

日本文学におけるパロディ  
—近世的受容方法としてのパロディー—

Parody in Japanese Literature

—Parody as a Mode of Reception in Edo period Literature—

Roland SCHNEIDER\*

- I) As a mode of literary reception, parody is what may be called a 'productive' (authorial) form of reception.
- II) Parody may be defined as method of literary expression in which the conventions of form and style of a prior work (or genre) are maintained but non-conventional content is supplied, with humorous results.
- III) (1) As a literary genre, parody first appears in the Edo period, in Japan.
- (2) Certain conditions must be met before parody can be successfully established :
- (a) The parodied original must be well known. A medium of circulation is therefore required. In fact, the medium was the printed book.
- (b) The genre parodied must have already passed its literary historical prime. (Such, in the Edo period, was the case for 'poem tales,' eg.)
- (3) Parody employs four techniques, and falls into three categories,

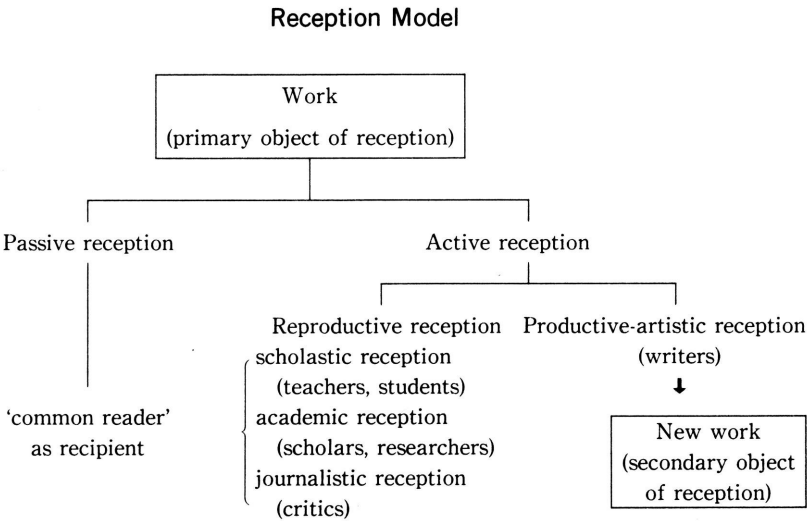
---

\* 国文学研究資料館客員教授 ハンブルグ大学教授

as follows :

Techniques	Categories
1 . Addition	1 . Artistic parody
2 . Subtraction	2 . Critical parody
3 . Transmutation	3 . Propagandistic parody
4 . Immutation	

(4) Of the two examples taken up here, the *Nisemonogatari*, a parody of the *Isemonogatari*, is 'artistic parody,' while the *Goginwagashu*, a parody of the *Kokinwakashu*, is 'critical parody.'

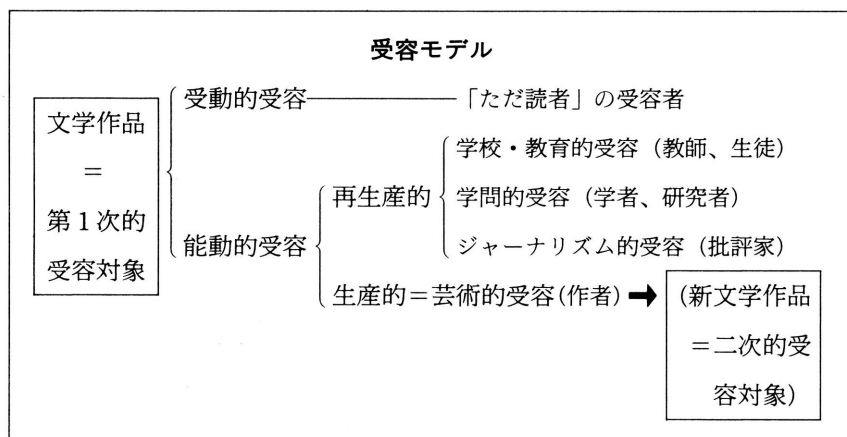


日本の文学史を繙くたびに、いかに日本人が、一流の詩人や作家にたいして深い尊敬の念を抱いてきたかということを、日本文学を志す学徒の一人として、いつも感じさせられてきました。文学の遺産を重んずるという日本人のこのような傾向は、時期を近世初期に限ってみても、明瞭に現われているといっても過言ではないと思います。

