

## セルバンテスの実践演劇論

## ——『愉快なコメディア』に見る

高橋 博幸

## Abstract

Just 400 years ago, Cervantes presented the first part of *Don Quijote*. He was, at the same time, also very much interested in drama. At the beginning, he bantered, criticized and severely blamed the "New Comedy" (Nueva Comedia) of Lope de Vega and other dramatists. However, as the "New Comedy" conquered the stages all over Spain while his own written "Old" comedy was disregarded, he hastily retired from the drama circles. When, in his closing years, he decided to return to the world of lyrics, he got closer to the drama writing techniques of the Lope style, imitated and wrote plays using "New Comedy" techniques. So, his *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615) were born.

The aim of this paper is to investigate how much did in fact Cervantes make use of the techniques of the "New Comedy" and how much did he stick to his own techniques. For this purpose we will analyze his *La Entremetida*, one of the above mentioned plays, from the following different points: 1) drama structure, 2) poetic style and 3) casting characters, intending to clarify his real dramaturgy.

## 1. はじめに

近代小説の創始者として知られるセルバンテスであるが、スペイン大衆演劇の草分けロペ・デ・ルエダの芝居興行を見たり、イエズス会学校で上演される劇を体験したり、物心がつくころから演劇に関心を抱いていた<sup>(1)</sup>。そして、実際、小説家としてよりもまずは劇詩人としての道を模索している。あの不幸な（我々にしてみれば幸運なと言うべきか）捕虜生活から帰還したセルバンテスは、しばらくして、知人・友人であるアロンソ・ヘティーノ・デ・グスマン——セルバンテスの文学デビューを支援した人物。警吏で、ロペ・デ・ルエダの劇団の元ダンサー、マドリードの祝宴のオーガナイザーも務めた——とトマス・グティエレス——役者——のバックアップを受けて、演劇作品の執筆に取

りかかるのである。

しかしながら、折りしもロペ・デ・ベガが台頭し、彼ら一派の「新しい演劇」が芝居小屋を席捲するようになると、セルバンテスが書く一昔前の「旧」コメディアはさっぱり売れず、演劇で生きていこうという彼の思惑に狂いが生じることになった。興行主たちにそっぽを向かれたセルバンテスは、自らを「へぼ劇詩人」と自嘲気味に表明し<sup>(2)</sup>、興行の世界に背を向けてしまう。

しかし、すごすごと引き下がったわけではもちろんない。自作が受け入れられなかった鬱憤を晴らすかのごとく『ドン・キホーテ』やその他の作品のなかで「新しい演劇」の出鱈目ぶりを揶揄し、ロペ・デ・ベガを散々にこき下ろしている<sup>(3)</sup>。

「<sup>コメディア・ヌエバ</sup>新しい演劇」を非難し、一旦演劇の世界から身を引いたセルバンテスであるが、後年ふたたび芝居の世界に戻ろうとしたときは、時代の波に逆らえぬと覚悟したのか、次第にロペ流の劇作法へと接近し、三幕形式で、時間と場所の一致の規則を無視した作品を書くようになる。その態度の変化を『幸福なならず者』の第二幕の序の部分で寓意人物「コメディア」に代弁させている。

時の推移とともに芸術も完成の運びとなる。真新しさを添えるのはさほど難しいことではない。かつての私（コメディア）は上作であったし、セネカ、テレンティウス、プラウトゥスそれに君の知っているギリシアの作家たちが残してくれた厳格な諸規則にこそ反しているものの、見てのとおり現今でも愚作とはいえない。私がこうした規則を取捨したのも、芸術にそぐわない当今の芝居がそうすることを要求するからだ。さまざまな事件を挿入するにしても、以前のように台詞に盛り込まずに、役者の所作に頼ることになった。それで場所の一致を無視せざるをえなくなったのだ。いわば事件というのはいろいろな場所で起きるものだから、私とてその場に駆けつけなければならない、だからこのでたらめを大目に見ていただきたい。コメディアは一枚の地図のようなもので、指一本で指し示せるがごとくロンドン、ローマ、バリャドリッド、ヘントを展望できる。聞き手（観客）にしてみれば私が舞台から出ることなく瞬時にドイツからギニアへ移動したところでお構いなしだ。空想の足どりの軽さからして、私がそれに従ってどこへ行こうとも、彼らは迷わず疲労せず私についてきてくれるのだ。

(佐竹謙一著『スペイン黄金世紀の大衆演劇』70頁より引用)

古典主義演劇が行為を三一致の規則の枠にはめ込もうとぎゅうぎゅう詰めにしたあまり、行為によるのではなく叙述によってしか表現できなくなっていたのに対し、「<sup>コメディア・ヌエバ</sup>新しい演劇」がそれを観客の目の前に演じて見せているのを見て、当初その「出鱈目ぶり」に批判的であったセルバンテスも、行為を叙述するのではなく、見せることのできる「<sup>コメディア・ヌエバ</sup>新しい演劇」を容認したということである。

そして実際に彼らの手法にならって著わしたのが『新作コメディア八篇と幕間劇八篇』の中の戯曲8本（上演はされなかった）である。セルバンテス最後の戯曲集であり、その意味でセルバンテスの演劇観を集大成したものといえよう。その中の一つに『愉快なコメディア』がある。この作品は風俗喜劇であり、それは「<sup>コメディア・ヌエバ</sup>新しい演劇」が得意とし、その特徴を存分に発揮したジャンルである。そこで以下に、この『愉快なコメディア』を1. 劇構造、2. 詩形式、3. 登場人物、の観点から分析し、セルバンテスがどのように「<sup>コメディア・ヌエバ</sup>新しい演劇」の手法を取り入れているのか、どこまで独自の手法に固執しているのかを検証し、彼の実際のドラマツルギーを明らかにしようと思う。

## 2. 『愉快なコメディア』に見る実践演劇論

セルバンテスが「<sup>コメディア・ヌエバ</sup>新しい演劇」の手法にならって、古典演劇の作劇法にとらわれず、時流に従い、観客の好みに合わせて書いたという作品『愉快なコメディア』は、<マントと剣>という風俗喜劇である。マントと剣さえあれば、ふつう大掛かりな舞台装置を必要とせず、あとは舞台上に恋する男、恋する女を登場させて、二人の恋のやり取り・駆け引き、彼らを取り巻くややこしい人間関係、人物の目まぐるしい往来、によって筋が複雑に錯綜され、大団円にきてそのもつれた筋が解きほどこかれ、めでたく

ガララン・ダマ

恋する男女が結婚する……という劇、恋の錯綜劇である。

## 2. 1. あらすじ

『愉快な喜劇』の舞台は召使たちの恋の駆け引きで幕を開ける。皿洗い娘クリスティナに惚れた馬丁オカニャは、彼女が従者キニョネスにまんざらでもないのを見て焼餅を焼く。一方彼らの主人ドン・アントニオは一目惚れしたマルセラ・オソリオへの恋情を募らせ、彼女の名前を口走ったり、あらぬ方を見つめたり、悶々としている。兄のそんな様子や話から妹のマルセラ・アルメンダレス（マルセラ・オソリオではない。同名ということから人違い、勘違いが生じ、事態が紛糾する）は、兄の意中の女性が自分ではないかと早合点して近親相姦の危機感を抱く。

