

## 〈論文〉

ニコラス・ギジェンの  
『ソンのモチーフ』の誕生について

安 保 寛 尚

はじめに

1930年、ムラートの詩人ニコラス・ギジェン (Nicolás Guillén, 1902-1989) による『ソンのモチーフ』 *Motivos de son* (以下『モチーフ』) が『マリナーナ新聞』 *Diario de la Marina* に掲載される。これは当時、モデルニスモの耽美主義的傾向を引き継ぐ詩人や、ヨーロッパ前衛主義の「新しさ」に熱狂していた詩人たちを驚かせただけでなく、キューバの黒人詩に一つの革命をもたらした。キューバ文学史をひも解けば、黒人をテーマとする詩はシルベストレ・デ・バルボア (Silvestre de Balboa) の『忍耐の鏡』 *Espejo de paciencia* (1608) にまで遡るが、ある程度充実した作品群が現れるのは19世紀に入ってからである。そこで初めて、奴隷の身分にあった過去を『自伝』 *Apuntes autobiográficos* (1840) に告白したファン・フランシスコ・マンサノ (Juan Francisco Manzano, 1797-1854) や<sup>1)</sup>、プラシド (Plácido) の筆名で知られる自由ムラートのガブリエル・デ・ラ・コンセプション・バルデス (Gabriel de la Concepción Valdés, 1809-1844) といった今日に名が伝わる黒人詩人が登場する。しかしハイチ革命の成功を目の当たりにした当時の植民地政府は、黒人の反乱に対する警戒を強め、検閲の目を光らせていた。このため両詩人も、奴隷社会の問題をあからさまに告発する作品を発表することはできなかった<sup>2)</sup>。

1920年代からの黒人詩の隆盛は、世界的な黒人芸術の流行や、独立後次第に強まる米国の帝国主義的介入に対して、教養人たちが黒人文化にキューバのアイデンティティを模索し始めたことを背景に持つ。1928年のラモン・ギラオ (Ramón Guirao) による「ルンバの踊り子 (Bailadora de rumba)」を先駆けとして、ホセ・サカリーアス・タジェ (José Zacalías Tallet) の「ルンバ (La rumba)」や、1930年にはアレホ・カルペンティエル (Alejo Carpentier) の「典礼 (Liturgia)」、エミリオ・バジャガス (Emilio Ballagas) の「マリーア・ベレン・チャコンの悲歌 (Elegía de María Belén Chacón)」などが相次いで発表された。しかしこうした作品の多くは、白人の視点から黒人を他者として描いており、結果として風俗写生主義的な黒人のステレオタイプのイメージを再生産して終わる<sup>3)</sup>。『モチーフ』の発表が黒人詩の歴史において前代未聞の出来事となったのは、それぞれの詩が黒人下層民衆を語り手として、日々の生活の困窮や不道徳な性を歌っているところにある。つまり、それまで目を背けられてきた社会的現実が、社会の底辺にある黒人の視点から語られたのだ。米国帝国主義を糾弾する社会主義者として、革命後はキューバ作家芸術家協会 (Unión de Escritores y Artistas de Cuba) の会長を務め、国民詩人の地位を築いたギジェンであるが、彼の名を一躍国内外に知らしめた『モチーフ』は、彼自身のそれまでの作品からも大きな転換を見せるスキャンダラスな詩集であった。そのような『モチーフ』の誕生をめぐるのは、ランパーサッド (1986)、ミューレン (1998)、エリス (2004) らが、とりわけハーレムルネッサンスの詩人ラングストン・ヒューズ (Langston Hughes) からの影響について注目している。しかしこの作品には、『ソングロ・コソング』 *Sóngoro cosongo* (1931) や『西インド諸島有限会社』 *West Indies, Ltd.* (1934) へと連なる、ギジェンの「黒人主義の段階 (etapa negrista)」 (Augier 1971: 122) の到来を決定づける重要性がある。そしてこれらの作品に見られる、アフリカの原初的要素と社会的抗議の声が混在するギジェン独自のスタイルがいかにもたらされたのかは、ヒューズとの

比較分析だけでは解明されない。そこで本稿は、時代背景とギジェンの歩みを考察の対象に入れ、人種問題に対する思想形成と、ある「啓示」を契機とするアフリカ性の獲得を通じて、彼がついにこの詩集を結実させるプロセスを明らかにすることを目的とする。また『モチーフ』は次作『ソングロ・コソング』に再収録されるが、そのプロローグでギジェンは、キューバの精神は混血であり、ここに収められた作品はそれを示す「ムラートの詩」であると述べる。『ソングロ・コソング』のタイトルが『モチーフ』の一篇から取られたフレーズであることも考慮に入れば、『モチーフ』にはギジェンが説く混血のナショナリズムの現れを見る必要があるだろう。その考察には稿を改めるが、本論が示す展望は、アフロキューバ主義や人種間の緊張関係を緩和する意図を持ったムラートの言説を射程に入れて、ギジェンの「ムラート」の概念を明らかにするための一つの足掛かりになると思われる。

本稿は最初に、『モチーフ』が当時のキューバ社会にもたらした衝撃について論じ、次いでその執筆に至るまでのギジェンの歩みを追うという構成を取る。黒人エリートとして育った彼であるが、父の死をきっかけに人種差別の現実を知り、新聞の人種問題を扱う特集への寄稿を通して、やがて人種偏見と戦う社会詩人としての自覚を獲得する。そしてついに黒人下層社会の現実を暴くこの作品の着想を得るのであるが、その経緯を周囲からの影響を視野に入れて考察する。結びには、啓示のように訪れたその着想が導くアフリカ性と宗教性について、今後の研究の可能性を提言したい。

## 1. 『ソンのモチーフ』の発表とスキャンダル

1930年4月20日、当時キューバで最大の発行部数を誇っていた保守派の『マリナー新聞』の日曜版特集「ある人種の理想 (Ideales de una Raza)」に、『ソンのモチーフ』が掲載された。直後にこの作品は民衆から熱烈な歓迎を受け、多くの教養人からも賞賛されるが、その一方で憤怒と批判が

渦巻くスキャンダルを引き起こした。「ネグロ・ベンボン (Negro Bembón)」、「おれのかわいい女 (Mi chiquita)」、「お金もてきて (Búcate plata)」、「進め… (Sigue…)」、「昨日ネグロって言いやがった… (Ayer me dijeron negro)」、「お前は英語が話せねえ (Tú no sabe inglés)」、「お前が知ってたら… (Si tú supiera)」、そして「ムラータ (Mulata)」の8つの詩は、それぞれのタイトルがすでに示しているように、ハバナのスラム街に住む黒人の日常の断片を、民衆音楽ソンのリズムに乗せて、彼らのなまりを持ったまま語っている。1902年に独立した共和国の憲法は、黒人も白人も平等であることを明記する。しかし、キューバの奴隷制は1886年によりやく廃止されたのであって、それから半世紀も経過しないうちに、400年近くに及ぶ主人と奴隷の関係が築いた人種偏見の壁を取り払うことは困難な課題であった。したがって、社会の底辺で営まれている黒人の通俗的な生活を詩に歌って公にしたことが、キューバで支配的立場にある多くの保守的な白人に不快感をもたらしたことは想像に難くない。しかし実際には、白人だけでなく一部の黒人エリートもまた『モチーフ』を露骨に非難した<sup>4)</sup>。彼らは、20年代半ばまでの好況<sup>5)</sup>がもたらした社会流動によって中流階級を形成したが、白人上層部からは依然として人種差別を受けていた。そこで、自分たちの社会的認知を促すためには「脱アフリカ」と「白人化」、すなわちアフリカ起源の文化を排除し、西洋の教養を身につけることが必要であるという考えを持っていたのである。こうした社会層の人々にとって『モチーフ』の新聞掲載は、ミルタ・アギーレの表現を借りれば、「家の汚れた服を広場で洗うようなもの」であり、生活の困窮やあからさまな性的不道徳を詩にするなど、「国のごみを賛美するような行為」としか思われなかったのだ (Aguirre 1982 : 109)。例えば「お金もてきて」では、貧窮に喘ぐネグラ<sup>6)</sup>がこのままでは売春行為に走ると告げ、自分だけいい身なりをしている夫を非難する。

Yo bien sé cómo etá to,

pero biejo, hay que comé :  
búcate plata,  
búcate plata,  
poqqe me boy a corré.

