

セルバンテスと同時代の作家たち

吉 田 彩 子

Cervantes y los escritores contemporáneos

Saiko YOSHIDA

Los años de la creación literaria de Cervantes abarcan el segundo renacimiento, o sea la época manierista, y la época de la formación del Barroco en la cultura española. En el inicio del siglo XVII cuando se publica *el Quijote* (la primera parte en 1605 y la segunda en 1615) se llevaban a cabo notables renovaciones literarias. Lope de Vega en el ámbito teatral y Luis de Góngora en la poesía, iban creando nuevas obras que se oponen completamente a las normas clásicas. *El Quijote* de Cervantes, que suele considerarse como un caso aislado que sobrevive a través del tiempo, nació justo en medio de tal renovación, respondiendo a los movimientos literarios de la época. Nuestro objeto es destacar como la creación cervantina está vinculada con el movimiento literario de la época en el arranque del Barroco español.

要 旨

セルバンテスが旺盛な文学活動を行なった時期は、スペインの後期ルネサンス(マニエリスム)からバロックの形成にいたる時代と重なる。『ドン・キホーテ』が出版された17世紀初頭(前篇1605年、後篇1615年)は、演劇においてはローペ・デ・ベガが、詩においてはルイス・デ・ゴンゴラが、古典の規範に真っ向から対立する、革新的な作品を創出した時代でもあった。一般にスペイン文学史上の単独峰と思われるがちなセルバンテスの『ドン・キホーテ』も、このようなバロック文学の改革の流れに呼応するものであることを、同時代作家の作品と比較しつつ検証する。

1 はじめに

日本で広く名が知られているスペインの作家は、その悲劇的な死が内戦と結びついて語られる詩人ガルシア・ロルカを除けば、おそらくセルバンテスに尽きるであろう。『ドン・キホーテ』の翻訳は明治20年に遡り、昭和初期までには二つの完訳を含む六種類の翻訳が出版されているが、いずれも英訳からの重訳であった。スペイン語原典からの翻訳が出版され始めるのが1948年、完訳ということになると、英訳からの最初の完訳が1915年であるのに対し、スペイン語からの完訳の出版はそれから47年を経た1962年のことである¹。日本における『ドン・キホーテ』翻訳の歴史を重訳の時代と原文からの翻訳の時代に分ければ²、2017年現在から振り返っても、原文からの翻訳の時代は重訳の時代をわずか7年ほどしか超えない。わが国の『ドン・キホーテ』の受容はその半ばを、英語を通じての紹介に負っていることがわかる。

紹介が始まった19世紀の末は、『ドン・キホーテ』がロマン主義の評価を経て、世界文学の傑作としての地位を不動にした後であった。すなわち『ドン・キホーテ』とその作者セルバンテスはスペイン文学の歴史からは切り離された突出した存在として、日本に紹介され理解されてきたのである。原典からの翻訳が始まった後、日本に紹介されたドン・キホーテ論の多くは、専門研究者によるものよりも当時のスペインで広く読者を集めていた文明批評が主であり³、これもまた諸外国の作家や批評家の論点を取り入れつつヨーロッパ的な視座から『ドン・キホーテ』を論じようとするものが多かった。わが国においてセルバンテスと『ドン・キホーテ』は、いわばスペイン文学の単独峰であり、ヨーロッパ文学の古典として受け止められて来たといえる。

本稿はこのようなセルバンテスをスペイン文学史の文脈のなかで、バロック期の芸術改革のなかに位置づけようとする試みの一環である。小説

1 詳しくは世路蛭太郎「日本における『ドン・キホーテ』翻訳史」『「ドン・キホーテ」事典』行路社、2005年、374 - 385頁、樋口正義「『ドン・キホーテ』翻訳の変遷」同書、386 - 396頁を参照。

