

## 物語をどう読むか：セルバンテスの短編「血の力」の解釈と17世紀スペインにおける3つの翻案劇

その他のタイトル	Cervantes' La fuerza de la sangre and Three Dramatic Adaptations in Seventeenth-Century Spain
著者	斎藤 文子
雑誌名	Odysseus : 東京大学大学院総合文化研究科地域文化研究専攻紀要
巻	24
ページ	83-106
発行年	2020-03-16
URL	<a href="http://doi.org/10.15083/00079444">http://doi.org/10.15083/00079444</a>

# 物語をどう読むか

## ——セルバンテスの短編「血の力」の解釈と 17世紀スペインにおける3つの翻案劇——

斎藤文子

### はじめに

『ドン・キホーテ』の後編を執筆中だった1613年、セルバンテスは、それまで書きためていた中・短編小説12編を取めた『模範小説集』(*Novelas ejemplares*)を出版した。序文で「私が思うに、いや実際のところそうなのですが、私こそがカスティーヤ語で短編小説を書いた最初の人間です。この言語で現在印刷されている多くの短編小説は、すべて外国語から翻訳されたものですが、ここでお目にかける小説は、模倣したものでも盗んだものでもなく、私自身が書いたものです。私の才知が胚胎し、私のペンを産み落とし、印刷の腕に抱かれて育っていくのです」<sup>1)</sup> (Cervantes: 2001, 19)と書き、翌年に出した長編詩『パルナツ山への旅』では、「私の『小説集』で私はひとつの道を切り開いた、／カスティーヤ語は／とんでもないことを節度を守って表すことができるという道を」<sup>2)</sup> (Cervantes: 2016, 61)と記すほどの自信作であった。当時スペインでは、イタリアで生まれた短編小説 *novella* の翻訳や翻案が広く読まれていたが、道徳的観点からは模範的ではない低俗なものだとみられていた。そこでセルバンテスは、この短編小説というジャンルの模範となる、翻訳・翻案ではないオリジナルの作品を、カスティーヤ語、すなわちスペインで広く使われている言語で書いたことを誇ったのである。

この作品は、セルバンテスの野心作だけあって、彼のフィクション作家としての技量、興味の方角、関心の広さがよくわかる小説集となっている。しかし収められた12編一つ一つに対する評価や読者の好みは、当然ながら一様ではない。人によって時代によって読み方が大きく変わるものもある。なかでも毀誉褒貶の揺れ幅が大きく、解釈をめぐる今も議論が続いているのは、12編中もっとも短い「血の力」(“*La fuerza de la sangre*”)であろう。レイプ被害者である娘が父なし子を産むが、数年後に加害者と再会すると恋におち、結婚して幸せな家庭を築くという、現代の読者にはなかなか理解しがたい話で、これまでこの物語をどう解釈するか、さまざまな試みがなされてきた。本稿では、まず20世紀以降の主だった解釈や評価を概観し、その上で17世紀スペインの劇作家による

翻案劇3作品を取り上げて、原作の扱われ方を検討していく。セルバンテスの小説が同時代の文学者にどう読まれたのかを探ることで、この奇妙な物語で作者が意図したことは何だったのかを改めて考えたいと思う。

## 「血の力」のあらすじ

まずあらすじを確認する。

舞台はスペインの古都トレド。下級貴族の娘で16歳のレオカディアは、ある夏の夜、家族といっしょに夕涼みの散歩から戻ってくる途中、町の不良青年に拉致され、青年の自宅で陵辱される。レオカディアはその間ずっと気絶していたが、ことが終わってから意識を取り戻し、自分が何をされたかを理解する。ここで起こったことは黙っていてほしい、家に帰してほしいと言葉を尽くして訴えると、青年はその長広舌に困惑し部屋を出ていく。娘は半時間ほどひとりにされ、その間、部屋の中を調べ、相手の身元を知る手がかりにと、戸棚の上にあった銀製の小さなキリスト磔刑像を服のなかに隠す。その後娘は目隠しをされ、大聖堂のそばに置き去りにされる。部屋のなかが暗かったので、相手の顔はわからず、暴行を受けた家の場所も不明だった。

加害者はその町の有力な貴族の息子で、名をロドルフォといい、事件の3日後、以前から決まっていたイタリアへの旅に何事もなかったように出発する。一方レオカディアはキリスト磔刑像を手がかりに犯人を探そうとするが、父親は、事件が表沙汰になって家の恥がさらされることを恐れ、反対する。やがて娘は妊娠していることがわかり、男の子が生まれ、ルイスと名付けられる。子供は親戚の子として育てられることになる。

ルイスは利発で美しい少年に成長し、7歳を迎える。ある日のこと、一人で使いに出かけたとき、馬にはねられて大怪我をする。それを目撃していたある老紳士がとっさに男の子を抱きかかえて自宅に連れ帰り、医者の手当てを受けさせる。ルイスの事故はすぐにレオカディアに伝わり、身分の高い貴族である紳士の屋敷に駆けつける。レオカディアは、子供が寝かされている部屋が7年前に自分が犯された場所であることに気づく。ルイスの傷が癒えると、老紳士の妻であるエステファニーアに、自分は7年前にその家の息子ロドルフォに陵辱され、ルイスはそのときに出来た子供であることを告げる。事件の証拠としてキリスト磔刑像を見せ、なんらかの償いを求める。妻から話を聞かされた紳士も、天からの恩寵にあずかった者のように、すぐさま娘を信用する。

ロドルフォはまだイタリアに滞在中であったが、縁談が整ったので帰国するようという両親からの便りが届く。帰国した日に夕食の席が設けられ、レオカディアに再会すると、誰だか気づかないまま、娘の美しさにぼう然とする。一方、レオカディアは、相手が加害者であることを知りながら、ひと目見て恋をし、緊張のあまり失神する。2人はその場で結婚式を挙げることになる。結婚が決まったあと、ロドルフォはレオカディ

アが7年前の暴行事件の被害者であり、息子が生まれていたことを知らされる。

レオカディアの両親は、娘が結婚できたことに感謝し、歓喜の涙を流す。2人はその後末永く幸せに暮らし、子孫に恵まれたという後日談が添えられ、物語は閉じる。

### 解釈が分かれる3つの点

19世紀から20世紀初め頃までの主だったセルバンテス研究者たちは、語り手が、主人公については差し支えがあるので本名は使わず、さしあたりロドルフォという名前と呼ぶことにすると説明している点や、短編の最後で、ロドルフォとレオカディアの子孫はトレドの町に今も暮らしていると述べている点から<sup>3)</sup>、この時期の批評ではよくあることだが、語り手の言葉を文字どおり受け取って、これは事実に基づく話であろうと考えた<sup>4)</sup>。実際に起こったことが書かれているのだから、事実は小説よりも奇なり、人物の言動や結末に真実味が欠けているという評価はほとんどなされなかった。

しかし20世紀後半になると、否定的な見方をはっきりと表明する研究者が出てくる。1974年にセルバンテスの評伝を書いた Manuel Durán は、登場人物の心理描写に残念なところが多分にあり大失敗作 bomb だと断罪し<sup>5)</sup>、1982年に『模範小説集』の校訂版を出し、解説を書いた Avalle-Arce は、「大胆な実験小説であると同時に失敗作である」<sup>6)</sup>と述べた。実験的小説とするのは、最初に若い女性の拉致と性的暴行の場面をもってくるという、当時としては読者を驚かす大胆な構成をとっているからで、失敗作だとする理由は、Durán の指摘と同じく、「人物の性格付けを嘆かわしいやり方でおろそかにした」<sup>7)</sup>点である。ロドルフォの物語上の役割はほとんどレオカディアを陵辱することにしかなく、レオカディアについては、暴行を受けた直後に相手の男に長々と話しかける不自然さを問題にした<sup>8)</sup>。

確かにこの物語には不自然な箇所がいくつも指摘できるが、解釈が大きく分かれる点はおそらく次の3つである。1つはレオカディアの人物像、2つめはロドルフォの人物像、そして3つめは性的暴行の被害者と加害者が結婚して幸せに暮らすという結末である。

### レオカディアの描かれ方について

まずヒロインの人物像について、どう捉えられているかをみてみよう。

失神しているあいだに処女を奪われ、意識が戻ってから自分の身に何が起こったかを理解すると、暗い部屋で顔も見えない相手に向かって筋道立てて話しかけるというのは Avalle-Arce が言うように、いかにも不自然だが、それ以上にこの物語のヒロインに関し、しばしば問題にされるのが、彼女がその8年後に暴行犯に再会したとき、恋心を抱くと

ころである<sup>9)</sup>。たとえば2001年に校訂版を出したGarcía Lópezは「強姦した男を〈愛する〉というのは、現代の感性にとってはもっとも受け入れがたいエピソードのひとつ」<sup>10)</sup>と述べるなど、真実味に欠けると読まれることが多い。その一方で、この心情を理解できるとする研究者もいる。Amezúa y Mayoは、幸福と不幸という全く正反対の感情が同時に出現したときのレオカディアの微妙な心理を描いている、とセルバンテスを擁護し、Anthony Lappinは、レオカディアが背負っている諸々の重荷(失われた名誉、父親のいない息子、貧しさ)を取り除くことができるのが結婚であるならば、大きな戸惑いを感じながらも、石のような心を持っていない限り、自分に利益をもたらす相手に恋をするはずだろうと説明する<sup>11)</sup>。あるいはリアリティとは別の要素が働いているとする読み方もある。Elizabeth Rhodeは、ヒロインに最善の結末を用意するために、セルバンテスが、暴行された相手に恋をするように魔法の(妖精の)粉を振りかけたと説明している<sup>12)</sup>。ハッピーエンドで終わらせるために、リアリティを無視して、レオカディアに突然の恋心を芽生えさせたというわけである。

