

ディドロ美学における古代と近代

—ディドロ演劇論の無矛盾的一貫性について—

青山昌文¹⁾

L'antiquité et la modernité dans l'esthétique de Diderot —Sur la cohérence sans aucune contradiction de la théorie théâtrale de Diderot—

Masafumi AOYAMA

要旨

ディドロについて語るとき、人はしばしば彼の矛盾について語ることが多い。確かに、ディドロは、市民劇という、明確に近代的な演劇概念を提案したのであり、その提案は、古典主義演劇理論からの解放の一つであったが、そのことを成しながらも、同時に、ディドロは、古典主義演劇理論の、まさに断固とした中核であるところの、〈3つの《単一統一性》の規則〉の正しさ、正当性を認めたのであった。

しかし、このことは、ディドロの、あの有名な矛盾では無いのである。

ディドロの市民劇概念の提案は、ディドロ自身の〈存在の連鎖〉の哲学に基づいており、また、おそらく、アリストテレスの〈中間性（メソテース）〉の哲学にも基づいている。ディドロの演劇理論は、アリストテレスの演劇美学に、根拠をおいているのであり、また、ディドロは、古代ギリシア・ローマの劇場の観客収容力の巨大さを高く評価している。

ディドロ美学において、近代は、何ら矛盾すること無く、古代に、根拠をもっているのであり、古代の上に立脚しているのである。

sommaire

On parle souvent de contradiction de Diderot. Certes il a avancé la proposition de la notion théâtrale catégoriquement moderne de drame bourgeois qui est une libération de la théorie théâtrale du classicisme en même temps qu'il a rendu justice à la règle des trois unités qui est catégoriquement le noyau de la théorie théâtrale du classicisme.

Mais ce n'est pas là la fameuse contradiction de Diderot.

Sa proposition de la notion de drame bourgeois se base sur sa philosophie de la chaîne des êtres et aussi probablement sur la philosophie du milieu d'Aristote. La théorie théâtrale de Diderot se fonde sur l'esthétique théâtrale d'Aristote et Diderot apprécie beaucoup la grande capacité des théâtres antiques grecs et romains.

La modernité se fonde sans aucune contradiction sur l'antiquité dans l'esthétique de Diderot.

ごく一般的な理解においては、ディドロは、啓蒙思想家として、近代を切り開き、多くの分野において革新を成し遂げようとした人物であるが、しかし、ディドロは、本質において、矛盾に満ちた人物であるがゆえに、その思想は、統一的な理解を困難にするもので

あり、むしろ、その矛盾を、矛盾として、積極的に受け止めることが望ましい、ということが、しばしば、語られている²⁾。

この、一見すると、矛盾と考えられるような事は、話を演劇論に限ってみても、見受けられることであっ

¹⁾ 放送大学教授（「人間と文化」コース）

²⁾ 例えば、今日においても、ディドロ哲学思想の全体を視野に取めた学術雑誌特集号として代表的なものであり続けている『思想』第724号（岩波書店、1984年10月号）の平岡昇教授による「思想の言葉」（144-145頁）においても、「矛盾の人ディドロ」についての言及が見られる。

て、デイドロは、確かに、「市民劇」を提唱することによって、古典主義演劇理論からの脱却を唱えたにも拘わらず、古典主義演劇理論の、あの、伝統的な、あるいは、特に今日においては、因習的と言っても良いかもしれないイメージをもたれている「3つの〈単一統一性〉の規則」(la règle des trois unités)³⁾を、断固として、擁護したのである。

この、「市民劇」の提唱は、デイドロの、近代を切り開く面を、最も、代表するものの一つと受け止められているものであろう。

しかし、驚くべきことに、この、デイドロの、最も近代的な面を示す、と言われている提唱自体が、実は、完全に、古代の美学芸術理論の基盤の上に、理論構築されているのである。デイドロにおいて、近代は、古代の否定の上に、ではなくして、古代の肯定の上に、存在しているのである。