2 それが上記両氏に共通する考え方である。

3 Anthony Close, *Concepción romántica del Quijote*, Barcelona, Critica, 2005. とくにV. VI. VII.

『ドン・キホーテ』に見られる、ローペ・デ・ベガの演劇改革、ルイス・デ・ゴンゴラの詩改革に呼応した側面を指摘したい。

Ⅱ セルバンテス（1547－1616）の生涯と文学

ミゲル・デ・セルバンテス・サアベドラの生涯にはわからないことが多い。1547年にアルカラ・デ・エナレスで生まれたことになっているが、これは18世紀に発見された洗礼証明書に基づいている⁴。生年を1549年とする説もあり⁵、文学史に記載されている生地と生年に疑問の余地がないわけではない。サアベドラという二番目の苗字は1590年から使い始めたもので、本当に祖先からの苗字であるかどうかわからない。生前に描かれた肖像画はなく⁶、彼がどのような風貌の人であったかは『模範小説集』の序文に記された彼自身の言葉をたよりに想像するしかない。

幼少期のことは不明だが、1566年には家族とともにマドリッドで暮らしていた。1568年には人文学者ロペス・デ・オヨスの生徒となり、王妃の死を悼む詩篇を発表するが、翌年の冬にはローマにいた。秋に決闘で傷害事件を起こして逃亡したと考えられている。イタリアでは軍隊に入り、1571年のレパントの海戦で負傷して片手の自由を失う。スペインに帰国する途中オスマン帝国の私掠船に捕らえられ、1575年から1580年までの5年間、アルジェで捕虜となって生活した。

セルバンテスが文学活動を始めるのは、1580年に三位一体会によって身請けされスペインに帰国を果たしたあとのことである。この時期に執筆されたと思われる牧人小説『ラ・ガラテア』は、彼がエスキビアスで結婚した翌年、1585年に出版された。しかしその後は軍隊の食料調達官や税金の徴収官としてアンダルシアを巡り歩く生活となる。処女作から20年を経て、二番目に出版されたのが『ドン・キホーテ』前篇（1605年）であった。『ドン・キホーテ』後篇の出版はそれから10年後の1615年であるが、これに先立ちに中編と短編計12篇からなる『模範小説集』（1613年）と

4 Antonio Rey Hazas, Juan Ramón Muñoz Sánchez, *El nacimiento de Cervantes: Cervantes y el Quijote en el siglo XVIII*, Madrid, Editorial Verbum, 2006, p.462-463.

5 セルバンテス自身による『模範小説集』の序文がひとつの根拠である。

6 ハウレギの作とされる有名な肖像画は（おそらく19世紀に描かれた）贋造であることが判明している。

詩集『パルナソ山への旅』（1614年）が出版されている。『ドン・キホーテ』後篇と同じ年に出版された『これまで上演されたことのない新しい八篇のコメディアと八篇の幕間劇』、遺作となった『ペルシレスとシヒスムンダの苦難』（1617年）、そして18世紀になって発見された、おそらく1580年代前半に書かれたと思われる戯曲2篇。以上がセルバンテスの全作品である。

牧人小説はルネサンスに発展した小説であり、18世紀に発見された戯曲2篇も、まだ「コメディア」が現れる前の、古典主義的な色彩の強い作品であった。セルバンテスが、後にバロックと呼ばれることになる芸術界の新しい風を受けて書き始めるのは、『ドン・キホーテ』前篇の出版以後のことである。

14世紀に始まった冒険小説と騎士道小説、15世紀に始まった歴史小説と感傷小説に加えて、ルネサンスの影響下に生まれた牧人小説、まったく新しい種類の物語であるピカレスク小説、辺境ロマンセから発展したモーロ小説などが生まれ、16世紀のスペインでは多様で豊かな物語文学が活況を呈していた。中世起源の騎士道小説がこの時代にもっとも流行したのには、大航海時代の影響があると言われる。遍歴の騎士の偉業が時代の英雄精神と結びついたのであった。

セルバンテスはドン・キホーテという、若く美しい騎士道小説の主人公とはもっとも縁遠い人物を主人公に設定して、騎士道小説のパロディを構想した。そしてそのなかに、当時存在していたあらゆる種類の物語を埋め込み、物語文学の集大成とした。その埋め込みかたには、前篇と後篇では、いささかの違いがある。また、騎士道小説批判の根底にあるリアリズムの追求は、後篇においていっそう迫真のものとなる。

