

仮想されたシナリオの命運

ディドロの小説『修道女』の「序文」

田口 卓臣

導入——誰が、誰を、だましているのか？

晩年、ディドロは小説『修道女』を手直しする作業の一環として、およそ十年前に寄せられた「序文」にも様々な修正を加えている。『文芸通信』誌1770年3月15日号に掲載されたそのテキストは、三人の人物たちの間で取り交わされた書簡集と、それらに対するフリードリッヒ・メルキオール・グリムの注釈とで構成されていた¹。しかし十年の時を経てなぜ、ディドロは盟友の編纂・執筆した一連の文章に手を入れるような真似をしたのか？

なるほど18世紀フランスにおいて他人の署名が記されたテキストに介入することは必ずしも珍しい現象ではない。例えばディドロが友人たちの著作の内に質量ともに豊かな断片群を挿入したことはよく知られている。また彼自身の書いた文章に至っては、しばしばグリムからの無断の手直しが入った形で『文芸通信』誌に掲載されていた²。要するに署名を作品に対する権威と

¹ “Préface” de *La Religieuse, Œuvres complètes de Diderot*, éd. Herbert Dieckmann, Jacques Proust et Jean Varloot[以後 DPV], Hermann, XI, pp. 27-72; Ulla Kolving et Jeanne Carriat, *Inventaire de la Correspondance littéraire de Grimm et Meister*, The Voltaire Foundation, 1984, t.1, [70:072], p. 248. グリムの書いた「序文」は “Extrait de la Correspondance littéraire de M.***, année 1770”, in *Œuvres de Denis Diderot*, chez J. L. J. Brière, Paris, 1821[以後 BRI], t. 7, pp. 271-317 を参照。重要な先行研究として、Mami Fujiwara, “Structure polyphonique de *La Religieuse* de Diderot — une lecture génétique et narratologique —”, in *Etudes de Langue et Littérature Françaises*, n. 56, Tokyo, 1990, pp. 35-51; Mami Fujiwara, “Avant-texte, Texte, Para-texte — recherche sur le ‘devenir livre’ de *La Religieuse* de Diderot —” (東京都立大学『人文学報』1992年3月10日発行, pp. 1-31) がある。とりわけ後者は、18世紀末以降に出版された『修道女』の全エディションを踏査し、「序文」のステータスの変遷まで跡付けながら、テキストの総体がいかに多用な読解を喚起するかということ、それがいかにディドロの哲学と親和的であるかということを実証している。

² 例えばディドロのソフィー・ヴォラン宛て書簡におけるカラス事件評は、グリムの大幅な改竄を経て『文芸通信』1763年1月15日号に掲載された。Livraison du 15 janvier 1763, *Correspondance littéraire, philosophique et critique, par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, éd. M. Tourneux, Garnier, 1877-1882[以後 CL], V, pp. 206-208. 拙論「雄弁家は

同値する考え方は、彼らにとって少なくとも無前提的なものではなかった。とするなら、ここで改めてディドロの行った修正 —— しかも対象はたかだか作品の「序文」 —— に着目する必然性はどこにあるのだろうか？

しかし注意深い読者なら、彼の介入がくだんのテキストの中で看過できない機能を果たしていることに気づかされるだろう。そもそも「序文」と名付けられてはいるものの、それはエルマン版全集でゆうに40頁を超える分量のものであり、また内容的に見てもディドロの思想にとって重要な「だまし事 mystification」の主題が前景化されている³。言い換えればそれは単に小説作品『修道女』を読解するための手引き資料としてではなく、小説と有機的関係を取り結ぶ一個の自律した小宇宙として扱う必要があるのだ。

まず問題のディドロ版「序文」の内容について概観しておこう。冒頭でも示唆したように、テキストは『修道女』が誕生するまでの経緯をグリムが解説するという体裁を取っている。「私＝グリム」は「1759年の初め、私たちのもとを去ってノルマンディー地方にあるカン近郊の自分の土地へと隠棲してしまったあの魅力的なクロワマール侯爵」について、いきなり紹介する所から説き起こし始める。一年が過ぎてもこの友人が戻ってこないことを「私たち＝ディドロ、グリム、デピネー夫人」は嘆いていた⁴。そんな折、まだ侯爵が田舎へ出発する以前のある出来事について「回想録の作者⁵」が思い出したのだと「私」は報告する。「回想録」とは小説『修道女』を、「作者」とはディドロのことを指している。「私」の証言によれば、ディドロがその時想起したのは、「ロンシャンの若い修道女が、自分の行った修道誓願は両親から強制されたため無効であると法律的に訴えた⁶」事件のことである。

隠棲したこの憐れな女性はわれらが侯爵の関心をととも引き付けた。その結果、侯爵は彼女と面識もなく、彼女の名前も知らず、事実の真理を確かめさせず、に、パリ高等法院大審部の評定官たち全員のもとを訪れ、彼女に好意的な判決

「後世」から呼びかける —— ディドロとカラス事件 その1」、『仏語仏文学研究』第27号、pp. 29-55を参照。

³ mystification に関しては Jean Catrysse, *Diderot et la mystification*, A.-G. Nizet, Paris, 1970; Roger Kempf, *Diderot et le roman*, Seuil, Paris, 1964, pp. 212-222; Jean Mayer, “Le thème de la tromperie chez Diderot”, in *Roman des Lumières au XVIIIe siècle*, Editions Sociales, Paris, 1970, pp. 321-330; Pierre Chartier, “Mystification”, in *Dictionnaire de Diderot*, sous la direction de R. Mortier et R. Trousson, Honoré Champion, Paris, 1999, pp. 334-336.

⁴ 「私たち」の同定は H. Dieckmann, “Introduction” de la Préface de *La Religieuse*, DPV, XI, p. 16 に基づく。

⁵ DPV, XI, p. 28.

⁶ DPV, XI, p. 28.

をしてくれるよう懇願したのである。この親切な取り成しにも関わらず、どんな不幸な巡り合わせか私には分からないが、シスターシュザンヌ・シモナンは訴訟に負け、彼女の行った修道誓願も有効であるとの判決が下った。/ デイドロ氏はこの事件を私たちのためにもう一度甦らせようと決めた。彼は、くだんの修道女が幸運にも修道院から逃げ出したという設定をつくり、そして彼女の名前でクロワマル侯へ手紙を書いて、救済と庇護をお願いしたのである⁷。(傍点は引用者、以後同様)

ここに、「私たち」のもとにクロワマル侯を呼び戻すための「だまし事」——18世紀のサロンでは一種の遊戯として流行していた——が開始される。運良く「誠実で魅力的なクロワマル侯爵は、私たちが長い間良心にとがめることになる腹黒い計画について、一瞬たりとも疑わなかった⁸。」そこで「デイドロ氏」は修道女シュザンヌや「ヴェルサイユに実在する⁹」マダン夫人らの名のもとに、シュザンヌの窮境を様々に脚色しつつ、彼との文通を続けていくことになる。ところが「この不幸な女性の運命が優しい後援者（侯爵）の関心をあまりにかきたて過ぎた¹⁰」ため、「デイドロ氏」は止むなくシュザンヌが死んだことにしてこの「だまし事」を終了させるに至った。「デイドロ氏」による小説『修道女』はこの遊戯の間に構想され、そして書き進められていった。

「私」は以上のように解説した後、クロワマル侯からの返信は全て「本物¹¹」であると断りを入れた上で、三人の間に取り交わされた書簡を日付け順に並べていく。その内訳は、シュザンヌの侯爵宛て書簡4通（書きかけの未発信書簡を加えると5通）、マダン夫人の侯爵宛て書簡7通、侯爵のシュザンヌ宛て書簡2通、侯爵のマダン夫人宛て書簡6通、侯爵の従兄弟名義のシュザンヌ宛て短信1通（「だまし事」の一環）、総計21通。これらの合間に適宜「私」による注釈が補足され、『修道女』が生まれるまでの事情が説明されていく設定となっている。

「私」の描く「デイドロ氏」が他人の名を騙っていることに注意しよう。「デイドロ氏、つまり自称修道女¹²」という表現はこの特徴を端的に示している。これは1770年のグリム版「序文」と比較する時、とりわけ重要な意味

⁷ DPV, XI, p. 28.

⁸ DPV, pp. 29-30.

⁹ DPV, XI, p. 38.

¹⁰ DPV, XI, p. 30.

¹¹ DPV, XI, p. 33.

¹² DPV, XI, p. 29.

を帯びてくる。というのもグリム版は、シュザンヌやマダン夫人名義の手紙の書き手を「私たち」として一括しているのに対して、ディドロ版ではそれらが「ディドロ氏」や「回想録の作者」へと書き換えられているからだ¹³。つまり修正を経たことによって顕在化したのは「シュザンヌたちの名において書くディドロ氏について、グリムの名において書くディドロ」とでも形容すべき人物像なのだ。

ここで「グリムの名において書くディドロ」の証言が事実に基づくのかどうかを詮索することは、私たちの目的ではない。注目すべきは、この修正によってテキストが、丁度それまでぼやけて見えた対象にピントが合った時のように、ディドロによる自画像としての相貌を鮮明に浮かび上がらせたことである。言うまでもなくそれは高度の作為性に満ちた自己演出による人物像である。なぜならそこでは、他者の影に己の主体を消去する手続き（他人の名前を騙る「ディドロ氏」と、自己消去する己の存在を顕示する手続き（計画の推進者を「私たち」から「ディドロ氏」に書き換えたこと）とが同期させられているからだ¹⁴。

そればかりではない。ディドロが削除せずに残した「私＝グリム」の証言では、「だまし事」の露見を防ぐために、差出人名に応じて別々の「若い人」たちに手紙を代筆させた事になっている¹⁵。入念なことに、名前のみならず筆跡にも他者の意匠をまとわせたのだ。ここには明らかに、自己の同定につながる要素を極力排除しようとする志向がある。しかもその分だけ同時に、自己消去の技巧を駆使する才能の自己顕示も一層強度を増す。つまり自己消去＝顕示の仕掛けが二重三重に組織されているのだ。相矛盾する特性を持つこのディドロ像は、『俳優に関する逆説』で彼が提示した「無であることによって、あらゆるものとなる偉大な俳優¹⁶」のイメージとオーバーラップして見える。

以上の複雑なメカニズムは、後世による文献学的発見がなければ¹⁷、文字通り他者の影の向こうに隠されたままであったはずだ。「ディドロ氏」による「だまし事」の背景を微笑しながら読み進める読者ですら、ある意味でディ

¹³ H. Dieckmann, “Introduction” de la Préface de *La Religieuse*, DPV, XI, p. 16.

