

博士論文

国民国家形成期のトルコにおける「国民的」漫画キャラクターの誕生と意義

——伝統と近代の間に描かれた人物形象が獲得した自立性と表象機能——

横田 吉昭

目次

序章 トルコにおける漫画の状況と問題の所在

- 第1節 トルコにおける漫画の状況とジェマル・ナーディル・・・1
- 第2節 問題の所在——「国民的」、「民族的」という評価の付加・・・5
- 第3節 先行研究・・・8
- 第4節 本論文の構成・・・12

第1章 オスマン帝国末期からトルコ共和国建設期にかけての近代化改革と漫画の展開

- 第1節 オスマン帝国における漫画の受容と、改革的ジャーナリズムの形成
 - (1) オスマン帝国の近代化改革・・・13
 - (2) 西洋文化の導入とジャーナリズムの誕生・・・14
 - (3) ユーモア風刺刊行物の発行と改革的エリート・・・16
- 第2節 西洋的近代メディアとしての漫画
 - (1) 伝統的影絵の流用と改革的ジャーナリスト・・・17
 - (2) 近代化の表象としての社会様相と女性図像・・・18
- 第3節 アブデュルハミド2世による専制政治期のジャーナリズムと漫画
 - (1) 国外からの政治活動と出版・・・20
 - (2) 専制政治期における国外での西洋文化の吸収と、国内での文化政策・・・22
- 第4節 第二次立憲政時代の風刺漫画の展開と西洋的な描画法の導入
 - (1) ジャーナリズムの復活と、ジェミル・ジェムを中心とする西洋的な漫画の導入・・・23
 - (2) 第二次立憲政時代の政治動向とユーモア風刺雑誌 *Kalem* と *Cem*・・・27
- 第5節 第一次世界大戦の敗戦と独立戦争に関わる漫画の役割
 - (1) 第一次世界大戦の敗戦から独立戦争へ・・・29
 - (2) 独立戦争における風刺漫画の役割と新たな題材の出現・・・30
 - (3) 風俗的な題材による漫画と、ジャーナリスト兼漫画家セダット・スィマヴィ・・・32
 - (4) 風俗的な女性図像の現れ・・・33
 - (5) 独立戦争の終了と反国民政府派ジャーナリストの動向・・・36
- 第6節 トルコ共和国の創生と風刺漫画への影響
 - (1) トルコ共和国の創生と文化政策・・・37
 - (2) 共和国建設とジャーナリズムへの規制・・・39
 - (3) 漫画を掲載した新聞および雑誌の状況・・・42
- 第7節 ジェマル・ナーディルの登場とその前提
 - (1) ジェマル・ナーディルの出自・・・44
 - (2) *Aksam* 紙での本格的デビューと初期の漫画の展開・・・45
 - (3) ジェマル・ナーディルの政治的漫画と実験的野党・・・47
 - (4) ジェマル・ナーディルの登場と人気および評価獲得の前提・・・48

第2章 国民的漫画家ジェマル・ナーディルの確立と「国民」の「生活」

- 第1節 ジェマル・ナーディルの漫画が描出したトルコ「国民」の「生活」
 - (1) トルコ共和国建設期における「国民」概念と「生活」・・・50
 - (2) ジェマル・ナーディルの漫画の人気と評価の形成・・・51
 - (3) ジェマル・ナーディルの漫画形式の波及と定着・・・57
 - (4) ジェマル・ナーディルへの評価の形成・・・58
- 第2節 トルコ「国民」文化の策定
 - (1) 「民族」芸術の創出・・・62

- (2) 「民族」芸術の創出と受容の間の齟齬・・・63
- (3) 教育拠点としての「国民の家」が示す公的な文化観・・・68
- 第3節 ジェマル・ナーディルの漫画が描いた「トルコ国民」の「生活」
 - (1) ジェマル・ナーディルの漫画に描出された「生活」・・・70
 - (2) 「アムジャベイエ・ギョレ」に描かれたイスタンブルにおける「生活」・・・72
 - (3) イスタンブルという都市のイメージ・・・74
 - (4) イスタンブルにおける伝統的な生活の場と地域コミュニティ「マハレ」・・・75
- 第4節 トルコ共和国「国民」としての公的な「生活」と日常
 - (1) トルコ共和国「国民」としての公的な「生活」・・・77
 - (2) 公的な「生活」の拠点としての「国民の家」と実生活・・・78
- 第5節 ジェマル・ナーディルの漫画におけるトルコの「国民」像と「庶民」像
 - (1) 差異化によって形成される「庶民」像・・・80
 - (2) トルコ共和国の「国民」像を重ねられた庶民像・・・82
- 第6節 ジェマル・ナーディルの漫画に描かれた人々
 - (1) ジェマル・ナーディルの漫画に描かれた地域コミュニティの庶民・・・83
 - (2) オスマン帝国時代の漫画に描かれた一般の人々・・・84
 - (3) ジェマル・ナーディルの漫画の人物描写に現れた社会的階層の構造・・・85
 - (4) ジェマル・ナーディルの漫画に描かれた「文明化されるべき」人々の実情・・・86
 - (5) ジェマル・ナーディルの漫画の主体となった庶民の「生活」・・・89
- 第7節 「生活」を表出するキャラクターとしてのアムジャベイの特異性
 - (1) 「アムジャベイエ・ギョレ」が描出するトルコ「国民」の「生活」・・・90
 - (2) 「アムジャベイエ・ギョレ」の構造が導く庶民の語り・・・93
 - (3) ジェマル・ナーディルの漫画に現れた人物像としてのアムジャベイの特異性
・・・97
 - (4) ジェマル・ナーディルの他のキャラクターから見たアムジャベイの特異性・・・101
 - (5) アムジャベイと「国民的」な評価および「民族性」の問題・・・104

第3章 第二次世界大戦期およびその後のジェマル・ナーディルの漫画

- 第1節 第二次世界大戦による影響
 - (1) 中立の維持と外交・・・106
 - (2) 国内の戦時体制と、ジャーナリズムと漫画への影響・・・108
- 第2節 ジェマル・ナーディルの作品の展開
 - (1) 大戦の推移を題材とした漫画の展開・・・110
 - (2) トルコ共和国の中立性がもたらす戦争観を示したジェマル・ナーディルの漫画
・・・112
- 第3節 第二次世界大戦期のジェマル・ナーディルの漫画に描かれた「生活」と内政
 - (1) ジェマル・ナーディルの漫画に描かれた戦時体制下の「生活」・・・115
 - (2) 「国民」から差異化されて描かれた成金と闇取引商人・・・116
 - (3) 生活者の姿と望ましい「国民像」を描いたジェマル・ナーディル——日本の漫画の
例と比較して・・・118
- 第4節 第二次世界大戦後の政治の転換とジェマル・ナーディル
 - (1) 第二次世界大戦後の政治の転換と、ジェマル・ナーディルの立場への影響
・・・119
 - (2) ジェマル・ナーディルの死・・・124
- 第5節 一党独裁の終了後のトルコにおける漫画の転換とジェマル・ナーディルの評価
 - (1) 一党独裁の終了後のトルコにおける漫画の転換・・・125
 - (2) 一党独裁の終了後に定着したジェマル・ナーディルへの評価・・・126

第4章 「国民」表象たり得なかった漫画作品

第1節 漫画図像に用いられた影絵芝居カラギョズの構造

- (1) カラギョズ図像のキャラクター化に関する問題・・・128
- (2) カラギョズ芝居の構造・・・129
- (3) 人形の道化性に基づく風刺構造の成立・・・131
- (4) オスマン帝国時代におけるカラギョズの漫画への流用と展開・・・133
- (5) 「祝祭の場」におけるキャラクター性を持つ道化の成立とカラギョズ・・・135
- (6) トルコ共和国独立後のカラギョズ漫画の変容と衰退・・・137

第2節 もう一つの太ったキャラクター「トンブル・テイゼ」

- (1) もう一つの太った女性キャラクターを描いたラミズ・ギョクチェ・・・139
- (2) ラミズ・ギョクチェの女性図像とトンブル・テイゼ・・・140
- (3) 人物像としてのトンブル・テイゼの特異性・・・141
- (4) トルコ共和国建設期における女性像の意味とトンブル・テイゼ・・・143
- (5) トンブル・テイゼにつながる、トルコの西洋近代化の中で対象化された女性像・・・147

第3節 ジェマル・ナーディルの漫画およびアムジャベイと、他のキャラクターとの相違・・・149

第5章 ジェマル・ナーディルの漫画の「国民生活」と「民族性」の表出構造

第1節 ジェマル・ナーディルの漫画における伝統的な説話構造の踏襲

- (1) 伝統的説話の継承とジェマル・ナーディルの意識・・・151
- (2) アムジャベイの道化機能の特異性と伝承民話「ナスレッディン・ホジャ物語」・・・152
- (3) 「ナスレッディン・ホジャ物語」の概要・・・153
- (4) 庶民に寄り添う知恵者としてのナスレッディン・ホジャとアムジャベイ・・・155

第2節 ジェマル・ナーディルの漫画が継承する対話による伝統的な説話の構造

- (1) 伝統的なユーモアを継ぐ対話テキストの特質・・・158
- (2) ジェマル・ナーディルの漫画の人物像の道化としての機能と役割・・・160
- (3) カラギョズ芝居を刷新した後継者としてのジェマル・ナーディルの漫画・・・160

第3節 ジェマル・ナーディルの漫画の共感のシステムとキャラクターの成立

- (1) 視線の方向性の意義と「共視」・・・162
- (2) アムジャベイの視線の意味とキャラクターとしての自立・・・166
- (3) 「見られる」客体だった庶民の主体化・・・168

第4節 ジェマル・ナーディルの漫画の描画が表出する近代性と民族的な伝統

- (1) ジェマル・ナーディルの漫画における描画の新しさ・・・169
- (2) ジェマル・ナーディルの描画とトルコの伝統的な美術・・・171
- (3) ジェマル・ナーディル活動時までのアラビア文字カリグラフィ・・・173
- (4) ジェマル・ナーディルの描画と伝統的カリグラフィ・・・174
- (5) ジェマル・ナーディルの漫画の曲線が伝統的な感覚と同時に醸し出した近代性・・・176
- (6) ジェマル・ナーディルの漫画への運動表現の導入・・・178
- (7) 漫画における「丸さ」による「かわいらしさ」の表出とアムジャベイ・・・180
- (8) 描線によってもたらされる感覚と印象・・・182
- (9) 近代的デザインおよび記号表現と伝統性を重層させたジェマル・ナーディルの漫画とアムジャベイ・・・184

第5節 ジェマル・ナーディルの漫画とアムジャベイというキャラクターが持っていた転換期における意義・・・186

終章 結論——その後のトルコの漫画を概観しながら

第1節 アムジャベイという漫画キャラクターの存在と、文化的コンテキストの反映

(1) ジェマル・ナーディルの漫画およびアムジャベイの意義とその後のトルコの漫画など・・・189

(2) 漫画キャラクターという文化的コンテキスト分析の手がかり・・・195

第2節 終わりに——アムジャベイの一時の復活とさらなる漫画の転換・・・196

参考文献・・・198

謝辞・・・216

資料編

序章・・・1

第1章・・・4

第2章・・・27

第3章・・・75

第4章・・・106

第5章・・・130

終章・・・177

序章 トルコにおける漫画の状況と問題の所在

第1節 トルコにおける漫画の状況とジェマル・ナーディル

現在のトルコ共和国における漫画¹文化は、ストーリーを表現する長編漫画が主流である現在の日本のそれと異なり、新聞や雑誌などの定期刊行物に掲載される、政治や社会を風刺する、一コマ、ないしそれほど長さを持たない複数コマの漫画が主流である。

そのような風刺漫画は、*Cumhuriyet* (共和国) 紙²、*Hürriyet* (自由) 紙³など大手全国紙や地方紙に掲載されている。また、書店や街角や駅の売店では、連続コマによる時事風刺漫画を前面に押し出した漫画誌 (20 ページほどのタブロイド判) が多く販売されている。このような風刺漫画雑誌の平均発行部数を見ると、2012 年には *Uykusuz* (不眠) 誌⁴が約 6 万 5 千部、*Penguen* (ペンギン) 誌⁵が約 5 万部であり、2015 年には *Uykusuz* 誌が約 7 万 2 千部、*Penguen* 誌が約 5 万 6700 部である (Demir, p. 12)。これらの発行部数と、同年の一般総合週刊誌としては最多部数を誇る *Aksiyon* (アクション) 誌⁶の約 5 万 7 千部、経済誌の *Para* (金銭) 誌の約 4 万 6 千部⁷を比較してみても、風刺漫画を主たる特徴とする雑誌が相当数の読者に受容されている状況がうかがえる⁸。

それらの雑誌や新聞に掲載されている風刺漫画は、フランス語に由来するカリカチュール (*karikatür*) の名で呼ばれ、漫画の主流となっている。つまりトルコにおける漫画の中心概念とは、フランスを主とする西洋の漫画概念を踏襲し、社会状況や政治状況などを、ユーモアを含みながら表現し、メディアに掲載されることによって、読者に何らかの影響を与える「絵」なのである (Özer, 2007, pp. 41-43; Topuz, 1986, pp. 7-12)。

現代のトルコの漫画を大別すれば、政治風刺を含みながらも男女関係やゴシップなどの風俗的な題材を多く掲載する *Penguen* 誌など相対的に大衆向けの雑誌に掲載されるものと、

¹ 「漫画」には、三省堂編『広辞林第 6 版』、新村出編『広辞苑第 7 版』によれば「滑稽で風刺を伴うような単純な絵」という広い意味が含まれる。本論文ではトルコにおける *karikatür* の概念を軸に包括的に使うが、時代や地域における違いによって、適宜「長編ストーリー漫画」などのように書き表すこととする。

² *Cumhuriyet* 紙は、1924 年に Yunus Nadi、Nebizâde Hamdi、Zekeriya Sertel によって創刊され、独立時の政権の方針を支持する論調を維持し続けている。2016 年 12 月には約 4 万 3 千部発行。各紙の発行部数はウェブサイト *Gazeteciler* による。2017 年 3 月 10 日閲覧 (<http://www.gazeteciler.com/haber/gazete-tirajlari-yine-tepe-taklak/305217>)。

³ *Hürriyet* は、1946 年に漫画家でもあった Sedat Simavi によって創刊された。1994 年に放送事業などのメディア媒体事業を扱う Doğan Yayın Holding に吸収された。2016 年 12 月現在、約 32 万 7 千部発行。注 2 と同じくウェブサイト *Gazeteciler* による。

⁴ *Uykusuz* 誌は、2007 年に *Penguen* 誌から離れた Yiğit Özgür、Ersin Karabulut、Oky、Umut Sarıkaya、Uğur Gürsoy、Memo Tembelçizer によって創刊され、北キプロスにおいても最も多く発売される漫画雑誌である。この雑誌と次の *Penguen* 誌の発行部数は *Bir Bakışta Türk Medyası 2013*, p. 24 による。

⁵ *Penguen* 誌は、2002 年に Metin Üstündağ、Selçuk Erdem、Erdil Yaşaroğlu、Bahadır Baruter によって創刊され、2005 年にトルコ首相レジェップ・タイイップ・エルドアン (Recep Tayyip Erdoğan) にその風刺画について訴えられたことで知られる。2017 年 5 月に休刊した。

⁶ *Aksiyon* 誌は、1994 年に Feza Gazetecilik 社により創刊された総合誌である。初期の論説者には、元トルコ首相アフメット・ダウトオール (Ahmet Davutoğlu) がいた。

⁷ トルコ漫画家協会のイゼル・ロゼンタール氏に依頼しての協会資料の調査による。なおウェブサイト *Gazeteciler* によれば、2014 年の *Aksiyon* 誌は約 5 万 5 千部だった。2017 年 3 月 10 日閲覧 (<http://www.gazeteciler.com/tiraj/gecen-haftanin-en-cok-satan-dergileri-belli-oldu-80627h.html>)。

⁸ 2007 年度の週刊誌の年間販売部数の多さでも、トルコ首相府報道出版情報総局による『トルコ 2008』によれば、1 位に *Penguen* 誌が約 305 万部、3 位に *Leman* 誌が約 145 万部と、書店や売店で販売される時事風刺漫画誌のいくつかが上位になった (p. 432)。

Cumhuriyet 紙、*Hürriyet* 紙などの一般紙に掲載され、政治や社会の風刺を主とした風俗的な要素が少ない漫画がある。トルコ政府首相府報道出版情報総局（T. C. Başbakanlık Basın-Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü）発行の、2013 年度のメディア総覧 *Bir Bakışta Türk Medyası 2013* では、*Penguen* 誌、*Leman* 誌⁹などの風刺漫画を中心とした刊行物を、一般の新聞などとは区別された「ユーモア・ジャーナリズム」というジャンルとして扱い、ユーモア雑誌およびユーモア新聞というカテゴリーを設定し、解説ではこれら風刺漫画雑誌をトルコの出版界で最も成功したものの一つと評価している（p. 24）。

トルコでは、アメリカン・コミックやベルギーやフランスのバンド・デシネ（bande dessinée、続き絵）と呼ばれる漫画などに影響を受けた娯楽的な要素を持つ長編ストーリー漫画は、チズギ・ロマン（çizgi roman、絵物語）と呼ばれて¹⁰存在を認められているものの、漫画文化では傍流と言ってよい。*Bir Bakışta Türk Medyası 2013*には、新聞 4 種とユーモア雑誌 20 種の発行が記載されているが、チズギ・ロマンについての記述はない。以上のことから、トルコにおける漫画の概念に関しては、風刺漫画が、ジャーナリズムやポップカルチャーの枠におさまらない文化分野として認知されている状況があると言えるだろう。

このような、現代のトルコにおける漫画文化の形成に大きく貢献したのが、共和国独立後の 1928 年に新聞の時事漫画家として本格的にデビューし、1947 年の死去まで国を代表する漫画家と見なされていたジェマル・ナーディル（Cemal Nadir, 1902-47）である。現代トルコの漫画研究者からは、トルコにおいては、ナーディルによって「漫画が国民の中に持ち込まれた最初の絵画となった」（Demirci, p. 19）、「漫画がインテリ層との仲介役となり、誰でも関心を持てる性質を持つようになった」（Koloğlu, 2005, p. 268）とされ、インテリ層が享受する文化であった漫画が不特定多数の人々のあいだに流布する端緒になったと、漫画史的な視点から評されている。ナーディルは、新聞や雑誌に、政治および社会風刺漫画、風俗的な題材を扱ったコマ漫画などを描き、*Akşam*（夕べ）紙にアムジャベイ（Amcabey、「おじさん」の尊称）という登場人物が登場する「アムジャベイエ・ギョレ（Amcabeye Göre、アムジャベイによれば）」の連載を始め、不動の人気を得た（図 1）。この連載が絶大な人気を博したことは、1942 年にこの登場人物を表紙に使用した *Amcabey*（アムジャベイ）という雑誌を、ナーディル自ら発行したことからも窺えよう。アムジャベイという登場人物をひとつのトレードマークとして打ち立てたナーディルは、展覧会や、講演会、ラジオ出演などをこなして、漫画文化におけるスター的な存在として処遇されたのである。現在では、オスマン帝国時代から活動し続けてナーディルのライバルと目されていた漫画家ラミズ・ギョクチェ（Ramiz Gökçe）の存在とともに、1930 年代からのトルコの漫画に多大な影響を与えたと評価されている（Balcıoğlu, 1998, p. 10; Çeviker, 1997, p. 87; Özer, 1998, p. 34）。また 1940 年代を「ナーディル・ギョクチェ時代」として、現代につながるようなトルコの漫画文化が形成された時代と見なす向きもある（Çeviker, 1991, p. 122; Koloğlu, 2005, p. 267）。トルコ共和国内閣府による政府の公式ガイドブックでは、ナーディルの漫画が、「新国家建設、共和社会建設努力に線画を使って貢献した」（トルコ首相府報道出版情報総局, 2002, p. 445）とある。

現代でも漫画は、上記の政府公式ガイドブックに、絵画、彫刻、写真、伝統工芸とともに美術分野における文化の一つとして紹介されている。漫画に関する研究および評論の専門誌として 1993 年から *Gül Diken*（薔薇の棘）¹¹が刊行され、トルコの漫画史上主要な漫画家および漫画発行者に関する研究が世界的な漫画史の文脈のなかで行われているのも、ト

⁹ *Leman* 誌は、1985 年から 1991 年まで刊行されていた *Limon*（レモン）誌の終刊後、同誌のスタッフらによって、後継誌として創刊され、音の似た誌名がつけられた。誌名は‘LeMan’と表記される場合がある。

¹⁰ 日本の長編ストーリー漫画もチズギ・ロマンの範疇に入る。

¹¹ トルコの漫画研究者であるトゥルグート・チェヴィケル（Turgut Çeviker）らが主筆。トルコだけではなく、外国の漫画史に関する論考なども掲載されている。

ルコの文化における漫画の重要性が認識されていることの証左と言えよう。現代トルコの主要漫画家の一人である 1922 年生まれのトゥルハン・セルチューク (Turhan Selçuk) が 2010 年 3 月 10 日に死去した際には、「トルコを代表する芸術家」が死んだとする訃報が主要新聞に掲載され、当時のアブデュッラー・ギュル (Abdullah Gül) 大統領とエルドアン首相から追悼文が寄せられた。その中では、大統領および首相ともに、セルチュークをトルコのユーモアを先導し、文化面に寄与した傑出した芸術家として評価しており¹²、トルコにおいて漫画が芸術分野の一つとして認知され続けていることが示されている。

ただし、前述のとおり、トルコ共和国における漫画文化の主流を占める漫画は、新聞雑誌上に掲載される一コマもしくは数ページを上限とする風刺的でジャーナリスティックなものが中心であり、日本の場合とは事情が異なっている。日本のように、長編漫画の主人公が大衆的な人気を得て、たとえば作品を飛び出して購買者の目を引くための商標として使用されることもない。その他の商業的なシンボルやイベントのマスコットとして擬人化された形象も極めて少ない。テレビのコマーシャルや商業番組でも、日本を含む外国から輸入した児童向けアニメーション番組の主人公の登場するものが散見されるのみである。市街の商業ディスプレイは、写真および商標マークとレタリングの文字によるデザインが中心であり、商業的なマスコットとしては、携帯電話会社 Turkcell のナメクジを擬人化したようなものなど、例外的なものが見られるのみである。

このような漫画の主人公を流用したものや擬人化されたものなどのシンボリック形象の不在は、日本における漫画の状況と比較すると、トルコの漫画文化の特徴と見なすことができよう。作品世界から独立した存在として、日本では商標やマスコットとして使用されるような漫画の主人公などを「キャラクター」と称することが多い (秋山, pp. 43-54; 小田切, pp. 102-125)。特に漫画に登場するキャラクターには、年をとらず恒常的に存在し、漫画作品そのもののテキストから離れて人格を持つ自立性と遍在性を持つ独自の存在という特徴があると伊藤剛、大塚英志、宮本大人らは指摘する (伊藤, 2005, p. 95; 大塚, 2013, pp. 70-78; 宮本, 2003, p. 48)。手塚治虫、赤塚不二夫ら長編漫画の作家が示す、主人公が勝手に動き出すと譬えられる (赤塚, 1966, pp. 68-76; 手塚, 1977, pp. 168-168) ストーリーを構成する重要な要素となる登場人物も、このような存在につながるものと言える¹³。そのような性質を持つ初期の漫画の登場人物としては、19 世紀末にアメリカの *New York World* 紙に連載が始まったリチャード・F・アウトコールトの「ホーガンズ・アレイ (ホーガン横丁, Hogan's Alley)」に登場するイエローキッドがあり、その性質は日本の新聞漫画の人気ヒーローのような登場人物に受け継がれていた (清水, 1991, pp. 103-113)。つまり、常に作品の中心となる恒常性および様々な場に現れうる遍在性を備え、漫画作品から自立して存在し、読者の共感を呼ぶような人格的な存在が、キャラクターと呼ばれるものである。

これらの漫画のキャラクターから派生した形象も、そこからさらに生まれる商業マスコットのなものも、広範に人気を得ているものは、現在トルコの漫画とその周辺文化には見出し難い。漫画作品から自立してメディア上で流用され、あるいは商業的なマスコットとして、様々な場に描かれ得るような人格的な形象が、トルコ社会において稀なのである。このような状況は、トルコ共和国の前身であるオスマン帝国において、漫画表現につながる肖像表現が、偶像禁止というイスラーム的な文化伝統 (ヤマンラール水野, 2003, pp. 314-316) のために極めて少なかった事情とも無関係ではあるまい。例外的に、西洋の技術を取り入れたスルタンの肖像や、手書き写本のミニアチュール中の人物像として描かれるものはあったが (Ersoy, 2008a, pp. 120-122, 133-137)、印刷メディアについては、人物像による漫画表現の前史は実質的に稀であったと言える。トルコには、単純に物語などの登場人物を示す 'tip'

¹² *Cumhuriyet* 紙、電子版3月12日の記事より、2013年5月1日閲覧 (<http://cumhuriyet.com.tr/?hn=121214&kn=7&ka=4&kb=7>)。

¹³ 宮本は、ストーリー漫画中のキャラクターの性質として自立性の他に、独自性、可変性、多面性と複雑性、不透明性、内面の重層性を挙げている (2003, p. 48)。

という語があるものの、本来 type と同様に「型」を意味するもので、人物の性格を示すのは character を意味する‘karakter’であるが、共に上記の自立した存在としてのキャラクターと同一の意味ではない。

ところが、ナーディルが描いた「アムジャベイエ・ギョレ」に登場する人物アムジャベイは、1930 年代から 40 年代にかけて、大衆的な人気を得た上、読者からファンレターが届くという例が現れるほど、その存在が実在するかのように認知されたのである。そして、作品からも独立した存在として他の出版物の様々な場面に現れた。この詳細は第 2 章で述べるが、アムジャベイは、トルコで最初の、そして例外的な、人気を得た漫画のキャラクターであり、トルコの文化の形成に貢献をした重要な例であることを確認していきたい。

このアムジャベイは、*Akşam* 紙の連載漫画の主人公として描き始められ、1932 年には最初の作品集が発行された。1941 年にはアムジャベイをマスコットのように扱った雑誌 *Amcabey* が、ナーディル自身によって発行された。彼は、他にも、特異な性格を持ち、キャラクターと見なせるような主人公が登場する漫画を多く描いたが、人気と評価の中心はアムジャベイであり、それはナーディルの代名詞となった。図 1 に示した新聞での新連載の告知からも、ナーディルとアムジャベイがセットになっていることがわかるが、彼の死去時に様々な漫画家が雑誌などに書いた追悼の意を込めた漫画にも、彼の似顔絵と共にアムジャベイが描かれている例があり、ジャーナリストであるヒルミ・ユジェバシュ (Hilmi Yucebaş) が生前のナーディルについての論説などをまとめた研究書 (1955) は、『ジェマル・ナーディルとアムジャベイ (*Cemal Nadir ve Amcabey*)』と題されている。

この例外的なキャラクター登場に関しては、1928 年の *Akşam* 紙でのナーディルの本格的デビュー以降、オスマン帝国時代の 19 世紀中葉から続く漫画のスタイルがすっかり一新されるという状況があった。彼の後にデビューした漫画家のみならず、帝国時代からの漫画家も彼のスタイルに追随していった。ギョクチュは帝国時代から 10 年ほど先行するキャリアを持っていたが、やはりナーディルに追随し描画を変えている。その流れの中で 1930 年にアムジャベイが登場し、ナーディルの人気を決定付けたのである。

ナーディルの漫画への総括的評価は、1947 年に彼が心臓の病で急逝した際に最も明確に現れていた。ナーディル死去の 2 月 27 日の翌日、彼が最後までアムジャベイと風刺漫画を描き続けた *Cumhuriyet* 紙の 8094 号 1 面には、普段は彼の漫画が掲載されているスペースが真っ黒に印刷され、死亡記事には「彼の死によってトルコは、共和国の最も素晴らしい友人、国土の最も素晴らしい誇りとなった偉大な息子、世界的な芸術家を失った」という見出しが書かれていた。また同年 3 月 9 日に当時の政権政党である共和人民党がイスタンブールで主催した追悼集会のための記念冊子 *Cemal Nadir* には、ナーディル死亡時の主要新聞の執筆者などによる追悼文 13 点が集められているが、うち 7 点にナーディルが「国民」、「民族」、「生活」を表出した存在であったという評価が現れている。その中で特に評価が明確なものを挙げてみよう (*Cemal Nadir Anma Günü*, pp. 2-13)。

ジェマル・ナーディルとは誰であったか、一人の民族の子供である！ 一人ぼっちの民族の子供？ 大きな民族の芸術家である。一人ぼっちの芸術家？ 最もアカデミックな意義ある大きな漫画家である！ 一人ぼっちの漫画家？ 彼は歴史でただ偉大な芸術家になる運命を持ち才能を備えた、完璧な者だった。¹⁴

アリ・ラウフ・ラカン (Ali Rauf Rakan)、1947 年 2 月 28 日、*Telegraf* (電信) 紙

民族が刻んだものとして、トルコの頭脳と感受性を、自ら広げた代表であるジェマル・ナーディルは、もういない。単調な生活の流れの前で、私達の唇に新鮮な微笑みの可能性をもたらした芸術家の想像力は、昨日以来働いていないのだ。慰めとなるのは、困難なこの辛さにおいても、トルコ社会における創作に関わる生活力とトルコの持つ若

¹⁴ 横田訳。なお、以下の外国語文献の日本語訳は、断りがない限り横田による。

さが信頼されていることだ。その成熟と大胆さを受け取って静まろう。

ナーディル・ナジ (Nadir Nadi)、3月1日、*Cumhuriyet* 紙

石を彫刻して和む形にするように、人間の想像力が到達しうる、最もデリケートで、最も詩的で、最も感動的なものを国に与え、この社会の中で過ぎていく人生において、名匠の手は生活から絵を創造した。毎日十分すぎるほど、心は心に、頭は頭にと、私達はジェマル・ナーディルの手による創造に生活を似せていたのではないだろうか？

バハデウル・デュルゲル (Bahadır Dülger)、3月1日、*Tasvir* (表現) 紙

彼は、目を見張らせる野原の花のようにこの国土で、一人で育った。自らを一人で育てた。自由な思想と、自由な芸術生活が加わったこの時代、世界規模の最初の名声を得たのは、ジェマル・ナーディルだった…。

ブルハン・ジャヒド (Burhann Cahid)、3月1日、*Akşam* 紙

これらの書き手は、いずれも当時一線で活躍していたジャーナリスト、もしくは作家である。いずれも、ナーディルが、トルコの国土が生んだ「民族性」を持ち、「国民」の「生活」を描出した芸術家だったと書きたてている。

前述したセルチューク死去については、優れた芸術家の喪失というニュアンスの追悼はあったが、「国民」、「民族」といった概念に関わる評価は見られず、それ以前にもナーディルのように「国民的」存在として称揚された漫画家は見出せない。確かにセルチュークはナーディルに追随するトルコを代表する漫画家である。1991年には、セルチュークが1957年から *Milliyet* (民族) 紙に連載を始めた漫画「アブデュルジャンバズの冒険 (Abdülcanbaz'ın Maceraları)」の主人公アブデュルジャンバズが、アムジャベイと共に、トルコの記念切手のデザインに採用された (図 2a、b)。だが彼について「国民的」あるいは「民族的」という評価がなされることはなかった。一体、なぜナーディルはそれほど特別な存在と見なされたのだろうか。本論では、アムジャベイというキャラクターに焦点を当てながら、現在のトルコ漫画の礎を築いたとされるナーディルの業績を明確にすることを目的とする。

第2節 問題の所在——「国民的」、「民族的」という評価の付加

本論文で検討すべき基本的問題を大まかに提示するなら、1) トルコ共和国独立後にジェマル・ナーディルという漫画家が現れ、トルコの漫画全般のスタイルを一新してしまったというのはどういうことなのか、またなぜそのような状況になったのか、2) 漫画におけるキャラクターという概念がなかったトルコの文化土壤に、「国民的」、「民族的」という評価につながるアムジャベイというキャラクターがいかにして現れ得たのか、3) アムジャベイとは何を表象するものであったのかという点にまとめられる。

これらの問題を、単に外国の漫画の影響や、技法の単純化などの様式の変遷という観点からのみ捉えることは、「国民」および「民族」に関わる評価が1923年に独立したトルコ共和国の建国期になされ、それらの評価にナショナリズムの影響が及んでいたであろう点を考えると、十分ではない。他に「国民的」と呼ばれるような広範な人気を博し、人格を持ちながら恒常的に存在するキャラクターの例としては、日本の長谷川町子が描いた『サザエさん』に登場するサザエさん一家が挙げられるだろう。この作品は、第二次世界大戦後に主として『朝日新聞』に長期間連載され、家族が描かれながら、その成員が老化することがない。長谷川は死後1992年に日本国内閣府より国民栄誉賞を授与されたが、その受賞理由は、「家庭漫画を通じて戦後の我が国の社会に潤いと安らぎを与えた功」¹⁵であり、長期にわたって、特定の漫画作品とは切り離されて日本人の多くが親しみをもって認

¹⁵ 日本国内閣府ホームページより、2014年12月2日閲覧 (<http://www.cao.go.jp/others/jinji/kokumineiyosho/index.html>)。

知した「キャラクター」として、広範に人気を得ていたことがうかがえる。

また、広範な人気に伴って漫画作品から独立して商業的マスコットになるなど、他の場に現れる人格を持つようなキャラクターの例として、手塚治虫の作品の「鉄腕アトム」が挙げられる¹⁶ (図 3a, b)。グラフィック・デザイナーで自らも商業シンボルとしてのキャラクター製作者である秋山孝は、アトムを、このようなキャラクターの嚆矢として挙げている (pp. 43-44)。日本以外のこのようなキャラクターの例として、アメリカのチャールズ・シュルツが描いた『ピーナッツ』に現れる犬のスヌーピー、ウォルト・ディズニーによる一連の擬人化された動物などが挙げられるだろう。

しかし、ナーディルの漫画に付与された評価と、それに関するアムジャベイという存在の意義を理解するには、それらを日本の長谷川の例のような、広範で一般的な人々という意味での「国民」による人気の結果であると捉えることは十分ではない。ナーディルの活躍時期、つまり本格的デビューから 1947 年に死去するまでの時期は、1950 年の政権交代までの共和人民党政権一党独裁の時期に重なっていることを考慮しなければならない。

この時期は、共和人民党政権によって、その前身であるオスマン帝国時代の旧弊な制度が刷新され、近代化が推進されたトルコ共和国の建設期というべき時期であった。1918 年の第一次世界大戦敗戦後、1923 年に独立したトルコ共和国にとって「国民」および「民族」という概念は、近代的な国民国家を建設するための重要な要素だった。それらは、ベネディクト・アンダーソンがナショナリズム創出の源泉である「想像の共同体」として論ずる、言語を紐帯として形成された国民国家を統合する要素に他ならない¹⁷。トルコ共和国独立の際、1924 年に制定された憲法に「トルコ共和国の全住民に対して、宗教と人種の区別なしに、同胞としてトルコ人と見なす」と規定され、国民と民族が同一であるという建前がとられた (永田, 1982, pp. 156-162)。これは、「一つの民族一つの国家」というナショナリズムの原理 (Gellner, pp. 1-2) に沿うものであった。

ナーディルの評価に表れる「国民」、「民族」という概念は、トルコ共和国の創生に関わる近代的な国民国家を建設するための要素として捉えられるだろう。そうであるならば、「国民的」と呼ばれたナーディルが創出した漫画のスタイル、特にアムジャベイというキャラクターを理解するには、国民国家への体制転換後のトルコにおける「国民」、「民族」という概念形成に関してナーディルが果たした役割を検討し、さらにその作品が表出した「生活」とはどのようなものであったかを考察する必要がある。

体制の転換後に漫画のスタイルが一新され、その中にキャラクターが現れた他の例として、やはり第二次世界大戦後の日本の手塚治虫による作品群の例が挙げられるだろう。手塚の場合には長編ストーリー漫画という、ナーディルの作品群との相違があるが、戦前のものからの描画と物語性を一新しただけではなく、近代的な科学主義、ヒューマニズム、平和などの民主主義的な意識を表出するものであり (石子, 1975, pp. 95-96; 呉, p. 134; 清水, 1991, p. 177)、そのシンボルの一つがロボットである鉄腕アトムであるという見方も¹⁸されている (石子, 1970, pp. 118-120; 中野, pp. 23-29)。この手塚の例はナーディルに関する問題を検討する際に、示唆を与えるものと思われる。

ナーディルの場合には、共和国形成期におけるナショナリズムにつながる感情の表出に関わる点があった。また、トルコの漫画はオスマン帝国時代の 1867 年にトルコ語刊行物に初めて掲載されてから、近代国家への改革志向と文化の西洋化に結びつき、インテリ・エリ

¹⁶ 手塚は、鉄腕アトムをテレビのアニメーション番組にした際、主人公のアトムを商標化したところ、菓子や玩具などによる使用権が莫大なものになった経験を示している (1988, p. 191)。

¹⁷ *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London and New York: Verso 1991) による。

¹⁸ 鉄腕アトムが戦後日本の象徴としての意味を持つことを論じた端緒として、大塚英志の『アトムの命題——手塚治虫と戦後まんがの主題』がある。

ート層によって構成されるジャーナリズムの一部として展開するという前提があった¹⁹。

したがって、本節冒頭に挙げた、オスマン帝国時代の漫画が一新された状況の検討は、戦後日本の体制転換と手塚の漫画との結びつきの指摘という例が示すように、トルコ共和国独立による体制転換後の「国民」観、および「民族」観と、ナーディルの漫画スタイルがどのように結びつき、アムジャベイというキャラクターがどのような役割を果たしたかという問題を探ることにつながる。

トルコ共和国は、第一次世界大戦敗戦後の戦勝国による領土の蚕食に抗するかたちで、「国民」と「民族」を同一とする近代的国民国家として独立し、近代西洋化をいっそう進めなければならなかった。新井政美は、イスラーム的伝統を旧弊のものとして消し去ることが目指され、その結果生じる空白を埋めるために、また、西洋帝国主義に抗して建国したにもかかわらず、西洋化を図らなければならない矛盾を乗り越えるために、トルコ民族としての誇りの醸成が必要だったと表現している（2001, p. 213）。

この新井の表現に従えば、トルコ共和国建設期における「国民」、「民族」、そしてナーディルの漫画と関係する「生活」に関する概念は単純なものではなく、芸術文化分野および、ジャーナリズムの編成と漫画の変化に及ぼす影響も複雑なものだったはずである。アンダーソンは、このような国民国家のナショナリズムの中で創出される文学、音楽、造形美術といった文化的産物は、「国民」が祖国への愛を表現するものになりがちであると指摘している（Anderson, pp. 141-148）。このような文脈の下で、実際に音楽と文学の分野では、トルコ的なスタイルの創出と民族感情の表出が目指され、場合によってはエリック・ホブズボウムとテレンス・レンジャーが論ずる²⁰、権力体制を権威づけるための「伝統の創出」に類するような民族芸術史の創出も行われた²¹。同時に、アンダーソンが文化的産物とするような、このような芸術には、旧弊なものであるオスマン帝国時代の様式と民衆文化の基底にあるはずのイスラーム的要素を排除した近代性をそなえるという、新井が指摘するような複雑な矛盾の両立が求められた。

しかし、「国民的」文化が求められたトルコ共和国独立以前のオスマン帝国時代の漫画に、「民族的」な要素を持つ作品がなかったわけではない。1870年代に描かれた最初期の漫画には、伝統的影絵芝居であるカラギョズ（karagöz）の図像を流用したものがあつた。このカラギョズ芝居は、14世紀にはすでに存在したとされる伝統的な影絵芝居の喜劇であり、カラギョズはその主人公の名前である。この影絵芝居の登場人物と図像を流用した漫画は、オスマン帝国時代に西洋的な描画技法で描かれて、ユーモア風刺雑誌 *Karagöz*（カラギョズ）誌のアイコンともなり、トルコ共和国独立以降にも現れ続けた。このカラギョズは前述のように、ナーディルの漫画に先駆けており、「民族的」な出自を持つ漫画キャラクターのような存在と言える。しかし、トルコ共和国独立後、カラギョズが登場する漫画に「国民的」、「民族的」という評価が付与されることはなかった。

これを踏まえると、ナーディルの漫画が、影絵芝居カラギョズという伝統的ユーモア表現の後継者であると評価されているのはなぜかという点にも目を向ける必要があるだろう。この点は、ナーディルの漫画が、それらの伝統的なユーモア風刺表現の構造に何らかのつながりがあることを示唆している。彼の漫画の「民族的」な一面を追究するには、このつながりを探る作業が必要になるだろう。

本論文では、このような伝統的表現が、漫画のキャラクターとしての性質とも関連する可能性に注目したい。カラギョズ芝居は、野卑で皮肉屋のカラギョズと、気取り屋のハジヴァ

¹⁹ ここでのトルコ漫画史の概観は、Çeviker (1988) および Koloğlu (2005) に依拠した。

²⁰ Eric J. Hobsbawm and Terence O. Ranger (eds), *The Invention of Tradition* (London and New York: Cambridge University Press, 1983) による。

²¹ 例えば民族音楽の歴史創出があり、濱崎友絵による 2010 年度中東学会研究大会における発表「〈ペンタトニズム理論〉考——トルコ共和国形成期の音楽に見るトルコ民族主義の断面」は、その過程を示したものである。

ットという恒常的なコンビを主軸として描かれる。また、帝国時代から現代までトルコの人々に親しまれている民間伝承物語「ナスレディン・ホジャ物語」には、頓知を駆使し、ユーモラスな行動をするナスレディン・ホジャ (Nasreddin Hoca) という、やはり恒常的に存在する人物が登場する。

さらに、トルコ共和国独立後にも、アムジャベイと同時期に大衆的人気を得たキャラクターと呼べるような存在があった。ラミズ・ギョクチェが 1939 年から *Karikatür* 紙に連載した「トンブル・テイゼとススカ・ダユ (Tonbul Teyze ve Sısık Dayı、豊満なおばさんと貧弱なおじさん)」に登場する太った女性トンブル・テイゼは、架空の存在でありながら、広範な男性読者からの支持とともに大衆的に認知されており、キャラクター的存在とみなしうるものだが、やはり「国民的」、「民族的」という評価を付与されることはなかった。

カラギョズやトンブル・テイゼが備えず、アムジャベイというキャラクターを中心とするナーディルの漫画が備えていた、トルコ共和国が必要としていた「民族」文化に関する要件を満たすものとは何か。それこそが本論が追究しなければならない核である。そこに、アムジャベイが「民族性」および「国民性」を表象するキャラクターとして、トルコが国民国家を形成する時期にのみ現れた理由の一端があるはずである。

注意すべき点は、ナーディルが 1928 年に漫画家として本格的にデビューし、その漫画スタイルが読者の人気を獲得していったという経緯であり、公的に「国民的」、「民族的」な作品を描こうとしたのではない点である。彼はオスマン帝国時代の漫画家とは異なり、漫画雑誌に投稿を続けた結果として本格デビューした経験を持ち、風刺的漫画によって政治に影響を与えようとした改革的なエリートではないのだ。彼の漫画がその出自を通じて、どのような特性を持ち、既存の漫画と異なるどのような点で人気を獲得して、「国民的」、「民族的」なものになり得たのかを探っていくことによって、問題の核、すなわち彼の漫画の構造を解き明かし、特にアムジャベイとは何者であったかという点に迫れると思われるのである。本論文は、トルコにおける漫画キャラクターという、自明のものではない対象を扱うことで、漫画研究における新たな流れを見出す試みでもある。

第 3 節 先行研究

ここでは、本論文での論考に直接関わる、トルコの漫画に関する先行研究と、キャラクター存在についての先行研究を挙げる。トルコのものについては、漫画史的な視点によるもの、理論的な面から漫画を捉えたもの、ナーディル個人とその作品に関するもの、ナーディルの漫画の先達とされる伝統的ユーモアに関するものに分けて挙げる。ここでは先行研究の資料名は原題によって示すこととする。

まず、漫画史的なものでは、本論文にとって最も重要な参考となる先行研究として、トルコ漫画史研究者であるトゥルグット・チェヴィケル (Turgut Çeviker) による、帝国時代から共和国独立までの漫画の歴史展開の詳細な記述が挙げられる。1989 年から出版された *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü 1, 2, 3* (発達期のトルコ漫画 1、2、3) では、19 世紀後半の漫画導入から帝国終末までの漫画の展開を、社会、風俗、政治の展開を概観しつつ考察を加え、漫画家とジャーナリズムに関する詳細な資料的情報も含んでいる。

これらの著作でチェヴィケルは、オスマン帝国時代の漫画に当時の社会の様相や風俗的な題材が描かれていることを示しており、1997 年の論集である *Karikatür Üzerine Yazılar* (漫画についての記述集) には、漫画が描かれた時代の様相についての言及がある。漫画に描かれた時代の様相を史的資料とする試みは、アメリカの社会史研究者であるパルミラ・ブランメットによる 2000 年の *Image and Imperialism in the Ottoman Revolutionary Press, 1908-1911* (オスマン帝国の改革的出版物の中のイメージと帝国主義、1908-1911) によってなされている。

以上のような視座に基づいてチェヴィケルは、2010 年にトルコ共和国の独立から 2000 年代までの漫画の展開について、自身が時代の典型と見なす作品を網羅した *Karikatürkiye, 1,2,3* (Karikatür と Türkiye からの造語) を出版している。これは、トルコ共和国の政治

の展開に沿って漫画の変遷を示すものであり、ナーディル登場以前と以後の漫画スタイルの変化のみならず、その後の体制の動きにともなう変化を概観している。他にチェヴィケルは、オスマン帝国時代の漫画家ジェミル・ジェム、セダト・スィマヴィ、ラミズ・ギョクチェに関して、作者の経歴および作品の発表時期と掲載刊行物という情報を添え、それぞれ *Cemil Cem, Silaha ve Meşale* (ジェミル・ジェム、武器と松明)、*Sedat Simavi, Paramparça* (セダト・スィマヴィ、散り散りに) および *Ramiz Gökçe, Gir, Kapanıyorum* (ラミズ・ギョクチェ、入れ、私は閉じる) という、漫画史上の意義を解説したアンソロジー編集も手掛けている。

漫画史の展開という視点から記されたものとしては、他にオルハン・コルオール (Orhan Koroğlu) による 2005 年の *Türkiye Karikatür Tarihi* (トルコ漫画史) がある。これは帝国時代から 2000 年代までの漫画をテーマにしたがって分類し、考察を加えたもので、各時代の政治風刺漫画のバリエーションをより明確に示したものである。

共和国独立時のナショナリズム政策と漫画の関係についての歴史的な研究に関しては、近年までその観点に立った論考はあられなかった。しかし、2003 年に刊行されたイスマイル・シェン (İsmail Şen) の *Asi'den Gazi Atatürk'e (1919-1938), Karikatürlerde Mustafa Kemal ve Milli Mücadele* (反乱者から凱旋将軍アタテュルクへ (1919-1938)、漫画におけるムスタファ・ケマルと独立戦争) には、第一次世界大戦の敗戦後、1920 年の独立戦争開始から共和国政府設立までの、建国の英雄にして初代大統領であるアタテュルクに関する、漫画とジャーナリズムの展開が示されている。共和国体制下のナショナリズムについての批評までには至らないものの、建国の英雄アタテュルクへの風刺が不能になる過程を記した点で、時代区分による漫画史とは異なるものであり、本論文の観点に重要な示唆を与えるものである。このような体制下における漫画の動向に関しては、同年刊行のジャーナリズム研究者ヒフズ・トプズ (Hıfzı Topuz) による *II. Mahmut'tan Holdinglere, Türk Basın Tarihi* (マフムート 2 世時代からの企業、トルコジャーナリズムの歴史) に、ジャーナリストの活動傾向と体制への対応が詳述されており、国民国家建設が与えたこのような文化的ストレスに関しては、チェヴィケルの *Karikatürkiye, 1* にも言及がある。

また、トルコの漫画と直接関わるものではないが、アタテュルクを中心としたトルコ独立戦争に関する題材を描いた外国の漫画を収集して解説を加えたものとして、コルオールによる *Hasta Adam'dan Saygın Türk'e, Dünyadan Çizgilerle Atatürk* (病人から尊敬されるトルコへ、世界からのアタテュルクの図像) がある。これは外国漫画に見られたアタテュルクらへの評価が示されたもので、カリスマ的な指導者の下にあったトルコ国内の漫画を含むジャーナリズムの様相の一面を示している。

トルコ共和国成立以降の漫画史の展開については、漫画家でありナーディルの知己を得ていたセミヒ・バルジュオール (Semih Balçioğlu) による 1998 年の *Cumhuriyet'in 75 yılında Türk Karikatürü* (共和国 75 周年のトルコの漫画) がある。これは、トルコ共和国独立以降に現れた漫画家についての紹介が主であるが、オスマン帝国以来の漫画の展開に加え、刊行物、展覧会などについても記したものである。またバルジュオールは、ナーディルを含む漫画家たちとの私的な交渉を記しており、当時の漫画家とジャーナリストの関係や活動の詳細がうかがえる記録となっている。

これらの先行研究は、通史的な記述に傾いており、漫画の変遷と社会の変化についての関連については考察が十分ではない。オスマン帝国時代に漫画は西洋近代化の流れの中で、近代的なメディアである新聞・雑誌とともに導入され、改革を推し進める体制のもとにあったため、ジャーナリズムが果たしていた政治や社会への批判という役割との関わりから、風刺漫画の展開を示すものとなっており、ジェマル・ナーディルの存在に関しては、トルコ共和国建設期に新たな漫画のスタイルを形成したという認識に留まっている。そして、アムジャベイというキャラクターに関しても、漫画の登場人物として傑出したものであるという認識が示されるのみで、それが漫画史の展開の上で国民国家建設期に現れた意義について言及するものはない。

次に、トルコの漫画理論に関する研究では、自らも漫画家でありアナドル大学漫画美術館

の館長でもあったアッチラ・オゼル (Atila Özer) が、*Kuramsal ve Uygulamalı Karikatür* (漫画、理論と応用)のほかに、教育と漫画、漫画と新聞といった周辺的な問題についての論考を集めた *Karikatür Yazıları* (漫画論文集) を著している。また、コミュニケーション手段およびジャーナリズムの一環としての漫画に関する論考として、トプズによる 1986 年の *İletişimde Karikatür ve Toplum* (コミュニケーションにおける漫画と社会) が挙げられる。これらは世界的な漫画史を概観し、漫画がユーモアと絵画を融合させた芸術文化分野であり、情報ツールでもあるという認識を示している。このような認識は、上記に挙げたトルコの漫画史的記述の背景でもある。だが、このような漫画史の記述の中には、ナーディルの漫画と国民国家建設期の関係への論考はなく、キャラクターの意義への言及は見られない。

ジェマル・ナーディルについての先行研究に関しても、漫画史の中で定まった評価をもつ芸術家という認識に留まる著作が少数見られるのみである。ユジェバシュは、1950 年に *Bütün Cepheleriyle: Cemal Nadir* (ジェマル・ナーディルのすべての面) で、ナーディル存命中に現れたジャーナリストや作家による論評、およびナーディル自身へのインタビューを網羅しており、1955 年の *Cemal Nadir ve Amcabey* (ジェマル・ナーディルとアムジャベイ) では、「アムジャベイエ・ギョレ」の実作例を多く掲載している。これらに収録された資料と論評は、共和国建設期の文化状況の下でのナーディルについての一般的な評価を示すものである。また、1957 年に、ユジェバシュは、前二著と重複する内容の *Cemal Nadir: Hayatı, Karikatürleri, Hatıraları* (ジェマル・ナーディル: 生活、漫画、思い出) を著している。

ナーディルとその作品についてのモノグラフィーは、ジェマル・ナーディル生誕 100 周年となる 2002 年にトルコ漫画家協会によって刊行された、ジャーナリストであるジハン・デミルジ (Cihan Demirci) が編集し論評を加えた *Cemal Nadir 100 Yaşında* (ジェマル・ナーディル 100 周年) と、漫画家のキャミル・ヤヴズ (Kamil Yavuz) が編集し論評を加えた *Cemal Nadir Caddesi* (ジェマル・ナーディル通り) まで見出すことができない。これらは、ユジェバシュの編著からの記事の再収録を中心としており、前者はナーディルの経歴、後者は現代の漫画家による論考などを加えて両者とも記念碑的な記述と言えるものの、本論が提起する問題点への言及はない。

チェヴィケルの *Karikatür Üzerine Yazılar* や、バルジュオールによる、ナーディルおよび他の漫画家との交渉や見聞をまとめた、2003 年の *Memleketimden Karikatürcü Manzaraları* (我が国土から、漫画家の光景) は、作品研究ではないが、ナーディルおよび他の漫画家の活動記録の断片であり、漫画家たちの創作動機を示すものである。

ただし、個々の漫画家論もしくは作品論を深く掘り下げた研究は現在のトルコにおいては見られず、チェヴィケルらの論考は、漫画というジャンルの歴史的な展開上の、漫画家の活動記録を主にしたものと言える。ジェマル・ナーディルに関する断片的な論考や記録が上記のように多く現れていることは、彼が一世を風靡した人気を持ち、「国民的」とされた漫画家であったことによるが、彼の作品が何を表象し、当時のトルコ共和国のあり方とどのように関係していたかについての論及は見られない。

次に、漫画キャラクターに関する先行研究であるが、トルコにおけるものは、すでに示したように、その概念の希薄さからほとんど見出せない。本論文で問題とする漫画キャラクターに関しては、むしろ日本における例を挙げるべきだろう。その際、1990 年代の日本における長編ストーリー作品を対象とする研究の中に現れた、四方田犬彦による 1994 年の『漫画原論』²²を契機として漫画独自の記号的表現を読み解く「漫画表現論」を視野に収める必要がある。1990 年代以前の鶴見俊輔のような評論家が行った、政治体制や社会のあり方が漫画独自の説話手法に投影されるという視座に基づく作品論中心の研究を、夏目房之助が「反映論」として批判し、それに対置される研究方法として夏目らが四方田の論考を発展させて新たな漫画研究の方向として示したのが「漫画表現論」である。表現論では

²² 本論文では、1999 年の筑摩書房版を参照している。

キャラクターの役割に関して、その運動や感情を表現する漫画独自の記号による身体の生成が問題にされる。夏目による、キャラクター表出に関する漫画独自の記号論的手法の表現論的研究として、1997年の『マンガはなぜ面白いのか——表現と文法』がある。また、フランスのバンド・デシネ上の人物表現を分析したティエリ・グルンステンによる2008年の『線が顔になるとき——バンドデシネとグラフィックアート』には、より明確に記号的表現によるキャラクターが論じられている。さらに、記号的なキャラクターの役割に重点を置いたものに、伊藤剛による2005年の『テヅカイズデッド』があり、これには作品世界から独立する存在としての漫画キャラクターが論じられている。この表現論的視座は、ナーディルの漫画の図像的分析に有効なものと思われる。

一方、反映論とされる研究は、石子順造による1970年の『現代漫画の思想』での、社会状況に結びつけた作品評論から、呉智英の1997年の『現代マンガの全体像』での作家論に見られるように、政治、社会状況を反映する作家のイデオロギー性と表現を結びつける視座を持つ。ただし石子の研究には、キャラクター造形には社会状況を背景とした作家の意図に従った独自の表現が投影されるという観点があり、表現論によるキャラクター造形論に通じ、むしろその先駆けと見られる部分がある。また、大塚英志は1994年の『戦後マンガの表現空間——記号的身体の呪縛』で、キャラクターの身体は記号化された非実在的身体を持つが、社会状況の影響下にある作家の意図を反映する説話展開の中で、説話の性質を強化するような性質を付与されて実在化される場合があると論じている。つまり、キャラクターに関する反映論の立場からの論及は単純な作品論にとどまらない、表現に言及する観点が存在する。この反映論的な視座は日本の長編漫画の研究の流れでは優勢な表現論に取って代わられた感があるが、本論文では、トルコ共和国建設期の文化コンテキストにおける、ナーディルの漫画の成立の意義と、それに関してアムジャベイというキャラクターがどのように機能したかという分析にとつては有効であると思われる。

しかし、これら表現論と反映論の基本には、独立した人格とも言うべきキャラクターの存在を自明のものとする共通の前提がある。夏目の表現論も、キャラクターを形成する漫画独自の表現の存在を前提にしており、それに関連する形象の構造の分析を主としている。伊藤のキャラクター論には漫画には固定した主人公がいるという前提があり、大塚のキャラクター論にも、作家によって実在性を与えられる記号的な身体性を持つキャラクターの存在という前提がある。つまり、これらの表現論的な説明は、キャラクター形成の要因と、キャラクターが現れて必要とされる文化の土壌のあり方の分析にまで至っていない。このような、キャラクターの存在を自明とする立場は、キャラクターの生成自体に関する問題の検討には不十分なものと思われる。

むしろ、キャラクターの形成に関する注目すべきものとして、学術的な研究ではないが、手塚治虫の1977年の『漫画の描き方——似顔絵から長編まで』が挙げられる。これは手塚が創作の体験に基づいて、一般向けに著した入門書である。そこには先に示したキャラクターの身体の記号的な構造、それに基づく性質や行動の表現、およびストーリーとの結びつきについての分析が示されている。これは、漫画を描く立場から、経験を踏まえてキャラクター形象の生成を追究したものである。とくに手塚にはナーディルの場合と同じように漫画表現を一新したという評価があるが、自作を踏まえた表現法の分析には、漫画とはどのようなものであるのかという論点にまで至る、重要な指針が含まれている。これは、他の表現論および反映論的な漫画研究と異なり、具体的な表現手法の形成過程を経験から解明しようとした研究例と言うべきだろう。この手塚の分析は、漫画キャラクターと他の視覚的な表現分野の人物描出との相違と、その表現という点に関して示唆を与えるものであり、トルコにおけるキャラクターの生成を考える際の手掛かりとなる。またキャラクターの存在が希薄なトルコの漫画状況の中に現れたアムジャベイという存在を分析する際に援用しうる部分を含んでいる。

本論文では、ナーディルの漫画の図像的および説話構造と文化的背景という点を踏まえ、表現論および反映論をともに参考としたアプローチを試みることになるだろう。トル

コにおいてほかならぬ国民国家建設期に、アムジャベイというキャラクターが誕生してナーディルの漫画が「国民的」で「民族的」なものになり得たことは、自明ではない特異な事例であり、当時の文化的コンテクストが、アムジャベイを主とするナーディル作品の独自の表現の生成にどのように反映したかを読み解くことが必要である。

第4節 本論文の構成

以上に示した問題の所在に即して本論では、以下の展開をとることとする。

まず第1章で、オスマン帝国時代からトルコ共和国独立期にかけて、当時の政治および社会体制の中での漫画の定着と展開を概観する。特にトルコ共和国建国時の漫画というジャンルのあり方という、ナーディルが登場するまでに形成された前提を検討する。

第2章では、ナーディルが登場して人気漫画家としての評価を得る過程を示し、その評価のあり方がどのようなものであったかを分析する。その上で、それらの評価の基にある、トルコ共和国にとっての「国民文化」がどのような理念によるものであり、その要素でもある「民族性」がどのようなものであったかを探り、それら国民国家建設のための言説の内実がナーディルの漫画のどの要素と関わっていたかを検討する。それを踏まえて、ナーディルの漫画が、なぜ「国民」の「生活」の姿を描いたと評価されるに至ったかを、「アムジャベイエ・ギョレ」を中心とする作品群を分析することによって探る。

第3章では、ナーディルの漫画が具えた「国民的」な部分のあり方を確認するために、第二次世界大戦下の国家体制が強化される時期から戦後の政治体制変革の時期にかけて、「国民」の「生活」の描かれ方を、実作の分析によって追っていく。トルコは大戦末期までの中立の保持のために国家総力を挙げる必要があり、「国民」に課せられた要求も大きくなっていった。またその状況は、ナーディルの漫画にも影響を与えていたと思われ、彼の漫画の展開の中に現れた変化を探ることは、その「国民性」のあり方を確認する作業になるだろう。

第4章では、ナーディルの漫画以前から存在していた、カラギョズ芝居の図像を流用した漫画と、同時代に人気を得たキャラクター、トンブル・テイゼが、「国民」、「民族」という評価を獲得し得なかった理由を検討し、それらが備えずアムジャベイが備えていたものは何であったかという、彼の漫画の存在の意義を検証する前提とする。またその中で、キャラクターという存在の意義自体に関しても検討する。

第5章では、第1～3章での、ナーディルの漫画とアムジャベイに関する考察を踏まえ、「国民」の「生活」を表出し得るナーディルの漫画の構造を理論的に追究し、トルコの「民族性」の表出につながる構造とはどのようなものであったかを検討する。そのために、アムジャベイを主とするナーディルの漫画と、カラギョズ芝居および「ナスレディン・ホジャ物語」という、人々に親しまれてきたトルコの伝統的なユーモア表現とのつながりを明確にする。さらに、ナーディルの作品およびキャラクターとしてのアムジャベイの表現構造にまで立ち入った解明を目指す。その際には、説話および図像の面からそれぞれ分析を行う。まず共感を呼ぶ要因に関して心理学的の面からのアプローチを試みる。そして特に描画面に関して、ナーディル以前の漫画との相違が示す、西洋近代と異なる新しさと「民族性」という両義性を充たし得る要素を明らかにする。その際には、トルコにおける伝統的な美術と、ナーディルの描線の相似に着目し、比較を行ってその意義を探る。そして他地域の漫画の例との比較を踏まえた上で、ナーディルの漫画およびアムジャベイがトルコの人々にとって何者であったかという問いの答えを明らかにしていく。

終章では、ナーディルの漫画とアムジャベイの意義についての結論をまとめ、体制転換後の漫画の流れの中で受け継がれた部分と受け継がれなかった部分を見ながら示していく。また本論文で試みる、文化的コンテクストと漫画キャラクター生成の関連という視座から、日本を始めとする他の地域の漫画文化の分析に援用し得ることの可能性を示したい。その上で現代のトルコ漫画の状況に触れることにする。

第1章 オスマン帝国末期からトルコ共和国建設期にかけての近代化改革と漫画の展開

第1節 オスマン帝国における漫画の受容と、改革的ジャーナリズムの形成

(1) オスマン帝国の近代化改革

本章では、ジェマル・ナーディールという漫画家が生み出された土壌とはどのようなものであったのかを明らかにするため、オスマン帝国からトルコ共和国建設期にかけての近代化改革の中で漫画がどのように利用され、どのような形でトルコ文化に定着していったのかを探ることとする。オスマン帝国とトルコ共和国は政治的には不連続であるが、漫画は連続してマスメディアに掲載されてきた。もちろん、その内容と表現形式および受容のされ方には相違があるが、オスマン帝国における漫画というジャンルの形成と文化分野としての定着は、近代化改革期になされたと認識されてきた (Balcioğlu, 1998, pp. 9-10; Çeviker, 1986a, pp. 17-28; Koloğlu, 2005, pp. 72-73; Özer, 2007, pp. 1-4)。そのためには、風刺の手段として漫画を利用していたジャーナリズムが、帝国の近代化改革に関する政策にどのような批判・評価を加えていたのかを検討する必要がある。

まず、オスマン帝国の近代化改革とは、西欧世界による軍事的な外圧が強まる状況下で、18世紀初頭に開始された政治形態と社会制度に関する西洋化改革であり、より強固な紐帯によって統合された国家を作り上げようとするものであった。このような改革が求められた背景には、オスマン帝国が単に西洋と異なるイスラーム国家であったというだけではなく、広大な領土内に多くの民族を包含していた多民族・多宗教国家であるという状況があった¹。イスラーム法上、非ムスリムもしくは非トルコ系の民族については「ズィンマ (dhimma)」という契約の下、「ジズヤ (cizye)」という人頭税を課して、「ズィンミー (dhimmi)」という帝国の保護民とし、その宗教・文化を容認する「柔軟な専制」が行われていた (鈴木, 1992, p. 23)。その体制の中では、非トルコ人でも能力によって政府の官僚や軍人として登用され、出世する可能性すらあった。原則としてムスリムは誰でもイスラーム法学者の学校メドレセ (Medrese) に入ることができた。また、帝国領内のキリスト教の主に十代の少年を選抜して軍人に徴用するデウシルメ (devşirme) 制度など、人材育成と登用のシステムも存在していた²。オスマン帝国は、このようなイスラーム的な秩序による共存の理念を根底とした統合により、西はバルカン半島から北西アフリカ、東はアラビア半島にいたる広大な地域の諸民族を、「パクス・ロマーナ」のような「パクス・オトマニカ」とも形容されるような形で統治していた。

このような体制にあったオスマン帝国において、近代西欧をモデルとする改革の端緒は、1718年にハプスブルク君主国との間に結ばれたパサロヴィッツ条約以降、西欧世界への関心を持ち、西洋化による改革の必要性を認める人々の出現により開かれた³。改革が本格化するのには、フランス革命と同年の1789年に即位した、スルタン・セリム3世 (III. Selim) の時代からであった。ルイ16世を理想像としていたセリムは、西欧諸国に大使館を置き、西洋式歩兵を創設する軍制改革に着手した。しかし彼は、旧軍勢力とイスラーム指導者などの改革反対派により退位を余儀なくされ、大使館、新体制軍とともに廃絶された。

1808年に即位したマフムート2世 (II. Mahmud) は、帝国の中央集権化と軍制改革を実施し、同時に教育機関の設置、大使館の常設などにより西欧から諸制度や文化の導入を積極的に進めた。さらに、彼の没後の1839年に即位したアブデュルメジト (Abdülmejid) により近代化を明確に打ち出した「ギュルハネ勅令」と呼ばれる勅令が出され、「タンズィマート (Tanzimat、恩恵改革)」と呼ばれる法治国家としての改革が行われていった。

¹ オスマン帝国史研究者の鈴木董は、「帝国」という表現自体が、オスマン帝国内部には存在せず、西欧世界の言葉の翻案であることを示している (2000a, pp. 117-119)。

² 人材登用のシステムについては、鈴木, 1992, pp. 204-222 に依拠した。

³ ここでの近代化改革に関しては、新井, 2001, pp. 22-56 に依拠した。

さらに 1856 年のクリミア戦争終結後、イギリスとフランス両国の圧力を受け、追加的な改革の勅令が出された（新井, 2001, pp. 54-56; 永田, 1982, p. 85）。

この一連の改革は、政治的体制を西欧諸国と同様のものへ全面的に切り替えようとするものだった（Ahmad, 2006, pp. 40-44; 三橋, p. 264）。政治家や思想家の念頭にあった多民族と多宗教統合の論理は、ギュルハネ勅令に基づく、いかなる宗教に属するものも帝国臣民として法の下に平等であるとするもので、後に「オスマン主義」と呼ばれるものだった（鈴木, 2000a, pp. 239-241）。この論理の機軸は依然として宗教にあったが（石丸, 2002, pp. 210-212）、国教であるイスラームの秩序の下、非ムスリムを再統合する「多民族帝国ならぬ多宗教帝国」（鈴木, 2000a, p. 193）としての枠組みであった。

このような国家統合の枠組みの模索の背景には、18 世紀後半以来、西欧の近代国民国家の台頭によるナショナリズムの勃興の影響から領土内の民族意識の高まりがあり、1829 年にギリシャが独立するなどの、バルカンにおけるキリスト教系諸民族らの分離独立運動の活発化があった（鈴木, 2000a, p. 195; 永田, 1982, p. 76）。さらに、このような民族離反の動きに加え、地政学的な要所に位置する帝国の版図へ西欧列強が抱く領土的野心（山内, pp. 80-81）に起因する危機（「東方問題」と称される）も存在していた。

（2）西洋文化の導入とジャーナリズムの誕生

前項で示した「タンズィマート」の時代には、改革を徹底させ「オスマン主義」の考えに従った立憲政を創設すべきだという運動も起こった。その担い手は、政府の翻訳局に勤務したナムク・ケマル（Namık Kemal）や文学者ズィヤ・パシャ（Ziya Paşa）のような、西洋事情に通じた上で国家について考えていた知識人であり、彼らは「新オスマン人」と呼ばれた⁴。このような、知識人エリートが目指す文化改革は、必然的に西洋化を意味するものとなり、西洋から導入した文化としてのジャーナリズムにつながっていった。

西洋文化の積極的な受容は、セリム 3 世時代のヨーロッパでの大使館設置と、人材育成を目的とした官僚や留学生のロンドン、ウィーン、ベルリン、パリへの派遣に始まる。マフムート 2 世の時代には、通訳を養成するための翻訳局が置かれ、さらに陸軍士官学校・軍医学校のような近代的なエリート教育機関が設置された。これらの教育機関では外国人教師が重要な役割を果たし、主にフランス語が必須外国語として教授された。1846 年に設置された臨時教育審議会が国民教育省に昇格し、フランスの助言を取り入れながら教育機関の整備がさらに進められ、1859 年には官僚養成のための行政学院、1868 年にはフランス政府の援助を得て、フランス語で教育を行う「ガラタサライ・リセ」が作られた。この二つの学校は、外国語を習得して西洋の文化に通じた人々を養成した。この「ガラタサライ・リセ」は、漫画と関わるジャーナリストを輩出することになる。また学術団体として 1851 年にはフランス・アカデミーをモデルに学術審議会が設立され、1862 年にはオスマン科学協会となり、西洋の学術知識普及の役割を担った。

以上のように、オスマン帝国の文化的な改革は、西欧からの情報吸収を図り、教育による人材育成を行うことで、西洋化を目指したものであった。西洋事情に通じた人材は共和国初期における西洋化および近代化の原動力となるが、同時に、彼らは近代的メディアとしての新聞・雑誌によるジャーナリズムにも関わっていくことになる。

オスマン帝国における新聞・雑誌の刊行につながる印刷と出版は、西欧から導入した技術による公文書のための公式印刷所開設（1727 年）に始まり（鈴木, 2000a, p. 169）⁵、マフムート 2 世の治世下の 1831 年、最初の官報 *Takvim-i Vakayi*（諸事件の暦）が創刊され、民間の定期刊行物の発行も始まった（Çeviker, 1986a, pp. 14-15; 新井, 2001, p. 39）。

⁴ 「新オスマン人」および一連の改革については、Ahmad, 2006, pp. 45-50、新井, 2001, pp. 73-83 および永田, 1982, pp. 89-91 に依拠した。

⁵ ただし、この印刷所設立以前に、イスラームの聖典であるクルアーン印刷などの、手工業的な木版印刷が存在していた。

この官報の創刊には、フランス商人アレクサンドル・ブラックが貢献し、また、1840 年には *Morning Herald* 紙のイスタンブル特派員だったイギリス人ウィリアム・チャーチルにより初めての民間新聞が創刊され、1854 年にはクリミア戦争の報道により人々に認知され、一気に発行部数を伸ばすことになった⁶。つまり、オスマン帝国における新聞・雑誌というメディアは、西洋的な文化からの移植物としてスタートしたと言える。まず新聞というメディアに着目した、翻訳局の通訳で後に郵政大臣となるアギヤーフ (Agâh Efendi) と、パリ留学の経験を持ち、国民教育審議会委員を務めたイブラヒム・シナーシー (İbrahim Şinasi) は、1860 年に *Tercüman-ı Ahvâl* (諸情勢の翻訳者) 紙を創刊した。アギヤーフは西洋文化を紹介し、シナーシーは立憲思想の導入を目指していた。シナーシーは 1862 年に *Tasvir-i Efkar* (世論の叙述) 紙を創刊するが、これは言論により帝国の専制政治改革を論ずる「新オスマン人」運動につながった。新井は、この刊行物について、政治・社会を動かす「世論」形成の契機となる、新聞刊行事業の重要性を決定付けた記念碑的刊行物であり、トルコのジャーナリズムの嚆矢と評価している (2001, p. 80)。19 世紀のオスマン帝国における近代的なメディアとしての新聞・雑誌に拠るジャーナリズムは、近代改革の中での政府批判のための言論手段としてスタートしたのである。

政府は当初、外国人による刊行物に対して、1858 年に刑法内で、公序良俗に反するものや反体制的な出版への処分などを規定したが、懲罰的な要素は少ないものだった (石丸, 1991, p. 111)。しかし、体制批判的な論調を持つ民間の刊行物が現れ始めたことに対し、政府は 1864 年に新聞の各号を国民教育省当局に届け出ることなどを定めた出版法を發布して対抗した (Topuz, 2003, pp. 44-45)。この出版法は 1867 年の「大宰相決定」によって新聞・雑誌取り締まりの権限を政府が持つまでに強化された (佐々木, 2014a, p. 49)。外国に逃れたジャーナリストらは現地で出版を行っていった。例えば *Tasvir-i Efkar* の発行を継いだナムク・ケマルは翻訳局に勤務していたが左遷され、ロンドンに移り、啓蒙的出版者であったズィヤ・パシャと共に *Hürriyet* (現在の同名紙とは別) 紙を創刊し、啓蒙的出版者であったアリー・スアーヴィー (Ali Suavi) もロンドンで *Muhbir* (報道者) 紙を復刊した (Çeviker, 1986a, pp. 14-15; 新井, 2001, pp. 78-80)。

当時は、16 世紀にスルタン・スレイマン 1 世 (I. Süleyman) が外国人に恩恵的に与えた通商特権である「キャピチュレーション (kapitülasyon)」が存続しており、治外法権に守られたイスタンブルの外国郵便局を通じて、ケマルらの新聞は当局の検閲を受けることなしに、国内の改革派のエリート層に届けられた (Türkmen, 1995, p. 336; 新井, 2001, p. 80)。この特権は、広大な領域があった盛期のオスマン帝国において、関税や通商税を確保するために、少数民族商人と外国の商人に認めた通商特権が元であり、1533 年にフランス商人に与えられた領事裁判権を含みながら他の外国商人にも適用されていったものである⁷。また、ケマルの影響を受けたテオドル・カッサープ (Teodor Kasap) のような知識人も続いてジャーナリズムに加わり、ユーモア風刺漫画雑誌・新聞を発行した。このような外国に脱出したジャーナリストによる出版は、スルタン専制時期にも行われることになる。

また、1876 年に發布された憲法の第 12 条には、「出版は法律の範囲内において自由である」と規定されたが、実質的には法的な規制が課せられた (Topuz, 2003, p. 48)。同年に行われた出版法改正の際には、草案第 8 条に、風刺ユーモアに特化した刊行物を禁止する旨が盛り込まれたが、西欧における同様の刊行物の先例や、他の分野における風刺への

⁶ オスマン帝国の新聞の草創期に関しては、Çeviker, 1986a, pp. 13-28、新井, 2001, pp. 76-80 および石丸, 1991, pp. 110-124 に依拠した。

⁷ キャピチュレーションについては、Türkmen, 1995, p. 336, 339 および永田, 1982, pp. 54, 82-84 に依拠した。キャピチュレーションは、ヨーロッパ諸国の中東への市場拡大意図により、オスマン帝国領内の産業を圧迫するようになる。1833 年にはイギリスとの間に、既存のキャピチュレーション特権を維持した上で、オスマン帝国全領域内における商品流通の自由、有利な関税率などを認める通商条約が結ばれ、他のヨーロッパ諸国とも同様の条約が結ばれるなど、列強の経済的進出が続いた。

規制の困難さから、同条文が削除されるという経緯があった（Çeviker, 1986a, p. 61; 佐々木, 2015, n.p.）。このような、風刺的な出版物に政府が制約を課す状況は、オスマン帝国の場合に限ったことではなく、帝国が近代化の範とした西洋においても、17 世紀の清教徒革命以降の共和制下のイギリスで検閲が条例によって行われていた例（Goldstein, p. 37; 白田, pp. 42-47）を始め、19 世紀のフランスでも言語統制法を中心とする新聞・雑誌などへの制約が存在していた（林田, pp. 172-175）。アメリカの政治学者であるロバート・ジャスティン・ゴールドスティーンは、西欧においては印刷技術の開発による出版開始から検閲が存在し、16 世紀にはヨーロッパ全土に広まり、19 世紀半ばになっても、体制批判の手段であり大衆にとっての言論手段でもある出版への抑圧の伝統が存続していたことを示している（Goldstein, pp. 34-39）。ゴールドスティーンは、保守的な体制にとって、出版は健全な社会をおびやかす「疫病や毒物」のようなものであり、ジャーナリズムは「墮落した職業」であって、新聞などは部数を増やすためのセンセーショナリズムに毒されていると見なされるものだったとし、言論の自由を擁護していたイギリスのジョン・スチュアート・ミルが、ジャーナリストが全職業の中で最も墮落し品位に欠けていると評した例を紹介している（pp. 27-28）。このゴールドスティーンの指摘は、ヨーロッパにおけるジャーナリズムが、一般大衆の意見の代弁者であるとともに、その嗜好に応じたセンセーショナリズムに傾くという二つの面を持っていたことを示している。しかし、オスマン帝国の場合には、西洋近代化の一環として新聞・雑誌が導入され、大衆的なメディアとしてではなく、体制内にあって改革を目指すエリートや、その周辺の体制外のサブエリートらの言論手段として、ジャーナリズムが編成されていた。これにより、体制による制約と出版側からの対処に関して、すでに示したような、体制内における左遷という処置や、海外から外国の通信上の特権を利用した出版といった状況が現れていたのである。

（3）ユーモア風刺刊行物の発行と改革的エリート

以上のようなオスマン帝国の初期ジャーナリズムの状況の下、風刺漫画はその一端を担う要素であった。風刺漫画がトルコ語⁸の新聞に初めて掲載されたのは、1867 年に刊行された、週刊の *İstanbul* 紙上のフランスとバチカンとを題材としたもの（図 1-1）とされている（Çeviker, 1986a, p. 21）。その直後に *Ayinine-i Vatan*（宗教儀式の名 *Ayin* と故郷）紙を始め、*İstanbul* 紙に類似した、漫画的な挿絵を掲載した新聞が刊行された。これらに掲載された漫画を調べると、外国の事情を描くものや、当時のイスラーム美術伝統とはかけ離れている西洋的な描画法が用いられているものが多く、チェヴィケルは、ヨーロッパ人に図版を描かせたことを示唆している（1986a, pp. 20-21）。

İstanbul 紙は、挿絵と漫画が毎号約 25 点掲載される、トルコで最初に本格的に漫画を掲載したユーモア風刺新聞であったが、チェヴィケルらトルコの研究者によれば、同様の新聞の嚆矢として重要なものに、1871 年にテオドル・カッサープが刊行した *Diyojen*（ディオゲネス）紙がある（Çeviker, 1986a, p. 21; Karikatürcüler Derneği, ed., 1971, p. 5）。*Diyojen* という紙名は、樽の中で浮浪者のような生活を送りながら人を喰ったような言動を残したトルコ北部シノップ（Sinop）出身の犬儒派の哲学者ディオゲネスから採られており、体制批判のニュアンスを持つ。当初、同紙には漫画の掲載は無かったが、123 号以降には毎号 3 点以上の風刺漫画が掲載されるようになる（図 1-2）。

カッサープは、その後風刺ユーモア雑誌 *Hayal*（幻）を始めとして、自らが主筆となって同様の刊行物を発刊し続け、帝国の改革をめざして本格的に漫画を活用した批判的なジャーナリストの嚆矢の一人として認知されている（Balcıoğlu, 1998, p. 9; Çeviker, 1997, pp. 6-10; Karikatürcüler Derneği, ed., 1971, p. 3）。

⁸ アラビア文字で表記され、ペルシャ語、アラビア語の語彙を多く含むもので、現代トルコ語とは異なり、オスマン語とも呼ばれる。現代トルコ語が構築されるのは、トルコ共和国独立後である。

ただし、当時の多言語社会であるオスマン帝国下では、刊行物はオスマン語と呼ばれる旧トルコ語で出版されていただけではない。*İstanbul* 紙以前に、オスマン帝国内の少数派である非ムスリムによって、その社会内で流通する多言語による風刺目的の刊行物が刊行されており、すでに風刺漫画も掲載されていたことに着目する必要がある⁹。イスタンブールのアルメニア人社会の間では、1852年にホヴサップ・ヴァルタニヤン (Hovsap Vartanyan) によって *Boşboğaz Bir Adem* (のどが渴いた男) が最初に刊行されたのを始め、1856年 *Meğü* (蜂)、1869年 *Mamul* (ジャーナリスト)、1874年 *Tadron* (劇場) など¹⁰、漫画を掲載したアルメニア語の定期刊行物が出版された。これらの新聞・雑誌は、1876年に開始されたスルタン専制により出版が弾圧されるまで流通した。その漫画の印刷技法を見ると、1870年代のトルコ人が出版する刊行物上の漫画に比べて精緻であり、描画技術も、細かい線描による陰影で立体的に描かれている点で、トルコ人によるものよりも、西洋の美術技法の影響を直接受けたものであったと推察される (図 1-3)。このような、アルメニア人社会における新聞・雑誌の刊行には、オスマン帝国が多民族・多宗教国家であり、非ムスリムもしくは非トルコ人の社会における文化活動などが容認されていた背景がある。

しかし、これらの刊行物は、当時のオスマン帝国内では、あくまで「ズィンミー」であるマイノリティ社会のものであった。マジョリティであるムスリムのトルコ人社会においてジャーナリズムの主流を担ったのは、上に示したように、西洋的な教育を受け外国語に通じて改革意識を持つエリート層である。また、当時のオスマン帝国の言語状況を考慮すると、10%に満たないと推察される識字率の低さ¹¹から、出版メディアを運用・享受し得たのは、やはり教育を受けたナームク・ケマル、アリー・スアーヴィー、テオドール・カッサープのような知識人であるエリート層だった。したがってオスマン帝国における漫画は、西欧からの導入当初から、大衆的なサブカルチャーやポップカルチャーではなく、ジャーナリズムに包含され、体制による近代化システムの一部を構成するものだったと見なされなければならない。つまり体制内のエリートや、その周辺のサブ・エリートらによって編成されたオスマン帝国のジャーナリズムと、そこで運用される体制批判的な言論手段としてのユーモア風刺新聞や雑誌には、上記に示したような体制との距離の近さがあり、単に検閲などによって一方的に抑圧されるだけではない、独自の状況があったのである。

第2節 西洋的近代メディアとしての漫画

(1) 伝統的影絵の流用と改革的ジャーナリスト

ここでは、前節で示した、改革意識を持つエリートらによって運用されるジャーナリズムに包含された、オスマン帝国最初期の漫画の展開を示していくこととする。

まず、前節に示したように、ジャーナリズムの黎明期のオスマン帝国において、最初に漫画を掲載したトルコ語新聞とされる *İstanbul* 紙の漫画は、外国人の手によると推測されるものだったが、このことは、序章で示したように、オスマン帝国において、漫画自体が西洋的なメディアの一つであると同時に、漫画の表現に結びつくような人物像の写實的描画伝統が希薄である状況が背景にあると思われる。例えばテオドール・カッサープは1873年の *Diyojen* の終刊後に創刊した *Hayal* 誌に漫画を掲載する際、祝祭などで演じられる大衆芸能である影絵人形芝居であるカラギョズの人形を圖像化して用いている (図 1-4)。この人形が漫画の人物として用いられた他の理由として、庶民的なカラギョズが文化人然

⁹ 佐々木紳によれば、オスマン帝国の国家年鑑に掲載された、1864年から1883年の間にイスタンブールで発刊された定期刊行物のタイトルから見ると、オスマン語を始めとするアラビア語文字表記の定期刊行物は全体の3割にも満たない (2014b, p. 118)。アルメニア社会における定期刊行物の発行については、Çeviker, 1986a, pp. 31-34 に依拠した。

¹⁰ この3種の刊行物の題名はアルメニア語であるが、参考文献 (Çeviker, 1986a) の表記に従い、現代トルコ語のアルファベットのままとした。

¹¹ ビナルクは、トルコ共和国独立以降に実施された識字率調査から、1870年代におけるオスマン帝国の識字率を、人口の10%に満たないものと推察している (p. 117)。

とした田舎紳士であるハジヴァットという相方をやりこめる伝統的手法や、戯画化された他の人物類型を用いて世相の風刺が織り込まれるという芝居の性質が（ホサム、pp. 230-231; Duyuran, p. 35）、体制批判的な *Hayal* 誌上の漫画に適していたことが上げられる。図 1-4 の例は、そのカラギョズ芝居の構成に、憲法の施行とジャーナリズムへの実質的な圧迫という構図をあてはめ、風刺の意味を醸し出している。

その描画には、*İstanbul* 紙上の漫画のような写実的な西洋美術の描画技法が見られず、印刷技法も木版印刷と見られる素朴なものである。この *Hayal* 誌でカラギョズを用いた漫画を描いていたのは、アルメニア人のニシャン・ベルベルヤン（Nişan Berberyan）だった。彼は、1842 年イスタンブルに生まれ、印刷業を本業としたが、1869 年アルメニア語の *Mamul* 紙に漫画を描いた後、他の刊行物にも挿絵や漫画を描くようになり、*Hayal* 誌の論説者兼発行者のテオドール・カッサープと組んで漫画を描き始めた¹²。ただし、ベルベルヤンは職業的な印刷出版業者兼漫画家であって、カッサープの要請にしたがってカラギョズ漫画を描いたのであり、図 1-4 に示した漫画が法に触れ、当局から 3 年の禁固刑を宣告されたのは発行者のカッサープだった¹³。したがって、アルメニア人であるベルベルヤンは、批判的な意図を持つトルコ人漫画家としては認知されていなかったと考えられる。

このベルベルヤンらに続いて、トルコ人の漫画家アリ・ファト（Ali Fad）が登場する。このファトには、自らも漫画を描き新聞・雑誌も発行する、オスマン帝国における初めての本格的なジャーナリストを兼ねた、初めてのトルコ人漫画家という見方がされている（Koloğlu, 2005, p. 39; Çeviker, 1986a, p. 112）。彼は当初は新聞記事の執筆者だったが、*Letaif-i Asar*（冗談作品）紙で漫画を描き始め、*Hayal* 誌など多くの新聞・雑誌に執筆し、出版にも携わった。ファトの漫画の描画スタイルは、ベルベルヤンのものと同様、西洋美術の技法によるような写実性が見られないものである。

このファトもやはりエリート層に属していた。スルタン専制時代にパリに亡命していたが、同様に国外に逃れてきた「青年トルコ人」と呼ばれる急進的な改革を目指すグループを援助し、専制終了後に帰国した。1908 年には風刺ユーモア雑誌 *Karagöz* を刊行し、自らも同誌に漫画を描いた（Çeviker, 1986a, p. 112）。彼は、タンズィマート期のオスマン帝国において、定期刊行物を発行しながら自ら論説と漫画も描くというジャーナリストの嚆矢である。また、このような漫画家の立場は、後に自ら雑誌を発行したナーディルや、ラミズ・ギョクチェにつながっていく。

こうした改革意識を持つエリート層が、自らの主張を公表する手段としてジャーナリズムを運用し漫画を活用する状況下では、主張が異なる他のジャーナリストの批判に、漫画を使用する図 1-5 のような例も見られる。この例では、明確に他の新聞発行者を揶揄している。チェヴィケルは、当時の漫画の題材の一つにジャーナリストの世界を挙げており、新聞間の競争、政治活動に関する新聞間の軋轢、政府による検閲などに取材した作品が観察されることを示している（1986a, p. 40）。ジャーナリスト間の批判の手段として漫画が使用されることは、これまでに示したように、当時のオスマン帝国におけるジャーナリズムが、識字率の低さを背景として、外国語を含め読み書きができる少数のエリートたちによって運用される狭い世界であったことを示している。このような、エリート的なジャーナリストによって主導される漫画文化のあり方は、後のトルコ共和国独立後にも継続される形態であると考えられる。

(2)近代化の表象としての社会様相と女性図像

オスマン帝国における漫画が、専らジャーナリズム的な言論手段の一つとして運用されるだけでなく、娯楽的なユーモアを伴うメディアとして、社会の様相や風俗といった題材も取り上げられていた点に注目する必要があるだろう。そこには、当時のオスマン帝国の社会の様相が描かれ、政府が目指していた文化の近代化、および改革的なエリートが目指していた、政治体制改革とは異なる次元での近代化の実相が読み取れる。

¹² ニシャン・ベルベルヤンについては、Çeviker, 1986b を参照のこと。

¹³ テオドール・カッサープについては、Çeviker, 1986a, pp. 87-88 に依拠した。

19 世紀末タンズィマート改革期のオスマン帝国における漫画の題材に関して、チェヴィケルは、政治およびジャーナリズムに関するもの以外に、漫画の題材を以下のように分類している（1986a, pp. 34-43）。

- ①イスタンブルという都市の様相と問題提起…道のゴミやドロの問題、交通渋滞、点かない街灯など
- ②西洋化される行動と変化する社会の様相…主に服装の変化
- ③経済および家計と国家の財政
- ④女性と男女関係…女性に関して、浮気、お金と名誉の交換など
- ⑤戦争と平和
- ⑥進歩、独立、平等、公正
- ⑦教育
- ⑧子供
- ⑨ファンタジー…あり得ないようなこと

この分類の中には、戦争と平和、政治、経済、ファンタジーといった、オスマン帝国の場合だけに限らない一般的なものと思われる題材も含まれているが、近代化されつつある社会という題材に関して、当時の首都であるイスタンブルという都市の様相とそこに存在する諸問題が挙げられていることに注目したい。当時の出版関係者がイスタンブルに集中していたために、渋滞、ゴミ処理など大都市にありがちな問題が、風刺漫画の題材に適すると見なされた側面もあるだろう。また、同市が東西交通の要衝に位置する帝国の首都としてコスモポリタンの性格を持つ都市（三橋, p. 268）であるがゆえに、チェヴィケルが挙げる、西洋化されつつある社会の様相が問題視されたのだろう。この近代化されつつある大都市と、生活者が不便をこうむるような実際に惹起される問題は、近代化の理念と日常生活上の現実との間の矛盾としても捉えることができる。

女性に関する題材にも、近代化と伝統的なジェンダー観との差異という点で着目する必要がある。文化人類学の立場から、トルコの女性社会を研究している中山紀子は、タンズィマート期の改革を担った西洋事情に通じた知識人たちは、女性を啓蒙することが「近代市民」を育て得る母、すなわち「文明の揺りかご」の創出につながると主張していたことを指摘している（1995, p. 44）。つまり、都市を背景とした女性図像の中でも、伝統的な服装ではない西洋的な女性は、近代化の可視的な表象だった——ただし改革的な意識を持つ男性にとって——と捉えられる。

19 世紀半ばに、洋装の女性などの西洋的な風俗が多く見られたのはイスタンブルであり、中でもビザンツ時代から外交や貿易などの仕事のために滞在するヨーロッパ人らが多く居住し、劇場、酒場など西洋的な娯楽施設があったベイオール(Beyoğlu) 地区だった (Koloğlu, 2005, p. 42)。したがって、漫画に表れた洋装の女性像は、同地区に見られる西洋的な風俗と、本来ならば「ハレムリク (Halemlik)」と呼ばれる家庭内空間に留まっている女性が外に現れるという、特別な事象が題材化されたものと考えられる。この洋装に象徴される女性の近代化は、すでに当時の知識人により、閉鎖的なイスラーム的道德を捨て西洋化することの不安定さが女性の姿に象徴的に表れたものであるとして、「女性たちが伝統とのバランスを保ちながら近代化する必要性」が言及されていた (Hacımirzaoglu, ed., pp. 91-92)。また、中山は、1894 年にエリート階級のトルコ人女性が洋装と伝統的な服装と近代的なムスリム女性に関して論じていることを指摘し、当時近代化と女性の服装が明確に関連づけられていたことを示している (1995, p. 454)。制度的にも、タンズィマート改革の下、女性の社会参加が求められるようになり、1858 年に女性のためのカレッジが作られ、1879 年には女子師範学校が設立されていた (ビナルク, pp. 116-117)。

しかし、オスマン帝国におけるイスラーム法に基づく生活文化の中では、この可視的な近代性と裏腹の伝統的なジェンダー観も存在していた。この観念に拠れば、家族の中心は

男性であるという大前提のもと、女性は、食生活などの実際面で家族に責任を負う立場にあって、家の中では個人として自由であったが、外では行動、外出先、服装などに制限があった（ウシュン、p. 9）。オスマン帝国における富裕層家庭の伝統的な邸宅は、男性家長の居住の場である「セラームルク（Selamlık）」と、女性の日常生活を過ごす居住の場である「ハレムリク」が明確に分かれていた（山本、pp. 55-56）。富裕階層の女性たちの外界との関係は、来客との接触の他、浴場、買い物、墓参のための外出など、制限されたものだった（ウシュン、pp. 11-12）。また、当時の富裕層の女性にとって、洋装は「ハレムリク」の空間から外出の際に着飾る、特別な装いであった（Tuğlacı, p. 27）。

一方、イスタンブール都市部に居住する中下層の女性たちの日常生活は、伝統的な地域共同体であるマハレ（mahalle）の中で過ぎていった。その生活の中では、写真 1-1a、b の例のような伝統的な服装の女性が未だに一般的なものであったと考えられる。その状況下では、洋装の女性像は、図 1-6 の例の揶揄するような描かれ方に示されているように、戸外では多く見られない珍奇なものでもあった。このような「ハレムリク」の空間に活動を制限されていた女性の実態と、女性の社会への進出を近代化の指標とする観点は矛盾するが、共和国成立以降には、近代国民国家の建設および世俗化という要素が加わりながら継続し（大曲、pp. 241-244）、漫画もその文脈にしたがって描き続けられるのである。

以上、本節で示したように、オスマン帝国に 19 世紀後期に西洋的なメディアの一つとして導入された漫画は、インテリ・エリート層によって構成されるジャーナリズムの中で運用、都市を中心とする近代化の進展のなかで出現する問題の題材化、近代化の指標とされながら伝統的な生活と矛盾する西洋的女性像の題材化がなされるというトルコ独自の漫画文化を形成しており、そこへナーディルが登場したという文脈があったことを認識しておく必要がある。

第 3 節 アブデュルハミド 2 世による専制政治期のジャーナリズムと漫画

(1) 国外からの政治活動と出版

これまでに示した、改革的なジャーナリズムの中で、風刺漫画の展開は、批判的な新聞・雑誌と共に約 30 年間にわたって途切れる事態となる。それは、一連のタンズィマート改革の持つ矛盾を遠因として、スルタン・アブデュルハミド 2 世 (II. Abdülhamit) によって立憲制が停止され、専制政治が開始されたことによる。ここでは、この専制時代に焦点を当てるとともに、専制終了後のジャーナリズムおよび漫画の展開への影響を確認する。

専制以前には、先々代のスルタン・アブデュルアズィスによる、タンズィマート改革の推進に対して、「新オスマン人」と呼ばれた若手の官僚および知識人が、より抜本的な改革を求めて、政治活動を拡大させていた¹⁴。そして 1874 年には凶作などによる内情の不安に加え、1875 年以來のバルカン諸民族の独立運動、1876 年のブルガリアの蜂起といった、民族離反の動きに対してオスマン帝国が加えた徹底的な弾圧に、ロシア、イギリス、フランスが干渉するという事態となった。イスタンブールにおける退位を要求する運動にしたがい、アブデュルアズィスはムラト 5 世 (V. Murat) に帝位を譲った。しかし、政情は収まらず、同年ムラトは退位し、アブデュルハミド 2 世が帝位についた。

この間、改革派の官僚であったミドハト・パシャ (Midhat Paşa) が発表した憲法の草案は、①ムスリムと非ムスリムの完全な平等、②あらゆる国家官僚への非ムスリムの任用、③宗教別比例代表制による帝国議会の召集、④責任内閣制の採用、⑤出版・言論の自由、などを含み、119 条からなるトルコ史上初の憲法が 1876 年に発布された。さらに翌年には上院と下院からなる議会が開会された。

アブデュルハミド 2 世による憲法の承認は、「新オスマン人」運動とヨーロッパからの批判的な世論を牽制するデモンストレーションの意図があった。しかし議会では、タンズ

¹⁴ スルタン専制の政治状況については、Ahmad, 1993, p. 90、新井, 2001, pp. 87-90 および永田, 1982, pp.91-99 に依拠した。

イマート改革の不徹底、地方行政への干渉、官僚の不正などが糾弾された。この批判は非ムスリム、非トルコ系議員からもなされ、民族離反の危険さえはらんでいた。さらに1877年に始まった露土戦争における劣勢という外的な危機も存在していた。アブデュルハミドは、憲法条文中のスルタン大権を行使して、1877年に大宰相のミドハト・パシャを解任・幽閉すると共に憲法を停止して議会を閉鎖し、専制政治を始めた。アブデュルハミドの標榜する帝国統合の基盤は、宗教と民族の違いにかかわらず同じ権利を与えようとするオスマン主義とは異なり、宗教的な共通基盤に紐帯を求める汎イスラーム主義であり、ムスリムの結束による西洋列強牽制の意図も含まれていた（鈴木, 2000a, p. 208）。

この専制の開始により、反体制的なジャーナリズムによる出版は不可能となり、*Ceride-i Havadis*（ジャーナリズムの情報）、*Basiret*（洞察）、*Tasvir-i Efkar*（表現の理念）といった新聞に加え、*Çaylak*（鳶）、*Çingiraklı Tatar*（警鐘を鳴らす飛脚）といったユーモア風刺新聞・雑誌は、その論調ゆえに検閲と警告を受けた（Çeviker, 1986a, p. 271）。専制下の検閲は1878年に布かれた戒厳令の中で適用され¹⁵、出版法も1888年と1895年に改正されて規制が細分化された（石丸, 1991, pp. 113-114）。漫画を掲載する刊行物についても、1877年3月に不適切な記事掲載に対して発禁処分の通達が即時なされた（石丸, 1991, pp. 113-114）。以後1908年に第二次立憲政が開始されるまで、約30年間にわたって体制批判的なジャーナリズムと風刺漫画が禁止される事態が続く。

ジャーナリストの中には、パリ、ジュネーヴ、ジュネーヴ、カイロなどの海外に亡命し、そこからナームク・ケマル同様に、治外法権下の通商特権キャピチュレーションに伴う外国郵便によって論説を発表する者が現れた（Topuz, 2003, pp. 42-43）。この郵便ルートは、専制下での検閲が及ばない領域であり、これを通じて、外国に滞在するジャーナリストらが反体制的な定期刊行物が発刊したのである。1896年にロンドンで刊行された *Hürriyet*（現在の同名紙とは別）、1897年にカイロで刊行された *Kanun-ı Esasi*（憲法）、1900年にジュネーヴで刊行された *İntikam*（報復）などの例のように、刊行地は多岐にわたり、ヨーロッパの他、リオデジャネイロ、ニューヨークにまで広がり、専制終了まで新聞・雑誌がオスマン帝国および外国の知識人に向けて刊行され続けた（Topuz, 2003, p. 56）。

このような体制を批判する出版の背景には、海外に滞在した改革的エリートらによる政治活動があった。その中で重要なものとして、1894年のパリにおける「統一と進歩委員会（İttihat ve Terakki Cemiyeti）」の結成が挙げられる¹⁶。この委員会は、スルタン専制以前に軍医学校出身者により始められていた「青年トルコ人」運動と呼ばれる革新運動の参加者らが結成したものであり、カイロやジュネーヴに支部を作り、1908年に専制終了をもたらす革命の原動力となる。この委員会による運動は、スルタン専制以前の「新オスマン人」による改革運動のように、官僚と知識人が主導する要素が強く、反専制運動に加わったメンバーは官僚でもあるため、僻地への左遷という処置を受ける傾向があった。そのため、西洋に直接触れた官僚エリートの「青年トルコ人」らにより、国外で改革意識が育まれていた。そして、指導者の一人であるアフメット・ルザ（Ahmet Rıza）によって、反体制的な新聞として1895年に *Meşveret*（委員会）、1902年に *Şurayı Ümmet*（評議会への期待）などが刊行された。これらは、改革をめざすための言論手段であるジャーナリズムが海外で育っていたことを示している。

外国各地で出版された風刺漫画を活用した刊行物¹⁷の中にも、「青年トルコ人」運動によ

¹⁵ この検閲は1882年に全ての定期刊行物に適用された。その検閲の対象には、①トルコ語とその他少数民族の言語による出版物、②国内及び外国で出版される外国語の出版物、③国内の外国語の出版物、という3種類の刊行物が想定されていた。②の場合の、外国から入ってくる出版物に関しては、外務省と連携した報道外務局の検閲を通過した後、国民教育省によるコントロールが加えられた（Topuz, 2003, pp. 54-55）。

¹⁶ 「統一と進歩委員会」と海外における活動については新井, 2001, pp. 108-109 に依拠した。

¹⁷ 当時海外で出版された風刺ユーモア刊行物として、1895年 ロンドンで *Hayal*（スルタン専制以前にテオドール・カッサブが刊行していた *Hayal* とは別の物）、1898年ジュネーヴで

るもののよう、上記の様な改革意識が存続していた (Çeviker, 1986a, p. 272)。それらの定期刊行物には、図 1-7 の例のように直裁に専制による弾圧の冷酷などを表現するという、オスマン帝国内のトルコ語刊行物では掲載が不可能であった、アブデュルハミド 2 世を批判する風刺漫画が掲載されたのである。

(2) 専制政治期における国外での西洋文化の吸収と、国内での文化政策

上記のように、国外にジャーナリストらが脱出した専制政治時代は、結果的に西欧に滞在したジャーナリスト兼漫画家に西洋美術の技法を直接吸収する機会をもたらし、同時に漫画家という職能的地位の確立が準備される時期になったとも考えられる。描画法に関しては、パリに滞在していたアリ・ファト、ジェミル・ジェム (Cemil Cem) といったジャーナリスト兼漫画家が現地での作品に触れ、さらに漫画家や画家と交流することにより、西欧における漫画及びイラストレーションの潮流や技法を直接受容することにつながった (Balçioğlu, 1998, p. 9; Çeviker, 1989, pp. 20-21, 53-55)。

一方、漫画家という職業が認められるようになったことは、反体制的なユーモア風刺新聞の中で作者の記名がなされた点に確認できる。専制スルタンを批判・風刺する漫画は、無記名での掲載が通例だったが、1900 年代初頭の *Davul*、*Tokmak*、*Beberuhi* という 3 種の刊行物では新聞発行人や主筆などと並んで、それぞれに漫画家の名が明記されている点の特筆される (Çeviker, 1986a, p. 273)。チェヴィケルは、筆名が表記されることは、漫画家が 1870 年代のニシャン・ベルベルヤンのような論説者の意図に従った描き手に留まらず、風刺や怒りを主体的に表現し始めたことの現れであり、専制終了後の漫画家兼ジャーナリストの先駆であるとしている (1986a, p. 273)¹⁸。このことは同時に、エリート官僚が漫画とジャーナリズムに関わる状況から、論説者を兼ねた漫画家が最初からジャーナリストとして自立する流れにつながったと考えられる。

ただし、アブデュルハミド 2 世はイスラーム主義を打ち出しながらも、単純に復古的な政策を採ったわけではなく、インフラストラクチャーの整備を始めとして、それまでの近代化改革を継承し進展させた部分も大きかった。また検閲はあったものの、教育の普及により読者が増え、新聞刊行事業も継承・発展する「特異な時代」でもあった¹⁹。教育の普及の面でも、イスラームの指導者に実質的に委ねられていた初等教育が義務化され、1879 年に国民教育省内に小学校局が置かれて、新式初等教育の普及に力が入れられ、上級の教育機関、専門学校の普及も進み、1900 年には、現イスタンブール大学の前身である「諸学の館」が大学として整備された。鈴木董は、これらの教育の普及による識字率の向上もあって、大衆レベルでのジャーナリズムの発達²⁰は加速したと評している (2000a, pp. 210 -211)。

以上のように、アブデュルハミド 2 世による専制政治の期間は、国外においてエリートたちが結果的に西洋文化を直接吸収する機会となり、国内では教育の拡充によって次代の

Beberuhi (小人)、カイロで *Pinti* (欲張り)、1900 年フランス (都市不明) で *Davul* (大太鼓、題名はトルコ語だが、ラテン・アルファベットで記され、フランス語で出版された)、イギリスのフォークストンで *Dolap* (箆筒)、1901 年ジュネーヴで *Tokmak* (木槌) などがあった (Çeviker, 1986a, p. 271)。

¹⁸ 第二次立憲政以降には、これらの漫画家の名前はオスマン帝国内の刊行物内には見られず、ペンネームを用いた可能性がある。また、スルタン専制時代以前の漫画とは異なる筆致から、これらの漫画家が外国人であった可能性も考えられる。

¹⁹ スルタン専制期の文化については、新井, 2001, pp. 90-95 に依拠した。

²⁰ 実際に、*Sabah* (朝)、*Saaded* (至福)、*İkdam* (勤勉) 紙など、新聞の創刊は増えたが (Topuz, 2003, pp. 64-70)、専制の下で思想・政治議論は避けられ、帝国印刷局の官僚であるアフメット・ミドハト (Ahmed Midhat) が 1878 年に創刊した *Tercüman-ı Hakikat* (真実の翻訳者) 紙は啓蒙を主目的とするものだった (新井, 2001, p. 90)。また、1891 年に発刊された *Servet-i Fünûn* (科学の富) 紙に集まった作家たちが起こした「新文学派」運動は、芸術性を前面に押し出し、近代西欧の文芸思潮をイスタンブールの知識人に紹介した (新井, 2001, p. 90)。

インテリ・エリートたちが育まれて、専制終了後の出版およびジャーナリズムの下地が形成され、大衆レベルでの西洋文化の受容が進み、次代の文化展開の基盤が醸成されていた。専制時代は漫画に強い抑圧が与えられた期間ではあったが、この間に上記のように準備された文化基盤は、立憲制復活後のトルコの漫画の展開に深く関係するものと言えるだろう。

第4節 第二次立憲政時代の風刺漫画の展開と西洋的な描画法の導入

(1) ジャーナリズムの復活と、ジェミル・ジェムを中心とする西洋的な漫画の導入

1908年にスルタン専制は終了し、30年間のギャップがあったものの、その間に蓄積され、また新たに展開していた文化的諸条件の下、新たな形式を備えた漫画が描かれる。同時に、専制終了後の政治展開は、改めて批判的ジャーナリズムを活性化するとともに風刺漫画に題材を提供する機会ともなった。ここでは、政治の変化に伴うジャーナリズムの展開と、海外に滞在していたエリートの帰国を契機の一つとする西洋的なスタイルの漫画の定着と展開を追っていきたい。

まず、スルタン専制の終了からそれ以後の政治の変化と、それに伴うジャーナリズムの展開を見ていく。1908年7月21日、「統一と進歩委員会」派の将校は反乱軍を率いて、アブデュルハミド2世に憲法復活を迫った。この「青年トルコ人革命」と呼ばれる活動によって専制は終了し、第二次立憲政が始まった²¹。翌1909年には、「3月31日事件」と呼ばれる反革命活動が制圧され、この事件との関係を疑われたアブデュルハミドは廃位され、「統一と進歩委員会」の傀儡であるメフメト5世（V. Mehmet）が即位した。

専制時代の出版への検閲などの制約も終了し、ジャーナリズムの再編成と、多くの新たな新聞・雑誌の刊行が始まった。1908年7月24日には、新聞に立憲政復活の公示が掲載され、検閲局から「新聞発行者は自由であり検閲は禁止された。検閲をしようとすることは重罪である」との見解が示され、翌日には4紙が創刊、最初の2ヶ月で200を越える新聞発行の認可があり、発行部数総数は約2,000から約50,000に増え²²、ユーモア風刺新聞・雑誌は1918年までに98種が刊行された（Çeviker, 1991, p. 132）。

このような、ジャーナリズムの復活と活況は、専制からの解放に加えて、それまでに蓄積された西洋化や教育制度の拡充などの文化的要因、そして海外に滞在していたジャーナリストらの復帰がもたらしたものと考えられるが、漫画に関しても、海外に滞在していた作家の帰国や、専制時代に美術教育を受けていた若い漫画家たちが、復活したジャーナリズムの中で活動を始めていたことに着目したい。

その中で、この時代の漫画をリードする存在として1882年生まれのジェミル・ジェムが挙げられる。現代トルコの漫画研究者から、ジェムは専制時代の終了後、似顔絵を含む西洋の漫画の技術と潮流を持ち込んだと評価されている（Koloğlu, 2005, p. 126; *Türk Mizahının Öncüleri*, p. 106; Özer, 1998, p. 32）。まず、ジェムの経歴を概観し、彼がどのように西洋的な描画技法による漫画をオスマン帝国に定着させたかを確認する。

ジェムはイスタンブルに生まれ、法律学校に学んだのち外務省に入り、1903年にフランスのニースとツーロンの領事館の主席書記官に任命された外交官であった²³。彼は在パリのフランス大使サーリフ・ミュニル・パシャ（Salih Münir Paşa）の注意を引き、パリ大使館の書記官となり、在任中に大学の社会学部でも学んだ。その後外交官としてウィーンとローマにも在任する。1908年に専制政治が終わり、第二次立憲政の公布がなされた時点ではパリに在任しており、そこから雑誌 *Kalem*（ペン）に漫画を投稿して掲載されるよ

²¹ 「青年トルコ人革命」については、Ahmad, 1993, pp. 31-44 および永田, 1982, pp. 98-103 を参照のこと。

²² 専制時代に創刊されていた *İkdam* 紙は、第二次立憲政開始から1年間で発行物数が40,000部に達し、トルコ初の輪転機による大量印刷紙となった（Topuz, 2003, pp. 69, 82-83）。

²³ ジェムの経歴については、Yücebaş, 1959, pp. 2-5 および Çeviker, 1989 に依拠した。

うになった。ただし、ジェムはあくまで外交官としてパリに滞在していたのであり²⁴、1908年までは漫画家になろうとしておらず、挿絵画家でもあったジャン＝ジャック・グランヴィルらの作品に親しんだのは、個人的な関心によるものだったと思われる。

漫画家としては、1909年に初めてのアルバムを刊行する。パリからウィーンに在任地が移っても寄稿は続いた。1910年、ローマ在任の後イスタンブルに休暇で戻るが、その際に公職を離れて漫画と出版を専門にする決心をする。同年、自分の名を雑誌名とした *Cem* 誌を刊行した。これはフランス語による記述も併せ持ち *Djem* という誌名が表記され、1912年まで続いた。第一次世界大戦の敗戦時にはヨーロッパに滞在していたが、帰国後 1921年から 1925年まで、官立の美術学校で管理職に就いた。この美術学校は 1936年芸術アカデミーとして再編成され、現在の国立ミマル・スィナン芸術大学の前身となった。

トルコ共和国独立後の 1927年に再度 *Cem* 誌を刊行するが、国防大臣であったレジェプ・ペケル (Recep Peker) を風刺する漫画が告発され、罪とはならなかったものの、これが原因となり 1928年第二次 *Cem* 誌は終刊した。その後ジェムは漫画から離れ、イスタンブル市会議員となって政治と法律の世界に移った。

チェヴィケルによれば、ジェムはパリ在任中に、グランヴィルの他、ギュスターヴ・ドレ、フランスの風刺漫画家協会の会長ジャン・ルイ・フォランら、挿絵や漫画のような版画も手がけた画家たちの作品に触れて影響を受けた (Çeviker, 1988, p. 102)。1900年代初頭のパリでは、すでにパリ・コミュン後の共和制が安定した時期で、19世紀中葉の風刺漫画が盛んに描かれた時期以上に、大衆の興味に合わせた多様な出版物が刊行されていた (林田, pp. 116-130)。印刷技術の面でも、1837年にはドイツのゴットフリート・エンゲルマンによって石版によるカラー印刷の特許が取得されており、それを利用した多様なイラストレーションが定期刊行物を飾り、イギリスのオーブリー・ヴィンセント・ピアズリー、フランスに滞在したチェコ人アルフォンス・ミュシャらの「アール・ヌーヴォー」の流れによるグラフィック・デザインの構成が現れていた (荒俣, p. 233)。ジェムもこれらの先進的な技法や美術潮流に触れて西洋的な描画技法を身につけたものと推察される。

ジェムがエリート官僚から漫画家に転身したことについて、1936年2月19日に、雑誌 *Yedigün* (七曜) 上に掲載されたインタビューの中で、個人的な興味による漫画制作から、後にジャーナリズムを指向したとして、以下のように述べている。

私は、誰もが義務と正義をわきまえており、決して侵されない境界の向こうの場所で、目を見開いて年月を過ごしてきた。立憲政の公示がなされ、パリからイスタンブルに戻った時、周縁からその無力さを見ていた。そのため迷って行動できなかった。国民は自分たちが自由になって何がもたらされたかが、わかっていなかった。(中略) 私自身も、当初はやみくもに急進的雰囲気覆われていた。しかし状況が停滞し、国家に対し、形が明確ではない無責任な手法によって仕事が混乱しているのを見て、心配になった。そこで的確に判断して *Kalem* 誌で仕事を始めたのだ。

問い——それより以前には漫画に熱意はなかったのか？

——アマチュアとして漫画を描いていた。何人かの友人達と、個人的な出来事に関する漫画を描いていた。私は *Kalem* 誌に絵を描いたが、パリからウィーンに移って書記官に任命されていた。ジャーナリズムには、この国にいるときに参加し始めた。(後略)

(Yücebaş, ed., 1955, pp. 6-8)

このようにジェムは、スルタン専制の及ばない場で帝国の内情を観察し、その専制を終

²⁴ 西洋的な美術技法を習得するための官費留学生の渡欧は、専制終了後の 1910年代に行われた。彼らはパリのフェルナン・コルモンの画塾などで学び、帰国後は印象派の潮流を紹介し、また美術アカデミーで教鞭をとった (トルコ首相府報道出版情報総局, 2006, p. 459; Ersoy, 2008b, p. 37)。

了させた「統一と進歩委員会」の施策への失望と批判が、自身に風刺漫画への道を進ませた動機であったと回想している。したがって彼の漫画家としてのスタートはジャーナリストとしての関心に基づいており、美術留学生の派遣のような西洋文化導入に関する公的な機会によって得られたものではなかった。この点では彼は、テオドール・カッサープのようなタンズィマート期から第一次立憲政期にかけての体制批判的なインテリ・エリート層によるジャーナリストの流れに連なると言える。

このような経歴を持つジェムの漫画は、表現技法の面では、フランスのものを主とする西洋的な描画法を用いたものである (*Türk Mizahının Öncüleri*, p. 108; Yücebaş, ed., 1959, p. 8)。彼は、その技法による写実的で立体性を持つ人物像によって政治家などへの風刺的な内容を表現し、他の漫画家に影響を与え、第二次立憲政の開始以後の本格的な漫画の流れを作った (*Türkiye Gazeteciler Sendikaları Federasyonu*, p. 24)。このような影響力から、彼をオスマン帝国時代の「中心的な巨匠」とする評価 (Yücebaş, ed., 1959, p. 2) も見られる。その具体的な変化として、チェヴィケルは、写実的な描画による似顔絵の使用とキャプションを活用するスタイルを挙げ、それらは第二次立憲政時代の漫画の特徴であり、タンズィマート期の「厚紙を切り抜いたような」平面的なカラギョズの図像を使用した漫画よりも「進歩」したものとして評価している (Çeviker, 1988, pp. 53-57; 1989, p. 16)。つまり、ジェムはトルコ漫画史上、表現技法などを一挙に引き上げた存在だった。そしてその「進歩」とは、当時の帝国が目指した近代化の規範である西洋文化を導入することであり、漫画にとっては西洋美術の表現技法を駆使することだったのである。

そのような技法による似顔絵活用の背景には、描画技術面の要因の他に、政府要人らへの批判や風刺があったことが挙げられる。外国郵便を利用した例外の他には、刊行物に掲載することが不可能であった政府要人を対象とした批判的な漫画が、専制の終了により描けるようになったのである。さらに第二次立憲政の開始によって、廃位されたアブデュルハミド2世のみならず、当時「西洋かぶれ」と目された「統一と進歩委員会」の「青年トルコ人」と呼ばれたメンバーたちも風刺の対象とされ (新井, 2013, p. 75; Balcıoğlu, p. 107; Çeviker, 1988, pp. 28, 37)、対立するジャーナリストも含めて風刺漫画の題材となり得る個人が多く現れていた²⁵。

似顔絵による人物の戯画化は、ドイツの美術史研究者であるエルンスト・ゴンブリッチによれば、個人の批評に有力である嘲笑的な表現であり、「風刺漫画家の兵器」である (Gombrich, pp. 127-142)。また日本の漫画史研究者である清水勲は、明治初期の日本に風刺漫画が定着した要因の一つとして、権力者らの似顔絵の活用を挙げている (1991, p. 40)。写真印刷がまだ十分に普及していなかった当時²⁶、権力者たちの顔貌が大衆の間に知れ渡っていない状況下では似顔絵の効果は低いと想定されるかもしれないが、権力者などが似顔絵により戯画化されること自体に、風刺漫画の成立要因があると言えよう。また、ゴンブリッチは戯画化によって、政治家らが持つイメージが比喩的に表出され、シンボリックな部分のみが強調された図像も戯画たりうとする。ただし、第二次立憲政時代のオスマン帝国の場合には、インテリ・エリート層を中心にジャーナリズムが運営されていたことから、風刺対象である政府首脳の姿が、新聞・雑誌の発行者のみならず読者にとっても近しかった可能性がある。また、主張を明確にして互いに牽制し合うという、ジャーナリストたちも、顔見知り同士であったりしただろう。

ジェムによる写実的な描画を用いた似顔絵には、等身の変化など、いわゆるデフォルメの度合いが少なく、デッサンに破綻が出ない範囲で、顔貌や身体の特徴を強調したものが

²⁵ Çeviker, 1988, p. 41. 第二次立憲政開始以降には *Cem* 誌上に、ジャーナリストで政治にも手を染めたリュトフィ・フィクリ (Lütfi Fikri)、論説者で思想家のテヴフィク・フィクレット (Tevfik Fikret) らの似顔絵が見られる。

²⁶ 19世紀後半に網目による写真印刷がアメリカで開始されているが、オスマン帝国における1900年代の新聞を観察すると、石版と思われるハーフトーンの挿絵および漫画は見られるが、写真そのものの印刷は見出されない。

見られる。その嚙矢は、廃位されテッサロニキに移されたアブデュルハミド2世を題材としたものである。専制時代に国外での刊行物に掲載された図1-7の例と同様に、彼の顔の特徴である大きな鼻が強調され、あるいは彼のアイコンのように描かれていた(図1-8)。また顔以外にも、身体的な特徴が戯画化されて描かれる例も見出される。その一例として、1910年12月2日 *Cem* 誌第6号に掲載された漫画(図1-9)が挙げられる。この例は、具体的な事件を描いたものではなく、西洋絵画での伝統的なテーマである「三美神」のパロディとして、政府の首脳3人それぞれが持つ身体的特徴を戯画化したものである。

このように、風刺対象となる人物の身体的特徴を、比較的写実的な描画によって象徴化した漫画は、パリに滞在していたジェムによって専ら導入されたと考えられる。当時の西洋では、写真印刷の人物像は享受されていないが²⁷、大衆によって政治家の似顔絵は受容されていた。イギリスでは1770年代から1820年代に風刺版画が流布した後に単行本に取り入れられ(清水, 2001, pp. 42-49)、1840年代以降には新聞にも本格的に取り入れられた(金子, 2001, pp. 167-168)。19世紀中葉のフランスでは、対象となる人物の顔貌や身体的特徴を戯画的に表現した風刺漫画は、ジャーナリスト兼漫画家でもあったシャルル・フィリポンが刊行したユーモア風刺雑誌 *La Caricature* (漫画) と、その後継誌である *Le Charivari* (どんちゃん騒ぎ) 誌上で、オノレ・ドーミエらによって描かれ、印刷メディアによって広く流通する状況にあった(林田, pp. 168-170)。政治家らの似顔絵の漫画が読者の注目を浴び、広く流布したものの嚙矢として、1831年にフィリポンが *La Caricature* に掲載した、下膨れの顔の国王ルイ・フィリップの似顔を洋梨に見立てた例が挙げられる(図1-10)。この漫画以来、洋梨はフィリップ王の嘲笑的なシンボルとなり、ドーミエらによって漫画の中で使用され、パリのさまざまなメディアや、市街の落書きなどに「氾濫」と捉えられるほど広く描かれた(林田, p. 150)。この表現の影響は、オスマン帝国では80年ほど後に、*Kalem* 誌上のA・リゴプロス(A. Rigopulos)²⁸による、ハリル・メンテシエの丸顔を梨になぞらえた漫画の中に現れる(図1-11)。写真印刷の未普及は、1910年代のオスマン帝国でも同様だったと推察され、この模倣は、題材となる人物の特徴を強調して似顔絵とする西洋の漫画の流れが帝国に導入された証左の一つと言える。

このような、西洋風の似顔絵を使用した漫画の流れは、ジェムの後を追う漫画家らによって定着したものと思われる。その漫画家たちの中には、ジェム同様に、スルタン専制時代に美術教育もしくは高等教育を受けた者、あるいは国外に留学経験を持つ者がいた(Çeviker, 1988, pp. 107-114)。1888年生まれのスエド・ヌリ(Sedat Nuri)はベルギーの高等農工学校に在学中、すでに漫画を新聞・雑誌に掲載していた。1891年生まれのアリ・ディーノ(Ali Dino)は、フランスの工業学校で学んだ後、父方の従兄弟であるヌリと共に、ベルギーの高等農工学校を卒業した²⁹。生年不詳のイズェット・ズィヤ(İzzet Ziya)は、官立美術学校を卒業し、後にタブロー画家となった。彼らは *Kalem* 誌の後に *Cem* 誌に移って漫画を描き、ジェムはその中心であったが、チェヴィケルはジェムが主導する状況を、さながら「オーケストラの指揮者のよう」と表現している(Çeviker, 1988, p. 13)。

リゴプロスの洋梨の表現は、このような西洋的な教育を受けた漫画家が集う雑誌の中で現れたものである。ジェムに率いられた彼らによって、西洋的描画による漫画が定着し、*Kalem* 誌自体、近代西洋文化に基づいた雑誌として(Çeviker, 1988, pp. 20-21)、他のユーモア風刺新聞・雑誌に最も影響力を持つものとなったのである(Topuz, 2003, p. 407)。

²⁷ 1879年に写真の陰影を再現し得る石版の商業的な使用が始まり、1880年にアメリカで開発された大量印刷に向く網目版による写真印刷が普及したのは1900年代である(印刷博物館編, pp. 5-6; 中根, pp. 237-244)。

²⁸ リゴプロスの経歴は不明だが、*Kalem* 誌と *Cem* 誌でジェムとともに漫画を描いている(Çeviker, 1988, p. 127)。

²⁹ ヌリとディーノは、ベルギー留学中に学生ユーモア風刺雑誌を刊行し、イスタンブルに戻ってからも、1911年にディーノの兄弟とともに、誌名不明ではあるがユーモア風刺雑誌を刊行しており、当時のジャーナリスト兼業の漫画家の流れの中にいたと言える。

彼らによって描かれた漫画には、ジェムの似顔絵と、誇張された人物像を用いたものに、図 1-12 のようにニュースを加えるなどさらにバリエーションが見られる。

一方、ジェムの漫画の中でキャプションを多用したものでは、チェヴィケルの指摘のように、より写実的な描写が保たれている。そして戯画的な表現よりも、キャプションの中で、説明もしくは登場人物のセリフなどが風刺の中心となっている。図 1-13 の例では、写実的なデッサンのように頭身が自然な、富裕を思わせる人物が描かれ、その様相にふさわしいような政治の内幕に関する話題がセリフで示されている。このようなキャプション中心の構成は、19 世紀から 20 世紀の西欧の漫画にすでに多く現れていた。ジェムが滞在したフランスにおける *La Caricature* 誌、*Le Charivari* 誌の漫画には、キャプションを伴って構成されるものが掲載され³⁰、またイギリスでも、18 世紀後半から活躍したジェイムズ・ギルレイの作品を始めとしてキャプションが添えられ、1841 年に創刊された *Punch* 誌の漫画にも、セリフを多用したキャプションが添えられている³¹。このような、漫画構成の中でキャプションに重きを置く西洋を由来とする形式も、やはりオスマン帝国に導入され、ジェムを主とする第二次立憲政時代の漫画家によって定着したと見なすことができる。

以上のように、ジェムの活動の意義は、キャプションの多用、描画技法、似顔絵の活用という西洋の漫画のスタイルを本格的に導入し、第二次立憲政以降のオスマン帝国における漫画のスタンダードを定着させたことだと考えられる。そして、この帝国時代の漫画のスタイルはトルコ共和国成立以降にも、上記に挙げたジェムの薫陶を受けた漫画家らを中心に、それぞれの個性を加えながら受け継がれていくことになる。

また、漫画が西洋を規範とする比較的高尚なものであり、体制風刺などのための言論メディアとしてインテリ・エリート層が主導するものであるという、オスマン帝国における受容のされ方が確立したことにも注意したい。若桑みどりが、漫画は多様な笑いを含む民衆による表現であると指摘するように（2012, pp. 309-310）、前に挙げたフランス、イギリスの漫画メディアは、都市の庶民や中間層の立場からの体制や社会への風刺を行うものだった（喜安, pp. 9-14; 松村, pp. 230-248; 若桑, 2012, pp. 303-308）。しかしオスマン帝国時代の漫画は、民衆主体のものという部分を十分に示すものではなかった。つまりジェムは、西洋美術の技法による漫画を定着させ、結果的にインテリ・エリート層による西洋近代化というオスマン帝国の改革動向にふさわしい文化分野を確立したのである。

(2) 第二次立憲政時代の政治動向とユーモア風刺雑誌 *Kalem* と *Cem*

第二次立憲政の開始は、ジェムを中心とした新たな漫画の流れにふさわしい題材を提供するような、「統一と進歩委員会」のメンバーを主とする政治闘争の開始でもあった。この項では「統一と進歩委員会」を軸とする政治の展開を見たうえで、ジャーナリズムに加えられた規制の下におけるユーモア風刺漫画雑誌である *Kalem* 誌と *Cem* 誌の論調を検討し、専制終了後に印刷メディアが活発となった時期に、漫画がどのような役割を担っていたかを示すことにする。

まず、「統一と進歩委員会」をめぐる政争を概観したい。1909 年に、アブデュルハミド 2 世を退位に追い込んだ「統一と進歩委員会」に対し、旧勢力と軍人らを中心とする反対派が勢力を伸ばし、1912 年にはキヤーミル・パシャ（Kamil Paşa）らが政権を握る。さらに、同年に起こった対バルカン戦争の危機を口実に、1913 年に「統一と進歩委員会」の青年将校エンヴェル・パシャ（Enver Paşa）がクーデターを起こし、エンヴェル、アフメット・ジェマール（Ahmed Cemal）、元宰相のメフメット・タラート（Mehmed Talat）による三頭独裁が開始された。この反対派のみならず労働運動などを弾圧した独裁は、専制の復活とも見なされるもので、第一次世界大戦に至るまで続く（永田, 1982, p. 105）。

³⁰ 両誌に掲載された漫画については、フックス, 1984、須山, 1972a および林田を参照のこと。

³¹ イギリスの漫画については、Wright, pp. 480-494、須山, 1972a、フックス, 1984 および松村編を参照のこと。

次にこのような状況に関した *Kalem* 誌と *Cem* 誌の論調を見てみよう。ジェミル・ジェムが参加した *Kalem* 誌の論調は、「統一と進歩委員会」とは距離を置く、体制批判的な立場であった (Çeviker, 1988, pp. 17-25)。同誌にはフランス語が併記されており、表紙には *Journal humoristique, paraissant le jeudi* (木曜日発行のユーモア雑誌) という添え書きがあった。論説者は、後に同様のユーモア風刺新聞・雑誌を刊行することになるアリ・サーミ (Ali Sami)、アフメット・ラスィム (Ahmet Rasim) である。同誌の創刊号の巻頭言の中には、以下のような表明が見られる。

最も利口な人間でさえも理解するのが難しいことを、展覧会のようなやり方で取り込む漫画によって、ジャーナリストは自由に批判する。そう、ジャーナリストは自由である。しかし一般的には道徳的なものであり、国民の審美眼を壊さないものだ……。この政治に対して、はい、わかりました、と答えてしまうような子供っぽい若者たちを、個人的な攻撃から守る私たち民衆がいるのだ。

(Çeviker, 1988, pp. 17-25)

ここでは、専制終了によるオスマン帝国内におけるジャーナリズムと風刺漫画の復活を告げているが、同時に「青年トルコ人」革命後の「統一と進歩委員会」の政治に対する危惧が読み取れる。*Kalem* 誌は、「統一と進歩委員会」からの圧力を受けて 1910 年に 130 号で終刊する。同誌の終刊後ジェムは、自らの名前をつけた *Cem* 誌を創刊する。セダト・ヌリら他の漫画家たちは、そのまま *Cem* 誌に移って執筆を続けており、同誌は、事実上 *Kalem* 誌の後継誌と見なしうるものである。

Cem 誌も *Kalem* 誌同様に *Revue politique, humoristique et satirique* (政治的でユーモラスな風刺的雑誌) というフランス語の添え書きがあるが、*Kalem* 誌の場合とは異なり、政治的および風刺的という言葉を打ち出し、政権への批判的な要素を前面に出すものとなっている。その創刊号の巻頭言はジェムによるもので、以下のような記述がある。

漫画の目的とは、見下すことか？ それとも尊敬して見上げることか？ 私の見解は見下す方を採る。しかし、少し形式を外れた、少し行き過ぎた何者かを見下げるのである。なぜならば、どんなものでも場合を問わずに漫画にできるというわけではない。きちんとした形式の価値基準を持って、何者かの漫画を描く。祖国の政治および学問的な生活の場に適した物事であるならば、漫画にすることはないのだ。

漫画は、洒落た言い回し、風刺、純粋さで、文学的芸術とみなされる。この論拠となるべき飛躍が必要だ。洒落にならない洒落が引き寄せるような形式、ある洒落を巧みに表した絵、これらを含まないような絵は漫画ではない。単なるお道化である。

(Çeviker, 1988, pp. 17-25)

ここでも、*Kalem* 誌創刊時の巻頭言を引き継ぐように、「統一と進歩委員会」の政治動向に対する危惧が表れている。さらに漫画が単なるユーモラスな絵に留まるものではなく、政治や学問に関する不適切なものに対して批評する機能を持つことと、しゃれた言い回しによるキャプションが漫画の構成要素であることに言及され、サブカルチャーではない文芸的な要素を持つことが示されている。これは、西欧の文化に直接触れたジェムによる、当時の政治動向の中で漫画が果たすべき役割についての認識と言えるだろう。すでに示したように、「青年トルコ人」革命時には彼は外交官として赴任地にあつて、自らは改革の渦中に入ることなく、「統一と進歩委員会」の活動を冷静に観察し批判する目を持っていた。

これらの体制を風刺する雑誌の発行に関して、事実上の検閲が復活していた。「統一と進歩委員会」と反対派の政争が続く中、1909 年には国会でジャーナリストの自由に関する討議が行われ、7 月 14 日に、定期刊行物の創刊前に許可を必要とする「ジャーナリスト法」

が施行されたのである³²。この法律は、共和国成立後の 1931 年に新たな法律が制定されるまで存続する。この状況下、雑誌、新聞の終刊が続き、社会主義的な傾向のあった *Eşek* (ロバ) 誌は 1910 年から何度か発禁処分を受け、*Cem* 誌も 1911 年 6 月に自ら一時休刊し、翌年 8 月、検閲によって刊行が困難になったという旨の論説を掲載した後、10 月に終刊する (Çeviker, 1988, p. 68)。

以上のような、実質上の検閲を伴った制約は、インテリ・エリート層が主導するジャーナリズムが政権に拮抗しうるような存在であったために、敵対者としての圧力を加えられたと見ることもできるだろう。

このような制約の中ではあるが、ジェムを主筆的漫画家とした *Kalem* 誌および *Cem* 誌は、前項で示したように、西洋の描画技法による漫画の定着をうながし、多くの刊行物が現れる第二次立憲政開始後において、高踏的な政治風刺手段として用いられる近代的文化としての漫画という流れを確立させたと捉えられる。このようなジャーナリスティックな意義を持つ漫画のあり方は、その後のナーディルの登場の前提であるとともに、現代まで続く、トルコの漫画文化の基礎を確定したと言えよう。

第 5 節 第一次世界大戦の敗戦と独立戦争に関わる漫画の役割

(1) 第一次世界大戦の敗戦から独立戦争へ

オスマン帝国の体制およびジャーナリズムと漫画は、第一次世界大戦敗戦という大きな出来事にぶつかる。そこから独立戦争に至るまでには大きな変化が訪れた。本節ではその中でのジャーナリズムと漫画の展開を示していく。そこからはトルコ共和国独立後の政治体制、およびジャーナリズムのあり方につながる部分が探れるものと思われる。

まず、第一次世界大戦から独立戦争勝利までの流れを概観しよう³³。大戦の結果は、勝者である連合国の西欧諸国に、いわゆる「東方問題」を一挙に解決する領土分割の機会を与え、国内的にも経済的にも疲弊していたオスマン帝国に崩壊の端緒をもたらし (三橋, pp. 267-268)。そして 1922 年のスルタン・メフメト 6 世 (VI. Mehmed) の国外逃亡によるオスマン帝国の終焉から、1923 年のトルコ共和国独立に至るまでの激動する政治状況は、体制批判的なインテリ・エリート層が担っていた帝国のジャーナリズムに大きな影響を与え、風刺漫画にも豊富な題材がもたらされた機会であった。

1914 年に勃発した第一次世界大戦時における、東西交通の要衝に位置するオスマン帝国の動向は、連合国、同盟国両陣営にとって重要であり、国内にはどちらの陣営に与するか議論があったが、政府の実権はエンヴェル・パシャを中心とする親ドイツ派が握り、結局同盟国側に立って参戦した。しかし帝国軍は敗北を重ね、1918 年 10 月 30 日に休戦協定に調印する。政権を掌握していたエンヴェルら「統一と進歩委員会」の主流は海外に逃亡した。帝国は広大な領土を失い、1920 年に起草されたセーブル条約によってアナトリアの三分の一の領土保有のみが認められた。同時に国内では、農村が疲弊し生産力が低下して、地方の治安は乱れ、内外ともに危機的な状況となった。

この帝国の危機に際し、イスタンブル政府と異なる立場で占領軍に対抗し、新体制を作

³² 同法は当初出版の自由を保障する基本方針だったが、実質的な検閲の機能を持つよう改正されていった。1912 年 3 月 3 日には、新聞発行者には 7 リラの保証金が必要とされたが、政治的な意図を持つ新聞にはイスタンブルで 500 リラ、地方では 200 リラが必要とされた。1913 年の独裁後には罰則が強化され、2 月 16 日には非礼で不道德な記事と絵を掲載した新聞の刊行禁止、3 月 9 日には国会議員と地方議員が新聞の発行管理者になることの禁止、および新聞販売者が警察から鑑札を得なければならない義務、11 月 9 日には国内外の治安を破壊するような新聞は閣議の決定で閉鎖しうるということが盛り込まれた。ジャーナリスト法とその改正については、Topuz, 2003, pp. 84-86 に依拠した。

³³ 第一次世界大戦と独立戦争の経過は、新井, 2001, pp. 145-180、永田, 1982, pp. 110-119 および松谷, pp. 7-17 に依拠した。

る動きが現れた³⁴。東北アナトリアのサムスンにおいて軍監察官として赴任したムスタファ・ケマルと同志は、祖国解体の危機と占領反対を国際世論に訴える国民会議開催の必要性など、解放運動の基本方針が盛り込まれた「アマスィヤ宣言」と呼ばれる決議書を公にした。このケマル派の運動は、独立運動の中心となった。1919年、ケマルは、アナトリアの15州とイスタンブールの代表により、スィヴァス会議³⁵の議長および代表委員会の長に選出された。同年、イスタンブールの帝国政府と連合国は妥協し、新内閣が組織され選挙による新議会が作られるも、祖国解放運動の基本綱領の「国民誓約」が議会で採択されると、連合国はイスタンブールを武力占領し、議会を解散させた。これに対抗してケマル派はアンカラに第1回「トルコ大国民議会」を召集し、この議会が国民政府であることが宣言され、帝国政府を非合法とする革命政権が誕生した。帝国政府と連合軍は「カリフ擁護軍」を編成し、ギリシャ軍を内陸に侵攻させたが、アンカラ政府軍が反革命勢力を各地で破り、ギリシャ軍とのあいだに1922年10月11日休戦協定が調印された。

11月11日に大国民議会は、スルタンをカリフと分離し、廃止する旨を宣言した。メフメト6世の亡命によりオスマン朝が終わり、1923年7月24日にはアンカラ政府はセーブル条約に代わるローザンヌ条約を締結し、8月11日にアンカラ遷都が決定された。10月29日には共和国制を宣言して、ケマルが初代大統領に選出された。この就任に至り、彼は、救国の英雄として崇拜の対象となった（粕谷, 2012, pp. 190-193; ホサム, pp. 11-13）。

エンヴェル・パシャら「統一と進歩委員会」の逃亡から、連合国の進駐、ケマルらの蜂起、ギリシャ軍の侵攻と戦闘といった一連の経過は、漫画の題材を豊富に提供するものだった。また、アンカラの国民政府とイスタンブールの帝国政府の対立は、政治と密接に関係してきた改革的なジャーナリズムの方向性にも影響を与えた。特に政治的な題材に関して、1919年に開始された独立戦争期に帝国政府に対抗する国民議会政府が結成されたことは、政治と深く関わっていたジャーナリットにとって、どちらを支持するかを選択し、それを題材の上で表明する契機になった。独立戦争を支援し、国民議会派を率いるムスタファ・ケマルの活動を支持する一連の報道と漫画は、彼が救国の英雄としてカリスマ化する一因となり、共和国独立後の体制批判のあり方にも影響を及ぼすことになる。

(2) 独立戦争における風刺漫画の役割と新たな題材の出現

第一次世界大戦敗戦後のオスマン帝国には、前項で示したような様々な風刺漫画の題材となりうる出来事が生じていた。さらに物資不足の中でうまく立ち回ることによって潤った戦争成金の出現も、風刺対象となりうる事象だった（Çeviker, 1991, pp. 39-42）。

しかし、ジャーナリストおよび漫画家らは、連合軍という新たな圧力の出現にも同時に直面した。1919年にはジャーナリスト法の罰則が強化され（Şahhüseyinoğlu, pp. 40-41）、1920年以降イスタンブールに進駐した占領軍により、刊行物の論説や漫画に対して、事前の届出による直接の検閲が行なわれ（Çeviker, 1991, pp. 39-42）、占領軍批判を描いたため掲載禁止になった部分が空白となるケースも生じた（図 1-14）。ジャーナリスト兼漫画家で新聞と雑誌の発行者でもあったセダト・スィマヴィ（Sedat Simavi）の回想によれば、イスタンブールのジャーナリストたちは、上記のような制約に対抗して、漫画の下書き段階で検閲を受けて後に描き換えたり、鉛筆描きの漫画が検閲を通った後、ペンで違う内容を描いたり、検閲後に違う漫画に差し替えるなどの手段を講じた。スィマヴィ自身も新雑誌の創刊日にイギリス軍に拘束されそうになった（Şen, p. 292）。当時の状況に関し、共和国独立後の1925年3月4日の *Vatan*（故国）紙に、「トルコの新聞発行者たちは、休戦期

³⁴ イスタンブールでは政治思想家のズィヤ・ギョカルプ（Ziya Gökalp）が設立していた政治団体「トルコの炉辺」と教育組合が中心となって、「国民議会」が編成され、地方でもエルズルムの「東部諸州国民権利擁護協会」のように占領軍に抗議する立場を表明する団体が多く結成された。

³⁵ スィヴァス会議では、領土保全のための占領軍に対する武力抵抗、政府への国民議会召集の要求、各地組織の一本化などが決定された。

間に輝かしい試練を経験した。都市で刊行される新聞による、国民に関する問題に対しての犠牲的な貢献は、ガーズィ・パシヤ³⁶と全ての国民の男達によって評価された」という回想記事が書かれている (Topuz, 2003, p. 148)。当時のジャーナリズムはナショナリズムの文脈の中で連合国による出版への圧力に対抗したと言える。

アンカラ国民政府を支援する漫画を掲載したユーモア風刺雑誌としては、スィマヴィが1918年に創刊した *Diken* (とげ) 誌と、同誌が1920年に検閲の圧力によって終刊した後、1921年に衣鉢を継ぐ形で発行した *Güteryüz* (笑い顔) 誌が挙げられる。また、第一次立憲政時代から活動していたアリ・ファトが1908年に創刊した *Karagöz* 誌には、ギリシャ軍との戦いの経過に取材し、国民政府軍を支援する姿勢が明確な漫画の、第1面での連続掲載が見られる。その支持が象徴的に表れた例としては、*Güteryüz* 誌創刊号の表紙を飾ったスィマヴィによる漫画 (図 1-15) が挙げられる。ここには *Cem* 誌上で漫画を描いていた経験を持つスィマヴィによってケマルが写實的に描かれており、国旗を大きく背景に描き、彼を称揚するキャプションが加えられている。これはケマルを救国の英雄とする姿勢を前面に打ち出したプロパガンダと見なすことができる。

しかし、当時のジャーナリズムの全てが、ケマルの主導するアンカラ国民政府を支持していたわけではなく、イスタンブールの帝国政府を支持するジャーナリストによって刊行されたユーモア風刺雑誌もあった。その代表として *Güteryüz* 誌に対抗する位置にあると見なされる、1922年に創刊された *Aydede* (お月さん) 誌がある。同誌は、イスタンブール政府支持を表明する論説者レフィク・ハリト (Refik Halit) および漫画家アフメット・ルフク (Afmet Rifki) が中心となって発行したものである (Çeviker, 1991, pp. 174-177)。

一方、国土の侵略者であるギリシャ軍を風刺する漫画として、図 1-16 の例が挙げられる。ここに描かれているのは、国王でありながら自ら総司令官としてギリシャ軍を率いたコンスタンティノス1世である。彼には、長い禿頭に大きな耳が突き出しているという容貌の特徴があり、ジェムの漫画からの似顔絵表現の流れに従い、極端なデフォルメではないものの、その特徴が戯画的に誇張されている。このコンスタンティノスは、オスマン帝国領土の侵食を目指すとともに、国内での権威の保持を狙い、自らが総司令官となってアナトリアに侵攻した (新井, 2001, p. 170; 永田, 1982 p. 142)。したがってコンスタンティノスは、アンカラ政府軍にとって全くの敵対勢力であり、風刺漫画の中で徹底的に攻撃し嘲笑し得る悪役だった。アンカラの国民政府を支援する *Karagöz* 誌は、この悪役に対して漫画の中で攻撃しながら、独立戦争の推移を伝え続けた。同誌の第1面の漫画の中では、嘲笑的に描かれたコンスタンティノスおよび部下の將軍アナスタシオス・パプラスらに対して、ムスタファ・ケマルと彼の部下イスメットらがヒーローとして配置され、颯爽とした国民政府軍と敗退を続けるギリシャ軍の悲惨な様子が描かれている (図 1-17)。この一連の漫画で、コンスタンティノスは戯画化されているが、ヒーローたるムスタファ・ケマルとイスメットら国民政府軍にはそのような操作は行われず、端整に描かれている。さらにカラギョズも国民政府軍を支援する動きを見せ、ギリシャ軍への風刺と攻撃という意図と共に、同誌のアンカラ政府を支援するという政治的スタンスが現れている。

以上のように、当時のジャーナリズムは二つの陣営に分かれながら、ギリシャ軍という攻撃対象を持つ政治的な文脈の中にあり、漫画もその中で風刺を行っていたのである。

³⁶ この「ガーズィ」とは、ムスリムの中で異教徒との戦いに勝った者に与えられる最高の尊称であり、9月19日に大国民議会在元帥の称号と共にムスタファ・ケマルに与えた称号である (松谷, p. 15)。ただし、この *Vatan* 紙の論説は、事実上の検閲の根拠となる治安維持法が公布された日に書かれており、同法に対する批判的な意図を回想に込めたと見なせるものである。この回想の中での「犠牲的な貢献」とは、占領軍による検閲をかいくぐって、ケマルが主導する国民政府軍を支援する論陣を張ったジャーナリストの活動を示しているが、その論調に従って作品を描いた漫画家も含まれるものと思われる。

(3) 風俗的な題材による漫画と、ジャーナリスト兼漫画家セダト・スィマヴィ

第一次世界大戦敗戦後から独立戦争にかけての時期のユーモア風刺刊行物では、前項で示したように、イスタンブール政府もしくはアンカラ国民政府のいずれかの立場からの占領軍への批判が紙面の主流ではあったが、それらのみによって構成されていたわけではなく、読者の嗜好に合わせた風俗的な漫画、女性図像の掲載、および小話や四方山話も多く掲載されていた。この点では *Aydede* 誌、および同誌が 1923 年に終刊してからの後継誌 *Akbaba* (ハゲワシ) 誌、*Aydede* 誌の論敵であった *Diken* 誌および後継の *Güteryüz* 誌に、共通する娯楽的な構成が見られる。*Karagöz* 誌には女性図像の掲載はないが、ユーモア小話の掲載など、娯楽性を持つ多様な記事が見られるようになる。

また、パルミラ・ブランメットは、スルタン専制の終了後から第一次世界大戦の始まりまでに、トルコの漫画の中で、市街における野良犬の増加とコレラの流行が脅威として取り上げられていた例を挙げ、イスタンブールの社会風俗が題材化されていたことを示している (Brummett, 2000b, pp. 56-60, 63-66)。このような都市問題は、すでに示したような、近代化されつつある大都市と、それに追いつかない実生活の間に生じる矛盾の表れが、さらに顕在化したものと捉えることができるだろう。

特に西洋的な女性像は、専制以前の 1870 年代から、可視的な近代化の象徴の一つとして題材化されていたが、やはり西洋化の進展によって、洋装の女性が都市部により多く現れていたものと思われる。ブランメットは、この女性という題材に関しても、1900 年代のイスタンブールにおいて、西欧で流行する洋装をまとった女性の増加が、「文化的な危うさ」と近代化される国民の象徴という、矛盾するイメージによって漫画の題材となっていたと論じている (2000b, pp. 60-63)。

ここで、これまでに示してきた専制終了後の政治体制に関する題材の他に描かれ続けてきた、女性に関するものを含む社会風俗的な題材の漫画の展開を、セダト・スィマヴィの活動を軸に示してみたい。*Diken* 誌と *Güteryüz* 誌を創刊したスィマヴィは、他にも様々な新聞・雑誌を発行し、ジェム同様にインテリ・エリート層に属する漫画家兼ジャーナリストであり、アリ・ファト以来の流れを継ぎながら、さらに拡大させた人物である³⁷。

スィマヴィは出版者もしくは経営者としては、1919 年に女性向けの雑誌、*İnci* (真珠) 誌、1921 年には *Hanım* (淑女) 誌、*Yeni İnci* (新しい真珠) 誌を発刊、子供向けの雑誌として 1921 年に *Hacıyatmaz* (起き上がり小法師) 誌、1923 年に *Resimli Gazete* (絵入り新聞) 誌など多くの定期刊行物を刊行した。彼は、これまでに示したように、自らの漫画を掲載した *Diken* 誌および *Güteryüz* 誌で独立戦争を擁護したが、他の雑誌でも同様の表明を行った (Şen, p. 328)。共和国独立後にもユーモア風刺雑誌を続けて出版し、1935 年に第二次の *Karagöz* 誌、1936 年にやはり第二次の *Karikatür* 誌を発刊する。さらに 1948 年には、現在トルコで有数の発行部数を持つ新聞である *Hürriyet* 紙を創刊する。さらに映画制作に手を染め小説も執筆した³⁸。彼の死後、1970 年には *Hürriyet* 財団が設立され、文化、芸術、スポーツの年間功労者に贈られるセダト・スィマヴィ賞が設けられた³⁹。

³⁷ スィマヴィは 1896 年にイスタンブールで、サムスン市長の経験を持つ父のもとに生まれ、ガラタサライ・リセを卒業後、同校の歴史の教師となる。在学中から漫画を描き始め、1911 年風刺雑誌 *Eşek* 誌に、1912 年 *Cem* 誌に漫画が掲載された。その後、*Yirminci Asırda Zeka* (20 世紀の知能) 誌、*İdman* (運動) 誌、*Karikatür* (漫画) 誌などに漫画が掲載された。1916 年には自らがユーモア風刺雑誌 *Han'de* (宿屋で) 誌を発刊し、1918 年には *Diken* 誌、1921 年にはその後継である *Güteryüz* 誌を発刊し、自らも紙面および表紙の漫画とイラストレーションを描いていた。スィマヴィの経歴の詳細については、Çeviker, 1993a, pp. 4-5 および Topuz, 2003, pp. 186-187 を参照のこと。

³⁸ 1934 年に *Fujiyama* (富士山)、という小説を書き、1940 年に *Hürriyet Apartment* (自由のアパート)、1941 年に *Ceza* (罰) という戯曲も書いた。

³⁹ この賞は現在では新聞協会が運営している。また、1983 年には国際スィマヴィ漫画コンテストが設けられ、後に *Hürriyet* 紙の主催となり、現在ではアイドゥン・ドゥアン財団が主

スィマヴィは、*Diken* 誌創刊時の彼による論説に示された、「*Kalem* 誌と *Cem* 誌で形作られた新しいユーモアを誇りにしながらも、第一次世界大戦があったために、改変する部分もある」という記述 (Çeviker, 1991, p. 144) のように、新たな要素を雑誌に加えていった。西洋的な風刺漫画の定着の原動力となった *Kalem* と *Cem* 両誌は、政治やジャーナリズムを題材とする漫画が中心だったが、*Diken* 誌には風俗的な事物や大衆社会の様相を題材とした漫画が掲載されていた。隔週発行の同誌には、スィマヴィの他、セダト・ヌリ、イゼット・ズィヤら、*Cem* 誌で描いていた漫画家が執筆し、ラミズ・ギョクチェとナーディールの漫画も掲載された。*Diken* 誌は、オスマン帝国初の多色刷りユーモア風刺雑誌であり (Çeviker, 1991, p. 145)、発行者のスィマヴィによるカラーの女性像が描かれた表紙も見られた。*Gülyüz* 誌は *Diken* 誌を発展させる形で創刊され、多色刷りであり、独立戦争を支持する記事と漫画の他、やはり社会風俗的な題材のものが掲載されていた。

このような題材の中で、スィマヴィが示すような第一次世界大戦の影響から現れたものとして、戦争成金の出現と富裕層の零落があった (Çeviker, 1993a, pp. 4-5)。彼は 1918 年に、成金を題材とした漫画 19 点を一部カラー印刷で掲載した *Yeni Zengin* (成金) を出版した。さらに富裕層の零落を題材とし、同年その実態を戯画化した漫画アルバムとして⁴⁰、やはりカラー印刷ページを含む *Harp Fakirleri* (戦争の貧乏人) を、自作に *Diken* 誌執筆の漫画家の作品を加えて出版した (Çeviker, 1991, p.68; Koloğlu, 2005, p. 196)。

これらのアルバムで注目されるのは、*Yeni Zengin* に掲載された漫画が高級レストランなどの西洋的な場を背景とし、また登場する成金らも西洋的な紳士淑女風に描かれていることである。このことは、成金を含めた当時の富裕層にとって、西洋的な生活場面が一つの理想とされたことと捉えられよう。しかし一般の大衆にとって、スィマヴィが描いた、西洋風のレストランで華やかな女性と交渉したり、家庭内でも女性が華やかな洋装のままでいたりするような生活場面 (図 1-18a, b) が身近なものであったとは考えにくい。一方スィマヴィが一般大衆を描いたものとして、第一次大戦後の厳しい生活を強いられる図 1-19 の例が挙げられる。この漫画が、富裕さを感じさせる元将校と、いまだ穴を掘る労働に苦しむ元兵士の対比によって、戦後の人々のリアルな姿を捉えたものだとすると、*Yeni Zengin* に描かれた成金像は、西洋化された生活の観念を演ずるものと見なせるだろう。つまり、当時のオスマン帝国に存在していた、ベイオール層の富裕層に擬せられるような西洋近代的な生活像と都市生活の実相の格差が、スィマヴィの漫画の背景にあった。しかし、スィマヴィの場合には、外国に派遣されていた官僚であったジェムの場合とは異なり、広汎化した大衆側の立場に立って、西洋近代化された限られた層がある一方、都市における零落者などが存在するという、社会の実相も描いていたのである。

(4) 風俗的な女性図像の現れ

スィマヴィの漫画に見られる、もう一つの社会風俗的な漫画の題材として、第一次立憲政期から現れていた、女性に関するものが挙げられる。スィマヴィは女性を題材にした漫画やイラストを *Diken* 誌と *Gülyüz* 誌に描いたが、前項で示したように、彼の意識には単に西洋近代の風俗ではなく、社会の実相に関心を寄せる傾向があり、女性を題材とした漫画にもそれが現れていたと思われる。彼が 1920 年に出版した『女性の天下 (*Kadınlar Salınamı*)』という漫画アルバムを例として、現代トルコの漫画研究者であるオルハン・コルオールは、スィマヴィが当時の女性の社会進出についてフェミニズム的な感覚を持って描いた漫画家であると評し、そのことがうかがえる部分として同アルバムの以下のような前文を紹介している (Koloğlu, 2005, p. 204)。

尊敬すべき淑女たち

催す、世界規模の漫画コンクールとなっている (下関美術館編, p. 3)。

⁴⁰ *Diken* 誌の年間予約購読者獲得のために、年間予約者に無料で配布されたものである。

私めは、貴女方にいつお目にかかりますでしょうか。「セダトさん！ついに男性に勝ちましたわ。和解の後、国会議員はもとより閣僚にだってなりますわ。その時男性にどんな仕事が残っているか、よく見てみましょうよ」という方に。いつか、ハリデ・エディブ様が国会議員になる可能性がはっきりする日が来たら、50年という年月に及ぶ、飽き飽きする待機から生き返るのです。女性たちは結局何にでもなることができる人々なのです。悪いことではない！私めは反対しません。（後略）

ここには、女性の社会進出を肯定する記述が現れている。このアルバムの内容は、女性が政治に進出したり、路上で酔っ払ったり、男の召使から給仕を受けるなど、男性と同様の行動をとるが、家の中では夫が主導権を握るというものである。これは家庭内の閉ざされた「ハレムリク」の空間の中でのみ、女性が自由である現状を皮肉ったものと解される。また50年の待機とは、タンズィマートによる近代化改革からの期間と推察される。ここに描かれているのは、男女の役割を反転させた喜劇であり、そこに現れる「はしたなさ」をからかう面もあるが、建前としての近代化のシンボルである女性像に留まらない、「ハレムリク」からの社会進出の実現性を念頭に置いたスィマヴィの姿勢が現れている。この前文の中に出てくるハリデ・エディブ（Halide Edib）は、1882年生まれのおスマン帝国における女性知識人の嚆矢であり小説家でもある⁴¹。

アブデュルハミド2世の専制期には、イスラーム主義の下、女性の洋装、教育、社会進出が抑圧されていたが（Ahmad, 1993, pp. 15-16; 新井, 2001, p. 116; 永田, 1982, pp. 93-99）、第二次立憲政期の1917年には結婚時に契約した第二婦人を持つことの禁止が守られなかった場合には離婚を請求できることが明記された家族法が制定され、女性の地位向上という点で法制的に大きな意義を持った（新井, 2001, pp. 131-132）。また、イスタンブールでは女性自身の組織による刊行物が現れ、女性の地位向上のための議論が行われた（中山, 1995, p. 454）。教育面でも1914年から女子のための文学、数学、自然科学の三専攻を持つ高等教育機関が設けられた（ビナルク, p. 117）。

白須英子は、エディブが革新的な女性であったにもかかわらず、比較的保守的な服装を身につけており、支配階級への反感が根付いている貧困地域で、形だけの洋装をまとった女性たちから石を投げられたことを紹介している（pp. 184-185）。このエピソードから、第二次立憲政時代に女性の洋装が特別視されながらも庶民層にまで広がりつつあったことと、教育を受けた人々と庶民層との間の格差が垣間見える。スィマヴィの創刊した女性雑誌の中で、*İnci* とその後継である *Yeni İnci* は、西洋的な生活に適応している「上流社会」の女性を読者対象としたもので、内容も西洋的な女性の生活に関わる、文学、流行、美、子供の養育などだった（Özen, pp. 30-34）。このような雑誌の存在からは、閉ざされた「上流社会」の中に留まる女性の中で、西洋的な教養が重んじられていたことがうかがえる。

また、外国人および西洋近代的な洋装をまとう女性が多かったベイオール地区には、1920年代初頭にロシア革命の勃発以来、ボリシェヴィキに追われてオスマン帝国に渡ってきた白系ロシア人たちによって、西洋的な風俗文化がさらに持ち込まれた。野中恵子によれば、文化人を含む白系ロシア人は、第一次大戦敗戦後に、戦勝国の占領軍に保護され、1920年には20万人がイスタンブールに滞在し、音楽活動などで生計を立てる者もあり、「新たな文化と娯楽の風」をもたらし、ベイオールを中心とした新市街のコスモポリタン性は一層強くなった（pp. 40-45）。

