

貧者の勝利あるいは囚われの道化
—アリアーノ・スアスーナの『コンパデシーダの戯曲』にお
ける条件づけられた貧困—

O triunfo do pobre ou o palhaço preso:
a pobreza condicionada no Auto da Compadecida de Ariano
Suassuna

宮入 亮
Ryo MIYAIRI

Resumo

Este artigo tem como objetivo revelar de que se trata a pobreza condicionada no *Auto da Compadecida*, uma das peças teatrais de Ariano Suassuna. O *Auto da Compadecida* é uma comédia bem radicada não só na tradição europeia mas também na cultura popular do Nordeste que é uma das regiões principais do Brasil. Nesta obra são utilizados como fonte de criação os elementos culturais nordestinos como cantos de repentistas, literatura de cordel e crenças populares de catolicismo. Como foi bem valorizada na história do teatro brasileiro, consequentemente, o valor da cultura popular do Nordeste também se elevou.

Os protagonistas João Grilo e Chicó são pobres, mas obtêm um triunfo na conclusão da obra, enquanto os outros personagens infiéis pagam o que eles fizeram. O protagonista João Grilo, personagem originário de uma obra da literatura de cordel, utiliza sua astúcia de um modo criativo e evita a morte até no julgamento póstumo, se destacando entre os outros personagens.

Mesmo retornando ao mundo triunfalmente, João Grilo é destinado a permanecer na pobreza, pois ele apela para a invenção da Nossa

Senhora que se chama Compadecida. Esta situação revela que não se pode ganhar dinheiro, enganando outros. Além disso, Antônio Moraes, personagem secundário da peça, não é nada castigado, mesmo que ele seja um poderoso arrogante. A isenção de Antônio Moraes significa a ausência da alteração na estrutura social, pois, mesmo sendo utilizado por João Grilo, aquele dono de grande riqueza não perde nada e sobrevive.

Desta forma, nesta obra de Suassuna se observa uma pobreza condicionada pela situação complicada em que João Grilo se situa. Pode-se dizer que esta obra ajudou para a cultura popular do Nordeste ser valorizada no âmbito erudito. Porém, por outro lado, quando a obra se coloca no contexto do Nordeste que tende a ser politizado por causa dos problemas sociais como fome e pobreza, desaponta-se a questão da pobreza condicionada, porque se considera que a crítica à estrutura social não é suficiente. Contudo, Antônio Moraes reaparece no *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* e é descrito do ponto de vista bem crítico, o que implica que Suassuna não desprezou questionar o problema social no Nordeste.

はじめに

アリアーノ・スアスーナ (Ariano Suassuna, 1927-2014) はノルデスチ (ブラジル北東部) の民衆文化を創作の源泉とした作家である。教養的な文学にも精通してはいたが、題材として利用した民衆文化を軽んずることはなく、教養文化と対等な、場合によってはそれに勝るものとして故郷の地の文化を作品のなかで高らかに賞揚している。スアスーナは、ノルデスチの民衆文化を芸術全般において再創造することを企図した 1970 年のアルモリアル運動 (Movimento Armorial) の主導者として知られているが、それ以前からすでに彼の故郷の民衆文化に根ざした戯曲作品を書いていた。

スアスーナの戯曲作品のなかでも最も有名で人気となっているのは

1955年の『コンパデシーダの戯曲』(*Auto da Compadecida*)¹である。演劇史においては、20世紀後半のブラジル演劇を円熟にむかわせていくことになった作品の一つにも数えられている。(Prado 2001: 61)『コンパデシーダの戯曲』は初演が1956年のレシフェ青年劇団(Teatro Adolescente do Recife)によるもので、その後もリオデジャネイロやサンパウロで様々な劇団によって上演され、スアスーナにとっての代表作となった。²また、それに続くスアスーナの演劇に関わる活動も地域の民衆文化を基礎に据えようとするものであった。ペルナンブーコ・アマチュア劇団(Teatro de Amadores de Pernambuco, TAP)に関わっていた作家のエルミーロ・ボルバ・フィーリョ(Hermilo Borba Filho, 1917-1976)は1960年にスアスーナらと共にノルデスチ民衆劇団(Teatro Popular do Nordeste, TPN)を創設しているが、この劇団によってスアスーナのノルデスチの民衆文化を題材とした戯曲も上演された。そこからは民衆文化を基礎とした演劇を創り出そうとする機運の高まっていたことが伺える。20世紀半ばのブラジルでは海外の著名な劇作品の上演も目立つが、一方でこのようにスアスーナを初めとしてノルデスチにおいては地域に根ざした劇作品の生産と上演³も積極的に目指されていた。

ブラジルの演劇史上においても特筆される作品に挙げられる『コンパデシーダの戯曲』だが、この作品が文化的に根ざしているノルデスチという地域の状況との関連を考慮に入れると演劇としての成功を賞賛するだけに始終することに抵抗が生じる。『コンパデシーダの戯曲』については、ノルデスチの民衆文化の価値を大いに高めたという点は評価される一方で、同地域の社会問題という観点から考えると、必ずしも十分に扱われていないという解釈も成り立つ。本稿では、『コンパデシーダの戯曲』における

1 本稿で扱っているスアスーナの作品はいずれも本邦未訳。本稿での題名の日本語訳は本稿筆者による。

2 『コンパデシーダの戯曲』は映像化もされている。1969年、1987年、2000年にそれぞれ映画化がなされ、1999年にはTVグローボ社(TV Globo)の全四話のテレビシリーズとしても放送されている。こうしたアダプテーションに加え、上記以外の上演も様々な形で行なわれている。また、2024年12月25日には2000年制作の映画の続編として『コンパデシーダの戯曲2』(*O Auto da Compadecida 2*)が公開予定とされている。

3 『コンパデシーダの戯曲』とほぼ同時期に発表されたノルデスチに関する演劇作品にはジョアン・カブラウ・ジ・メロ・ネト(João Cabral de Melo Neto, 1920-1999)の同地域の貧困を展望的に扱っている『セヴェリーノの死と生』(*Morte e vida severina*)がある。

地域の社会問題の扱いが含んでいる問題を明らかにする。

1. 『コンパデシーダの戯曲』

『コンパデシーダの戯曲』は喜劇である。この作品の批評にはノルデスチという特定の文脈とヨーロッパにおける伝統的な喜劇との対比が含まれることが多く、特定の文化に近づけようとする操作と「普遍的」な領域に含めようとする操作の対象になっていることがわかる。スアスーナのこの作品の構成と登場人物たちはノルデスチとヨーロッパの豊かな伝統に根ざしていることを開示しながら、喜劇としての精巧な構成を支えている。

1.1. あらすじと構成

スアスーナの『コンパデシーダの戯曲』はその人気のために彼の代名詞と言ってもよいほどの作品となっている。実際には幕によって区切られていないが、物語は大きく分けて二部の構成⁴ということができる。前半は主人公の二人組ジョアン・グリーロ (João Grilo) とシコ (Chicó) が現世の苦しい生活において雇われているパン屋に仕返しする機会を見出し、聖職者や街の有力者、街へ襲撃に訪れた野盗 (カンガセイロ)⁵ も巻き込む騒動を引き起こすという内容となっている。後半は騒動の後に死後の世界へ赴くことになったジョアン・グリーロたちがマヌエル (キリスト)⁶ と牛飼 (悪魔)⁷ による裁判において生前の行ないに関する判決を言い渡され

4 スアスーナによる断り書きに従えば、場面は三つに分けることができる。ただし、ジョアン・グリーロが聖職者たちに犬への祝福を行なわせるまでの最初の場面と司教と修道士の登場で始まる二番目の場面は必要がなければ分けなくてもよいとしている。