セルバンテスが『ドン・キホーテ』で試みたことは物語文学の歴史のなかで未曾有の実験であったのだが、それはセルバンテスだけの実験だったのであるか。同時代の他の文学分野ではどんなことが起っていたのだろうか。引き続いて、演劇と抒情詩という二つの分野について考察する。

Ⅲ ローベ・デ・ベガ（1562－1635）の演劇改革

貧しい刺繍職人の子としてマドリッドに生まれたローベ・デ・ベガは、教会関係者の善意により、はじめはイエズス会の学校で、のちにはアルカ

ラ・デ・エナレスの大学で教育を受けた。放埒な女性関係により大学での勉強は放棄するが、詩人、劇作家として認められるようになった。

ローペによるコメディアの創出には、16世紀末のバレンシア演劇の影響があったことが指摘されている。ローペがバレンシアに滞在したのは1588年以降であり、最初のコメディアとされる *El verdadero amante* は遅くとも1595年以前に書かれていた⁷。「新しい演劇 *nueva comedia*」が観客の支持を得て、ローペの劇作家としての名声が確立したのは1603年から1604年にかけてのことだったと思われる。この期間にリスボンとマドリッドで *Seis comedias de Lope de Vega* (1603年)、サラゴサで *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega* (1604年) というローペの名を冠した戯曲集が相次いで出版される。前者にはローペの作品は一作しか含まれていなかったのだが、あたかもローペの作品集であるかのように見せかけているところに、その名声のほどが窺われるのである。

しかしながら、三一一致の法則や悲劇と喜劇の区分など、古典劇が遵守していた規則を考慮しない「新しい演劇」のありかたは、理論的には古典に準拠する人文学者たちによってリードされる当時の文学界に、すんなりと受け入れられたわけではなかった。『今どきのコメディアを創る新技法 *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*』(1609年出版)は、このような新旧の演劇観が拮抗するなかで、マドリッドの文学サロンのひとつ「マントゥア・アカデミア *Academia Mantuana*⁸」の求めに応じて書かれ読み上げられた、389行からなる韻文形式の演説⁹である。アカデミアの会員たちのなかには「新しいコメディア」に好意的な者もいたが、そうでない者も多かった。ローペにその技法を述べさせようとする意図も、かならずしも善意に満ちたものではなかった。このような状況を反映して、「演説」

7 Mercedes de los Reyes Peña, “El teatro prelopesco”, *Historia y crítica de la literatura española* 2, Barcelona, Crítica, 1980 p.548.

8 この名称はMadridがローマ時代のMantua carpetanorumであると信じられていたことに由来し、「マドリッド・アカデミア」の意である。

9 この作品は形式的には書簡詩というジャンルに属すると従来考えられてきた (Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del “Arte nuevo” de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976, p.34). 本稿ではエミリオ・オロスコに従い「演説」を採用する (Emilio Orozco, *¿Qué es el “Arte nuevo” de Lope de Vega?*, Universidad de Salamanca, 1978, p.10).

は自らの立場についての「防衛的」意図をもつと同時に、反対勢力に対する「攻撃的」意図、そしてこの機会に多くの人々を味方につけようという「説得的」意図を持っていた¹⁰。冗談と本気を取り混ぜた皮肉な調子で語られる韻文形式のスピーチは、11音節の詩行から成り、不統一な行数の詩節に別れている。詩節の最後の2行は同音員を形成するが、それ以外は無韻という、自由な形式であった。内容は以下のようにまとめられよう。

(1) 今どきのコメディアを創るための技法を述べよという、アカデミアが与えた題目自体がひとつの矛盾であった。当時の認識では、「技法」は作品を古典の規範に従わせる方法を意味していたからである。これに対して、ローベは次のように答える。困りましたね、あなたたちにはそれが容易だと思われるでしょうが「私には難しい。私はコメディアを『技法』なしに書いたからです。でもそれは、私に古典の知識がないからではありません。」(vss.15-17)¹¹