Depué dirán que soy mala,  
y no me quedrán tratá,  
pero amó con hambre, biejo,  
¡qué ba!  
Con tanto sapato nuevo,  
¡qué ba!  
Con tanto reló, compadre,  
¡qué ba!  
Con tanto lujo, mi negro,  
¡qué ba!

(うちがどんな具合かよく知ってるさ  
でもあんた、食べもんがないと  
お金もてきて  
お金もてきて  
でなきゃあたしうちを出る。

そしたら悪い女と言われるさ  
のけもんになれるさ  
でもあんた、好きでも食えんなんて  
とんでもなか!  
ピッカピカの靴はいて  
とんでもなか!

立派な時計はめて、あんだ  
 とんでもなか！  
 そんなぜいたくして、あんだ  
 とんでもなか！)<sup>7)</sup>

etá (está)、comé (comer) などの語中や語末の子音の省略、母音間の子音の弱化 to (todo)、そして poqque (porque)、quedrán (querrán) の子音の異音化の現象等は、ハバナの黒人下層民の発話を模写したものである。また、biejo (viejo)、nuebo (nuevo)、boy (voy)、ba (va) に見られる誤ったつづりには、彼らの無学を際立たせようとする詩人の意図を読み取ることができる<sup>8)</sup>。このように『モチーフ』は、当時当然のごとく受け止められていた詩の美的価値観から見れば、語るべき対象や表現方法から大きく逸脱しており、その革命的な斬新さが賛否両論を呼んだのである。そして実はギジェンにとっても、この詩集はそれまでの作品の様式とは完全に隔絶した、意外な結実であった。それは人種問題で社会の緊張が高まっていた20年代にギジェンが辿った道筋と、ある夜彼に訪れた夢幻的体験とに関係するものである。私たちは次章からその経緯を見て行こう。

## 2. ギジェンと『モチーフ』の周辺

### 2. 1 エリートムラートの挫折

カマグエイの新聞記者であり、上院議員も務めた父の書架から、ギジェンは西欧の古典文学を早くから手に取っていた。やがて詩の創作に目覚めると、18歳から雑誌に作品を投稿し始め、20歳のときにそれらの作品を『脳と心』*Cerebro y corazón* (1922) にまとめている。ギジェンはあるインタビューの中で、この詩集がベッケルやカンポアモールといったスペインのロマン主義詩人や、ダリーオを始めとするラテンアメリカのモデルニスモ詩人の影響を受けていることを述べている (Morejón 1994: 36)。それから5年後、雑誌『オルト』*Orto* への投稿で再開した詩作活動は、未

来主義を中心とするヨーロッパ前衛主義の手法を取り入れた新しい試みであった<sup>9)</sup>。このようにギジェンはいわば「貴族詩人」であり、ムラートではあったが、彼の育ちもまた『モチーフ』の世界とは対照的なものだった。彼が通った小学校には、ほぼ白人しか入学が許されないカトリックの私学もあり、大学では弁護士になるために法学を専攻する。そのようなエリートの道を歩んでいたギジェンであるが、実は14歳の時に父が政治的抗争の中で暗殺された後、ムラートとしての葛藤を引き起こす体験をしている。それは、勉学の傍ら、生活のために働き口を探していた時のことだ。ギジェンは後に、「ある人種の理想」に掲載された「ハーレムへの道 (El camino de Harlem)」の記事の中でそれを回想している。

[...]estuve yo, casi bachiller, ya mecanógrafo y con más ortografía y conocimientos de redacción que muchos, tratando inútilmente de obtener una modesta plaza en las oficinas del Ferrocarril de Cuba[...]. Muerto de hambre, con una preparación que no me servía más que para medir la intensidad de mi tragedia de negro cubano, tuve que trabajar de cajista en una imprenta de segundo orden, cuando un alma caritativa me dio a conocer, al cabo, que mientras no cambiara de color me sería imposible teclear en la más humilde de las <Underwood> de aquellos departamentos instalados en suelo de Cuba. ¡Y eso que yo soy un mulato bastante claro <y de pelo>! (Guillén 2002b : 5) ([...]大学予科の修了をすぐに控えて、すでにタイピストとして働いていたため、多くの人よりも正書法や校正の知識に優れていたが、私はキューバ鉄道会社のオフィスでつましい職を得ようと無駄に試みていた[...]。絶望的な空腹を抱え、キューバの黒人であるという自身の悲劇の甚だしさを計る以外役に立たない知識をもって、私は二流の印刷会社の植字工として働くしかなかった。そのような時に、私は情け深い人から、肌の色を変えなければ、キューバの地

に設立されたあれらの部署に就き、最もつましい「アンダーウッド」でタイプすることも不可能であるとなつて知らされたのだ。それも私が相当色の白い、「縮れの無い髪」ムラートであるにもかかわらずだ！）（イタリック引用者）

ジャーナリストの父の仕事を手伝っていたことで、ギジェンはタイプにおいて人並み以上の能力を持っていると自負していた。また傍点部からは、自分の顔は黒人よりも白人に近いという、下層黒人から自身を区別するエリート意識を持っていたことが窺える。しかし実際には、黒人として識別、分類され、ごくつましい就職の希望すらかなわない。そこでついにギジェンは、白人が支配するキューバにおける、ムラートの社会進出の不可能性を悟ったのではないか。ギジェンは法学部の課程を道半ばで諦めるが、それはこの経験とまったく無関係ではないように思える。つまり、たとえ資格や能力があっても、人種隔離政策を進める米国の企業が実質的に支配していた当時の産業社会においては、それを活かすための入り口が黒人には初めから閉ざされていたのだ。まれに弁護士や医師、教師といった専門職に就いた場合でも、黒人の社会進出に対して不快感と危機感を募らせる白人権力者から、給与や待遇などの面であからさまに差別を受けるというのが実情だった。

人種問題の悪化は、人種隔離の状況によっても目に見えてくる。白人の社交クラブ、高級住宅、高層建築、ホテルなどの上流階級向けの施設だけでなく、レストラン、キャバレー、美容院、さらには一部の海岸や公園といった公の場所からも、暗黙のうちに黒人は排除されていた（de la Fuente 2000：225-228）。このような事態に黒人は沈黙していたわけではない。1908年に結成された有色人独立党、PIC（Partido Independiente de Color）は、政治における人種差別に抗議する動きの表れである。しかし1911年にモルーア法（Ley Morúa）が制定されると、PICの政治行動は人種主義的であるという判断から党の解散を命じられ、これを契機としたオ

