

デイドロにおける

レアリズムの理論とその実際

阪 本 登

序

十八世紀には理想的人間像として自然的人間が姿をあらわしてくる。文学においては、この自然的人間の観念はルソーを通じてロマンティズムの途を、デイドロを通じてレアリズムの途をひらいたと一般にいわれている。デイドロの文学は感受性をぬいては語ることはできぬが、それをもとにしたレアリズムの先駆的作家といえるであらう。

デイドロが「小説でもって、人々はこれまで架空の軽薄な事件の組合せを意味し、それを読むことは、趣味にとつても、品性においても危険であるとされて来た」⁽¹⁾と書いているごとく、実際十八世紀にいたるまでの小説は、慰め、気晴らしという要素が強かったことは否めない。ところが十八世紀に入るや、町民階級の経済的地位が向上し、その意識が発達するにつれて自分達、町民階級の生活を想像の国、滑稽な、歪められた形においてではなく、正當に描いたものを読みたいという欲求が生じてきた。

一方、小説は思想の伝播の手段であるという考えが強くなる。十八世紀の思想家達は、改変しようとするのが現実社会であったから、それは実社会に取材したリアルな小説とならざるを得なかったのであった。

十八世紀後半になると、リチャードソン(一六八九—一七六一)の「パメラ」(一七四二仏訳)「クラリッサ、ハーロー」(一七五一仏訳)等の小説がフランス読書界に大きな嵐をひき起すことになった。彼の小説は退屈な、感傷的な作品であるが、これがフランスにこのような感動を与えたのは何であろうか。それは単なる当時の「イギリス熱」ばかりではなく、ヴォルテールの「イギリス書簡」(一七三四)や、モンテスキューの「法の精神」(一七四八)と同じ基礎、当時の絶体王制に対する不満から生じたものであった。リチャードソンの小説は、封建的な家族制度に対する抗議であり、上流階級の道徳的頹廢を指摘し、それにかわる新しいブルジョア家庭の美德を示すものであって、それは当時の社会が要求していたものであった。一方感情的に解放されていたフランス人は小説に涙を求

めていたのである。

もう一つの重要な特徴、それは、リチャードソンの感情的な誇張と対照的に、事件の背景をなす町や家庭の細やかな描写をあげうるであろう。

今までの小説は、こういった日常生活を殆んど描かず、それは卑俗なものとしてさげられていたのであったが、今や人々は自分達の身辺雑事を小説中に読みとることに新しい魅力を感じ始めたのであった。

リチャードソンの影響はすでに、アベ・プレヴォーにあらわれているが、彼から決定的な影響を受けたのは、ルソーとデイドロであった⁽²⁾。

しかし、ルソーの「新エロイズ」(一七六一)が同じように長々とした書簡体小説であり、感傷的な説教臭の強いものであるのに対し、デイドロの場合は少し趣を異にしていると思われる。彼は「リチャードソン頌」(一七六一)の中で、熱烈にこの作家を賞讃し、「尼僧」(一七六〇)はその影響の下に書かれているが、以後の作品の「父親と子供達との対話」(一七五七)「ラモーの甥」(一七六二—一七七三)「これは物語ではない」(一七七三)「運命論者ジャック」(一七七三)となると、これとはちがった様相を示してくれる。リチャードソンよりすぐれたリアリズム手法による近代的な作品となっていると思われる。彼がリチャードソンの影響を受けた部分は、道徳的説教は別として、特にリアリズムの手法においてである。

デイドロの文学論は、「リチャードソン頌」のみといつてよいが、以下それを中心に演劇論、及び絵画論を参照しつゝ、そのレア

リズムの理論の発展と実除を追っていきいたいと思う。

註 (1) *Eloge de Richardson, Bib. Peirade. P. 1089.*

(2) 主に小場瀬卓三著「フランス・レアリズム研究序説」

(日本評論社)

安土正夫リアリズム文学におけるデイドロの先駆的意義について「都立人文学報」によつた。

二

デイドロは「リチャードソン頌」の始めに、このイギリスの小説について次のように書いている。「この著者は、諸君を遠い国へとはこんで行くわけではない。彼は諸君を野蛮人に喰われるような危険にさらしはしない。放埒者の怪しげな場所にとじこめることはない。彼は決しておとぎの国に迷いこみはしない。我々の生活している世界が物語の舞台なのである。彼のドラマの内容は真実である。登場人物は全く現実的である。その人々のいろいろな性格は社会のさ中からとってきたものであり、彼のそれらの事件はすべて文明国の風俗の中にある。彼の描く情熱は、私が自己の中に感ずるとおりのものである。情熱を動かすものは私と同じ対象物であり、それは私がそうした情熱として認めているエネルギーを持っている。彼の登場人物の失敗や苦悩は、たえず私をおびやかしているものと同じ性質のものである。彼は私に、私をとりまく事物の一般的経過を示している。⁽¹⁾」