このことを確認するために、まずは、デイドロの「市民劇」の提唱そのものを、見てゆくことにしたい。

例えば、『フランス演劇史概説』の著者は、次のように述べている。

「百科全書編纂に生涯をかけた哲学者デイドロ(1713-1784年)はまた演劇理論においても極めてユニークな足跡を残した。古典主義演劇脱皮の明確な第一歩を踏んだ市民劇の提唱である。彼は(…)悲劇と喜劇の中間に位する『真面目なジャンル』を提唱、それぞれに演劇論を付した二つの作品を発表した。」⁴⁾

1 〈3つの《単一統一性》の規則〉の妥当性

デイドロは、自らが書いた戯曲であり、実際に上演された演劇作品『私生児』(Le Fils naturel)に付した演劇論『「私生児」についての対話』(『ドルヴァルと私』)(Entretiens sur Le Fils naturel) (Dorval et moi)において、

「〈3つの《単一統一性》の規則〉は、遵守するのが難しいが、しかしながら、道理に適った、当を得たものである」⁵⁾

と述べて、フランス古典主義演劇理論の典型的中核をなす〈3つの《単一統一性》の規則〉の、演劇における重要な意義を確かに認めている。しかしながら、同時にデイドロは、17世紀のフランス古典主義演劇理論が、全て、そのまま、のちの時代においても、妥当す

るとは考えていなかったものであり、時代にに応じて変えるべき点は変えなくてはならないとも考えていたのである。

2 『真面目なジャンル』

デイドロは、この点に関して、『「私生児」についての対話』(『ドルヴァルと私』)において次のように述べている。

「全ての行動と感情にかかわる対象において、中間(真ん中)と、二つの端(はし・末端)が識別される。それゆえ、全ての演劇的行為・筋立てが、行動と感情にかかわる対象であるがゆえに、中間のジャンルと二つの両端のジャンルが、本来、存在してしかるべきであろうと思われる。我々は、これらの両端のジャンルを、現に持っている。即ち、喜劇と悲劇である。しかし、人間は、常に、悲しみの苦痛の内にばかりいるわけでもなく、陽気なよろこびの内にばかりいるわけでもない。喜劇的ジャンルから悲劇的ジャンルまでの間の隔たりを二つに分ける或る一点が、それゆえ、存在しているのである。

かつてテレンティウスは、以下のような主題の、或る演劇作品を作った。(…ここで、デイドロの文章をそのまま翻訳することを中断して、概略を紹介し、私の注釈を書き加えておくことにしたいが、ここに続く箇所、デイドロが言及紹介しているのは、古代ローマの劇作家テレンティウスの『義母』(Hecyra⁶⁾)である。この作品は、嫁と姑が、二人とも本当に善良な女であるのに、いろいろと周囲の状況によって少し話がこじれてゆく、という極めて普遍的な、どの社会にもあり得る、多くの人の人生に最も共通する、普遍性をもったテーマの演劇作品である。…)

私は問うのであるが、この作品(古代ローマの劇作家テレンティウスの『義母』)は、いかなるジャンルの内にあるのであろうか。喜劇的ジャンルであろうか。しかし、この作品には、笑いを誘う言葉は一つもない。悲劇的ジャンルであろうか。しかし、この作品においては、恐怖も憐れみの同情も、またその他の大いなる情念も、かきたてられることは全く無いのである。しかしながら、それでも、この作品には、大いに観客の関心を引くものがあるのである。(…)この作品の行為・筋立ては、多くの人の人生に最も共通する一般的な行為・筋立てであるがゆえに、そのような行為・筋立てを対象としてもつようなジャンルは、最も

