

論文

『エル・ポブレ・マス・リコ』の多義性

加藤 隆 浩*

要旨

17, 18世紀, スペインの植民地下にあったアンデス地域では, 先住民の改宗, 信仰の強化を目的に宗教劇が各地で盛んに上演された。先住民だけでなくスペイン人も共働で加わり, 社会階層も職能をも越えて行われる一大イベントとなった。文字媒体を必要としない芝居は, 演劇特有の伝達様式のおかげで, 一回で大勢の人々を動員できたし, 五感に訴えるリアリティにより, 宗主国の言語を解さない先住民までも, ケチュア語やアイマラ語などの先住民言語で上演・鑑賞が可能であった。だとすれば, 一度に大量の民衆を集客でき, しかもそれがある種の熱狂のなかで公演されたとなると, 集まった人々が何を感じ, そこからどのようなメッセージを引き出そうとしたか, また, 観客がそれにいかなる社会的意味を付与し, その結果, どんなイデオロギーが生成されたか等が問題として浮上してくる。ここで問題とする『エル・ポブレ・マス・リコ (El pobre más rico)』は, 当時執筆された宗教劇である。したがって, 演劇の内容は教会にコントロールされているので, その出し物の主催者すなわち教会が望む事柄——カトリックの教義——を参加者に強制的かつ無意識のうちに刷り込むことが可能であった。しかし, 一見スペイン風に仕立て上げられた宗教劇も, オリジナルのケチュア語を見ると, 宗教劇とは別の読み方ができる。芝居の冒頭と終わりには, インカの王権奪取を匂わす台詞があり, スペイン的な2重構造とは別の次元で, あるべきインカ王のイメージがケチュア語のメタファーを使って, 作品のなかに溶かしこまれている。ここで指摘しておきたいのは, 問題の芝居が執筆されたのは民族主義的抵抗運動が次々に勃発する直前のことであり, その短い期間中に固有のインカ像が用意されたという事実である。付言すればこの戯曲の場合, それを教会が推奨する宗教劇の中で堂々と提示していることを忘れてはならない。

キーワード

アンデス; 植民地時代; 宗教劇; 『エル・ポブレ・マス・リコ』; センテノ・デオスマ;

* 南山大学 外国語学部 教授

目 次

1. はじめに
2. 『エル・ボブレ・マス・リコ』とベレン教会の盛衰
3. 『エル・ボブレ・マス・リコ』の梗概と構造
4. オリジナル台本に隠された意味
5. 結びにかえて

1. はじめに

17, 18 世紀のアンデス世界の宗教劇は、先住民だけでなくスペイン人も参加し、社会階層も職能をも越えて、社会の総力を挙げて行われる一大イベントであった。文字媒体を必要としない芝居は、書物とは異なり、その作品が上場されれば芝居特有の伝達様式のおかげで、一回で大勢の人を動員できる。しかも、上演言語は、必ずしも征服者のもたらしたスペイン語に限定されることはないので、宗主国の言語を解さない先住民でも、ケチュア語やアイマラ語などの先住民言語で上演・鑑賞が可能であった。では、一度に大量の民衆を集め、しかもそれが熱狂のなかで公演されるとなると、動員された人々——強制的であったのか、あるいは、娯楽の一部として人々が自発的に引き寄せられてきたのかは別にしても——が何を感じ、そこからどのようなメッセージを引き出したか、さらには、観客がそれにかなる意味を付与し、その結果、いかなるイデオロギーが生成されたか等が問題として浮上する。当時の社会情勢からすれば、人々の生活圏の中に外部から情報をもたらされることはほとんどなかったものと思われる。だとすると、この演劇の上演は、作品の内容がどのようなものであったにせよ、アンデスの民衆にとっては、外部からもたらされる情報・価値観を人々の生活に滑り込ませる極めて有力なマスメディアの役割を果たしていたということになる。もちろんその際、演劇の内容は教会にコントロールされ、その興業の主催者すなわち教会が望む事柄——カトリックの教義——を参加者に強制的かつ無意識のうちに刷り込むことが可能であったわけである。スペイン人は芝居を操作し、カトリシズムの伝道、教会の強化推進政策の一環としてそれを各地で利用したのである。

だとすれば、この原初的メディアによって何が伝達され、それがどのように受けとめられたかを考察するのは意味のあることであり、そのメッセージが当時のアンデス世界の中でいかなる役割を果たしたかを考察するのは重要なことと言わざるを得ない。

ただし、現在のところわれわれの手元にあるのは、オリジナルの台本だけであり、その上演スタイルに関しても、同時代を生きた人々のそれに対する反応、さらには作品についてのコメントなどについての情報は欠けている。ただ、後にも述べるように、仮に分析対象がテキストだけであれ、それは当時の社会・文化から生まれ育まれた生成物であり、その事実に向け

れば、その分析により当時の社会・文化の様相の一部を垣間見ることができると考える。

2. 『エル・ポブレ・マス・リコ』とベレン教会の盛衰

さて、ここで考察する台本『エル・ポブレ・マス・リコ』は、アンデス世界の文学史では必ず言及される有名な作品であるが、これまで殆ど研究されることがなかった。承知のように、この作品は、1922年にウンベルト・スアレス・アルバレス (Umberto Suárez Álvarez) により発見され、ケチュア語とそのスペイン語との対訳版として1939年に出版された。しかし、先人のそうした努力にもかかわらず、この作品は特に脚光を浴びることもなく、文学史の中でなかば忘れ去られているような印象さえ受ける¹⁾。これまでに提出された研究は主に、その発見をめぐる顛末、またクレメンツ・マーカム (Clements Markham) が発見したという別の写本との関係、また、このテキストが書かれた年代、その作者センテノ・デ・オスマ (Centeno de Osma) についての短い推論が披歴されてはいるものの、それらは概ね、先行研究からの引用で、その中で提示される梗概もストーリーが十分に追えない超簡略版もしくは、断片の紹介にとどまっている (cf. Silva 2000)。それを体系的に纏めようとしたのがテオドロ・メネセス (Teodoro Meneses) であるが、彼が独自に作成したスペイン語版に付された解題は、どちらかというところ、テキストの解析というよりも、むしろ文献学的な研究に関心が向いており、テキストの内容についての考察となると、悪魔の契約という観点から考察したゴードン・ブラザーズトン (Gordon Brotherston) の論文まで待たねばならない。

ところで、この芝居が書かれたとされる年代には諸説ある。古く見積もったものでは、スアレスの16世紀末説、新しいものではJ.M.B. ファルフアン (Farfán) の18世紀説があり、両説にはかなりの隔りがある。しかし、スペインで人気を博した出し物、出版事情、またセレんケの伝承²⁾の成立年代などを勘案して提出されたメネセスの1645年から1685年という仮説が今のところ最も信憑性が高い。

事実、この説を裏付け補強する別の年代もある。それは、作品のストーリーの展開の中心となるクスコ市のベレン教会の移転と改築の年代とかがわかる。一般にベレン教会の所在地は今ある場所と暗黙のうちに想定しがちだが、ママチャ・ベレン——土地の人は愛情をこめてそう呼ぶ——の鎮座する教会は、もともと現在の位置とは別の場所に建立されていたことが考古学的研究によって証明されている。作品の舞台となるクスコ市のベレン教会は、その創設から今日に至るまでに、移転・改築を繰り返し、その変遷が芝居のテキストの成立と深くかかわっている。

1) 『アブ・オリヤンタ』『アタワルパの最期』と比べると、注目度・研究の蓄積のいずれにおいても大きく水をあけられている現状は否定しがたい (Meneses1983: XXXVI)。

2) サン・ミゲルの海に浮かんでいたという伝承を持つ。

ると考えられるのである。ジョン・ロー (John Rowe) は、教会の元の位置は現在のコリパタ (Coripata) にあたるとの仮説 (Rowe 2003: 135-142) を提出しているが、しかしわれわれが直面する研究にとって重要な事柄は、その祈りの場の発祥地探しではなく、それがいつ移転したか、その時期である。