他方で、レオカディアの物語のなかの役割を積極的に評価する研究がある。Adriana Slaniceanuは、1987年に発表して反響を呼んだ論文で、レオカディアをcalculating woman、つまり自分や家族の名誉回復のために画策する抜け目のない女性だと定義した。ロドルフォの母親エステファニアが、レオカディアとロドルフォが結婚できるよう策を弄することにも注目し、当時の文学では通常、失われた名誉回復のために行動するのは男性であるところ、ここではその役割を女性二人が果たしていることから、セルバンテスがアイロニックなやり方で従来の文学形式に対抗していると評価した(102)。Marcía L. Wellesは、レオカディアは自分が犠牲者になることを拒否し、それゆえ幸せな結末は、“the enterprising resourcefulness of human (female, in this case)”(44)によってもたらされたと、2人の女性の積極性と臨機の才を指摘し(39-50)、Eric J. Kartchnerは、レオカディアにとって結婚は、息子を正式な父親のいる子供にし、しかも自分の家族に経済的な安定をもたらすのであるから、行動しない男性たちに代わって、自ら進んで運命を切り開いていると分析した(117-121)。しかしこうした解釈をすると、レオカディアがロドルフォを見て恋におちるシーンがうまく説明つかない。Slaniceanuはこの点に触れることを避け、Wellesも“Leocadia enters the marriage union not as a martyr but as a desiring subject who gazes on Rodolfo with love”(49)と、レオカディアの気持ちの変化の理由を述べることなく恋心を抱いたことだけを指摘し、Kartchnerは、いつ愛に変わったのか自分にはわからないが、結局のところ、男性によって書かれた物語なのだ、と説明にもならない一言で片付けている<sup>13)</sup>。またアイデンティティの喪失と発見が『模範小説集』の大きなテーマの一つだと主張するWilliam Clamurroもこの小説で女性たち自身が失われた秩序を回復することに注目するが、回復された状態とはじつは男性たちの目に余る悪習をも許容する父権制の秩序であり、レオカディアは最後に沈黙し、男性の権威と欲望に屈服する

と分析する(154-162)。それゆえ Clamurro は、問題のシーンでレオカディアがロドルフォに愛情をもったかどうかについては、“Leocadia’s marriage to Rodolfo, which (with or without love on the part of the woman) restores her honor” (162) と、はっきりした判断を下していない。

## ロドルフォの描かれ方について

ヒロインの再評価が行われる一方で、もう一人の主人公ロドルフォの描かれ方への判断は割れている。一つの捉え方は、先にも触れたこの小説を失敗作だとする Avalue-Arce のように、ロドルフォの物語上の役割はレオカディアを陵辱することにしかなく、人物像に深みがないとするものである。Lappin はロドルフォの抑制の利かない罪深い性格は物語を通して変わらないとし(167)、Welles は罪を犯したロドルフォには罪悪感がまったく欠如していると読み(43)、Amy Sheeran も暴行者ロドルフォの人物像は最後まで変わらず、後日談として多くの子孫を残したというのは、ロドルフォの性的奔放さが続いたことを示唆し、末永く幸せだったというのは作者のアイロニーでしかないとみる(43-45)。Edward Friedman は、ロドルフォがイタリアから帰国して、母親から結婚相手として醜い女性の肖像画を見せられたあと、自分は美しい女性と結婚したいと母親に訴える箇所を取り上げ、7年間のイタリア滞在を挟んでも、小説の最初に登場するロドルフォのイメージはそのまま維持されていると分析する(149-150)。ロドルフォが作者によって意図的に貶められて描かれていると解釈するのが Rhode で、“The author endowed Rodolfo with no interests, desires or practices beyond sensual gratification. This renders him useful only in the reproductive economy and the pursuit of pleasure” と述べ、彼の取り柄は生殖能力と快楽の追求だけであり、性欲を満たす以外に興味・関心のない人物として提示されているとする(216)<sup>14)</sup>。B. W. Ife and Trudi L. Darby は、ロドルフォとその心理を描くことはセルバンテスにとって重要ではなく、この物語はもっぱらレオカディアについてであると言いつつ切った<sup>15)</sup>。

反対に、イタリア滞在を経て、ロドルフォは変化したとみる者もいる。R. P. Calcraft は、Friedman が取り上げた箇所、すなわちロドルフォが醜い結婚相手の肖像画を見せられて、自分は美しい女性と結婚したいと主張する部分を“reasoned argument”であるとして、“a totally changed character”を読み取り、“we are in the presence of a ‘new’ Rodolfo”と、Friedman と真逆の解釈をする(200)。7年間という時間とイタリアという場所が変化の要因だと考えるのである<sup>16)</sup>。また『模範小説集』を貫くテーマの一つはアイデンティティの喪失と発見だとする Clamurro も同様に、“the evil man of the beginning has been transformed into a virtuous person. [...] one could argue that for the first time the real person emerges” (159) と述べ、ロドルフォは徳の高い人間に変貌し、真の人間が出現したと読む<sup>17)</sup>。

## 登場人物にリアリティを求めない解釈

こうした登場人物の心理を解釈しようとする試み自体を否定している研究もいくつかある。Joaquín Casaldueiro が 1943 年に上梓した『「模範小説集」の意味と形式』(*Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*) は、『模範小説集』の本格的な分析はここから始まったとされる画期的研究で、現在に到るまで参照されつづけているが、彼は「セルバンテスが行っているのは心理分析ではない。彼の時代にそれを期待することはできないし、我々がそれを期待する理由もない。彼が心理分析をする必要はないし、我々がそれをする必要もない」と主張した。「なぜなら彼が言おうとしているのは、結婚の秘蹟という宗教的な、神秘的超越性だからである」<sup>18)</sup>。つまり登場人物は「結婚の秘蹟による肉の罪の浄化と救済」<sup>19)</sup> というこの小説のテーマのためのいわば駒にすぎず、彼らの心理にリアリティがなく不自然であっても構わないという立場をとる。

Ruth El Saffar は大きな論争を呼んだ *Novel to Romance: A Study of Cervantes's Novelas ejemplares* (1974) で、セルバンテスの作風は『ドン・キホーテ』前編から後編、そして死後出版された『ペルシーレスとシヒスムンダの冒険』に到る過程で、リアリズム小説から、登場人物が神の救済と真実を求めて行動する理想主義的な物語 *romance* へと変化していったと考え、その変遷が制作時期の異なる『模範小説集』の 12 編に反映されていることを検証している。そのなかで「血の力」は、理想主義的物語のジャンルに属し、後期の作品であると位置づけられる<sup>20)</sup>。それゆえこの作品はリアリズムや自然主義の物差しで判断すべきではない (“neither the plot nor the characters are to be evaluated by realistic or naturalistic standards,” 128) とする。とはいえ、セルバンテスは超自然的な解決方法を避ける傾向があるため、物語の結末は、神の恩寵が働いただけでなく、磔刑像という物証やルイスという子供、そしてレオカディアの努力などの宗教以外の要素を関与させているとする (134)。

同様に「血の力」の解釈史において大きな影響力を持ちつづけている Alban Forcione の *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of four Exemplary Novels* (1982) も、この短編がもつ宗教的側面を重視し、物語を支配しているのは基本的には奇蹟譚のロジックだとする (328)。レオカディアがロドルフォのような典型的悪党に恋をするのは信じがたいが、それは奇蹟が起こったからである。またロドルフォの人物像に複雑さが欠如しているのも、奇蹟譚であることで説明がつくとする (363)。しかし Forcione も El Saffar と同じように、この物語には奇蹟譚らしからぬ要素、つまり人間の意志の力や努力の結果も認めようとする傾向が存在し、必ずしも単純な奇蹟譚にはなっていないことを強調する。セルバンテスは奇蹟に対して両義的な態度を取っており、世俗世界で人間の意志と神意が調和的に働く可能性を見ていると結論づけている (394)<sup>21)</sup>。

## 結末について

この短編全体をどう解釈するか、そして主人公たちをどう捉えるかは、物語の結末をどう考えるかという問題につながる。物語を宗教的アレゴリーだとみる Casaldueiro は結末に不自然さはないとするが、Forcione や El Saffar は、セルバンテスには宗教への懐疑があるため、結末は神意が働いているように読めるものの、両義的であるとしている。Forcione の解釈を引き継いでいる Kátia Sherman も、物語の結末が神の介入によるものなのか、人間の努力の結果なのかが曖昧にされているとする (231-232)。一方ロドルフォがイタリア滞在を経て改心したと解釈する Calcraft や Clamurro は、ハッピーエンディングには天の配剤が働いていると考える<sup>22)</sup>。

