

# ドン・ジュアンと誘惑の美学

伊 藤 秀 一

## I

ドン・ジュアン（ドン・ファン）のモチーフは、17世紀にスペインのティルソ・デ・モリーナが戯曲に登場させて以来、数多くの作家たちによって取り上げられ、さまざまな解釈が施されながら、その人物像を形作ってきた。誰もが知っているモリエール、モーツァルト、バイロンの他に、E.T.A ホフマン、トルストイ、ジョージ・バーナード・ショー、さらにはボードレル、マックス・フリッシュ、そして今世紀のペーター・ハントケに至るまで、ドン・ジュアンを素材にした文学・音楽・映像作品は3000を超える<sup>1)</sup>と言われる。

なぜドン・ジュアンはそれほどまでにクリエイターの創作欲を刺激してきたのだろうか。さまざまな変奏によってドン・ジュアン像は変化してきたが、ドン・ジュアンのアイデンティティーを決定づけるのは、次々に女を落とす漁色家にして色男という一点だろう。彼は一見すると女の敵であるように思われるが、彼に誘惑された女たちは、必ずしも心の底から彼を憎んでいるようには見えない。憎んでいると口では言いながら、次の局面では行動が、あるいは表情が、言葉を裏切る。

モーツァルト／ダ・ポンタの『ドン・ジョヴァンニ』ではドンナ・エル

---

1) Vgl: Singer, A.E. "The Don Juan Theme: An Annotated Bibliography of versions, Analogues, Uses and Adaptions", Morgantown 1993.

ヴィーラが、自らも誘惑されたあとに裏切られ、同じく被害者のドンナ・アンナとその婚約者ドン・オッターヴィオとともに新たな被害者になりそうなツェルリーナを救い、ドン・ジョヴァンニに制裁を下そうとしていたにもかかわらず、変装させたレポレッコの背後でドン・ジョヴァンニが歌う嘘のセレナーデでころりと落ちて、一縷の望みで復縁を願う。モリエールの『ドン・ジュアン』では喪服にヴェールという出で立ちのドヌ・エルヴィールが、朝には自分を捨てて町を出ようとしているドン・ジュアンを激しく罵り、呪いと復讐を誓ったのに、その日のうちに<sup>2)</sup>「すべてから解脱した愛」に促されてドン・ジュアンの破滅を案じ、神罰を避けるために改心するよう涙ながらに訴える。

ドン・ジュアンは女にもてる。しかし、ただそれだけの理由で数百年にわたって数多くのクリエイターの創作欲を刺激してきたとは考えにくい。映画、テレビ、人形劇、マンガの登場人物を含めても、3000件以上というのは常軌を逸している。そこには憧れや羨望以外の、もっと人間の本質に関わるような何かがあるに違いない。そしてそれは論理や倫理の問題ではなく感性の、すなわち美学の問題であると考えられる。

## II

その考察の第一歩として、ドン・ファンというキャラクターを初めて舞台上に登場させたティルソ・デ・モリーナの『セビーリャの色事師と石の招客』<sup>3)</sup>を見てみよう。ティルソ・デ・モリーナというのは筆名で、本名はガブリエル・テリウスという修道僧である。初演は1613年で、いわゆ

---

2) もちろんこれは三一一致の法則を遵守していることを強調するための仕掛けであろう。しかし、ここまでの筋が1日で成し遂げられるとは思えないし、そもそも船の難破や森の逃避行などによって場所の一致は破られている。

3) ただし真のオーサーシップについては諸説があるらしい。佐竹謙一、『セビーリャの色事師と石の招客』の解説、岩波文庫、2014、329-333頁を参照。

る黄金世紀 (Siglo de Oro) と呼ばれる芸術興隆期にあたる。1561年にトレドからマドリードに王都が移転したのを機に、都市の人口は激しく増加し、娯楽の必要性が高まった<sup>4)</sup>。闘牛と並んで数少ない娯楽である演劇にはさまざまな階層の人々が集まった。娯楽であるから観客を楽しませなければ劇場は機能を発揮できないが、楽しませつつカトリック教会の思惑通りに人々を教化するのも演劇に課せられた大切な任務であった。「その目的は、田舎から都市に流入し、そこで職人や商人と、そして特に貴族の一部とトラブルを起こす可能性があった民衆に、儀式化され、興奮させる祝祭の場となった劇場によって気晴らしを与えるだけではなく、それと同時に政治的に保守的で定住指向の世界観、宗教的に伝統的な世界観を強く情動に訴えて高度に暗示的な方法ですり込むことであった」<sup>5)</sup>。すなわち社会の統合を目指す民衆教化のメディアである。

モリエールやモーツァルトのドン・ジュアン劇にも踏襲される主人公と従者の関係は、この時代のスペイン喜劇 (comedia) で確立された galán と gracioso の配置によっている。後者は、常軌を逸することが多い貴族のガラーンに民衆の素朴な宗教的および道徳的コメントを与え、ギリシャ古典劇におけるコロスのように観客に語りかけ、いわば舞台と観客を結びつける役割を持っている。モリエールのスガナレル、モーツァルト／ダ・ポンテのレポレッロの役割は、モリーナにおいてはカタリノンが担当する。グラシオーソという緩衝材がなければ、観客は悪行を繰り返すドン・ファンの物語を喜劇的娯楽として楽しむことができない。

モリーナのドン・ファンが誘惑した、あるいはたらし込んだ女性は、筋の進行順に、女公爵イサベラ、漁師の娘ティスベア、ドニャ・アナ、農民

---

4) 佐竹, 312頁。

5) Tiez, M., „Theater und Bühne im Siglo de Oro“, in „Calderon: Fremdheit und Nähe eines spanischen Barockdramatikers“, hrsg von San Miguel, Angel, Frankfurt a.M. 1987, S. 57f.

の花嫁アミンタの四人で、貴族社会と民衆社会が順番に描かれる。この場面交換は多様な階層の観客に合わせて設えられたと考えられるが、それによって形骸化した貴族社会の道德観と素朴な民衆の道德観の対比が示され、社会批判的要素がこの戯曲に付け加わることになる。信仰に基づく民衆の単純にして素朴な道德観と違い、貴族は名誉を重んじると言いつつ私利私欲や体面の保持に奔走する。劇の冒頭でオクタビオ公爵になりすましたドン・ファンに誘惑されたイサベラは、甥をかばうために犯人はオクタビオ公爵だったと主張するドン・ペドロの嘘を受け入れる。ナポリ王は城内での不埒な行為をなかつたことにするために、イサベラとオクタビオを結婚させようとする。セビーリャのモタ侯爵は、ドニャ・アナへの純愛を語る一方で、ドン・ファンと娼婦のゴシップに興じる。しかし、そうした貴族の腐敗は、あくまでもコメディアという免罪符のもとに描写され、社会批判が前景化することはない。

貴族に対しては他人へのなりすましによって狼藉を企むドン・ファンだが、漁師や農民の娘に対しての手段は結婚の約束である。経済力と階層上昇の夢をちらつかせて女を落とす。しかも、ティスベアにはアンフリーソ、アミンタにはバトリシオという結婚相手がいるにもかかわらず、女たちはドン・ファンの誘惑に乗る。最初は疑い、次にだまされまいと何度も確認を取り、担保のない約束を受け入れてしまう。この誘惑が成功するのは、ドン・ファンの揺るぎない自信と「立派な若者、高貴で颯爽たる勇姿」<sup>6)</sup>とティスベアが賛嘆する美貌のおかげである。彼は臆面もなく自らの出自と一族の強力なコネクションを自慢し、女たちに別世界への憧れを植え付ける。さらに、暴力をちらつかせながら邪魔になる花婿を遠ざける。弁護のしようがない悪逆非道ぶりだが、ここで言外に批判されているのは、嘘の約束だと半分気づいていながらむざむざだまされてしまう女た

---

6) 前出の訳書、31頁。

ちである。そこに修道僧モリーナのミソジニーが見え隠れする。強くて美しい男に迫られれば、名誉を汚されて共同体のなかでの自己保存レベルが下がるリスクを冒してまでも相手を受け入れる。信じられるはずがない約束を、自分をだましてまで信じてしまう。傍目には理不尽と思える行動は、しかしながら虚構の世界でも現実の世界でも絶え間なく反復されてきたので、観客は既視感に裏打ちされた喜劇性をそこに見て楽しむことができる。

ドン・ファンがドニャ・アナに狼藉を働こうとしたときに駆けつけた彼女の父ドン・ゴンサーロは、その場で決闘に負けて死んでしまう。国王の命令で立派な墓と石像が建立され、その石像がドン・ファンを地獄に落として劇はハッピーエンドを迎えるわけだが、モリエールやモーツァルトのバージョンと比べると、サソリと毒蛇の料理、胆汁と酢のワイン、逃れられない神罰を歌う楽団が登場する石像との晩餐のシーンはかなりグロテスクである。食事が終わり、石像に手を握られると、ドン・ファンは償いの業火に焼かれて絶命する。墓と石像とドン・ファンの死体は地中に沈む。この陰惨なスペクタクルから間一髪で脱出したカタリノンは、被害者たちが国王にドン・ファンの悪行を訴えるために集う王宮に赴き、事の次第を報告する。こうして神罰により神の秩序は回復し、各々はしかるべき相手と結婚するという大団円を迎える。神罰によって消滅した悪人ドン・ファンは、しかしながら観客の心に残り、その後ドン・ジュアン神話として何度もよみがえることになる。