リエンテ州の反乱は暴力的に鎮圧される<sup>10)</sup>。ホセ・マルティによる「キューバ人は白人以上のものであり、ムラート以上のものであり、黒人以上のものである（マルティ 1999：179）」という人種を超えた「キューバ人」の「発明」によって、独立戦争期には挙国一致の戦闘が可能となった。しかしついに勝ち取った独立の後、この共和国原理は、黒人が団結して権利要求を訴えるような行動を抑圧するという結果をもたらしていた。このような閉塞状況にあって、黒人エリート層はアテナス・クラブ（Atenas Club）を結成する。このクラブは、黒人の知性や教養を示し、政治的な影響力を持つことを目的とした組織であるが、そのエリート主義は、「ネグロ」を軽蔑する「ムラート」の立場を代表するものである<sup>11)</sup>。結果として、白人と黒人間の緊張が高まる一方で<sup>12)</sup>、黒人同士もその階層によって反目しあうという複雑な人種的対立の構図が露わになっていた<sup>13)</sup>。

グスタボ・ウルツィア（Gustavo Urrutia）が『マリーナ新聞』に、白人と黒人の人種的調和を目指す「ある人種の理想」のコラムを立ち上げたのは、まさにこのような時期である。ウルツィアは建築家として成功していた黒人エリートであり、やはり黒人が白人文化を身につける必要性を疑わなかったのだが、人種問題について黒人の視点から問題提起がなされ、その解決方法を模索する議論の場が国内の最有力紙に設けられたことは画期的であった<sup>14)</sup>。そしてこの黒人ジャーナリストからギジェンに依頼された寄稿が、やがて『モチーフ』の誕生というこの紙面の一つの大きな成果となって現れる。

## 2. 2 「ある人種の理想」

1928年4月18日に始まったウルツィアの「ある人種の理想」は、大きな反響を呼び購読者を増加させたため、やがて『マリーナ新聞』の日曜版特集へと発展した。そこには自身のコラムだけでなく、様々な分野の知識人から寄せられた批評が掲載され、黒人詩の紹介も行われた。その中に

は、米国のラングストン・ヒューズや、プエルトリコのルイス・パレス・マトス (Luis Palés Matos) からも含まれている。ギジェンの最初の寄稿は、同年12月16日号に発表された「過去と今日の詩 (Versos de ayer y de hoy)」で、これは青年期に書きためたモデルニスム風の詩と、この頃の前衛主義の影響を受けた詩から選別されたものである。キューバの人種問題についてギジェンとウルッティアの思想は、白人と黒人が分裂した社会へと向かうことに否定的であった点で共通していた。ギジェンがその思想を最初に表明するのは、前節で引用した29年4月21日号の「ハーレムへの道」の記事である。そこでまず彼は、キューバに人種問題が存在するか、というタブー視されていた問いを単刀直入に投げかける。

La respuesta es grave y, sin embargo, debe darse. Sí, señores, todavía tiene problema la raza de color en Cuba y todavía necesita luchar mucho para resolverlo. Todavía la igualdad no alcanza a todos los sectores de la vida republicana, y aún hay muchas trincheras, prematuramente abandonadas, donde es preciso seguir combatiendo contra prejuicios innumerables. (Guillén 2002b : 3) (その答えは深刻であるが出さなければならない。そう、存在するのだ。キューバには依然として人種の色の問題があり、それを解決するためにはまだ大変な戦いが必要だ。いまだ平等は共和国の全体には行きわたっておらず、時期尚早に見捨てられた塹壕がたくさん残っている。そこでは数え切れぬほどの偏見と戦い続けなければならない。)

憲法による平等の規定にもかかわらず、キューバには幾多の偏見からなる困難な人種問題が存在するが、それらに対して人々が目をつぶり放置している状況を、ギジェンはここで指弾している。しかしギジェンが最も危惧していたのは、米国の政治的、経済的支配の強化が必然的に浸透させていた人種隔離の思潮や行動によって、キューバ社会でも白人と黒人が共存

することをやめ、記事のタイトルが示すようなハーレムを作る道へと進むことであった<sup>15)</sup>。それゆえその後の記事では、両人種が互いに歩み寄る必要性が説かれる。5月5日号の「白人の征服 (La conquista del blanco)」では、権利要求に訴えずに自ら身を引いている黒人の側の罪を指摘し、積極的に白人へ接近するべきであると提言する (Guillén 2002b : 8-9)。また6月9日号の「白人：そこに問題がある (El blanco: he ahí el problema)」においては、自身も挫折を味わったキューバにおける就職差別を再度顧みながら、憲法が認める平等権が白人によって犯されている事実を告発する。そして国内における人種的決裂を回避するため、しかるべき教養や能力を身につけた黒人は、肌の色による差別を受けることなく正当に扱われるべきだと訴えられている (Guillén 2002b : 11)。これら一連の記事を通して、ギジェンが人種問題の解決に向け、自らが黒人の声を代弁し、先導役を担おうとする姿勢を確立していったことが窺える。

その一方で、この特集でギジェンが関わったインタビュー記事には、『モチーフ』への直接的な足掛かりを見ることができる。1929年11月24日号の「ネイラ (Neyra)」、12月1日号の「コンスエロ・セーラ嬢 (Señorita Consuelo Serra)」においては、劣悪な生活環境や黒人女性に対する抑圧の状況が報告される (Cabrera Peña 1997 : 24)。また11月24日号の「パロー：自身を克服した男 (Baró: un autosuperado)」と1930年1月26日号の「ロセンド・ルイス (Rosendo Ruiz)<sup>16)</sup>」は、それぞれ民衆彫刻家、音楽家との対話をもとにした記事である。恐慌の波が押し寄せていたこの時期に、下層の黒人が置かれていた生活の実態を把握したこと、そして民衆音楽家との接触を得たことが、『モチーフ』のテーマや形式に直結する重要性を持っていることは言うまでもない。「ロセンド・ルイス」において、ギジェンは次のように語っている。

Además, rechazamos lo vernáculo con una ingenuidad conmovedora.  
Nada que no haya venido de París, o por lo menos de Nueva York, de

donde, desdichadamente, nos viene todo, desde los zapatos hasta el frío, tiene para nosotros interés.[...]El negro cubano[...]vive al margen de su propia belleza. Siempre que tenga quien lo oiga, abomina del son, que hoy tanto tiene de negro; denigra la rumba, en cuyo ritmo cálido bosteza el mediodía africano, y cierra los ojos, como para que no le descubran un destello de comprensión, frente al profundo requerimiento del bongó, con su voz grave de abuelo. (Guillén 2002b : 12) (しかも私たちは感動的なほど無邪気に私たちに固有のものを拒否している。パリ、あるいは少なくともニューヨークから来たものでなければ私たちの関心事にはならない。不幸にも靴から寒さまであらゆるものがそれらの都市からやってくるのだ。[...]キューバの黒人[...]は彼自身に備わる美の外で生きている。彼らは話を聞く者がいれば今日黒人に多くを負っているソンへの不快感を表し、アフリカの昼がその熱いリズムにゆっくり大きく息をするルンバを罵り<sup>17)</sup>、祖父のような低い声を持つボンゴの深い呼びかけに対して、わずかでも理解することを拒否するかのように目を閉じる。)