このような女性に関する題材の漫画に関してチェヴィケルは、まるで戦争が無いかのよ

⁴¹ ハリデ・エディブはオスマン帝国宮廷の臣下の家に生まれ、アメリカ系ミッションスクールに学んだ後、著名な知識人と交流し、1908年の「青年トルコ人」革命後に小説を発表し始めた。1910年には、「諸学の館」で英文学の教授となった。ナショナリズムにも傾倒し、独立戦争時には2度目の夫とともに占領軍への抵抗運動に参加し、共和国成立以降代表的な女性の活動家となった。エディブは当時の数少ない女性の知識人であり、女性解放の思潮の象徴でもあった、詳細は新井, 2001, p. 6 および鈴木, 2000a, pp. 120-121 を参照のこと。

うに、華やかなファンタジーとエロチシズムが描かれているとし、描かれた女性の髪型と服飾は、当時の流行を知る資料になるものと評している（1991, p. 138）。シマヴィが、自ら *Diken* 誌などに描き、また共和国成立後に彼が創刊する *Karikatür* 誌に至るまで、様々な定期刊行物に取り上げた女性を題材とする漫画およびイラストレーションは、ハリデ・エディブの啓蒙的な活動とは異なる、イスタンブールのベイオール地区を中心とする表層的な社会風俗の先進性を反映するものであった。

また、このような限定された地域から発信される女性に関する風俗を描いた漫画は、他の雑誌においても、娯楽的な要素として掲載されていたことが観察される。そのような漫画とイラストレーションを多く掲載したユーモア風刺雑誌として、1922 年に創刊された *Aydede* 誌、それを継いで同年創刊されて断続しながらも 1977 年まで刊行される *Akbaba* 誌があった。*Aydede* 誌には *Cem* 誌の流れを汲む漫画家ではない、ミュニフ・フェヒム（Münif Fehim）、アフメット・ルフク、ラミズ・ギョクチェら⁴²の作品が主に掲載され、風刺の意味を持たないイラストレーションも掲載されていた（Çeviker, 1991, p. 176）。

上記のような、正規の美術教育を受けたギョクチェやフェヒムらの、女性を題材としたイラストレーションのような作品（図 1-20）には、多分に装飾性が見られる。これまでに、第二次立憲政以降の漫画の特徴として、西洋美術の影響を受けた写実的な描画があることを示してきたが、彼らの作品にはそれに加えてデザイン的な装飾⁴³に重きが置かれている。チェヴィケルは、この描画の特徴について、ジェミル・ジェムらの写実的なものからの変化であり、ジェマル・ナーディルの時代以来にまで繋がる流れと見なしている（1991, pp. 49-52）。

このような装飾性を持つ表現を用いて大衆の好みに合わせたような、女性を題材とした娯楽的な漫画およびイラストレーションは、1922 年に刊行された *Akbaba* 誌に引き継がれ、ギョクチェは女性を題材とした漫画の第一人者として（Koloğlu, 2005, p. 297）、共和国独立以降もジェマル・ナーディルと並ぶ人気を得ることになる。

しかし、これまでに示してきたように、社会進出した西洋的女性像は可視化された近代化の象徴として扱われてきたが、それはチェヴィケルが評するような「華やかなファンタジー」に彩られた観念的なものであり、「ハレムリク」の空間で伝統的な生活を送る人々や、ハリデ・エディブに石を投げたような女性たちの実態とは乖離したものであった。この乖離の姿は、1923 年 1 月 25 日 *Akbaba* 誌第 15 号に掲載されたフェヒムの漫画に見出せる（図 1-21a, b）。そこに対比されているのは、同じ洋装でありながら、イスタンブール旧市街で、伝統的な服装をまとった男性の腕を引く中年と思しき女性と、ベイオールでイスタンブールを占領軍から開放した国民政府軍と共に愉快げに興ずる若い女性である。前者がリアルな生活者の実像であり、後者が観念的近代を装う姿と見なせる。

⁴² フェヒムは 1900 年イスタンブールに生まれ、国立ミマール・スィナン芸術大学の前身である官立の美術アカデミーを卒業後、第一次世界大戦中は兵役に就き、終戦後に漫画を描き始めた（Balcioglu, 1998, p. 22）。ギョクチェは 1900 年イスタンブールに生まれ、師範学校で美術を学んだ後、高校教師となり、第一次大戦後に漫画を描き始めた（Balcioglu, 1998, p. 26）。アフメット・ルフクは、出自が不明であるが、当時の *New York Times* に掲載されたものと類似の漫画を描いていることから、英語を習得していたのではないかとチェヴィケルは推察している（1991, pp. 114-115）。

⁴³ この装飾性は、欧米における 19 世紀末から 20 世紀初頭にかけてのアール・ヌーヴォーの、装飾的な美術の潮流（エスクリット, pp. 4-7）に影響を受けたものであろう。オスマン帝国においては、アール・ヌーヴォーの美術潮流はギョクチェ、フェヒムによる描画以前の 19 世紀末期から、建築の装飾としてバロック調、ロココ調、擬古典調といった西洋建築の流れの中の装飾要素の一つとして導入されていた（Erdönmez & Aydoğdu, pp. 40-41）。これらは、イスタンブールにおいてフランス人の家系に生まれ、パリで学んだアレクサンドル・ヴァロリー（Alexandre Vallaurty）を中心とする建築家によって、ベイ奥ールの西洋的建築に導入され、また美術アカデミーにおける教育によって後進に教授されていた（Aktemur, pp. 61-70; Bozdoğan, pp. 28-29）。

つまりこの漫画は、西洋近代化の象徴としての女性像と乖離した、生活上の実像の一部を表したものである点で、それまでの洋装の女性を描いた漫画と異なっている。このような女性像の表れは、西洋的な女性風俗が多く描かれた当時の漫画の流れの中では中心的なものではないと思われるが、セダト・スィマヴィによる、実際の女性の処遇に関する視点を持つ作品同様に、女性を西洋近代化とハレムリクの観念の中に閉じ込めるだけでなく、実在の女性が置かれた状況をありのままに描くという視点を持つものと見なせるだろう。この視点は、前項で示した、華やかな西洋化の陰にいる零落者などを採りあげるといふ、社会の実相を描くことにも通じるものである。

つまりスィマヴィの作品は、女性が置かれた状況を含んだ、当時のトルコ社会の実態を踏まえ、西洋の生活や女性像を単純に近代化の表象とするようなものとは異なる視点による、ジャーナリストによる漫画としての要素を多分に持っていた。そのことは、それまでの風俗的な女性を対象化する漫画の流れからの変化の予兆であったと捉えられよう。

帝国時代からトルコ共和国独立後にかけてスィマヴィが行った出版事業活動は漫画の大衆化を促すのに貢献したが、そこで扱われた風俗的女性と社会の中の実在的な女性の題材化は、ナーディルの登場の前提の一つを形作ることになっていたと言えるだろう。

(5) 独立戦争の終了と反国民政府派ジャーナリストの動向

大衆の嗜好に合わせたような女性図像は、*Aydede* 誌だけではなく *Diken* 誌および *Güteryüz* 誌にも掲載されていた。しかし、これらの雑誌は娯楽的な題材の漫画などを掲載する点では共通していたが、イスタンブールの帝国政府支持派の *Aydede* 誌、アンカラの国民政府支持派の *Diken* 誌および後継誌 *Güteryüz* と政治的に対立していた。*Aydede* 誌発行者のレフィク・ハリトによる創刊号の巻頭言には、ラクダとの会話という寓話の形で、国民政府の民族主義者たちではなく「統一と進歩委員会」側の立場を保ち、文学とユーモアでそれを示すことが表明されていた (Çeviker, 1991, pp. 175-176)。この方針から同誌は、ムスタファ・ケマルを風刺する漫画を掲載した最後期のユーモア風刺雑誌となった (Şen, p. 128)。それらの雑誌には、論敵の雑誌もしくはその主筆や関係者などを風刺対象にとり上げて批判する漫画が描かれた。例えば、ハリトは帝国政府の宰相であったアリ・ケマル (Ali Kemal)⁴⁴と繋がりがあり (Topuz, 2003, p. 99)、スィマヴィの *Güteryüz* 誌に、彼らを揶揄する図 1-22 のような漫画が掲載された。

一方 *Aydede* 誌では、*Güteryüz* 誌に対抗し、同誌を擬人化して揶揄するなどの風刺漫画 (図 1-23) を掲載する。このような、主義の異なるジャーナリスト間の争いに基づく題材は、タンズィマート期以来の題材であり、オスマン帝国における政治的な文脈の中にある、漫画とジャーナリズムの編成が継続していることを表している。1921 年のギリシャ軍の撃退によってアンカラ国民政府の優勢が定まりつつある時期であったが、この対立構造の中でアリ・ケマルは、イスタンブール政府の矢面に立たされているかのように *Diken* 誌、*Güteryüz* 誌で多くの風刺漫画に描かれた。チェヴィケルはこの *Aydede* 誌に対する *Güteryüz* 誌の争いを、「レフィク・ハリトとの戦争」と表現している (1991, p. 164)。

このジャーナリスト間の「戦争」も、独立戦争と共に終結し、*Aydede* 誌は、ギリシャとの間に休戦協定が調印される 2 日前の 10 月 9 日付の 90 号で終刊した (Çeviker, 1986a, p. 174)。同年 11 月 4 日にイスタンブール政府内閣は総辞職して、事実上オスマン帝国が消滅する (新井, 2001, p. 181)。11 月 6 日にアリ・ケマルはイスタンブールのホテルの理髪店にいるところを国民政府勢力に拉致され、アンカラに送られる途中、イズミール市で暴行を受けて死亡する (Şen, p. 366)。その翌年に、レフィク・ハリトとアフメット・ルフクは外国に逃亡した (Çeviker, 1991, p. 176)。

Aydede 誌の終刊後には、同誌の論説者だったユスフ・ズィヤ・オルタチ (Yusuf Ziya Ortaç) を

⁴⁴ 1869 年生まれのアリ・ケマルは、スルタン専制時代にはパリなどに滞在しており「統一と進歩委員会」のメンバーだったが、元々ジャーナリストでもあり、彼の風刺漫画が描かれた時期にも *Peyam-ı Sabah* (朝の情報) 紙に論説を掲載していた。

中心として、他の執筆者と漫画家たちによって、1922 年 12 月 7 日付で *Akbaba* 誌が創刊された。ハリトとルフクがいなくなった後でもあり、同誌は占領軍を批判する立場をとったが、すでに休戦協定が結ばれた後であるため、*Güleriüz* 誌に掲載されたもののような「戦闘的で破壊的」な風刺漫画は掲載されていなかった (Şen, p. 188)。*Akbaba* 誌ではラミズ・ギョクチュエの作品を中心に、女性のイラストレーションと漫画が多く掲載されていた。一方ムスタファ・ケマルを題材とした漫画は、英雄的に描かれたものであっても、1923 年の共和国独立以降にかけては、ごく少数しか掲載されなかった (Şen, p. 188)。このような状況は、タンズイマート期以来、漫画家を含めた改革的意識を持つジャーナリストたちが繰り広げてきた、政治的志向の相違による闘争の帰結であった。しかし、この帰結は、共和国独立以後のジャーナリストたちに制約を与えることになり、ジェマル・ナーディルが漫画家としての活動を本格的に開始する前提となる、共和国建設の推進に協力するというジャーナリズムの状況を形作ることになったのである。

第 6 節 トルコ共和国の創生と風刺漫画への影響

(1) トルコ共和国の創生と文化政策

1923 年のトルコ共和国の独立は、アナトリアにおける領土の喪失を防ぐとともに、多民族・多宗教の帝国を一新して、「トルコ民族」により構成される近代的国民国家を創生させる変革でもあった。本節では、その国民国家建設という目的のために行われた文化政策を概観し、その下で政治と関連を持っていたジャーナリズムの状況と、その一環であった風刺漫画におよび始めた影響を考察する。

まず、トルコ共和国独立時の国民国家の枠組みの形成についてであるが、新生の共和国は、多民族により構成されていたオスマン帝国を一新した単一民族国家であるとされ、その根幹をなす国民は法制上、1924 年の共和国宣言直後の憲法において「宗教および人種の区別なしに国籍の見地から全住民をトルコ人と言う」と規定された (松谷, p. 45)⁴⁵。これは、帝国の近代改革以来模索されてきた、西欧に抗し得る国家を構成するトルコ「国民」像を作り出すための、単一のトルコ「民族」という枠を定めることでもあった。

この民族主義の下、ムスタファ・ケマルが初代大統領となり、独立戦争の盟友であるイスメット・イニョニュ (İsmet İnönü) を首相とした⁴⁶。ケマルは 1934 年に国民大議会から尊称としてアタテュルク (Atatürk、父なるトルコ人) の姓を贈られた (本稿ではこの後の記述をアタテュルクに統一する)。彼が率いる共和人民党 (Cumhuriyet Halk Partisi) によって組織された内閣には多くの権限が集中し、事実上の一党独裁体制が形作られた。アタテュルクは、オスマン帝国の残滓を拭い去り、近代的な国民国家を創生するため、共和主義、民族主義、民衆主義、国家資本主義、世俗主義、革新主義の 6 項目の基本政策を制定して改革を進めた。世俗主義は宗教を法制的に排除し、イスラーム法の廃止や宗教裁判所の閉鎖など、政教分離に直接関わるものの他、社会生活に関わる民法の改正、軍帽が一般化したいわゆる「トルコ帽」であるフェス (fes) を禁止して女性のヴェールの撤廃を指導する 1925 年の服飾改革など、国民の日常生活にまで及ぶものだった (松谷, p. 21)。

この体制の下で行われた文化政策について松谷尚浩は以下のようにまとめている (pp. 23-29)。

①国史の見直し。1931 年にアタテュルク自らが総裁となる「トルコ歴史学協会」が設立

⁴⁵ 帝国時代の版図の喪失後も、クルド人を始め少数民族が存在していたが、第一次世界大戦の戦勝国のイギリスとフランスがアラブ地域に関心を寄せていた背景があり、国土の大部分を占めるアナトリアの地縁的な全体性を重視し、単一民族主義が標榜された (永田, 1982, pp. 163-164)。この方針は、第二次立憲政時代に唱えられた、中央アジアという共通の出自に基づくトルコ語系諸民族の大同団結を目指す汎トルコ主義とは一線を画すものでもあった (永田, 1982, p. 162)。この「民族」概念に関しては第 2 章で詳述する。

⁴⁶ 共和人民党の政策概要については、Ahmad, 1993, pp. 52-71、新井, 2001, pp. 189-218 および松谷, pp. 21-29 に依拠した。

され、トルコ民族の歴史をイスラーム以前に遡る研究が行われた。

- ②文字改革。1928年にそれまで本来アラビア語とは異なった言語構造であるトルコ語を、難解なアラビア文字で表記してきたものを、ローマ字に手を加えた 29 文字のアルファベット表記に改めた。1929 年 1 月 1 日以降、アラビア文字による書物の刊行が禁止され、全国各地で国民学校を開いて国民に一齐に新トルコ文字の学習を強制した。
- ③国語改革。オスマン帝国時代のトルコ語は、オスマン語と民衆トルコ語 (Halk Türkçesi) に分かれていた⁴⁷。帝国時代にも 19 世紀末以降のトルコ民族主義思想の高揚から、「純粋トルコ語 (Öz Türkçe)」の形成が図られていたが、共和人民党政権によって 1932 年にトルコ言語協会が設立され、外来語の削除、古い語彙の復元、文語と口語の一体化などが図られ、簡潔なトルコ語が再生された。
- ④女性の解放。20 世紀初頭のオスマン帝国時代の第二次立憲政期には女流作家ハリデ・エディブのような知識階級の婦人による女性解放運動がすでに始まっていたが、トルコ共和国では、イスラーム的伝統の撤廃の過程で女性解放がなされた⁴⁸。
- ⑤教育改革。1924 年に教育法が施行され、全ての学校を教育相の管轄下に置き、改革と整備が行われた。

この教育に関しては、義務教育と社会教育という両面の改革が行われた。小学校は義務教育とされ、1923 年には全国で 4,894 校だったものが 1940 年までに 10,596 校に増加した (鈴木, 2000b, p. 130)。また、世俗化政策によって、従来モスクの管轄下で教育を行ってきたイスラーム学院であるメドレセは廃止され、共和国国民を啓発するための社会教育の場である「国民の家 (Halk Evleri)」⁴⁹という組織が設置されて、農村部には縮小版である「国民の部屋 (Halk Odaları)」が置かれた (エルトゥールル, p. 64; 松谷, p. 29)。この組織の設置には、共和人民党政府による 6 つの原則の下で運営され、共和国建国の意義を普及させ、「文化的な民族社会」形成に貢献する社会教育施設とする目的があった (エルトゥールル, p. 64)。

このような文化政策は、国民国家建設のため、帝国時代のそれから脱した近代性を持ち、トルコ「民族」の精神的紐帯となるべき「国民」が、あまねく享受し得る文化を策定しようとするものであり、アーネスト・ゲルナー (Ernest Gellner) が示す「文化と政治体を一致させ、文化に自前の政治的屋根」を与えるという、ナショナリズム生成のための要件 (pp. 43-44) に沿うものと言える。

以上のような「国民的」な文化観の模索は、オスマン帝国時代の第二次立憲政期に社会学者のズィヤ・ギョカルプら知識人たちによって、独自の「国民」文化のあり方が検討されて以来の課題だった (新井, 2001, p. 142-144; 永田, 1982, pp. 106, 162-163)。ギョカルプは、オスマン帝国がトルコ国民からなる国民国家たりうる必要があり、その要件の一つとして人々が共有しうる固有の「国民」文化の存在を挙げ (Üngör, p. 40; 横井, pp. 132-133)、西洋の要素を加えた国民文化が創出される必要性を論じていた (ベハール, p. 224)。さらに共和国の独立以降には、国民国家の要素である「トルコ民族」が保持する固有のものとしての文化のあり方が強調されるようになり、それに基づく音楽や建築といった具体的な事物などの策定が求められていった。

⁴⁷ 帝国時代に支配階級や上流社会で話されていたオスマン語は、ペルシャ文化とイスラームの感化により、ペルシャ語、アラビア語という外来語が多く含まれたものだった。説話や民話にも使用されていた民衆トルコ語は、オスマン語に比べて外来語の影響が少なかった。

⁴⁸ 具体的には 1925 年に女性のヴェールの撤廃指導、1926 年には民法の改正による一夫一婦制の確立、1930 年の市町村選挙権と被選挙権の承認、1934 年の国政選挙権と被選挙権の承認などの形で実行された。1935 年の総選挙では 17 名の婦人代議士が選出された。これは国会議員の 4.5%にあたる (カバダコ&エルキン, p. 90)。

⁴⁹ Halk Evleri には、文献により「民衆の家」、「人民の家」という訳があるが、本論文では、永田 (1982) にしたがって「国民の家」とし、Halk Odaları は「国民の部屋」とする。

ただし、このような文化に関する模索の前提となるべき近代性には、西洋文化という根底があったことに注意する必要があるだろう。アタテュルクは、1933年には以下のように歴史的な根拠を持つ文化の育成について述べている。

我々は現代文明の水準よりも上に国民文化を引き上げるであろう。芸術に対して人々の社会の高貴さが加えられるためには、トルコ国民の歴史的な面によって芸術を進歩させねばならない。我々の国民的な到達点は、我が国の高貴な性質を育て、より良くしていくことであって、倦むことの無い努力、知性、継続的な科学への傾倒、芸術の享受があらゆる機会に必要とされることが、その基本である。

(Ersoy, 2008a, p. 45)

この、アタテュルクが目標とする、トルコ国民を引き上げていくべき「現代文明の水準」とは、彼を中心とした共和人民党による独裁政権の政策を墨守するケマリストたちにとって、西洋文明の基準に他ならなかった（ホサム, p. 285）。澤江史子は、1920年代以降のアタテュルクの演説中で「我々が行ってきた、そして現在も行おうとしている革命の目的は、トルコ共和国の人民を完全に近代的な、そしてあらゆる意味および形態において文明的な社会に到達させることである」というように、「文明的な (uygar)」という言葉が頻繁に用いられていることを示し、「文明化」がトルコの人々に「押し付けられたもの」であるとしている（2001, p. 254）。この上からの「文明化」については、トルコの歴史研究者であるフェローズ・アフマド（Feroz Ahmad）による分析（1993, p. 92）に着目するべきだろう。それによれば、トルコ共和国建設期の文化は、官僚的に組織された少数派が担いながらも影響力が強く、西洋の影響下にある世俗的文化と、イスラームを基底に置いた多数派による土着的な文化の二層になっていた。つまり、文明化のために「押し付けられ」た西洋近代的な文化は、伝統的な文化の上に重ねられたものであり、両者は必ずしも融合するものではなかった。その意味では、共和人民党政権が目指す、「国民」が享受する「民族」文化の策定とは、西洋文化という枠に、オスマン帝国のものではない、トルコ独特の要素を上意下達的に重ねていく過程であったと言えるだろう。

（2）共和国建設とジャーナリズムへの規制

次にナーディル登場の前提となるトルコ共和国建設期におけるジャーナリズムの状況を確認しておきたい⁵⁰。独立戦争という国家存亡の危機の中で、ジャーナリズムは、「これを支援した」と評されるほど、後の共和国政府となるアンカラ政権軍を支持し、侵略者としてのギリシャ軍を非難するという、ナショナリズム形成の端緒をアピールするような段階にあった。また、オスマン帝国政府を支援するジャーナリストらはすでに国外に逃れており、ジャーナリズムは、新生トルコ共和国政府に全面的に協力する態勢にあった。このような状況の中で、新憲法の第 77 条では「ジャーナリストは法の範囲内で自由であり、出版以前の調査、検閲は行われない」と定められた。大統領アタテュルク自身も 1923 年に、ジャーナリズムの自由について、以下のように発言していた（Topuz, 2003, p. 113）。

ジャーナリストの出版の自由から、障害が取り除かれるべきである。正しい方向へジャーナリストの出版の自由は確保されるべきである。（国民大議会での演説）

出版の自由と社会の表現の自由なくして、幅広い批判が許される活動の場なくして世論は成立しないのである。世論とは自由な批判と討論の場である。この場は常に開かれ、様々な思想によって支えられるべきである。（イズミール市の新聞発行者を召

⁵⁰ この時期のジャーナリズムへの規制の概要とジャーナリスト法については Şahhüseyinoğlu, pp. 49-53 および Topuz, 2003, pp. 148-161 に依拠した。

集した集会で行なった演説)

このように、ジャーナリズムの自由な活動を支持するような宣言がなされる中、新聞・雑誌の創刊は、1923年には30点以上、1924年には30点以上、1925年には20点以上を数えた (Topuz, 2003, pp. 120-121)。

しかし、ジャーナリズムの自由とは、共和人民党政府の政策の障害とならない範囲でのみ認められるものであることが、反体制派の統制の実施と治安維持法 (Takriri Sükün Kanunu) の成立によって明確になっていく。反体制派勢力は1924年にすでに現れており、アタテュルクの独裁傾向に反対する軍人を中心として、進歩主義共和党 (Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası) が結成された (Ahmad, 1993, pp. 57-58)。この野党に対し、共和国以前から刊行されていた新聞 *Vatan* 紙、*Tanin* (暁) 紙、*Tevhid-i Efkar* (連帯の観念) 紙および1923年以降に刊行された *Töksöz* (率直) 紙の4紙がこれを支持したが、同党は反革命的な保守勢力と見なされ、さらにジャーナリズムの自由に関して国会で審議が開始された。

そして1925年2月に東部アナトリアのクルド人の有力者で神秘主義教団の長老であるシェイフ・サイト (Şeyh Sait) を中心とする反乱の発生と鎮圧を契機として、3月4日に治安維持法が制定され、サイトに同法が適用され、独立法廷によって死刑となった (Üngör, pp. 123-130; 永田, 1982, p.58)。この治安維持法は、以下の第7条に示されたように、大統領の権限によって反政府的な活動の規制を可能にするものだった。

大統領の承認により、政治反動および反乱、国家の政治秩序の安定と平和および安全と治安の破壊という方向性を持つ、あらゆる種類の組織の扇動を阻止する権限、そして企画および出版を禁止する権限が認められる。そして疑わしきものを、独立法廷に送ることができる。

(Topuz, 2003, p. 146)

この治安維持法には、ロシア革命の影響によって国内に拡大しつつあった労働組合運動などの活動を抑制する狙いもあった (Atılgan, pp. 39-40)。これにより進歩主義共和党は、1925年6月3日にサイトの反乱との関係を理由に解党を命ぜられ、各種の神秘主義教団の活動も禁止された。また、この反乱時の戒厳令下、*Töksöz* 紙など数紙の発行者たちが独立法廷で告発され、治安維持法によって3月6日に *Tevhid-i Efkar* など6紙、翌日には *Töksöz* 紙が休刊とされ、9日には主要都市の7紙、4月15日には *Tanin* 紙、8月12日には *Vatan* 紙を含む2紙が休刊とされた。結局、1925年には、この治安維持法による事実上の検閲の発効下、46の定期刊行物が廃刊された (Şen, p. 295)。

この治安維持法は1929年に廃止されるが、オスマン帝国時代の1909年に制定されたジャーナリスト法が依然効力を持ち、政府が出版を制限する権限が維持され、1931年8月8日には禁止事項と罰則を定めた新たなジャーナリスト法が施行された。この法律では、新聞・雑誌の創刊に政府当局の認可の必要はないが通知の義務があると定められた。また政治的な刊行物の出版に関しては保証金が必要とされ、執筆者、カメラマン、漫画家、経営者などの氏名がすべて当局に通知されることでコントロールを受け、共和国独立後の改革に対抗する保守的な勢力や独立前に占領軍に協力していた者は出版事業が行えなかった⁵¹。

以上のような規制は、直接の検閲はなされないものの、政策批判を企図するジャーナリ

⁵¹ 刊行物に掲載される内容に対しては、犯罪を扇動するような論説、猥褻な記事、虚偽の記事は違法とされた。また政策に関する記事が掲載された刊行物の発禁と外国で出版された刊行物の国内流通禁止に関して内閣が決定権を持つことが明記された。さらにジャーナリズム法制定の同年、報道・出版を管理する公共ジャーナリズム局が設置され、1933年には内務省内の委員会となり、内務大臣の管轄となった。

ズムに対して制度的に沈黙を強いる意図が明白だった。これらの規制は、結果的に体制批判を封じたという点では、第二次立憲政時のものよりも厳しかったとみなせるだろう。また第一次世界大戦敗戦後の占領時代の検閲の場合のように、ジャーナリストらが当局側を出し抜けるものではなかった。このジャーナリスト法へのアタテュルクの見解は、以下のようなものだった。

ジャーナリストの自由から生まれてくる有害なものを取り除く唯一の手段は、やはりまたジャーナリストの自由である。政府と国家の信条に対し攻撃をしないという条件のもとでの、ジャーナリストの自由である（傍点は筆者）。

(Topuz, 2003, p. 161)

傍点で強調した部分のアタテュルクの見解は、ジャーナリストの自由を共和国建設に協力する条件の中に押し留め、自粛を強いるものである。この点で、共和国の独立後のジャーナリズムに関する政策は、ゲルナーが示すナショナリズム生成の要素としてのマスメディアのあり方に沿ったものである。1928年の文字改革によって、広範な読者層が新聞および雑誌というマスメディアを享受できるようになったが、独立戦争時にアンカラ政府の支持を表明したジャーナリズムは、独立後には共和国建設に協力する範囲内での表現の自由という制限の中に封じ込められることになったのである。

そして、このトルコ共和国の建国は、オスマン帝国以来の国家像の模索に一つの結実をもたらすものでもあった。オスマン帝国時代に受けた「西洋の衝撃」以降に国家統合の枠組みが模索されたが、鈴木董は、連合国の占領を排除した後のトルコ共和国建国を、その衝撃の帰結の一つである世俗的なトルコ民族主義に基づくものとしている（2000a, pp. 226-227）。言うなれば近代化改革の一つの帰結である共和国独立は、改革意識を持って独立戦争時にはアンカラ政府を支持したジャーナリストたちによる新たな国家像の模索にも、一つのピリオドを打つことになったのである。

このようなジャーナリズムに対する規制実施のもう一つの側面として、カリスマとしての初代大統領アタテュルクの存在を考慮する必要がある。アタテュルクを、第一次世界大戦後の欧米列強再編の中で出現したソ連のスターリン、イタリアのムソリーニ、ドイツのヒトラーといった独裁者たちと並べる視点が海外の刊行物に現れていた（Koloğlu, 2007, pp. 110-113）。例えば1927年2月21日付発行のアメリカの *Time* 誌ではアタテュルクの写真を表紙に使用し、本文記事の中で彼がアメリカの外交姿勢への不満を表明したことに関して「独裁者 (dictator)」という表現を用いていた⁵²。また、1929年のドイツの政治風刺週刊誌 *Kladderadatsch*（擬音から採った誌名）に掲載された世界の指導者の漫画には、スターリン、ムソリーニ、フランコら各国の独裁者と並びアタテュルクが描かれた⁵³。独立戦争の英雄であり「民族」を率いる強力な指導者というだけではなく、彼には共和人民党の長としての独裁者的な側面があった。

以上のような、強力なカリスマを軸とした共和人民党の独裁政権によるジャーナリズムに対する実質上の規制に加え、1928年に実施された文字改革では8月に新たなトルコ語アルファベットが発表され、11月に施行、翌1929年1月1日以降はアラビア文字表記に

⁵² *Time* 誌のウェブサイトによる。2012年8月3日閲覧 (<http://www.time.com/time/covers/0,16641,19270221,00.html>)。

⁵³ これが翌年トルコにおいて共和人民党に対して批判的な論陣を張る *Son Posta*（最新便）紙に転載された際、その部分が削除された（Koloğlu 2007, p. 116; *Son Posta*, 1930, Jul, 30, vol. 4, p. 1）のは、トルコ国内でアタテュルクを他のファシストのように独裁者と呼ぶことはタブー視されていたからにほかならない。トルコにおいて諸改革を推進して共和国建設に資する強力な指導者の必要性は、公定の学校教科書などに見られる公的史観の中では「民主的独裁者」とも言うべき認識によって是認されていた（鈴木, 2003, p. 96）。

よる出版が禁止されるという短期間での表記の改変が行われたため、新聞や雑誌は、一時的に部数を減じた。当時の主要な新聞の 1928 年 12 月 1 日と 12 月 7 日の発行部数に見られる変化の例は以下の通りである (Şen, p. 297)。

<i>Cumhuriyet</i>	9,000→ 5,730
<i>Milliyet</i> (民族)	8,500→ 5,270
<i>Vakit</i> (時代)	5,500→ 2,780
<i>Sonsaat</i> (最新)	3,420→ 1,500

ただし、一時的な部数減の後に、共和人民党政府に寄った論調を持つ *Cumhuriyet* 紙が 1930 年は約 14,000 部、1931 年は約 14,400 部、1933 年は約 20,000 部と、1 日の平均発行部数を伸ばし、娯楽的な要素が多いナーディルの漫画を掲載した *Akşam* 紙も 1930 年は約 13,000 部、1931 年は約 12,900 部、1933 年は約 20,000 部と同じく 1 日平均の発行部数を伸ばしていった⁵⁴。また、共和人民党政府の事実上の広報紙である *Ulus* (民族) 紙が 1934 年に創刊され、野党的な立場に立つ *Son Posta* 紙が 1930 年に創刊された。このことは、アタテュルクの言葉に象徴される、ジャーナリズムに求められた共和国建設への協力という建前と実質的な規制の下、新たな刊行物の参入によってジャーナリズムの再編がなされていったことを意味している。また、体制批判が困難な状況と読者層の広範化は、大衆の嗜好にあった娯楽的な方向などへの編集方針の転換にもつながるものと捉えられる。

(3) 漫画を掲載した新聞および雑誌の状況

一方、ユーモア風刺新聞および雑誌は、風刺漫画による体制批判が事実上不可能な状況下で、再編成を余儀なくされた (Çeviker, 2010, pp. 21-22)。まず、アタテュルクを題材とする漫画は、独立の英雄として描かれたものであっても 1925 年以降は皆無に等しい状況になった (Şen, p. 297)。そして、共和国の独立後に発刊されたユーモア風刺刊行物にも、体制風刺が困難な状況の影響が現れ、*Kelebek* (蝶、1923～1924 年)、*Zümrüdüanka* (不死鳥、1923～1925 年) などの刊行物が短期間で終刊した (Topuz, 2003, p. 186; Çeviker, 2010, p. 21)。トルコの歴史研究者イスマイル・シェンは、このような状況を表した漫画として、*Akbaba* 誌に 1929 年に掲載されたもの (図 1-24) を挙げている⁵⁵。そこでは、終刊した刊行物の名が多く墓標に刻まれており、生き残った雑誌も発行を続けられるよう工夫せざるを得ないことが描かれているのである。

このような制約の中で、新たなユーモア風刺雑誌も創刊された。1927 年に刊行された *Papağan* (オウム) 誌、1936 年に刊行された *Karikatür* 誌などの後発雑誌の登場に加え、*Akşam*、*Son Posta* などの新聞に漫画が多く掲載されていることなどから、ジャーナリズムの一部としての漫画のあり方も、共和人民党政府の施策の枠組みの中で再編成されたと捉えられる。

この制約下の漫画には、1920 年代の独立戦争時にアンカラ政府軍を称揚していたものに類似する、体制寄りのプロパガンダ的なものが見られる。その例として、アタテュルクや政府軍自体を英雄のように描く図 1-25a、b のようなラミズ・ギョクチュエの作品や、独立戦争時から政府を支持した *Karagöz* 誌に掲載され続けた、新たな近代国家の建設を讃える図 1-26 のような一連の漫画が挙げられる。このようなものであっても、アタテュルクの漫画は共和国独立後には見出すことはできなくなる。一方、その肖像画が学校や公共施設に飾られるようになって現在でも見ることができるが、これは戯画的に描かれる機会を封じ、

⁵⁴ 2009 年、トルコ大使館報道部および文化部に依頼しての調査による。

⁵⁵ *Akbaba* 誌は、売り上げの低下の危機に際して、週 2 回の発行を 1 回に減じ、またカラー印刷を使用して乗り切ろうとするが、1929 年 8 月 31 日に、282 号で一時休刊する (Şen, p. 298)。*Akbaba* 誌は 1933 年に同じ発行者によって、再び発行される。

カリスマとしてのイメージを定着させる方策であると見なせよう。

このように、体制側から表面的には出版とジャーナリズムの自由が示されながら、政治批判の表現に対する実質的な規制がかけられるという状況は、オスマン帝国時代にも 1910 年代の第二次立憲政時代にも存在していた。当時は苛烈なスルタン専制の終了後であり、また政権内の抗争もあり、さらに漫画に関わるジャーナリストはジェミル・ジェムやレフィク・ハリトのような政治的エリートとしての側面を持っており、風刺漫画が封殺されることは全くなかった。しかし、トルコ共和国独立後に生じた体制批判への抑圧は、再編成されたジャーナリズムにおいて漫画の題材選択を制限したのである⁵⁶。

共和国独立後のトルコの場合には、オスマン帝国末期の *Aydede* 誌および *Akbaba* 誌に現れていた女性に関する風俗的な題材の継続に加え、ジェマル・ナーディルの漫画に見られ、本論文で焦点とする問題につながる、人々の「生活」という社会的な事象への転換が挙げられる。この題材の転換に関して、現代トルコの美術史研究者であるアフメット・シパーヒオール (Ahmet Sipahioğlu) は、「生活」を題材とすることは、政治的な題材からの「避難」であったと指摘している (Sipahioğlu, p. 56)。このような転換は、フランスにおけるドーミエら、および日本における岡本一平ら⁵⁷の例と同様に、刊行物の広範化に伴う読者層の大衆化の流れに沿った、生活や社会世相への転換と捉えられる。

前項で示したような文化政策とナショナリズム生成に関して、ゲルナーはナショナリズムの存在を前提としてメディアがそのメッセージを供給するのではなく、不特定多数の国民へマスメディアが浸透することでナショナリズムの観念の中心的な部分が生み出されるのであり、マスメディアの役割の一つは、伝達する言語とスタイルを解する者がナショナルな共同体に参画できることを明らかにする点になるとしている (Gellner, pp. 126-127)。また、アンダーソンは、出版資本主義の発達によって流布される口語的な言語が「国民的出版語」となり、膨大な読者を結びつけ、ナショナリズムの生成に寄与することを示している (Anderson, pp. 44-46)。

両者が示す資本主義的に大量のメッセージを流布するマスメディアがナショナリズムの生成に寄与するという点は、トルコの場合には、文字改革を言語による「民族的」紐帯の基盤を形成する方策の一つとし、活字メディアによってその形成と同時に西洋近代化を進めるという方針 (Ahmad, 1993, pp. 81-82; 新井, 2001, pp. 215; 平野, p. 3) につながる。実際に共和国独立以降に行われた調査では、識字率は 1935 年の 19.25% から 1945 年には

⁵⁶ このような、体制風刺の規制による風刺漫画の題材選択の変化は、19 世紀のフランスの例にも見られる。風刺雑誌の発行者は、1831 年のフィリップによる王政復古以来、体制から敵視され、1835 年に漫画発表の事前許可の必要を含めた言論統制法が施行された (林田, pp. 172-175)。これによりドーミエは、ブルジョア批判や都市下層生活者の実態などの社会的な事象へと題材を転換した (喜安, p. 49)。また、風刺の方向が政権ではなく、官僚システムの不備や役人の不正などの表層的な部分に移った例として、1966 年の文化大革命以降の中華人民共和国の漫画が挙げられる。中華人民共和国成立後の漫画家の紹介を軸とした、1999 年の英稲編『中国漫画五十年』には政権幹部の風刺漫画は見出されない。例外として 1976 年以降、江青らいわゆる「四人組」の失脚後に、彼らを風刺する漫画があった (盛哲郎編, pp. 74-88)。また、中国共産党機関紙の『人民日報』の増刊として発行される漫画紙である『諷刺点幽默』の 2005 年 7 月 1 日「新週刊第 8 期」号から、2006 年 7 月 21 日「忌第 664 期」号までを観察した中には、共産党幹部に関する風刺漫画は一切見出されず、似顔を用いた政治家像は、外国の新聞からの転載と推察される他国の首相などのもののみである。

⁵⁷ 日本では、1908 年の大逆事件に象徴される、政府による社会主義者など反体制勢力への圧迫の強化以降、新聞や雑誌の風刺漫画からは体制批判の力が弱まった (加太, pp. 32-33; 清水, 1999, pp. 32-33)。大正期に大衆的な新聞・雑誌の発行が増加する中、岡本一平の作品を始め、社会世相のスケッチや小説のような漫画が現れた (清水, 1999, pp. 82-83; 宮本, 2003b, pp. 114-115)。この場合も、全体主義的な政治体制下における実質的な政権の批判が行えない状況での、風刺漫画の題材の、社会事象的なものや体制の表層的な批判への転換を余儀なくされた例と言える。

30.22%に向上していた⁵⁸。したがってマスコミュニケーションの中で新聞・雑誌が大量に流布されてエリート・インテリではない多くの大衆が参加するという帝国時代には無かった状況が現れる一方、それらの人々を「国民」たる人々として取り込みながらマスコミュニケーションが展開する面もあったのではないかとと思われるのである。

第7節 ジェマル・ナーディルの登場とその前提

(1) ジェマル・ナーディルの出自

ジェマル・ナーディルは、前節で示したような、トルコ共和国独立後の共和人民党独裁政権による近代化のための諸政策が推進され、ジャーナリズムおよび風刺漫画がその影響下におかれた状況の中で現れた。またそこには、漫画が、西洋美術を規範とする帝国時代に築かれた近代メディアであるという基盤があった。この節では、彼がその状況の中で、どのように漫画家としての地位を確立したのか、作品を参照しながら概観する。

ナーディルは、1902年アナトリア北西部の都市ブルサで、ブルガリア出身である父シェヴケット (Şevket)、母ヌリエ (Nuriye) の子供として生まれた⁵⁹。そこで初等教育を終え、よりビレジク (Bilecik) で中等教育を受けるが、経済的な事情で中退する。家族の希望からドイツでの技師養成学生となるための国家試験を受けるが、画家も志望していたため、イスタンブールの国立芸術アカデミーも受験する。しかし共に失敗し、イスタンブールでの就職もできなかった。帰郷後、父を手伝い、修理工となるが、体が華奢であるため長く続かず、中等教育により文字が書けた彼は、商店の看板描きを始めることになる。この間、余暇には水彩で絵や漫画を描き、さらに小学校の巡回美術教師も勤めた。最初の漫画は、1920年彼が18歳の時、*Diken* 誌に投稿して掲載されたものであり、後の描画スタイルはまだ現れていない (図 1-27a、b)。

新聞・雑誌に投稿を重ねた後、1926年にはプロの漫画家を目指し、出版の中心であるイスタンブールに出て、*Papağan* 誌に作品を投稿して掲載された。また最初の連続コマ漫画を *Resim Dünyası* (絵の世界) という子供雑誌に描き始めたが、わずかな原稿料しか手にできず、2年でブルサに戻るようになった。ナーディルの援助と指導によって漫画家となったセミヒ・バルジュオールによれば、当時ある出版者から、第二次立憲政時代から活躍し評価されていたラミズ・ギョクチュェのように描けば採用すると言われたが、ナーディルは従わずに帰郷したという (Balcioglu, 1988, p. 10)。ただし図 1-27b のように、ギョクチュェが帝国時代から *Akbaba* 誌に描いていたものに類似する、風俗的でイラストレーションのような女性を題材とした漫画も描いていた。

故郷では *Karagöz*、*Köloğlu* (トルコ民話の主人公の名前) などのユーモア風刺雑誌や新聞に作品を投稿し続ける一方で油絵を描き、生活のために再び看板を制作し、美術教師として働いた。しかしこの看板描きは識字率の低い当時にとっては、現代とは意味合いが異なることに注意する必要がある。その詳細は後述するが、ナーディルの仕事は標識などの作成とともに、映画館の看板および上映告知のパンフレット全体の作成にまでおよんだ。1928年の文字改革は、アラビア文字で表記していた看板や標識を新しいトルコ語の表記に書き改める仕事を生み、ナーディルに経済的余裕を与えた。当時彼はユーモア風刺雑誌の雄である *Akbaba* 誌に寄稿していたが、その漫画がイスタンブールの出版界の関心を引き付けた。1928年、日刊の *Akşam* 紙を刊行していたネジメッティン・サダク (Necmeddin Sadak) が彼の才能に注目したことから、ナーディルは同紙に漫画を描くよう請われ、前回の失敗から2年後に再びイスタンブールに赴いた。その後彼は1943年まで14年間にわたり、*Akşam* 紙で、ほぼ毎日漫画を描く主筆漫画家として仕事をするようになる。

⁵⁸ トルコ政府統計局ウェブサイトのデータベース (http://www.turkstat.gov.tr/PreTablo.do.alt_id=1047) より作成。2017年3月18日閲覧。1945年度は、7歳以上に対しての調査。

⁵⁹ ジェマル・ナーディルの経歴については、主に Demirci, 17-20、Çeviker, 1991, pp. 121-124、Yavuz, pp. 3-6 および Yücer, 1955, pp. 14-22 に依拠した。

(2) *Akşam* 紙での本格的デビューと初期の漫画の展開

文字改革によって、全ての出版物がラテン・アルファベット表記となった 1929 年初頭には、ジェマル・ナーディルの漫画は、まだ *Akşam* 紙⁶⁰の第 1 面には見られず、1895 年生まれで共和国独立後に漫画家となったコズマ・トーゴ (Kozma Togo) が、社会情勢などを題材とする漫画を描いていた。1929 年当初の *Akşam* 紙の第 1 面を俯瞰すると、一般的な記事とトーゴの漫画の他、外国のものの転載と思われる漫画、イラストレーションが掲載され、「誰でしょう?」というタイトルが添えられた若い女性の写真が掲載され、他面で彼女のプロフィールを紹介する企画が連載されていた。また、女性像のイラストレーションと風俗的な読み物を中心に構成される「愉快な文 (*Şen yazılırları*)」と題された娯楽ページが設けられていた⁶¹。同年 3 月にナーディルが同紙第 1 面に描き始めた漫画も、女性と恋愛を題材としたものだった (図 1-28)。また、彼は漫画だけではなく連載記事のイラストレーションも手がけた。例えばこのようにナーディルが本格的にデビューした *Akşam* 紙には、風俗的な娯楽志向の紙面が作られていた。

同紙の女性風俗に関する記事を多く掲載する紙面は、一党独裁体制により政府批判が困難になった後のジャーナリズムの方向転換の現れのひとつと見なされる。このような風俗的な題材は、帝国時代においてすでに現れており、ジャーナリズムが活性化した第二次立憲政以降、*Aydede* 誌や *Akbaba* 誌などに扱われて定着していたものであった。この、共和国独立後にも受け継がれた風俗的な題材の流れは、ナーディル登場の前提の一つである。

そして、政権を風刺する漫画の掲載が困難な状況の一方では、文字改革という急激な変化による読者の一時的な減少から休廃刊する定期刊行物がある反面、新たに参入してきた新聞・雑誌はユーモアと女性風俗に活路を見出し、また絵や写真を多用した紙面構成を示していた (*Türk Mizahının Öncüleri*, p. 106)。つまり、ナーディル登場の前提の一つには、風俗的な題材の多用を伴う、新聞と雑誌の大衆化という状況があった。

そのような状況の中でナーディルが同紙に描いたのは、第 1 面の時事などを扱った一コマ漫画だけではなく、1930 年までには物語の写実的なイラストや、子供向けのページにおける外国のものを模したと思われる複数コマ漫画に、彼のサインが認められる。また明らかに彼の手になるものと思われるカットが適宜使われている。本格デビュー以来 2 年ほどで、彼は同紙のビジュアル部分における重要な役割を果たすようになっていた。

アムジャベイが初めて登場するのは 1929 年 8 月 19 日第 3897 号においてである (図 1-29)。当初は「アムジャベイエ・ギョレ」という題はなく構図の変化が乏しく、コマ数も多様であり、掲載も不定期だった。1930 年 11 月には「アムジャベイエ・ギョレ」の定

⁶⁰ ナーディルが本格的にデビューした *Akşam* 紙は、もともと第一次世界大戦後にネジメッティン・サダク (Necmettin Sadak)、カズィム・シナーシ・デルサン (Kazım Şinasi Dersan)、アリ・ナージー・カラジャン (Ali Naci Karacan)、ファリフ・ルフク・アタイ (Falihi Rifki Atay) という、他の定期刊行物に執筆していた若年の論説者らにより、「タベ」という紙名の通り、イスタンブールの読者向けの夕刊紙として企画され、1918 年 9 月 20 日に創刊された。その内容は、イスタンブールの政治的な動向と海外のニュースを中心としたものだったが、1920 年にムスタファ・ケマルが率いる独立戦争が始まると、アナトリアでのケマルの行動のニュースを優先して掲載するようになった (Topuz, 2003, pp. 99-101)。共和国設立後、1928 年 11 月に施行された文字改革に関しても、新トルコ語アルファベットに直ちに対応した (Oral, 1967, p. 76)。1929 年に再デビューした時点での *Akşam* 紙上のナーディルの漫画は、同紙の構成の流れに沿うものであった。彼の漫画が定着した 1930 年代前半の同紙面には、やはりイスタンブールに関するニュースが多く掲載されていた。

⁶¹ 1929 年 3 月 22 日 *Akşam* 紙第 3750 号 5 ページの例を示すと、「快適な場所」、「お土産」、「私の値打ちは何れ位?・・・、これはなんと大胆な・・・」、「物思い」、「言葉の合間にお勘定」、「言葉の短さ、健康」といった、女性に関する題材の小話を主としており、女性像のイラストレーションが掲載されている。他に、第 1 面でも共和人民党政権によって進められた女性の社会進出の一環として、毎年 2 月に開かれていたミス・コンテストの経過が掲載されるなど、女性風俗に関連した娯楽志向が見られる。

型を持つ連載が開始された（図 1-30）。その第 1 回は、社会一般の記事を中心としたページの下部に掲載されていたが、第 2 回以降には、「シェヒル・ハベルレリ (Şehir Haberleri、都市のニュース)」と題された、イスタンブールのニュース面⁶²の下部に掲載されるようになり、この位置は休載を挟み、1943 年にナーディルが *Cumhuriyet* 紙に移るまで変わらなかった。イスタンブールのニュースに重点を置く編集方針で始まった *Akşam* 紙上で、同市の事情のページに「アムジャベイエ・ギョレ」の連載が続けられた点は、同市の都市事情と彼の漫画の題材との間に関係があることを示している。実際に第 3 回の「アムジャベイエ・ギョレ」の内容は、不動産の登記のため市役所に行く友人に対して、タライ回しにされて時間がかかり一年は会えなくなるだろうからお別れの挨拶を、と皮肉るものである。

やがて、彼の漫画は、1929 年 3 月にはコズマ・トーゴと交代で *Akşam* 紙の第 1 面に掲載されるようになり、1930 年にはほぼ毎号第 1 面を飾るようになる。同時期の同紙のタイトルの脇には、ナーディルのサインはないものの、明らかにトーゴとは異なる彼の描画による、日々のトピックを取り上げた 4 センチ四方ほどのユーモラスなイラストが掲載されていた。この時点で彼は同誌の漫画家の中心となっていたと思われる。その後のナーディルによる第 1 面の漫画の内容には、女性が登場するものよりも、図 1-31a、b の例の、身近の話題が取り上げられた漫画のように、一般的な人々が登場する日常的な場面を扱ったものが多くなる。また、二人の人物による対話が構成の主軸となっていく。

一方、政権への風刺が困難な状況の下での政治的な題材に関しては、批判的な表現がなされない点に着目したい。例えば 1930 年 10 月 3 日 *Akşam* 紙 4303 号第 1 面に掲載された漫画の例では、「弁明」という題がつき、図 1-31a、b の例と同様に新聞を読んでいる二人の人物が描かれ、「女性が政治をすることを、どう考える?」、「何の意見もない。俺は独身の男だからな!」というやり取りが配されている。これは、同年 4 月 3 日に地方市議会選挙における女性参政権が承認されてから女性議員が現れたことを取り上げたものと思われるが、日常生活の場での一般的な人々の感想として提示される。このような直接の批判のない点はナーディルの漫画形式の特質の一つである。

また、1930 年代に入ってからナーディルの漫画には、図 1-31a、b のように、後の彼の作品の特質の一つとなる、明瞭な曲線による寸詰まりの身体に単純化された人物像が描かれるようになっていく。単純化された描画は、ナーディルの前に第 1 面の漫画を描いていたコズマ・トーゴのものにも見られる。しかしトーゴのものには、ナーディルのものほどのデフォルメは見られず、帝国時代のジェミル・ジェム以降に定着した、写実性を持つ西洋美術の描画の流れがあるように見える（図 1-32a、b）。実際にトーゴは、図 1-32b の例のように、デフォルメの少ない文化人らの似顔絵を能くしていた (*Türk Mizahının Öncüleri*, pp. 42-47)。むしろナーディル登場以降のトーゴの作品には、対話形式や描線の単純化に、他の漫画家同様にナーディルの漫画形式の影響があるように思われる⁶³。さらに、ナーディルの漫画が *Akşam* 紙第 1 面に登場してからは、1929 年の同紙の第 1 面を飾っていた、西欧のイラストレーションの流用と思しき女性を題材としたイラストレーションは内部の風俗的な記事のページに移り、その姿を消している。ナーディルは同紙の主筆的漫画家として本格的にフロントページの漫画を描くようになったのである。

このような一コマ漫画に加えて、1930 年からは、複数のコマによる漫画も第 1 面に掲載されるようになった。それらも、それまでの一コマ漫画と同様に、一般の人々が登場する時事的な社会生活の題材が取り上げられていて、ナーディルの漫画の題材の主流から外れるものではない。それらの連続コマ漫画は、①コマ内の連続する内容によりストーリーが展開するもの、②題材に関するトピックを連ねていく一コマ漫画を組み合わせたような

⁶² 例えば、第 2 回のアムジャベイが掲載された号の記事では、イスタンブールの牛乳供給の問題、市当局の予算要求について、石炭の蓄積場、降雪の処理問題などが取り上げられていた。

⁶³ 例えば、1933 年の *Karagöz* 誌上では、トーゴはラミズ・ギョクチェとともに表紙の漫画を描いていたが、そこにはナーディルの描線との類似が見られる。

もの、③一コマ漫画の内容を細分化して、複数コマとしたものといった形式に大別される。図 1-33a、b の例に見られるように、これらの漫画は複数コマであるため、暖冬の中での生活や市の政策が人々に与える影響など、コマごとに多彩なトピックを取り上げることで、より詳細なイスタンブール事情を描いて、同市のニュースを主として発刊された *Akşam* 紙の特色を強く打ち出すことができるものだった⁶⁴。

ナーディルによればこのような複数コマ漫画は、読者にアピールする新たな漫画の模索であり、それは「アムジャベイエ・ギョレ」連載の準備として、編集者とともに 4 ヶ月間考えられたものであったという (Demirci, p. 83)。実際は、複数コマによって構成される漫画は、すでに帝国時代末期の *Aydede* およびその後継の *Akbaba* 誌上にミュニフ・フェヒム、ラミズ・ギョクチェ、アフメット・ルフクラが描いた先例を見ることができる。この先例は特定の主人公が現れるものではなく、コマの内容の対比によりユーモアを醸し出すものや、同一の題材による組漫画のようなものであった⁶⁵。

したがって、「アムジャベイエ・ギョレ」という固定キャラクター漫画の登場には、参考となるような先例と、先述した①から③のような複数コマ漫画の形式の模索の結びつきがあったと考えられる。帝国時代末期の複数コマ漫画は、1910 年の専制終了後に定着した石版印刷によるものと推察される写実的なタブローのようなものから、比較的整理された描画へと展開した後に現れている。ナーディルの漫画では、より単純化された描画が、よりスムーズなコマの展開を可能にしているように思われる。図 1-34a、b の例のように、左から右へと、自然に単純化された人物の動きが、セリフと共に進んでいるのである。また単純な描画による人物像は、特定の登場人物のデフォルメによる外見的特徴づけに結びついたものと考えられる。ナーディルは、外国の複数コマ漫画の先例のように、特定の登場人物であるキャラクターが登場する漫画を描き始めたのである。

(3) ジェマル・ナーディルの政治的漫画と実験的野党

ナーディルの漫画に政治的題材が皆無であったわけではない。例外的ではあるが 1930 年には、似顔絵を使用した政治的な題材の漫画が描かれていた。オスマン帝国時代には、このような政治的な題材は、改革的な志向を持つジャーナリズムに包含される風刺漫画の主流だった。本項では、当時の一党独裁体制がもたらした表現の制約下において、ナーディルがどのように政治を描いたかについて考察する。そこには、表現の制約の影響が、題材の二つの傾向に表れている。

その一つは、首相の姿を国家のために努力するものとして美化した図 1-35 の例のように、政府の施策を称揚する傾向のもので、着目すべきもう一つの傾向は一党独裁の体制下に存在した野党など、共和人民党体制と対立する勢力を題材として風刺するものである。後者の題材である対立勢力の一つに、1930 年 8 月に結成された自由共和党 (Serbest Cumhuriyet Fırkası) があった⁶⁶。同党は、一党独裁のストレスの分散と、複数政党制の

⁶⁴ 例えば、1930 年 2 月 28 日 *Akşam* 紙第 4089 号第 1 面には、その日のニュースを併記した構成の複数コマ漫画が掲載されているが、その中でイスタンブールの水道と路面電車の事情に関するトピックが描かれている。

⁶⁵ 1929 年から 30 年にかけての *Akşam* 紙には、第 1 面のコズマ・トーゴによる複数コマによる漫画の他、外国の漫画の転載と思われる、複数コマ漫画の掲載が確認される。その中でも特定の人物を主人公として展開するものとして、毎週火曜日に掲載されていた、物語やクイズなどによって構成された「チョジュク・デュンヤスウ (Çocuk Dünyası 子供の世界)」という子供向けページには、アメリカのジョージ・マクナマスが 1913 年から描いていた「ブリングアップ・ファーザー (Bringing up Father)」が連載されていた。この漫画は日本でも、1923 年から『アサヒグラフ』誌に「親爺教育」という名で掲載された (清水, 1999, p. 180)。ただし、*Akşam* 紙上では、「利口者アメリカで (Cingöz Amerika'da)」という題名で掲載され、他の転載イラストレーション同様、作者名は載せられていない。

⁶⁶ 自由共和党については、新井, 2001, pp. 207-209 を参照のこと。

試行を意図するアタテュルクの指示により、1924年に首相を務めた彼の古い友人アリ・フェトヒ（Ali Fethi）を党首として結成された実験的野党であった。しかし、一党独裁による一連の政策に不満を持つ層によって支持され、9月にフェトヒがイズミール市を遊説した際には、熱狂的な支持者と警官との間で死傷者まで出す衝突が起こった。さらに、10月の地方選挙で議席を増やし、潜在的な反体制志向を持つ人々を取り込み、政権への実質的な脅威になりつつあったため、再びアタテュルクの命令によって11月には解党された（新井，2001, pp. 207-209）。共和人民党政権への風刺がなされないナーディルの一連の漫画の中では、自由共和党を題材としたものは一方的な風刺を含むものになった。例えば1930年10月19日の *Akşam* 紙第4319号、同年10月22日の同紙第4322号第1面には、同党幹部の似顔絵を用いた批判的な漫画が確認される。端的な例としては自由共和党解党のニュースが掲載された同年11月20日の *Akşam* 紙第4350号に掲載された図1-36の漫画が挙げられる。この例は、実在の様々な政治家の有様を描き、自由共和党の終焉を葬式に喩えて戯画化することによって、同党を風刺している。このように、実験的な野党を風刺するという点では、ナーディルも共和人民党の独裁下の共和国の建設期におけるジャーナリズムに対する制約の中にあった⁶⁷。

1930年代前半の似顔絵を用いたナーディルの漫画には、以上のような共和人民党政府を称揚するものと、野党勢力の関係者を風刺する文脈のもの他に、有名な文化人らを描いたものが見られる。先述したように、ナーディル以前に *Akşam* 紙の第1面に漫画を描いていたコズマ・トーゴは、似顔絵によって人気を得ていたが、それらは詩人で小説家のヤフヤ・ケマル・ベヤトル（Yahya Kemal Beyatlı）、新聞発行者で論説と小説も描いたブルハン・フェレク（Burhan Ferek）などの有名な文化人のものが主であり（*Türk Mizahının Öncüleri*, p. 42-47; Balcıoğlu 1998, pp. 30-31）⁶⁸、ナーディルも「アムジャベイエ・ギョレ」の中では、やはり文化人の似顔絵を用いている。

1930年代に実験的な野党が結成されながら、結局解党に至る経緯は、政権による独裁体制の強化と、それに対する潜在的な反感を持つ層の顕在化、およびその層への封じ込めの過程である。この過程の中で、ナーディルが、例外的に政治家の似顔絵を使用して、政権の意向に沿った、体制を批判する勢力を風刺する漫画を描いたことは、共和人民党独裁体制による圧力の下で編成されたジャーナリズムの中に、彼も包含されていたことを示しているのである。

（4）ジェマル・ナーディルの登場と人気および評価獲得の前提

以上のように、ナーディルがブルサでアマチュアとして漫画を描き始めた後に最初のイスタンブール進出に失敗し、故郷で過ごしてから *Akşam* 紙で本格デビューを果たすまでの期間は、オスマン帝国が終焉を迎えてトルコ共和国が誕生するという大きな体制転換の時期であった。したがって彼のメディアへの登場と漫画家としての活動の前提には、両体制期の政治によるストレスおよび文化的背景と、それらの転換の影響が存在した。本章の最後に、そのようなナーディルが登場し人気漫画となっていく前提をまとめておきたい。

⁶⁷ このような野党を批判する漫画はナーディルのみではなく、ラミズ・ギョクチェによる、同年4月17日 *Akbaba* 誌第761号表紙、および10月20日同誌第795号表紙に掲載されたものなどにも確認される。彼らにとって、1930年代の自由共和党に関する似顔絵を用いた風刺漫画は、実験的野党というイレギュラーな風刺対象の出現がもたらした、共和人民党政府寄りの立場を明確にした上での例外的なものだったと捉えられる。次にナーディルによる似顔絵を用いた政治的な文脈の風刺漫画が認められるのは第二次世界大戦前夜から終戦までの、ファシストらを主とする各国の首脳らという題材が現れた時期になる。しかし、トルコ国内の政治家の似顔絵を用いた風刺漫画がナーディルの作品に現れるのは、第二次大戦後に本格的な野党が誕生し、共和人民党の独裁に揺らぎが生じた時期まで待たなければならない。

⁶⁸ コズマ・トーゴについては、*Türk Mizahının Öncüleri*, pp. 42-47 および Balcıoğlu, 1998, pp. 30-31 に依拠した。

まず帝国時代には、漫画が近代メディアの一つとして展開したという前提があった。そこからは、漫画がインテリ・エリート層の言論手段の一つとなり、西洋美術の技法を一つの規範とする流れができていた。すでに示したように、19世紀のイギリスおよびフランスでは、漫画は民衆の側から体制を批判し、また社会や風俗を描くという性格を持つものだったが、オスマン帝国ではより高尚な批判手段としての前提が加わっていた。ナーディルの最初のイスタンブル進出時の漫画は、帝国時代の漫画の前提に沿ったものだった。その時期にはセダト・スィマヴィやアフメット・ルフクらによって市井の人々の生活の様相や社会風俗が描かれてはいたが、彼らもインテリ・エリート層の一部だった。ナーディル登場以前には、このような帝国の近代化に由来する前提ができあがっていたのである。

トルコ共和国の独立後には、この前提に複雑さが加わった。まず帝国時代の旧弊を廃してイスラームを覆い隠し、西洋を規範とした近代化を進めながらも、西洋のものとは異なるオリジナルの文化が必要とされる状況が生じた。その中で漫画は比較的高尚な言論の手段であるという前提を残しつつも、共和人民党一党独裁による体制風刺が困難な状況の中に置かれた。同時に文字改革という活字メディアの大衆化につながる政策が行われた。そこには、ナーディルが体制風刺を避けて「生活」を主題材とする漫画を描いた主要因があった。帝国時代にはプロ漫画への進出を果たせなかったナーディルは、このような前提の中で人気漫画家になっていったのである。

しかし、この「生活」への題材の転換は、シパーヒオールが「避難」と捉えるように、当時の漫画家にとってやむを得ないものだった。それがナーディルの作品の人気と「国民的」および「民族的」とされるまでの評価にどのように結びついていたのかという問題がある。実際に「生活」を題材にした漫画は帝国時代からイスタンブルの街角の様相などの形で現れており、また共和国独立直後には社会風俗を描くラミズ・ギョクチェの人気が目立っていた。そこにナーディルの漫画が参入して人気を得たのは、その「生活」の描かれ方に、以前のそれが持たない独自の要素があり、そのために読者から支持されたためではないだろうか。そしてその支持層とは、帝国時代の漫画の受容者に加わった、共和国独立以降に「読者」となった人々ではなかっただろうか。同時にその要素とは、オスマン帝国時代にできあがっていた前提を底に置きながら、共和国独立後に生まれた状況に適したものだったと思われる。アムジャベイというそれまでになかった人物像の定着と人気および評価の獲得に関しても、その様な前提に基づいて検討するべきと考えられるのである。

第2章 国民的漫画家ジェマル・ナーディルの確立と「国民」の「生活」

第1節 ジェマル・ナーディルの漫画が描出したトルコ「国民」の「生活」

(1) トルコ共和国建設期における「国民」概念と「生活」

本章ではまず、ナーディルが人気を獲得し、評価されていく過程を確認する。そしてその人気と評価の背景である、当時の人々が置かれていた一党独裁政権主導によるオスマン帝国時代の旧弊からの脱却と近代国民国家の建設の文脈の中にあった「生活」と「国民的」文化とはどのようなものかを探る。そして、ジェマル・ナーディルの漫画がどのようにトルコ「国民」の「生活」を描いたと認められるのかについて検討していく。

まず、トルコ共和国の独立時における、「国民」の意義とはどのようなものであったのだろうか。すでに示したように、複合民族国家であったオスマン帝国の近代改革以来、西欧に抗し得る国家を構成するトルコ「国民」像の模索が続けられてきた。トルコ共和国建設の基礎として、構成要素としての「国民」を作り出すための、単一のトルコ「民族」という枠が必要だったのである。独立以前の1921年には、アンカラ政権による憲法構想策定中に、トルコ「民族」を示す‘millet’の定義と範疇に関して、汎トルコ主義による広汎なトルコ語圏を含むのではなく、共和国の大部分を占めるアナトリアの地縁によるものを単一「トルコ民族」とするべきという議論が行われていた（粕谷, 2001a, p. 127）。そして、1924年に制定された組織基本法（憲法に相当）の第88条では「トルコの住民は、宗教及び人種を区別することなく国籍の見地からトルコ人とされる」とされ、第1章で示したように、アナトリアの地縁を一つの枠組みとした、トルコにとっての単一民族という意味を持ち国家の要素である‘millet’が想定された¹。

一方、一般的な人民を含む‘halk’という概念もあった。1921年の憲法構想の中で「トルコ人民政府（Türkiye Halk Hükmet）は大国民議会（Milli Büyük Meclisi）によって治められる」とされた（粕谷, 2001a, p. 127）。この‘halk’という、‘millet’よりも広汎に「国民」を示す言葉について辞書上の概念を確認すると、「ある民族を構成する人間集団」、「同じ国家に属する人々の集団」という意味を持ち²、‘folk’、‘nation’³という、日本語の「国民」、「人民」の概念⁴を含んでいる。同時に「特権層ではない人々の集団」という意味もあり、‘people’、‘populace’、‘the common people」といった、「民衆」、「大衆」、「庶民」に通じる概念も含むことが認められる。

この‘halk’および‘millet’というトルコ共和国の「国民」を「文明化」することは、共和人民党一党独裁下における文化政策の方針の一つであり、政府の主導による帝国時代の旧弊を脱した近代的「民族」文化の創出は、その方策の一つに挙げられる。この「国民」文化の必要性に関しては、すでに帝国時代にズィヤ・ギョカルプによって、多民族、多宗教であったオスマン帝国におけるナショナリズムを形成するアイデンティティの抛り所として、言語と文化が重要であると論じられていた（Gürsoy & Çapcıoğlu, 96-98; 新井, 2013, pp. 67-72; ベハーール, pp. 223-229）。

しかしギョカルプが提唱したような「国民」文化としての芸術概念は、共和人民党政権の近代化施策の下でさらに複雑に重層する。この複雑さについて新井政美は、序章で示したように、イスラーム的伝統を消去し、西洋に対抗しながらも西洋を目標とするという矛盾を乗り越えるために、トルコの民族感情の醸成に力が入れられたと指摘するのである。

¹ このような国民国家建設の基本的枠組みとしての「国民」概念の策定議論の結果、国歌は‘Milli Marş’（Marşは行進曲の意味）とされ、共和国政府の母体となったトルコ大国民議会は‘Türkiye Milli Büyük Meclisi’（Büyük Meclisiは大議会の意味）と命名された。

² トルコ語の意味については、トルコ語国語辞典（*Türkçe Sözlük*）による（Özkan, 2007）。

³ これらの英語については、Bezmez & Brown および Akdikmen のトルコ語英語辞典による。また、ギョカルプは‘halk’を、法の前に平等である諸階級の総和であるとした（横井, p. 136）。

⁴ 相当する日本語については、竹内（1989）のトルコ語日本語辞典による。

ナーディルの漫画が描いてみせた「生活」は、まさに近代化を受け入れつつ抵抗をも示す人々の感情を表現するものとして受容された節がある。1947年の彼の逝去時の追悼文中、ナーディル・ナジによる、単調な「生活」から笑みをもたらすものとする評価、およびバハデュル・デュルゲルの、社会「生活」の中から漫画を作り出したという評価は注目に値する。この「生活」の表出という点に関して、オルハン・コルオールは、ナーディルの漫画は、帝国時代のアリ・ファトやジェミル・ジェム、セダト・スィマヴィの漫画のものとは異なる意味で「生活」を描くものとして評価している (Koloğlu, 2005, p. 268)。

ただし、ナーディルの活動時である国民国家建設期におけるトルコの状況を踏まえると、国民国家の構成要素として構築された「国民」像から、社会的に特権を持たず一般的に遍在する、庶民としての「国民」に至るまでの幅の中で、どの部分の「生活」をどのように描いたのかという問題が現れる。言い換えれば、‘millet’と‘halk’に至る範囲のうち、どの部分を描いたのかという問いである。公的に期待された「生活」および「国民」像と、実際の「生活」像がそのまま重なるものだったとは考えにくい。すでに示したようにアフマドによれば、独立後のトルコには西洋的な文化と伝統的な文化の乖離があり、トルコの人々に要求された公的で西洋近代的な文化の下での「生活」と、もともと人々の生活の中にあったイスラームを基本とする伝統的な文化や日常との間の齟齬は否めない (Ahmad, 1993, p. 92)。

ナーディルの漫画が公的に望ましい、西洋近代化された「国民」の「生活」のみを描くものであれば、保守的な価値観を残す「生活」の表出とは矛盾することになる。また、読者の嗜好に合う「生活」の表出のみでは、「国民的」、「民族的」という評価には至らないだろう。この矛盾する要素を踏まえると、序章で示したデュルゲルの追悼文の中の、ナーディルの漫画が「社会の中で過ぎていく人生」を描いていたという指摘に着目される。第1章で示したように、帝国時代19世紀のタンズィマート改革期以来、娯楽や女性に関する西洋的風俗、膨張する都市の諸問題などの社会の事情は漫画の題材とされており、そこには西洋近代化に関わる要素があり、特に近代化されつつあるイスタンブールの錯綜ぶりを背景にして、それらが描かれていた。しかし、ナーディルの漫画は、オスマン帝国時代とは「生活」の描出のされ方が異なっているとコルオールらが指摘するように、単に西洋的な都市市民の姿を描いたのではなく、帝国時代の漫画にはなかった、新たな社会の実感を伴った「生活」を描写していたのではないかと考えられるのである。

(2) ジェマル・ナーディルの漫画の人気と評価の形成

ナーディルの評価に関しては、「国民的」な部分と、人々の「生活」の描写という、二つの面に着目したい。前者はジャーナリストなどの識者による、当時の国民国家のための文化に根ざしたものであり、後者は実生活者である読者による人気の高まりが反映されたものに関係すると思われるからである。読者の支持に関しては、当時の統計など客観的資料を見出せず、新聞や雑誌の記事等から当時の人気の高まりを推定する他ないが、序章で示した、ナーディル死去の際の追悼文は識者による象徴的な評価例である。それらの評価は、それまでに蓄積された読者の支持としての「人気」を前提としていると捉えるべきだろう。そして、その読者として、帝国時代のそれだけでなく、共和国独立後に加わった人々を考慮すべきであると思われるのである。

ナーディルの漫画の人気——すなわち人々の支持の紙面上への現れは、まず掲載紙である *Akşam* の記事と彼の作品の掲載状況に見ることができる。第1章で示したように、彼は投稿によって *Akşam* 紙に採用されてから、トーゴ・コズマや外国のものと思われる漫画に代わり、第1面の漫画を描くようになった。さらに、アムジャベイ登場までには様々な記事や企画の漫画やイラストレーションも描く、同紙の主要な漫画家となっていた。

同紙にとって人気漫画家のナーディルの重要性は「アムジャベイエ・ギョレ」の連載開始によって、より高まっていく。「アムジャベイエ・ギョレ」連載開始のほぼ1年半後の1932年2月18日 *Akşam* 紙第4798号では、アムジャベイが実在の人物であり、ナーディルの友人であるという設定で、作家で記事執筆者のヒクメット・フェリドゥン (Hikmet

Feridun)、セラミ・イゼット (Selâmi İzzet) がナーディルと共に訪問するという架空記事が掲載された (図 2-1)。同年 3 月 10 日 *Akşam* 紙第 4819 号 4 ページの「アムジャベイエ・ギョレ」の上には、『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』発売に関し、「私たちの友人アムジャベイエ」が「素晴らしい漫画を集めた上品なカラーの表紙」のアルバムになるという告知と共に、同紙定期購読を申し込むと、それを無料で入手できるという宣伝が掲載されている。その末尾には、「トルコ全土で最も多く発行されている *Akşam* 紙の購読予約をして、素晴らしい贈り物を手に入れよう！」と記してある。また、4 日後の 3 月 14 日同紙 4823 号には、紙面の半分ほどのスペースを使い、2 色刷りでアムジャベイエの姿を大きく載せ、『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』発売予告と、通信販売の手続きが掲載されていた (図 2-2)。同年 11 月 24 日 *Akşam* 紙第 5074 号 8 ページの広告欄には、「アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム」第二版の販売告知がカラーの表紙の紹介とともに掲載された。このアルバム販売の告知も 2 週間ほど規模を縮小しながら同紙に掲載され続けた。

さらに同年から火曜日に掲載されていた子供向けのページ「チョジュク・デュンヤスウ」には、明らかにナーディルが描いたのではないアムジャベイエの図像の中にクロスワードパズルを埋め込んだものが掲載されていた (図 2-3)。また 1932 年 11 月 24 日の同紙 3 ページには「アムジャベイエ漫画コンテスト」の告知が掲載されていた。このような企画は 1934 年まで毎年開催されており、同年に開催されたものは、アムジャベイエの名を前面に出しながら、ナーディルの他の一コマ漫画を再掲してセリフを募集するものだった。1933 年 1 月 6 日 *Akşam* 紙第 5117 号の 3 ページには、読者がアムジャベイエを描くコンテストに多くの応募があったとして手紙の山の写真が掲載されていた。このような企画は、同紙の売り上げを伸ばすために、ナーディル人気を煽る意図も考えられるが、アムジャベイエを素材とした読者参加の企画という、帝国時代の刊行物には見られないものである。

1933 年にはセダト・スィマヴィが刊行していた *Yedigün* 誌に、メッキ・サイード・エセン (Mekki Said Esen)⁵ が 7 月 29 日にナーディルに行ったインタビュー記事が掲載されており、ここにはアムジャベイエという漫画キャラクターへの関心と、生活に題材をとる漫画についての関心が以下のように示されている。

なぜ山高帽でなくてはならないのか？ 顔にいつも陽気さをもって描かれているのはなぜか。現実の生活はどのようなか。だれとのおしゃべりで楽しんでいる？ 人生における全ての主題から、ある絶妙な言い回しを引き出してくるこの方法は、なぜ生みだされたのか。(中略) このようなキャラクターをどうやって発見したのか。ジェマル・ナーディルが言うには、

——正確に言えば、4 年前にシリーズ漫画を作ったら、という提案をしていた。そのために、ある恒常的なキャラクターを見出したが、それに会話をさせる必要があった。今までと異なった絵を考えたので、誰かから、というわけではない。アムジャベイエの名声をうらやましく思う。アムジャベイエのこの形と服装を国民の真ん中に引き出す事ができたわけだ。

問い——何であのような上着なのか。

——シャルロ⁶が人々にとても好感をもたらすのと同様に、不細工なものから見本を得た。

問い——太った体については？

——私はとてもか細い。しかし太った人たちをととても気に入っている。太った人たちには、変わらない余りある楽しみがある。楽しさを感じるのだ。(中略)

⁵ エセンは 1903 年生まれの新聞論説者で、後に国会議員とアンカラ新聞協会の会長を務めた。

⁶ シャルロ (Şarlo) は、Charlot をトルコ語で表したもので、チャップリンが映画で演じた浮浪者紳士役の当時のトルコでの通称。

問い——アムジャベイから多くの満足を得た？

——とても愛し合っているのさ。お互いを最も尊重しあっている二人の人間だ。前に述べたように自分から不満も言う。私は、アムジャベイをただほったらかしにしていたら、有名人になった。見てくれ、その引き出しを。彼の宛名に送られてきた手紙で一杯だ。お願い、様子伺い、評価、忠告、相談がみんな彼に……。純真な言葉づかいと、考え方と、これからの健康に、関心を持っている。ジェマル・ナーディル、この厳冬なのにアムジャベイの背中にコートがかかってないぞ！と言われて、新聞上で、なんとかすると伝えたとしても、それを誰が買ってやれるんだね。

(中略)

問い——テーマはどうやって準備するのか。

——毎朝 6 時半に起きてお昼まで働く。静かで単純な仕事から得られるものだ。しかしある条件のもとでは、愛しい思い出の間からある感覚を得る。その壁一杯の写真はこの言葉を証明している。あなた方が見ているものは、いつも愛しいものの間にあるのだ。

問い——ジェマル・ナーディル、壁にある 1933 年の美の女王、ナジーレ女史⁷の写真が目についたが。

——この偶然は……。ナジーレ女史の服装を漫画に描いた。正しく描くために写真を持ってきたのさ。(後略)

(Demirci, pp. 83-85)

このインタビューには、アムジャベイというキャラクター創作の裏話だけではなく、彼へのファンレターという形で、読者の人気が高まっていることが示されている。ここでもやはり、読者が独立した人格のようにアムジャベイを扱っている事がうかがえる。

1934 年 3 月 24 日 *Akşam* 紙第 5552 号第 1 面にはナーディルの個展が開催されたことが、四分の一ほどのスペースを割り写真入りで掲載された。この展覧会は政府が各地区の文化拠点として設置した「国民の家」で開催されたもので、ナーディルと同世代の画家であるヌルッラー・ジェマル⁸ (Nurullah Cemal) による講演が行われたことが報じられた。同年 4 月 7 日 *Akşam* 紙第 5563 号 6 ページにはこの展覧会の続報とナーディルへのインタビューが掲載された。同年 4 月 23 日 *Akşam* 紙第 5929 号では全面を使って、例年のコンテストの告知と要項がアムジャベイの姿と共に掲載されていた (図 2-4)。同年 7 月以降の紙面には、ジェマル・ナーディルが編集・作成すると明記された「ハフタヌン・ミザフ (Haftanın mizahı, 週のユーモア)」という、週に一度のユーモア・ページの連載があり、そこに不定期に漫画が掲載された。ナーディルは、この「ハフタヌン・ミザフ」での執筆を、1943 年に *Cumhuriyet* 紙に移籍するまで続けた。このページには 1935 年にアムジャベイが語り手という設定の「アムジャベイからの噂話」という小話と、「アムジャベイと旅行」という架空の旅行記が連載された。さらに、ナーディルの漫画だけではなく、彼が書いたとされる小話も掲載された。

また、1935 年 3 月 3 日 *Akşam* 紙第 6244 号の 10 ページから、「世界の漫画キャラクター 15」という、懸賞企画が連載され、当時トルコの刊行物に掲載されていた猫のフェリックスなどの外国漫画の主人公と並び、4 月 4 日 *Akşam* 紙第 6271 号にアムジャベイが掲載された (図 2-5)。トルコのものとしては、他にカラギョズが取り上げられている。この時期までに、アムジャベイが既に「アムジャベイエ・ギョレ」という作品の枠から抜け出て、

⁷ ナジーレ (Nazire) は、1929 年からトルコで開催されたミス・コンテストの、1933 年の優勝者。同年 2 月 10 日 *Akşam* 紙第 5150 号第 1 面には、大きく彼女の写真が掲載された。

⁸ ジェマルは 1906 年に生まれ、美術アカデミーで学んだ後 1924 年にフランスに留学した。帰国後に画家と彫刻家による新しい芸術をめざす「D グループ」と自称する会を組織し、指導的な役割を果たした (トルコ首相府報道出版情報総局, 2008, p. 471)。

キャラクターとして同紙上で活用されていたのである。

1936年には、キャプションのない漫画を集めた『おかしな男たち漫画アルバム (*Gülünç Adamları Karikatür Albümü*)』が *Akşam* 紙のサービスの一環として読者に配布された。これは、すでに示した懸賞などと同様に、ナーディルの漫画の人気を同紙の売り上げ向上につなげるために企画されたものだろう。これらの *Akşam* 紙の購読者獲得のための売り出しも作用し、連載後 2 年ほどの内に集まったナーディルと「アムジャベイエ・ギョレ」への読者の人気は、さらに拡大するようになっていたと言えるだろう。

1939 年 8 月 29 日の *Akşam* 紙上には、「アムジャベイはどのようにして、世界にやってきたか？」という見出しがあり、ナーディルの個展開催の記事と共にインタビュー記事が掲載された。この記事には個展風景の他、アムジャベイの人形とともに、ナーディルの写真が掲載され、彼自身への読者の興味があつたことがうかがえる。1942 年 10 月 15 日の *Radjo Mecmuası* (ラジオ雑誌) 誌に掲載されたナーディルへのインタビューでは、「アムジャベイはどのように生まれたか？」という問いに「私が彼を生んだが、そうでなければ彼が私を生んだといっても間違いではない。なぜならアムジャベイを愛してくれる読者たちが私と彼の仲介となってくれたからだ。実際このか細い胴体でアムジャベイのようなばかでかい人格を生み出すことは難しい」として (Yücebaş, 1955, p. 28)、アムジャベイというキャラクターの確立に読者の支持が不可欠だったことを示している。

1940 年 5 月 10 日からは個展を首都アンカラの「国民の家」で開き、1941 年にはイスタンブールの「国民の家」で開かれた「トルコ漫画展」に参加している (Yavuz, p. 114)。第二次大戦期には漫画執筆以外にラジオ番組出演や大学での講演活動も行っていた (Yavuz, p. 102)。

1942 年 12 月には、作品の枠から独立したアムジャベイを前面に押し出すような形で、ナーディル自身が *Amcabey* 誌を創刊する。そこでは従来の「アムジャベイエ・ギョレ」の連載のほかに、アムジャベイの姿がシンボルのように所々で描かれていた。同誌は当初 4 ページだったが、1943 年 7 月 24 日発行の第 34 号から 8 ページとなり、女性のイラストレーションが大きく掲載されるなど娯楽色を増し、1944 年 4 月まで 69 号が発行された⁹。その内容は、表紙と裏表紙にナーディルの漫画が掲載され、他の新聞のものとは異なる「アムジャベイエ・ギョレ」が連載され、彼の時事漫画や、「サラモン」、「アクラ・カラ」も掲載された。このワンマンショーのような雑誌の誕生には、彼とアムジャベイの人気の高まりを見ることができる。

さらに、1943 年には共和人民党支持の論調を持つ *Cumhuriyet* 紙への移籍¹⁰があつた。1940 年代の同紙にはナーディルが移籍するまでは漫画の掲載は見られず、序章で述べたとおり 1943 年 10 月 4 日 6873 号の第 1 面に「もうすぐジェマル・ナーディルの漫画が *Cumhuriyet* の紙面で」というナーディルの顔写真入りの告知があつた (序章図 1) のち、翌日の 6874 号第 1 面、10 月 7 日の第 6876 号、翌 6877 号第 1 面にも告知が掲載され、アタテュルクの理念である「ケマリズム」を支持する同紙においても、ナーディルの移籍が読者に大きくアピールするものであつたことがうかがえる。同紙の紙面は、*Akşam* 紙よりも娯楽的要素が少ないものだった¹¹。*Akşam* 紙の 1943 年の紙面を見ると、ハフタヌン・ミザフ

⁹ 同誌は 1944 年 4 月に終刊するが、左派系の刊行物に対する政府からの規制は確認できず、終刊は彼の多忙や当時の統制経済下の物資不足に起因するものと推測される。

¹⁰ ただしナーディルの薫陶を受けたセミヒ・バルジュオールは、*Cumhuriyet* 紙の論説者ナーディル・ナジの話として、この移籍は政治的志向によるものではなく、*Akşam* 紙の主筆ネジメッティン・サダクとのトラブルが大きな要因であり、ナーディルからの移籍の働きかけがあり、ナジも以前から彼に関心を持っていたとしている (Balçioğlu, 2003, p. 156)。実際に、1943 年 9 月 29 日の *Akşam* 紙 8961 号には、同紙最後のアムジャベイが掲載され、翌 30 日の 8962 号の第 1 面の漫画を最後のものとして、ナーディルの作品は告知なしに消えている。以降の同紙の第 1 面の漫画は、セミヒ・バルジュオールによって描かれている。

¹¹ ただし 1920 年代のアラビア語表記時代の同紙には、ラミズ・ギョクチュによる漫画が見ら

という週一度の娯楽ページは、ナーディルの作品を中心とする漫画、小話、女性風俗に関する記事や時事に関するパロディの写真コラージュなどによる、多彩な構成となっていた。*Cumhuriyet* 紙にはそのような娯楽面は無いが、ナーディルによる時事を題材とした第 1 面の漫画と、週 1 回掲載されるカラーの大判漫画、週 5 回連載される「アムジャベイエ・ギョレ」という 3 種類が掲載され、彼は同紙にとって *Akşam* 紙掲載時以上の重要な看板漫画家になった。

1945 年にナーディルが一時離れていた *Akbaba* 誌に再び表紙の漫画を描き始める際にも、*Cumhuriyet* 紙移籍の場合と同様の告知が現れた。1944 年 12 月 15 日の *Akbaba* 誌第 39 号 9 ページには、カラーの表紙を含めたナーディルの漫画が登場するという告知が似顔絵入りで掲載され、そこでは下のように当時の彼への評価を前面に押し出していた。

ジェマル・ナーディルは、単に私達にとって良質で価値あるものというだけではありません。彼は世界規模で他に滅多にいない芸術家なのです。*Akbaba* 誌は、ジェマル・ナーディルの、またとない芸術作品によって、毎週美しく教養の高いユーモア雑誌として質を高めます。

この告知の次号である 1944 年 12 月 28 日第 40 号表紙からは、ナーディルの新作漫画となった¹² (図 2-6)。1943 年の *Cumhuriyet* 紙と 1944 年末の *Akbaba* 誌の、ナーディル登場の際の期待をこめた告知は、もちろん商業的なアピールの意図があると思われるが、この時期までに、彼がそのような評価を受けるに足る人気を得ていたことをうかがわせる。

また、*Akbaba* 誌とナーディルが刊行していた年少者向けの *Arkadaş* 誌は、アマチュアの投稿を採用した。そこで、大戦後にトルコの漫画を担う 1922 年生まれのトゥルハン・セルチューク、1928 年生まれのセミヒ・バルジュオールといった後進にプロとしてのデビューの機会を与えている (Çeviker, 1989, p. 122)。特にナーディルは投稿者の中から 16 歳の少女であったセルマ・エミルオール (Selma Emiloğul) を見出して 1943 年にデビューさせたが、このことは共和国を担う新世代の女性の登場としてメディアに取り上げられ、話題となった (Karikatür Vakfı, ed., 2001, p. 4)。1939 年から 1946 年の間には、新聞・雑誌に掲載された漫画のアルバム 4 冊が出版された。また、「ダルカヴク (Dalkavuk、おべっか使い)」、「イェニ・ゼンギン」、「デディレ・トルン (Dede ile Torun、祖父と孫)」といった新たな漫画を雑誌に連載し、それらのアルバムも出版した。

以上からは、投稿で本格デビューしたナーディルが 1930 年代前半までに *Akşam* 紙における人気漫画家としての地位を確かなものにし、その人気の中心にはアムジャベイという存在があったと言える。そして 1940 年代前後にはその人気により、他のキャラクター漫画の連載を始め、自身の雑誌を発行し、後進を育成するなどトルコ漫画の第一人者としての地位を確立していったと言えるだろう。

また、ナーディルが人気を自覚して漫画中に自分を登場させた例も見られる。例えば 1930 年 12 月 6 日 *Akşam* 紙第 4036 号第 1 面に掲載された、新年から変更される制度を扱った漫画では、路面電車のバスに顔写真の添付が必要になるとして、自らの写真をサインと共に掲載していた。1931 年 7 月 8 日同紙第 4575 号第 1 面に掲載された漫画には、他者から「この機械化の時代に手で描いているのか」とあきれられている執筆中のナーディル自身の姿がある。1932 年 8 月 21 日同紙第 4980 号 3 ページの「アムジャベイエ・ギョレ」には、登場人物が多く有名な人に会ったという設定で、彼自身の似顔が描かれていた。

さらに彼へのインタビュー記事などからは、「アムジャベイエ・ギョレ」を主とする作品

れる。

¹² 実際に同誌に最も多く作品を書いていた漫画家は、ナーディルを模倣したような作風のシェヴギ・チャンカヤ (Şevgi Çankaya) であり、ラミズ・ギョクチェもカラー見開きの大判漫画を掲載するような主要漫画家であった。それでも同誌にとって表紙をナーディルに描かせる価値は大きかったと思われる。・

の人気の高まりとともに、作者であるナーディル自身への関心が持たれ始めたことも確認される。1932年2月28日の *Akşam* 紙にはすでに同作品の作者であるナーディルが取り上げられ、その後もナーディルへのインタビューが行われている。また他誌上でも、1933年にはセダト・スィマヴィが刊行していた *Yedigün* 誌において、ナーディルのインタビューが掲載されており、ここには「アムジャベイ」によるキャラクター漫画への関心と、風刺ではなく生活に題材をとる漫画へのインタビューの関心が示されている。また、1938年の *Foto Magazine* (写真雑誌) 誌にはカンデミル(Kandemir)の署名で、ジェマル・ナーディルの父シェヴケットと母ヌリエへのインタビューを交え、彼の故郷ブルサでの幼少期を取材したルポルタージュが掲載されている。その中で、ナーディルが子ども時代から正規の美術教育を受けずに独学で絵を習得したことを紹介した後、以下のように締めくくっている。

トルコのユーモアを国外に対しても代表する、二人とはいわない芸術家ジェマル・ナーディル、彼が生まれ育った家を見て、生まれ育った声を多く聞いた後には、彼のいつも控えめな態度、上品さがそのまま眼の前に現れてくる。そしてある観点から確信するのだが、若いジェマル・ナーディルの姿は、その新鮮な誠意がより澄んで、より上品なものとなり、より暖かくなる。そして今日の巨匠の目も赤ん坊のように全く豊かに生きている。彼が一人で申し分の無い人間となったことの中身は、とても愛すべきものだ。この申し分の無い人間の中に大きな芸術家が存在していることに対して、そして彼が私たちへの飾り気のないささやかな愛を表現してくれていることに、心を打たれて感じ入るのである。

(Demirci, p. 89)

このようなナーディルの経歴紹介の中で注目されるのは、彼が地方都市ブルサの出身で故郷において美術に親しむものの、官立美術アカデミーの受験に失敗している点である。このような経歴は、トルコ共和国時代の彼以前の漫画家が、近代化改革への志向を持つインテリ・エリート層であったことと大きな対照を成す。また、ナーディルの死後の1950年に、自らも漫画を描いた美術愛好家で医師でもあったエルジュメント・バクトウル(Ercment Baktır)による論考では、ナーディル自身が子供の頃から独学で絵と漫画を習得したという苦労を経験したからこそ、それが動機となって後進のアマチュア漫画家を援助・指導し、自身が刊行する雑誌などに作品掲載の場を与えてデビューさせたと述べられている(Yücebaş, 1950, p. 34)。ナーディル自身も、帝国時代の漫画家と異なる自らの学歴について、「私は人生(hayat)という名の大学を出たのだ」と述べている(Demirci, p. 11)¹³。ナーディルが、帝国時代の西洋近代的な教養を身につけたジャーナリストおよび漫画家と異なる出自を持っていた点には、彼が「国土」が生んだ草の根の漫画家であり、新生共和国の「民族」文化の担い手にふさわしい経歴を持つと見なされる要因の一つと捉えられる。

ただし、1981年に *Milliyet* 紙が発行した『トルコのユーモアの先駆者たち (*Türk Mizahının Öncüleri*)』によれば、ナーディルは漫画家として名声を得た後、画家で同校の教師であったイブラヒム・チャルウ(İbrahim Çallı)に美術アカデミー入学の意志を伝えたが、チャルウは「すでに偉大な漫画家となっているのだからその必要は無い」として止めたという(p. 6)。このように、ナーディルが故郷ブルサで油絵を描き、漫画家となってもタブロー作品製作を続け(Demirci, p. 18)、美術アカデミー入学の意志を抱くほど西洋的絵画とその正式の教育への関心を持ち続けたことは、オスマン帝国時代のジェムの登場以来、漫画に通じる西洋美術が近代的文化の一つとして捉えられ続け、ナーデ

¹³ 'hayat' には、「人生」、「生涯」、「生活」などの意味があり、本稿では、ナーディルの漫画の題材に関して「生活」と訳しているが、ここでは前後の文脈から「人生」とした。「人生」の意味に通じる語としては、「yaşam」がある。この言葉は、歳を経るという意味合いが強いが、序章で示した、ナーディルが漫画を持ち込んだと評される場合の「生活(hayat)」と同様に、「life」の他に「biography」や「lifetime」という「人生」の概念を含む。

イル自身にもその認識があったことを示していると言えるだろう。

以上のようなナーディルの人気の高まりを示す記事などは、読者の広汎化と無関係ではないと思われる。*Akşam* 紙などのナーディルの漫画を目にした読者層は、文字改革以降の識字率向上により、近代メディアである新聞が身近になったことで社会情勢に関心を持つような人々であったことに注意したい。トルコ共和国独立以降に行われた共和人民党政権時代の識字率調査統計の詳細は、下表の通りである。

年度	総識字率 (%)	男性識字率 (%)	女性識字率 (%)
1935	19.25	29.35	9.81
1945	30.22	43.67	16.84
1950	32.51	45.52	19.45

※1945 年度は、7 歳以上に対する調査

※1950 年度は、5 歳以上に対する調査

トルコ政府統計局ウェブサイトのデータベース (http://www.turkstat.gov.tr/PreTablo.do.alt_id=1047) より作成。2017 年 3 月 18 日閲覧。

このように、識字率の増加傾向には男女差があり、1955 年の統計では男性識字率が 50% を超えるのに対して、女性の場合には 1975 年度国勢調査時においてようやく 50% を超える¹⁴。これらの統計と、すでに挙げたホサムの観察から、識字者の中心は都市の男性であったと考えられる。この識字状況に加え、*Akşam* 紙の女性風俗的な記事を多く扱った紙面構成を考慮すると、同紙の購読者の多くは、イスタンブールに在住する一定以上の教育を受けた男性市民が中心だったと推定される。

また、同時代のナーディルの漫画の掲載誌である *Akbaba* 誌上にも、男性読者を対象とした誌面構成が観察される。彼は 1938 年から 1939 年にかけて、同誌の中心的漫画家であったラミズ・ギョクチェに替わって一時表紙を描いていた。それらは風刺雑誌としての性格を表し、社会全般の時事を描くものが主だったが（図 2-7）、誌面には帝国時代以来の同誌の傾向として、女性風俗を題材としたイラストレーションのような漫画が多く掲載されていた（図 2-8）。このような記事が掲載された刊行物の購読者層だったと思われる男性識字層は前掲表のように拡大しており、1930 年代の *Akşam* 紙に掲載されていた娯楽的な記事を楽しむ層もそこに含まれていたと捉えるべきだろう。そして、ナーディルの漫画に登場する人物自体が、図 1-30 および 31 の例のように、新聞を読んでおり、また、新聞記事から題材を採ったものが多く見られるようになる。つまり、ナーディルの人気の実態となる、彼の漫画を支持する多大な読者の中心には、帝国時代のインテリ・エリート層よりも、文字改革後のジャーナリズムの拡大の後に加わった人々がいたと思われるのである。

(3) ジェマル・ナーディルの漫画形式の波及と定着

このような、ナーディルの漫画の受容と支持の拡大は、彼がキャリアを重ねるにつれ、その漫画スタイルに追随するものが現れるという、影響力と新しい漫画の流れの形成にも見ることができる。それはオスマン帝国末期の 1910 年代に、ジェミル・ジェムを中心として定着した、西洋美術の描画技法を取り入れた写実的な漫画の流れを変えるものだった。ナーディル以降の漫画は、帝国時代のものと比較すると、アフメット・シパーヒオールが指摘するように、描画面では明瞭な描線によって単純化された、他者が追随しやすいような図像が用いられ、題材面では政治的な風刺の困難さから、社会生活に関することが主流

¹⁴ 表と同じトルコ統計局ウェブサイトデータベースによる。

となっている (p. 56)。そして、ナーディルの漫画の形式は、当時のトルコの漫画のスタンダードとなった。

この流れに追随したのが 1913 年生まれオルハン・ウラル (Orhan Ural)、1914 年生まれのルザ・アイチャ (Rıza Ayça)、1920 年生まれのシェヴギ・チャンカヤなどの共和国独立以降に現れた漫画家たちだけではなく、オスマン帝国末期に *Karagöz* 誌などに漫画を描いていたハリト・ナージー (Halit Naci) やすでに人気のあったミュニフ・フェヒム、ラミズ・ギョクチェも含まれていたことは、その影響力の強さを示している。ナーディルの本格デビューのほぼ 1 年後の 1930 年には、類似した漫画が *Son Posta* 紙上にすでに掲載されていたことが確認される (図 2-9)。1942 年に創刊された *Şaka* (冗談) というユーモア雑誌にはナーディルのものに似た漫画 (図 2-10) が掲載され、その編集スタイルも、一時ナーディルの漫画を掲載していた老舗の *Akbaba* 誌に極めて似たものだった¹⁵。また、帝国時代以来の老舗の *Karagöz* 誌では、1930 年代に入るとトーゴ、ギョクチェによる、ナーディルのものに類似した漫画が表紙を飾るようになった。カラギョズを流用した漫画は、1870 年代に素朴な描画を用いて描かれていたが、1910 年代以降には写実的なものとなり、さらに図 2-11 のように帝国時代のものとは異なるナーディルの簡潔な画風で描かれる過程が見られ、トルコにおける漫画の展開の一端を示している。

帝国時代からの人気漫画家であるラミズ・ギョクチェの場合に着目すると、ナーディルの影響から脱却することが困難だったことがわかる。彼は帝国時代の末期に女性を題材としたアール・ヌーヴォー様式に似た描画の風俗的な漫画を描き、ナーディルが本格デビューする以前に「ギョクチェのように描け」と言われたほどの人気を持っていた。しかし、1937 年に出版された『ラミズ・ギョクチェ漫画アルバム (*Ramiz Gökçe Karikatür Albümü*)』に掲載された図 2-12 の一連の漫画の描画は、以前の女性を題材とした漫画のものとは全く異なり、ナーディルのものに類似している。ギョクチェの場合を含め帝国時代以来の漫画の流れは、ナーディルの登場以降、一変したといっても過言ではない。他の漫画家が追随したナーディルの描画法の顕著なものとして、上に示した例のように、帝国時代に見られた写実的な描画や装飾的な描線が、整理された太く滑らかな曲線となり、明瞭な輪郭と白黒のメリハリがついた画面構成に変わった点が挙げられる。

これら、ナーディルの作品の他の漫画家によって追随された、帝国時代のものとは異なる部分には、序章で示したような公的な評価につながる要素のみならず、広範化した読者に受け入れられるような要因が含まれているのではないかと思われるのである。

(4) ジェマル・ナーディルへの評価の形成

以上のような読者による人気の高まりによって、ジャーナリストなどの識者にアムジャベイを中心としたナーディルの漫画が認知され、「国民」の文化に関わるような評価が現れるようになった。その中で初期に現れた 1933 年の *Hâkimiyetti Milliye* (主権在民) 誌に書かれたブルハン・ベルゲ (Burhan Belge) の論説は、ナーディルの漫画の評価の内実につながるものとして注目される。ベルゲは、*Ulus* 紙、*Kadro* (スタッフ) 誌などで論説と記事を書いていたジャーナリストである (Topuz, 2003, pp. 164-166)。この論評は、ナーディルの作品「アムジャベイエ・ギョレ」を中心に論じたものだが、ここからは、当時の共和国建設期に期待されていた文化芸術観が端的に読み取れる。また、この論説が書かれた 1933 年は「アムジャベイエ・ギョレ」のアルバムが刊行された翌年であり、ナーディルの人気と評価が定まった時点で、最も早く書かれた論評と思われる。

¹⁵ ルザ・アイチャとシェヴギ・チャンカヤが描く表紙と誌面の掲載漫画は、ナーディルの模倣であり、二人の人物の対話によって構成されている。また、時事漫画、小話、ギョクチェの作品に似た女性のイラストレーションなどの構成は、*Akbaba* 誌のものに酷似していた。同誌は、第二次世界大戦時に行われた実質的な検閲と物資不足の中で 1943 年に一時休刊する。

最も優れた物語の語り手は、ジェマル・ナーディルである。彼を漫画家の分類に入れることは間違いである。なぜなら彼の場合には、漫画は目的ではなく手段だからである。「アムジャベイエ・ギョレ」という名の二つのアルバムを注意して読めば、多くの絵によって、それ以前に描かれてきた漫画が、絵のままの「内容のない」段階にあったことがわかる。

ジェマル・ナーディルは最も優れた物語の語り手の一人である。なぜなら、私たちのものだからである。トルコのものだからである。我が国の最新の世代の文学作品は翻案であり、自分の首を絞めるような不健康なものに過ぎない。時折、名前を知っている作者による短い物語を読んでも、「私もこんな仕事をしているのか…」と言わざるを得ない。例えば、ずっと前から、ある物語に関しては、誰もが知っているような、西欧の新聞で読んだのと全く同じのもの（もう翻案とでも、自分の首を絞めるようなことでも、どちらでも好きなようにとったらいい）になってしまっているのだ。

ジェマル・ナーディルの物語は、この心苦しさと卑しさを与えることがなかった。子供の頃、聡明な祖母から豊かな「口伝の文化」を得て理解した作者は、これに細心さと洞察を加えて、日々私たちにイスタンブールの毎日を、違った方向から理解させているのだ。

アムジャベイは、質素な暮らしを好む性質の男性であり、そのため彼は保守性を前面に出していた。良くない過去、良くない新しさの敵なのである。しかし、この敵対とは、毎回鋭い皮肉の表現によって見出されるものである。皮肉とは決して簡単にできる表現ではない。どんなものに対しても適度な表現を見つけての皮肉ぐらい難しいことはない。なぜなら皮肉の目的として「おかしさを見出す」条件があるのであって、おかしさに墮することではないからだ。おかしさとは、曲芸で足元に張られた綱ぐらゐに危険な足場なのだ。

Hâkimiyetti Milliye 誌、1933 年 12 月 1 日 (Yücebaş, 1955, p. 89)

この論評では、知識人であるベルゲが、当時のトルコで流通していた芸術文化が、オリジナリティを欠いた西洋のものの模倣であることを批判している。そして、ナーディルが聡明な祖母からの「口伝の文化」を得たという見方は、彼の漫画に民間伝承の文化につながる要素があることを指摘していると捉えられるだろう。また、「アムジャベイエ・ギョレ」に関して、「良くない新しさ」と「良くない過去」の敵であり保守性を見出している点は、旧弊の文化と近代化の両方に対して、同作品が「保守的」で「質素」である日常生活に根ざした観点から風刺性を持つことを示している。

このようなナーディルの漫画が、新しさを持つものであるという評価は、1934 年 4 月 7 日 *Akşam* 紙第 5563 号 6 ページに掲載された彼の個展についてのヒクメット・フェリドゥンによる記事の中にも見られる。その中でフェリドゥンは、ナーディルの漫画がトルコで初めての大笑いできるものであり、それまでのものとは異なった、街角の生活を描いたものであると指摘していた。これはベルゲによる「イスタンブールの毎日」を違った角度から描くという評価に通じるものである。このような評価は、1939 年 4 月 30 日の *Akşam* 紙に掲載された、同紙論説者の一人であるシェヴケット・ラドー (Şevket Rado) の記事にも見ることができる。

毎日笑って過ごす、私たちの時間の少々部分はジェマル・ナーディルに負っている。特に新しく出た漫画アルバムを一つ手に入れて、家でひそかに過ごすことは、笑いの可能性にめぐり合うことである。

ジェマル・ナーディルは、新生トルコのユーモアの唯一の達人である。彼の例外のない、ユーモアが存在を証明する天賦の才に、私たちは打たれるだろう。ジェマル・ナーディルは、今日のトルコのユーモアという点を、唯一絵として形象化している。彼のペンと手が与えた、きらきら輝く洞察力と、絶妙な見解が成功の可能性をもたら

した最初の理由だとしたら、二つ目は全く正当な芸術家になりえたような、模倣と低級品の正反対にある、限りのない能力である。

ジェマル・ナーディルの力強い個性の存在には、一つの分析の可能性があることを忘れてはいけない。それは彼の性格を中心に分析できるだろう。人間の外側の生活から内側の宇宙に巧妙に入ることを知り、そして捉えた精神を、隠れた隅からペンの力で引き出して、差し支えのない洒落をもって説明する。

(Demirci, p. 89)

さらに、同年 *Haber* (ニュース) 紙上において、ネジプ・ファズル・クサキュレク (Necip Fazıl Kısakürek)¹⁶が、ナーディルについて以下のように評した。

私達の意志による価値判断の反映は、微笑みと爆笑の天才ジェマル・ナーディルの、細やかに熟練した基本的な技の源にとどまっている。彼の中にある思想と、絵の肌目と、神経の穏やかさに馴染むことが必要なのである。ジェマル・ナーディルは心から人間の真実を知っている。ジェマル・ナーディル、出自の正しい漫画家は、現在唯一の、先頭に立つ代表的な芸術家である。

(Demirci, p. 90)

ラドーの論評の中の、「トルコのユーモアの達人」および、「模倣と低級品」ではないという部分は、先に挙げたブルハン・ベルゲによる、トルコのオリジナルである優れた芸術家としてのナーディル評と共通する。また、クサキュレクの論評中の「出自の正しい」という評価も、エリート層ではなく、ブルサの庶民であったナーディルを、トルコ国民の中から現れた漫画家と見なしたものと捉えられる。

さらに、クサキュレクがナーディルを、漫画家 (*karikatürcü*) であると同時にトルコで最も先鋭的な芸術家 (*sanatkar*) と見なしていることに注目したい。このような認知の中で、ナーディルに与えられた芸術家という立場は、オスマン帝国時代の漫画家に見られた、政治改革志向を持ち、自ら刊行物を出版し論評も行うジャーナリスティックな立場とは異なるものである。ナーディルの時代の政府批判が封じられた状況下では、改革的な指向を持つ刊行物の発行と風刺漫画の掲載は困難であり、漫画家も帝国時代のジェムのようなジャーナリストを兼ねる立場による体制風刺の作品から離れざるを得なかった。この状況下でナーディルは、政治改革の志向を持つ批評者とも、帝国時代末期の *Akbaba* 誌上に見られたミュニフ・フェヒムらのような風俗の描き手とも異なる、漫画家でありかつ単に風俗を描くだけではない、芸術家と呼ぶにふさわしい表現者として見なされたと言える¹⁷。

1943年4月8日の *Gök-Börü* (空の狼) 誌に掲載されたナーディルのインタビュー記事には、彼について「漫画によってトルコにおける民族的なユーモアの可能性を生かした」、「偉大な民族的主義のトルコの芸術家」という紹介があり、「国民のユーモアと生活をどのように表現しているのか」という問いがされている (Yücebas, ed., 1950, pp. 22-23)。1944年11月8日の *Yeniden Doğu* (再生) 誌に掲載されたインタビュー記事では、彼を「国益を考慮し、国土の地位を高めるために奉仕する理想主義者の芸術家」と位置付けている (Demirci, p. 94)。

さらに、このような評価の現われの一つとして、当時の著名な詩人で作家であるヤフヤ・ケマルがアンカラの菓子店でナーディルに会った際に、即興で以下のような詩を捧げたこ

¹⁶ クサキュレクは、1904年生まれのイスラームを重視する傾向を持つ言論人で、1943年に *Büyük Doğu* (大なる東方) 誌を刊行し、同時に多くの詩と小説を発表した。

¹⁷ ナーディルの場合になされたような芸術家としての認知は、同時期に活躍したラミズ・ギョクチェにも及んでおり、現代に至るまで、トルコにおける文化編成の中での漫画概念に結びついたものである。

とが挙げられる (Yücer, p. 15)。

ジェマル・ナーディル・ギュレルを見る
どのようなジャーナリズムの世界にあっても
何というテクニックと知識を
国民と国土に示して
泣き顔も笑いも示す
近代のスタイルを身につけ
そしてイフサン・トクギョズ¹⁸を仲間に
充ち充ちた目で歩いているのを見る

これはナーディルのブルサ時代からの友人であるジャーナリスト、ルザ・ルシェン・ユジェル (Rıza Ruşen Yücer) の証言で、ケマルとの出会いがいつであるか詳細は不明だが、ジェマル・ナーディル・ギュレルのペンネームがあり、1942年に死去した作家トクギョズの名が挙げられていることから、1938年から1940年代前半に書かれたものと思われる。ナーディルの漫画は、帝国時代から新古典派の詩人で作家であり当時のトルコを代表する文化人の一人だったヤフヤ・ケマル (小山, p. 66; トルコ首相府報道出版情報総局, 2008, p. 463) から、トルコ「国民」にアピールする近代的なものとみなされていたのである。

以上のような、ナーディルについての評価の変遷を見ると、1930年代前半には人気漫画「アムジャベイエ・ギョレ」がそれまでのトルコに現れなかった、キャラクターによって展開する作品であるという認知がされていたことが明らかである。彼の漫画へのトルコオリジナルのものであるという評価は、投稿から本格デビューした彼の作品が、人気を博していく中で形成されていったものである。そして、読者の支持を得た後に、新たな漫画の形式を生み出したナーディル自身への関心が生まれ、1930年代後半には知識人らによって、その作品がトルコを代表する「民族」芸術の一つとして見出されるに至ったと捉えられよう。このような認知は、前章で示したような他の芸術分野における大衆的人気の不在、およびブルハン・ベルグによるナーディル評の中で、当時のトルコにおける西洋近代の文化の導入によるトルコ文化の創出を「借り物」と指摘するように、オリジナリティを持つ芸術作品が不在である問題を背景としていることに注意したい。ベルグの評価には、上記のような背景に加え政権による共和国建設のための文化というストレスがあった。そこからは、帝国時代に築かれた漫画を近代的で比較的高尚なものとする前提に加えて、新生トルコにとっての芸術としてナーディルの作品を捉える向きがうかがえるのである。

またナーディルの作品が、「国民」のどの部分を描き、その「生活」の描写の特質がいかなるものだったかという点においても、ベルグによるナーディル評に着目したい。その中では、ナーディルの漫画をトルコに起源を持つ文化の後継者としている。これは西洋文化を享受する層の「生活」ではなく、トルコ共和国「国民」でありつつ伝統的な部分を保持した人々の「生活」を描いていたことをうかがわせる。さらにアムジャベイに関して、「良くない新しさ」と「良くない古さ」に対して異を唱える存在とする点は、前者を当時の改革にとっては急激過ぎる西洋近代化と解し、後者を新共和国には不適である旧弊の文化と解すれば、彼の存在を両者と適度にバランスを持つ風刺性を持つものと捉えていたと言える。その風刺性は保守的で質素な日常生活に根ざした観点によるものであることも示されているのである。その上で、イスタンブールの日常を描くという指摘は、ナーディルの漫画がどのような人々の「生活」を描いていたかを探る重要な手掛かりとなるだろう。

以上のベルグの論評および他の評は、彼の逝去時における追悼集会の冊子に収録されたナジ、ジャヒド、ジョシュクンらの追悼文にも通じている。それらは、ナーディルの漫画

¹⁸ イフサン・トクギョズ (İhsan Tokgöz) は、ナーディルと同時代の、海外に関する作品などを書いた作家。

が描き出す「国民」の「生活」を実質的な日常的なものとし、「民族的」なものとは日常を送る人々の間に伝承されていたものに結びついていると見なしていたのである。

以上のようなナーディルと彼の漫画の人気とそれへの評価のあり方を見ると、アフマドが示すトルコ文化の二層性に照らすことができるだろう。つまりナーディルの描く「生活」に共感を示す広範化した読者層と、その人気を当時の文化政策の下での「国民」と「民族」に関わる言説に結びつける識者層である。その文化政策の内実を明らかにしたうえで、彼の作品の中で、描かれていた人々の姿を探り、読者の実際の日常とどのように通じながら、「生活」が描かれていたのかという点から、分析と考察を進めることとしたい。

第2節 トルコ「国民」文化の策定

(1) 「民族」芸術の創出

ナーディルによる漫画の地位の確立と共に付された「民族」、「国民」に関わる評価は、国民国家として必要とされた、旧弊を脱する近代的なものでありながら、西洋を乗り越える民族的感情が醸し出されるべきであるという、複雑な文化観の中にあった。ナーディルの漫画の具体的な分析からは離れるが、まずその前提として、当時必要とされた「民族」芸術がどのようなものであり、どのような作品が形作られていったかを示し、彼の作品に与えられた評価と公的な文化観との関連を確認していくこととする。

まず、芸術分野について「国民文化」として公的に求められた要素を示してみよう。トルコ共和国の建設期における芸術文化に求められた要素には、すでに示したように西洋近代とトルコの「民族性」が重なり合う複雑さが含まれ、共和国「国民」を形成するための表象手段として求められていた。その文化の公的な見解に関しては、アタテュルクの発言が注目される。彼は、共和国独立後早々の1923年6月25日にトルコ西部のアラシェヒル（Alaşehir）で行われた演説において、「文化はトルコ共和国の基礎である」として芸術の重要性を強調して、芸術家の活動を支援することを表明し、劇場、博物館などの開設に言及していた（Ersoy, 2008a, p. 44）。また、オスマン帝国時代には宮廷への奉仕が主であった美術家の仕事を否定し、国民意識と近代化を補完し合う「国民文化」開発の必要性を表明していた（Ersoy, 2008a, pp. 44-45）。このアタテュルクの演説に示された芸術観は、すでに挙げたトルコの「文明化」の文脈に沿ったものである。この演説の方針に沿って、1930年代のケマリストたちは、まず「アナクロニズムと進歩主義、伝統と近代、蒙昧と啓蒙」という古いものと新しいものという対立項から文化を捉えて、政府はポスター等で新しいものの導入を進歩とするプロパガンダを行い、同時に海外向けの出版物を利用して西洋化改革の成果をアピールしていた（Bozdoğan, 2001, pp. 62-63）。

そして芸術文化には、西洋のものに拮抗し得るものでありながらも、ギョカルプが示すようなそれとの融合が求められていた。見方を変えれば、トルコ共和国建設期における「民族」文化および芸術作品の創出とは、帝国時代以来、近代化改革の一環として導入され受容されてきた西洋文化の諸分野を整理、排除、改変し、新たな「民族性」を付与させ重層化させていく過程であったことになる。また、この過程は、西洋の芸術文化の編成とは異なる状況にあったトルコに、「国民」および「民族」という言説を纏わりつかせながら西洋芸術を移植する過程であったとも捉えられる。その移植の様相には、芸術諸分野ごとに、その特質と置かれた状況の相違によって、融合される西洋のものととの整合のされ方や民族文化としての認知のされ方などの点でも相違が表れていた。

まず、この芸術文化の諸分野に関して、トルコ共和国の文化政策の根幹を成すテーゼが明確に打ち出されていた点に着目したい。独立直後の施策として、トルコの文化が古い歴史を有し、ユーラシアの他文化に影響を与えたという歴史観が公的に提出され、それに「科学的」な根拠を求める研究が行われていたのである。1931年にはアタテュルクを総裁とするトルコ歴史学協会（Türk Tarih Kurumu）が設立され、トルコ民族主義を確固たるものにする施策の一環として民族史研究が行われた（松谷, p. 24）。永田雄三によれば、この研究の基底にある歴史観は、世界の文明史へのトルコ人の貢献を強調する「トルコ史テーゼ」

というべきもので、トルコ民族が故地の中央アジアで他の諸民族に先がけて文明化し、世界各地に移住して古代諸文明を打ち立てたという、極端に自民族中心的なものだった(2004, p. 107)。このような歴史観が必要とされた背景には、かつてイスラーム世界の中心にあったオスマン帝国が西洋近代文明に遅れをとって周縁化され、後進的な異教徒と捉えられている状況を打破し、トルコ人による文明史への貢献を強調して、民族的な誇りを持たせる必要性があった(永田, 2004, p. 124)。この「トルコ史テーゼ」は、トルコ歴史学協会設立に先んじて、アタテュルクの側近により 1930 年に拙速的に編纂された『トルコ史概説 (*Türk Tarihinin Ana Hatları*)』の中で示され、西洋から過小評価されてきたトルコ人の役割を本来あるべき地位に回復することと、トルコの国民文化を高揚する重要な施策が必要であるとされた(永田, 2004, p. 124)。このようなテーゼは、トルコ「民族」の誇りを「醸成」する方策の一環としての芸術分野に、西洋近代のものに拮抗し得るオリジナリティを与えるための歴史的根拠につながっていたと考えられる。

また、このトルコ文化の源流を探究する研究から、原始トルコ語がユーラシアの諸言語の原初であるとする「太陽言語説」がトルコ言語協会によって組み立てられ、1936 年に発表される。この説は「トルコ史テーゼ」に結びつくものであり、1928 年の文字改革を主とする、オスマン帝国時代の宮廷的なトルコ語を改正する際、多く取り入れられていた外来語を、トルコ語の中に元々存在していたものとして消化することに理論的裏づけを与えるものだった(新井, 2001, p. 217; 松谷, p. 27)。

このような、民族史の構築に基づいたオリジナルの「国民」文化を形成していく過程は、エリック・ホブズボウムとテレンス・レンジャーが論じた、国家統合の要素としての文化や儀式などに歴史性を付与するために権力者によって行われる「伝統の創造」の類型と見なされよう。「伝統の創造」論の観点によれば、作られた伝統は「常に歴史的につじつまのあう過去と連続性を築こうとするもの」で、「はるかな過去に遡るほど延々と続いている必要はない」のであり、「〈創り出された〉伝統の特殊性と歴史的な過去との連続性は架空」である(Hobsbawm & Ranger, eds., pp. 1-2)。トルコ共和国の場合には、アタテュルクの文化政策に関する指針表明に象徴されるように、民族の正当性と優位性を強調する神話のような「トルコ史テーゼ」に基づいた、「民族」的伝統の根拠を持つ文化が、共和国の精神的紐帯を形成し「誇りの感情を醸成」するために必要とされた。その必要性によって、オスマン帝国の文化を脱しながら西洋近代のものに拮抗し得るオリジナリティを持つ「国民」文化が模索され、歴史性を付加された「民族」芸術が「創り出された」のである。

(2) 「民族」芸術の創出と受容の間の齟齬

以上のようなトルコの「国民」文化形成過程の中で、「トルコ史テーゼ」に通じる伝統性が付与された「民族」芸術が意図的に模索・創出された顕著な例として、「国民音楽」の創出が挙げられる。トルコにおける西洋音楽の本格的な受容は、オスマン帝国時代 1826 年の西洋式の軍楽隊の創設に始まる(小柴, p. 21)。それまでの徒弟制度による伝統音楽の継承とは異なる西洋の音階と器楽および記譜法が導入され、元来それらとは不整合な要素を持つ伝統的な楽曲の西洋的な楽器編成による演奏が試みられた(ベハール, pp. 95-100)。その一方、ズィヤ・ギョカルプは、西洋のものとも従来のオスマン帝国の音楽とも異なる「国民的」音楽が存在するべきであると主張した。ギョカルプは、当時のオスマン帝国には西欧から導入された西洋音楽の他に東洋音楽と民衆音楽があり、前者はビザンツに起源を遡るペルシャ、アラビアの要素が混在した古典音楽であってトルコ的なものではなく、「国民的」で真にトルコ的なものになりうるのは国土が生み出した民衆音楽であるとした(Tekelioğlu, pp. 94-95; ベハール, pp. 223-225, 229-231)。

このギョカルプの主張の背景には、オスマン帝国に伝承されてきた「東洋」音楽に対して、西洋音楽の形式を、洗練されたより高度な文化とする観点があった。その現れの一つは、宮廷における教養としての西洋音楽の享受である。イタリアから赴任し軍楽隊の教師となったジュゼッペ・ドゥニゼッティに学んで、自らピアノを弾き作曲も行ったスルタン・

アブデュルメジドを筆頭として宮廷は西洋音楽を率先して保護し、西洋の様式によって建築されたドルマバフチェ宮殿には音楽を鑑賞する部屋が設けられていた（小柴, p. 21）。

しかしギョカルプは、自ら主張した「国民的」音楽がいかなる形をとるかは提示することなく、その理念形の模索と実作は音楽家がなすべき課題であるとした（ベハール, 1994, p. 254）。この「国民的」音楽の模索は、トルコ共和国の独立後の「国民」文化創出の文脈の中に受け継がれることになる。1936年には、民俗音楽を収集研究し民謡の要素を取り入れたハンガリーの作曲家ベーラ・バルトークが招かれてアナトリアの民謡収集にあたった。また、西欧に留学した音楽家たちは西洋音楽の形式を用いつつトルコ的なモチーフを取り入れ、国家が求める音楽を提供し、「トルコ五人組」¹⁹と称されるトルコ共和国第一世代の作曲家となった（濱崎, 2009, p. 136）。このうちサイグン、アクセス、エルキン、バルトークと共にアナトリアで民謡の収集を行った。サイグンらによってアナトリアの民謡が素材とされることは「国民文化の精髓」を取り上げ、宮廷や神秘主義教団の修行場を中心に発達した古典音楽を「後進的」として差異化することであり、ベートーヴェンの交響曲に代表される「西洋音楽の精華」である和声が民謡に取り入れられることとなった（濱崎, 2009, p. 138）。そして、そのような音楽のラジオ放送、「国民の家」におけるコンサートの実施、西洋の音楽教育の普及など、文化政策が図られた（Tekelioğlu, p. 96）。

このように、アナトリアに根づいていた民謡を基盤にトルコの新しい音楽を創生しようとした根本的な背景には、新井が示したようにトルコの「民族」感情醸成の必要があり、「トルコ民族」的であると同時に近代的な形式を持つ、国民の意識を束ねる手段としての「新しいトルコ音楽」が国家に要請される状況（濱崎, 2009, p. 138）があった。その音楽が民謡を源泉とするトルコのオリジナルのものであり、西洋音楽に拮抗し得る歴史と影響力を持つという主張に根拠を与えるため、トルコの民族音楽の音階がユーラシアの音楽の歴史的根源の一つであるという、「太陽言語説」にも類似した研究もなされていた²⁰。

このアナトリアに存続していた土着の民俗的素材に注目する態度は、18世紀以降のヨーロッパにおいて、いわゆる民衆文化が知識人層の関心の対象となり、「folk」、「people」という言葉が用いられ、文学、詩歌、演劇に取り入れられるようになった過程に類似している。イギリスの歴史・社会学者でヨーロッパ文化史の研究者であるピーター・バークは、ドイツのヤコブ・グリムとヴィルヘルム・グリムの兄弟により、民衆詩と説話を始めとする民俗的な資料が収集されて、そこに取材した劇作が行われたという文化的潮流を示している。バークは、この潮流の大きさから、ヨーロッパにおいて「民衆文化がこの時代に発見された」とし、その原因として、それまでに蓄積されたブルジョア的美学の伝統および啓蒙主義に反発する知識人層が、民衆文化に野卑でエキゾチックな未知の魅力を見出した点、そして国民感情を鼓舞する源泉として捉えられた点を挙げ、当時のヨーロッパにおける覇権主義の副作用としてのナショナリズムの高まりと、西洋近代を是とする啓蒙主義の広まりが背景にあることを示している（Burke, pp. 23-34）。ナショナリズムの高まりに起因し、西洋的な近代文化との差異化を目的とするという点で、トルコ共和国が目指した「民族文化」の創出のための「民衆文化」収集は、この西欧の例と類似するとみなせるだろう。

しかし、ヨーロッパには「民衆文化」を差異化した上で「発見する」ための中心的な文化伝統が存在しており、トルコはまずその西洋文化を受け入れなければならない側にあった。また、ヨーロッパの場合には、「民衆文化」を見出したのは、まず文学者などであったのに対し、トルコ共和国の場合には、共和人民党政権であり、しかも「民族文化」として

¹⁹ アハメド・アドナン・サイグン（Ahmed Adnan Saygun）、ウルヴィ・ジェマル・エルキン（Ulvi Cemal Erkin）、ジェマル・レシト・レイ（Cemal Reşit Rey）、ネジル・キャズム・アクセス（Necil Kazım Akses）、ハサン・フェリト・アルナル（Hasan Ferit Alnar）の5人。

²⁰ 2010年に行われた中東学会における濱崎友絵の研究発表「〈ペンタトニズム理論〉考——トルコ共和国形成期の音楽にみるトルコ民族主義の一断面」による。

の素材の恣意的な抽出がなされた。つまり、トルコ共和国建設期における、「民族的」な「民族」文化の策定とは、それまで中心的であった帝国時代以来のイスラーム文化を排する一方、周縁的なものであった民衆文化の要素を恣意的に見出して西洋的なものと融合させるという作業だったのである。

さらに注意すべき点は、トルコ共和国の場合には、定義が曖昧で一枚岩でも均質でもないというバークが指摘するような雑多な「民衆文化 popular culture」(Burke, pp. 47-48)の中から、トルコの「民族性」に適う素材が、体制側の要請により恣意的に取捨選択されたことである。このアナトリアの民謡などの土着の素材が、「民族」的な文化創出の要素として選択される過程に関して、文化人類学の視点からジェイムズ・クリフォードが論ずる、コロニアリズムとオリエンタリズムに基づく西洋的な価値観による「真性な」芸術および文化器物の決定システムに照らすことができる。クリフォードは、民族的な文化生産物が、西洋近代で展開してきた「芸術＝文化システム」と呼ぶべき美術概念の決定システムの中で、美術館に陳列されるような特権を持つ「真正」な芸術文化として恣意的に選ばれることを示している(Clifford, pp. 233-236)。彼の論考によれば、「エキゾチックで博物学的な」民族的収集物は、技術的な生産物や単なる骨董などの「非芸術」もしくは「非文化」的なものと、その対極にある文化的な生産物や伝統的な文化事物である「芸術品」もしくは「文化的器物」とに、「目利き」により恣意的に分類される。後者は、西洋的な価値観の下に美術市場で評価されるような「芸術品」もしくは民族文化の特質を表象するものとして民族博物館に陳列されるような「文化的器物」となり、「真正化」される。それらの関係は、図2-13に示したダイアグラムのように、対立項の配置として表される(pp. 222-226)。

クリフォードは、「目利き」という表現を用いて、西洋の美術概念を基準としたコロニアリズムおよびオリエンタリズムの視点に由来する価値観が、非西洋の民族的な事物を差異化し評価することを示している。この論考を踏まえれば、トルコ共和国創生期における「民族」文化の策定には、帝国時代の文化的事物やアナトリアに伝承する芸能などに対して、共和人民党政府による文化的テーゼの実現という目的をもった「目利き」によって、「真正」なものかどうかの価値判断がなされていたと捉えられる。

ただし、トルコ共和国の建設期には、「国民」文化策定のための芸術的素材への評価の指標が、「トルコ民族」の理念像および西洋文化に関する観点の揺れによって変化する場合も見られる。その例として、オスマン帝国時代からの建築への評価の観点の変遷が挙げられる。19世紀のイスタンブールでは、木造民家や宮廷建築のような伝統的な建築物に代わり、外国人が多く居留するベイオール地区を中心に西洋の様式を採り入れた高層建築が現れ始める。1907年にシルケジ地区に建てられて現存する、ヴェダット・テク(Vedat Tek)の設計による郵便局は、鉄筋コンクリートという新技術による西洋的ビルディングに、オスマン建築様式の装飾、ドーム部分、覆い被さる屋根やアーチ、タイル壁などを取り入れたもので、第二次立憲政時代以降の建築に影響を与えた(Bozdoğan, p. 18)。この様式は、19世紀のヨーロッパとアメリカで見られた懐古的なゴシック様式を取り入れつつ、「最後のイスラームおよびオスマン的なものの開花」とであると同時に、「最初のナショナルスタイル」として公的な建築に取り入れられた(Bozdoğan, p. 17)。また、この様式は、新首都アンカラに建築された国民大議会議場をはじめとする共和国初期の公的な建築にも取り入れられ、帝国時代からの建築家であるヴェダット・テクとアフメド・ケマレッティン(Ahmed Kemalettin)の主導によって当時の主流となり(Bozdoğan, p. 37)、「第一次国家建築運動」という活動に結びついた(トルコ首相府報道出版情報総局, 2006, p. 470)。

しかし、このようなトルコの伝統的な要素を組み込んだ建築は1930年代には旧弊なものとならざるようになり、1936年に招聘されたドイツのブルーノ・タウトら外国の建築家達が教育活動を行い、オスマン的な要素を廃した中欧的な様式による実作の建築が進められた(山下, 2010, p. 160)。さらに装飾を廃した四角いビルディングが共和国にふさわしい近代的新建築とされ、計画的な都市建設が進められていたアンカラでは、この「四角い」建築が主流となった(Bozdoğan, 2001, pp. 71-72)。

その後、1940 年から 50 年にかけては、大衆的な建築にトルコの伝統的な民家建築に見られた格子や 2 階の張り出しなどの要素を取り入れる「第二次国家建築運動」が起こる（トルコ首相府報道出版情報総局, 2006, p. 471）。このように建築に現れた旧弊からの脱却と近代化の一環としての西洋様式の導入、そして「民族」的な要素の付与という変遷は、「真正」な「国民」的文化決定の価値指標が揺らいだ例を示している。

さらに、「国民」文化の実現を意図して制作された芸術作品が必ずしも一般的国民の民族意識を喚起し得るものではないという問題がある。このような不一致の顕著な例は、音楽の展開に見られる。トルコ音楽史研究者である濱崎友絵は、共和国の建設期には、「民族」的な旋律などを西洋の記譜法および器楽法によって表現する「国民」音楽の実践例は、民衆の間に広く普及するものではなかったと考察している（2009, p. 138）。濱崎はその例として、アタテュルクのイデオロギーの象徴的存在と評されるほどの活動を行ったアフメト・アドナン・サイグンの作品を挙げ、それがトルコ民謡と西洋の音楽技法の融合を成し遂げた作品でありながら、民俗的な地域性や即興性を排したものであり、民衆が親しんできた本来の「われわれの音楽」から乖離した観念的な「譜面」であったとしている（2009, p. 138）。また、1950 年代から 60 年代にかけてトルコに滞在したディヴィッド・ホサムは、アタテュルクによって、トルコの伝統的な音楽を含む「東洋音楽」に対する西洋音楽の優位が強調されて国民に教示されながらも、一般のトルコ人はラジオによって民間伝承の音楽を享受していたことを示している（pp. 293-294）。

このマスメディアであるラジオに現れた、民衆が好んで享受する作品と、「国民的」な「民族」芸術作品との間の齟齬は、不特定多数の人々の実感と公的な「国民」文化観との間の乖離を示している。トルコで 1927 年に開始されたラジオ放送では、「民族」文化である民謡が放送され、オスマン帝国時代からの伝統的な音楽は共和国の音楽にそぐわないとして 1934 年 11 月から 20 ヶ月放送禁止にされるなどの配慮がされた。しかし、公式の「民族」の様式にあてはまらない地方の演奏家による民謡の演奏が放送され、また当時市場化されたレコードの効果もあり、人々の間に公式のスタイルではない民謡が広まった（濱崎, 2010a, pp. 74-75）。

実際に、非公式の民謡の広まりに危機感を募らせた政府は、公式の演奏形式を確定するために、1938 年創設の国営アンカラ・ラジオで、1940 年以降に個人的な様式や即興性を排した作品を放送し続けたが、当時アラブのラジオ局から流れるアラブ音楽や西洋のジャズなどの流入により放送音楽は多様化し始めており、民謡の旋律と結びついた「正統」ではないポピュラー音楽が人気を博した（濱崎, 2010a, pp. 77-79）。人々は「非公式」な音楽を「われわれのもの」としたのである。

音楽の例に見られるような公的に認知された「民族」芸術と民衆の受容との乖離は、トルコにおける前史が希薄なタブロー的な絵画分野でも明らかになる。西洋の美術概念とその展開に基づく具象的な描画法は、軍事的な記録に必要なものとして 18 世紀末にすでに導入されていた（Ersoy, 2008a, pp. 20-21）。その描画法は、伝統的な手作業による写本の中のミニアチュール技法とは全く別個のものであり、1882 年には西洋美術の教育機関として漫画家も輩出した美術学校がオスマン政庁により開設された。また政庁によって留学生がフランスに派遣されるが、彼らは帰国後に「1914 年世代」と呼ばれ、画壇を形成することになる（Ersoy, 2008a, pp. 37-39）。

共和国の独立後には、1923 年にアタテュルクの指導によりアンカラで美術展が開かれ、同時に新絵画クラブが美術アカデミーに作られた。翌年 5 月 15 日にはイスタンブールで美術展が開かれた。このクラブには、新世代の画家たちによる「1914 年世代」の画壇に対抗する意図があった（Tansuğ, pp. 158-163）。共和国後の作品の中には、「国民」の姿を表現する「民族」的題材としてアナトリアの農村風景や生活を描いた作品が現れるが（Ersoy, 2008a, pp. 48-50）、それらは西洋の美術技法による絵画作品だった。その絵画様式は音楽や舞踊のように民衆の間に土着的に伝承されてきた民俗的な拠り所を持たず、民衆の生活は西洋の美術概念による作品のモチーフに留まるものだったと見なされよう。結局、絵画

という西洋の美術概念に依拠した分野は、モスクなどの宗教建築や装飾様式に見られるイスラーム的なものを含んだ伝統的な美術概念と乖離したものであり、同時に舞踊や音楽のように民衆の間に伝承する素材に基づくものとしての民俗的な根拠を持たないものだった。

上記のように、公的な「国民文化」と人々の享受との間には乖離があり、アフマドが指摘する、官僚的に組織された少数が担う西洋の影響下にあるものと、大多数の人々により構成される土着的なものという文化の二元性も示す場合があったと言える。

このような公的に認められた「民族」的な文化と一般の大衆が進んで受容する文化の乖離に関して、すでに共和国独立の翌年の 1924 年に、トルコの音楽研究者であるハリル・ベディイ・ヨネトケン (Halil Bedii Yönetken) が以下のように指摘していた。

新しい芸術 (国民音楽) が民衆や大衆を対象として作られているわけではないのは、疑いのないところである。新しい芸術は、知識人階層の芸術である。その美意識を獲得することは立派な教育によって可能になるであろう。(中略) 芸術から喜びを得るためには、それにふさわしいだけの教育が必要なのである。

(ベハール, 1994, p. 248)

この指摘は、「国民」を西洋化された近代的な文化レベルの高みにまで「引き上げる」必要があるとする共和人民党政権の文化政策上のドグマに従ったものである。さらに「民族」文化としての音楽の芸術的価値の認知と享受の主体は、民衆ではないことが示されている。アフマドが指摘する二元化された文化という点から見ると、「国民」のためであるはずの「民族的」文化が、西洋的で影響力を持つ文化の担い手の知識人層により、伝統的な文化とは乖離したものとして策定されていたことになる。このような知識人を「目利き」と置き換えれば、トルコにおける「新しい芸術」の価値決定は、クリフォードが示す「真正」な文化的器物の決定システムに類似したものであり、さらに政府が主導する「公的」なものであったとみなすことができるだろう。

ただし、このような乖離は、享受のありかたが異なる民族舞踊の場合には少なかったものと思われる。舞踊の場合には、享受者自ら演ずることが容易であり、ラジオやレコードが媒体となる音楽と異なる展開を示すことになる。帝国時代から、民俗的な舞踏形式の収集が行われ、共和国独立後は「国民の家」が収集だけでなく、人々の実践の場となった²¹。地域独自の民俗に基づいた舞踊形式が、一般の人々によって演じられる場になることは、帝国時代以来内在していた多様な地域文化が継続することであり、トルコの「国民」文化が、それらの集約であるという認識形成に貢献することでもあった(松本, 2000, p. 33, 37)。

舞踊の例は、身体活動という特性から、記譜法や楽器と演奏技法などの表現構造と記譜法自体を西洋のものに委ねた「国民」音楽の場合とは異なるものだった。むしろ舞踊の原型が、ヨーロッパにおける民衆文化のように、価値あるものとして見出されたものだったとも見られる。また、本来のアナトリア農村部における舞踊は、西洋の娯楽的な社交ダンスとは交わらないものであり、「国民音楽」とは異なる民謡のような「民俗性」が保持された

²¹ 第二次立憲政期には、オスマン「国民」文化模索の中、教育行政に関わった政治家で哲学者でもあったルザ・テヴィフィク (Rıza Tevfik) によって帝国領域内の舞踊形式の収集が始められていた(松本, 2003, p. 58)。また、セリム・シルリ・タルジャン (Selim Sırrı Tarcan) が 1909 年に体育教育法の習得のために政府によりスウェーデンに派遣された。彼は民俗音楽と民俗舞踊の民族感情の育成への有効性と、地方伝承の舞踊をステージで上演する形に整える必要性を学び、共和国独立後の「民族」舞踊の方向性を示していた(松本, 2003, p. 58)。共和国時代には、「国民の家」が地方の舞踊様式の採集と整理にあたり、同時に実践普及の施設となった(松本, 2003, p. 54)。タルジャンはすでに、舞踊活動が「民族」的感情の表裏になり得ることを示していたが、「国民の家」における活動も、踊ることと観ることという行為が一体となる、国民意識の醸成に役立つものだったと言えるだろう。

とも考えられる²²。

そして、公的な「国民」音楽作品と、ラジオ、レコードによって大衆に受容された民謡との間に生じていたような齟齬もまた、民俗的な素材を西洋的に加工した公的な芸術ではなく、土着的な文化が広範な人々に浸透したことによるものであり、アフマドが示したトルコ共和国の二元的な文化間の齟齬が現れたものである。政府の留学生などによって導入された西洋美術技法によるタブロー的な絵画と、新聞および雑誌上で一般読者に受容される漫画との差異も、この齟齬につながる。また、共和国独立以降に広範化した新聞および雑誌の読者層によって享受された漫画は、ラジオおよびレコードを介して大衆によって享受される民謡と、マスメディア上で読者に受容される点でも相似している。ナーディルの漫画の中には、このような「民族的」な芸術分野に関して、公的な文化と人々の享受の間に存在する齟齬への「生活者」の実感と思われる反応を描いたものも見られる。例えば『ナーディル漫画アルバム』には、民族的な要素を加えたものと思われる西洋の歌曲を歌う女性歌手に辟易するものが収録されている (Nadir, 1933. p. 9)。

そして、「国民音楽」の場合のように公的に導入された西洋の技法によるタブロー絵画は「国民的」もしくは「民族的」とされず、そのような評価を得たのは広く読者の間に流布するナーディルの漫画だった。だが漫画は西洋から導入された文化分野であり、オスマン帝国時代以来、体制に近いジャーナリズムに包含される高踏的な文化分野として運用され、民謡や舞踊のようにアナトリアに民俗的な源泉があり、人々により伝承されてきた歴史性を持つものではない。したがって、ナーディルの漫画の詳細と受容のされ方を検討する際には、当時の公的な文化観と民衆の間に流布する文化、および西洋近代の文化と伝統文化という、二項対立の観点からのみ見るのでは十分ではない。漫画というジャンル自体が新しかったという時代背景の中、彼の漫画は表向きには政府の指導する新しい「国民」の像に旗を振りながらも、そうした像との距離を感じる一般読者の心情を代弁するような「民族的」な要素をも、作品に描き込んでいたからこそ、政府主導の「国民」ではなく、読者自身が認める「国民」と、その「生活」を描いたと認知されたのではないだろうか。

(3) 教育拠点としての「国民の家」が示す公的な文化観

以上のような文化政策に基づく「国民」に向かっての具体的な文化啓蒙の拠点として、1931年に設置された「国民の家」とその農村版である「国民の部屋」があった。この施設はナーディルが個展を開いた場でもある。この施設に期待された役割と活動には、政府から当時の人々に要請され、彼の漫画に関わる文化観が、より明確に見とれる。

これらの施設は、元々オスマン帝国 1912 年に設立されたナショナリスト団体「トルコ人の炉辺 (Türk Ocağı)」の支部施設だった。この団体の支部は地方に 260 以上が設置され約 3 万人以上の会員を数え、第二次立憲政時代以降にナショナリズム普及の役割を果たし、共和国独立後もトルコ語教育の浸透のための文化普及施設として機能していた (Toksoy, p. 150; 新井, 2001, p. 207)。これらは共和人民党の地方組織的な役割も果たす「国民の家」に置き換えられ (松谷, p. 154)、「全ての同胞に手を差し伸べ、祖国の社会的かつ文化的革命を進める」とアタテュルクが示したような、トルコ社会の発展を担う文化、芸術、スポーツを総合する啓蒙施設となり、若者の教育の場とされた (Toksoy, p. 151)。この「国民の家」は、農村における縮小版の「国民の部屋」と共に、10 年間で全国各地に 478 施設が設置され、さらに村落における図書施設は 4,332 を数えた²³ (Toksoy, p. 151)。

²² ナーディルの漫画では、都市部の風俗的な場で、西洋的なダンスが庶民に享受される様子が描かれた例が見られる。1938 年 2 月 19 日 *Akşam* 紙第 6819 号 3 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」には、トルコの民族舞踊よりも西洋のダンスの方が人々に享受されていることをテーマにしている。この中でアムジャベイは女性とルンバを踊っており、他のナーディルの作品でも西洋的なダンスをしているものが散見される。

²³ この「国民の家」の活動には、トルコ共和国建設期に共和人民党政府が「国民」に期待した文

これらの施設は、活動要綱に「公教育」が明記され、若者を中心とする「国民」を啓蒙するための文化活動拠点として各地域の社会的集団の核となるべきものだった。イスタンブールのエミニョニュ「国民の家」の責任者アガフ・シルリ・レヴェンド(Agah Sırrı Levend)は、かつては社会的な教育力が不十分であったために人々が利己的な仕事に従事し社会は見るべきものを生み出さなかったが、今日では社会における共同体的な集団の力が文明的な生活を生み出しているとし、その核となる「国民の家」の意義を示している²⁴。

この「国民の家」に期待された役割の一面は、1932年以降に地方都市の「国民の家」が文化普及活動の補助事業として発行していた刊行物²⁵から見て取ることが出来る。1932年10月に創刊されたイスタンブールの「国民の家」の機関誌には、*Yeni Türk Mecmuası* (新しいトルコ人の雑誌) という進取を目指すような題名があり、他の都市の刊行物にも同様の姿勢がうかがえ²⁶、誌面からは「国民の家」が「国民」に普及させるべき文化と生活に関する観点が読み取れる。この *Yeni Türk Mecmuası* 誌1ページの発刊の辞「この雑誌をなぜ刊行するか？」には、「民族の生活は民族の歴史から力を得る」、「民族の言葉とは、近代科学の概念の明確な意味を無理なく表現し、また外国のものから復興した後、トルコ人が芸術と科学を創造するための条件である」とする一方、「外国の重要な思想分野で重要な書物の翻訳」と「西洋の貴重な芸術品」の紹介を行うことが無記名で記されている²⁷。ここには、文化的「生活」の基礎としての歴史的な根拠を持つオリジナルの民族文化の模索と、西洋のものを規範とする近代的な文化の確立という、両義的な課題があることへの自覚が現れている。それは創刊号の、「政治と経済」、「文学と芸術」、「言葉と歴史」、「哲学と教育」、「学問と応用」、「文化ニュース」など、政治と文化の実践に関する論説の掲載が多い傾向に表れている。また、アンカラの「国民の家」の機関紙は、1941年1月号から *Ülkü* (理想) 誌に統合され、それまでの新トルコ語による詩作や文化論などの掲載に加え、「民族の思考と民族の芸術の問題」に多く紙面を割く「民族文化雑誌」と銘打たれて²⁸新創刊した。

「国民の家」に託された、このような公的な文化観は、1942年2月22日に行われた設置10周年記念祝典に際して、国会議員のナフィ・アトゥフ・カンス(Nafi Atuf Kansu)²⁹がラジオ放送で行ない、1942年 *Ülkü* 誌第11号の「国民の家と国民の部屋10周年」という特集記事中に掲載された演説の中にうかがえる(Kansu, pp. 17-19)。その中で、「国民の家」は言語メディアによる文化啓蒙だけでなく展示および教育機関としての機能を持つものであるという、政府が期待する役割が示されていた。カンスは、両施設が「国民芸術」を集めた「国民博物館」の基礎となる必要があり、トルコ語と国民感情から生まれる舞台作品や映画シナリオが現れるべきだとした。さらに共和国独立以降の文化変革をルネ

化の様相が明らかに現れている。「国民の家」の活動綱領は、①言語、歴史、文学、②芸術、③劇場、④スポーツ、⑤社会扶助、⑥公共教育、⑦図書館と出版、⑧農村開発、⑨美術館と展覧会、という9のカテゴリーに分類されていた(荒井, p. 223)。

²⁴ 地域の文化活動拠点としての「国民の家」の意義は、イスタンブールのエミニョニュ「国民の家」が発行していた機関紙 *Yeni Türk Mecmuası* (新しいトルコ人の雑誌) の1936年第37号1～2ページに掲載されたレヴェンドの論説の中に表明されている。この論説と共に掲載された、同施設の活動の写真には、婦人による手工芸品やミシンを使った衣服の縫製の講習が紹介されており、この施設が教育の実践の場として機能していることが示されている。以降では表記を「国民の家」としてまとめる。

²⁵ 1936年には、136の同施設から25種の機関紙と120点の書籍類が刊行されていた(Toksoy, p. 154)。

²⁶ 例えば、コンヤ市の同施設が1933年に刊行した *Konya* 誌は「国民の家の月刊文化雑誌」、ギレスン(Giresun)市の同施設が1933年に刊行した *Aksu* (地名、清潔な水の意) 誌は「月刊文化と理想の雑誌」と銘打たれており、新しい共和国国民のための文化啓蒙という目的が打ち出されていた。

²⁷ 1932年 *Yeni Türk Mecmuası* 誌1号による。

²⁸ 1941年 *Ülkü* 誌第1巻1号1ページに掲載された巻頭言による。

²⁹ ギレスン市の国会議員で共和人民党事務局の一員でもあった。

ッサンスに喩え、古くからの文化を調査研究しつつ新時代の文化を確立することの重要性を訴え、10年間の成果として、トルコの文化を旧弊さから取りもどして内なる部分から創作の根源を見出して前進させたと述べている。

この自画自賛のような演説には、「国民の家」および「国民の部屋」への、国民「生活」の文明化に加え、「民族的」事物収集と「国民」文化の創出、およびそれらの普及と啓蒙のための文化拠点の役割としての期待が現れている。このような同施設の役割について、ナーディルは *Akşam* 紙の 1933 年 3 月 23 日第 5191 号第 1 面で、都市と村落を象徴する人物二人が持つ偏見を、「国民の家」の活動が取り除いて互いに差が無いことを発見するという作品として描いている（図 2-14）。これは、実際には都市部で先行していた「国民」意識育成と文化の普及が村落部の人々に対しても効果を及ぼしていたことを表している。

この「国民の家」でナーディルとラミズ・ギョクチェが講演会や展覧会を開いていたことは（Yavuz, p. 102）、漫画が共和人民党政権下に一つの文化分野として認知され、漫画家を「芸術家」として処遇する例の一つに挙げられるだろう。このことは、彼らの漫画がクリフォードのシステムにより示されるような「真正」な文化であり、カンスが「国民の家」に求めた「国民博物館」に展示するにふさわしいものだったことを示している。またナーディルによる同施設のプロパガンダのような作品は、彼が「国民の家」の活動に集約されるような、共和人民党の文化政策を是とする文脈の中にあったことの現れである。

しかし、「国民の家」運動は期待通りのものではなかった。永田雄三は、この運動は主として農村部での国民意識の浸透を目的としたが、そこでの文化活動は都市部の富裕層や文化人の知的話題という範囲に留まったと評価している（1982, p. 174）。さらに永田は、この運動も他の近代化諸改革と同様に都市的な性格を持つが、都市部の小商工業者層や農民層を基本的に除外する「大衆不在」のものだったとする（1982, p. 174）。また、新井政美は共和国独立後にも多くの零細農家があったことを、「革命も近代化も世俗化も関知しない人々が多数存在していたこと」を暗示するものとし、「国民の家」活動が都市の表層的な部分に留まるものだったと捉えている（2001, pp. 223-224）。松谷浩尚は、共和人民党の拠点という意味での「国民の家」運動の教育的効果を認めながら、同時に国政選挙時に同党の活動を支援するなどの地方支部のような役割を持っていたことも示しており（pp. 23, 153）、実際にこの施設は、1950 年の総選挙によって共和人民党が政権を失った翌年に民主党政権により閉鎖される。

「国民の家」運動には、その教育機能により、共和人民党政権のイデオロギーの範疇の中での文化教育機関に留まるという限界があった。同時にその運動からは、ナーディルが描いたとされるトルコ「国民」に普及させるべきとされたものが、新たな姿を持つ「民族」文化であることが確認できるのである。

第 3 節 ジェマル・ナーディルの漫画が描いた「トルコ国民」の「生活」

(1) ジェマル・ナーディルの漫画に描出された「生活」

「アムジャベイエ・ギョレ」連載以前には、*Akşam* 紙第 1 面にナーディルの一連の漫画があり、これらの定着が、アムジャベイの登場に結びついていた。これらの漫画中の「生活」の描出のあり方は、アムジャベイを介在した「生活」描写につながると思われる。そして、そこに描かれた人々こそ、まず彼の作品を支持した読者と密接につながっていただろう。彼の漫画における「生活」の描出の基調に関し、1930 年代前半の *Akşam* 紙第 1 面に掲載されていた、「アムジャベイエ・ギョレ」以前からの彼の最も初期の漫画をまとめた『ジェマル・ナーディル漫画アルバム』の分析を基本とし、1929 年から 1940 年までの *Akşam* 紙第 1 面に掲載された作品のうち、調査して実物を観察し得たもの 147 点を参照して分析を加える。また分析に関連する場合には、彼が表紙の執筆をしていた 1938 年から 1939 年にかけての *Akbaba* 誌上の漫画および一連の「アムジャベイエ・ギョレ」、もしくはそれ以降の漫画についても参照していく。なお、『ジェマル・ナーディル漫画アルバム』については、本章では以降『ナーディル漫画アルバム』と省略する。このアルバムのナー

ディル自身による序文には「生活」に関する言及があり、以下のようなものである。

少々言葉、敬愛する貴者諸兄へ

毎日 *Akşam* 紙で掲載された漫画を選び、*Akşam* 紙出版の助力により、このような漫画アルバムを出版する勇気を、あなた方の尊い評価と好意からいただいた。

アルバム中の漫画は、長く続く骨折りのあげくの芸術作品ではなく、生活の出来事から得た毎日の印象にそのまま形を与えた反映である。ご覧いただく失敗は、この形式で仕事をするのに必要なものである。アルバムの後の方で掲載されているものが、より失敗のない申し分ないものであることは、疑いがない。そのために親愛なる読者諸兄の日常に感謝をし、関心を寄せている。どんなことにでも、笑いをもたらし愉快的側面がある。しかし出来事が煩雑な場合には、これらを選び取ることができるよう、望遠鏡で拡大する援助者が必要である。私の漫画において、あなた方にこの手助けをしていただくことができれば、なんと幸せなことか。主題である生活にどの程度関心を持っていたか心配である。けれども、背負っているものが、微妙なものでも大げさなものでも、着物を着せかけるかのように、真実を届けることができるのだ。しかし、私はこのようなことを、あなた方がやることを勧めることはない。なぜなら、このアルバムこそが、あなた方の生活が退屈と心配事から逃れられるよう、用意されているものだからである。

(Nadir, 1933, p. 2)

この中でナーディルは、一般的な *Akşam* 紙の読者の日常から、「愉快的側面」を「望遠鏡で拡大」するように見出して、「真実」として読者に提示するという、自らの漫画が「生活」に由来する題材であることを明確にしておき、それが「アムジャベイエ・ギョレ」の題材と軌を一にしていることがわかる。彼の生活観は、政府の目指す西洋近代的な「生活」ではなく、政治的な環境が変わろうとも現実根ざした人々の「生活」に目を向けたものである。「申し分ないもの」とした後半には、複数コマ漫画が 12 点掲載されているが、そこに見られる組漫画という形式が、彼の好みの一つであったのではないかと推測される³⁰。

このアルバムに収録された 186 点の漫画から、イスタンブルでの生活を題材としたものを挙げると、繁華街や交差点など都市での出来事を題材にしたものが 35 点、他に路面電車の存在や地名などにより、明瞭にイスタンブルに関する題材と判明するものが 12 点、同市における生活を描くものが 52 点を数える。このイスタンブルにおける都市生活を題材とした漫画は、「生活の出来事から得た毎日の印象にそのまま形を与えた反映」と彼が説明したように、読者の生活を描写したものと言えるだろう。

その理由に関して、彼がイスタンブルの都市生活を描くとき、注目されがちな近代化された側面よりもむしろ伝統的で質素な生活に着目していることが多いことに注意したい。図 2-15a、b のように、伝統的な様式の木造民家が並ぶ町並みを、人々の日常生活の場として描いたものは、このアルバム中 9 点ある。また、図 2-16a、b のように木造民家と近代的な高層アパートが混在するものが 4 点見られる。このアルバムの中には、他にも都市生活における近代的な事物が主となる場合でも、伝統的な事物が描かれている例が見出せる。図 2-17 の例では、政権による服飾改革に従った、トルコ共和国にふさわしい近代的「国民」としての洋装に身を包んだ人物の手首に、ムスリムが礼拝の際に使用する数珠 (*tespih*) が巻かれていることが確認される。この数珠を持つ人物の描写は、少数であるが他のナーディルの漫画にも散見される³¹。また、登場人物が対話する場として、中東圏独自の喫煙

³⁰ 例えば、ナーディルの漫画が一面に定着したと見られる 1930 年 1 月から 2 月にかけての作品 16 点中 7 点が複数コマ漫画であり、4 点は衛生事情や暖冬での生活などのイスタンブル事情を題材としているものだった。この組漫画の形式は、彼の最晩年まで描かれ続けた。

³¹ 1930 年から 1933 年の *Akşam* 紙上の一コマ漫画に、この題材のものが 2 点見出される。

道具である水パイプ（nargile）を嗜む店が描かれている例も「アムジャベイエ・ギョレ」を含む一連の彼の漫画の中に認められる³²。一方初期の「アムジャベイエ・ギョレ」の中には、自宅以外では夜会服姿のアムジャベイが、図 2-18 のように家ではムスリムが着用する鏢のない丸い帽子を被っている場合があることも少数だが確認される。この点でも、アムジャベイは近代的市民であると同時に、伝統的な部分を墨守する生活人だったと言える。

このような、イスタンブルを背景とした、伝統と近代との対比と見なされるようなナーディルの漫画の例を見ると、共和人民党政権による、帝国時代の旧弊を脱する近代化の進展の過程をアピールするように受け取られる場合がある。実際に彼の漫画の中には、政権寄りの立場が明らかで、近代化を是認するようなものが見られる。その例として、1938 年 12 月 1 日の *Akbaba* 誌第 256 号に掲載された漫画が挙げられる。それには「15 年の物語」と題され、見開き 2 ページの左に「昨日」というキャプションがあり、帝国時代の社会の諸相、右に「今日」とあり、共和国以降のそれらの変化が示されていた（図 2-19）。これと同様の構図で、教育、交通などの「新旧」を比較したものが、1943 年 10 月 30 日 *Amcabey* 誌第 48 号 7 ページに掲載されている。これらの漫画は、西洋近代化がトルコの文明化であり進歩であるという、共和人民党政権下におけるプロパガンダ的なものであるが、娯楽的色彩が濃い *Akbaba* 誌などに掲載されていたことは、当時のジャーナリズムが政権に協力する姿勢があった証左の一つである。

しかし、近代化推進という政権の方針に沿った都市が描かれたように見える漫画の中でも、数珠を持つ人物や水タバコ、そして木造民家と近代建築の混在する街並みが描かれている作品は、日常の生活風景が自然に現れたものであり、旧弊なものとしての批判的な文脈はない。このような、ナーディルによるイスタンブルを題材とした漫画に描かれた都市生活は、政権によって進められた生活の「文明化」および地域整備と、帝国時代以来の地域コミュニティにおける伝統的な日常の混在が、そのまま描写されていると捉えるべきだろう。そして、そのような伝統と近代が同居するイスタンブルにおける、人々の日常を題材とすることが、ナーディルが意図していた「生活」の描写であったと考えられる。

(2) 「アムジャベイエ・ギョレ」に描かれたイスタンブルにおける「生活」

ナーディルの漫画における「生活」の描出を考える際、イスタンブルが舞台であるということが「アムジャベイエ・ギョレ」という作品を大きく特徴づけていたことを念頭におく必要がある。ここでは「アムジャベイエ・ギョレ」の題材と構成に関して、第二次世界大戦という人々の生活に影響を与える時期までのものとして、1932 年に刊行されたナーディル初の漫画集、『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』に収録された 47 点の作品の傾向と、1939 年の第二次世界大戦の開戦時まで *Akşam* 紙上に掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」³³249 点を軸に、イスタンブルと「生活」という題材を軸に分析する。参考として 1942 年にナーディル自らが発行人となった *Amcabey* 誌上に連載されたもの、および大戦以降のものを適宜取り上げる。