このマルセラに思いを寄せる貧乏学生カルデニオは、連れのとレンテやマルセラの従者ムニョスの入れ知恵によって、彼女の結婚相手で従兄弟のドン・シルベストレになりすまし、彼女を物にしようとドン・アントニオの屋敷に入り込む。

ドン・アントニオの恋敵ドン・アンブロシオは、マルセラ・オソリオが恋敵の家に匿われているものと勘違いして押しかけてくる。

ドン・アントニオの想いを叶えようと奔走する友人ドン・フランシスコが、マルセラ・オソリオの父親から娘との結婚の同意を得た旨の吉報に狂喜するドン・アントニオ。しかし、それも束の間、恋敵がマルセラ・オソリオの署名入りの結婚承諾書を手意気揚揚と現れ、見せび

らかす。ドン・アントニオの百年の恋もそれで冷めてしまう。

そうこうしているうちに、本物のドン・シルベストレが結婚相手のマルセラ・アルメンダレスを訪ねてやってくる。カルデニオとレンテの嘘が、ムニョスの不忠がすべて明るみになる。三人の思惑はふいになるとともに、それぞれ相応の処罰を受ける。

マルセラとドン・シルベストレの従兄妹同士の結婚は、法王の許可が出ないことが手紙で知らされ、ご破算になる。またクリスティナをめぐるオカニャとキニョネスの恋の駆け引きも、男たちがクリスティナの二股も三股も掛ける破廉恥な態度に愛想を尽かして、ともに彼女を袖にする。結婚というハッピー・エンドなしで幕が降りる。

## 2. 2. 劇の構造

### 2. 2. 1. 演劇行為（プロット）の構造（筋の一致）

16、17世紀の演劇テキストの例に漏れず、この作品も幕に分けられてはいるものの、「場」配分されていない。そこで便宜上、一定の時空間で展開する連続した演劇行為を「場」（シーケンス）とみなし、

- ・舞台から人物が居なくなる
- ・演劇行為の流れに場所の変化が生じる
- ・演劇行為の流れに時間的経過が生じる
- ・新たな舞台装置が提示される
- ・詩形式に変化が生じる

などの条件を斟酌して「場割り」すると以下のようになる。

### 第一幕（vv. 1 - 971）

- |     |            |                         |
|-----|------------|-------------------------|
| 第1場 | vv.1-159   | ・オカニャークリスティナーキニョネスの三角関係 |
|     | vv.160-244 | ・ドン・アントニオの恋とマルセラの勘違い    |
| 第2場 | vv.245-290 | ・カルデニオの報われぬ恋            |
|     | vv.291-494 | ・カルデニオートレンテームニョスの奸計     |

- 第3場 vv.495-577 ・マルセラの勘違い  
 vv.578-715 ・ドン・アントニオの恋とオカニャの不平
- 第4場 vv.716-751 ・ドン・アンブロシオの恋  
 vv.752-807 ・オカニャークリスティナーキニョネスの三角関係
- 第5場 vv.808-971 ・カルデニオートレンテームニョスの奸計

## 第二幕 (vv.972-1817)

- 第1場 vv. 972-1063 ・クリスティナの不平  
 vv.1064-1200 ・カルデニオートレンテームニョスの奸計  
 vv.1201-1268 ・オカニャークリスティナートレンテの三角関係
- 第2場 vv.1269-1337 ・ドン・アンブロシオの恋  
 vv.1338-1371 ・カルデニオートレンテームニョスの奸計  
 ドン・アンブロシオの勘違い  
 vv.1372-1409 ・ドン・アンブロシオの恋  
 vv.1410-1433 ・カルデニオートレンテームニョスの奸計
- 第3場 vv.1434-1457 ・マルセラの勘違い  
 vv.1458-1617 ・ドン・アンブロシオの勘違いの解消  
 ドン・アンブロシオの恋  
 ドン・アントニオの恋  
 マルセラの勘違いの解消  
 vv.1618-1671 ・カルデニオートレンテームニョスの奸計  
 vv.1672-1817 ・オカニャークリスティナートレンテの三角関係

## 第三幕 (vv.1818-3088)

- 第1場 vv.1818-2007 ・ドン・アントニオの恋  
 vv.2008-2085 ・召使たちの祝宴の提案
- 第2場 vv.2086-2229 ・オカニャークリスティナートレンテの三角関係
- 第3場 vv.2230-2528 ・祝宴（召使たちによる幕間劇の上演）  
 オカニャークリスティナートレンテの三角関係
- 第4場 vv.2529-2558 ・ドン・シルベストレの登場（カルデニオートレンテームニョスの奸計）  
 vv.2559-2732 ・カルデニオートレンテームニョスの奸計
- 第5場 vv.2733-2772 ・ドン・アンブロシオの恋、  
 ドン・アントニオの恋  
 vv.2773-3088 ・ドン・ペドロの嘆き  
 カルデニオートレンテームニョスの奸計  
 ドン・シルベストレとマルセラの結婚不許可  
 オカニャークリスティナーキニョネスの三角関係

一見して明らかのように、作品には

- A：ドン・アントニオ・マルセラ・オソリ  
オードン・アンブロシオの恋の顛末
- B：カルデニオ・マルセラ・ドン・シルベ  
ストレの恋の顛末
- C：召使いたちの恋の顛末

という三つのプロットがある。BもCもAと無  
関係に進行するエピソード的な筋ではなく、A

の展開の中から生じたものである。そしてそれ  
らが、絡み合いに多少ごちない、稚拙なと  
ころも散見されるが、奸計や人違い、勘違いに起  
因する筋のもつれも手伝って相互に絡み合い、  
一貫性のあるプロットを構築しているのである。  
これを図式化したのが次のものである。図を見  
れば『愉快なコメディヤ』が「多様性の中の統  
一」という、「新しい演劇」特有の劇構造になっ  
ているのがよくわかる。

第一幕

第1場		第2場		第3場		第4場		第5場	
C	A	B		A	C	A	C	B	

第二幕

第1場			第2場				第3場			
C	B	C	A	B	A	B	B	A	B	C

第三幕

第1場	第2場	第3場	第4場	第5場		
A	C	C (幕間劇)	B	A	B	C

	第一幕	第二幕	第三幕	計 (%)
A	204行	267	400	871 (28.2)
B	414	273	340	1027 (33.3)
C	353	306	531	1190 (38.5)
計	971	846	1271	3088

ただ、どれがメインでどれがサブなのかという、主筋/副筋の区別が今一つ明確でない。一応Aが主筋で、B、Cが副筋なのだろう。「新しい演劇」<sup>コメディア・ヌエバ</sup>では副筋やエピソードは主筋に彩を与えるか、それをパロディーするか、紛糾させる機能をもって主筋を際立たせるのであるが、この作品ではCの場面が長すぎて（第三幕の劇中劇の部分を除いても33%強を占める）、Aがかすんでしまう感が無きにしもあらず。さらに、各幕の始まりと終わりを見ると、第一幕はCで始まりBで終わる、第二幕はCに始まりCに終わる、そして最終幕は始まりがAで終わりがCになっている。作品全体はCで幕が開き、Cで幕が閉じる。その結果、観客に与えるインパクトはCが一番強い。したがって、見方によっては主筋と副筋が逆だと言えなくもない。これはパロディーの観点からすれば、見当はずれでも、突拍子もない見方でもないだろう。召使いたち下賤な者を主演にし、主人たち上流階級を脇役にして描くことによって、通常の「新しい演劇」<sup>コメディア・ヌエバ</sup>のパターンとはまったく逆の、「逆さまの世界」を見せようとセルバンテスは企んだのかもしれない。大いにあり得る。

