

『ラモアの甥』の逆説

佐藤和生

一、逆説について

逆説とは、或る時点における社会通念に反する意見一般を指す。その意見が未聞の真理を暴いたことが公認されて行くにつれ、漸次それは逆説的な仮装を解く。地動説は永いこと一つの逆説であったが、その出現に関りなく地球は動いていたし現に動いていることを考えると、真理が逆説として通ることは、人間の知識の発展段階の遅れを証していることになる。と言つても、逆説的な言行が、未来において真理と認められることはむしろ少く、ゼノンの哲学問答は詭弁として固定化される運命に遇っている。だから、逆説とは修辭上の問題に帰することはできず、事物の必要性の摘発に関する表現である。思想と歴史の関連において顕われる事象である。逆説的な言い方とは、或る通念に反するような表現を使用することによって却つてその通念を再認させるものではなく、通念そのものに衝撃を与

える内容に立脚している。事物の本質に触れ革新的な傾向をもつ思想家の文章は、率直であれ、老獪であれ、当然に逆説的な色合いを帯びることになる。意識的に逆説的な表現を使用する者は、新しい思想の与える奇態な感じを効果的に生かして、抵抗をうけ易い自己の思想を、社会に伝播させて行くための誘惑術を実行しているわけで、それは、読者を自分の作品に参加させようとする文章の、現代的方法の徴候の一つである。

デイドロは、特に逆説家達に愛着をもっており、社会的に時宜に叶った哲学者の著作よりも、彼らの逸脱の方が教えられるところが多いと述べている。デイドロの念頭には、自然悪の説には異議をもちながら人間性の深い洞察に共感をもったホップスや、専制君主制に対する忿怒を底に持ちどぎついユーモアに貫かれたスウィフト等の作品があつたろう。そして、『学芸論』を構想中のルソーに、文明社会についての逆説的な弾劾の方法を示唆したのも彼であつた。また、自作の俳優論に『逆説』と銘打つほどに、彼はその方法に通

眺していた。それなのに、彼の逆説を率直にせよ熟慮の果にせようけられる事は難しいらしく、今だにこの作品の本体は逆説であるかないかが、論議の的になつてゐる。ブラヴァル、ウィルソンらは、主としてディドロの『俳優についての逆説』以前の演劇論との関連から、この作品が逆説であることを否定し、ルフエーヴルは、ディドロの氣質との対比から、それを肯定している。私は、まず『俳優についての逆説』の論旨から、ディドロの抱懐していた逆説の意味を明らかにし、そこに彼の氣質や履歴などの要因がどのように結びついているかを調べようと思う。そうすることにより、『ラモアの甥』の、当時における逆説的な姿勢のより精密な特質と、それを必要としたディドロの個人的な動機を把握できるかもしれない。

『俳優についての逆説』では、名優を成り立たせるものはその感性であるとする。「第二の男」が世間の常識的な認識を代表し、感性は平凡な役者をしか作らず冷静さと頭脳力こそが名優の条件であるとする。「第一の男」が、ディドロの逆説的見解を担当している。感性は身体器官の脆弱さに基づく心的傾向であつて、俳優は知性による自己脱却を目指すべきだと言う。でも、感性の役割を完全に無に帰しているのは勿論なく、単なる天成の豊かな感性と区別されたところの、洞察し判断し造形する因になる感性をまで無視しているわけではない。そこから、ブラヴァルのように、ディドロは既に初期作品において靈感を「知性の傑作」と考えていたとする両者に断層を見ない考え方や、ウィルソンのように、ディドロは実際の創作活動において常に感性に対する自己統御の試みを行つていたとする、両者を一体化する見方が生まれてくる。確かに、現実生活と舞

台活動、感情と表現の相違が、感性を無用として排除すべきものとするにしても、舞台表現のための準備段階として、またそれを強化するものとしての感性は認められている。しかしながら、初期の演劇論で感性の自然な発露を讚美したことから、『俳優についての逆説』で想像力や知性や自己制御を力説していることまでの変化を否定するわけにはいかない。そこに矛盾は認められないが、俳優の条件として第一席を占めるべきものの価値転換がなされている。論旨の逆説的主張がまずここにある。

また、忘れられてならないのは、俳優の社会的地位と役割についての問題である。ルイツのように、『俳優についての逆説』の執筆目的は、当時でも道化師扱いされていた俳優を、芸術家の階層にまで引き上げることのみにあつたとする者もいる。非人に近い落伍者達の生活手段の一つとしての俳優業。彼らには、無教養、貧困、放縦はつきものであり、役柄の要求する崇高なものへの傾向は欠落していた。それなのに、無性格、無感動、無原理、また職業的おもんねりという墮落した側面においては、当代の乞食、説教師は言うに及ばず、偉大なる医者、弁護士、軍人、政治家、君主にいたるまでの社会的職能に、俳優のそれとの類似を見出し、後者に象徴的な意味を賦与したことには、俳優のうけている社会的蔑視に向けられた対立意識がある。だから、社会的教化手段としての地位に適った報酬と、世俗の説教師としての名誉を請求していることは、当時として急進的な意義をもつていた。俳優の社会的地位の問題に力点を置いて『俳優についての逆説』の論旨をみると、社会的劣等者の権利要求に見合った能力を獲得するための原理の提示ということ

にならう。俳優についての一般的概念を矯正しようとする姿勢、そこに逆説の発端がある。

また、『俳優についての逆説』の論旨がデイドロによって述べられているからこそ、それは逆説なのだというルフューヴルの意見を吟味してみたい。彼は、デイドロが総ての天才の源泉として感じ易い魂の理論ではなく、無感覚の理論という彼の素質に最も縁遠い命題を立てたことに逆説があると言う。感性の鋭さ、豊かさを彼の優れた資質の筆頭とすることは、当時から既に自他ともに認めていたところであった。マルモンテルの、貴方は天才であり偉大な作家であり感性の鋭い人ですという讃辞に、デイドロは、三つの資格のうち自分には最後のものしか受け容れられないと答えている。また、作家としても即興型とみなされていたし、『俳優についての逆説』でも「第一の男」の言葉として、感動的な物語を創作する時の精神と身体に互る混乱状態が述べられており、抑制を欠いた時、情念の奔流のなすがままに任せた彼の姿が彷彿とする。すると、『俳優についての逆説』を作家としての自戒の書とみることもでき、ウィルソンは、デイドロがこの作品で自己改造の可能性を追求しているという。そしてもしそれが可能なら、その方法は俳優の原理にもなり得ると考えたと推測する。全く個人的な問題から俳優のそれへ、更に社会のあらゆる職能の人間達の行う日常生活の倫理と技術のそれへと拡張して行く。

