

神戸市外国語大学 学術情報リポジトリ

アレホ・カルペンティエルと舞台芸術

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-11-30 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 穂原, 三佳, AKIHARA, Mika メールアドレス: 所属:
URL	https://kobe-cufs.repo.nii.ac.jp/records/2304

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



アレホ・カルペンティエルと舞台芸術

穂原 三佳

1. 舞台芸術とカルペンティエル

キューバの作家アレホ・カルペンティエル(Alejo Carpentier, Lausana, 1904-Paris, 1980)は、音楽という時間芸術の諸要素を作品にとり込み、『失われた足跡(*Los pasos perdidos*, 1953)』や『追跡(*El acoso*, 1956)』等、通常の直線的・逆行不能の時間観念を覆すような小説を生み出してきた。同様に、音楽と関連の深いオペラやバレエといった舞台芸術も、カルペンティエルの数多くの作品にとり込まれている要素である。

例えば、ハイチ独立の歴史を扱った小説『この世の王国(*El reino de este mundo*, 1949)』では、ラシーヌの戯曲『フェードル(*Phèdre*, 1677)』の一場面を演じる白人農場主の妻と、それを彼女自身の打ち明け話と思い込む黒人奴隷たちの様子が語られている(Carpentier, 1983a, p. 49)。また、1974年に発表された短編小説『バロック協奏曲(*Concierto Barroco*)』においては、ヴェネツィアでヴィヴァルディのオペラ『モテズマ(*Modezuma*, 1733)』を観た主人公に、「インディアス」の人間としての意識が芽生える(Carpentier, 1983b, pp. 197-198)。さらに、同じ時期に書かれた独裁者小説『方法再説(*El recurso del método*, 1974)』では、前衛的な芸術を解さない国家元首がドビュッシーのオペラ『ペレアスとメリザンド(*Pelléas et Mélisande*, 1902)』の「退屈さ」に辟易する様子が描かれている(Carpentier, 1986, pp. 38-40)。

他にも多くの例を挙げることが可能であるが、上に挙げた三つの小説においては、それぞれの舞台作品の「上演」および「鑑賞」の場面が、単なる挿話以上の意味を帯びている。というのは、いずれの場合においても、演じられた作品と鑑賞者——個人であれ、集団であれ——となる登場人物との「距離」に意義を見出すことができるからだ。ここでいう「距離」とは、上演作品の鑑賞者が感じる違和感や、理解不能性、あるいは解釈の誤りから生じるものである。上演作品とそれを鑑賞する登場人物との「距離」を通して、カルペンティエルのこれらの小説の読者は、特定の登場人物ないし彼／彼女が属する集団の文化

的「洗練」の度合い、または「退廃」の度合いを意識することになる。さらに、ある作品の受容態度を通して、その人物または集団のルーツや文化的背景が明らかになることもある。つまり、舞台芸術が、カルペンティエルの作品においては、登場人物が何者であるかということを知る一つの指標として機能しうるのだ。

こうした例から、音楽に加えて舞台芸術は、カルペンティエルの創作においてしばしば重要な役割を帯びた要素と見なすことができる。ところで、こうした傾向は、カルペンティエル自身が舞台向けの作品をいくつも手がけ、その過程でこの芸術の表現様式について学び、探求を重ねてきた経験を反映するものだといえよう。

最初の小説『エクエ・ヤンバ・オー(*Écue-Yamba-Ó*, 1933)』と並行して、カルペンティエルは三つの舞台向けの作品を書いた。キューバのヘラルド・マチャード(Gerardo Machado, 1871-1939)政権の弾圧を逃れ、渡欧する前後の時期にあたる。最初の作品はハバナで 1927 年に書かれたバレエ台本「レバンバランバ(Rebambaramba)」で、キューバの音楽家アマデオ・ロルダン(Amadeo Roldán, 1900-1939)が作曲を担当した。翌年、再びロルダンと共同作業を行い、二作目のバレエ「アナキリエの奇跡(*El milagro de Anaquillé*)」を書き上げた後、カルペンティエルは前述のマチャード政権による圧力から、キューバを離れ、パリへ渡る。三つ目の作品「マニータ・エン・エル・スエロ(*Manita en el suelo*, 1930)」は、パリ滞在時に書かれた。カルペンティエルによって「オペラ・ブッフア(*ópera bufá*)」と銘打たれたこの作品は、ロルダン同様キューバの作曲家であるアレハンドロ・ガルシア・カトゥルラ(Alejandro García Caturra, 1906-1940)との共同作業を通して生み出された、人形劇向けの台本である。

こうした舞台向けの作品はいずれも、その後のカルペンティエルの小説と比較して、研究対象として光を当てられることが少ない。しかしながら、これらの台本の検討を通して、先に挙げた『この世の王国』をはじめとする、舞台芸術の要素がとり込まれた小説の解釈につながる手がかりを見出せるのではないだろうか。また、三つの台本が書かれた時期が 1920 年代および 30 年代であることを考えあわせれば、当時のヨーロッパおよびラテンアメリカの前衛潮流がカルペンティエルの初期の創作にどのような影響を及ぼしたのかを知るうえで、これらは極めて有効な資料となるはずである。

以上のことを踏まえて、本稿ではアレホ・カルペンティエルの二つのバレエ「レバンバランバ」と「アナキリエの奇跡」および、人形劇向けの台本「マニータ・エン・エル・スエロ」をとり上げ、次のような手順で検討を行う。

まず、最初のバレエ台本「レバンバランバ」が書かれた背景となるキューバ

の前衛潮流「アフロキューバ主義(afrocubanismo)」とカルペンティエルの関わりについて述べる。次に、「レバンバランバ」、「アナキリュの奇跡」および「マニータ・エン・エル・スエロ」の概要を紹介し、それぞれの特徴を述べるとともに、作品間に認められる類似点あるいは相違点を指摘する。続いて、20世紀前半のヨーロッパにおける前衛芸術の諸潮流が、カルペンティエルにどのような影響を及ぼしたのか、さらに、その影響が上記三つの作品にそれぞれどのような形で反映されているか検討する。最後に、これら三作品の間に見られる相違点に再び着目し、1920年代から30年代にいたるカルペンティエルの表現様式にどのような推移が見られるか明らかにしたい。

2.アフロキューバ主義

20世紀初頭から、ヨーロッパにおいては未来主義、ダダイズム、シュールレアリスム等、絵画や文学、映画といった複数の芸術ジャンルをまたいだ数々の前衛潮流が生まれるが、こうした動きに呼応するように、ラテンアメリカ諸国においても既存の美的規範を打ち壊すような芸術運動が興った¹。旧植民地という歴史的背景に加えて、北米の影響力の増大という同時代の問題を抱えるラテンアメリカ諸国においては、こうした前衛芸術運動がしばしば政治的な側面をそなえたものとなった。キューバにおけるアフロキューバ主義もそうした運動のうちの一つだといえる。

20世紀初頭、ピカソの絵画等を通じて、ヨーロッパにおいては非ヨーロッパ的要素、とりわけアフリカ起源の表現様式が注目を集めたが、キューバにおいても特に知識人の間で同様の傾向が見られるようになる。社会学者フェルナンド・オルティス(Fernando Ortiz, 1881-1969)の研究の成果²も相まって、それまで芸術的価値が見出されることのなかったキューバのアフリカ系住民の宗教や音楽といった伝統文化への興味が高まったのである。1920年代から30年代にかけて、キューバはこうしたアフリカの文化的要素をとり込んで創作を行う音楽家、画家、作家たちを輩出した。「アフロキューバ主義」とはこの時期のキューバの芸術潮流を指す³。国内的な視座から見ると、この運動は人種的偏見を排し、アフリカ系をはじめとする様々な人種・民族をとり込んだキューバ文化の混雑性を強調する傾向を示すものであった。対外的には、北米の政治的干渉と文化的侵食を拒否する姿勢が貫かれた。前述のマチャード政権に関しても、北米の軍事的・経済的支援によって運営されていたことが批判の一因となった。