### Ⅲ

当時、イタリアの多くの地区はスペインに併合されていたので、ドン・ファン劇もイタリアに広まり、1650年にチコニーニ、1652年にジリベルトによって『石の招客 (Il convitato di pietra)』が発表された。両者とも石像の劇場効果と従者の滑稽な言動に重心が移り、宗教的内容は薄まっ

た<sup>7)</sup>。イタリアの即興劇団によって、ストーリーもかなり変更されて、ドン・ジュアン劇はフランスへ伝わり、劇の重心は再びドン・ジュアンに戻る。そしてついにモリエールの『ドン・ジュアン、あるいは石の宴 (Don Juan ou le festin de pierre)』(1665)において、主人公は多面的な内面を持つ近代的な人物像として生まれ変わる。向こう見ずで血の気が多い若者であるモリーナのドン・ファンと比べると、モリエールのドン・ジュアンは少し年齢が上であるように思われる。ドン・ファンが行動の人であるならば、モリエールのドン・ジュアンは反省し語る人である。

モリエールは直接にモリーナからドン・ジュアン像を受け継いだのではなく、イタリアのコメディア・デラルテ、およびそれを翻案したフランスのドリモンとヴィリエが彼の参照先である<sup>8)</sup>。モリーナの作品とは以下の四点の違いが指摘されている。

- 1) ドン・オクタビオとモタが融合してキャラクターが強化され、筋の集中度が高まり、個々の出来事の関係も明確になった。
- 2) コメディア・デラルテの影響で、スガナレルはカタリノン以上にパロディ的な性格を付与された。
- 3) 民衆階層の登場人物はコメディア・デラルテ風書き換えられた。役柄にふさわしくないティスベアの高雅な長口上のようなものはすべて削除された。
- 4) 宗教的および形而上学的な教訓は後景に退き、喜劇的效果が前景化し

---

7) Vgl. Frenzel, E., „Stoffe der Weltliteratur, 2. überarbeitete Aufl.“, Stuttgart 1963, S. 132; Hartmann, P., „Faust und Don Juan“, Stuttgart 1998, S. 17.

8) 鈴木力衛, 『ドン・ジュアン』の解説, 岩波文庫, 2012 (第61刷), 148-150頁。さらに、引用はできないが、コメディイ・フランセーズの1993年の公演DVDも参考にした。なお原文を参照するときは、Molière, „Dom Juan Französisch/Deutsch“, übers. von Stenzell, H., Stuttgart 2012を使用。

9) Gnüg, H., „Don Juan – Ein Mythos der Neuzeit“, Bielefeld 1993, S. 36f.

た<sup>9)</sup>。

グニュークが指摘する以上の四点の他に、モリエールのドン・ジュアンにおいて決定的なのは、彼が劇中で一人の犠牲者も出していないということである。神罰を下す石像になる騎士の殺害は過去の出来事であり、シャルロットとマテュリーヌの誘惑は成就しない。悲劇的要素は周到に排除されて明確な喜劇として受容できるように設えられている。悲劇的なものが喚起する情動を遮断すれば、喜劇に特徴的な論弁性、諸制度に疑問符を突きつけるディスカーシヴな力が発動しやすい。ドン・ジュアンはドン・ジュアン哲学の理論家となる。唯物論を、無神論を、偽善の美德をシニカルに論じる。喜劇という免罪符のもとだとしても、これはかなり危険な挑発であり、興行的には大成功の公演も15回で打ち切れ、以後モリエールの生涯においてこの作品が上演されることはなかった<sup>10)</sup>。

しかし成達はしなかったものの、モリエールのドン・ジュアンも、漁村の娘を、それも二人同時に誘惑しており、その手立ても、モリーナのドン・ファンと同様に結婚の約束である。ショシャナ・フェルマンは『語る身体のスキャンダル』のなかで、ドン・ジュアンの誘惑のレトリックを言語行為論に関係づけて分析している。

フェルマンによれば、ドン・ジュアンの誘惑のレトリックの特徴は、自己拘束型行為遂行型発言（パフォーマティヴ）の濫用にある。「引き受ける」、「請け合う」、「お願いする」、そして何よりも「約束する」という発言は、劇中でほぼドン・ジュアンのみに割り当てられており、他の登場人物の事実確認型発言（コンスタティヴ）に対立する。「したがって、ドン・ジュアンとほかの者たちとの対話は、実際には相互に通底していないふたつの秩序間の対話なのだ」<sup>11)</sup>。かみ合わない対話、相手の言うことを

10) 鈴木, 159頁。

11) ショシャナ・フェルマン, 『語る身体のスキャンダル』(訳: 立川健二), 勁

聴こうとしない対話において、誘惑者は言語空間を支配し、自己言及的な行為遂行型発言によって対話者の対象言及の幻想を作り出す。行為遂行型発言が自己言及的というのは、約束という行為の根幹に「約束するよ」という言表しかないからである<sup>12)</sup>。口約束の履行・不履行は発言時には無関係で、相手次第では不履行の意思すら疑われないこともある<sup>13)</sup>。「誘惑者は、女たちに、彼女たち自身に対する彼女たち自身の欲望を理想化するナルシズムの鏡を差し出すのである」<sup>14)</sup>。簡単に言えば、相手に思いたいことを思わせるということである。

CHARLOTTE. Je vous suis bien obligée, si ça est.

DOM JUAN. Point du tout ; vous ne m'êtes point obligée de tout ce que je dis, et ce n'est qu'à votre beauté que vous en êtes redevable.<sup>15)</sup>

(...)

(...) Et puis votre beauté vous assure de tout.<sup>16)</sup>

シャルロットも、定式表現ではあるが、行為遂行型発言を行っている。「もしそうなら、あなたに感謝します (Je vous suis bien obligée, si ça est)」<sup>15)</sup>。しかし、それはすぐさまドン・ジュアンによって打ち消され (Point du tout), 「あなたが感謝する (vous en êtes redevable) のはあな

---

草書房, 2004 (第2刷), 21-22 頁。

12) 大浦康介, 『誘惑論・実践篇』, 晃洋書房, 2011 年, 91 頁。

13) モリーナの劇に登場するアミンタは、ドーニャ・アミンタと名乗り、最後までドン・ファンと結婚できるものと信じていた。

14) フェルマン, 26 頁。

15) 言語行為論的分析に邦訳は役に立たないので、ここで原文を引用して話を進める。Molière, Acte II, Scène 2, S. 44。

16) *ibid.* S. 48。

たの美しさに対して (à votre beauté) ですよ」と、キーワードの「美しさ」を繰り返す。そしてここでドン・ジュアンは、行為遂行型発言を成立させる「約束する (assurer)」を用いるが、その主語は一人称ではなく三人称で、しかも彼女がナルシズム的に欲望する「美しさ (beauté)」である。「そしてあなたの美しさこそがあなたにすべてを約束するのです (Et puis votre beauté vous assure de tout.)」。約束の履行という債務は女の自己イメージに課され、ドン・ジュアンは債務から逃れることができる。「誘惑者の戦略は、自己拘束するようなふりをしながら、反射的・自己言及的負債 (dette réflexive, auto-réflexive) を作り出すことであり、これはそういうものである以上、誘惑者自身のことは拘束しない」<sup>17)</sup>。あなたの美しさは、私があなただけを捨てて逃げ出さないということを約束するが、あなたの美しさは、あなたが作り出した幻想だとしたら、その約束は儂いものになる。約束の履行・不履行の差異は、誘惑者が逃げおおせる限り、まったく意味をなさない。かくしてドン・ジュアンは逃げ続ける。

#### IV

ホフマンの短編『ドン・ジュアン』は、熱狂家と名付けられた一人称の語り手がホテルに併設された劇場の栈敷席に座り、モーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』を鑑賞しながらその進行を友人テオドールに報告する書簡でその大半が成り立っている。しばしばイタリア語の台詞が引用され、演じるオペラ歌手たち、と言うよりホフマンが空想する登場人物の外見も詳細に描写され、その筆致はまさに熱狂家の名にふさわしい。

ドン・ジュアンとレポレッロが叙唱で会話しながら前舞台に登場する。ドン・ジュアンはマントを脱ぎ去り、銀の刺繍が施された赤いベ

---

17) フェルマン, 27頁。

ルベットという豪華な衣装を披露する。力強く堂々とした体格。顔立ちは男らしく美しい。高い鼻、深い眼窩、柔和な唇。眉毛の上の額の筋肉が独特な動きをすると数秒間メフィストテレス的な何かが人相に加わり、それは顔から美しさを奪うものではないのだけれど、思わず戦慄を覚えさせるものである。それはまるで彼がガラガラ蛇の魔術を使えるようなもので、彼に見つめられた女たちは、もう離れられなくなり、不気味な力に捕らえられて、まるで自ら破滅を成し遂げなければならぬかのようである<sup>18)</sup>。