更に、履歴の面からみると、デイドロは若年においてソルボンヌかコメディ・フランセーズのいずれへ行こうかと途迷ったことがあり、終生、自分の天職は俳優であった筈だという意識を持続

している。その計画を中断させたのは結婚であると、ソフィに宛て愚痴めかしく述べたて、自分一人なら屋根裏部屋でパンと水だけでも頑張つたろうが、妻と子供を抱えての生活の必要が、三十年間、天職を放棄させてきたと実感をこめて訴えている。「自分の意に叶ったものよりも、お前達(妻と子供)の役に立つもの」を選んだ者の隠された悲嘆の音が聞かれる。(一七七一一年頃には、自作の役を引受けて舞台に立ち、俳優としての冷静さと自然さを自讃している。)従つて、当を得ているにせよ、自己の天賦の才として誇りうるものが、生活上の必要によつて無慙にも踏み躪られているという意識が、社会的劣等者への共感の裏づけとなっていることは確かであり、俳優の原理の確立はデイドロにとつて、本来あるべき自己の正当化を意味している。演劇人として叶えられなかった夢の回復を計ると同時に、そういう操作の過程において、ヴォルテールやルソーに比べ作家として二流という自覚から脱出するという、個人の秘められた動機を、俳優についての社会的価値評価の基準の転換の主張のうちに解放してやること、そこに、デイドロの作家としての逆説的方法の発見がある。

更に、『一家の父』初演の失敗が、俳優、観客、自己の才能などに対する不満として、デイドロに挽ね返ってきた。教養のない俳優たちに台本を受理して貰うために忍んだ屈辱、彼らによる自分勝手な改竄、また、反百科全書派の策動に輪をかけて上演を失敗せよとされているとしか考えられない程に拙劣な俳優の技巧、パリソ、フェヌロンらに対する反撃を聞くために集まってきた観客たち、等々。一七六九年のやや成功を取めた再演の折にも、自分の予期して

いたのと異なる種類の成功という意識をもった。だから、劇作家の期待する効果を表現しうるような俳優の養成は、芸術家の意識と観客や読者の意識との相違の自覚という、批評精神の確立から出発する以外にない。そして、文学者の社会的意識の誕生が、対話体という形式の根拠になっている。

『俳優についての逆説』とはほぼ同じ頃に完成された『ラモアの甥』は、『一家の父』の不成功をその最も重要な契機として構想されたものとみられている。シュレツェルの説によると、『一家の父』より九ヶ月前に上演され醜聞を恣にしたパリスの『哲学者たち』に対して殆ど動揺を示さなかったデイドロが、自作の上演回数がその半分にも達しない事態になると、追体験的にパリスの諷刺的内容に対する忿怒の情をかきたてられ、反撃のためのペンを執ったのが『ラモアの甥』誕生のきっかけであるという。そして、自分の受けた苦惱を捨て去り相手に復讐するためにとった表現方法は、明確に逆説的な心理構造をもっている。観客にうけなかつた『一家の父』であるオルブソン氏の調子の高い市民道徳の説教からみると、または『ラモアの甥』の「私」や百科全書派の領袖としてのデイドロからみると、道徳性の欠除した人物であるラモアの甥を主人公として、背徳の教説を不撓の論理をもって主張させている。パリスらを天才的な破廉恥漢であると認めただ上で讚美し、彼らに被害を蒙る者は愚かなだけだと嘲笑する。名声と安定した社会的地位を得たいという自分の内心の声を、偶然な機会に聞いた時、そしてそういう欲求が手酷い打撃をうけて悩んでいる時、社交界を追われ社会的に危機の瞬間にあるラモアの、反社会的な言動のうちに、自分の徹底

すべき生活の倫理と心情を投入させた。ラモアの甥の個人主義があまりにも率直なために、公衆は納得しようと思せず、或いは怒りをさえ見せて、オルブソン氏の市民道徳に耳を傾けるようになるだろう。また、過剰なまでの情念や、芸術家としての落伍者意識という、自己の裡の隠秘な反社会的要素と、ブルジョア社会の最下層者の思考とを完全に結束させることによって、自分の穩健中庸な思想を挾撃して行く。

だから、『ラモアの甥』の逆説は、『俳優についての逆説』のそれより一段階深化している。後者では、クレロンを初めとする天才的な俳優の養成を目標としている。自分の劣者意識を自己錬磨によって克服する者は、名誉と地位の約束された道程を迎えることになるだろう。そこで問題にされている俳優の資格は、殆ど、この時期におけるデイドロの天才の概念と同一の地盤にある。一七七二年の『天才について』では、天才とは想像力、判断力、才気、熱意、趣味などではなく、「観察する精神」によるとする。それはまた、「予言者的な精神」であるという。そして、『ラモアの甥』の「私」は、未来に向けられた視点に立って、天才は真理に対する憧憬を人類に与え、窮極的には善をもたらす人類の恩人であるという天才讚美をする。ラシーヌのように、もし天才に邪悪な行為があつたとしてもそれは赦さるべきであり、天才を受け容れることのできる社会こそ望ましい。これに反して、ラモアは、現在の視点に立って、天才が歴史の変革者であることは認めるが、一般市民の快樂追求にとっては無用のものとみる。ここでは、天才の能力的な資格が問題となつているのではなく、当時の市民社会における天才の社会的評価

について論議されている。フィロソフは、ラモーが天才に関する民衆の考えとデイドロの考えとの仲介者であるという。『俳優についての逆説』におけるデイドロは、自分の弱点を押し止すことによつて選ばれた少数者としての自我の拡張を試み、『ラモーの甥』におけるデイドロは、自分の弱点をむしろ積極的に發揮させることによつて、平凡な多数者における自我の拡張を企てた。自分の過剰な情念は、芸術の模倣すべき対象は情念の動きであるという芸術觀を生み、貧乏人の金銭欲と名誉欲は、市民社会の原動力の発見に導き、パリソ一派への復讐心は、作者と観客、読者の、主体の置き場の逆転という表現上の方法を教えた。

