

## 『宿命論者ジャック』における小説的真理の探求

山下, 広一  
九州大学大学院博士後期課程

<https://doi.org/10.15017/9940>

---

出版情報 : Stella. 11, pp.125-138, 1992-06-20. 九州大学フランス語フランス文学研究会  
バージョン :  
権利関係 :

# 『宿命論者ジャック』における小説的真理の探求<sup>1)</sup>

山 下 広 一

ディドロの晩年の小説『宿命論者ジャックとその主人』は<sup>2)</sup>、作者のそれまでの幅広い文筆活動を具現するように哲学から小説美学にいたるまで、さまざまな主題を内包している。また、物語の進行はつねに本筋からはずれて中断と脱線をくりかえし、これが登場人物の多様さと相俟って、作品は構造面でも非常に複雑なものとなっている。ジャック・シュイエが、「この小説のすべての様相を包摂してくれるような見事な総括的研究への期待は、文学の迷景という物置へほうりこんでおかなければならない」<sup>3)</sup> というように、間口、奥行きともに広い作品である。こうした主題の多様さと作品構造の複雑さの原因はいったいどこにあるのだろうか。おそらくは、百科全書の編纂という重圧から解放され、功なり名を遂げたディドロが外部からのいかなる束縛も受けることなく、自らの意の赴くままに筆を走らせたことにあるといえるだろう。しかしながら、このように一種随筆のような趣を呈しながらも、この作品は今日においても色あせることのない小説にたいする鋭い批判と反省をふくんでいる<sup>4)</sup>。いわば、『宿命論者ジャック』は小説であると同時に小説批評としての側面もそなえているのであり、これが多くの研究者たちによって、実験小説、あるいはヌーボー・ロマン、アンチ・ロマンといわれるゆえんである<sup>5)</sup>。本稿の目的は、こうした作品のなかで展開される小説論をディドロの他の文学・美学作品との関連において考察することにより、彼のリアリズム観および小説論の一端をあきらかにすることにある。

∴

私が小説を書いていないことはあきらかだ。というのも、私は小説家が必ずつかうであろう手法を無視しているのだから。私が書いたものを真実とする者は、それを寓話とする者よりも、おそらく誤ることが少ないであろう<sup>6)</sup>。

『宿命論者ジャック』のなかで物語の冒頭から結論にいたるまで、作者によって、くりかえし表明されるこのようなことば<sup>7)</sup>の背後にある意味はなにであろうか。あきらかに小説=作り話を書いていながら、それを実話と称し、小説を書くという行為自体を否定する、この矛盾した態度の意味するところはなにであろうか。ミラン・クンデラは、「ディドロの『宿命論者ジャック』はずばらしいものです。いちど小説の敷居をまたいでしまえば、このまじめな百科全書派は遊び心ある思想家になる。彼の小説の一文たりとも深刻ではなく、そこではすべてが遊びです<sup>8)</sup>」と述べている。また、ロベール・モージは『宿命論者ジャック』における小説のパロディー<sup>9)</sup>と題する論文を著した。「遊びの精神」はこの作品を特徴づける重要な要素であり、これらの指摘はともに作品の本質をついた見事なものである。作品に見られる遊びの精神、そしてパロディーとしての側面は、読書過程でわれわれの目につく、いわば作品の表の部分であり、研究者をふくめ多くの読者がこの点に着目するのは当然のことである。しかしそこには同時に小説の真理の探求の意思があるように思われる。これは読書過程では目につきにくい作品の裏の部分であり、ディドロは自らの小説美学にパロディーという衣装をまとわせることによって、それを遊び心ある陽気な筆致のなかにおさめているのである。それでは、彼の小説美学とはいかなるものであったのだろうか。この点について、1770年に書かれた『ブルボンヌのふたりの友』の末尾の小説論のなかの次のことばは、われわれに重要な示唆をあたえてくれる。ディドロはそこで、実話物語の作者は、「事実の語り手であると同時に詩人であり、真実の語り手であると同時に嘘つきであるという矛盾しているように見えるふたつの条件を満たす<sup>10)</sup>」と述べている。ここでいう事実の語り手とは、単に現実、あるいは自然の忠実な模倣者として事実を伝えるだけではなく、小説における真理とはなにかを問う人のことであり<sup>11)</sup>、詩人とは、詩をつくる人というようなせまい意味においてではなく、小説家や画家などあらゆる芸術家をふくんだ、自らの想像力によってイリュージョンを創造し、読者あるいは鑑賞者を虚構の世界へと導く人のことである<sup>12)</sup>。ディドロは『宿命論者ジャック』のなかで、事実の語り手として、そして詩人として物語をすすめていく。彼はこうした二律背反的な行為を同時に行うことによって、はじめて小説における真理は獲得できると考えたのである。事実の語り手と詩人とはたがいに矛盾する関係にありながら、同時に相互補完的な関係にもあるのである。そして冒頭で紹介した『宿命論者ジャック』のなかの小説を書くことを否定することばには、「空想的で浮薄な出来事の連続で、それを読む

