

ドン・フワン 断想（一）

大 場 恒 明

「ドン・フワンの生はシャンペンのように泡立つ」

（キルケゴール『あれか、これか』）

一 昨年だったか、NHKがボヘミアビデオアート制作の録画『ドン・ジョヴァンニ』を放映した。

モーツァルト没後二〇〇年を記念して、ゆかりのエステート劇場（一七八七年一〇月二九日の初演当時はプラハ国立劇場。旧ティル劇場）で、一九九一年一月一日に上演されたものである。演奏はエステート劇場管弦楽団、指揮チャールズ・マッケラス、演出タヴィド・ラドック。

録画は、まずトレナー姿の青年が林檎を片手にもてあそびながら、街路を横断して楽屋入りするところから始まる。幕が上がり序曲の演奏が始まると、舞台正面奥にむかつてセットされた、両側に家並みのある街路の奥からマントをはおったドン・ジョヴァンニ（アンドレイ・ベスチャスニー）が、林檎を片手に両側の家屋の窓を獲物をねらう鷹のような眼で見上げながらゆっくり歩いてくる。思い入れたっぷりといった仕草で林檎の香りのかぐと、やおら一口かぶりつき、食べかけの林檎を舞台中

央に残したまま上手から退場する。それと入れ替わりに家屋の陰からドン・ジョヴァンニの従僕レポレロ（ルジェク・ヴェレ）が登場し、「昼も夜も苦勞する」と主人ドン・ジョヴァンニへのうらみつらみを歌いだす導入曲で第一幕が始まる。すぐさま、「殺されても放しはしない」と闇を引き裂くように歌うドンナ・アンナに追われて、上半身裸のドン・ジョヴァンニが家から飛び出して来る。まもなく駆けつけたドンナ・アンナの父（騎士長）との剣の応酬。騎士長の死。舞台は第一幕から第二幕まで、つぎつぎにドンナ・エルヴィーラ、ツェルリーナ、その許婚たちに対するドン・ジョヴァンニの悪業の数々が展開する。ドン・ジョヴァンニが騎士長の亡霊である石像に引きずられ炎に包まれて奈落へ落ちていったあと、最終の場で、背徳行為の犠牲者たち五人全員とレポレロが舞台中央に勢揃いして、「これが悪人の最後だ」と歌うフィナーレになるわけだが、このあとの演出が面白いものだった。六人の重唱のさなか、背後の奈落からドン・

ジョヴァンニ役のベスチャスニーが、録画の冒頭で楽屋入りした時のトレーナー姿で這い上がってきて、序幕で舞台に残っていた食べかけの林檎をふたたび取りあげ、ふてぶてしい笑いを浮かべてかじりながら舞台の奥に悠然と去っていく。

地獄に落ちたはずのドン・ジョヴァンニがふたたび舞台にとびだし観客にむかって哄笑するという演出はよくおこなわれるようだが、これは、ドン・フワンは死なず、いつの世にも生きているというメッセージだ。この録画について言えば、舞台外の現実と舞台のフィクションの世界とを現代青年の衣装であるトレーナーと林檎を仕掛けにして円環状に接合させ、さらに、小道具の林檎をコード化してドン・フワン劇のテーマに原罪という指標を与えたところが、やや「くさい」演出と言えないこともないにしろ、映像時代がはじめて可能にした一つの新味ではあろう。

悪魔的な誘惑者ドン・フワン・テノリーオが強烈なパフォーマーとして初めて文学史上に登場したのは一七世紀初頭のことである。以来二〇世紀にいたるまで、欧米人の心をとらえ続けてきた。しかも、時代の変化につれて人物像の解釈も動き、すでに百余にのぼる作品を通じて、いまだにその面貌が変容し続けているのは、希有な

文化現象と言わねばならない。この人物が発信するメッセージをどう捉えるかが、受手の世界観、人間観という根元にかかわってくるからだろう。このテーマが内包する意味の深さと広がりや複雑さを全体的に鳥瞰することは小文の及ぶところでもなく、また目的でもない。この人物のまわりをしぼし逍遙してみるだけである。

二

地上に人間が出現して以来、男と女の歴史の中で繰り返されてきた名もないドン・フワンたちのドラマ。空中に浮遊する水滴が結晶するように、彼らに形象と名辞を与え「エデンの園」の神話を持つキリスト教世界に誕生させたのは、スペインの劇作家ティルソ・デ・モリーナ（一五八二？—一六四八）の作品『セビーリヤの色事師と石の招客』(*El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* 韻文劇)だ。発表は一六三〇年。ただし一〇年代末ないし二〇年代から既に上演されていたらしい。劇の主要なシチュエーションをたどると、

ドン・フワンはカステイリヤ王国の宰相ドン・ディエゴ・テノリーオを父に持つ大貴族（騎士）。「セビーリヤではおれのことを声高に《色事師》と呼んでいるが、なるほどそういえば、おれの心の中にある最大の喜びは、何よりもまず女を誘惑して、