これは新しい十八世紀後半の小説を意味している。即ち十七世紀

とは異なる新しい人間像の形成を示すところのブルジョアジーが問題とされる小説の特質を意味するものである。

デイドロはこれらの事物、及び人物の生簠の描写が生き／＼とした迫真性を得る為には、日常生活のありふれた事件、細部の描写の積み重ねが必要であるとするが、同じく「リチャードソン頌」の中で「それ(リチャードソンの細部)は平凡だ、毎日見ていることだと諸君は云う。諸君はまちがっている。それらは毎日諸君の眼前をすぎ去って行くものであるが、諸君が決して見ないところのものである。……表情を持たぬ人はないが、しかし、すべての表情が決して同じであることはなく、一つの顔の中に続いて現われるのだ。偉人なる詩人、偉大なる画家の芸術は、諸君の注意力からのがれた、いつの間にかすぎ去ってしまった事情を諸君に示すのである。……(読者の)真実感をひき起すのは、こうした無数の小さな事物の真実によることを知りたまえ、……魂を大事件の強烈な印象に備えるのは、これら全て、細部の真実なるのである。⁽²⁾」

一方、彼は「ブルボンヌの二人の友」(一七七〇)の終りで、「作家は諸君に関心を持たせ、諸君の心を動かし、心をとらえ、感動を与え、肌をふるわせ、涙を流させようと思う。が、それは雄弁と詩なくしては得られない効果である。しかし、雄弁は一種の虚偽であり、又詩ほど真実感に反するものはない。双方とも、誇張をし、掛値をし、拡大し、不信の念をひき起す。諸君をあざむく為に、この作家はどういう手段をとるか。……それは次のごとくである。彼は自分の物語のあちろこちらに、諸君の心の中で「おや、これは本当だ。こんなことは削り出せるものではない。」と自分に云いさせざるを得ないほど、事物の本質につながっているこまごま

とした事情やら、簡潔で、自然で、しかも想像するに全く困難な特徴をばらまくのである。彼はかくのごとくに於いて、雄弁と詩との誇張を救い、自然の真実が芸術の幻惑をお／＼かくし、一見矛盾したこの二つの条件、即ち歴史家であると同時に詩人であり、誠実な人間であると同時に嘘つきであるという条件を満足させるであろう。⁽³⁾」

さらに、デイドロは絵画の例を用いて理想的な顔を見て感嘆するが「画家がこの顔のひたいに軽い切傷があり、一方のこめかみにはいぼがあり、下唇には気がつかぬほどのかすかな傷があることを私に示してくれるならば、その瞬間、理想的な顔は一つの肖像となる。⁽⁴⁾」即ち、細部の描写の真実が全体を生きたものとすることを述べている。

デイドロは、自然の模倣、事物の観察による真実、又、事物の積み重ねによる真実の追求と云うが、デイドロにとっては我々をとりまく事実をそのままに並列的に描写することを望んだのであろうか。はたしてそれが文学における真実感をもたらしことができると考えたのであろうか。彼は演劇、文学の実作者として、又「サロン」(一七五九―八一)における絵画批評に筆をとることによって、それが否であることに気づいていたと思われる。

「いかに美しい自然にせよ、自然を、真実をあまりにも模倣するということは許されない。模倣にはふみとどまるべき限界がある。この限界は一体だれが置くのか。一方の才能がもう一方の才能の領域を侵そうとしない良識である。⁽⁵⁾」というのである。真実とは、事実に基づいて作り出されるものであるが、自然と社会の真実を作品の上にあらわすということはその模倣をもとにして、その再構成を

作者に要求するからである。

文学者は単に受身に外部の見せかけを観察するばかりで満足すべ
きではなく、構成するものなのである。デイドロは理性的であると
同時に非常な感性の持主であったから、彼の認識は感性をその
基礎としている。だから感性を通じて知覚されないものは受け入れ
ない。しかし、感性の受け入れのままにしておくのではなく、理性
がそれを統一するのである。これは彼の認識の根本である。それ故
にデイドロは「芸術は自然がその結果の連鎖を我々の眠から隠す狡
猾な方法までも模倣する。」⁽⁶⁾と云うが、その連鎖を芸術家は発見
し、構成しなければならぬということをよく知っていた。デイド
ロにとって模倣とは自然の原因と結果の隠れた連鎖のペールをはぐ
ことであつて、芸術作品とは自然の表面的なひきうつしではなく、
その連鎖の認識の過程を示すことであつたと云える。

