

ドン・ジョバンニ、あるいは 不安を知らぬ者の肖像

キルケゴール『あれか、これか』による
モーツァルト読解をめぐって

*Don Giovanni, ou le portrait
de celui qui ne connaît pas l'angoisse*

松石 竹志 Takeshi Matsuishi, M.D., Ph.D.

改訂版 · rev. v5 · MMXXVI

要旨 Abstract

キルケゴールは『あれか、これか』第一部の音楽論「直接的・エロスの諸段階」において、モーツァルト《ドン・ジョバンニ》を「天才的作品の中の天才的作品」と呼んだ。のちに『不安の概念』で「不安とは自由の眩暈である」と書くことになる同じ人物が、不安を微塵も知らない男の物語をこれほどまでに愛したのはなぜか。本稿はこの問いを入口として、「精神を持たない者とはいかなる存在か」を精神科医の視点から考えるエッセーである。デンマーク語という特殊な言語的文脈をもつキルケゴールの文体を一つの訳に頼って読み誤る危険を避けるため、浅井真男によるデンマーク語原典からの邦訳に、Hannay 英訳、Hong 夫妻によるプリンストン版、Hirsch のドイツ語全集版、フランス語全集版を突き合わせた。

議論は五つの場面をたどる。キリスト教が精神を至高の原理として世界の中心に据えた反動として、精神からはじき出された「肉の原理」はかえって純化され強大化する——ドン・ジョバンニはその化身として中世から現れる。彼は言語では表現されえず、音楽としてしか存在しえない。言語は時間を分節し、分節は省察を呼び、省察は不安を呼ぶからである。言葉と記憶と告発を持つドンナ・エルヴィラと、旋律そのものとして動く彼との対比が、この構造を音楽的に可視化する。「カタログのアリア」の 1003 という数は征服の記録ではなく、欲望が対象を持たず反復するものであることの証である。セレナードの誠実さは嘘ではないが、時間の厚みを欠いた誠実さである。ツェルリーナが抵抗できないのは説得されたからではなく、論証以前の直接性が嵐のように作用するからにほかならない。石像が来ても彼が悔いないのは、悔いるべき自己を持たないからである。結論として本稿は、不安を排除すべき敵としてではなく、自己が自己であるための精神の地盤として捉え直す。巻末注で

は、その統一された魂そのものが紀元前 5 世紀末の歴史的形作物であるという古典文献学の知見（スネル、ブレマー）を添え、不安の可能性がこの歴史的成立を前提とすることを示した。

Abstract (English)

In the essay on music that opens the first part of *Either/Or* — “The Immediate Erotic Stages, or the Musical-Erotic” — Kierkegaard calls Mozart’s *Don Giovanni* a work of genius among works of genius. Why should the same man who would later write, in *The Concept of Anxiety*, that anxiety is the dizziness of freedom, have loved to this degree the story of a man who knows not the least particle of anxiety? Taking that question as its entrance, this essay considers, from the standpoint of a practising psychiatrist, what manner of being it is that has no spirit. Because Kierkegaard’s style is set in the particular linguistic context of Danish, and reliance on a single translation carries the risk of leading the reading astray, the Japanese version made directly from the Danish by Asai Masao has been read alongside Hannay’s English, the Hong’s Princeton edition, Hirsch’s German collected edition and the French collected edition.

The argument moves through five scenes. When Christianity set spirit at the centre of the world as its highest principle, the principle of the flesh, expelled from spirit, was not abolished but purified and made formidable; Don Giovanni appears as its incarnation, and is in that sense a product of the Middle Ages. He cannot be

rendered in language and can exist only as music, for language articulates time, articulation summons reflection, and reflection summons anxiety. The contrast between Donna Elvira, who has words, memory and accusation, and Don Giovanni, who moves as melody itself, makes this structure audible. The figure of 1,003 in the catalogue aria is no record of conquest but evidence that desire has no object and is repetition in essence; the tenderness of the serenade is not a lie, but a sincerity without thickness of time; Zerlina yields not because she has been persuaded but because an immediacy pri-

or to all argument acts upon her as a storm acts. And the statue comes without producing remorse, because there is no self there to repent. The essay closes by proposing that anxiety be understood not as an enemy to be eliminated but as the ground on which a unified self stands. An endnote adds the philological finding — Snell, Bremmer — that this unified soul is itself a historical formation of the late fifth century BC, so that the very possibility of anxiety presupposes that historical achievement.