従つて、『ラモーの甥』の逆説は、デイドロの自我の反社会的側面と、ブルジョア社会の否定的側面との結節点の発見に由来している。そして、その逢着力の強さが、自我と社会を变革し推進する力となる。『ラモーの甥』の執筆が、単なる文学論争ではなく政治的、社会的な意味をもっていたパリソ事件を動機としているだけに、自我の逆設的な表出を、広く社会的視野において行うことができた。

二、逆モラリスト—ラモー

ラモーが所属したベルタンのサロンは、「動物飼育所」と呼ばれ、専制のもとにおける社会一般の、弱肉強食的な風潮を表わしている。ここでは、個人の享樂を目標に名誉と金銭を追つてあらゆる手段、阿諛、裏切り、不実、掠奪などが、無政府状態に置かれてい

る。強者の権力が社会の隅々まで隷屬關係をうちたて、各自に相應しいパントマイムを強いている。「彼」ラモーも、「私」哲学者も共に、自分の内に享樂への欲求が涸れずに常にあることには異存がない。ラモーは致富欲が社会の運行の要であると言ひ、胃の腑と女への嗜好は贅沢であるし、「私」も、デイドロの他の著作に散見するような遊蕩への限らない憧憬を微細に述べている。デイドロ自身、メイが『ドウィニ・デイドロの四つの顔』の第一に挙げたように、破格の大食漢であった。欲望から、或は嫌悪から人間の意志が生まれるというのが、感覺論者デイドロの人間觀の原則である。

彼は、ホップスの自然惡の状態を人間性の終極的なものとは認めなかつたが、旧体制下の環境を認識するには有効な出发点になると考へていた。特に、永遠の全世界的戦争という考へは、ルソーと共に、国際間には完全に適用できるものとみていた。しかし、野獸性と人間性を同一視することはできなかった。「人間は動物であり狼も動物である。けれど、人間は狼ではない。」従つて、自己中心的なホップスの人間觀は、現状についてのデイドロの倫理的、政治的觀察の基礎にはなつたが、人間性の概念にはなりえなかつた。ホップスの名著『人間性』をソフィに絶讀してやりながらも、自分は人をして惡徳に駆り立てるような哲学よりも人間性を高めるような哲学を好む、ということを明瞭に書き添えている。そして、ソシアビリテの美德は自然によつて人間の裡に刻まれた生來の傾向であるとする性善説に加担した。この点は、スミルマンが、『デイドロとホップス』の中で述べているように、啓蒙哲學者達のソシアビリテ説と軌を一にした、陳腐な議論である。両者の人間觀の相違は、笑

について、ホップスは『人間性』の中で、笑をひきおこすのは優越感でありそれをひきとめるのは有害性への危惧の念であると述べているのに対し、デイドロは彼に深く影響を受けつつ、『生理学要項』の中で、それをひきとめるのは滑稽なものを見る快びより憐憫の情の方が強いためであると述べていることから察することができる。しかし、自己保存と憐憫との区別のできかねる場合もあるのだから、性善説は畢竟、人間の進歩に対する希望の念から出たものであろう。

ラモーは、人間性とは仲間の犠牲を犯しても自己の幸福を追求するものだと考えているので、人間の中には富を最も貴重なものとなさないう自分のような者もいるという「哲学者」の説には納得できない。そういう美德は生来のものではなく習得したものであるという考えは、デイドロがあやかりたいと念じていた哲学者達、ディオゲネスやセネカについての考えと同じである。それは、世界の現状に対処するための、選民のモラルである。ディオゲネスは『ラモーの甥』の中で、ラモーと「私」によって異なった側面から引き合いに出されている。ラモーは、自分をディオゲネスとフリネネの中間に位置づけ、前者の破廉恥な性格に結びつけている。「私」は、パントマイムを必要としない唯一の存在であると彼の考える哲学者の例として、欲望を嘲笑したディオゲネスを挙げた。いま、百科全書の項目『Cyniques』の記述によるディオゲネスの特質が、「私」と「彼」にどう分化されているかをみたい。犬儒派は人間の自然の尊重を前提とするという点では同類であるが、官能的快楽を最大の敵とみて克服し、人定法によるのではないが美德によって生きる方

面に私が連なり、各人の自然に適合した幸福の追求と、社会的発言様式として率直な悪罵よりも多難なものとされる嘲笑を武器としていることにラモーとの共通性が認められる。犬儒派の終極目標からすると、「私」の方がディオゲネスに近いが、彼が犬儒派の人々をアテネのカルメル派やフランシスコ派に直属させていることから考えると、彼の美德の探究は、犬儒派から受け継がれるストア派に近くなり、修道院風の傾向は、『修道女』にみられるように、デイドロの嫌悪するものである。それにひきかえ、ラモーは、実際に自分の性向の独自性を披瀝してみせ、崇高な音楽性にまで高めていることや、「私」の道化となって嘲笑の才能を縦横に駆使していることなどは、現実的にシニクである。また、人間の自然の主張が、売淫取持ちのような社会にとつての背徳を実行することによって、美德の方面においてばかりでなく悪徳の方面においてもなされるべきことを示し、その両者を包含した自然の主張によって、当時の人為的な法律や習慣に対する抗議がなされている。ディオゲネスの諷刺には、社会の迫害がついてまわったのである。そして、犬儒派の破廉恥性が、ラモーの「無学で、馬鹿で、気がいり、無作法で、怠けもの」という人格破産の口実となり、美德の探究を悪徳の探究へとすりかえることによって、現実には社会の大衆との共同意識で生活している。彼はあるがままの自分を放棄せず、なるべく安易な方法によって、致富欲を満足させようとする。彼の仲間である、「評判を落した音楽家や、ちっとも読まれない作家や、口笛で野次られた女優や、嘲笑を浴びせられた俳優など、一山の衰れた恥さらしども」全体の感情と言葉を、ラモーは代弁している。

「私」の評価に反して、ラモーは、自分の楽才よりモラリストとしての優越を誇っている。彼の觀察によると、世間では善行と幸福の不一致が多く、幸福の追求を主眼とした場合、平凡人の生活手段としては、おべっかが最も実入りが多いという。大犯罪人の挿話は、天才のそれと同じく、凡人の夢想によって脚色されたものだ。凡人を凡人としてそのまま、利害關係によって成り立つ社会秩序に組み入れた時、あらゆる職業に似合わない道化が発生する。一般的良心は無価値となり、職業的イデオチズムに適った道徳的イデオチズムが現実的なモラルの基準であり、それが、正邪、善悪を機械的に決定する権限をもつようになる。市民社会共通のイデオチズムは、「沢山のお顧客をとること」、つまり商売繁盛である。ラモーの売淫取持ち業は、実際にはあまり繁盛していないのだが、自分の下賤な素質に最も良く合ひ、市民社会の卑劣性、阿諛性への積極的な参加が、逆モラリストとしての存在理由となっている。

