

ピエトロ・アレティーノ『コルティジャーナ』における「言語、排泄物、食物」をつなぐレトリック

栗原俊秀

はじめに

十五世紀終盤から十六世紀のはじめにかけて、イタリア各地の宮廷では人文主義者による古代ローマ喜劇の研究がめざましい発展を遂げ、テレンティウスとプラウトウスの二人を手本として、俗語による数多くの喜劇が執筆・上演された。『カランドラ』（一五一三年初演）のビッビエーナ枢機卿、『マンドラーゴラ』（一五二五年初演）のマキアヴェッリ、『レーナ』（一五二九年初演）のアリオストらとならび、この時代のもっとも重要な喜劇の書き手としてしばしば名前を挙げられるのが、本稿で取り上げるピエトロ・アレティーノ（一四九二～一五五六）である*¹。当代きっての「ポリグラフォ（雑文家）」として、書簡

*¹ 十九世紀において De Sanctis がすでに、アレティーノの喜劇作家としての重要性を指摘している。「ピエトロは喜劇の書き手としても、なにがしかの重要性を備えている。彼は哲学者ではなく行動の人であり、彼自身が喜劇の登場人物であった」（De Sanctis 1870: 663）。Croce は、喜劇作家としてのアレティーノの天分はジョルダノ・ブルーノを凌ぐと見なしている（Croce 1933: 226）。Herrick にいたっては、アレティーノの『コルティジャーナ』と『マレスカルコ』を、「その世紀のもっとも注目しに値する脚本」であるとさえ述べている（Herrick 1966: 85）。Baratto もやはり『コルティジャーナ』を、「十六世紀前半における、もっとも高い演劇的価値を備えた喜劇のうちのひとつ」と評価している（Baratto 1964: 101-102）。

集や聖人伝など多様なジャンルの作品を遺したこの人物は、生涯に五篇の喜劇脚本をものしている。同時代のローマにおける宮廷生活を辛辣な諷刺をとおして描いた『コルティジャーナ (Cortigiana)』は、アレティーノがはじめて手がけた喜劇作品である^{*2}。本稿は、この喜劇の脚本テキストの分析をとおして、アレティーノの言語観と同時代の知的潮流のかかわりについて明らかにすることを目的としている。

喜劇『コルティジャーナ』の脚本テキストには、ローマ宮廷にて執筆された一五二五年の版と、大幅な改訂が施されたのちにヴェネツィアで刊行された一五三四年の版の二種類が存在する（以下、それぞれ二五年版、三四年版と記す）^{*3}。作家の生前は手稿の形でしか存在しなかった二五年版は、長らく陽の目を見ることがなく、一九七〇年になって初めてその批評校訂版が刊行された^{*4}。以来、両版のあいだに認められる明瞭な差異は多くの研究者の関心を惹きつけ、それぞれのテキストの比較検討作業が進められてきた^{*5}。

.....
^{*2} cortigiana とは、「宮廷人」を意味する cortigiano という名詞の女性形で、もともとは「宮廷婦人」のことを指していた。ところが十五世紀後半、この語は新たに「高級娼婦」という意味を獲得し、本来の語義はすみやかに後景へと退いてゆく（ラリヴァイク 1993: 47）。「高級娼婦」の意に則り、これまで邦語文献は多くの場合、この喜劇の題名に『遊女』という訳語を当ててきた（たとえば、岩倉 [他] 1985）。ところが、奇妙なことにこの芝居では、第一幕から最終幕にいたるまで、舞台の上にい子ども娼婦が登場しない。つまり、cortigiana とは少なくとも、喜劇に登場するいずれかの人物を指し示す言葉ではない。ならば、いったいこの題名はいかなる意味に解釈されるべきなのか。ひとつには、cortigiana を「宮廷の」を意味する形容詞と捉え、喜劇のタイトルを「*La (Commedia) Cortigiana*」と読む解釈が考えられる（Ferroni 1995: 25）。日本語に直すならば「宮廷の喜劇」という意味になり、これは作品の内容とも合致した題名であるといえる。あるいは、cortigiana とは一種のメタファーであり、喜劇の舞台であるローマ宮廷そのものを娼婦に見立てようとする作家の痛烈な皮肉が、この題名のうちに表現されているとも読めるだろう。くわえて、ここで想起しておくべきは、同時代のイタリア、あるいは広く西欧において大々的な成功を収めていた、バルダッサレ・カスティリオーネの『宮廷人 (*Il Cortigiano*)』という書物の存在である。いわゆる「コンダクト・ブック」の源流と呼ぶべきこの作品は、宮廷に生きる人間の在るべき理想の姿を、微に入り細を穿ちながら描き出している。アレティーノの喜劇のタイトルには、カスティリオーネの著作にたいするパロディの意図がこめられていると見て間違いない（Larivaille 2005: ix-xv）。いずれにせよ、曖昧さに満ちたこの題名のニュアンスを日本語で的確に伝えることはきわめて難しいため、本稿では原題のまま『コルティジャーナ』と表記することにする。

^{*3} ローマの出版社 Salerno Editrice から刊行されている、アレティーノの「国家版全集」における『コルティジャーナ』の巻には、二種類の版（一五二五年の版と一五三四年の版）がいずれも収録されている（P. Aretino, *Teatro. to. I. Cortigiana (1525 e 1534)*, a cura di P. Trovato e F. Della Corte, introduzione di G. Ferroni, Roma, Salerno Editrice, 2010）。本稿では、『コルティジャーナ』のテキストはすべて、この国家版全集から引用している。

^{*4} Cfr. P. Aretino, *La cortigiana*, a cura di G. Innamorati, Torino, Einaudi, 1970.

^{*5} 『コルティジャーナ』の両版にたいする、演劇的、文学的、文化史的な価値の優劣については、研究者のあいだでもさまざまな意見がある。たとえば、Waddington は二五年版の「実験的」な性格を高く評価し、二五年版は「演劇的に見て、より生彩があり印象的（Theatrically [...] more vivid and striking）」であると見なしているが（Waddington 2003: 12）、一方で Jones は三四年版を「喜劇的な言語がたいへん巧みにコントロールされた（un linguaggio comico molto controllato）」エディションであると述べ、「演劇的により鮮やかで勢いがある（drammaticamente più vivace e scattante）」と主張している（Jones 1993: 88）。どちらの版が、「演劇的に（drammaticamente-theatrically）」より「生彩がある（vivace-vivid）」か判断をくだすのは容易ではないが、いずれにせよ、三四年版が「一五二五年に書かれたものとは完全に異なる版」であることに、異論を差し挟む余地はないだろう（Ferroni 1977: 103）。また、Larivaille (1997: 185-191) の指摘にもあるとおり、三四年版には二五年版と比較して、作品を「政治利用」しようとする意図が明瞭にこめられている。こうした差異は、一五二五年から三四年までのあいだのアレティーノの政治的立場の変遷を反映したものである。

本稿では、『コルティジャーナ』の二五年版テキストに焦点を絞り議論を進める。とりわけ、二五年版の前口上を演じる二人の道化の言葉遊びに着目し、作家がそこに込めた論争的な意図を読みといていく。アレティーノはヴェネツィアで『コルティジャーナ』の改訂に取り組むさい、前口上を全面的に差し替えている。辛辣な諷刺に満ちあふれた二人の道化の「お喋り」と比較すると、「外国人 (Forestiere)」と「紳士 (Gentiluomo)」によって演じられる三四年版の前口上はきわめて穏当な内容になっている。道化たちが熱をこめて語り合っていた「言語の在り方」をめぐる議論が、三四年版においてほぼ完全に姿を消していることは、とくに重要な変更点といえる*⁶。二五年版『コルティジャーナ』は、アレティーノの数ある著作のなかでも、言語にたいする作家の姿勢がはっきりと打ち出されているテキストである。したがって、この作品の修辞を分析することは、同時代の知的潮流(とりわけ「ペトラルカ主義」)とアレティーノの文体の関係を浮き彫りにするうえで、きわめて有効な作業になると思われる。

