

キューバとアフリカの「混血」の地図 —ニコラス・ギジェンの《到着》の詩をめぐって—

安保 寛尚

[要約]

キューバでは1886年に奴隷制が廃止され、1902年の独立後、法的には国民の平等が達成されたが、黒人は変わらず人種差別を受け続けていた。ニコラス・ギジェンの『ソングロ・コソング』は、白人の価値観が支配するような社会において、実際には黒人の要素が深く混ざり合っており、キューバの精神は混血、すなわち「ムラート」であるという考えを提起する革命的な詩集であった。そしてそのような思想が最も反映されているのが《到着》である。これまでの先行研究において、この詩はアフリカ人のキューバへの到着と見なされ、時に白人に対する黒人の勝利を歌うものという解釈がされてきた。しかしながら、この詩の背景に見えるのは大西洋を渡ってキューバに至る航海ではなく、山から都市への下山である。また、キューバの向かうべき将来に人種的統合を見据えるギジェンが、人種主義に対する人種主義を訴えているとは考えにくい。そこで本稿は、キューバの山／森が持つ歴史的・文化的象徴性に注目する。そこはかつてスペイン人に抵抗する逃亡奴隷が集落を形成した場所であり、現在も黒人にとってアフリカとの交信が可能になる聖域である。すなわち到着者には、アフリカの遺産を受け継ぐ逃亡奴隷の姿が見えてくるのだ。こうして浮かび上がるアフリカとキューバを結ぶ想像の地図の分析を通して、新しい「混血」の共同体形成を提起するギジェンの詩的プロジェクトを明らかにする。

0. はじめに

20世紀初頭のヨーロッパにおける黒人芸術の「発見」¹⁾は、やがて大西洋を越えてアメリカやカリブにも大きく反響した²⁾。キューバでは、1920年代にアフロキューバ主義 (afrocubanismo)³⁾と呼ばれる芸術運動となって現れる。しかし白人が主導したこの運動は、およそ黒人の表面的な描写の域を出ない、一過性の流行に過ぎなかったという見方が主流である (Bueno 1983:61; Carpentier 1988:205; Vitier 2002:297)。しかしそのブエノヤビエイエルが例外として特筆するのが、ムラート詩人のニコラス・ギジェン Nicolás Guillén (1902-1989) である。この詩人は黒人の立場から、人種差別的社会の変革を求める作品を著しており、結局黒人のステレオタイプを再生産しただけの芸術運動とは一線を画しているのだ。1930年に『マリーナ新聞』*Diario de la Marina*に掲載された『ソンのモチーフ』(*Motivos de son*)に続いて、翌年に発表された『ソングロ・コソング』*Sóngoro cosongo* (以下『ソングロ』)は、黒人としての源泉への回帰と奪われた尊厳の回復、そして白人中心の価値観の転覆を明白に示す詩集である。

数年後、同様の声がマルティニックからも聞こえてくる。1936年頃執筆が開始されたエメ・セゼール Aimé Césaire の『帰郷ノート』*Cahier d'un retour au pays natal*が、「偉大なるニグロの叫び」(砂野 2004:222)を上げたのだ。二つの詩集には、奴隷制の時代から続く人種差別に対する抗議の声が共通して認められる。しかしその一方で、ギジェンとセゼールが、ルーツとしてのアフリカとキューバ、あるいはマルティニックを接続する時、そこに広がるそれぞれの歴史的・文化的地図には、大きな隔たりがあるように思われる。本稿の目的は、ギジェンが夢想するキューバの将来像としてのその地図を浮き上がらせることである。そこで『ソングロ』のプロローグと《到着 (Llegada)》を主な分析対象として、この詩の到着者に表象される「アフリカ」が引く線を辿っていこう。するとその方向性が、セゼールの「純粋な」ネグリチュードよりも、「混血」による複合的アイデンティティを提唱するクレオール作家⁴⁾の先駆者、エドゥアール・グリッサン Edouard Glissant の思想に接近することが明らかになるであろう。

スペイン語で混血を意味する「メスティサヘ (mestizaje)」は、ラテンアメリカ諸国において、均質な国民を創出することを目的に「マイノリティの過去の記憶を忘却させ、現在の多様性を不可視化するための巧妙なレトリック

ク」(後藤 1998:3)として一般的に認識されている。ゴットベルグは、ギジェンの「ムラート(混血)」の概念もそれと同様に、エリート層によって形成された「文字の都市」による、現実の人種問題を隠ぺいするレトリックであると論じた(Gottberg 2003:154)。しかしながらここでの分析は、ギジェンのそれが被支配者の立場から、キューバと分かち難く結びついたアフリカを認識すべく提起された特殊な混血論であることを明らかにする。したがって本論は、スペイン語圏における多くの抑圧的混血文化論に風穴をあける一つの注目すべき例を提供するに違いない。そしてまた、ギジェンの思想をセゼールやグリッサンと比較しながら捉えようとする試みは、カリブ海域を広く見据えて、黒人主義文学やクレオール文学の関係性を理解するための一助となるだろう。

本稿の構成を概観しておこう。第一章では、《到着》が多くの先行研究において、アフリカ人のキューバへの到着と見なされていることを指摘する。けれども《到着》と《姓(El apellido)》との関係を分析すると、彼ら到着者のイメージが、先行研究で述べられているほど単純ではないことが明らかになる。続く第二章では、《到着》の背景が山であることに着目し、キューバにおける山/森の歴史的・文化的象徴性を解明しよう。この章での分析は、到着者の逃亡奴隷としての輪郭を浮き上がらせるだろう。第三章においては、この詩の山から町への展開に、ギジェンのどのような思想が投影されているのか、セゼールとグリッサンの作品における山/森との比較を通じた考察を試みる。そして第四章で、《到着》の描くアフリカとキューバを結ぶ精神的地図が、《新しい女(Mujer nueva)》におけるネグラの肉体に投影されていることを観察する。このような分析を経て、『ソングロ』のプロローグでギジェンが語る「アフリカの注入」が、いかにして彼の理想としての「キューバの色」への結実へと向かうのかを明らかにしたい。

1. 到着者

1. 1 中間航路

『ソングロ』の冒頭には、ギジェンが自ら書いたプロローグがある。そこで、この詩集は「ムラートの詩(versos mulatos)」であることが宣言され、その意図が次のように説明される。

Diré finalmente que éstos son unos versos mulatos. [...] La inyección africana en esta tierra es tan profunda, y se cruzan y entrecruzan en nuestra bien regada hidrografía social tantas corrientes capilares, que sería trabajo de miniaturista desenredar el jeroglífico.

Opino por tanto que una poesía criolla entre nosotros no lo será de un modo cabal con olvido del negro. El negro —a mi juicio— aporta esencias muy firmes a nuestro coctel. Y las dos razas que en la Isla salen a flor de agua, distantes en lo que se ve, se tienden un garfio submarino como esos puentes hondos que unen en secreto dos continentes. Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá: «color cubano».

Estos poemas quieren adelantar ese día.

(最後にこれらはムラートの詩であると言おう。[...] この地におけるアフリカの注入はあまりに深く、無数の細管からの流れが私たちのよく潤った社会的水路に混じり、交差しているため、その複雑極まるもつれをほどくのは、細密画家の仕事のようなものになるだろう。

したがって私たちに固有の詩は、黒人を忘れては完全なものにならないだろうと私は思う。黒人は、私の判断では、私たちのカクテルにはっきりとベースになるエッセンスを加えている。そしてこの島の表面に浮かぶ二つの人種は、見たところ離れているが、二つの大陸をひそかに結ぶあの深い橋のように、海底で互いのフックをかけている。さしあたって、キューバの精神は混血である。そしてその精神から皮膚へ、私たちは決定的な色に到達するであろう。いつか言われるだろう、「キューバの色」と。

これらの詩はその日に先んじようとするものだ。) (Guillén 2002a:92)⁵⁾

『ソングロ』(1931)の発表の前年、『マリーナ新聞』に掲載された『ソンのモチーフ』によって、ギジェンは一躍注目を浴びていた。この作品には、黒人要素の強い民衆音楽ソンの形式とリズムが取り入れられ、ハバナのスラム街における卑俗な黒人の日常が描かれている。白人の価値観が支配する社会でそのような詩集が発表されたことに対して、賛否両論を伴うスキャンダルが巻き起こっていたのだ。その中には、黒人差別を詩にまで持ち込むのか、という黒人の側からの批判もあった。このプロローグは、したがって、こう

した反応に対するギジェンの一つの回答であるといえよう。つまり、『ソンのモチーフ』と『ソングロ』に託されたギジェンの思想と、彼の見据える方向性を示していると考えられるのだ。そしてそれは、黒人が最底辺に置かれた社会において、「アフリカの注入」の深さの認識を促すことであり、黒人と白人を結びつける「海底のフック」によって、「キューバの色」へと到達する将来への希望である。「海底のフック」と「アフリカの注入」とは、アフリカとキューバを結ぶ線に他ならない。本稿が試みるのは、ギジェンが想像するその線のありようを浮かび上がらせ、精神から皮膚へと到達するという混血のレトリックを解明することである。『ソングロ』に収められた最初の詩《到着》は、このプロローグの詩的実践としての重要性を持つだろう。

“Llegada”

1. ¡Aquí estamos!
2. La palabra nos viene húmeda de los bosques,
3. y un sol enérgico nos amanece entre las venas.
4. El puño es fuerte
5. y tiene el remo.

