神戸市外国語大学 学術情報リポジトリ

戯曲『魔女の見習い』における間テクスト性と歴史へのまなざし

メタデータ	言語: Japanese
	出版者:
	公開日: 2021-09-01
	キーワード (Ja):
	キーワード (En):
	作成者: 穐原, 三佳, Akihara, Mika
	メールアドレス:
	所属:
URL	https://kobe-cufs.repo.nii.ac.jp/records/2564

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.

戯曲『魔女の見習い』における間テクスト性と歴史へのまなざし

穐原三佳

1. はじめに

アレホ・カルペンティエル (Alejo Carpentier) の創作において、舞台芸術は音楽とともに重要な位置を占めている。『春の祭典 (*La consagración de la primavera,* 1978) 』や『バロック協奏曲 (*Concierto barroco,* 1974) 』のような、バレエあるいはオペラに想を得た小説に加えて、少数ながら、カルペンティエル自身の手によるバレエ台本や笑劇、戯曲も存在する。その多くは 1920 年代から 30 年代にわたる初期の作品で、当時のキューバの芸術潮流の一つ「アフロキューバ主義 (afrocubanismo)」の特徴を備えたものであった。

1940 年以降、カルペンティエルの創作の中心は小説に移行し、『この世の王国 (*El reino de este mundo*, 1949) 』、『失われた足跡 (*Los pasos perdidos,* 1953) 』といった主要作を生み出していくが、1956 年に旧知の演劇人ジャン＝ルイ・バロー (Jean-Louis Barrault) に請われて再び舞台作品を手がけることになる。それは『魔女の見習い (*L'Apprentie Sorcière / La aprendiz de bruja*) 』と呼ばれる三幕物の戯曲で、当初フランス語で執筆された。メキシコ征服をテーマとした同作品は、その後カルペンティエルの秘書を務めたカルメン・バスケス (Carmen Vázquez) によりスペイン語に翻訳され、シグロ・ベインティウノ社出版のカルペンティエル全集に収録されている。

テーマとその表現法いずれにおいても、『魔女の見習い』は初期の舞台作品とは異なる。キューバのアフリカ系住民の伝統文化とヨーロッパの前衛潮流による影響はもはや認められず、歴史書の緻密な記述をもとにした、間テクスト性に富む劇空間が構築されている。「征服期」というラテンアメリカ史上極めて重要な局面に焦点を定めたこの戯曲は、ヴィヴァルディのオペラ「モテズーマ (*Motezuma*) 」の上演をテーマにした短編『バロック協奏曲』のみ

ならず、『光の世紀 (*El siglo de las luces,* 1962) 』や『ハープと影 (*El arpa y la sombra,* 1978) 』といったその後のカルペンティエルの歴史小説を考察するうえで、有用な手がかりを与えてくれる作品であると思われる。

本稿では、前述のバスケスによるスペイン語訳『魔女の見習い (*La aprendiz de bruja*) 』を参照しながら戯曲の概要を紹介し、作品における間テクスト性とその効果について考察する。その際、前後のカルペンティエルの小説との関連性や、メキシコ征服史を扱った他の作家の作品との相違についても言及する。

2. 『魔女の見習い』の概要と間テクスト性

2.1 タイトルの由来と先行研究

『魔女の見習い』という戯曲名は、ゲーテ (Johann Wolfgang Goethe) の『魔法使いの弟子 (*Der Zauberlehrling*) 』に想を得たものである。これは、師の不在中に魔法を使って浴槽を満たそうとした弟子が、術の解き方がわからず、屋敷中水浸しにしてしまうという顛末の物語詩である。カルペンティエルは上記の筋書きで、弟子がそれとは知らず「食い止めることのできない力を解き放つ (desencadena fuerzas a las cuales no sabe como atajar[1]) 」(Carpentier, 1985a, p.45) という行為に着目し、征服期のメキシコを舞台とする自らの戯曲の中でこのテーマの探求を試みた。

『魔女の見習い』における「弟子」すなわち「見習い」とは、征服者の「通訳」であった「マリナ」もしくは「マリンチェ」を指す[2]。ベルナル・ディアス・デル・カスティーリョ (Bernal Díaz del Castillo) の『メキシコ征服記 (*Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, 1632) 』において何度も言及されるこの女性を、カルペンティエルは「マリナ」あるいは「ドニャ・マリナ (Doña Marina) という呼称で登場させ、スペイン人との出会い以降、メキシコ征服とその後の推移を見届ける役割を与えている。作品のプロローグと最終場のみに登場する「鏡の男 (EL HOMBRE DEL ESPEJO) 」は、翻訳者バスケスが指摘するように (Vázquez, 1986, p.66)、戯曲におけるマリナの「師」と見なすことができる。マリナは「鏡の男」の予言に耳を傾け、スペ

---

[1] 以下、欧文テクストの引用部について特に言及がない場合は拙訳とする。

[2] 戯曲タイトルには「魔法使い（brujo）」ではなく、「魔女（bruja）」という語が用いられているが、作品中に魔術的能力を有した女性、または指導者的な役割を果たすような女性は登場しない。この語は将来魔女となるべくマリナに照準を当てて選択されているものであり、彼女を教え導く師の性別を反映するものではないと考えるのが妥当であろう。

