永田雄三, 江川ひかり著

『世紀末イスタンブルの演劇空間：都市社会史の視点から』

白帝社アジア史選書, 白帝社, 2015年7月, 356頁, 定価1800円(税別)

宮 下 遼^{*}
MIYASHITA Ryo

本書はトルコ史研究者である永田雄三と江川ひかりが, 19世紀末オスマン帝国の帝都イスタンブルにおける演劇文化を分析した共著であり, 「第一章：帝都イスタンブルの伝統演劇」, 「第二章：西洋演劇の受容（一）正劇」, 「第三章：西洋演劇の受容（二）大衆演劇の活況」, 「第四章：演劇ポスターに見る社会生活の西洋化」という4章構成を取る。執筆分担は, 第一章から第三章が永田, 第四章, および全編にわたって活用される演劇ポスター史料群の分類, 整理を江川が担当したとのことである。

以下では, 本書の構成に従ってその内容を概観するが, 劈頭で提示されるトルコ演劇史研究における正劇, つまりは西欧からもたらされた「近代的な」演劇に対する評価, 研究の偏重と, それに伴う大衆演劇の研究不足という著者たちの問題意識は首尾一貫しており, 永田と江川は共に, 我が国ではほとんど研究蓄積のない演劇史研究の先行業績を丁寧に辿りながらその空隙を充填しようと試みている。

第一章 帝都イスタンブルの伝統演劇

本章では19世紀末イスタンブルの演劇界を考察する上での前提知識として, オスマン帝国における伝統演劇と位置付けられ得る影絵芝居のカラギョズ, および大道演劇であるオルタオユヌについて論じられる。各芸能の詳細をつぶさに辿った永田は, カラギョズもオルタオユヌも共に, 定型的なキャラクターによって演じられるという共通性を指摘しつつ, トルコにおける伝統演劇全般の特徴を総括する。以下にその抜粋を箇条書きにした。

- ・トルコの伝統演劇は構築物としての劇場を持たず, 広場やコーヒーハウスなどで客と間近に接して行われる即興演劇であり, またその伝承は口承を基本とする。
- ・伝統的な演目は基本的には喜劇であり, 中世ペルシア文学に起源を持つ悲劇を題材にする場合でさえ, 筋は書き換えられおおむね喜劇的な終幕を迎える。
- ・喜劇性の根源は, 演者の仕草というよりはセリフの方に求められる。そのセリフは民衆のトルコ語を基調として, 選良的なオスマン語やアルメニア語, ギリシア語のような様々な他言語が頻繁に登場し, それらが笑いの対象とされる。この点はコスモポリタンな帝都に暮らした民衆の多言語的状況を十分に窺わせるものである。
- ・カラギョズは, その形態や演目の点で東方, とくに東アジアにまで至る民俗文化との関わりを示唆する。これに対してオルタオユヌの場合は, カラギョズと重複する演目も多数ある一方, 他方ではイスタンブル諸街区という狭い空間で暮らす人々の密接な人間関係にも依拠した内容となっている。
- ・トルコの二つの伝統演劇は, 定型的な登場人物たち各々にテーマ曲とも呼ぶべき曲調をあてがうこと

^{*} 大阪大学言語文化研究科講師
Associate Professor, Graduate School of Language and Culture, Osaka University

で、豊かな音楽性を備えている。さらに言えば、トルコにおいては演劇に限らず、祝祭や催しにも（音楽を伴うという意味での）音楽性が付随する点が特徴的である。

- ・トルコの演劇は、例えばラマザン月の夜にカラギョズが行われる習慣などが顕著に示すように、当然ながらイスラームと深い関わりがある。
- ・影絵芝居は生の人間によって演じられないが故に、オルタオユヌに比して露骨な性描写が存在する。

上記の他にも幾つかの特徴を抽出した上で永田は、先行研究においてかくのごとき伝統演劇がヴェネツィア発祥のコメディ・デラルテや、スペインからユダヤ教徒によって持ち込まれた演劇をその起源として比定され、西洋の演劇の影響が過大視される傾向にあったことをやんわりと批判しつつ、トルコが古来から演劇の伝統を有した点を改めて強調した上で東洋的、西洋的要素が混淆している点を以て、まさにトルコらしい演劇であると総括している。