5 カンガセイロ (cangaceiro) は 20 世紀の前半までノルデスチの内陸で活動していた野盗を指す。カンガセイロのなかには、ランピアン (Lampião) のように、非常に有名となり民衆文学の題材になった例もある。富裕者を襲撃することもあり民衆から英雄視されることもある一方で、見境なく村を襲うということもあり、悪人として忌避される場合もある。民衆にとっての一種の英雄と見なされた有名なカンガセイロには出自が貧しかったり、混血であったために差別の対象になったりしており、貧困や差別によって社会的に排除された者に含まれる場合がある。

6 マヌエル (Manuel) はヘブライ語で「神と共にある」、神の子という意味に解することができるため、この『コンパデシーダの戯曲』ではキリストを指すものとしてこの名前が用いられている。

7 原文では、この登場人物は Encourado という名称が与えられているが、作中のト書きには、ノルデスチの言い伝えで悪魔は牛飼のように牛の革でできた衣服をまとっているということに因むと説明されている。

るという場面である。その後、ジョアン・グリーロはどうか現世に戻る
こととなり、シコと再会を果たし終幕となる。

作品は全体として喜劇的雰囲気満ちている。作品の開幕の場面では、
演出上の指示が次のように記されており、お祭りのような陽気な雰囲気
を作り出すことが要求されている。

(...) Há de ser uma entrada festiva, na qual as mulheres dão
grandes voltas e os atores agradecerão os aplausos, erguendo os
braços, como no circo. (Suassuna 2008: 15)

「(…) 女性たちは大きく回転して、役者たちはサーカスのように、
腕をあげながら、拍手喝さいを喜ぶというお祭りのような入場とな
るようにすること」(本稿筆者訳)

また、作中の登場人物には道化 (Palhaço) がおり、舞台と観客を結びつ
ける役割を果たしている。例えば、開幕の場面では道化が作品の概要を説
く。

PALHAÇO (grande voz) Auto da Compadecida! O julgamento
de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um
bispo, para exercício da moralidade.

PALHAÇO A intervenção de Nossa Senhora no momento
propício, para triunfo da misericórdia. Auto da Compadecida!
(Suassuna 2008: 15)

「道化 (大きな声で) コンパデシーダの戯曲だよ! 道徳が実践さ
れるための、数名のろくでなしどもの審判だよ、そんなかには聖具
室係、神父、司教がいるよ」

「道化 憐れみの勝利のための、ちょうどいいときの聖母マリアの
おとりなし。コンパデシーダの戯曲だよ!」(本稿筆者訳)

道化は作中の登場人物とも直接やり取りし、作中とその外をつなぐ橋渡し

役も果たす。

PALHAÇO Auto da Compadecida! Uma história altamente moral e um apelo à misericórdia.

JOÃO GRILO Ele diz “à misericórdia”, porque sabe que, se fôssemos julgados pela justiça, toda a nação seria condenada.

(…)

PALHAÇO O distinto público imagine à sua direita uma igreja, da qual o centro do palco será o pátio. A saída para a rua é à sua esquerda. O resto é com os autores. (Suassuna 2008: 17)

「道化 コンパデシーダの戯曲だよ！ 気高い道徳の物語、憐れみへの訴えだよ。

ジョアン・グリーロ 彼は『憐れみへ』と言うが、そいつは俺たちが裁判^{ジュスチッサ}⁸によって裁かれるとすれば、国中が有罪になるだろうと知っているからさ。

(…)

道化 素晴らしい観客のみなさん、上手には教会があると想像してください。そこに対して舞台中央は中庭ということになります。街路への出口は下手になります。あとは役者たちにおまかせします」
(本稿筆者訳)

このように作品が劇であることは道化によってあからさまに示され、重苦しい雰囲気ではなく軽快で陽気な雰囲気が作品全般に行き亘る。その陽気な雰囲気のために、死やカトリックの教義に基づく死後の世界が扱われているにもかかわらず、始終喜劇として一貫した構成となっている。

また、『コンパデシーダの戯曲』がノルデスチの民衆文化に深く根ざした戯曲であることは作中のレファレンスによって明らかにされている。特に、作品の献辞の直後にはエピグラフとして三篇の詩が引用されているが、それらは全て民衆詩と呼べるものである。これらの三篇の作品はノルデス

8 *justiça* という言葉には「正義」という意味も含まれる。

チの即興歌手 (repentista)⁹ が歌い継いでいた詩を書き起こしているレオナルド・モッタ (Leonardo Motta) の『北のギター弾きたち』 (*Violeiros do Norte*) という本に収められている。

一つ目は『傲りの罰』という作者不詳の作品からの引用である。この作品はそれを記憶していた即興歌手のアンセウモ・ヴィエイラ・ソウザ (Anselmo Viera Souza, 1867-1926) からモッタによって収集されたものとして伝えられている (Motta 1976: 145-155)。その内容はスアスーナの戯曲の中核を成すものである。

O DIABO	Lá vem a compadecida! Mulher em tudo se mete!
MARIA	Meu filho, perdoe esta alma, tenha dela compaixão! Não se perdoando esta alma, faz-se é dar mais gosto ao cão: por isto absolva ela, lançai a vossa benção.
JESUS	Pois minha mãe leve a alma, leve em sua proteção. (...) (Suassuna 2008: 9)
「悪魔」	そら、コンパデシーダがやってくる！ 女はなんもかんも世話を焼く！
マリア	わが子よ、この魂を赦してやりなさい、 同情しておやりなさい！ この魂が赦されないのだとしたら、 成されることは犬をより好むも同じこと、 ゆえにその魂を赦しておやりなさい、 そなたの祝福を授けておやりなさい。
イエス	でしたら母上がその魂を導いてください、

9 即興歌手 (repentista) はこの場合ノルデスチで活動していた即興で歌詞を作って披露する歌手を指す。

あなたの加護のもとに導いてください。
(…)」(本稿筆者訳)

悪魔、マリア、イエスのこのやり取りにおいてわかるのはマリアがとりわけ人間的な慈悲の心をもっているということである。イエスに対しても、マリアの接し方は子を諫める母といった雰囲気であり、厳格に魂の処遇を決めようとする彼は些か消極的に母の提案を受け入れているという様子がこの箇所から読み取れる。このような人間味あるキリスト教の在り方はノルデスチヒューテはラテンアメリカにおける民衆カトリシズムの特徴を示しており、『コンパデシーダの戯曲』の内容としても重要な要素となっている。

二つ目と三つ目のエピグラフは共にスアスーナの作品の筋に関わっている。二つ目のエピグラフはレアンドロ・ゴメス・ジ・バホス (Leandro Gomes de Barros, 1865-1918) の『お金』(*O dinheiro*) という作品の一部で、遺言を残した犬が埋葬されることについて聖職者が議論する場面が扱われている。司教は大金を残したということを理由に神父が犬をキリスト教の習わしに従い埋葬したことを不問にし、むしろ好ましいこととして評価する。このように極端な形で諷刺され、聖職者たちは信仰や教義ではなく、金銭によって行動や態度を変える不実な人物として『コンパデシーダの戯曲』に登場する。バホスのオリジナル版では、犬を教会の習わしに従って埋葬してほしいと頼むのはイギリス人の男性となっており、彼が遺言は犬によって残されたと説明している (Motta 1976: 155-157)。犬の遺言はスアスーナの作品においては主人公ジョアン・グリーロの作り話として騒動の一端を成す。