この頃、すでにハバナでジャーナリストとして複数の新聞・雑誌に向けて、主に文化関連の記事を書き始めていたカルペンティエルは、アフロキューバ主

義運動の拠点となったグループ「ミノリスタ(Minorista)」に加わり、やがて「儀式(Liturgia, 1927)」、「フエゴ・サント」(Juego santo, 1927)等、キューバの黒人宗教の儀式に想を得た詩を発表することになる。また、『ソシアル(Social)』や『カルテレス(Carteles)』といった雑誌の記事を通してキューバの若手作曲家アマデオ・ロルダンの楽曲を紹介するなど、音楽活動にも深い関わりをもっていた。さらに、エリック・サティ、ストラヴィンスキー、マヌエル・ファリャといったヨーロッパの新しい音楽家をハバナの聴衆に紹介するために、前述のロルダンとともにコンサートを企画することもあった。

ところで、上に挙げたヨーロッパの「新しい音楽家」たちはいずれも、当時モンテカルロを拠点に活動していたバレエ団、バレエ・リュスに楽曲を提供していた点で共通している⁴。1920年代にカルペンティエルが手がけた雑誌および新聞記事に目を向けると、ディアギレフ率いるこのバレエ団に彼が並々ならぬ関心を抱いていたことが窺える⁵。特に、ストラヴィンスキーやファリャのような中央ヨーロッパ以外にルーツをもつ作曲家たちが、それぞれに郷土的な要素を最先端の表現様式で提示している点が、当時キューバ的なものの表現法を模索していたカルペンティエルにとって大きなヒントとなる。

併せて、バレエという芸術様式、つまり、ストーリーを語る台本と、舞踊、楽曲、さらに舞台美術といった複数の芸術ジャンルを内包する様式の可能性にも着目していたはずである。ロシアの古代儀式に想を得た『春の祭典』のような作品を、キューバを舞台に生み出せるのではないか。国内外においていまだ知られず、評価もなされていない「アフロキューバ的なもの(lo afrocubano)」をより総体的に表現できるのではないか。1927年以降、カルペンティエルは、たて続けに二つのバレエと一つの人形劇台本を手がけることになるが、こうした創作活動は上に述べたような展望に基づくものだといえる。

3.1. 「レバンバランバ」

「レバンバランバ」は19世紀キューバの都市を舞台にした作品で、カルペンティエルによると、フランスの版画家フレデリック・ミエイユ(Frédéric Mialhe, 1810-1881)がキューバの公現節の祭りの風景を描いた「公現節の日(Día de Reyes, 1851)」⁶に想を得たという(Carpentier, 1990, p. 266)。一幕二場構成のバレエで、公現節前夜からその翌日の祭りの「コンパルサ(comparsa)」と呼ばれる行列の情景までを、4人の主要な登場人物の恋の駆け引きを絡めて描いたものである。

筋書きの中心人物となるのは、「メルセー(Mercé)」と呼ばれるムラータ(混血)の女性で、彼女をめぐる、「赤毛のスペイン人の兵士(el soldado español, pelirrojo)」、

「御者アポンテ(El calesero Aponte)」、解放奴隷の「クーロ(el negro Curro)」が争う。もっとも、実際に戦闘的な姿勢を見せるのは、「メルセー」が暮らす屋敷の御者の「アポンテ」のみで、「スペイン人の兵士」と「解放奴隷クーロ」は、嫉妬深く、暴力的な「アポンテ」との接触を避けようとする。

レオナルド・パドゥラ・フエンテスが指摘しているように(Padura Fuentes, 2002, p. 32)、この作品には19世紀キューバの「テアトロ・ブッフオ(teatro bufo)」と呼ばれるバナキュラー喜劇の影響が見受けられる。性的魅力にあふれる、移り気なムラータ、しばしば「ガリシア人(el gallego)」という人物名で登場することもある、あまり踊りの得意でない「スペイン人兵士」、気性が荒く、自信過剰気味の「御者」、白人の装いや身振りを真似る「解放奴隷」など、登場人物の特徴が性別や社会的地位等に応じて誇張され、ステレオタイプ化されている⁷。

一見すると、「レバンバランバ」の4人の登場人物の中で、御者「アポンテ」が最も強力であるように思われる。彼は「メルセー」の所有権を主張し、近づこうとする二人の男たちを威嚇しながら、追跡する。「スペイン人兵士」は、その身分、人種により、当時の植民地社会において優位にあるように思われるが、この作品では暴力的な「アポンテ」に恐れをなし、黒人たちが身に着けるはずの、公現祭の仮装用の衣装に身を包んで姿を隠そうとする、臆病な人物として描かれている。

一方、「アポンテ」のような強靱さに恵まれず、スペイン人兵士のように武装していない解放奴隷「クーロ」は、メルセーと共謀し、その場その場柔軟に反応しながら「アポンテ」の気を逸らして、その攻撃から逃れていく。そして、最後には「アポンテ」と「スペイン人兵士」を争わせ、騒ぎを聞きつけた官憲に首尾よくこの二人の邪魔者を引き取ってもらうことになる(Carpentier, 1990, pp. 206-207)。こうして、バレエは主要人物のうちの権威者あるいは権力者と思われる二人の排除、つまり退場とともに幕を下ろす。

しかし、この「排除」は祭りの場からの退場という一時的なものであり、「御者アポンテ」と「スペイン人兵士」がこの共同体から完全に切り離されたわけではない。様々なアクシデントが起こりつつも、都市という共同体において、異なる人種や社会階層に属する人々が共存する様が、作品を通して浮かび上がってくる。

また、「スペイン人兵士」が仮装して紛れ込んだ「コンパルサ」の行列にも、文化の多様性、混交性が反映されている。元来キリスト教の祝祭日である公現節に、黒人やムラートたちはアフリカの祖先の神々や、それらの神々と重ねあわされたキリスト教における聖人や聖母の姿を模して、行列をなして街を練り歩いた。カルペンティエルは、この「コンパルサ」を通して「コンゴ(Congo)」

「ルクミ(Lucumí)」、「ニャニゴ(Ñánigo)」等、アフリカ系キューバ人の多様性を提示している⁸。さらに、19世紀初頭から黒人奴隷に代わる労働力となっていた「中国人(el chino)」を「コンパルサ」の場面に登場させ、アフリカ起源の「蛇の踊り(juego de la culebra)」の中で蛇を殺すという役割を与えている(Carpentier, 1990, p. 205)。

「中国人」という登場人物については、「マニータ・エン・エル・スエロ」で再び検討を行うことにして、以下で二作目のバレエ「アナキリエの奇跡」の概要を述べる。

3.2. 「アナキリエの奇跡」

「アナキリエの奇跡」はキューバのサトウキビ農村を舞台にしており、「アフロキューバの舞踊秘儀(Misterio coreográfico afrocubano)」という副題が示すように、アフリカ起源の宗教的伝統を強調した作品であるといえる。実際、バレエの一場面には、当時のキューバの黒人宗教結社の儀式における舞踊が変化を加えずに再現されている。