¹⁴ 「自己演出」とは、「自己成型」と言い換えてもよい（ステイーヴン・グリーンブラット『ルネサンスの自己成型』高田茂樹訳、みすず書房、1992年）。後に見るように、絵画における自画像も、「自己演出」「自己成型」の問題に連なっている。

¹⁵ DPV, XI, p. 34 et p. 38.

¹⁶ DPV, XX, p. 87.

¹⁷ H. Dieckmann, “The Préface-Annexe of *La Religieuse*”, *Diderot Studies*[以後 DS], II, 1952, pp. 21-147.

ドロに「だまされ mystifier」ていたということになりかねない。実際、ディドロ版における「だまし」の重層的仕掛けを前にすると、その様を後世から傍観者的に眺めるだけの私たち自身でさえ、ある種の錯視を強いられているように思えてくる。この不安は単なる妄想ではない。ディドロ版「序文」には、グリム版にない記述（【】内）が挿入されているのだ。

隠棲したこの女性（シュザンヌ）の親切な庇護者（侯爵）の手紙は、本当のものであり、誠意をもって書かれた。【しかし私たちはこのことをディドロ氏に納得させることに非常にこぜった。なぜなら彼は、自分が侯爵からも彼自身の友人たち（グリムたち）からも茶化されていると考えたからだ】¹⁸。

「だまし」ているはずの「ディドロ氏」自身が、「だまされ」ていると考えている。先頭に立って計画を推し進めている自分自身が、実は周囲から弄ばれるまま一人夢中で手紙の文面を作成しているのだとしたら…？ この証言がディドロ版において初めて書き記されたものである以上、自画像の問題へと収斂したはずの焦点は再び攪乱される。いったいディドロはだましたのか？ それともだまされたのか？ この問いは直ちに次のように変換されるだろう—— いったい誰が、誰を、だましているのか？ 私たち読者は、だました者の立場から事態を見渡しているのか？ それとも私たち自身だまされているのだろうか？

おそらく唯一の解答といったものは存在しない。しかし問いをより有意義な仕方では提起し直すためにも、私たちは様々な視点からテキストを検討しておく必要がある。何より、眩暈にも似た感覚を強いる錯綜したメカニズムの問題は、ディドロ作品を読む者にとって避けて通れないものなのだから。

第一節 『修道女』「序文」の理論的背景

1-1: 芸術実験としての「だまし事 mystification」

ディドロの介入によってテキストが被った最も顕著な変化とは、「だまし事」を操作する匿名的主体が二重のレベルで浮上したことであった。それは既に示唆したように、ディドロが『俳優に関する逆説』の中で定式化した「偉大な俳優」像を連想させる。ここで「俳優」とは、狭義の役者だけではなく「詩人」や「雄弁家」など芸術創作に関わる主体全般を包摂する概念である。

¹⁸ DPV, XI, p. 33.

「無であることによって、あらゆるものになる偉大な俳優」、個性を完全に欠いた非人間的身体、「いかなる種類の性格や役回りにも等しく適応する能力」を備えたメディア、ひとつの人格を表現し終えるとタブラ・ラサに戻り、また次の人格を受肉する驚異的な変身装置…。こうした様々な形容を喚起する奇怪な存在が可能となるためには、キケロの雄弁家のように激情に身を任すのではなく（『弁論家について』）、類まれな「判断力（頭）」と「完全なる鈍感さ（心の欠如）」とを併せ持っていなければならないとされる¹⁹。シュザンヌになる「デイドロ氏」、マダン夫人になる「デイドロ氏」、「私＝グリム」になるデイドロ、に共通して見られる特性は、逆説的な言い方になるが、特性を一切持たない「偉大な俳優」のありようそのものだろう。それは多数の人格へとメタモルフォーゼを遂げる匿名の超越者なのだ。

ところで「俳優」に関するあらゆる理論的考察は、彼を眺める観客の問題と切り離すことができない。「こうした人間（偉大な俳優）の内には冷静で落ち着いた観客がいなければなりません²⁰。」言い換えれば、「俳優」は自分の演技が観客にいかなる効果を与えるのか、そして観客の関心を引くためにはどうすればいいのかを熟知している必要がある。実際、既に引用した「だまし事」の背景に関する「私」の解説には、「関心」の主題が明示されていた。「隠棲したこの憐れな女性はわれらが侯爵の関心をとても引き付けた。」「この不幸な女性の運命が優しい後援者（侯爵）の関心をあまりにかきたて過ぎた。」さらに言えば、テキスト全体を渉猟してみても、名詞「関心 *intérêt*」が10箇所、動詞「関心を引き付ける *intéresser*」が3箇所、再帰動詞「関心を持つ *s'intéresser*」が2箇所、受動態「関心を引き付けられる *intéressé*」が1箇所、形容詞「関心を持たせる *intéressant*」が5箇所といった具合に、要所要所で確実に関連語彙は配置されている。

かくしてデイドロ版「序文」の構造はひとまず二つの命題に還元できる。

1 — 「デイドロ氏」は、シュザンヌやマダン夫人を演じる俳優として、シュザンヌの不幸な身の上に、クロワマール侯爵の関心を引きつけようとしている。

2 — デイドロは、「私＝グリム」を演じる俳優として、だまし事を推し進める「デイドロ氏」自身の肖像に、読者の関心を引きつけようとしている。

上記二命題を例の「だまし」の二重構造と照らし合わせて考えるなら、デイドロ版「序文」においては、現実社会の中である者がある者を「だます」

¹⁹ *Paradoxe sur le comédien*, DPV, XX, p. 48.

²⁰ DPV, XX, p. 48.

ことと、演劇空間の中で俳優が観客を引き付けること——より広い意味では、芸術作品を通して創作者が受け手を魅了すること——とが、同列の問題として扱われていることが分かる。要するにそこでは現実と虚構という二項対立が疑問に付されているのである。この解釈は、ディドロ版の冒頭とグリム版のそれとを比較する時ほとんど確信に近いものとなる。

ディドロ版の「私」は、クロワマール侯爵が「私たち」のいるパリから姿を消してしまった出来事をいきなり最初から切り出していた。グリム版の冒頭にあった二つの段落——エルマン版の「付録」で32行——がそっくり削除されたためである。削除箇所の内容は要約すれば以下の通りである²¹。

A——第一段落。「私」はラ・アルプの小説『修道女』を読んで、かつて「ディドロ氏」を含めた何人かのグループで行った「ある恐るべき陰謀」について思い出す。

B——第二段落前半。「私」は、1760年当時、パリソが喜劇『哲学者たち』を発表してディドロの著作活動を誹謗したこと、これに対して「私たち」が徹底的に反撃したことなどを思い出として語る。

C——同後半。「私」はクロワマール侯爵の人物像について紹介する。

ディドロ版は、まずA・Bの余計な証言を脱落させ、「ディドロ氏」による「だまし事」の進行を物語仕立てで劇的に語る姿勢を鮮明に打ち出す。同様に「クロワマール侯の存在を構成する諸要素の一部²²」を並べ立てるCもまた、ディドロ版のエネルギー源である劇的展開法にとっては不要な夾雑物に過ぎない。グリム版がくどくどした語り口で描く侯爵の人物像は、小説『修道女』の冒頭において、より簡潔かつ的確なイメージのもとに提示されているからだ²³。

差異はそればかりではない。グリム版では、侯爵宛ての手紙や彼からの返信を読みながら笑い興じる「私たち」の姿が中心的に描かれるのに対して²⁴、

²¹ DPV, XI, Appendice de la “Préface” de *La Religieuse*, pp. 69-70.

²² DPV, XI, Appendice, p. 70; BRI, t.7, pp. 271-274.

²³ ディドロ版にも欠陥はある。「この魅力的な侯爵は私たちのもとを去った」という冒頭の一文には、読者との共有の前提なしに「この ce」という指示形容詞が選ばれている。実のところ、この「序文」は、「先に掲げた著作（『修道女』）の序文。1760年のグリム氏の『文芸通信』からの抜粋」*Préface du précédent ouvrage, tirée de la Correspondance littéraire de M. Grimm, année 1760* という正式なタイトルが示すように、小説作品への後書きのようなものとして位置づけられていた。また「1760年」という年号はディドロの不注意による誤記である。グリムが実際に「序文」を発表したのは1770年である。

²⁴ DPV, XI, p. 30: 「私たちは食事の時間にわれらが善良な侯爵を涙させるにちがいない手紙を読みながら爆笑した。また同じ時間中、この尊敬すべき親切な親友が彼女（自

ディドロ版では、「彼（ディドロ氏）」が、「われらが修道女の物語（小説『修道女』）を詳細に書き始めた」のは、「侯爵が知らない若い女性を家の中に匿うことはないだろうと確信したため²⁵」という表現が書き足されている。つまりきっかけはどうあれ、侯爵を「だます」ことは、この時点での「ディドロ氏」にとって単なる戯言ではなく、より高次の動機を伴うものとして捉えられている。より厳密に言えば、「だまし事」は、彼の創作者としての資質が問われる実地試験であり、またその演劇観ないし芸術観の有効性が具体的な他者の反応を通して検証されることを意味しているのである。ディドロ版の修正によって顕在化したのは、自ら執筆した文章がどのような美的効果をもたらし得るのかを測定しようと目論む「ディドロ氏」の肖像なのである。

しかしここで検証されようとしている芸術理論とは、いったいいかなるものなのだろうか？ これを踏まえた上でなければ、例えばマダン夫人名義の侯爵宛て書簡の中で「ディドロ氏」が執拗にシュザンヌの肖像を描写する意味について、理解できないだろう。そこで私たちは一旦『修道女』『序文』から離れて二つのテキスト——『ブルボンヌの二人の友』『後書き』および『劇詩論』第11章「関心について」——を読んでみることにしたい。あらかじめ付言しておくなら、前者に見られる「作り話」の効果に関する理論と、後者に見られる市民劇の理論とは、読者＝観客の「関心」をいかに引き出すかという目的の点で共通のプロブレマティックを持っている。

1-2:「作り話 conte」による「幻覚」

まず補助線を引くことから始めよう。ディドロ版の「序文」末尾には「文人たちへの質問」と題された以下のような一節がある。

ディドロ氏は、できのよい、考え抜かれた、とても悲愴で空想的な諸々の手紙を仕上げることで午前中を過ごす、今度は午後の時間を使ってそれらを駄目なものにした。彼の妻や悪仲間たちの忠告にしたがって、手紙の中の目立つところ、誇張的なところ、単純さの極致や最高の真実らしさに反するところを全て削除したのである。その結果、もしひとが手直しされる前の手紙のほうを道で拾ったなら、こう言ったことだろう——こいつは美しい、とても美しいと…。そしてもし手直しされた後のほうを拾ったならば、こう言ったことだろう——こいつは実に本当のことだ…。さてどちらがよい手紙だろうか？ もしかしたら驚嘆を勝ち取るかもしれない手紙の方だろうか？ それとも確実に幻覚を生み

称修道女) に送ってきた誠実な返事を読んで、同じくらい爆笑したのである。」

²⁵ DPV, XI, p.30 ; BRI, t.7, pp. 276-277.

