

インドの都市における演劇を通じた故郷の想像／創造

——ティアトル劇のボンベイでの発展と「ゴア人の物語」の還流——

松川 恭子

1. はじめに

インド西部に位置するゴア州では、毎日どこかで現地語コーンカニー語のミュージカル劇ティアトル (*tiatr*, *tiatro* と呼ばれる) が上演されている。ゴア発行の英語新聞『ヘラルド』紙には、10以上の商業劇団の上演予定広告が掲載されることもある。1000人近くを収容可能な劇場を満員にする程の演目もあるが、常設劇場は州内で5ヶ所しかなく、村落の仮設舞台での公演が多数を占める。ティアトル劇の演じ手・観客は主にクリスチャンであり、村の教会やチャペルの祭りに劇団が招聘される機会が多い。劇団主宰者、俳優、劇中歌カントール (*kantar*, *cantar*) を歌う歌手の大半が他に職業を持っているが、ここ10年程で演劇活動だけで生計を立てるプロの数が徐々に増えてきている。また、プロだけでなくアマチュアの活動も盛んである。ゴア州の芸術・文化振興機関カラー・アカデミー・ゴアが毎年主催するコンテストは2019年度で45回を数え、その年は12グループが参加した。

ティアトルがゴアの人々の間で盛んな理由を考えてみよう。ティアトルの上演形式が19世紀末に確立される前から村の有志で演じるケル (*kell*) という即興的な演劇があったこと、観客にとってゴアの現地語コーンカニー語で楽しめる喜劇と歌を含んだ娯楽のパッケージであること、家族の物語が中心となっており、自己を投影しやすいことが挙げられるだろう。これらに加え、もう一つ指摘しておくべき点は、物語の中にゴアの社会問題が常にテーマとしてあり、「ゴア人はどのようにあるべきか」という倫理的問いかけが常になされていることである。政治家の汚職、警官の横暴、ドラッグ中毒やレイプといった問題に直面した主人公は、「これではいけない。ゴア人よ、これでよいのか？」と同胞である観客に呼び掛ける。この主人公は、敬虔なキリスト教徒であり、家族を最優先し、自己犠牲を厭わない伝統的な道徳観を持つ人物として描かれる (Robinson 1999)。つまり、ティアトルで紡がれる



図1 インド地図 (www.d-maps.com より筆者作成)

のは、「ゴア人の物語」なのである。社会問題を通じてゴア人 (特にゴア・クリスチャン) の在り方を問うという物語の形式は、ティアトルが1892年にボンベイのゴア人コミュニティを前に初演されてから10数年ほどで形を整えた。

「ゴア人の物語」は、ティアトル劇の上演によって、ゴア州だけでなく、ゴア外に住む人々にも共有される。ゴア・クリスチャンは19世紀半ば以降、常にゴア外部に多くが居住してきたという歴史を持つ。旧宗主国のポルトガルだけでなく、ボンベイ (現ムンバイ)、プーナ (現プネー)、カラチなどの英領インド各地及び東アフリカへと移住し、現地でコミュニティを形成した。アフリカ諸国独立後のイギリスへの再移住、1970年代以降のオイル・マネーで繁栄する湾岸アラブ諸国への流れ、2000年以降の定住志向のイギリス、カナダなどへの動きなど、動機は様々であるが、ゴア外への移動は現在まで継続的に起こっている (Carvalho 2010)。その人の流れに合わせ、近年のティアトル劇団の出張公演は、湾岸アラブ諸国、イギリス、ドイツ、アメリカなどで行われている。移民したゴア人が観客

であるため、ゴア州での公演と同じように、「ゴア人の物語」がコーンカニー語のミュージカル劇として演じられる。

本稿では、シアトル劇がゴア在住者のみならず、世界中に広がるゴア人に自己の物語を提示する媒体として現在のように発展した経緯を明らかにする¹⁾。まず、第2節ではシアトル初演時の1892年前後のボンベイにおける大衆文化の状況を確認する。19世紀のインド各地で、西洋演劇に影響を受けた近代演劇が上演されるようになった。その背景として、宮廷中心の狭い範囲で上演されていた音楽・演劇などの芸能が、イギリス支配下の都市において大衆に開かれていったという事情がある。フライターク (Freitag 2003) は、18世紀以降、イギリス植民地支配の確立により、芸術活動を支えてきたパトロンである藩王の力が衰退したために芸能のパフォーマーたちが都市部へと移り、「視覚 (ヴィジョン)」に訴える大衆文化創造の担い手となったと論じている²⁾。ボンベイでは、西洋演劇の要素を取り入れたエンターテインメント性の高いパルシー演劇が生み出され、ウルドゥー語の劇作家やプロの演じ手である宮廷芸能のパフォーマーたちが活躍した。パルシー演劇は、後にハリウッド映画と呼ばれることになるヒンディー語映画の源流の一つとなっていく。

その一方で、就労機会を求めて地方から集まってきた移民労働者たちもまた、都市における大衆文化の繁栄を支えるアクターだった。彼らは新たな大衆文化の消費者であるとともに、故郷の民俗芸能の実践者でもあり、都市生活の中で独自のパフォーマンスの形式を生みだしていった。ゴア・クリスチャンもまた、生活の糧を得るためにボンベイに移り、元々あった民俗芸能のザゴール (*zagor*) やケルに西洋的なイタリア・オペラの形式を取り入れ、同じ都市空間の中でシアトル劇を生みだした。20世紀に入ってボンベイで映画産業が発展し、劇場が映画館に取って代わられる中でもシアトル劇はゴア・クリスチャン独自の娯楽として人気を保ち続けた。第3節では、まずボンベイへのゴア人の移住の状況とシアトル劇の始まりについて述べる。節後半では、当初はシェイクスピア劇などの西洋劇の翻案が多かったシアトルを地主・小作関係など、ゴアの社会問題を通じて「ゴア人の物語」を提示するものへと変えたジョアン・アゴスティーニョ・フェルナンデスの貢献を指摘する。

続く第4節では、1930年代から1970年代のボンベイにおけるシアトルの定期的公演を可能とした社会的

基盤と上演形態の特徴を明らかにする。シアトル劇の人気を支えた社会的基盤としては、観客としてのゴア人、ゴア人経営の店舗、そして劇場の存在を指摘することができる。ヴィクトリア・ターミナス (現チャットラパティ・シヴァージー・ターミナス) に隣接するドービータラオ地区には、ゴアの村落ごとに運営される宿泊所 (クラブ)、チケットを取り扱う店舗、劇場が揃っていた。当初は有志が集まって上演するアマチュア劇の域を出なかったシアトルは、劇場公演での舞台美術・装置に意識的な演劇となっていた。そして、ゴア人の居住地域が他地区に広がるにつれて、舞台公演を可能とするため、教会や学校のホールが利用されるようになった。この時期の上演形態の特徴として挙げられるのは、スター俳優 (及び歌手) を前面に出した演目、特定の俳優及び歌手が活躍し、新参者がなかなか参入しにくい状況 (プロフェッショナル化) である。その中で限られたシアトリスト (シアトルに関わる人々) が緊密で継続的なつながりを持つようになった。人気俳優・歌手たちはゴアへ巡回公演に赴き、村々を回った。アフリカやロンドン在住の人々を対象とした出張公演も行われた。ボンベイのシアトル劇は1970年代に最盛期を迎え、その後、中心地がゴアへと移った。本節の最後では、ヒンディー語映画業界ハリウッドとシアトルの関係について述べる。スター俳優を中心とした演目の構成がハリウッド映画と似ているというだけでなく、ハリウッド映画に関わったミュージシャンやゴア人俳優が存在し、ハリウッド俳優との交流があったことを指摘する。

第5節では、シアトル劇が、1980年代以降に還流していくことでゴアに何をもたらしたのかを述べる。そして本稿の最後にインドにおけるメディアの多元性を指摘する。ハリウッド映画が、21世紀にはグローバルな文化の環流現象となる一方で、ゴアのシアトル劇は、「ゴア人の物語」に特化し、地理的には世界をめぐりながらも文化的にはゴアという故郷を在外ゴア人の視点を反映し、想像/創造するパフォーマンスとなっていた (松川・寺田 2021)。