ことが趣味にとっても風俗にとっても危険な」<sup>13)</sup> 既成の小説にたいする批判と反省、すなわち、小説の芸術的真實性の追求と小説というジャンルが獲得すべき真理の探求というふたつの意思がこめられているように思われる。それでは、ディドロがこれらの問題についてどのような考えを示し、また、それを作品のなかにいかに反映させているのか、彼の小説論とそれが生まれた背景をほりさげながら検討することにしよう。

∴

うそを真実と思わせる、これはリアリズムを志向する小説家にとって共通のテーマである。ディドロも実話作家＝事実の語り手として、作中人物たちがわれわれと同じく生命をもった存在であるようにみせるために、さまざまな配慮を行っている。その代表的なものを紹介してみよう。

まず第一にあげられるのが、実在の人物が直接・間接的なかたちで作中に描かれている点である。たとえば、画家のヴァンロー、喜劇作家ゴールドーニなどが実名で登場し、軍人のゲルシー、数学者プレモンヴァルなども実在の人物である。また、ポンディシェリーの詩人やユドソン神父は、今日の研究によってモデルになった人物がいたと推測される<sup>14)</sup>。同時代の人物や事件を作中に導入することによって、虚構の物語にリアリティーをあたえようとする配慮がここに見られるであろう。

第二にあげられるのが、一世紀後のバルザックの小説を彷彿とさせるような作中人物たちと彼らがつかうことばの多様さである。この作品には、農民・ブルジョア・貴族・僧侶・軍人・警察官・死刑執行人・盗賊・医師などあらゆる社会階層に属する人物が網羅的に描かれている。しかも、全編に対話という口語体の文体が用いられた結果、物語には現実的な厚みと広がりが付与されているのである。

第三にあげられるのが、物語の進展の速度である。どのような事件・出来事も、それが現実のものであれ虚構のものであれ、はじめから結末があかされてしまえば、それがもちうる現実的な重みを失ってしまう。まったく無縁の予期せぬ出来事が、ある出来事の進展のなかで介在してくるのが現実の姿である。そこでディドロはいかなる場面においてもゆっくりと時間をかけ、さまざまな角度から照明をあてて徐々に真相をあきらかにしていく。そのさいたるものが物語の本筋をなす主人公ジャックの恋物語であり、彼と主人の旅物語であ

る。これらの物語がつねに中断と脱線をくりかえすのは、彼らふたりがわれわれと同じ、まったく予測のつかない現実という不確かな世界に生きていることを示すためなのである。もちろん、こうした中断と脱線の背景には、小説をパロディー化しようとする作者の意図が多分にある。しかしながら同時に、そこには物語にリアリティーをあたえようとする配慮もあるのであって、けっしてこれを作品構成の下手際としてとるべきではないであろう。

第四にあげられるのが、作中人物たちのジェスチャーである。『ラモーの甥』と同様、『宿命論者ジャック』においてもジェスチャーの重要性がみとめられる。ひとつの動作は、時として多くのことばよりも作中人物たちの心理を雄弁に物語り、彼らに生命を吹き込む。ディドロはこうした作中人物たちのジェスチャーによって物語に躍動感をあたえ、リアリティーをあたえている。彼は数編の劇作品を書き、そのどれも成功しなかったが、この演劇の経験が彼にリアリティー創出の手段としてのジェスチャーの重要性を教え、それを小説のなかで生かさせたというべきであろうか。

そして第五にあげられるのが、作者＝語り手の作中人物たちにたいする離脱した態度である。語り手はたえず作中に介入してきて、自分は伝え聞いた真実のみを語っているのだと公言し、作中人物たちの心理や彼らがいる舞台の描写について口出しすることは極力さけている。こうして作品と自らのあいだに一定の距離をつねに保持し続けることによって、作品のなかで展開されるさまざまな出来事はけっして作り話などではなく、自分はあくまでも事実の報告者にすぎないということを誇示しているのである。

