

ゴア州の大衆演劇ティートルにみるインド近代演劇の地域的展開

—「伝統」をめぐる議論を中心に—*

松川恭子**

Local Development of Modern Indian Theatre in *Tiatr* (popular theatre in Goa):

With Special Focus on Controversies over “Tradition”*

Kyoko MATSUKAWA**

Recent studies on modern Indian theatre have mostly focused on its association with nationalism in colonial era and the issue of India as nation after independence. This paper, in contrast, attempts to understand local trajectories in the development of modern Indian theatre. For this purpose, the case of *tiatr*, popular theatre in Goa, is examined. The paper first outlines the development of modern Indian theatre in cities, Calcutta, Banaras and Bombay. Next, the birth and development of *tiatr* in twentieth-century Bombay and Goa are explained. In the last part of the paper, recent controversies over “tradition” among *tiatr* practitioners are taken into consideration, which shows a distinctive historical path of Goa as former Portuguese colony and the present position of Goan Christians on the margins of Indian nation.

1. はじめに

近年のインド近代演劇に関する研究は、主に植民地期のナショナリズムとインド独立後の

* 本論文は、2010年5月15日に開催されたNIHUプログラム「現代インド地域研究」東京外国語拠点若手研究者セミナー「南アジア芸能からみる現在」での発表「インド、ゴア州の大衆演劇ティートルにみる近代演劇の地域的展開と現在—「伝統」をめぐる議論を中心に—」に加筆修正したものである。コメントーターの古賀万由里さん（横浜国立大学）と岩谷彩子さん（広島大学）からは有益な助言をいただいた。記して感謝したい。

** 奈良大学社会学部

ネーション意識の形成に問題の焦点を合わせてきた¹。それに対し本稿は、19 世紀末から 20 世紀にかけて都市部で出現し、発展したインド近代演劇の独自の地域的展開について考える試みである。事例として、ゴア州の大衆演劇ティアトル (*tiatr*) を取り上げる。まず、インド各地において出現した近代演劇の特徴について概観した後、ティアトルがボンベイで生まれた経緯とその後の発展を跡付ける。そして、1980 年代以降の商業主義に対する批判と、近年現れた「伝統」についての議論の考察を行う。最後に、独立後のインドにおける「ネーションのための演劇」確立の動きに合わせ、遅ればせながら、ゴア・クリスチャンの演劇としてのティアトルをインド演劇の中に位置づけようとする制度化の試みが起こっていることを指摘する。

2. インドにおける近代演劇の流れ

19 世紀後半から 20 世紀前半のインドにおいては、西洋の演劇伝統とインドのサンスクリット古典演劇・民衆演劇 (*folk theatre*) が出会い、カルカッタ、バナーラス、ボンベイなどの各地で独自の形式として発展した。このインドの近代演劇の流れに共通する特徴として以下 3 点を指摘することができる。(1) 公共劇場での上演、(2) ミドル・クラスの関わり、(3) ナショナリズムのメッセージの伝達。以下では、上記の三つの場所で具体的にどのような動きがあったのかを記す。

カルカッタ

後にカルカッタに発展する地域には、イギリス人が 17 世紀末から植民を開始していた。フォート・ウイリアムズと並んで 1753 年に劇場が建設され、1789 年には私設劇場ができた。当時の劇場は経営者、演じ手、観客がイギリス人だった。18 世紀末にかけて多くの劇場がイギリス人の手によって設立され、ロンドンで活躍していた俳優が公演のためにやってくるなど、活況を呈した。

演劇の西洋的伝統が現地に浸透し始めるのは、18 世紀末になってからである。ロシア人の探検家で、インドにおけるプロセニウム型演劇のパイオニアとされるゲラシム・レベデフ Gerasim Lebedev (1749~1817 年) が、1795 年に二つの英語劇をベンガル語に翻訳し、上演した。19 世紀に入るとベンガル語劇を上演する私劇場が出現し始める。ただし、当時はベンガル知識人のあいだではサンスクリット古典演劇の復興への関心もみられた。

インド大反乱の後、ベンガル演劇の政治化が始まった。イギリス植民地支配の現状を反映した作品が発表されるようになったのである。代表的な作品として、1860 年にディナバンフ・ミトラ Dinabhanu Mitra (1830~1873 年) によって書かれた『藍栽培の鏡 Nil Durpan』を挙げることができる。これはイギリス人農園主によるインド人農民の搾取と小作人たちの

¹ 近年のインド近代演劇研究の流れについては、バティアが編集した『近代インド演劇』 [Bhatia 2009] を参照のこと。特にソロモン [Solomon 2009] が参考となる。インド近代演劇とナショナリズム及び独立後のネーションの問題を扱った代表的研究には、ダルミア [Dalmia 2006] やダルワドカル [Dharwadkar 2005] がある。