三つ目は『お金を排泄した馬の話』(*História do cavalo que defecava dinheiro*) からの一節で、貧しい者が金品を排泄するように見せかけた馬で裕福な者を騙そうとする場面である (Motta 1976: 108-120)。重要なのはこの作品の結論が教訓的なもので、欲をかいたら失敗し自分の持っているものを失うと伝えている点である。裕福な者が失敗する一方、貧しい者が虚偽を弄することは咎められていないのである。金品を排泄する動物の話は『コンパデシーダの戯曲』においては馬から猫に置き換えられているが、貧しい立場のジョアン・グリーロが裕福な者を騙すために話をでっちあげるという点ではオリジナルの作品と同様である。

社会的に恵まれた立場の人間が欲をかけば痛い目を見るという教訓に加え、特にこれらのエピグラフの内容は『コンパデシーダの戯曲』の喜劇的な展開の創出に寄与している。その際には、不利な立場にある貧しい者たちが有利な立場にある権力者や富裕者を痛い目に合わせるという構図があり、貧しい者たちが狡知によって笑いや陽気な雰囲気をもたすだけではなく、痛い目を見る者たちもその愚かさを暴露されることで滑稽さを示すのである。つまり、主人公たちだけでなく、全ての登場人物がエピグラフの三篇を基にした展開に関わり、喜劇的な構成を創出するのである。

これらのエピグラフはいずれもノルデスチの民衆文化に分類されるものである。即興歌手による物語などはその地域の民間伝承や口承文学として扱われ得るもので、そうした言い伝えや口伝えによる物語は古くから存在していたとされている。この伝統のある民衆の物語や詩は19世紀末から20世紀初頭の時期からノルデスチにおいては特にコルデル文学(literatura de cordel)という形で表紙に版画をあしらった簡素な小冊子に韻文形式で活字化されていくことになった。物語や民衆の生活などを扱うコルデル文学は『コンパデシーダの戯曲』を初めとするスアスーナの作品の直接的な源泉となっている要素であり、その民衆文化との絶えることのない緊密な関わりが彼の文学的営為を規定している。そして、登場人物もまたコルデル文学を初めとするノルデスチの民衆文化に由来する。

1.2. 登場人物

1.2.1. 道化

道化は、すでに述べたように作品と観客の橋渡し役としてふるまう他に、作中の登場人物と直接やり取りする場面がある。ただ、そうした場面も舞台の虚構性をあからかさまに示すもので、演出において必要なければ省略してもよいと言う断り書きがある。

作中の登場人物との場面の一つ目は聖職者と道化とのやり取りである。ジョアン・グリーロの口車にのせられ、神父(Padre)がパン屋の妻の飼い犬の葬儀を執り行った後、司教(Bispo)が登場する。葬儀から司教の登場の場面へ移行するあいだに、道化があらわれる。道化は精神薄弱の修道士(Frade)と共にやってくる司教を恭しく迎える。その際に道化は観

客にも司教に敬意を払うようにと直接語りかける。司教は、道化がふざけ始めると、軽蔑をこめて尊大にふるまう。司教をはじめとする聖職者たちはこの作品において尊大で不実な人物として描かれており、この場面では特に道化と修道士が無下にあしらわれることで、司教の尊大さが強調されている。

もう一つの場面はカンガセイロの襲撃後に続く死後の審判の直前である。この場面では、道化が作中で死んだはずの登場人物たちを呼び出し、審判の場面の準備をさせる。道化によって作品が虚構であることがあけすけに示され、喜劇的な雰囲気が生じ、死という話題の重さが和らげられている。

これらのメタ演劇的な身振りに加え、道化は『コンパデシーダの戯曲』の開幕と閉幕を告げる役を担っている。この登場人物は作中の登場人物とのやり取りを含んでいるものの、作品の話の筋には関わっておらず、作品全体の喜劇的な雰囲気の調整役と物語のまとめ役として動く。

1.2.2. ジョアン・グリーロとシコ

道化が作品全体の喜劇としての形式を支えているとすれば、物語の中心として動いているのは主人公のジョアン・グリーロとその相棒であるシコである（あるいはこの二者が主人公ということもできる）。ジョアン・グリーロはもともと『ジョアン・グリーロの偉業』（*As proezas de João Grilo*）というコルデル文学に原案があるが、スアスーナによって追加された人物がシコである。ブラウリオ・タヴァーレスはジョアン・グリーロの起源はコルデル文学にあることに触れつつ、彼の立ち回り方はイベリア半島に起源のある狡知を駆使する民話の登場人物ペドロ・マラザルテス、16世紀のイタリア発祥とされ18世紀まで存続したというコメディ・デッラルテにあらわれる道化を想起している（Tavares in Suassuna 2008: 175）。

ジョアン・グリーロとシコの性格は対照的である。ジョアン・グリーロが積極的に狡知を駆使して、パン屋の夫婦やあくどい聖職者たちに対して荒々しく不満をぶつける一方で、シコはほら吹きではあるがおとなしく、とぼけた態度やふるまいによって特徴づけられている。例えば、シコは作中でつじつまの合わないこと嘘の話をするが、ジョアン・グリーロに追及されると、「知らないよ、そうだったってことを知ってるだけ」とは

ぐらかす。タヴァーレスもシコは「攻撃性を欠いた嘘つき」(Tavares in Suassuna 2008: 176) と評しているが、そのためにジョアン・グリーロは自らの不満を隠さず、攻撃性を露わにするという違いが際立っている。彼らの対照性がよく出ているのは神父を騙した後に二人が口論になる場面である。

CHICÓ Que invenção foi essa de dizer que o cachorro era do Major Antônio Moraes?

JOÃO GRILO Era o único jeito do padre prometer que benzia. Tem medo da riqueza do Major que se pela. Não viu a diferença? Antes era “Que maluquice, que besteria!”, agora “Não vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus!”

CHICÓ Isso não vai dar certo! Você já começa com suas coisas, João! E havia necessidade de inventar que era empregado de Antônio Moraes?

JOÃO GRILO Meu filho, empregado do Major e empregado de um amigo do Major é quase a mesma coisa. O padre vive dizendo que é amigo do homem, de modo que a diferença é muito pouca. Além disso, eu podia perfeitamente ter sido mandado pelo Major, porque o filho dele está doente e pode até precisar do padre.

CHICÓ João, deixe de agouro com o menino, que isso pode se virar por cima de você!

JOÃO GRILO E você deixe de conversa! Nunca vi homem mais mole do que você, Chicó. (...) (Suassuna 2008: 25-26)

「シコ 犬がアントニオ・モライス様のだなんて、こいつは何てでっちあげなんだ？」

ジョアン・グリーロ 神父に祝福すると約束させるにはこれしかなかったのさ。むきだしの御仁の富に恐れをなしているからね。違いに気づかなかったか？ さっきは『とんでもない！ 全く馬鹿げてる！』だったのが、今じゃ『神の被造物に祝福が施されることには

何ら悪いところなどない!』だ。

シコ そりゃうまくいかないよ! お前はもう問題を起こしてるよ、ジョアン。だって、アントニオ・モライスの使用人だったってことをでっちあげる必要があったんじゃないかい?