2. インドの大衆文化の一つの系譜——演劇から映画へ

本節では、シアトル劇の考察に移る前に、19世紀末から20世紀初頭にかけて起こった演劇から映画への大衆文化の変化についてまとめる。演劇はインドにおける映画の源流の一つとされる (杉本 2002)。映画技

術がインドにもたらされる少し前の19世紀後半から、インド各地の主に都市部で近代演劇成立の動きがみられた。いずれにも、(1) 西洋の演劇伝統とインドのサンスクリット劇・民衆劇 (folk theatre) が出合うことによる独自の発展、(2) 公共の場での上演と観客に対する啓蒙の役割、(3) 独立運動と平行した、ナショナリスト的メッセージ伝達の役割という三つの特徴を指摘することができる。

例えばイギリス植民地政府の拠点として早くから発展したカルカッタ (現コルカタ) のベンガル演劇運動では、サンスクリット語の復興運動と結びつきつつも、演劇の様式は西洋化していくという動きが見られた。ギリッシュ・ゴッシュ (Girish Ghosh, 1844-1912) は、国民劇場 (National Theatre) という考えを掲げ、藍プランテーションで働く労働者の姿を描き、イギリス植民地支配を批判したディナバンドゥ・ミトラの戯曲『藍の鏡 (Nil Darpan)』を1873年に上演した (Chatterjee 2004: 14-23)。同時期に、劇場での公演が定期的に行われるようになり、舞台と観客席が明確に分かれたプロセニウム型舞台 (額縁舞台) での上演様式が定着した (Chatterjee 2004: 36-40)。ベンガル分割令 (1905年) の後に起こったスワデーシー運動において、ナショナリスト的メッセージを広く社会に行き渡らせるため、ムクンダダス (Mukundadas, 1878-1934) は、民衆劇ジャトラの形式を利用し、農村での公演を行った (Chatterjee 2004: 124-129)。ベナレス (ワラナシー) では、ハリシュチャンドラ (Harishchandra, 1850-1885) による、シェイクスピア的演劇概念のサンスクリット演劇への応用がみられた。ハリシュチャンドラは、ヒンディー文学発展に力を尽くしたが、戯曲の執筆も行い、ヒンドゥー教徒の演劇としてのヒンディー語劇を確立しようとした (Dalmia 2006)。

ボンベイやプネーでは、19世紀にマラーティー語による演劇が出現した。最初のマラーティー語劇はサングリ藩王国のラジャの依頼によりヴィシュヌダス・バーヴェー (Vishnudas Bhave, 1823-1901) が1843年に上演した『シータの婿探し (Sita Swayamvar)』だった。バーヴェーは、『ラーマーヤナ』の物語を主に歌を通して舞台で表現する歌芝居の形式を作上げた。彼の率いる劇団は、ボンベイのプロセニウム型舞台で公演を行い、コラプールやプーナなどの都市を巡回した (Gokhale 2000: 1-11)。彼の歌芝居は、南インド、タンジャーウル地方マラーター系支配者の宮廷で発展した芝居の様式とマハーラーシュトラの民衆芝居を統合したものだった (杉本 2002: 64)。その後、

ボンベイ大学などの高等教育機関に通う新しいエリートの間で新しい演劇を望む声が高まり、シェイクスピア劇やサンスクリット劇を翻訳して上演する「知的演劇 (bookish play)」が生まれた。この演劇は歴史劇が主であり、強い愛国心や保守的な道徳観が表現されていたという (Adarkar 2009: 222)。以上の流れを受け、バルワント・パンドゥラング・キルロースカル (Balwant Pandurang Kirloskar, 1843-1885) が、1875年に『サンギート・シャクンターラー (Sangeet Shakuntala)』を初演し、より洗練された音楽演劇の1ジャンル、「サンギート・ナタック」を作り上げた (Gokhale 2000: 15-19)。19世紀末は、バル・ガンガダール・ティラク (Bal Gangadhar Tilak) やゴパール・ガネーシュ・アガルカル (Gopal Ganesh Agarkar) が、マラーティー語の新聞・雑誌を通じてイギリス政府批判や社会問題に対する発言を展開していた。サンギート・ナタックもその時代を反映し、たとえばゴヴィンド・バツラル・デヴァール (Govind Ballal Deval) は、少女がはるかに年上の男性との結婚を強いられる状況を批判した『サンギート・シャラダ (Sangeet Sharada)』を1899年に上演した (Gokhale 2000: 19)。

その一方で、富裕なパールシー商人のジャガンナート・シャンカルセットやジャムセットジー・ジージーボイをパトロンとした娯楽的要素の強いパールシー演劇が、19世紀後半にボンベイで多大な人気を博した。パールシー演劇はガス灯など近代的装置を備えた劇場のプロセニウム型舞台上で上演され、北インドでの巡回公演も行われた (Hansen 2002; Gupta 2005)。

20世紀に入ると、ボンベイでは映画が演劇に代わって大衆の娯楽となっていった。フィルム上映という方式を導入したリュミエール兄弟のシネマトグラフは、1895年12月28日にパリのグラン・カフェで初めて上映された。それから半年あまり経った1896年7月7日に、リュミエール兄弟の映写技師マリウス・セスティエ (Marius Sestier) がボンベイのワトソンズ・ホテルでシネマトグラフを上映したのが、インドにおける映画史の始まりとされている³⁾。また、ボンベイは映画の撮影がインドで初めて行われた場所でもあり、ハンギング・ガーデンズでレスリングの試合がフィルムに収められた (Ganti 2013: 6)。その後、「インド映画の父」ダーダーサハープ・ファルケー (Dadasaheb Phalke) が1913年に無声映画『ハリシュチャンドラ王』を製作したのを皮切りに、インド人の手によって、映画が作られていくようになった。映画製作で当初活

躍したのは、パールシー演劇関係者だった。シェイクスピア劇、ペルシア語の抒情詩、インドの民俗芸能の伝統、サンスクリット劇などの要素の融合、歌を物語に統合したオペラ形式、歴史・神話から題材をとり、恋愛を絡めたメロドラマの形式、ウルドゥー語の使用といったパールシー演劇の特徴は、ヒンディー語映画に受け継がれていった。また、パールシー演劇を経済的に支えたパールシー商人は、1930年代まで、映画配給と制作スタジオへの資本供給という大きな役割を果たした(杉本 2002; Ganti 2013: 7-8)。

映画の人気が高まるにつれ、劇場は演劇上演ではなく、映画上映のためのものとなっていった。たとえば、グラント・ロード劇場(Grant Road Theatre, 1846年設立)は、1920年代には映画上映専門の劇場となった。現在ではグルシャン・トーキーズ(Gulshan Talkies)と名前を変え、B級映画を上映している。その近くにあるアルフレッド・トーキーズ(Alfred Talkies)も、かつてはリポン劇場(Ripon Theatre)と呼ばれていた。他にもエドワード劇場(Edward Theatre, 1860年設立)、ガイエティ劇場(Gaiety Theatre, 1879年設立、後にキャピトル(Capitol)と名前を変える)、ロイヤル・オペラ・ハウス(Royal Opera House, 1910年設立)などが映画館に姿を変えた(Vinnels and Skelly 2002)。

演劇公演が行われる劇場の数は減ったものの、地域語による演劇上演という形で、演劇文化は残った。その舞台となったのが、たとえばグジャラーティー語劇やゴアのコーンカニー語によるティアトル劇を上演していたプリンセス・シアター・バングワディ(Princess Theatre Bhangwadi, 以後、バングワディ劇場)だった。

3. ボンベイのゴア人社会とティアトル劇の始まり

3-1 ボンベイのゴア人社会

ティアトルの語源はポルトガル語の *teatro* (演劇) である。主筋で、その時々社会問題を取り上げた物語が展開される一方、幕間に現地語コーンカニー語の歌、カンタール(*kantar, cantar*)が歌われ、脇筋は観客の笑いを取る喜劇で占められるというように、娯楽性が強い。