相手の名誉を台なしにして棄てるってやつさ」とうそぶく、自他ともにゆるす女たらしである。貴族令嬢を誘惑した罪で故郷セビーリヤを追われ、従者カタリノンを連れイタリアのナポリに渡る。そこでも、宮廷のイサベラ公爵夫人を恋人オクタビオになりすまして襲い、再び船で故国に戻る途中遭難し、手当てをしてくれた漁師の娘ティスベアを結婚を餌に言葉巧みに口説き落とすや馬で逃走するという悪業を重ねる。セビーリヤに帰ったドン・フワンは親友ラ・モータ侯爵をだまし、深紅のマントを借りうけ、本人になりすまして彼の恋人ドーニャ・アナの部屋に侵入する。彼女の悲鳴を聞いて駆けつけた父ドン・ゴンサロ（騎士団長）を刺し殺す。カタリノンを伴ってセビーリヤを逃亡する途中、ドン・フワンは自家領の村に現れ、婚礼の祝宴に加わり花嫁のアミントを、貴族夫人にしてやるという甘言で花婿から奪い、思いを遂げると今度も馬で逃げる。セビーリヤに舞い戻った彼は、ある寺院の内陣で、前に彼が刺し殺した騎士団長の墓にある「ここにいつも誠実なる騎士は、神の加護のもとに、一背信の徒に対する報復を待つのなり」という墓碑銘を嘲笑い、騎士団長の石像の髭をつかんでからかいながら、晩餐に招待する。その夜、石像が晩餐の席に現れ、墓地で

の晩餐に翌日来るようにと言って帰る。その招きに応じて晩餐に臨んだドン・フワンの手を握りながら、石像は「神の摩訶不思議は測り知れぬものだ。さればきさまの犯した数々の罪を一死者の手によってつぐなわせようと思し召されたのだ。これこそ神のお裁きなのだ。《犯しただけの罪は、つぐなわねばならん》のだ」と言う。ドン・フワンは「誰かおれの懺悔を聴き免罪を祈ってくれる者を呼ばせてくれ」と頼むが、石像は「もうその余地はない、すでに遅すぎる」と答え、ドン・フワンは焼け死ぬ。そして一大音響とともに石像といっしょに地下に沈む。ドン・フワンの悪業の犠牲者たちが宮廷で勢揃いしているところに、カタリノンがドン・フワンの死を知らせに来る。国王は神の裁きを讃え、皆に結婚をすすめて幕が下りる。

国王から田舎娘まで二〇人の登場人物がめまぐるしく舞台をにぎわすこの劇の構成は、一見きわめて雑然としているように見えながら、実は巧妙に仕組まれた対位法的な内部構造を持っている。それぞれコントラストをなす錯綜した要素が、ドン・フワンという核のもとに集約されその行動の意味を指示する。さらにドン・フワンを中心とする世俗的な生活の諸原理を、石像の復讐を介した神の原理が超越的に支配している。

まず、外的構造としては、作品名がそれを暗示しているように、この劇には二つの構成要素の接合が見てとれる。一つはドン・フワンを主人公とする風俗喜劇的な要素であり、これが劇の大部分を圧倒的に占めているが、もう一つは、石像を主人公とする宗教的な要素である。この二元性がドン・フワン劇に悲喜劇風な性格を与えているのだが、もともとこの二つの要素は別々な源泉を持っているらしい。一方は、放埒な貴族の恋の冒険、決闘、殺人などがテーマの即興劇、他方は、橋本一郎氏によれば、スペインに古くから伝る民謡（ロマンセ）で、騎士が死者の石像の髭をひっぱって侮辱し晩餐に招待する内容のものだという（橋本一郎『ドン・フワン』）。この二つの源泉がモリーナの作品の中に合流したと考えられるが、放蕩無頼の若者の聖なるものへの侮辱と神の裁きというテーマを持ったフワン・デ・ラ・クエバ（一五五〇？—一六一〇？）の『侮辱家のコメディア』という、モリーナに先行する作品もある（ホセ・ガルシア・ロペス『スペイン文学史』）から、この二つのモチーフを結合させたのは、はたしてモリーナの独創だったのかどうか、断定はしにくからう。

ティルソ・デ・モリーナ（本名ガブリエル・テリエス）は、戒律厳しいメルセード派修道会の高位の聖職者でもあったから、おそらく作劇の意図としては、石像の懲罰

のモチーフに主眼を置き、宗教的な教訓劇に仕立てたのだらう。しかし、あらゆる権威と社会的価値規範を蹂躪するドン・フワンの存在感が舞台を圧倒するために、神の裁きの厳正さを説く石像の莊重な声もかき消されてしまいそうだ。それに、モリーナは聖職者とは言いながら、作劇においては、スペイン劇の巨星ロペ・デ・ベガにせまる力量を備えた劇作家である。諧謔と皮肉のセンスは躍動性に富み、女性心理の機微や恋の手練手管にも精通していて、いきいきとした魅力あふれる世俗的コメディアを数多く残したモリーナだけに、ドン・フワンの恋のかけひきや冒険を描くにも、共感とは言われないまでも、単なる冷やかな批判ではない、生へのパトスが込められているのが感じられる。この作品にダイナミックな内的活力を与えているのは、作者の劇作家としての情念と聖職者としての精神の拮抗である。