ベレン教会の建設はもともとその地域の先住民の教化のためになされたものであり、そこに安置されている聖母像は 1559 年にリマからもたらされたことが分かっている。そして 1560 年 6 月 28 日には、信者の往来の便宜を図るため、ベレン教区への道路の建設が命ぜられており (Angles 1983: 463)、その事実から推せば 1559 年から 1560 年前半にはその教会が建設されていたと思われる。つまりベレン教会は植民地時代草創期に建設され、おそらくは聖母像の奇跡譚にも助けられて「最も人気のある聖所」(Angles 1983: 463) となったと考えられる。そして、1645 年、そこに安置された聖母像は「武器の守護者」(patrona de las armas) となり、のちに「白衣の主日」を仕切るまでになっている。ただし、その隆盛も東の間、ベレン教会は近隣の教区との間で水利をめぐる揉め事に巻き込まれ、水の供給を止められ、ついには教会そのものの移転を余儀なくされたことが、1675 年 8 月 2 日付けの文書から判明している (Rowe 1994)。ただし、この 1675 年という年代はそれをそのまま鵜呑みにできるものではない。なぜなら、ローが指摘するように、その文書は教会の移転そのものを通達するために作成されたのではなく、ベレン教会の由来について偶然触れているに過ぎないからである。つまり、記された日時が、移転した日付とそのまま一致していると考えわけにはいかず、その文書から確実に言えるのは、文書の日付以前のある時点が教会の移転時期という程度にとどめておかねばならない。だとすれば、移転は 1675 年以前のいつになるのかという疑問が生ずるが、ここでローは大胆な、しかし、極めて有力な仮説を立ててみせる。よく知られているように、1650 年にはクスコ市を大地震が襲いその時にベレン教会は大きな被害を被っている (Esquivel Navia 1980: 95)。ローは、それを受けてベレン教会の移転時期は地震後であったのではないかと推定している (Rowe 1994)³⁾。

このように考えると、ローが提唱する 1650 年から 1675 年までの期間での教会移転説と、メネセスの推定する 1645 年から 1685 年という作品の執筆時期が重なっていることが判明する。これは、単なる偶然だろうか。もちろんそうした偶然の可能性を完全に否定するわけにはいかないが、その時代背景を検討すると、偶然説よりもより説得的な仮説を幾つか思いつかせてくれる。たとえばベレン教会の移転・建て替えを記念して霊験あらたかな聖母が鎮座するベレン教会を宗教劇の上演によって宣伝しようとしたと考えうるだろう。そうであれば、この作

3) ロー自身が 1987 年に発見した 1614 年の古地図を見ると、その地図にベレン教会そのものは現れないが、2 本の道に「ベレンに向かう (callejon que sale a la calle de belen)」と但し書きが見えており、その延長線上に教会の位置を想定することができる。しかし、絵地図そのものが歪んで描かれており、より詳細な実地調査を行わなければ、1614 年時点で教会がどこに存在したかは推定できない。

品がヨーロッパでのマリア信仰の拡大、ベレン教会の浸透のための広告の目玉として利用される状況をさらに細かく想定できる。

- 1) 守護聖人マリアの引っ越し、つまりベレン教会の移転を民衆に周知徹底させるため。
- 2) クスコ市の重要な守護聖女がグアダルupesの聖母と認められてしまったことに対する反動。
- 3) 1650年の地震で破壊されてしまったベレン教会への支援を求めるもの。
- 4) ベレン教会の移転後もなお、その地に残留した人々がかつての守護聖女を復活させようとした可能性。

他にもまだいくつも仮説は出せるが、1)～4)は当時の社会状況からして——1645年～1650年の地震発生時までには芝居が書かれたのでなければ——教会の再出発の景気づけとして相乗的に働くことはあっても、互いに否定し合う要素ではない。実際、アングレスによると、1673年にはマヌエル・モリィネド・イ・アングロ (Manuel Mollinedo y Angulo) 司教が着任し、潤沢な資金を背景に「ひとかたならぬ労力を教会の建設に費やし」、聖体顕示台 (クストディア) や宝石をあしらった黄金のティアラ (diadema) をあつらえたことも分かっている。つまり、ベレン教会はクスコの中でも特別扱いされた建造物だったのであり⁴⁾ こうした事情を考えると、大地震からの復興過程で、教会再興の動きがいつあってもおかしくはないし、そのために、守護聖女 (Patrona) の奇蹟を謳いあげる芝居が用意されても何ら不思議ではない。しかも、クスコという町の特殊事情だけではなく、当時のヨーロッパや新大陸の宗教事情に目を向ければ、対抗宗教改革を機に熱気を帯びてきたマリア信仰ともびたりと符合する。

とはいえ、どの理由を取るにも目下のところ決定的な証拠が欠けており——また他にもさまざまな可能性があると思われる——今後の研究を待つしかない。しかし、どの場合であれ、17世紀中頃からその終わりにかけて作品と芝居の舞台であるベレン教会とが互いに結び付き、マリア礼賛のテーマを前面に出し、それによって当時の近隣のケチュア語話者である先住民——なぜなら、この芝居はもともとケチュア語で書かれている——の、教会への関心を高めようとした点を忘れるわけにはいかない。

では、問題の作品はどうなっているのか。この戯曲の特徴は、先行研究でも指摘されたように、三部構成、メインとサブテーマという二重構造の筋立て、悲喜劇の混在等、一見するとスペインの演劇と見誤ってしまう程、スペイン的に仕上がっている (Brotherston 1987)。しかも、テーマは、本国でもお馴染みの要素、たとえばキリスト教の教義、宮廷恋愛、道化、悪魔との契約といったもので、それらが次々に繰り出され、出てくる要素をスペイン演劇のメルクマールとして考えると、センテノ・デ・オスマのこの作品は、ただスペイン的というだけでなく、

4) 建設は、1696年に完了し、鐘楼の完成は、1715年となっている (Angles 1983: 463)。

時代を限定して言い当てれば、同時代のカルデロン・デ・ラ・バルカの強い影響下の作物、あるいはカルデロン作品の焼き直しという印象さえ与える。

とはいえ、では、カルデロ的な作品が、アンデス世界に直接移植され、スペイン演劇の伝統を純粋に保持したままそこで開花したのかと問えば、答は「否」である。芝居の舞台はインカの宮廷に他ならず、テーマもそこで起きた恋愛沙汰である。そのうえ、ブラザーストンが指摘するように、そこにはアンデスのさまざまな動植物やインカの風物も散りばめられている (Brotherston 1987)。では、それだけなのか。もしそうであれば、この作品は、アンデスの諸要素をスペイン演劇のうわべにただ張り付けたようなもの、いわばアンデス・メッキを施したスペイン演劇ということになってしまうだろう。

しかし、考えてみれば、ただのアンデスのメッキというだけでは、問題は解決しそうにない。なぜなら、この戯曲はアンデスの植民地時代に書かれ、その時代を生き延びた生き証人であり、テキストの歴史性を直視すれば、社会的産物としてそれが社会の何を反映するか、また社会にどのような影響を与えているかについてもまだ検討の余地があるからである。ましてや、観客の母語と、演劇の可視性によって引出される高いリアリティを考慮すればなおのこと、そこには社会性が問われなければならないだろう。そこで、本稿では、芝居を単に歴史的生成物としてではなく、その時代のアクターでもあったという認識のもと、時代の証人、証言者として、それが「生きた」時代を語らせようということである。なぜなら、先にも指摘した (cf. Kato 2006) ように、芝居は植民地時代に最も大きな影響力を持ちえたマスメディアの一つであったからである。

3. 『エル・ポブレ・マス・リコ』の梗概と構造

前置きが長くなったが、早速、問題の宗教劇の分析に入ろう。そのためには、まずこの芝居の筋立てを手短かに提示しておくのが肝要であろう。ただし、芝居の展開中、舞台が何度も変わることで、ストーリー内で時間が前後すること、また、この作品が研究者・知識人たちの間でもほとんど読まれていないことを鑑みて、本稿では、少し長めの梗概——Suárez y Farfán (1938) に依拠——になることを予めご容赦願いたい。この芝居は全体で 3 幕に分かれている。

第 1 幕

結婚適齢期を迎えたインカ貴族コリ (Cori) は、姉コイユル (Coyllur) からインカ貴族のインキル (Inquil) と結婚してはどうかと持ちかけられ、結婚を決める。

場面は変わり、放浪中の主人公ヤウリ (Yauri) が登場する。落ちぶれたインカ貴族ヤウリは家来のケスピ (Quespi) を随えている。ヤウリは、自分の不幸を嘆き自死したいと独白する。歩くうちにやがて、ヤウリとケスピはベレン教会の前に出る。ケスピは、かつて主人が雇のと