6. En el ojo profundo duermen palmeras exorbitantes.
7. El grito se nos sale como una gota de oro virgen.
8. Nuestro pie,
9. duro y ancho,
10. aplasta el polvo en los caminos abandonados
11. y estrechos para nuestras filas.
12. Sabemos dónde nacen las aguas,
13. y las amamos porque empujaron nuestras canoas bajo
14. los cielos rojos.
15. Nuestro canto
16. es como un músculo bajo la piel del alma,
17. nuestro sencillo canto.

18. Traemos el humo en la mañana,

19. y el fuego sobre la noche,
 20. y el cuchillo, como un duro pedazo de luna,
 21. apto para las pieles bárbaras;
 22. traemos los caimanes en el fango,
 23. y el arco que dispara nuestras ansias,
 24. y el cinturón del trópico,
 25. y el espíritu limpio.

 26. Traemos
 27. nuestro rasgo al perfil definitivo de América.
 28. ¡Eh, compañeros, aquí estamos!
 29. La ciudad nos espera con sus palacios, tenues
 30. como panales de abejas silvestres:
 31. sus calles están secas como los ríos cuando no llueve
 32. en la montaña,
 33. y sus casas nos miran con los ojos pávidos
 34. de las ventanas.
 35. Los hombres antiguos nos darán leche y miel
 36. y nos coronarán de hojas verdes.

 37. ¡Eh, compañeros, aquí estamos!
 38. Bajo el sol
 39. nuestra piel sudorosa reflejará los rostros húmedos
 40. de los vencidos,
 41. y en la noche, mientras los astros ardan en la punta
 42. de nuestras llamas,
 43. nuestra risa madrugará sobre los ríos y los pájaros.
- (《到着》
1. 我々はこちらにいる！
 2. 我々の湿った言葉は森からやってきて、
 3. 生命力にあふれた太陽が脈から顔を出す。
 4. たくましいこぶしが

5. 權を握る。
6. 我々の目の奥深くには巨大なヤシの木々が眠る。
7. 叫び声が無垢な金の滴のようにこぼれる。
8. 我々の足は
9. 固く広く、
10. 我々の行列が通る見捨てられた
11. 狭い道のほこりを踏みつける。
12. 我々はどこに水が湧き出るか知っていて、
13. その水を愛している。なぜなら赤い空の下
14. 我々のカヌーを押し出したから
15. 我々の歌は
16. 魂の皮膚の下の筋肉のようだ
17. 我々の素朴な歌。

18. 我々は朝に煙を
19. 夜に火を
20. 獣の皮を引き裂く
21. 固い月のかけらのようなナイフを持ってきた。
22. 我々は泥地にワニを
23. 我々の欲求を放つ弓を
24. 熱帯のベルトを
25. そして純粋な精神を持ってきた。

26. 我々は
27. アメリカの輪郭に決定的な特徴を刻む。
28. おおい、仲間よ、我々はこちらにいる！
29. 都市は野生のハチの巣のように
30. 繊細な宮殿で我々を待っている。
31. その道は山で
32. 雨が降らない時の川のように干乾び
33. 家々は窓から

34. おびえた目で我々を見る。
35. 古い人間たちは我々にミルクと蜂蜜を与え
36. 緑の葉の冠をかぶせるだろう。

37. おおい、仲間よ、我々はこちらにいる！
38. 太陽の下
39. 我々の汗滴の皮膚は征服された者たちの
40. 濡れた顔を反映するだろう
41. そして夜には、我々の炎の
42. 先で星々が輝く一方で、
43. 我々の笑い声が川や鳥に先んじて朝を迎えるだろう。）

この詩における「我々」と「仲間」とは誰で、「我々」はどこからどこに到着したのだろうか。先行研究を見ると、例えばシンティオ・ビティエル Cintio Vitier は、到着者は純粋なアフリカ人であると述べており (Vitier 1998:300)、キース・エリスも、幻想的な理想や純粋なアフリカの根を到着者に認めている (Ellis 1987:142)。すなわち、到着者は純粋なアフリカ人の幻想的イメージであり、彼らがアフリカ大陸から、白人植民者 (= 「仲間」) が建設したキューバに到着したという理解である。そうすると詩の背景にあるのは、奴隷船が辿った中間航路ということになる。アフリカ人のアメリカへの到着は、言うまでもなく凄惨極まる強制移動がもたらしたものだ。そこでフアン・マリネジョ Juan Marinello は、アメリカ大陸における黒人の勝利がこの詩には暗示されており、その昂りによってもはや中間航路は顧みられず、「[到着者の] 船に血の飛沫は残っていない (el barco ha quedado limpio de salpicaduras sanguinolentas)」 (Marinello 1933:139-140) と述べた。そしてエリスも、この詩を奴隷貿易の歴史の幻想的、象徴的表現 (Ellis 1987:141-142) と解釈している。では《到着》は、黒人がかつて被った暴力を隠蔽／忘却するような詩と見なしていいのだろうか。実はギジェンは、『悲歌』 *Elegías* (1958) において中間航路をテーマにした《姓》を書いている。『ソングロ』の出版年とは隔たりがあるが、この詩を参照することによって、奴隷貿易に対する詩人の姿勢が正しく理解されるだろう。またアフリカとキューバが、ギジェンの想像の中でどのような線を結んでいるのかを明らかに

する手がかりを得ることができる。

¿Sabéis mi otro apellido, el que me viene
de aquella tierra enorme, el apellido
sangriento y capturado, que pasó sobre el mar
entre cadenas, que pasó entre cadenas sobre el mar?

.....

Yo soy limpio.
Brilla mi voz como un metal recién pulido.
Mirad mi escudo: tiene un baobab,
tiene un rinoceronte y una lanza.
Yo soy también el nieto,
biznieto,
tataranieto de un esclavo.

(Que se avergüence el amo.)

¿Seré Yelofe?
¿Nicolás Yelofe, acaso?
¿O Nicolás Bakongo?
¿Tal vez Guillén Banguila?
¿O Kumbá?
¿Quizá Guillén Kumbá?
¿O Kongué
¿Pudiera ser Guillén Kongué?
¡Oh, quién lo sabe!
¡Qué enigma entre las aguas!

(君たちは私の姓を知っているか？あの巨大な
大陸から来た姓、血まみれになり、
捕らえられ、鎖をかけられて海を渡った、
海の上を鎖にかけられ渡った姓を？

.....

私には罪も汚れもない。
私の声は磨いたばかりの金属のように輝く。

私の紋章を見よ。そこにはバオバブが生え、
サイがいて、槍がある。
私もまた奴隷の孫であり
曾孫であり
玄孫でもあるのだ。

(奴隷主こそ恥じ入れ)

私の姓はジェロフェであろうか？
ひょっとすると私はニコラス・ジェロフェか？
あるいはニコラス・バコンゴか？
おそらくはギジェン・バンギラではないか？
それともクンバーか？
ギジェン・クンバーではあるまいか？
でなければコンゲーか？
ギジェン・コンゲーということはないのか？
ああ！いったい誰が知りうるのか！
潮に潜む何という謎であろう！)

ギジェンはこの詩で捕縛され、鎖をはめられ、血まみれになり、ディアスポラを経験した人々としてキューバに渡ったアフリカ人を呼び起こす。そして自身の血に交じる黒人の血のルーツをアフリカの姓に辿り、それが奪われたのが中間航路であると訴えている。したがって、詩人がアフリカ人の到着を奴隷貿易と奴隷制の血塗られた歴史であると認識していたことに疑いはない。それゆえ、そのような悲劇的過去が、《到着》では純粋なイメージと幻想的表現で理想化されているとは考えにくいのである。この詩の到着者の姿と詩の背景について、根本的な見直しが必要なのではないか。

1. 2 紋章と背景

到着者のイメージについて、前述の三人とは異なった解釈を行っているのがアンヘル・アウヒエル Ángel Augier とアルマンド・ゴンサレス・ペレス Armando González-Pérez、そしてナンシー・モレホン Nancy Morejón である。アウヒエルは、自然の力で武装された若い筋肉を持つ抑圧された戦士たちが、抑圧者に勝利するという暗示をこの詩に読み取っている (Augier

1971:111)。そしてゴンサレス・ペレスは、到着者に正義を訴える黒人戦士の姿を見た (González-Pérez 1994:60)。後に明らかにするように、到着者は決して抑圧者（白人）に戦いを挑んでいるわけではない。しかし二人の指摘は、純粋なアフリカ人のイメージとは異なる像を提示する。またモレホンは、「叫び声は無垢な金の滴のようにこぼれる」という7行目に、黒人売買、奴隷制に対する非難が込められていると述べた。

告発がなされているは明白であり、イメージの繊細さにもかかわらず、それは搾取する主人の鞭によって刻印された傷跡のように堅固である。
(Morejón 2005:93)

