

## 「名指し」の儀式化

— 「パスクアル・ロペス」とピカレスク小説の書き出し —

大 楠 栄 三

### 1 スペイン古典を愛する新人作家

エミリア・パルド＝バサン Emilia Pardo Bazán (1851-1921), スペインの女流作家。「自然主義をはじめ象徴主義, モダニズム, トルストイやドストエフスキーのロシア文学まで, 諸外国の文学動向を鋭敏にとり入れてスペインに普及させた<sup>1)</sup>」。どの文学史のマニュアルにも記載されているこのような定義を, 処女小説『パスクアル・ロペス: ある医学生の自伝』*Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* (1879) の執筆時, すなわち28歳のパルド＝バサンに当てはめるのは安易にすぎるのではないだろうか。いかにも, 一躍パルド＝バサンの名を文壇に知らしめることになったのは, スペイン社会で物議をかもした, フランス自然主義を紹介した評論「今日の問題」"La cuestión palpitante" (1882-83) であり, その後, ゴラやドーデ, そしてゴンクール兄弟と親交を結んだパリで, 初めて読み知ったロシア小説を, マドリード文芸協会での講演「ロシアの革命と小説」"La revolución y la novela en Rusia" (1887) をとおして紹介したのも彼女である。ヨーロッパの新しい文芸思潮を積極的に取り上げようとする未来の批評家の姿は, 時代の制約と闘いながら自由奔放に生きた女性として, 「女性で初めて」と形容されることの多い彼女の生涯——女性で初めて文芸協会で講演した, スペイン王立アカデミー会員になろうと

1) 引用は, 吉田彩子「パルド・バサン」『スペイン・ポルトガルを知る事典』(平凡社, 2001年), 269ページから。他に参照したのは, 『集英社 世界文学事典 3』(集英社, 1997年), 525-526ページ。*Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana N-Z* (Madrid: Alianza, 1993), pp. 1211-1213。磯山久美子「エミリア・パルド・バサン——先駆的なフェミニストとしての作家」高橋博幸・加藤隆浩編『スペインの女性像: その生の軌跡』(行路社, 2003年), 154-168ページ。

した、大学教授に任命された、作家活動が原因で夫と離婚（別居）したが職業作家として経済的に自立した——と相まって、既存の価値観よりも新しいものに目を向けるパルド＝バサン像を我々に抱かせてしまう。

ところが、小説第二作『ある新婚旅行』*Un viaje de novios* (1881)の「序文」や、彼女の代表作と言える第五作『ウリョーアの館』*Los Pazos de Ulloa* (1886)初版に彼女自身が付した『自伝素描』*Apuntes autobiográficos*からは、それとは趣をいささか異にする新人作家の姿が見えてくる<sup>2)</sup>。旺盛な知識欲と財力をそなえた彼女は、分野を問わずとにかく古今東西の書物——鉱物学、生理学、物理学、化学といった科学書から、法律、歴史、地理、神学や哲学書、聖書にはじまり、詩、戯曲、歴史小説からロマン主義の散文にいたるあらゆるジャンルの文学作品——を読破し、独学で幅広い知識と教養を身につけてゆく<sup>3)</sup>。そんなある日、友人に薦られ同時代のスペイン小説、バレラの『ペピータ・ヒメーネス』(1874)やアラルコンの『三角帽子』(1874)、ペレス＝ガルドスの『国史挿話』(おそらく第1部 1873-1874)を初めて手に取ることになる。ただし、これに魅了されたわけではない。肯定も否定もせず、次のように述べる——「わたくしは古い衣装を身につけた昔の家族の肖像と、新しい服を着た末裔とのあいだに認められる類似点を、自分の旧知の作家セルバンテスやウルタード、エスピネルと、今日の小説家たちとのあいだに見出したのです。この発見はわたくしに大きな喜びをもたらし、自分も何か小説を書いてみようという考えを抱いたのでした<sup>4)</sup>」。「セルバンテス」はもちろん、『ドン・キホーテ』(前篇1605, 後編1615)の作者であるが、「ウルタード」とは、ディエゴ・ウルタード＝デ＝メンドーサ Diego Hurtado de Mendoza, フランシスコ・リコによると19世紀スペインにおいては『ラサリーリョ・デ・トルメスの生涯』*La vida de Lazarillo de Tormes*

2) Emilia Pardo Bazán, "Prefacio" a *Un viaje de novios* (Madrid: Manuel G. Hernández, 1881), pp. 5-14. 引用は次の版から: Emilia Pardo Bazán, *Obras completas I* (Madrid: Biblioteca Castro, 1999), pp. 195-199. Emilia Pardo Bazán, *Apuntes autobiográficos. Los Pazos de Ulloa I* (Barcelona: Daniel Cortezo y Cía, 1886), pp. 5-92. 引用は次の版から: Emilia Pardo Bazán, *Obras completas II* (Madrid: Biblioteca Castro, 1999), pp. 5-59.

また、パルド＝バサンがみずからの小説に付した数々の「序文」"prólogo" (*Apuntes autobiográficos* という序文とは呼べないほど長い自伝的記述を含む)の重要性と信憑性(単なる自己紹介や誇張を伴った宣伝の場ではなく、彼女みずからの小説論を展開する場であったこと)に関しては、Cristina Patiño Eirín, "Aproximación a los prólogos de Emilia Pardo Bazán", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, enero-diciembre de 1995, pp. 137-167.

3) パルド＝バサンの超人的ともいえる幅広い知識欲、読書ぶりに関しては、Carmen Bravo-Villasante, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán* (Madrid: Magisterio Español, 1973), pp. 40-41.

4) *Apuntes autobiográficos*, p. 33.

## 「名指し」の儀式化

(1554?) の真の作者と目され、彼の名が表紙に印刷までされた作家であり、「エスピネル」は、『従士マルコス・デ・オブレゴンの生涯』*Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* (1618)の作者、ビセンテ・エスピネル Vicente Espinelである<sup>5)</sup>。ちなみに、『ラサリーリョ・デ・トルメスの生涯』は、スペインで誕生し、17, 18世紀のヨーロッパで大流行したピカレスク小説というジャンルの嚆矢にして典型と見なされており、『従士マルコス・デ・オブレゴンの生涯』は、16世紀から17世紀にかけて（すなわち黄金世紀に）スペインで続出したその傑作のひとつとして名高い作品である。つまり、パルド＝バサンは小説執筆に手を染めようという時点で、古いスペイン文学、具体的には、『ドン・キホーテ』やピカレスク小説といったスペイン黄金世紀の古典を高く評価している。その上で、第一作目の小説に、スペイン古典の読書経験（知識）を生かそうと考えているのである。

『パスクアル・ロペス』を執筆してから2年後の1881年、パルド＝バサンは、小説というジャンルの「初めてのリハーサル<sup>6)</sup>」を試みた当時のことを次のように回想する——「我が国の数々の手本への大いなる尊敬と愛情の念からでしょうか、わたくしは、よりさらに模倣して、みずからを手本に染めてしまおうという考えから、『パスクアル・ロペス』に擬古的な味わいを与えました。それは慈悲深い人からは称揚され、他の人からは非難される結果となりました。しかし、浅見ではありますが、きわめて機知に富み、これまで相応しい評価を受けてこなかったピカレスクというジャンルを思い起こそうと——もちろん、今日可能な範囲で、さらにわたくしの乏しい才能がゆるす限りにおいてではありますが——努めた作品においては、まったく的外れだったとは思いません<sup>7)</sup>」。

ここで重要なことは、スペイン古典への敬愛の再表明ではない。パルド＝バサンが『パスクアル・ロペス』という処女小説を執筆するに際し、意識的にピカレスク小説を踏襲しようと努めたと明言している点である。ローマン・グティエレスの言葉を借りるなら、「スペインの伝統的なリアリズム、とくにピカレスク小説に根を下ろしたリアリズムを模倣してみようという願望から、彼女の処女小説『パスクアル・ロペス』が生まれた」のである<sup>8)</sup>。そして後年（1886年）、パルド＝バサンはこの小説によっ

5) Francisco Rico, "Introducción", *Lazarillo de Tormes* (Madrid: Cátedra, 1987), pp. 36-37.

6) *Apuntes autobiográficos*, p. 33.

7) "Prefacio" a *Un viaje de novios*, p. 198.

8) Isabel Román Gutiérrez, *Historia interna de la novela española del siglo XIX*, II (Sevilla: Alfar, 1988), p. 184.

て自分が「リアリストだと見なされると同時に、ピカレスク小説家の一族に加えられることになった」と思い返すことになる<sup>9)</sup>。

ところで我々は、小説家が、まだ存在しない小説世界の時空をこれから構築しようとするとき、いかにして小説を語り始めるか、構築間もない小説世界に作中人物たちをどのように導入するのか、ということに関心を抱き、一連の考察を展開してきた<sup>10)</sup>。関心の根底にあるのは、小説の書き出しにおける「語りのシステム」は、文章の美的効果といった程度の問題ではなく、小説家にとって仮想の小宇宙のどの一点に最初の石をおくのかというほどに重大な決断であり、さらに、その決断には歴史的かつ社会的なファクターが大きく作用しているはずだという考えである。そこで本稿では、『パスクアル・ロペス』執筆時のパルド＝バサンを、小説の「書き出し」をめぐる一連の考察に結びつけたいと思う。つまり、処女小説にいかなる「書き出し」を採用するかは、読書を通して幅広い知識を身につけてはいたものの、未熟な小説家であった彼女にとって、大学にも行かず文壇との付き合いも皆無だったという女性特有のハンディも相まって、読者＝文壇という消費者の反応におびえながらの、きわめて歴史的・社会的な選択だったに違いない<sup>11)</sup>。言い換えれば、それまでの自身の読書体験を頼みにして、28歳のパルド＝バサンは、『パスクアル・ロペス』の書き出しに、みずからの虚構の世界へ1879年当時のスペイン読者をいざなうために彼女がもっとも効果的だと判断した「説得術」を施したはずなのである。

この「説得術」を顕在化させる手段として、本稿では、『パスクアル・ロペス』の「書き出し」を、彼女みずからが踏襲したと公言するスペイン黄金世紀のピカレスク小説のそれと比較してみたい。ただし、スペイン黄金世紀文学の支柱となったほど隆盛をほこったピカレスク小説であってみれば、このジャンルに属するとされる作品すべてを取り上げることは到底できない。よって、「スペインの三大ピカレスク小説」

9) *Apuntes autobiográficos*, p. 36.

10) 拙論「作中人物導入の手法：二重の未知—十九世紀スペイン小説において—」『静岡県立大学国際関係学部紀要』第14号（2001）、69-84ページ、「作中人物導入の手法：エミリア・パルド＝バサンにおける変遷と転回（第一部）—エミール・ゾラとヘンリー・ジェームズとの関係において—」『国際関係・比較文化研究』第1巻2号（2003）、21-44ページ、および「作中人物導入の手法：エミリア・パルド＝バサンにおける変遷と転回（第二部）—ヘンリー・ジェームズ『ボストンの人々』において—」『国際関係・比較文化研究』第2巻1号（2003）、51-110ページなどである。

11) 「大学にも行かず」と記したが、もちろん当時のスペインでは女性の入学は認められていなかった。ただし、17歳で結婚したパルド＝バサンは、その年（1868）夫 José Quiroga に付き添ってサンティアゴ・デ・コンポステーラに滞在し、夫がサンティアゴ・デ・コンポステーラ大学法学部の最終学年を修了するのを実質的に（課題の作成などを）手伝ったようである。Bravo-Villasante, *op. cit.*, p. 28.

## 「名指し」の儀式化

と賞される作品——作者不詳『ラサリーリョ・デ・トルメスの生涯』(1554?), マテオ・アレマン Mateo Alemán (1547-1616?) の『グスマン・デ・アルファラーチェの生涯』 *Guzmán de Alfarache* (前篇1599, 後篇1604), フランシスコ・デ・ケベード Francisco de Quevedo (1580-1645) の『ぺてん師ドン・パブロスの生涯』 *La vida del Buscón llamado don Pablos* (執筆1604?, 出版1626)——から, 新旧両傑作『ラサリーリョ』と『ぺてん師』との比較を試みたい<sup>12)</sup>。『ラサリーリョ』の作者と考えられていたウルタード・デ・メンドーサの名は、『パスクアル』執筆時に脳裏にあった作家として『自伝素描』の中で他にも言及されており, 他方, ケベードの名も14歳のときに読み親しんだ作家として挙げられ, さらに『パスクアル』内にも名指しされている<sup>13)</sup>。こういう点からもパルド=バサンの処女作『パスクアル』と, ピカレスクというジャンルの嚆矢である『ラサリーリョ』, およびこのジャンルの形態を堅固なものとした『ぺてん師』との比較は興味深いものとなることだろう。

小説にどのような「書き出し」を採用するかという選択が, 作家個人の自由になる事象ではなく, 極めて歴史的かつ社会的な出来事——小説家は, 真空のなかで「説得術」をみかく活動を行ったのではない。歴史的かつ社会的な存在である読者の想像力を捉えるために行った——とするならば, スペイン黄金世紀のピカレスク小説を踏襲しようとしたパルド=バサンの意図に反して, 『パスクアル』の書き出しには「19世紀最後の四半世紀スペイン」の刻印がなされているはずである。そして, 小説の書き出しの歴史性がまたひとつ明らかになることだろう。

12) 「スペインの三大ピカレスク小説」という評価は, 牛島信明『スペイン古典文学史』(名古屋大学出版会, 1997年), 299ページにもとづく。また, 以下, 比較検証する三作品を, 『パスクアル』 *Pascual*, 『ラサリーリョ』 *Lazarillo*, 『ぺてん師』 *Buscón* と略記する。

13) Hurtado de Mendozaへの言及は, "al tratar de embutir en moldes de Cervantes o Mendoza mi pensamiento moderno" (*Apuntes autobiográficos*, p. 36). Quevedoへの言及は, "A la edad de catorce años se me había permitido leer de todo. [...] novelas de Cervantes y letrillas de Quevedo" (*Apuntes autobiográficos*, p. 17)と, 小説『パスクアル』においてパスクアルの悪友の一人 Ciprianoの言葉の中で, "Eres agudo y discreto, como Quevedo de feliz memoria." (*Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina, Obras completas I* [Madrid: Biblioteca Castro, 1999], p. 151).

