

キューバのブッフォ劇におけるヴァナキュラー言語、 およびナショナリズムの発現

安保寛尚

0. はじめに

19世紀後半、キューバでブッフォ劇と呼ばれる国民劇が誕生した。その原形は、幕間劇から派生したスペインやイタリアの喜劇にある。しかし舞台や登場人物がキューバに特徴的なものに置き換えられ、さらに米国の minstrel・ショーなどの影響が加わって生まれたのがブッフォ劇である。

キューバのブッフォ劇は、1868年から1869年までと、1879年から1900年の2期に渡って流行した。それは二度の独立戦争（第一次（1868-1878）、第二次（1895-1898））と部分的に重なっている。すなわち、キューバに特徴的なものが反映されたこの劇は、当時スペインの植民地だったキューバにおいて、独自のアイデンティティ形成のプロセスと関わりがあり、また実際にスペインとの差異を示すナショナリズム発現の場となったのである。本稿は、ブッフォ劇の先駆的作品から二度の流行期への展開をたどりながら、劇の中でヴァナキュラーな要素がどのように利用され、また観衆に受容されたのかを解明する試みの第一歩とする。

本稿の構成としては、第一章でブッフォ劇の起源について、またその先駆的国民劇について見ていく。特にクレスポ・イ・ボルボンが生み出した登場人物ボサル（スペイン語をうまく話せないアフリカ人奴隷）の発話に注目しよう。第二章では、ブッフォ劇の第一期について見る。その期間はわずか1年であるが、「ブッフォマニア」と呼ばれるほどの流行が起こった。この流行を牽引したフランシスコ・フェルナンデスの作品を取り上げ、「ネグロ教授」という新たな黒人登場人物のタイプの分析に取り組む。ブッフォ劇の第一期は、「10年戦争」と呼ばれるキューバ第一次独立戦争の開始と同じ年であることから、ナショナリズムとの関係についても考察しよう。そして第三章では、10年戦争の終結後に起こったブッフォ劇の第二期について、ホセ・R・バレイロの『呪術師』を取り上げてその特徴を分析する。舞台化されたキューバ社会の周縁的空間とそこに登場する多様な登場人物に注目して、宗主国の文化からの差異化と統制への抵抗がどのように表現されたのかを明らかにする。

本稿はこのように、キューバのブッフォ劇を対象として、ヴァナキュラー文化研究において注目される、中心と周縁、筆記言語とヴァナキュラー言語、高級文化と民衆文化の複雑な関係と交渉について分析する。その結果、この劇は白人クリオオーリョ（植民地生まれ）によるアイデンティティ構築の場であり、彼らにとっての「想像の共同体」形成のために、ヴァナキュラー文化が戦略的に利用されたことが明らかになるだろう。

1. ボサルが発話の発明

1.1 ブッフオ劇の起源と先駆的国民劇

ブッフオ劇のブッフオ (bufo) は「滑稽な」「喜劇の」という意味の形容詞である。したがってブッフオ劇 (teatro bufo) は喜劇を意味するが、後述するその特徴から、キューバのブッフオ劇はヴァナキュラー劇 (teatro vernáculo) などと呼ばれることもある。ブッフオ劇が誕生するのは19世紀後半だが、まずその起源とキューバにおける演劇の展開について、歴史的背景とともに簡単にまとめておこう。

ブッフオ劇の起源は、16世紀、イタリアでインテルメッツォ、スペインではインテルメディオと呼ばれた劇の合間の歌や器楽演奏に遡る。それがやがて幕間劇となって、イタリアではオペラ・ブッフア (opera buffa)、スペインではサイネテ (sainete) へと発展した。これらはローカルな風俗や音楽による脚色が行われた喜劇で、いわば郷土オペラであった。16世紀初めにスペインに征服されたキューバは、やがてスペインとアメリカ大陸を結ぶ貿易の中継地点としての役割を担った。その発展に伴って人と物の移動も活発化し、17世紀にはサイネテの劇団が公演にやって来ている。

植民地時代のキューバでは、政治・経済だけでなく、思想もスペイン本国によって厳しく統制されていたが、18世紀後半から状況は変化する。ヨーロッパで7年戦争が展開する中で、1762年にハバナがイギリスによって占領されたのだ。当時のキューバ社会においては、スペイン本国出身者を意味するペニンスラール (peninsular, 「半島人」) が特権的地位を占めていて、同じスペイン系白人であってもクリオーリョ (criollo, 「植民地生まれ」) の権利は制限されていた。しかしイギリスによるハバナ占領が、一時的ではあったが、彼らをスペイン本国支配のくびきから解放したのだ。その結果、クリオーリョたちの間に自由主義の種が撒かれたのである。

そしてハイチ革命 (1791-1804) によって、さらなるキューバ社会の変化がもたらされる。革命戦争が、当時世界最大の砂糖生産地であったフランス植民地のサトウキビ畑を焼け野原にした。すると多くの農園主や奴隷が、ハイチの西に隣接するキューバに移住してきて、製糖業の技術を伝えたのだ。こうして、19世紀初頭からキューバで製糖業が急速に発展する。そしてその繁栄を象徴する豪華なオペラ劇場が各地に建設されていく。1838年にはハバナに壮麗なタコン劇場が完成した。これらの劇場にはスペインだけでなく、イタリアやフランスの劇団が公演旅行にやってきた。19世紀の半ばはロマン主義劇の開花期であり、上演されたのは、スペインの歴史やスコットランド王の伝説などを題材とする劇だった¹⁾。そのような劇はペニンスラールの貴族趣味を満足させたが、クリオーリョの関心に沿うものではなかった。キューバに生まれ育ったクリオーリョは、製糖業の発展で中産階級を形成し、キューバをスペイン本国とは異なる地域の特異性を備えた共同体として認識し始めていた。そのため、キューバと無関係な異国のロマン主義劇に興味を持つことができなかったのである。