第 1 章で示したように、*Akşam* 紙上で「アムジャベイエ・ギョレ」が掲載されていたのは、イスタンブルの話題を集めた「シェヒル・ハベルレリ」の面だった。この点は、イスタンブル市のニュースに重点を置く *Akşam* 紙による、第 1 面のナーディルによる一コマ漫画同様の、同市に関する題材を扱うシリーズとしての企図と考えられる。『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』の 47 点の作品中で、何らかの形でイスタンブルもしくは大都市の生活事情を題材にしていることが明らかなものは 28 点認められる。また、他の *Akşam*

³² 例えば 1932 年 2 月 10 日 *Akşam* 紙第 4790 号の漫画には、水パイプの喫煙所で伝統的な祝祭「砂糖祭」について対話するものがある。「アムジャベイエ・ギョレ」では 1933 年 3 月 16 日 *Akşam* 紙第 5186 号のものに、水パイプを嗜むアムジャベイが描かれている。

³³ 1936 年から、「バイ・アムジャ・ギョレ（Bay Amca Göre、アムジャベイ氏によれば）」に変更されるが、ここでは「アムジャベイエ・ギョレ」で統一する。

紙上のものでも、同様にイスタンブールもしくは大都市での生活に関する題材を扱ったものは 49 点を数える。このような傾向は「アムジャベイエ・ギョレ」以前に同紙第 1 面に掲載された複数コマ漫画にも現れていた³⁴。「アムジャベイエ・ギョレ」もそれまでのナーディルの漫画のように、イスタンブール事情が主題材だった。

そのような企図にかかわらず、このアルバムに収録された作品には、イスタンブールの都市事情が題材の場合、その詳細が直接画面に描かれていないことに注目したい。「アムジャベイエ・ギョレ」は、アムジャベイという固定された主人公が毎回登場するが、彼がイスタンブールでの出来事に直接関わるものは 2 点に過ぎない。その一つは、イスタンブールの過密と交通ラッシュを描いたものである（図 2-20）。もう一点は、道路の未整備を扱ったもの（図 2-21）である（Nardir, 1932, p. 23）。この例ではイスタンブールは夜景のみで示されており、アムジャベイが実質的に市街を見ているものは図 2-1 の 1 点のみである。

一方、イスタンブール市政や物価高などの風刺的題材も、対話の中で間接的に示される。アムジャベイの友人が無知で頭が空っぽの男と知り合ったと話すと、市営の水道管のようだと皮肉なもの（図 2-22）や、イスタンブールにやってきた狐が皮をはがされるという寓話が展開されるもの（図 2-23）などがある。つまり都市生活に関係した題材は、他のナーディルの一コマ漫画と同様にアムジャベイと他者の対話³⁵の中で示される形をとるのである。

また、帝国時代から西洋的な風俗が定着し、多くの漫画の題材を提供していたイスタンブールのベイオール地区も直接描かれていない。このアルバムには同地区の様相に言及するものが 5 点あるが、アムジャベイはそれを体験せず、直接的に描かれることもなく、図 2-24 のように対話の中で提示されるきりである。他の例では、友人に話しかけられながら無視し続けたアムジャベイが、ベイオールのフランス語に慣れていたので気づかなかったと語るものがある（図 2-25）。また高級な地区であることを強調した例では、ベイオールに格安で家を借りたと興奮して飛び込んできた男を気が狂ったと扱う、庶民には縁遠い同地区のイメージを題材にしたものがある（図 2-26）。

ベイオール地区は、前章で述べたように帝国時代以来、西洋近代化の象徴的な地区とみなされ、セダト・スィマヴィを始め、様々な漫画家に描かれてきた地区でもあった。スィマヴィらが直接この地区の風俗的な場面を描いていたのに対して、『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』では、以上の例のように、アムジャベイ自身から距離を置いたものとして示されるのである。

アムジャベイが相手との対話のなかで都市生活への憧憬と距離感とを同時に示す構成は、コマ数の変動はあるが 1942 年以降の *Amcabey* 誌、1943 年以降の *Cumhuriyet* 紙での連載後も一貫している。このような構成は、他のナーディルの一コマ漫画のもの以上に、イスタンブールの都市事情を示し、それに対する不満、揶揄、馴染みにくさといった否定的感情と、ある種の憧れといった肯定的感情をより克明に表現するものである。この対話の中で示される、当時のイスタンブール市民が持っていたイスタンブールの生活へのアンビヴァレントな感情は、アムジャベイという存在により漫画の中の市民像から引き出され、それが読者の共感を招く要素の一つではなかったかと思われる。

ここで、そのような説話提示に関わるアムジャベイの人物像について確認しておきたい。すでに示したように、1932 年 2 月 18 日の *Akşam* 紙に掲載された、アムジャベイを實在

³⁴ 例えば 1930 年 3 月 14 日 *Akşam* 紙第 4103 号には、「慈善の結果！」という題で、イスタンブール市の福祉政策の欠陥を取り上げた 5 コマ漫画、3 月 24 日第 4113 号には、「暖かさで誰が焦げ付く？」という題で、イスタンブールでの予期せぬ暖冬の困惑を取り上げた 5 コマ漫画が掲載されていた。

³⁵ *Akşam* 紙に連載された「アムジャベイエ・ギョレ」は一コマ漫画とは異なる複数コマ構成で、248 点のうち 188 点は 5 コマからなっている。その基本構成は、一コマ目でアムジャベイに他の人物が対話の中で題材を語りかけ、中間部で題材に関するトピックを語り、最終コマでアムジャベイが機転の利いたオチを語るもので、1930 年の連載開始 2 回目には、すでにこの基本が現れている。

の人物と見なした架空訪問記の中で、比較的裕福な暮らしをしていることが記されており、このアルバムの中では、彼は蝶ネクタイ、燕尾の夜会服、鼻眼鏡を身に付け、ステッキ代わりの雨傘を持ち、政府が推奨するような近代的紳士像を体現している。しかし、アムジャベイにとってベイオール地区とは、出かけるために外国語を練習して気合を入れなければならない、自分はもちろん、友人さえ居住するなど考えられない高級な地域なのである。

ベイオールに象徴されるような西洋的風俗になじまないアムジャベイの保守的な面は、わずかな例ではあるが、ムスリムとしての態度に現れている。1932年5月27日 *Akşam* 紙第4894号の「アムジャベイエ・ギョレ」には、彼がムスリムの礼拝の作法を確認しているものが見られる（図2-27）。そしてアムジャベイの対話の相手を見ると、『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』47点中29点は、洋装に身を固めた近代的都市住民と思われる人々である。このアルバムの他の例では、対話によって構成された188点のうち135点は同様の人物が相手となっている。つまりアムジャベイは、ナーディルの一コマ漫画の主たる登場人物と同様、イスタンブルにおいて日常を送る一般的な市民であったと言える。

この点については、自らも漫画を描きアナドル大学漫画美術館長でもあった研究者アッチラ・オゼルは、服飾改革期における親しみのもてる雛形としてのアムジャベイの意味を指摘しており（Özer, 2007, p. 50）、アムジャベイは読者のような一般的なイスタンブル市民像として描かれたと言える。

(3) イスタンブルという都市のイメージ

以上に示したように、ナーディルの漫画の主舞台が、近代化が進展する大都市であるイスタンブルであり、その華やかなシーンから登場人物が距離を置くような描写であったことは、一般読者の意識を描出することに強く関連していたのではないだろうか。特にアムジャベイが、トゥルグート・チェヴィケルの表現を借りれば「イスタンブル・ベイ（ミスターイスタンブル）」³⁶でもあるという点に意義があると思われる。まずイスタンブルという都市空間の特殊性に着目したい。第1章でも示したように、同市は急速に西洋近代化が進行しながら、旧来の生活が変質しつつ存続する部分を持つ、近代と伝統の錯綜した場だった。そこに生じる都市問題と風俗は、1870年代から漫画の題材の一つであり続けた。特に帝国時代から外国人が多く居留していたベイオール地区は西洋化の象徴として漫画に描かれ続けた。

しかし、帝国時代から交通の要衝として国際的な都市であり続けたイスタンブルの性格は、国民国家としてのトルコ共和国の理念とは必ずしも一致しなかった。1923年のトルコ共和国独立に際して、西欧の影響を受けやすい版図の西端近くに位置するイスタンブルを首都とせず、アナトリア中央のアンカラに新首都を建設したことは³⁷その表れである。コスモポリタンの多彩な人々が集う場の様子は、1896年には『クオーレ（Cuore）』の作者であるイタリアの作家エドモンド・デ・アミーチスが記した、「世界の民族衣装の展示会の行列さながらに」様々な人々が行き交い、外国人が多く居住するベイオールに近い公園にあるカフェやビヤホールに「社交界の花形」が集うイスタンブル市街の様子にうかがうことができる（フリーリ, pp. 350-353）。一方、イスタンブルは19世紀に明文化されたカリフの「お膝元」であり、モスクが林立するイスラーム文化の中心地（新井, 2003, pp. 1234-124）でもあった。広大な帝国領内からも多くの人々がイスタンブルに移り住み、農村部から重税を逃れて職を得る目的の者や一時的な出稼ぎもいた³⁸（山口, 2003, p. 39）。このよ

³⁶ 2009年10月23日の、横田によるチェヴィケルへの取材の中で示された言葉。

³⁷ 正式に都市の名称がイスタンブルになるのは1930年であり、西洋からは20世紀初頭まで、ビザンチン帝国時代の名称であるコンスタンティノープル、コンスタンティノポリスの名称でも呼ばれていた。

³⁸ 東部から移ったクルド人の多くが荷担ぎ人夫になった例のように、故地の地縁とエスニシティを頼り、同業について職能集団を形成する場合もあった（山口, 2003, pp. 40-43）。

うな、トルコ共和国にとって旧弊となるような面とコスモポリタンの面とを併せ持つイスタンブールという都市を、新井政美は、新首都アンカラを拠点とする、新生トルコ共和国のナショナリストたちの敵だったとしている(2001, pp. 117-119)。イスラーム伝統の牙城であったという、近代化と矛盾するような部分でも、ナショナリストに批判的感情をもたらすものだった(新井, 2003, p. 124)。イスラームの中心地でありながらコスモポリタンの性格を持つという点でも、イスタンブールは伝統と西洋近代の錯綜する都市だった。

このような性格を持つイスタンブールには、帝国時代から西洋化がもたらす祝祭空間的な「ハレ」の場としての側面があった。1840年代に中東旅行の途中でイスタンブールを訪れたフランスの詩人ジェラルド・ド・ネルヴァルは、スルタンの宮殿がある旧市街の伝統的風景に対し、ベイオール地区には、西洋的なカフェ、ホテル、貸本店、劇場などが並び、西欧人だけではなく様々な地域の男性が洋装に身を包み闊歩していることを記している(pp. 384-389)。共和国独立後もベイオールには娯楽施設、カフェ、バー、ブティックが集まり、芸術家や「すてきな服を着た紳士淑女」が行き交う場であり続けた(ヤマンラール, pp. 225-227)。劇興行という点でも、19世紀末には西洋演劇の他に大衆娯楽としての多彩な演劇が存在していた。このような都市空間は、一般人にとって非日常的な祝祭空間でもあった。山口昌男によれば、都市機能の一部である市場は、人々の自由な接触や平等性と流動性が生まれる祝祭空間としての性質を持ち、盛り場は、定住者による秩序化された空間とは別の非日常の遊興的な劇的状況を形成する(1984, pp. 225-229, 2007, pp. 60-61)。このような空間には周縁的な一種の「異界」のような演劇や博覧会などの見世物も置かれ、イベント性の高い都市文化が形成される(吉見, pp. 147-157, 173-178; 米山, pp. 384-389)。このような非日常性を、イスタンブールの西洋近代的な都市空間も包含していた。

そしてナーディルの漫画のマハレの住民を主とする登場人物の属する位相は、祝祭的な場でもコスモポリタンの空間でもない。それは図 2-24 に示した漫画の中で、「小さなヨーロッパの様相を呈していた」(松井, p. 64) ベイオール地区に出かけるアムジャベイが緊張して構える様子に示されている。これらの西洋的文物および風俗に対しては、ナーディルの漫画の中では、当意即妙の皮肉や洒落によって違和感が表明される。また、都市における西洋近代的な面が際立った場面は、あくまで対話の中で間接的に提示される。彼の漫画の、主として洋装の人物間の対話によって提示される都市事情には、以上のような近代かつ祝祭的な場と日常生活という両義的な要素が重層していると言える。ナーディルの漫画の中で、祝祭的でコスモポリタンの華やかなイスタンブールの事情は、生活の場における様々な人々の会話によるという手法により伝えられていたのである。

(4) イスタンブールにおける伝統的な生活の場と地域コミュニティ「マハレ」

イスタンブールにおける「ハレ」の場である西洋的あるいは先進的な場とは異なる、ナーディルの漫画の読者層に近い伝統的な要素を残す日常的な「ケ」であるような生活とはどのようなものであり、どのように営まれていたのだろうか。その生活の場である、イスタンブールの市街地に存続する伝統的な部分が残るような町並みのあり方を示してみたい。

そこに見られるトルコの伝統的な家屋は通常木造で、路地に面したカフェス(kafes)という二階の張り出しを持ち(山本, pp. 58-59)、現在でもイスタンブール周縁部の住宅街や地方都市に多く見られる³⁹。ナーディルの漫画の舞台には、そのような標準的な形式の民家が確認できる。そして、この町並みは、トルコにオスマン帝国時代から存在するマハレ(mahalle)と呼ばれる地域コミュニティの姿に重なる。マハレは、イスラーム社会において礼拝所を中心にして居住する人々が形成する、ゆるやかな結びつきを持つ地域共同体である(守田& 篠野, p. 482)。マハレの概念は、現在に至るまで、イスタンブールのような大都市部でも、行政区画の‘belediye’ (市) 、‘ilçe’ (市、郡、区) よりも狭い「街区」のよう

³⁹ 同市の一部はユネスコ世界遺産登録に際して保護エリアとなっている(山下, 2009, p. 24)。また、アナトリア北部のサフランボル(Safranbolu)旧市街も世界遺産である。

な範囲を指すものとして存続しており、英語の‘neighborhood’の概念に重なるような地縁コミュニティの単位として捉えられる（木村, p. 363）⁴⁰。15世紀には、都市統治の街区の枠としてのマハレが定められ、宗教的寄進を基礎として、地域の宗教設備や商業設備建設などの財源確保の手段である、人々の日常に深く関わるイスラームの基金制度ワクフ（Vakf）運用の際の単位でもあった（林, 1992, pp. 237-238、守田&篠野, pp. 479-480）。ただし、マハレ内の結びつきは、宗教以上に地縁による人的つながりを軸としていた。帝国時代の都市部では、マハレは伝統的なイスラーム的市街の基本単位であり、モスクを核とする居住区から成り、宗教指導者であるイマーム（İmam）と補佐役により、宗教的なことの他に住民の管理、街区の整備、法令の伝達などの仕事も行われ、ムスリム以外の住民も内包するコミュニティ⁴¹だった（川本, p. 249）。モスクは宗教施設であるとともに、ヨーロッパの都市の広場のように人々が集まる中庭を有していた（山本, p. 16）。

しかし、イスタンブールのマハレには、非ムスリムを含む様々な社会階層の人々から成る構成に大きな変化はないものの、1920年代までに、帝国時代以来行われてきた統合整理による規模拡大という変革⁴²があった（Duban & Behar, pp. 24-25）。それに起因する地域的結合の希薄化につながるような変化に加え、マハレに影響を与えたのは、1920年代から30年代以降に活発になり、ナーディルの漫画にも現れる、近代建築による高層アパートの増加だった。高層アパートは1800年代からベイオール近辺に西欧風なものが建てられ始め、古くからの居住地域でも高級な木造邸宅に代わり、1930年代には木造民家の間にアパートが建てられ、当時のイスタンブールの変化の象徴のようになった（Tuna, p. 362）。このアパートの広まりと、近代的生活を欲する若年層の増加により、それまでのマハレにあった公共スペースでの「顔と顔をつきあわせる」ような「濃密な近隣の付き合い」は、第二次世界大戦終結後の時期までに少しずつ薄れていった（Duban & Behar, p. 6, 31）。

このような、マハレ的な地域住宅と現代的な高層建築が同居するイスタンブールにおける生活こそ、ナーディルが描く「生活」だった。1930年代の状況から見ると、『ナーディル漫画アルバム』の中に描かれた図2-15aのような例は、近代的な高層住宅の増加によって変質しつつあるマハレにおける点景である。1933年の『ナーディル漫画アルバム』の中には、近代的建築と木造民家が混在するものは5点あり、伝統と近代が混在するマハレの様相もうかがえる。高層アパートの増加や居住者の生活などを題材としたナーディルの漫画

⁴⁰ イスタンブール市は大都市圏を形成する特別な行政区であるため、ilçe は日本の政令指定都市の区に相当するような行政区画になっている。現在のイスタンブールではマハレの長はムフタル（muhtar）と呼ばれる互選職だが、公的な手続きの手数料以外の給料はない。

⁴¹ 村落部のマハレには、数世代前に遡る比較的身近な先祖を共にしたスラレ（sülale）と呼ばれる父系血縁集団から構成される地域のまとまりが含まれ、内部の親族たちは日常の作業から儀式的行事までを共同で行う、極めて濃厚で強い家族的な結びつきがあった（中山, 2000, pp. 64-66）。20世紀初頭のバルカン戦争から第一次世界大戦期にかけてオスマン帝国政府によって、イスタンブールを中心にした都市市街の近代化が進められた時期でも、民族および宗教の出自や経済力の差を前提としないというマハレの基本的な性格は保たれ、第二次世界大戦終結後まで地域の経済と社会生活の核であり続けていた（Mischek, p. 158）。

⁴² 1829年の市の調査によれば、イスタンブールには288のマハレがあったが、度々の火災と1855年に着手された西洋的都市化のための地域整備により、木造家屋が雑多に密集した市街が新しい街区に統合整理され、1934年には112に減少し、住民統括のための機能も縮小した（川本, pp. 250-251）。統合以前の標準的なマハレの規模としてイスタンブール新市街にあるベシクタシュ（Beşiktaş）地区の例を見ると、1907年の市の調査によれば833人が住み、206軒の家屋、19の店舗、2つの小学校、2つのモスクを含む程度のものだったが、一連の統合整理によってマハレ単位の人口規模は平均1800人程度に拡大した（Duban & Behar, pp. 29-30）。この統合整理に併せて、宗教的活動の他に社会的活動の面でもマハレの中核だったモスクに関しても1932年に調査が行われ、500m以内に複数のモスクがある場合には一つを残して閉鎖する法律が制定されて整理が行われた（澤江, 2001, p. 255）。

は、1940 年の作品に至るまで見ることができる⁴³。そのような例である図 2-16a、b の漫画の中では、木造民家と高層建築それぞれが、イスタンブールの住宅街における伝統と近代の表象物として扱われ、また木造の建物が都市開発の妨げになっていることも示唆されている。『ナーディル漫画アルバム』以外にも、木造住宅が伝統的な生活の場として扱われたものがあり⁴⁴、これらは都市の近代化が進展する中、未だ伝統的な要素を残すマハレにおける生活風景が混在する、イスタンブールの現実の姿を描いているわけである。

20 世紀前半の町並みの写真には、ナーディルの漫画のような、高層化されたアパートに木造の民家が混在するような風景が見られるが（写真 2-1a、b）、現在のイスタンブールにおいても同様の光景が未だに残っている⁴⁵。このような同市の中心に居住し、現代のトルコを代表する漫画家であるタン・オラル⁴⁶によるイスタンブールの様相を題材にした漫画には、市街における新旧の比較を描いたものがあるが⁴⁷、その中には 1933 年のアルバムに収録された図 2-16a の例と全く同じ構成のものが見られる（図 2-28）。

このような近代と伝統が錯綜する都市事情は、オスマン帝国時代から漫画の題材でありつづけた、ナーディル活動時の 1930 年代初頭においてもイスタンブールのマハレにおける生活の実情だった。そのような実際の人々の暮らしの現実を捉えていたことが、ナーディルの漫画が読者の人気を獲得した要因の根本にあったと考えられるのである。

第 4 節 トルコ共和国「国民」としての公的な「生活」と日常

(1) トルコ共和国「国民」としての公的な「生活」

ナーディルの漫画に登場する人々は、アムジャベイを含め、主としてイスタンブール市民であり、そこでの「生活」が作品の中心的な題材となっていたことは確認できたが、その「生活」は、近代的なトルコ共和国「国民」にふさわしいものだったのだろうか。すでに示したように、彼の漫画には、近代的「国民」を喧伝する要素と、人々が共感し得る日常に根ざした部分があると考えられるが、イスタンブール市民の日常の表出は、むしろ庶民的な部分ではなかったか。ここでは、少しナーディルの漫画の検討から離れるが、近代的「国民」と庶民的な部分の間に生じていた齟齬の様相を詳細に分析することにする。

まず、トルコ共和国建設期における共和人民党政権の近代化政策に沿った「国民」に要求された望ましい公的な「生活」のあり方とは、どのようなものだったか。その問いに答えるには、生活習慣そのものが、政府による近代化のための諸改革の下で改変されつつあった状況を確認しておかなければならない。生活習慣そのものに関する制度的改変として、まず 1925 年に行われた服飾改革が挙げられる。オスマン帝国時代の 19 世紀初頭から服飾の西洋化は、政治的、社会的な近代化のシンボルという意味を持っていた（鈴木, 2000b, p. 92）。法制化されたものではないが、一般民衆にも国策として洋装が奨励され、特に伝統的な生活意識によって家の中にとどまることが多かった女性に対して、社会に参加する意味でも洋装が勧められた（Ahmad, 1993, pp. 84-88; 新井, 2001, p. 214）。フェス（写真 2-2）およびターバンの法制による禁止と西洋式の鍔のある中折れ帽着用推奨には、単に生

⁴³ 例えば 1945 年 3 月 20 日 *Cumhuriyet* 紙第 7393 号第 1 面に掲載された漫画には、高層アパートが立ち並ぶ街路が描かれ、同年 6 月 2 日同紙第 7646 号 4 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」では、高層アパートの階上の騒音が題材とされている。

⁴⁴ 例えば 1932 年の『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』では、収録された 47 点中 10 点が、洋風のソファがある室内が舞台となっている。

⁴⁵ 1950 年以降、都市部への人口流入により新たな居住地区が拡大していく中で、強い結合力を持つ地域コミュニティが再び形成される。地方から親族や同郷者を頼ってイスタンブール市周辺部に移住した人々により、「都会の中の田舎」のような地縁的なマハレが再び構成され、現在ではイスラーム復興支持の源泉ともなっている（鈴木, 2000b, pp. 142-145）。

⁴⁶ タン・オラルの住居はベイオール近隣の近隣にあり、2002 年以来、本論文筆者が直接訪問を重ねている。オラルは 1950 年代からイスタンブールに居住している。

⁴⁷ Tan Oral, *İsTAN'bul* (İstanbul: Cumhuriyet, 1986) を参照。

活様式の近代化のための旧弊な帝国時代の習慣の禁止というだけではなく、イスラーム的な慣習の排除という意味が含まれていた（エルトゥールル, pp. 43-44）⁴⁸。

このような、脱イスラームを基本方針の一つとする生活に関する近代化政策として、1928 年の憲法改正時のイスラームを国教とする条文の削除を頂点とした法整備が挙げられる。本来ムスリム社会では、クルアーンと預言者の言行であるハーディス（Hadith）に基づく、シャリーア（Shari'a）と呼ばれる法体系があり、それらは宗教規定だけでなく行政法、刑法、民法の範囲に及ぶ現実生活を律する、オスマン帝国における国法の理念的根幹だった（鈴木, 2000b, p. 125）。1924 年、このシャリーアとそれに基づく宗教裁判所が廃止され、1926 年にはスイス民法、イタリア刑法、ドイツおよびイタリア商法を先進的な規範とする一連の法整備が行われた（Ahmad, 1993, p. 80; 松谷, p. 21）。社会生活に深く関わる新民法には、先進的なスイス民法をモデルとし、結婚・相続・財産権に関する男女間の完全な平等が盛り込まれ⁴⁹、上流階級や近代的な生活が定着しつつある大都市部の新中間層に受け入れられて、実生活にも影響を及ぼしていった（鈴木, 2000b, pp. 226-227）。こうした法整備によって、制度的には生活上の旧弊な部分は改変されていった。

これらの生活に関わる制度改革の焦点の一つは、女性の社会的地位に関する部分にあったと捉えることができる。新民法制定では、男女間の平等を原則にすることにより、一夫多妻を許す慣習を法制的に禁止し、一夫一婦制が確定されている。また、文化面の政策である服飾改革に関しても、社会的に開かれた洋装の女性像を近代化の可視的表象の一つとするオスマン帝国時代以来の文脈を継いでいた。しかしながら、女性の社会進出促進と男女同権の法制度化の背景として、本来「ハレムリク」にある女性は、社会の表面で活動する存在ではないという伝統的慣習も依然存在しており、近代化の波と拮抗していた。帝国時代に西洋的風俗の一つとして題材化されていた女性像は、共和国以降の漫画においても、政治的風刺の代替的な風刺対象という側面を持ちながら描かれ続けるが、可視的かつ表面的な近代化表象の一つであるはずの女性像が風刺対象でもあったということは、共和国時代になっても存続した伝統的な女性観が近代的女性像よりもまだ馴染み深いものであったことを示すものであろう。

（2）公的な「生活」の拠点としての「国民の家」と実生活

以上のような法整備に加え、人々に生活の改変を直接働きかける施策として、文化啓蒙拠点として 1931 年に設置された「国民の家」が目指した「国民」の「生活」の構築についても見ておく必要がある。この施設を実践の拠点とする公的な文化的「生活」に関する政府の観点は、アンカラ「国民の家」が 1941 年に発刊した *Ülkü* 誌創刊号の無記名の巻頭言に表れている。そこには、「民族」芸術のための思考の源泉と基盤は「民族」の「生活」の中にあり、「民族生活の生んだ幾つかの創作物を手にすることが、私たちの方法論の主たる基礎」とされ、芸術と思想生活は不可分であり、その「生活」に国民としての価値観と国外から取り入れた価値観とが調和する必要があると述べられている⁵⁰。

⁴⁸ フェス自体も、1808 年に即位したマフムート 2 世による軍制改革で軍服が洋装化された際にターバンに替わる軍帽として制定された後、いわゆる「トルコ帽」として民間に普及し、ハイカラなものとして洋装の場合でも着用されていた（鈴木, 2000b, pp. 38-39）。本来、ムスリムの礼拝時の帽子には鍔が無く視線を隠さないものであったため、ムスリム男性には西洋の帽子に相当の抵抗があり、鳥打帽で代替するものもいたが、存続運動も起こり、警察による強制までが行われた（大島, p. 212）。本来ターバンはイスラーム聖職者のシンボルであって、その禁止は宗教的権威の象徴の一つを打ち消すことであり、1925 年に実施されたイスラーム神秘主義教団の非合法化と呼応するものでもあった（エルトゥールル, p. 44）。

⁴⁹ この新法には、当初婚姻関係のみに限定し既存の宗教規定を尊重することが検討されたが、国民大議会で承認を得られなかったという経緯があった（新井, 2001, p. 200）。

⁵⁰ *Ülkü* 誌第 1 号 1 ページに掲載された。同誌は 1933 年から発行された機関紙のリニューアルである。これを発行した「国民の家」がある新首都アンカラは、帝国時代の首都イスタン

以上から、「国民の家」の社会教育が目標とする理念的「生活」とは、西洋近代的価値観による「生活」と、民族的な芸術と思想を实践する「生活」の融合だったと捉えられよう。この生活観は、西洋近代とトルコの「民族」的伝統という両義的な概念を併せ持つ点で、ナーディルの漫画の中に描かれた人々の生活像と一致している。彼の漫画に文化啓蒙の拠点としての「国民の家」が描かれた例には、政府の観点をそのまま下敷きにしたものが見られる。例えば 1932 年 2 月 17 日 *Akşam* 紙第 4797 号第 1 面の漫画の中では、登場人物にその理念を讃えさせている（図 2-29）。また、1940 年 3 月 1 日 *Akşam* 紙第 7970 号第 1 面にも、文化拠点としての「国民の家」そのものを描いたものが見られる（図 2-30）。

一方ナーディルは共和人民党政権の政策推進を支持しながらも、近代化と矛盾する伝統的文化の嗜好をさりげなく表現していた。たとえば 1943 年 8 月 7 日の *Amcabey* 誌第 36 号に掲載されたナーディルの「アムジャベイ、工芸展覧会で」という漫画には、「国民の家」と思われる施設で開催された手工芸展で西洋的なものが並ぶ中、伝統音楽のサズを好むことを吐露している（図 2-31）。ナーディルは、大枠で公的な「国民」を歓迎しつつ、トルコ人としての民族的な心情を失わない姿勢を明確に示しているのである。そして、それは実際の庶民の日常的な生活を反映するものだったと思われる。

また、その主な舞台であるイスタンブールは、新首都として建設されたアンカラと異なり、旧来の木造民家と新たな高層建築が混在し、さらにベイオール地区のようにオスマン帝国時代の西洋建築も存在する場だった。そのようなトルコ共和国建設の指針に必ずしも沿わない部分を持つ大都市イスタンブールに住む人々の生活が、政府が望む近代化の進展の中にあつたとは単純に言い切れないだろう。つまりナーディルが『ナーディル漫画アルバム』の序文で示した、人々の「生活の出来事」である日常は、「国民の家」運動によって啓蒙される理念的な文化生活とは必ずしも一致するものではなかったと思われるのである。すでに示したように「国民の家」運動は、「民族的」資料の収集と農村部のトルコ国民意識の育成に貢献したものの、文化芸術活動は都市部知識人と富裕層の知的な話題に留まる、表層的なものであり、底辺からの大衆運動には及ばなかった。

そして、ナーディルの漫画に描かれた、アムジャベイを含んだ登場人物像の主流を見ると、彼らが、これらの指摘の中に示されている都市部の富裕層や文化人たちに相当するかは大いに疑問である。図 2-15 および図 2-16 の例のように、伝統的な生活様式を残すような人々は、近代化の先端にいる都市富裕層などではなく、永田の指摘にある農村的な性格を持つ人々に近い。もとよりトルコ共和国建設期の近代文化形成には、アフマドや新井が指摘するように、伝統から西洋近代化という「新旧」の二項的な遷移に加えて、ナショナリズム醸成のためのオリジナルの「民族的」要素を民俗伝統から取り入れながら、イスラームを始めとする日常的な伝統生活を覆い隠し改変するという複雑さがあつた。

さらに、「国民の家」が目指す「公的」な近代的生活の傍らには、風俗的な題材の漫画に描かれる、大多数の興味に同調して浸透する大衆的な文化があつた。ナーディルの漫画に現れる、ジャズやダンスといった西洋から流入した娯楽的文化事物、*Akşam* 紙の広告欄に宣伝が多く見られる映画は、その範疇に入るものと言える。

ナーディルの一コマ漫画を見ると、1929 年の本格デビュー以来 *Akşam* 紙上には、前出の「国民の家」を賞賛する例の他、独立記念日にトルコ共和国の兵士を称揚するなど、政権自体を称揚するものはあつたが⁵¹、主流の題材は、公的な近代「生活」の実践ではなく、

ブルの旧弊と諸外国の干渉から脱するために、1920 年に国民政府が置かれた「革命の拠点」であり、新しく近代的に整備された「政治都市」である（鈴木, 2000b, p. 26）。したがってアンカラ「国民の家」が発行する同誌の巻頭言中の、「民族」という言説が付加された文化的な「生活」観には、政府の意向が、より強く反映されていたものと思われる。

⁵¹ 例えば 1936 年 7 月 20 日 *Akşam* 紙第 6377 号には、同年結ばれたダーダネルス海峡などの通行に関する国際条約であるモントルー条約に関して、第一次大戦時に同海峡に面したチャナッカレで、ムスタファ・ケマルらの指揮によって連合軍上陸を阻止した戦いを忘れるな、という漫画が描かれている。同日の「アムジャベイエ・ギョレ」にもこの戦いが取り上げられ

イスタンブール市民の実生活なのである。そして、その市民らが享受する大衆文化としての映画や音楽などが漫画の題材として取り上げられていた⁵²。つまり、ナーディルの漫画では、共和人民党政権の文化政策を建前として首肯しながらも、公的な文化観下の「生活」の実践とは異なる位相にある、伝統的な生活文化を未だに残している人々の日常が盛り込まれており、それが人々の共感に結びついていたのではないかと考えられるのである。

第5節 ジェマル・ナーディルの漫画におけるトルコの「国民」像と「庶民」像

(1) 差異化によって形成される「庶民」像

これまでに示してきたように、ナーディルの漫画の中に描かれた主な登場人物は、近代化の進展に戸惑うイスタンブール市民を中心とした生活者だった。そのような人々に関して、これまで本論文では、'halk'の意味が含む「大衆」や「庶民」という語を使用してきた。マスメディアに包含される漫画は、庶民のものであるという観点も見られ⁵³、それらの人々による受容と不可分であるように思われる。だが、オスマン帝国時代からトルコ共和国独立後の文字改革までの時期は、エリート層によるマスメディアの編成と識字率の問題から、必ずしも庶民が漫画を享受し得る状況でなかった。ここでは「庶民」の概念を手がかりにし、ナーディルの漫画が表出した人々がどのような人々であったかを確認する。

まず、「庶民」と漫画の関わりについて、近代漫画の嚆矢であり、オスマン帝国の漫画の導入元であった西欧における例と、傍証として西洋近代化の中で漫画という分野が形成されたという点でトルコの場合と相似する日本における例を参照したい。

大量印刷の定期刊行物による漫画流通の嚆矢であった西欧では、漫画が「庶民」につながる不特定多数の人々に享受されていた。すでに示したように、フランスの *La Caricature* 誌や *Le Charivari* 誌、イギリスの *Punch* 誌などには、不特定多数の読者に重なる一般市民の生活が描かれていた。それ以前の17～18世紀のイギリスでは、「チャップ・ブック (Chapbook)」と呼ばれる、大衆向けの版画が添えられた小咄などのユーモラスな内容の簡素な木版本が行商人によって都市と農村に売り捌かれており (小林, 2007, pp. 14-20)、それらは平易な言葉が用いられて不特定多数の人々の間に流布する点で、「庶民」が享受するマスメディアの嚆矢だった (平田, pp. 89-90) ⁵⁴。18世紀後半になると、ウィリアム・ホガース、ジェイムズ・ギルレイらによる、体制風刺や風俗を題材とした版画が画廊から流通し、パブや宿屋など人々が集まる場所に掲示され、大衆の娯楽の手段となっていく (Wright, pp. 480-494; 清水, 2001, pp. 45-49)。19世紀半ばに始まるヴィクトリア朝時代には、大量出版に対応する活版印刷と図像印刷の技術が開発され (平田, pp. 93-94)、定期刊行物の普及は版画店の衰退をもたらし、風刺漫画の享受者は一般家庭の読者層に移っていく (ランボーン, p. 14)。同時期のフランスでも、カルル・ヴェルネとオラース・ヴェ

ていた。他に、トルコ独立記念日で子供の祝日でもある4月23日、10月29日の共和国宣言の記念日などには、国家を称揚する漫画もしくはイラストの掲載が通例となっていた。

⁵² 例えば、1930年1月22日 *Akşam* 紙第4052号第1面には、すでにラジオの音楽が題材となっており、1932年6月16日同紙第4913号第1面には、サキソフォンのプレイヤーを題材とした漫画が現れている。また、映画スターは、次節でも触れるが「アムジャベイエ・ギョレ」の中でたびたび扱われており、1932年2月24日同紙第4804号3ページにはグreta・ガルボとマリーネ・ディートリッヒを題材とし、1932年1月7日 *Akşam* 紙第4766号第1面には「18歳!」と題された漫画に、青年の部屋の壁にガルボ、ディートリッヒ、チャップリン、モーリス・シュヴァリエの写真が壁に貼ってある様子が描かれていた。また、1933年1月19日同紙第5158号3ページに掲載された漫画にはディートリッヒに関する言及がある。

⁵³ 例えば手塚治虫は、一コマ漫画から長編ストーリー漫画を俯瞰した上で、それらが「庶民の批評精神の現れ」とし (1977, pp. 18-22)、フックスは「人類の道連れ」であり「民衆芸術」としている (1993, pp. 10-12)。

⁵⁴ 同時期のドイツでは、「チャップ・ブック」に相当する、「フォルクスブック (Volksbuch)」と呼ばれる民衆の詩歌や伝承本があった (Burke, p. 23)。

ルネ父子らにより、女性に関するものを含む社会風俗的な題材による風刺版画が販売され、流通していた（林田, pp. 81-103）⁵⁵。つまり西洋における漫画を含んだ刊行物の流布には、原初から不特定多数の「庶民」が中心となる例があった。

このように漫画的な作品を掲載した大量印刷による刊行物が「庶民」である不特定多数に流布する状況は日本にも存在した。19世紀後半の幕末期には、木版による大量印刷が可能となり、開国後の混乱や社会風俗などを題材にした滑稽画が大衆の間に流通していた（清水, 1993, p. 8; 須山, 1972a, p. 96）。明治期には手工業的だった刊行物が、より大量印刷を可能にする機械活版に換えられた（須山, 1972a, pp. 100-102）。1874年以降の自由民権運動興隆期には、藩閥政治批判を目的とした作品を掲載するものが現れ、漫画は当時形成された政治的ジャーナリズムに組み込まれていった（清水, 1991, pp. 9-11）。大正期以降には、一般人を主人公とした作品の連載が始まるなど、大衆社会の事象を題材とする娯楽的漫画がもう一つの流れとなる（春日, pp. 179-186）。当時、一般の人々の姿を漫画の主題材としていた岡本一平は、著書の中で、漫画家は「民衆の御用繪畫に喩えられる」ほど、一般の人々と密接な関係にあり、江戸時代には民衆の力が強まることで、その「生活を穿つ」漫画が現れて、体制批判の風刺画とは異なる次元で隆盛し、明治期以降にも続いたとし（pp. 32-33）、民衆の生活を描く自分の姿勢を明らかにしている（pp. 256-259）。その後の大正期⁵⁶は、清水勲は日本の漫画にとって、大衆化がなされた「マンガ誕生」の時期であるとし（1993, p. 11）、石子順造は、大正期から昭和初期を「小市民的な楽天性」を伴う、日本漫画史上の「大マンガ時代の第一期」と評する（1970, pp. 38-42）ような時期となった。

一方この漫画時代直前には、1911年に大逆事件の発生をきっかけとした、漫画雑誌による体制風刺の後退も見られた（清水, 1993, p. 11）⁵⁷。このような状況は、トルコ共和国建設期における出版の大衆化と体制による圧力の作用に類似するものと言えるだろう。

以上のような例からは、大量印刷技術の発達により、‘ordinary people’、‘the common people’と表されるような不特定多数としての庶民——以降では、「民衆」などの類似概念を代表する言葉として使用する——と漫画がより強く結びついたことが読み取れる。

このような、大量印刷技術に依拠したマスメディアの発達に伴う庶民的な漫画の流布は、ナーディル登場時の状況に類似している。すでに示したように、当時は一連の言語政策による読者層の広範化と出版物の大衆化が始まっており、ナーディルのスタイルの影響による漫画家が現れ、もう一人の人気漫画家としてラミズ・ギョクチェの活躍もあった。1930年代のトルコの漫画は、量的にも受容の面でも新たな時代に入っていたのである。

漫画の場合のような庶民が担う文化は、ピーター・バークが論及するような、主流の文化とは異なる位相にあって、その主流文化の側から見出された民衆文化に重なる部分がある。またトルコにおいては、アフマドが指摘するトルコにおける西洋近代的文化と伝統的な文化の二元化は、この庶民文化のあり方に相似するように見える。そのような文化の担い手である庶民とは何者かということは、様々な地域の社会の変遷や構造などを踏まえて検討すべき問題と思われるが、大量印刷による出版メディアに含まれた漫画に関わる点に絞れば、庶民とは、権力者層や富裕層など社会的な特権を持つ層から差異化される不特定

⁵⁵ このようなヨーロッパにおける「庶民」の描出の変遷については、20世紀初頭の社会風俗の研究者であるエドゥアルト・フックスが、版画や定期刊行物に現れた漫画と風俗的図像を広汎に収集し、1909年から1912年に、民衆の風俗史というべき *Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart* にまとめている（石塚, 1994, pp. 626-627）。

⁵⁶ この時代は日本に西洋のモダニズムが流入すると共に、その影響を伴って、出版、ラジオ、映画などのメディアの発達があり、都市大衆文化が隆盛し始めた時代だった（山口, 1991, pp. 123-130; 吉見, pp. 239-241）。

⁵⁷ 須山計一は、事件の中心である幸徳秋水が発行していた『平民新聞』に漫画を描いていた、小川芋銭、平福百穂、竹久夢二が事件以降、社会風刺を行うのを止めたことを、やはり事件以降に永井荷風が耽美的な作風へ転向したと軌を一にしたと評しており（1956, pp. 81-86）、体制の圧力が風刺漫画の流れに作用した例と見ることができるだろう。

多数であり、差異化する側を漫画で風刺する側の存在として見る事ができるだろう⁵⁸。

この差異化によって二元化された庶民文化の例は、日本の江戸期の漫画表現につながる風刺版画などの文化が、特権階級である武士層に相対する庶民に享受された例が挙げられる。日本近世史の研究者である高尾一彦は、朱子学的な倫理観を持つ武士層と異なり、庶民の文化は現実的な合理性を持つものの精神性を欠き、庶民による体制風刺は心情的批判を基本にしたものに留まっていたと評価する (pp. 18-23, 41-74)。また、日本近世文化の研究者である伊東多三郎は、文化文政期に現れた町人による娯楽的な創作物の一部を、武士層への体制批判である「庶民文化」として類型化することを批判している (伊東, pp. 133-134)。つまり、江戸期の庶民文化は、倫理的優越者である特権階級から差異化されたもので、庶民による風刺には、倫理観より現実的な価値観に基づき、また娯楽を求めた結果、批判性が現れる場合があると言える。

以上からはメディアの広範化によって、漫画が現実的な感覚に基づく心情的な批判を主とする「庶民的」なものとして定着し、同時に不特定多数の人々の間に大量に流布するマスメディアの中に包含される漫画によって庶民が照射されることが確認できる。庶民の顕在化ともいうべきものと漫画の受容は密接に関係している。このような庶民文化の中の漫画の在り方を、トルコの漫画の場合に照らせば、ナーディルの作品に現れたイスタンブール市民による「生活」の実情に基づいた語りは、特権層から差異化され、現実的な感覚に即した庶民文化に連なっている部分を持つと捉えられるのである。

(2) トルコ共和国の「国民」像を重ねられた庶民像

トルコの場合には、オスマン帝国時代以来、漫画が体制側のインテリ・エリート層に運用されてきた西洋由来のものであり、むしろ主流文化の側にあり、特権者／庶民という差異化による二元性に収まらない部分があったことにも注意する必要がある。ナーディルの漫画は庶民生活が描かれながら、特権者層から芸術として認知されていたのである。また彼漫画のうち、政権や近代化政策を称揚し、実験的野党を批判するものは、独裁政権による共和国建設のための高邁な倫理観に基づくもので、庶民の感覚に沿ったものではなかった。

ナーディル以前の帝国時代以来のトルコの漫画には、体制側にある特権的な人々ではない庶民の姿がストレートに描かれてきたとは言い難い。オスマン帝国時代の漫画は第1章で示したように、西洋的な文化の一つとして導入され、インテリ・エリート層が構成する改革的ジャーナリストによる体制風刺の手段の一つとされた。その状況下で漫画に描かれた庶民像は、イスタンブールの都市事情や風俗を描く中で対象化され、あるいは体制風刺のための表現要素として用いられていた。前者の例としては、*Aydede* 誌などに掲載された、図 1-20 および 21 のような女性風俗を題材としたもの、後者の例は、*Cem* 誌などに掲載された、図 1-12 と 19 のような、政府により苦境に置かれた人々を描いたものが挙げられるだろう。帝国時代の風刺漫画は、特権階級に対する庶民による心情的な批判をしなかった。第二次立憲政から独立戦争にかけての時期の漫画の中では、庶民は作品の中で実感を語る主体ではなく、漫画家や掲載誌の論説者の主張をアピールするための表現要素として利用され、図 1-19 のようにリアルな庶民の語りが描かれた漫画は例外的なものだった。

そして、トルコ共和国独立後の体制批判が困難な時期には、プロパガンダのような観念的「国民」像の他、女性風俗などの庶民像に題材の中心が移ることになった。1920 年代初期にジェマル・ナーディルが模倣せよと言われたギョクチェの漫画はその流れの中にあり、むしろ同時期の *Karagöz* 誌上に掲載された、皮肉屋のカラギョズが登場する漫画の中に近代化改革の只中にいる人々の様子が見出されるのである (図 2-32)。

ナーディルは、トルコ共和国独立後の独裁政権による近代化改革が推し進められ、体制

⁵⁸ そのような差異化の制度化による庶民の規定の例として、イギリスの二院制が「貴族院」である 'House of Lords' と、貴族ではない人々から構成され「庶民院」とも訳される 'House of Commons' によって始まった例 (大野, pp. 90, 93-94) が挙げられるだろう。

風刺が困難であるという、庶民の心情表明が十分でない状況だった時期に現れたと言えるだろう。一方では、その時期には、トルコ共和国の要素としての「国民」が新たに形成されつつあり、識字率が拡大して出版物の享受者が広範化する時期でもあった。これは、出版資本主義の拡大による、政府にとって望ましい新トルコ語普及の機会であると同時に、庶民につながる不特定多数を読者として顕在化させる機会でもあった。

もちろん、アフマドが指摘する二元的な文化を踏まえれば、トルコ共和国にとって望ましいものとして要求された「国民」像と、メディアの広範化によって表面に現れてきたインテリ・エリート層ではない不特定多数の庶民像との間には、本来乖離がある。したがって、広範化したメディアの中の漫画に描かれる「国民」像には、心情的体制批判も封じられていただけでなく、アタテュルクが「文明化」とする西洋近代化を規範とした倫理性ともいべきものが求められていた点でも、トルコ共和国建設期の漫画に現れる人物像は、日本や西欧の漫画上の庶民像とは様相を異にする。ナーディルの漫画は、ヨーロッパにおける「民衆文化」や江戸期の「庶民文化」の中にあった、現実的な感覚に基づく心情的批判に通じる「生活上」の不満を訴える「庶民像」に、近代的国民国家建設という倫理観の下にあるトルコ共和国の「国民」像を重層させたものと表現するべきだろう。

その重層は、ナーディルの漫画の中では、大都市イスタンブールに関わって「生活」する市民および農民や伝統的な職業者などの多様な人々に語らせるという構成により表出され得た。そして、アムジャベイというキャラクターは、そのような人々の語りを引き出す媒介の一つとして遍在的に配置され、共感を導き出すのに重要な役割を果たしていた。ナーディルの漫画における庶民の描出は、多様な人々を、国民国家建設のための新トルコ語に基づいた、ナショナリズム形成に付与し得るマスメディアの中に取り込んだ。そして近代化の中心にあったイスタンブールではなく、ブルサ出身の、エリート層ではない多くの読者と同様の庶民であるナーディルによって、「国民」であることを求められた庶民の日々の生活を描いてみせたのである。

第6節 ジェマル・ナーディルの漫画に描かれた人々

(1) ジェマル・ナーディルの漫画に描かれた地域コミュニティの庶民

前項に示したような庶民の顕在化と地域コミュニティであるマハレという存在を踏まえると、木造家屋の町並みを背景にして人々が対話をするというナーディルの漫画の構図は、「顔をつきあわせる」マハレの地域的な人間関係に近いものと捉えられよう。ここでは、ナーディルの漫画に描かれた「生活」の場と、そこでの庶民の姿を、具体的に示したい。

マハレ的な木造住宅の家並みが描かれた漫画を見ると、家屋そのものを題材にするものは図 2-16a、b の例のように伝統的生活の象徴として描かれた場合があるが、主流はそこに居住する人々に関するトピックが題材化されたもので、町並みは日常生活の舞台として描かれている。すでに示した図 2-15b の例では、木造の伝統的な家並みの中に洋装の人物が配置され、屋内や戸口にいる人々は背広および帽子といった洋装ではなく部屋着と思われる姿として描かれており、当時のイスタンブールにおける生活者の実像に近いものと推定される。例えば『ナーディル漫画アルバム』の中には、マハレを思わせる日常的生活空間の住民であることが明白な、洋装ではない日常的な服装、もしくは仕事着風のものをまとった人々が登場する漫画が 21 点認められる。このような人々が、ナーディルの漫画に、中心ではないが少なからず描かれることは、「近代化された生活」とは異なる「生活」を送るような人々の存在を彼が見のがしていないことを示している。

一方、伝統的な部分が残る生活実態とはかけ離れた、アパートの普及、自動車の増加や洋装の女性の風俗なども、帝国時代から進行する都市の近代化の姿であり、住民にとって大都市の風景として見聞し得るものである。したがってマハレにおいて日常を送る人々にとって、図 2-33 の例に示すような、高層アパートに混じって木造建築が残る街並みに行商が往来するというような光景は、漫画として強調されてはいても、生活の場に近代と伝統が混在するイスタンブールの実相を描いたものとして、読者が共感し得るものだったと言え

るだろう。そして、ナーディルの漫画に現れる行商人あるいは鍛冶職人といった、ホワイトカラーとかけ離れた職業の人々は、鳥打帽、幅の広いズボンに髭という、政府が奨励するような背広にネクタイという洋装とは異なる、伝統的なスタイルで描かれている。

これらから、『ナーディル漫画アルバム』中の作品に描かれた人々の生活には、西洋近代化が急速に進む市街において、政府の推奨する洋装を着ながらも、日常の伝統的慣習が残る人々の実生活者としての感覚と地域コミュニティ意識が反映されていたと言えよう。このような実生活の感覚に関して、ナーディルは西洋近代的な生活への違和感を示す漫画を描いている。ラジオや蓄音機からの西洋音楽を聴くといった場面がある 5 点の漫画では、背広でソファに座るという洋風の生活を送る人物が、機械から流れてくる音楽に対して違和感を覚えるという、西洋的技法の音楽と人々の感覚との間の齟齬を表す内容となっている。また、同アルバム中 25 点認められる華やかな洋装の女性が現れる作品のうち 7 点には、そのような女性像を特異なものとして対象化する、帝国時代以来の観点が明確に示されている。特にアルバム 5 ページに掲載された作品は、近代的な女性が、様々な男性たちから好奇の目で見られるという、帝国時代の女性に関する漫画の構造がそのまま現れている（図 2-34）。これらは、ブルハン・ベルゲがナーディルの漫画への論評の中で「良くない新しさ」と指摘したような、人々に戸惑いをもたらす近代化の姿である。

もちろん、政府の近代化政策が推進される 1930 年代の状況下では、旧弊な部分を多く残す生活を、西洋近代化された生活よりも良いものと明確に主張する漫画は描き難かっただろう。マハレの中核であるモスクを題材として描いた漫画は 1 点のみだが、政教分離政策の方針に沿った内容のものになっており、他の漫画ではモスクが描かれている場合には、あくまで背景の一部として描かれているのである。しかし、現実には西洋近代的な「生活」と、マハレ的とも言えるような伝統的な「生活」が重層的に存在していたイスタンブールという大都市から題材を採ることによって、共和国建設期にふさわしい近代化と日常生活上の伝統という両義的な要素が、ナーディルの漫画に無理なく取り上げられたのである。

イスタンブールのような大都市における諸問題が風刺漫画の題材となるのは、トルコの場合に限ったことではなく、西欧における先駆であるイギリスおよびフランスの漫画の中にも見出せる。例えばイギリスで 1841 年に創刊され、1992 年まで刊行され続けた漫画雑誌 *Punch* 誌では、19 世紀前半から急速に人口が膨張したロンドンで生じていた、衛生環境の悪化をはじめとする都市問題が度々風刺漫画の題材となっていた（松村, pp. 99-142）。また、フランスの *La Caricature* 誌では、法律によって当時の王政および閣僚を直接批判することが困難になり、代替の題材としてオノレ・ドーミエらにより、貧困層の増加などの都市問題が描かれるようになっていた（喜安, p. 49, 171; 林田, pp. 172-175）。

『ナーディル漫画アルバム』の作品は、*Punch* 誌に見られるような都市問題が直接画面に描かれたものとは異なり、イスタンブール事情が対話の中で間接的に示されている。さらに、今回の調査で観察した 1940 年までの *Akşam* 紙の他の例を見ると、都市問題の現場自体を直接図示したものは 147 点中 13 点と、やはり少数である。

この点では、『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』に収録された作品も同様であり、イスタンブールの交通の混雑など、錯綜の情景そのものを描いたものは 47 点のうち 2 点にすぎない。これはナーディルの漫画の主流が、二人の人物の対話によって構成される形式であったためでもある。このような都市の問題点の間接的提示は、政権への批判が困難な状況に適したものである。読者が持っていたであろう都市問題への不満は、イスタンブール市民である漫画の登場人物が代弁していたのである。

（2）オスマン帝国時代の漫画に描かれた一般の人々

次に、ナーディルの漫画の、読者に重なる心情を語る登場人物の姿を確認するために、オスマン帝国時代の漫画の例と比較する。第 1 章で示したように、1870 年代の漫画導入の最初期に描かれていた、カラギョズ図像を流用した漫画は、元の影絵芝居の構成のように、対話を中心とするものである。また、第二次立憲政以降に西洋の描画技法を取り入れ

ることで、トルコの漫画のレベルを引き上げたと言われるジェミル・ジェムの作品にも、対話形式が現れていた。ここでは、このオスマン帝国時代の主流を形成することになったジェムの漫画を例にとって、ナーディルの漫画が持つそれらとの相違と特異性を確認したい。チェヴィケルが 1989 年に編集した『ジェミル・ジェム、武器と松明 (*Cemil Cem, Silah ve Meşale*)』に収録された 1909 年のジェムの『漫画アルバム (*Karikatür Albümü*)』および *Kalem* 誌と *Cem* 誌の作品を中心に参照する。

二人の人物の対話により構成される漫画は、『ジェミル・ジェム、武器と松明』の中に 213 点のうち 94 点あり、少ないわけではない。ただし、それらに登場する政治家以外の人々を概観すると、28 点は近代的洋装の紳士同士の対話であり、伝統的な服装の人物同士のものは 8 点、近代的な人物と伝統的な人物との対話のものは 2 点が認められる。この近代的な市民と、伝統的な人物の配置という点では、ナーディルの漫画に相似している。

しかし、ジェムの漫画に描かれた人々は、ナーディルの描く人物と相似してはいるが、国民国家概念による国家像が確立されていない時期のものであり、その意味での「国民」像とは言えない。図 2-35 の例のように、その主たる人物像は、政治家を含めた、ある程度の教養を持つ近代化された都市住民像と捉えられるものである。つまり、これらの登場人物は、識字率が向上したとはいえ未だ不特定の大衆層にまで広がらない出版文化の下にある、インテリ・エリート層である富裕な人々であり、そのような層に属する元外交官というジェムの立場を反映したものだった。このことは、第 1 章で示した漫画家がジャーナリストを兼ねている状況の反映でもあり、インテリ・エリート層ではない庶民が主体になっていないという、当時のジャーナリズムのあり方を示している。

一方、農民のような伝統的な人物像は、図 2-36 の例のように、西洋近代化された生活を基準とした観点から、旧弊な生活の中にある姿を対象化したものが主だった。このような登場人物の傾向は、やはりジャーナリストを兼ねていたセダト・スィマヴィが描いた「イエニ・ゼンギン」に見ることができる。その中に描かれる第一次世界大戦期の成金層は、ベイオール地区で西洋的な生活を享受する富裕層である。「アムジャベイエ・ギョレ」の中では、そのような人々が生活していたベイオール地区は、一般読者にも、アムジャベイにとっても、日常的な場ではなかった。逆に、ナーディルの漫画に描かれていたマハレのような近代と伝統が混在する町並みを背景とする漫画は、上記に挙げたジェムの作品集には見出せない。そして何よりも、より多くの人々の心情を引き出すアムジャベイというキャラクターの存在という点で、帝国時代の漫画とは決定的に異なるのである。

つまり、ジェムとナーディルの漫画には、二人の人物の対話による構成という共通する部分があるものの、ジェムのものは政治家やインテリ・エリート層に属するような近代的で富裕な市民像が主であり、ナーディルのものはマハレに居住するような伝統的な部分を持つ実生活者が主であるという相違があった。この点で、ナーディルの漫画には、トルコ共和国独立後の政治風刺困難という状況下に「生活」を主題材とし、オスマン帝国時代にあった対話形式の漫画に、実生活者である読者が共感を寄せることができるような「庶民性」が結果的に加わったと言える。

(3) ジェマル・ナーディルの漫画の人物描写に現れた社会的階層の構造

次に、ナーディルの漫画に登場する人物像と 1930 年代のイスタンブール市民像との重なりに関して、その実情がどのように描かれていたのかについて、『ナーディル漫画アルバム』を中心としてさらに検討してみたい。すでに示したように、彼の漫画には庶民と呼ぶべき人々が現れていたが、マハレという伝統的な性格を持つ社会を取り込みながら、近代化が進展するイスタンブールにおいては、庶民の姿にも多様性があったと思われる。その中で現れる人物に関して着目されるのは、人物像の主流が近代的な洋装の男性である点と、彼らの対話の相手が同様の外見の人物に、ほとんど限られる点である。共和人民党政権によって推奨された背広などの洋装の人々が対話を行うものは 76 点が認められる。しかし、このアルバム中 20 点の漫画には、鳥打帽を被った男性や、スカーフを被り農作業に適した

伝統的なシャルワル (şalvar) というモンペ様のズボンをはいた姿の女性など、近代的市民像と異なる伝統的な部分を持つ服装の人々も登場する。このような伝統を感じさせる服装の人々として、職人風の人々、農民、ルンペン、老婦人、泥棒、行商人が描かれている。近代的洋装の人物が、このような伝統的服装の人物と世間話のような対話をするものは 5 点に過ぎず、他は伝統的な服装の人物同士が対話をする。つまり、ナーディルの漫画には様々な庶民が現れるが、専ら同様の生活様式の中にいる人物同士が対話する、イスタンブールにおける社会階層とも言うべきものの実情が現れていると捉えられるのである。

さらに対話の相手の選択は、家族内にある男女間の階層的な部分に及ぶ。ナーディルの漫画では、夫婦ではない男女の対話は少ないのである。アルバムの中に夫婦の対話は 14 点あるものの、それ以外の男女の対話は、家政婦と雇い主のものが 2 点、亭主の留守に間男が来るものが 1 点に過ぎない。また、他の *Akşam* 紙の一コマ漫画を見ると、71 点の対話構成のうち 33 点が洋装の男性同士のものであり、夫婦の対話は 7 点、それ以外の男女の対話は、商人と客の女性、飲食店の主人とウェイトレス、恋人同士の 3 点の中に認められるのみである。この男女の対話の少なさには、第 1 章で取り上げた帝国時代の漫画の傾向にも見られるものであり、トルコの伝統的な性差意識の影響があると言えるだろう。

華美なファッションの若い女性と男性が対話を交わすという稀な例では、共に映画スター気取りになるという設定であり男性も着飾っている (図 2-37)。このような庶民とかけ離れた西洋的な風俗の男女の題材化は、1910 年代のセダト・スィマヴィの漫画に多く見られたものであり、ナーディルの漫画の主たる登場人物の生活空間からは乖離したものである。女性同士が中心となって対話するものは、『ナーディル漫画アルバム』では 3 点、*Akşam* 紙には 5 点あり、トルコの伝統的な性差意識に基づく男女の居住空間の隔離を反映する側面が無いとは言えない。つまり、家族の間にある階層的な部分も、ナーディルの漫画には現れていると考えられるのである。

これまでに示してきたような、ナーディルの一コマ漫画での、互いに似たスタイルの者同士の対話による構成は、1940 年代の彼の晩年まで基調となっている。極端な場合には人間ではない者同士が対話を行っており、『ナーディル漫画アルバム』の中ではロボ同士によるものが見られ (図 2-38)、他にも自動車と路面電車、建物同士によるものが見られる⁵⁹。*Akşam* 紙の一コマ漫画では、異なる社会的階層に属すると思われる人々が対話をしているものは少なく 2 点しかない。その一つである 1933 年 4 月 26 日第 5222 号の漫画は、職人風のスタイルの八百屋と、お洒落な洋装の若い男の対話の場面であり、八百屋には外国語を交えた若者の言葉が理解できないというものである (図 2-39)。このような異なった様相の人々同士が対話をする漫画は、図 2-40 およびすでに示した図 2-15a、b の例のように、伝統的な立場の人々が、近代化されたものに対して距離を置いたり揶揄したりする内容なのである。このような伝統と近代の距離を示す態度は、図 2-41 のような多様な人々が一同に会して共にトルコ共和国を称揚する漫画の中では解消されている。だが、この例は独立 10 周年という国家の祝祭に際しての⁶⁰、「公的」な「国民」の姿を建前とする例外的なものである。逆に言えば、「国民」の覆いの下には、様々な社会的な階層の人々が存在していた。ナーディルの漫画の中で、互いに同様の生活をする人同士の間に対等の会話が形成されることは、当時のイスタンブール社会の実像の一端を示すものだったと考えられる。

(4) ジェマル・ナーディルの漫画に描かれた「文明化されるべき」人々の実情

以上のような社会階層を示すナーディルの漫画の登場人物像には、永田による「国民の

⁵⁹ 例えば自動車と路面電車は 1942 年 10 月 16 日 *Amcabey* 誌第 46 号 3 ページ、建物同士は 1945 年 2 月 24 日 *Cumhuriyet* 紙第 7369 号第 1 面に見ることができる。

⁶⁰ 1933 年 8 月 30 日 *Akbaba* 誌第 39 号表紙にも、ラミズ・ギョクチュエによる共和国 10 周年の漫画が見られる。また 1936 年 10 月 31 日の同誌第 147 号表紙には、ルザ・アイチャによる、様々な人々が記念日に往診する漫画が描かれている。

家」に関する指摘の中にあった、近代的文化を享受する都市の富裕層と、そこから除外された農村部の人々もしくは小規模な都市商工業者層という実情が表れている。言わばこの人々は「文明化されるべき」人々であるが、特に農民の実情に着目したい。農村部は困窮の中にあり、小規模農家に土地分配を行う農業政策がなされながら 1950 年に至っても 90%の農家が農地を 10ha ほどしか所有しておらず、分配された土地の 95%が荒蕪地であるという状況にあった（新井, 2001, pp. 223-224）。

そのリアルな農民の姿は、トルコ文化研究者の勝田茂とホサムが共に農民を主体として描き出した画期的な小説として評価する（勝田, 2013, p. 154; ホサム, p. 211）、マフムト・マカル（Mahmut Makal）による 1950 年の小説『ビズィム・キョイ（Bizim Köy, 我等が村）』⁶¹に求めることができる。この小説は、共和人民党一党独裁終了後に発表されたもので、1932 年にヤクプ・カドリ・カラオスマンオール（Yakup Kadri Karaosmanoğlu）が発表した『ヤバン（Yaban, よそ者）』以上に、農民が主体となっている。『ヤバン』は、アナトリア農村に滞在した元将校で知識人の主人公が、革命に無縁な農民の社会で味わう疎外感と困惑を軸にし、文明化のスローガンと無縁な農民の生々しい声が現れ、農村部を無視し続けたインテリの自責が描かれている（勝田, 2013, pp. 153-155）。それに対し『ビズィム・キョイ』には、農村の「貧困、無知」といった実態と厳しい労働が続く日常が、そこに居住する農民出身の作者によって描写されている。

新生トルコ共和国にとって農民が生活するアナトリアは、イスタンブールを政治・文化の中心としていたオスマン帝国との相違を示すための重要な立脚点だった（鈴木, 2000b, p. 139）。何よりも、農村部はトルコの国土の多くを占める産業の基盤を担っており、1927 年の統計では約 1,365 万の人口の 75.8%を農村部が占めて⁶²食糧生産を担い⁶³、共和国の立脚点を支えるという「公的」な農村観があった。

『ビズィム・キョイ』は、その建前の下にある実情を描いたものである。この小説の作者であるマカルは、1930 年にアナトリア中央部のアクサライ（Aksaray）に生まれ、村落教員養成所修了後、郷里近くの村に赴任した小学校教員であり、『トルコの村から——マフムト先生のルポ』という邦訳名が示すように、手記のような形で農村の日常を描いた。そこには、石油ランプや時計すら普及していない村で、伝統的慣習の中に生活する人々の姿が描かれている。この小説は、それまで近代化の中で事実上疎外されてきた農村の姿が、トルコ農村の出身者によって初めて描かれた点で大都市の知識人層にショックを与えるものであり、それ以降の農村文学の流れを、農民を主体としたものへと変えるものだった（勝田, 2013, pp. 153, 156; ホサム, pp. 211-212）。

この『ビズィム・キョイ』の登場を契機とする、生々しい庶民像としての農民が主体となる小説への変化は、ナーディールの出現により漫画の流れが一変した状況に類似し、作者がインテリ・エリート層ではなく地方出身であった点も似ている。ナーディールの場合は、庶民の本音の吐露である心情的な体制批判の表出には、彼が独裁政権時代のジャーナリズムの内側にいたことによる限界があった。彼の図 2-42 の漫画の例のように、農村の近代化を国家の恩恵として受け取る、体制にとって望ましい農民の姿は、マカルの小説に表されたような農村の実情を、「文明化」と「国民」形成のドグマによって覆い隠した。トルコ社

⁶¹ 『ビズィム・キョイ』は、尾高晋己と勝田茂の訳により『トルコの村から——マフムト先生のルポ』という題名で出版されており、永田雄三による「おらが村」という表現もあるが、本論文は同書に拠りながら、トルコ語の題名をとることとする。「生きるための戦い」、「村の生活」、「信仰」、「学校と教育」の 4 章からなり、第 1 章と第 2 章には、労働に明け暮れる日常や近代化とは程遠い生活が描写されている。

⁶² トルコ統計局ウェブサイトのデータベース（http://www.turkstat.gov.tr/PreTablo.do?alt_id=1047h）による。2017 年 12 月 22 日閲覧。都市部人口が 30%を超えるのは都市への人口流入が増加した 1960 年の人口調査以降である（Keles, pp. 168-169）。

⁶³ トルコ首相府放送出版総局によれば、トルコの食料自給率はほぼ 100%を保ち、1963 年以降は増産政策によって人口増加率を十分上回る生産拡大を続けている（2002, p. 301）。

会に存在する農村部住民と都市部住民間の差異に関して 1960 年代にトルコに滞在したホサムは、古い習慣が残る農村部と都市部には、二つのトルコが存在しているかのような「文化的二元性」が見られるとしているのであり（ホサム, pp. 210-211）、これはアフマドが示す二元的文化に通じるものである。

ナーディルの漫画とマカルの小説の間の相違は、大都市イスタンブールと農村部という舞台の差に加え、マカルが作品が共和人民党独裁の終了する 1950 年に出版され、同党が農村を冷遇してきた現地からの告発として、批判キャンペーンに結びついたという（松原, pp. 227-228; 勝田, 2013, pp. 155-156）、政治状況の相違にも拠っている。当時の農村部の実態について、松谷浩尚は、「国民の部屋」による新たな民衆活動が農村部に普及したとし（p. 23）、新井は、同施設の活動に加えて 1940 年に設置され農村部での教員不足解消を目的とした「村落教員養成所」の成果により、地方の人々にも「トルコ人」としての意識が少しずつ浸透したとする（2001, p. 218）⁶⁴。だが結局は「トルコ民族」を強調する活動は都市中心の、農村部にとっては別世界のものであり（新井, 2001, p. 217）、知識人層が農民層の後進性を批判する対立は 1960 年代まで続いていく（ホサム, pp. 210-212）。

しかし、このような実態がありながら、ナーディルが農村を題材とした漫画を描く場合には「文明化」されるべき農村という「公的」な進歩主義に沿った表現が見られる点に注意したい。例えばすでに示した図 2-42 のような漫画には、機械化そのものに対して無知であるが、ケマリズム的な改革については知っている農民の姿が描かれている。この漫画に示されているように、農村部の人々は、当時の国民国家建設の文脈の中では、新生トルコ共和国の根幹であると同時に「文明化」されるべき層として対象化されていた。また、アナトリア農村部は、トルコの「民族文化」策定の要素を取材する民謡、舞踊、民家といった伝統的民俗という素材が保存されている場だった。このような民俗伝統から取材され西洋的な技法と融合された芸術作品が描く世界は、マカル『ビズィム・キョイ』に描かれたような実情の下にあった農村の人々には縁遠いものだった。

農民の立場から見れば、農村社会は血縁を中心とした労働協力と、契約的性格の強い地主と小作関係、自給自足体制と不足分を補う行商による流通などの伝統的で安定した社会があり、国家や政府は遠くにあって税や徴兵を要求する存在であり（永田, 1985, pp. 445-448）、「文明化」を迫る存在だった。

一方ナーディルの一コマ漫画の中では、すでに示した図 2-40 の例のように、都市の近代化に戸惑う庶民が、「良くない過去」を象徴するものとして批判されるどころか、むしろ共感を誘う存在としてユーモアをもって描かれている場合もあった。例えば『ナーディル漫画アルバム』に現れる伝統的な生活を送る人同士の対話は図 2-43a, b のように、イスタンブールの都市問題などを皮肉るものである。

さらに、近代化から取り残されたという点で、伝統的な生活習慣を保つ老人たち、保守的な生活を守る婦人たち、ルンペンや泥棒などのアウトサイダーも農民に近い立場だった。「アムジャベイエ・ギョレ」の中にも、職人の側に立った漫画の例が見出される（図 2-44）。このような人々に、風刺的な要素が現れるものは、1930 年代におけるナーディルの漫画の中で観察し得た例の中では、1933 年 2 月 27 日 *Akşam* 紙第 5167 号の「アムジャベイエ・ギョレ」の中で、農村から来た人物が都会に戸惑い、その喧噪ぶりを揶揄するような態度を示す例（図 2-45）が見出されるのみである。

ナーディルが農民たちを単に旧弊な状態から啓蒙される存在として描くのではなく、彼らの語りを導くような漫画を描いていたことは、彼ら寄りの立場にあったことを示すと思われる。むしろイスタンブールの都市事情の風刺のために、農村風景と比較するものや農民

⁶⁴ ただし、このような国民としての「トルコ人」意識育成の過程で、クルド人が多く居住するアナトリア東方の都市ディヤルバクル（Diyarbakır）の「国民の家」では、トルコ語ではない名前の住民にその変更を迫るという事例があり（Üngör, p. 193）、「トルコ民族」というドグマの浸透のために多くの農村住民に精神的な負担を強いたことが推察される。

の目から見た大都市の様相や風俗への戸惑いの表明を示すものに認められるように、他の庶民と同様、彼らに寄り添う立場にいたと見るべきだろう。

つまり、農村的な人々と近代的都市住民は、ナーディルの漫画の中では、共にイスタンブールの住民であり平等に描かれる存在だった。また彼は、共和国の抛り所という建前の下で未だ伝統的な生活の中にいる人々を、近代化によって変貌する社会に対する戸惑いや不満を表明する「国民」の一人として描いてみせたことで、まさにこの時期のトルコが抱えていた問題を描いたのだと言えよう。トルコの近代化あるいは「文明化」の進展というストレス下に置かれていた、特権層ではない庶民の声を表出する作品を創り出したという点で、マカルの小説への評価はナーディルの漫画への評価のあり方に近い。少なくとも両者は「ビズィム (bizim)」——つまり庶民にとって「我等」のものだったのである。

(5) ジェマル・ナーディルの漫画の主体となった庶民の「生活」

以上のようなナーディルの漫画に現れる「文明化された」人々でもあった庶民の描かれ方を、まとめてみたい。まずナーディルの漫画を目にした読者層は、1928年の文字改革以降の識字率向上により、近代メディアである新聞が身近になったことで社会情勢に関心を持つような人々であった。このような読者層は、近代的なメディアに接して、それが提供する文化を享受し得るという点で、当時の政権にとって好ましい「文明化された国民」の要素の一つを満たしていたと言えなくもない。だがナーディルの漫画の中には、一見近代化された洋装の市民達から伝統的な生活を送る者まで多様な人々が描かれ、彼らは政府が示す「新しさ」へ一定の距離を置いていたのである。

もちろん、ナーディルの漫画にも、一般の「生活」を、「公的」な文明観に従って、旧来の生活と対比して進歩主義的に描くものにならざるを得ない場合があった。「旧」に属するような伝統的な部分を批判的に描いた例としては、すでに示した図 2-19 の、「15 年の物語！」の漫画が挙げられる。また、ナーディルが刊行していた *Amcabey* 誌に連載された、祖父と孫が登場する「デディレ・トルン」(図 2-46) という複数コマ漫画では、孫の少年が近代的な社会システムに順応するのに対し、古い世代の祖父が戸惑うことで漫画が構成されるものだった。これには政権による進歩主義的な文脈に沿うものでもあった。

しかし、ナーディルの漫画は、必ずしも「新しさ」を全面的に認め称揚するのみのものではなかった。その例は『ナーディル漫画アルバム』の 56 ページの人々の外見的な象徴を題材に、三世代の相違を描いた作品に見られる。老人は農民的でムスリムとしての装いであるが、若者は当時の流行と思われるような華美な洋服で戯画的に描かれ、ベルゲによるナーディル評の中の「良くない新しさ」という観点がうかがえる(図 2-47)。新世代の象徴としての子供は整った姿だが、これは新生共和国を担う世代としての表現と捉えられる。先述の「デディレ・トルン」の場合も、新世代への同様の見方と言える。そして、これまでに見たように、「旧」として捉えられるような伝統的な生活を送る人々は、「文明化」途上の「国民」という建前はあるものの、ナーディルの「生活」を描いた漫画の中では、旧弊な「良くない古さ」のものという批判的な文脈で描かれなかった。彼らは階層的に区別されながらも、都市中間層と同様に立派な「生活者」として描かれているのである。

以上のような、一見近代化された都市住民であるがマハレに依拠する人々と、伝統的な生活を送る人々が、ナーディルの漫画の中で共に生活者として主体となる傾向を考える際、彼の出自を再確認する必要があるだろう。ナーディルは、オスマン帝国の首都だった歴史を持つ地方都市ブルサで育ち、中等教育を受けた識字者ではあったが、帝国時代の漫画家のような高等教育を受けたインテリ・エリート層ではなく、ベイオール地区に象徴される西洋的なものとも縁遠かった。彼の出自は逝去時の追悼文にあるように、トルコの国土が生んだという評価につながるものであり、1938年の *Foto Magazine* 誌掲載の両親へのインタビュー記事も、彼の出自の素朴さを示すものだった。彼は職を求めて上京した地方出身者であり、同時に新生トルコ共和国の基盤であるアナトリアを故地とする「国民」だった。ブルハン・ベルゲの論評を踏まえれば、アナトリアに根付いた民俗的伝統は、イスラーム的伝統および帝国時代

の宮廷的なもののような「良くない過去」ではなく、トルコの「民族文化」の源泉としての「良い過去」であり、地方出身者で庶民的な経験を持つナーディルの出自は、読者が共感できるような、多様な人々の対話を作中に描く動機につながっていたのではないと思われるのである。

そして、ナーディルの漫画中の対話者は、ミハイル・バフチンがドストエフスキーの小説に関して示したように、それぞれの言葉の主体(1974, p. 13) となっている。バフチンは、散文中の対話には矛盾した社会の両義性が根ざし、人物像によって具体化され、他者の意識を言葉によって対位的に提示することで、作者自身の言葉を融合し視野の広がりを見せるものとする(1979, pp. 101-105, 126)。この論点に従えば、庶民出身のナーディルによる対話の駆使は、観念的な「国民」像に留まらない多様な人々の生活実感を主体的な語りとして表出する点と、伝統的生活と近代的生活という両義的な要素の描出という点で効果的なものである。彼の漫画に登場する近代的な人物と伝統的な生活を送る人物との差異、そしてマハレ的な要素を内在する近代的な人物による、近代化の進展に対する不満の表明は、対話形式によって効果的に表出されたとと言える。

したがって、ナーディルの漫画に登場する人々の「生活」を総括すると、次のようになるだろう。それは、イスタンブルにおいて進展しつつある近代化がマハレ的な伝統的生活の中に取り込まれているものの、フェローズ・アフマドが指摘するような二元性を持つ両者は必ずしも融合せず、「生活」の場において近代的な要素は、基盤的な文化を覆うように同居していた。このようなイスタンブルの「生活」の実相を主として描くことで、ナーディルの作品は、共和国にとって望ましい「国民」である近代的市民の「生活」と同時に、マハレで営まれた伝統的な要素を残す日常という両義的なものを描出していたのである。

そして、近代性と伝統が交じり合う場に、様々な職業および階層の人々が描かれた要因についても、雑多な人々が行き交う大都市イスタンブルが舞台である点に多くを負っていた。したがって同市のニュースを一つの軸とする *Aksam* 紙上で彼が本格的なデビューを果たしたことの意義は大きかったのである。ベルゲの論評に示されたように、大都市イスタンブルにおける、近代化の進展の中に伝統的なものが存続する日常の描出こそが、ナーディルの漫画の特徴なのである。言わばナーディルは、人々の「生活」の中に漫画を持ち込んだのと同時に、日常生活を送る人々を、漫画の中に持ち込んだ。読者はそこに、序章で示したバハデウル・デュルゲルの「ナーディルの手による創造に生活を似せていた」という評につながるように、近代的国民とされた「われわれ」の姿を見出した。そのことにより、権力から差異化されていた庶民が初めてトルコの漫画の主体となったのである。

第7節 「生活」を表出するキャラクターとしてのアムジャベイの特異性

(1) 「アムジャベイエ・ギョレ」が描出するトルコ「国民」の「生活」

ナーディルの漫画が「トルコ国民」とされた庶民を主体とするにあたり、彼の作品の中心である「アムジャベイエ・ギョレ」の貢献は大きかった。そこにはアムジャベイの性質と役割および同作が持つ説話構成に見られる、他の漫画と相違する要素が関係していたのではない。それはアムジャベイが獲得したキャラクターとしての特異性に由来する部分があると思われるのである。同作にはナーディルの他の漫画と同様に、イスタンブルにおける人々の日常が描かれ、アムジャベイには近代的市民であると同時にマハレの生活者という側面があった。また、彼は対話によってイスタンブルの事情への不満などの表明に寄与する役割を果たしていた。同時に彼は他のナーディルの漫画の人物と異なる性質を示す部分を持っていた。

アムジャベイの、1932年の『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』の発行に至る、人気漫画としての定着以降の流れを見ると、ナーディルの描く他の登場人物と異なる点が見えてくる。それは、アムジャベイが様々な社会的階層にある人々と、分け隔てなく対話をするようになる点である。前節で示したように、『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』では基本的にナーディルの他の一コマ漫画の人物は、自分と同様の生活様式もしくは社会階層に属するような、同様の外見を持つ人物と対話し、その主流は、アムジャベイに類似する洋装の近代的「国民」であると同時に、マハレにおける生活感覚を残し急進的な近代

化には違和感を持つイスタンブール市民だった。また、アムジャベイの妻として登場するテイゼ・ハヌム (Teyze Hanım、アムジャベイに対応する、〈おばさん〉を丁寧に言う表現) 以外の女性との対話は見られなかった。登場後しばらくの間、アムジャベイは他の一般市民とさほど変わらず、その点では突出したキャラクター性を持ってなかった。

しかし、今回調査した 1932 年のアルバム以降の「アムジャベイエ・ギョレ」を見ると、アムジャベイが自分と異なる職業、生活様式もしくは社会的階層にあると思われるような様相の人物と対話するものが増える⁶⁵。伝統的な生活感を色濃く醸し出す職人、行商人、農民といった人々と対話をするもの 12 点が確認できる。このような人々との対話の中で、図 2-48 の例のように、アムジャベイは彼らからも語りを引き出すようになる。この例では、都市とは縁のない昔ながらの農村生活者が語るのである。

また、近代的な住民と伝統的な生活を送る人々という二項対立では計れない、様々な人々との対話も見られる。例えば 1933 年 1 月 7 日 *Akşam* 紙第 5118 号では、アムジャベイはターバンを巻いたイスラームの聖職者と思われる人物と (図 2-49)、同年 3 月 20 日同紙 5188 号では詩人と対話をし (図 2-50)、『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』では当時実在した詩人と対話をしている (図 2-51)。このような実在の人物との対話の例では、文化人やジャーナリストが度々現れ、1935 年 1 月 16 日同紙第 6195 号では、アムジャベイの来訪を歓迎するという設定で、5 人の文化人が似顔絵で描かれている⁶⁶ (図 2-52)。

さらにアムジャベイは、妻以外の女性とも対話をするようになる。トルコにおける隔離的で伝統的な女性観と、帝国時代の女性を対象化した漫画の流れからすると、この点は彼の遍在性を強く示す例と思われる。すでに示したように、ナーディルの一コマ漫画では、洋装の若い女性は、他の男性同士の対話の題材として対象化され、男性と対話する描写は例外的なものを除いて見出されなかった。だが、「アムジャベイエ・ギョレ」の中には、そのような女性と対話をする例が見られる。観察した *Akşam* 紙上の連載の中では、アムジャベイが妻と対話する例が 12 点あるのに対し、洋装の女性と対話をする例は 11 点見出される。アムジャベイは『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』の時期には、図 2-53 の漫画に示されるように恐妻家の面が強調されつつ、当時のトルコ社会にあった保守的な女性観に通じる部分をまだ持っていたが、それは次第に後退している。

アムジャベイの対話の相手として最も多く現れる妻のテイゼ・ハヌムは、通常「ハレムリク」を守る女性の立場で室内にいるか、屋外で夫と自分達の生活とはかけ離れた題材について対話をする。例外的に 1933 年 1 月 11 日 *Akşam* 紙第 5122 号の「アムジャベイエ・ギョレ」では、テイゼ・ハヌムが自分を現代的な女だと主張するものがある (図 2-54)。彼女が現代的である根拠は、ルンバを踊り流行ファッションを身につけるといったものである。このような華美な女性像は、本来ナーディルの漫画の中では男性から好奇の目で見られる対象である。また、1933 年 3 月 18 日同紙第 5186 号の同作は、「今日だけは、テイゼ・ハヌムによれば (Teyze Hanıma Göre)」と題を変え、妻が主役となる特別な回となっている (図 2-55)。これらは、保守的な家庭婦人が近代化されつつある状況の一典型として彼女が扱われていることを示している。

一方、アムジャベイが他の女性と対話をするものでも、「現代的」な女性が彼に相談するものが見られる。例えば 1932 年 3 月 29 日 *Akşam* 紙第 4838 号の「アムジャベイエ・ギョレ」では、西洋的な趣味を嗜む女性が、私がどのような男性と結婚すべきかとアムジャベイに尋ね、「家事をする男を探せ」と返される (図 2-56)。同様の近代的な女性が現れるものとして、3 日後の 4841 号では髪形に関するもの、4 月 22 日 4859 号では経済力に関するものが見られるが、アムジャベイはその不満に同調する言動は示さない。これらの例のアムジャベイには、ナーディルの他の漫画の男性像同様、伝統的な女性観から近代的

⁶⁵ 1933 年の『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』中の 47 点の作品の中では、伝統的な姿の人々と対話をするものは 2 点のみだった。

⁶⁶ 他にも作者であるジェマル・ナーディルと思われる人物と対話するものが見られる。

な女性を必ずしも称賛しないが、批判するよりもユーモラスに扱う態度が見られる。

さらに 1933 年 2 月から 3 月の一連の「アムジャベイエ・ギョレ」には、女性参政権の付与に関する題材のものが 4 点見られ、この中でアムジャベイは断定的な発言はせず、擁護とも批判ともとれるオチを語っている。例えば 3 月 15 日 *Akşam* 紙第 5183 号の同作では、女性を国民と見る社会の流れに否定的な対話の相手に、そのような論を掲載しているであろう新聞に携わるものは全男性だ、と返している（図 2-57）。このような女性に関する観点には、女性の社会参加のための法制度整備の流れの首肯と、女性を「ハレムリク」に留める伝統的女性観が錯綜している。つまり近代化の象徴としての女性観を建前とし、イスタンブールの男性住民からの先進的な女性への違和感はストレートに表されない。このような保守的な女性観が垣間見られるとは言え、アムジャベイそのものが、他のナーディルの漫画の主たる人物と異なり、妻以外の女性とも対話しダンスを踊る自由さを持ち、帝国時代から漫画の題材とされてきた女性の自由な言葉を導くのである。

そしてアムジャベイは、人間以外のものとも自由に対話をする。1932 年の『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』には野良犬と対話するものがあり（図 2-58）、他にも 100 リラ札と対話するものがある。他には、パン、船などの無生物との対話が見られ、さらに影絵芝居の人形カラギョズ、古代ギリシャの哲学者ディオゲネスとの対話の例⁶⁷も見られる。このような実在的な人間以外のものが喋る戯画的表現には、風刺の効果があり、また擬人化による図解に用いられる場合があり（Gombrich, pp. 132-136）、ナーディルの一コマ漫画の中にも現れていた。しかし、それらは人間ではないもの同士の間に対話が成立していたのであり、アムジャベイは実際に、それらのものと対話する。この擬人化された事物と対話する点からは、アムジャベイはナーディルの漫画の中では、それら擬人化されたもの同様に、通常の人物像から逸脱する存在に変化したと捉えられる。つまり、アムジャベイは、多様なものと対話する遍在的な性格を持つようになった。これは彼が現実の人物および漫画世界の他の人物像とは異なる性質を持ち、様々な人々に親しみを持たれて寄り添う遍在性を獲得したことの現れである。

このような遍在性は、対話の相手に関してだけではなく、アムジャベイが漫画の中で配置される場にも示されていた。彼はイスタンブールのあらゆる場に登場するが、1942 年以降の *Amcabey* 誌に掲載された第二次世界大戦を題材とした一コマの時事漫画の中に、アムジャベイが全く自分とは関係のない戦場風景の中に登場し、兵士と対話を交わすものも現れ、時には宇宙から地球を眺めたりする（図 2-59a, b）。また、ディオゲネスやカラギョズとの対話は、批評空間とも言うべき架空の場である。

他方でアムジャベイは、ベイオール地区の事象や近代的な慣習を身につけた女性像のような過度に西洋化した事物に対しては距離を置く傾向を持つが、その遍在性は、これら「新しさ」を持つ事象との対話の中で、それらへの批判を語ることを可能としていた。このような、西洋文化の単純な移植に対する批判につながる保守性を持つ価値観は、政権にとっての望ましい「国民」文化による生活観から外れたものではなかった。アムジャベイが登場する漫画は、ナーディルの他の漫画以上に、バフチンがポリフォニー的と表現する多様な登場人物の語り（1974, p. 13）を主体とすることが可能だった。

さらに、どのような立場の人々の対話にもアムジャベイはオチをつけ、ひとまずの完結を示す。バフチンはポリフォニー的な対位法的対話の中では、多様な人々の語り完結せずに矛盾をはらんだまま併置されると指摘するが（1979, pp. 124-125）、アムジャベイは遍在性によって多様な人々と接して平等に機転を利かせて、矛盾を解消させることができる。アムジャベイは、時には漫画自体から離れるような場にも自在に表れ、作中の人々が

⁶⁷ パンについては、1945 年 1 月 21 日 *Cumhuriyet* 紙第 7335 号 4 ページ、船については、1945 年 1 月 28 日同紙第 7342 号 4 ページなど。カラギョズとの対話は、1932 年 8 月 23 日 *Akşam* 紙第 4988 号 3 ページ、ディオゲネスとの対話は、1932 年 5 月 10 日第 4877 号 3 ページに掲載されたものなど。

置かれた状況から離れた立場から接する機能を備えることで、その人々の矛盾を完結させるように交渉しうる機能をも備えたと捉えられる。言わば彼は作品から自立することで、すでに示した図 2-45 の都市になじまない人物のようにイスタンブルの一般市民像と相反する立場にある人々の矛盾も解消してみせるのである。

以上のように、アムジャベイは、どのような人々とも事物とも対話し得る遍在性を有することで、中間層的な立場にとらわれることなく、多様な人々が語る、イスタンブルの近代化などに対する戸惑いなどを、受けることになる。アムジャベイの声が「国民」の声を伝えるものとして認識されるようになったのは、彼が読者の親しみを感ずる対象と成り得た上、あたかも読者と同じ実感や価値観を有する存在と認識されるようになったからであろう。複雑な側面をもっていたトルコの「国民」を表象するということは、多様な「国民」である読者がアムジャベイを見てそこに自分の価値観や実感を見出したということである。その意味でアムジャベイは読者の価値観を写し出す存在となっていた。

当初はイスタンブル市民としての属性を持ち、同様の人々と対話していたアムジャベイが、連載が進むにつれ、多様な人々と対話し、様々な心情を受け取るようになるが、それは庶民の一員であるナーディルが連載の継続の中で、共和国建設の文化的圧力の下という制約はありながらも、帝国時代の漫画から離れてイスタンブルを主とする人々の多様な「生活」に視野を拡大したことを表している。それはアムジャベイという人物像が、読者と題材を結びつける役割から親しみを増し、それにしたがって交渉の範囲を広げる遍在性を獲得していく過程と関連している。これは、アムジャベイが通常の登場人物と異なる存在、すなわち序章で示したようなキャラクターとして成立し、特権的な視点を持つようになったことで、ナーディルも、あらゆる状況にアムジャベイを配して様々なものと対話することができ、宇宙空間にまで視点を広げた漫画を描き得たと考えられるのである。

このアムジャベイによるキャラクターのもつ特権的な視点は、バフチンが示すようなナーディルの視野の拡大につながっている。ナーディルはこの視野から、複雑な側面をもっていたトルコの「国民」を表象することができたのである。逆に捕らえれば、多様な「国民」である読者が、彼の視野から提示した漫画の世界を見て、そこに自分の価値観や実感を見出したということなのである。

(2) 「アムジャベイエ・ギョレ」の構造が導く庶民の語り

以上のような、アムジャベイによる語りの導きは、「アムジャベイエ・ギョレ」の構造にも関わっている。この複数コマの中でアムジャベイと他者の対話が行われ、より多くの他者の語り引き出される点は、すでに示した通りである。1930 年から 1945 年までの *Akşam*、*Cumhuriyet* 両紙と *Amcabey* 誌に掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」では、4 コマから 6 コマという長さの変化はあるが、第 1 コマで対話者が話を切り出し、中間部で対話の題材に関するトピックを詳述し、最終コマでアムジャベイがオチをつけるという構成が標準である。

しかし、この構成は一コマ漫画の対話形式を単純に引き延ばしたものではない。標準的な「アムジャベイエ・ギョレ」では中間コマに対話者とアムジャベイが描かれることなく、語りの中で題材に関するトピックが示される。連載当初の「アムジャベイエ・ギョレ」には、図 2-60 の例のように、中間コマに対話者とアムジャベイのやりとりがあるが、1932 年の初アルバム出版の時期には、標準的な構成が定着する（図 2-61）。*Akşam* 紙上の「アムジャベイエ・ギョレ」連載前のナーディルの複数コマ漫画には、図 2-62 のように登場人物が対話をする構成と、題材に関連するトピックを積み重ねた図 2-63 のような構成⁶⁸のもの二つが見られる。対話と題材に関するトピックの提示を行う「アムジャベイエ・ギョレ」は、この二つの構成を組み合わせたと見える。

この構成は、同時期に *Akşam* 紙に転載されていた「プリンギングアップ・ファーザー」

⁶⁸ 第 1 章の図 1-32a、b の例にも同様の構成が見られる。

(図 2-64) などの欧米の漫画の例 (図 2-65) とも異なっている。これらの例のようにコマの変化が乏しいものは、日本の「ノンキナトウサン」や、アメリカのチャールズ・シュルツの「ピーナッツ」にも見られる (図 2-66)。現代のトルコでも、*Cumhuriyet* 紙に漫画を掲載しているキャミル・マサラジ (Kamil Masaracı) や、セミヒ・ポロイ (Semih Poroy) の作品にも見られ、比較的一般的なものと思われる (図 2-67a、b)。すでに挙げた図 2-62 の例のような初期のナーディルの漫画や、図 2-60 の例のような初期の「アムジャベイエ・ギョレ」もほぼ同じ構図で展開する、一コマ漫画を引き延ばしたような構成である。

複数コマ漫画の基本的構成の一つに「起承転結」がある (石森, p. 153; 手塚, 1977, pp. 125-128; 長谷, p. 82)。これは、説話の導入、展開、意外な発展、その意外性に依拠する結末という、一般的な作劇の基本の一つというべきものである⁶⁹。このような、起承転結もしくはそれに準じる説話構成は、現代に至るまで、長谷川町子の「サザエさん」の例 (図 2-68) のように複数コマ漫画の中に見出される。ナーディルの漫画では、「アクラ・カラ」、「ダルカヴク」などに、このような構成が見られる (図 2-69)。だが、「アムジャベイエ・ギョレ」の標準的な構成は、コマの積み重ねでも、単なる対話の引き伸ばしでも、「起承転結」のようなストーリー展開でもない。「転」と「結」となるような部分は、最終コマにおけるアムジャベイによる機転の利いたセリフに集約される。アムジャベイというキャラクターが持つ性質と役割が、独特の構成に結びついているのである。その標準的な構成を模式図に示すと以下のようなになる。



①一般市民による、アムジャベイへの題材の語りかけ。基本的な前提として背後にはイスタンブルの都市空間がある。

②～④対話者のセリフの中で提示される、題材に関するイメージ化されたトピックの積み重ね。①コマ目でアムジャベイがいる空間とは同一ではなく、各コマも同一の空間ではない。また、これらのトピックの図像は必ずしもセリフを直接イメージ化したものではない。

⑤再びアムジャベイがいる空間に戻り、言葉によるオチがつけられる。

(横田作図)

これらの中間コマで提示されるイメージは対話の場に存在しないだけでなく、各コマのイメージが存在する空間も必ずしも同一ではない。このような構造の漫画は、ジェラルド・ジュネットが示す「メタ物語」としての面を持つと捉えられるだろう (pp. 272-274)。ナーディルの対話による一コマ漫画の場合もそのような面を持つが、その内容がキャプションで示されるのに対し、「アムジャベイエ・ギョレ」では、「メタ物語」の内容が、中間コマで明確に描かれて、より詳細な物語世界が紡がれるという重層性が生まれる。しかもこの構成は漫画という特性上、アムジャベイたちがいる空間に、言葉によって表象された内容を可視化した空間が挿入されるという入れ子構造が明確なのである。その空間は、対話者とアムジャベイとの間に生まれた、世界を可視化したものである。その世界を共有する読者は、このイメージの中に、漫画中の両者とともに参入するような共感を持つことになる。

このような、中間コマでのイメージの提示という重層的な構造が明確に見られる作品例として、図 2-70 を挙げたい。この漫画では①コマ目で、ある記事の中にあつたという、そ

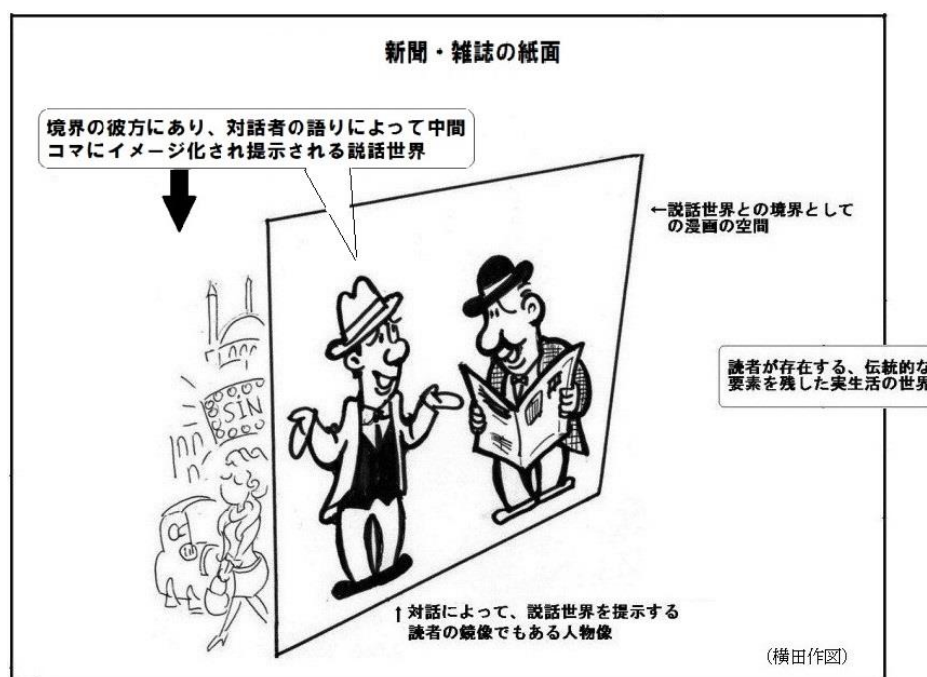
⁶⁹ 漫画のコマ構成に関し、漫画研究者の呉智英は、絵や写真には表現される事物の全体が一望できる性質を持つが、漫画はそのような性質を持つ一コマを連続させることによって、時間の経過による連続した物語性を構成し、その一コマの中にも時間の経過が含まれる場合があり、一コマ漫画の場合にはそれが顕著であることを指摘している (pp. 106-109)。

の対話の場にはない題材に関する提示が行われる。②コマ目では、他所であるブルサにおける町の開発と粉塵という問題について、ブルサのイメージが描かれる。③コマ目では、過去に遡った体験が語られて、端的なイメージが提示される。④コマ目では、他所であるブルサについて、イスタンブルと比較しての状況と、題材に関する対話者の不満が吐露される。そして⑤では、再び①コマ目と同じ空間に戻り、それまでに提示されてきたブルサに対しての問題に関して、アムジャベイが言葉によって皮肉を含んだオチをつける。

この例では、②～④コマでブルサという彼方の空間が提示され、それぞれのコマの空間も同一ではない。この例では、それぞれのコマのセリフと、図示される内容は比較的つながっているが、④コマ目ではセリフの内容よりも雰囲気というようなものを示している。

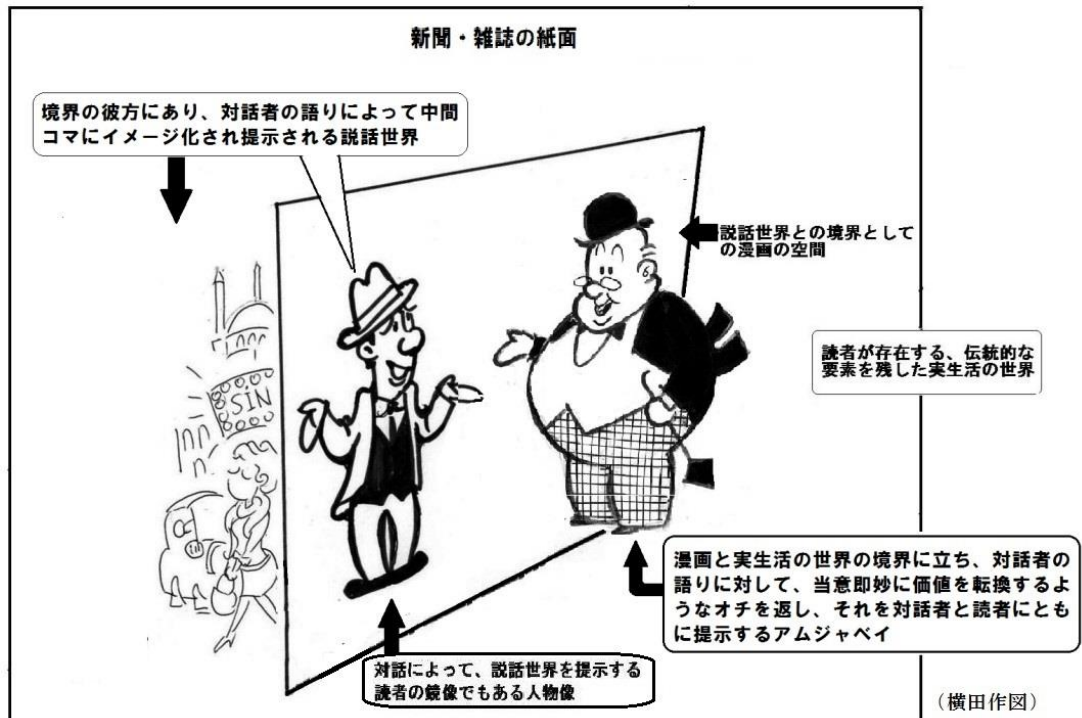
この重層性は、図 2-60 に示したような連載初期の「アムジャベイエ・ギョレ」に見られる、中間コマでセリフのみで題材を示す構成に比べると、明らかである。基本的にアムジャベイは読者が存在していると同様の空間にいるが、入れ子のコマ構造によって、より詳細で多彩な説話の内容を提示できるのである。

以上のような、アムジャベイの存在によって形成される説話の空間構造は、ナーディルの一コマ漫画とは相違している。まず彼の一般的な一コマ漫画の構造を模式図にすれば下のようになるだろう。



上図の市民像二人の対話の場合には読者の意識は彼らに向くが、漫画の舞台は実生活の場であり、背後にあるイスタンブル事情や人々の「生活」に関する題材は、語りによって表現されて読者と共有することになる。また、境界上の市民像は説話世界への橋渡しをするが、そこからは逸脱することはない。

一方、「アムジャベイエ・ギョレ」の場合には下図のように、境界を逸脱したアムジャベイが介在することで、市民の語りのみによる場合よりも、明確に題材の共有を示す構造を持つことになる。



この構造の中でアムジャベイは題材に関するオチを、対話者だけでなく読者にも提示する。アムジャベイは、中間コマで読者と重なるような人物により提示されてイメージ化された説話世界の引き受け手となるとともに、そのイメージを読者にも提示する。この点で読者は、アムジャベイと共にそのイメージを見る。さらにアムジャベイは境界に立つため、漫画の空間そのものを提示する。読者と漫画の中の人物像は、共にアムジャベイを見ることになる。つまり「アムジャベイエ・ギョレ」の空間の重層性に由来する独自の構成と、アムジャベイの存在によって、説話世界はより鮮明かつ詳細に読者に提示される。アムジャベイが示すオチは、漫画の市民像と読者に共有されて笑いや驚きが生じる。

このことは、アムジャベイにおいては、ジュネットが「焦点化」とするような語りの視点 (pp. 217-221) が、他のナーディルの一コマ漫画と異なることを示す。他の漫画の場合には、画面の彼方に広がるイスタンブル事情を知悉しているのは漫画の作者であるナーディルである。市井の庶民が主役である以上、彼が知悉するイスタンブル事情は、その人物の視点に焦点化され、生活と感情のレベルで語られるにとどまる。一方「アムジャベイエ・ギョレ」は、庶民の出自でありながら他とは異なった性格を持ち、当意即妙に登場人物の感情を慰撫することができるアムジャベイを配置することによって、視点 (pp. 217-221) を異なるものに変えることになる。アムジャベイは、ジュネットが「全知」とするような (p. 220) イスタンブルを主とする同時代のトルコ社会の言説を知悉した客観的な視点を持つ作品内の語り手として、イスタンブルや社会のあらゆる事情などに通じた存在として庶民らに対応する⁷⁰。つまり、アムジャベイの存在と、それに依拠した「アムジャベイエ・ギョレ」の構成は、語り手としての庶民の視点を相対的により際立たせる。そしてその視点は、読者が自分のものとして共感し得るものなのである。

このような点からは、「全知」であるかのようなアムジャベイが行う応答は、説話世界を作り出すナーディルの語りに重なる点で、ロラン・バルトが示す「無人称的」(pp. 36-40) な存在であるかのようにも見える。だがこの作品は漫画であるために、身体を持つアムジャベイは、他の人物と異なる形象の独自性および自立性と遍在性といった、序章で示した

⁷⁰ このような物語論の立場からの一コマおよび複数コマ漫画の構造の分析は、他の漫画および他のジャンルの物語と比較しながら稿を改めて詳しく行われ得る問題と思われるが、本論文ではナーディルの作品の構造を確認するにとどめたい。

キャラクターとしての性質をより強く発揮する。そのためにナーディル自身とも漫画の中で相対し得る存在である。アムジャベイはナーディルの代弁者ではなく、また上図の構造に示したように、庶民の視点となる説話世界の境界を越えて振舞い得ると考えられる。

以上のように、アムジャベイが備える遍在性と自立性というキャラクターとしての性質と、彼が読者の共感を呼ぶ機能は、「アムジャベイエ・ギョレ」という漫画の構造と補完しあっている部分があったのである。

(3) ジェマル・ナーディルの漫画に現れた人物像としてのアムジャベイの特異性

以上のような、他の人物と異なる役割を果たしうる自立した恒常性を、アムジャベイは、どのような過程を経て備えたのだろうか。またナーディルが描いた同時期のキャラクター漫画および他地域における、他のキャラクターとどのような点で異なっていたのだろうか。

まず、当時の国民国家建設期の複雑な文化状況の中で、アムジャベイが連載後にその形を変えていった点に注目したい。アムジャベイの造形は、連載が進むにつれて一般的なイスタンブール市民象から逸脱していく。連載当初には、ムスリムの帽子を被り、傘と山高帽を携えない場面もあったが、1932 年ごろには夜会服の燕尾と傘は原型を失ってデザイン化され、漫画の舞台が特殊なものでない限り同じスタイルで登場するようになった。体型も他の登場人物から比べると、単純化した楕円となった。アムジャベイの体型は、すでに示したエセンによるナーディルへのインタビューの中では、太った人への親近感が動機であるとされている。実際に、アムジャベイは読者の価値観を示す説話世界に、親しみやすさによって読者を導く役割を備えた。これは、漫画研究者の竹内オサムが示す、物語の案内役という自立したキャラクターの基本的な性質 (pp. 74-75) でもある。そのような親しみやすさを持つ一方で、アムジャベイの造形は現実味からかけ離れ、1940 年代までには服装共々デザイン化された商標のようなフォルムになっていく。

さらに家庭を持つ一般人としての属性も表面上薄れていく。当初はアムジャベイの妻として描かれていたテイゼ・ハヌムは 1936 年ごろから姿を消す。またテイゼ・ハヌムとほぼ同時に現れていた、平凡な少年の容貌の息子も、やはり 1936 年以降には姿を消す。1937 年からは、アムジャベイをそのまま小型にした相似形の小アムジャベイが、「息子」と紹介されて現れる (図 2-71)。この小アムジャベイは、少年らしくセーラー服を着ていることもあるが、多くは父アムジャベイと全く同じ夜会服を着ている。この小アムジャベイは 1939 年 8 月まで登場が確認される (図 2-72) が徐々に登場回数を減じる。そしてアムジャベイ家の空間は作品の表面には現れなくなる。つまり、一般的な人物としての属性は表面に現れなくなる。このことは、宮本が示すキャラクターとしての性質の中で、他の市民像に埋没することのない独自性および不透明性が強められることである (2004, p. 48)。

一方、1930 年代の「アムジャベイエ・ギョレ」に見られたような、ある家族の人物像が固定化され、常に登場するキャラクターとなり、その家庭が舞台となる漫画は、1913 年に描かれ始め、*Akşam* 紙にも掲載されたアメリカの漫画家ジョージ・マクマナスによる「プリンギングアップ・ファーザー」をはじめ多くの例がある。日本の長谷川町子が 1946 年から 1974 年まで描き続けた「サザエさん」は典型的なものと言えよう。これは、家庭という一般的な場を借りて、家族の役割という読者の既知の属性を持つキャラクターが説話を構成するものである⁷¹。

このような漫画の登場人物の多くは、長期の連載にもかかわらず基本的に歳をとらず家族構成が固定されている。この点について寺山修司は、「サザエさん」には形式的な家族の役割のみが現れているが、本来家庭にあるべきプライベートな部分と実際の時間の経過との矛盾を指摘する (pp. 112-115)。寺山の指摘のように、時間の経過を無視して現実的な属性の一部を喪失した点で、漫画の登場人物は固定された役割を演じ続け、アムジャベイ

⁷¹ 同様の家庭劇には、横山隆一が 1936 年から描いた「フクちゃん」、アメリカのチック・ヤングが 1930 年から描いた「ブロンディ (Blondie)」などの新聞連載漫画が挙げられる。

もそのような面を見せて、キャラクターとしての恒常性を持つようになるのである。

また、この恒常性に反するようであるが、アムジャベイが定型の市民像から離れる例にも、キャラクター性の表れが確認できるだろう。1935年2月1日の *Akşam* 紙第 5501 号から約 2 ヶ月間掲載された、彼が様々な職業に扮して行動する作品群があった⁷²。この職業シリーズのような一連の漫画は「アムジャベイエ・ギョレ」の基本的な構成から外れており、アムジャベイ自身が喜劇を演じるのである。ただし、アムジャベイがピアニストになって、西洋楽器のピアノを混沌とした都市を象徴するようにめちやくちやに弾く漫画に見られるように（図 2-73）、急激に流入する西洋近代の文化への違和感を表明する路線は変わらず、その主舞台はあくまでイスタンブールである。アムジャベイはトレードマークの夜会服を脱いで魚屋、裁判官、新聞記者など多様な職業に扮して、イスタンブールのあちこちに登場する。このシリーズでは、彼が様々な変貌を遂げるという点で、社会の中の遍在性を表している。このような変化は、宮本が分析する長編ストーリー漫画の中で存在感を増すキャラクターが持つ性質の一つである可変性（2003, p. 48）のように見えるが、アムジャベイはストーリーの中で変化や成長をするのではなく、彼本来の性質はそのままで様々な職業に扮している。このような役割を演じさせることは、より多くの漫画のアイディアにつなげることでマンネリ化を避けるという方策があるとも推察できるが、逆に言えば 1935 年までに作品の中で様々な役割を、舞台での役割のように演じられるほどに、人格を持つような存在であるキャラクターとしての立場を確立していたと言える。

もちろん、漫画の主人公が生活者としての属性から逸脱してキャラクターとしての性質である遍在性を持ち、本来の作品世界からも抜け出る自立性を獲得することは、読者の人気を博した結果と無関係ではありえない。*Akşam* 紙上における購読者獲得のためのアムジャベイ利用と作品以外での登場や、彼を雑誌のシンボルとした *Amcabey* 誌が創刊され、その形象のみが描かれたことは、人気の高まりによって自立性と恒常性が促された表れと言える。アムジャベイは語り手としての在り方を確立し人気を博していくことによって、ナーディル自身が「私が彼を生んだが、そうでなければ彼が私を生んだ」と自覚し、作品から離れて一人歩きをするようなキャラクターとして成立していったのである。

以上のような、作者と創出されたキャラクターが漫画中で並立するような自立性を持つ例は、同時代の他の漫画家の作品には見出されない。ナーディルの作風に追随していた他の漫画家たちが、同様の登場人物を描くことにより「アムジャベイエ・ギョレ」に準ずるほどの人気を得た事例も見出すことは出来ない。1957 年からトゥルハン・セルチュークがナーディルの画風から脱却して描いた「アブデュルジャンバズ」は、アムジャベイ以降の人気漫画キャラクターでありセルチュークの代名詞となって作品集も出版されたが、作者とキャラクターが漫画中に並立するものではなかった。

アムジャベイと同時代の、外見が類似した漫画の人物像としては、ラミズ・ギョクチェによる「チョメズ（Çömez、闇雲に自分の主に従う人物の意）」が挙げられる。これは、セダト・スィマヴィが発行していたユーモア風刺雑誌 *Karikatür* に 1939 年から連載され、1946 年に自ら刊行した *Mizah*（ユーモア）誌上に移された。この人物は、アムジャベイ同様に蝶ネクタイに夜会服をまとい、帝国時代以来のギョクチェの写実的な描画により戯画的な容貌に描かれている（図 2-74）。そして漫画中で様々な職業を体験することで喜劇が形成され、この点では遍在性を備えている。しかしチョメズが漫画の中で、日常生活を送る人々とイスタンブールの錯綜を語るような対話を行うことはない。つまりチョメズには、読者と重なり合う登場人物と対話することで視点を共有する点がないという、アムジャベイとの決定的な違いがある。またアルバム刊行も認められない。

また、アムジャベイと同時期に登場したキャラクター的な漫画の人物として、政府に批判的な論調の *Son Posta* 紙上で 1930 年 7 月 27 日の創刊号からオルハン・ウルルによつ

⁷² 同紙第 5528 号まで、映画監督、アナウンサー、消防士、裁判官など専門的な職業に扮するシリーズが続いた。

て描かれた「パザル・オラ・ハサン (Pazar Ola Hasan)」があった (図 2-75)。この主人公のハサンには、アムジャベイと異なり、漫画の中で *Son Posta* 紙の論調に沿った言動をし、漫画の中心となる傾向が見られる。ハサンのモデルは 1880 年代から 1922 年にかけて存命していた実在の物乞いであり、漫画に描かれるような特徴のある容貌を持つイスタンブールの名物男で、度々新聞や雑誌にも取り上げられていた⁷³。アムジャベイに、ハサンからの影響を見る向きもあったが、ナーディル自身がそれを否定し (Demirci, p. 18)、1932 年 4 月 9 日 *Akşam* 紙第 4849 号の「アムジャベイエ・ギョレ」の中でハサンを揶揄している (図 2-76)。その中では自作と類似している点を皮肉るだけではなく、共和人民党政権寄りの立場から体制批判的な論調を持つ *Son Posta* 自体にも批判が向けられている。オルハン・ウラルの描いた「パザル・オラ・ハサン」は、セミヒ・バルジュオールからウラルが「若いころは過激な漫画を描いていた」と評されるように (Balcioglu, 1998, p. 62)、*Son Posta* の論調に合わせた体制風刺を含む点でアムジャベイとは異なっていた。ウラルも他の刊行物でジェマル・ナーディルの作風に似た漫画を描くようになっていく。

ただし、このハサンのような、題材と直接交渉をして皮肉な言動により風刺を行う人物像は、オスマン帝国時代から描かれている皮肉屋のカラギョズのような先例があり、また、1840 年に創刊されたイギリスの *Punch* 誌に登場するミスター・パンチ、1952 年に創刊されたアメリカの *Mad* 誌に登場するアルフレッド・ニューマン⁷⁴のような類例がある。またハサンも連載第 1 回には息子、第 2 回には友人が現れていたが、それ以降は、イニョニュ首相を始め、様々な人々と場を問わずに対話する遍在性を持っていた。その点ではアルフレッド・ニューマンも同様であり、*Mad* 誌の表紙には多様な場が描かれていた。この遍在性という点は、アムジャベイの性質に類似している。

このような遍在性は、対象が存在する場で直接交渉を持ち批判も行える点で、風刺を目的とする漫画には有効なものと考えられる。同様の性質は、カラギョズが 1910 年代に独立戦争や、近代化されつつある風景の中に現れた点にもうかがえる。特に共和人民党の独裁の下では、ゴンブリッチが風刺漫画の「武器」とする、政治家像などを大きく変容させ、時に動物として描くような戯画化 (Gombrich, pp. 132-136) は行い難く、キャラクターが批判的な態度を対象に示す手法は、明確な体制批判に及ばない限り、ある程度有効なものだっただろう。1930 年代のハサン、そして 1920 年代以来の *Karagöz* 誌表紙の漫画には、このような風刺的言辞が見られた⁷⁵。ただし、カラギョズおよびハサンが、ナーディルの漫画に匹敵する人気を呼び、「国民的」なものと評価された形跡は見出されない。特にカラギョズに関しては、伝統的な芸能であるという「民族的」な部分を持ち、実際にキャラクター的に描かれていたにもかかわらず、アムジャベイのような立場にならなかった。

またアムジャベイと同時代のトルコの漫画には、動物を人物像のように扱いキャラクター化した例が認められない。1928 年から 1932 年にかけての *Akşam* 紙に掲載された「チョジュク・デュンヤスウ」というページには、動物が登場する外国の子供向け漫画が掲載

⁷³ 現代トルコの歴史研究者で作家でもあるバーキー・サルサカル (Baki Sarısakal) のウェブサイト上のレポート、*Pazar Ola Hasan Bey* による (2014 年 9 月 13 日閲覧、<http://www.bakisarisakal.com/pazarolahasanbey.pdf>)。このレポートには、*Milliyet* 紙、*İnci* 誌、*Resimli Ay* (絵による月) 誌にハサンの記事が写真入りで掲載されて、ミュニフ・フェヒムによってイラストに描かれたことが示されている。

⁷⁴ アルフレッド・ニューマンの遍在性と、登場する場の多様さの例となる *Mad* 誌の表紙については、小野耕世、マッド・アマノ、片岡義男監修『マッド傑作選 I』(TBS ブリタニカ、1979)、123~126 ページ、および巻頭に掲載された同誌第 33 号から第 211 号までの表紙の記録による。

⁷⁵ 1930 年 9 月 5 日 *Son Posta* 紙第 39 号の「パザル・オラ・ハサン」に、ある程度写実的に描かれたイニョニュ首相に対して、皮肉ともとれる言辞をなすなどの例が見られる。イニョニュは 1931 年にかけて度々登場し、自由共和党の幹部やジャーナリストも似顔絵で登場する。

され、同紙の広告欄にはウォルト・ディズニーのアニメーション映画の宣伝や記事⁷⁶が見られ、このようなキャラクターの受容があったことがわかる。だが、これまでに参照したトルコの研究者の記述の中に、トルコの漫画家による動物を主人公とした連載漫画に関する言及は見られず、実作も確認できない。ナーディルの漫画の中では、動物同士が対話し、アムジャベイも犬と対話をし、同一の犬を連れている場面があるが、動物のキャラクター化は彼の他の作品には見られず、同時期の他の漫画家の作品にも見られない。

このようなアムジャベイの遍在性と自立性は、彼の家庭人としての属性が薄れ、形象も他の人物像とは相違したものになるという、キャラクター化する過程につれて獲得されていったと思われる。形象上に顕著な点としては、もともと肥満していた体形が、丸々としたシンボリックなものになるという記号としての「アイコン化」がある。この形象の変化からも、アムジャベイの特異性を考える際の比較対象として、同時期に人気を得ていたギョクチェが描いた漫画「トンブル・テイゼとススカ・ダユ (Tombul Teyze ve Sıska Dayı, 豊満なおばさんと貧弱なおじさん)」に現れた、トンブル・テイゼという女性キャラクターがある (図 2-77)。この作品に現れるキャラクターは、アムジャベイと同様に極端に太った身体を持つが、漫画内で果たす役割と性質は異なっている。この漫画は 1939 年にユーモア雑誌 *Karikatür* に連載され、1946 年にギョクチェ自らが創刊した *Mizah* 誌に移り、「ナーディル・ギョクチェ時代」という表現につながるような人気を獲得して、総集編のアルバムが 4 冊まで刊行された。1959 年には当時の漫画研究者でナーディルについての資料を編纂したヒルミ・ユジェバシュによる、「巨匠であるギョクチェによって創出された」という評価が見出され (Yücebaş, 1959, pp. 35-36)、現代トルコの漫画研究者からも当時の人気キャラクターとして挙げられている (Çeviker, 1991, p. 106; Balçioğlu, 2003, p. 167; Özer 2007, p. 4; *Türk Mizahının Öncüleri*, pp. 33-39)。トンブル・テイゼも、アムジャベイ同様に共和国建設期に現れた、トルコ漫画史上例の少ない漫画キャラクターである。

このトンブル・テイゼには、アムジャベイと共通する丸さがあるが、女性であるという相違があった。作者のギョクチェは、帝国時代末期から女性を題材にした作品で人気を獲得していた。すでに示したように、帝国時代から西洋化された女性は近代化の象徴の一つと見なされながら、ユーモラスに題材化されてきた。トンブル・テイゼの人気も、その延長にあると捉えられる。1943 年に *Karikatür* 誌からギョクチェ自身が創刊した *Mizah* 誌に連載を移すといった、人気の獲得に起因するような作品自体の自立性も認められる。

しかしトンブル・テイゼには、トルコ共和国建設期の文化政策に由来する、「民族的」であるというような「公的な」評価が付与された形跡が見られず、ギョクチェへの「国民的」芸術家としての処遇も見られないのである。

これらの「国民的」という評価が付与されなかったキャラクターについては、アムジャベイの意義を探る補助として、第 4 章で改めて詳細を検討する。特にトンブル・テイゼに関しては、女性という点に関連する副次的な問題についてもそこで触れることとする。

アムジャベイの性質は、他の地域の漫画に現れるキャラクターのそれと比べると、より明らかになる。すでに示した「ブリングアップ・ファーザー」を始めとする漫画は主人公自体が喜劇の中心となっている。また、日本において大衆文化が普及した大正期に、庶民が描かれたと評価された、麻生豊の作品「ノンキナトウサン」のキャラクターと比較すると、アムジャベイの性質がはっきりする。この漫画は、1922 年に報知新聞夕刊に連載され始めたが⁷⁷、役割を固定された人物が登場し複数コマで構成されるという点で「アムジャベイエ・ギョレ」と類似している。同作も、「アムジャベイエ・ギョレ」のように色刷りの単行本が発行されてベストセラーになり、人形や歌が作られるほどの人気を獲得して同

⁷⁶ 例えば 1938 年 2 月 19 日第 6919 号には、「ミッキーマウスの生みの親」としてディズニーへのインタビュー記事が掲載された。

⁷⁷ この作品は、当時『アサヒグラフ』に連載されていた、アメリカの「親爺教育」に触発された同紙編集長により執筆を勧められたものだった (清水, 2007, p. 116)。

紙の販売促進に貢献した（須山, 1956, pp. 117-118）。

この作品には、失業者であるトウサンと呼ばれる中年男性と「隣ノタイショウ」と呼ばれる若い知人男性が、関東大震災後の不景気の中、職を求めての努力と失敗を重ねるものである（図 2-78）。この漫画の人気の要因として、漫画研究者の伊藤逸平は、主人公が醸し出す庶民的感情が当時の不景気に悩む「一般民衆の心に深く食い入った」ためとし（1956, p. 14）⁷⁸、麻生と同時期に漫画家だった研究者須山計一も同様の評価を示している（1972a, pp. 124-125）⁷⁹。また、清水勲は「震災以後の厳しい社会を反映した人間性」の追求と「時代を超えて通じるペース」があると評し（清水, 1999, pp. 182-186）、宮本大人は、特定の名前のないトウサンは類型的大衆像であり、読者と「地続き」の生活があるという実在感をもたらしたと分析し、一般人の姿が描かれた岡本一平の漫画と併せ、大正期にマスメディア上に庶民が共感し得る人物像が現れた先駆であると評価している（2003a, pp. 115-116）。これらの評価と分析は、「ノンキナトウサン」が、大正期の大衆文化の興隆を背景として、主人公と読者が重なり合うような姿を示して人気を集めたという点で、庶民が主体的に描かれた漫画であり、アムジャベイを主とするナーディルの漫画のような「我等のもの」であったことを示している。

しかし、トウサンは、中年の失業者という固定された属性を持ち、自らが喜劇の中心である点が、アムジャベイとは異なる。この「ノンキナトウサン」は、1936年から連載された横山隆一の「フクちゃん」、1947年から連載された長谷川町子の「サザエさん」など、庶民的と見なされるキャラクターが登場する新聞漫画の先駆けとなった（清水, 1999, pp. 182-186）。これらの漫画のキャラクターも市井の庶民だが、やはり自らがおかしい振る舞いをする。日本における漫画キャラクターの成立については、その文化的コンテクストを踏まえて改めて論考すべき問題であるが、失業した庶民であり続けたトウサンや、慌て者で平均点以下の主婦（草森, pp. 18-25）という家庭人であるサザエさんらは、一般社会での役割を連載中は保持し続けた。ナーディルの漫画は、一コマ漫画に見られるようにこれらの作品と異なり、庶民によるメタ的な説話が語られる。さらにその説話をより詳細に受ける存在であるアムジャベイは、これら喜劇の主演となった庶民であるキャラクターと比べると、あくまで庶民の語りを引き出す側に立つのである。

アムジャベイが主体的に喜劇を演じる側となった例外的なものとしては、すでに示した「職業シリーズ」とも言うべきものがあつたが、このシリーズ以降アムジャベイは多様な立場に立つのをやめ、山高帽に夜会服という普段のスタイルを持つ語りの導き手に戻る。「アムジャベイエ・ギョレ」という漫画にとっては、主人公の可変性よりもよりも、イスタンブールの様々な人々の語りを導くという役割が重要だったことになるだろう。

以上のようにアムジャベイは、属性の排除、遍在性の獲得、そして丸い身体といったように変化していった。またその役割は、人々の語りを導いて当意即妙のオチをつけて「生活」の実感を表出するというものに固定された。そのようなキャラクター像の形成と、身体や属性の排除はどのように関わっているのかという問題が浮かび上がるが、これに関しては、他のトルコのキャラクター的な存在を分析した上で第5章において検討したい。

（4）ジェマル・ナーディルの他のキャラクターから見たアムジャベイの特異性

ナーディルは、人気漫画家となった後も、キャラクターが中心となる作品として、すでに示した 1936 年の「アクラ・カラ」、1943 年の「デディレ・トルン」に加え、1938 年の「サラモン（Salamon、ユダヤ人の名）」（図 2-79）、1943 年の「ダルカヴク」（図 2-80）、1944 年「イエニ・ゼンギン」（図 2-81）という漫画を、*Akşam* 紙、*Akbaba* 誌、*Arkadaş*

⁷⁸ 1912 年生まれ伊藤は雑誌編集者として活動し、1946 年に風刺漫画雑誌『Van』を編集、発行し、漫画の評論や研究も行った。

⁷⁹ 1905 年生まれ須山は、当時のプロレタリア美術の潮流に沿った漫画家として活動したが、研究者に転じた。

(友達) 誌、*Yedigün* 誌、*Amcabey* 誌などに描いた。これらは、トルコの研究者から、特定のキャラクターである‘tip’が登場する漫画と見なされている (Demirci, pp. 29-33; Balcioglu, 1998, p. 44; *Türk Mizahının Öncüleri*, p. 20)。これらは、アムジャベイとナーディル自身の人気に即して様々な刊行物に描かれたと推察され、「アムジャベイエ・ギョレ」同様に複数コマによって展開される。これらの作品のキャラクターになく、アムジャベイが有していたものは何であるかを見ることによって、ここでは「アムジャベイエ・ギョレ」およびアムジャベイというキャラクターの特質を確認していくこととしたい。

まず 1936 年にアムジャベイの次のキャラクターとして現れた「アクラ・カラ」について検討する。この漫画は、1930 年代のアメリカ喜劇映画を連想させるような二人組のアクションによる喜劇が主体であり、当初から登場人物にはマハレの住人や都市的紳士というような属性は付与されていない。ナーディルの漫画には当時のハリウッド映画についての描写がみられ⁸⁰、1937 年の *Akşam* 紙の広告欄には、当時人気を博していたアメリカのローレルとハーディ主演の喜劇映画の宣伝がたびたび見出され、1938 年 2 月 23 日同紙第 6923 号第 1 面には、アメリカに派遣された同紙の記者によるハーディへのインタビューが掲載されていた。また、ナーディル自身が、アムジャベイのスタイルは、シャルロすなわちチャップリン扮する映画の主人公を参考にした旨を述べており、1932 年 2 月 23 日同紙第 4803 号の「アムジャベイエ・ギョレ」は、チャップリンのような登場人物を描いている (図 2-82)。故郷ブルサで、映画館の看板およびプログラム冊子の作成などを手がけていたナーディルは、映画に親しんでいたであろう。これらから、「アクラ・カラ」に見られる二人組のアクションも当時の喜劇映画から発想を得たものと推察される。

この「アクラ・カラ」に関して、作家でジャーナリストであったジェラレティン・エジネ (Celalettin Ezine) による、1940 年出版の『アクラ・カラ漫画アルバム (*Ak'la Kara Karikatür Albümü*)』を紹介する *Tasviri Efkar* (表現の観念) 誌上に掲載された文章には、以下のように記されている。

本のページごとに置かれた絵にどんな物語作者も書かなかった楽しい枠の中に、人間の心配と享楽の苦さ、そして喜びを味わって下さい。けれども、ただその絵を眺めることはせずに、それらを読むことが必要です。

(Yücebaş, 1950, p. 28)

また、*Ulus* 紙には、T.I の署名で、下記のようなこのアルバムの紹介文が掲載された。

この本は、あなたが見ることになる漫画のシリーズで、二人の人物の微笑み、またはよい行動の陰にある努力の内幕の、感覚の物語である。本を一気に読了した後に、人には長い長い熟考が必要とされる……。

(Yücebaş, 1950, p. 28)

これらの紹介文は、二人の闘争が形作る喜劇に人間の愚かしさが現れているとするもので、「生活」を描いた漫画ではなく、二人の人物の繰り広げる喜劇を楽しむべきとされ、「国民的」、「民族的」といった評価には結びついていない。つまり、サイレント喜劇映画のようなアクションを展開する点で、「アムジャベイエ・ギョレ」およびナーディルの一コマ漫画の登場人物像と異なっている。この闘争の喜劇を強調するために、「アクラ・カラ」の人物は黒と白に描き分けられたと推測される。

そしてアムジャベイが、実在的な生活者と対話をする形式を保ち続けたのに対し、アクラ・カラのアクションの場は実生活の場から逸脱している。例えば 1937 年 5 月 23 日

⁸⁰ 1931 年以降の「アムジャベイエ・ギョレ」には、グレタ・ガルボやマリーネ・ディートリッヒなどの当時のハリウッド映画スターを題材としたものが現れていた。本章注 51 参照。

Akşam 紙第 6679 号第 1 面に掲載されたものは、背景が全くない場で酒の飲み比べを行い（図 2-83）、他にも農村や雪景色の中で張り合うものなど、様々な状況が見られる。このような状況の変化は、アクションの場を設定するためのものであり、アムジャベイが様々な「国民」と対話をする遍在性とは異なっている。

また、「ダルカヴク」と「イエニ・ゼンギン」は、特異な性格の人物による極端な行動がサイレントの喜劇を生み出す。前者は誰にでも必要以上にへりくだる人物が織り成す喜劇を、後者は破天荒な金の使い方をする人物が醸し出すユーモアを描いたものである。それらはセリフのない複数コマの構成が基本である。「ダルカヴク」に関するナーディルの意識の一端は、1943 年に出版された『ダルカヴク 漫画アルバム (*Dalkavuk Karikatür Albümü*)』の彼自身による序文中の以下のような部分にうかがえる。

おべっかを使うことは、タダで煙草を貰うような、面倒なことの無い地位で、苦労もなく、さまざまなレベルの金持ちからタダで手に入れたものの利益を頼りにする人間の仕事である。もしあなたのポケットが幸運に満ちているならば、この仕事をする、とても面白い変わった専門家が現れる。(中略) おべっか使い、手招いた富と地位、そして幸運であるにもかかわらず、どこか哀れに思われるだろう。どんな部分が尊重されており、何をすることが楽しいと見られている人間だろうか。おべっか使い、ただ笑われることになる生き物である！

(Nadir, 1943, p. 2)

ここには、ナーディルが「変わり者」の人物の性格に由来する喜劇を描く意図が示されている。このような「変わり者」には、ひたすら金を使う「イエニ・ゼンギン」も含まれる。彼らは、自分の単一の行動規範が自ら喜劇の中心となる点で、アムジャベイとは異なっている。そして、両者ともセリフを排したアクションで喜劇が形成される。アッチラ・オゼルは、文字改革による新表記が定着していない時期には、文字が比較的少ないナーディルの漫画が受け入れられていたとし、そこから「アクラ・カラ」などのサイレント漫画が分かれたと指摘する (Özer, 2007, p. 5)。確かにセリフのやり取りが続く帝国時代の漫画に比較すればナーディルの漫画にはセリフが少ないが、彼の一枚コマ漫画および「アムジャベイ・ギョレ」はテキストが大きな要素であり、「アクラ・カラ」はその点で異質である。

人物の特異性という点では、1938 年から *Akbaba* 誌に掲載された後、*Amcabey* 誌に転載された「サラモン」が特筆される。この漫画は、吝嗇で独自の宗教的な生活様式を固持するという、類型化されたユダヤ人像のサラモンという人物が軸となり、その性格の特異さが喜劇性に結びつくものである。同誌上には当時のユダヤ人への処遇を反映するかのよう、ナーディルを筆頭にギョクチェ、ウラル、ルザ・アイチャによる、その習俗を風刺する漫画の掲載が見られる (図 2-84)⁸¹。ただし、1943 年以降 *Amcabey* 誌に掲載された「サラモン」は、吝嗇という属性は残しながらも「デディレ・トルン」のような年長者と子供による、「アクラ・カラ」や「ダルカヴク」のように皮肉の少ない複数コマの喜劇になっ

⁸¹ このような批判的な観点は、トルコにおける当時のユダヤ人に対する意識の一端であると思われる。本来トルコは、帝国時代から他民族や非ムスリムに寛容であり、多くのユダヤ教徒たちは、身分と財産が保証されて経済活動を行い、共和国独立後も基本的にその状況は変わらなかった (宮武, p. 28)。したがって *Akbaba* 誌に見られる批判的な表現には、1930 年代後半のドイツと東ヨーロッパにおけるユダヤ人への処遇とそれに伴うプロパガンダの影響を考慮する必要がある。中世以降ヨーロッパでは、ユダヤ人は社会の鬱積を転嫁させるスケープゴートのように戯画による攻撃の対象の一つとされてきた (宮武, p. 26)。トルコは、ドイツを中心にした排斥が激化する 1930 年代から第二次世界大戦の間、迫害を逃れたユダヤ人の脱出の経由地もしくは移住地となったが (Keser, 2009, pp. 735-758)、一方ではナチスの勃興とゲルマン主義の影響を受けた反ユダヤ主義思想も現れ (新井, 2003, p. 231)、それを支持するジャーナリストもいた (Şahhüseyinioglu, pp. 59-60; 柿崎, pp. 122-124)。

ていた。また同誌に掲載された「イエニ・ゼンギン」も、闇取引などで蓄財する成金という後ろめたい背景を消し去ったものになっていた。第3章で触れる第二次世界大戦下に出現した戦争成金を風刺するナーディルの漫画と、現実にはありえない金遣いでひたすらユーモアを醸し出す「イエニ・ゼンギン」の姿には隔たりがある。これらの部分的な属性の喪失により、風刺よりもユーモアが強調されているのである。この点では「イエニ・ゼンギン」や「アクラ・カラ」、「ダルカヴク」は、「楽しく見られ」、「笑われることになる」対象でしかない。また第4章で詳しく扱う、同時代のラミズ・ギョクチェによるトンブル・テイゼも「笑われる対象」である。これらの漫画は、キャラクターが喜劇を演じる点で、すでに挙げた日本の「ノンキナトウサン」の例と同様なのである。それらに比べ、アムジャベイは「笑われる」のではなく、機転の利いたオチをつけることで「笑わせる」キャラクターなのである。以上の、特定のキャラクターが登場するナーディルによる漫画群は、1940年から46年にかけてアルバムが出版され⁸²、後の研究者の評価からも、人気がなかったとは言えない。ただし、「アムジャベイエ・ギョレ」の人気が前提となって他の連載漫画が求められたという経過も推察される。むしろアムジャベイというキャラクターが特異な存在であったと捉えられるのである。

(5) アムジャベイと「国民的」な評価および「民族性」の問題

以上から、アムジャベイというキャラクターの性質をまとめてみたい。まず、他の漫画のキャラクターと異なるその特異性は、以下のようにまとめられるだろう。

- ①他の登場人物と比べて一般人としての実在性が希薄であるが、その一方、様々な場に現れ得る遍在性を持つ。
- ②「ダヴカルク」、「イエニ・ゼンギン」らは、特異な性格に由来する行動が滑稽さを生み出し、カラギョズも皮肉屋という性格から風刺を生み出すが、アムジャベイは特異な性格ではなく、また基本的に自ら滑稽な行動をとらない。
- ③漫画的に誇張されたアクション、特異な性格などの表現ではなく、洒落、意味の転換などの言葉の操作によってオチをつけ、ユーモアを形成する。また、その言葉は、他者が題材を提供することで始まる対話を受けるために発せられる。
- ④洋装の人物像でありながら、「民族的」とであると認知された。この点は、ナーディルの他の一コマ漫画にも認められる。

次に、その性質がトルコ「国民」の「生活」の描出に役立ったと思われる点は以下のようになるだろう。

- ①本来はマハレの住民のような他の登場人物と同様の生活者であり、家族などの属性の喪失後も、旧弊と過度の近代化に抵抗を示すという価値観を保持している。
- ②その外見は、デザイン化されたようなものになるが、洋装の紳士として固定され、近代的市民としての外見は一応保持されている。
- ③様々な場所に現れ、都市中間層に属する人々および伝統的な生活を送る人々、さらには人間以外の事物とも対話を交わすことができる遍在性を備えることで、その人たちの生活実感を語らせる。
- ④自らアクションを演じて喜劇を形成することをせずに、洒落や意味の転換、皮肉などの言葉によって、対話者の語りに意外なオチをつける。これによって複数コマの説話構成の中で、対話者の語りを引き出す。

つまり、アムジャベイの性質は、イスタンブル中間層市民を中心とする多様な人々に接

⁸² いずれも、ナーディルの一コマ漫画のアルバムを出版した Nebioğlu 社から刊行されている。

し、彼らの生活実感に基づく語りを引き出す役割に結びつくものだったと考察される。また、その性質は、複数コマの中で対話の相手が語った後にアムジャベイがオチを語るという構成に結びつくものでもあった。この記号的に「アイコン化」して遍在性を持ち、それによって人々に寄り添うコメンテーターのようなキャラクターは、同時期のトルコにおいて他に存在しなかった。さらに、オスマン帝国時代および共和人民党独裁政権終了後の漫画の流れを通じて、このようなキャラクターは見出すことはできないのである。

したがってアムジャベイの持つ、他の漫画の人物像とは異なる要素が、人々に親しまれながら寄り添う遍在性の獲得に結びつき、またトルコ共和国建設期という限定された時期において、その性質が人々に必要とされていたと捉えるべきだろう。つまりアムジャベイの性質とそれに基づく「アムジャベイエ・ギョレ」の構成は、作中に「国民」として描かれた人々の「生活」に関する語りを、この時期の文化的圧力下にあった読者が共感する形で効果的に提示するのに適していた。ナーディルの一コマ漫画の形式と、「アムジャベイエ・ギョレ」の構成は、これまでに見てきたように、本格的デビューの後に主として *Akşam* 紙上の連載の中で形成されたものだが、その過程で読者の支持を集める形式に定着していったと考えられる。さらにこれまでに見てきたアムジャベイの特異性と、ナーディルの漫画の形式の特色が、「民族的」要素を表出する機能に結びついていたと思われる。

ナーディルの人気獲得の中核となったアムジャベイというキャラクターは、庶民像の表出という点から見ると、作品中の恒常性および出現する場所の遍在性などの点で、他の人物と比べて特異な存在であることを前項で確認した。ここでは庶民という概念を手がかりにして、その特異性の詳細を示し、キャラクターとしての役割を明確にしておきたい。

アムジャベイは、他者の語りを導き出す役割を次第に強め、家庭という属性を消失していく傾向を持つものの、その根底にはトルコの庶民の属性を強く持っていると言えよう。アムジャベイが現れる場の中心は、イスタンブールを主とする庶民の「生活」の場面であり、本章で確認してきたようにマハレの中などであり、日常的で伝統的な感覚が存続する場でもあった。そこでの人々に親しまれて、彼らの「生活」から生まれる語りを導き出すという点でもアムジャベイは庶民的なのである。トゥルグート・チェヴィケルの表現を借りれば、イスタンブール市民を表象する「イスタンブール・ベイ」というアイコンである。

したがって、ナーディルの作品群への「国民的」、「民族的」という評価は、ヨネトケンが述べた「トルコ共和国の新しい芸術は、美意識を教育により獲得した知識人階層のものであり、大衆を対象としていない」という庶民不在のドグマに沿った芸術観とは異なった観点からなされたとみなすべきだろう。「アムジャベイエ・ギョレ」を中心とするナーディルの漫画が表象した「国民的」な部分と「民族性」とは、知識人層の存在を前提としたものではなく、「国民音楽」の例のような民俗伝統と西洋技法を形式的に融合させたものとも異なり、一般読者である庶民にとって自分たちのものと感得し得るものだったものと考えられるのである。

第3章 第二次世界大戦期およびその後のジェマル・ナーディルの漫画

第1節 第二次世界大戦による影響

(1) 中立の維持と外交

これまでに、ナーディルの漫画が、トルコ共和国が要請する「国民」像に寄り添いながらも庶民の「生活」の実像を描くものであったことを示してきた。本章では彼の漫画が第二次世界大戦期以降にどのような展開をし、どのような評価を獲得していったかを実作の分析によって追う。戦争状態は、「国民」が国家のために動員され、統合のためのナショナリズムが強く発現する機会となる (Anderson, pp. 9-12)。大戦は国家体制が強化される状況の中で、トルコ「国民」および「民族」という言説を強固にする機会だった。この大戦の影響はナーディルの漫画の評価の構築に作用し、彼の死去時の評価に結びついていたのではない。また大戦は、ナーディルの漫画が寄り添っていた「国民」の実生活にも影響を与えたが、それは「生活」を描いた彼の漫画にどのように作用したのだろうか。

第二次世界大戦が始まった 1939 年には、第 2 章で示したようにネジプ・ファズル・クサキュレクによるナーディルへの論評中に、正しい出自を持つ、現代を代表する漫画家であるという評価が現れていた。彼への評価はこの大戦の時期に、より確固たるものになっていく。このような評価は、序章で挙げた彼の死去時の追悼文につながっていく。その評価は、国家体制が強化された大戦期の彼の作品のあり方にも由来していただろう。さらに大戦後の共和人民党政権が揺らぎ始めた時期の彼の作品と評価の展開にも、大戦の影響は見られるだろう。その影響を追うことにより、ナーディルの漫画およびアムジャベイが表象していたトルコの「国民性」とはどのようなものだったのかを明らかにしたい。

まず、第二次世界大戦に際してトルコが置かれた内外の状況と、それによってもたらされたジャーナリズムへの影響を確認し、ナーディルの漫画がその中でどのように展開したかを検討する。この大戦は、独立後 16 年しか経過していないトルコ共和国にとって、国民国家として初めて経験する世界的な戦争であり、独立戦争で死守した領土の保全のため、外交によって中立を維持する必要があった (新井, 2001, pp. 226-29)。トルコは 1945 年 2 月という大戦の趨勢が決まる時期まで中立を保ち続けたが、その保持は、常時臨戦態勢を余儀なくし、人々の生活にも影響をもたらすものだった (永田, 1982, p. 182)。

この大戦の下でのジェマル・ナーディルの漫画の展開を見る前提として、この時期の彼の漫画への、当時の評価と、現代のものを示してみよう。1945 年 3 月 15 日の *Cumhuriyet* 紙上には、以下のようなジェマル・ナーディルの活動に関する論評が掲載されている。

第二次世界大戦の最も非情な時期に、ジェマル・ナーディルは、うんざりし、嫌になる戦争に対して漫画を描き続けた。ヒトラーのナチズムを、最も強く漫画で叩いた。大きな成果として、当時イスタンブールで跳梁するドイツのスパイを追い出した。このテーマで多くの友人たちの耳に警告をする漫画を描き続けたのである。

(Yavuz, p. 48)

現代トルコを代表する漫画家タン・オラル¹は、1997 年 2 月 27 日のナーディル没後 50 年の *Cumhuriyet* 紙上で、以下のように評している。

ジェマル・ナーディルにとって、最も成果が多かったのは、第二次世界大戦の年であった。漫画で平和を、世界平和を守ろうとした芸術家であり、当時全ての世界に脅しをかけていた、ギリシャを飲み込みエディルネの国境に近づいていたファシズムに

¹ タン・オラルは、1976 年から 2008 年まで、*Cumhuriyet* 紙の中心的な漫画家であり、トルコ最優秀ジャーナリスト賞を受賞し、トルコ漫画家協会の会長を 1973 年から 1979 年まで務めた。

対抗し、勇気のある漫画の戦争を推し進めた。それにもかかわらず国内ではファシズムの勝利を待ち望む者たちがいた。

(Oral, 1998a, p. 279)

これらに共通するのは、戦争という事態が、ファシズムの台頭を始めとする新たな批判対象を、ナーディルの風刺漫画の中に出現させたことを示している点である。オラルの評のように、第二次世界大戦下のナーディルは、現代の研究者たちからもファシズムを風刺する漫画を描いたと評価されている (Demirci, p. 253; Özer, 1998, p. 36; Yavuz, pp. 97-101)。そして政府寄りの論調を持つ *Cumhuriyet* 紙の 1945 年の論評に現れた、ドイツのスパイに向けての注意を喚起する漫画を描き続けたという点は、戦時下の政府の国策に合わせたことだと言える。トルコのジャーナリズムが平時以上に国策の支持を前面に出していた当時、ナーディルの漫画も戦時下の国策に従う点で例外ではなかった。それによる活動の結果が 1945 年終戦の年の評価につながっていると見るべきだろう。

まず第二次世界大戦下の、トルコ共和国の政治の流れと、それに伴う社会の変化を概観しておこう。この時期のトルコの政治方針は、1938 年にすでに死去していたアタテュルクが示した「内に平和、外に平和」という言葉に象徴される、内政の充実と、共和国建設の妨げとなる外交上の敵対関係を極力避けるものだった (永田, 1982, pp. 178-179; 松谷, p. 85)。連合国側と枢軸国側は、大戦前夜から盛んにトルコに対する外交工作を行っており、トルコは両陣営と複雑な外交関係を持つこととなった²。トルコは黒海からエーゲ海に至るボスポラス、ダーダネルス両海峡を扼し、また東ヨーロッパとアラブ、西アジアを結ぶ、連合国と枢軸国の両陣営にとって重要な位置を占めていた。

次にドイツとの関係だが、共和国独立後に比較的友好な関係を保っていたソ連とドイツが 1939 年に不可侵条約を結んだため、トルコはその関係を維持することになった。ドイツは大戦勃発後、対ソ戦を見越して 1940 年にバルカンに進出し日独伊三国同盟を締結して、トルコに対する脅威は増した。だがドイツには対ソ戦略のためにボスポラス海峡を扼するトルコの中立が必要であり、1941 年に中立条約が結ばれた。トルコ国内では、ドイツの工作による汎トルコ主義の扇動からトルコ語系民族を包含するソ連への対立感情が強まり、世論も一時は枢軸国支持に傾いた (永田, 1982, p. 181)。

一方、第一次世界大戦の戦勝国であるイギリス、フランスとは、1936 年のボスポラス、ダーダネルス両海峡のトルコの通行管理権回復を定めたモントルー条約締結以降、友好状態が続き、1939 年には三国相互援助条約が締結され、これを機にソ連との関係は悪化した。大戦勃発後イギリスは、エチオピアに進出したイタリアに対しトルコが宣戦布告するよう画策するが、フランスが早々とドイツに占領され、ドイツがバルカンに進出している状態では、トルコの参戦が中東への枢軸国の介入を導きかねず、この企図を断念した。

そして帝国時代から度々対立し潜在的な脅威であり続けてきたソ連とは、良好な関係が続いていたが、ドイツと不可侵条約を結んだ時点でソ連は再び重大な圧力となった (松谷, pp. 128-129)。ソ連は、独ソ戦開戦後は対ファシズムという旗色が鮮明だったが、1944 年にトルコ国境に近いブルガリアに侵攻し、1945 年にはヤルタ会談でトルコの海峡制度をソ連に有利な形式に改訂するよう求めた。さらにソ連は、1925 年に締結されていた中立不可侵条約の破棄を通告し、新たな同盟条約締結の条件として東部領土の割譲などを要求するなど、重大な脅威となった (松谷, pp. 139-140)。

以上のように第二次世界大戦下のトルコは、複雑な外交関係下にあり、連合国および枢軸国両陣営によって加えられる圧力と懐柔に対し、大戦の趨勢が決定的となる 1945 年に連合国側に立って参戦するまで、中立の維持に努めていた。その維持は軍事的な体制の保持に結びつき、国内の政治経済にも必然的に影響を与えるものだった。

このような、第二次世界大戦期の両陣営からの働きかけがある中での中立状態は、1920

² 第二次世界大戦中のトルコの動向概要については、松谷, pp. 124-148 に詳しい。

年の独立戦争時に見られた、ギリシャ軍という風刺対象となる決定的な脅威が存在した状況と異なっており、ジャーナリズムとナーディルら漫画家を取り上げる題材にも変化をもたらした。中立の間は、どちらかの陣営の立場から直裁に他方を攻撃する漫画の論調は形成されなかった。逆に、参戦するまで、高みの見物のように、両陣営を風刺することができた。つまり、大戦前夜からの国際情勢とトルコの中立は、その緊張を維持するための国家体制の強化という圧迫と、傍観者的な視点を漫画に与えるものだったのである。

(2) 国内の戦時体制と、ジャーナリズムと漫画への影響

次に、トルコ国内の戦時体制とジャーナリズムおよび漫画への影響を概観する。トルコが両陣営の狭間で、圧力と懐柔を受けながら外交により共和国を維持するためには、予算を割いて軍備を拡張せざるを得ず、平時兵力 12 万は 1940 年に 100 万以上に増強され、軍事費は国家予算の 50% にまで増加した (新井, 2001, p. 230)。この状況は増税と国内経済の悪化を生み国民生活を圧迫したが、1940 年には国内統制のために戒厳令が布かれ、同時に物価を統制し、国民からの物資供出と労働強制の権限を規定した国民防衛法が制定された (新井, 2001, p. 230)。軍事費の膨張は増税と紙幣の増刷で補われたが、この施策はインフレーションを招いた³。また軍需物資の生産を優先し農村労働者を徴用したため食料と生活必需品が不足し、さらに国民防衛法によって物資の統制が行われ、主要物資の価格上昇が起こり、都市の給料生活者を始めとする国民の生活は一層圧迫された⁴。

この統制と物価上昇の裏で、大量に流通していた闇の食糧を扱う輸入業者と大農場主は戦争成金化したため、一般国民との間に生じた経済格差に対し政府は 1942 年に富裕税を課した。だがこの増税は、イスタンブールで長く活動していた非ムスリムの商工業者をかえって疲弊させた。一方、共和国の 6 原則中の「エタティズム」と呼ばれる国家資本主義の保護の下で成長した新たな富裕層である資本家たちが政府の統制経済に不満を持つようになり、戦後の同党への不支持につながっていく。この戦時体制の下における人々の窮乏は、戦時下の挙国一致体制による庶民の実生活への圧迫と、「国民」に求められた協力と生活苦への耐久という二つの理由によるものと言える。

このような統制下、第二次世界大戦開始時の 1939 年、ジャーナリスト監督局から報道・出版に対する規制が次々に行われ、違反者は戒厳司令部により発行停止などの処分を受けた⁵。規制内容は、軍事的な秘匿情報に関する報道の禁止、現政治体制と異なるイデオロギーや体制に関する出版の禁止など、戦時下の挙国一致体制を維持するものだった。また、国外のニュースには、1920 年に国民大議会により設立された半国営のアナトリア通信社 (Anadolu Ajansı) が配信したもの以外の報道が禁止され、砂糖、石炭、自動車の部品など国内の物資不足に関するニュースに関しても、ジャーナリズム監督局が許可したものか、アナトリア通信社が配信するもの以外の報道が禁止された。さらに規制は、「〈ロシア〉という語を単独で使うことを禁止し、〈ソヴィエト・ロシア〉と表記する (1939 年 9 月 19 日)」というソ連外交に気を遣ったものや、「*Akşam* 紙に掲載されたパズルはカギ十字を連想させるため、このような形状は使用しない (1941 年 12 月 18 日)」、「新聞の国外ニュースの見出しは一行に揃えて、24 ポイント以上の大きさにしてはいけない (1940 年 12 月 23 日)」などの瑣末な部分にまで及んだ。

³ 第二次世界大戦中のトルコの経済の混乱と、生活の圧迫に関する概要は、新井, 2001, pp. 229-230 および永田, 1982, pp. 182-183 に詳しい。

⁴ 1938 年と 1943 年の主要物資の物価割合の変化を見ると、食品では、パン 284.7%、肉 336.9%、野菜 298.9%、オリーブ油 336%、砂糖 1107%、牛乳 236.57%、チーズ 218.6%、資材では、石炭 129.1%、煉瓦 300%、石灰 1040%、鉄鋼 900%と、生活に直接関わる物資の高騰は著しかった (Özkan & Temizer, p. 321)。

⁵ 以降の表までのジャーナリズム動向については、Şahhüseyinoğlu, pp. 56-72 および Topuz, 2003, pp. 168-169 による。

これらのような様々な規制の下で、政府もしくは戒厳司令部の命令による定期刊行物の休刊が相次いだ。それは左派の刊行物や一般紙にとどまらず、ユーモア風刺刊行物にも及ぶ全般的なものだった。それは以下のようなものである⁶。

・一般日刊紙

刊行物名	発行停止回数	通算発行停止期間
<i>Cumhuriyet</i>	5 回	5 ヶ月 9 日
<i>Yeni Sabah</i> (新しい朝)	3 回	6 日
<i>Tan</i> (暁)	7 回	2 ヶ月 13 日
<i>Vatan</i>	9 回	7 カ月半 9 日
<i>Son Posta</i>	4 回	11 日
<i>Akşam</i>	1 回	2 日

・ユーモア風刺雑誌

<i>Akbaba</i>	4 回	47 日
<i>Şaka</i>	1 回	1942 年 3 月より無期限

・左派刊行物

<i>Yürüyüş</i> (行進)	1 回	1943 年 7 月より無期限、同誌はこのまま終刊した
---------------------	-----	-----------------------------

他に、大戦後の 1946 年 12 月 16 日にも戒厳司令部により、左派の刊行物 1 点に 4 ヶ月の休刊、6 点に無期限の閉鎖が命ぜられている。左派の出版規制は、共産主義への警戒に加え、親独派につながる汎トルコ主義の作り出すムードと、大戦末期に強まったソ連の脅威による反ソ・反露感情（新井, 2001, pp. 231-233）を背景としている。このようなジャーナリズムへの統制は、アタテュルクによるトルコ共和国の理念である「ケマリズム」支持を基調に置く高級紙である *Cumhuriyet* 紙（Topuz, 2003, pp. 162-163; 鈴木, 2000b, pp. 208-209）に対しても、共和人民党政府を支持する論調が変化したわけではないにもかかわらず行われていた⁷。

近代以降の戦争状態の下では、体制批判を封じるための事実上の検閲に加え、挙国一致体制維持と戦争遂行のためのプロパガンダなどを目的とした、体制によるマスメディアの積極的利用とジャーナリズム側からの迎合が現れる⁸。トルコの場合には、独立以来、国家建設へのジャーナリズムに対する協力要請と体制批判への規制が行われていた。1938 年まで内務大臣を務めたシュクリュ・カヤ（Şükrü Kaya）が、「刊行物の存続には、その環境である政治的な体制に適応することが必要である。全ての体制が自身に適した性格の同胞

⁶ Şahhüseyinoğlu, pp. 56-72 から作成した。

⁷ 同紙の政権への態度が見られるものとして、1941 年 3 月 11 日に起こったイスタンブルでのイギリス大使に対する爆弾テロ事件の報道の例が挙げられる。戒厳司令部から事件の影響の拡大と世論の興奮を招かないように抑えた報道をするよう警告があり、同紙と共和人民党と密接な関係を持つ *Ulus* 紙は、控えめな記事を掲載した。しかし、他紙は写真を多用して大きな記事としたため、11 紙が 2～3 日間の発行停止となり、9 紙に配信の制限が加えられた（Şahhüseyinoğlu, p. 58）。

⁸ そのような操作は、第一次世界大戦中のフランスでの風刺漫画雑誌への実質的な検閲（Goldstein, pp. 107-108）から、1991 年の湾岸戦争から 2003 年のイラク戦争にかけて、アメリカの「情報戦争」と表現されるような組織的メディア・コントロール（大石, pp. 69-70; 門奈, pp. 69-70; 若松, pp. 72-76, 82-84）に至るまで、多岐にわたって行われてきた。第一次世界大戦からベトナム戦争に至るまでの、体制による報道規制とメディア側からの迎合については、フィリップ・ナイトリーの『戦争報道の内幕——隠された真実』（1987）に詳しい。

を探し求めるように、刊行物の性格も求められる」(Şahhüseyinoğlu, p. 56) と述べているように、戦時体制下の規制はそれまでにも行われてきた事実上の検閲の強化でもあった。

しかしトルコは、大戦末期まで中立を維持し、ジャーナリズムと漫画が批判する国外の対象が一様なものではないという事情があった。むしろ両陣営の動向など、国内事情に直接関わらずに描き得る時事的な題材が豊富に提供され、かつ反戦や平和の希求などの題材の下に漫画を描く機会が増加したと見ることができる。さらに、戦時体制の下で現れた闇取引や地方成金らも漫画の題材となった。実際に大戦期には、34 点の漫画アルバムが刊行され、現代トルコの漫画研究者アッチラ・オゼルが、トルコの漫画家が活気付く重要な時期と指摘する状況 (Özer, 1998, p. 36) となっていた。ナーディルの漫画も、このジャーナリズムへの統制と、戦時体制による人々への圧迫という厳しさの反面、題材が豊富になり傍観者的な立場を獲得するという、矛盾するような状況にあった。