百科全書の項目『philosophe』における哲学者の定義は、ディオゲネスよりもセネカに近い。哲学者とは、自らをこの世に放逐された孤立的存在と考えず、他の市民達とともに社会のもたらす生活の快楽を享受し、自分をも社会にとって有益なものとする、「誠実な人間」の謂である。『ラモーの甥』とも内容的に重複する部分も見出される『セネガ論』(Essai sur les rénes de Ciuade et de Néron et sur la vie et les écrits de Sénèque pour servir d'introduction à la lecture de ce philosophe, 1778-1782)においても、哲学の目的は、思想の交換と善行によって人々を結びつけることに置かれている。そして、専制下の従属關係という時代の背

景をセネカとデイドロに共通した情況とみて、その中の哲学者の逆説的な生存の方法を探究した。ネロが言うところでは、幸福であるための位置は玉座と道化役しがなく、王ネロにとっては、自分以外の総ての人間が道化であることが、自他の幸福を意味した。その条件は、哲学者も宮廷人と異なるところがなかった。ネロの食後の座興の一つとして哲学者達の議論が取沙汰され、それは、彼の胃の消化増進としての役割を果す。セネカは、道化の位置から逃避せず、それを王への忠告者の職能に転換させようと計ったことが、戴冠式の宣言草稿などにより窺える。教育者、哲学者としての煩い忠告者と、宮廷人としての有能な大臣という二種の職分を同時に行うこと。それは、世界的視野に立って、腐敗した国家からの逃亡の不可能、無意味を悟り、宮中に生き死にすることを決意した哲学者の多難な生涯を意味した。セネカは、永遠の真理を探究すべきなのに他の勢力者達の敵視と妨害の中で「彼の位置において誠実な人間」であろうとした哲学者の、デイドロの理想像に近かった。セネカの念頭にあった宮中における哲学者は、勇氣だけでは充分でなく、自分の敵の発見と、それに対処する方法を修得していなければならなかった。そして、彼の思想と生活の基盤にあった、大宇宙の発想と小宇宙の発想の区別は、逆説的な生存の発条として、重要な役割を果している。「人は、省察するために、また行動するために生まれた。彼は世界人であり、且つ、アテネの市民である。彼は、孤独においては大共和国に役立つ、裁判所或は大臣職においては小共和国に役立つ。」従って、市民としての哲学にしか意義を認めないデイドロは、セネカのストア派的傾向の行きすぎに対しては批判的であ

る。デイドロには、贅沢を軽蔑することは教知であるが、必需をまで排斥することは狂気であると考えられる。この点から、ルソーに對する非難も可成り厳しく、森の中の孤独は彼を破滅させ、社会的な連帶意識の喪失は哲学者失格を意味すると述べている。しかし、セネカの失脚は、教知に充ちた教訓の力よりも強い自然の邪惡の実在を証明するものであるから、宮中における誠実な哲学者という役割に對しての揶揄的な言葉も見られる。そして、二種類の賢者を提示しており、第一には人間の過誤を弱体化させる者、第二にはそれを誇張してみせる者、と規定する。特に後者は、厳密な公正さをもつ分別と、寛大さへの欲求をもった人間にして初めて可能であるという。具体的には、マキャヴェルリがデイドロの對象となっていたと考えられる。百科全書の項目、『Machiavélisme』によると、『君主論』の諷刺を讚美と誤解した一般の見解に對して、ペーコンは、この著作を暴君に何物も教えず民衆に何を怖るべきかを学ばせるものと言ったという。また、この作品に對する反論を書いた或る哲学者の言葉を引いて、マキャヴェルリがその弟子に与えた最初の教訓は彼の作品を反駁するようにとしたことであつたらうと考えている。専制君主の術策を理論化してみせることによつて、民衆の蒙を啓くという仕事は、『君主論』を念頭に置いたデイドロの『主権者』のための政治原理』にみられる試みである。

しかし、ラモーは、権力の座にある悪人達の侵害の方法に防禦する手段を案出するのではなく、逆に、平凡人としての自己の生活法に、それを積極的に組入れて利益を計る。彼には、自分の所屬する必然性のある秩序を放棄したり縮小したりすることこそ、却つて不

徳なのである。そういうラモーの原理には、微塵も矛盾や曖昧さのないことに、「哲学者」は段々と氣付いてくる。危険な交際や放恣な生活から、可能な限りの利益を引き出す。また、彼は、あとに『危険な關係』のメルトウィエ夫人が放蕩の原理について語る時と同じように、テオフラストスやラ・ブリュイエールやモリエールの作品によつて自己教育したことを披瀝する。『タルテュフ』を読むと、彼は自分に言つてきかせる。「なりたけりや、偽善者にもなれ。だが、偽善者みたいな口の利き方をするなよ。お前の役に立つ惡徳は大事にしまつておけ。だが、そんな調子や様子は身につけるなよ、そのためにお前は笑い物になるかも知れんから。」

彼は、大多数の人間達が本能的に実行していることを、系統だつた原理にまで仕上げたにすぎない。そして、彼らと同じく、大悪人の特徴とされる性格の統一、徹底した実行力などに不足するラモーは、この原理を巡つて動揺し、大無頼漢の一員に見られたいという止みがたい憧憬に悩んでいる。彼は、自分の憧憬が町方と宮中の多數者の内心の声であることを知つてゐる。「あんたがた、あんたがた賢い人がわしたちを非難なさつても、大衆と成功がわしを赦してくれませよ。」彼は現世主義的な立場を去らうとせず、食欲の次元において、富者と貧者の相違を把握しようとする。自分と周囲の人々が構える姿勢を観察し、研究することを経て、乞食のパントマイムが地球の大円舞となつてゐることを認識する。百科全書の項目、『journalier』において、もし日雇い労働者が不幸なら、国家は悲惨であると言ひ、項目、『laboureur』において、労働者が貧困な国家は不幸であると言つたデイドロに通じる、全社会を覆つてゐる憂うつ