こうして舞台と登場人物が土着化された劇が誕生する。その先駆者がフランシスコ・コバルビアス (Francisco Covarrubias, 1755-1850) である。コバルビアスは、1806年頃「ハバナの喜劇役者たち (Cómicos Havaneros)」という劇団を立ち上げ、1812年にネグリート (negro 「黒人」 + -ito 縮小辞)、すなわち黒人少年を舞台に立たせた。そして1815年には『幸福な悟り、あるい

はネグリート』 *El desengaño feliz o el negrito* を発表している。作品は残っていないが、この劇にはボサル（bozal）と呼ばれたアフリカ人奴隷でスペイン語をうまく話せない黒人が登場し、歌い踊ったことが記録されている。演じたのは黒塗りの白人役者であったが、社会の最下層に置かれた黒人の登場人物を劇の舞台に立たせるのはかつてない試みであった。こうしてコバルピアスは、ボサルが登場するキューバに特徴的な舞台を生み出したことから、キューバ国民劇の創始者に位置づけられている。

1.2 クレト・ガンガー

コバルピアスによるキューバ国民劇創造の試みを引き継いだのが、バルトロメー・ホセ・クレスポ・イ・ボルボン（Bartolomé José Crespo y Borbón, 1811-1871）である。クレスポ・イ・ボルボンはスペインのガリシア生まれで、12歳の頃キューバに移住した。そして喜劇・風刺劇の作家として、またジャーナリストとして活躍した。クレスポ・イ・ボルボンの作品はまだブッフォ劇誕生前の国民劇であるが、マリー・クルスが述べるように（Cruz 1974: 60）、彼が創出したボサルの発話はブッフォ劇の基礎となる。

では、クレスポ・イ・ボルボンが最初に書いた喜劇であり、大きな成功を収めた『アヒアコ、あるいはパンチャ・フティーアとカヌート・ラスパドゥーラの婚礼』 *Un ajiao o La boda de Pancha Jutía y Canuto Raspadura*（1847、以下『アヒアコ』）を見てみよう。劇の舞台は田舎のサトウキビ農園である。スペインのカナリア諸島出身で農園主の夫妻²⁾が、奴隷のパンチャとカヌートの婚礼を開くことにした。カヌートを祝福にやってきたボサルの友人たちの滑稽な言動に始まり、パンチャの前の恋人をめぐってカヌートとパンチャの間で言い争いが起こるが、やがてみな主人の家に集合し、パーティーが開始される。神父の立ち会いのもとで婚姻が成立すると、そこで主人からサプライズのプレゼントがあって、二人に自由を与えると宣言する文書が読まれる。それは1年前、ハリケーンによって農園が破壊され、主人の妻が負傷した時に、パンチャとカヌートがかいがかいしく農園の再興を手伝い、妻の傷の手当てをしてくれたことへの感謝からの決断だった。そして宴会が始まって、黒人音楽の演奏と踊りが始まり、キューバの郷土料理アヒアコ³⁾が準備されて幕を閉じる。

『アヒアコ』がキューバ演劇の歴史において重要な位置を占めるのは、当時のキューバ社会を構成する人々を登場人物とただだけでなく、それぞれの出自によって特徴づけられた発話や文化を舞台で再現したことにある。実際にこの作品では、農園主はカナリア諸島のなまりのあるスペイン語で語り、パーティーでは白人農民たちが愛好したデシマ（décima）の詩⁴⁾をギターの伴奏にのせて朗誦する。そのようなヴァナキュラーな要素の中でも、ここではブッフォ劇の基礎をつくったボサルの発話に注目する。劇中におけるカヌートの友人のボサルのセリフを引用しよう。

Pué señó, ya yo llegá
Ma Cañuto no lo veo...
(Mirando hacia todos lados)
y yo tiene mucho mieu

おおダンナ、わしもうついたじゃ
けんどカニユートが見えんけんど…
(あたりを見回しながら)
わしはあんの主人が

la pero la mayorá.	えれえ怖えだども。
¿Po dónde diablo tará	いってえどこさいるだべか
diese negro?... Si me ve	あんのネグロは?...
diese gallina, pue sé	わしがこんのめんどり
que se lo pensa que yo	持ってんの見つかったら
el gallinero lo robó...	盗んだって思われるかも知んねえ ...
Vamo diaquí... (Yendose[sic.]) ¡Ño Rafe!	はやいとこ行くべ ... (立ち去りながら)
	ラフェのダンナ！ ⁵⁾

(Leal 1975: 53)

これを標準スペイン語で書き表すと以下のようなになる。

Pues señor, ya yo llegué
 Mas Canuto no lo veo...
 y yo tengo mucho miedo
 al pero al mayoral.
 ¿Por dónde diablo estará
 ese negro?... Si me ven
 esa gallina, puede ser
 que se lo piense que yo
 del gallinero lo robé...
 Vamos de aquí... ¡Señor Rafael!

