

タイトル	ブラック・ディアスポラとハイチ・アート
著者	浜, 忠雄
引用	北海学園大学学園論集, 132: 1-24
発行日	2007-06-00

ブラック・ディアスポラとハイチ・アート

浜 忠 雄

はじめに

数年前に筆者はロナルド・シーガル著『ブラック・ディアスポラ』(Ronald Segal, *The Black Diaspora. Five Centuries of the Black Experience Outside Africa*, New York, 1995) を分担翻訳する機会があった(富田虎男監訳『ブラック・ディアスポラ』明石書店, 1999年)。

本書は、16世紀に始まる大西洋黒人奴隷貿易を発端として、故地であるアフリカから暴力的に引き離されて南北アメリカへ強制連行され、その後も世界各地へと「離散」して行った黒人たちの運命を辿ったものである。シーガルは「ブラック・ディアスポラ」が経験した苦難と犠牲、抵抗の歴史を跡付けるとともに、そうした逆境のなかでの「自由への切望とたたかい」をとおして生み出された新しい音楽や絵画や彫刻、文学、宗教などに「勇気と快活さと想像力のアイデンティティ」と、世界の文化に対して為した多大な貢献に着目する。

筆者が翻訳を担当したのはサン＝ドマング(現在のハイチ共和国)、マルティニクとグアドループ(いずれも現在はフランスの海外県)などの旧フランス領カリブ海植民地における黒人の歴史である。とくにハイチ革命の展開と独立に至る過程や現在の国状に関するシーガルの叙述は筆者の研究とも符合する点が多く見られたため、楽しい翻訳となった。他方、翻訳にたいへん苦勞したのがハイチの芸術活動を扱った「第33章 無垢の眼 The Innocent Eye」である。というのも、美術はもともと縁遠い領域であったことに加えて、シーガルが取り上げている40点(そのうち約半数がハイチ)ほどの絵や彫刻類は写真などで示されることなく、文章のみの論述となっていたからである。そのうちの何枚かは手持ちの文献で見たことがあるものの、8割方は目にしたことのないものであったために、文章から絵を想像するという本末転倒を強いられたのである。翻訳の途中でようやく、シーガルが主たる参考文献としている Selden Rodman, *Where Art Is Joy. Haitian Art: The First Forty Years*, New York, 1988 を入手し、シーガルが取り上げる絵画類のすべてではないが、その多くを参照することができるようになった。

本稿は、わが国ではあまり馴染みのないハイチの絵画を紹介するとともに、ハイチ・アートの重要なジャンルの一つである「歴史画」について若干の考察を試みるものである。

1. ハイチ・アートにおける「無垢の眼」

そこで、まず、『ブラック・ディアスポラ』の「第33章 無垢の眼」からハイチ・アートに関する部分を示し、併せて、シーガルが言及している絵画類のうち筆者が参照できたものを論文末尾にまとめて掲載する。

なお、シーガルによる原注はすべて割愛するが、筆者の訳注は〔 〕内に示した。

黒人たちは、ディアスポラが及んださまざまな時代と場所で、絵画や彫刻や建築などの芸術を創造的に発展させるうえで中心的な役割を果たしてきた。彼らは、高度に洗練された西洋美術の伝統のなかに自分たちの識見と才能を持ち込んだのである。以下にそのいくつかを選んで取り上げるが、これまでごく普通に、そしてしばしば見下すように原始的と呼ばれてきた芸術表現の様式に黒人たちが与えてきた特徴的な影響について言及するのが適当であろう。というのも、この原始的^{プリミティブ}という用語は、アフリカの芸術に対して、すなわち、個々の作品がどんなに高い水準にあるものでも、原始的とみなされてきた人びとの作品だということから長いあいだ用いられてきた言葉だからである。

いわゆる原始的芸術を、芸術のある文化的レベルにある人びとの芸術としてではなく、一つの独特な種類として、しかも、その可能性が枯渇してしまったかに見える高度に洗練された芸術に対する、もう一つの創造的な道を提示する芸術として捉えるようになったのは、ほかならぬ高度に洗練された西洋美術の伝統の先進的地位にあった19世紀後半のフランスにおいてであった。著名な芸術史家のE・A・ゴンブリッチは『芸術の歴史』のなかで次のように述べている。

ゴーギャンは、タヒチからの手紙のなかで、パルテノン神殿にある馬の向こうに、つまり自分の子供時代の揺り木馬にまで戻らなければならないと感じている、と書いた。……多くのアーティストは、美術館や展覧会にあふれる作品が、このような方法を続けることによっては何一つ得られないような驚嘆すべき才能や技巧を駆使してできた作品であると感じている。彼らはまた、小さな子供のようにならなければ、アーティストとしての魂を失い、絵や彫刻の巧みな製造屋に成り下がってしまう危険性があると感じている。……アンリ・ルソー(1844-1910)は、職業的な画家としての訓練は、救済の方法になるどころか、可能性を妨げかねないものであることを彼らに証明した。というのは、ルソーは正確な製図術も印象派の秘訣も無価値と考えたからである。彼は、木の葉の一枚一枚、芝生の葉身の一本一本を、シンプルでピュアな色と明瞭な線を用いて描いたのである。彼の絵は、高度に洗練された精神からは拙劣に見えるかもしれないが、にもかかわらず、何か力強く、シンプルで、真っ直ぐなものがあがり、その故に、彼を一人の巨匠と認めなければならないのである。

たとえ大人のアーティストが小さな子供になりたいと願っても、そうなれるわけではない。そうした願望そのものには、言い方の上で何か矛盾するものが含まれている。「自意識の完全な欠如

が原始的美術の本質的な要素だと言ってよいかもしれない」。ここでも、アンリ・ルソーは、一つの典型を示している。ルソー自身はアカデミックなアーティストであって、彼が賞賛してやまなかったブグロー〔アドルフ・ウィリアム・ブグロー、1825-1905〕の表現様式に従って描いていると確信していたのである。というよりも、彼は自分の無垢の眼が命じるままに描いた、と言った方がよい。

だが、いかに自意識の欠如が本質的であるとはいっても、それだけでは不十分なことは明らかである。かりに自意識の欠如だけで十分だとすれば、無数の小さな子供たちが人を魅了する傑出したアーティストになってよいはずである。その他の資質——天性の技量や判断力、抑制、ハーモニーとリズム感——がヴィジョンを芸術に置き換える手段となるのである。

〔この後ではアメリカ合衆国の3人の黒人アーティスト、ウィリアム・エドモンドソン、クレメンタイン・ハンター、ホーレス・ピピーンの作品が取り上げられるが、途中を割愛する。〕

こうした芸術は決して原始的とは言えないであろう。原始的という言葉は、きちんとした答えがあるというよりは、問題点を無証明のまま真と仮定して論じるような用語なのである。実際、最近では直感的芸術とか素朴芸術と表現されるようになってきている。あるいは、「無垢な」という言葉の方がその精神に近いかもしれない。それは、文化の上の、とりわけ芸術上の差別のなかで社会が磨き上げてきたメガネを通してではなく、生活をまっすぐに、かつ驚きをもって見つめる眼の無垢さなのである。無垢なものの方が、白人の人種的支配が執拗に固持してきたものの見方から排除されたディアスポラの黒人たちによって創造されたのは、その故なのである。

1943年の初めのハイチに、英語教育を推進するための戦時要員としてアメリカ合衆国から一人の水彩画家が入ってきた。デウィット・ピーターズである。彼は、「南イタリアを彷彿とさせるようなきれいな空気があり、豊かなフォークロアと伝統を持った人びとが住む、このまことに自然の美しい国」のハイチに芸術らしきものを何も発見できずに、すっかり落胆してしまった。ところが、その年の秋、彼は、たまたま海岸沿いの村モン・ルイを車で通りかかった時、酒場のドアに鳥や花が描かれているのを見つけた。その脇には、「ここは再生」と書かれてあった【図1】。

ハイチの大統領からビルを提供されたピーターズは、ポルトープランスにアート・スクールと展示スペースと販売所とを兼ねた「サントル・ダール」〔芸術センター〕を設立した。1944年5月のオープン記念展示会にはたくさんの絵が集められた。それらは、作品を送った者には貧困なハイチの生活水準では考えられないような高額のお金を払うアメリカ人がいるそうだという情報がたちまち広まって、送られてきたものである。ピーターズは村の酒場のことを憶えていて、それを描いた人物であるエクトール・イッポリトを捜し出して「サントル・ダール」に招聘した。