出すに違いない手紙の方だろうか²⁶？

ここでは、堅固な劇的（「悲愴²⁷」）構築性を持った手紙と、その誇張的な側面が削除され「真実らしい」ものへと書き換えられた手紙とが対比されている。前者は美、後者は真に関わるものとされ、また読者に対する効果の面では、前者が「驚嘆」を引き出せるかもしれないと留保されるのに対して、後者は「幻覚」を生み出すに違いないと確証される。前者よりも後者に比重が置かれているのだとすれば、当然次のような疑問が浮かんでくるだろう——ディドロの介入によって浮き彫りになった「序文」の劇的な仕掛けは、この一節が語る美学と矛盾するのではないか？

この問いに対する解答は『ブルボンヌの二人の友』の「後書き」を読むことによって得られる。ディドロは其中で「歴史風の作り話」ジャンルに言及するのだが、その際に彼の展開する考察は、「だまし事」や「関心」概念をめぐって重要な視点を提供しているばかりでなく、例の「確実に幻覚を生み出すに違いない手紙」（「文人たちへの質問」）において目指された美学的効果が、いかなるものであったのかを知る上でも参考になる。

このジャンル（歴史風の作り話）の作者はあなたをだまそうとします。彼はあなたのいる暖炉の片隅に座ります。彼のめざす目標とは厳密な真理です。彼は信じてほしいのです。関心をひいたり、感動させたり、引きずり込んだり、激しい感情をかきたてたり、戦慄させたり涙を流させたりしたいのです。こうした諸々の効果は雄弁と詩なしには決して得られません。けれども雄弁とは嘘の源ですし、詩ほど幻覚からほど遠いものもありません。どちらも誇張したり、過大に評価したり、飾り立てたり、疑念を吹き込んだりするからです²⁸。

「文人たちへの質問」同様、ここでディドロが重視しているのは「幻覚」の問題である。「幻覚」とは、読者のうちに引き起こされる美的効果のことであり、芸術作品による「だまし」の最終目標として定位されるものである。この目標に到達するための有効な手段として、「雄弁と詩」が挙げられていることに注意したい。

²⁶ DPV, XI, pp. 67-68.

²⁷ 17世紀の辞典フルチエールは、「悲愴 pathétique」の用例として、弁護士の弁論、宗教家の説教、演劇作品等の効果（いずれも弁論術ないし劇作術としての詩学に関わる）をめぐって例文を掲げている。また副詞「悲愴に pathétiquement」の用例には、ディドロを始めとする18世紀思想家が偉大な雄弁家の典型とみなした「デモステネスやキケロ Démosthène et Cicéron」の名前が登場する。

²⁸ *Deux amis de Bourbonnes*, DPV, XII, p. 455.

「雄弁 *éloquence*」と「詩 *poésie*」とを同列に置く思考法は、言うまでもなく、アリストテレス以来の弁論術の伝統にのっとった「詩学」の価値観に基づいている。法廷弁論、議会弁論、教会での説教、称賛演説等の形で実現される「雄弁（術）」ジャンルと、悲劇作品や叙事詩を最高形態として抱く「詩」のジャンルとは、「信じてもらう」、「関心をひく」、「感動させる」、生理的反応を通じた「観客」の情念の発露・浄化を促す等の諸効果を目的とする点で、共通の理論的射程を有している。そしてその理論的射程こそが、「作り話」の作者にとっての参照枠として位置づけられているのである。

重要なのは、「雄弁と詩」に固有の手法を駆使するだけでは、満足な効果を得ることはできない、と示唆されている点である。装飾過多の構築性、誇張を含んだ自足的弁舌調といった独特な形式的・美的諸特徴は、確かに「作り話」に力を吹き込むエネルギー源になり得ると同時に、他方で、例の「こいつは実に本当のことだ」という読者の反応（「文人たちへの質問」）を妨げる志向性を内包している。ディドロは 18 世紀思想家の例に洩れず、古典古代を黄金時代とみなす歴史的・文化的価値観に立脚しつつも、当該時代の叡智の産物である「雄弁と詩」の内に、両刃の刃としての形式的固有性を見出していた²⁹。彼にとって、「雄弁と詩」は、「驚嘆」すべき対象でもありながら、読者を「だます」という局面においては一定の懐疑を差し向けるべき側面を持っていたのだ。

ではこの作者はどのように振る舞えばあなたをだますことができるでしょうか？ それはこうです —— 彼は自分のお話のあちこちに、きちんと事件と結びついた細かい諸状況をちりばめます。とても単純で自然な、しかし想像することのとても難しい諸特徴をちりばめておくのです。その結果あなたはこう独語せざるをえなくなるでしょう —— *なんてこった、これは本当のことだ、こういった物事は思いつきで考え出せるものじゃないとね*。このようにして彼は雄弁や詩の誇張的などころを取り繕うでしょう。このようにして自然の真理が技術の幻惑を覆い隠し、そして彼は歴史家であると同時に詩人となり、真実を語ると同時に嘘つきになるという、一見相矛盾する二つの条件を満足させてしま

²⁹ 「雄弁」の機能不全については美学・倫理の両面から検討した（拙論「雄弁の臨界、法の必要性 —— ディドロの『ある父とその子どもたちの対話』、『仏語仏文学研究』第 26 号、pp. 19-46）。そこで主眼を置いたのは、「雄弁家」を気取る「私」の、古典古代の弁論を模倣したディスクールが、他の対話者たちによる教語の応答で空無化される場面だった（形式）。さらに、ヴォルテールによる『百科全書』の二項目「雄弁」「表現法 *élocution*」を取り上げ、「雄弁」の失墜と「近代人」の倫理的墮落とを関連づける思考の代表例として分析した（倫理）。

うことでしょう³⁰。

ディドロは、「幻覚」を創造する方法として、「雄弁や詩」の有する骨組みに「きちんと事件と結びついた細かい諸状況」を肉付けし、理想的な美の範型を、より可感的なものへと変換することを提唱している。そこには古典古代の「雄弁や詩」が要請する形式的・文体的誇張を解消するような、新しい技術の創出という意味合いすら込められているように思われる。興味深いことに、ディドロは絵画の比喩を持ち出しながら「作り話」の美学のイメージを膨らませる。

ある画家が画布の上に頭をひとつ描くとします。その頭のあらゆる形は力強く、偉大で、均整がとれています。それは完璧で類まれなまとまりです。私はそれを見つめながら尊敬や驚嘆や恐怖の念を感じます。私は自然のなかにそのモデルを探し求めますが、見つけることができません。この絵に比べると、自然のなかの全てが弱々しく、卑小で、けちくさいのです。これは理想的な顔だ、私はそう感じて、そうひとりごちます…。ところが芸術家は私に気づかせてくれるのです。この頭の額にかすかな傷跡があること、そのこめかみの片方にイボがひとつあること、下唇にほとんど見分けがつかないほどの切り傷があることを。さっきまで理想的であったその頭は、この瞬間、ひとつの肖像となります。目の端っこや鼻のわきに小さなあばたの跡があることによって、この女性の顔はもはやヴィーナスのものではなく、私の隣人の女性たちのひとりの肖像となるのです³¹。

かくして創作の現場に原理的に付きまとう様々な二項対立が召還される。自然と技術、真理と嘘、歴史（家）と詩（人）、ヴィーナスと隣人の女性、定冠詞 la [tête]（普遍）と不定冠詞 un [portrait]（特殊）。同時に、それらの解決を企図したオルタナティブな方法論が提示されてもいる。それは細部の工夫によって真理の「幻覚」を創り出すことであり、あるいは「ヴィーナスの顔」のように完璧な構造形態を持つ美の理想モデル（普遍）を、「こめかみのイボ」「唇の切り傷」「鼻のわきの小さなあばた」等の描き込みを通して自然に馴染ませ、個別具体的な身体（特殊）のヴェールをまといわせることであり、あるいはホラティウスが「作り事と真実を混ぜ合わせて、真ん中が始めと、終わりが真ん中と食い違わないようにすべし³²」（『詩論』151行）と教えるよう

³⁰ DPV, XII, p. 455.

³¹ DPV, XII, p. 455.

³² DPV, XII, p. 456.