ジョアン・グリーロ お前さん、御仁の使用人も御仁の友達の使用人もほとんど同じことさ。パン屋は違いなんかほとんどないみたいに、その人の友達だっていつとも言ってるぜ。それに加えて、俺は御仁に完璧に命令されてたかもしれないんだ、だって彼の息子は病気で神父さえ必要かもしれないんだからな。

シコ ジョアン、子供のことで縁起でもないこと言うのはよせよ、それはお前さんの上でひっくり返るかもしれないんだからさ。

ジョアン・グリーロ じゃあ、お前、この話はおりるっていうんだな! お前より情けない男は見たことがねえよ、シコ (…)」(本稿筆者訳)

死にそうになっている犬の飼い主はパン屋の妻ではなく有力者のアントニオ・モライス (Antônio Moraes) であるという嘘によって、ジョアン・グリーロは神父に犬の葬儀を執り行うことに同意させる。強気のジョアン・グリーロはその話を進めていくつもりでいるが、シコはうまくいくはずがないとすでに弱気になっている。このようにジョアン・グリーロは相手が誰であろうと間違いや欠点を指摘しながら笑いの対象にしようとし、シコはそのとぼけたふるまいによって自らを笑いの対象にしている。こうした特徴はコメディ・デッラルテにあらわれる滑稽な下僕であるザンニにも見られるものである (ミック 1987)。ザンニは悪賢く相手の欠陥を指摘する者とあけすけに自らの欠陥を強調する者とに分けられる。道化の一種ともいうべきこの典型的な人物は他者を嘲笑の対象にするばかりでなく、自分を嘲笑の対象にするのであり、ジョアン・グリーロとシコもそうした役割を果たしている。典型的な喜劇の型を有する彼らによって、作中の登場人物たちと彼ら自身の滑稽さが強調されるのである。

1.2.3. 聖職者たち

作品の冒頭から明かされているように、登場人物としての聖職者たちは

一様に金銭に目がなく、宗教上の務めには忠実でない不道德な者たちとして描かれている。こうした聖職者の諷刺はエピグラフにも選ばれているレアンドロ・ゴメス・ジ・バホスのコルデル文学の作品に基づいているが、元来聖職者への一種の不敬は非常に珍しい例であったという (Motta 1976: 155)。

作中の不実な聖職者は、登場の順に神父、聖具室係 (Sacristão)、司教の三人である。序列としては上から司教、神父、聖具室係となるが、司教と神父のあいだには上下関係がはっきりしている一方、聖具室係は神父をそれほど敬ってはいない。

神父は初めにジョアン・グリーロの罫にかかる人物である。パン屋の妻の飼い犬をキリスト教徒として祝福を施して欲しいという願いを断ろうとする神父に対し、ジョアン・グリーロは街の有力者であるアントニオ・モライスの飼い犬であるという話をでっちあげる。神父は誰が本当の飼い主かを知らず、アントニオ・モライスの財力に怖れをなしているため、一転して祝福することに同意しようとする。

PADRE Não benzo de jeito nenhum.

CHICÓ Mas padre, não vejo nada de mal em se benzer o bicho.

JOÃO GRILO No dia em que chegou o motor novo do Major Antônio Moraes o senhor não benzo?

(...)

CHICÓ Eu acho cachorro uma coisa muito melhor do que motor.

PADRE É, mas quem vai ficar engraçado sou eu, benzando o cachorro. Benzer motor é fácil, todo mundo faz isso; mas benzer cachorro?

JOÃO GRILO É, Chicó, o padre tem razão. Quem vai ficar engraçado é ele e uma coisa é benzer o motor do Major Antônio Moraes e outra é benzer o cachorro do Major Antônio Moraes.

PADRE (mão em concha no ouvido) Como?

JOÃO GRILO Eu disse que uma coisa era o motor e outra o cachorro do Major Antônio Moraes.

PADRE E o dono do cachorro de quem vocês estão falando é Antônio Moraes?

JOÃO GRILLO É Eu não queria vir, com medo de que o senhor se zangasse, mas o Major é rico e poderoso e eu trabalho na mina dele. Com medo de perder meu emprego, fui forçado a obedecer; mas disse a Chicó: o padre vai se zangar.

PADRE (desfazendo-se em sorrisos) Zangar nada, João! Quem é um ministro de Deus para ter direito de se zangar? Falei por falar, mas também vocês não tinham dito de quem era o cachorro! (Suassuna 2008: 22-24)

「神父 絶対に祝福はせんよ。

シコ でも神父さん、俺は生き物に祝福を施すのが悪いことだなんて全く思わないんですが。

ジョアン・グリーロ 偉いアントニオ・モライスさんの新しい原動機が来た日にはあなた、それを祝福してませんでしたっけ？

(…)

シコ 犬は原動機なんかよりずっといいものだと思うんだけどなあ。

神父 そうだな、しかし犬なんか祝福したら、恥をかくのは私じゃないか。原動機を祝福するのは簡単だ、誰もがそうしているしな。しかし、犬を祝福するといったらどうだ？

ジョアン・グリーロ そうだよ、シコ、神父さんの言う通りだ。彼は恥をかくことになるし、アントニオ・モライス様の原動機を祝福することとアントニオ・モライス殿の犬を祝福することとは違うことなんだからな。

神父 (耳に手をあてて) 何だって？

ジョアン・グリーロ 俺は原動機とアントニオ・モライス様の犬は違うんだと言いました。

神父 お前たちの話している犬の主人はアントニオ・モライスなんだな？

ジョアン・グリーロ そうです。あなた様が文句を言うだろうと心

配だったんで、来たくなかったんですけど、御仁は金持ちで権力もおありで、俺は彼の鉱山で働いているもんで。仕事を失うのも怖くて、従わざるを得なかったんですが、シコに言ったんですよ、神父さんは文句を言うって。

神父（笑みを抑えられなくなって）何の文句もないぞ、ジョアン！文句を言う権利のある神の使いなどいるかね？ 話すには話したが、お前たちも犬が誰のものか話していなかっただろう？」（本稿筆者訳）

ジョアン・グリーロの作り話によって、かつて神父がアントニオ・モライスの原動機に祝福を施したという話も暴露される。動物には祝福せず、物には祝福するという点へのシコの「犬は原動機なんかよりずっといいものだと思う」という素朴な感想は神父の品位のなさを際立たせている。

パン屋の夫婦が犬を連れてくると、ほどなくして犬が死んでしまう。葬儀して欲しいと夫婦は頼むが、アントニオ・モライスのでもなければ犬の埋葬はしないということに抗議し始め、混乱が生じるなか登場するのが聖具室係である。

O sacristão aparece à porta. É um sujeito magro, pedante, pernóstico, de óculos azuis que ele ajeita com as duas mãos de vez em quando, com todo cuidado. Para no limiar da cena, vindo da igreja, e examina todo o pátio.

(…)

Ele domina toda a cena, inclusive o Padre, que tem uma confiança enorme na empáfia, segurança e hipocrisia do secretário. (Suassuna 2008: 41-42)

「聖具室係が入口に登場。痩せていて、気取り屋で、自惚れが強い人物で、青い眼鏡をかけているが、時折、細心の注意を払って両手でそれをかけ直す。教会からやってきて、舞台の前端で立ち止まり、小広場全体を見回す。

(…)

彼は場面全体を、助手の自惚れ、自信、偽善に大きな信頼を寄せている神父さえ含めて、仕切る」(本稿筆者訳)

神父は事態の収拾がつかなくなり、聖具室係に解決を一任しようとする。神父の助手という立場であるにもかかわらず、実際には儀式などを実際に執り行っているのが聖具室係であるというのは肩書だけの神父の無能さをよく示している。神父と聖具室係が犬の埋葬に同意する理由はその犬が彼らに大金を譲る内容の遺言を残したというジョアン・グリーロがパン屋の犬を埋葬させるためについた嘘を信じているからである。結局、犬をキリスト教徒として葬ることになると、神父は許可を出すだけで、聖具室係がラテン語での儀式を執り行う。

