OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	舞台役者、またはディドロにおける感受性
Author(s)	中尾, 雪絵
Citation	待兼山論叢. 文学篇. 2003, 37, p. 65-81
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/47895
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

舞台役者、またはディドロにおける感受性

中尾雪絵

序

ディドロは、『俳優に関する逆説』（以下『逆説』と略）において、感受性を持たない演技を奨励している。自分でも劇作品を残し、また若いころにはかなり演劇に夢中になったというディドロの演劇論は、舞台に対する深い思い入れや意気込みを感じさせる。『逆説』の他にも『劇作論』や、対話形式による『「私生児」に関する対話』などで、彼は俳優だけでなく、創作者のあり方や観客の本質を探り、俳優と詩人と観客による舞台空間作りを模索している。ところで、題名にもなっている「逆説」とは、ディドロが特に強調している点、すなわち感受性を持たずに演技することを意味する。「偉大な役者に対して私が望むのは、しっかりとした判断力です。役者は冷静で落ち着き払った観客でなくてはなりません。だから、洞察力と感受性のなさ、完全に模倣するという技術、もしくはこれと同じ効果をもたらすもの、つまりどんな性格でも、役柄でもこなせる能力を、私は要求するのです[1]。」

役者は、何よりもまず人間であり、次に観察者であり、そして表現者である。だが、自分の個性で演じる俳優もいる。ディドロはこうした俳優をnature（「自然」と「性格」の意味）の俳優と呼び、natureの俳優は「大概はひどいもので、ときどきすぐれていることもある[2]」と批判的であった。

俳優の演じ方をめぐる問題は、『逆説』や『劇作論』でも取り上げられて

いる。「芸がなくて、どうやって nature（性格）だけで名優ができるものだろう。舞台では何事も nature（自然）において生じるのとまったく同じふうには起こらないし、劇文学というものは、いずれもある一定の原則体系で成り立っているというのに？[3]」

演劇の改革者とされるディドロだが、その姿勢は既成の原則を尊重し、その観点から俳優論を組み立てており、保守的とはいえないまでも、少なくとも原則体系に対し、それほど反発を感じていなかったようである。実際、彼は17世紀から続く時間、場、筋それぞれの統一、いわゆる「三単一の法則」を古いものと見なしてはおらず、またそれを束縛ともとらえていない[4]。

舞台という人工的な空間で、役者は技術（art）を凝らし演技しなければならない。そのためには判断力や洞察力を磨き、感受性（sensibilité）を抑制するだけの冷静さを持たなければならない。これがディドロの主張である。では、この「感受性」とは何か。そして、なぜ感受性なのか。ディドロは「感受性」を生理学の分野で学び、それを創作の中にも取り込んでいる。感受性に限らず、彼はあらゆるジャンルの知識を幅広く自分の思想に取り込み、それらを異質な分野へ応用することをためらわない。本稿では、「感受性」をめぐって、科学的な見識を文学に援用したディドロの作品を分析するため、まず生理学の範疇での「感受性」を見たあと、俳優論を取り巻く「感受性」をとりあげ、彼の創作作品におけるその役割を考察したい。

§1・横隔膜：感受性の在所

ディドロは、生理学、科学、医学の知識の集大成である晩年の著作『生理学要綱』の第一部において生物全般を扱い、動物の特性として感受性を挙げている。「動物は、感受性を自分と周囲を取り巻くものに結びつける。動物の体のすべてがこの性質を持っているようには見えない。それを持っ

ているように見えるのは、神経だけである[5]。」

感受性を担う神経は、「感情と行動の機軸」であり、大脳と密接な関わりがある[6]。「神経は脳の奴隷であり、多くは脳の支配者である。ときには高じて専制君主となることもある。（子宮、強烈な情念など。）脳が神経を指令下においているときはすべてうまくいくが、反乱を起こした神経が脳に指令を出すときはすべてがうまくいかない[7]。」