に、「始め - 真ん中 - 終わり」という「筋」の因果性・必然性を、「登場人物 = 俳優」たちを取り巻く具体的諸状況の中に無理なく溶かし込むことである。

「幻覚」を生み出すために考案された「作り話」の技術は、理想型を変形加工するプログラムのような、言い換えれば、模範的な美（構造）と任意の変数（諸状況）とを配合させることであらゆる個別的な出来事の表現を析出可能にする関数のようなものとして捉えることができる。

私たちが先に引いた「侯爵が、知らない若い女性を家の中に匿いはしないだろうと確信すると、ディドロ氏はわれらが修道女の物語を詳細に書き始めた」というディドロ版「序文」の一節は、以上のような理論的文脈を背負っている。即ち、小説『修道女』は「作り話 conte」の発展形態として定義できるはずなのであり、さらに言えば、「序文」に挿入された「ディドロ氏」による「だまし」の書簡集もまた、「作り話」の方法論と極めて親和的である。後に検討するマダン夫人名義のものを筆頭として、それらの手紙には各所に、侯爵の関心をかきたてることを目的とした「こんなちよつとした細部まで書き込んでいく³³」手法が見受けられるからだ。

クブロー

1-3: 運動する絵画、「関心」のメカニズム

『劇詩論』は、ディドロが 1750 年代に推進していた市民劇運動の理論を体系化した著作である。第 11 章では、18 世紀美学思想のメインテーマのひとつである関心概念が扱われている。その思想的背景は、「美の無関心性」をめぐるイギリスの道徳哲学的な系譜（ハチスン、シャフツベリ）と、芸術作品の価値判定に際して「関心をかきたてる」か否かを基準に据えたフランス芸術理論の系譜（ロジェ・ド・ピール、デュボス神父）とに大別できる³⁴。次の一節は彼の「関心」の哲学が最も顕著に示されている箇所と言ってよい。

³³ DPV, XI, p. 49.

³⁴ ディドロ最初期の仕事としてシャフツベリの主著『徳または長所に関する研究』の翻案がある。Diderot, *Essai sur le mérite et la vertu traduit de l'anglais de M. S****, DPV, I. またデュボス神父の『詩画論』はディドロの美術批評・芸術理論に多大な影響を与えた。Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions sur la poésie et sur la peinture*, reprint Slatkine, 1967. Voir aussi *Œuvres de Mylord comte de Shaftesbury, contenant différents ouvrages de philosophie et de morale traduites de l'anglais, Genève, 1769*, éd. Françoise Badelon, Paris, Honoré Champion, 2002 ; ハチスン『美と徳の観念の起源』玉川大学出版部、1983 年；佐々木健一『フランスを中心とする 18 世紀美学史の研究』岩波書店、1999 年；濱下昌宏『18 世紀美学史研究』多賀出版、1993 年。ディドロの市民劇については、水林章『幸福への意志』第二部「裁きの王の運命」、みすず書房、1994 年；王寺賢太『劇場に立つ唯物論道徳』東京大学仏語仏文学修士論文、1996 年を参照。

しかし関心は誰に関係づけるべきでしょうか？ 登場人物たちにでしょうか？ 観客たちにでしょうか？ / 観客たちは事件とは無関係の証人に過ぎません。 / 「じゃあ念頭に置くべきは登場人物たちということになりますか？」 / そう思います。登場人物たちはそうと自覚せずに山場をつくり、あらゆる物事が彼らにとっては測り知れないものでなければなりません。彼らは知らず知らずのうちに結末へと向かっていくのです。しかもなお彼らが激しい興奮のなかにいるなら、きっと私はそれに付いていかなければならなくなるでしょうし、同じような感情の動きを感じなければならなくなるでしょう³⁵。

ここでは、17世紀フランス古典悲劇以来の三統一の規則のうち、「筋の統一」がクローズアップされている。劇作家は、「始め - 真ん中 - 終わり」という決定論的な物語の中で、作品の「結末」をあらかじめ予兆として示し（サスペンス）、その回避不能の出来事に向けて「山場」を設ける（スリル）。この過程を通して、因果的法則に支配される「登場人物たち」の卑小さが浮き彫りとなる。1756年の『ランドワ氏への手紙』の中で「自由という言葉は意味のない言葉です³⁶」と主張したディドロにとって、劇作における決定論的世界観の実現は当然の成り行きだった。「筋の統一」およびそれと対を成す「登場人物たち」の無知（「自覚せずに」「測り知れない」）は、彼の決定論哲学から要請されている。

注意すべきは、いかなる契機によって「登場人物=俳優」たちに「関心」が集まるかという点である。これを理解するには「観客は劇場にいるとき、あたかも一枚の画布の前に立つかのようにであり、そこでは様々な絵画が魔法のように次々と現れてくる³⁷」という発言が参考になる。舞台は、観客がひしめく平土間（客席）とは無関係の自律した世界として構築されなければならない。それは無数のヴァリエーションに富んだ「絵画」が継起的に映し出されてくる「一枚の画布」なのだ。「ですからあなたが劇作をするにせよ演技するにせよ、観客のことは、まるでいないかのように、考えないようにしてください。舞台の縁に大きな壁があって、それがあなたたちを平土間から隔てているのだと想像してください。まるで幕があがっていないかのように演

³⁵ *De la poésie dramatique*, DPV, X, p.368. なお18世紀的な演劇観においては、現代のように、俳優/劇作家/演出家の間に表現主体としての差異を見る考え方は存在しない。佐々木健一「演劇」（今道友信編 講座『美学』第四巻「芸術の諸相」、東京大学出版会、1984年所収）を参照。

³⁶ *Lettre à M. Landois*, CORR, I, p. 213.

³⁷ DPV, X, p. 416.

技してください³⁸。」

ここでディドロの市民劇作品『一家の父』『私生児』の中に膨大なト書きが挿入されていた事実を想起しよう。ト書きで事細かに指示される俳優の身ぶりは、舞台上で「絵画」の運動を実現するための不可欠の仕掛けなのだ。ルソーの『言語起源論』にも顕著のように、18世紀思想においてはパントマイムや表情を含めた身ぶりこそが最も本質的な言語手段と考えられていた。そこには、例えば17世紀の画家・美術理論家シャルル・ル・ブランによって体系化された絵画における情動表現のコード、あるいはアルブレヒト・デューラーやレンブラントによる身ぶり・表情・姿態の研究といった美術理論の伝統と、パラレルな価値観が流れている³⁹。従ってディドロが「あらゆる画家、あらゆる劇詩人は観相家となるでしょう⁴⁰」と言うとき、それは諸科学・諸芸術の人文主義的伝統に列なる発言として理解する必要がある。

ディドロは舞台を、「絵画」の持続的な運動が発現する空間として捉えようとした。その目的は、観客と俳優との関係を問い直すことにある。18世紀には特権階級が、俳優の行き来する当の舞台上に座しながら演劇を鑑賞する慣習が残っていた。演劇を鑑賞することが、平土間の観客から見上げられる事態と連動することによって、制度としての階級差が延命させられていたのである。これに対してディドロは特権階級を、舞台上から一掃し、平土間の観客と全く同等の存在へと解消しようとした。この意味で彼の市民劇には、既成の制度を破壊しようとする明確な政治的意図が込められていた。

舞台は、貴族・エリートたちにもみ通用する共感の自閉性から解放され、客席空間とは切断された異次元の、一個の自律した空間へと変容する。それは「あなたたち俳優にとって観客が無になる⁴¹」瞬間である。階級・身分・職業の差異を白紙にされ、かつ上演世界からも疎外された観客はこの時、その頭数分の均質＝平等な視線の束と化す。一体化した匿名の視線集合体は、

³⁸ DPV, X, pp. 373-374.

³⁹ シャルル・ル・ブランのデッサン「情念の表現」は、ディドロ編纂の『百科全書』図版にも収められている。Jennifer Montagu, *Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*, Yale University Press, 1994; ジュディス・ウェクスラー『人間喜劇——19世紀パリの観相術とカリカチュア』高山宏訳、ありな書房、1987年。デューラーやレンブラントの身ぶり研究については、三浦篤『西洋絵画と自画像』（三浦篤編『自画像の美術史』東京大学出版会、2003年、7-9頁）を参照。

⁴⁰ DPV, X, p. 389. 但し「観相学」は顔の外形から人物の性格を同定しようとする学問であり、一時的な情動の表出としての表情・身ぶりを対象とするわけでは必ずしもない。また「観相学」が犯罪学と結託することで冤罪事件を生み出す危険性もある。

⁴¹ DPV, X, p. 406.

ただひたすら視線そのものとして、「一枚の画布」の上を駆け抜ける無数の「絵画」の運動を受け止めるのである。それは疎外された無の存在が、転じて全知の高みへと登り詰めることと軌を一にする。お互いを知らない「登場人物たち」の卑小さとは異なり、観客は「事件とは無関係の証人」として、超越的な視点に立って、「画布＝舞台」の上で継起する物語世界の総体を認識し尽くすのである⁴²。

しかしまた、この全知の超越者となることのうちに、今ひとたび反転の契機が折りたたまれている。「登場人物たち」の運命に対する「関心」が生まれるからだ。観客は、因果の網目に絡め取られた彼らの存在に自分自身の似姿を見出し、「憐れみや恐怖」の感情を抱き、「戦慄し」たり「涙を流し」たりする。かくして観客からの、舞台世界への自発的な没入が行われ、舞台と客席とを隔てていた「大きな壁」が取り払われる。

ここでは、劇場を想像の共同体として組織しようとする市民劇理論の是非については問わない。重要なのは、すぐに見るように、『修道女』『序文』の中で、日常生活における芸術理論の有効性いかに「ディドロ氏」が確かめようとしている点にある。彼の「だまし事」の主眼は、いかにしてクロワマル侯爵の「関心」を引き付けるかということにあった。

第二節 『修道女』『序文』の諸相

2-1: 仮想されたシナリオの命運？

『修道女』のディドロ版「序文」に戻ろう。そもそも「ディドロ氏」による「だまし事」の目的は何だったのだろうか？ 狭義には、田舎に隠棲してしまったクロワマル侯爵をバリーに呼び寄せることである。しかしこれまでの議論を踏まえれば、より広義の目的、即ち「作り話」や市民劇の理論を日常生活の局面へ実験的に適用しようとする目的があったことが分かる。

具体的にパラフレーズしてみよう。芸術的・思想的実験としての「だまし事」のポイントは、いかにして読者＝観客であるクロワマル侯爵を虚構のシナリオの中に引きずり込むか、即ち登場人物の一人として行動させるかという点にある。事実「私＝グリム」は言っている。「彼（侯爵）が文通の中で演じた役は非常に感動的である⁴³。」簡潔な証言の内に俳優を想起させる表現（「役」「演じる」）があることは決して偶然ではない。1798年版ディドロ選

⁴² DPV, X, p. 370.

⁴³ DPV, XI, p. 65.