³⁾ このla règle des trois unitésを、私自身は、「3つの〈単一統一性〉の規則」と訳しているが、一般的には、「3単一の規則」と訳されていることが多い。なお、しばしば見受けられる「3一致の規則」という訳語は、不適切であると、私は考えている。この点に関して、詳しくは、私の編著書『舞台芸術の魅力』(放送大学教育振興会、2017年)の第14章「世界の古典演劇——フランス古典主義とデイドロ演劇美学——」を参照して下さい。

⁴⁾ 岩瀬孝・佐藤実枝・伊藤洋著『フランス演劇史概説』(新装版)(早稲田大学出版部、1999年)107頁。

⁵⁾ Denis Diderot, *Œuvres complètes*, tome X, Hermann, 1980, p. 85.

⁶⁾ この作品題名Hecyraは、元々から存在している純粋なラテン語ではなく、誠にテレンティウスにふさわしく、実はἐκπυράというギリシア語である。テレンティウスは、ギリシア語を、そのまま、ラテン文字で音写して書き表しているのである。

有益なジャンルであり、最も広範な領域をカバーするジャンルであるに違いないと思われる。私は、このジャンルを、『真面目なジャンル』(le genre sérieux)と名付けることにしたい。⁷⁾

ここにおいて明らかであるように、別に、デイドロは、ジャンルの、ただ単なる「混成」を勧めているわけではない。その意味では、デイドロは、フランス古典主義演劇理論に根底から敵対的であったわけでもないのである。デイドロにおいてもまた、悲劇も、喜劇も、今まで通り、当然、存在してよく、また、存在すべきなのである。

ここでデイドロが述べていることは、世界には、悲劇や喜劇で扱うことの出来ない、悲劇と喜劇の間に位置している、極めて広大な領域が存在しており、その、多くの人の人生に最も共通する、重要な領域に対応するジャンルの演劇を生み出すべきである、ということなのである。

このジャンルの演劇作品自体は、必ずしも、今まで全く存在していなかったわけでもなく、現にデイドロがこの重要な〈真面目なジャンル〉の提唱をするに当たって、範としてあげた作品は、上述のように、驚くべきことに、古代ローマの劇作家テレンティウスの『義母』(Hecyra)であった。このテレンティウスの『義母』は、古典的には、喜劇に分類されてきた作品であるが、デイドロは、この『義母』のような作品は、単に喜劇と呼ぶべきではなく、悲劇と喜劇の間に位置している、極めて広大な領域を扱うジャンルの作品であると考えらるべきであり、その極めて広大な領域を扱うジャンルを、〈真面目なジャンル〉と名付けることと宣言したのである。

3 〈全存在の連鎖〉の哲学のうえに立つ ジャンル論

この〈真面目なジャンル〉は、純粋に悲劇的な要素と純粋に喜劇的な要素が、有機的に統合されないままに混在しているようなものではなく、その意味で、先にも述べたように、ジャンルの「混成」では全くない。デイドロは、ここでも、完全にデイドロとして一貫しているのであって、デイドロは、根本的には、〈全存在の連鎖〉という、彼自身の自然哲学＝世界哲学の立場から、この演劇美学を打ち立てているのである。デイドロは、この『「私生児」についての対話』(『ドルヴェルと私』)において次のようにも述べている。

「芸術においても、自然においてと同様に、全ては連

鎖している。」⁸⁾

この〈存在の連鎖〉の自然＝世界哲学の上に立って、デイドロは、世界は、少しずつ変化しあい、少しずつ別のものに、目に見えないほどの違いでもって変わって行っている存在の流動的な一大相互連関集合体であるがゆえに、その世界をミームシスする芸術もまた、少しずつ別のものに生成変化し続けているプロセスの中間にまさに存在しているものを、まさにそのような中間的存在として、その中間性を尊重して、ミームシスするべきであると、考えているのである。このプロセスは、決して、「混成」でも「混在」でもない。相容れない、二つの異なるものの、有機的に統合されないままの、単なる「混成」でも「混在」でも無く、二つの両端の間に位置している、無限に度合いの異なる中間者という、有機的に統合のとれた〈一つのもの〉をミームシスするべきであるとデイドロは語っているのである。