このような状況の中で、すでに人気漫画家であったナーディルに対し、「国民」、「民族」という言説に関わる評価が、さらに付加されていったのである。第二次世界大戦後の彼の死去時における、『ジェマル・ナーディルを偲ぶ日』の冊子に示されたものに結実したような評価の形成には、もちろんナーディルの活動それ自体が活発となって広く認知されたこともある一方、同時に第二次世界大戦期の、中立という状況と国家体制の強化が作用した面があると見るべきだろう。

第 2 節 ジェマル・ナーディルの作品の展開

(1) 大戦の推移を題材とした漫画の展開

大戦期にナーディルの漫画は、人々の生活を具体的にどのように描いていたのだろうか。彼の漫画の、第二次世界大戦中の展開を見るために、本論文のために調査した、1942 年 12 月から 1944 年 3 月にかけて刊行された *Amcabey* 誌に掲載された漫画と、1944 年 12 月から第二次世界大戦終了の 1945 年 9 月までの *Akbaba* 誌、1943 年に主筆となってから 1945 年 9 月までの *Cumhuriyet* 紙、それ以前の *Akşam* 紙に掲載された漫画、そして 1945 年の『戦争成金漫画アルバム (*Harp Zenginleri Karikatürü Albümü*)』と、1946 年の『政治漫画アルバム——第二次世界大戦をテーマにしたものから選んだ漫画 (*Siyasi Karikatür Albümü, İkinci Dünya Harbine Dair Seçme Karikatürler*)』と『選集漫画アルバム (*Seçme Karikatür Albümü*)』に収録された漫画を分析していくことにする。以下では、戦争に関するアルバムの前者を『戦争成金アルバム』、後者を『第二次世界大戦漫画アルバム』と略称する。

まず、外国の状況や大戦の推移に関する題材の漫画を検討する。大戦以前から *Akşam* 紙にはナーディルによる、トルコの中立的な立場から、ファシズムの台頭や各国間の開戦前夜の状況を題材とした、結果的にファシズムを批判したという評価につながるような漫画が散見されていた。第 1 面掲載の漫画の例では、1938 年 1 月 21 日同紙第 6926 号には日中戦争を題材とした漫画が描かれ、3 月 14 日第 6978 号にはドイツとオーストリアが連携を強化し他国を圧迫する状況が描かれている。2 月 5 日第 6935 号には、アメリカとスペインを交えた大戦前夜の状況をスポーツ種目に喩えた漫画が掲載された (図 3-1)。大戦直前の同年 8 月 26 日同紙第 7488 号には、ナチス・ドイツが平和を戦争状態に迫りやる漫画が掲載されていた。これらの漫画は、開戦前夜の国際状況が主題であったと言える。

大戦開始後の漫画を見ると、ナチス・ドイツを主とする枢軸国に対する批判のみではなく、連合国諸国も風刺の対象となっている。例えば 1940 年 2 月 28 日第 7669 号には、連合国側によるものも含めて戦争の災禍を訴えるような漫画が掲載された (図 3-2)。また、*Amcabey* 誌の顔とも言うべき表紙のカラーの漫画 69 点のうち 58 点、最終面の漫画 55 点中 44 点が大戦を題材としているが、ファシズムの風刺というより、図 3-3 に見られるようなヨーロッパと周辺諸地域をめぐる各国間のパワーバランスを比喩的に描いたもの、もしくは戦線の推移を描いたものである。このうち、ファシズムの主体である枢軸国側を題材とした漫画を見ると、ドイツよりもイタリアを題材とした漫画が多い。イタリア軍を象徴する兵士の姿の他に、独裁者ベニート・ムソリーニの漫画が表紙に 3 点、他の面に 2 点

が認められる。この一連の漫画の中でファシズムに抗する観点がうかがえるものは、1943年8月7日の第36号に掲載されたもののみである（図3-4）。このように枢軸国の中心であるドイツではなく、イタリアを題材としたものが多い要因は、*Amcabey* 誌の発行時期が1942年12月から1944年3月までであり、1943年9月8日にイタリアが連合国に無条件降伏し、時事的な題材として取り上げられたためと考えられる。実際に、同年9月18日の第42号表紙には、ムソリーニの泣き顔が大きく描かれている（図3-5）。

一方、1944年12月という大戦末期からの *Akbaba* 誌表紙のナーディルの漫画の傾向を見ると、*Amcabey* 誌に登場しなかったヒトラーらの似顔絵が現れていた（図3-6）。第二次世界大戦の終結までに掲載されたナーディルによる同誌の表紙の漫画34点中、29点が戦争に関わる題材である。そのうちナチス・ドイツを題材としたものは9点であり、ヒトラーの似顔絵が用いられたものは5点である。1945年5月9日のドイツ降伏後には、ヒトラーの姿は、日本が焦土と化している様を、幽霊となってムソリーニとともに上空から眺め、同情する構図のもののみとなる（図3-7）。同じ枢軸国の日本を題材としたもの4点のうち3点はドイツの降伏後に描かれており、最後のものは、1945年8月23日発行の第74号に掲載された図3-8のように、日本の敗戦を題材としている。この漫画以降、大戦を題材としたものは見出されない。

上記のような差は、大戦の経過とトルコの中立によるものと見られる。トルコが参戦したのは1945年2月23日であり、それまで連合国と枢軸国両陣営と距離を置いた上で、言わば「高みの見物」の立場から、*Akbaba* 誌の表紙に大戦の趨勢を描くことができた。さらにトルコは、大戦の趨勢が決定した上での参戦で実質的な戦闘を行うことがなく、ナーディルにとって敗戦に追い込まれつつある枢軸国は、遠くから風刺対象とし得る題材であり、特にナチス・ドイツの首脳陣とヒトラーは似顔で戯画的に表現できるものだった。

このような、ナーディルの漫画に現れた傍観者的な態度は、*Cumhuriyet* 紙上のパノラマ漫画にも見られる。同紙には第1面の時事漫画と「アムジャベイエ・ギョレ」の他、連載漫画がもう一つあった。それは図3-9のようなもので、パノラマ的に様々な場面をちりばめ、週1回連載された。同紙の第二次世界大戦の状況を描いたカラーの大判漫画には、傍観者としての立場が強く現れている。今回調査した同紙に掲載されたパノラマ漫画12点のうち9点は、図3-9のように広域にわたる大戦の動向を俯瞰的に描くもので、各国および各地域を表わす人物像が使用されている。これらは、中立を保つトルコの立場から国外の情勢を観察した「高みの見物」の構図によって、大戦の趨勢をわかりやすく図解したものである。また図3-10の例のように、大戦終結後の各国のパワーバランスを、それぞれの思惑を表現して描いたものもある。このパノラマ漫画は、読者によって切り取られて都市や村落の茶店の壁に飾られるほど好評だった（Balçioğlu, 2003, p. 156）。

また、*Cumhuriyet* 紙第1面のナーディルの時事漫画の例では、第二次世界大戦の動向に関わる題材のもの45点のうち⁹、ナチス・ドイツに関するものでは、トルコがドイツに宣戦布告した日以降のものが19点あり、*Akbaba* 誌の表紙の漫画同様に、時事的な大戦の推移に関わる題材のものである。参戦直後の1945年2月25日第7370号に掲載された図3-11の漫画には、すでに降伏したイタリアを含めた枢軸国に対して、はっきりと「侵略者（saldırgan）¹⁰」という表現が使用されていた。その前日の第1面の参戦を報じる紙面には、トルコは正規に参戦する以前から連合国に協力していたという、反ファシズムを謳うような記事が掲載されていた。政府寄りの *Cumhuriyet* 紙上でも、トルコの立場が正当化されると同時に、枢軸国という批判対象が確定しており、ナーディルの漫画もその文脈に

⁹ この45点のうち、ナチス・ドイツを取り上げたものは24点、日本を取り上げたものは5点、イタリアを取り上げたものは1点、枢軸国全体を取り上げたものは3点、各国のパワーバランスなど大戦の推移を描いたものは12点認められる。ナチス・ドイツを取り上げたものの中には、ヒトラーの似顔絵が描かれたものが12点認められる。

¹⁰ 好戦的、獐猛という意味もあり、saldırgan savaş とすると侵略戦争を意味する。

沿ったものだった。

批判対象の焦点であるヒトラーを中心としたナチス・ドイツ首脳は、一種の有名人だった。ヒトラーとナチスの首脳およびムソリーニは、ファシズムとヨーロッパ侵略の象徴であり、「世界の風刺漫画家の標的」(清水, 1982, pp. 136-137) だった。現代ドイツの美術研究者ズビニェク・ゼーマンによれば、「ヒトラー、そして彼の党と国家は、政治風刺漫画と風刺の豊かな収穫を生み出す素となった」のであり、「その時代と場所が当を得ていた」のである(ゼーマン, p. 11)。ヒトラーが総統となった 1934 年には、すでにベルリンにおいて各国で描かれた風刺漫画のアルバムが刊行されている(清水, 1982, pp. 136-137)。ナチスの勃興以来、イギリスのデイヴィッド・ロー、アメリカのデイヴィッド・フィッツパトリック、ソール・スタインバーグ、さらに 1932 年にアメリカに亡命したドイツのゲオルグ・グロスを始めとする多くの漫画家たちによって、ヒトラーとナチス首脳の姿は批判的に描かれた(須山, 1972b, pp. 162-167)。

ナーディルの漫画の中では、他の国の象徴は、アメリカのアンクル・サムやフランスの自由の女神のような既知のシンボルなどの各国を示す図像や、日本人の釣り目の兵士などの類型的な表現、そして図 3-4 の例のようにチャーチルを思わせる人物などによって描かれていた。だが、ヒトラーやムソリーニ¹¹のような個性的な国外の有名人は、一種のキャラクターのような作用を漫画の中で果たしていたと思われる。

以上のような「高みの見物」が可能な国外の題材は、第二章で示したような傍観者としての立場を持つアムジャベイが登場する漫画に適したものだだった。1943 年 8 月 21 日 *Amcabey* 誌第 38 号の「アムジャベイエ・ギョレ」は、ドイツに占領されたパリの状況を、トルコの平和な場所で話題にする様子を描いている(図 3-12)。また、連合国と枢軸国のどちらの陣営からも距離をおいて、戦争を風刺しているような例は、1943 年 10 月 9 日同誌第 47 号の同作に見ることができる。また、戦争自体を批判するような観点と、中立状態における世論を示すものも見出される。1943 年 10 月 23 日 *Amcabey* 誌第 47 号に掲載された「アムジャベイと平和!」と題された漫画では、連合国と枢軸国は、結局両者とも平和を主張しているとする(図 3-13)。また 1943 年 10 月 9 日同誌第 45 号に掲載された、「アムジャベイと戦争!」という題の漫画(図 3-14)は、外交によって平和の暁が来るという論議を示す友人に、枢軸側はずっと暁のままだ、とアムジャベイが返すものであり、トルコが未だ中立で大战の主体ではないことが背景になっている。さらにアムジャベイは、すでに示した図 2-59a、b の例のように戦線の現場に現れ、レポーターのように大战の現場を読者に伝える。アムジャベイは、遍在的な傍観者として、やはり傍観者である読者に大战の題材を提示し得たのである。

以上のように、主として対話の中で間接的に題材を提示するナーディルの漫画は、国外で行われている大战の経過を題材にするには適したものであったと考えられる。特に「アムジャベイエ・ギョレ」は、アムジャベイの遍在性と傍観者的な態度によって、大战の様相を読者に伝えた。このような傍観者的な立場によって、ナーディルは大战に関して内政に関わらない連合国と枢軸国両陣営を風刺する漫画を描いたのであり、結果的に「ファシズムに抗した」とする評価につながったと考えられる。

(2) トルコ共和国の中立性がもたらす戦争観を示したジェマル・ナーディルの漫画

次に、大战の推移以外の、戦争自体に関する広い範囲の題材の漫画について検討したい。そこにも、トルコが置かれた中立の立場と、その根拠の一つとなる国是を肯定する部分があったのではないと思われる。まず、戦争を「平和の冒涇」とするような、比較的一般

¹¹ トルコでは、1930 年代にムソリーニとヒトラーが台頭し始めた時期から、彼らを独裁者だが強力でユニークな政治指導者と捉える向きもあった。1933 年の *Yedigün* 誌 4 月の第 4 号ではヒトラー、第 5 号ではムソリーニについて、オゼル・リザ(Ömer Rıza)の論説が掲載され、ヒトラーが美食や贅沢という物質的な欲望とは無縁な、政治に没頭する指導者とされ、またムソリーニが鍛冶屋の息子という庶民的な出自の家族主義者であることが示されていた(Oktay, pp. 55-56)。

的なものと思われる観点に立った漫画について見ていくことにする。

そのような漫画は、第二次世界大戦の勃発後に *Akşam* 紙、*Akbaba* 誌、*Cumhuriyet* 紙に見ることができる。それらを集めた『第二次世界大戦漫画アルバム』には、戦争及び戦時下の生活を題材とした漫画 67 点が採録されている。このアルバムで注目すべき点は、トルコ国内の動向に関するものが 1 点しか収録されていない点である。それは、1944 年 10 月 6 日の *Cumhuriyet* 紙に掲載されたものの再録であり、独立戦争においてアンカラ政府軍がイスタンブールに入城した記念日を描いた、共和国および国軍を称揚するものであり (図 3-15)、戦争に対応する内政の動向に関するものではない。

一方、戦争の脅威と平和の希求といった題材 17 点は、具体的な国名が現れないものである。図 3-16a、b の例では、機械文明の戦いと、文化の破壊者としての戦争の姿を描いている。また、平時のナーディルの漫画の形式を踏襲した、一般市民の対話の中で戦争の推移が取り上げられるものが 13 点見られる点にも注意したい。これらも舞台はイスタンブールの街中などだが、国内に関するのではなく、大戦の推移を題材としている。このような題材の傾向は、ラミズ・ギョクチュが 1946 年に出版した、対戦中に様々な刊行物に掲載された漫画を再録した『戦争漫画アルバム 2 (*Bu Harbin Karikatür Albümü, 2*)』にも見られる。収録漫画 92 点のうち、国内の動向を描いたものが無く、一般的な題材と、国外の大戦の動向を題材とするもののみが収録されている点は、ナーディルの『第二次世界大戦漫画アルバム』と同様である。『政治アルバム』と銘打ちながら、内政に関する題材の漫画がほとんどない理由は、大戦以前から続いている体制批判の困難さに加え、トルコが中立を保持し、傍観者的な立場にいたというだけではなく、共和国の施策によって国是のうち「内に平和」の部分を保ち続けているという建前によって覆い隠されたためと考えられる。

では、そのような建前の中で、トルコと戦争の関わりは、漫画にどのように描かれていたのだろうか。ナーディルの「高みの見物」のように大戦の状況を描く漫画の中では、トルコ自体の象徴的な表現は、他国のものとは全く異なっている。その例として、各国の象徴を戯画的に描いた 1943 年 1 月 2 日 *Amcabey* 誌第 5 号に掲載された漫画 (図 3-17) が挙げられる。この漫画の中でトルコは、他国の場合のような戯画的な表現が用いられず、国土を育てる端正な兵士の姿で描かれている。この漫画は、覇権主義の思惑を持つ各国に比べて、トルコが「内に平和、外に平和」を遵守し、それを維持する役割を果たしているのが国軍であることを表現している。

このように、国軍を称揚するナーディルの漫画は、第二次世界大戦以前より描かれていた。例えば 1936 年 7 月 20 日の *Akşam* 紙第 6377 号から第 6380 号にかけては、ボスボラス、ダーダネルス両海峡の通行制度を定めたモントルー条約の締結に関係して、第一次世界大戦で、指揮官アタテュルクが連合軍を撃退し勇名を高めるきっかけとなった「ガリポリの戦い¹²」をとりあげ、国軍を称揚する漫画が掲載され (図 3-18)、同時期の「アムジャベイユ・ギョレ」にも、それに関する題材が扱われていた。

トルコ国軍は、独立戦争時に士官学校出身の帝国将校だったアタテュルクに率いられ、ギリシャを中心とする占領軍を追い払った共和国成立の推進母体であり、彼自身が英雄でもあった (新井, 2001, p. 171; 永田, 1982, pp. 139-144; 松谷, pp. 14-16)。また初代首相を務め、1938 年のアタテュルクの死後に第二代大統領となったイスメット・イニョニユも、西部軍総司令官として 1920 年のイニョニユの戦いなどでギリシャ軍を撃退した英雄であり (当時の名はイスメット・ベイ)、1943 年にはその戦功が称えられ、イニョニユの姓を議会から贈られた (新井, 2001, p. 219)。軍はアタテュルクを中心として「国を造った」のであり、最初の憲法には軍の精神が強く反映されていた (内藤, 2012, p. 305)。独立後、アタテュルクは「政」と「軍」の分離を目指し、1924 年に制定された憲法 23 条では、

¹² トルコでは、「チャナッカレの戦い (*Çanakkale Muharebeler*)」と呼ばれている。ダーダネルス海峡西岸に上陸しようとするオーストラリア、ニュージーランド軍を主力とする連合軍に大打撃を与えて阻止した戦闘である。

国会議員と公務員の兼職禁止が規定され、独立戦争の指導者の多くは軍服を脱ぎ政治家となった（松谷, p. 163）。したがって共和人民党政府と軍は、共和国建設の経緯の中では不可分のものだった。軍は、「ケマリズム」と呼ばれるアタテュルクによる近代化の原則をその後継者として擁護し推進することを使命としていた（松谷, p. 164）。

一方、憲法規定から軍人は政治に関わらないことを原則とし、共和国独立から第二次世界大戦終戦まで政局とは独立した位置を保ち続ける（Ahmad, p. 9）。いわば軍は共和国の後見人であり、通常は政治に直接関与せず、政治が憲法の原則を侵害するような緊急事態に際した場合にのみ関与し、秩序が回復した後に身を引くという、バランスラーとしての役目をも担っていた（鈴木, 2000b, pp. 246-248; 内藤, 2008, p. 68）。したがってトルコにおける軍の威信は高く、独裁政権の出現を防ぐという点では、国民が信頼を寄せる存在であり（松谷, p. 164）、リベラルな人々にとって「民主主義と共和国の守護者」だった（鈴木, 2003, p. 97）。また、ケマリズムの牙城である軍部は、最も重要なトルコ共和国の建設期の理念である世俗主義の守護者でもあった（内藤, 2012, pp. 308-310）¹³。

中立の維持という状況の下、共和人民党政府寄りの立場にあるナーディルの漫画には、図 3-19 のような、トルコを護る兵士そのものを描いて軍を称揚する漫画が現れる。さらに軍を称揚するナーディルの表現は、図 3-20 のように、トルコ共和国そのものが平和を護持する表現の漫画となって現れる。西洋の美術伝統に現れる自由と共和制の象徴であり平和の象徴である女神像が（若桑, 2012, pp. 200-208）、図 3-19 ではトルコ兵士を後見しており、彼らが正義を持つ軍隊であることを示している。このような表現は、1945 年の *Akbaba* 誌にも見られる。トルコの姿が描かれた二作品では、その姿は正義の徒として描かれており、その一つは図 3-21 のように、すでに文民になっている大統領イニョニユが軍服姿で描かれ、トルコ軍が平和の守護者のような表現がされている。一方、同陣営となった連合国がデモクラシーの守護者のように描かれたものは見出せない。

また、1945 年の *Cumhuriyet* 紙に掲載されたパノラマ漫画にも、国軍を称揚する表現が見られる。図 3-22 は、中立を保つトルコ国内を俯瞰し、ヨーロッパで末期を迎えつつある戦争への傍観者的な立場が明確である。この中では、国軍が守る国境の外の戦火に対し、国内では産業が充実し物資が量産されるという、実情とは異なる様相が描かれている。この漫画には、外の戦争状態を傍観するとともに、政権寄りの立場から見た「内に平和」のトルコと、困窮する実生活が隠された「国民」の望ましい姿が表現されており、政権の意向に沿っていることが明らかである。

以上にあげた、戦争自体を題材としたナーディルの漫画の基調の一つとして、平和を尊重してはいるが、反軍ではないことが挙げられる。その背景には、中立の維持の必要性和、共和国建設の過程における軍と共和人民党政権との間の密接な関係があった。広く庶民に支持される漫画家であるナーディルは、国外の戦争状況を傍観者的に表現するとともに、当時の共和人民党政権および軍のビジョンを表現するという点で、体制にとって望ましい態度をとる漫画家でもあった。

第二次世界大戦期はナーディルのみならずトルコの漫画家にとって、外国の大戦の状況、各国のパワーバランス、有名人としてのファシスト、平和の希求、そして国軍の称揚という、体制批判に関係せず、傍観者的な立場で扱える題材が豊富に現れた時期だったのである。また、これらの題材は外国の領土的野心とファシズムを批判する立場から、「内に平和、外に平和」というトルコの国是と平和の希求という概念をも表現できるものだった。

この国是に沿ったナーディルの漫画は、枢軸国の敗戦の後にも、戦後世界の再編およびデモクラシーの導入などを題材にして、描き続けられていく。例えば図 3-10 のパノラマ漫画は、大戦処理のロンドン会議を戯画化していた。また第 1 面の一コマ漫画の例では、9

¹³ ただし、政治に対するバランスラーであった軍部は、2010 年にイスラーム主義の色彩が濃い現政権を担う公正発展党（Adalet ve Kalkınma Partisi）の下で行われた憲法改正により、権限の一部を失っている。この憲法改正は国民投票の過半数を得て行われたものである。

月 14 日第 7569 号には、戦勝各国が戦後世界のイニシアチブをとろうとしていることを表現した漫画が掲載されている（図 3-23）。第二次世界大戦中に「内に平和、外に平和」という方針に沿った漫画を描いたナーディルは、結果的にファシズムに対する抗議者となり得ていた。そして大戦後にも、戦後処理の問題、原子爆弾の出現、東西対立の兆しなどの新たな題材により、「外」の事情に関しては傍観者的な立場から風刺を続けることができた。ナーディルの活動とトルコの漫画の活性化と彼への評価の高まりは、中立というトルコの立場が支えていたのである。

第 3 節 第二次世界大戦期のジェマル・ナーディルの漫画に描かれた「生活」と内政

(1) ジェマル・ナーディルの漫画に描かれた戦時体制下の「生活」

トルコの国是のうち、「内に平和」の部分が求められたトルコ国内の様相を、ナーディルはどのように描いたのだろうか。挙国一致体制をとる内政の下、戒厳令などの規制と経済的な圧迫が加えられた「生活」を題材とした彼の漫画には、それ以前のものからの変化があり、それは彼の評価に関係していたのではないと思われる。

まず、彼の人気の源泉だった庶民の「生活」を題材とした漫画を見てみたい。物資不足を描く漫画には、生活者の振る舞いが描かれるものが現れている。例えば 1943 年 9 月 11 日 *Amcabey* 誌第 41 号に掲載された漫画は、病気で肉食を止められた男が、物資不足の折なので喜ぶものである（図 3-24）。一方 1943 年 8 月 7 日第 36 号には、トラックからこぼれた石炭に群がる人々が描かれる（図 3-25）。また、同様の漫画には、1945 年 2 月 3 日 *Cumhuriyet* 紙第 7348 号に掲載された漫画（図 3-26）および 1946 年の『選集漫画アルバム』に収録された漫画（図 3-27）の例が挙げられる。これらは、物資不足に直面した人々のおかしな振る舞いが示されるが、表面的な現象を描くものであり、物資不足をもたらす原因となる政府の統制自体には不満や皮肉の表明はされない。

戦時体制がより強化された第二次世界大戦に参戦後の時期のものを見ても、参戦 3 日後の 1945 年 2 月 26 日 *Cumhuriyet* 紙第 7371 号に掲載されたナーディルの漫画は、食料品の品不足を、疎開する人々が放棄する物資で補えばよいとするものだった（図 3-28）。*Cumhuriyet* 紙上の彼の漫画では、このような当時の最大のニュースである大戦の動向に関する題材を扱ったものが多くを占めている。1945 年当時は、大戦が大詰めを迎えて、それに関する題材が多く現れたと思われるが、人々の「生活」に関する漫画は *Akşam* 紙時代よりも少ない傾向にあり、やはり政府への批判に至らないレベルで描かれていた。

この物資不足という題材は、ナーディルの他の漫画より傍観者としての傾向が強い「アムジャベイエ・ギョレ」では、どのように描かれただろうか。統制経済下の物資不足で切迫した人々の生活の様相そのものは、間接的な語りという従来の形式によって描かれている。例えば 1943 年 2 月 13 日 *Amcabey* 誌第 11 号に掲載された例（図 3-29）では、「アムジャベイエ・ギョレ」に対話者として登場するような一般市民が、衣服および服地の不足という状況の中におり、その姿は仕立屋の語りの中で示される。物資不足などの問題は、図 3-29 のように対話者にとっても傍観できない深刻なものと言えるだろう。アムジャベイはそのような深刻さをユーモアに転化している。

一方、大戦前からの、イスタンブールの都市問題を政権の批判にまで至らせずに描く傾向も継続している。その例として、1945 年 1 月 21 日 *Cumhuriyet* 紙第 7335 号に掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」（図 3-30）が挙げられる。ここでは都市における生活の圧迫の原因を、闇取引など市場の不正に求め、対話の中で間接的に示している。また、1943 年 9 月 25 日 *Amcabey* 誌第 43 号に掲載された「アムジャベイと石炭！」と題された例（図 3-31）は、物資不足の原因を役所仕事の停滞としてやはり間接的に描いている。これらは、問題の根源である政府の戦時統制経済の批判にまで至っていない。

また、アムジャベイ自身が現状を受け入れるという、政府を支持するようなものも見られる。例えば、物資不足と従来品の値上がりのために作られた低品質の白いパンの不人気に対して擁護の姿勢を見せる例（図 3-32）などである。このような傾向には、共和人民党

政府寄りの論調を持つ *Cumhuriyet* 紙への掲載の影響があったと捉えるべきだろう。パンはトルコの日常にとって、政府により成分基準が定められるほどの重要な主食だが¹⁴、アムジャベイはその品質低下に関して、オチでは通常とは異なりユーモアによる価値の転換や風刺を行わない。また、アムジャベイによって慰撫されるのは読者と重なる人々ではなく、擬人化された政府の新規定による白いパンである。この白いパンを擁護する漫画は、同紙上に 2 回の掲載が確認できる。

これらのように、大戦期の「生活」に関する題材を扱った「アムジャベイエ・ギョレ」は、物資不足や物価高によって圧迫される日常を送る人々を慰撫し続けた。ナーディルは生活の窮乏を描きながらも、アムジャベイの存在を軸にユーモアを以てそれを眺めるという視点を提示し、同時に国策に合致した国民像を擁護する立場も強めていたのである。

(2) 「国民」から差異化されて描かれた成金と闇取引商人

次に、農産物の高騰などによって成金化した農民層、および闇取引に従事した商人が題材となった例について検討する。成金やカラボルサ「(Karaborsa、黒い取引¹⁵)」と呼ばれた闇取引商人は、漫画の中では日常生活を圧迫する物資不足と物価高騰の元凶の一つであり、大戦の状況同様に批判の対象になり得るものである。ラミズ・ギョクチェも彼らを取り上げ、1946 年には、『ハジ・アーラル・アルバム (*Hacı Ağalar Albümü*、地方成金アルバム)』という漫画集を出版している (Çeviker, 1991, p. 106)。また、ナーディルのものに類似した漫画を描いていたオルハン・ウラル、ルザ・アイチャによる、成金を題材にした漫画も確認できる¹⁶。元は農民や商人であった成金らを題材にした漫画から読み取れる、ナーディルの「国民」観をより明らかにしておきたい。

これまでに、ナーディルの漫画の主流は、風刺対象が対話の中で間接的に提示される形式であることを指摘したが、成金を題材とした作品を観察すると、1942 年 12 月 5 日創刊号の *Amcabey* 誌表紙 (図 3-33) や同誌 1944 年 1 月 15 日第 59 号の漫画 (図 3-34) のように、批判の対象となる成金や闇商人などが中心に据えられ、あるいは具体的に画面に描かれる例が主である¹⁷。戦争に関する題材を主にした *Amcabey* 誌の表紙の漫画では、闇商人を悪の象徴のように描いたものを見ることができる (図 3-35)。また、*Akbaba* 誌の表紙の漫画でも、図 3-36 のように悪徳の存在として描かれたものが見られる¹⁸。*Cumhuriyet* 紙上の一コマ漫画にも、同様に闇取引商人そのものの姿が、嘲笑的に描かれている。例えば、1945 年 1 月 20 日第 7334 号に掲載された漫画では、闇取引商人が裕福な成金と思われる人物に闇物資を売っている様子が描かれ (図 3-37)、1 月 27 日第 7341 号では、貯蔵された穀物をネズミのようにむさぼる姿が描かれている (図 3-38)。つまり闇取引商人は、成金化した農民が嘲笑的に描かれたのに比べ、より強い批判の中で描かれていた。

¹⁴ 2012 年 7 月 1 日にトルコの食料農業畜産省パンの成分基準を改善し、ようやく白いパンが市場から駆逐されることになった (*Radikal* 紙電子版、2012 年 7 月 1 日の記事より、2012 年 12 月 2 日閲覧、<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetay V3&ArticleID=1092789&CategoryID=80>)。

¹⁵ kara=黒い、borsa=取引所の合成語。

¹⁶ 例えば 1944 年 10 月 31 日 *Şaka* 誌第 209 号、同年 11 月 7 日第 210 号に、ウラルトアイチャによる成金を題材にしたもの、および物資不足を題材とした漫画が見られる。*Şaka* は *Akbaba* およびラミズ・ギョクチェが主筆漫画家であった、*Karikatür* 誌という先行のユーモア雑誌に酷似した誌面作りが行われていた。

¹⁷ 同誌に掲載されたナーディルの成金の姿を描いた漫画を見ると、全くの敵役として悪徳の象徴のように描いたものは 2 点あり、成金の振る舞いを嘲笑的に描いたものが 7 点ある。『戦争成金漫画アルバム』では、42 点の漫画のうち、成金もしくは闇取引商人が直接題材となって描かれたものは 22 点認められるが、ナーディルの漫画の基調である対話の中で彼らの存在が提示され例は 6 点である。

¹⁸ 他にも 1945 年 6 月 21 日第 65 号表紙では、人々の贅沢が闇取引商人を潤す結果になることを風刺する漫画が見られる。

これらの闇取引商人が生まれた原因には、戦時統制経済の政策があったが、政権への批判が困難な当時の状況下では、ナーディルの漫画の中では闇取引と関連するものとして戦争を批判する例もあった（図 3-39）。闇取引商人は戦争が生んだ「国民」の敵として漫画に描かれたのである。ただし、実際には、闇取引につながる戦時統制が引き起こした農村の疲弊による生産力の低下と物資不足があり、経営難に陥る商工業者の増加などから、共和人民党政権に対する不信が芽生えてもいた（新井, 2001, pp. 229-230）。

次に、成金の姿がどのように描かれたかを見ていく。彼らは社会の裏に潜む闇取引の結果として生まれたが、法の裏に潜む闇取引商人とは異なり、その実態が社会の表に現れている。また成金には、第2章で示したようにナーディルが「国民」の一員として描いていた農民層がいた。まず、同時期に成金を題材にしたギョクチェの『ハジ・アーラル・アルバム』の作品を示したい。このアルバムは、思わぬ大金を得た農民が「巡礼¹⁹」のように田舎からイスタンブールに来た際の行状を綴ったものである（図 3-40 a, b）。成金は、都市風俗を堪能して帰っていく。ギョクチェは序文に、「地方成金は、第二次世界大戦の産物ではあるが、貧しい暮らしからチャンスを得てお上りさんとなり、我々は食堂、バー、カジノといった都市風俗施設で彼らから金を巻き上げながら、まるで訳知り顔で追及する」と記している（Gökçe, 1946a, p. 1）。これは、漫画の中で成金たちを他者化しているが、貧しい地方農民層だった彼らを食べ物にしながら批判しているのは、都市住民である我々ではないかという自省と捉えるべきだろう。ギョクチェは成金化した農民を喜劇の主人公とするが、批判の対象としてはいない。このギョクチェの態度は、成金ではない一般の農民層を描いていた際のナーディルの漫画に見られるものである。「ハジ・アーラル」のような農民による喜劇は、単にお上りさんを揶揄するのではなく、ナーディルの漫画に現れていたような近代的な市民と農民のギャップによるものだった。

一方ナーディルの『戦争成金漫画アルバム』を始めとする作品は、成金化した農民を批判的に捉えている。まず注目したいのは、1942年12月5日 *Amcabey* 誌第1号に掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」での、「アムジャベイ、村で！」と題され、農作物の流通で儲けた地方の農民がイスタンブールを訪れて都市風俗に耽溺して一文無しになった姿を描いたものである（図 3-41）。大都市と農村出身者とのギャップという点ではギョクチェの漫画と同様だが、そこにはユーモアだけでなく、それまで無縁だった西洋風の贅沢を堪能するという、農民としての「国民」の役割にふさわしくない態度を批判する文脈が見られる。さらに図 3-42 の例のように、都市の遊興を求める行動が傍若無人なものとして描かれ、図 3-43 では贅沢さが戯画的に強調される。これらには、物資不足に悩む一般庶民の生活とかけ離れた贅沢が強調されている。そしてアムジャベイはそれらの人々とは、他の市民や農民としていたような対話をしない。ナーディルの漫画では、成金化した農民らは、闇取引商人のような題材とされていたのである。

本来アナトリアの農村は、トルコの「民族」文化の故郷であり、第2章で示したように、ナーディルの漫画では農民たちは、都市問題を風刺するための拠り所の一つとなり、また望ましいトルコ「国民」の一員としての姿を示していた。だが、成金化した農民の姿は、図 3-41 の例のように、望ましい「国民」像から逸脱したものとして描かれている。このような成金を描く態度の要因の一つには、1943年以降の作品の場合、ナーディルの活動の主体が体制寄りの *Cumhuriyet* 紙上にあったことが挙げられる。ギョクチェの場合には、帝国時代から社会風俗的な題材を描き続けており、都会の風俗に溺惑する成金の人間的な姿を、政権の意図とは距離を置いて題材とし得た。一方ナーディルは、成金の振る舞いを、戦時が生んだコミカルな風俗というだけでなく、「国民」と差異化された風刺対象として描いた。そのような漫画は、アンソロジーの刊行が行われるほど読者から支持されていた。それはやはり「国民」の敵である闇取引商人への批判とともに、彼の評価につながっていたと考えられるのである。

¹⁹ 本来のハジ (hacı) には、メッカへの巡礼の経験者の意味がある。兄貴の意味を持つアー (ağa) がつくと、大都市にお上りさんとして来訪する地方成金を指す言葉になる。アーラル (ağalar) は複数形になる。

(3) 生活者の姿と望ましい「国民像」を描いたジェマル・ナーディル——日本の漫画の例と比較して

ナーディルの場合のように、「国民」と庶民の描出に戦時体制の影響が見られる漫画は、日本の例にも見られた。その例と比較すると、戦時におけるナーディルの漫画の庶民性と「国民的」な部分がより明らかになる。日本では 1931 年の満州事変に始まるいわゆる 15 年戦争中の挙国一致体制下、1938 年に施行された国家総動員法の中にジャーナリズムに対する制約が規定されていた²⁰。1940 年には、様々な分野に複数存在していた団体を体制協力のために一本化することを目的とする政府の指導により、漫画家諸団体は新漫画家協会に統合され、大政翼賛会の支援を受けて、機関誌として 1940 年から『漫画』誌が刊行された（井上, pp. 104-106）²¹。このような状況はトルコにおける内政批判の規制と通じるものである。

しかし、日本では枢軸国の立場から、連合国を徹底的に批判する漫画が現れるという相違があった。『漫画』誌上に見られる例では、発行責任者であり新漫画家協会会長でもあった近藤日出造による、表紙に掲載され続けたルーズベルトやチャーチルらを嘲笑し攻撃するような作品が挙げられる（図 3-44）。このような漫画は、横山隆一、安本亮一ら同誌上の他の漫画家の作品にも見られる²²。このように似顔絵を用いた漫画は、ファシスト達を描いたナーディルやギョクチェの作品にもあったが、それらの中立による傍観者的な態度と異なり、日本の場合には国家の方針に沿う「国民」としての漫画家の態度がより強く現れている。実際に近藤は同誌上の巻頭言などで、聖戦完遂のための「国民」の奮起と耐乏を度々訴えている（石子, 1970, pp. 212-22; 櫻本, pp. 184-187）。

一方、『漫画』誌上にはナーディルの漫画のように戦時下の生活を描くものも見られる。同誌の漫画には、ジャーナリズム史研究者の井上祐子によれば、政治や社会を風刺するものと、戦前からの漫画の流れである笑いを主眼としたものという、二系統の流れ²³の継続が見られる。前者は連合国を嘲笑する傾向の近藤らのものであり、後者は戦時体制下の生活や世相を描くものである（pp. 104-106）。後者の例として杉浦幸雄の作品には、図 3-45a、b の例のように戦時下に圧迫される生活を題材にしたものがある。杉浦は戦前から 2004 年に死去するまで一貫して女性風俗や生活と世相を題材の中心とした（伊藤, 1956, pp. 88-89; 須山, 1960, p. 184）²⁴。1943 年から 1944 年にかけての同誌上には、このような人々

²⁰ 国家総動員法第 20 条 1 号に「政府ハ戦時ニ際シ国家総動員上必要アルトキハ勅令ノ定ムル所ニ依リ新聞紙其ノ他ノ出版物ノ掲載ニ付制限又ハ禁止ヲ為スコトヲ得」、2 号に「政府ハ前項ノ制限又ハ禁止ニ違反シタル新聞紙其ノ他ノ出版物ニシテ国家総動員上支障アルモノノ発売及頒布ヲ禁止シ之ヲ差押フルコトヲ得」とあり（ウェブサイト『中野文庫』より、2017 年 3 月 27 日閲覧、<http://www.geocities.jp/nakanolib/hou/hs13-55.htm>）、1938 年 2 月 28 日の第 73 回大日本帝国議会衆議院国家総動員法案委員会では、内務大臣末次信正が、国家の目的に違反する記事出版に対して取締りが行われると答弁している（ウェブサイト帝国議会会議録検索システムより、2017 年 3 月 27 日閲覧、http://teikokugikai-i.ndl.go.jp/cgi-bin/TEIKOKU/swt_list.cgi?SESSION=5182&SAVED_RID=3&MODE=1&DTOTAL=1&DMY=5540）。

²¹ 1942 年の『漫画』誌表紙には、「大政翼賛会宣傳部推薦」という表記が見られる。

²² 例えば、1941 年 10 月 1 日『漫画』第 9 巻 10 号 20～21 ページには、すでに横山隆一によるアメリカが戦争準備に慌てる様子を嘲笑的に描いたものが掲載されており、第二次大戦中の同誌の基調の一つとなっている。また 1944 年 5 月 1 日同誌第 12 巻 5 号には、横山、安本亮一による同様の漫画が見られる。

²³ このような傾向は、大政翼賛会の主導が強化されて新漫画家協会に置き換えられる形で 1943 年 6 月に結成された日本漫画奉公会会員の漫画を収録して 1944 年に発行された、金子三郎編『決戦漫画輯』にも見られる。この漫画集には、会長の北沢楽天と顧問の岡本一平による国民に聖戦完遂のための努力を訴える序文があり、53 人による 79 点の漫画と、13 点の海外派遣漫画家による「共榮圏報道漫画」が収録されている。その中では、21 点が敵軍を嘲笑的に描いたものであり、31 点は望ましい銃後の生活の場を描いたものである。

²⁴ 他にも防空演習の救命訓練中担架に乗せられた負傷者役の太った人物に、「本番では担架

の生活に取材した杉浦の漫画が観察される。これらの漫画には、戦争が生活に持ち込んだ非日常的な事態に直面した人々の振る舞いが喜劇を形成し、戦争遂行のための食料増産、防空、俵約などに励む銃後の姿が描かれている。それらは一見、公的に望ましい活動に励む「国民」、すなわち「帝国臣民」の姿だが、人々の生活維持の姿でもある。杉浦は物資不足などに悩む人々の行動を、「国民」の望ましいものに無理に転化させることで滑稽さを生み出している。このような杉浦の漫画の基調を、映画評論家の佐藤忠男は「くよくよしない楽天的」な庶民による生活と世相を描き、戦後の焼け跡生活を描いた作品にも表れているとする（pp. 310-312）。図 3-45 のような例も、銃後の国民像というフィルターを取り除けば、「楽天的に」食糧不足に対処する庶民の姿が浮かび上がる。同時期の『漫画』誌上には杉浦の他に、村山しげる、秋吉馨らによる庶民の生活を描いた作品が見られる。近藤の漫画と異なり杉浦の作品は、大政翼賛会の意図に従いつつ生活の視点から喜劇を作り出すものだった。極言すれば杉浦は、国家にとって望ましい銃後の「国民」を演じながらたくましく生きる庶民を描いたのである。

以上のような例を見ると、ナーディルによる、トルコの政体や国軍を称える漫画は、近藤の例のように国家の意向に沿ったプロパガンダ的なものであり、戦時体制下での忍耐や国策協力をする実生活者の姿をユーモアに転化して描く点では、杉浦とナーディルの漫画は似通っている。特に生活上の不満を描き続けたナーディルの漫画では、図 3-28 の例のように食料品店主が参戦への過度の反応を皮肉る「国民」の態度を垣間見せながら、半ば開き直ったようなセリフで困窮をユーモアに転化してしまうという、庶民のたくましさが見られるのである。図 3-24、25、27 も、そのような面が現れた例と言える。

また、アムジャベイに関しても、*Cumhuriyet* 紙上に散見される、食料対策などを推奨して政権の統制を支持する姿勢を前面に出す姿には、銃後の「国民」を演じる杉浦の漫画の人物のように、国家にとって望ましい「良い国民」像の面が強調されていた。また、庶民の「生活」に経済統制に起因するストレスが加わる中でも、ナーディルの登場人物には、共和人民党政権への信頼を持ち続けるという、政権が期待する「良い国民」としての姿が描き出されていた。それらの彼の漫画は、様々な庶民による戦時統制経済下の困窮に関する語りを導き出しながら、強化された国家の要求にも応える側面も持ち合わせていた。

つまり、第二次世界大戦中の「アムジャベイエ・ギョレ」を中心とするナーディルの漫画は、中立が続く状況の下で傍観者性を生かして、「良くない国民」である成金らを批判しながら、統制経済に耐える「良い国民」の姿を示さざるを得なかった庶民の前向きな姿を、ユーモアをもって慰撫するように描かれ続けた。同時に、政治的な文脈に沿って国軍の存在と内外の平和という国是を守る政府の姿をも伝えていた。第二次世界大戦期にナーディルの作品は、戦時に強化されるナショナリズムの中で「国民」と「民族」に関する言説に基づく評価を高める要素を、平時以上に表出しながら、切迫した生活事情に対してユーモアを以て笑い、庶民である読者の不満を慰撫し続けた。このような国家と実生活者に関するナーディルの貢献について、評価が構築されていったのである。

第4節 第二次世界大戦後の政治の転換とジェマル・ナーディル

(1) 第二次世界大戦後の政治の転換と、ジェマル・ナーディルの立場への影響

第二次世界大戦終結後には、大戦中に蓄積された政権への不満が表面化していく。それはナーディルの動向に影響を与えるものだった。中立の維持と戦時体制の強化の必要性が無くなってからの彼の漫画と評価の変化には、むしろ彼の漫画の意義が読み取れるだろう。

トルコの戦時体制は、産業の疲弊、物価高騰、増税などをもたらし、建国当時のカリスマ性が薄れた共和人民党政権に、人々の不満が向けられるようになった²⁵。この不満は、

に乗るような大怪我をしないでくれ」と頼むといった漫画が掲載されている。

²⁵ 第二次世界大戦後の共和人民党政府に対する不満に関しては、新井, 2001, pp. 234-23、永田, 1982, pp. 183-187 および松谷, pp. 146-152 による。

1945 年 5 月に政府が提案した、大地主の農地を小農に分配する土地分配法に対し、初めて議会で公然と政府批判が湧き上がったことで表面化し、また同法の可決は地主層の政府不信を決定的なものとした。この状況下、1945 年に政府批判を行ったため共和人民党を除名されたアドナン・メンデレス (Adnan Mendeles) らは、1946 年 1 月 7 日に民主党 (Demokrat Partisi) を結成した。この野党の認可は、当時の大統領イニョニュにとって、かつて実験的野党として結成された自由共和党の場合のように政府への不満を分散させる意味を含み、また戦後の国際世論に対して民主主義国家であることをアピールする意図もあった。しかし、これを契機として多くの政党が成立し、都市の官僚、軍人、ジャーナリスト、知識人などによって独占されていた政治は、大衆に近いものになった。さらに民主党は各地に支部を作り、戦時経済下に成長した政権に不満を持つ資本家層や、一連の農業政策に反対する地主層の人々の支持を集め、共和人民党に対抗する勢力となった。

一方、共和人民党も 1946 年の総選挙後、次の総選挙に向けて国家経済的な施策を転換するとともに、宗教教育を復活させて世俗主義の緩和を試みた。また、多く結成された野党のうち、保守層を取り込む意図から 8 党がイスラーム復興の主張とともに結成された (澤江, 2005, p. 44)。このような複数政党制の導入と独立以来の重要政策の転換は、建国のカリスマであったアタテュルクの影響からの解放と、第二次世界大戦後のデモクラシーの潮流を背景としたものと考えられる。一方保守層を取り込むための宗教復活のアピールは、世俗主義が揺らぎ、西洋近代化の進展の中で覆い隠されていたイスラーム的な伝統の再表面化につながることであった。

第二次世界大戦の末期以降のナーディルの漫画には、すでに戦後の体制変化を予見させるような表現が垣間見られる。図 3-46 に示した 1945 年 5 月 24 日の *Akbaba* 誌第 61 号表紙の、内政に目を向けよという漫画は、「内に平和」という建前の一方で戦時統制下に国内に発生していた問題や蓄積した人々の不満があり、それらへの警戒を描いたと捉えられる。また、9 月 19 日の *Cumhuriyet* 紙第 7575 号に掲載された「アムジャベイと要求！」と題された「アムジャベイエ・ギョレ」は、物価高の悪循環の新聞記事に対し、逆に安くなったものがあると反論する (図 3-47)。これらは、生活の圧迫が依然続く事態に対し、戦時中と同様に不満をそらすものである。1945 年 9 月 11 日の同紙 7566 号に掲載されたものでは、劇場の舞台上で、共和人民党と書かれた人物に、枢軸国を思わせる人物が降参を表明する (図 3-48)。10 月 31 日の同紙第 7617 号に掲載されたパノラマ漫画は、共和人民党を象徴する力強いレスラーと、弱々しい野党を象徴するレスラーが描かれており、来るべき選挙に関して現政権を支持する漫画であることが明確である (図 3-49)。これらは、すでに表れつつあり大戦後にさらに表面化するであろう体制批判の論調を予見し、*Cumhuriyet* 紙の論調に則して、共和人民党政権を擁護し応援する漫画と見なすことができるだろう。

また、ジャーナリズムを題材とした彼の漫画にも、政府擁護の傾向が見られる。1945 年 6 月 28 日の *Akbaba* 誌第 66 号表紙には、「ジャーナリズムの戦後の準備」というキャプションで、*Akşam* 紙と左派の *Tan* 紙²⁶の発行者がペンを研ぐ漫画が描かれている (図 3-50)。12 月 5 日の *Cumhuriyet* 紙第 7849 号には、新しい政党が現れつつある中、左派の新聞の侵攻を保守的な新聞が迎え撃つ漫画が掲載されている (図 3-51)。この中で同紙は、左派紙を攻撃する立場であることが示され、同時に大戦中の漫画に描かれたトルコ軍兵士のように端正な姿に擬人化されており、その攻撃が正当であることを表している。

一方、野党を題材としたナーディルの漫画には、その首脳や政策などへの明確な風刺が認められる。例えば 1946 年 1 月 7 日の *Cumhuriyet* 紙には、共和人民党を脱退して民主党を結成したジェラル・バヤル (Celal Bayar) の似顔絵を用いて、同党の政策方針を風刺する漫画を描いている (図 3-52)。また、1946 年 2 月 20 日の同紙では、民主党議員で 1948

²⁶ 同紙はソ連を支持する立場を示し、1945 年 12 月 4 日には社屋がナショナリストと学生のデモ隊による襲撃を受けて同紙スタッフに負傷者が出たが、デモの当事者は警察から寛大に扱われるという事件が起こった (Özdemir, pp. 210-212)。

年に結成される国民党（Millet Partisi）の幹部となるケナン・オネル（Kenan Öner）が風刺漫画の題材となっていた。これは、1930年前後の実験的野党以来の、政権の敵対勢力であり、ナーディルにとっての内政面における明確な風刺対象の再出現である。このことは、そのような勢力を抑えてきた共和人民党による独裁政権の揺らぎの表れと見ることができる。また先に示した *Akbaba* 誌表紙の共和人民党首脳の似顔絵を用いた漫画は例外的なものであり、現政権の揺らぎに際した彼の危機感がうかがえるものである。

彼の野党に対する風刺漫画は「アムジャベイエ・ギョレ」の中にも見出される。例えば1946年10月20日の *Cumhuriyet* 紙に掲載されたものは（図3-53）、1945年7月に結成された国民発展党（Milli Kalkınma Partisi）が総選挙後に分裂していることを、直接風刺する内容のものとなっていた。このような野党に対する漫画は少数であり、「アムジャベイエ・ギョレ」の中でも、第二次世界大戦中に描かれた政府の統制経済支持の姿勢が明らかな作品と同様に異色のものである。

これら野党に関する漫画が描かれる背景となった1946年7月の総選挙は、直接選挙と秘密選挙が明示された新選挙法の下で行われ、共和人民党の395議席に対して民主党は65議席を獲得した（松谷, pp. 152-153）²⁷。このような野党の登場と勢力の拡大は、共和人民党独裁下の国民国家トルコ共和国建設期に一区切りが近づいていることを意味していた。その後民主党は1950年の総選挙に向けて組織固めを行い、共和人民党による長期独占政権に倦んだ人々の支持の獲得に励むことになる（松谷, p. 153）。

この総選挙では、ナーディルは共和人民党から、故郷ブルサの選挙区からの立候補を打診されたが、「漫画が描けなくなる」という理由で断っている（Demirci, p. 19）。この要請は、野党の勢いに対抗する共和人民党が、芸術家として高い知名度を持つ彼を強力な候補として担ぎ出そうとしたものと推察されるが、彼があくまで体制側にいたことの証左でもあろう。しかし揺らぎを見せ始めた共和人民党政権側に立ち続けることは、トルコの政治と社会が転換期を迎えつつある状況にあって、ナーディルの立場にも変化をもたらすことになる。当時のナーディルの立場の変化について、彼の近くにいたと思われるセミヒ・バルジュオール回想には、以下のような象徴的な逸話が含まれている。

1946年の総選挙のために、民主党は国中の壁に、セルチューク・ミラル（Selçuk Milar）²⁸のとても有名な「もう沢山だ！言葉は民族のものだ」というポスターを飾ったが、このポスターは単に好評をもって貼られただけでなく、政治の流れの中で正当な場を得た。共和人民党では、「もう沢山だ」に対して、ジェマル・ナーディルが描いた2枚の選挙ポスターを壁に掲げた。何が書いてあったにしろ、このポスターはうまくいかなかった。そして一党体制時代の政権政党であった共和人民党を支持したために、ジェマル・ナーディルはかなり多くのものを滅茶苦茶にされた。多党制体制は、ジェマル・ナーディルに、確実な幸福をもたらさなかったのだ。

Akbaba 誌の表紙で民主党を批判した漫画の後、*Vatan* 紙の主筆であるアフメット・エミン・ヤルマン（Ahmet Emin Yalman）は、ジェマル・ナーディルを厳しい形で批評した。これは当然の出来事である。ジャーナリズムでは正当だろうが不当だろうが、この類の批評は長く続くことになるものだ。ジェマル・ナーディルがこれに与えた返事は、その状況に食ってかかるようなものだった。その返事とはこうである。

「*Akbaba* 誌に描いた表紙の漫画のテーマは私が見つけたものではない、雑誌が私に与えたものだ。だから、私ではなく、雑誌を批評しているのだ・・・」

残念ながらこのおかしい説明がなされたことは、ジェマル・ナーディルのためには全く好ましくなさるものだった。

²⁷ 1946年の総選挙において、国民進歩党は1議席も獲得していない。

²⁸ 1917年生まれ、美術アカデミー出身の建築家、デザイナーで、1946年に民主党の総選挙のためのポスターを手がけた。

この回想にあるナーディルのポスターは確認できていないが、「もう沢山だ！(Yeter!)」のポスターは、政権に明確に異議を唱えるものだった(図 3-54)。オルハン・コルオールは、この手のひらの図を使った風刺漫画が、1950年の総選挙時以来多く描かれていることを示しており(2005, pp. 511-518)、そのインパクトの強さがうかがえる(図 3-55)。このような政権への異議の表明は、1925年の治安維持法以降の抵抗勢力を放逐していた時代には、ほぼ不可能なことだったはずである。

民主党のポスターに関連するナーディル批判は、彼の死後ではあるが、1947年3月3日に *Hür* (自由な) 紙上に現れている。それによれば、ナーディルが「アムジャベイには、どのような責任も負わせられない。与えられた主題で私は書く」と述べたことを挙げ、彼の漫画が共和人民党の代弁者のようになっていたこと、同紙が目指す報道の自由を求めるような活動はなかったと批判している(Yücebaş, ed., 1955, p. 65)。ここには、政権によるジャーナリズムへの規制への抵抗を背景に、体制寄りのナーディルに対する批判が現れている。この批評以前から、民主党はジャーナリズムの支持を集めるために報道の自由の確保を訴えていた。最も問題となっていたのは、1930年からのジャーナリスト法50条の、政策に支障をもたらす新聞と雑誌を内閣の決議により休刊させることができるという規定だった(Topuz, 2003, p. 184)。1946年には、ジャーナリズムの支持を必要とした政権側の意図からこの権限の見直しが図られ、他にもジャーナリスト組合設立法が制定されるなど、報道規制は緩和され、ジャーナリズムもこの兆しの中で活発化していた(Topuz, 2003, pp. 185-186)。*Hür*紙の記事も、当時の批判的なジャーナリズムの活発化²⁹を示している。

体制批判の潮流は、ユーモア風刺漫画雑誌にも現れた。1946年には、それまで稀だった共和人民党政権に対するユーモア記事および漫画による風刺を打ち出した週刊新聞 *Marcopaşa* (帝国時代に実在した人物の名) が、ユーモア風刺小説家アズィズ・ネシン(Aziz Nesin)らを中心に刊行され、政府の干渉を受けて1947年に終刊するが、一時約6万部³⁰を発行するほど人気を博していた(Balcıoğlu, 1998, p. 18; Topuz, 2003, pp. 191, 407)。まだ政権による規制がありながらも、風刺を目的としたジャーナリズムが現れ始めたのである。

以上のように、複数政党制の開始に伴って、反体制的な表現とジャーナリズムの活動が現れる中、バルジュオールの回想中にある、ナーディルが描いた民主党批判のポスターに対する厳しい批評も、共和国建設の文脈の中で、トルコのオリジナルの芸術家として称揚されていた彼にとっては、その立場の揺らぎが実感される経験であっただろう。

ナーディルは、政権の揺らぎの中で自らの作品に対し、編集者の意図に従って描いたという弁明をしたが、政治および社会体制の転換期に漫画家の主張が揺らぐ例は、第二次世界大戦後の日本の体制転換の場合にもあった³¹。その揺らぎは、体制寄りの立場にいた漫画家の政治性のあり方に結びついている。近藤日出造は、自分は当時の体制に合わせた庶

²⁹ 例えば1948年5月1日に、セダト・スィマヴィが創刊した *Hürriyet* 紙は、大衆向けのバラエティに富んだ記事を掲載しながら、不偏不党と報道の独立性を掲げ、短期間の間に発行部数を増やしていった(Topuz, 2003, pp. 186-187)。

³⁰ 2012年における週間風刺漫画雑誌売り上げ上位の *Uykusuz* 誌の発行部数が約6万5千部、*Penguen* 誌が約5万部であることや、一般的な日刊新聞の発行部数が1万部ほどであった刊行時期を考慮すれば、*Marcopaşa* は相当の売れ行きだったと捉えられる。

³¹ 日本では、大戦中に大政翼賛会の宣伝部の仕事で報国を訴える漫画を描いていた加藤悦郎は(井上, p. 116)、戦後に共産党に入党した(櫻本, p. 173)。(タブロー画家の場合にも、大政翼賛体制の下で戦意高揚のために戦争画を描いていた藤田嗣治、鶴田吾郎、猪熊玄一郎らが、戦後に結成された美術家団体から糾弾され、中央の画壇から身を引き独自の道を進んだ例が見られる(大宮, pp. 22-23)。

民に過ぎなかったと弁明し、戦後は政治風刺漫画を描き続けた³²。このような態度に関して石子順造は、戦前から日本の漫画家は政治に対しての批評眼を持ち得ず、大戦中は政治の中に漫画が取り込まれて眼前の題材を描いて見せただけであり、体制に無条件に従った庶民に過ぎないと評している³³ (1970, pp. 220-227)。また戦後は「小市民」的な元の姿に戻ったと分析する (1970, pp. 228-234, 1975, p. 3)。つまり近藤も、戦後も生活や風俗を描き続けた杉浦のように、政治に従った庶民だった。

ナーディルの場合には、さらに複雑な状況があった。当時のトルコは、民主的なプロセスによる政権交代への道を進んでおり、日本のように敗戦によって体制が変わり価値観も急激に転換するという状況にはなかった。また彼は庶民的な出自を持ち、庶民の「生活」を描くことで人気を獲得し、それは国民国家の建設期に「国民」の姿として評価された。日本の近藤らが国家の要請に従って戦争に協力者する「国民」を装い、その姿を描いたのに対し、ナーディルには戦争以前からナショナリズムの言説が付加されていた。同時に彼の躍進は国民国家を建設するための施策である文字改革をきっかけとしており、一党独裁により体制批判が困難であるために「生活」を題材にした点でも、政治的な条件の下にあった。石子の分析に倣えば、ナーディルの漫画は共和国建設の文脈に沿って常に政治の中にあった。第二次世界大戦は、その政治性が如実に表れる機会だったのである。

ナーディルが置かれていた政治的な文脈の中の立場は、オスマン帝国滅亡後の体制変化を経験し、彼のライバルと目されるほど人気を獲得していたラミズ・ギョクチェの立場と比べるとより明らかになる。ギョクチェは、帝国時代の、風刺漫画がインテリ・エリート層である改革的ジャーナリズムに包含された状況の中でデビューし、自身もエリートとしての出自を持っていた。そのような政治性を持つジャーナリズムの中にあった漫画家たちは、独立戦争後にはオスマン政庁支持派とアンカラ政府派のジャーナリストの動向に従った。この変化の直前に漫画家となったギョクチェは、庶民的な立場からのスタートではなかったが、*Akbaba* 誌などに政治風刺の漫画を描きながら風俗的な女性像という大衆の嗜好に沿うような作品を能くし、共和国独立という体制転換後に政権批判が困難となっからは、女性像による庶民の嗜好に合った漫画で人気を博した。つまり彼は、オスマン帝国の滅亡と共和国独立等の体制転換の後には政治性が薄い立場にあり、主として風俗的な題材を取り上げる、むしろ庶民的な要素を持つ作品を描いた漫画家であり続けたと言える。

また、ギョクチェにも、傍観者的な立場で描ける大戦の推移と、「内に平和、外に平和」に関する政治性を持つ漫画はあるが、地方成金の描き方の相違が示すように、ナーディルのような体制寄りの政治性を前面に出す必要は無かった。そして、共和人民党政権の揺らぎが増す中で迎えた 1950 年の総選挙の前にギョクチェが出版した、*Mizah* 誌などに掲載された各政党の選挙運動と選挙自体を題材とした漫画の総集編『選挙アルバム (*Seçim Albümü*)』には、共和人民党と野党を共に風刺する作品があり、ナーディルの政権寄りの漫画が帯びていたものとは異なった政治性が見られる。

このような、政権との関連が少なく、庶民的な題材から政治的な題材までを描いたギョクチェの場合や、自身が庶民的な存在でありながら体制側の代弁者となった近藤の場合とナーディルは異なっていた。ナーディルは 1930 年代初期に人気漫画家となって以来、1933 年の『ジェマル・ナーディル漫画アルバム』の序文に表明したように、常に人々の「生

³² 大政翼賛会の庇護下の新漫画家協会会長だった近藤日出造は、大戦末期に一時休刊し、1946 年に復刊された『漫画』復刊第 2 号誌 3 ページの「愚痴」と題する論説中で、「自分たちは保身のために軍部に協力した庶民に過ぎず、戦争に対する責任は無い」と弁明し、風刺漫画家でありながら体制に拠っていた限界を自ずと明らかにし、復刊後 1946 年第 4 巻 1 号の表紙には、檻に閉じ込められた東条英機元首相の姿を描いた。大戦後にも、近藤らは漫画集団を結成し、日本漫画家協会の要職につくなど、漫画界のヒエラルキーの中でイニシアチブをとり続けた (石子, 1975, pp. 72-74; 櫻本, pp. 174-179)

³³ 評論家の梶井純も、生活のために描く庶民と『漫画』誌の漫画家を評している (pp. 161-163)。

活」を描き続け、そこに政権にとって望ましい「国民」の姿を重ねてきた。これまでに示したように第二次世界大戦期には、その「国民」像は生活の窮乏を政権の責任にまで求めない、体制にとって都合の良い形をとって表れた。さらに政権寄りの *Cumhuriyet* 紙の主筆漫画家となることにより、作品のみならず彼自身も政治の流れの中に積極的に参入することになった。バルジュオール回想に示されている彼の弁明は、共和国を支援する「国民」としての漫画家であることを正当化する、政治的な拠り所であったはずの共和人民党政権が、人々の信頼を失いつつあり揺らぎ始めるという動きの中で、変化しつつある自身の立場に際しての戸惑いの現れと見なせる。

彼の立場に影響を与えた他の要因として、共和国独立後 20 年以上経過したことによる人々の生活の変質も挙げられる。その背景には、前章で示したようにマハレという生活空間の変化があるが、複数政党制への動きの中で、覆い隠されていたイスラーム的な伝統文化が政争の手段として再び表面化されたこともある。結果的にイスラームを表面化させた政権交代の後、1951 年に文化的な生活の教育と実践の場だった「国民の家」が廃止される（松谷, p. 154）。また、民主党新政権による農業重視の政策の結果、地方で生じた格差を原因として都市への農民流入が増大し、官僚と軍人主導で近代化が進められた都市部を「農民の持っていた文化が徐々に侵食」していく（新井, 2001, p. 247）。そして、1950 年には、農村出身者が農民の生活を描いたマカル『ビズィム・キョイ』が発表される。そこに描かれた農民は、ナーディルの漫画に現れていたような、農村の近代化を推進する「良い国民」の姿ではない。むしろ彼が批判的に描いた野卑な成金層こそ生々しい農民像だった。

ナーディルへの批判は、独裁政権の揺らぎによって、それまで「国民」の姿に覆い隠されていた部分が現れ始めていたことに関係し、そこには彼の政治性も表れていたのである。

(2) ジェマル・ナーディルの死

体制の転換後、ナーディルの漫画がどのように変化したかは見ることはできない。民主党が躍進した総選挙の翌年 1947 年 2 月 27 日に、彼は心臓病で入院していた病院で死去する。その翌日の *Cumhuriyet* 紙は 1 面に死亡記事を載せ、その見出しには「彼の死によって、共和国の最も素晴らしい友人、国土の最も素晴らしい誇りとなった偉大な息子、トルコの芸術は世界的な芸術家を失った」と記され、彼の漫画が掲載されていた第 1 面のスペースは、真っ黒に塗りつぶされ、他のページにも追悼記事が掲載された³⁴。当時ナーディルと袂を分かつていた *Akşam* 紙でも、第 1 面にナーディル死亡の記事を大きく掲載し、特集ページを組んだ。後に *Akbaba*、*Marcopasa*、*Karikatür* 各誌にも彼の追悼特集が組まれた。彼の葬儀が行われたモスクがあるイスタンブール大学の前の通りは群集で溢れ、参加するため正午から 3 時まで臨時休業した店主たちもいた（Yavuz, pp. 155-157）。

3 月 9 日には共和人民党の主催によってイスタンブールのエミニョニュ「国民の家」でジェマル・ナーディルの追悼集会が開かれた。そのために編まれた冊子『ジェマル・ナーディルを偲ぶ日（*Cemal Nadir Anma Günü*）』の表紙には以下のように記されている。

初等教育をブルサで、中等教育をビレジェックで受けた。家族の状態を何とかするために、人生という名の大学に行かなければならなかった。しかし、この偉大な大学を卒業することなく逝ってしまった。

(*Cemal Nadir Anma Günü*, cover)

この冊子は、様々な新聞と雑誌の追悼記事を集めたものであり、その一部には序章に挙

³⁴ 他には、葬儀を行うモスクの告知があった。2 ページ目には、ナーディルが生前に記した漫画に関する論説「私の人生と芸術」が収録され、論説者たちの追悼文が掲載されている。4 ページ目には、ナーディルの最近作の幾つかが収録され、「ジェマル・ナーディルはなぜ、どのように失われたか」という記事が Ahmed İhsan の署名で掲載されている。

げた通り、「国民」、「民族」にかかわる評価が現れていた。体制寄りの *Cumhuriyet* 紙にも、同様の評価を含む記事などが掲載されたが³⁵、他の新聞と雑誌に掲載されたナーディル追悼記事にも同様の評価を見ることができる。例えば *Vatan* 紙には 2 月 28 日に *Yedekçi* の署名で、民族の希望となった芸術家の作品が子々孫々伝えられるだろうという記事が掲載され、3 月 1 日には *Sadan Galip Savcı* の署名で、民族的な芸術の空白を埋めた並ぶものの無い芸術家という評価が現れている (*Yücebaş*, 1950, pp. 59-60)。2 月 28 日の *Tasvir* (表現) 紙では、民族の繊細な文化の可能性を表現したという記事が現れ、号数不明の同年の *Yücel* (気高く) 誌では *Osman Nebi* の署名で、民族の心を表現する、国民の文化が到達した芸術の担い手として、ナーディルを評価している (*Yücebaş*, 1950, pp. 23, 113)。

これらのことは、追悼のための賞賛があるにせよ、死去に際してもナーディルについての評価が、国民国家建設のために形成された「民族」および「国民」の文脈の中にあったことを示している。また彼の追悼号の *Akbaba* 誌表紙には、ナーディルの似顔絵とアムジャベイが描かれ、このキャラクターが最後まで彼の代名詞であったことがうかがえる。1953 年には、ナーディルと共に 1930 年代から 40 年代にかけて人気を博したラミズ・ギョクチェも 53 歳で急逝し、「ナーディル・ギョクチェ時代」は終わるのである。

第 5 節 一党独裁の終了後のトルコにおける漫画の転換とジェマル・ナーディルの評価

(1) 一党独裁の終了後のトルコにおける漫画の転換

「ナーディル・ギョクチェ時代」の両者の死去による終了と、共和人民党独裁体制の終了は、期せずしてほぼ重なっている。ナーディル没後 3 年の 1950 年は、共和人民党が 5 月 19 日に行われた総選挙で政権を失い、1923 年以来の一党独裁が終了し「明らかに新時代を迎えた」年となった (新井, 2001, p. 240; 永田, 1982, p. 187; 松谷, p. 153)。共和人民党が 39.8% の得票獲得にとどまったのに対し、民主党は 53.9% の得票を獲得した。選挙区での第一党が選挙区の議席を独占する比較多数制が取られていたため、民主党は共和人民党の 69 議席に対して 408 議席を獲得して政権を奪取し、ジェラルム・バヤル大統領、アドナン・メンデレス首相による政権が組織された (新井, 2001, pp. 240-241)。

この政権交代は、共和人民党の文化拠点である「国民の家」が廃止され、選挙公約に従ってイスラームの伝統が表面化されるという、近代的な国民国家の建設のための文化政策の転換の機会でもあった。その中で、ナーディルが存命であったら、彼の漫画のスタイルがどのような変化をしていたかは知る由もない。だが先ほど挙げた、ギョクチェが 1950 年に出版した総選挙を題材とする『選挙アルバム』には、共和人民党政権への意識の変化と、その後の漫画の潮流の転換の兆しが見られる。彼はこのアルバムの序文に、「前の総選挙からの 4 年間は、嫁の下見のように候補者が有権者に媚を売る」と記している (*Gökçe*, 1950, p. 1)。そこに掲載された 98 点の漫画の中には、明確に共和人民党の斜陽を風刺するものが 38 点認められ、そのうち同党独裁期最後の首相であるシェムセッティン・ギュナルタイ (*Şemsettin Günaltay*) の似顔絵が描かれたものが 22 点ある。また独立戦争の英雄である第二代大統領イニョニユの似顔絵も用いられ、1930 年代から 40 年代までのような、共和人民党政権に対して風刺を控える態度は姿を消している。

一方民主党に関して、革新者のイメージをバヤルの似顔絵を用いて表現したものが 9 点あり、うち 3 点は共和人民党風刺の内容を含み、両党の勢いの差が表われている (図 3-56)。このように共和人民党の首脳が批判的な文脈で描かれたことは、ジャーナリストと漫画家に対する同党政権の圧力が 1946 年の総選挙以降緩和され、制限されていた表現が可能な時代になったことを示している。これによって似顔絵で描かれた政府の要人らに喜劇を演じさせる風刺漫画が、帝国時代以来再び描かれ始めたのである。

³⁵ 2 月 28 日には、*Abidin Daver* の署名で、ナーディルの芸術は共和国から生まれたものだという評があり、3 月 1 日には *Ömer Rıza Doğrul* の署名で、ナーディルを民族の英雄であり、生活を描き続けたという評が掲載された (*Yücebaş*, 1950, pp. 28, 107)。

法制度上のジャーナリズムへの規制も新政権によって見直された。1950 年総選挙時のスローガンの一つに言論の自由の獲得を掲げた民主党は、政権樹立後にそれまでのジャーナリズム法を廃止し、新法中には休刊もしくは廃刊という処分規定を削除した（新聞研究編集部, p. 61）。また 1952 年の右翼によるジャーナリストの襲撃事件を契機に、政府とジャーナリズムの関係改善のための協定が結ばれ、共和人民党時代とは異なる両者の良好な関係が築かれた（新聞研究編集部, p. 62）。

そして漫画にも、ナーディルのスタイルとは明らかに異なった流れが生まれた。その流れは *Amcabey* 誌でデビューしたセミヒ・バルジュオール、セルマ・エミルオール、1922 年生まれのカムラン・セルチュク、アメリカで *New Yorker*、*Look* などの雑誌に漫画を掲載した 1924 年生まれのアリ・ウルヴィ（Ali Ulvi）ら、若手漫画家のスタイルに表れた（Karikatür Vakfı, ed., 1996, p. 179）。彼らの出発点は、ナーディルの薫陶を受けてデビューしたバルジュオールとエミルオールのように、太く明瞭な線で描かれた人物の対話から構成される作風のものだったが、そこから脱して、「50 年代世代」と呼ばれる新たな漫画の潮流を作っていた（Balçioğlu 1998, pp. 11-13; Koloğlu 2005, p. 332）。

これら新たなスタイルの漫画家の作品は、1956 年に刊行された風刺ユーモア雑誌 *Dolmuş*（乗り合い自動車）の中心となっていた（図 3-57）。またイギリスの *Punch* 誌を始めとする欧米の漫画が転載されたページが設けられ、*Akbaba*、*Karikatür* などの 1940 年代の雑誌とは全く異なったものとなっている。このような新世代の漫画家による作品を中心として、他に *41Buçuk*（41 半）³⁶、*Tef*（タンバリン）などのユーモア風刺雑誌が創刊された。さらに、帝国時代からの老舗である *Akbaba* 誌にも、「50 年代」の漫画家達の起用により、*Dolmuş* 誌の誌面に類似した変化が見られる。

一方、*Hürriyet*、*Milliyet* などの一般日刊紙には、アメリカもしくはヨーロッパの新聞から転載された多数コマの漫画の連載が見られる（図 3-58）。これらは 1930 年代の *Akşam* 誌上のものであるような一回で完結するものではなく、長編ストーリーが展開するものである。トルコでチズギ・ロマンと呼ばれる、これら長編ストーリーの漫画は、第二次大戦後に探偵物や西部劇など活劇の漫画が単行本として刊行されるようになり、一ジャンルとしての定着が見られた³⁷。チェスター・グールドの「ディック・トレイシー（Dick Tracy）」のようなアメリカの漫画は、シンジケートによって配給され、新聞販売の一助とするために読者の興味に合わせた通俗的ストーリーが展開するものが主であり³⁸、*Milliyet* 紙に連載された作品もそのようなものであったと推測される。これもアメリカからの娯楽文化の流通の中にトルコが取り込まれたことを示している。描画形式の潮流だけではなく商業的な面においても、トルコの漫画は世界の流れの一つに取り込まれたと言えるだろう。つまり共和人民党一党独裁の終了以降に転換した、内外の体制および経済状況とともに、トルコの漫画の形も転換していったのである。

（2）一党独裁の終了後に定着したジェマル・ナーディルへの評価

一党独裁の終了という転換期以降に現れたナーディル評には、彼の業績を賞賛するものが見られる。例えば、1949 年 3 月 6 日 *Şadırvan*（モスクの泉）誌に、画家で研究者でもあるマリク・アクセル（Malik Aksel）が、ナーディルを、ジェミル・ジェムやセダト・スィマヴィと続く漫画の歴史に連なるが、それ以上の存在であり、キュビズムや未来派など

³⁶ トルコの常套句で、‘41 buçuk maşallar’ には、「悪いことがふりかからないよう」に口にするもので、日本語の「桑原、桑原」のような意味がある。

³⁷ 例えば、ベルギーの漫画家モーリス・ド・ベフィールが描いた西部劇漫画 *Lucky Luke* は、トルコでは *Red Kit* という題名で、1950 年代から現代に至るまで刊行され続ける。他にも、『スーパーマン』、『コナン』といった、アメリカの長編漫画が、第二次大戦後に刊行されていることが観察される。

³⁸ イギリスの科学者であるランスロット・ホグベンによると、当時の *Life* 誌に「ディック・トレイシー」が年間一千万人以上に購読されるという記事があった（Hogben, pp. 215-217）。

外国の美術潮流以上の新しさをもち、現在の漫画雑誌に受け継がれていると論評している (Yücebaş, 1950, p. 76)。1952年2月27日の *Hürriyet* 紙には、無二のエスプリで国民を笑わせて考えさせたが、このような作品の力は、今のトルコ漫画界にも生きていたという論説が書かれた (Yavuz, p. 29)。1953年2月27日の *Vatan* 紙には、*Akşam* 紙創刊時の論説者であるエニス・タフスィン・ティル (Enis Tahsin Til) の署名で、若いトルコの生産性が向上するデモクラシーと自由の時代に前例の無い芸術を作り出して死去した、民族の偉大な芸術家という評価が掲載されている (Yücebaş, ed., 1955, p. 13)。1954年の号数等不明の *Panorama* (パノラマ) 誌に掲載された、*Şaka* 誌の発行者だったジェマル・エルクサン (Cemal Erksan) による回想記ではナーディルを、国家の若い時代に尊敬すべき世界的な名声を得て、埋められない空白を残して死去したとしている (Yücebaş, ed., 1955, p. 13)。これらには、ナーディルの漫画が、共和人民党の政権が新生トルコ共和国建設を目指した特殊な時期にふさわしいものだったという評価が現れている。

次に、デビュー時にナーディルの影響を強く受けながらスタイルを変えていった「50年代世代」の漫画家による評価を見てみたい。彼の薫陶を受けたエミルオールは、1950年に *Aile Dergisi* (家族の雑誌) に掲載された記事の中で、国民に愛され続けた師が毎日の生活に光を与えるような漫画を勤勉に描き続けたと、その功績を記憶しなければならないと記している (Demirci, pp. 124-125)。セルチュークは1950年に *Yeni İstanbul* 誌に掲載された記事の中で、当時の新聞と雑誌に漫画が多く掲載されている盛況振りに対し、ナーディルが打ち立てたようなオリジナリティを持つものが無く、その山を乗り越えていかなければならないと記している (Demirci, pp. 125-126)。この時期の彼の漫画は、アメリカのソール・スタインバーグの漫画の影響を受けているように捉えられ³⁹、上記にはナーディルの影響を乗り越えようとする意図が示されている。やはりナーディルの薫陶を受けたバルジュオールは1957年に、ナーディルを、これまでの最良の漫画家であり、その空白を誰も充たすことができないと評価し (Yavuz, p. 27)、2003年の著書の中でナーディルを「トルコの漫画の道標」と記している (Balcioglu, 2003, p. 151)。これらは、ナーディルの作品を、トルコ共和国の建設期に築かれた漫画の礎とする評価と見ることができる。また、セルチュークの記述からは、他の漫画家が追随したナーディルの作風という礎から、新たな展開を探るべきだという意識がうかがえる。そのような意識から「50年代世代」の作風が生み出され、セルチュークの作風も変遷していったのである (図3-59a, b, c)。

これらの評価は現代の研究者の評価および、トルコ首相府報道出版情報総局による公式ガイドブックである *Turkey2012* に現れた「共和国の古典的な時代の漫画」における荣誉ある漫画家という評価 (T.C.Başbakanlık Basın-Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü, ed., p. 439) につながる。ナーディルには、トルコ共和国建設期に「若い」国家にふさわしい新しい漫画スタイルを打ち立て、その後の礎を築いたという業績への歴史的な評価が定着したのである。そしてトルコが1952年にNATOに参加して「西洋によってトルコがついに受け入れられた」(新井, 2001, p. 240) ことによって、帝国以来の西洋化改革と西洋の帝国主義に抗する国民国家の建設の帰結を迎えるに至る過程からは、国民国家を形成する重要な時期に、彼がユーモアと理知を交えながら「国民」に寄り添う漫画を描いたことは、歴史的な意義を持つものだったと言えるのである。

³⁹ 例えば、1954年に出版された、*Hürriyet* 紙に掲載された漫画を主として掲載した *Turhan Karikatür Albümü* の作品には、デビュー直後の1945年の *Akbaba* 誌に掲載されていた、ナーディルに類似した作風のものから、スタインバーグの直線的な描線に近いものへの変化が見られる。後にセルチュークは、スタインバーグ以上に直線的な描画による作風を確立する。彼はセリフによらず絵によってユーモアと風刺を表現することを「グラフィック・ミザフ (grafik mizah, グラフィック・ユーモア)」として、新たな漫画の表現を目指していた。

第4章 「国民」表象たり得なかった漫画作品

第1節 漫画図像に用いられた影絵芝居カラギョズの構造

(1) カラギョズ図像のキャラクター化に関する問題

本章では、ジェマル・ナーディルの活動期と同時代に存在し、民族的な要素を持ち、人気を集めたにもかかわらず、「国民的」、「民族的」という評価を帯びることのなかった漫画キャラクターに関して、ナーディルの漫画に与えられた評価、特に「民族性」の内容を確認するための比較対象として分析をする。そのようなキャラクターの受容のされ方と、ナーディルの漫画のような評価を獲得しなかった理由を探ることで、これまでに考察したアムジャベイのキャラクターを中核とするナーディルの漫画の「国民性」及び「民族性」を理解するための比較材料とする。

まず取り上げるべきは、19世紀末のトルコ漫画史の最初期から描かれながら、アムジャベイのように、漫画における「国民的」な存在として評価されなかったカラギョズである。カラギョズは伝統芸能の影絵人形に由来するトルコのオリジナルのものとして認知される出自を持ち、風刺を含んだ娯楽を支える存在として人々に受け容れられ、漫画の登場人物にもなっていた。しかし「国民的」、「民族的」と評価されることはなく、「50年代世代」の漫画家たちの作品中に登場することはほぼ皆無となっていく（Çeviker, 2004, p. 70）。漫画上のカラギョズは、なぜ公的な評価を獲得し得なかったのだろうか。カラギョズが登場する漫画とアムジャベイを主とするナーディルの漫画の相違とは何か。それをこれより検討するが、その際、カラギョズが登場するトルコの民間伝承芸能である影絵人形劇芝居をカラギョズ芝居、カラギョズを描いた漫画をカラギョズ漫画、影絵の登場人物もしくはキャラクターそのものをカラギョズ、と表記する。

カラギョズは、民間に伝承する「ナスレッディン・ホジャ物語」と共に、漫画につながるトルコのユーモアの先駆であり（ホサム, pp. 227-230）、共和国初期において人気が無かったわけではない。例えば1936年2月から *Akşam* 紙上で始まった「漫画キャラクターベスト15」¹という連載の中では、3月29日第6265号4ページでカラギョズが登場している²。また、1938年2月19日の *Akşam* 紙第6913号9面では、「ミッキーマウスの父」としてウォルト・ディズニーへのインタビュー記事が掲載され、その見出しには「カラギョズとナスレッディン・ホジャに感じ入る」とあった。当時すでにアニメーション映画のキャラクターとして認知されていたミッキーマウスと比較されるほど、カラギョズとナスレッディン・ホジャには、トルコのユーモア表現としての認識があった。

カラギョズには、トルコへの漫画導入の最初期である1870年代にその成立を助けたという側面がある。イスラーム的な文化伝統の影響下、人物像による漫画表現の出版印刷上の前史が実質的に存在しなかったオスマン帝国で、平面的な図像があるカラギョズが漫画に流用されたのである。カラギョズ芝居を意味する‘hayal’は、テオドル・カッサープ³によって、1873年に風刺雑誌 *Hayal* の名に採用されている（Özön & Düder, p. 103）。同誌では、印刷業者でもあったアルメニア人のニシャン・ベルベルヤン⁴によってカラギョズとハジヴァットの図像が初めて描かれ、あたかも「カラギョズ芝居の場のように」（Çeviker, 1986a, p. 25）多く使われた。当時、政府による出版規制はあったが、1878年に専制政治

¹ この連載の題名は、劇作などの中の人物造形を意味する *tip* が使用されている。

² 他のものはアムジャベイを除き、同紙に転載されていた家庭漫画に登場する「ジグス」、猫の「フィリックス」など全て外国のものだった。

³ カッサープは、1860年代にフランスに学んだ経験を持ち、帰国後アレクサンドル・デュマの小説を翻訳・紹介するほか、モリエールの戯曲を翻訳・上演し、西欧演劇の紹介にも関わっていた。彼は1873年 *Hayal* 誌以前に *Çingiraklı Tatar* 誌を29号まで発行したが、両誌は漫画を掲載したユーモア風刺雑誌であるとともに、演劇を紹介する雑誌でもあった（Çeviker, 1986a, pp. 7-25）。

⁴ ニシャン・ベルベルヤンについては、Çeviker, 1986a, pp. 9-10 を参照のこと。

が始まるまで、カラギョズは、漫画の定着に貢献していた。

1908年の専制終了以降のカラギョズ漫画は、アリ・ファトが刊行した *Karagöz* 誌上で、特に多用された。だが 1923 年の共和国独立後には、漫画の主流を占めたラミズ・ギョクチェの作品およびナーディルの作品群中にカラギョズは稀にしか現れず、他の刊行物にも継続して掲載された例は見られない。さらに共和人民党一党独裁が終了した後、カラギョズ漫画はほぼ皆無になり、現在でもほとんど見ることはできない。

(2) カラギョズ芝居の構造

ここで漫画に流用された影絵人形劇カラギョズ芝居の構造を示しておこう⁵。カラギョズ芝居の起源には諸説あり、中国から中央アジアを経由したという説、11 世紀に影絵芝居の存在が確認されるエジプトから 16 世紀に伝播したという説（アラビア商人の交易によりジャワの影絵芝居が伝わった可能性もある）がある。トルコ国内では、14 世紀のオスマン朝時代に影絵芝居の祖とされるシェイフ・キュシュテリー（*Şeyh Küşteri*）により、実在したカラギョズとハジヴァットに基づいて創られたという伝承が最もよく流布している。それによれば、オスマン朝第 2 代スルタンであるオルハンの時代に、ブルサの町のモスク建設にカラギョズとハジヴァットが従事していたが、彼らの滑稽なお喋りに職人たちが興じて工事が滞るため、二人は処刑された。後にそれを後悔したスルタンのためにキュシュテリーが二人の影絵人形を作り、その喋りを再現して慰めたという（勝田, 2000, p. 56）⁶。

このトルコ起源説に関して、17 世紀のオスマン帝国で旅行記を残したエウリヤ・チェレビ（*Evliya Çelebi*）の記述では、ハジヴァットはセルジューク朝時代に実在したブルサ出身のメッカを行き来する使者であり、カラギョズはトルコ最西端のエディルネ（*Edirne*）近くの出身で、イスタンブールのキリスト教君主の使者だが、言葉巧みなペテン師でもあり、使者の仕事で二人が出会った際の議論の応酬を影絵師が芝居に仕立てたという（勝田, 2000, p. 58）。このように起源について決定的な説は存在しないものの、トルコではカラギョズ芝居が地元起源のものだという認識が、少なくとも影絵師の間にはある。

芝居に用いられる人形は、ラクダなどの家畜の皮をなめして透明にして染料で色をつけたもので、手足は胴体に糸で結ばれ自由に動く。写真 4-1 のようにスクリーンに押し付けながら操るための棒が取り付けられ、それらを持つ一人の演者が同時に 2 体の人形を操る。そのスクリーンは木綿の白布であり、半透明のカラギョズ人形を押し付けて背後から光を浴びせるため、芝居の舞台は奥行きがなく、家屋などの背景もスクリーン上にある（写真 4-2）。そのため登場する人形は常に横向きであり、重なり合わない。操り手は両手を使うため、基本的に画面上に 2 体より多くの人形は登場せず、音楽の演奏者を別に伴う。操り手はセリフも発し、様々な声色により、男女を問わず様々な登場人物を演じ分ける。演者は *‘hayal’* もしくは *‘hayalci’*（幻影師）とも称された（*Gerçek*, p. 103）。

登場人物は、野卑な皮肉屋のカラギョズと、気取った田舎紳士で常識人のハジヴァットが主で、他にチェレビ（*Çelebi*、紳士）、ゼンネ（*Zenne*、淑女）といった一般人のほか、ヤフディ（*Yahdi*、ユダヤ人）のような民族性を持つもの、チェンギ（*Çengi*、踊り子）のような職業者、ベベルヒ（*Beberuhi*、悪戯好きの小人）のような異形など典型的な役割を持つ人物が演目に応じて登場する⁷。これらは、他民族を包含するオスマン帝国の首都で雑

⁵ カラギョズ芝居の概要については、And, 1987、勝田, 2000, pp. 55-77 および永田, 2008, pp. 219-228 に詳しい。

⁶ ブルサにはカラギョズ博物館がある。カラギョズ師の間では影絵のスクリーンはキュシュテリー広場（*Küşteri meydanı*）と呼ばれる。イスタンブールの現役のカラギョズ師で、「イスタンブール、カラギョズ使いの家（*İstanbul Kâtibim Karagöz Evi*）」という工房と劇場を兼ねた施設を運営するハサン・ヒュセイン・カラバー（*Hasan Hüseyin Karabağ*）氏に横田が行ったインタビュー（2010 年 4 月 18 日）も参考にしている。

⁷ 他にジャンバズ（*Cambaz*、曲芸師）のような芸人、ラズ（*Laz*、黒海地方の住人像の象徴でかつてのラズ民族、早口で慌て者）、カイセリ人（*Kayselili*、アナトリア中部のカイセリ出

多な人々が集まるイスタンブールの類型的人物でもある（勝田, 2000, pp. 63-64）。これらの人物はそれぞれの属性に従った伝統的衣装を纏い、様式的な図像で表現される。

カラギョズ芝居の基本的構成は、①Mukaddime（詩の詠唱によるイントロダクション）、②Muhavere（対話による物語の展開）、③Fasil（民謡の演奏）という定形であり、終幕時にハジヴァットが次回予告などを交えた口上を述べる（And, 1977, p. 272; Duyuran, p. 26）。劇はカラギョズとハジヴァットの対話を中心に展開する。基本的なシナリオはカラギョズ師の徒弟制度の中で語り継がれ、19世紀から20世紀にかけて本格的に文字化された（勝田, 2000, p. 62）。シナリオは1908年の専制終了以前の「古典」と以降の「新作」に大別され、前者は断食月の毎夜の余興として上演されたことから29編あり、「新作」と合わせて帝国時代からのスタンダードなシナリオの総数は39点とされている（勝田, 2000, p. 62）。ただし、影絵師が即興で台詞を付け加え、上演ごとに変化がある（Duyuran, p. 30）。

ストーリーは、田舎紳士で通り一遍の常識しか持たないハジヴァットと、荒削りで常識に反するカラギョズという対照的な人物の論争を軸とする（Duyuran, p. 30）。劇中では、カラギョズがハジヴァットに殴る蹴るの暴力を振るい、さらに終局の口上の際にも理由無く暴力が振るわれる（勝田, 2000, pp. 59-61）。

カラギョズの口上によるイントロダクションは、1942年にトルコの演劇研究者セリム・ニュジヘット・ゲルチェック（Selim Nüzhet Gerçek）が記録した「古典」のシナリオ「血の流れているポプラ（Kanlı Kavak）」⁸の中では、以下のようにになっている（pp. 99-100）。

さあ真実を、スクリーンを組み立てろ、蠟燭は灯した。私たちの演目は「血の流れているポプラ」です。善の草原の喜びを。そう、芝居はカラギョズの広い野原、貴方たちが話を読み取るのに加わってくださったことが喜びになり、ハジヴァットの言葉によって劇が麗しく始まります。スクリーンを組み立てた、蠟燭を灯した、登場した、周りを見た。スクリーンの右左は男女で一杯だ。貴方たちの誰彼にも喜びが訪れますよ。さあ、いろいろな噂話を。私の娯楽の相方です。

この後ハジヴァットが呼び出され、挨拶と自己紹介をして劇が始まる。このイントロダクションは影絵師により変化する。シナリオは、カラギョズがハジヴァットを皮肉やナンセンスな反論で混乱させ、一般常識に潜む偽善などを覆すものが基本となる（Duyuran, p. 30）。このようなカラギョズ芝居の構造は、カラギョズとハジヴァットに相当するカヴクル（Kavuklu）とピシェカル（Pişekar）という役の二人によるコントのような、やはり対話中心の民間伝承の即興劇オルタ・オユヌ（Orta Oyunu）に通じ、両者は近縁のものとされ、登場人物や基本的なシナリオにも共通点が多い（永田, 2008, pp. 220-226）。さらに近縁のものに、一人の演者による即興漫談のような民間芸能メッダーフ（Meddah）があり、これらの芸能を兼ねる演者もいた（Gerçek, p. 91）。これらは断食月の夜祭りや街角など、大衆的な場で大道芸のように上演されてきた伝承の民俗芸能であり、地域のゴシップなどを即興的に取り入れるものだった。

カラギョズ芝居の対話に表れる滑稽さは、言語の洒落に多くを負う。勝田によれば、それらは①同音異義語による意味のズレから生ずる、トルコ語ではごく日常的に使われるものと、②相手の表現に似た異義語を返し、単語レベルから文章レベルまで幅広く、フラン

身者）というがめつい商人の典型、ルーム（Rum、ギリシャ人）、エルメニ（Ermeni、アルメニア人）のようなイスタンブールに居住するエスニシティを持つ者が登場する。詳細は、Duyuran, p. 48 およびウェブサイト、*Karagöz Hacivat* を参照のこと（2017年10月22日参照、http://www.karagoz.net/karagoz_hacivat_tipleri.htm）。

⁸ ストーリーは、カラギョズがハジヴァットをそそのかし、断食月の夜明けを知らせるドラムを必要以上に大きく鳴らして迷惑がる女性から金を取り、さらに水源のポプラを切り倒して金儲けを企むというもの。

ス語など様々な言語を使うものがある⁹。

カラギョズは禿げ頭の恐妻家であり¹⁰、一般的イスタンブル市民の性格を持ち、物知り顔のハジヴァットはオスマン帝国期の教養人としての性格を示していた（永田, 2008, pp. 225-226）。他にイスタンブルを主舞台として、すでに挙げたような、そこに居住する市井の多様な人々が影絵人形として現れ、その日常がアドリブで風刺を交えて描かれる。

例えば、「古典」の一つである「カンル・ニギヤール¹¹ (Kanlı Nigâr, 血気にはやるニギヤール)」は、ある紳士がニギヤールとサルクム・インジ (Salkım İnci) という名の二人の情人から金を騙し取って逃げたが捕まり、二人のどちらかを選べと迫られ、ふしだらで気の強いニギヤールに身包みはがれて放り出されるという話である（テキスト 4-1）。カラギョズ、ハジヴァット、紳士の使用人、小人、酔っ払いの近所の厄介者 (Tuzsuz Deli Bekir) など、マハレに住む近所の人物が次々と服を取り返そうとするが、皆ニギヤールに裸にされ、結局彼女が慕うエフェ (Efe) という女性がとりなす¹²。また「ブランコ (Salıncak)」は、ハジヴァットが保有するブランコをカラギョズが無理やり借り受け、紳士、淑女、阿片などの常習者 (Tiryaki)、厄介者、ユダヤ人などから、金を取って乗せて儲けようとするが失敗する話である¹³。登場人物は上演ごとに変化し、市井の人々にとって実在する人物像に近い人形が登場する、親しみが持てる説話が展開される。

カラギョズとアムジャベイの間には、恐妻家というトルコ男性の典型のような属性が共通する。また、カラギョズとハジヴァットが、様々な人々と交渉するという点は、アムジャベイというキャラクターの遍在性に共通する。カラギョズ芝居は様々な庶民が登場する「民衆層の代弁者」(Türkmen, 1991, p. 97) であり、ナーディルの漫画が持っていた、多様な市井の庶民の生活を描写し、人気を集めるという点で、先駆的なものだったのである。

(3) 人形の道化性に基づく風刺構造の成立

カラギョズ芝居にはゴシップ的な地域ニュースの他、政治や社会風刺が取り入れられていた。それは政治面での改革が進んだタンズィマート期に活発になった。1855年にイスタンブルに滞在していたフランス人ジョゼフ・ピエールの記述によれば、宰相やスルタン、外国人までが批判の対象となり、それらは即興の対話の中で繰り広げられるため「検閲を受け入れず、制限の無い自由の楽しみ」を提供し、欧米のジャーナリズムよりも制限の少ない積極的な政治風刺を行った (And, 1987, pp. 83-84)¹⁴。帝国末期のイスタンブルにはオルタ・オユヌやメッダーフの演者も参加する大衆演劇トゥルーアートの隆盛もあった。この劇のカラギョズ芝居に共通する人物設定と即興性には、イタリアのコメディ・デッラルテに通じる要素があった (Gerçek, p. 92; 永田, 2006, pp. 116-120)。19世紀末のイスタンブルには、このような大衆演劇が西洋風俗の先端地区ベイオールを中心として上演されていた西欧演劇に加わる「ダイナミックな演劇空間」が存在し (永田, 2006, p. 125)、

⁹ 夫「開けろ (aç) 俺だ」、妻「おなかが空いていても (aç) 家には何も無いわ」、ハジヴァット「カラギョズよ、文字を (yazı) 知っているか?」、カラギョズ「夏を (yazı) 知っているし、春もな」、という具合 (勝田, 2000, pp. 68-69)。

¹⁰ 例えば「家畜小屋 (Mandıra)」というシナリオでは、彼は妻により家から追い出される (Duyuran, p. 38)。

¹¹ このニギヤールを題材とした映画が、1955、1968年と1981年に製作されている。

¹² Duyuran, pp. 37-38、およびウェブサイト *Karagöz Hacivat* に掲載されたシナリオによる。(2017年10月22日閲覧、http://www.karagoz.net/kanli_nigar.htm)。

¹³ 脇役は上演によって微妙に変化する。またストーリーもそれに伴ってアドリブが行われる。この「ブランコ」は、筆者が実見した上演では、ラストはブランコが壊れるものだったが、乗ったものが死んでしまうシナリオもある (*Karagöz Hacivat* に掲載されたシナリオによる。2017年10月22日閲覧、<http://www.karagoz.net/salincak.htm>)。

¹⁴ ここでのフランス人による記述は、メティン・アンドによれば、ピエールが1855年にパリで出版したコンスタンティノーブルを紹介する書籍 *Ubicini* の記事中に書かれたもの。

市民がカラギョズ芝居のような風刺性のある即興の喜劇を享受する機会は少なくなかった。

この即興劇の風刺性と、人形劇の持つ特質には関連がある。旧ソ連の人形劇研究者エリザヴェータ・コーレンベルクによれば、劇中に現れる異形の人形は、古代演劇から、人物や他の生物、無生物、自然現象のシンボルであり、祝祭に関わる「魔術的」な力を持つ (pp. 13-18)。イーニッド・ウェルズフォードによれば、そのような異形は、あらゆる人と事物を嘲笑できる「野卑な道化性」¹⁵を醸し出す (Welsford, pp. 304-307)。さらに異形性は社会規範からの逸脱と価値観の転覆につながり、権力者や常識を罵倒し、笑いと暴力を導いて風刺を構成し、大衆娯楽に供する機能を持つ (コーレンベルグ, pp. 50-58)。このような野卑な道化性を持つ人形劇の例として、イギリスの伝承人形劇「パンチと妻のジュディ」が挙げられる。これに登場するミスター・パンチは、1841年に創刊されたイギリスの風刺雑誌 *Punch* の題名に採られ、同誌の漫画にも描かれるキャラクターとなる¹⁶ (図 4-1)。

道化に類する劇作中の人物についてバフチンは、それが異質な他者であり、「実人生のいかなる地位、いかなる立場」とも無関係で、独自の特性と特権を持つとする (1987, pp. 157-158)。異形である人形には、このような特権性が、より強調されていると考えられる。例えば、15世紀以降にコメディ・デッラルテのプルチネッラから派生したパンチの祖先となる人形は、鉤鼻で背中の丸まった身体で手に棍棒を携え、「シニシズムと、残酷さと、自分を抑えようとする者たちにしっぺ返しをする能力」を備え、「あらゆることを嘲笑し」、悪事は「彼の姿と木製の身体」により許されるという、野卑な道化性を持つ (Welsford, pp. 304-307)。そこから派生した人形もこのような道化性を供え、パンチも劇中で他の登場人物を棒などで殴りまくるのである (山口, 2007, pp. 183-185)。カラギョズも、ハジヴァットに理不尽な暴力をふるい皮肉を弄する点で、パンチ同様の野卑な道化性を備えている。

このような人形の道化性に加え、カラギョズには、スクリーンという説話世界と現実の境界上に存在する影絵という特性がある。カラギョズ芝居は断食月の夜や割礼祭などの祝祭的な場でも演じられるが、山口昌男によればカーニバルのような場や見世物の舞台も祝祭空間であり、そこは現実世界と日常性に収まらないイメージを仮託する「彼方」の世界との境界となり、仲介者として両義的な異形が現れる (1975, pp. 83-90)。また赤坂憲雄は民俗学の知見から、現世と観念的世界の境界上には「妖怪」や「魔」などの「異人」が現れるとしており (pp. 255-259)、それらはデフォルメされた人形に通底する存在と考えられる。具象的人物図像が希薄な文化状況で、オスマン帝国末期に都市住民を中心に享受された影絵芝居のカラギョズと他の人形は、「幻」でもあるスクリーンという祝祭的な境界上の現実的身体を持たない道化であり、例外的な人物形象図像だった。

さらにカラギョズとハジヴァット、パンチとジュディのような二人組による対話構造は、実生活者の感覚を持つ人物を説話世界に組み込む構造を作り出す。ウィリアム・ウィルフォードは、愚者としての道化は、愚者でない人々によって差異化されることによって笑われる対象として現れるが、同時に愚者でない人々の潜在的な姿を映し出す鏡でもあるという両義性を持つとしている (Willeford, pp. 31-52)。この両義性は、山口が指摘する、道化が「無意識の世界の使者」として、実生活者の日常的理性を相対化する性質につながる。

したがって劇の中では、道化と現実的な属性を持つ人物という「愚行をするものと、それを理解して関わりあう方法を反映するもの」である二人が、リア王と道化、ドン・キホ

¹⁵ 「あらゆる人…」という評価は、17世紀以降マリオネットとしてフランスに定着したポリシネールについて、19世紀の著述家で画家でもあったモーリス・サンドが記したもの。

¹⁶ ミスター・パンチは「パンチと妻のジュディ」の主人公から採られているが、その名はイタリアの即興劇「コメディ・デッラルテ」に登場する道化のプルチネッラに由来し、15世紀の隆盛以降、人形劇化されたものが西ヨーロッパに伝播し派生したものとされる (Welsford, p. 305; コーレンベルグ, p. 47)。プルチネッラは、フランスの街頭人形劇ポリシネール、スペインの道化人形劇ドン・クリストバル、ドイツのハンスヴールストといった道化的人形に派生していき、19世紀にフランスではギニョールとなった。また、パンチは日本では風刺漫画を意味する「ポンチ」の語源となった。

ーテとサンチョ・パンサ、ドン・ジョバンニとレボレロの例のように、しばしば一方は悪賢く他方は間抜けという形をとって現れる (Willeford, pp. 38-42)。カラギョズ芝居とオルタ・オユヌの場合でも、野卑な皮肉屋で攻撃的なカラギョズおよびカヴクルと、常識的な相方のハジヴァットとピシェカルは、このような対となっている。カラギョズ芝居では、ハジヴァットは常識人の田舎紳士であるが愚者に近い立場であり、道化性を強調されたカラギョズに対置されて、その現実的な生活がからかいの対象になるのである。

さらにカラギョズ芝居では、道化性を持つ人形による影絵の人物像が織り成す説話が、スクリーンという境界性を持つ空間に提示されることになる。下図はその提示の仕方を、第2章でナーディルの漫画に関して示したように、模式化したものである。



(横田作図)

スクリーンは、その彼方に広がる説話世界をのぞく窓のようなものとなる。ただし、その世界は、セリフや演技で提示されるのみであり、家屋などの道具立ては、カラギョズらと同一平面上にある。この平面上に展開される説話が、現実世界の人々の日常生活と相似する場合、スクリーンは人々の姿を映し出す鏡のような作用をも持つだろう。そして、イスタンブールに現実に行き交う様々な人々を模したような人形に演じられることによって、より明確に観客の日常世界の雛形が映し出されることになる。

その影絵人形は、実際の人間とは違う異形だが、その中にも、踊り子、麻薬中毒者、曲芸師などの、一般的ではない属性の人物の人形や、悪戯者の小人などの実在的ではない人形も現れる (Yüstra, ed., pp. 20-30)。これらは、必ずしも日常の中に一般的に存在する人物像を映すものではなく、非日常の場、あるいは祝祭的な場に現れる道化的な存在である。また影絵が演じられる場自体も、観客を集めるイベントとして祝祭性を持つため、スクリーン上の説話世界は、人々の意識を移入しやすいものになる。道化的な人形によって現実の日常生活を笑い飛ばす即興性が演じられることで、カラギョズ芝居は観客にとって、実生活を皮肉や風刺とともに映し出す鏡像だったと考えられる。

さらに、影絵であるという特性上、暗い空間の中の明るいスクリーン上に芝居が展開される点は、彼方にある説話世界への窓としての性質も備えるだろう。そこで演じられるカラギョズ芝居が、トルコにおいて影絵芝居 (gölge oyunu) と呼ばれるだけでなく、幻 (hayal) と呼ばれるのは、現実とは異なる次元において説話世界が展開されるという認識の現れではないかと思われる。

(4) オスマン帝国時代におけるカラギョズの漫画への流用と展開

オスマン帝国時代、西洋的な教養による批判的ジャーナリズムが発達する状況下において、カラギョズの受容にも変化が訪れる。カラギョズ芝居自体が持つ、道化的な説話世界

に現実世界を映すという特質は、トルコ漫画の最初期である 1870 年代においては風刺の表現に生かされていた。この点について、パルミラ・ブランメットは、カラギョズ芝居の対話形式は、現実世界の鏡像として演じられる劇の中で、「近代と伝統」、「西洋と東洋」など、相反する価値観の対立が明確にされることによる風刺効果につながるものだったと指摘している (Brummett, 2000b, pp. 52-53)。このような特質によって、西洋的なメディアである雑誌に、西洋的ではない民間芸能のカラギョズ芝居の人物像が風刺を目的とする漫画に導入されたことは、不自然ではなかった。

最初に導入されたカラギョズ漫画は、描画面と印刷技術面の問題もあり、図 4-2 の例のように影絵芝居のスクリーンそのままの画面構成をとり、人形の姿のままの二人が横向きに配置され、背景はスクリーンのように空虚な空間に近かった。また、影絵芝居同様の対話による風刺的な説話が、画面外のキャプションとして示される構成をとっていた。これはいわば紙に描かれた影絵である。

そして、カラギョズ漫画を掲載する刊行物など、政治体制の批判を行うマスメディアも、カラギョズ芝居が演じられる場のような祝祭空間としての性質を持ち、「悪罵の仲介人」である道化が登場する場になりうる (山口, 1985, pp. 160-61)。このような、悪罵に関わる様な存在に関して、ゴンブリッチが挙げる風刺漫画の表現技法が参考になるだろう。その技法には、①比喩的表現、②イメージの図像への凝縮および比較による強調、③人物のカリカチュア化、④動物などによる寓話化、⑤経験的に周知された隠喩の利用、⑥矮小や肥大などのコントラストによる対象のイメージの強調、が挙げられている (Gombrich, pp. 127-142)。これらは、人物像をデフォルメし、他の事物に比喩的に置き換えることで道化的な存在の形成につながる操作をとらない、カラギョズ芝居における人形の表現にもつながる。ゴンブリッチが示すような操作を経て紙上に描出された人物像は、異形の道化としての機能を持っていたと見なすことができる。異形の影絵人形だったカラギョズは、風刺を司る道化として機能し、祝祭的な場と見なし得る新聞・雑誌上の漫画の中に、影絵芝居の場合と同様に皮肉を弄して常在していたと考えられる。

しかしカラギョズによる風刺は、芝居、漫画ともに政治の流れによる規制に直面する。1861 年に即位したスルタン・アブデュルアジズ (Abdülaziz) の時代、後の宰相クブルスル・メフメット・キヤーミル・パシャ (Kıbrıslı Mehmet Kâmil Paşa) と一族による国庫の横領を風刺した件を契機として、出版法のような公式な検閲から免れていたカラギョズ芝居も厳しく規制されることとなった (And, 1987, p. 85)。さらに第 1 章で示したように、1878 年のスルタン・アブデュルハミド 2 世による専制開始後には政治風刺自体が封殺され、批判的ジャーナリストや風刺漫画家は外国に避難する。その結果、カラギョズ芝居は、題材を政治風刺的なものから、男女関係のもつれやスキャンダルのような風俗的なものに移行させ、露骨に卑猥な表現が強調されるようになり (And, 1987, p. 85)、専制開始後もラマダンや富裕層による割礼祭のような催事の機会に行われていた (Duyuran, p. 26)。トルコの演劇研究者メティン・アンド (Metin And) によれば、猥褻と放縦は一般大衆が享受する演劇が持つ自然な表現であって、トルコで本格的な芸術文化と見なされていた西洋的演劇の流れとは異なる即興劇の流れの中にもあり、カラギョズ芝居はそのような劇の一つだった。だがアンドは、カラギョズ芝居がアブデュルアジズの規制以降無意味なものに墮落してしまい、本来の政治風刺精神の伝統は *Karagöz* 誌を始めとする風刺新聞および雑誌の中に生き残ったと評している (1987, p. 85)。このような体制の変化に伴う規制によって題材が風俗的なものに移行する点は、トルコ共和国成立後の漫画題材の変化に類似したものであり、大衆が享受するメディアが示す傾向の一つと言えるだろう。

スルタン専制終了後、カラギョズは、1908 年に発行された *Karagöz* 誌上で漫画の中に恒常的に描かれ、そこでは風刺的な題材が主流となる。同誌が基調とする題材は政治や社会の状況であり、同時代の *Aydede* 誌や *Diken* 誌のような大衆的な風俗漫画も多く掲載する雑誌とは異なり、かつてカラギョズ芝居が取り上げていたような猥雑さへの移行は見られない。1908 年 8 月 10 日 *Karagöz* 誌創刊号の巻頭言には、専制時は海軍出版局に隠遁し

ていた発行者のアリ・ファトにより、専制下の特権的な刊行物と異なり、立憲政復活による出版の自由の中で同誌を創刊できることが強調され、ジャーナリスティックなユーモア風刺雑誌の志向が示されている (Çeviker, 1988, pp. 136-137)。

この *Karagöz* 誌は、専制以前のニシャン・ベルベルヤンらによる描画とは異なる、ハリト・ナージーが描くものを主とするカラギョズ漫画を、当初は表紙に採用した。1875 年生まれ、官立美術アカデミー出身で、製陶の絵付けをパリで学び、タブローの肖像画も描く画家であり、西洋の画法に通じていた (Çeviker, 1988, p. 114)。彼が中心となって描くカラギョズ像は、ジェミル・ジェムが導入した写実的な描画法に従うようになり、創刊当初は比較的平面的なものだったが、第 6 号では陰影を用いた描画法が見られる。1910 年には立体的な身体を持つカラギョズとハジヴァットが定着し、様々な姿勢と運動が表現されるようになる¹⁷。図 4-3 の例では、横向きだったカラギョズが正面を向き、漫画の空間を手前側に走っているのである。

このような変化についてトゥルグート・チェヴィケルは、1870 年代の「厚紙を切り抜いたような」カラギョズ図像は描画の未熟さを示し、西洋の描画技術の導入により立体的な像が描かれるようになったことを、トルコ漫画史上の「進歩」とする (Çeviker, 1988, p. 25)。しかし、*Karagöz* 誌上の漫画に見られる、カラギョズとハジヴァットがアクションを演じて他の登場人物と交渉するという変化は、影絵同様の平面的な図像がもたらす道化性とは異なる性質を持つようになることを意味する。それは境界上の対話により説話世界を表現しつつ風刺するものから、自らが主体的に喜劇を演じるものとなり、ミスター・パンチのようなより批判性の強い道化としての性質を強めるものだったのではないと思われる。

(5) 「祝祭の場」におけるキャラクター性を持つ道化の成立とカラギョズ

この立体的な描画法の導入と、それに伴う性質の変化は、カラギョズ漫画にとって、新たな風刺手段の獲得につながった。それは 1870 年代には少なかった、写実に近い似顔絵を用いた漫画の登場である。1910 年代には、トゥルグート・チェヴィケルがジェミル・ジェムに始まる肖像画を用いた漫画を第二次立憲政以降の漫画の潮流としている (Çeviker, 1988, pp. 17-18, 74-77) ように、退位した専制スルタン・アブデュルハミド 2 世を始め、「進歩と統一委員会」の政治家などが風刺漫画の対象として描かれ始めた。似顔絵を用いた風刺漫画が *Cem* 誌などの刊行物に定着する一方、カラギョズの攻撃性が似顔絵で描かれた政治家に向けられる漫画が、*Karagöz* 誌上を中心に見られるようになる (図 4-4)。このような漫画の場合、政治家の似顔絵像は、カラギョズとは異なった道化性を漫画に加えることになった。似顔絵の使用は、第 3 章で示したナチスを題材とした漫画のように、ゴンブリッチが指摘する風刺漫画の手段である誇張、比喩、省略などにより戯画化されて道化性を強められた風刺対象を直接描く点で、より直截な政治批判の手段である¹⁸。さらに、カラギョズ漫画の場合には、カラギョズという野卑な攻撃役によって、政治家が叩かれ役の道化として対象化されるのである。

このような、似顔絵により道化性を強められた政治家などとカラギョズらとの漫画内の

¹⁷ このような変化は、カラギョズ漫画の対話による構成の変化にもつながった。1910 年 209 号から 1915 年 456 号までの *Karagöz* 誌には、毎号 1、2 点のカラギョズ漫画が掲載されているが、計 423 点のうち、カラギョズとハジヴァットの対話により構成される 122 点のほか、二人以外の人物も登場するもの 146 点、カラギョズとハジヴァットが対話だけではなく、喜劇を演じて大きなアクションを起こすもの 21 点と、1870 年代のベルベルヤンらの影絵に類似した構成の漫画からの変化が認められる。

¹⁸ 似顔絵の効果について清水勲は、日本でも幕末から明治初期にイギリス人ジャーナリストのチャールズ・ワーグマンが発行した *The Japan Punch* の人気の要因の一つが風刺対象の人物の似顔絵であり (1991, pp. 47-48)、幕末期からの絵師河鍋暁斎が出版者兼戯作者の仮名垣魯文と組んで 1874 年に創刊した『絵新聞日本地』という漫画雑誌が成功しなかった理由の一つに、似顔絵を用いなかったことを指摘している (1991, pp. 48, 57-58)。

交渉は、カラギョズ芝居とも、それに類似した 1870 年代のカラギョズ漫画とも異なる祝祭的と言えるような場を紙面にもたらすことになった。政治権力を持つ者は、大衆から一種の異人である英雄として認知されることがあるが、祝祭の場では、その圧力から大衆が逃れるために、現実の権力者に対応した道化の「偽の王」が配置される場合がある (Welsford, pp. 66-74; 山口, 2007, pp. 181-84)。実際の権力者は共同体や国家にふりかかる災厄や穢れを引き受ける非日常的な機能を持つが、その穢れが偽の王に仮託されスケープゴートにもなる (赤坂, pp. 154-160)。彼らは大衆によって「引きずり降ろすために祀り上げ」られる「撲られ役」の道化となり (山口, 1990, p. 304)、似顔絵で描かれた権力者らもこのような性質を帯びると考えられる。そして言語メディアは、偽の王のような存在が現れて「野放図な言葉のあらゆるニュアンス」が浸透し、普遍的で民衆の誰もが接触できる広場だとバフチンが指摘するような (Bakhtin, 1974, pp. 188-189, 191) 祝祭的な場である。以上を踏まえれば、1910 年代の第二次立憲政期の新聞・雑誌が多く出版されたメディア状況は、カラギョズという道化が、偽の王である似顔絵で描かれた政治家らを引きずり降ろす場になり得ていたと考えられる。カラギョズらは、読者の関心を満たす演劇的な見世物性を持つマスメディア (山口, 1974, pp. 103-104) 上で、政治家らの権威を剥奪する「悪罵の仲介人」としての道化的役割を強化したのである。

カラギョズ漫画に、似顔絵による新たな道化の効果が表れた顕著な例として、独立戦争時のギリシャ軍との戦闘を描いた一連の漫画が挙げられる。これらの中では、総司令官コンスタンティノス 1 世が徹底的な叩かれ役の道化として描かれ、カラギョズとハジヴァットはそれをからかう (図 4-5)。この漫画の写実的な描画の中で、アンカラ政府軍は英雄然として端正で、カラギョズらも通常の人間に近く描かれているのに対し、禿頭で耳が張り出すという顔貌の特徴があるコンスタンティノスは、宇宙人のようにデフォルメされ、叩かれ役の道化であることが強調されている。これらの漫画では、「暴力と哄笑の担い手」(山口, 1985, p. 182) であるカラギョズが、叩かれ役の道化を攻撃することができた。つまりカラギョズらは立体的な身体を持つ人物として描かれることで、対象を直接攻撃し得たのであり、逆に政治家などは影絵芝居の人形のように漫画に取り込まれたのである。

以上のような漫画の中にカラギョズが配置されることは、彼が説話世界の中で自立した道化としてより能動的になったことを意味している。カラギョズは、野卑な攻撃役であり自らも滑稽さを演ずる点で、風刺漫画に有効な、自立するキャラクターのような存在になり得ていた。また、似顔絵で戯画性を強調された政治家なども、叩かれ役のキャラクターのような役目を持っていたと言えるだろう。つまりカラギョズは漫画キャラクター概念がほとんど無かったオスマン帝国においても、*Punch* 誌のミスター・パンチ、*Mad* 誌のアルフレッド・ニューマンのように、風刺メディアのシンボルとしての性質を備えていた。実際に第 2 号以降の *Karagöz* 誌上には、様々なポーズのカラギョズが記事の合間のカットやタイトルデザインの一部として描かれている。カラギョズは作品から抜け出て自立するキャラクターとして存続する可能性も持っていたのである。

ただし、それは影絵時代の庶民生活の中にいた自らも失敗を重ねるカラギョズ像から離れた、「哄笑の担い手」として記号化されたようなキャラクター像であり、アムジャベイのように庶民の側に寄り添って親しみを持たれる存在ではない。この場合のカラギョズは、コンスタンティノスの例のように、安心して攻撃できる対象が存在してこそ機能を発揮する相対的な立場にある。したがって、共和国独立後の体制風刺が不可能な状況では、批判役の記号としてのキャラクターが持つ立場の限界が浮き彫りにされた。カラギョズの相対的な立場からは、共和国時代最初期には、当時の反動勢力を批判するという風刺的な漫画を描くことはできた (図 4-6)。だが主舞台の *Karagöz* 誌は独立戦争時にアンカラ政府を支持していたために、体制への批判性は失われた。第 1 章の図の 1-24 に描かれた、廃刊したユーモア刊行物の墓碑を前に、*Akbaba* 誌を示すハゲワシと共に涙し、生き残ろうと誓うカラギョズの姿は、権力に押さえつけられる庶民の側から体制を風刺する影絵時代のような立場から撤退することを意味していたのである。

(6) トルコ共和国独立後のカラギョズ漫画の変容と衰退

トルコ共和国独立後、立体的で写実的なカラギョズ像による漫画は、文化政策と体制批判が不可能な状況の中で変質していく。その中でカラギョズの立場にも変化がもたらされた。まず帝国時代の旧弊な文化の排除と近代化を目指す一連の文化政策の下、民間の娯楽芸能としてのカラギョズ芝居自体が旧弊のものと見なされた。カラギョズ芝居は、オルタ・オユヌ、メッダーフ、トゥルーアートなどの大衆演劇と共に「正統」とされた西洋演劇と異なる、芸術的価値を失った不道德なものと位置づけられた（永田, 2006, p. 106）。現代トルコの演劇評論家で政治家でもあるオメル・アッチラ・サヴ（Ömer Atilla Sav）は、カラギョズ芝居を「古臭く博物館行きのような価値」のものだったとまで評している（p. 155）。このように旧弊とされたものと、共和国にとって望ましい「国民文化」との峻別には、第2章で示したように当時の文化政策上の価値判断という恣意的な要素が介在した。クリフォードが示す芸術＝文化システムを当てはめれば、カラギョズ芝居は歴史的文化ではあるが、公的な民族芸術の理念からは「真正」とされず、サヴが評するような「非真正な」骨董品と見なされたのである。

1940年代までに政府はカラギョズ芝居の幾つかのシナリオ採録と出版を行い、「国民の家」での上演も始められたが、根本的な保護は不十分で、名人は減っていった（Gerçek, pp. 93, 99）。また、カラギョズ芝居は、民族舞踊のように民衆が自ら演ずることで国民意識が高揚されるものではなく、訓練を受けた専門的な職人により上演されて技術やシナリオなどの知識が徒弟制度をつうじて踏襲されるものであり、人気の低迷と後継者の不足の悪循環という衰退の要因（Gerçek, p. 93）を内包していたのである。

カラギョズ芝居を古臭いものと見なす動きは、映画、ラジオ、定期刊行物など他の新たに登場した娯楽メディアの普及にも起因していた（ホサム, p. 231）。1940年代には、影絵の光源は蠟燭から電灯に、人形の彩色は化学染料になったが、新しい娯楽に押されて新たな工夫が必要であるとゲルチェックが指摘する（Gerçek, p. 96）状況にあった。すでにラジオは、民謡という新たな音楽ジャンル形成につながるほど聴取者の人気を得ていた。また映画館の数は、1923年にトルコ全土で30館だったものが、1939年に130館、1949年に200館と飛躍的に増加した（Özön, p. 49）。1940年代までには欧米から作品が輸入されて、映画は大衆的な娯楽の中心となる（ヤマンラール, p. 220）。ナーディルの漫画にも、カラギョズ芝居を映画に押された古いものであるとした、図4-7a、bのような例が見出せる。

そしてカラギョズ芝居が古臭いものとされた背景には、西洋近代化により社会生活自体が変化し、さらに都市政策によりマハレが統合再編されて「顔を付き合わせる」近所付き合いが失われるという（Duban & Behar, pp. 24-25）地域的な結びつきの変質があった。サヴも、帝国時代の民衆社会に展開してきた民族芸術だったカラギョズ芝居とオルタ・オユヌを活性化する必要が失われた理由として、地域コミュニティの基本単位であるマハレが共和国の独立以降の社会生活の近代化に伴って変質したことを挙げる（Sav, pp. 153-154）。その指摘のように、オルタ・オユヌとカラギョズ芝居は庶民が暮らす地域の日常を取り入れ、その人々に享受されてきたが、その地域自体が変質したのである。結局カラギョズ芝居は衰退し続け、1970年代までにカラギョズ師が10人に満たないほどになる（勝田, 2000, pp. 55, 71）。カラギョズ芝居は、新生トルコ共和国が求めるような「民族的」文化として認知されないという政治的な要因に加え、それを受け入れていた社会の近代化の流れに吞まれて衰退していったのである。

カラギョズ漫画は、その出自となる芝居自体が旧弊のものと見なされ、ナーディルのものに類似した漫画が主流となる中で、変質が見られるようになる。一連の漫画の主舞台は、チェヴィケルが「スクリーンを白い紙に移し」、「影絵が文章と漫画を占めた」興味深い刊行物であると評価する（Çeviker, 1986, p. 138）*Karagöz* 誌だった。同誌上の漫画の題材には、独立後に政府批判が困難になる状況の影響による変化が如実に見られる。1920年代後半の題材の中心は、第一次世界大戦敗戦後の帝国時代からの外交関係である。1930年代の世界恐慌以降の第二次世界大戦前夜には、国際情勢の変化が同誌表紙の漫画の題材の主

流となる。さらに、図 4-8 のように独立を称揚し共和国建国を祝福する意図に基づくプロパガンダのようなものが現れるようになった。カラギョズ漫画の題材は図 4-6 のような政府側に立つものが主流となったのである。

描画面では、1930 年代の *Karagöz* 誌には、1920 年代までのハリト・ナーギー、D・マズルム (D. Mazlum) らの陰影を伴う立体的な描画から、ナーディルのシンプルな描画に追随する変化が見られる。これは写実的なカラギョズ像から影絵人形のような単純な図像への回帰でもある。構図上でも、影絵同様に横向きにカラギョズとハジヴァットが正対して固定され、相対して会話をするようになる。この変化も 1870 年代にニシャン・ベルベルヤンらが描いた平面的で様式的な影絵人形像に類似したものへの回帰と見なされよう。

しかし、1930 年代にラミズ・ギョクチュとトゴ・コズマが主となって描いていた同誌のカラギョズ漫画の背景は、影絵芝居やベルベルヤンらの漫画のような二次元的な空間とは異なっている。この時代の漫画の画面には合理的なパースペクティブが見られるが、平面的に相対したカラギョズとハジヴァットはその奥行きを無視した場に描かれる。図 4-9 の例で両者は、漫画の題材となる空間とは別個の二次元空間に張り付いているように見える。このような配置は、1934 年 10 月 27 日 *Karagöz* 誌第 2777 号の漫画 (図 4-10) では一層際立ち、ポスターを構成する一部分のようにになっている。

このようなカラギョズ漫画の変化は、道化として成立したキャラクター的な機能と漫画構造にも変化をもたらしている。そこには境界上に存在する道化への回帰はあるものの、カラギョズが語るべき漫画の説話はすでに画面の中に描かれている。また、その説話世界を読者に提示するが、影絵芝居時代のように庶民の側から生活に結びつく風刺を行うことはしない。さらに同誌のカラギョズは、影絵時代からのシンボルの帽子を被りながら、洋服を着る。本来のカラギョズは、伝統的衣装に身を包む人形という、道化性を持つ異人である。だが、当時の近代化政策を背景としてリニューアルされた折衷的な姿には、道化性を薄めながら一般的な市民とも異なるという、役割のあやふやさがうかがえる。

このようなカラギョズに対し、ナーディルは、「アムジャベイエ・ギョレ」の中で、影絵芝居の中でこそカラギョズに価値があるとする漫画を描いている (図 4-11)。そこではアムジャベイが、カラギョズは批判性を持つキャラクターではあるが、現代のトルコ社会で人々を代弁するようなキャラクターではないと示しているのである。カラギョズはナーディルの漫画の人物のような、そして影絵時代のような庶民の鏡像として十分機能しなかったという認識を彼が持っていたことは、この点で確かめられる。

そして *Karagöz* 誌上の漫画は、生活を題材とする流れにも、ギョクチュの漫画のような女性風俗にも傾くことはなく、帝国時代の創刊時からの政治・社会風刺を基調に置いた編集方針が続いていた。このことは、1935 年 1 月の一時休刊後、2 月にセダト・スィマヴィが新たな発行者となった第二次 *Karagöz* 誌の編集方針にも現れていた (Çeviker, 1988, p. 136)。彼が帝国時代に手がけた雑誌は風俗的な漫画を掲載し、共和国独立後の 1936 年に刊行された漫画雑誌 *Karikatür* にも女性風俗を題材とした漫画が多く見られたが、*Karagöz* 誌の漫画には風俗的題材への転換は見られない。ギョクチュが *Karagöz* 誌に女性風俗を描いた例も見出せない。同誌は同時代の風刺漫画雑誌の中では、*Akbaba* 誌のような風俗的な傾向に寄らず、かつカラギョズ漫画を掲載する特異なものだった。1930 年代以降、同誌のようにカラギョズ漫画を多く掲載した定期刊行物は確認できず、1950 年の同誌の終刊以降には、漫画雑誌、新聞においてもカラギョズを用いた漫画はほとんど姿を消す (Çeviker, 2004, p. 70)。帝国時代からの老舗の *Karagöz* 誌は、トルコ共和国独立後のジャーナリズムの中で明らかに時流に乗り遅れていた。共和人民党一党独裁の下、漫画の中で閉刊誌の墓標に共に涙した *Akbaba* 誌は独裁体制終了後にも長く続いたが¹⁹、ファトからスィマヴィに受け継がれた硬派の *Karagöz* 誌は生き残ることができなかったのである。

以上から、一党独裁下の共和国建設期の文化政策の下で変容したカラギョズ漫画は、影

¹⁹ 同誌は、1977 年まで発行された。

絵芝居時代のような体制風刺だけではなく、人々の生活を題材として共感を呼ぶような説話を語る役割も十分に果たし得ないものだったと結論できる。出自であるカラギョズ芝居が題材としていた人々の生活自体が変質し、共和国にとって望ましい近代的生活と伝統的な部分を残す生活が重層し錯綜する状況は、皮肉屋の道化であるカラギョズにとって複雑すぎる題材だった。またトルコ最初期の漫画に取り入れられながらも、トルコ共和国の公的な「民族」文化として称揚されないという状況もあった。カラギョズは、庶民にとって、そしてトルコ「国民」としての立場からも、「我らのもの」ではなくなっていたのである。

第2節 もう一つの太ったキャラクター「トンブル・テイゼ」

(1) もう一つの太った女性キャラクターを描いたラミズ・ギョクチェ

次に、アムジャベイよりもやや遅れて共和国建設期という時代に現れて人気を博した、トンブル・テイゼについて検討する。このキャラクターは、ラミズ・ギョクチェが描いた「トンブル・テイゼとススカ・ダユ」の女性主人公であり、1940年代が「ギョクチェ・ナーディル時代」と称されるような人気をもたらす要因の一つとなり、トルコの生んだキャラクターとして認知されている稀な例である。このキャラクターとアムジャベイには、共和国建設期に現れ、極端に肥満した丸い身体を持つという共通点があった。両者それぞれへの評価には、当時の読者による受容のあり方の相違が反映され、そこには帝国時代以来の漫画に現れてきた女性観が関わっていたのではないかと思われる。女性に関する題材は、すでに示したようにナーディルの漫画中でも度々取り上げられ、当時の「国民」観を反映する部分があった。本節では、女性であるトンブル・テイゼの身体が当時読者にとってどのような意味をもっていたか検討して、「民族的」や「国民的」なものとならなかった理由を探り、アムジャベイのキャラクターとしての意義を考察する際の比較対象とする。

まず作者のラミズ・ギョクチェの経歴の概略を示す。彼は1900年にイスタンブールに生まれ、イスタンブール師範学校で美術を学び、1919年からリセの美術教師となった²⁰。1916年から漫画を描き始め、学生時代の1918年には、*Şeytan*（悪魔）という雑誌に作品が掲載された。その後教師をしながら *Aydede* 誌とその後継誌の *Akbaba* 誌などに漫画を描き人気を博した。彼の漫画家としての地位の確立には、オルハン・コルオールによる「近代的漫画の基礎の一つを築きつつ女性の図像を多く描くことで漫画への関心を高めることに寄与した（Koloğlu, 2003, p. 267）」という評価が示すように、図4-12のような女性を題材とした作品による部分が大きかった。本格デビュー前のナーディルが「ギョクチェのように描け」と言われたのも、この傾向のものだった。

トルコ共和国独立後には、政治風刺が困難な中でナーディルが代替的に「生活」を題材の中心としたのに対し、ギョクチェは風俗的女性像を描き続けた。特にスィマヴィが創刊した *Karikatür*（漫画）誌は、表紙のみならず裏表紙にも洋装婦人が題材となる一コマ漫画を描くなど、主舞台の一つとなった（図4-13）。1939年2月9日の同誌第163号ではトンブル・テイゼの原型が見られる（図4-14）。この漫画は、1940年以降独立して作品となってから「トンブル・テイゼとススカ・ダユ」という題となった。本稿では以降、連載漫画の題を「トンブル・テイゼ」、キャラクターの名をトンブル・テイゼとする。

ギョクチェは第2章で示したように、帝国時代から人気漫画家であったにもかかわらず、ナーディルに追随するような漫画を描いており、トンブル・テイゼの登場は得意な題材を打ち出し卓越した面を見せたいというライバル心に関係していたと思われる。それは1937年に *Karikatür* 誌の漫画を中心にした作品集『ラミズ漫画アルバム (*Ramiz Karikatür Albümü*)』、1946年に『ハジ・アーラル・アルバム』、『トンブル・テイゼ漫画アルバム (*Tombul Teyze Karikatür Albümü*)』を出版したことに表れている。『ラミズ漫画アルバム』の表紙には、ポーズをとったギョクチェの姿が写真印刷されている（図4-15）。これも、自分がナーディルに比肩する一種の文化的な英雄なのだと強調する、ギョクチェの意識が見られ

²⁰ ラミズ・ギョクチェの来歴については、Çeviker, 1993b および Yücebaş, 1959, p. 35 を参照。

る。実際にセミヒ・バルジュオールの回想によれば、彼は自分の展覧会に訪れたバルジュオールに、ナーディルの展覧会や講演会への意識を吐露していた (Balcioglu, 2003, pp. 164-166)。1946 年には、「トンプル・テイゼ」ともう一人のキャラクターのような人物が登場する「チョメズ」の漫画を掲載した彼自身の雑誌 *Mizah* を創刊する。西洋的な美術教育に基づいた画風で出発したギョクチェは、ナーディルに追随しながらもトンプル・テイゼを中心にした独自の漫画で、彼と並び称される人気漫画家となったのである。

(2) ラミズ・ギョクチェの女性図像とトンプル・テイゼ

次にトンプル・テイゼにつながるギョクチェの女性図像のあり方を示す。彼の女性図像を用いた風俗的な漫画は、ジェマル・ナーディルが逆に *Amcabey* 誌上などで追随し²¹ (図 4-16)、他にも *Şaka* 誌上でシェヴギ・チャンカヤが類似した漫画を描くなど、同時代の漫画家に影響を与えた。その女性像は図 4-12 の身体を強調した服装をまとう例のように、エロチックさを持つものだった。主舞台の一つの *Karikatür* 誌では、ギョクチェが表紙の漫画を含めて女性を題材とした作品を、微妙にスタイルを変えて多数描き²²、同時期の *Akbaba* 誌上にも同様に多くの作品を描いていた。このような漫画は、ギョクチェの回想によれば、猥褻なものと訴追された。彼は論説や文章には法律の規制がある²³が絵には無いと裁判で訴えたとされる (*Türk Mizahının Öncüleri*, p. 94)。その判決は確認できないが、彼の漫画の女性像は、当時は訴追に値するほどのエロチシズムを表出していたのである。

これらの漫画の中の女性図像は、身体を強調しているが裸体ではなく、外見は政府の文化政策の下で奨励された洋装の近代的な女性像である。その服装は、豪華なコートやハイヒールなどを備えるような華美なもので、カールする髪と睫毛、口紅などにより女性的な要素が強調された外見を示していた。細く整えられた眉などは、1900 年代に最先端の洋装のものとして流行した化粧が、1930 年代にリバイバルして定着したものである

(Demiryürek, pp. 448-449)。このような女性の服装に関しては、ギョクチェの回想によれば、最先端の流行が見られるイスタンブールのベイオール地区のホテルのロビーでのファッション観察が元であることが、以下のような笑話とともに *Milliyet* 紙がまとめた『トルコのユーモアの先駆者たち (*Türk Mizahının Öncüleri*)』に紹介されている。

ラミズはある日大きなホテルのサロンに座っていた。近くのテーブルに向こうから来た、見かけたことのある年とった淑女が座った。過度なほど化粧したこの年配の女性は、そのあとラミズと会話を始めた。巨匠は、そのころ流行に沿った女性を、手当たり次第に評価するようになっていた。「ご婦人、あなたは私のような芸術を志す男にとってインスピレーションの妖精です」女性は喜んで、部屋の四隅に眼をやってから答えた。「この芸術家のご好意は私をどれだけ幸福にするかわからないわ、あなたは画家ですか?」、「いいえ、漫画家です」。

(p. 34)

これには笑話としての脚色もあると思われるが、ギョクチェらが描いたような洋装の女性像が、1940 年代にフランス、イタリアやハリウッド発のファッションが流通していた (Koca & Koç, p. 263) ベイオールで実際に観察されるものだったことがうかがえる。

²¹ 例えば自身が刊行する *Mizah* 誌では 1943 年 7 月 31 日の第 35 号から、表紙を含めてギョクチェのものに類似するイラストレーションのような女性を題材とした漫画が見られる。

²² 例えば 1 月 21 日第 50 号に掲載された 13 点の漫画のうち、8 点がギョクチェのもので、4 点が女性を題材とするものだった。

²³ 出版に対する規制には 1925 年制定の治安維持法があり、1931 年制定のジャーナリスト法では、犯罪を扇動する論説、猥褻な記事、虚偽の記事は違反とされた。

このような華美な装いの女性像は、マハレの居住者のような庶民からかけ離れている。その閉鎖的な空間にいる女性に、政府は社会進出と、その美を公にすることを勧め、1929年にはミス・コンテストも行われたが (Ahmad, 1993, pp. 87-88; Koca & Koç, p. 267)、伝統的生活のいまだ残る農村部が多いアナトリア東部にまで洋装が暫時普及していくのは1950年代以降であり (Koca & Koç, p. 264)、ギョクチェの時代には、流行の華美な洋装は庶民の実生活の場とはまだ距離があった。トンプル・テイゼの服装は、当時の文化政策にとって望ましい洋装だが華美であり、その生活ぶりも図4-17のように彼女の外見にふさわしい西洋的なものである。彼女は、華美な洋装と化粧で夫であるススカ・ダユと高級レストラン、ダンスホールなどにも現れる、ナーディルの漫画に描かれた庶民とは異なった、豪華な女性として描かれていたのである²⁴。

そのような女性が主人公であることは、漫画の構成の特徴にも関連している。その特徴を、本論文のための調査において観察し得た *Karikatür* 誌連載当初の「トンプル・テイゼ」と、アンソロジーである『トンプル・テイゼ漫画アルバム2 (*Tombul Teyze Karikatür Albümü 2*)』に収録された漫画58点から示してみよう。以降では『トンプル・テイゼアルバム2』と記述する。登場人物の構成を見ると、基本的には夫のススカ・ダユと一人息子がいるが、他に固定された登場人物はおらず、設定に応じた人物がその都度描かれる。ナーディルの漫画がイスタンブルを主舞台に様々な人々が登場して対話をするのに比べると、裕福さを見せる家族を中心とし、登場人物が少ないという基調を持つ。

その説話構成は、図4-18の例のようにトンプル・テイゼの巨体由来する滑稽さをセリフで提示するものが基本である。そのセリフの内容は全て彼女の身体に関することであり、市民生活、時事や社会情勢に関する題材は現れない。説話の元になる彼女の身体は連載が進むに従って巨大化し、夫のススカ・ダユは貧弱化する (図4-19)。この点では肥満したアムジャベイの身体が基本的に題材にならなかったことは相違している。またアムジャベイの妻が語り、また他の人物も家庭の生活を語る点とは相違があった。「トンプル・テイゼ」は家庭を基本とするが、その日常が描かれる家族劇ではなかったのである。

(3) 人物像としてのトンプル・テイゼの特異性

次に、以上のような構成の中に描かれたトンプル・テイゼの特異性を示し、それがどのように人気に結びついたかを探る。まず人気獲得の要因として、帝国時代以来描き続けられてきた洋装の女性である点が挙げられる。トンプル・テイゼの華美さや西洋の女性としてのエロチシズムを伴った魅力は、一連の近代化改革によって増加した男性大衆読者層の人気を呼ぶものだったと思われる。このようなエロチックな女性像が現れた背景には、写真の女性の裸体表現に対する法規制とイスラーム的な伝統による感覚的な制約に加え、1930年代の写真印刷技術の制約もあったと推測される。女性の写真を掲載した出版物の例として、ギョクチェとナーディルの漫画を掲載していた総合週刊誌 *Yedigün* があるが、写真の使用が多くなるのは1940年代後半である²⁵。ギョクチェらが描いていたピンナップ・ガールのような女性図像は、日常をハレムリクの空間で過ごす女性が外出する際にはヴェールの下に顔を隠すべきというイスラーム的な伝統 (片倉, pp. 94-95) を保つ人々にとって、現実的なものではなかったと捉えられる。これらの女性像は近代化の記号であると同時に非日常的なエロチシズムを表す記号的な図像だった。

²⁴ 『トンプル・テイゼアルバム2』では15点がダンスホールや高級レストラン等の市街を舞台としている。

²⁵ 例えば1947年7月27日同誌第751号の例では、18ページのうち13ページに露出度の高い女性の写真が掲載されていた。表紙にはアメリカ配信の記載がある水着の女性モデルの彩色カラー写真が飾られ、本文記事中にもアメリカの水着女性モデルとハリウッドの女優エラ・レインズの水着の写真が掲載されている。

そのようなトンプル・テイゼが備えた巨体は、他の記号的な女性像とは異なる、より多くの人気獲得につながる意味が加わるものだったと思われる。この巨体には異形性を持つ点で道化としての要素があるが、彼女がミスター・パンチやカラギョズのような傍若無人で野卑さを持たない点に注意したい。彼女は漫画の中心であるが、能動的な言動をしない。その巨体自体が題材とされる点は、皮肉や攻撃を受ける受動的な「叩かれ役」に近い役割のように見えるが、「偽の王」として風刺漫画の中で批判的に描かれる権力者像のような存在ではない。また、主体的に皮肉や価値の転換を語るアムジャベイとは、肥満という共通する異形性を持ちながら、基本的な性質が相違している。

注目すべき点として、彼女のモデルのような実在の例があったことが挙げられる。ギョクチェと親交があったバルジュオールは、ギョクチェの亡くなった前妻が太って大柄だったことが反映されたと推察している (Balcıoğlu, 2003, p. 166)。ギョクチェ自身も、1943年6月1日、*Yarım* (半分) 誌上で、トンプル・テイゼがどのように生まれたかというインタビューに、肉付きのよい女性の可愛らしさを引き出したと答えており (Yücebaşı, 1959, p. 46)、実在する太った女性の魅力を表出する意図があったことがうかがえる。彼は、1942年10月15日の雑誌 *Radıyo Mecmuası* (ラジオ雑誌) 上では、詩人のヒクメット・ミュニル・エブジオール (Hikmet Münir Ebcioğlu) によるインタビューの中で、トンプル・テイゼの漫画で太った女性が傷つかないか、という問いに以下のように述べている。

神かけて、変なことではない。時々乗るフェリーや路面電車で、とても太った女性がトンプル・テイゼの絵を持っているのに偶然よく出会うので、そのように思っていない。さらに、太った女性たちの反響と怒りを引き出さないために、太ったおばさん (Şişiman Teyze) というところを、初めから繰り返しお世辞を使い「豊満なおばさん」の名にした。

(Yücebaşı, 1959, pp. 50-51)

ギョクチェが示すように、‘Tombul’ には、「ぽっちゃりとした」など乳幼児に使うような好意的な表現が含まれている。彼が太った婦人の実在に言及するように、「トンプル・テイゼ」連載前の *Karikatür* 誌にはトンプル・テイゼの原型のような婦人像が描かれており (図 4-20)、このキャラクターが唐突に出現したのではなく、モデルになるような太った婦人への当時の人々の関心に基づいていることがうかがえる。

ピンナップのようなセクシャルな部分を強調されたトンプル・テイゼ像としては、『トンプル・テイゼアルバム 2』の中に胸を強調したものが13点 (図 4-21)、水着姿のものが3点認められる (図 4-22) が、これらはプロポーションを魅力的に描くのではなく巨体をからかうものであり、他の漫画の女性像が醸し出すエロチシズムの要素とは必ずしも重ならない。彼女の巨大な身体を受容には、帝国時代以来の洋装の女性像を近代化とエロチシズムの記号とするような受け止められ方とは相違があったのである。

その受け止められ方の特異性として挙げられるのは、トンプル・テイゼが実在するかのよう読者に捉えられていたことである。例えば、1945年の *Karikatür* 誌には「トンプル・テイゼ」が掲載された裏表紙に読者のお便りのコーナーの設置があり、そこにはトンプル・テイゼについて彼女が実在するかのような質疑が書かれている。このコーナーは *Mizah* 誌に連載が移ってから継続した。1946年11月15日 *Mizah* 誌第19号の裏表紙 (図 4-23) に掲載された一例は以下の通りである。

問—トンプル・テイゼちゃん。何でいつも赤い洋服を着ているの？

答—赤大根に似せて、読者の皆さんの欲求に答えるためよ。

ギョズテペ在住ムオラ・セレン

これらの内容は、アイドルのプライベートを探るような質問であり、「テイゼちゃん」とした表現は原文では‘Teyzeciğim’であり、‘ciğim’はトルコ語で親愛の情を表す。このような手紙が漫画とともに掲載されている点には、彼女が男性読者から実在するアイドルのように見られていることが現れている。これらが実際の読者からのものではなく編集者により作成されていた可能性もあるが、トンブル・テイゼが実在するような感覚を持たれる存在だったことを示している。このようなファンレターは、第2章で示したようにアムジャベイにも寄せられていた。両者は、カラギョズとは異なる、実在するような親しみを感じさせるキャラクター性を作り上げていたのである。同様の反応は、『トンブル・テイゼアルバム』の序文に掲載された、やはり以下のような読者からの手紙にも見られる。

(前略) トンブル・テイゼは、まるで家族各々それぞれのところにやって来たようです。毎週彼女が我が家で最も楽しいお客になることを、心から待っています。そのようなお客様であり、愛すべき甘い顔、丸々とした体、さらに小さな口は、今までに与えられたことが無いものでした。私たちを困惑させるようなことは全くありません。私たちの(中略)テイゼをいつも向かい合っていて見たい。

(Gökçe, 1946c, p. 3)

この中でもトンブル・テイゼが実在の人物のように扱われ、その「楽しさの源」が、丸々とした身体であることが示されている。この実在性について、ギョクチェ自身は *Radyo Mecmuası* 誌のインタビューの中で、彼女がどこで生まれなぜ好かれるのかという問いに、以下のように述べている。

トンブル・テイゼがとても好かれる理由の一つは、内面からある人物像が生まれたからだ。こんなことは、どんな場所に行っても私に起こりうることだ。トンブル・テイゼは実在しないのか？ トンブル・テイゼは知らない所に住んでいるんじゃないのか？ トンブル・テイゼとあんたは過去に一緒に過ごしたのか？そしてまた、ここに来る時のちょっと前にさえ、道で友人が質問したんだ。正直に言って、トンブル・テイゼはいるの、いないの？と。トンブル・テイゼがとても愛されている最も大きな理由として、私から一つ言えるのは、彼女が上品で淑やかであることだ。

(Yücebaş, 1959, pp. 50-51)

これらから、トンブル・テイゼは、他の洋装の女性像の持つ記号的な受容とは異なり、実在する女性に対するかのような、身体への生々しい愛着をもたれていたと捉えられる。さらにトンブル・テイゼは巨大化しながら、家族を持つ現実的な属性を失わず、家庭内や街角などの生活の範囲内のみに現れる。このように実在的な存在として受容されていた点で、彼女は自立して存在するキャラクターとして成立していたのである。

(4) トルコ共和国建設期における女性像の意味とトンブル・テイゼ

前項に示した男性読者のトンブル・テイゼの受容に関し、彼女があくまで受動的である点には、その存在意義の特殊性が関連すると思われる。それはトンブル・テイゼの表情によく示されている。彼女は、男性に身体をからかわれる点では漫画の主体だが、自らは身体を誇示せず常に受け身であり、その表情は主として目を閉じてなすがままである(図4-24)。『トンブル・テイゼアルバム2』の58点の漫画中、彼女が目を開けているものは10点であり、女性と積極的に対話をするのは洋服店での採寸の際に店員と言葉を交わすもののみである。家庭内では夫と子供、街角では他の男性からからかいの対象にされるという傾向は、その後に連載を移した *Mizah* 誌上の漫画にも認められる。彼女は、意志を示す表情を喪失し、男性の登場人物から一方的に対象化されているのである。

この点では、ナーディルの女性を題材とした漫画と異なる。彼の漫画では第2章で示したように男女間の対話は少ないものの、女性同士が主体となって対話するものは初期から現れ続けている。図 4-25a、b の例では、伝統的な空間だけでなく、市街においても、女性同士のコミュニティの表れと言えるような対話が描かれている。トンブル・テイゼのような肥満した妻と夫を描いたものでも妻が語り（図 4-26）、「アムジャベイエ・ギョレ」でも女性の語りが引き出される（図 4-27）。また女性に関する男性の語りでは、戸惑いおよび不満や好奇心を示す男性側の姿を風刺し、あるいはユーモラスに描いた例（図 4-28 a、b）がある。これらの例はすでに示した図 2-34 と同様に、女性を対象化する男性の姿をさらに対象化するものである。ナーディルの女性像は単に対象化されるのではなく、トルコ「国民」の一員として、かつマハレなどでの実生活者として主体性を持つ場合があった。

トンブル・テイゼは、ナーディルの漫画のような庶民的な実生活感から離れており、他方では男性にとって実在するような魅力を醸し出すという複雑さがある。そこには、女性の一方的な対象化を導く要因になる、トルコ男性が持つ独自の家族観と肥満した身体に関わる女性観が現れていると見られる。

このトルコ男性の女性観には、トンブル・テイゼにつながる太った女性への嗜好がある。例えば 1960 年代に特派員としてトルコに 8 年間駐在したディヴィッド・ホサムは、トルコ人男性にとって、太った女性に多くの魅力があったことを、以下のように指摘している。

トルコで、以前には、婦人の肥満が大変賞賛された。かつてオスマン帝国時代には、美人を示すのに、「彼女は、戸口を通り抜けるのに、身体を斜めにせねばならぬほど美しい」という表現が用いられた。こうした美人観は、今日ではまったく過去のものとなってしまった。

(pp. 295-296)

ここでホサムは、大都市イスタンブールにおける女性に関する美意識の変化も指摘しているが、トルコに長期滞在した写真家の並河萬里も以下のように示している。

どんなにスタイルがよくても、やせていたり、なよなよしては失格。少々太りすぎというところが最高といわれる。このような女性をもらうときは、結納金の金額が最も高い。（中略）昔からトルコでは、女性は太り気味がよいという考え方が支配していたようだ。それを裏づけるように、離婚される女性にはやせぎすが多いという話さえある。

(p. 60)

これらの外国人の観察した傾向に関しては、トルコ農村の研究を行った中山紀子の指摘が重要な参考となる。それによれば、太っていることは階級差の大きな社会での経済的な豊饒性を表す可能性がある（1999, p. 227）。同時にトルコ男性の間では、痩せた妻が夫の欲求に応えられないと周囲から噂される場合があるように、太った女性に性的な充足を求める傾向がある。女性の側も息子の嫁選びという点からこのような関心を持ち、かつては公衆浴場が嫁を見定める場所であり、現在でもこのような身体観が根強く残る場合がある（1999, pp. 227-229）。それらを踏まえれば、トンブル・テイゼの太った身体は、トルコ男性の性意識に基づく嗜好に適うものと見ることができる。一方そのような身体が示す豊饒性は、西洋的な生活を送る富裕さに通じる。彼女は、男性の嗜好に合うという点で、実在的な身体を華美な洋装で包んだ存在なのである。また、ススカ・ダユの身体の矮小さは、このような豊満な身体への男性の嗜好を強調した表現であると捉えられる。

このような身体を持つトンブル・テイゼが母であり妻である点も、家庭内で性差の二性を構成するトルコ社会（ホサム, pp. 200-201）では、重要な意味を持つ。イスラーム美術史の研究者のヤマンラール水野美奈子によれば、親密な関係を持つトルコの家庭内では、

家長的な父を抑えて家庭内をまとめて実権を握り中心となるのは母であり、子供たちから深い敬愛を受けているとする (2000, p. 87-88)。また、中東政治の研究者の内藤正典によれば、夫が肥満する妻にいつまでも若い頃と同様の愛情表現を行い、妻への性的な結びつきも強い (1999, p. 112)。このような母もしくは妻の家庭での実務上の実権から見ても、ススカ・ダユが尻に敷かれる存在として矮小に描かれていることは不自然ではない。

夫や子供に信頼され甘えられる母という家族観から見ると、『トンプル・テイゼアルバム 2』には、彼女が妻もしくは母として家庭内で采配をふるうように夫を叱咤しているものが4点ある。一方、ススカ・ダユがトンプル・テイゼに甘えている構図のものが4点あり、特に巨大な肉体に身を埋めるようなものもある (図 4-29a, b)。このような、彼女を愛でながら甘えるような漫画は、内藤が示すような夫婦間の結びつきの強さに通じる表現である。家庭内の妻の采配と夫婦の結びつきは、初期の「アムジャベイエ・ギョレ」でも、妻であるハヌム・テイゼの描写に見られるものだった (図 4-30)。このような題材の出現は少ないが、トンプル・テイゼは家庭内でテイゼ・ハヌムのように振舞わないものの、その身体そのものが性的な嗜好対象であるだけでなく、夫と子供に依存される妻もしくは母という、トルコの伝統的な家庭での実在感も垣間見せていた。

しかし、そのような女性の家庭内での実質的で重要な役割の一方、トルコ社会では家父長的権威の強さを反映し、男性が女性を保護して行動を管理する傾向が強く (中山, 1997, pp. 102-104)、それはトンプル・テイゼへの一方的な対象化に関わっているのではないかと思われる。妻は、外出時に夫が常に同伴し、他の男性と接触することが稀であるなど (ホサム, pp. 204-205)、血縁のある男性の保護下に置かれる。そのような保護の根底には、トルコ語で「ナムス (namus)」と呼ばれる「名誉」の概念があり、それは身内の女性の純潔や貞操を守るべきとするもの²⁶である (中山, 1999, p. 237)。家庭内の強い絆に基づく女性の保護という感覚は、男性中心の社会からのハレムリクの空間の峻別と、イスラームに由来するヴェールなどによる顔や身体の被覆といった、女性隔離の感覚につながる (白須, pp. 122-127; 中西, pp. 219-221, 227-228)。現代でも農村部では、家父長的な男性の権威の強さと女性の地位の低さ²⁷が際立ち (中山, 1997, pp. 98-100; ホサム, p. 217)、伝統的

²⁶ 「名誉」に基づく女性の貞節の保護観念は、1999 年まで行われていた非合法売春の被疑者や政治犯らへの国家権力による処女検査に至り、極端な場合には、婚前・婚外交渉をした女性を、家族の不名誉として親族が殺害する「名誉殺人」に発展するほど強い。この殺人は 2000 年代にも存在し、トルコ政府の調査では 2007 年まで年に約 200 件が告発され実数はさらに多いと推測されている (村上, 2013, pp. 17-19; ヨナル, pp. 321-322)。トルコのジャーナリスト、アイシェ・ヨナル (Ayşe Önal) は、2000 年から 2005 年の間に 1,806 人が「名誉殺人」の犠牲となり、5,375 人が周囲の圧力から自殺し、不審死と処理されたものはさらに多いと推測している (pp. 321-322)。2005 年の刑法改正まで「名誉殺人」は減刑されていた (村上, 2013, p. 18)。国際シンクタンク European Stability Initiative のレポートは、1926 年に制定されたトルコ刑法は、西欧に範を取りながら女性の身体が根本的に男性の所有下にあるという観念があり、社会的には女性への性的犯罪は家族に対する罪と捉えられ、複数の男性による強姦が行われた際、その中の一人が結果的に求婚すれば罪にならなかったことを示している。また現代トルコでも女性のセクシャリティーが社会的にコントロールされるべきものと捉えられていると指摘している (pp. 13, 201-202)。

²⁷ 現代のトルコ農村社会を調査した星山幸子によれば、その原因の一つは農村部の識字率の格差であり、南東アナトリアの農村部では家父長的な権威がより強く残っている (pp. 97-100, 106-107)。トルコ政府の調査による、18 歳以上を対象にした 2006 年のアンケート結果を見ると、村落部では女性の仕事である家政一般に関して男性が決定権を持つ傾向が強く、都市部で回答の 10.2%、村落部で 19.7%である (トルコ政府統計局ウェブサイトのデータベースによる。2013 年 10 月 5 日閲覧、http://www.turkstat.gov.tr/PreTablo.do?alt_id=1115)。経済的な自立に関しても労働参加する女性は、1994 年では都市部で 16%、農村部では 50% (カバダユ&エルキン, p. 94)、トルコ政府統計局のデータによれば、15 才以上を対象とした 1999 年の調査では、都市部で 17.5 %、農村部で 42.1%である (2014 年 4 月 14 日閲覧、

な女性観は根強く存続する。家庭内の女性の地位は、親子と夫婦関係と家族の絆の強固さにより保障された家庭内のものと捉えるべきだろう。このような家庭内の性差について、1989年の「トルコ人の家族の構造」特別委員会の報告書と、トルコ総理府による家族研究機構内の家族協議会が作成した1990年と1998年の報告書では、保守的な家族形態はトルコの「民族文化」に由来し、家庭はその伝統と道徳が実践・継承される場とされ²⁸（村上, 2000, pp. 45-46）、これは農村部に残る保守的な家族観につながる。ギョクチェの時代には、このような保守性は都市部でも強かったと推察される。トンプル・テイゼの立場にも、ススカ・ダユという夫の下に置かれるという保守的な根底が存在しているのである。

以上のような性差に基づく女性の立場は、トンプル・テイゼが男性からのからかいに対して受動的であるという性質に結びつく。彼女を実在のアイドルのように対象化する説話構成と読者の態度には、男性の性意識による女性への一方的な願望が垣間見えるのである。トンプル・テイゼへの願望に関し、中山による、トルコの男女関係の性的な側面に関する以下のような指摘は重要である。

男性が、性の能力を誇り、やましい下心を持って「じっとしていない」とされるなか、女性はどうのように暮らしているのだろうか。女性たちもまた、男性が「じっとしていないこと」を認めている。そこで性的隔離の必要性が強調される。（中略）男性は、性的関係を重視し、自分の性的能力を誇って、女性に対してやましい下心を持つとされる一方で、自分の身内の女性たちには狂おしいほどの嫉妬を持ち、女性たちを守ろうとしている。（中略）相反する二つの男性性を持つということは、「名誉」の概念と関係がある。

（1999, pp. 231-237）

中山の調査フィールドが農村であることを考慮すると、この観察には伝統的な性意識が示されていると捉えてよいだろう。そこには女性保護の「名誉」の概念の傍ら、抑えきれない女性への性的関心をはらむという矛盾（中山, 1999, p. 237）がある。この性的関心も、「名誉」の概念同様に女性を社会の中で周縁化し対象化する。そして社会の中心となる男性の間にはアルカダシュルク（arkadaşlık）と呼ばれる濃密な友人としての結びつきが重視されるが、女性同士の付き合いとは隔絶している（ホサム, pp. 201-202）。この点でも女性は周縁にあり、社会的な男性性が性意識の優位性につながっている。