一見幻想的な《到着》であるが、モレホンは到着者の叫び声に、彼らが黒人奴隷として受けた暴力に対する告発を聞き取っているのだ。奴隷制に立ち向かう黒人の姿や、彼らの告発を指摘したこれらの先行研究は、キューバにおける黒人奴隷としてのより具体的な到着者像へと私たちを導いてくれるように思う。けれども、この詩で「我々」が上げる告発の叫び声は、《姓》との関係においてさらに注目される。「無垢な金の滴のよう」なその声が、《姓》の語り手である「私」の「磨いたばかりの金属のように輝く」声と重なって聞こえてくるからだ。《姓》の語り手は、「私もまた奴隷の孫であり／曾孫であり／玄孫でもある」と語る。すなわち「私」は、大西洋を渡ったアフリカ人から連なる幾世代もの祖先との結びつきを維持しているのだ。そしてその「声」と「紋章」は、アフリカの祖先から代々受け継ぐ証であり、キューバと失われた故郷のアフリカとのつながりを象徴している。「私」と「我々」を接近させる特徴は、共鳴する声だけではない。39行目の「我々の汗滴る皮膚」という言葉は、奴隷狩りや奴隷制下の強制労働を喚起してやまない。さらに「純粋な精神を持ってきた」(25)「我々」が、「罪も汚れもない」「私」と同様の精神性を持つことも確認されるだろう。つまり《到着》と《姓》には、消去不可能な悲劇の記憶が刻まれた、共通する黒人の集合的語り手を認めることができるように思うのである。

アフリカとの連続のもう一つの証である「紋章」に目を向けてみよう。《姓》における「私」の紋章には、「バオバブが生え、／サイがいて、槍がある」。すなわちアフリカの自然とそこの民の使用する武器が象徴されていると

考えられる。その一方で、《到着》の「我々」の「目の奥深くには巨大なヤシの木々が眠る」(6) のであり、彼らは「固い月のかけらのようなナイフ」や「ワニ」、「弓」を持ってきた(20-23) のだった。自然と武器が刻まれた「紋章」を所有する点で、「私」と「我々」のさらなる同一性が確認される。しかしその一方で、そこには微妙な差異があることには注目する必要がある。「槍」と「弓」の違いについては後述するが、バオバブとヤシ、サイとワニを対置させれば、そこにアフリカとキューバの植生や動物の違いの現れが認められるのではないか。それは「我々」の紋章が、もはや純粋なアフリカではなく、「キューバ化」していることの証であるに違いない。大西洋上で展開する奴隷貿易が《姓》の背景であることは明らかなが、《到着》の背景は「森(bosques)」(2) や「山(montaña)」(32)、「川(ríos)」(31、43) から「都市(la ciudad)」(29) へと移動することを見逃すわけにはいかない。つまり《到着》は、純粋なアフリカ人がキューバに到着する奴隷貿易の歴史の幻想的表現ではない。到着者は奴隷貿易に始まる暴力の記憶を留めているが、彼らは中間航路を経て島に到着するのではなく、密林の「山」を下りて「都市」に到着するのだ。それはすなわち、《姓》がアフリカとキューバを、《到着》がキューバの山と平地を接続する詩であることを物語っている。到着者が出発した場所、キューバの山／森に迫る必要がある。

2. 山／森

2. 1 逃亡奴隷

キューバの山についての最初の記述は、1492年11月14日のコロンブスの日誌に遡る。現在のエスパニョーラ島に向かって、キューバの東部沿岸を航海していたコロンブスは、「ある山などは天にも達しそうで、その頂はダイヤモンドの角のようになっており、またある山は、その高い頂の上に机を置いたような姿をしている。そして全山樹木につつまれて、岩は見られず、その麓は大きなカラカ船でも入れそうな深い海となっている」(コロンブス1990:94) と記している。実際にキューバの東部の広い地域では、急峻な山々が深い熱帯雨林に覆われており、「発見」後、東部に入植したスペイン人の開拓を阻んだ⁹⁾。そしてそのような地形は、スペイン人によって過酷な労働を強いられたインディオと黒人奴隷の逃亡や反抗を助ける拠点としての役割を果たすことになる。逃亡奴隷と呼ばれた彼らは、東部では特に、シエラ・マ

エストラ (Sierra Maestra)、グラン・ピエドラ (Gran Piedra)、マヤリー (Mayarí)、エル・フリホル (El Frijol) 山脈の深い森の奥にパレンケ (palenque) と呼ばれる集落を数多く形成した⁷⁾。その中でも、例えばエル・フリホル山脈中のパレンケ、ベレダ・デ・サン・フアン (Vereda de San Juan) は、高度千メートルに近い急傾斜のガラ山頂 (Pico Galán) に建設されていた。彼らは自由を求めてプランテーションから逃走し、奴隷主や植民地政府によって組織された逃亡奴隷狩り⁸⁾から逃れるため、そのような厳しい自然環境の中での自給自足の生活を選んだのだ⁹⁾。18世紀半ばにおける、砂糖、タバコ、コーヒーを中心とするプランテーションの発展は、安い労働力を獲得するための奴隷貿易を活発化させる。するとそれに比例して逃亡奴隷となる黒人が急増した。実際に1763年から1789年にはおよそ6千人の奴隷が輸入されるが、その4分の1は姿をくらませたと記録されている (La Rosa Corzo 2003:41)。

ここで《到着》において、「我々」が乗ってきたのがカヌー (canoa) であることに注目しよう。この語はコロンブスの航海日誌で初めて言及され、やがてスペイン語に導入されたカリブ海先住民の語である¹⁰⁾。コロンブスは、キューバ東部沿岸を探検中に遭遇した丸太舟を指してこの語に頻繁に言及しており¹¹⁾、その一帯のインディオにとって重要な移動手段であったことがわかる。すなわち到着者の船は、奴隷船ではなくコロンブス到着以前からこの島で用いられていたカヌーの像に接続するのだ¹²⁾。その乗船者はもちろんインディオであるが、スペイン人による征服に対する反乱や、奴隷主の手を逃れて山奥に身を潜めた彼らの姿には、黒人の姿も重なって見えてくる。キューバにおける最初の奴隷の反乱は、1533年にホバボ鉱山 (minas de Jobabo) で起こったが、これには4人の黒人に交じって10人ほどのインディオも参加したとされる (Ortiz 2011:414; La Rosa Corzo 2003:40)。また、東部の町サンティアゴ・デ・クーバが国王に宛てて、逃亡奴隷対策に毎年300ペソを要求する文書が1540年に書かれているが、そこにはインディオを扇動して共に逃亡した6、7人の黒人が拘束されているという記述がある (Ortiz 2011:428)。文化的にも、煙草を用いた宗教儀式の継承などが行われるなど、同様の境遇に置かれたインディオと黒人の間には交流があったことをフェルナンド・オルティス Fernando Ortiz は指摘している (Ortiz 2002:355)。しかしインディオはやがて絶滅し、山に残った逃亡奴隷は、彼らに代わる労働

力として大量に導入された黒人であった。このような過程を考慮すれば、《到着》におけるカヌーの乗船者に黒人逃亡奴隷の姿を認めることが可能であろう。ここで《姓》と《到着》の「紋章」の比較を思い起こそう。「我々」の「紋章」には、「ヤシ」、「ナイフ」、「ワニ」の他に「欲求を放つ弓」が含まれていた。その欲求とは、奴隷たちの自由の希求であり、弓から放たれた矢は、奴隷主の支配からの逃走を表しているのではないか。逃亡奴隷を意味する *cimarrón* の語源には様々な説があるが¹³⁾、ファン・ホセ・アロムはインディオの言葉 *simara* に語源を認め、*cimarrón* は本来「放たれた矢」を意味すると結論づけている (Arrom 1986:29)¹⁴⁾。この場合到着者の「紋章」は、逃亡奴隷と直結するイメージを帯びることになる。ギジェンがこの語源説まで知っていたとは考えにくい、《到着》における「我々」の「紋章」が、「槍」ではなく「欲求を放つ弓」であることによって、アフリカ人ではなく、自由を求めて山に逃亡するキューバの奴隷の姿がさらに鮮明に見えてくることは明らかだ。こうして到着者のカヌーは、キューバの「発見」からの歴史を現代へと牽引する船の像を結ぶ。そして時空を超えて、キューバの山／森から都市に向かう線を引いていく。それはかつて彼らを迫害した都市への下山と帰還、そして和解に他ならない。

2. 2 山／森とアフリカ

逃亡奴隷はかつてキューバ全土に存在し、東部ではパレンケの形成に至ったが、その行動様式はさまざまであった¹⁵⁾。キューバ中部のラス・ビジャス (Las Villas、現ビジャ・クララ (Villa Clara)) で 1860 年に生まれたエステバン・モンテホ Esteban Montejo は、フロール・デ・サグワ (Flor de Sagua) の製糖工場からの逃亡後、1886 年の奴隷解放を知るまで何年も山を一人で放浪した逃亡奴隷である。ミゲル・バルネ Miguel Barnet は、逃亡奴隷の最後の生き残り¹⁶⁾として、彼の告白を『逃亡奴隷—ある奴隷の物語—』*Cimarrón : Historia de un esclavo* に自伝形式で著した。その内容は、当時の黒人奴隷の生活や風俗を知るための貴重な資料となっている。その中でも、モンテホが山中生活を語る場面は、《到着》における「我々」に通じる精神性と、キューバの山／森に潜む象徴性を考察する上で注目される。

奴隷小屋の外にも中にも樹木はなかった。そこは閑散として殺風景な

平地だった。黒人はそれに慣れることなんざできやしなかった。俺たち黒人は樹が、山が好きなんだ。[...] アフリカは樹木でいっぱいだった。カポックノキやヒマラヤスギ、ハグウエイなんかでな。(Barnet 2009:26-27)