司教は、すでに述べたように、極めて尊大にふるまう人物である。ジョアン・グリーロに騙され、それによって引き起こされた勘違いのために神父がアントニオ・モライスの家族を動物と呼んだことに関して、抗議を受けた司教は神父を問い詰めていく。しかし、犬の遺言では司教にも大金が残されるということを知ると、彼もまた神父と聖具室係と同様に態度を一変させ、犬を高貴な動物だと褒めたたえ、その葬儀も問題はないと判断する。三者は揃って私利私欲に従うばかりで、聖職者としての職務を十分に果たしていない肩書きだけの人物である。

例外なのは司教と共に登場する修道士である。この人物は知的障害があり、前任の司教が好意によって教会に務めさせていたため、現在の司教のもとに残っているという設定がある。野盗たちの襲撃によって神父、聖具室係、司教は命を落とすが、聖職者で唯一死を免れるのはこの修道士である。エンヒッキ・オスカーは『コンパデシーダの戯曲』の前書きで、ロベルト・ロッセリーニの映画『神の道化師、フランチェスコ』に示されている世俗からの断絶とマタイによる福音書の十八章三節の天国へ入るには子供のようにならなければならないという言葉がこの修道士から思い起こされると指摘している(Oscar in Suassuna 2004: 12)。この登場人物によって、世俗の利権にまみれてしまう恐れのある聖職者の立場とは対照的な聖性を備え得る聖職者の存在が作中に暗示されているといえる。

冒頭で道化が告げているように、作品が痛烈に諷刺するのは不正をはたらく聖職者であるが、そうした不祥事によって強調されるのは真に重要な

のは人としての信仰であって、職務ではないということである。聖職者の職務は人々の信仰心を助けることであるはずなのだが、『コンパデシーダの戯曲』の三人の聖職者はそろって利己的で、常に自己保身に走る。

1.2.4. パン屋の夫婦

パン屋の夫婦はジョアン・グリーロとシコの雇い主で、典型的な意地の悪い金持ちである。特にジョアン・グリーロは彼らに対して憤りを覚えているが、それは労働者の搾取を想起させる。シコに対してジョアン・グリーロは次のように語気を荒げている。

JOÃO GRILO (...) Está esquecido da exploração que eles fazem conosco naquela padaria do inferno? (...) E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, me acabando em cima de uma cama, via passar o prato de comida que ela mandava pr'o cachorro. Até carne passada na manteiga tinha. Pra mim nada, João Grilo que se danasse. Um dia eu me vingoi! (Suassuna 2008: 28)

「ジョアン・グリーロ (….) あの地獄のパン屋で連中が俺たちを搾取してることも忘れちゃったか? (….) それに、俺が怒ってるのは、具合が悪くて、ベッドの上で俺がぶっ倒れてるときに、彼女が犬にやる食物の皿が通っていくのを見たからだ。バターで焼いた肉まで持ってたんだぜ。俺には何にもなし、どん底のジョアン・グリーロ。いつの日か仕返ししてやるんだ!」(本稿筆者訳)

ジョアン・グリーロもシコも働いてはいたが、貧しい状況は変わらない。しかも、ジョアン・グリーロが病に臥せたときに、パン屋の夫婦からは何の配慮もなかったということが恨みをより強いものになっている。主人公の二人とこの夫婦の関係によって、それぞれの貧者と富裕者としての立場が明確に示されているといえる。

パン屋の夫は金持ちだが、妻の言いなりになっている無能な男である。犬の葬儀をめぐる聖職者たちと口論になっている際に、彼は妻の言うこ

とを繰り返すだけである。また、夫は同胞会の会長で、教会への支援を行なっているが、妻はその着せた恩を盾に犬の埋葬という自分の要求を強制しようとする。その際にも夫は妻の話に同調するだけで、自ら何かしようとはしない。

妻はパン屋に嫁いで裕福になったが、それ以前は貧しい生活を送っていたという設定がある。また、密かに不倫を行なっていることが作中で語られるが、シコとも一度関係をもったことが主人公二人の会話において明らかにされている。これらの設定は死後の裁判における夫婦の弁護に関わる要素となる。

1.2.5. 野盗（カンガセイロ）

ここまで見てきた登場人物たちは社会の枠内に生活している一方、野盗は社会の枠外の無法者である。作中に登場するのはリーダー格のセヴェリーノ・ド・アラカジュ（Severino do Aracaju）と名前のない子分の一人である。子分の役割はセヴェリーノの補佐で、特別にその人生に言及されていない。

カンガセイロと呼ばれていた 20 世紀前半あたりまで活動していた野盗は集団で無差別にノルデスチの内陸の街を襲撃していたということもあり、『コンパデシーダの戯曲』におけるセヴェリーノと子分も作品の舞台であるタペロアの街を襲撃する。彼らの襲撃は物語を大きく動かすことになる。セヴェリーノはまず修道士を除く聖職者三人、パン屋の夫婦が命乞いするのに耳を傾けるが、結局は彼らの不道德さが明らかにされ、野盗の隊長は容赦なく全員を子分に射殺させる。

聖職者三人については、特に金銭への執着、有力者への阿諛追従、臆病がセヴェリーノの脅迫によって明るみに出る。

PADRE É que nós não temos coragem de chamar uma pessoa tão importante de Severino.

SEVERINO Isso tudo é porque quem está com rifle sou eu! (...) Deixem de conversa, que isso comigo não vale. Mostre o bolso. [Tirando o dinheiro.] Seis contos! Mas é possível? Já vi que o negócio de reza está prosperando por aqui. (Suassuna 2008: 89)

「神父 それほどまでに偉い人をセヴェリーノなどと呼ぶ勇氣は我々にはございません。

セヴェリーノ そんなのはライフルを持っているのが俺だからに過ぎんだろう！（…）お喋りはやめろ、そんなものは俺には何の価値もない。ポケットを見せろ。（金を取り出して）六百万レイス！しかし、そんなことがあり得るのか？ このあたりじゃお祈りの仕事は儲かるということがもうわかったぞ」（本稿筆者訳）

「お祈りの仕事は儲かる」という一節は金銭に目がない聖職者たちの不正への直接的な皮肉である。彼らはライフル銃をもつ野盗にすぐ怯える臆病者としてその醜態を晒す。司教は最初に殺害されることになるが、その際に怯えきった姿にセヴェリーノは呆れている。

パン屋の夫は容赦なく財産を奪われる。ただ、ジョアン・グリーロが受けた仕打ちをすでに知っている観衆（あるいは読者）のほとんどはその収奪に憐憫の情を覚えることはないと考えられる。主人公であるジョアン・グリーロとパン屋の関係は虐げられる貧者と意地の悪い富裕者という構図を作品を受容する側に強く印象づけるのである。

パン屋の妻はその身持ちの悪さでセヴェリーノの不興を買う。妻は助かろうと野盗の長に言い寄る。

MULHER (sedutora) Então venha trabalhar comigo na padaria. Garanto que não se arrependerá.

SEVERINO (severo) Mostre a mão esquerda.

MULHER (cariciosa) Pois não, com muito gosto.

SEVERINO É uma aliança?

MULHER É, sou casada com essa desgraça aí, mas estou tão arrependida! Só gosto de homens valentes e esse é uma vergonha!