ロドルフォの人物像を否定的に捉える研究者の多くは、結末に文学伝統や社会に対する作者のアイロニーを看取する。Friedman は、規範や読者の期待からの逸脱が「血の力」の物語を動かす原動力であり (147-148)、セルバンテスが受動的な読書に挑戦を仕掛けているとみて、被害者と加害者が聖なる結婚で結ばれるというハッピーエンドは、お決まりの結末に対する皮肉なのかもしれないと結論づけ<sup>23)</sup>、Slaniceanu は、先にも述べたように、アイロニックなやり方で従来の文学形式に挑んでいると考え (102)、Rhode も、伝統的な理想主義的物語 *romance* の観点からみれば、ロドルフォを意識的に貶める描き方にアイロニーがあるとした (203)。Welles は、ロドルフォに代表される墮落した貴族や、男性セクシュアリティがもつ特権への批判があると捉え、この物語は、階級の対立とジェンダー闘争に、正面から立ち向かおうとしているわけではないものの、問題視しているという言い方をしている<sup>24)</sup>。また、ロドルフォはレオカディアが主人公のこの物語のなかの単なる駒にすぎないとみる Ife and Darby は、ヒロインが苦勞の末に目的を達成できたとしても、結局は家父長制の社会に飲み込まれるしかない現実へのセルバンテスのアイロニーが読み取れるとする (186-187)。

ここで、フィクションの世界を離れ、現実世界では実際どうだったのかについてごく簡単に触れておきたい。16世紀末から18世紀のマドリッドで起こった性的暴行事件の訴訟記録を調査した Alloza の研究によれば、訴訟の多くは、嘘の結婚の約束をして性的関係を持ったという事例で、通常当事者同士の結婚という解決策が示された。加害者側が結婚を承諾しない場合は、賠償金の支払いが命じられた。賠償金の額は事件の状況や、当事者たちの職業・身分によって決定されるが、たいていは高額で、払い終わっても、加害者は被害者の住む町や地域からの追放、もしくは懲役刑が科せられた (Alloza 196-201)。スペイン南部のセビーリャでは、辺境での軍役、ガレー船漕ぎ (漕刑) といった重い刑罰もあった。しかし実際のところ、有罪判決が出る前に、加害者の側から和解金が提示され、訴えが取り下げられるケースが多かったようである (Sánchez-Cid 166)<sup>25)</sup>。

またレオカディアとロドルフォの場合のように、拉致した上で強制的な、合意のない性的暴行が行われたときは、状況によっては死刑に値するが、加害者が高い身分であったり裕福な家柄であると、罪に問われることなく、ときに和解金で解決された。厳密な身分社会では、家柄が判決に大きな影響を及ぼしたのである (Sánchez-Cid 181-184)。そもそも事件が起きて表沙汰になることを避け、泣き寝入りするケースが多かったという (Rhode 204)。レオカディアの家族は、最初はこの「泣き寝入り」を選択したわけである。

こうした当時の社会慣習に鑑みれば、「血の力」で、最終的に当事者同士が結婚し、しかも当然それなりの賠償金がレオカディアの両親に支払われるはずなので、この物語での事件の決着の仕方はじつは現実に即したもので、心のうちはともかく、当時の慣例から見れば奇妙なところはないということになろう。これから検討していく翻案劇でも、暴行事件は当然のように加害者と被害者の結婚という形で解決される。問題は、事件の当事者たちの人物像やその心情がどう描かれているかである。

### 『模範小説集』の翻案劇

さて、ここまで20世紀以降の研究者たちによる「血の力」についての代表的な解釈を概観してきたわけが、ではセルバンテスと同時代の読者は実際どう読んだのだろうか。それを検討することで、セルバンテスの作品の理解を深めることはできないだろうか。

『模範小説集』は出版翌年の1614年に3つの版が刊行され、10年間で計12版、17世紀末までに計23版が出ており、出版直後から大きな評判を呼んだことが知られている (Carvantes: 2001, XCVII, Gaylord 109, Canavaggio 331)<sup>26)</sup>。その人気の高さを裏付けるように、Lope de Vegaらの文学者たちがこの小説集についての感想を残している<sup>27)</sup>。しかし個別の短編に関する意見は、残念ながら見つかっていない。そうしたなかで、同時代のスペインでどう読まれたかを端的に示しているのが、『模範小説集』に収められた短編を原作とする翻案であろう。とくに演劇は当時広く親しまれていた文学ジャンルで、小説集の人気を受けて、翻案劇がいくつも生まれた。詳細な書誌情報を集めた Jurado Santos の『セルバンテスの短編小説に由来する演劇作品 (17世紀)』 (*Obras teatrales derivadas de novelas cervantinas (siglo XVII)*) によれば、17世紀中にセルバンテスの小説集12編中7編が、スペインの異なる劇作家によって戯曲化されており、劇 (コメディア)・幕間劇 (エントレメス) 合わせて少なくとも17作品が書かれたことがわかっている。

「血の力」に限れば、17世紀中に少なくとも3つのコメディアに翻案された。ギジェン・デ・カストロ・イ・ベルビス (Guillén de Castro y Bellvís) の「血の力」 (“La fuerza de la sangre”)、アロンソ・デ・カステイーヨ・ソロルサノ (Alonso de Castillo Solórzano) の「屈辱は晴らされた」 (“El agravio satisfecho”)、ペドロ・カルデロン・デ・ラ・バルカ

(Pedro Calderón de la Barca) の「黙っているに越したことはない」(“No hay cosa como callar”)である<sup>28)</sup>。現代の読者が自分たちの基準に照らし合わせて不自然だと感じ、さまざまに解釈している箇所は、これらの戯曲でどう扱われているのだろうか。もちろん、ジャンルをまたいだ翻案であり、コメディアにはコメディアの決まり事があるので、翻案者の解釈というよりは、ジャンルの制約によって原作に改変が加えられることは留意しなければならない。

### ギジェン・デ・カストロ「血の力」

まずギジェン・デ・カストロの、原作と同名の「血の力」を検討する。このコメディアの出版は1625年だが、書かれたのは『模範小説集』が刊行された直後の1613年から翌年の1614年にかけてとされている(Vaiopoulos: 2003, 431)。同じ題名を使っていることから、原作に創作意欲を刺激されたというだけでなく、小説集の話題性、あるいはセルバンテスの知名度に便乗して戯曲化したという可能性は十分にあるだろう。戯曲化にあたり、男女のカップルの数を増やし、いくつかのストーリーを平行して進行させることで全体を膨らませ、最後にすべてが丸く収まって結婚が決まり秩序が回復する、という話にしている。これは、ここで取り上げる3つのコメディアに共通する特徴である。また長い時間の経過は幕と幕のあいだで処理し、原作に出てくる母親2人が削除され(当時のコメディアに母親はほとんど登場しない)、コメディアに付きものの道化役の従僕を加えているが、これも3作に共通する。

舞台はセルバンテスの小説と同じトレドである。主人公のロドルフォとレオカディアに対応するのが、グリサントとリドラで、リドラはディエゴという男と婚約しているのだが、結婚式の前日、散歩の途中でグリサントに拉致され陵辱される。またリドラといっしょにいた従姉妹のイサベラも同じときにグリサントの仲間のロドゥルフォに連れ去られる。つまり2人の娘が別々の男の強姦被害者となる。一方暴行者グリサントにはラビニアという妹がおり、彼女は、リドラの婚約者であるディエゴとかつて恋仲にあった。この錯綜した状況のなかで、誤解や思惑、そして嫉妬が入り乱れ、決闘にまで発展しそうになるが、最後にグリサントとリドラ、ロドゥルフォとイサベラ、ディエゴとラビニアという3組のカップルが誕生し、幕が降りる。

若い男女の数が6人なので、話が複雑になるのは当然として、それを更に面倒なものにしているのが、リドラとイサベラの2人とも自分を陵辱した男がグリサントだと思ってしまうことである。その後ロドゥルフォも同じ日に同じ部屋で女性を陵辱していたことわかり、さてどちらがどちらを乱暴したのか、リドラの息子ルイスの父親は誰なのかという問題が生じる。そこでグリサントの父親の発案により、血の力によって親子関係を証明させるという奇策が取られることになる。「あの子[ルイス]は自分の熱い血が／

呼ぶところに来るがよい、／血があの子の目を覆ったり誤らせたりすることなく、／同じ気質は／疑いなく行くべきところに行くはずだ。／血はその中心に向かうだろう。／わたしは経験から知っている／その力は他と比べようがない” “Pues venga donde le llame / ardor de su sangre misma, / que sin duda ha de inclinarse / su misma naturaleza, / sin que le ciegue o le engañe/ la sangre, que irá a su centro; / que es su fuerza incomparable/ conozco por experiencia” (Guillén de Castro 271–272)。そう言って、子供自身にグリサントとロドゥルフォのどちらが父親かを選ばせる。ルイスは「ぼくを抱いて、お父さん、お父さん」“Abráceme, padre, padre” (Guillén de Castro 272) と言いながら、迷わずグリサントの方に駆け寄っていくのである。

原作と戯曲の相違点はいくつもあるが、本稿の前半で見てきた3点、女性主人公の人物像、男性主人公の人物像、そして強姦事件の被害者と加害者が結婚して幸せに暮らすという結末に絞って検討してみたい。