古代の英雄が登場する悲劇でもなく、現代の道化が戯ける喜劇でもなく、その二つの両端の間に位置している、現代の普通の市民が悩んだり、喜んだりする、日常世界における悲しみや喜びをテーマとする演劇が、ジャンルとして確立されるべきであるとデイドロは述べているのである。

4 全演劇体系論

この点を更に敷衍して、デイドロは、〈真面目なジャンル〉を、更に二つに分けている。以下の、デイドロ自らが書いた戯曲であり、実際に上演された演劇作品『一家の父』(Le Père de famille)に付した演劇論『劇詩について』(De la poésie dramatique)の中のデイドロの論説を見てみることにしたい。

「全範囲に亘る演劇体系は、以下ようになる。馬鹿げた滑稽さと不品行な悪徳を対象とする陽気な喜劇、人間の高潔な行為・美点と様々な義務を対象とする真面目な喜劇、我々が経験する家庭の不幸を対象とすであろう悲劇、公共的・国家的な大いなる災難と高位高官の人物が被る不幸を対象とする悲劇。」⁹⁾

これらの「真面目な喜劇」(la comédie sérieuse)と「家庭の不幸を対象とするであろう悲劇」の二つが、〈真面目なジャンル〉の下位区分である。この「家庭の不幸を対象とするであろう悲劇」は、『「私生児」についての対話』(『ドルヴェルと私』)では、「家庭的・市民的悲劇」¹⁰⁾(la tragédie domestique et bourgeoise¹¹⁾)と呼ばれている。

⁷⁾ Denis Diderot *Œuvres complètes*, tome X, Hermann, 1980, p. 129.

⁸⁾ Denis Diderot *Œuvres complètes*, tome X, Hermann, 1980, p. 116.

⁹⁾ Denis Diderot *Œuvres complètes*, tome X, Hermann, 1980, p. 333.

¹⁰⁾ Denis Diderot *Œuvres complètes*, tome X, Hermann, 1980, p. 116.

¹¹⁾ この形容詞bourgeoisは、主として都市市民である、平民・商人階級を指している。

このように、デイドロは、時代の進展に応じて、社会の中核に登場しつつあった市民階級の人々が主要人物として登場する演劇、市民たちが真面目に人生を送ろうとする時に遭遇する様々な、いろいろな度合いにおいて喜劇的であったり、あるいは、悲劇的であったりする出来事がテーマとなっている演劇、即ち、(デイドロが生きている時代における)現代演劇を、生み出すべきである、と宣言したのである。

5 境遇等を重視する現代演劇論

このデイドロの宣言は、「社会における様々な境遇(conditions)(社会的状況・生活条件・身分・職業・家族関係などにおける様々な境遇)¹²⁾を演劇展開の基軸とするべきであるという点においても、極めて注目すべき演劇美学であり、まさに、「近代リアリズム演劇を予告する卓見を随所に見せる」¹³⁾演劇美学であった。

このデイドロの提唱した〈真面目なジャンル〉は、時代の要請にまさに正面から応えたものであったがゆえに、18世紀後半において三百数十編もの作品が生み出されていったと言われている¹⁴⁾。

さて、以上が、デイドロ演劇美学の内の最も近代的な面、と言われている「市民劇」の提唱であるが、この、まさに、「市民劇」の提唱の根幹をなす重要理論宣言自体が、実は、デイドロ自身の、先にも述べた〈全存在の連鎖〉の哲学に、その根本を有しているだけではなく、極めて注目すべきことに、その哲学を、論証の手續きにおいて補強する目的で、大いに、アリストテレス哲学ならびに演劇美学が、肯定的に、援用されているのである。