(2) かつて古典の技法を用いて作劇したこともあるが、大衆や女たちの支持は得られなかった。そこで古典の演劇論も作家たちも封印して、俗衆の喝采を求める人々が発明した技法を用いて書くことにしたのです。「金を払うのは俗衆なのだから、彼らを喜ばせるために、愚か者の言葉で語りかけるのは正しいことです」(vss.47-48)

(3) 「悲劇と喜劇を混交させ、深刻な部分と滑稽な部分を混在させる。いわばもうひとつのミノタウロス(怪物)を作り出すようなものですが、このような多様性が人を楽しませるのです。自然がそれを示しています。多様性故に美しいではありませんか。」(vss.174-180)

(4) ストーリーが一日のなかで起こるようにする必要はない。これはアリストテレスの助言には反しているが、スペイン人は短気なので、2時間座っている間に創世記から最後の審判まで上演されなければ気がすまない。「観客が喜ぶのであれば、そうすることが一番良いのである。」(vss.209-210)

(5) 「私は誰にもまして無教養であるのでしょう。技法に反する規則を作り出しているのですから。私は、イタリアでもフランスでも、無知だとい

10 Emilio Orozco, Ibid., pp.12-14.

11 引用箇所の詩行を示す数字は Rozas のテキストによる。Juan Manuel Rozas, op.cit. pp.181-194.

われるであろう通俗な流れに身を任せています。しかし、それ以外のことができるでしょうか。今週書き上げた一つを含めて、483 作のコメディアを書いて来ましたが、うち 6 作を除いて、すべてが（古典の）技法に反しています。私が書いたものは正しいと思いますし、別の書き方をしたほうが良かったとしても、そうすれば私が獲得して来たような人気は得られなかったと認識しています。なぜなら時には正しいものに逆らうものが、まさにその理由により、人を喜ばせるのです。」(vss.362-376)

古典の規範を遵守しないことの正当性を主張するに際して、ローベが拠り所としたのは「大衆の好み」と「自然」の二つであった。古典学者の教説よりは大衆の好みを重視し、大衆が「愚か者」であり、自分が「無教養」といわれることを承知の上で、木戸銭を払う観客の好みに合わせる事が正しいのだと言い切る姿勢は、彼の「新しい演劇」が古典の権威に意識的に逆らって作り出されたものであることを窺わせる。「自然」はルネサンス的な「知」と「博識」に対抗する概念であり、ルネサンス的な理想美ではなく、グロテスクなものまでも含めた多様性こそ表現に値するのだと主張するバロックの芸術観の根拠となるものであった。ローベの『今どきのコメディアを創る新技法』は、アカデミアの注文に応じて書かれた、冗談めかした調子にもかかわらず、彼の演劇改革の根幹を主張するものとなり得ていた。

IV ルイス・デ・ゴンゴラ（1561－1627）の詩改革

ルイス・デ・ゴンゴラは、母方の伯父がコルドバ司教座の聖堂参事会員、父方の祖父はコルドバの市参事会員という名門家庭に生まれ、成人後は伯父の聖職碌を譲り受けて司教座聖堂の聖職者となるのが幼児期より決められていた。サラマンカ大学に学んでいた 1580 年頃から詩作を始める。1585 年からはコルドバ司教座の聖堂参事会員としての任務を果たす傍ら詩作に励む。1605 年には当時の一流詩人の作品を集めた詩集に 32 篇が収録され¹² 時代を代表する詩人の一人と見做される。長編詩『孤独』（第 1

12 Pedro Espinosa 編集の *Flores de poetas ilustres de España* に収録された 36 篇の内訳は、ソネット 32 篇、カンシオン 3 篇、レトリリヤ 1 篇である。

先にセルバンテスの肖像画を描いたとされた人物で、画家でもあったが、詩人で論客

部 1613 年) はその評価をめぐって広汎な長期にわたる論争をひき起こしたが、様々な点でそれまでの抒情詩についての常識を覆したその作風は「新しい詩」と呼ばれて多くの追随者を生んだ。

