の拙論では引用しなかった箇所から引用する。原文で立体で強調されている箇所を、日本語訳では斜体で示す）<sup>9)</sup>。

彼 [=ティルゲル] は、わたしの物語やわたしの登場人物たちの**普遍的な価値や人間的な意義**が、幻想と現実の対立、個人的な顔とその社会的イメージの対立の中にあると言っているが、その価値や意義があるかどうかは、もしかして、とりわけその最初の対立 [=幻想と現実の対立] に、価値や意義を与えるかどうかにかかっているとしたらどうだろ

う？ [=この婉曲な表現は「幻想と現実の対立などには、普遍的な価値や意義はない」ことを暗に述べている。] というのは、このような幻想と現実の対立などは、《生》のたえざる愚弄のために、いかなる場合にもありえないことが明らかであるからだ。というのは、あらゆる今日の現実には、**必ずや**明日には錯覚となるように運命付けられており、しかも残念なことに、この錯覚以外に他の現実が存在しないのであるから、この錯覚は人間にとって**不可欠な**ものなのである。[Avvertenza: 286-287]

ピランデッロは、きわめて婉曲的な言い方ながら、「主人公の自己幻想と世間の見る彼の現実のイメージの対立の中に、つまり《幻想》と《現実》の対立の中に、普遍的な価値があるのではない」と言い切っている。それでは、彼は自分の作品にどのような普遍的な価値や意義があると考えているのだろうか？ 実は彼は、その問いにはっきりと答えてはいない。彼が述べているのは、1909年の「自伝書簡」で表明した内容と同じで、人類がこの世で置かれている悲惨な境遇についての説明である。つまり、人は常に自分の抱えている幻想を現実だと思い込み、たとえそれが錯覚と分かっても、再び幻想を食んで生きるしかない生き物だ、というブラック・ユーモア的な思想である。この悲観的でネガティブな人生観は、《普遍的な価値や人間的な意義》、つまり人間にとって肯定的な価値や積極的な意義を持つと言えるだろうか？ 筆者が以前の拙論で指摘しておいたように [Saito1: 346-348]、ピランデッロは、ティルゲルの正面切った批判——彼の作品には普遍的な価値や意義が見出せないという批判——には強硬に反発しながらも、自分の作品の肯定的で積極的な面を主張することができず、遠回しな言い方で人間存在の悲惨な普遍的状况に思い至らせるように仕向けたと想像されるのである。

この時期の両者の関係は、筆者にはとてもユーモラスに見える。というのは、ペシミスティックな人間観を持つ中年の文学者が、思いがけず気鋭の哲学者に自分の劇作品を激賞されて、大いに喜んで感謝するのだが、その評価はどうやら誤解に基づいていて、しかもその批評家から「僕の指摘した哲学的課題にちゃんと答えていないじゃないか！」と叱られる、学校の教師と生徒のイメージが、つい頭に思い浮かんでしまうからである。

## 第5章 ティルゲルの『現代の相対主義者たち』の衝撃

だが、ティルゲルのピランデッロを見る目がガラリと変わり、それと同時にピランデッロのティルゲルを見る目も一変する画期的な出来事が起こる。それは1921年10月に、相対性理論で有名な物理学者アインシュタインのイタリア訪問に合わせて出版され、1923年までの2年間で4版を重ねた、ティルゲルの『現代の相対主義者たち』の登場である。この著作は、第一次世界大戦直後のイタリアの波乱の思想状況をきわめて明快に伝えてくれている点でも、戦後の人々の心を強く掴んだジェンティーレの《行動的観念論 *idealismo attuale*》<sup>10)</sup> とファシズム運

動の思想的関連性を予見して、それを見事に言い当てた点でも、またピランデッロを（それまでの彼自身のピランデッロ解釈と違って）新たな相対主義思想を体現した文学者として捉え直し、彼を一躍、時代の最先端を行く芸術家に仕立て上げてくれた点でも、実に画期的な著作であった。まず、ヨーロッパ中を巻き込んだ未曾有の大戦争が、それ以前とそれ以後の思想状況をいかに大きく変えてしまったかについて、ティルゲルは実に鮮やかに描写しているので、かなり長い文章であるが、その個所を引用しておく。

《種族の偶像 *idorum tribus*》、つまり西欧文明を導く理念は、世界大戦の嵐がそれを打ち砕くまで、それは《歴史 *Storia*》であった。歴史とは進歩の同意語であり、たえず右肩上がりに展開するものであった。そのおかげで精神は、さまざまな到達段階を次々に乗り越えて、自己をますます完璧に実現することになる。それは、40年にわたる深い平和から生まれたイデオロギーであり、西欧諸国のたえざる資本蓄積と社会改良主義の政治という特徴を持っていた。だが、この状況は、時とともに新たな状況を生み出し、そこから新たな正反対のイデオロギーが芽生えていた。二世代にわたってヨーロッパの人々が享受してきた深い平和の結果、その地下に盲目的恐るべき力が蓄積され、それまであった状況を吹き飛ばして噴出しようとしていた。ヨーロッパ精神 (*psyche europea*) の暗い底で何かが変化していることの徴候は、世界大戦の直前の何年かの中に、実証科学の概念の見直しに続いて、歴史の概念——わたしはむしろ歴史の神話と言いたい——の見直しがなされたことである。ここで言う歴史とは、個人の意識や価値観とはまったく無関係に、それ自体で存続する客観的な進歩として思い描かれた歴史のことである。要するにほとんど自然の過程と同様に進行し、個人は否応なくその生成の後ろから引きずられて行くような歴史のことであるが、綿密な分析の結果、この神話にはまったく根拠がないことが暴かれたのである。