本稿の第一章では、二五年版の前口上に認められる、言語を排泄物(あるいは薬草・食物など)に結びつける言葉遊びについて分析を行なう。道化が執拗に繰り返す「下品」なレトリックの読解をとおして、アレティーノが用いる諷刺の性格を明らかにする。つづく第二章では、*dolce* という「ペトラルカ風」の形容詞の諧謔的な使用について論じ、喜劇の全編に散りばめられた味覚や食べ物をめぐる表現の特徴と効果について検討を進める。同時代の宮廷を賑わせていた、理想の言語の在り方をめぐる「高尚な」議論が、いかなる言葉遊びによって揶揄・嘲弄の対象へと変貌させられるのか。その技法をつまびらかにすることで、十六世紀の知的潮流が諷刺やパロディといった修辞の伝統に吸収されていく過程の、ひとつのモデルケースを提示できるだろう。

第一章 食物と排泄物をめぐるレトリック

本章ではまず、二五年版『コルティジャーナ』の前口上に焦点を当て、二人の道化が用いる修辞の特徴について論じていく。とくに着目したいのが、言語を排泄物や食物へとなぞらえる言葉遊びである。二五年版の前口上は、ベンボ流の「ペトラルカ主義」にたいするアンチ・テーゼとしての性格を持っていることは、すでに先行研究によりくりかえし指

.....
*⁶ 本章のなかで触れるように、二五年版の前口上には、当時のイタリア宮廷を賑わせていた「言語論争」にたいする諷刺の意図がこめられている。三四年版『コルティジャーナ』の前口上からはその種の記述がごとごとく姿を消しているが、それはおそらく、三〇年代のヴェネツィア(ひいてはイタリア半島全土)においてはもはや、「言語論争」が公衆の興味を引くテーマではなくなっていたせいだろう。一五二五年に初版が刊行されたベンボの『俗語をめぐる散文 (*Prose della volgar lingua*)』の大々的な成功を受け、言語論争は収束へ向かっていく。

摘されてきた。一方で、道化の語りに見い出される、言語を排泄物や食べ物の語彙によって表現するメタファーにかんしては、研究者による原テキストへの注釈のなかで作家の意図が説明されるのみであり、この種の言葉遊びが担っている役割について、詳しい分析をくわえた論稿は存在しなかった。以下では、二五年版の前口上にくわえ、アレティーノのほかの著作からも関連する表現を拾い集め、言語を食物や排泄物に結びつけるレトリックが、この書き手の作品世界にいかなる効果をもたらしているのか検討をすすめる。それにより、二人の道化の言葉遊びが、言語と向き合うさいのアレティーノの姿勢と深いかかわりを持っていることが明らかにされるはずである。

1-1. 「あらすじ」としての「浣腸」

二五年版の前口上は「プロローグ (Prologo)」と「あらすじ (Argomento)」という二つのパートから成り立っている。まずは二人の道化による短い掛け合いがあり、次にプロローグ、最後にあらすじという順に前口上は展開していく。以下に引くのは、プロローグの冒頭における道化たちのやりとりである。

道化P [...] もし皆さまが賢明なる御仁なら、拍手ヲオ願イシマス、デハゴ機嫌ヨウ (plaudite et valete)。

道化A なんだって、「拍手ヲオ願イシマス、デハゴ機嫌ヨウ」？ このアルゴメント (argumento) を、いやセルヴィツィアーレ (serviziale) を、いやクリスティエロ (cristiero) を、くそ、どんな名前か知ったこっちゃないけどもな、とにかくそれを作るのに、俺はえらく苦勞したんだぞ。お前は俺に、せっかく覚えてきたものを放り出せてのか？ (Co 25: 61)

道化Pの台詞に見られる「拍手ヲオ願イシマス、デハゴ機嫌ヨウ (plaudite et valete)」とは、古代ローマの喜劇が終幕を迎えるさいに、俳優が観客に向けて投げかける決まり文句である。前口上を受け持つはずの道化に別れの挨拶を口にさせることにより、始まりと終わりの位置関係が転倒し、冒頭からはやくも演劇的な秩序に混乱が生じさせられている。

本稿の議論にとって重要なのは、道化Aの台詞のなかにある「アルゴメント (argumento)」という言葉である^{*7}。作者はここに前口上の、さらには喜劇全体の性格を決定づける「下品」な言葉遊びをしのばせている。先述のとおり、アルゴメントとは「あらすじ」を意味する単語である。ところが一六世紀、医療・医学の文脈において「アルゴメント」という言葉が用いられた場合、それは肛門に差しこまれる「浣腸」のこと

.....
^{*7} アレティーノは「アルゴメント」という語に、«argomento»と«argumento»という二通りの表記を用いているが、いずれの綴り字であっても意味するところは変わらない。

を意味していた。道化Aがアルゴメントにつづけて列挙している「セルヴィツィアーレ (serviziale)」と「クリスティエロ (cristiero)」はアルゴメントの同義語であり、いずれも「浣腸」の意味を持っている。あらすじと浣腸をめぐる言葉遊びはその後も、前口上のなかでいくども繰り返される。その一例が、道化Pがいよいよプロローグを始めようとする場面である。

道化A お前が傑作の前口上 (prologo) を演じたら、そのあと俺が、こちらの善良なる皆さまにあらすじ (argomento) を聞かせるよ。それから、喜劇を演じる連中は演じたらいいさ。俺の方は、自分の務めを果たすだけで精一杯だからな。そら、もも引きだぞ。

道化P お前の言うとおりにするでしょうか。文句がある連中は、ケツの穴でも掻きやがれ。(Co 25: 62)

この場面ではおそらく、道化Aの手に「もも引き calza」のような形状の小道具が握られていたはずである。現代の読者にはまったく意味のつうじないやりとりではあるが、ここでいう「もも引き」とはじつのところ、浣腸 (すなわちアルゴメント) を施術するための道具を意味している*⁸。「文句のある連中は、ケツの穴でも掻きやがれ」とは、もちろん浣腸にたいする仄めかしである。「俺たちのアルゴメント (すなわち浣腸) が気に入らないなら、自分の指で尻の穴を掻いてなんとかしろ」というのが、その言わんとするところだろう。道化Pが首尾よくプロローグを語り終えたあと、二人は以下のごとく言葉を交わす。

道化A いやはや、立派なお喋りだった! (中略) お前の話は永久に終わらないんじゃないかと思ったよ。俺は一日じゅうもも引きを握ってる羽目になるんじゃないか、浣腸器が冷えちまうんじゃないか、この連中はアルゴメントの半分も聞き通せないんじゃないかって、心配になるくらいにな。

道化P お前の言うことも一理ある。サリナガラ俺は、浣腸器のなかにどんな草 (erbe) が入っているのかシカト知りたいんだ。なぜって、もしお前が「艶やかな (snelle)」とか「枝葉 (frondi)」とか「茜色 (ostro)」とか「晴朗な (sereno)」と

.....
*⁸ Larivaille は伊仏バイリンガル版『コルティジャーナ』の注釈のなかで、近代的な浣腸器のゴム握りが発明される以前に用いられていた家畜の膀胱の形にちなみ、当時の施術用具にはこのような名前が当てられていたのだろうと推測している (Larivaille 2005: 136)。なお、十九世紀の辞書で calza の項目を確認すると、以下のように記されてある。「Calza、男性名詞、浣腸を施術するための道具の一種 (Calza. S.m. Sorta di Arnese col quale si danno i serviziali)」(Tommaseo 1865: 1136)。