目次 — — CONSPECTUS

序・序曲の闇から	2
第一章 キリスト教が生み出した「悪魔」	2
第二章 なぜ彼は「音楽」でなければならないのか	3
第三章 一〇〇三人のリスト——欲望は「対象」を持たない	3
第四章 セレナードの哲学——「今」だけを生きる者	4

第五章 ツェルリーナの迷い——自然力としての誘惑	4
終章 石像は来る——しかし彼は悔いない	5
後記 不安は贈り物である、と考えましょう	5
Nota 巻末注	6
References 参考文献	6

◆ 序・序曲の闇から

クラシックファンにとって、そびえ立つ二つの作品がある。モーツァルトの《ドン・ジョバンニ》であり、リヒャルト・シュトラウスの《薔薇の騎士》である。今回は前者についてのエッセーをひとつ。精神科医という仕事柄、それに関連付けて書ければなおいい——というのも、純粋な音楽評論の土俵では勝負にならないからである。

モーツァルトの《ドン・ジョバンニ》の始まりは、空気を切り裂く二短調の和音。

重く、威圧的で、容赦がない。オーケストラのその最初の一撃は、後に石像となって迫る騎士長の足音を予告し、死の影は序曲の冒頭に潜んでいる。しかしドン・ジョバンニ本人は、そんな予兆などおかまいなし。序曲が終われば、彼はもう新たな女性の寝室に潜り込んでいる。

そこにこそ、キルケゴールが彼に惚れ込んだ理由がある。

キルケゴールは『あれか、これか』の中で「直接的・エロティックな諸段階」と題する長大な音楽論を展開し^[1]、モーツァルトのこのオペラを「天才的作品の中の天才的作品」と呼んだ。称賛は尋常ではない。後に『不安の概念』で「不安とは自由の眩暈である」と書いた^[7]同じ人物が、不

安を微塵も知らぬ男の物語をこれほどまでに愛した——それはなぜか。

この問いに向き合うにあたり、筆者は浅井真男によるデンマーク語原典からの邦訳^[1]に加え、Hannay 英訳^[2]、Hong 夫妻によるプリンストン版^[3]、Hirsch によるドイツ語全集版^[4]、およびフランス語全集版^[5]を参照した。デンマーク語という特殊な言語的文脈をもつキルケゴールの文体は、一つの翻訳に依ることで読み取りを誤る危険を孕むためである。

本稿は、その問いを入りに、大げさな言い方だが「精神を持たない者とはいかなる存在か」を考えてみようとするものである。

◆ 第一章 キリスト教が生み出した「悪魔」

ドン・ジョバンニは中世の産物である——これはキルケゴールの逆説的なテーゼだ。

古代ギリシャにおいて、官能は宇宙の調和の一部だった。アフロディテは神であり、エロスは宇宙を動かす力だった。官能はどこかに「排除」されているわけではなく、世界の中に当然のものとして溶け込んでいた^{〔巻末注〕}。

ところがキリスト教が「精神」を至高の原理として世界の中心に打ち立てた瞬間、事態は変わった。精神が高みへと

昇れば昇るほど、その反動として、精神から完全にはじき出された「肉の原理」が、地の底で暴力的なほど強化されていった。捨てられたものは消えるのではなく、捨てられたからこそ純化され、強大化する^{[1][8]}。

ドン・ジョバンニは、その「捨てられた官能」の化身だと考えれば合点がいく。彼は中世キリスト教の精神性が生み出した影^[1]。だから彼が最も輝くのは、修道院の塀の外であり、騎士の剣と神の名が飛び交う社会の中だ。

オペラの冒頭を思い出してほしい。夜、ドンナ・アンナの寝室から逃げ出すドン・ジョバンニ。彼を呼び止めようとする老騎士長。剣が交わされ、騎士長は倒れる。しかしドン・ジョバンニの目はすでにどこか別の場所を見ている。後悔の影すらない。彼は「今」しか見ていない。