ころまで行かせたこと、また、そこには神々しい王女が安置されていたことを思い出す。ヤウリはマリア像の話聞いて心をなごませ、ケスピとともに教会の扉の前まで進むが、あるうことかそこで眠りこんでしまう。二人が眠るとニナ（悪魔 Nina）が登場する。ニナは天国を追い出された墮天使であると独白し、自分の野望は、罪人を集め自らの配下におくことだと傍白する。

ヤウリとケスピは「畏に注意」と歌う不思議な調べで目を覚ます。甘美な音楽は、さらに「あなた方を助けてあげましょう」と続けるが、ヤウリはそれを無視する。家来のケスピは流浪する主人ヤウリに「苦しみに耐えて働きましょう」と誘うが、主人はそれも拒否し、ヤウリは一人で声の主を探しに出かけてしまう。ヤウリはそこでニナと出会う。

ニナは落ちぶれたヤウリに同情し、自分と契約すれば望むだけの富を与え、何不自由なく暮らせるようにしてやろう、とそそのかす（第1の誘惑）。ケスピはニナが主人を騙そうとしていると警告するが、ヤウリはニナが用意した契約書に自分の血でサインしてしまう。契約の中味は、自分の魂と富とを交換するというものであった。ニナはヤウリに、これで生涯安楽に過ごせるはずだと伝え、ヤウリとケスピを富の置き場所に案内する。ケスピが「終わりのない喜びなどない」といって主人を諭すが、ヤウリはその忠告をまたもや無視する。

一方、ニナはヤウリとの契約をとりつけたものの、ヤウリらがベレン教会に戻るのを恐れ、ヤウリに次は結婚相手を紹介してやると約束する（第2の誘惑）。そこに天使が登場し、「悪魔に気をつけなさい。マリアにすがりなさい」とヤウリらを諭す。しかし、ケスピもヤウリも天使の忠告に従わず、ニナが用意する女のもとに急ぐ。

第2幕

舞台は一転し、宮廷の中。コリとインキルは婚礼の当日を迎えている。新郎新婦は、民衆に二人の幸せな結婚を知らせ祝福される。ところが、コリは祝福の宴の途中で眠ってしまい、そのまま帰らぬ人となる。その間、ニナはヤウリを伴い、インキルが死んだ国に到着する。悪魔はしもべを使い、新郎を失ったばかりのコリがヤウリに心を寄せるように画策する。インキルに先立たれたコリは悲しんでいるが、ニナは同情するふりをしてヤウリに引きあわせ、他方でヤウリに約束した伴侶としてコリをあてがおうとする。ニナの悪企みは成功し、二人は結ばれ、ヤウリとコリの幸せな結婚生活が始まる（後の独白から分かるように、二人は、5年間愛し合い甘美な日々を送る）。

しかし、その幸福もすぐに色褪せる。ここで再び、ヤウリとコリの不幸が始まる。ヤウリは、地位も財、伴侶も手に入れたのに、この世の虚しさを感じ家を出る。そしてついに死にたいと口走るようになる。ケスピは、コリのもとに戻ろうとヤウリに提案するが、ヤウリはそれを無視する。一方コリは、インキルに先立たれたばかりか、その後夫となったヤウリにも見捨てられ、もうこの世に未練はないと泣き崩れる。結局、ヤウリ同様、コリも自ら死を選ぼうとする。

第 3 幕

ヤウリの前に天使が現れ、彼が悪魔と交わした契約をなじる。しかし同時に、聖母マリアなら今でも庇護者になってくれるだろうと励ます。他方、ニナはニナで、ヤウリがベレンに戻り、聖母マリアに帰依することを恐れている。そこでそうなる前に、ヤウリとの契約をいち早く遂行してしまおうと企む。

ヤウリは自分には死が近づいており、もう思い残すことはないと投げやりになる。一方、ケスピは主人をコリの元に戻そうとするが、ヤウリはそれを聞き入れず膠着状態に陥る。そして、ヤウリが死を決意すると、その瞬間、耳で不思議な調べが鳴りはじめる。その音楽は「死ぬなどと言ってはなりません。ベレンに戻りなさい」と歌う。ヤウリはその音楽を聴くと、それまでとは見違えるほど前向きな人間に変身している。その変化は、「ベレンに行って聖母マリア（王女）に会おう」とケスピを誘うほどであった。

一方、コリは自らの身に降りかかった不幸に涙を流す日々が続くが、その絶望の中で、彼女も不思議な音楽を聴く。「ベレンに戻りなさい。ベレンに行きなさい」とそれは歌った。コリは、ベレンに行けばヤウリに会えると直感し礼拝堂へ向かう。

ベレンでは天使がヤウリを待ちかまえ、彼が到着すると、その決断を褒め、ヤウリに聖母マリアの素晴らしさを説明する。するとそこにニナが登場し、もはやヤウリもケスピも地獄落ちが決まっていると言い張る。しかしケスピが瞬時に「イエズスよ、聖母マリアよ、お助けください」と祈念すると、ニナはその祈りを聞いてケスピを地獄の道連れにするのを断念。そこでニナは、地獄への道連れの照準をヤウリに定める。

一方、コリと姉のコイユルは聖母マリアを崇め、彼女に救いを求めようとベレンへの道を急ぐ。すると、コリらも道中で不思議な喜びに充たされ、前向きな人間に変わっている。そしてヤウリとコリはついにベレンで再会を果たす。ところがその再会の場にニナが登場し、自分と交わした契約をどうするつもりかとヤウリに詰め寄る。それに対しヤウリは、たとえ自分がどれだけ貧しくなろうとも、自分の魂の引き渡しはしない、ときっぱりと断る。それを聞いたニナは、ヤウリとコリは何年間も贅沢三昧の生活を送ってきたのだから、彼らは自分と一緒に地獄に行くべきと糾弾する。ニナの叱責に窮したヤウリとコリは、慈悲と救済をマリアに求める。それに対しニナはどんなことがあるうとも地獄へ連れて行くと言い張る。すると天使が登場しヤウリとコリを援護する。他方、ニナは、ヤウリがサインした契約書を盾に自分の要求を通そうとする。しかし、その場面で、天使が口をはさみ、契約書は聖母の力でもう帳消しになっていること、また、コリもヤウリもすでにマリアに許されていると伝え、あまつさえヤウリとコリはベレンに来て聖母マリアに一心に祈ったので、悪魔はもはや彼らには手出しできないと説明する。結局、ニナは地獄行きの道連れを諦め、永遠の責め苦を受けに自分ひとりで地獄に降りると言い残す。

天使は、ヤウリとコリに生活を一新しその中で聖母マリアを褒め讃えるべきと忠告する。そして若いインカの夫婦は天使の忠告にしたがいマリアを賛美しマリアに仕えて生きることこそが最も確実な道であると信仰告白し大団円を迎える。

いささか長い梗概となったが、以上を一読すれば分かるように、芝居の時代設定、あるいはその舞台となる世界がどのようになっているかを考えると興味深い事実が浮かび上がる。登場人物はその名前が示すように、全員が先住民である。また舞台はアンデス高地、しかもインカ貴族の世界に設定されており、その点においてもこの芝居は正真正銘アンデス世界を表現している。実際、芝居の中にはその地域独特の動植物、さまざまな習慣（たとえばココナッツ）、イメージやメタファー（たとえば他界観）が次々に登場する。ただし、作品にはスペインが持ち込んだ外来要素、たとえば黒人やマンティーマ、ポリェラなども出てきて、これは、決して先スペイン期のインカ社会をだけを舞台としたものではなく、アンデス的要素とスペインのそれが混在する植民地時代の舞台設定となっていることも明らかである。

だとすれば問題は、アンデス要素とスペイン要素が絡み合ったこの作品の中で——多くをスペイン要素に負っているとしても——そこに、アンデスの芝居として決して譲ることのできないアンデス性に根差したテーマを現出させていないかどうかである。この問いに答えるためには、プロットを検証し芝居の中に潜む——意図的に隠されているかどうかは不問とするが——諸要素を考察していかなければならない。つまり、まずはストーリーの展開にしたがって、この芝居を忠実に読み解き、そこでどのようなテーマが出てくるかを実証的に検討していかなければならないのである。この芝居で大きな役割を果たす主な登場人物は、ヤウリ、インキル、コリの3名である⁵⁾。では、3人のインカ貴族の主人公たちが、芝居の中でどのような行動をとり、何を考えているのか検討に入ろう。