『孤独』はなぜ批判されたのだろうか。この作品に対する論理的かつ網羅的な批判を最初に展開したフアン・デ・ハウレギ¹³の論点は次のように要約される¹⁴。

- (1) 貴人を主人公とし優美な文体で表現される叙事詩と思われるが、卑俗な内容が混在する。
- (2) 文体が難解であり、しかもしばしば難解な文体に見合うだけの内容がない。
- (3) 優美で高等的な文体と卑俗な文体が混在する。

これらの批判は、内容と表現(文体)はジャンルに対応して区別されなければならないという古典の規範に基づいていた。叙事詩であれば貴人の行動を扱い、優美な文体を用いる。牧人のような低い身分が登場するのであれば文体も扱われる事柄も卑俗なものとなる。高貴な内容と卑俗な内容、高貴な文体と卑俗な文体が混在してはならず、また文体は内容に対応するものでなければならないというのが、古典の詩学の考え方、常識だったからである。

ゴンゴラの友人であるフランシスコ・フェルナンデス・デ・コルドバが、これに対しておこなった反論¹⁵は次のようなものであった。

- (1) 『孤独』のジャンルは、ハウレギが予想する叙事詩ではなく、多様な内容の混在をゆるす抒情詩である。
- (2) 詩の目的は教えるとともに楽しませることである。楽しみは多様性

でもあった。

13 先にセルバンテスの肖像画を描いたとされた人物で、画家でもあったが、詩人で論客でもあった。

14 Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades, aplicado a su autor para defenderle de sí mismo*, editado por Eunice Joiner Gates, *Documentos gongorinos*, México, 1960, pp.85-140.

15 Francisco Fernández de Córdoba, *Examen del Antídoto o Apología por las Soledades de Don Luis de Góngora contra el autor de el Antídoto*, en Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Real Academia Española, 1925, pp.400-467.

と新しさから生まれる。

- (3) 演劇で起ったように、新しいものが古典の規範に反しても、人びとの好みに合うのであればゆるされる。
- (4) 多様性のなかに美が存在する。自然さえも、多様であることで美しさを増すように、怪物を生み出すではないか。
- (5) 内容が多様であるために卑俗な事柄も描写される。それに対応して卑俗な言葉（文体）が混在することはゆるされる。

ゴンゴラの「新しい詩」の擁護に、ローペがコメディアの正しさを主張するときと共通の語彙が用いられていることに注目すべきであろう。「人びとの好み」「多様性」「自然」「怪物」は、ルネサンスとは正反対のバロックの美学を定義する、キーワードとも言うべきものであった。「新しい詩」が作者の未熟さゆえに古典の規範から逸脱しているのではなく、求めるものが古典主義とはことなる美であることを鮮明にしている点で、フランシスコ・フェルナンデス・デ・コルドバのハウレギへの反論は、ローペの『新技法』に匹敵する宣言であるといえよう。ローペの「新しい演劇」とゴンゴラの「新しい詩」は、古典の規範に対する姿勢とその論拠において共通していた。

しかしゴンゴラにおいては、規範からの逸脱は独特の「ブッレスコburlesco（ふざけた、滑稽な）」効果と結びついていた。文体と内容の非対応性は、表現における新しさと多様性の追求と相俟って、随所に真面目なものと不真面目なものの混交を出現させることになったからである。『孤独』の公表に先立ちゴンゴラから意見を求められた友人たち¹⁶を戸惑わせたのがこの問題だった。フランシスコ・フェルナンデス・デ・コルドバはハウレギに対して、内容と文体における雅と卑俗の混在を擁護したが、ブッレスコな効果については口をつぐんだ。さらに後の論争になると擁護者たちは『孤独』の新しさは類例のない美しさ（クルテラニスモと総称されるきらびやかな文体）にあると言う。『孤独』においては卑俗な現実であってもすべてが美しく表現され、雅と卑俗の混在は存在しないと主張するのである。この論法では、古典の規範がどのように侵犯されたかが明らかで