## 2 『パスクアル・ロペス』のピカレスク性

## 「序文」=『ドン・キホーテ』

作家みずからがピカレスク小説を意識したと明言している以上、『パスクアル』に、このジャンルの嚆矢にして典型たる『ラサリーリョ』やその形態を完成させた『ペてん師』の痕跡を見出すのは容易なことだろう。しかも、研究者たち、たとえばクレマシーが本作品において「現在と過去、つまり近代リアリズムと黄金世紀リアリズムの融合を試みたエミリア夫人は、ピカレスクの伝統の中で同時代の習俗研究をおこなった」と指摘し、バレーラ=ハコメも「黄金世紀のピカレスク小説の影響が色濃き数ページを使って、われわれ読者を、そそっかしく軽薄な若者たちの世界へと導き入れる」とコメントするくらいなのだから<sup>14)</sup>。

ところが、『パスクアル』の冒頭数ページを飾る「序文」において、われわれ読者は作者パルド=バサンの次のような通告にいきなり出くわしてしまう。

『パスクアル・ロペス』は、サンティアゴ・デ・コンポステーラの著名な学校の医学生が書いた自伝の手稿を、的確に整理しなおした要約である。哀れな若者の、ある時はありきたりの、またある時は異常な体験は、それに目をとおした者におそらく憩いのひとときをもたらすのではないかと思い、不明瞭なメモを添削し修正したり、わたくしが気付いたいくつかの曖昧で理解しにくい箇所を分かりやすくするといった仕事に手を付けた<sup>15)</sup>。

つまり、サンティアゴ・デ・コンポステーラ大学の医学生が自分の生涯を記したメモを残し、作者がそれを見つけ読んでみたところ面白かった。そこで、手を加えて出版することにしたと明かすわけである。架空の作者を設定し、自分はその作者が書いたものを編集あるいは書き写したにすぎない——作品が「見出された手稿」(の転記)にすぎないというこの仕掛けは、騎士道物語以降ヨーロッパの数多くの作品で頻繁に

14) Nelly Clémessy, *Emilia Pardo Bazán como novelista: de la teoría a la práctica*, Tr. Irene Gamba (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1982), p. 218. Benito Varela Jácome, *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán* (Santiago de Compostela: C.S.I.C., 1973), p. 160.

15) Emilia Pardo Bazán, "Prólogo" a *Pascual López* (Madrid: Establecimiento Tipográfico de los Sres. M. P. Montoya y Compañía, 1879), pp. 5-9. 引用は次の版から: Emilia Pardo Bazán, *Obras completas I* (Madrid: Biblioteca Castro, 1999), p. 7.

## 「名指し」の儀式化

用いられた文学的技巧であり、我々はそのもっとも有名な例を、騎士道物語のパロディ『ドン・キホーテ』の前篇第8, 9章に見出すことができる。しかも、バルド＝バサン自身が『パスクアル』を執筆する契機となった同時代のスペイン小説としてタイトルを挙げていたバレラの『ペピータ・ヒメーネス』の書き出しにも用いられている<sup>16)</sup>。テキストにおける作者の重層性をねらったこのトリックは、もちろん、ピカレスク小説の特徴ではなく、『ラサリーリョ』にも『ペてん師』にも見出すことはできない。

## 『パスクアル』のあらすじ

『パスクアル』のピカレスク性を考察する前提として、その内容はやはり不可欠であろう。ここに全12章からなる本作のあらすじをまとめておきたい――

親元を離れサンティアゴ・デ・コンポステーラで自由放埒な学生生活を送っていた医学生パスクアルは、親の依頼を受けた司祭ドン・ビセンテの訪問を受ける。そして、悪友から引き離すために下宿を変えさせられる(第1章)。司祭の家でその姪パストーラを見初めたパスクアルは、彼女と結婚したいがために心を入れ替え熱心に勉強し、どうにか一年目の学年末試験に合格して帰省する(第2～3章)。ところが、同じ下宿に住む裕福なドン・ビクトルもパストーラに気があり、この御曹司とパストーラとの結婚を望む母親は、娘とパスクアルとの付き合いを阻むようになる。また、高名な化学者、オナーロ教授が大学に赴任してきた模様が語られる(第4章)。厳格で有名な教授がクラスで一番できの悪いパスクアルにたえず目をかけることから、彼が実はとくべつ優秀な学生にちがいないという噂が街中に広まり話題になる(第5章)。自分とパストーラとのことを友人の司祭に相談したパスクアルは、たとえ彼が医者になれたとしてもその稼ぎでは到底パストーラ一家を幸せにはできないと言われ、金持ちのビクトルを妬みながらも、おのれの無力さに打ちひしがれ夜の町を徘徊する。そのとき偶然、オナーロ教授と出くわす(第6章)。教授は、パスクアルが科学的な名声

16) "El señor deán de la catedral de..., muerto pocos años ha, dejó entre sus papeles un legajo, que, rodando de unas manos en otras, ha venido a dar en las mías, sin que, por extraña fortuna, se haya perdido uno solo de los documentos de que constaba. [...] De cualquier modo que sea, confieso que no me ha cansado, antes bien me ha interesado casi la lectura de estos papeles; y como en el día se publica todo, he decidido publicarlos también, sin más averiguaciones, mudando sólo los nombres propios. para que, si viven los que con ellos se designan, no se vean en novela sin quererlo ni permitirlo. [...] El mencionado manuscrito, fielmente trasladado a la estampa, es como sigue:" (Juan Valera, *Pepita Jiménez*, Ed. Ana Navarro y Josefina Ribalta [Madrid: Castalia, 1988], pp. 59-61.)

にまったく無関心で、とにかく富を欲していることを確認した後で、彼に、ある実験の助手をしてくれるなら大金持ちにしてやろうと持ちかける(第7章)。教授の邸宅を訪れ、実験室に通されたパスクアルに、石炭からダイヤモンドを生成するという実験の全貌が明かされる(第8章)。実験について思いめぐらしながら一日を過ごしていたパスクアルは、昔の悪友に出くわす(第9章)。巨大で複雑怪奇な機械を使ってダイヤモンドを生成する第一の試みは成功を収め、パスクアルは小粒のダイヤを手にする(第10章)。パストーラからの手紙で彼女がドン・ビクトルの申し出を断り、ひとまず修道院に身を置くことを知った彼は、ダイヤを換金するためマドリードへ向かう。ところが、都会で慣れない大金を手にした彼は、恋人のことも忘れ放蕩三昧の生活を送り全財産を使い果たす(第11章)。そんな折、パスクアルは、パストーラと教授から手紙を受け取り、急ぎサンティアゴに戻る。オナーロ教授のより大きなダイヤを生成する実験は成功をおさめるが、当の博士は感電死し、実験室も火に包まれる。パスクアルは、ダイヤ生成を証するためフランスの科学アカデミーに届けて欲しいと博士に頼まれていた箱を置き去りにしながらも、ダイヤだけは懐に入れ逃げのびる。パスクアルからことの顛末を聞いたパストーラは彼を叱責し、もらったダイヤを修道院の井戸へ投げ捨ててしまう。激怒したパスクアルはパストーラに暴言を吐き、その変貌ぶりに彼が真に望むものが自分の愛ではないと見て取ったパストーラは、修道女になる誓願を立てる。パスクアルはみずからの行いを後悔しながら、もとの貧しい医学生にもどる(第12章)。

以上のあらすじから、『パスクアル』が、怠惰な医学生パスクアルと敬虔で純朴なパストーラとの恋愛と、彼がオナーロ教授の助手をしてダイヤを生成するという科学実験、これら二つのテーマを軸とした、恋愛小説と空想科学小説とが交ざり合った作品だということが明らかになっただろう。

### 『ラサリーリョ』と『ぺてん師』のあらすじ

もちろん都合上、『ラサリーリョ』と『ぺてん師』のあらすじも必要であろう。そこで、可能な限り短く以下にまとめる<sup>17)</sup>。

『ラサリーリョ』——サラマンカ近郊、トルメス川の辺の水車小屋で生まれたラサ

17) 『ラサリーリョ』と『ぺてん師』のあらすじをまとめるにあたって、牛島信明『スペイン古典文学史』(名古屋大学出版会、1997年)の第7章「『ラサリーリョ・デ・トルメスの生涯』もしくはピカレスク小説の誕生」(150-169ページ)と、第14章「ケベード、もしくは文体の勝利」(289-311ページ)、さらに、桑名一博による「『ラサリーリョ・デ・トルメスの生涯』」の項目(『集英社 世界文学事典 4』[集英社、1997年]、575-576ページ)と、「ケベード」の項目(『集英社 世界文学事典 2』[集英社、1997年]、89-91ページ)を参照した。



## 「名指し」の儀式化

ロは、8歳のときに粉ひきの父親が客の小麦をくすねたかどで捕まり、従軍した先で死んでしまう。未亡人となった母親は黒人の馬丁を愛人にするが、彼の盗みが発覚し、二人とも刑罰を受ける。生活のため家を出た少年ラサロは、さまざまな主人（都合9人）に仕える——世故に長けた盲目の乞食、強欲この上ない司祭（このときラサロは餓死の危機に瀕する）、素寒貧のくせに自尊心だけは強い郷土、メルセード修道会士、ペテンを弄して免罪符を売る僧、タンバリンの色付け職人、聖堂の礼拝堂付き司祭（彼の召使いになって水売りの仕事に励む）、警吏、そして最後にトレードのサン・サルバドール教区の主席司祭のもと触れ役という官職にありつき、司祭の勧めでその召使い兼情婦と結婚したことを得々として語る。そして、「そのころ私は富み栄え、ありとあらゆる幸福の頂点にいたのでございます」という言葉で、その身の上話を終える。

『ペてん師』——セゴビアで、床屋にして客の財布を盗む父親と、処女膜の再生などをする魔女にして売春婦、そして取り持ち女でもある母親から生まれたパブロス、両親に学校に行かせてほしいと頼み込む。学校で知り合った裕福な貴族の息子ドン・ディエゴの召使い（学僕）となったパブロスは、彼と共にけちの権化のごときカブラ学士の経営する寄宿塾の生徒となる（ここで学生たちのひどい空腹ぶりが描かれる）。それから主人といっしょにアルカラ大学で学ぶが、ここで学生たちから新入りいじめをはじめとする手ひどい仕打ちを受けたパブロスは、自分もならず者になろうと決心し、盗み、ペテンにかけては誰にも敗けない腕の持ち主に成長する。そのころ、セゴビアで絞首刑執行人をしている伯父から、父親が絞首刑に処せられ、母親も異端審問所に捕まったので遺産を受けとりに来るようにとの手紙を受け取る。そこで主人のドン・ディエゴと別れて故郷に戻るが、道中で、いずれもなんらかの狂気にとりつかれた人びと——献策家、剣術士、司祭、兵士、隠者に出会う。郷里からマドリードに戻る途中、ドン・トリビオという落ちぶれた下級貴族に出会い、彼の属する詐欺師の結社の仲間となり、さまざまなペテンの技を伝授される。結局は盗みで投獄されるが、賄賂を使って出所。今度は結婚（詐欺）によってのしあがろうと考え、その名もフェリーペ・トリスタンと変え、首尾良く貴族の娘ドーニャ・アナの気を惹くことに成功する。ところが、彼女がパブロスの以前の主人ドン・ディエゴの親戚であったため悪事が露顕し、貴族の側からの報復を受けることになる。これ以降、乞食、どさ回り役者、修道女に言い寄る男などを演じた後、セビーリャに移って悪者仲間に入るが、売春婦のグラハールとねんごろになり、住む場所を変えることで運が開けるかどうか試してみようと思いついたパブロスが、彼女と共に新大陸に渡る決意をするところで、

小説が唐突に終わる。

### 内容のピカレスク性

上で指摘したように、『パスクアル』の中核をなすのは恋愛小説と空想科学小説的な要素である。しかし、これらとの関連を想起させる部分は『ラサリーリョ』にも『ぺてん師』にもまったく見あたらない。

他方、たとえば牛島は、『ラサリーリョ』と『ぺてん師』に共通する基本的テーマ——ケベードがピカレスク小説を意識して取り込んだ、このジャンルに典型的な、つまり『ラサリーリョ』的な要素——として、〈飢え〉と〈虚栄〉を挙げている<sup>18)</sup>。ラサロは吝嗇の権化のごとき司祭（二番目の主人）に仕えて飢え死にの恐怖にさらされるが、パブロスもカブラ学士の寮において同じような目にあうのである。ところが、パスクアルの場合、裕福とは言えないがガリシア地方の山間でどうにかゆとりある暮らしをする農民の息子であり、物語の最後まで仕送りをしてもらうパスクアルは、優しい母親の心遣いもあり、少なくとも飢餓に苦しむことなど決してない。

ラサロの三番目の主人は、懐は空っぽのくせに外見ばかり取り繕う郷土であったが、『ぺてん師』にあってこれに対応するのが、パブロスがセゴビアからの帰路で出会った、由緒ある家柄であることを示そうとして長々しい名を名乗るドン・トリビオである。『パスクアル』の場合、パスクアルをダイヤ生成の実験に引き付けたのが、裕福な恋敵ドン・ビクトルに対する虚栄心であったことは否めない。しかし、〈飢え〉と同様、まさに素寒貧のラサロの主人やドン・トリビオとは、〈見栄〉を張るにしろその程度に大きな違いがあると言えるだろう。

また確かに、パスクアルが司祭ドン・ビセンテの訪問を受け、下宿を変えさせられるまで送っていたサンティアゴ・デ・コンポステーラにおける自由放埒な、いたずらの絶えない学生生活の描写に、ラサロが生きてゆくために主人に対して弄した数々の奸策や、パブロスがアルカラ大学で経験した学生たちのめちゃくちゃな生活を看取できないこともない。

18) 牛島, 前掲書, 308ページ。

19) José Manuel González Herrán y Cristina Patiño Eirín, "Introducción" a Emilia Pardo Bazán, *Pascual López: autobiografía de un estudiante de medicina* (Santiago de Compostela: Ara Solis-Consorcio de Santiago, 1996), p. 221.

むしろ, González Herránは, Varela Jácome (*op. cit.*, p. 161) や Clémessy (*op. cit.*, p. 221) と同様に、『パスクアル』におけるコンポステーラの学生生活の描写を, Alejandro Pérez Lugín の *La casa de la Troya* (1915) の先駆けとして評価している。

## 「名指し」の儀式化

しかし、ゴンサーレス・エランが指摘するように、それはあまりにも「表面的」で、ありふれた要素にすぎない<sup>19)</sup>。まして、パティソンが「パスクアルはピカロ特有の才覚に欠けている。生活の糧を手に入れるために抜け目ないペテンを弄することなど彼にはできない。パスクアルの学生生活を表現するのにもっとも適切な修飾語は、＜ピカレスク＞よりむしろ＜ボヘミアン＞であろう」と述べるように、パスクアルをラサロやパブロスと同じ「ピカロ」(pícaro) と見なすことは到底できないのである<sup>20)</sup>。

このまま『パスクアル』と、『ラサリーリョ』、『ペてん師』との比較検証をすすめると、かえって論点が散漫になる恐れがあるので、ここでスペイン黄金世紀のピカレスク小説を特徴づける主要な要素をまとめた牛島の定義を引いて、『パスクアル』のピカレスク性を量る目安としよう<sup>21)</sup>。

- 1) 主人公が下層階級の出身で、社会の寄生虫的な存在である。
- 2) 主人公が話者となって、一人称体でみずからの体験を語る。
- 3) エピソードが次々と並列的に挙げられ、前後の脈絡はあまり重視されない。
- 4) 連ねられるエピソード（すなわち主人公の社会遍歴）を介して、社会の諸相の汚濁や悪があばかれる。

第2項の自伝形式は「語り」に関する問題なので、ひとまず留保するとして、残る三つの特徴はどうだろうか？ 第1項は主人公の出自、とくに父母の素性に関する要件であるが、『パスクアル』には、『ラサリーリョ』や『ペてん師』のように小説冒頭に、両親・家族に関するまとまった記述は存在しない。初めの数章に散在する情報から、パスクアルの両親の姿が垣間見えてくるにすぎない。とはいえ、次のように記述されている以上、パルド＝バサンがパスクアルの出自として「下層階級」を意識したとは考えられないだろう（無論、彼の親兄弟が司直の世話になることなどない）——「ガリシア地方の金を蓄えた百姓として、私の両親が山間の家でひけらかしていた田舎の裕福さ」"la rústica abundancia que en su hogar montañés ostentaban mis padres, a fuer de ricachones labradores gallegos" (I, p. 11)や、無心に応えて母

20) Walter T. Pattison, *Emilia Pardo Bazán* (New York: Twayne Publishers, Inc., 1971), p. 37.