興味深いことに、モンテホはキューバに奴隷として生まれ、一度もアフリカの地を踏んだことはないにもかかわらず、「アフリカは樹木でいっぱいだった」と回想している。さらにハグウエイ (jagüey) は、前衛画家のドミンゴ・ラベネ Domingo Ravenet によって、「キューバ性」を象徴する自然としても描かれているキューバの巨木である (Martínez 1994:55)。つまり彼は、キューバの山にアフリカの密林を夢想し、それを現実のごとく認識しているのだ。キューバの山／森からのアフリカへの接続は、宗教的要素によっても強度を増す。カリブ海域には、アフリカ起源の宗教とキリスト教との習合から黒人民間信仰が種々生み出された。キューバにおいて、その民族学的調査の先鞭をつけたのがリディア・カブレラ Lydia Cabrera である。信者の証言をもとにした彼女の研究の集大成が『山』 *El Monte* であり、そこには次のように述べられている。

キューバの黒人の間では、山の精神性に対する驚くほどに堅固な信仰が存続している。キューバの山や茂みには、アフリカのジャングルのように、太古の時代と同じ神々、すなわち力を持つ精霊が住んでいる。黒人は、奴隷貿易が行われていた時代と同じように、今日においてもそれらを恐れ、崇拜しており、彼らの成功や失敗はいまだにそれらの敵意や好意次第なのである。[...] 「神々は天よりも山に住んでいる」。(Cabrera 2006:13)

キューバのヨルバ族が生んだサンテリーア (santería、あるいはオチャ信仰 (Regla de ocha) と呼ぶ) やコンゴ族のパロ・モンテ信仰 (Regla de palo monte) をはじめとする宗教体系において、山／森は神々の住む神聖な場所と見なされている。さらに信者は、アフリカのジャングルとの連続を見て、そこでは神聖な交信が直接行われると考えているのだ (Cabrera 2006:13)。すなわち、キューバの山／森はアフリカとキューバを接続する交流地点と見

なしうるのであり、そこに《姓》と《到着》の接点もまた認めることができるように思う。《姓》において大西洋を渡った奴隷たちの一部が、逃亡して山に潜みパレンケを形成する。そこで数世紀の時を経て、アフリカのルーツを保持しながらも、キューバの環境に適応した「我々」が、《到着》において数百年の沈黙を破るように下山を開始したのだ。

ここで《到着》において山を出発した「我々」が、「魂の皮膚の下の筋肉のよう」な「素朴な歌」(16-17)を歌っていたことを見逃すことはできない。ギジェンは『ソングロ』で、民衆音楽ソンのリズムや形式を利用しているが、ソンは東部に生まれ、1920年代にキューバ全土を席卷した音楽である¹⁷⁾。その原型は、「モントゥノ (montuno)」と呼ばれるソロとコーラスのかけ合いであるが、この語が「山 (monte)」から派生しているのは注目されるだろう。なぜならソンが生まれた東部の地理的環境だけでなく、山／森に宿る宗教性にも関係していると考えられるからだ。オルティスは、アフリカの様々な部族において、原始的な歌や宗教儀式の際に祈祷師と参加者の間で対話形式のやり取りがあること、そしてモントゥノは、これがキューバに伝えられ、継承されたものであることを確認している (Ortiz 1981:50)。すなわちモントゥノは、本来神聖なアフリカの伝統の再現なのだ。その発展と変容は、サンティアゴ・デ・クーバに生まれた、ソンの起源とされる伝説の歌「マ・テオドーラのソン (Son de la Ma' Teodora)」¹⁸⁾に認めることができる。

—¿Dónde está la Ma' Teodora?

—Rajando la leña está.

—¿Con su palo y su bandola?

—Rajando la leña está.

—¿Dónde está que no la veo?

—Rajando la leña está,

Rajando la leña está,

Rajando la leña está,

Rajando la leña está [etcétera] (Carpentier 1988:32)

(「テオドラ・ママはどこ?」)

「まき割ってんのさ。」

「ステッキ¹⁹⁾とバンドラを持って?」

「まき割ってんのさ。」

「彼女の姿が見えないけどどこ？」

「まき割ってんのさ、」

まき割ってんのさ、

まき割ってんのさ、

まき割ってんのさ [等々]

16世紀、あるいは17世紀の歌とされる²⁰この歌では、ソリストの問いかけに対してコーラスが「まき割ってんのさ」と繰り返し応答する。ソンの初期の形態では、簡単な同じ反復句で、普通一時間以上も踊りが継続した（Cairo 1995:117）。かつて延々と続けられたと想像されるこの応答形式は、アフリカの宗教的儀式と音楽の遺産に他ならない。その一方で、カルペンティエルはソリストの歌謡（copla）の詩行のリズムと旋律に、スペインのエストゥレマドゥーラ地方のロマンセ（romance）との類縁性を指摘している（Carpentier 1988:32）。また“Rajar la leña”は「まきを割る」という意味だが、ここでは「踊っている、楽器を弾いている」と解釈される。他にも「豚を狩る（cazar el verraco）」、「ラードを取る（sacar la manteca）」など、仕事に対する皮肉を込めて「踊りに興じる」という意味を表すこの種の表現は、キューバの民衆音楽に伝統的なものである（Carpentier 1988:32）。すなわち「マ・テオドーラのソン」には、カルペンティエルが結論づけているように、東部においてアフリカ的要素とスペイン的要素の結合が生んだ土着性の発現を見ることができるのだ（Carpentier 1988:30）。

ギジェンの「ソンの詩（poema-son）」が生まれたのは、ソンの熱狂がハバナを沸かせていた1930年3月のある夜のことであった。1920年代からキューバ全土で大流行していたソンは、上述の原始的ソンに白人音楽の旋律的なソロのパートが組み合わさり、歌の終わりが明確になって、より洗練された形で誕生したものである。けれどもギジェンの「ソンの詩」の直接のインスピレーションは、その夜、幻聴のように聞こえてきた「ネグロ・ベンボン（negro bombón）」というフレーズの繰り返しであった。ギジェンはこの出来事について、「そのフレーズは、私にとって新しい、特別なリズムを伴って朝まで私の頭をめぐり続けたのです。次第に深く力強い響きを持って、「ネグロ・ベンボン、ネグロ・ベンボン、ネグロ・ベンボン…」と。」と語っている。

拙論で述べたように、それはまさに、太鼓ボンゴの演奏からモントゥノ、そしてアフリカの宗教性へと連動する現象であった（拙論 2011:51）。つまり、ギジェンの耳にモントゥノが啓示のごとく「下りてきた」現象には、「マ・テオドーラのソング」に代表される原始的ソングが、当時東部から都市に「下りてきた」軌跡を思い起こさずにはいないのである。そうすると、《到着》における「筋肉のよう」な「素朴な歌」とは、何よりも太鼓の演奏を伴うモントゥノの掛け合いなのではあるまいか。オルティスが述べるように、アフリカ音楽は「動き」、つまり太鼓を叩くために手を上げることで生じる筋肉の収縮から開始する上（Ortiz 2001:293）、その伸縮は、太鼓の殴打だけでなく、コール&レスポンスの往復運動を想起させるだろう。すなわち《到着》における「我々」は、東部の山で土着化されたアフリカのパフォーマンスを実践しながら山を下りてきたのだ。その歩みは、混血音楽ソングの誕生へと向かう道程の象徴と言えるのではないか。

3. 景観の機能

3. 1 黒いオルフェ

《到着》における山／森の象徴性について、ここでセゼールとグリッサンとの比較分析を試みよう。三人を取り囲む具体的な社会的コンテクストは異なるが、奴隷貿易を経てカリブ海に到着した黒人の子孫としての歴史的経験を共有している。それぞれが自分たちのアイデンティティを模索する上で、アフリカとのつながりをどのように捉えているのかを比較することによって、ギジェンの想像の地図はより鮮明に浮かび上がるに違いない。

セゼールの『帰郷ノート』において、「私」は木々を通して幻想のアフリカに同化する。

われわれは誰で何者なのか？ すばらしい質問だ！

木々を見つめることによって私は木になり、私の長い木の足は、大きな毒囊を、うず高い骸骨の町を、地中に掘り当てた

コンゴのことを考えることによって

私は森と河がさんざめくコンゴになった（セゼール 2004:55）

また他の個所では、森のジュキリ（樹液）の乳を飲んだ「私」は、「千倍も

故郷」である「すべてが自由で友愛に満ちた大地」（セゼール 2004:46）を見出す。したがってセゼールの作品においても、ギジェンと同様に、森はアフリカへの回帰を可能にする媒介となっているように思われる。けれどもセゼールのネグリチュードは、その森からマルティニックの町に向かうのではなく、起源のアフリカを出発点として、「血の広がり幾何学によって色を塗られた」独自の地理学を展開する。そしてその線は、三角貿易によって黒人の「指紋がついた」世界の諸都市へと延びて行く（セゼール 2004:50-51）。その結果彼の地図は、黒人種の連帯を呼び掛ける世界的な広がりを持つ。このような態度について、セゼールとギジェンの比較分析を行ったモレホンは、セゼールがアメリカにおける肉体的、精神的アフリカの現実に気づかない、あるいは目を向けようとしないことへの違和感を表明している（Morejón 2005:110）。実際に『帰郷ノート』において、マルティニックの土地におけるアフリカ性の発現は希薄であり、その島はセゼールにとって、過去と現在を結ぶ想像の地図の中心には位置していないように見える。エドゥアール・グリッサンもまた、アフリカを足場としたセゼールの黒人の普遍への傾倒、見るべき故郷の環境への無関心を批判し、どこででも共有される風景から、彼らの出発点であるマルティニックに回帰する必要性を説いている（Glissant 1999:24-26）。