報復についての物語である [Chatterjee 2004: 14]。さらに 1870 年代初めには、ギリッシュ・チャンドラ・ゴーシュ Girish Chandra Ghosh (1844～1912 年) の指導により、民族演劇 (national theatre) の考えが提唱され、大衆を啓蒙する演劇という考えが広まった。誰もが足を運べる公共劇場 (Public Theatre) の設立が目指され、1872 年にはミトラの『藍栽培の鏡』が上演された [Chatterjee 2004: 16, 20-21]。反植民地主義的メッセージを含む演劇の出現に危機感を抱いたイギリス政府は、1876 年に演劇公演取り締まり法を可決した。この法律により、政府は反イギリスを煽動するメッセージが含まれていた場合、演劇公演を中止させることができるようになった。

当時、カルカッタでは紳士階級 (*bhadralok*) と呼ばれる富裕な上層階級と、都市に流入する出稼ぎ労働者をはじめ、都市の職人や工場労働者などの下層階級のあいだで娯楽に対する差異がみられた。上層階級は西洋的マナーを身に付け、西洋的演劇に傾倒していた。一方、下層階級の人々は村落で身近に接していた様々な民俗文化のレパートリーをカルカッタに持ち込んだ。その中には民俗劇ジャトラがあった [Chatterjee 2004: 25-30]。公共劇場で公演が行われるようになると、上層階級と下層階級の娯楽のあいだに相互作用が起こり、新たな状況が生まれた。上層階級は演劇公演の成功のために観客である下層階級の好みを反映させる必要があった。その結果、ベンガル演劇にはジャトラをはじめとする民俗文化の要素が含まれるようになっていった。ベンガル演劇で代表的な演劇人たち、例えば上述したギリッシュ・ゴーシュやインド独立後にベンガル演劇界で活躍したウトパル・ダット Utpal Dutt (1929～1993 年) もジャトラをプロセニウム型の劇場で上演し、人気を博した [Chatterjee 2004: 8-9]。

バナーラス

バナーラスの状況は、植民地都市としてイギリスが開発を主導したカルカッタの場合と少し異なる。近代演劇が発展する 19 世紀のバナーラスは、イギリス領ではあったものの、ナーラーヤン王家が支配をしていた。王家はバナーラスの宗教的統治者であり、『ラーマヤナ』におけるラーマの活躍を描いた宗教劇ラームリーラー上演のパトロンだった。ラームリーラーの後援を本格的に始めたのは、18 世紀末から 19 世紀前半までバナーラスを統治していたウディット・ナーラーヤン・シン王 (在位 1795～1835 年) である。彼はシヴァ派だったが、ラーマの物語、ラームリーラーを自分の支配地で上演させることにした。31 日間のリーラーにおける全てのパフォーマンスに王は登場し、自分の統治権を広く示した [Dalmia 1999: 76-77]。

19 世紀後半のバナーラスの場合、上記で示した (1) 公共劇場での上演についてはカルカッタと異なり、積極的な動きはみられなかった。これは、イギリス支配の形式が間接統治であり、支配者としてナーラーヤン王家がラームリーラーという宗教的演劇のパトロンであったことが一つの要因として挙げられるだろう。その一方で、(2) ミドル・クラスの関わり、(3) ナショナリズムのメッセージの伝達については、明確にみられる。特にヒンディー語劇の発展に力を尽くしたバーラテンドゥ・ハリシュチャンドラ Bharatendu Harishchandra (1850～85 年) の作品群に以上の特徴は顕著である。

ハリシュチャンドラは、バナーラスの富裕な商人カーストの家に生まれた。ウルドゥー語、サンスクリット語、英語で教育を受け、王家、イギリス人官僚と親しい付き合いにあった。

文学作品とともに、ハリシュチャンドラはサンスクリット語、プラークリット語、ベンガル語で書かれた演劇作品をヒンディー語に翻訳した。特にサンスクリット古典演劇を翻訳・翻案することでヒンディー語の新しい演劇を確立しようとした。その過程でシェイクスピア的演劇概念を使用したところに西洋的演劇との出会いをみることができる。彼の演劇の中には、イギリス支配により過去の栄光を失うインドの姿が寓話的に描かれており、ナショナリズムのメッセージを読みとることができる。英雄的ヒンドゥー教徒と卑怯なイスラーム教徒の対比を意識している作品の中に彼のヒンドゥー教徒のインドというネーション意識が表れている [Dalmia 2006: 34-69]。

ダルミアによれば、ハリシュチャンドラの演劇は伝統的な土着エリートだけを対象として作られたのではない。イギリスというパトロンに「依拠する下位エリート」としての都市知識人を対象としていた [Dalmia 2006: 70]。西洋的教育を受けたミドル・クラスの関わりという点では、都市の性質の違いはあるにせよ、カルカッタと同じ傾向をみることができる。