こうして《歴史 *Storia*》は、今度は逆に思考する精神の創造物と見なされるようになり、《歴史解釈学 *Storiografia*》と同じものになった。過去は現在に対して、自然の威力のように否応なく不可避免的に働きかけることはない。むしろ現在が自らの内に過去を定立する限りにおいて、過去が現在の中に現われることは明らかであった。過去が現在を作るのではない。現在が過去を作り出すのだ。現在は、この特定の現在として自らを定立し、その限りにおいて、自らの内に特定の過去を定立して実現するのであり、したがって、過去はこの現在の外では存在することも、いかなる客観性を持つこともできない。過去の世紀がわたしの中で生きていて、わたしに働きかけるのは、わたしがその過去を意識し、わたしがそれを生かしてやって、わたしの内でわたしに働きかけさせるからである。過ぎ去った無限の時はその圧倒的な巨大さで、わたしのこの儂い刹那的な現在の思考行為 (*atto di pensiero*) を押し潰すかのように見えるが、実際にはその過去は、このわたしの思考行為

に依存しているに過ぎない。わたしの行動は、無限のアイオーン [=時間の神] の展開によって、永遠の昔から予め定められ、その力がわたしの行動にまで繋がっていて、わたしの行動できる狭い可能性の幅を予め規定しているかのように見える。だが、それはわたしの想像力の錯覚である。なぜなら、アイオーンは、それを考える思考行為によって、その思考行為の中にしか存在しないからである。想像力がそれを思考することによって、それを存在へと喚起するのだ。結局のところ、歴史とは、われわれ自身に道理があることを認め、われわれの現在の行動を正当化するのに役立つものに過ぎない。したがって、過去の歴史は、畢竟このわれわれの現在の行動に行き着くのであり、このわれわれの行動も、それに先立つ無限の宇宙的生成の歴史を、われわれのために必要として要請していることは明らかである。こうして、ヨーロッパの地下で咆哮する闇の力を繋ぎ止めていた歴史主義の鎖は、このような批判によって引き千切られて、その地下牢の扉は、闇の力の前に開かれたのである。[Tilgher 2: 69-71]

まるで黙示録の預言を読んでいるような恐ろしいインパクトのある文章だが、ここで彼が言おうとしているのは、戦前の思想界を支配して来たクロウチェ流の歴史観が、戦争のおかげで完全に破綻したということである。つまり、理性の必然的な顕現とその発展としての歴史概念、いわゆる《歴史進歩主義 storicismo》が破綻したことによって、それまで理性が地下牢に閉じ込めていた《盲目の恐るべき力》が、ついに歴史の舞台に登場したのである。では、この《闇の力》とは何か？ それは理性中心主義や、それとは正反対の実証主義や唯物論など、人間から主体性や選択の自由を奪って、人間の創造力を狭めようとするあらゆる思想に対する《生》の反乱であり、その奪権闘争であろう。歴史と人間の関係で見れば、これまで過去の歴史の力は、自然力のような必然性の連鎖によって現在の人間を隷従させて来たが、今度は現在の人間が、同じその連鎖を逆に利用して、過去の歴史に自分の言うことを聞かせ、自分の現在の行動を正当化させるのである。したがって、《歴史解釈学》とは、現在の《生》を中心に据えて、過去をその都度自らの意図に叶うように組み替えながら、未来を切り開こうとする《生》の企てなのである。では、このような過激な主観主義や大胆な行動主義を解き放った思想は何か？ ティルゲルによれば、それがジェンティーレの行動的観念論なのである。再び彼の解説に戻ろう。

《科学 Scienza》とは、精神の一時的な仮構物であり、《生》の働きであることは明らかであった。《歴史 Storia》とは、《行動 Azione》が自らの周囲と背後に投影する影であるように見えた。《行動》は、無限の自由として与えられているのに、その影に過ぎない歴史が自分の作った作品であることを忘れて、自分が歴史に限定されていると思い込んでいるのである。精神がその無限の創造活動によって獲得した意識に逆らうような、いかなる客

観的对象も、物自体も存在しない。すべては精神の創造物であり、思考行為（pensiero in atto）の生み出したものである。その思考行為は、主観と対象に分裂し、精神はその対象を介して自らを現わすが、それで終わることはなく、精神はたえずその対象を乗り越えながら永遠に超越する。精神が対象を定立する行為よりも先に対象が存在することはありえない。対象はその精神の思考行為に依存しているものに過ぎず、その思考行為の外側には何もない。《思考行為をする思考の孤独で刹那的な脈動 *solitaria puntuale vibrazione del pensiero pensante*》以外には何も存在しない。その脈動の周囲には、無限の空虚があるだけである。そして、その脈動が生まれるや、それとともに夢と幻影の世界が出現し、その世界は《生》の脈動の続くかぎり続いて、その脈動とともに更新されて行くのである。[……]

こうして世界は、空間も、時間も、自然も、個人も、社会も、国家も、歴史も、神も、そして思考するわたし自身までも、あらゆるものが《思考の純粋な思考行為 *atto puro del pensiero pensante*》の渦の中に飲み込まれる。なぜなら、そこには靈魂も、思考する実体も、先に存在して思考活動を基礎付けるような《わたし》も、一切存在しないからである。[……]