現代のティアトル劇は、ゴア州が拠点であるが、元々はボンベイで生まれた。その背景として、19世紀半ばに起こったゴアからボンベイへの出稼ぎの動きが



図2 ムンバイ地図

あった。ポルトガル支配下のゴアは産業が発展せず、経済が停滞していたからである。16世紀のボンベイは、コーリーという漁民が住む7つの島だったが、1661年にキャサリン・オブ・ブラガンザのチャールズ2世への輿入れの持参金として、最初に支配権を得たポルトガルからイギリスへと譲渡された。更に王から借権を与えられた東インド会社によって埋め立てが行われ、現在の姿となった。イギリスは開発を進め、ボンベイは道路、鉄道、ゴシック様式の建築物が揃った植民地都市として生まれ変わった。19世紀のボンベイは、アヘンの中国への輸出で潤い、1861年のアメリカ南北戦争に伴って急増したイギリスへのインド綿花輸出の窓口となることで更なる繁栄を遂げた。このボンベイの富に惹かれてやって来たのが、コンカン海岸沿いの地域とマハーラーシュトラ地域からの労働者やグジャラーター地域からの商人だった(Prakash 2010)。ボンベイの人口は、1780年には10万人だったが、100年後の1881年には77万人を超えた。1921年には117万人、1951年には300万人近くとなった(Chandavarkar 2009: 32)。

ボンベイに移住したゴア人の中には、商人や医師などの専門職従事者がいたものの、多くは土地を持たず、ゴアでは生計を立てられない人々だった。19世紀にお

けるボンベイのゴア人人口についての正確な統計はないが、1921年におよそ5万人のゴア人が英領インドに移住し、その大半がボンベイに居住していたとの推計がある。1951年にその数は8万人に増加した (Pearson 1990: 155)。ゴア・クリスチャンは19世紀半ばに、フォート地区のすぐ外に広がるネイティブ・タウン北東部のカヴェル (Cavel)、ソナプール (Sonapur) に定住した。これらは、元々ポルトガル人やイギリス人男性と現地人女性との間に生まれたイースト・インディアンズの人々が居住するキリスト教徒の地区として知られていた⁴⁾。ゴアからの出稼ぎ者は主に男性であり、大半が下層階級の出身で読み書きできなかった。バトカール (*bhatkar*, 地主) の土地を耕すムンドカール (*mundkar*) の息子たちだったと考えられる (松川 2014)。彼らは、船員のほか料理人、執事、パン屋、仕立て屋、ミュージシャンとして職を得た。少数であるが住み込みの乳母 (*ayah*) として働く出稼ぎゴア人女性もいたという (Albuquerque 2012: 23-52)。

出稼ぎにボンベイに出てきた多くの人々が、宿泊所のクラブ (*club* あるいは *kudd*) で集団生活を送った。クラブは、各村落が設立し、村の出身者であれば滞在資格があった。ヴィクトリア・ターミナス (現チャトラパティ・シヴァージー・ターミナス) 近辺のドービータラオ地区 (Dhobitalao)、マザガオン地区 (Mazagaon) にクラブは集中していた (Larsen 1998)。クラブは、18世紀後半にマラーターの軍隊に雇用されていたゴア・クリスチャンたちが滞在場所として始めたのが最初とされているが、ほとんどが1857年から1944年に設立された。一部屋だけのものもあれば、建物の1階部分を全て借り上げるような大規模なものもあった。共通していたのは、クラブの祭壇には村の守護聖人が祭られ、同じ村の出身者が共に祈りのことばを唱え、魚カレーとご飯 (*xitt kodd*) を食事としてとるといふ共同生活を送った点である。その過程で、彼らは同じゴア・クリスチャンとしての絆を深めていった (Albuquerque 2012: 18-22)。後述するように、クラブに居住する貧しいゴア人も楽しめる娯楽として、シアトルは受容された。

ゴア・クリスチャンの人口が増えるに従い、貧困に苦しむ人々を支援するための枠組みが必要となった。当初はカトリック教会が教区単位でその役割を果たしていたが、1903年にゴア人連合 (Uniao Gonna) が設立され、貧しいゴア人の読み書き能力向上のための学校が翌年から始まった。それに先行し、1883年にはポルトガル領インド協会 (Institute Luso-Indiano) がゴ



写真1 クラブ内の祭壇
(筆者撮影, 2012年8月29日)

ア人の中でも経済的に恵まれた一部の人々が中心となり、始められていた。協会の建物には図書室やホールがあり、ゴア・クリスチャンの結婚式や様々な会合のために場所を提供した。キリスト教徒に比べて数は少ないものの、ゴアからボンベイに移住するヒンドゥー教徒もいて、ゴア・ヒンドゥー・アソシエーションが1919年に設立された (Albuquerque 2012: 169-177)。

20世紀に入ると、仕事以外の目的でボンベイにやってくる人々も増えた。高等教育のためにゴアを離れる人は多かった。ゴアにはポルトガル語の中等教育機関リセウ (Liceu) があったが、英語教育で同等のものが限られていたからである。たとえば、1950年代以降にシアトル劇の劇中歌カンタールの歌手として名声を博したレミー・コラソ (Remmie Colaco, 1925~2012年) は、1940年、15歳の時にボンベイに出てきて聖ジョセフ英語学校に入学した (Fernandes 2012)。この頃になると、出稼ぎにやってきた人々が定住して家族を持ち、次の世代がボンベイで生まれ始めた。シアトル劇の人気女優としてコラソと同時代に活躍したオフィーリア (Ophelia, 1938~2016年) は、生まれも育ちもボンベイのゴア・クリスチャンである。ボンベイには、ゴア独立運動の拠点があり、ポルトガル政府の手を逃れてやってきた人たちもいた。やはりボンベイで活躍したシアトル俳優のシリアーコ・ダ

イアス (Cyriaco Dias, 1937年～) は、弁護士だった叔父のゴア独立運動を手伝ってスパイの役割を担っていたため、1954年にポルトガル警察の手を逃れてゴアからボンベイにやって来たという経歴を持つ⁵⁾。

1961年12月にゴアがインド軍の手により解放され、インド連邦の一部となった後も、ゴア・クリスチャンはボンベイに留まり続けた。しかし、1980年代以降は、ボンベイを離れてゴアに戻る人々が目立つようになった。マハーラーシュトラ地域主義政党シヴ・セナーの動きの活発化、1992年のアヨーディヤーにおけるイスラーム教のモスク、バブリ・マスジッド破壊事件に引き続き起こったイスラーム教徒への暴力事件などがその背景としてある (Hansen 2001)。ゴアに戻らずとも、土地の高騰により、それまで住んでいた家を売却し、マラド (Malad) のようなボンベイの郊外に移動していく人々も出てきた。後述するティアトル劇のゴアへの還流は、ボンベイの社会状況の変化により起こったという側面がある。

3-2 ティアトル劇の始まり

最初のティアトル公演は、ルカジーニョ・リベイロ (Lucasinho Ribeiro) 率いるアマチュア劇団による演目『イタリア人の子供 (Italian Bhurgo)』で、1892年4月17日の復活祭の日に、ニュー・アルフレッド劇場⁶⁾で行われた。リベイロは、バルデズ郡アッサガオ村出身で、1890年にゴアから職を探しに出てきて、当時インド各地で公演を行っていたイタリア歌劇団「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、2年間ボンベイ、プーナ、マドラス (現チェンナイ)、シムラ、カルカッタ (現コルカタ) を巡回する歌劇団の公演ツアーに帯同し、歌劇団の「オペラ」の様式を覚えた。彼は歌劇団を辞めた後、有志による劇団を結成し、歌劇『イタリア人の子ども』をコーンカニー語に翻訳して上演したという。