神経が反乱を起こし、大脳を支配する状態にあるとき、感受性はどのような変化を起こすのだろうか。『ダランベールの夢』に登場するボルドウはレスピナス嬢との会話で、感受性の強い人間を例に出し、次のように説明する。「では、感じやすい人とはどういう人をいうのでしょう。それは、横隔膜の思うがままに委ねられている人です。心に響く一言が耳を打ち、奇妙な現象が目に飛び込んでくることがありますね。すると突然、内部が動揺し、束の繊維が一本残らず興奮し、身震いが起こり、恐怖感を覚え、涙が流れ、ため息で息が苦しくなり、声が途切れ、束の根源は束がどうなるのかわからなくなり、冷静さも理性も判断力も本能ももはや手の施しようがなくなってしまうのです[8]。」

過度の感受性は、感嘆や恐怖を引き起こし、泣いたり失神したりするだけでなく、極端な場合は狂気の症状の原因にもなるが、例えば小説『修道女』における混乱した修道女たちの振る舞いや、『女性について』『生理学要綱』で取り上げられている女性の集団ヒステリーの現象は、まさにこうした状態にあてはまるだろう。

横隔膜と感受性の組み合わせについて、ヴェルニエールは医師ボルドウの理論を、またロジェは内的感情の在所は横隔膜であると述べたビュフォンの存在を指摘する[9]。ボルドウ、ビュフォンの両者共に、ディドロが読み親しんだだけでなく、少なからぬ影響を受けた人物だが、『ダランベールの夢』において、感受性と横隔膜の関係を話すのがボルドウであることから

すれば、直接に影響を与えたのは前者と考えるのが自然な解釈かも知れない。

横隔膜は本来、肺の下に位置して、息を吐くときに収縮する膜である。では、呼吸と連動する性質を持つ横隔膜が、なぜ「感受性」と結びつくのだろうか。その手がかりとして、ディドロの小説作品にしばしば見られる呼吸の描写がある。そこでは登場人物の心の動揺が呼吸の乱れで表現される。ハラーによれば、横隔膜は「息を吸うとき、胸部の拡張をもっとも促す筋肉」である[10]。動揺したり興奮したりすると呼吸は乱れるが、呼吸と連動する横隔膜に強度があるとすれば、横隔膜には心の動きが反映するはずである。例えば、『運命論者ジャックとその主人』では、「ドニーズは処女だったのか？」という主人の質問に動揺したジャックが「咳をして」そう思うと答えたり、農家の妻が夫の要求にいやいや応じながら何度も口にする oreille（耳）ということばが、彼女の息づかいのままに区切って表記されている。また、『修道女』のヒロイン、シュザンヌは危機を前にすると呼吸が苦しくなり、ときには気を失うこともある。小説の各場面に見られる呼吸の乱れと心の動揺、すなわち感受性との関係からすれば、横隔膜の存在はそれほど奇異なものには映らない。ディドロは、感受性と大脳との関わりから、感受性の中枢である横隔膜と大脳の関連を引き出し、両者を「際立った共感関係」で結んだ[11]。そして、横隔膜が引きつると、人は苦しんだり悲しんだりし、苦痛と快楽が横隔膜の特徴であるとして、感覚器官としてのはたらきよりも、心の動きを反映するものと考えた。こうした性質を有する結果、横隔膜を人間の性格を決定づける要因ととらえるのは、むしろ自然の流れとなる。「臆病者になるか、頑健な心の持ち主になるかは、この横隔膜の違いによる。だが、どのようにしてそうなるのかはまだ不明である[12]。」

最後に付け加えられた慎重な意見にもかかわらず、横隔膜を中枢とする

感受性の度合いによる人間の性格の違いは、ディドロの作品の至るところでまことしやかに論じられている。例えば、感受性を制御する強さを持った「偉大な人間」(国王、裁判官、外科医、俳優) は、感受性を支配できる人間であるが、感受性が弱い人間は、神経が繊細で動揺しやすいため、哀れみ深く、道徳的になる。こうした身体的要素による性格の分類は、当時すでに下火になっていた体液説をも思わせる。