外的構造の二元性がもう一つある。この作品が韻文という古典的な形式で書かれている一方で、古典劇のドラマツルギーの鉄則である三一致の法則を徹底的に無視していることである。古典劇では五幕と決められているのに三幕だし、場所については、スペインからイタリアへ、さらに、スペインへと移動し、劇的行為の多くはセビリアを中心に展開するとはいえ、場面は全三幕を通じて一二場がめまぐるしく転換する。この場所の移動はドン・

フワンの行動速度の速さと行動範囲の広さに対応している。ドン・フワンは文字通り神出鬼没なのである。時間については言うまでもない。スペインとイタリアの往復を含み、方々で四人の女性に悪業を働き殺人まで犯す劇的行為が古典劇の法則が要求する一日の時間の中に納まるはずはない。もともと、スペイン劇はフランス古典劇ほどアリストテレス以来の法則に縛られることなく、ルネサンス以降の国民主義的傾向が強まる思潮の中で、いちはやくスペイン独自の作劇法を模索したのである。ロペ・デ・ベガの「コメディア」はその実現であったと言われ、モリーナも先行者にならったにすぎない。一七世紀のスペイン劇はフランスとは対照的に、古典劇の時代と言うよりはバロック劇の時代であった。

広い意味でのバロック的なものは、一つの時代の硬直した諸規範に対する反動として姿を現す。したがって、バロック的なものは、静的なものより動的なものを、秩序より乱雑を、優美なものよりグロテスクなものを、単一的なものより複雑なものを、均衡のとれたものより荒々しい極端なものを、抑制された控えめなものより華やかで人目をひくものを指向する。社会的、文化的状況が変化しようとする過渡期が、バロック的なものを生む土壌である。一七世紀はかつてのスペイン帝国がヨーロッパにおける政治的支配力を失い内的崩壊が進行する過渡期

である。相反する二つのベクトルがスペインのバロック時代を特徴づける。一方は、貴族階級の道徳的弛緩であり、放埒に人生を享樂し、官能的な喜びを飽くことなく追求しようとする傾向である。他方は、反宗教改革思想のいっそうの強化である。原罪というキリスト教理念をかざした宗教界のリゴリズムが、聖職者自身の墮落が進むという動きを内包しつつ、民衆の上に重くのしかかる。

ドン・フワンこそまさにバロックである。この人物にとっては、王権も教理も友情や恩義や誓約という道徳規範も体面も、何の価値も持ち得ない。なによりも、女性崇拜というキリスト教的、封建的、騎士道的徳目など一顧だにしない。女性をたぶらかし征服して棄てることのみ情熱を燃やし、狐火のように女性から女性へと狂奔する。「世界が燃えようと焼けようと、かまやしない」のだ。

ドン・フワンは女性への悪業を隠さない。むしろその征服を誇示する。カタリノンが言うように、「女を片っぱしから食い荒らすばった、おまけに公然とふれ声を出すばった」なのだ。狙いをつけた女性の獲得へ乗り出すときには、「きつと名高くなるぜ、今度の色事は」という期待しかないし、「セビーリャじゅうを驚かせ、あつけにとらせてやる」ことに心を弾ませる。室町時代の〈婆娑羅〉のような自己顕示。これが典型的なバロック

である。フランスの批評家ジャン・ルーセはバロックの特質をヘキルケと孔雀Vというキーワードを使って分析している。彼は、『オデュッセイア』に出てくる、杖のひとふりで一切を変貌させる魔女キルケのイメージで変身と動性を、孔雀のイメージで銜いと装飾性を象徴的に捉える（『フランスにおけるバロック期の文学』）。ドン・フワンが友人の深紅のマントで変身するのは、彼のバロック的特性を示しているものだ。

ドン・フワンの征服する女性とは、貴族のイサベラ公爵夫人とドニャ・アナの二人、庶民では漁師の娘ティスベアと農民のアミンタの二人である。この二人対二人のコントラストもさることながら、これら四人の女性すべてが恋人や許婚を持っているところには、何か意味が隠されている。庶民の娘二人を結婚の約束でだまし、四人を恋人から奪うことによって彼女らの結婚を妨害するのである。この行為から、結婚という社会的制度への反逆者としてのドン・フワンの姿を思い浮かべるのは容易だ。しかし、ここでは、ドン・フワンの行為を、キリスト教的愛と騎士道的愛（宮廷風恋愛）へのパロディという視点から見てみたい。