Pattisonは、同じ下宿でパスクアルと共に自堕落な生活を送っていたCipiriano——もとは学生だが、舞台女優と恋に落ち身を持ち崩してしまい、パスクアルに付きまとうようになる——を「真のピカロ」だと見なしているが、あらずじからわかるように、彼は重要性を欠いた二次的人物にすぎない。

21) 牛島, 前掲書, 151ページ。

親が送ってくれたお金についての言及：「すべてを合わせても大した額ではなかったが、私の両親の財産を考えるならすごい金額だった。というのも、村では楽にゆとりある暮らしを送ることのできる大金持ちだと見なされていた彼らではあったが、実は、足を少しでも伸ばすと毛布の外に出てしまうような生活を送っていたのだ。」"poca cosa todo, pero mucha para la hacienda de mis padres, que si en su aldea vivían ancha y holgadamente, y pasaban plaza de Fúcares, no podían, sin embargo, estirar algo el pie sin sacarlo fuera de la manta" (I, pp. 16-17)<sup>22)</sup>。もちろん、大学生を現代版「社会の寄生虫」と見なすことも可能だろうが、パティソンが指摘するようにそれだけで「ピカロ」とは呼べないだろう。

第3項の物語構造に関しては、上記の「あらすじ」に明らかなように、たとえ中途からダイヤ生成という異なるエピソードが絡んでくるとしても、主人公パスクアルがパストーラと出会い、男女二人が惹かれ合って、紆余曲折をへて破局にいたるという恋愛小説特有のストーリーは歴然としている。第4項についても、まず第一に、パスクアルはそれほど社会を「遍歴」するわけではない。マドリードに出掛け、ダイヤを換金したお金で遊蕩のかぎりを尽くすことはあるが、それがそういった生活を送る首都の人びと（社会階層）の批判につながることもない。物語中で社会の恥部が暴かれることなどなく、執筆の約10年前に起きた「1868年革命」が社会にもたらした過度の自由とその弊害——大学生が異なる学年の授業を同時に履修することが可能になったこと、政府による聖職者への圧力、広まる拝金の風潮など——に関する批判的コメントがわずかに見受けられる程度である。

すなわち、『パスクアル』の〈内容〉全般にわたって、ピカレスク小説の特徴（牛島の定義）は当てはまらないことになる。

### ピカレスク的な「語り」

だとしたら、『パスクアル』執筆からおおよそ2年後、第二作『ある新婚旅行』を書き上げた直後（1881年）に、前作を「ピカレスクのジャンルを思い起こそうと努めた作品」"una obra que intenta recordar el género picaresco"と記したとき、パルド＝バサンはこのジャンルに典型的などんな要素を自分に取り込んだと考えていたのだろうか。

22) 『パスクアル』の引用は次の版からとし、末尾に章とページを付す：Emilia Pardo Bazán, *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina, Obras completas I* (Madrid: Biblioteca Castro, 1999), pp. 1-189.

## 「名指し」の儀式化

まず、彼女が『ラサリーリョ』や『べてん師』を意識したことが誰の目にも顕然としているのが、その<タイトル>である。至極当然のことだが、三作ともタイトルに<主人公の固有名>がつかわれている<sup>23)</sup>。

『パスクアル・ロペス：ある医学生自伝』 *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina*

『ラサリーリョ・デ・トルメスの生涯、およびその幸運と不運』 *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*

『放浪児の手本、悪党の鏡、ドン・パブロスと呼ばれるペテン師の生涯』 *Historia de la vida del Buscón, llamado Don Pablos, exemplo de Vagamundos, y espejo de Tacaños*<sup>24)</sup>

次に、ピカレスク小説二作のタイトルに、「生涯」"la vida"があらわれるのと同じく、『パスクアル』のサブタイトルが「自伝」"autobiografía"（「みずから書かれたある人の生涯<sup>25)</sup>」）となっている。いずれもタイトルから、<主人公の生涯>、彼が体験したことが語られるのだな、といった予想が立つ。そして、小説が始まるまえの序文や献辞において、主人公の人生が語られることが裏打ちされる。『ラサリーリョ』の主人公が、自伝を物語るにいたった経緯を述べる有名な「序文」——「私は、あなた様に私という人間をよりよく知っていただくためにも、前後を無視して話すより、そもそもの始まりから語る方がよかろうと判断しました。」（9ページ）——、これを

23) 『パスクアル』に関しては問題ないが、作者未詳の『ラサリーリョ』と作者ケベードに無断のまま他人の手で出版された『べてん師』の場合、小説タイトルに作者の意図や責任を確認することができない。たしかに、それは事実だが、少なくともパルド＝バサンが手にした版の表紙には、ここに挙げたタイトルが印されていたはずである。よって、これらのタイトルを考察対象としても問題ないだろう。

24) 原典からの引用は以下の版からとし、末尾に巻と章、ページを付す。Lazarillo de Tormes, Ed. Francisco Rico (Madrid: Cátedra, 1987), pp. 1-136. Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón llamado don Pablos*, Ed. Domingo Ynduráin (Madrid: Cátedra, 1984), pp. 73-284. 邦訳は、『パスクアル』は拙訳だが、『ラサリーリョ』と『べてん師』は基本的に、牛島信明責任編集『スペイン中世・黄金世紀文学選集6 ピカレスク小説名作選』牛島信明・竹村文彦訳（国書刊行会、1997年）により、末尾にページを付す。また、下線による強調はつねに引用者によるものとする。

25) "autobiografía" "Vida de una persona escrita por ella misma." en Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, vigésima segunda edición (Madrid: Espasa Calpe, 2001), p. 251.

意識したことが明らかなケベードの「献辞」——「私がどんな人生をたどってきたのかを旦那さまがお知りになりたがっているという話をうかがいました。で、(世間によくありますように)誰かに出まかせを言われてもいけませんので、この手記をお送りすることにした次第です。」(115ページ)——からも、そして『パスクアル』の「序文」(上に引用した)における「見出された自伝」という技巧からも、主人公の生涯が語られること、しかも、主人公みずから語り手となって<一人称体>で語る<自伝形式>であることが知れる。次いで、各作品が一人称体(とくに、ジュネットの呼ぶ「自己物語世界的」な語り)であるという確信は、「書き出し」——その発端の数行に書き手の選択、つまり、物語内容を語らせるにあたって「主人公」が選ばれ、「私」として指し示されていること——を目にするだけで得られることになる<sup>26)</sup>。

すなわち、牛島が指摘するところの、「主人公が話者となって、一人称体でみずからの体験を語る」というピカレスク小説の形式的特徴が、『パスクアル』にも当てはまる。パルド＝バサンの処女作は、ピカレスク小説の常套としての自伝形式をとっているのである。要するに、パルド＝バサンにとってはピカレスク小説の内容など大した問題ではなかった。彼女がピカレスク小説を意識したとき想起したのは、自伝形式という「語りのシステム」の一部にすぎなかったのではないか。クレマシーは、『パスクアル』執筆時のパルド＝バサンについて、「スペインの偉大な古典に感嘆し、その読書に浸りきっていた彼女は、ピカレスクの伝統を再開させることによって賞賛のしるしを示した。このため、主人公の体験の物語に、常套としての自伝形式を与えたのだ」と述べる<sup>27)</sup>。

さらに、一人称による語りに関して、ゴンサーレス・エランは「一人称体の使用は、この小説においては、主人公＝語り手の心理分析を究めようという真の思いによるものではなく、ピカレスク小説において慣習的な手法への、単なる外面的な敬意にもとづくように思われる」と述べる<sup>28)</sup>。これは、1889年の『日射病』*Insolación*以後、立て続けにあらわれる心理描写を重視した一人称小説——パルド＝バサンは処女作『パスクアル』執筆後、この『日射病』にいたるまで一人称小説に戻ることはない——を念頭においた指摘である。同じくヘミングウェイは「心理分析への関心が増すにしたがって、パルド＝バサンは一人称の語りの可能性を探るようになる。彼女はこの形式

26) ジュラール・ジュネット『物語のディスコース』花輪光・和泉諒一訳、(水声社、1991年)、286-297ページ。

27) Clémessy, *op. cit.*, pp. 217-218.

28) González Herrán, *op. cit.*, p. 46.

## 「名指し」の儀式化

を小説第一作『パスクアル・ロベス』(1879)ですでに使用しているが、これは彼女が意識的にピカレスクの伝統の中で執筆したからであろう」と、パルド＝バサンがピカレスク小説を意識した結果、自伝形式を踏襲したことを強調するのである<sup>29)</sup>。

## 3 名指し

本章では、我々の関心課題——小説家は、構築間もない世界、すなわち小説の「書き出し」に作中人物たちをどのように導入するのかの観点から、ピカレスク小説と『パスクアル』の比較検討を行う。対象となる一人称体の小説に合わせて言い換えるなら、主人公である語り手「私」は、みずからを、そして他の人物たちを読み手にどのように紹介するのかを考察することになる。

もちろん、各作品に登場するすべての作中人物について実例を示すことはできないので、あらすじの上で主要な作中人物と「書き出し」で導入される人物に絞って考察をすすめたい。書き手は意図的に最初のページに小説の全体が透けて見えるような手法を忍ばせていると考えられるが、たとえそうであっても「書き出し」と「全体」との対応にも留意していきたい。

作中人物の導入、ことに「名指し」の手法に関して、パルド＝バサンはピカレスク小説を踏襲したのだろうか。

## 3.1. 『ラサリーリョ・デ・トルメスの生涯』

## 「書き出し」で明示的な紹介をするピカロ

牛島は「この作品のなかで具体的に名前を与えられているのはラサロ・デ・トルメスだけである」と述べるが、これは少々、大まかな指摘であろう<sup>30)</sup>。

さて、まずはじめにあなた様にご承知おきいただきたいのは、私がラサロ・デ・トルメスと呼ばれ、サラマンカ近郊の寒村、テハーレス在のトメ・ゴンサーレスとアントーナ・ペレスの息子であるということでございます。実を申しますと、私はトルメス川のなかで生まれたので、デ・トルメスという添え名を頂戴するこ

29) Maurice Hemingway, *Emilia Pardo Bazán: The Making of a Novelist* (New York: Cambridge University Press, 1983), p. 70.

30) 牛島, 前掲書, 157ページ。

とになったのですが、その経緯は以下のとおりでございます——私の父親は（どうか神様があの人をお赦しくくださいますように）あの川の岸辺にある水車小屋で15年以上も水車番をし、粉をひくのを生業としておりました。（10ページ）

Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca. Mi nacimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre; y fue desta manera: mi padre, que Dios perdone, tenía cargo de proveer una molienda de una aceña que está ribera de aquel río, en la cual fue molinero más de quince años. (I, pp. 12-13)

なぜなら、この「書き出し」を一見しただけで明らかのように、第一文において、主人公＝語り手「私」は自分が「ラサロ・デ・トルメス」と呼ばれていることだけではなく、父母の名前が「トメ・ゴンサーレス」と「アントーナ・ペレス」であることも読み手に伝えるからである。つまり、主人公とその両親は、小説世界に導入された時点で、それぞれの〈固有名〉を用いて「名指し」される（名乗る）。そして、ラサロは父親の生業、おのれの出生・命名のいきさつを立て続けに語る。主人公＝語り手がいきなり「名乗る」、そして他の人物を「名指し」する点を評して、ジュラルル・ジュネットが「ピカレスク小説の型通りの自己紹介」と言う「書き出し」である<sup>31)</sup>。

だからといって、ラサロがみずからの出自にかかわる家族全員を明示的に紹介するわけではない。（父親が違うとは言え）もう一人の血縁にあたる「弟」に関しては、生まれてから「なんとか歩けるようになるまで」共に暮らしたにもかかわらず、一切「名指し」しない——「色の黒い、とてもかわいらしい赤ん坊」"un negrito muy bonito", 「この子」"el mozuelo", 「子供」"el niño", 「私の弟」"mi hermanico"と指し示すばかりである。

### 一切「名指し」されない主人たち

この「弟」の例から予測がつくように、牛島のラサロ以外は名前が与えられないという指摘は、作品を読み終えたとき、正鵠を射たものだとわかる。というのも、先ほどのラサロと両親、それと〈もう一人〉以外は、誰も「名指し」されない、具体的に〈固有名〉を与えられているのがこれら四人だけだからである。まして、『ラサリー

31) ジュラルル・ジュネット『物語の詩学』和泉諒一・神郡悦子訳、(風の薔薇, 1985年), 74ページ。



## 「名指し」の儀式化

リョ』のメイン・エピソードは主人公ラサロが家を出てからの体験であり、そのラサロが出会った人びとの名前が誰一人として明らかにされないことを考えに入れるなら、なおさらであろう。

すなわち、四人以外の作中人物は、小説世界に登場してから退場するまで一切「名指し」されず、彼らを指し示すのに社会的身分や職業が用いられることになる。こういった「名指し」されない作中人物の代表例が、ラサロの仕えた九人の主人ということになるだろう。とくに、最初の段階で行動を共にした、盲目の乞食（第1章）、強欲な司祭（第2章）、そして体面感情の虜となった郷士（第3章）に仕えた部分の記述は、作品全体の分量のほぼ80パーセントを占めている（ちなみに、『ラサリョ』は章の構成ならびに時間の経過と記述量がひどく不均衡な作品である）。この長さ＝重要性を考慮するなら、これら三人の主人はラサロに次ぐ主人公といっても差し支えない。にもかかわらず、登場してから退場するまで、盲人、司祭、郷士といった社会的身分や職業、あるいはその人物の性格を示す言葉を用いて指し示されるだけである。例えば、ラサロがはじめて仕えた主人は「ひとりの盲人」"un ciego"として導入される——「折しも、その宿屋にひとりの盲人が投宿したのですが、これが私のことを自分の手引きにうってつけと考えたらしく、母親に私をくれるように申し出ました。」(13ページ) "En este tiempo vino a posar al mesón un ciego, el cual, pareciéndole que yo sería para adestralle, me pidió a mi madre" (I, p. 21)。しかし、物語がどれだけ進展しようと、「私の主人」"mi amo", 「性悪な盲人」"el mal ciego", 「不実者」"el traidor"と呼ばれるばかりで「名指し」されることはない。最後に、ラサロから仕返しを受け半死半生の体で打ち倒れた乞食は、次の一文で『ラサリョ』から姿を消すのである——「あれから、神様が盲人をどうなさったか知りませんが、また知りたいと思ったこともございません。」(31ページ) "No supe más lo que Dios dél hizo ni curé de lo saber." (I, p. 46)。