ボンベイ

ボンベイは、後述するようにティアトルの形式が生まれた場所である。19 世紀当時のボンベイには、カルカッタ以上に様々な民俗文化の背景を持つ人々が労働者として流入していた。そのような状況で、19 世紀にマラーティー演劇が出現した。マラーティー演劇はプラーナの物語を題材にしたもので、その物語は植民地の暴力的侵略に対して土着の伝統を主張するものだった。マラーティー演劇でもベンガル演劇と同様に上層階級に対する批判的視点が示された。バラモンは生得的な権力を振りかざし、低カーストに生まれた人々は社会における生存のため、自分たちの権利を放棄する。このようなマラーティー演劇にはサンギート・ナータクや民衆演劇タマーシャー劇があった [Catterjee 2004: 6-7]。

19 世紀のボンベイで特筆すべきは、プロセニウム型の舞台で演じられるパールシー演劇の登場である。パールシーとは、イスラーム以前のゾロアスター教が盛んだったイランに出自を持つとする人々である。8 世紀にイランを脱出し、インドに移住してきたとされる [Palsetia 2001: 1-3]。パールシー演劇は、パールシーが劇場を建設し、劇団の編成・経営も行ったが、劇団の俳優・女優にはヒンドゥー、ムスリム、アングロ・インディアンなど多様な人々が含まれていた。パールシー劇場の設立は、エリートのパールシーたちがフォート地区のボンベイ・シアターに通い始めた 1821 年ころにさかのぼる。経済的問題で劇場が閉鎖した後、ジャムシェド・ジェジーボーイ Jamshed Jejeebhoy に売却された。1846 年に劇場はグラント・ロード・シアターとして再オープンした。1853 年に最初のパールシー劇団が設立された。当初は英語劇の上演を行っていたが、次第にインドの言語であるグジャラーティー語、ヒンドウスターニー語、マラーティー語で公演を行うようになった。更に「特定のコミュニティを超えた言語で、宮廷の豊かなナラティブと抒情詩の伝統とのつながりを有する」ウルドゥー語が取り入れられ、人々の人気を集めるようになった [Hansen 2004: 74]。パールシー演劇は積極的に出張公演を行い、デリー、カルカッタ、デカンでの興行を行った [Hansen 2002, 2004; Gupta 2005]。

3. インド近代演劇の地域的展開としてのティアトル

ティアトル (*tiatr*、*tiatro*) は、主にゴアのクリスチャンによって演じられるコーンカニー語の演劇である。ティアトルの語は、元々ポルトガル語の *teatro* (演劇) に由来していると言われる。ここからも分かるように、ティアトルの出自は、1510 年から 1961 年にかけて 451 年間にわたってポルトガル支配下にあったというゴア特有の歴史と関係している。ゴアにおけるポルトガル支配は、1947 年にインドが独立してからも独裁者サラザールの意志で更に 14 年間続いた。1961 年にネルーが軍事力でゴアを解放した後、ゴアは連邦直轄領となった。1987 年にインド 25 番目の州となり、現在に至る。ポルトガル支配が始まった 16 世紀にキリスト教への改宗が行われ、現在も州人口の約四分の一をクリスチャンが占める[D'Costa 1965]。

ティアトルの上演形態

まず、ティアトルの上演形態について記す。まず、ティアトルの構成であるが、伝統的な形式の場合、7 幕構成 (休憩前に 4 幕、休憩後に 3 幕) で、幕間にカンタール (*kantar*、*cantar*、コーンカニー語の歌) が 18 曲程度入るとされる。ただし、後述するように、ノンストップ・ショー形式の導入以降、「伝統的形式」に変化が起こった。現在のティアトルの場合、伝統的ティアトルと同様、7 幕で構成されていることが多い。違うのはカンタールの数である。曲数が減って 12 曲程度となっている [Kale 1999]。

ティアトルの上演にまでは多くの段階を踏む必要がある。まず、劇団主宰者がティアトルの脚本を執筆する。彼 (彼女) は、脚本が完成すると俳優・女優のスケジュールを押さえる。劇団のメンバーが固定化している場合もあるが、ほとんどの場合俳優は 1 シーズンに複数の舞台を掛け持ちする。ティアトルのシーズンは、復活祭 (4 月～5 月)、雨季 (6 月～9 月)、カーニバル (10 月～2 月) と年間三つある。近年では、3 月の四旬節のあいだに宗教的メッセージを含むティアトルを上演する場合もあるという。

ティアトル公演に必要な人員は、以下のとおりである。(1) 脚本家、(2) 演出家、(3) 俳優、(4) 劇中歌カンタールを歌う歌手、(5) 劇中歌を演奏するミュージシャン、(6) 小道具・大道具係。