このような男女間の非対称性は、男性からなすがまになるトンプル・テイゼの表情に結びつく。彼女は、豊満な女性身体への男性の嗜好と「じっとしていられない」性意識を反映し、からかいを受容する対象である。一方彼女は漫画キャラクターであるために、男性読者の現実の「名誉」が傷つく恐れがなく、読者は、性意識とからかいの対象としてファンレターを送ることができる。このような点でトンプル・テイゼは、単なる叩かれ役の道化ではない。また、他の漫画のピンナップのような女性図像や、ハリウッド女優の写真のような観念的な存在ではなく、伝統的な母性を表出しつつ性意識に基づいた嗜好にかなう身体を持つ点で、男性読者にとって実在的な存在になり得たと考えられる。トンプル・

http://www.turkstat.gov.tr/PreTablo.do?alt_id=1007）。都市部より農村部では女性の労働に依存する割合が多かった。第2章で挙げたマフムト・マカルの小説『ビズィム・キョイ』には、農村での女性労働が、家長である夫に従属する厳しい肉体労働で、使役用家畜のような所有物として扱われることもある状況が描かれている（pp. 41, 115-117）。

²⁸ ただし、「トルコ人の家族の構造」特別委員会の報告書では、イスラーム規範を根底に置く家父長的で結束の固い「伝統的家族」は解体される傾向にあり、その原因として、都市化に伴う女性の就業による家父長権威の低下と、マスメディアが伝える外国の情報などの多様な価値観への若年層が触れる機会の増加、都市部において家父長的な権威が薄れつつある点を指摘していた（村上, 2000, pp. 42-44）。

テイゼという漫画キャラクターは、近代的女性の装いであるが、男性中心の伝統的性意識を表象するものだったのである。

(5) トンブル・テイゼにつながる、トルコの西洋近代化の中で対象化された女性像

トルコの男性中心社会における女性への意識の可視化と対象化には、絵画中の女性像への男性の意識投影という、帝国時代から近代化の指標だった西洋における美術の影響があったことにも、触れておきたい。ここでは美術史上のイコノグラフィー論については深く立ち入らないが、トンブル・テイゼの登場につながる、トルコの漫画への西洋美術の影響を探っておこう。その先例の一つは、若桑みどりが挙げる、ウジェーヌ・ドラクロワが描いた 1843 年の『民衆を率いる自由の女神』像である。この例のように象徴的な意味の下に描かれた女性像は、男性像が表出し得ない母性、慈悲、理性、自由や平和などのアイコンとされてきた（若桑, 2012, pp. 200-208）。

西洋美術史上におけるアイコンとしての女性像は、女性が男性から保護された狭い空間にあって常に見られる存在であり、見られていることを自覚している存在として捉えるまなざし（Berger, pp. 46-47）に関連している。この男性のまなざしによる美術上の女性の題材化とは、イギリスの美術研究者のケネス・クラークによる、裸体芸術が単に服を着ていない *naked* ではなく、美術的に構築された '*nude*' であるとする論考（Clark, 1985, pp. 3-9）が示す、特定の価値観による対象化である。

帝国時代以来のトルコの漫画には、このような男性のまなざしから女性像をアイコンとしたものが現れていた。ニシャン・ベルベルヤンの漫画にはドラクロワの自由の女神に類似した像²⁹が見られ（図 4-31）、ギリシャ神話の公正、正義の象徴とされたテミス（Themis）神（黒田, p. 33）も描かれた（図 4-32）。平和の象徴の女性像は、第二次世界大戦中のナーディルの作品などにも度々見られる（図 4-33）。これらは西洋美術の平和の女神像³⁰の明らかな流用である（図 4-34a, b）。また、第 3 章の図 3-21 や図 4-33 の例のように、ローマ兵士のような荒々しい男性像を戦争の象徴とする西洋的アイコンも見られる。

これらのことは、帝国時代以来の西洋の美術表現とそれに関する教養の導入により、新たな図像表現が漫画に使われたことを示している。西洋美術のアイコンのような男性側による一方的な女性の対象化は、男性中心で、かつインテリ・エリート層を軸に編成されていたトルコの漫画界に自然に受け入れられるものだったと考えられる。つまりトルコ社会の男性中心性は、西洋近代の教養という装いに覆われていたのである。

そして共和国独立後には、その対象化に国民国家建設の文脈による望ましい女性像が加わった。それに関する基本的な観点は、アタテュルクの以下の表明にうかがえる。

トルコの女性は世界でもっとも聡明で有徳であるべきであり、気高くないでなければならない。女性が国民の社会生活の主たる要素ならば、彼女らは気高く、その義務を果たすことができよう。

（ビナルク, p. 119）

この要求から男性と同等となる職能として、教師、研究者、看護師などが推奨されており（ビナルク, pp. 118-120）、男性中心であった社会への進出が勧められていた。このことは、近現代トルコ研究者である澤絵史子が指摘するように、男性による公的な世界の社会的価値観を押し付けるまなざしの下で、女性をトルコ共和国の近代改革のシンボルとする（2005, pp. 237-238）操作である。この伝統的な隔離の強要を減ずるような女性の社会進

²⁹ 1876 年 12 月 21 日 *Hayal* 誌第 304 号 4 ページ、1877 年 3 月 17 日同誌第 336 号 4 ページに掲載された漫画などにその例が見られる。

³⁰ 例えば 14 世紀前半、シエナのアンブロジーヨ・ロレンツェッティが描いたフレスコ画『善政の寓意』などに見られるものである。

出の促進も、トルコのジェンダー論研究者のデニズ・カンディヨティ (Deniz Kandiyoti) が指摘するように、女性の身体を社会階級や文化的嗜好などの記号とする保守性と近代性を持つ、男性の両義的なまなざしの下にあった (2009, pp. 537-538)。このような両義性は、アタテュルクによる、伝統的女性観と近代化に伴う社会進出の間にある矛盾の解消を目指すような以下の表明に垣間見ることができる。

女性の最も重要な価値は母性の義務にある。最初に教育を与える場が母の懷であることを考えるならば、この義務が正しく理解される。私たちの国家を強力にすることも決意される。今日必要なのは、一人一人の女性の全ての点での向上を保障することである。このために、女性は知識人および科学者となり、男性たちが経る教育段階の全てを享受できるだろう。その後には女性たちは社会生活において、男性と共に歩み、それぞれが補助者となるだろう。

(Bakacak, pp. 634-635)

この指針は男性による近代国家建設の指標であり、女性に期待された社会的役割とハレムリクの中にある母性を両立させようというナショナリズム的視点に立脚している³¹。カンディヨティによれば、このような近代化の文脈の中での両義的な女性の対象化は本来矛盾する (2009, pp. 536-537)。そのような家父長的社会における矛盾の解消のために、西洋美術の場合のように、男性側から見た統合シンボルとしての女性像が生成される場合がある (若桑, 2000, pp. 9-11)。建設期のトルコ共和国の場合には、その女性像の生成による統合に、ナショナリズムの圧力が強く加わっていたと見ることができる。

以上のような両義性および統合の様相は、トンブル・テイゼを始めとする共和国建設期の漫画の女性像に垣間見られる。ナーディルの漫画では、そこに生じる矛盾の様相が、共和国にとっての理想像と実生活との狭間で揺れる女性の姿によって表されていた。例えば、図 4-30 のアムジャベイの妻であるテイゼ・ハヌムが女性の国政参加を賞賛する例では、家庭生活の中にナショナリズムが差し挟まれている。また、そのような矛盾から、伝統によって守られてきた性的モラルに不安が生じる (カンディヨティ, 2009, pp. 536-537) 様は、図 2-34 のような近代的婦人が男性から偏見と好奇の目に曝される漫画に現れている。

トンブル・テイゼは漫画の中にあり、その中での役割は社会進出をしているわけではなく庶民の実生活からも離れており、上記のような矛盾や不安とは距離を置いている点で、男性から一方的に対象化し得る存在だった。庶民から縁遠い華美さを持つファンタジーのようでありながら、その身体は生々しさをもち、そこに人気の源泉があったのである。

トンブル・テイゼのような存在に近いものとして、トルコ共和国建国期にいち早く行われた美人コンテストの女性像が挙げられる。彼女たちも、男性による性的モラルの不安と破綻が実際に生じる恐れがない場で近代化を可視化し得た。そして漫画の中のトンブル・テイゼは、庶民から手の届かないミス・コンテストの女性以上に親しく接し、からかいの対象とし得る、読者に近い存在だった。そのような点で彼女は、ミス・コンテストの女性のように称揚される「国民的」女性像ではなかった。また、「名誉」概念の裏にある性意識を表象する点で、望ましい「民族的」女性像でもなかったのである。

漫画の世界にも、共和国にとって望ましい近代的女性を顕在化したようなモデルが現れていたことを挙げておこう。それは 1927 年生まれで 1943 年に *Amcaney* 誌に連載を始めたセルマ・エミルオールである (図 4-35)。タン・オラルが彼女のデビュー時の衝撃を「原爆少女」と表現するほど (1998b, p. 4)、その登場には当時の社会にとっては大きな意義

³¹ カンディヨティは、ムスリム女性に関して、このようなナショナリズム構築に基づくエリート的な視点に求められた近代化の象徴としての処遇は、トルコに留まらず革命直後のソ連や、1956 年以降のガマル・アブドゥル・ナーセル大統領政権下のエジプトにも見られることを指摘している (Kandiyoti, 2004, p. 49, 54)。

があった。彼女は男性が主流を占めていた漫画界に進出し、新世代の象徴としてマスコミに遇され (Emiroğlu, p. 8)、ナーディルという漫画の第一人者からも手厚く処遇されていた (写真 4-3)。彼女は、年少であるために、男性の性的嗜好や伝統的モラルの不安に関わる身体性や母性に直接関わらずにすんだ。ミス・コンテストの優勝者が身体的な近代トルコ女性の象徴だとすれば、エミルオールは文化面での象徴の一人であり、両者は、共に近代化の可視的な象徴として利用されたことになる。

しかし、年少時より声楽を学んでいたエミルオールはオペラに転向し、ドイツに移住する (Emiroğlu, p. 90)。彼女以降の女性漫画家は僅かであり³²、現代でも男性主流の状況は続いている。彼女も、華やかに処遇されながら漫画界の主流に留まらなかった点から、共和国建設期においてのみ成立し得た存在の一つと見ることができる。

共和人民党政権が終了し、1952年にギョクチェが逝去した後、トンプル・テイゼと同様のキャラクターは見られない。男性の嗜好に合った女性像は新世代の漫画家により新たな表現で描かれ、欧米漫画の転載も行われた。これらはギョクチェらの女性像の継続ではなく、より露出度が高い (図 4-36a, b)。この変化の要因の一つには、共和人民党独裁政権下にあった女性の近代化という抑圧の軽減がある。またトルコが自由主義陣営に組み込まれ欧米からより露出度の高い女性の漫画が多く流入し、名誉の観念により抑えられてきた女性像への欲求に合致したことも要因に挙げられるだろう。近代性と伝統的な性意識を重複させた女性像の必要性は薄れ、男性の性意識につながる伝統的女性観から現れた、もう一人の丸く太った漫画キャラクター、トンプル・テイゼは姿を消したのである。

第3節 ジェマル・ナーディルの漫画およびアムジャベイと、他のキャラクターとの相違

本章で検討した、カラギョズおよびトンプル・テイゼというキャラクターの意義および性質と、ナーディルの漫画およびアムジャベイの性質の、共通点と相違点をまとめると、以下のようになる。

まずカラギョズに関してだが、本来の影絵がかつて表出し、トルコ共和国建設期のカラギョズ漫画が描き得なかった人々の生活を描いたのは、ナーディルの作品に他ならない。さらに彼の漫画は、帝国時代と異なり近代化による複雑な変化の中に置かれたイスタンブールとマハレにおける庶民生活を描出した。彼の漫画中の多様な人物像は、影絵芝居に現れた多様な市井の庶民像を継ぐものと言える。また、対話によって説話を構成する共通点などにも、カラギョズ芝居の後継者の要素があると言える。

しかし、その庶民像は、カラギョズやハジヴァットのように叩き叩かれるという固定された役割を備えているわけではない。特にアムジャベイは、カラギョズのような野卑な道化性を持たず、庶民に寄り添って語りを導くという役割を持っていた。また、彼は丸く肥大した身体を持つが基本的に市民の姿であり、古典的な服装の人形だったカラギョズのような異形ではない。アムジャベイが当時の人々に受け入れられる要因となった性質と機能は、その身体に由来する独自の道化性によるものだと捉えるべきだろう。また、伝統芸能であったカラギョズが獲得し得なかった「民族的」評価に関しても、アムジャベイの道化性およびその身体造形に、その評価につながる要素を探るべきと思われるのである。

次にトンプル・テイゼとの比較を、アムジャベイを軸にしてまとめたい。彼女は、近代的な装いに伝統的な男性の性意識につながる身体を包むという両義的な身体を持つ点では、近代的市民ではあるが本来マハレの住人であるアムジャベイの両義性に相似する。だが女性であるトンプル・テイゼの身体は、男性中心社会における名誉の概念の下で本来隠されるべき性意識を、対象化された近代女性像に託して表象するものだった。言わば、女性で

³² バルジュオールの *Cumhuriyet'in 75 yılında Türk Karikatürü* を参照すると、1998 年まで女性の漫画家は 1958 年生まれのピャーレ・マドラ (Piyale Madra) と、1963 年生まれのラミゼ・エレル (Ramize Erer) が見出される。

あるトンプル・テイゼがトルコの「裏」の部分を示したのだとすれば、男性であるアムジャベイは、トルコ共和国「国民」の「表」の部分を示したのである。

特に着目すべきは、トンプル・テイゼが男性中心の社会において一方的に対象化されており、自らの語りをほとんど持たないのに対し、ナーディルの漫画では女性も語りを行う点である。その語りは政権にとって望ましい近代的な婦人のものばかりでなく、そのストレスの下に置かれたことへの実感も含まれた。そしてそのような「国民」であり庶民でもある女性たちの語りもアムジャベイは導いていた。この性意識とは距離を置いた立場で女性とも対話し得る遍在的なアムジャベイのキャラクター性は、トンプル・テイゼの生々しい身体のものとは異なる意義を持つ丸さに由来する部分があると捉えるべきだろう。

さらに「トンプル・テイゼ」のみならず、カラギョズ漫画とも異なる「アムジャベイエ・ギョレ」の説話構造の中におけるアムジャベイの性質および機能と、読者の共感をより強く導く作用との関連について検討する必要があるだろう。以上のような、カラギョズおよびトンプル・テイゼというキャラクターのものと相違する、アムジャベイの性質と説話構造、特に道化的な機能の独自性に、彼の「国民的」とされる評価につながる共感の構造と、「民族的」と評される要因の一つを探るべきだと考えられるのである。

第5章 ジェマル・ナーディルの漫画の「国民生活」と「民族性」の表出構造

第1節 ジェマル・ナーディルの漫画における伝統的な説話構造の踏襲

(1) 伝統的な説話の継承とジェマル・ナーディルの意識

本章では、トルコ共和国の展開の中で、ナーディルの漫画とアムジャベイによる「国民生活」の表出に関するこれまでの考察を踏まえ、それらがどのような漫画の構造によって導かれるのかを分析し、彼の作品が備えた、人々が共感したであろう「民族性」の由来を探る。そして、様々な人々の語りを導き出すキャラクターであるアムジャベイとは何者であり、トルコ共和国建設期においてなぜ存在し得たかに迫ることとする。そのために、ナーディルの一コマ漫画と「アムジャベイエ・ギョレ」を主とする複数コマ漫画の独自性に関して、どのような機能的要因がそれをもたらしめているかを、説話構造と描画構造の二面から分析する。まず、第4章で示した境界の彼方への仲介役としての道化的なキャラクターの機能という視座を踏まえて、「民族的」な要素になるとと思われる伝統的な説話の後継者としてアムジャベイの果たした役割について検討する。次にその境界の超越について、漫画の登場人物が持つ効果について心理学的な知見から検討する。描画面では、明瞭な曲線によって構成されるナーディルの図像のどのような面が、帝国時代のもとは異なる、トルコ共和国建設期に公的に必要とされた近代性と、トルコ「国民」であり庶民でもある人々が共感する「民族性」を備えていたかを分析し、特にその表出に関して、アムジャベイというキャラクターを構成する「丸さ」が、どのような意義をもっていたかを示したい。

まず、トルコの伝統的なユーモア表現とナーディルの漫画を比較したい。これまでに示したように、ナーディルにはトルコの伝統的なユーモアの後継者であるという評価があった。伝統的なユーモアに関連する人物像としては、すでに示したカラギョズと民間伝承の説話の「ナスレッディン・ホジャ物語」の主人公であるナスレッディン・ホジャが挙げられる。これらがナーディルの漫画中に描かれた例は、1933年の「アムジャベイエ・ギョレ」を中心に初期の作品中に散見される。例えば1933年1月12日 *Aksam* 紙第5123号3ページ、同年1月18日同紙第5129号3ページでは、ナスレッディン・ホジャの逸話を引き、アムジャベイが機転を利かせた箴言を他者に与える漫画が描かれている。また、1933年2月7日同紙5149号3ページには、当時のトーキー映画に関し、カラギョズ芝居ですでに肉声が聞けるという描写がある¹。このようにナーディルの漫画の中でカラギョズ芝居は、共和国独立後の一般的な認識と同じく、前時代のものとして扱われている。一方、ナスレッディン・ホジャは、1933年以降の「アムジャベイエ・ギョレ」の中に見られない。

一連の漫画の中で1933年3月19日第5187号に掲載されたものには、ナーディルの伝統的なユーモアについての観点がうかがえる(図5-1)。この例ではアムジャベイらが近代的な町並みを背景に自然な市民として描かれているのに対し、カラギョズはぎこちない影絵人形そのままの姿であり、ナスレッディン・ホジャはロバに乗る昔話の姿である。カラギョズやホジャはトルコの「東洋的な」ユーモアであったとしても、現代のものではないという認識がここでも示されている。この漫画が描かれた1933年は、アムジャベイが読者の人気を獲得し、トルコの伝統的なユーモアの衣鉢を継ぐものとしての評価が表れた時期である。この漫画の例からは、ナーディルが自作について、新しい時代にふさわしく新たなスタイルで描かれたものであるという自負を抱いていることも見て取れる。

このようなナーディルの伝統的なユーモア表現のあり方への態度は、図5-1から10年近くが経過した1942年9月18日付の *Amcabey* 誌第42号裏表紙の漫画(図5-2)でも確認できる。この漫画は、同時代のユーモア文学が、「ナスレッディン・ホジャ物語」やカラ

¹ 映画の普及とカラギョズを関連させたものには、第4章で示したカラギョズ芝居の衰退を題材とした例もある。また、号数不明だが、1940年代の *Cumhuriyet* 紙には、第二次世界大戦直前の国際情勢を背景に、関係各国をカラギョズ芝居の登場人物に擬して描いた例が見出される(Yücebaş, ed., 1955, p. 96)。

ギョズ芝居などの伝統的なユーモア説話に多くを負いながら、そこから脱しきれていないことを風刺するものである。このような文学的なユーモア表現と漫画の関わりという点については、1930年代から40年代にかけて、ナーディルが漫画を掲載していた *Akşam* 紙や *Akbaba* 誌を始めとするユーモア風刺雑誌にユーモア短編小説もしくは小話が掲載されていることを挙げるべきだろう。それらはカラギョズ芝居に類似するような対話によって構成されるものが主流であり²、定期刊行物の編集者には、論説や報道記事だけではなく自らユーモア短編小説を執筆する者もいた³。当時ユーモア文学と漫画は近しいものであり、図5-2の漫画はそれを背景としているのである。この漫画からは、当時のユーモア文学以上に、自らの作品が読者にとっても知識人にとっても伝統を継ぐとされるものであるというナーディルの自負を読み取ることもできるだろう。

(2) アムジャベイの道化機能の特異性と伝承民話「ナスレッディン・ホジャ物語」

ナーディルの漫画が備えていた、上記のような自負と作品の評価に結び付く、「民族的」な評価に関わると思われる要素はどのようなものだろうか。カラギョズと並ぶ伝統的なユーモアの先駆であり、伝承民話「ナスレッディン・ホジャ物語」と主人公ナスレッディン・ホジャ⁴（以下、主人公の名前であるホジャの表記を使用する）と、ナーディルの漫画の中心でありホジャを継ぐとされるアムジャベイの類似を検討し、それを探ることにする。この物語は、主人公でイスラームの先生を意味するホジャ（hoca）が主人公であり、14世紀のティムールの侵攻以前からトルコに流布して人々に広く親しまれ、19世紀から20世紀にかけて「トルコ民話の頓知者」として盛んに研究された。主人公であるホジャが、カラギョズと異なり、1870年代からのトルコの風刺漫画に登場しなかった理由として、図像が無かった点と、カラギョズのものとは異なる道化性が考えられる。元々ホジャは中東地域における伝承民話の主人公であり、山口昌男やイーニッド・ウェルズフォードによりその道化性が論じられている（Welsford, pp. 29-34; 山口, 1985, p. 185）が、このホジャの道化性には、アムジャベイに受け継がれている部分があるのではないと思われるのである。

ナーディルは自身の漫画に少数ではあるがホジャを描いており、アムジャベイの連載中に取り入れた例もある。図5-3の例では「ナスレッディン・ホジャ物語」の一編⁵をアムジャベイが引き合いに出して、友人の疑問に答えるものである。この場合、ホジャの知恵を引用することで、アムジャベイが知恵を示しており両者の役割が通じている。また、1933年1月12日の *Akşam* 紙第5123号3ページに掲載された同作も同物語の一編を取り入れたものだが、裕福な友人を皮肉するという、通常の「アムジャベイエ・ギョレ」と異なる内容である。彼による、自作の「ナスレッディン・ホジャ物語」の構成との関連の自覚や、その衣鉢を継ぐという評価への自身の記述は見出されないが、これらの例を見ると、ホジャの機能をアムジャベイに担わせようとする側面もあったと思われる。

このようにナーディルが受け止めていたホジャとアムジャベイとの比較にあたり、もう

² 例えば、1930年代後半から40年代初期に *Akşam* 紙上に週一度連載され、ナーディルが漫画などを添えたユーモアページである「ハフタヌン・ミザフ」には、複数のユーモア小話が掲載されていた。このような小話やユーモア小説は、娯楽的なユーモア風刺雑誌を構成する要素であり、同時代の代表的な作家として、1946年に創刊された *Markopaşa* 誌などに多くの作品を書き、ブルガリア、イタリア、旧ソ連などで文学賞を得た1915年生まれのアズィズ・ネスィンが挙げられる。彼に関しては、終章で改めて詳述する。

³ その例として、オスマン帝国時代から両者を兼ねたアフメット・ラスィム（Ahmet Rasim）、*Akbaba* 誌を編集発行していたユスフ・ズィヤ・オルタチがおり（Balcioglu, 2003, p. 163; *Hürriyet Yayınları*, ed., pp. 15, 69）、ブルハン・ベルゲも同様に小説を手がけていた。

⁴ ナスレッディン・ホジャとその物語の概要については、護雅夫訳編『ナスレッディン・ホジャ物語——トルコの知恵話』を参照のこと。

⁵ 護による『ナスレッディン・ホジャ物語』（1965, p. 50）、およびアメリカの歴史研究者であるメフディ・ナコスティーンの *Mulla's Donkey and Other Friends: Adaptations* には、同様の物語が見られる（Nakosteen, p. 67）。

一度、第 2 章で取り上げたブルハン・ベルグとメッキ・サイード・エセンがアムジャベイの属性に関して述べている部分に注意を向けたい。それによればアムジャベイは、「質素な暮らしを好む性質の男性」であり、保守的だが「良くない過去、良くない新しさ」に敵対し、皮肉によってそれを批判する。しかし皮肉は微妙な言葉遣いに包まれて機転があり、圧迫的ではない。このような属性はホジャにも見出される。1940 年代のトルコ文学史研究者であり、1961 年にホジャの物語選集を編集したアブデュルバーキ・ギョルプナルリ (Abdülbaki Gölpnarlı) は、ホジャがあけっぴろげな人物で、よく笑い、「深刻な思想をウィットに富んだ警句で」紛らわす人物であるとしている (*Türk Mizahının Öncüleri*, p. 130; 護, 1962, p. 34)。また、現代トルコの文学研究者であるアフメット・クトゥシ・テジェル (Ahmet Kutsi Tecer) は、「ナスレッディン・ホジャ物語」は主人公自身の性質が構成の一つの軸であり、分別があり、陽気で気さくで、口にする風刺は破壊的な皮肉ではなく建設的なものだとしている (*Türk Mizahının Öncüleri*, p. 131)。そして言葉による表現について、ナーディルと同時代の *Cumhuriyet* 紙の論説者であるジャヒト・タンヨル (Cahit Tanyol) は、「ナスレッディン・ホジャ物語」がナーディルの作品の父祖であり、ホジャの多様な人格と、愉快的言葉によるおしゃべりを愛する点がその源だと評している (Yücebaş, ed., 1955, p. 89)。やはり同時代のジャーナリストで 1930 年代の共和人民党政府の国会議員でもあったファリフ・ルフク・アタイ (Falih Rıfkı Atay) は、気の利いた平易な言葉を用いながら、奥行を示すアムジャベイは、ホジャの伝統につながると評している (Yücebaş, ed., 1955, p. 89)。つまり、アムジャベイとホジャは、カラギョズのように攻撃的で野卑ではなく、分別を持ち合わせ気の利いた表現をする人物であるという共通点を持っていると見なされていたわけである。

(3) 「ナスレッディン・ホジャ物語」の概要

アムジャベイと共通点を持つホジャが登場する「ナスレッディン・ホジャ物語」は、様々な冗談や小話が、一人の人物が織り成すものとして集約されたと見られ、トルコだけではなく、イランやアゼルバイジャンにも「モッラー・ナスレッディン (Molla Nasreddin)」の物語として流布している。その起源に関する説は様々で、13 世紀もしくは 14 世紀から 15 世紀の間に実在した人物であるという説がある。類似した「シジョハ」という名の主人公によるイラク起源の物語群も 10 世紀頃に成立しており、多くの民間伝承が集まったものと推定されている⁶。この物語は、全体を掴めないほど広い地域でのバリエーションが多く⁷、ウェルズフォードがホジャと同一視するシジョハの物語を、アラビアに存在していた別の物語とする説もあり、流布する地域がナショナリスティックに起源を主張する場合もある (松村, 2008, pp. 103-104)。

トルコでも、その起源を自分たちの地域に求める傾向が強く、ホジャは 13 世紀にギリシャの近くで生まれ、アナトリア中央のアクシェヒルに実在した人物であるとする説が流布し (児島, p. 47)、一連の物語はトルコに根づいたオリジナルの伝承として捉えられている⁸。民衆の間には、14 世紀から 15 世紀にかけてアナトリアに侵攻したティムールを風刺する内容の物語が伝えられ、当時の「オスマン帝国史上における最大の危機」の時代に実在していた人物という受け止め方もされている (護, 1965, p. 300)⁹。トルコ国内には、

⁶ シジョハについては、Welsford, pp. 29-34 を参照のこと。

⁷ この物語のトルコ以外の流通に関しては、ペルシャ語のものに関しては、メフディ・ナコスティーンが、1884 年から 1971 年にかけてペルシャ語で刊行された物語を 7 冊の文献から 248 の物語を採り、ムッラー・ナスレッディンの名を使って英訳し、*Mulla's Donkey and Other Friends: Adaptations* (ムッラーのロバと他の友達: 翻案集) に編纂した例がある。

⁸ 護は、トルコで 1950 年から 1961 年までに発行された 7 冊の「ナスレッディン・ホジャ物語」を収集した文献から 432 の物語を採り、1965 年に『ナスレッディン・ホジャ物語——トルコの知恵ばなし』に編纂している。

⁹ 帝国時代にも、タンズィマート期にユーモア風刺雑誌である *Çaylak* を刊行していたメフ

13 世紀のイスラームの一教派の人々から生まれた風刺性を持つベクタシ小話 (Bektaşî)、16 世紀から 17 世紀に存在していたとされるインジリ・ジャヴシュ (İncili Çavuş) という人物の物語など類似性を持つ伝承物語がある (*Türk Mizahının Öncüleri*, p. 130)。その中で「ナスレッディン・ホジャ物語」は、トルコにおけるユーモアと風刺表現の先駆と見なされている。ディヴィド・ホサムはこの物語をトルコの人々のユーモア感覚の象徴とし (p. 227)、『トルコのユーモアの先駆者たち』もこの物語をユーモアの祖先として紹介している (*Türk Mizahının Öncüleri*, p. 130)。トルコ民話の研究者である児島満子は、1987 年から 1991 年にかけてトルコ各地でホジャの物語に関する聞き取りを 339 名に行い、現在でもホジャの格言を教訓とし会話の潤滑剤にするなど、「どんなに無学であるような人でもホジャを賛美しない人はいなかった」ほど人々の生活に現在でも馴染んでいることを示している (p. 46)。トルコでは、ホジャの物語は護が指摘する通り「民衆の心の中に深く、数百年にわたって揺るぎない根を下ろし、かれらにいろいろな面で影響を与え」、「民衆にとって、ナスレッディン・ホジャは、何としても否定すべからざる存在」であり続け (1965, p. 302)、現在でもその姿が年少者向けの絵本の中に描かれている状況が観察される。

トルコにおいて以上のように受け取られているホジャは、漫画につながるユーモア伝統の象徴とされる向きがある。彼の名はトルコ漫画家協会が 1973 年から開催している国際漫画コンテストの名称にも冠されてもいる¹⁰。また、同協会は、2002 年にトルコ国内で活動する漫画家達の作品集を『ナスレッディン・ホジャの子孫たち (Nasreddin Hoca'nın Torunları)』というシリーズとして出版した。その前文で、当時の同協会会長ベドリ・コラマン (Bedri Koraman) は「トルコのユーモアの巨匠であるナスレッディン・ホジャがアナトリアの大地にパン種を蒔き、価値のある人々が現われた」と記した (p. 6)。トルコの漫画研究者は、そのような認識から、ナーディルの漫画作品はホジャの後継であると評価してきたのである。

しかしトルコでは、ホジャをカラギョズのようにユーモア風刺雑誌の題名やシンボルもしくは漫画の主人公としたり、漫画に直接結びつけた形跡は見られない。他の地域の例を見ると、アゼルバイジャンでは、ロシア帝国の支配下にあった 1906 年に、週刊 *Molla Nəsrəddin* 誌が創刊されて 1931 年まで刊行され (Hacizade, 2007, p. 11)、「中東ムスリム地域で初めての風刺雑誌」 (Hacizade, 2011, p. 8) と見なされている。また、19 世紀初頭にロシア領になるまでアゼルバイジャンの一部を領有していた隣国イランでは、1921 年に、*Molla Nəsrəddin* 誌の影響から、やはり نصرالدین (ムッラー・ナスレッディン) という漫画を掲載した風刺雑誌が刊行され (Hacizade, 2007, p. 13)、近代化以降とイスラーム革命以後もユーモア雑誌として存続している¹¹。すでに挙げたように、トルコでホジ

メト・テヴィフィク (Mehmet Tevfik) は、1883 年に著した『ナスレッディン滑稽譚 (Letâf Nasreddin)』の中で、17 世紀初頭のオスマン帝国の旅行家エヴリヤ・チェレビ

(Evlîyâ Çelebi) の説に従い、ホジャをベヤズィット 1 世 (Beyazıt I) と同時代の 14 世紀末から 15 世紀当初に実在した人物であるとした。1950 年にアンカラでサーミ・エルグン

(Sami Ergun) によって編集された『韻文によるナスレッディン・ホジャの逸話と物語

(Manzum Nasreddin Hoca Fıkra ve Hikayeleri)』、および 1954 年にイスタンブルで出版された、エルジェメンド・エクレム・タル (Ercüment Ekremu Talu) によって編集された『偉大なるナスレッディン・ホジャ (Büyük Nasreddin)』の序文では、ホジャが 14 世紀後半にトルコのアクシェヒル (Akşehir) に住んでいた人物だとされている (護, 1964, p. 7)。

¹⁰ Karikatürcüler Derneği. 30, *Uluslararası Nasreddin Hoca Karikatür Yarışması* を参照。そのシンボルマークは、ロバに逆向きに跨ったホジャの姿をデザインしたもので、同協会の会長を務めた漫画家タン・オラルが「ナスレッディン・ホジャ物語」の一つからデザインしたものである (2011 年 5 月 29 日にイスタンブルで行った、オラルへのインタビューによる)。

¹¹ 2009 年 1 月 16 日に開催された、文部科学省の「世界を対象としたニーズ対応型地域研究推進事業」で、中東研究者の酒井啓子が監修した「中東カフェ」におけるイベント、「風刺漫画で見る中東の政治や社会——イスラーム革命から 30 年のイランの場合」の参観、および 2007

ヤが漫画に直接結び付けられなかった要因の一つに、カラギョズには影絵人形としての身体があったのに対し、ホジャが伝承説話の人物であった点が挙げられる。帝国時代にカラギョズ同様に漫画新聞・雑誌のシンボルとして誌名に採られたものは、トルコ語で未熟者を揶揄する意味の *Çaylak* (鳶)、狡猾者の意味の *Akbaba* (ハゲワシ)、カラギョズ芝居にも登場する悪戯者の *Beberhi* (お伽話の小人) など実在する身体の図像を持つものである。

また、パルミラ・ブランメットは、1908年の青年トルコ革命以降に風刺新聞・雑誌が多く刊行された時期でもホジャが描かれなかった理由として、改革期には暴力的なほど攻撃性を持つ活動的なキャラクターが必要だが、ホジャが「マイルドなマナー」を持つ道化であった点を挙げる (Brummett, 2000a, p. 57)。確かに青年トルコ革命から独立戦争に至るまでの *Karagöz* 誌上のカラギョズ漫画は攻撃性を持ち活動的だった。この「マイルドさ」とは、護が指摘するようなユーモアによって厄介な事態から逃れるという、直接の批判を抑えた実質的で「外交的な言辞に富んだ」英知 (1964, p. 227) と捉えられる。例えば、ホジャは町に軍隊を入れたティムールに対して「一日以内に軍隊を引きゃあよし、さもなきゃ、儂にゃ覚悟がある」と言うが、立ち去るつもりのないティムールが「どうする覚悟じゃ」と訊くと、「この儂が、振分袋を担いで出て行くまでのこと」と言う話 (護, 1965, pp. 182-183) が挙げられる。また、ある族長から自分は散々悪事を働いたが罰が当たるかと訊かれ、その罰は子孫に当たると答えるが、族長が後に怪我をしたため叱責されると、「いまあなたの受けた災難は、あなた御自身のやった悪事の報いじゃないんで。これゃあ御父上働いた悪事への罰でさあ」と切り抜ける話 (護, 1965, pp. 197-198) が挙げられる。

さらにホジャの性質が、ユーモラスで外交的な機転が利く「マイルド」なものであるだけでなく、イスラームの聖職者という出自など、道化としての性質と機能の相違も関連しているだろう。ホジャ物語が、その性質と機能を漫画の中に持ち込む具体的な図像表現のない伝承説話であったことは、むしろカラギョズのような「古臭さ」を感じさせずに、時代を超えて周辺諸国にも広く親しまれる要因につながったと思われる。

道化性につながるホジャの性質に関して護は、彼には愚かさ賢さ、粗野さと聖人のような部分が見られるなど統一がないと指摘する (1965, p. 9)。ホジャの原型をシジョハであるとするウェルズフォードおよび現代トルコのジャーナリストであるヤルチン・ペクシェン (Yalçın Pekşen) も、ホジャの性格の多様さを指摘する (Pekşen, p. 7; Welsford, pp. 30-34)。このようなホジャの性格や属性は、様々な人物が登場する民間伝承が近代に至るまで集積されて¹²、一人の人物像に統一されていったことに関係している (*Türk Mizahının Öncüleri*, p. 131; 児島, pp. 44-45; 護, 1965, pp. 304-305)。その物語の中でホジャはティムールのような独裁者を皮肉り、近所の女将さんには間の抜けた冗談を返すというように、時間的にも空間的にも様々な場面に登場し、多様な人々と接する遍在性と融通無碍な点を持つ。このような点でホジャはアムジャベイと共通するものであり、様々な人々との対話は、バフチンの言うポリフォニーのような多様さを与えるものである。彼らは共に、様々な場所で多様な人々に機転の利いたユーモアを示し続けていたのである。

(4) 庶民に寄り添う知恵者としてのナスレディン・ホジャとアムジャベイ

以上のようなアムジャベイとホジャの共通点は、庶民に寄り添う立場から風刺とユーモアを発露する性質にある。ホジャには権力者を頓智が利いた言動でやり込める庶民の立場からの抵抗者としての要素があった。トルコではティムールに異議を唱える庶民としてのホジャが親しまれており¹³、そのような見方はホジャを「シジョハ」、「モッラー」、もしくは

年4月23日イラン人漫画家 Javad Alizandeh 氏との会見による情報。

¹² 例えば、インド出身でイギリスのイスラーム研究者のイドリーズ・シャーが編纂した *The Subtleties of the Inimitable Mulla Nasrudin* には、ムッラー、すなわちホジャに相当する人物がロンドンにやってきた際、入国審査でラジオの物まねで答えるという話が収録されている (Shah, p. 3)。

¹³ トルコで流布していた、17世紀のエヴリヤ・チェレビの記述に基づく、ホジャは14世紀後

は「ムッラー」とする他の地域で流布した物語の中にも現われている¹⁴。では、「国民的」という評価を付与されたナーディル自身とアムジャベイというキャラクターは、ホジャが持つ権力者に対する庶民的な抵抗者という属性とどのように重なるだろうか。

これまでに考察したように、ナーディルの漫画は、体制への不満を内在させる読者が共感し得るものでもあり、そこには積極的ではないものの庶民による体制への抵抗が含まれていた。その中でアムジャベイは、読者の鏡像である漫画の人物に当意即妙のオチを返すことで、体制側が進める急速な近代化に対する声高ではない異議を導く。彼の風刺は直接の体制批判に繋がる攻撃性を持たない言葉によるものである。ホジャの権力者に対する風刺の場合も、その批判性が危機から逃れる「マイルド」な叡智とホサムが指摘するように（p. 227）攻撃的ではなくユーモラスなものだった。アムジャベイも、ホジャのように宮廷道化の立場と一般庶民を代弁する立場を兼ねている。彼は戦時下の困窮を慰撫する例に見られたように、基本的に庶民である読者に寄り添う道化なのである。

そのような立場にいるホジャが他者の問いや相談に対応する説話では、アムジャベイのような庶民に寄り添う態度が特に明らかである。それらは、先生とされるホジャが「町一番の学者」（護, 1964, p. 71）として豊かな学識と知恵を持つことを前提にしている¹⁵。護によれば、ホジャは「頓智裁判で見事に裁く名法官」であり、「寸鉄人を刺す警句を浴びせかける」ような学者・賢人であり、ウェルズフォードが示す「学のある」、「他者から相談を受ける知恵のある聖人」として、ユーモアを含んだ回答を当意即妙に行う¹⁶。このような回答の仕方は、ナーディルの漫画の中で、主としてアムジャベイによって行われるものとまったく同様である。このような「頓智」が人々の不満を解消する点で、アムジャベイは、ホジャの後継者としての資格を持つ。このような道化に関しウェルズフォードは、愚行への愛着を持つことにより意識的にそのような振る舞いをする、「愚かさ」と英知の区別を超えるような者であると指摘する（Welsford, pp. 27-28）。それを踏まえれば、ホジャとアムジャベイは、題材のユーモアへの機転を利かせた転嫁と風刺性を持つ意見の表明があり、「愚かさ」と英知の区別を超える道化でもあると言える。

そのような道化性は、「ナスレディン・ホジャ物語」には「道化の知恵」が発揮されているという山口昌男による指摘（1985, p. 158）につながる。山口によれば、「道化の知恵」は哄笑を介することで、一時的な約束事の上に成り立つ日常的な秩序内の世間知から、人の現実感覚を解除し混沌の世界に直面させ、より広い宇宙に解放する（1985, pp. 157-159）。同様にウェルズフォードも、道化が「揺籃から墓場までがんじがらめに行っている」物理的、社会的、道徳的法則から人々を解放し、それらが作用しない精神の領域に誘い込むとする（Welsford, p. 321）。これらを踏まえれば、人々の不満をユーモアに転換するアムジャベイも、ティムールのような権力者に抑圧された庶民を解放するホジャと同様に、トルコ共和国の建設期の文化的な抑圧から人々を解放する道化として機能している。

半にティムールと直接交渉を持った賢者がモデルであるという説は、現在では否定されている（護, 1964, pp. 5-6）。「ナスレディン・ホジャ物語」の紹介者である児島和男は、ホジャに関する人々の記憶から、ティムールの来襲に際して説話が生み出された可能性があるとしている（児島, p. 45）。

¹⁴ 例えば、護の分類では、ティムールに対して、頓智でやり込めるようなホジャ物語は 24 を数える。その中で 17 世紀にエヴリヤ・チェレビがホジャのモデルとして挙げた賢者の物語は、そのままホジャに置き換わって収録されている。また、ナコスティーンによるムッラー・ナスレディンの説話では、ティムールが、他の権力者に置き換わっている。

¹⁵ ホジャの知恵と機転をあてにして質問をするものは、ナコスティーンの分類による「ムッラーのやり方と身分の高い人」60 点中、‘governor’などの権力者によるもの 7 点、隣人などの一般の人々によるもの 11 点、ホジャが法廷などで判断を下すものが 5 点採録されている。

¹⁶ その例は、断食中にお内儀さんと接吻したら戒律を破ったことになるかと訊ねられ、結婚 3 年目以降なら木の板とやるようなものだから大丈夫と答えるもの（護, 1965, p. 63）葬礼に参加する場合、棺の前と後ろのどちらに並んだらいいのか訊ねられ、棺の中でなければ何処でも良いと答えるもの（護, 1965, pp. 37-38）などである。

彼らは、山口が指摘する、日常的な規範から外れた場の正常ではない行為により緊張を解き放つことで道化的知の空間を作り出す道化的な人物（2007, pp. 191-194）に当てはまる。ウェルズフォードによれば、このような道化的知の空間を現出して人々を「奴隷状態」から解放する人物は、「たたく者」、「たたかれても平気な者」、「たたく者と巧みに入れ替わる者」、そして精神と身体の柔軟性と流動性および聖人のような知を備えるため「たたかれたからどうだというのだと問うことができる者」に分類される（Welsford, pp. 323-324）。特に4番目の道化は、時間的にも空間的にも社会の外にあり、私心を持たないために真実を知る聖人に通じる。ウィルフォードも、道化的知を示す人物は社会の外にあり、時間に依拠した意識的な行動から自由な「無人境の住人」（pp. 117-118）として多元的な世界に生きられる存在であるとする（Willeford, pp. 70-71）。人々に道化的知の空間を示すホジャは、時代と地域を超えた様々な説話の集積という多元的な世界の住人であり、アムジャベイも道化的知により人々をしばし解放する空間を作り出すことができる漫画の世界の住人として現れたのである。

特にホジャやアムジャベイが、哄笑によって人々を不安や不満から解放するような応答をする場合は、「たたかれたからどうだというのだ」と問う者として道化的知を示すことになる。彼らの道化的知による、現実の秩序からの人々の解放は、ペクシェンによる「ナスレディン・ホジャ物語」のユーモアの特徴が、「ペシャンコに押しつぶされた人間が避難する最後の砦」であり「こぶしを食らわされたのに対抗できない弱い人間の最後の武器」となるものだという評（Pekşen, p. 7）に結びつく。彼らは、「たたく者」であるカラギョズやミスターパンチと異なり、人々に密接に寄り添って道化的知を発揮するのである。ホジャが、ティムールに象徴される権力者からの圧迫や社会の問題に直面した人々に、価値観をずらしユーモアを交えた答えを返す態度は、漫画の中で言葉遊びや洒落を交えながら観点をずらすアムジャベイのものと相似である。このような秩序からの解放をもたらす道化という点で、アムジャベイはホジャの後継者に他ならない。アムジャベイが不満を訴える庶民に行う回答は、彼らの現実感覚を解除する道化的知の現われなのである。

その庶民とは、ホジャと同様にアムジャベイの場合もイスタンブール市民を中心とするあらゆる層の人々だった。アムジャベイに相談する不満の中心は、国民国家の建設と近代化の進展の下で生じる諸問題と、大都市イスタンブールの錯綜に対する生活者としての困惑だった。それらの庶民は、「トルコ国民」という枠組みの中で「がんじがらめに物理的、社会的、道徳的法則に」縛られ、伝統的な価値観を覆われた、現実の読者の鏡像だった。相談の内容は、「アムジャベイエ・ギョレ」の独自の構成によって、より明確になり、アムジャベイの道化的知を示す答えも際立つものとなった。庶民に求められた「トルコ国民」という枠組みは、現実的世界の公的な秩序であり山口が示す「世間知」である。これを踏まえれば、現実の社会だけでなく作品世界からも逸脱して多くの人々の語りを聞くアムジャベイは、読者にも道化的知を授けて「世間知」から解放するのであり、時間と空間を超えて親しまれるホジャのように庶民に意識されていたと考えられる。

つまりアムジャベイとホジャは共に庶民性と遍在性を持っていた。ギョルプナルはホジャの存在の意義について、「庶民は何世紀ものあいだ、ホジャと手に手をとって生きてきた、そして今も生きている」のであり、「ホジャは庶民とともに在る、庶民はホジャの言葉で話す。いずれ近い将来には、ホジャはバス、乗り合い自動車にも乗るだろう、タクシーにも乗りたいと思うだろう」（護, 1965, p. 306）と、その庶民性と遍在性について言及している。この言及に従えば、アムジャベイがトルコ共和国建設期の庶民と同じ場に現れて対話することは、ホジャの役割を果たすことである。まさにアムジャベイはホジャに代わって庶民と共にバスにも、タクシーにも乗るのである。

ホジャ像を継いだ、道化的知を現出するアムジャベイ像は、当時のトルコ共和国「国民」とされた庶民によって求められたものであり、この点で「国民的」なものであった。ホジャに関する、彼の口を借りて、弱く力なきトルコの民衆が権力者に対する感情を訴えたものという護による評価（1964b, p. 186）を援用すれば、「弱く力なきトルコ共和国の国民」

が社会と政治に抱く庶民的な感情をアムジャベイに訴え、彼の知恵によって宥められ、慰められたのである。そして彼を創造し、イスタンブル市民に道化的知を示す言葉を与えたナーディル自身もホジャの後継者として認知されたのである。

さらにトルコでは、「ナスレディン・ホジャ物語」が自文化の中で生まれたという認識もあった。ホジャの存在には、「民族的」な文化策定のために音楽の分野などで行われた、新たに創造される「伝統」に古い素材を利用する(Hobsbawm & Ranger, eds., p. 7)という操作はない。むしろ人々が主体的に演ずる民族舞踊のように、自然に親しまれる民俗性を持っていたと言えよう。ナーディルの漫画は、新聞・雑誌で広範な人々が触れることができ、自らの姿を重ね合わせられる点で、「ナスレディン・ホジャ物語」のように「われわれのもの」であり、恣意的に創出されたのではないトルコの国土が生んだものであった。そしてアムジャベイに対しては、読者はやはり同様の民俗的な地平に立つような近しさを感じ、現代版のホジャとして捉えた。この点でアムジャベイは漫画世界から自立した存在、すなわちキャラクターとして成立していたのである。

第2節 ジェマル・ナーディルの漫画が継承する対話による伝統的な説話の構造

(1) 伝統的なユーモアを継ぐ対話テキストの特質

前節で検討した「ナスレディン・ホジャ物語」とナーディルの漫画には、庶民の共感を呼ぶ要因として道化的な人物による対話構成という共通した基本があり、皮肉を弄するカラギョズ芝居にも共通する。だが、ナーディルはカラギョズに関しては、すでに示したように古臭いものであるという認識を持っていた。伝統的なユーモアを継ぐという彼の自負は、カラギョズ漫画が継ぐことができなかった説話構造を自作は持っているのだという自覚から来ているのではないと思われる。第4章で彼の漫画がカラギョズ芝居の後継者だと考察したが、本節では彼の漫画の説話構造が、共和国の建設期の社会においてどのようにリニューアルされ、当時の「国民的」な要素を表出し得たかを検討する。

まず、カラギョズとナーディルの漫画および「ナスレディン・ホジャ」物語に共通する対話形式のテキストが持つ特質について探る。それには彼の漫画のテキストについて、ブルハン・ベルゲが論評中に示した「微妙な言葉遣い」を能くするという指摘が手がかりとなる。この「言葉遣い」に関する評価は、第2章で示した、シェヴケット・ラドーの1933年の論評中における、ナーディルが「洒落の達人」であり新生トルコ唯一のオリジナルのユーモアの語り部とする点にも現れている。これらの「言葉遣い」は、彼の一コマ漫画群の中で、題材に関する話題を提示する人物に関しての、当意即妙で機転の利いた言葉に表れている。そこに、ナーディルの漫画についてベルゲやラドーが評価するような、共和国以前から存在する伝統的なユーモアの表現形式があるのではないと思われる。

そのような「言葉遣い」はどのように獲得されたのだろうか。ナーディルによる対話構成の漫画は本格デビュー以前にも散見されるが、1928年の本格デビュー以降、多数の作品を描くようになってからは標準的なものとして定着している。1933年の『ジェマル・ナーディル漫画アルバム』を見ると、収録作品180点のうち、二人の対話によって構成されるものは145点が認められる。彼の漫画の構成の基本は、一人が題材を提示してもう一人がオチを語るものである。このオチの要素は、これまでに示した例に見られるように、駄洒落、ことわざ、意味の転換、他の事物との比較・比喩などの「微妙な言葉遣い」である。言葉の可笑しさによる構成は、帝国時代の漫画にもあり、19世紀イギリスの *Punch* 誌に掲載された漫画を始めとする西欧の漫画や¹⁷、20世紀以降のアメリカの漫画にも見られる

¹⁷ 西欧の対話形式の漫画に関しては、松村昌家編『〈パンチ〉素描集、19世紀のロンドン』（岩波書店、1994）、林田遼右『カリカチュアの世紀』（白水社、1988）、国立西洋美術館編『イギリスのカリカチュア、ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館所蔵』（国立西洋美術館、1987）、エドヴァルト・フックス『風刺図像（カリカチュア）のヨーロッパ史——フックス版』高橋憲夫、石塚正英編訳（柏書房、1994）の掲載例を参照した。

もの¹⁸で、漫画の一般的な表現技法の一つと見なせるものである。

ナーディルが駆使した、この「言葉遣い」について、トルコ漫画家協会のジハン・デミルジ (Cihan Demirci) は、ナーディルが故郷ブルサで映画のプログラムを作成していたことの反映であると指摘している (p. 17)。ナーディルは、最初のイスタンブール上京以前の 1920 年代にブルサのシャファク (Şafak、暁) 映画館で本編上映の合間の宣伝スライドを制作し、1924 年から発行された *Sinema Rahberi* (映画ガイド) 誌の製作に関わり、1925 年の帰郷以後にはミッリー (Milli、国民) 映画館で、宣伝のための週刊の上映プログラム製作を担当し、そこに漫画と惹句を載せていた (Temel, p. 783; Yücer, pp. 17-18)。彼がこのプログラムに 1927 年に書いた映画の惹句には、以下のような「漫画のキャプションに通ずるようなコミカルな表現」が用いられていた (Yücebaş, ed., 1955, pp. 32-33)。

- ・借金といえば、返却に終わりは無い！
- ・知恵の無い女性の心配を、男は作り出す。
- ・沢山読んでってわからない、よく働けばわかる！
- ・金持ちに関わるころから、詐欺師が来る！
- ・与えるものがある人は収入役、無ければ出納役。

始めの二つは現実的な警句であり、次の二つは教訓として捉えられ、最後のものは気の利いた批評であり、価値の転換や視点の変化、比喻および現実社会の観察に根ざした洞察などによって、コミカルで気の利いた表現が作り出されていると見なせるだろう。これらは、ベルゲがアムジャベイの言葉について示した「適度な表現を見つけての皮肉」という評価 (Yücebaş, ed., 1955, p. 89) につながるようなものである。

ナーディルの漫画の中では、これらに類するような「言葉遣い」によるコミカルな表現は、対話の受け手が語るオチの中に見られるものであり、特にアムジャベイの語りの中に現れる。例えば、これまでに示してきた漫画から、以下のようなものが挙げられる。1920 年に描かれた彼の初期の作品である図 1-27a では、新聞売りに「そこからなにか眠れるものをおくれでないか」と尋ねるという価値の転換によって、記事の退屈さを皮肉っている。図 2-43b では、ほじくり返すように嫁を探すと言って都会に出た若者の消息を尋ねる農民に対し、手紙で「ただ〈下水道工事の労働者に登録された〉とだけ言ってきた！」と答えるものでは、応答自体が気の利いたものであり、現実の厳しさまでも示している。

アムジャベイの場合では、複数コマの中に題材への語りが多く示されているため、より転換や変化の度合いが相対的に強いと思われるセリフが多くなる。図 2-22 のアムジャベイのセリフでは、中身が空っぽな男を非難する対話者に、「〈テルコス水道〉のような男だ」と機転の利いた比喻を行いイスタンブール市政の批判に転じている。図 3-12 のアムジャベイのセリフである「ドアを叩けば、叩き返されるようなものだよ、あなた、平和な時はパリから世界に見本が、戦争の時は世界からパリに見本がいく！」は、視点を変えることで教訓のような内容を語り、さらに社会情勢の批評にまで至っている。

以上のような例は、帝国時代のカラギョズ漫画や政治家を批判する漫画などに見られるものほど攻撃的ではない。何よりも読者の共感につながるような実生活を背景としている。このような「適度な表現」と機転は『トルコのユーモアの先駆者たち』の中での、ナーディルはことわざの類を捻って考えさせたり笑わせたりしたことで、むしろ文をつけた漫画の先駆者になったとする評価 (*Türk Mizahının Öncüleri*, p. 18) につながる。彼は、庶民が当意即妙に機転の利いた対話をするという新たな面を漫画にもたらしたと言える。

このような点は、前節で示した現実からの解放を導く道化的知の現れである。この即興の皮肉や言葉遊びなどの「言葉遣い」を含めた対話は、ナスレッディン・ホジャとティム

¹⁸ 星新一『進化した猿たち』1、2、3 (早川書房、1982) は、星が関心を持っていた、対話のセリフを用いたアメリカの漫画の集成と見なすことができる。

ールなどの権力者や一般の人々との言葉のやりとり、およびカラギョズ芝居の即興のやりとりと共通する。ナーディルの漫画は、即興的な皮肉や「言葉遣い」を含めた対話という点で、トルコの伝統的なユーモア表現に通じているのである。

(2) ジェマル・ナーディルの漫画の人物像の道化としての機能と役割

カラギョズおよびナスレディン・ホジャの道化としての役割に関してはすでに示したが、ナーディルが描いたイスタンブール市民を中心とした対話する庶民像、特にアムジャベイという人物像もまた、当時のトルコの人々にとって、ある意味で道化として受容され得る性質を持ち合わせていたと考えるべき根拠がある。その点を明らかにするために、まずアムジャベイが 1925 年に近代化のための政策の一環である「服飾改革」によって推奨された洋装をまとっている点に注意したい。この改革に関しては第 2 章で概観したが、ナーディルの人物像と道化性とのつながりを探る面から詳述する。

服飾改革には、イスラームを脱した生活と社会の近代化を可視化させ、文化的コンテキストを根本から改革する意味があった（エルトゥールル, pp. 43-44）。まず女性の顔を覆い隠すヴェールと、ターバンの代替であり紳士的な装いとしても定着していたフェスが禁止された。洋装そのものは、ハイカラな紳士と淑女の象徴から、近代文明実践の象徴へと変化して定着していった。一方、トルコの農村部では女性が伝統的なシャルバルを着用しているのを始め、農作業に実用性を持つ伝統的な服装が存続していた。この土着的と言えるような農村部住民を差異化するような服装描写は、ナーディルの漫画や、ギョクチェが描いた地方成金のお上りさんである「ハジ・アーラル」などにも見られるものである。1920 年代末から 1930 年代において洋装は普及しつつあるものの、近代化と西洋化が複合したマハレに居住するような人々にとっては非日常的な感覚が未だ残るものだった。

そのような社会状況の下、漫画の中で単純化された洋装の描写は、可視的なイメージを創出するためにコード化された事物（若桑, 2012, pp. 94-95）に類するものと言える。ナーディル自身、1939 年 8 月 9 日 *Akşam* 紙第 7861 号 7 ページに掲載されたインタビューの中で、自作の登場人物の洋装に対し、ネクタイ、カフス、カラーなどの装飾的なものが付随する男性の背広とは極めておかしなものだと言っている。この「アムジャベイエ・ギョレ」や *Akşam* 紙第 1 面の漫画に描かれた、背広姿の男性がムスリムの数珠を手首にかけた姿は、伝統的な生活者が「おかしな」洋装をまとったものである。ナーディルの漫画の「おかしな」洋装の人物像は道化性を帯びつつ、さらに描画によるデフォルメによりその道化性が強調されていると言えることができるだろう。

また、ナーディルの漫画に現れる二人組の人物は、野卑な道化と叩かれ役という「対」とは異なる性質を持つ。このような二人組については、ウィリアム・ウィルフォードによる、愚者としての道化は、愚者でない人々の潜在的な姿を映し出す鏡でもあるという両義性を持つとする指摘（Willeford, pp. 31-52）に照らしたい。ナーディルの漫画の二人の人物も、イスタンブールの一般の男性市民像として読者の姿を映ししながら、洋装でデフォルメされた道化性を備えている。この市民像は、一人が示す不満や違和感に対して、他方が皮肉や気転を利かせた対応をするのであり、むしろ互いが同様の市民像である点で、ウィルフォードが示すような鏡像となる。同時に漫画中の二人の人物は、都市問題や急激な近代化への不満や違和感を抱えた読者の姿を映し出す鏡でもある。つまり、ナーディルの漫画は紙面という現実世界と説話世界の境界である場に読者の日常の「生活」の姿を映す鏡のようなもので、そこに現れた人物の対話により、その世界へと橋渡しがされるのである。

(3) カラギョズ芝居を刷新した後継者としてのジェマル・ナーディルの漫画

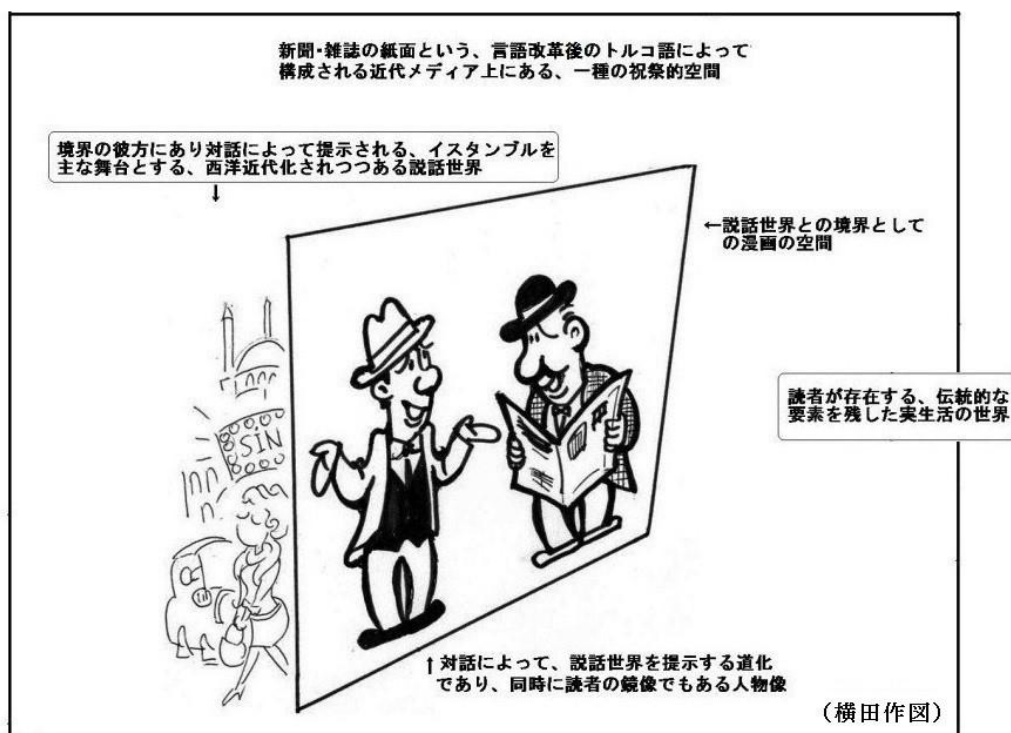
カラギョズ芝居もイスタンブール事情などを庶民に提示していたが、近代化と伝統の錯綜する同市の生活を活写し得ないものとなっていた。一方、ナーディルの漫画は、非日常的な場と日常生活との境界性を表出し得ていたと言える。それを示す例として『ジェマル・ナーディル漫画アルバム』の中に、街の店のショーウィンドウを覗く構図の作品が 10 点

認められる。それらは図 5-4a、b の例のように、そこに飾られた商品に手が届かない庶民の反応が基本の構成となっている。そこに登場する庶民が高級品すなわち西洋的な品物を覗き込むショーウィンドウは、非日常的な場を覗き込む境界でもある。これらの漫画は、ガラスの向こう側の空間が画面に描かれ、さらに画面の背後にイスタンブルという西洋近代化されつつある彼方の世界があるという入れ子構造になっている。特に図 5-4b の漫画の例では、女性の観念的な優美さがウィンドウの向こう側にあるが、二人の対話には現実の女性が存在する世界があることが示され、境界が明確に見て取れる。

カラギョズ芝居もスクリーンという境界から、対話によって背後に説話世界の広がりを示し、初期のカラギョズ漫画もその形式を継いでいた。ナーディルの漫画では、その背景にイスタンブルの都市空間があることを提示して一層の奥深さを持っていた。彼の漫画の登場人物が、カラギョズ芝居のスクリーンに相当する紙面上に提示する説話世界は、大都市イスタンブルに象徴されるような近代化と伝統的な生活が錯綜する社会であり、さらにそこへベイオール地区のような帝国時代以来のハイカラな非日常の世界が重なるのである。

さらに、祝祭的な空間としての性格をもつ新聞に漫画が掲載される点にも、入れ子の構造がある。カラギョズ芝居の場合には、夜の闇の中や、断食月の祝祭という非日常空間の中で、スクリーンに映し出されるが、ナーディルの漫画は、日常世界の中で読まれる新聞紙面上の四角いフレームの中に説話世界を提示するのであり、一層読者の鏡としての意味は強まったと考えられる。このような、彼方の世界を提示するという境界性が入れ子構造のように示され、そこに読者の姿と重なり合う人物像が配置されていた。

以上のようなナーディルの漫画のカラギョズ芝居との類似と相違、およびこれまでに検討してきた境界性と重層性を第 2 章で示した模式図に書き加えれば下のようなになるだろう。



この模式図では、人物そのものが重層性を持つ。そして漫画空間の中に、窓やショーウィンドウなどのもう一つの境界があることで、非日常の彼方の世界が入れ子のように現れ、一層境界性を明確に示す場合がある点でもカラギョズ芝居とは異なる。

このような構造によって、ナーディルの漫画は、より多くの内容と奥行きのある世界を読者に提示する。特にアムジャベイは、第 2 章で示したように、その遍在性により、イスタンブルの多様な人々の、様々な彼方に関する語りを導き出す。彼の漫画は、伝統的なカラギョズ芝居の庶民性と、ホジャのような道化的知を受け継ぎながら、重層的な構造を新

たに加え、近代化されつつあるトルコ社会の中で再生されたものだった。それらによりナーディルの漫画は、「東洋的ユーモア」としてのトルコの伝統性を継ぎながら、近代化とのズレを生きて行かなければならない庶民の重層性を映し出す側面を備えていたのである。

第3節 ジェマル・ナーディルの漫画の共感のシステムとキャラクターの成立

(1) 視線の方向性の意義と「共視」

本節では、ナーディルの漫画が紙面という境界を超越するかのように読者の共感と呼ぶ構造について、図像自体がもたらす効果を検討したい。彼の作品の登場人物と読者の間の共感とは、「見られるもの」と「見るもの」の間の心情の交流である。それを生む一因は、「見られるもの」である漫画の人物像が読者の姿を反映するという対称的な存在だという点にあるが、その人物像が漫画の中から意識を読者に向けてるように描かれることで心理的に強化されていたのではないだろうか。特にアムジャベイの役割として、そのような意識の交流を作り出す心理の効果に着目できるのではないかと思われるのである。

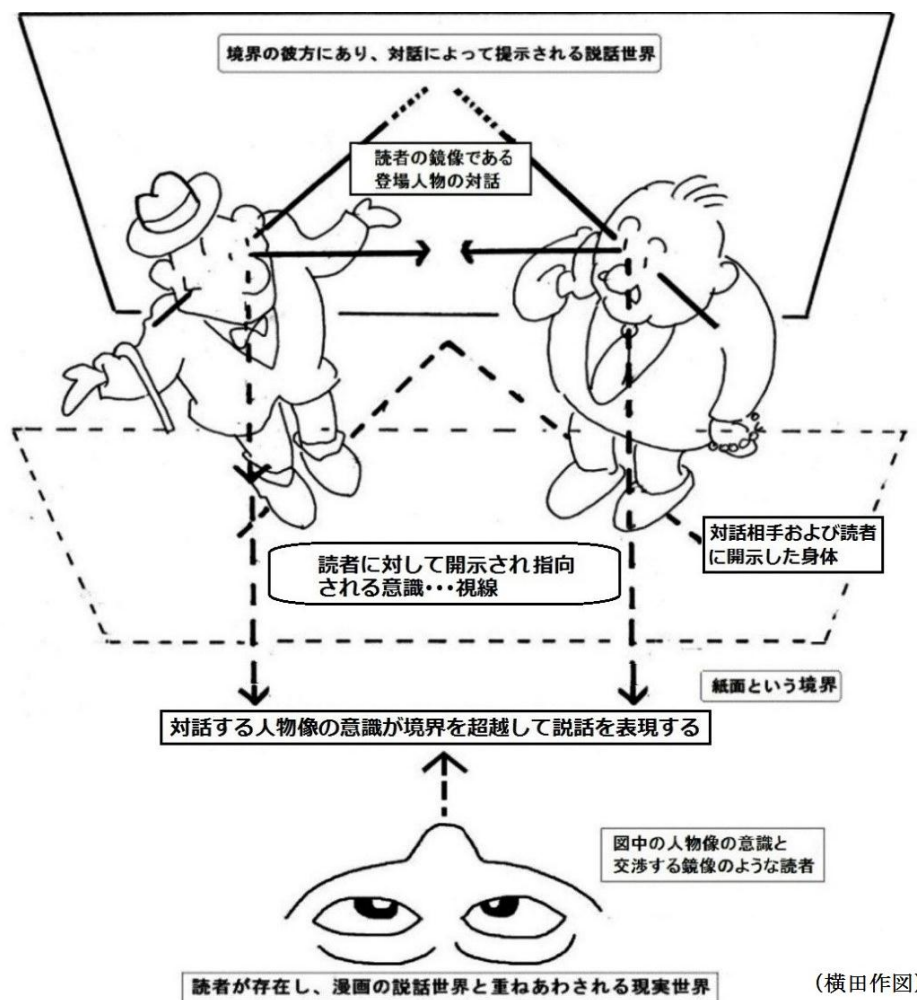
図像中の意識の方向の表現に関しては、ミシェル・フーコーがディエゴ・ベラスケスの絵画作品『女官たち』(図 5-5) を取り上げた論考における指摘に着目したい。それには、画中のモデルの視線は鑑賞者がいる画面の外に向くように描かれながら、その位置に国王と女王がいることを図中の鏡に映し、王たちが鑑賞者と重なり合う形で存在することを示して権力者の存在を軸とした古典主義的な世界観の表象のあり方が論じられている (pp. 38-41)。この論考は、権力者である王たちの姿が画面に小さく描かれた鏡の中の像で示され、図中の人々の視線が画面外の同一の方向に集中することで、そこに意識の対象があることが示される構造を指摘している。着目すべきは、画面外の王たちに重なる位置にいるとされる鑑賞者への意識が図中の人々の視線により示される点である。図中の人々は見られるだけではなく見る側としての主体性を持つ。この、図中の人物と鑑賞者との間の視線を介在して画面を超越した意識のやりとりは、ナーディルの漫画の登場人物と読者との間の共感の生成にもつながっているのではないだろうか。第2章で触れた、説話内の語りの視点と焦点化という点から、視点を示す人物が描かれる漫画の場合には、その分析を試みることができるものと思われる。

このような図中の人物像の視線による意識の方向付けと共感に関しては、現代日本の精神分析医学の研究者の北山修による、日本の浮世絵に着目した論考に注目したい。北山はそこに描かれた母子像の視線から日本人の伝統的な心理の繋がりの特質を探ろうと試みた。北山は、図中の幼児が母親の視線を手掛りにして、同一の対象に共同注意を向けるような視線を送る点に注目し、そこに「共に思う」情緒を伴った交流が生まれるとする (2005, pp. 16-20) (図 5-6)。このような他を介在して共感を生成する視線は、人間の心理の発達の中で生じる (内田, pp. 74-75)。北山はこのような複数の人物による共感を伴う事物への注視を「共視」と名付けている (2005, p. 8-46)。また浮世絵には、近代西洋の空間観とは異なる構図による、画面の外へ意識を向けるような人物像が描かれた絵画空間が見られる (田中, 2005, pp. 55, 69-70; 橋爪, pp. 95-98) ¹⁹。この共視の概念は、フーコーが試みたような絵画の視線構造分析に心理面のコミュニケーションの構造を積極的に取り入れたものであり、漫画のもたらす共感の効果に結びつくと考えられる。

帝国時代の漫画の視線を見ると、第1、2章で示したように、描かれた人物像と読者が非対称である場合が主であり、積極的に読者に視線を向けて交流するように描かれた作品は少ない。政治家およびジャーナリストや、社会風俗を描いた漫画の中で人々も、基本的にはナーディルの描く人々のように読者に語りかけるようなものではなかった。例外的なものでも、当時の読者であるインテリ・エリートが姿が主流である (図 5-7)。庶民が紙面の外に視線を向けて訴えているような例として図 5-8 が見出されるが、読者のいる真正面

¹⁹ この浮世絵の構造は、19世紀後半の西欧において、フィンセント・ファン・ゴッホを始めとして、印象派の画家達に見出されて、描画に取り入れられた (高階, pp. 18-19)。

には目を向けていない。庶民的な人たちが対話をする例も見られるが、その人々は題材化されているか、生活上の不満などを対話で提示していない（図 5-9a、b）。特に女性像を描いた漫画は「見られるもの」として対象化が顕著である。ナーディルの漫画の帝国時代の漫画との相違には、「見る、見られる」という立場につながるような、視線を主要因とした登場人物の意識方向の明示という心理学的な構造に由来する部分があると思われる。これまでに本論文で考察してきた、ナーディルの漫画中の人物による、紙面を越えて読者に向けられる意識を、方向性を加味して模式図化すれば下図のようになるだろう。



この図では、漫画中の人物と読者の視線を意識の方向に重ね合わせた。ナーディルの作品では、登場人物の間で交わされる視線、特に読者に向けられる視線が、紙面を超越して、帝国時代の漫画以上に強い共感をもたらす作用があると思われるからである。

この視線による漫画中の人物の意識の読者への方向付けの例は、近代漫画の嚆矢である西欧のものや現代日本などにも見られる（図 5-10a、b）。また、日本における長編コミックの技法の一つとして、読者の視線を誘導する描画やコマの構成が挙げられることがあり、その場合に人物の顔に視線が向く傾向があるとされる²⁰。この点について伊藤剛は、人物の目と認識されるような図により誘導効果が生まれる可能性に言及している（2014, pp. 45-52）。この効果に関しては心理学による研究例もあり²¹、視線が顔に向く傾向には漫画

²⁰ 漫画中の人物の視線について、ティエリ・グルンステンは、目には魂が宿り、眼差しの強調が人物の意志の強調に用いられるとし（pp. 128-130）、夏目房之介、長谷邦夫らの漫画論にも、同様の論考が見られる（長谷, pp. 62-68; 夏目, pp. 25-28）。

²¹ 例えば、根来 美貴、曾我 真人、瀧 寛和（2005）「マンガにおける視線の誘導手法と視線

中の人物の目の心理上の効果を考慮すべきだろう。漫画表現一般における心理的な誘導効果については稿を改めて追及すべき問題と思われるが、ここではナーディルの漫画における、読者と登場人物との間の共感の生成を検討するための一つの理論的な足掛かりとして、図中の視線の効果に関して心理学の理論からのアプローチを行うこととしたい。

まず検討の前提として、視線と共感の誘導に関連する心理学の知見を概観しておきたい。発達心理学の知見によれば、漫画に現れるような一対一の対話のように相手の顔に視線が向くことは、人間に最も早く現れる基本的な知覚であり、二項関係のコミュニケーションを形成し（大神 & 安藤, pp. 146-147; やまだ, 2005, pp. 75-77, 146-147）、会話の中でその意図を汲み取るための非言語的なコミュニケーションの要素となる（大坊, pp. 11-12）。その視線は対話者以外にも意識方向への影響を及ぼす。人間は他者の視線が感知されるとその方向に注意が向くという強い作用²²が心理学上確認されている（遠藤, pp. 138-140; 三浦, pp. 138-140; Emery, pp. 583-587）。このような反応は、絵に描かれた人物の視線によっても生じる（三浦 & 助宮, p. 47; 吉川, p. 105）。同時に平面に描かれた人物頭部は観察者が移動しても向きが変わらないため、視線が常に観察者を向くように認知される（佐藤, 2001, pp. 17-20）。この効果は、図中の人物と観察者の角度と怒りなど注視を強調する表情によって促進され（吉川, pp. 103-105）、複数の観察者に向かっても現れる（山田, 2005, pp. 47-51）。つまり平面の漫画の人物像の視線も不特定多数の読者に向くのである。身体の向きも目に次ぐ効果を持ち、視線方向の感知が顔や身体の方の統合による場合もある（Emery, pp. 583-584; 佐藤、赤木 & 繁桝, pp. 23-24, 29-30）。つまりアムジャベイのように目が単純な点で描かれた場合でも顔と身体から視線方向が認知されて意識が向く。

さらに他者の視線を手掛りにして対面する相手と共通の対象に意識を向けることは、他を介在した発達心理学上の三項関係の「共同注意」と呼ばれるコミュニケーション（図 5-11）を形作る（大神 & 安藤, pp. 148-149; やまだ, 2005, pp. 79-83）。この共同注意は、二者の前に存在しない事象についても言葉によって形成され、注意対象が限前するようにイメージされて「表象化」する場合（図 5-12）が現れる（大神 & 安藤, pp. 146-148; やまだ, 2005, pp. 83-84）。発達心理学者のやまだようこは、このような三項関係を「語り関係」と位置付けている（2005, pp. 83-84）。このような二者の言葉による事象の「表象化」は、図中に題材が描かれず対話のみで構成されたナーディルの漫画の構造にあてはめることができるだろう。その中では視線によって読者と漫画中の人物の間に三項関係が成立し、言葉によるイメージによって、説話の彼方の世界が表象されることになる。

このような視線のあり方はナーディルの漫画だけではなく、トルコの他の例にも見られる。例えばカラギョズ漫画では、カラギョズらの視線はコンスタンティノス 1 世のような叩かれ役に向き、そこに読者の視線も向いて、敵となる対象を共有する。だがナーディルの漫画では登場する人物像が読者の鏡像である場合が主であり、共感の対象となる題材は対話の中で表象化される。したがって、彼の漫画中の人物が互いに交わり、かつ紙面の外にも向ける視線が、より強く読者の共感を呼ぶ要因の一つになると思われる。

このナーディルの漫画の共感につながるような視線の生成には人物の配置も関連する。やまだによれば、同じものを見るような横並びの配置と共感を示す対話の反復により、二者はより共存的な「語り関係」を形作る²³（2004a, p. 131; 2005, pp. 84-85）。さらに、そのような対話では、バフチンが「ポリフォニイ的」とする多元的な人物の関係（1974, pp.

移動および印象の関係の検証」、『電子情報通信学会技術研究報告. ET, 教育工学』など、計量的な心理学による研究がある。

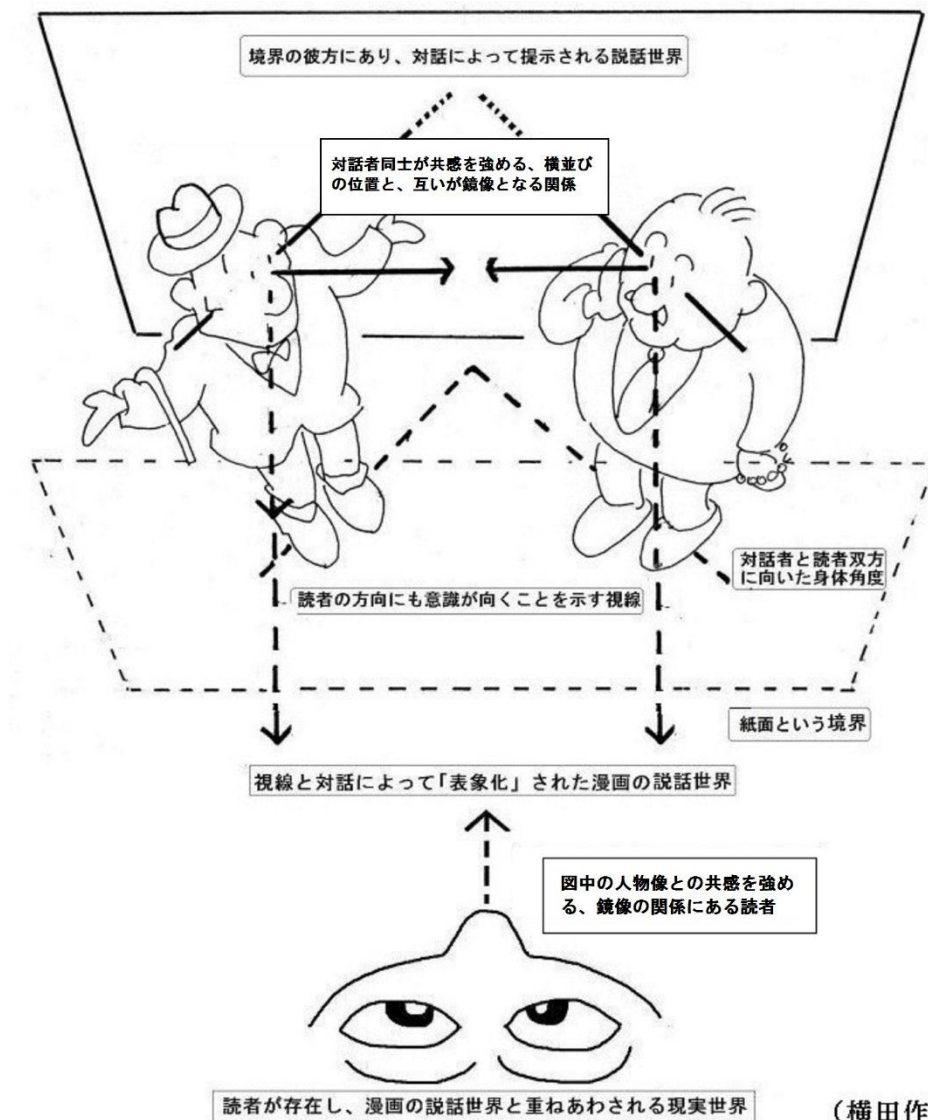
²² 人間の目は他の動物と比べて黒目の移動による視線方向の認知が容易であり（遠藤, pp. 91-92）注意を導き易い。また、そのシフトが絵の眼球の位置からも促されることが、実験心理学によって確認されている（小川, pp. 31-32）。

²³ やまだは、小津安二郎の映画作品『東京物語』中に現われる老夫婦が肩を並べて、彼方を見つめながらの会話にその例を求め、このような二者の身体配置が形成する共存概念について更なる検討を進めるべきと主張している（2004a, p. 155）。

13, 332-333) でも、相槌や類似した言葉の繰り返しにより共感が増幅される(やまだ, 2004a, pp. 132-137; 2004b, pp. 183-185, 109-110; 2005, p. 96)。ナーディルの漫画にも、多様な庶民同士のポリフォニーのような語りの中で表象されたイスタンブル事情に対し同意を求めるものが主となっており、そこには共存的かつ共感的な対話関係がある。

このような関係については北山も、言語的、身体的、および情緒的交流が並存することで共同注意の対象自体をすでに重要なものとし「開かれた二者関係」が形成されるとする(2012, pp. 46-47)。そこでは言葉と身体の並びによる交流と、外の対象に関しても言葉を交わす交流が二重に行われる(北山, 2012, p. 49)。ナーディルの漫画の場合にも、イスタンブル市民同士が他所に存在する題材に関する対話を介在して二重の交流をしていると捉えられる。また、やまだが示す「語り関係」と身体配置のモデルによれば、身体が対面する場合は他方が対称的に客体化された鏡像となり、横並びの場合には他者は自己像のバリエーションのような意味を持つことがある(2004a, pp. 150-152)。これをナーディルの漫画の構図に照らせば、対話する人物像が互いを映してバリエーションとするだけでなく、読者にとっても鏡像やバリエーションのような意味を持つことになる。

以上の、視線による共感と境界の超越という点に関して、ナーディルの対話形式の漫画についての考察をすでに示した模式図に加えると、以下のように表されるだろう。



漫画の対話世界にあるイスタンブル事情などの題材は、登場人物が存在する空間の背後に展開し、登場人物の語りによって表象化され、紙面という境界の彼方に存在するかのよ

うに提示される。その表象化された題材に関しては、半ば画面の外を向いた人物像による視線によって読者への注意が促されるが、それに対面する読者とは鏡像のような関係があるため、漫画の世界は読者が生活する現実世界に重なり合う。ナーディルの漫画に見られる独特の人物像と対話構成という前提の下、このように漫画中の市民像と読者の間には共感関係が生成される。その共感関係をもたらし構造こそ、彼の漫画が「国民的」とされるほどの評価を得る要因の一つと考えられるのである。

(2) アムジャベイの視線の意味とキャラクターとしての自立

これまでの検討を踏まえると、アムジャベイの視線と身体配置には、どのような特質があったと言えるだろうか。ナーディルの *Akşam* 紙上初期の複数コマ漫画には、二人の人物が横向きに正対して視線も互いを向き、場面が固定されて構図の変化も少ない例が見られる（図 5-13）。このような漫画では試行錯誤が行われ、連載開始 1 年後の『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』では、アムジャベイと対話者が終始正対するものは 1 点のみに留まっていた。アムジャベイと対話者のどちらか、もしくは共に読者に視線を送るような姿勢のものは 47 点中 34 点ある。その中の 20 点はオチの場面でアムジャベイが対話者に正対する。このような視線は、漫画の中の人物だけでなく読者にも共感を促す効果を生む。対話者はアムジャベイと読者に同時に題材を提示し、オチとその反応も読者に伝える。この対話者は読者の鏡像であるため、アムジャベイがその人物にオチを語ることは、それが読者にも向かい、読者はオチに反応する自分たちの姿を漫画中に見ることになる。アムジャベイと対話者が図 5-14 の例のように図中の題材に関する共視を持つと見られるものは 4 点のみであり、彼は視線の点でも題材の間接的な介在者である。

このアムジャベイと対話者の視線の多様性が生む意味にも着目したい。*Akşam* 紙上でアムジャベイがキャラクターとして十分認知された時期である 1935 年から 1938 年の間の「アムジャベイエ・ギョレ」のうち 86 点、彼がキャラクターである前提の *Amcabey* 誌上に 1941 年 2 月から 1943 年 12 月にかけて掲載された 47 点の同作²⁴、およびナーディル後期のものとして 1945 年 1 月から 12 月にかけて *Cumhuriyet* 紙に掲載された同シリーズ 68 点のオチの部分、身体方向と視線に着目して下表のように分類した²⁵。

	①アムジャベイのみ横向き	②対話者のみ横向き	③共に斜に構える	④共視的	⑤対面	⑥その他
漫画アルバム（1931年）	20 (42.6%)	5 (10.6%)	9 (19.1%)	4 (8.5%)	4 (8.5%)	5 (10.6%)
<i>Akşam</i> (1935-8 年)	16 (18.6%)	8 (9.3%)	32 (37.2%)	4 (4.7%)	14 (16.3%)	12 (13.9%)
<i>Amcabey</i> (1942-3 年)	18 (38.3%)	4 (8.5%)	20 (42.6%)	1 (2.1%)	1 (2.1%)	3 (6.4%)
<i>Cumhuriyet</i> (1945 年)	16 (23.5%)	16 (23.5%)	32 (47.1%)	0	2 (3%)	2 (3%)

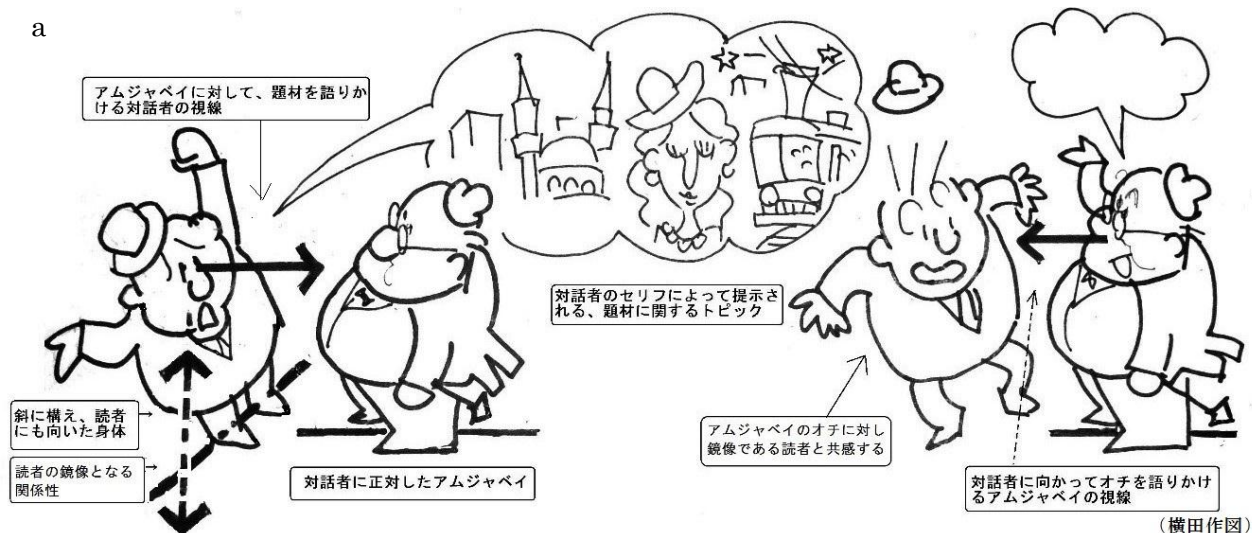
※小数点第 2 位以下を四捨五入しているため、パーセンテージの合計は 100 にならない。

²⁴ この連載時には、「アムジャベイエ・ギョレ」という従来の題名ではなく、「アムジャベイ、浜辺で」など、内容にしたがった題名がついていた。後述する *Cumhuriyet* 紙でも同様の題名が採用されている。

²⁵ ①は対話者が斜に構えるが、アムジャベイは対話者に視線を送り、読者の側からは横向きになるもの、②は逆にアムジャベイが斜に構えて視線が半ば読者の方に向き、対話者が横向きのもの、③はアムジャベイと対話者が共に斜に構えて半ば読者方向に視線を向けているもの、④はアムジャベイと対話者が、読者方向ではないが同方向を向き、共視的になるもの、⑤はアムジャベイと対話者が正対しており、読者には横向きになっているもの、⑥は以上の範疇に入らない、後ろ向きのもや新聞などで顔が遮られているものである。

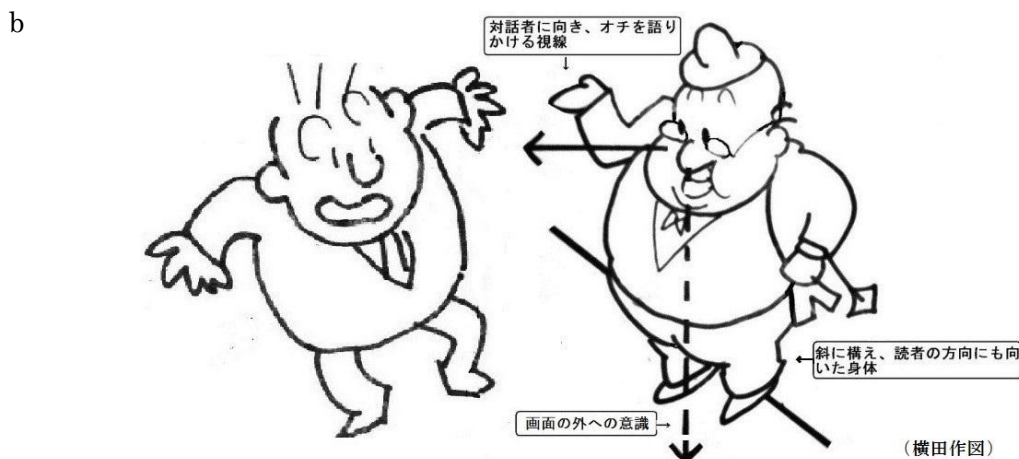
①は、初期の作品に多いが継続的に現れる。*Amcabey* 誌では 6 コマから 8 コマという変型判に横向きが集中しており、これは中間のコマで題材の説明を多く行うためのものと見なされる。一方②、③のアムジャベイが斜に構えて対話者と同時に読者方向を向くものは増加している（図 5-15a、b）。この場合、半ば読者に向くアムジャベイは、やはり半ば読者の方向に身体を向ける市民像と同様に、紙面の此方にいる現実世界の読者にも意識を向けていることになる。④のように対話者とアムジャベイが同じ事象に目を向けるような共視的なものは、題材が中間コマで提示される構成が主であるために少ない。

以上のような、アムジャベイの配置と身体の向きと視線による対話者と読者へのアピールを軸とする説話提示構造を模式化すれば、下図 a、b、c のようになるだろう。



a の場合は、アムジャベイが対話者に正対し読者には横向きになる。中間コマで表象された題材の提示後に、アムジャベイは正対した対話者にオチを伝えて驚きや笑いをもたらす。対話者の意識は斜に構えることで、読者と共にアムジャベイに向く。また、対話者は読者の鏡像であるためオチへの反応は反射して紙面の此方へも伝わる。

さらに図 5-15a、b のような例では、模式図 b のようにアムジャベイも斜に構えて、対話者だけではなく画面の外へも視線が向く場合が現れる。



この場合では a の場合よりも、読者にオチを伝える意識が明確となる。同時に、読者も自分に向けられたアムジャベイの表情に視線と意識を向けやすくなる。



そして模式図 c のように、アムジャベイの視線が読者の方を向く場合には、紙面の此方にいる読者たちへの意識が一層明確になる。

このような例として、図 5-16 のようにアムジャベイが直接読者に語りかけるもの、および図 5-17a、b のように漫画から独立して他の記事から読者に視線を向けるものが挙げられる。さらに、すでに示した図 5-2 の一コマ漫画のフレームを支える構成のもの²⁶では、視線を読者に向けて訴える意識が明確である。これらの例のような場合には、「アムジャベイエ・ギョレ」という漫画のフレームから逸脱する傾向がより強くなり、キャラクターとしての自立性が強まることになる。

このように漫画中の対話者と読者に視線を向けるアムジャベイの機能は、ラミズ・ギョクチェのトンブル・テイゼと比較すると明らかになる。この漫画の主構成は周りの男性たちがトンブル・テイゼの巨体をからかうものであり、彼らの視線は彼女に向きつつ半ば画面の外に向く。このことは、トンブル・テイゼという対象に男性読者の共視を促すことにつながる。彼女自身は、ほとんど目を閉じて意識方向を明確にせず漫画中の男性と読者の共視の対象という立場に留まる。

だがアムジャベイは漫画中の人物と視線の交流を行い、さらにそれは読者にまで広がる。つまり視線を介して積極的に紙面の此方の読者と交渉するアムジャベイは、漫画の世界からはみ出るような存在であり、キャラクターとしてより確固たる自立性を持っている。また、アムジャベイの取材レポーターのような別の漫画への参入は、読者との共視を漫画中の題材に送り、読者を作品の世界に近づける。シンボルマークのように他の記事中に現れる場合には、対面する形で読者の共感をひきつける役割を果たしている。このような融通無碍な配置は、読者と視線による交流を行うために可能となるのである。

(3) 「見られる」客体だった庶民の主体化

以上のような、ナーディルの漫画に見られる読者とその鏡像である図中の人物像が境界を超越して未分であるような構造は、北山が挙げる日本の浮世絵の例のように、他の図像表現にも見られるものである。この視線を介在する共感の生成構造は、長編コミックなど他の漫画の例に照らして検討しうる問題と思われるが、少なくともナーディルの漫画は、このような部分では帝国時代の漫画とは異なるものだった。すでに示したように、帝国時代の漫画に見られる主たる人物像には、風刺を目的とした政治家や論敵があった。生活や風俗を題材としたものでは、西洋的な女性像や変貌するイスタンブールの住民らがあった。これらの人物像はナーディルの漫画の主体となる庶民の鏡像ではなく、男性から一方的に見られる立場であったり、図 5-8 および 9 の例のように漫画を運用するインテリ・エリート側から対象化されたりしたものである。それらの人々はあくまで「見られるもの」で、視線を仲立ちとして読者が共感を分かちようとする主体性を十分に持たない場合が主だった。

このような帝国時代の漫画に見られる対象化には、西洋に通じるインテリ・エリート層が享受する文化という背景があった。若桑みどりによれば、西洋諸国は文明的な優位を自認し、非西洋の文物は他者化されて図像に描かれ、他のナショナリズムを求める国家や共同体もその構造を追従し、自らを中心とするための他者を作り上げてきた (pp. 20-26)。この「見られるもの」を図像に描く行為は、遠近法による透視図像という西洋近代の理性と結びついた対象の客体化 (Clark, 1976, pp. 20-21; 小林, 2006, pp. 10-16; 多木, pp.

²⁶ このような漫画は、1943 年 7 月 17 日付第 34 号から 1944 年 3 月 11 日第 67 号まで掲載された。

118-125) に関係する。この客体化は、支配的な視点から世界を絵画中に透視図法的に閉じ込める、「見る」側の権力的な表象行為である（伊藤, 2013, pp. 228-229; 多木, pp. 120-125）。そのような行為は社会の中で他者を作り出し、漫画も他者の属性を単純化・象徴化し、そこに意識が向く構造を作り出す機能を担った（フックス, 1993, pp. 112-120）。オスマン帝国時代の漫画も、庶民を他者として描く場合が多分にあったと言える。

一方若桑は、近代以降に権力者を風刺する漫画が印刷メディアに浮上してきたことを、民衆が批判対象を対象化する手段を身につけ、図像表現を権力的な構造から解き放つことだったと指摘している（2012, pp. 129-131, 303-312）。第4章で示したように、このような対象化は権力者らを引き摺り下ろして叩くことにつながり、読者はそのための視線を獲得した。「見られるもの」が「見るもの」と重なって主体となるような特性は、本来カラギョズ芝居やオルタ・オユヌといった芸能の性質²⁷であり、トルコの庶民が親しんできたものである。帝国時代の漫画のカラギョズは、自らが風刺対象を攻撃する主体性を備え、読者との共視によって共感を獲得してキャラクターとして自立する要素を持っていた。だが漫画に描かれた人々の多くは、政敵の攻撃や珍奇な風俗の興味による、権力者およびインテリ・エリート²⁸の視線が向けられる客体の範疇にとどまっていたのである。

共和国の独立後には庶民が印刷メディアを享受する状況に道筋ができたが、読者は一党独裁の政権に対して漫画を介在する批判的な視線を獲得することはできなかった。その状況の中でナーディルの漫画は、読者の鏡像となる人物像を描くことで、読者に漫画の世界への共感につながる視線を与えることになった。彼の漫画にも、第二次世界大戦時のヒトラーなどの政治家像や闇取引商人などの題材に見られるように、一方的な対象化が無かったわけではない。だが、それらの題材は国外のものであったり、庶民の敵役となったりするという、読者が批判的な視線を一方的に向ける客体となりうるものだった。ナーディルの漫画は、国民国家の建設期という条件の下で、帝国時代には客体化されていた庶民像を描き、漫画が掲載される紙面の境界を越える共感のシステムを強化して、読者と描かれる人々が未分であるような世界を再生したのである。何よりも、そのシステムにはアムジャベイという共感の橋渡しとなる存在があった。さらに彼は庶民に道化的知を授けて寄り添う姿勢を示す視線を向ける。アムジャベイは、この点でも主体的なキャラクターとして成立していたのである。

第4節 ジェマル・ナーディルの漫画の描画が表出する近代性と民族的な伝統

(1) ジェマル・ナーディルの漫画における描画の新しさ

これまでに、ナーディルの作品がトルコの漫画を一新し、他の漫画家が追随したことを示したが、その描画は、庶民が共感する「民族的」な文化の表出につながる視覚的な要素を備えるものではなかっただろうか。彼以前の漫画は、近代の規範の一つとしての西洋美術を取り入れたが、ナーディルの描画にはそのような漫画と異なる、文字改革以後のトルコにふさわしい新たな近代性を備え、同時に国民国家にとって望ましく、庶民にも親しまれる伝統的な「民族性」を表出する要素があったと思われる。特に、アムジャベイの丸みを持つ形象に代表される簡潔な曲線による描画が表出する造形の効果が鍵になるだろう。他の漫画家が彼の描画形式を追い、その描線を強調するような漫画を描いた²⁸ことは、彼らがそのような表現に特別な意味を感じていたからだろう。また、描画の効果は、これま

²⁷ ピーター・ブルックは、このような観客と舞台との境界を前提としない大衆演劇・影絵劇や人形劇を「野生演劇」とした（pp. 93-95）。20世紀初頭のロシアのアヴァンギャルド演劇運動は「野生演劇」の一種であるコメディ・デッラール・テの即興性やサーカスと見世物の要素を取り入れた（楯岡, pp. 185-188）。江戸期の歌舞伎も単に鑑賞するものではなく、舞台上に劇場空間と現実世界が入れ子となり（渡辺, 2006, pp. 96-99）、花道の存在に象徴されるように舞台の作品空間が観客の空間に連続していた（田中, 2005, pp. 48-52）。

²⁸ 第2章で示したシェヴキ・チャンカヤ、ラミズ・ギョクチェの他に、リザ・アイチャ、オルハン・ウラルなどの漫画に、このような描線が見られる。

で示した説話構成以上に、「民族性」などを可視的に表出するものと考えられる。ここでは、図像の「丸さ」を一つの鍵にして、「民族性」と新たな近代性を備えた、ナーディルの描画の要素を探っていく。

帝国時代の漫画の中にも、ハリル・メンテシェのように丸みが強調されて描かれた人物はいるが、実物が極端に肥満しており、ナーディルの漫画のように単純化されたものではない。ズングリとデフォルメされた人物例も、ラミズ・ギョクチェらの漫画に散見されるが（図 5-18a、b）、これは風刺対象の道化性を強調したものと解され、ナーディルの漫画に見られる一般人の丸みを持つ頭身の短さとは異なっている。

また、帝国時代の西洋美術のデッサンのような描画は、単純な曲線を用いず、図 5-19 の例のように立体的な図像を描出している。西洋的な美術技法では、遠近法に加えて空間と面を陰影で描くなどして立体を表すが、形態の輪郭とは本来形態の内部と周囲の空間が接する境界であり、形態の面を構成する無数の線の連なりである（武蔵野美術大学造形学部デザイン科絵画研究室編, p. 17, 60）。だがナーディルの描画は、線の重なりによる陰影を用いた立体的な描写がほとんど行われず、輪郭線は明瞭で太さの変化のある曲線である。

チェヴィケルは、ナーディルにつながる簡潔な描線の帝国時代の先駆として、セダト・スィマヴィとアフメット・ルフクの漫画を挙げる（Çeviker, 1993, pp. 72-73）。実際に 1920 年代以降、彼らの簡潔な線による漫画が現れていた（図 5-20a、b）。それらには、ナーディルの漫画に見られる人物の肢体が曲線的に変形する表現の先駆のような例（図 5-21）も、少数だが見出される。この点で、西洋美術と異なる技法による描画の萌芽は帝国時代にすでにあった。

しかしナーディルの描画では、屈曲する図像は人物像だけに留まらない。例えば、実際の木造建築は垂直と水平方向に直線的に作られているが、彼の漫画の中では、伝統的な木造の町並みは曲線で描かれ、道路も曲線である（図 5-22a、b）。これに対し直線的に描かれた例として、コンクリートで作られた近代的な生活の象徴である建築の図像がある（図 5-23）。この例からは、西洋近代的な事物に直線的な表現が用いられているように見える。だが、西洋近代的な事物であるはずの街中の路面電車や自動車および汽船も曲線で描かれる例が主流である（図 5-24）。一方、例外的に直線的に描かれた近代的な建築は、木造の伝統的な建築との対比物として、意図的な表現だと見なされる。つまり、ナーディルの漫画の基調は曲線による作画であり、帝国時代の漫画が規範の一つとした西洋の美術技法には無い非写実的な表現を用いた描画という特質につながる。

このような曲線による表現は、ナーディルが 1922 年にイスタンブルに上京してプロの漫画家を目指していた頃の作品には見られない。1928 年の本格デビュー後には曲線による描画が主となり、1933 年の『ジェマル・ナーディル漫画アルバム』までに太い曲線による表現が定着していた。1955 年に出版された『ジェマル・ナーディルとアムジャベイ (*Cemal Nadir ve Amcabey*)』の表紙に掲載された彼の机上の写真を見ると、金属ペンと筆が確認される（Yücebaş, ed., 1955, p. 3）。また、ペンを使用している自画像（Demirci, p. 87）がある一方、ナーディルと直接交流があったセミヒ・バルジールによるナーディル像には、筆を手に行っているものがある²⁹。これらから、かなり太い曲線は筆によるものであり、画面の小さい「アムジャベイエ・ギョレ」の描線は、ペンに強い力を入れて描いたものと推察される。1936 年以降の描画には、拙速をうかがわせる図が歪んでいるものや、やや乱雑なものが散見され³⁰、長期に渡る多作の影響と思われる。長期にわたって描かれた人物像

²⁹ 1947 年 2 月 28 日 *Cumhuriyet* 紙第 8094 号 2 ページに掲載された、ナーディル追悼のための漫画。

³⁰ 例えば、1939 年 11 月 21 日 *Akşam* 紙第 7573 号 3 ページに描かれたものには、線の乱雑さと人物像のバランスの歪みが認められ、1943 年 6 月 1 日同紙第 8841 号 3 ページに描かれたものは、人物像の右側への歪みが見られる。ただし、1943 年以降の *Amcabey* 誌上には弟子筋のセルマ・エミルオールによる作画があり（Emiroğlu, pp. 26-27）、ナーディルのものよ

が変化する過程の例は、ラミズ・ギョクチェのトンブル・テイゼの身体の単純化など、他の漫画の例にも見ることができる³¹。ナーディルの場合も、キャリアの中でアムジャベイを始めとする人物像の形態と描線が単純なものに定まっていたと見られる。

以上のようにナーディルの描画は、人物のプロポーション、形象、線の質それぞれの点で柔らかく曲線的であり、その滑らかな曲線そのものも太さの変化を持つ。本論文ではこの特質を「丸さ」と表現したい。この「丸さ」は身体描写の場合、直線で描くべき部分を曲線とし、円や楕円に近い図形を用いた頭身が短いプロポーションとなる。アムジャベイは、ナーディルの漫画の「丸さ」を象徴するキャラクターである。

また、帝国時代の漫画における写実的な描画の中にはほとんど現れず、ナーディルの漫画の中に現れる表現として、本来不可視なものであるはずのものの線による表現がある。その一つは事物の運動の軌跡や速度を持つものに添えられた線（図 5-25）である。ナーディルの作品では「アクラ・カラ」のようにアクション中心の漫画に多く見られ、これによって運動やスピードが強調される。この線も丸い身体に沿って曲線で示される場合が多い。手塚治虫はこれを「世界の漫画に共通する」独特の表現であるとし、運動やスピードを表現する線を「流線」と呼んでいる（1977, p. 90）。また、この「流線」に類似するものとして、驚いた人物の頭部からの放射状の線や放物線上に飛び散る汗などが出現する「効果線」と呼べるような表現がある（図 5-26a, b）。手塚によれば、このような表現も漫画の要素の記号的な表現である（1977, pp. 93-95, 194-204）。この「流線」や「効果線」のような表現はナーディルの漫画の中では、「アムジャベイエ・ギョレ」の最終コマの驚きの部分などに現れている。ナーディルの描画には、手塚が漫画独自のものとするような、写実から逸脱した表現の要素があったのである。

（2）ジェマル・ナーディルの描画とトルコの伝統的な美術

ナーディルは、帝国時代の漫画に見られる描線と異なる描線および表現を、どのように獲得したのだろうか。ナーディルの最初のイスタンブル進出時の漫画にそのような描線が現れていないことを踏まえると、ブルサに帰郷してからの経験が、その後の独自の描線による漫画に結びついた可能性がある。ナーディルの描線が確定する経過に関して、チェヴィケルによれば、ナーディルにはブルサでの西洋美術の技法の習得から太い曲線にたどり着くまでに「針金細工」を工夫するような試行錯誤があり、1924 年に *Akbaba* 誌に採用されるまでの間に帝国時代の人気漫画家の描画を参考にしながら、結果的に他の漫画家のものと異なる描線を作り上げた（Çeviker, 1997, pp. 71-73）。『トルコのユーモアの先駆者たち』が同様に指摘するように（*Türk Mizahının Öncüleri*, p. 3）、彼の描画には変遷があった（図 5-27）。ナーディルの漫画のテキスト面には彼が手がけた映画パンフレットの惹句との類似があったが、くっきりして変化のある曲線による「丸い」描画にも、ブルサ時代の仕事などの影響を考慮するべきだろう。

その描線に直接の影響をもたらした造形として、彼が従事していたディスプレイ製作に関わるアラビア文字カリグラフィの存在を挙げたい。1928 年の文字改革という大変化は、イスラームに結びついた伝統的な美術工芸の一つとして長い歴史を持つアラビア文字カリグラフィの掲示などを書き換える仕事をナーディルにもたらし、イスタンブル再進出の資金につながった。彼は識字率が低い時期にアラビア文字が書け、看板や映画のパンフレッ

り滑らかさに欠ける線が見られる。また、1935 年の *Akşam* 紙に度々見られる意図的に震える描線で稚拙な図を描くという例も観察される。

³¹ 例えば、「サザエさん」の作者である長谷川町子は、同作中の人物像が 1946 年の連載開始時から大きく変化し、初期の作が読者から偽物と間違えられたという経験を示している（p. 41）。他には、手塚治虫による「鉄腕アトム」の頭身変化の例（1979a, pp. 54-55）や、チャールズ・シュルツの「ピーナッツ」に登場する子供たちと犬のスヌーピーも、初期の形態から大きく変化する例が見られる（シュルツによる『スヌーピーの 50 年——世界が愛したコミック〈スヌーピー〉』を参照）。

トなどを製作していた。本論文で参照したトルコの漫画研究にはこの点への論及や、ナーディル自身の言及も見出せないが、彼の漫画にはこの伝統美術であるカリグラフィの影響があり、それがアムジャベイらを構成する描線の分析の鍵になると思われるのである。

彼の漫画とカリグラフィの関連を示すものの一つに、1928年12月1日にラテン・アルファベットに切り換えられた直後の *Akşam* 紙上の、カリグラフィ自体を題材とした「聖遷！（Hicret!）」という漫画が挙げられる（図 5-28）。この漫画は、『ジェマル・ナーディル生誕 100 年（*Cemal Nadir 100 yaşında*）』の中の「聖遷という名を与えられた絵と古い字の移動」という解説のように（Demirci, p. 222）、アラビア文字の退場を、622 年にムハンマドと信者たちがメッカからメディナに移動した聖遷になぞらえており、文字改革がイスラームの文化要素を排除する意味も持っていたことを示している。そこに描かれた文字の集積によって構成された形象には、やはり文字の集積によって構成されるアラビア文字カリグラフィとの類似が見られる（図 5-29）。

カリグラフィとナーディルの直接の関わりについては、ブルサ時代からの友人の一人であり、同市の新聞 *Yeni Fikir*（新しい思想）発行に関わっていたルザ・ルシェン・ユジェルが、故郷での生活の中に接点があったことを記している（pp. 15-18）。それによれば、ナーディルの父は公的な機関の書記を務めたことがあり、アマチュアの書道家としてブルサのモスクであるウル・ジャーミイ（Ulu Cami）に作品を掲げ、ナーディルは芸術面で強く影響を受けたとしている。1379 年から 1421 年にかけて建設されたウル・ジャーミイは、18 世紀初頭に壁面にフレスコ画が描かれ、内部の壁はカリグラフィで飾られており（ハーン, p. 143）、ナーディルもこのカリグラフィ群を見たと思われる。ユジェルは、ナーディルが最初に勤めた看板店で、カリグラフィだけでなく絵を取り入れた看板や掲示板を制作し、様々な書体にも通じていたと記している（pp. 17-18）。その事例として、ナーディルが有名になった後、著名な作家であるヤフヤ・ケマル（Yahya Kemal）と会食した折、ケマルが彼に捧げた即興詩を、その場で装飾性の強いターリク（Talik）体³²のカリグラフィで書いて見せたことを挙げている。1947 年の彼の逝去後の 3 月 12 日に追悼号として刊行された *Akbaba* 誌第 155 号に掲載された、同誌編集者ユスフ・ズィヤ・オルタチに寄せた最後の手紙は、署名以外がアラビア文字で書かれている（図 5-30）。ナーディルには終生カリグラフィとの関わりがあったのである。

また、ブルサ時代の仕事自体も後のナーディルの漫画の源泉と考えられる。ユジェルによれば、ナーディルが手がけた看板はユーモラスなものだった（*Türk Mizahının Öncüleri*, p. 6）。この評価が文字の形態に関してか絵に関してかは定かではないが、後の彼の漫画に通じる表現があったと見るべきだろう。また、彼が当時手がけた「ミッリー映画館」での看板と週刊プログラム³³は、映画のタイトルと惹句のカリグラフィに絵を組み合わせた構成のものだったと思われる。この看板とプログラムは確認できていないが、当時トルコで発行されていた映画雑誌の表紙にはカリグラフィと写真を組み合わせた例が見られる（図 5-31a, b）。他に、絵とカリグラフィを組み合わせた類似の媒体として帝国時代末期の演劇のパンフレットとポスターがある。図 5-32a の例は、装飾的なアラビア文字カリグラフィによってデザインが構成され、図 5-32b の例ではカリグラフィに融合するようなイラストレーションが添えられている。ブルサ時代にナーディルが手がけた看板やディスプレイや映画のパンフレットが、このような装飾的なカリグラフィと絵を活用する構成以外のものだったとは考えにくい。彼による映画パンフレットもアラビア文字で書かれていたはずであり、それらは洒落や機転の利いた内容に漫画やイラストレーションが加えられた、後のキャプションを多用した漫画に類似したユーモラスなものだったと思われる。

³² 10 世紀にペルシャで開発され 14 世紀に広まり、一般的に使用された字体とされる（ハーン, p. 190）。

³³ 1924 年に刊行された娯楽情報誌 *Sinema Rehberi*（映画ガイド）の編集者も Cemal Nadir とされているが、漫画家のナーディルであるかは定かでない（Temel, p. 783）。

文字改革の後、*Akşam* 紙に本格的に掲載され始めた彼の漫画では、カリグラフィとの関係は、彼の作品中のサインによく表れている。帝国時代の漫画家のサインの主流はアラビア文字だが、しばしば外国語の識字者を意識したと思われる図 5-33a、b の例のようなアルファベットのサインが見られる。ナーディルのサインも、アラビア文字のカリグラフィに類似した太く明瞭に強弱がついたものである（図 5-34）。このサインのスタイルの影響は他の漫画家のものにも見られ、セミヒ・バルジオールのサインは、そのスタイルだけでなく形態も酷似している（図 5-35）。ナーディルが刊行した *Amcabey* 誌の題名には、個々の文字がレタリングされたタイポグラフィではなく、強弱が明瞭なカリグラフィが用いられている（図 5-36）。ナーディルの漫画家としてのキャリアには、アラビア文字カリグラフィという表現様式との深い関わりがあったのである。

(3) ジェマル・ナーディル活動時までのアラビア文字カリグラフィ

次に、このカリグラフィの歴史の展開を概観し、図像表現との関わりおよびナーディルのデビュー時期の印刷出版物における受容を示す。本来このカリグラフィは、彼の父がモスクに作品を掲げていたように、イスラームと密接な関係があった。公文書の表記の他、イスラームの聖典クルアーン（Qur'ān）の表記および写本の装飾に密接に関係しており（AbiFarès, p. 13; Learman, p. 13）、宗教的な意味が付加されていた。カリグラフィは 10 世紀ごろからイスラーム世界に現れ、工芸的な写本の中では単なる文の表記だけでなくページを装飾する美術的なものであり（ブルーム & ブレア, pp. 205-207）、10 世紀セルジューク朝時代にトルコに伝えられたとされる（Ersoy, 2008a, pp. 187-188）。13 世紀には葦のペン³⁴による 6 つの書体が確立され、オスマン帝国のカリグラフィは‘hat’³⁵と称され、花押とするため書家がスルタンに教授するものでもあった（Bilgi, ed., pp. 27-29）。書体も、最古のクーフィー（Kufi）体を始め多様になった（Ersoy, 2008a, pp. 182-187）³⁵。カリグラフィの筆記は教養の証明となり、スルタンだけではなく、政治家や学者は習得する必要があった（Bilgi, ed., p. 45）。また、カリグラフィはモスクのドーム内部の装飾に用いられる他、ムスリムにとって一般的なアラーおよびムハンマドを讃える文言の銘版にも掲げられた（Derman, pp. 490-491）。一方、宗教文書および公文書に用いられる宮廷的なものであるだけではなく、モスクに付属する宗教学校であるメドレセ（Medrese）、浴場、泉といった公共の施設にも用いられた（Bilgi, ed., p. 49）。19 世紀末から 20 世紀初頭にかけて最盛期を迎え、ハミド・アイタチ（Hamid Aytacı）という大家が登場し、印刷が活用されて、記念碑の銘などの他に家庭や仕事場でも作品が掲示された（トルコ首相府報道出版情報総局, 2006, pp. 481-482）。オスマン帝国において、カリグラフィは一般民衆が日常で目にするものでもあったと考えられる。

一方、カリグラフィ美術は大量印刷によって流通し広範に享受される性質のものではなかった。カリグラフィは、まず 8 世紀のアッバース朝において製紙業の広まりと共にクルアーンの写本文化の中で定着した。イランのサファヴィー朝、インドのムガル朝、オスマン帝国などの大国では、装飾、彩色とカリグラフィにより構成された写本文化が展開した（小杉, p. 94）。さらにカリグラフィは、細密画と組み合わせられ、オスマン帝国では書家と工芸家を抱える宮廷の工房を中心にクルアーンの写本や年代記が製作され、18 世紀末には、ロココ調の装飾など西欧芸術の影響を受けたものも現れた（大川, pp. 91-92）。つまりカリグラフィ流通の基本は、職人的な手作業³⁶による写本だった。

³⁴ このペンはカラム（qalam）と呼ばれ、字体によりペン先の形態が変わる（ハーン, pp. 32-33）。

³⁵ 他にネシフ（Nasih）体、シュリュス（Sülüs）体、リカー（Rika）体などがあつた。

³⁶ 現存する最古のアラビア語の印刷物は、1514 年イタリアにおける中東のキリスト教徒向けの祈祷書である（大川, p. 109; 小杉, p. 99）。オスマン帝国では 1492 年にユダヤ人によるヘブライ文字の活版印刷所が、16 世紀前半にアルメニア人によるアルメニア文字の印刷所が開設され、17 世紀前半にはギリシャ正教会によるギリシャ語の印刷が開始されていた（鈴木,

着目すべきは、カリグラフィが、図像を構成するようにも製作されていたことである。1876年に制定されたオスマン帝国の国章の中にスルタンの花押が取り入れられるなど、紋章デザインの一部としても使用された。本論文に取り上げてきた帝国時代の新聞の名称の文字装飾にも、紋章のようなカリグラフィの使用例が見られる(図 5-37)。そのような例には、図 5-38a のように具体的な対象物の形を構成するものと、図 5-38b の例のようにリズムや形態そのものを表したデザイン的なものが見られる。すでに示したように、イスラーム文化伝統の下で、タブローのような写実性を持つ図像表現は十分に展開しなかったが、それに代置されるような美術表現としても書かれていた。つまり、カリグラフィはナーディルの漫画につながるような描線による形象表現技法を備えていた。

しかし帝国時代の漫画は西洋美術の技法を近代的なものとして取り入れ、カリグラフィのような表現からは離れたものだった。さらに 1928 年の文字改革では、イスラームとつながり、近代の大量出版と不整合な部分を持つアラビア文字カリグラフィは、新聞・雑誌などの場からも排除された。ナーディルも、カリグラフィが現れる漫画をいくつか描いたが、それはすでに挙げた図 5-28 の社会から退場するものを始め、カリグラフィが涙を流している図 5-39 の例のように、それらがすでに古いものだと表現するものだった。伝統的カリグラフィは、当時の文化政策上「民族的」なものとはされなかったのである。

だが、ナーディルの漫画の描線自体は、西洋美術を近代の規範とした帝国時代のものとは一線を画していた。彼自身も西洋美術を志していたが、写実性をあまり持たない「効果線」などの表現の使用と、特にくっきりとして太さに変化のある描線には、彼が身につけていたカリグラフィの造形感覚が含まれていたのではないかと思われるのである。

(4) ジェマル・ナーディルの描画と伝統的カリグラフィ

ナーディルの描線に結びつくようなカリグラフィの形象の表現と造形とはどのようなものであるのだろうか。その結びつきに関して着目すべきは、カリグラフィにおける曲線である。クルアーンを表記するカリグラフィの普及当初の字体は、クーフィー体など直線的なものだったが、曲線を主とするバリエーションが生まれ、10～13 世紀の間に、円を基準の枠として菱形の点の位置と大きさ、および曲線の位置を定める字体の構成ができあがった(Ekhtiar & Moore, eds., p. 59)。15 世紀のオスマン帝国では、モスクの掲示額などに使われたシュリュス体やクルアーンを始め標準的に使われていたネスィフ体などの字体を組み合わせたディーヴァニー(Divani)体とジェリ・ディーヴァニー(Celi Divani)体といった曲線によって構成されるものが開発され(Derman, pp. 477-488; ハーン, pp. 13-19, 190-191)、19 世紀には公式の学校による教授が最盛期を迎えた(Derman, p. 8)。看板などを描いていたナーディルは、ターリク体と、すでに挙げた手紙の筆記体であるリカー体と見られるものなど、多種の字体を書くことができたと見られる。図 5-28 の彼の漫画の字体は曲線を主とするネスィフ体およびディーヴァニー体に類似している。

特にオスマン帝国でスルタンの花押や公文書に用いられ、ナーディルも知っていたと思われるディーヴァニー体は、他の書体以上に曲線を多用し直線部分がほとんどない、個々の文字が連続するものである(本田, pp. 157-158)。また、一般庶民の目に触れることが多かったジェリ・ディーヴァニー体は、多くの文字を凝縮させて装飾符号を多用し(図 5-40a, b)、輪郭を表出するようなものだった(本田, pp. 160-167)。このような曲線を

2008, pp. 277-278)。アラビア文字印刷は、美術工芸の写本の価値の存続などの理由からカリグラフィの組版が使用され、ハンガリー人により 1726 年に開始された(AbiFarès, p. 66; 鈴木, 2008, p. 278)。本格的に活版印刷が始まるのは、19 世紀半ばの西洋近代化の改革に伴う刊行物の大量印刷が行われ、文学・科学分野の出版も盛んになる時期だった(AbiFarès, p. 68)。やがて活字印刷の技術に適合したラテン・アルファベットに比べ、手工業のアラビア文字印刷は停滞した(AbiFarès, p. 17)。アラビア文字がタイポグラフィの多様な形状を持つのは 1970 年代以降であり、ラテン・アルファベットとの併記の増加を契機として、伝統的カリグラフィの形状から離れたものが現れるようになった(Choueiy, pp. 19-20)。

主とするカリグラフィの構成について、現代日本の書家で研究者でもある本田孝一は、文字列がマスと呼ばれる質量感のバランスとハーモニーを醸し出すことで空間を構成し、文字列の輪郭がリズムなどの全体の流れを作り出すと指摘する（pp. 131-135）。つまり実際には連続していない文字列が、輪郭を形作る。そこには曲線の集合による造形感覚が生まれ、ナーディルの描線にもその感覚に通じる要素があったと見なせるのではないだろうか。

その造形感覚を生み出す、カリグラフィによる形象や漫画の輪郭線は、現実の物体には存在しない。ここにも、芸術およびデザイン的な図像構成の要素となる線の形状が醸し出す効果と、人間の知覚心理との関係があるが、以下でその理論を概観したい。このような効果は、ゲシュタルト心理学により理論化されている。輪郭線とは、対象物を二次元的に再現する際に、空間と物体の境目として描かれたものだが、それにより分けられた二つの面は、見る側の捉え方により、どちらかが図となり他は地として感知され、図形の反転認識が起こる曖昧さを持つ（図 5-41）。片方の面が閉じていたり、地となる面よりも、狭小、垂直、水平性や対称性などの特徴がある場合、ゲシュタルト傾向と呼ばれる心理作用によって、図として感知されやすい（三浦, p. 88）。図を囲む線は完全に閉じなくても、秩序ある「よい連続」が体制化³⁷されてまとまったものとして知覚される傾向があり（野口, p. 164）、描かれていない部分も「主観的輪郭」により補完される（三浦, pp. 97-99）。美術的には、図の形態を強調するように描かれた場合、その輪郭線が内側の図の空間に属するように感じられ（武蔵野美術大学造形学部デザイン科編, p. 17）、形態が表出される。

このようなゲシュタルト心理学に基づく美的構成に関しては、1919年に創立されたドイツの美術工芸学校バウハウス³⁸において、教鞭をとっていたワシリー・カンディンスキーおよびパウル・クレーらによって理論化されていた。カンディンスキーは、講義の内容を1926年にまとめた『点・線・面——抽象芸術の基礎』の序論の中で、西洋の美術伝統の中にある絵画技法は、近代以前には経験的に習得、教授されてきたが、その知識は、今日では美術史の分析から科学的かつ理論的に法則性が見出されて用いられるべきであるとする（pp. 13-19）。さらに、その法則に基づき、現実的な事物から切り離された点、面、線という造形要素による構成も、心理的に美術的な感覚を表出するとしている（pp. 14-17）。また、クレーは、ゲシュタルト心理学の創始者の一人であるチェコのマックス・ウェルトハイマーによる、図を構造化する知覚が「より優れた内容」を持つ単純で統一的なものに体制化されるという記述に影響を受け、絵画表現の単純性を見極めるための理論化を行い（野口, p. 156, 164）、自作にその理論を取り入れた。

つまり美的な構成につながる感覚を生む要素は、ゲシュタルト心理学が理論化した知覚による心理効果に求められる部分がある。実際には閉じていない曲線によるカリグラフィの造形と漫画の図像を形成する描線は、知覚心理の上で図を浮かび上がらせて形象を成立させ、美術的な感覚を生成するのである。本田が示すマスやハーモニーなどは、そのような構成要素が織り成すものである。

これらのカリグラフィの曲線と円弧による構成と、やはり曲線を主とするナーディルの漫画の描線が織り成す造形に関して以下で比較する。基本的な形状の点では、オスマン帝国で広く見られていた字体のカリグラフィは円を枠組みとした曲線を主として構成されており（図 5-42）、これはナーディルの、曲線を主とする描画にも通底する造形の基本である。また、カリグラフィが作り出すマスおよびリズムと「図」は、ナーディルの描線の変

³⁷ 点の集積が大きな塊として見えるなどの例のように、まとまった形を持つものとして知覚する作用。

³⁸ 1919年に設立されたバウハウスでは、タイポグラフィや平面構成などを、機能的かつ合理的に構成する、デザイン技術と美術造形をつなぐ理論の構築が図られた（阿部 et al., pp. 84-92; ヴェイユ, pp. 51-54）。初代校長で建築家であるヴァルター・グロピウスは、造形要素とその構成法則の教育と実践を設立理念に挙げ、そのために運動とそれを整理する数理から空間を把握して自然法則に通じる必要があるとした（利光編訳, pp. 8-9）。

化に重なり合うものと思われる。それらの点について、カンディンスキーらにより理論化された線による感覚の表出の理論を踏まえながら、以下のようにまとめてみたい。

① 太さの変化する曲線によって構成される形象と量感

ナーディルの描画は、図 5-43a～i の例に見られるように、太さが変化する曲線により図を作り出す点で、カリグラフィの線に通じる。クレーによれば、自然界の物理法則に即した曲線に太さの強弱によるアクセントが付随することで、運動に伴う線の膨らみやリズムが表出される(図 5-43 a)。カンディンスキーは、そのような曲線によって形成された「図」が緊張を内包し、それを構成する線により印象が変化し、運動感の他に緊張と弛緩のリズム、太さや曲率の変化によるアクセントの強調やアンバランスな圧力が表出されること(図 5-43b、c)を示している(pp. 91-98)。つまり線の太さや曲率の変化によって包含する空間のふくらみが表出されるのである。ナーディルや同時代のトルコの人々が目にしたカリグラフィの文字はこのような曲線を持ち(図 5-43d、e)、その連なりは図としての量感を表出しリズム感を強調する(図 5-43 f、g)。それらと同質の曲線によって描かれたナーディルの漫画の形象も、同様の効果を表出するのである(図 5-43 h、i)。

② 不連続な曲線による図の生成と量感の表出

また、図 5-44a～e のように閉じていない線と装飾が一つの形象を作る点、および線の集積が閉じていなくても稠密なマスを作り出す点にも、ナーディルの漫画とカリグラフィとの共通点が見られる。図 5-44a、b の例のようなカリグラフィ作品を構成する曲線は、稠密に集積することで、本田が指摘するような量感を持つ一塊の形象を作り出す。ナーディルの漫画にも一筆書きのように閉じていないもの(図 5-44c、d)や、稠密な線の集積が効果を上げている例が見られる(図 5-44e)。曲線の集積による量感の表出という、ゲシュタルト心理学による「よい連続」が「図」を感知させる効果の点でも、ナーディルの漫画とカリグラフィの線が描出する形象は重なるのである。

初期の「アムジャベイエ・ギョレ」は、複数コマ漫画のために一コマずつが小さく、太い曲線の変化などのカリグラフィとの共通点が目立たない描法だったが、やはり太さの変化する曲線を前面に出した描法への変化が認められる(図 5-45a、b)。また、アムジャベイが *Amcabey* 誌のシンボルとして単独で描かれた図 5-17 および 36 のような場合には、顔貌の豊満さと身体の丸々とした量感を示すような、変化する曲線による構成が見られる。

このようにナーディルの描線と形象には、トルコの伝統的なカリグラフィの線による造形要素が受け継がれていたことが確認される。彼の漫画には、人々が親しみながらも公的には「民族的」とはされなかった伝統文化の要素があったと認めることができるのである。

(5) ジェマル・ナーディルの漫画の曲線が伝統的な感覚と同時に醸し出した近代性

ナーディルの曲線を主とした描画には、伝統的な感覚の他に帝国時代の漫画には稀だった「効果線」による表現があった³⁹。カリグラフィには、すでに示したように図像に付随する装飾性を示す線があり、この点でも両者のつながりが見られる。その中で特に顕著なものは、運動感の表出に関する「流線」である。

帝国時代の漫画の運動表現は、図 5-46a、b のような、当時規範とした西洋美術の技法に由来する屈曲した肢体を描くものが主である⁴⁰。「流線」や「効果線」のような表現例は少なく、図 5-47 のように単純なものだった。帝国時代の漫画が取り入れた西洋美術の技法には、古代ギリシャの彫刻に見られるような、安定を乱した非対称に歪んだ人体表現

³⁹ 1910 年第 209 号から 1915 年第 456 号までの *Karagöz* 誌、1921 年創刊号から 1922 年第 38 号までの *Gürleryüz* 誌、チェヴィケルの *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü 1, 2, 3*、コルオール *Türkiye Karikatür Tarihi* およびシェンの *Asi'den Gazi Atatürk'e (1919-1938)*、*Karikatürlerde Mustafa Kemal ve Milli Mücadele* を参照した。

⁴⁰ 第 4 章の図 4-3 に示した、比較的写真実性をもって描かれた、ボールを追うカラギョズとハジヴェットの像も、このような技法に則している。

(宮永, pp. 127-131) や、人間の経験則から静止しているとは感じられないポーズ表現 (山田 & 阿部, pp. 331-332)、運動形態の周囲の衣服や髪などの媒体による随伴的な表現 (村山, pp. 107-109) など、ムーブマン (Mouvement)⁴¹ と呼ばれる運動表出概念 (武蔵野美術大学造形学部デザイン科絵画研究室編, p. 117) に結びつくものが挙げられる。漫画家は西洋的な美術技法による製作者として専門性を強め、そのことはナーディル登場以前の、インテリ・エリートが担うメディアの一部としての漫画の位置付けにもつながっていた。

ただし、ナーディルの描線の先駆と見られる 1920 年代のアフメット・ルフクの漫画には、積極的に「流線」が取り入れられた例が見られる (図 5-48a, b)。イタリアでも仕事をしたとされるルフクは、オスマン帝国軍の元将校であったという以外の経歴が定かではなく (Çeviker, 1991, p. 109; Türkiye Gazeteciler Sendikaları Federasyonu, p. 26)、ジェムの描画の流れとは異なった簡潔な描線を用いていた。だが同様に比較的簡潔なスィマヴィの描画が図 5-46a のように「流線」を使わないものであり、他の同時代の漫画を俯瞰してもルフクのような表現は例外的なものである。これに対し、ナーディルの描画は「流線」を簡潔な曲線の周辺に付随させて運動感を増し、すでに挙げた図 5-26 のように、不可視なものを描くという、帝国時代の漫画の流れとは別の表現を多く導入していた。

この「流線」のように、経験と学習に由来する人間の知覚により運動感が図から生成することも、ゲシュタルト心理学の知見から説明されている⁴²。運動感につながる心理的要素の一つは、視覚的な経験と学習によって得られ、そこに方向性と距離感覚が生まれる。また、重力バランスに関する経験の作用から、不均衡な形態にはどちらかに傾くような運動の感覚が生まれる。図像に追従する曲線もしくは直線による速度や移動方向の表現も、人間が知覚的経験に基づいた記憶と心的表象から図像の移動を感受することを利用した表現とされる (三浦, pp. 59-60)。

このような表現は、カンディンスキーが論ずるように、美術史の蓄積から抽出された効果であり、人間にとって経験的に習得された心理的な作用に基づくものである。彼は、線に関して具体的に、曲線の形状、方向、太さの強弱と、それによってもたらされる感覚との間には関係があるとし、直線が作る角度の大きさが醸し出す感覚として、鋭角と緊張感、直角と客観的な冷たさ、鈍角と受動性と不満といった例を挙げる (pp. 73-75)。さらに、線の強弱と丸みのある曲線が生み出す運動感覚の効果も示している (pp. 79-95)。それによれば、強弱のついた曲線および直線によって、詩の持つリズム感や音楽的なメロディーのような感覚を表現することができる (pp. 94-95)。

また、曲線の性質の効果に関しては、図 5-49a, b, c の例のように、屈曲による緊張と弛緩の連続、線の太さの変化による頂点の強調、方向の強調などを挙げ (pp. 91-96)、その線の左右の配置の差による面の表現を挙げている (pp. 150-152)。そしてこのような具象的な意味を含まない線と図形によって、緊張、脈動、上昇、分散、集中などの運動表出につながる感覚を伴う構成の作例を著書に掲載している (図 5-50)。

クレーも、曲線、矢印や螺旋のような図形が運動や方向性を表現できること (pp. 41-51) と、重力下の自然運動である放物線や振り子の線のような描線により運動感が表出されること (図 5-51a, b, c) を示している (pp. 42-43, 46)。彼がバウハウスでの講義に基づき 1925 年に著した『教育的スケッチブック』に示した、水流、筋肉の収縮、落下の放物線など自然に存在する運動の曲線 (pp. 18, 20, 37-47) は、経験的にも運動感につながる

⁴¹ フランス語であり、英語ではムーブメント (movement)、日本語で「動勢」と呼ばれることもあるが、ここでは西洋美術の技法の一部として、ムーブマンと表記する。このムーブマンは、運動するものを追う観察者の視線を導くような図像により、運動感覚を表出する効果を用いた美術的な構成であり、流線形などによっても表出される (南雲, pp. 64-65; 武蔵野美術大学造形学部デザイン科絵画研究室編, p. 32)。

⁴² ゲシュタルト心理学による、図や運動の心理学的な統合の概要については、ポール・ギョーム『ゲシュタルト心理学』八木晃訳 (岩波書店、1980)、長町三生『認知心理学講座 2、知覚と表象』 (海文堂出版、1989)、pp. 107-170 による。

ものである。1920年代に工業製品に流行した流線型のデザインも、流体中で運動する自然物の形に近く、スピード感を表す要素を持つ（南雲, pp. 64-65; 三井, pp. 87, 178）。

以上のような、カンディンスキーらが西洋美術の伝統の経験から抽出し理論化した運動感を表出する造形は、心理学者の村山久美子が写実的ではなく隠喩のようなものと捉えるように、漫画の中では、伝統的な西洋美術の作品には見られないような独自の表現として使用されていた（pp. 110-111）。ジェミル・ジェムらの描画に無くナーディルの描画に多用される「流線」などの表現はこのようなものであり、カリグラフィの線と装飾によるリズム感なども、この曲線による効果に由来する部分があると言える。

手塚が運動性を表す「流線」を世界共通の約束事であるとし、丸さが運動感表出につながる点とは、それが人間の知覚心理による普遍的な効果であることに由来していた。ナーディルの漫画の中には、「流線」の他に心理などを可視化した「効果線」、多重の描写や運動の軌跡などの曲線が多用されていた。彼が描くカリグラフィに通じる「丸さ」を帯びた描線には、上昇、集中、変化、方向性などの運動感を知覚させる効果をもたらす要素が含まれており、それはやはりカリグラフィの表出するリズム感などのように、登場人物のアクションを構成する運動感の表出につながっていたのである。

(6) ジェマル・ナーディルの漫画への運動表現の導入

不可視な漫画の運動感の表現技法を、ナーディルはどのように自作に導入したのだろうか。ジェムらの漫画が依拠した写実的な絵画技法にムーブマンの表現があるが、実在しない「流線」は描かれようが無く、帝国時代の漫画ではルフクの漫画の中の使用が例外的なものだった。ただし、ルフクは第1章で述べたように帝国支持側にいたため、1924年以降はトルコの刊行物に漫画を描いておらず、ナーディルへの直接の影響は考えにくい。

本論文では、西欧からオスマン帝国に導入された写真と映画が持つ、運動を断片化して定着させる性質の影響があり、漫画が静止したタブロー絵画的な表現から時間の変化の表現へと展開する過程で、ナーディルのものだけでなく様々な地域の漫画表現に運動表現が導入されたという仮説を掲げたい。日本における漫画の運動表現の嚆矢であり、後進の漫画家に影響を与えた⁴³と見られる手塚治虫（清水, 2007, p. 14; 長谷, pp. 24-25）も、自作には映画の影響があることを明言している（1992, pp. 172-182）。ナーディルにはカリグラフィ造形に通じつつ、映画館での仕事に従事した経験があった。

二次元的な図像による運動の表出と映画の関係について着目すべきは、ジル・ドゥルーズによる、組織する感性の面から運動感覚を理解するべきという指摘（p. 103）である。彼は、アンリ・ベルクソンが1907年に記した『創造的進化』の中で、映画を機械システムにより現象の切断面から運動イメージを錯覚させるものとしていることを踏まえ（pp. 4-5）、映画は自然な知覚を二次元の場に再現することで世界のイメージを生成し、他の芸術のように現実的な世界自体の生成をめざすものではないとする（pp. 102-103）。ベルクソンは同書の中で、不動の図像が映画という仕掛けにより人工的に運動に再構成されることは、人間が外界の瞬間を認識し再構成する知覚の仕掛けに通じるとする（pp. 357-360）。これらを踏まえれば、映画は機械装置により自然なものと錯覚するような運動のイメージを人工的に表出するものである。

この人工的な運動イメージの構成という概念は、漫画の運動表現技法の分析に示唆を与える。映画は断片の連続から運動を記録し、漫画も人物や形象の運動の断片を描くという共通点がある。だが漫画は固定された紙面に描かれ、仕掛けが存在しない。この運動感の

⁴³ 1947年の『新寶島』をその嚆矢とする証言があるが、この作品以前の他の日本の漫画家に「流線」表現が見られるという指摘もある（宮本, 1998, pp. 84-88）。それまででない手塚のスピード感表出の影響を受けた漫画家として、藤子不二夫^㉔による、「止まった漫画なのに動いて見える」ことに衝撃を受けて、漫画家になる運命が決まったという記述がある（pp. 8-9）。石森章太郎も同作の新鮮さに打たれ、手塚に追随したことを記している（p. 19）。

表出を、漫画の記号として捉える研究もある⁴⁴。だが映画と写真に断片化されて記録されたイメージのコマには、漫画の運動表現に通じる要素が見出される。個々のフィルムのコマは瞬間的な現実の断片だが、高速運動する物体は流れるようにブレて記録され、それによりスチール写真の場合には運動の実態が可視化される。映画の場合には、画面や撮影対象が流動してスピード感を増す技法となる（ジアネッティ, pp. 100, 123）。

写真と映画という装置により記録された図像が絵画に取り入れられた例として、1912年のフランスのマルセル・デュシャンの絵画『階段を降りる裸体 No. 2』が挙げられる。この作品は、19世紀末フランスのエティエンヌ＝ジュール・マレーの連続写真撮影による解析を参考にした運動の残像が描かれている（宮永, p. 129）。1909年にはイタリアの詩人フィリッポ・マリネッティを中心に結成された「未来派」グループの画家が、科学技術により機械化された近代社会のスピードの表現を目指し、異なる瞬間を同存的に描く写真のブレや流動のような技法を取り入れた（堤, p. 153）。このような技法による絵画の代表に、グループの一員であるジャコモ・バッラが1912年に描いた『鎖につながれた犬のダイナミズム』（図 5-52）が挙げられる（堤, p. 153）。この作品は、残像のような軌跡により運動感を表出する点で漫画の表現に類似している。そこには、「未来派」による1910年の「未来派絵画技術宣言」の中に挙げられた「疾走する馬の脚は4本ではなく20本である」という記述のような表現（末永, p. 33）が見られる。このような表現はナーディルの作品や日本の漫画の例にも見られるものであり、例えば赤塚不二夫の漫画の中に類似表現がある（図 5-53）。手塚治虫はこのような漫画の表現を、視覚の残像を簡略化したものとするが（1977, p. 91）、近代の機械装置によって、このような物体の運動の軌跡を分節化された残像として可視的に記録することが可能となっていたのである⁴⁵。

未来派の表現がその後のタブローの主流ではなかった点から、それが当時のトルコの漫画に影響を与えたとは考えにくく、当時のトルコの西洋絵画にも未来派の表現の定着は確認されない。むしろナーディルの漫画には、新たな絵画潮流が難解だと批判的に描かれていた⁴⁶。また、ジェムからギョクチェらに受け継がれた西洋の美術技法による漫画にも、そのような表現は見られない。ギョクチェはナーディルの影響を受けたが、本論文で参照した作品群にムーブマンによる運動表現は見られるが、「流線」や「効果線」のような表現は見出せない。この点でギョクチェは、西洋絵画の技法に由来する漫画を貫いていた。

このナーディルの漫画の運動表現には、当時の映画という運動を再現するメディアに触れる機会が十分にあったことの影響を考慮すべきだろう。彼の本格デビュー以前の作品および *Akşam* 紙の初期の複数コマ漫画も、コマ間に分節化された運動が単純に割り振られるものだった。連載が続くにつれて、次第に図像自体の運動も描かれ、コマ間の変化も大きくなる（図 5-54）。そして運動感を表出する技法の使用は、対話を排したアクションが描かれる「アクラ・カラ」で一層際立つ。

⁴⁴ 例えば日本の長編漫画研究者である夏目房之介の『マンガはなぜ面白いのか——表現と文法』、三輪健太郎による『漫画と時間——コマと時間の論理』は、漫画は運動を分節化してモンタージュのようにコマとして配置し、コード化された記号が使われるという立場をとる。また、四方田犬彦は、「流線」は運動の方向と速度だけでなく、それが付随する人物の性格も表象する漫画独自の非現実的で様式化された記号表現だとする（1999, pp. 66-70, 71-73）。

⁴⁵ 三輪健太郎は、近代以前に空気や水の移動を図像化した例として、サンドロ・ボッティチェッリの『ヴィーナスの誕生』中の、天使が吹き出す息の表現をあげるが（pp. 177-179）、空気の移動は雲や水蒸気の流れのような現象にイメージを仮託できるものである。また、日本の浮世絵には、1856年から1858年にかけて刊行された歌川広重の『江戸名所百景』中の「大川はしあたけの夕立」のように雨が直線で描かれたものが見られるが、人間の目では、個々の雨の水滴を感知できないこと（古賀, pp. 173-174）が反映されている。

⁴⁶ 例えば『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』35ページには、キュビズム的な抽象画の上下がわかりにくいという漫画が、『選集漫画アルバム』35ページには、抽象画の人物像のポーズを子供が真似をして興じる漫画が見られる。

ナーディルの登場に至るまでのトルコの映画の状況を見ると、19 世紀末に導入され、1908 年にベイオールに常設映画館が生まれ、1910 年代に自国での映画製作が始まり、1920 年代には外国の娯楽作品に影響を受けた映画が製作され始めた (Temel, p. 777; 永治, pp. 90-92)。第 4 章で示したように、映画はナーディル登場の時期には十分にトルコに普及しており、彼もブルサ時代に映画に近い場にいた。アムジャベイの外見にチャップリンをヒントとしたという証言や、カラギョズ芝居に代わり映画が隆盛していることを題材にした漫画、そして当時の映画スターの姿や映画館そのものが漫画に描かれている例には、彼の映画への関心が表れている⁴⁷。実際に 1930 年代のトルコでは、チャップリンやローレルとハーディなどのアメリカのトーキー喜劇とヨーロッパの長編が上映されており⁴⁸、さらに漫画の形象に結びつくディズニーのアニメーション映画も上映されていた⁴⁹。第 4 章で挙げた図 4-7 の「アムジャベイエ・ギョレ」には、ローレルとハーディ、チャップリン、ミッキーマウスが、カラギョズ芝居に代る娯楽の象徴として登場する。アムジャベイも、第 2 章で示した「職業シリーズ」などに「丸い」身体の効果を生かしてアクションを演じた例があった。「アクラ・カラ」では、二人組の喜劇映画のアクション構成とアニメーションのような運動の強調が見られる。以上から、ナーディルの漫画の運動表現には、映画の影響があったと考えられるのである。

ナーディルの先駆のようなスィマヴィやルフクの漫画でも、前者には「流線」の使用は見られない。その「流線」の運動表現も、ルフクのものが運動の軌跡を残像のように示すものであるのに対し、ナーディルのものは人体などの形象に沿う滑らかな曲線により、運動そのものをより強調するものである (図 5-55a, b)。つまり、ナーディルの描画の滑らかな曲線と、それに付随する「流線」および「効果線」という一種の丸みが、それまでの漫画を刷新する表現に結びついていた。手塚の漫画が後進に影響を与えたように、ナーディルが広く導入した「流線」なども、バルジオール、セルチュークら「50 年代世代」の漫画家に、描画の潮流が変化しながらも受け継がれたことが確認される (図 5-56a, b)。ナーディルの漫画は、既存の漫画家の作品にはほとんど見られなかった、曲線による「流線」などの技法を多用し、最新の西洋近代的な映像メディアである映画に通じるような斬新さをも持っていたのである。

(7) 漫画における「丸さ」による「かわいらしさ」の表出とアムジャベイ

次に「丸さ」に由来するもう一つの特徴について検討する。それは丸く柔らかな曲線で構成された人物像などが表出するかわいらしさの感覚である。これに関しては、キャラクター概念が明確な日本における論及が参考となる。手塚治虫によれば、自作やアニメーションの図像に用いられる円および楕円で構成された「丸さ」が、運動性表現に寄与するだけではなく、「ぬいぐるみ人形」のようなかわいらしさの表現に結びつく (1979b, p. 205, 1987, pp. 72-73)。デザイナーでキャラクター作家でもある秋山孝は、かわいらしさを表出するキャラクターの顔の造型には、頭が大きく、円と楕円により構成される傾向があることを指摘し、このようなキャラクターは幼児にとって認識性の高い形象であり、人間

⁴⁷ 例えば、1932 年 2 月 23 日の *Akşam* 紙第 4803 号 3 ページには、ディートリッヒとガルボのどちらがいいかという内容の対話が繰り広げられている。

⁴⁸ ローレルとハーディは 1935 年 3 月 28 日 *Akşam* 紙第 5903 号 11 ページの映画紹介特集欄で紹介され、1938 年 2 月 23 日同紙第 6953 号では、本人たちへのインタビュー記事が掲載されている。トルコでの 1920 年代から 40 年代にかけての長編劇映画制作は少数であり (Özön, 1995, pp. 44-45)、新聞には欧米映画の広告が主に掲載されていた。

⁴⁹ 1930 年代に、アムジャベイを主人公としたアニメーション映画の制作が企画されてパイロットフィルムが試作された (*Türk Mizahının Öncüleri*, pp. 18-19)。2002 年にナーディル生誕 100 年を記念し、アムジャベイによるナーディルの紹介と「アムジャベイエ・ギョレ」のアニメーションが作られた。これはトルコ漫画家協会が同年刊行した、*Anlatıyor: Cemal Nadir Güler 100 yaşında*。(伝えよう、ジェマル・ナーディル生誕 100 年) に収録された。

にとって根源的に親しみやすい表現要素を備えると論じている (pp. 74-86)。この幼児性との結びつきに関しては手塚も、「丸さ」が構成する人物像などが実際より「ずんぐりむっくり」になり、幼児に感じるかわいらしさに通じ (1987, pp. 73-74)、頭身が小さいほど幼さを感じさせる表現になるとする (1992, pp. 128-132)。この幼児的身体⁵⁰について四方田犬彦は、異形の非現実を求めるフェティシズムにも関係するとしている (2006, pp. 82-82, pp. 108-110)。このような「丸さ」による幼児性と異形性が醸し出すかわいらしさは、他の人物像と異なる漫画キャラクターとしての成立要因の一つと思われる。頭身の小さい身体の出表は、すでに示した図 5-18 の帝国時代の人物像の例にもあったが、それらは風刺のために戯画性を強めたもので、かわいらしさを意図したものではなかった。

頭身の小さいナーディルの人物像は、滑らかで単純な曲線の「丸さ」による、かわいらしさや親しみやすさを出表する要素を持つ。彼の漫画に現れる建物や乗り物の擬人化も、この要素に由来する部分がある。また、「アクラ・カラ」の人物や「デディレ・トルン」および「サラモン」に登場する年少者の描写にも、幼児性に結びつく「丸さ」が見られる。アムジャベイの身体も、ナーディルがアムジャベイに関して太った人物の親しみやすさに言及したように、他の登場人物以上に、かわいらしさに結びつく「丸さ」と「ずんぐりむっくり」さを持つ。それらの人物造形は、庶民にとって帝国時代の比較的写実的な人物像と異なる親しみやすさを持つものだったと捉えられよう。

また、このような人物像には、年少者などが真似て描きやすいため、親しみや魅力を持たせる要因もある (石子, 1970, p. 122; 手塚, 1992, pp. 25-132)。ナーディルも子供向けの *Resim Dünya* 誌や *Akşam* 紙の子供のためのページに漫画を描いており、やはり子供向けの *Arkadaş* 誌を発行していた。さらに第 2 章で示したように *Akşam* 紙上でアムジャベイを描く懸賞が行われた。そしてナーディルがアムジャベイのかわいらしさの出表に積極的だったと思われる例も見られる。それは 1930 年の「アムジャベイエ・ギョレ」連載開始時に比較的写実的であったアムジャベイが、「丸さ」を帯びると共に、1938 年ごろには顔のしわという年齢の表現が省略され、頬のふくよかさが強調され眼の位置が顔の下方に移るという、幼児的な特徴につながる変化である。これによってアムジャベイは単なる年配者ではなく、人々により親しみを持たれる形態になったのである。

特に「アムジャベイエ・ギョレ」でかわいらしさが強調された例として、第 2 章で触れた 1937 年のアムジャベイの息子の登場が挙げられる (図 5-57)。彼は基本的にアムジャベイをそのまま縮小した夜会服と山高帽姿で現れる。他の登場人物に息子と紹介され、キャプションの中で、「小さなアムジャベイ」として示されるのみで、どのように出現したかという説明は見出されない。この小アムジャベイは、オチをつける役割はせず、ペットのような犬と共に父に付き従っている。このように、実在的な息子とは受け取れない姿に描かれた小アムジャベイは、*Akşam* 紙 1939 年 8 月 22 日第 7448 号まで確認されるが、その後は犬と共に姿を消す。

この小アムジャベイが登場した時期のアムジャベイは、*Akşam* 紙上で読者参加の企画が行われるなど親しみをもたらすようなキャラクターとして十分に認知され、題名も一時「Bay Amca Göre (おじさん氏によれば)」という尊称になっていた⁵¹。また、小アムジャベイの存在により構成も一時変化する。本来のアムジャベイは道化的知を駆使できる年長者である。そこから派生した小アムジャベイは、人気の高まりを背景に、マンネリ化し

⁵⁰ 幼児体形の「かわいらしさ」の出表について、ティエリ・グルンステンは、動物行動学者のコンラート・ローレンツによる、相対的に大きな頭、下方の大きな目、膨らんだ頬、短い手足、弾力のある肌などが、ぬいぐるみの動物や人形を「かわいらしく」見せる特徴であるという論考をもとに、19 世紀以降そのような要素をもつ子供が漫画に登場して以来、「かわいい」という要素が付加されるようになったことを指摘している (pp. 82-84)。

⁵¹ 1941 年の *Cumhuriyet* 紙への転載以降は「アムジャベイエ・ギョレ」に題名が戻る。また、同紙および *Amcabey* 誌上では、「アムジャベイ、浜辺で (Amcabey Plajda)」のように題材が強調される場合がある。

た構成に変化を求めると同時に、オリジナルのアムジャベイが持つかわいらしさの要素を強調した試みと見ることができるだろう。つまり、アムジャベイの身体の「丸さ」によるかわいらしさの表出とは、本来の年配者という属性を薄めた上でのものである。それは女性であるトンプル・テイゼの持つような生々しいかわいらしさとは異なる、彼独自のキャラクター性につながると考えられるのである。

(8) 描線によってもたらされる感覚と印象

ナーディルの漫画が示すような、描線と形象が心理学的に表出する印象とそこから生まれる表現効果は、他の実作者に経験的に意識されるものであったと思われる。以下ではその一般性を探ることで、ナーディルの描線の効果の意義を確認する。まず、岡本一平による1928年の『新漫画の描き方』という入門書の中での論及に着目したい。岡本は、人物の性格描写には描線の性質が重要であるとし、豪放な人物が太い線、神経質な人物が震える線、柔和な人物が滑らかな線で描かれた作例などを挙げ（pp. 66-68）、漫画の内容に従った線の変化にも言及し、それを「筆致」としている（pp. 142-144）。そしてこの筆致は、経験的に習得されるものとする（p. 67）。線の効果には筆記具による相違があるが（手塚, 1977, p. 51）、東京藝術大学の前身の東京美術学校で西洋美術を学んだ岡本は自らの筆致のために毛筆を選択し⁵²、軽妙洒脱な漫画ルポを描いた（清水, 2007, p. 104）。同校で西洋美術を学んだ大正期の小川芋銭らも毛筆を使用した（須山, 1972a, pp. 114-116）⁵³。岡本門下の近藤日出造も初期は欧米風の漫画を目指したが（梶井, pp. 114-157; 須山, 1972a, p. 154）、後に毛筆を使用した。彼らは、西洋的な美術技法と異なる伝統的なカリグラフィである書道および日本画の表現⁵⁴に結びつく毛筆の筆致にたどりついたのである。

この筆致の効果に関して石子順造も、1960年代の日本の風刺漫画と長編コミックの描線が作品性と深く結びつくことを指摘している（1970, pp. 61-66）。石子は横山泰三の簡素な線が描かれた人物の無個性化につながり、滝田ゆうの「フナフナ」して書き込まれた描線に（図 5-58）やさしく温かな庶民性が表れているとする。また、呉智英は、白土三平の『忍者武芸帳』（図 5-59）には歴史ドラマを表現する「雄渾な筆致」が見られるとし（p. 231）、石子はその描線を「自然主義的で立体的」とする（1970, p. 66）。

他地域の著名な漫画の評価にも、描線の特徴と漫画家の表現性を結びつける向きが見られる。フランスのアンドレ・フランソワのラフな線（図 5-60）と詩情性を関連づける評（伊藤, 1959, pp. 73-74, 116-117）や、1930年代から活躍したフランスのジャン・エッフェルの太く「生き生きとした」ペンの線の軽快さ（図 5-61）とかわいらしさを関連づけた評、やはり同時期のアメリカのジェームズ・サーバーの軽妙な線（図 5-62）と微妙な心理描写や詩情を関連づける評⁵⁵（須山, 1972b, pp. 140-141, 154-155）が見られる。

これらの描線と印刷技法の調和という点にも注意を向けたい。日本の浮世絵などの絵画

⁵² 岡本は、18世紀後半の狩野派の松屋耳鳥斎に影響された（須山, 1960, p. 160）。耳鳥斎は狩野派でありながら、「鳥羽絵」と呼ばれた戯画を能くした。

⁵³ 同校出身の池辺 鈞、山田実らも毛筆を使用した。他に毛筆主体の漫画家として、那須良輔、清水崑らが挙げられる。

⁵⁴ このような日本画の表現についてラフィカディオ・ハーンは、1884年12月のニューオーリンズ万国産業綿花博覧会に関する、1885年1月31日付の *Harpers Weekly* 誌に掲載した記事「ニューオーリンズ博覧会——日本の展示物」の中で、西洋美術の技法とは異なる運動表現に言及している（高成, pp. 1-2）。水墨画では、伝鳥羽僧正覚猷作の『鳥獣戯画』に見られる墨線で輪郭のみを描く白描法などの、筆の穂先の使い分けによる線の表現がある（山田, 2005, pp. 22, 33）。また、書道でも、中国の書法に加え日本で発達した仮名文字を中心とした書法があり、線の性質および曲線と直線の配置が印象を変える（笠嶋, p. 102）。

⁵⁵ サーバーは、雑誌 *New Yorker* の編集者で短編小説を書く作家でもあった。彼は幼少時に左目を失明しており視力が弱く、須山計一は「薄明のような中」で描いた素晴らしいデッサンと評価している。

や一般の書物などの毛筆による作品の印刷が木版で行われ明治初期まで続いたことは、描線の再現に重要な意味を持っていた。江戸時代に民衆に流布した浮世絵や刊行物などの印刷は、筆で描かれた元の絵や文字を版木に裏返しに貼り付けて彫刻し、凸面に墨や絵の具を載せて刷る（小林, 2002, pp. 148-151）。明治期に浮世絵を世界に紹介したアーネスト・フランシスコ・フェノロサは、白黒を基本とした木版印刷が、毛筆による描線が変化する肉筆画の特質を再現するとしている（pp. 35-38, 63）⁵⁶。この日本の木版印刷は印刷技術が転換する明治初期まで続く（図 5-63）、毛筆の描線の再現に適した技法⁵⁷だった。このような技術の転換に伴う、印刷物上の漫画の描画の変化は、トルコの場合にも見られる。カラギョズ図像の変遷は、手彫り木版から石版、そして活版へと推移した例でもある。

これらから、経験的に習得した描線が醸し出す感覚は、漫画家の発想と結び付いて表現上の特徴の一つとなり、印刷の技術面の影響を受けつつ、背景にある社会状況や文化的コンテクストを反映する場合があると言える。そこに表現されたものには、細く直線的な描線が繊細さや鋭敏さに、太い線が豪放さに、「フナフナ」とした線と温かさがつながるように、線の質にそのような感情を導き出す要素が含まれ、人間の知覚経験を基にするゲシュタルト心理学によって説明されるような心理学的作用の介在がある。