サルトルは、セゼールらネグリチュードの黒人詩に、大地に沈潜して幻影のアフリカを追い求める姿を認め、そこにエウリュディケーの返還を求めにゆくオルフェを重ねたのだった（サルトル 2000:152-153）。そこでルネ・デペストル René Depestre は、サルトルが「黒いオルフェ」と名づけた詩人たちに、果たしてギジェンが属するののかという問いを立てた。そして無垢で抽象的な「アフリカ」への「逃避」ではなく、「黒人の民の歴史の運動に統合される能動的状態」として見れば、ギジェンの作品には「模範的なネグリチュード」を認めることができると述べる（Depestre 1994:122）。しかしながら、少なくとも《到着》において、黒人の民の反逆的運動に参加するギジェンの姿は見えない。彼の想像の地図においてセゼールのそれとはっきりと区別されるのは、分断されたアフリカとの幻想的な同一化ではなく、キューバの山／森に継承された精神的・文化的遺産を媒介とするアフリカとの接続と、そこから現在のキューバの町に向かって延びる新たな線が観察される点である。それは「アフリカ」が生息するキューバの風景や歴史を現在に呼び覚ます試

みであり、山／森と平地の都市で分断されていた二つの伝統の融合を表すと考えられる。このような考察を踏まえると、ギジェンの「黒人主義」は、黒人としての誇りを回復するという企てにおいて、ネグリチュードの詩的プロジェクトと共通項を持つ。しかし次節で明らかにするように、白人に対抗する黒人の普遍ではなく、両者の文化的混血を肯定する点において、その思想はグリッサンらクレオール主義者に接近する。

3. 2 歴史的想像力の地形図

1902年の独立後、キューバではヨーロッパや米国をモデルとして近代化が指向され、科学的実証主義の隆盛を見ていた。文化的にもパリやニューヨークの流行が無批判に歓迎されていたのであり、ギジェンは1930年1月26日、『マリナ新聞』の日曜版特集、「ある人種の理想 (Ideales de una raza)」に書いた記事で、キューバに固有のものが拒否されていることに対する批判を行っている (Guillén 2002b:12)。そのような潮流にあつては、奴隷制は白人支配階級にとってもはや忘れ去られるべき「汚点」だったのであり、黒人にとっての最重要課題もまた、過去を振り返ることではなく、社会的地位の向上を求めて前進することだった。けれども、黒人の正当な権利要求の動きは白人との衝突を頻繁に生み、ついには1912年の「人種戦争」²¹⁾における暴力的事件へと至る。その一方で1920年代の終わりには、砂糖価格の暴落と世界恐慌の余波が、政治や経済構造のゆがみを浮き彫りにしていた。米国の帝国主義的進出と政治の腐敗に対する反発が強まり、学生運動や労働者運動が活発化する。そして社会の混乱は、独裁者ヘラルド・マチャドの再選の目論みによってさらに深まっていた。その最中に発表されたギジェンの《到着》は、キューバが向かうべき一つの展望を示しているように思う。

グリッサンは、共同体の形成において、自然と文化の創造的連結が極めて重要であると考えた。そして『アンティールのディスクール』*Le Discours Antillais*において、カリブ海の作家には、歴史としては明らかになっていないが、取り憑いたように存在する過去を探求し、その現在との直接的な関連を示す使命があると説いている (Glissant 1999:63-64)。彼の『レザルド川』(1958)は、このような思想の実践の試みとして読むことが可能である。この作品は、山を下りてきた若者タエルが、平野にある町ランブリアンヌで、マチウを中心とする仲間たちと国の未来を変えるための政治闘争に参加する

という物語である。タエルはレザルド川を山の源流から海まで下って土地を知り、政敵を殺害する。マチウは政治活動の傍ら、町の古文書を研究して自分たちの歴史を作ろうと試みる。そして山には、彼らの未来を予言し、妖術を使う祈祷師のパパ・ロングエが登場する。パパ・ロングエは山に逃げ込んだ逃亡奴隷の末裔であり、彼がこの物語で担う役割には、ギジェンの《到着》の「我々」のそれと共通する点があるように思われる。その祈祷師は、町の人々がすでに忘れ去った、大西洋を横断した祖父たちと森の記憶を回復する。

彼は、遠い国で、自分が育った広大な森を見ていた。祖父の話す声が聞こえていた。木々も、切り株の夜も、葉叢の燃えるような振動も、その森の一切のざわめきもその祖父の声から生まれてくるようだった。[...] 今、彼ははっきりと祖父の姿を見た、鉄枷をつけられた老奴隷 [...], そして代々の家のしきたりのすべて、深い森への逃亡、精霊たちとの交信、日々のかなたへの壮麗な飢餓の森への呼びかけ、記憶の中を昼夜の別なく歩いていく息子、息子の息子、そして病気や苦痛のために、愛のためにやってくる人々の姿を見た。人々には彼らの心の底で呼んでいるのが森だということが分からなかった。パパ・ロングエはこの国がどんなふうになり、成長してきたかを見ていた。すべてがどんなふうに変貌してきたかを。人々がもはやあまり深い森のことは考えなくなったのを見ていた。(グリッサン 2003:199)

『レザルド川』の結末では、タエルやマチウらの尽力によって、彼らの支持する人民党が勝利する。その歴史的勝利の日にパパ・ロングエは死ぬのだが、彼の死は奴隷貿易からの黒人の記憶の回復を象徴する「下山」として表現される。

しかしこんなふう突然群集が活気づくこと自体、爺さんの存在が消えてしまったわけではないことを示していた。爺さんはかつてないほど生きていた。爺さんは今、殺戮と奴隷の大量陸揚げがあった 1788 年以来祖先が隠れ暮らしてきた山から下りてきたのだ。彼と共に、祖先の大地がみんなの魂に沁みこんできた。[...] あの治療師の爺さん、

逃亡奴隷の爺さんは戦いに勝ったと言っていいだろう（そうだ、過去がついに現在の独創性と調和したまさに記念すべき日に死んだのだ）。
 （グリッサン 2003:237）

公式な記述はなくとも、奴隷貿易によるアフリカ人の到着以後、マルティニックの山には逃亡奴隷の歴史が存在した。したがってそこは「祖先の大地」であるが、現在においては、平地の人々がもはや考えることをやめた過去を象徴する場所と化している。グリッサンはそのような山と逃亡奴隷の記憶を人々に呼び覚まそうとする。パパ・ロングエの死が群衆にもたらした活気は、彼の存在が決して無視できるものではなかったことの証となる。そして山が、すなわち黒人の祖先の文化と自然の遺産が、平地の人々の魂へと浸透することで、平地と現在との融和と調和の到来が謳われているのだ。このような展開には、《到着》の「我々」の進路が重なって見えてこないだろうか。奴隷の祖先の声を持つ「我々」は、パレンケの痕跡を留める山頂付近の川の源流から下山する。それは近代化が進むキューバ社会の人々の記憶から排除されつつあった「アフリカ」の帰還である。すると「おおい、仲間よ」（28）という呼びかけは、人種に関係なく、山と過去から目を背けていた当時のキューバの都市の住人に対して発せられたのではないか。「我々の汗滴る皮膚は征服された者たちの／濡れた顔を反映するだろう」（39-40）の二行において、おそらくマリネジョは、「征服された者」（＝白人）に対する「我々」（＝黒人）の勝利を読み取ったのだろう。しかし「征服された者」は、「我々」に同居する黒人であり、彼らの涙と汗に濡れた悲惨な過去の記憶を再生させていると考えることができる。

山／森がアフリカとカリブを結ぶ通過・交流地点となり、そこに隔離されてきた逃亡奴隷の象徴が黒人の集会的記憶を現在の町に回復させるという構図において、グリッサンとギジェンの作品に通底する思想を確認できるように思う。今福は、「思想としてのクレオーリズムは森に棲息している。山と平地を結び、さらに海岸から海を隔てて西欧とアフリカとを透視する新しい歴史的想像力の地形図のなかで、その視点を密林の茂みのなかに秘め隠しながら、生まれ出ようとする曙光の言葉を待ちつづけている」（今福 2003:248）と述べた。二人が試みるのは、その「歴史的想像力の地形図」を提示しながら、山に潜むクレオーリズムの思想を現実のマルティニック／キューバに注

入することだ。そしてグリッサンは、共同体が新たな出発を遂げた時に、逃亡奴隷の歴史を記憶するパパ・ロングエが人々の魂に染み渡るという結末を用意した。ではギジェンは、《到着》後に果されるべきその注入をどのように見たのであろうか。『ソングロ』のプロローグにもう一度目をやれば、下山した「我々」の向かう先にはキューバの人種的統合があるはずだ。その実現を、ギジェンは別の詩で試みているように思われる。

4. 「アフリカ」の肉体化

1932年2月20日、ギジェンはリセウム女性協会（*sociedad femenina Lyceum*）で講演を開き、詩の朗読を行った。この時彼は、自身をギジェンのそばで古くから働く秘書であると設定して、『ソンのモチーフ』と『ソングロ・コソング』を紹介している。そして《到着》の朗読の前には次のように述べた。

En «Llegada», Guillén parece saludar el arribo de su raza a la cultura y su aporte de sangre joven a las antiguas venas del mundo.