以上、ここまで見てきたような「感受性」の認識を背景に、もう一度ディドロの俳優論に立ち返ってみよう。偉大な人間の中に列挙されていた俳優だが、その才能を決定づけるのは、やはり感受性である。「役者を凡庸にしてしまうのは、過度の感受性である。また、並の感受性は、たくさんの下手な役者を作ってしまう。しかし、感受性がまったく欠けている場合には、すぐれた役者になる。俳優の涙は、その脳から流れる。感じやすい人間の涙は、心から流れる[13]。」

この引用では、すぐれた俳優と対照的な存在、すなわち心を刺激され、涙を流す観客の姿が暗示されているとも受け取れる。舞台において俳優が作り出す感受性に観客が心を揺さぶられる、という図式が成立するだろう。「感じやすいということと、感じるということは別のことだ。前者は魂に関し、後者は判断力に関する[14]。」経験を積んだ役者の演技、すなわち震える声、ことばの途切れ、発音の調子、手足の震え、気絶、恐れなど、すべて訓練によって俳優の体に刻み込まれた記憶の再現、あるいはディドロの表現を借りるなら、「模倣」なのである[15]。

このように、ディドロが理想とする俳優は「判断力や洞察力を磨き、感受性を抑制するだけの冷静さ」を備えているのだが、こうした考え方は、すべての動物に共通する感受性から派生した「感じる心」を制御するだけの強靱さと才能を強調することによって、人間と他の動物を切り離し、人間の能力を誇示するかのようである。そして、横隔膜のなすがままになら

ず、横隔膜を思うがままに操る偉大さを持った、ディドロの理想の俳優像は、nautre（自然）から art（芸術）を生み出す人間を象徴的にとらえているようにも思われる。

§2-1・感受性に翻弄される人々

次に、ディドロは「感受性」を作品の中でどのように取り入れているのか、戯曲と小説から検討してみたい。最初に述べたような、劇作品としての形式に従った影響もあってか、彼の戯曲は感傷的な筋を持っており、小説やコントに見られるような実験的な性格や破天荒さは影をひそめているようにも思われる。しかしながら、例えば戯曲『私生児』のト書きの多さは注目に値する。役の台詞そのものよりもト書きの方が多く指示されているところもあり、台詞のみならず、身振りや間に力点が置かれていたことは明らかである。また、指示する内容も細かく、「間」ひとつをとっても「間」「やや長い間」「短い間」「かなり長い間」など、間合いの度合いが細かく分けられているほか、役者の動きについても「少し」という指示が頻出する。秘密を抱えて苦悩する主人公ドルヴァルを始め、登場人物の多くは感情の揺れを表すために（あるいは「隠す」ために）、頻繁に舞台を歩き回り、立ち止まり、顔を覆い、ため息をつく。感じやすい人物の心情を表すこれらの表現は、作品を飽きさせない要素として、やや誇張的に多用されたのかも知れない。『一家の父』になると、ト書きは激減し、前作『私生児』に見られた独白や長台詞も少なくなり、複数の人物を錯綜させた会話が目立って多くなる。しかし、歩き回ったり、顔を覆って泣くなどの大げさな身振りは相変わらず多く用いられている。内容的にも両作品には、家族をめぐる秘密、若い男女の結婚問題や、家庭の事情など、いくつもの共通点があるうえ、物語の鍵を握るのが父親であること、父親も苦悩を乗り越え、子どもたちを理解するに至ることなど、筋運びも似通っている。『一家の父』

では、ト書きこそ減るものの、父親に反抗するサン・タルバンやセシルの叫び声や、子供たちとの不和に悩む父親の涙など、『私生児』以上に差し迫った場面が連続し、最後まで緊迫し続ける。「サン・タルバン：父親、父親だなんて！　父親なんて存在しませんよ。いるのは暴君だけです。一家の父：何ということを！　サン・タルバン：そうですとも、暴君ですよ。一家の父：私の目の前から消えてくれ。恩知らずで非道な子よ。私はおまえたちを呪ってやる。私の目の前から消えろ。（息子は行きかける。だが、彼が何歩か行きかけると、父親は息子に駆け寄り、尋ねる）おまえは、いったいどこへ行くのだ？16)」