このような、作中人物を一切「名指し」しないという手法は、最終章にいたっても徹底している。ラサロが最後に仕える、つまり<現在>の主人（第7章）も次のように指し示されるだけである——「ところで私がこの触れ役になった頃、私のご主人にしてあなた様の僕であると同時に友人でもあられる、サン・サルバドール教区の主席司祭様が、私がこの方のブドウ酒を触れ売りしていたこともあって、私の才覚と身持ちのよさをお認めになり、また私に関する良い評判をもお聞きになって、ご自分の女中のひとりを私と結婚させようとなさいました。」(100ページ) "En este tiempo, viendo mi habilidad y buen vivir, teniendo noticia de mi persona el señor

arcipreste de Sant Salvador, mi señor, y servidor y amigo de Vuestra Merced, porque le pregonaba sus vinos, procuró casarme con una criada suya." (VII, p. 130)。ここで最後の主人と共に導入されている彼の「女中」は、この後ラサロの妻となるが、ラサロ自身が「あれは俺がこの世でいちばん愛している女で、それこそ俺自身よりも可愛いと思っている」(103ページ) "mi mujer, que es la cosa del mundo que yo más quiero y la amo más que a mí" (VII, p. 134) と言ってはばからぬいにかかわらず、肝心の名前は「私」によって明かされることはないのである。

### 注目すべき例外：未知の黒人からサイデへ

我々をもっとも困惑させるのは、「書き出し」で「名指し」される「もう一人」の作中人物の存在である。それは、ラサロと両親につづいて（父の死後に）導入され、ラサロの母とねんごろになる「黒人」（第1章）のことである。彼の場合、「名指し」されると言っても、（ラサロや両親とは異なり）小説世界に導入された時点でいきなり「名指し」されるわけではない。下に示すように、テキスト上一定期間（原典で半ページほどの間）、「無名」として存在した後、名前が明らかにされる。

しばらくすると母親は、馬の世話をしている男たちのひとりである黒人とねんごろになった。(11ページ) ①

今でもはっきり覚えています、私の継父たる黒人がこの子をあやしていた時のことです [……] (12ページ)

ところで、運命のいたずらにより、サイデと呼ばれるこの黒人の情事が騎士団長の執事の耳に入ることになり [……] (12ページ) ②

こうして、哀れな私の継父は鞭打ちと油責めの刑に処され、また母親は、お決まりの百回の鞭打ちを受けたうえ、先に申しあげた騎士団長邸への出入りを禁じられ、さらにサイデを自分の家に迎え入れることもまかりならぬと、厳しく言い渡されたのでございます。(13ページ) ③

Ella y un hombre moreno de aquellos que las bestias curaban vinieron en conocimiento. (I, p. 16) ①

Y acuérdome que estando el negro de mi padrastro trebajando con el mozuelo [...]. (I, p. 17)

Quiso nuestra fortuna que la conversación del Zaide, que así se llamaba, llegó a oídos del mayordomo [...]. (I, p. 18) ②

## 「名指し」の儀式化

Al triste de mi padrastro azotaron y pringaron, y a mi madre pusieron pena por justicia, sobre el acostumbrado centenario, que en casa del sobredicho comendador no entrase ni al lastimado Zaide en la suya acogiese. (I, p. 20) ③

この「黒人」は、ラサロの母親に貢ぐために犯した盗みが発覚してしまい、司直の裁きによりラサロ家族のもとを去るため、注なしの原典で1ページ、邦訳で2ページほどにしか登場しない。よって、この人物が人称代名詞以外で指し示されるのは、上記の下線を引いた5箇所だけである。彼の小説世界への導入プロセスをまとめると次のようになる——

①「ひとりの黒人」"un hombre moreno"として、すなわち、未知の人物として語り手は黒人を導入する。登場から退場まで一切「名指し」しない場合とまったく同様に、語り手はこの人物を導入するにあたって、固有名を用いず、その上、引き続き「無名の存在」として指し示す。

②一定期間（この場合、半ページほど）、無名の人物として存在した後、唐突に、「サイデと呼ばれるこの黒人」"Zaide, que así se llamaba"と「名指し」される。しかし、名前が明らかになったきっかけ（理由）は示されない。

③語り手が次にこの黒人を指し示すとき、相変わらず「私の継父」と呼ぶ、また、「サイデ」と「名指し」することもある。つまり、いったん「サイデ」という名前を読み手に提示したにもかかわらず、絶えずそれを用いて指し示すわけではないことから、書き手が呼び名を恣意的に選択している。「名指し」という行為を書き手がそれほど意識（重要視）していないことが確認できるだろう。

これまでの考察をまとめるなら、『ラサリーリョ』における作中人物の導入手法は、「名指し」という観点から、対立する2タイプが存在すると言える。すなわち、導入時点からいきなり「名指し」されるタイプと、一切「名指し」されないタイプである。そういう意味で、極めて明示的に導入手法が使い分けられている。

また、たとえ一例にすぎないとは言え、「サイデ」に見られた手法——小説世界に導入されてから一定期間、無名の人物として指し示された後に固有名が明かされる——が、『ラサリーリョ』後どのような展開を見せるのか。注目すべき例外であろう。

### 3.2. 『peteん師ドン・パブロスの生涯』

#### いきなり「名指し」

主人公＝語り手「私」が小説発端で自分の出身と父母の名前、職業を、読み手に伝える。まさに、『ラサリーリョ』のそれを彷彿とさせる「書き出し」である――

旦那さま、私はセゴビアの出身です。親父はクレメンテ・パブロとって――どうか彼がいま天国におりますように――、やはり同じ町の生まれでした。皆さんのおっしゃる通り、親父は床屋をいとなんでおりました。[……] 親父はアルドンサ・デ・サン・ペドロと夫婦のちぎりを結んでいました。このアルドンサというのはディエゴ・デ・サン・フアンの娘、アンドレス・デ・サン・クリストバルの孫に当たる女で、町ではどうも由緒の正しいキリスト教徒ではなさそうだと疑われておりましたが、ご当人は先祖の名前やら苗字やらをやたらに並べて、自分が他ならぬ聖人たちの子孫だということ証明しようと躍起になっていました。(117-118ページ)

Yo, señor, soy de Segovia. Mi padre se llamó Clemente Pablo, natural del mismo pueblo; Dios le tenga en el cielo. Fue, tal como dicen, de oficio barbero; [...]. Estuvo casado con Aldonza de San Pedro, hija de Diego de San Juan y nieta de Andrés de San Cristóbal. Sospechábase en el pueblo que no era cristiana vieja, aunque ella, por los nombres y sobrenombres de sus pasados, quiso esforzar que era decendiente de la letanía. (I-1, pp.79-80)

だが、この「書き出し」には『peteん師』における作中人物の導入手法の特徴、すなわち『ラサリーリョ』とは異なる「名指し」の特徴がはっきりと現れている。一つは、「私」(主人公の「私」が語り手である以上、小説世界の始まりで必然的に導入される)が、「書き出し」で名前を明かさない点である。もちろん、一定期間、読み手にとって<無名>の語り手役を務めた後でその名が明かされることが予測されるだろう。もう一つの特徴は、『ラサリーリョ』に較べた違いに「名前やら苗字やら」が頻出すること、多くの作中人物が固有名を用いて、とにかく「名指し」される点である。

『ラサリーリョ』より多くの割合の作中人物が固有名で「名指し」される以上、親族の「叔父」ももちろん、小説世界に導入された時点でいきなり名が明かされること

## 「名指し」の儀式化

になる——「そのころ、ドン・ディエゴのもとに父親から一通の手紙が届きましたが、封筒の中にはもう一通、アロンソ・ランプロンという私の叔父からの手紙が入っていました」(174ページ) "En este tiempo, vino a don Diego una carta de su padre, en cuyo pliego venía otra de un tío mío llamado Alonso Ramplón" (I-7, p. 142)。

「書き出し」で、主人公の家族に続き、登場した途端いきなり「名指し」される作中人物は、「私」が学校で知り合った級友の父親である——「私はことさら騎士や身分の高い人の子息に近づいて、なかでもドン・アロンソ・コロネル・デ・スニガの息子とはおやつまで取りかえっこする仲になりました。」(122ページ) "Llegábame, de todos, a los hijos de caballeros y personas principales, y particularmente a un hijo de don Alonso Coronel de Zúñiga, con el cual juntaba meriendas." (I-2, p. 89)。

『ペてん師』に頻出する名前や苗字の中には、単に読み手に作中人物の固有名を明らかにするというより、そこにユーモアが込められている場合もある。たとえば、主人公が学僕として学ぶことになる寄宿塾の経営者は、次のように「名指し」される(ちなみに、カブラは「ヤギ」の意である)——「セゴビアにカブラ学士という人物がおり、騎士の子弟の教育を仕事にしていると聞いて」(130ページ) "Supo que había en Segovia un licenciado Cabra, que tenía por oficio el criar hijos de caballeros" (I-3, p. 98)。

こうして、『ペてん師』の小説世界に最後(第3巻第10章)に導入される、主人公が共にアメリカに渡る決意をする売春婦にいたるまで、多くの作中人物が導入直後に「名指し」されることになる——「グラハールという女が私に惚れて、何くれと世話をやいてくれました。」(320ページ) "Aficionóseme la Grajales; vistióme de nuevo de sus colores." (III-10, p. 282)。

ストーリー上、重要な人物の名前が明らかにされる傾向があるような印象を受けるかも知れないが、そうではない。例えば、ドン・アロンソが息子をアルカラ大学へ送り出す場面には、3人の人物(執事、アルカラに住む人、馬方)が登場するが、いきなりそれぞれの名前が明かされる。しかし、彼らがそれほど重要な役を担っていないことは明らかだ。というのも、ドン・アロンソが息子に生活費を送金する手段として名が挙げられている人物フリアン・メルルーサにいたっては、この小説世界に一度たりとも登場しないのだから。

話が決まると（ドン・アロンソは）、家の雑用を切り盛りしたり生活費を管理したりしてもらうため、ひとりの召使いを執事として息子につけてやりましたが、その生活費はフリアン・メルルーサという人物あての手紙で送られる手筈になっておりました。私たちはディエゴ・モンヘという馬方の荷車に荷物を積み込みました。一人用の小さなベッド一台、脚輪つきの簡易ベッド一台（これは私のベッドや、バランダという名の例の執事のベッドの下に収納できました）[……] (144ページ)

Y, con esto, diole un criado para mayordomo, que le gobernase la casa y tuviese cuenta del dinero del gasto, que nos daba remitido en cédulas para un hombre que se llamaba Julián Merluza. Pusimos el ható en el carro de un Diego Monje, era una media camita, y otra de cordeles con ruedas (para meterla debajo de la otra mía y del mayordomo, que se llamaba Baranda) [...]. (I-4, p. 113)

### 一切「名指し」されない奇人たち

『ラサリーリョ』では、作中人物の大半（前述の四人以外）が登場してから退場するまで一切「名指し」されなかった。『ペてん師』では『ラサリーリョ』よりももちろん割合が大幅に減少するが、名前が明かされない作中人物の一群が存在するのも事実である。

「書き出し」に登場する人物のなかでは、主人公が生まれながらの状況（両親の生業）から逃れようとした学校の先生は、主人公が入学してから大騒ぎを起こし学校を去るまで（第1巻第2章冒頭から章末まで）「先生」"el maestro"と呼ばれるだけである。つまり、『ラサリーリョ』同様、社会的身分や職業を用いて指し示されることになる。

ただし、その代表的な一群は、主人公が遺産を受け取るため主人と別れて故郷セゴビアに戻る道中で出会った、いずれもなんらかの狂気に侵されているような人びとであろう。第2巻第1章の始めから第3章末まで順に登場しては退場していく、献策家、剣術士、司祭、兵士、隠者、ジェノヴァ人の5人は一切「名指し」されないのである。「剣術士」を例にとるなら、「と、そのとき遠くの方に、一頭のラバとそのかたわらに立つひとりの男の姿を認めたのです。男は本に目をやりながら地べたに線を引き、それをコンパスで測っていました」(183ページ) "cuando, Dios y enhorabuena, desde lejos, vi una mula suelta, y un hombre junto a ella a pie, que, mirando a un

## 「名指し」の儀式化

libro, hacía unas rayas que medía con un compás" (II-1, p. 150)——のように、「ひとりの男」と導入される。彼は主人公と一夜を共にし旅籠で大騒動を引き起こすが、騒動の間中、「哀れな私の連れ」"el pobre de mi compañero", 「気の毒なやつ」"el pobre diablo", 「お人好しの男」"el buen hombre"と指し示されるばかりで、遂に翌朝（小説世界から）退場するまで固有名が明かされることはない。

## 「無名の存在」後に「名指し」される「私」と他の人物たち

上で指摘したように、語り手の「私」は、『ラサリーリョ』のように「書き出し」で名前を明かすことはしない。もちろん、本稿第2章で考察したように、タイトル『放浪児の手本、悪党の鏡、ドン・パブロスと呼ばれるペテン師の生涯』に＜主人公の固有名＞が使われており、「献辞」に本作が主人公の記した自伝であることが明記されている以上、読み手には、「旦那さま、私はセゴビアの出身です」と語り始めた「私」が「パブロス」であることは容易に知れるであろう。しかし、「書き出し」で（くどいようであるが）、ピカレスク小説というジャンルの典型たる『ラサリーリョ』のように、主人公＝語り手が名乗らない、明示的な自己紹介をしないことは事実である。つまり、（作品のタイトルや序文・献辞といった、ジュネットの言う「パラテキスト」以外の）テキスト上では、彼は「無名の語り手」として物語を語り始め、「無名の主人公」として物語内容に関わっていくことになる。では、この「無名の語り手＝主人公」の名はいつ、どのように明かされるのか。第1巻第5章になってやっとである。すなわち全テキスト中（「書き出し」から）なんと五分の一の間、無名の存在であり続けることになる。

それは、お金持ちのドン・アロンソの息子といっしょにアルカラ大学で学ぶことになった「私」が、学生たちから手ひどい新人いじめを受けた登校初日のことである。下宿に逃げ帰り、昼前からベッドにもぐり込んでいた「私」は、帰ってきた主人から次のように叱責を受ける——「これが主人に対するきちんとした仕え方なのかい、パブロス? もう別のところにいるんだぞ。[……] パブロス, しっかりと目をあけて注意するんだ。」(156ページ) 《¿Es buen modo de servir ése, Pablos? Ya es otra vida. [...] Pablo, abre el ojo que asan carne.》(I-5, pp. 124-125)。すなわち、主人が召使いの「私」を「パブロスよ」と「名指し」することによって、主人公の名が読み手に明かされるのである。郷里セゴビアで「私」と同じ学校に通って以来の旧知のあいだがらの主人が、「私」の名前を知っており、召使いの「私」に「パブロス」と名前を用いて呼びかけるのは極めて自然である。つまり、名前は明かされるべくし

て明かされたことになる。

こうして「名指し」された後、「私」は他の作中人物たちから「パブロス」と名前を用いて頻繁に呼び掛けられることになる。アルカラで同じ下宿に住む、他の主人たちの召使いは「パブロスのベッドの下に何かあるに違いない」(159ページ)《*Sin duda debajo de la de Pablos hay algo*》(I-5, p. 127)と「名指し」して「私」にひどいいたずらをし、「私」は自分に「気をつけろ, パブロス, 用心をおこたるな」(161ページ)《*Avisión, Pablos, alerta*》(I-5, p. 128)と言い聞かせる。下宿の家政婦もそうやって変貌した「私」とぐるになって主人をだまそうと愛称「パブリーコス」を使って、「ご主人さま, 正直なはなし, パブリーコスくらい役に立つ男はいませんよ」(164ページ)《*Mi amo, por cierto que no hay servicio como el de Pablicos*》(I-6, p. 131)と「名指し」するのである。