エクトール・イッポリトは1894年にサン・マルクで生まれたウンガン、つまりヴードゥーの神官であった。彼は鶏の羽の刷毛とさまざまな色のエナメルを使って、おもに家具の装飾の絵を何

年も描き続けていた。彼は首都に出てきたが、「サントル・ダール」にではなく、海岸近くの小屋に居を構えた。1947年1月に彼の作品を集めたユネスコの展示会がパリで開かれた。すると、にわかには彼の作品とハイチ・アートが評判になった。その翌年に彼は死去した。彼はハイチ・アートの最初の二人の巨匠のうちの一人であった。

彼が描くのは幻想的な絵である。その絵が持つ様式の独創性、形態の完全性は、技術が不十分だという批評がまったく的はずれであることを示している。たとえば、1948年頃の作である『オグーンと軍馬』【図2】は戦争の神たる精霊を描いたものだが、その激しい赤によって、彼の体の下というよりうしろにある馬が浮き上がってくるように見える。1946年頃の作品『女神シレーヌ』【図3】では、海の女神はシンプルな農民スタイルの赤のドレスを着た姿で描かれている。彼女が座る船の舷側にも花が描かれ、船の両端からもたくさんの花が咲き乱れ、船は鳥の頭をした鯨の背中に乗っている。この絵の全体は、彼女がいることで、あたかも海の庭を思わせるのである。

彼の絵のすべてが宗教的なテーマに向けられたのではないが、女性の持つ官能的な形の楽しみをこのような幻想的な効果と結び付けた画家はいない。絵のなかに『裸婦』というタイトルが書かれた作品では、極端に線を省いて描かれた主題の裸婦は、長いすの上に誘惑するように横たわっている。服を着た二人の付添人、背後にある花の絨毯、彼女の頭上に置かれた3枚の円形の絵、額の縁に付いた三角形のカーテンのような縁飾り、これらが異質でありながら巧みに調和して、彼女の裸体の曲線的な流れを引き立てているのである。

もう一人の巨匠であるフィロメ・オバンが最初の絵を描いたのは1908年、彼が17歳の時である。その後36年間、床屋やコーヒー・パック売りの仕事をする傍ら絵を描き続けた。しかし、彼の絵を求める買い手を見つけられず、1ドル以上の値で売れることもなかった。カパイシアンのご郷に「サントル・ダール」のニュースが届くと、敬虔なプロテスタントである彼は黒板にこう書き記した。「神様、1944年はフィロメ・オバンにとって悪い年でした。どうか、1945年という年が彼にとって良い年になるようにして下さい」。そして、彼はピーターズに一枚の絵を送った。

まもなく、彼の祈りは叶えられた。というのも、彼の絵は、ハイチの画家のうちでも無垢さに内在する非常な綿密さの点で、アンリ・ルソーのそれに似た不思議な魅力を持っていたからである。合衆国がハイチを支配する以前の彼の生地のブルジョワを描いた1961年の作品『1915年の占領前のカパイシアンのブルジョワ』では、タイルの一枚一枚、街路に並ぶ家の屋根のトタンの波紋の一つ一つ、馬や四輪馬車に乗ったムラト〔白人と黒人との間の混血〕たちの顔やファッションナブルなドレスが細部まで精密に描かれている。馬も、馬の持ち主であるムラトと同じように、高慢に見える。その傍らで、頭に籠をのせた黒人農婦に手綱を引かれ荷物を背負ったロバが悲しげに頭を垂れている。

オバンの作品は相当な数に上る。それはまるで、価値を認められるには、長いあいだ蓄積してきた芸術的エネルギーをすべて放出する必要があったかのようなようである。彼は歴史上の大きな出来事を描いた。1954年の『1915年9月5日、カコとアメリカ海兵隊との戦闘』【図4】は、豊かな

緑を背景に、これとコントラストをなすように、持ち前の手法で細部を正確に描くことによって戦闘の残虐さを伝えることに成功している。彼は宗教的な絵も描いた。たとえば、ポルトープランスのサント・トリニテ・プロテスタント・エписコパル聖堂のために1949年に描いた壁画『磔刑』【図5】は、キリストだけでなく、左上端に描かれた肉体を離れた大きな目——神の目——が見下ろしている構図である。1959年の作品のような寝室に座った自画像【図6】も描いた。彼はまた、たとえば1950年の『オー・デュ・カップ橋の百年祭』【図7】のように、橋の赤、木の緑、川で泳ぐ少年の体の褐色、水と空の青というさまざまな色を操った鮮やかな風景画も描いた。

オバン一家のなかでフィロメだけが画家だったのではない。弟のセネークの絵はフィロメほどに精密で優美ではなかったが、彼なりの率直さを持った作品である。たとえば、1953年頃に農村風景を描いた『1905年』は、生き生きとした色遣いの躍動的な作品で、雲や家は、木を積んだ荷車と調和して、まるで車に乗って動いているように見える。一番上の兄のテレマークは繊細な風景画を描いた。一番下の弟のアンリ＝クロードは街頭風景や物語絵画を作った。真ん中のアントワヌはスタジオと一緒に仕事をする父と自分を描いた優しい絵【図8】を残した。甥のミシェルは、都市の生活や歴史上の戦闘を主題とする絵を描いた。

しかし、ハイチの「ルネサンス」を担ったのは、二人の巨匠〔エクトール・イッポリトとフィロメ・オバン〕と才能豊かな一家〔オバン一家〕だけではない。このほかにも、確かな才能と個性的な感性を持った画家が初期の頃から存在していた。1911年にポルトープランスで生まれたりゴー・ブノワは、ピーターズによって「サントル・ダール」のお抱え運転手に雇われたが、画家になる前は靴磨きやタクシードライバーをしていた。たぐいまれな才能が認められて、彼は相当の額の財産を手にすることができるようになった。それでも、彼は1986年に死ぬまで年に二、三枚しか描かなかった。彼のもっとも初期の作品の一つは1947年の女性の肖像【図9】である。赤のドレスに緑のジャケット、ちっちゃな手と足は、ひと目見ただけでは遠近法を誤っているようだが、それは、彼女の大きな顔のせいであらう見えるのである。こうした手法や、人物やその背景、家具や花、床や背後の壁を描くときの色遣い、それらすべてが、ひとつの完璧なハーモニーをなしているのである。

1923年にジャクメルで生まれたカステラ・バジルは、ピーターズの家で下働きの仕事をしていたのだが、「サントル・ダール」で見た作品に触発されて1945年に自分も画家になった。画家としては比較的短い生涯だったが——彼は1964年に死んだ——、注目すべき絵を残した。1963年の作品『農民の家族』【図10】に描かれた小さな男は、母親の乳房を吸う赤ん坊ではなく、裸の大人である。母親の膝には小さな女の子が辛うじてぶら下がっている。父親は目を閉じ悲嘆に暮れて頭を片手で支えている。それは、どんなテクニックをもってしても果たし得ぬものである。

ウィルソン・ビゴーは1931年ポルトープランスの貧しい家庭に生まれた。彼が15歳の時、イッポリトが彼の作品を見出して見習いになるように勧めた。1950年に描いた『ジャングルの殺人』は、翌年にニューヨーク近代美術館に収められた。それは、すでに技術的にはかなり高い水準に

達した作品であって、その直截性において「原始的」な恐怖感を伝えている。そのような特徴は1953年の『円環』【図11】にも見られる。少女たちが輪になって自分たちの影の中で動いているが、お互いに手を握るといふより、しがみついているかのように、そして、一緒にダンスをするといふよりも、逃げ出そうとしているかのように見えるのである。1958年、まだ20歳代に彼は神経衰弱を患った。それから1960年代まで絵を描き続けたが、彼の目は曇り、手は覚束なくなっていっていった。無垢の眼は、必ずしも幸福な眼ではないのである。