コーンカニー語によるオリジナル脚本を執筆することで、ティアトル劇の発展に大きく寄与したが、「ティアトルの父 (Pai Tiatrist)」と呼ばれるジョアン・アゴスティーニョ・フェルナンデス (João Agostinho Fernandes, 1871～1947年) である。彼は、労働者階級のゴア人の啓蒙を意図して脚本を執筆した。その背景には、ゴアの民俗芸能のザトラとケルに対する批判があった。ザトラは、夜を徹して演じられる連続劇で、村落の出来事やポルトガル官僚に対する批判など、様々な題材を扱う。現在もゴア北部のバルデズ郡の村落で演じられている。また、ケルは、ゴア南部

のサルセテ郡が中心で、カーニヴァルの日に村落の有志が、屋内や野外で、身近な出来事を題材に1時間程度の寸劇を演じるというものだった⁷⁾。ボンベイに出てきたゴア・クリスチャンたちは、故郷にいた時と同じく、ザトラやケルを行っていたが、内容が野卑であると見下されていた (Fernandes 2010: 15-22)。もちろん、ティアトルの上演様式にも、ザトラとケルの影響が残っていたが、ジョアン・アゴスティーニョは、物語のテーマとしてゴアの社会問題を取り上げることで、演劇としての質を高めようとしたのである。

たとえば、『カヴェルの美人 (Belle of Cavel)』(1893年) では、女性の教育、結婚前の男女の付き合い、カーストと階級がテーマとされている。主人公のデウディータはボンベイに出て様々な女性たちと交流し、啓蒙される。彼女には恋人のアマラルがいたが、両親に交際を反対される。二人の結婚をめぐり、カーストと階級を問題視する両家の父親たちは掴み合いの喧嘩になる。また、『地主 (Batcara)』(第1部1904年、第2部1905年) では、ゴアにおける地主による小作人の搾取を問題としている。第1部では、主にゴアの地主のカシアンと息子のカスミーロの対立が描かれている。保守的な考えを持つカシアンは、地主である自らの権利を当然のものとするが、ボンベイで教育を受け、開明的な考えを持つカスミーロは、社会における不平等に疑問を感じる。ボンベイで働く息子を訪ねたカシアンは、後に自らの考え方を改めていく (Fernandes 2010: 70-87)。

このように、ジョアン・アゴスティーニョは、ゴア・クリスチャンの民俗芸能の形式を一部受け継ぎつつ、「ゴア人の物語」に主眼を置いた新しい演劇として、ティアトルを生まれ変わらせた。彼の物語の中には、進歩的なボンベイと保守的なゴアという対比がみられる。現在のティアトルにも受け継がれるゴア社会批判は、外部からゴアを眺める、ボンベイ在住の出稼ぎ者の視点から生まれた。彼があくまでゴア社会を舞台として物語を紡ぎ出したのには、ゴア・クリスチャンのマイノリティ性が背後にあったと考えられる。ボンベイは周辺の様々な地域から宗教・カースト・言語が異なる労働者を受け入れたが、彼らはボンベイにおける仕事先である工場や居住地で構築した社会関係に加え、自分と同じ出身地の人々とのネットワーク形成を保持することで日々の生活を送っていた (Kidambi 2007: 31)。ゴア・クリスチャンはキリスト教徒ということで、数が少なかったのに加え、カトリック教会の中で布教保護権 (padroado) を盾にするゴア教区

の神父とローマ教皇庁の福音宣教省 (propaganda fide) 傘下のカルメル修道会の神父が対立した結果、同じカトリック教徒のイースト・インディアンズとの間で分断が生じ、ゴア・クリスチャン内部での結束が固まったという経緯があった (Ballhatchet 2013; Albuquerque 2012: 153-155)。

ジョアン・アゴスティーニョ自身は、母語であるコンカンニ語だけでなく、英語、フランス語を読みこなす知識人だった。しかし、ボンベイに移住したゴア・クリスチャンの多くが貧しく、読み書きできない人々だった。彼にとって、「ゴア人の物語」を舞台の上で現出させることは、貧しい人々を啓蒙し、自分たちゴア・クリスチャンの地位を引き上げることを意味していた。そして、ジョアン・アゴスティーニョが確立した物語の形式は、現在のシアトルにも受け継がれた。

4. ティアトル劇の定期的公演を可能とした社会的基盤

4-1 ドービータラオ地区を中心とするティアトル劇の基盤

フェルナンデスは、1930年代から1970年代までをボンベイにおけるティアトル劇の黄金時代としている (Fernandes 2010)。ジョアン・アゴスティーニョ・フェルナンデスに続き、ユニオン・ジャック・ドラマティック・カンパニー (Union Jack Dramatic Company) を率いてシェイクスピア劇翻案のティアトルを数多く上演したサイブ・ロチャ (Saib Rocha)、宗教劇を得意とした J. P. ソウザリン (J. P. Souzalin) などが活躍した。舞台となったのは、ゴア・クリスチャンの集住地ドービータラオ地区周辺であった。この近辺には、今もゴア・クリスチャンのクラブが残る。ランドマークとなっているのが、メトロ・シネマト、その向かい、ジャガンナート・シャンカル・セト・ロード (S・S・ロード)、そしてカルバデヴィ・ロードの交差点に今もあるジュール・マハール (Jer Mahal) である。1階に有名楽器店のフルタドズ (Furtados) が入る建物で、最盛期には多くのクラブがあった。その裏には、ゴア・クリスチャンたち行きつけのイラニー・カフェ、キヤニ (Kyani) がある。筆者が2012年にこの地域を訪れた時には、S・S・ロードを少し上がり、奥に入ったところにあるコルタリム村のクラブ (Grand Club of Cortalim) を訪問した。このクラブは2部屋から構成されており、当時の宿泊客は2名



写真2 ジェール・マハール
(筆者撮影, 2012年8月29日)

だけだった。宿泊料は格安であり、メンバーは1ヶ月につき75ルピー (当時のレートで約135円) を、非メンバーは200ルピー (約360円) を支払う。一つの部屋にはトランクが山積みになっており、クラブの管理担当者であるジョアン・バレートによれば、主に船員たちが自分の荷物を置いているのだという。トランクを預かる費用は1ヶ月に1ルピーである⁸⁾。このクラブには、ティアトル劇の往年の人気歌手、ミングエル・ロッド (Minguel Rod) も住んでいた。クラブの消灯時間は夜10時だったが、彼はろうそくを持ってロフトに上がり、ティアトル劇の脚本を執筆していたという逸話が残っている⁹⁾。

ティアトル劇の観客は、主にこのようなクラブに宿泊していた人々だった。調査当時80歳を超えてもなお舞台上に上がっていたボンベイ在住のティッタ・プレット (Titta Pretto) は、13、14歳頃にティアトル劇を見に劇場に通い始めた。彼自身は叔父の家に住んでいたが、一緒に劇を観に行った友人がクラブに居住していた。仕事が終わった後、トラムに乗ってバングワディ劇場に行き、劇が終演するのは夜中の2時だった¹⁰⁾。

バングワディ劇場は、ジュール・マハールからカルバデヴィ・ロードを250メートル程北上したところにあった。現在はアパートが建っており、当時を偲ばせるものは何一つ残っていない。バングワディは、この



写真3 バングワディ地区
(筆者撮影, 2012年8月29日)

地区の名前であり、バング (*bhang*, 大麻) から来ている。バングワディ劇場の跡地は建物に囲まれた中庭であり、その入り口上部には、輿を背にした大きな象の彫り物がある。かつては、この入口から中庭に続く通り沿いに大麻を売る店が数多く軒を連ねていた。バングワディ劇場がいつ建てられたのか、またいつ閉館になったのかは定かではない。19世紀には、バングワディ地区ではグジャラーティー語によるパールシー劇が盛んに上演されていたという (Mehta 2009)。

往年のシアトル俳優であるシリアーコ・ダイアスによれば、バングワディ劇場の座席数は848であり、コーンカニー語のシアトル劇は火曜日と金曜日に上演された。非常にユニークな舞台であり、中央に四角形の迫 (せり) があり、奈落から上がって登場することができた。「バングワディ劇場の舞台で演じることができれば、シアトル劇の試験に合格したようなもので、どの劇場でも演じることができる」という程、ボンベイのシアトル劇の重要な舞台として考えられていた¹¹⁾。