このように標準スペイン語と比較すると、ボサルの子音には、語尾の子音の脱落 [Pué (Pues), Ma (Mas), mayorá (mayoral), Po (Por), pue (puede), sé (ser), Vamo (Vamos)], 母音間の子音の無音化 [mieo (miedo), 母音の異音化 [siñó (señor)], 子音 l の流音化 [diabro (diablo)], 語頭の一音節の脱落 [tará (estará), Ño (señor)], 動詞の活用 (人称・時制) の誤り [llegá (llegué), tiene (tengo), ve (ven), pensa (piense), robó (robé)], 前置詞 + 冠詞で前置詞の脱落 [la (al): 冠詞の性の誤りを含む, el (del)], 指示詞の語頭に di がつく [diese (ese): 指示詞の性の誤りを含む] など、この引用箇所だけでも多くの正書法から逸脱した表記があることがわかる。つまりクレスポ・イ・ボルボン、標準的なスペイン語を話せないボサルの発話を文字化し、舞台上で語らせることで、ボサルを言語的に特徴づけたのである。キューバに到着したアフリカ人奴隷の出身地はさまざまであり、当然ボサルのスペイン語にはヴァリエーションが存在した。しかしクレスポ・イ・ボルボンは、恣意的にその多様性を取捨選択し、均一化して一つのモデルをつくり上げたのだ。そしてそれを黒塗りの白人役者が誇張して舞台上で滑稽に演じた。こうして、出身地や人種、社会階層が反映された典型的なタイプが登場するヴァナキュラー劇は、ボサルの不完全なスペイン語が観衆を笑わせる喜劇となったのである⁶⁾。

実は『アヒアコ』は、クレスポ・イ・ボルボンの作として発表されなかった。彼はさまざま

な筆名を使ったが⁷⁾、この作品ではクレト・ガンガー（Creto Gangá）が用いられている。「クレト・ガンガー」は、本名のクレスポを黒人の訛りのある発音風にしたクレトと、当時アフリカの複数の民族をまとめて指す語として使われていたガンガーを組み合わせてできた筆名である。『アヒアコ』発表の前年、クレスポ・イ・ボルボンはこの筆名で『カーネバルのこんりゃんと大げんか』*Laborintos y trifucas de Canavá*（『カーニバルの混乱と大げんか』、正確なスペイン語では *Laberintos y trifucas de Carnaval*）というタイトルの物語詩を発表した。これはそのクレト・ガンガーという名のボサルが、カーニバルで目撃したことを彼の視点と発話で語る体裁をとった物語詩である。作品はすぐに大きな話題を呼び、タコン劇場でのプログラムに組み込まれるほどの人気となった。『アヒアコ』は、こうして有名になった架空のボサル、クレト・ガンガーが書いた作品という設定なのである。さらに出版された脚本の冒頭には、クレトの署名入りで、「ドン・サンティアゴ・グレアどん（A la cabayera señó don Santiago Gurea）」（「ドン・サンティアゴ・ゲーラ氏に」、正確なスペイン語では *Al caballero señor don Santiago Guerra*）に献呈されており、さらに執筆に至った経緯を記した「どけしゃへのちょぶん（Adivitisión a la letó）」（「読者への序文」、正確なスペイン語では *Advertencia al lector*）が添えられている。そうすることによってクレスポ・イ・ボルボンは、クレト・ガンガーが実際に存在するかのように演出し、「ボサルが書いた劇」におかしみを添えたのだ。

クレスポ・イ・ボルボンは、『アヒアコ』発表後もクレト・ガンガーの筆名を使い、ボサルと思わせる視点と語り口で新聞や雑誌に当時の流行や社会風刺の記事を寄稿した。こうしてクレト・ガンガーは、クレスポ・イ・ボルボンから独立したペルソナを獲得し、リアリティのあるボサルの典型的イメージを人々に植えつけたのだ。ブッフォ劇の第一期にはボサルが頻繁に登場するが、その発話のモデルがクレトによって構築されたことは間違いない。

クルスは、クレト・ガンガーには、作者が当時のキューバ社会を批判するための「仮面」としての、機能があったと指摘する。また、奴隷を所有せず、貧しい生活を送ったクレスポ・イ・ボルボンには、迫害され、抑圧される側への共感があり、白人でありながら黒人の心理の一部を描き出していると評価した（Cruz 1974: 59, 62）。しかしながら『アヒアコ』は、サトウキビ農園の田園風景を舞台とした、寛大な奴隷主と従順な黒人奴隷のあまりに理想的な物語である。それゆえ奴隷制の過酷さ、あるいは実際に起こった奴隷の反乱に対する暴力的な弾圧⁸⁾を隠蔽しているという批判は免れないだろう。そして結局クレト・ガンガーは、クレスポ・イ・ボルボンが生み出した人工的なボサルであり、およそ白人の読者や観客を笑わせる道化役であった。

2. ブッフォ劇（第一期）

2.1 ブッフォ劇の誕生

前章で見たように、キューバ国民劇の基礎はフランシスコ・コバルビアスとクレスポ・イ・ボルボンによって築かれた。そこからブッフォ劇が誕生するまでには、海外からの二つの影響がある。一つは1860年から65年にかけて、米国の minstrel 劇団が行ったハバナ公演である⁹⁾。ネグリートやボサルはそれ以前に舞台に登場していたので、黒塗りの白人役者が歌い、踊るパフォーマンスは、キューバにおいて目新しいものではなかった。しかし米国でも生まれた

