

〔研究ノート〕

演劇における「タブロー」の概念

—ディドロの演劇論を中心に—

讓原晶子

現在、舞台で「タブロー」tableau と言えば、「アクト」acte, 「シーン」scène と並ぶ作品を分割、構成する概念である。とくに、スペクタクル性の強いバレエ作品などで使用される。この用語が作品の分割、構成の概念として使用されるようになったのは19世紀中頃であるが、本来美術用語であるこの言葉が演劇用語として借用され、演劇で「タブロー」ということが問題にされはじめたのは18世紀のことである。1759年よりサロン評を精力的に執筆し、それに基づいて書かれた『絵画論』*Traité de peinture* によって近代美術批評に大きな足跡を残したディドロ Denis Diderot (1713–1784) は、1750年代の後半に演劇論を執筆し、そこで「タブロー」の語を頻用している。ディドロの演劇論は、演劇における「タブロー」の概念の形成に重要な役割を果たしたが、彼はこの用語を作品分割の意味では使用していない。

演劇における「タブロー」が、演技や舞台構成などの視覚表現に関わるものであることは容易に想像がつく。台詞という音声表現が通時的構成と関わるのに対して、タブローは舞台上の共時的構成を扱う、ということもできるであろう⁽¹⁾。この概念が、とくにバレエなどスペクタクル性の高いジャンルにおいてとりあげられてきたことは、よく理解できる。しかし、ディドロが「タブロー」論を展開したのは台詞劇のための理論においてであり、それは「スペクタクル」のための理論である以前に「演劇」の理論であった。古典主義的な演劇のジャンル区分を超え、現実の生活感覚に即した新ジャンル「真面目なジャンル」の創始を主張したディドロは、絵画を参照にすることで「自然模倣」の美学に基づく「真実らしい」舞台表現を追求しようとしたが、「タブロー」の理論が醸成されたのは、まずこうした文脈においてである。絵画の「タブロー」とは一般に歴史画を指すということにも留意しなければならない。つまり、それはアクション（筋、行為）に立脚し、そこでは、実際には動きのある出来事を静止像として表現し、かつ興味深く、真実らしく提示するための構成力が必要とされたのである。ディドロが「タブロー」の概念を絵画から引くのは、単に舞台における視覚的側面を強調するためではなく、静止像であるにもかかわらず出来事の「真実らしさ *vraisemblance*」を伝える絵画のその構成力に注目しているからなのである。

本小論は、ディドロの演劇論のテキストにあたることで、ディドロがこの美術用語をどのように演劇の概念への転用を試みたのかを探る。そこに演劇特有の問題点を汲み取りな

(1) フランツはその著『18世紀の演劇におけるタブローの美学』で、タブローを「上演という統語態のなかに現れる共時的集合体」*un ensemble synchronique qui se manifeste dans la diachronie nécessaire de la représentation* と述べている。Frantz, Pierre. *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Presses Universitaires de France, 1998, p.157.

から、彼が演劇制作におけるどこに「タブロー」の概念を必要としたのかを明らかにする。とりあげるテキストは『「私生児」についての対話』*Entretiens sur Le Fils Naturel* (1757), 『劇詩論』*De la Poésie Dramatique* (1758), 『マダム・リコボニの手紙／マダム・リコボニへの返信』*Lettre de Madame Riccoboni / Réponse a la lettre de Madame Riccoboni* (1758) である。これらのテキストには、「真面目なジャンル」という新しいジャンルをいかに構想するかという議論以前に、当時のフランス演劇の諸問題が具体的に提起され、ディドロが「タブロー」の概念とともにどのようにそれらを改革しようとしたのかを読みとることができる。これらのテキストの中で、ディドロが「タブロー」という言葉に与えた意味とその意義を明らかにすることで、この概念が18世紀の演劇改革に与えた影響を知るためのひとつの手掛かりを掴んでいきたい。