まず、よく知られているように、騎士道的愛は、唯一人の意中の女性に対して、肉体を所有することなく純愛を捧げることを絶対的な掟とする。トゥルバドゥールた

ちによって中世の各地の宮廷に運ばれた騎士道物語が宮廷風恋愛のモデルになった。宮廷風恋愛は結婚を度外視した、恋愛だけに立脚する情熱恋愛であり、したがって夫という具体的実在は蔑視の対象でしかないし、いわば必要悪なのだ。宮廷風恋愛では、恋人たちが愛しているのは愛しているという事実そのものである。愛しているのは眼の前にいる現実の相手ではなく、いわば不在の相手なのだ。独身女性との恋愛はしりぞけられる。なぜなら、夫がなかったら二人は結婚するわけではないし、これは情熱恋愛の否定である。彼らの愛は現存（プレザンス）に動かされるのではない以上、なんらの持続も持たない一瞬のエロスの燃焼であり、エロスには隣人はない。これこそトリスタン伝説のモチーフである。スイス生まれの思想家ドゥニ・ドゥ・ルージュモンは、『愛と西欧』（邦訳名『愛について―エロスとアガペー』）の中で、宮廷風恋愛をおおよそこのように描き、ドン・フワンをトリスタンの逆映像として位置づける。

さらに、ルージュモンによれば、キリスト教的愛（アガペー）は、具体的な生からの空しい逃避にすぎないエロスの昇華とは正反対の道を歩む。愛することは積極的な行動となり、利己主義の放棄であり、ここにおいて、エロスは死に、隣人が誕生する。教会は、結婚という手段を通して愛を神聖なものにした。キリスト教的愛はある

がままの姿の他者を受すること、現在時における服従であり、幸福にみちた愛である。

恋人のいる女性のみを対象とするドン・フワンの愛の遍歴を、結婚外の情熱恋愛である宮廷風恋愛、騎士道的恋愛（ドン・フワンも「騎士」なのだ）のパロディーとみなせばよく理解できる。しかも、騎士道の愛の、肉体を所有しないという絶対的掟を破りつつ、いかなる持続も持たないエロスの一瞬の燃焼だけを成就するのは、二重のパロディーである。彼の女性に対する愛も「隣人」を持たない自己愛である。彼は瞬間瞬間ただ一人の女性（ただ一人の自己）だけを愛する。一人に対する持続のない愛であるが故に、ドン・フワンが愛する千人の女性は、ただ一人の女性と等価になる。それぞれが一つの点にすぎないから、彼の女性遍歴には終わりが無い。

スペイン文学が相前後して、同じパロックという土壌から、ドン・キホーテとドン・フワンを生んだのは意味深いことに思われる。二人は、既に遠くなった騎士道という虚像の陽画と陰画である。ドン・キホーテが最後に銀月の騎士に打ち負かされ、そしてドン・フワンが騎士団長ドン・ゴンサロを刺し殺すのは象徴的なことと言わなければならない。

ティスベアとアミンタを結婚という切札で誘惑し逃亡するドン・フワンの行為は、キリスト教的愛へのアイロ

ニーである。この劇の幕切れで、国王が王宮に集まったドン・フワンの犠牲者たちに「今こそみんなお互いに結婚することじゃ。それというのも原因となった人間は死んだし、ああいふ災難にみちた生活もなくなったのだから、多くの人々が結婚するのは結構なことじゃ」と勧め、それに対して、農夫のパトリシオが「これでわれわれ男たちは、女たちと結婚することにしよう」と応ずる。これは、エロスの愛の狂乱に対峙するキリスト教的愛の秩序の勝利宣言である。ここには、作者モリーナの、民衆にむけた教訓的メッセージが込められている。

この作品に登場するすべての庶民たちは、素朴で保守的なキリスト教信仰を体現している。彼らは、ドン・フワンのアンチテーゼであり、貴族的生の腐敗の批判者である。アミンタが、「スペインでは厚かましきものであるが騎士階級を作りあげた」と言い、カタリノンが主人の女性遍歴を評して、「まったくそのほうにかけちゃ情け容赦なんて微塵もない貴族出らしい性質の持ち主」と言うせりふと、カタリノンの「たとえ犯した罪がこの世で罰を受けないですんだとしても、神様は他人からものを奪った人間には、必ずその報復をなさる」と言うせりふとが、この作品全体の内部を一貫して流れる通奏低音である。

ドン・フワンを、「天をも怖れぬ魔性のもの」、「悪

魔が人の姿を借りたもの」、「大魔王ルシフェールさま」がこの世に送りこんだもの、とみなす中世的イデオロギーと、「死人に対して恐怖を抱くなんて事は、要するに平民どもの恐怖だ。ああいうことはみんな、想像から生まれる妄想にすぎん。氣力と理性と精神をそなえた、高貴の生氣潑刺として、恐れることを知らぬからだをそなえた者なら、何で死んだ人間のむくろなど恐れるはずがない」とドン・フワンが昂然と言いはなつ、ルネサンスを源流とする合理主義的イデオロギーとのせめぎあい、この二元性がモリーナの劇の内的構造をなすものであり、それは、一七世紀バロック時代の特性でもあった。