ドン・ジュアン以外の登場人物についても、これと同じように微細で比喩に富む記述が見られ、作者ホフマンのモーツァルトに対する偏執狂的な執着が見て取れる。この作品を神格化するためには、オペラのストーリーから見て取れる、稀代の女たらしや飽くなき快樂の探求者というドン・ジュアン像は受け入れられない。ホフマンの語り手は深夜に筆記用具を持って栈敷席に入り、ボンス酒——ホフマンの好物にしてしばしば夢想のトリガー——を飲みながら、今にも音楽が始まりそうな舞台に向かって「ドンナ・アンナ！」と叫ぶ。その声に反応して楽器の霊が目覚め、不思議な音色がオーケストラボックスから立ち上る。読者にとって、ここで現実から語り手の主観世界へ描写が移行したことは明らかである。その世界で語り手は、友人テオドールに次のように激白する。

気持ちを落ち着かせよう。そして、我がテオドールよ、なぜ今になってはじめて神のようなマエストロのすばらしい作品をその深い特性において正しく理解したと思えたのか、君に少なくとも示唆してみたい気分だ。——詩人だけが詩人を理解し、ロマン的な気質の持ち主だけ

---

18) Hoffmann, E.T.A., „Don Juan“, in: „Poetische Werke“, Berlin 1957, Bd.1, S. 74-76.

がロマン的なもののなかに入り込める。寺院のただ中で叙階を受けた詩的に高ぶった精神だけが、同じく叙階を受けた仲間が感動して語ることを理解できる。——この詩（ドン・ジュアン）に深い意味を与えずに、ただそのストーリー的なものだけを要求したら、モーツァルトがなぜあのような音楽を考え作り上げることができたのか、まるで理解できないだろう。ワインと女を並外れて愛する享楽人が、我が身を守るために刺し殺した老父の代理人である石の男を気まぐれに楽しい夕餉に招待した——そんなところに詩的なものなどありはしない<sup>19)</sup>。

モーツァルトは神のごとく偉大である、というのが語り手とホフマンの出発点で、その偉大なモーツァルトが陳腐な解釈を許す作品を作るはずがない、きっと深遠な何かがそこに隠されているはずだ、というのがとりあえずの結論である。語り手はここで後期ロマン派、特にホフマンに顕著な芸術家問題の文脈にドン・ジュアンを関係づけて考察を進める。制限された日常の秩序に収まらない巨人、「至高なもの予感」<sup>20)</sup>に促されて地上的なものの枠組みに収まらない超人は、決して現実のなかで到達できない理想を追い求めるときに現実の秩序との葛藤を免れない。ドン・ジュアンは精神的にも身体的にも完璧な自然の寵児で、俗人が決して到達できない高みを目指して飽くことなくあがくのだが、このあがきが彼にとっても世界にとっても危険なものになる。

しかしこれは、悪魔が人間を待ち伏せして、人間がそこで神々しい本性を発露する至高のものを目指して励むときですら悪しき罫をしかける力を得たという墮罪のおそろしい結果なのである<sup>21)</sup>。

---

19) Hoffmann, S. 82-83.

20) Hoffmann, S. 83.

21) *ibid.*

その本性の内奥で人間を突き動かすものは愛であり、ドン・ジュアンは愛のなかに無限や絶対的なものがあると信じて求愛を続けるが、「そこで悪魔が彼の首に縄をかける」<sup>22)</sup>。地上的で身体的なものなかに無限や絶対は得られないので、ドン・ジュアンは成就したエロティックな関係に常に幻滅を経験せざるをえない。その根源的な誤謬に気づかず、ドン・ジュアンはいつしか冷笑的な人間嫌いになってしまう。

いつも誤った選択をしてしまったと思い、有限の充足という理想を見つけないと願っていたドン・ジュアンであったが、最後には地上の生すべてが色あせたつまらないものにしか思えなくなった。人間全般を軽蔑しながら、彼は人生で最高のものと信じていたのに自分を痛々しく裏切った女たちに抗った。女の快樂はもはや官能の満足ではなく、自然と神に対する冒瀆的な嘲笑になった<sup>23)</sup>。

地上的な制限を打ち破り至高を目指す努力が自分と世界にとって破壊的に作用し、しかもその発端に悪魔がいるというホフマンの解釈は、ドン・ジュアンをファウストに重ねるもので、後にトルストイに彼の『ドン・ジュアン』<sup>24)</sup>を書かせるきっかけになった。トルストイはこの作品に「モーツァルトとホフマンの思い出に献ぐ」という献辞を付けている。トルストイの『ドン・ジュアン』では冒頭に悪魔と天使の会話が配置され、「自然の寵児」である15歳のドン・ジュアンをめぐる——『ファウスト』におけるメフィストと神の場合のように賭ではないが——言い争いが起こる。悪魔は自信満々にドン・ジュアンを墮落させてみせると宣言す

---

22) *ibid.*

23) Hoffmann, S. 84.

24) A. K. トルストイ、『ドン・ジュアン』（訳：柴田治三郎）、岩波文庫、1994（第三刷）。

る。

あれがどんな女を選んでも、  
少しでも見どころのある代物なら、  
あれの目にはそれが複製ではなくて現物だ、  
練りに練った最後の仕上げだと思わせてやります。  
私の火に焚きつけられて愛の抱擁の中に  
無上の幸福を見出したかと思う途端に、  
完全な女性の幻影はあいつの目に消え失せて、  
現実の女が目の前に現れるという寸法です。  
暴れ回るがいい。永遠の欲望をもって、  
いつも違った女に抱かれて新しい理想を追うがいい。  
こうして焰のような欲望，額に強情，  
胸に絶望，目に情熱をもって、  
ドン・ジュアンは地上に天国のものを求め、  
どんな勝利も苦痛の種になるばかりです<sup>25)</sup>。

悪魔による免罪。これは考えようによっては安易な解決法かもしれないが、問題は、なぜ免罪が必要だったかであろう。それは音楽という純粋に美的でデモーニッシュな世界が市民道徳的な解釈を許さないからである。ホフマンの語り手は『ドン・ジョヴァンニ』を「オペラのなかのオペラ (Oper aller Opern)」と絶賛しているが、これと同じことをケルケゴールも言っている。

さてモーツァルトについても事情は同じで、彼を古典的作曲家にし、

---

25) 同上，29頁。ただし仮名遣いは現代語に改めた。

絶対的に不滅にするものは彼のたったひとつの作品なのである。この作品が『ドン・ジョヴァンニ』だ。(……)『ドン・ジョヴァンニ』をもって彼は、時間の外にあるのではなく時間のまったなかにある永遠のなかへ踏み入るのである。(……)『ドン・ジョヴァンニ』をもってモーツァルトは、いかなる雲も人間の目から隠すことのない、あの不滅の者たち、あの目に見える光明に包まれた者たちの列に歩み入ったのである。『ドン・ジョヴァンニ』をもってモーツァルトは、彼らのなかの最高位に立っているのである<sup>26)</sup>。

キェルケゴールは文学と音楽についてジャンル美学的な考察を進め、前者は精神的なもので反省的にして媒介的であるのに対して、後者は感性的で直接的、そしてエロスのなものと規定する。音楽を（狭い意味での）道徳の尺度で評価することはできない。モーツァルトの——ダ・ポンテのではなく——『ドン・ジョヴァンニ』は、主人公に神的なものと悪魔的なものの葛藤を見出し、人間の本性の奥底にあるエロスをまさにエロスのメディアで表現する作品と考えられる。キェルケゴールにとって、この作品の受容のあり方は、「聴け」という命令に帰着する。読むのは言外で、観る必要もないと。

耳を働かしているのに同時に目をたくさん使わなくてはならないことは、しばしばじゃまになる。それゆえわれわれは音楽を聴きたいときには目をつぶりがちである。このことは多かれ少なかれすべての音楽にあてはまるが、『ドン・ジョヴァンニ』には「より高い意味で」(in

---

26) ゼーレン・キェルケゴール、『ドン・ジョヴァンニ 音楽的エロスについて』（訳：浅井真男）、白水社、2006年、15-16頁。なおこの本は『あれか、これか』の第一部第二章「直接的、エロスのな初段階—あるいは音楽的=エロスのなもの」を独立させたものである。

sensu eminentiori) 妥当する。目が働くやいなや印象は妨害を受ける。なぜなら、あの作品のなかに提示される劇的統一は、聴くことから生ずる音楽的統一に比べればまったく従属的で、欠点の多いものだからである<sup>27)</sup>。

視覚を封じて聴覚のみに専念するため、キェルケゴールは観客席からさえ離れる。

私がこの音楽をよく理解できるように、あるいはよく理解できると信じるようになればなるほど、ますます遠く離れるようになったが、冷淡さのためではなく愛のためであった。(……) 私には、入場券を買うためならいくら払ってもいいと思った時期もあったが、いまではそのために1ターラーも払う必要がない。私は外の廊下立っていて、観客席から私を隔てる壁によりかかっている。そこで聴けば、あの音楽は最も強い効果を持つ<sup>28)</sup>。