一幕八場からなる作品の筋書きは、第二場でサトウキビ農村に北米人の「ビジネスマン(BUSINESS MAN)」と彼に雇われたと思しき「フラッパー(FLAPPER)」および「船乗り(MARINERO)」が現われたところから展開していく。農村には黒人の「サトウキビ運搬人(CARGADORES)」がおり、「イヤンバ(IYAMBA)」と呼ばれる呪術師に導かれて、アフリカの祖先の神々を祀る儀式を行おうとする。ところが、「ビジネスマン」が儀式の様子を撮影しようとしたり、「フラッパー」や「船乗り」を仮装させて儀式に強引に参加させようとしたりすることから、村人たちとよそ者の中で争いが起こる(Carpentier, 1990, p. 276)。

ところで、解放奴隷「クーロ」、「スペイン人兵士」、「御者アポンテ」という三者の間で「メルセー」をめぐる争いが展開された「レバンバランバ」とは異なり、「アナキリエの奇跡」には、農村のアフリカ系住民対「ビジネスマン」を中心としたよそ者という、二項対立の構造が明確に示されている。農村の住民として、「サトウキビ運搬人」の他に「グアヒーロス(GUAJIROS)」と呼ばれるスペイン系の農夫たちも登場するのだが、侵入者「ビジネスマン」を前に狼狽し、「フラッパー」や「船乗り」と踊るように仕向けられたりすることはあっても(Carpentier, 1990, p. 274)、主体的な動きを見せることはない。劇中の弱々しい「グアヒーロス」の存在は、結果として「サトウキビ運搬人」や「イヤンバ」のようなアフリカ系住民の力強さを際立たせることとなっている⁹。

バレエの筋書きに戻ると、第五場以降に、「ビジネスマン」対「サトウキビ

運搬人」および「イヤンバ」の争いが徐々にエスカレートしていく。第七場の最後で「ビジネスマン」自身が儀式に乱入し、祭壇を破壊するに至る(Carpentier, 1990, p. 276)。続く第八場、最終場であるが、ここで新たに「ヒマグワス(JIMAGUAS)」という、首の部分が互いに縄で繋がれた姿のアフリカの双生神が登場する。跪く信者の前で、「ヒマグワス」は「ビジネスマン」を追い詰め、絞め殺す。

Los JIMAGUAS avanzan, bailando pesadamente. Al hallarse cerca del BUSINESS MAN se separan un poco, de manera de encontrarse, cada JIMAGUA, a un lado del personaje. Y con un brusco movimiento (sin utilizar los brazos ni las manos, que no deben aparecer) anudan la cuerda alrededor del cuello del BUSINESS MAN, tirando cada uno por su lado. (Carpentier, 1990, p. 277)

「ヒマグアス」はゆっくりと踊りながら進み出る。「ビジネスマン」のそばに来ると、別れて少し距離を置き、双方の「ヒマグア」が「ビジネスマン」の脇から向かい合うようにする。その後荒々しい身振りで(腕も手も使わずに、外側に見えてはならないものだから)「ビジネスマン」の首に縄を巻きつけ、双方から引き合う¹⁰。

引用部の括弧内の記述は、カルペンティエルによる上演のための注意書きである。

この場面以降、バレエの幕が下りるまで、「フラッパー」と「船乗り」、さらに「グアヒーロス」は、石化したかのように不動の状態になる。舞台上で動きを見せるのは、「サトウキビ運搬人」のみで、彼らは最後に「天に向かって両腕を突きあげる (alzan los brazos al cielo)」(Carpentier, 1990, p. 277)。

以上の筋書きを見てみると、同じアフロキューバ主義という潮流において生み出された「アナキリエの奇跡」は、「レバンブランバ」とは異なる印象を与える作品であることがわかる。すでに述べたように、前者ではキューバにおけるアフリカ起源の伝統の力強さが際立っている。この特徴は筋書きにおけるスペイン系住民の受動性、流されやすさによって強調されている。そして、共同体から見て厄介な存在である「ビジネスマン」がバレエの最終場において、おそらく「死」という形で徹底排除されている。「レバンブランバ」における「御者アポンテ」や「スペイン人の兵士」も排除されるが、それは祭りの場からの「退場」という緩やかな形で実行されている。

この相違は、アフロキューバ主義のもう一つの側面、つまりナショナリズムの傾向、特に対北米ナショナリズムによって説明できるだろう。カルペンティ

エルは、エッセイ『キューバの音楽(*La Música en Cuba*, 1940)』の中で、アマデオ・ロルダンとの共同作業を振り返り、このように述べている。

Terminada *La Rebambaramba*, el músico quiso escribir, como complemento, un ballet que evocara la moderna vida rural de Cuba. (Carpentier, 1987, p. 463)

「レバンバラバンバ」が完成すると、音楽家はそれを補うものとして現代のキューバにおける農村部の暮らしを思い起こさせるようなバレエを書いてみたくなった。

さらに、カルペンティエルは、1939年に他界したロルダンを追悼する記事の中で「アナキリエの奇跡」について、「反帝国主義バレエ」というタイトルを付すこともできたであろう作品(*que hubiéramos podido titular igualmente: “ballet antiimperialista”*)と評している (Carpentier, 1986, p. 426)。こうした言葉から、同じアフロキューバ主義を謳って作られた作品でありながら、「アナキリエの奇跡」は、「レバンバラバンバ」とは明らかに異なる意図を含んだ作品であるといえる。若い独立国家としてのキューバの「アイデンティティ」、つまり「キューバ性(*cubanidad*)」を求める過程で、それまでタブーとされてきたアフリカ起源の文化に焦点を当てつつ、「混交性(*mestizaje*)」というキーワードにたどり着き、これを前面に打ち出した作品が「レバンバラバンバ」である。この作品がキューバの過去にまなざしを向けているのに対し、「アナキリエの奇跡」は独立直後のキューバに現前する危機を、つまり北米による軍事的、経済的、さらに文化的支配という危機を映し出した作品と見なすことができる。

3.3. 「マニータ・エン・エル・スエロ」

以上、二つのバレエを一部比較しながら紹介してきたが、三つ目の作品「マニータ・エン・エル・スエロ」は、どちらかというところ、「レバンバラバンバ」の特徴を踏襲する作品であるといえよう。ただし、台詞を通して説明が可能な人形劇であることから、筋立てがより複雑なものとなっている。また、「レバンバラバンバ」の場合より主要人物の数が増しており、「パパ・モンテロ(*Papá Montero*)」や聖母「カリダー・デル・コブレ(*Caridad del Cobre*)」と「三人のフアン(*los tres Juanes*)」など¹¹、キューバの民間伝承においておなじみの人物や神々が次々に登場する。

舞台は植民地時代のキューバで、その名が作品タイトルとなっている主人公「マニータ・エン・エル・スエロ(*Manita en el Suelo*)」は、19世紀キューバに実

在した人物がそのモデルとされている。伝承によると、彼は黒人宗教結社「ニャニゴ」に属し、無実の罪を着せられた学生を解放しようと監獄を襲撃したという(Padura Fuentes, 2002, p. 210)。

物語は、「マニータ」が崇拜する黒い雄鶏の姿をした神「ガジョ・モトリオンゴ(Gallo Motoriongo)」¹²を空腹ゆえに「三人のフアン」が食べたことを発端に展開していく。