6 アリストテレスのἀρετή論

アリストテレス哲学の根本の一つは、徳(「アレテ」) ἀρετή(「徳・卓越性・優秀性・良さ・善」)の中間性(「メソテース」 μεσότης「中間・中間性」)である。

『ニコマコス倫理学』第2巻第6章で、アリストテレスが述べているように、

「徳は、その実体またはその、そもそもなにであるか(本質)、を言い表す説明方式に則して言えば、中間性(メソテース)である」(1107a6-7)。

先に引用した、「全ての行動と感情にかかわる対象において、中間(真ん中)と、二つの端(はし・末端)が識別される」というデイドロの宣言は、単に、

「物事には、両端があるからには、その中間もある」というような、常識的な、平板な認識を示したものと解すべきではない。「全ての行動と感情にかかわる対象において、中間(真ん中)と、二つの端(はし・末端)が識別される」という、この文章は、その、普遍的命題の、全てに及ぶ、哲学的かつ断言的性格に照らして考えてみると、まさに、アリストテレス哲学の、上述の根本命題を、援用していると考えることが妥当なのである。

デイドロは、中間性の重要性を、徳に関して力説しているアリストテレス哲学を援用して、演劇のジャンルにおいても、中間を対象とするジャンルの重要性を述べようとしている、と解すべきなのである。

7 アリストテレスの悲劇論

この、私の解釈は、同じ段落の中の次の箇所において、デイドロが、極めて明示的に、アリストテレス演劇美学に拠って立つ論理展開をしている、という事実によって、補強されている。

デイドロは、「悲劇的ジャンルであろうか」という問に対して、「しかし、この作品においては、恐怖も憐れみの同情も、またその他の大いなる情念も、かきたてられることは全く無いのである」と述べ、それ故に、この作品は、悲劇のジャンルには属さない、と論定している。この、「恐怖」と「憐れみの同情」を、悲劇の必須根本要素とする演劇美学こそ、アリストテレスが、世界で初めて明らかにした演劇美学なのである。

アリストテレスは、『詩学』第13章において、

「最も見事な悲劇の構成は、単一の(ἀπλοῦς)ものではなくて、複合的なものでなければならず、また、「おそれ(恐怖)」(φόβος)と「あわれみ(同情)」(ἔλεος)を喚起するような出来事のミーメーシスでなければならない。というのも、これこそが、このような、悲劇というミーメーシスに固有なことなのであるから。」(1452b30-33)

と論定している。

フランス語原文において、「La terreur, la commiseration(恐怖、憐れみの同情)」と畳みかけるデイドロの論理展開は、まさに、「φόβος και ἔλεος」という、アリストテレス演劇美学そのものに、直接的に、拠って立っているのである。

このあと、デイドロは、「l'intéret」=「関心」について語っている。この点は、のちの、カント美学との比較で言えば、極めて重要な点である。

¹²⁾ Denis Diderot *Œuvres complètes*, tome X, Hermann, 1980, p. 129.

¹³⁾ 岩瀬孝・佐藤実枝・伊藤洋著『フランス演劇史概説』(新装版)(早稲田大学出版部、1999年)109頁。

¹⁴⁾ 小場瀬卓三著「理論的反省」(福井芳男他編『フランス文学講座 第4巻 演劇』(大修館書店、1977年))288頁。

カント的な、あの「無関心性の美学」とは、全く対立的に、デイドロ美学は、「関心を、正当に評価する、関心の美学」なのである。

生涯を通じて、一度も、第一級の本格的な芸術作品を見たことがないカントにとっては、「関心」を持たないことが、芸術作品に触れる経験の構成要素であると思えた可能性があるが¹⁵⁾、シャルダンの名品《Le bocal d'olives》を始めとする、多くの傑作をパリで見続けたデイドロにとっては、まさに、「関心」を大いにかきたてる存在こそが、芸術作品であったのである¹⁶⁾。