又「自然界にあつては事件の連鎖はしばしば我々の眼からのがれ
去つており、事物の全体を認識できないで、我々は事物の事実の中
に宿命的な同時的併存を見るにすぎないのに、詩人はその作品の全
機構の中にあつて、明白で感知しうる連鎖を支配しようとする。し
たがって詩人は歴史家より真実でないが、しかもより真実らしく見
える。」⁽⁷⁾という。これは自然の真実と文学の真実の差異を正確に示
しつゝ、作家というものは単なる自然の模倣に墮することなく、創作
するという重要な働きを持つていることを明らかにしてくれる。

デイドロにおける美の観念は「私の外においては、私の悟性の中
に關係の観念をよびますものをその内にもつものを、すべて美と
よび、また私に關しては、この観念をよびますものをすべて美と
よぶ。」⁽⁸⁾であつたから、これは当然の帰結であらう。

又「自然の再生だけでは充分ではない。うまくたくみに、であ
る。たとえ自然の厳密な模倣が芸術を誤つたわざとらしいものにし
ないということがあつても、それは芸術を貧弱で、こせこせした、
しみつたれものにしてしまふ。」⁽⁹⁾とも云つてゐる。

デイドロが細部の描写の種み重ねによる真実感の表現をめざした
のはたしかであるが、それが平板に落ち入らないようにといつてい
るのである。「真実はしばしば素気なく、ありふれて平板であ
る。」……しかし「真実には興味をそそる鋭い面がある。」……「天
才を持つていればそういう面をとらえるものである。」⁽¹⁰⁾「熱烈な感情
の持主であるデイドロにとって、芸術は人々を感動させるものでな
ければならなかつた。

それでは、デイドロにとって真実であり、興味をそそるものは何
であつたろうか。「最も力強い自然」⁽¹¹⁾であり、それを模倣すべき
であるというのである。彼の場合「趣味とは経験をくり返すことに
よつて、真、あるいは善を、それらを美化する情況と共に、すばや
くとらえる能力であつた。」⁽¹²⁾から、模倣とは、この趣味によつて対
象である自然に選択を与えることである。模倣とは、まず選択なの
であつた。デイドロのレアリズムは、細部の真実の把握を意味はす
るが、だからだつた日常性の追求を意味しない。細部の真実はあく
まで全体の真実性を作り出す手段であつて、目的ではないと考へ
ていたことは注目し値するものである。この意見は又、細部の真実
がその基礎となつてゐる文学作品の真実感を示す次のことばと一致
する。「歴史は若干の個人を描く。君は人類を描く。歴史は若干の
個人に、彼等が言ひもせず、行ひもしなかつたことを、言わせ、行
わせる。君が人間に言わせ、行わせることはすべて人間が言ひも

し、行いもしたことである。歴史は時間の一部をしか、地球上の一点をしか領域にしない。君はあらゆる場所、あらゆる時代を領域にした。昔も、今も、未来も、常に同一である人間の心こそ君の模写するモデルである。最善の歴史実でさえ厳しい批評を加えられ、ば、君のようにそれに堪える者が一人でもあろうか。この見地から私は敢て言おう。しばしば歴史は愚劣な小説であるが、君のいつたような小説は優れた歴史であると。(13)この言葉の中には、人間の真実は文学を通じてこそとらえられるのだという、十九世紀近代小説の先駆をみることがができる。だから晩年の「断想」(Perspectives)における次のことは、彼のレアリズムの円熟を示すものである。「あなたの対象を自然の太陽でなく、あなたの太陽で照らせ、虹の弟子となつてその奴隷となるな。」又、このことばは自然の正確な模倣ということから出発しているが、ただ芸術作品は、作者と自然の弁証法的関係の結果であることを言おうとしたものである。トーマのいうごとく(15)、このことばはデイドロがレアリズムから解放されたことを示すというのではなく、かえつてデイドロのレアリズムが円熟して行つたことを証左しているものとみたいのである。

この自己の内面の太陽とは、はじめ自然の中から、あるモデルを観察したのち、それでもつて作者の心の中に理想的なモデルを作りあげるところのそれ(理想的モデル)である。「この模倣のモデルはどこにあるか。それは作者の魂の中、精神の中、生き／＼した想像力、熱のある心の中にある。だから外部的モデルと内面的モデルとは混同してはならぬ。(16)まず、自然を観察し、それを自己の中に固定し、その自然に従つて理想のモデルを作りあげる。そして出来

あがつたモデルに従い制作するのである。

しかしながら細部の描写の真実ということについては、彼はきびしい意見をはいていることに注目しなければなるまい。即ち、「同じ緑色の葉は一枚もない(17)のである。(Cf. モーパッサンの小説論)インスピレーションの唯一の源は自然の真実にあつたことは忘れてはならない。

デイドロの獨創性は個々の物から普遍的なもの、普遍的なものから再び個々の物に帰つて現実性を回復することにある。又デイドロはこの総合の方法を古典的レアリズムから学んでいる。