集を編纂したネジョンも、テキストに付した注の中で、クロワマール侯爵を指して「この劇の役者たちの中でただ一人冗談事の秘密を知らない者⁴⁴」と形容している。ディドロの周囲に頻繁に出入りしていた彼の証言は、私たちの解釈の確実性を高めてくれる。

では「ディドロ氏」の描いたシナリオとはどのようなものだったのだろうか？ 市民劇理論によれば、シナリオには「始め - 真ん中 - 終わり」という決定論的な物語が流れていなければならなかった。これを「序文」に当てはめて考えるなら、「筋」の「始め」とは、修道院から脱走したシュザンヌが侯爵に対して救済を求めることであり、その結末は、彼女の求めに応じた侯爵の、パリへの帰還、ということになるはずだ。それは「だまし事」の秘密が侯爵の前で明かされる瞬間でもある。この一連の筋がめでたく円環を閉じれば、計画は大成功として喝采される⁴⁵。

ところが「始め」と「終わり」がシナリオの座標内に定点として据えられたとしても、二定点をつなぐプロセスは様々な偶発性に満ち溢れている。手紙に対する読者＝侯爵からの反応は予測不能だからだ。つまり「筋」の「真ん中」とは、常に思いがけない方向に向かう可能性を持った様々なベクトルを変数として受け止めながら、「終わり＝目的」に向けた因果の網の目を整えていく手続きに他ならない。可変性に富んだ連鎖的プロセスを「終わり＝目的」へと誘導することができた時、見事に「筋」は完結する。それは取りも直さず、「ディドロ氏」が、舞台・物語の必然を十全に操作し切った作者として、即ち上演世界に君臨する唯一の自由な主体として、自らの芸術理論の正当性を証明し得たことを意味するのである。言うまでもなく、ここには「必然 *nécessité*」と「自由 *liberté*」の相克の問題が見られる。「ディドロ氏」の「だまし事」が孕む理論的射程は、コンディヤックの『自由に関する論考』（1754年）を端緒として、人知を絶する自然災害（リスボン大地震）に衝撃を受けたヴォルテールの詩『自然宗教』を經由し、同じヴォルテールによるライプニッツ批判の小説『カンディード』（1759年）に至るまで断続的に続けられた「自由論争」に対するある種のレスポンスを含んでいるのだ⁴⁶。

「ディドロ氏」は入念に段階を踏んでいく。署名や筆跡から計画がばれることを防ぐばかりではない。「だまし事」に直接関係のない「実在」人物たち

⁴⁴ Appendice, DPV, XI, p. 70.

⁴⁵ mystification の最終目的は、だました相手に秘密をばらすことにある。Jean Catrysse, *Diderot et la mystification*, p. 268.

⁴⁶ Jacques Proust, *Diderot et l'Encyclopédie*, Albin Michel, 1962/1995, pp. 310-325.

を、次から次へと、仮想世界の「登場人物」として強引に取り込んでいく。修道女シュザンヌを始めとして、侯爵の従兄弟やマダン夫人もターゲットにする。「ディドロ氏」は、シュザンヌ名義の最初の手紙が、誤って侯爵の従兄弟に宛てて書かれたという設定を立て、従兄弟からの返信まで捏造する。この「とても本当らしい印象⁴⁷」を与えるクッションを置いた上で、初めてシュザンヌ名義の手紙が侯爵自身に向けて発信される。マダン夫人に至っては、「カンの消印が押された手紙（侯爵の返信）を受け取ったら、全て私（グリム）に送るよう前もって言い含められた⁴⁸」他は、一切事情が打ち明けられぬままであり、その間夫人名義の書簡が7通も捏造されてしまう。目的のためには手段を選ばないこのいささか度の過ぎた悪戯も、「ディドロ氏」とっては、想像力を駆使することによって舞台と客席、虚構と現実との間の「大きな壁」を取り払おうとする一大実験プロジェクトなのだった。

しかし無論、それ程単純に事が運ぶわけではない。余りに当然のこととして、そこには手紙というメディアに固有の困難が立ちはだかっている。舞台を設定し、物語を進め、登場人物たちの肖像を表象するための手段は、分節言語のみに限られているからだ。同じことを言い換えるなら、この芝居の空間には観客の顔が見えない。「ディドロ氏」の用意した虚構の劇場に、読者としての侯爵が同席している保証はどこにもない。空間としての手紙は、例え想像的にであれ事件の現在進行性・身体の現前性を担保してくれる劇場とは著しく異なり、現前性の徹底した欠如にこそ付きまわっている。発信者によって報告される内容 A が、「内容 A」として受信者に受け止められるためには、常に既に空間的・時間的なずれが介在せざるを得ない。このずれ＝差異こそが、同一の仮想物語の中での登場人物たちの共生を規定しているのである。シナリオは発信・返信される手紙の数だけぶつ切りに切断される。従ってこれらの断点を、その都度その都度、回復＝接続し直すために、想像力が駆使されなければならない。

実際、クロワマル侯が「ディドロ氏」のシナリオ通りに動くことはついぞなかった。往復書簡を読み進めていけば誰もが納得するように、侯爵がパリにやって来そうな気配は微塵もないし、マダン夫人名義で出された幾つかの提案に対しても応じる様子は見られない。例えば、1760年3月3日付の書簡において、マダン夫人（「ディドロ氏」）は「賢明で慎み深くて如才がない、けれどもそれほど重要人物ではないような御人。彼自身ないし彼の友人たち

⁴⁷ DPV, XI, p. 34.

⁴⁸ DPV, XI, p. 38.

を介して、私がシュザンヌのために選んであげることのできそうな幾人かの
大貴族にお近づきになれる御人。大貴族ではないにも関わらず宮廷に出入り
している御人⁴⁹)を紹介してくれるよう懇願する。これは「私」の注解によ
れば、侯爵が「この事件の全ての秘密を私に明かす」ように差し向けるため
の「悪魔の勧め」だった⁵⁰。ところが侯爵は懇懇な仕方では回答を避けてしま
う(1760年3月13日付マダン夫人宛て書簡⁵¹)。のみならず、彼は、むしろ
シュザンヌの方が彼自身の住むカンにやってくるべきであると主張し、これ
を二人の女性たちに説き聞かせようとさえする始末なのだ(同年3月31日付
マダン夫人宛て⁵²)。「だまし事」を通して侯爵を説得しようとしていたはず
の主体が、あべこべに説得される側に回ってしまうことになる。その結果、
既に触れたように、「ディドロ氏」は止むを得ずシュザンヌが死んだことにし
て計画を中絶させる運びとなった。

ならば結局「だまし事」は失敗したことになるのだろうか？ 現実と虚構の
「壁」はやはり大きく、前者を後者の内に取り込みながら操作する作者など
は存在し得なかったという話に落ち着くのだろうか？ 答えはイエスであり、
且つノーである。この二律背反がどこから来るのかを考えていくことにしよ
う。

2-2: 劇場としての手紙

「ディドロ氏」がシュザンヌに対する侯爵の関心を引きつけるために取っ
た方法は多岐に渡る。マダン夫人という第三者を無理やり登場人物に仕立て
上げたのも、無論「自称修道女」の証言の信憑性を高めるねらいからである。
また状況設定の面でも工夫が凝らされている。シュザンヌの境遇を孤独と不
幸に彩られたものとして描くことは、侯爵の同情を買うための戦略である。
家族の中で疎外されてきたこと、「永遠の牢獄」たる修道院に強制的に入れら
れたこと、修道誓願をめぐる訴訟に負けたこと、修道院の中で「非人間的」
な迫害を受けたこと、苦痛に耐えられず「修道院から脱走せ」ざるを得な
かったこと、現在も「あらゆる種類の厳しい搜索」の手に追われる身であるこ
と、唯一同情を寄せてくれるマダン夫人にすがってはいるものの早急に追手
の包囲網から逃げ出さねばならないこと、従って今や頼れる者は侯爵以外に

⁴⁹ DPV, XI, p. 50.

⁵⁰ DPV, XI, p. 50.

⁵¹ DPV, XI, p. 52.

⁵² DPV, XI, pp. 55-56.

存在しないこと⁵³。こうした境遇に関するシュザンヌ自身の証言を保証するように、マダン夫人は、彼女を「世界に存在する中でも最も不幸で最も関心を引く人」と形容した上で「彼女は私に憐れみの気持ちを催させます」と書き添える⁵⁴。さらに言えば、状況を時々刻々と変化させていく演出も見られる。例えば修道女の状態は、体力の低下・回復、病気の併発・快癒、精神錯乱の激化・小康など二転三転する。「純粹無垢＝無実 *innocence*」であるにも関わらず、このように死と隣り合わせの不幸や孤独に振り回され続ける彼女の存在は、「ディドロ氏」の決定論的世界観のみならず、小説『修道女』を駆動する「崇高」のテーマをも想起させる⁵⁵。こうしたことは全て読者としての侯爵の「関心をかきたてる」ための仕掛けなのである。

以上に関連することとして、修道女シュザンヌが持つ別の顔にも触れておこう。そもそも「ディドロ氏」がシュザンヌを「だまし事」の主人公として選択したのは「あの事件を甦らせようとした⁵⁶」からだ。侯爵はかつて、シュザンヌの引き起こした訴訟に関心を深める余り、「彼女と面識もなく、彼女の名前も知らず、事実の真理を確かめさせずに、パリ高等法院大審部の評定官たち全員のもとを訪れ、彼女に好意的な判決をしてくれるよう懇願したのである。」ここには彼の同情心に潜在する恋愛の側面が暗示されている。シュザンヌ（「ディドロ氏」）は単に彼女の不幸さを強調しているだけではない。彼女の訴えには読者＝侯爵から恋愛感情を引き出そうとする打算が潜在している。彼女の物語が侯爵に対して発信されることの内に、「感動させること」「憐れみや恐怖の念を抱かせること」「関心をかきたてること」といった雄弁的・劇詩的パースペクティヴが掲げられているのだとすれば、同じ強度を有した形で、そこには「誘惑」の要素も忍び込んでいるのだ。実際、小説『修道女』の末尾には、シュザンヌ自身の付した「追伸」が掲げられ、自分の手記が読者を「感動させる」のではなく「誘惑して」しまう可能性、つまり、彼女の「苦しみ」や「不幸」よりも、女性としての「魅力」の側面の方が読者の関心を引いてしまう可能性について、「不安」とともに言及されている⁵⁷。

⁵³ DPV, XI, pp. 35-37.