SEVERINO Vergonha é uma mulher casada na igreja se oferecer desse jeito. (...) (Suassuna 2008: 91)

「妻（誘惑するように）それじゃあ、私とパン屋で働きにいらっしゃ

いよ。後悔させないと保証するわ。

セヴェリーノ（厳しい調子で）左手を見せてみろ。

妻（優しく）どうぞ、気の済むまで。

セヴェリーノ これは婚約指輪か？

妻 そうよ、この不幸と私は結婚してるの、でもすごく後悔しているわ！ 私が好きなのは勇敢な男だけで、こんなのは恥だわ。

セヴェリーノ 教会で婚約した女がそんな風に身を捧げるというのは恥以外の何物でもない（…）」（本稿筆者訳）

セヴェリーノはパン屋の妻の提案を一蹴し、卑怯な妻は報いを受けることになる。ある意味、セヴェリーノは現世における法によっては裁かれないでいる罪人たちの断罪を代行していると解釈することもできる。

しかし、セヴェリーノはジョアン・グリーロと手につけようとするときに実直すぎる信仰心のためにまんまと騙されてしまう。聖職者たちを初めとする臆病な者たちとは対照的にジョアン・グリーロはシコと共に狡知を駆使して野盗たちに立ち向かおうとする。

JOÃO GRILO Um momento. Antes de morrer, quero lhe fazer um grande favor.

SEVERINO Qual é?

JOÃO GRILO Dar-lhe esta gaita de presente.

SEVERINO Uma gaita? Pra que eu quero uma gaita?

JOÃO GRILO Pra nunca mais morrer dos ferimentos que a polícia lhe fizer.

SEVERINO Que conversa é essa? Já ouvi falar de chocalho bento que cura mordida de cobra, mas de gaita que cura ferimento de rifle, é a primeira vez.

JOÃO GRILO Mas cura! Essa gaita fpi benzada por Padre Cícero, pouco antes de morrer! (Suassuna 2008: 100)

「ジョアン・グリーロ ちょっと待って。死ぬ前に、一つ大きなお願いをしたいんですけど。

セヴェリーノ 何だ？

ジョアン・グリーロ この笛¹⁰を差し上げたいんです。

セヴェリーノ 笛だと？ なぜだ、俺が笛を欲しがるとでも？

ジョアン・グリーロ 警察から受けるような傷でもってあなたがもう決して死ぬことがないように。

セヴェリーノ そいつは何の話だ？ 蛇に噛まれたのを治すという聖なるマラカスのことなら聞いたこともあるが、ライフルの傷を治す笛というのは、初耳だ。

ジョアン・グリーロ でもね、治しちゃうんですよ！ その笛は亡くなる少し前にシセロ神父¹¹に祝福されたんですよ」（本稿筆者訳）

傷を治して死者を蘇らせる笛という策略にセヴェリーノは嵌ってしまうが、それは信仰心の篤さによるものである。セヴェリーノはノルデスチの有名な宗教指導者の一人であるシセロ神父の名に反応しているが、彼に会おうとして神父が市長を務めていたジュアゼイロ・ド・ノルチを訪ねたことを語っている。これは暗にシセロ神父と面会した伝説的な野盗ランピアンへの言及であるといえる。

このように、セヴェリーノと子分として作品に登場する野盗は非常に冷酷に街の人々の命を奪うが、結果としては現世において不道德な者たちを分け隔てなく裁いている。その一方で、セヴェリーノは篤い信仰心を示しており、無法者ではあるものの信仰の点では模範的である。ただ、その信仰心が仇となり、ジョアン・グリーロに騙されたセヴェリーノと子分は命を落とす。

10 原文では gaita という単語が用いられている。笛を指すが、映像作品ではハーモニカになっているヴァージョンもある。

11 シセロ・ホマウン・バチスタ (Cícero Romão Batista, 1844-1934) のこと。シセロ神父として知られたノルデスチの宗教指導者の一人。セアラ州の出身で、ジュアゼイロ（現在のジュアゼイロ・ド・ノルチ）で行なったミサにおいて奇跡を起こしたとして民衆からの信仰を集める。奇跡を事実として認めなかった教会と対立するが、民衆からの支持を受け続け、ジュアゼイロの初代市長、セアラ州の副知事となり政治的な影響力ももった。共産主義を標榜したプレスデス部隊のノルデスチの行軍があった当時の政治的な事情に関連して、ランピアンの率いるカンガセイロたちとの接触があったことも知られている。ランピアンはシセロ神父の信者であったといわれている。それと同様に、作中のセヴェリーノ・ド・アラカジュもシセロ神父を支持している。

1.2.6. 死後の世界の法曹たち

野盗たちが現世における裁きを代行しているとすれば、死後の裁きはキリストによって行なわれることになる。スアスーナがト書きでほのめかしているように、彼を初めとする作品後半の死後の世界にあらわれる登場人物たちはそこで法曹のようにふるまい、ジョアン・グリーロたちの裁判を執り行う。登場するのは四人で、登場する順に、悪魔、牛飼い、マヌエル、コンパデシーダである。

悪魔と牛飼いは一組で死んだ者たちを裁き、全員を地獄へ連れていこうとする。作中では、悪魔は牛飼いよりも位が低く、登場時から叱責されている。両者が牛飼いの格好をすることが指定されているのはスアスーナによればセルタンにおける言い伝えに基づいている。位の高い悪魔は登場人物としては「牛飼い」とされており、もう一方の「悪魔」とは区別されている。

悪魔たちの後に登場するのがキリストである。作中ではマヌエルの名で登場し、また黒人として演じられることが指定されている。この点については、ジョアン・グリーロとの次のようなやりとりがある。主人公は、イエス、主、神とどのように呼んでも構わないというマヌエルが黒人であることに驚き、その疑問を本人に告げる。

JOÃO GRILO (...) A cor pode não ser das melhores, mas o senhor fala bem que faz gosto.

MANUEL Muito obrigado, João, mas agora é sua vez. Você é cheio de preconceitos de raça. Vim hoje assim de propósito, por que sabia que isso ia despertar comentários. (...) (Suassuna 2008: 123)

「ジョアン・グリーロ (….) 色は決して最高だとは言えないかもしれないけど、あなた様は確かによい趣味をしておられるようで。

マヌエル どうもありがとう、ジョアン、しかし、今度はお前の番だ。お前は人種についての偏見に満ちているな。今日、私は意図してこのような形でやってきたのだ。こうすることで意見が引き起こされることはわかっていたからな (….)」(本稿筆者訳)

この人種への偏見に関するやりとりの直後に神父は生前裕福でない黒人を洗礼しなかったという非道を明らかにされ、マヌエルに咎められる。特にこのような人種差別への批判を行なうためにマヌエルが黒人としてあらわれる設定は重要であると考えられる。

マヌエルは裁判長の立場で、悪魔たちに死者たちの罪状を報告するように命じる。互いに反目し合っているものの神と悪魔が同じ仕事に携わっているという状況は彼らが一種のパートナーとしてあらわれるコルデル文学などのノルデスチの民衆文化の特徴とも対応する点である (Santos in Bernd 1998: 62 ルイテン 1990: 48)。悪魔がジョアン・グリーロたちの罪状を明らかにするとマヌエルは彼らの状況は非常に悪いと告げる。

救いを求め登場人物たちが取り乱し始めるなか、ジョアン・グリーロは「憐れみに訴える」と言い、小唄によって聖母マリアを呼び出す。スアスーナのこの作品では、冒頭の引用を通じて示されているように、聖母マリアはコンパデシーダ (Compadecida) という名で登場する。コンパデシーダというのは形容詞としては「共感を示す」という意味があり、そのため、この名前はこの人物が他者に共感を覚える者であるということを表わしている。

コンパデシーダは厳格に判決を下そうとする息子のマヌエルに対して、憐れみをもって死者の弁護を行なう。それが功を奏し、聖職者たちとパン屋の夫婦は地獄行きを免れ、煉獄へ入ることになる。セヴェリーノと子分の野盗は警察によって両親を殺され道を誤ったのだとするマヌエルの配慮によって天国へ行くことになる。ジョアン・グリーロは天国行きではなく煉獄行きをコンパデシーダとマヌエルに提案されるが、二人と交渉し、現世へ戻ることになる。このように、コンパデシーダはノルデスチの民衆文化でも表わしているようなその人間味ある配慮によって死後の裁判における弁護士、さらには作品のまとめ役となっている。