キューバ東部で発生したソンは、モントゥノと呼ばれる黒人音楽に特有のソリストとコーラスによるコール&レスポンスが、白人音楽の旋律と結合して次第に洗練されたものになり、当時全国的な流行を見せていた<sup>18)</sup>。しかし太鼓のボンゴの使用など、黒人要素が色濃いソンやルンバに対して目を背ける人々は黒人の中にも少なくなかった。そのような態度に対してギジェンは、これらの音楽をキューバに固有の誇るべき国民文化として考え、そこに認知されるべき黒人の美を訴えている。そして多くのキューバ人が、外来の風物のみを手放して受容していることに対して批判を行っているのである。もちろん、20世紀初頭からパリやニューヨークを中心に流行していた黒人芸術<sup>19)</sup>をギジェンは無視していたわけではなく、1932年2月20日、リセウム女性協会 (Sociedad Femenina Lyceum) における講

演では、その潮流が白人規範の美的価値観に風穴を開けるものと評価している。しかし同時にそれらの作品のあり方は、自分のものとは根本的に違ふと述べる。

Sólo que en éste, el viaje hacia la belleza oscura participa algunas veces todavía de cierto sabor snob.[...]Es una *moda*, sujeta al péndulo de París o Nueva York. En el negro, por el contrario, quiere ser un *modo* consustancial que exprese su liberación a fuerza de arañazos en una gran pared sin relieves. (Guillén 2002b : 45) (ただここ [美しい黒人像を掘り出そうとする白人の傾向] で、黒い美の探索はいまだある種のスノッパな趣向を逃れていない場合がある。[...]それはパリやニューヨークにぶら下がった流行である。反対に黒人においてその探索は、足をかける凹凸もない巨大な壁で、爪でひっかく力を頼りに自身の解放を表現するような、自分にとって本質的な方法であろうとする。) (イタリック原文)

「ハーレムへの道」の引用には、数え切れぬ人種偏見に対し、見捨てられた塹壕で戦い続けることの必要性が説かれていた。ギジェンは、自分たちにとっての黒人芸術をその戦いの手段と考えている。それは足を掛ける場すらない壁を越えようとする試みで、ごくわずかに上を目指すのも大変な困難を強いるものであるが、彼にとって人種差別からの解放を勝ち取るための方法なのである。

『モチーフ』の誕生をめぐるのは、ニューヨークで隆盛したハーレムルネッサンスの詩人、ラングストン・ヒューズの直接的影響を指摘する批評は少なくない。というのも、彼もまた黒人詩人である上、『モチーフ』が発表される一月半前、1930年3月2日号の「ある人種の理想」に、ハバナを訪れたヒューズとギジェンの対話記事が掲載されているからだ。そこでヒューズは、自身の詩作の動機や目的、手法について次のように語ってい

る。

Soy simplemente un poeta. Vivo entre los míos ; los amo ; me duelen en la entraña los golpes que reciben y canto sus dolores, traduzco sus tristezas, echo a volar sus ansias. Y eso lo hago a la manera del pueblo, con la misma sencillez con que el pueblo lo hace. (Guillén 2002b : 18)

(私はただの詩人だ。私は自分と同じ境遇にある者たちの中に生きていて、彼らを愛している。彼らが受ける暴力や差別に私の胸が深く痛む。だからみな苦しみを歌い、みな悲しみを表現し、みなが希求するものを羽ばたかせる。ただしそれを民衆的に、民衆がするような素朴さで書くのだ。)

差別を受ける者の側から民衆的な詩を書くという態度や、ブルースとソンの民衆音楽の形式を用いた点で、ヒューズとギジェンの作品は共通している。そこでランパーサッドは『モチーフ』を彼の影響がすぐに表れた作品と判断し (Rampersad 1986 : 181)、ミューレンは、ヒューズの訪問をキューバ文学におけるターニングポイント (Mullen 1998 : 124) とまで評価している。しかし前述したように、「ある人種の理想」での紹介などを通じてヒューズはキューバですでに知られた詩人であり、実のところギジェンは、その紙面の1929年12月29日号に掲載された「キッド・チョコレートへの小オード (Pequeña oda a Kid Chocolate)」<sup>20</sup>で彼の名に言及もしている。したがって、エリスも指摘するように (Ellis 2004 : 71)、ヒューズの詩の様式はギジェンにとって既知のものであり、このインタビューが彼の詩の方向性を大きく変える突然のきっかけになったとは考えにくい。さらに、ギジェンは人種間の調和の理想と平等を求めて、人種偏見と戦う社会詩人としての態度をすでに打ち出しており、ヒューズの「ただの詩人」であるという、いわばハーレムと芸術の領域への「引きこもり」の姿勢とは大きな隔たりが認められる。ギジェンがハーレムへの道の

回避を標榜し続けていたことを思えば、ヒューズの影響として指摘できるのは、彼の詩で歌われているような社会へと向かってはならないという意識を強くさせたことではないだろうか。少なくとも、ランパーサッドとミュレンの先行研究は、ヒューズの影響を過大評価しているといわねばなるまい。ギジェンは、ハーレムの中に孤立する黒人の苦しみや悲しみを表現するブルースに対して、白人と黒人の共存を象徴するような文化的融合の産物であるソんに、米国に対抗する国民文化の表れを見たのではないか。このように考えると、民衆音楽の影響という観点から見れば、ギジェンの『モチーフ』と同調する方向性をインタビューで示していたのはロセンド・ルイスの方といえるだろう<sup>21)</sup>。ただしギジェン自身が語るところによれば、決定的な契機をもたらしたのはある「啓示」である。私たちは次章で、その「啓示」とここまで見てきたギジェンの歩みが、ついに『モチーフ』へと結実するプロセスを明らかにしたい。

### 3. 『モチーフ』と幻聴のインスピレーション

『モチーフ』執筆のきっかけは、ギジェン自身にも思いがけない形で訪れた。この作品が掲載されるおよそ一月前、眠りかけていたギジェンの耳に不意に「ネグロ・ベンボン」という幻聴が聞こえてきたのである。1945年、ハバナのベダド地区のローンテニスクラブで行った講演で、ギジェンはその時の様子を次のように思い起こしている。

La frase, asistida de un ritmo especial, nuevo en mí, estúvome rondando el resto de la noche, cada vez más profunda e imperiosa :

Negro bembón,  
Negro bembón,  
Negro bembón...

Me levanté temprano, y me puse a escribir. Como si recordara algo salido alguna vez, hice de un tirón un poema en el que aquellas palabras

servían de subsidio y apoyo al resto de los versos :

¿Po qué te pone tan brabo,  
cuando te disen negro bembón,  
si tiene la boca santa,  
negro bembón?

Bembón así como ere  
tiene de to ;  
Caridá te mantiene,  
te lo da to.

Te queja todavía,  
negro bembón ;  
sin pega y con harina,  
negro bembón ;  
majagua de dri blanco,  
negro bembón ;  
sapato de do tono,  
negro bembón...