レポレッロが嘆く。「また騒ぎを起こして」と。しかしドン・ジョバンニには「騒ぎを起こした」という意識すらない。彼はただ、欲望の赴くままに動いたのである。

◆ 第二章 なぜ彼は「音楽」でなければなら ないのか

キルケゴールの洞察の核心は、次の一点に尽きる。ドン・ジョバンニは言語では表現できない、というのだ^{[1][8]}。

言語とは何か。それは時間を分節するものである。「昨日」「明日」「もしかしたら」「あのとき」——言葉を使う瞬間、人は過去と未来の間に宙吊りになる。言葉で何かを語ることは、その何かを「距離を置いて眺める」ことであり、それはすでに「省察」の始まりである。

Terminological note

ここで「省察」という語について註記しておきたい。キルケゴールのデンマーク語 *Reflexion* (Hirsch 版ドイツ語でも *Reflexion*, Hannay 英訳では *reflection*) は、意識が自己自身に折り返す運動——すなわち直接的な体験から一步引いて、自分を時間の中に位置づけ、眺め返す知的操作を指す。日本語の「反省」が帯びる「至らなさを認める」「悔いる」という道徳的含意を避けるため、本稿では「省察」の語を用いる。

ドン・ジョバンニには、その省察がない。彼は「語る個人」ではなく、「官能そのものの声」である^[1]。彼の本質は、旋律とリズムが空気を震わせる、その瞬間の中にしかない。

第一幕のフィナーレ近く、ドン・ジョバンニが歌うシャンパンのアリア「*Fin ch'han dal vino* (ワインが回るうちに)」を聴いてほしい。息つく暇もない速度で、言葉が意味を置き去りにして流れていく。「今夜のパーティーに十人連れてこい、広場の娘も、農家の娘も、何でもいい」——その旋律は計画でも誘惑でもなく、欲望そのものの音楽的噴出である。

対照的なのは、ドンナ・エルヴィラだ。彼女はドン・ジョバンニに捨てられた女であり、しかし彼を愛し続け、告発し続ける。彼女のアリア「*Ah, fuggi il traditor* (裏切り者から逃げなさい)」は、言葉で構成されている。記憶があり、怒りがあり、警告がある。時間軸の上に自分を置き、過去を振り返り、他者に語りかける——これは「省察する精神」の音楽である。

つまりエルヴィラには言語があり、省察があり、したがって不安がある。ドン・ジョバンニにはそのどれもない。

モーツァルトの天才は、この差異を音楽的に可視化した。エルヴィラが語るとき、ドン・ジョバンニは沈黙するか、茶化すか、横から割り込んで旋律を奪う。彼は言葉の論理に乘ることを拒絶するかのように、常に音楽の速度で動いている。

モリエールの戯曲『ドン・ジュアン』(1665 年)は、この点で示唆的な反例を提供している。モリエールのドン・ジュアンは弁舌巧みに誘惑し、信仰を論駁し、偽善を演じる——彼は徹頭徹尾「言葉の人」である。キルケゴールの枠組みで言えば、言語を持つ者はすでに省察を持ち、省察を持つ者は直接性を失っている。モリエールのドン・ジュアンは、だからこそ「悪の体现者」として描かれ得るのであり、逆に、モーツァルトのドン・ジョバンニは「悪」ではなく「直接性」そのものとして立ち現れるほかない。両者はいずれもドン・ファン伝説を素材としながら、媒体(戯曲と音楽)の違いが、人物像の存在論的レベルの違いに直結しているのである。

◆ 第三章 一〇〇三人のリスト——欲望は 「対象」を持たない

「カタログのアリア」は、このオペラ、あるいはすべてのオペラのなかで最もよく知られた場面のひとつだろう。

レポレッロが巨大な台帳を取り出し、捨てられたドンナ・エルヴィラに向かって読み上げる。「お嬢さん、これがカ

タログです。旦那様が愛した女性の一覧。イタリアに六百四十人、ドイツに二百三十一人、フランスに百人、トルコに九十一人、そしてスペインには——一〇〇三人」

(*Madamina, il catalogo è questo*)。

しかしここに逆説がある。これほど多くの女性を「愛した」ドン・ジョバンニは、実は誰も愛していないということだ。

彼が求めるのは個別の女性ではなく、「女性性そのもの」という普遍である^[1]。金髪も黒髪も、痩せた女も太った女も、貴婦人も農民の娘も——リストに属する全員が、旋律の中の「一つの音符」に過ぎない。音符は消え、旋律は続く。欲望は対象に執着せず、嵐のように次へ次へと移動していく。