アリストテレスの《atto puro = 純粋な現実態》に対して、行動的観念論者の《atto puro = 純粋な思考行為》<sup>11)</sup>では、近代人の魂は、もはや生成を終えた永遠で不動なものへの憎悪が、無限の彼方に向かって投影されている。彼らの《生》の夢は、古代ギリシア人の夢のように、永遠で不動の存在になることではなく、完全な生成、専一の生成、純粋な生成であり、その前提に何も持たず、自分自身さえ持たない生成である。なぜなら、何らかの与件や前提を持つなら、それは絶対的自由の活動が制限されていると感じられるからだ。そして、自分自身や世界をその都度、無から生み出しては、一瞬たりとも休むことがない。なぜなら、その本性は運動であり、働きかけることであり、定立することであり、平和も休戦もなく永遠に生成し続けることであるからだ。この絶対的な運動主義（*mobilismo*）と行動主義（*attivismo*）への憧れは、地下で激しく渦巻いており、われわれの時代へと下るにつれて、カント以後の近代哲学全体において、ますます地表に顔を出すようになる。というのは、カントこそは、精神を自然に対する立法者として定立させた最初の哲学者であったからだ。要するに、行動的観念論とは、カント主義の行き着いた精華でありその精髓なのである。そして、その現在の人気は、戦争に行った若い世代が、現代の他のいかなる哲学よりも、その行動主義的傾向が気に入っているということで説明できるのである。[Tilgher 2: 71-76]

このように、《生》は絶対的な自由の中で展開する生成運動であり、あらゆる創造の源であるとすれば、この過激な唯我論の思想から、現実世界ではいったい何が生まれるのか？ ティ



ルゲルの洞察力は、社会現象の分析においても実に鋭い。以下は、上の引用文に続く段落である。

実際、イタリアではプロレタリアの攻勢によって、突然われわれの見ていた前で、国家の権威が失墜すると同時に、ファシズム運動が勃興するのが眺められた。彼らの宣言するところでは、国家とは、自然物のように《ある》ものではなく、自分たちがそうあるべきだと信じて、そのようになることを望む人びとによって、その都度、彼らが信じて望むような形で《作られる》ものである。ファシズムとは、政治の土壌に移植された絶対的《行動主義 *attivismo*》に他ならない。[Tilgher 2: 76-77]

実際、この著書が出版されたのは、1921年10月で、ムッソリーニが《ローマ進軍》によって政権を奪取するのが、その翌年の10月28日、そしてその内閣で公教育省大臣に任命されるのが、他ならぬジェンティーレであったのであるから、ティルゲルの恐るべき慧眼には、たとえ彼に反感を持つ人でも脱帽するしかない<sup>12)</sup>。だが、むしろここで強調しておくべきは、ファシストの、いや、ファシストに仮託したティルゲル自身の社会制度観である。《国家とは、自然物のように《ある》ものではなく、自分たちがそうあるべきだと信じて、そのようになることを望む人びとによって、その都度、彼らが信じて望むような形で《作られる》ものである。》人間の作った世界は、人間が自由に壊して自由に作り直すことができる、というこの初々しい信念は、ニーチェの幼な子の喩えを思い起こさせてくれるが、それはまさに旧来のさまざまな桎梏から解き放たれた《生》の喜びを表わすものであると同時に、歯止めのない《生》、つまり絶対的行動主義 [= 行動のための行動主義] の危険性をも暗示している。そこからティルゲルは、ジェンティーレの《行動的観念論》や、その政治的表現であるファシズム運動をも含めて、現代ヨーロッパの文化状況全体が、相対主義の潮流の中にあると断定することになるが、それについては次章で述べることにする。

## 第6章 ピランデッロは相対主義者か？

彼はジェンティーレの行動的観念論とその政治的表現であるファシズムの理念を、絶対的行動主義であると喝破し、それはすべて戦後の新時代がもたらした相対主義の表われであって、そこでは絶対的な理念だったものがすべて相対化されて、世界統一の中心が失われて、互いにあてどなく漂う多中心世界にならざるをえないと述べる。では、ジェンティーレの思想は、どういう点で相対主義であり、そこにはどのような問題が横たわっているのか？

《この哲学の前に、乗り越え難い壁となって立ち塞がっているのは、無数の《わたし》 [=

自我]、無数の思考行為が同時に存在するということである……》<sup>13)</sup>。この哲学は、個々の有限な精神どうしのあらゆる絆をその根元から切断してしまい、その個々の精神は、誰も自分自身の外に出る手段を持たず、思考行為はその中だけで生き、その中で完全に終わってしまうのである。[……] こうして精神の純粋な思考行為は、互いに絶対的に等価な、無数の行動の中心に分裂する。絶対的な行動主義は、絶対的な相対主義と、自己中心主義と、アナーキズムに至るのである。[……] 絶対的な行動主義の流れは、歴史主義が作った川床から逸脱して、すべてが等価で共通の尺度のない無数の個人の渦に、無数の中心をもつ行動に、無数の思考行為に分裂する。個人は、他人と連絡するためのドアも窓もないライブニッツのモナドに逆戻りするのである。[Tilgher: 79-82]

ジェンティーレの《純粋な思考行為》は、万物を包摂し万物を生み出す万能の創造主で、唯一絶対の中心を持つ大宇宙のように思われたが、現実には互いに等価で、共通の尺度を持たない、無数のバラバラな小宇宙に分裂することになる。しかもそこから生じる不可避な結果として、これらの小宇宙どうしは、互いに音信不通で意思疎通ができず、それぞれが孤独な夢見る小宇宙、いわゆる《窓のないモナド》となってしまわずである。相対主義の世界とは、この世のすべての価値が相対化されて、他人の世界との連絡も途絶えてしまう孤独な世界である。まるでムンクの『叫び』を思わせるこの無音の世界から抜け出すには、どうしたらよいのか？ 実はティルゲルも、この不安な夕暮れの橋の上で立ち尽くすばかりである。この未知の世界では、これまでの哲学はまったく役に立たず、それに代わる新たな思想はまだ生まれていない。新たな調和の世界を憧れ求める彼の熱情は実に激しく、合わせ鏡のような相対性の地獄からの救いを求める彼の心は実に真摯なのであるが……しかし、筆者には何となく——本当に何となくではあるが——この観念界のドラマの主人公ティルゲルは、永遠の理想に憧れながら、現実の悪の世界で破滅して行くロマン主義の英雄を演じようとしているような気がしないでもない。そのような印象を受けてしまうのは、上の引用文に続く最後のカデンツァの部分のせいであろう。