16 ペドロ・デ・バレンシアとフランシスコ・フェルナンデス・デ・コルドバは私信で、ハウレギと同じ論理で『孤独』を批判した。

なくなるだけでなく、作品におけるブレスコな要素が完全に否定され、ゴンゴラの作品は「純粋な美の世界への逃避」であるという 20 世紀の解釈に道を開く結果となった。

しかしながら「ブレスコな（ふざけた、滑稽な）」調子こそは、青年時代より一貫して詩人ゴンゴラの特徴であり、彼の反抗精神の表れであった。詩人の代表作であり到達点である『孤独』にこの要素を認めないことはゴンゴラの全体像を歪めるだけではなく、その「新しい詩」の本質を見誤らせることになる。新しさは、ブレスコなものときらびやかな文体の統合にあったからである。

V セルバンテスとゴンゴラにおけるブレスコ

ルイス・デ・ゴンゴラの出発点での名声は、ブレスコの詩人というもので、笑いを生み出す仕掛けは、エロティックカスカトロロジーであった。ハウレギが『孤独』についての批判をおこなうにあたり「ゴンゴラの批判をする者は糞まみれのケープであしらわれることになる」と言っているのは、彼がスカトロロジーの詩人として有名だったことへの言及である。

十八世紀英国の批評では「上品な笑い」の文学とされた『ドン・キホーテ』には、ゴンゴラのブレスコとの共通性などなさそうに思われるのだが、そうではない。

(1) エロティックと笑い

ゴンゴラには、意味的な必然性がないのに、わざと性的な言及をおこなうところがあり、『孤独』ではそのような箇所が非難の的となった。たとえば、主人公に山羊飼いが山羊の乾し肉を振舞う場面で、それは「5 年間に 200 頭の雌山羊と交わった雄山羊の肉である」と説明する（第一部、153 - 161 行）。また婚礼の祝いに運ばれる鶏に「鶏冠をもつ鳥の淫らな不寝番の夫」（第一部、292 - 294 行）という迂言法を用いる。

『ドン・キホーテ』では、ほとんどの語彙に二重の意味があって、性的な連想が可能になっているという指摘がある。例えばドン・キホーテの本名がキハーダであるという可能性が示されるが、これは形態から男性器を連想させる。キホーテの語尾「- ote」は、多くの同じ語尾を持つ男性器

を意味する語を連想させる、等々¹⁷。

性的な事柄への言及はゴンゴラの場合、『孤独』では初夜の床を「羽毛の闘技場」というように比較的婉曲であるが、ブレスコな主題を扱う短詩では男性器を針、女性器を指ぬきにたとえた性行為自体への言及（ロマンセ『いま私は閑なので』）、靴のサイズで女性器のそれに、大蠟燭で男根に言及するなど（レトリリャ『ミンギーリャが色男にねだるものが』）露骨な表現が多い。

『ドン・キホーテ』では、ロシナンテがガリシアの雌馬とことを行おうとして馬方たちを怒らせる（前篇第15章）。動物のこととは言え、あからさまな欲情への言及、予め約束していた馬方と間違えてサンチョの寝床に入り込む宿屋の女中マリトルネス（前篇第16章）など、健康な性的笑いに事欠かない。呆れるのは、中世の騎士になりきった主人公がシエラ・モレナの山中で荒行をしながら性器を露出させる場面である。

（ドン・キホーテは）大急ぎでズボンを脱ぐと、裸にシャツの裾を垂らしただけの姿になっていきなり2度飛び上がって空中で脚を叩き、両手を地面につけてものを見せながら宙返りをした（前篇第25章）

「それらをこれ以上見ないように」つまり宙返りを止めさせるためにサンチョが引き返して来る、と書かれている。読者もサンチョと同じ気分である。『孤独』冒頭（第一部34－35行）で読者が思い描く美少年の裸体とは何たる違いであることが、

(2) スカトロロジー

このテーマにおけるゴンゴラのもっとも有名な作品のひとつに、下水のないバヤドリッドの不潔な光景を描いたレトリリャ「エスゲバさんは何を運ぶ？」がある。「それぞれの貴婦人たちが／彼に送った、南の噴水がまき散らす／水晶を運ぶ。／それからもう一つの管から出るもの／線香だかトパーズだかも。」

17 Alfredo Baras Escolá, "Una lectura erótica del Quijote", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12.2(1992):79-89.