絵画だけが盛んだったのではない。たまたまポルトーランスから約15マイルにある村クロワ・デ・ブーケの墓地を訪れたデウィット・ピータースは、ヴードゥーのヴェヴェ（床の上に粉末で描いた儀式のデザイン）【図12】に基づいたさまざまな鉄の十字架の芸術的效果にショックを受けた。尋ねてみると、これを作ったジョルジュ・リオトーは1899年に生まれ、その村で鍛冶屋をしていたという。

仕事の幅を広げるようにとのピータースの勧めで、リオトーは古くなった石油のドラム缶を平らにしたスチールを使った素晴らしい動きのある平面像を造るようになった【図13】。それらは、金属をそのまま用いて、絵の具を使ったのと同じ眼から生まれた作品である。彼は作品をヨーロッパやアメリカの美術館に売り、彼の彫像は、この形式の可能性を探ろうとするほかのハイチ人に影響を与えた。その一人、ミュラ・ブリエールはこの平面像を使って彼独自のスタイルのドラマティックな構成を作り上げた。

世代が重なり合うため、ハイチ・アートのその後の世代について語っても誤解を生じないであろう。実際、ハイチ・アートは胎動期から連綿と続いており、その最初の衝撃に与った者のいく人かは、大まかに区分すれば、ハイチ・アートの第二世代を経て、第三世代が現れてくるその後までの数十年間も、なお創作活動に従事してきたのである。

第二世代のなかで特筆すべき人物にジェラルド・ヴァルサンがいる。彼は1940年代に生まれ、タイル張りを職業としていたが、絵のなかにたくさんの色とともにデザインのセンスを持ち込んだ。1971年の作品『コンビット』【図14】はヴードゥーの音楽に合わせて行われる農耕儀礼を主題にしたものだが、音楽を奏する者と一列に並んだ労働者のリズムミクナラインを取り囲む葉の一枚一枚を、遠くの畝ほどしだいに明るくなる緑色で描いている。

この第二世代でもっとも有名になったのはアンドレ・ピエールである。彼は、ポルトーランス近郊のクロワ・デ・ミッションでヴードゥーの神官の助手つまりラ・プラスの仕事をしていた。ヴードゥーの儀式で使うために彼が描いた半グルドの絵が関心呼び、ヴードゥー研究者から奨励を受けるようになった。彼はヴードゥー、とりわけその神々を主題に描くようになった。彼は、いつも神意を聞き、神々が描いてほしいと告げた時だけ描くのだ、と言っている。有識者によれば、ヴードゥーの伝承と関わりのある彼の絵は、芸術的な見方で鑑賞する時のような知識は必要としないということだ。それらの絵は、1964年頃の作品『甘美な川の女神シレーヌ』【図15】のように、真黒や純白を劇的に使いながら、豊富な色——バイオレット、ゴールド、さまざまなグ

リーンやブルー——で輝き、流れるような線の組み合わせで描いている。

彼は、ヴードゥーを中心とする幻想派のなかでもイッポリトの後を継ぐ人物であった。そのうち第三世代のなかからこれに加わる人物がでてくる。ラフォルチュヌ・フェリックスが描き始めたのは1970年代後半になってからだが、1980年の『花を抱いたマンボ〔ヴードゥーの女性神官〕と聖別』では素材を自在に駆使することで早くも天性の芸術的才能を表わしていた。アクリル絵の具を用いてソフトな色も強い色も使い分けることによって、深み（たとえば『ウンガンと黒豚』【図16】）や光の放射（たとえば『ケンタウルスに乗ったウンガン』【図17】）を表現するのに成功している。

アーティストの数の点でも質の点でも特質すべき現象であるハイチ・アートの重要性は、国際的な販路の存在によっても説明し尽くすことができない。なぜなら、それが存在するというのは、原因でもあり結果でもあるからだ。より重要なのは、文学が民衆の言葉から遊離し、音楽もディアスポラの及んだ所ではどこでも、利用できる施設や伝達手段を持たなかったため、ヴィジュアル・アートが芸術的な創造活動や交流の中心的な形態となったことである。だが、もっと大きな要因がある。それは、はるか遠くの水源から引き寄せられ地下からふつふつと涌き出るような豊かな洞察力と感受性である。前述したように、アフリカの彫刻では頭と胴体の比率は伝統的に1対3または1対4になっている。それに対して、高度に洗練された西洋美術で採用されているのは1対6ないし1対7である。描写主義よりも表現主義の形式につながるこの関係は、ブノワが描く女性の肖像画に暗示されているように思われる。

〔以下ではジャマイカとブラジルの絵画、彫刻、建築などが取り上げられるが、割愛する。〕

以上が、ハイチ・アートに関するシーガルの叙述である。本稿末尾に掲載した作品群を併せ見るとき、そこには、われわれが普段見慣れた近代西洋絵画とはいささか趣を異にする独特な芸術世界が存在することに気付くであろう。

ハイチ・アートの特徴は、その独特な色彩感覚や様式などの芸術表現の在り方もさることながら、アンドレ・マルローがハイチ人を「最高の絵描き民族」と絶賛したように、その民衆的基盤の広がりがある。シーガルは別のところで次のように指摘している。「最近の数十年、ハイチにおける絵画は一つの驚異的な現象となっている。民衆文化がこれほど盛んで、相対的に経済活動の一つになっているほどに目立っている国は、西半球にはもちろん、おそらく世界中を捜しても存在しない。絵画は、軍隊や官僚やビジネスのエリートたちの合法的あるいは非合法的活動の手の届かぬところで、貧困から逃れる、あるいは少数の者にとっては富を得る希少な拠り所となっているのである。ある有力な画商は、ハイチには職業的な画家が1000人から2000人おり、そのほかにも、職業的という言葉は当たらないが絵を描きその作品を時々売る絵描きが無数にいと見積もっている。」

ハイチ・アートの盛行の背景についてはのちに再度触れることとして、以下では、とくに「歴史画」を取り上げて考察したい。

2. 「歴史画」に表れる歴史認識

歴史的な出来事を題材にした絵画はハイチ・アートの重要なジャンルとなってきた。シーガルがハイチ・アートの「巨匠」と呼んだフィロメ・オバンの1954年の作品『1915年9月5日、カコとアメリカ海兵隊との戦闘』【図4】がその代表例である。この作品は、当時のハイチ大統領ヴィルブラン・ギヨーム・サムが投獄中の政治犯を殺害したことに抗議する暴動に端を発する政情不安を捉えてアメリカ合衆国が投入した海兵隊員と、これに抵抗するハイチ人とともに「カコ」と呼ばれた農民ゲリラとの間で繰り返された戦闘の場面を描いたものである。「自治能力を欠く黒人に代わってハイチの秩序を回復する」、「文明は非文明に介入する権利がある」と公言して行われたアメリカ海兵隊のハイチ侵攻は、その後1934年までの19年間にわたって続くこととなるアメリカによる軍事占領とハイチの主権喪失の起点となったものである。

同じフィロメ・オバンの『シャルルマーニュ・ペラルトの磔刑』(1955年)【図18】は『1915年9月5日、カコとアメリカ海兵隊との戦闘』の姉妹編である。シャルルマーニュ・ペラルトは、「カコ」軍のリーダーだったが、米軍の待ち伏せによって逮捕されて処刑され、死体は見せしめのために戸板に張り付けられて広場に晒されたのだった。アメリカはその現場を写真【図19】に撮って、抵抗運動を抑える目的で流布させた。オバンの作品は、この写真に写されるペラルトの姿とともに、涙にくれる女性をその傍において描いたものである。その女性はペラルトの母親だが、オバン自身と重ね合わせて、彼の政治的心情の表明と見ることも可能である。十字架上のイエスを彷彿とさせるペラルトの姿は、「解放と抵抗の英雄」伝説の形成に寄与したのである。