バングワディ劇場の他にも、ロイヤル・オペラ・ハウス、ゴワリア・タンク地区のR・L・タジパル劇場 (R. L. Tajpal)、ドービータラオ地区のビルラ劇場、ブラバデヴィ地区のラヴィンドラ・ナトヤ・マンディル劇場 (Ravindra Natya Mandir) などの公共劇場がシアトルの上演場所として利用された。また、学校



写真4 ゴア人の旅行代理店コスマ
(筆者撮影, 2012年8月29日)

や教会の講堂での上演も多かった。主な場所は、ドービータラオ地区の聖ザヴィエル・カレッジ、マザガオン地区の聖メアリ学校、バイキュラのグロリア教会だった。例えば、1977年8月6日から17日にかけて公演されたC・アルヴァレスのティアトル劇「腕輪 *Athantlim Kanknnam*」のチラシには、上記のタジパル劇場、ラヴィンドラ・ナトヤ・マンディル劇場、ビルラ劇場、聖メアリ学校講堂の他に、パレル地区のダモダール劇場 (Damodar Hall)、ヴァコラ地区の聖アントニウス学校講堂 (St. Anthony)、バンドラ地区の聖ペトロ教会講堂 (St. Peter) の名前が掲載されている。この頃になると、ドービータラオ地区外にも広くゴア人が居住するようになったことがわかる。なお、入場料は4ルピーから6ルピーだった。1975年に公開されたヒンディー語映画の人気作「炎 (Sholay)」のミネルヴァ映画館でのチケットが3.5ルピーから5.5ルピーだったので、シアトルの金額設定は大衆の娯楽である映画とほぼ同じだった¹²⁾。

ティアトル劇の公演告知は、チラシを配布するとともに、『アヴェ・マリア (Ave Maria)』、『ゴア・メール (Goa Mail)』、『ゴア・タイムズ (The Goa Times)』などのコーンカニー語新聞・雑誌で行われた (Mazarello 200: 346-349)。切符は事前に販売を行う決まった店がいくつかあった。一つは、ドービータラオ地区のS・S・ロードに面した旅行代理店のコス

マ (Cosma & Co.) であり、もう一つはバイキュラ地区のグロリア教会敷地内にある雑貨店ジャック・オブ・ザ・オール (Jack of the All) である。後者の場合、2012年調査当時の店主の父親がティアトル劇の手配者 (contractor) であり、主に聖メアリ教会での公演の手配を行っていた関係で、切符を扱っていた。どちらの店も、本稿の初稿執筆時の2016年にまだ営業を行っており、ジャック・オブ・ザ・オールでは、ゴアの劇団がムンバイ公演を行う際に切符を販売していた。グロリア教会の教区に、かつてはゴア人が2000人いたが、現在では人数の減少が止まらず、ティアトル劇公演の切符もなかなか売れない。1公演につき、切符が50枚しか売れない時もある。教会の後援でもなければ、なかなか客が集まらないという¹⁵⁾。

4-2 スター俳優を中心とするティアトリストの緊密な関係

ティアトル劇の最初の公演『イタリア人の子ども』を行う際に、ルカジーニョ・リベイロがジョアン・アゴスティーニョ・フェルナンデスら友人を誘って劇団を立ち上げたように、ティアトリストたち (*tiatrist*, ティアトル俳優) は、お互いに緊密な関係の中で交流し、演劇活動を行った。ティアトル劇の俳優、ティアトリストになるためには、インド古典音楽のように師 (グル) の下で学ぶという必要はない。有名ティアトリストの中にも、親戚・友人の誘いで始めたというケースが多くある。

その中でも、ゴアにいた時から音楽の素養を持ち、歌唱力に優れていた人たちが偶然出演したティアトル劇で認められ、スター俳優となっていくという事例が多くみられる。1940年代から1970年代に活躍したスター俳優には、C・アルヴァレス (C. Alvares, 1924~1999年)、M・ボイヤー (M. Boyer, 1931~2009年)、プレム・クマール (Prem Kumar, 1929~2007年) がいる。彼らは、脚本執筆、挿入歌カンタールの作詞作曲も行い、ティアトル劇の看板俳優だった。チラシには彼らの名前が大きく掲載された。また、C・アルヴァレスのように「エース脚本家」「エース監督」「永遠のヒーロー」「デュエット王」などの称号がつく場合もあった¹⁶⁾。M・ボイヤーは、コメディアンとして才能を発揮し、プレム・クマールは、舞台造形の妙で知られていた。このスター俳優を看板とするという点に、ヒンディー語映画との共通点がみられる (Ganti 2012)。

継続的にティアトル劇に出演する名声を確立した俳

優たちの数は限られており、アルヴァレス、M・ボイヤー、プレム・クマールの同時代だと20名程度だった。新参者がなかなか参入しにくいティアトル劇のプロフェッショナル化が起こったといえる。1950年代まで女性がティアトル劇の舞台に立つことは稀だったが、ミス・モハナ (Miss Mohana, Mohana Cabral) とオフィーリアがアルヴァレスに見いだされて舞台に立った後、アントワネット (Antonette D'Souza Mendes, 1944年~)、ベティ・フェルンス (Betty Ferns (Fernandes)), ベティ・ナズ (Betty Naz) などの女優が人気を博すようになった。ティアトル劇の幕間に歌われるカンタールの歌手としては、レミー・コロソ (Remie Colaco) やアフルレッド・ローズ (Alfred Rose), その妻のリタ・ローズ (Rita Rose) が絶大な人気を誇った。

彼らは、多くの時間を共に過ごし、仲間の絆を深めた。シリアーコ・ダイアスは、アルヴァレスの脚本の口述筆記をよく行った。仕事のない土曜日にアルヴァレスの家を朝8時前に訪ね、13時から1時間の休憩を挟み、19時半、20時には7つの歌 (カンタール) を含む一つのティアトル劇の脚本を完成させた¹⁵⁾。イラーニー・レストランのキヤーニで食事をとり、時にはティアトリストの家で夕食のテーブルを一緒に囲んだ。オフィーリアは、母親が自分の俳優仲間をもてなすのが好きで「誰もがお腹をいっぱいにして帰った」と述べている¹⁶⁾。

アルヴァレスはティアトル専門だったが、他の俳優・歌手たちは劇公演だけを行うプロではなく、他に仕事を持っていたため、休日や夜に脚本を執筆し、リハーサルは監督の自宅で行われた。公演までの時間が限られていたことも多く、時には公演の切符は完売しているのに脚本が手違いで失われ、即興で脚本と歌を作り上げ、事なきを得たということもあった¹⁷⁾。

ティアトル俳優は、演劇仲間と結婚することが多かった。シリアーコの妻のジェシー・ダイアス (Jessie Dias), オフィーリアの夫のバブ・ピーター (Bab Peter), アントワネットの夫のロメオ・メンデス (Romeo Mendes) は皆、アルヴァレスたちを中心としたティアトリスト・ネットワークのメンバーだった。ベティ・フェルンスは、姉がティアトル監督・俳優として著名なプレム・クマール (Prem Kumar) の妻であり、その関係で多くのティアトル俳優たちと繋がるようになった。筆者が2012年にインタビューしたティアトル俳優の中では、唯一ベティ・ナズだけがカルナータカ州マンガロール出身だったが、コーンカニー