の気配が、ラモーの追い出されたベルタンのサロンにもある。そして、独立でも、従属でも、頓着せずに採用した自分の氣質に適った最も容易な生活法である道化役も、ラモーの発明したものでは勿論なく、ただ、彼は新手を工夫して実行に移しているだけのことである。「国民の風俗にびったりと合った」役柄を自分が演じるだけではなく、どうやら自分の遺伝分子が正直に顯われかけている息子にも、彼は同じ方針のもとに教育を施そうとする。「良い教育とは、危険なめにも遇わず、また不都合なこともなくて、あらゆる種類の享樂に到達させる教育でなくてなんでしょう。」彼は、子供の幸福のために、子供の個性と国家の風俗と教育の一致という、市民社会の道義を正直に実行しているだけと言うに違いない。偽善者達の理想主義的な幻影によって、子供の不幸をもたらすことを極力避けようとする、その現実主義的な明確さが、「哲学者」を慄然とさせる。「わが国の習俗をこんなに厳密に引き写した教育思想に則ってやるとすれば、早いうちにこれを途中で引き留めない限り、取返しがつかなくなってしまうにちがいないことは確かだ。」利害関係というブルジョア社会の必然性は、自然という名に包括されて、善悪の彼岸において運行している。ラモーは、その自然の律動に身を任せきったのである。

三、表現の逆説

サント・ブーヴがディドロを「半ば詩人」(demi-poète)と評したのを一応は認めながら、スピッツァーは、「思想家—詩人」

("Hinter-Poe")という把え方が、ディドロにはより適切だと考えた。そして、彼は、ディドロの思想の裏に思索家を、更に思索家の奥に語り手を探ろうとし、その文章のもつ肉声に耳を傾けようとした。思想家—詩人という規定を静的にはなく、自分の抱懐する思想を詩に転化させようという衝動を常に持った人間という意味で説明した。『ラモーの甥』のラモー狂乱の場と言われている部分の文章を中心として、ディドロの言語と情念の相関々係を明らかにした。ラモーは、才能のある演奏者であり、それにもまして、物まねと身ぶりの大家である。また、彼を俳優とみなし、『俳優についての逆説』の付録となるべき人物とする意見は一般的である。遅しい肺活量と良く動く手足とをもって、多種多様のアリアやバントマイムを演じてみせる。そして、特に重要なことは、それらが常に言語表現のあとに続いているということである。ラモーの話が一区切りしたあとか言葉と交互に、また「私」の話に合わせてという時間的長短のずれはあるけれども、身体的表現は必ず言語表現のあとに続いている。

十八世紀イデオログの常識として感覚論を学び、生理学者として当時の専門家の域にあったディドロが、この作品において、言語と情念の関係についての自己の考えを、ラモーを通して実験しているのではあるまいか。トラールは、心身相関説を初めて意識的に小説の手法とした者として、ディドロをバルザックの先駆者に見立てている。私は、単なる相関々係ではなく、両者の移転に重点を置いて、思想家から詩人への飛躍の過程に見られるところの、また、そういう形態の發生自体の逆説的な意義を明らかにしてみたい。

『ラモーの甥』の完成後まもなく準備にとりかかった『生理学要項』においては、まず、自然な人間とは少く考えて多く行動する者をいい、運動は脳神経から身体組織の末端に向ってなされるのが正常であるとする。自然な人間に対蹠的なのが学者であって、健康維持と繁殖に難がある。内部感覚としてみた場合には、記憶と想像の相違となり、前者は博識者を、後者は詩人を生みだす。記憶は、感覚のうけた通り順次に目覚める一連の忠実な鎖であり、想像は、実際に身体器官の中に目覚める感覚の持続である。また、記憶は、映像の殆どない記号でできており忠実な写生家にすぎないが、想像は、事物の存在をそのまま伝えようとする彩色の得意な画家である。そして、百科全書の『趣意書』によると、「歴史は我々に記憶からやって来たし、哲学は理性から、詩は想像からやって来た。」デイドロは、記憶、理性、想像という三段階によって、人間能力の拡張を考慮していた。従って、言語表現と身体表現、記憶と想像の相違が思想家と詩人を区別するものでは勿論ないが、思想家から詩人への転移は、両者を言語表現に限定する場合、言語表現を超越する契機を言語表現そのものうちに持っていなければならぬことになる。詩人になるためのそういう逆説的な契機を説明するために、記憶から理性、更に想像への移行の過程を述べるか、その一つの象徴として、言語表現から身体表現への転換の模様を伝えるかすればよい。『演劇について』においては次のように述べられている。「人が記憶力を働かせることを止め、想像力を用いることを始める瞬間はどういうものか。それは質疑を重ねて諸君が想像することを強いる瞬間である。即ち、抽象的で一般的な音から、もっとそ

うでない音へと経過することである。何らかの感性的表現において、理性の限界と休止へとやってくるまで。その時、人はどうなるか、画家か詩人になる。」

また、例のラモー狂乱の場は、このように始められる。「彼」と「私」の意見の一致を見、その上デイドロの持論の代弁であるラモーの音楽論、つまり道化論争の進歩派の意見を述べたあとで、ラモーは、その対話に出てきたイタリアの新しい作曲家達のオペラのアリアを幾つか口ずさむ。それから、ラモーは歩きだし、「彼はだんだん感情にかられ、低い声で歌い始めた。感情が次第にたかぶるにつれて、調子を上げていった。それから身振りをし、顔を歪め、からだをくねらした。そこでわたしはひとりごちた、『ははあ、こいつは頭が狂いだしたな。なにか新しい場面が今に見られるぞ。』はたして、彼はひと声高く張りあげた。『わたしは哀れな奴です。…』」対話体による思想表現↓歌↓身ぶり↓狂乱、というここにもみられる過程が、作品の内的秩序になっている。言語による思想表現が、アリアからバントタイムへの移行を中軸として、身体による思想表現に転化し、その過程において、主体者の内部で高揚してきた情念の激発が見られる。言語の記号性、論理性から、言語の発生時における情念の動きへの回帰の志向が辿れる。思想表現者としてのラモーを考えると、彼は仮説から出発して、「もし私が伯父の二つのアリアを作曲したのだったら……」当代批判を行ない、更にその思想の血肉化を意図して、身体表現を行っている。だから、ラモーの身体表現の意味するところは深く、彼が音楽家としては平凡な技術しか持っていないはず絶えず表現上の吃り状態に陥るのに比べ俳優として