ハイチ・アートにおける「歴史画」の伝統は、1990年から1991年に花開いた。以下にそのいくつかを、絵の主題になっている出来事の年代順に取り上げる。

ウィルソン・アナクレオン画『蜂起した奴隷のマカンダルが魔力で焚刑の火から飛び出す』(1991年)【図20】は、いわゆる「マカンダルの陰謀事件」の首謀者の処刑場面を主題としている。フランソワ・マカンダルはギニア生まれの黒人奴隷だったが、のちに逃亡奴隷となって大規模な逃亡奴隷団を組織し、七年戦争のさなかの1757年秋から翌年春にかけて、薬草などから作った毒薬を飲料水に混入して白人たちの大量殺戮を謀ろうとした。この計画は密告によって未遂に終わり、逮捕されたマカンダルは1758年3月に衆人環視のなかで焚刑となった。この焚刑の時、炎が立ち上ると、身体に巻き付けられていた鎖がもぎ取られ、マカンダルは宙に飛び上がったように見えたという。そのことから、マカンダルは蚊になって飛び去り、またいつの日にか人間の姿となって戻ってくるのだ、という伝承が生まれることとなった。こうしてマカンダルの名は、「黒人が毒殺という罪を犯すとしたら、その究極の目的な自由の獲得である」と証言したといわれるメドール、呪物売りながら独立を説いて回ったジェロームやテレマックなどの名とともに、ハイチ黒

人の間で長く語り継がれ、記憶されてゆくこととなるのである。

アンドレ・ノルミル画『カイマン森の儀式』(1990年)【図21】は、1791年8月22日の黒人奴隷の一斉蜂起に先立つ8月14日にサン=ドマング北部のプランテーションの奴隷の代表者が集結して一斉蜂起を誓い合った準備集会を主題にしたものである。地面にはヴードゥーの精霊ロアを呼び出す目的で小麦やトウモロコシの粉あるいは灰を用いて作られる象徴的な紋様であるヴェヴェが描かれ、生け贄になる黒豚が見えることから分かるように、集会はヴードゥーの儀式に従って行われた。棍棒や鉈を手にした100名を超える人物が描かれているが、一説では、彼らはみな奴隷監督(プランテーションの畑作労働や生活の全般を指揮監督する目的で奴隷主によって登用された奴隷)であって、集合地を中心に半径25ないし30キロメートルに及ぶ広い範囲から総数200名以上が集結したという。

中央の火の傍らで、手を大きく広げて何かを叫んでいるように見える男性はおそらくブクマンであろう。ヴードゥーの神官であるブクマンは、この時、ハイチ・クレオール語で次のような「祈りの言葉」で呼びかけたといわれる。「われらに光をもたらす太陽を創造し、波を起こし、嵐を鎮める神は、雲の陰からでもわれらを見守り給う。神は白人の行いすべてを知り給う。白人の神は悪事をそそのかすが、われらの味方である神は、われらに善行を求め、不正への復讐を命じ給う。神はわれらの戦いを導き助けて下さるであろう。われらの涙の源泉である白人の神の象徴〔十字架〕を捨て、われらのすべての胸のなかに語りかける自由の声に耳を傾けよ」。この絵に描かれるのは、ヴードゥー・セレモニーの興奮の中で互いに決起を誓い合う主体である。それは奴隷制度のもとで虐げられ呻吟する弱々しい客体ではなく、解放のために闘う主体なのである。

黒人奴隷の一斉蜂起のリーダーとなったブクマンはサン=ドマング北部の主邑ル・カップ(現在のカパイシアン)への進軍中に捕えられ、9月初めに処刑された。そして、胴体から斬り離された彼の頭は釘刺しにされ、「叛徒の首領ブクマンの頭」と表示されて市門の外に晒された。フランツ・ゼフィラン画『ブクマンの斬り取られた頭が蜂起した奴隷たちに示された』(1991年)【図22】は、この場面を再現したものである。ハイチ・アートを特徴付ける鮮やかな色遣いが、処刑の凄惨さとともに、ブクマンの背後に翻るトリコロールをひときわ際立たせている。また、鞭や剣を手にしたフランス人あるいは奴隷主とおぼしき人物はみな動物の頭で描かれているが、それがいったい何を意味するのか、残念ながら、筆者は理解できていない。

エディ・ジャック画『ソントナクスが解放された奴隷たちに武器を渡す』(1991年)【図23】は、サン=ドマングに派遣されたフランス政府代表委員のレジェ=フェリシテ・ソントナクスが1793年8月29日に、黒人奴隷蜂起を発端とする「騒擾」に乗じてサン=ドマングに侵攻してきたイギリス軍、スペイン軍と戦わせるため、黒人奴隷をフランス軍に編入し、その代償として奴隷解放することを宣言した情景を描いたものである。武器を受け取る奴隷たちは、ただ一人が跪いている他はすべて直立の姿勢で、拳を突き上げて解放の喜びを全身で表している。印象的なのは、画面中央背後にひときわ大きく、薄い灰色で描かれる人物像である。右手で松明を掲げ、左手で千切

られた鎖を垂らしながら短剣を握った亡霊のように見えるこの人物は、1791年の一斉蜂起に立ち上がった奴隷たちをはじめ、解放を目指してさまざまな抵抗を繰り広げてきた数多の黒人たちを象徴しているのであろう。ハイチの黒人にとって奴隷解放は、与えられたものではけっしてない、300年の長きにわたる苦難の末についに自ら闘い取ったものにほかならない、ということであろう。

ここで、対比のためにフランス革命時代のフランス人が描いた絵を何枚か見てみよう。

『1794年の奴隷制廃止のアレゴリー』(作者不詳)【図24】は、トリコロールの旗を背にして「自由」(マリアンヌ)の像を指差すフランス人と、鎖から解き放たれ中腰となって両手を広げる黒人とをまったく対照的なポーズで描いている。奴隷制廃止を記念する図を描いた煙草入れ(作者不詳)【図25】では、後方に力なく佇むイギリス兵と鞭を手に腕組みをしながら忌々しげな表情で眺めている奴隷主を尻目に、フランス人が差し出す文書(そこには「廃止」「自由」という文字が書いてあるのが見える)を跪いて押し戴くようにする黒人とムラトが描かれている。この2枚の図では、解放する者=フランス人(あるいはフランス革命)、解放される者=黒人奴隷、という主客の関係が見事にイメージ化されていると言ってよいであろう。

その点では、1794年2月4日の国民公会による黒人奴隷制の廃止決議後に歴史上初めてフランス議会で議席を占めた元奴隷を描いたアンヌ=ルイ・ジロデ=トリオゾンの作品『ジャン=バチスト・ベレイの肖像』(1797年)【図26】の場合も同じである。一見するところ、先に見た2枚の図に描かれた黒人の姿とはまったく対照的であって、実に堂々とした知的で意思的な黒人像である。だが、色が薄いために識別は難しいが、ベレイが左手に持つ帽子の羽根飾りとウエストのスカーフは青・白・赤のトリコロールである。そして、ベレイが右肘を乗せる台座の上の大理石像は、カトリシズムと植民地主義に対する激しい批判とともに、とりわけ黒人奴隷制の廃棄には「クラスにまみえることのない新しいスパルタクス」の出現こそが不可欠であり不可避であるとの一文が書き込まれたことで有名な『両インド史』(初版1770年)の著者で、この絵が描かれる前年の1796年に死去したギヨーム=トマ・フランソワ・レナールのものである。つまり、この絵には、フランスの革命と思想がこのような高潔な黒人を生み出したのだという意識、端的に言って、「フランス・イデオロギー」が投影され巧妙に図像化されているのである。

ついでながら、1825年にフランスがハイチを独立国家として承認したことを描いた図(作者不詳)【図27】も見ておこう。王座のシャルル十世が光彩を放つ文書(ハイチ承認をうたった王令)を右手で指し示しながら、左手では跪く黒人の鉄鎖を引き千切ってやっているように見える。シャルル十世が今ハイチの黒人を解放したのだ、ということ表現しようとしているのであろう。だが、ハイチの黒人は1793年にはすでに奴隷解放を実現し、独立後の憲法においても奴隷制の永久廃棄がうたわれていたのだから、時代錯誤もはなはだしいと言わなければならない。シャルル十世の王令は「フランス領サン=ドマングの独立を許可する」という文で結ばれたが、フランスにとってハイチの承認は恩恵以外の何物でもないということである。実は、フランスはハイチ承認

の見返りに1億5千万フランという多額の賠償金を課したのだが、そのことは絵には描かれていない。もしフランスによるハイチ承認の場面を史実に忠実に描くとすれば、両者が対等な姿勢で、かつハイチが差し出す賠償金をフランスが受け取るという構図にならなければならないはずである。