⁵⁴ DPV, XI, p. 43.

⁵⁵ 例えば「無実」の罪で処刑されるジャン・カラスのイメージの内に、ディドロは「崇高」を見出した。拙論「絵画を書く雄弁家——ディドロとカラス事件 その2」『仏語仏文学研究』第28号、pp. 3-27を参照。

⁵⁶ DPV, XI, p. 29.

⁵⁷ DPV, XI, p. 288.

同情＝恋愛のメカニズムは、特にマダン夫人の書簡を通して際立たされる観がある。夫人は、シュザンヌがひとの「関心を引く」「容貌」の持ち主であること、彼女の「品行の純粋さ」、教育程度の十分さなどについて逐一証言する⁵⁸。他方で、わざわざ「誇張することは私の性質ではない⁵⁹」と断りを入れたり、突然「シュザンヌのちょっとした衣装⁶⁰」のリストを事細かに書き付けたりもする。そこには、市民劇理論で示された「観相家」としての、あるいは「雄弁と詩」の誇張を削ぎ落とす「作り話」の作者としての、自負心に満ちた「デイドロ氏」の影が見て取れる。何より以下の一節は注目に値する。

【a】侯爵様、私たちの愛する女性が回復することは確実です。もう熱も頭痛もありません。あらゆる点で、彼女が非常に早く回復し、とても健康になることが予告されています。【b】唇はまだ少し蒼白いですが、両目は瑞々しさを取り戻しています。両頬に再び赤みがさし始めていますし、肌も若やいできているので間もなく力強さを取り戻すことでしょう。精神が落ち着いて以来、彼女は万事順調です。【c】今こそ、侯爵様、彼女は貴方の御好意のありがたさをひしひしと実感しているのです。【d】そして自分の気持ちを表現しようとして彼女がとる振る舞いほど感動的なものではありません。私は貴方のために是非とも描いてみたいと思います。貴方からの新しい御手紙を私が彼女に持っていった時、どんなことが彼女と私の間で起こったかについて。【e】彼女は御手紙を手に取りました。両手は震えていました。彼女はほとんど息もつかずに御手紙を読んでいた。一行一行を注意深く読んでいました。そして読み終えると、彼女は私の首に抱きついて熱い涙をぼろぼろ流しながら言うのです。【f】「ああマダン母さん、やっぱり神様は私をお見捨てにならなかったんです。やっぱり神様は私が幸せになることをお望みなのです！そうですとも、あの親愛なる侯爵様にお手紙することを私に思い浮かせてくださったのは神様ですもの。いったい他のどなたが私のことを憐れんでくださるでしょう？この最高の恩寵について天に感謝を捧げましょう。そうすれば天は私たちにまた別の恩寵を与えてくださるでしょうから…」【g】そして彼女は寝台に腰掛けると祈り始めました。それから貴方の御手紙の中の幾つかの箇所を思い出してこう言うのです。【h】「あの方は御自分のお嬢さんに私を預けてくださるんですって！ああ！お母さん、彼女はきっとあの方にそっくりでしょうね。あの方のように優しく、慈しみ深く、思いやりがあって…」【i】途中で話しやめると、彼女は少し心配そうに言います。【j】「お嬢さんにはもうお母様がいらっしゃらないのですって！自分に必要な経験が不足していることが残念です。私は何も知らないんですもの。でも一生懸命がんばります。朝な夕な彼女のお父様からいただいでい

⁵⁸ DPV, XI, pp. 44-45.

⁵⁹ DPV, XI, p. 44.

⁶⁰ DPV, XI, p. 57.

る御恩のことを思い出すことにします。感謝の気持ちは多くを補うに違いありません。私はまだしばらく病気のままなのかしら？ いつになったら食事することを許してもらえるのでしょうか？ 私はもう落ち込んだりしないと思います。もう全然気分は悪くありませんもの。」【k】私は貴方にこんなちょっとした細部まで書いています、侯爵様。なぜなら貴方のお気に召せばと期待しているからです。彼女の言葉や行動が余りに純粹無垢で、余りに熱情に溢れていたのです、私は我を忘れてしまいました⁶¹。

なるほど近代小説を読み慣れた者の目には、稚拙な印象を否めない場面である。しかしこれを雄弁・劇詩・絵画をめぐるディドロの思索の応用実践として捉えれば、テキスト全体に張り巡らされたきめの細かい仕掛けが自ずと浮かび上がって見えてくる。事実、これは明らかに演劇のワンシーンを思わせる箇所であり、しかもわざわざ劇的効果を念頭に置いた語彙まで挿入されている程なのだ（【d】「感動的な」【f】「憐れみ」）。より具体的には、例えばシュザンヌの顔の各部位に関する描写や皮膚の張り具合についての言及は、観客の視線にさらされる「登場人物」のイメージを鮮明にしようとする手続きに他ならない（【b】）。これは、夫人が「是非とも貴方のためにそうしたい」と宣言する際に用いている動詞「(絵を)描く *peindre*」と厳密に呼応するものである（【d】）。マダン夫人はシュザンヌの肖像を「描く」ことで、侯爵を「誘惑」する不幸な女性の共犯者となるのである。

また引用末尾にある「彼女（シュザンヌ）の言葉と行動」という一対の表現は、演劇における台詞とト書きの組み合わせに符号している（【k】）。侯爵の手紙を手にとって読み進めるシュザンヌの姿態の変化は、間違いなくト書き的な表象方法で描かれているし（【e】【g】【i】）、彼女の様々な挙措動作の合間に発せられる熱のこもった口ぶりは、台詞的な分節言語の連なりとして演出されている（【f】【h】【j】）。さらに言えば、締め括り近くの「私はこんなにちょっとした細部まで書いています」という一文の内容は、絵画の創作を参照した「作り話」の手法のありように、寸分違わず合致している（『ブルボンヌの二人の友』）。要するにこの部分はディドロの芸術理論を凝縮した言語実践なのであり、そこでは「登場人物＝俳優」による「絵画」の運動が生起させられようとしているのだ。

しかし市民劇理論において、俳優たちの動き回る舞台は、客席とは無関係な自律的世界として構想されていたのだとすれば、引用場面ではむしろ「画布」としての舞台＝平面を垂直方向に揺さぶろうとする仕掛けも見られる。

⁶¹ DPV, XI, pp. 48-49.

相当の頻度で繰り返される「侯爵様」「貴方」等の語句がそれに当たる（【a】【c】【d】【f】【k】）。シュザンヌによる「絵画」的運動が自律的な世界を作りかける正にその瞬間、狙い済ましたような正確さで、舞台の外部に位置する読者に対して呼びかけが発せられているのだ。これは明らかに「雄弁術」独特の手法、即ち「頓呼法 apostrophe」を想定したものである。

ここで、テキストの複雑な力学をよりクリアにするためにも、「私＝マダン夫人」による語りの構造を分析してみよう。「私」という存在の中には、市民劇理論では異なる役割を割り当てられていた幾つかの主体（詩人、登場人物＝俳優、観客）が融合した形で組み込まれている。

1 —— 登場人物（シュザンヌ）の台詞・ト書きを記述する詩人としての「私」。もし市民劇理論が機械的に適用されただけであれば、マダン夫人の語りはこの位相だけに限られていたはずだ。しかし手紙に固有の、「私－貴方 *vouvoyer*」の関係性を前提とする構造が、ディドロの理論実践をしてこの位相にのみとどまることを許さない。

2 —— シュザンヌの身ぶり＝感情の動きを半ば傍観者的な立場から眺めつつも、同時に、彼女に共感する一登場人物の位置に降り立つ「私」（【k】「私は我を忘れてしまいました」）。マダン夫人は一方で、あたかも侯爵と同じ客席に身を置きながら舞台のシュザンヌを眺めるかのように自己演出するのだが、他方で、その客席から舞台に向かって没入する契機を、あらかじめ身をもって示そうとする。夫人がシュザンヌに対して同情を抱くという事態は、侯爵が同じように同情を抱く主体として舞台に参入するための、触媒のような機能を果たしている。

3 —— 二人の女性の自閉的な共感共同体（擬似家族）の中に、頓呼法によって、観客である侯爵を積極的に引きずり込もうとする「私」。マダン夫人は、細部の描写を通して登場人物（シュザンヌ）の肖像を描きつつも、その手続きのために形成される舞台と観客との間の「大きな壁」を、その都度その都度、故意に打ち壊そうとする。ここには、舞台と客席とを空間的・時間的に同居させることができないう手紙のアポリアを克服しようとする力学が見られる。それは回想録の形式を取る『修道女』においても、ディドロが強烈に意識していた問題である。というのもこの作品では、「侯爵様」に助けを懇願する「私＝シュザンヌ」のディスクールが、同じ「私」自身による修道女人生の物語の流れをしばしば宙吊りにするような仕方でも、差し挟まれているからだ。それは引用場面のマダン夫人による頓呼法を、さらに過激に拡張したものである。

言うまでもなく、以上の三つの次元を背後で組織するのが「ディドロ氏」である。彼の展開する手法は、「作り話」や市民劇の理論を基盤としつつも、それをよりラディカルに推し進めたものだと言える。なぜなら彼が行ったのは、市民劇の中で抹消したはずの「登場人物」と「観客」との垂直的関係を、「だまし事」の実践を通して復権させることだったからだ。この帰結は、先述したように、手紙というメディアの構造から要請されたものであると同時に、メディアの変化に応じて臨機応変に対処するディドロのフットワークによって可能になったことでもある。彼は、手紙的空間の内に劇場的「平面」性を揺さぶる縦軸の運動を見出した。逆に言えば、実のところ市民劇理論にとっても、「私—貴方」の垂直的關係性が拭い難い問題としてみなされていたことが確認できる。ディドロが「観客」を一旦無いものとして扱おうとしたのは（「ですからあなたが劇作をするにせよ演技するにせよ、観客のことは、まるでないかのように、考えないようにしてください」）、それが本質的な問題だったからこそなのだ。実際、観客の「関心」を引きつけることは、市民劇理論の最終目標であった。