また、「新しい演劇」<sup>コメディア・ヌエバ</sup>では主人の恋と召使いの恋はパラレルに進行することになっているが、『愉快なコメディア』ではそうはなっていない。Aとパラレルな関係にあるCにおいてオカニャ、トレンテ、キニョネスが恋の駆け引きをする相手はクリスティナであって、ドン・アントニオの相手マルセラ・オソリオの召使いではないのだから。

## 2. 2. 2. 時間的構造（時の一致）

作品の時間の流れを見てみよう。演劇行為（プロット）の分析で見たように、第一幕は五つの場（シークエンス）から構成されている。ドン・アントニオの様子から兄が自分に邪悪な想いを寄せているのではと勘違いした（I, 1。

以後このように表記するときは、ローマ数字が幕を、アラビア数字が場を示す）妹マルセラは、第3場でそのことを召使いのドロテアに相談している。この二つの場の間には時間の経過はそれほどないものと思われる。また第2場でムニョスが計画した奸計（カルデニオがドン・シルベストレになりすましてドン・アントニオの家に入り込み、マルセラを物にすること）をカルデニオとトレンテが第5場で実行に移している。カルデニオがマルセラの従兄弟になるのに大した身支度は必要ないこと（というのも、みずぼらしい巡礼の格好でいいのだから）を考えれば、第一幕は一日以内の出来事とみても差し支えない。

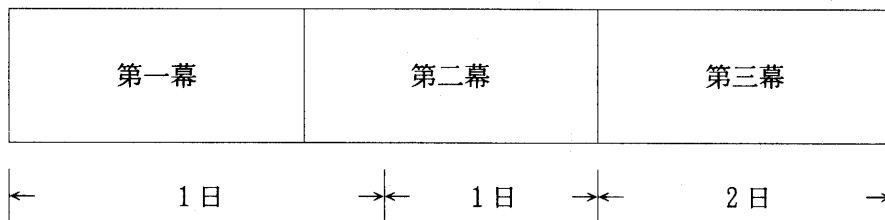
第二幕第1場でマルセラが巡礼姿のカルデニオに着替えを勧めている（vv.1180-1181）。これは、この場面が彼がその格好で登場したI, 5と同日のシーンであることを意味する。I, 4でクリスティナにマルセラ宛ての恋文を託したドン・アンブロシオがII, 2に登場してくる。一日千秋の思いの恋する男<sup>ガラン</sup>である。相手の様子を知りたくて居ても立ってもおられず出かけてきたのだろう。そしてそのドン・アンブロシオの人違いに気づいた（II, 2）ドン・アントニオは、誤解を解こうと彼をマルセラと会わせる（II, 3）。そのII, 3のシーンはマルセラによれば人を訪ねるにはまだ早い時間のはず（vv.1610-1611）。とすれば、II, 3は第一幕の翌日と考えるのが妥当である。

ドン・アントニオに一肌脱ぐと約束したドン・フランシスコ（II, 3）が吉報をもたらす場面で始まる第三幕。彼がマルセラ・オソリオの父親ドン・ペドロと話をつけるのに必要な時間が前幕との間に流れている。一日でも充分だ。III, 2では、トレンテとオカニャの二人とも厄介払いにしようとクリスティナが仕組んだ企み（II, 5）が展開する。また、「今夜、召使いたちが屋敷で祝宴を開きたがっている」（III, 1, vv.2121-

2122) とマルセラが言うように、幕間劇が上演されている第3場は第1場の夜の場面でなければならない。マルセラ一行はミサに出かけるところ、カルデニオはまだベッドの中……ということから判断すると、第4場は前場幕間劇の翌日の朝。第4場と次の場面の間には場所の移動はあっても時間の経過はない。

なかなかマルセラを口説こうとしないカルデニオの優柔不断さを第5場でトレンテがなじる、「もう三日も経つというのに」(III,5, v.2953)

と。「もう三日」とは、彼らがドン・シルベストレらになりすましてドン・アントニオの屋敷にやってきた時からのことを言っているのだろう。とすれば、『愉快なコメディア』は4日間程度の出来事を扱った作品となる。「新しい演劇」<sup>コメディア・ヌエバ</sup>ほどのダイナミックで自在な時間処理ではないが、詩的現実の見地からは別に問題ない。各幕ともに、どちらかと言うと古典規範の説く「時間の一致」に近い時間構成となっている。



### 2. 2. 3. 空間的構造 (場所の一致)

「新しい演劇」<sup>コメディア・ヌエバ</sup>の中でも特に<マントと剣>の劇には各場面が展開する場所を指示するト書きは少ないが、この作品は一つのト書きもない。登場人物の台詞や状況などから判断するしかない。そこで注意深く作品を読むと、それぞれのシーンは次のような場所を舞台に繰り広げられる。

#### 第一幕

- 第1場——ドン・アントニオの屋敷
- 第2場——通り
- 第3場——ドン・アントニオの屋敷
- 第4場——通り
- 第5場——ドン・アントニオの屋敷

#### 第二幕

- 第1場——ドン・アントニオの屋敷
- 第2場——通り
- 第3場——ドン・アントニオの屋敷

#### 第三幕

- 第1場——ドン・アントニオの屋敷
- 第2場——ドン・アントニオの屋敷の他の場所
- 第3場——ドン・アントニオの屋敷の広間
- 第4場——通り
- 第5場——ドン・アントニオの屋敷

ドン・アントニオの屋敷という場合、II, 3の広間を除いて、それが屋敷の中の居室なのか、それとも屋敷の外なのか、いま一つ判然とせず議論の余地がある(使用人ばかりか友人、さらにはドン・アンブロシオ、マルセラの父親など第三者が自由に出入りしている様子からすると居室ではなく、屋敷の外というのが理に適ってはいるけれど……)。それでも大局的にはドン・アントニオの屋敷に変わりはない。

いずれにせよ、作品全体でも、さらには幕ごとにも「場所の統一」は見られない。プロットの展開によって舞台がドン・アントニオの屋敷

から通り、通りから屋敷へと移っている。しかし、場面転換と言っても目まぐるしく変化しているわけではなく、また荒唐無稽な移動をしているわけでもない。

第二幕までの舞台はドン・アントニオの屋敷と通りを交互にしているが、最終幕に入ると舞台の転換は少なくなり、主人公の屋敷に集中している。これは、

<マントと剣>の劇の醍醐味が複数の筋を複雑にもつれさせ、それを大団円で一挙に解きほぐすことだから、当然といえば当然のことである。

### 2. 3. 詩形式

セルバンテスが『愉快なコメディア』で用いた詩形式とその比率を示すと次のようになる。

#### 第一幕

第1場 vv.1-244——四行詩 (レドンディーリャ)