受容のすべての領域（下掲「受容モデル」参照）、すなわち読者による「受動的受容」、作者による「生産的な受容」、および文芸批評家による「再生産的な受容」の三つの領域においても、きわめて慎重な、ほとんど保護者的ともいえる文学作品に対する日本人の伝統的な態度を、17世紀についても実証することができるように思うからです。

ところで、17世紀の目録や版元の説明書に、たいへん奇妙なタイトルをいくつか見出すことができます。

たしかに、源氏物語、伊勢物語、枕草子、徒然草のような文学は、声価の定まった「規範の体系」、すなわち「名作体系」を形作っています。ところが、これらの名作の題名が奇妙に変えられたり、歪められたり、あるいは馬鹿にしたような接頭語、例えば「犬」とか、さらにおどけて「偽<sup>にせ</sup>」とかのような言葉が付け加えられる、といったことがおきています。枕草子のかわり



に「犬」枕、徒然草のかわりに「犬」徒然草、源氏物語のかわりに「偽」源氏、伊勢物語のかわりに「仁勢」物語、といったものがそれであります。遊廊地帯に名をとった「吉原」徒然草さえもあります。

このような軽蔑的でユーモラスな表題は、17世紀前半の、いわゆる仮名草子のなかに初めて現われ、その後、一連の作品を飾ることになりました。

文学研究の立場から見ますと、題名というものは多くの場合、作者が「何を」書くかをあらかじめ示しているものですが、同時にときどきは、作品の内容が「どのように」書かれているかを示すものであります。いま挙げたような作品の内容を読んだあとでは、それらがパロディであることがわかります。パロディは、世界のどこにでも見られる受容形式のひとつですが、いま述べた作品はパロディの日本的な文学遊戯の方法を明瞭に現わしています。一般的にいえば、パロディは「既存の文学作品（もしくはひとつのジャンル全体）が、形式と語調（Form und Ton）を維持しつつ、それに対応しない内容をあたえ、滑稽な表現方法」として定義づけられています。日本のパロディ作品は、まさにこの定義にあてはまります。しかも現代の日本の辞典類にも、これらの作品が、英語で「パロディ」として記載されております。

では、近代以前の日本で、この種のパロディ作品をどのように呼んだのでしょうか。

当時使われた用語としては、もじり、もじり文学、つまり「ねじった文学」という言葉がありました。「もじる」という動詞は中世まで、その具体的な意味である「歪める」、「ねじる」、「もつれる」、「乱れる」などの意味で使われていましたが、それを名詞化した「もじり」という言葉は、近世ではまず「しりとり」の一種の名称として、のちには「地口」、すなわち周知の言葉を、発音または音は似ているが、意味のかけはなれた表現にねじってしまうという言葉遊び一般を指すようになりました。よく唱えられる「南無大師遍照金剛」が、「飲む大酒三升五合」となったのはその一例です。



「もじり」と名づけられたこのような言葉遊びは、パロディの特性、つまり形を残して真似ているが、内容はすり変わっていて、原典とのちがいのおかしさ、滑稽さが生まれてくる、という特性のほとんどすべてを具えています。やがて「もじり」という言葉の意味がひろがって、最後にはパロディ的な方法、およびパロディ的な文学一般を指すようになりました。ギリシャ語の“parodoia”とは異なって、「もじり」という言葉が、言葉遊び的なものを本質としている点に、日本語の用法についての多くの示唆が含まれているように思います。

では、なぜ近世になって初めてパロディが現われたのか、という点について考えてみたいと思います。

日本の文学は、どの時代においてもユーモアとの結び付きが深かったのですが、私の考えでは、ひとつのジャンルとしての文学的パロディは、近世以前には存在しませんでした。文学における専門用語としてのパロディを考えるかぎり、すなわちパロディの概念を、文学的カリカチュア (Karikatur) や茶化 (Travestie) や諷刺をまじえた口語的な言いかたとして考えないかぎり、このように結論づけることができるでしょう。反論のためにときどき引き合いに出される、中世の狂言とか、とくに中世初期の説話のなかでの、野卑、滑稽なものなどは、ほとんど例外なく、原典となる文学作品をねじって真似をするという、パロディの主要な条件を欠いております。すこし否定的な言いかたをすれば、パロディは寄生的なジャンルなのであり、オリジナルに寄りかかってのみ生きることができるものなのです。また、第一義的に現実とはかかわりをもっていないものなのであって、せいぜい原典の中の内容や表現だけに関係しているものです。先の狂言とか笑い話などが、諷刺あるいは文学的カリカチュアとして、現実をねじったものであるのに対して、パロディは「二次的に簿めた」(科学の用語を使えば「希釈した」)カリカチュアであるにすぎません。