第二章 西洋演劇の受容（一）正劇

本章ではこれまでのトルコ演劇史研究が主たる研究対象としてきた西洋由来の正劇、すなわち第三章で扱われることとなる即興劇と異なり、台本を有する演目群の受容が論じられる。

まず19世紀以降、エジプト王族による西欧的なヤル（夏別荘）の建築や蒸気船の開通、ドルマバフチェ宮殿の落成などによって西欧化していった帝都の都市空間の姿が確認されたのち、1831年のパレ・ド・クリスタルを皮切りに19世紀末にかけて数多くの劇場が建設されたことで、イスタンブルがヨーロッパやコーカサスからも劇団が来訪するヨーロッパの演劇都市の一つになったとされる。主な劇場は新市街のバイオール地区、旧市街のシェフザーデバシュ地区、アジア岸のウスキュダル地区の三か所に位置し、夏季には避暑地であるボスフォラス海峡沿岸へ各劇団が活動拠点を移したという。こうした中で活躍したのがアルメニア人劇団であった。当初はトルコ語以外の言語での上演が主となっていたが、ギュリリュ・アゴブによってトルコ語演劇が、トルコ人の多く住む旧市街の劇場で行われるようになる。永田はこの背景に、劇団の運営的観点から見て欧風好みの少数のエリートのみならず、トルコ人大衆をも観客として取り込む経済的な必要性があった可能性を指摘している。

さて、アゴブ率いるオスマン劇団によって最初に上演された演目は、民衆にも馴染み深く、受け入れやすいフズリー版の『レイラーとマジヌーン』であったという。この他に、民衆に好まれる題材として西欧諸語から翻案されたコメディも上演され、よく知られているように旧市街のゲディクパシャ劇場ではイブラヒム・シナーシーやアフメト・ヴェフィクのような錚々たる文学者たちの手になる翻案がアゴブによって上演されていった。

アゴブ率いるオスマン劇団のトルコ語演劇が好評を博する中、1870年、「国民的」演劇樹立のため帝国政府からの援助がはじまる。折しもオスマン主義華やかなりし時代とあって臣民の用いる多言語による上演が企図されたという。この試み自体は実現しなかったようだが、結果としてアゴブが10年間、トルコ語演劇上演の独占権を得ることに成功し、この時期、喜劇王モリエールの翻案などのコメディと共に、愛国的作品の先駆けと言えるナムク・ケマルの『祖国、あるいはスィリストレ』なども上演された。アゴブのオスマン劇団は、ナムク・ケマルやシャムセッティン・サーミーのごときトルコ人劇作家に活動の場を与え、また彼の劇場がのちのトルコ演劇の演出や舞台装置の雛形となるなど、ある意味では演劇学校としての役割をも果たした点で演劇史上、高く評価されるのとことである。ただし、正劇の移入に伴う問題も少なくなかったようである。

- ・舞台言語の問題：アルメニア系俳優たちの訛ったトルコ語が、新聞などで盛んに批判される一方、他方では選良的なオスマン語か、あるいはトルコ語方言を用いるべきなのかなど、舞台言語としてのトルコ語の整備も進まず、ナムク・ケマルやアゴブによる演劇振興委員会が「正しい舞台言語」を創ろうとする試みもとん挫した。
 - ・イスラーム的伝統との対立：西洋演劇はヨーロッパよりもたらされた芸能である為、文化、習俗の異なるオスマン帝国における脚本の翻案には限界があり、なによりも男女が同じ舞台、観客席に在るという状況には根強い反対の声が存在した。ただし、各劇場において昼間は女性、夜間は男性のみ、ないしは時間区別はないが桟敷席で男女を分けるなどの細やかな対応策が広く講じられていた事実は、そうした反対意見があってもなお、ムスリムの観劇が一般化していたことの証左となっている。また、第二次立憲政期に入れば反伝統、反イスラーム的な立場を取る脚本が書かれることもあったようである。
 - ・運営と収入、およびそれに伴う俳優養成の問題：これまでの演劇は、冬期に帝都で上演され、夏はボスフォラス海峡岸やウスキュダルのような避暑地へ活動の場を移すか、地方巡業へ出、ラマザン月の夜に限っては季節に拘らず上演するというスケジューリングが行われていた為、自ずと公演回数が限られ、各劇団は財政難に陥っていた。アゴブのオスマン劇団でさえ、役者は薄給に甘んじ、普段は別の仕事で糊口を凌ぐ必要性があった為、俳優の中にはアマチュアの域を出ない者も少なくなかった。
- 以上のような問題点を指摘しつつ永田は、アゴブの下から出たアフメト・フェヒム（彼の『回想録』も重要な史料とのこと）、ブルハネッディン・ベイのごとき他の演劇人の活躍を紹介した上で、政府による台本への検閲を取り上げ、専制期であることを差し引いても演劇が大きな社会的影響を持つに至っていたことの証左としてこれに言及しつつ、タンズィマート期から第一次世界大戦までの間に帝都社会には西洋演劇が十分に定着していったと述べている。