間違いなく、文法的には一人称体で書かれている(よって主人公「私」=「語り手」のはずな)のだが、読み手は、主人公の「私」とは別の存在、「語り手」であり「書き手」であるような存在が『ぺてん師』という小説世界にいるような印象を受けるかもしれない。というのも、まるで、その「語り手」=「書き手」が、ドン・アロンソの息子が主人公「私」を「名指し」したことを契機に、「私」の名前「パブロス」を初めて知り得て、その後は、他の作中人物にも「パブロス」と「名指し」することを許可したかのように読み手に感じさせる、一連のプロセスが存在するからである——まず小説冒頭で、①「語り手=主人公」の「私」はみずから名乗ることはせず、「無名の存在」としてしばらくの間、活動する。②「私」のことを知っている他の人物が「私」を「名指し」する。その後は、③他の作中人物からも「パブロス」と名前と呼ばれるようになる。

この「私」≠「語り手」という印象は、主人公の「私」が、さまざまな場所で偽名を「名乗る」(計4回)ことからさらに強まることになる。まるで、主人公の「私」は、別の「語り手」から「パブロス」と「名指し」されることに抗するかのようになり、偽りの「名乗り」を繰り返す——マドリードで女たちから数珠を詐取するため "don Álvaro de Córdoba"と、下宿屋の母娘をだますため "don Ramiro de Guzmán"と、貴族を装い結婚詐欺をするため "don Felipe Tristán"と、そしてトレードでどさ回り一座の役者・劇作家を演じた際には、"Alonso"とみずから「名乗る」のである。

『ラサリーリョ』では、小説世界に導入されてから一定期間、無名の人物として指し示された後に固有名が明かされたのは一例のみ、ラサロの継父サイデだけであった。対して、『ぺてん師』では、上記の主人公「私」以外に少なくとも七人の作中人物に



## 「名指し」の儀式化

関してこの手法を確認でき、その上、「無名の存在」の期間も格段に長くなるのである。

一人目は、これまでに挙げた例中にすでに何度か登場した、セゴビアの裕福な貴族の息子——パブロスと同じ学校に通って以来、カブラ学士の塾、アルカラ大学と、パブロスが親の遺産を受け取るために故郷に立つ（第1巻末）まで召使いとして仕えた主人であり、その後マドリッド（第3巻第7章）で出くわし、彼の結婚詐欺をあばいてしまう——である。まず「ひとりの息子」"un hijo"として導入される——「私はことさら騎士や身分の高い人の子息に近づいて、なかでもドン・アロンソ・コロネル・デ・スニガの息子とはおやつまで取りかえっこする仲になりました。」(122ページ)。次に彼が指し示されるとき、初めて「ドン・ディエゴ」"don Diego"という固有名が明かされる——「くだんのドン・アロンソ・デ・スニガの息子はドン・ディエゴという名前で、こうしている間もしょっちゅう私の家に遊びに来ました。私のことが根っから好きだったのです。」(124ページ) "En todo esto, siempre me visitaba aquel hijo de don Alonso Zúñiga, que se llamaba don Diego, porque me quería bien naturalmente" (I-2, p. 91)。

『ラサリーリョ』のサイデの「名指し」を考察した際に、その「名指し」の行為の恣意性を指摘したが、『べてん師』においても、同じような恣意性を観察できる。例えば、パブロスが結婚詐欺をしようと狙った貴族の娘「ドーニャ・アナ」"doña Ana"（第3巻第6-7章）の場合もそうである。だが、とくに「名指し」という行為がそれほど重要視されていないことが顕然とするのは、作中人物が小説世界に登場してからしばらく経ってやっと固有名が明らかにされたにも関わらず、その一度きりの「名指し」後、もう二度と「名指し」されることがない例においてであろう。

それは、例えば、アルカラの下宿でパブロスとぐるになって主人ドン・ディエゴからお金をちょろまかす「家政婦」の場合である——「私は手はじめに、わが家に入ってきた豚全員と、裏庭から私の部屋に忍び込んだ家政婦の若鳥どもに死刑を言いわたしたのです。」(162ページ) "Lo primero, yo puse pena de la vida a todos los cochinos que se entrasen en casa, y a los pollos del ama que del corral pasasen a mi aposento." (I-6, p. 129)。パブロスは、家政婦が飼っていためん鳥を平らげようと、彼女を次のように言いくるめるが、その中途いきなり、数ページにわたって無名だった家政婦の名前を明かす——「具合が悪いのはね、シプリアーナ——これが家政婦の名前です——、俺がやばい橋を渡るってことなんだ。なぜって、もしかすると係官はお前が張本人なんじゃないかって言って、俺をひどい目にあわせるかも知れな

いもの。」(168ページ) "-- 《Lo peor es, Cipriana》 --que así se llamaba-- 《que yo voy a riesgo, porque me dirá el familiar si soy yo, y entre tanto me podrá hacer vejación.》" (I-6, p. 135)。しかし、家政婦はその後二度と再び「シプリアーナ」と呼ばれることはない。パブロスがセゴビアに向けて旅立つ別れの際にも、「給料を横取りされた家政婦」というように「名指し」されずに姿を消すのである。

第3巻第1章始めに登場する老婆（マドリードの詐欺師グループの世話役）の場合も、「家政婦＝シプリアーナ」と同様である。パブロスをしてん師のアジトに次のように迎え入れた「ひとりの婆さん」"una vejezuela"——「郷土が戸口に近づいてノックすると、ひどくみすばらしい身なりの、ひどく年老いた婆さんが扉を開けてくれました。」(231ページ) "Llegó a la puerta y llamó; abrióle una vejezuela muy pobremente abrigada y muy vieja." (III-1, p. 199)——は、この後も引き続き第3章末まで20ページほどの間、「婆さん」"la vieja"とだけ指し示される（計4回）。そのため、「名指し」されないタイプかと思いきや、彼女をはじめとするペテン師会のみんなが警吏に捕まり、物語世界から退場する直前になって、いきなり名が明かされる——「警吏が呼ばれ、ラブルスカス母さんと名乗っていた老婆は捕まってしまうました。」(252ページ) "Trujo un alguacil, y agarráronme la vieja, que se llamaba la madre Labruscas." (III-3, p. 218)。ところが、司直の判決を受け町を引き回されるラスト・シーンでは、「ラブルスカス母さん」と名指しされることはなく、ただ「婆さん」と呼ばれるにすぎない——「くだんの婆さんも鏡のない灰色の行進馬にのり、罪をうたい上げる歌手を先払いとして、みんなの目の前で見事におめみえを果たしたのです。」(263ページ) "sacaron a la vieja delante de todos, en un palafren pardo a la brida, con un músico de culpas delante." (III-4, p. 227)。シプリアーナやラブルスカス母さんの場合と同じことが、パブロスが牢を出て身を寄せた下宿屋の娘「ドーニャ・ベレンゲーラ・デ・ロブレード」"doña Berenguela de Robledo" (第3巻第5章) やパブロスに物乞いの芸を教える乞食「バルカーサル」"Valcázar" (第3巻第8章) にも言える。

パブロスが郷里セゴビアからマドリードに向かう途中で出会った落ちぶれ下級貴族——「遠くの方からひとりの郷土が急ぎ足でやって来るのが目に入ったのです」(219ページ) "desde lejos vi venir un hidalgo de portante" (II-5, p. 187)——は他の作中人物たち（主人公「私」を含め）とは違い、次のようにパブロスの質問に答えてみずから「名乗る」——「私は男に名前は何というのか、どこへ行くのか、そしてそこへは何をしに行くのかと質問しました。男は父親の名前全部、つまりドン・トリー

## 「名指し」の儀式化

ビオ・ロドリゲス・バリェーホ・ゴメス・デ・アンプエーロ・イ・ホルダーンというのが自分の名前なのだと答えました。」(222ページ) "Preguntéle cómo se llamaba, y adónde iba y a qué. Dijo que todos los nombres de su padre: don Toribio Rodríguez Vallejo Gómez de Ampuero y Jordán." (II-5, p. 190)。一見すると、この郷土の場合、みずから「名乗る」以上、「名指し」の行為が重要視されているかのような印象を受けるだろう。しかし、この「自己紹介」後、次に彼が指し示される時、「ドン・トリビオ」と「名指し」されるわけではない。また、彼は、パブロスにペテンの技を伝授しペテン師の仲間に入れられるため、これ以後も頻繁に登場することになるが、そのたびにさまざまな呼び名——「郷土」"el hidalgo", 「私のよき友」"mi buen amigo", 「我がコーチ」"mi adestrador", 「私の相棒」"mi compañero", 「哀れな兄弟」"el pobre hermano"——で指し示される。こういった呼び名の恣意的な選択を考えに入れるなら、ドン・トリビオの「名乗り」は、文字通りの姓名を明らかにするという行為ではなく、むしろ、長々しい名を名乗らせることによって、懐は空っぽのくせに由緒ある家柄であることを示そうとする、この下級貴族の虚栄心を顕現化するエピソードと解釈すべきだろう。というのも、ドン・トリビオの「名乗り」に対してパブロスがもらすコメント——「なにしろ鐘の音みたいに<ドン>ではじまって<ダーン>で終わるのですから、こんなに威勢のいい名前もないわけです。」(222ページ) "No se vio jamás nombre tan campanudo, porque acababa en *dan* y empezaba en *don*, como son de badajo." (II-5, p. 190)——からも、そういった虚栄（「ドン」"don"という貴族の名前につける敬称を使用すること）への風刺が看取できるのである。

ここでひとまず、『ペテン師』の考察をまとめるなら、まず、『ラサリーリョ』（「名指し」されるのは計四人）に較べ、格段に多くの作中人物たちが固有名を用いて、とにかく「名指し」されることが目に付くだろう。次に、それと同時に、作中人物の導入手法は、『ラサリーリョ』に較べ、明示性が低下したと言える。より多くの作中人物の名前が小説内で明らかになるにもかかわらず、明示性が低下したというのは逆説的であるが、それは、『ラサリーリョ』において明確に対立する二タイプ、すなわち、いきなり「名指し」として一切「名指し」しない、であった手法が、弁別が容易でない三タイプへと多様化したから。『ラサリーリョ』において明らかに例外にすぎなかったサイドの導入手法が、『ペテン師』では完全に一手法として様式化しているからである。

導入された時点でいきなり「名指し」されるタイプと、無名の存在として活動した後「名指し」されるタイプ——これら二つのタイプは、「名指し」されるという意味では同じ範疇にあると言える（だからこそ区別しにくいわけである）。後者のタイプが前者と異なるのは、導入後、一定の間、作中人物が「無名の存在」となる点であるが、上に挙げた例で明らかのように、ある人物がテキスト上「無名」である時間は——貴族の息子ドン・ディエゴのように<短い>ものから、主人公パブロスや老婆ラブルスカスといった<長い>場合まで——さまざまである。また、名前が明らかになる、つまり「名指し」される契機も、読み手にとって自然だと思えるもの（パブロスの例）から、何のために名を明かしたのか理由の定かでない、「語り手」の気まぐれ、あるいは「書き手」が文体的効果をねらったとしか言いようのないものまでさまざまということが明らかになっただろう。

### 3.3. 『パスクアル・ロペス：ある医学生の自伝』

私がまだほんの幼いころから、両親によってどのようにしてヒポクラテスやガレノスの学術に身を捧げるよう仕向けられたのか、そして、いかに快適なわが家を出て、狭苦しく粗末な下宿屋に移らなければいけなくなったのかをお話することが、この極めて本当らしくないが真実の物語を叙述するのに関係があるとは思えない。どんなに特別な兆候や印によって私が、医者になるのに適した素質と類い希なる才能があることを示したのか分からない。とにかく、ある朝、学生となってサンティアゴにいたことだけは確かである。

No creo que venga a cuento para la narración de esta verdadera cuanto inverosímil historia, decir cómo fui por mis padres consagrado desde mi tierna infancia al arte de Hipócrates y Galeno, y cómo hube de dejar el regalo de los paternos lares por la estrechez de una mísera posada. Ignoro en qué particulares signos y marcas pude revelar disposiciones felicísimas y raras aptitudes médicas; pero es lo cierto que una mañanica me hallé en Santiago hecho estudiante. (I, p. 11)

さて、まずはじめにあなた様にご承知おきいただきたいのは、私がラサロ・デ・トルメスと呼ばれ、サラマンカ近郊の寒村、テハーレス在のトメ・ゴンサーレスとアントーナ・ペレスの息子であるということでございます。（『ラサリーリョ』、

## 「名指し」の儀式化

10ページ)

旦那さま、私はセゴビアの出身です。親父はクレメンテ・パブロといって——どうか彼がいま天国におりますように——、やはり同じ町の生まれでした。皆さんのおっしゃる通り、親父は床屋をいとなんでおりました。[……] 親父はアルドンサ・デ・サン・ペドロと夫婦のちぎりを結んでいました。(『ペてん師』, 117ページ)

## 誰も「名指し」されない「書き出し」

本小説の唯一の注釈校訂本を上梓したゴンサーレス・エランとパティーニョ・エイリン師弟は、「ピカレスク小説は『パスクアル・ロペス』のもっとも歴然とした文学モデル (el modelo literario más evidente) である」と主張し、根拠の一つとして「書き出し」の類似性を挙げている<sup>32)</sup>。彼らによると、『パスクアル』の「書き出し」には、このジャンルの「カノン」とも言うべき要素二つが見出せる。第一に、主人公がまず自分の父母のことを語る点。第二に、主人公が家（生まれ故郷）を離れる点である。

たしかに、『ラサリーリョ』や『ペてん師』が、主人公がまず自分の父母の素性（名前や職業）を明かすことから始まったのと同じく、（上に引用した「書き出し」に明らかかなように）『パスクアル』の主人公は、まず始めに、自分の〈両親〉に言及する。また、まだ幼少のラサロが生活のために家を出て盲目の乞食に仕え、パブロスが騎士になるために親と縁を切って家を出るように、『パスクアル』の主人公は、自分が医学を学ぶために〈故郷を離れる〉ことになったいきさつに触れる。

しかし、上のように三作品の「書き出し」を併記して見較べたなら、ゴンサーレス・エランらが指摘する類似点こそがまさに、『パスクアル』の「書き出し」と、『ラサリーリョ』と『ペてん師』のそれとを隔てる点だということが分かるだろう。というのも、『パスクアル』の主人公は、自分の父母に言い及ぶことはあっても、『ラサリーリョ』や『ペてん師』のようにその素性を語ることはない。さらに、ラサリーリョやパブロスのように、父母と共に暮らしていた日々を語ることもない。家を出てからのことしか語らないからである。

ただ、一番に目に付くのは、『パスクアル』の「書き出し」に作中人物たちの名前

32) González Herrán, *op. cit.*, pp. 25-26.