1794年の国民公会による奴隷制廃止決議が、奴隷解放とは「フランスの市民」になることである、としていることと併せて、決議採択の際に発せられた言葉にも注意したい。例えばダントンは奴隷制の廃止によって「自由の恩恵を授け」、「新世界に自由を投じる」のだと言い、決議の即時採択を主張したルヴァッスールは、優柔不断を続けて奴隷解放を遅らせることは、それだけ「フランスの不名誉を重ねることになる」と発言する。ここには、フランスこそが自由の創始者であり守り手であるという自意識と、植民地の黒人奴隷はその恩恵に浴するに過ぎないという見方、ひとこと言っておリエンタリズムとパターンリズムが露である。

以上に比較してきたように、同じ歴史事象を描いたフランスとハイチの図版や絵画は対極的と言ってよい違いが見られる。そのことは、単に描き手の違いとして片付けることはできないであろう。ことがらは歴史認識の根幹に関わるはずである。

ハイチの「ブラック・ディアスポラ」の歴史認識とハイチ・アートの「歴史画」の精髓を示すような作品にエティエンヌ・シャヴァンヌ画『トゥサン・ルヴェルチュールの自由の樹』(1991年)【図28】がある。なんとも不思議な絵で、筆者自身も十分に読み解き切れていないが、何点かにわたって解説したい。

まず、トゥサン・ルヴェルチュールについて。彼はブクマンが処刑された後に奴隷蜂起に合流して、その政治的・軍事的手腕によって急速に頭角を現わし、ハイチ革命の最大の指導者となった人物である。そして、彼は1801年7月8日には「フランス領植民地サン=ドマング憲法」を公布して自ら終身総督に就任する。だが、そのことがナポレオンの激怒を買い、トゥサンは1802年6月7日に謀略によって逮捕されてフランスに護送され、1803年4月7日ジュラ山脈中のジュー要塞の牢獄で非業の死を遂げたのである。彼はハイチ革命=独立の英雄の一人であり、首都ポルトープランスのナショナルパレス前の独立英雄広場には、「無名逃亡奴隷」を顕彰する碑とともに彼の銅像が建っている。

そのトゥサンは絵の中央に聳える大樹の根となり幹となって描かれている。なぜトゥサンが大樹となって描かれるのか、したがってまた、『トゥサン・ルヴェルチュールの自由の樹』という絵の表題の意味については、二通りの解釈が可能であると思われる。一つの解釈は、トゥサンがフランスに護送された「英雄号」の船上でフランス人に向かって叫んだといわれる言葉に由来するものである。その言葉は、絵のなかでは、トゥサンの両足の間に白色で書き込まれている。「私を打破しはしたが、あなた方はサン=ドマングの自由という名の樹の幹を倒したにすぎない。やがて再び根から幹が生長するだろう。自由は、今やしっかりと無数の根を下ろしているのだから。」

もう一つの解釈は、トゥサンの言葉が書き込まれた、そのすぐ下、「1791年8月14日カイマン

森の儀式 La Cérémonie du Bois Caïman, 14 Août 1791」の文字とともに、その時の様子が描かれた場面に関連している。前述したように、この儀式は、一斉蜂起の準備集会としてヴードゥー・セレモニーに従って行われたものである。ところで、そのヴードゥーにおいて「マプー mapou」と呼ばれる大樹（パンヤ科のセイバ・ペンタンドラ）は、道路や十字路の守護霊で、霊界の門番役を司る「レグバ legba」が宿る聖樹とされるものなのである。だとするならば、トゥサンはこの「マプー」に宿る「レグバ」そのものと見なされていると読むことも可能であろう。加えて、ルヴェルチュール (Louverture。または L'Ouverture と綴る) という名前そのものも、この「レグバ」に由来するという有力な解釈が存在する。ラルフ・コーンゴールドの説明によれば、ヴードゥーの聖歌に「レグバ様、私のために扉を開けたまえ」という一節がある。クレオール語で〈Papa legba, louvri baryè pou mwen〉、仏訳では〈Papa Legba, ouvre la barrière pour moi〉、英訳では〈Papa Legba, open the gate for me〉となるものだが、ルヴェルチュールの名はその〈louvri〉に由来し、「自由（または運命）の扉を開く者」を意味する綽名であるという。

このように、やや込み入った解説をするのは、次のような事情からである。トゥサン自身は敬虔なカトリック教徒であったことに加えて、1801年に彼の名で公布された「フランス領植民地サン＝ドマング憲法」ではローマ・カトリックが「公に表明された唯一の宗教」と規定されたこともあって、トゥサンはヴードゥーに対して批判的ないし拒否的であったとされることが多く、シーガルもこの説を採用している。だが、筆者は完全にはこの説に与しない。少なくともハイチ革命の初期の時点ではヴードゥーを許容し、あるいはそのエネルギーに依拠しようとしたし、一方、圧倒的多数がヴードゥーであるハイチ民衆の側もトゥサンを自分たちの救世主と見なして崇敬し期待していたと考えるべきであろう。現代のハイチ人のトゥサンに対する見方もそれに相通じるものであろう。この絵は、そのような意味をもつものと理解することができるのである。

さて、この絵の下段には、ハイチ史上の重要な出来事がいくつか挿入されている。左から順に見ておこう。

「ラヴィナクルーヴルの戦闘 Le combat de la Ravine à Coulevres」は、ハイチ革命の進展を抑えるためにナポレオンが派遣した精鋭部隊（左下隅に青・白・赤の軍服姿で描かれている）と、これを迎え撃つトゥサン率いる革命軍との間で1802年2月23日に起こった戦闘を描いたものである。それは、双方に千人を超える死者が出た血みどろの戦闘であった。

次の「愛国者の闘いの首領シャルルマーニュ・ペラルト Charlemagne Peralte, chef de la guerre des patriotes」で、「ブケ〔残念ながら、その意味は分からない〕反対 Non Bouké」, 「自由万歳 Vive Liberté」, 「占領粉碎 Abas Occupation」のプラカードを掲げる民衆の先頭に立って、青と赤の旗（当時のハイチ国旗）を手にはしているのがペラルトであろう。

下部中央の「1791年8月14日カイマン森の儀式」についてはすでに触れたので割愛する。

「〔19〕86年2月7日、デショカジュ、ジャン＝クロード・デュヴァリエ 7 Février 86, déchaucage, Jn Claude Duvalier」は、広範な国民の民主化運動の展開によってフランソワ・デュヴァリエ大

統領以来 29 年間続いた暗黒の独裁政治に終止符を打った事件の描写である。「デショカジュ」とは、「根こそぎにする」という意味のクレオール語で、デュヴァリエ支持派を完全に追放しようという民主化運動の合言葉である。民衆が手にするプラカードには「ゼングレン〔19 世紀中葉の大統領フォスタン・スルークが創設した大統領直属の黒人志願兵が起源で、武装強盗団として恐れられた〕打倒 Abas Zinglins」, 「マクート〔デュヴァリエ時代の秘密警察トントン・マクート〕をやっつける Abas La Macoute」, 「デュヴァリエ打倒 Abas Duvarier」などの文字が書かれている。「E. Chavannes」の文字も見えるが、この絵の作者であるエティエンヌ・シャヴァンヌ（彼もこの運動に参加したのであろう）の名前と思われる。

右端の「〔1991 年〕 2 月 7 日, ラヴァラス, チティド 7 Février, Lavalas, Titid」は、ハイチの歴史上最初の民主的な選挙で圧倒的な支持を得て当選した「改革と民主主義のための国民戦線」候補のジャン=ベルトラン・アリスティド神父（ハイチ国民は親しみをこめてチティドと愛称した）の選挙スローガンである「ラヴァラス」（「汚物や不正を洗い流し浄化する激流」の意味）と、この絵が描かれる直前の大統領就任の日付が記されている。プラカードには「トゥサン万歳 Vive Toussaint」, 「我々は変化を望んでいる Nou Vle Changemen」と書かれている。右隅のプラカードは半分以上が欠けていて「V」と「T」の文字しか判読できないが、おそらく「チティド万歳 Vive Titid」であろう。アリスティドはナショナルパレスで行われた大統領就任式のスピーチで次のように述べた。「私たちは第二の独立を勝ち取るために 200 年の歳月を要しました。私たちの祖先は、フランスからの独立〔1804 年〕のために『解放を、しからずば死を』と呼びかけました。私たちは今、力を込めて『民主主義を、しからずば死を』と叫ばねばなりません。」