1. 舞台における「タブロー」の概念

ディドロのテキストをあたる前に、「タブロー」という用語が演劇用語としてディドロ以降どのような意味で使用されてきたのか概観しておきたい。

日本語では「幕」という区分の他に、「場」「景」という用語が使用されるが、これらは「シーン」「タブロー」にいずれかに対応すると考えられる（ここでは、どちらがどちらに対応するのかは議論しない。「シーン」が作品分割の概念として古くから見られそれが役者の登場、退場に基づくのに対して、「タブロー」はより新しく、その分割は舞台背景の転換に基づくものである。1885年のプジャンの演劇辞典には、「タブロー」の項目には三つの事項が記されており、そのひとつに次のようにある。「ミザンセーヌ *mise en scène* の視点からみた、複雑な作品の物質的な分割をタブローという。幕の途中で舞台装置がすべて転換されれば、新しいタブローになる。五幕の作品が、例えば20の異なる装置のなかで筋が展開され20の部分からなれば、それは五幕20タブローの作品という。夢幻劇 *féeries* はすべてこのようにつくられ、ドラマにもこうしたつくりのものはある。わずかな例外を除くと普通は幕が降りるのは各幕の区切りのみであり、他の舞台転換は観客の眼前で行われる」⁽²⁾。

18世紀のフランス演劇では、三一致の原理に従い、筋書き上、場面転換は設けられなかったのであるから、当時、舞台転換による作品分割の概念など存在しなくて当然である。この意味での「タブロー」の概念を発展させたのは、劇作法の変化に伴う舞台装置の発展であったと考えてよい。そしてとくにこの概念が重要な意味をもったのは、プジャンの演劇辞典においても言及されている夢幻劇であり、また本来「劇的」であることよりスペクタクルとして「目を楽しませる」ことが要求されたオペラやバレエの分野であった⁽³⁾。とりわけ、台詞を使用せず視覚表現を中心に物語を展開するバレエ・パントマイムにおいて

(2) Pougín, Arthur. *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, 1885, p.699.

(3) 百科全書の「ドラマ」*drame* の項では、オペラ、バレエはドラマというよりはスペクタクルと言った方がよいと書かれている。Diderot, Denis ed. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* ([Reprod.]) par une société de gens de lettres, Tome 5, Paris, "Drame (Belles-Lettres.)", l'Abbé Mallet, p.105

は、「タブロー」の概念はその理論的基盤となり、18世紀のバレエ改革者として知られるノヴェール Jean-Georges Noverre (1727-1810) も、その書『舞踊とバレエに関する書簡』(1760)において「バレエはタブローである」と記している⁽⁴⁾。ノヴェールにとってもこの言葉は作品区分の概念であったわけではない。ノヴェールが「タブロー」という言葉に託したのもやはり、バレエの舞台も絵画のタブローのようにきちんと構成されなければならないということであり、この点ディドロの演劇論における「タブロー」の概念に近い。

18世紀末より、「タブロー」という用語は舞踊批評において頻繁に見られるようになるが、そこではこの用語は作品の「演劇性」よりも「スペクタクル性」に言及するのに用いられている。当時のバレエ批評には、たとえば「作品には劇的アクションは欠如していたが魅力的なタブローがあった」といった言説が散見され、「タブロー」の出来栄は、演劇性とはまた別の評価の指標にされていたことがわかる⁽⁵⁾。

19世紀中頃より、「タブロー」の語はバレエの台本のなかにも見られるようになる。例えば、1846年の『パキータ』、1849年の『妖精たちの代子』には、「アクト」「シーン」に加え「タブロー」の区分が与えられている⁽⁶⁾。台本に「タブロー」という区分を与える習慣ができたのはこのころであると考えられる。というのも、1820年代の終わりから30年代にかけて立て続けにオペラ座にバレエの台本を提供した劇作家ウジェーヌ・スクリーブ Eugène Scribe (1791-1861) の台本（上演当時に出版された版の台本）にはタブローの区分は与えられておらず、一つの幕内で舞台背景が転換する場合には、「舞台装置の転換」と記されている⁽⁷⁾。ところが、1870年代に出版されたスクリーブの全集をみると、例えば、『眠れる森の美女』（1829）の第二幕は3つ、第三幕は2つのタブローに、『マノン・レスコー』（1830）の第一幕、第三幕はそれぞれ2つのタブローに⁽⁸⁾、『タランチュール』（1839）の第2幕は2つのタブローに区分されている⁽⁹⁾。つまり、これら「タブロー」の分割は、19世紀後半に書き加えられたものであることがわかる。