第2場 vv.245-258——ソネット

vv.259-370——四行詩

vv.371-494——ロマンセ

第3場 vv.495-538——四行詩

vv.539-552——ソネット

vv.553-576——四行詩

vv.577-584——十一音節詩

vv.585-715——四行詩

第4場 vv.716-807——四行詩

第5場 vv.808-823——四行詩

vv.824-971——十一音節詩

#### 第二幕

第1場 vv.972-995——四行詩

vv.996-1063——ロマンシーリョ

vv.1064-1193——四行詩 (中にソネットが一つ散りばめれている)

vv.1194-1196——七・十一音節詩 (シルバ)

vv.1197-1268——四行詩

第2場 vv.1269-1282——ソネット

vv.1283-1285——七・十一音節詩

vv.1286-1433——四行詩

第3場 vv.1434-1469——四行詩

vv.1470-1530——七・十一音節詩

vv.1531-1562——八行詩 (オクタバ)

vv.1563-1607——五行詩 (キンティーリャ)

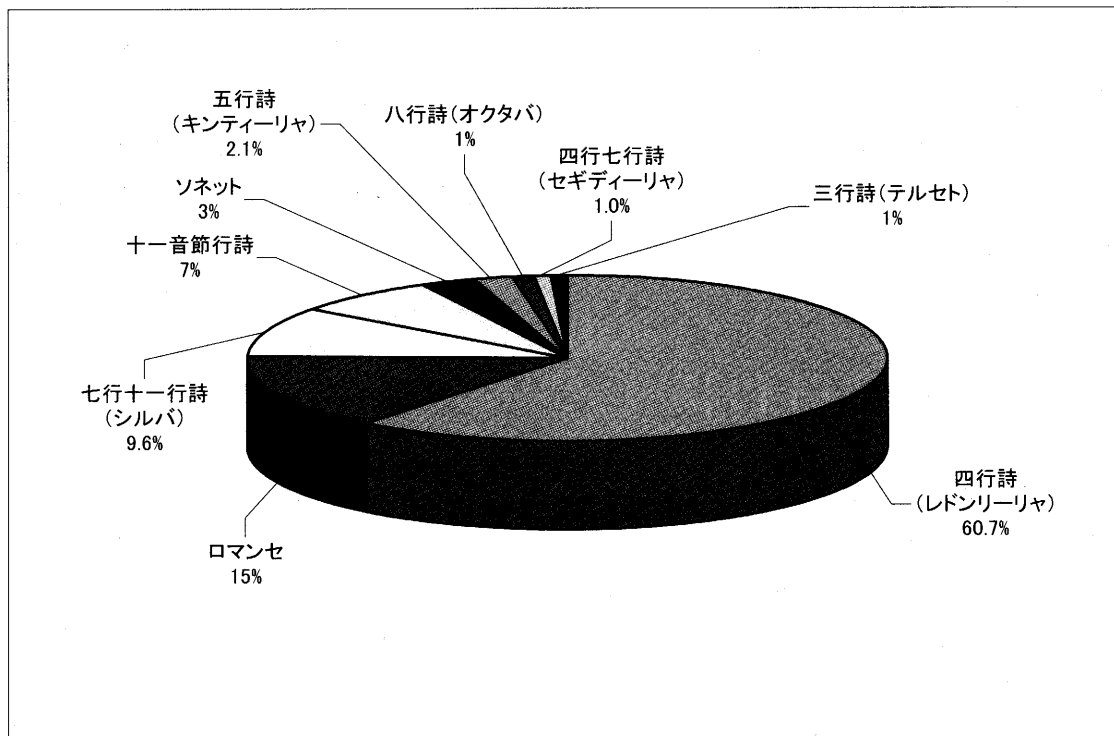
vv.1608-1803——四行詩

vv.1804-1817——ソネット



第三幕

- 第1場 vv.1818-1831——ソネット  
 vv.1832-1875——四行詩  
 vv.1876-2057——七・十一音節  
 vv.2058-2085——四行詩
- 第2場 vv.2086-2209——四行詩  
 vv.2210-2229——五行詩
- 第3場 vv.2230-2295——十一音節詩  
 vv.2296-2528——ロマンセ (中にセギディーリヤが散りばめられている)
- 第4場 vv.2529-2550——三行詩 (テルセト)  
 vv.2551-2610——四行詩  
 vv.2611-2676——ロマンセ  
 vv.2677-2732——四行詩
- 第5場 vv.2733-2816——四行詩  
 vv.2817-2864——七・十一音節詩  
 vv.2865-3088——四行詩



詩形式	第一幕	第二幕	第三幕	行数合計	割合
四行詩	663	592	620	1,875	60.7%
ロマンセ	124	68	268	460	14.9%
七・十一音節詩	0	67	230	297	9.6%
十一音節詩	156	0	66	222	7.2%
ソネット	28	42	14	84	2.7%
五行詩 (キンティーリャ)	0	45	20	65	2.1%
八行詩 (オクタバ)	0	32	0	32	1.0%
セギディーリャ	0	0	31	31	1.0%
三行詩 (テルセト)	0	0	22	22	0.7%
合計	971	846	1,271	3,088	

セルバンテスは単一の韻律ではなく多彩な詩形式を人物、主題、状況に応じて使い分けている。第一幕で10回、第二幕、第三幕ではそれぞれ13回、11回詩形式が替わっていることでもそれがよくわかる。第三幕でもっともバラエティーに富んだ詩形式が用いられているのは、劇中劇の唄のせいばかりでなく、錯綜した三つの演劇行為がここにきて大団円に向け急展開し始めるからである。

各詩形式の使い方は「新しい演劇」のそれとぴたりと符合する。すなわち、  
四行詩——日常的な会話。

例を挙げるまでもなからう。

ロマンセ——観客および他の登場人物に舞台内外の出来事・経緯の報告。

- (例) ・ムニョスがマルセラの従兄弟ドン・シルベストレのことをカルデニオに話して聞かせる場面 (I, 2、vv.371-494)
- ・クリスティナが屋敷奉公の辛さ、せつなさを訴える場面 (II, 1、996-1063)
- ・ムニョスがドン・シルベストレに主人マルセラのこと、偽ドン・シルベストレのことを話す場面 (III, 4、

vv.2611-2643)

八行詩——ロマンセと同じ。ただし、重々しい出来事の場合。

- (例) ・二人の恋する男ドン・アンブロシオとドン・アントニオが嫉妬のテーマを展開する場面 (II, 3、vv.1531-1562)

三行詩——崇高な事柄、重大なテーマ。

- (例) ・身分ある (しかも金満家の息子) ドン・シルベストレが登場し、結婚という重大なテーマをクラビホと話し合う場面 (III, 4、vv.2529-2551)

十一音節詩、七・十一音節詩——由々しいテーマないしは話に重みをつける場合。

- (例) ・トレンテらがドン・アントニオに嘘八百を並べ立てる場面 (I, 5、vv.829-971)
- ・娘マルセラ・オソリオの不始末で名誉、体面を傷つけられた父親ドン・ペドロが悲嘆に暮れる場面 (III, 5、vv.2817-2864)