喜劇と悲劇の中間的な性格を持つ新しい演劇ジャンルを目指したディドロの意気込みにもかかわらず、俳優側の不理解もあって、両作品は大成功とはいえなかった。しかし、彼の俳優論を横に並べながら、これらの作品を読み、そこから創造される舞台を思うとき、我々は観客の心をつかもうとする作家の明白な意図に気づかされる。

一方、戯曲以外の作品でディドロが描く「感受性」は、やや皮肉な調子を帯びる。つまり、感受性に富む登場人物は多くの場合、語り手の冷静な語りによって抑制されているのである。例えば『修道女』のヒロインは、感情的になると我を忘れ、自分の服が乱れるほどもがいたり、髪を振り乱したりする。しかし、それ以外のとき、シュザンヌは自分に起こったできごとを語る「語り手」として、むしろ冷静な性格の持ち主である。修道院長や仲間の修道女は、たびたび彼女の冷静さ、控えめな態度を指摘し、彼女自身、計画的に自分の行動を抑制し、望まない修道請願の前夜ですら、感情の揺れを見せず、自分のため一心に祈りを捧げる修道院長を逆に励ましさえする。そして何よりも、彼女はほとんど見ず知らずのクロワマール侯爵に助けを求めるのだが、その理由は「侯爵の感受性や、信頼性の高さ、正直さは、人々の讃美の的」だったからである17)。彼女は、侯爵あてに自

分の不幸を書き綴った手記を作成し、それが『修道女』の小説の大部分を占めているのだが、この手記は、家族からの迫害、無理やりの入信、修道女たちから受けた残酷な扱いなど、彼女が受けた過酷な日々の生々しい描写に満ちている。自由を求め闘う彼女の前に次々と襲い掛かる不幸を、彼女は事細かに描写しては、侯爵の名前を呼びかけ、同情を誘う。しかし、最後に手記を読み返したとき、彼女は自分の誇張的な文章に気づき、「私たちは魅力的なイメージよりも、苦しみを描かれる方が、人がそれらを感じやすいと考えているのだろうか。人を感動させるよりも、誘惑してしまった方がずっと楽だと考えているのだろうか」と自問する[18]。自分の心理を分析するシュザンヌには、女優の役作りにも似た冷静さがうかがえないだろうか。

一方、彼女の手記の受取人であるクロワマール侯爵は、小説に直接出てくることのない、いわば我々読者と置き換えることも可能な人物である。この侯爵と修道女シュザンヌの出会いは、内容の真偽はともかく、『修道女』の「序文」でやや喜劇風の調子で明かされている。すなわちディドロは、田舎での生活を始めた友人クロワマール侯爵をパリへ呼び戻すため、架空の修道女シュザンヌを創造し、彼女の手紙と称して偽の手紙を送りつけた。すると、クロワマールは「シュザンヌ」の訴えに心を打たれ、すぐに返事を書き送ってくる。「お嬢さん、あなたの手紙は、ちゃんとあなたのお尋ねの人物の手に届きました。あなたは、その人物の感情を語解してはおりません。あなたが若い娘のそば仕えという仕事がお気に入るようでしたら、すぐにもカンに向けておいで下さい[19]。」偽の手紙にだまされる侯爵の姿は、『修道女』を読み、心を動かされる読者を予告してもいるわけである。「序文」は、「感じやすい」人間の善良さを喜劇的に扱っており、パリで侯爵の手紙を受け取ったディドロとその仲間たちは、侯爵の手紙を読み興じたと暴露する。

と同時に、ディドロは自身の「感じやすい」面をも演出しようとするのである。架空の修道女を主人公に小説を執筆する彼は、自分で創造した物語に感動し、涙をこぼす。『「いったい、どうなさったんですか？」「見ての通り（……）自分で書いている物語が悲しくて[20]。」』