第三章 西洋演劇の受容（二）大衆演劇の活況

第三章では、正劇に比してトルコ演劇史研究において主体的に扱われてきたとは言い難い大衆演劇、つまり即興のトゥルアート演劇について考察される。永田によれば、彼らが活用した演劇ポスター、パンフレット計170点の資料の内、131点がトゥルアート演劇にまつわるものであり、当時の社会的実情と研究者の関心の乖離が窺えるとのことである。

トゥルアート演劇は「(心から) 生ずるもの」を語源とし、即興である点でオルタオユヌに似るものの、俳優たちの当意即妙な洒落が重んじられ、また台詞の比重が大きかったオルタオユヌに比して身振り手振りの重要性も増したと考えられる。そして、トゥルアート演劇がオルタオユヌと大きく異なるのは、カヴクルやピシェキヤルのような定型的なキャラクターを排し、役者の自由な即興を許して演技に幅を持たせた点と、古典的な台本を排し、代わってモリエールのごとき西欧の喜劇の台本の翻案を参考にしつつ即興で演じられた点である。

さて、即興劇であり、従って定まった台本を有さないトゥルアート演劇は、アゴブによる「トルコ語演劇」の独占上演権を侵害しないトルコ語演劇として、他の演劇人によって創始され、盛んに行われたとするのが従来の見方であるようだが、本書で都市社会史研究を標榜する永田は、トゥルアート演劇を当時の帝都社会内に配置して考察を深めている。すなわち、秋冬に劇場で行われる正劇と、春夏に掘っ立て小屋やコーヒーハウス、広場などの各所で行われるトゥルアート演劇は棲み分けが容易であった点

を挙げつつ、トゥルアート演劇の中心地となった旧市街シェフザーデバシュ地区の円柱通りの活況に触れ、とくにラマザン月の夜に行われたトゥルアート演劇が選良層ではなく、あくまで帝都庶民の生活リズムに根差した演劇であったことを確認している。

本章では、トゥルアート演劇の演目についての解説に加え、例えばコメディアンナーシト・ベイ率いる劇団の活躍や、名高いゼイベキ（侠賊の一種）たちがオベレッタなどを通じて英雄として偶像化されていく過程、あるいはチャリティや、割礼式典の余興として行われたトゥルアート演劇の様態についても考察されるが、ここでは本文で相当量の墨が費やされるカントについて紹介するに留める。

カントは幕間や劇前に、主にアルメニア系女優のような非ムスリム女性によって上演される、ややエロティックな歌と踊りである。タンズィマート期のガラタ地区の盛り場に所在した庭付きのビアホールのような小劇場で無頼漢相手に催されたのが始まりであると比定される。その後、これらの出し物が旧市街のシェフザーデバシュ地区へ導入されるに及び、ムスリム男性に大好評を以て迎えられたが、永田はこの背景にはもともと歌と踊りと縁の深かったオスマン帝国の観衆の間に、こうした出し物を受け入れやすい素地が存在していたことも無関係ではなかろうと推測する。最終的に永田は、カントをして「それを出現させた社会条件に密着しすぎていた」ために、つまりは過度に大衆的であったがために、尊敬を得るような芸術へと昇華される前に姿を消してしまったと慨嘆しつつ、伝統的価値観の動揺という西洋化の苦痛をユーモアにくるむことで和らげる効果を持っていたというムラト・ベルゲの意見を容れて総括している。