ただし、完全な役割分担が行われている場合の方が少ない。通常は、一人のティアトリスト (ティアトル人、主にティアトルの俳優を指す言葉) が、脚本家兼演出家、主演俳優兼歌手というように複数の役割を担う。劇団の規模は、裏方と劇中音楽の演奏を受け持つミュージシャンを合わせて 20 名程度となる。上述したようにメンバーを固定している劇団は少ない。脚本が完成した時点で、脚本家兼演出家が登場人物にあった俳優・女優、歌手に声をかけて予約を入れる。多くの場合、脚本家兼演出家は劇団の主宰者である。劇団主宰者は公演場所、切符の手配、資金管理など公演の全体に責任を持つ。

ティアトルの物語構成

ティアトルの物語は、①主筋と②わき筋で構成される。主筋のテーマとして取り上げられるのは、その時代毎の家族問題である。遺産相続に絡む争いやレイプ、代理母といった社会問題。家族の問題と結びついた主筋が展開する場は家の居間である。わき筋は、場面が切り

替わる幕間で展開されることが多い。ゴアの美しい景色が描かれた背景が降ろされ、わき筋の展開とカンタールの演奏が行われる。わき筋では、コメディアンがゴア政治を皮肉った大げさな身振りで観客を楽しませる。舞台前にはミュージック・バンドが座り、劇中音楽の演奏、カンタールの伴奏を行う。バンドを構成する楽器は、主に金管楽器で、トランペット、サクソフォン、ドラムに加えて、電子ギター、バス・ギター、キーボードが使用される。昔は、ボックス・ギターやバンジョーが使用されていたという。シアトルの上演時間は途中の休憩を含め、3〜3 時間半である [Gomes 2006; Kale 1999; Robinson 1999; 松川 2008]。

上演場所

上演場所は主に（１）村落での仮設舞台での上演、（２）常設劇場を借りての上演の二つに分けられる。前者の場合、多くが村の教会、チャペルの祭日に実施される。教会前に仮設舞台が設置され、舞台前にはプラスチックの椅子が並べられる（写真 1）。この上演形態の場合、教会やパンチャーヤトが劇団に決まった金額を提示して公演依頼を出す。一方、後者は都市部の常設劇場で行われる上演となる（表 1）。たとえば、パナジ市のカラー・アカデミーの大ホール（座席数 954）での公演の場合、土・日曜日は 10 時、3 時半、7 時半の 1 日 3 回公演のスケジュールが組まれている。それぞれの回に違った劇団が公演を行う。一つの劇団が違う都市の劇場で同じ演目を 3 回上演することもある。この場合、劇場ホールの使用料金を払うだけなので、観客数が増えるだけ劇団の収入も増える²。

写真 1 村のチャペル前に作られた仮設舞台（松川恭子撮影 2007 年 5 月）



² カラー・アカデミーのホームページによれば、大ホール（ディナーナート・マングেশカル・カラー・マन्दイル）を 4 時間借りる場合、Rs.5000 が必要となる（<http://kalaacademygoa.org/rates.htm>、2011 年 2 月 5 日参照）。

表 1 ゴアにおける主な常設劇場

劇場（ホール）名	場所
カラー・アカデミー Kala Academy (ディナーナート・マンゲシュカル・カラー・マンディール Dinanath Mangeshkar Kala Mandir)	パナジ市
ゴマント・ヴィドヤ・ニケタン Gomant Vidya Niketan	マルガオ市
ラヴィンドラ・バワン Ravindra Bhavan (パイ・ティアトリスト・ホール Pai Tiatrhist Hall)	マルガオ市
ハヌマーン・ナートヤグリハ Hanuman Natyagriha	マプサ市
ラヴィンドラ・バワン Ravindra Bhavan	サンヴォルデム村

写真 2 カラー・アカデミー（松川恭子撮影 2005 年 8 月）



写真3 ゴマント・ヴィドヤ・ニケタン劇場 (松川恭子撮影 2006年8月)



写真4 ゴマント・ヴィドヤ・ニケタン劇場のすぐ外で、公演後に大道具の片づけをする劇団スタッフ (松川恭子撮影 2006年8月)



ティアトルの始まり

ティアトルの最初の上演は、1892 年 4 月 17 日の復活祭の日にボンベイ（現ムンバイ）のニュー・アルフレッド・シアター（現在はムンバイ警察本部がある）で行われた。演目は『イタリアの子ども Italian Bhurgo』だった。この公演はバルデズ郡アッサガオ村出身のルカジーニョ・リベイロ Lucasinho Ribeiro（1863～1928 年）がメンバーを集め、即席に作った劇団によるものだった。