の才能により恵まれているという理由からも、また、ギルマンが、『ディドロにおける想像と創造』で言うように、ディドロの想像の特質が視覚的であり且つ映画的であったという理由からも、説明することはできない。身体表現は、詩人の言語表現の内的矛盾の象徴的な意味を担っている。彼の表現は、言語の与える映像によって、身体の内面に感覺的、感動的なものを喚起することを目的とする。従って、アリアからペントマイムへの転化には、言葉の合理性から感覺性への飛躍を映像化してみせるといふ意味があり、言語表現から身体表現への移行は、詩人の言語表現そのものの内面においても行なわなければならない。

そして、『生理学要項』によると、ディドロは、身体器官にも「猿まね」があると考えているので、身体表現の内面においてもまた、無機的なものから有機的なものへの転化がなされなければならぬ。だから、思想家—詩人という規定は、表現の逆説の本質を明らかにしているものと考えられる。言語による仮説から出発し、想像力によって事物や人間の与える現実感に到達すること、合理性から感情性への転化であってその逆ではないような創造。表現の問題から『ラモーの甥』を考察すると、その内容は、ロマン派を超えて、象徴派の芸術論との類似性があることに気付く。『俳優についての逆説』や『ラモーの甥』は、ポードレルのダンディズムやヴァレリの詩論に系譜として続くものと考えられる。サント・ブーヴは、『月狂閑談』において、批評の賭けでありその勝利である、ディドロの「半ば」、変身する才能は、作者の立場に身を置き、彼の吟味する対象の観点に立ち、総ての言葉をそれを口にした精神に従って読

むことにあると言っている。ラモーの文明批評的言辭は、ラモーが血肉化しなければならぬ。

そして、特に『ラモーの甥』は、現代的な芸術観を述べるラモーを主人公とした、芸術家小説の先駆という一面を備えていると思う。彼の芸術論は、『美の起源と性質についての哲学的探究』の内容と同じく、芸術の模倣の対象は自然の中にあると説く。音楽とは、音階なり、人声なり、楽器なりで、物理的な響きや、情念の抑揚を模倣することから始まり、そこから、朗誦、歌曲、交響楽へと、人工の段階が発展して行く。従って、ここでは、模倣芸術ではなく、芸術の模倣性が問題なのであり、ラモーの物まねは、彼の芸術観の本質の表現になっている。模倣の過程を通して、その対象である自然の音響や人間のあらゆる情念に同化することが、芸術的創造であるとする。百科全書の項目『imitation』では、芸術は模倣において、自然から遠ざかる時にしか虚偽の危険には遇わないと述べ、模倣は、それがどの分野においてであれ、黎明期と、完成期と、凋落期の三つをもつという。ラモーは、狂乱の場においてすら、自然の原型の模倣から逸脱することなく、狂気を演じている。「決して、調子や拍手や言葉の意味や曲の性格からはずれたりはしない。」そして、彼の疲労困憊の状態についての「私」の記述は、彼の情念が現実的に高揚をえたことを示している。彼って、模倣の三段階は、情念のそれを喚起し、その事情を、言語とエロチスムの一体化という観点から、スピッツァーが文体論的に解明している。彼は、ディドロにおいては、合理的に把握できるものを超越しようとする欲求が、文章に、神経組織と、哲学体系と、文体論的秩序

の例外的な調和をもたらしているとみる。そして、その見解の基礎に、言語による創作体験と、自然における創造的体験との間の類縁関係を文体に生かすことに、ディドロが自覚的であった事実を挙げている。ソフィアの書簡、「人は常に愛する者を胸に抱き締める。そして、書く術は腕を伸ばす術にすぎない。」そこから、ディドロにとっては、一般に書く行為はエロチックな行為であり、自身を自然における創造的なものに、全体として統合させようとする行為であるという極論にまで至っている。この観点から、ラモー狂乱の場
の文章の律動の、文体論的分析を通して、ディドロの行ったエロチックな体験を、三つの段階に分けて述べている。

第一段階は、諸感覚の動揺を来すそれで、「主人公自身の拡張と自己増殖に照応している言語の自己促進と自己可能化」の部分である。(『*faisant lui seul les danseurs, les danseuses, les chanteurs, les chanteuses ; tout un théâtre lyrique...*』) 第二段階は、「世界の調和にまつて解放された人間と自然の諸力が、極限に達したあと、徐々におさまり、『沈黙の音楽』の方向へ転ずる」部分で、その頂点(un temple qui s'élève)を境として、前半と後半に細分される。前半は、漠然とした騒々しい諸力の感じられる漸次強音の部分で、(『*une femme... un malheureux... un temple... des oiseaux... des eaux... un orage, une tempête*』) 後半は、より静かで親しみのある要素が現われる漸次弱音の部分である。(『*la nuit avec ses ténébres... l'ombre et le silence*』) 第三段階は、ラモーが昏睡状態から覚めた時の心の空白を証す段落で、(『*il reste immobile, stupide, étonné*』) 三つの形容詞が接続詞

なしに並置されている用法が、ラモーの呆然自失の心的状態をよく伝えていると、スピッツァーは説明する。

そして、彼は、文体の律動から性的機能への接近の試みは、ディドロの他の諸作品にも敷衍して考えられる現象であるという。対話の葛藤や、語りと身ぶりの分離が、独自の内的律動に収斂される時、哲学的著作においても、この現象は文体論的に説明がつくとみる。確かに、ソフィアの書簡と、百科全書の項目『*l'ouissance*』の文体の類似を説くのは、彼だけではない。

そこから、芸術的実存の矛盾という問題が提起される。スピッツァーの論旨を三つに分類し、私の意見をつけ加えたい。第一に現実の再現という試みが、現実の偽造を結果するのではないかという疑念が起る。ディドロの美術論では、芸術家は現実から作りあげた、各自の内部にある「理想的なモデル」に、試行錯誤的に接近しようとするものだ、と繰返し述べられている。現実との同化への志向が、自己の情念の喚起に終って、外的世界はそのことと無関係に存在し続けるのではないかという意識の生れる可能性がある。ラモーにもある表現不可能なものに対する芸術家の苛立ちへの暗示が、「私」によって把えられている。第二に、過度の活力が終極的には自己破壊へ導くということである。生命の充盈が、死の予感のもとで行なわれることから、熱狂と陰うつとの間に意識の分裂が起る。芸術不毛の陰うつな気配は、ラモーにおいて、永続する客観的対象を自分では生みだすことのできない、パントマイムの名手という役割によって表現されている。また、狂乱のあとの憔悴。第三に、官能の遂行によるその表現という、芸術家の必然的屬性が、プ