イン人の出現を、神話に基づきケツァルコアトル (Quetzalcóatl) の帰還と解釈し、征服者たちの通訳になるという選択を行う。

本作をとり上げた先行研究は、カルペンティエルの小説を扱ったものと比較すると少数であるが、前述のバスケス (Vázquez, 1986) が、戯曲執筆の背景を紹介するとともに、主にディアス・デル・カスティーリョの『メキシコ征服記』のテクストと対照させながら分析を行っている。また、研究者エミル・ヴォレック (Volek, 1996) は、現代演劇における「アメリカ征服」というテーマの扱い方を考察した論考において、ロドルフォ・ウシグリ (Rodolfo Usigli) の『炎の冠 (*Corona de fuego*, 1960) 』やカルロス・フエンテス (Carlos Fuentes) の『すべての猫は褐色 (*Todos los gatos son pardos*, 1970) 』および『暁の典礼 (*Ceremonias del alba*, 1991) といった作品とともに、『魔女の見習い』を分析対象とした。さらに、比較的最近の研究として、『魔女の見習い』、フエンテスの『すべての猫は褐色』、ラモン・ホセ・センデール (Ramón José Sender) の『広場での大赦 (*Jubileo en el Zócalo*, 1964) 』、それぞれの作品に描き出されたマリンチェ (マリナ) 像の比較分析を行ったジュジャンナ・クシコス (Csikós, 2013) による論考がある。

以下、上記の先行研究を適宜参照しながら作品分析を行い、考察を加えていく。

2.2 『魔女の見習い』の構成と概要

プロローグおよび三幕で構成される『魔女の見習い』には、エルナン・コルテス (Hernán Cortés) のメキシコ征服の過程が、ほぼ時系列に沿って描かれている。

プロローグでは、グリハルバ河近辺の集落の住民が海岸に停泊する征服者の船団を目にして恐れる様子が語られる。先述のように、この場面にマリナと「鏡の男」が登場し、スペイン人の到来を、ケツァルコアトルの帰還であると告げる。その後、マリナはスペイン人と出会い、司祭オルメド (EL PADRE BARTOLOMÉ DE OLMEDO) によって洗礼が施される。

第一幕第一場は、スペイン人によるマリナへの教育の情景によって占められている。マヤの部族に囚われていた間に現地語を習得したヘロニモ・デ・アギラル (JERÓNIMO DE AGUILAR) によってスペイン語が、司祭オルメドによってカトリックの教義が教えられる。征服者の「通訳」、そしてコルテスの「愛人」となったマリナは、スペイン人の間で「ドニャ・マリア」と呼ばれるようになる。

続く第一幕第二場は、史実において「チョルーラの虐殺 (Matanza de

Cholula) 」と呼ばれる、1519 年に起こった事件が軸となる。コルテスの陣営に密かに訪れた集落の「高位の女性 (LA DAMA DE ALTA CONDICIÓN) 」がマリナに、チョルーラによるスペイン人への攻撃の企てを明かす。マリナがそれを征服者たちに告げることで、住民への殺戮行為が起こる。このことによって、マリナは征服者に与した「裏切り者 (traidora) 」となる。

第二幕は、アステカの首都テノチティトラン (Tenochtitlan) で展開され、王モクテスマ (Moctezuma) の死とその後の「悲しき夜 (Noche Triste) 」と呼ばれる、征服者の敗走までが描かれている。モクテスマの死については諸説あるが、カルペンティエルはディアス・デル・カスティーリョの記述と同様 (ディアス・デル・カスティーリョ, 1986b, p.127)、現地の民衆の投石による死としている。また、この場面でモクテスマの臨終を看取る「外科医 (Cirujano) 」が登場するが、彼は第三幕第二場におけるマリナとの会話を通して、『メキシコ征服記』の作者となる人物、「ディアス・デル・カスティーリョ」であることが明らかになる。

『魔女の見習い』には、メキシコ征服における最重要事件であるはずのテノチティトラン陥落の情景が描かれていない。第三幕第一場では、首都制圧から 5 年後、コヨアカン (Coyoacán) の邸宅でコルテスがメキシコ総督任命の報せを受ける。その直後、妻カタリナが急死し、同じ場所に居合わせたマリナとコルテス双方が、その不自然な死への関与を巡って非難しあうが、戯曲において真相が明かされることはない。

最終場となる第三幕第二場の舞台は、病床にあるマリナの居住地オルタ (Oluta) が舞台で、臨終の近づく彼女のもとへ、ディアス・デル・カスティーリョとおぼしき「外科医」と、「鏡の男」、司祭オルメドが相次いで訪れる。診察を終えた「外科医」は、マリナに「ヌエバ・エスパーニャの征服の歴史 (*Historia de la Conquista de la Nueva España*) 」の執筆について語り、そこから二人の間で歴史をめぐるやり取りが始まる。この征服の歴史における自らとコルテスの役割について問いかけるマリナに対し、「外科医」は「征服」はコルテスの浮沈とは関係なく、「いまや我々の歴史の一部となっている (ya son parte de nuestra Historia) 」のだと告げる。また、マリナの行動一つひとつについて、歴史の語り手である「クロニスタは何ら説明することはなく、事実を語るもの (un cronista no tiene nada que explicar. El relata los hechos)」と述べる (Carpentier, 1990b, p.131) 。

その後もマリナの問いかけは続き、臨終を見届けるためにやってきた「鏡の男」と司祭オルメドに対し、再びスペイン人の到来とその後の「歴史」における自らの役割を問う。「鏡の男」は、スペイン人の到来をケツァルコアト

ルの帰還としたかつての「予言」は誤りだったと告げ、他方、オルメド司祭は旧約聖書の「ヨシュア記」を引き、マリナをエリコの町でイスラエル人を匿った娼婦ラハブになぞらえて、彼女がラハブ同様「神の摂理の「道具」 (el instrumento de la Providencia) 」(Carpentier, 1990b, p.140) であったと言う。