以上のように、作者は事実の語り手として、「物語にその内容と密接に結びついた細かな事情、非常に単純で自然で、しかしながら想像することが困難な特徴」<sup>15)</sup>をちりばめているのであるが、こうした配慮とは裏腹に、彼は真実を伝えるというたび重なる主張に反するかのようになり、物語に写実的な説得力をあたえる手段としての事件、舞台背景の正確な描写を拒否しつづける。計九回、二十年におよぶ美術批評『サロン』のなかで、数多くの絵画にふれ、絵画の解説・評論活動をしてきたディドロにとって、小説のなかで正確でこまかな描写を行うことはそれほどむづかしいことではなかったように思われる。しかし、彼は当初から十九世紀の写実主義、自然主義の作家たちがめざしたような現実世界の客観的で詳細な描写を拒否し、またその限界を十分に認識していた。こうした描写に関する彼の姿勢を示すように、たとえば、『1763年のサロン』のなかでブーシェの絵をまえにして、「書くとき、すべてを書かねばならないの

だろうか、描くとき、すべてを描かねばならないのだろうか。どうか、わたしの想像力によって補うなにかを残しておいてほしい」<sup>16)</sup>と述べ、また『1767年のサロン』のなかでは、ユベール・ロベールの絵について、「ディテールをふやせばふやすほど、他者の脳裏に提示されるイメージは、画布のうえのイメージと異なってくる。〔…〕描写におけるディテールは、その絵を粉碎してしまうに等しい」<sup>17)</sup>と述べている。それではディドロにとって、イリュージョンを創造する手段とはいかなるものであったのだろうか。その二本柱となっていたのが、客観的な描写、すなわち描写におけるディテールの拒否であり、そして想像力への依拠であって、両者は密接に結びついている<sup>18)</sup>。

客観的でこまかな描写の拒否の裏には、リアリティーを喚起する手段としての言語にたいする二重の意味での不信感があるように思われる。『宿命論者ジャック』のなかで、事実をありのままに話せという主人にたいしてジャックは次のようにいう、「それは簡単なことじゃありません。人はそれぞれ自分の性格や、関心や、趣味や、情念をもっていて、それによって誇張したり、表現を和らげたりするもんじゃありませんか。ことをあるがままにいえですって！それはおそらくどんな大きな町でも日に二度は起きないことでしょう」<sup>19)</sup>。また別の場面では、だらだらとこまかな人物描写をする主人にジャックは次のようにいう、「ジャック：しかし旦那さま、もう人物描写は結構です。わたしはそいつが死ぬほどきらいなんで。主人：どうしておまえはそんなに人物描写がきらいなんだ。ジャック：それは人物描写ってやつはちっとも似てなくて、たまたま本人に会うことがあってもわからないからです。事実を話してください。その人のことばを忠実に表現してください。そうすれば、すぐにわたしはどういう男にかかわっているのかわかります。ひとつのことば、ひとつのジェスチャーのほうが、時には町中のおしゃべりよりもその人について多くのことを教えてくれるもんです」<sup>20)</sup>。これらのジャックのことばには、現実描写とリアリティーの創出に関する作者の考えが反映されているように思われる。『百科全書』の項目、『百科全書』のなかの次の一節は、作者のこうした考えをさらに具体的に示したものと見えるだろう。

ひとりのスペイン人であったか、イタリア人が自分の情婦の肖像画をもちたいという望みかられていたが、どんな画家にも彼女を見せることができずにいた。そこで彼にのこった唯一の解決策は、その女のもっとも広範かつ正確な描写を文書で作成することだった。彼は頭部全体の正確な寸法を計ることから始め、ついで、額、目、

鼻、口、顎、首の測定に移った。それから、ふたたびこれらの部分ひとつひとつの測定にもどった。そして彼は、自分の文章が目まえにしている女のありのままの姿を画家の頭のなかに刻みこむように、なにひとつとしてのがさなかった。肌の色、体つき、その人物にかかわることはなにひとつ忘れなかった。彼は自分の文章を情婦の顔と比べてみたが、比べれば比べるほど似ていると思った。彼はなによりも自分の描写をディテールで満たせば満たすほど、画家が勝手な解釈をすることは少なくなるだろうと考えたのである。彼は画家の絵筆から自由を奪うためにやらなければならないと考えたことはなんでもやった。描写が出来上がると、彼は百のコピーを作って、それを百人の画家に送り、彼らひとりひとりに書面に書いてあることを画布のうえで正確に実行するようにと厳命した。画家たちは仕事に取りかかり、そしてしばらくたって、われらが恋人は百の肖像画を受けとった。それらはすべて彼が書いた描写に厳密に似ていたが、そのどれも他のものに似ていなかった。そして彼の情婦にも似ていなかった<sup>21)</sup>。