ゴアから職を探しに出てきた 27 歳のリベイロは、1890 年に当時インド各地で公演を行っていた「イタリアン・オペラ・カンパニー」で幕の上げ降ろしの仕事を得た。彼は、ボンベイ、プーナ、マドラス、シムラ、カルカッタを巡回する 2 年間の公演ツアーに帯同し、劇団の「オペラ」の様式を覚えたと伝えられている。彼は 1892 年に有志による劇団を結成し、『イタリアの子ども』をコーンカニー語に翻訳して上演したという。『イタリアの子ども』の好評を受け、劇団は「ゴア・ポルトギーズ・ドラマティック・カンパニー」の名で『アラジンと魔法の絨毯』や『アリババと 40 人の盗賊』をコーンカニー語に翻訳して上演した [Claro 1994]。

19 世紀末のボンベイでは上記のように、パールシー劇場やサンギート・ナータクが人気を集めていた [Gupta 2005; Hansen 2002]。これらは、インドの二つの演劇伝統（サンスクリット古典演劇と民俗芸能）に西洋演劇の要素を融合した娯楽の新しい流れだった。パールシー劇場は、後に発展するインド映画の源流の一つとも考えられている。このように、19 世紀後半から 20 世紀前半にかけて出現した都市的娯楽の新しい形式の中にティアトルも含まれる。ベンガル地方のジャトラ、アッサムのオジャバーリー、カシュミールのジャシュン、ケーララのカタカリ、オリッサのリーラーなど、インド各地にはその地域特有の民俗芸能・大道芝居があった [杉本 2002]。ゴアにもケル (kell)、ザゴール (zagor、またはジャゴール (jagor)) があり、ゴアのヒンドゥー、クリスチャンを問わず演じられていた。クリスチャンのあいだで演じられるケルは、祭の日に地主の家を回って演じられる短い小劇であり、村の中の出来事が風刺的に演じられた。ザゴールは、村の祭日にヒンドゥー寺院で演じられる一連の小劇と踊りである [Henn et. al. 2010]。ゴア北部のシオリム村のように、ザゴールがヒンドゥー、クリスチャン共同で上演される場合もある。当時ボンベイに出稼ぎに来ていたゴア人コミュニティの中では、ケル、ザゴールともに演じられていた。それらを西洋的な形式で洗練させたのがティアトルだったと言える。

ジョアン・アゴスティーニョ・フェルナンデス：ティアトルの父

1900 年から 1940 年代にかけては、ティアトルが上演形式を整えていく時期だった。リベイロは、『イタリアの子ども』上演の 3 年後、1895 年にティアトル公演から手を引く。その後、『イタリアの子ども』上演の際に劇団メンバーでもあったジョアン・アゴスティーニョ・フェルナンデス João Agostinho Fernandes（1871～1947 年）が、コーンカニー語によるオリジナル脚本を精力的に執筆し、公演を続けた。そのため、彼は「ティアトルの父 Pai Tiatríst」と呼ばれている。彼の代表作は、『カヴェルの美女 Belle of Cavel』、『パンザリのバトカル Panzaricho Batkar』、『労働者 Vauraddi』などがある。地主と小作、上位カーストと下位カース

トの関係など、当時のゴア社会に顕著な問題を反映した作品を上演し、社会問題を扱う現代のティアトルの流れを作った。彼は、上記で述べたケルやザゴールを低俗であると考え、大衆啓蒙の演劇の形式としてティアトルを洗練させようとした [Fernandes 2010; Mazarello 1999]。

ボンベイにおけるティアトルの盛衰とゴアへの移動

1940 年代と 1950 年代は、ティアトルの発展期だった。フェルナンデスだけでなく、サイバ・ロチャ Saiba Rocha、S・J・ソウザリン S.J.Souzalin が精力的にティアトル公演を行った。その後、1960 年代と 1970 年代にボンベイにおけるティアトルの黄金期がやってくる。C・アルヴァレス C. Alvares、M・ボイヤー M. Boyer、ミス・モハナ Miss Mohana、オフィーリア Ophilia、アンソニー・メネゼス Anthony Menezes、ジャシント・ヴァーズ Jacint Vaz など、現在でも人々の記憶に残る俳優・女優が活躍した。ティアトル俳優たちは、舞台だけでなく、コーンカニー語映画にも出演するようになった。当時、ボリウツドの映画音楽監督としても活躍していたフランク・フェルナンド Frank Fernand により、二つの映画が製作された。『私たちの幸運 Amchem Noxib』（1963 年）、『運命 Nirmon』（1965 年）である。

1980 年代になると、ティアトルの中心がボンベイからゴアに移動した。後述するようにノンストップ・ショーという新たな上演形式が生まれた。ロズフェルン Rosfern、プリンス・ジャコブ Prince Jacob など、現在でも活躍している劇団主宰者の活躍が目立つようになった [Fernandes 2010]。