このように、『トゥサン・ルヴェルチュールの自由の樹』の絵には、ハイチ革命と建国後の自由と独立、民主主義を目指す幾多の闘いが時間と空間を超えて一つに融合されて描き込まれているのであり、統合、融和、連帯の精神、ひとことと言って「ブラック・ディアスポラ」の魂が余すところなく表現されている、と見ることができるであろう。

数多くの「歴史画」の誕生を見た 1990 年／1991 年、とくに 1991 年は、ハイチ革命の発端となった 1791 年 8 月の一大黒人奴隷蜂起から起算して 200 周年にあたり、独裁政治の終焉と民主化の起点を画するアリスティドの大統領就任という記念すべき年であった。ハイチ・アートの「歴史画」は過去へのノスタルジーではない。ハイチ再生の願いを込めた画家たちのメッセージなのである。

ハイチにおいて「歴史画」は特別の意味を持っている。それは、15 歳以上の非識字率が 50%にも上るといふ現実との関係である。ハイチでは文字が唯一の情報伝達手段ではないのである。

ハイチ共和国国旗は、上が青、下が赤の横二分割旗で、青は黒人、赤はムラトというように、国民の肌の色を表している。注目したいのは国旗の中央の国章【図 29】である。そこには、「解放」を象徴するフリジア帽を乗せた椰子の木、六本の国旗、大砲、砲弾、太鼓、ラッパなどが描かれ、下のリボンにはフランス語で「L'UNION FAIT LA FORCE」（「団結は力なり」）という国の標語が書かれている。この国章は、ハイチの独立が激しい戦いをとおして達成された、その歴史を

視覚的に表現しているのである。

「記憶」の伝承は国章だけではない。ハイチでは、独立=建国に関わる国民的な記念日には必ず集会が行なわれる。その主なものを列挙すると以下のようなものである。

- 1月1日：独立記念日 (1804年)
- 2月23日：ラヴィナクルーヴルの戦闘 (1802年)
- 4月7日：トゥサン・ルヴェルチュールの死去 (1803年)
- 8月14日：「カイマン森の儀式」 (1791年)
- 8月22日：黒人奴隷の一斉蜂起 (1791年)
- 10月8日：初代元首ジャン=ジャック・デサリーヌの皇帝即位 (1804年)
- 10月17日：デサリーヌの死去 (1806年)
- 11月18日：ヴェルティエールの戦闘 (1803年)

このような記念式典の場をとおして、歴史上最初の黒人奴隷制の廃止と黒人共和国の建国という栄光の歴史が「記憶」され伝承されているのである。

おわりに

ハイチ・アートが「驚異的な現象」となったのはなぜか。シーガルはその要因を「ブラック・ディアスポラ」が内に秘める「自由への情熱」に求めている。すなわち、「自由への情熱は、絵画や彫刻のなかにそれ自体の空間を作ってきた。まさに、そのことによって、なぜハイチであのような芸術への創造的献身があったのかを究極的に説明できるかもしれない。線や色の組み合わせ、金属や木やセラミックの表現形式は、そのそれぞれのやり方で、国家の貪欲や圧制の手の届かぬ所で、自由の秩序のなかでの歓喜を謳歌しているのである」。逆に言えば、現実における貧困、抑圧、不自由が絵画や彫刻などへの「創造的献身」に向かわせているということにほかならない。

そこで最後に、現代ハイチの画家ルソー・デニスの『讃歌 The Graces』(制作年不詳)【図30】を見よう。ハイチの国土を52cm×72cmという小さなキャンバスに緻密な筆遣いと豊かな色彩で象った、まことに美しい絵である。だが、ハイチの現実はこの絵とは正反対である。樹木の乱伐で山は禿げ上がり、農地浸食現象のために耕地は荒れ果て、汚物が溢れる剥き出しの下水溝からは悪臭が立ちこめ、首都ポルトープランスのスラム「シティ・ソレイユ」(「太陽の町」の意)には多くは職のない大人とストリート・チルドレンが密集し、国民一人当たりのGNPが400米ドルにも満たない、というように。それは、しばしば「世界の最貧国の一つ」、「破滅に瀕した国」、「生ける屍の共和国」と形容される劣悪な国状である。デニスが描くのはハイチ人が希求してやまぬ夢なのである。それは現代ハイチの画家が描く作品の多くにほぼ共通に見られる特徴である。その絵が美しく魅力的であるだけに、現実の「悲惨」のことが思われて、痛ましくも悲しい。

図版出典

- 図 1～10, 12～17 : Selden Rodman, *Where Art Is Joy. Haitian Art: The First Forty Years*, New York, 1995.
- 図 11 : http://www.artnet.com/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=94982DBD560CD06D
- 図 18 : <http://www.discoverhaiti.com/artsynop.htm>
- 図 19 : David Nicholls, *Haiti in the Caribbean Context. Ethnicity, Economy and Revolt*, New York, 1985.
- 図 20～26, 28 : Jean Métellus, Marcel Dorigny, *De l'esclavage aux abolitions, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, 1998.
- 図 27 : Gérard Théliér, Pierre Alibert, *Le grand livre de l'esclavage, des résistances et de l'abolition*, Paris, 1998.
- 図 29 : <http://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%8F%E3%82%A4%E3%83%81>
- 図 30 : 東京を拠点に活動する NGO 「ハイチ友の会」 発行の絵葉書。



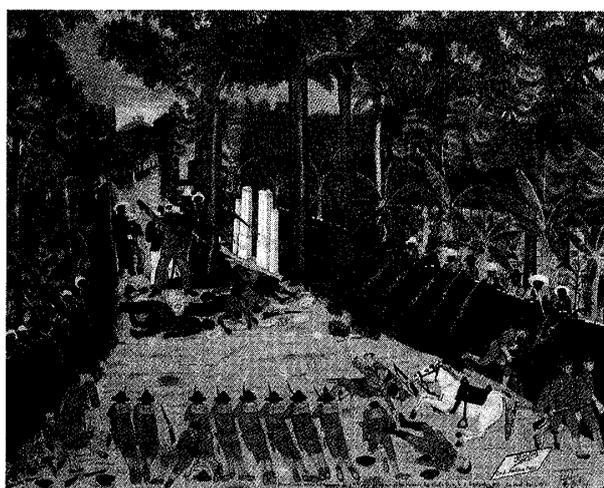
【図1】 モン・ルイ村の酒場



【図2】 エクトール・イッポリト画
『オグーンと軍馬』



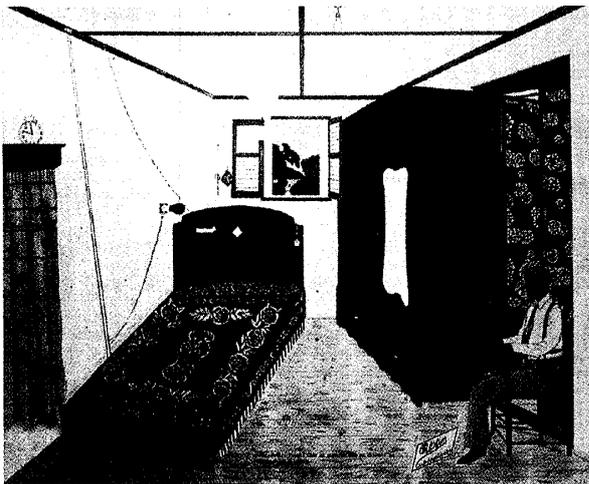
【図3】 エクトール・イッポリト画
『女神シレーヌ』



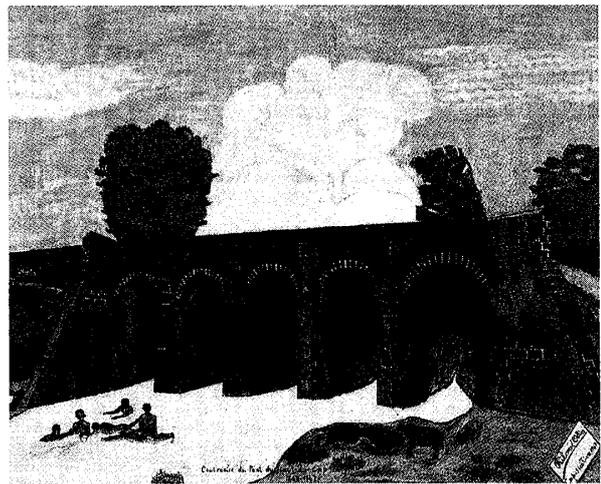
【図4】 フィロメ・オバン画
『1915年9月5日、カコと
アメリカ海兵隊との戦闘』