ここにはふたつの事柄が示されている、第一点は、どのような現実も作家あるいは語り手の主観というフィルターをとおして描かれる以上、主観的なものであり、これは作家が創造したイメージの受容者たる読者の側にも同じことがいえる。したがって、ひとつの現実も見る者によっていかようにも変化し、現実とは単数ではなく複数であり、唯一絶対の客観的な現実描写などありえないということである。第二点は、言語が喚起するイメージの不確実性とリアリティー創出の限界である。現実をそのまま伝えることと現実の印象を喚起することは似て非なるものであり、画家や小説家が気を配らなければならないのは後者のほうである。小説家が真実を伝えようとする場合、さらに正確にいうと、真実だと読者に思わせるためには、現実を現実そのものより現実的に描かなければならない。『宿命論者ジャック』における事件や背景のこまかな描写の拒否の裏には、こうした作者の考えがあるように思われる。それでは、このように言語自体にリアリティー創出の限界があり、またそれを受容する様態が多様である場合、小説家にとって作品のなかでイリュージョンを創造することはまったく不可能になってしまうのだろうか。こうした困難を克服するために残された唯一の手立てが想像力への依拠であり、それによってイリュージョンを創造することが、ディドロのいう実話作家＝詩人の役割である。

客観的で、ことこまかな描写を排除し、物語があたかも現実のものであるかのようなイリュージョンを創造する手段としてディドロが選んだのは、逆説的なことに、もっとも主観的なものである想像力であった。たとえば、『宿命論者ジャック』の冒頭を思いおこしてみよう。

彼らはどのようにして出会ったのだろうか。みんなと同じように偶然にだ。彼らはたがいになんと呼びあっていたのだろうか。あなたには関係のないことじゃないか。彼らはどこから来たのだろうか。いちばん近い場所からだ。彼らはどこに行っていたのだろうか。人は人がどこへ行っているか知っているものだろうか<sup>22)</sup>。

どのような小説も作者の想像力の産物であるが、ディドロは『宿命論者ジャック』のなかで、物語を組み立てるにあたって読者の側にもつねに想像力を要求している。ふたりの主人公の正確な名前や、事件・舞台の背景描写、作中人物たちの心理、物語の筋そのものさえもあきらかにせず、自らの想像の赴くままに物語を進行させ、必要最小限の事実のみを提示し、あとは読者おのおのの想像力にまかせるというのが作者の基本的な態度である。結論部で物語を突然放棄し、三つの可能性を読者に提示して作品から退場するまで、この態度は徹頭徹尾つらぬかれている。ディドロがイリュージョン創造の手段として想像力をもちいたのは、客観的な描写によってそれが不可能であるならば、この事実を逆手にとって描写をできるかぎり排除し、さまざまな場面を読者ひとりひとりがいかようにも解釈できる状態にするためである。これによって、読者は所与の場面を作者と同じように、自らのイメージで、自分に固有の想像力によって自由にデフォルメすることができるのであり、作者によってあたえられたベールのかかったイメージが彼の主観をとおして、彼にとってよりリアリティーをもったものとなってくるのである。いいかえれば、『宿命論者ジャック』において展開されるあらゆる場面は、われわれとは無縁の独立した空想の世界であるのだが、同時にそれらがわれわれひとりひとりの想像力と接するとき、作品と読者のあいだには、まったく空想のものでもなく、単なる現実の転写でもない新たな世界が生まだされるのである。曖昧模糊とした様相を呈する『宿命論者ジャック』の作中人物たちや事件が、綿密な描写をほどこされた多くの自然主義作家の作品の登場人物たちよりも、われわれにより身近に感じられ、また作品に限りなく広がりや深さがあたえられているのは、想像力によるこうした解釈の可能性によってなのである。小説が絵画や演劇とは異なり、読者がそれを読むという行為によって、はじめてイメージの実現をみるジャンルであることを顧みるならば、読者の想像力の果たす役割も作者のそれと同様に重要なものである。ディドロが晩年の絵画論『絵画に関する断想』のなかで、想像力の重要性を説いて画家のみならず広く芸術家に投げかけた、「君の対象を自然の太陽ではなく、君の太陽によって輝かせ。虹の門弟であれ、だがその奴隷とは