同様の喜劇の上演は話題を呼び、国民劇における新たな表現の探求を促した。そしてもう一つが、1866年にフランシスコ・アルデリウス（Francisco Arderius）の劇団「マドリードのブッフオ（Bufos Madrileños）」がハバナで行った公演である。アルデリウスは、パリ・ブッフオ座でジャック・オッフエンバックのオペレッタを鑑賞して刺激を受け、マドリードでこの劇団を結成した。そして社会風刺的なギリシャ神話のパロディ劇を生み出したのだ。「マドリードのブッフオ」の劇には、音楽、ダンス、パロディ、風刺、からかいなど、ミンストレル・ショーと共通する要素も含まれていた。

これらの公演に刺激を受けて、フランシスコ・フェルナンデス・ビラロス（Francisco Fernández Vilarós, 通称パンチョ・フェルナンデス）が1866年に「ハバナのブッフオ（Bufos Habaneros）」を結成する¹⁰⁾。そして1868年には、『ネグロ教授』*Los negros catedráticos*を皮切りに、『洗礼』*El bautizo*, 『ネグロのやくざ,あるいは20年後』*El negro cheche o Veinte años después*からなる3部作を発表した¹¹⁾。フェルナンデスのブッフオ劇は大成功を取め、数ヶ月で8つのブッフオ劇団が誕生するほどの流行となり、その熱狂は「ブッフオマニア（bufomanía）」と呼ばれた。

ではフェルナンデスの出世作となった『ネグロ教授』について見ていこう。「ネグロ教授」とは、このフェルナンデスの劇で生み出された登場人物で、その後ブッフオ劇に定着した新たな黒人タイプである。社会階層としては、奴隷のボサルとは異なり、仕立屋や小規模商店経営者、音楽家など中産階級の自由黒人に属する。だがブッフオ劇における「ネグロ教授」は、タキシード、シルクハット、先の尖った靴を履いて登場する。そしてメヌエットのダンスを踊ったり、不正確なラテン語や教養語をむやみに使う滑稽な人物として登場する。つまり「教授」というのは皮肉で、実際には教授職にはなく、またそれを望むべくもないが、白人の真似をして社会的地位の上昇を試みる都市の自由黒人という位置づけである。

『ネグロ教授』の舞台はハバナのぼろ屋で、「ネグロ教授」のアニセトと、友人のクリスピンの会話から始まる。アニセトには娘のドロテア、クリスピンには息子のリカルドがいて、二人は子供たちを結婚させることに同意する。ところがそこにドロテアに恋するホセが登場して、彼女に求婚する。ホセはコンゴ人で、スペイン語をうまく話せないボサルである。ドロテアとアニセトは、自分たちはボサルよりも高い社会的地位にあるという階級意識を持っていて、身分をわきまえないホセを嘲笑して追い払う。ところがその後、ホセとリカルドが鉢合わせて決闘が起こり、リカルドはぼろぼろにされ、しかもホセには驚くほどの貯蓄があることが判明する。するとドロテアは急に態度を変えてホセと結婚すると言い、アニセトもこれに同意するというあらすじである。

ここで注目したいのは「ネグロ教授」の発話である。決闘でリカルドを打ちまかしたホセが、ドロテアとアニセトと再会する場面に注目しよう。

José: Aquí tá yo, que ya llegó.

Dorotea: (Agasajándolo.) ¡La virgen te envía, ilusión de mis ensueños, pensé morir sin volverte a ver!... ¿Y pudiste creer que yo te despreciaba? ¡Tonto! ¡Yo que te quiero más que a mi vida!

Aniceto: (A José.) ¡Qué talento tiene la niña! Oigame[sic.], José es usted muy pusilánime. ¡Usted no comprende las *ramificaciones* necesarias de un padre para averiguar quien es el hombre que le pide el pedazo de su corazón! Es menester someterlo a una prueba para conocer sus sentimientos: la prueba salió a medida de mis deseos. Ese lance de honor que con tanta *presopopeya* llevó a efecto, me ha convencido que es usted un *gerundio* y el otro no era mas[sic.] que un *pretérito pluscuamperfecto de indicativo*. (Leal 1975:151-152)

(ホセ　：ここにおるがわし、もうついたじゃ。

ドロテア：（もてなしながら）マリア様があなたを送ってくださったのだわ！私の夢想の中のまぼろしの人。もう一度会えなければ死のうと思ったのよ！…あなたは私があなたを軽蔑したなんて信じたのかしら？おばかさん！私はあなたを自分の命よりも大事に思っているのよ！

アニセト：（ホセに向かって）なんと才智ある娘！お聞きなされホセ殿、あなたは軟弱すぎますぞ。父親には自分の心臓の一部を求めてくる男がどのような人間なのか、よく知るために必要な「枝分かれ」というものがあることをあなたはわかっておられませぬ。求婚者の想いを知るためには試練を課すことが必要不可欠なのでござります。そしてその結果はわたくしの望み通りとなりもうした。数多の「擬ずん法」が実行された決闘は、あなたが「現在分詞」で、相手は「直説法過去完了」に過ぎないということをわたくしに確信させたのでござります。）