マリナは、「神の帰還」とともによりよい時代が訪れると信じた自らの行動が、荒廃と疫病の蔓延をもたらしたことに悲嘆する。

> 皆、「歴史」を語りながらやって来た。「歴史」を蹂躙したのだ。「歴史」の悲劇は、それを成す者たちが、一体誰のために動いているのか知る由もない、ということだ。
>
> Llegaron todos hablando de la Historia. Se cebaban con la Historia... ¡La tragedia de la Historia es que, quienes la hacen, nunca saben para quién trabajan... (Carpentier, 1990b, p.140)

最後に、マリナが征服の「歴史」を成したコルテスに下される審判に思いを巡らせると、「鏡の男」が携えた鏡にコルテスの末路が映し出される。植民地における権限を失い、王への書簡も「禁書」とされた征服者は、「人々の記憶の中に生き続けることすら (¡Hasta poder sobrevivir en la memoria de los hombres!)」(Carpentier, 1990b, p.142) ままならぬと憤る。鏡の中の老いたコルテスを目にした直後、マリナはオルメドに手渡された十字架を胸に息絶える。

マリナは後世において自身の生き様がどのように語られるかを問い、コルテスは自らが人々の記憶から抹殺されることを恐れ、「外科医」は、メキシコで目にした「事実」を書き残そうとする。このように、最終部において特に顕著であるが、『魔女の見習い』は、「歴史」への強い執着を示すような台詞に満ちている。この点については、本稿３において、「メキシコ征服」をテーマとする他の作家の作品と『魔女の見習い』を比較する際に、再び検討を行うこととし、次節では本作における間テクスト性について述べる。

2.3 『魔女の見習い』における間テクスト性

2.2 においていくつか挙げたが、『魔女の見習い』には、特定の書物からの引用や、書名あるいはその内容への言及等、間テクスト性のさまざまな形が見られる。

プロローグで語られる、「翼の間に鏡を携えた鳥 (Un pájaro que lleva un espejo entre las alas)」の描写は、細部に違いがあるものの、クロニスタ、ベルナルディノ・デ・サアグン (Bernardino de Sahagún) の『ヌエバ・エスパーニ

ャ綜覧 (*Historia general de las cosas de Nueva España*)』第 12 書の、スペイン人到来を告げる八つの予兆のうちの、第七に関する記述の影響を伺わせる。また、ケツァルコアトルをプロメテウスになぞらえたり (Carpentier, 1990b, p.50)、使徒トマスと同一視したりする (Carpentier, 1990b, p.60) 征服者の会話を通して、ギリシア神話のテクストや、ディエゴ・ドゥラン (Diego Durán)、シグエンサ・イ・ゴンゴラ (Sigüenza y Góngora) といったクロニスタの著述が想起される。

戯曲に内包された数多くのテクストの中で最も重要な位置を占めるのは、すでに言及したディアス・デル・カスティーリョの『メキシコ征服記』であろう。バスケスが、『魔女の見習い』を『メキシコ征服記』に書かれた「史実」と対照の上、詳細に渡る分析を行い、結論付けたことが示すように(Vázquez, 1986, p.56)、ディアス・デル・カスティーリョとそのクロニカは戯曲の根幹に関わる、欠かすことのできない要素と見なすことができる。

さらに、カルペンティエルはこのクロニカの記述をもとに、『魔女の見習い』の人物造形、とりわけコルテスの装いやたたずまいの詳細を定めている。上演のための「覚書 (Notas)」には、ディアス・デル・カスティーリョからの引用であることを明記したうえで、コルテスの「大人物 (gran señor)」と呼ぶにふさわしい立ち居振る舞いと、聖母子と洗礼者ヨハネの像が表裏に刻まれたメダルについて言及されているが (Carpentier, 1990b, p.29)、実際これらは『メキシコ征服記』第 204 章の記述と一致する。

ディアス・デル・カスティーリョが外科医であったという史実はない。また、クロニスタが記した書物の正式なタイトルは『ヌエバ・エスパーニャの征服の真実の歴史 (*Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*)」である。戯曲中で名を明かされない「外科医」が告げる書名は、「真実の(verdadera)」という語が抜け落ちた、「ヌエバ・エスパーニャの征服の歴史(*Historia de la Conquista de la Nueva España*)」となっている。こうした細部のデフォルメが見られるものの、本稿では、先行研究における解釈 (Vázquez, 1986, p.59, Csikós, 2013, p.97) に倣い、「外科医」＝「クロニスタ、ディアス・デル・カスティーリョ」という前提のもとに考察を行う。上記二つの書名からは、細部の不一致よりも大きな符合を見いだせることから、カルペンティエルが「外科医」＝「クロニスタ」の関係を意図して人物造形を行ったと解釈するのが妥当と思われるためである。

「外科医」＝「クロニスタ、ディアス・デル・カスティーリョ」の関係を考慮すれば、『魔女の見習い』の「上演のための覚書」は、戯曲のメタフィクション的な側面を顕在化する役割を果たしているといえよう。覚書の一部の

記述を登場人物である「外科医」＝「クロニスタ」に負っているためである。

エミル・ヴォレックは、「ヨシュア記」を引きながら自らの運命を嘆くマリナ像にバロック演劇のパロディを見いだすとともに、数多くのテクストの引用・参照によって成り立つ『魔女の見習い』を、やや皮肉を込めて「ポストモダン的 (posmoderno)」な「パスティーシュ (pastiche)」と評している (Volek, 1996, pp.258-260)。確かに、この戯曲に登場する総じて「ブッキッシュ」な登場人物は、自他について語る際、まるで書かれた言葉を根拠とした正当化が必要であるかのように、書物を参照する。劇中で、マリナは前述の「ヨシュア記」に加えて、ヤコブス・デ・ウォラギネ (Jacobus de Voragine) の『黄金伝説 (*Legenda Aurea*)』に登場する聖マリナになぞらえられる。また、コルテスの部下サンドバルをめぐっては、アーサー王伝説や『アマディス・デ・ガウラ (*Amadís de Gaula*)』のような騎士道小説が引き合いにだされる。