ここには「対象なき不安」と奇妙に対をなす構造がある。不安が「まだない何か」への眩暈であるとすれば、ドン・ジョバンニの欲望は「すでに過ぎ去ったものへの無関心」だ。不安が未来に向かって開いた傷口だとすれば、彼の欲望は、現在という一点に閉じた完全な円環である。

一〇〇三という数字は、征服の記録ではなく、欲望が本質的に反復するものであることの証だ^[8]。嵐は同じ嵐ではないが、嵐であり続ける。

◆ 第四章 セレナードの哲学——「今」だけを生きる者

第二幕のセレナード、「*Deh, vieni alla finestra*（さあ、窓辺においで）」は、このオペラで最も柔らかく、最も美しい場面のひとつだ。

夜の闇の中、ドン・ジョバンニがマンドリンの伴奏で歌う。「窓辺においで、私の愛しい人よ。あなたの涙を癒してあげよう、あなたがここに来なければ、私はどこかへ行ってしまうよ」——その声は優しく、誠実で、本物の愛の告白のように聞こえる。

だがその下ではドンナ・エルヴィラが立っている。彼はエルヴィラの侍女を口説いているのであり、エルヴィラには気づかれまいとしている。

では、彼は「嘘をついている」のか。

おそらく、そうではない。彼は「今この瞬間、窓の向こうにいる女性を求めている」という事実、ただ忠実なのだ。過去にエルヴィラに言った言葉も、明日別の女性に言

うであろう言葉も、「今」の彼には存在しない。彼の誠実さは、ある意味において純粹だ——ただし、それは時間の厚みを持たない誠実さである。

不安とは「まだない可能性」に向かう精神の揺れだとキルケゴールは言った^[7]。ドン・ジョバンニには「まだない」という時間軸がそもそも存在しない。彼は永遠の現在を生きている。それは自由からの解放ではなく、自由を持つほどの精神が存在しない、ということだ。

◆ 第五章 ツェルリーナの迷い——自然力としての誘惑

二重唱「*Là ci darem la mano*（あなたの手をとって）」は、誘惑の場面ではあるが、オペラ史上最も美しい。誤解を恐れずにいえば最も人を幸福にする音楽と言い切ってもいい。

婚約者マゼットがいるツェルリーナに、ドン・ジョバンニは歌いかける。「あなたの手をとって、ここから二人で行きましょう」。ツェルリーナは揺れる。「行きたい気持ちはある、でも騙されるかもしれない」(*Vorrei e non vorrei*)。しかし最後には二つの声が溶け合う——「では行きましょう」(*Andiam*)。

なぜ彼女は抵抗できないのか。

それはドン・ジョバンニが巧みな「説得」をしているのではないからだ。彼は論理を使わない。論拠を積み上げない。彼の存在そのもの、その声のたたずまい、その欲望の磁場が、嵐のように作用する。嵐に向かって「あなたの主張には根拠がない」と言っても意味がない。嵐は議論しない。嵐はただ、ある。

キルケゴールはここに「直接性の絶対的な力」を見た^{[1][8]}。それは省察以前の、言語以前の、論証以前の力だ。ツェルリーナが最終的に手を差し伸べるとき、それは「説得された」のではなく、より深い何かが動いたのである。

だからこそ、モーツァルトはこの場面をレシタティーヴではなくアリアで書いた。二人の旋律が最初は交互に現れ、やがて重なり合い、最後に一つになる——その音楽的な合一は、理性が介入する余地のない「直接性」の勝利である。

昔、カラヤン最晩年の録音・録画となった《ドン・ジョバンニ》で、カラヤンが題名役のサミュエル・ラーミーと練習する風景をビデオで見たことを思い出した。それまで順

調にきていた練習に「ここにきて躓くなんて」とカラヤンが何度も駄目出しをしていた。「直接性の絶対的な力」の表現は歌手にとっても難所であるようである。

◆ 終章 石像は来る——しかし彼は悔いない

フィナーレの場面は、このオペラの全てを一点に収束させる。

殺した騎士長の石像が、ドン・ジョバンニの晩餐に現れる。床が揺れ、炎が燃え上がり、低音の合唱が響く。石像はドン・ジョバンニの手を握り、三度迫る——「悔い改めよ。まだ間に合う」。ドン・ジョバンニは三度拒む。