コンゴ人ホセの発話は、*tá* (estoy), *llegá* (llegué) の2つの動詞を見ただけで、発音や動詞の活用に誤りのあるボサルのスペイン語で特徴づけられているとわかる。その一方で、「ネグロ教授」アニセトの発話には正確な発音と文法知識が確認されるだけでなく、大事な娘のことを「心臓の一部」という比喻で表すところには、巧みなレトリックを使いこなす能力があることも示されている。しかし、娘への求婚者の想いを試すための行動を「枝分かれ」と呼んだり、一度は婿に考えたリカルドを「直説法過去完了」に、ホセを「現在分詞」という文法用語で喩えるのは、周りくどくてわかりにくい。さらに「擬ずん法 (*presopopeya*)」は、アニセトが「擬人法 (*prosopopeya*)」を誤って発音しているだけでなく、「英雄的行為 (*epopeya*)」の意味で誤用したのだらうと推測される。このように「ネグロ教授」という登場人物は、およそ正確なスペイン語を話すが、教養を誇示しようとするために難解な語や表現を多用する。けれども多くの場合、その意味が不明瞭であったり、適切に用いられていない。そもそもこの場面では、ボサルを相手にこのようなスペイン語で話すこと自体ナンセンスなのだ。けれども白人の観客の目には、白人の身なりの真似や教養人ぶった発話が、下層社会の自由黒人に不釣り合いで滑稽に映り、笑いを誘ったのである。嘲笑の対象として造形された「ネグロ教授」の服装や言動にはもちろん過剰な誇張があり、自由黒人の実態とは乖離していた。しかしブッフォ劇における『ネグロ教授』の大成功は、中産階級の黒人のボサルとは異なる人種的・言語的特徴づけとカテゴリー

化をもたらした。そこには都市に増加する自由黒人に対して、白人が自分たちの優位を維持しようとする欲求の現れがあるだろう。実際に『ネグロ教授』において、アニセトとクリスピンがぼろ屋に住んでいるという設定は、いくら白人の模倣をしても、結局社会階級の上昇は望めないということを見せつけている。

2.2 ナショナリズムの発現

「ネグロ教授」の気取った身なりや言葉遣い、場に相応しくない言動には、米国の minstrel ショーにおける「ダンディ」の影響が認められるだろう。その比較分析については稿を改めるが、キューバ的なものが追及されたブッフオ劇の展開において、「ネグロ教授」はペニンスラールのなものとしての象徴性を獲得する。前述したように、当時はロマン主義劇の開花期であった。大劇場で上演された作品では主に異国の題材が扱われ、役者は本国のスペイン語、あるいはイタリア語やフランス語を話した。クリオーリョにとってそのような劇は、設定された舞台もストーリーも言語も、自分たちが生まれ育ったキューバのものから乖離していた。そのためロマン主義劇は、ペニンスラールが持ち込んでくるスペイン本国の価値観や貴族趣味を反映する劇と見なされるようになる。すると「ネグロ教授」の上流志向は、ペニンスラールに通じる特徴と重ね合わされた。その結果「ネグロ教授」は、嘲笑対象の黒人中産階級としてだけでなく、キューバの現実とは無関係のものばかりを享受する上流階級の象徴ともなったのだ。

ロマン主義劇とは対照的に、キューバの日常的現実が舞台化され、役者はキューバのスペイン語を話し、キューバの音楽や文化で彩られたブッフオ劇は、こうして宗主国への抵抗文化の発現の場となる。「ネグロ教授」は、都市の自由黒人をモデルとしたヴァナキュラーな登場人物である一方で、貴族趣味や階級意識が、キューバ的空間に似つかわしくないペニンスラールのものを認識させる「装置」となった。コバルピアスやクレスポ・イ・ボルボンの国民劇と第一期のブッフオ劇を画するのは、何よりこのような本国との文化的差異を意識したパロディと社会風刺にあるだろう。つまり、キューバ的なものとの対比のなかで、それとは異質なものが嘲笑され、排除されることによって、キューバのアイデンティティが形作られていったのだ。実はこのようなクリオーリョ作家の政治意識は、19世紀半ばから急速に高まっていた独立の動きに呼応していた。その政治的・社会的背景に触れておこう。

1835年、スペインとイギリスの間で貿易協定が結ばれ、両国は奴隷貿易を廃止することで同意する。しかしキューバではすでに、奴隷貿易によって支えられた砂糖産業が経済の基盤となっていた。そのため奴隷制支持派はその同意に反対し、1850年代から米国併合主義を唱え始める。米国では奴隷制が続いていたため、彼らは奴隷貿易が生み出す利益を獲得し続けるには、スペインの植民地であるよりも米国に併合された方がよいと判断したのだ。しかし1863年に米国が奴隷解放宣言を行うと、併合への期待は消滅した。そのような時期にスペイン本国による厳しい関税政策が実施され、政治的統制が強まると、もはや奴隷制もスペインによる植民地支配も終わらせようとする革命派の行動が支持を得たのである。こうして第一次独立戦争（「10年戦争」、1868-1878）が勃発した。『ネグロ教授』が発表されたのは、まさに独立戦争の火蓋が切られた年である。検閲が強化される中で、ブッフオ劇は「仮面」をかぶった反スペインの表現手段となったのだ。

しかしもちろん、植民地政府がそのような劇を放置しておくはずはなかった。1869年、ビジャヌエバ劇場でハシント・バルデス（Jacinto Valdés）の『口を火傷してもわからず屋』*Perro huevero aunque le quemén el hocico* の上演中、独立運動を主導したカルロス・マヌエル・セスペデス（Carlos Manuel de Céspedes）を讃えて「セスペデス万歳」と声が上がった。すると劇を監視していた警官が発砲し、暴力的に上演を中止させたのだ。これはビジャヌエバ事件と呼ばれ、以降ブッフォ劇の公演は禁止された。こうして、ハバナを中心に旋風を巻き起こした「ブッフォマニア」は、わずか1年で終息する。ブッフォ劇の舞台となった小劇場は閉鎖され、劇団は解散し、多くの劇作家や役者が亡命した。上演の継続が許された劇は、オペラとサルスエラのみとなり、キューバ的なものを表現する登場人物や文化は排除されたのである。