以上、本節では『魔女の見習い』における間テクスト性についてみてきたが、ここで、この戯曲におけるカルペンティエルのテクスト引用の特徴について二点確認しておく。一点目は、ディアス・デル・カスティーリョの『メキシコ征服記』の重要性である。これは、数多くの引用・参照テクストの中でも、人物造形および筋書きに大きく関与する、戯曲の成立に不可欠のテクストであると見なせる。二点目は、各登場人物の台詞における引用テクストの扱いについてである。カルペンティエルが『魔女の見習い』に描き出す登場人物は、多くの場合、何らかのテクストの引用あるいは参照を含む台詞を発する際に、それを「意図して」、つまり、原テクストの存在を意識しているように見受けられる。オルメド司祭は聖書をはじめとする数々の宗教テクストを自在に引用し、征服者サンドバルは愛読する騎士道小説について語り、マリナは、オルメドに授けられた書物の言葉を用いて自らの台詞を紡ぎ出す。

『魔女の見習い』におけるこうしたテクスト引用・参照の傾向は、「メキシコ征服」というテーマの捉え方と関連があるように思われる。次節では、引き続き間テクスト性に留意しながら、メキシコ征服史を扱った他の作家の作品との比較対照を行うことで、『魔女の見習い』に特有の表現法を明らかにしていく。その際、2.2 の末尾で言及した登場人物と「歴史」をめぐる問題にも着目する。

3. フエンテスの『すべての猫は褐色』との比較

3.1 主要人物の相違

「はじめに」で述べたように、メキシコ征服史やマリナ (マリンチェ) 像を軸に、カルペンティエルの『魔女の見習い』とその他の作家の戯曲を比較し

た研究は複数あるが、本稿では、作品において扱われている時期や事件が概ね一致している、カルロス・フエンテスの『すべての猫は褐色』を主な比較対象とする。

「歴史」および間テクスト性をめぐる考察を行う前に、まず両作品における、マリナ、コルテス、モクテスマという主要人物の扱いの相違について指摘しておきたい。「メキシコ征服」という歴史事件のただなか、三者は異文化の出会いの場に身を置いている。しばしば暴力を孕んだ荒々しい接触を通して、相異なる文化に属していた者同士は影響しあい、文化の相互受容が起こるものだが、カルペンティエルとフエンテスの作品にもその過程が描かれている。まず、主にマリナとコルテスとの関係に着目してみよう。

『魔女の見習い』においては、カトリックの洗礼から、言語の学習、オルメド司祭による宗教的指導等、マリナのヨーロッパ文化受容の過程が明確に示されている。これに対し、コルテスがマリナとの出会いを通じて変容を遂げるような場面はみられない。ただし、戯曲全体を通してスペイン人による異文化受容への言及がないわけはない。コルテス軍のもう一人の「通訳者」ヘロニモ・デ・アギラルは、難破後 8 年にわたるマヤ集落での生活を経て、外見・性質ともに「現地化 (acriollado)」(Carpentier, 1990b, p.30)した人物として描かれている。肌をさらすことに慣れたアギラルの「インディオのような」姿は、コルテスやサンドバルを苛立たせる。さらに、アギラルのようにコルテス軍と合流せず、マヤの集落にとどまったゴンサロ・ゲレロ (Gonzalo Guerrero) への言及もあるが、「背教者 (renegado)」(Carpentier, 1990b, p. 49)である彼の存在は、征服者にとって不都合なものとして、マリナに対して隠蔽される。このように、『魔女の見習い』におけるスペイン人側の異文化受容は、登場人物を通してもっぱら否定的な事柄として扱われている。

『すべての猫は褐色』においても、マリナは洗礼を受け、征服者の言葉を学ぶ。しかし、顕著な形で変容を遂げるのはコルテスの方である。マリナは、ケツァルコアトルの「仮面」を被ることで、つまり、伝説の神になりすますことで、王国を手中に収めることができる、とコルテスを誘う。マリナの言葉に耳を傾けるうちに、行動を起こすことへのためらいが消えていき、ついに「真実は時とともに変わるもの。その最たる例が私自身だ (Las verdades cambian con los tiempos y la mejor prueba de ello soy yo mismo.) 」(Fuentes, 2010, p.110) と告げ、テノチティトラン攻略を企てる。

モクテスマについては、二つの戯曲の間に大きな相違が見られる。いずれの作品においても、民衆の投石によって絶命する点は共通しているが、『魔女の見習い』に登場するモクテスマには、台詞がない。第二幕で、囚われの身

となったモクテスマを、マリナは「偽りの法王。何の役にも立たぬ人質 (un Falso Papa. Vuestro rehén no vale para nada.)」(Carpentier, 1990b, p.84) と評する。ト書きを通じて、モクテスマのマリナに対する蔑みが仄めかされているが、彼の言葉が劇中に示されることはなく、何らかの主体的な行動を起こすような場面も存在しない。

他方、『すべての猫は褐色』におけるモクテスマは饒舌である。征服者がケツァルコアトルの再来であると主張し、コルテスとの対面への恐れを何度も口にする。また、『魔女の見習い』とは異なる特徴として、作者フエンテスが、モクテスマとコルテスを表裏一体の人物として描いていることも指摘しておかなければならない。劇中でモクテスマは、「権力 (poder) 」を介したコルテスとのつながりを意識する。「自らがそれを引き渡し、コルテスがそれを手中に収める (yo, para entregarlo, Cortés, para tomarlo)」(Fuentes, 2013, p.65) 役割を担っているのだ。その他の場面においても、モクテスマとコルテスの独白を通して「双子 (mellizo/gemelo) 」(Fuentes, 2013, p.165, p.178)、「分身 (doble)」(Fuentes, 2013, p.165) といった言葉がくり返され、両者の結びつきが強調されている。