パロディの原形の構成要素を探ろうとすれば、(ひとつの仮設の域を出ません)、近世以前の詩歌の領域に見出すことができます。古代からあった戯れる歌のたぐいではなく、真面目で雅な和歌を考えるべきでしょう。最盛期の平安時代からしばしば使われ尊重されてきた技法として、本歌取りがあります。有名な歌の一句または二、三句を自分の歌に取り入れる方法です。ただしこのような模倣あるいは歌い直しは、13世紀の歌論の第一人者であった定家も言うように、「古を敬う」心から出ており、おかしさを追求するものではなかったのです。

とはいっても、真似て歌う場合、文学性を持っている言葉のかわりに、日常の通俗的な言葉を使えば直ちに「おかしさ」が生まれます。真面目な和歌には、そのようなおかしさは殆ど含まれていません。中世に生まれた狂歌には、この種の「おかしさ」がしばしば見られます。真面目な「真似」が滑稽なパロディに変っているのです。パロディ的狂歌の例はいくつもあります、比較的后期に属する狂歌で有名なものを一首挙げれば、例えば、後徳大寺左大臣藤原実定の、

ほととぎす 鳴きつる方を 眺むれば ただ有り明けの 月ぞ残れる  
という和歌が、

ほととぎす 鳴きつる方を 酔うて見れば いくつも数が 有り明けの月  
とパロディ化されます。

真面目な和歌が「技法」を与え、滑稽で不敬な狂歌が「精神的態度」を与えることによって、まだ中世には存在していなかったパロディが、ここに文学のジャンルとして成立したのです。

しかしなぜ17世紀前半になって、突如として、しかも大量に、パロディが出現したのでしょうか。成立の可能性とその成功のためには、なにか特別の前提条件があった筈です。

最初に考えられる条件は、パロディ化されるオリジナルが「知られていな

なければならない」ということです。「知られている」ためには、自由に原典を手にすることが出来なければなりません。そのためには、容易に入手できるメディアが必要です。メディアは印刷本でした。ここで思い当たるのは、時間的に符合するひとつの事実です。17世紀の最初の十年間に、日本文学の世界を根本的に、いわば革命的に変貌させた媒体がはじめて登場しました。すなわち、「刊本」の出現です。その結果、文学の受容は、もはや写本を所有できた人、あるいはそれを写し、写させることのできた少数の人々だけのものではなく、その層が広がったことによって飛躍的に増大しました。最初の十年間は木の活字で印刷された作品の部数が限られており、非常に高価でもあったため、層の広がりは一緩やかでしたが、1620年をすぎるところから木版印刷が始まると、急速に広がるようになりました。

古典の作品はすでに木活字の頃から印刷されていましたが、「木版印刷」、すなわち整版印刷が始まると、古典の出版は急速に増え、王朝文学である「伊勢物語」などについては、注釈書も版を重ね、「伊勢物語ブーム」ともいえるほどになりました。

このような印刷本を入手することが可能だった階層も、限定されていたとはいえ、激増したと当然考えられます。

古典そのものにくわえ、この時期には注釈書や研究書のたぐいも出版されるようになりました。例えば、伊勢物語、徒然草、古今和歌集、枕草子などの注釈書がそれです。これらの古典作品が、いちはやくパロディの対象となったのは、けっして偶然ではありません。たいていの注釈書は、反論を許さぬ断定的な調子で規範や基準をうちたてているものですが、しかし自己認識に目覚めた過渡期になると、古い注釈書の規範に反論する傾向が現われてきても不思議はありません。パロディが、爆発的に、突如として現われたひとつの原因は、ここにもあります。パロディはもともと、文化遺産の圧倒的な力に対する抗議の性格を持っているものだからです。