女性の主人公リドラに関しては、婚約者がいるというのが新しく加えられた要素であるが、その婚約者は父親が選んだ男であって彼女はそれほど乗り気ではない。暴行を受けた後、相手に理由を言うことなく婚約を破棄する。そうした経緯があるので、原作と同じように、リドラの子供ルイスが馬とぶつかり大怪我をし、それをグリサントの父親が助けたことがきっかけで過去の事件が明るみになると、リドラは、まず結婚できる可能性が出てきたことを喜ぶのである。しかもイタリアから帰国したグリサントが、家柄がよいだけでなく礼儀正しい美青年であるのを見て、たちまち心を奪われる。後で述べるように、グリサントは、セルバンテスの主人公ほど自分勝手な人間には設定されていない。リドラが加害者と結婚したいという気持ちになることにより説得力を持たせているのである。またグリサントの父親(母親は登場しない)が暴行事件のことを知るの、リドラがグリサントの妹に打ち明け話をしているのをたまたま耳にしたからで、リドラが自ら行動を起こして事情を説明しに行ったわけではない。ギジェン・デ・カストロはヒロインをレオカディアのような名誉を取り戻すために積極的に動く *calculating woman* にはしていないのである。

グリサントの性格付けも、原作と変わっている。グリサントは通りすがりにリドラを拉致し暴行するという挙に出るが、イタリアに渡ると、生まれがよい上に、その「伊達男ぶり、慎み深さ、勇敢さで／人々の称賛的となり” “mirado y admirado de la gente / por galán, por discreto y por valiente”、 「スペインに栄光をもたらす者” “el honorador de España” という異名をとるまでになる (Guillén de Castro, 257)。実際、帰国したグリサントはロドゥルフォほど自己中心的でも無礼でもない。また父親から醜い女性の肖像画を結婚相手だとして見せられたとき、イタリア出発前にこの町である女性を暴行したので、その女性を探し出して結婚するつもりだと言って拒むのだが、たとえ醜い女性を断る口実にすぎないにしても、グリサントが事件のことを覚えていて、償いの気持ちを表明したことは、

事件をすっかり忘れていたロドルフォとは大きな違いである。

したがって被害者と加害者が再会するなり互いに惹かれ合い結婚するという唐突さと不自然さは、セルバンテスの小説よりは弱められていると言える。さらに、リドラが暴行現場の寝室から持ち出した銀のキリスト磔刑像が最後に証拠として示されるものの、レオカディアが磔刑像に向かって言う「主よ、あなたは私に対して加えられた暴行の目撃者でした。どうか正しい償いがなされるようお裁きください」“Tú, Señor, que fuiste testigo de la fuerza que se me hizo, sé juez de la enmienda que se me debe hacer” (Cervantes: 1996, 124) やセルバンテスが最後に語り手に言わせているような神意の介入 (“permitido todo por el cielo,” Cervantes: 1996, 132) をコメディアの登場人物が口にするのではない。ふたりが結婚に到るのは、何より、子供のルイスが自分の父親を言い当てることができたという血筋の意味での「血の力」によるものなのである<sup>29)</sup>。

ギジェン・デ・カストロは、女性主人公と男性主人公の背景や造型を変えて、結婚によるハッピーエンドにできるだけ説得力を持たせ、同時に親子の血のつながりに重きを置いて血筋の力を強調し、キリスト磔刑像を介した神意の影響力を最小限に抑えているとみることができるだろう。

#### カスティーヨ・ソロルサノ「屈辱は晴らされた」

次にカスティーヨ・ソロルサノの「屈辱は晴らされた」をみてみよう。このコメディアは『バレンシアの農園、同地のアカデミアにおける散文と詩』(*Huerta de Valencia, prosas y versos en las Academias de ella*, 1629 刊行) に収められているもので、田舎の農場で休暇を過ごすことになった5人の紳士が、一種のアカデミアを開いて、それぞれ創作を発表して楽しむという『デカメロン』の設定を借りた枠物語の最後に演じられる。戯曲を書いたのは芸術と哲学を勉強している学生 Guillén となっており、この名前は、コメディア版「血の力」の作者ギジェン・デ・カストロに敬意を表して付けられたと考えてよいだろう。カスティーヨ・ソロルサノは『ドン・キホーテ』のエピソードからヒントを得た作品を書くなど、セルバンテスに影響を受けている作家で、小説「血の力」を読んでいたと考えてもおかしくはないが、ギジェンの名前をわざわざ出していることから、直接的には4年前に刊行されたギジェン・デ・カストロの戯曲のほうに拠っていると推定される (Baztán 162-164)。

カスティーヨ・ソロルサノのコメディアは、物語の舞台をトレドではなくセビーリャに移し、最後に結婚することになるのは、ギジェン・デ・カストロのコメディアと同じく3組のカップル、すなわち主人公のファンとマリーアの他に、ファンの妹ルイサとマリーアの兄ピセンテ、そして使用人の男女である。使用人は他にも登場し、主に道化役を担う。マリーアが暴行された部屋から持ち出すのが、キリスト磔刑像ではなく鎖の付

いたペンダントになっているのは新しい要素であるが、片面には聖母マリア、反対側にはキリスト復活の図が彫られているので、宗教的なアイコンであることは変わらない。他にこれまでになかった要素として、マリーアと父親のベルナルドが、過去の不幸な事件（マリーアが男にだまされ、兄ビセンテが相手を殺害してしまう）のせいで故郷サラゴサを追われ、セビーリャで困窮生活を送っているという設定になっている点がある。このため、マリーアが生んだ子供を預かっている農夫が養育費を取り立てに来ても、ベルナルドには渡す金がなく、件のペンダントと鎖を形に、裕福な有徳の士で知られるセバステイアンに借金を申込みに行くという運びになる。セバステイアンは鎖とペンダントを見て息子フアンがいつも首に掛けていたものと気づき、そこからマリーアを陵辱した犯人がフアンであることが判明する。このコメディアでは、マリーアの子供が事故に遭うというエピソードがなく、子供は最後まで舞台上に姿を現さない。それゆえ暴行事件に決着がつくきっかけになるのは、子供の流した血でもマリーアの画策でもなく、金に困った父親がやむなくとった行動なのである。

2人の父親のあいだで子供たちの結婚が決まってしまうので、マリーアは、セバステイアンにいきなり自分はあなたの2人目の父親だと言われることになるが、迷いなくその幸運を喜ぶ。「こんなに立派な方と親戚に／なるなんて。／ああ、なんていうことかしら。／わたしにこんな幸運が訪れるとは」“De tan noble parentesco / soy la más interesada. / ¡Jesús; que es esto que veo! / ¡Que tal dicha por mí passe!” (Castillo Solórzano 289)。その後、ナポリにいるフアンに使いを出し帰国させることになり、マリーアは「名誉が取り戻され／屈辱は晴らされた」“el honor recuperado / y el agravio satisfecho” (Castillo Solórzano 290)とタイトルになっている言葉で喜びを表し、帰国したフアンを見ると、ひと目惚れする。「ドン・フアンほど／素敵な人が／わたしに乱暴を働いたなんて、／ほとんど信じられないくらい。／なんて格好がよい人なの。なんて美男子／なの。この人から愛の証を示されなくても、／ただこの人を見ただけで、／束縛のないわたしの心を差し出すことができる」“Apenas me persuado / que de tan buena presencia / como en Don Juan considero, / saliese el hacerme fuerza. / ¡Qué buen talle! ¡Qué galán / es! A no tener dél prenda, / sino sólo haberle visto, / mi libre pecho rindiera” (Castillo Solórzano 298)。マリーアの家族の不幸な過去と、困窮生活を送っているという事情がすでに観客には明かされているので、マリーアがたとえ暴行犯であっても結婚できることを幸運だと思う根拠は揃っているといっていだろう。しかも次に述べるように、フアンは美男子であるだけでなく、イタリアから戻るとすっかり性格が変わっているのである。

フアンは、最初はセルバンテスのロドルフォ同様、放蕩息子として登場する。劇冒頭での友人たちの噂話で、フアンはさいころ賭博にのめり込み、財産を使い込んで父親のセバステイアンを困らせており、その根性を叩きなおすために父親は息子をイタリアの軍隊に入らせることにしたということが語られる。しかし出発前にフアンは友人たちに、

「向こうでぼくは／祖国にいるときよりも良い人間になる」“mejor allá lo seré/ que dentro en la patria mía” (Castillo Solórzano 236) と宣言し、実際イタリアに渡ってその通りになる。息子の様子を探りをいれた父親が「あいつはセビーリャでは落ち着きがなく、／強がり、喧嘩っ早かったので、／ナポリでも同じことをしているだろうと思っていたが、／[中略]土地が変わると、／習性も変わり、／名門の家の両親を持つ息子として行動していることがわかった” “en Sevilla era el inquieto, / el valiente y el fiero acuchillante, / pensé que hiciera en Nápoles lo mismo; / [...] supe que el mudar de tierra / sus costumbres mudó y que procedía / como hijo de padres tan ilustres” と言うのに対し、妹のルイサが「すっかり変わってしまって驚いている” “Transformación ha sido que me espanta” と応じる会話があり、観客はその変貌を知らされることになる (Castillo Solórzano 271)。