4. 近年の「伝統」をめぐる議論

上述したように、1980 年代になるとゴアで「ノンストップ・ショー」形式が発明された。ノンストップ・ショーが伝統的ティアトルと異なるのは、カンタールの扱いである。ノンストップ・ショーでは、場の転換時に歌われるカンタール（歌）が、ティアトルの劇部分に組み込まれた。伝統的ティアトルでは、カンタール（歌）のテーマは、主筋とは全く関係ない。結婚問題、出稼ぎ者の苦悩など、歌手は、自作の持ち歌を歌った。つまり、カンタールの部分は、ティアトルの劇部分から独立していたのである。一方ノンストップ・ショーでは、主筋に歌の部分が組み込まれるようになった。脚本・演出ともにこなす劇団主宰者が作詞作曲した歌を歌手に手渡すこともある。

もう一つの違いは、コメディの重視である。伝統的ティアトルではコメディはあくまで主筋の物語の流れを妨げない程度に演じられていた。だが、コメディ目当てでティアトルを観劇する人々の増加に合わせ、コメディを前面に出すティアトルが増加した。この流れを象徴するのが 2000 年代になって流通するようになったティアトルのビデオ CD である。ティアトル公演のビデオ CD も販売されているが、多く売れているのはティアトルのコメディ俳優のスキット集である。

ノンストップ・ショーという上演形式の変化に加え、近年ではティアトルの物語自体が社会の中で起こった扇情的な事件を扱う傾向がある。

たとえば、2009 年夏のシーズンに上演されたトニー・ダイアス Tony Dias による『マハナ

ンド・ナーイクは人か悪魔か？ *Mahanand Naik Monis Vo Soitan?*』は、ゴア初の連続殺人鬼を主人公とし、センセーショナルな内容を演劇に仕立てたものだった。オートリキシャー運転手でゴア北部のシロダ村出身のマハンンド・ナーイクは、2009年4月に逮捕された。罪状は、妻の友人の女性を3年間に渡って強姦していたというものだった。その後、警察の取り調べが進むにつれて、マハンンドが1995年以降、10人以上の女性を殺していたことが自白から明らかになった。2010年12月時点でも裁判が続けられ、彼が殺したとされる女性の数は16人に上っている。2009年5月以降、ゴアの新新聞、ローカル・チャンネルによる報道が過熱した。マハンンドは、女性が着用していたパンジャービー・ドレスのスカーフ、ドゥパッタで被害者を窒息死させたことから「ドゥパッタ・キラー」と呼ばれた。ただし、これだけ騒がれたのにも関わらず、2010年12月の時点で、2009年の強姦罪以外ではマハンンドは無罪となっている。ゴア警察は彼自身の自白以外、殺人の決定的証拠を示すことができていない³。

『マハンンド・ナーイクは人か悪魔か？』は、新聞で報道されたマハンンドの殺人方法を克明になぞった物語構成になっていた。テーマが扇情的であるだけでなく、舞台装置も凝った作りとなっていた。たとえば一場面では、舞台上に作られた橋の上をマハンンドと被害者の女性がオートリキシャーに乗って登場する。そして、女性はマハンンドに首を絞められ、橋から落ちる。この舞台は評判を呼び、普段はティアトルに足を運ばないヒンドゥー教徒の観客を呼び込むことに成功した。

また、2010年夏に上演された『母よ・・・これは何？ *Maim...What is this?*』は、前ゴア州観光大臣の政治家、ミッキー・パチェコ *Mickky Paceco* が関係した事件を題材とした。パチェコは、「親しい友人」の女性がネズミ駆除用の薬を飲んで自殺するのを幫助した疑いで2010年7月に逮捕された⁴。パチェコとその女性が不倫関係にあったとの憶測が流れ、大きなスキャンダルに発展した。パチェコの逮捕から2ヶ月経たないうちに『母よ・・・これは何？』の上演は始まった。

このようなティアトルの商業主義の流れに対し、ティアトルの「伝統」を取り戻そうとする人々が関係者の中で出てきた。大きな契機は、2009年2月の「ティアトル・アカデミー・オブ・ゴア」の設立だった

彼らにとって、取り戻すべきティアトルの伝統とは何だろうか。現アカデミー長であるトマジーニョ・カルドゾ *Tomazinho Cardozo* は、以下のように述べる。「伝統的ティアトルでは、カンタール（歌）は、主筋とは関係なかった。最近上演されているプリンス・ジャコブの〔ティアトルである〕『目覚めよ *Zaiat Zage*』は良い。伝統的なティアトルの形式を踏襲している。コメディも物語にうまく組み込まれている。」（2009年9月のインタビューより）

³ “Mahanand’s wife accomplice?” *Goan Observer* May 8th, 2009
(<http://goanobserver.com/mahanand's-wife-accomplice.html> (2010年12月27日参照)) 及び
“Mahanand guilty of raping Shiroda girl” *Herald* October 1st, 2010
(<http://www.oheraldo.in/news/Main%20Page%20News/Mahanand-guilty-of-raping-Shiroda-girl/41548.html> (2010年12月27日参照))