「逆説・俳優について」(一七七三)の中で、次の様に言っている。「書記のビヤールは一個の偽善者だ。アベ・グリセルは一個の偽善者だ。しかし彼は偽善者一般ではない。金融家トワナルは一個の守銭奴だ。しかし守銭奴一般ではない。『守銭奴』や『偽善者』は世界のすべてのトワナル、すべてのアベ・グリセルによつて作られたのだ。それは彼等の最も一般的で最も顕著な特徴であつて、何某の正確な肖像ではない(18)。」

ところでこのようなレアリズムの理論の対象はいかなるものであろうか。——真実な細部を持ち、しかも平板な描写に墮さず、その細部の複雑なニュアンスの総合であつて、その上興味をそそるもの——。

彼は演劇においては、いままでの喜劇と悲劇との中間に位する別の様式「真面(19)面(20)目(21)な喜劇」を提唱する。喜劇が人間の滑稽さと悪徳をその対象に持ち、悲劇が偉大な人間の義務と愛情の葛藤、及び宮廷内の事件を主として対象に持つのに対し、彼のこの「真面目な喜劇」は人間の階級、身分から来る義務を描くべきであるとする

のである。「人はしばしば宮廷で非常に面白い事件が起つた、市井でまことに悲劇的な事件が起つたというが、このことから喜劇も悲劇も、あらゆる身分に属しているという結論が生ずる。ただ王侯の宮殿における陽気さや、爆笑よりも、苦惱や涕涙は臣下の屋根の下にもっともしばしば存在するという相違がある。」からである。

即ち「これまでの悲劇においては、性格が主要な対象であつて、身分は単に附随的なものにすぎなかつた。しかし、今日では身分が主要対象になつて、性格は附随的なものにならねばならぬ。……これまで人々は、一般に性格をめだすやうな、いろいろな状況をさがし求め、これらの状況をつなぎ合わせた。しかし、作品の基礎になるものは身分であり、その義務、その困惑等でなければならぬ。私には、この財源は性格の財源よりもより豊富で、より広く、より有用であるように思われる。性格は少しでも誇張されれば、観客はこれでは私ではないと私語することができよう。しかし自分の前で演ぜられる身分が自分ではないと隠すことはできない。彼は自分の義務を見誤ることはできない。どうしても自分の理解することを自分に当てはめるにちがいない。……身分ほど我々によく知られているものはない、又これほど我々に興味を起させるものはない。我々は社会においてそれ／＼の身分をしめてゐる。だが我々はあらゆる身分の人間と關係を持つてゐる。……身分は性格と同じような對照を相互に持たないだろうか。作家はこれらを對立させることはいかないだろうか。」

即ち、社会を構成する人間がいろいろな身分に分たれてゐるという事実が、又それに結びつく利害が、人間の諸々の性格、感情、思想、行動を決定するに力あると考えるならば、これにはデヤドロの

リアリストたる面目がうかがえるのではないだろうか。

【註】

- (1) Eloge de Richardson, Bib. Pléiade. PP. 1099~91.
- (2) Idid. P. 1094.
- (3) Les Deux Amis de Bourbonne. Bib. Pléiade, P. 757
- (4) Ibid P. 757.
- (5) Paradoxe sur le comédien, Bib. Pl., P. 1058.
- (6) Entretiens sur le Fils Naturel. Bib. Pl., 1270.
- (7) De la Poésie dramatique, Oeuvres. t. Ⅳ chap. X.
- (8) Traité de Beau, Bib. Pl., P. 1126.
- (9) Salon de 1767. Ouvres. t. XI P. 373.
- (10) Jacques le Fataliste. Bib. Pl., P. 1058.
- (11) Sur le Fils Naturel. Bib. Pl., P. 1293,
- (12) Essais sur le Peinture. Bib. Pl., P. 1197
- (13) Eloge de Richardson, Bib. Pl. P. 1197,
- (14) Pensées détachées sur la peinture, Oeuvres. t. XI. P. 37.
- (15) cf. T. Thomas, Humanisme de Diderot P. 123.
- (16) Pensées détachées, Ed. Assézat. t. XII. P. 128.
- (17) cité par May: Quatre Visages de Diderot. (Boivin) P. 179.
- (18) Eloge de Richardson. Bib. Pl., P. 1094.
- (19) Paradoxe sur le comédien. Bib. Pl., P. 1058.
- (20) De la Poésie dramatique. chap. Ⅱ

- ⑧ Pensées détachées Oeuvres. t. X I. P. 140.
⑨ Sur le Fils Naturel. Bils, Pl., P. 128.