自らも音楽家であったホフマンを動かしたのも、これと同じ音楽のエロスの魔力だったのだろう。栈敷席で音楽に集中する語り手の前に劇中のドンナ・アンナが現れ、語り手の最新作のオペラに出演したこともあると打ち明ける。

私はあなたを理解しました。あなたの心は歌になって私に開かれたのです。ええ (ここで彼女は私のファーストネームを呼んだ)、私はあ

---

27) 同上、146頁。なお、ドン・ジョヴァンニの地獄行きに付随するのが、モリーニの炎やモリエールの雷のようなスペクタクルではなく、冷気と戦慄 (gelo, tremore) であるのは、視覚効果が音楽への集中を妨げるからであろう。

28) 同上、146-147頁。

なたを歌ったのです。あなたのメロディーが私なのです<sup>29)</sup>。

この出来事によって音楽は語り手によって直接のエロスとして経験される。

アンナの場面で私は柔らかで暖かい吐息が吹きかけられたような気がして陶酔の官能にうち震えた。無意識のうちに目が閉じられ、熱いキスが私の唇を燃やしたような気がした。しかし、そのキスは永遠に癒やされない憧憬によって引き延ばされた楽音であった<sup>30)</sup>。

ただし、音楽に心を動かされることのない散文的な人間——筆者を含めて——は、モーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』を鑑賞<sup>31)</sup>したあとでホフマンの『ドン・ジュアン』を読んでも、おそらく同意できないであろう。ホフマンの語り手はドン・ジョヴァンニの悪行を巧妙に避けてオペラの筋を語っているように思われるからである。もちろん彼にはすべての場面を報告する義務はない。しかし選択には一定の基準があるように思われる。第一幕の第一场と第二場がほとんど顧みられないのは、ドンナ・アンナの父親である騎士団長の殺害がドン・ジョヴァンニにもたらす悪印象のせいだろう。ドンナ・エルヴィーラにレポレッロが歌う「カタログの歌」も、朝までに籠絡した女のリストが十人ぐらい増えるだろうというあの有

---

29) Hoffmann, S. 26.

30) *ibid.* なお音楽のメロディーが官能的なキスとして経験される描写はホフマンの他の作品 (Rat Krespel, Kreisler etc.) にも見られる。

31) 本論のために1987年のミラノ・スカラ座の公演 (指揮: リッカルド・ムーティ, 演出: ジョルジョ・ストレーレル) と2001年のチューリヒ・オペラハウスの公演 (指揮: ニコラウス・アルモンクール, 演出: ユルゲン・フリム) をDVD / BRで観たが、音楽に馴染みのない筆者は、いずれも通しでの視聴には耐えられず、3~4回に分けて鑑賞した。

名な「シャンパンの歌」も、こうした箇所が語られなければドン・ジョヴァンニの本質が伝わらないはずなのに無視される。これでは次から次に女を食い物にして快樂を貪っているのにその女たちからは心の底から憎まれてはいないというドン・ジョヴァンニの重要な側面が抜け落ちてしまう。

しかしやはりドン・ジョヴァンニは散文では捉えられない音楽的——すなわちエロスの——存在なのだろう。反省<sup>32)</sup>とは縁遠く、狡知と計画とは無縁で、刹那の欲念に動かされ、孔雀が羽を広げ、小鳥がさえずるように、考えるより先に彼は誘惑する。対象の個別性を捨象して女性全般に向けられた怪物的リビドーには恋情のかけらもなく、「本当は禁じられているけれど愛のためなら仕方がない」というかすかな免罪の可能性すらそこにはない。そこにあるのは禁止の侵犯に向けられた圧倒的な「感性的欲念のエネルギー」<sup>33)</sup>である。このエネルギーを表現するメディアが音楽である。ドン・ジョヴァンニはまるで歌うように誘惑する、いや、オペラ『ドン・ジョヴァンニ』では歌うように誘惑するさまを実際に歌って表現している。この累乗化によって、ドン・ジョヴァンニのエロスの音楽的魔力は無限に増幅されるのである。

## V

すべてのドン・ジュアンに共通するものは、自然の寵児としてのその身体的な美しさであろう。バイロンの叙事詩『ドン・ジュアン』<sup>34)</sup>は、ドン・ジュアンの誕生から始まる。父親を早くに亡くし、博学な母親の手で

---

32) 悔恨に近い日常語としての意味でも、哲学で用いるレフレクシオンの意味でも、ドン・ジョヴァンニには縁遠い。

33) キルケゴール、108頁。

34) バイロン、『ドン・ジュアン』上下巻（訳：小川和夫）、富山房、1993。なお、ごくたまに意味がわかりにくい箇所（たとえばジュリアであるべきところがジュアンになっている、40頁）がある場合に限って原文を参照した。Don

慎重に、すなわちあらゆる性的な知識が紛れ込まないように、教育された美少年ジュアンは、16歳のとき母親の友人である人妻のジュリアと初めての性的関係を持つ。もちろん女からの誘惑である。この情事はジュリアの夫の知るところとなり、ジュアンは醜聞を逃れるためアンダルシアのカデイスに送られ、そこから船で世界へと旅立つ。これがドン・ジュアンのアドベンチャーの開始である。各地を転々として幾人かの女性と親しくなるのだが、これまでのドン・ジュアンと違って、欲望に駆られて誘惑するということがない。

船が難破して流れ着いた島で出会ったハイディーは、海賊である父親に見つからないようにジュアンをかくまい、やがて牧歌的な愛を育む。この場合も、難破して気を失ったジュアンを洞窟に運んで世話をしているうちに愛が芽生えたということなので、主導権は女にある。海賊によって奴隷としてトルコに売られると、スルタンの妻ガルベイヤスがジュアンを買い上げ、女装させて後宮にかくまう。女からの誘惑というより強要である。この困った状況は夫のスルタンが帰ってきたことによってひとまず解決する。デュデュウという少女と同じベッドで寝るように言われて従うというエロティックなエピソード（ここでも誘惑はない）のあと、後宮を脱出したジュアンはロシア軍に入り大活躍するとともに、10歳のイスラム教徒の娘を養女にする。養女とはいえ、歴代のドン・ジュアンで子どもを持ったのは彼がはじめてだろう<sup>35)</sup>。戦功をたたえられて、ジュアンはサンクトペテルスベルクへ赴き、女帝エカテリーナに謁見する。そしてここでもジュアンの美貌は女帝を魅了し、お気に入りの恋人にされてしまう。バイロンのドン・ジュアンは、いつも女性から愛されるだけの存在で、自ら誘

---

Juan, Byron, G.G., 2015年にPalala Pressという会社が図書館の本をスキャンして売り出した“Scholar Select”というシリーズの一冊なので編者がいない。

35) ちなみにハイディーもジュアンの子を身ごもったのだが、別離の悲しさのためお腹の子どもとともに死んでしまう。バイロン、上巻329頁。

惑に動くことはない。

第 10 歌で病に倒れたジュアンは、寛大な女帝の計らいでイギリスへ渡る。第 11 歌以降は、舞台がイギリスになり、上流階級のアンニユイな日々が描かれる。ジュアンは仕事の関係でヘンリー・アマンダヴィルという貴族と知り合い、アマンダヴィル家のパーティの常連になる。ヘンリーの妻アデラインはジュアンと同じ 21 歳で、すぐさまジュアンに引かれるが、貞淑の誉れが高い彼女はジュアンに手を出さない。しかし狐狩りのときにフィッツ・フルク公爵夫人がジュアンと懇ろになりたそうなそぶりを見せると嫉妬して、ジュアンを魔の手から護るために結婚させてしまおうと考える。アデラインが作った候補者リストのなかに入れてもらえなかった 16 歳のオーローラ・レイビイがジュアンの興味を引く。しかし、バイロンの死によって中断された『ドン・ジュアン』のなかには、オーローラとジュアンのその後の展開は描かれない。ここから話はゴシック小説の趣で進められる。ジュアンが深夜に黒衣の修道士に遭遇するのだが、それはこの屋敷に伝わる幽霊話と一致するという。ジュアンが次に黒衣の修道士と出会ったとき、フードとガウンの下に美しい女体が現れる。それはフィッツ・フルク公爵夫人であった。しかし、このエピソードも中断によってそこで途絶え、イギリスに渡ってからのドン・ジュアンにエロティックな関係を示唆する叙述はひとつもない。

バイロンのドン・ジュアンに特徴的なのは、恋においていつも受け身で真意が読めないことである。何の気取りも策略もないが、だからといって欲望を丸出しにすることもない。

彼の振る舞いは、おそらくは、  
誘惑したがっているとは  
けっして見えぬところから、  
なおさら誘惑的だった。

気取ったところも、企んだところも、  
伊達者や、征服者を  
思わせるところも何一つ  
なかった。己が魅力を  
ふりまわすこともなかったので  
美しい眺望に傷がつかなかった。  
いましめ脱したクピドーと思わせ、  
「抵抗できるものならしてごらん」  
と言っているような態度は毫も見えなかった。  
そういう態度がダンディーを作り  
それが男を墮落させる<sup>36)</sup>。