ナーディルの漫画の曲線を主とした描線には、表現上の必要から選択されたものであると同時に、故郷ブルサにおけるカリグラフィ習得と看板や映画ポスターなどの制作の経験が反映していた。そこには彼のバックグラウンドとなる文化の要素が現れている。それを踏まえると、帝国時代の文化状況の中での西洋美術の技法に由来する描線の意味が改めて浮かび上がる。ジュムの描線は、西洋近代的なエリート社会における経験が現れたものであり、イスラーム美術伝統は置き去られていた。また、アール・デコ風の装飾的な描画の導入の例は、帝国時代の漫画のバックグラウンドが、西洋文化に依存する近代化志向という枠に留まり続けたことを示している。同時にそれらの描線には石版印刷による比較的写実的な描画の再現という技術の背景もあった。ナーディルの漫画にも、本格的デビュー前には、陰影を表現した石版刷りと判断されるものが見られるが⁵⁸、描画の変化後の彼の明瞭な曲線は、活版印刷に適したものと見ることができる。

ナーディルの描線は、帝国時代以来の漫画と異なるものだった。それはかわいらしさの表出につながり、人々に親しみを感じさせる図像を描き出した。さらにコンクリートの建築物や乗り物の描写にも柔らかさや暖かさを持たせた。そのような描線によってズングリとした頭身で描かれた人物像は、道化として人々を引き付ける要素をもち、それはアムジャベイの形態に結実した。このような描画には、スィマヴィやルフクという帝国時代の先駆はあったが、ナーディルの場合には、その描線により共和国独立後に広範な読者となった庶民の姿が描き出された点が重要だったのである。ルフクらの描線とは異なる、太さの変化する曲線による量感や運動感などの表出と、付随する「効果線」は、庶民の生活を活写するのに役立つ。何よりも、その描線とそれによる形象は、伝統的なアラビア文字カリ

⁵⁶ このフェノロサの原著は、1901（明治 34）年に東京の蓬枢閣から出版された、*An Outline of The History of Ukiyo-e: Illustrated with Twenty Reproductions in Japanese Wood Engraving* である。

⁵⁷ 当時は写真印刷が定着しておらず、活字印刷の開始後にも江戸時代からの木版多色刷による錦絵が新聞に使用されていたが、次第に活版の図版と写真に置き換えられた。明治初期の印刷出版の概要は、前田愛の『近代読者の誕生』45～60 ページに詳しい。この木版印刷は 1890 年代まで存続したが、大量印刷が可能で読みやすい活字印刷の普及と新聞ジャーナリズムの定着により衰退し、漫画では稠密な木口印刷の *Japan Punch* の画風が定着した（清水, 1991, pp. 38-43）。

⁵⁸ 例えば 1924 年の *Zümrüdüanka*（不死鳥の騎士団）誌 11 月 24 日第 196 号 1 ページおよび 11 月 27 日第 197 号 3 ページ、7 月 2 日 *Akbaba* 誌第 156 号 3 ページにそのような漫画が見られる。イスタンブールのジャーナリズム博物館には、19 世紀末から使用されていた石版印刷機が保存されている。

グラフィの造形に通じていた。トルコの人々がかつて親しんでいた美的感覚を持ち続けているという部分でも、ナーディルの「筆致」とも言えるような描線の表現は、人々が持ち続けていた民族的な造形感覚に訴える美術的な構成を受け継いでいたのである。

(9) 近代的デザインおよび記号表現と伝統性を重層させたジェマル・ナーディルの漫画とアムジャベイ

伝統的な感覚につながる要素を持つナーディルの漫画の登場が、文字改革を契機として印刷物、街頭広告および店頭ディスプレイなどに近代的デザインが本格的に現れた時期と重なっていたことも、彼の作品の受容のあり方を考慮する際の重要な点となっている。文字改革以前には、識字率の低さとカリグラフィ伝統の下での看板や刊行物の未発達な状況があった。その基底には、手書きを基本とするカリグラフィと、西洋近代的なデザイン概念に基づき印刷物や看板などの媒体に使用するために標準化された活字デザインであるタイポグラフィおよび文字をデザイン構成するレタリング（田中 & 須賀, pp. 10-12）との齟齬があった。肉筆によるカリグラフィ技術の展開と写本の美術作品化は、中東世界における活字印刷の普及を停滞させた。このタイポグラフィおよびレタリングとカリグラフィの根本にある、西洋近代の美術概念とイスラームの美術伝統、標準化された文字と肉筆といった相違は、直ちに整合するものではなかった。カリグラフィを習得していたナーディルの登場が、この不整合な転換期にあった点に、大きな意義があると思われるのである。

文字改革以前にあった帝国末期の演劇ポスターは、カリグラフィによる装飾的な構成例だが、このような印刷物が、西洋劇の劇場が多く存在するイスタンブール以外で大衆の目に触れる機会が多かったとは考えにくい。グラフィック・デザインの構成要素であるタイポグラフィおよびレタリングを用いた大衆向けの街頭広告・ポスターなどの出現は、文字改革以降のことになる（Merter, p. 12）。文字改革以前にベイオール地区を撮影した写真を観察すると、ラテン・アルファベットによる外国語の看板やディスプレイが見られるものの、アラビア文字表記のものは少ない（写真 5-1a, b）。写真 5-1b では、文字改革以降のラテン文字のデザインによる店舗の看板の掲示が見られる。

一方、出版物の体裁を整えるグラフィック・デザインの一部であるエディトリアル・デザインの例では、文字改革以前の 1920 年代の *Karagöz, Akbaba* などの雑誌や *Cumhuriyet* などの新聞のラテン・アルファベット表記のタイトルにレタリングの使用が見られるが、アラビア文字の記事にはデザイン的な配慮は少ない（図 5-64）。フランス語を併記した *Cem* 誌では、見出しにタイポグラフィによる強調があり、広告には、輸入された製品などの紹介にフランス語のタイポグラフィとイラストレーションが使われている（図 5-65）。文字改革以降には、新聞・雑誌の紙面にも数多くのタイポグラフィとレタリングの使用が見られるようになる。例えば 1929 年の *Akşam* 紙の記事の見出しには、タイポグラフィが活用され、紙面もデザイン的にレイアウトされ、同紙の 1930 年代の商業広告にも文字と図の構成によるデザインが多く観察される（図 5-66）。

これらのことから、文字改革によりアラビア文字はラテン・アルファベットに置き換えられたが、カリグラフィが占めていた領域が単純にレタリングとタイポグラフィに置き換えられたのではなかったと捉えられる。西洋的なデザインの概念から文字と図像を構成したグラフィック・デザインは、それまでのカリグラフィの美的概念とは異なる、文字改革後のトルコに新たに配置された文化的な事物の一つだった。デザインという操作により文字などの形が標準化されることは、近代以降の生産と消費の拡大、および製品の広汎な大衆化によって必要とされた、製品の規格化と均質性を満たす形態の普遍化と簡素化を基本とするため（柏木, pp. 33-46）、近代性を可視的にアピールする部分がある。したがって文字改革を契機とするグラフィック・デザインの一般化は、帝国時代にベイオールの看板やディスプレイに現れていたような西洋的なデザインが大衆化されて、一般のトルコ「国民」のものになった機会だったと見ることもできよう。

このような転換に関しては、近代以降の日本における木版印刷から活字印刷への転換と

いう類似例と比較すると、トルコの特別な条件が明確になる。日本の場合、漢字の明朝体などのタイポグラフィは、毛筆の線の標準化から派生し、西洋のタイポグラフィに準じたゴシック体にも筆文字の構造が取り入れられ（田中 & 須賀, pp. 111-117, 127）、伝統的な文字造形の反映があった。トルコの場合には、文字そのものの根本的な転換があり、カリグラフィの伝統的な造形感覚は直接継続されなかった。

したがって文字改革以降のグラフィック・デザインによる事物の新たな流通は、西洋近代化の視覚的な表象物の普及であり、政府による近代的な「国民」文化策定の文脈の中にあった。つまりトルコにおける文字改革は、「国民語」の策定という意味の他に、イスラームと結びついた伝統的なカリグラフィ表現を覆い隠して西洋的なデザインを新たに移植する、可視化された近代化の一方策だった。

そのことは、トルコ共和国における、グラフィック・デザインの先駆者であるイハップ・フルシ・ギョレイ（İhap Hulusi Görey）に向けられた評価に現れている。そこにはナーディルについての評価との類似が見られる。フルシは、近代的なデザイン展開の先端であるドイツへの留学経験を持ち、公共ポスターを多く制作し、またアタテュルクの命によりラテン・アルファベット普及のための子供向け文字教本のデザインを手がけ、当時の識者から「共和国をポスター化」したデザイナーおよび芸術家と評された（Merter, pp. 44-45, 86-87）。フルシが制作したグラフィック・デザインが近代国家としてのトルコ共和国の表象の一つと認知されることは、ナーディルの漫画の場合同様に、共和国の建設期の近代化政策が生み出した文化コンテクストの流れの中にあった⁵⁹。

以上のような点から見ると、運動感の表出といったダイナミックな表現などの斬新と伝統的な感覚を兼ね備えたナーディルの漫画は、グラフィック・デザインが導入された紙面上に掲載されていたことになる。その斬新さの部分と、グラフィック・デザインの近代性は無関係ではなかっただろう。ナーディルの描画は他の漫画家が追従しやすいというアフメット・シパーヒオール指摘（Sipahioğlu, p. 56）は、そこにデザイン的に標準化された部分があるということでもある。ナーディルの単純な描画自体には、デザイン的な面が多く見られる。アムジャベイの太った身体から「丸さ」への形態の単純化と、傘や燕尾服などの付属物の抽象化は、彼の姿がグラフィック・デザイン的に処理され、常に同じ姿に描かれる標準的な形態に固定されることである。このような処理は、視認性とアピール性のために合理的な機能を求める平面デザインの構成の基本である（今井, p. 61）。アムジャベイの形態の単純化には近代的デザインの側面があり、その構成物である傘や燕尾服は西洋紳士のコードを持つアイコンでもあった。このように標準化されたアムジャベイの身体は、図 5-36 のように *Amcabey* 誌の誌名のレタリングの中に組み込まれるなど、デザインの一部にもなった。西洋近代化の表象という意味におけるデザイン図像に通じたナーディルの漫画には、帝国時代のものとは異なる近代性があった。

このようなキャラクター形態のデザイン的な標準化は、多くの漫画に現れるものでもある。グルンステンによれば、漫画連載中に固定された登場人物は常に同じ顔で描かれる必要があり（p. 16）、相貌に関する読者の観念に沿って性格をコード化した類型的描写が行われる（pp. 34-76, 97-111）。人物の感情表現にも、「効果線」の例のようなコード化があり、手塚は人間の表情の要素を記号的に組み合わせた表現を図示（図 5-67a, b）して見せている（1977, p. 95, 200）。ナーディルの人物像も、不満や驚きの表情などに、帝国時代の漫画にはほとんど見られないコード化された表現が運動表現と併せて多用され、また同時代の他の漫画よりも多様な表現を見せている。このような記号的な表現を多用するナーディルの漫画は、類型化と標準化という点でデザインに通じ、コードを持つ図像の組み

⁵⁹ フルシが食品のポスター製作の際に、トルコ帽を被った男とヴェールを被った女性を描いたところ、反動的な表現であるとして警察に召還され、他の広告で馬に乗った男が毛皮の帽子を被っている絵を描いたところ、それはソビエト風のものであり、 Kommunizmus のプロパガンダであると当局から告発されるという出来事があった（Merter, p. 41）。

合わせにより心理や性格を表すという、当時のトルコでは斬新なものだったと考えられる。

特にアムジャベイの場合、人物の属性表現からさらに離れて表情のコードによる感情表現も少なくなり顔貌が明らかに固定する。例えば初期のアムジャベイにはオチのコマで哄笑するものがあるが（図 5-68）、このような表情は次第に減り、1945 年 1 月から 1946 年 11 月にかけて *Cumhuriyet* 紙に連載された「アムジャベイエ・ギョレ」では、不機嫌さと怒りを示す図 5-69 のようなものは 3 点のみが見出される。彼の身体がデザイン的に「丸く」なり、表情が乏しくなったことは、一般人としての属性の欠落だけでなく、感情の表出が乏しくなることにもつながっている。このような表現の効果は、第 2 章の図 2-3 に示したナーディルの作ではない、比較的写実的な老紳士像の図像と比較すれば明らかである。このような一般的な人物像からの逸脱と様々なコードを無意味化する変化は、アムジャベイに漫画の中の他の人物像との差異化をもたらすとともに、境界を超越する遍在性を持つ道化としての成立につながった。他の人物像よりも単純化されたデザイン性を強調されたアムジャベイは、シンボルマークのような存在として、時間や空間を超越して様々な場に現れることができるようになったのである。

このような遍在性が顕著に見られるものとして、すでに挙げた風刺漫画のフレームをアムジャベイが支えている構図の漫画（図 5-70）がある。これは、表紙デザインの一部としてのアムジャベイの使用ともとれるが、作品から抜け出て境界の彼方と此方を行き来できる自由さと自立性を示し、漫画を提示する点ではナーディルの代理人としての役割を果たしている。1932 年 4 月 20 日 *Akşam* 紙第 4857 号に掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」では、アムジャベイ自身の漫画アルバムを示す、メタ的な自立が見られる（図 5-71）。1945 年 3 月 11 日 *Cumhuriyet* 紙第 7384 号に掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」も、漫画および掲載紙面からアムジャベイが逸脱する場面が描かれている（図 5-72）。さらに、すでに示した *Amcabey* 誌のタイトルの例を始め、連載記事の見出しのレタリングとアムジャベイを組み合わせたデザイン（図 5-73）などもアムジャベイの自立の例である。また、発行年が不明であるが月刊文芸誌である *Yücel* の付録である、アムジャベイの組み立てペーパークラフト（図 5-74）も、デザイン的な自立の例である。

以上のようにナーディルの漫画は、外国の例に先んじた漫画独自の表現にデザイン的造形が加味され、西洋近代的な媒体である出版物に取り込まれていた。アムジャベイの造形も、自立性に結びつくデザイン的形象を持つという近代的な要素があった。それらの描線は、カリグラフィの要素を継ぐ描線を兼ね備えていた。ナーディルは、音楽分野に見られたような「民族性」と西洋との接木ではない、近代的なデザイン要素をもつ形象を、伝統的な描線によって庶民が享受する出版メディアの中で表出したのである。

第 5 節 ジェマル・ナーディルの漫画とアムジャベイというキャラクターが持っていた転換期における意義

本章の最後に、ナーディルが一新した漫画の形式とアムジャベイがトルコ国民にとってどのような意義を持つものであったかを総括するにあたり、日本の第二次世界大戦後という転換期に現れた手塚治虫の漫画の受容のされ方と比較してみたい。ジェマル・ナーディルの漫画とアムジャベイというキャラクターが受容されたのは、トルコの国民国家の建設期という転換期であり、手塚治虫の漫画が現れたのも第二次世界大戦後の日本社会の転換期である。手塚も、それまでの漫画のスタイルを変えて長編コミック中心のものにし、その作品が若い読者の支持を受けて、日本の漫画を一新したという相似がある。

彼らが一新したスタイルの共通点の一つは、写実を離れたそれまでの漫画にはない斬新な表現、すなわち漫画独自の表現の導入と定着である。その表現の中心には、滑らかな曲線によって構成された描画があり、トルコ、日本ともに転換期の文化状況に適合する部分を備えていた。本論文ではそれをナーディルの漫画に関して「丸さ」として集約し、そこに道化性と親しみやすさ、共感を呼ぶ身体と視線構成への貢献、運動感の表出など新たな漫画独自の表現とデザイン的な要素を持つ近代性、カリグラフィの伝統的な感覚に通じる

「民族的」な造形感覚があると考察してきた。手塚の場合には、映画に比されるような運動感の表出につながる「流線」や「効果線」の多用などの斬新な表現があった。つまり正式な美術教育を受けていない手塚とナーディル⁶⁰の漫画には共に、伝統的な西洋の美術技法と異なる斬新な漫画独自の表現の広がりがあり、何より読者の支持があった。

手塚の描画も、西洋美術の技法の裏打ちを必要としない表現が、新たなものとして転換期の読者の関心を引き付けて後進を生んだと見ることができる。石子は、手塚の無個性な描画に戦後の民主的な精神性が表れていると指摘する（1970, p. 66）。そこには、それまでの伝統的な筆致を正統とする漫画を戦前の体制に結びつけ、手塚作品がそこから脱却したものだという捉え方がうかがえる。同様にトルコの漫画を一新したナーディルの描画も、その簡便さと人気への追随だけではなく、「民族的」な造形感覚への同調に加え漫画独自の表現に後進が引き付けられたという積極的な要因があったと考えられる。チェヴィケルの、カラギョズ漫画の立体的な描画への変化を漫画の発達とする評価は、具象絵画の伝統が希薄なトルコの文化を背景に生まれたものだが、そこには西洋近代を上位とする観点がうかがえる。そして、ナーディルおよび手塚の登場以降、美術的な表現に拠っていた従来の漫画が、それぞれの地域で独自の表現をもつ「漫画」となったのである。

実際に、手塚が示した記号的な表現は日本の研究者が依拠する論点の一つになり、そのコードを論じる表現論が現れている⁶¹。また、その表現は、複雑でダイナミックなストーリー展開（石子, 1970, p. 48, 123; 呉, pp. 133-134, 219-220; 清水, 1991, p. 177; 長谷, pp. 25-26）につながった。手塚自身も戦前からの漫画家の作品を古臭いものとし、戦後を戦争の抑圧から解放されて漫画表現の自由が広がったルネサンスと捉えていた（1992, pp. 157-163）。彼のキャラクター「鉄腕アトム」にも、戦後の空白に民主主義が定着する転換の反映を見る捉え方⁶²がある（大塚, 2009, pp. 211-119; 中野, pp. 21-26）。この転換期に、彼の漫画を、旧来の作品よりおもしろいものとして受容したのは戦後の年少の読者（石子, 1975, 73）だった。手塚は年少者向けとされがちな描画で、伝統的な筆致の「良くない古さ」を一新したのであり、それは結果的に日本社会の転換期にふさわしいものとなった。

ナーディルの場合には、手塚の場合に相似するような新生共和国にふさわしい斬新な表現の萌芽を、*Akbaba* 誌の編集者のユスフ・ズィヤ・オルタチに見出された。ナーディルは、連載の中で当時のトルコにとっての新たな漫画独自の表現を確かなものにした。なによりも、アムジャベイという伝統的なユーモアを継ぎ人々に親しまれたキャラクターを創出した。そのスタイルは人々の生活を中心とした題材を描くことに結果的に適合し、文字改革以降に広範化しつつあった印刷メディアにも適合するものとなった。彼の漫画は帝国時代の漫画の「良くない新しさ」を一新し、「良い古さ」である伝統的な要素を加えた「良い新しさ」を作り上げ、ナショナリズムのストレスの下にいる庶民の語りを代弁した。国民国家を形成する文化状況の中、ナーディルによって、トルコの漫画は、西洋由来のものと異なる「漫画」として確立したのである。戦後の年少の読者が手塚の漫画を新たな表現

⁶⁰ 手塚は大阪大学医学専門部出身であり、自伝などに写実的な描画力の不足を指摘され続けてきたことを記しており、その自覚があった（1998, pp. 73-74, 90）。『新寶島』は、戦前から『冒険ダン吉』などの児童漫画で活躍していた島田啓三から、「邪道だよ、こんな漫画が流行ったら一大事だ」という批判を受けた（手塚, 1988, p. 89）。手塚作品の人氣が定着しつつある時期にも、児童漫画を読者に媚びる低俗なものとする近藤日出造は、絵が下品で画力不足のアメリカの冒険漫画のようだと批判した（1956, pp. 315-316）。

⁶¹ 例えば、夏目房之介は、『マンガはなぜ面白いのか——表現と文法——』中で、漫画は約束事である記号の集合とする（pp. 80-96）。また、長谷邦夫は『漫画の構造学！』の中で夏目の記述を踏まえ、実在する具体物が記号化されることを「形喩」とし、背景や擬音なども記号論的に読み解かれるとする（pp. 53-78）。

⁶² 大塚と中野は、1951年にアメリカ上院軍事・外交合同委員会公聴会での、GHQ最高司令官だったダグラス・マッカーサーの「アメリカ人を45才とすれば日本人は12才の少年のようなもの」という比喩に言及し、アトムと戦後の日本人のあり方を結び付けている。

として迎えたように、庶民である読者はナーディルの漫画に共感し、上から押し付けられたものではない、それまでに親しんできた伝統的な説話構造と造形感覚を見出して「われらのもの」として受容した。この庶民を主体とした漫画が、結果的に識者からのトルコのオリジナルであるという評価に結びつき、当時の政府が推した芸術作品の中では理念形を示せなかった「国民的」かつ「民族的」な文化を具現するものとして見出されたのである。

呉智英は手塚の革新性について、旧来の絵画的要素を多分に持った漫画が韻文的で文語体のようなものであり、手塚の作品は散文的な口語体のようなものだと表現しており（pp. 219-220）、これは帝国時代から近代性の模範として導入されてきた西洋的な美術技法と異なる表現を導入したナーディルの漫画に照らすことができる。ナーディルは、正しい韻文的な西洋美術の技法を下敷きにした漫画から、人々が日常使う昔からの表現を含む説話と描画により口語のような漫画を描いたのである。手塚の漫画の物語性と描画は、新生日本の人々の語りにふさわしいものとなり、転換期を表象するものとなった。そしてナーディルの漫画は「国民」に求められた新たな語りの形を備えながら、遍在する庶民の語りにふさわしいものであり、アムジャベイは共感と知恵を示しつつその語りを導いた。それによってナーディルの漫画はトルコ共和国と「国民」の姿を表象したのである。

終章 結論——その後のトルコの漫画を概観しながら

第1節 アムジャベイという漫画キャラクターの存在と、文化的コンテクストの反映

(1) ジェマル・ナーディルの漫画およびアムジャベイの意義とその後のトルコの漫画など

本論文では、それまで漫画のキャラクターが存在しなかったトルコにおいて、なぜある時期にアムジャベイというキャラクターが存在し得たのかという問題を主として検討を重ね、その意義を考察してきた。まず明確になったのは、ある社会における漫画の導入と定着のされ方には、その社会の文化的コンテクストが密接に関連するということだと言えよう。ナーディルの漫画とアムジャベイという存在には、ナショナリズムの形成と出版文化の広範な大衆化の作用があった。ナーディルの漫画の受容と描かれた内容にも根本にはトルコの庶民の存在があった。漫画は本来その庶民による表現であり、自分達を差異化した体制側を批判する手段（若桑, 2007, pp. 63-65, 303-310）であり、またバフチンが示す、西洋において下層の流れと見なされる庶民のものとしての「道化的ジャンル」（1979, pp. 249-257）である。ナーディルの漫画は、ヨーロッパにおいて庶民の側から体制を批判するものとして受容される面を持っていた漫画に、帝国時代には西洋近代の文脈が加わり、共和国以降にはナショナリズムのストレスが加えられて形成されたのである。

この点は、ベネディクト・アンダーソンが指摘する、ナショナリズム形成の中での「国民的」な芸術の享受のあり方に照らすことができる。アンダーソンは「官語」ではない庶民が使う「俗語」が「国民出版語」となって定着する中で、ヤナーチェクやバルトークら国民的とされた音楽も「俗語」の一つとして大衆的な消費市場の中で享受されたことを示している（Anderson, pp. 75-76）。また、そのような「国民的」なものは、「俗語」の流布と定着によって呼び起こされるとアンダーソンは指摘する（pp. 195-196）。ナーディルの漫画の場合、受容の背景には、近代化のための脱イスラームの流れと、国民国家を形成するためにナショナリズムを構築する状況があった。そこから生まれた重要な転換には、「官語」であり「文明語」だったオスマン語（鈴木, 2007, pp. 127-130）に換わる、「国民出版語」足り得る新トルコ語の普及があった。庶民の間にも流通する平易な言葉を駆使した彼の漫画は、近代的な国民国家の建設にとって望ましいトルコ国民の姿を示して体制に寄りつつ、新聞・雑誌の読者の広範化に適していた。さらに、西洋美術伝統に即したメディアであった帝国時代の漫画に無い新しさを付け加えた。なによりも、庶民の出身であるナーディルによって、庶民の生活の言葉が導かれるものとして、読者の共感と呼んだのである。

また、ナーディルの漫画が当時の庶民からどのように受容されたかについては、アーネスト・ゲルナーの示すナショナリズム形成と文化の関係性に当てはめてみる事が出来る。ゲルナーは、統治に関わるような分野のものを「高文化」とし、社会の基底にある「野生の文化」と区別し（Gellner, pp. 89, 92-93）、「高文化」になじめない国民は、「国家文化」か、自らが軽視されない「文化のプール」のどちらかに加入することを切望すると論じている（pp. 46-47）。さらに識字力のある近代的に標準化された国民が生まれる状況下では、ナショナリズム的同質性が権力側から押し付けられるのではなく、逆に同質性への希求がナショナリズムに反映されているとする（pp. 45-46）。ナーディルの作品は、始まったばかりの西洋近代化と文字改革という変化に戸惑う庶民にとって、馴染みやすい漫画というジャンルに生まれた「文化のプール」であり、同時に伝統的なユーモアおよび造形感覚という人々がなじんできた「道化的ジャンル」であった。共和人民党政権は、ゲルナーがナショナリズム形成時の権力下で文化は同質性を求めると指摘するように（p.13）、「国民」文化を希求したが、その一つとして見出したのがナーディルの漫画だったのである。

アムジャベイという存在は、彼の漫画の中心にあって、「トルコ国民」であるという同質性をもたらすと同時に、それ以上に国民国家の建設と近代化が急速に進む状況に対して異議を持つ庶民なのだという同質性への共感をもたらす貢献をした。その共感伝説的な主人公のように、庶民が持つ不満をユーモアに転換する道化知に由来した。アムジャベイは、そのような庶民が親しんできた説話が持つトルコ本来の民俗につながる特質を再

び表して見せ、さらに伝統的な造形という面においても、近代化の中で覆い隠されていた民族的な要素を表していた。人々は国民国家を形成する中でこそ、アムジャベイが仲介する漫画の中に、民族的な文化を底においた、「国民」と自らの鏡像である庶民の姿を見出したのである。ナショナリズムを建設する時代にあつて、アムジャベイは、漫画のキャラクターにつながる文化土壌がなかったトルコにおいて、人々の生活の中に遍在するような存在に成長したと結論できる。彼の漫画は、庶民のみならず「高文化」の担い手である知識人層や政権側からも、それぞれの立場から我等のものであり、「国民」を表象するものとされたのである。

したがってナーディル死後の体制変化後には、異なった展開が生まれた。1950年に共和人民党の独裁による共和国建設期が終了し、自由主義陣営に組み込まれるという転換期の訪れから、トルコの漫画は彼のスタイルから欧米の影響を受けた新たなものへと変化した。このことは、トルコのローカルな漫画のスタイルが欧米のものに凌駕されたとも捉えられる。その変化を概観しながら本論文の考察を確認したい。

まず共和国建設期終了後の漫画の流れから示そう。1950年の民主党政権誕生と、ジャーナリズムとの宥和政策による出版・報道に対する大部分の制約の解消は、ナーディルのスタイルからの変化の背景となった。ただし、アドナン・メンデレス政権は、10年に及ぶ在任期間の中で次第に独裁的な傾向を強め野党を抑圧し、新聞や雑誌に対する検閲を再び強化した（永田, 1982, p. 201）。同政権は1954年の総選挙前に野党に対抗するため、新聞を統制する厳罰を持つ法律を制定¹、1956年に新聞出版法を強化し、ジャーナリズムと知識人への統制を強めた（新聞研究編集部, pp. 62-63; 松谷, pp. 154, 165）。漫画家の中でも、ラティプ・タヒル（Ratip Tahir）が、1956年に *Siyasi Halk Gazetesi*（政治と国民の新聞）紙の政権批判の漫画（図 6-1）を問われて 16 ヶ月の懲役刑を受ける事態が起こった（Çeviker, 2010, p. 253; 新聞研究編集部, pp. 62-63）。メンデレス政権は1960年に軍部が主導した無血クーデタによって覆され（松谷, pp. 166-167）、その後にはデモクラシー復活を表す風刺漫画が描かれる（図 6-2）。この時の規制は、アブデュルハミド 2 世の専制時代および共和人民党一党独裁時代に比すれば、事前検閲は行われずに、ある程度風刺は可能だった。また、題材の増加により、「50 年代世代」の漫画家たちの活動はむしろ豊かなものとなった面もあった（Çeviker, 2010, p. 40）。

このことは、ナーディルの漫画とアムジャベイが必要とされた共和人民党独裁時代のような状況が再び現れなかったことを示している。彼の後進である作家たちも、独自のスタイルを持っていた。その代表として挙げられる作品は、「50 年代世代」の漫画家であるトゥルハン・セルチュークが描いた「アブデュルジャンバズの冒険²」と、*Dolmuş* 誌の創刊に関わったアジズ・ネシンのユーモア小説群である。この二人の漫画家および小説家には、ナーディル後のトルコの伝統的ユーモアの後継者という評価が現れ（Kabacalı, ed., p. 100; 林, 2013, p. 128）、1963 年 11 月 25 日の *Milliyet* 紙には、この二人がバーナード・ショーやディズニーなど欧米のユーモアに関わる著名な創作者に匹敵するという論評が現れた（Kabacalı, ed., p. 31）。この二人には、「アブデュルジャンバズの冒険」の初期ストーリーを、ネシンが書くという、直接のつながりもあった。彼らの作品には、国民国家建設というストレスから解かれた状況の反映とともに、ナーディルに続いてトルコの伝統的ユーモアを継ぐ部分を持っていた。彼らの作品の詳細については稿を改めて論ずべき問題だが、ここでは以下に概要をナーディルの漫画と比較しながら示していく。

¹ 公的な地位にある人物および国家の威信や名誉を傷つける報道もしくは世論を不安に導くような報道の禁止という厳しい罰則を規定した。その結果 1950 年から 58 年までに新聞の売り子を含む 811 人が処罰された。

² この作品の連載開始時の題は「アブデュルジャンバズの素敵な冒険（Abdülcanbaz'ın Harikulade Maceraları）」であったが、後に「アブデュルジャンバズの冒険（Abdülcanbaz'ın Maceraları）」という題名での連載となるため、この表記とする。

まずセルチュークが1957年から*Milliyet* 紙に連載した漫画「アブデュルジャンバズの冒険」の主人公であり、トルコでは稀な漫画キャラクターとして認知されているアブデュルジャンバズに着目したい。この作品は「アムジャベイエ・ギョレ」同様の複数コマ構成だが、連載による長編ストーリーが展開されていた。第二次世界大戦後の自由主義陣営に組み込まれたトルコでは、大都市を中心に本や雑誌によるアメリカ文化の影響があり (Oktay, pp. 86-91)、同作の構成もコミック・ストリップの影響を受けていたと捉えるべきだろう³。当時*Milliyet* 紙には、6種の活劇ものと4種のユーモアものの外国漫画が連載されており、アブデュルジャンバズの公式ウェブサイトによれば、この状況を不満に思った同紙の著名なジャーナリストであるアブディ・イペクチ (Abdi İpekçi) がセルチュークに新たな漫画を依頼し、ネスィンの協力を得て連載が開始された⁴。1957年11月30日同紙第2713号第1面には、翌日からの「アブデュルジャンバズの冒険」の連載告知が紙面の四分の一ほどで掲載され、力が入れていたことがわかる。そこには「皆さんに、絵筆による全く新しい芸術品を用意しました」、「今までに皆さんが見てきたのとは、全く違う絵物語です」という惹句が記されていた。この作品は人気を得て1980年から独立した週刊誌として発行される (Karikatür Vakfı, ed., 1999, p. 5)。

この漫画は、構成、ストーリー、描画構造と主人公であるアブデュルジャンバズの性質の点などで「アムジャベイエ・ギョレ」と異なる。主人公は金儲けになりそうなことを手がけ、様々な事件に遭遇し失敗や意外な経験をする (図6-3)。登場人物のセリフには、ナーディル時代までのトルコの漫画の主流ではない吹き出しが使われた。また描画面ではナーディルの描線から脱却した、他の「50年代世代」の漫画家同様に直線的なもので、セルチュークが「グラフィック・ミザフ」と自称する、デザイン的に構成されたシンプルな描画による表現が用いられた。

ストーリー面では「冒険」という表題のように、アブデュルジャンバズがイスタンブールにおいて、ダンサーがいる酒場や安ホテルなどで様々な困難な事件に巻き込まれるものである (図6-4)。以上のような点でこの作品は、生活の場を描くナーディルの漫画とは別の、「今までとは全く異なる絵物語」であると言えるだろう。

アブデュルジャンバズ自身も、アムジャベイとは異なっている。彼は冒険譚のヒーローではなく、金儲けを企みながら失敗を重ねる道化的な庶民であり、人々に解放感を与える道化的知者と異なるキャラクターである。むしろ彼は、企みを持ちつつ道化的な所業で物語の中心となるピカレスクないたずら者であり、狡猾でありながら愚かな所業をするトリックスター (ケレーニイ, pp. 231-232, 234, 240) に近い。このような性質は、様々な民話の集積の結果として混沌とした性格を持つナスレッディン・ホジャの属性の一つで (ケレーニイ, pp. 240-241)、乱暴でありながら失敗もするカラギョズも持っていた。アブデュルジャンバズは、「国民的」キャラクターとして中庸な性格であったアムジャベイには無かった部分を露出させているのである。

そしてアブデュルジャンバズは、イスタンブールの娼婦のいる場など、人を解放し活性化させる非日常的空間 (山口, 1984, pp. 226-227; 米山, pp. 95-97) への案内役である。ナーディルの漫画ではそのような、庶民が一時の解放を求める非日常的な場は前面に現れなかった。この相違は女性に関する描写で際立つ。この作品に現れる女性像は、芸能プロダク

³ この「アブデュルジャンバズの冒険」と同時代に、アメリカのコミック・ストリップが *Milliyet* および *Hürriyet* 両紙に掲載されていたことはすでに示したが、この連載が始まる前に *Milliyet* 紙には、すでにドイツの漫画家マンフレッド・シュミットによる「ゼヒル・ハフィエ (Zehir Hafiye, 毒の探偵)」という、1回3〜5コマの探偵ものの漫画が連載されていた。

⁴ 「アブデュルジャンバズ」の公式ウェブサイト、*Abdulcanbaz*による。2014年12月5日閲覧 (<http://www.abdulcanbaz.biz/All-About/Abdulcanbaz/The-Birth-And-Growth-Of-Abdulcanbaz>)。

ションのアブデュルジャンバズが幹旋する半裸の踊り子のように男性の性的関心を直接反映している。さらに単行本として刊行されたシリーズの一つで1970年代後半から80年代のもののと思われる『アブデュルジャンバズ、淑女たちと殿方たち、第2巻 (*Abdülcanbaz Bayanlar ve Baylar, 2. Kitap*) 』には、露出度の高い女性が多く現れる(図6-5)。これらの女性像は、トンプル・テイゼのように伝統的な性意識を近代性で覆ったものとも、ナーディルの漫画の公的な近代性の建前と伝統的な生活者としての部分を持つ女性とも異なっている。もちろんアメリカ文化が流入し、女性に関する風俗的な情報や図像が多く出版物に現れる状況下でも、農村部を中心にイスラーム的な規律が生活の中に存続するトルコ社会で開放的な女性像が一般的なものだとは考えにくく、水着のハリウッド女優のような女性像は依然男性のファンタジーだっただろう。だが当時、イスタンブールの非日常的な場にそのような女性が実在し、「アブデュルジャンバズの冒険」は庶民の嗜好を明確に表していた。

そのような場を巡るアブデュルジャンバズに対し、セルチューク自身は、彼がカラギョズ芝居やオルタ・オユヌという伝統的なユーモア表現と同じく市井の国民(halk)の中から現れ、人々のいざこざと保身に結び付き、その関心を集めるものだとしている(Kabacalı, ed., pp. 100-101)。アムジャベイは市井のいざこざに起因する庶民のストレスを宥めるナスレディン・ホジャの後継者であったが、アブデュルジャンバズは、庶民の欲望の部分や猥雑な部分を表出する点でカラギョズの後継者である。彼は、トルコ社会の変容を反映しながら、ナーディルからつながる、庶民のものとしての漫画の中に現れたキャラクターとして捉えられるのである。

次に体制批判志向を持つという相違がありながら、ナーディルと同様に「現代のナスレディン・ホジャ」と評価された(林, p. 128)作家アズィズ・ネスィンの作品と活動に、ナーディルから彼へと受け継がれたものを確認したい。彼は、共和人民党政権に翳りが見えていた1946年に、ユーモア風刺雑誌 *Markopaşa* 誌を発行し、体制に対して批判的なユーモア短編小説などを発表し始めた。ネスィンの作家性や作品論の分析にまでは立ち入らないが、国民国家建設というストレスが取り除かれた後にも、彼にはナーディルに続くようなホジャ的な部分とも言うべきものがあつた。

まず、ネスィンの立場に着目したい。彼は無神論者を自称し、孤児を支援する財団を設立するなどの社会的事業を行い、トルコ政府からは共產主義者として登録されていた(ネスィン, pp. 208-215)。彼の作風は、農村より都市に目を向け、そこで質素に暮らす多様な庶民の人間模様を巧みに短編として描くものであり、特に風刺を利かせた作品を多く発表している⁵。中東文化研究者の林佳代子によれば、トルコでは彼の作品を踏まえて「アズィズ・ネスィンの」という表現があり、愚かな人々が巻き起こす悲喜劇的な物事の展開を指すものとされる(p. 125)。ここでは、1951年と1961年の短編集⁶から、護雅夫が16編を選んで収録した邦訳書『口で鳥をつかまえる男』を参照する。同書のうち8編はカラギョズ芝居のように対話を中心として構成されている。例えば、表題となった「口で鳥をつかまえる男(Ağzıyla Kuş Tutan Adam)」では、イスタンブールの路面電車の中で知ったかぶりをする男に乗客が質問を繰り返す(pp. 7-14)。実際にネスィンはカラギョズ芝居に関心を持ち、1968年に *Milliyet* 紙が開催した新作コンテストに参加して第一席となり、シナリオを現代的なものとするのに寄与していた(Dıncel, pp. 101-102)。この点では、ネスィンの作品には、ナーディルの対話形式の漫画の構成にも共通する部分がある。

しかし、政権寄りの立場にいたナーディルと異なり、ネスィンには懲役刑や国外追放な

⁵ 『口で鳥をつかまえる男』の護の解説によれば、短編集 47 冊、小説 11 冊、戯曲 18 冊を残している。

⁶ 1951 年の短編集は、*Aferin* (あっぱれ)、1961 年のものは *Yüz Liraya Bir Dili* (一つの言葉 100 リラ) である。

どを課せられた経験があり⁷、体制批判的な姿勢があった。『口で鳥をつかまえる男』では庶民である主人公に対する、権力側の警官、役人、軍人や会社経営者などの行動が、喜劇的かつ風刺的に描かれる⁸。彼は、人々が圧迫される恐れがある時に笑いは一層強い武器となって広まるとし、ナスレディン・ホジャをその象徴として捉えていた (Şimşek, p. 88)。彼は「ナスレディン・ホジャ物語」がトルコのユーモアの古典であり帝国時代のユーモア風刺雑誌がそれを引き継ぐものとし (Yardımcı, p. 6.)、同物語の研究も手掛けた⁹。

また、1987年3月1日に *Hürriyet* 紙に掲載されたインタビューの中で、「作家は搾取しない仕事」とし、権力者を批判したために何度も起訴されて服役した経験について述べ、庶民の側からユーモアを駆使して体制を風刺する作家であるという自覚を示している (ネスィン, pp. 221-222)。彼はトルコの伝統的ユーモアを、圧迫された庶民の武器と捉えていた。彼の作品は、ヤルチン・ペクシェンがその作品のユーモアの特質が抑圧された人間の最後の砦と武器である点で、「ナスレディン・ホジャ物語」に通じると評しているように (Pekşen, p. 7)、弱者の立場から権力側を風刺する。そして弱い人々に寄り添う点で、やはり伝統的ユーモアの後継者を自負していたナーディルに通じるのである。

ネスィンの作品は、1946年と1947年にイタリアのユーモア文学賞であるアルトゥンバルム賞など多くの世界の文学賞を受賞し、国際的にも評価された (トルコ首相府報道出版情報総局, 2005, p. 63)。また彼はトルコの作家協会会長も務めた (護, 1982, p. 304)。だが彼の作品への、「国民的」あるいは「民族的」という評価付与の突出は見出されない。その理由にはネスィンが常に反体制的だった点が挙げられる。この点は共和人民党政権の独裁体制が固まった時期に活動を始めたナーディルの場合と異なる。その一党独裁に対して鬱積した不満を表明する土壌が育ってきた時期にネスィンの活動は始まった。彼の最初期の舞台である *Marcopaşa* 誌は政権批判の方向性が明確だった。1950年代後半、メンデレス政権がジャーナリズムを圧迫した時期に、政権に訴追されながら風刺小説を書き続けた点 (エルトゥールル, p. 124) にも、姿勢の一貫性がうかがえる。このような態度は、「アブデュルジャンバズの冒険」にストーリーを提供する際に、悪所を巡る「良い国民」ではない主人公を登場させたことにも現れている。彼は「国民」と「民族」に関わる評価基準とは無関係に、体制や社会に対する風刺を行ったのである。

両者の教育経験の相違にも着目したい。ネスィンはナーディルと異なり、陸軍士官学校を経て工科技術学校を卒業した元将校であり、不祥事による退役の後¹⁰ジャーナリストに転じて作家となるという、帝国時代の改革的ジャーナリストに似た前歴を持っていた。このことは、それぞれの活動時期と相まって、体制の意向に沿わざるを得なかったナーディルと体制批判志向の強いネスィンとの政治意識の差につながる。ただしネスィンはドロップアウトし、ジャーナリズムに転じてからも様々な制約を受けるという経験を持っており、「人生という名の大学を出た」とナーディルが自負したような、制度的な教育にはない経験の中で得た世間知があったと捉えるべきだろう。

⁷ ネスィンの略歴および作品概要については、1962年の護雅夫による「アジズ・ネシンのこと」、およびネスィンの邦訳短編集である『口で鳥をつかまえる男』に収録されたインタビュー (pp. 220-223) による。

⁸ 例えば「代議士の外套」では、貧乏な男が代議士のものだった古着の外套を買うが、外套もろとも持ち物を代議士に取られてしまう。また「みんな落ちこぼれ」では、失業者が職に就こうとするが様々な事件事故に巻き込まれ、警察が融通を利かさず、面接のための列車に乗りはぐれてしまう。

⁹ 1973年には『共和国時代のユーモア (Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı)』を著し、1988年には、ネスィンが語る説話をトルコの文学研究者であるタラト・ハルマン (Talat Halman) が英訳する形で編まれた『アズィズ・ネスィンが語るナスレディン・ホジャ物語 (The Tales of Nasreddin Hodja Told by Aziz Nesin)』が刊行された (Erdener, p. iii)。

¹⁰ ネスィンによれば、部下の兵隊に特別に休暇を許可したが、その兵が帰営せず、それを隠していたために服役刑を受け、その後の1944年に退役した (p. 203)。

以上のようにネスィンは、庶民としての出自を持ちながら体制寄りの立場にあり続けたナーディルと異なり、改革的なエリート知識人であった。だが彼には帝国時代のエリート層である知識人と異なる、多様な庶民に寄り添ってその姿を描く立場から風刺を行うという基本姿勢があった。この点でネスィンは、ペシヤンコに押しつぶされた弱い人間の最後の拠り所であるユーモアを紡ぎだしたホジャの後継者であり、ナーディルの後継者である。また、ホジャが説話の中で自立するキャラクター性を持っていたように、庶民の心情を導き出したネスィン自身がキャラクターのような存在であるとも言える。この点で彼はアムジャベイの後継者である。その受け継ぎの底流にあるものは、西洋近代化や政治的変革の下にも存続した、実生活者としてのトルコの人々の心情だったと考えられるのである。

ナーディルの漫画は、国民国家の建設によるストレス下にあり、国家にとって望ましいものである必要があったが、トルコの人々の心情を描いていた。帝国時代には十分ではなかった庶民のものとしての漫画の意義は、ナーディルからネスィンおよびセルチュークらに間違いなく引き継がれていたのである。

したがって、漫画の中で体制批判をはっきりと表明できる状況になってからは、庶民の意思がより強く示される表現が現れた。特に 1972 年に創刊された *Gırgır* 誌を主舞台としたオウズ・アラル (Oğuz Aral) のスタイルは、それ以降の雑誌の漫画に影響を与えた (Çeviker, 1997, p. 300)。アラルは 1936 年生まれで「50 年代世代」より若い、ほぼ同時代にイスタンブール州立美術アカデミーで学ぶ傍ら漫画を描き始め、同誌の創刊と編集に携わった (Balcioglu, 1998, p. 156; Koloğlu, 2005, p. 326)。彼の描画スタイルは、当初「50 年代世代」の漫画家によるシンプルなものに類似していたが、*Gırgır* 誌上では吹き出しでセリフを多用するものになり画風も変化した (図 6-6)。同誌は彼の漫画を中心に、政治や社会を直接嘲笑するような風刺と大衆的な嗜好を前面に出し、チェヴィケルが「世界の漫画史に前例が無い」と評するような (1997, p. 300) アナーキーともとれる誌面を作っていた。例えば同誌や後発誌には、露骨な裸体の女性を描いた漫画の掲載が見られ (図 6-7)、特に 1980 年代の雑誌には性的な部分を前面に出した漫画が見られる¹¹。

また似顔絵に描かれる政治家らは、叩かれ役としての面が強まった (図 6-8)。同誌は発行部数が約 30 万部に達する画期的な漫画雑誌となり (Topuz, 2003, p. 408)、*Limon*、*Penguen* などの後発誌は、アラルの漫画に類似した作品を中心とし、誌面構成の上でも類似したものとなった¹²。オスマン帝国以来の老舗でありギョクチェやナーディルなどの人気漫画家が執筆していた *Akbaba* 誌や、「50 年代世代」の漫画家が執筆していた雑誌より、*Gırgır* 誌が台頭したのである。実際に *Akbaba* 誌は、後発の *Dolmuş* 誌の「50 年代世代」の漫画家の作品を主にした誌面に追従するように変化したが、1977 年に終刊する。トルコの漫画は、オスマン帝国時代のジェミル・ジェムらによる比較的高尚でジャーナリスティックな批判手段としての定着の後、共和国独立後にナーディルによる庶民の主体化が加わり、共和人民党独裁政権終了後の「50 年代」の漫画家によるスタイルの刷新があった。*Cumhuriyet* 紙のような新聞などに掲載されるジャーナリスティックな風刺漫画の流れの傍らで庶民が直接批判の意思を前面に出すという展開が訪れて現在に至るのである。

ナーディル以降の変遷の過程は、彼の漫画の流れの後に続くものであり、バフチンが示すような庶民の文化の潮流の中に戻ったとも言える。その庶民の文化にナショナリズムと近代化のストレスが加わった国民国家の形成期のトルコにあってこそ、人々を慰める存在としてアムジャベイは機能し、稀有なキャラクターとして成立していた。したがって、ト

¹¹ 統計的な確認はないものの、トルコ雑誌を 20 年以上に亘って見てきた経験から述べれば、2001 年の漫画雑誌に見られた女性の裸体像は 2010 年には見出し難く、イスラーム主義的な色合いが濃い公正発展党政権が 2002 年に開始されて以降、他の出版物および映像メディアでも女性の裸像の減少があるように思われる。

¹² *Gırgır* は経営が他の出版社に移り、売り上げ低下のため 1993 年に終刊し、2008 年以降名前を受け継いだ同様の漫画雑誌が発行されていた。

ルコにおいて庶民のものとしての漫画の流れが続きながらも、アムジャベイのような性質のキャラクターは未だに現れていないのである。

(2) 漫画キャラクターという文化的コンテキスト分析の手がかり

本論文での考察は、トルコ以外の地域の漫画分野での個々の特殊性を浮かび上がらせるのに有効なものとなるだろう。特に傍証のために参照した日本の漫画研究に新たな視点を導入し得ると思われる。日本の場合には、漫画に通じる絵画的前史を持つという相違があるが、近代的印刷メディアが体制変化と社会の近代化に伴って導入された点は、トルコと共通している。日本における文化的コンテキストの特質と、近代化という抑圧の下にある社会および政治体制のあり方は、それらを報道するジャーナリズムの編成のあり方に関連し、風刺漫画の展開のあり方に現れると考えられる。現在日本における漫画研究では、序章で示したように、キャラクターを自明な存在とする前提が見られる。また、漫画作品によらず、「かわいさ」などの属性を持つキャラクターの商品化¹³が大規模なマーケットを形成している（宮下, pp. 18-45）。このような状況に関して、キャラクターと親和性を示す民俗的な感覚が日本文化にあるという説明（宮下, pp. 55-72）や、キャラクターがコミュニケーションの道具であり、手塚治虫という先駆者の存在がその展開に寄与したという説明（秋山, pp. 43-47）など、日本独自の文化と漫画展開との関わりを示す見方がある。実際にキャラクターは、日本的な文物として国外で商業化¹⁴される状況もある（宮下, pp. 32-33, 162-170）が、普遍的に共通する感覚による造形という見方もある（四方田, 2006, pp. 184-185）。だが、なぜキャラクターが自明なのか、自明と思われるような文化編成があるのかという基本的な問題があり、キャラクターがどのように成立し、日本の民俗的なものを含めた文化的コンテキストをどのように表象しているかという議論を深める余地がある。

本論文で示した、キャラクターが道化としての性質を備えることで成立し、境界上から漫画の説話世界に人々を導くとする観点は、その議論を深めるための視座になり得るだろう。また、その図像が、心理学的に共感を導く作用を示すという観点も有効と思われる。日本の文化風土と道化的なキャラクターとの親和性、キャラクターが導く説話世界と文化的コンテキストとの関係、キャラクターへの共感を求める社会心理などの面からの分析などが可能になるだろう。アメリカのコミック・ストリップ、西欧のバンド・デシネといった他の地域の漫画ジャンルに関しても、そのようなアプローチができるはずである。

また、本論文で試みた、視線を介在した共感のシステムの形成に関する考察は、漫画のキャラクターが読者に与える心理的な効果に関する、新たな観点となり得るものと思われる。この観点の確立に関しては、今後他の例による検証を重ねることが課題となるだろう。

ナーディルの漫画は、歴史上に記述された過去のものになったが、彼の描いた人々は、当時の人々の生活の実感を探る手がかりを与えてくれた。日本の漫画家が述べる「キャラクターが自立して動き始める」という説明に照らせば、キャラクターは、自分を受容する

¹³ このような商品化は、ディズニーによるキャラクター・ビジネスの展開という先例があり、チャールズ・モンロー・シュルツの漫画『ピーナッツ』の犬のスヌーピーを始めとするキャラクターも商業的なキャラクター例である。同作は、1950年に子供を主人公に始まったが、1960年代にスヌーピーらが作品から自立し、アポロ計画の宇宙船名に採用されるなど、キャラクターとして様々な場面に現れるようになった（シュルツ, pp. 28-31, 322）。「ゆるキャラ」と呼ばれる、デフォルメなど漫画の要素を持つ立体キャラクターも商業的意図に結びついていると言える。

¹⁴ 宮下、四方田は商業化されたキャラクター例として、日本企業のサンリオが手がけた「キティ」シリーズと、2000年頃に流通した漫画、アニメーション、ゲームソフトのメディアミックスである『ポケットモンスター』のキャラクター群を挙げている。両者は2001年にはトルコでも流通しており、アニメーションの『ポケットモンスター』は、*Pokemon* という題名でテレビ放映もされた。ただし、トルコの玩具および年少者向け文具や衣類などに、これらのキャラクターの採用を見ることは少ない。

人々とその文化のナラティブを、説話中のセリフの言外に語る。ナーディルの漫画の人々も「生きて」いたのであり、アムジャベイは、我々に当時の人々の姿を語りかけてくれる存在だった。このようなキャラクター成立の様相とそのナラティブに目を向けることこそ、今後の漫画研究の一つの方向になり得ると考えられるのである。

第2節 終わりに——アムジャベイの一時の復活とさらなる漫画の転換

「50年代世代」の作家を主とした、独裁化した民主党政権終了後の漫画の流れの中で、一時的にアムジャベイが復活したことは、特筆されるべきだろう。1963年10月23日付で、漫画家のビュレント・シェレン (Bülent Şeren) によって、新たに *Amcabey* 誌が刊行されたのである。この「週刊政治 - 社会新聞 (Haftalık politik-sosyal mizah gazetesi)」と銘打たれた雑誌には、裏表紙にアムジャベイを描いた漫画が掲載された上 (図 6-9)、記事中にジェマル・ナーディルの功績を称える方針が明記されていた。2ページに掲載されたこの雑誌の発行意図を示した記事には、「どこから出版するか? なぜ出版するか? どのように出版するか?」という表題がある。そこには1953年に死去した、*Akşam* 紙を刊行し、後に共和人民党政権時代の外務大臣を務めたネジメッディン・サダクによるアムジャベイへの追憶の記述を引用し、「今は姿を消してしまった、かつての国民の日々の気持ちの表出と微妙な言葉による洒落を、再び紹介する」という意図が表明されており、*Akbaba* 誌の発行者のユスフ・ズィヤ・オルタチから全面的な協力を得ていることが示されている。

2号から表紙のロゴタイプには、アムジャベイが描きこまれた旧 *Amcabey* 誌のものが使用されていた。だが誌面は、*Akbaba* 誌など同時代のユーモア風刺雑誌と同様に、政治時事や社会風俗を題材とした漫画、女性のイラストレーション、ユーモア小話などで構成されていた。掲載された漫画は、「50年代世代」以降に定着した描画形式によっており、ナーディルの漫画に見られた太い描線によるものではない (図 6-10)。また、シェレンによる、アムジャベイの息子と称する人物が主人公の「アムジャベイエ・ギョレ」の構成を模したような漫画「マフドゥムベイ (Mahdumbey, 息子氏)」の連載も見られた (図 6-11)。結局この *Amcabey* 誌は、1964年の5月には休刊となる。やはり、ナーディルの描画スタイルを模倣したアムジャベイの造形は、シンプルで直線的な線による「50年代世代」漫画家の描画が主流となる状況の中では異質なものだ。そして、イスタンブール市民の語りを引き出し、当意即妙のオチをつけ、間接的に社会への不満を提示するという、「アムジャベイエ・ギョレ」のような漫画は、それ以降連載されていない。

一方、ナーディルの一コマ漫画を継ぐ風刺漫画の流れは途絶えず、セルチュークを始め、アリ・ウルヴィ、セミヒ・バルジオールら「50年代世代」の漫画家が1960年のクーデタ以降も活躍した。この流れは現代トルコを代表する漫画家であるタン・オラル、セミヒ・ポロイ¹⁵らにつながる。このことは、アラルらによる大衆的でアナーキーとも言える性格と風俗性が強い雑誌の漫画と別に、ジャーナリズムに包含される漫画の流れが続いていることを示している。庶民的な分野でありつつ、帝国時代以来のジャーナリストティックで、ナーディルの作品により芸術とされた分野としての漫画の展開は、現代まで継続しているのである。その流れの結実の一つは、1997年に大統領芸術大賞を授与されるなど (Karikatür Vakfı, ed., 1999, p. 5) トルコを代表する芸術家——「民族的」という言説の付加はない——という、セルチュークへの評価に見ることができる。

また、漫画と女性の関連についても変化が現れた。2011年に女性の編集者により、女性の執筆陣による漫画と記事が掲載されたユーモア風刺漫画雑誌 *Bayan Yarı* (婦人の側に)¹⁶が、*Leman* 誌の版元から創刊された。この雑誌の内容は、*Leman* 誌同様に、*Girgır* 誌

¹⁵ ポロイはイスタンブール大学法学部を卒業後に漫画家となり、*Cumhuriyet* に漫画を掲載し (Balcioglu, 1998, p. 264)、2008年ドイツで作品集 *Ohne Worte* (無言歌) を発表した。

¹⁶ この誌名は、バスなどの座席で、女性が男性の隣の席を避けるために使う言葉から来ており、女性の権利を強調する意図から採用されている。

の流れを汲んだアナーキーさを感じさせる一コマ漫画および複数コマ漫画を主としているが、その内容は他の雑誌が政治的な風刺を前面に出しているのに対し、主として女性の日常に関する題材が取り上げられている(図 6-12)。この漫画雑誌の発行は、帝国時代以来、大衆性を持つようになったユーモア風刺雑誌上で、トンブル・テイゼのように男性読者の嗜好に沿って題材化され続けた女性が主体となって漫画を描き始めたことを意味し、未だに男性中心的な部分を持つ社会に一石を投じたものと言える。

そして、他の娯楽の発達に伴って旧弊な芸能と見なされて衰退し、漫画でも姿を消したカラギョズは、民間の大道芸とは違う形で脚光を浴びることになる。カラギョズ芝居は 2009 年に、UNESCO (国連教育文化機関) の世界無形文化遺産に登録された¹⁷。カラギョズは、文化イベントで上演され、ワークショップなどが開かれるようになり、人々が親しむことができる伝統芸能として、新たな形で認知されるようになった (Duyuran, p. 40)¹⁸。2012 年にはワークショップで学んだ生徒により、トルコで初めての女性カラギョズ師が誕生した¹⁹。しかし、漫画としてのカラギョズの現代の漫画への登場は認められない。

以上のような漫画の展開の傍ら、アムジャベイのように、自立して人々に認知される漫画キャラクターの登場は見られない。チズギ・ロマン上でのヒーローとしてのキャラクターおよび、*Leman*、*Penguen* などの雑誌を始め、道化的な登場人物像が描かれたもの、あるいは一般の新聞紙上の風刺漫画の流れの中でも、ニュースの紹介者のような立場として恒常的な人物像²⁰が見られるが、庶民に寄り添って、その言葉を代弁し、作品世界から自立して様々な場に登場して、あらゆる人々と交渉し得る遍在性を備えるような存在は見出せない。国民国家建設期のストレスの下、直接批判的には言明できない人々の不満を表出させる役割を果し、庶民である読者から受容されたアムジャベイには、トルコ文化の中では例外的な漫画キャラクターとしての存在意義があった。現代のトルコにおいても、人々が置かれた政治、文化、社会の状況にも人々を抑圧的するような問題は存在している。実際に 2016 年には宗教色の強い *Zaman* 紙²¹に休刊が命じられ、7 月のクーデタを契機として多くの刊行物が閉鎖された。さらに 2017 年にはモーゼを揶揄した漫画を掲載したとして *Girgir* 誌が休刊を余儀なくされ、*Penguen* 誌も売り上げ減を理由に休刊した。*Cumhuriyet* 紙の編集者と同紙の漫画家ムーサ・カルト (Musa Kart) が拘束されるといふ事態²²も生じている。2017 年 4 月の国民投票により大統領権限が拡大され、2018 年 6 月の総選挙で現職大統領と与党が勝利した状況下では、ジャーナリズムと漫画に対する圧力がさらに強化され複雑化することも予想される。多様な情報が広く流通する現在のトルコにおいて、再びアムジャベイのようなキャラクターは出現しないと思われるが、これまで批判的ジャーナリズムの一角を占めて歴史を重ねてきたトルコの漫画が、どのような展開を見せるかには今後も注目したい。

¹⁷ UNESCO ホームページによる。2015 年 4 月 8 日閲覧 (<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00180#identification>)。

¹⁸ カラギョズ芝居の現状に関しては、2010 年 4 月 18 日にイスタンブールにおける、現役のカラギョズ師のハサン・ヒュセイン・カラバー氏、および 2012 年 4 月 7 日東京のユヌス・エムレ文化センターにおけるハヤーリ・ウルング氏へのインタビューも参考にした。他に、カラバー氏のウェブサイト参照。2018 年 7 月 10 日閲覧 (<http://www.karagozevi.com/>)。

¹⁹ *Hürriyet* 電子版 2012 年 5 月 29 日の記事による (<http://www.hurriyet.com.tr/ankara/20651750.asp>)。2015 年 5 月 10 日閲覧。

²⁰ 例えば、すでにあげた、*Cumhuriyet* 紙にセミヒ・ポロイが描いた、ニュースに関する批評の代弁者のような立場の Harbi という人物が挙げられる。

²¹ *Zaman* 紙は、1986 年に Fehmi Kuru により創刊され、トルコで最も発行部数が多い新聞の一つとして 2015 年には約 72 万部発行されていた。だが新しい宗派のギュレン派を支持する論調を理由として、2016 年 3 月 6 日から政府の管理下に置かれ、7 月に閉刊された。

²² ウェブサイト *Cartoonists Right Network International* による。2017 年 7 月 30 日閲覧 (<https://cartoonistsrights.org/musa-kart-released/>)。

参考文献

一次資料

- Akbaba* (1933–1967). İstanbul: Akbaba. (第2次)
- Akşam* (1918–). İstanbul: Akşam.
- Amcabey* (1942–1944). İstanbul: Cemar Nadir Güler.
- Amcabey* (1963–1964). İstanbul: Bülent Hikmet Şeren. (第2次)
- Balcıoğlu, Semih (1962). *Semih Balcıoğlu Karikaür Albümü*. İstanbul: Gediz Gazetecilik ve Kitapçılık.
- Bayan Yanı* (2011). İstanbul: Leman,
- Biannual İstanbul, '93 Selections* (1994). İstanbul: Economic and Social History Foundation of Turkey.
- Cem* (1910–1912). İstanbul: Cemil Cem.
- Cumhuriyet* (1924–). İstanbul: Cumhuriyet.
- Dolmuş* (1956–1959). İstanbul: İstanbul Yınevi Matbaası.
- Yedigün* (1933–1949). İstanbul: Yedi Gün Neşriyatı
- Gökçe, Ramiz (1937). *Ramiz Karikatür Albümü, 1*. İstanbul: Ahmet Sait Matbaası, (『ラミズ・ギョクチェ漫画アルバム』)
- Gökçe (1946a). *Hacı Ağalar Albümü*. İstanbul: Pulhan Matbaası. (『ハジ・アーラル・アルバム』)
- Gökçe (1946b). *Bu Harbin Karikatür Albümü, 2*. İstanbul: Yedi Gün Neşriyatı. (『戦争漫画アルバム 2』)
- Gökçe (1946c). *Tombul Teyze Albümü 2*. İstanbul: Yedi Gün Neşriyatı. (『トンプル・ティゼ・アルバム 2』)
- Gökçe (1950). *Seçim Albümü*. İstanbul: Kardeşler Basımevi. (『選挙アルバム』)
- Gül Diken* (1983–). İstanbul: İris.
- Güleriüz* (1921–1923). İstanbul: Sedat Simavi.
- Hürriyet* (1948–). İstanbul: Hürriyet.
- Karagöz* (1908–1935). İstanbul: Ali Fad. (第1次)
- Karikatür* (1935–1946). İstanbul: Sedat Simavi.
- Marcopaşa* (1946–1947). İstanbul: Sedat Simavi.
- Milliyet* (1950–). İstanbul: Ali Naci Karacan. (第2次)
- Mizah* (1946–1949). İstanbul: Ramiz Gökçe.
- Nadir, Cemal (1932). *Amcabeye Gore Karikatür Albümü*. İstanbul: Akşam Matbaası. (『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』)
- Nadir (1933). *Cemal Nadir Karikatür Albümü*. İstanbul: Akşam Matbaası. (『ジェマル・ナーディル漫画アルバム』)
- Nadir (1936). *Gülünç Adamları Karikatür Albümü*. İstanbul: Akşam Matbaası.
- Nadir (1943). *Dalkavuk Karikatür Albümü*. İstanbul: Nebiğlu. (『ダルカヴック漫画アルバム』)
- Nadir (1946a). *Harp Zenginleri Karikatürü Albümü*. İstanbul: Şaka Yayı. (『戦争成金漫画アルバム』)
- Nadir (1946b). *Siyasi Karikatür Albümü, İkinci Dünya Harbine Dair Seçme Karikatürler*. İstanbul: Yedi Gün. (『政治漫画アルバム——第二次世界大戦をテーマにしたものから選んだ漫画』)
- Nadir (1946c). *Seçme Karikatür Albümü*. İstanbul: Nebioğlu Yayınevi. (『選集漫画アルバム』)
- Şaka* (1935–1944). İstanbul: Şaka Yayı.

Son Posta (1930–1960). İstanbul: Son Posta.
Ülkü (1941–1950). Ankara: Ankara Halkevi.
Yedigün (1933-1950). İstanbul: Sedat Simavi.
Zaman (1986-2016). İstanbul: Feza Gazetecilik.
Yeni Türk Mecmuası (1932–1950). İstanbul: İstanbul Eminönü Halk Evi.
『諷刺点幽默』(1979–).北京: 人民日報.
『漫画』(1940–1945, 1946–1951). 漫画社.
Türk Karikatür Sanatı (Amcabey). (Stamp). (1991). Ankara: PTT Genel Müdürlüğü.
Yücel Elişi Örneği (Amcabey). (Peper Craft as an Extra of *Yücel*). İstanbul: Yücel
Yayınevi, n.d.[トルコ郵便による、アムジャベイ記念切手]

二次資料

外国語文献

AbiFarès, Huda Smitshuijzen (2001). *Arabic Typography: A Comprehensive Sourcebook*. London: Saqi Books.
Ahmad, Feroz (1993). *The Making of Modern Turkey*. London and New York: Routledge.
Ahmad (2006). Bir Kimlik Peşinde Türkiye. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
Akdikmen, Resuhi (ed.) (2001). *Langenscheidt Cep Sözlüğü, Langenscheidt's Pocket Dictionnry* (9th ed.). İstanbul: İnkilap.
Aktemur, Ali Murat (2012). Alexandre Vallauray'nin Karaköy'deki Eserleri: Works of Alexandre Vallauray in Karaköy. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 8 (5), 38-74.
And, Metin (1977). *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
And (1987). *Karagöz: Turkish Shadow Theatre with an Appendix on the History of Turkish Puppet Theatre*. İstanbul: Dost Yayınları.
Anderson, Benedict (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London and New York: Verso.[ベネディクト・アンダーソン 『増補 想像の共同体——ナショナリズムの起源と流行』白石隆、白石さや訳、NTT 出版、1997]
Asım, Mehmed (2008). *Karikatür II. Meşrutiyet Döneminin Ünlü Sımaları*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
Atılgan, Semra (2001). *Türk Basın Sendikacılığında Gazetecilerin Yasal Hakları*. İstanbul: Bas-Haş.
Bakacak, Gelgeç Ayça (2009). Cumhuriyet Döneminde Kadın İmgesi Üzerine Bir Değerlendirme. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 44, 627-638.
Baktır, Ercement (1950). Cemal Nadir ve Amatörler. In Yücebaş, Hilmi (ed.), *Bütün Cepheleriyle: Cemal Nadir*. İstanbul: Duygu Matbaası. P. 36.
Balçioğlu (1998). *Cumhuriyet'in 75 yılında Türk Karikatürü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
Balçioğlu (2003). *Memleketimden Karikatürcü Manzaraları*. İstanbul: Can Yayınları.
Başgelen, Nezih (2006). *İstanbul: City of the Sultans*. İstanbul: Archaeology Publications.
Bezmez, Serap, & C. H. Brown (eds.) (2005). *Türkçe-İngilizce Redhouse Sözlüğü, The Redhouse Turkish-English Dictionary*. İstanbul: Sev Matbaacılık Eğitim.
Berger, John (1977). *Ways of Seeing*. Harmondsworth: Penguin Books. [ジョン・バージャー 『イメージ——視覚とメディア』伊藤俊治訳、筑摩書房、2013]

- Bilgi, Hülya (ed.) (2004). *Gönülden Bir Tutku: Sevgi Gönül Koleksiyonu*. İstanbul: Vehbi Koç Vakfı.
- Bir Bakışta Türk Medyası 2013* (2013). Ankara: T.C.Başbakanlık Basın-Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü.
- Bozdoğan, Sibel (2001). *Modernism and Nation Building, Turkish Architectural Culture in the Early Republic*. Seattle and London: University of Washington Press.
- Brummett, Palmira (2000a). *Image and Imperialism in the Ottoman Revolutionary Press, 1908-1911*. New York: State University of New York Press.
- Brummett (2000b). Köpekler, Kadınları, Kolera ve Sokaklardaki Diğer Tehditler: Osmanlı Meşrutiyet Basımında Karikatür Yergi (1908-1911). *Gül Diken*, 20, 53-70.
- Burke, Peter (1978). *Popular Culture in Early Modern Europe*. Aldershot: Wildwood House. [ピーター・バーク『ヨーロッパの民衆文化』中村賢二郎、谷泰訳、人文書院、1981]
- Cemal Nadir Anma Günü* (1947). İstanbul: Cumhuriyet Halk Partisi.
- Choueiy, Halim (2009). Teaching Arabic Type Design in a Global Context. In Mourad Boutros (et al), *Talking about Arabic*. New York: Mark Batty Publisher. Pp. 18-25.
- Clark, Kenneth (1976). *Landscape into art*. London: J. Murray. [ケネス・クラーク『風景画論』佐々木英也訳、筑摩書房、2007]
- Clark (1985, c1956). *The Nude: a Study of Ideal Art*. Harmondsworth: Penguin Books. [クラーク『ザ・ヌード——理想形態の研究』高階秀爾・佐々木英也訳、筑摩書房、2004]
- Çeviker, Turgut (1986a). *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü 1*. İstanbul: Adam.
- Çeviker (1986b). *Nişan G. Berberyan, Terakki Edelim Beyler*. İstanbul: Adam.
- Çeviker (1988). *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü 2*. İstanbul: Adam.
- Çeviker (1989). *Cemil Cem, Silah ve Meşale*. İstanbul: Adam.
- Çeviker (1991). *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü 3*. İstanbul: Adam.
- Çeviker (1993a). *Sedat Simavi, Paramparça, Yeni Zenginler, Harp Fakirileri*. İstanbul: Adam.
- Çeviker (1993b). *Ramiz Gökçe, Gir Kapanıyorum*. İstanbul: Adam.
- Çeviker (1993c). *Ahmet Rıfki Karşı*. İstanbul: Adam.
- Çeviker (1997). *Karikatür Üzerine Yazılar*. İstanbul: İris.
- Çeviker (2004). Karikatür ve Karagöz. In M.Sabri Koz (ed.), *Yıktın Perdeyi Eyledin Virân—Yapı Kredi Karagöz Koleksiyonu: Torn is the Curtain, Shattered is the Screen, the all in Ruins—Yapı Kredi Karagöz Collection*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. Pp. 111-116.
- Çeviker (2010). *Karikatürkiye: Karikatürlerle Cumhuriyet Tarihi 1923-2008, 1,2,3*. İstanbul: NTV Yayınları.
- Clifford, James (1988). *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. [ジェイムズ・クリフォード『文化の窮状——二十世紀の民族誌、文学、芸術』太田好信、慶田勝彦、清水展、浜本満、古谷嘉章、星埜守之訳、人文書院、2003]
- Demir, Sertaç Timur (2016). *Türkiye’de Mizah Dergileri, Kültürel Hegemonya ve Muhalefet*. İstanbul: SETA Yayınları.
- Demirci, Cihan (2002). *Cemal Nadir 100 Yaşında*. İstanbul: Karikatürcüler Derneği.
- Demiryürek, Meral (2009). Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Edebi Metinlerde Moda. In Emine Gürsoy Naskali & Aylin Koc (eds.), *Beden Kitabı*. İstanbul: Kitabevi. Pp. 429-454.
- Derman Ugur (2007). *The Art of Calligraphy in the Ottoman Empire*, Manchester: Foundation of Science Technology and Civilisation.

- Dıncel, Burç İdem (2011). Translation as a Form of Social Representation and the Case of Re-Introducing Karagöz to Turkish Readers: Karagöz Adaptation of İsmayıl Hakki Baltacıoğlu and Aziz Nesin. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, 16, 99-128.
- Duban, Alan & Cem Behar (1991). *İstanbul Households: Marriage, Family and Fertility 1880-1940*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Duyuran, Dürrüşehvar (2000). *Topkapı Sarayındaki Tasvirleriyle Karagöz*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Ekhtiar, Maryam & Claire Moore (eds.) (2012). *Art of Islamic world*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Emery, Nathan (2000). The Eyes Have It. *The Neuroscience and Biobehavioral Reviews*, 24, 583-587.
- Emiroğlu, Selma (1998). *Selma Emiroğlu*. Ankara: Karikatür Vakfı.
- Erdener, Yıldırım (2009). *Fifty Nasreddin Hodja Stories*. Hyattsville: Dunwoody Press.
- Erdönmez, Müge Özguç & Ash Aydoğdu Ünlü (2010). Kentsel Acık Alanları Etkileyen Sanat Akımların Türkiye'deki Yansımaları: İstanbul Orneği'. *Journal of Faculty of Forestry*, 139 (2), 32-48.
- Ersoy, Ayla (2008a). *Turkish Plastic Arts*. Ankara: Ministry of Culture and Tourism.
- Ersoy (2008b). *Traditional Turkish Arts*. Ankara: Ministry of Culture and Tourism.
- European Stability Initiative (2007). *Sex and Power in Turkey: Feminism, Islam and the Maturing of Turkish Democracy*. Berlin, Brussels, İstanbul: European Stability Initiative.
- Gellner, Ernest (1983). Nations and Nationalism. Ithaca: Cornell University Press. [アーネスト・ゲルナー『民族とナショナリズム』加藤節、亀嶋庸一、室井俊通、西崎文子訳、岩波書店、2000]
- Gerçek, Selim Nüzhet (1942). *Türk Temaşası: Meddah, Karagöz, Ortaoyunu*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Goldstein, Robert Justin (1989). *Political censorship of the arts and the press in nineteenth-century Europe*. Basingstoke: Macmillan. [ロバート・ジャスティン・ゴールドスティーン『政治的検閲——19世紀ヨーロッパにおける』城戸朋子、村山圭一郎訳、法政大学出版局、2003]
- Gombrich, Ernst Hans (1985). *Meditations on a Hobby Horse: And Other Essays on the Theory of Art* (4th ed). Oxford: Phaidon. [ゴンブリッチ、エルンスト・ハンス『棒馬考——イメージの読解、』二見史郎、谷川渥、横山勝彦訳、勁草書房、1994]
- Gürsoy, Şahyn & İhsan Çapcıoğlu (2006). Bir Türk Dübünürü Olarak Ziya Gökalp: Hayatı, Kibiliği ve Dübünce Yapısı Üzerine Bir İnceleme. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 47(2), 89-98.
- Hacımirzaoglu, Ayşe Berktaş (ed.) (1998). *75 yılda Kadınlar ve Erkekler*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Hacizade, Bayram (2007). *Müasir Azərbaycan Karikaturası*. Bakı: Azərbaycan Karikaturaçı Rəssamlar Birliyi.
- Hacizade (2011). *Rəssam və Karikatura*. Bakı: Azərbaycan Karikaturaçı Rəssamlar Birliyi.
- Hobsbawm, Eric J. & Terence O. Ranger (eds.) (1983). *The Invention of Tradition*. London and New York: Cambridge University Press. [エリック・ホブズボウム、テレンス・レンジャー編『創られた伝統』前川啓次、梶原景昭、長尾四郎他訳、紀伊國屋書店、1992]
- Hogben, Lancelot (1949). *From Cave Painting to Comic Strip: A Kaleidoscope of Human*

- of Communication*. London: Parrish. [ランスロット・ホグベン『洞窟絵画から連載漫画へ——人間コミュニケーションの万華鏡』寿岳文章、林達夫、平田寛、南博訳、岩波書店、1979]
- Hürriyet Yayınları (ed.) (1964). *Dünkü Mizahımızdan Yazı ve Çizgiler*. İstanbul: Hürriyet Kütüphanesi.
- Kabacalı, Alpay (ed.) (1989). *Grafik Mizahın Büyük Ustası Turhan Selçuk*. İstanbul: Tüyap.
- Kandiyoti, Deniz (2004). Identity and Its Discontents: Women and The Nation. *WLUML Dossier*, 26, 45-60.
- Kansu, Nafi Atuf (1942). Halkevleri ve Halkodaları Onuncu Yıldönümü. *Ülkü*, 11. 17-19.
- Karikatür Vakfı (ed.) (1996). *Ali Ulvi Karikatürler*. Ankara: Karikatür Vakfı Yayınları.
- Karikatür Vakfı (ed.) (1999). *Hey Turkey*. Ankara: Karikatür Vakfı Yayınları.
- Karikatürcüler Derneği (ed.) (1971). *Başlangıcından Bugüne Türk Karikatürü*. İstanbul: Karikatürcüler Derneği Yayınları.
- Karikatürcüler Derneği (ed.) (2002a). *Amcabey Anlatıyor: Cemal Nadir Güler 100 yaşında*. İstanbul: Karikatürcüler Derneği Yayınları.
- Karikatürcüler Derneği (ed.) (2002b). *Nasreddin Hoca'nın Torunları, Murat Sayın*. İstanbul: Karikatürcüler Derneği Yayınları.
- Karikatürcüler Derneği (2012). *30. Uluslararası Nasreddin Hoca Karikatür Yarışması*. İstanbul: Karikatürcüler Derneği Yayınları.
- Keleş, İhsan (1997). Türkiye'de Göç Eğilimleri ve Şehirleşme Süreci. *Gazi Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 1 (2), 168-188.
- Keser, Ulvi (2009). Turkish Assistance Activities for the Jewish Immigrants and Camps in Cyprus during Second World War. *Ege Academic Review*, 9, 735-758.
- Koca, Emine & Fatma Koç (2010). Güzellik Yarışmalarının Türkiye' deki Moda Bilincinin Oluşumuna Etkileri, *Acta Turcica*, 2 (1), 262-288.
- Koloğlu, Orhan (2005). *Türkiye Karikatür Tarihi*. İstanbul: Bileşim.
- Koloğlu (2007). *Hasta Adam'dan Saygın Türk'e, Dünyadan Çizgilerle Atatürk*. İstanbul: Erko.
- Koraman, Bedri (1999). Mizah Mayası. In Mustafa Bilgin, *Nasreddin Hoca'nın Torunları: Bildik Şeyler*. İstanbul: Karikatürcüler Derneği Yayınları. P. 5.
- Learman, David (2009). Designing in Arabic; Nuances and Holy Influence, In Mourad Boutros (et al). *Talking about Arabic*. New York: Mark Batty Publisher.
- Levend, Agah Sırrı (1936). Halkevleri. *Yeni Türk Mecmuası* 4, 37, 1-2.
- Merter, Ender (2008). *Cumhuriyet'i Afışleyen Adam İhap Hulusi Görey 110 yaşında*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Mıntzuri, Hagop (2002). *İstanbul Anıları 1897-1940*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Mischek, Udo (2006). Mahalle Identity Roman (Gypsy) Identity under Urban Conditions. In Elin Strand, Adrian Marsh (ed.), *Gypsies and the Problem of Identities: Contextual and Contested*. İstanbul: Swedish Research Institute in Istanbul. Pp. 157-162.
- Nakosteen, Mehdi (1974). *Mulla's Donkey and Other Friends: Adaptations*. Colorado: University of Colorado Libraries Boulder.
- Oktay, Ahmet (2002). *Türkiye'de Popüler Kültür*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Oral, Fuat Süreyya (1967). *Türk Basın Tarihi 2, Cumhuriyet Dönemi*. Ankara: Yeni Adım Matbaası.

- Oral, Tan (1986). *İs‘TAN’bul*, İstanbul: Cumhuriyet.
- Oral (1998a). *Yaza Çize*. İstanbul: İris.
- Oral (1998b). Atom Kız!. Selma Emiloğlu, *Selma Emiloğlu*. Ankara: Karikatür Vakfı. P. 4.
- Özen, Hatice (1994). *Tarihsel Süreç İçinde Türk Kadın ve Dergileri*. İstanbul: Glaphis.
- Özer, Atilla (1998). *Kuramsal ve Uygulamalı Karikatür*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Özer (2007). *Karikatür Yazıları*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Özkan, Selçuk & Abidin Temizer (2009). *İkinci Dünya Savaşı Yıllarında Türkiye’de Karaborsacılık: The Black Marketing in Turkey During the World War II. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2 (9), 319-325.
- Özkan, Yıldız (ed.) (2007). *Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kare Yayınları.
- Özdemir, Ali Ulvi (2012). İkinci Dünya Savaşı Yıllarında Serteller ve Tan Gazetesi (1939-1945). *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 49, 179-216.
- Özön, Mustafa Nihat, & Baha Düder (1967). *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Özön, Nijat (1995). *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları*. İstanbul: Kitle Yayınları.
- Pekşen, Yalçın (1981). Türk Mizahı1, Milliyet. *Türk Mizahının Önceleri*. İstanbul: Milliyet. P. 7.
- Salıskal Baki (n.d.). *Pazar Ola Hasan Bey*, Retrieved September 13, 2014, from <http://www.bakisarisakal.com/pazarolahasanbey.pdf#search='pazar+ola+hasan'>.
- Sav, Ömer Atilla (2001). Çağdaş Tiyatro Açısından Karagöz ve Orta Oyunu. In Abdulladir Ereksiz (ed.), *Ortaoyunu Kitabı*. İstanbul: Kitabevi. Pp. 153-155.
- Selçuk, Turhan (1954). *Turhan Karikatür Albümü*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Selçuk (n.d.). *Abdülcanbaz, Bayanlar ve Baylar, 2 Kitap*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Shah, Idries (1983). *The Subtleties of the Inimitable Mulla Nasrudin*. London: Octagon Press.
- Sipahioğlu, Ahmet (1999). *Türk Grafik Mizahı: 1923-1980*. İzmir: Dokuz Eylül Yayıncılık.
- Şahhüseyinoğlu, Hasan Nedim (2005). *Dündan Bugüne Düşünceye ve Basına Sansür*. Ankara: Paragraf Yayınevi.
- Schimmel, Annemarie (1990). *Calligraphy and Islamic Culture*. London: LB.Tauris.
- Şen, İsmail (2006). *Asi’den Gazi Atatürk’e (1919-1938), Karikatürlerde Mustafa Kemal ve Milli Mücadele*. Ankara: Tanı Kitabevi.
- Şimşek, Funda Işıl (2008). Fakelore, Kavramı ve Nasreddin Hoca: Term and Nasreddin Hodja. *Milli Folkrol*, 79, 84-89.
- Berk, Süleyman (2007). *Hat Sanatı, TarihçeMalzeme Örnekler*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Sanat ve Meslek Eğitimi Kursları (İsmek) Yayınları.
- Tansuğ, Sezer (2003). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- T.C.Başbakanlık Basın-Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü(ed.) (2012). *Turkey2012*. Türk Haberler Ajansı.
- Tekelioğlu, Orhan (2001). Modernizing Reforms and Turkish Music in the 1930s. *Turkish Studies*, 2 (1), 93-108.
- Temel, Mustafa (2015). Sinemanın Osmanlı’da Yaygınlaşmasında Sinema Dergilerini Rolü, The Role of Cinema Magazines in the Popularization of Cinema in the Ottoman Empire. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(40), 777-792.
- Toksoy, Nurcan (2007). Türk İnkılâbında Milli Kültürün Yeri ve Hareket Çalışmaları:

- The Place of the National Culture in the Turkish Revolution and the Community Center Works. *Turkish Studies*, 2, 124-161.
- Topuz, Hıfzı (1986). *İletişimde Karikatür ve Toplum*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi.
- Topuz (2003). *II. Mahmut'tan Holdinglere, Türk Basın Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tuğlacı, Pars (1984). *Osmanlı Döneminde İstanbul Kadınları: Women of Istanbul in Ottoman Times*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Tuna, Korkut (2010). İstanbul'un Sosyolojik Dönüşümü. In *Şehir ve Kültür: İstanbul*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul Kültür ve Turizm İl Müdürlüğü. Pp. 357-384.
- Türk Mizahının Öncüleri* (1981). İstanbul: Milliyet.
- Türkiye Gazeteciler Sendikaları Federasyonu (1962). *Türk Karikatüristleri 1962*. İstanbul: Türkiye Gazeteciler Sendikaları Federasyonu.
- Türkmen, Nihâl (1991). *Orta Oyunu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Türkmen, Zekeriya (1995). Osmanlı Devletinde Kapitülasyonların Uygulanışına Toplu Bir Bakış. *Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, 6, 325-341.
- Üngör, Uğur Ümit (2012). *The Making of Modern Turkey: Nation and State in Eastern Anatolia, 1913-1950*. Oxford: Oxford University Press.
- Yardımcı, İsmail (2010). Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3 (2), 1-41.
- Yavuz, Kamil (2002). *Cemal Nadir Caddesi*. İstanbul: Kendemin Yayınları.
- Yücebaş, Hilmi (1950). *Bütün Cepheleriyle: Cemal Nadir*. İstanbul: Duygu Matbaası.
- Yücebaş (ed.) (1955). *Cemal Nadir ve Amcabey*. İstanbul: Dizerkonca Matbaası.
- Yücebaş (ed.) (1957). *Hayatı, Karikatürleri, Hatıraları*. İstanbul: Dizerkonca Matbaası.
- Yücebaş (1959). *Karikatür Üstatlarımız: Cem ve Ramiz*. İstanbul: Ahmet Halit Yaşaraoğlu.
- Yücer, Rıza Ruşen. Hayatı ve San'atı. Yücebaş, ed, 1955, pp. 14-22.
- Yüstra, Mesde (ed.) (2010). *Karagöz ile Hacivat*. İstanbul: Türkiye Kültür Bakanlığı Yayıncılık.
- Welsford, Enid (1966). *The Fool: His Social and Literary History*. Gloucester, Mass.:Smith. [イーニッド・ウェルズフォード『道化』内藤健二訳、晶文社、1979]
- Willeford, William (1969). *The Fool and His Scepter: A Study in Clowns and Jesters and Their Audience*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press. [ウィリアム・ウィルフォード『道化と笏杖』高山宏訳、晶文社、1983]
- Wright, Thomas (1865). *A History of Caricature & Grotesque in Literature and Art*. London: Virtue. [トーマス・ライト『カリカチュアの歴史——文学と美術に現れたユーモアとグロテスク』幸田礼雅訳、新評論、1999]

日本語文献

- 赤坂憲雄 (1992) 『異人論序説』 筑摩書房
- 赤塚 (1976a) 『おそ松くん全集 2、いかした顔になりたいよ』 曙出版
- 秋田書店編 (1984) 『手塚治虫漫画 40 年』 秋田書店
- 秋山孝 (2002) 『キャラクター・コミュニケーション入門』 角川書店
- 朝日新聞 be 編 (2005) 『サザエさんを探して』 朝日新聞出版
- 阿部公正、神田昭夫、高見堅志郎、羽原肅郎、向井周太郎、森啓 (2012) 『増補新版世界デザイン史』 美術出版社
- 荒井康一 (2010) 「トルコ共和国初期における農民主義論争と汎トルコ主義——アトスズの

- グループを中心に」、『上智アジア学』第28号、219-235
- 新井政美（2001）『トルコ近現代史』みすず書房
- 新井（2003）「トルコ・ナショナリストの敵イスタンブル」、『アジア遊学』第49号、117-124
- 新井（2013）『イスラムと近代化——共和国トルコの苦闘』講談社
- 新井義史（2011）「非再現的ドローイングにおける視覚的力動性の検証」、『北海道教育大学紀要、教育学科編』第61巻2号、297-312
- 荒俣宏（1998）『20世紀雑誌の黄金時代』平凡社
- 池田雅広、池田広子（2011）「W.Kandinskyの抽象芸術の一考察——色彩と形態による言語が担う構図としての役割」、『成美大学紀要』第1巻1号、1-9
- 石子順造（1970）『現代漫画の思想』大平出版社
- 石子（1975）『戦後マンガ史ノート』紀伊国屋書店
- 石塚晃（2001）「アソブロージョ・ロレソツェッティ〈善政の効果〉における風景表現と空間の造形」、『活水論文集、一般教育・人間関係学科・音楽学部編』（活水女子大学）第44集、44-69
- 石塚正英（1994）「カリカチュア風俗史家フックスとその時代」、高橋憲夫、石塚編『^{カリカチュア}諷刺図像のヨーロッパ史——フックス版』柏書房、pp. 625-652
- 石丸由美（1991）「オスマン帝国ジャーナリズム事情（1831-1908）」、『オリエント』第3巻2号、110-124
- 石丸（2002）「オスマンルックとアルバニア人——〈オスマン国民〉理念の受容の問題をめぐる」、『史学』第71巻2、3号、209-227
- 石森章太郎（1965）『少年のためのマンガ家入門』秋田書店
- 伊藤逸平（1956）『日本の漫画家』産業経済新聞社
- 伊藤（1959）『現代の漫画』社会思想研究会出版部
- 伊藤俊治（2013）「見ることのトポロジー」、ジョン・バージャー『イメージ——視覚とメディア』伊藤訳、筑摩書房、pp. 219-295
- 伊藤剛（2005）『テヅカイズデッド』NTT出版
- 伊藤（2014）「消える男／帰ってくる男——マンガから見た絵画・シュルレアリスム」、鈴木雅雄編著『マンガを〈見る〉という体験——フレーム、キャラクター、モダン・アート——』水声社、pp. 19-56
- 伊東多三郎（1943）「庶民文化試論」、『史苑』、第15巻2号、1-44
- 井上祐子（2002）「戦時下の漫画——新体制期以降の漫画と漫画家団体」、『立命館大学人文科学研究所紀要』第81号、103-133
- 今井美樹（2006）「グラフィックデザイン」、柏木博監修『近代デザイン史』武蔵野美術大学出版局、pp. 50-73
- 印刷博物館編（n.d.）『印刷博物館ニュース』第10号、印刷博物館
- ウシュン、エクレム（2003）「オスマン帝国社会の女性」、キュレイターズ企画構成『オスマントルコの女性たち——花に彩られた暮らしと美術』キュレイターズ、pp. 9-11
- 内田伸子（2006）「ゆびさしはいつから始まり、どんな機能をもっているのか——二項関係から三項関係への移行」、内田編『発達心理学キーワード』有斐閣、pp. 74-75
- ヴェイユ、アラン（2005）『グラフィック・デザインの歴史』柏木博監修、遠藤ゆかり訳、創元社
- 英稲編（1999）『中国漫画五十年』長江文芸出版社
- エスクリット、スティーヴン（2004）『アール・ヌーヴォー』天野知香訳、岩波書店
- エルトゥールル、イルテル（2012）『現代トルコの政治と経済——共和国の85年史（1923-2008）』、佐原徹哉訳、世界書院、2011
- 遠藤利彦（2005）「発達心理学から見た共視現象」、北山修編『共視論——母子像の心理学』第4章、講談社

- 大石悠二 (2005) 「イラク戦争と〈埋め込み〉報道——マスメディアの新しい役割」、『コミュニケーション科学』第 23 号、12-21
- 大川玲子 (2005) 『コーランの世界——写本の歴史と美のすべて』河出書房新社
- 大神英裕、安藤和佳子 (2006) 「共同注意——その発達と障害をめぐる諸問題」、『教育心理学年報』第 15 号、145-154
- 大島直政 『ケマル・パシャ伝』(新潮社、1984)
- 大塚英志 (1994) 『戦後まんがの表現空間——記号的身体の呪縛』法蔵館
- 大塚 (2008) 『キャラクターメーカー、6 つの理論とワークショップで学ぶ〈作り方〉』アスキー・メディアワークス
- 大塚 (2009) 『アトム of 命題——手塚治虫と戦後まんがの主題』角川書店
- 大塚 (2013) 『ミッキーの書式——戦後まんがの戦時下起源』角川書店
- 大野真弓編著 (1993) 『世界各国史 1、イギリス史第 4 版』山川出版社
- 大曲祐子 (2007) 「ムスリムの国のスカーフ問題——世俗主義とイスラームの相克」、内藤正典、坂口正二郎編『神の法 vs 人の法——スカーフ論争からみる西欧とイスラームの断層』日本評論社、pp. 237-271
- 大宮知信 (2006) 『スキャンダル戦後美術史』平凡社
- 岡本一平 (1927) 『新漫画の描き方』中央美術社
- 小川時洋 (2002) 「他者の視線による注意力シフトの特性について」、『基礎心理学研究』第 22 巻 1 号、31-35
- 小野耕世、マッド・アmano、片岡義男監修 (1979) 『マッド傑作選 I』TBS ブリタニカ
- 柿崎正樹 (2006) 「〈トルコ国民〉とユダヤ教徒——トルコの反ユダヤ主義を中心に」、『異文化コミュニケーション研究』第 18 号、113-143
- 笠嶋忠幸 (2010) 『書を味わう——鑑賞の手引きとくずし字解』淡交社
- 柏木博 (2006) 「近代デザインの展開」、柏木監修『近代デザイン史』武蔵野美術大学出版局、pp. 32-49
- 梶井純 (1999) 『執れ、鷹懲の銃とペン——戦時下マンガ史ノート』ワイズ出版
- 春日昭彦 (2003) 「新聞と漫画——新聞ジャーナリズムにおける漫画の役割」、日本新聞博物館編『新聞漫画の眼——人、政治社会』日本新聞博物館、pp. 6-8
- 粕谷元 (2001) 「トルコ共和国成立期の〈国民(Millet)〉概念に関する一考察」、酒井啓子編『民族主義とイスラーム』日本貿易振興会アジア経済研究所、pp. 113-140
- 粕谷 (2012) 「〈国父アタテュルク〉——今なお〈永遠なる指導者〉」、大村、永田、内藤編『トルコを知るための 53 章』明石書店、pp. 190-193
- 加太こうじ (1975) 「大正昭和、微笑の風俗史」、『文藝春秋デラックス——日本の笑い・マンガ 1000 年史』文藝春秋社、pp. 31-62
- 片倉もとこ (1991) 『イスラームの日常生活』岩波書店
- 勝田茂 (2000) 「トルコ影絵芝居 (カラギョズ) の世界」、『えくす・おりえんて』第 3 号、55-77
- 勝田 (2013) 「トルコ農村文学の系譜——アナトリアの生活者からの叫び」、『イスラーム世界研究』第 6 巻、152-159
- 金子三郎編 (1944) 『決戦漫画輯』教學館
- 金子靖夫 (2001) 「新聞の“さし絵”、“写真”初登場と、当時の社会的背景との関連性について」、『富山国際大学地域学部紀要』第 1 号、167-186
- カバダユ、レシデ、フセイン・ジャン・エルキン (1999) 「トルコ社会における女性の地位」、『日米女性ジャーナル』第 25 号、89-98
- 川本智史 (2007) 「19 世紀イスタンブールの西洋近代化——都市行政と空間秩序の変容」、『2007 年度日本建築学会関東支部研究報告集』日本建築学会、pp. 249-252
- カンディョティ、デニズ (2009) 「トルコの女性と近代性をめぐる、厄介な問題」、ライラ・アブー・ルゴド編『〈女性をつくりかえる〉という思想——中東におけるフェミニズム

- と近代性』後藤絵美、竹村和朗、千代崎未央、鳥山純子、宮原麻子訳、明石書店、pp. 510-547
- カンディンスキー、ワシリー（1959）『点・線・面——抽象芸術の基礎』西田秀穂訳、美術出版社
- 北山修（2005）「共視母子像からの問いかけ」、北山編『共視論——母子像の心理学』講談社、pp. 7-46
- 北山（2012）『幻滅論』みすず書房
- 木村周平（2006）「暗い未来に抗して——トルコ・イスタンブールにおける地震とコミュニケーション」『文化人類学』第71巻3号、347-367
- 喜安朗編（2002）『ドーミエ風刺画の世界』岩波書店
- ギョーム、ポール（1980）『ゲシュタルト心理学』八木冕訳、岩波書店
- 草森紳一（2006）「不幸なサザエさん」、鶴見俊輔、齋藤慎爾編『サザエさんの〈昭和〉』柏書房、pp. 18-25
- クリフォード、ジェイムズ（2003）『文化の窮状——二十世紀の民族誌、文学、芸術』太田好信、慶田勝彦、清水展、浜本満、古谷嘉章、星埜守之訳、人文書院
- グルンステン、ティエリ（2008）『線が顔になるとき——バンドデシネとグラフィックアート』古永真一訳、人文書院
- 呉智英（1997）『現代マンガの全体像』双葉社
- クレー、パウル（1991）『教育的スケッチブック、バウハウス叢書2』利光功訳、中央公論美術出版
- 黒田加奈子（2003）「14世紀パトヴァ・コムーネを中心として」、『千葉大学社会文化科学研究科研究プロジェクト報告書第67集〈権力と視覚表象Ⅲ〉』千葉大学人文社会文化科学研究科、pp. 31-47
- ケレーニイ、カール（1974）「神話的あとがき——ギリシャ神話とトリックスター」高橋英夫訳『トリックスター』晶文社、pp. 229-256
- 古賀一雄（2011）『知覚の正体——どこからが知覚でどこからが創造か』
- 国立西洋美術館学芸課編（1987）『ヴィクトリア・アルバート美術館所蔵、イギリスのカリカチュア』国立西洋美術館
- 小柴はるみ（2011）「新宮殿と音楽」、日本トルコ交流協会編著『ドルマバフチェ宮殿』日本トルコ交流協会、p. 21
- 児島和男（2011）『トルコの愉快なおじさんナスレッディン・ホジャのお話』東京トルコデザインナー・トジャーミイ
- 小杉泰（2009）『〈クルアーン〉語りかけるイスラーム』岩波書店
- 小林章夫（2007）『チャップ・ブックの世界——近代イギリス庶民と廉価本』講談社
- 小林忠（2002）『江戸浮世絵を読む』筑摩書房
- 小林康夫（2006）「表象の舞台 1——古典主義とバロック」、渡辺保、小林、石田英敬編著『表象文化研究』放送大学教育振興会、pp. 9-24
- 小山皓一郎（1994）「ヤヒヤ・ケマルの〈イスタンブール論〉について」、『北海道大学文学部紀要』第42巻4号、65-112
- コーレンベルク、エリザヴェータ（1990）『人形劇の歴史』大井数雄訳、晩成書房
- 近藤日出造（1946）「愚痴」、『漫画』第40集2号、漫画社、3
- 近藤（1956）「子供漫画を斬る」、『中央公論』第71巻7号、310-316
- 埼玉県立近代美術館、大越久子、前山裕司編（1993）『ニッポンの風刺』埼玉県立近代美術館
- 櫻本富雄（2000）『戦争とマンガ』創土社
- 佐々木紳（2014a）『オスマン憲政への道』東京大学出版会
- 佐々木（2014b）「ジャーナリズムの登場と読者層の形成——オスマン近代の経験から」、秋葉淳、橋本伸也編『近代・イスラームの教育社会史——オスマン帝国からの展望』昭和

- 堂、pp. 113-137
- 佐々木 (2015)「諷刺雑誌と諷刺画 mizah dergisi/ karikatür」、『オスマン帝国史料解題』(東洋文庫研究部イスラーム地域研究資料室)、Retrieved April 8, 2015, from http://tbias.jp/ottomansources/mizah_dergisi_karikatur
- 佐藤隆夫、赤木章信、繁樹博昭 (1998)「〈目があう〉って本当かしら」、『信学技報』第 9 号、23-30
- 佐藤 (2011)「モナリザの視線」、『心理学ワールド、特集絵画をめぐる心理学』(日本心理学会) 第 54 号、17-20
- 佐藤忠男 (1971)「幸福の種々相——作家と作品」、杉浦幸雄『杉浦幸雄集、第 2 期①』鶴見俊輔、佐藤、北杜夫編、筑摩書房、305-313.
- サーバー、ジェイムズ (2014)『虹をつかむ男』鳴海四郎訳、早川書房
- 澤江史子 (2001)「世俗主義体制の中のイスラーム政党——トルコの場合」、『アジア・アフリカ地域研究』(京都大学大学院アジア・アフリカ地域研究科) 第 1 号、251-276
- 澤江 (2005)『現代トルコの民主政治とイスラーム』ナカニシヤ出版
- 三省堂編 (1984)『広辞林第 6 版』三省堂
- 新聞研究編集部 (1960)「メンデレス政権の言論弾圧とトルコの新聞」、『新聞研究』(日本新聞協会) 第 108 号、60-64
- 清水勲 (1982)『嘲笑絵世界への旅——諷刺の漫画館』精興社
- 清水 (1991)『漫画の歴史』岩波書店
- 清水 (1993)「近代日本人の諷刺画観」、埼玉県立近代美術館編『ニッポンの風刺』、8-11
- 清水 (1999)『漫画誕生——大正デモクラシーからの出発』吉川弘文館
- 清水 (2007)『年表日本漫画史』臨川書店
- 清水一嘉 (2001)『挿絵画家の時代——ヴィクトリア朝の出版文化』大修館書店
- 下関美術館編 (1991)『国際風刺漫画展カタログ』下関美術館
- 白須英子 (2003)『イスラーム世界の女性たち』文藝春秋社
- 白田秀彰 (1995)「コピーライトの史的展開(3): 17 世紀イギリスにおける検閲制度とコピーライト」、『一橋研究』第 20 巻 3 号、25-52
- 白土三平 (1965)『忍者武芸帳』第 1 巻、小学館
- シュルツ、モンロー・チャールズ (2004)『スヌーピーの 50 年——世界が愛したコミック〈スヌーピー〉』朝日新聞社
- ジアネッティ、ルイス (2003)『映画技法のリテラシー I』堤和子、増田珠子、堤龍一郎訳、フィルムアート
- ジュネット、ジェラルド (1985)『物語のディスクール』花輪光、和泉涼一、水声社
- 末永照和 (2013)「空間と時間の分析＝総合」、末永監修『増補新装 20 世紀の美術』美術出版社、pp. 21-36
- 鈴木琢二編 (1976)『文藝春秋デラックス——ユーモアの研究・世界のマンガ』文藝春秋社
- 鈴木董 (1992)『オスマン帝国——イスラム世界の〈柔らかい専制〉』講談社
- 鈴木 (2000a)『オスマン帝国の解体』筑摩書房
- 鈴木編著 (2000b)『暮らしがわかるアジア読本——トルコ』河出書房新社
- 鈴木 (2007)『ナショナリズムとイスラムの共存』千倉書房 2007
- 鈴木 (2008)「後期イスラム世界における紙と書物」、『アジア古籍保全講演会記録集第 1 回～第 3 回』東京大学東洋文化研究所、pp. 265-278
- 須山計一 (1956)『漫画百年』鱒書房
- 須山 (1960)『日本の漫画』社会思想研究会出版部
- 須山 (1972a)『漫画博物誌——世界編』番町書房
- 須山 (1972b)『漫画博物誌——日本編』番町書房
- ゼーマン、ズビニェク (1990)『ヒトラーをやじり倒せ——第三帝国のカリカチュア』山田義顕訳、平凡社

- 高尾一彦 (1997) 『近世の庶民文化』 岩波書店
- 高階秀爾 (2005) 『ゴッホの眼』 青土社
- 高成玲子 (2009) 「ハーンは浮世絵に何を見たか」、『富山国際大学現代社会学部紀要』第1号、1-15
- 滝田ゆう (1982) 「銀の砂」、『文芸春秋臨時増刊』第84号、327-342
- 多木浩二 (2002) 『眼の隠喩——視線の現象学』 青土社
- 竹内オサム (2005) 『漫画表現学入門』 筑摩書房
- 竹内和夫 (1989) 『トルコ語辞典第1版』 大学書林
- 楯岡求美 (2005) 「二十世紀とロシア演劇——アヴァンギャルドと普遍性への夢」、『近代』(神戸大学近代発行会) 第95号、183-196
- 田中正明、須賀攸一 (1965) 『デザイン技法講座 4、レタリング、タイポグラフィ』 美術出版社
- 田中優子 (2005) 「場の江戸文化」、北山編『共視論——母子像の心理学』 講談社、pp. 47-71
- 大坊郁夫 (1982) 「二者間相互作用における発言と視線パターンの時系列的構造」、『実験社会心理学研究』(日本グループ・ダイナミクス学会) 第22巻1号、11-26
- 千葉督太郎編著 (1983) 『愛しの田中角栄様』 エムジー出版
- 堤浪夫 (1997) 「科学と美術のはざまで」、『図学研究』(日本図学会) 第31巻秋季特別号、153-164
- 手塚治虫 (1977) 『漫画の描き方——似顔絵から長編まで』 光文社
- 手塚 (1979a) 「出でよ！ 漫画界の革命児」、手塚、赤塚不二夫、ちばてつや共著『まんが劇画ゼミ 1』 集英社、pp. 9-70
- 手塚 (1979b) 「まんが独特の表現について」、『まんが劇画ゼミ 1』 集英社、pp. 204-209
- 手塚 (1987) 『手塚治虫ランド 2』 大和書房
- 手塚 (1988) 『ぼくはマンガ家、手塚治虫自伝・1、新装版』 大和書房
- 寺山修司 (2008) 「サザエさんの老後」、鶴見、齋藤編『サザエさんの〈昭和〉』 柏書房、pp. 112-115
- 利光功編訳 (2009) 『ヴァイマルの国立バウハウス 1919-1923』 中央公論美術出版
- トルコ首相府報道出版情報総局 (2002) 『トルコ 2002』 トルコ通信社
- トルコ首相府報道出版情報総局 (2005) 『トルコ 2005』 トルコ通信社
- トルコ首相府報道出版情報総局 (2006) 『トルコ 2006』 トルコ通信社
- トルコ首相府報道出版情報総局 (2008) 『トルコ 2008』 トルコ通信社
- ドゥルーズ、ジル (2008) 『シネマ 1、運動とイメージ』 財津理、齋藤 範訳、法政大学出版局
- 内藤正典 (1999) 『〈パパ〉の国日本 〈父親〉の国トルコ』 マガジンハウス
- 内藤 (2008) 「トルコ共和国の根幹——絶対不可侵と世俗主義の現在」、『別冊環』第14号、67-78
- 内藤 (2012) 「強力な軍と政治——イスラム主義への最後の抵抗勢力」、大村幸弘、永田雄三、内藤編『トルコを知るための53章』 明石書店、pp. 304-310
- ナイトリー、フィリップ (1987) 『戦争報道の内幕——隠された真実』 芳地昌三 訳、時事通信社 (再版、中央公論新社、2004)
- 中西久枝 (2004) 「現代イラン女性の素顔」、片倉もところ、梅村担、清水芳美編『イスラーム世界』 岩波書店、pp. 213-219
- 中根勝 (2002) 『日本印刷技術史』 八木書店
- 中野晴行 (2005) 『そうだったのか手塚治虫——天才が見抜いていた日本人の本質』 祥伝社
- 中山紀子 (1995) 「アチック (acik, 開いた状態) とカパル (kapali, 閉じた状態) ——トルコにおける世俗化、イスラーム、女性」、『民族学研究』第59巻4号、453-463
- 中山 (1999) 「生と性の濃厚な社会——トルコ男性の男っぷり」、西川祐子、荻野美穂編『共

- 同研究男性論』人文書院、pp. 225-244
- 中山 (2000) 「村の人間関係——人は一人では生きられない」、鈴木編、pp. 62-69
- 永田雄三 (1982) 「トルコ」、永田、加賀屋寛、勝藤猛共著『世界現代史Ⅱ中東現代史Ⅰ——トルコ・イラン・アフガニスタン』山川出版社、pp. 23-233
- 永田 (1985) 「変貌するトルコの農村——マフムト・マカルはなぜ〈おらが村 1975 年〉を書いたか」、矢島文夫編『民族の世界史 11、アフロアジアの民族と文化』山川出版社、pp. 436-454
- 永田 (2004) 「トルコにおける〈公定歴史学〉の成立」、寺内威太郎、永田雄三、矢島國雄、李成市『植民地主義と歴史学、そのまなざしが残したもの』刀水書房、pp. 107-227
- 永田 (2006) 「イスタンブールの演劇空間——ポスター資料の分析を中心に」、『駿台史学』(明治大学史学地理学会) 第 129 号、105-127
- 永田 (2008) 「イスタンブールの大衆芸能」、永田、羽田正『世界の歴史 15——成熟のイスラーム社会』中央公論新社、pp. 219-228
- 永治日出雄 (1998) 「トルコにおけるシネマトグラフの伝来と映画製作の黎明——シネマトグラフの世界的浸透 (その 5) ——」、『愛知教育大学研究報告』第 47 号、87-96
- 長谷邦夫 (2000) 『漫画の構造学!』インデックス出版
- 長町三生 (1989) 『認知心理学講座 2、知覚と表象』海文堂出版
- 南雲治嘉 (1994) 『視覚表現——コンピュータ時代のベーシックデザイン』グラフィック社
- 夏目房之介 (1997) 『マンガはなぜ面白いのか——その表現と文法』NHK ライブラリー、日本放送協会出版会
- 並河萬里 (1986) 『東西文明の焦点トルコ』中央公論社
- 新村出編 (2018) 『広辞苑第 7 版』岩波書店
- 根来 美貴、曾我 真人、瀧 寛和 (2005) 「マンガにおける視線の誘導手法と視線移動および印象の関係の検証」、『電子情報通信学会技術研究報告. ET, 教育工学』第 111 巻 39 号、53-58
- ネスィン、アズィズ (2013) 『口で鳥を捕まえる男』護雅夫訳、藤原書店
- ネルヴァル、ジェラルド (1987) 『東方の幻、ネルヴァル全集Ⅲ』筑摩書房
- 野口薫 (2007) 「ゲシュタルティストとしてのパウル・クレー」、前田富士男編『心の探求者としてのパウル・クレー』慶應義塾大学 21 世紀 COE 心の統合的研究センター、pp. 156-171
- 野中恵子 (2001) 「イスタンブールの白ロシア人」、『アナトリアニュース』(日本トルコ協会) 第 103 号、41-45
- 橋爪竹一郎 (2000) 「美術作品に見る視線と文化の拘束」、『宝塚造形芸術大学紀要』第 14 号、79-101
- 長谷川町子 (1979) 『サザエさんうちあけ話』姉妹社
- 濱崎友絵 (2009) 「〈トルコ五人組〉と新しいトルコ音楽—アハメド・アグナン・サイグンの〈ボズラク〉を例に」、『東京藝術大学音楽学部紀要』第 35 巻、125-140
- 濱崎 (2010a) 「トルコ共和国の形成と音楽——トルコ民謡と『和声化』をめぐる」、『地中海学研究』(地中海学会) 第 33 号、69-89
- 林佳世子 (1992) 「16 世紀イスタンブールの住宅ワクフ」、『東洋文化研究紀要』(東京大学東洋文化研究所) 第 118 号、237-262
- 林 (2013) 「解説」、アズィズ・ネスィン『口で鳥を捕まえる男』護雅夫訳、藤原書店、pp. 224-229)
- 林田遼右 (1988) 『カリカチュアの世紀』白水社
- ハーン、ガブリエル・マンデル (2004) 『図説アラビア文字事典』矢島文夫監修、緑慎也訳、創元社
- バフチン、ミハイル (1974) 『ドストエフスキイ論』新谷啓三郎訳、冬樹社
- バフチン (1979) 『小説の言葉』伊東一郎訳、新時代社

- バフチン (1987) 『小説の字空間——ミハイル・バフチン著作集 6』北岡誠司訳、新時代社
- バルト・ロラン (1979) 『物語の構造分析』花輪光訳、みすず書房
- 平野淳一 (2011) 「近代中東・イスラーム世界におけるプリント・メディアの歴史と構造」『情報処理学会研究報告デジタルドキュメント』第 9 号、1-9
- ビナルク、ムトゥル (1997) 「日本とトルコの近代化政策とジェンダーの構造」、『日本中東学会年報』(日本中東学会) 第 123 号、113-150
- 平田家就 (1995) 『イギリス挿絵史——活版印刷の導入から現在まで』研究社
- フェノロサ、アーネスト・フランシスコ (2008) 『浮世絵史概説——フェノロサ厳選 20 木版画による浮世絵史観』高嶋良二訳、新生出版
- フーコー、ミシェル (1974) 『言葉と物——人文科学の考古学』渡辺一民、佐々木明訳、新潮社
- 藤子不二雄^④ (2009) 「〈新寶島〉から出発した少年たち」、『新寶島読本』小学館クリエイティブ、pp. 8-9
- フックス、エドヴァルト (1984) 『風刺図像 (カリカチュア) のヨーロッパ史——フックス版』高橋憲夫、石塚正英訳編、柏書房
- フックス (1993) 『ユダヤ人カリカチュア——風刺画に描かれた〈ユダヤ人〉』羽田功訳、柏書房
- フリーリ、ジョン (1986) 『イスタンブール、三つの顔をもつ帝都』鈴木董監修、長縄忠訳、NTT 出版
- ブルック、ピーター (1971) 『何もない空間』高橋康也、喜志哲雄訳、晶文社
- ブルーム、ジョナサン、シーナ・ブレア (2001) 『岩波世界の美術、イスラーム美術』柗屋友子訳、岩波書店
- ベハール、ジェム (1994) 『トルコ音楽にみる伝統と近代』新井政美訳、東海大学出版会
- ベルクソン、アンリ (1979) 『創造的進化』真方敬道訳、岩波書店
- ホサム、ディヴィッド (1983) 『トルコ人』護雅夫訳、みすず書房
- 星新一『進化した猿たち』1、2、3 (早川書房、1982)
- 星山幸子 (2003) 「トルコ農村社会における女性の劣位性とジェンダー分業」、『国際開発研究フォーラム』(名古屋大学) 第 24 号、95-111
- 本田孝一 (1993) 「アラビア書道の各スタイルの諸要素についての研究 (前半部)」、『日本中東学会年報、1993』第 9 号、127-167
- 毎日出版企画社編 (1981) 『別冊一億人の昭和史、昭和新聞漫画史』毎日新聞社
- 前田愛 (1993) 『近代読者の誕生』岩波書店
- マカル、マフムト (1981) 『トルコの村から——マフムト先生のルポ』尾高晋己、勝田茂訳、社会思想社
- 松井真子 (2003) 「ペラ・パラス物語」、『アジア遊学、特集イスタンブール—宗教と民族が交錯する都市』第 49 号、64-69
- 松谷尚浩 (1987) 『現代トルコの政治と外交』勁草書房
- 松原正毅 (1981) 「〈トルコの村から〉解説変化する村」、マカル、226-244
- 松村恒 (2008) 「最古期のナスレディン・ホジャ笑話集——フローニンゲン写本の伝承史上の位置」、『大妻比較文化——大妻女子大学比較文化学部紀要』第 9 号、103-119
- 松村昌家編 (1994) 『パンチ素描集——19 世紀のロンドン』岩波書店
- 松本奈穂子 (2000) 「トルコ共和国における国民舞踊の創造」、『舞踊学』(舞踊学会) 第 23 号、31-40
- 松本 (2003) 「トルコにおける民俗舞踊活動とナショナリズム」、『中東学会年報』第 18 巻 1 号、53-94
- 三浦佳世 (2007) 『知覚と感性の心理学』岩波書店
- 三浦、助宮治 (2008) 「物体に向けられた他者の視線知覚」、『電子情報通信学会技術研究報告』第 108 巻 26 号、47-52

- 三井秀樹（2000）『形之美とは何か』日本放送出版協会
- 三橋富治男（1990）『トルコの歴史』近藤出版社
- 宮武志郎（2003）「イベリア半島から移住したユダヤ教徒たち」、『アジア遊学』第 49 号、17-26 第 26 巻 3 号、127-131
- 宮下真（2001）『キャラクタービジネス——知られざる戦略』、星野克美監修、青春出版社
- 宮永美知代（2002）「美術に表現された躍動感」、『バイオメカニズム学会誌』第 26 巻 3 号、127-131
- 宮本大人（1998）「マンガと乗り物——〈新宝島〉とそれ以前」霜月たかな編『誕生！手塚治虫——マンガの神様を育てたバックグラウンド』朝日ソノラマ
- 宮本（2003a）「新聞漫画における〈人間〉への関心」、春原昭彦監修『新聞漫画の眼——人、政治、社会』日本新聞博物館、pp. 114-117
- 宮本（2003b）「漫画においてキャラクターが〈立つ〉とはどういうことか」、『日本児童文学』（日本児童文学者協会）第 49 巻 2 号、46-52
- 三輪健太郎（2014）『マンガと時間——コマと漫画の論理』NTT 出版
- 武蔵野美術大学造形学部デザイン科絵画研究室編（1979）『絵画、鉛筆によるデッサンおよび淡彩』武蔵野美術大学
- 村上薫（2000）「トルコにおける家族問題の政治化現象」、『現代の中東』（日本貿易振興機構アジア経済研究所）第 29 号、39-53
- 村上（2013）「トルコにおけるナームス〈性的名誉〉への視点——最近の研究動向」、児玉由佳編『ジェンダー分析における方法論の検討、調査研究報告書』日本貿易振興会、pp. 16-27
- 村山久美子（1988）『視覚芸術の心理学』誠真書房
- 盛哲郎編（1981）『諷刺点幽默——中国現代漫画集』丁秀山訳、広報企画センター
- 護雅夫（1962）「ナスレディン＝ホジャとその物語」、『オリエント』第 1 巻 5 号（日本オリエント学会、1962）、33-45
- 護（1964）「トルコにおけるナスレディン・ホジャ研究——特にその生存年代について」、『アジア・アフリカ文献調査報告』（アジア・アフリカ文献調査員会）第 24 冊、西アジア編 8、1-22
- 護訳編（1965）『ナスレディン・ホジャ物語——トルコの知恵話』平凡社
- 護（1982）「トルコの作家アジズ・ネシンのこと」、『中央公論』第 97 巻 10 号、299-309
- 守田正志、篠野志郎（2008）「〈イスタンブール・ワクフ調査台帳〉にみる 16 世紀イスタンブールのワクフの実態と都市構造の変容——オスマン朝初期におけるイスラーム都市の史的研究 2」、『日本建築学会計画系論文集』第 73 巻 624 号（日本建築学会、2008）、479-485
- 門奈直樹（2004）『現代の戦争報道』岩波書店
- 山内昌之（1996）『近代イスラームの挑戦——世界の歴史 20』中央公論社
- 山口昭彦（2003）「イスタンブールとクルド人——ハンマール（荷担ぎ人夫）たちの世界」、『アジア遊学』（勉誠出版）49 号、37-45
- 山口昌男（1974）『歴史・祝祭・神話』中央公論社
- 山口（1975）『文化と両義性』岩波書店
- 山口（1984）『祝祭都市、象徴人類学のアプローチ』岩波書店
- 山口（1985）『道化の宇宙』講談社
- 山口（1986）『道化的世界』筑摩書房
- 山口（1990）『知の遠近法』岩波書店
- 山口（1991）「日本の 1920 年代」、リチャード・モールトビー編、山口監修、井上健監訳『20 世紀の歴史 9、大衆文化〈上〉』平凡社
- 山口（2007）『道化の民俗学』岩波書店
- 山下王世（2009）「イスタンブール：都市と建築の諸相」、『アナトリアニュース』（日本トルコ

協会) 第 125 号、23-27

山下 (2010)「トルコ共和国初期における外国人建築家批判」、『日本建築学会大会学術講演梗概集 F-2、建築歴史・意匠』日本建築学会、pp. 159-160

山田玉雲 (2009)『新装版水墨画の基礎描法』日貿出版社

山田憲政 (2005)「絵画における一対多の視線の動きの表現」、『北海道大学大学院教育学研究科紀要』第 97 号、41-56

山田、阿部匡樹 (2000)「身体運動の絵画への埋め込み——フェルメールが約 50 年前に捉えた女性の身振り」、『認知科学』第 7 巻 4 号、330-340

やまだようこ (2004a)「小津安二郎の映画『東京物語』にみる共存的ナラティブ」、『質的心理学研究』(新曜社) 第 3 号、133-15

やまだ (2004b)「語りの反復による自己と他者の声——バフチンの対話と小津安二郎の共存的ナラティブ」、臨床教育人間学会編『臨床教育人間学 1、他者に臨む知』世織書房、pp. 180-218

やまだ (2005)「ことばの前のことば——並ぶ関係と三角関係」、北山修編『共視論—母子像の心理学』講談社、pp. 75-77

山本達也 (1991)『トルコの民家——連結する空間』丸善

ヤマンラル、アイドゥン (2000)「映画と演劇——演劇人たちの世界」、鈴木編 pp. 224-233

ヤマンラル水野美奈子 (2000)「しつけ——母親の力」、鈴木編 pp. 87-91

ヤマンラル水野 (2003)「神への賛美——イスラームにおける美の意識」、前田富士男編『伝統と象徴——美術史のマトリックス』沖積舎、pp. 309-321

横井敏秀 (1995)「ズィヤ・ギョカルプ (Ziya Gokalp) のナショナリズム思想における普遍主義的志向について、一つの覚え書き」、『上智アジア学』第 13 号、131-156

吉川左紀子 (2001)「社会的注意と感情の認知——視線・表情の相互作用」、『失語症研究』第 21 号、103-112

吉見俊哉 (1987)『都市のドラマトゥルギー——東京・盛り場の社会史』弘文堂

ヨナル、アイシェ (2013)『名誉の殺人——母、姉妹、娘を手にかけた男たち』安東建訳、朝日新聞出版

米山俊直 (1986)『都市と祭りの人類学』河出書房新社

四方田犬彦 (1999)『漫画原論』筑摩書房

四方田 (2006)『かわいい論』筑摩書房

ランボーン、ライオネル (1987)「ホガースからホックニーへ——イギリスのカリカチュアと諷刺」、国立西洋美術館学芸課編『ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館所蔵、イギリスのカリカチュア』、11-16

若桑みどり (2000)『象徴としての女性像——ジェンダーから見た家父長制社会における女性表象』筑摩書房

若桑 (2012)『イメージの歴史』筑摩書房

若松孝司 (2004)「イラク戦争におけるメディア報道における一考察」、『愛知淑徳大学論集、文化創造学部編』、67-88

渡辺保 (2006)「伝統と近代 (I) ——九代目団十郎の試み」、『表象文化研究』放送大学教育振興会、pp. 91-105

ウェブサイト

昭和の駄玩具探求(2013, Nov 10). Retrieved December 18, 2014 from

<http://morozumid.blog.fc2.com/blog-category-6.html>

帝国議会会議録検索(n. d.). Retrieved March 7, 2017 from http://teikokugikai-i.ndl.go.jp/cgi-bin/TEIKOKU/swt_list.cgi?SESSION=5182&SAVED_RID=3&MODE=1&DTOTAL=1&DMY=5540

東京外国語大学アジア・アフリカ言語文化研究所「アジア文化とヨーロッパ文化の狭間で——19世紀オスマン朝劇場ポスター」(n. d.). Retrieved March 16, 2017 from <http://www.aa.tufs.ac.jp/~minako/osuman/000.html>

中野文庫(n. d.). Retrieved March 7, 2017 from <http://www.geocities.jp/nakanolib/hou/hs13-55.htm>

日本国内閣府「国民栄誉賞」(n. d.). Retrieved December 2, 2014 from <http://www.cao.go.jp/others/jinji/kokumineiyosho/index.html>

美術コレクション——アンブロジーヨ・ロレンツェッティ(n. d.). Retrieved April 20, 2015 from <http://art.xtone.jp/artist/archives/ambrogio-lorenzetti.html>

Abdulcanbaz (n. d.). Retrieved December 5, 2014 from <http://www.abdulcanbaz.biz/All-About/Abdulcanbaz>

Atokore (2014, Sep). Retrieved November 2, 2014 from <http://atokore.com/894>

Cartoonists Right Network International (2017, Jul 28). Retrieved July 30, 2017 from <https://cartoonistsrights.org/musa-kart-released/>

Cumhuriyet (2010, Mar 12). Retrieved May 1, 2013 from <http://www.cumhuriyet.com.tr/?hn=121214&kn=7&ka=4&kb=7>

Cumhuriyet, Cizerler (2008, Des 5). Retrieved December 6, 2014 from http://www.cumhuriyet.com.tr/cizim/20126/Semih_Poroy_Harbi.html

Donanim Haber (n.d.). Retrieved January 7, 2014 from http://forum.donanimhaber.com/m_2117018/tm.htm

Encyclopedia Britanica (n.d.). Retrieved December 6, 2017 from <https://www.britannica.com/topic/Las-meninas>

Eski İstanbul (n.d.). Retrieved January 7, 2014 from <http://diriklik.com/eskiistanbul/cumhuriyet/cumhuriyet2.htm>

Gazeteciler (2014, Sep 27). Retrieved March 10, 2017 from <http://www.gazeteciler.com/tiraj/gecen-haftanin-en-cok-satan-dergileri-belli-oldu-80627h.html>

Gazeteciler (2016, Dec 29). Retrieved March 10, 2017 from <http://www.gazeteciler.com/tiraj/hangi-gazete-ne-kadar-satti-iste-gecen-haftanin-tirajlari-89500h.html>

Karagöz Hazivat, Kanlı Nigâr (n. d.). Retrieved Oct 22, 2017 from http://www.karagoz.net/kanli_nigar.htm

Karagöz Hazivat, Salıncak Oyunu (n. d.). Retrieved Oct 22, 2017 from <http://www.karagoz.net/salincak.htm>

Karagöz Hacivat, Karagöz Oyununda Tipler (n.d.). Retrieved Oct 22, 2017 from http://www.karagoz.net/karagoz_hacivat_tipleri.htm

Hürriyet (2012, May 29). Retrieved May 10, 2015 from <http://www.hurriyet.com.tr/ankara/20651750.asp>

İstanbul Kâtibim Karagöz Evi (n.d.). Retrieved July 10, 2018 from <http://www.karagozevi.com/>

Punch (n.d.). Retrieved Oct 28, 2017 from https://punch.photoshelter.com/gallery-image/PUNCH-Victorian-Front-Cover-Cartoons/G0000Mcpo9qF3N_s/I0000eQOTnwdonNo/C000066oZEvrNB5E

Radikal (2012, Jul 1). Retrieved December 2, 2012 from <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=1092789&CategoryID=80>

Time (n.d.). Retrieved August 3, 2012 from <http://www.time.com/time/covers/0,16641,19270221,00.html>

Turkish Statistical Institute, Labour Force Status by Non-Institutional Population, Years

and Sex (n.d.). Retrieved March 12, 2017 from
http://www.turkstat.gov.tr/PreTablo.do?alt_id=1007
Turkish Statistical Institute, Historical Overview, 1927-2000 Population Censuses, Literate Population (n.d.). Retrieved March 18, 2017 from
http://www.turkstat.gov.tr/PreTablo.do?alt_id=1047
Turkish Statistical Institute, Historical Overview, 1927-2000 Population Censuses, City and village population, 1927-2000 (n.d.). Retrieved December 22, 2017 from
http://www.turkstat.gov.tr/PreTablo.do?alt_id=1047
Turkish Statistical Institute, Social Structure and Gender Statistics (n.d.). Retrieved October 5, 2013, from http://www.turkstat.gov.tr/PreTablo.do?alt_id=1115
UNESCO (n.d.). Retrieved April 8, 2015 from <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00180#identification>
Wikipedia, 「ラス・メニーナス」 (n.d.). Retrieved January 28, 2017 from
<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%A9%E3%82%B9%E3%83%BB%E3%83%A1%E3%83%8B%E3%83%BC%E3%83%8A%E3%82%B9>
Wikipedia, Turhan Selçuk (n.d.). Retrieved December 5, 2014 from
http://tr.wikipedia.org/wiki/Turhan_Sel%C3%A7uk#mediaviewer/File:Abd%C3%BClcanbaz_pul.jpg
Wikipedia, Yeter! Söz Milletindir! (n.d.). Retrieved November 18, 2014 from
http://tr.wikipedia.org/wiki/Yeter!_S%C3%B6z_Milletindir!#/media/File:Yeters%C3%B6zmilletin.jpg

学会発表等

中東カフェ (2009)「風刺漫画で見る中東の政治や社会——イスラム革命から 30 年のイランの場合——」、文部科学省による「世界を対象としたニーズ対応型地域研究推進事業」
 濱崎友絵 (2010)「〈ペンタトニズム理論〉考——トルコ共和国形成期の音楽に見るトルコ民族主義の断面』2010 年度第 26 回中東学会研究大会における発表

謝辞

本論文を書き上げるにあたり、多くの方々のご指導、ご鞭撻とご支援をいただきました。特に指導を賜りました河合祥一郎先生には、長きにわたり熱心かつ丁寧なご指導をいただき、書き上げるまで本当に温かく手を引いていただきました。心から厚く御礼申し上げます。また、完成に向けて適切なアドバイスをいただいた東京大学総合文化研究科の森元庸介先生と乗松亨平先生、これからの研究に指針をいただいた黛秋津先生に深く感謝いたします。研究者としてよちよち歩きであった私に放送大学修士課程で学問の扉を開いてご指導をいただき、その後も見守ってくださった本多俊和先生と、やはり修士課程でご指導をいただき、博士課程でさらに研究を進めるように背中を押していただいた後も励ましをくださった東京大学名誉教授の鈴木董先生に深く感謝いたします。また、トルコにおける調査に全面的に協力していただき心強い支援をくださった漫画家タン・オラル氏とイゼル・ロゼンタール氏に深く感謝いたします。この研究は、ロゼンタール氏からトルコの古い漫画の資料を見せていただいたことから始まり、オラル氏が貴重な私蔵の資料を寄贈してくださったことにより進展いたしました。そして資料調査の多大な支援と助言および励ましをいただいた、アナドル大学教授であった今は亡きアッチラ・オゼル先生に心より感謝いたします。最後に、常に励ましをいただいた多くの学友、知人、そして支えてくれた妻の恵に深く感謝いたします。

博士論文

国民国家形成期のトルコにおける「国民的」漫画キャラクターの誕生と意義

——伝統と近代の間に描かれた人物形象が獲得した自立性と表象機能——

資料編

横田 吉昭

序章

図1 (2 ページ)



1943 年 10 月 4 日 *Cumhuriyet* 紙第 6873 号第 1 面に掲載された、ジェマル・ナーディル(図上部)と、キャラクター「アムジャベイ」(図下部)。1928 年以来漫画を連載していた *Akşam* 紙から *Cumhuriyet* 紙に 1943 年に移籍した際の、連載開始の告知。「まもなくジェマル・ナーディルとアムジャベイが、*Cumhuriyet* の紙面で」とあり、当時の彼の人気うかがえる。*Cumhuriyet* 紙は独立後のトルコ共和国の国是である初代アタテュルクの政治方針を支持する立場にあり、高級紙とされていた。同紙への、娯楽色の強い *Akşam* 紙からの移籍は、結果的にナーディルの「国民的」な漫画家としての評価に寄与することになった。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 2 (5 ページ)

a



いることに注目したい。アムジャベイが抱えているのは、ジェマル・ナーディルのサイン。
(横田所蔵)

b



やはり 1991 年にトルコ郵便によって発行された、
トゥルハン・セルチュックが描いた漫画「アブデュルジ
ャンバズの冒険 (Abdülcanbaz'ın Maceraları)」の主
人公であるアブデュルジャンバズ (Abdülcanbaz)。周
囲の字は、アムジャベイの切手と同じであり、左上に
アブデュルジャンバズの名がある。オスマン帝国時代
の服装的な習慣であるトルコ帽を被っている点、アム
ジャベイとは異なる直線的な描画であることが注目さ
れる。Wikipedia より転載、2014 年 12 月 5 日閲覧。
(http://tr.wikipedia.org/wiki/Turhan_Sel%C3%A7uk#mediaviewer/File:Abd%C3%BClcanbaz_pul.jpg)

図 3 (6 ページ)

a



鉄腕アトムというキャラクターが商品に使用された例。製造年不明の、サンスター文具より発売されていた、鉄腕アトム消しゴム。サンスター文具は、1963 年より、鉄腕アトムなどの漫画キャラクターを使用した商品を製造販売していた。鉄腕アトムだけではなく、同時に登場するキャラクターも描かれている。ウェブサイト「昭和の駄玩具探求」より、2014 年 12 月 18 日閲覧。

(<http://morozumid.blog.fc2.com/blog-category-6.html>)

b



1979 年に発売された、国鉄バス東名高速路線 10 周年記念乗車券に描かれた、鉄腕アトム。他に『ジャングル大帝』の主人公「レオ」、「火の鳥」、「リボンの騎士」、「ブラックジャック」など、手塚作品に現れるキャラクターが描かれている。レオがライオンであり、火の鳥が架空の動物でありながら、キャラクター化されている。秋田書店編, 1984, p. 143.

第1章

図 1-1 (16 ページ)



1867 年 10 月 5 日 *İstanbul* 紙第 12 号 16 ページに掲載された無記名の漫画。これには政教条約 (Konkordat) という題がある。「ローマ法王を見捨てたフランスと、ただ抱え込もうとするドイツの *Muhre* 紙、可哀そうな法王、だれもが結束を緩めるために夢中になる」というキャプションがあること、また支えられている法王の衣にフランス語で *Concordat* (政教条約) と記してあることから、これは、トルコで描かれたものではなく、外国の漫画を引用した可能性がある。この漫画の題材となる具体的な事件は不明だが、ナポレオン 3 世による第二帝政末期のフランスがバチカンとの政教条約を結んでいたにもかかわらず冷遇した態度をとり、やはり政教条約を結んでいた、ドイツの連邦諸州およびジャーナリズムが保護に動いた当時の状況を描いたものと思われる。

Çeviker, 1986a, p. 139.

図 1-2 (16 ページ)



追い払っている。

1872 年 *Diyojen* 紙第 123 号 4 ページに掲載された無記名の漫画。「入ってくる日々のお香、出てくるのはこの鼻柱」というキャプションがある。門の上には「オスマン最高政庁」、香を焚いている女性のスカートの裾にはフランス語の日刊新聞の名前である *La Turquie* (トルコ)、女性のターバンの上には「日々」と書いてある。右の政庁に新しくやって来る大臣達に、*La Turquie* 紙の擬人化と思われる女性は香を焚いてご機嫌を伺い、左側の権力から転げ落ちた人々には鼻であざ笑う仕草をして

Çeviker, 1986a, p. 147.

図 1-3 (17 ページ)



「蜂」はアルメニア人を象徴し、逃げ惑うのはキャプションのセリフの主であるトルコ人。この漫画は、タンズィマート期に、非ムスリムの一定の権利が認められたことを示している。図 1-2 の例同様に、イスラーム美術技法と異なる、細かい線描による陰影で立体的に描かれている点に、西洋美術の技法がうかがえる。

Koloğlu, 2005, p. 21.

図 1-4 (17 ページ)



制約が課せられていたことを風刺している。

1876 年 2 月 8 日 *Hayal* 誌第 319 号 4 ページに掲載されたニシヤン・ベルベルヤンの漫画。右がハジヴァット、左で鎖につながれているのが、カラギョズという人物。セリフは以下の通り。

—どうしたんだい、そのよくないありさまは、カラギョズ？
—お役所の法律がくれた自由だ、ハジヴァット！

この法律とは、1876 年に発布された憲法を指し、その第 12 条によって、ジャーナリストに対して実質的に

Çeviker, 1986b, p. 142.

図 1-5 (18 ページ)



1873 年 1 月 19 日 *Hayal* 誌第 26 号 4 ページに掲載された、ニシヤン・ベルベルヤンの漫画。「イスタンブルのある新聞の事務所」というキャプションがある。即席でジャーナリストになった者が、いろいろな新聞を切り貼りして記事を作る場面を描き、安易な新聞の発行を風刺している。

Koloğlu, 2005, p. 30.

写真 1-1 (20 ページ)

a



この写真は、現代トルコのノンフィクション作家であるアイシェ・ベルクタイ・ハジミルザオール (Ayşe Berktaş Hacımırzaoğlu) が編集した『75 年の女性と男性 (75 yılda Kadınlar ve Erkekler)』に、共和国以前の女性の一典型と題して掲載されたものである。撮影者、撮影日時と場所が不明であるが、一家の写真撮影を行うという点で、比較的裕福な家庭における伝統的な女性の服装が現れている。

Hacımırzaoğlu, ed., p. 55.

b



これは、現代トルコの歴史学者パルス・トゥーラジ (Pars Tuğlacı) の著書、『オスマン帝国時代のトルコの女性

(*Osmanlı Döneminde İstanbul Kadınları*)』に掲載された写真。撮影者、撮影日時は定かではないが、19 世紀後半に撮影されたもので、イスタンブールのあるモスクの前に集う女性たちの姿を示している。顔まで覆う衣服をまとっている女性も見られる。黒人の少女が左下におり、詳細は不明だが、召使である可能性がある。

示している。顔まで覆う衣服をまとっている女性も見られる。黒人の少女が左下におり、詳細は不明だが、召使である可能性がある。

Tuğlacı, p. 182.

図 1-6 (20 ページ)



1875 年 4 月 24 日 *Latife* (冗談) 誌第 15 号 4 ページに掲載されたトゥングフル (Tinghir) の漫画。長いスカートをからかったもので、女性のセリフとして「その男性！スカートどこまで持ってけるか、わかるでしょ」とある。ベルベルヤンの漫画同様に、木版を思わせる素朴な技法による描画である。

Çeviker, 1986a, p. 178.

図 1-7 (22 ページ)



Tokmak 紙に掲載されたスルタン・アブデュルハミド 2 世を風刺した漫画。年代、作者不明。図中のアラビア文字は「皇帝の、大衆への熟達した花形舞台」というキャプション。曲芸師に擬せられたアブデュルハミド 2 世がナイフとともに宙に投げているのは、スルタンが粛清した政治家やジャーナリストと思われる。アブデュルハミドの陰が物乞いになっている点は、専制政治の裏にある、財政的な問題を風刺したものと解される。

Koloğlu, 2005, p. 96.

図 1-8 (26 ページ)



1909 年に出版されたジェミル・ジェムの『漫画アルバム (*Karikatür Albümü*)』に収録されたもの。キャプションのセリフには「この悪夢は、どんな場所でも俺の跡をついてくるのか?…」とあり、右上でギロチンにかけられているのは、1793 年フランス革命の後に処刑されたフランスのルイ 16 世であり、アブデュルハミドを断罪するものと解される。フランスに滞在していたジェムの知識に基づくものと思われる。

Çeviker, 1989, p. 229.

図 1-9 (26 ページ)

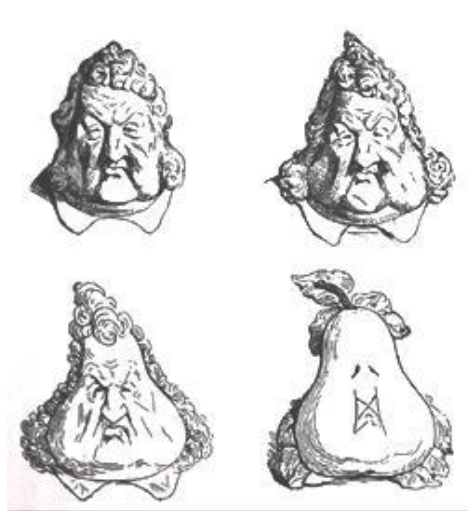


する三美神のパロディである。

1910 年 12 月 2 日 *Cem* 誌第 6 号 9 ページに掲載されたジェムの漫画。左から下院議長ハリル・メンテシェ (Halil Menteşe)、宰相でジェミル・ジェムの外交官時代の上司でもあったイブラヒム・ハック・パシャ (İbrahim Hakkı Paşa)、陸軍大臣マフムート・シェヴケット・パシャ (Mahmud Şevket Paşa)。「一人で五人前」(Asım, p. 55)と評されたほど極端な肥大漢であった下院議長メンテシェ、やはり肥満しており当時の肥大漢「3 人の内の 2 番目」と評された (Asım, p. 24) 禿頭で丸顔のハック、痩身で髯面のシェヴケットという、身体的特徴を戯画的に表現している。台座には、フランス語で「三美神」と記されている。これは、西洋美術史上の題材である、ギリシャ神話中に登場

Çeviker, 1988, p. 54.

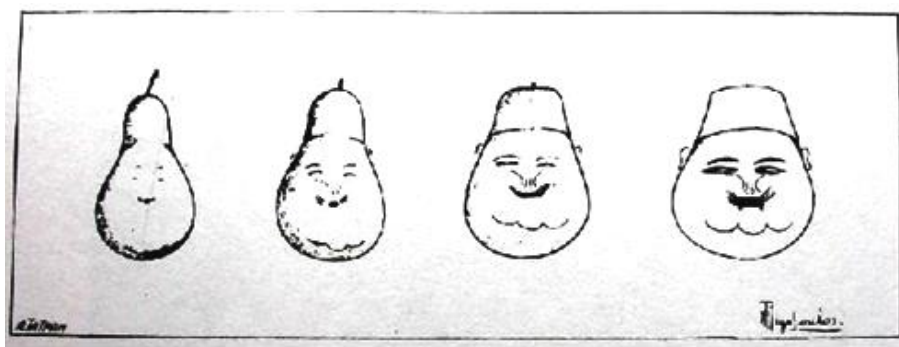
図 1-10 (26 ページ)



フランスの漫画家で出版者でもあったシャルル・フィリポンが描いた、ルイ・フィリップ王の下膨れの顔を梨になぞらえた漫画。この漫画には 1831 年にフランスの *Karikatur* (漫画) 誌に掲載されたものの他、独立した版画として売り出されたものなどいくつかのバージョンがある。

林田, p. 141.

図 1-11 (26 ページ)



ハリル・メンテシェの漫画。アラビア文字の時の並びに従って、右から左に変化する。フランスに滞在していたジェムの影響下に描かれた可能性があるが、描画は元のフィリポンのものや、ジェムの漫画ほど写実的ではない。

1911 年 5 月 19 日 *Kalem* 誌第 127 号 5 ページに掲載された A・リゴプロスの漫画。フィリポンが描いたフィリップ王の漫画に類似した、

Çeviker, 1988, p. 75.

図 1-12 (27 ページ)



1910年12月19日 *Cem* 誌第7号8～9ページに掲載されたジェムの漫画。西洋美術技法を学んだジェムによる、写実的な描画と似顔絵を用いた漫画。「20世紀を引っ張る」という題があり、選挙のために、ハリル・メンテシェと財務大臣のメフメット・ジャーヴィト (Mehmet Cavit) が「統一と進歩委員会」の支持者が少なかったイズミール (İzmir) 市に運動に赴いた際、支援者に過度の負担を強いたことを風刺したものである。

Çeviker, 2010, p. 248.

図 1-13 (27 ページ)



1911年3月19日の *Cem* 誌第21号5ページに掲載された、ジェミル・ジェムが描いた漫画で「路面電車で政治的に」という題がある。セリフは以下の通り。

—何と哀れな、ある人が、国会議員によって演台に引っ張り出され、騙されたって！
—ああ、息子よ、元々哀れな奴を舞台に引っ張り出し、躍らせて楽しむものなのさ。

当時すでに敷設されていたイスタンブールの路面電車の中であり、会話する父子は、いわゆるトルコ帽を被り洋装であることは、比較的裕福な都市住民であることを示している。

Yucebaş, 1959, p. 8.

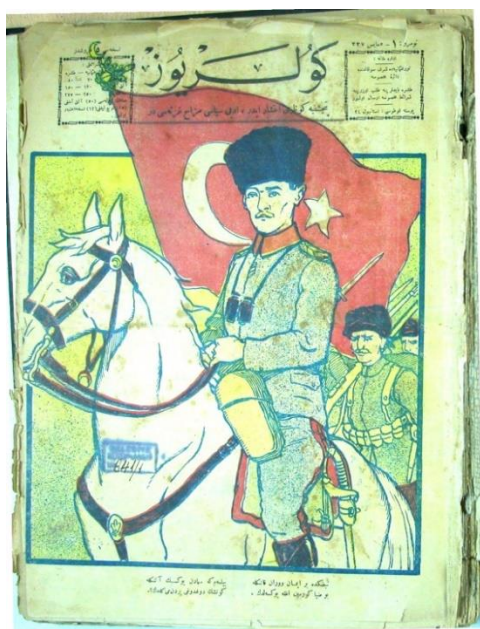
図 1-14 (30 ページ)



1922 年 4 月 15 日 *Karagöz* 誌 (号数不明) の 1 ページ。カラギョズが登場する時事的な漫画が掲載される予定だったが、検閲によって漫画が削除され、白くなっている。アラビア文字表記の下に、フランス語で ‘CARA-GUEZ’、‘JOURNAL ILLUSTRE’、‘CONSTANTINOPLE’ とフランス語で記してあるが、*Kalem* 誌および *Cem* 誌と異なり、本文にフランス語表記はない。

Koloğlu, 2005, p. 186.

図 1-15 (31 ページ)



漫画家兼出版者であったセダト・スマヴィが、*Diken* 誌の後をうけて 1921 年 5 月 1 日に刊行した *Güleriyüz* 誌創刊号表紙。スマヴィの漫画。ケマルを指すものとして「鼓動は信仰心を打ち、法と光を見る事で高みからの視界を得た。空高く赤い太陽が昇る場所で生まれた事を知っているか?」というキャプションがある。同誌創刊時点で、アンカラの革命政府軍は侵攻していたギリシャ軍に対して反攻を始めていた。この漫画は Mustafa・ケマル個人を英雄視し、彼が率いるアンカラ政府軍を支持することをはっきりと表明している。図中の国旗は 1844 年にオスマン帝国の国旗として定められ、現在でも使われているものだが、ここでもトルコの象徴として使用されている。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

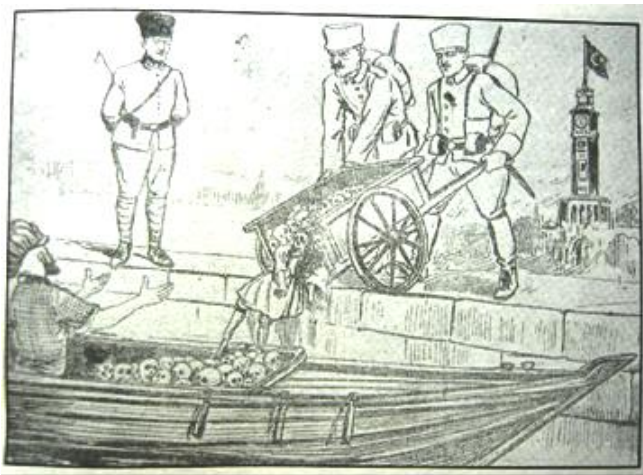
図 1-16 (31 ページ)



1921 年 9 月 8 日 *Güleriyüz* 誌第 19 号の表紙のセダト・スィマヴィの漫画。右はケマル・パシヤの盟友イスメット・パシヤで「この將軍の頭の中に何を探している？」と言い、左のケマル・パシヤが「知性を探しているのだが、無い。底なしに空っぽの精神だけ」と答えている。頭を開けられているのは、司令官として遠征しギリシャ軍を直々に率いた国王コンスタンティノス 1 世である。

Şen, p. 65.

図 1-17 (31 ページ)



1921 年 9 月 31 日、*Karagöz* 誌に掲載された無記名漫画。セリフは以下の通り。船に乗っているのは、カラギョズでありハジヴァットは図に描かれていない。

ハジヴァット一軍人であり、そして民族の腫を持つガーズィ・パシヤよー
ああカラギョズ、見ろよ、それらは外洋に持っていけ、イズミールの海も死体だらけだからな。
カラギョズーあなたに感謝してるよ、パシヤ、何の心配もするなよ、実はサメどもに宴会を約束してやった。

俺も陰で契約を結んでやっているのさ！

これは、ギリシャ軍をエーゲ海に追い詰め、占領されていたイズミール市を 9 月 9 日に奪還した後、16 日に撤退させた戦いを称え、完全な敵としてのギリシャ軍の殺戮を描いている。ガーズィ・パシヤは、ムスタファ・ケマルを指し、パシヤは將軍の意味であるが、ガーズィの称号については、第 1 章の脚注 36 を参照のこと。

Şen, p. 131.

図 1-18 (33 ページ)

a



1921年のセダト・スィマヴィの『イエニ・ゼンギン』に掲載された漫画。「謝罪の言葉の中の約束を守れなかったら、お前にステキな自動車を買ってあげるよ」というキャプションがある。トルコ帽を被った男性は、靴の上のスパッツや腕時計など、セリフの内容の他にも、財力を感じさせる表現で描かれている。女性も伝統的な衣服とは異なる洋装にハイヒールである。この成金像は、第二次世界大戦時に描かれた漫画中の田舎者風の成金像と異なる、洗練された姿である。

Koloğlu, 2005, p. 198.

b



『イエニ・ゼンギン』に収録されたスィマヴィの漫画。「平手打ちされて」という題があり、「彼女に、一番高いものを持っていってくれ」というキャプションがある。左端の女性に、アプローチした後の状況と思われるが、女性を遊び女として遇したとも捉えられる。

Koloğlu, 2005, p. 197.

図 1-19 (33 ページ)



1919 年の *Diken* 誌 (号数等不明) 表紙に掲載されたセダト・スィマヴィの作品。「退役後」という題がある。セリフは以下の通り。

中隊指揮官—今はもう楽に過ごしてるか！
—塹壕の生活から解放された後も、楽にしてもらえないんですがね、大尉殿？

これは、第一次世界大戦時のかつての上官と部下の会話と解される。右の上官は、制服を着た職業軍人として描かれている。塹壕戦を主戦法としていた第一次世界大戦が終わっても、その後の経済格差によって、元兵士が未だに塹壕のような道路工事の穴の中で仕事をせざるを得ない状況を表しているものと解される。

Koloğlu, 2005, p. 217.

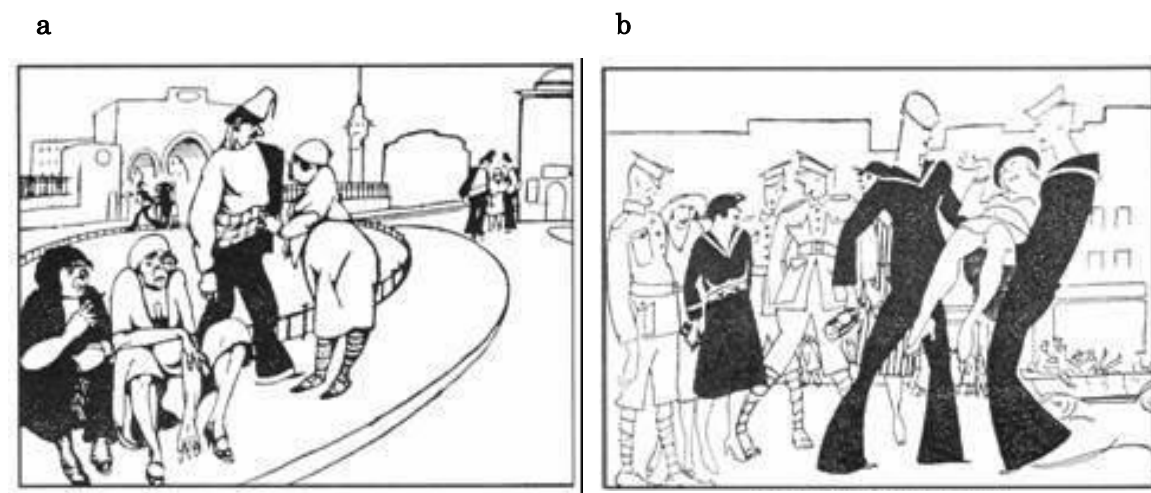
図 1-20 (35 ページ)



1922 年 12 月 5 日の *Aydede* (お月さん) 誌第 80 号 2 ページに掲載されたミュニフ・フェヒムが描いた漫画。「本に関して」という題があり、漫画はアラビア文字表記に従い、右から左に展開する。キャプションは右から「下書き」、「草稿」、「清書」である。女性の背後にはアール・デコの装飾が見られる。

Çeviker, 1991, p. 304.

図 1-21 (35 ページ)



1923 年 1 月 25 日 *Akbaba* 誌第 15 号 3 ページに掲載されたミュニフ・フェヒムの組漫画。a には、イスタンブール旧市街にある、現イスタンブール大学前の広場が描かれており、「イスタンブールの愛の舞台」という題がある。b には「ベイオールでの愛の舞台」という題がついており、西洋的な地区である新市街での出来事として描かれている。これは新旧の市街の雰囲気の違いを描いたもので、近代化とアンカラ政府軍を結びつけて、西洋化された先進的なものとしていると解される。同時に b では、街中で兵隊に抱かれて足を露にしている点などに、ベイオールでの退廃した西洋風俗の描写がうかがえる。

Koloğlu, 2005, p. 286.

図 1-22 (36 ページ)



1921 年 11 月 17 日 *Güleriyüz* 誌第 29 号の表紙に掲載された、アンカラ政府支持の立場から、オスマン帝国政府を風刺した漫画。「この川で、涼しい木陰の川で」という題があり、川の中を渡っているのは、帝国政府の宰相アリ・ケマル、背負われているのは *Aydede* 誌発行者のレフィク・ハリト。セリフは以下の通り。

ケマル—なんとまあレフィクちゃん、この川は私にとって本当に冷たい、足が砂に沈んでる。ハリト—何しようか、ねえ、僕らがこの川を渡ったら、ねえ、世界に行ったら…。

オスマン帝国政府のケマルと、それを支持するハリトが、危うい立場にあることを表現したものと解される。水面には「民族の川」と書いてあり、オスマン帝国内の民族問題を、渡ることができる

かという懸念が表されており、背後には帝国時代の体制に組み込まれていたイスラームの指導者が心配顔で描かれている。

Çeviker, 1991, p. 178.

図 1-23 (36 ページ)



1922 年 1 月 9 日 *Aydede* 誌第 3 号表紙に掲載されたアフメット・ルクフィの漫画。登場人物は *Güteryüz* 誌のシンボルマークに使われたものであり、顔にアラビア文字によって、「へのへのもへじ」流に *Güteryüz* と書いてある。アラビア文字の流れと同様に右上から左下に進む。4 コマ目で怒って杖を手にして現れるのは、アリ・ケマル。手にしている杖には、彼が論説を発表していた *Peyam-ı Sabah* 紙の名が記されている。1 コマ目で、金に困っている *Güteryüz* 誌を象徴する人物が、安直な儲け方として雑誌記事を書いているところを、ケマルが叱るというストーリーである。ここには、オスマン帝国政府と結びつき、それを支持するという在来の保守的なジャーナリストが、新興のアンカラ政府軍支持派のジャーナリストを批判する意味が込められている。

Çeviker, 1991, p. 58.

図 1-24 (42 ページ)



Akbaba — Artık ağladığımız, sızladığımız yeter arkadaşlar.. Bizim de üzüntüye gelecek halimiz yok.. Ne yapalım, Allah bakide kalanlara uzun ömürler versin

1929 年に *Akbaba* 誌に掲載された、作者不明の漫画。セリフは以下の通り。

ハゲワシーもうこれ以上、泣いたり、痛みを覚えたりするのは沢山だ、私たちだって心配しているような立場じゃない、何をしようと、アラーのお眼のままだに長く生き残ろう。

Akbaba 誌の誌名の元となったハゲワシが乗っている墓石には、終刊した *Babacan* (気さくな男) の名がある。他には、*Resimli Perşenbe* (木曜日の絵) という同様に終刊した刊行物の名の他、週間刊行物 (*Haftalık mecmua*)、トルコ語新聞 (*Türkçe gazete*) と刻まれた墓石がある。まだ継続している *Karagöz* 誌の誌名の元となった影絵芝居人形のカラギョズも、一緒に他紙の終刊を嘆いている。手前の帽子を被っているのがカラギョズ。

Şen, p. 298.

図 1-25 (42 ページ)

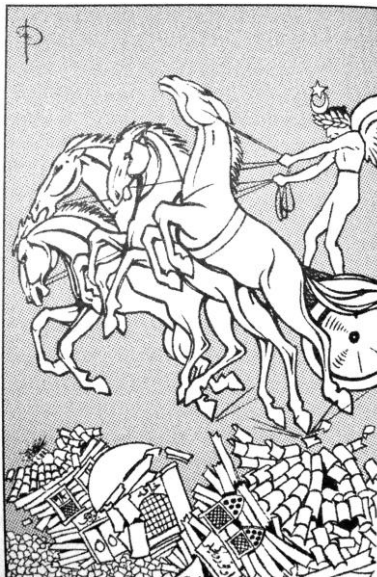
a



1923 年 7 月 30 日 *Akbaba* 誌第 68 号の表紙に掲載されたラミズ・ギョクチェの漫画。「ベイオールで平和の祝祭、新しいパレード!」とキャプションがついている。これは 7 月 24 日に西欧諸国がトルコ共和国政府を正式に承認し、領土保全などを決めたローザンヌ条約が締結され、国際的に独立が認められたことを踏まえ、トルコ国旗の装飾はその祝賀を表わしている。左にベイオール地区の西洋的な店が並び、そのウィンドウにアタテュルクの肖像が飾ってある。これは後に、カリスマとなった彼の肖像画が様々な場所に飾られる先駆である。

Koloğlu, 2005, p. 256.

b



1925 年 9 月 4 日 *Vakit* 紙第 1 号表紙に掲載されたギョクチェの漫画。「文明の道で、共和国の勝利の馬車」と題され、「時代遅れの障害物を倒して、後から来るものが快適に歩けるよう!」とキャプションがついている。建物には、左から「呪術」、「迷信」、「呪医」と書いてある。近代化の進展を称揚した漫画であり、下に蹴散らされている建物は、トルコの伝統的な木造建築の様式であり、ドーム状の建物はイスラームの学校だと推察される。古代ローマ風の戦車に乗る人物は、トルコ共和国のシンボルである月星を月桂冠につけており、天使のように羽を生やしている。西洋的な概念を用いた正義の象徴であり、当時の西洋化と近代化が結びついている観念の一端が現れている。

Çeviker, 2010, p. 82.