「否！」（No! No!）。そして地獄の炎に飲み込まれていく。

これは傲慢なのか。頑固なのか。

キルケゴールの目には、そのどちらでもない。傲慢は「わかっていてなお拒む」ことだ。しかしドン・ジョバンニには、「悔い改める」ための自己がそもそも存在しない。彼は最後の瞬間まで「今」しか生きていない。

悔い改めるためには、過去の行為を記憶し、それを現在の自分と照合し、未来の自分のあり方を問わなければならない。つまり時間の中に自分を位置づけ、その位置から自分を見つめ直す視点——「省察」が必要だ^[8]。しかし彼にはそれがない。

だから彼は悔いない。それは意志の力ではなく、彼の精神の構造の問題だ。

地獄の炎に飲み込まれる瞬間にいたっても——彼は不安を知らなかった。

◆ 後記 不安は贈り物である、と考えましょう

なお、同じドン・ファン伝説を素材としたリヒャルト・シュトラウスの交響詩《ドン・ファン》（1889 年）は、レーナウの未完の詩に基づき、欲望の奔流がやがて倦怠と幻滅に変わる過程を描いている。冒頭の高長調の輝かしい跳躍から終結部の虚脱した消失へという軌跡は、レーナウのドン・ファンが理想の女性を追い求めては失望を重ねる——つまりすでに省察を持ち、したがって倦むことのできる人物であることを音で語っている。これも美しい曲だが、悲しい。またカラヤンになるが、最後となった日本公

演のプログラムの真ん中に、彼がこの《ドン・ファン》を置いていたのを思い出す。省察を持つ者は必ず倦む。モーツァルトのドン・ジョバンニが倦むことを知らないのは、省察という精神の厚みを持たないからである。シュトラウスとモーツァルトは、同じ名前の主人公を素材としながら、存在論的に全く異なる人物像を描き出しているのである。

ドン・ジョバンニの音楽は地獄から突き上げる音に乗りながらも、その上を走る旋律の美しさには唯々圧倒される。キルケゴール自身が「モーツァルトは最も幸福な者だ、なぜなら《ドン・ジョバンニ》を書いたから」と書いている^[1]。それは賛辞であると同時に、羨望でもあったかもしれない。

しかしキルケゴールは最終的に問う——あなたはドン・ジョバンニになりたいか、と。

美しい。圧倒的だ。しかし彼には「自己」がない。倫理的な選択もなく、精神の跳躍もない。彼は永遠に美的段階を抜け出すことができない。嵐は行き先を決めない。嵐はただ吹くだけである。

人には不安がある。それは確かに苦しい。しかしそれは、「自由に選択する主体」であることの証ともいえる。「まだない可能性」が見えるとき、人は眩暈を感じる。その眩暈を「自由の眩暈」と呼んだのがキルケゴールだった^[7]。ドン・ジョバンニには眩暈がないだろうが、それは、彼が足元の確かな地に立っているからではなく、そもそも「高さ」というものを感知できないともいえる。

省察なき官能の幻影について思いを巡らせれば自分の不安を——少し違った目で——もう一度引き受けることができるかもしれない。

不安は排除すべき敵ではない。それは、自己が自己であるための、深いところから支える精神の地盤なのだ、と。

とはいえ、この地盤——統一された自己——は、人類が当初から持っていたものではない。古典文献学の教えるところでは、ホメロスの人間はまだ統一された「心」を持たず、テュモス（感情）の赴くままに動く「多元的な魂」を生きしており、統一的な魂は、ようやく紀元前5世紀末に成立した歴史的形成物である^{〔巻末注〕}。だとすれば、不安が贈り物であるのは、それが、統一された自己という、人類がようやく手に入れた精神の構えに付いてくる贈り物だからである。しかしその構えは、いつも張りつめていなくてよい。《ドン・ジョバンニ》に身を委ねるあいだ、私たちは省察をしばし手放して、あの古代の未分化な魂——テュモスの

赴くままに動き、旋律そのものとして生きる魂——へ、
 いっとき帰っている。たまにそこへ戻るのも、わるくない。
 幕が下りれば、また不安という贈り物を——少し軽く
 なった手で——引き受け直せばよいのである。