3.2 「意図した」引用と「意図せざる」引用

『魔女の見習い』、『すべての猫は褐色』いずれも間テクスト性に富んだ作品であるが、引用元のテクスト、すなわち「原テクスト」の扱いにおいて差異が見られる。

先述のように、『魔女の見習い』の登場人物は多くの場合、出典の存在を意図した上で「引用」したり、特定のテクストへの言及を行ったりする。オルメド司祭とマリナがしばしば唱えるカトリックの「信徒信条 (Credo) 」に加えて、『旧約聖書』や『黄金伝説』、『アマディス・デ・ガウラ』等の騎士道小説への言及が多く見られる。そして、こうしたテクストへの言及は、各登場人物が何者であるか規定する機能を果たしている。例えば、マリナは、オルメドにその名を与えられた時、『黄金伝説』に登場する「聖マリナ」のように、蔑まれたとしても信仰を貫き通すように命じられる。さらに、チョルーラでは、『旧約聖書』の「ヨシュア記」における娼婦ラハブの役割を与えられる。ケツァルコアトルの再来と見なされたコルテスは、同じく人間に火をもたらした「プロメテウス」の役割を経て、ラハブに救われた信仰者ヨシュアに自らを重ね合わせる。また、コルテスの部下サンドバルは、自らを騎士道小説の登場人物になぞらえ、途方もない冒険を求めて大洋を渡ってきたのだと語る。

このように、『魔女の見習い』において登場人物はしばしば、言及または引用されたテクスト中の人物を通して自らを何らかの「類型」に当てはめて行動する。そして、自らの役割と行動が「歴史」として後世にどのように伝えられるか、という問題に拘泥する。

これに対して、『すべての猫は褐色』における「間テクスト性」はより有機的であるといえる。ヴォレックが述べているように (Volek, 1996, pp. 262-263)、作中の台詞には、時代を問わず、フエンテスの読書経験を反映したあらゆるテクストの断片が散りばめられている。例えば、モクテスマの「神々よ、神々よ、なぜ私を見捨てられたのか？(Dioses, dioses, ¿por qué me abandonaron？」(Fuentes, 2013, p.159)という台詞は『新約聖書』の、祭司の一人が彼に投げかける「お前とともに、我々の孤独の時代は終わった (Contigo terminó el tiempo de nuestra soledad)」(Fuentes, 2013, p.159) という言葉は、オクタビオ・パス (Octavio Paz) の『孤独の迷宮 (*El laberinto de la soledad*) 』のパロディ的様相を呈している。いずれの場合も、「引用者」である登場人物が出典に関する知識を備えていることを示すような記述は見られない。カルペンティエルが描く「ブッキッシュ」な人物たちとは対照的である。また、引用または「仄めかし」のような形で言及されたテクスト中の人物が、戯曲の登場人物の役割を規定するような機能も果たしていない。『すべての猫は褐色』における間テクスト性は、登場人物を規定するよりも、おびただしいテクストの断片を通じて読者に絶えず目配せを送り、登場人物の同一性を揺らがせる機能を果たしているように見える。

3.3 「終焉」か「始まり」か––「メキシコ征服史」の捉え方

3.2 の始めで『魔女の見習い』と『すべての猫は褐色』の主要人物を比較したが、ここでもう一度と各人物の相違に着目する。

既に述べたが、カルペンティエルが生み出したモクテスマ像には台詞がない[3]。第二幕の登場の場面では、その姿形が以下のようなト書きで示されるのみである。

---

[3] 観客には見えない位置から、彼が演説を行っていると思しき「声」が漏れ聞こえる場面があるが、その内容は「解読不可能 (ininteligible)」(Carpentier, 1990b, p.95)で、舞台上の対話に関与するものではない。

…青みがかった一筋のかすかな光に照らされて、モクテスマ登場。緑色の長衣姿で、額に王冠を着けている。身の丈が大きく、威厳に満ちたたたずまいは、この世のものとは思えないほどである。

...alumbrado por una pálida luz, aparece Moctezuma, arropado en una túnica verde, con una diadema ciñéndole la frente, grande, majestuoso, casi irreal. (Carpentier, 1990b, p.95)

この描写の後、間もなくモクテスマは投石を浴びて絶命する。戯曲の冒頭で伝聞として他の登場人物を通してその動向が知らされることがあるものの、実際にモクテスマが登場するのはこの場面のみである。つまり、カルペンティエルは、この人物をもっぱら自らの「死」を演じるために登場させているのだ。

フエンテスが生み出した「饒舌な」モクテスマは、征服者たちの到来に動揺し、自らの下す決断一つひとつに迷いを抱くが、カルペンティエルは、アステカの王をそうした惑う人間としては描かなかった。戯曲の中盤に「この世のものとは思えない」姿で登場させ、その心情を明かすことなく「死」に至らしめている。

ところで、人ならざる者の唐突な登場から「死」に至る流れは、カルペンティエルが手がけた初期のバレエ台本『アナキリェの奇跡 (*El milagro de Anaquillé*, 1927) 』[4] に見受けられる。最終場に登場するアフリカの双生神「ヒマグアス (JIMAGUAS)」は、首の部分を縄で繋ぎ合わされた体や、両目の突き出た顔から、明らかに超自然的な存在であるといえる。バレエの終盤に突如現れる「ヒマグアス」は、キューバの農村に侵入したアメリカの「ビジネスマン (BUSINESS MAN) を自らが身に着けた縄で葬る。バレエ台本という性質上、『アナキリェの奇跡』には台詞がないため、一連の動作は無言のうちに行われる。当然のことながら、侵入者「ビジネスマン」に「死」という罰を与える「ヒマグアス」の心情が具体的に語られることもない。