ではどのような形で、それがおこなわれたのでしょうか。抗議することだけがパロディの目的ではありません。より一般的な形で問を発するならば、「生産的受容」とは、現代の文学的受容の研究用語としては、「テキスト（ないしはその部分、モチーフその他）の作者による受容と再加工」を意味し、「そこにひとつの新しい作品が生まれる」とされています。ではこのような「生産的受容」は如何にして成立するのでしょうか。この間に答えるためには、テキスト自体に立ち戻る必要があります。

例として、まず「仁勢物語」を引用してみましょう。この書名からも判るとおり、これは10世紀に成立した「伊勢物語」のパロディです。「伊勢物語」では、和歌の名手で、容姿端麗な宮廷の伊達男だった業平の恋、気持ち、そして恋を巡って、情緒豊かに綴られた散文と和歌とが、内面的に結びついています。

むかし、をとこ、うるかうぶりして、平城の京、春日の里にしるよしして、狩に住きにけり。その里に、いとなまめいたる女はらから住みけり、このおとこ、かいまみてけり。おもほえずふるさとに、いとはしたなくてありければ、心地まどひにけり。おとこの著たりける狩衣の裾を切りて、歌を書きてやる。そのおとこ、しのぶずりの狩衣をなむ著たりける。

かすが野の若紫のすり衣しのぶのみだれ限り知られず  
となむをいつきていひやりける。ついでおもしろきこともや思けん。  
みちのくの恋もぢずり誰ゆへえにみだれそめにし我ならなくに  
といふ歌の心ばへなり。昔人は、かくいちはやきみやびをなんしける。

（岩波日本古典文学大系）

ところが「仁勢物語」では、こうなります。

をかし、男、頬被りして、奈良の京春日の里へ、酒飲みに行きけり。その里にいと生臭き魚、腹赤といふ有りけり。此男、買うて見にけり。おもほえず、古巾着に、いとはした錢もあらざりければ、心地まどいにけり。

り。男の著たりける借り物を脱ぎて、魚の價にやる。其男、洩染の著る物をなむ著たりける。

春日野の魚に脱ぎし借り著物酒飲みたれば寒さ知られず  
となむ。又つぎて飲みけり。酔て、面白き事どもや思ひけん。

道すがらしどころちずり足元は亂れそめにし我奈良酒に  
といふ歌のころばへなり。昔人は、かくいらたちたる飲みやうをなん  
しける。 (岩波日本古典文学大系)

この第一段を較べてみますと、「仁勢物語」の作者がパロディの第一条件を満たし、俗っぽく日常的世界に内容をすりかえ、原典との相異から滑稽さを生み出していることが判ります。「いとなまめいたるはらから」が、新鮮な食用の鱒「腹赤」となり、「狩衣」が「借りた着物」となります。あの容姿端麗の業平は奈良に狩りに行くのですが、こちらの男は酒をさがしに奈良に行き、業平が恋を求めるのに対して、この男は魚料理を求めます。王朝的、古典的な「もののあはれ」の理想が美男子貴族の関心事ですが、それが近世の俗っぽさに転じています。

しかしパロディは、たんに内容の転換だけにとどまるものではありません。形態をのこす、文体上の要素をのこす、という条件があります。この点はどうでしょうか。原典とパロディを、もう一度、比較対照してみましょう。

「むかし、おとこ、うみかうぶりして」

(をかし、男、頬被りして)

「平城の京、春日の里にしるよしして、狩に往きにけり。」

(奈良の京春日の里へ、酒飲みに行きけり。)

「その里に、いとなまめいたる女はらから住みけり。このおとこ、かいまみてけり。」

(その里にいと生臭き魚、腹赤といふ有りけり。此男、買うて見にけり。)

このような例を見ますと、原典とパロディとの間の音韻と構造の類似性が明らかです。原典とパロディとの間に見られる、というよりは聞くことがで

きるとおり、できるかぎりオリジナルの音価 (Lautgestalt) が残されているだけでなく、作者から数百年も前の文法の要素 (例えば江戸時代には既に骨董化していた強調の助詞「なむ」など) がすべて受け継がれていることが判ります。