ヤウリ・ティトゥ（Yauri Tittu）はこの作品の主人公といえるが、彼は落ちぶれた自分を嘆き、早く死にたいと思い悩む人物である。彼はインカ貴族の出身だが、貧困にあえぎ、かつてのような特権を有していない零落した貴族である。劇中では彼が没落に至った理由は示されないが、植民地時代という時代背景からすれば、スペイン人による征服が原因——だから特権を取り戻そうとしている——となり、それが彼の苦悩のもとになっていると考えてよい。

とはいえ、台本にしたがって行動や発言から浮かび上がる彼の悩みを具体的に分析してみる

5) この場合、他にもまだ、天使、音楽、悪魔といった登場人物もあり、それぞれが重要ではあるが、彼らはインカ貴族の世界の外部からの登場人物であり、彼らに対して人間がどのように振る舞うかを問題とするのがこの作品の主題であると考え、上記の登場人物の行為や思考を動かす触媒的役割しか果たさないのここでは割愛する。また、上記の登場人物から、姉、従者、使者、付き人等——中には芝居の中では、台詞の数も多い者もある——も省略してあるが、これも、芝居の進行を促進させるための役割を担った人物にすぎず、その意味で、ここでは外してある。

と、それは経済的困窮と配偶者のなさに収斂していく。それゆえ、聖母マリアと出会う前のヤウリは、いわゆる剥奪感、つまり主観的に期待する水準と現実と達成している水準との落差に由来する抑圧的な感情に支配されていると思われる。ヤウリは生まれながらのインカであり、本来ならば彼の血筋に見合う特権を与えられてよいはずである。ところが、そうした特権の資格を持ちながらも、社会は彼を認めようとはせず、しかも彼自身もそれを利用する術をもっていない。そこで本来あるべき姿と自分の置かれた現実とのギャップに気づき、ある種の欠損感、物足りなさを感じるようになる。

ヤウリを最初に襲う欠乏感は、富貴に関わるもので、彼はそこで財の欠損を感じる。そうしたヤウリの苦境につけ入るのが悪魔ニナである。悪魔はヤウリに接近し、財を与え、彼が期待する本来の姿に近づけてやろうというのである。ヤウリは、魂という不可視の、この世では経済的意味を持たないものを差し出し、その代わり、この世であるべき姿を実現してくれそうな富との交換を決意する。その結果、彼はある種の充足感を得る。ただし、それはあくまでも一時的なものにすぎない。実際、ニナはそれを見越し、第 2 の誘惑として次の手を用意する。それがニナによって促された結婚話である。本来、インカ貴族であれば、それに相応しい皇女を手にしなくてはならないが、ヤウリにはそれが無い。ヤウリはその欠損を埋めるべく、ニナの勧めるコリとの婚姻を受諾する。彼はこうして本来の自分に見合う社会・経済的地位を手に入れるが、主人公はその後、家出し、再び苦しみながら放浪することになるので、その充足も一時的なものでしかなかったのは明白である。

要するに、ヤウリを軸としこの劇のストーリーの展開を見ると、彼の財と伴侶の欠損が悪魔の手で解消され、それによってヤウリが本来あるべき自分を一時的に回復したというモチーフが 2 回繰り返されることになる。それを図示したのが以下の図—1 である。

D-1 : (自分に見合ったあるべき姿) の欠損 → (財) の獲得 → 一時的充足

D-2 : (自分に見合ったあるべき姿) の欠損 → (伴侶) の獲得 → 一時的充足

(図—1)

言うまでもなく、上記の D-1 と D-2 は、財・伴侶と内容こそ異なるが、それを世俗的な欲望の解消という形でくれば、それらは互いに同じ行動様式の変奏ということになる。また、付言しておけば、D は悪魔 (diablo) の介在を意味する。

では、同じインカ貴族の男性であるインキルの場合はどうであろうか。彼は、発言、ふるまいからしても貴族然としており、ヤウリとはまったく別の階層の人物のように見える。しかしながら、インキルは独身という社会的ステータスにより、まだ一人前のインカ貴族とはなりえてはいない。事実、彼もヤウリと同様、自分に釣り合う伴侶をもたずに芝居に登場してくる。

そして、コリの姉コイユルの口添えで結婚し、それを以って自らが求めるあるべき姿を手に入れる。ただし、インキルには婚礼の宴の最中に死が訪れる。この芝居の中でインキルの出番は多くはないが、のちに述べるように、ヤウリとの対比において彼の行動や思考を見ておくことは重要である。というのもインキルの行動や彼の思考は、ヤウリのそれと酷似しているというよりも、完全に同じものだからである。すなわち、インキルの行動パターンを図式化してみると、実は、それはヤウリの D-2 と軌を一にするものであることが判明する。要するに、インキルは、インカ王になるために欠けている伴侶を得ようとコリと結婚する。しかし、その至福の時は一瞬で終わる。ただ、両者の違いは、ヤウリの場合、彼がコリとの幸せな結婚生活を諦め、精神的に苦しみながら離別を選択するのに対し、インキルは結婚当夜の自身の死により離別を招く。しかし、いずれの場合も、結婚が決して彼らに幸福な日々を永続的にもたらすものとはならなかったという点に留意すべきである。

では、コリの場合はどうか。彼女もヤウリやインキルと同じく、インカ貴族の一員（トゥパック・アマルの娘）である。彼女の家柄もその経済状況も決して悪くなく、何ら不自由なところはないように見える。ところが、彼女にはインカの皇女として足りないものがある。それは国を治めてくれる伴侶であり、結婚はコリの人生の総仕上げとしてどうしても満たさねばならない要件である。だからこそ、その問題が芝居のストーリーの展開にとって重大な要素となるし、彼女が短期間に2度結婚するという筋立てにもなっている。コリにとってこの欠損は、同様に配偶者をいまだ持っていなかったインキルとの結婚で充足したかに見えるが、しかし、その充足は、悪魔の企みによりほんの一瞬で終わってしまう。伴侶の充足は結局、芝居の冒頭の設定と同じ状態に戻ってしまう。ただ、彼女は悪魔に仕組まれた結婚によりそれをすぐに充足させる。とはいえ、その結婚生活はやがて夫の失踪という形——夫不在による結婚の破綻——で欠損に転じ、その結果、苦渋に満ちたものになる。このように考察してみると、コリの行動・思考は、実は、ヤウリやインキルと全く同じように経路 D-2 をたどることになる。要は、彼女は単にそれを2回繰り返すにすぎない。1回目はインキルとの結婚、2回目はヤウリとの結婚においてである。

少し先を急いだが、上記を整理すると、先述の3名の登場人物は、行動パターンの上で興味深い並行と逆転の関係を見せることに気づく。ヤウリとインキルは、幕開けから対照的である。実際、舞台上で登場する時の属性は互いに正反対——衣装、経済的状況、行動——になっている。ところが、両者はそれと同時に結婚適齢期のインカ貴族であること、彼らの理想はインカ貴族の女性との結婚という点で共通している。だから二人が結果的に同じ相手と結ばれるのも、そうした条件に半ば規定されているから、といってよい。結婚後の生活も興味深い類対比を呈す。インキル（ケチュア語で「花」を意味する）は、彼の名前が暗示するように、あつけない死を遂げる。したがって、その結婚生活のはかなさゆえに、先述の D-2 をたどるインキル

の役割がことさら際立つ。これに対し「死にたい」と言いながらも生きのびるヤウリはどうか。彼は確かにこの世に留まるが、コリとの結婚生活が儂かったという点ではインキルと同じである。インキルとヤウリの不幸な結婚は、ともに悪魔に仕組まれたものだが、ここで注意すべきは、インキルは財と伴侶を残して死亡してしまうことである。この点に注目すれば、生命(=魂)以外何も持たないヤウリとは正反対なのだが、この対比は、結果的には財や伴侶といった世俗的な欲望に対する生命の優位——後述するようにこの生命もそのままでは、世俗にすぎない——を暗示しているように見える。言い換えれば、この作品の底流にある価値観に照らせば、インキルの豊かさは所詮、ヤウリが悪魔から得た財や伴侶と同様儂いものとしたうえで、別の次元の優先的価値を暗示していると見てよい。

だとするとインキルとコリとの関係も明白になる。二人はもともと豊かなインカ貴族の結婚適齢期の若者であったが、新郎の死により両者はそれぞれ D-2 のモデルに対応する不幸を背負いこむことになる。ストーリーの後の展開から分かるように、世俗のままの彼らは悪魔に仕組まれた運命には抗しきれなかったのである。