そして、このカント美学とデイドロ美学の対立に関して、更に述べるならば、かつてしばしば、語られていたように、また、嘆かわしいことに、今日においても、未だに語られることが一部において見受けられるように¹⁷⁾、デイドロ美学が、カント美学によって乗り越えられた、のでは全く無いのである。

そうではなくして、生涯を通じて、一度も、第一級の本格的な芸術作品を見たことがないカントとは異なって、デイドロは、優れた芸術作品を多数見続けることによって、第一級の本格的な芸術作品が持っている美学的・哲学的な力の根源に、実経験に基づいて深く迫ることが出来たのであり、この両者における経験の決定的な相違が、「無関心性の美学」と「関心の美学」の違いをもたらした可能性があるのもあって、両者の美学の間には、一方が他方を「乗り越える」というような、単純素朴な進歩主義的速断では全く理解不能な、深い、原理的相違が存在しているのである。

このことはさておき、以上において見てきたように、デイドロの最も近代的な面、と言われている「市民劇」の提唱自体が、その中で語られている作例自体が、古代ローマの劇作家テレンティウスの『義母』(Hecyra)であるという点において、また、より根本的な理論地平においても、アリストテレス哲学ならびに演劇美学を援用しているという点において、完全に、古代の肯定の上に、存在しているのである。

そして、更に、このような、デイドロ美学における

古代肯定は、上述の、演劇芸術作品の実作例や、演劇美学の理論地平においてのみならず、劇場という、演劇の上演される場に関しても、また、見られることなのである。

8 古代大劇場の演劇美学的長所

デイドロは、『私生児』についての対話』において、次のような、極めて印象的な、美しい文章を書き表している。

「厳密な意味で言えば、もはや公共的・国家的な出し物・芝居の上演は存在しない。最も多い日に劇場に集まる、我々の時代の、集まった人々と、古代アテナイや古代ローマの国民で、当時、劇場に集まった人々との間に、いかなる関係・関連があるというのか？ 古代の劇場は、8万人に至るまでもの市民がその中に入って演劇を見ることが出来たのだ¹⁸⁾。(マルクス・エミリウス・)スカウルス¹⁹⁾が作らせた舞台は、360の柱(円柱)と、3千の彫像で飾られていたのだ。これらの古代の大建造物の建設には、そこで演奏される楽器の出す音と、そこで発せられる俳優達の声を、見事に生かして引き立たせるための、あらゆる方策が用いられていたのである。』²⁰⁾

「巨大な人数の人々が1箇所に集まることによる協力的集合力が、観客の情動・感動を、増大させるはずであるならば、その協力的集合力が、演劇の作者達や俳優達に、どのような影響力を持たないなどということがあり得ようか？ (大いなる影響力を、その協力的集合力は、演劇の作者達や俳優達にも、持っているのだ。)

或る日の、或る時刻から或る時刻までの間、薄暗い、小さな場所で、わずか、数百人の人々を楽しませることと、晴れがましい、公式な日に、国民全体の注意と関心を注ぎ定めることとの間に、最も壮麗な大建造物を人々で埋め尽くす事との間に、おびただしい、数え切れない、多数の人々——その人々を楽しませるのも、退屈させるのも、私たちの才能に、まさに、か

¹⁵⁾ 私はここで、カント美学の体系的構造における「関心」の意味について語っているのではなく、カントが、実経験において、生涯を通じて、一度も、第一級の本格的な芸術作品を見たことがないがゆえに、第一級の本格的な芸術作品が放つ圧倒的な迫力の決定的な重みに動かされる、という経験を持ち得なかった、ということが、カントの「無関心性の美学」の背景にある可能性を指摘しているのである。

¹⁶⁾ このデイドロ美学における「関心」の重要性については、私の著書『西洋芸術の歴史と理論』(放送大学教育振興会、2016年)の第11章「ロココ美術——デイドロ美学と市民の芸術——」を参照して下さい。