ディドロは、感受性に乏しい人間を偉大とし、感受性に富む人間を凡人と定義づけたが、ここでは自らを「凡人」の典型のように見せることで、虚構の世界の真実味を盛り上げる。そればかりか、彼自身が感じやすい人間であることを楽しんでいるような面も否定できない。『逆説』で、彼は作家ステーヌに出会った感激のあまり、作家の首にかじりついてしまったというエピソードを挿入している。「私は声もなかった。涙がほおを伝って流れた。これが感じやすくて平凡な人間なのだ[21]。」

これらはおそらく、ディドロが意識的にはめ込んだ仕掛けのひとつなのだろう。ディドロの小説や短編では、作者や語り手が登場人物よりも前面に出てくることは珍しくない。第一に、自分の作品に心を動かされて涙する作家の存在は、読者の好奇心を刺激する広告的な役割を果たしている。こうした重層的な構造は、しばしば感傷的な場面を中断させたり、喜劇的なものに変えてしまう。その結果、一度途切れた物語は、読み手の感情にも作用することになる。つまり、作家や語り手は、感受性を支配する存在なのである。語り手と登場人物、そして読者の関係は、詩人と俳優、そして観客の関係に等しい。俳優が観客を魅了する、詩人の「操り人形」であるように、登場人物もまた、作家のたぐる糸に操られ、読者の感情を揺さぶることになるのである。

§2-2・感受性を観察する詩人

戯曲にしろ、小説にしろ、作品世界を構築する作家は、創作という枠内の最大の支配者である。ディドロは創作の技法を語ることを好み、『逆説』

でも、劇作家に向かって「詩人よ、繊細で、神経質で、感じやすい国民のために創作せよ」と高らかに呼びかけている[22]。いかにして創作し、最大の効果を生み出すか。例えば、『修道女』の『序文』の終わりに、彼は「文学者への質問」と題した短い文章を付け、讃美を得る作品と、幻想をもたらす作品のどちらがすぐれているだろうかと疑問を投げかける。架空の修道女の悲劇がクロワマール侯爵の心に幻想をもたらしたことは先に述べたとおりである。あるいは、『リチャードソン讃』において、リチャードソンの小説を熱狂的に語るディドロは「画家よ、詩人よ、趣味人よ、善人たちよ、リチャードソンを読みなさい。絶えず読むのです」と語りかける。まるで実在するかのような錯覚を起こすリチャードソンの登場人物たちは、森の中に住む野蛮人ではなく、街の一市民であり、物語はありふれた家庭に起こる悲劇である。ディドロは自らの読書経験を興奮した口調で語りながら、それでいて、物語が創作であるという基本軸をずれることがない。ディドロはリチャードソンの物語を分析するよりも、彼の力量を賞賛し、その技法を分析する方に力点を置いている。

同じく創作理論である『劇作論』は、戯曲を中心に論じている。コルネイユやラシーヌなど17世紀の大劇作家を取り上げ、その効果や特徴が挙げられているほか、劇作の方法やパントマイム、美術、衣装など、演出にも鋭い目を向けられている。『劇作論』において、ディドロはときに小説の技法なども取り入れながら、幅広い創作論を展開している。特に、彼は「物書きになろうとするすべての人に」、反省したり、自問することを促す。「仲間から抜け出し、家へ帰り、悲しくてやりきれない思いがするようなとき、私は自分の書斎にこもり、自分に問いかける。『どうしたんだ……不機嫌なのか……そうだ……加減でも悪いのか……違う……』私は自分を質問攻めにし、自分自身の中から真実を引き出す[23]。」

ディドロは、自問によって平静を取り戻す方法を明かし、自分の感情的

な性格をまるで否定しない。『逆説』においても、彼は感受性の欠如には時間が不可欠であることを何度か示唆している。詩人が創作するようになるのは、「災いが去り、行き過ぎた感受性が和らぎ、失われた幸福がよみがえり、失ったものを評価することができるようになり、思い出が想像に結びついて、すばらしい過去を消し去ったり、誇張したりすることができるようになったとき」なのである[24]。つまり、ここでいう感受性のなさとは、感受性が最初から欠如していることを意味するのではなく、感受性が抑制されたり、時間の経過によって落ち着きを得ることを指すことになるが、これは俳優の感受性も同じである[25]。