（《到着》において、ギジェンは彼の人種が文化に到達すること、そして古い世界の血管にその若い血が貢献することを歓迎しているように思われる。）（Guillén 2002b:46）

ギジェンは後のインタビューで、『ソングロ』の執筆時には『西洋の没落』読んでいたと告白している（Morejón 1994:45）。そこでハンス・オット・ディル Hans-Otto Dill は、ギジェンの詩における黒人の原始的イメージは、シュペングラーの『西洋の没落』から受けた影響に関係していると指摘する。そして《到着》には、「ジャングルからやってきた若い野蛮なネグロ（*jóvenes negros bárbaros*）が、没落する古い西洋文明に勝利する」（Dill 1999:179-181）様子が書かれていると解釈した。これは、《到着》に抑圧された戦士の勝利の暗示を見たアウヒエルや、「アメリカ大陸における黒人の勝利」を見たマリネジョと共通する解釈である。つまり彼らは、ギジェンの「アフリカの注入」の仕方に、白人中心主義に対抗する黒人主義と、反逆者の勝利を見ているのだ。『西洋の没落』の文化相対主義に感化され、ギジェンが黒人に押しつけられた西洋文明の優越に穴を穿とうとしていることは間違いな

い。けれども、彼が語ったのは「古い世界の血管にその若い血が貢献する」こと、つまり混血であって、決して二つの人種の対立の結果として一方が勝利することではない。ギジェンは別のインタビューで、かつて黒人からも『ソンのモチーフ』は新たな人種差別だと批判されたことに対し、次のように反論している。

私が「新たな人種差別」をつくり出そうとしていたのではないこと、「白人」詩に対抗する「黒人」詩ではなく、キューバ社会形成の全プロセス、すなわち最初の黒人奴隷の到着から今日に至るまでの、その肉体的のみならず精神的な融合のプロセスの芸術的表現を通して、国民詩を生み出そうとする模索であったことが、彼らには理解できなかったのだ。
(Morejón 1994:46)

したがって《到着》が、支配者の人種主義的言説に回収されるような黒人主義を称揚する詩と判断するのは誤りだろう。「我々の到着は、「仲間たち」に「若い血」を注入し、「肉体的のみならず精神的な融合」へと向かう準備を整えたのではないか。その結末の一端を、ギジェンは『ソングロ』に収められたもう一つの詩、《新しい女 (Mujer nueva)》で示しているように思われる。

“Mujer nueva”

Con el círculo ecuatorial
ceñido a la cintura como a un pequeño mundo,
la negra, mujer nueva,
avanza en su ligera bata de serpiente.

Coronada de palmas
como una diosa recién llegada,
ella trae la palabra inédita,
el anca fuerte,
la voz, el diente, la mañana y el salto.

Chorro de sangre joven
bajo un pedazo de piel fresca,
y el pie incansable
para la pista profunda del tambor.

(《新しい女》

赤道の輪を
小さな地球のように腰に巻きつけて
ネグラ²²⁾、新しい女が
蛇の軽やかなガウンを身にまとい進む。

到着したばかりの女神のように
ヤシの冠をかぶり
彼女は未知の言葉
丈夫な尻
声、歯、朝、そして跳躍をもたらす。

みずみずしい肌の下に
ほとばしる若い血と
太鼓の深遠なステージのための
疲れを知らない足。)

ロルナ・V・ウィリアムス Lorna V. Williams は、この詩におけるギジェンの態度は両面価値的で、「新しい女」と題されているのは皮肉であると述べる。すなわち、アフリカ女性の肯定的な描写が連ねられるが、その結果として彼女は、動物のごとき身分に貶められていると言うのだ (Williams 1982:22)。しかし、《到着》の「我々」の姿を探求してきた私たちは、ネグラの容姿に既視感を覚えるのではないだろうか。実際に二つの詩を比較すると、ネグラのヤシの冠は、到着者である「我々」の紋章と言うべき目の奥深くに眠るヤシ (6) と、「古い人間」が彼らにかぶせた「緑の葉の冠」(36) を思わせる。また、ネグラと「我々」には「生命力」(3) が溢れ、彼女が腰に巻きつけた「赤道の輪」は、到着者の「熱帯のベルト」(24) を想起させずにはおかない。さらには、ギジェンが到着者の「若い血」の貢献を語って

いるのであれば、その「若い血」が流れているネグラは、詩人が《到着》の詩に託した希望を肉体化していると考えることが可能である。そうするとネグラがもたらす「未知の言葉」は、「森からやってくる」「我々」の「湿った言葉」(2)を受け継いだものと考えられることもできるだろう。

ここで、ネグラが「新しい女」と言い換えられていることの意味を考えてみよう。これは彼女が「到着したばかりの女神のよう」な変化を遂げたからに違いない。その変化は、到着者とのイメージの類似を考慮すれば、逃亡奴隷に象徴されるキューバ化された「アフリカ」がネグラの肉体的表象に変容したことを表すのではないか。なぜなら、蛇のガウンを身にまとい²³⁾、「太鼓の深遠なステージ」で疲れを知らぬ跳躍を見せる彼女には、明らかにアフロキューバの宗教的儀式で下山した神が取り憑いているからだ。それは、キューバの山からモントゥノの歌声を響かせながら下山した「我々」の、ネグラへの「憑依」とも言えるだろう。その神々の中でも、「みずみずしい肌」と「丈夫な尻」への言及は、サンテリアにおけるすべてのオリージャ(Orisha)の母として崇められるジェマジャー(Yemayá)²⁴⁾を喚起するように思える。実際にこの神を表現するダンスで、踊り手は白いガウンをまとい、腰には長斜方形に広がる布のベルトを締めるのである。したがってウィリアムスが述べたように、ネグラの描写を単にプリミティブな「動物のごとき」ものと捉えるわけにはいかない。一見そのように見える彼女の特徴は、キューバの山の動植物相を反映し、そこに宿る歴史や宗教性をも体現しているからだ。

ギジェンがプロローグで語った「精神から皮膚へ」到達する「キューバの色」が、こうして鮮明に見えてくる。それは人種に関わりなく、現代のキューバ人が山／森に潜むアフリカの遺産を見直し、受け継ぐという文化的混血を成し得た色と考えられるだろう。そしてその色を獲得した人物は、「新しい女」のネグラのごとく、とりわけ黒人の宗教的要素や太鼓の演奏を伴う音楽を受容した者として表現される。その描写は、黒人の原始性を芸術的 목적으로利用していた、当時のアフロキューバ主義に接近するよう見えるかもしれない。しかし、このネグラが《到着》の「我々」と連続性を持つこと、そしてギジェンが期待するキューバの将来像を映し出していると考えられることを無視するわけにはいかない。つまり彼女は、山とアフリカに遡るルーツを維持する、現代、あるいは未来の「新しい」キューバ人女性なのだ。キューバにおいては、人種的、文化的「混血」による「白人化」を「前進」、「アフ

リカ化」を「後退」と見なす固定観念が古くから存在した。この詩が提起するのは、その観念や原始的黒人表象のステレオタイプを転倒させる反逆的なものだ。なぜなら、「アフリカ化」や「後退」として軽蔑されてきた要素の国民的認識こそを、キューバが理想的な未来へと「前進」するための必要な課題として訴えているのだから。

5. おわりに

本稿は、《到着》における到着者の実像を探ることで、ギジェンがプロローグで表明した「混血」の思想の解明に取り組んだ。先行研究においてこの詩は、純粋なアフリカ人のキューバへの到着として理解され、白人に対する黒人の勝利とも読まれていた。そのような視点からは、ギジェンはセゼールらネグリチュードの詩人と同様に、白人の人種主義に対抗して黒人の連帯を呼びかけるかに見える。けれどもそのような解釈は、『ソングロ』のプロローグが予め述べているように、ギジェンがキューバにおける人種的和解と統合の方向を見据えていることを見逃しているのだ。中間航路を渡った祖先たちの声や姿を反映させる《姓》の語り手、そして《新しい女》におけるネグラを《到着》の「我々」に接続した時、「キューバの色」へと結実する、ギジェンの精神的・肉体的想像の地図が広がって見えてくる。その地図を通して彼が描いた詩的プロジェクトとは、キューバの山に潜んだ逃亡奴隷を通して、土着化した「アフリカ」を現在のキューバに注入することに違いあるまい。そうして新しいキューバの共同体を構築しようとする姿勢は、自国の歴史や文化、言語、風景等に深い眼差しを注ぐクレオール作家に通底するものとして現れてくるように思うのである²⁵⁾。