¹⁷⁾ 例えば、2013年の時点においても、『デイドロ著作集』第4巻〈美学・美術〉(法政大学出版局、2013年)の566頁には、「デイドロの美の議論は、「カントの『判断力批判』によって、歴史的には乗り越えられている」と井田尚によって断定されているが、この断定は、デイドロ美学の哲学的基盤を理解していないことによる誤謬である。

¹⁸⁾ この「8万人」という市民の数は、多少、過大であり、古代ギリシアの劇場の収容人員数は、多くても、一万七千人ほどであり、また、いわゆる演劇の劇場では無いが、古代ローマのコロッセウムでさえも、最大で6万人ほどであった。ただ、一万七千人ほどであっても、それでも、デイドロの生きていた当時のパリの劇場の収容人員数に比べるならば、比較を絶して古代の劇場のほうが、圧倒的に収容人員数が多かったことは確かであり、その圧倒的な差が、演劇芸術にとって、本質的な意味を持っているということも、デイドロはここで指摘しているのである。

¹⁹⁾ スカウルスは、古代ローマの、絶大な権力をもっていた元老院議員であった。

²⁰⁾ Denis Diderot *Œuvres complètes*, tome X, Hermann, 1980, p. 117.

かろうとしている（即ち、このあと、上演が始まれば、直ちに、劇作家の才能のレベルが露わになってしまうであろう）——人々に取り囲まれ、埋め尽くされた、それらの大建造物を目撃する事との間に、どれほどの、（巨大な）違いが、あることか？（恐ろしい、巨大な違いが、あるのだ。）²¹⁾

ここにおいて明らかなように、デイドロは、デイドロにとっての同時代の劇場が、薄暗く、小さく、せいぜい数百人の人々しか入れないという制約を帯びていたのに対して、古代の大劇場が、演劇芸術として持っていた、素晴らしい演劇的な長所を、明確に、自らの、新しい演劇美学においても、力説しているのである。

野外における、音響効果が精密に設計された大劇場²²⁾で、国民全体が演劇芸術に参加するという、公共的・国家的な演劇芸術の圧倒的な力、について、デイドロは、肯定的に、語っている。

巨大な人数の人々が1箇所に集まることによる協力

的集合力が、如何に、演劇芸術にとって、本質的に重要なものであるか、ということ、を、デイドロは力説しているのであって、劇作家・俳優・演出家という〈作り手〉と、観客という〈受け手〉が、場を同時に共有する、という上演芸術の本質を、明確に踏まえた上で、デイドロは、観客の圧倒的な協力的集合力が、深い感動を生み出す、という演劇芸術の奥義を、古代の大劇場に見出しているのである。

以上において明らかなように、演劇芸術作品の実作例や、演劇美学の理論地平においてのみならず、劇場という、演劇の上演される場に関してもまた、デイドロ美学において、近代は、まさに、古代の肯定の上に、存在しているのである。

デイドロ美学は、演劇美学においても、決して、内部に矛盾を抱えているのでは無い。そうではなくして、デイドロ美学は、演劇美学においても、見事に、無矛盾な、一貫した美学なのであり、古代の肯定の上に立って、近代の時代の要請を正面から受け止める美学なのである。

(2020年11月2日受理)

²¹⁾ Denis Diderot *Œuvres complètes*, tome X, Hermann, 1980, p. 118.

²²⁾ 私は、かつて、エピダウロス *Επίδαυρος* 野外大劇場の、石の印が置かれている舞台の真ん中に立ったことがあるが、あの劇場の、驚異的な、音響効果に、心の底から、驚いた経験を持っている。自分の発した生の声が、マイク等の人工的な機器が全く無い状態で、劇場の回り全体から、反響して、自分の耳に、圧倒的な音量で、押し寄せてくるのであって、古代ギリシア野外劇場の音響工学的構造の素晴らしさの見事な一例がエピダウロス野外大劇場であった。