このように考えると、世俗に流されるヤウリとコリとの関係も理解しやすい。ヤウリはまず悪魔からカネを手に入れ、その時点で、インキルと同じく伴侶の欠損というスタートラインに立つ。ヤウリはそれをもってコリとの結婚条件を満たすわけである。彼はその後、コリとの結婚を果たすが、やがて自身の家出で別居を招き、実質的に伴侶を欠く。つまり D-2 のモデルの最初の段階に戻るわけである。結局、カネも伴侶もヤウリの欲望を充足させることはできず、妻を娶うことで味わう一時的充足の虚しさが強調される。他方、コリの運命は、インキルの妻であった時と同じくここでも不幸に転ずる。ヤウリとの幸福な結婚生活が夫の家出で暗転したからである。このように考えると、実は彼女の行動パターンは再び D-2 のモデルに還元できる。

以上のように考察すると、インキル、コリ、ヤウリの行動パターンは、各々が置かれた境遇や事情の差異により、まったく別の様式をとるように見えてはいるものの、悪魔によって与えられるカネと伴侶を「世俗的欲望を解消するもの」という枠で等しくくくってしまえば、主人公らの舞台上の行動パターンは、結果的にどれも同じ一つの様式 D (図-2) に納まってしまふ。

D : (自分に見合ったあるべき姿) の欠損 → (世俗的欲望を解消するもの) の獲得 → 一時的充足

(図-2)

3 人の主要登場人物をめぐる劇中で D のパターンが出てくる回数は、財と伴侶で幸福を手に入れようとしたヤウリの 2 回の失敗、伴侶で幸福を手に入れようとしたインキルの失敗、結

婚生活への期待を裏切られたコリの2回の躓きの計5回。この芝居に出てくるインカ貴族のそうした行動様式は、一様にある特定のパタンに収斂するわけである。これはいったい何を意味するのか。この世でただ生を受けるだけでは、敷かれたレールをひた走るのがごとく、同じプロセスDにしたがいが、欠損を根本から充足できず苦しむだけということなのだろうか。

しかし、結婚直後に死ぬインキルはともかく、ヤウリとコリにはさらに別のプロセスが残されている。その行動パタンは、彼らが悪魔にあてがわれた世俗の事物では真にあるべき姿を見いだすことができず、先述の、自身をめぐる願望と現実の乖離から生ずる剥奪感から始まる。つまり芝居の冒頭で出てくる両者の状態と全く同じ一時的充足であり、二人は振り出しに戻ることになる。とはいえ、その後、二人は一度は別のパタンの行動をとるが、彼らは最終的には期せずして同じ行動をとることになる。つまり、聖母マリアの靈験に人生を賭け、これまでとは異なる新しいプロセスの選択により欠損を解消しようとするのである。言い換えれば、ヤウリとコリは、世俗的欲望の解消を期待するのではなく、カトリックの教義に基づき魂の平安を追求しようとするわけである。そして、彼らはそうした宗教的境地に立つことで、大団円で見られる深い信仰告白をする。神により約束された喜びに充ちあふれる永遠の生命を得るのだ、と。これをDとの関連で表せばM(Mは、聖母マリアのMである)のプロセスが得られる(図-3)。

M : (自分に見合ったあるべき姿)の欠損 → (教義的道德性)の獲得 → 永遠の充足
(図-3)

このプロセスは、なるほど、一時的幸福を得た時のプロセスDに酷似しているが、結果を吟味すれば、そこで得られる充足期間はDでは一時的、他方、Mでは期限のない永遠が約束されている。その意味において、両者はまったく別次元のものとなる。これを図示すると、以下のようなになる(図-4)。

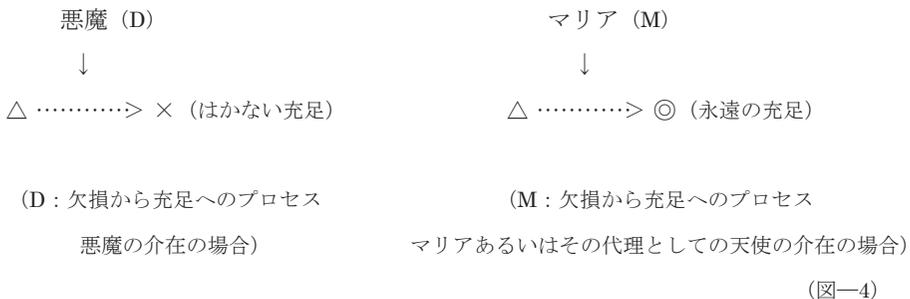


図-4 を見れば、D も M も、欠損という初期段階で同じだが、人間を越えた超自然的存在(悪魔と聖母マリア)の介在により充足期間(一時的/永続的)も変化する。一時的な享楽の後の事柄に着目すれば、それは、果てしない苦しみかそれとも永遠の至福かの二者択一に対応する。そこで彼らの行動にとって、マリアの側かそれとも悪魔の側か、そのいずれの側に立って庇護を受けるかが焦点となる。登場人物は、その行動・思考様式によって、①悪魔に教唆される者と②聖母を讃える者との2種類に分かれる。この違いは、ただ単に、悪魔との契約をしたか、しなかったかではない。一般的には、マリアを求めるか否か、あるいはベレンに行くか行かないかという二者択一である。マリアを求めない者、ベレンに行こうとしない者は、すべて①の部類に入り、その逆は②となる。このように分析して初めて、マリア崇敬の不可欠性がこの作品の宗教的メッセージとしてはっきりと打ち出されていることが理解できる。芝居の中で、聖母への帰依か、それとも悪魔への服従かのいずれを取るべきか、また、聖母を選択するとはどういうことかが「母」のメタファーを使って説明されていく。

ストーリーの展開させるインカ貴族の若者の言動は、興味深いことに、基本的に図-4 の D か M のいずれかで示すことができる。そのどちらを選びいかなる方向に進むかは、母のメタファーで示される。まず D のプロセスを見てみよう。主人公たちは、母親(コリの場合には、母親代わりのコイユル)を引き合いに出し、母乳による生育を強調する。そこでは、肉から生れ、肉で育った過去——ある意味では動物的本能あるいは原罪による——が強調され、それは自らの選択の余地なく与えられるものという受動性として表現される。ただし、その結果は、つかの間の生命、一時的充足だけで終わり、D-1、D-2 のプロセスをそのまま突き進むことが示される。

ところが、永続的至福を希求する者という図式を進む場合には、もうひとつ別のタイプの母親が登場する。聖母マリアである。ただし、この場合、聖母は母乳を与えてくれる存在ではない。与えられるのは、マリアの声、言葉であるが、聖母からの恵みは、結果的に永遠の生命と至福につながる。しかし、それを受けるには、赤ん坊が母から授乳されるような受動的態度であってはならない。むしろ一人の人間としてマリアへの主体的かつ積極的な接近が求められる。要するに、母乳に受動的に依存し、世俗の(肉体を与えてくれた)母にすぎるだけの人間では、罪や悪つまり悪魔の影響を受けやすく、悪魔からの庇護、神による救い、至福の獲得への道を歩むのであれば、霊的母亲(聖母)を主体的に求める決断をしなければならないということである。だから、仲間を増やそうと企む悪魔は、無防備な人間に攻勢をかけ、聖母との接触を未然に防ごうと躍起になるのも不思議ではない。そのため、悪魔は世俗の欲望に満ちた人間を求め動き回るのに対し、聖母は人間からの自発的あるいは積極的な接近を要求し自ら出向くことはない。神の母は、自身の祈りの場に鎮座し人間が自らの意思でやってくるのを根気よく待つ。この芝居では天使や音楽が悪魔への警告や徳の説明をすることはあっても、聖母は最

後まで不動のままである。

これらの二つの態度の分岐点は、ベレン教会の扉で象徴的に表現される。ベレンの礼拝堂そのものは外から誰の目にもよく見える。しかし、その内部は、聖堂に入らねば見られない。つまり、内部はカトリック信徒（あるいはその信仰を希求する者）のものであり、カトリック信仰に心が揺れるインカ貴族が登場するこの芝居では礼拝堂の扉の内にいるか外にいるかが重要となる。すなわち、扉はメタファーとして境界を表象し、仕切りの役目を果たしながらこちら側の世界と扉の向こう側の世界とを対比させる。ただし、この扉の向こうは、外部からは見えないようになっている。この構造で重要なのは、人間が自ら主体的に、あるいは自発的に入るかどうかを試す仕掛けになっているということである。そして、扉を開け中に入ると、そこには素晴らしい世界が広がり、儂い現世との比較において、神々しさと永遠性に包まれた聖なる空間となる。だとすれば、扉はそうした神聖な世界を隔離するとともに、その向こう側に広がる至福についての想像力を駆り立たせる。もちろん、それは同時に、世俗の世界との間に引かれた一線となるわけであるから、不信心な者、罪や悪に染まった者、さらには悪魔といったものを排除し、それらから庇護してくれる一種のシェルターの出入り口でもある。