語を母語としているという点では同じであり、アルヴァレスと共演したのを契機に、シアトルのボンベイ・グループの一員となったという¹⁸⁾。

これらのメンバーは、ボンベイでの公演だけでなく、ゴアへの出張公演も頻繁に行った。ゴアでのシアトル公演は、シアトル劇の形式を考案したルカジーニョ・リベイロが『イタリア人の子ども』を故郷のアッサガオ村で1894年に上演したのが最初だとされている (Mazarello 2000: 11)。その後、ボンベイのシアトル劇グループがゴアに公演に行くのが慣例になった。それまでのゴアにはなかったプロフェッショナルとしてのスター俳優の存在と、ボンベイの劇場で確立された舞台様式が観客に受けたと考えられる¹⁹⁾。1961年までのポルトガル時代の間は、脚本の検閲を受けた後に公演許可を得る必要があるというように、一定の規制はあったものの、特にシアトル劇が禁止されたということはない²⁰⁾。ベティ・ナースは、ゴア公演の際には、ボンベイからバスで出かけ、シアトル劇の出演者とメイクアップ担当者などの裏方が一緒に一つの家に家族のように滞在したと述べている。オフーリアによれば、ゴアでの公演のために夜8時には公演場所に入り、全てが終了する頃には朝の3時になっていたという。大きな会場の時もあったが、当時はマイクがなく、肉声で台詞を言う必要があった²¹⁾。ゴア以外にも、ケニア、モザンビークなどの東アフリカ諸国や湾岸アラブ諸国のゴア・クリスチャンのコミュニティ向けに出張公演を行うこともあった。1960年代には既にこのような海外公演が行われていたようである。当時、海外ではシアトル劇を完全に上演するには舞台装置が揃わなかったため、シアトリスト2~5人だけが現地に赴き、カンタールを中心とした歌謡ショーを行った。ジョアン・アゴスティーニョ・フェルナンデスが物語の形式として確立し、1930年代以降の劇場公演で形を整えていった「ゴア人の物語」としてのシアトルは、ゴアに還流するだけでなく、世界中のゴア・クリスチャンの間をめぐるようになった。

4-3 ヒンディー語映画業界ハリウッドとの関わり

俳優・歌手とともにシアトル劇を上演するのに重要なのは、現在も過去もミュージシャンの存在である。ゴア・クリスチャンのミュージシャンは、植民地時代にイギリス人のクラブ・ホテル・劇場でダンス・バンドのメンバーとして演奏していた。ナレッシュ・フェルナンデスによれば、1900年以降にジャズ文化がボン

ベイで花開くようになり、有名ジャズ・プレーヤーがアメリカからやってきて、タージ・マハール・ホテルなどで演奏を行った。ゴア・クリスチャンのミュージシャンの中で名が知られていたのは、シック・チョコレート (Chic Chocolate) やクリス・ペリー (Chris Perry) である (Fernandes 2012)。ただ、インド独立後にクラブやホテルでの演奏機会が減少すると、彼らは1940年代後半以降にヒンディー語映画の音楽演奏に関わるようになった (Booth 2008: 145)。ヒンディー語映画の音楽演奏とともに、彼らは結婚式での演奏やシアトル劇のカンタールの伴奏を行った。ドービータラオ地区のS・S・ロード沿いには、仕事を求めるミュージシャンたちが声を掛けられるのを待って座っていたとの証言もある²²⁾。

1960年代に活躍していたシアトル劇俳優たちが揃って出演した映画『私たちの幸運 (Amchem Noxib)』(1963年) と『運命 (Nirmon)』(1965年) を製作したのも、このようなミュージシャンの一人、フランク・フェルナンド (Frank Fernand) だった。彼は、ヒンディー語映画の音楽演奏や音楽団の指揮を担当していた。ハリウッド映画の大物俳優アマターブ・バッチャンが若い頃に出演した『チェーン (Zanjeer)』(1973年) や『ドン (Don)』(1978年) などの製作に関わっている。『私たちの幸運』『運命』の両作品とも、C・アルヴァレスが主演を務めている。現在も、この2作は名作と言われており、DVDが発売されている。シリアーコ・ダイアスによれば、『私たちの幸運』は、ゴアでロケが行われ、スタジオ撮影はボンベイで実施された²³⁾。

ミュージシャンだけでなく、シアトル劇で活躍していた俳優が、ヒンディー語映画に出演することもあった。たとえば、オフーリアの姉、ミス・モハナは、サイモン・フェルナンデス医師に見出され、シアトル劇に出演した後にヒンディー語映画に進出し、『宝石 (Nagina)』(1951年) などの作品に出演した。その後バイルート (レバノン) に移り、音楽番組制作に関わった。フランス人外交官と結婚した後は、フランスに移住した。他にもプレム・クマールがシアトル劇で活躍する前にヒンディー語映画に端役として出演していた。彼の本名はペドロ・ザヴィエル・デコスタ (Pedro Xavier D'Costa) だったが、自分の芸名をヒンディー語映画の俳優風にしたという。ヒンディー語映画業界の人々との交流もあり、アントワネットは、夫がバンドラ地区で自動車修理工場を営んでいた時にアマターブ・バッチャンが顧客だったと語ってい



写真5 ゴアの劇団によるティアトル公演
(筆者撮影, 2015年9月11日)

る²⁴⁾。

5. ティアトル劇のゴアへの還流

1980年代以降に、ボンベイ在住のゴア・クリスチャンはゴアに戻り始めた。先述したように、マハーラーシュトラ地域主義政党シヴ・セナーの活発化、1992年に起こったアヨーディアヤーのモスク破壊事件後のボンベイにおける暴動、土地の高騰などがその背景としてある。1961年のポルトガルからの解放から20年経ち、ゴアでは観光産業の発展と就労機会の増加がみられた。中には、ボンベイでの忙しい生活から逃れ、ゴアでゆったりとした生活を過ごしたいという人々もいた。ティアトル俳優アルヴェレスやシリアーコ・ダイアスよりも一つ下の世代であるウィルミックスは、家族でボンベイに移住し、大学を出た後製薬会社の営業の仕事に就いた。忙しい中、ティアトル劇への出演を続けた。会社で昇進した後、湾岸アラブ諸国やアフリカへの出張が入り、ティアトルのための時間がなくなった。そのため、ゴアに移住するという結論を出し、1990年代にゴアに戻ったという²⁵⁾。

1980年代には、既にゴアを基盤として活躍するティアトル俳優たちが登場していた。現在も活躍するローズフェルンス (Roseferns) やプリンス・ジャコブ (Prince Jacob) は、この頃にキャリアを始めている。ティアトル劇の新しい様式であるノン・ストップ・ショーが考案され、多くの在ゴア劇団が自分たちの公

演に取り入れた。ボンベイで発展した伝統的なティアトルの様式では、劇中歌カントールは、劇とは切り離されたものとして扱われていたが、ノン・ストップ・ショーでは、物語の中にカントールが位置づけられ、俳優が役のまま歌うため、劇の流れが損なわれないという利点があった。1980年代半ばには、現地語コンカニー語の州公用語化運動が盛り上がり、ティアトル劇は、政府批判の媒体として大いに人気を博した (松川 2014)。

このように、ティアトル劇の中心地はボンベイからゴアに移り、現在ではゴアの劇団がボンベイに出張公演に赴き、湾岸アラブ諸国、ロンドンなどでの海外公演を行うようになっている。先述したように、ゴアで支配的なティアトル劇の様式は、ノン・ストップ・ショーとなり、内容は、観客の嗜好に合わせた、よりエンターテインメント性を重視したものとなっている。近年の人気俳優には、脇筋である喜劇部分を担うコメディ俳優が多い。そうはいても、「ティアトルの父」ジョアン・アゴスティーニョが確立した啓蒙的な「ゴア人の物語」を舞台上で展開するというティアトルの特徴は変わっていない。物語のテーマは、カースト問題や地主・労働者間の対立から、観光産業の発展にともなうドラッグや児童買春の蔓延に変化しているものの、ゴア社会の問題を観客と共有し、ゴア・クリスチャンとしての道徳観を問うという姿勢が、ティアトル劇の根幹にあるといえる (Robinson 1999)。スター俳優が脚本家と監督を兼ね、劇団を率いるという