詩人が創作の際に意識すべき要素として、ディドロは「効果」あるいは「印象」をとりあげているが、彼にとって「卓越した詩人とは、作品の効果が長く私の中でつづくこと」である[26]。効果を出すための具体的な方法としては、できごとが自然であることや、創意の必要性が述べられている。「観客は物事が自然であるかということには敏感で、いったん自然な印象を得たら、完全にそれを失うようなことはない[27]」

ディディエは『ディドロにおける人間演劇論』で、18世紀のフランスの演劇について詳細にまとめている[28]。それによると、当時の舞台は立ち見で、観客がやかましかった。このため、観客の関心をいかに舞台にひきつけるかは、大きな問題だったようである。ディドロが観客の心をつかむために感動的な物語を想定しているのは、こうした事情もあってのことだろう。「人々は（役者が）泣くのを見にきたのではなく、涙を催さずにはいられない言説を聞きにくるのだ[29]。」「詩人が手に入れるべき真の賛辞は、美しい台詞のあとで突然響き渡る観客の拍手ではなく、長い沈黙のあと、それを和らげるかのように、観客の魂からほとばしる深いため息である[30]。」これらの主張は、ディドロがいかに観客への効果を意識していたかをうかがわせる。明らかに、ディドロの目的は観客を感動させることであり、そ

のためには人物の感情をいかに見せるかが課題であった。

§2-3・役者の模倣をめぐる約束事

演技という模倣は、観察したままを忠実に再現することよりも、演劇体系の約束事を踏まえなければ、「効果」はない。ディドロにとって、何の変更も加えない nature（自然）の真実は、演劇における「約束の真実」とは相容れないものである。「自然、そう、美しい自然、真実をあまり忠実に模倣することさえ許されていないし、越えてはならない限界がある[31]。」

「一時的な混乱」の中で舞台に立つ俳優は、役作りをしなければならない。ディドロは、詩人の魂の高揚を否定しなかったように、俳優の持つ情念も否定するのではなく、抑制する術を得るよう説く。「自然が俳優たるべく運命づけた男は、長い間経験を積み、情念の激しさが脱落し、頭が冷静になり、魂がおのれに克つようになったとき始めてその芸術に傑出する。」加えて、俳優の感受性の（舞台上での）欠如について、「これらの真理が実証されるのを、名優たちは好まないだろう。それは彼らの秘密だからだ」と述べて、技術としての演技の性質を強調する。

興味深いのは、経験や訓練のほかに、ディドロが役者の肉体的な疲労を感受性の欠如ととらえていることである。「ところで、君はいつになったらこの一座は演じ始め、作者の要求している完全さに到達すると思うか。それは、役者が回を重ねるこうした稽古に疲れきった状態、つまり感覚が鈍ったと呼ばれる状態になったときだ。この瞬間から、進歩は目覚ましい。各人は持ち役と一体化する[32]。」

疲労によって麻痺した感覚は、役者個人の感受性を表出させるには不向きな状態になっている。俳優が自らの感受性だけで演じるなら、その演技は日によって変化が起こり、ばらばらになってしまう。ディドロが nature の俳優を好まないのは、まさにこの点においてではないだろうか。

もうひとつ重要なのは、役者と観客によって作り出される共同空間である舞台での約束事だ。ディドロは、役者がつくり出す「幻覚」に、入り込めない観客の例を引いてこれを考察している。笑いやめない不真面目な観客がいたというので、女優デュクロが芝居を中断し、役者として観客に注意した。彼女は観客を叱りつけた後、再び演技を始める。「平土間の客はデュクロ嬢の話を理解し、自制した。女優は芝居を続けた。そして、彼女の涙と見物の涙がともに流れた。いったい、人は一つの深刻な感情から別の深刻な感情に、悲痛から激怒に、こんな具合にいったりきたりできるのだろうか。僕はそうは思わない。しかし僕にはっきりとわかることは、デュクロ嬢の怒りは本当の怒りで、彼女の悲痛は見せかけのものだということだ[33]。」