⁴ “Mickky arrested in Nadia death case” *The Navhind Times* July 9th, 2010
(<http://www.navhindtimes.in/goa-news/mickky-arrested-nadia-death-case> (2010年12月27日参照))

彼の言う「伝統」の直接的な指示内容として二点指摘することができる。第一点目は、20世紀初頭に「ティアトルの父」アゴスティーニョ・フェルナンデスが確立したティアトルの型の問題である。これは、上記に引用したカルドーズの言葉でも直接的に語られている。伝統的な形式では、歌（カンタール）は物語から独立していた。また、喜劇部分は主筋の物語を妨げない程度に抑えられていた。カルドーズが例として挙げたプリンス・ジャコブの『目覚めよ』の場合、ビハール州からゴアにやって来た移住者の男性や村の隣人の男性が、日常的なやり取りの中で笑いを取るのが喜劇部分になっている。一方、伝統的ティアトルに対比される近年のティアトルの喜劇部分は、大げさな身振りや物語とは関係ないテレビドラマや映画のパロディで笑いを取ろうとする。

第二点目は、第一点目とも関係している。ノンストップ・ショーでは娯楽性に重点が置かれ、歌や物語の持つメッセージ性が薄れてきている。ティアトルの草創期には、地主・小作問題やカーストの問題が強いメッセージ性を持って物語の中に示されていた。これらの問題は観客が暮らす村落の中で起こりうる身近なものであった。一方現在のティアトルは、上記でも示したように、観客が興味を持ちそうな扇情的な事件を、時間をおかずには舞台化している。確かにゴア社会の問題を扱っているとはいえ、日常生活からは遊離し、観客が感情移入しにくくなっている。

以上の伝統に関する説明を検討する中で、我々はあることに気づく。それは、形式についての語りの裏にある古い歴史的参照点の欠如である。インド各地の演劇の歴史についての記述を見ると、多くがサンスクリット古典演劇と民俗芸能を参照点としている。本稿の最初でまとめたベンガル、バナーラス、ボンベイのどの地域においても、近代演劇の源流としてサンスクリット古典演劇と民俗芸能が参照されていた。独立後のインドでは、この流れが更に進んだ。ダルミア [Dalmia 2006: 169-177] が明らかにしているように、独立後に設立されたサンギート・ナータク・アカデミーの活動では「ネーションの演劇」を確立するためにヒンドゥーの過去、つまりサンスクリット古典演劇と民俗芸能を融合させる動きが起こった。「ネーション性に地方性が包含された」のである [Dalmia 2006: 170]。ここには、途中、民俗芸能という形に枝分かれしていったものの、インド演劇の本流はサンスクリット古典演劇、更には言えばバラタの『芝居綱要 Natyashastra』にあるという主張が見てとれる。

一方、ティアトルの歴史が語られるとき、サンスクリット古典演劇が持ち出されることはなく、ゴアの民俗芸能であるケルやザゴールとのつながりも、できるだけ排除して語られる。あくまで、ティアトルの歴史は1892年のボンベイから始まっているのだ。このティアトルのインド古代への回帰性の欠如に、我々は演者・観客であるゴアのクリスチャンのインドにおける位置づけを読みとることができる。つまり、これまでティアトルの物語に示されてきたのはゴアのクリスチャンの物語であり、インドというネーションについて特に問題とする必要がなかったのである⁵。

しかし、ゴア州政府の後援によりティアトル・アカデミー・オブ・ゴアが設立されて後、状況が変わったといえる。アカデミーの制度化は、ティアトルの実践者たちの地位向上を目

⁵ ゴアのヒンドゥー教徒のあいだで演じられる演劇には、サンスクリット古典演劇、民俗芸能とのつながりを指摘することができる。ヒンドゥー寺院では祭の日にマラーティー語、コーンカニー語の演劇が奉納される。

的とする一方で、政府からの補助金獲得のためにティアトルの歴史を振り返り、ゴア的な演劇としてのティアトルを他のインドの近代演劇と並んで位置づけする必要性を生んだ。カルドーズやプリンス・ジャコブは、他地域の演劇、特にマラーティー演劇についての造詣が深い。彼らは、マラーティー演劇やグジャラーティー演劇とティアトルを比較し、良い部分を取り入れ、ティアトルの質を高めようと考えている。ただし、ティアトルの実践者全員のあいだで、この立場が共有されているわけではない。「ゴアの大衆に「質の向上」（＝商業主義との差異化）が受け入れられるか疑問だ」と、あるジャーナリストは述べている。ティアトルの伝統への回帰が、インドというネーションの枠組みの中への取り込みとなるのであれば、ティアトルの持つ「ゴア性」が失われる可能性もあるだろう。