バレエ研究者、アイヴォール・ゲスト Ivor Guest (1926-) は、オペラ座で独立したバレエ作品が上演されるようになった1773年よりその上演リストを作成しているが、各作品の分割構成を示すために「アクト」と「シーン」の語を用いてその数を記している⁽¹⁰⁾。そこで彼は、「シーン」という言葉を舞台転換に基づく作品分割に使用しており、例えば『マノン・レスコー』は「3アクト、5シーン」と記している（1730年の台本では「3アクト、29シーン、5タブロー」）⁽¹¹⁾。すなわち、ゲストは、当時「タブロー」と呼ばれていた分割

(4) Noverre, Jean-Georges. *Lettres sur la danse et les ballets*, Lyon, 1750, p.2.

(5) 譲原晶子, バレエ・タクシオンにおける筋立て構成, 演劇学論集, 紀要55, 2012秋, 日本演劇学会, p.7.

(6) 平林正司, 『十九世紀フランス・バレエの台本—パリ・オペラ座—』, 慶応技術大学出版会, 2000, pp.131-71.

(7) Scribe, Eugène. *Manon Lescaut, Ballet-Pantomime*, Paris, Bezou, Libraire, 1830, pp.11, 39.

(8) Scribe, Eugène. en société avec M. Anmer, *La Belle au bois dormant* (1829), in *Œuvres complètes*, 3me série, Opéras, ballets 1, (E. Dentu, 1875), pp.131-58; en société avec M. Anmer, *Manon Lescaut* (1830), in: *Œuvres complètes*; 3me série, Opéras, ballets 1, pp.189-225.

(9) Scribe, Eugène. en société avec M. Coralli, *La Tarentule* (1839), in *Œuvres complètes*, 3me série, Opéras, ballets 3 (E. Dentu, 1875), pp.371-96.

(10) Guest, Ivor, *The Ballet of the Enlightenment*, Dance Books, 1996, pp.418-20; *Ballet under Napoleon*, Dance Books, 2001, pp.484-90; *The Romantic Ballet in Paris*, Dance Books, 2008, pp.440-43.

(11) Scribe, Manon Lescaut (1830), in: *Œuvres complètes*.

を「シーン」の語に置き換え、もともと「シーン」と呼ばれていた分割を無視したことになる。実際、現在のバレエ公演のプログラムに記載される「シーン」は、そのほとんどが舞台装置に基づく分割であり、その意味では、ゲストは過去の作品の分割構成を現在の観点から規定、表記し直したといえることができる。このことはまた、バレエにおいてその構成は、今日に至るまで、登場人物を軸にした構成（「シーン」）から舞台装置を軸にした構成（「タブロー」）へとシフトしてきたことを意味している。

さて、19世紀のバレエの台本には、作品分割とは別の意味でも「タブロー」の用語が使われていることを指摘しなければならない。例えば、上記の『眠れる森の美女』の第一幕、第三幕の最後にはそれぞれ「Tableau.」「Tableau final」と記されている⁽¹²⁾。すなわち、幕の終わりに「タブロー」の一語が添えてあるのである。こうした作品は他にもいくつも見られる。19世紀初期の作品では、『放蕩息子』（1812）の最後、『アルフレッド大王』（1822）の第一幕の終わりには、舞台が「タブローを形成する」ことが記されている⁽¹³⁾、さらに『酒乱』（1831）⁽¹⁴⁾、『ラ・シルフィード』（1832）の第一幕の最後、『海賊』（1856）の第二幕の最後、『ジゼル：ウィリたち』（1841）、『妖精たちの代子』（1849）、『エルフたち』（1856）の最後にも「Tableau.」とある⁽¹⁵⁾。