『魔女の見習い』におけるモクテスマの姿形は、「真正」の神である「ヒマグアス」ほど人間離れしていない。また、「死」に至るのは他でもない登場者自身であるというアレンジが加えられている。しかし、マリナやコルテスといった饒舌な人物たちの間に「台詞なしの人物」(Carpentier, 1990b, p.27) として登場し、心情を一切明かさぬモクテスマもまた、人ならざる者に近づく。

---

[4] 本作およびカルペンティエルが初期に手がけた舞台の仕事については、拙稿（2017, 2015）参照。

場における人々の営みから、とりわけ「歴史」をめぐる登場人物のやり取りから遠ざかることで、彼は「神々」の領域に留まっているようにみえる。

他方、フエンテスが描くモクテスマは、自らが実体のない「仮面」に過ぎないという思いに苛まれる。また、自身とコルテスを分身か表裏一体の存在と見なし、王である彼が倒れても、コルテスによってもたらされたスペインの支配を通して、引き続き「メキシコの主人」たりうると信じる。

> モクテスマは永遠にメキシコの主人となろう…ただ一人の人間がそのほかの人間を支配しうる限り、モクテスマは生きつづけるのだ。
> Moctezuma será siempre el amo de México... pues mientras un solo hombre pueda dominar a los demás hombres, Moctezuma seguirá viviendo. (Fuentes, 2010, p.166)

カルペンティエルが生み出したモクテスマは、自己同一性をめぐるこうした葛藤を口にせぬまま「退場」し、コルテスとの関わりについて言及されることもない。コルテスもまた、モクテスマの魂の平安のために祈りはするが、すぐに興味の対象を「モクテスマの財宝 (El Tesoro de Moctezuma)」へと移す(Carpentier, 1990b, p.99)。『魔女の見習い』においてこの二人が対話し、意思の疎通を行うような場面はみられない。一方は「歴史」の領域に、他方は「神々」の領域に止まったままで、『すべての猫は褐色』においてフエンテスが示したような繋がりを両者の間に見いだすことはできない。

こうした人物の関係性の相違は、作品執筆にあたり、カルペンティエルとフエンテスがメキシコ征服史についてそれぞれ異なるビジョンを描いていたためだといえる。フエンテスが描くモクテスマ–コルテスの関係には、しばしば同一性と言ってもよいような近似性が見受けられる。コルテスのメキシコ征服によって、たしかに覇権はモクテスマを頂点としたアステカ (メシーカ)からスペインに移る。しかし、先述のモクテスマの台詞は、征服による歴史の断絶よりも、むしろ継続を示唆している。

他方、『魔女の見習い』における対話が全く欠如したモクテスマとコルテスの間には、継承関係は認められず、メキシコ征服は、何より、一つの文明の破壊と終焉にほかならない。このことは、カルペンティエルが戯曲におけるマリナ像に「母性」を付与しなかったことによってさらに強調される。『すべての猫は褐色』には、マリナの出産場面が描かれているが (Fuentes, pp.167-172)、『魔女の見習い』においては、コルテスとマリナの間に生まれたとされるマルティンは登場しないばかりか、誕生に関する言及すらない。つまり、マリナは「メスティソ(mestizo)」の母という役割を帯びていないのである。

4. 繰り返されるテーマ--「歴史」の惨禍と個人

クシコスは、メキシコという地域性に根ざした戯曲『すべての猫は褐色』に対し、『魔女の見習い』は、人物の「内的葛藤 (conflicto interno)」(Csikós, 2013、p.102) に照準を定めた作品であると述べている。つまり、同じテーマを扱いながら、フエンテスは地域の特殊性に、カルペンティエルは普遍性に目を向けて創作を行っていたことになる。ただ、興味深いことに、両者ともに自らが描き出した「メキシコ征服史」の内に、20 世紀の歴史を投影させている。『すべての猫は褐色』は、1968 年の「トラテロルコの夜」の惨殺事件とともに幕を閉じる (Fuentes, 2010, pp.180-181)。劇中の主要人物が現代の装いで登場する最終場面は、征服以前から脈々と受け継がれてきた、血と犠牲を求める歴史がメキシコの「今」を形作っていることを暗示している。他方、『魔女の見習い』の場合、劇中での現代史の「投影」は顕在化されていない。しかし、以下に示すように、1956 年のインタビュー記事を通して戯曲に込められた作家の意図をうかがい知ることができる。

本稿の冒頭で述べたように、『魔女の見習い』は、フランスの演劇人ジャン・ルイ・バローに請われて執筆された作品であるが、カルペンティルはこの戯曲を手がけた理由について、バローとの友情に加えて、早急にとり上げるべきテーマ (el tema urgía) を、「意見の衝突や論争 (el choque de opiniones, la controversia)」からなる「対話 (diálogo)」で表現したかったため (Carpentier, 1985a, pp.44-45) だとしている。「早急にとり上げるべきテーマ」については以下のように説明している。

> 戯曲において、私はあらゆる思想的関与から生じる予期せぬ、というよりも予測しえぬ結果を表現しようと試みました。いわば、「魔法使いの弟子」の伝説の新版のようなもので、収束する術を知らぬままに力を解き放ってしまう者の話です。また、それは、誠実な行いをしているはずの人間が、その本質が定かではない事柄のために利用されていくさまを描いた物語であるとも言えます。
> Drama en el cual he tratado de presentar las consecuencias imprevistas ––imprevisibles–– de todo comprometimiento ideológico. Si se quiere, una actualización del mito del Aprendiz de Brujo que desencadena fuerzas a las cuales no sabe como atajar. O también el del hombre que creyendo actuar honradamente, se hace el servidor de intereses cuya verdadera naturaleza ignora. (Carpentier, 1985a, p.44)