だが、それにもかかわらず、これらの孤立し連絡の途絶えた個人は、客体だけの共通世界に生きながらも、互いに顔を合わせて連絡し合っていると思込んでいることも、否定できない現実である。モナドどうしの連絡や意思疎通は、まったくの見かけだけのものではあったとしても、それは誰にとっても抵抗し難い魅力を持つ見かけ (*apparenza invincibile*) なのであり、どうしてそのように思ってしまうのか、その理由をうまく説明してやる必要がある。さて、その説明をするには、もしかしてわれわれは《絶対者 *Assoluto*》の登場を必要としているのではなからうか？ モナドたちと絶対者の関係は、ちょうど分子とそれらの統一体である分母の関係に似ていて、その分子がその統一母体から迷い出て

しまったように、モナドたちは絶対者から迷い出たのであり、分子がそれを統一する分母の方に戻って、その相対的な視点をその統一の中で調和させようとするように、モナドたちは絶対者の方に戻る途上であって、悩み苦しんでいるのではなかろうか？ 分子やモナドが、自らを分子やモナドとして意識する行為は、もしかしてその分子の存在基盤であって、他の分子との調和をもたらす統一母体の姿が、その分子に対して啓示される瞬間ではないか？ 思考が自らの絶対的な相対性を意識する行為は、もしかしてその否定を通じて、つまり、その否定という思考の定立を通じて、絶対者が精神に対して雷光のように、一瞬のうちに、一挙に姿を現す瞬間ではないのか？ もしもそれが本当なら、フェニックスが灰の中から甦るように、相対主義と主観主義の極地から、思考がたゆまずに追い求める最終目標であり、その中でのみ満足して休らうことのできる絶対者が、再び甦るのではなかろうか？ [Tilgher 2: 82-83]

閑話休題。さて、このように戦後精神が地獄に陥ってしまった経過と、その息苦しい闇の中で再び大空の星を眺めたいというダンテ風の願望について語った上で、ようやくピランデッロの劇作品の話に入ることができる。ティルゲルは、以上の相対主義の世界に迷い込んでしまった現代人の心情を、初めて見事に舞台化したのが、ピランデッロの芸術だと主張する。

このような相対主義の視点は——これは各文明が絶対的な統一体であることを示す新たな証拠であるが<sup>14)</sup>——その現在の表現をルイーダ・ピランデッロの芸術の中に見出すことができる。この才能ある絶対的な相対主義の芸術家は、精神どうしの伝達不能性のドラマを劇場に持ち込んだが、それは相対主義から生じる不可避の結論なのである。ピランデッロ芸術の中心的な直観は、次のようなものである。われわれは、われわれが自分で作り上げるものである。だが、その都度わたしが作り上げたものは、他人がわたしについて作り上げたものと異なっており、その両者の間に共通の尺度は存在しない。人は自分が1個人だと信じているが、実は同時に1人でもあり、誰でもなく、また十万人でもある。そして、他人が彼について作り上げた概念の鏡に自分の姿を映して見ても、それを自分だとは認めることができず、その彼に向かって鏡が「これがお前だ *tat tvam asi*」と言う時、彼は恐怖で震えるのである。[Tilgher 2: 77-79]

このティルゲルのピランデッロ解釈は、同じ1921年の『時代の声 *Voci del tempo*』の解釈<sup>15)</sup>(第4章)とはガラリと変わっていることに注意されたい。前者では、ドラマに弁証法的展開がないとか、《わたし》の自己意識と他人の抱く《わたし》のイメージが、まったく違うことにショックを受けるだけのドラマに、人間的な意義は見出せないと言って批判していた。ところが、ここでは《わたし》と他人を隔てる無理解の深淵に気が付いたショックは、各人が自分

で作り出す恣意的な自己意識と、その結果としての人間相互の伝達不能性を裏付ける証拠であって、だからピランデッロは、新しい時代の新しい精神のドラマを舞台に持ち込んだ《相対主義の芸術家》なのだと言って、彼を称賛したのである。

このティルゲルの見解の当否については、次の終章で検討することにして、ここで確認しておきたいのは、ジェンティーレの行動的観念論の帰結としての相対主義の世界では、主体の創造力や行動力が、それまでの過去の抑制から完全に解放されて、自分の世界は自分の望むとおりに壊したり作ったりできるという自己陶酔的な主意主義の面が強調され、ピランデッロも《われわれは、われわれが自分で作り上げるものである *Noi siamo ciò che ci costruiamo*》というポジティブな人間観を持っていると見なされたことである。このようなティルゲルの相対主義者ピランデッロ像に対して、ピランデッロ自身はどのような態度を取ったのか、それが本論の最後の課題である。

### 終章 劇評家レーヴィへのピランデッロの手紙

実を言うと、ピランデッロはこのティルゲルの新たな解釈について、公式には何の意思表示もしていない。だが幸運にも、文芸批評家エウジェニオ・レーヴィ（1876–1966年）に宛てた彼の手紙から、彼自身の評価をはっきりと知ることができる。レーヴィは、『作者を探す6人の登場人物』のミラノ初演の後、彼の主宰する『コンヴェーニョ *Il Convegno*』誌に劇評を載せて（1921年10月30日）、ピランデッロの芸術をニヒリズムであると定義して、次のように批判した。《彼の芸術は、絶対的な空虚（*assoluta in astratto*）の芸術であり、絶対者の欠如（*mancanza d'assoluto*）を病んでいる。したがって、彼の芸術は必然的に、広義でのデカダンス文学に属しており、それゆえ19世紀末のイタリア文学のさまざまな潮流の中に位置付けるべきである。》[Davico Bonino: 260] これを読んだピランデッロは、自分の芸術がニヒリズム芸術で、過去の世界に属するという否定的評価に猛反発して、同じ年の12月4日にレーヴィに宛てて手紙を書き、《わたしは通常、批評に対しては返事をしないことにしているが》と前置きした上で、《例外的に》彼の批評に反論した。