上記のプジャンの演劇辞典の「タブロー」の項には、これら幕の最後の「タブロー」についてもとりあげられている。それによると、それは「幕の終結部で、筋に関係した登場人物たちが集合してつくる造形的、絵画的効果のこと」をいう⁽¹⁶⁾。つまり、それは幕を終結させるための作品の構成手法を意味している。この第二の定義は、「メロドラマ」というジャンルを確立したピクセレクール Guilbert de Pixérécourt（1773–1844）によるもので、各幕の最後に、無言のシーンによってク・ド・テアトルの盛り上がりをつくるという彼の構成手法に由来するといえる⁽¹⁷⁾。この定義において注目すべきは、そこでは画家が描くタブローのような絵画的構成を舞台に与えることも問題になってはいるものの、それに加え、幕の最後に相応しいインパクトを与えるという作劇上の目的を有している、ということである。バレエ作品における終結部の「タブロー」が、メロドラマと同様「劇的效果」を狙ったものであるのか、あるいは単に「目を楽しませて」最後を飾るためのものであるのかは、ここでは議論しない。ここで確認したいことは、この第二の意味の「タブロー」は、作品分割としての「タブロー」よりも「タブロー」の概念として初期に現れたものであり、ディドロの「タブロー」の概念により近いという点である。

視覚表現を問題にする「タブロー」の概念は、バレエや夢幻劇の分野において定着していったが、舞台に「タブロー」概念が導入されたのは模倣美学を根拠に舞台芸術を確立しようという18世紀における動きによるものに他ならない。ディドロはここにあげたタブローの概念の誕生に先駆け、またバレエ・パントマイムにおける「タブロー論」に先駆け、

(12) Scribe, Eugène. *Analyse de la "Belle au Bois dormant", ballet-pantomime-féerie en 3 actes*, par MM. Scribe et Aumer, Bordeaux, 1833, p.7, 15.

(13) Gardel, Pierre. *L'enfant Prodigue, Ballet-Pantomime en trios actes*, Paris, BACOT, LIBRAIRE, 1812, p.48 ; Aumer, Jean. *Alfred le Grand, Ballet-Pantomime en trios actes*, Paris, J-N. BARBA, LIBRAIRE, 1822, p.27.

(14) Scribe, Eugène. *L'orgie, Ballet en trios actes*, de MM. Scriber et Coralli, Paris, BEZOU, LIBRAIRE, p.36.

(15) 平林正司, p.34, 118, 171, 201, 236.

(16) Pougen, p.699.

(17) Ibid.

台詞劇においてこれを論じたのである。

2. デイドロの演劇論における「タブロー」

(1) 劇的表現としての「タブロー」——「ク・ド・テアトル」との対比

『「私生児」についての対話』（以下『対話』と略記）は、デイドロの戯曲『私生児』の登場人物の一人「ドルヴァル」とデイドロ自身とされる「私」の二人による対話形式で書かれている。このエッセイにおいて、演劇の「タブロー」について幾度か話題にのぼるが、この言葉が初出するのは、「タブロー」を「ク・ド・テアトル」*coups de théâtre* の概念と対比する件である。「ク・ド・テアトル」とは一般に「筋の急転」を意味するが、このテキストでは「劇の筋を展開させるために設定された不自然な出来事」というネガティブなニュアンスを帯びて使われている。両者を比較してドルヴァルが次のように言う。「非常に簡素で、心地よく確かな効果を生むであろう場面は、僕はク・ド・テアトルよりもタブローにしたい。ク・ド・テアトルは、無理に導入され、また非常に多くの前提に基づくので、たとえ適切で自然なものであっても、出来事をこうして結びつけようとするために、趣味のよい人間の気に障ることがたくさんできてしまいます⁽¹⁸⁾。これに続き「私」が、両者を次のように定義する。「筋書き *action* 上起こる意外な出来事で、登場人物の状況を突然変えるのが、ク・ド・テアトル。場面における登場人物たちの配置がとても自然で本当らしく、画家によって正確に描かれ、キャンバス上で私を惹きつけるような場合、それがタブローです⁽¹⁹⁾。