スタイルもボンベイ時代を踏襲している。「エース監督」「デュエット王」と呼ばれたC・アルヴァレスのように「世紀の王 (King of Century)」「ロズフェルンス」,「コーンカニー劇の帝王 (Emperor of Konkani Stage)」(ジョン・ダシルヴァ)といった称号を使うスター俳優は多い。また、シアトル劇が生み出されたボンベイの大衆文化の影響も現在のシアトル劇にはみられる。たとえば、シアトル劇は3時間から3時間半の公演だが、2時間ほど経過した時点で休憩(インターバル)が入る。これは、ハリウッド映画と同じ形式である。インターバルの直前に劇的な展開が起こり、幕が降りる直前に俳優が動きを止め、視覚的効果を狙うという演出がされるのも、ハリウッド映画の影響であるといえるだろう。ボンベイに移住したゴア人が民俗芸能のザゴールやケルを、ヒンディー語映画などの新しい大衆文化の下で変化させた後、ゴアに還流してきたのが現在のシアトル劇であるといえるだろう。

6. おわりに

以上、本稿では19世紀の複製技術の発展により、都市における新しい大衆文化として演劇・映画が発展し、それと並行する形で、ボンベイに職を求めてやってきたゴア・クリスチャンがシアトル劇を生み出し、発展させた経緯を考察した。シアトル劇は、1930年から1970年代に最盛期を迎えることとなったが、1980年代以降、中心地がゴアに移動し、現在も毎日ゴアのどこかで上演されている²⁶⁾。

19世紀に都市部で大衆の娯楽となった演劇は、独立運動と結びついてネーション意識を生み出すとともに、歌や踊りなどの娯楽の要素が20世紀初頭に出現したヒンディー語映画(ハリウッド映画)に受け継がれた(杉本 2002)。ハリウッド映画はインドのネーション意識を媒介する装置として機能しつつ、現在では国境を越えてグローバルに流通する中で変容し、再びインドに戻る環流現象を生じさせている(Mehta 2012; 三尾 2015)。その一方で、新しい大衆文化の様式が、地域アイデンティティを再創造/想像する媒体を生み出し、独自の発展を遂げていった一つの事例として、ゴア・クリスチャンのシアトル劇を考えることができる。本稿でも度々触れてきたように、シアトル劇の出張公演は、湾岸アラブ諸国、ロンドン、ドイツ、アメリカで頻繁に行われており、「ゴア人の物語」がグローバルに共有される状況が生じている。ゴアでもボ

リウッド映画は需要されているが、同時に地域アイデンティティの媒体としてシアトル劇が共存していることは、インドにおけるメディアの多元性を考える上で重要だろう(松川 2015)。

また、このようなグローバルな環流現象と地域アイデンティティの構築・還流を同時に生み出す土壌として、「コスモポリタン都市」と呼ばれてきたボンベイという都市が大きな意味を持っていたと考えられる。この点については、本稿では十分に論じられなかったため、また稿を改めて考察したい。

注

- 1) 本稿で提示したデータは、平成17~19年度科学研究費補助金(若手研究(B)「インド・ゴア社会の大衆演劇「シアトル」をめぐる実践と共同性の文化人類学的研究」(課題番号 17720229)及び平成21年度~24年度科学研究費補助金(若手研究(B)「インドのナショナルな大衆文化の系譜と演劇にみる地域的想像力の展開—ゴアの場合」(課題番号 21710265)の助成を受けて実施した調査で得られた。現地調査では、ボンベイ時代のシアトル劇の担い手の一人であったシリアーコ・ダイアス(Cyriaco Dias)さんに特にお世話になった。インタビューを快く受けてくれたボンベイ在住のシアトリストの皆さんにも感謝申し上げたい。なお、本稿の後半部分は、インドの文化とヘリテージに関するオンライン・リソースであるサハペディア(Sahapedia)に“Memories of Tiatr's Bombay Days”として寄稿したエッセイの内容を発展させたものである(URL: <https://www.sahapedia.org/tiatsr-bombay-days> (2020年12月6日閲覧))。本稿の内容は2016年にはまとまっていたが、諸々の事情により発表するまで長い時間が経過してしまった。関係者の皆さんにお詫び申し上げたい。
- 2) 19世紀は、複製技術の発展により、全世界的に新しい大衆文化の形式が生まれた時代だった(ベンヤミン 1999)。インドでも複製物の消費という行為により、人々の間でネーションを可視的に想像することが可能となったとして、ウベロイ(Uberoi 2002)やピニー(Pinney 1998)が、ポスター・宗教画、カレンダー・アート、写真、映画などの消費物の流通を通じてインドというネーションが想像される過程を分析している。ただ、都市の大衆文化にネーションの反映のみをみるというのは、あまりにも一元的な見方だろう。特にボンベイという都市空間には、本稿で扱うゴア・クリスチャンなど、様々な地域からの移民労働者が集まっており、彼らが故郷から持ち込んだ儀礼や芸能を発展させる中で、地域文化を再想像/創造し、それが地域アイデンティティの強化につながるという側面もあった。言い換えれば、インドの大衆文化の発展と現在について考える際には、ネーションと地域という重層的な視点、そして、

- その媒体となるメディアの多様性に注意を払う視点が必要であるということだ。
- 3) ただし、ホテルがインド人の出入りを禁止していたため、この上映の観客はヨーロッパ人だけだった。インド人向けの上映は7月14日からノベルティ劇場で開始された (Ganti 2013: 6)。
 - 4) イースト・インディアンとゴア・クリスチャンは当初はうまく共存していたが、ゴアやマンガロールから移民するキリスト教徒の数が増えるにつれて、分断が目立つようになった。それには、ポルトガル系神父とイギリス政府の支援を受けたイタリア系神父の間の対立激化と、それにともない、各コミュニティのための教会が固定化されるという事情が背景にあった (Albuquerque 2012: 151-167)。
 - 5) 2012年9月5日のシリアーコ・ダイアスとのインタビューより
 - 6) 現ムンバイ警察本部の場所にあったとされる劇場。
 - 7) ケルの形式について、現在ゴア在住のティートル俳優ウィルミックス・マザレロ (Wilmix Wilmix Mazarello) は、以下のように説明した。ケルのグループを音楽隊が先導し、サルセテ郡の村を回っていった。音楽隊がやってくると、ケルの合図だった。ケルは、具体的には以下のように演じられていた。演目は一つのときも二つのときもあった。4、5人の演じ手が輪の形になって立ち、音楽隊がその前に立つ。①父親、②母親、③息子、④娘、⑤近所の人、と5人の役があるとする。父親の状態が思わしくない。息子は家の生計を助けるためにボンベイで働こうと考える。だが、ボンベイに行くためには列車の切符を買う必要がある。そのためのお金がない。母親はどうしようか、と思案する。すると、近所の人やってくる。「どうしたんだい?」「いや、息子がボンベイに行こうとしているのだが、お金が足りなくて…」「じゃあ、この金を使うといい」。そして、息子がボンベイに行くことになった。インタビューにおいて、その続きをウィルミックスは以下のように語った。「その旅路は、そこからここまで歩くだけが、音楽に合わせていくんだ。タリラタリラ〜。そして、息子はボンベイに着く。『あー。すごいな。人が沢山いるし、メトロ・シネマがある!』そこに、一人の男性が通りかかる。『君はゴアの出身かい?』『そうです』『じゃあ、私と一緒に来るがいい』。さて、ゴアに戻ると…。母はこのように心配している。『息子から連絡がない。2ヶ月間も手紙一つよこさない。どうなっているんだろうか…』」(ウィルミックスとの2007年9月2日のインタビューより)。
 - 8) ジョアン・バレットとの2012年8月31日のインタビューより。
 - 9) レックス・フェルナンデス (Rex Fernandes) との2012年8月31日のインタビューより。
 - 10) ティッタ・プレットーとの2012年9月3日のインタビューより。
 - 11) シリアーコ・ダイアスとの2012年8月31日のインタビューより。
 - 12) “Sholay, 40 years on : Remembering Minerva theatre” URL : <http://www.livemint.com/Consumer/hRPf7h8ebJyNXrwJQ5q2dM/Sholay-40-years-on-Remembering-Minerva.html> (2020年12月30日閲覧)
 - 13) 2012年9月1日の店主バプティスト・デスーザ (Baptist D’Souza) とのインタビューより。
 - 14) C・アルヴァレスは、従兄のチャンピオン・アルヴァレスのティートル劇で名前を知られるようになった (Mazarello 2000: 51-58)。また、「悲劇の女王」と呼ばれるオフィーリアの女優としてのキャリアは、ボンベイ市長を務めたこともある名士のサイモン・フェルナンデス医師のティートル劇に姉のミス・モハナ (Miss Mohana) と出演したことから始まった (オフィーリアとの2012年9月3日のインタビューより)。
 - 15) シリアーコ・ダイアスとの2012年8月29日のインタビューより。
 - 16) オフィーリアとの2012年9月3日のインタビューより。
 - 17) 2012年8月29日のシリアーコ・ダイアスとのインタビューより。このように緊密なネットワークで結ばれたティートル俳優たちの輪の中に入って行くには、伝手をたどる必要があったという。ウィルミックスは、自分が初めてティートルの舞台にカンタールの歌手として立った経緯を以下のように述べている。