図 1-26 (42 ページ)



1925 年 4 月 25 日 *Karagöz* 誌第 1785 号 4 ページに掲載された無記名の漫画。機械の上にいるのはカラギョズ、ハンドルを回すのはハジヴァット。セリフは以下の通り。

カラギョズ一回せ、ハジヴァット、回せ、この機械の役目は国民の目を開かせて、無知、貧困、災難から解放することだ。国民は新しさと進歩を身に付けている。回せ、ハジヴァット、回せ！

機械の上には、「学校、文明」と書いてある。背景の右側には伝統的な町並み、左側には近代建築の工場が描かれ飛行機が飛んでいる。左側から出てくる人々は洋装に変化していることで文明化されたことが表現されているが、禁止直前のトルコ帽子であるフェス (fes) を被っている。ここに描かれているのが全て男であり、共和国政府による文明化というスローガンが示されながら、伝統的な男性中心の社会観が現れていることにも注意したい。

Çeviker, 2010, p. 83.

図 1-27 (44 ページ)

a



1920 年、*Diken* 誌に掲載されたジェマル・ナーディルの漫画。号数等不明。「眠り薬」という題があり、老人が新聞売りの少年に「お若い方、どうぞ、そこからなにか眠れるものをおくれでないか」と言うキャプションがある。これには、退屈なものを読むと眠くなるからという意味が含まれている。背後を行く人々が皆洋装で、老人だけが伝統的な衣服を着ており、旧弊な生活の中にいる人物による、新聞に対する無理解もしくは皮肉を示されたものと受け取れる。

Koloğlu, 2005, p. 156.

b



1925 年 8 月 5 日 *Papağan* 誌第 78 号表紙に描かれたナーディルの漫画。『女性のストッキングを絵で飾っている！(新聞から)』というキャプションがある。ストッキングに書いてあるアラビア文字は、「入場時間一覧」。これは、道德観の欠如した「新しい」女性を揶揄するものであろう。このような女性像は、第 1 章で述べたように、一般的なものではなく観念上のものと捉えられるが、ナーディルによるピンアップガールのイラストのような漫画は、1940 年代まで描かれ続けた。

Çeviker, 2010, p. 91.

図 1-28 (45 ページ)



1929 年 3 月 20 日 *Akşam* 紙第 3748 号第 1 面に掲載されたナーディルの漫画。「季節の愛情」と題され、下のキャプションには、男の台詞として「愛してるよ、あなたの顔は 7 月の太陽のような温かさ！息は南から来る風のように熱い、目はストーブの炎のように燃えている」とある。実際には雨が降る寒さの中で、熱を求めているのである。当時、都市部以外でこのような洋装の男女が、このように逢引をすることは、まれであったものと思われる。

(イスタンブル出版博物館所蔵)

図 1-29 (45 ページ)



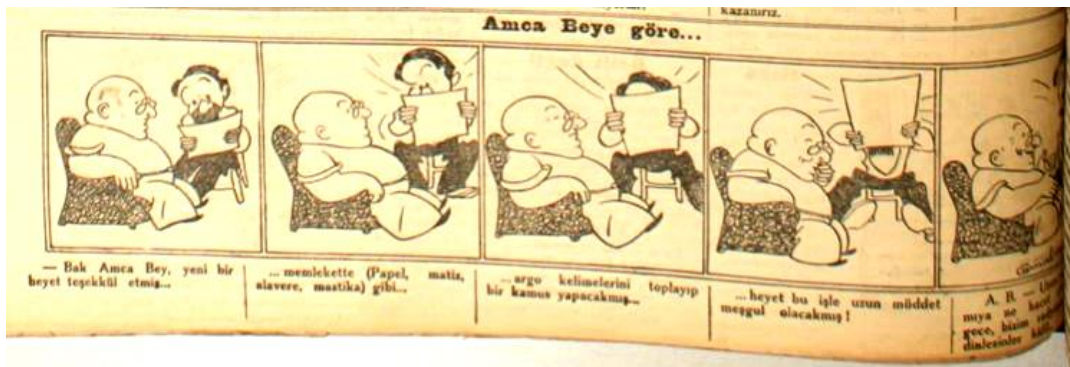
1929 年 8 月 19 日 *Akşam* 紙第 3897 号 3 ページに掲載された、アムジャベイが初めて登場するナーディルの漫画。セリフは以下の通り。

- ①・・・ああ、おじさん、ああ、女房がタバコを吸い、紅を塗りたくって路地のあちらこちらを平然と歩き回ってるんだ・・・。
- ②・・・この習慣をやめさせようとしても誓いを破るし、だれもがお前はひどい女だと言う！やるな、するなと言っても何一つ効き目がない。どうしたらいいのかわからん？・・・。
- ③・・・余計に悲しむな、友よ。そんな脅しは彼女には効かないさ。たった一日「女房殿、それらをやめないのなら年寄りに叱ってもらおうぞ」と言って、どんな具合に我に返るか見ていろよ！

この漫画では、セリフがコマの中に書き込まれ、コマ数自体も少なく、「アムジャベイエ・ギョレ」という題がつかないなど、後の定型が見られない。また、「アムジャベイ」ではなく「アムジャ ベイ (おじさん)」という呼び名になっている。だが、心配事の相談をされアムジャベイが機転を利かせて答えるというパターンがすでに現れている。この漫画の内容は、開放的になりすぎた妻を心配する夫に対して、年長者を尊重し畏れるというトルコの伝統的な価値観から解決を図るように促すものである。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

図 1-30 (46 ページ)



1930 年 11 月 4 日 *Akşam* 紙第 4335 号 3 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。セリフは以下の通りである。右端 5 コマ目には、収蔵図書館の整理状況による破損のため判読不能の部分があるが、漫画の背景からの推定によって構成した。

- ①・・・見てみろ、アムジャベイエ、新しい委員会に感謝をしてる・・・。
- ②・・・この国で **papel**、**matiz**、**alavere**、**mastika** のような・・・。
- ③・・・俗語を集めて大辞典を作ろう・・・。
- ④・・・委員会はこの仕事に、長いこと忙しくなるだろう！
- ⑤アムジャベイエー長くかかることに何の必要があるかね、私たちのラジオ放送を聴いていればいいのさ。

前年に文字改革が行われ、新トルコ語が形作られている過程で描かれたものだが、公的な指導によって作られようとしている大衆の言葉が、実はラジオで放送される会話の中で、すでに使われているという皮肉を示したものと解される。漫画中の語の意味は、**papel** (紙幣)、**matiz** (酒臭い)、**alavere** (引き渡す)、**mastika** (樹脂) 等であるが、当時の俗語としてどのような意味を付加されていたかは不明。

(イスタンブール出版博物館所蔵)

図 1-31 (46 ページ)

a



1930 年 1 月 29 日 *Akşam* 紙第 4059 号第 1 面に掲載されたナーディルの漫画。題は無く、キャプションは以下の通り。

—まだ運が良かったな、お前には宝くじが当たらなんだ！
—なんでだい、友よ。
—お前から 200 リラ借りちまう羽目になるからさ！

現在でもトルコでは、宝くじが多く販売されている。友人の呼びかけに、フランス語の「ムッシュ」を音写した語 (monser) が使われており、西洋的な風俗に親しんだ洋装の人物が描かれたものと考えられる。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

b



1930 年 2 月 23 日 *Akşam* 紙第 4084 号第 1 面に掲載されたナーディルの漫画。セリフは以下の通り。

—やあ、断食月が過ぎていった、まだ夜食にあんたを呼んでなかった、まったくお恥ずかしい、明日の晚きっと、お勝手に来てくれ、俺たちの家でなくて！

断食月には日の出から日没まで、飲食を絶つが夜食を取る。「必ず」を意味する‘mutlaka’と、台所を意味する‘mutfak’の音の洒落が使われている。また、自宅以外のお勝手とは、断食明けの食事をふるまうモスク付属の施設に行け、という意味。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

図 1-32 (46 ページ)

a



Acaba giresek mi?

1929年3月1日 *Akşam* 紙第3730号第1面に掲載されたコズマ・トーゴ (Kozma Togo) の漫画。同年2月、政府主導の下、*Cumhuriyet* 紙の主催によって行われた、第1回の美人コンテストを題材としたものである。立て看板には上から「淑女たち マダムたち 着飾った婦人たち 恐れる事はありません どうぞいらっしやい 美しさ 美人コンテスト」と書いてあり、上の看板には「共和国」とある。キャプションは後ろの女性の台詞で「どうかしらねえ、入ってみる？」とある。呼び込みを行っている人物は特定できないが、似顔絵を多用するトーゴの作風から、*Cumhuriyet* のジャーナリストの一人

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

b



トーゴが描いたヤフヤ・ケマル・ベヤトルの似顔漫画。ヤフヤ・ケマルは1884年生まれのとルコの詩人で外交官でもあった。描線にはナーディルのもののような明瞭さがあるが、直線的な硬さを持つ点がトーゴの特徴である。

Türk Mizahının Öncüleri, p. 42.

図 1-33 (47 ページ)

a



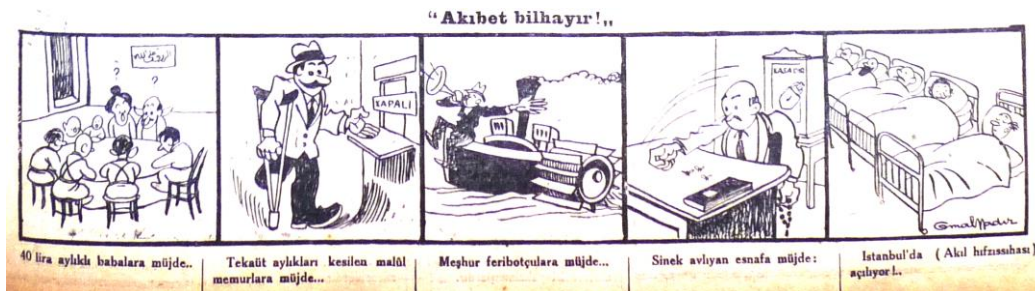
1930 年 3 月 24 日 *Akşam* 紙第 4113 号第 1 面に掲載されたナーディルの漫画。1929 年の文字改革以降は、ラテン・アルファベットに従って左から右にコマが進む構成となった。「暖かさで誰がひどい目にあう？」という題があり、キャプションは以下の通り。

- ①予想が無駄になった薪屋！
- ②相手が太った恋人！
- ③映画館！
- ④8 回分割払いの毛皮のマント、7 度値切った末に長靴を買った女性！
- ⑤家でテルコスに直面する不運な人々！

③コマ目は、映画館に温まりに入る人がいないことが示され、画面にはチャップリンが描かれており、ハリウッドの喜劇映画が導入されていることがわかる。5 コマ目の「テルコス」は、イスタンブル郊外にある貯水池の地名であり、同市水道の代名詞となっていた。イスタンブルは度々水不足となり、ナーディルの漫画の中でも多く扱われる題材だった。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

b



1930 年 3 月 14 日 *Akşam* 紙第 4103 号 1 ページに掲載されたナーディルの漫画。キャプションは以下の通り。

- ①40 リラの月給の父親たちに吉報・・・。
- ②手当てを打ち切られた傷痍公務員に吉報・・・。
- ③評判のフェリーボート乗りに吉報・・・。
- ④ハエを取る商売人に吉報・・・。
- ⑤イスタンブルに「精神衛生法」ができたから！

これはイスタンブルでの公衆衛生制度と実態の乖離を風刺したものである。③コマ目のフェリーボート乗りとは、当時実在の有名なフェリーボート乗りに言及している可能性がある。ナーディルの漫画の中では、このような市政の問題は、テルコス水道水の不備を中心に、1940 年代にまで描かれ続けた。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

図 1-34 (47 ページ)

a



1930 年 6 月 13 日 *Akşam* 紙第 4191 号第 1 面に掲載されたナーディルの漫画。セリフは以下の通り。

- ①親愛なる友よ、市の微生物のおかげで飲めもせず、食えもしなかった！通りは微生物の巣窟だ！
- ②間違いがあるぞ！逆に、これくらい微生物が住めない国土は無かった・・・
- ③・・・あの水に、あのパンに・・・
- ④・・・さらに、あの通りを見ろよ、兄弟・・・
- ⑤・・・このくらい汚きや、微生物はどうやって逃げられる、なあ？・・・

これは、当時のイスタンブール市の衛生状態の悪さを皮肉ったものと解される。この漫画の構成は、一人が不満を漏らし、その内容が途中で示されるという、アムジャベイエ・ギョレの先駆のような形になっている。この漫画ではコマの枠が無く、左から右へと歩く方向に説話がスムーズに進む構成になっている。

(国立ペヤズィット図書館所蔵)

b



1930 年 11 月 5 日代 4336 号 5 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。セリフは以下の通り。

- ①・・・ハムドゥラ・スプヒ氏との議論だが、アムジャベイ。
- ②・・・古くたって新しくたって、どれだけ汚いことがあったって放っておかれる。
- ③・・・ハムドゥラ・スプヒ氏に「あんたは〈トルコ人の炉辺〉で、不正をおこなった。ちゃんと支払え！」と言ってやれば・・・
- ④・・・ハムドゥラ・スプヒ氏は「嘘だ！私は個人の持ち物である金細工の剣さえも〈トルコ人の炉辺〉のために供出した」と言う・・・
- ⑤アムジャベイーやあ、つまりこのためにハムドゥラ氏は、議論を何とか切れさせないで

いるんだな？！

ハムドゥラ・スプヒ (Hamdulla Suphi) は、当時の文部大臣で詩人でもあった。この漫画の中では、彼が所属するナショナリスト団体「トルコ人の炉辺」(Türk ocağı)での不正の疑惑を扱ったもので、詩人でもあるサプヒが言葉を弄して抗弁していることを皮肉ったものと推測される。この時期には、「アムジャベイエ・ギョレ」の基本的な構成が現れておらず、一コマ漫画における対話が続くようなものになっている。歩きながらの対話から、立ち止まっての対話への変化が表現されているように思われる。

(イスタンブール出版博物館所蔵)

図 1-35 (47 ページ)



1930年3月7日 *Akşam* 紙第 4304 号第 1 面に掲載されたナーディルの漫画。「経済の戦いの適切さ!」という題があり、「援助を、支持を!・・・」という意のキャプションがある。これは当時のイスメット・イニョニュ首相が国民と一緒に、外国人の象徴と解される山に「トルコの金」と書いてある玉を押し上げているものである。共和人民党政権による国家的な経済政策を支持する文脈の漫画であり、同党の象徴として描かれるのは、神格化

されたようなカリスマである大統領アタテュルクではなく、イニョニュであることが見て取れる。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

図 1-36 (48 ページ)



1930年11月20日の *Akşam* 紙第 4350 号第 1 面に掲載されたナーディルの漫画。「フェトヒ氏が外部の仕事では再び忙しくならないと言及される—新聞より」という注解があり、棺桶の中の自由共和党党首であるアリ・フェトヒのセリフとして、下記のように加えられている。

死体のアリ・フェトヒやあの人々よ、知らないのかね、私は健康で、そのあたりの道から退いたただけだが?！・・・。

棺桶の S.C.F. は自由共和党 (Serbest Cumhuriyet Fırkası) の略。担ぐのはアフメット・アーオール (Ahmet Ağaoğlu) ら同党の幹部であり、先頭には支持者層の左派と宗教者が

描かれている。駆け回る子供は同党を支持する刊行物のジャーナリスト、鎌を持っているのは同党支持の共産主義者と思われる。左後方に描かれている道の基点は、エッフェル塔らしきものが描かれていることから、フェトヒが同党結成前に大使を務めていたパリの風景と思われる。フェトヒのセリフからは、本人は実験的野党党首を一時的に引き受けたつもりだが、自由共和党そのものと共に彼の政治キャリアがすでに終わったことを戯画化している。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

第2章

図 2-1 (52 ページ)



1932 年 2 月 18 日 *Akşam* 紙第 4798 号 7 ページに掲載された、架空のアムジャベイ訪問記。写真の中で、椅子に座ったアムジャベイの後ろに立っているのは、左から記事執筆者のヒクメット・フェリドゥン、セラミ・イゼット、ナーディル。この記事には「女性と男性の問題」というタイトルがあり、「アムジャベイによれば、女房の尻に敷かれているタイプの人は上品で、愛すべき全ての男性は女房の尻に敷かれている。全ての女性の身支度に支出を強いられることを表明すれば男性の顔色が変わる」と小見出しが書かれている。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

図 2-2 (52 ページ)



1932 年 3 月 14 日 *Akşam* 紙第 4823 号 12 ページに掲載された『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』の発売告知。「5 色カラーの表紙に 47 のアムジャベイの漫画を収録」とあり、5 クルシュを送れば、イスタンブルと地方の読者に送付する旨が記されている。この告知の下にある絵は、薬品の宣伝に関するもの。他にも広告と商業的な告知でページが構成されている。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

AKŞAM

Okuyanların en candan, en neşeli dostu



Bayanca

Yıldız yıla yaptığı karikatür müsabakasının başka bir de

Sürekli müsabakalar tertib etmiştir.

Küçük, büyük, bütün AKŞAM-
okuyucularının şırtak ezgiheçlekleri
bu müsabakalar şı şekilde yapılacaktır

**İlk müsabakamız bediyeçleri
süratle bunlardır:**

1- On bin gün devam etmek üzere bir senelik ad 15 kışe yazarak karikatürler çekmek üzere	değeri 40 tunc
2- On bin gün devam etmek üzere bir senelik ad 15 kışe yazarak karikatürler çekmek üzere	25
3- On bin gün devam etmek üzere bir senelik ad 15 kışe yazarak karikatürler çekmek üzere	20
4- On bin gün devam etmek üzere bir senelik ad 15 kışe yazarak karikatürler çekmek üzere	15
5- On bin gün devam etmek üzere bir senelik ad 15 kışe yazarak karikatürler çekmek üzere	10
6- On bin gün devam etmek üzere bir senelik ad 15 kışe yazarak karikatürler çekmek üzere	10
7- On bin gün devam etmek üzere bir senelik ad 15 kışe yazarak karikatürler çekmek üzere	10
8- On bin gün devam etmek üzere bir senelik ad 15 kışe yazarak karikatürler çekmek üzere	10
9- On bin gün devam etmek üzere bir senelik ad 15 kışe yazarak karikatürler çekmek üzere	10
10- On bin gün devam etmek üzere bir senelik ad 15 kışe yazarak karikatürler çekmek üzere	10

Dikkat: İlk müsabakama dıd resimlerin neğrine bir kaç gün sonra bağlanacaktır. Toplamıya unutmayınız !

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

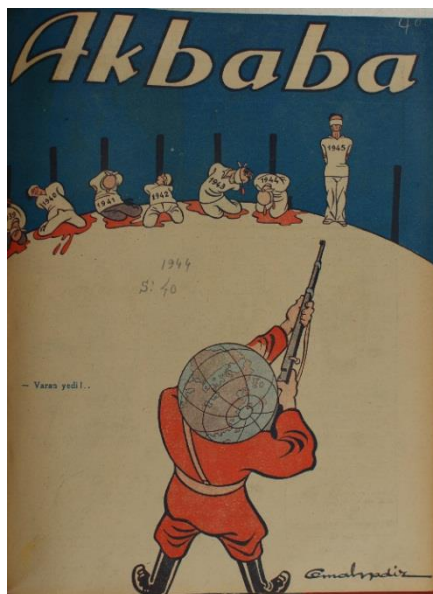
図 2-5 (53 ページ)



1936 年 4 月 4 日 *Akşam* 紙第 6271 号 4 ページに、「15 キャラクター」の読者懸賞の一つとして掲載されたアムジャベイ。ここでも、バイ・アムジャという、より丁寧な呼び方となっている。上は 15 キャラクターによる懸賞の 15 番目という表記である。この図はナーディルのサインが下部に書かれており、図 2-3 と異なり、本人が描いたことがわかる。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

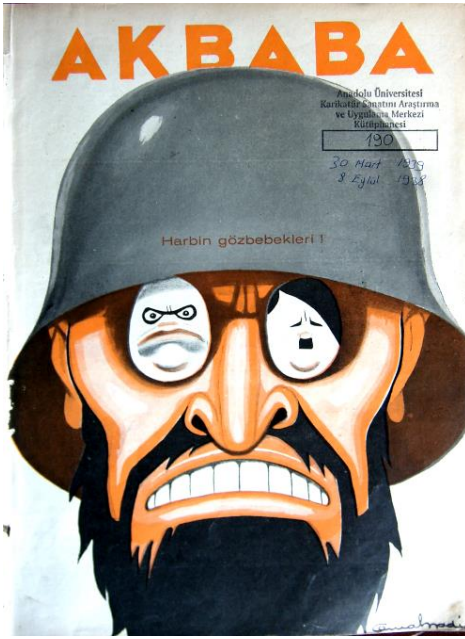
図 2-6 (55 ページ)



1944 年 12 月 28 日 *Akbaba* 誌第 40 号表紙のナーディルの漫画。「行き着いた 7!」というキャプションがあり、軍人姿の地球が 1939 年から 1944 年までの番号がついた、各年度を象徴する人物を射殺し、1945 年の人物に狙いを付けている。1939 年に始まった第二次世界大戦が 1945 年にまで及ぶことを描いたものと解される。トルコ語では、7 という数字には、日本語の 8 と似た、多数を表す性質もあり、大戦が長期間続いてしまったことを強調したものと思われる。中央右に描いてある鉛筆の文字は、所蔵図書館による管理用のもの。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

図 2-7 (57 ページ)



1938 年 3 月 30 日 *Akbaba* 誌第 273 号表紙のジェマル・ナーディルの漫画。キャプションには「戦争の瞳！」とあり、第二次世界大戦開始前夜のファシストの状況を題材としたものと思われる。兵士の目の中の顔の左はベニト・ムソリーニ、右はアドルフ・ヒトラーの似顔絵である。3 月 13 日にはドイツがオーストリアを併合していた。題字右下のスタンプは、収蔵するアナドル大学漫画美術館の整理用のもの。

(アナドル大学漫画美術館所蔵)

図 2-8 (57 ページ)



1938 年 1 月 14 日 *Akbaba* 誌第 211 号 8 ページに掲載されたルザ・アイチャの漫画。この漫画は、女性に関する題材の記事、小話などで構成されたページに掲載されていた。セリフは以下の通り。

— ああ、何の幸せも無いわ、夫は私に、そんなことも知らない、あんなことも知らないって・・・。
— つまり、世間の言うことを聞いていなかった！

現実のことに無知である女性を皮肉っているものと解されるが、華やかな洋装に身を包む女性への好奇心が現れている。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 2-9 (58 ページ)



1930 年 8 月 2 日 *Son Posta* 紙第 2 号 2 ページに掲載された漫画。作者は不明。「ボクシングについて」という題があり、セリフは以下の通り。

—あんた、今までの人生でボクシングなんかやったことがあるのかい？
—やってるさ、毎日 2 回、路面電車に乗る時と、降りる時！

二人の対話と、曲線的な描画などナーディルの描画の模倣がうかがえる、また題材の面でも、ナーディルの題材に多く扱われるイスタンブールの交通の混雑が取り上げられている。また、背景にナーディルの漫画同様に、木造家屋と近代建築の混在が遠望される。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

図 2-10 (58 ページ)



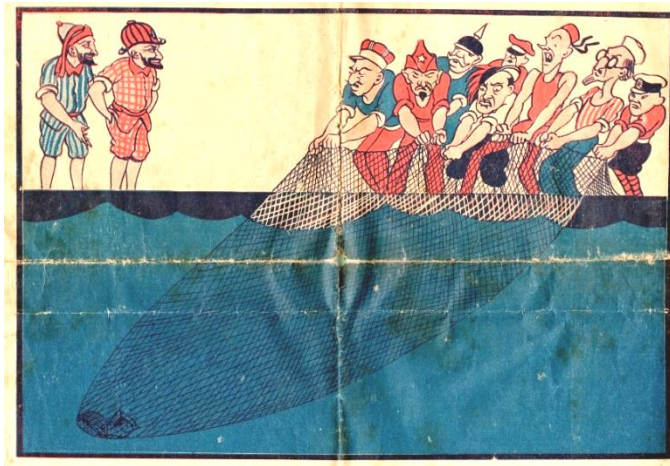
1944 年 *Şaka* 誌第 210 号 (発行日、掲載ページ数不明) に掲載された、ルザ・アイチャの漫画。セリフは以下の通り。

—ここには何でこんなに人だかりがあるんだ、市場で新しいものでも売り出されたのかね？
—いいや、バクラヴァとビョレキが売り出されたんだ…。甘さを忘れた人たちが、思い出そうと一生懸命になっているのさ…。

これも二人の対話という構成と描画面でのナーディルの影響が見られる。第二次世界大戦下、砂糖などの生活物資が不足していた状況としており、「バクラヴァ (Baklava) とビョレキ (Börek) の許可が出た後…」という題がある。バクラヴァは甘みの強い菓子、ビョレキはパイのようなパン。

(アナドル大学漫画美術館所蔵)

図 2-11 (58 ページ)



これは、1930 年に行われた列強諸国が、ロンドン軍縮会議で縮小された軍艦の枠をなんとか充実させることを目論みつつも、会議の成果が乏しいものに終わりそうなことを、網の中に少数のガラクタしか入っていないことで風刺したものと解される。各国それぞれは象徴的な人物像で描かれており、同会議に参加したアメリカ、イギリス、日本、フランス、イタリアに加え、ソ連、ドイツが描かれている。

(横田所蔵)

図 2-12 (58 ページ)



1937 年、ラミズ・ギョクチェの『ラミズ漫画アルバム』に掲載された、夏をテーマとした組漫画。セリフは左の漫画から以下の通り。

左—うちの娘は浜辺に行き始めて、2 日で銅のような色になりおった。
—どうしたね?…。
—叱りとばしたさ!…。

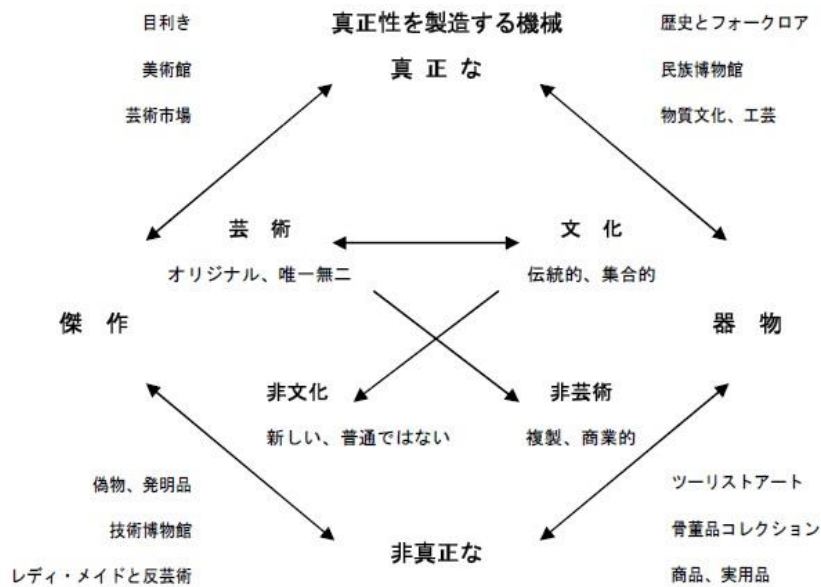
中央—やつの店は何と繁盛しているとか…。入り口のところに、蟻のように来るようにお祈りを掲げたんだな、多分…。
—違う、ツケが利く、という看板を掲げたのさ!

右—スリー裁判所は夏休みをとったかな?…。
友人—なぜ聞くんだね?
スリー—俺が仕事を始めるのさ!…。

左の漫画の中にある、「叱る (kalaylamak)」というトルコ語には「メッキをする」という意味もあり、「銅のような色になった」という表現と洒落になっている。

Gökçe, 1937, p. 21.

図 2-13 (65 ページ)



ジェイムズ・クリフォードによる、真正性を製造する「芸術＝文化システム」のダイアグラム。民族的な創出物が、それを判定する側の文化的コンテキストにしたがって、「芸術」的傑作、あるいは「文化」的器物という「真正」なものか、そうではない「非真正」なものに分類されることを、ダイアグラムとしたものである。本来はコロニアリズムの中にある民族的創出物の既存の価値判定のあり方

を示したものである。ここでは、邦訳である『文化の窮状——二十世紀の民族誌、文学、芸術』（2003）上の日本語版のものを掲載した。

クリフォード, p. 285.

図 2-14 (70 ページ)



Akşam 紙 1933 年 3 月 23 日第 5191 号 1 ページに掲載されたナーディルの漫画。「国民の家がまだ機能していない時と機能し始めた後」という題があり、セリフは以下の通り。

- ①村人—何て大きな男だ！
都会人—何て小さな男だ！
- ②.....
- ③村人—あの人と俺と同じだ！
都会人—彼も私と同じだ！

②コマ目で望遠鏡を壊している鉛筆には「国民の家」と書いてある。これは都会が村落を軽視し、逆に村落が都会に劣等感を持つという互いの偏見を、「国民の家」活動が正すという、政権の主張を表現した、プロパガンダ的なものである。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

図 2-15 (71 ページ)

a



— Yahu sizin mahalle ne kadar sessiz!..
— Sen bir de ay sonlarında gel gör!..

1933 年の『ジェマル・ナーディル漫画アルバム』に掲載された漫画。題は無く、キャプションは以下の通り。

—やあ、あなたのマハレは、なんて閑静なんだ！
—あんた、一月後にまた来て見てごらんよ！

これは、月末の給料日に請求に来る商人や金を使う人々などでマハレが騒がしくなることを示すもの。伝統的な木造民家のみで構成された町並みであるが、現在でもイスタンブールの市内や地方都市で、このような町は残されている。

Nadir, 1933, p. 37.

b



Mahallenin en mesut adamı!..

1930 年 6 月 23 日 *Akşam* 紙第 5324 号第 1 面に掲載されたナーディルの漫画。「マハレで最も裕福な男」というキャプションがあり、帽子、洋装の男性が持っているのは氷。夏の暑さの中で貴重な氷を手にした男が得意気になっているユーモラスさを描いている。背後にはマハレにおける、日常生活の中にある普段着の人々の姿が描かれている。当時の、夏に氷を購入できるという裕福さが示されており、それは背景に描かれた住民と異なる洋装によっても表されている。

Çeviker, 2010, p. 118.

図 2-16 (71 ページ)

a



『ジェマル・ナーディル漫画アルバム』に掲載された漫画。「イスタンブルの景観を壊す新しいアパートの、ある住人」という題があり、セリフは以下の通り。

—ヘーイ、隣の人よ！・・お前は都市の景色を壊しているんだぞ！
—は、旦那さん、わたしの何処にそんな力が？・・

Nadir, 1933, p. 13.

b



1934年1月2日 *Akşam* 紙第 5473 号第 1 面に掲載されたナーディルの漫画。「お大事に」という題があり、セリフは以下の通り。

—こんにちはと言うだけで中に引っ込み、住家でマハレが好きだと、手にキスでもするのか、おい！私のお陰でこの素敵な景色で得をしているんだぞ、ニワトリとヤギどもは横丁を快適に歩き回っているし、夜はグーグー寝ている！
—あなたのお陰で？
—私のお陰だ！もし入札に 50,000 リラ取れれば、全部の空いた場所に大小様々のアパートが建つだろう、自動車がニワトリどもとヤギどもを踏み潰して通り過ぎるだろう、ラジオが朝っぱらからあんたを眠らせないだろう！

a は、木造の民家が近代都市の景観にそぐわないことに抗議していることを描いたものである。b は、地主が自分の地所の開発が進まない状

況があり、その近隣で農村的な生活を送る人に八つ当たりをしているものと解される。a、b 共に、二階に張り出しがある伝統的な木造家屋が描かれているが、石炭を燃料とする炉の煙突がある点も、その旧弊な部分を表している。b のような都会の中の農村のような風景は、近年まで残されており、現在では都市周縁の地方からの移住者が形成したマハレに、これに近い風景が見られる。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 2-17 (71 ページ)



— Ooooo!.. İzzet bey karısıyla barışmış !.
— Elbette, dün aylık aldı !..

『ジェマル・ナーディル漫画アルバム』に掲載された漫画。題は無く、セリフは以下の通り。

— おお！・・・イゼットさんがお内儀さんと仲直りしたらしいぞ！
— 当然さ、昨日給料を貰ったからな！

ここでは、2階に張り出しがあるトルコの伝統的民家が立ち並ぶ、マハレ的な光景が描かれている。登場人物はすべて洋装であるが、右の男性はムスリムが礼拝に使用するための数珠を持っている。

Nadir, 1933, p. 5.

図 2-18 (72 ページ)



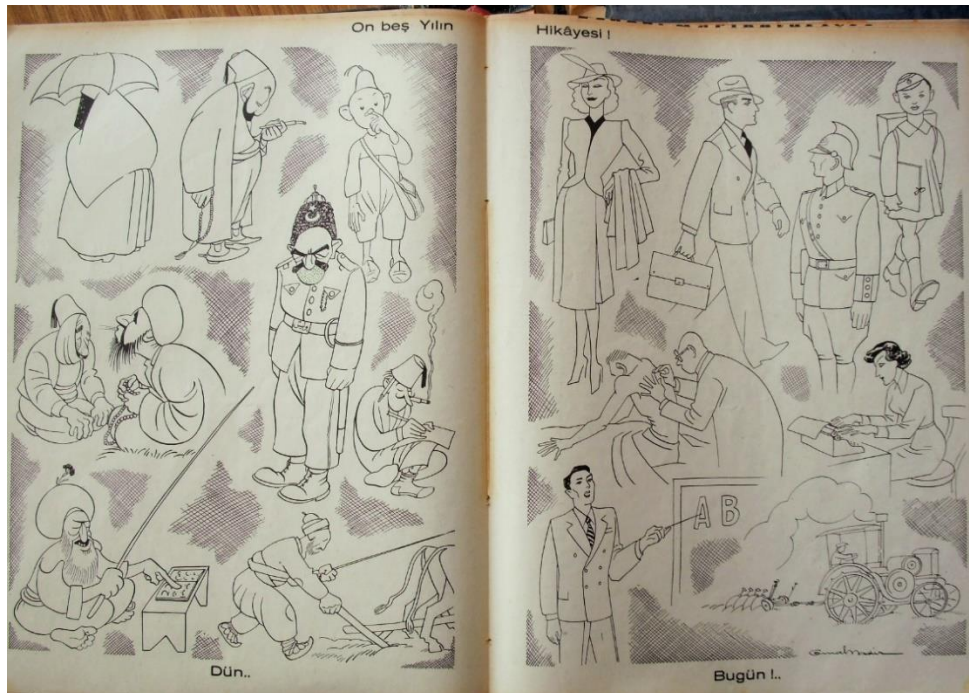
1930 年 11 月 14 日 *Akşam* 紙第 4344 号 3 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。所蔵図書館の収蔵状態から一部が欠けており、以下のセリフには類推を交えた。

- ①アムジャベイーやあご主人、こんな（以下判読不能）。
- ②アリ氏—まず県庁に立ち寄り、請願をするつもりなんだ・・・。
- ③・・・それから権利証書からいくつか記録を引っ張ってきて家に持って行って・・・。
- ④・・・後で、郵便局で為替をもらって、市役所の担当部署に納めて・・・（欠損部分を類推）。
- ⑤アムジャベイーどうか友よ、来て共に暇乞いをしよう、一年は会えなくなると！

これは土地関係の権利書類のために県庁と郵便局と市役所に出向く友人に、それぞれに時間がかかりすぎるのでしばらく会えなくなるだろうと、役所の仕事の遅さを皮肉ったものである。室内から顔を出すアムジャベイが、いつもの夜会服とシルクハットではない。

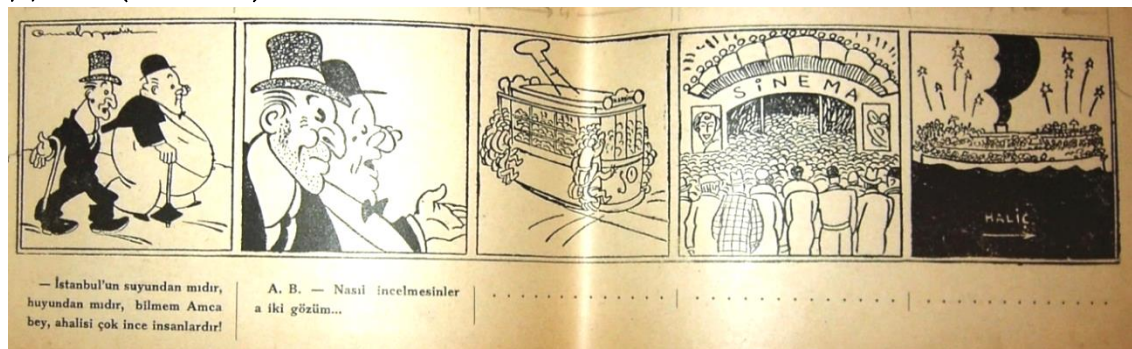
（イスタンブール出版博物館所蔵）

図 2-19 (72 ページ)



1938 年 12 月 1 日 *Akbaba* 誌第 256 号 11 ページから 12 ページに掲載されたナーディルの漫画。「15 年の物語！」と題され「昨日、今日」というキャプションがある。左には、古い時代の、右には近代的に変化した事象が描かれ、女性、男性、学童、医者、おそらく警官、文字の記録の仕方、教師、農民がとりあげられている。右の黒板にアルファベットを書く教師の姿は、言語改革以降の近代トルコ語の教授を示している。
(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 2-20 (73 ページ)



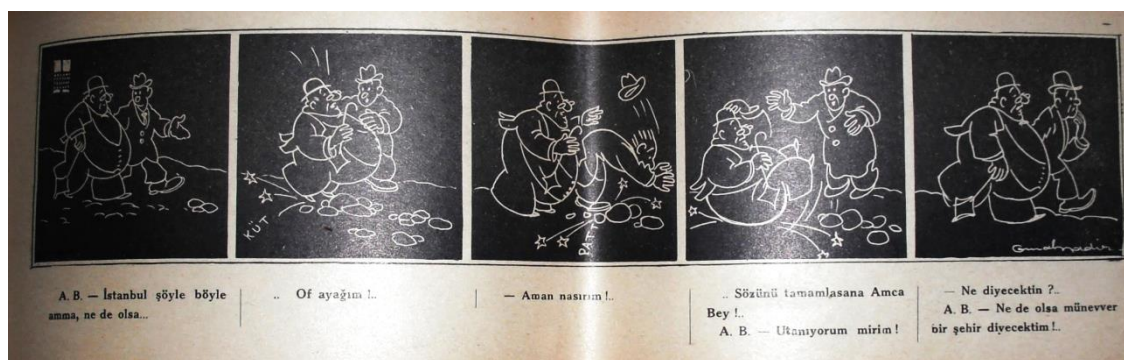
『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』に掲載された漫画。セリフは以下の通り。

- ①—イスタンブールでは水の上でも陸でも、住民はとてもやせた人になるな！
- ②アムジャベイーどんな風に細くなるかというと、二つの目で見れば…。
- ③……
- ④……
- ⑤…… (下の行き先には金角湾という字がある)

③は路面電車、④は映画館、⑤は金角湾やボスポラス海峡を行き来するフェリーボートである。イスタンブールの慢性的な交通の混雑は、ナーディルの漫画の主要な題材の一つだが、金角湾とボスポラス海峡がある同市では、現在でも慢性的に続く都市問題である。

Nadir, 1932, p. 9.

図 2-21 (73 ページ)



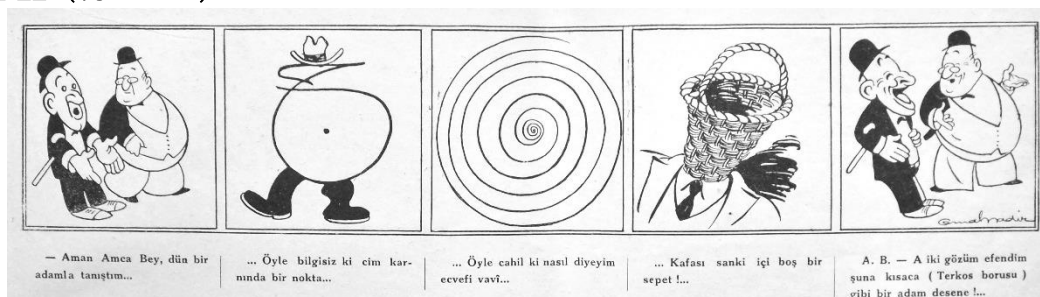
『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』に掲載された漫画。セリフは以下の通り。

- ①アムジャベイベーイスタンプルのあれこれは、何でさえも・・・。
- ②・・・あっ、足が！
- ③・・・なんと、どうした！
- ④・・・言い終わらないうちに、アムジャベイベー！
アムジャベイベーお恥ずかしい！
- ⑤・・・何て言おうとしたんだい？
アムジャベイベー何でさえも、程度の高い都市だというつもりだったんだ！

ここに描かれた、イスタンプルの道路事情の悪さは、19世紀末オスマン帝国時代の漫画にも現れていた、慢性的な都市問題であると言える。

Nadir, 1932, p. 24.

図 2-22 (73 ページ)



『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』に掲載された漫画。セリフは以下の通り。

- ①—何とアムジャベイベー、昨日ある男と知り合ったんだが・・・。
- ②・・・あんなに知識が無く、まるっきり無知で・・・。
- ③・・・あんなに無学で、どのように言おうか、空っぽの字で・・・。
- ④・・・頭はまるで中が空の籠だ！
- ⑤アムジャベイベーああ、あなた、そう、それは短い「テルコス水道」のような男の図だな！

②コマ目のセリフには、中が空っぽの、という意味の慣用句で、「ジームの中の点のような」と言うフレーズがある。ジームはアラビア文字の一つで j の表音に近いジーム (ج) である。「テルコス」は貯水池の名前で、水道の代名詞のような言葉。

Nadir, 1932, p. 19.

図 2-23 (73 ページ)



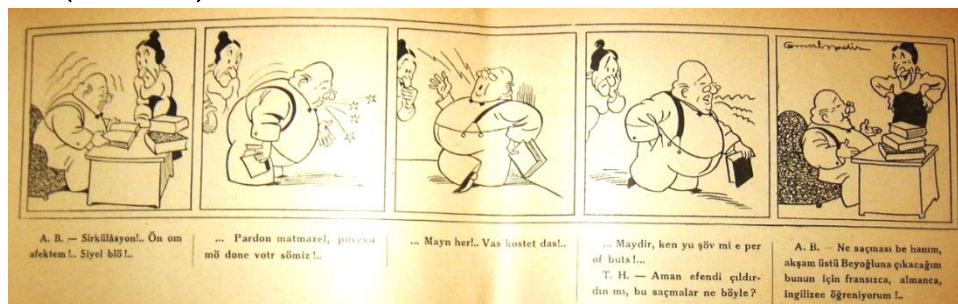
『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』に掲載された漫画。セリフは以下の通り。

- ①子供のお話一昔、キツネの兄弟がいました！
- ②・・・あるキツネの兄弟が、ある日イスタンブルへ真っ直ぐ道を取りました。ちょっと行っ
て、ずっと行って、谷の上に行って、イスタンブルに来ました。
- ③・・・時は夜、通りには人氣が無く、歩き回って最後に食べ物のかげらにありつこうと庭に
ある場所に入っていました・・・
- ④・・・しかし、かわいそうなキツネの兄弟は、入るか入らないかのうちに、とても後悔しま
した、そんな楽に一切れを食べられる幸運はありません、皮をはがれ、そのまま裸で
飛び出して行きました！
- ⑤アムジャベイーハハハハ、わかったよ子供達、わかった、あわれなキツネの兄弟は間違
って、楽器屋に入ったに違いない！

この漫画は、自然の中にいたキツネが、生き馬の目を抜く大都会でひどい目にあうとい
う教訓めいた話に対し、アムジャベイが楽器店の商魂を付け加えたものと解される。動物
の皮は、伝統的音楽や軍楽隊の演奏に用いられるドラムやタンバリンに必要なものである。

Nadir, 1932, p. 5.

図 2-24 (73 ページ)



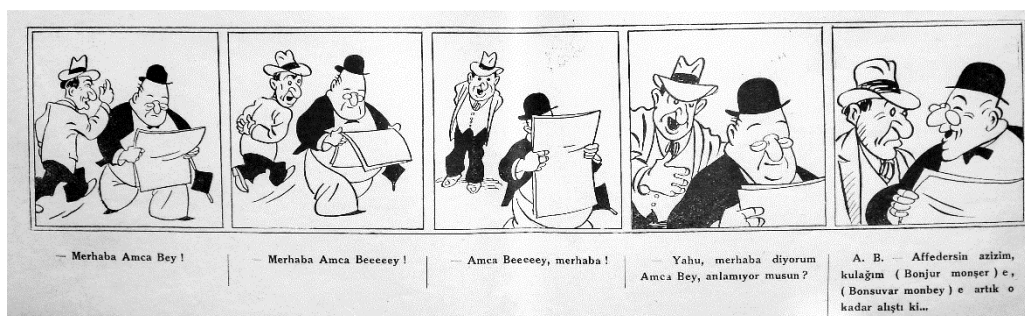
『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』に掲載された漫画。セリフは以下の通り。

- ①アムジャベイーシルキュレーション！・・・ウン オム アフェクテム！・・・シエル
ブリョ！・・・
- ②・・・パルドン マドモアゼル、プヴェヴュ ミョ ドネ ヴォトウル ショミズ！・・・
- ③・・・マイン ヘル！・・・ヴァス コステット ダス！・・・
- ④・・・マイデイル、ケン ユ ショヴ ミ エ ペル オフ ブトス！・・・
テイゼ・ハヌム——なんと、あなた、気が違ったの？この馬鹿げた言動は何？
- ⑤アムジャベイー——何が馬鹿げてるって？ おい、おまえ、今夜は高級なバイオールに出
かけるんだ、そのためにフランス語、ドイツ語、英語を勉強しているのさ！

「テイゼ・ハヌム (Teyze hanım)」は、「おばさん」を丁寧呼んだもので、ここでは
アムジャベイに対応した表現になっている。アムジャベイのセリフは、英語の 'My dear,
can you show me' などの外国語を、トルコ語のアルファベットに音写して表記したもの。

Nadir, 1932, p. 13.

図 2-25 (73 ページ)



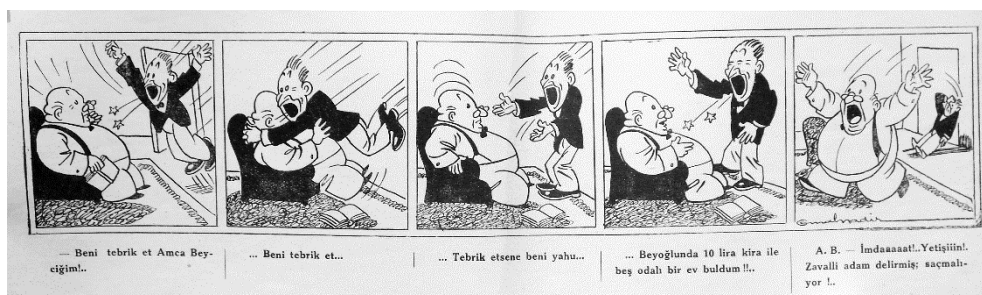
『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』に掲載された漫画。セリフは以下の通り。

- ①—こんにちはアムジャベイ！
- ②・・・こんにちは、アムジャベエエエエエイ！
- ③・・・アムジャベエエエエエイ、こんにちは！
- ④・・・やあ、こんにちはと言っているんだが、アムジャベイ、わからないのかな？
- ⑤アムジャベイーすまない友よ、耳が「ボンジュール、モンシエル」や「ボンソワール、モンベイ」に、もうすっかり慣れてしまったんでね・・・。

これは、バイオールとは明記されていないが、当地を中心とする西欧の文化にアムジャベイがかぶれていることを表現したものと思われる。⑤コマ目ではフランス語の‘Bonjour mon cher (こんにちは、愛する人)’と‘Bonsoir mon bey (こんばんは、愛する君——この bey はフランス語ではなく、トルコ語で男性を意味する言葉)’が、トルコ語のつづりで音写されている。

Nadir, 1932, p. 12.

図 2-26 (73 ページ)



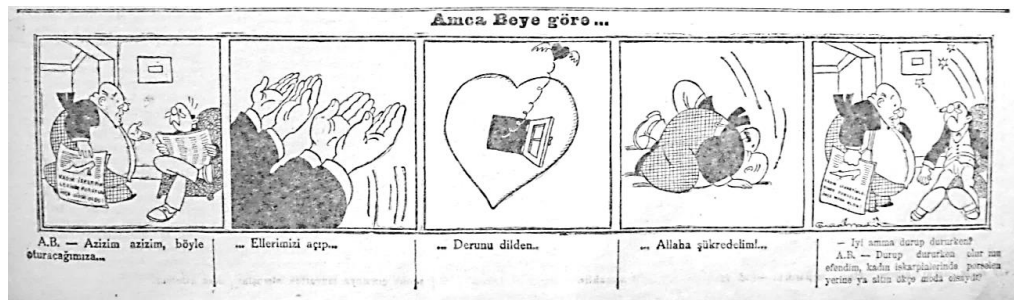
『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』に掲載された漫画。セリフは以下の通り。

- ①—俺を祝ってくれ、アムジャベイちゃん！
- ②・・・俺を祝ってくれよ・・・。
- ③・・・祝ってくれ、俺を、なあ・・・。
- ④・・・バイオールに、10 リラの家賃で 5 部屋もある家を見つけたんだ！！
- ⑤アムジャベイー助けてー！お助けー！かわいそうな男が狂ってデタラメを言ってる！

オスマン帝国時代以来、バイオール地区は外国人が多く西洋的な風俗が定着した先進的で高級な地域であり、この漫画の登場人物が言うような家賃はあり得ないというという前提が、そのような高級な場とは縁遠いアムジャベイの反応に結びついている。

Nadir, 1932, p. 43.

図 2-27 (74 ページ)



1932 年 5 月 27 日 *Akşam* 紙第 4894 号 3 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。セリフは以下の通り。

- ①アムジャベイエー友よ、友よ、こう腰を下ろして…。
- ②…手を開いて…。
- ③…内なる心から…。
- ④…神に感謝しよう！
- ⑤—いいね、しかしいきなりだな。
アムジャベイエーいきなりだ、そう、女性の靴で磁器の代わりに金のかかとが流行になっていたとしたら？

これは、アムジャベイエが、かかとが磁器製のハイヒールの広告が掲載されている新聞らしきものを手にしていることから、もし金製のものが流行になっていたとしたら、男性が多大な出費を迫られただろうという杞憂をしたものと思われる。そのためのアラーへの感謝の際に、跪いて手を上にしてから、額を地につけるという礼拝が描かれている。実際の礼拝の手順は、もっと複雑だが、アムジャベイエがアラーを意識したムスリムとして生活しているという設定があることが示されており、それは読者にとっても自然なことであったと思われる。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

写真 2-1 (77 ページ)

a



1940年のイスタンブール。オスマン帝国時代のトプカプ (Topkapı) 宮殿の西に位置する、旧市街の中心地スルタンアフメット (Sultanahmet) 地区を空撮したもの。下に広がるのはスルタン・アフメットモスクと公園、中央やや下は旧役所。その上に、木造家屋と3階以上の高層建築が混在する町が広がっている。写真の上方が北西になる。

Başgelen, p. 60.

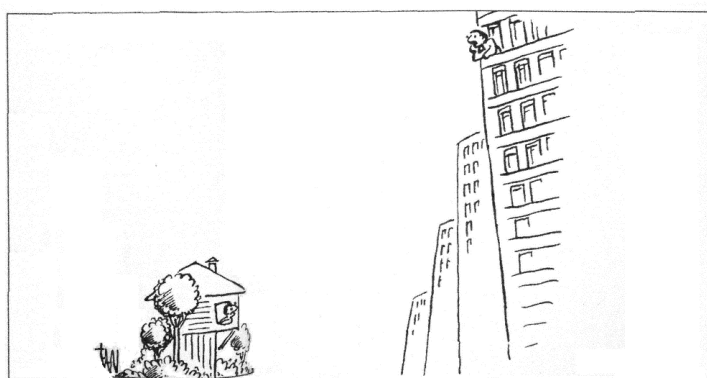
b



20 世紀前半のイスタンブール、ユスキュダル地区の一角。撮影詳細は不明だが、フェスを被った人物がいることから、1925 年以前の撮影と思われる。中央の尖塔は小規模なモスクのもの、遠方には大きなモスクの尖塔が2本見える。二階に張り出しを持つ木造家屋、地区に密着するような小モスクなど、当時のマハレ風景の一例を示すものと思われる。

Mintzuri, p. 132.

図 2-28 (77 ページ)



ナードイルの時代に見られた、伝統的な木造家屋と近代的高層建築が現在でも混在している都市事情がうかがえる。

1994年にイスタンブール市が発行した *Biannual İstanbul, '93 Selections* の62~63ページに掲載されたタン・オラルの漫画。同誌には、他にも木造民家と高層建築を対照させたタン・オラルの漫画3点が掲載されているが、ナードイルの薫陶を直接受けた漫画家セミヒ・バルジュオールによる、同様の作品も掲載され

(横田所蔵)

写真 2-2 (77 ページ)



トルコ帽フェスを被ったセダト・スィマヴィ。撮影日時 場所など不明だが、オスマン帝国時代の写真と思われる。ネクタイに背広という洋装にフェスを組み合わせており、1925 年に着用が禁じられるまで、これが紳士的な服装とされていた。

Çeviker, 1988, p. 122.

図 2-29 (79 ページ)



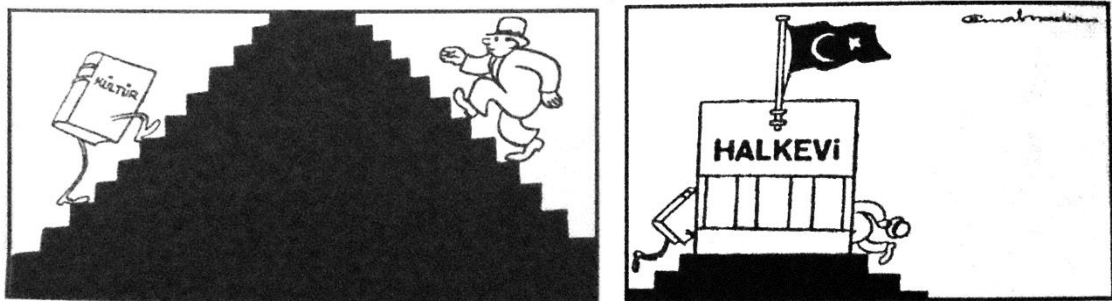
1932 年 2 月 17 日 *Akşam* 紙第 4797 号第 1 面に掲載されたナーディルの漫画。「〈国民の家が、この金曜日に開く〉、新聞より」という題があり、セリフは以下の通り。

—とても丈夫な建造物のようなだ！
—土台に若者、学問、芸術、スポーツ、愛国心がある！

「国民の家」は、1932 年 2 月 19 日にオープンした。この漫画は、その直前に描かれたもので、同党の施策を支持するというナーディルの公的な立場が示されている。Halkev (国民の家) という看板とトルコ国旗が掲げられている。二人の人物が洋装の近代的市民像であるが、右の男性がトルコ帽の廃止後に広まった鍔の狭い鳥打帽であり、伝統的な感覚の一端が現れている。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 2-30 (79 ページ)



1940 年 3 月 1 日 *Akşam* 紙第 7970 号第 1 面に掲載されたナーディルの漫画。左の本には「文化」という題が書かれており、「国民の家」が、人々が文化と出会う場であることを示している。同施設の上に、トルコ国旗が大きく掲示され、国家的な意味を持つことがわかる。右の人物が、洋服に帽子という、近代的な市民像であることも、この施設が近代化の進展に関わることを示していると言えるだろう。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 2-31 (79 ページ)



1943 年 8 月 7 日 *Amcabey* 紙第 36 号 10 ページに掲載された「アムジャベイ・工芸展覧会」で。この前の号から、アムジャベイ・シリーズは 9 コマになっている。セリフは以下の通り。

- ①—この展覧会では、どれを見てもみんな手仕事だよ、アムジャベイ・・・。
- ②・・・あのブラウス、あの帽子、あのカバン・・・。
- ③・・・そう言えば、あの小さな飾りも全て、全て！
- ④・・・特にあの短靴・・・。
- ⑤・・・刑務所で時間を無駄に過ごすこと・・・。
- ⑥・・・働き者の同胞が選抜したものだ！
- ⑦・・・みんなに来てもらって、この特技を見てほしいんだ！
- ⑧・・・この目的で展覧会では、日中は音楽、夜はジャズを演奏する！
- ⑨アムジャベイ—この状態で、小さいサズのレビューを追加してくれ、ご主人！

これは、「国民の家」で開かれた展覧会を題材としたものであり、⑤コマで虫を使った賭博をしていると思しき囚人が描かれていることから、収監されている人々による工芸物の展覧会ではないかと推測される。展示品が西洋的なものであり⑦、⑧コマ目で西洋音楽およびジャズによって展覧会が盛り上げられていることに対し、アムジャベイが、伝統音楽のサズを使うことを提案しているものと解される。これは「国民の家」の理念に反対しないもの、西洋文化を中心に据えることに対して異を唱えるという、ナーディルの漫画の保守的な傾向が垣間見える。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 2-32 (82 ページ)



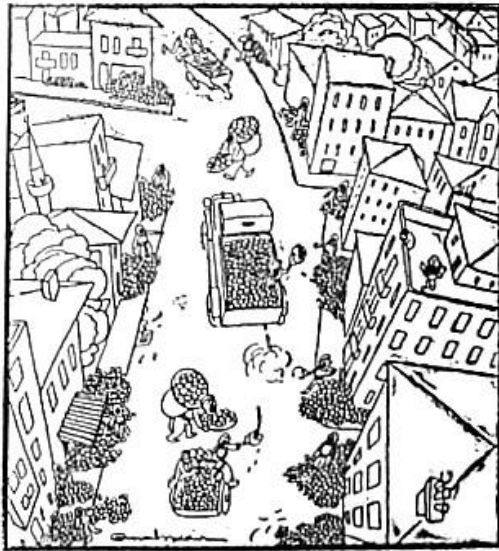
1925 年 9 月 5 日 *Karagöz* 誌第 1823 号 2～3 ページに掲載された無記名の漫画。「カラギョズ帽子店で」という題があり、セリフは以下の通り。右がカラギョズ、左がハジヴァット。

ハジヴァット—私にこんなに似合ってるぞ、だから文句を言うなよ、カラギョズ。
カラギョズ—良い物が何も似合っていないぞ、勇敢な奴め、お前、俺の帽子を見ろ、最新流行の帽子に似てるだろうが？何と言おうとハジヴァット、俺が皆にでなく、皆が俺に似せるんだ！俺の生粋の文化もこれまでだ！

共和人民党政権による西洋近代化政策によるフェスを禁止する服飾改革前夜を描いたもの。常識人であるハジヴァットが、ネクタイを締め西洋の帽子を被り、服飾改革に従っているのに対して、カラギョズは固定されたコスチュームである帽子にこだわっている。この点では、カラギョズの旧弊さを皮肉ったものとも、一般男性の間にあった帽子改革に対する不満を表したものとも受け取れる。

Çeviker, 2010, p. 85.

図 2-33 (83 ページ)



Istanbulun yaz manzaralarından :
— Kes kes aaaal!.. üçü bir çeyreye!..

『ジェマル・ナーディル漫画アルバム』に掲載された漫画。「イスタンブールの夏の風景から」というキャプションがあり、スイカ、メロンといった夏の果物を売りに来たことを題材にしていると思われる。セリフは「切って、切って、買っとくれー!...3分の1、4分の1で!...」という意味の売り手の声と解される。左端中央に小規模なモスクが描かれている。

Nadir, 1933, p. 26.

図 2-34 (84 ページ)



Yirminci asırda kadın hürdür!..

『ジェマル・ナーディル漫画アルバム』に掲載された漫画。「20 世紀の女性は敬われる!」というキャプションがある。中央にいる、共和人民党政権の文化政策下では望ましいものとされた近代的洋装の女性を、男性が好奇な目で見るという構図は、1870 年代に描かれた、洋装の女性を珍奇なものと見る漫画と相似したものである。また、帝国時代のもの同様に、洋装であることを遊び女として捉えているものとも見られる。女性の周りの男性たちには、洋装の近代的な市民だけではなく籠を背負った職人的人物も描かれており、ナーディルの漫画の多様な人物像の表れの一つと捉えられる。また、そこには、男性の伝統的な女性観が継続していることがうかがえる。

Nadir, 1933, p. 5.

図 2-35 (85 ページ)



1911 年 12 月 16 日 *Cem* 誌第 8 号 8 ページに掲載されたジェミル・ジェムの漫画。セリフは以下の通り。

男性—家に戻ってから、口も開かず一言も話してないね。
女性—わかったわ、言いましょう、出て行って！

男性は、トルコ帽のフェスを被った紳士像であり、西洋的なソファに座った女性も、髪型と服装共に西洋風である。このような男女は、西洋的な知識や習俗に親しんだインテリ・エリート層であり、かつ富裕層に属し、一般的な庶民のものではなかった。

Çeviker, 1989, p. 112.

図 2-36 (85 ページ)



1910 年 11 月 4 日 *Cem* 誌第 2 号 1 ページに掲載されたジェミル・ジェムの漫画。セリフは以下の通り。

—わざと期限を延ばしたつもりもない、半分以上貰ってない、私たちに、50 リラ以上だぞ、もう、どうすればいいのかわからん…。
食べ続ける人物—喋るのをやめとけ、昔の人のことわざだ、空腹の熊は芸ができない。

この漫画の舞台は食堂であり、背景にはトルコ独特の回転焼肉が見える。左の人物はターバンを巻き、椅子の上に膝をついて座っており、近代的ではない生活習慣の中にいる人物であり、右の人物はフェスを被りナプキンを巻いた洋装である。

これは、左の人物が右の人物に支払いを滞らせて催促をされているが、古くからの習慣に従って支払に対してのんびりと構え、食事を優先させている場面を描いたもの。

Çeviker, 1989, p. 112.

図 2-37 (86 ページ)



ムジガン女史—ああ、ギュスタフ・フリューリッシュ！
クムラン氏—我が心のリリアン・ハーヴェイ！

1933 年 4 月 35 日 *Akşam* 紙第 5251 号第 1 面に掲載されたナーディルの漫画。「路面電車で」という題があり、中吊りの告知には「同胞よ！公共の場ということを忘れるな！」とある。セリフは以下の通り。

「ギュスタフ・フリューリッシュ」は、1920 年代から 40 年代にかけて活躍したドイツの映画俳優、ギュスターヴ・フロリッヒ (Gustav Fröhlich) をトルコ語に音写したもの。リリアン・ハーベイ (Lilian Harvey) も同時期のドイツの映画女優で、トルコ語の綴りで表されている。男女共に、手袋、スカーフ、帽子など、最先端と思われるファッションに身を固めている。背後の告知を配置し、このような男女が映画のまねをするような態度に対し、浮薄なものとして皮肉っているものと捉えられる。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 2-38 (86 ページ)



『ジェマル・ナーディル漫画アルバム』に掲載された漫画。セリフは以下の通り。

一夜このあたりで喫茶店が危なかったようだ、おれたちの大麦袋がカラになった！

車を引くロバの会話と解されるが、袋を口にかぶせられている理由は不明。コーヒー店が危ないと大麦がなくなる理由は、コーヒー豆が不足したために、大麦の代用品、つまりイタリアでカッフェ・ドルゾとして飲まれているような麦茶様のもので間に合わせ、そのような誤魔化しが横行していたのではないと思われる。

Nadir, 1932, p. 50.

図 2-39 (86 ページ)



1933 年 4 月 26 日 *Akşam* 紙第 5222 号第 1 面に掲載されたナーディルの漫画。セリフは以下の通り。

買い物客—パルドン、モンセル八百屋さん、ええええ、バナナはありますでしょうか？
 八百屋—むんずかしいことさ、言わねでくれだーんな、わし等は新しく村からやってきたんだ、あんた様みてえなトルコ語は知んねえ、手えでわからせてくんねえか、何がほしいんかを？

八百屋のセリフは、地方のなまりを表現するために、トルコ語の綴りが意図的に変えられており、それにあわせて意識した。最初のフレーズは、既存の単語とはかなり綴りが異なっているので推定したもの。おしやれをした洋装の男がフランス語を交えて、気障なセリフを口にするのに対し、地方出身の八百屋が理解できないという構図である。これは、西洋かぶれしたこの漫画が描かれた

時期は、一連の国語改革の効果が地方には十分に行き渡っていなかった、という背景があるものと思われる。また、現在では‘pardon’などのフランス語はトルコ語の中で定着している。この漫画は、表面的な過度の西洋化を、地方出身の人物を配して風刺するという、ナーディルの漫画の保守性がうかがえるものと見るべきだろう。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 2-40 (86 ページ)



— Bu mektubu tayyare ile gönderirsen 25, trenle gönderirsen 6 kuruş vereceksin hanım!
 — Aman evlâdım, benim gibi dul kadının tayyare, tren nesine?. Yaya' götürün yaya !..

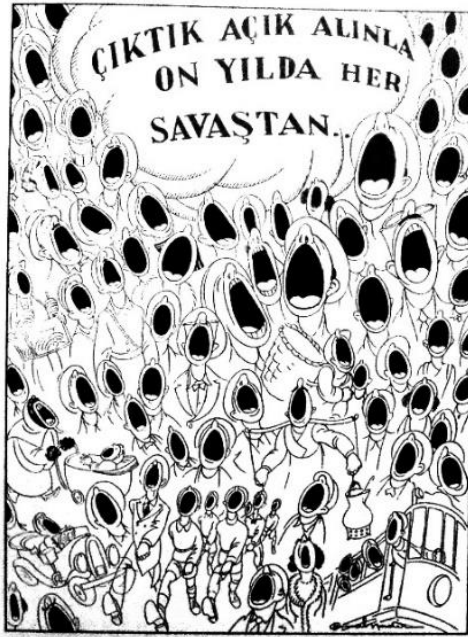
『ジェマル・ナーディル漫画アルバム』に掲載された漫画。題は無く、セリフは以下の通り。

—この手紙は航空便で送れば 25、鉄道便で送れば 6 の支払いですよ、奥さん！
 —はあ、お兄さん、あたしのような後家に、飛行機、鉄道だって、何だい？歩いて持っていっておくれよ、歩いて！..

初めて郵便局に来た婦人による喜劇的場面。頭部をスカーフで覆っているが、これはムスリムの象徴というよりも、モンペ様のシャルヴアル同様に、農村的な女性の服装の現れである。背後にいる人々は洋装であるが、切手の裏を舐めたり、ペンを振ってインクを撒き散らしたりしているなど郵便局に慣れていない様子が、強調して描かれている。

Nadir, 1933, p. 9.

図 2-41 (86 ページ)



1933 年 10 月 29 日 *Akşam* 紙第 5418 号 12 ページに掲載されたナーディルの漫画。「今日の、トルコで唯一つの高らかな声！」というキャプションがある。図中の中央上部には「全ての戦争から 10 年間名誉と共に過ごした…」とあり、独立 10 周年を題材にしたものである。右下に描かれた路面電車から、イスタンブール市民を主として描いたものと解される。自動車に乗り富裕さをうかがわせる人物、かごを背負った行商、新生トルコ共和国の将来を担う年少者など、様々な人々が声を一つにしている。ただし、女性が少数である点には、トルコ共和国でも、男性中心の社会状況が続いていることがうかがえる。

Çeviker, 2010, p. 131.

図 2-42 (87 ページ)



– Yakında bütün köylere (Alettrik) adında biri gelecekmiş. Evlerimizi o aydınlatacak, değirmenlerimizi o çevirecek, yağhanemizi o işletecek, yükümüzü o taşıyacakmış!...
– Kimlerdenmiş bu delikanlı, be Aliş?
– Bilmem amma dayı, bu kadar kuvvetine bakılınca Devlet Baba'nın oğlu olmalı...

1935 年 5 月 21 日 *Akşam* 紙第 5310 号第 1 面に掲載されたナーディルの漫画。セリフは以下の通り。

— 近く、全部の村に「機械化」って名前のモノがやってくるらしいぞ、そいつはわしらの家を明るくして、粉引き機を回して、油絞り場で仕事をして、荷物も運ぶんだぞ！
— 誰なんだ、そんな若い衆は、おい、アリシュ？
— わからんがね、おじさん、そんなに力を見せられるものがあるとしたら、国家の親父の息子に違いねえ！

アリシュ (Aliş) は人名。国家の親爺 (Devlet Baba) は、アタテュルクを国父として表現したものと思われる。また、牛によって鋤が引かれているが、農村の機械化という政府の方針を称揚したものと解される。農民たちが、ターバンの代わりに意味を持つ鰐が狭い鳥打帽を被り、腹巻様の帯を巻いているなど、当時の典型的な農民像が描かれている。

Çeviker, 2010, p. 143.

図 2-43 (88 ページ)

a



Apartımandan bir ses: Bana bak koca!..
Bu zamanda kadın dediğin her gün Kuvafore, Sinemaya,
Tedansana gidersen ...
Çangırılı Mehmet ağa — Duydunmu Ali?..
Ben bizim köydeki Fadimenin kadınlığından
şüphelenmeğe başladım!

a、b ともに『ジェマル・ナーディル漫画アルバム』に掲載された漫画。キャプションとセリフは以下の通り。

アパートからの声: 私を見なさい、あんた!・・・この時、女性が言うには、毎日美容室、映画、ダンスホールに行く・・・。
チャングル・メフメト兄貴一聞こえたか、アリ? 俺は、俺たちの村にいるファドメの女らしさが疑わしくなったぜ!

ファドメは女性の名。チャングル・メフメトは、田舎風の職人の名前と思われる。都会の女性の派手さを、田舎の女性も持ちうるだろうという男性の感慨を示したものと解される。アパートの隣は木造民家である。

Nadir, 1933, p. 8.

b



— Vay köftehur vay!.. Bizim oğlan ne etmiş de koca İstanbulun altını üstüne getirmiş?.. Yazmıyor mu?
— Vallahi bilmem, yalnız (kanalizasyona amele yazıldım!) diyor!

—おい、果報者よ、おい! わしらの息子は、イスタンブールで、上から下まで、どうほじくり返して嫁探しをしたって書いてあるかい?
—神かけてわからん、ただ「下水道工事の労働者に登録された」とだけ言ってきた!

地方出身者がイスタンブールという都市で従事する労働の現実が現れている。図 2-14 同様に、a、b 共に、登場人物の服装に、鳥打帽、古上着といった農村的な要素が現れている。

Nadir 1933, p. 51.

図 2-44 (88 ページ)



1934 年 5 月 8 日 *Akşam* 紙第 5597 号 3 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。
セリフは以下の通り。

- ①—ハハハハ！ あいつの様子を見ろよ、アムジャベイ・・・。
- ②・・・金床に二つのハンマーを置いて・・・。
- ③・・・入り口にも大きな「工場 (fabrika)」という看板を下げて・・・。
- ④・・・まるで大きな仕事をしているかのように自慢気だ・・・！
- ⑤アムジャベイーどれだけ自慢したって、適切だな！
—何故だね？
アムジャベイー失業者じゃないんだよ？

このような手工業的な生産に従事している職人は、時に *usta* (親方、名匠) と呼ばれる。
ここには職人の仕事を弁護するアムジャベイの姿勢が表れている。現在のトルコでも、こ
の鍛冶屋のような手仕事による工芸の職人とその工房を見ることができる。

Çeviker, 2010, p. 137.

図 2-45 (88 ページ)



1933 年 2 月 27 日 *Akşam* 紙第 5167 号 3 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョ
レ」。セリフは以下の通り。

- ①チェルケシュリ・ヴェリオじさん—わし等をからかっているのかな、車掌さんよ、ここ
はベイオールじゃなからう？
- ②・・・ほれ、わしを田舎者と見てごまかしおったな、たぶんな・・・。
- ③・・・ほれ、「パルドン、ミュシュー」といってお喋りする紳士たちかい？
- ④・・・ほれ、「オリステ、キリエ」と喚くのは、スープ屋かい？
- ⑤アムジャベイーいたずらに探しなさんな、おじさん、若い世代の人達が現れてから後、
紳士たちもみんな、大胆にしゃべるようになったのさ！

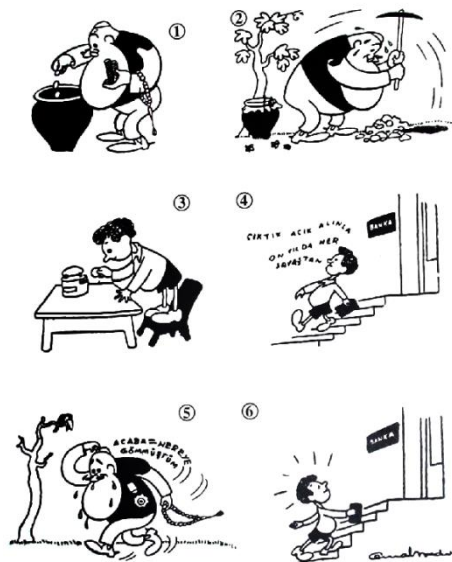
ここに描かれた男性のチェルケシュリ・ヴェリ (Çerkeşli Veli) という呼び名は、黒海
とカスピ海の間にあるチェクス地方に由来し、地方出身者であることを示していると思わ

れる。この漫画の舞台は路面電車の中であるが、床に置かれた農産物の籠や鳥打帽と腹巻といった服装から地方の農民であることがわかる。③コマ目のセリフでは、フランス語の‘pardon monsieur’の音写がある。④コマ目の「オリステ、キリエ」は、ギリシャ語の‘οριστε κυριε (いらっしゃい、だんな)’と言う呼び声の音写と思われる。

これは外国語が飛び交う大都市イスタンブールに戸惑い田舎者をごまかすのではないかと疑心暗鬼になっている地方出身者に、アムジャベイは、時代が変わったことを同情的に示しているものと思われる。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

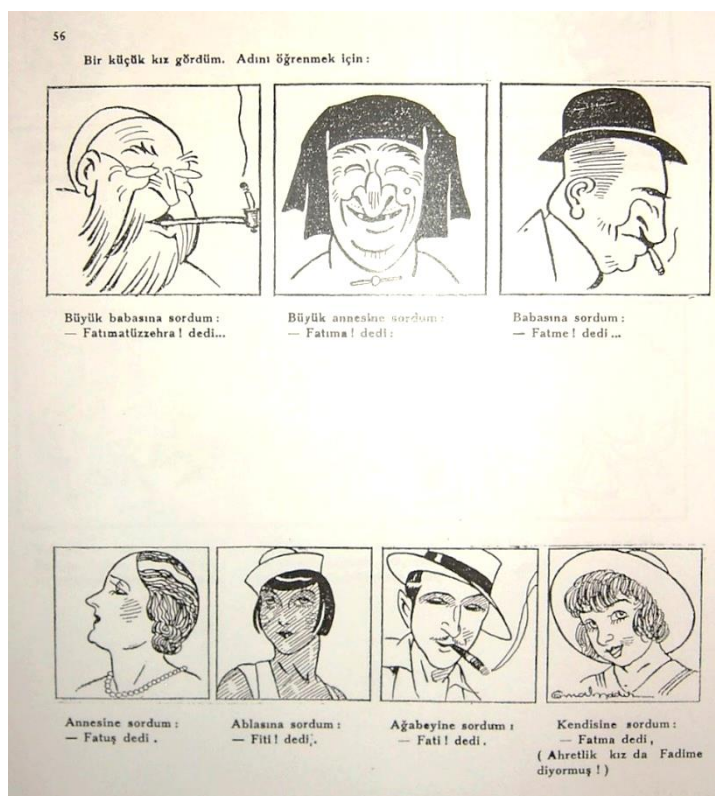
図 2-46 (89 ページ)



ナーディルによる、祖父と孫が登場する「デディレ・トルン」の一例。1 コマ目で祖父がつぼに隠した金を埋めながら、5 コマ目に、「あれどこに埋めたんだっけ」と困惑するが、孫は貯金し 4 コマ目で銀行に預け、「ちゃんと預けたから安心」と言っている。孫が洋装であるのに対し、祖父がムスリムの帽子を被り、礼拝用の数珠を持つ点に、新旧世代の差が表されている。

Demirci, p. 37.

図 2-47 (89 ページ)



言った (イスラームのつながりがある娘も、ファティメと言っていた)。

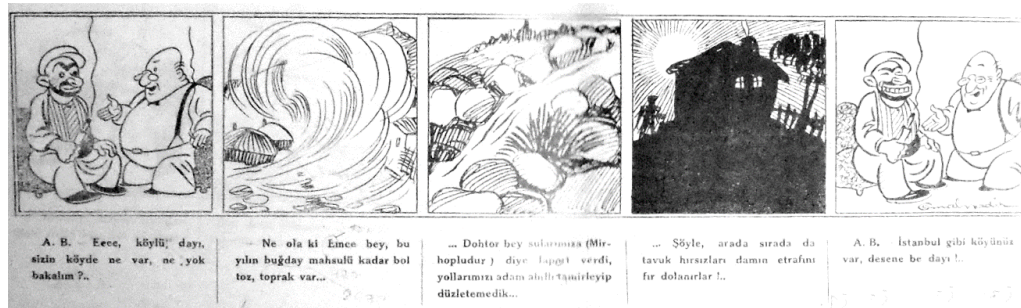
『ジェマル・ナーディル漫画アルバム』に掲載された漫画。
「ある少女に会った、名前を知るために」と題され、右下の少女の呼び名を、家族に聞いた場合の答えがキャプションとして記されている。世代によって呼び名が異なることを示しており、左上から右下にかけて、以下のようになっている。

上左「祖父に聞いてみた: ファティマ・トゥゼフラ!と言った」、上中「祖母に聞いてみた: ファティマ!と言った」、上右「父親に聞いてみた: ファティメ!と言った」、下左「母親に聞いてみた: ファトゥシュ!と言った」、下左から二人目「姉に聞いてみた: フィティ!と言った」、下右から二人目「兄に聞いてみた: ファティ!と言った」、下右「本人に聞いてみた: ファティマと

ファティマ (Fatima) は、イスラームの始祖ムハンマドの娘の名前から来たものであり、祖父の呼び方はそれを正しく言ったものと解される。また、父と母の呼び名は、一般的な愛称であり、兄と姉は流行を思わせる姿から、その呼び名も当時の流行に従ったものと推察される。本人の呼び名にある付記は、イスラーム的な名前であることを付け加えたものと思われる。

Nadir, 1933, p. 56.

図 2-48 (91 ページ)



『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』に掲載された漫画。セリフは以下の通り。

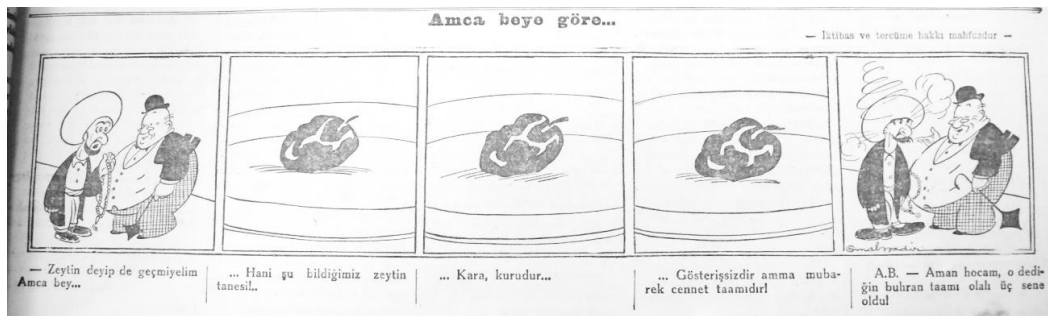
- ①アムジャベイーねえ、村の旦那さん、あなたの村のあれこれを何か話してくれませんか?
- ②...何かねえ、そこじゃあエムジェーベイ、今年のお麦の収穫くらい多くの砂ボコリが、土地にあってな...
- ③...先生さんよ、村長が、水がもっと勢いよくながれるようにって、川筋に住んでる男らで急いで直して...
- ④...そんで、あちらこちらじゃあ、ニワトリ泥棒が小屋の周りをグルグルうろつくんだ!

⑤アムジャベイーイスタンブルのような村もあるってことだな、旦那さん！

②コマ目の「エムジェーベイ (Emce bey)」という呼び方を含め、農村の男のセリフには、訛りのような表現がなされている。また、この漫画は、イスタンブルの喧騒ぶりを風刺したものだが、トルコにとっての精神的故郷ともいべき農村部の風景と、そこに住む農民像が表れている。

Nadir, 1932, p. 29.

図 2-49 (91 ページ)



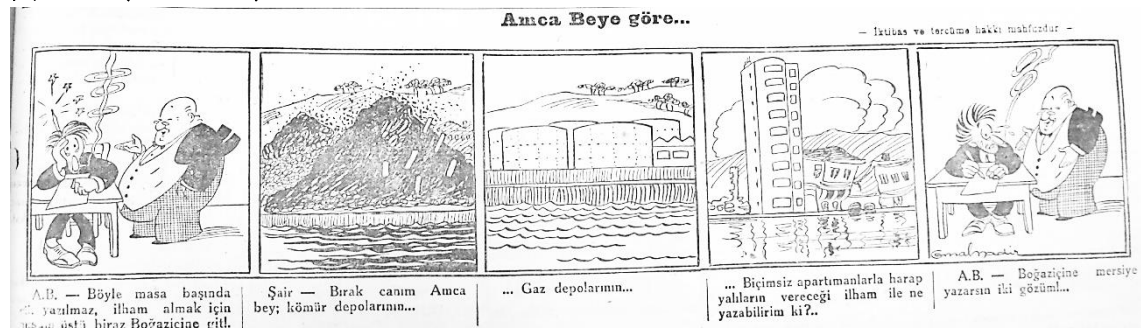
1933 年 1 月 7 日 *Akşam* 紙第 5118 号 3 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。セリフは以下の通り。

- ①—オリーブと言って軽く見ないことだ、アムジャベイー…。
- ②…ほら、あの私達が知っているオリーブの実だ！
- ③…黒く、干からびている…。
- ④…見てくれは良くない、しかし神聖な天国の食べ物だ！
- ⑤アムジャベイー—しかし先生、そういう危ない食べ物になるのに 3 年にかかるね！

ターバン姿で数珠を持つアムジャベイーの対話の相手が hoca (先生) と呼ばれていることから、聖職者と推察される。トルコの食卓に欠かせない乾燥オリーブを例にとって、貴重なものは外見で判断できないことを語っているが、アムジャベイーが、放置していると、食べると天国に行くような危ない物になるかもしれないと茶化しているものと解される。

(イスタンブル市立アタテュルク図書館所蔵)

図 2-50 (91 ページ)



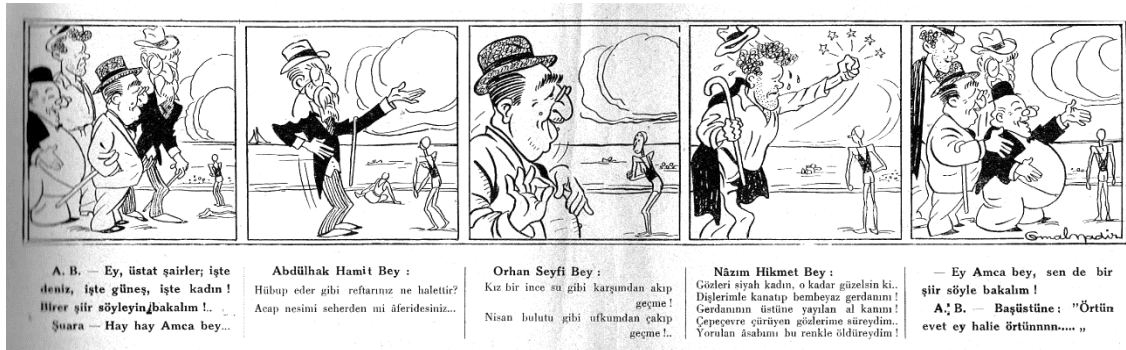
3 月 20 日 *Akşam* 紙 5188 号 3 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。セリフは以下の通り。

- ①アムジャベイー—こんな風に机の前では、何も書けない、インスピレーションを得るために、夕方の金角湾に、少しの時間行ってみろ。
- ②詩人—ほっといてくれないか、アムジャベイー、石炭貯蔵地の…。
- ③…ガスタンクの…。
- ④…不恰好なアパート群と荒れ果てた邸宅が与えるインスピレーションで、何が書ける

- と言うんだ？
- ⑤ アムジャベイー—金角湾への挽歌を書きなさいよ、二つの目で！
これは、景観が損なわれつつあるイスタンブルの金角湾について、詩人の言葉を引き合いに出して風刺をしているものと解される。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

図 2-51 (91 ページ)



『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』に掲載された漫画。セリフは以下の通り。

- ① アムジャベイー—やあ、詩人の師匠方、このように、海が、このように太陽が、このように女性が！ それぞれを詩人が語るのを見たいですね！
詩人達—はい、はい。
- ② アブデュルハク・ハミット氏
—水の上の泡のような貴方の歩みはどの様なものだろうか？
不思議に心地よい夜明けから巧みに形作ったのだろうか・・・。
- ③ オルハン・セイフィ氏
—娘はほっそりした水のように私の無効から流れ過ぎていく！
四月の雲のように地平線からひらめいて過ぎていく！・・・。
- ④ ナーズム・ヒクメット氏
—黒い瞳の女性、彼女ほど美しくあれば・・・
私の歯が羽のように白くあなたの首に！
首の上に広がる赤い血！
周り全ては朽ちてゆき私の目に！
疲れ果てた私の神経は、この色に朽ち果てた！
- ⑤ —やあアムジャベイ、あんたも詩を披露してくれ！
アムジャベイー—わかりました、「覆われてる、ああそうだ、空っぽに覆われているううう・・・」。

詩独特の言い回しと、古語と思われる語が含まれるため、②～⑤は意識。最終コマのアムジャベイのセリフは、自身の詩的表現力の無さを率直に表明したものと思われる。アブデュルハク・ハミット (Abdülhak Hamit) は、オスマン帝国時代にフランスやイギリスに滞在した外交官でもあった詩人。オルハン・セイフィ (Orhan Seyfi) はジャーナリストで劇作もした詩人で後に国会議員になった。ナーズム・ヒクメット (Nâzım Hikmet) は革命運動に関わって、政府から共産主義者として何度も訴追され、後にソ連に亡命した詩人であり、日本に投下された原爆に触発されて 1955 年に書いた *Kız Çocuğu* (少女) という作品がある。アムジャベイは、これら当時の有名文化人であったと思われる詩人達の友人のような存在として描かれており、彼がどのような人物とも親しい立場にあることが表れている。

Nadir, 1933, p. 46.

図 2-52 (91 ページ)



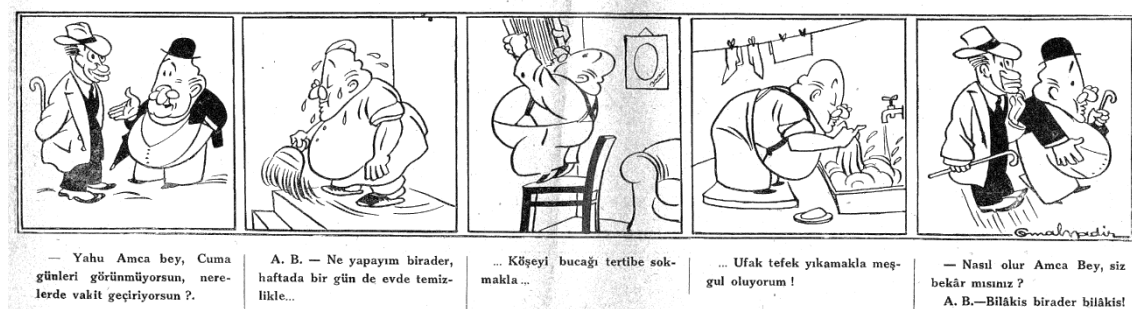
1935 年 1 月 16 日 *Akşam* 紙第 6195 号 3 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。セリフは以下の通り。

- ①—やあ、アムジャベイさん、よくいらっしゃった、いらっしゃった、さて、あなたの行方は、人が一度も行けないところだったかな？
- ②・・・以前描かれた人が、こちらの全ての村の衆のところに現れる！いつも笑顔を目にしてはいるが、甘い声も聞きたいんだ！
- ③・・・何か、前の過ぎた年の月光の世界の船かな、ジェマル・レシトが櫂を、エクレム・レシトも櫂を！ ハーズムは舵、メスドは鐘、ワスフィも手伝って何とも甘い声を発している！
- ④・・・特別に、私も行って村の衆に吉報を伝えよう！
- ⑤アムジャベイエーやめなさい、あなた、やめなさい！
—もしかしたら、衣装と外見だけが同じものが来たのですか？
アムジャベイエーいいや、実物が来たよ、水道のパイプからね！

これは、イスタンブルを主舞台とするアムジャベイが地方を訪ねて歓迎されている場面を描いたものと思われる。①コマ目では当時「アムジャベイエ・ギョレ」に登場していたペットの犬が描かれている。③コマ目でゴンドラに載っている理由は不明だが、アムジャベイが当時の文化人と同乗している。ジェマル・レシト (Cemal Reşit) は作曲家でピアニスト、エクレム・レシト (Ekrem Reşit) はジェマルの兄であり画家で小説家、ハーズムは俳優のハーズム・キョルミュクチュ (Hazım Körmükçü)、ワスフィは劇作家で映画監督のワスフィ・ルザ・ゾブ (Vasfi Rıza Zobu) と思われる。メスドは不明。④コマ目での吹き出しの言葉は「アムジャベイが来た！」。⑤コマ目でのアムジャベイによるオチは、断水が多い水道事情を皮肉ったものと思われる。この漫画では、架空の人物であるアムジャベイが、現実の文化人と並ぶ人格的な存在であることをナーディルが意識して描いたものであり、漫画の説話世界から自立したキャラクターとなっている

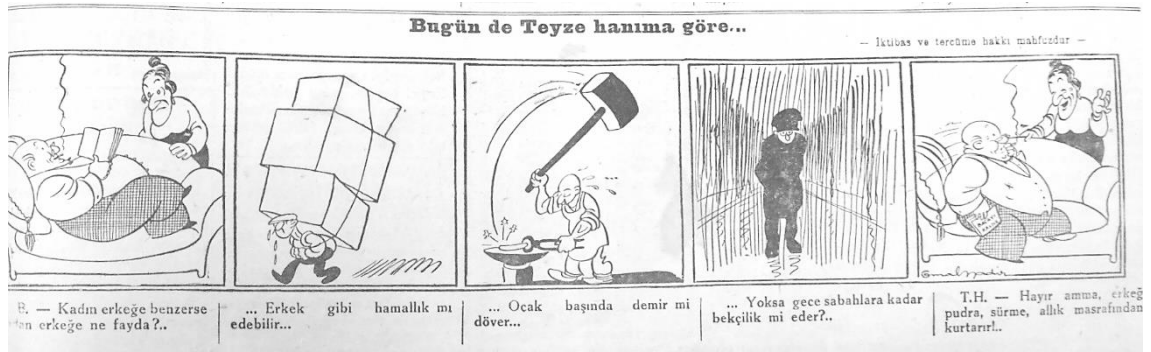
(国立ベヤズィット図書館所蔵)

図 2-53 (91 ページ)



『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』に掲載された漫画。セリフは以下の通り。

図 2-55 (91 ページ)

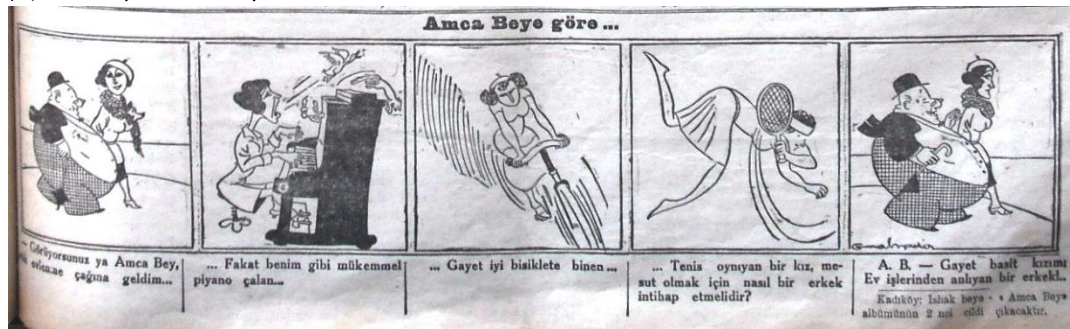


1933 年 3 月 18 日 *Akşam* 紙第 5186 号に掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」、「今日はテイゼ・ハヌムによれば (Bugün de Teyze hanım göre)」という題になっている。セリフは以下の通り。

- ①アムジャベイエー女性が男性に似ていたら、そこから男にはどんな得があるかな？
- ②・・・男のように重労働が出来るのか・・・。
- ③・・・炉の前で鉄を打つのか・・・。
- ④・・・夜通しの警備員になるのか？
- ⑤テイゼ・ハヌム—いいえ、しかし男性が白粉と頬紅の費用から救われるわ！

これは、女性の化粧品代が男性の大きな負担になっているというユーモアを表したものと解される。この漫画は題名のように、アムジャベイエがテイゼ・ハヌムに向かって題材に関するトピックを中間コマで語り、ハヌムがオチをつけるという、逆の形をとっている。
(国立ベヤズィット図書館所蔵)

図 2-56 (91 ページ)



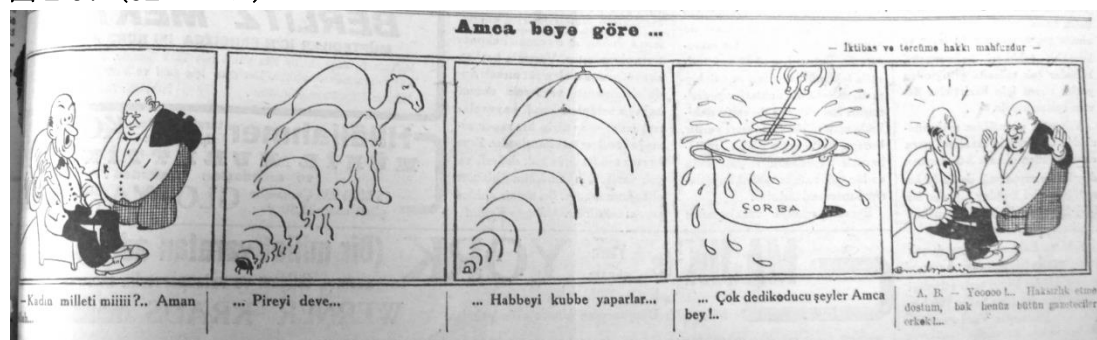
1932 年 3 月 29 日 *Akşam* 紙第 4838 号 3 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。セリフは以下の通り。

- ①一見してお分かりのように、ねえアムジャベイエ、私にも結婚適齢期が来ました・・・。
- ②・・・しかし私のように申し分無くピアノを弾き・・・。
- ③・・・とても上手に自転車に乗り・・・。
- ④・・・テニスをたしなむような娘が幸せになるために、どのような男性を選ぶべきでしょう？
- ⑤アムジャベイエーとても簡単だ、お嬢さん！ 家事がよくわかっている男性さ！

これは活動的な女性に対し、肝心の家事を誰がやるのかという点をアムジャベイエがユーモラスに指摘したものと解される。他の女性を題材としたナーディルの漫画と同様に、近代的な女性による、男性同様の活動を珍しいものとする、保守的な女性観の現れと捉えられる。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 2-57 (92 ページ)



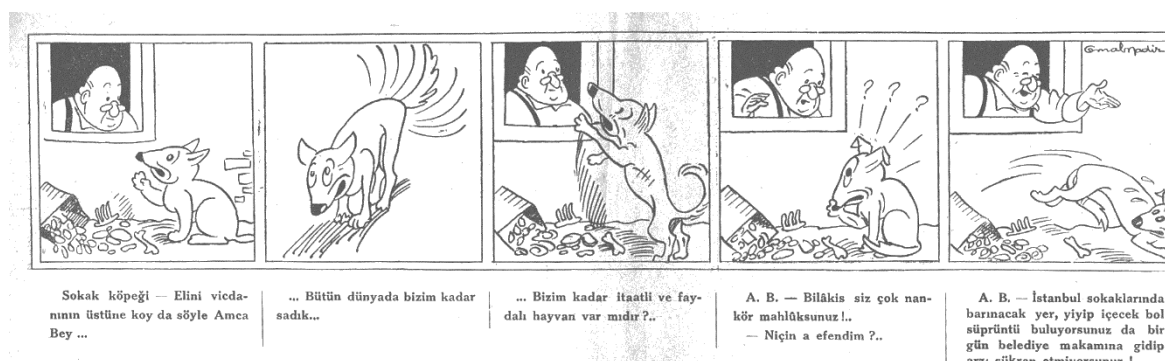
1933 年 3 月 15 日 *Akşam* 紙第 5183 号 3 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。セリフは以下の通り。

- ①—女性も国民だって言うのか？ アムジャベイ。
- ②...ノミをラクダに...
- ③...種を天井のドームに...
- ④...よく噂をする奴の話題だよ、アムジャベイ！
- ⑤アムジャベイ—いやあ、間違えるな、友よ、新聞の人間は全てみんな男性だ！

②、③コマ目のセリフは、大きくするという意味のトルコ語の常套句である。④コマ目には「スープ (çorba)」と書かれた鍋が描かれているが、スープをかき混ぜるという表現は「混乱させる」という意味の常套句でもあり、女性が国民とは認められないことを表現したものと思われる。大げさな噂を広めるものという旧弊な男性中心の女性観を他者に語らせ、ジャーナリズムがまだ男性中心であるという偏りを皮肉っていると解される。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

図 2-58 (92 ページ)



『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』に掲載された漫画。セリフは以下の通り。

- ①野良犬—注意して言ってくださいよ、アムジャベイ...
- ②...全ての世界で私達ほど忠実な...
- ③...私達ほど従順で有用な動物がいるでしょうか？
- ④...アムジャベイ—逆にあなたは、とても恩知らずな生き物ですよ！
—すみません、なぜですか？
- ⑤アムジャベイ—イスタンブールの路地のゆっくり出来る場所、食べて飲める豊かなゴミを見つけていて、おまけに日中街の職員が来ても、提供には感謝をささげない！

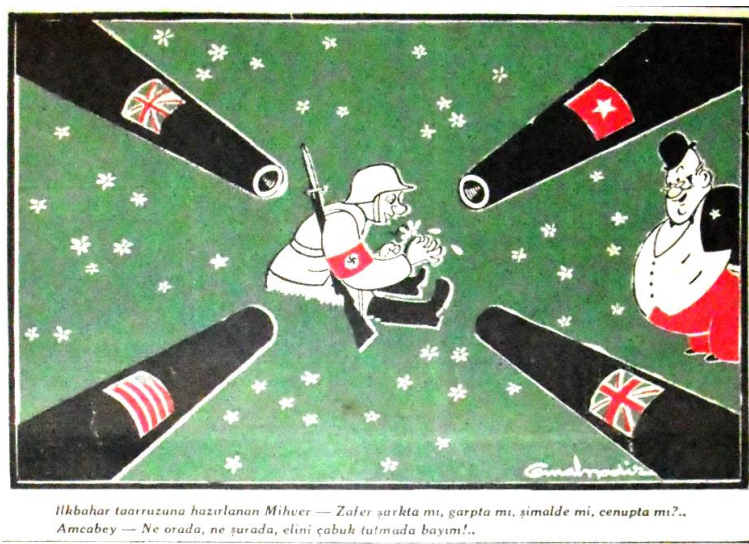
これは、野良犬が安住できる場所や、あされるようなゴミや残飯を十分処理できないイスタンブール市当局を風刺したものと解される。このような題材は、18 世紀後半オスマン帝

国時代の漫画の初期から取り上げられ続けたものである。当時の漫画から動物が言葉を発するものは散見され、ナーディルの漫画の中にも現れていた。しかし彼の一コマ漫画の中では人間と動物の対話は見られず、アムジャベイは例外的存在である。

Nadir, 1933, p. 48.

図 2-59 (92 ページ)

a



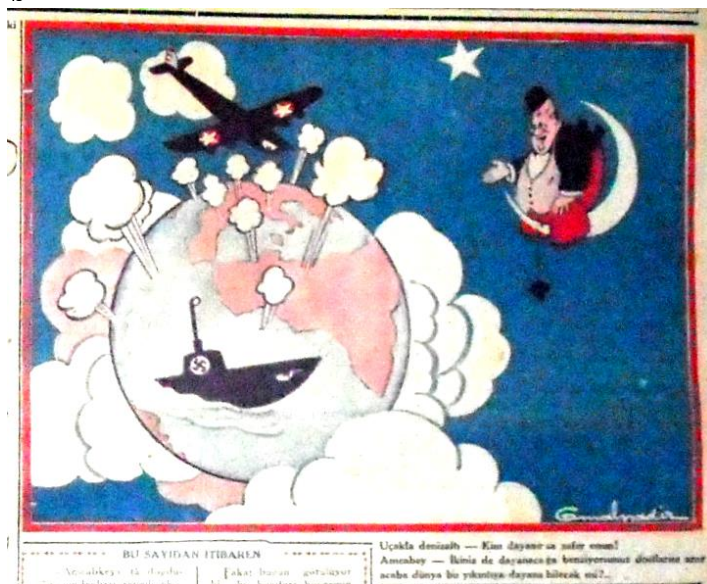
1943年3月13日 *Amcabey* 誌第 15 号表紙に掲載されたナーディルの漫画。セリフは以下の通り。

春の攻勢を準備する枢軸—勝利は、東か、西か、北か、南か？
アムジャベ—そこかしこに何か早く手を打たないと、あなた！

野原で花占いをするドイツ兵が、あらゆる方向から連合国からの攻勢にさらされていることを示しており、右上は

ソ連、右下はアメリカ、他はイギリスの国旗もしくは象徴をつけた砲口である。

b



1943年4月7日 *Amcabey* 誌第 20 号表紙に掲載されたナーディルの漫画。セリフは以下の通り。

飛行機と潜水艦—誰が持ちこたえて、勝利を手にするか！
アムジャベ—どちらも、持ちこたえようとしていることでは、似た仲間のような、さて、この高みから、世界が持ちこたえられるか、わかるだろうか？

左下にあるのは、他の記事の一部。飛行機はソ連軍、潜水艦はドイツ軍のもの。a、b の漫画

が掲載された時期には、ドイツはスターリングラードの戦いでソ連に決定的な敗北をし、東部戦線での帰趨が決しており、その状況を描いたものと解される。

(a、b ともにイスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 2-60 (93 ページ)



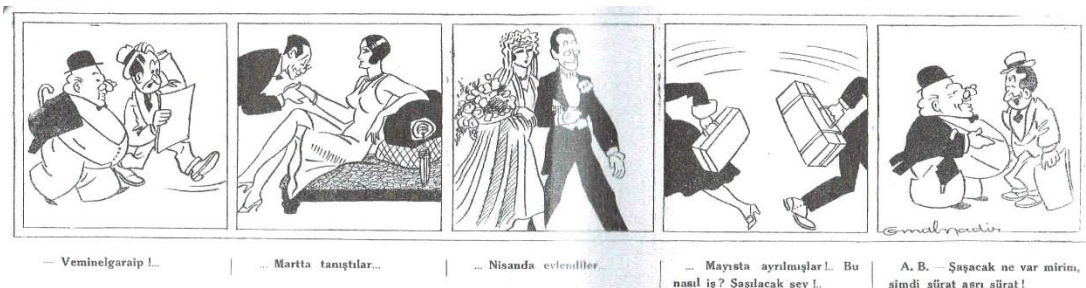
1930 年 11 月 18 日 *Akşam* 紙第 4337 号 3 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」の第 3 回目である。セリフは以下の通り。

- ①・・・新しく発行された新聞に新しい記事があるもんかね、アムジャベイ？
- ②・・・もちろん、半分は変質されてしまった記事さ。
- ③・・・裁判所通り界限で、脅しをかけるだろうという・・・。
- ④・・・しかし、なぜ冬を待って発行したんだ、さて？
- ⑤アムジャベイー知りようがないな、ああ、冬は「見世物」の季節だ！？

これは、同年発行された *Son Posta* 紙など、体制に批判的な論調の新聞を「見世物」のようなものと皮肉った内容の漫画と解される。アムジャベイと対話者が座ったままで、多少の動きと表情の変化はあるものの、構図の変化がないまま展開しており、後の「アムジャベイエ・ギョレ」の標準となる、中間部で対話者のセリフの内容が図示されるという構成がまだ確立されていない。

(イスタンブル出版博物館所蔵)

図 2-61 (93 ページ)



『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』に掲載された漫画。セリフは以下の通り。

- ①—不思議だ！
- ②・・・3 月に知り合って・・・。
- ③・・・4 月に結婚して・・・。
- ④・・・5 月には別れる！これはどういうことだ？わからなくなるよ！
- ⑤アムジャベイー何をうろたえることがあるのかね、今はスピードの時代だよ、スピード！

これは保守的な立場から、雑誌などに掲載された新しい恋愛および結婚の姿への戸惑いを題材にしている。その場がないニュースなどを対話の題材にして、内容を中間コマで提示するという「アムジャベイエ・ギョレ」の基本構成が見られる。また、中間部で男女が比較的現実的な頭身で描かれているが、アムジャベイと対話者がズングリとデフォルメされた姿であり、漫画の説話に読者を導く道化性を示している。

Nadir, 1932, p. 40.

図 2-62 (93 ページ)



1930 年 10 月 22 日 *Akşam* 紙第 4322 号第 1 面に掲載されたナーディルの漫画。「人民党の成功と、終了した選挙の後」という題があり、セリフは以下の通り。

- ①アーオール—サズを弾いてくれ、あんた、愛しい奴を、最も熱意をこめて・・・。
- ②—弾け、語れ、私の歌を、熱心な声で・・・。
- ③—私は泣こう、うめこう、密かにこんな風に！
- ④—お前は語ってくれ、私の歌を、熱心な声で！

これは、1930 年に一党独裁を緩和するために、実験的に結成された自由共和党の、地方議会の選挙結果を題材にしたものと解される。題の「人民党」は、共和人民党のこと。①コマ目で左にいるのは、自由共和党幹部のアフメット・アーオール、伝統楽器サズを弾いているのは、同党に参加した国会議員で詩人でもあった、メフメット・エミン (Mehmet Emin) であろう。共和人民党寄りの立場にあったナーディルは、③コマ目にアーオールが持つ紙の中に、共和人民党に比べて少ない自由共和党の得票数を記し、彼の嘆きにつなげているが、実際には同党は 30 議席を獲得し、また地方における人々の支持も高く、危機感を持った政府によって、1930 年 11 月に解散を迫られた。ここでアーオールが歌っている歌は、当時流行していたものか、エミンの作詞である可能性がある。

(イスタンブル出版博物館所蔵)

図 2-63 (93 ページ)



1936 年 7 月 28 日 *Akşam* 紙第 6385 号第 1 面に掲載されたナーディルの漫画。「雨の後で！」という題があり、各コマのキャプションは以下の通り。

- ①—海岸部で雨が降ってから、多くの被害が出たと言われてるな・・・。
—もちろんだ、誰もが街路で風呂に入っている！
- ②押し車の荷運び仕事を始めて以来、エミニョニュで運送業とは！
- ③古い家—イスタンブルのアパートにしてくれるよう要求する権利があるようだぞ！
- ④警察の事案「昨日アクサライの通りを行く帆船と自動車がぶつかって沈んだ！」
- ⑤フェリーの埠頭で
—エミニョニュ、シルケジ、スルタンアフメット、ベヤズィットの向こうまで埠頭がああ！間違って乗らないようにiiiiii！

これは、イスタンブルの海岸部で降った大雨のために、市内が水浸しになった事件を題

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

①…はあ、これは何だ？外国の写真の箱だ、しかし中に…。

②コーヒー店主ーそれはあんたの口に合いませんよ、コーヒーを差し上げますよ！

③…この中には酒があるさ、開けてみたいなあ、ねえ、おまえ！

④…見えるのはあごひげの生えた親父だけか？、もう、吹っ飛んだよ！

(イスタンブール出版博物館所蔵)

図 2-65 (94 ページ)



1938 年 2 月 15 日 *Akşam* 紙第 5515 号 6 ページに掲載された、無記名の漫画。このスペースには、他の曜日に「ブリンギングアップ・ファーザー」が掲載されており、同様に外国のシンジケートから配信された漫画と推察される。「どこでも、方法を見つける男!」というキャプションがある。このシリーズの漫画はセリフがなく、連続コマが全く同じ構図で展開しており、同紙の「アムジャバイエ・ギョレ」とも、ナーディルのもう一つの連載で、やはりセリフのない「アクラ・カラ」とも異なっている。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

図 2-66 (94 ページ)



チャールズ・シュルツの「ピーナッツ」。1950 年代の作品。右が主役のチャーリー・ブラウン、左の女子は友人のルーシー。セリフは以下の通り（三川基好訳）、チャーリー・ブラウンを C、ルーシーを L とする。

- ① L—ねえチャーリー・ブラウン、今度生まれた妹に嫉妬を感じることはない？
C—いや、ないな・・・とてもかわいいよ。
- ② L—ほんのちょっと嫉妬したこともないわけ？
C—うん、ぜんぜんない。
- ④ L—あんたって、いやなひと！

このシリーズでは他に登場人物一人のセリフが展開し、構図が変化しないものも見られる。このシリーズは、主としてセリフの提示によって説話が展開するため、固定された構図と横向きに固定された人物描写が多く見られる。

シュルツ, p. 55.

図 2-67 (94 ページ)

a



1991 年 3 月 21 日の *Cumhuriyet* 紙に掲載されたキャミル・マサラジの漫画。セリフは以下の通り。

- ①—私の目標は・・・。
- ②—他の人々に・・・。
- ③—目標をなくしてさしあげること！

この漫画は、特定の出来事を描いたものというよりも、権力者の態度を風刺したものと解される。このようにシンプルな描画を比較的単調な構図と組み合わせて、セリフによって内容を提示する構成は、マサラジの作品の基調となっている。

Çeviker, 2010, p. 551.

b



2008 年 11 月 5 日の *Cumhuriyet* 紙に掲載され、同紙のウェブサイトにも掲載されたセミヒ・ポロイの漫画。Harbi（真っ直ぐ）という青年が中心となる複数コマ漫画。セリフは以下の通り。

- ①女性—わたしに十分な関心を持ってないのね！
- ②Harbi—君も僕に持ってない・・・。
- ③女性—見なさい、何と素敵に意見が一致してるか・・・関心を持ってないところ！

この女性は Harbi の恋人であり、この漫画は特定の事件ではなく、カップルのいざこざを描いたものと解される。このシリーズでは、この女性以外に固定された登場人物が登場する。一連のシリーズは、ここに挙げた例のように二人の人物が、ほとんど空白の背景を歩きながらやり取りするセリフにより展開するものが主となっている。このような対話形式の漫画は、ナーディルの衣鉢を継いだものともみられるが、ポロイによる *Cumhuriyet* を中心に発表される他の漫画は、セリフが極めて少ない。また Harbi はポロイの漫画における一般人の代表のようなキャラクターと捉えられるが、アムジャベイのように作品から自立しての使用は見られない。ウェブサイト *Cumhuriyet* より、2014 年 12 月 6 日参照。

(http://www.cumhuriyet.com.tr/cizim/20126/Semih_Poroy_Harbi.h)

図 2-68 (94 ページ)



1951 年 11 月 18 日朝日新聞朝刊に掲載された、長谷川町子の「サザエさん」。最初の 2 コマで常識的な展開があり、3 コマ目で意外な展開となり、4 コマ目でその決着がつくという、起承転結の構成の典型例のような作品。この例では、起の部分の 1 コマ目で火の不始末を指摘されて驚き、3 コマ目でその始末をしたにもかかわらず同様の驚きを示すという対応によって、転の効果をより強くしている。

朝日新聞 be 編集部編, p. 163.

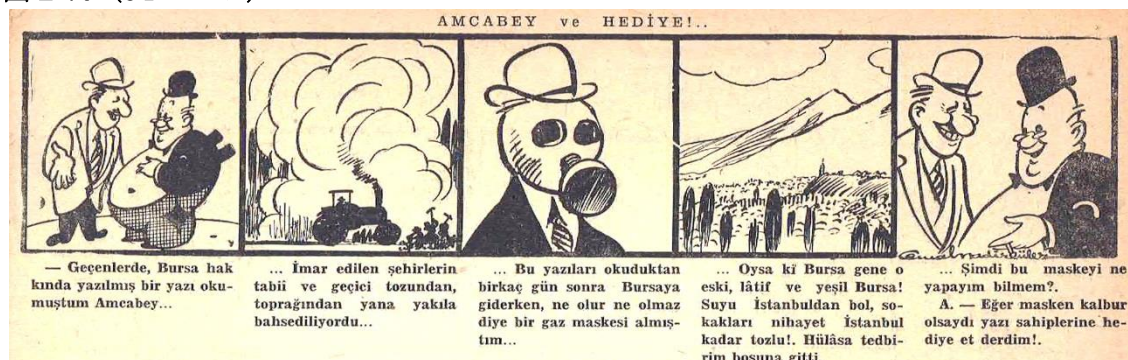
図 2-69 (94 ページ)



ナーディルの『ダルカヴク漫画アルバム』に掲載された漫画。「ダルカヴク、絵描き！」という題がある。ダルカヴックが画家に扮して女性を描くが、いつも平身低頭しているため視界に入る足しか描けず、女性の怒りを招くと言う喜劇である。③コマ目で描かれた絵の意外性を示し、オチに結び付ける「起承転結」の構成が見られる。

Nadir, 1944, p. 19.

図 2-70 (94 ページ)



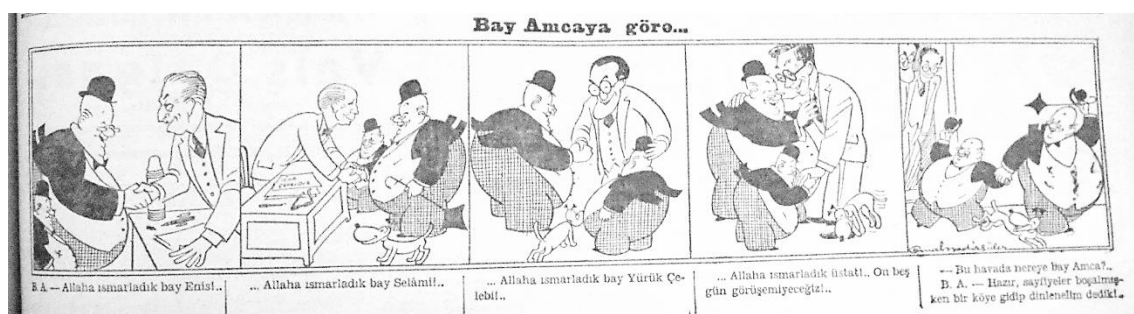
Cemal Nadir ve Amcabey に掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」、「アムジャベイとお土産」という題がある。掲載日は不明だが *Cumhuriyet* 紙のもの。セリフは以下の通り。

- ①—このごろブルサについて書かれた記事を読んだんだ、アムジャベイ・・・。
 - ②・・・町の開発が巻き起こす一時的な粉塵により、土地が焼けているような話題になっている・・・。
 - ③・・・この記事を読んで何日か後にブルサに向かう際に、兎にも角にもガスマスクを探した・・・。
 - ④・・・しかし、やはりそこは古くからの、快い緑で覆われたブルサだ！水はイスタンブールよりも豊かだが、道はとうとうイスタンブールと同じぐらい粉塵だらけになった！要はガスマスクはいらなかった。
 - ⑤・・・今やガスマスクをどうしたらいい？
- アムジャベイーもしガスマスクが穴だらけなら、記事の筆者へのお土産にするのさ！

これは、イスタンブールの住人が、ある記事に掲載された、ブルサ市の道路整備による環境汚染を題材にしたものである。ブルサ市が粉塵だらけなのは確かだが、記事が過大であり、欠陥の有るガスマスクのように、筆者の認識にも穴があるとアムジャベイが皮肉っているものと解される。ここでは、ナーディルの故郷であるブルサが緑と水の豊かな都市であることをアピールすると共に、イスタンブールのように開発による弊害が発生していることに対する嘆きも読み取れる。

Yücebaş, ed., 1955, p.102.

図 2-71 (97 ページ)



1937 年 10 月 14 日 *Akşam* 紙第 6823 号 3 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。セリフは以下の通り。

- ①アムジャベイーごきげんよう、エニシさん。
- ②・・・ごきげんよう、セラーミさん。
- ③・・・ごきげんよう、ユリユック・チェレビさん。
- ④・・・ごきげんよう、先生、15 日間お目にかかれないでしょう。
- ⑤—この陽気で、どこへ、アムジャベイ？

アムジャベイー準備してある、夏の別荘が空いているから、村に行って休もうと言ったさ！

これは、ナーディルの休暇による休載の告知の漫画であり、当時登場していた小アムジャベイーとペットの犬も現れている。①～③コマ目では、エニシ (Enisi)、セラーミ (Selami)、ユリュック・チェレビ (Yürük Çelebi) ら、*Akşam* 紙のジャーナリストが描かれている。この中で、チェレビは他の「アムジャベイーエ・ギョレ」にも描かれ、アムジャベイーと対話をしている。④コマ目に描かれているのは、ナーディル自身である。これには、アムジャベイーが人格的な存在として扱われているとともに、ナーディルがインタビューで答えているように、自分が描いた登場人物でありながら、作品から自立していることを自認していることがうかがえる。休載の間に別荘にアムジャベイーが滞在するという設定も、自立して存在するキャラクターとしての認知を表している。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 2-72 (97 ページ)



1939 年 8 月 22 日 *Akşam* 紙第 7874 号 3 ページに掲載。題名は、1936 年から「アムジャベイー」よりも丁寧な表現である「バイ・アムジャ (おじさん氏)」となっている。セリフは以下の通り。

- ①一部屋で死んでいるのが発見されたある金持ちの別荘に行ったんだ、バイ・アムジャ！
中で見たのは…。
- ②…乳母のドイツ人、家庭教師のイギリス人…。
- ③…メイドのフランス人、女中のイタリア人…。
- ④…運転手のロシア人、下男のアルバニア人！みんな尋問に引っ張り出したんだが、死因が判明しないんだ…。
- ⑤アムジャベイー原因はだな、わが友？ やっこさんは国際紛争の犠牲になっただけだな！

この漫画が掲載された直後の 9 月 1 日にドイツがポーランドに侵攻し、第二次世界大戦が勃発しており、極めて緊張した国際関係が扱われているが、その関係そのものは主たる問題として扱われていない。小アムジャベイーはこの例のように、自らはアムジャベイーのように機転の効いたセリフを言うことはない。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 2-73 (98 ページ)



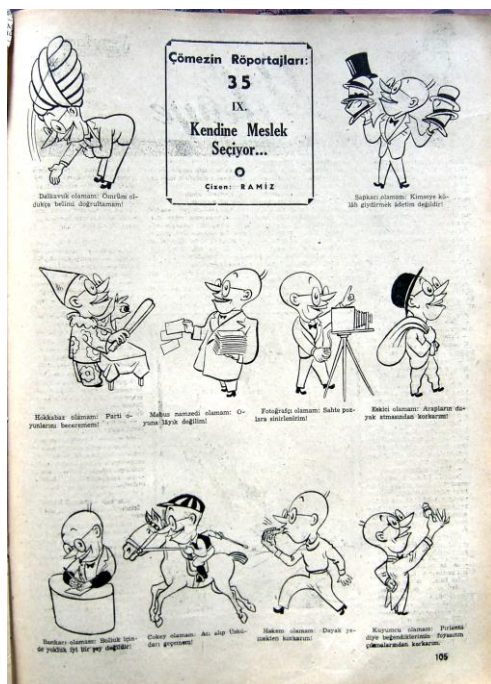
1935 年 2 月 22 日 *Akşam* 紙第 5522 号 3 ページに掲載された「アムジャベイ、ピアニスト!」、セリフは以下の通り。

- ①客たち—その序曲で、西洋のムードを奏でて!
- ②～④、セリフなし。
- ⑤・・・なんと、これは何の騒ぎですか、どういった不調和ですか、アムジャベイ?
アムジャベ—何を弾いたかって、私の目からすれば、今の西洋のムードはこんなものだよ!

この例でも、②～④コマで運動を示す線が多用され、星が出る漫画独自の表現が見られる。ここでは西洋音楽の楽器であるピアノで「西洋のムード」を弾いてくれというリクエストに対して、滅茶苦茶な混乱を表現して、当時の西洋近代化の錯綜ぶりをストレートに風刺したものであり、ナーディルによる読者の西洋文化に対する感覚の代弁とも捉えられる。リクエストをしたのが、華美な洋装の女性である点にもその感覚が現れていると言えるだろう。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

図 2-74 (98 ページ)



1947 年 3 月 7 日 *Mizah* 誌第 35 号 9 ページに掲載されたラミズ・ギョクチュエの「チョメズ」。タイトルには、「チョメズのルポルタージュ」、「自身で仕事を選ぶ・・・」とある。このシリーズの主な構成は、様々な職業の従事者に、それを体験してみたチョメズが語りかけるものである。この回ではチョメズが召使、帽子屋、手品師、国会議員候補者、写真家、古物商、銀行員、ジョッキー、審判、宝石商に扮している。

(アナドル大学漫画美術館所蔵)

図 2-75 (99 ページ)



1930 年 9 月 3 日 *Son Posta* 紙第 45 号 2 ページに掲載された、オルハン・ウラルの「パザル・オラ・ハサン」。「*Son Posta* の絵物語、パザル・オラ・ハサン氏とフェトヒ氏、演説会で」という題があり、セリフは以下の通り。

- ①フェトヒ氏—尊敬すべきトルコ国民よ！ 弾圧、不正、濫用、収奪、欠乏は、あらゆる場所でもう終わるでしょう。
- ②民衆—万歳！万歳、万歳フェトヒさん！私たちの目はあなたに、心はあなたに、希望はあなたに！
- ③ハサン—やあ、住民の皆さん、横暴な罰則はなくなるでしょう！宝物を取られた奴らは呻き声を上げることでしょう！
- ④ハサン—おお、喜びで持ち上げられている、パラソルも開いた、飛行機のように進んでいる！

これには自由共和党党首アリ・フェトヒが描かれている。同党を支持する *Son Posta* 紙の立場が明確に現れた漫画であるが、実際にフェトヒが同年イズミールで演説会を開いた時に、熱狂した群集と警察隊との間に小競り合いが起こり、死傷者まで出る事件が起こっている。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

図 2-76 (99 ページ)



1932 年 4 月 9 日 *Akşam* 紙第 4849 号 3 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。セリフは以下の通り。

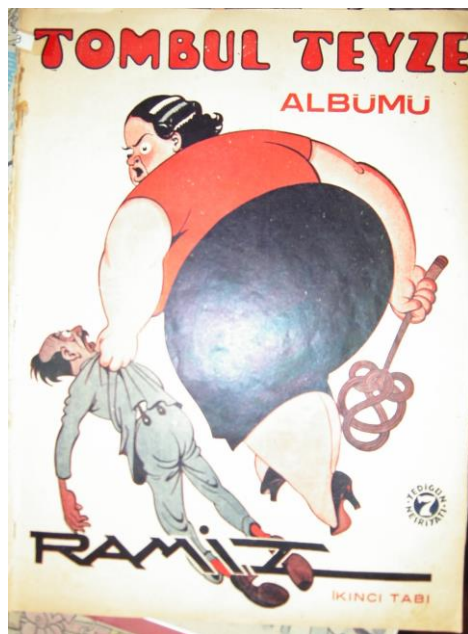
- ①—実は、どうにも心配なことがあるんだが、アムジャベイ・・・。
アムジャベイ—何、何が起こったのかね？
- ②・・・ほら、いつか「マッシュアラフ・ハサン」という名の托鉢僧がいただろう、神に召されたいらしいんだが・・・。
- ③・・・後で、墓から引っ張り出してユーモラスな形にして、解き放ったんだが。
- ④・・・気をつけたまえ！ジャケットはあんたのものと同じ、ズボンもあんたのものと同じ、外見はあんたによく似ている！

- ⑤ アムジャベイーなんてこと無いさ、かわいそうに。山のような粘土の中で、ひび割れていくカエルのようなものだろうよ、彼に熱を浴びせるさ！

マッシュアラフ・ハサン (Maşallah Hasan、素敵なハサン) は実在した人物で、パザル・オラ・ハサンと呼ばれて、実質的には乞食のような生活を送っていた。ここでは、ハサンというキャラクターが実在した人物をモデルに焼き直したものに過ぎないという批判が読み取れる。ハサンの姿は、新聞などに掲載されていた実物に即して描かれている。同時にこのようなキャラクターがイスラーム的な古いものであり、共和国の近代化の進展に反するものであるという皮肉が現れている。アムジャベイーの示す喩えの詳細は不明だが、当時の俗語である可能性がある。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

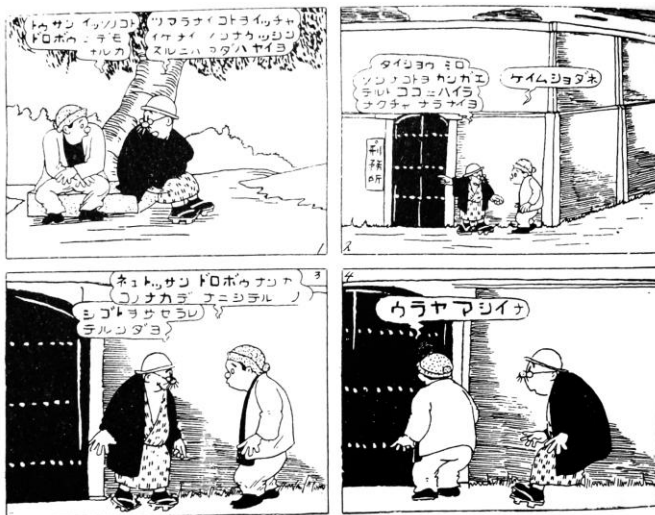
図 2-77 (100 ページ)



1946 年に刊行されたギョクチュの『トンプル・テイゼアルバム 2 (Tombul Teyze Albümü 2)』の表紙に描かれた、トンプル・テイゼ (右) と夫のススカ・ダユ。トンプル・テイゼは夫より常に巨大に描かれ、そこから喜劇的場面が形成されている。ここでは夫が、トンプル・テイゼに厳しく扱われている。トンプル・テイゼが右手に持っているのは、布団たたき。右下の㉗に似た印は、版元である Yedi Gün のマーク。

(アナドル大学漫画美術館所蔵)

図 2-78 (101 ページ)



麻生豊の「ノンキナトウサン」。1925 年報知新聞から刊行された『ノンキナトウサン第 6 集』に収録されたもの。刑務所の中で仕事をさせられていることを、失業者であるタイショウがうらやむという展開である。タイショウが洋服であるのに対し、トウサンが和服に帽子という、当時の中年男性の一般的な服装と思われる姿であり、世代の差を表現している可能性がある。

清水, 1999, p. 185.

図 2-79 (101 ページ)



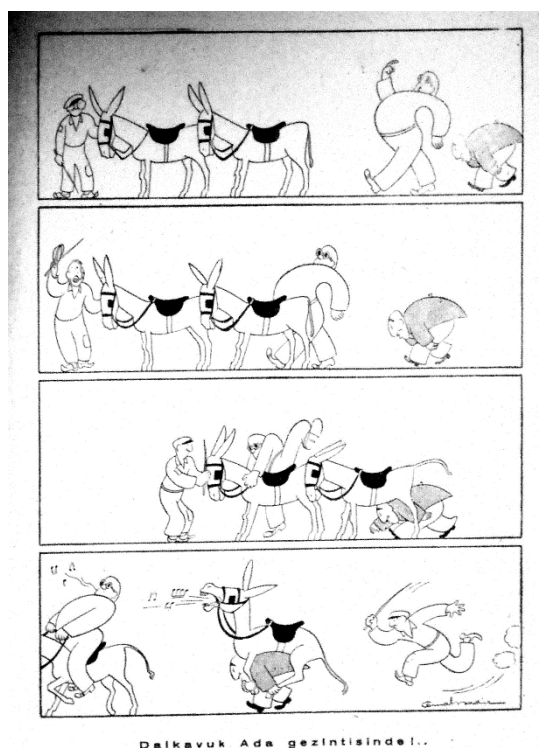
ナーディルによる、ユダヤ人を主人公とする「サラモン」の一例。セリフは以下の通り。

- ①サラモン一辺りは危ないんだよ。
- ②—1人で家に戻ろうとすると。
- ③—向こうから浮浪者がやってきて・・・。
- ④—金をよこせ、と言ったとしたら・・・。
- ⑤—いったいどうするね？
子供—お金を出しちゃう・・・。
- ⑥—違う！しっかりした保証人が必要なんだ！

子供にお金の大切さを示している漫画だが、これは、ユダヤ人は吝嗇というステレオタイプの観点に基づくものであろう。サラモンはキッパ (kippah) と呼ばれる帽子を始めとするユダヤの民族衣装と顎鬚という、類型的な姿で描かれている。

Yavuz, p. 95.

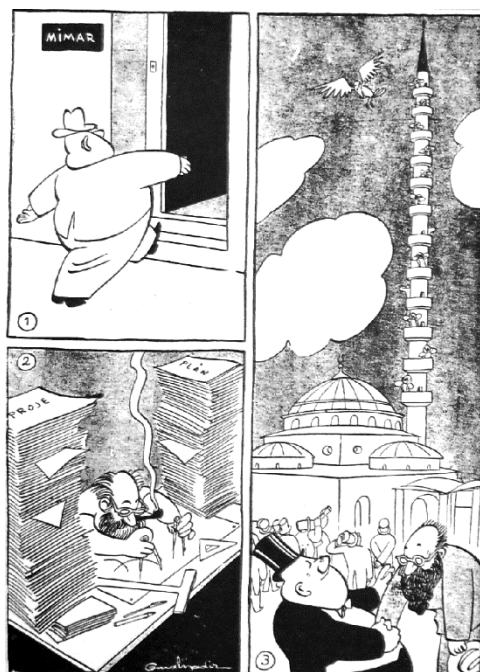
図 2-80 (101 ページ)



ナーディルによる『ダルカヴク漫画アルバム』より。題に、「ダルカヴク、島の散策で」とある。この島とは、馬車やロバを主要交通機関とする、イスタンブールの沖にあるビュユック・アダ (Büyük Ada, 大島の意) を指すものと思われる。

Nadir, 1943, p. 3.

図 2-81 (101 ページ)



ナーディルによる「イエニ・ゼンギン」の一例。1コマ目で入る建物の看板は「建築家」、2コマ目の紙の山には「プラン」と「計画」と書いてある。建築家に作らせた塔はモスクに付属したもので、日々の礼拝を知らせるエザーン (Ezan) という呼びかけを行うミナレ (Minare) である。この本数が多いほど豪華なモスクであるが、この漫画ではそれを縦にすることで、ユーモアを形成している。

Yavuz, p. 90.

図 2-82 (102 ページ)



1932 年 2 月 23 日 *Akşam* 紙第 4803 号 3 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。セリフは以下の通り。

- ①—私達の家で、映画への関心が高まっているんだが、アムジャベイ…。
- ②…全ての壁が俳優のカードで一杯だ…。
- ③…やつがれの女房は、熱狂してグレタ・ガルボ、ふつつかものの娘は全くマリーネ・ディートリッヒ…。
- ④…しかし支出には心が持ちこたえられない、私が出した映画代は際限が無い。この私の身なりをとくと見てくれ、アムジャベイ！
- ⑤アムジャベイ—いいじゃないか兄弟、グレタに彼女らのどこが似てるかは知らんが、あんたもチャップリンに似ているよ！

これは、妻と娘が映画スターに夢中になって多大な出費を余儀なくされて、チャップリンが演じる浮浪者のような身なりになってしまった男を、アムジャベイが慰める内容である。②コマ目でのスターのカードの個々が誰であるかは不明だが、この漫画が書かれた時期にトルコでは、すでにチャップリンの喜劇を始めとして、ハリウッドなどのスター俳優が登場する映画が流通していたことがうかがえる。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 2-83 (103 ページ)



1937 年 5 月 23 日 *Akşam* 紙第 6679 号第 1 面に掲載された「アクラ・カラ」。二人の人物が、酒の飲み比べをして、④コマ目まで値段表を見て慌てているという喜劇である。①コマ目でビール、②コマ目でトルコ特産の酒ラク (Rakı)、③コマ目でウイスキーを飲んでいるものと思われる。(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 2-84 (103 ページ)



1938 年 6 月 13 日 *Akbaba* 誌第 210 号表紙のナーデイルの漫画。キャプションには、「新聞から、ルーマニアもユダヤ人を追放した」とあり、「放浪のユダヤ人」のセリフとして「祖国を探している・・・!」とある。1938 年 1 月に、ルーマニアがユダヤ人の市民権の再審査による事実上のユダヤ人排斥を行ったニュースを題材としたものと解される。ここでのユダヤ人は、サラモンのような民族衣装ではなく、比較的富裕を思わせる姿で描かれている。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

第3章

図 3-1 (110 ページ)



1938年2月5日 *Akşam* 紙第 6935 号第 1 面に掲載された、ジェマル・ナーディルの漫画。「世界のオリンピック 1938 年のプログラム!」という題があり、各コマのキャプションは以下の通り。

- ①重量挙げ
- ②高飛び
- ③闘牛
- ④砲丸投げ
- ⑤フットボール

①はアメリカが軍事費の重みを支えており、②はユダヤ人がポーランドから資産を持って逃げ出している様子、③はスペインの内戦、④日中戦争で、日本軍が中国人の首を投げているというように、大戦前夜の世界の混乱をオリンピックの競技に喩えて描いている。⑤は、トルコから「物価高」と書かれた人物を蹴りだしている。これは、外国の混乱に対して、トルコが経済の健全化をはかり正しく内政運営が行われているという、傍観者的な態度と、自国を称揚する態度を示している。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

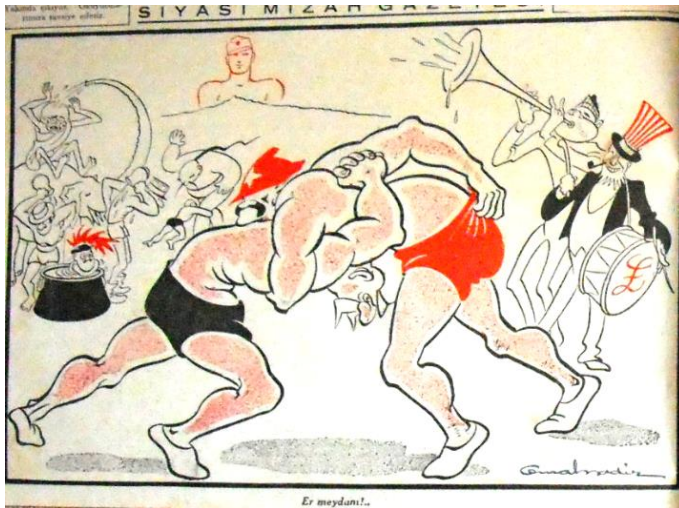
図 3-2(110 ページ)



1940年2月28日 *Akşam* 紙第 7669 号7ページの「ハフタスン・ミザフ」欄に掲載されたジェマル・ナーディルの漫画。「ヨーロッパ政治の占いによれば、1940年の春」という題があり。各コマのキャプションは、左上から横に右下に向かって、「ツバメたちの来訪!」、「雨!」、「害虫の出現!」、「通り過ぎるコウノトリのくちばしの音!」、「花が開く!」、「ナイチンゲールのさえずり!」。これは、第二次世界大戦の様相の一部を、春の訪れに喩えたものである。右下では、ドイツとイギリスを表すと思われる人物が演説をしているが、ドイツの姿が穂先つきのヘルメットなどの、古いイメージで描かれており、まだナチス・ドイツ首脳の姿で表されていない。

(国立ベヤズイット図書館所蔵)

図 3-3 (110 ページ)



で表されて遠くから傍観しており、国是にしたがって中立を保っていることを表している。
(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

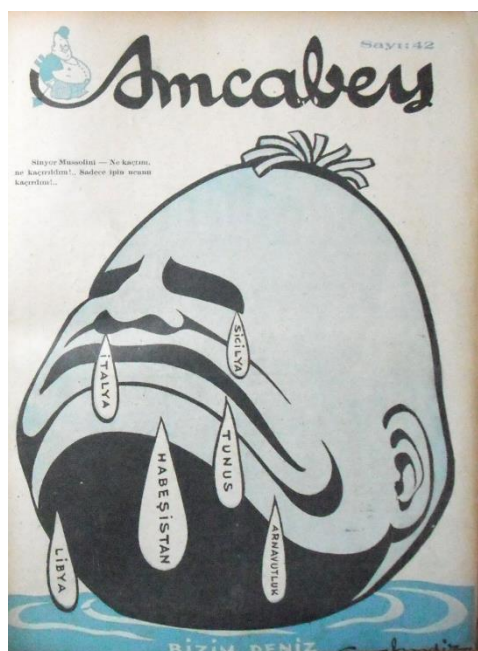
図 3-4 (111 ページ)



1943 年 8 月 7 日 *Amcabey* 誌第 36 号 3 ページに掲載されたナーディルの漫画。シャワーには無条件降伏と書いてある。チャーチルを模した人物が、デモクラシーと書かれたスポンジで、イタリアでムソリーニを排斥した後の首相ピエトロ・バドリオを洗い、ファシズムという汚れを落としているところと解される。キャプションには、「かなりゆであがって顔も白くなっている。今少しで、冷たいシャワーで頭がはっきりする！」とある。この漫画の掲載直前の 9 月 8 日にイタリアは降服し、それを時事的に取り上げたものと思われる。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 3-5 (111 ページ)



1943 年 9 月 18 日 *Amcabey* 誌第 42 号表紙のナーディルの漫画。「小さくなるムソリーニ」というキャプションがある。セリフの中の‘ipin ucunu kaçırdım’は、直訳では「紐の端を逃した」であるが、「手がかりを失った」や「やりすぎた」という意味の慣用句となる。首だけが描かれたムソリーニが浸かっている水には、「われらの海」と書いてあり、地中海を意味する。流している涙などには、イタリアの他に、シチリア、リビア、チュニジア、アルバニア、エチオピアという、領土拡張の対象とされた場所が書かれている。7 月 25 日にムソリーニは政権から降ろされ、9 月 12 日に幽閉先からドイツ軍によって救出されており、その状況を背景とした漫画と解される。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 3-6 (111 ページ)



1945 年 4 月 26 日 *Akbaba* 誌第 57 号表紙。「新聞のニュースから、ナチの首脳たちが日本に逃げるかもしれない」というキャプションがあり、ヒトラーのセリフで、「仲間よ、客を受け入れてくれるよな?・・・」とある。マストにしがみついているのは日本兵。ボートに乗っているナチスの要人には、ヘルマン・ゲーリング、ハインリヒ・ヒムラー、ヨーゼフ・ゲッペルスと思われる人物が認められる。4 月 16 日には、ヒトラーが立て籠もるベルリンにソ連軍が正面攻撃を開始しており、ヒトラーは 30 日に自殺し、5 月 7 日にはドイツは降伏する。日本にもアメリカ軍による沖縄侵攻が開始されていた。第二次大戦の帰趨が決した様相を、すでに船が沈んだドイツと、沈みつつある日本の姿に表現したもの。

(アナドル大学漫画美術館所蔵)

図 3-7 (111 ページ)



1945 年 8 月 2 日 *Akbaba* 誌第 71 号表紙のナーディルの漫画。セリフは以下の通り。

ナチスの霊—かわいそうな日本！熱気の仲間だった…。
ファシストの霊—うん、我々は灰になったが、彼は未だに燃えている！

ナチスの霊はヒトラー、ファシストの霊はムソリーニであり、この号が出版された時点では、二人ともすでに死亡している。また、トルコは 2 月 23 日に連合国側に立って参戦しており、直接の戦闘行動はないものの、日本は敵国だった。

(アナドル大学漫画美術館所蔵)

図 3-8 (111 ページ)



1945 年 8 月 23 日 *Akbaba* 誌第 74 号表紙のナーディルの漫画。「ミカドが日本を保持している」というキャプションと、「肉はあなた方に、骨は私たちに！」というセリフがついている。持っている杖についている旗には、「無制限、無条件降伏」とある。「ミカド」とされる人物のガウンに書いてある模様は、漢字らしく書いたものと思われる。当時のナーディルの日本についての認識が、中国のものと混同されており、十分ではないことがうかがえる。

(アナドル大学漫画美術館所蔵)

図 3-9 (111 ページ)



1943 年 11 月 9 日 *Cumhuriyet* 紙第 6909 号 4 ページに掲載されたナーディルのパノラマ漫画。「ヨーロッパの今日の状況」という題があり、ドイツに対する各国の状況を描いたもの。ドイツを押しとどめようとするバルカンや、警戒する北欧諸国、二面外交のスペインなどが擬人化されている。足蹴にされているのはフランス、爆弾を投げているのはアメリカとイギリス。イタリアを引っ

張る手の数字の意味は不明。9 月 8 日にイタリアは降伏し、10 月 13 日に新政権がドイツに宣戦布告している。骸骨になっているのは、アフリカ戦線でのナチスの敗北を示す。また、東部戦線においてソ連が冬季の大攻勢によってドイツ軍を圧迫している様子が見られる。右下に、トルコ兵士が端正な姿で見守っており、正しく中立を保っている。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 3-10 (111 ページ)



1945 年 9 月 13 日 *Cumhuriyet* 紙第 7568 号 4 ページに掲載されたナーディルの漫画。「力を一つに」という題がある。アメリカ、イギリス、ソ連、フランス、中国を象徴する人物が「ロンドン会議」と書かれたテコにより、原子爆弾を支点にして、「第二次世界大戦」と書かれた根っこを抜こうとしている。これは 1945 年 9 月 10 日から開催された戦後処理のためのロンドン外相会議を題材としたもの。原子爆弾自体はアメリカが鎖で

つないでおり、ソ連とフランスがそれを垂涎の眼で見えており、題名とは裏腹に各国の思惑があることを風刺している。ひっくり返っているカギ十字が描かれたカメはナチス・ドイツである。原子爆弾に押し潰された蛇は日本、切り株の枝の羽がない鳥はイタリアを示すものと思われる。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 3-11 (111 ページ)



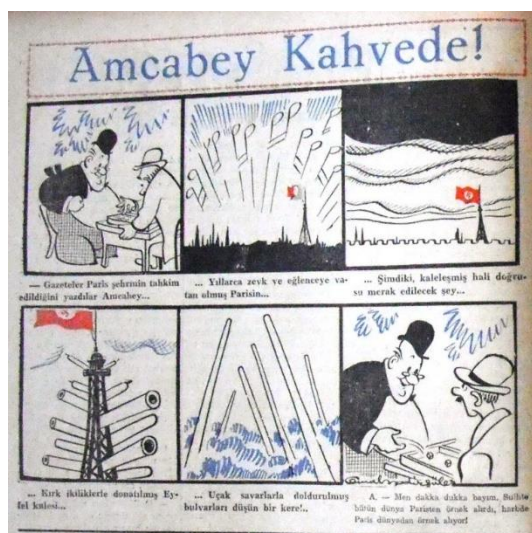
1945 年 2 月 25 日 *Cumhuriyet* 紙第 7370 号第 1 面より。セリフは以下の通り。

— 連合国の鎖が、伸びている…。
— 侵略者たちには、短くさえなった！

太陽と月の会話という形をとっており、地球上で血だまりの中に立っているのはヒトラー、背後にいるのは日本軍人。血だまりに倒れているように見えるのはムソリーニ。周りを囲む連合国の国旗などが記された鎖には、トルコが加わることで強靱さを備えて「伸びて」おり、枢軸陣営にとっては包囲網が縮むという意味で「短くさえなった」ものと解される。これは、2 月 23 日にトルコが第二次世界大戦に連合国側に立って参戦を決定したことを題材としたものだが、枢軸側を明確に「侵略者」として、参戦することへの大義名分を表現したものと捉えられる。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 3-12 (112 ページ)



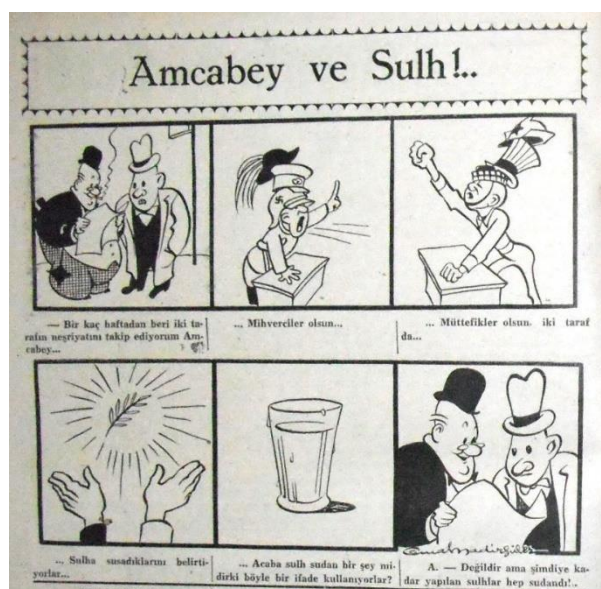
1943 年 8 月 21 日 *Amcabey* 誌第 38 号 10 ページに掲載。「アムジャベイ喫茶店で！」という題があり、セリフは以下の通り。

- ①…新聞ではパリ市の増強について書いているんだが、アムジャベイ…。
- ②…長年趣味と娯楽の故郷だったパリ…。
- ③…今では、本当に要塞化された状態を心配されかねない…。
- ④…42年に飾り立てられたエッフェル塔…。
- ⑤…飛行機を追い払うために、一杯になった並木を思え…。
- ⑥アムジャベイドアを叩けば、叩き返されるようなものだよ、あなた、平和な時はパリから世界に見本が、戦争の時は世界からパリに見本がいく！

ドイツによるパリ占領の状況を題材としており、④コマと⑤コマでは高射砲が多く配備されたことを示している。⑥コマ目では、'Men dakka dukka'という、「他にやったことは己に戻る」というような意味のアラビア語由来の慣用句を使っている。屋外にテーブルを置いた喫茶店で男性がバックギャモンを楽しむ光景は、現在のトルコでも見られる。このような場での対話には、アムジャベイとイスタンブール市民の傍観者的立場が現れている。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 3-13 (112 ページ)



1943年.10月23日 *Amcabey*誌第47号10ページに掲載。「アムジャベイと平和!」という題があり、セリフは以下のとおり。

- ①・・・何週間か前から二つの方向から刊行物を追っているんだ、アムジャベイ・・・。
- ②・・・枢軸側のもの・・・。
- ③・・・連合国側のものの二つの側が・・・。
- ④・・・平和を強く求めるのを明らかにしている・・・。
- ⑤・・・さて本当に、平和を、水のようなものという表現で説明できるのかな？
- ⑥アムジャベイーいいや、しかし今までに作られてきた平和はみんな水からだ！

ここではアムジャベイは、中立を保ち、国内に親連合国派と親枢軸国派が存在するトルコの状況を反映したように、どちらの陣営をも支持していない。⑥コマ目のアムジャベイのセリフは、平和が水のように不可欠なものというよりも、皆が不可欠なものが結局平和に結びつくことを示していると思われる。枢軸国側、連合国側ともに各国のシンボルであるような帽子を被ることで、表現されている。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 3-14 (112 ページ)



1943年10月9日 *Amcabey*誌第45号10ページに掲載。「アムジャベイと戦争!」という題があり、セリフは以下の通り。

- ①・・・政治の予言がまた始まったよ、アムジャベイ・・・。
- ②・・・何だか、神の啓示のようなことを言う・・・。
- ③・・・民主陣営の外交では、もう戦後のことを・・・。
- ④・・・我が国は夜が明けた・・・。
- ⑤・・・すぐさま、いい日が始まる!と言っている・・・。
- ⑥アムジャベイー彼らも知るまいが、しかし枢軸の姿はずっと白日の下に曝されてるよ!

⑤コマ目の太陽には「平和」と描かれている。この漫画が掲載された時期には、東部戦線

でドイツの敗退が決定的となり、またイタリアもすでに降伏しており、枢軸国側の劣勢が明らかになっていた。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 3-15 (113 ページ)



『第二次世界大戦漫画アルバム』に掲載された、ナーディルの漫画。セリフは以下の通り。

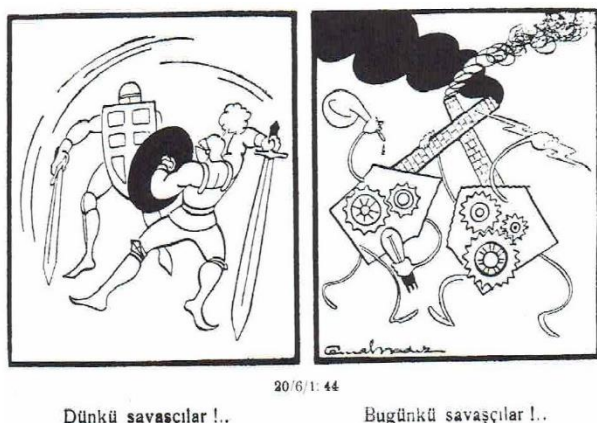
—今日は敵の銃剣から解放された日なの？
—違うわ、敵を私たちの銃剣から解放してあげた日なの！

1944年10月6日の *Cumhuriyet* 紙に掲載されたものであり、独立戦争でアンカラ政府軍がイスタンブールに入城した記念日を描いたもの。国旗が飾られている建物が、近代的な高層アパートであり、このようなトルコの記念日を祝うのが次世代を担う子供であるため、体制寄りの立場から書かれた漫画であることが現れている。漫画の歪みは撮影のため。

Nadir, 1946b, p. 6.

図 3-16 (113 ページ)

a



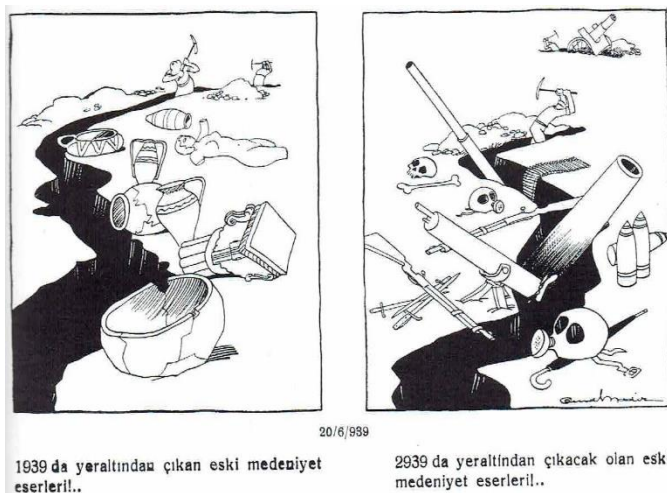
Dünkü savaşçılar!..

Bugünkü savaşçılar!..

a、bともに、『第二次世界大戦政治漫画アルバム』に掲載されたジェマル・ナーディルの漫画。aは1944年1月6日 *Cumhuriyet* 紙に掲載されたもの。左には「昨日の戦争!」、右には「今日の戦争!」というキャプションがある。

Nadir, 1946b, p. 4.

b



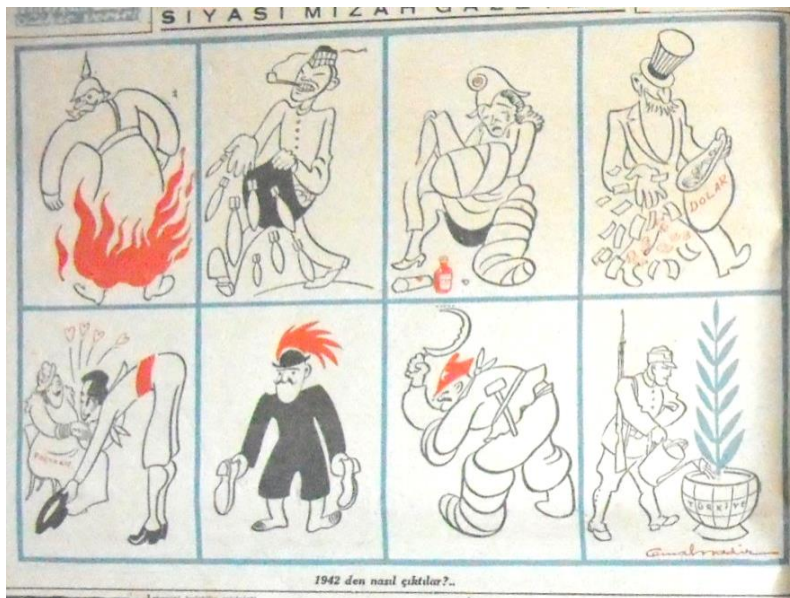
1939 da yeraltından çıkan eski medeniyet eserleri!..

2939 da yeraltından çıkacak olan eski medeniyet eserleri!..

1939年6月30日 *Akşam* 紙に掲載された漫画。左には「1939年に遺跡から掘り出された文明の遺物!」、右には「2939年に遺跡から掘り出されるであろう文明の遺物!」というキャプションがある。

Nadir, 1946, p. 4.