「ク・ド・テアトル」と「タブロー」とは、片や筋の進行に関すること、片や舞台上の視覚的構成に関することであり、全く次元の異なる概念である。その点、ここでのやりとりは一見違和感がある。しかし、ここで問題にされているのは劇的行為、筋立ての「真実らしさ」であり、「ク・ド・テアトル」には作為が見えてしまうが「タブロー」では本当らしさが表現できる、というのがここでの中心的な主張である。この二つの概念の対置は、『対話』では後にもう2回ほど出てくる。まず、ドルヴァルが「あなたはク・ド・テアトルが好きではないのですね」という「私」の質問に対して「好きではありません」と答える⁽²⁰⁾。彼は「ク・ド・テアトルをつくる」ことを「邂逅をアレンジする」と言い換え、そこには創意は認められるとしても、真の趣味はないと言う⁽²¹⁾。つまりここでは、「ク・ド・テアトル」は「タブロー」とは異なる作劇法あるいは劇的表現法として捉えられ、比較されているのである。確かに、事態が急変することを私たちは「劇的」と呼び、それが予測不能であった場合、劇的な刺激、インパクトを感じる。これに対して、事態の急変という刺激より、「タブロー」すなわち状況そのものの描写も十分に劇的であり、それは演劇表現として「ク・ド・テアトル」よりもむしろ「真実らしく」趣味がよいというのが、ここでのデイドロの主張である。ドルヴァルは「前者（ク・ド・テアトル）はほとんど見

(18) Diderot, Dennis. *Entretiens sur 'le fils naturel'*, in *DIDEROT Œuvres*, Tome IV (Laurent Versini ed.), Robert Laffont, 1996, pp.1129-90, here p.1136.

(19) *Ibid.*

(20) *Ibid.*, p.1138.

(21) *Ibid.*, p.1139.

戯のようなものであり、後者（タブロー）は天才の表現法」だとまで言うのである⁽²²⁾。さらに新しい演劇ジャンルについての議論において、ドルヴァルは「パントマイムに力をいれなければならない。効果が一時的なク・ド・テアトルはやめて、タブローを得なければならない」⁽²³⁾。「ク・ド・テアトルは無視しなさい。タブローを探しなさい」⁽²⁴⁾と、劇作における後者の使用を強く勧めている。

グッデンはこの『対話』における「タブロー」と「ク・ド・テアトル」の比較について、「タブローとは徐々に自然に成長するアクション」で「重要な状況が提示される」のに対して「ク・ド・テアトルは、作家が漸次的に重要な瞬間を描写することによって構築された調和的な効果を、筋に無理に介入することで破壊する」という解釈を与えている⁽²⁵⁾。この解釈では、両者の違いを作品の共時的／通時的側面として捉えるのではなく、劇の筋の進行の仕方の違いとして捉えている。この解釈は、『対話』における、「ク・ド・テアトル対タブロー」に関する議論の本質をついている。「ク・ド・テアトル」が、筋の流れすなわち劇の時間構成の概念であるのに対して、「タブロー」は、共時的な空間構成の概念であるには違いないが、それでも、演劇の「タブロー」は必ずしも、筋のなかの停止した瞬間、動作を停止させたある瞬間を問題にするわけではない。演劇のタブローとは本来「動くタブロー」*tableau mouvement* であり⁽²⁶⁾、役者が動いているか静止しているかは問題ではない。くり返すが、ディドロが問題にしているのはあくまでも劇作法としての両者の違いである。

しかし、一つの劇が「自然に成長するアクション」のみで構成できるわけではない。「ク・ド・テアトル」よりも「タブロー」で構成するほうが好ましいとしたところで、ここで二者択一が要求されているわけではない。この議論はむしろ、作品のどの部分にあるいはどのような場面に「タブロー」を使用するのが作劇上適当であるか、という議論につながっていくのである。いずれにしても、当時の演劇作品には「タブロー」という考え方は欠如していたのであり、そこに「ク・ド・テアトル」の手法よりも「タブロー」の手法のほうが「真実らしさ」を表現でき、そして何より「劇的」表現としての契機があるとするのが、ここでのディドロの主張である。