1601年にフェリペ3世は首都をバヤドリッドに移したが、下水設備がなかったため、街中を流れるエスゲバ川に汚物を流すことになった。川面を貴婦人たちの排泄物が流れているという描写である。

『ドン・キホーテ』の中で白眉とも言えるのは主人公主従が縮絨機（水に濡らした羊毛を鎚で打ってフェルトにする機械）の音を聞きながら一夜を過ごす場面である（前篇第20章）。闇夜に正体不明の物音を聞いて怯えているサンチョは、便意をもよおしたが主人から離れたくない。片手でスポンを縛っている紐をほどきシャツの裾をたくし上げ……。もう少しのところで音が出てしまい、主人の不審を買うが、ごまかして再度挑戦。今度は音を立てずに完了。しかし怯えるサンチョは主人にピッタリとくっついたまま用を足したので、湯気がまっすぐに主人の鼻へと上がって行き……。鼻をつまんだまま喋るドン・キホーテと叱られて居直るサンチョ。映像としては露骨すぎる、言語表現ならではの可能となる場面である。

スカトロジーは、ゴンゴラの場合は語彙の多義性を拠り所にした言葉遊びであるのに対し、セルバンテスの場合は微に入り細を穿った写実的な描写である。この差異は、韻文と散文という表現形式の違いから生まれるのか、あるいは読者の質の違いを反映しているのであろうか。

(3) 騎士道を笑う：ベレルマとドゥランダルテの心臓

『ドン・キホーテ』は騎士道小説を笑いものにするという意図で書かれた。その意味では、作品全体が騎士道小説に対するブッラ（からかい）であると言えるが、それだけではない。広く人口に膾炙してきた騎士道の物語（ロマンセ）が作品の一部として取り入れられているケースがあり、モンテシノスの洞窟の冒険（後篇第22－23章）がそれにあたる。

ロマンセによれば¹⁸、モンテシノスはロンスヴォーでローランとともに戦ったドゥランダルテの従兄弟で、ドゥランダルテが死んだ時、その願いに従って心臓を取り出し、恋人のベレルマに届けた。死んだ時に心臓を贈るのは、騎士道における愛する人への愛の証であると言われている。ドン・キホーテはモンテシノスの洞窟と呼ばれている場所で、これらロマンセの

18 シャルルマーニュのイベリア半島遠征を題材としてスペインで作られたロマンセは多数存在する。

登場人物たちと出会う夢を見るのだが、モンテシノスを名乗る老人は、心臓を取り出したときのようなふに語る。匕首で心臓を取り出した、手が血だらけになったが涙できれいになった。ハンカチに包み、塩をふってパリまで届けた。塩をふったのは、腐敗して悪臭がしないように、乾し肉にしてベレルマに届けたかったのだ。

セルバンテスが『ドン・キホーテ』後篇を出版するより30年以上まえの1582年、ルイス・デ・ゴンゴラも同じ題材を新作のロマンセに仕立てていた。『ベレルマは十年暮らした』という滑稽のロマンセ romance burlesco では、十年後の愛の証を「汚い布に包まれた心臓」と呼ぶ。そんな汚らしいものは、私は腐肉をあさるハイタカではないと言って、モンテシノスに突き返すがいいと、ベレルマの友達は忠告する¹⁹。

セルバンテスも、ゴンゴラも、愛の証として取り出された心臓に、腐敗し悪臭を放つ腐肉という現実を見ている。騎士道の理想や美しさを馬鹿にする、反英雄主義が二人に共有されていることに注目したい。このような反英雄主義こそ後年のゴンゴラに『孤独』を制作させる原動力であった。