ドン・フワンは純粹培養された近代的自我の一つの形象である。

三

『セビーリヤの色事師と石の招客』はその後イタリアに入り、国民的な民衆喜劇コメディ・デラルテの主要演目となる。仮面をつけ、道化でひたすら観客の笑いをとることを目的としたせりふや仕草（ラッチ）をふんだんに盛りこんだダタバタ即興喜劇に移入されると、陽気で単純な笑いの活力を愛する国民性を反映して、劇の宗教的要素が薄められ、主人公の破廉恥な快楽追求者としての面が強調されることになった。コメディ・デラル

テでは、キャラクターとしての人物の心理や内面的意味よりは、劇的行為や仕掛けといった外面的効果が追求された。こうしてドン・フワン劇は道化芝居に変容する。

コメディ・デラルテは台本なしの即興劇が主体であるが、一六五〇年、チコニーニが『石の招客』という作品を書くことによって、イタリア的ドン・フワン劇の祖型を定着させた。オペラ『ドン・ジョヴァンニ』のダ・ポンテによる台本の遠い源流がこれである。

イタリアのドン・フワン劇は、国境を越えてさかんに行われた旅公演によって、フランスに入り大当たりをとった。一六五九年ドリモンによって、さらにヴィリエによってフランス語に翻訳される。

イタリアからフランスに移入されたこの演目を不朽の作品に結実させたのが、モリエールの『ドン・ジュアン、またの名 石像の饗宴』(*Dom Juan ou le Festin de pierre* 五幕散文劇 一六六五)である。

モリエールは、その前年、宗教的偽善を痛烈に批判した『タルチュフ』を舞台にかけ、聖職者やえせ信者たちの一斉攻撃にさらされた。結局この作品は国王の命で上演禁止になる。

急遽新しい出物でそれに代える必要にかられたモリエールは、当時流行のドン・フワン劇に白羽の矢をたてた。ドリモン、ヴィリエの台本を下敷きに短時日で大急ぎ仕

上げたのが、『ドン・ジュアン』である。そのため、劇の構成からみると、かなり荒削りなところが目立つ。

ドン・フワン劇を選んだのは、てっとり早く確実に観客のうけをとるための窮余の策であり安全策であった。

目論見通り、この作品は大当たりをとり、モリエールの経済的窮地を救うことになった。うけをねらった笑劇風のラッチもあるものの、コメディア・デラルテの喜劇味には遠い、翌年の性格喜劇『人間ざらい』の苦渋にみちた「魂の中の笑い」のさきがけのような、棘を含む笑いが観客にうけたのは、観客が既にドン・フワン劇になじんでいて、モリエールの作品を待ち受けていたという背景もあつたからだろう。それに石像が口をきいたり、亡霊があらわれたり、雷や火災が舞台をゆるがすという目新しい舞台技巧が素朴な観客にうけたということも確かにあるだろう。

大当たりをとったにもかかわらず、きわめて濟神的だとして聖職者や狂信者たちが結託して動き、この劇も、上演中止の憂き目にあうことになる。モリエールにとっては、とりわけ、以前の庇護者コンディ公の非難が打撃だったにちがいない。『ドン・ジュアン』は、連日大入りのまま、初演から連続一五回の公演のあと劇場から撤収され、その後モリエールの生存中ついに日の目をみることはなかった。国王はその埋め合わせをするように、

王弟からモリエール一座を譲りうけ、「国王の俳優たち」としたのだった。

コメディア・デラルテの中で、地中海的南方的類型に変貌したスペイン生まれのドン・フワンが、イタリアを経由して、古典主義時代のフランスに入ったとき、どのような屈折を示すことになるのか。まず、劇中の主要なシテユエーションをたどると、

ドン・ジュアンは僧院の垣を破ってまで結婚した妻のエルヴィールから逃げ、従者のスガナレルと旅に出てシシリー島に来る。劇はシシリー島で展開する。追って来たエルヴィールの嘆きにも取り合わない。女性を誘惑しようとして乗った船が転覆し、漁師に助けられたドン・ジュアンは、当地の田舎娘シャルロットとマチュリーナを結婚を餌に口説きにかかると。しかし、エルヴィールの兄弟たちがドン・ジュアンを追ってきたことを知らされ、中断せざるを得ない。ドン・ジュアンとスガナレルは、それぞれ田舎者と医者に変装して森の中に逃げこむ。そこで出会った貧者に金貨をちらかせて、神を呪えと強要する。最後までしる貧者に、結局、金を恵む。おりから、賊に襲われているエルヴィールの兄ドン・カルロスとそれと知らずに助ける。弟のドン・アロンスが現れ、このドン・ジュアンこそめざす仇だと叫

と叫ぶスガナレル。

五幕という古典劇の形式を守ってはいるものの、本格劇としては異例の散文で書かれている。モリーナの劇同様、三一一致の法則も棄てられた。場所、時、筋のどれについても、鉄則を徹底的に破っている。古典劇の作劇法の指南役とも言うべきボワローが嚴にいましめた喜劇的なものと悲劇的なものとの混淆も犯している。きわめてバロック的なドン・フワンのテーマは、古典劇の形式にはもともとなじまないもののはずである。しかし、形式の軛から完全に脱して笑劇風に仕立てるには、あまりにも時代の制約が大きかったわけだし、なによりもモリエールの強烈な倫理的批判精神がそれを許さなかったのだから。