(2) 劇的行為の不完全さ——絵画との対比

演劇の「タブロー」を「画家がキャンバスに描いたように自然で真実らしく配置された場面」⁽²⁷⁾と定義したそのすぐ後で、ドルヴァルは、実際の演劇の舞台ではそのようなタブローは見られないとして、今度は舞台の現状を絵画のタブローと比較することで厳しく批判する。彼は「絵画ではまずまずの構成になるであろう劇的状況が、舞台ではほとんど全く見られない」と述べ、舞台では絵画に比べて「劇行為 *l'action théâtrale* が不完全」であ

(22) Ibid.

(23) Ibid., p.1168.

(24) Ibid., p.1174.

(25) Gooden, Angelica. "Une peinture parlante: The *tableau* and the *drame*", in *French Studies*, Vol.38, No.4, October 1984, p.398.

(26) Madame Riccoboni, *Lettre de Madame Reccoboni*, in *Oeuvres complètes de Diderot* (J. Assézat ed.), Tome 7, Paris, 1875, p.396.

(27) Diderot, *Entretiens*, p.1136.

ることを指摘するのである⁽²⁸⁾。例えば舞台上の役者の配置について、ドルヴァルは、感情が高ぶるときに、役者たちが互いに距離をとり、円陣あるいはシンメトリーに立つのは馬鹿げていると指摘する⁽²⁹⁾。役者の配置に関する同様の指摘は他のテキストにも見られ(たとえば『マダム・リコボニへの手紙』においても、「円陣」「シンメトリー」はやめて、心を搔立てるような配置をとるように要求している⁽³⁰⁾)、こうした配置が当時の慣習であったことを示している。また演技に関しても、ニコラ・プッサンの「エウダミダスの遺書」を引き合いにだし、なぜこの絵に描かれた死を悲しむ妻と娘のような演技が舞台では行わないのかと問う⁽³¹⁾。「舞台では、真実はキャンバスにおけるほど必要ではないというのか？芸術が現実に近いほどそれは現実からは遠ざからなければならず、実際に人間が演じる生きた舞台では真実らしさは、いわば現実の陰でしかない絵画のなかよりも、抑えなければならないという規則でもあるのか？僕は、もし演劇作品がよくできていて、よく演じられたなら、舞台であっても、絵画における一瞬の好場面に見られるのと同じくらい現実的なタブローを観客に提供するだろうと思います」⁽³²⁾。ここでもやはり「真実らしさ」が問題され、さらに演劇は絵画より「現実に近い」が故に「現実から遠ざからなければならないのか」という問いが投げかけられる。

ここで「私」がすかさず、この時代に繰り返し言われた「節度 *décence*」の問題を喚起する⁽³³⁾。これに対してドルヴァルは、フィロクテテスの劇で彼が洞穴の前で悶え転げる場面を引き合いに出して反論する⁽³⁴⁾。そして後に、演劇のなかの何をレシ(語り)で進め、何をアクション(演技)として行うかという問題を取りあげ、次のように述べる。「僕は本当らしさがないことは、レシでもスペクタクルでもやるべきではないと思います。そして、筋が本当らしければ、観客の眼前でやるべきこと、控えるべきことを区別するのは容易です」⁽³⁵⁾。彼は、レシとアクションのどちらを選ぶかは、あくまでも「本当らしさ」との関係で決まるとする。すなわち、容易に模倣が可能なことであれば演技で行い、複雑な出来事で模倣が容易でないことは、そこには虚構が感じとられてしまうので、レシで行ったほうがよい、という考えである。「[...] 喧騒とした軍、血が流れる地、刺された若い王女、荒れ狂う風、雷鳴が鳴り響き、空には稲光、荒れ狂う海。詩人はそのすべてを描いた。想像がそれを思い描く。技芸はそれを全く模倣することはできない」⁽³⁶⁾。ここでの「ドルヴァル」の答えは、「節度」の問題に十分に答えているとはいえない。すなわち、舞台は「現実に近いからこそ、模倣する際には現実と距離を置かなければならないのか」という問いに十分に答えてはいない。ここに読み取れるのは、演劇にアクションの場面をより豊富

(28) Diderot, *Entretiens*, p.1137.