この言葉は、『魔女の見習い』の最終場におけるマリナのセリフ「「歴史」の

悲劇は、それを成す者たちが、一体誰のために動いているのか知る由もない、ということだ… (La tragedia de la Historia es que, quienes la hacen, nunca saben para quién trabajan...)」(Carpentier, 1990b, p.140) という台詞と重なり合う。

ところで、カルペンティエルはここで対話の重要性を強調する際に、前作『失われた足跡』を引き合いに出している。以下の引用文中の「ここ (aquí) 」とは、『魔女の見習い』という戯曲およびその創作の場を指す。

> 『失われた足跡』には、全くと言っていいほど対話がありませんでした。ここには対話が、意見の対立や論争が必要でした。だから、戯曲というジャンルを選んだのです。
>
> En *Los pasos perdidos* se ha prescindido casi totalmente del diálogo. Aquí necesitaba el coloquio, el choque de opiniones, la controversia. Elegí, pues, el género del drama. (Carpentier, 1985a, p.44)

小説というジャンル上の制約もあり、実際、『失われた足跡』においては対話が極端に少ない。北米の大都市から南米の密林地域への旅を描いた物語は、一人称単数の語り手、「わたし (yo) 」のモノローグで成り立っている。だが、カルペンティエルは、直前の作品において対話が過少であったことを告げるためだけにこの小説に言及したのだろうか。筆者はそのように解釈していない。以下に示すように、カルペンティエルは『失われた足跡』において扱おうと試みたテーマを、戯曲『魔女の見習い』においてとらえ直したのだと考える。

『失われた足跡』は歴史小説ではないが、主人公の回想として、「歴史」と「個人」をめぐる記述が見られる。ヨーロッパ出身の両親を持つ主人公は、父の故郷の話に惹きつけられて 1930 年代末に渡欧するが、現地で第二次世界大戦前夜の全体主義の台頭を目の当たりにする。知性を蔑視するような言動が横行する中、何よりも彼を驚愕させたのは、市井の人々の反応であった。

> 古代の象牙や青銅の記念碑が、その場かぎりの巨大な消耗品たるやすでのマツの厚板や、金色に塗られたボール紙の装飾などにばけているのをみれば、拡声器から流れる耳をつんざくような言葉を聞いている人たちも、なにかしら不安をおぼえてしかるべきだ、とわたしは心で思った。ところが実際はそうでもなさそうであった。みながそれぞれ、栄誉ある勲等に叙されたかのような顔をしていたし、まさに神の右側にすわり、先見の明がなかったとして、過去の人間を断罪している者もたくさんいたのである。(カルペンティエル、1994, p.124)

> La transformación del mármol y el bronce de las antiguas apoteosis en gigantescos despilfarros de pinotea, tablas de un día, y emblemas de cartón dorado, hubiera debido hacer más desconfiados a quienes escuchaban palabras demasiado amplificadas por los altavoces, pensaba yo. Pero no parecía que así fuera. Cada cual se creía tremendamente investido, y había muchos que se sentaban a la derecha de Dios para juzgar a los hombres del pasado por el delito de no haber adivinado lo futuro. (Carpentier, 1985b, pp.154-155)

開戦の報を受けて主人公は慌ただしく帰途につくが、その後従軍通訳として、大戦末期に再び大西洋を渡る。そして街並みも人心も荒れ果てたヨーロッパの惨状を前に、この地への憧憬の念も消え失せ、嫌悪すら抱く。シラーの「お前が静かに翼をひろげるところで、人はすべて兄弟になるだろう」という詩句に象徴される崇高な理想と、大量虐殺という現前の忌まわしい「歴史」との間のあまりにも大きな隔たりに愕然とした彼は、以後、あらゆる理想主義的な言説から距離を置くようになる (カルペンティエル, 1994, pp.134-135, Carpentier, 1985b, pp.161-162)。

『失われた足跡』の主人公は、20 世紀ヨーロッパ史の一場面を、短期滞在中に傍観者に近い視点から目撃する。そこでは「歴史」に積極的に関与する特定の人物の名が挙がることはない。主人公の目を通して、「歴史」における偉大な瞬間に立ち会っていると信じ、嬉々としてナチスの候補者に票を投じる知識人や、本を焼く学生たち、政治集会に足を運ぶ市民の様子が語られるのみである。『失われた足跡』の一節において、主人公のモノローグを通して語られる「歴史」と人間の関わりをめぐる問題は、戯曲『魔女の見習い』において、より明確な形で「歴史」に関与したとされる複数の人物の声を通じて再検討されることになる。

『失われた足跡』と『魔女の見習い』におけるこうしたテーマの共通性に目を向ければ、後者を執筆した際、カルペンティエルがメキシコ征服史を語りながら、第二次世界大戦という 20 世紀における歴史的惨禍をも想起していたと考えることができる。だからこそ、ゲーテによる物語詩で知られるドイツの民間伝承に想を得たタイトルを選択したのだといえよう。

5.むすびにかえて

本稿では、カルペンティエルの戯曲『魔女の見習い』における間テクスト性に着目し、他の作品と比較しつつ、その効果について検討を行ってきた。まず、戯曲中で引用・言及されたテクストの検討を通して、これらがしばし