か「燦然ときらめくルビー (campeggianti rubini)」とか「やわらかな真珠 (morbide perle)」とか「麗しき言葉 (terse parole)」とか「甘くとろける眼差し (mellifluisguardi)」とかを浣腸器のなかに詰めこんでたら、便秘になるに決まってるからな。釘さえ飲みこむダチョウでも、この手合いを消化することはできないだろうよ。

道化A 俺が詰めこんだのは大便さ。(Co 25: 65)

ここにおいて、道化の諷刺がいかなる対象を標的としているのか明らかになる。道化Pが並べたてている「艶やかな」「枝葉」「茜色」…などの言葉は、いわゆる「ペトラルカ風の語彙」のサンプルである。桂冠詩人ペトラルカのトスカナ語を韻文の理想として設定し、その模倣を奨励する「ペトラルカ主義」の潮流は、アレティーノの多くの作品のなかでくりかえし揶揄されており、とりわけ二五年版の前口上では、「アンチ・ペトラルカ主義者」としてのアレティーノの面目が躍如している。道化Pは上記の引用箇所でペトラルカ風の語彙を、浣腸器のなかに詰めこまれる「草 (erbe)」になぞらえている。優美で洗練された「言葉-草」が詰まった浣腸は、整腸作用に悪影響をおよぼし、はては便秘までを引き起こす。それゆえ、浣腸 (すなわちアルゴメント) にその種の語彙を盛りこむことは、くれぐれも慎まなければならないのである。道化は「あらすじ」と「浣腸」を意図的に混同し、人体に働きかける薬草のごときイメージを言語にたいし附与してみせる。つづく箇所で道化Aは、満を持して「アルゴメント」の披露にのぞむが、その冒頭にはまたもや「あらすじ-浣腸」をめぐる言葉遊びが挿入されている。

道化A わたくしは皆さまのためこのもも引きのなかに、滋養強壮に効果満点のアルゴメント (un argomento molto ristorativo) を詰めてまいりました。さて、その主要成分はといいますと、涙を笑いへと変える効能を持った、シエナ出身のマーコ・ディ・コエさまでございます。(Co 25: 66)

道化の台詞にある *ristorativo* とは「元気を回復させる、気力を取り戻させる」という意味の形容詞であり、本来ならば食べ物や飲み物、あるいは薬品などを意味する名詞の修飾語として機能すべき単語である。ここではそれがアルゴメントを形容する語として用いられ、あらすじにはますます、人体に作用をおよぼす「薬草」のごときイメージが固着していく。さらに、すでに言及した「もも引き」や、「成分・構成要素」を意味する *compositione* という語が併用されることで、あらすじと浣腸の区別はなお一層あやふやになり、喜劇の登場人物 (マーコ・ディ・コエ) は浣腸器に詰められた草の一部と化す。やがて道化Aがアルゴメントを語り終わると、前口上全体の締めくくりをかねて、道化Pは以下のようなコメントを寄せる。

道化P 誓って言うが、お前はアルゴメントの見事なマエストロだ。じつに便意を催させる逸品だったぞ (è stato molto solutivo)。さあ、そろそろ脇に引いて、マーコ殿が宮廷人になる様子を拝見しようや。(Co 25: 67)

先に触れた *ristorativo* につづけて、ここでは「便意を催させる (solutivo)」という表現によって、身体の生理活動とアルゴメントの結びつきが強調されている。道化が口にする「便意」とは言うなれば、芝居を観たいという欲求にほかならず、「じつに便意を催させる」アルゴメントを聴きながら、観客たちは喜劇を鑑賞するための身体を整えていく。始めから終わりまで、執拗なまでに「浣腸」のイメージをまとうされた前口上は、喜劇『コルティジャーナ』の本編に頻繁に見い出される、抽象的な観念を具象的な事物へと変質させようとする力学を予告したものである。

1-2. 「フィレンツェ風サラダ菜」とペトルルカ主義

道化Pはプロローグにおいて、喜劇『コルティジャーナ』の舞台が同時代のローマであることを観客に向けて明らかにしている。

道化P だってこのお芝居は、皆さまをじっくり観察することで生まれたんですからね。(中略) 皆さまは、幕の下に隠れているのはバベルの塔 (la torre de Babilonia) だと考えていらっしゃる。ところがどっこい、そこにあるのはローマなのです。(Co 25: 63)

ここで道化は、観客たちが「バベル」とローマを混同する可能性に言及している。神話の時代の古代都市を十六世紀のローマに結びつけているのは、「多様な言語の併存による混沌」である。教皇庁を擁するうえ、レオ十世のプロデュースにより豪華な宮廷文化が花開いていたローマには、半島の内外からさまざまな人材が集まっていた。「世界の首都 (caput mundi)」たる国際都市で、階層や出身地を異にする人々がとりどりの言語を話す様子は、ヤハウエによって「言葉を混乱させられた」あとのバベルの姿を彷彿とさせるものがあつたのだろう。喜劇の舞台が同時代のローマであることを説明したのち、道化Pは作品のタイトルを告げ知らせる。

道化P 皆さま、この喜劇はどんな名前だと思われますか? 「コルティジャーナ」、それがこの芝居の名前であり、トスカーナの父とベルガモの母から生まれた娘にございます。そういうわけでこの娘が、「甘くとりけるソネット」とか「塗油済みなる者」とか「水晶のごとき雫」とか「ゆめゆめ」とか「ここもとそこもと」とか、そんなたぐいの戯言を使わないからといって驚かないでくださいよ。こうした言葉が原因

で、ムーサ婦人はフィレンツェ風のサラダ菜 (insalatucce fiorentine) しか食べなくなってしまうんですからね。(Co 25: 63)

先に引用した箇所と同じく、アレティーノはここでもまた「ペトラルカ主義」の流行を諷刺している。道化の言う「フィレンツェ風サラダ菜」とは、「ゆめゆめ (unquanto)」や「ここもそこも (quinci e quindi)」に代表される「ペトラルカ風の語彙」のメタファーにほかならない。二人の道化は、あらずじと浣腸を混同し、言葉を「草」や「サラダ菜 (insalatucce)」になぞらえることによって、観念的・抽象的領域に属すはずの詩的言語を、食事や排泄といった生理的・身体的な次元へと移し替えてみせる。

ペトラルカ主義にたいするアレティーノのこうした反発には、この時代にイタリア各地の宮廷を賑わせていた「言語論争」の影響が見てとれる。十五世紀、人文主義者の著述活動はもっぱらラテン語によって行われていたが、世紀の変わり目を迎えるころには、各地方の俗語がその地位に取ってかわっていた。そうした状況から生じてきたのが、「俗語はいかにあるべきか」という問題意識である。当時のイタリア社会で用いられていたのはあくまでトスカーナ語や、ナポリ語や、ヴェネツィア語といった土着の言語であり、半島全域の公用語たる「イタリア語」はいまだ存在しなかった。理想の俗語の在り方をめぐる人文主義者たちの主張は、大まかには以下の三通りに分類される。①すでに解説したピエトロ・ベンボのテーゼであり、ボッカッチョを散文の、ペトラルカを韻文の絶対的規範に掲げる。②バルダッサレ・カスティリオーネやジャンジョルジョ・トリッシノらのように、イタリア各地の宮廷で話されている言語を尊重しながら、これからの時代に見合った新しい俗語を追求しようとする。③マキアヴェッリやフィレンツォーラに見られるように、同時代のトスカーナ語を規範として推奨する。イタリア語史を振り返るなら、最終的にはベンボの主張が圧倒的な勝利を収め、十四世紀のトスカーナ語を基盤として「標準イタリア語」が練り上げられていく。そもそもベンボは、『カンツォニエーレ』の校訂版を刊行し、イタリアにペトラルカブームを巻き起こした張本人でもある。つまり、アレティーノがくりかえし揶揄してみせる「ペトラルカ主義」の火付け役は、ほかならぬベンボその人であった*⁹。