Escribí, escribí todo el día, consciente del hallazgo. A la tarde ya tenía un puñado de poemas -ocho o diez- que titulé de una manera general *Motivos de son*. (Guillén 2002b : 294-295) (そのフレーズは、私にとって新しい、特別なりズムを伴って朝まで私の頭をめくり続けたのです。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。

私は早々に起き出し、執筆を始めました。すでにかつてできたものを思い出すかのように、一篇の詩を一気に書き上げました。その詩であの2語は残りの詩行を支えるベースとなっていました。

何でまたそんなに怒るんだ？  
 ネグロ・ベンボンと言われたら  
 そりゃありがたい口だぜ、  
 ネグロ・ベンボン。

お前みたいなベンボンは  
 何でも持ってる  
 いい女がお前を食わせてくれるし  
 何でも貢いでくれる。

なのにお前はぼやいてる  
 ネグロ・ベンボン  
 仕事はなくても金はあるのさ  
 ネグロ・ベンボン  
 真白のチョッキに  
 ネグロ・ベンボン  
 二色の靴はいて  
 ネグロ・ベンボン…

私は筆を休めることなく一日中書き続けました。発見したことに気づいていました。午後には8つか10の詩が出来上がっていて、大雑把に『ソンのモチーフ』とタイトルをつけたのです。)<sup>22)</sup>

「ベンボン」はキューバに特徴的な語彙の一つで、黒人のふ厚い唇を指し、差別的、軽蔑的な意味を持つ。それが「ネグロ・ベンボン」という特別なリズムを持った音楽的フレーズとなり、啓示のごとくギジェンの耳に届いてきたのである。今福（1998：48）もまたこのエピソードに注目し、「ネグロ・ベンボン」の幻聴がやがて一篇の詩に結実する過程を、「街路にあふれる人種主義的で性的な含意をもったヴァナキュラーな言葉が、軽快

で輝かしい美と批判力を備えた「詩の言葉」として再生する、その不思議なプロセス」と表現している。まさに、この詩を特徴づける社会性と音楽性は、このフレーズが孕む人種差別問題とアクセントの配置が生む軽妙なリズムから発しているといえるだろう。ではその「不思議なプロセス」について、「ベンボン (bembón)」の音声的な特徴に目を向けてさらに考察してみよう。フェルナンド・オルティスは、この語に含まれる [mb] の音素について次のように述べている。

Y no olvidemos la frecuencia, sobre todo entre los congos, de los sonidos labiales fuertes como el fonema *mb*, o sea el labialismo, que nosotros, en criollismo afrocubano, hemos denominado bembismo (de bamba, «labios prominentes o prognatos»); fenómeno de origen somático que da a muchas palabras africanas una resonancia de tamborero[...]. (Ortiz 2001 : 146) (またとりわけコンゴ人の間で、[mb]の音素などに見られる強い唇音が頻繁に聞かれることを忘れるわけにはいかない。そして我々はアフロキューバの土着言語におけるこの唇音使用をベンピスモと名付けた(この語は突き出た唇という意味の bamba から派生している)。これは、アフリカの多くの言葉に太鼓を連打する響きを与えている、肉体的なものに起源を持つ現象である[...])

すなわち「ベンボン」は、アフリカ系言語の発音の特徴を引き継ぐ音素を含んだ語なのであり、ここにギジェンの黒人詩を特徴づけるアフリカ性への通路が開かれた可能性を指摘できるように思われる。つまり、ギジェンの耳元で執拗に繰り返される [mb] 音によって、その音声の起源にある太鼓の演奏や肉体的な運動が連動したといえるのではないか。クバヤンダは、ギジェンの詩に複合的リズムや同母音の反復、[mb] 音の挿入があることを指摘して、それらはアフリカ・カリブの太鼓演奏が翻訳されたも

のであると解釈し、これを「ドラムポエトリー」と呼んでいる (Kubayanda 1990: 89-94)。そして何より示唆的なのは、『モチーフ』が掲載された「ある人種の理想」のページには、シュルレアリストのマリオ・カレーニョ (Mario Karreño) による、ボンゴを叩く黒人の絵が中心に置かれていたことである。これは、同一ページにあるギジェンの8篇の詩が、そのドラマーと視覚的同一性を持って発信されたことを意味し、太鼓や踊りを喚起させる作品であることを暗示している。

「ネグロ・ベンボン」がこのように、音楽的リズムを刻むだけでなく、太鼓の連打を鳴り響かせていたことは、「ソンの詩 (poema-son)」の誕生に決定的な役割を果たしたように思われる。というのも、ソンの楽団はその初期の編成からボンゴ奏者を含んでいたからだ (Orovio 1992: 457)。ここで私たちは、「ロセンド・ルイス」のインタビュー記事において、ギジェンがソンをキューバの国民文化と評価し、ボンゴの深い呼びかけに答えるよう読者に求めていたことを思い出さねばなるまい。ギジェンの頭をめぐる続けるこの短い反復句が、太鼓の音と共にその勢いを増せば、複数の声を獲得してモントゥノのコーラスになるだろう。コーラスが求めるソリストとのかけ合いは、ソンの原初的形態であるコール&レスポンスを生む。ギジェンは「ネグロ・ベンボン」の啓示に呼応するようにソンを詩にする術を発見した。彼に託されたのは、その対話的なやり取りに接続する歌を、ハバナのスラム街に生きるネグロ・ベンボンを題材にして書くことだ。その人物は、厚い唇を罵られるネグロたちのプロトタイプとなり、共同体の人種的苦悩が投影されるだろう。そして彼ら被抑圧者の声を代弁する者としてのギジェンの意識は、「ネグロ・ベンボン」の歌を人種偏見からの解放を試みる戦い的手段へと向かわせる。この男は仕事がなくとも金は持っているヒモ (chulo) であることから、その不道徳な行いや身分不相応な見栄に対する非難や嘲笑もこの詩には感じられる。しかしその一方で、このネグロ・ベンボンが第一章に引用した「お金もてきて」におけるいい身なりをしたネグロの姿と重なることに注目したい。「お金

もてきて」のネグロの妻は、食べるものにも事欠く生活を強いられていた。つまり、二人のネグロの背後には、社会で最も抑圧された共同体内で、男性優位主義によってさらなる抑圧の対象になっていた女たちの姿が見え隠れするのである。彼女たちの中には極度の貧困に耐えかねて、中・上流階級の白人やムラート、あるいは年々増加する米国からの観光客<sup>23)</sup>を相手に売春に走ることを余儀なくされた者もいた。したがって、そこからの収入に頼る以外に生活のあてがなかったこのネグロたちもまた、就職差別や経済危機が生んだ「犠牲者」であるともいえる。

「ロセンド・ルイス」の中で、ギジェンは「キューバの黒人は彼自身に備わる美の外で生きている」と苦言を呈していた。ここで黒人に正当な自己認識を導こうとする彼の目は、アフリカ系の音楽をそのルーツに持つソンだけでなく、軽蔑対象の黒人の厚い唇にも向けられる。ネグロ・ベンボンがそう呼ばれて立腹するのに対して、語り手がそれは「ありがたい口(boca santa)」だと賞賛するとき、ここに表されているのは異文化趣味による黒人の写實的描写ではない。それは白人の美的価値観の転倒であり、黒人の自己が、白人の規範から「逸脱」した顔の色や特徴によって特定される残酷な慣例に対する抗議である。そしてその「逸脱した」顔は、かつて就職を希望した会社から、入社不可能な黒人と判断されたギジェン自身のものでもある。この詩は、醜いと思われ、嘲笑の対象となることを覚悟で自分たちの顔をさらし、その不当な社会通念を払拭すべく訴えているのだ。