いま引用した箇所は、物語の125のエピソードの中の代表的な例ともいえるわけですが、それぞれの話について、このパロディ作者は古典的原典を下敷にして作りあげてゆきます。その結果、中世の「猿源氏草子」のような簡単な「タイトル・パロディ」でもなければ、「部分パロディ」(Passagen-Parodie)でも「ジャンル・パロディ」(Gattungs-parodie)でもない、いわゆる「作品パロディ」(Werk-Parodie)、つまりテキスト全体のパロディ的「模造」(Nachahmung) ができあがったわけです。

要素は、そのほとんどが逐語パロディ的で、パロディにあたる日本語の「もじり」、言葉遊びの意味内容を思いおこすことができます。作者が狙っているパロディ的構造の単位は、単語、ないしは、せいぜいのところ文節(Syntagmen)であり、このことは「伊勢物語」の冒頭、「むかし、おとこが」「をかし、男」となるところに特徴的に現われています。音節からみますと一音節の変換で、「昔」が「おかし」になります。パロディ研究の用語で確認すれば、パロディの四つの技巧である (下掲「パロディ技術」参照)、「付加」(Adjektion)、「削除」(Detraktion)、「置換」(Transmutation)、「それに「入替」(Immutation)の技巧が駆使されています。なかでも最後の「入替」が最も好んで使われているということが出来ます。

内容レベルでは、登場人物の「美男子」が「酒飲みの男」に入れ替わり、

パロディ技術：Parodietechniken

- \* 付加：Adjektion
- \* 削除：Detraktion
- \* 置換え：Transmutation
- \* 入替え：Immutation

またその修飾語が「狩り衣」から「借りた着物」へと変わります。原典に具わっていた文体上の手段は単に「機械化」(mechanisiert)されているのですが、このような技巧の結果として、意

味的には、パロディと原典との間に大きな落差 (Inkongruenz) が生まれます。この落差が特に強く感じられるのは、音<sup>おん</sup>だけにせよ、意味 (例えば「奈良」のような地名) にせよ、オリジナルの部分があちらこちらに残っているからです。このような落差によってパロディは生きているのだ、と言えます。ここに笑いの源泉があります。しかもこれは、いわば「通人の笑い」というべきものです。

冗談めかした、面白半分の模倣の完成を目指すのが、いわゆる「技巧的パロディ」 (artistische Parodie) の特徴です。既にこれまで研究によって、「技巧的」、「批判的」、「アジ宣伝的」という三つのパロディ形式の方法が区別されていますが (下掲「パロディ形式」参照)、このうち「技巧的パロディ」は、最もおとなしい無邪気なものと言えます。「仁勢物語」はこの「技巧的」な部類に属します。

このような類別においては、作者の意図が問題です。(あらかじめ申し挙げておきますと、「仁勢物語」の作者は不祥というのが本当のようです。)

柳亭種彦の「好色本目録」には烏丸光広の作であると書かれていますが、この説を採るわけにはゆきません。光広は1638年に死んでいるのに対して、「仁勢物語」は1640年以前に成立したと考えることが出来ないからです。死者がパロディを書くわけにはゆきません。

「仁勢物語」のあとがきには、作者についての二つの説、すなわち或る「空<sup>す</sup>き原」というものであるとか、13才になる「仁勢」という若い女性であるかもしれない、とか書いています。これは定家書いた「伊勢物語」のあとがきをパロディの対象にしているのです。「伊勢物語」のあとがきで定家は、「伊勢物語」の主人公である在原業平自身か、あるいは伊勢という女性が物語の

パロディ形式：Parodiearten

- \* 「技巧的・パロディ」：artistische Parodie
- \* 「批判的・パロディ」：kritische Parodie
- \* 「アジ宣伝的パロディ」：agitatorische Parodie

作者であろうとしています。このパロディ作者は、パロディの方法に対して忠実に、在原を「空き腹」

(すきばら)とし、「伊勢」を「仁勢」、つまり「偽」と、言葉を歪曲して使っているのです。

作者を確定することは出来ないとしても、いくらかの推察は可能でしょう。すなわちこの人物がパロディ作者としての主要な資格を具えていたことを、テキストが証明しているからです。原典について豊富な知識があり、作者となる前に受容者であったにちがいありません。原典をあざ笑うというよりは、出来あがったパロディについて笑う、ということに重きを置いているように見受けられます。