ソネット——愛、悩みなどの個人的感情の抒情性豊かな独白。

- (例) ・神話的要素を織り込みながらマルセ

ラへのやるせない想いをカルデニオが吐露する場面 (I, 2、vv.245-258)

- ・ドン・アントニオおよびドン・アンブロシオがマルセラの不在をひとり託つ場面 (それぞれI, 3、vv.539-552、II, 2、vv.1269-1282)
- ・ドン・アントニオが嫉妬心を歌う場面 (III, 1、vv.1818-1831)

四行詩の割合が60%を超える高い数字になっているが、これは<マントと剣>の劇という作品の性格によるものであろう。ソネットが6つの場面で使われているのも、特徴的である。ソネットは恋心、嫉妬心を独り高らかに歌うのに用いられるのだから、当然の成り行きかもしれない。この作品も愛の錯綜劇なのだから。しかしただ中に一つ奇妙な用法のものがある。それはII, 1、vv.1168-1194の中で使われているソネットである。クリスティナを見て一目惚れしたトレンテがその想いをソネットのリズムに乗せて吐露する間、その場に居る他の連中はそんなことは一向構わず話し続け、邪魔をする。その会話が入り込んで、ソネットはバラバラになってしまう。挙句の果て当のトレンテがこう言う「心の思いの丈は/一篇のソネットには納まりきらない」(II, 1、vv.1192-1193)。「新しい演劇」がソネットに託した用法がいかに嘘っぽいかをセルバンテスは皮肉っている。

#### 2. 4. 人 物

作品の登場人物リストを見ると、20名を超える人物のだれもが<マントと剣>の劇特有の者たちである。恋する男(ドン・アントニオ)、恋敵(ドン・アンブロシオ)、父親(ドン・ペドロ)、彼らに仕える召使たち(オカニャ、ムニョス、キニョネス、クリスティナ、ドロテア、クラビホ)、恋する男の身内・友人(妹マルセ

ラ、従兄弟ドン・シルベストレ、ドン・フランシスコ)、それに市井の者たち(カルデニオ、トレンテ、楽師)……。この顔ぶれからして劇はまさに「新しい演劇」そのものである。

しかし、よく見ると重要人物が一人欠けている。恋する男の生死の鍵を握る恋する女がいないのだ。「マルセラ・オソリオ」という名前は恋する男の台詞を通じて随所に出てくるし、彼女の父親も登場している。だが、当の本人はまったく舞台に姿を見せない。「好色」な立見席の男性客は言うに及ばず、女性席の観客もその豪華な衣裳を見ようと期待する花形女優演ずる役柄がないのである。これは、いったい、どうしたことなのか。何を意味するのだろうか。

これを考えるのは後回しにして、まずは現実の登場人物に目を向けてみよう。

#### (1) ドン・アントニオ

遠方から一目見ただけでマルセラ・オソリオに恋をしてしまう。そして日がな一日彼女を想い描いてはあられもなく溜め息をつき、嘆き悲しみ、すすり泣く。そればかりか、「わけもわからぬ嫉妬は恋しい想いが心に燃やす大なる炎のしるし」(I、v.174-177)と嫉妬心に翻弄される。あまつさえ、同じ名前という理由だけで妹のマルセラをうっとり見つめたり、その名を口ずさんだり、一つ間違えば、近親相姦…という極端な状況をも危惧させる。「新しい演劇」では「愛する女性の姿が見られないこと」が恋する男の苦悩の根本原因であり、相手の女性をフェティシズム(物神崇拜)的に愛し、そしてその愛に起因する嫉妬の炎に身を焦がすのが彼の避けられぬ宿命であるから、この意味ではドン・アントニオは正真正銘の恋する男である。

しかし、当の相手のマルセラ・オソリオは、父親によって修道院に閉じ込められ、彼のことなんか想ってもいないし、というよりも、そも

そも彼の想いも知らなければ、彼の存在さえも知らないのではないか。ドン・アントニオのまったく一方的な一人相撲ではないのか。とすれば、相手の女性の意志もその気持ちも全然考えず、自分の恋心を知れば、彼女も自分を愛し受け入れてくれるだろうという前提に立つ我らの恋する男の振る舞いは哄笑の的でしかない。

「新しい演劇」の恋する男は恋の成就に向けて自ら積極的に邁進する。それに比べるとドン・アントニオは、自分の生死がひとえにマルセラに懸かっていると言いながら、その実、何もしない。想いが達せられないと嘆くばかりで、目的達成のための障害を自分から何一つ解決しようとしなない。すべてを友人ら第三者任せにしている。あまり起伏のない、平坦な、楽な道を望んでいるように見える。恋敵ドン・アンブロシオからマルセラ直筆の結婚承諾書を見せられると、いともあっさり引き下がってしまうではないか。

ドン・アントニオのどうしようもないほどの体たらくには、相手との仲を取り持とうとしている友人ドン・フランシスコも呆れ返る。「恋の情熱が人間を狂わせるのは仕方ないとしても、女々しい振る舞いは許されない。個人の、男の威厳をまもらなくてはならない」と。これは「新しい演劇」が標榜する「恋ゆえの過ちはすべて許される」とは相容れない考えである。

さらにドン・アントニオはけちんぼうで、強欲でもある。立て替えているお金をなかなか払ってもらえないと馬丁オカニャは愚痴をこぼしている。妹マルセラをアメリカの（つまり金持ちの）従兄弟ドン・シルベストレと結婚させようという彼の目には従兄弟の財産がちらついている。

要するに、ドン・アントニオには「新しい演劇」の恋する男に付与された魅力的な面が悉く欠落している。その代わり金銭欲という俗っぽい資質が添えられている。ロペらが

理想像として描く主人公とはまったく対照的に甚だしいほど女々しく描かれている。セルバンテスは「新しい演劇」の恋する男を茶化しているようだ。

## (2) ドン・アンブロシオ

主人公の恋敵。何でも大げさに考え、神話をふんだんに引用した大仰な物言いで恋の苦悩を嘆きながら恋しいマルセラを捜し求める彼の姿は、主人公同様に「新しい演劇」の恋する男に相応しい設定となっている。

ただあまりにも誇張され過ぎているため、滑稽な、また不謹慎な、うんざりする人物になってしまっている。そのことを彼のいちいちの行動が、そして言葉の端々が物語る。愛しいマルセラの居所を突き止めようと悲壯感を漂わせ一軒一軒屋敷をしらみつぶしに嗅ぎまわるという行為、しかも相手の女性を間違えるとは（この取り違え自体は「新しい演劇」の常套手段であるが、取り違える人間が異なっている——通常は道化役の領分である）。マルセラの居場所を見つけるという俗物的な望みを、家族の生死のために好天を願う農夫、時化の海を船で行く商人、戦場で死に直面する兵士になぞらえて妙なるソネットに歌っているが、その内容と詩形式の間の何と不釣合いなことか。