2. 貧者の勝利と囚われの道化

2.1. 貧者の勝利

『コンパデシーダの戯曲』において貧者の立場にある登場人物はジョアン・グリーロとシコの二人である。パン屋の妻は貧しかった過去があると

されているが、裕福なパン屋に嫁いだため貧者の立場にはない。そのパン屋で働いていたジョアン・グリーロは物語における騒動が起こる前は実直な労働者だった。作中でも彼の作ったパンは味がよいと賞賛されている件がある。パン作りの腕が立つにもかかわらず、ジョアン・グリーロは安い賃金で働かされており、それに加え病気で寝込んだ際には何の配慮もなかったという話は典型的な労働者の搾取を暗示する。また、ジョアン・グリーロの原典とされるコルデル文学の作品において、彼は幼い頃から釣りをして食料を得ようとしていたことが語られており、これは生活の貧しさと幼い頃から労働しなければならない貧者の状況を伝えているとも解釈されている (Carvalho 2015: 8)。このように、ジョアン・グリーロには真面目な貧しい労働者としての側面があり、労働によって報われず貧者として虐げられてきたという背景が仕返しの動機と嘘や詐欺といった狡知の正当化になっているのである。

貧者として生活してきたジョアン・グリーロは機会を逃さず、狡知によって彼の不利な状況を逆転させる。不誠実な聖職者たちと非情なパン屋はジョアン・グリーロに騙され、大金を騙し取られる。さらに彼は、最終的には油断のために命を落とすことになってしまうが、野盗たちを騙し一時的には襲撃を生き延びている。ジョアン・グリーロの狡知は死後の世界においても健在で、神の子とその母にさえも当初の判決の取り下げを認めさせてしまう。彼の狡知による活躍によってもたらされるのはミハイル・バフチンの記した権威に追従しない民衆的な哄笑、既存の社会秩序のカーニバル的な転覆、陽気で相対的な世界の開示 (バフチン 2009: 211) であり、ジョアン・グリーロの晴れ晴れとした現世への凱旋は貧者の勝利を観衆に印象づける。そして、この主人公がコルデル文学から跳び出し民間伝承も利用しながらその勝利を手繰り寄せているとすれば、貧者の生み出す民衆文化の勝利というニュアンスもそこには含まれることになる。

2.2. 貧困という条件

一方、ジョアン・グリーロの現世の帰還で物語が単に幕となるわけではなく、結末は主人公たちを貧困という現実へ立ち戻らせるものとなる。ジョアン・グリーロが死んだ後、シコは騙し取った金銭をしっかりと残していたが、相棒が甦るとあることを思い出し嘆き始める。どうしたのかと問わ

れると、彼はもしジョアン・グリーロが戻ってきたら全ての金銭を聖母に差し出すと言ってしまったのだと答える。これは聖母への弁護料であるということもできるが、正当な手段による蓄財は認められていないという解釈もできる部分である。

このように見ると、ジョアン・グリーロの用いた狡知は二つの解釈を受けていると考えることができる。まず、虐げられる貧者たちが生き延びる手段として肯定されているということである。次に、狡知は蓄財し社会的上昇を遂げようとする手段としては認められていないということである。狡知はあくまでも貧困という不利な条件において実践されなければ承認を得られないのであり、それを自らの私利私欲の追求に用いてしまうと富裕者たちによる搾取と何ら変わらないものになってしまうのである。

ジョアン・グリーロがノルデスチの民衆文化の化身ともいうべき立場で道化のように立ち回り、陽気な笑いを引き起こし続けるには貧者というそれこそ観客が憐れみや共感を覚えることのできる立場がどうしても必要となる。作品の最後に道化が締め括りとして小唄と短い言葉を伝えるが、そこで語られているのは上演への僅かな報酬と心遣いの要求である。

PALHAÇO A história da Compadecida termina aqui. Para encerrá-la, nada melhor do que o verso com que acaba um dos romances populares em que ela se baseou:

Meu verso acabou-se agora,
minha história verdadeira.
Toda vez que eu canto ele,
vêm dez mil-réis pra a algibeira.
Hoje estou dando por cinco,
talvez não ache que queira.

E, se não há quem queira pagar, peço pelo menos uma recompensa que não custa nada e é sempre eficiente: seu aplauso.
(Suassuna 2008: 168)

「道化 コンパデシーダのお話はこれでおしまい。閉幕にあたっては、この作品の基になった民衆のロマンスのうちの一つの結びとなるこの詩に勝るものはございません。

私の詩はこれで終わりました、
私の真実のお話は。
私がそれを歌えばいつも、
懷に一万レイスが入ってきます。
今日は、五千でやっています、
多分、そうしたい人なんて見つかりません。

で、もし、払いたくないという人がいたら、少なくとも一銭もかからず、いつでもよい結果をもたらす報酬を、すなわちあなたの拍手をお願いいたします」(本稿筆者訳)

民衆文化への対価としてささやかな報酬が求められているが、払われない場合に少なくとも文化の賞賛だけが求められる。騙し取った金銭を失って嘆くジョアン・グリーロとシコが退場した直後のこの結びの言葉は、清々しい閉幕を演出しているともいえるが、貧しいままの彼らへのせめてもの慰めとしても響く。そして、道化の最後の言葉はジョアン・グリーロが狡知を駆使して喝采を受け続けるためには貧困という条件も受け入れなければならないという皮肉な状況を強調しているともいえる。

2.3. 囚われの道化

ジョアン・グリーロの狡知が正当性を認められるのは彼を不当に扱う社会が正されなければならない場合である。『コンパデシーダの戯曲』では主人公は貧しい労働者としてパン屋という富裕者に虐げられてきたという状況があり、このパン屋が善人でジョアン・グリーロの仕事に正当な対価を与えていれば作中の騒動は起こらない。彼の狡知は社会の秩序が正されることを間接的に要求しているのである。

社会の秩序が正されることは要求されているが、この作品において狡知は社会の階級を再編することにはつながっていない。このことについては

ジョアン・グリーロとアントニオ・モライスの関係が特に強調している。アントニオ・モライスという登場人物は、パン屋と同様に、典型的に誇張された財力を行使する権力者である。ただ、パン屋と比べると、この人物は鉱山などの要地を所有しており、作品の舞台となっているセルタン¹²の街だけでなく、その外にも影響力を及ぼしている。彼は貴族の家系にあり、その先祖は「カラヴェラ船」でブラジルにやってきたと語られている。こうした説明はこの登場人物が有力な植民者の先祖から権力を直接引き継いできたということを暗示する。次の台詞によれば、彼はまさに植民地主義が生み出した権力者の生き残りである。

ANTÔNIO MORAES Os donos de terras é que perderam hoje em dia o senso de sua autoridade. Veem-se senhores trabalhando em suas terras como qualquer foreiro. Mas comigo as coisas são como antigamente, a velha ociosidade senhorial! (Suassuna 2008: 33)

「アントニオ・モライス 今日、自らの権威の感覚を失ってしまったのは地主たちだ。どの農奴とも変わりなく自分の土地で働いている主人たちがおるくらいだ。しかし、私について言えば、物事は昔のまま、古き主人の余暇そのものよ！」(本稿筆者訳)