が一切現れない点だろう。現れるのは、ヒポクラテスやガレノスといったギリシアの医学者の名前だけで、「私は思わない」"No creo"と語りはじめる語り手=主人公「私」はもちろんのこと、父母の名前さえ明かされない。名前ばかりでなく、ラサリーリョがサラマンカ近郊テハーレスの出身、パブロスがセゴビア出身であることから語り始めるのに対して、『パスクアル』の「私」は自らの出身地さえ明かさないのである。

なぜ「私」は、自分の出身や父母の素性（名前や職業）を明かさないのか。その理由は明らかだ。語り手「私」には、自分が医者になるために故郷を離れることになった経緯を語ることが、この自伝と「関係があるとは思えない」"No creo que venga a cuento"から。だからこそ、ローマン・グティエレスが指摘するように、「パスクアルは、読み手に、主要な筋が位置する時点までの経緯を、＜表面的に＞伝えるにすぎない」、むしろミラーリエスが述べるように、「『パスクアル』の語り手は、家族と自分の素性に関する情報を我々に提供することを放棄している」とさえ言えるだろう<sup>33)</sup>。

語り手「私」が、自分の出身や父母の素性を明かさない、そういった情報を提供することを放棄した結果、『パスクアル』は、「書き出し」第二文に明らかなように、「私」が「ある朝、学生となってサンティアゴにいた」時点、つまり、生まれ故郷・親元を離れ一人となった時点から物語が始まるわけである。『ラサリーリョ』や『ペてん師』の冒頭において、全体の量から見ればたとえわずかにしろ、主人公が自分の父母と暮らした日々を語るのとは対照的である。

したがって、『ラサリーリョ』や『ペてん師』の冒頭には、実際に主人公の父母が登場するが、『パスクアル』では、主人公の父母・親族はおろか、故郷からの知人さえ登場しない。本稿第2章で「内容のピカレスク性」を考察した際に引用したように、仕送りをしてくれる、あるいは、帰省の際に歓待してくれる父母、故郷に残って畑を耕す兄弟といった形で言及されるにすぎない。始まり以降、『パスクアル』の主要な舞台となるサンティアゴ・デ・コンポステーラ（あるいは首都マドリード）に親兄弟が一切姿を見せない以上、彼らの名前も一切明かされないことになる。

では、語り手=主人公の「私」を含め、作中人物たちはどのように「名指し」される（「名指し」されない）のだろうか？

33) Román Gutiérrez, *op. cit.*, p. 184. Enrique Miralles, *La novela española de la restauración (1875-1885): sus formas y enunciados narrativos* (Barcelona: Puvill, 1979), p. 293.

## 「名指し」の儀式化

## いきなり「名指し」

語り手＝主人公「私」に次いで小説世界に登場するのは、「私」が第1章末まで同じ下宿で共に自堕落な生活を送っていた学生3人である。

当時、同じ下宿のひとつ屋根の下、私たち若者4人が兄弟のように仲よく住んでいました。その内、3人はたびたびつまずいたり倒れたりしながら、医学部の最初の方の学年を漂っていました[……。]。4人目の寄宿人は薬学を、言ってみるなら、勉強していました。[……。] シピリアーノという名で、干からびたように痩せ、口のうまい、人を侮ったような眼をした男でした。残りの我が郎党は、ひとりのお人好し[……。]、彼にはイノセンシオという名がぴったりでした。もうひとは頑強で筋骨隆々の強がり野郎、崇拜者たちからマヌエロンと呼ばれる男からなっていました。

Vivíamos entonces en fraternal consorcio bajo el techo de una misma posada cuatro mozalbetes, de los cuales tres arribáramos, no sin muchos tropezones y caídas, a los primeros años de medicina: [...]. El cuarto comensal estudiaba, digámoslo así, farmacia [...]. Llamábase Cipiriano, y era avellanado y enjuto, de largos dientes y ojos burlesísimos. El resto de nuestra tribu se componía de un bendito [...] al cual venía de molde su nombre de Inocencio; y de un jaquetón, robusto y fornido [...] a quien sus admiradores llamaban Manuelón. (I, pp. 17-18)

彼らは、このように小説世界に導入された時点で、場面転換なしでいきなり名前が明かされる。「私」が、これら悪友たちから引き離すために、司祭によって連れて行かれた新しい下宿の同居人二人——聖職者“don Nemesio Angulo”(III, p. 44)と、お金持ちの息子“don Víctor de la Formoseda”(III, p. 45)——も同様、導入されたのと同じ場面の流れの中で「名指し」される。

主人公の悪友三人のうち、シピリアーノはこの後も何度か登場し主人公に付きまとうことになるが、イノセンシオは名前が言及されるにすぎず、マヌエロンにいたっては、これ以後、登場することも名前が誰かの口に上がることもない。こうしたストーリー上まったく重要性を欠いた人物であれ「名指し」されていることから推測できるように、『パスクアル』ではすべての作中人物——もちろん、例えば、主人公にドアを開けた女中、主人公がダイヤを売った宝石商といった、上記のマヌエロン以上にス

トリーと関わりのない、それゆえ、語り手=主人公「私」がまずその姓名を知り得なかったであろう人物は除く——が固有名を使って「名指し」される。『ラサリーリョ』や『ぺてん師』のように、一切「名指し」されない作中人物の一群など存在しないのである。

### 「無名の存在」後に「名指し」される主要人物たち

「書き出し」で名前を明かさないう語り手=主人公「私」に関しては、『ぺてん師』におけるパブロスの「名指し」を考察した際と同じことが言えるだろう。すなわち、タイトル『パスクアル・ロペス：ある医学生の自伝』に、主人公の固有名が使われており、次いで、冒頭を飾る作者の手になる「序文」に、本小説が「パスクアル・ロペス」という学生の「日記」「自伝」だと記されているからには、読み手は、「私は思わない」「No creo」と語りはじめた語り手「私」が主人公「パスクアル」であることを疑いの余地なく確信する。しかしながら、少なくともテキスト内で「私」は、「書き出し」から10ページの間、パブロス同様、「無名の語り手」であり続けるのである。

ただし、『パスクアル』の「私」の場合、『ぺてん師』の「私」が主人に「パブロス」と単に呼びかけられるのを契機に名が明らかになったのに対して、もっと儀式めいた、「自己紹介」のような社交辞令を通して名前が明かされることになる。第1章末、主人公の父母の依頼を受け下宿を訪れた司祭は、名前は聞いて知っているが当の本人と面識がないため、次のように尋ねることになる——

「わしは無駄口をたたくつもりはないし、わしが言わなきゃいかんことは立ったままでも話せるのでな。パスクアル・ロペスとはどなたかな？」

「私でございます」と、私は口ごもりながら答えた。

「ごきげんよう。まずわしがあなたの父上も母上も、ご家族全員を存じ上げておくことをお伝えしよう。あなたが眼前にいらっしゃるからではないが、ともかく善良な方々です。」

—No pienso gastar mucha prosa, y para lo que tengo que decir puedo hablar de pie. ¿Cuál de ustedes se llama Pascual López?

—Servidor de usted —contesté balbuciendo.

—Por muchos años. Pues ha de saber usted que yo conozco a su padre, a su madre, a toda su familia, y no es porque esté usted delante, pero son gente muy de bien. (I, p. 20)



## 「名指し」の儀式化

『ペてん師』における、主人が召使いの「私」をパブロスと呼ぶのはごく自然な行為だと言えよう。対して、『パスクアル』では、「パスクアル・ロペスとはどなたかな？」——「私でございます」という、「紹介の儀式」とでも称すべき場面を契機に「私」の名が明かされる。この儀式性、平たく言えば、わざとらしさは、ひとたび名前を明かす儀式が完了すると、書き手がそれ以上の隠し立てをする必要がないかのように、「私」をすぐさま「パスクアル」と「名指し」することで、読み手により強く印象付けられる。つまり、この時点まで一度も「名指し」されなかった「私」が、他の作中人物たちから「パスクアル」と名前を用いて呼ばれるようになるのだ。「儀式」が完了するや、シピリアーノは次のように「私」を「名指し」する——「参事会員さま、どうしてまたわざわざこの宮殿をご訪問なされたのか、やっと納得がいきました。あなた様はきっとパスクアルに、家族から託かったいくらかのお金を持って来て下さったのでしょう。」"Señor canónigo, ya comprendo por qué se ha molestado en visitar este palacio. Usted vendrá sin duda a traer a Pascual, de parte de su familia, algo de cumquibus." (I, p. 20)。また、誰がパスクアルか識った司祭は次のように命じることになる——「わしは人的、神的権利をもってこの若人に指図できる人物の命を携えてまいったのだ。パスクアル、いっしょに来なさい。」"Yo traigo órdenes de quien por derecho humano y divino manda en este mozo. Véngase usted, Pascual." (I, p. 21)。

## 名前を知っているのに「未知のふり」、よって「二重の未知」

主人公「私」の名が明らかになるきっかけを作った司祭は、下のように小説世界に導入される——

とつぜんドアが開くのが見え、私たちが塩の彫像に変えてしまうかのようなものが戸枠に姿を現した。しかしながら、それは獰猛なバシリスクではなく [……]、首都大司教座聖堂付きの一人の参事会員の、光沢の良い長マント、細長い帽子、それとバックル付きの靴を履いた足であった。足を踏み入れた彼が最初におこなったのは、雨水のしたたり落ちる傘を開くことだった。[……] 参事会員は腕を組み、険しい顔つきで立ったままだった。彼はたくましい手足と大柄な体の、そびえるような背丈で眉毛の濃い男だった。サンティアゴ中の誰もがこの参事会員のことを知っており、若い頃の彼の勇猛果敢な行動が語り継がれていたのだった [……]。

De improviso vimos abrirse la puerta, pareciendo en su marco una cosa que casi nos trocó en estatuas de sal: y sin embargo no era fiero basilisco [...] sino el manteo lustroso, la prolongada teja y los pies hebillados de un canónigo de la metropolitana Iglesia. [...] Entró y su primer cuidado fue abrir el chorreante paraguas [...]. El canónigo permaneció cruzado de brazos y con gesto severo. Era hombre de vigorosos miembros y recias proporciones, de prócer estatura y pobladas cejas [...]. Todo Santiago conocía a aquel canónigo, de quien se contaban rasgos de valor y fuerza en su juventud [...]. (I, p. 19)

すなわち、まず「あるもの」"una cosa"として、次いで、「私」を含む下宿人たち（作中人物）が聖職者の用いる長マントや帽子などを目にした結果、その正体を認識したかのように「一人の司祭」"un canónigo"と指し示される。このように第1章半ばに登場した「司祭」は、第2章冒頭まで「司祭」と指し示されるだけで、「名指し」されることはない。「無名の司祭」なのである。

ただし、上の引用には読み手が首をかしげてしまう記述があるのではないだろうか。それは「サンティアゴ中の誰もがその司祭のことを知っていた」である。語り手「私」は読み手に、作中人物としての自分が司祭のことを「知っていた」"conocía"と明言しているわけである。当然、彼の名前も知っていることになる。にもかかわらず、次章冒頭まで名前を読み手に明かさないのは、語り手が司祭、あるいはその名前を知らない<ふり>をしていたと言えるのではないか。まして、「序文」に記されているように、『パスクアル』が「私」の自伝——主人公が語り手となってみずからの体験を<回顧的に>語る——であるからには、語り手「私」がこの人物（の名前）を知っていることが自伝叙述の論理的前提となっているわけである。語り手「私」は当然知っ

34) 「二重の未知」と我々が呼ぶ現象に関しては、一連の拙論において考察を展開し、個別の小説——*La Peau de chagrin*, *A Most Extraordinary Case*, *L'Éducation sentimentale*, *Bouvard et Pécuchet*, *La desheredada*, *Sotileza*, *Germinal*, *L'Œuvre*, *The Bostonians*——における実例を挙げているので参照いただきたい。「作中人物導入の手法：二重の未知—十九世紀スペイン小説において—」『静岡県立大学国際関係学部紀要』第14号（2001），69-84ページ、「作中人物導入の手法：エミリア・パルド＝バサンにおける変遷と転回（第一部）—エミール・ゾラとヘンリー・ジェイムズとの関係において—」『国際関係・比較文化研究』第1巻2号（2003），21-44ページ、および「作中人物導入の手法：エミリア・パルド＝バサンにおける変遷と転回（第二部）—ヘンリー・ジェイムズ『ボストンの人々』において—」『国際関係・比較文化研究』第2巻1号（2003），51-110ページ。

## 「名指し」の儀式化

ているにもかかわらず、知らないふりをしている。他方、読み手は、司祭という人物を、もちろん彼の名前すら知っているはずがない。ここから、「語り手」の知らない（未知の）ふりと「読み手」の未知、すなわち「二重の未知」とでも呼ぶべき現象が生じていることになるのである<sup>34</sup>。

読み手にとって「無名の司祭」として主人公パスクアルを悪友たちの住む下宿屋から強引に連れ出し、ひとまず自宅に連れ帰った司祭は、下の一文で語り手「私」が「未知のふり」を止めることによって名前が明らかになる。

ドン・ビセンテ（もうそろそろ司祭に名前を授ける時機だろう）は、彼女に挨拶する代わりに、この簡潔な言葉を口にした、

「チョコレートを二杯。」

婦人はそのかさばる図体にもかかわらず、しなやかな足取りで出て行った。するとドン・ビセンテは私を広々とした部屋に招き入れた [……]。

Don Vicente (que ya es tiempo de dar al canónigo su nombre) la dijo, en vez de saludarla, esta lacónica frase:

—Dos chocolates.

La dueña se escurrió pisando blandito, a pesar de su humanidad voluminosa; y don Vicente me hizo entrar en una desahogada pieza [...].

(II, p. 25)

語り手「私」は「もうそろそろ司祭に名前を授ける時機だろう」と読み手に宣言し、「未知のふり」を止める。「名前を授ける」といったまるで「命名の儀式」のごとき物言い、さらに「私」が次に司祭を指し示すときにすぐさま「ドン・ビセンテは私を招き入れた」と名前を用いる、すなわち「名指し」の律儀さ。ドン・ビセンテの名が明かされるこの契機にも十分な儀式性を感じ得るだろう。

## 名前が明らかになった途端「名指し」

司祭ドン・ビセンテの妹、娘と御曹司 "don Victor de la Formoseda"との結婚を夢みるヒロインの母は、司祭が説教をするためにパスクアルを自宅に連れて来た時点で次のように導入される。

ノックすると一人の婦人がドアを開けに来たが、その顔つきや容貌は司祭の雑な

複製のように私には思えた。彼と同じ、たくましくがっしりした女性で、[……]髪を平になでつけており、白髪はすすを使った何とかいうからくりと鉛のくしで隠していた。こうした髪の特徴は実は後になって気付いたのだ。というのも、一目見ただけでは、司祭の妹を特徴づける、婦人特有のうさんくささと甘美さ、それに男っぽい粗野さが混じった感じにしか気付くことができなかつたからだ。

llamamos y vino a abrir una dueña, cuya cara y rasgos me parecieron grosera copia de los del canónigo. Era como él, robusta y membruda [...] traía ella el pelo pegado y alisado, y encubiertas las canas con no sé qué artificios de hollín y peine de plomo. Estas particularidades reparé después, que así al pronto no pude notar más que la mezcla de dueñesco repulgo y melifluidad, y de rudeza hombruna, que caracterizaba a la hermana del canónigo. (II, p. 25)

すなわち、語り手「私」は「一人の婦人」"una dueña"が自分を司祭の家に迎え入れてくれたと、彼女を「二重の未知」の存在として指し示す。次いで、未知の彼女の容姿、とくに頭髪を詳細に描写し始める。ただし、上記の引用にも、読み手が首をかき上げてしまう記述があるのではないだろうか。それは、彼女の髪の細かい特徴は「後になって気付いた」"reparé después", 「すぐには」"al pronto"気付くことができなかつたという但し書きのことである。ここでも、語り手「私」は読み手に、この「無名の婦人」の描写がア・ポステリオリな語りであることを一方で明示しながら、もう一方で婦人を知らないふりを続けているのである。

9ページの間、"la dueña", "la matrona", "la madre de Pastora"とだけ指し示された「無名の婦人」は、読み手に、以下のようなみずからの発話を通して名前を明かす。つまり、自分で自分の名を口にする。

「はっきりと覚えています、わたくしがB侯爵婦人の侍女を務めていたときのことを [……]。わたくし、とても上手におもてなしを指揮し手配することができたものですから、侯爵婦人は、フェルミーナ、分かっているでしょ、いつもの物を、と仰るだけでしたの。[……]」

ドーニャ・フェルミーナのおしゃべりは、垣根を壊し堤防を越え際限なく、あふれ出ていったのだった。

—Me acuerdo, cuando yo era doncella de la señora marquesa de B... [...]