そしてひとたび彼女を見つけ出し、結婚承諾書に署名をもらおうと、それを持って恋敵らの前でひけらかす（Ⅲ、vv.2733-2772）。子どもじみた行動この上ない。ドン・フランシスコも言うごとく、恋する男は重々しいこと、思慮深いこと、自尊心・誇りを旨としなければならないのに（Ⅰ、vv.241-242）、家々にマルセラを尋ねまわり、世間に自分の恋心を公表して歩くドン・アンブロシオの行動は、それとはまったくもって正反対である。「新しい演劇」の恋する男に求められる行動規律、「(恋する者は)一人で、賢明に、優しく、ひっそりと」に全面

的に抵触する。ドン・アントニオの場合同様、セルバンテスが意図的に諧謔して描いているとしか思えない。

### (3) 父親ドン・ペドロ

名誉を守ることに汲々とし、それを危険に晒す一番の原因となる娘を誰の手にも届かぬよう世間から隔離しようとするドン・ペドロは、名誉・体面感情の権化とされる「新しい演劇」の父親像そのままである。

ところが、「太陽の光にも風にも触れさせたことがない」(Ⅲ, 5、vv. 2789-2790)、つまり、いくら世間から引き離して育てた娘であっても、劇中劇で楽士が「おっかさん、おっかさん/わたしに見張りをつけても/わたしが身を慎まなけりゃ/どうしようもない」(Ⅲ, 3、vv. 2320-2323)と歌うように、父親の知らぬ間にとっとと結婚の約束の書付をドン・アンブロンシオに渡してしまう。知らぬばかりは……である。「新しい演劇」では父親は祖国、名誉のためとあらば妻子といえども自ら手にかけることも辞さぬ人物である。したがって、この事実をドン・アントニオから公の場で知らされたドン・ペドロも当然「娘を最初に見る奴が/、娘に最初に触れる奴が/娘を最初に享受する奴が/命を落とすか、わしが失うか」(Ⅲ, 5、vv. 2817-2820)と名誉を守ろうといきり立つ。

しかし、彼の「名誉」は高邁な、利他的な、英雄的な動機からは程遠く、世間体(人に何と云われるか)を気にした、日和見主義的な、実利主義的な心配のポーズに過ぎない。ある場合は偽善の色さえ感じられる。たとえば、ドン・フランシスコにマルセラとドン・アントニオの結婚許可を申し込まれた時、彼は「自分には何も分からないからあなたに任す」といいながら、その実マルセラに持たせる持参金を値切るではないか。

こうしてみると、セルバンテス描く父親ドン・

ペドロも、「新しい演劇」が得意とする「名誉のテーマ」を皮肉するための人物設定となっている。

### (4) マルセラ・アルメンダレス

彼女の従者ムニョスが言うように(Ⅰ, 2、vv. 332-366)、恋愛に関しては冷淡で素っ気ない女性である。

しかし皿洗いのクリスティナの瑞々しい若さを羨ましがったり(Ⅱ, 1、vv. 972-979)、兄が想いを寄せる「マルセラ」が自分ではなく別人だと分かった時の少しガッカリした様子(Ⅱ, 3、vv. 1593-1601)からすると、マルセラが恋愛の方に全然無関心ということでもなさそうだ。そうではなくて、まだ彼女のそういう恋心をくすぐるだけの相手が現れていないだけである。作品の大詰めで、「私は無理せず/私たちの本姓に相応しいものを待って/そのときまで堅く操を守ることにはします」(Ⅲ, 5、vv. 3077-3080)と自らの口で語っている。彼女は誠実な真実の愛を求めているのである。だからこそ、従兄弟に成りすましたカルデニオのことも、金をちらつかせる本物の従兄弟ドン・シルベストレのことも、いま一つ好きになれない。

愛の神の放つ矢は百発百中で男女がいとも簡単に射られてしまう、女性は自動的に愛を受け入れる、決して相思相愛になる……という「新しい演劇」に繰り返される常套手段とは異なるマルセラの態度である。この彼女の考え、姿勢にも「新しい演劇」の恋の描き方に対するセルバンテスの非難の声が聞こえる。

### (5) マルセラ・オソリオ

もう一人のマルセラ、本来のヒロインであるべき恋する女マルセラ・オソリオがなぜ舞台上に登場しないのか、の問いに答える時が来た。

理由は二つ考えられる。一つは、「新しい演劇」の恋する男は「愛する女性の姿

が見られない」といって苦悩するが、それならば、本当に彼女を言葉の中だけの存在にしまったら……というセルバンテスのブラックユーモア。その矛先が「<sup>コメディア・ヌエバ</sup>新しい演劇」の愛の概念に向けられていることは言うまでもない。もう一つは、「女は口説いてくれる男にすぐなびく」ことになっていることを逆手にとった、機知に富んだ彼の手法である。マルセラに恋焦がれる男たちや父親は自分の願望、自分の利害を口にはするが、肝心な彼女自身の考えや望みのことは少しも気にかけていない。セルバンテスは女のことをまったく意に介さずに男側の一方的な都合、事情だけで事を運んでいることを皮肉っているのである。

#### (6) カルデニオ

「<sup>コメディア・ヌエバ</sup>新しい演劇」に登場する学生は、抜け目のない、機転の利く、賢明で、人から好かれる人物で、困っている人を策略によって救ったり、愚者や馬鹿者をからかって人を笑わせたりする。ところがカルデニオにはそういう知性、想像力、分別といった学生に本来不可欠とされる能力が少しもない。想いを寄せるマルセラに会うための奸計を考え出したのは彼ではなくムニョスであり、ドン・シルベストレに扮してドン・アントニオの屋敷にうまく潜り込んだ時にリーダーシップを発揮するのは連れのトレンテである。カルデニオときたら、せっかく恋しいマルセラと二人きりになれても、銅像のようにしゃちほこばり、口も利けず、ぐずぐずして口説くことができない。「愛する者を前にすると顔が強張り、舌がもつれる」という陳腐な言い訳をするが、要は機転が利かないのだ。「幸運は向こうから飛び込んで来ない」とトレンテがじれったがるのも当然である(II, 3、vv.1618-1637)。

正体が露見すると「愛ゆえの過ちは/許されるもの」(III, 5、vv.2983-2984)とドン・アンブロシオが用いる(ロペ・デ・ベガが実生活

でも作品の中でも何度も使った)言葉で恋する男を気取るが、マルセラを騙して自分のものにし、うまい汁を吸おうという不純な動機に由来する彼の愛は、許されるべきものではない。「<sup>コメディア・ヌエバ</sup>新しい演劇」流の愛の概念への風刺になっている。

ここまでは主人の立場の人物を見てきた。今度は彼らに仕える人々を観察しよう。

#### (7) オカニャ

馬丁の身ゆえに才能があっても他の者から馬鹿にされる、と不平をこぼし、その境遇に飽き足らず、立身出世を夢見る。他の者から見くびられてたまるか、というのが彼の行動すべてを支配する原理である。あれほど皿洗いのクリスティナに首っ丈だったにもかかわらず、従者キニョネスに振られた彼女が言い寄ってくると態度を一変させ、素気無く袖にしてしまう、「俺はそんな下司じゃない、/従者がぼいと捨てたものを/拾うだなんて、とんでもない」(I, 5、vv.3010-3012)と。クリスティナのあまりの尻の軽さ、ご都合主義に腹を立てていることを割り引いても、ここにオカニャのプライド、自尊心を見てとることは容易だ。