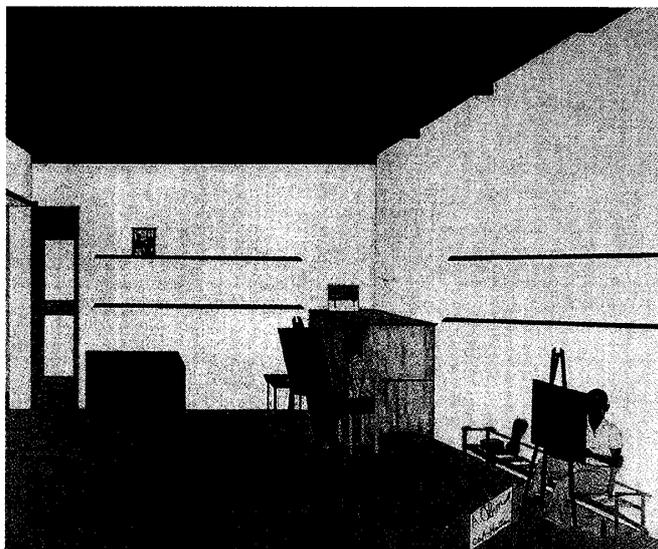
【図5】 フィロメ・オバン画『磔刑』



【図6】 フィロメ・オバン画
『寝室に座った自画像』



【図7】 フィロメ・オバン画
『オー・デュ・カップ橋の百年祭』



【図8】 アントワーヌ・オバン画
『フィロメ・オバンとアントワーヌ』



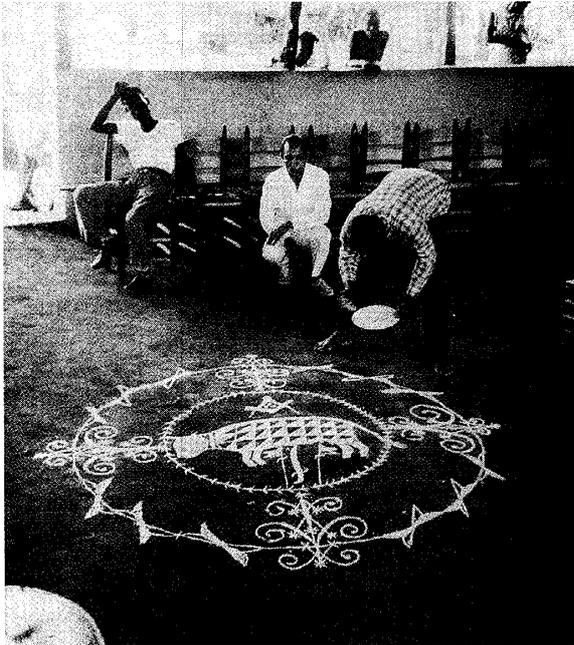
【図9】 リゴー・ブノワ画
『女性の肖像』



【図10】 カステラ・バジル画
『農民の家族』



【図11】 ウィルソン・ビゴー画
『円環』



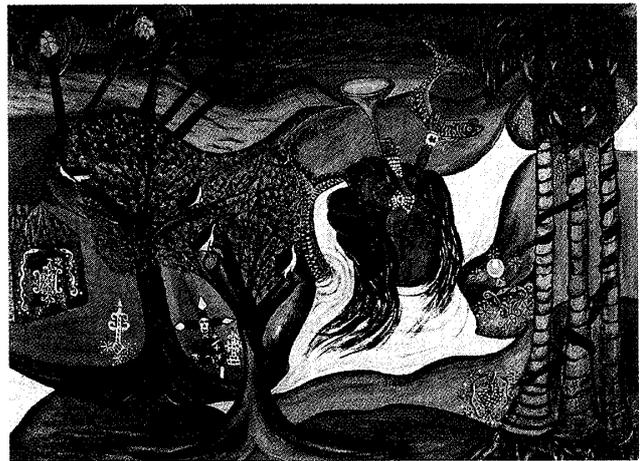
【図12】 「ヴェヴェ」を作るウンガン



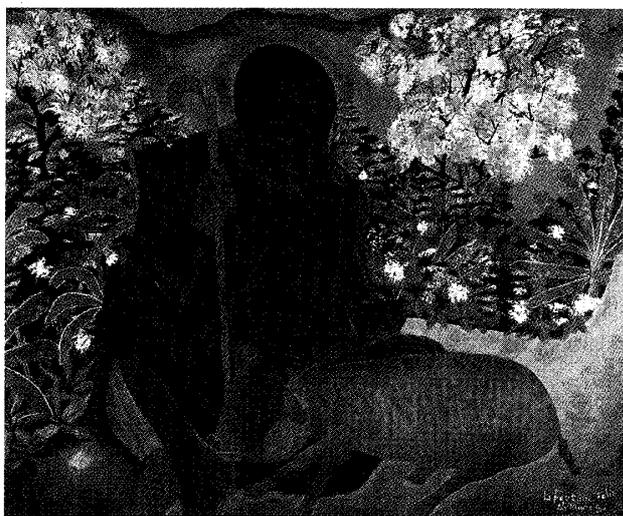
【図13】 作品を手にしたリオトー



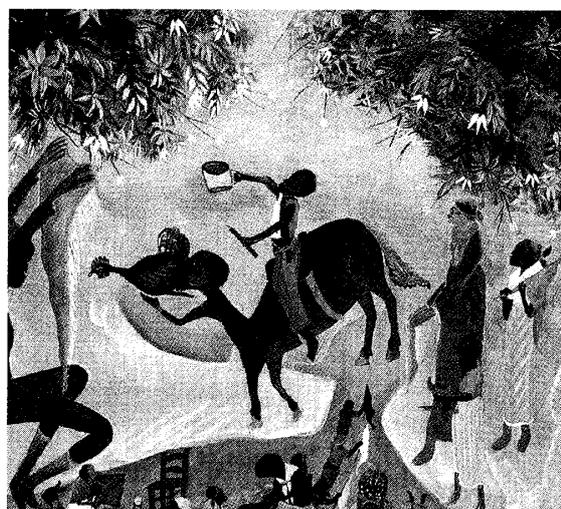
【図14】 ジェラルド・ヴァルサン画
『コンビット』



【図15】 アンドレ・ピエール画
『甘美な川の女神シレーヌ』



【図16】 ラフォルチュヌ・フェリックス画
『ウンガンと黒豚』



【図17】 ラフォルチュヌ・フェリックス画
『ケンタウルスに乗ったウンガン』



【図18】 フィロメ・オバン画
『シャルルマーニュ・ペラルトの磔刑』



【図19】 シャルルマーニュ・ペラルトの磔刑
(米国が撮った写真)



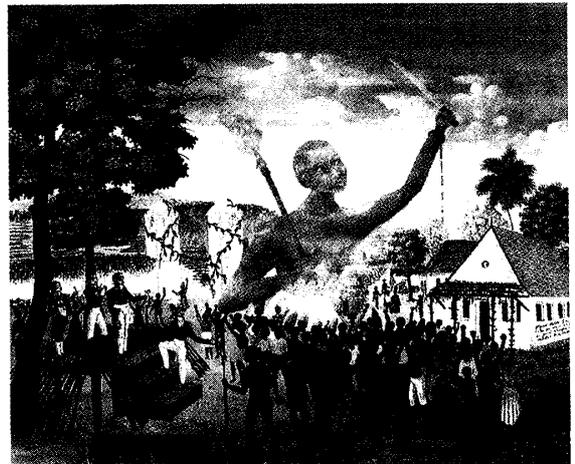
【図 20】 ウィルソン・アナクレオン画
『蜂起した奴隷のマカンダルが魔力で焚刑の
火から飛び出す』