## 「名指し」の儀式化

yo sabía dirigirlo y arreglarlo tan bien, que la marquesa me decía sólo: Fermina, ya sabes; como siempre. [...]

La locuacidad de doña Fermina, rompiendo vallas y saltando diques, se desbordaba. (II, p. 33)

「無名の婦人」は、パスクアルとの会話の中で、侯爵夫人に侍女として仕えた若きし頃を思い起こし、自分がいかに優れた侍女であったかを示すエピソードとして、「フェルミーナ、分かっているでしょ、いつもの物を」と声を掛けられていたことを自慢気に話す。彼女の思い出話をとおして、読み手はこの婦人の名が「フェルミーナ」だと初めて知るわけである。これは「自己紹介の儀式」とでも呼びうる「名指し」の契機であろう。

この婦人の「名指し」において驚かされるのは、上の引用で確認できるように、「フェルミーナ」という名が読み手に明かされた途端、次の段落で語り手「私」が彼女を「ドーニャ・フェルミーナ」と「名指し」し始める点である。「紹介の儀式」が完了し、読み手に名前が明かされたからには、語り手「私」はそれ以上「未知のふり」をしてはいけない、とまるで自覚しているかのようである。こうして「二重の未知」は「紹介の儀式」後すぐさま解消され、これ以後、この婦人は「ドーニャ・フェルミーナ」と必ず「名指し」される。読み手がここで感じるのも、「名指し」に向けて厳密に遵守される一定のプロセス——「二重の未知」の形成→「紹介の儀式」→「名指し」——、すなわち「名指し」の儀式性ではないだろうか。

## 「名指し」の前景化、「紹介の儀式」

語り手「私」が司祭ドン・ビセンテに学生としての心得を懇々と教え諭されていたところ、彼の耳に足音が聞こえ、ドアが開くのが見える。すると、「一人の人物」"una persona"が湯気の立つチョコレートをお盆にのせて入ってくる。次の引用において、語り手「私」がこのように対象を知覚・認識するプロセスを読み取れるだろう。

その瞬間、軽快な足音がこだましドアが開いた。すると、一人の人物が湯気の立つチョコレートをお盆にのせて入ってくるのが目に入った。18歳くらいで、すらりとしているが中背の娘だった。カルメル会のへり縫いがされ、ひだのついた修道服を着ていた [……]。髪は二つに分けなでつけられており、農家の娘風に長い三つ編みになって垂れ下がっていた。このように盛装し、顔を赤らめ伏し目が

ちに両手で颯爽とお盆を支えているのを眼にした私には、その入ってきたばかりの娘が、優美さの奇跡のように思えた。しかし、並外れて控えめな甘い小声を耳にしたとき、なお一層そのように思えたのだった。

en el mismo punto resonaron ligeras pisadas, cedió la puerta y vi entrar una persona llevando la bandeja de los humeantes chocolates. Era una mocita como de dieciocho primaveras, espigada, pero de mediana estatura; vestía repulgado y plegado hábito del Carmen [...]; llevaba el cabello partido y alisado y cayendo en luengas trenzas, a la labradoresca usanza. Ataviada así, sonrosado el rostro, bajo los párpados y sosteniendo en ambas manos gallardamente la bandeja, parecióme la recién entrada niña un milagro de donosura, y más cuando la oí decir, con peregrina modestia y una vocecita de almíbar: (II, p. 28)

語り手「私」は「娘」"una mocita"が「18歳ぐらい」"como de dieciocho primaveras"だろうかと＜推測＞する。そして娘の体つきや服装、髪型を詳細に観察（描写）していく。自分に近付いてくる「入ってきたばかりの娘」の、赤みを帯びた顔、立ち居振る舞いの優美さを眼にし、謙虚で甘い声を耳にした「私」は、瞬く間に彼女の虜になる。そして、司祭の説諭などはうわの空で聞きながら、「お盆を持ってきた愛らしい娘」に想いを馳せる。

冷酷な悪魔たちよ、どうか私を痛めつけてくれ。というのもその時、私はただ、お盆を持ってきた愛らしい娘のことしか考えていなかったのだから。ドン・ビセンテの辛辣な言葉によって現実に引き戻された私は、前の会話を逐一思い起こしていき、ドン・ビセンテにパストーラという名の姪がいたことを思い出した、美しいという噂が学生的に誇張されてではあったが私の耳に届くほどの姪が。

¡Empedernidos diablos me atenacen, si pensaba a la sazón en cosa alguna más que en la gentil portadora de la bandeja! Las desabridas palabras de don Vicente me volvieron a la realidad. Recordar punto por punto el anterior coloquio; hacer memoria de que don Vicente tenía una sobrina llamada Pastora, cuya fama de hermosura llegara a mis oídos estudiantilmente exagerada. (II, p. 29)

## 「名指し」の儀式化

「私」は、司祭がしてくれた話を一つずつ思い起こしていき、「ドン・ビセンテにパストーラという名の姪がいた」"don Vicente tenía una sobrina llamada Pastora" ことを思い出す。つまり、『パスクアル』の語り手「私」は、娘を知覚し、推測を繰り返しながら彼女の観察を続け、そうやって得たデータをもとに記憶をたどり、最後に名前が「パストーラ」であることを突き止める。と同時に、読み手はこの小説のヒロインが「パストーラ」であることを知るのである。「二重の未知」を解消した語り手「私」は、まず第3章——「パストーラはそれまでに私が付き合ったことのある（それほど数の数でもなくえり抜きでもない）女性すべてとまったく異なっていた。」"Era Pastora completamente distinta de todas las mujeres (no muchas ni muy selectas) que había yo tratado." (III, p. 35)で始まる——において、パストーラがどんなに魅力的な女性か、そして二人が惹かれ合い恋人になるまでの経緯を語り、彼女を、小説の終末で彼女に見捨てられるまで「パストーラ」と「名指し」し続けることになる。

いかに『パスクアル』において、主要な作中人物たちの固有名——パスクアル・ロペス、ドン・ビセンテ、ドーニャ・フェルミーナ、そしてパストーラ——が明らかになる契機が、読み手の注意を引くように練り上げられているか、確認できただろうか。通常なら読み過ぎてしまう作中人物への「名指し」の行為が、「紹介の儀式」とでも呼ぶべきまでに前景化されているのである。『パスクアル』において「名指し」がいかに前景化されているか、すなわち、その儀式性は、『ラサリーリョ』と『ペてん師』において「無名の存在」後に「名指し」される作中人物たち——サイデ、パブロス、ドン・ディエゴ、シプリアーナ、ラブルスカス母さん、ドン・トリビオ——の、以下に記した「名指し」の瞬間を思い起こすとき、より強く感得し得るだろう。

「サイデと呼ばれるこの黒人」"Zaide, que así se llamaba"

「これが主人に対するきちんとした仕え方なのかい、パブロス？」"«¿Es buen modo de servir ése, Pablos?»"

「くだんの息子はドン・ディエゴという名前で」"aquel hijo [...], que se llamaba don Diego"

「具合が悪いのはね、シプリアーナ——これが家政婦の名前です」"«Lo peor es, Cipriana»--que así se llamaba"

「ラブルスカス母さんと名乗っていた老婆」"la vieja, que se llamaba la madre Labruscas"

「男は父親の名前全部、つまりドン・トリービオ・ロドリゲス・バリエーホ・ゴメス・デ・アンプエーロ・イ・ホルダーンというのが自分の名前なのだと答えました。」"Dijo que todos los nombres de su padre: don Toribio Rodríguez Vallejo Gómez de Ampuero y Jordán."

### 例外? オナーロ教授

ここまで、司祭ドン・ビセンテ、彼の妹ドーニャ・フェルミーナ、その娘パストーラと『パスクアル』の恋愛小説のパートにおいて、主人公パスクアルと共に主要な役割を演じる作中人物たちの導入と「名指し」の手法を考察してきた。では、石炭からダイヤを生成するという空想科学小説のパートで、まさにこのパート成立の鍵を握る人物はどのように導入され、「名指し」されるのだろうか。

第4章半ば、1年目の学年末試験にどうにか合格し帰省していたパスクアルが休暇を終えサンティアゴに戻ってきたところ、今年度はもっと勉強に精を出さないと及第できない、なぜなら新しい教授が赴任してきたから、という噂が学内に流れている。

この主張が事実であることをすぐにクラスメートたちが私に教えてくれた。とくに私に、厳格で手に負えないドン・フェリックス・オナールとかいう、人びとが苗字をスペイン語読みしてオナーロと呼ぶ先生があたったからだ。彼は名にし負う博識家で、化学の教授職を担当するために赴任してきたばかりだった。

確かにその年私は、そういった科目、つまり課程で私をもっともうんざりさせる科目の一つを履修しなければならなかった。私は好奇心をもって、さらに健全なる不安とともに、これから私の頭にあきあきする事々を数多く詰め込むことになるに違いない先生を観察した。オナーロ氏、人びとの慣習に倣って私もこう呼ぶことにするが、彼はすでに頭のはげた、青い眼鏡をかけた中年男性だった[……]。

Esta asección me la confirmaron presto mis compañeros. En particular me designaban como rígido y endiablado a un tal don Félix O'Narr, cuyo apellido españolizaban llamándole Onarro. El cual era recién venido, con fama inmensa de saber, a desempeñar la cátedra de química.

Cabalmente me tocaba aquel año cursar tal asignatura, una de las que más tedio me producían en la carrera. Miré con curiosidad y aun con saludable temor al que había de embutirme en el caletre tantas cosas



## 「名指し」の儀式化

aborrecidas. Era el señor Onarro, a quien llamaré así siguiendo la costumbre general, hombre ya maduro y calvo, con azules antiparras [...].  
(IV, p. 58)

ダイヤ生成の実験に取り憑かれた化学者は、「ドン・フェリックス・オナールとかいう先生」と、小説世界に導入された時点で、いきなり「名指し」される。主人公パスクアル、ドン・ビセンテ、ドーニャ・フェルミーナ、パストーラのように、数ページにわたって「無名の作中人物」として小説内に存在することなどないのである。

パスクアルが住んだ新旧両下宿の同居人たち（計5人）における断定的な「名指し」——"Llamábase Cipriano", "su nombre de Inocencio"——と比較したなら、確かに、オナーロ教授の場合、「名指し」が一義的でないことは観察できるだろう。すなわち、「……とかいう人」"un tal"→発音を「スペイン語化する」"españolizar"（「その苗字をスペイン語読みして人びとがオナーロと呼ぶ先生」）→呼称を「一般的な慣習に倣う」"seguir la costumbre general"（「オナーロ氏、人びとの慣習に倣って私もこう呼ぶ」。しかし、だからといって、ほんの数行にしか見られないこのプロセスに、主人公パスクアルやドン・ビセンテ、ドーニャ・フェルミーナ、パストーラの場合と同じ「儀式性」を感じ取ることはできない。「名指し」が、シピリアーノやイノセンシオといった下宿の同居人たちよりは前景化されているのは事実だが、これをもって「紹介の儀式」とは呼べないだろう。

ではなぜ、一見、科学小説としてのストーリー上、重要な役割を担っている、つまり主要な作中人物に見えるオナーロ教授だけが、他の（恋愛小説の）主要メンバーとは異なる導入・「名指し」の手法が用いられているのか？ 主人公パスクアルやドン・ビセンテ、ドーニャ・フェルミーナやパストーラのように、小説の「書き出し」（彼らは皆、第2章冒頭までに導入される）ではなく、全12章中、第4章になって初めて登場するからなのか。空想科学小説というパートそのものが、恋愛小説『パスクアル』の中途に挿入された物語にすぎない、すなわち、オナーロ教授は挿話の主要な登場人物にすぎないからであろうか。

ともかく、オナーロ教授の場合、主要人物にもかかわらず、小説世界に導入された時点で場面転換なしでいきなり名前が明かされるタイプだと言える。

## 4 おわりに

## ピカレスク小説の「名指し」を踏襲？

パルド＝バサンは小説第一作『パスクアル』において、『ラサリーリョ』や『ぺてん師』といったピカレスク小説の作中人物の導入，ことに「名指し」の手法を踏襲したのか，というクエスチョンに関する前章の検証をまとめてみよう。

まず第一に，両者の截然たる違いとして，『パスクアル』においては固有名を使って作中人物を「名指し」する割合が格段に高いことを指摘できるだろう。『ラサリーリョ』では，「私」，両親，そしてサイデの四人しか「名指し」されず，他の作中人物たち，たとえばラサロが仕えた主人たちは社会的身分や職業で指し示されるだけであった。『ぺてん師』では作中人物が「名指し」される割合は確かに大幅に増えるが，それでも名前が明かされない作中人物の一群が存在した。ところが，『パスクアル』では，小説世界に登場しある程度ストーリーに関わる（よって，語り手＝主人公パスクアルが固有名を知り得た）作中人物は必ず，姓名を使って「名指し」される。姓名で「名指し」されないまま退場する作中人物など，一人もいない。パルド＝バサンは，『パスクアル』で意識的に〈固有名〉を用いて作中人物たちを「名指し」しているのである。

ここから，『パスクアル』では，まさに固有名が，社会的身分や職業に代わって，作中人物のアイデンティティを保証する呼称となっていると言えるだろう。

第二に，ピカレスク小説との違いが瞭然としているのは，『パスクアル』において，「名指し」するための前段階として，読み手に作中人物の固有名を初めて明かす行為そのものが儀式化している点，さらに，行為のみならず「名指し」にいたるプロセスも儀式化している点である。つまり，こうした二つの意味で，『ラサリーリョ』や『ぺてん師』に較べ『パスクアル』において，「名指し」の儀式性が強まっていると要約できるだろう。