君の意見に逆らって申し訳ないが、わたしは——《いかなる疑問の余地もなく》だよ——《今日》と《明日》の文学に属しているんだ。いいかね、ついこの前のことだが [1921年10月]、わたしにはっきりとそう言うてくれて、わたしにその証拠を見せて、それを手で触らせてくれたのは、ティルゲルだ。彼は《現代の相対主義者たち》について論じた中で、このわたしをその1人に挙げているが、本当に驚いたことに、彼ら相対主義者たちの言っていることは、わたしが以前から言い続けていることとまったく同じか——おおよそ同じだ——と認めざるをえなかった。実はわたしは、彼らについてはティルゲルの本で初

めて知ったので、それまでは本当に何も知らなかったんだよ。だからわたしは、自分の精神的な苦悩と、自分の悲惨な暗い人生体験から、自分の頭だけで考えて、自分1人でこの世界観にたどり着いたんだ。レーヴィ君、あえて君だから言わせてもらうが、このわたしの世界観は、君の考えているようなニヒリズムではまったくないんだ。なぜなら、相対的なものは必然的かつ不可避的に《絶対者 Assoluto》に戻って行くものだからだ。わたしの作品では、どうしてもこの絶対者が否定されているように見えてしまうが、それは《無限なもの Infinito》が、必然的に有限な形の中で終わってしまうからだ。だが、形というのは、そこから解放されるべき悪（male = 病い）ではなくて、むしろ無限なものが、この形という流刑地で必ずや蒙らなければならない生活（vita）——何なら生の病い（male della vita）と言ってもいい——であるからだ。[Ariel 1-3: 143-144]<sup>16)</sup>

ピランデッロは、自分が現代の最先端に行く芸術家であることの根拠として、何を持って来たか？ それはまさにティルゲルの主張する①《相対主義の芸術家》である。では、自分の世界観がニヒリズムでないことの証拠に、彼は何を持って来たか？ それもやはり同じ相対主義で、②《相対的なものは必然的かつ不可避的に絶対者に戻って行く》から、相対主義はニヒリズムではない、と言うのである。だが、このような抽象的な表現では弱いと感じた彼は、さらに、自分の作品が《絶対者》を欠いたニヒリズムの世界に見えるのは、③《絶対者》は《無限なもの》であるが、その《無限なもの》は有限な形となって終わらざるをえないからだと述べる。

さて、①のティルゲルが与えてくれた肩書きは、彼を大いに喜ばせたことが明らかである。ピランデッロはそれまで自分のネガティブでペシミスティックな人生観は社会に受け入れられないと思っていた（第4章）。ところが突然、自分の思想が最先端の相対主義者たちの思想と《おおよそ同じ》であることに気付かされたのである。しかも彼のペシミズムは、相対主義の持つネガティブな面と同じものであるが、相対主義は同時にポジティブな行動主義の面も備えている。《われわれは、われわれが自分で作り上げるものである》という定式は、新たな社会の中での新たな創造への道を開いてくれるものであった（第6章）。②のニヒリズム否定も、ティルゲルの主張に基づいている。だが、恐れを知らぬティルゲルでさえ、絶対者の登場によって、モナドたちが相対の病いから癒される日が来ることを、乞い願うばかりであって、《必然的かつ不可避的に》絶対者が到来すると確信しているわけではなかった。ピランデッロはティルゲルの願望の言葉を楯にして、レーヴィを始めとする社会からの疑惑と批判をはね返そうとしたのである。だが、やはりこれだけでは根拠が弱いので……そこで彼は、③自分の作品が《絶対者》を否定していないことを証明するために、《無限なもの》に助けを求める。しかし、ここで彼の言う《無限なもの》とは、明らかに原初の《生》の無限の流れのことを指していて、それが形の世界という流刑地（つまりは人体）に閉じ込められて、《生》の病いに苦しんでい

るという、ピランデッロが他所でも語っている比喩的な寓話のことである<sup>17)</sup>。キリスト教の思想伝統の中で育った者には、《絶対》も《無限》も同じ神の属性であるから、おそらく両者は自動的に神のイメージの中で一致するのかもしれない。だがそのような思想伝統から縁遠い者にとっては、《絶対者》という、いかにも観念論哲学者好みの抽象概念が、ピランデッロのきわめて具体的で奇妙に納得の行く寓話的な《無限者》と、どうして矛盾なく一致するものか、何とも木に竹を接いだ話のように見えて、どうも腑に落ちないのである。