以上のような多角度的な考察を踏まえ永田は、カラギョズ、オルタオユヌのようなトルコの伝統的演劇との関連性の中でトゥルアート演劇について考察を加える。永田は、西洋演劇に出会ったとき伝統的なカラギョズやオルタオユヌが易々とそれに融合して大衆的なトゥルアート演劇が成立したという単純な構図を支持していない。何故ならば、カラギョズやオルタオユヌは喜劇であり、卑俗的であり、なによりも社会批判的な在り様を基調としたが、西洋演劇は道徳的かつ民衆に対して啓蒙的であることを求められたからである。アンドの「演劇の機能は楽しませることか、それとも啓発することか」という言葉に集約されるようにも思われる伝統的芸能と西欧的芸能における本質的な差異を巡るナムク・ケマルやテオドル・カサブ、および研究者たちの議論を丁寧に紹介しながら永田は、トルコ演劇における伝統と近代の捉え方の複合性を提示しつつ、本章を閉じている。

第四章 演劇ポスターにみる社会生活の西洋化

本章では、これまでと同じく演劇ポスターを史料としながらも、これが別の切り口から用いられる。江川はポスターに付された広告史料から世紀末帝都民衆の「文明開化」の度合いをつぶさに検討するのである。まず、イスタンブルにおける電気の普及や蒸気船の渡し船の就航などの近代的インフラの整備が確認され、夜間の市電の増発や劇場内での電力照明などの事例から、近代的インフラが帝都各所でさまざま観劇客のために供された点を踏まえた江川は、場末の酒場から近代的なバイオールの劇場までに跨る包括的な場としてイスタンブルの演劇空間を想定している。

次いで、ポスター史料の成り立ちについて考察が加えられる。19世紀のフランスにおける演劇ポスターの影響を受けつつ、オスマン帝国でもリトグラフによって同種のポスターが刷られるようになった技術史的背景が確認されたのち、特にターヒル・ベイ印刷所を巡る動きが追跡され、近代期の帝都における民間の印刷事情についても詳しく解説される。

ポスター広告そのものについての考察では、例えば少なくとも1910年ごろには演劇であろうが、食品であろうが「トルコ風」(ア・ラ・トゥルカ)と「西洋風」(ア・ラ・フランガ)の別が明確になり、舶来品の区別化が図られている点など、世紀末帝都における消費文化の推移についての数々の実証的事例が提示される。そして掉尾では、かくのごとき大量消費文化の申し子として出現した映画によってくさぐさの演劇が萎靡し、演劇都市としてのイスタンブルもまた、ひとまずの終焉を迎えたことが述べられる。

以上のように本書は、日本ではほとんど先行研究のないトルコ演劇史についての先駆的研究書である。本書で著者たちは西洋的な正劇の研究と評価への偏重を嫌うメティン・アンドやジェヴデト・クドゥレトのような研究者の考えを踏襲しつつ、トルコの大衆演劇の再評価を行う立場を取っているように思われるが、その際に特筆すべきは大衆演劇という対象が、回想録のような史料のみならず、実際に帝都で用いられた演劇ポスター史料が援用されることで詳らかにされることで、イスタンブルの都市空間と庶民文化の中に確固として配置され、しかして演劇の発展と都市社会の様相が軌を一にして読者に提示されている点であろう。

永田と江川は——本人たちが書中で幾度も断り、また我が国の中東研究学界では周知の通りに——トルコ演劇史の専門家ではない。しかし、そのためにこそ本書では従来の演劇史研究の成果を丁寧に踏まえつつ議論が展開され、畢竟、トルコ演劇史について日本語で初めて紹介される貴重な情報が多数、含まれる点で優れた概説書としても評価されるべき労作であるように思われるし、のちのイスタンブルにおける民謡酒場やナイトクラブ、あるいはイエシルチャムの隆盛を想起するのであれば、演劇に留まらないトルコ芸能史とでも呼ぶべき現代文化研究の出発点ともなり得る成果としても数えられるように思われる。