なるな」<sup>23)</sup> ということばは、彼の小説にあっては、作者のみならず読者にも向けられたことばではなからうか。そしてディドロがイリュージョンを創造するにあたり、想像力という手段を用いることによってめざしたところは、こうした、いわば主観的レアリズムとも呼べるものなのであった<sup>24)</sup>。

ディドロが想像力に依拠した主観的レアリズムという小説美学にいたったことにはさまざまな理由が考えられるが、そのなかで大きな要因としてあげられるのが、美術批評『サロン』での評論活動である。『サロン』のなかで多くの絵画の解説をとおして、ディドロはことばによる描写の腕を磨くと同時に、視覚的な想像力をも養っていった。彼は想像力と芸術との関係について、1773年5月に彫刻家のファルコーネにあてた手紙のなかで、次のように書いている。

私はデッサンすることも、絵を描くことも、彫像を作ることもできない。しかし私はひとつの出来事を選択し、それを頭のなかで整理する。すると私には各人物の動きや姿勢が見えてくる。非常にはっきりと、鮮明に各人物の像が見えてくる。これらの人物像が私の頭のなかでどこまでうまく描かれているか否かはわからない。しかし私はこれらの人物像が私の想像のなかで完璧な出来映えをもっているのだから、それらが他者の想像のなかでもそれをもちうると感じるのだ。あなたの心を過度に揺り動かすことを憚らなければ、私はあえて次のようにいおう。この世には一度も鉛筆を手にしたことがなくとも、想像力が非常に鋭敏で、強靱で、正確な人間がいて、その想像力が自然と偉大なモデルを見ることによって大いに鍛えあげられれば、彼は、彼の頭のなかあるいは私の頭のなかにある人物像と同じくらい生きいきと、力強く、正確に画布のうえに人物を描き、あるいは大理石で彫像を作ることのできる、これまでに存在したことがなく、おそらくこれからも存在することがないであろう芸術家となるのだと<sup>25)</sup>。

『1761年のサロン』のなかで、「私には想像力は記憶よりも強いものに思われる。私はコルネーユの韻文や、ラシーヌの美しい断片よりもラファエルの絵画のほうをよりはっきりと記憶にとどめている」<sup>26)</sup> というように、多くの絵画を鑑賞し、絵画の奥底にある意味を探ることによって、ディドロは視覚的な想像力を鍛えあげていった。ここで彼のことばによる描写と想像力が相乗作用を生みだすにいたる。『1765年のサロン』のなかで、彼はもっとも愛した画家グループの作品『死んだ鳥を悲しむ少女』にふれ、はじめにその絵の描写をしたあとで、次のような実際には絵のなかに描かれていない事柄を綴りはじめる。つまり、その少女は恋に目ざめたところであり、はじめて感じた恋の喜びには困惑の気持ちがいきりまじっており、こうした恋の喜びと困惑のなかで彼女は鳥

に水と餌をやることを忘れてしまい、鳥は死んでしまったというのである<sup>27)</sup>。ディドロはここでは絵の忠実なる解説者であると同時に、その絵を媒体とした新たなイメージの創造者である。彼がグルーズの作品をもっとも好んだのは、そこに反映された道徳性ととも、それ自体でひとつの完成されたイメージでありながら、同時に新たなイメージの想像と創造を可能にしたからであろう。想像力を鍛練し、それを批評の武器としたディドロは描写と想像の接点を見いだす。『サロン』のなかで、つねに彼は絵画の忠実なる解説者、すなわち事実の語り手として、また絵画のなかに表現されたイメージから新たなイメージを作り出す詩人として多くの評論をこなしてきた。そしてこれが、主観的リアリズムという『宿命論者ジャック』における彼の小説美学につながっていくのである。