オカニャの行動が「<sup>コメディア・ヌエバ</sup>新しい演劇」に出てくる恋する男と遜色ないことは、後で主従の関係をみるときに言及する。

#### (8) ムニョス

従順さはうわべばかりで、カルデニオ、トレンテと組んでドン・アントニオ、マルセラ兄妹を騙そうとしたように、主人を助けるどころか、自分の利益のためとあれば率先して主人を裏切ることも辞さぬ不実な従者である。計算高く、強欲な人物で、彼の金銭欲がいかほどのものかは、「ひょっとして、もしかして、/幸いにも、/もう一エスクド持っておいでなら」(I, 2、

vv.439-441、強調は筆者)の吃音もどきの言葉が物語っている。

「新しい演劇」<sup>コメディア・ヌエバ</sup>では、女性に仕える従者は付け足しのような役割を果たすだけか、あるいは筋に絡む場合でも極短いコミカルな場面であるのに対し、ムニョスはそれとは異なる、もっと個性と行動力を持った人物となっている。

#### (9) トレンテ

学生カルデニオの付き添いというか連れ。想像力豊かで、才気煥発、まことしやかな嘘を言葉巧みにでっちあげる。口上手なだけではなく、ムニョスにも劣らぬ行動力がある。愚鈍で怠惰かつ教養のない主人カルデニオとは好対照。これは、賢明であるのにその賢明さを世の中で活かすことのできない召使いに身の回りの世話を受けながら学校に通う愚かな主人(学生)という、実人生によくある組み合わせである。「新しい演劇」<sup>コメディア・ヌエバ</sup>ならば二人の立場は入れ替わっているケースである。やはり、ここにもセルバンテスの皮肉が込められている。

#### (10) クリスティナ

クリスティナもオカニャと同じで、今の身分、待遇に満足せず、主人たちが気まぐれだの、頭の回転が鈍いだの、特にマルセラが若さを妬んでひどい扱いをするだの、大した給金でもないのにケチってなかなか払ってくれないだの、それでも自分は黙って我慢しなければならない、貧しい家に生まれたばかりにだの、と身の不遇を託つ(I, 5, vv. 991-1050)。しかし、この境遇から抜け出せないことは百も承知している。主人が何か不始末をやらかし、その口止め料に何か報酬を貰うことくらいしか望みはないと。だから、皿洗いということで女主人や意中の従者キニョネスからぞんざいな扱いを受けているにもかかわらず、彼女自身は馬丁という理由でオカニャに素気無くする。もっと弱い者を

いじめることで自分の不満のはけ口になっているようだ。

こうした屋敷奉公の辛さをクリスティナは、遊びや恋で忘れようとする。ただし、「新しい演劇」<sup>コメディア・ヌエバ</sup>の召使い女が近づいてくる下男・馬丁と当たり前のように恋仲になり結婚しているのとは異なり、クリスティナは相手を選ぶとする。二股、三股も掛けたのが徒となり最終的にはしっぺ返しを受けるが、クリスティナの人物設定にもセルバンテスらしい計算、「新しい演劇」<sup>コメディア・ヌエバ</sup>のパロディー、がなされているのである。

以上『愉快なコメディア』の登場人物について検討してきたが、主人と召使いという主従関係の観点から見ると、「新しい演劇」<sup>コメディア・ヌエバ</sup>と大きく異なる点はいくつかある。

その一つは、召使いたち身分の低い者が単なる脇役、狂言回しの役割、主人公たち恋する男女<sup>ガラソ・ダマ</sup>のコミカルな対位法的な存在ではなくなっていることである。それは作品全体の三分の二近くを召使いたちの場面が占めていることを考えればすぐ了解できる。

もう一点は、セルバンテスの召使いたちが感情を持った、闊達な行動力に溢れる人物となっていることである。「新しい演劇」<sup>コメディア・ヌエバ</sup>では、身分の低い者たちはまるで人形のように何の感情も意志も持たず、主人のために尽くす模範的な理想的な召使いとなっている。それに対しセルバンテスは、彼ら低俗な登場人物に生命を吹き込んでいる。理想化せずに、本当の人間として。澆刺とした活力に漲る彼らに比べ、恋する男女<sup>ガラソ・ダマ</sup>ら主人たちの何と精彩に欠けることか。

たとえば、「新しい演劇」<sup>コメディア・ヌエバ</sup>の類型化された召使いは、主人たち上流階級に特徴的な恋情という熱い感情には無縁であり、もっと直截的な性的衝動が彼らの行動の原動力になっている。しかし、オカニャはそれとは大いに異なる。恋焦

がれるクリスティナにアタックしたり、素気無くされたり、嫉妬したり、疑ったり、恨んだり、仕返ししたり……。オカニャには生々しい人間味が感じられる。彼は血の通った人間として描かれている。そして彼の熱情は彼が素直にストレートに自分の感情を表現する分、恋する男女のレトリックだらけのもったいぶった愛よりもずっと熱烈で圧倒的である。「盲目の愛が/氷と炎で/俺を悩ませ苦しめる」(Ⅱ, 1, vv. 1214–1216)のように。そして愛の前にはなす術がないことをソネットに歌う(Ⅱ, 3, vv. 1746–1759)。愛の声が熱狂的に響くのは、主人たちの中ではなくて召使いたちの中においてである。

もう一つの例が召使いたちが祝宴の余興に上演する劇中劇である。クリスティナをめぐる現実の(いや正確に言うならば作品の中の)オカニャとトレンテの恋の鞘当が、この劇中劇のなかでも行われ、後者による前者の殺人というドラマチックな展開を見せる。実際は、余興を楽しむ主人たちを驚かせようと二人が示し合わせた「劇中劇中劇」の茶番なのだが、姿を見せぬマルセラをめぐる主人たちの恋が受動的で盛り上がり欠けているのと好対照になっている。

また主人ドン・アントニオはマルセラへの想いを成就することが困難となると、さっさと諦めてしまう。それに引き換え、オカニャはクリスティナに拒絶されても、何度でもアタックを繰り返す。これはふつう召使いは恋心を抱いたり、すぐ止めたり、ご都合主義であるけれど、恋する男女は最後まで恋の成就を放棄したりはしない「新しい演劇」のパターン——貴族=勇氣、召使い=臆病——とは逆になっている。

そのうえ、「新しい演劇」の召使いは主人恋する男女の恋に合わせて主人の相手の召使いと恋仲になるのが常道であるのに、オカニャの場合そうはなっていない。それにその恋が主人たちの恋とパラレルに進展しているのでもない。

これもやはり卑しい身分の者もロボットではなく、ちゃんと感情を持った人間であることの表れである。

第三の点は、主従の親密さに関することである。「新しい演劇」においては、恋する男にはいつもきまって賢明な召使いが傍に仕え、主人に代わりうまい手立てを考え、彼を窮地から救う。要するに、主人には欠くことのできない相談相手となっている。それをいいことに召使いは主人のあらゆることに首を突っ込み、口を挟む。主従のこうした親密さ、とりわけ後者の前者に対する気安さ、図々しさがセルバンテスには気になったようだ。付添い人のクラビオが会話に口を出そうとした時、そのあまりの無礼さ、お節介さに怒った主人ドン・シルベストレは「自分のことは自分で言う、/お前は口をつぐんでおれ」(Ⅲ, 5, vv. 2904–2905)と厳しく咎める。また主人が心を痛めている様子を見て同情した馬丁オカニャをドン・アントニオは身分を弁えろと叱責する。