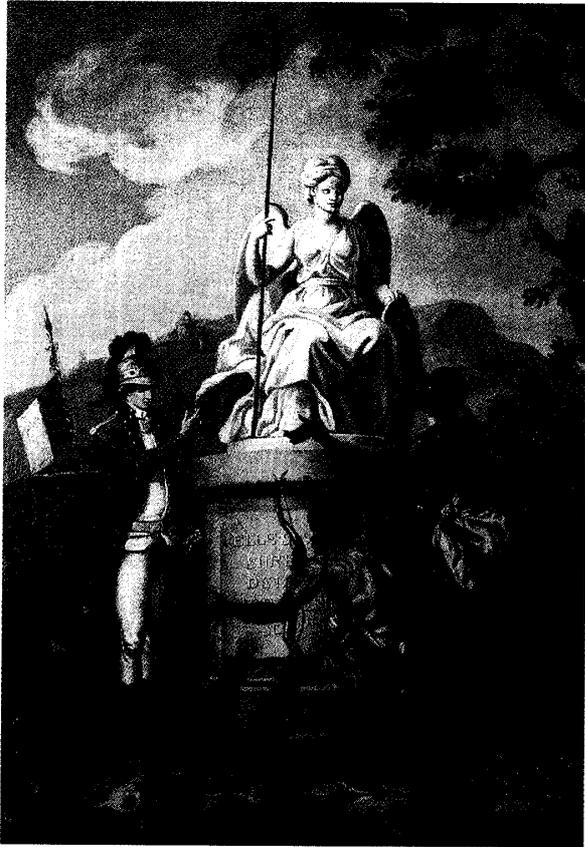
【図 21】 アンドレ・ノルミル画
『カイマン森の儀式』



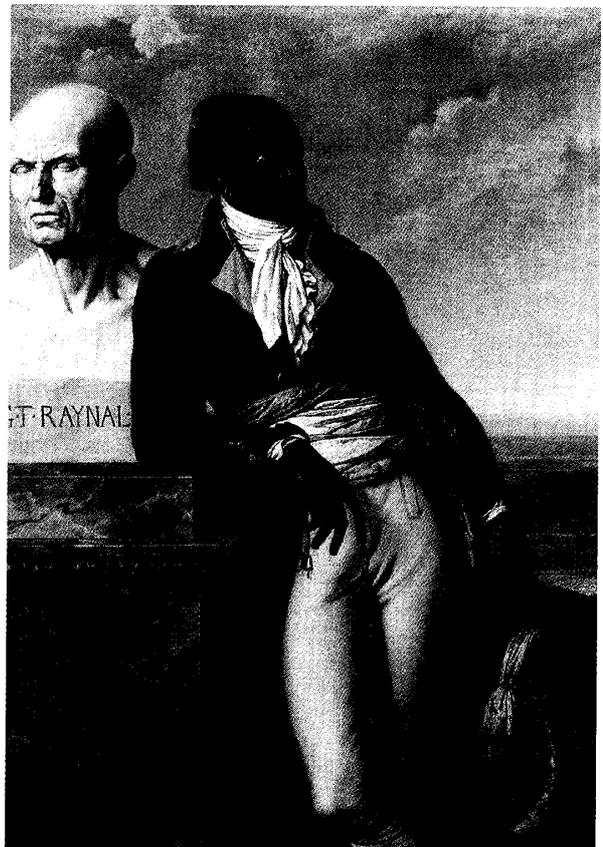
【図 22】 フランツ・ゼフィラン画
『ブクマンの斬り取られた頭が
蜂起した奴隷たちに示された』



【図 23】 エディ・ジャック画
『ソントナクスが解放された
奴隷たちに武器を渡す』



【図24】『1794年の奴隷制廃止のアレゴリー』
(作者不詳)



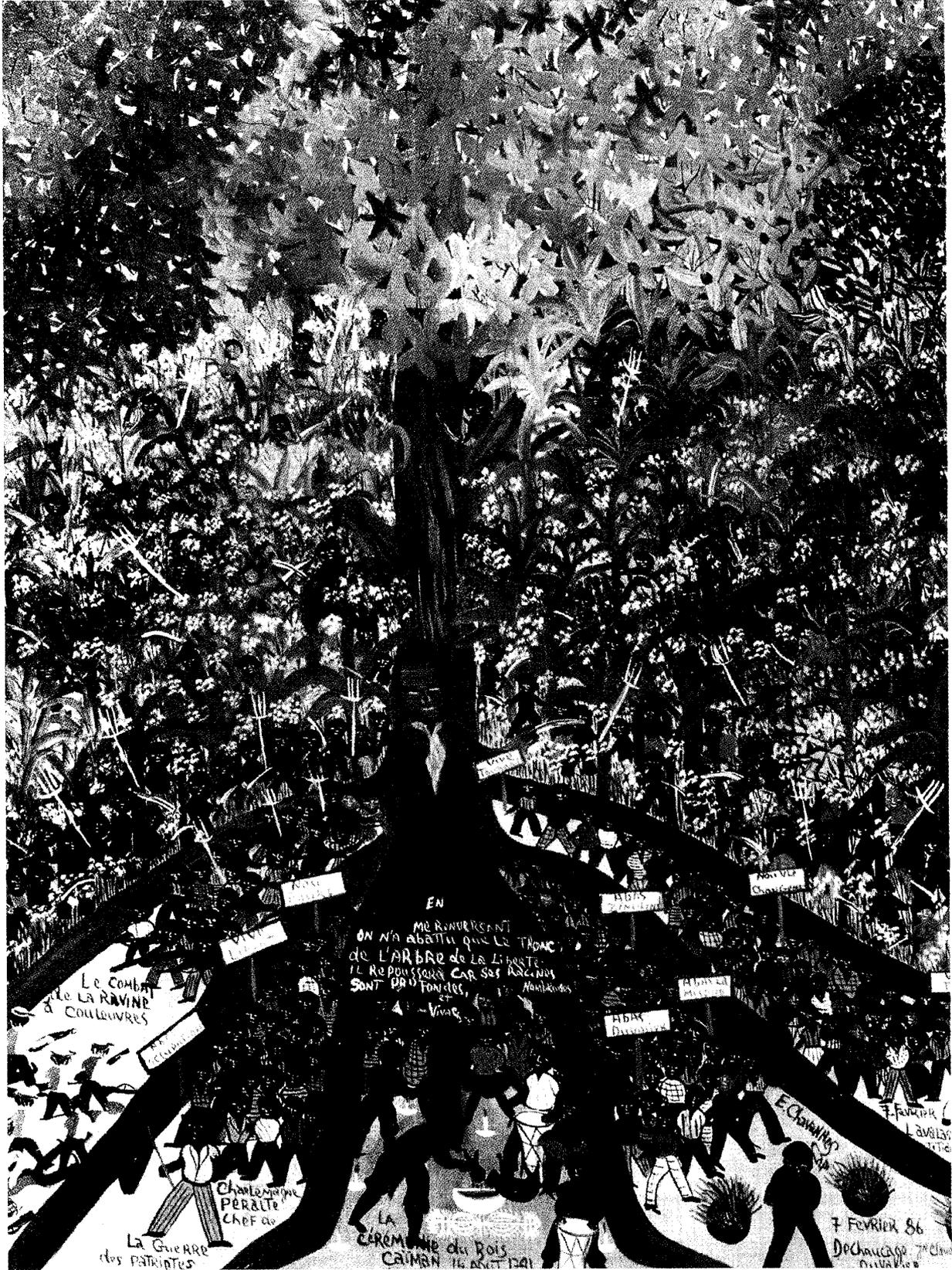
【図26】 アンヌ=ルイ・ジロデ=トリオン画
『ジャン=バチスト・ベレイの肖像』



【図25】 奴隷制廃止を記念する図を描いた煙草入れ
(作者不詳)



【図27】 フランスによるハイチ承認を描いた図
(作者不詳)



【図 28】 エティエンヌ・シャヴァンヌ画『トゥサン・ルヴェルチュールの自由の樹』



【図29】ハイチの国章



【図30】ルソー・デニス画『讃歌』