さて、モリーナの劇と比べると、登場人物の数についてはほぼ変わらないものの、人物間の統合、入れ替え、あるいは削除が行われている。もともと、これはイタリヤ劇で既に行われたものである。モリエールが新たに創造した人物は商人のディマンシュなど端役だけである。

作劇法上の大きな特徴は、モリーナの劇では、幕が上がるのと同じく劇的行為に入るのに対して、モリエールの劇では、直接的ではなく、せりふを通して事実が知らされ、人物の性格づけがなされるという点である。

開幕早々、スガナレルは、主人の人間像を観客に要領

び切りかかるが、兄は恩は返さなければならぬと言って弟を遮る。ドン・ジュアンとスガナレルは、前に刺し殺した騎士（話の中で語られる）の墓を見つけ、そこにある石の騎士像に対して晩餐への招待をする。突然その像がうなずくのでスガナレルは怯えるがドン・ジュアンは平然としている。家に帰ったドン・ジュアンをたずねて商人ディマンシュが借金を取りたてに来る。まるめこんで追い返した後、父ドン・ルイがやってきて、ドン・ジュアンに、放埒な生活を改めよ、と諭す。耳をかさずに追い返すと、エルヴィールが喪服姿で現れ、神罰を恐れて罪を悔いるよう訴えるが、心を動かされない。夕食をとっているところに騎士の石像がやって来る。父に会いに行ったドン・ジュアンは改宗を誓う。それが単なる方便にすぎないと知って非難するスガナレルに、偽善者家業はどうまい商売はないから、これからは偽善者として世を渡る決心だと言う。エルヴィールとの結婚生活に戻ることを懇願するドン・カルロスに対して、神が命ずるからそれはできないと応える。エルヴィールの姿をして現れた亡霊に切っけかかる。騎士の石像がふたたび現れ、彼の手を握ると、突然閃光とともに雷がドン・ジュアンの上に落ちる。立ちのぼる炎のそばで、「おれの給料、おれの給料」

よく紹介してしまう。「地にも希なる大悪党、気違いの犬畜生、悪魔、血も涙もない男、異端者、天国も地獄もお化けも信じないような、けだもの同然にこの世を渡る、エピキュロスの豚、放蕩無頼の殿様、どんな忠告にも耳をかさず、おれたちの信じるものはみんな根も葉もないと取りあげない。結婚なんて、ただの空手形。別嬪つかまえるおきまりのわな、結婚の相手におかまいなし。奥さん、お嬢さん、町娘、百姓女。あちらこちらで嫁にした女をいちいち数えあげたら日が暮れちまう。」スガナレルによつて描かれるドン・ジュアン像は、放蕩無頼の色事師、結婚詐欺のぺてん師、頑固な合理主義者、無神論者である。そのあと、舞台上の劇的行為は、この人物規定をなぞりつつ、それを証明していくように、いわば演繹的に展開していくのである。

確かにドン・ジュアンも女たらしの快樂追求者であるが、彼が開陳する「若い女の心を口説いてやわらげ、一日一日すこしずつ事情が好転していくのを見たり、涙やため息で清純な魂を攻め落とす楽しみはやめられない」という快樂哲学がすこしも実感として伝わらないのは、舞台上の行動でみせるドン・ジュアンの恋の冒険がきわめて貧弱なためだ。田舎娘シャルロットとマチュリーヌを言葉巧みに誘惑する場面だけが、唯一ドン・ジュアンの「色事師」ぶりを示すものだが、これさえ、追手に邪

魔されて成就しない。そこには、単なる女たらし、やせこけた好色漢の姿があるだけだ。追いつがる妻エルヴィールに対する邪険な扱いも、彼の冷血漢、不徳漢ぶりを浮きあがらせこそすれ、モリーナのドン・フワンのような絢爛たる悪魔的エロスの奔流を実感させない。観客は、彼の過去と現在の破廉恥な所業はすべて、ドン・ジュアン自身とスガナレルの口から聞かされるだけなのである。

キルケゴールは、ドン・ジュアンがエルヴィールと結婚しているという設定に対して不満を述べている（『あれか、これか』）。キルケゴールによれば、この人物は倫理の範疇を超越した、デモニッシュな感性的なるものの純粹表出だからである。この点もまた、モリーナのドン・フワンとは大きく異なるところだ。モリーナでは、ドン・フワンの愛は騎士道的愛のパロディーであり、キリスト教的愛へのアイロニーだった。ドン・ジュアンの結婚観によれば「結婚は態のよい姦通」にすぎないのであって、結婚という結びつきには、たとえ否定的にであれ、神の問題が介入する余地はないのだ。だから、エルヴィールが、「結婚の聖いさすなで縛られて」と訴えても、ドン・ジュアンはせせら笑うだけなのだ。彼にすれば、結婚は既に聖性を失い、神の原理を離れ、道徳や経済という市民的原理のレベルの問題にすぎない。