したがって、扉を開けようとしなないことは、その中の神々しい世界への無関心、拒絶を意味し、また、その扉の前での惰眠は、神に提示された至福の選択と霊的保護の受入れを躊躇していることと同義となる。だからそのような行為は、悪魔に晒されるもっとも危険な状態であり、この芝居の中で眠ることは、悪魔の登場、死、危険、欺瞞といったものと直接結びつく (cf. McGarry 1937)。実際、ヤウリとケスピの惰眠が悪魔を呼び出したことを想起すれば、このことは容易に理解できるし、悪魔の企てでインキルの眠りが死と結びつくのも当然の結果であろう。

以上のように考察すると、結局この芝居は、マリアの僕（しもべ）か、それとも悪魔の奴隷かの二者択一を迫る宗教的テーマを縦糸に、恋愛（結婚）という横糸を絡めた壮大な仕掛けを秘めたものということが分かる。そうであれば、これは、スペインの同時代の芝居に慣れ親しんだ者にとっては、スペインの特徴的な芝居の形式——ロペ・デ・ベガが「新しい芝居」と呼んだもの——と瓜二つと思えるだろう (高橋 2005)。しかし、果たしてそれで全てなのだろうか。もしそうだとすれば、この芝居は単なるスペイン演劇の忠実なケチュア語版にすぎないことになってしまう。

4. オリジナル台本に隠された意味

前章で述べたように、われわれが問題とする戯曲は、宗教と恋愛のテーマの二重構造をなす。これは、同時代のスペインで頻繁に用いられた手法であり、また取り上げられるテーマすなわち「悪魔との契約」も同様にスペイン演劇で好んで使われたものである。したがって、この演

劇作品は、構造的にもテーマ的にもスペイン演劇の伝統の接ぎ木とってよいが、しかし、注意深く観察してみると、やはり、宗主国の作品群とは別の要素がそこに見え隠れするといわざるを得ない。たとえば、宮廷における権力のテーマがその一例である。なるほど、その主題は黄金世紀スペイン文学の定番の一つとして繰り返し登場してくるものである。権力乱用の告発、権力に対する庶民の反抗、あるいは、貴族の名誉回復と結びついて権力が主題となることもあるが、しかし、注意してみると、何でもありに見えるスペイン演劇であれ、王権の掌握、復権というテーマが顔を出すことはほとんどない。それに対して、同時代のアンデスの演劇世界では、スペインではあまり一般的ではない王権の掌握、復権をテーマが好まれ、たとえば、『アタワルパの最期』や『アプ・オリヤンタ』がその代表的な例として挙がる。だとすると、これは、スペイン風のテーマというより、むしろそうしたテーマこそがアンデスの特徴と言ってもよいように思える。

『エル・ポブレ・マス・リコ』もまさにその例であるが、そうであればスペインからの借り物の文学スタイルにアンデス特有のテーマとしての王権がどのような形で盛り込まれているかが問題となる。とはいえ、この芝居の台本の中には権力闘争のテーマはないし、一見すると復権を匂わすような言葉も出てこない。盛り込まれているテーマといえは、聖母と悪魔をめぐるカテキズムと恋愛沙汰だけのようで、いくら宮廷が舞台とはいっても、王権の掌握、再興などとはいかなる形でも無関係に見える。しかし今、この芝居をヤウリとコリ、また、インキルとコリとの結婚という梗概に注目すると、恋愛(結婚)の結果が権力と直接的に連動していることが分かる。事実、この芝居ではあたかもその点を暗示するかのように、冒頭から「インカになる、インカになりたい」という台詞が出てくるし、最終部分でも「インカになる」という言葉が出てくるのを見逃してはならない。

では、この芝居の中で、前面に押し出されているテーマ、「結婚」はいったい何を意味し、それが王権とどのように結びつくのであろうか。アンデスの婚姻は、欧州のそれとは異なり、広くヤナンティン (yanantin) という観念 (cf. Millones 1988) と結びつく。インカ期のケチュア語の語彙と表現を採集したゴンサレス・オルギン (González Holguín) の辞書によれば、それは、二つの似たものを意味 (González 1989: 364) するが、他の用例を見ると、その語にはさらに別の含意があることに気づく。すなわち Huc yantitin (一対の靴), Yanantin ñau (両目), を見る限り、それは単に同じものが二つというだけでない。靴や目玉は一対をなしてはじめて十全に機能を果たす、あるいは逆にいえば、いずれかを欠けば、十分に機能を果たせない、場合によっては意味をなさないという観念も盛り込まれている。こうした意味を内包するヤナンティンとは、双方が足りない部分を補完し合うことをいうが、そのことを社会制度としての結婚に当てはめてみると、それは、生活上の機能を完全に果たすため互いに扶助し合う配偶者ということなる。要するに、相互補完関係が重視されなければ、仮にどんなに強大な力を持つ

とも社会的には不完全なものとして力も権利も認められることはない。したがってヤナンティンのない独身者は社会的には独立したものではありません、その人物が社会に対して影響力を持つことはあり得ないということである。芝居の中でコリの姉コイユルが、妹を心配しインキルとの縁談を奨めたのもまさにこうした理由による。要するに、登場人物が各々インカ貴族の家系に属す者であったとしても、その人物はそれだけではインカとしては不十分であり、自分に見合った配偶者ヤナンティンを得てはじめて「二人セット」で一人前となるわけである。その意味でヤウリ、インキル、コリの3者は、まさに理想のヤナンティンを見つけ正真正銘のインカ王(王妃)となったのである。

だから、結婚(話)が絡むと、この作品の貴族の若者たちは急にインカに言及するようになる。インキルとコリの結婚をめぐるなされる会話がこの点を端的に表す。インキルは、結婚を機に「4 スーユを支配する長になりたい」と述べ、コリはそれに応じて「太陽・月のもとになりたい」と夢を語る。また彼らが婚礼に際し、民衆に向かって国中で生起している事柄を広く知らせ宣伝するのも、結婚と支配とが重なるという彼らのメンタリティからすればむしろ当然のことであろう。また結婚が決まったインキルがあたかもすでに権力を手にしたかのように、自らが目指す理想のインカ王として、マンコ・カパックとワイナ・カパックという具体的な名を挙げるのもこうした事情とかかわると考えておく必要がある。もちろんこれは、インキルとコリ夫婦についてだけに言えることではない。台詞での直接の言及はないものの、ヤウリとコリの夫婦に関しても、結婚後インカ最大の祭典インティ・ライミなどを二人で見た、という台詞から、インカの伝統的文化に裏打ちされた夫婦と権力の座との関連は明らかであろう。

以上、劇中で結婚と権力との関係を検討したが、作者はこの芝居に王権のテーマをもっと別の形で忍び込ませている。それはインカの命名法の使用である。その端的な例はインカとコヤの候補者の名前に見られる。インカ・ガルシラソ・デ・ラ・ベガは、皇帝にはそれなりの理由があって命名されるという興味深いインカの習慣に言及している。

「ペルーのインディオたちは、自分たちの王に名前や異名や称号をつける時、言葉に日常的な意味を越えた、微妙なニュアンスを添え、秘めた意味を加えるのが常であった。... (彼らは、) ... 将来の偉大な王を思わせるもろもろの徴候や素質の片鱗を注意深く観察し... そうした美德にふさわしい名や異名を考え出していたのである (ガルシラソ 8 の書, 7 章, 下 299)⁶⁾。

では、ガルシラソが説明しているような、王独特の名付けの習俗にしたがって名前とこの作品の登場人物の属性を紐解くとどうなるか検討してみよう。分かりやすい例はすでに述べたインキル (Inquil) である。インキルは「花」を意味し、実際、彼は花のように一夜にして萎れてしまう存在である。他方、新妻コリ・ウミニャ (Cori Umiña) の名に隠れた意味も興味深い。

6) つまり、左利きの皇帝にリョケ・ユバンキ (リョケ: 左利き) と付いたのも、血の涙を流したことで有名なヤワル・ワカック王子 (ヤワル: 血: ワカック: 涙を流す者) の命名もこの習慣によるのである。