II

○
ディドロはレアリスムの理論においては卓越していたが、はたして実作においてその理論が充分生かされていたであろうか。

演劇においては「演劇論」(一七五八)の中で自作を大いに弁護しているが、彼の場合特定の社会構成において限定されたそれぞれの階級や、身分、職業の本質を具体的に究明してはいないで、理想的ではあるが抽象的な道徳原理から帰結された義務を押しつけた形となっている。だからそれは描かれる身分の性格を生硬なものにしてゐる。現実の息吹が全く感ぜられぬ。

「私生児」(一七五七)ではドルヴァルは道徳的な人物であるが、それが何に起因するのか、どこから来たのかが抽象的にのべられてゐる。又、ドルヴァルの人物を描くについても抽象的な形容、誇張した形容が多くみられる。

Il était triste dans sa conversation et dans son maintien, à moins qu'il ne parlât de la vertu [——] Alors vous eussiez dit qu'il se transfigurait. La sérénité se déployait sur son visage. Ses yeux prenaient de l'éclat et de la douceur. Sa voix avait un charme inexplicable. Son discours devenait pathétique. C'était un enchaînement d'idées austères et d'images touchantes, qui tenaient l'attention suspendue et

l'âme ravie.

Mais, comme on voit, le soir en automne, dans un temps nébuleux et couvert, la lumière s'échapper d'un nuage, briller un moment, et se perdre en ciel obscur vient t sa gaîté s'éclipser.

性格よりも環境⁽¹⁾を描くことを主張し「出来るだけ象徴的な人物よりも、現実の人間を愛せよ⁽²⁾」とのべているのに、彼の戯曲においては心理的現実性は全く失われている。環境は弱められ、人物は象徴的、アレゴリックになつてしまつた。モルネの指摘することく人物は操り人形に墮してしまつてゐる。

「一家の父」(一七五八)においては、彼は現実のいきた利害関係と、抽象的義務観念を一人の人物に共存させてゐる。その生活環境、生活利害によつて到底高貴な性格、美しい感情を持たぬもので不自然に美化してゐる。彼は性格と身分及びその利害関係という根本的に正しい見解から出発していながら、その身分と利害の内容を現実生活から取り上げようとせず、頭の中で作り上げた感が強い。彼が現実生活からその題材を取り上げなかつた作品はすべて失敗してゐる。

この失敗の原因は又彼の道徳観に由来するものである。当時の腐敗した社会の形式的な通徳に対して、新しいブルジョア道徳を作り上げねばならぬと考えたのはルソーやディドロであつたが、一般的に十八世紀においては芸術作品に思想や教訓を持ち込むという傾向があり、特に演劇は悪徳にせよ美徳にせよその影響力は大きなものであつたから、ディドロも又「しばしば道徳上の根本問題を劇的行爲の激烈な進行を損なうことなく舞台にのせよう⁽³⁾」としたのであ

る。(ルソーの「ダランベールへの手紙」は演劇においては彼と反対の立場である)

デイドロにとっては芸術は単に事物の認識の過程を示すものでなく、行動への志向を人々に与えるものであったから、そのことは充分我々を納得させることである。

「絵画論」(一七六五)の中の一節は彼の道徳観の一面を示すものである。「美德を愛すべきものに、悪徳を憎むべきものにし、笑うべきものを目立たせる。……これこそペン、画笔、のみをとるすべての正しい人の計画でなければならぬ。又偉大にして美しき行爲を讃え永久のものとし、不運にもちよう落させる美德に榮譽を与え、悪徳をちよう落せしめて暴君を恐怖せしめることが芸術家の任務だ。……ファナチズムの血にまみれた光景を私の前に展開せよ。これらの偽善の説教者から何が得れるかを主権者と人民に教えよ、何が故に芸術家たる君も又、人類を教え、生活の不幸を慰め、犯罪に復讐し、善徳に報償を与える人々の間に席をしめようとしないか。(4)」彼の道徳観は単にこのような一面的なものではないが、美德への熱烈な傾向がある。だから彼の絵画批評はたいはいの的なブーンエを認めず、グルーズの道徳画、シャルダン、ベルネの写実的な絵を愛した。しかしながらグルーズの絵がしだいに道徳的熱狂に度をすぎし、彼の構図から自然さを失ったことを正当に「我々の画家は少し虚栄的である。しかも彼の虚栄は小児のそれである(5)」と指摘しているが、彼自身の演劇においてはやはりグルーズの欠陥に落ち入ってしまった。

ルセルクルは「十八世紀の哲学者は当時のブルジョアジーの進歩的な様相を説明する為に、理想化されたブルジョアジーの姿を与え

た。それは貴族的悪徳に対置するものであるが、これを十八世紀レアリスムの最大の弱点である(6)」とのべているが、デイドロの演劇の場合にはまさにこの指摘に適応する。登場人物は否定的であれ肯定的であれ、善徳が弁証法的に結びついている生活の複雑さをあらわしていない。あの熱狂的な道徳熱が彼のレアリスムを押しつけているというべきである。