ナポリから帰国したファンは父親の計らいでマリーアに会い、陵辱した相手とは知らずに、その美しさに心を奪われる。その後、妹のルイサからマリーアの正体を教えられ、「妹が事情を話してくれました、／思いがけない話を聞かされ／私は黙り込み、／顔が赤くなりました” “Mi hermana me contó el caso, / cuya relación extraña/ puso a mi boca silencio, / y colores a la cara” (Castillo Solórzano 318)、と自分の行いを恥じたこと告白する。ファンはイタリアに行く前は、賭博好きな上に、好色で衝動に任せて行動する若者だったが、戻ってくると、礼儀正しく、機転の利いた会話ができ、なにより顔を赤らめて過去の行動を反省する人間に変わっているのである。

カスティーヨ・ソロルサノは、しばしば登場人物の口を借りて天の配剤に言及する。セバステアンは、ベルナルドが鎖とペンダントを担保に借金をしにやってきたことについて「神は無駄に／あなたを、あなたの名誉が失われた／わたしの家に連れてきたわけではありません” “no en balde el alto Cielo/ os ha traído a mi casa, / donde faltó el honor vuestro” (Castillo Solórzano 287) と言い、ファンとマリーアが事件以来初めて会い、互いに惹かれ合う様子を見たルイサは「神がそのようにお命じになっている” “Los Cielos lo ordenan” (Castillo Solórzano 298) と述べ、2人の結婚が決まったときにはマリーアが「多くの苦難の後に／慈悲深い神は／この幸運を残しておいてくださった” “Tuvo el piadoso Cielo / esta ventura guardada/ después de tantos trabajos” (Castillo Solórzano 318) と感謝するなど、登場人物はそれぞれ神意の介入に触れるものの、実際のところ出来事の進展に唐突さはなく、天の配剤が関与していると考えなくても概ね説明できる筋運びになっている。ファンの性格が変わることも、出発前に本人が決意を述べて伏線をはっているのも、不自然さは緩和されている。

カスティーヨ・ソロルサノのコメディヤの特徴のひとつは、生まれた子供が舞台に現れず、したがって馬との衝突事故も起こらないことである。そのため事件解決のプロセスに「血の力」は関わってこない。ファンの部屋から持ち出されたのがキリスト磔刑像ではなく、キリストの復活と聖母が彫られたペンダントであるのは、キリストの流した

贖いの血と関連付ける必要がないからであろう。原作ではキリスト像は事件現場の証人という役割を担っていたが、それがペンダントになっているということは、ハッピーエンドに向かう過程で神意を介入させようという作者の意図はないと見てよいのではないか。実際最後に3組の結婚が決まるときに、その結末に対して天の配剤が言及されることはないのである。

### カルデロン「黙っているに越したことはない」

ではカルデロン・デ・ラ・バルカの「黙っているに越したことはない」はどうなっているだろうか。このコメディアは1638年から39年の冬、もしくは1638年の夏から初秋に書かれたと推定され (Calderón LXXVIII, Baztán 166)、1662年に印刷に付された。主人公の名前がファンであること、子供が登場しないこと、血の力がテーマとなっていないこと、そして事件の証拠となるのがキリスト磔刑像ではなく首に掛けるペンダントであることなど、カスティヨ・ソロルサノのコメディアにヒントを得ていると思われる点がいくつかあるが、一方で、後で述べるように、2人の主人公の人物像、結末の持っていく方はまったく異なっており、むしろセルバンテスの小説をカルデロンなりに解釈した上で翻案しているとも推測できる。カルデロンの戯曲には、『模範小説集』に収められた「嫉妬深いエストレマドゥーラの男」や「びいどろ学士」にはっきりと言及しているものがあり (Arellano 16-18)、同じ小説集の「血の力」を彼が読んでいなかったとは考えにくいのである。

またカルデロンは、原作にも、それまでの2作の翻案劇にもない新しい要素をこのコメディアに組み込んだ。ドン・ファン伝説とファウスト伝説である。これについては後で述べる。また結末で主人公の2人が結ばれるものの、ハッピーエンドで終わらないというのは、ギジェン・デ・カストロやカスティヨ・ソロルサノの翻案劇との大きな違いである。

あらすじは以下のとおりである。女たらしで知られるファンは、ひとりの美しい女性に目を付ける。女性の正体を知ろうとするが、邪魔が入り、うまくいかない。彼にはマルセラという恋人がいて、彼女の肖像画を入れたペンダントを贈られて首に掛けてはいるものの、彼にとってマルセラはただそばに置いておく女にすぎない。ファンはフランスとの戦争に出征するため従士を伴ってマドリードを出発する。しかし途中で大事な書類を家に置いてきたことに気づき、取りに戻ると、目を付けていた謎の女性が自分の部屋で眠っているのを発見し、夢か現実かと驚くも、襲いかかる。陵辱された娘はレオノールといい、家が火事にあい、ファンの家の近所だったので、ファンの父親ペドロの計らいでその夜ファンの部屋で過ごしていたのである。レオノールは失神してしまうが、気が付くと男が逃げだそうとしているので、男が首に掛けていた騎士団の記章であるペン

ダントをもぎ取る。ペンダントはロケットになっていて、中に女性の肖像画が入っていることを発見する。

2ヶ月後、レオノールの家の前でマルセラが乗っている馬車が横転し、レオノールの兄ディエゴが救い出して家に運び込む。ディエゴは美しいマルセラにひと目惚れする。一方レオノールはマルセラがペンダントの女性であることに気づく。後日、レオノールは顔を隠してマルセラの家に出かけていき、ペンダントを見せて暴行犯の名前を探ろうとする。マルセラは自分が恋人に贈ったはずのペンダントを女が持っていることを不審に思い、レオノールとつかみ合いのけんかになる。ペンダントはこのコメディアを前に進める重要な品で、いったんマルセラの手に戻るが、結局レオノールが取り戻し、暴行事件の証拠として使われる。

レオノールには恋人ルイスがいて、彼もフランスとの戦争に出かけていたのだが、ファンとともに町に戻ってくる。道中、ルイスはファンから暴行事件の話聞かされるが、それが自分の恋人レオノールのこととは思っても寄らない。レオノールに会いに行くと、自分のことは忘れてほしいと言われ、困惑する。一方マルセラは、自分に冷たくするファンへの腹いせに、ディエゴが家を訪問するのを認める。それを知ったファンがディエゴに剣で襲いかかり、従士を刺すという傷害事件を起こし、その混乱のなかでレオノールは、暴行犯の正体を知ることになる。たまたま家に逃げ込んできたファンに彼女は、ペンダントを証拠として見せながら、事件のことは兄にも親戚にも言わないから、あなたも黙っていてほしいと持ちかける。しかしそこに兄ディエゴや恋人ルイス、そしてファンの父親ペドロまでがやってきたので、レオノールは考えを変え、事件のことをみなに話すことにする。そのときファンが、あの事件のことは誰にも知られたくない、「黙っているに越したことはない」「No hay cosa como callar」とレオノールにささやき、みなの前でいきなり彼女に結婚を申し込む。ルイスは恋人を失ったことを知るが、戦友ファンの妻になるのだから嫉妬はしまい、「No hay cosa como callar」とつぶやき、兄ディエゴは従士が刺される傷害事件があったものの、自分の名誉は守られたのだから、と同じく「No hay cosa como callar」とつぶやく。ファンの元恋人マルセラを自分のものにできるかもしれないという下心もあるように見える。一方マルセラはファンに焼き餅を焼かせるつもりでディエゴに接近していたので、その罰を受けたと考え、黙っておこうと独りごつ。こうして誰もが自分の都合を考えて口をつぐむというところで幕は閉じる。

レオノールは、ここまで検討してきた3つのコメディアのなかで、もっとも勇敢で行動力のある女性である。セルバンテスのレオカディアよりもいっそう calculating woman であるかもしれない。彼女は犯行現場から逃げだそうとする男から、力づくでペンダントを奪い取り、中に入っていた肖像画の女性の家に顔を隠して一人で乗り込む。「一番大事なものを失ってしまったのだから、／失うものはほとんどない」「tengo poco que perder, / perdido lo más」(Calderón 174)と覚悟を決めての上である。そして傷害事件を起こして

追っ手から逃げてきたファンに向かって、次のように提案する。

今あなたの命とわたしの名誉が／同時に計りに／掛けられています。あなたの命は／危険にさらされているようですが、／あなたもわたしの名誉が／同じ目に遭っていることをわかってください。忠告しておきますが、／わたしは復讐することができない／女です。とはいえ、／今まで黙っていたことが／スキャンダルになってほしいわけではありません。／わたしはわたしの名誉が争われるために／動き回るような女ではないからです。／兄や親戚に／話すつもりもありません。／わたしは結局は女ですから、／噂のなかで生きていけないために、／秘密を抱えて死ぬつもりです。／話すことは解決になりません。／あなたはわたしに命と名誉という借りがあります。／[中略]すべてを返すことができないなら、／堂々と分別をもって、／あのことは黙っているということ借りを返してください。

La vida vuestra y mi honor / en dos balanzas a un tiempo / puestas están. Pues yo miro / por vuestra vida en tal riesgo, / mirad por el honor mío / vos igualmente; advirtiendo / que soy mujer que pudiera / vengarme, y que no me vengo / por que a escándalo pase / lo que hasta aquí fué silencio. / Yo no soy mujer que andar / tengo con mi honor en pleito; / yo no tengo de dar parte / a mi hermano ni a mis deudos; / que soy mujer, finalmente, / que moriré de un secreto, / por no vivir de una voz;/ que, en fin, hablar no es remedio. / Vida y honor me debéis. / [...] y es que si a pagarlo todo/ no os disponéis, noble y cuerdo / paguéis la parte en callarlo; (Calderón 216–217)