雄鶏を食べられたことを知った「マニータ」は復讐を誓い、呪術によって嵐を起こすと、海に出た「三人のフアン」を船もろとも沈めようとする。しかし、この企ては、聖母「カリダー・デル・コブレ」が嵐を鎮め、月明かりによって「三人のフアン」を導いたことから、失敗に終わる(Carpentier, 1990, pp. 257-258)。ところが、その直後、怒りを募らせた「マニータ」は聖母にも挑みかかる。彼がナイフを取り出して月を刺し貫くと、辺りは闇に包まれる(Carpentier, 1990, p. 258)。

ほどなく、マニータは「月殺し」の罪で「スペイン人の総監(Capitán General de España)」率いる警備隊に捕らえられるが、最後に「チャラーダ」と呼ばれる「くじ売りの中国人(Chino de la Charada)」によって救われる。彼は、当たりくじを見せる前に繰り出す謎かけのような言葉「夜、沼地に出てくる丸い生き物は。(¡Animá redondo, que sale de noche en la laguna…!)」(Carpentier, 1990, p. 261)という言葉とともに、大きな袋から無傷の月を取り出し、「マニータ」が無実であることを示す。月と聖母を打ち倒すことができなかった「マニータ」は憤慨するものの、居合わせた者たちは安堵し、揃って月を称える歌を歌うところで幕が下りる。

以上の筋書きを、まず「アナキリエの奇跡」と比較してみると、結末においてキリスト教的伝統が一応の勝利を収めている点において異なっているといえる。また、「アナキリエの奇跡」と「レバンバランバ」に見られた、共同体における厄介者の排除という要素がこの人形劇には見られない。「マニータ」を逮捕することになる「スペイン人の総監」も、舞台の冒頭の第一場では「くじ売りの中国人」、「マニータ」と共に「チャラーダ」のくじ遊びに興じている(Carpentier, 1990, p. 245)。さらに、その後三人の前に「ガジョ・モトリオンゴ」が出現する場面においては、ニャニゴの信者でないにも関わらず、総監と中国人はともに「マニータ」の祈りの言葉に唱和したりする(Carpentier, 1990, pp. 246-247)。併せて、劇の筋書きにおいて、中国人の果たす役割の重要性が「レバンバランバ」の場合よりも顕著であることが指摘できる。

以上のように、人形劇「マニータ・エン・エル・スエロ」では、バレエ「レバンバランバ」を通して表現されたキューバ文化の混淆性がより強調され、か

つ、それぞれ異なるルーツをもつ人々の調和が前面に表われている、と見ることができる。

4. パリの前衛潮流の影響——舞台裏から見えてくるもの

以下では、各作品とそれらが書かれた当時のヨーロッパの前衛芸術との関わりについて見ていきたい。最初に述べたように、カルペンティエルは二つのバレエをキューバで、人形劇「マニータ・エン・エル・スエロ」を渡欧後、パリで書き上げた。

本稿2で触れたように、渡欧前後のカルペンティエルが最も熱心にその動向を見守っていたのは、おそらく作曲家ストラヴィンスキーをはじめとするバレエ・リュスに関わった芸術家たちであろう。音楽以外のジャンルにおいても、ピカソやジャン・コクトーなど、舞台装飾や台本執筆を通してバレエ・リュスと関わった芸術家たちへの関心はひとときわ高く、当時のカルペンティエルの手がけた記事に何度もその名が言及されている¹³。

こうした状況の下、カルペンティエルは「アフロキューバのバレエ」と銘打って「レバンバランバ」と「アナキリエの奇跡」を書き上げ、「レバンバランバ」に関しては、バレエ・リュスによる上演も視野に入れていたが、1929年のディアギレフの急死により、この企ては頓挫する(Carpentier, 1990, p. 226)。その後1931年にパリで書かれた「マニータ・エン・エル・スエロ」が、バレエではなく人形劇であったのは、ディアギレフの死後、新たにバレエが上演される望みが極めて薄いという判断によるものである¹⁴。

「マニータ・エン・エル・スエロ」執筆当時、すでにカルペンティエルは詩人ロベール・デスノス(Robert Desnos, 1900-1945)の紹介を通して、パリのシュールレアリストたちと交流し始めていた。こうした新しい潮流との出会いは、カルペンティエルの創作にどのような影響を及ぼしたのだろうか。人形劇というジャンルの相違に加えて、「マニータ・エン・エル・スエロ」はキューバで書かれた二作のバレエと比較してどのような相違点を備えているのだろうか。

以上のような問いに基づいて、三つの作品に関してそれぞれの台本や上演のための覚え書き、さらに書簡等を参照しながら考察を進めていく。

「レバンバランバ」は、一幕二場構成のバレエであるが、カルペンティエルは各場の舞台装飾について、かなり具体的な例を挙げて指示を出している。第一場は「典型的なコロニアル様式のパティオ(Un clásico patio colonial)」に舞台が設定されており、より明確に意図が伝わるように、「モデルを挙げる必要があるのなら、ロンबीジョ邸にあるようなパティオ(Si se quiere un modelo, el del

Palacio de Lombillo)」と補足している(Carpentier, 1990, p. 199)。公現祭の情景を描いた第二場についても、「聖フランシスコ広場(あるいはカテドラルの広場)で(en la Plaza de San Francisco (o de la Catedral))」(Carpentier, 1990, p. 204)と、固有名詞を挙げて指示している。

登場人物の装いについても、作品の時代背景となる19世紀の風俗に即して、具体的な記述が見られる。例えば、解放奴隷の「クーロ」はかつての主人の服装を真似て、「派手な色のスーツにどぎついネクタイ、巨大なシルクハット、手袋にステッキ…(traje de colorines, corbata estruendosa, sombrero de copa desmesurado, guantes, bastón…)」(Carpentier, 1990, p. 200)という出で立ちである。第二場の祭りの場面については、「コンパルサ」と呼ばれる行列を構成する人々の衣装について詳しく述べられている。例えば「コンゴとルクミのコンパルサ(comparsa de congos y lucumies)」では、「大きな羽の帽子を被り、青い縞模様の上衣に赤い綿織物のズボンを身に着けた(con grandes sombreros de plumas, camisetas a rayas azules y pantalones de percal rojo)」(Carpentier, 1990, p. 204)人々が練り歩く。

「レバンバランバ」の着想が画家ミエイユの版画から得られたことはすでに述べたが、このバレエの台本や上演のための覚え書きを見ると、カルペンティエルはミエイユが描いたような19世紀のハバナの風俗をかなり忠実に再現しようとしていたことがわかる。

これに対し、20世紀初頭のキューバの農村を舞台とした「アナキリュの奇跡」は、衣装および装飾が抽象化され、デフォルメされている。本稿3.2で述べたように、この作品においてはサトウキビ農村の黒人たちと「ビジネスマン」を中心とするよそ者たちとの間に二項対立が認められる。対立する二つの勢力にはそれぞれ「ヒマグアス」と呼ばれる双生神と、「ビジネスマン」という強力な人物とが据えられているが、両者は舞台においてもっとも顕著に抽象化またはデフォルメされている。

ビジネスマンが登場する第二場には、このような記述が見られる。

…aparece el BUSSINESS MAN. Entra con prudencia y lentitud. Lleva una máscara que duplica el volumen de su cabeza. Viste traje de cuadros, con pantalones de golf y gruesas medias de lana. Gorra descomunal. Trae debajo del brazo una serie de pasquines raros. Una bomba de inflar gomas de bicicletas. En el hombro, como un fusil, un trípode de cámara cinematográfica, plegado. (Carpentier, 1990, p. 272)