ここで、観客の笑いは感受性の表れであり、デュクロの突然の怒りも感受性の表れである。しかし、女優が芝居を再開すると、その演技は悟性や判断力によって統制された技巧的なものであって、もはやそこにデュクロ自身の感受性はない。そして観客は、新たに感受性を刺激されて、彼女の演技に涙をこぼす。劇場では、俳優の技巧的な感動と、それに触発される観客の敏感でもろい心が入り混じる。それは、現実社会の縮図のようでもある。

結　　語

詩人が創り、役者が演じ、観客がそれを観る。観客の存在なくして、舞台は成り立たない。そして、観客の感受性なくして、感動は起こらない。感受性を刺激された観客は、舞台に夢中になり、芝居がもたらす錯覚を楽しむ。詩人と役者が練り上げた舞台上に起こる一種の幻想は、あくまで周到に準備されたものであり、俳優は決してその幻想の犠牲者ではない。彼は幻想を生み出す側である。「幻想は君にだけ存在する。役者は、自分がこ

の人物でないことをよく知っている[34]。」

幻想ということばがよく言い表しているように、舞台は虚構の世界であって、現実ではない。舞台上の魔法とは、「人々を戸惑わせる」幻想の世界へと観客を引きずりこむことである[35]。ディドロはいくつかの演劇論を通して、まやかしの世界の種明かしを行っている。彼の小説において、手の内を敢えて見せながら、感受性を抑制する方法とよく似ている。実際、『ミスティフィカシオン』や『運命論者ジャック』の中の「ド・ラ・ポムレー夫人」の物語など、ディドロの作品には欺瞞を主題にしたものがいくつもある。これらは欺瞞の首謀者の策謀を見せる形で書かれており、読者は人がいかにして騙されるかを目の当たりにするのであるが、これは言い換えれば、この世に存在するあらゆる「まやかし」の影を読者に提示し、教訓を投げかける、道徳的な目的すら感じさせるものである。実際、実社会と舞台とは、彼の作品において、かなりの頻度で重ね合わせられている。「芝居は、それぞれが全体および相対の幸福のために自己の権利を犠牲にする、よく秩序の保たれた社会みたいなものだ[36]。」

社会においては、政治体制、宗教、社交生活など、あらゆるところに虚実が見え隠れする。ディドロが感受性に乏しい偉大な人物の中に王や裁判官を含めたのは、権力というまやかしの世界を示唆しているからだとも言えるだろう。あるいは宗教の幻想的な世界。ディドロは演技する俳優を「キリストの受難を説く無信仰の僧」にたとえている。舞台という幻想世界の秘密、すなわち演じられた感受性と、それに操られる観客という構図は、権力や宗教の魔法と、それに支配される人々の縮図である。そう考えるとき、「実社会という大芝居では（……）熱しやすい人間は舞台を占め、天才は平土間にいる」ということばは、実は鋭い批判精神を持った啓蒙哲学者の警告とも受け取ることができる[37]。