自らもダンディーのひとりと数えられるバイロンがダンディーを皮肉っているのが興味深いが、自然体を装いつつ装いを気取られることもない達人のダンディーなら、「誘惑したがっているとはけっして見えぬ」ように思わせることもできるので、バイロンのドン・ジュアンが誘惑者ではないとは言い切れない。

女たち相手だとなると彼は  
女たちのなしたいもの、  
望みのものになった。  
そして女たちの想像力は  
それにはうってつけである。  
輪郭がある程度はっきりしていれば  
女たちが残りを描き上げてくれる<sup>37)</sup>。

---

36) バイロン、下巻384頁。最後の詩行“Which makes a dandy while it spoils a man.”だが、manは人間ではなく男だと思うので変更した。

バイロンのドン・ジュアンがシヨシャナ・フェルマンの言語行為論的分析で「彼女たち自身に対する彼女たち自身の欲望を理想化するナルシズム的鏡」と呼ばれるものを提供する、それも天賦の才として自然体で提供できる誘惑者だとしたら、女にはもはや抗うべきがない。そして、バイロンのドン・ジュアンは逃げる男ではないけれど、たとえ逃げたとしても、女が追いかける像は女が自分で作り出した虚像なのである。

## VI

スガナレルはドン・ジュアンに、神も悪魔も信じないというのならいったい何を信じているのかと尋ねる。

ドン・ジュアン おれが信じるのは、な、スガナレル、2に2を足せば4になる、4に4を足せば8になる、これさ<sup>37)</sup>。

算術への信仰、それは何を意味するのか。2+2=4は、ヒュームにとって経験を超越したアприオリな形式論理的判断であり、カントにとっては経験を介在させたとしてもアприオリな総合判断であり、フレーゲにとっては分析命題である。いずれにせよ個別の経験によって差異が生じることはない。経験による差異の消失。レボレッロはドンナ・エルヴィーラを慰める「カタログの歌」で、「金持ちだろうが、醜かろうが、美人だろうが、スカートをはいてさえいれば、どうなるかご存じでしょう？」<sup>39)</sup>と、ドン・ジョヴァンニにとって個別の経験が無意味であることを伝える。

---

37) バイロン、下巻386頁。ただしoutlineが「見てくれ」となっていたので「輪郭」に変えた。ある程度ほめかして輪郭ができれば、あとは女の想像力が彼女の欲望のままに絵を完成してくれる。

38) モリエール、69頁。

39) Mozart, W.A., „Don Juan, komisch-tragische Oper in zwei Akten“, Breslau 1858, S. 46, 48(Italienisch), S. 47, 49(Deutsch).

シヨシャナ・フェルマンは、ドン・ジュアンの算術に対する信仰をいくつかの哲学的含意に分けて論じている。そこで得られたのは、質を脱した量化、等価性の原理と無限代入の原理、序数ではなく基数への信仰、階層的価値と序列関係の排除である。そして序数の否定は「最初＝第一」の否定としての脱構築を孕んでいる<sup>40)</sup>。

同じ数学でも幾何学は分析命題に還元することはできない。経験的に計測しなければ数式に当てはめるデータが得られない。マックス・フリッシュが彼のドン・ジュアン劇を作るにあたって、代数ではなく幾何学をモチーフに取り入れたのは、経験を介在させたアприオリな総合判断という図式により適合するからだったのか、検証するすべはないが、推論としては成り立つだろう。

『ドン・ジュアンあるいは幾何学への愛』<sup>41)</sup>において、タイトルが示すとおり、主人公の愛の対象は女ではなく幾何学である。後書きの冒頭でフリッシュは次のように書いている。

ドン・ジュアンには、どの人物像もそうだが、一連の精神的近親者がいる。遠くの近親者ということであれば、イカロスやファウストのほうがカサノヴァより近い——それゆえ役者は、観客席の女性たちにどうやって誘惑的に見えるのかということに腐心する必要はない。誘惑者としての彼の名声（彼自身はこの名声と自己同一化していないのだが、彼につきまとう名声である）は、女性の側からの誤解である。ドン・ジュアンは、たとえ体格が良くてメガネ男ではなくても、知識人である<sup>42)</sup>。

---

40) フェルマン, 37頁。

41) Frisch, M., "Don Juan oder die Liebe zur Geometrie", Frankfurt a.M, 2014(33. Aufl.), 初演は1953年にチューリヒとベルリン, 1961年に改訂されている。

42) Frisch, S, 93.

劇は結婚式の前夜の仮面舞踏会の場面で始まる。騎士長は敵の要塞の測量を立派にやりとげたドン・ジュアンを英雄と認め、自分の娘アンナの婿にして自分の後継者にするつもりである。もちろん敵の陣地に乗り込むなどの英雄的行為があったわけではなく、幾何学の知識でやりとげたことなのだが、それは伏せられている。ドン・ジュアンの父親もこの宴に招かれていて、娼館に連れて行ってやったのに女に興味を示さずにチェスに興じていた息子を案じている。花婿と花嫁以外の参加者はすべて仮面を被るのがここでのしきたりである。娼婦ミランダも仮面を付けてこの宴に紛れ込んでいる。彼女は娼館でチェスに興じるドン・ジュアンに一目惚れしていたのだ。ジュアンの友人ロデリーゴをジュアンと勘違いして彼女は愛を告白する。

愛してる。やっと言えたわ。私あなたを何百人のなかから見つけることができた。愛してる。何を驚いているの。みんな私を抱いたけれど、そんなものザルから流れる水みたいなものよ。あなたがその手で私に触れてくれるまでは。なぜ黙っているの。女の経験がないんだと言ったわね。私は笑って、それがあなたを傷つけた。でもあなたは笑いの意味を誤解したのよ。それから私たちチェスをしたわ<sup>43)</sup>。

最終的にはこの娼婦の純情がジュアンをものにするようになるので、この台詞はその伏線となる。騎士長とその妻エルヴィーラは非常に盛り上がっているが、肝心の花婿と花嫁の姿が見えない。ドン・ジュアンは、顔を見たこともない女と結婚するのが怖くて庭園に隠れ、ドンナ・アンナも、結婚式のプレッシャーと孔雀の鳴き声に驚いて、やはり庭園に逃げ込んだのだ。なぜ孔雀なのか。それは雌を交尾に誘うきわめて強力な信

---

43) Frisch, S. 13.

号を発する動物としてダーウィンが性淘汰の問題を考えるきっかけになった動物だからであろう。孔雀の鳴き声におびえるドンナ・アンナにディエゴ神父は次のように説明する。

大丈夫ですよ。(孔雀の鳴き声)——あれは孔雀です。怖がる理由なんかないですよ。あなたを探しているわけではありません。かわいそうな孔雀くんは七週間前から、孔雀のレディーが自分を迎え入れてくれるように、このしわがれた声で鳴き、色鮮やかな尾羽を広げているのです。でも雌孔雀も、あなたと同じように不安なのでしょうね。なぜ隠れているのか不思議です……なぜ震えているのですか<sup>44)</sup>。

アンナはこの後で、孔雀の交尾信号に刺激されたのか、同じく庭園に逃れ出てきたドン・ジュアンと、相手が誰だかわからずに、お互いに初めての性的な関係を持ってしまう。それは二人にとって非常に刺激的で楽しい経験だったので、翌日——結婚式の当日——の夜に池のほとりで待ち合わせ、そのまま連れ去ってしまうという計画を立てた。これは、その瞬間においては、ジュアンもアンナも結婚相手に対する裏切りである。花嫁を愛していると信じていたのに、他の女と関係を持ってしまったジュアンは、愛というものがわからなくなる。そして知的好奇心が芽生えしまい、結婚式で神父の定式の質問に「いいえ」と答えてしまう。

できません。これが言えることのすべてです。誓うことはできません。どうすれば誰を愛しているかを知ることができるというのです。どんなことだって可能だと知ってしまったのですから。花嫁よ、それはあなたも同じです。私を待っていたのですよね、他の誰でもない私

---

44) Frisch, S. 18.