あの事件のことを黙っていてくれれば、自分は修道院に入るつもりであることも伝える。暴行された相手に強く訴えかけるところは、レオカディアが陵辱され失神から覚めた直後に、誰にもいわないでほしいと相手に長々と訴える場面と通じるであろう。しかしこの後レオノールは、みなが集まったのを見て考えを改め、火事があった晩のことを暴露しようとする。加害者が何の責任を取ることもなく、事件がなかったことになり、被害者の自分は修道院に入るしかないということに、おそらく納得できなかったであろう。自分の悪事がばれてしまうことを怖れたファンに、話すのはやめてほしいと言われ、結局は沈黙するが、彼女は最終的に、修道院に入ることも、自分を陵辱した相手に責任をとってもらいその男と結婚することを、自らの意志で選び取ったのである。自分の身に起きたことは家族の誰にも伝えず、すべてを自分一人で解決し背負うことになる。

一方ファンは、最初に述べたようにドン・ファン伝説を意識して造型されている。「おまえには言っておくが、／おれは自分の力を好きなようにできるし、／気分もすぐ変わるから、／おれの気持ちが4日間続くような／女はいないのさ。／それ以上続いたとし

でも、／おれが裏切ってしまえば、／面倒なことはない” “Yo te confieso que he sido/ tan señor de mis potencias, / de mi albedrío tan dueño, / que no hay mujer que me deba / cuidado de cuatro días;/ porque burlándome dellas, / la que a mí me dura más, / es la que menos me cuesta” (Calderón 116) と従士に向かって豪語し、戦友ルイスから、美しい女性を忘れるにはどういう方法があるかと尋ねられると、「その美女を／手に入れることだね。これが、／ドン・ルイス、もっとも分別ある治療法だ。／[中略] ぼくは8日間恋をしていたが、／その後はすぐさまその病から治ったからね” “Alcanzar / esa hermosura. Ésta es / la cura, Don Luis, más cuerda; / [...] Yo quise bien ocho días, / y sané luego al momento” (Calderón 165-166) と前置きして、レオノールへの暴行を自慢げに話しはじめる。また、ファウスト的な悪魔との魂の取り引きを仄めかすような場面もある。出征の途中で、忘れ物を取りに家に引き返すことになったとき、ファンは謎の女性のことを思い出し、彼女に会うためにマドリッドに戻るのだったらよかったのと言う。それを聞いた従士が「彼女に会うためのら、何を差し出すんですか?」 “¿Qué dieras, señor, por verla?” とからかって尋ねると、「魂を差し出す” “Diera el alma” (Calderón 146) と答える。家に着くと部屋に謎の女性すなわちレオノールがいる。火事にあって逃げてきていたのだが、そのことを知らない従士は恐ろしさで震え出す。「魂を差し出したら／部屋に女がいるなんて、／悪魔がその約束を／受けたってことじゃないですか” “¿ si cuando ofreces el alma / te la hallas en tu aposento, / en fe de que aceptó / la palabra el diablo?” (Calderón 146)。ファンはまったく気に止めないが、従士は女がいるのは悪魔の仕業だと思込むのである。

このコメディアは、結婚することになった2人のその後について何も言わない。ファンが町から離れているのは2ヶ月だけなので、レオノールが妊娠しているかどうかはまだわからず、またこの短い期間にファンの性格が変わるわけでも、これまでの行いを悔い改めるわけでもない。レオノールはこの無責任な女たらしのファンと結婚することを承諾するが、愛情からではなく、修道院に入るか暴行犯と結婚するか以外に身の振りようがないからである。この2人が今後幸せになる兆しは見えてこない。周りにいる人たちも、2人を祝福することはなく、それぞれ自分の利益や都合を考えて口を閉ざす。このエンディングに血の力は働かず、神の関与もない。

## おわりに

さて、ここまでセルバンテスの小説を原作とする3つのコメディアを分析してきたが、それぞれがどこに注目して戯曲化したかを示すことができたのではないかと思う。

ギジェン・デ・カストロのコメディアでは、グリサントはイタリアで「スペインに栄光をもたらす者」と異名をとるほどの人間になり、帰国後は望まない結婚を断るための口実とはいえ、事件のことを自ら告白し、責任をとって被害者と結婚するつもりだと言

う。セルバンテスのロドルフォと違い、グリサントは明らかに善人になっている。それゆえリドラがグリサントと結婚したいと思うことに、それほど不自然さはない。しかもクライマックスで、リドラの幼い息子ルイスが「ぼくを抱いて、お父さん、お父さん」とグリサントに駆け寄って、血の絆を証明するのである。

カステイーヨ・ソロルサノのほうは、マリーアと家族に不幸な過去があり、経済的にも社会的にも苦しい生活を送っており、またファンがイタリア滞在を経て名家の息子にふさわしい人間に変わり、事件のことを恥じているという状況が用意された上で、父親同士が2人の結婚を決めるので、ここでもヒロインが結婚できるのを喜ぶことに唐突感はない。セルバンテスの原作は、主人公2人が末永く幸せだったのか、疑問が残る終わり方をしたが、この2つのコメディアは、暴行犯である青年をそれぞれイタリアでの滞在中で立派な人間に変貌させるので、主人公たちの今後の幸せを観客に期待させて終えていると言ってよいだろう。血の力と神の恩寵を持ち出しながらも曖昧だった原作の結末を、2人の劇作家は、男性主人公の人物像に手を加えることで、明確なハッピーエンドに作り変えたのである<sup>30)</sup>。またどちらのコメディアでも、ヒロインは名誉を回復するために自分から積極的に動くことはせず、父親が主導して2人を結婚させる点は、原作に対するこの2人の劇作家の考え方を示しているといえるだろう。ヒロインを自らの意志で行動する女性にしていないのである。なお、この2つの戯曲が同じ傾向を持つことについては、先に述べたように、カステイーヨ・ソロルサノがセルバンテスの原作よりギジェン・デ・カストロの戯曲の方に依拠している点も考慮に入れなければならないだろう。

これに対してカルデロンは、セルバンテスの曖昧な結末をはっきりと否定的に解釈することを選んだ。ファンは典型的な女たらしで、その性格は変わらず、レオノールもファンも自分たちの体面を保つために、暴行事件のことを両方の家族に隠したまま、しかもお互いに惹かれ合うこともなく結婚することになる。コメディアはアンハッピーエンドで締めくくられる。レオノールはレオカディアを上回る賢明さと行動力を示し、ファンはセルバンテスのロドルフォの悪党ぶりをさらに徹底させている。カルデロンは、セルバンテスの原作に対して先に書かれた2つの戯曲とはまったく異なる方向にストーリーを展開させたのである。

ロドルフォはイタリア滞在中に性格が変わったのか否か、レオカディアはロドルフォに恋心を抱いたのか否か、主人公たちはその後幸せに暮らしたのか否か。研究者の間で議論になっている問題として本稿で取り上げたこの3点について、ギジェン・デ・カストロとカステイーヨ・ソロルサノの2人と、カルデロンは、異なる解釈を示し、作品に反映させた。それぞれの作家に個性や演劇観の違いはあるにしても、このことは、現代の研究者を悩ませている問題は17世紀の読者にも同じように存在したということを示しているのではない<sup>31)</sup>。原作は、お決まりのハッピーエンドとして読むことも、その読

み方に疑問を持つこともできた。だからこそ、両方の解釈で書き換えた翻案劇が同時代に書かれえたのであろう。Friedman が“Cervantes is reacting against the notion of passive reading” (154) と言うように、セルバンテスは読む者に判断を委ね、敢えて解釈の余地を残して書いていたということなのではないか。

原作のタイトルに使われた「血の力」には、子供が怪我をして流した血のほかに、血筋の力と、キリストが流した贖いの血の力の意味があった。同じタイトルを付けながら血筋の力のほうを強調させたのがギジェン・デ・カストロで、カスティーヨ・ソロルサノは、子供には言及するものの舞台上に登場させず、また磔刑像を聖母マリアとキリスト復活の図柄のペンダントに変えたので、血の力はどの意味でも重視していない。カルデロンに至っては、子供は生まれず、ペンダントも非宗教的なものに変えられ、「血の力」のテーマは一切扱っていない。その意味でカルデロンは、原作のストーリーの核心部分を切り捨て、別の物語を組み立てたとも言えよう。3者とも、セルバンテスの「血の力」で示唆されていた宗教的側面をほとんど、もしくはまったく取り上げていないことは注意しなければならない。キリスト磔刑像を介した神の恩寵や奇蹟譚のモチーフは、世俗劇で扱うにふさわしくないと判断されたのだろうか。現代の読者にとって理解しづらいところがある宗教的な要素と世俗的な要素の両方をあわせもつ「血」の概念は、当時のコメディ作家にとっても扱いにくいテーマだったのだろう。セルバンテスの小説での「血」の扱い方は同時代でも特異なものだったのだ。