(29) Ibid.

(30) Diderot, Denis. Réponse a la lettre de Madame Riccoboni, in *Oeuvres complètes de Diderot* (J. Assézat ed.), Tome 7, Paris, 1875, p.399.

(31) Diderot, Denis. De la Poésie dramatique, in *DIDEROT Œuvres*, Tome IV (Laurent Versini ed.), Robert Laffont, 1996, p.1342.

(32) Diderot. *Entretiens*, p.1137.

(33) Ibid., p.1137.

(34) Ibid., pp.1137-38.

(35) Ibid., p.1174.

(36) Ibid., p.1175.

に組み入れたいとする思いであり、それだからこそレシの場面とアクションの場面の関係が明確にしているのである。

ドルヴェルは「無言のシーンはタブローである。それは動く舞台美術である」と言い、「タブロー」の概念をアクションの場面の問題と結びつけていく⁽³⁷⁾。ディドロは、絵画のコンポジションを演劇におけるパントマイム（無言の演技）場面のコンポジションに適用することを主張するのである⁽³⁸⁾。ディドロは、台詞という音声表現に対して、身体動作、表情などの演技一般を「パントマイム」と呼び、「パントマイムはドラマの一部である」として演劇におけるその重要性を強調する⁽³⁹⁾。そしてさらに、台本には台詞の代わりに身振りが書かれなければならないこともしばしばあり、劇作はパントマイム（演技）をも考慮して行なうべきであり、劇作家は身振りを書くことに真剣に携わらなければならないという立場を示した⁽⁴⁰⁾。「パントマイムは非常に本質的であり、パントマイムが考慮されてつくられた作品、されていない作品は様式が非常に異なるので、パントマイムがドラマの一部として考えられているものはそれなしでは演じられないし、考えられていなければ行なうことはできない。詩にあるパントマイムを上演で除くことは全くできないし、詩にないのには上演でやることはできない。場面の長さを決めるのも、ドラマ全体を色付けするのも、パントマイムである」⁽⁴¹⁾。「作者がパントマイムを書いたにせよ書かなかったにせよ、私は、作者がそれを構成したのか否か一目でわかるであろう。作品の運びは同じにはならないだろう。場面は全く別の表現を呈するだろう。」⁽⁴²⁾。これらの言葉に読めるように、ディドロのいう「劇行為の不完全さ」とは、舞台が絵画のように構成されていないというだけでなく、台本の段階において、劇の一部をなすはずのパントマイムを劇作家が十分に想像、構成していないという指摘でもある。

絵画における自然模倣論では、現実が絵画にとって一番効果的といえないとき画家が自然に手を加えて描くことが要求されるが、ディドロは『劇詩論』において、舞台におけるタブローでも、自然の状態に手を加え、舞台にとって効果的なタブローを構成することで、舞台における理想の「真実らしさ」を追求することを要求している⁽⁴³⁾。これに関連して、女優のマダム・リコボニ（1713-92）は、ディドロに宛てた手紙で、ディドロの方法では観客に劇の内容が伝わらないとして、その実践上の問題点を指摘していることに注目したい。

彼女の指摘する点として次のことがあげられる。まず、舞台は静止画ではなく「動くタブロー」であるから、観客には絵を見るようにその詳細まで精査するための時間はない。したがって、舞台ではすぐに認識され得る単純なものを提示しなければならない⁽⁴⁴⁾。役者がいつでも立ち姿勢をとり、観客のほうを向いているのも「タブロー」という観点からいえば不自然かもしれないが、そうしないと役者の声は一部の観客にしか聞こえないし、ま

(37) Ibid., pp.1152-53.

(38) Diderot, De la Poésie dramatique, p.1342.

(39) Ibid., p.1337.

(40) Ibid.