『モチーフ』の発表は、実はギジェンにとって青天の霹靂の出来事だった。その日曜の早朝、友人からの電話で早く『マリーナ新聞』を買うように言われ、これを手にしてようやく掲載の事実を知ったのだ。彼はその時の心境を次のようにつぶっている。

Confieso que me sentí un poco inquieto cuando vi los *Motivos* ya impresos. Yo se los había entregado a Urrutia dos o tres semanas antes,

pero le había pedido que no los publicara sin aviso mío. De paso diré que esta medida me fue inspirada por el temor, en realidad bien pueril, de que los versos no me pertenecieran, y no hubiera hecho yo más que recordarlos de una manera subconsciente.[...] Cuando comuniqué a Urrutia mis aprensiones, él soltó una carcajada y me dijo: 'Pero estás loco, qué tontería; son tuyos y bien tuyos; y ahora, aguanta lo que va a venir'. (Sánchez Sorondo 2008 : 36-37) (正直に言うと、もう印刷された『モチーフ』を見たとき、不安な気持ちになったのだ。この作品は2、3週間前にウルツティアに渡していたのだが、私からの連絡なしには掲載しないよう頼んであった。そうしたのは、この際言うが、私はそれらの詩を書いたのではなく、ただ無意識的に思い出したにすぎないのではないかという、実際のところごくたわいもない恐れを抱いたからだった。[...] そんな私の不安をウルツティアに伝えたところ、彼は吹きだして言った「おいおいどうしたってんだ、そんなばかげたこと言って。お前の詩だよ、まさにお前のものさ。さあ、これから起こることに心しな」。

ウルツティアの最後の言葉は、まさに第一章で述べたスキャンダルを予期させる言葉になっている。そして作品が自分に属するものではなく、無意識に書かれた既存のものではないかというこの時のギジェンの恐れは、ローンテニスクラブでの告白を裏付け、『モチーフ』がその全体において「ネグロ・ベンボン」の幻聴をきっかけとする、作品の自律的な結実であることを証明するものである。

#### 4. おわりに

スキャンダルを巻き起こすほどに革命的であった『モチーフ』が、どのように誕生したのかを解明するため、本稿は当時のキューバ社会における複雑な人種問題の背景や、先行研究が指摘するラングストン・ヒューズの

影響について分析を加えながらギジェンの足跡を追った。エリートでありながら黒人として切り捨てられる葛藤を経験したことで、ギジェンは「ある人種の理想」への寄稿において、抑圧される黒人民衆に自己同化し、人種的偏見を覆すための芸術表現の模索へと向かっていた。そのような時期に得たインスピレーションが生んだ「ソンの詩」は、人種主義に対する抗議の姿勢を鮮明にし、ソンを黒人が誇るべき国民文化と見なしていたギジェンにとって、自身の思想を代弁するに相応しい表現形式であったといえる。

ギジェンの黒人詩を分析する上で、そのベンピスモの啓示が彼の無意識の中で太鼓と共鳴し、踊りを喚起していたことは、さらに注目されていいように思われる。例えば次作の『ソングロ・コソング』における「黒人の歌 (Canto negro)」には次のような一節がある。

Tamba,tamba,tamba,tamba / tamba del negro que tamba; / tamba  
del negro, caramba / caramba, que el negro tamba : / yamba, yambó,  
yambambé ! (下線引用者)

タンバとトゥンバはアフリカ起源の太鼓である。そしてここでトゥンバは動詞 (tumbar) としても機能しているが、その場合コンゴ、バントゥー語で、儀式において憑依するという意味になる。またジャンバはセネガル語で大麻の一種を指す (Kubayanda 1990 : 103-104)。したがってここに浮かび上がるのは、幾種類もの太鼓が交響する集団の輪の中で、大麻で精神を高ぶらせた者たちや、神や靈魂に憑依された者たちが乱舞する宗教的儀式の一場面である。あるいは『西インド諸島有限会社』における「センセマジャー (Sensemayá)」では次の一節が詩中で三度繰り返される。

¡Mayombe-bombe-mayombé!

¡Mayombe-bombe-mayombé!

¡Mayombe-bombe-mayombé! (下線引用者)

この詩には「蛇殺しの歌 (Canto para matar una culebra)」と副題がついている。その歌と踊りは、植民地時代から、黒人奴隷たちが公現祭 (Día de Reyes) の日に一時の自由を得て行った儀式に関係するもので、そこには切断された故郷アフリカの伝統との再交信を図る目的があった (Kutzinski 1987: 139-140)。またマジヨンベは、コンゴ出身の魔術師であるマジヨンベロ (mayombero) から派生した語と考えられる。

とりわけ音的効果をねらった意味を持たないオノマトペを「ヒタンハフォラ (jitanjáfora)」と呼ぶが、ギジェンの場合、少なくともこれらの引用部が明らかにするように、ただ音楽的效果や言葉遊びを意図したものではない。「ネグロ・ベンボン」の幻聴からギジェンが接続したベンビスモの通路は、太鼓、踊り、そして宗教的儀式が混然一体となった原初的アフリカ性の表現を可能ならしめたといえるのではないか。そう考えたとき、「ネグロ・ベンボン」の詩に現れた「いい女 (Caridá)」には別の側面が見えてくる。「カリダー (Caridad)」は個人名であると同時に、「慈悲、施し」という意味を持つ。『モチーフ』の登場人物の多くは、「ネグロ」や「ムラータ」など対象を特定化しないプロトタイプであるため、上では類型的な貢ぐ女、助ける女と見なした訳語をあてた。しかし大文字で始められていることから、キリスト教的な解釈も可能であり、キューバの守護聖人である「コブレの慈母 (Virgen de la Caridad del Cobre)」への言及とも見なされる。そうすると「カリダー」には、ベンビスモを契機としたこの詩におけるアフリカ性の胚胎によって、その聖母とアフリカの神との習合によって生まれたオリーチャ (Orisha) の神オチュン (Ochún) を想見することもできるだろう。このような『モチーフ』における宗教性の分析は、サンテリアアが白人と黒人の宗教混交による「混血」の産物であることから、ギジェンのムラートのナショナリズムについての論考に、

新たな端緒を開くものになると思われる。

\*本稿は、第145回東京スペイン語文学研究会（2010年9月18日、明治大学）において行った口頭発表「ニコラス・ギジェンの『ソンのモチーフ』における共同体の「不協和音」」の一部を基盤とするものです。当日貴重なご意見を賜りました先生方に厚く御礼申し上げます。また査読者の方々には数多くの的確なご指摘を頂戴いたしました。この場をお借りして深い謝意を表す次第です。