注

1) Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, in *Œuvres esthétiques* (abrégé: *OE*), Classiques Garnier, 1988, p. 306.
2) *Ibid.*, p. 304.
3) *Ibid.*, p. 304.
4) 「三単一の法則は守るのが難しいものですが、意味があるのです」「この法則がなければ、舞台の動きはほとんどいつでももたついた、でたらめなものになってしまうでしょう。」*Entretiens sur le* Fils naturel, *OE*, p. 81.
5) *Les Éléments de physiologie, Œuvres complètes* (abrégé: DPV), 17, Hermann, 1987, p. 305.
6) *Ibid.*, p. 355.
7) *Ibid.*, p. 357.
8) *Rêve de d'Alembert*, DPV, 17, p. 179.
9) Paul Vernière, *Rêve de d'Alembert* (notel), in *Œuvres philosophiques*, p. 356; Jacques Roger, *Buffon*, Fayard, 1989, p. 294.
10) Albrecht von Haller (Traduction nouvelle du Latin en Français par Bordenave), *Éléments de Physiologie*, vol. 1, 1769, p. 164.
11) *Les Éléments de physiologie, Œuvres complètes* (abrégé: AT), 9, p. 332; *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé l'homme, Œuvres philosophiques*, Classiques Garnier, 1964, p. 586.
12) *Les Éléments de physiologie*, DPV, 17, p. 392.
13) *Paradoxe sur le comédien, OE*, p. 313.
14) *Ibid.*, p. 372.
15) *Ibid.*, p. 313.
16) *Le Père de famille*, AT, 9, pp. 226-227.
17) *La Religieuse*, DPV, 11, p. 81.
18) *Ibid.*, p. 288.
19) *Préface* de *La Religieuse*, DPV, 11, p. 39.
20) *Ibid.*, p. 31.
21) *Paradoxe sur le comédien, OE*, p. 330.
22) *Ibid.*, p. 343.
23) *De la poésie dramatique, OE*, p. 204.
24) *Paradoxe sur le comédien, OE*, p. 333.
25) 「『感じやすい人間』あるいはモデル、そして『偉大な役者』またはア

ーティストは、ひとつになり得るし、同じ人間たり得る。ただし、(同じ人間であっても) 時間的にずれているのである。」Douglas Bonneville, «Diderot's Artist: Puppet and Poet» in *Literature and History in the age of Ideas*, ed. Charles G. S. Williams, Columbus, Ohio State University Press, 1975, p. 247.

26) *De la poésie dramatique, OE*, p. 197.
27) *Ibid.*, p. 267.
28) Béatrice Didier, *Diderot dramaturge du vivant*, Presses Universitaires de France, 2001, pp. 13-24.
29) *Paradoxe sur le comédien, OE*, p. 377.
30) *De la poésie dramatique, OE*, p. 197.
31) *Paradoxe sur le comédien, OE*, p. 377.
32) *Ibid.*, p. 364.
33) *Ibid.*, p. 151.
34) *Ibid.*, p. 313.
35) *De la poésie dramatique, OE*, p. 314.
36) *Paradoxe sur le comédien, OE*, p. 320.
37) *Ibid.*, p. 311.

(大学院後期課程学生)

SUMMARY

L'acteur, ou la sensibilité chez Diderot

Yukie NAKAO

Dans *Paradoxe sur le Comédien*, Diderot propose aux acteurs de jouer avec le moins de sensibilité possible. Nous pouvons en trouver la raison dans sa vision physiologique qui rattache la sensibilité au «diaphragme». Dans les *Éléments de physiologie* ou la *Réfutation d'Hervétius*, il explique que le diaphragme est un organe commun à tous les animaux, qu'il est la source de la peine et du plaisir et qu'il détermine le caractère de chacun. En un mot, celui qui se laisse dominer par son diaphragme est un homme sensible qui tombe facilement dans un état déséquilibré, tandis que celui qui domine son diaphragme peut être un acteur, un grand politique, un juge ou un roi.

Non seulement Diderot met en scène des personnages sensibles dans ses ouvrages, mais encore il les représente pour l'effet comique en introduisant un narrateur, un écrivain ou un interlocuteur qui s'intervient pour mettre en branle la scène. Il considère d'ailleurs, dans ses ouvrages esthétiques, la représentation de la sensibilité dans le roman et le théâtre comme l'une des techniques exigées pour attirer l'intérêt du public. Il faut que soit un acteur, soit un écrivain ou un poète, se contrôle et se raisonne pour exprimer sa sensibilité d'une façon intentionelle. Dans cet article il s'agit donc de traiter de la compréhension physiologique de la sensibilité chez Diderot et de sa transformation au cours de son œuvre.

キーワード：ディドロ　感受性　生理学　演劇論