(41) Ibid., p.1338.

(42) Ibid., p.1344.

(43) Ibid., p.1342.

(44) Madame Riccoboni, p.396.

た照明から離れると役者の表情が見えないのでそうせざるを得ない⁽⁴⁵⁾。無言の動作が意味することは観客に伝わるとは限らず、またそれが舞台後方で行われれば観客の興味を引かない⁽⁴⁶⁾。観客の興味を引くのは舞台前方にいる人たちで、彼らが声を発しなければ、観客は劇に対する興味を失う。つまり、マダム・リコボッニは、現在の役者の演技法が不自然であることは重々承知であるが、観客とのコミュニケーションを成立させるためには現在のやり方は致し方ないと主張するのである⁽⁴⁷⁾。

彼女が「観客はタブローを時間をかけて見ることはできない」というのに対して、ディドロは、幕が開いたばかりの劇の始まりにおいては、そうとは言えないと反論する。そして、「そのとき、もし登場人物たちが言葉を発しなければ、われわれの視線は彼らの動きに注がれる。私は何も見逃さないでしょう」と述べ、幕開きの場面を無言のシーン（すなわちタブロー）によって構成することのメリットを強調する⁽⁴⁸⁾。（作品冒頭あるいは幕の冒頭におけるタブローは物語の背景、雰囲気を始めに提示する機能をもつとして、フランツはこの種のタブローを「静的タブロー」Le Tableau Stase と呼び一般化している）⁽⁴⁹⁾。

劇場というさまざまな制約のかかる場所で、ディドロのいうような「自然」な舞台構成は、観客の注意を引かず伝わらないと主張するマダム・リコボッニに対して、ディドロは「全体の効果」l'effet général ということをもちだし反論する⁽⁵⁰⁾。これもまた、ディドロの「タブロー論」における重要な要素をなしている。表情だけではなく、身体全体で演じなければならないということ、そして登場人物は別個に自分の役割を果たすだけではなく、集合体として描かれ、集合体として際立ち、エネルギーをもたなければならないこと、すなわち、絵画のタブローのようにひとつの全体をもった統一体として提示されることを、「タブロー」の概念とともに舞台に要求するのである。

ディドロの演劇論は「真面目なジャンル」の創始を目指すものであった。しかしそこに展開される「タブロー論」は、言語芸術としての劇作品の在り方の改変を迫るものであり、また上演芸術としての劇作品における演技、舞台空間の在り方の改変を迫るものであることを明らかにしてきた。それは、劇詩という言語芸術（時間芸術）と絵画という視覚芸術（空間芸術）を共存かつ統合させる方法論を探るための概念であり、また、舞台という現実らしい虚構を構成する方法論を探るための概念であった、ということができるのである。

(45) Ibid.

(46) Ibid., p.397.

(47) Ibid.

(48) Diderot, Réponse, pp.398-99.

(49) Frantz, p.157.

(50) Diderot, Réponse, p.399.

〔抄 録〕

1759年よりサロン評を通して精力的に美術批評を展開し、『絵画論』で近代美術批評の先鞭をつけたディドロは、1750年代の後半に演劇論を執筆している。そのなかで、彼は「タブロー」 tableau という美術用語を演劇用語として転用し、頻用している。「タブロー」という用語は19世紀には、バレエなどスペクタクル性が強い作品において、「アクト」「シーン」と並び、作品の分割構成（舞台装置の転換に立脚した作品分割）を表す用語として使われるようになったが、この概念は本来、「自然模倣」の美学に基づく「真実らしい」舞台表現を追求する18世紀フランスの台詞劇の動向のなかで形成されたものである。本小論では、ディドロの演劇論、とくに『「私生児」についての対話』（1757）、『劇詩論（1758）、『マダム・リコボッニの手紙／マダム・リコボッニへの返信』（1758）に読める「タブロー」に関する言説を取り上げ、この演劇の変革期に具体的に何が問題になったのかを検討する。そしてこの時代に、演劇における視覚芸術としての側面が強調されていった、その様相を探る手がかりを得ることを目指す。