しかしながら「サロン」(一七六三—一七八一)に執筆しつつ彼のレアリスムが進展するにつれて、それ以後の作品「善人なりや悪人なりや」(一七七〇—一七八一)においては環境は生き生きと描かれ、主人公アルドウアンは現実性を持つている。この作品はこの腐敗した社会においてだれでも陰謀をめぐらさずには自分自身ものさえ得ることができないということ、及び不道徳のみが成功する社会を生き生きと我々に示してくれる。この舞台は彼が出入していたサロンであつて、事件はすべて自分の身のまわりのことであつたから、抽象的な観念に基づいて描かれたものではなかつた。道徳的に混乱した時代における善悪の観念のあいまいさを示してくれる。

しかし彼は自然の研究から「この洋々たる物質の大海の中において、唯一の分子といえども他の分子に似通っていない、一瞬といえども自分自身と同一の分子は存在しない(7)」と確信し、そこから文学においても芸術においても、「人間の限りないニュアンスの多様性を表現すべきこと」を主張した(8)古典主義の人間観が理性に縛られ、かつその様式が三単一の法則の下にある舞台上の演劇であるという制約からは、新しく勃興しつつあつたブルジョアジーの持つていたニュアンスの複雑さと流動性が生まれるはずはなかつた。新しい様式として世間が要求していたもの、それが小説であつた。この

ような時代に生まれたディドロが、あれほど卓越した理論を持ちながら、演劇の制作において失敗したという原因の根本がこゝに求められる。小説の制作においてこそ、彼のレアリストとしての真価が存するといえよう。

Entretien sur le Fils naturel, Bib. Pl., P.1231.
Cité par J.-L. Lecercle : Diderot et le Réalisme
bourgeois dans la littérature du XVIII^e siècle
(La Pensée No.38.1951)

- (2) Pensées détachées Oeuvres. t. X. P. 83 et 81.
 - (3) De la poésie dramatique. chap. II.
 - (4) Essais sur la peinture Bib. Pl., P. 1183.
 - (5) Salon de 1765. Oeuvres. t. X. P. 342.
 - (6) J.-L. Lecercle : Diderot et le Réalisme bourgeois dans la littérature du XVIII^e siècle (La Pensée No.38 1951)
-
- (c) Rêve de D'Alembert. Bib. Pl., P. 924.

彼は決して想像だけによる物語は筆にしなかつた。常に現実の社会にあった事件しか描かなかつたのである。もつとも与えられた自然の真実から出発するが、それに潤色をほどこし、粉飾する想像力を持ちそれに基づいていたことは理論の方でも述べたとうりである。「父親と子供達との対話に」「古い部屋着についての愛着」

(一七七二)といった自伝的な作品は勿論であるが、「これは物語ではない」「運命論者ジャック」の中の挿話、「ラモーの甥」は、全て現実の社会に起つた事件をその題材として持つており、彼の本格的なはじめの小説である「尼僧」のごとき、リチャードソンの明らかな影響の下に描れた、感傷的な作品においてすら実話を潤色したものであつた。この意味では、地方で実際に起つた刑事事件を根幹にして「ボヴァリー夫人」を書いたフローベールや「赤と黒」を書いたスタンダールと同じく写実的であつたといえる。

ディドロのレアリスムについて、その特徴をいあらわす名を与えるならば、動的レアリスム、集約的レアリスムと呼ぶことができると思われる。さらにつけ加えるならば『立体的なレアリスム』なのである。

ディドロにおいては、環境を描く場合、ただ静的な、絵画的な写実ではなく、人間をとりまく諸々の事情なのである。彼の興味の対象は、特に人間及びその行動の多様性であつた。「父親と子供達との対話」において、父親は話に入る前に「枕が下りすぎているからあげてくれ」と娘に言ひつゝ、息子に「わしの部屋着をとってくれなにか、足が火で焼けてしまいそうなんだよ⁽¹⁾。」という。話の最中にも近隣の人が出入りしたり、その度ごとに会話は脇道にそれたり、元に戻つたりする。

彼の場合、小説の背景の克明なる静的な描写はみられない。時にそれは欠如ですらある。しかし、登場人物とか、対話者の表情、身振り、行動などは実に精細に、生き／＼とした描写の対象となる。それらの人物の動きによつて生きた背景を感ぜしめるのである。彼の手法はダイナミックである。即ち、彼のレアリスムは常に動いてい