ルジョワ社会において、背徳の極印をうけるといふ運命である。ス
ピッツァーは、デイドロが自己の芸術家的素質を示す素材から、非
難と拒否の身ぶりとしてラモーを創造したように思われるといひ、
ラモーについての描写には、デイドロの神経的な苦惱を示すような
ものがあるという。私は、芸術家の二律背反性を、ブルジョア社会
の自己中心主義や生産者の不毛などの矛盾がもたらす、ペシミスム
の表現に還元しえた点に、『ラモーの甥』における新しきがあると思
考する。社会の対立した情念、王の威嚇と奴隷のへりくだりを同時
に描くことによつて、そして、その行為に、メイの言うペシミスト
・デイドロの情念を喚起することによつて、芸術家に負わされた意
識の分裂に形態を与えている。だが、彼の情念の発露は、時代の最
下層者の嘆きの声への共感を母胎としている。「誰でも街なかで乞
食が物乞いをするのを聞いたことのある人なら、また腹をたててか
つとなつた男や、焼餅を焼いて気狂いみたいになつた女や、絶望し
た恋人や、おべつかを使う奴に、そう、口調をやわらげて、甘つ
たるい声で音節をひき伸ばすおべつか使いに、つまり、およそ情念
というものに耳を傾けたことのある者なら……」デイドロは、『生
理学要項』において、人間は快樂よりも苦痛に対して敏感であり、
実際に苦痛をなめた者にしか、その思想は理解できないと述べてい
る。そして、シナの子供の臍腑に与える苦痛の声は、ヨーロッパの
飢えた子供にも通じ、苦惱の感嘆詞こそ総ての国語に共通する言葉
であるとす。芸術家の学ぶべき情念は、それ以外にはない。

四、読者の文学

ディークマンは、『デイドロに関する五つの講演』において、読
者との関係から、デイドロの文学の特徴を説明している。彼による
と、初期からデイドロは、公衆ではなく、自分の選ばれた読者を念
頭に置いて、文筆活動をした。如女作、『善行と美德に関する試
論』は、彼の僧籍にあつた兄にむけて書かれてゐる。自分の身辺
の、具体的な人間との対話からの発想がみられる。大多数の公衆を
相手とせず、選ばれた少数者に話しかけるという姿勢で、自分の思
想を展開している。そういう発想様式が、百科全書を除いて、ディ
ドロの殆どの作品にみられる傾向であるというのが、ディークマン
の意見である。デイドロは、百科全書を自分の畢生の仕事とみなす
ようになっており、そこには、現在と未来の公衆の教化という、啓
蒙哲学者の大義名分的な意識があつた。従つて、それ以外の著作、
『ダランベールの夢』や『ラモーの甥』や『運命論者ジャック』な
どは、哲学者の遊戯、慰み物と考えていたという。身近かな者を対
象とした、副次的な仕事という考えから、わざわざ危険なめに遇う
ことを覚悟してそれらの作品を出版する必要を認めなかつたのであ
る。そのとばっちりには、百科全書が被るかもしれない。た
だ、百科全書の仕事に身を入れるうちに、初期においては排斥して
いた公衆についての映像が具体化してくることによつて、彼の読者
層についての考えがvari、矛盾した傾向をもつてくるようになる。
彼の友人達によつて構成された限定されたサークルにおける意見の
交換と、公衆の啓蒙という二つの欲求が、同時に彼のうちに起り、
そこから、思想内容は一一般の利益に関するものであるが、形態は作
家、哲学者を対象とする作品が構想されるようになる。一人になつ

たディドロが、眼前には不在の自分の仲間と談話していることを想像して、自分が感じ考えたことのうち、特に彼らと意見の交換をしたいと思うものを、実際に話しかけるようにして綴るといふ文体を保持しながら、百科全書の仕事を通して得た社会の各分野についての広い知識と新しい思索を記述していく。しかし、百科全書の仕事による真の公衆の発見は、選ばれた少数者の内容を変化させた。それは、来るべき少数者という観念であり、それが、彼の後期十年間の作品を大体において自ら未刊とした理由であると、ディークマンは説く。その少数者は、美德と未来を意味していた。その結果、グリュヤソフは、作者の目指すべき未来の公衆に擬せられ、変形される。それは、作者の一種の自己拡大化であり、人間進化論の観点である。また、仲間に質し、その反応を確かめることにより、他者の意識のうちでの、自己の新たな統一の可能性を探ることもある。まず公衆があるがままに受けとり、自分の見出した真実を、新しい伝達のうちに示すことにより、思想家と共に読者の形成が行われる。

實在人物を、作者の理想とする読者に見立て、更にそれを自分の対話者として作中に登場させることによって、作者と読者の変貌を企てるような文学の誕生。そこでは、作者も客観的に定義できるような人物ではなく、また、モデルの伝記的要素は、思想の顕現のうちに昇華されている。議論の多いラモアのモデルと作者の所在の問題も、作品中に於ける「私」と「彼」の思想内容とともに両者の情念の動きを無視しては、いたずらに作品享受の萎少化を来すことになると思われる。私はこの問題を、作者と読者の問題から考えてみた

い。ディークマンは、この問題での「逆説的なこと」として、ディドロが自分の友人達を自分の未来の読者と見て、対話者として作中に登場させ、更に、彼らに読者の役割を演じさせた点を挙げる。その明らかな具体例は、『これはコントではない。』の手法である。この作品の冒頭を読むと、ディドロは、「逆説的なこと」を意識して作品の構想を練っていたことが分る。「人がコントを作る時、そのことは、それに耳傾ける誰かにむかってなされる。そして、そのコントがどんなに短いものであっても、語り手が時々その聞き手によって中断させられないことは稀である。私が、これからあなた方が読まれようとする物語、それはコントではない、或いはそう考えられるなら、拙いコントの中に、殆ど読者の役割を果す一人物を導入したのは、そういう理由からである。さあ、始めます。」