## 註

- 1) マンサノの『自伝』(1840)の出版は、スペイン本国においてであり、キューバでは独立後の1937年まで待たねばならない。また1841年には、ヘルトゥルーディス・ゴメス・デ・アベジャネーダ (Gertrudis Gómez de Avellaneda) の反奴隷小説『サブ』*Sab* がイギリスで刊行される。こうした奴隷制を批判する小説執筆の動きは、人種問題の改善や社会改革を意図して文学サークルを率いたドミンゴ・デル・モンテ (Domingo del Monte) によって推進された (Kutzinski 1993: 18-19)。
- 2) マンサノとプラシドの詩における社会性の欠如はこれまでに指摘されている。例えばサルバドル・ブエノは、『自伝』に見られる奴隷制の告発がマンサノの詩にはなく、とりわけ女性を歌った詩は白人詩人の模倣であると批判する (Bueno 1984: 81)。またシンティオ・ピティエルによるプラシドの作品への評価は、キューバの風物や日常的情景を描写する際の即興性、素朴で無垢な抒情性におよそ限定されている (Vitier 2002: 77)。その一方でクツインスキは、二人の詩の一部には社会批判が巧妙に隠されていることを指摘する。彼女は、マンサノの恋愛詩における官能性の排除は、ムラータを過剰に性的欲望の対象として描写する当時の文学傾向への抵抗であると見なし、プラシドの田園詩には、砂糖産業拡大に伴う社会的、経済的暴力への批判があることを読み取っている (Kutzinski 1993: 92-95)。
- 3) そのような黒人のステレオタイプのイメージは、例えばクレト・ガンガー (Creto Gangá) の筆名を用いて、奴隷として連れてこられて間もない黒人 (bozal) の風俗を滑稽に描いたバルトロメー・ホセ・クレスポ・イ・ボルボン (Bartolomé José Crespo y Borbón, 1811-1871) の劇や、19世紀後半から流行した、白人の生活様式を模倣する自由黒人 (curro, catedrático) を風刺する黒人喜劇 (teatro bufo) の中で量産されていた (Kutzinski 1993: 43-44)。

- 4) 黒人エリート層からのそのような批判を代弁するものとして、『モチーフ』の発表からおよそ一月後の6月6日、『エル・パイス紙』*El País*に掲載されたラモン・バスコンセロスによる批判記事がある。彼は、分別あるインスピレーションを持った詩人であるギジェンは、「街場のたやすい、通俗的でうんざりさせるミューズに手を差し出すべきではない」と戒め、「詩と思想を、ボンゴの音に乗せるためにあばら家に押し込むのではなく、普遍化しなければならない」と助言している (Vasconcelos 1974 : 243-245)。
- 5) この好況は、とりわけ第一次世界大戦中における砂糖価格の高騰がもたらした。これに伴い、交通、通信網が整備され、下水施設、ごみ処理といった生活環境の改善も進んだ (Castellanos 1990 : 345-346)。しかし同時に、米国による土地の買い占めや砂糖産業の独占的経営が進行し、やがて訪れる砂糖価格の急落と世界恐慌は、キューバ経済に深刻な打撃を与える。『モチーフ』が発表されたのは、そのような経済危機が直撃していた時であり、下層民の貧窮の描写は明確な社会批判の表現になっている。
- 6) 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。しかしこの詩で彼女が夫をネグロと呼んでいるように、親しい間柄での呼び名ともなり、そこに人種的なニュアンスはない。したがって、以下詩に現れる *negro*, *negra* はネグロ、ネグラと表記する。
- 7) 詩の引用は全て Guillén (2002a) による。また以下、引用はすべて拙訳である。
- 8) 奴隷制が敷かれていた時代には、黒人奴隷が読み書きを習うことは禁じられていた。当時識字率に改善が見られていたとはいえ、いまだ教育機会に恵まれていない者たちは存在したのであり、ここでの下層民の無学の強調は、彼らに対する軽蔑ではなく、社会の現状に対する訴えととらえるべきである。
- 9) 前衛主義のテーマを取り入れたこの頃の作品は、独立した詩集として刊行されていないが、「転換期の詩 (Poemas de transición)」として全詩集に収められている (Guillén 2002a : 69-80)。
- 10) ホセ・ミゲル・ゴメス政権の指示によるこの鎮圧は、3千人以上の死者を出す大惨事となった。PICの結成から解散までの経緯については Duno Gottberg (2003 : 150-152) を参照。
- 11) ここでの「ネグロ」と「ムラート」は、必ずしも肌の色によるものではなく、経済的、社会的地位による区分である。この稿では両者を区別しない場合「黒人」と表記している。ただし、当時黒人の中で肌がより白い者を「進歩している (*adelantado/-da*)」と言ったように、社会的に地位の高い「ム

- ラート」は、比較的色の白い黒人であるという考えが一般に持たれていた。
- 12) 具体的な事例の一つに、1919年、ハバナ郊外のレグラで起こったジャマイカ黒人のリンチ事件がある。これに対してキューバ黒人は結集し、当時の大統領マリオ・メノカルに対して、人種的暴力からの保護を求める抗議デモを起こしている (Schwartz 1998 : 107)。
  - 13) 黒人の文化的、社会的組織は、植民地時代に同じアフリカのルーツを持つものによって形成されたカビルド (cabildo) まで起源を遡り、当時すでに数多く存在していた (de la Fuente 2000 : 230-235)。しかし、「ムラート」と「ネグロ」のそれぞれの帰属意識は、「アテナス・クラブ」をはじめとして、全土でお互いに排他的な社会組織を形成するに至らしめる。例えばサンティアゴ・デ・クーバには、「ムラート」が結成した「東部の光 (Luz de Oriente)」と「ネグロ」が結成した「アポンテ・クラブ (Club Aponte)」が、同様にグァンタナモには、「20世紀 (Siglo Veinte)」と「新時代 (La Nueva Era)」が結成され、黒人間の人種的軋轢が激化していた。
  - 14) グスタボ・ウルッティアと「ある人種の理想」については工藤 (2008) を参照。
  - 15) 1930年頃には勢いが下火になっていたとはいえ、黒人の側からも白人との関係を断とうとする動きがあったことを指摘する必要がある。そのような思想の先導役となったのがジャマイカのマーカス・ガーベイ (Marcus Garvey) で、彼は黒人の誇りの回復と経済的自足、そしてアフリカへの帰還を訴えた。キューバでも、とりわけ砂糖産業の好況期に増加したジャマイカ移民の支持を得ていたが、彼らの活動もモルーア法によって弾圧の対象となっていた (Robaina 1998 : 122)。
  - 16) ロセンド・ルイス (1885-1983) は、シンド・ガライ (Sindo Garay) らと並んで、即興でギターの弾き語りをする民衆音楽トロバの中心人物の一人であるが、グアヒラヤソンなどのジャンルの曲も残した。「ラ・チャウチャ (La chaúcha)」は彼のソンの代表曲である。
  - 17) 同じインタビュー記事の中で、ギジェンはロセンド・ルイスが披露した歌について、「アフリカのリズムが、ボアと同じようにうねりながら、その熱くてゆったりした息で私たちを包む」(Guillén 2002b : 15) と表現している。したがって「アフリカの昼」は、聞くものを飲み込むような灼熱のうねりの比喩であると考えられる。
  - 18) ソンの形成過程や、ソンがもたらしたキューバ音楽史における革新については Carpentier (1988 : 162-168) を参照。
  - 19) 20世紀初頭、レオ・フロベニウス (Leo Frobenius) の『黒いデカメロ