具体的に言うなら，「私」も含めた主要な作中人物は，「無名の存在」後に「名指し」される傾向が主流となり，よって小説世界に導入された時点では，書き手（＝語り手）がひとまずその人物（の名前）を知らないふり，「未知のふり」をすることになる。これによって，導入時点において，語り手の未知のふりと読み手の未知という「二重の未知」が形成されるわけである。そして，この「二重の未知」解消の契機となる，作中人物の固有名を初めて読み手に明かす行為（場）がきわめて儀式化されており，「紹介の儀式」とでも呼ぶべきものとなっているという意味である。

## 「名指し」の儀式化

要するに、『パスクアル』では、小説世界に導入された主要な作中人物はいったん「二重の未知」状態におかれ「無名」のまま活動するが、しばらくすると、その人物の固有名は「紹介の儀式」によって読み手に明かされるというわけである。続いて、さらに儀式的だ（わざとらしい）と読み手が感じるのは、「紹介の儀式」によって「読み手の未知」が解消するやいなや、書き手（＝語り手）が「未知のふり」を止める、すなわち、語り手（＝書き手）は彼を<すぐさま>固有名で呼び始めることである。以上をまとめると、作中人物の小説世界への導入から「名指し」にいたるプロセスが、まるで一つの儀式のように段階的に組み立てられていることになる。つまり、次のように——「二重の未知」の形成 → 「紹介の儀式」（読み手の未知の解消） → 「二重の未知」の解消（語り手が未知のふりを止める）＝すぐさま「名指し」。

『パスクアル』における、こういった固有名を用いての「名指し」と「名指し」の儀式化という『ラサリーリョ』や『ぺてん師』との本質的相違を考えに入れるなら、パルド＝バサンが処女小説執筆に際して、ピカレスク小説の作中人物の導入、ことに「名指し」の手法を踏襲したとは到底言えないだろう。

では、パルド＝バサンは、ピカレスク小説の模倣を意図（公言）したにもかかわらず、なぜ『パスクアル』において、その「名指し」の手法を踏襲しなかったのか？ 少なくとも、ピカレスク小説の前提たる一人称体の自伝形式を踏襲しながら、なぜ「名指し」の仕方は選択し得なかったのだろうか？ この問いに対する答えを見出すことは紙幅の関係から本稿では叶わない。よって、『パスクアル』における「名指し」の手法と、パルド＝バサンの幻の処女小説『危うい趣味』および第二作『ある新婚旅行』のそれとの類似を素描することによって、今後の考察の方向性を示すだけにとどめたい。

## 幻の処女小説『危うい趣味』

パルド＝バサンの小説第一作は疑いの余地なく『パスクアル』であり、本人もこれが「初めてのリハーサル」だと認識していた<sup>35)</sup>。ところが、パルド＝バサンには、も

35) *Apuntes autobiográficos*, p. 33.

36) 「エル・プログレソ」*El Progreso*は港町Pontevedraの地方紙ではあるが、投稿者にスペインを代表する女流詩人ロサリーア・デ・カストロ Rosalía de Castro (1837-85)といった著名な作家も見受けられ、たとえば、彼女は『サル河畔にて』*En las orillas del Sar*の大半を本紙に掲載している。Juan Paredes Núñez, "Estudio preliminar" a E. Pardo Bazán, *Aficiones peligrosas* (Madrid: Palas Atenea, 1989), p. 15. 引用はこの (Juan Paredes Núñez) 版からとし、末尾に章とページを付す。

し連載されていた新聞が廃刊にならなければ処女小説となっていたであろう作品が存在する。それは1866年、つまり15歳の彼女がガリシア地方の地方都市ポンテベドラで刊行されていた地方紙「エル・プログレンソ」<sup>36)</sup>に8月25日から10月25日まで5回にわたって連載した『危うい趣味』*Aficiones peligrosas. Novela original por la señorita Doña Emilia Pardo Bazán*である。ただし、3回目が掲載された当紙82号は未だ見つかっておらず、かつ5回目の84号が最終号となってしまったため、「第5章 狩猟、釣り、そして愛」"Caza, pesca y amor"の中途までしか出版されていない。つまり、不完全かつ未完の「処女小説」である。

その「書き出し」は、作者「私」の読者への呼び掛け（小説が内包する道徳的目的に配慮するようにとの）で始まるが、次のように続くため「三人称小説」と見なしてかまわないだろう——

1842年1月のある日のこと。[……] おびただしい人びとがカテドラルを埋め尽くし、この町でもっとも若く、裕福で、愛し合っている夫婦の長女の、きらびやかな洗礼式に参列している。

Estamos en uno de los días del mes de enero de 1842. [...] una multitud numerosa llena el templo y presencia el suntuoso bautizo de la hija primogénita del matrimonio mas joven, mas rico y mas enamorado de la población. (I, p. 42)

この後、立て続けに、ヒロインの "Armanda", 父親 "Antonio", 母親 "Teresa", 乳母 "Francisca", その息子 "Rogerio", アルマンダと関係してくるであろう男性二人 "Camilo", "Ramon"と作中人物が導入され、名前が明らかになる。すなわち、『パスクアル』における作中人物を固有名で「名指し」する傾向は、13年前の作品ですでに観察できるのである。

ただし、作中人物たちの名前は、例として下に引用するようなある「儀式」の時点まで一切明らかにされない。全員が「二重の未知」の存在なのである。

その女の子はアルマンダ=マヌエラ・アントニアという名前を授かった。一つめは代母（名付け親）のもの、二つめは代父のもの、そして三つ目が父親のものだった。

La niña había recibido los nombres de Armanda-Manuela Antonia; el

## 「名指し」の儀式化

primero era el de su madrina, el segundo el de su padrino y el tercero el de su padre. (I, p. 44)

すなわち、ヒロインは、洗礼式で「アルマンダ＝マヌエラ・アントニア」という名前を授かることで、固有名「アルマンダ」が読み手に明かされ、語り手からも「アルマンダ」と「名指し」されるようになる。つまり、洗礼式を通して小説世界でまさに名前を授かったわけである。逆に、例えば父親は、娘に三つ目の名前「アントニア」を授けることを契機に、「アントニオ」と呼ばれるようになる。いったいこの「洗礼式」以上に儀式的な「紹介の儀式」などあり得るだろうか。その上、この作品ですでに「名指し」の厳密なプロセス——「二重の未知」の形成 → 「紹介の儀式」 → 「二重の未知」の解消＝すぐさま「名指し」——さえ確認できるのである。

第二作『ある新婚旅行』<sup>37)</sup>

『ある新婚旅行』*Un viaje de novios*は、『パスクアル』に続きパルド＝バサンが1881年に発表した小説第二作で、つまり彼女にとって正式な作品としては初めての「三人称小説」となる。タイトルに明らかなように、新婚夫婦がレオンからフランスのヴィシーとパリへ新婚旅行に出かけ、紆余曲折の末、喧嘩別れし、妻が一人故郷に戻るといった単純なストーリーとなっている。

新婚旅行である以上、当然、新郎と新婦が主役となる。ところが、「書き出し」第1章において、新婦 "Lucía", 新婦の父 "señor Joaquín", 精神的な父親とも言える神父 "padre Urtazu", ひいては新婦の友人たち "Rosario", "Carmen"まで固有名を用いて「名指し」されるにもかかわらず、なぜか、新郎、すなわち新婦 "Lucía"の傍に付き添っている男性の名前だけが明かされない。「無名の新郎」のまま見送り客に別れを告げ、列車に乗り込み旅立つのである。これはなぜか。たとえば、新婦がどのように導入され、名前 "Lucía"がどのように明かされ、次に彼女がどのように「名指し」されるかを見るだけで察しが付くのではないだろうか。

37) 本作品に関しては、日本イスパニア学会第50回大会(2004年、於南山大学)において「パルド＝バサン、新郎の名が明かされない『ある新婚旅行』(1881)の書き出し」というタイトルで口頭発表をおこなったが、別稿において詳細な考察を文章化する予定である。また、引用は次の版からとし、末尾に章とページを付す: Emilia Pardo Bazán, *Un viaje de novios, Obras completas I* (Madrid: Biblioteca Castro, 1999), pp. 191-404.

そこでは新婦のお供が女性たちだということが目に付いた [……]。

「ルシーア、もう乗らなければいけないよ。列車はすぐに動きだして、女性には……できないから。」

少しの間だけ、涙にまみれ紅潮したルシーアの顔が見えた [……]。

se notaba allí que el séquito de la novia lo componían hembras, [...]. (I, p. 201)

--Lucía, hay que subirse: el tren andará en seguida, y las señoras no pueden... (I, p. 206)

Algún tiempo se distinguió la cara de Lucía, sofocada y bañada en llanto [...]. (I, p. 206)

すなわち、「無名の人物」が他の作中人物から名前で（たとえば、「ルシーア」と）「呼ばれる」ことによって、読み手に名前が明らかになり（「読み手の未知」の解消）、すると直ちに語り手もその人物を「名指し」する（語り手が「未知のふり」を止める→「二重の未知」の解消）のである。これはルシーアだけではない。その父 "señor Joaquín" と神父 "padre Urtazu" も同様の「名指し」プロセスをたどる。

「名前を呼び掛ける」という他の作中人物が遂行する発話行為、すなわち「名指し」の行為そのものが「紹介の儀式」をなしており、「名指し」のさらなる儀式化と見なすことができるだろう。

### 「名指し」の歴史性

幻の処女作『危うい趣味』（1866）、小説第一作『パスクアル』（1879）、そして第二作『ある新婚旅行』（1881）——これら三作品は、『パスクアル』以外は三人称小説であり、語りの人称という観点からすれば著しい差異が存在するといえる。

ところが、「名指しのシステム」の観点から見ると、固有名を用いての「名指し」と「名指し」の儀式化という、『パスクアル』をスペイン黄金世紀のピカレスク小説から隔てた差異が、パルド＝バサンの三作品に共通する現象（類似）となっている。これは一体、何を物語るのだろうか。

作中人物導入の手法、そして、その一部をなす「名指し」の仕方は、歴史的かつ社会的な選択の結果——当時の読者の好みを意識し、その共感を得るために書き手が採らざるを得ない「説得術」（虚構の世界に読者をいざなう術）の一つ——であり、作家一個人の自由になる事象ではないこと。すなわち、「名指し」の歴史性を証してい

## 「名指し」の儀式化

るのではないだろうか。パルド＝バサンが『パスクアル』で、ピカレスク小説の再生を意図したのは事実である。しかし、いかに意図しようとも、「名指し」に関しては、それが歴史的な現象である以上、彼女の自由にならなかつたのではないか。

我々が、『ラサリーリョ』および『ぺてん師』と比較することによって『パスクアル』に見出した、固有名を用いての「名指し」、そして「名指し」の儀式化こそが、『危うい趣味』と『ある新婚旅行』においてと同様、この作品に遺された「19世紀最後の四半世紀スペイン」という歴史的・社会的な刻印であり、「書き出し」の歴史性を具体的に我々に示してくれる現象の一つと見なせるだろう。

## 参考文献

## 一次資料

- Pardo Bazán, Emilia. 1866. *Aficiones peligrosas. El Progreso* (Pontevedra), núms. 79, 80, 83 y 84 (agosto-octubre), incompleta. Ed. Juan Paredes Núñez. Madrid: Palas Atenea, 1989.
- 1879. *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina. Revista de España*, núms. 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277 y 278 (junio-septiembre). In *Obras completas*, I. Madrid: Biblioteca Castro, 1999, pp. 1-189.
- 1881. *Un viaje de novios*. Madrid: Manuel G. Hernández. In *Obras completas*, I. Madrid: Biblioteca Castro, 1999, pp. 191-404.
- 1886. *Apuntes autobiográficos. Los Pazos de Ulloa*. Barcelona: Cortezo y Cía, 1886, pp. 5-92. In *Obras completas*, II. Madrid: Biblioteca Castro, 1999, pp. 5-59.
- Lazarillo de Tormes*, Ed. Francisco Rico. Madrid: Cátedra, 1987.
- Quevedo, Francisco de. *La vida del Buscón llamado don Pablos*, Ed. Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra, 1984.
- Valera, Juan. *Pepita Jiménez*, Ed. Ana Navarro y Josefina Ribalta. Madrid: Castalia, 1988.

## 二次資料

- Bravo-Villasante, Carmen. 1973. *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Magisterio Español.
- Clémessy, Nelly. 1982. *Emilia Pardo Bazán como novelista: de la teoría a la práctica*, Tr. Irene Gamba. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- ジュネット, ジュラール 1991 『物語のディスクール』花輪光・和泉諒一訳, 水声社。
- 1985 『物語の詩学』和泉諒一・神郡悦子訳, 風の薔薇。
- González Herrán, José Manuel y Cristina Patiño Eirín. 1996. "Introducción" a Emilia Pardo Bazán, *Pascual López: autobiografía de un estudiante de medicina*. Santiago de Compostela: Ara Solis-Consorcio de Santiago, pp. 7-46.
- Gullón, Ricardo, dir. 1993. *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana N-Z*. Madrid: Alianza.
- Hemingway, Maurice. 1983. *Emilia Pardo Bazán: The Making of a Novelist*. New York: Cambridge

- University Press.
- Henn, David. 1988. *The Early Pardo Bazán: Theme and Narrative Technique in the Novels of 1879-89*. Liverpool: Francis Cairns.
- Miralles, Enrique. 1979. *La novela española de la restauración (1875-1885): sus formas y enunciados narrativos*. Barcelona: Puvill.
- Paredes Núñez, Juan. 1989. "Estudio preliminar" a E. Pardo Bazán, *Aficiones peligrosas*. Madrid: Palas Atenea, pp. 11-37.
- Patiño Eirín, Cristina. 1995. "Aproximación a los prólogos de Emilia Pardo Bazán", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, enero-diciembre, pp. 137-167.
- Pattison, Walter T. 1971. *Emilia Pardo Bazán*. New York: Twayne Publisher.
- Román Gutiérrez, Isabel. 1988. *Historia interna de la novela española del siglo XIX*, II. Sevilla: Alfar.
- Varela Jácome, Benito. 1973. *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*. Santiago de Compostela: C.S.I.C.
- Real Academia Española. 2001. *Diccionario de la lengua española*, vigésima segunda edición. Madrid: Espasa Calpe.
- 磯山久美子 2003 「エミリア・パルド・バサン——先駆的なフェミニストとしての作家」高橋博幸・加藤隆浩編『スペインの女性像：その生の軌跡』行路社, 154-168ページ。
- 牛島信明 1997 『スペイン古典文学史』名古屋大学出版会。
- 大楠栄三 2001 「作中人物導入の手法：二重の未知——十九世紀スペイン小説において——」『静岡県立大学国際関係学部紀要』第14号, 69-84ページ。
- 2003a 「作中人物導入の手法：エミリア・パルド＝バサンにおける変遷と転回（第一部）——エミール・ゾラとヘンリー・ジェームズとの関係において——」『国際関係・比較文化研究』第1巻2号, 21-44ページ。
- 2003b 「作中人物導入の手法：エミリア・パルド＝バサンにおける変遷と転回（第二部）——ヘンリー・ジェームズ『ボストンの人々』において——」『国際関係・比較文化研究』第2巻1号, 51-110ページ。
- 『集英社 世界文学事典 2, 3, 4』集英社, 1997。
- 『スペイン・ポルトガルを知る事典』平凡社, 2001。