ここまでの考察を経て、キューバにおける黒人と白人の二つの人種が「二つの大陸をひそかに結ぶあの深い橋のように、海底で互いのフックをかけている (se tienden un garfio submarino como esos puentes hondos que unen en secreto dos continentes)」というプロローグの言葉の真の意味にたどり着くことができる。この文には、ギジェンの「ムラート」の思想が、悲劇的歴史を直視させる鮮明なイメージと共に織り込まれているように思われるのだ。二つの人種をつなぐ「海底のフック」は、「～のような (como)」という喩えによって、ある橋のイメージへと置き換えられる。その橋が結びつける二つの大陸とは、このプロローグがキューバにおける「アフリカの注入」を

語っていることを考えれば、アフリカとアメリカであることは間違いない。そのような橋はもちろん存在しないが、「あの (esos)」という指示形容詞、あるいは関係詞節中の直説法の動詞 (unen) は、実際に存在するという語り手の確信を表している。ではギジェンにとって、大西洋の深みを現実につぶ複数形の深い橋 (puentes hondos) とは一体何か。それは《姓》に記されていた、ジェロフェ、バコンゴ、バンギラ、クンバー、コンゲーといった、航海中に潮の渦の中に失われた、詩人へと連なる無数の祖先ではないだろうか。つまり、目には見えないがギジェンに「紋章」として刻まれ、消滅することなくアフリカとキューバを連結し、いまだに交信を可能する無数の「人間の橋」ではないのか。グリッサンも同様に、バルバドスの作家エドワード・ブラスウェイトの「統一は海底にある (The unity is submarine.)」という言葉引用して、カリブの人間は文化交差の関係性の根を持つと説く。

私の考えでは、その表現が指すのは、奴隷船が敵船に追跡され、戦ってもかなわないと判断した時にいつも起こったように、鉄の球と鎖の重しをつけられて船から海に沈められた全てのアフリカ人以外のものではありえない。彼らは、海の淵に目に見えぬ種子を蒔いたのだ。それゆえ、崇高なものの普遍性ではなく横断性が現れたのだ。これを学ぶのに、私たちは長い時間を要した。私たちは文化交差の関係性の根なのだ。
(Glissant 1999:66-67)

奴隷貿易で航行中に亡くなったアフリカ人が、奴隷船から数え切れぬほど海に投下されたのは周知の事実である。それに加えて、監視船に追跡された数多くの違法な船が、船体を軽くして逃れるために「積み荷」の奴隷を投げ捨てた。オルティスによれば、1825年頃には毎年およそ3千人の生きた奴隷が沈められたとされる (Ortiz 2011:147)。大西洋には、そのように「蒔かれた」無数の死体が、手をつなぐようにして海底に横たわっているのだ。そしてキューバの黒人と白人が、そのような黒人奴隷の橋に喩えられた「海底のフック」で結ばれているという言葉は、キューバ人が人種の区別なくアフリカの祖先へと続く文化的混血の歴史を共有しているという考えを表している。ギジェンが語る「キューバの色」とは、その事実を認め、「新しいキューバ人」として、同じ関係性の根に組み入ることへの呼びかけなのだ。

註

- 1) レオ・フロベニウスらによるアフリカ民族学的調査の成果や、パブロ・ピカソらの前衛芸術家によるアフリカのモチーフの作品導入が、当時ヨーロッパで黒人芸術の流行を生んだ。
- 2) アメリカ合衆国ではハーレムルネッサンス、スペイン語圏ではネグリスモ、フランス領マルティニックにおいてはネグリチュードが生まれた。ネグリスモの展開、およびそこでのギジェンの位置づけについては、例えば Jahn (1968:219-229) を参照。
- 3) アフロキューバ主義の展開は、文学のみならず、音楽や絵画の分野にも及んだ。文学においては 1928 年に発表されたラモン・ギラオ Ramón Guirao の「ルンバの踊り子 (Bailadora de rumba)」と、ホセ・サカリーアス・タジェ José Zacarías Tallet の「ルンバ (La rumba)」を皮切りに、アレホ・カルペンティエル Alejo Carpentier やエミリオ・バジャガス Emilio Ballagas らが後に続く。アフロキューバ主義者とギジェンとの比較分析については、稿を改めて論じる。
- 4) エドゥアール・グリッサンを先駆けとして、ジャン・ベルナベ、パトリック・シャモワゾー、ラファエル・コンフィアンなどがクレオール作家として知られる。彼らの戦略は、シャモワゾーとコンフィアンによる「クレオール化」の定義を一部引用すれば、「際限のない混血化」による「散乱」した多様性の中に、他者との関係性が開かれた複合的アイデンティティを見出すというものである (シャモワゾー、コンフィアン 2004:296-297)。
- 5) ギジェンのテキストはすべて Guillén (2002a) からの引用で、訳は拙訳である。《到着》の詩にのみ便宜を図るため行番号を付した。本論には《姓》と《新しい女》の詩の引用もあるが、行番号はすべて《到着》の詩行に対応する。また原文は、主に分析対象のテキストにのみ併記した。
- 6) 例えば 1846 年の統計を見ると、西部には 56 万 492 人の人口、735 の製糖工場、1012 のコーヒー農園があったのに対し、東部の人口は 17 万 7 千 427 人、製糖工場とコーヒー農園の数は、それぞれ 303、580 となっている (La Rosa Corzo 2003:141)。この格差には、開発が困難な東部の地形と自然の影響が反映されている。
- 7) その数の合計は、18、19 世紀に東部で発見され、記録されたものだけでも 85 ある (La Rosa Corzo 2003:227)。
- 8) 1796 年の逃亡奴隷法 (Reglamento de Cimarrones) では、逃亡奴隷を人道的に捕獲することなどが定められたが、パレンケの増加に対する懸念から、東部では地域の特別法が認可された。それに従って軍人や市民の奴隷ハンター (ranchador) からなる軍事的組織が設立され、1842 年と 1848 年には東部の五つの山岳地帯への同時総攻撃が行われている。
- 9) パレンケの中には、例えばトドス・テネモス (Todos Tenemos) のように、街の区

画が整備され、キリストの木彫を飾った町の中心の教会、家族で住むための構造を持った家、家畜（豚）の飼育小屋の他、バナナや芋類、トウモロコシ、サトウキビ、生姜、食用ハーブ、タバコ等を栽培する畑を備えるほどに発達した形態のものがあった（La Rosa Corzo 2003:181-182）。

10) canoa の初出は 10 月 26 日の航海日誌の記録であり、コロンブスに随行していたアラウコ族が知らしめたが、もとは彼らと当時敵対関係にあったカリブ族の語であると推測されている（Corominas 1991:809）

11) キューバ島を航海中の『航海日誌』において、「カノア」あるいは「丸木船（*amadia*）」への言及は、10/26、10/27（2 隻）、10/31、11/1（16 隻以上）、11/3（多数）、11/12、11/14、11/27、11/30、12/3（6 隻）に見られる。また 11 月 12 日の日誌には、インディオたちがどの島へもすべて丸木船で渡っていると書かれている。カヌーの大きさや装飾についての記述は、それがいかに多様であったかを物語る。11 月 27 日に記されているカヌーは 12 人乗りのフスタ船位の大きさ、11 月 30 日のものは 95 パルモの長さがある 150 人が乗れるとあり、12 月 3 日の記録は 17 人乗りのフスタ船ほどの大きさと記されている。この最後のカヌーについてはその装飾にも言及があり、美しい作りで細工が施され、見る目も楽しいほど見事であると記録されている。

12) カヌーはアフリカの場景と接続するとも考えられる。その中でも、アバクアー秘密結社（La sociedad secreta Abakuá）創設の起源を表す 1 枚の絵に描かれたカヌーとの関連は重要であると考えられるが、これについては稿を改めたい。

13) 逃亡奴隷が山の高い場所に潜んだことから、「頂上」を意味する *cima* に接尾辞の *-arrón* が結合した（Crominas y Pascual 1991:76）というのが代表的な説である。

14) アロムは *cimarrón* が、ロコノ語あるいはアラワク語一般において「矢」の意味を持つ *“símara”* と関係している可能性を指摘する。そして語源の *“símara”* が、連続する運動の性質を付与する継続相の語尾 *“-n”* によって語尾変化すると、*“símara-n”* は人の支配が及ぶところから逃亡する、弓から放たれた矢と翻訳することが可能であると述べる。したがって *cimarrón* の語源は、栽培されたのではない植物に適用されれば「野生の」、「密林の」または「未開の」という意味であり、野生に帰った家畜に、あるいは主人から逃走したインディオや黒人に適用されれば、「逃げた」、「反抗した」、あるいは「勇猛な」という意味に等しいと結論づけた（Arrom 1986:29）。

15) 東部ではパレンケを形成する定住逃亡奴隷（*cimarrones apalencados*）が中心であったのに対し、西部や中部には田舎や僻地を移動し続ける放浪逃亡奴隷（*cimarrones vagabundos*）が多かった。その他、武装して盗みを働く逃亡奴隷（*cimarrones armados*）や、特にハバナ市の自由黒人で、郊外の奴隷黒人街（El Horcón, San Lázaro, Carraguao, Guadalupe, Jesús María など）に逃亡した都市逃亡奴隷（*cimarrones urbanos*）などに分類される。その数を比較すると都市逃亡奴隷が非常に多く、1829 年から 1833 年の間には毎年平均 2563 人の逃亡奴隷が「捕獲」されていた（Deschamps Chapeaux 1983:20）。