を。ところが最初の最良の人と楽しいことをなさっていた。その人がたまたま私だったというだけで<sup>45)</sup>。

こう言ってジュアンは立ち去ろうとするが、怒り心頭の騎士長は犬を放ち一族郎党での追跡を命じる。退路を断たれたジュアンを救ったのはドンナ・エルヴィーラで、自室にかくまい、そのまま関係を持ってしまう。誰とでも愛し合えるという事実をますます確信したジュアンは、さらにそれを確かめるために親友ロデリーゴの許嫁ドンナ・イネスとも同衾し、その事実をロデリーゴに隠さず話す。ロデリーゴは、池のほとりで一晩中ジュアンを待ち続け正気を失いつつあるドンナ・アンナのことをジュアンに知らせに来ていたのだった。ここから喜劇という枠組みが耐えきれなくなるほど死者の数が増えてゆく。まず一連の騒動で心臓を病んでいたジュアンの父親が死に、信じていた親友と許嫁の両方に裏切られたロデリーゴは自殺し、ドンナ・アンナは絶望して池に身を投げて溺死、執拗に決闘を迫る騎士長ゴンサロも簡単に返り討ちにあって死亡する。

この惨劇から12年が経過して第4幕が始まる。33歳になったドン・ジュアンは、ある計画を実行しようとして、今はコルドバの司教になったかつてのディエゴ神父を家に呼ぶ。そして今日という日をもって自分は死んだものとしてこの世界から消えると宣言する。そのため質素に生きていけるだけの年金と修道院の一室をスペイン教会に要求する。そこで余生を静かに幾何学とともにすごしたいと。それが聞き入れられるのなら、スペイン教会が何よりも必要としているもの、すなわち瀆神者の地獄行きという伝説を差し出す用意があると彼は言う。

もう12年になります、狛下、あの「天が瀆神者を打ち砕きますよう

---

45) Frisch, S. 36.

に」という気まずい銘が刻まれた記念像が建立されてから。私、ドン・ジュアン・テノーリオは、セピリアへ行くと必ずそこに立ち寄りますが、他の人々と同じように打ち砕かれてはおりません。あとどれだけ、猥下、あとどれだけ私はやり続ければ良いのでしょうか。誘惑して、刺し殺して、笑って、また続ける……(立ち上がる)何かやらなければなりません、コルドバ司教殿、何かやらなければなりません<sup>46)</sup>。

ドン・ジュアンはドン・ジュアン神話に辟易している。教会が説教で自分を引き合いに出して瀆神を戒めると、それを聞いた女たちは自分も誘惑されたくてうずうずし、それに気づいた夫たちは刀を抜いて斬りかかってくる。もはや誘惑の出番はない。夫を刺し殺したあとで未亡人となった女たちが自分に慰めてもらうために偽りの涙を流しながら押し寄せてくる。「名声にふさわしく行動し、名声の犠牲になる以外の選択肢はない」。そして、慰めたあとの未亡人を放置して、本来の自分に戻ろうとしても、それは難儀なことである。なぜなら、一度でも誘惑の夢を見た女は、そしてその夢が叶わなかった女は、生涯を通じて復讐しようとするからである。

ジュアンは司教に計画の詳細を話した。ミランダがかつて働いていた娼館のオーナーであるセレスティーナに石の招客の扮装をしてもらい、テーブルの下に準備した機械で硫黄と煙を発生させ、観客が悲鳴を上げて十字を切るうちに地下室へ逃れる。完璧な計画のはずであったが、この司教が実は偽物で、このスペクタクルの観客として館に呼んである女たちの一人ベリーサの夫バルタザール・ロベスが変装した姿だったため、劇の進行は緊張を孕む。

だが、ロベスの抵抗もむなしく、スペクタクル効果に女たちはみなだま

---

46) Frisch, S. 67.

されてしまったので、ドン・ジュアンは瀆神者の地獄行きという伝説を作り上げることに成功した。しかし、司教が偽物だったため、修道院へ逃げ込む計画はつぶれてしまった。行き場を失ったジュアンは、ずっと拒んでいた——今はロンダ公爵未亡人となった——ミランダを頼って彼女の城にかくまってもらうことになった。それによって彼は、自由に幾何学の研究には取り組めるけれど、世間から身を隠さなければいけないので、幽閉されたのも同然の立場になった。だがミランダは、元娼婦だけあって男を知り尽くしている。決して重荷になるように迫ったりはしない。

たぶんね、私は今でもあなたを愛している。だけどあなたをおびえさせるつもりはないわ。私はあなたを必要としないということを学んだの、ジュアン。そして私があるに提供できるのはまさにそれなのよ。あなたなしでは生きていけないという思い込みから自由な女なの。(間を置いて)よく考えてみて。(間を置いて)あなたはずっと自分だけを愛してきて、決して自分自身を見つけられなかった。だから私たちのことを憎んでいるのね。あなたは私たちをいつも女としてしか考えず、決して女性として取り扱ってはくれなかったわ。つかの間のエピソードでしかなかった。私たちみんなよ。だけどエピソードがあなたの全人生を飲み込んだのよ。なぜあなたは一度だって女性を信じてみようと思わなかったの、ジュアン。それが、ジュアン、あなたの幾何学へ通じる唯一の道なのに<sup>47)</sup>。

この台詞のあとで偽の司教が入ってきたので、この問いの答えは得られなかったが、ドン・ジュアンには結果としてミランダの世話になるという選択肢しか残らなかった。そして彼女とのぬるま湯のような心地よい生活

---

47) Frisch, S. 65.

に、ドン・ジュアン神話もしだいに溶けてゆく。食事時にミランダはジュアンに妊娠を告げる。

ミランダ 別に今うれいと言ってくれなくても良いわよ、ジュアン、だけどもしいつの日か、あなたが本当にうれしいと思ってくれたら私は幸せよ。

(召使いが銀のお盆をかかげて登場し、食事の準備をする。)

ドン・ジュアン いただきます。

ミランダ いただきます<sup>48)</sup>。

こうして文字通り、エピソードに彼の全人生が飲み込まれる形で、ドン・ジュアンは業火ではなくぬるま湯の、地獄より退屈な天国<sup>49)</sup>へ行くことになる。

## Ⅶ

歴代のドン・ジュアンがこだわるのは数である。数による質的差異の消滅は等価交換の条件であり、個別性の差異が消えれば、「どんな女ひとりも別の女ひとりと等価」<sup>50)</sup>になる。そうすればレポッレロのアリアが示すように、「イタリアでは 640 人、(……) スペインではすでに 1003 人」ということも可能になる。アドルノ／ホルクハイマーは『啓蒙の弁証法』で、啓蒙された市民社会と数の関係を次のように説明する。

---

48) Frisch, S. 92.

49) ジョージ・バーナード・ショーの『人と超人』には、退屈な天国を出て地獄に移り住もうとする石像とドン・ファンの会話がある。バーナード・ショー、『人と超人』(訳：市川又彦)、岩波書店、2015 (第 42 刷)。

50) フェルマン、37 頁。

市民社会は等価物によって支配されている。市民社会は異質なものを抽象的な量に還元することによって比較可能にする。啓蒙にとって、数に、最後は1という数に回収されないものは仮象となる。近代の実証主義はそれを詩の世界に追放する。統一がパルメニデスからラッセルにいたるまでの合い言葉である。固守されるのは神々と質の破壊である<sup>51)</sup>。

ペーター・ハントケのドン・ジュアン<sup>52)</sup>は、先行するドン・ジュアンたちとは違って、一貫して数への還元を拒み、数に回収できないもの、仮象として詩の世界に追放される非同一般的なもの、ミメーティッシュなものに寄り添っているように見える。彼は数えない。

あの一週間の間に女たちの数をことさらに数えたてることなど、思いもよらなかった。「女」と「数えること」、それはドン・ファンにとって、その時もそれ以前も問題外だった。彼は女の時間 (Frauenzeit) を大きな休止 (Innehalten) として体験した。数えるのではなく、判読する (buchstabieren)。彼が女とすごした時間は、もはや数字の存在しない世界だった。もはや何も数えない。数字で表しうるものは何も数えない。(……) そして彼は女の時間に守られて、数える時間の彼岸に身を置くことができていると感じていた。(……) 女の時間とはいつでも、時間がある、時間の中にいる、時間になじむという意味である。(……) その種の時間にただ守られているだけでなく、担わ

---

51) Adorno, T.W., Horkheimer, M., „Dialektik der Aufklärung“, in: „Gesammelte Schriften Bd.3“, Frankfurt a.M. 1969, S. 23.

52) Handke, P., „Don Juan (erzählt von ihm selbst)“, Frankfurt a.M. 2006. 邦訳は、ペーター・ハントケ、『ドン・ファン (本人が語る)』(訳:阿部卓也・宗宮朋子), 三修社 2011。

れ運ばれてもいること、そしてその結果、数えられる (gezählt) のではなく、その時間によって物語られている (erzählt) のだということがわかっていた<sup>53)</sup>。

「休止」が *Innehalten* であることに着目しよう。グリムの辞書によれば、*Innehalten* にはさまざまな意味があり、*stocken*, *unterbrechen* の他に、*bei sich halten*, *in gewahrsam haben*, *zurückhalten* が挙げられている。*inne* とは自分の内面であり、そこに「掲げ、保つ」ことによって自分のものにする。自分の外部で客観的に統一的に流れる時間に流されず、そこから身を引くことで一歩立ち止まり、時間を自分のものにする、すなわち時間の主になる。それゆえに「女の時間とはいつでも、時間がある、時間の中にいる、時間になじむという意味である」。