何はともあれ、このレーヴィ宛の手紙からは、ピランデッロの大きな喜びと新たな自信が伝わって来る。彼のニヒリスティックでネガティブな思想は、最新の相対主義思想の一面であって、したがってその反対側にはポジティブな面も必ずあるはずである。ジェンティーレの行動的観念論は、思想の世界で《生》の創造力と行動力をあらゆる障害物から解き放ち、ファシズムは政治の世界で《人間の作った世界は、人間の歴史も含めて、人間が自由に作り直すことができる》という大胆な行動主義を実行に移しているではないか。そこでピランデッロは——と言っても、実はティルゲルが新たに仕立て直してやったピランデッロのことであるが——芸術の世界で《われわれは、われわれが自分で作り上げるものである》という定式によって（実はどのような価値観を目指して自分を作りあげるのかは不明であり、そこがやはり相対主義的なのだが……）、ともかくも自由に新しい人間像を創造することができるようになったのである。こうしてピランデッロは、ティルゲルの『現代の相対主義者たち』のおかげで、未来を切り拓くポジティブな文化界のリーダーとして、戦後のイタリア社会に受け入れられることを確信する。そして、この新しい文化創造の旗手は、この時期からはっきりとファシズム知識人としての自覚を持ち、ファシズム政権の新たな物心両面でのイタリア社会の再生活動に協力し、ヨーロッパ諸国やアメリカ大陸でのファシズム文化の宣伝活動に乗り出すことになる。したがって、これは地獄の闇のようなピランデッロの世界の天井に小さな孔が開いて、そこから社会の明かりが射し込んで来たように見えるが、実はそれは、大きな社会的責任を伴う煉獄への第1歩であったことに、本人はまだ気が付いていない。そして、ピランデッロのそれまでの人間的受難に加えて、今度は彼の社会人としての受難の歩みが、このファシズムとの出会いから始まる。つまり、それまでの狭い範囲の文学者たちとのプライベートな交流でなく、演劇界や、興行主や、劇場に集まる観客大衆、マスコミ界、宗教界、政界やファシスト政府の要人など、現実のイタリア社会を構成するさまざまな階層の人々との出会いや対立の関係が始まるのである。そして、このような社会との関係を通じて、彼がイタリア文化を象徴する人物になるにつれて、ピランデッロの心の内では逆にファシズム体勢との亀裂が深刻になる。おそらくこれは、彼がティルゲルの魅力的な（しかし誤解に基づいた）相対主義者像に便乗してしまったことに、その原因の一端があるように思われる。というのは、ティルゲルの考えによれば、相対主義はポジティブな面とネガティブな面の両面を持つが、ピランデッロの場合には、《われわれは、われわれが自分で作り上げるものである *Noi siamo ciò che ci costruiamo*》という

ファシスト的な行動主義の主張よりも、その正反対のネガティブな認識、《われわれが自分で作り上げるものは、われわれではない *Noi non siamo ciò che ci costruiamo*》という自己幻想からの覚醒と幻滅の方が、本当は彼にとって真実の認識だったからである [Alaimo: 7]。そして、ピランデッロは遅蒔きながら、《ファシスト革命》と称する精神革命は、国民の目を欺いて自己幻想に浸らせるための演出でしかないことに気付く。そして、《ファシスト革命》の推進者ムッソリーニも、強制力によって外側から社会と人間の性情を変えようとすれば、表面的には実に容易に革命の偉大な成功者という自己幻想に浸れるが、実際にはそのような企ては無理なだけでなく、むしろ無駄であることを悟るようになるはずである<sup>18)</sup>。だが、このような問題を論じると、本論の意図した範囲を越えてしまうので、この件については別の機会に譲ることにしたい。【了】

## 注

- 1) 翻訳するのが難しい題なので原語のままにしておかざるをえない。意識すると『わたしは自分が1人であると思っていたが、実は誰でもなく、十万人でもある』という意味である。ピランデッロは長年にわたって書き継いで来たこの小説を書斎の机の上に置いて、子どもたち(ステファノ、リエッタ、ファウスト)に自由に読ませたが(息子ステファノの *Prefazione all'opera di mio padre*, Mazzacurati: 221を見よ)、さらに彼の支持者の友人、たとえばティルゲルにも、1921年に読ませており [Sciascia: 89]、『現代の相対主義者たち』(1921年10月: cfr. Tilgher 2)にもその言及があり(第6章を見よ)、『現代演劇研究』(初版1922年11月末)には、その結論部についてのティルゲルの感想が載っているのので [Tilgher 3: 165-166]、この時期までにはすでにその原稿は完成していたと思われる。
- 2) ピランデッロは、人間の内側で、つまり心の中の《生》の流れによって作られては破壊される精神的な《形》と、人体という外側の《形》の両方について、詳しい説明をしているが、この後者の問題については、別稿で論じることにした。というのは、親から宿命的に受け継いで、自分では変えることのできない体つきや人相を、彼が心の桎梏と感じている問題や、年齢とともに生じる肉体の衰えと運動停止 [=死]の問題は、1926年の『ディアーナとトゥーダ *Diana e Tuda*』や、1932年の『人が大物になると *Quando si è qualcuno*』においてドラマ化されているので、これらの後期作品を論じる際に取り上げることにする。
- 3) この引用文中の2ヶ所の下線部の原文《*sotto gli argini*》を《堤防の下》、つまり地上に露出した運河の表面でなく、その底の深みを密かに流れている水流ないし伏流を指すものと解釈した。『各人各様に *Ciascun a suo modo*』の中で狂言回し役 (*raisonneur*) のディエゴ・チンチが、これとほぼ同様の表現で同じ内容のことを語っているので、その科白も参照されたい [MN3: 378]: 《*quel tanto del flusso che non ci scorreva dentro ignoto, che ci si scopriva distinto*》。
- 4) ティルゲルがピランデッロの創作活動を貫く中心思想として提出した《ピランデリズム》(=《生》と《形》の相克)の定式は、マニ教的な善悪二元論に近くてドラマティックであるが、彼のすべての作品に当て嵌まるものではない。ピランデッロが初めてのこの《ピランデリズム》の定式を公に表明するのは、1923年10月28日、ローマ進軍1周年記念日に「*イデア・ナツィオナーレ*」に寄稿した、ムッソリーニ讃美の『創造された生』[SI: 1249]である。
- 5) このテーゼを最も典型的な形でドラマ化したのは、1923年初演の『各人各様に *Ciascuno a suo modo*』であろう。若い貴族で画家のサルヴィが、婚約者の女優デリア・モレロと親友のロッカ男爵が浮気をする現場を見て自殺したというスキャンダル事件をドラマにして上演する劇場に、当事者の2人が別々に観客として観に来て、互いにその事件の責任は相手にあると主張し、他の観客を巻き込んで激しい口論に発展するが、最後に2人は突然抱き合ったまま劇場から出て行き、観客はその意外な結末に茫然と見送る。スキャンダルの責任が相手だけにあって自分にはないことを、人々に信じ込ませよ