オカニャ「ご主人様、お悩み事を仰ってください、/すぐにもお治ししてみせましょう / (…)/ひょっとして盲目の恋の神様のことだとしたら / (…)/この私にお任せあれ」

ドン・アントニオ「お前には無理じゃないかな」

オカニャ「他の誰にできましょう。/もし酒さえ飲まなければ / (…)/かのローマの大カトーに匹敵する人間は宮廷広しといえども私をおいて居やしません」

ドン・アントニオ「たわ言を抜かしおって。オカニャ、持ち場に戻れ」

(Ⅰ, 3, vv. 694–711)

恋の虜になり多少おかしくなったドン・アントニオといえども、酒好きの下品な召使いを自分



の恋の相談相手にするなんてことは思いも寄らぬことなのである。これが現実の主従の関係、在り方だとセルバンテスは示しているのである。

これらに共通するのは、「新しい演劇」の登場人物が個人的にも社会的にも一定のパターンにしたがって上っ面だけが理想的に描かれていることに異を唱えるセルバンテスの姿である。彼は自然らしさ、真実らしさ＝詩的真実を旗じるしに、現実的な観点から眺めた人間と社会をもとにしてドラマの世界を創り出すべきだと、虚構であっても現実（実人生）からあまり遠くかけ離れてしまてはいけない、と主張するのである。

彼のこの姿勢は作品の結末にも表れている。『愉快なコメディア』は結婚のないまま終わる。四人の女性が登場しているが、それぞれ次のような関係になっている。

ドン・アントニオ

① マルセラ・オソリオ——

ドン・アンブロシオ

ドン・アントニオはマルセラ・オソリオへの恋心を打ち明けるが、彼女自身はそのことをまったく知らない。ドン・アンブロシオは彼女の署名した結婚承諾書を取りつけるが、本物かどうかは不明。それに閉じ込められている修道院から逃げたい一心で彼女は署名したかもしれない。

② マルセラ・ドン・シルベストレ  
アルメンダレス——

カルデニオ

一人は従兄妹同志のため法王の許可が下りない。もう一人は氏名詐称のため結婚は無理。それよりも何よりももっと肝心なことは、当のマルセラ自身が両者ともに好感を抱いていないことである。

オカニャ

③ クリスティナ——キニョネス

トレンテ

クリスティナはキニョネスに気があるが、キニョネスが相手にしない。意中の人間に振られた彼女は他の二人にモーションを掛けるが、二股も三股も掛け、誰にでも色目を使う彼女とは結婚しない。

④ ドロテア——x

結婚しようにも愛の神から全然相手にされない。

各ケースにそれぞれ結婚にゴールインできない理由がある。ある場合はそれを望まないから、またある場合はそれが不可能だからである。いずれの場合でも、意志や願望が一致しないことが原因である。新プラトン主義が言うところの「愛の調和」の欠如である。だとすれば、「新しい演劇」の大団円を飾る結婚という常套的な、ある意味安易で嘘っぽい結末を避けるのが、自然な、もっともらしい幕引きとなるのではないか。

ロペ・デ・ベガを筆頭とする「新しい演劇」は、現実と乖離し美化された社会——秩序はいったん乱されるが、最終的には正義と幸福が勝利を収め、秩序も回復する、という常にハッピー・エンドの社会——を描き、それを見る観客に現実を忘れさせる。その人生と幸福の欺瞞性をセルバンテスは問題提起し、観客に現実と直面させ真実を求めさせようとするのである。

### 3. 結 び

『愉快なコメディア』はありきたりな結末を避けていること、類型的な人物に個性を与えていることなど、筋立て、状況設定、人物の性格

づけにセルバンテスの独創性が発揮された作品である。「新しい演劇」の衣裳をまとっているが、「新しい演劇」に追随した「新しい演劇」もどきではない。セルバンテスがそれに接近していった真意は、もう自明である。流行りの「新しい演劇」スタイルを闇雲に取り入れ、芝居小屋の観客に迎合し、それで「売れっ子劇詩人」の仲間入りしようということではない。彼は演劇におけるロペ・デ・ベガの絶対的な力を公認するが、彼の意見にはけっして同意してはいない。彼をからかいたかった、彼の劇のパロディーをねらったのである。セルバンテスが頑なまでに曲げないものが、そこにはある。それは彼の演劇観の根幹をなすもの、詩的眞実性＝

眞実らしさである。これを軸にして、ロペの作劇術を直に綿密に検討し、そしてセルバンテス流の「新しい演劇」を書こうとしたのである。荒唐無稽さをまったく許さないというのではなく、それはバランスと程度の問題なのだと、厳格な規則、堅苦しい枠に支配されるのではなく、詩的眞実という唯一絶対の規範に触れない限り自由にやろう、という意味表示である。『ドン・キホーテ』が「騎士道物語」の息の根を止めるためだったとすれば、『愉快なコメディア』は「へぼ劇詩人」セルバンテスが「新しい演劇」に、宿敵ロペ・デ・ベガに一矢を報いようとしたものだと言えよう。パロディーを得意とするセルバンテスの面目躍如である。

## 注

- (1) セルバンテスにとって演劇作品は重要な位置を占めている、つまり、彼にとって演劇は一時的に糊口を凌ぐためのものではなく、終生にわたり彼の念頭にあったものである。それは彼が後の小説や詩や戯曲の中で機会を捕らえては繰り返しこの当時のことを回想し、ある時はそのころの戯曲の執筆活動やその作品が上演されたときの様子について、またある時は演劇論一般について述べていることから明白である。
- (2) 『新作コメディア八篇と幕間劇八篇』の「読者への序文」と『パルナソ山への旅』の「パルナソ山 付記」を参照。
- (3) 『ドン・キホーテ』前篇48章、後篇26章、『ペルシーレス』第三卷第二章、『犬の会話』（牛島訳、508 - 9頁）など。

## 参考文献（日本語訳を引用した著書および参照した『愉快なコメディア』の原本のみ）

佐竹謙一『スペイン黄金世紀の大衆演劇』三省堂、二〇〇一年

セルバンテス『ドン・キホーテ』（前篇・後篇）会田由訳、ちくま文庫、筑摩書房、一九九七年。

\_\_\_\_\_『ペルシーレス』荻内勝之訳、ちくま文庫、筑摩書房、一九九四年。

\_\_\_\_\_『模範小説集』牛島信明訳、国書刊行会、一九九三年。

\_\_\_\_\_『ラ・ガラテア/パルナソ山への旅』本田誠二訳、行路社、一九九九年。

Cervantes, Saavedra, Miguel de: *La Entretenida, en Obras completas II*, ed. Manuel Arroyo Stephens, Madrid, Turner, 1993.

\_\_\_\_\_, *Teatro* (Prologo y comedias), ed. F. Sevilla y A. Rey, Barcelona, Planeta, 1987.