ドン・ジュアンはドン・フワン以上に徹底した合理主

義者である。ドン・ジュアンが信じるのは「二に二を足せば四になる」ことであり、「厄日は金がない日」ではない。侮辱した石像がうなずいたのを見ても、「光線の加減で見あやまった」としか考えない。このせりふに對して、スガナレルが、「この眼でちゃんと見たことを打ち消そうたって無理」と応じるのは、頑固な合理主義と庶民の素朴な現実感覚とが對比されていて、モリエールのアイロニーが感じられる。ドン・ジュアンのこの合理主義が彼の無神論、無信心の支えである。

フランスの一七世紀は、カトリック復興時代であり、「信仰の時代」であつたが、同時に自由思想の時代でもあつた。ルネサンスに発する快樂主義や懷疑主義が、宗教改革にもなつて顕在化した教会の權威に対する反抗と結びつき、さらにこの動きがデカルトの合理主義と合流して、多数の「リベルタン」を排出した。モリエールもリベルタンの一人とみなされていたのである。ドン・ジュアンは、放蕩無頼の生活をこの自由思想によつて正当化しているネガティヴなリベルタンだ。

ドン・ジュアンには、氣紛には言え、貧者に金を恵む「人類愛」もあり、賊に襲われた見知らぬ男を敢然と救ける騎士としての義侠心もある。この性格上の首尾一貫性のなさが批評家の非難するところであるが、近代的な見方からすれば、むしろ、ここにモリエールの人間洞

察の深さを見ることができるとはなからうか。

さて、モリエールの劇によつて、この人物像に新たに付加された、もつとも大きな変容は、偽善者の面貌である。

ドン・ジュアンがエルヴィールをあしらう言辭は偽善的ではあるが、まだこれは窮余の逃げ口上という性質のものと言える。しかし、終幕で彼が父に對して改宗を誓う場面で見す偽善者の顔は、この劇の中でもっとも劇的インパクトを与えるものである。モリエールのパトスがここで一気に燃えあがるのが感じられる。彼の作劇の意味がここにいたつて初めて明らかになるし、同時にこの作品を先行のどのドン・フワン劇からも遠く切り離してしまう。

ドン・ジュアンは偽善論をぶつ。「偽善は流行の惡徳だし、流行の惡徳なら何でも美德とみなされる。偽善の策略で巧みに若いころの乱脈ぶりを隠し、宗教の衣を盾にする奴ら。頭をすこしさげ、信心深そうなため息をついていけば後は何をしても世間態は繕える。この都合のよい隠れ家にはいつおれも身の安全を計ることにしよう。利口な人間は時代の惡風にしたがうものだ。」ドン・ジュアンは偽善を原理として、方法として生きる、自覚した偽善者になつたのだ。逆説的な言い方をすれば、ドン・ジュアンは偽善という惡徳のモラリストになつたの

だ。この確信犯的惡徳は、スガナレルが言うように、「惡党ぶりの絶頂」なのであって、「むかしのままの旦那さまのほうで、まだしもまし」なのである。ここに込められたモリエールのたぎるような怒りは、『タルチュフ』をさらに凌いで、いっそう攻撃的である。この正当化された方法としての偽善は、モリエールが許し得ない惡徳であった。モリエールは、だから、ドン・ジュアンを地獄に落したのだ。ドン・ジュアンは単に放蕩無頼の不徳漢として罰せられたのではなく、瀆神者として罰せられたでもない。モリエールが、舞台上に超自然的なものをのせることがタブーとされた古典劇の中で、あえて亡霊や石像を出現させた意味は、そこにしかない。そうでなければ、劇の内的論理からいっても、石像出現の必然性はないのだ。

『ドン・ジュアン』は、モリーナの劇に比べれば、はるかに理知的であり、主人公をはじめ、どの人物も雄弁で理屈っぽい。これは、せりふ劇としての古典劇の特性にもよるだろう。モリーナの作品は韻文で書かれていて、いくつかの箇所にある長ぜりふも、叙情性を有しているが、モリエールの劇は言葉の音楽性から離れたところで書かれているので、いきおい言葉の論理性に頼らざるを得ない。

ドン・フワンが行動的で情熱的なのに対してドン・ジュ

アンは内省的で理知的である。ドン・フワンからドン・ジュアンへの変容は、パトス（エロス）からロゴスへの転回であった。

四

ドン・フワン劇の人物たちの中で、主人公についても興味をひくのは従者である。モリーナではカタリノン、モリエールではスガナレル、モーツァルト（台本ダ・ボンテ）ではレポレロである。