3. ブッフォ劇の復活と再流行（第二期）

第一次独立戦争は、1879年のサンホン協定の締結によって終結する。この協定によってキューバは部分的な政治的自由を獲得し、戦争中に厳格化された検閲も緩んだ。すると亡命していたブッフォ劇の作家や役者が次々と帰国し始める。その中の一人、ミゲル・サラス（Miguel Salas）は「サラス・ブッフォ劇団（Bufos de Salas）」を創設して、小劇場でのブッフォ劇を再開した。やがてイグナシオ・サラチャガ（Ignacio Sarachaga）、ライムンド・カブレラ・ボスチ（Raimundo Cabrera Bosch）、ホセ・マリーア・デ・キンタナ（José María de Quintana）といった劇作家たちがサラスの後続く。こうして、スペイン本国による統制や秩序の押しつけに対する抵抗、また自治主義の政治的表明が、再びブッフォ劇の舞台で繰り広げられるのである。第一期同様に、劇が追及したのはキューバ的なものであり、ペニンスラールの貴族社会の腐敗や外国文化への傾倒は批判された。とはいえ、第二期が第一期の単なる再現に終わったわけではない。第二期においては、舞台も登場人物もプロットも多様化した。例えば劇の主な舞台の一つとなったのはハバナのスラムで、そこに生きる黒人やくざや放らつなムラータ（白人と黒人の混血女性）といった新たな役が生み出された。第一期の流行から10年の時を経て再開したブッフォ劇の一つの特徴は、そのような社会的にマージナルな場所と黒人登場人物にある。本章ではその例として、ホセ・R・バレイロの『呪術師』*El brujo*（1896）の分析に取り組もう。そして下層社会における祝祭性がキューバ的空間の演出に利用されたことを明らかにしよう。

舞台はハバナの貧しい共同住宅の中庭である。そこには少し前から、長い白髭にコートと山高帽子を身につけた黒人が頻繁に出入りしていた。呪術師と噂されるその正体不明の男に、ムラータのテレスフォラが恋している。劇が動き出すのは、住人たちがルンバの演奏と踊りに興じているところに、ガリシア人の警察官タデオが登場するところからだ。タデオは黒人呪術師の話聞きつけ、その男こそ最近起こった殺人事件の犯人と確信してやってきた。そしてルンバのどんちゃん騒ぎをやめさせ、男を捕まえようとサーベルを振り回しながら住人に聞き込みを開始する。ところが住人の一人で、男の目撃者の「ネグロ教授」のホセは、意味不明のレトリックを弄するばかりで捜査は一向に進まない。そのうちに、呪術師はテレスフォラを連れ去ってしまった。

二人を追って警察による大掛かりな捜索が開始され、舞台は草原、ついでサトウキビ農園へ

と展開する。その途中には、ホセが呪術師と勘違いされるなど滑稽な場面も挿入されるが、ついに二人が隠れた小屋が発見されて男は捕まる。そして変装が暴かれると、男はかつてのテレスフォラの恋人ファン・フランシスコだった。ファンはかつて犯罪に手を染めて監獄送りとなり、そこで死んだと伝えられていたので一同驚く。実はファンは、呪術師の格好をしてテレスフォラに接触し、正体は明かさずに彼女の自分への愛を確かめたかったのだった。しかしこうしてファンは逮捕され、殺人事件の容疑者として拘置所に入れられる。テレスフォラはファンを助けるため、警察に変装して看守の交代時に入り込み、ファンにも警察の服を着せて脱獄を試みる。ところがそこにタデオが現れ、変装を見破られて万事休すというところで、看守がファンの無実と自由を宣告して幕が降りる。

ブッフォ劇の第一期においては、アフリカ人奴隷でスペイン語を正確に話すことができないボサルと、社会的地位の上昇を試みる黒人中産階級の「ネグロ教授」が重要な役だった。『呪術師』において、「ネグロ教授」は変わらず滑稽な役で登場しているが、もはやボサルは舞台に現れない。ボサルの不在は第二期のブッフォ劇におよそ共通していて、それは1886年に奴隷制が廃止されたため、もはやアフリカから新たな奴隷の到着はなくなり、黒人がみな自由となったからだ。その一方で、新たに黒人犯罪者や呪術師が黒人登場人物として定着した。それらの登場人物は、奴隷制廃止後に広がった人種差別的言説の産物であると考えられる。当時はチェーザレ・ロンブローゾが創始した犯罪人類学がキューバでも注目され、黒人の人種的劣等性を「科学的に」証明する研究が進められていた。そのような研究が、奴隷制廃止後、黒人に対するそれまでの社会的優位の喪失を恐れていた白人に利用され、黒人は生まれながらに犯罪者であるという偽りの言説や、黒人の宗教は犯罪の温床であるといった偏見に満ちた言説を強化していたのだ。さらには公衆衛生の観点から、黒人的なものは反道徳的で社会を汚染する病とも見なされた。つまり『呪術師』のファンは、黒人宗教の司祭＝犯罪者という当時の社会通念を体現する登場人物なのである。そしてタデオがルンバを中断させ、黒人呪術師を殺人犯と決めつける行動には、その頃実際に警察が行っていた黒人宗教儀式的取り締まりと捜査のあり方が反映されている¹²⁾。