…ビジネスマン登場。用心深く、ゆっくりと入ってくる。実際の頭の大き

さの倍ほどの仮面をつけている。格子模様のスーツにゴルフ用のズボンを身に着け、分厚いウールの靴下を履いている。ひさし付きの巨大な帽子を被っている。小脇には怪しげなビラを抱え、自転車タイヤ用の空気入れを携えている。肩には、まるでライフル銃のように、映画撮影用の折り畳み式三脚を担いでいる。

他方、「ヒマグアス」についても、第八場の登場場面に詳細な描写が見られる。

En la puerta del bohío aparecen los JIMAGUAS. Dos enormes muñecos negros, casi cilíndricos, con cabezas también cilíndricas. Gruesos ojos blancos y saltones. Vestidos con pequeños sayos encarnados. Atados por el cuello con una cuerda de unos tres metros de largo. Aspecto sobrenatural e implacable. (Carpentier, 1990, p. 277)

小屋の戸口から、「ヒマグアス」が現れる。巨大な二つの黒い像で、ほぼ円筒状の胴体に、同じく円筒状の頭がついている。ぎょろりと突き出した白い目。淡いオレンジ色の衣装を身に着けている。二つの像は長さ3メートルほどの縄で首を繋ぎ合わされている。この世のものとは思えぬ姿をしており、無慈悲そうに見える。

「ビジネスマン」の場合と異なり、神である「ヒマグアス」の人間離れした姿は、必ずしもデフォルメによるものとは言いきれない。しかし、「円筒状」の身体や頭という記述から、少なくとも、意匠の抽象化を認めることができる。併せて、上演のための覚え書きには、両者の動きについても「現実離れした怪物らしく見えるように、自動人形のように動くように(*deben parecer irreales y monstruosos, moviéndose como autómatas*)」(Carpentier, 1990, p. 271)という指示が出されている。

さらに、舞台装飾に関しても、空気入れで風船のように膨らまされた高層ビルや(Carpentier, 1990, p. 273)、スペイン系農夫「グアヒーロス」が登場する際に引いてくる車輪付きの木馬(Carpentier, 1990, p. 272)など、模倣性・作為性を喚起させるものが多い。

以上に挙げたような「アナキリュの奇跡」の舞台意匠は、『ラテンアメリカの前衛(*Latin American Vanguards*)』においてヴィッキー・ウンルーが指摘しているように(Unruh, 1994, pp. 61-62)当時のヨーロッパの舞台芸術における前衛的傾向の影響を受けたものだといえる。とりわけ、「ビジネスマン」と「ヒマグアス」の巨大なマスクや誇張された姿は、バレエ・リュスの作品の一つで、ピカソが

舞台芸術を手がけた『パレード(*Parade*, 1917)』の影響が顕著である¹⁵。開演前のサーカスの情景を模したこのバレエでは、舞台上でサイレンやタイプライターの音が響き、巨大な衣装を着けたダンサーたちが登場するなど、奇抜な趣向が凝らされた。特に、ピカソが製作した、高層ビルと一体化したような「アメリカ人マネージャー」と、パリの木立ちを背に貼りつけたような「フランス人マネージャー」の衣装は、カルペンティエルが「アナキリエの奇跡」の「ビジネスマン」と「ヒマグアス」の意匠について構想を練る際に、大いに参考にされたものと推測できる。

ここで一度、以上のようなヨーロッパの前衛潮流の影響を考慮しつつ、「レバンバランバ」と「アナキリエの奇跡」の共通点および相違点を整理しておく。

まず、両作品ともに、20世紀初頭のヨーロッパの前衛芸術潮流の特徴の一つといえる、非ヨーロッパ的要素、特にアフリカ起源の伝統文化の可能性を意識して生み出されたものだといえる。しかし、同じアフリカ的要素あるいはキューバの黒人文化をテーマにしながらも、その具体的な表現法において「レバンバランバ」と「アナキリエの奇跡」は異なっている。前者がとちらかというところ風俗描写的な舞台装飾を選択したのに対し、後者は抽象化あるいは機械化への指向が顕著であり、そこからキュビズムや未来派といった前衛潮流の影響を見出すことができる¹⁶。

以上のように、ほぼ同じ時期にキューバで書かれた作品であるにも関わらず、「レバンバランバ」と「アナキリエの奇跡」は、アフロキューバ的要素の表現法において相違が認められる。それでは、渡航後パリで生み出された「マニータ・エン・エル・スエロ」については、どのような表現上の特徴を見出せるだろうか。

1931年、カルペンティエルはパリから作曲家アレハンドロ・ガルシア・カトゥラに手紙を送り、キューバで「マニータ・エン・エル・スエロ」を上演する際の指示を伝えている。その中で特に注意を引くのは、舞台装飾に関しては「いかなる様式化の試みに対しても、監視の目を光らせておいてほしい(*Lo que sí quiero es ponerte en guardia contra todo intento de estilización*)」という一文(Carpentier, 1990, p. 307)である。ここで用いられている「様式化(*estilización*)」と言う語は、手紙を読み進めるうちに、具体的にはバレエ『パレード』に見られたような「キュビズム的抽象化(*Las estilizaciones cubistas*)」(Carpentier, 1990, p. 308)のことを指していることがわかる。

カルペンティエルは、ヨーロッパではそうしたキュビスト風の表現法が10年も前から廃れてきていると告げ、パリの「スプラレアリスタス(*los suprarrealistas*)」¹⁷、つまり「シュルレアリスト」たちからとり入れた新しい表

現様式について言及している。

Las estilizaciones cubistas estaban buenas para *Parade*, en 1917. Hoy estamos en 1932. Los *suprarrealistas* de ahora te dirán que “tenemos el deber de dignificar aquellos elementos despreciados por los *estetas*, y considerados como inferiores y vulgares por la ‘gente fina’. ¡Al diablo los estetas!” (Carpentier, 1990, p. 308)

キュビズム風の様式化は、『パレード』が上演された1917年であれば結構だが、今や1932年だ。現代の「スプラレアリスタ」の面々にこう言われてしまうだろう。「我々には『審美家』たちに蔑まれ、『洗練された人々』によって下品で下等だと見なされているもろもろの要素に尊厳を与える義務がある。くたばれ、審美家ども！」

手紙の中では、上の一節の引用符で囲まれた部分の出典は明らかにされていない。しかし、後のカルペンティエルの記事や発言を通して、「審美家」や「洗練された人々」によって低い評価を下されている事物とは何を指すのか、より明確にすることができるだろう。

例えば、1945年に自身が受けたインタビューの中で、カルペンティエルはシュルレアリスムという経験によって得られたのは「ものの見方、解釈のし方、感じ方(Maneras de ver, de interpretar, de sentir)」であると述べている。具体的には、「相異なる物の間(entre objetos disímiles)」のコントラストのうちに詩を見出したり、「ある種の民俗的な表現(ciertas manifestaciones folklóricas)」から意表を突く感覚を呼び起こす姿勢、「一見何の美的価値もない物(cosas desprovistas aparentemente, de toda belleza)」に造形的な価値を見出す手法等は、シュルレアリストたちに負うものだとしている(Carpentier, 1985, p. 19)。

これらの言葉を踏まえると、先に挙げたカトゥルラへの手紙の一節から二つのメッセージを読み取ることができるだろう。一つ目は、先に述べたように、キュビズム的な表現法はすでに時代遅れであるということ。二つ目は、従来美的価値が見出されることのなかった、キューバの民衆の日常の身近な事物をできる限りそのまま表現するべきであるということである。