作者が巧みに狂歌を詠んでいるところから、狂歌作者であったと考えるのは、それほど無理な推論ではないでしょう。他のパロディ作品も狂歌作者によって書かれている、という事実にも照してみても明らかです。作者が一人であったか複数であったかについては、殆どわかりません。ただこの時期のもうひとつのパロディである「尤草子」の序文に、「犬枕」についてこのように書いてあります。「一人二人と集って来て、かの清少納言の枕草子を真似て出来あがったものである。その題を犬枕草子という。」これが気楽な会合の席での文学的遊びから生まれたものであったことが判ります。

このようにまとめておくことが出来るでしょう。すなわちこの作者、または他のパロディ作者が、その出身と教養からみて、古典に自由に触れることが出来たばかりではなく、古典に精通し、しかも文学的遊戯を理解し愛好した近世初期の文人グループに属する人物であったことを、かなりの確実性をもって推定することが可能です。ただし「仁勢物語」について言えば、このようなグループでは、パロディの受容者にも多くの点で作者と同等の能力が要求されていた、ということが出来ます。充分にパロディを楽しむためには、受容者がパロディ化された原典を知っていなければならない筈です。原典についての知識が不十分では、受容者を笑うことが出来ません。パロディの場合、笑いはひとつのグループの笑いであり、連帯感を深める機能をもっているものなのです。



次に、もうひとつの例として「吾吟我集」をとりあげてみましょう。同じく17世紀中頃の作品で、「仁勢物語」と多くの類似性がみられます。しかし、いくつかの点で決定的な違いもあります。このジャンルには珍しいことですが、作者が判明しています。石田未得という人物で、俳諧の世界に入り、同時代人から「俳諧五賢人」の一人に数えられました。間もなく狂歌に没入し、最初の重要な狂歌集である「古今夷曲集」には、この人の狂歌が60首も採られています。

未得は「吾吟我集」を作るにあたって、思弁的であつたばかりでなく、さらに大きなものを意図しました。「古今和歌集」の題の三つの清音（k）をすべて濁音（g）に置き代えることによって「吾吟我集」としています。最初の公けの勅選和歌集として有名な「古今和歌集」が、「吾吟我集」、つまり「私歌集」に変わりました。「古今和歌集」の序文は、編者である紀貫之が日本で初めて和文で書いた歌論です。日本の歌の本質と効用について誌したものとして、のちの歌論の出発点であり、ここで紀貫之が「やまとうた」について言っていることは、近世以前には正面きって問題にされたことがなく、何世紀ものあいだ指針、規範として扱われてきました。

未得自身が述べているように、「あらゆる言葉にまさる」この序文を、江戸時代の狂歌作者がパロディの対象にしたわけです。彼自身の言葉を借りれば「古今の序を汚し、つたなき詞にまぬること」、すなわち粗野な言葉で真似をして序文を汚していたのです。

その意図するところを、テキストによって見たいと思います。まず原典とパロディを比較、対照してみましょう。

「やまとうたは」

（やま田歌は）

「ひとのこころをたねとして」

（人のとる早苗をたねとして）

「よろづのことはとぞなれりける」

(あまたの稲のことは葉とぞなれりける)

[中略]

「ちからもいれずして、あめつちをうごかし」

(ちからもいれずしてあひ槌をうごかし)

という具合です。

この短い冒頭の部分を聞いただけでも、例の「遂語パロディ」であることが判ります。未得のパロディはこの点で「仁勢物語」とかわるところがありません。

「やまと歌は人の心を根元とし、あまたの言葉はその木の葉である」

(山田の歌謡は人の植えた苗がその元となって、あまたの米はその言葉である)

「力を使わずに天をも地をも動かすものは歌である」

(力を入れずして鍛冶の合い槌を動かすものは小歌である)

ここにも前に見たのと同じパロディの技術と条件とがあります。つまり「仁勢物語」について指摘した「機械化」の方法で、パロディを成し遂げているのです。このテクニックの結果についても、一見、同じことが言えそうです。笑いを生み出す、例の落差です。だとすれば、これもまた自己満足の明るさを目指す、純粋に技巧的な遊技と言えるでしょう。