警察官のタデオはガリシア人である。ガリシア人は、ガリシア地方の訛りのある本国のスペイン語を話す登場人物としてブッフォ劇に定着する。それはスペインからキューバへの移民の中ではガリシア人が大きな割合を占めていたことに起因する。『呪術師』においては、威圧的に権力を振るい、植民地社会の秩序と統制の維持に当たるペニンスラールを体現する悪役である。しかしながら、ガリシア人は多くの場合、黒人女性に魅了される滑稽な人物として特徴づけられた。

この劇のタデオに滑稽さはないが、彼にはルシアナというムラータの恋人がいる。ムラータもまた第二期のブッフォ劇では欠かせない登場人物である。キューバでは1864年に異人種間の婚姻が禁止されたが、それは混血がスペイン当局に問題視されたからだ。つまり植民地政府は、白人と黒人の婚姻は「血の純血」を汚し、キューバを黒人化＝「アフリカ化」と恐れたのだ。とりわけムラータは、社会的地位の向上を望み、エキゾチックな魅力で白人男性を誘惑する危険な存在と見なされた。なぜならそれは、社会階級と密接に結びついた人種的境界を侵犯する行為に他ならなかったからだ。けれども、社会的秩序を脅かすと危険視されたがゆえに、ペニンスラールが支配する社会の転覆をねらうクリオーリョにとって、ムラータは戦略的に利用

される登場人物になったのである。

ルシアナは、暴力的で人種差別的な言動を繰り返すタデオに嫌気がさしている。そして言い寄ってくる「ネグロ教授」のホセに乗り換える素振りを見せる。つまりルシアナは、ペニンスラールと黒人中産階級の男の間をその魅力で自由に行き来するのである。また、この劇のヒロインであるテレスフォラもムラータであるが、彼女は黒人呪術師を装った元犯罪者のフアン脱獄を幫助する。結果的には、容疑をかけられた殺人事件については潔白であることが判明してフアンは釈放されるが、変装して彼を牢獄から連れ出すのは明らかに違法行為である。しかしこの劇ではフアンとテレスフォラが主役で、タデオは悪役なので、観客の目にはテレスフォラの行動は一途で献身的な愛による正当なものと映るだろう。

このように『呪術師』は、善悪の判断が曖昧で、不正と社会的不道德に満ちた劇なのだ。そのような劇を成立させ、物語の要となっているのは、多様な社会階層の登場人物をつなぎ、植民地社会の秩序を攪乱するムラータであることは間違いない。すなわち、ペニンスラールのタデオ、「ネグロ教授」のホセ、黒人呪術師／元犯罪者のフアンは、分け隔てられた人種的・社会的階級に属するが、ムラータがその境界を容易に跨いで関係を築く。そして価値転倒的で祝祭的空間を現出させるのだ。とはいえその空間は、実際には白人クリオーリョの劇作家と劇団による戦略的な創作と演出である。つまり彼らは、黒人に対する差別と偏見を温存しながらも、黒人文化と下層社会のありようを都合よく抽出し、ペニンスラールの支配と秩序を覆すようなアンダーグラウンドの舞台世界をつくり出したのだ。

4. おわりに

ここまで、キューバ国民劇の誕生から、ブッフォ劇の第一期と第二期の流行の展開と、それぞれの時期におけるいくつかの代表的作品を見てきた。コバルビアスとクレスポ・イ・ボルボンが生み出した国民劇において、まずボサルというスペイン語の習得が不十分なアフリカ人奴隷の発話に特徴づけられた人物が舞台に登場した。そこに米国の minstrel・ショーとアルデリウスのブッフォ劇の影響が加わって、キューバのブッフォ劇が誕生する。第一次独立戦争を挟んで二期に渡って流行したこの劇は、当時の独立の機運の高まりを反映して、キューバ社会で特権的地位にあったペニンスラールによる支配や貴族文化への抵抗を表現する手段になったのだった。ブッフォマニアと呼ばれた第一期においては、フェルナンデスが「ネグロ教授」を登場させて流行に火をつけた。この新たなタイプの黒人登場人物は、中産階級の自由黒人を風刺する一方で、キューバのヴァナキュラー文化とは相入れないペニンスラールの異国趣味を映し出す鏡にもなった。そして第二期においては、『呪術師』を例に見たように、キューバ社会の底辺を舞台に、社会的不正行為や、ムラータを結び目とする異なる人種・社会階層間の不道德な恋愛関係が主要な題材の一つとなった。そのような価値転倒的舞台は、クリオーリョ作家による植民地政府の統制への抵抗の表明であり、またキューバ的なものを表現するための戦略的手段であった。

このような分析を経て気づくのは、ブッフォ劇の作家、役者、そして主な観客であった白人クリオーリョの姿が劇中に現れないということだ。まさに彼らは、嘲笑・批判の対象としてペ

ニンスラールや黒人登場人物を造形し、自分たちの都合のいいように操って、「想像の共同体」を演出しようとしたと言えるだろう。すなわち、白人クリオーリョは独立後を見据えて、彼らにとっての「他者」を誇張して表象した。そして一方でペニンスラールからは権力を剥奪し、他方で黒人に対しては社会的優位を維持することで、自分たちが望む想像上のキューバ空間を構築しようとしたと思われるのである。