るものを通じての、生き／＼とした描写にあるのである。

この理性的であると同時に熱烈な感性の持主である人物は、ヴィヴァンな、動的なものに彼の心情は動かされる。たとえば「運命論者ジャック」の中で、宿屋のおかみが、ラ・ポムレイ夫人の逸話を語る間、聞き手は時折半覺を入れたり、自分の感情をさしはさんだりする一方、話の途中で番頭やら、主人から、いろいろと呼びかけられることが挿入されている。「おかみさん、五号室の勘定書を願います。——暖炉の上の隅っこにあるから見ておくれ」とか、又鍵は食料部屋の柱の釘にかゝっているよとか、櫛屋が来れば地下室に案内するように(2)、というようなやりとりがあり、その為に、おかみは二度までも階下に下りて行かねばならない。その間、ジャックと彼の主人とはさゝやかな小話をはじめたりするのである。彼はバルザック風の部屋の描写をしないが、このようにして、宿屋の内부는その中に生活している人物の会話や、動きを通じて立体的な真実感を持つのであり、こゝに又我々は時間の生き／＼した流動性を感じる。したがって、彼の場合、静的描写ではなくて、映画的描写なのである。「尼僧」のシュザンヌの修道部屋が描写されるのは、彼女の持物が全部部屋から持ち出されて、部屋の中にボロをまとい、傷ついた不幸なシュザンヌしか残っていない時であり、それはより感動的に、印象的に描くためであった。「ラモーの甥」におけるカフエ・レジャンスの背景描写がなされるのは、ラモーの甥が大きな声をあげたり、飛跳ねたり、四つんばいになったり、いろいろな身振りをする時、表の通行人が立ちどまり、又この中で将棋をさしている暇人達のしぐさ、将棋をやめたり、ラモーを取りまいたり、ラモーにビールをついでやったりする時なのである。カフエ、

レジャンスの静的な描写はないが、その内外の人物の動き、しぐさを通じてカフエの様子は我々の頭の中に生きたまものとして飛び込んでくる。彼の場合、「ある効果を描くということ」より「この効果を作り出す」ことなのである。事態の真実に何ら関係のない細部の事情をだら／＼と平板に描くことは排除され、真に本質的な細部、特徴的なものを、簡潔に、正確に模倣することで彼の世界を作りあげているのである。

しかし、彼が描写力に欠けていたということではない。書簡集における場合のように、そのような背景を相手に知らせる必要があるが、そのような時のデイドロの光彩ある描写がその証拠となる。

G. May が指摘するごとく、彼が背景を描くのは、彼が知らなかったところ、又は少くともいまままでに知らなかったところ、やっと知ったばかりのところだと、そういう時に非常ら感動をうけて描くのである。彼のレアリズムの生き生きした所以である。

彼は物語を書いた人物と読者との間に明確な区別を置かなかつたかに見える。彼の描く背景は作者と同じく、読者にとつても親しい場所であつて、「運命論者ジャック」の中で、作者が読者に「読者諸君、お互いに率直な問柄ですから……(5)」と呼びかけていることは注意すべきである。我々が登場人物と同席しているような錯覚をうけるのは、彼のレアリズムの特色である。

彼のレアリズムの対象は、特に人間の複雑なニュアンスにあることは前述したとおりであるが、「尼僧」においては、ヒロインの身にふりかゝる災難の、虐待の傷跡、身振り、表情の明暗、行動(即ち、修道院に入り脱走するまでの)によって、はじめて人間としてめざました女性の自由の問題を描いている。特に彼はそれ(人間の複

難なニュアンス)を「ラモアの甥」において徹底的に実行している。

作者はこの作品の対話者、『彼』『私』との対話について、こまやかな観察をしているばかりでなく、彼、ラモアの表情、身振り、動作を細心の注意でもって見つめている。

ラモアは「大きくてしわのよった額、燃えるような頬、黒くてこい眉毛、よくさげた口、縁の太い唇、かくばった顔を持つている(6)」がそれは動いている時にますます生き生きと描かれている。

ラモアは金持に頼まれて町の娘を誘惑したことを語る時には、その様子をそっくりそのまゝ演技し(7)、又今こうしてちよびり自尊心を持つたばかりに、女主人から追放されて自分自身に腹が立ち、もし許して下さるならば「決して常識は持ちませんとお詫びするの(8)」と愚痴る時には、涙を流しながら顔を地におしつけて、まるでそばに女主人がいるかのように『私』のスリッパをつかむのである。

音楽を語る時には、今のみじめな姿を見出して、叔父のラモアのように有名になりたいと思ひ、まるでヴァイオリンを演奏しているかのごとく右腕で弓の運動をまね、左腕と指は竿にそって動きまわり、声をふるわせてアレグロを歌ひ、調子をまちがえたと手を休めて絃の調子を高めたり、低めたりする……そしてゆるやかな演奏場面に來るところごとつとした没我の状態になる。(9)ピアノの時には彼の指は鍵盤の高音部から低音部に移り、伴奏部までひくのである。表情にはさまざまの情熱があらわれ、愛情、憤怒、快楽、苦惱が識別できるほどである。(10)自分が叔父ラモアであったらと思ひ、立派な家にいる様子をまねては腕でその広さを計り、快適なベットに横にな