読者は、受身の立場から抜け出て、時間や場所や人物の名を質し、作者の話が真実のものであるかどうか確かめようとする。それは、作品に熱気や率直さや真実らしさを与えるという効果をもつばかりでなく、新しいレアリスム文学を生む。この手法は、ディドロが、美術家達、特にシャルダンから学んだところの、「事物そのもの」を読者に伝える効果をもっている。現実の会話の流動感もち、読者との間に距離感を生まない。読者が読者の役割を演じることによって、作者に作者の役割を演じさせ、彼らの交互作用は、自他の特質の新たな発見と形成に役立つ。事物そのものと同じように、彼らの現実そのものの告発が行なわれる。

『ラモアの甥』においては、これは「コントではない」よりも、作者と読者の関係の取扱いにみられる逆説的手法が徹底している。

ラモアの甥のモデルになったジャン・フランソワ・ラモアは、メルシエらの記述によると、風貌や性格は勿論のこと、思想の傾向と、その表現法まで、「彼」と類似している。半ば僧侶、半ば世俗人の格好でカフェに出入し、この世で価値のあるものは総て胃の腑に還元されるというのが、その持論であったという。シニクな口ぶりまで「彼」に通じる。道化的な存在として社交界に寄生し、後には零落して、施療院で死んだらしい。ところで、ディドロの全作品においても例外的であることには、そういう非人に近い実在人物をモデルとして、個性豊かで論理に一貫性のある人物を創造し、作品の主役としての役割を与え、哲学者である「私」が、聞き手の、読者の役割を賦与された。『ラモアの甥』が、『一家の父』の不成功の直後に起稿され、ラモアには、作者の自ら否定的、反社会的と意識する側面、つまり、情念の過剰、作家としての才能の不足、生活上の不幸な体験などについての意識が投影されて居り、それらはラモアの逆説的なモラルと結束し、情念の同化を行ない、その一致から、新しいモラル、芸術観、表現法などが生まれてきたことは、今まで辿ってきた。そして、「哲学者」である「私」の反応が、作品の要所所に、地の文としてはっきり書かれており、また、ラモアは、その反応に対して敏感である。ラモアがやって来る前、「私」はラモアの人物についてこう考えている。「こんな連中の一人が会合の中に現われると、それは醜態させる一粒の酵母のようなもので、各人にその生まれつきの個性をいくらか取り戻させる。彼は人々をゆすぶり、揺りうごかす。また是認させたり非難させたりする。真実を掘り出したり、善人を識らせたり、悪党の仮面をひっぱがしたり

する。まさにその時である。良識の人が耳を傾け、周囲の人々を選び分けるのは。」そして、ラモアが売淫取持ちを演ずると、怒りと笑の正反對な衝動に突き動かされ、ついに笑の爆発で終る。また、ラモアがヴァイオリン演奏者のまねをする時には、他人の快楽への奉仕が与える苦痛を一緒に感じながら、諧調的な個所になると、「確かに彼の耳に、またわたしの耳に和絃が鳴っていた。」パリの『哲学者たち』がその中で書かれたことになっている動物飼育所の常連の批評をするところでは、ラモアの人間や性格を観察する眼の正しさに驚き、そのことを彼に知らせてやる。そして、大無頼漢の話をするラモアの調子には堪え難い嫌悪を感じる。ラモア狂乱の場では、うっとりとし、哀れみを感じ、そして「一抹のばからしさがこうした感情にとけこんでいて、それを褒賞させていた。」尚、この場では、カフェの他の人々も彼らの周囲に集まってきて、ラモアのリアとパントマイムに、大笑いしたり涙を流したりする。だが、ラモアが、「私」を相手に、音楽論や抒情詩論を始めると、人々は興味をもたず、散ってしまう。ラモアの教育論については、「私」は彼が人々より「率直であり、筋が通っており、時としてその墮落ぶりが深刻であった」と感じ、早いうちにどうにかしなければ取返しがつかなくなってしまうと思う。ここで、「私」の、ラモアに対する秘められた反応の記述は終わっている。

「私」は、ラモアの芸術的才能や観察眼を高く評価しているばかりでなく、対話におけるラモア評価とは違って、モリスストとしての社会的役割も認めている。ただ、目の前に存在するラモアに対する感情は矛盾しており、しかもその矛盾は、激しい内部葛藤を通して

て現われてくる。「私」は、公衆の大笑いや滝の涙と違って、恍惚と哀れみと同時にばかばかしさを感じ、しかもそれを正確に表現することのできる人間である。その上、ラモーの道徳論や芸術論に対して強い興味をもっている。従って、「私」は、ラモーという創造物に対応する選ばれた読者であり、ディドロを初めとして、グリムやネーションを含む、文学者、哲学者のサークルから、ディドロが美德と未来の象徴として秘かに形成していた読者の代表である。ディドロは、パリソ事件を契機として、百科全書などの仕事を通して彼にとって具体化してきた公衆のモラルを造形すると同時に、それに対処するところの、哲学者としての自分の未来を探った。『ラモーの甥』の完成後、十年ほどのディドロの著作は、大体において、「私」の立場から発想されている。『ラモーの甥』は、ディドロの生涯において、民衆のモラルに接近した頂点である。しかし、ラモー的要素が、『セネカ論』に至るまで、部分的には生かされていることは、前に指摘した。そして、少数者を相手に、多数者の幸福のために語るといふ「読者の文学」の逆説的な特質は、その後のディドロの作品に全体的に生かされていると考えられる。『ラモーの甥』においては、多数者の幸福という命題を担ったラモーが主体者となり、人間の未来を信ずる少数者の代表である「哲学者」が生き手にまわっている。大衆と選良の位置の逆転が、作品中の人物関係に生かされている。そして、ラモーが表現する大衆のモラルは、選良にしか伝達できない論理の徹底さをもっている。「読者の文学」という逆説的な自己表出法が、ラモーそのものに具現していると考えられる。(一九六五・一〇・一〇)

主な参考文献

- Diderot Studies I~VI (Syracuse, Droz)
 Y. Belaval : L'esthétique sans paradoxe de Diderot (Gallimard)
 H. Lefebvre : Diderot (Hier et Aujourd'hui)
 H. Dieckmann : Cinq leçons sur Diderot (Droz, 1959)
 L. Spitzer : Linguistics and literary history, essays in stylistics (Princeton University Press 1948)
 T. Hobbes : Human nature (The english works, vol. iv, Scientia Allen, 1962)
 P. Trahard : Les maîtres de la sensibilité française au XVIII^e siècle (Boivin et C^e, 1933)
 G. May : Quatre visages de Denis Diderot