NOTA 巻末注

第一章の「古代ギリシャにおいて、官能は宇宙の調和の一部だった」の一節、および後記の結びに付す。

キルケゴールがここで想定する「古代ギリシャ」は、統一的な魂の概念が成立して以後の、古典期の像である。古典文献学の示すところでは、ホメロスの人間はまだ統一された「心」を持たず、感情（テュモス）・知性（ノオス）・衝動（メノス）が相互に独立した「器官」として並立していた^[9]。ブレマーはこれを自由魂／身体魂の「多面的な魂」として定式化し、統一的な魂を、識字化と個人主義の台頭を背景とする紀元前5世紀末の歴史的形成物と論じている^[10]。

この視点から本稿を振り返るなら、省察を持たず瞬間の直接性のみを生きるドン・ジョバンニ像は、キルケゴールの意図を超えて、統一的内面の成立以前のホメロスの人間と奇妙に共鳴する。言語と記憶によって時間の中に自己を置くエルヴィラとの対比は、多面的な直接性から省察する内面へ、というギリシャにおける魂の統一の歴史的過程を、一つの舞台の上で反復しているかのようである。不安が「省察する精神」にのみ宿るとすれば、不安の可能性そのものが、この歴史的成立を前提としている。

なお、この論点の概念史的な展開——恐怖の医学化と統一的な魂の成立とが時期的に重なること——は、拙稿「不安の概念史」（紀要 IX）1-0 節に譲る。

REFERENCES 参考文献

キルケゴール『あれか、これか』各国語版

- [1] 【日本語訳】キルケゴール、ゼーレン（浅井真男訳）『ドン・ジョヴァンニ 音楽的エロスについて』白水Uブックス 1086、白水社、2006 年。（『あれか、これか』第一部第二章「直接的、エロ的な諸段階——あるいは音楽的＝エロ的な

もの」の単行版。デンマーク語原典 *Enten - Eller*, 1843 より。
 ／引用箇所：序、第一章、第二章、第三章、第五章、後記）

- [2] 【英語訳①】Kierkegaard, S., *Either/Or: A Fragment of Life*, trans. Alastair Hannay, Penguin Classics, London, 1992.（抄訳を含むが英語として平明。序論充実。）（引用箇所：序 ※翻訳参照として言及）
- [3] 【英語訳②】Kierkegaard, S., *Either/Or, Part I & II* (Kierkegaard's Writings, vols. III-IV), trans. & ed. Howard V. Hong and Edna H. Hong, Princeton University Press, 1987-88.（デンマーク語原典に最も忠実な学術標準版。注釈・索引充実。）（引用箇所：序 ※翻訳参照として言及）
- [4] 【ドイツ語訳】Kierkegaard, S., *Entweder - Oder* (Gesammelte Werke, Abt. 1-3), übers. von Emanuel Hirsch, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf / Köln, 1956-57.（引用箇所：序 ※翻訳参照として言及）
- [5] 【フランス語訳】Kierkegaard, S., *Ou bien... ou bien* (Œuvres complètes, vols. III-IV), trad. F. et O. Prior et M.-H. Guignot, Éditions de l'Orante, Paris, 1970.（引用箇所：序 ※翻訳参照として言及）
- [6] 【イタリア語訳】Kierkegaard, S., *Enten-Eller. Un frammento di vita*, trad. K. M. Guldbrandsen, con contributo di Remo Cantoni, Mondadori, Milano, 2006.（引用箇所：本文中での直接引用はなし。参考として）

二次文献

- [7] Kierkegaard, S., *Begrebet Angest* (1844). 邦訳：斉藤信治訳『不安の概念』、岩波文庫、1979 年。（引用箇所：序、第四章、後記）
- [8] Modica, G., “Kierkegaard e l'estetica del Don Giovanni”, *Giornale di metafisica*, XVII, 1995, pp. 379-392.（引用箇所：第一章、第二章、第三章、第五章、終章）
- [9] Snell, B., *Die Entdeckung des Geistes: Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Claassen & Goverts, Hamburg, 1946. 邦訳：新井靖一訳『精神の発見——ギリシア人に於けるヨーロッパ的思考の発生に関する研究』、創文社、1974 年。（引用箇所：巻末注）
- [10] Bremmer, J. N., *The Early Greek Concept of the Soul*, Princeton University Press, Princeton, 1983.（引用箇所：巻末注）

※ ※ ※