では、上述の三つの主張と照らし合わせた場合、アレティーノの立場はいずれに近いといえるだろうか。この問いについて考察するための格好の材料を提供しているのが、道化Pの語る「パスクイーノ」をめぐるエピソードである。道化によれば、パスクイーノとは喜劇『コルティジャーナ』の作者であり、「用いるべき言葉とそうでない言葉」の区別を

.....
*⁹ 「言語論争」における三つの主張にかんしては、以下に簡潔にまとめられている。岩倉具忠 [他]、前掲書、133-137 頁。

誰よりもよくわきまえた人物である。道化はその来歴を、以下のように要約している*¹⁰。

かつて、パルナツソスと呼ばれる「高く、陰しく、悪魔に憑りつかれた (alto, aspro, indiavolato)」山に、アポロンという香具師 (ceretano) が庵を結んで暮らしていた。ある人物の取り計らいにより、アポロンは九人のムーサに導かれ、山中の修道院で共同生活を送るようになる。ほどなくして、アポロンとムーサは床入りをすませ、多くの息子や娘を設ける。じきに、素晴らしく美しい女たちが九人がかりで、たった一人の男に甲斐甲斐しく尽くしているという噂が広まると、幾人もの男が躍起になってパルナツソス山に登りはじめる。かくして、「善良なるムーサたちは、アポロンの負担をいくらかでも和らげて差しあげたいと考え、悪魔に憑りつかれたこの山に登りきった才気あふれる男性たちと懇ろになったのです。この連中の利口さときたら、愛すべきアポロンさまの額に、目には見えない角を生やしてやったほどでした*¹¹。かような錬金術によりパスキューノは生まれましたが、母がどのムーサであり父がどの詩人であるのかは誰にも分かりません。とにもかくにも確かなことは、パスキューノが父なし子であるという事実です」(Co 25: 64-65)。

パスキューノにまつわるエピソードでもっとも重要なのは、九人の母親 (ムーサ) に囲まれて育ったこの人物が真正のポリグロットだという点である。道化によればパスキューノは、「ギリシア語、コルシカ語、フランス語、ドイツ語、ベルガモ語、ジェノヴァ語、ヴェネツィア語、そしてナポリ語」*¹²を操ることができたが、それというのも、「あるムーサはベルガモで生まれ、また別のムーサはフランスで生まれ、ほかにもロマーニャやキアッソで生まれたものもいれば、カリオペのようにトスカーナで生まれたムーサもいたから」(Co 25: 65)である。

パスキューノをめぐるこうした記述は明らかに、「言語論争」への仄めかしを孕んでいる。多言語話者パスキューノは、一四世紀のトスカーナ語を絶対の規範と掲げるベンボ流の単一言語主義に反旗を翻す存在である。とはいえ、道化の語るところによれば、パスキューノにとってもやはり、もっとも好ましい言語は (ペトラルカの使う) トスカーナ語であるらしい。そして、「ガエータの神父を除き、いまだペトラルカの文体に肩を並べたものは

.....
*¹⁰ パスキューノとはそもそも、一五〇一年にナポリの枢機卿オリヴィエーロ・カラファが、ナヴォーナ広場からほど近い自邸の前に設置した、両手、両足、鼻を欠いた古代彫像を指す。アレティーノとパスキューノ像、ならびにパスキューナタと呼ばれる諷刺詩の関係については、Larivaille (1997: 57-79) を参照。

*¹¹ ここでいう「目に見えない角」とは、寝取られ亭主の額に生えたとされる角のことを示唆している。角を生やした寝取られ亭主は、ラブレーやシェイクスピアを筆頭として、ルネサンス期の文学にきわめて広範に見い出されるイメージである。寝取られ亭主 (「コキュ」) の主題についてはバフチン (2007: 306-312) を参照。

*¹² 九人のムーサにたいし、ここでは八つの言語しか挙げられていない。文脈からして、残りの一つはトスカーナ語であろう。

いない」ため、誰もがペトルルカの権威には従わなければならない^{*13}。その点を認めたい
えで、道化は以下のように主張する。

道化P けれど話し言葉にかんしては (Ma circa al parlare)、真実を語りさえするな
らば、あとは好きにしてください。ミラノ人なら pane ではなく micca と言い、
ボローニャ人なら sia の代わりに sippa と言えばよいのです。(Co 25: 65)

ここで道化が「話し言葉にかんしては (circa al parlare)」という前置きを挿入してい
ることは注目に値する。つまり道化の語りにおいては、「多言語／単一言語」という対立
軸にくわえ、「話し言葉／書き言葉」というもうひとつの対立軸が存在しているのである。
理想の俗語の在り方をめぐりベンボがとくに関心を注いだのは、「話し方」よりも「書き方」
についてであった（「ジュリアーノよ、書き言葉 (La lingua delle scritture) は民衆の言
葉に近づいてはいけません。というのも、民衆の言葉に近づけたせいで、言葉から重厚さ
(gravità) や偉大さ (grandezza) が失われてはいけなからです」[Prose: 118])。一方で、
多くの先行研究が指摘しているように、アレティーノの文体は口語的な語り口と不可分の
関係にある^{*14}。代表作である『ラジョナメンティ (Ragionamenti、一五三四～三六)』に
せよ、『書簡集 (Lettere、一五三八～五七)』にせよ、作家はつねに話すように、あるい
はむしろ、「お喋り」するように言葉を書き連ねている。「verba volant, scripta manent (言
葉は飛び去り、書かれたものは残る)」という格言を前にしたとき、迷わず後者に価値を
見いだすのがベンボであるとするならば、両者の混淆を企て、書き言葉のうちに話し言葉
を侵蝕させるのがアレティーノである。

.....
*13 ガエータの神父とは、ナポリ出身の貴族であり、レオ十世の宮廷の著名な道化でもあったコジモ・
バラバッコ（一四六〇～一五一六）を指す。一五一四年、カピトリノの丘で象の上にまたがりながら、
桂冠詩人として「戴冠」を受けた史実が広く知られている。もちろんこれは、レオ十世の宮廷にお馴染みの、
茶番じみた祝祭の一種である。したがって、本文中で引用した「ガエータの神父を除き、いまだペトル
カの文体に肩を並べたものはいない」という道化の言葉は、毒の効いた冗談として読まれなければならない。
しばしばアレティーノに帰属される『象の遺書 (Testamento dell'Elefante)』という小品のなかでも、
コジモ・バラバッコは諷刺の標的にされている。ローマの象、バラバッコ、そしてアレティーノの関係に
ついてはヨリッセン（2002: 24-27）を参照。

*14 アレティーノの話し言葉にたいする嗜好については、たとえば以下のような指摘がある。「彼はピ
リオドを廃止し、句の継ぎ目をばらばらにし、婉曲表現を葬り、反復や省略を解体し、文学的定型と呼
ばれていたあらゆる人工的なメカニズムを破壊し、自然な語り口へと接近していく (s'accosta al parlare
naturale)」(De Sanctis 1870: 658)、「書き言葉の法則を尊重しない一方で（アレティーノの句読点の打
ち方はきわめて不規則であり、シンタクスは行き当たりばったりであり、それらはわれらが作家の断固
たる意志による所産である [中略]）、アレティーノは話し方のあらゆる慣習を丁寧に扱った」(Petrocchi
1948: 135)。