注

- 1) キューバ最初のロマン主義劇とされるのがホセ・ハシント・ミラネス (José Jacinto Milanés) の『アラルコス伯爵』(1838)である。そのほか、ヘルトゥルーディス・ゴメス・デ・アベジャネーダ (Gertrudis Gómez de Avellaneda) やホアキン・ロレンソ・ルアセス (Joaquín Lorenzo Luaces) がロマン主義劇を書いている。スペインの劇団がサイネテを上演した一方で、イタリア・フランスの劇団は、ガエターノ・ドニゼッティ、ジョルジュ・ヴィゼー、ジュゼッペ・ヴェルディらの作品を上演した。セリフは宗主国のスペイン語、あるいはイタリア語やフランス語であった。
- 2) キューバへの最初の多くの移民はカナリア諸島出身だったので、その事実を反映させた登場人物である。
- 3) アヒアコは野菜や肉などさまざまな材料の煮込み料理である。後にキューバの民族学者フェルナンド・オルティス (Fernando Ortiz) は、そのアヒアコにキューバの民族統合の象徴を見た。詳しくは拙稿(2017)を参照されたい。
- 4) デシマは10行8音節からなり、(a) 1, 4, 5行目、(b) 2, 3行目、(c) 6, 7, 10行目、(d) 8, 9行目が完全韻を踏んで、abbaaccddc という韻の組み合わせになる。この詩形は16世紀終わり頃、スペインのビセンテ・エスピネル (Vicente Espinel) によって確立された。
- 5) 本稿における引用はすべて拙訳である。
- 6) クレスポ・イ・ボルボンが文字化したボサルスの発話は、当時のアフリカ人奴隷の発話の特徴を知るための貴重な言語資料である。しかし実際には、キューバに到着したアフリカ人奴隷の民族や言語は、ヨルバ族 (ヨルバ語)、マンディンガ族 (マンディンゴ語)、カラバリー族 (エフィク語、イビビオ語)、コンゴ族 (コンゴ語)、マクア族 (スワヒリ語)、ウォロフ族 (ウォロフ語)、ガンガ族 (メンデ語) など多様であった。さらにスペイン語の習得度合いによっても、当然ボサルスの発話には差異があったと考えられる。それゆえ実際の言語的多様性が矮小化されていることも確かである。
- 7) クレスポ・イ・ボルボンは、クレト・ガンガーの他にも、El Anfibio, Luis de Borbón, Lindoro, La Cotorra-gente, Walterio, La Sierra Cubana, El Caricato Habanero などの筆名を使った。
- 8) ハイチ革命後、製糖業が急激に発展し奴隷数が急増したキューバでは、1841年に人口統計で初めて黒人の数が白人を上回り、小規模な反乱も増加していた。そして1844年には、白人反奴隷主義者、自由黒人、黒人奴隷が協力して企てた反乱に対する植民地政府による弾圧事件が起こった。この事件で白人反奴隷主義者たちは亡命し、容疑をかけられた自由黒人と奴隷は拷問を受け、虐殺された者も多数いた。「はしごの陰謀」と呼ばれるこの事件は、大規模な反乱を恐れ、社会秩序の維持を試みる植民地政府の姿勢を反映する出来事であった。
- 9) キューバにおける米国の minstrel・ショーの公演は、1860年にキャンプベル (Campbell) 劇団、1862年にクリスティ (Christy) 劇団、そして1865年にウェッブ (Webb) 劇団が行っている。
- 10) フランシスコ・フェルナンデス・ビラロスは、当時、民衆音楽家、劇作家たちのたまり場となっていたフランシスコ・バルデス・ラミレス (Francisco Valdés Ramírez) の家に通っていて、そこで劇団を立ち上げる準備が進められた。
- 11) 『ネグロ教授』でドロテアとホセが結婚し、『洗礼』では2人の間に生まれた子 (エルクレス) が洗礼を受ける。『ネグロのやくざ、あるいは20年後』はそれから20年後、エルクレスが手のつけられない悪者になっているという設定で、3作品の展開には連続性がある。

- 12) ラファエル・ロチェ・イ・モンテアグード (Rafael Roche y Montegudo) が 1908 年に発表した『警察とキューバにおける奇怪なこと』*La Policía y sus misterios en Cuba* は、ハバナの一警察官による黒人の宗教組織と犯罪者への取り調べをまとめた約千ページの報告書である。

参考文献

- 安保寛尚 (2017) 「カクテルとアヒアコーキューバ国民統合の隠喩とレトリックをめぐって」, 『立命館経営学』 第 55 巻第 5 号, pp.1-26.
- Bajini, Irina (2018) *Antología de teatro bufo cubano*, Universidad de los Andes, Bogotá.
- Cruz, Mary (1974) *Creto Gangá*, Instituto Cubano del Libro, La Habana.
- Lane, Jill (2005) *Blackface Cuba, 1840-1895*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- (2008) “ImpersoNación: teatro, raza y nación en Cuba y los Estados Unidos en el siglo XIX”, en *Bufo y nación: Interpretación desde el presente*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, pp.172-206.
- Leal, Rine (1975) *Teatro bufo siglo XIX: Antología Tomo I, II*, Editorial Arte y Literatura, La Habana.
- Linares, María Teresa (2008) “La guaracha cubana, imagen del humor criollo”, en *Bufo y nación: Interpretación desde el presente*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, pp.154-171.
- Montes Huidobro, Matías (1973) *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Ediciones Universal, Miami.
- Roche y Montegudo (1925) *La Policía y sus misterios en Cuba*, La Moderna Poesía, La Habana.
- Thomas, Susan (2005) *Cuban Zarzuela: Performing Race and Gender on Havana's Lyric Stage*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago.
- Valdés Bernal, Sergio O. (2018) *El teatro colonial y la caracterización lingüístico-cultural de sus personajes*, Iberoamericana, Madrid.