同時代の翻案劇を読むことで、よりはっきり見えてきたセルバンテスの「血の力」の宗教的側面は、別の角度から検討すべき問題がある。それについては稿を改めて考察したい。

## 注

- 1) “me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa.” 訳は拙訳。
- 2) “Yo he abierto en mis Novelas un camino, / por do la lengua castellana puede / mostrar con propiedad un desatino.” 訳は拙訳。
- 3) “Este caballero, pues (que por ahora, por buenos respectos, encubriendo su nombre, le llamaremos con el de Rodolfo)” (112), “los muchos hijos y la ilustre descendencia que en Toledo dejaron, y agora viven, estos dos venturosos desposados [...]” (132). 「血の力」からの引用は Cervantes, *La española inglesa, El licenciado Vidriera, La fuerza de la sangre*, Ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid: Alianza, 1996 を使う。訳は拙訳。
- 4) 例えば、“El suceso, a juzgar por el cuidado de CERVANTES en encubrir los nombres, debió de ser real, aunque acaecido hacía muchos años” (Astrana Marín, 432). 『ドン・キホーテ』に最初に詳細な注釈を付けた Diego Clemencín は、実際にあった出来事に基づくエピソードについて記した注のなかで、とくに根拠を示すことなく、『模範小説集』のなかの実話に基づく作品群

として「イギリスのスペイン娘」「リンコネーテとコルタディーリヨ」などと並べ「血の力」を挙げている (Cervantes: 1833, 108)。なお、Agustín G. de Amezúa y Mayo が実話に基づくと解釈している研究者の名前を挙げている箇所、Fitzmaurice Kelly について誤った理解をしていることを指摘しておきたい。このイギリスの研究者は実際に起こったことに基づいているとは断定していないのだが (Fitzmaurice Kelly, xxv)、Amezúa y Mayo は「実際にあったことだと認めているだけでなく、事件が1585年かそれより少し前に起こったと考えている」と明らかに読み間違えている (204)。Amezúa y Mayo 自身は、この件について自分の意見を述べることはせず、いずれにしても証拠不十分だとしている。 (“carecemos de pruebas bastantes para admitirlas como cosa cierta y admisible,” 204)。

- 5) “Obviously the psychology of this tale’s characters leaves much to be desired. The reaction of the seduced girl is implausible [. . .]. The parents are also not quite believable. The happy ending is artificial. [. . .] Cervantes had so many excellent tales to his credit that he thought he could afford this ‘bomb’” (72). ただ Durán は、ロドルフォがレオカディアに再会したときに、彼女にまだ恋をしていた (“He is still in love with the girl he seduced,” 72) とするなど、いくつか誤読をしている。また『模範小説集』のなかで彼が高く評価する作品の数が極めて少ないことも付け加えておく。
- 6) “La fuerza de la sangre es un audaz experimento novelístico y un fracaso, al mismo tiempo” (25).
- 7) “Cervantes desatendió de triste manera la caracterización de sus personajes” (27).
- 8) “sus discursos instantes después de ser violada, son de todo punto inverosímiles” (27).
- 9) “Leocadia [. . .] viendo también tan cerca de sí al que ya quería más que a la luz de los ojos” (Cervantes: 1996, 129).
- 10) “uno de los episodios más duros de aceptar para una mentalidad moderna: que Leocadia ‘ame’ a quien la ha forzado físicamente” (Cervantes: 2001, 303).
- 11) “La entrada del amor en el pecho de Leocadia podrá parecernos demasiado rápida y poco verosímil: pero Cervantes muéstrase aquí sutil psicólogo, al enfrentarse con los estados de ánimo tan opuestos como los que Leocadia atraviesa en aquellos momentos del banquete [. . .] la felicidad y la desdicha se le aparecen juntas” (Amezúa y Mayo, 216). “It would take a heart of stone not to love someone who could offer such advantages” (Lappin, 161).
- 12) “Leocadia gets everything she could dream of under the circumstances, including love for the man who raped her, which Cervantes settles over her like pixie dust at his story’s end. Why does he do that? Because it is the best thing for her: marriage to Rodolfo was the choice solution for Leocadia, and marriage to a husband she feared or despised was not what she deserved” (217).
- 13) “At what point in the story did Leocadia’s desire for recompense and security convert itself to love? I do not know. [. . .] the amorous twist to the happy ending is explained by the gender of the author. The story was, after all, conceived by a man” (Kartchner, 121). Lappin も女性たちが状況をコントロールしているとする。ただし、小説の前半は男性の行動と決断が物語を進め (ロドルフォによるレイプ、レオカディアの父親の助言、ロドルフォの父親によるルイスの救出)、後半になって女性がその役を担い、女性によって秩序が回復されるとする。
- 14) Rhode はしっかり者のレオカディアとは対比的にロドルフォが女々しく、頼りない男に描かれていることに注目し、父権主義的な伝統のなかの女性登場人物のように扱っていると分析している (“Cervantes uses Rodolfo as the patriarchal tradition uses a female character, down to his ability to reproduce being his single positive function,” 216)。
- 15) “Rodolfo and the state of his conscience are not as significant for Cervantes’s purpose as Leocadia is. For Cervantes, and for Leocadia, Rodolfo is simply a means to an end [. . .]. He has performed a

- biological function and he is now required to perform a matching social function, to marry her and give her back what he stole from her. This story is entirely about Leocadia” (186).
- 16) Calcraft は “It is no surprise that Cervantes should have made Rodolfo spend the significant total of seven years away, and in the country that was synonymous for Spaniards with civilizations itself. The effects of time and place have restored to Rodolfo the natural gifts of that ‘sangre ilustre’ he was once happy to dishonour in pursuit of the most selfish ends” (201) と、7年間という時間と、文明の異名であるイタリアでの滞在がロドルフォに「高貴な家柄の血筋」本来の適性を取り戻させた、と解釈している。またこの研究者は物語の結末は天の配剤が働いていると分析している “*La fuerza de la sangre* can finally be seen as both a symbol of the way that heaven may inscrutably work its will on earth by human agency, and as a clear and moving analogy of the power of Christ’s own blood to redeem mankind” (203)。
- 17) Clamurro はロドルフォの変貌の原因を、天の配剤による奇蹟だけでなく、レオカディアとエステファニーアの働きもあるとしている (“The fact that Rodolfo has changed so radically can indeed be seen as a miracle, of course. At the same time, another way to read the conclusion of the *novela* [...] would be to recognize the role of the female characters, Leocadia and in particular doña Estefanía, in the working of an almost miraculous integration of Rodolfo into a more perfect social and familial circle, 160)。
- 18) “No es un análisis psicológico lo que está haciendo Cervantes; ni se podía esperar de su época ni teníamos por qué esperarlo, ni era necesario que lo hiciera, ni lo necesitamos, porque lo que está expresando es la mística trascendencia religiosa del sacramento del matrimonio” (164)。
- 19) “el pecado de la carne purificado y redimido por el sacramento del matrimonio” (161)。
- 20) 後期の作品である特徴として El Saffar は “Cervantes presents in *La fuerza de la sangre* a skeletal, abstract combination of forces whose initial oppositions finally dissolve within a greater unity. The violence of the beginning contrasts sharply with the glorious almost theatrical finale, offering Cervantes’s most extreme affirmation of faith in the harmony which beauty and virtue can produce” (128–129) と述べる。
- 21) たとえば、レオカディアがロドルフォの寝室から磔刑像を盗んだのは信仰心からではなく、暴行犯を特定するための道具として使おうとしたからで、磔刑像が非神聖化されていること、怪我をしたルイスを祖父が助けたのは、子供の顔がイタリアにいる息子に似ていたからだと合理的な説明がなされていること、ルイスの怪我が治ったのは、高名な医者腕がよかったことが示唆されていることなどを挙げている (379–382)。奇蹟的なことが起こったのは神の神秘的な介入だけでなく、人間の才覚と技も作用しているとセルバンテスは説明しようとしていると Forcione は考える。
- 22) 注 16) と 17) を参照のこと。ただし Clamurro はレオカディアとエステファニーアの働きもハッピーエンディングに寄与しているとみている。
- 23) “it seems evident here, as elsewhere, that Cervantes is reacting against the notion of passive reading. [...] The happy ending which joins victim and victimizer in holy matrimony, [...] may be an ironic breaking of convention” (154)。
- 24) “The formulaic, fairytale ending manages to sublimate political tension into an erotic resolution, but in the process the text has disclosed an insidious subtext of both gender and class conflicts — without overtly confronting them. The reigning ideology (conservative and hierarchical) is put into question but not overturned” (50)。
- 25) Francisco Javier Sánchez-Cid の研究は、16、17 世紀のセビーリャで起こった女性に対する性的暴行の事例を具体的に紹介している (158–184)。訴訟では、賠償金目当てで女性の側か

性的暴行の嘘の訴えがなされることがしばしばあった。「血の力」で、ロドルフォの父親がレオカディアの告白を頭から信じたのは天の介入があったからだとわざわざ説明しているのは、こうしたことが背景にあると思われる。