アントニオ・モライスは財力を外から行使し、作品の話には深く関わってこない。ジョアン・グリーロはアントニオ・モライスの名前を出し、作り話で犬の葬儀を納得させる。ジョアン・グリーロに騙された神父は祝福を求められているのが、アントニオ・モライスの病気の末っ子ではなく、飼い犬だと勘違いして不興を買う。ジョアン・グリーロは神父がアントニオ・モライスの財力に怖れをなしていることを知っているため、病床での告解に応じてくれなかった神父への仕返しにその有力者の名前を利用しているのである。腹を立てたアントニオ・モライスはこの一件について司教に抗議し、騒動が大きくなっていくが、野盗の襲撃の前にはその場を去り劇中

12 セルタン (sertão) は大部分がノルデスチの内陸部にあたる半乾燥地帯を指す。

には二度と現れない。極端な貧富の差という社会構造を支えている権力者は、その権威をジョアン・グリーロに利用されているが、パン屋のように裁かれることはなく、何の罰もなしに退場するのである。

ジョアン・グリーロは仕返しのために既存の権威を利用するが、その存在に疑問を呈するところにはまでは及ばない。それは社会構造それ自体を疑問に置くということではなく、あくまでも社会が善良なあるべき姿をとることを要求するということなのである。そのように考えると、道化のようにジョアン・グリーロが活躍するには貧困という条件が必要になり、彼の貧者としての勝利は既存の社会の枠のなかでもたらされることになる。そうした点で、ジョアン・グリーロは条件づけられた貧困のなかに囚われた道化でもある。

おわりに

スアスーナの『コンパデシーダの戯曲』はノルデスチの民衆文化が有している文化的な価値を高め、演劇史においても言及されるまでにその民衆文化という枠に留まらない承認を確かなものにしている。しかし、社会問題の深刻さとそれによる社会構造自体への疑念が強いノルデスチにおいては、スアスーナのようないわゆる知識人がそうした問題の解決に本腰を入れない作品を書くことに対する批判もあった。『コンパデシーダの戯曲』の後の1961年に発表されたやはりノルデスチの民衆文化に基礎を置いた『善良なる怠惰の笑劇』(*Farsa da boa preguiça*)をめぐる、彼を批判したのはとりわけ「マルクス主義者たち」だったというが、つまりは社会改革を希求する左翼寄りの知識人たちであった(Suassuna 2014: 19)。それに対し、彼がノルデスチの文化に根ざした作品を書いたのは文化的な側面よりも政治的な側面ばかりを追求しようとする態度に対してであったといえる。

さらに加えるとすれば、スアスーナも決して社会構造を全く問題視していなかったわけではなく、それは彼の後の小説において扱われる問題となる。彼の長編小説『王国の石と往来の血の君主のロマンセ』(*O Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*)においては、ジョアン・グリーロだけでなく、アントニオ・モライスが再登場し、この

人物については批判的な描写が見られる (Suassuna 2007: 620-621 374-375)¹³。『コンパデシーダの戯曲』においては、そこまで描くのは困難であったと考えられ、ジョアン・グリーロは変わらずに貧しい生活を送らなければならないという結末であった。しかし、『王国の石』のセルタンに理想の世界を求めようとする主人公に雇われているジョアン・グリーロの姿が見られるのは『コンパデシーダの戯曲』では書き切ることのできなかった部分をスアスーナが書こうとしていたことを伝えているのだといえる。

参考文献

- 柴田三千雄他『民衆文化』(1990) シリーズ世界史への問い 6、岩波書店。
バフチン、ミハイル (ママ) (2009) 『ドストエフスキーの詩学』 望月哲男、鈴木淳一訳、ちくま学芸文庫。
バフチン、ミハイル (ママ) (1985) 『フランソワ・ラブレーの作品と中世ルネッサンスの民衆文化』 川端香男里訳、せりか書房。
ホブズボーム、エリック (2011) 『匪賊の社会史』 船山榮一訳、ちくま学芸文庫。
ミック、コンスタン (1987) 『コメディア・デラルテ』 梁木靖弘訳、未来社。
ラディン、P ケレーニイ、K ユング、C・G (1974) 『トリックスター』 皆河宗一、高橋英夫、河合隼雄訳、晶文社。
ルイテン、ジョゼフ・M (1990) 『ブラジル民衆本の世界——コルデルにみる詩と歌の伝承——』 中牧弘允他訳、御茶の水書房。
ロウ、ウィリアム シェリング、ヴィヴィアン (1999) 『記憶と近代』 澤田眞治・向山恭一訳、現代企画室。

Baseio, Maria Auxiliadora Fontana; Sergl, Marcos Julio; Silva, Lourdes Ana Pereira (2022) “O Auto da Compadecida: memória, identidade e imaginário em tradução intersemiótica”, *Revista Brasileira de*

13 ジョアン・グリーロは、スアスーナの小説では大勢あらわれる人物のうちの一人となるが、主人公のクアデルナ (Quaderna) の雇われの身であると語られている。雇われの身ではあるもののクアデルナの注意に対して、『コンパデシーダの戯曲』で見られるようなユーモラスな返しを披露している。アントニオ・モライスは主人公のクアデルナの一族に敵対する一族の代表的な人物、また製糖工場を所有し、その財力によってセルタンを脅かす不吉な人物として語られている。

- Literatura Comparada*, v. 24, n.47, pp.124-138.
- Bernd, Zélia (org.) (1998) *Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana*, Porto Alegre, Ed. Universidade/ UFRGS.
- Candido, Antonio (2010) *O discurso e a cidade*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul.
- Carvalho, Gislene (2015) “As proezas de João Grilo: imaginário da cultura nordestina impressos em poesia de cordel”, *Extraprensa*, Ano IX, n.16, janeiro-junho/2015, pp.6-11.
- Cascudo, Luís da Câmara (n.d.) *Dicionário do folclore brasileiro* (I A-I), Edições de Ouro, n.p.
- (n.d.) *Dicionário do folclore brasileiro* (II J-Z), Edições de Ouro, n.p.
- Ferreira, Felipe (2004) *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*, Rio de Janeiro, Ediouro.
- Hutcheon, Linda (2006) *A Theory of Adaptation*, New York/London, Routledge.
- Matta, Roberto da (1983) *Carnavais, malandros, e heróis: para uma sociologia do dilemma brasileiro*, Rio de Janeiro, Zahar.
- Machado, Franklin (1980) *O que é literatura de cordel*, Rio de Janeiro, Codecri.
- Machado, Irley (2008) “O Auto da Compadecida e um personagem extraordinário”, *Urdimento*, n. 11, pp.113-121.
- Moraes, Maria Thereza Didier de (2000), *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-76)*, Recife, Ed. Universitária da UFPE.
- Mota, Leonardo (1976a), *Cantadores* 4ª edição Rio de Janeiro, Cátedra.
- (1976b), *Viroleiros do Norte* 4ª edição Rio de Janeiro, Cátedra.
- Nogueira, Maria Aparecida Lopes (2002) *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*, São Paulo, Palas Athena.

- Prado, Décio Almeida de (2001) *O teatro brasileiro moderno*, São Paulo, Perspectiva.
- Rocha, Edna Regina Pereira; Brasão, Heber Junio Pereira e outros (2023) “A literatura de cordel e a sua inserção na obra O Auto da Compadecida”, *Caderno da Fucamp*, v.22, n.58, pp.33-45.
- Santos, Idelette Muzart Fonseca dos (1999) *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*, Campinas, Editora da Unicamp.
- Suassuna, Ariano (2004) *Auto da Compadecida*, Rio de Janeiro, Agir.
- (2008), *Auto da Compadecida*, Rio de Janeiro, PocketOuro.
- (2014), *Farsa da boa preguiça*, Rio de Janeiro, José Olympio.
- (2007), *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do sangue do vai-e-volta*, Rio de Janeiro, José Olympio.