5. おわりに

本稿の最初に検討したように、ベンガルや北インドなどでの近代演劇の発展の中では、ミドル・クラスの実践者たちが西洋的演劇様式の影響を受けつつ、「インド的演劇とは何か」という問いをその地域の民俗演劇の様式を取り入れることで解決しようとした。一方、ティアトルの「伝統」が語られる場合、民俗演劇の様式を積極的に取り入れるという運動はまだみられない。また、歴史をサンسكريット古典演劇というヒンドゥー的過去にさかのぼり、ティアトルを「インド的演劇」として形作っていくということも今のところはなさそうである。ティアトルでは、神話的に物語を語るという様式はなく、あくまでも家族の物語が語られる。個人と社会の問題を舞台で提示するという意味では、極めて近代的演劇であるともいえる。ポルトガル支配を経たゴア・クリスチャンによる周縁の演劇、ティアトルの実践者たちによる「伝統」の模索に見えるのは、インドにおける近代演劇の展開の多様性と、ネーション／周縁のせめぎ合いである。

参考文献

- Bhatia, Nandi (ed.), 2009, *Modern Indian Theatre: A Reader*, New Delhi: Oxford University Press.
- Chatterjee, Minoti, 2004, *Theatre Beyond the Threshold: Colonialism, Nationalism and the Bengali Stage 1905-1947*, New Delhi: Indialog Publications.
- Claro, John, 1994, "Lucasinho Ribeiro," in Fausto V. Da Costa (ed.) *Tiatr ani Tiatrist Vol.1*, the Goan Review Publication, pp. 12-14 (Konkani).
- D'Costa, Anthony, 1965, *The Christianisation of the Goa Islands 1510-1567*, Bombay: published by the author.
- Dalmia, Vasudha, 1999, *The Nationalization of Hindu Traditions: Bhāratendu Hariśchandra and*

Nineteenth-century Banaras, New Delhi: Oxford University Press.

Dalmia, Vasudha, 2006, *Poetics, Plays and Performances: The Politics of Modern Indian Theatre*, New Delhi: Oxford University Press.

Dharwadker, Aparna Bhargava, 2005, *Theatres of Independence: Drama, Theory and Urban Performance in India since 1947*, Iowa: University of Iowa Press.

Fernandes, André Rafael, 2010, *When the Curtains Rise...: Understanding Goa's Vibrant Konkani Theatre*, Panjim: Tiatr Academy of Goa.

Gomes James, Cynthia, 2006, "Tiatr: An Unlimited Engagement," in Jerry Pinto (ed.) *Reflected in Water: Writing on Goa*, New Delhi: Penguin Books. pp. 162-171.

Gupta, Somnath, 2005, *The Parsi Theatre: Its Origins and Development*, translated by Kathryn Hansen, Calcutta: Seagull.

Hansen, Kathryn, 2002, "Indar Sabha Phenomenon: Public Theatre and Consumption in Greater India (1853-1956)," in Rachel Dwyer and Christopher Pinney (eds.) *Pleasure and the Nation: The History, Politics and Consumption of Public Culture in India*, New Delhi: Oxford University Press, pp.76-114.

Hansen, Kathryn, 2004, "Linguistic Pluralism and Change in the Nineteenth-century Parsi Theatre," in Stuart Blackburn & Vasudha Dalmia (eds.) *India's Literary History: Essays on the Nineteenth Century*, Delhi: Permanent Black, pp.60-86.

Kale, Pramod, 1999, "Tiatr: Expression of the Live, Popular Culture," in Norman Dantes (ed.) *Transforming of Goa*, Mapusa: The Other India Press, pp. 137-167.

松川恭子、2008、「社会空間における舞台上の物語の共有／非共有——インド・ゴア社会における大衆劇ティアトルをめぐる」、小松和彦還暦記念論集刊行会編『日本文化の人類学／異文化の民俗学』、法蔵館、139-158 頁。

Mazarello, Wilmix Wilson(ed.), 1999, *100 Years of Konkani Tiatro*, Panaji: Government of Goa, Directorate of Art & Culture.

Palsetia, Jesse S., 2001, *The Parsis of India: Preservation of Identity in Bombay City*, Leiden: Brill.

Robinson, Rowena, 1999, "Interrogating modernity, gendering 'tradition': Teatr tales from Goa," *Contributions to Indian Sociology (N.S.)* 33-3, pp. 503-539.

Solomon, Rakesh H., 2009, “Towards a Genealogy of Indian Theatre Historiography,” in Nandi Bhatia (ed.), *Modern Indian Theatre: A Reader*, New Delhi: Oxford University Press, pp.3-30.

杉本良男、2002、『インド映画への招待状』青弓社。

参考映像

Henn, Alexander, Alito Siqueira, and Gasper D’Souza 2010, *Staying Awake for God: Introducing the Jagor*.
(<http://www.vimeo.com/12507263> (2010 年 12 月 27 日参照))