カルペンティエル自身がインタビュー等において繰り返し述べているように、こうした日常ありふれた事物や民俗的なものに対する姿勢は、たしかにシュルレアリストとの交流に負うものだと見なせる。しかしながら、当時のシュルレアリスム運動の推移に目を向けると、カルペンティエルはブルトン率いるシュルレアリストたちだけでなく、彼らと袂を分かった芸術家たちからも強い影響を受けていたように思われる。とりわけ、ジョルジュ・バタイユ(Georges Bataille,

1897-1962)主宰の雑誌『ドキュマン(*Documents*, 1929-1931)』と関わった経験は、この時期のカルペンティエルの創作における対象の捉え方に一つの指針を与えることとなった。

1930年、『シュルレアリスム第二宣言(*Second manifeste du surréalisme*)』を通して、ブルトンがデスノスを含む複数のシュルレアリストを批判するとともに「除名」を行った際、カルペンティエルはデスノスと行動を共にし、「除名」された芸術家たちやバタイユと連名で「死骸(*Cadavre*)」というブルトン批判の文書を発表することになる。母、リナ・バルモントに宛てた手紙によると、カルペンティエルはこの事件の前年から雑誌『ドキュマン』に記事や情報を提供していたという(Carpentier, 2011, pp. 163-164)。

また、この手紙に関しては、「マニータ・エン・エル・スエロ」に登場するくじ「チャラーダ・チナ」の図版をパリに送ってほしい旨が記されている点も興味深い。それは「白い衣服を身に着けたドジョウ髭の中国人(*un chino vestido de blanco, con largos bigotes*)」の像で、その全身に当たりくじの候補である数字と様々な動物の絵が描かれている。カルペンティエルは母への書簡に自らこのイラストを書き添え、説明を加えている。キューバの警察によって禁じられ、取締りの対象となっているこの民衆的な賭博に関連する像を用いて、カルペンティエルは「フロイトとチャラーダ・チナ」と題された『ドキュマン』向けの記事を書こうとしていた(Carpentier, 2011, pp. 163-164)。

さらに、この記事と並行して、宗教混交から生まれたキューバ特有の「聖ラサロ(*San Lázaro*)」像に関する情報を『ドキュマン』から求められていることも、同じ手紙に記されている。「『ドキュマン』誌上で聖ラサロ像を複製しようと、皆、躍起になっている(*en la revista Documents están locos por reproducir una estampa de San Lázaro*)」という一節や、「ハバナにいた時にはほんの少しの注意を引くこともなかった事物が、ここでは途方もなく興味深いものになったりする(*Hay cosas a las cuales no concedía la menor importancia en la Habana, que interesan aquí de modo extraordinario*)」といった文面から、キューバの事物に対するパリでの予想外の反応に戸惑いながらも、嬉々として情報収集に当たっていたであろう、当時のカルペンティエルの姿が浮かび上がってくる(Carpentier, 2011, pp. 162-163)。「嬉々として」と述べたが、それは、以下に示すように、カルペンティエルがこの状況に単にキューバ人としての喜び以上のもの、つまり、創作上のヒントを見出したと考えられるためである。

カルペンティエルが『ドキュマン』に協力し始めて二年後に書き上げられた「マニータ・エン・エル・スエロ」には、「チャラーダ・チナ」以外にも、民俗的な要素が手を加えることなく、さながら「コラージュ」のように散りばめら

れている。例えば、舞台背景には、キューバ産の葉巻「フォンセーカ(Fonseca)」や「ロメオ・イ・フリエータ(Romeo y Julieta)」のパッケージのようなリトグラフを用意し、舞台装飾は「祭りの日にキューバの町で飾り付けられているような(como se adornan los pueblos cubanos en días de fiesta)」(Carpentier, 1990, p. 243)ものにするよう指示を出している。

劇中の台詞に関しても、カルペンティエル自身が述べているように、しばしば「祈祷文や農夫たちの間で伝わる十行詩やその他の通俗詩の断片(fragmentos de oraciones, décimas guajiras, poemas baratos)」(Carpentier, 1990, p. 241)で構成されており、宗教結社「ニャニゴ」や聖母崇拜といったキューバの民間信仰や、民衆の日常の情景を映し出すものとなっている。

以上のように、「マニータ・エン・エル・スエロ」を書いた当時、カルペンティエルはほんの数年前に自分自身が真似たスタイルから離れ、新たにパリで直接に接することとなったシュルレアリストやその流れを汲む芸術家たちの表現様式をとり込みつつあった。特に、雑誌『ドキュマン』との関わりを通して、カルペンティエルはキューバの民衆の日常風景を、民俗学的な興味とともに見直すことになる。アンケ・ビルケンマイヤー(Birkenmaier, 2006, p. 53)は、カルペンティエルの最初の小説『エクエ・ヤンバ・オー』と、同じ年にフランス語で執筆された短編「月物語(Histoire de lunes, 1933)」は、いずれも民俗学的な視点を通してアフロキューバ文化を描き出した作品であると述べているが、「マニータ・エン・エル・スエロ」についても同様の傾向を指摘することができる。

5. 「変遷」への衝動、舞台芸術から得たもの

「レバンバランバ」、「アナキリエの奇跡」、「マニータ・エン・エル・スエロ」は比較的短い期間内に書かれた作品である。しかし、以上で考察したように、カルペンティエルは三作品を通してそれぞれ似通ったテーマを扱いながら、表現様式に変化をつけようとしていた。そこには、非ヨーロッパ出身の若い芸術家として、地域的なテーマに可能性を見出しながら、中央、つまりパリの潮流に乗り遅れまいとする危機感ともいえる意識が働いていたように思われる。

その証左として、当時カルペンティエルがキューバの雑誌『カルテレス』に寄せた芸術評論の記事からいくつかのキーワードを挙げるができる。なかでも、「たやすい美(lo bello fácil)」と「得難い美(lo bello difícil)」という二つの語は(Carpentier, 1986, p. 311)、カルペンティエルが特定の作品あるいは芸術家に関して評価を下す際に重要な役割を帯びていた言葉だと見なせる。評論において、ピカソやストラヴィンスキーのように、新たな表現法を通して鑑賞者がそれま

でに経験したことの無いような美のあり方を探求する芸術家たちには、惜しみない賛辞が送られる。その一方で、かつて成功した方法に固執する表現者は酷評され、その作品は「悪趣味(*cursilería*)」とまで評されている(Carpentier, 1998, p. 233)。

もう一つ、「オフィシオ(*oficio*)」という、記事の文脈から「わざ(業)」もしくは「わざ(技)」という日本語を当てることができる言葉も注目に値する。カルペンティエルは、「あらゆる芸術には業(技)という伝統が備わっているものだ。(Todo arte necesita de una tradición de oficio)」(Carpentier, 1986, p. 302-303)と述べ、ラテンアメリカの芸術家たちは郷土の伝統を表現するにあたり、ヨーロッパでこの「オフィシオ」を学ぶべきであると提言している。

Conocer técnicas ejemplares para tratar de adquirir una habilidad paralera, y movilizar nuestras energías en traducir América con la mayor intensidad posible: tal habrá de ser siempre nuestro credo por los años que corren — mientras no dispongamos, en América, de una tradición de oficio. (Carpentier, 1986, p. 303)