ン』 *Der Schwarze Dekameron* (1910)、アンドレ・ジッド (André Gide) の『コンゴへの旅』 *Voyage au Congo* (1927)、ブレーズ・サンドラルル (Blaise Cendrars) の『アフリカの民話』 *Anthologie nègre* (1921) など、アフリカ人類学調査の成果や紀行文、民話が紹介される。また、アフリカ彫刻に影響を受けたパブロ・ピカソの「アビニヨンの娘たち (1907)」を始めとする絵画が、ヨーロッパでの黒人芸術の流行に火をつけた。そしてその潮流は、キューバでアフロキューバ主義 (afrocubanismo) と呼ばれる芸術運動の隆盛をもたらす。カルペンティエルはこれを、キューバの固有性を形作ってきた詩や音楽、また民俗的、社会的な要素がよりよく理解されるための必要な通り道であったと評価する一方で、たいていの場合表面的で副次的なものであったと結論している (Carpentier 1988: 205)。実際、ヨーロッパ黒人芸術もアフロキューバ主義芸術も、およそ白人主導の異国趣味に終わる一時的な流行だったのであり、多くの場合、ギジェンが意図した、黒人にとって劣等意識を排除し、社会的地位の改善を促すための本質的な方法とはならなかった。しばしばアフロキューバ詩人と呼ばれるギジェンであるが、彼自身はこの語自体にキューバに含まれるべき黒人 (アフロ) を他者化するニュアンスがあるとして、その使用を拒絶している (Duno Gottberg 2003: 158)。しかし例えば『モチーフ』は、1934年、音楽の分野でアフロキューバ主義を代表する一人、アマデオ・ロルダン (Amadeo Roldán) によって、歌と11の楽器のための8つの組曲に音楽化されており、ギジェンの作品をこの芸術運動から完全に切り離すことはできない。アフロキューバ主義に対するギジェンの立ち位置を明らかにするには、次作『ソングロ・コソング』に表明される彼の混血のナショナリズムも考察対象とする必要があるため、これについては稿を改めたい。

- 20) キッド・チョコラテはフェザー級の世界チャンピオンに輝いたボクサーであるが、この詩ではブロードウェイを対戦相手とすることで、反米帝国主義の思想が象徴的に表されている。ヒューズの名は、“de seguro que a ti/ no te preocupa Waldo Frank/ ni Langston Hughes/ (el de <I, too, Sing America>)” (お前にとっては間違いなく／ウォルドー・フランクも／(「僕も、アメリカを歌う」を書いた)／ラングストン・ヒューズも関係ないのだろう) という一節に現れる。「キッド・チョコラテへの小オード」のタイトルは、『ソングロ・コソング』に収録される際、「キューバの黒人ボクサーへの小オード (Pequeña oda a un negro boxeador cubano)」と変更され、この箇所は削除される。

- 21) エリスもまた、『モチーフ』への影響としてロセンド・ルイスへのインタビューの重要性を指摘する。彼はそこで披露されたロセンド・ルイスの歌の歌詞に「ベンベー (Bembé)」という人物名が含まれていることに注目し、これが『モチーフ』の「ベンボン」と音声、リズムの点で類似していることを、ロセンド・ルイスからの影響を示す根拠の一つとして挙げている (Ellis 2004 : 67-68)。
- 22) 原文では第二詩節は省略されているが、その詩節に現れる「いい女」に本論で言及するため、これを補った。
- 23) 米国からの観光客は、1920-24年の間の約25万人から、1925-30年には約50万人と倍に増加していた。これに伴ってパラデロには高級ビーチリゾートが整備され、マリアナオには競馬場やカジノが建設される。ハバナのバーの数は一時7千軒以上にまで上った。多くの米国人がこれらの施設を利用してギャンブルや酒に耽り、バカンスでの非日常を求めた。(Pérez, Jr. 1997 : 139-140)。

#### 参考文献

- 今福龍太. 1998. 「一九三〇年、ソンの交響 —ニコラス・ギリエンの『ソンのモチーフ』をめぐって、シェイクスピアと“Americas” 7, 『ちくま』332号, 筑摩書房, pp. 46-49.
- 工藤多香子. 2008. 「人種の調和を求めて—グスタボ・ウルティア「ある人種の理想」に関する一考察—, 慶応義塾大学日吉紀要 No. 40, pp. 245-265.
- マルティ, ホセ. 1999. 「私の人種」, 『ホセ・マルティ選集3 共生する革命』, 後藤政子監修, 青木康征, 後藤雄介, 柳沼孝一郎訳, 日本経済評論社, pp. 178-181.
- Aguirre, Mirta. 1982. “El cincuentenario de *Motivos de son*” en *Un poeta y un continente*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, pp. 103-125.
- Augier, Ángel. 1971. *Nicolás Guillén*, Instituto Cubano del Libro, La Habana.
- Bueno, Salvador. 1984. *El negro en la poesía cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Cabrera Peña, Miguel. 1997. *Introducción al periodismo de Nicolás Guillén*, Editorial Pablo de la Toriente, Barcelona.
- Carpentier, Alejo. 1988. *La música en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Catellanos, Jorge & Castellanos, Isabel. 1990. *Cultura afrocubana 2 : El negro en Cuba, 1845-1959*, Ediciones Universal, Miami.

- de la Fuente, Alejandro. 2000. *Una nación para todos: Raza, desigualdad y política en Cuba. 1900–2000*, Editorial Colibrí, Madrid.
- 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. 2004. “Nicolás Guillén y Langston Hughes. Convergencias y divergencias” en *Nueve escritores hispanoamericanos ante la opción de construir*, Ediciones Unión, La Habana, pp. 58–109.
- Guillén, Nicolás. 2002a. *Obra poética tomo I*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- . 2002b. *Prosa de prisa tomo I*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Kubayanda, Josaphat B. 1990. *The Poet's Africa: Africanness in the Poetry of Nicolás Guillén and Aimé Césaire*, Greenwood Press, Westport.
- 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.
- . 1993. *Sugar's Secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism*, University Press of Virginia, Virginia.
- Morejón, Nancy y otros. 1994. “Conversación con Nicolás Guillén” en *Reco-pilación de textos sobre Nicolás Guillén*, Mosquito Editores, Santiago de Chile, pp. 31–61.
- Mullen, Edward J. 1998. *Afro-Cuban Literature: Critical Junctures*, Greenwood Press, Westport.
- Orovio, Helio. 1992. *Diccionario de la música cubana: Biográfico y técnico*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Ortiz, Fernando. 2001. *La africanía de la música folklórica cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Pérez, Jr., Louis A. 1997. *Cuba and the United States: Ties of Singular Intimacy*, University of Georgia Press, Georgia.
- Rampersad, Arnold. 1986. *The life of Langston Hughes, volume 1: 1902–1941*, Oxford University Press, New York.
- Robaina, Tomás Fernández. 1998. “Marcus Garvey in Cuba: Urrutia, Cubans, and Black Nationalism”, in *Between Race and Empire: African-Americans and Cubans before the Cuban Revolution*, Temple University Press, Philadel-

phia, pp. 120–128.

Sánchez Sorondo, Gabriel. 2008. *En pocas palabras... Nicolás Guillén: El poeta del son*. Capital Intelectual S.A., Buenos Aires.

Schwartz, Rosalie. 1998. “Cuban’s Roaring Twenties: Race Consciousness and the Column “Ideales de una Raza”” in *Between Race and Empire: African-Americans and Cubans before the Cuban Revolution*, Temple University Press, Philadelphia, pp. 104–119.

Vasconcelos, Ramón. 1994. “Motivos de son” en *El País*, 6 de junio de 1930, en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, Mosquito Editores, Santiago de Chile, pp. 243–245.

Vitier, Cintio. 1998. *Lo cubano en la poesía*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.