以上の点を踏まえた上で、「言語論争」におけるアレティーノの立ち位置についてあらためて考えてみたい。トスカナ語に特権的な地位を与えようとする①と③がアレティーノの考えと相容れないのは明らかであるが、新たな時代に見合った「ハイブリッド言語」を創造しようとする②もやはり、この作家の立場からはやや遠い。「ミラノ人なら pane ではなく micca と言い、ボローニャ人なら sia の代わりに sippa と言えよ」という主張に見られるように、言語をめぐるアレティーノの態度とは、単純素朴な「カンパニリズム（郷土主義）」にほかならない*¹⁵。本稿が着目するのは、アレティーノの（見方によっては浅薄とも呼ぶうる）思想の内実よりはむしろ、それが表明されるさいに作家が駆使用する言葉遊びである。ペトルカ風の優美な語彙を、浣腸器に詰める草や「フィレンツェ風サラダ菜」に喩えるメタファーは、作家の個性と時代背景が化学反応を起こすことによって生まれた独特のレトリックである。言語を排泄物に結びつける例は作家のほかの著作にも認められ、言語とアレティーノの関係性を映し出している。たとえば、『ラジョナメンティ』の第二部に相当する『ディーアローゴ』において、ナンナは娘のピッパに次のように語っている。

ナンナ だってわたしは口をついて出たことをそのまま喋るんだし、一息で話せる

.....
*¹⁵ たとえば、『ラジョナメント』のナンナは以下のごとくに、「新しい喋り方 (un favellar nuovo)」の強要に異議を挟み、自身は「わたしの郷 (mio paese)」の喋り方に従うのだと表明している。

「ナンナ やがて収穫物を挽いていた御仁も、水車に水を注いだのよ。

アントーニア 注ぐのはむしろ油ね。正確に話しなさいよ。だってわたし、「母さんがダメって」の母親と話しているときに、「mugolare」やら「zampillare」やら「trasecolare」やら、この手の言葉を口にしたせいで怒られちゃったのよ。

ナンナ どうして怒られなきゃいけないわけ？

アントーニア 新しい喋り方が発見されたからだって言ってるわ。そして彼女の娘は、そういう喋り方をする名人なんですって。

ナンナ 新しい喋り方ってどんな喋り方よ？ 誰がそれお教えるの？

アントーニア だから、その「母さんがダメって」よ。この女、決まりどおりに喋ることができない人をみんなばかにするのよ。彼女が言うには、「finestra」ではなく「balcone」と言わなければいけないの。「uscio」でなく「porta」、「vaccio」でなく「tosto」、「faccia」でなく「viso」、「core」でなく「cuore」、「mete」でなく「miete」、「picchia」でなく「percuote」、「burla」でなく「ciancia」といった具合ね。あなたが何度口にしたか分からない「流儀」ってやつを、あの女はこの上なく大事にするのよ（後略）。

ナンナ 好きなようにしたらいいわ。だけどわたしは、わたしをひり出した穴が教えてくれたとおりに喋りますからね。「berlingare」でなく「trecolare」って言いたいし、「insensato」でなく「sciabordo」って言いたいわ。だってわたしの郷では (nel mio paese) そういう風にしか言わないんだもの (Ra: 82)。

「母さんがダメって (Madrema-non-vole)」とは、当時のローマに実在した高級娼婦の源氏名である。「喋り方」というテーマはナンナにとってきわめて重要であり、続編の『ディーアローゴ』と併せ、本作品のなかでいくども取り上げられている。

ことをわざわざ苦勞して捻じ曲げたりしないのよ。「申しそうろう」だの「致しそうろう」だの「糞を垂れそうろう」だのと、借り物の言葉を百年も繰り返しつつける「書物執筆法指南へとへと先生」とは違うんですから。この手合いって、便秘よりももっと糞づまりな言葉 (detti più stitichi che la stitichezza) でもって喜劇を演じているのよね。(Di: 196)

強調すべきは、ナンナの批判の矛先が「[言葉を] 借りてくる (togliend a vittura)」ことへと向けられている点である。「口をついて出たことをそのまま喋る (favello a la improvisa)」をモットーとするナンナにとって、過去の先例に追従することは愚かな振る舞いでしかない。古びた言葉、「便秘よりもっと糞づまりな言葉 (detti più stitichi che la stitichezza)」を多用することは、喜劇役者の滑稽な身振りへとなぞらえられる。ここに引用したナンナの台詞は、ペトルルカ主義にたいする諷刺というより、過去の言語に手本や模範を見い出そうとする態度全般への攻撃といえるだろう。言葉を排泄物になぞらえるレトリックは、古典文化の研究に耽溺する術学者を諷刺するさいにも用いられている。次に引くのは、喜劇『マレスカルコ』のなかの一節である。

ペダンテ つまましい食事がわざわざいして、わが思索を吐き出すだけの気力もないわ。ともあれ、われわれはラテン語ではじめるとしよう。なぜならキケローは『パラドクサ』において、神聖なる婚姻について俗語で語ることに否定的であったのでな。
伯爵 どうぞできるだけ、ちゃっちゃと適当に話してくださいよ。なにしろあなたの「ブス (bus)」だの「バス (bas)」だのは、理解するにはあまりに糞づまりなものですから。(Ma: 98)

伯爵の言う「ブス・バス (bus・bas)」とは、ラテン語単語の語尾に頻繁に現われる綴りである。じっさい、このペダンテという人物は喜劇のなかで、語尾だけをラテン語風に直した奇妙な表現を繰り返し用いている。ここに引いた伯爵の台詞からは、ブスやバスという綴りによって単語の末尾を塞がれてしまい、言葉そのものが便秘になっているかのようなイメージが浮かび上がってくる。作家の諷刺の標的になっているのはまたもや、古びた言葉、借り物の言葉である。規範にたいする盲目的な追従は、この喜劇の前口上のなかでも批判にさらされている。『マレスカルコ』の前口上を演じる道化は、『コルティジャーナ』の道化たちと同じように、「あらすじ」と「浣腸」をめぐる言葉遊びによってペトルルカ主義を揶揄している。

もしもわたしが皆さまにアルゴメントを披露しなければならないなら（あるいはペトルルカなら、それをセルヴィツィアーレ [筆者注：浣腸のこと] と呼ぶのでしょ

うが)、(中略)わたしはこう言うでしょう、「観客の皆さま、〈優美〉は〈ゆめゆめ〉を愛しております、そして〈巧妙〉の手を借りてみずからのこどもとそこもとから〈必須〉を取りのけ、夏のそよぎを感じながら〈希求〉の愛の享受を願い、〈しばしば〉をぐずぐずさせることにより、涼やかなる草にはじける水晶のごとき雫の響きを聴きつつ、黄金を、真珠を、〈希求〉が刻みこむ茜の色彩を歌うのであります」。(Ma: 27-28)

ここではペトラルカ主義のみならず、中世に流行した寓意文学までが諷刺の標的になっている。引用箇所では道化が揶揄している「抽象的観念の擬人化」という手法は、寓意文学を支える基本的なレトリックである。そして、『薔薇物語』に代表される中世の作品が熱をこめて称揚した宮廷風恋愛 (*amor cortese*) はその後、カバルカンティやダンテら「清新体派 (*dolce stil novo*)」を経由して、桂冠詩人ペトラルカが詠う『カンツォニエーレ』のもっとも重要なテーマになる。報われぬ愛の苦しみを嘆きながら、多様なメタファーをとおして貴婦人の美を高らかに謳いあげる「宮廷風」の詩作品は、インスピレーションの源泉たる女性という存在を、肉体から精神の次元へと昇華させようとする。喜劇『コルティジャーナ』が表象するのはまさにその逆のベクトル、すなわち精神から身体への下降運動である。次章では、議論の焦点を喜劇の本編に移行させ、劇中でかかる宮廷風恋愛の伝統が転覆させられる過程を読みといていく。とくに着目したいのは、登場人物の台詞のうちにしばしば姿を見せる「恋の甘さ」にまつわるレトリックである。