- 26) 海外での反響も大きく、他の言語への翻訳出版がそれをよく表している。『模範小説集』はいち早くフランス語 (1614-15) に、ついでイタリア語 (1626)、英語 (1640) に訳されて出版された (Boyd 7)。フランス語訳は 1665 年までに 6 版が重版され、1678 年には別の翻訳者による新訳も出版された (Crooks 305)。またフランスでは『模範小説集』のほとんどの作品が戯曲化され、短編小説にも少なからぬ影響を与えた (Crooks 307-308)。なかでも Alexandre Hardy は「血の力」を含む 3 作を戯曲化している。イギリスではフランス語訳を元に、17 世紀前半に少なくとも 5 編が戯曲化されている (Knowles 283)。そのうちの 1 編は Thomas Middleton と William Rowley の共作 “The Spanish Gypsy” で、「血の力」と「ジプシー娘」を組み合わせたストーリーとなっており、プロテスタントの文脈において翻案したという興味深い事例である (B. W. Ife and Trudi L. Darby 179-180)。
- 27) セルバンテスのライバルとされるロペ・デ・ベガは自分の本 (*Novelas a Marcia Leonarda*) の序文に次のような感想を記している。「スペインにも [...] 短編小説の本はある。イタリア人の書いたものの翻訳と、我々同国人の書いたものが。そのなかでミゲル・デ・セルバンテスのものは機知もあれば趣味も悪くない」 (“en España también [...] hay libros de novelas, dellas traducidas de italianos y dellas propias, en que no le faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes,” Lope de Vega, 46-47)。またティルソ・デ・モリーナは *Los cigarrales de Toledo* (1624) でセルバンテスのことを指して「我々スペインのボッカチオ」 (“nuestro español Bocaccio”) と称賛している。
- 28) 3 つの翻案の異本を含む詳細な書誌情報は Jurado Santos, 161-174。本論文で使用したテキストは引用文献参照のこと。訳は拙訳。
- 29) ギジェン・デ・カストロとセルバンテスの「血の力」を比較した Manuel García Martín は、ギジェン・デ・カストロは、人間はその出自によって、行動や振る舞いが貴族的かそうでないかが決まると考えており、血筋に重きをおいて作品を書いていることを指摘している (García Marín 135)。
- 30) 1625 年にフランスで出版されたアレクサンドル・アルディ (Alexandre Hardy) の翻案劇「血の力」“La force du sang” も、セルバンテスの原作の結末を道徳的にも心理的にも正当化できるように書き換えている。友谷知己によれば、主人公の放蕩息子はその後自分の行いを後悔して自己嫌悪に陥る善人になり、ヒロインは強姦犯に自分の子供の面影を見出して相手を憎めなくなる。さらにこの翻案劇では神の慈悲という宗教的側面が増幅され、結末がめでたい天の配剤であったのだと、観客に感じさせようとしているという (友谷 16-17)。
- 31) セルバンテスの「血の力」と 1623 年にイギリスで初演された Middleton and Rowley の *The Spanish Gypsy* を比較した Ife and Darby は “it is not at all anachronistic for a modern reader to respond indignantly to Rodolfo’s behaviour and attitudes, because some of Cervantes’s contemporaries clearly did the same to the extent that they felt the need to ‘correct’ the lack of remorse shown by Rodolfo by creating their own character” (Ife and Darby 180) と、ロドルフォの態度に対して憤る現代の読者の反応は決して時代錯誤ではないとコメントしている。

## 引用文献

Avalle-Arce, Juan Bautista. “Introducción.” *Novelas ejemplares*. T. 2. Miguel de Cervantes Zaavedra. Madrid: Castalia, 1982. 7-40.

Alloza, Ángel. *La vara quebrada de la justicia: un estudio histórico sobre la delincuencia madrileña entre*

- los siglos XVI y XVIII*. Madrid: Catarata, 2000.
- Arellano, Ignacio. "Cervantes en Calderón." *Anales cervantinos* 35 (1999): 9–35.
- Amezúa y Mayo, Agustín G. de. *Cervantes, creador de la novela corta española*. T. 2. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1958.
- Astrana Marín, Luis. *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*. T. 5. Madrid: Instituto Editorial Reus, 1953.
- Escudero Baztán, Juan Manuel. "Reescrituras dramáticas áureas de *La fuerza de la sangre* de Cervantes." *Anales cervantinos* 45 (2013): 155–174.
- Calcraft, R. P. "Structure, symbol and meaning in Cervantes's *La fuerza de la sangre*." *Bulletín of Hispanic Studies* 58 (1981): 197–204.
- Calderón de la Barca, Pedro. "No hay cosa como callar." *La dama duende y No hay cosa como callar*. Ed. Angel Valbuena Briones. Madrid: Espasa-Calpe, 1962. 111–223.
- Canavaggio, Jean. *Cervantes*. Madrid: Espasa Calpe, 1997.
- Casalduero, Joaquín. *Sentido y forma de las "Novelas ejemplares"*. 2nd. ed. Madrid: Gredos, 1969.
- Castillo Solórzano, Alonso de. *Huerta de Valencia: prosas y versos en las Academias de ella*. Madrid: La Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1944.
- Cervantes Zaavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. P. 1, T. 3. Comentado por Diego Clemencín. Madrid: Aguado, 1833. (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000011421&page=1>)
- . *La española inglesa, El licenciado Vidriera, La fuerza de la sangre*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Madrid: Alianza, 1996.
- . *Novelas ejemplares*. Ed. pról. y notas Jorge García López. Barcelona: Crítica, 2001.
- . *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*. Ed. José Montero Reguera y Fernando Romo Feito. Madrid: Real Academia Española, 2016.
- Crooks, Esther J. "Translations of Cervantes into French." *Cervantes across the Centuries*. Ed. Angel Flores and M. J. Benardete. N.Y.: Gordian Press, 1969. 304–314.
- Durán, Manuel. *Cervantes*. Boston: Twayne Publishers, 1974.
- Fitzmaurice Kelly, James. "Introduction to the Exemplary Novels." *Exemplary novels*. V.1. Glasgow: Gowans & Gray, 1902. vii–xiv.
- Forcione, Alban K. *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of four Exemplary Novels*. NJ: Princeton University Press, 1982.
- Friedman, Edward H. "Cervantes's *La fuerza de la sangre* and the rhetoric of power." *Cervantes's Exemplary Novels and the Adventure of Writing*. Ed. Michael Nerlich and Nicholas Spadaccini. Minneapolis, MN: Prisma Institute, 1990. 125–156.
- García Martín, Manuel. *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1980.
- Gaylord, Mary Malcolm. "Cervantes' other fiction." *Cervantes*. Ed. Anthony J. Cascardi. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 100–130.
- Guillén de Castro y Bellvís. "La fuerza de la sangre." *Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís*. T. 3. Madrid: Real Academia Española, 1927. 236–272.
- Hardy, Alexandre. "La force du sang." *Théâtre complet*. T. 3. Ed. Tomoki Tomotani et Jean-Yve Vialleton. Paris: Garnier, 2013. 191–297.
- Ife, B. W. and Trudi L. Darby. "Remorse, Retribution and Redemption in *La fuerza de la sangre*: Spanish and English Perspective." *A Companion to Cervantes's Novelas ejemplares*. Ed. Stephen Boyd. Woodbridge: Tamesis, 2005. 172–190.

- Jurado Santos, Agapita. *Obras teatrales derivadas de novelas cervantinas (siglo XVII)*. Kassel: Edition Reichenberger, 2005.
- Kartchner, Eric J. *Unhappy Ever After: Deceptive Idealism in Cervantes's Marriage Tales*. Newark: Juan de la Cuesta, 2005.
- Knowles, Edwin B. "Cervantes and English Literature." *Cervantes across the Centuries*. Ed. Angel Flores and M. J. Benardete. N.Y.: Gordian Press, 1969. 277–303.
- Lappin, Anthony. "Exemplary Rape: The Central Problem of *La fuerza de la sangre*." *A Companion to Cervantes's Novelas ejemplares*. Ed. Stephen Boyd. Woodbridge: Tamesis, 2005. 148–171.
- Lope de Vega. *Novelas a Marcia Leonarda*. Madrid: Castalia, 2007.
- Rhode, Elizabeth. "Living with Rodolfo and Cervantes's 'La fuerza de la sangre'." *MNL* 133.2 (2018): 201–223.
- Sánchez-Cid, Francisco Javier. *La violencia contra la mujer en la Sevilla del Siglo de Oro (1569–1626)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2011.
- Sheeran, Amy. "The Fictions of Blood in 'La fuerza de la sangre'." *Cervantes* 37.1 (2017): 33–61.
- Sherman, Kátia. "Ungodly Miracle or Holy Rape: Irony and the Rule of Faith in Cervantes's 'La fuerza de la sangre'." *Cervantes* 35.2 (2015): 215–249.
- Slaniceanu, Adriana. "The Calculating Woman in Cervantes' *La fuerza de la sangre*." *BHS* 64 (1987): 101–110.
- Vaiopoulos, Katerina. "*La fuerza de la sangre* en el teatro del Siglo de Oro." *Theatralia* 5 (2003): 431–439. ——. *De la novela a la comedia: Las Novelas ejemplares de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*. Pontevedra (España): Academia del Hispanismo, 2010.
- Welles, Marcía L. *Persephone's Girdle: Narratives of Rape in Seventeenth-Century Spanish Literature*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2000.
- 友谷知己「アルディ『血の力』に於ける脚色の様態」『仏語仏文学』(関西大学フランス語フランス文学会編) 40 (2014): 11–33。