ば登場人物の役割を定め、「類型化」する機能を果たしていることを明らかにした。また、カルロス・フエンテスの『すべての猫は褐色』との比較の過程で、『魔女の見習い』においては「メキシコ征服」という事件が、人間の関与によってもたらされる「歴史」の惨禍であり、次代との「断絶」をもたらすものとして提示されていることも指摘した。さらに、インタビュー記事等を手がかりに、『魔女の見習い』と前作『失われた足跡』のテーマの共通性についても言及を行なった。

「歴史」と「個人」、あるいは、「歴史」と人間の関与というテーマは、カルペンティエルのその後の作品においてくり返しとり上げられる。キューバ革命以降に発表された長編歴史小説『光の世紀』、『春の祭典』はもとより、ユーモアに富んだ独裁者小説『方法異説 (*El recurso de método*, 1974) 』や、短編「庇護権 (*El derecho de asilo*, 1972)」にも、「歴史」において「何者か」たらんとする人物や、「歴史」によってもたらされる暴力から逃れようとする人物が登場する。『魔女の見習い』は、人物造形においても、テーマの探求においても、こうした後の作品群に少なからぬ影響を及ぼしたといえる。

カルペンティエルの創作全般の傾向として、対話文の使用が少ないことを考えると、この「戯曲」において「歴史」と「個人」というテーマの探求が、複数の人物の「声」を通して行われている点も、注目に値する。「対話」の少なさは、ゴンサレス・エチェバリーアをはじめとする研究者がしばしば指摘するように (González Echevarría, 2004, p.352)、フランス語とスペイン語の狭間にあったカルペンティエルの言語環境を要因の一つに挙げられるだろう。『魔女の見習い』という、16 世紀のメキシコを舞台にした戯曲をフランス語で執筆する際、カルペンティエルは同時代の「自然な」スペイン語という制約から解放され、より自由に人物間のやり取りを表現することができた。この経験は、その後「こちら (aquí)」と「あちら (allá)」という言葉の相対性を常に意識しながら創作をつづけてゆく作家にとって、新旧両大陸の歴史を捉える視座を見出す一つの契機となったにちがいない。

参考文献

Carpentier, Alejo (1985a), *Entrevistas*, La Habana, Letras Cubanas.

—— (1985b), *Los pasos perdidos*, Madrid, Cátedra.

—— (1983), *Obras Completas 2*, México D.F., Siglo XXI.

—— (1990a), *Obras Completas 1*, (4ª edición), México. D.F., Siglo XXI.

—— (1990b), *Obras Completas 4*, (3ª edición), México. D.F., Siglo XXI.

Csikós, Zsuzsanna (2013), “La figura de la Malinche en la literatura hispana del siglo

XX", en *Acta hispanica 18*, Szeged, University of Szeged, pp.95-103.
https://ojs.bibl.u-szeged.hu/index.php/acthisp/article/view/9725/9617
(アクセス日 2020 年 9 月 5 日)
Díaz del Castillo, Bernal (2011), *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, Real Academia Española.
Fuentes, Carlos (1998), *Ceremonias del alba,* México D.F., Siglo XXI.
—— (2010), *Todos los gatos son pardos*, Madrid, Siglo XXI.
González Echevarría, Roberto (2004), *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*, Madrid, Gredos.
Sahagún, Bernardino de (1977), *Historia general de las cosas de Nueva España TomoIV*, México D.F., Editorial Porrúa.
Sigüenza y Góngora, Carlos de (1983), *Seis obras*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
Usigli, Rodolfo (1997), "Corona de fuego", en *Teatro completo de Rodolfo Usigli II*, México D.F., Fondo de Cultura Económica., pp.774-840.
Vázquez, Carmen (1986), "La aprendiz de bruja: drama en tres actos de Alejo Carpentier" en *Revista de estudios hispánicos*, San Juan, Universidad de Puerto Rico, pp.53-70.
https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136731
(アクセス日 2020 年 9 月 5 日)
Volek, Emil (1996), "La conquista de América en el teatro posmoderno" en Pellettieri (ed.) *El teatro y sus claves*, Buenos Aires, Galerna, pp.257-269.
穐原三佳 (2015),「「奇跡」をどう語るか —カルペンティエルの 1920 年代後半の短編とバレエ—」、『ラテンアメリカ研究年報 No.35』ラテンアメリカ学会.
—— (2017),「アレホ・カルペンティエルと舞台芸術」、『外大論叢　第 67 巻第 1 号』神戸市外国語大学研究会.
カルペンティエル、アレホ (1994),『失われた足跡』(牛島信明訳) 集英社.
ディアス・デル・カスティーリョ、ベルナル (1986a),『メキシコ征服記 1』(小林一宏訳) 岩波書店.
—— (1986b),『メキシコ征服記２』(小林一宏訳) 岩波書店.
—— (1987),『メキシコ征服記 3』(小林一宏訳) 岩波書店.
ゲーテ (2003),『ゲーテ全集１　詩集』(山口四郎編、新装普及版) 潮出版社.
ドゥラン、ディエゴ (1995), 『神々との戦いⅡ』(青木康征訳) 岩波書店.
岩波書店 (2015),『文語訳　旧約聖書 2』岩波書店.
ウォラギネ、ヤコブス・デ (2018),『黄金伝説 2』(前田敬作・山口裕訳) 平凡

社.

謝辞
本稿の執筆にあたっては、日本イスパニヤ学会第 65 回特別大会 (2019 年 12 月 8 日、拓殖大学) において行った口頭発表「「歴史」を語る人物たち―カルペンティエルの戯曲『魔女の見習い』をめぐって―」に加筆、修正を加えました。発表当日に貴重なご意見を賜りました皆様に、心より御礼申し上げます。

Keywords: アレホ・カルペンティエル　戯曲　メキシコ征服　間テクスト性　歴史