これまでに見てきたように『宿命論者ジャック』のなかで、ディドロはイリュージョンを創造にあたって、「自然の真実が芸術の幻惑をおおい隠す」<sup>28)</sup>ように、事実の語り手として自然の諸特長を作品の随所にちりばめながら、同時に詩人として現実をありのまま転写するのではなく、それを想像力によってより豊かなものとし、読者の想像力をもそこに引きこみながら読者を虚構の世界へといざなう。それでは、自然の模倣と想像力によってイリュージョンを創造することが作者の究極の目的であったのだろうか。これはさらなる真理の探求への前段階にすぎないのではないか。また、物語の進行に混乱をきたし、イリュージョンの創造を確かなものとするどころか、逆にその破壊を導くことになるたび重なる物語の中断や脱線、とりわけ作中への作者と架空の読者の介入をわれわれはどのように解釈すれば良いのであろうか。これらはディドロの生まれながらの性格によるものなのか、筆のすさびか、詩人の想像力の果てしない飛躍によるものなのか、われわれが小説にたいしていただいているイメージを破壊し、小説をパロディー化しようとする試みなのか、そのどれも正しいといわねばならないであろう。しかし同時に、そこには主観的な想像力によってイリュージョンを創造する詩人にたいし、事実の語り手として作品の外側から客観的に小説的真理とはなにかを問う作者の姿勢があるともいわねばならないであろう<sup>29)</sup>。これら物語の混乱の根底にあるのが自由な遊びの精神であったとしても、そこには小説を「空想的で浮薄な出来事の連続」<sup>30)</sup>には終わらせず、そこから何らかの真理を引きだそうとする試みがあるように思われる。『ラモーの甥』において、哲学者「私」と背徳者「彼」の対話のなかで、一方的に「私」の主張が優位に立つのではなく、「彼」の鋭い洞察力によって、哲学者

「私」の把握した真理の有効性がつねに問いただされ、両者のあいだで、さまざまな問題の真理をめぐって絶えることのない葛藤が演じられるのと同じように、『宿命論者ジャック』における物語の中断や脱線、そして作者の介入といった意識的な外部からの視点は、作中で「一粒の酵母となって、発酵し」<sup>31)</sup>、作者自身が作りだしたイリュージョンを破壊し、絶えず真実とはなにかを問いかけ、読者を揺すぶり揺り動かす。読者はもはや虚構の世界に安住することはできない。事実の語り手としての作者は、詩人として自らが創造したイリュージョンを土台に、それを破壊することによって読者を想像の世界から現実の世界へと引きもどす。これによって、小説の真実性のみならず、そこに内包される宿命論、モラル、主従関係など、あらゆる問題の真理があらためて問いなおされるのである。それではこの作品の真理はいったいどこにあるのだろうか。三つの異なった結論が示すように、ここには絶対的な真理は存在しない。いいかえれば、イリュージョンの創造と破壊の流転のなかに、両者のはざまにこそこの作品の真理があるといえるだろう。ディドロがここで探求した真理とは、読者に厳密な自然の模倣を提示することや、また読者を想像の世界にいざなうことによって得られるものではない。自然の模倣と想像力の融合によってイリュージョンを創造し、それを破壊することによって小説の真実性のみならず、そこに内包されるさまざまな問題の真理探求への扉を開き、そこへ読者を導き、真理とはなにかを問わせることが彼の求めた小説の真理であったように思われる。イリュージョンの創造においても破壊においても、事実の語り手と詩人とは矛盾すると同時に相互補完的な関係にある。客観的で厳密な自然の模倣だけに終始すれば、小説は無味乾燥なものになり、そこに描きだされた真実は「平凡なものではないであろう」<sup>32)</sup>。逆に、それが詩人の想像力だけに流されてしまうならば、そこには真実さをあたえるものが欠けてしまうだろう。両者の調和によってこそ、はじめてイリュージョンの創造は可能になり、小説の芸術的真実性が得られるのである。他方、事実の語り手として客観的に真理を追求する姿勢がなければ、物語は詩人の主観的な想像の産物に終わってしまうだろう。逆に、詩人の自由で豊かな想像力によって物語が作りあげられなければ、事実の語り手が真理を追求することはできないであろう。前者の主観的な視点と後者の客観的な視点のせめぎあいのなかにイリュージョンの創造と破壊が生じ、それによって作品に内包される諸問題の真理が問われるようになるのである。そしてイリュージョンを創造することも、さらにそこから何らかの真理を引きだすことも読者の想像力と思考力次第なのであり、読者