第二章 形容詞 *dolce* をめぐる諷刺と諧謔

本章では、喜劇の本編における味覚や食べ物をめぐる言葉遊びについて分析を行なう。議論の鍵となるのが、*dolce* という「ペトラルカ風」の形容詞である。アレティーノはこの形容詞が担ってきた詩的伝統を転倒させ、滑稽で猥雑な世界の修飾語として *dolce* を徹底的に利用しつくしている。作家のそうしたレトリックが、前口上における道化の語りや響き合い、言語—排泄物—食物の円環を形づくる有り様を、本章の議論をとおして明らかにしていきたい。

2-1. 「甘美なる」恋愛遊戯

『コルティジャーナ』のなかで、宮廷風恋愛のあからさまなパロディと呼ぶべき一連の場面を演じているのは、ナポリ出身の宮廷人パラボラーノとその召使いロッソである。ラウラという貴婦人に想いを寄せるパラボラーノは、あるとき召し使いロッソに、自身の秘めたる恋心を嗅ぎつけられてしまう。日ごろからパラボラーノの横暴に不満を抱いていた

ロッソは一計を案じ、ラウラとの情事を斡旋しようと主人にたいし持ちかける。ロッソと組んだ遣り手婆にまんまと騙されたパラボラーノは、逢引きの相手はラウラだと信じながら、現実には一般庶民のパン屋の妻と同衾させられてしまう。

パラボラーノがペトルルカ風の恋愛遊戯にのめりこんだ人物であることは、意中の女性の名前（ラウラ）からも容易に察せられる。アレティーノの諷刺と諧謔の鍵となるのが、ペトルルカがラウラへの思慕を詠うにあたって好んで用いた、「甘い、甘美な」を意味する *dolce* という形容詞である。

パラボラーノ 愛すること、そして愛されることは、じつに甘美 (*dolce*) であるなあ！
ロッソ 甘いもの (*Dolce cosa*)、それは食べることに呑むことですよ。
パラボラーノ 甘いもの (*Dolce*)、それはわがラウラであろう！ (Co 25: 115)

召使いの見せかけの尽力により、想いが成就する確信を抱いたパラボラーノは、その後もくりかえし「恋の甘さ」を力説しつづける（「もしもお前が、愛する女の口から滴り落ちるアンブロシアを味わったなら、それはギリシアワインとも鶉とも違う甘さ (*dolcezza*) に思えるだろうさ」 [Co 25: 115]、「甘美な口よ (*Bocca soave*)、アモルはきみのもでこのうえなく甘き (*dolcissime*) アンブロシアを絞りとるのだ。僕は今、炎に包まれ焼かれている。どうか僕のあさましき唇を、きみの甘さ (*dolcezza tua*) のうちでびしょ濡れにしてもらえないだろうか？」 [Co 25: 143])。『カンツォニエーレ』のラウラを飾る *dolce* という語が、ずる賢い召使いの計略にあっさりと引っかかる滑稽な宮廷人によっていくども口にされることで、優雅と洗練のきわみである宮廷風恋愛の価値は失墜させられる。ペトルルカの詩歌において、純粹に比喩的な意味を担わされていた形容詞 *dolce* は、召使いロッソの台詞を経由することにより、味覚としての甘さという本来の意味に引き戻されていく。先に引いた例のように、会話を食事や飲酒の領域へと誘導しようとする力学は、ロッソとパラボラーノの会話においてつねに作用している。

パラボラーノ いいから、ラウラについて話そうじゃないか！ (Deh, ragioniamo di Laura!)

ロッソ いいから、軽く食事してワインを二口三口すすりましょうよ、馬に揺られながらね。

パラボラーノ 俺はわが貴女の思い出を食べるのさ (Io mi pasco de rimembrare la mia donna)。ほかの食べ物で俺の空腹を解消しようとは思わないね。(Co 25: 137)

このやりとりのうちで興味深いのは、パラボラーノにとってももとは「話す (*ragionare*)」対象であったはずのラウラが、食い意地の張った召使いの合いの手を経る

ことによって、「食す (pascersi)」対象へと変貌してしまっている点である。わずかな台詞の応酬のあいだに、語ることと食べることは混同され、愛欲と食欲とが重なり合わさる。喜劇も終盤に近い第五幕では、ラウラ（に見せかけたパン屋の妻）との床入りを目前にしたパラボラーノが、ふと不安を漏らす場面がある。

パラボラーノ 彼女の前では、自分は一言も喋ることができないんじゃないかと、不安なんだ（中略）。アモルは上品な人間から、大胆さを奪い取っていくからな。

ロッソ アモルのくそったれ！（Amor caca!）（Co 25: 142）

アルゴメントにおける道化の語りを思い起こすことで、召使いロッソの悪態は明白なメッセージを獲得する。つまり、上品な人間が言葉を喉に詰まらすのは、「浣腸」のなかに気取った草ばかりを詰め込んでいるからなのである。「くそったれ！（caca!）」というロッソの叫びは、便秘になった言葉を外界へ強引に押し出すための掛け声であり、かくして、口から発される言葉と肛門から排泄される便が、ここでも分かちがたく結びつけられる。愛をつかさどる神アモルにたいし、食べることや飲むことにしか興味のない粗野な召し使いが「くそ」を浴びせかけることで、甘美なる恋愛遊戯は形なしにされる。

2-2. 「ローマでいちばん甘い」コロッセオ

パラボラーノの情事とならび、『コルティジャーナ』の本編を構成するもうひとつの軸が、シエナ人マーコとアンドレア師によって繰り上げられる滑稽譚である。枢機卿になるためにシエナからローマにやってきたマーコ青年は、ローマの路上でアンドレアなる人物に出会い、「まず宮廷人にならなければ、枢機卿になることはできませんよ」と吹きこまれる。アンドレアは「宮廷人になるための書物（il libro che insegna fare e cortigiani）」を所有する教師（pedagogo）であり、マーコのためにひと肌脱ごうと約束する。哀れなマーコはこうして、ローマ宮廷に蔓延する悪ふざけに翻弄されることになる（Co 25: 70-71）。本稿において指摘すべきは、パラボラーノとロッソの会話に頻出した形容詞 *dolce* が、マーコやアンドレア師の台詞のなかでも、示唆に富むかたちで登場するという事実である。たとえば、マーコの手になる「ストランボット（八行詩）」に、アンドレア師は次のような感想を寄せる。

アンドレア師 おお、なんと意味深く、洗練され、磨き上げられ、巧みで、新しく、機知に富み、神々しく、滑らかで、甘く、そして汁に満ちていることか！（*dolci e pien di sugo!*）（Co 25: 99）

問題のストランボットは、マーコが道端でひとりきりでいるときに、窓際に肘をつく貴

婦人の姿を見かけ一目惚れをし、彼女に求愛するために作成したものである（末尾の二行はこう締めくくられる。「あなたへの愛のため、僕は宮廷人になりましょう（Per amor tuo mi fo cortigiano io）／かくも大いなる欲求は、生まれてはじめて感じました」[Co 25: 99]）。窓辺に佇む女性への一目惚れは、ダンテの「慈悲深き女性 (donna pietosa)」(『新生』24 節) の例にも見られるように、宮廷風恋愛の一典型である。マーコのような奇人に「甘く、汁に満ちた (dolci e pien di sugo)」求愛のストランボットを歌わせることで、雅やかなはずの恋は一転、卑俗で滑稽な営みに変じる。パラボラーノがロッソにたいし「恋の甘さ」を力説していたときと同様に、ここでもやはり、形容詞 dolce は愛から抽象性を抜きとる機能を果たしている。さらに、マーコを宮廷人に仕立てる悪ふざけの過程には、アンドレア師の友人であるメルクリオ師なる人物が、「菓の甘さ」をマーコに説いて聞かせる場面がある。アンドレア師とメルクリオ師の主張によれば、宮廷人になるためには丸菓 (pillole) を飲む必要があるというのである。

マーコ 菓を飲むとは、サリナガラ、かなりためらいますよ……。

メルクリオ師 ろまノ宮廷ノ菓ハ、イタク甘美ニテ候ウ！

マーコ ソレハ否、否、否、ワガ師ヨ！

メルクリオ師 コレハリっぽぐらっすすガ認メシコト也ト、汝ニ申シ候ウ。

Messer Maco. Le pillole mi mettono un gran pensiero, tamen…

Maestro Mercurio. Pillolarum romane curie sunt dulciora!