16) バルネと出会った時モンテホは 104 歳で、この本の初版が出た時には 108 歳に達していた。

17) ソンの流行の波は、いくつかの要因が重なったことによってハバナに押し寄せた。すなわち、砂糖農園の労働者たちの移住、東部の音楽家たちの各地への演奏活動、また、反乱等を防ぐために実施された召集兵の分遣隊の交代によって、1909 年に東部出身の兵士たちがハバナに到着したことなどである。

18) 16 世紀後半、サント・ドミンゴ出身の自由黒人で、バンドラ（3 弦ギター）を弾くテオドーラ・ヒネス Teodora Ginés とミカエラ・ヒネス Micaela Ginés という二人の女性音楽家がサンティアゴ・デ・クーバに存在した。この歌はそのテオドーラをモデルにした歌とされる。

19) “palo”は字義どおりに訳すと「木」であるが、ここでは踊りにおいて、ペアの場所を指示し、統率するステッキ (bastonera) を指す。

20) 例えばカルペンティエルがこれを 16 世紀の歌と見なしているのに対して (Carpentier 1988:29)、ガスパル・アグエロ Gaspar Agüero やフェルナンド・オルティス Fernando Ortiz らは 17 世紀の歌と判断している (Ortiz 2001:272)。

21) オリエンテ州で起こったこの戦争は、政治における人種差別に抗議して 1908 年に結成された有色人独立党、PIC (Partido Independiente de Color) が、1911 年にモルーア法 (Ley Morúa) によって解散を命じられたことが契機となった。ホセ・ミゲル・ゴメス政権はこの黒人の反乱を武力で鎮圧し、3 千人以上を殺害した。

22) ネグラは黒人女の意味で、差別的な意味で用いられることもあるが、実際にはその使用範囲は広い。この詩においては人種差別的なニュアンスはないため、そのまま表記する。

23) 蛇は、サンテリーアをはじめとするキューバ黒人の宗教体系において重要な象徴性を持っている。植民地時代、黒人奴隷たちは 1 月 6 日の公現祭の一日だけ自由を許されていた。その日ハバナの町には、巨大な蛇を模った人形を運ぶ黒人の行列が、踊り、歌いながら家々を回ってクリスマスのチップ (aguinaldo) を求めた (Ortiz 1991:212)。それは蛇殺しの儀式を表現するもので、彼らの神々の協力を得ること、また参加者がアフリカの遺産との関係を確認し、信仰心を強固にすることを目的としていた (Kutzsinski 1987:139-142)。

24) ジェマジャーは、オリーチャのババルー・アジェー (Babalú Ayé)、アッグアジュー (Aggayú)、オルーラ (Orula)、そしてオググン (Oggún) の妻であった。彼女は月と共に誕生したと言われ、水を支配し、海を象徴する神である (Bolívar Aróstegui 2005:155)。

25) ただし、クレオール作家が多文化主義的なアクチュアリティを持つものに対して、ギジェンの場合は、国家統合を目的とするモダニズム的思想の限界を超えてはいないことをここで指摘しておく。

参考文献

- 安保寛尚. 2011. 「ニコラス・ギジェンの『ソンのモチーフ』の誕生について」,
『ラテンアメリカ研究年報』No.31., pp.29-61.
- 今福龍太. 2003. 『クレオール主義』, 筑摩書房.
- グリッサン, エドゥアール. 2003. 『レザルド川』, 恒川邦夫訳, 現代企画室.
- 後藤雄介. 1998. 「混血文化論をめぐる一考察 — 「メスティサへ」の位置づけを手がかりに一」, 青山学院大学論集第 39 号, pp.1-9.
- コロンブス. 1990. 『コロンブス航海誌』, 林屋永吉訳, 岩波文庫.
- サルトル, J. P.. 2000. 『植民地の問題』, 海老坂武他訳, 人文書院.
- シャモワゾー, パトリック; コンフィアン, ラファエル. 2004. 『クレオールとは何か』, 西谷修訳, 平凡社.
- セゼール, エメ. 2004. 『帰郷ノート 植民地主義論』, 砂野幸稔訳, 平凡社.
- Arrom, José Juan. 1986. *Cimarrón*, Ediciones Fundación García- Arévalo, Inc., Santo Domingo.
- Augier, Ángel. 1971. *Nicolás Guillén*, Instituto Cubano del Libro, La Habana.
- Barnet, Miguel. 2009. *Cimarrón-Historia de un esclavo*, Ediciones Siruela S. A., Madrid.
- Bolívar Aróstegui, Natalia. 2005. *Los orishas en Cuba*, Mercie Ediciones, Ciudad de Panamá.
- Bueno, Salvador. 1983. “Nicolás Guillén y el movimiento poético “afrocubano””, *Reseña Biblioteca Nacional José Martí*, pp.53-66
- Cabrera, Lydia. 2006. *El Monte*, Ediciones Universal, Miami.
- Cairo, Jesús Gómez. 1988. “Acerca de la interacción de géneros en la música popular cubana” en *Panorama de la música popular cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, pp.111-124.

- Carpentier, Alejo. 1988. *La música en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Corominas, Joan y Pascual, José A.. 1991. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Editorial Gredos, S. A., Madrid.
- Depestre, René. 1994. “Orfeo negro” en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, Mosquito Editores, Santiago de Chile, pp.121-125.
- Deschamps Chapeaux, Pedro. 1983. *Los cimarrones urbanos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana.
- Dill, Hans-Otto. 1999. “Identidad y heterogeneidad en la poesía cubana del siglo XX: Nicolás Guillén vs. José Lezama Lima” en *Anales de Literatura Hispanoamericana* Num. 28, Universidad Complutense de Madrid, pp.171-184.
- Duno Gottberg, Luis. 2003. “Los imaginarios sosegantes de la nacionalidad: Nicolás Guillén y la ideología del mestizaje” en *Lo que teníamos que tener: raza y revolución en Nicolás Guillén*, Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh, pp.147-164.
- Ellis, Keith. 1987. *Nicolás Guillén: Poesía e ideología*, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana.
- Glissant, Edouard. 1999. *Caribbean Discourse*, University Press of Virginia, Charlottesville.
- González Pérez, Armando. 1994. *Acercamiento a la literatura afrocubana*, Ediciones Universal, Miami.
- Guillén, Nicolás. 2002a. *Obra poética tomo I*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- . 2002b. *Prosa de prisa tomo I*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Jahn, Janheinz. 1968. *A History of Neo-African Literature*, Faber and Faber Limited, London.

- Kutzinski, Vera M. 1987. "The Carnivalization of Poetry: Nicolás Guillén's Chronicles" in *Against the American Grain: Myth and History in William Carlos Williams, Jay Wright, and Nicolás Guillén*, The Johns Hopkins University Press, London, pp.131-235.
- La Rosa Corzo, Gabino. 2003. *Runaway slave settlements in Cuba*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Las Casas, Bartolomé de. 1989. *Obras completas* 14. Diario del primer y tercer viaje de Cristóbal Colón, Alianza Editorial, Madrid.
- Marinello, Juan. 1933. "Poesía negra: Apuntes desde Guillén y Ballagas" en *Poética. Ensayos en entusiasmo*, Escapa-Calpe, Madrid, pp.99-143.
- Martínez, Juan A. 1994. *Cuban Art and National Identity: The Vanguardia Painters, 1927-1950*, University Press of Florida, Gainesville.
- Morejón, Nancy y otros. 1994. "Conversación con Nicolás Guillén" en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, Mosquito Editores, Santiago de Chile, pp.31-61.
- . 2005. *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, Ediciones Unión, La Habana.
- Ortiz, Fernando. 1981. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- . 1991. *Estudios etnosociológicos*, Editorial de ciencias sociales, La Habana.
- . 2001. *La africanía de la música folklórica cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- . 2002. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Ediciones Cátedora, Madrid.

———. 2011 [1916]. *Hampa afro-cubana: Los negros esclavos: Estudio sociológico y de derecho publico* [sic], Nabu Public Domain Reprints, Lightning Source UK Ltd., Milton Keynes.

Vitier, Cintio. 2002. *Lo cubano en la poesía*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.

Williams, Lorna V. 1982. *Self and Society in the Poetry of Nicolás Guillén*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.

[Resumen]

Ni la abolición de la esclavitud en 1886 ni la prohibición de las discriminaciones raciales declarada en la Constitución de 1902 favorecieron las condiciones sociales de los negros en Cuba. La publicación de *Sóngoro cosongo* (1931) de Nicolás Guillén en tal ambiente fue un hecho revolucionario, puesto que ahí el poeta no duda lo profundo que se ha inyectado la esencia africana en el espíritu de Cuba. Nuestro análisis se centrará especialmente en el poema “Llegada” que refleja mejor esa idea. Este poema ha sido entendido por muchos críticos como la llegada de los africanos a Cuba. Sin embargo, demostraremos que el poema no se trata de la llegada del Océano Atlántico a la isla, sino la del monte a la ciudad. Y vamos a comprobar, a través de los estudios etnológicos, que en Cuba se ve la sucesión del legado histórico, religioso y musical de África en el monte. De esta manera pensamos que lo que Guillén intenta en este poema es recuperar la memoria colectiva de los ancestros negros, representados como los cimarrones que bajan del monte a reconciliarse con los ciudadanos. Esto nos aclarará el proyecto poético de Guillén, que es formar una nueva comunidad mestiza.