ハントケのこの作品は、タイトルで「本人が語る」と謳ってはいるものの、ドン・ファンが一人称で語る物語ではない。語り手は、現代のバリ近郊のポール・ロワイヤル修道院廃墟の近くで宿屋を営む男で、客足も絶え、読書と庭仕事を繰り返す退屈な日常のある日、彼のもとにあるときドン・ファンが「降ってきた」<sup>54)</sup>。彼は一週間ここに滞在し、食事のときに毎日ひとつ、ちょうど一週間前から体験した出来事、すなわち6つの場所、6人の女とのエピソードを宿屋の主人に語って聞かせ、それを主人が読者に報告する形で作品の叙述が成り立っている。ドン・ファンの語りの主語は、「彼 (er)」か「人 (man)」である。体験されたものがドン・ファンとしての「私」の特異性に帰されるのではなく、「普遍性、だれにでもあてはまるもの」<sup>55)</sup> であるかのように。

---

53) ハントケ, 115~116 頁 (S. 124-125)。以後かっこ内は原書の引用箇所とする。

54) ハントケ, 9 頁 (S. 11)。「来たというべきか、現れたというべきか。どちらかという而降ってきたと言ったほうが良い。宿屋の通りに面したところがその一部になっている堀越しに、わが庭に、つんのめるように落ちてきたのだ」。

そもそもこのドン・ファンは、文学的伝統が描く色事師や誘惑者なのだろうか。語り手の見解は違う。

ドン・ファンは誘惑者ではなかった。彼はそれまで一人の女も誘惑したことはなかった。たしかに、出会った中には、あとで悪口を言うような女もいた。だがそういう女たちは、嘘をついているか、あるいは自分で自分が何をやっているのかわかっておらず、本当は何か別のことを言おうとしていたのだろう。反対に、ドン・ジュアンも一度も女から誘惑されたことはなかった。誘惑しているつमりの女に、好きにさせてやったというようなことは、ひょっとしたらあったかもしれない。だがたちまちのうちに、女はそれが誘惑になどっていないこと、この男が誘惑される役にもその反対にもなっていないことを悟られる<sup>56)</sup>。

たしかに彼は、日々場所を変え、そこで必ず女と出会い、関係を持つ。だがそれは、歴代のドン・ジュアンたちのように、並外れたりビドーの威力やエロスの魔力（モーツァルト／ダ・ポンテ）や乾いた誘惑の手腕（モリエール）によるものでも、美の吸引力（バイロン）によるものでもない。そもそもハントケのドン・ファンは必ずしも美しくはない。彼の「かなり幅の広い平板な顔」は「ムーア人の女から生まれたパルツィファルの異母兄弟ファイレフィツ」に似ており<sup>57)</sup>、その「風采は何ら際立ったものではなかった」<sup>58)</sup>。

ハントケのドン・ファンが女を引きつけるのは、哀しみをたたえたその

---

55) ハントケ, 56頁 (S. 60)。

56) ハントケ, 68頁 (S. 75)。

57) ハントケ, 15~16頁 (S. 18)。

58) ハントケ, 70頁 (S. 75)。

眼差しである。その哀しみは、最愛の子どもを失ったときから彼に宿った。歴代のドン・ジュアンたちとは異なって、ハントケのドン・ファンには妻子がいたのである。そしてそれを失って得た哀しみの力が彼を動かす。「哀しみを携えて世界の中を動き、世界にそれを感染させる。ドン・ファンは自分の力でもある哀しみのために生きていた」<sup>59)</sup>。哀しみをたえた眼差しによって、

彼は女の欲望を解き放つのがだった。それはその女を本来の彼女以上に、そして別様に捉え、彼女を超えて、ありのままにいてることを許す眼差しだった。それゆえに女は、彼が自分のことを考えている、自分を認めてくれているとわかるのがだった。働きかける眼差し。道を歩くのも、ホームやバス停に立つのも座るのも、もう十分だ。やっとこれで本気になった、本気になれた。そしてそれを女は一種の解放として味わうのがだった<sup>60)</sup>。

ドン・ファンの眼差しは哀しみを感染させ、それゆえに女たちは自分の孤独に気づき、その孤独を終わらせる相手を見つけたと確信する。女はなぜドン・ファンによって孤独から脱出できるのか。それは彼が女の時間を、女と同じ時間を生きるからである。最初の眼差しで、女は、ドン・ファンにとって本来なら他者である自分が他者ではなくなり、それによって彼もまた彼女にとっての他者ではなくなる。「彼女と彼は、完全に一致した時間感覚を持つ。女はドン・ファンに（……）同じ時間を享受する者 (Zeitgenosse) を見出す」<sup>61)</sup>。

一週間の間、ドン・ファンは一日たりとも同じ土地にはとどまらなかった

---

59) ハントケ, 45 頁 (S. 48)。

60) ハントケ, 70~71 頁 (S. 75-76)。

61) ハントケ, 84 頁 (S. 90)。

た。世界に哀しみを感染させるため、彼はいつも次の土地へ移動しなければならぬ。ポール・ロワイヤルの宿屋に来る前の一週間に彼が訪れたのは、カフカスのトビリシ、シリアのダマスカス、スペインの飛び地セウタ、ノルウェイのフィヨルド、オランダ、そして最後は国名も地名もわからなくなる。各地で女たちと出会うが、その叙述——きわどい細部はまったくくない<sup>62)</sup>——は、後になればなるほど簡素でそっけないものになり、断片化する。

女と過ごす時間、女の時間は、彼を数える世界から救い出し、物語る世界で彼を守る。これがなければ、ドン・ジュアンは「時間の主ではなくなる」<sup>63)</sup>。落ち着きを失い、すべてのものを無意味に数えはじめる。カフカスに向かう飛行機のなかで彼はこの状態に陥り、その後の一週間で、各地の女の時間によって再び時間の主に戻ることができた。しかし、一週間が過ぎ、物語を語り終えると、ポール・ロワイヤルの宿屋で、彼は再び徐々に落ち着きを失い、ぎこちなくなり、そしてついには数の強迫に襲われるようになる。「ひっきりなしに時計を見て、取るに足りない出来事にいちいち日付を付け加え」<sup>64)</sup>、ついにはあらゆるものを数えはじめる。

この状況を打破するためには、再び新しい物語を紡がなければならぬのだろうか。しかし古い物語は、まだ終わることを許さない。この一週間でドン・ジュアンが関係した女たちが、あちらこちらから集まって、陰険な顔をしてこの宿屋を包囲したのである。「時間だ」とドン・ファン庭の門を開けて外に出た。しかし語り手は、そして語り手だけではなくでだれにも、そこから先のことを語ることはできない。だがそれは物語の終わりではない。人間らしい人間、時間を数えずに分かち合える男女がいる限

---

62) ハントケ、39頁 (S. 41)。

63) ハントケ、51頁 (S. 54)。

64) ハントケ、129頁 (S. 140)。

り、「ドン・ファンの物語に終わりはない」<sup>65)</sup>のである。

## VIII

ドン・ジュアンは総じて美しい。ティスベアは「高貴で颯爽たる勇姿」を褒め称え、シャルロットは「だれよりも男っぶりのええ男」<sup>66)</sup>とピエロが話したドン・ジュアンの姿を想像して興奮し、「まだ裸でいるのか」と性的ファンタジーを膨らませる。「力強く堂々とした体格」と「男らしく美しい顔立ち」を持ち合わせるドン・ジョヴァンニの美貌は、ホフマンにおいて音楽によって増幅され、悪魔的な魔力を付加される。そして自然の寵児としてのドン・ジュアンの美貌は、バイロンにおいて頂点に達する。

16歳でエロスの冒険をはじめたジュアンは、その若さゆえにアドニスに彷彿させる<sup>67)</sup>が、アドニスのように未熟で弱いファルスの持ち主ではない。フリッシュのドン・ジュアンも、花嫁のアンナの母親であるエルヴィーラがその欲望を抑えられないほど美しい「最高に優美な騎士」<sup>68)</sup>として描かれる。

歴代のドン・ジュアンたちと比べれば、ハントケのドン・ファンの外見は冴えないものなのかもしれないが、それでも女たちを虜にせざるをえない眼差し、内面を映し出す器官とされる目が他の欠点を相殺している。自分たちの孤独に寄り添えるかもしれない哀しさと孤独がドン・ファンの内面にあることを、目という窓を通して女たちは知るのである。それゆえ、

---

65) ハントケ, 146頁 (S. 159)。

66) Molière, S. 34. シャルロットは田舎訛りなので, “il y a un qu'est bien pù mieux fait que les autres” と voir の過去分詞 vu を pù と発音している。

67) ドン・ジュアンは、スルタンの妻ガルベイヤスや女帝エカテリーナの寵愛を受けるが、こうした圧倒的な力を持つ年長の女性に溺愛される美少年のひな形は、美の女神アフロディーテと冥界の女神ペルセフォネーがその帰属をめぐって争った美少年アドニスであろう。

68) Frisch, S. 11.