2-3: 登場人物としての作者と読者

前段で分析したことは、直ちに視点を変えて捉え直しておく必要がある。なぜなら侯爵の関心を引き付けるための演出を凝らすシュザンヌやマダン夫人（「ディドロ氏」）も、彼女らの手紙を「観客」として受け止める侯爵も、『修道女』「序文」というテキストの総体を俯瞰できる読者、即ち「序文」の掲載誌『文芸通信』の読者（「文人たち」）の目から見れば等しく、「私＝グリム」のお膳立てした場で各々の役回りを演じる「登場人物たち」に過ぎないからだ。

より具体的に展開しよう。これまで再三指摘してきたテキストの二重構造の中では、彼ら三人の取り結ぶ関係自体がメッセージ性を帯びているのだ。現代風に言えば、「作者—作品—読者」「発信者—メッセージ—受信者」といったコミュニケーション図式自体を対象化する視点が、そこで提示されているのであり、よりディドロ的に形容するなら、「作り話」の作者と読者との、演劇における俳優と観客（詩人と観客）との、そしてポリスにおける雄弁家と聴衆との関係が、寓意として差し出されているのである。ではいったい、その寓意とはいかなるものなのか？ それは一言で言えば、知情意のいかなる面でも、「読者＝観客」の反応は、「作者＝俳優」の意図した方向には動かないということである。仮想されたシナリオと現実的諸反応とのずれこそが、

「作品」の構造を条件付けてしまうのだ。

実際、侯爵が「ディドロ氏」の設定したシナリオ通りに行動したことは、一度たりとてなかった。なるほど字面においては、彼の態度はあくまでも深い関心と同情に貫かれているように見える。「彼女の不幸な運命は、私を呻吟させます。彼女の健康が心配です⁶²」（1760年2月19日付マダン夫人宛て書簡）；「彼女の手紙は私を打ちのめしました⁶³」（同年2月21日付マダン夫人宛て）；「私は次第に深まる関心とともに、こう望まざるを得なくなっています。不幸な運命に付きまといられるあなたに対して、いくらかでも慰めをもたらしたいと⁶⁴」（同年2月21日付シュザンヌ宛て）；「彼女の不運な状態は、いつも私に大きな衝撃を与えてきました」「どうかいつも、彼女に対する私の真摯な愛情を信じてください⁶⁵」（同年4月25日付マダン夫人宛て）。しかし効果を概念として保証する語彙が、ふんだんに散りばめられているにも関わらず、シナリオの「終わり＝目標」即ち侯爵のパリへの帰還は、迂回され続ける。

さらに言えば、「作者」は思い通りに「読者」を誘導できないばかりか、却って予期せぬ仕方では受身の立場に回っている。例えば侯爵はシュザンヌに対して突然、カンに出向いてくるよう提案する。「ディドロ氏」は、シュザンヌが健康を崩したことを理由——無論でっちあげの理由——に、侯爵の提案が実行不能である旨を説明しなければならなくなる（1760年4月13日付マダン夫人名義の侯爵宛て書簡）。こうした一連のプロセスを経た結果、「ディドロ氏」は遂にシナリオの結末を書き換えることを余儀なくされる。「シスター シュザンヌの若さも、美しさも、純粋さも、そしてどんなに同情心から遠い心の持ち主でも感動させてしまう彼女の、穏やかで、感じやすく、優しい魂も、彼女自身を避けがたい死から救うことはできなかった⁶⁶。」「この決定（シュザンヌの死）は、ラソンの邸宅（侯爵）から私たちが受け取った返事に基づく必然的な結果だった⁶⁷。」

読者＝侯爵が「筋」の「真ん中」において示した諸々の反応は、作者＝「ディドロ氏」の仮想した必然世界を見事に打ち砕いてしまった。振り返って見れば、「筋」を展開させ、それに結末をもたらしたのは「読者」だった。「作

⁶² DPV, XI, p. 46.

⁶³ DPV, XI, p. 46.

⁶⁴ DPV, XI, p. 47.

⁶⁵ DPV, XI, pp. 60-61.

⁶⁶ DPV, XI, p. 66.

⁶⁷ DPV, XI, p. 65.

者」はきっかけを設けたに過ぎず、作品の生成は「読者」からの参加によって初めて可能となったとも言えるのである。作品に対する「作者」の自由や権威の領域を、「読者」の側からの介入によって制限すること、否むしろ、「読者」の積極的参加をもって、「作者」の想像力をより逞しく飛躍させるための触媒とすること、これこそが「ディドロ氏」と侯爵との間で起きたコミュニケーションの内実である。そしてディドロの読者であれば誰もが、この寓意が、彼の作品の要件であることを知っている。例えば『運命論者ジャックとその主人』では、いったい幾度「読者」を名乗る者が出現し、ジャックの物語を語ろうとする「私」の話を無理やり中断させてしまったことだろう。ディドロの思考法＝創作法とは、己の予測能力・認識能力を超えた仕方での身の回りに生起する偶発的事件の可能性—— およびそれが蓄積することによって形成される「因果＝筋」—— に対して、いかにして己を開いていくかという問題に関わっている⁶⁸。『これは作り話ではない』の冒頭の一節は、このことを簡潔に表現しきっている。

ひとはお話を作るとき、その話に耳を傾ける何者かを想定するものです。少しでも話が長引けばそれだけ、その聴き手が語り手を遮らないということは稀になります。これからみなさんがお読みになる物語の中に、私がほぼ読者の役割を果たす登場人物を忍び込ませたのは、そういう理由からなのです。もしあなたがお疑いになるのなら、この物語は作り話ではないとお断りしておきます。あるいは作り話だとしても質の悪いものです。では始めることにしましょう⁶⁹。

ここに提示されている方法論、即ち「読者」からの突然の介入を想定しながら対話的に物語を展開する手法は、『ブルボンヌの二人の友』で掲げられた、「雄弁と詩」を起爆剤として「幻覚」の創造を目指す「作り話」の手法を、さらに一歩先へと押し進めたもの、と言えるかもしれない。それは「読者」参加型の構造を有する点で、「ディドロ氏」が経験した「だまし事」のシナリオの顛末と照応しているのである。

⁶⁸ 伊藤誓は『運命論者ジャックとその主人』について次のように言っている。「『物語』の『必然』(約束事)を『偶然』化し、作中で一番その言動が自由かつ不可測(『偶然』的)な主人公に『宿命論』(『必然』)を唱えさせるという逆説を弄して、読者に『必然』と『偶然』が絶えず反転する眩暈を体験させることに成功したと言えよう。」(『スターン文学のコンテクスト』法政大学出版局、1995年、第六章「自由精神のための二つの書—— スターンとディドロ」)この必然/偶然の反転は、それを操作する「作者」の「自由」の問題と切り離すことができない。

⁶⁹ *Ceci n'est pas un conte*, DPV, XII, p. 521.

2-4:「後世」、あるいは永遠回帰する錯乱の劇場

テキストの二重構造の問題に立ち戻るべき時が来ている。例えば、すぐ前で分析した「読者」参加型構造は、テキスト内部でその構造を顕在化させるメタレベルの視点の存在ゆえに、もたらされた認識であった。逆に言えば、私たちをしてその認識に導いたメカニズムそのものを把握する作業が残されている。繰り返しになるが、ここで言う「メタレベル」とは、テキストの各所に出現し注解を施してゆく「私＝グリム」のことであり、さらには「私」の背後でテキスト総体の方向性を再編＝再組織化したディドロのことである。

本稿の冒頭で確認したように、テキストには、グリムの名の下に自画像を描くディドロの介入の痕跡が見られた⁷⁰。この種の自己演出性・自己成型性に留意しつつ、「だまし事」のシナリオの帰趨に対するディドロのスタンスを見極めてみよう。侯爵に対して手紙を書き続ける「ディドロ氏」は、寓意としての「作者」を体現する一登場人物であり、「読者」からの予想外の働きかけによって逆に振り回される存在に他ならなかった。必然と偶然の狭間で右往左往し、挙句の果てには不如意な決断へと導かれるその様には、「自由」からは程遠い卑小な個体のイメージが刻印されている。他方、個としての限界を滲み出させた自己自身の肖像を、敢えてテキストに定着させたメタレベルのディドロの存在も見逃せない。「彼＝ディドロ氏」が徹底して相対的なディドロであるとすれば、その彼を冷徹に凝視する「私＝グリム」の背後に立つディドロは、テキスト総体の二重の劇的構造を我が手に束ねる唯一無二の超越的な作者なのである。ディドロは、テキストの内部と外部とに同時に身を置きながら、シナリオ制作の推移そのものをシナリオ化する経験的＝超越的

⁷⁰ 「自画像」という語は単なる比喻ではない。美術史研究において「自画像」のメタ絵画性・自己演出性は、最も重要な主題のひとつである。基本文献として、ヴィクトル・I・ストイキツァ「画家のイメージ/ 絵画行為のイメージ」(『絵画の自意識 —— 初期近代におけるタブローの誕生』ありな書房、2001年、307-406頁)；ルイ・マラン「不在の肖像をめぐる変奏 —— プッサンの自画像 1649-1650」(『崇高なるプッサン』みすず書房、2000年、168-196頁)；岡田温司「『私』を表象する —— 自画像再考」(『ミメシスを超えて』勁草書房、2000年、41-81頁)を参照。松原知生によれば、ルネサンスの画家たちは、「メタ絵画」を通して、「他者を自己の内部に表象することで、いわば『同化』していくプロセス」自体を明示した。彼らはまた「絵画の『他者』」だけではなく、その『自我』をも画中に描き込もうとする。つまり、画家は『制作シナリオ』において、自分の形姿、その制作行為、制作中の作品という三者を、同時に表象しようとするのである。(前掲『絵画の自意識』「メタ絵画におけるテキスト性・表象・他者 —— 解題に代えて」、507-521頁)