の作品への積極的参与によって作品は小説の枠組みをこえて限らない広がりを見せるのである。

∴

以上のように、『ブルボンヌのふたりの友』において表明された、事実の語り手と詩人ということばによって集約されるディドロの小説論は、自然の模倣と芸術家の想像力（創造力）、芸術家の主体性と客観性との結合によって理念的モデルを追求しようとした演劇論『俳優に関する逆説』<sup>33)</sup>や絵画論『絵画に関する断想』<sup>34)</sup>といった彼の晩年の美学作品と同じ土壌のうえに立っている。しかし、これらの概念がディドロの晩年の美学の所産であったとしても、イリュージョンの創造と破壊による小説的真理の探求の裏には、内部に対立するふたつの要素をふくんだディドロの小説観があり、それには『百科全書』が大きく影響しているように思われる。ジャン・カトリスが指摘するように、つねに事実の客観的かつ仔細な観察と報告を要求される『百科全書』にたいし、ディドロにとって小説は、自らの意の赴くままに筆を走らせ、『百科全書』の重圧と労苦をおぎなう気晴らしの場であった<sup>35)</sup>。そこでは彼は生の現実をはなれ主観の世界に身をゆだねる。そこから『宿命論者ジャック』における遊びの精神が浮き彫りにされるのである。しかし同時に、彼の小説は『百科全書』の基底を形成するのと同じ、あらゆる主題の真理の探求と対話の精神によってつらぬかれている。『ラモーの甥』の最後のことば「最後に笑うものが、大いに笑うでしょう」<sup>36)</sup>や、『宿命論者ジャック』の三つの異なった結論が象徴的に示すように、『百科全書』と同じく、彼の小説の「第一の関心は、真理ではなく、真理の探求である」<sup>37)</sup>。そこではあらゆる主題が俎上にのせられ、それをめぐって、読者をふくんだ複数の人物たちによって対話のポリフォニーが形成されていく<sup>38)</sup>。こうした小説にたいするふたつの態度が、『宿命論者ジャック』のなかで、くりかえし表明される小説を書くこととそれを否定することば、イリュージョンの創造と破壊を導きだし、そして小説のパロディーと小説的真理の探求という作品の両輪を形成していくのである。そしてこれらは一見矛盾しつつも、見事に統一、結合されている。リアリズムということばを現実との接点の多寡という意味で解するならば、現実の事件・人物に取材した『修道女』や『ラモーの甥』、またその他多くの写実的小説に比して、この作品はリアリズムの要素が少ないといわねばならない。しかし、ディドロがここで求めたの

は、現実を「描く」のではなく、「生みだす」ことによって、読者に「わたしはこの現象を見たことがないが、しかし存在する」<sup>39)</sup> といわせしめることにあったのであり、さらに小説を土台に、そこに内包されるあらゆる主題の真理を探求することであったのであって、現実を引き写した真実をそこに探し求めることは無意味なことであろう。また、ディドロの小説のなかでどの作品がもっとも芸術的完成度が高いかについても意見のわかれるところであろう。しかし、すくなくとも『宿命論者ジャック』がもっとも鮮明なかたちで彼の小説美学を反映していることは疑いない。この作品は小説のパロディーという表象のもとに作者の小説観を綴った「小説に関する断想」<sup>40)</sup> でもあるのである。

## 註

- 1) 本稿中のディドロ作品からの訳出・引用は、DIDEROT, *Œuvres romanesques*, éd. Henri BÉNAC, Paris: Garnier, 1959; *Œuvres esthétiques*, éd. Paul VERNIÈRE, Paris: Garnier, 1988; *Œuvres complètes*, éd. ASSÉZAT-Tourneux, Paris: Garnier, 1875-1877, 20 vol.による。以下、これらの版についてはそれぞれ, CER, CEEsth, ATの略号を用いる(邦訳は拙訳による)。
- 2) 1771年9月12日付のメーステル父からボドメールあての手紙によって、この時点で『宿命論者ジャック』の草稿が存在していたことがあきらかになるが、ディドロがいつこの作品に着手し完成したかについては、くわしい事情はわかっていない。なお、この作品は『文芸通信』誌に1778年11月から1780年6月まで15回にわたって連載された。
- 3) ジャック・シュイエ, 《ディドロ研究の現状》, 市川慎一・森章訳, 『思想』(特集・ディドロ—近代のディレンマー—歿後200年), 岩波書店, 1984年10月, 724号, 296頁(原書は, Jacques CHOUILLET, «État présent des études sur Diderot», in *L'Information littéraire*, n°3, mai-juin 1979)。
- 4) Voir «Présentation» par Henri BÉNAC, in CER, pp. XV-XVI.
- 5) Voir Pierre WEISZ, «L'Envers de la réalité?», in *Incarnation du roman: la réalité et les formes*, Saint-Aquilin-de-Pacy: Mallier, 1973, p. 89; et aussi «Présentation» par Henri BÉNAC, in CER, p. XVI, Jean CATRYSSSE, *Diderot et la mystification*, Paris: Nizet, 1970, pp. 241 et 299.
- 6) CER, p. 505.
- 7) Voir CER, pp. 507, 528, 553 et 731.
- 8) ミラン・クンデラ, 『小説の精神』, 金井裕・浅野敏夫訳, 法政大学出版局, 1990年, 90頁, (原書は, Milan KUNDERA, *L'Art du roman*, Paris: Gallimard, 1986)。
- 9) Robert MAUZI, «La Parodie romanesque dans Jacques le fataliste», *Diderot Studies*, vol. VI, 1964, pp. 89-132.