Ⅵ まとめに変えて：バロックの新しさとは

ローペの新しい演劇とゴンゴラの新しい詩は、古典の規範に従わないことにおいて共通していた。その姿勢を正当化する根拠を、多様性と自然、大衆の好みに求めることでも、両者は共通していた。これは基本的に、権威にたいする反逆と考えてよい。古典の規範は芸術における権威であった。アリストテレスよりも無学な大衆の好みを重んじ、自然を根拠にするは、ルネサンスにおいて高く評価された博識に対する反抗であった。

権威、つまり真面目に敬意をもって扱うべき対称に向けたこのような態度は、何でも笑いものにしてふざける、ブッレスコな態度に通じるものであった。ローペの演劇にあっては、新しく導入された役どころである道化が、その機能を担っていた。ゴンゴラの場合は、限りなくきらびやかな文体と文彩に卑俗な、ときに下品な表現と内容が配されることにより、ブッレスコな要素は一段と顕著になった。というよりも、ゴンゴラが当初より

19 吉田彩子・中江萌・徳永麻子、『ベレルマは十年暮らした』『硬いベンチに繋がれて』ルイス・デ・ゴンゴラ ロマンセ 翻訳と註解（五）、『スペイン学』第17号、100 - 114頁。

持っていたブレスコな傾向が、『孤独』で獲得した技巧的で華やかな文体と結びつくことにより、詩人の権威に対する反抗をいっそう明白なものにしたのである。

セルバンテスにも、ゴンゴラとほぼ同様のブレスコな要素が存在することを前節で確認したのだが、それでは、古典の規範に対してはどうだったのだろうか²⁰。

小説については古典の規範が存在しないため、演劇や詩の場合と同列に古典との距離を論じることとはできない。17世紀初頭において、小説はモデルや規範からは自由なジャンルだった。『ドン・キホーテ』前篇の序文で架空の友人が述べているとおり、小説がどうあるべきかを述べた古典の教説など存在しないのである。しかし、すでに述べたように、小説のジャンルというものは存在していた。騎士道小説、冒険小説、感傷小説、牧人小説、等々がそれである。騎士道小説の枠組みを利用してそのパロディとしての長編小説を構想し、そのなかに、当時存在したあらゆる種類の小説を入れて行くという手法は、ジャンルの統合であると同時に、区分の撤廃と言える。前篇では、そのようにして入れ込まれた小説は長編の筋書きから分離した挿話となっているため、個々の区分ははっきりしており、統合は不十分である。しかし後篇では統合はより完全になる。エピソードは本筋のストーリーとなんらかの関連を持つため本篇との区分は曖昧になり、挿話として分離させることは出来ない。また個々の物語も、前篇のように既存のジャンルに帰属させることが難しくなっていく。

このように見て行くと、古典の規範の有無にかかわらず、演劇と詩で起ったジャンルの混合と越境が小説でも起っているということに気づかされる。セルバンテスは確かに、それまでに類例のない新しい小説を出現させたが、その新しさはローペやゴンゴラの新しい文学の創出と軌を一にしたものであった。『ドン・キホーテ』前篇ではまだ不十分なものである新しさは、後篇では決定的になる。1605年から1615年の間に、ローペの『今どきのコメディアを作る新技法』（1609年）とゴンゴラの『孤独』（1613年）があることを考えると、『ドン・キホーテ』後篇を仕上げるセルバンテス

20 演劇では最初は古典主義的な作風であったが、ローペのコメディアが主流となったあとではそれに倣い、8篇のコメディアを書いている。

はバロックという新しい芸術の息吹を十分に感じとっていただろうと思われるのである。そのなかで生まれた作品には新しい時代にしかあり得ない新しいリアリズムの工夫があった。物語の外側にいるはずの読者を物語のなかに登場させる手法である。公爵夫妻は、ベラスケスの『ラス・メニーナス』で鏡のなかにいる国王夫妻なのだとさえ、よくわかるだろう。公爵夫妻は私達読者と同じ空間にいる。それならば、私達もまた『ドン・キホーテ』後篇の登場人物ではないだろうか。虚構が現実になり、現実が虚構になり、限りなく反転する。それがバロックの現実である²¹。

21 本稿は2015年11月19日に行ったキリスト教文化研究所研究会の発表内容に基づく。