歴代のドン・ジュアンたちの場合とはまったく異なった原理で、女たちは彼を選んだと言えるだろう。

色男にして漁色家という存在は、進化生物学的に考えれば、繁殖成功によって遺伝子を後続世代に遺せる性淘汰の勝者である。大半の有性生物において性的装飾としての美しさは、対象の質としては雄に、「嗜好」と美的判断としては雌に割り当てられている。繁殖の成否は雌による選択 (female choice) にかかっている。雌をその気にさせる——交尾を受け入れるように促す——は、第二次性徴以後に強調され、美しさとして感知される身体的形質である。その形質は、必ずしも生存に最適な形質と一致しない。極端にまで発達した孔雀の尾羽やシカの枝角は雌の選好を刺激するが、ふつうの生活条件ではむしろ害になる。視認性を高めて捕食者に発見されやすくなり、動きを鈍重にして捕食者から逃げるのが難しくなるからである。自然淘汰の文脈では弱点になる形質が性淘汰の文脈では利点となる。ダーウィンは『人間の進化と性淘汰』のなかでこのアポリアに取り組み、自然淘汰の論理に回収できない性淘汰の美学<sup>69)</sup>を考察した。

人間の場合、孔雀のように極端に自然淘汰の原理に反する形質が女性に好まれることはない。各作品におけるドン・ジュアンの美しさの記述は、闘争における勝利を約束する頑強な身体、情報を収集整理して的確な選択ができる知性、周囲に好印象を与える優雅な身のこなし、いずれをとっても自己保存に適したものばかりである。もちろん、人間は社会的動物なので、自然淘汰の文脈での利点は社会的に規定される。武勇は、ある時代においては大きな利点だが、別の時代においてはあまり発揮しようがない

---

69) Darwin, C., "The Descent of Man and Selection in Relation to Sex", New Jersey 1981. 邦訳は：チャールズ・ダーウィン、『人間の進化と性淘汰Ⅰ・Ⅱ』（訳：長谷川真理子）、文一総合出版 1999, 2000。なお、ダーウィンの進化論に潜む美学的側面に着目して刺激的な議論を展開している書物として、ヴィンフリード・メニングハウス、『美の約束』（訳：伊藤秀一）、現代思潮新社、2013、がある。

し、場合においてはひんしゆくを買う。現代を舞台にしたハントケのドン・ファンは、あらゆる物理的暴力と無縁である。危害を加えられそうな状況になると、きわめて華麗に逃走する。しかし、それがはたして魅力的かという点、必ずしもそうではない。繁殖行動における物理的暴力は、人間が地球上に現れるずっと以前から動物の行動として反復されていて、それが雌による雄の選好に大きな影響を与えてきたので、社会の変化に応じた論理的および政治的に正しい判断よりも深く繁殖成功に関わる選好に結びついているに違いない。それゆえ身分いやしきマッチョがお姫様の心を捕らえ、成績優秀なお嬢様がヤンキーに密かに思いを寄せることになる。

ドン・ジュアンが引き受ける不幸とは何だろう。一連の物語において、誘惑され捨てられた女たちの連帯が彼を窮地に追い込むパターンは少ない。唯一の——3000以上もあるすべてのドン・ジュアンものを前にして「唯一の」とは言えないかもしれないが——例外は、モーツァルト／ダ・ポンテのドンナ・エルヴィーラが提唱した「ドン・ジョヴァンニの被害者をこれ以上増やさないために彼に鉄槌を下す仮面同盟」であるが、それとても偽装された嘘のセレナーデで発起人がころりと籠絡され、ドン・ジョヴァンニの変装をさせられたレポレロの命乞いをする始末だ。ハントケのドン・ファンが滞在するポール・ロワイヤルの宿屋を包囲した女たち——一週間の間に彼が関係を持った女たち——は、あたかもユニフォームのように白い衣装をまとっているが、そこには団結どころか一切のコミュニケーションすらない<sup>70)</sup>。

ならば潜在的な男の嫉妬が彼を窮地に追い込むのだろうか。マックス・フリッシュのドン・ジュアン劇で、妻が誘惑される前に剣を抜いて斬りかかる夫たちのエピソードが紹介されているが、それはひと突きで駆逐される雑魚の反復としての喜劇的なエピソードでしかない。

---

70) 「だが女たちは力を合わせなかった。互いに注意を払うことすらしなかった」。ハントケ、142頁 (S. 154)。

ドン・ジュアンの不幸、それは関係した女から彼がつねに逃げ続けなければならないということではないだろうか。なぜなら永続的な関係はエロティシズムを殺すからである。ドン・ジュアンを衝き動かすのは繁殖欲ではなく、エロスの衝動である。エロスの衝動の根底にはたしかに生殖本能があるだろう。しかし、ジョルジュ・バタイユによれば、単純な性活動とエロティシズムは峻別されるべきであり、後者だけが人間に固有なものである<sup>71)</sup>。

バタイユにとってエロティシズムは、常に禁止の侵犯という形を取る。禁止は、人間が動物の段階を脱して人間になるための必須の条件である労働によって要請される。労働は、後日の生産の果実を手に入れるために、現在の直接的な衝動を抑えることによって成り立つ。祝祭や遊びのなかで例外的に解き放たれる混乱した衝動は、ふだんは労働の——そして集団の——秩序を守るために禁止されなければならない。「労働と違って性活動は暴力であり、直接的衝動として性活動は労働を混乱させる」<sup>72)</sup>ので、勤労共同体は性活動に「禁止の名で呼ばれるべき制限」をかける。

たいがいの場合、労働は集団の要件である。そしてその集団は、労働にあてられた時間には、伝染性の過剰の運動に対抗しなければならない。じっさいこの過剰の運動の最中には、過剰への、したがって暴力への、直接的な埋没以外何も存在しないのだ。それだから、ある部分労働に専念する人間集団は、禁止という面で定義される。人間集団とは本質的に労働の世界なのであるが、もしも禁止がなかったならば人間集団はこの労働の世界にはならなかったであろう<sup>73)</sup>。

---

71) ジョルジュ・バタイユ、『エロティシズム』（訳：酒井健），ちくま学芸文庫，2015年（第11刷），16頁。

72) バタイユ，79頁。

73) バタイユ，66頁。

そしてこの禁止があることによって、禁止の侵犯も可能となり、侵犯が成立するところにエロティシズムが生まれる。禁止されているからこそ、その対象は侵犯の欲望を喚起するからである。いかに厚顔無恥にして自由奔放に女から女へと狼藉の限りを尽くしているように見えても、侵犯によって乗り越えられ解除される禁止がなければ、ドン・ジュアンのエロスに欲望のエネルギーが備給されることはない。

肉体のエロティシズムは「相手の存在に対する侵犯」、「死に隣接した、殺人に隣接した侵犯」<sup>74)</sup>としての暴力である。ドン・ジュアンは、結婚の約束を破棄し、女と恋人あるいは婚約者の関係および自分と誘惑を完遂した女との関係を断ち切り、彼のファルスは閉じた女の身体をこじ開けて進入する。ドン・ジュアンの暴力は、打ち、切り裂き、突き刺す武器である剣の技に彼が秀でていうことに象徴される。

そのような「肉体のエロティシズム」とは異なった様相の「心情のエロティシズム」についてもバタイユは語っている。そしてこれは、一見すると暴力とは無縁であるように思われるハントケのドン・ファンに合致する。恋人たちの情念は、序奏もしくは延長として肉体の融合の前後に体験され、幸福を約束するが、同時にその約束の不確かさ、いや履行不可能性の予感によって苦悩に転じる。

いずれにせよ恋の情念は、私たちが苦悩へ放り込む。というのも恋の情念は、結局のところ不可能なものの追求であり、表面的にはいつも偶然的状況に左右される合一の約束だからである。私たちは、不連続な個性のなかで孤独に悩んでいるが、その私たちに恋の情念は繰り返さう言うのだ。「もしおまえが愛する者を自分のものにしたならば、孤独で締め付けられているおまえの心は、愛する者の心とひとつ

---

74) バタイユ, 28 頁。

になるだろう」<sup>75)</sup>。

この約束はもちろん空約束であるが、つかの間の融合の実現は、別離の恐れとして苦悩をさらに大きくする。そしてこの苦悩は、別種の暴力の可能性を示唆している。それは死に結実する暴力である。

男女二人の恋人の結合が情念の結果だとしても、この情念は他方でも一つの可能性、つまり死を、殺人への、あるいは自殺への欲望を、惹き起こすということだ。死の輝きが恋の情念を指し示している<sup>76)</sup>。

度重なる女からの逃走について語り手から尋ねられたドン・ファンは、わずかに次のように語る。彼は：

女に対して殺人者——せがまれての殺人者にならずに済むためには、最期は逃げ出さなくてはならなかったのだ、とほのめかしたただけだった<sup>77)</sup>。

(本論は中央大学特別研究期間制度の研究成果である。)

---

75) バタイユ、33頁。

76) バタイユ、34頁。本論ではほとんど取り上げることはできなかったが、「エロティシズムとは死におけるまで生を称えること」という定義から出発するバタイユにとって、死とエロティシズムの関係についての考察は複雑で深い。ハントケがバタイユを読み影響を受けたかどうかはわからない。だが、従者の、おそらくは従者の口を借りたドン・ファン自身の、最後の独白が唐突に「女と死」で始まり、恋人を悼むために彼の死を望む女というモチーフに貫かれているのは、バタイユのこの箇所と合致する。

77) ハントケ、120頁 (S. 129)。