模範となるような技法を学び、パラレルな能力を身に付けてゆくこと、そして、最も深い意味においてアメリカを翻訳することに私達の力を注ぎ込んでいくこと。我々のアメリカに業(技)の伝統がない限り、それが何年にも渡って我々の信条となるだろう。

こうした表明から、カルペンティエルが当時かなり明確な形でラテンアメリカには「素材」を求め、ヨーロッパには「表現法」を求めるという姿勢を取っていたことが窺える。

「マニータ・エン・エル・スエロ」以降、カルペンティエルの創作の傾向は、小説や短編等、散文へと向かう。その背景には、1930年代後半以降の不安定なヨーロッパ情勢と第二次世界大戦勃発という、政治的要因も認められるが、作曲家ロールダンとガルシア・カトゥルラが相次いで死去したことも大きな理由であるといえる。しかし、本稿冒頭で述べたように、舞台芸術に関わった経験はその後の多くの散文作品の内に色濃く反映されている。

舞台向けの作品をつくり上げる中で、カルペンティエルは、つねに「何を」、「いつ」、「どのように」、「だれに」見せるかということ強く意識していたはずである。「何を」見せるかということについては、カルペンティエルの場合、一貫していたといえる。キューバの若い作家として、自国の伝統文化や政治的問題を常に主要テーマとして扱ってきた。「いつ」見せるかという問題は、「どのように」見せるか、という表現法にまつわる問題と密接に関わってくる。本

稿4で指摘したように、カルペンティエルは自らの作品が美学的潮流から遅れたものとならないように気を配りつづけていた。

最後の「だれに」見せるかという問題はより複雑である。というのも、カルペンティエルの場合、同時に二つの対象、つまり、ヨーロッパと自国キューバの観客に向けて創作を行うことになったからだ。パリの聴衆を想定し、カルペンティエルは当時の美学上の最先端の手法をとり入れ、アフロキューバの伝統文化を表現する舞台作品を生み出していった。これらの作品はテーマにおいても、表現法においても、キューバで広く受け入れられるものではなかった。しかしながら、パリで作品が成功し、話題を呼ぶことで、本国での評価にも変化が生じるであろう、という目論見があった。ヨーロッパにおけるアフリカ文化への関心の高まりが、キューバの知識人に少なからぬ影響を与えたことは、本稿2で述べたが、カルペンティエルはこうした文化的「中心」と「周縁」の関係を戦略的に利用しうるものと捉えていたのだといえよう¹⁸。

本稿の冒頭で、カルペンティエルの小説において、舞台芸術は、しばしばそれを物語中で観る者が何者であるかを告げる役割を果たしていると述べた。特定の作品とその鑑賞者との「距離」を通して、彼／彼女らのルーツや社会的階層における位置が明らかにされるのである。こうした視点は、つねに「観る者」と「観せる者」との距離を強く意識しながら舞台作品を生み出した経験から獲得されたものにほかならない。20世紀のキューバの芸術家として、「周縁」から「中心」に向かってどのように発信するべきか、あるいは、人種や社会階層に応じて分化された自国の観客にどのような形で美学上の新しい表現を提示するか。同時代のラテンアメリカの芸術家の多くが直面していたであろうこの問題に、カルペンティエルは舞台芸術を通して向き合うこととなったが、この経験は、作家の後の創作にも影響を見出すことのできる、重要なものであったといえる。

注

1) ラテンアメリカ諸国における前衛運動の展開と、その主な担い手となった作家および作品に関しては、ウンルー(Unruh, 1994)の論考を参照。

2) 当初犯罪学的視点からキューバのアフリカ系住民について調査を行ったオルティスは、やがてその伝統文化のキューバにおける重要性を意識し、『黒人奴隷(*Los negros esclavos*, 1916)』、『アフロネグリスモ語彙集(*Glosario de afronegrismos*, 1924)』、『タバコと砂糖をめぐるキューバ的対位法(*Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, 1940)』等、社会学的・民俗学的観点に基づいた研究の成果を次々と発表していく。カルペンティエル自身もしばしば述べているように、オルティスの著作が当時のキューバの若い知識人に与えた影響は極めて大きい。

- 3) 「アフロキューバ主義」という用語の他、キューバの黒人文化に根差した潮流を指す「ネグリスマ(negrismo)」という用語がある。実際、カルペンティエルの最初の小説『エクエ・ヤンバ・オー』を「ネグリスマ」の潮流に属する作品とする見方も多い。ところで、カルペンティエル自身は『キューバの音楽(*La música en Cuba*, 1946)』において、アフリカ起源の表現様式をとり込みながらも、あくまでキューバ文化の多様性、混濁性を強調する語として「アフロキューバ主義」という語を用いている。本稿においては、キューバにおける黒人文化のルーツに立ち戻り、探求することが主眼ではなく、キューバ文化の混濁性に焦点を当てて論を進めていくことから、「アフロキューバ主義」の用語を選択した。
- 4) サティは1917年に上演されたバレエ『パレード(*Parade*)』の作曲を担当した。ストラヴィンスキーは、『火の鳥(*L'Oiseau de feu*, 1910)』、『ペトルーシユカ(*Pétouchka*, 1911)』や1913年に上演され、大反響を呼んだ『春の祭典(*Le sacre du printemps*)』等、バレエ・リュスのために数多くのバレエ音楽を手がけた。ファリヤは、第一次大戦後の1919年にパリとロンドンで上演された『三角帽子(*El sombrero de tres picos*)』の音楽を担当した。
- 5) 例えば、1925年に『ソシアル』に掲載された「レオン・バクスト(*León Bakst*)」他、同雑誌の1927年の記事「ストラヴィンスキー、「結婚」とパパ・モンテロ(*Stravinski(sic), Las bodas y Papá Montero*)」、「預言者にして革新者、エリック・サティ(*Erik Satie, profeta y renovador*)」等の記事において、カルペンティエルはくり返しバレエ・リュスについて言及している。
- 6) この版画に関しては、エスクデーロ(*Escudero*, 2014)の論考において画像とともに詳細わたる考察がなされている。
- 7) 音楽史家ロビン・ムーア(*Moore, Robin*, 1997)の『音楽と混濁主義(*Música y mestizaje*)』第二章には、テアトロ・ブッフオの起源や典型的な登場人物、劇中に演奏される音楽等に関する概説がある。
- 8) キューバにおける「コンゴ(*Congo*)」とはアフリカのコンゴ川河口付近を起源とするアフリカ系住民を指す。「ルクミ(*Lucumi*)」は現ナイジェリア南西部およびベニン南部を中心に居住しヨルバ語を話す民族を起源とする。「ニヤニゴ(*Ñánigo*)」は19世紀以降キューバの黒人奴隷、自由黒人によって興された宗教結社「アバクア(*Abakuá*)」の構成員を指す。キューバのアフリカ系住民の呼称および起源については、ピチャルド・タピア(*Pichardo Tapia*, 1836, 1875)とともにオルティス(*Ortiz*, 1975.)を参照。
- 9) 「アナキリュの奇跡」に見られる二項対立と、アフリカ起源の宗教的伝統の強調という特色については、拙稿(種原, 2015, pp. 43-78.)において、より詳細にわたる考察を行った。
- 10) 以下、原文を併記したテキストの訳は拙訳である。
- 11) キューバの民間伝承によると、「パパ・モンテロ」は祭り好きで知られた人物で、カーニバルの中で殺されたのだが、その通夜も太鼓が打ち鳴らされ、歌声が響きわたる賑やかなものであったという。ニコラス・ギリエン(*Nicolás Guillén*, 1902-1989)の「パパ・モンテロの通夜(*Velorio de Papá Montero*)」をはじめ、数々の歌や詩のモチーフにもなっている。「三人のファン」とは、それぞれ「ファン・オディオ(*Juan Odio*)」または「ファン・オジョ(*Juan Hoyo*)」、「ファン・インディオ(*Juan Indio*)」、「ファン・エスクラボ(*Juan Esclavo*)」と呼ばれており、伝承によると、三人は塩を求めて海に出た際に、キューバの守護聖母「カリダー・デル・コブレ」の像を引き揚げたとされている。なお、「ファン・オディオ」については、「ファン・オジョ」の他に、「ファン・クリオーリヨ(*Juan Criollo*)」という呼び方もあるが、カルペンティエル自身はキューバで1930年代に見た古い版画に記されていたとして、「ファン・オディオ」の呼称を選択している(*Carpentier*, 1985, p. 489)。
- 12) 宗教結社「ニヤニゴ」の儀式に用いられる黒い雄鶏。カルペンティエルの最初の小説『エクエ・ヤンバ・オー』や前述のバレエ「アナキリュの奇跡」にも、この雄鶏を用いた儀式の情景が描かれている。
- 13) 主な記事を挙げるなら、ピカソに関しては「ピカソの多様な芸術(*El arte múltiple de Picasso*)」(*Carpentier*, 1986, pp. 26-27)、「偉大なるパブロ(*Pablo el Grande*)」(*Carpentier*, 1986, pp. 262-267)などがある。コクトーに関連する記事も数多いが、主なものとして「ジャン・コクトーと場の美学(*Jean Cocteau y la estética del ambiente*)」(*Carpentier*, 1986, pp. 17-26)、「ジャン・コクトーの職業上の新たな秘訣(*Los nuevos secretos profesionales de Jean Cocteau*)」(*Carpentier*, 1986, pp. 107-114)等を挙げる