コリは「黄金」、ウミニャは「宝石」を意味し、そこには、トゥパック・アマルの子孫として、彼女の血統のよさが暗示される。しかし、より重要なことは、インキルが美しさを内包するも、はかない存在であるのに対し、コリの場合には永続的な輝きという属性が与えられているという点である。もちろん、これは王権の永遠性とその社会の最高位を象徴するものであるのは明らかであろう。だとすれば、二人は、インキルという花の美しさと、黄金、宝石というコリの輝きでつり合いがとれるとしても、一方はほんのわずかな期限付きの美しさ、他方は永続的・無制限に輝く存在として対比され、この結婚生活はインキルの突然の死により萎み、コリは輝く血統を主張したまま残るといふ筋書きとなる。

インキルの次にコリと結婚するのはヤウリ Yauri である。ヤウリは、アイマラ語で「銅——インキルとは異なり、コリと同じ金属——を意味するが、その金属は黄金に似た輝きを呈すものの、決して黄金というわけではない。一方、ヤウリのもう一つの名、ティトゥ (Ttittu) は、「物事をはっきりさせない、はっきりしないもの」(González 1989: 344) という意味をもつ。この2つの意味を重ねると、「どちらつかずの銅」となる。黄金に近いが黄金ではないという銅の性質、黄金に対する類似性と異質性のないまぜになった性質が示される。だとすれば、この芝居の中で示されるヤウリ・ティトゥの役割は、まさにその名に凝縮されている。彼は、そのままではコリ・ウミニャのヤナンティンに相応しい本物のインカ(黄金)にはなれないということである。しかし、ヤウリ・ティトゥの名を注意深く検討すると、それはまた別の意味を持つことが分かる。すなわち、ヤウリは「トゥパ・ヤウリ」(Tupa yauri)「王権の杓杖」(González 1989: 347) として、それは紛れもない王権の象徴となる。また、ティトゥも、Ttituk が「必要なものを供給する者」を意味するように「寛大な」と関連し、実際ゴンサレス・オルギンはティトゥ (Ttitu) にインカの名前 (González 1989: 344) としている。だとすればティトゥ・ヤウリは、インカとははっきりと決断できない者、本物のインカではない者という意味とは別に、正真正銘、偉大な杖をもった王を示していることになる。つまり、今はインカではないが、インカ玉座に就く可能性を秘めている。それがヤウリというわけである。だから、結婚後のコリは夫のヤウリに「インカ」と呼びかけ、彼が王であることを認めている。要するに、ヤウリはコリを娶って王権につき、権力を享受したのである。

このように考察してみると、この芝居は見かけとは異なり、王権のテーマを色濃く内包することが透けて見えてくる。では、王はこの芝居の中でどのようなものと考えられているのだろうか。それを考えるヒントは主人公を他の登場人物がいつ「インカ(王)」と呼ぶか、まさにそのタイミングにある。なるほど先述のようにヤウリは結婚後、王妃のコリ、さらにはその取り巻きたちから「インカ」と呼ばれるが⁷⁾、この芝居で提示されるもう一方の世界の使者、天

7) ケスピははじめからヤウリをインカと呼ぶが、それは、ケスピがヤウリの従者であり、その主人のヤウリを「インカの貴族」という意味で呼ばせているにすぎない。

使は、結婚前も結婚後もある瞬間までヤウリを「インカ」と呼ぶことはない。だとすれば、この芝居がカトリズムを縦系にもつ以上、天使のこの呼び名の使い分けについて言及しないわけにはいかない。

ところでこの作品の中ではじめの方から、ヤウリを「インカ」と呼ぶのは悪魔だけである。その理由は単純である。悪魔は世俗的な欲望を満たすだけで満足するヤウリをインカという称号で煽て、彼を自分の側に引きつけておこうとしているにすぎない。それに対し、カトリック教会の中枢をなす聖母マリアの使者、天使は、長い間ヤウリをただ単にその名で呼び続けている。どうやら、そこには何らかの宗教的な意図が隠されていると考えてなくてはならないだろう。

では、天使がヤウリに「インカ」という呼称を使うタイミングはどこか。何を契機に天使にとってのヤウリの属性が変質したかが問題である。天使がヤウリをはじめてインカと呼ぶのは、ヤウリがベレンに到着した時、より正確に言えば、彼が聖母マリアの霊験を認めてからである。呼称の転換は、聖母への帰依が重要な起点となっている。この点を考慮すれば、劇中の他の登場人物が皆、ヤウリをインカと呼び、社会的にはインカ足りえたはずのヤウリを天使だけが最後まで固有名詞で呼び続けた理由もこれで理解できる。そうであれば、たとえヤナンティンを得、いくら社会的にインカの条件を整えた一人前の人物になっても、聖母に帰依しない者は本物のインカにはなれないというメッセージがこの筋立てに隠されているということになる。真のインカとなるには、帰依したマリアからのお墨付きあるいはその後ろ盾が不可欠だということである。だとすると、回心する前のヤウリもインキルも彼らとその時点で社会的に「インカ」と認知されていたとしても、それは単なる仮のインカにすぎず、まだ本物ではなかったということになる。

では、カトリックが認めるインカとは、どのような条件を備えていなければならないのか。ヤウリが初めてインカと認められた事情からして、マリアへの帰依は必須条件の一つである。しかし、テキストにしたがえば、それに加え悔悛も重要な要素となる。これは、ヤウリが放浪中に反省しマリアに思いを馳せてベレンへの道を急ぐことになったと考えれば、合点がいくところであろう。また財への執着は、逆にインカへの道の大きな障害となる (cf. Suárez y Farfán 1938: 167)。換言すれば、この世で清貧を實踐し、やっと神の恵みにあずかれるという思考がそこに見え隠れしている。言うまでもなくこれは、カトリックの教義そのものであり、この芝居の主題、悪魔との契約の逆転像となっている。しかも、目立たない寂しい立地が象徴するように、ベレンへの接近には虚飾は厳禁というメッセージもそこから引き出せる。だとすると、この芝居の中で皆からインカと認められるためには、悔悛の後カトリックに縋り、また聖母マリアへの全面的な崇敬と物質的、世俗的欲望の抑制が必要となる。

このように考察してみると、この芝居は一見インカの王権を扱い、スペイン演劇の伝統から

大きくはみ出したもののように見えたが、実のところそれは限りなくスペインのカトリシズムに再接近してしまったように思える。

しかし、テキストの構造上ここでもう一度、大きなどんでん返しが起こる。なぜならインカの王権のテーマに再び注目してみると、この演劇には騙し絵にも似た興味深い仕掛けが隠されているからである。これまで縷々説明してきたように、ヤウリもコリも芝居の最終場面でよりを戻し、ママチャ・ベレンへの全面的な帰依を誓い、ヤウリは名実ともにインカ王となる。そしてその場面で最も重視すべきは、この芝居のタイトルになっている、大団円の直前のケスピの台詞「ワクチャがカパックになる (スペイン語では「貧しい者が裕福な者になる」の意味)」である。ケチュア語で書かれたオリジナルの台本に戻ると、それは“*cunanri uac (c) ha caspa asuan capacmi capunca*”となる。スペイン語の貧しい者 (*pobre*) はケチュア語のワクチャ (*huaccha*)、他方、裕福な者 (*rico*) はカパック (*capac*) に対応するが、このように見ると、インカの王権に関して少しでも知識を持つ者であれば、これらの単語の意味する事柄が、まったく別のイメージを結ぶことに気付くはずである。

ワクチャは確かに「貧しい者」であるが、同時にそれは「孤児」を意味する。しかし、問題はそれだけではない。初代インカ皇帝マンコ・カパック以来、即位の際には、新王は自らの親族から隔離され、「ワクチャ (= 孤児)」として王へ進むのが習わしであった。その意味でワクチャは、王になるためのスタートラインに立つための必要条件となった。そして、もう一つ重要なのは、王は、寄る辺ない人々 (人民) に与えたさまざまな恩恵により「ワクチャヤック」(貧民=孤児を愛し庇護する者) とも称され、ワクチャという語で、民衆と共振関係を形成していることである。この称号は、初代から最後の王まで例外なく人民に対して特別の配慮を示した王の別称であり、王以外には誰にも認められなかった称号である (ガルシラーソ上, 第 1 書, 24, 26 章, 94, 88)。要するに、ワクチャという語はそれを口にする者にとっても、民衆にとっても、インカ王を喚起する決定的な力を備えるのである。