うとする理路整然とした論理展開 [=人工的な《形》] は、最後に《生命》(=動物的本能)の奔流によって押し流されて跡形もなくなるのである。

- 6) この記事の内容については、Saito 2: 333-365 で詳しく紹介したが、ここでの引用部分は初出である。
- 7) ピランデッロは、神による世界の無からの創造が神秘であるように、芸術創造も同じ神秘に包まれているという思いを、常に抱いていたようである。この芸術創造と神秘の関係については、さらに同じ論考の中で次のように述べている。《どのような仕方によってであれ、《生》の課題が持つに至った意味と価値のおかげで、今や人々はまったく苦しむことなく、その課題を眺めることができる。神秘が《生》のヴィジョンの中でこのように現われることを、人々は知っており、もはやそのことに慣れてしまっているからだ。だから、神秘の意味が人々を狼狽させるのは、《生》の中に神秘があることをすべての人が知っているからではない。それが人々を狼狽させるのは、通常とは違った新しい現われ方をするからなのだ。だが、今やその現われ方は、もう新しくない。それでは、それは古くなったのか? いや、もしそれが腐敗することのない完璧な形の中で、現在進行中の状態で表現されているなら、古くなることなどありえようか? それはたんに、それが《創造されたもの》であることが明らかになる時がやって来たというだけのことである。そこにおいては、そのすべての存在理由が、それはまさにそれなのだという必然性の中に見える。もはやそれは新しくはないが、古くもなく、恣意的でも、曖昧でもなく、不正確でも、不完全でもなく、ついに、そうだ、それはついに、すべての人にとって必然的に見える《それ》であって、それ以外のものではありえなくなったのだ。》[SI: 1165]
- 8) 最初に宗教的啓示についての興味深い解説がなされているが、本論とは直接関係がないので割愛する。
- 9) Avvertenza: 286-287: *“Ma se il valore e il senso universalmente umano di certe mie favole e di certi miei personaggi, nel contrasto, com'egli dice, tra realtà e illusione, tra volto individuale ed immagine sociale di esso, consistesse innanzi tutto nel senso e nel valore da dare a quel primo contrasto, il quale, per una beffa costante della vita, ci si scopre sempre inconsistente, in quanto che, necessariamente purtroppo, ogni realtà d'oggi è destinata a scoprirci illusione domani, ma illusione necessaria se purtroppo fuori di essa non c'è per noi altra realtà?”*
- 10) 《idealismo attuale》ないし《attualismo》というのは、《atto puro del pensiero pensante 思考の純粋な思考行為》としての哲学という意味であるが、現実にはファシズムの《attivismo 行動主義》と重なり合うので、他の研究者たちに倣って《行動的観念論》という訳語を採用した。ただし、これが適訳であるとは筆者も思っていないことを付記しておく。
- 11) 《atto = actus》は、受動相と能動相の両方を含むので、同じ言葉で訳すことは不可能である。受動相は《actum = すでに為されたこと》、能動相は《agens = 能動的に為すもの》の意味を持つからである。ティルゲルによれば、アリストテレスの《atto puro》は前者の方で、可能態から完全な現実態に移行して、永遠の静止状態にあるものを指し、ジェンティーレの《atto puro》は後者の方で、《純粋な思考行為をなすもの》、《思考行為をする思考 pensiero pensante》、つまり永遠の運動状態にあるものを指すように思われる。
- 12) Tilgher 2 (1923, 4a ed.), pp. 77-79 の自注には、Il Popolo d'Italia 紙に載ったムッソリーニのこの論考に対する書評、しかもその考察に同意してティルゲルを称賛する書評も掲載されていて大変有益である。
- 13) この《括弧》に入れた文は、1923年の第4版では削除されているが、それ以前の版を用いたと思われるヴィンチグエッラの著書 [Vinciguerra: 64] の引用文中に載っている。ティルゲルがこの文を削除した理由については即断できないが、彼の論旨をより明確に示している文であると思われるので、この部分も訳して引用文中に入れておいた。その原文は以下である: 《L'insuperabile ostacolo dinanzi al quale questa filosofia s'infrange è quello dell'esistenza contemporanea di più Io infiniti, di più atti di pensiero...》
- 14) 第一次世界大戦後の西欧社会では、文明は人間と同じように生命を持つ有機体であり、定められた一生のサイクルを終えたなら没落するという終末論に基づいた観念論的な歴史観が、真実味をもって受け入れられていた。O. シュペングラー『西洋の没落』(村松正俊訳、五月書房、1996年)、とりわけ「有機体としての文化」の章を参照されたい。
- 15) ただし、この著書に収録された『すべては首尾よく』の劇評は1920年3月3日に、『前と同じく、前