Messer Maco. Nego istud, nego, nego, magister mi!

Maestro Mercurio. Lyppograssus affirmat hoc, dico vobis. (Co 25: 123)

メルクリオ師が引き合いに出している「りっぽぐらっすす (Lyppograssus)」が、ヒポクラテスのものじりであることは言うまでもない。怪しげな名前のなかに紛れこんだ grassus という綴りは、「太った」を意味するラテン語の crassus（あるいはイタリア語の grasso）を連想させ、古代ギリシアの医聖に喜劇的な身体のイメージを貼りつける効果を生んでいる。ここで用いられているラテン語は、マーコの聡明さを示すどころか、その愚かしさを一段と強調する結果をもたらしている。喜劇の後半、ついに宮廷人になったと信じたマーコが、アンドレア師の持参した凹面鏡を覗きこみ絶望の叫びを上げるさいにも、ラテン語の使用によりマーコの苦しみは戯画化されている。

マーコ わあ、なんだこれ！ 僕はめちゃくちゃだ、僕はぐちゃぐちゃだ、僕は死んじやった！ ああ、なんて口だ、なんて鼻だ！ どうぞお慈悲を、甘美ナル生ヨ…カクシテ言葉ハ肉トナリキ！（vita, dulcedo… et verbum caro factum est!）(Co 25: 135)

マーコの混乱した知性にかかれば、福音書の文言ですら喜劇の素材と成り果てる。『コルティジャーナ』の劇中に響くラテン語は、宮廷風恋愛にたいする諷刺と同じく、神聖なものや崇高なものから本来の価値を奪いさっていく。さらに、マーコとアンドレア師の会話においては、永遠の都ローマを象徴するモニュメントもまた、得体の知れない滑稽な事物へと変質させられる。

マーコ コロッセオってなんですか？ そりゃ、甘いんですか、酸っぱいんですか？
アンドレア師 ローマでいちばん甘く、誰からもいちばん称賛されているものです
(La piú dolce cosa di Roma e piú stimata da ognuno)。なにしろ年代物ですから。(Co 25: 85)

愛、詩、薬、生、そして歴史的建造物までが dolce という形容詞の被修飾語になることで、喜劇『コルティジャーナ』に描かれる世界は際限なく「甘く、汁に満ちた」ものになる。マーコの道化芝居とパラボラーノの情事のいずれにおいても、抽象から具象へ、高尚から低俗へ、精神から身体への下降運動が描かれるうえで、味覚や食べ物をめぐる語彙がきわめて重要な役割をはたしている。こうした言葉遊びが道化の前口上と共鳴し合って、「言葉—食物—排泄物」の円環を形づくっていく。「くそったれ！」というロッソの台詞について先に触れたが、じつは『コルティジャーナ』にはもう一箇所、登場人物が「くそったれ！」という悪態を口にしている場面がある。それは第一幕第一場、ほかならぬ喜劇の冒頭におけるやりとりである。

マーコ なるほどたしかに、ローマは世界の「カプス」なり (Roma è capus mundi)。もしここを訪れていなかったら…
サネーゼ パンに黴が生えてたところです。
マーコ くそったれ！ (Cacava.) (Co 25: 69)

マーコの台詞にある「カプス・ムンディー (capus mundi)」とは、ラテン語で「世界の首都」を意味する「カプト・ムンディー (caput mundi)」の言い間違いである。舞台の上に現われて第一声を発するなり、この人物の知性の不調が白日のもとにさらされる。本稿のこれまでの議論に引き寄せて考えるなら、二人の道化が前口上を終えたその直後に、登場人物から「くそったれ (Cacava)」という悪態が口にされることは強調に値する（道化 P は次のような台詞とともに舞台から姿を消す。「さあ、そろそろ脇に退いて、マーコ殿が宮廷人になる様子を拝見しようや。ほら、見ろよ！ あっはっは！ ああ、なんて間抜けだ！ あっ、はっ、ひっ、ひゃーっ！」[Co 25: 67]）。二人の道化による「あらすじ」と「浣腸」

をめぐる大演説の名残は、上記の会話をマーコとサネーゼが交わしているあいだも、いまだ舞台上に色濃く漂っていたことだろう。浣腸器に詰められた「成分 (compositione)」であるマーコは、「くそったれ」という叫びをとおして、道化の語る「アルゴメント (あらすじー浣腸)」が正しく機能したことを観客に告げ知らせている。さらにくわえて、道化Aが擬人法のレトリックを援用し、これから始まる芝居を「コメディア・コルティジャーナ夫人 (mona comedia Cortigiana)」(Co 25: 67) と呼んでいることに着目するなら、マーコの「くそったれ」という悪態は、喜劇『コルティジャーナ』の産声のようにも聞こえてくる。芝居はあらすじを枕に始まり、大便是浣腸を呼び水として排出される。同様に、コメディア・コルティジャーナ夫人はアルゴメントをきっかけにして、「くそ」にまみれながらこの世に生を受けるのである。「皆さまは、ひとつの場面でふたつの喜劇が、生まれかつ死にゆくさまをご覧になることでしょうか」(Co 25: 67) という台詞にも、喜劇を生き物になぞらえようとする道化の意図が見え隠れしている。「生まれかつ死にゆく (nascere e morire)」ことは、食べ、排泄する行為とパラレルであり、「フィレンツェ風サラダ菜」を食べるムーサのように、喜劇は言葉を食しながら生き、排泄し、そして死んでいく。『コルティジャーナ』の舞台に鳴りわたる「甘美な」言葉の数々は、ときに食べ物に、ときに排泄物に姿を変えながら、登場人物の身体を賑やかに活気づけている。

おわりに

本稿では、ピエトロ・アレティーノの喜劇『コルティジャーナ』(二五年版)の脚本テキストに見い出される修辞の特徴について分析を行なった。第一章では、喜劇の前口上に焦点を当て、言語を排泄物や食物に結びつけるレトリックの特徴と効果について論じた。第二章では、おもに喜劇の本編を取りあげ、dolce という言葉にこめられた諧謔的な意図を指摘した。「あらすじ」と「浣腸」を結びつける道化たちの言葉遊びや、「ペトラルカ風」の形容詞 dolce から比喩的な意味を剥ぎとろうとするパラボラーノとロッソの会話は、同時代の宮廷で流行していた「ペトラルカ主義」の潮流にたいする揶揄・嘲笑として解釈できる。さらに、マーコやアンドレア師の掛け合いにおいても顕著のように、「甘さ」をめぐる言葉遊びは、抽象的な観念を具象的な事物に変質させる機能を担っている。

アレティーノは有名な書簡のなかで、言語にたいする自らの姿勢を以下のように表明している。

わたしはペトラルカやボッカッチョの足取りを真似ようとはしません。(中略)よそのテーブルでお相伴にあずかるよりも、自分の家の干からびたパンを食べるほうが、よほど体には良いのです。古びて悪臭を放つ言葉 (parola che sappia di lezzo

vecchino) はけっして漏らすことなく、わたしはムーサの庭園を一步ずつ進んでいきます。(Lettere: 409)