ある日、新聞でフランク・フェルナンドという当時のハリウッド映画界で有名な音楽ディレクターがティートル公演をプロデュースするというを知った。彼は有名な音楽ディレクターだったので、彼がプロデュースする舞台にカンタールの歌い手として立ってみたいと強く思った。ティートルの世界に入ろうと思ってから、一人の神父について音楽の勉強をしていた。神父にフランク・フェルナンドの話をする、彼の知り合いであるゴア・スポーツ協会のトップに紹介してくれた。彼のところに行くと、自分の歌を披露した。「おー！まったく知られていない若者がこれだけ歌えるのか！」ということで、舞台に立ったらよい、ということになった。だが、彼らが欲しかったのはソロの歌い手ではなく、トリオだった。そこで、少ない知り合いの中から歌えそうな人を探すことになった。一人当てがあったが、ボンベイから3時間電車で行ったところに住んでいる知り合いだった。とはいうものの、公演までに後1週間しかない。すぐに彼のところに行ってカンタールを歌おうと誘った。友人はよし、と言った。しかし、トリオのためにはもう一人必要だ。友人の知り合いが駅の近くに住んでいるということで訪ねていった。彼も承諾してくれた。練習が始まった。練習は、部屋でベッドを舞

台に見立てた。

当日が来た。昼に行くとアルヴァレスなどの有名なティアトル俳優が練習をしている。自分たちは無名の若者だ。誰も知り合いがいない。神父の知り合い(ゴア・スポーツ協会のトップ)のところに行った。そして、舞台に立つ。皆が拍手をしてくれた。大成功だった。(2007年9月2日のインタビューより)

- 18) ベティ・ナースとの2012年9月3日のインタビューより。
- 19) 2003年に筆者が実施したアンケートで「好きなティアトル俳優」の質問をした際に、アルヴァレスやM・ポイヤールといったボンベイのティアトル俳優の名前が挙がった。ここからも、彼らの影響力の大きさを読み取ることができる。
- 20) ただし、公演許可を得られない場合は、ポルトガル政府から逮捕状が出る場合があった。ミンゲル・ロッドは、ゴアで政府の公演許可を得ないで1936年にコーンカニー語の短編劇を上演したために逮捕状がポルトガル政府から出され、ボンベイに逃れてきた後、ティアトル劇のスターになったという(Mazarello 2000: 59)。
- 21) オフィーリアとの2012年9月3日のインタビューより。
- 22) シリアーコ・ダイアスとの2012年8月31日のインタビューより。
- 23) シリアーコ・ダイアスとの2012年9月4日のインタビューより。
- 24) アントワネットとの2012年9月3日のインタビューより。
- 25) ウィルミックスとの2007年9月2日のインタビューより。
- 26) 2020年に起こったCOVID-19拡大の影響により、本稿をまとめ終わった2021年1月末時点で公演はほとんど行われていない。

参考文献

- Adarkar, Neera, 2009, "In Search of Women in History of Marathi Theatre, 1843 to 1933", in Nandi Bhatia (ed.), *Modern Indian Theatre: Reader*. New Delhi: Oxford University Press, pp. 219-232.
- Albuquerque, Teresa, 2012, *Goan Pioneers in Bombay*. Saligao: Goa 1556.
- Ballhatchet, Kenneth, 2013, *Caste, Class and Catholicism in India 1789-1914*. Abingdon: Routledge.
- Booth, Gregory D., 2008, *Behind the Curtain: Making Music in Mumbai's Film Studios*. Oxford: Oxford University Press.
- Carvalho, Selma, 2010, *Into the Diaspora Wilderness*. Saligao: Goa, 1556.
- Chandavarkar, Rajnayanar, 2009, *History, Culture and the Indian City*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chatterjee, Minoti, 2004, *Theatre Beyond the Threshold :*

- Colonialism, Nationalism and the Bengali Stage*. New Delhi: Indialog Publications.
- Coelho, Victor Anand, 2005, "Music in New Worlds". In T. Carter and J. Butt (eds.), *The Cambridge History of Seventeenth-century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 88-110.
- Dalmia, Vasudha, 2006, *Poetics, Plays, and Performances: The Politics of Modern Indian Theatre*. Oxford University Press.
- Fernandes, André, 2010, *When the Curtains Rise...: Understanding Goa's Vibrant Konkani Theatre*. Saligao : Goa, 1556.
- Fernandes, Naresh, 2012, *Taj Mahal Foxtrot: The Story of Bombay's Jazz Age*, New Delhi: Roli Books.
- Ganti, Tejaswini, 2013, *Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema*. Abingdon: Routledge.
- Gokhale, Shanta, 2000, *Playwrite at the Centre: Marathi Drama from 1843 to the Present*. Calcutta : Seagull Books.
- Gupt, Somnath, 2005, *The Parsi Theatre: Its Origins and Development*. translated by Kathryn Hansen, Calcutta: Seagull Books.
- Hansen, Thomas Blom, 2001, *Wages of Violence: Naming and Identity in Postcolonial Bombay*. Princeton: Princeton University Press.
- 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.
- Henn, Alexander, 2014, *Hindu-Catholic Encounters in Goa: Religion, Colonialism and Modernity*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Kidambi, Prashant, 2007, *The Making of an Indian Metropolis: Colonial Governance and Public Culture in Bombay, 1890-1920*. Farnham: Ashgate.
- Larsen, Karin, 1998, *Faces of Goa*, New Delhi : Gyan Books.
- Mehta, Kaiwan, 2009, *Alice in Bhuleshwar: Navigating a Mumbai Neighbourhood*, Mumbai: Yoda Press.
- Mehta, Rini Bhattacharya and Rajeshwari Pandharipande, 2012, *Bollywood and Globalization: Indian Popular Cinema, Nation, and Diaspora*. London: Anthem Press.
- Pearson, M. N., 1990, "Goa-based Seaborne Trade: 17th-18th Centuries," In Teotonio R. de Souza (ed.), *Goa through the Ages*. New Delhi: Concept Publishing, pp. 146-175.
- Robinson, Rowena, 1999, "Interrogating modernity, gendering 'tradition': Teatr tales from Goa", *Contributions to Indian Sociology* (N.S.) 33(3): 503-539.
- Vinnels, David and Brent Skelly, 2002, *Bollywood Showplaces: Cinema Theatres in India*, Cambridge : E & E Plumridge.

杉本良男 2002 『インド映画への招待状』青弓社。
ベンヤミン, ヴォルター 1999 『複製技術時代の芸術』
晶文社。
松川恭子 2014 『「私たちのことば」の行方—インド・
ゴア社会における多言語状況の文化人類学』風響社。
松川恭子 2015 「環流化を媒介するメディア」三尾
稔・杉本良男（編）『現代インド6 環流する文化と

宗教』東京大学出版会, 129-152頁。
松川恭子・寺田吉孝（編）2021 『世界を環流する〈イ
ンド〉—グローバリゼーションのなかで変容する南ア
ジア芸能の人類学的研究』青弓社。
三尾稔 2015 「『環流』するインド」三尾稔・杉本良男
（編）『現代インド6 環流する文化と宗教』東京大学
出版会, 1-24頁。