ったつもりで椅子にひっくりかえり、美酒ウイスキーにありついた様子を舌つみでまねる。きれいな女の首を抱いているかのごとくに、いやらしい眼差しをする。(11)彼はこうして何かを施してくれる人にはこんなしぐさで人の気嫌をとりむすぶ習慣がついてしまっているのである。自分が人の気嫌をとりむすんだ時ばかりか、他人がいったお世辞やら御気嫌うかがいの様子までそっくりまねてしぐさをする。これを作者は実に克明に動きの中にとらえている。

ディトロが人間の心理をとらえる時、人物の表情、しぐさ、動きの中に心理の反映をみるのであって、これは彼の生理学的な思想によっている。そしてそれは特に『ラモアの甥』においては、その性格を物質化しているところの肉体を生きたものとして感じさせるのである。彼が描く肉体は語ることばよりも雄弁なのである。

さらにつけ加えるならば「ラモアの甥」におけるレアリズムは、一般にいわれているごとく古典的手法に学んでいる。作者は多くのラモア、無数の居候、幫間者を観察して、その諸々の特徴を主人公に集約している。(ラモアの甥は実在の人物であるが、このラモアは拡大されている。)いわゆる典型の問題である。

又古典劇におけるごとく、主人公を危機においてとらえる(12)というきわめて密度の濃い手法を用いている。即ち、ラモアは庇護者ユスの所でその御気嫌をそこねたので、鋪道に投げ出され、一文なしになった瞬間においてとらえられている。おいしい食事、やわらかいベット、酔いしれる酒の、安楽な生活を一瞬にして失い、乞食同然の悲惨な姿においてとらえている。この時彼の心は寄食生活への屈辱感と共に、快楽の思い出がわきあがり、居候、おべっか使用の身分を羨望するという混乱した実に複雑な感情がにえくり返ってい

る。

最後に彼のレアリズムの特徴として、彼独特の対話を持つ客観性をあげ得るのであろう。「君は僕が独語の術にたけていることを知っている……理性と誠実は小さい時から両親が僕に使い方を教えてくれた武器だ。僕はこの武器を他人のためにも、僕自身に対しても、しばしば用いたのである。」⁽¹³⁾対話というよりも独語というべきであらうが、作品においては会話、対話形式になっている。これは一面的に独断的になることを抑える有効な方法であった。常に物事の表裏を読みとる客観的な精神、懷疑精神の弁証法なのである。(彼の思想の根本原理である)彼がこの対話形式を用いたのは「たれかが物語を語る時には、それを聞いている人がとき／＼話し手に質問して物語が中断されるのが普通である。……だから私は、これからあなたが読もうとする物語の中に読者の役目をする人物を置いたのである」⁽¹⁴⁾という理由によつてである。

「運命論者ジャック」におけるラ・ポムレイ夫人及びデ・ザルシについての評価についてはジャックは、「ラ・ポムレイ夫人を『計画的な残忍さを持つ人物』とみるのに、一方、おかみと作者は「デ・ザルシに愛情にも経済的にも裏切られた女として、一種の同情すらわいてくる」とすれば、これは決して膠着した判断を示すものではない。又同一人物の過去と現在に、会話を通じて現実性を与え、時間の複雑な流れを適確に描いている。

「ラモーの甥」においては、この対話形式を用いて、彼は客観的に弁証法的にありのままを示すことによつて、その時代の(一七六〇年代)階級対立の姿があるがままにとらえている。

以上、理論と実作において、ディドロのレアリズムの姿を追って

来たが、作品は理論に及ばないと言つてよい。人間の流動性とニュアンスの多様さはやはりフランス革命を待たねばならなかった。そこにディドロの先駆的意義と限界がみられる。多様な人間性は十九世紀の作家達の課題となるであらう。

註

- (1) Bib. Pl. P. 760.
 - (2) Bib. Pl. P. P. 591~604.
 - (3) J. May: *Quatres Visages de Diderot* P. 188.
 - (4) *De la Poésie Dramatique. Oeuvres*, t. II, chap. X
 - (5) Jacques Le Fataliste. Bib. Pl., P. 597.
 - (6) Neveu de Rameau Bib., P. 128.
 - (7) Ibid Bib. Pl., P. 440
 - (8) Ibid Bib. Pl., P. 428
 - (9) Ibid Bib. Pl., pp. 442~443,
 - (10) Ibid Bib. Pl., P. 443
 - (11) Ibid Bib. Pl., P. 434
 - (12) *De la Poésie dramatique Oeuvres*, t. VII, Chap. XII
- 参照「僕の考へてゐることは、劇行為の始まるべき瞬間というものが、作者がその瞬間を選びそこなうとそれはカタストロフから遠すぎたり、近すぎたりするだらうといふことだ。」
- (13) *De la Poésie dramatique* chap. X
 - (14) *Ceci n'est pas un conte*. Bib. Pl., P. 783