ことができる。

14) 実際、カルペンティエルはガルシア・カトゥララへ宛てた手紙の中で、バレエから人形劇への計画の変更について、ディアギレフの死に言及しながら説明している(Carpentier, 1990, p. 295)。

15) 1917年に上演されたこの作品は、エリック・サティが音楽を担当し、ジャン・コクトーが台本を手がけた。バレエ・リュスの舞台監督であったセルゲイ・グリゴリエフ(Sergey Grigorev, 1883-1968)によると、ピカソ、サティ、コクトーという「きわめて『前衛的』な三人の芸術家の共同作業を通して生まれた舞台はパリで初演された際には『センセーション』を巻き起こした」(グリゴリエフ, 2014, p. 132)という。

16) 未来派については、カルペンティエル自身、バレエと同時期に書かれた最初の小説『エクエ・ヤンバ・オー』を引き合いに出しながら、その影響を認めている。(Carpentier, 1990, pp. 24-27)

17) 書簡においてカルペンティエルは、今日スペイン語圏においてより一般的に用いられる「スルレアリスタ(surrealista)」の代わりに、スペイン語で「上にある」「超越した」といった意味をもつ接頭辞「supra」が語頭に据えられた「スプラレアリスタ(suprarrealista)」という用語を同義で用いている。

18) こうした姿勢は、パリ滞在時のカルペンティエルの創作以外の活動からも読み取れる。当時キューバにおいて卑俗で好ましくないものとされていた「ルンバ」や「ソン」といったキューバ音楽をパリで積極的に紹介し、その模様を『カルテレス』他、キューバの雑誌記事を通して報告している(Carpentier, 1998, pp. 211-216, pp. 249-254, pp. 275-280, pp. 305-310)。

参考文献

穂原三佳(2015)「「奇跡」をどう語るか—カルペンティエルの1920年代後半の短編とバレエ—」(『ラテンアメリカ研究年報第35号』所収)。東京：日本ラテンアメリカ学会。

小倉重夫(1978)『ディアギレフ ロシア・バレエ団の足跡』。東京：音楽之友社。

ギリェン、ニコラス(1963)『ギリェン詩集』(羽出庭梟訳)。東京：飯塚書店。
グリゴリエフ、セルゲイ(2014)『ディアギレフ・バレエ年代記』(薄井憲二・森瑠依子訳)。東京：平凡社。

鈴木政雄・真島一郎編(2000)『文化解体の想像力 シュルレアリスムと人類学的思考の近代』。京都：人文書院。

バタイユ、ジョルジュ(1979)『ドキュマン』(再版、片山正樹訳)。東京：二見書房。

ブルトン、アンドレ(1970)『アンドレ・ブルトン集成 5』(瀧口修造監修)。京都：人文書院。

Birkenmaier, Anke (2006). *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*, Madrid: Iberoamericana.

Cancio, Wilfredo (2010). *Crónica de la impaciencia*. Marid: Colibrí.

- Carpentier, Alejo (1983a). *Obras completas 2*. México D.F.: Siglo XXI.
- Carpentier, Alejo (1983b). *Obras completas 4*. México D.F.: Siglo XXI.
- Carpentier, Alejo (1985). *Entrevistas*. La Habana, Letras Cubanas.
- Carpentier, Alejo (1986). *Obras completas 9*. México D.F.: Siglo XXI.
- Carpentier, Alejo (1987). *Obras completas 12*. México D.F.: Siglo XXI.
- Carpentier, Alejo (1990). *Obras completas 1* (Cuarta edición). México D.F.: Siglo XXI.
- Carpentier, Alejo (1998). *Obras completas 8* (Segunda edición). México D.F.: Siglo XXI.
- Carpentier, Alejo (2011). *Cartas a Toutouche*. México D.F.: Lectorum.
- Escudero, Miriam (2014). ‘El “Día de Reyes” de Federico Mialhe: la importancia del grabado para el estudio de la iconografía musical cubana decimonónica’ en *Cuadernos de Iconografía Musical vol.1, número1*. Universidad Nacional Autónoma de México. (電子媒体、アクセス日 2017年3月31日)
<http://www.cuadernosdeiconografía.posgrado.unam.mx/index.php/CIM/articloe/view/9>
- Janney, Frank (1981). *Alejo Carpentier and his early works*. London: Tamesis.
- Moore, Robin (1997). *Música y mestizaje*, Madrid: Colibrí.
- Padura Fuentes, Leonardo (2002). *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Pichardo Tapia, Esteban (1836). *Diccionario provincial de voces cubanas*. Matanzas, Imprenta de La Real Marina.
- Pichardo Tapia, Esteban (1875). *Diccionario provincial casi razonado de voces cubanas* (cuarta edición). La Habana, Imprenta El Trabajo de L.F. Dedió.
- Ortiz, Fernando (1924). *Glosario de afronegrismos*. La Habana: El siglo XX.
- Ortiz, Fernando (1975). *Los negros esclavos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Ortiz, Fernando (2002). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra.
- Unruh, Vicky (1994). *Latin American Vanguards : The Art of Contentious Encounters*. Berkeley: University of California Press.

本稿の執筆にあたっては、日本イスパニヤ学会第 62 回大会 (2016 年 10 月 2 日、神戸市外国語大学)において行った口頭発表「前衛主義と舞台芸術—アレホ・カルペンティエルの三つの作品をめぐって—」に加筆、修正を加えました。発表当日に貴重なご意見を賜りました皆様に心より御礼申し上げます。

Keywords: アレホ・カルペンティエル バレエ アフロキューバ主義
前衛芸術