しかし私には、この俳諧の達人の言語遊技的な「ねじり」は、それほど無邪気なものであるとは思えないのです。詳しく調べてみると、その「ねじり」の多くは、原典に向って射られた矢のごとくであり、真の意図がその背後に見え隠れしています。それは平安時代の歌論書の規範から自己を解き放とうとする意図です。たんなる遊びではなく、解放が問題となっているのです。

思うに、紀貫之は「(人は)心に思うことを、見るもの聞くものについていひだせるなり」と述べて、万葉歌人のような直接的、感覚的観照を歌の本質だとは考えていません。自然な感情ではなく、思索的な感情を主題としてい

ます。

未得は、「仁勢物語」の作者と同じように、原典の形式を追うという束縛を受けながらも、詩歌は日常と関わってこそ初めて生きてくるものだ、ということを使い得ています。彼は「付加」の技法を使って、歌に一音節「小」を加え「小歌」としました。このようにして偉大な伝統に小さなものを向い合せたわけですが、「小歌はもとよりやまと歌」というのもまた、未得の主張でした。

これだけにとどまりません。日本の歌の六つの歌風を取り上げて解説したあとで、貫之は「およそ六かさにわかれむことは詠むまじきことなむ」と言っていて、この六つの歌風から離れることを戒めたわけですが、パロディは、音と構文上の類似を保ちながら、「およそむさくさな心をただしくわけては、え詠むまじきことになむ」として、述べる内容に重大なものを含ませています。つまり、「多種多様な感情をまず入念にわけてしまつては詩は作れない」と述べることによって、「思索的感情が詩の根本である」という古今和歌集の基本思想のひとつを、根底から問題にしているのです。そして「不可欠なものは自発性だ」と主張します。

こうしてパロディは、新しい質と機能とを得たと言うことが出来ます。たんなる技巧的パロディから、批判的パロディへの変換が認められるからです。これはパロディの衣をまとった芸術的文学批判であり、最も注目に値することは、「生産的」と「再生産的」という二つの受容形式がここで同時に実現している、ということです。

パロディ作者の模倣する資格にくわえて、批判する資格が、ここに姿を現わしました。パロディが破壊や解体にとどまっていなかったことが判ります。そして同時にこれは革新的なパロディであつて、スイスの作家フリートリッヒ・デュレンマツが嘗て指摘したような「博物館化した時代」ではないにしても、すくなくとも「博物館行き」の規範を多く抱え、これを正面に見据

えた環境に、文学的自由を再獲得するための手段として姿を現わしたのです。新しい形式と内容という新天地に向かう道程にいて、一步を踏みしめるたびに、伝統的な歌論の規範による抑圧を、身に沁みて感じていた歌人グループ、あるいは文人仲間の環境から、このようなパロディが生まれて来ました。

この二つの例は、二つの異なったタイプのパロディの代表です。ひとつは純粋に「技巧的」であり、他は「批判的」なもので、思弁的遊技であったと同時に、解放への摸索ともいえるものでした。両者は時代的に平行していたばかりでなく、相互に補足する近世的受容形式を形成していました。近世的とは、成立の年代のみならず、成立の条件をも含んでいます。ひとつには、新しいメディアの誕生という外的条件がありました。すなわち書物の印刷によって原典が流布し、それに触れる機会が増加することによって、パロディが成功するための前提が築かれました。さらには、文学史上の内的条件もまた近世的でした。多くの場合、パロディは、高尚な伝統文学がその頂点に達し、頂点を過ぎた時期に現われるものです。ここに見てきたパロディ化された二つの原典、歌物語と和歌、平安時代の文学を代表する「伊勢物語」と「古今和歌集」とがその例です。このような過渡期にあつては、継承者の文学は「従順な受容形式」と言うべきであり、パロディは「激昂する受容形式」であると言うことが出来ます。エピゴーネンたちの讃嘆の“ja”（肯定）に対して、生産的な“nein”（否定）をもってすることによって、パロディは「技巧的な形式」(artistische Form) から「批判的な形式」(kritische Form) へと発展しました。このようなパロディを生んだ近世初期とは、文学の単なる受動的な維持にとどまらず、能動的な変革を可能にした「受容の新しい形式」を見出した時代であったということができるのであります。