二重体として自らを組織している。

以上の分析を、今度は「俳優」「画家」等の視点から捉え直してみよう。次の場面はその作業を行う上で最も示唆に富んでいる。

このだまし事がノルマンディーの私たちの友人の頭を興奮させていた時、ディドロ氏の頭も興奮していた。侯爵が知らない若い女性を家の中に匿うことはないだろうと確信すると、【彼は、われらが修道女の物語を詳細に書き始めた。】ある日、彼がこの仕事に没頭していると、私たちの共通の友人の一人であるダランヴィル氏が彼を訪ねてきた。彼は丁度苦しみに打ち沈み、顔を涙でいっばいに濡らしているところだった。—— いったいどうなさったんですか？ ダランヴィル氏は彼に向かって言った。あなたのご様子ときたら！ —— どうしたかですって？ ディドロ氏は答えて言った。私は自分の書いた作り話の内容に感動して悲嘆に暮れてるんですよ…⁷¹。（【】内以外は全てディドロの書き足し）

自作のフィクションの主人公に、感情移入するあまり「苦しみに打ち沈み、顔を涙でいっばいに濡ら」し、しかもその様子を訪問客に目撃されてしまう「ディドロ氏」の姿は、ひたすら滑稽以外の何物でもない。そもそも侯爵との文通の過程で「頭」を「興奮」させる姿にしても、『俳優に関する逆説』で示された「完全なる鈍感さ」を有する「偉大なる俳優＝詩人＝雄弁家」像からは、遠く懸け離れているように見える。それは、世界の縮図たる舞台でいじいと苦悩する「一登場人物」の表象そのものと、びたりと合致する（オブジェクト・レベル）。引用部分で描かれている「ディドロ氏」の表象は、あらゆる点で、ディドロの理想的俳優像と乖離しているのである。

しかしそれゆえにこそ、この一節は特筆に値する。なぜなら【】内の引用以外は全て、ディドロ版「序文」にのみ書き記されたものであるからだ。つまり他ならぬディドロ自身が、己の卑小な表象を自己演出しているのである（メタ・レベル）⁷²。しかも入念なことに、第三者である「私＝グリム」の視点から描写することによって、己の表象をあたう限り距離化・対象化することにも成功している。ここでは、実際のディドロ本人がこのように滑稽に振る舞う人物だったのか否かを詮索することはしない—— ディドロに関する同時代人たちの諸々の証言を総合すれば、十中八九、正確な自己表象であると推測はできるにしても——。重要なのは、逆説的にも正に滑稽な自己

⁷¹ DPV, XI, pp. 30-32.

⁷² H. Dieckmann, “The Préface-Annexe of *La Religieuse*”, pp. 28-29. ディークマンは、ディドロが「感受性」豊かな自分のイメージを「後世」に向けてアピールしている、と指摘する。

表象を挿入したことによって、ディドロは「偉大なる俳優」への一步を踏み出している点である。彼は、己自身をもオブジェクトとして扱う「冷静で落ち着いた観客」の眼差しを獲得しているからだ。いかなる者も、この世界の空間的広がりの中では、例外なしに特殊な存在であるのだとすれば、そのルールを己自身にも適用する公平さを持つことが、「俳優」の条件である。

同じことを、テキストに流れる時間の観点からも捉え直しておこう。「ディドロ氏」たちが「だまし事」の実験を進めていた時期は、1760年とされている。その話を、語り手の「私＝グリム」は1770年の時点（「序文」の『文芸通信』掲載年）に立って記述する。そして、ディドロがテキストの再編＝再組織化を行ったのは1780年である。ここには明瞭に、想起の二重構造が見られる。出来事は、事後からの遡行を介してのみ、私たちの前に差し出されている。「私＝グリム」による証言がいかなるものであろうと、ディドロの修正が為されたことによって、1760年当時何が起こったのかを確定することは不可能に近くなってしまった。何らかの出来事があったことは確かである。しかしその全体像を認識することは遂に見果てぬ夢となるだろう⁷³。ディドロの介入によって、テキストは、あらゆる伝記的証言の構造を浮き彫りにしてしまう。出来事は、想起＝記憶によって条件付けられているのである。

このように考える時、私たちは、ディドロ哲学のキーワードである「後世 *postérité*」概念について思い当たる。テキストから浮かび上がってくる認識の構造についての認識、とでも言うべきものには「後世」について考えるヒントが隠されているからだ。

ディドロはファルコネとの論争書簡の中で、「哲学者にとっての後世」を、「宗教家にとっての来世」に類比している⁷⁴。それは神にも似た不可視の絶対的審判者であると同時に、現在を生きる「哲学者＝ディドロ」が数百年後の未来として仮想するトポスである。しかし「後世」は何も、現在にとつての未来としてのみ存在するわけではない。むしろ注意すべきは、想起＝記憶を媒介とする人間的認識の二重構造の中に、一気に折り畳まれた「過去－現在－未来」（「始め－真ん中－終わり」）の時間的錯乱こそが、「後世」という位相を可能にしていることである。例えば1780年のディドロは、1760年の「ディドロ氏」や1770年のグリムに対して、「後世」として振舞っている。「ディドロ氏」の存在やグリムの証言は、*アポステリオリ*な反省を通して、矯正可能性のフレームの中で再把握されているのである。しかも同時に、1760

⁷³ この構造は『ブーガンヴィル航海記補遺』にも見られる。

⁷⁴ DPV, XV, p. 33.

年当時の「ディドロ氏」を過去とみなす認識は、「いつか過去となる 1780 年現在のディドロ」という認識をも不可避免的に要請する。そのことによって絶対的な審判が下される「後世＝終わり」は、来るべき数百年後の未来へと繰り延べされるのである。「序文」の二重構造は、このような重層的な時間を同期させるメカニズムとしても機能している。

『修道女』『序文』は、二重構造の内に、時間的錯乱としての「後世」に向けた開けの契機を内包している。それは、このテキストに関する絶対的な判決ないし解釈が、常に先へと繰り延べされていくことをも意味せざるを得ない。実際、18 世紀当時、テキスト末尾の「文人たちへの質問」で名指されていた対象読者「文人たち」は、その後のディドロによるテキスト改竄については知る由もなかった。ディドロ版の存在は、後世による文献学的発見を待たねばならなかった。言い換えれば、ディドロ版「序文」が真に対象読者として想定しているのは、「後世」の読者なのであり、従ってテキストの二重構造の内に折り畳まれた錯綜的なメカニズムは、歴史の時間軸上に投射されることで、「後世」の判断審級を引きずり込もうとしているのである。

最後に、今一度思い出しておこう。テキストで問題とされていた「作者」と「読者」、「詩人」と「観客」（「俳優」と「観客」）、「雄弁家」と「聴衆・判事」の関係性について。ディドロの「だまし事」のシナリオは「読者＝観客」の参加を導き入れるような構造を持っていた（オブジェクト・レベル）。ディドロはグリム版を修正することによって、その構造を明示したのであり、いわばシナリオ制作の推移自体をシナリオ化したのである（メタ・レベル）。作品は見事な二重構造の内に収まり、それを一気に統御する作者としてのディドロに焦点が結ばれたかに見えた。しかし、今新たな形で、オブジェクト・レベルにおいて対象化・寓意化されたはずの「作者」と「読者」の問題が、招来されているのではあるまいか？

というのも、テキストは、「後世＝読者＝観客」の手に委ねられたのである以上、それに関する最終的な解釈は、常に既に先へと繰り延べされていく他ないはずのものなのだ。テキストの二重のシナリオは、ディドロの介入によって「終わり」を告げた正にその瞬間、むしろ新たな位相、即ち永遠に「後世＝終わり」のない「筋」の中へと投げ込まれたことになる。今やテキストがいかなる「必然」の中で位置づけられているのかを知る具体的な個人は、誰もいない。唯一「後世」のみが全知の「読者＝観客」であるが、その「後世」は永遠に未来へと引き伸ばされていく判断主体に過ぎない。「後世」を代表していると主張する資格は、いかなる個人も有していない。シナリオを統

御し得たはずの「作者＝俳優」ディドロは、その永劫回帰の劇場の中で、ひとり舞台にたたずみ、不可視の「観客」に向けて、演劇とメタ演劇を、シナリオとメタ・シナリオを、作品とメタ作品を、「始め」も「終わり」もない錯乱とともに上演＝反復し続けねばならない。現世の観客に半ば失望する形で、彼が自らのテキストを託した未来永劫の「後世＝終わり」とは、いわばこの種のねじれ＝ずれ＝差異を招き寄せるような無限の錯乱だった。

今やテキストに関する解釈は十全に成し遂げられたかに見える。しかし私たちは気づかざるを得ない。これまでの議論を演繹的に推し進めれば、次のような問いが浮上してくることを。私たちはディドロの後世、即ち彼の作品から距離を保った「観客」として、テキストをあたう限り細かく読み進めてきたつもりだが、それにしても実のところは、私たち自身が、私たちの意図とは別にむしろ、じたばたと舞台を動き回るディドロ的な登場人物たち同様に、「後世」という永遠無限の劇場の中で、ひとつの滑稽な上演をさせられていただけなのではないか？ 「解釈」という名のお膳立てされた舞台の上で、ディドロがシュザンヌ・マダン夫人・グリムを演じてみせたのと同様に、私たちもまた「ディドロ」という虚構の人物を仕立て上げ、その人物を演出しながら、縮小再生産的な芝居を上演していただけなのではないか？ 私たちはむしろ、テキストの仕掛けに幻惑され誘導されて、最終的な解釈など端からないことを証明するためだけに長々と読解を進めてきたのではないか？ 要するに、もしかすると私たちは、何か私たちの意図を超えたものに「だまされ」続けているのではないのか？ しかし、いったい誰に？

テキストから遊離した思弁を弄することは私たちの目的ではない。しかし、テキストに対する「解釈」や「判断」を行使する私たちの作業に、文字通り「終わり」がないのだとすれば、しかもそのことを他ならぬディドロのテキストが、身をもって告知しているのだとすれば、私たちは一度ディドロについて考察し始める否や、抜け出すことのできない解釈学的円環の中にはまり込むことを余儀なくされるだろう。この眩暈を抜きにして彼のテキストを語るいかなる言説も、どこかしら解釈者プロパーの傲慢な様相を呈している。ならばむしろ、「だまされる」ことを覚悟の上で、その無限に折り畳まれた思想の襞の中へと身を浸し続けるべきではないのか？ そもそもテキストを読むとは、そのような錯乱を敢えて引き受けることの謂いではなかったか？