- 10) CER, p. 791.
- 11) 「事実の語り手」の原語は, historien. 『百科全書』の項目 «Histoire» を見ると, この語の第一義は「歴史」ではなく, 虚偽と見なされる事柄をあつめた物語「寓話 (Fable)」にたいして, 真実と見なされる事柄をあつめた物語とある。したがって, ここでは historien を歴史の語り手ではなく事実の語り手と訳した。ディドロはこの語に二重の意味をあたえているように思われる。狭義には, 虚構の物語に自然の諸特長をちりばめることによって真実らしさ, リアリティーをあたえる人という意味を, 広義には, 善と悪, 自由と宿命などといった抽象的な観念について自らが思考のなかで把握した真理を, 虚構の物語をとおして同時代に起こりうる事象のなかに具体的に描く人という意味をあたえているように思われる。
- 12) 『絵画に関する断想』の冒頭で, 「画家のなかには詩人が見いだされる。そして詩人のなかにも画家が見いだされる。偉大な作品を読むことが画家にとって有益なように偉大な画家の絵を見ることは作家にとって有益であろう」というように, ここでいう詩人とは, 本来の意味のほかに, 小説家, 劇作家, 画家などすべての芸術家をふくんだ, 芸術上重要な要素を選択する能力をそなえ, 想像力が読者あるいは鑑賞者にあたえる重要性を熟知し, また自らの豊かな想像力によって自然の素材から芸術作品を作りだす人という意味があたえられているように思われる (voir CEEsth, p. 749)。
- 13) *Éloge de Richardson*, in CEEsth, p. 29.
- 14) Voir Paul VERNIÈRE, «Diderot et l'invention littéraire: à propos de *Jacques le fataliste*», *Revue d' Histoire Littéraire de la France*, vol. LIX, n° 2, avril-juin 1959, pp. 153-167.
- 15) *Les Deux amis de Bourbonne*, in CER, p. 791.
- 16) AT, t. X, p. 172.
- 17) AT, t. XI, p. 233.
- 18) Voir CATRYSSSE, *op. cit.*, pp. 163-185.
- 19) CER, p. 544.
- 20) *Ibid.*, p. 751.
- 21) AT, t. XIV, p. 444.
- 22) CER, p. 493.
- 23) CEEsth, p. 771.
- 24) Voir Hans MØELBJERG, *Aspects de l'esthétique de Diderot*, Copenhague: J. H. Schultz Forlag, 1962, p. 194.
- 25) Lettre à Falconet, cité par CATRYSSSE, *op. cit.*, p. 165.
- 26) AT, t. x, p. 141.
- 27) Voir AT, t. x, p. 343-346; et aussi CATRYSSSE, *op. cit.*, p. 168.
- 28) *Les Deux amis de Bourbonne*, in CER, p. 791.
- 29) ゲーテはディドロの作品に見られる混乱のなかに, 「確固たる芸術的意志と熟考された構想」をみとめた。おそらく, 彼がディドロの作品に見られる中断や脱線, 語り手の介入の真の動機を理解した最初の人であったといえるだろう (voir Roland

- MORTIER, *Diderot en Allemagne (1715-1850)*, Paris : PUF, 1954, p. 224)。
- 30) *Éloge de Richardson*, in CEEsth, p. 29.
  - 31) *Le Neuve de Rameau*, in CER, p. 397.
  - 32) Voir *Paradoxe sur le comédien*, in CEEsth, p. 317.
  - 33) Voir CEEsth, pp. 317 - 318.
  - 34) Voir CEEsth, pp. 766 et 838.
  - 35) Voir CATRYSSSE, *op. cit.*, pp. 152 et 291.
  - 36) CER, p. 492.
  - 37) ジャック・ブルースト, 『百科全書』, 平岡昇・市川慎一訳, 岩波書店, 1980年, 「日本語版への序文」, p. viii。
  - 38) 同上, 105 - 106 頁を参照。
  - 39) *Pensées détachées sur la peinture*, in CEEsth, p. 773.
  - 40) Voir CATRYSSSE, *op. cit.*, p. 292.