過去の言語に規範をもとめ、ペトルルカとボッカッチョの文体を理想とするベンボにとって、言葉が時の流れとともに変化していくことは好ましい事態ではない。「重厚さ (gravità)」と「偉大さ (grandezza)」を備えた、時の風雪をものともせぬ言語こそが、ベンボの思い描く理想の俗語だった。一方でアレティーノにとっての言語とは、パンのように干からびることもあれば、古びて悪臭を放つことさえある。道化たちが言うように、はるか昔の作家が用いた修辞は「釘すら飲みこむダチョウ」ですら消化できず、便秘の原因となってしまう。言語を食事や排泄といった生理活動に結びつけるレトリックは、アレティーノの作品においてきわめて重要な役割をはたしている。過去の先例に拘泥し、みずからの感覚と判断力に頼ることを忘れた詩人は、アレティーノの道化が語る「じつに便意を催させるアルゴメント」を聴くことによって、本来の腸の働きを取り戻すのである。

引用・参考文献

■アレティーノの著作（論文中で引用したテキストの日本語訳は、いずれも栗原によるもの）

Co 25 *Cortigiana*(1525), in P. Aretino, *Teatro. Cortigiana (1525 e 1534)*, a cura di P. Trovato e F. Della Corte, Roma, Salerno Editrice, 2010, tomo I, pp. 29-204.

Di *Dialogo*, in P. Aretino, *Sei Giornate*, a cura di G. Aquilecchia, Bari, Laterza, 1969, pp. 143-355.

Lettere *Lettere: Libro 1*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 1997, tomo I.

Ma *Il Marescalco*, in P. Aretino, *Teatro. Il Marescalco. Lo Ipocrito. Talanta*, a cura di G. Rabitti, C. Boccia ed E. Garavelli, Roma, Salerno Editrice, 2010, tomo II, pp. 9-152.

Ra *Ragionamento*, in P. Aretino, *Sei Giornate*, a cura di G. Aquilecchia, Bari, Laterza, 1969, pp. 1-141.

L'Arétin, *La Comédie Courtisane-La Cortigiana*, établissement du texte, introduction, traduction et notes par P. Larivaille, Paris, Les belles lettres, 2005.

P. Aretino, *Cortigiana*, trans. J. D. Campbell and L. G. Sbrocchi, Ottawa, Dovehouse Editions, 2003.

■研究論文、アレティーノ以外の作家による文学テキスト（外国語文献は著者の姓のアル

ファベット順、邦語文献は同五十音順に記す)

M. Baratto

1964 *Tre studi sul teatro: Ruzante, Aretino, Goldoni*, Venezia, Neri Pozza.

P. Bembo

1966 *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET.

C. Cairns

1985 *Pietro Aretino and the republic of Venice: researches on Aretino and his Circle in Venice*, Firenze, Olschki.

M. Cottino-Jones

1993 *Pietro Aretino*, Roma-Bari, Laterza.

B. Croce

1933 *La « commedia » del Rinascimento*, in *Poesia popolare e poesia d'arte : studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, a cura di P. Cudini, Napoli, Bibliopolis.

F. De Sanctis

1870 *Storia della letteratura italiana*, BUR, Milano, 1983(1870) (デ・サンクティス『イタリア文学史』池田廉〔他〕訳、現代思潮社、東京、1970-1973年) .

G. Ferroni

1977 *Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro*, Napoli, Liguori.

2010 *Introduzione*, in P. Aretino, *Teatro. Cortigiana (1525 e 1534)*, Roma, Salerno Editrice, tomo I.

M. T. Herrick

1966 *Italian comedy in the Renaissance*, Urbana, University of Illinois Press.

G. Innamorati

1970 *Introduzione*, in P. Aretino, *La Cortigiana*, Torino, Einaudi.

P. Larivaille

1997 *Pietro Aretino*, Roma, Salerno Editrice, 1997.

G. Petrocchi

1948 *Pietro Aretino: tra rinascimento e controriforma*, Milano, Vita e Pensiero.

R. B. Waddington

2003 *Introduction*, in P. Aretino, *Cortigiana*, Ottawa, Dovehouse Editions.

岩倉具忠 [他]

1985 『イタリア文学史』 東京大学出版会.

ミハイル・バフチン

2007 『ミハイル・バフチン全著作第七巻 [フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネサンスの民衆文化]』 杉里直人訳、水声社.

エンゲルベルト・ヨリッセン

2002 「インド象がローマ法王を訪ねると」、『人環フォーラム No. 12』.

ポール・ラリヴァイユ

1993 『ルネサンスの高級娼婦』 森田義之 [他] 訳、平凡社.

■辞書

N. Tommaseo

1865 *Nuovo dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, vol. 1, parte II.

the relationship between art and politics.

Il legame retorico tra «lingua, cibo ed escrementi» nella *Cortigiana* dell'Aretino

Toshihide KURIHARA

Pietro Aretino, del quale ci occuperemo in questa tesina, è considerato uno dei commedio-grafi più importanti della prima metà del Cinquecento. Nel presente lavoro si tenterà di analizzare lo stile comico dell'Aretino, concentrando la nostra attenzione in particolare sulla sua prima commedia, la *Cortigiana*. Ci concentriamo esclusivamente sulla prima redazione di questa commedia proprio perché il suo prologo-argomento degli istrioni offre un'ottima chiave per analizzare la retorica «tavernesca» delle commedie aretiniane. In questa tesina ci si occuperà della retorica sul cibo e sull'escrezione, ampiamente presenti in tutta la commedia; ci si soffermerà *in primis* sul legame fra le parole e gli escrementi nel prologo-argomento della prima redazione, in secondo luogo si analizzerà la satira al petrarchismo con il lessico del cibo. Il prologo-argomento della prima *Cortigiana*, a cui nella seconda redazione se ne sostituisce un altro meno interessante dal punto di vista linguistico, testimonia lo stretto rapporto di lingua, cibo ed escrementi nello stile dell'Aretino. Qui l'«argomento» si sovrappone al «cristiero», e la madonna Musa non si pascono altro che «d'insalatucce fiorentine». Inoltre se mettiamo nel clistere le parole galanti come «snelle, frondi, ostro, sereno, campeggianti rubini, morbide perle e terse parole e melliflui sguardi» diventiamo stitici senza dubbio, perché neanche «gli struzzi che padiscono e chiodi» smaltirebbero questi termini raffinati. Pure nelle battute dei personaggi della commedia la lingua, il cibo e gli escrementi si confondono indistinguibilmente. Le parole del ghiottone servo Rosso incontrano quelle del Parabolano innamorato, e di conseguenza la volontà sessuale e l'appetito del cibo si uniscono in modo perfetto. Dal nome della donna, ossia Laura, s'indovina facilmente che Parabolano sia la persona arrosta nel gioco amoroso petrarchesco. A causa del finto impegno del servitore, Parabolano nutre la speranza di godere dell'incontro con Laura, e il suo amore malinconico si trasforma in esistenza «dolce». Nel *Canzoniere* il Petrarca utilizza spesso l'aggettivo «dolce» per cantare l'amore, ma l'Aretino, facendolo pronunciare ad un ridicolo cortigiano, facilmente ingannato dal suo famiglio, cerca di disonorare e diffamare il gentil amor cortese, così l'aggettivo «dolce», essendo adattato all'ambrosia, perde il suo senso metaforico di cui si carica nelle poesie petrarchesche e pone in risalto la dolcezza intera come gusto. Dopo le queste analisi

ci si dovrebbe rendere conto del fatto che la retorica gastronomica, di cui tutti gli atti della commedia sono traboccanti, è una chiave di lettura importante per comprendere il carattere linguistico di questo scrittore che cerca di esibire sempre la sua gustosa sapidità.