- よりもよく』の劇評は同年8月4日に、いずれもイル・テンポ紙に掲載されたものである。
- 16) 1921年12月4日付けのエウジェニオ・レーヴィ宛て手紙。このプライベートな手紙は、公表することを意図して推敲された文章ではないので、飛躍した表現が多い。そのためにいくらか言葉を補って訳したので、その原文も挙げておく。「」は引用箇所、斜体部分は強調箇所（原文ではたぶん下線による強調だったと思われる）：Sono purtroppo e «senza alcun sospetto» nell'avventura «d'oggi» e «di domani». Guardi: me l'ha detto, or è poco, e fatto vedere e toccare con mano il Tilgher parlando dei «relativisti contemporanei», tra i quali mi mette e tra i quali con mia grande sorpresa mi son dovuto riconoscere, tardi apprendendo ciò che essi dicono, che è proprio lo stesso—o su per giù—di quanto ho detto e seguito a dire io, senz'avere la più lontana notizia di loro, perché da me solo e dai tormenti del mio spirito e dalle tragiche oscure esperienze della mia vita, illuminata dal mio solo intelletto, è venuta questa mia conoscenza del mondo. La quale, mi permetta di dirLe, caro Levi, non è per nulla *nihilista*, come a Lei pare, perché ritorna *per necessità*, inevitabilmente all'Assoluto, che solo *per necessità* «appare» negato, in quanto è l'Infinito che necessariamente «si finisce» in forme, che non sono un «male» di cui ci si debba “liberare”, ma la “vita” (o il male della vita, se Lei vuole) che è da soffrire inevitabilmente, in questo «esilio» della forma....
- 17) 原初的な《生》とその流刑地としての形の寓話を、ピランデッロはさまざまな個所で述べているが、とりわけ Domenico Vittorini, «Luigi Pirandello as I saw him» [Vittorini: 371] は、彼の晩年の《生》についての思想を伝えていて大変興味深い。そのイタリア語訳は [SI: 1407]
- 18) Wikiquote, aforismi e citazioni in libertà, Benito Mussolini: “Governare gli italiani non è difficile, ma inutile.” (citato in Giulio Andreotti, *Governare con la crisi*, Rizzoli, 1991) を参照されたい。

## 【文献一覧】

ルイージ・ピランデッロ：

MN 1: Luigi Pirandello, *Maschere Nude*, vol. 1 (8a ed.), a cura di Alessandro d'Amico, Arnoldo Mondadori Editore, 2007.

MN 2: Luigi Pirandello, *Maschere Nude*, vol. 2 (6a ed.), a cura di Alessandro d'Amico, Arnoldo Mondadori Editore, 2007.

MN 3: Luigi Pirandello, *Maschere Nude*, vol. 3 (2a ed.), a cura di Alessandro d'Amico, Arnoldo Mondadori Editore, 2007

SI: Luigi Pirandello, *Saggi e Interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Arnoldo Mondadori Editore, 2006.

SPSV: Luigi Pirandello, *Saggi, Poesie, Scritti Varii* (4a ed.), a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Arnoldo Mandadori Editore, 1977.

Avvertenza: Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, a cura di Giancarlo Mazzacurati, Giulio Einaudi editore, 1993.

Ariel: *Ariel*, Anno 1-N,3, settembre-dicembre 1986.

Davico Bonino: Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di Guido Davico Bonino, Giulio Einaudi editore, 1993.

アドリアーノ・ティルゲル：

Tilgher 1: Adriano Tilgher, *Voci del tempo. Profili di letterati e filosofi contemporanei*, Libreria di Scienza e Lettere, 1921.

Tilgher 2: Adriano Tilgher, *Relativisti contemporanei* (4a ed.), Libreria di Scienza e Lettere, 1923.

Tilgher 3: *Studi sul teatro contemporaneo, preceduti da un saggio su l'arte come originalità e i problemi dell'arte* (2a ed. accresciuta), Libreria di Scienza e Lettere, 1923.

その他：

Alaimo: Maria Alaimo, *Sintesi di Pirandello*, Edizioni Centro Culturale Pirandello, 1986.

Sciascia: Leonardo Sciascia, *Pirandello e Pirandellismo*, Edizioni Salvatore Sciascia, 1953.

Vinciguerra: Mario Vinciguerra, *Un quarto di secolo 1900–1925*, Piero Gobetti Editore, 1925.

Vittorini: Domenico Vittorini, *The drama of Luigi Pirandello*, Dover Publications inc, 1957.

Saito 1: 斎藤泰弘「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」, 京都産業大学論集, 人文科学系列, 第47号 (2014年3月), pp.321-352.

Saito 2: 斎藤泰弘「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」, 京都産業大学論集, 人文科学系列, 第48号 (2015年3月), pp.333-365.

## Pirandello versus Tilgher

—Verification of the influences of Tilgher’s relativism upon Pirandello’s thought—

Yasuhiro SAITO

### Abstract

In his “Umorismo”(1908) Pirandello intends to explain his view of Life and Art, relating to readers his original experience of Life that prepared the breeding humus of his dramas. In this period he has an pessimistic and anti-rationalistic view of Life by his personal experiences: “all we regard as reality in our life is a mere illusion”, and his Art is filled with “bitter compassion” towards the mankind that cannot stop cherishing illusions so that he wouldn’t see his real miserable conditions in the bare world. But his view of Life and Art receives some changes under the influences of Tilgher’s book “The contemporary relativists” (1921), which asserts that the relativistic trend is in the forefront of our modern thoughts and points out as its derivative phenomena Gentile’s Actual Idealism in the philosophical field, Mussolini’s Fascism movement in the political field and Pirandello’s dramaturgy in the artistic field. According to his view, relativistic trend has always two complementary sides: the positive one should be the wild activism as in the Fascism movement, and the negative one the incommunicable relation of mankind and the loneliness of monads as we can see in Pirandello’s plays. Thanks to his explanations Pirandello realized that his view of Life has not only the negative elements but also positive ones, which proclaim: “We are what we construct by ourselves”. In consequence he takes part in the Fascism movement to become an important representative of Italian Culture. But it doesn’t take him long to notice that the Fascistic activism is a mere mask and mise-en-scène of authoritarian politicians and he realizes ironically the truthfulness of his former view of Life: “We are *not* what we construct by ourselves”.

**Keywords:** Pirandello, Tilgher, Fascism, Italian Idealism, Gentile