この従者に共通する特徴は、主人が貴族であるのに対して、下層庶民という対照的な階級を占めていることだ。狡猾、貧欲、臆病、利己的、計算高さ、厚かましきなど、人間の矮小な部分を表象している。一方、世俗の生活に精通した現実感覚を持ち、機知と諧謔に富み、常識的、庶民的な、健康で素朴な批判精神と信仰心を備えていて、主人の逸脱に対する批判者でもある。機を見るに敏で、つねに主人の顔色をうかがいながら、形勢不利と見るや、追従する。両極の階級の間の橋渡し役でもあり、その間を浮遊する寄生的、幫間的存在でもある。主人に影のように従い、悪事の共犯者にもなる。

たとえば、カタリノンは、ティスベアやアミンタを誘惑し逃亡する主人に、前もって馬の用意をする助手である。しかし、主人の所業には、「おまえさまのように、

そうやって女を口車にのせたり、いいようにたぶらかしたりする人間は、いずれ死んでから、お返ししなきゃなりませんまいよ」と、いつも批判の目をそそいでいる。

ドン・フワンとカタリノンの間は、主従関係以上の、一種の友情のようなもので結ばれている。「道理は勇士をつくる、でさあ」とカタリノンが言えば、「怖れは臆病者をつくる、だよ」とドン・フワンが応じる、二人のびったり息の合ったかけあいの呼吸は、いきいきとしている。

ドン・キホーテに対するサンチョ・パンサの主従関係にも、批判と共感と同化というメカニズムが働いているのは指摘するまでもなからう。

こうした従者の人間像の源泉は、スペイン一六世紀以来の悪者小説（ノヴェラ・ピカレスカ）における「ピカロ」、とくにラサロにあるのかも知れない。彼は、社会の最下層に生まれ、根無し草のような浮浪の生活を送り、さまざまな主人に仕え、やっと食物にありつく。日常的現実にしがつき、不幸な境遇にもめげず、明るく逞しく生きていく。同時に、醒めた目で社会を批判的に観察している。

従者は、自分の劣性を十分に自覚しつつ、その劣性そのものを通じて異なる世界に入りこみ、彼の存在がその世界の実相を照射するのだ。橋本一郎氏によれば（『ド

ン・フワン伝説』）、カタリノン（Catalinon）という名前は、アンダルシアの俗語の catalina に由来し、これは路上に放置された糞尿の意味で、それに増大辞がついて catalinon となり、「糞たれ、意気地なし」を表す。

モリエールは、初期の喜劇『あわてもの』以来、さまざまな作品に同系の下僕を登場させている。マスカリール、スカパン、スガナレルがそれで、いずれも、悪だくみにかけては機知縦横、陽気、大胆だが、決して悪人ではなく、主人につくす誠意を持っている。

レポレロも、ドン・ジョヴァンニの批判者であると同時に頼りにされる同伴者であり、共犯者でもある。フロイトの愛弟子オットー・ランクは、『ドン・フワン論』の中でドン・ジョヴァンニとレポレロの関係を、分身という視点から精神的に解釈している。彼によれば、レポレロはドン・ジョヴァンニの超自我の分身であり、レポレロはドン・ジョヴァンニの良心（善の原理、罪の意識）の肉体化である。さらに、レポレロの中にドン・ジョヴァンニの社会的自我（父親に象徴される社会的規範、説諭する良心の声）が体視されている。モリーナとモリエールでは、父親が直接にその役割を演じているのに、ドン・ジョヴァンニでは父親が不在なのはその理由による、とランクは言うのである。

モリーナの作品の中の El Burlador は日本語では「色

事師」と訳されているが、「だます、からかう」という意味の burlar からの派生語で、英語の joker, mocher に当たる。叢書 The Classic Theatre に収められた英訳のタイトルでは、trickster となっている（橋本一郎、前掲書）。

モリーナのドン・フワンは、確かにいたずらずきである。「明日の太陽は今夜のおれの悪戯を見て、笑い死にしそうになってお出ましだ」と言うこの人物は trickster の名にふさわしい。文化人類学者ポール・ラディンは、トリックスターについての次のように言っている（『トリックスター』）。「トリックスターは創造者であつて破壊者、贈与者であつて反対者、他をだまし、自分がだまされる人物である。彼は意識的には何も欲していない。抑えつけることのできぬ衝動からのように、彼はつねにやむなく振舞っている。彼は善も悪も知らないが、両方に対して責任はある。道徳的、あるいは社会的価値は持たず、情念と貧欲に左右されているが、その行動を通じて、すべての価値が生まれて来る。」ドン・フワンと従者は、ペアで、ここに述べられたトリックスターの役割を演じている。山口昌男氏は、劇中の道化（トリックスター）について次のように述べている（『反構造としての笑い』）。「道化は秩序に対する脅威をたえず構成する。このことは、道化が常に従属的立場であることによ

り、可能になる。道化は来臨した神に従いながらたてつく役を演ずることによって、それに相応する罰を受ける。彼は、普通人には不可能な瀆聖的行為を演ずることによって、人が当たり前のものとして受けとっている価値を瞬間的につき崩す。人はみずからが従わなければならない秩序が崩れるのを見る。」

蹂躪すべき神もなく騎士道もない現代のドン・フワンに期待することがあるとするならば、トリックスターとしての役割であろう。