では、「カパック」はどうか。インカの王権という脈絡でその意味を考察すると実はこの語も同様に特別な含意を持つことが分かる。それはスペイン語訳にあるような単なる「裕福な者」というだけではない。ここで再びインカ・ガルシラーソの説明にしたがえば、それはインカ王の資質として極めて重要なものとなっている。

「カパックは「富んだ、豊かな」を意味する。ただし、この場合それは物質的な富を意味するのではない...。彼がもたらしたのは、豊かな財産ではなく、心の豊かさ、すなわち柔和、敬虔、慈悲、寛容、正義、闊達、そして貧民を救わんとする意思と慈善行為だったからである... この言葉には、また「戦いにおいて強く」という意味も込められている」(ガルシラーソ上, 第 1 書, 24 章, 88) そうであるがゆえに、「このカパックという名は、王家にのみ適用」(ガルシラーソ下 300) され、「いかに多くのインディオを支配する豊かな者であっても、普通の首

長がそう呼ばれることはなかった」(ガルシラーソ下 300)。つまり、カパックという語は、インカだけの特権的名称ということになる。

だから、若いインカ貴族たちにとって目指すべき理想の皇帝は、マンコ・カパックとワイナ・カパックであり⁸⁾、ともに「カパック」という名称が付くことに注意すれば、「ワクチャがカパックになる」という劇中の貴族の台詞から、彼らがどのような皇帝を目指したか、あるいはまたその王を中心としいかなる国を作り上げようとしたのか、その意気込みがそこから見えてくる。なにせ、目指す皇帝は、インカの始祖マンコ・カパックとインカ史上最大の版図を誇ったワイナ・カパック、つまり、歴代インカの α と ω を兼ね備えた最高の「ワクチャヤック(民衆を愛し庇護する皇帝)の意味」である。だとすれば、「ワクチャがカパックになる」という台詞が舞台の上からケチュア語で発せられる時、観衆の前にはスペイン征服以前の力強いインカ王と理想化されたタワンティンスーユの幻が激しい郷愁の念とともに提示されたはずである。たとえ、それがいかにカトリック化されていようとも、である。

5. 結びにかえて

『エル・ポブレ・マス・リコ』は、間違いなく17世紀中葉から18世紀にかけて書かれたものである。時代は、タワンティンスーユが消滅して150年ほど経過しているわけであるから、その時代にインカの宮廷をテーマとする芝居を書くのは、時代錯誤のように思えるかもしれない。しかし、すでに歴史家が繰り返し指摘しているように、この芝居の執筆時期は、インカ・ブームが芽生えはじめた時期と重なる(cf. Rowe 1955)。もちろん、まだ民族主義的な抵抗運動が本格化する前の時期である。あいにく、ここではその時代にいったいなぜこうした戯曲が出てきたのかという問いに答えることはできないが、少なくとも、その芝居が当時どのようなものであったかという点に関しては、以上述べてきた事柄からお分かりいただけたであろう。

さて、われわれは、本稿の冒頭で演劇は当時のマスメディアであると述べた。事実、娯楽要素を加味し先住民言語で行われた芝居の興行以外に、先住民全体を巻き込めるメディアはなかった。だとすれば、多くの情報を共有する場が用意され、情報が干渉しあい、そこに民衆が望む事柄が状況に応じて埋め込まれ、それが蓄積されれば、マスメディアとしての演劇の影響力はさらに膨らんでいったとしてもなんら不思議ではない。したがって、そうした演劇を見た先住民社会がそこからどのような情報を得ていたかを無視するわけにはいかない。

では、演劇をめぐる以上の特性はわれわれが問題としてきた作品とどう関わるのだろうか。この芝居は宗教的なテーマで貫かれていることは確かであるし、それがスペイン黄金世紀の演

8) 道半ばで息絶えたインキルの遺した言葉。

劇の伝統をそのまま反映した 2 重構造をもつという点も否定できない。しかし、だからといって、そこに見られる風物・習慣などのアンデス要素を表層的なものとすぐに判断してしまうのは早計にすぎる。先述したように、芝居の冒頭と終わりには、インカの王権奪取を匂わす台詞があり、スペイン的な 2 重構造とは別の次元で、あるべきインカ王のイメージがケチュア語のメタファーを使って、作品のなかに溶かしこまれている。

アンデス世界には植民地期に書かれたケチュア語の戯曲が他にもある。たとえばメシアニズムを想起させる『アタワルパの最期』あるいは恋愛をテーマとしながらも王権への反逆と民衆との邂逅を謳い上げる『アプ・オリヤンタ』などがすぐに挙がるが、今ここで、それらの作品と本稿で問題としたセンテノ・デ・オスマの演劇とを関係づけて考察する余裕はない。しかし、一言付言すれば、『エル・ポブレ・マス・リコ』の中で出てくるインカは決してメシア的ではないし、反スペイン的でもない。また、既存の王権に刃向い、別の王権を打ち立てようとする戦闘的なインカでもない。彼は穏やかで、マリアの庇護下のインカとして登場するにすぎない。そうした様々なインカのイメージが一定の方向性をもって発展してきたかどうかは、今のところは不問に付しておくが、ここで指摘しておきたいのは、問題の芝居が執筆されたのは民族主義的な抵抗運動が次々に勃発する直前で、その短い期間中に固有のインカ像が用意されたという事実である。しかもこの戯曲の場合、それを教会が推奨する宗教劇の中で堂々と提示していることは特筆に値する。

16 世紀中葉に征服されたインカのイメージは、17 世紀、18 世紀の演劇のなかでどのような形に変奏されてきたかを見ることは、今後、大切な作業の一つとなるだろう。なぜなら、そうした研究を通して、インカについてのイデオロギーの歴史的展開が明らかになり、また、時代を越えて共通するインカ像の構造がどのようなものだったかが解明できるからである。ただ、注意しなければならないのは、最後のインカのイメージがそのまま温存され、今日に至っているものではないし、また、インカのイメージがはじめからアプリアリに用意されていたわけではないということである。その意味で、次にはフーコー流のアルケオロジー、すなわち、インカのイメージをめぐる生成過程の考察が必要になってくる。確かにタワンティンスユーはスペインの征服で消滅したが、少なくともインカのイメージは、熾きのように生き残り、17 世紀、18 世紀には本稿で示したように、芝居という形で温存され、大衆にもあまねく伝承されていったのである。そして、その熾きはやがて民族主義的な抵抗運動として爆発する導火線となる。植民地時代のアンデス先住民のそれまでの精神史の 1 コマを雄弁に語るものが、センテノ・デ・オスマの芝居であったことを忘れてはならない。

参考文献

- Brotherston, Gordon
1987 “Inca Faustus and Faustian Incas: two Quechua plays from vice-regal Peru”, *Comparative Studies*, vol.9, pp.97-110.
- Centeno de Osma, Gabriel
1938 “El pobre más rico”, en *El pobre más rico* (eds, Suárez y Farfán), Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Chang Rodriguez, Raquel
1991 *El Discurso Disidente: Ensayos de Literatura Colonial Peruana*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
1999 *Hidden Messages Representation and Resistance in Andean Colonial Drama*, Bucknell University Press, London.
- Garcilaso de la Vega, el Inca
1963 *Los comentarios reales de los incas*, BAE 153, Madrid. González Holguín, Diego
1989 *Vocabulario de la lengua general de todo el Perv llamada Lengua Qquichua o del Inca*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Kato Takahiro
2006 “Hacia una etnohistoria de Apu Ollantay”, *Ensayos de cultura virreinal latinoamericana*, (Juan Zevallos-Aguilar, Takahiro Kato y Luis Millones), Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- McGarry, Francis de Sales
1937 *The Allegorical and Metaphorical Language in the Autos Sacramentales of Calderón*, The Catholic University of America, Washington.
- Millones, Luis
1988 *El Inca por la Coya. Historia de un drama popular en los Andes peruanos*. Editorial Hipatia, Lima.
- Rowe, John
1955 “El movimiento nacional inca del siglo XVIII”, *Revista Universitaria del Cuzco*, No.107. Cuzco.
- Silva Santisteban Ricardo
2000 *Antología General del Teatro Peruano I, Teatro Quechua*, Banco Continental y la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Suárez Álvarez y J.M.B. Farfán (eds.)
1938 *El pobre más rico*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- 高橋博幸
2005 「セルバンテスの実践演劇論－『愉快的コメディア』に見る」, 『長崎外大論叢』, pp.61-78.

付記：本稿は、南山大学の短期海外研究出張（2015年度）による成果を含むものである。記して感謝する。