図 3-17 (113 ページ)



1943 年 1 月 2 日 *Amcabey* 誌第 5 号 4 ページに掲載されたナーディルの漫画。「1942 年からどう出た？」という題があり、第二次世界大戦における各国の状況を、それぞれの国の象徴的な人物像を使って描いたもの。左上から、ドイツ、日本と思われる国、フランス、アメリカ、スペイン、イタリア、ソ連、トルコを表している。ドイツは服の裾に火がついて、戦

線で不利になっていることを示し、日本らしい国は爆撃を続け、フランスは占領下にあり左派がダメージを受けていること示しているものと思われる。アメリカは戦費を豊富に使い、スペインは隣国のポルトガルと友好を結ぼうとしているものと思われる。イタリアが靴を脱いでいる意味は不明だが、足を温めることが健康につながるというトルコのことわざと関連している可能性があり、不利な戦況にあることを示している可能性がある。ソ連もフランスと同様に左手足を怪我しており、本来の社会主義の理念ではなく侵略的な意図を持つことを、鎌を手にする描写で示しているものと思われる。トルコは図 3-4 同様に端正な兵士の姿で描かれ、トルコと書かれた鉢に植えられたオリーブらしき植物に水をやり、国内の平和を国軍が護り育てていることを示している。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 3-18(113 ページ)



1936 年 7 月 20 日 *Akşam* 紙第 6377 号第 1 面に掲載されたジェマル・ナーディルの漫画。上部に「今晚のモントルー条約に基づいて、海峡を占領するだろう、新聞より」とある。下部には「チャナッカレの戦死者の魂」という題と、「どのような追悼儀式にも、このような喜びは覚えなかった」というキャプションがある。これは、1923 年のローザンヌ条約では、国際的通航のために非武装地帯とされたボスポラスからダーダネルスにかけての海峡地帯に、新条約により国軍を置くことが認められたことを題材にしている。1916 年に連合軍を撃退したガリポリの戦いの戦死者の魂が、再武装を喜んでいる構図であり、アタテュルクが率いた軍の武功が、共和国を支える国軍につながっていることが現れている。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

図 3-19 (114 ページ)



1943 年 8 月 28 日 *Amcabey* 誌第 39 号表紙のナーディルの漫画。中央上の、トルコ国旗からとった月と星をつけている母は、ギリシャ軍を破った記念日である「8 月 30 日」という名前になっている。そのセリフは「私には、こんなに勇敢な息子たちがいるから、陸のどこでも、海のどこでも、空のどこでも、恐れるものはない!」とある。中央の水平の帽子に書いてある YAVUZ は、第一次大戦中にドイツから獲得した戦艦の名前である。男性中心社会のトルコの象徴として女性像が使われているが、これは西洋的な美術伝統の中の女神像概念から借用したものと思われる。また、称揚と信頼を表すようにトルコ軍兵士が端正な姿に描かれている。このような表紙の誌名ロゴタイプをアムジャベイが支え、彼もトルコを称える立場にあることを示している。

(横田所蔵)

図 3-20 (114 ページ)



1943 年 10 月 30 日 *Amcabey* 誌第 48 号表紙のナーディルの漫画。オリーブの葉を持つ平和の女神と解される人物のドレスには、トルコ共和国 (Türkiye Cumhuriyeti) を表わす TC という字がデザインされている。右下の地球のセリフで、「私の顔は恥じらっています、お慈悲をいただけるでしょうか」とある。トルコを西洋美術の「オリーブの葉を持つ平和の女神」として表象して称えており、やはり題字にはアムジャベイが同様の立場を示すように描かれている。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 3-21 (114 ページ)



1945 年 3 月 15 日 *Akbaba* 誌第 50 号表紙のナーディールの漫画。右の軍服姿は、当時の大統領であるイスメット・イニョニュ、左でイニョニュの靴を磨いているのは、擬人化された戦争の象徴。セリフは以下の通り。

イニョニュ—私のことを知っているのかね。
戦争—勿論です、パシヤ。かつての独立戦争で、民族最大の戦いに勝利された方です。

現役政治家のイニョニュは軍役につけないが、独立戦争時に彼が指揮した「イニョニュの戦い」の勝利などの威光を示したもの。イニョニュの靴を磨いている戦争の象徴は古代のローマ兵のような姿をしており、西洋美術概念からの借用が見られる。

(アナドル大学漫画美術館所蔵)

図 3-22 (114 ページ)



1945 年 1 月 17 日 *Cumhuriyet* 紙第 7331 号 4 ページに掲載された、トルコを描いたナーディールのパノラマ漫画。「内側と外側」と題されている。左上の国境の外にはドイツ軍を追うソ連軍、その下には枢軸国を追い払って一息つくバルカン、およびトルコを垂涎の目で見るアラブを象徴する人物がいる。国内では黒海沿岸の茶、地中海沿岸の果実と綿花、東部の羊毛などの産業が充実し、アメリカ、イギリスなどとの貿易も順調である様が描かれている。アンカラのある中央では「憲法」に基づいた原稿を読むアナウンサーによる放送が行われ、その左では戦争に関するニュースのものと思われる号外が配られている。その間で、高級なパンが「休暇」という札を持っているのは、政府により質素な代用パンが奨励されているため、お役御免になったことを示している。右の国境から出ようとしているラクダの背には、「外国の言葉」と「技術語」という本が載せられており、現代トルコ語を形作るための外国語の排斥を意味すると思われる。国外の戦争状態に比べ、国内の充実を表し、国策を称揚するような漫画であるが、実際には、パンの品質を低下せざるを得ないなど、国民への物資供給が逼迫して物価は上昇して闇商人が横行し、また農村が疲弊する状況が生まれている現状と乖離したトルコを描いている。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 3-23 (115 ページ)



1945 年 9 月 14 日 *Cumhuriyet* 紙第 7569 号第 1 面に掲載されたナーディルの漫画。「政治の市場で」というキャプションと、「デモクラシーへいらいっしやい、デモクラシーへ・・・」というセリフがある。道の中央を歩いているのは、傷ついた世界である。画面の左側にはイギリス、フランス、アメリカを象徴する人物達が、右側にはソ連、中国と、バルカン半島やアフリカの国を連想させるような人々が、野菜や魚を商っており、欧米世界と他の国々の対立がすでに始まっていることを表現したものである。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 3-24 (115 ページ)



1943 年 9 月 11 日 *Amcabey* 誌第 41 号 12 ページに掲載されたナーディルの漫画。キャプションには「一ヶ月肉を食べてはいけないという医者の助言に対して、病人が感謝を表す図」とある。戦時統制経済下の食肉不足の折、かえって有難いとする患者に医者が戸惑うおかしさを描いたと解される。1938 年と 1943 年食肉の価格比は、336.9%にまで達していた。漫画のフレームを、アムジャベイが、作品世界から独立した存在として支えている点に注意したい。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 3-25 (115 ページ)

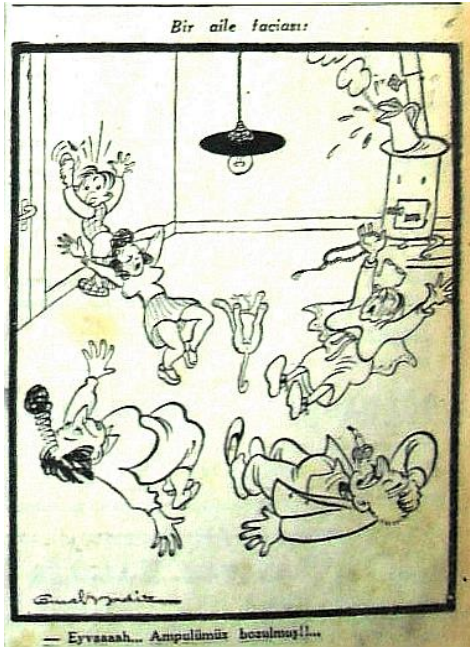


かれていない。

1943 年 8 月 7 日 *Amcabey* 誌第 36 号 3 ページに掲載されたナーディルの漫画。「神の恵み、イスタンブールで石炭の配給が始まった」というキャプションがある。石炭を拾い集めている人々が、貧困層を思わせる服装であり、ナーディルの漫画の中心的人物である洋装の一般市民の困窮として描

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 3-26 (115 ページ)



1945年2月3日 *Cumhuriyet* 紙第7348号第1面に掲載されたナーディルの漫画。「ある家族の悲劇」という題があり、キャプションには、「イヤー！電球が壊れた！」とある。物資不足の中で、電球の補充がままならない状況が背景になっているものと解される。右にいる祖母らしき女性は、スカーフをかぶり伝統的な衣服を着て、手にイスラームの数珠を持っており、世代差が現れているが、ナーディルの漫画の登場人物が属する、一般的なイスタンブール家庭の姿と見ることも出来るだろう。(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 3-27 (115 ページ)



1946年のナーディルの『選集漫画アルバム』に収録されたもので、セリフは以下の通り。

—これは、何の有様なの、娘さん？
—国産品の市場から、ワンピース用の生地を手に入れたのよ！

これは生地不足を描いたものである。後ろで押し合いへし合いしているのは、珍しく市場に出回った生地を求める人々であり、ボロボロの女性は、争奪戦の末に希少となった生地を獲得したと解される。手前の年配の女性に比べて、若い女性が自分の服をボロボロにしながらも新しい生地を手に入れようとする、ファッションにかける執念を滑稽に表したものと捉えられる。

Nadir, 1946b, p. 21.

図 3-28 (115 ページ)



1945 年 2 月 26 日 *Cumhuriyet* 紙第 7371 号第 1 面に掲載されたナーディルの漫画。食料品店を舞台としたもので、セリフは以下の通り。

店員—親方、チーズもオリーブ油も空っぽ、どうすればいいんでしょう？
店主—入り江の隅で待ってろ、宣戦布告したと言うんで、荷物を山積みにした慌て者たちが、どこかに逃げようと次々にやって来るからな！

トルコが 2 月 23 日に枢軸国に対し宣戦布告をしたことと、物資不足を関連させたもの。チーズとオリーブ油は、トルコの食生活にとって欠かせないものであるが、1938 年と 1943 年の価格比は、チーズが 218.6%、オリーブ油が 336%と、高騰がはなはだしかった。この

ような庶民の生活に密着した商店での物資不足の実情を題材としているが、それに対する批判的なものではなく、むしろトルコが宣戦布告しながらも、実際には戦闘からは遠いことを含んだものと捉えられるだろう。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 3-29 (115 ページ)



1943 年 2 月 13 日 *Amcabey* 誌第 11 号 1 ページに掲載。「アムジャベイ、仕立屋で！」という題があり、キャプションは以下の通り。

- ①仕立屋—ここ何年かは戦争の年だったから、洋服を裏返して仕立て直しばかりの年になったよ、アムジャベイ…。
- ②…15 日間に 1 人は新しい洋服を仕立てに来るとしたら…。
- ③…示し合わせたように、5 人は洋服の裏返しに来る！
- ④…話に出るのは男性だ！女性たちは一体何を裏返しているんだろう！
- ⑤アムジャベ—そりゃどうってことないさ。あんた、来て、最近の新聞で心を裏返しているのを見てみろよ。

これは、洋服が劣化しても、新調する生地が不足しているため、背広などの生地を裏返して仕立て直さなければならない状況を示したものと解される。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 3-30 (115 ページ)



1945 年 1 月 21 日 *Cumhuriyet* 紙第 7335 号 4 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。セリフは以下の通り。

- ①・・・市の問題にはみんな戦争の重荷が、アムジャベイ！・・・。ところが、この問題を作り出している当の本人たちとは・・・。
- ②・・・市場を綺麗に買い占めてしまう人・・・。
- ③・・・売買の向こう側の闇商人・・・。
- ④・・・目を遮るような暴利をむさぼる人・・・。
- ⑤アムジャベイベーおそらく、戦争でそんな風に考える者が市の礎石を覆しているのさ！

アムジャベイのセリフ ‘taş üstünde taş bırakmıyor’ の直訳は「石の上には石は置けない」だが、「根本から覆す」の意味を持つ慣用句として用いられている。それにより、買占める商人や闇取引の実施者に戦時下の物資不足の責任があり、イスタンブール市民の生活の礎を危うくさせていることを指摘している。②コマ目での買占めの対象が、トルコの食生活に不可欠なパンである点に注意したい。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 3-31 (115 ページ)



1943 年 9 月 25 日 *Amcabey* 誌第 43 号 10 ページに掲載。「アムジャベイと石炭！」という題があり、セリフは以下の通り。

- ①・・・今年、誰もが石炭不足を避けられるだろうね、アムジャベイ・・・。
- ②・・・お陰様で、夏を無駄に過ごさなかった・・・。
- ③・・・集積所は一杯！
- ④・・・申告書の用意と、配給指示書が手にある・・・。
- ⑤・・・ということに、何か言うことがあるかな？
アムジャベイベー配給の仕事が春に行われれば、と言うね！
- ⑥アムジャベイベー集積所から受け取れる石炭が、何とか冬ぐらいには家々に運ばれるだろうからね！

②コマ目の‘cir cir cir’ はセミの鳴き声。⑤コマ目の擬人化されて石炭を持つカレンダーは、4 月 1 日を示している。十分な石炭があっても、書類で動く役所仕事のために、配給が遅れることを風刺したもの。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 3-32 (115 ページ)



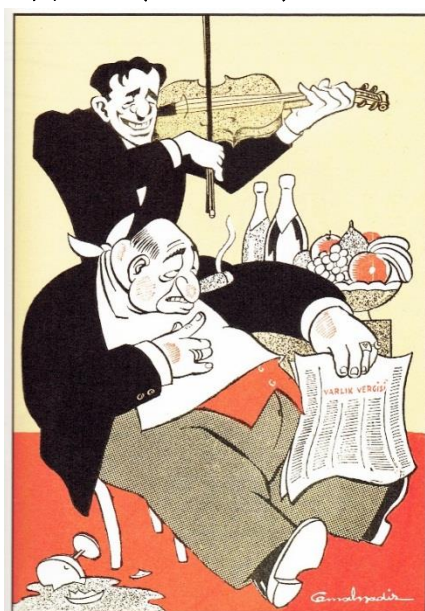
1945 年 1 月 24 日 *Cumhuriyet* 紙第 7338 号 4 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。セリフは以下の通り。

- ①白パン—家計の市場の商店で、活動し続けたことを、もっとわかってください、尊敬するアムジャベイさん…。
- ②…想像していただいているように、私たちが中央に出て来れば…。
- ③…こげ茶色の顔に直面します、でも立場が逆になりました…。
- ④…私たち白パンは、カマドの所に積んで置かれています、需要が無いのでしょうか！
- ⑤アムジャベイ—とんでもない、私の可愛いやつ、体力がないからだ！最初の日々、お前のために、カマドの入り口のところで押し合いへし合いしたので、私たちの力が残ってないんだ！

この白パンは、政府の戦時政策によって、材料節約のために質の低い小麦粉で作られたもので、③コマ目のこげ茶色とは、以前流通していた質の良いパンを示す。この漫画は、質が悪く人気の無い白パンに向かってアムジャベイが、本当は人気があるのだと、存在を正当化するという、人々の食糧事情の質を低下させる政府の施策を支持するものである。また、アムジャベイが、擬人化されたパンと会話している点は、一般人と異なるキャラクターとしての遍在性を示している。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 3-33 (116 ページ)



1942 年 12 月 5 日 *Amcabey* 誌第 1 号表紙に掲載された、ジェマル・ナーディルの漫画。セリフは以下の通り。

バイオリニスト—お命じになった旦那、弾きましょか？
不当利益者—わしがどうなるのかも、もうわからん…。

ここでは、闇取引で儲けたと思われる人物が「不当利益者」と示されている。舞台は高級レストランもしくは不当利益者の豪華な自宅であり、バイオリニストは、現代でもトルコに見られる流しの楽師だろう。手にした新聞には、富裕税の記事が掲載されており、成金層に新たに税が課せられたことに意気消沈している場面を描いている。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

KEMANCI— Ne emrediyorsun bayım, çalalım!..
VURGUNCU— “Bana ne oldu da ben bilemem...”

図 3-34 (116 ページ)



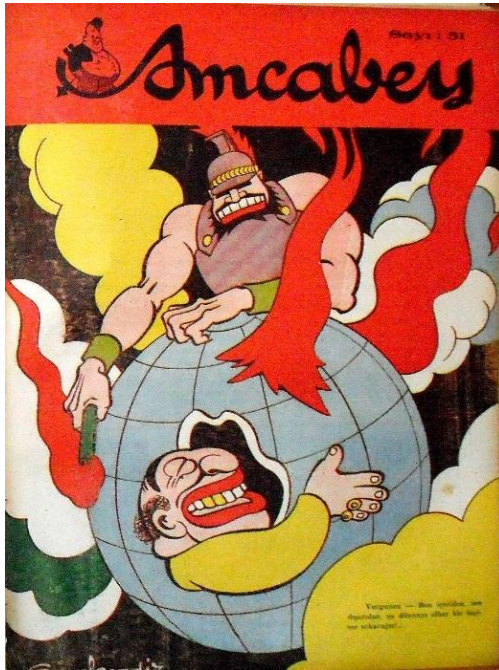
1944 年 1 月 15 日 *Amcabey* 誌第 59 号 6 ページに掲載されたナーディルの漫画。セリフは以下の通り。

—綿布を探していたら、闇市に行けって言われたけれど、どこからそこに行くのかね、もしお兄さん？・・・。
—そこに行く奴らに前金を渡すんだね、おっ母さん！・・・。

前に行く闇商人や男性、リボンの少女の洋装に比して、この女性像は、スカーフ、肩掛けという旧弊な装いである。これは彼女がある程度の年配者であり、闇取引の実態に疎いことを示し、平穏な日常の裏に闇商人が存在していることを強調しているものと思われる。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 3-35 (116 ページ)



1943 年 11 月 20 日 *Amcabey* 誌第 57 号表紙に掲載されたナーディルの漫画。セリフは以下のとおり。

不当利益者—内からはワシが、外からはあんたが、共同して世界を面白くしようぜ！

地球の中にいるのは闇商人。火をつけているのは、戦争の象徴である兵士であり、闇成金が戦争によって利益を得ており、戦火が広がることで、より儲かる世の中を望んでいると批判する漫画である。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 3-36(116 ページ)



1945 年 2 月 16 日 *Akbaba* 誌第 46 号表紙のナーディルの漫画。「樽の油、甕の蜂蜜、果樹園のブドウ、畑の野菜、倉庫の小麦粉、貯蔵した薪、冷蔵庫の羊肉、満ちた水・・・このかわいそうな貧民にお慈悲を！」というセリフがついている。これは、農産物の不当な横流しが、闇取引商人に利得を与えることになることを表している。そのような取引によって、農民が成金化した。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

図 3-37(116 ページ)

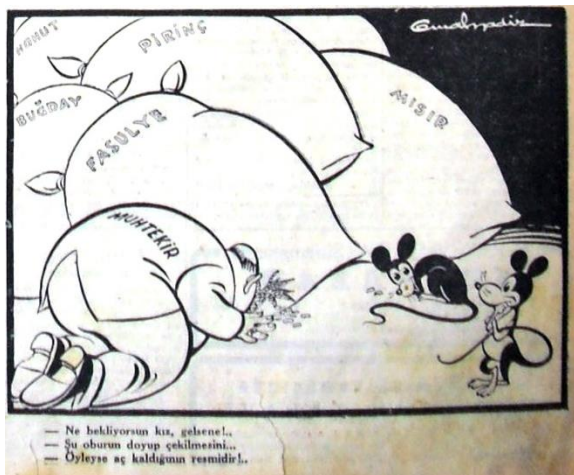


1945 年 1 月 20 日 *Cumhuriyet* 紙第 7334 号第 1 面に掲載されたナーディルの漫画。「当然免れることはできない、品物には感染する病気が！」というキャプションがある。右は闇取引商人であり、ポケットには不正売買のための商品が詰まっている。左は指輪などで裕福さが示されている金持ちであり、50 リラ札で薬品を買っている。これは、薬品を買いながら、闇取引という不正に感染している風刺的な意味を示すと解される。闇取引商人は、目の周りを隠すマスクをして

いるが、これはナーディルの漫画の中で使用される、闇取引の象徴であり、官憲から顔を隠すという意味の他、正体不明の不気味な人物であることを強調する演出であると思われる。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 3-38(116 ページ)



「小麦」、「エジプト豆」である。これは農産物の闇取引によって利益を貪る商人の姿を戯画化し、ネズミに皮肉を言わせたものである。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

1945 年 1 月 27 日 *Cunhuriyet* 紙第 7341 号第 1 面に掲載されたナーディルの漫画。ネズミ親子の間のセリフがあり、以下の通り。

—何を待ってるんだ、娘よ、来い。
—その大飯喰らいが、腹いっぱいになってどくのをよ！
—そんなじゃ、ひもじいままで税金が来るぞ！

「豆」と書いてある袋からこぼれたものを貪っている人物の背中には、「不当利益者」と書いてある。袋は、「米」、「とうもろこし」、

図 3-39 (117 ページ)



1945 年 1 月 2 日 *Cunhuriyet* 紙第 7316 号第 1 面に掲載されたジェマル・ナーディルの漫画。「新年が来て」という題があり、セリフは以下の通り。

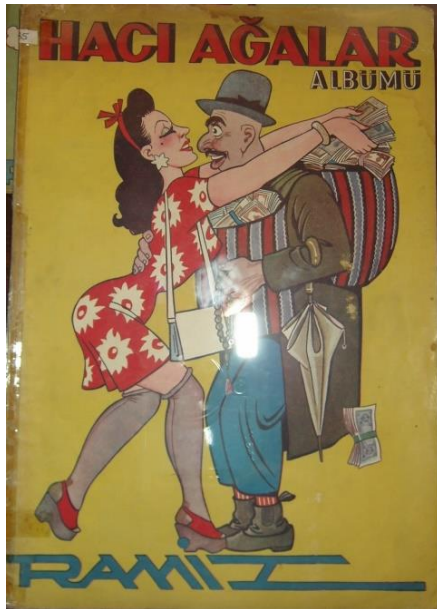
ヒトラー—戦争は今年も終わらないだろう！
不当所得者—ハイルヒトラー！

これは第二次世界大戦がもたらした統制経済下の闇取引などによって利益を得た商人が、ヒトラーの戦争継続の意思を歓迎しているものと解される。この漫画が掲載された時点ではトルコは参戦しておらず、ドイツは敵国としての批判の対象ではなかった。ただしヨーロッパ征服の野心を持つヒトラーを拒否しないという点でも闇取引商人を批判している構図となっている。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 3-40 (117 ページ)

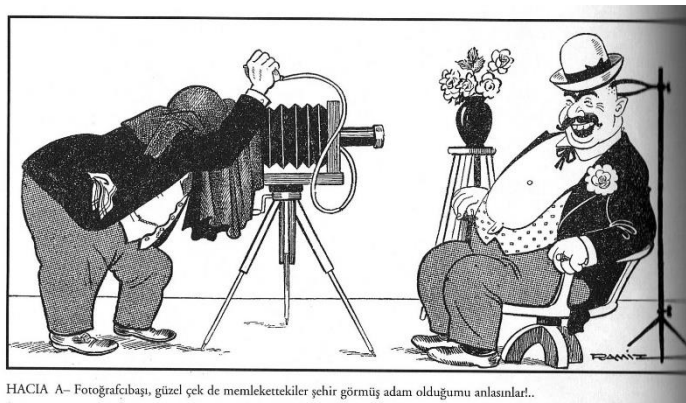
a



1946 年にラミズ・ギョクチュエが刊行した『ハジ・アーラル・アルバム (Hacı Ağalar Albümü、成金アルバム)』表紙。リュックサックに札束を詰めた男が地方成金。内容は地方農民の成金がイスタンブールに上京し、様々な都市風俗を経験する一コマ漫画の連作である。成金のハジ・アー(アーラルは複数形)から金を巻き上げようとしている左の華美な女性はイスタンブールの酒場などで働くような女性と思われる。この女性に比して、ハジ・アーは山高帽、ニッカ・ボッカなど、お上りさんのような服装に描かれている。中央の光は撮影時のものであり、左上隅の白いテープは所蔵館の整理用のもの。

(アナドル大学漫画美術館所蔵)

b



HACIA A- Fotoğrafçıbaşı, güzel çek de memlekettekiler şehir görmüş adam olduğunu anlasınlar!..

『ハジ・アーラル・アルバム』に掲載された漫画。セリフは以下の通り。

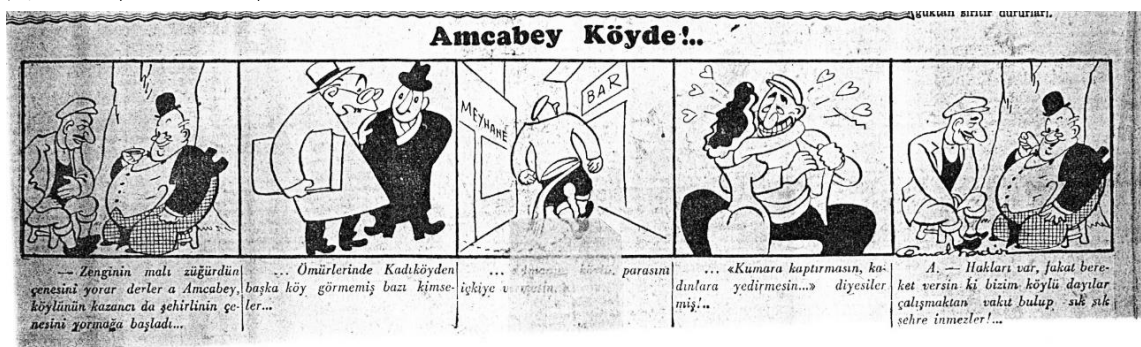
ハジ・アー——写真屋の親方、うまく撮ってくれ、故郷の奴らに、ワシが街を見た男になったとわからせるんだ！

これは、成金が慣れない洋装で写真を撮っているところである。

セリフから、地方の村落部には、イスタンブールに来るという稀な機会に、地方では珍しい写真を撮って喜んでいる場面と解される。

Çeviker, 2010, p. 202.

図 3-41 (117 ページ)



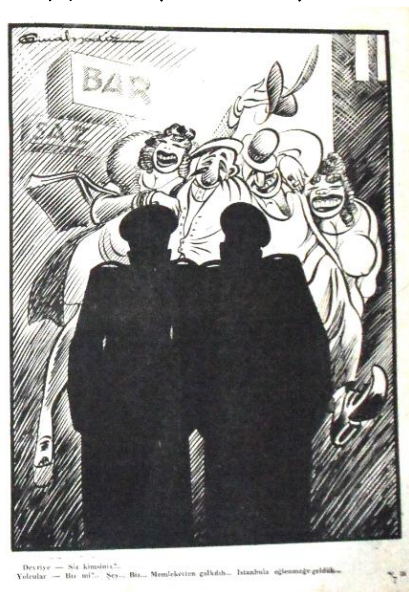
1942 年 12 月 5 日 *Amcabey* 誌第 1 号 2 ページに掲載された「アムジャベイ、村で！」と題された「アムジャベイエ・ギョレ」。セリフは以下の通り。

- ①—金持ちの財産が、すっからかんになってしまったことを喋るぞ、なあアムジャベイ、村で稼いだ奴が、町のことを喋ったんだが…。
- ②…楽しいカドウキョイから、他の町へは行かなかった誰かさんが…。
- ③…その村で、酒に金をくれてやって…。
- ④…博打に夢中になり、娘っ子に心づけをやった、と喋っておった！
- ⑤アムジャベイーみな本当だな、しかし私たちに豊かにしてくれている働き者の村のおじさんたちは、町に何度も降りていくような暇を見つけることはないさ！

②コマ目でのカドウキョイ (Kadıköy) とは、イスタンブルの賑やかな地域の一つで、「裁判官 (kadı) の村 (köy)」という意味の地名であり、農村部を示す村と合わせている。③コマ目は、原資料の補修のために判読困難の箇所があるため、セリフの一部を推定した。同コマ中の *meyhane* は酒場の意味。この漫画は、成金化した農民が、都市風俗の中で散財してしまうことを批判し、アムジャベイが本来の勤勉さを重要としているものと解される。ここには、アナトリアの農村部をトルコ共和国の基盤とするトルコの方針を背景に、成金化する農民を批判する文脈がうかがえる。

(アナドル大学漫画美術館所蔵)

図 3-42 (117 ページ)



1943 年 12 月 8 日 *Amcabey* 誌第 55 号 7 ページに掲載されたナーディルの漫画。セリフは以下の通り。

巡視警官—あなた方はどなたですか？
旅人たち—わしらかい？…、ええと…わしら…お郷を休んで、イスタンブールに楽しみに来たんですわい…。

シルエットで警官が描かれ、華美な女性と遊ぶ成金を強調している。地方成金らしさを示すため、古いトルコ語や方言と思われる表現が使われており、その部分を推定してセリフを訳出した。後ろに見えている *BAR* は、トルコでも酒場を意味し、下の *SAZ* は民族楽器の名であり、民謡酒場であることを示唆している。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 3-43 (117 ページ)



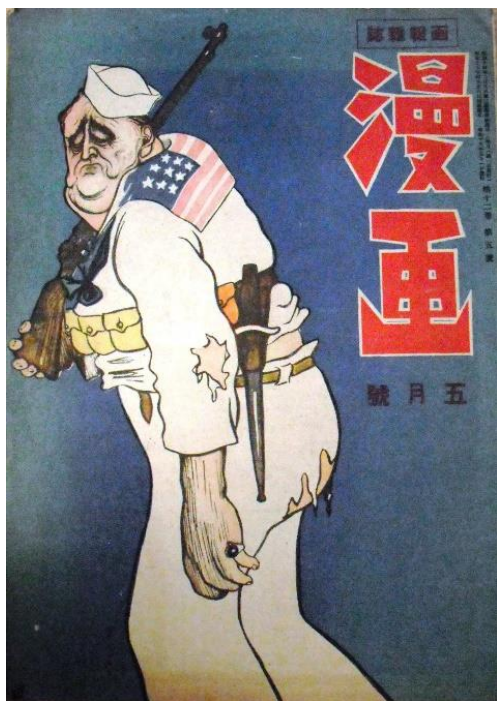
『戦争成金漫画アルバム』7ページに掲載されたナーディルの漫画。「戦争成金、島で」という題があり、セリフは以下の通り。

成金—やめとけ、この島ってのは、奥様よ、散策のための自動車に乗れなかったし、ストーブを焚くので楽しく過ごせなかったから、夏向きの別荘はどうかね？

この島は、イスタンブル沖合の別荘地でもある島、ビュユック・アダを示しているものと解される。同島では自然な風景を護るために自動車を使わず、当時電気も通っていなかったため、地方成金がイスタンブルに来て不動産を漁るものの、本来地方にあるような自然な雰囲気不便ととり、冬の別荘に適していないと断じているものと思われる。

Nadir, 1946a, p. 7.

図 3-44 (118 ページ)

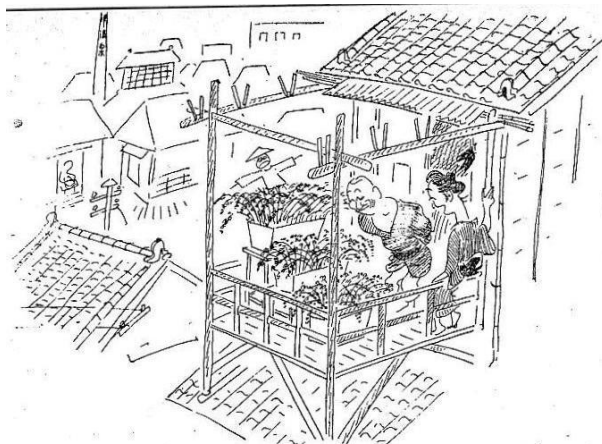


1944年5月1日『漫画』第12巻5号表紙。近藤日出造が描いた、ボロボロになったアメリカ水兵の姿で描かれた、ルーズベルト大統領像である。この漫画が描かれた時期には、実際にはアメリカ軍は、日本が「絶対国防圏」と定めたマリアナ諸島にまで迫るという、漫画が表すアメリカの惨状とは逆に、圧倒的な優位に立つような状況にあった。

(宮下泉氏所蔵)

図 3-45 (118 ページ)

a



増産の秋
「田毎の月ですわね。」
「俺ん所へ、供出来の割當が来んとは、なんちふ片手落ちじゃろ。」

1943 年 (昭和 18 年) 10 月 1 日『漫画』第 11 卷 10 号 16~17 ページに掲載された杉浦幸雄の漫画。「東京都々逸話」という、銃後の生活を描いた 6 点からなる組漫画の一つ。「増産の秋」という題があり、キャプションは以下の通り。

「田毎の月ですわね。」
「俺ん所へ、供出の割當が来んとは、なんちふ片手落ちじゃろ。」

物干し台では、稲が自家栽培されている。これは食料不足に対する自己防衛を、戦争遂行のための物資供出に絡めたものと解される。他の漫画は、防空演習での失敗や戦場体験が無いのに軍服で威張る男を扱ったものである。

b



1944 年 8 月 1 日『漫画』第 11 卷 8 号 18 ページに掲載された杉浦の漫画。「ハナ子さんの慰問袋」という題があり、それぞれの漫画のキャプションは、上から下に以下の通り。

貯金の種類

「エート、〈月掛〉はこれ、これが〈つもり〉で、これは〈萬歳貯金〉で、こっちは〈残念貯金〉で、それから坊やのと、お祖父さんと、お祖母さんと、私のと、アナタのと、それからこれはエート、……」。

不健康な話

「その魔法使ひの家は、屋根はビスケットで壁はチョコレートで、柱はアルヘイ糖で、シュークリームやボンボンの……あらこれ、不健全な話ね、止ませう。」「なあーんだ、莫迦々々しい、お伽噺か?」。

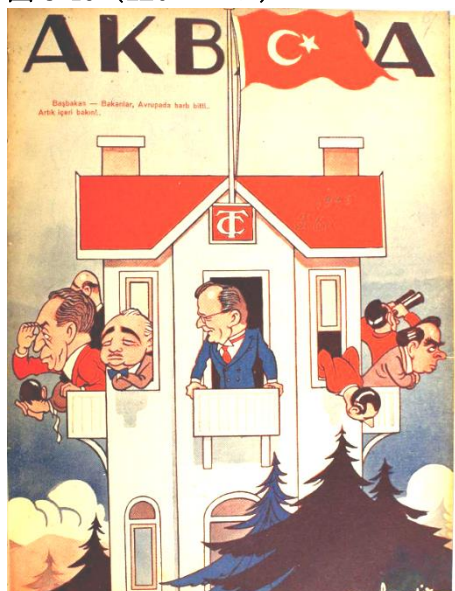
家庭園芸

「早くあのお馬、トマトのコヤシを出してくれればいゝのにねエ。」

これには 1938 年から『主婦の友』誌で連載された人気漫画「銃後のハナ子さん」の主人公の女性が登場している。ここでは父が出征していると思われる母子が、貯金で戦争遂行のために貯金を供出したり、子供が菓子を思い起こさせる童話を良からぬものとして見せたり、自給自足を示したりするなど、日常の中で戦争遂行に協力し物資不足に耐えてみせる姿が描かれている。

(a、b ともに昭和館所蔵)

図 3-46 (120 ページ)



1945 年 5 月 24 日 *Akbaba* 誌第 61 号表紙のナーディルの漫画。キャプションは以下の通り。

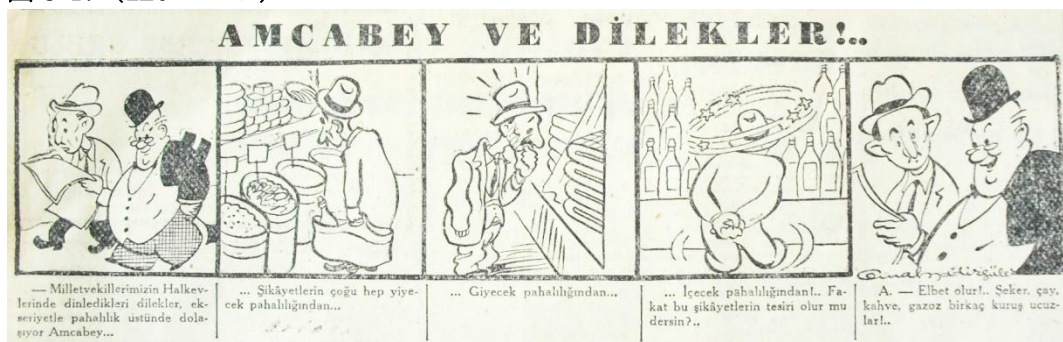
首相—大臣諸君、ヨーロッパでの戦争は終わった…もう内側を見ろ！

描かれた建物はアンカラの共和人民党本部で、中央のテラスに当時の首相シュクリュ・サラジオール（Şükrü Saracoğlu）と閣僚たちが描かれている。絵の中で首相の左の蝶ネクタイの人物はイスメット・イニョニュ大統領。右のテラスで腕を組むのは、文部大臣のハサン・アリ・ユジェル（Hasan Ali Yücel）、左のテラスから外を見ているのは、党幹事長のメムドゥフ・シェヴケット・エセンダル（Memduh Şevket Esendal）。大統領は今後を黙考し、首相は閣僚らに、外国ばかり見るのをやめて国内

を見ろと檄を飛ばしているものと解される。建物の上部中央の TC のマークは、図 3-5 他の例と同様に、トルコ共和国を表す。5 月 8 日のドイツの降伏によって、第二次世界大戦のヨーロッパにおける戦闘が終結しており、対外政策ではなく内政充実を図るべきという文脈の漫画と解される。外務大臣はサラジオールが兼任していた。実際に「内側」であるトルコ国内では、戦時統制による経済の混乱と産業の疲弊が起こっていた。

（アナドル大学漫画美術館所蔵）

図 3-47 (120 ページ)



1945 年 9 月 19 日 *Cumhuriyet* 紙第 7575 号 4 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。「アムジャベイと要求！」という題があり、セリフは以下の通り。

- ①—国会議員が国民の家で聞いた要求は、大多数の物価高に関して巡っているんだと、アムジャベイ…。
- ②…苦情の多くは全て食べ物が値上がりしていることから…。
- ③…衣服の値上がりから…
- ④…酒類の値上がりからだ！しかしこの苦情は反映されるだろうか？
- ⑤アムジャベイ—確かにしたさ！砂糖、茶、コーヒー、炭酸水は何クルシュか安い！

これは、政府の生活上の物品値上がりの苦情に関して、嗜好品的なものだけが安いという皮肉が重ねられていると解される。

（イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵）

図 3-48 (120 ページ)



1945 年 9 月 11 日 *Cumhuriyet* 紙 7566 号第 1 面に掲載されたナーディルの漫画。キャプションには、「第一幕の後!」とある。共和人民党を象徴する C.H.P と書かれたシャツを着た人物に、跪いている人物は、「参った!」と言っている。これは、第二次世界大戦後を第二幕として、当時現れ始めたアドナン・メンデレスやファト・キョプリュルユ (Fuat Köprülü) ら、共和人民党政権に民主化の提言をした議員が党除名処分を受けたことを背景とし、そのような抵抗勢力が屈したことを表しているのではないかとと思われる。

幕の上部には、トルコの国旗のデザインが配された、演劇のシンボルである笑い顔と泣き顔の仮面が飾られている。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 3-49 (120 ページ)



1945 年 10 月 31 日 *Cumhuriyet* 紙第 7617 号 4 ページに掲載されたナーディルのパノラマ漫画。「始まっている!」と題され、1946 年の総選挙をレスリングに譬え、右に共和人民党の襷をかけた筋骨隆々たるレスラーの絵、左に共産主義政党の襷をかけた弱々しいレスラーの絵が描かれている。左側には左派系新聞の *Tan* (暁)、*Vatan* (故国)、*Yeni Sabah* (新しい朝)、右側には保守系新聞の *Vakit*、*Akşam*、*Ulus* (民族)、*Tanin* (鈴の響き)、*Cumhuriyet* が、それ

ぞれの論説者の似顔絵によって表現されていることが確認できる。創刊当時は左派であった *Son Posta* が、この漫画では右側におり、方針を転換したことが表れている。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

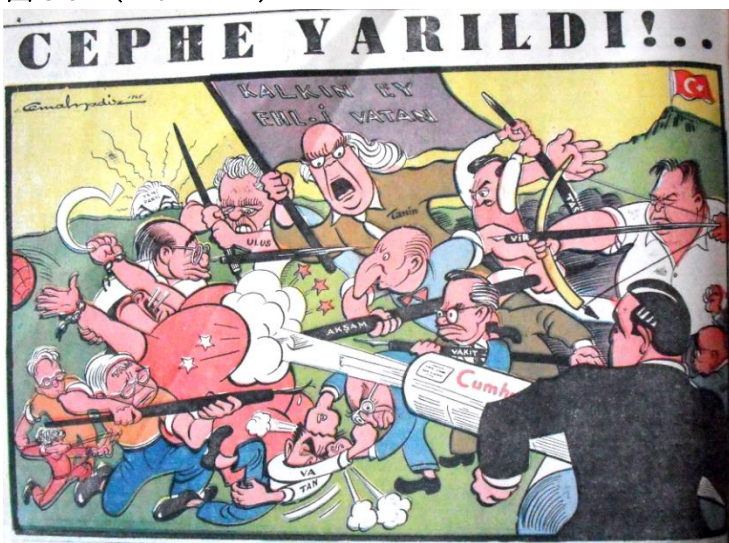
図 3-50 (120 ページ)



1945 年 6 月 28 日の *Akbaba* 誌第 66 号表紙に掲載されたナーディルの漫画。「トルコのジャーナリズムで、戦争の後の準備!」というキャプションがある。奥の人物が研いでいるペンには *Akşam* と書いてあり、手前の女性が被っているスカーフは *Tan* 紙の紙面である。同紙の女性論説者を描いたものであるかは不明。また砥石に油を注いでいる顔面のモデルも不明である。これは第二次世界大戦後の論陣に備えているジャーナリズムを表現したものと解されるが、比較的反体制的な *Tan* 紙と、穏健な *Akşam* 紙を配置している点に、政府批判に寄らないナーディルの立場が表れていると思われる。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

図 3-51 (120 ページ)



1945 年 12 月 5 日 *Cumhuriyet* 紙第 7849 号 4 ページに掲載されたナーディルのパノラマ漫画。右上のトルコ国旗に示されるように、トルコ国内でジャーナリズムの闘争が始まっていることを描いている。右側には保守的な *Tasvir* (表現)、*Ulus*、*Akşam*、*Son Posta*、*Vakit*、*Tanin*、*Cumhuriyet* が、左には左派の *Tan*、*Vatan* が論説者の姿で表現されて配置さ

れ、ペンを武器に戦っている。中央奥の *Tanin* 紙が持つ紫の旗には、12 月 3 日に同紙に掲載された *Tan* 紙を批判する論説の中で、19 世紀の改革的な官吏で詩人であったズィヤ・パシャ (Ziya Paşa) の言葉から引用された 'Kalkın Ey Ehl-i Vatan' (発展しつつあるわが祖国) というフレーズが記されている。右下で背広の後ろ姿を見せる *Cumhuriyet* 紙は、特定の論説者ではなく端正な姿で描かれ、新聞を丸めた砲で、鎌を手にする共産主義の象徴の一人である女性を攻撃している。女性の手には切れた鎖があり、第二次大戦後に共産主義が解き離れたことを表現していると解される。左の水平線からは、翌年 1 月に民主党を結成するジェラル・バヤルが「新党」と書かれた顔をのぞかせているが、太陽のような放射は、かつての共和人民党の幹部としての影響力を表したものではないかと思われる。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 3-52 (120 ページ)



1946年1月7日の
Cumhuriyet 紙(号数不明)
 に掲載されたナーディルの漫
 画。1月7日に結成された野
 党、民主党党首ジェラルル・
 バヤルを題材にした漫画。「新
 しい政党はどうなるの
 か?!…」と題され、キャプ
 ションは左上から右下にかけ
 て以下の通り。

①反対派のように②賛成派の
 ように③賃金労働者のように
 ④戦争成金のように⑤戦争に
 よる没落者のように⑥酔っ払

いのように⑦痛ましい人のように⑧若者のように⑨病気持ちのように⑩トルコ風に⑪ヨー
 ロッパ風に⑫新聞発行者のように!

コマのキャプションは①コマ目と②コマ目、③コマ目と④コマ目のように、内容が対に
 なっており、それぞれ語呂が似た言葉を選んである。①と②では、攻撃的なタカ派と穏健
 なハト派、⑦では、皇帝アブデュルハミド2世の専制時代に弾圧された国会議員であるマ
 ルコ・パシャ(Marko Paşa)の名が書かれたトルコ帽を被っており、政治的な抑圧者にな
 ぞらえている。⑨で背負っているのは薬。⑩で弾いているのは伝統楽器サズであり、⑪で
 西洋楽器のチェロを弾いている場面と対照をなしている。⑫の吹き出しは全て「声明」と
 書かれている。ここからは、新しく結成された民主党に対する、確固たる方針を持たない
 という批判が読み取れる。マルコ・パシャの名は、1946年に刊行された政権批判色の強い
 ユーモア風刺雑誌の名にも採られた。

Yücebaş, 1950, p. 52.

図 3-53 (121 ページ)



1946年10月20日の *Cumhuriyet* 紙(号数不明)に掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。
 「アムジャベイと子羊」という題があり、セリフは以下の通り。

- ①アムジャベイ—許可してくれば、その子羊を番わせるような言葉があるんだが、兄さん！
 —いいともアムジャベイ、どうぞ！
- ②アムジャベイ—……

③.....

④...わしの仕事だな、多分わしらの屠殺場での仕事について話しでもしたんだろ、アムジャベイ？

⑤アムジャベイーいや友よ、ただ「国民発展党がバラバラになってるよ！」と言ったんだ。

これは、農民の子羊が繁殖するように番わせることをきっかけとして、1945 年 7 月に結成された野党である国民発展党 (Milli Kalkınma Partisi) を扱い、同党の混乱を子羊に聞かせて、喜ばせ興奮させたという漫画である。これには共和人民党政権寄りに立ったナーディールによる野党の風刺と解される。国民発展党は翌 1946 年の総選挙で議席を獲得できなかった。

Yücebaş, ed., 1955, p. 101.

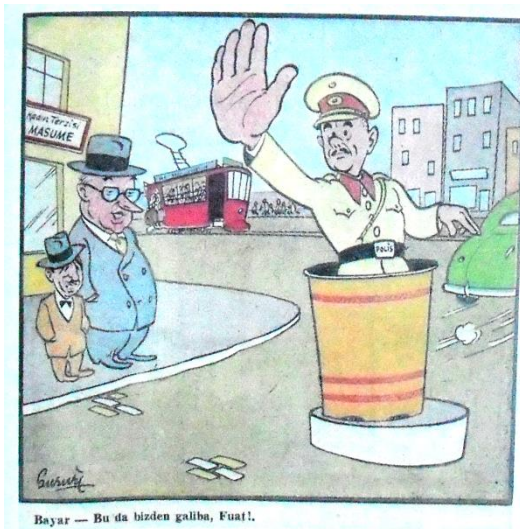
図 3-54 (122 ページ)



1946 年の総選挙のための民主党のポスター。書いてある言葉は上から、「もう沢山だ!」、「言葉は国民のもの!」、「民主党」。トルコにおけるグラフィックデザイナーの嚆矢であるセルチューク・ミラルがデザインしたもの。ウィキペディア、*Yeter! Söz Milletindir!* より、2014 年 11 月 18 日閲覧。

(http://tr.wikipedia.org/wiki/Yeter!_S%C3%B6z_Milletindir!#/media/File:Yeters%C3%B6zmilletin.jpg)

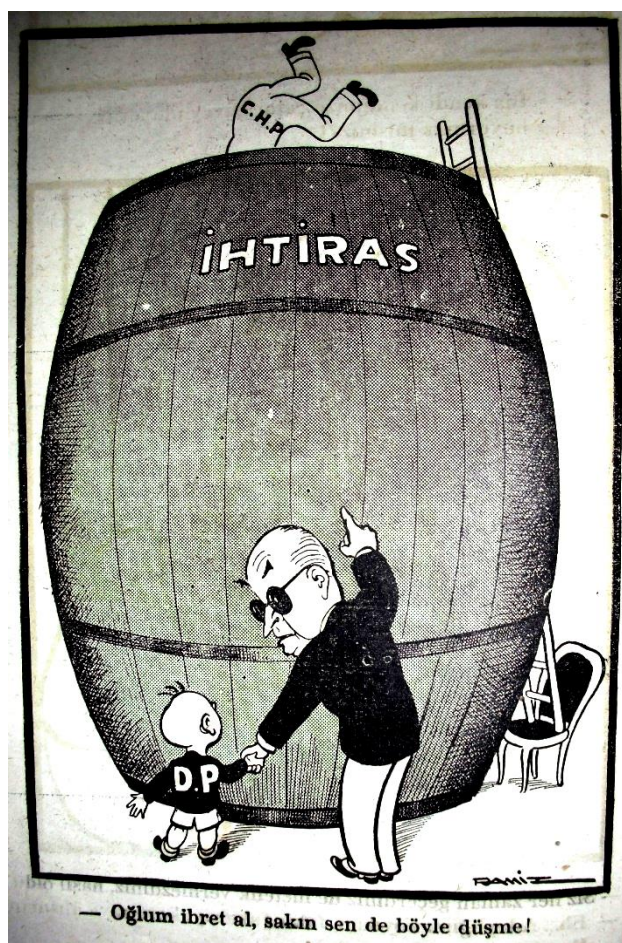
図 3-55 (122 ページ)



1950 年の総選挙前に *Hürriyet* 紙に掲載された、スルリ・ギュメン (Sururi Gümen) の漫画。左の歩道にいる民主党党首のジェラルール・バヤルが、「ここでも私達からだね、多分、ファト！」と言っている。ファトとは、大学教授から民主党結党に参加したファト・キョプリュのこと。町でも、交通整理警官による「もう沢山だ!」のポスターのような手で車が止められ、民主党が前進するという意味を込めたものと解される。背後の店は女性洋品店。

Koloğlu, 2005, p. 511.

図 3-56 (125 ページ)



1950 年のラミズ・ギョクチェの『選挙アルバム』に掲載された、共和人民党を風刺する漫画。「強い願望」と書かれた樽に落ちているのは、共和人民党。下で民主党党首のバヤルが子供に「息子よ、教訓としろ、お前は絶対にこんな風に落ちるなよ」と言っている。息子が着ているシャツの DP は、民主党 (Demokrat Parti) の略。ここでの「強い願望」とは、第二次世界大戦終了までに蓄積された人々の不満であり、樽に深く溜まったものとして表現されたものと解される。

Gökçe, 1950, p. 28.

図 3-57 (126 ページ)



1956 年 1 月 5 日 *Dolmuş* 誌創刊号の表紙に掲載された、トゥルハン・セルチュークの漫画。被告席、裁判官席ともにアドナン・メンデレス首相が描かれている。被告の服には、「第 3 次メンデレス内閣」、裁判官の廷衣には「第 4 次メンデレス内閣」と書かれている。これは、3 次メンデレス政権を、メンデレス自身が法廷で断罪する構図であり、同政権が名目上の改革を続けながら長期化していったことを風刺したものと解される。左の黄色い帯には、欧米の様々な漫画誌の情報がレイアウトされており、本誌にもそれらから漫画が転載されている。これは、「50 年代世代」の漫画家の時代に、トルコの漫画が欧米との関わりを、グローバルな流通の中で深めていったことの証左の一つと言える。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 3-58 (126 ページ)



登場する大衆的西部劇ヒーローが登場するホセ・サリナス (Jose Salinas) とロッド・リード (Rod Reed) によるアメリカの漫画「シスコ・キッド」。8 点目はトルコ語で「ズングリ (Tombik)」と題されたユーモア連載漫画で、イギリスの新聞に連載されていた、カナダ生まれの漫画家トログ (Trog) の作品「フラック (Flook、登場する架空のズングリした動物の名)」を、トルコ向けの題名に改変したものと思われる。9 点目は「罪のないアリさん」と題されたユーモア漫画で、詳細は不明。上中央とその下は連載小説。その下は、銀行の広告と、パスタの広告。右上はエッセイで、その下は連載小説。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

1957 年 12 月 2 日 *Milliyet* 紙第 2715 号 4 ページに掲載されたチズギ・ロマン。左に掲載された漫画 9 本中 3 本は一話完結のユーモア漫画であり、他はストーリーが続く長編漫画。上から 4 点目は「ビー玉」と題されたウォルト・ディズニーの漫画。

上から 1 点目は「可愛い仲間」と題され、作者名はトルコ名の Bedri になっている。2 点目は「恐れ知らずのダヴット」と題され、「ディック・トレイシー」の作者であるアメリカのチェスター・グールド (Chester Gould) の筆名がある。3 点目はトルコ語で「有名なおじさん (Maruf Bey)」という題があるユーモア漫画、マーティン (Martin) という筆名がある。5 点目は「鉄の拳」と題され、アメリカの漫画家ジョン・C・マーフィー (John C. Murphy) の筆名がある。6 点目は、アメリカの新聞に連載されていた、フランク・ロビンス (Frank Robbins) による「ジョニー・ハザード」。7 点目は、映画にも

図 3-59 (127 ページ)

a

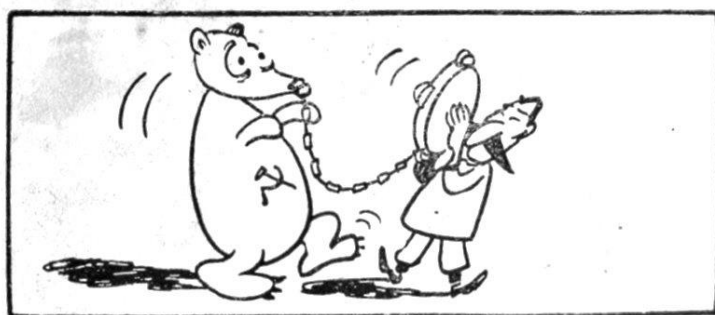


1945年8月8日 *Akbaba* 誌第74号2ページに掲載されたトゥルハン・セルチュークの漫画。セリフは以下の通り。

—わしらの息子が、今朝わしに「もうろく爺い、金を出しやがれ」なんて口をきくんだ。
—なんとまあ…、それは学校に行き始めた
　　ってことだな！

この漫画は、ナーディルのものに類似した、太目の曲線による描画と対話の中の意表をつくセリフによって喜劇が形成されている。日常生活が舞台であり、人物が共に洋装の一般市民である点などは、当時の漫画の潮流の中にある。(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

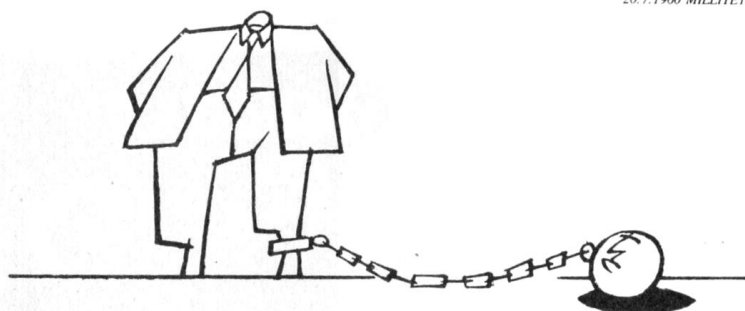
b



セリフが無く、キャプションも短くなり、絵がスタインバークのもののようにシンプルになっている。また、ナーディルの漫画のように、対話の中で政治の話題を挙げるという形式のものではない。

Selçuk, 1954, p. 10.

c



的な描線で描かれている点にも注目したい。

1960年12月8日
*Milliyet*紙に掲載され、後に
 セルチュークのアンソロジー
 に収録されたもの。典型
 的な「グラフィック・ミザフ」
 の例。スタインバーグの作
 品のように、具体的な題材
 の無い寓意的なものである。
 また、ナーディルの画法と
 は異なる、シンプルで直線

Kabacalı, ed., 1989, p. 40.

第4章

写真 4-1 (129 ページ)



カラギョズ芝居の人形の裏面と操り棒。この棒でスクリーンに押し付ける形をとり、片手で一体を使うため、手足を操る仕掛けは無い。大きさは 50cm ほどある。モノクロームの影絵ではなく、半透明にした皮にカラフルな彩色がなされている。2012 年 4 月 7 日、日本トルコ大使館文化部の施設である、ユヌス・エムレ文化センターにおいて撮影。

写真 4-2 (129 ページ)



カラギョズの上演場面。右がカラギョズ、左がハジヴァット。両者は、決まった形の帽子を被っている。左右の装置は場面によって変化する。画面の建物は伝統的なトルコの民家様式である。2 体が横向に対面する配置が固定されている点に影絵の平面性が出ている。この例の背景の道具立てには、建物の大小によって多少の遠近感の表出を試みている。現役のカラギ

ョズ師のハサン・ヒュセイン・カラバー氏のウェブサイト *İstanbul Kâtibim Karagöz Evi* より、2017 年 10 月 23 日閲覧。

(<http://karagozevi.com>)

テキスト 4-1 (131 ページ)

「カンル・ニギヤール (Kanlı Nigâr、血気にはやったニギヤール) から、様々な人々が現れる部分を抜粋した。一人の影絵師による二組の人形の操作のため、対話が中心となる。ここではカラギョズとハジヴァットその他、紳士チェレビィ、カンル・ニギヤール、紳士の使用人であるメルジャン (Mercan)、姉貴分であるゼンネが登場する。それぞれを K、H、Ç、N、M、Z と略称する。

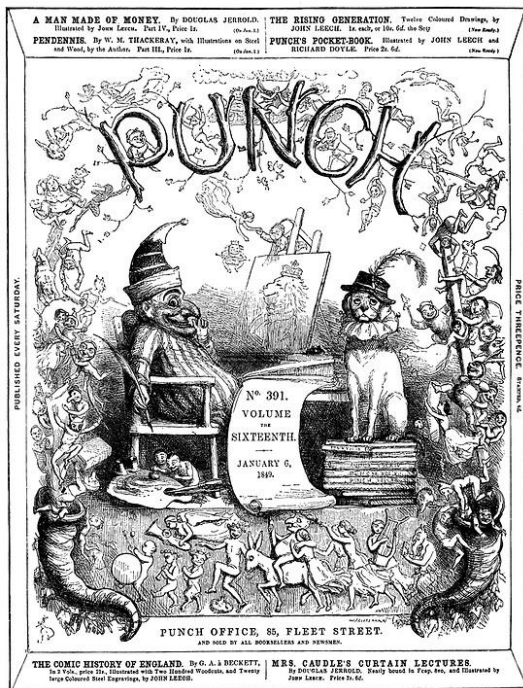
H—私は今来たところだ、彼女らの程度を知りたい。(家に来て) 私に会ってください。
N—あんた誰よ？
K—私はこのマハレの長老です。名はハジ・エヴハドという紳士です。
N—まあ！娘たち、ハジヴァット様がいらっしゃったわよ。扉を開けますわ。ハジヴァット様、お入りになって、疲れを癒すコーヒーでも。
H—あなた方、どこからいらっしゃった？
N—旦那さん、どうぞお入りなさい。誰とでもお話できるし、お答えしますわ。何はともあれコーヒーを。
K—気をつけろよ、中に入った後に滅茶苦茶になるなよ
N—ハジヴァットさん、どうぞお入りなさいませ。扉は開いたままですよ。
H—今おじゃましますよ、失礼。(入る) 何で彼らを脱がせなされたのかな？
N—私らは脱がせていませんよ、奴等はず中に入って、勝手に脱いで出て行ったのよ。
H—あなたが脱がせたんでしょう、理由は？
N—娘たち、扉に門をかけな。今あなたに理由をいいますわ。
K—(飛び上がって) なんと、門を扉にかけられた。
K—お偉い人の墓場は足元だよ、ぶっ叩け！(平手打ちの音)
H—どうかお願い、私はか細い体の男なんです、すみません、叩かないで。
N—外に放り出しな、頭から剥ぎ取ってやる。
H—(叫びながら出てくる) ああ、友人たちよ、皆に殴られ、頭の先から剥ぎ取られ、煙草入れまで取られた。
K—うわー、この野郎、殴られて、裸にされて、通りに放り投げられて、火のついてない煙草入れを探してやがる。おいハジヴァット、どうしたんだ？(彼の頭を叩いて) 頭を看一看！ひび割れたメロンみたいだ。
Ç—カラギョズ、ハジヴァットに何をした？
K—何もしとらんが、こいつも俺たちみたいになった。ハジヴァット来い、すぐ戻れ。
H—ああカラギョズ君、私はどんな様子だ？
K—有名な諺があるだろう、手入れをしなけりゃ完全に禿げる。
H—ねえカラギョズ君、それはどういった諺だ？
K—手の中で火をつけるな、煙管の楽しみも焼けてしまう。
H—全く正しいよ、カラギョズ君。
(メルジャン兄貴が古いトルコ民謡を歌いながらやって来る)
M—おう、おめえさん方、どなたさんで、何でそんな風に裸でいらっしゃるんかい？
H—ねえカラギョズ君、このアラブ人は何と言っているんだろう。
K—三人はタマゴ料理を食ったか、と言ってるんじゃないか？
M—お前さん方がどなたさんか、言うてくださらんか？
K—男の中の男だ。
M—どんな男かな？
K—列の最後に並んで飯を食う男だ、最後に煙草の幸せを味わう男だ。
M—あー、あんた、どなたさんです？
K—金時計のために裸になった男だ。
Ç—ああ、私の使用人が来ました。
K—あんたの使用人か？
Ç—そうです、私の使用人です。
K—浅黒い巡礼を見てやろう、お前ここで誰を探してるんだ？
M—わしの若旦那は、ここらに来てるかな？
K—その後ろを見てみる。
M—おう若旦那、どうなされた、素っ裸じゃありませんか。
Ç—ああ、お前、訊かないでくれ、二人の私の女に道で捕まったのだ。奴等は強引に家に立て籠もっておる。家に入るのが難しいし、服も金も取り上げられたのだ。

K—俺たちもこっぴどく叩かれて、扉の外に放り出されたんだ。
M—まあなんと！その女どもは誰だね、あんた、そいつらをわしに教えてくださらんか。わしは、そいつらの頭をぶっ叩いたる。
Ç—お前の後ろの家にいるよ。
M—奴等の名前は何だね。
K—一人はカンル・ニギヤールで、もう一人はサルクムお飾りちゃんだ。
M—わしが今から行ったる、そいつらをぶっ叩いたる。(家に入る) 姿を見せえ、アーティーチョーク女、ブランコ女。扉を開けて姿を見せえ。
Z—(中から) まあ娘たち、メルジャン兄さんが来ましたよ。
K—メルジャンじゃない、火をつける輩が攻め上ってきたんだぞ。
M—言ってみろ、この野郎共め、わしの若旦那を誰がこんな風に裸にした？
Z—お入んなさいよ、言いますから。
M—開いてる扉から入るぞ。(入る) 誰が若旦那を裸にしたか言え。
Z—あんた、何がしたいんだい。
M—服をとりもどすのさ。
M—もちろん差し上げますとも、娘たち、扉に門をかけな。引き摺り倒して叩け、叩け！
(平手打ちの音) 脱がせて外に放り出しな。

このあとメルジャンの他にベベルヒ、近所の困り者がやってくるが、それぞれが紳士チェレビィと同じ目にあう。それぞれの性格と、アラブの巡礼者風のメルジャンの方言のようなセリフを考慮して、言い回しなどを意識した。「裸に (çimçiplak)」と言うのを「卵料理 (çilbır)」に、「カンル・ニギヤール (Kanlı Nigâr)」とサルクム・インジの愛称「サルクムお飾りちゃん (Salıkm saçak)」を、「アーティーチョーク (enginar)」と「ブランコ (salıncak)」にする駄洒落が使われている。‘inci’には真珠の意味があるので、カラギョズは建築装飾の意味を持つ‘saçak’を名に加えたと思われる。また、気取って紳士ぶって正式の名を名乗るハジヴァット、彼を叩いた上に適当な諺を伝えてメルジャンには見栄を張ってみせるカラギョズの行動にそれぞれの性格が表れている。ハジヴァットのセリフから、この出来事が地域共同体的なマハレで起こり、その住人がチェレビィの事件に介入していることがわかる。ウェブサイト *Karagöz Hacivat* に掲載されたシナリオより。2017 年 10 月 22 日閲覧。

(http://www.karagoz.net_nigar.htm)

図 4-1 (132 ページ)



ミスター・パンチが登場した、1849 年 1 月 6 日 *Punch* 誌第 391 号表紙。左に座ってとんがり帽子を被っているのがミスター・パンチ。作者は不明でこの絵には女房のジュディは描かれておらず、飼い犬が現れている。ウェブサイト *Punch* のアーカイブより、2017 年 10 月 28 日閲覧。

(https://punch.photoshelter.com/gallery-image/PUNCH-Victorian-Front-Cover-Cartoons/G0000Mcpo9qF3N_s/I0000eQOTnwdonNo/C000066oZEvrNB5E)

図 4-2 (134 ページ)



1876 年 3 月 5 日 *Hayal* 誌第 329 号 4 ページに掲載された、ニシヤン・ベルベルヤンの漫画。セリフは以下の通り。

—そいつらは何なんだい、カラギョズ？
—片付けなけりゃならない俺の厄介ごとだ、ハジヴァット。

Hayal 誌の政治風刺的な傾向から、カラギョズが手に持っているのは、役人などの、煩わしさを与える人々と解される。1876 年には憲法が發布され、形式上ジャーナリズムを尊重しながら、事実上の規制が制度化されており、その規制にかかわる役人達であろう。影絵芝居の場合には、家屋などの装置がスクリーン上にあ

るが、この例では一切省かれており、カラギョズとハジヴァットの対話のみが存在する空間のように描かれている。

Çeviker, 1986, p. 11.

図 4-3 (135 ページ)



ということになっている。また、これは後のナーディルの漫画に見られる、驚愕の表現を先取りしたものとも言える。

(明治大学図書館所蔵)

図 4-4 (135 ページ)



1909年7月21日 *Karagöz* 誌第100号表紙に掲載されたメフメット・バハ (Mehmet Baha) の漫画。セリフは以下の通り。

ハジヴァットーなあカラギョズ、彼はどれくらいの宝石と、どれくらいの高価なものを…。
カラギョズーレントゲンを見てみたか、もう一度脳みそにあてて、何があつて何が無いか調べてみよう。

これは、排斥された前スルタン・アブデュルハミド2世が、専制期に私腹を肥やしていたことを風刺したもの。当時の最先端技術であるX線撮影をアイディアに取り入れている。アブデュルハミドは、特徴である鼻が大きく描かれているが、カラギョズらと共に比較的写實的に描かれている。

Ceviker, 1988, p. 305.

図 4-5 (136 ページ)



1921 年 9 月 7 日 *Karagöz* 誌第 1406 号表紙の無署名漫画。寝ているのはギリシャ軍司令官のコンスタンティノス 1 世王、歯を抜いているのはトルコ軍の西部戦線司令官で、後の第二代大統領イニョニュとなるイスメット。コンスタンティノスの歯を抜いて、歯向かえないようにしている場面である。右がハジヴァット、左がカラギョズ。セリフは以下の通り。

ハジヴァット—終わった、終わった、過ぎ去った、いい子だから泣くな、そんなわけで終わったよ。

カラギョズ—まあどうか先生、痛みが過ぎ

てから、懲りないうち他の歯を抜いて、噛み付けないようにしてやって！

これは、1921 年 8 月 23 日から 9 月 13 日にかけてギリシャ軍との間で行われ、アンカラ政府西部戦線軍が勝利した「サカリヤ川の戦い」の経過を描いたものと解される。イスメットは同年 3 月に行われたイニョニュの戦いで、西部戦線において初めてギリシャ軍を撃破した。この戦いを記念し、イスメットは 1934 年にイニョニュの姓を大国民議会から贈られた。

Şen, p. 331.

図 4-6 (136 ページ)



1925 年 3 月 25 日 *Karagöz* 誌第 1776 号 4 ページに掲載された匿名の漫画。「上から落とすものもある！」という題があり、セリフは以下の通り。

教団長—食べ物にありつけてないと叫んだら、私たちへのパンの投下がちょうど間に合ったぞ！

カラギョズ—それを待つなよ、胡散臭い悪人よ、お前たちを追い立ててやる。今県境の向こうから歓喜が見えている。さあ、信じてみるかい、飛行機はお前たちにパンを与えるのか、それとも爆弾か？

これは 1925 年に起こった、反動勢力であるシェイフ・サイートのイスラーム教団の反乱を題材としたものである。下部中央にいるのがサイートであり、向こうから鎮圧軍が国旗をたなびかせて押し寄せている。カラギョズとハジヴァットは当時の最先端兵器の飛行機に乗り共和国軍を支援し、サイート一派は食料を運んできたと糠喜びしている。中央上下の線は掲載文献の綴じしろ。

Çeviker, 2010, pp. 88-89.

図 4-7 (137 ページ)

a



1940 年 3 月 28 日 *Akşam* 紙第 7698 号 4 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」、セリフは以下の通り。

- ①—新しさとは素晴らしいものだ、アムジャベイ、しかし基本からあらゆる点で新しくなるという条件でのことだ！
- ②・・・例えばフォックストロットはどこでも新しく素敵なものだ、しかしフォックストロットに似ていても、ゼイベク・ダンスは、素敵ではない！
- ③・・・このように私たちのカラギョズも、教訓を伝えるちっぽけなスクリーンで、独自の仲間たちの間なら素晴らしい・・・。
- ④・・・しかし周囲が広く、ミッキーマウス、ローレルとハーディが取り巻く時には素晴らしいものでなくなる！逆にそれを大きくする方法はあるかな？
- ⑤アムジャベイ—できるさ、しかし首が大きくなる分、価値が小さくなることを計算に入れる必要があるな！

この漫画では、アナトリアの民族舞踊のゼイベク・ダンスを古いものとし、またカラギョズ芝居が伝統的なものとしてだけならば価値があるが、現代的な映画の中では価値がないとしており、ナーディルの意識を含めた当時の伝統的な文化分野への観点が示されていると言える。また首が大きくなる分価値が下がるというアムジャベイの言葉は、カラギョズがクローズアップに耐えられないとも、頭の大きさが現代的な価値を持たないという見方とも解される。

Çeviker, 2010, p. 170.

b



1945 年 9 月 5 日 *Cumhuriyet* 紙第 7562 号第 1 面に掲載されたナーディルの漫画。セリフは以下の通り。

—昔の断食明けの夜は、「幻」の場で楽しんだものだ。
—ええ、今も幻想を組み立てて楽しんでますのよ。

これは近代的な住宅に住んでいる老夫婦が、断食明けに関して昔の生活を懐かしんでいるものである。影絵芝居を意味する「幻」に対して、老婦人は「値下げ」の札の幻影を想像している。二人のソファの座り方、男性の帽子や手にした数珠などに昔ながらの生活ぶりが現れている。ここではカラギョズ芝居は懐かしがられる対象となっている。

(イスタンブル市立アタテュルク図書館所蔵)

図 4-8 (138 ページ)



1925 年 7 月 18 日 *Karagöz* 誌第 1809 号表紙に掲載された無記名の漫画。「アメリカ代表は、トルコをどう見たか」という題があり、キャプションでは、「ドイツから逃げてきた者と、ギリシャ人がたくさんいると思っていたアメリカ大使」とあり、カラギョズの、「新しいトルコ、新しいトルコ人を、眼を開いてよく見ろ」というセリフがつく。

新生トルコ共和国の象徴として、国旗が描かれたシャツを着た子供

たちが描かれているが、全て男であり、保守的な男性中心の社会観が現れている。漫画中のアメリカ大使が予期していた第一次世界大戦敗戦後の混乱したトルコではなく、そこに新生トルコ共和国の姿があることを強調したものと解される。トルコ内のギリシャ人は、1923 年のローザンヌ条約による住民交換のため、100 万人がギリシャ本国に移動させられ、逆にギリシャから戻ったトルコ人は 50 万人ほどである。カラギョズがトレードマークの帽子を被っているが、すでに格子縞の西洋的なシャツを着ている。

Çeviker, 2010, p. 86.

図 4-9 (138 ページ)



1934 年 11 月 28 日 *Karagöz* 誌第 2786 号表紙に掲載されたラミズ・ギョクチュによると推察される漫画。カラギョズとハジヴァットは水平線の彼方という境界上に、非現実的な形で存在していることに注目したい。セリフは以下の通り。

ハジヴァットーカラギョズ、日本の手に銚があるよ、水中で魚を獲ろうと思っているぞ。カラギョズーそのようだがハジヴァット、一刺しで採れるアジを待っているのに、前で剣を抜かれて、途方に暮れているぞ！

これは、満州事変以降に国際的に孤立した日本に、カジキに喩えられたイギリスとアメリカが圧力をかけていることを示しているものと解される。日本人の容貌は、釣り目、出っ歯という典型的なものである。また日本が島国であるという前提の上に漫画が構成されている。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

図 4-10 (138 ページ)



1934 年 10 月 27 日 *Karagöz* 誌第 2777 号表紙の、ギョクチェのものと推察される漫画。「11 年の始まり」という題があり、10 月 29 日のトルコ共和国独立宣言記念日を題材とした漫画。セリフは以下の通り。

カラギョズ—おめでとう、共和国 11 年目に入った。
ハジヴァット—あのとても強いトルコ兵が祖国の番人となり、11 年どころか 1000 年も、この中にいられる。

ハジヴァットの「この中」というセリフは、国軍が守る幕のように描かれた国旗の中のトルコ共和国を示している。第 3 章で示した、トルコ国軍への信頼が表れたもので、*Karagöz* 誌の共和国支持の立場が表れているが、このような記念日には他の新聞・雑誌でも、やはり同様の紙面が観察される。トルコ国旗の内側には、工業化が進む風景が描かれている。カラギョズとハジヴァットが、影

絵時代と同様の帽子を被っているが、洋服のシャツ姿である点に注意したい。カラギョズが赤の格子縞、ハジヴァットが青の縦縞と、描き分けられている。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

図 4-11 (138 ページ)



1932 年 8 月 23 日 *Akşam* 紙第 4995 号 4 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。セリフは以下の通り。

- ① カラギョズ—そんな仕事をしたかね、アムジャベイちゃん、偉大なカラギョズ様が、「幻」から仕事に引き出される。
- ② アムジャベイ—気を悪くしないでくれカラギョズ君、しかし私もあんたが全く「現実」になるなんてことは、信じられんね。
- ③ カラギョズ—うまいじゃねえか、おいアムジャベイ、おれはあんたを読者や作家と同じ、ものがわかってる紳士だと思ってた...
- ④ ...えええい、見せてみろよ、畑のナスみたいな服を着やがったアムジャベイ、なんで俺を「幻」だなんて言いやがるんだ？
- ⑤ アムジャベイ—ねえカラギョズ君、カッカするなよ、もし「現実」のものだったら、何世紀も続いて、甘さを齧るように楽しんで鑑賞されることはなかったよ！

カラギョズが影絵の中から引き出されてキャラクターのようになることに、アムジャベ

イが批判的な態度を示している。ここでは、カラギョズ本来の影絵の「幻」のままでいることを支持しているナーディルの意識が見られ、同時代の *Karagöz* 誌の漫画への皮肉であることも推察される。カラギョズ芝居自体が古いものであり、アムジャベイのようなキャラクターとしては機能しないことを、ナーディルが表明したものと受け取れる。アムジャベイを殴るカラギョズは、本来の野卑で攻撃的な道化役として描かれている。

Çeviker, 2010, p. 128.

図 4-12 (139 ページ)



1939 年 2 月 9 日 *Karikatür* 誌第 63 号表紙のギョクチェが描いた漫画。「泥はねの季節に」という題で、「気をつけないと、私も上の場所に跳び上がらない」というセリフがある。冬の降水・降雪が多いイスタンブルが背景であると思われる。後ろの自動車には男性が乗っている。この自動車や女性の服装は、一般的ではない西洋的な風俗と裕福さの表現と見なされる。また女性のストッキングの足、露出した胸元などにセクシャルな表現がうかがえる。

(横田所蔵)

図 4-13 (139 ページ)



1936 年 1 月 12 日 *Karikatür* 誌第 50 号裏表紙のギョクチェの漫画。「祭日の準備」という題があり、「奥さんよ、たぶん何か買うのを忘れてるよ…私のポケットに 1 リラ残ってるよ!…」というキャプションがある。ここには、太った身体と華美な装いというトンブル・テイゼの原型が見られる。妻が右手に愛玩犬を抱いている点や大量の買い物などに、富裕層女性像であることが示されている。また夫が尻に敷かれているという、「アムジャベイエ・ギョレ」の初期の設定との類似が現れている。

(横田所蔵)

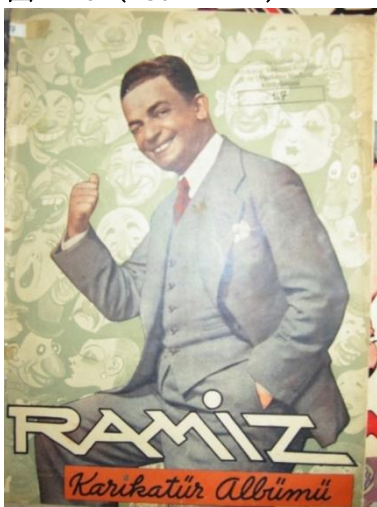
図 4-14 (139 ページ)



1939 年 2 月 9 日 *Karikatür* 誌第 163 号裏表紙のギョクチェの漫画。すでに豊満な身体と装いと化粧の華美さ、茫洋とした表情など、トンブル・テイゼの特徴が現れているが、ススカ・ダユが矮小化されておらず前面に出ている。ススカ・ダユは、典型的トルコ男性として、常にひげを蓄えながら、紳士的な洋装をしている。太い描線と白黒の明瞭な図には、ナーディルの影響が見られる。左の部分に破れがあり、キャプションは判読不能。

(横田所蔵)

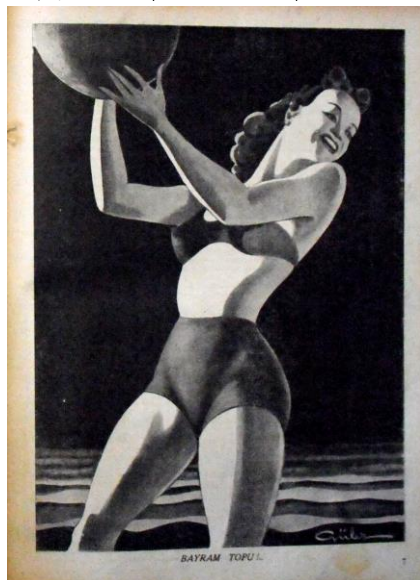
図 4-15 (139 ページ)



1937 年に刊行された『ラムズ漫画アルバム』の表紙。ギョクチェは、自作のサインにファーストネームを使用しており、このアルバム名もそれにちなんでいる。また、オスマン帝国時代からのキャリアを持つギョクチェも、ナーディルのような文化的なスターであったことがうかがえる。ナーディルの場合には、似顔絵が作品集の表紙に描かれたことはあるが、写真の使用は無い。背後の群像は彼の作品から取ったもの。右上のスタンプは、これを収蔵しているアナドル大学漫画美術館の資料整理用のもの。

(アナドル大学漫画美術館所蔵)

図 4-16 (140 ページ)



1943 年 10 月 2 日 *Amcabey* 誌第 44 号 7 ページに掲載されたナーディルの作品。「祭日の球！」というキャプションがある。ページ数が増えた同年 7 月 31 日第 33 号以降、このような、女性のイラストレーションと呼ぶ方がふさわしいナーディルの写実的な作品が、表紙やピンナップ的なページに掲載されるようになった。当時の女性がこのような露出度の高い水着姿になるとは疑わしく、また掲載された時期から、外国の写真などを参考に描いた可能性もある。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 4-17 (141 ページ)



1939 年 3 月 2 日 *Karikatür* 誌第 166 号裏表紙のギョクチェの漫画。セリフは以下の通り。

—お父さん、人間は土から生まれて死んだら土に戻るって 本当？
—本当だよ、わが子よ。
—それなら、お母さんは山になるんだね。

家庭を舞台としたもので、3 人とも洋装であり、ススカ・ダユがソファにすわり、靴を履いている。伝統的なトルコの家屋内では靴を脱ぐが、これは西洋風の生活を送る家庭であることを示している。ススカ・ダユはまだ矮小化されていない。

(アナドル大学漫画美術館所蔵)

図 4-18 (141 ページ)



1942 年 12 月 24 日 *Karikatür* 誌第 365 号 12 ページの「トンプル・テイゼ」。「トンプル・テイゼ、映画に来る」という題があり、セリフは以下の通り。

トンプル・テイゼの夫—150、152、154、156、160、162、164 番の席をくれないか…。
受付—学校の生徒さん達ですか？
—違う、私の妻のためだ！

これは、トンプル・テイゼの巨体のために多くの席が必要だという滑稽である。夫が窓口にやっと背が届くほどの小ささであり、トンプル・テイゼと対比されている。この漫画でも二人は裕福さを感じさせる洋装である。トンプル・テイゼは、巨体に起因するユーモアにも無表情のままになっている。オリジナルはカラーだがコピーのために白黒。

(アナドル大学漫画美術館所蔵)

図 4-19 (141 ページ)



1942 年 12 月 31 日 *Karikatür* 誌第 365 号 12 ページに掲載された「トンブル・テイゼ」。「トンブル・テイゼ、新年を迎えるパーティーで」という題があり、セリフは以下の通り。

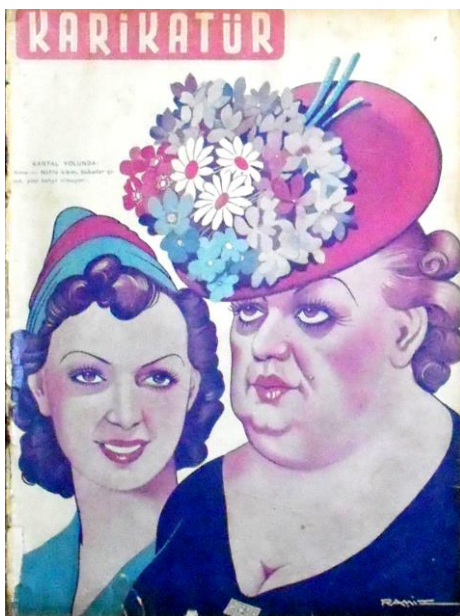
トンブル・テイゼ—他のお客さん達は来ないのかしら？

ウェイター—いいえお客様、あなた様がいらっしゃってからは、他のお客様の場所がふさがったのでございます！

この漫画も、二人がニューイヤーズを祝うという、西洋的な風俗の中で描かれている。ここでは、珍しくトンブル・テイゼがセリフを発している。オリジナルはカラーだがコピーのために白黒。

(アナドル大学漫画美術館所蔵)

図 4-20 (142 ページ)



1939 年 4 月 3 日 *Karikatür* 誌第 71 号表紙のギョクチェの漫画。「老いの道で」という題がありセリフは以下の通り。

母—役に立たない娘ね、これくらいの花でないと、春にならないのよ！

これは、すでに美しさを失った初老の母にとっては、華やかな花を飾らないと、十分な装いにならないことを示したものと解される。装飾的な帽子や髪型に西洋的なファッションが現れており、また母の胸元に豊満さが強調されている。

(横田所蔵)

図 4-21 (142 ページ)



HAVA HÜCUMUNDAN KORUNMA TECRÜBESİNİ...

— Gırıltı başladı, tayyareler geliyor galiba...
— Yok yahu, Tombul Teyzenin karnı gurulduyor!..

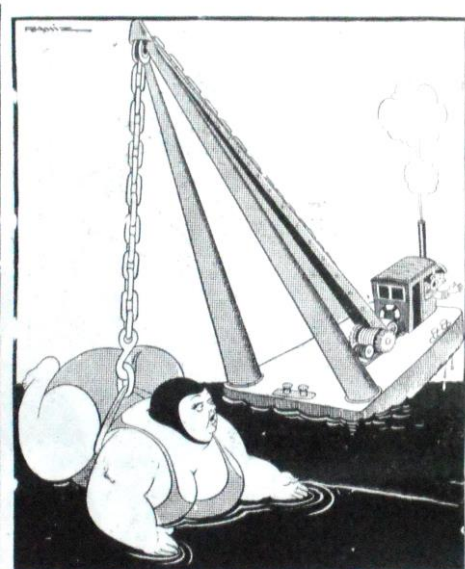
『トンプル・テイゼ・アルバム 2』に掲載された漫画。「空襲から避難する実験」という題があり、セリフは以下の通り。

—爆音が始まった、飛行機が来てるよ、多分…。
—違うよ、なあ、トンプル・テイゼの胃袋がグーと鳴っているのさ！

これは、第二次世界大戦中の防空意識を描いたものと解される。胸の下に隠れている人々の多くはイスタンブルにおける近代的市民的な洋装だが、中央の年配の女性ハスカーフを被っている。

Gökçe, 1946c, p.13.

図 4-22 (142 ページ)



TOMBUL TEYZE DENİZDE:

Kaptan — Hay aksi şeytan hay! şamandıra diye Tombul Teyzeyi çekmişiz!..

『トンプル・テイゼ・アルバム 2』に掲載された漫画。「トンプル・テイゼ海で」という題があり、セリフは以下の通り。

船長—何といまいましい、神様！ ブイだと思ったら、トンプル・テイゼを引っ張り上げちゃった。

ここでは水着姿のトンプル・テイゼの身体が描かれているが、露出によるエロチックさよりも、起重機船でその巨体を持ち上げるという巨体の誇張が中心となってユーモアを形成し、身体の大さを強調している。

Gökçe, 1946c, p. 9.

図 4-23 (142 ページ)



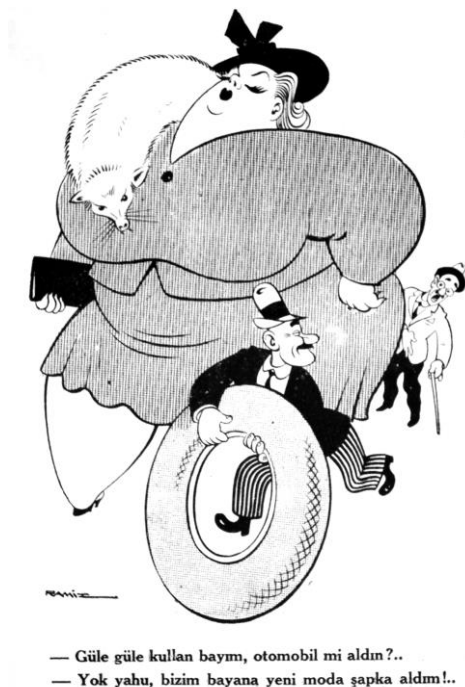
1946 年 11 月 15 日 *Mizah* 誌第 19 号 12 ページに掲載された「トンブル・テイゼ」。セリフは以下の通り。

トンブル・テイゼ—募る私の思いなれど、誰が知ろう、
あなたが何処にいるかを！
ススカ・ダユ—どうもおかみさん、私はお前の眼に入ら
ないぐらい小さいって言うのかい？

ススカ・ダユが、この漫画のセリフの通り、ピアノの
上に乗るほどに矮小化されていることに注意したい。こ
の例だけでなく *Mizah* 誌連載時のススカ・ダユは、
Karikatür 誌連載当初の実在的な姿ではなく、より矮小
化された姿で描かれていた。下にある‘T, TPOSTASI’は
読者のお便り欄で、「トンブル・テイゼ、ポスタ (posta、
郵便)」の略。下中央は出版情報。

(横田所蔵)

図 4-24 (143 ページ)



『トンブル・テイゼ・アルバム 2』に収録された
漫画。セリフは以下の通り。

—ごきげんよう、お出かけのご主人、自動車を買っ
たのですか？
—違いますよ、ええ、妻に流行の帽子を買ったん
です！

トンブル・テイゼの帽子が、タイヤと見紛うばかり
の巨大なものというユーモアを形成している。流
行の帽子だけでなく、狐の襟巻きをしている点にも、
富裕を強調する洋装が現れている。声をかけている
人物も、ススカ・ダユ同様、ナーディルの漫画にも
見られるような、紳士然としたステッキを備えた洋
装である。

Gökçe, 1946c, p.12.

— Güle güle kullan bayım, otomobil mi aldın?..
— Yok yahu, bizim bayana yeni moda şapka aldım!..

図 4-25 (144 ページ)

a



— Ayşenin kızı yıldız olmuş!..
— Ben sana, o kız bir gün havalanacak diye söylemez miydin?..

せている。芸能人の「スター」を文字通り「星」の意味に取り違える面白さがあると同時に、伝統的な生活者からの浮ついた娘に対する批判的な視点も示されている。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

b



ている。

1935 年 1 月 15 日 *Akşam* 紙第 6194 号第 1 面に掲載されたナーディルの漫画。「期待！」という題があり、キャプションは以下の通り。

嫁に行けない娘、窓越しのお隣に「お隣さん、良い知らせよ、カルタルで一晩に、9 人の男の子が生まれたらしいのよ！」

カルタル (Kartal) はイスタンブールの地名。そこで 9 人の子供が生まれたニュースを伝えたものだが、閉ざされたハレムリク家庭内で過ごす女性による、まだ自分に縁のない子供の誕生をゴシップにしたやり取りを描いたものと解される。マハレを思わせる木造家屋であり左下には父らしき姿が見え、植物がナス料理の缶に植えられるなど家庭内の生活の様子が見えているが、彼女たちは洋装で十分な化粧を施している。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 4-26 (144 ページ)



1940 年 2 月 10 日 *Akşam* 紙第 7655 号第 1 面に掲載されたナーディルの漫画。右下に、「全ての建物の防災責任者が選ばれるだろう—新聞より」とあり、セリフは以下の通り。

—あなたの御宅の防災責任者はどなたになりましたの？
—夫です！

これは当時の戦時体制での火災、空襲の防災責任者の設置を義務付けたことに言及した漫画。巨大な妻に対して、矮小な夫という点は、トンブル・テイゼの構造と同じである。また、小柄な夫が家長としての権威をあくまで保っているというトルコの伝統的家族観を示している。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 4-27 (144 ページ)



1932 年 4 月 3 日 *Akşam* 紙第 4843 号 3 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。セリフは以下の通り。

- ①ある夫人—ああ、アムジャベイ、夫の愛情を繋ぎ続けることは、どんなにか力を注ぐ、難しいものでしょう。
- ②・・・例えば私はその心配のために、一度髪を伸ばしましたが、安心はできませんでした。
- ③・・・丸々 10 リラを費やしてスペイン風の髪型にしました、でもまだ・・・。
- ④・・・20 リラを費やしてウェイトレスのように縮れさせたのです。でも、まだ安心できません・・・。
- ⑤アムジャベイ—ご婦人、その髪の毛を根元から切って、ご主人に美容院の支出から救ってあげたら、どんなにか安心するでしょう！

これは、夫に負担をかける女性の浪費を皮肉るものだが、夫の愛情を受けるために髪を飾るという、男性に働きかけようとする女性側の語りを引き出すものとなっている。この点では一方的に女性を対象化する「トンブル・テイゼとススカ・ダユ」とは異なっている。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 4-28 (144 ページ)

a

1932 年 2 月 18 日 *Akşam* 紙第 5852 号第 1 面に掲載されたナーディルの漫画。セリフは以下の通り。

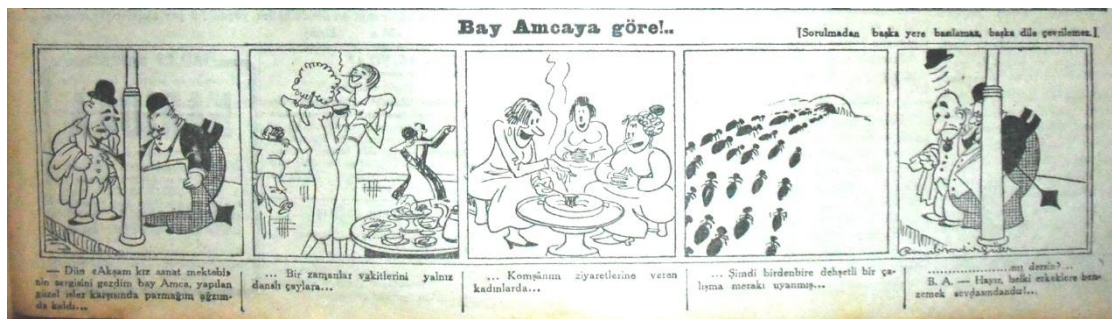


— 見ろ、あのご婦人を、まとっているマントは丸々 1500 リラはするぜ。
— そうだな、言うとおりだよ、兄弟。すんでのところで、お前に景気動向の厳しさを話題に出すところだったよ！

これは古着をまとって寒さに耐えている男性二人が、豪華な毛皮をまとった女性を見て、不景気なのは自分たちだけで、景気の良い人々もいるのかと、自嘲的に語る場面である。富裕層の女性は遠くに置かれ、寒さに耐えて水溜りに立つ男性を主体とした漫画となっている。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

b



1935 年 4 月 25 日 *Akşam* 紙第 5931 号 3 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。セリフは以下の通り。

- ①—昨日「夜間女性教室」という催しを覗いたら、アムジャベイ、行われた素敵な催しに出会ってびっくりした・・・。
- ②・・・ある時間帯では、ひたすらダンスとお茶・・・。
- ③・・・ご近所同士でもてなしを楽しむ女性たちも・・・。
- ④・・・今や、労働力としての好奇心をものすごく掻き立てられた・・・。
- ⑤・・・という事かな？
アムジャベイ—いや、たぶん男性のようだという事さ！

これは新聞に掲載されていた、女性が集う催しを題材とした対話と解される。そこでダンスやお喋りをする女性の活力を、労働力に転化できないかという意見に対し、男性だって同じように時間を過ごしているとアムジャベイが返すものである。ここには、単に女性を差異化するのではなく、逆に男性の側を風刺するような皮肉が見受けられる。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 4-29 (145 ページ)

a



— Sevgili kocacığm... Eskiden beni severken çenemi ok-
şardın..
— Ne yapayım, karıcığm... Bilirsin ki, o zamanlar çenen
bir tane idi!..

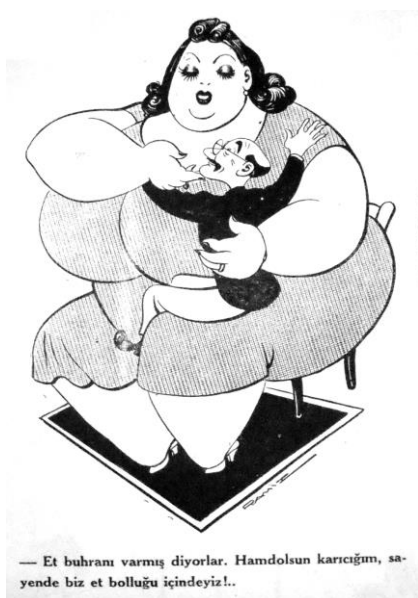
a、b ともに『トンブル・テイゼ・アルバム 2』に収
録された漫画。セリフは以下の通り。

— ねえ愛しいあなた・・・昔から私を愛しているときは、
顎をなでてくれたわよね。
— どうかね、お前・・・わかるだろ、その頃おまえの顎は
一つだった！・・・。

トンブル・テイゼが甘えたセリフを口にするが、実際
に膝の上に抱かれているのはダユであるという、逆転
の構造になっているが、夫であるススカ・ダユがまだ
極端に矮小化されていない時期の漫画である。

Gökçe, 1946c, p. 14.

b



— Et buhranı varmış diyorlar. Hamdolsun karıcığm, sa-
yende biz et bolluğu içindeyiz!..

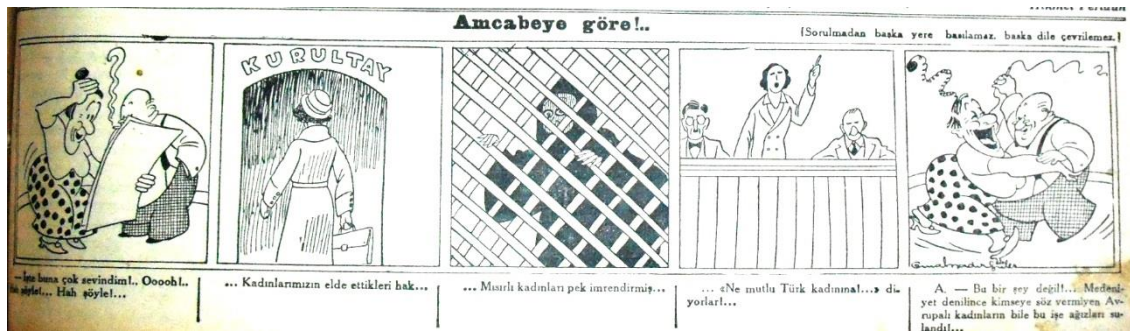
ススカ・ダユのセリフは以下の通り。

— 食肉の危機があるらしいと言われている、有難いこと
に女房殿、おまえのおかげで私たちにはたっぷりと
した肉がある！

これは、第二次世界大戦時の統制経済の下で起こっ
た物資不足を背景としているものと思われる。a とほと
んど同じ構図であるが、この作品のほうが後に描かれ
たらしく、ススカ・ダユの矮小化とトンブル・テイゼの
肥大化が進んでいる。

Gökçe, 1946c, p. 2.

図 4-30 (145 ページ)



1935 年 2 月 2 日 *Akşam* 紙第 5852 号 3 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。セリフは以下の通り。

- ①—まあ、ここにとても嬉しい記事があるわ、オオオー！ねえ、こんな、こんな！
- ②・・・我が国の女性の手で実現される正義・・・
- ③・・・エジプト人の女性が、とても憧れていた・・・
- ④・・・なんと幸福な女性たち！と書いてあるわ！
- ⑤アムジャベイーそれは何でもないことさ！文明化されているが言葉を与えられないヨーロッパの女性たちも、この仕事にはのどから手が出ているのさ・・・

②コマ目で女性が入る場所には「大会」と書いてある。これは 1935 年に実施された女性参政権が認められた下での、初の総選挙を題材としたもので、洋装の女性は国会議員候補者と解される。エジプトでは女性の権利が抑圧され、女性参政権の先駆であるヨーロッパでも十分に権利が発揮されていないとしており、この点ではトルコが進んでいるという主張が読み取れる。ここには当時の政権の意図による建前としての女性の「国民化」を賞賛する文脈があるが、家庭の主婦の典型のようなテイゼ・ハヌムが女性議員誕生を喜ぶ点に、男性中心の社会から差異化されたハレムリクの空間にいる女性の共感も示されていると言えるだろう。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 4-31 (147 ページ)



1874 年 9 月 28 日 *Hayal* 誌第 106 号 4 ページに掲載されたニシャ・ベルベルヤンの漫画。キャプションには、「釣り合いのための最も簡単な方法」とある。具体的な事件などを風刺したものかは不明だが、女神テミスが剣で天秤を押さえつけて釣り合いを取ろうとしていることから、武力による正義を意味したものと捉えられる。

Çeviker, 1986a, p. 251.

図 4-32 (147 ページ)



14 世紀イタリアのパトヴァ市庁舎の内壁に、ジョット・ディ・ボンドーネによって描かれた、正義を象徴した人物像。現物はカラーでサイズは不明。このような像は、市庁舎および裁判所に設置される例が多く、現代の日本でも中央大学法学部前にテミス像が置かれる例などが見られる。

黒田, p. 46.

図 4-33 (147 ページ)



1936 年 7 月 13 日 *Akşam* 紙第 6370 号第 1 面に掲載されたナーディルの漫画。「ベルリンオリンピックの陰に放置されて」という題があり、「ジュネーブ・オリンピック！」というキャプションがある。左の男性の兜には「戦争」、右の女性の桂冠には「平和」と記してある。第二次世界大戦前夜における、国家間の問題に対処し得ない国際連盟の状況が描かれたものと解される。背景の紳士たちは連盟常任理事国などの列強各国の擬人化。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

図 4-34 (147 ページ)

a



1935 年 1 月 18 日 *Karagöz* 誌第 2803 号表紙のギョクチェの漫画。西洋美術で描かれる平和の女神のイメージが使われている。「待ちぼうけ」という題があり、扉には「国際連盟」、女性の頭には「平和」と書いてある。セリフは以下の通り。

ハジヴァットーカラギョズ、あの女性は一人で何年も、自分を必要とする客を待っているが、しかし、誰も顔をあらわさない！カラギョズーハジヴァット、中の人たちはおしゃべりに夢中になってる、あの可哀相な人は、後で娘が墓に入れるだろう！

これは、第二次世界大戦前夜における空転する国際連盟の状況を描いたものと解される。トルコは 1932 年に連盟に加盟している。1934 年 12 月にはイタリアとエチオピアの武力衝突、日本のワシントン軍縮条約の破棄が起こっている。女神が老齢に描かれていることと、客待ちをしていることから、娼婦としての意味を含めて描かれている可能性がある。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

b



14 世紀前半、イタリアのシエナのアンブロージョ・ロレンツェッティが、シエナ政庁舎に描いたフレスコ壁画『善政の寓意』の中の平和の女神像。オリーブの枝を手にし、植物の冠を被っている姿などから、ここに挙げたギョクチェの平和の女神像と図 4-33 に示したナーディルの漫画の平和の女神像は、このようなイメージの流用であることが明らかだろう。壁画全体は 1338 年から 1340 年にかけて製作され、部屋の形に合わせた不定形の部分を持つ、3.3×7.7m の大きさであり、この像はほぼ中央に位置する。他の壁面には『善政の効果』と『悪政の寓意と効果』を表すフレスコ画が描かれ、為政者が備えるべき政治哲学の寓意的表現と、その実践的効果、そして悪性が適用された場合の効果が描かれ、市の為政者の理念を示している (石塚, pp. 45-46)。ウェブサイト『美術コレクション——アンブロージョ・ロレンツェッティ』より、2015 年 4 月 20 日閲覧。

(<http://art.xtone.jp/artist/archives/ambrogio-lorenzetti.html>)

(<http://art.xtone.jp/artist/archives/ambrogio-lorenzetti.html>)

図 4-35 (148 ページ)



1943 年 11 月 27 日 *Amcabey* 誌第 52 号 4 ページに掲載されたセルマ・エミルオール漫画。キャプションは以下の通り。

—結婚しよう、承諾してくれるかな？
—もちろん！私も、流行のダブダブの服を着てるもの！

同様の流行に身を固めていることで、男女の心が通じていることを示している。人物のフォルムと細い線にはナーディルのものとは異なる個性がうかがえるが、都市的な市民を思わせる人物による対話形式、曲線とコントラストが明確な描画は、彼の漫画に類似している。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

写真 4-3 (149 ページ)



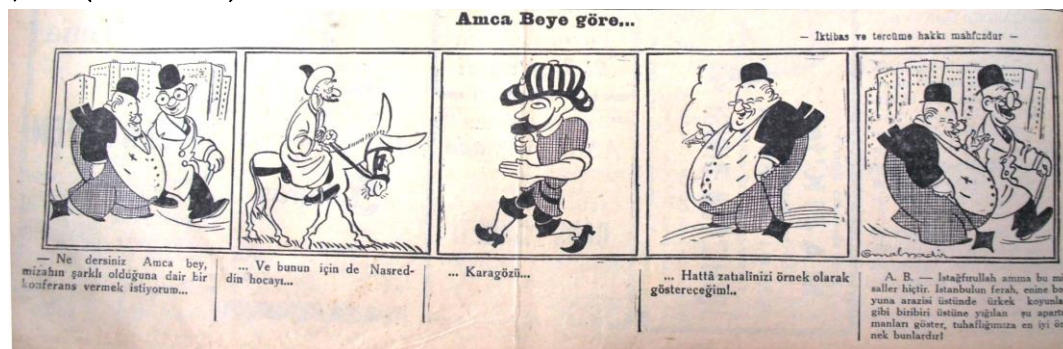
1946 年 3 月 2 日に開かれた、エミルオールの初個展のオープニングの写真。右がエミルオール、左はナーディル。中央はジェミル・ジェム。この時点で彼女はまだ 19 才である。この写真からは、トルコに

おける新旧の漫画の第一人者からエミルオールが祝福を受けていたことがうかがえる。ジェムは 1927 年から翌年まで、第二次 *Cem* 誌を刊行し、その後イスタンブール市議会議員を務めたが、この時期にはすでに漫画の第一線から退いていた。

Emiloğlu, p. 36.

第5章

図 5-1 (151 ページ)



1933 年 3 月 19 日 *Akşam* 紙第 5187 号 3 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。セリフは以下の通り。

- ①・・・どんな教訓があるかな、アムジャベイ、ユーモアが東洋的なものとなったことに関して講演をしてほしいんだが・・・。
- ②・・・それには、このためにナスレッディン・ホジャ。
- ③・・・カラギョズ・・・。
- ④・・・さらに、貴君が見本となることを示してくれ！
- ⑤アムジャベイベーどういたしまして、しかし、これらはどれも見本にならない。イスタンブールの土地はゆったりと広いのに、びくびくした羊たちのように積み重ねられたアパートを見せることが、私たちの滑稽さの最も良い見本になるよ！

ここには、ナーディル自身が、アムジャベイが西洋的ではないユーモアの後継者であるという評価を認識していたことが示されている。ここには、ゆったりとしたマハレでの生活を捨て、高層建築が立ち並ぶイスタンブールの狭いアパートで暮らさざるを得ない状況を風刺している。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 5-2 (151 ページ)



1942 年 9 月 18 日 *Amcabey* 誌第 42 号裏表紙に掲載された漫画。「私たちのユーモア文学を叩いて、埃を出しているところ」というキャプションがあり、埃の表現には左上から「カラギョズ物語」、「ユダヤの洒落」、「ベクタシ物語」、「ナスレッディン・ホジャ」、「冗談」と書かれている。ベクタシ物語も、トルコの伝統的ユーモア説話集の名称である。ペンや鉛筆を持っているのは作家もしくは編集者。アムジャベイが漫画の外にあって、そのフレームを支えており、自立したキャラクターとなっていることにも注目したい。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 5-3 (152 ページ)



1933 年 3 月 15 日 *Akşam* 紙第 5185 号 3 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。セリフは以下の通り。

- ①—ヨーロッパのある方面からは、和解をとってやきもきしている、ある方面では軍備の競争をしている、アムジャベイ、この理由がなんだか、わからないんだ、本当に。
- ②アムジャベイ—ある日ナスレディン・ホジャが普段着で宴に行った。見栄えの良い服装ではなかった。かわいそうに、扉の脇に居させられた。またある日、ホジャは宴に招かれた。
- ③・・・この時には、最も重々しい黒テンの毛皮を着ていって、勿論最もいい場所に座った！皆の前で、家の主が「いらっしゃい、ホジャ様、殿下！」と言って彼の食卓に招き、ホジャは毛皮を脱いだ。
- ④・・・「どうぞ私の毛皮を」と言った。「毛皮の言葉がわかりますかな」と尋ねた。「そんなふうに〈いらっしゃい〉というのは、私ではなく毛皮にですな！」と答えを与えた。
- ⑤・・・軍備の競争も、政治の宴で最もいい椅子に座れるようにするためさ！国民はお互いに軍備を見て、丁寧にあつかうのさ、親友よ。だから「どうぞ、銃を！」。

これは、国軍が信頼を得てトルコ共和国の後見人のような位置にいるという前提から、対話者の疑問に答えたものと解される。この例で着目したいのは、ホジャの逸話を引き合いに出しながら、アムジャベイ自身が「相談者」に知恵を授けるホジャのように振舞っている点である。通常対話者の題材に機転を利かせた回答を示す「アムジャベイエ・ギョレ」の中に、類似した構造のホジャ物語が挿入される入れ子構造になっている。同時にアムジャベイは、ホジャの示す道化的知を自らの道化的知に取り入れている。対話者にとって、アムジャベイとホジャは同じく、知恵を示してくれる存在となっていると言えるだろう。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 5-4 (161 ページ)

a



— Kadın cinsilâttifdir vesselâm !..
— Evet, camekânda durduğu gibi dursa !..

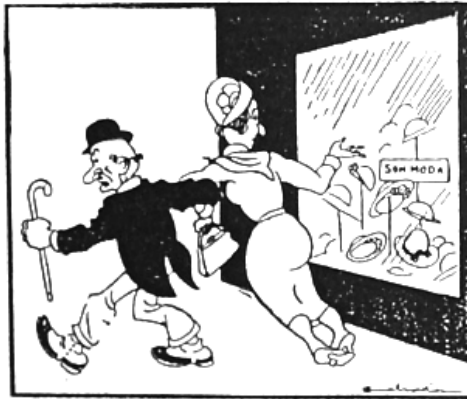
1933 年の『ジェマル・ナーディル漫画アルバム』に掲載された漫画。セリフは以下の通り。

— 女性の優美さだねえ、それにつきる！・・・。
— そうだ、このショー・ウィンドウの中にあるようだったらなあ！・・・。

ショー・ウィンドウの中にあるマネキン像が、第 4 章で示したような華美な西洋的女性の観念像として、憧憬の目を向けられている。また、実生活では、伝統的な「ハレムリク」という家庭内の空間にある妻や母が存在していることがほのめかされている。

Nadir, 1933, p. 15.

b



— Ah bey, şu şapkaya bak, son moda imiş !
— Bu ne sonu gelmez iş hanım, başında-
ki şapkayı da geçen sene (son) moda diye
almıştık !

1933 年の『ジェマル・ナーディル漫画アルバム』に掲載された漫画。セリフは以下の通り。

— ああ、あなた、あの帽子を見て！最新の流行かしら！
— これが何で流行の物であるものか、お前、その頭の帽子も去年、最新流行だと言って買っただろう！

この例のように、洋装で身を飾った女性が、常に流行を追い求め、また化粧で身なりを整えることに熱中することは、度々ナーディルの漫画で描かれている。一見、女性のおしゃれという、普遍的なテーマに見えるが、それが当時のトルコの西洋近代化進展の可視的な

現れであり、その経済的な部分はいくまで男性に依存し、外出の際にも男性に伴われるという伝統的な性差意識の一端が示されていることに注意したい。

Nadir, 1933, p. 39.

図 5-5 (162 ページ)



ディエゴ・ベラスケスの『女官たち』。フーコーは、王の権力が画面の外にある鑑賞者と重なり合う位置にあることを、それぞれの人物の視線方向の集中によって示していることを指摘する。この作品には対象化されて描かれた人物たちが、共通のものに目を向けることで、意識を持つ人物であり、その意識の方向が視線によって示されている。スペイン・マドリッド、プラド美術館所蔵、318×276cm。ウェブサイト *Encycropedia Britanica* より、2017 年 12 月 6 日閲覧。

(<https://www.britannica.com/topic/Las-meninas>)

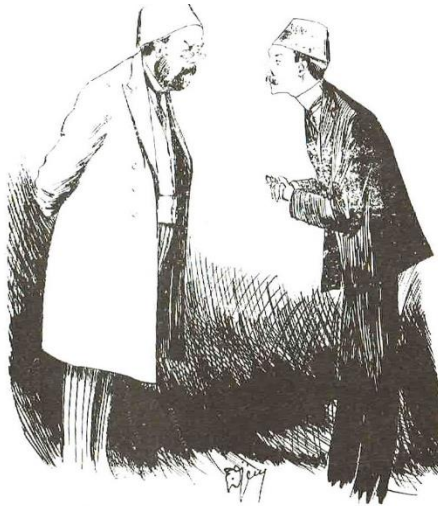
図 5-6 (162 ページ)



北山修が示す、「共視」の概念図。北山は、浮世絵の母子像の視線に観察される三項関係が、共同注意に基づいた情緒的交流につながることから、このような視線関係を「共視」と名付けた。この図のような場合の「共視」は、母の視線に促されて子が視線を対象に向けることで生成される。

北山, 2005, p. 19.

図 5-7 (162 ページ)



— Nasıl evlat, kendine bir iş bulabildin mi?
— Evet efendim! Bir rum mebusunun tercümanlığını yapıyorum.

1908 年 12 月 18 日 *Kalem* 誌第 18 号 1 ページに掲載されたジェミル・ジェムの漫画。以下のようなセリフがある。

— 子供よ、どうやって自分で仕事を見つけたんだ?
— はい、わが殿! ギリシャ系国会議員の通訳をしています!

これは、ギリシャ系の議員を、オスマン語に不自由だと見下しながら、その議員に仕えざるを得ない出来の悪い若者と、就職状況の厳しさを描いたものと解される。

Çeviker, 1989, p. 66.

図 5-8 (162 ページ)



Yeni bir seçim dolayısıyla, herkes ne diyor:
— Halka verir tatkımı [telkini] kendi yutar salkımı!

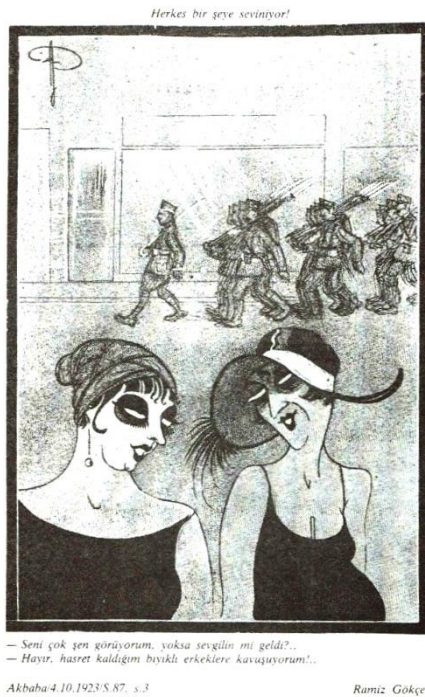
あった。

1911 年 3 月 26 日 *Cem* 誌第 22 号 5 ページに掲載された、ジェミル・ジェムの漫画。「新しい選挙に、皆が何を言っているのか」というキャプションと「自分のアドバイスを自分自身で聞いているじゃないか!」というセリフがある。手にしている新聞は、政治家でもあったヒュセイン・ジャーヒト (Hüsein Cahit) が発行していた *Tanin* 紙。これは選挙の際に、ジャーヒトが自身の新聞の提案を受け入れている状況を批判したもの。新聞を持つ人物は、ターバンに腹巻などから伝統的な生活を送っていることが見てとれるが、政府側に属するような西洋的インテリではない一般人に政治批判をさせることに意味が

Çeviker, 1989, p. 171.

図 5-9 (163 ページ)

a



1923 年 10 月 4 日 *Akbaba* 誌第 87 号 3 ページに掲載されたラミズ・ギョクチェの漫画。「誰もが好きなもの!」という題があり、セリフは以下の通り。

— あんた、とても楽しそうに見えるね、好きな人がやってきたのかい?
— いいや、思いが募る髭のある殿方達に巡り会ったのさ!

これは、歴戦のアンカラ政府軍のイスタンブル入城を、女性二人が歓迎しているもの。ナーディルの漫画のように、読者の側を向くような形で二人が背後の入城を紹介するような会話をしている。この二人は服装や化粧から、一般市民ではなく遊び女だと思われ、このような女性たちもアンカラ政府軍を歓迎しているものと解される。

Çeviker, 1991, p. 222.

b



1922 年 1 月 30 日 *Aydede* 第 9 号 4 ページに掲載されたメフメット・イゼツテイン (Mehmet İzzettin) の漫画。「正しさがある」というキャプションがあり、セリフは以下の通り。

女性— ふらふらと家にたまに帰ってきて、女房と子供の飲み食いや、服と身なりのことも考えておくれ!
男性— まさに、それらをゆっくりゆっくり考えながら、帰ってきたのさ、な!

これはポケットに酒が入っていることなどから、外で遊び歩いて家のことを顧みない夫に、妻が文句を言っているものと解される。夫が‘yıkıla yıkıla’という、ふらふら、ゆらゆらという意味の言葉を使って言い訳をしている。これはナーディルの漫画のように、一般の庶民の生活の場面を描いたものだが、夫婦が向き合っている対話であり、またその中で社会の様相などが提示されるものではない。

Çeviker, 1991, p. 264.

図 5-10 (163 ページ)

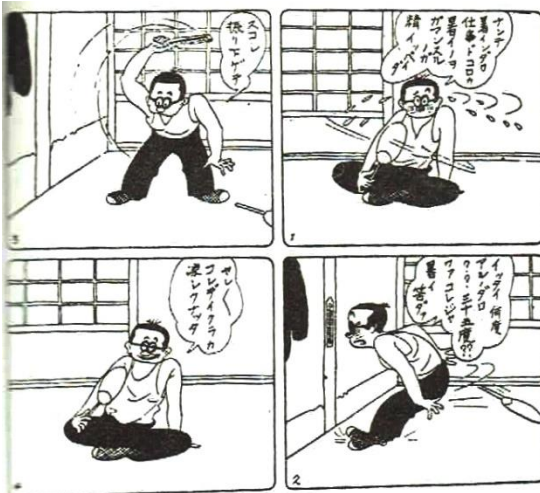
a



1839年10月22日号数不明の *Le Charivari* 誌に掲載されたドーミエの漫画。「あんたっていつも愚痴ばかり…」という題があり、「あんたっていつも愚痴ばかり、満ちたりるってことは全くないのね」というキャプションがある。「すでに子供が二人もいるのに、傘まで欲しいのか」という女性のセリフがあり、身勝手な妻の尻に敷かれている一家を描いている。ドーミエはパリの一般的市民を多く描いたが、この漫画のように、身体を読者に向けた人物の言葉により生活感を表出する例が見られる。

貴安編, pp. 162-163.

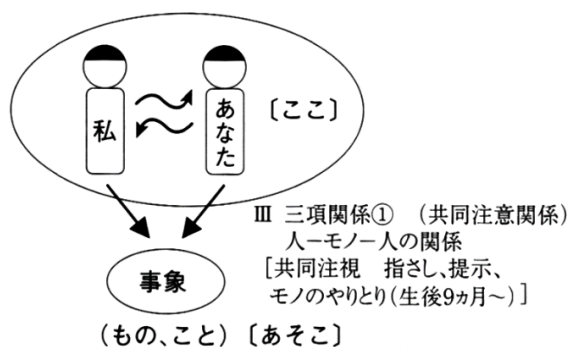
b



1933 年から朝日新聞に掲載された麻生豊の「只野凡児」。平凡なサラリーマンの日常を描いたもの。この例では、読者に向かって発せられるようなセリフによってストーリーを形成している。また、読者に意識を向けるように、身体と視線も読者に向いている。これ以外の、他者と対話をする例でも、読者に発しているようなセリフが見られる。

毎日出版企画社編, p. 26.

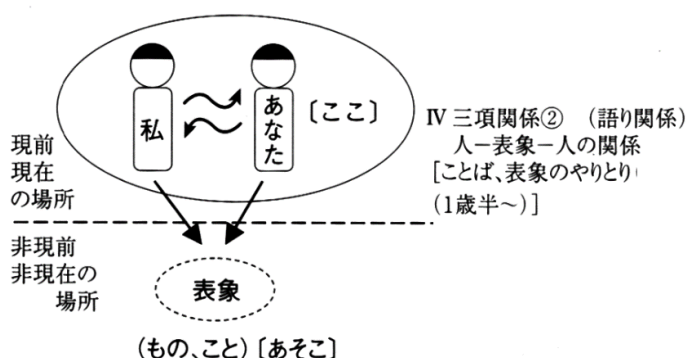
図 5-11 (164 ページ)



二者の外の事象に対して、共に視線が向くことで共同注意関係を含む三項関係が生成される。これは共視的關係の生成でもある。

やまだ, 2005, p. 76.

図 5-12 (164 ページ)



三項関係では、二者の現前に事象が存在しない場合でも、言葉のやり取りにより、事象の存在を表象化し得る。この表象化は、ナーディルの漫画に見られる、対話による題材の提示に通じる。

やまだ, 2005, p. 76.

図 5-13 (166 ページ)



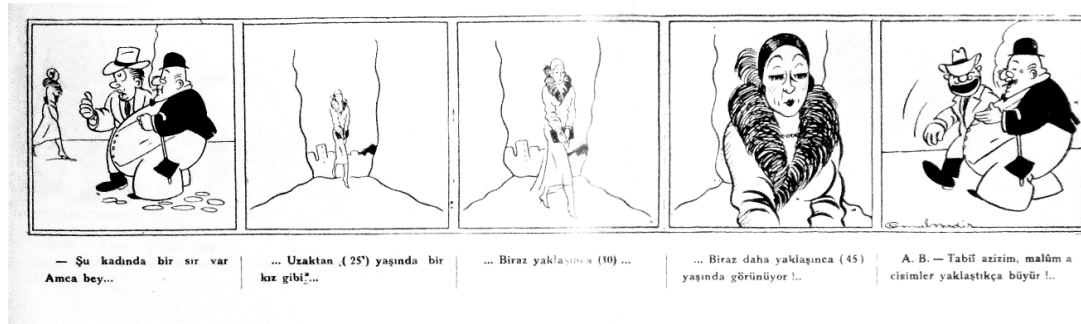
1930 年 1 月 15 日 *Akşam* 紙第 4045 号第 1 面に掲載された漫画。セリフは以下の通り。

- ① 検査官—責任者さんは居られるかな?
門番—居らん。
- ②—いついらっしゃる?
—おい、お前に何と言った、この野郎、居らんと云っただろう!
- ③—どこに行かれたのかな?
—この箒を頭に食らう前に車に戻りやがれ?
- ④—何を言うか? 私は検査官だぞ!
—何と? 失礼いたしました、検査官様、所有者の代理人だと思ったもので…。

トルコの高層建築には、カプジ (kapıcı、門番) という管理人がいる場合が多い。その門番が、住人が建物に苦情を言いに来たのかと思って門前払いをくらわせようとしたら、お役人だったというオチであろう。この例は構図の変化がほとんどなく、カラギョズ芝居のような横向きの人物による対話が続いており、後のアムジャベイ・シリーズとはかけ離れている。中間コマに対話者によるトピックが挟まれる形式を獲得する前の試行錯誤の時期のものである。

(イスタンブル出版博物館所蔵)

図 5-14 (166 ページ)



『アムジャベイエ・ギョレ漫画アルバム』27 ページに掲載された漫画。セリフは以下の通り。

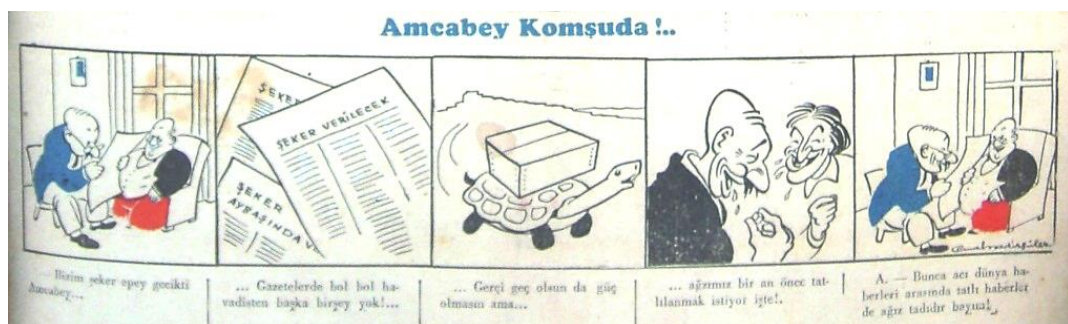
- ①—あの女性は神秘だ、アムジャベイ。
- ②・・・遠くからだと 25 歳の娘のよう・・・。
- ③・・・少し近づくと 30・・・。
- ④・・・もっと近づくと、45 に見える！
- ⑤アムジャベイーもちろんだ、親友よ、はっきりしているのは、物体は近づくと大きく見えるということだ！

この例では、1 コマ目で共視対象が示されており、中間コマでは対話者とアムジャベイの視線がとらえたものを読者が見るという構造になっており、読者自身がアムジャベイとともに対象を見ている感覚が味わえる。

Nadir, 1931, p. 27.

図 5-15 (167 ページ)

a



1943 年 1 月 25 日 *Amcabey* 誌第 8 号 1 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。

「アムジャベイ、お隣で！」という題があり、セリフは以下の通り。

- ①私たちの砂糖の供給はかなり遅れているね、アムジャベイ・・・。
- ②・・・新聞にどんどん載るニュースの他には知りようがない！
- ③・・・しかし、遅くたって、その力が無くたってだね・・・。
- ④・・・私たちの口に、まずほんの少しでも甘さを味わわせて欲しいね、それこそ！
- ⑤アムジャベイーこれほど多くの苦い世界のニュースの中で、甘いニュースが味わえるということだよ、ご主人！

これは、第二次世界大戦の統制経済による砂糖不足を題材としたもので、②コマ目の新聞には「砂糖が供給されるだろう」、「砂糖は月始めに」と書いてある。この漫画ではほぼ横向きの隣人に対し、アムジャベイが半ば読者に身体が開示されるように斜めに配置されている。

b



1945 年 7 月 3 日 *Cumhuriyet* 紙第 7589 号 4 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。セリフは以下の通り。

- ①—学生寮の調査を公開したら、変わった事実が明るみに出たんだ、アムジャベイエ・・・。
- ②・・・いくつかの学生寮の中に用意された、若者たちが続ける生活には心が痛む！
- ③・・・外から見たら立派な四角いビルでも、中の状況は空っぽだ！
- ④・・・例えば、まず学生には肉のない骨だけのスープが与えられる！私からしたら、これは犯罪だね！
- ⑤アムジャベイエ——一つじゃなく二つの犯罪だね！皆の胃袋について見てもだが、昔の学校の「肉はあなたに、骨は私に」という教えから見ても、背いてるね！

これは路面電車の中の会話であり、見た目が立派な寮でも学生に十分な支援が施されていないことを風刺したもの。②コマ目で手前にある本は「論理学」。対話者と並んだアムジャベイエが読者にも向く構図になっている。⑤コマ目の「肉はあなたに・・・」というセリフは、おいしく栄養のある部分を他に譲るという道徳的な教えを指しているが、学生には実際に骨のスープしかあてがわれていないことの皮肉になっている。

(a、b ともにイスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 5-16 (168 ページ)



1932 年 2 月 6 日 *Akşam* 紙第 4788 号 3 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。セリフは以下の通り。

- ①アムジャベイエ—朝の素晴らしい時間、ご主人、どこでお過ごしで？
—ご存じのように砂糖祭に行って、こんなふうに 2 オッカの砂糖のロクムを買いました！
- ②アムジャベイエ—ごきげんようハジさん、どちらへお出かけかな？
—砂糖屋で 4、5 オッカの砂糖を買いにね、ご存じのように砂糖祭です・・・。
- ③アムジャベイエ—あなた、こんにちは、どちらからお帰りで？
—数オッカの砂糖を買いましたよ、アムジャベイエ、ご存じのようにあさって砂糖祭ですから！

- ④アムジャベイ—お急ぎで、どちらへお出かけかな、ご主人？
—砂糖を買いに行くところです、アムジャベイ、ご存じのようにもうじき砂糖祭ですか
らな！
- ⑤アムジャベイ—まあ、皆様、ほんとに、今度やって来るのは砂糖祭ではなく、砂糖屋
祭ですよ！

これは断食月の終了 3 日後に、甘いものを食べる砂糖祭の習慣を題材にしたもの。「ロ
クム」は澱粉でできた餅のような甘い菓子、オッカは重さの単位で 1281g に相当する。最
後のコマでは砂糖屋が儲かる祭だというオチに関して、アムジャベイが画面の外に視線を
明確に向け、セリフも読者に向けたものとなっており、紙面という境界を越えてメッセー
ジを直接送るようなものになっている。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 5-17 (168 ページ)

a



b



a は 1944 年 3 月 11 日 *Amcabey* 誌第 67 号 3 ページに掲載された、読者の手紙コーナ
ー (Amcabey postası、アムジャベイの手紙) のタイトルに描かれたアムジャベイ。b は
1944 年 2 月 26 日同誌第 65 号 11 ページに掲載された「贈り物コンテスト」と名づけられ
た懸賞コーナーのタイトルに描かれたアムジャベイ。左にある疑問符のようなものは後か
らの書き込み。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 5-18 (170 ページ)

a



1923 年 4 月 2 日 *Akbaba* 誌第 34 号に掲載された、マズハル・ナーズム (Mazhar Nâzım) による、アナトリア通信社創設や *Cumhuriyet* 紙発行に関わった新聞発行者ユヌス・ナジ (Yunus Nazi) の像。ナジはオスマン帝国議会の議員を務め、独立戦争時にアンカラ政府を支援し、後に国民代議会議員になった。太り気味の身体が、戯画的に 2.5 頭身程度に描かれており、風刺性よりもユーモラスな表現が前面に出ている。

Çeviker, 1991, p. 322.

b



1923 年 11 月 15 日 *Akbaba* 誌第 99 号 1 ページに掲載された、アブデュルメジド 2 世 (II. Abdülmecit) を描いたギョクチュエの漫画。アブデュルメジド 2 世は、オスマン帝国最後のスルタンであるメフメト 6 世の従弟であり、トルコ共和国国民大議会によってカリフに選任されたが、これがカリフ制の最後となった。左手の乗馬ムチの意味は不明であるが、洋服とネクタイなどの洋装である。こちらも a のナーズムの漫画同様の頭身であり、陰しい表情で描かれており、旧弊とされたオスマン帝国スルタンの係累かつ最後のカリフの姿を戯画化したものと捉えられる。

Çeviker, 1991, p. 244.

図 5-19 (170 ページ)



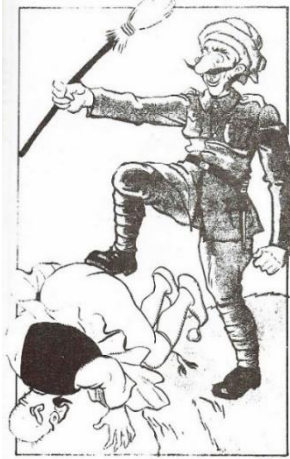
かつては椅子とテーブルという食文化ではなかったことが現れている。

1911 年 5 月 7 日 *Cem* 誌第 27 号 12 ページに掲載された、ジェムの漫画。世代ごとの食事の仕方の相違を描いている。ナーデイルのものとは異なった、線を重ねてリアルに陰影をつけた描画で現れている。3 人には、保守、中間、先進というキャプションがあり、伝統的な人物の食べ方は、ナイフとフォークを使う人々から嫌がられている。また、

Çeviker, 1998, p. 118.

図 5-20 (170 ページ)

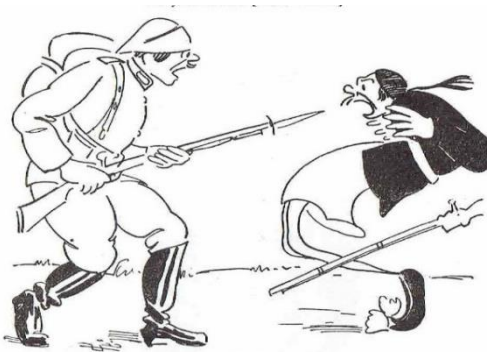
a



1921 年 7 月 28 日 *Güleriüz* 誌第 13 号 1 ページに掲載されたセダト・スィマヴィの漫画。「コンスタンティノスの食らった最後のキック」という題があり、「許されざる侵入者はこうだ、悪目立ちする異教徒司令官め！」というキャプションがある。蹴落とされているのは、ギリシャ軍司令官コンスタンティノス 1 世で、右はトルコ軍兵士。箒を手にしているのは、ギリシャ軍を掃き出す意味があると解される。この一ヵ月後にギリシャ軍はアナトリア西岸のイズミールから追い落とされた。このスィマヴィの漫画では頭身が縮んでいないが、比較的簡潔な線およびトルコ軍兵士のデフォルメされた表情などが見られる。

Çeviker, 1991, p. 25.

b



1922 年 4 月 24 日 *Aydede* 誌第 33 号 1 ページに掲載されたアフメット・ルフクの漫画。「準備状態」という題があり、セリフは以下の通り。

オスマン帝国—平和が欲しい！
ギリシャ—戦争したい！

これは第一次世界大戦後のギリシャ軍の侵攻を題材としている。左のきちんと武装した兵士がオスマン軍であり、ギリシャ軍を追い出した上での平和を求めている。戦争がしたい民族衣装のような姿のギリシャは、トルコに銃を突きつけられて自分の銃を落としている。ギリシャを揶揄し自国を正当化する漫画と解される。簡潔な描画に加え、ギリシャ兵の身体が細く、屈曲して描かれている点に、ナーディルの先駆的な表現が見られる。

Çeviker, 1993c, p. 44.

図 5-21 (170 ページ)



『ジェマル・ナーディル漫画アルバム』 23 ページに掲載された漫画。セリフは以下の通り。

— 「家庭の女性は毎日映画に行けない！」
— と言うので昨日家内に、助言を与えたんだ。
— 効果はあったかね？
— 確かに、今日は芝居に行った！

これは、家庭の女性のことを愚痴るという題材である。カードをする左右のどちらの男性が話し始めたかが定かでない。この舞台は、男性だけの社交クラブのようなところであり、女性との距離をおいた場での愚痴と解される。人物のプロポーションは比較的保たれているが、四肢が曲線によって異様に細く描かれ、撓んだ部分もある。

Nadir, 1933, p. 23.

図 5-22 (170 ページ)

a



a、bともに『ジェマル・ナーディル漫画アルバム』に掲載された漫画。セリフは以下の通り。

—バンザイ! お父さんが自分のズボンを買った!
—君には何なんだ、おい?
—僕に何だかって、お古をはけるんだよ!

これは、大人がはくような長ズボンを買ってもらった子供が有頂天になっている場面である。その心情を大げさなアクションで表したもので、跳躍の軌跡がスプリングのような「効果線」によって描かれている。背景の家は人物との比率を無視して異様に小さく、また直線的ではなく傾いてさえている。

Nadir, 1933, p. 38.

b



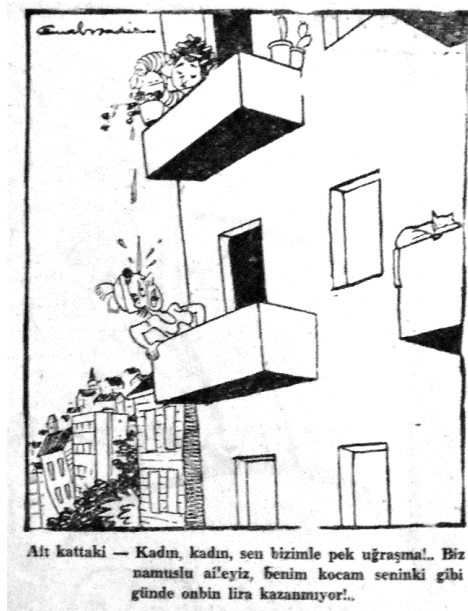
セリフは以下の通り。

—あなたと公園に行かないわ、姉さん! 今日
は真ん中の姉妹の順番だから、彼女が
靴を履いて映画に行ったの。明日は長女
が履いてお茶に行くわ! うまくいけば、
水曜日が私の番よ!

この例でも、建物は傾き、道も一樣な直線ではない。外の女性への姉さんという呼び名は、親しい友人に向かって姉妹のように呼ぶ習慣のためであり、実際には誘いに来た友達と推察できる。外の友人のように、外出の際に洋装をしなければならないという点には、マハレからは都市的な場がまだ特別なものであったことと、女性の「ハレムリク」の空間からの外出自体も、やはり特別であったことが示されている。遠景に小規模なモスクがあり、これを中心としたマハレの風景である。

Nadir, 1933, p. 38.

図 5-23 (170 ページ)



『ジェマル・ナーディル選集漫画アルバム』に掲載された漫画。セリフは以下の通り。

下の部屋の住人—ご婦人、私どもに関わらないで！私には上品な家族がいて、夫は、あなたの亭主のような、日に1万リラも稼ぐのとは違うのよ！

この漫画は、上階に住み優雅に鉢植えを育てる成金のような住人に、下の階の住人が虚勢を張りクレームをつける喜劇であろう。遠方の木造家屋が曲線で描かれていることに注意したい。また、このような高層アパートでのいざごさは、地域コミュニティであるマハレにおけるご近所付き合いとはかけ離れたものである。建物は鉛直ではなく微妙な曲線であり、遠景には明瞭に歪んだ家屋が描かれている。

Nadir, 1946b, p. 12.

図 5-24 (170 ページ)



『ジェマル・ナーディル漫画アルバム』に掲載された漫画。セリフは以下の通り。

路面電車の子供たち—俺たちの仕事が増えたらしい！車が過ぎて行ったぞ！

路面電車、自動車ともに滑らかな曲線で描かれている。ここに描かれた子供たちは、ただ乗りをしているが、それぞれの乗り物の助手をしている可能性もある。路面電車がある点で、イスタンブル市外であることは明白だが、この漫画の場合にも背景の都市部が省略されている。線路も曲線である。

Nadir, 1933, p. 11.

図 5-25 (171 ページ)



『ジェマル・ナーディル漫画アルバム』に掲載された「流線」表現を使用した漫画。セリフは以下の通り。

—今すぐ行って、その魚市場を視察してきたまえ！
—不可能であります、上官殿、そこは汚くて入れるようなところではありません！

この漫画では、左側の警察官の手と、右側の上官の足の部分に「流線」が使用されている。また、写真のブレのような、複数の輪郭線を用いており、二人のアクション表現を前面に出したものと言える。机の歪みと、それを強く叩いたことを表す星印および吸い取り紙ホルダーの飛散も、「流線」に「効果線」を加えた運動表現である。この漫画

は、魚市場が警官も嫌がる不潔なところであるという、イスタンブール市の衛生問題の一部を題材にしたもの。

Nadir, 1933, p. 7.

図 5-26 (171 ページ)

a



『ジェマル・ナーディル漫画アルバム』に掲載された漫画。「1932 年、ガラタサライ絵画展における、熱狂的な光景」というキャプションがあり、階段の上の男が入場料「10 クルシュ」という掲示を指している。これは当時話題になった絵画展を題材にしたものと推察される。ガラタサライ (Galatasaray) は、ベイオール近くにある地名。右側の群集には、帽子が飛ぶ、星が飛ぶ、放射状に頭から線と汗が出るなどの、驚きの強調と、ひっくり返る動きの「流線」などの記号的表現が使われている。

汗が出るなどの、驚きの強調と、ひっくり返る動きの「流線」などの記号的表現が使われている。

Nadir, 1933, p. 22.

b



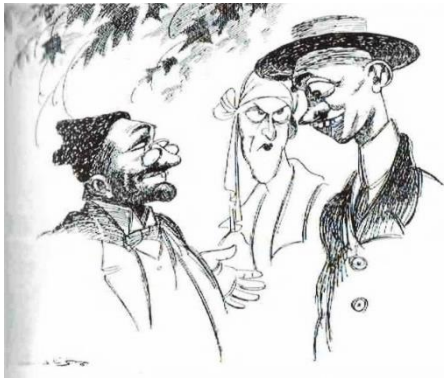
1932 年 3 月 4 日 *Akşam* 紙第 4813 号第 1 面に掲載された、ナーディルの漫画。「有効な風邪の薬！」という題があり、キャプションは以下の通り。

- ①—親愛なる読者諸兄、あなた方が見た、体の風邪の印について語る…。
- ②—汗をかくために、菩提樹のお茶を飲んで、腹が膨らむだろう…。
- ③—錠剤を飲んで、頭がグルグル回るだろう…。
- ④—そのように、家では、こめかみが気に障りながら、医者の料金と薬の値段に、一度考えをめぐらす…。
- ⑤—すぐに、どんどんかく汗と、風邪から来る渴きで、私は祈るのだ！

当時の風邪の流行を題材にし、医療費が高いため、薬効があるとされる菩提樹の茶を飲み、最後は祈るしかない人々がいる現状を風刺したものと解される。個々のコマでは、満腹やめまいといった感覚を、効果線を用いて可視化している。①コマ目で風邪の状態、頭の周りを回る星および鐘とローソクで表現している。また頭や節々の痛みを、ヤットコで挟まれる頭部や、体に刺さったナイフや鋸で表現している。②コマ目では、膨らんだ腹を、そこから放射状に出る線と星で表現している。③コマ目では、頭がくらくらする状態を、頭部の周りを巡る「流線」で表現している。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 5-27 (171 ページ)



1925 年 7 月 8 日 *Papağan* 誌第 4 号 7 ページに掲載されたナーディルの漫画。下のようなセリフがある。

—奥さんは、新しいご婦人を知っているんだ！
—なんと幸福な殿方だ、親愛なる友人よ！

これは、妻がいるにもかかわらず、他にも女性と交渉を持つ男性を賞賛するもので、トルコ共和国において一夫多妻が禁じられたことを背景としている。このナーディルの漫画では、後の簡潔な

描線と異なり、西洋絵画のデッサンのような描線を用いている。ただし、曲線的な輪郭による構成の片鱗は認められる。

Çeviker, 1997, p. 73

図 5-28 (172 ページ)



「聖遷！」という題がある。右から左に書き進めるアラビア文字に従って、右に向かって去っていく形となっている。これらはオスマン語で使用する文字である *gayn*、*elif*、*ye* などを並べたもの。それぞれの文字は擬人化されており、形象を表現するカリグラフィに通じるものがあり、またほとんど曲線のみによって構成され、丸さを持つ人体のように描かれている点ではナーディルの漫画の人物などの描画の特徴に通じている。

Çeviker, 2011, p. 104.

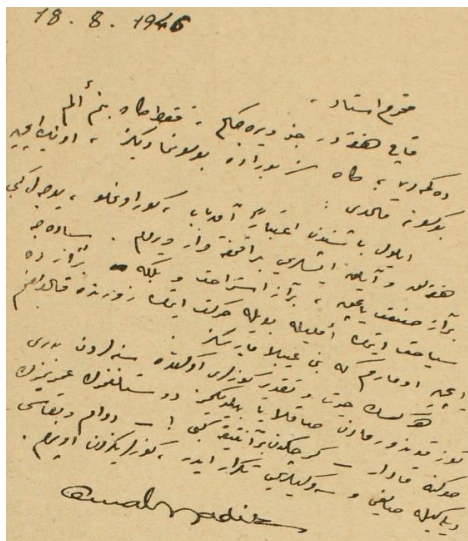
図 5-29 (172 ページ)



ブルサのウル・ジャーミー(モスク)に掲げられていた、メフメット・シェフィク (Mehmet Şefik) による額を写し、イスタンブルのクルチ・アリ・パシャ (Kılıç Ali Paşa) ジャーミーに掲げたもの。製作年不明。

Berk, p. 65.

図 5-30 (172 ページ)



1946 年 3 月 12 日 *Akbaba* 誌第 155 号 3 ページに掲載された、ナーディルの最後の手紙とされるもの。この号はナーディル追悼特集号であり、同誌の主催者であるユスフ・ズィヤ・オルタチにあてた手紙で、内容は以下の通り。

1946 年 8 月 18 日

親愛なる師匠

ここ何週間かお知らせを差し上げていますが、利益が私の手に入りません。あなたも利益を探してくれませんでした。それを今日までそのままにしていました。7 月の初めからは、*Akbaba*、*Köroğlu*、*Yücel* 誌など月刊や週刊の仕事、放っておく決心をしました。少しだけ時間を作り、少しの間休息し、少し旅行をするという私の願いを実行することも困難だった

ことからです。私の望みを咎めることはできないはずです。他の方々の当惑と評価の目から見れば、長年疑いなく守り続けてきた私たちの素晴らしい友情が終わってしまうほどのことなのです。本当に骨董品のようなね！継続と永続性を願いつつ敬意と愛情を再び！御目にキスを。

ジェマル・ナーディル

最後の「御目にキスを」というフレーズは、トルコでの手紙の末尾に付け加える「敬具」のようなもの。この手紙はオルタチに仕事の報酬が滞っていることを訴える、私的なものである。1895 年生まれのオルタチは 1910 年代後半からジャーナリズムで仕事をしており、オスマン語に通じている。このように左上がりに書くのは、伝統的な写本に見られるスタイルである。

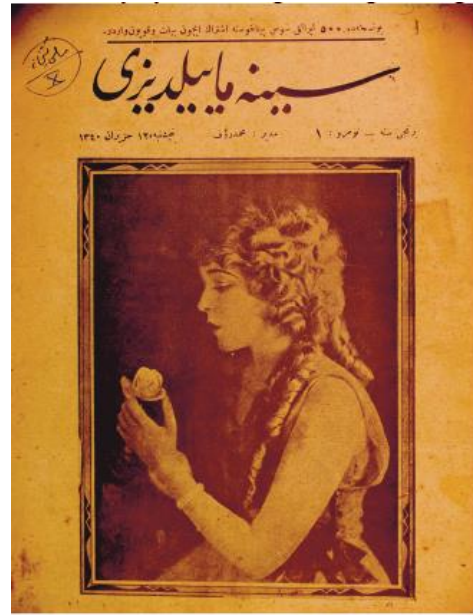
(国立ベヤズィット図書館所蔵)

図 5-31 (172 ページ)

a



b



a は 1923 年 12 月 15 日 *Sinema Postası* (映画通信) 誌第 2 号の表紙。中央の女優は、アメリカの女優ミルドレッド・ハリス (Mildred Harris)。劇作家で詩人のナズム・ヒクメットが関わっていた。b は 1924 年 6 月 12 日の *Sinema Yıldızı* (映画スター) 誌創刊号表紙。女優は不明。映画評論家のメフメット・ラウフ (Mehmet Rauf) が創刊した。

Temel, pp. 781-782.

図 5-32 (172 ページ)

a



b



a は 1900 年 8 月 17 日から上演された『貧しい会計係』という「犯罪と笑いの感情劇 5 幕物」という副題がある演劇のポスター。b は 1915 年 1 月 12 日に上演が開始された「はじまりの時に」という「歌と笑いの物語 4 幕物」という副題がある演劇のポスター。a にはカリグラフィを利用しながら、シンメトリーの紋章的な意匠が使われていることに注意したい。このような意匠は、オスマン帝国の国章などに使われており、新聞や雑誌の題名部分にも見ることができる。b は、カリグラフィが紙面全体のデザイン構成の要素として使われている。ともにサイズは不明。

ウェブサイト東京外国語大学アジア・アフリカ言語文化研究所「アジア文化とヨーロッパ文化の狭間で——19 世紀オスマン朝劇場ポスター」より。2017 年 3 月 16 日閲覧。ポスター自体は東京外国語大学所蔵。

(<http://www.aa.tufs.ac.jp/~minako/osuman/000.html>)

図 5-33 (173 ページ)

a



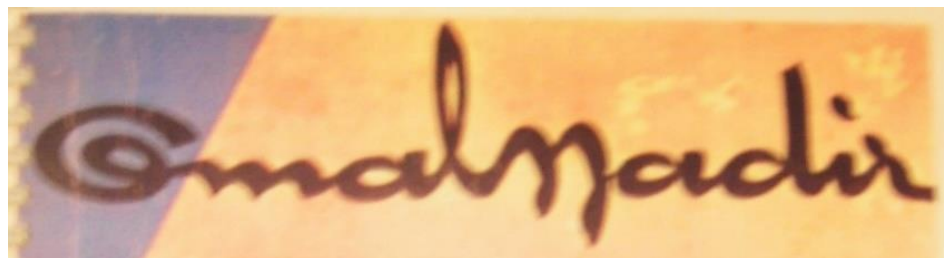
b



a は、1910 年代から 1928 年の文字改革までのラミズ・ギョクチェのサイン。R と G を組み合わせたもの。文字改革以降には、フルネームで、カリグラフィ的なものではないサインに変化している。b は 1910 年代からのジェミル・ジェムのサイン。つづりは現代トルコ語表記の Cem ではなく、フランス語表記の Djem である。左の D の表記に、アラビア文字カリグラフィに見られる装飾と線の強弱が現れている。この字体は、そのままジェムが刊行していた *Cem* 誌の題名に用いられた。

a は Çeviker, 2011a, p. 64、b は Çeviker, 1988, p. 106.

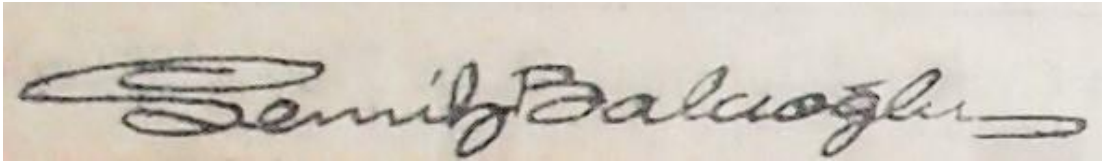
図 5-34 (173 ページ)



1933 年の『ジェマル・ナーディル漫画アルバム』表紙のサイン。1929 年の *Akşam* 紙上の漫画では、線が細いものの、すでにこのサインが使われていた。本格デビュー前の漫画には、このサインではなく簡単なアラビア文字のサインが使われていた。彼の漫画活動が続く中で、このサインの線が太くなっていったことが観察される。

Nadir, 1933, p. cover.

図 5-35 (173 ページ)



1947 年 1 月 5 日 *Akşam* 紙第 10135 号 8 ページに掲載されたセミヒ・バルジュオール
の漫画に添えられたサイン。バルジュオールは、1943 年にナーディルが *Akşam* 紙から
移籍した以後に、同紙の漫画を描くようになった。ナーディルのサインのような線の強弱
はないが、筆記の形が類似したものになっている。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

図 5-36 (173 ページ)



1943 年 8 月 21 日 *Amcabey* 誌第 38 号表紙上の、同誌題名のレタリング。アムジャベ
イが漫画から抜け出て配置されている。書き文字風のレタリングが、ナーディルのサイン
のように、アラビア文字カリグラフィに類似している点から、この文字も彼の手によるも
のと推察される。

(横田所蔵)

図 5-37 (174 ページ)



1921 年に創刊された *Güleriüz* 誌の題名。カリグラフィと、デザイン化されたモスクが
組み合わされたものに、イラストが加えられている。当時のユーモア風刺刊行物の表紙に
は、上部にこのようなカリグラフィを中心にデザインされた題があり、そのすぐ下に漫画
および記事が掲載されるという構成をとっていた。

Çeviker, 1988, p. 163.

図 5-38 (174 ページ)

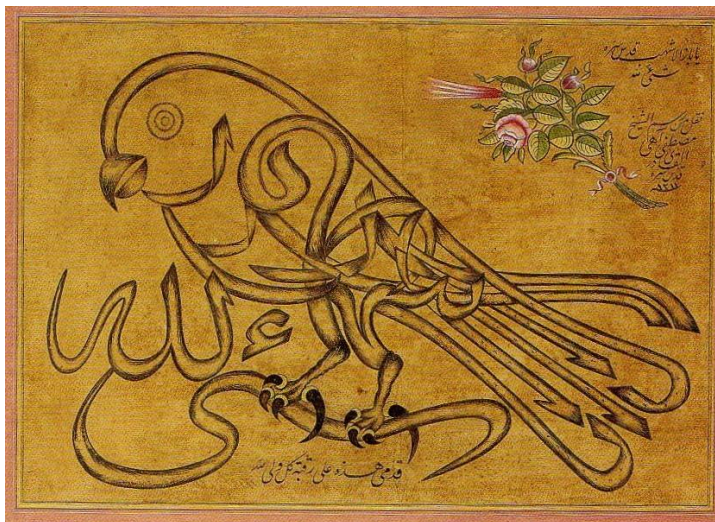
a



1869 年のカザスケル・ムスタファ・イゼット (Kazasker Mustafa İzzet) の作品。ジェリ・シュリュス (Celi Sülüs) 体によって描かれている。太い曲線の連なりによって、量感を生成している。この曲線構成による量感という部分に、ナーディルの人物像などの描写に通じる部分がある。実物はサドベルク女史美術館所蔵。51.5×59.5cm。

Belgi, ed., p. 92.

b



1893 年のシェイフ・ムスタファ・アーヒ (Şeyh Mustafa Âhi) の作品。ジェリ・シュリュス体によって描かれ、鳥が形作られている。モスクの僧房に掲げられていたもの。曲線による輪郭の描出は、ナーディルの作品に類似している。実物はサドベルク女史美術館所蔵。54×40cm。

Belgi, ed., p. 112.

図 5-39 (174 ページ)



1933 年 9 月 27 日 *Akşam* 紙第 5376 号第 1 面に掲載されたナーディルの漫画。セリフは以下の通り。

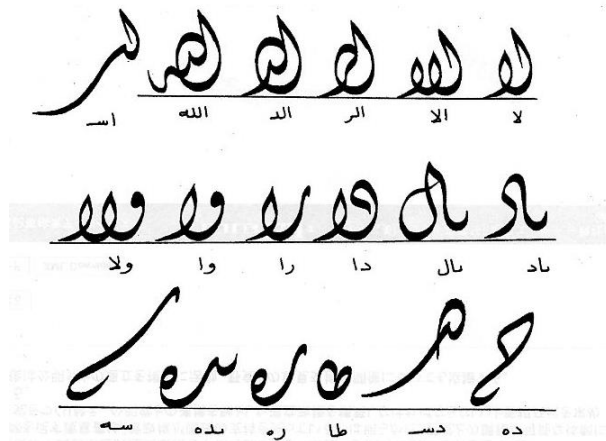
—お客のおじさん、それを見て。新しいトルコの文字と新しいトルコの言葉の輝きで、目が眩むようだよ！

右に掛かっている額の中には、カリグラフィが絵の中に取り入れられており、「あふれる愛」という昔からの定句が書いてあり、字が涙を流し、また字によって月が形作られている。左の額には「主権は国民のものである」というアタテュルクの言葉が書かれている。アラビア文字のオスマン語を古いものとし、トルコ共和国の近代化を称揚する漫画である。

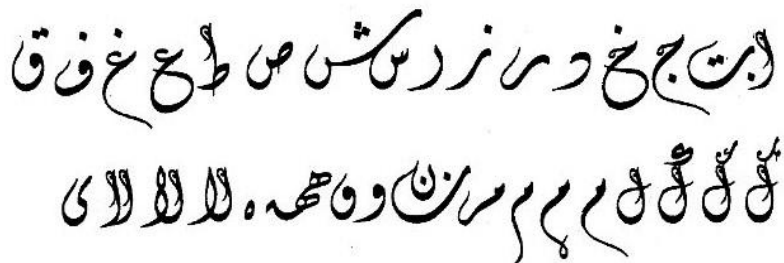
Çeviker, 2011a, p. 142.

図 5-40 (174 ページ)

a



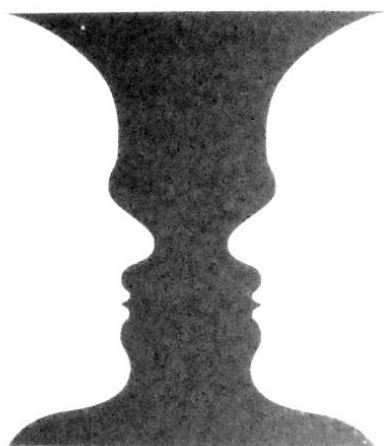
b



a はディーヴァニー体のアルファベット例。b はジェリ・ディーヴァニー体のアルファベット例。ジェリ・ディーヴァニー体は、より曲線的で、垂直性が少ない。線の太さに変化をつけた筆勢と、一筆書き的な要素は、ナーディルの漫画の描線に通じている。これは日本におけるアラビア文字カリグラフィの研究者であり、実作者でもある本田孝一が書いたサンプルである。

本田, p. 152, 159.

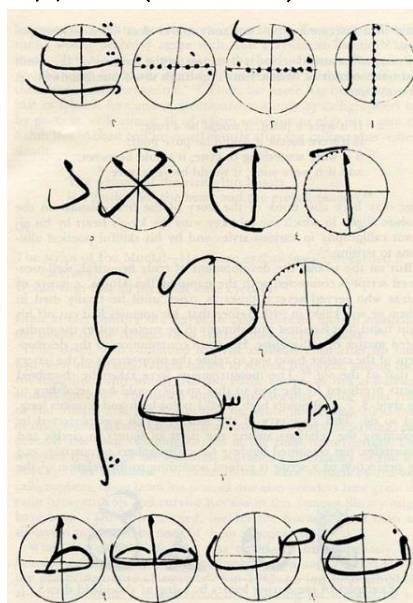
図 5-41 (175 ページ)



「ルビンの壺」もしくは「ルビンの杯」として知られる、図と地が反転する例。意識のむけ方によって、白い部分が図として向かい合った人物に見え、また黒い部分が壺もしくは杯に見える。

三浦, 2007, p. 90.

図 5-42 (175 ページ)



10 世紀から 13 世紀の間に形成された円と菱形を中心としたカリグラフィ形象の基本形。10 世紀のイブン・アルラワンディ (Ibn ar-Rawandi) によるとされるプロトタイプ。

Schimmel, p. 17.

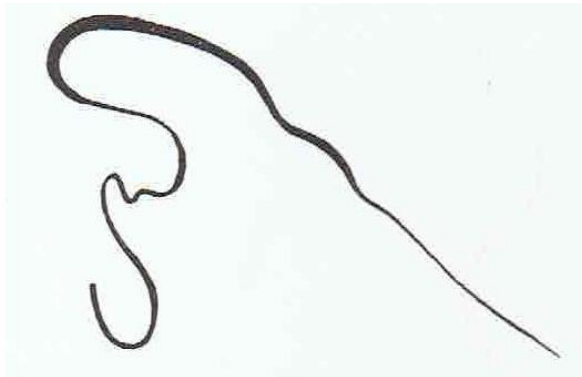
図 5-43 (176 ページ)

※太さの変化する曲線によって構成される形象と量感

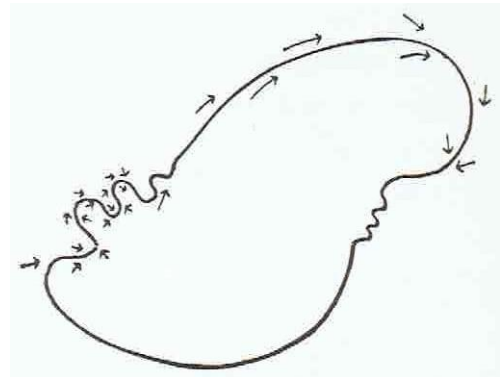
a



b



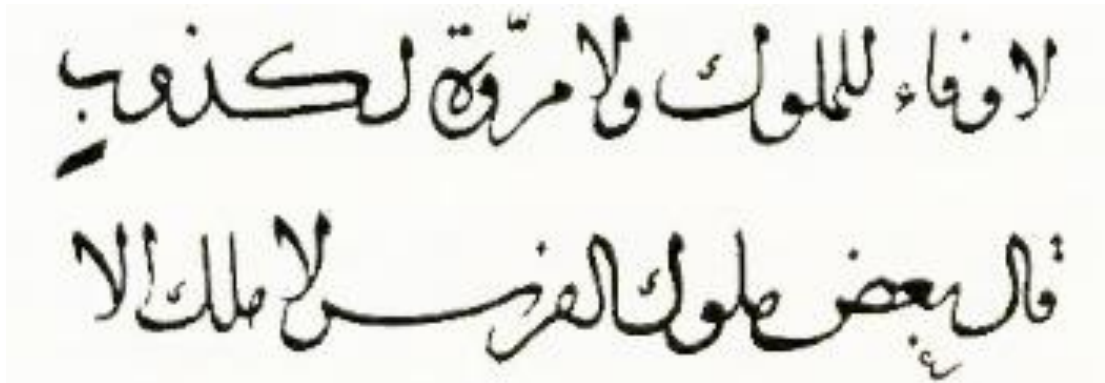
c



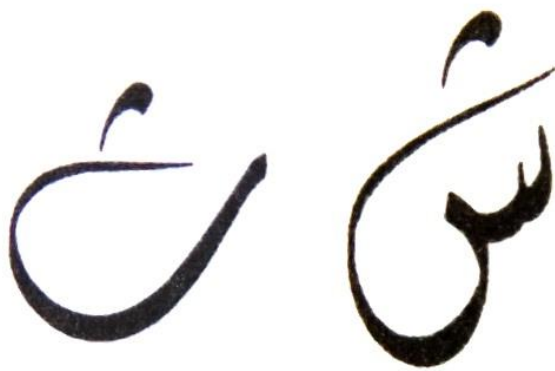
a はクレーによる、上に膨らむ放物線に関係する線と、リズムを作り出す線であり、太さと曲線の変化と関係していることが示されている。b はカンディンスキーによる、曲線が形作る膨らみの頂点の強調を示したもの。太さの変化が左の部分の外への膨らみの大きさに対応している。c は曲線によって内部の空間の膨らみが表出されることを示している。矢印はふくらみの方向である。このような線は、カリグラフィの美的構成の基本につながるものであり、またナーディルの漫画の描線にも見られるものである。

a はクレー, p. 38、c、b はカンディンスキー, p. 91, 93.

d



e



d は 1906 年に書かれたタウキ (Tauqi) 体見本の一部。下への膨らみが線の太さによって強調された字列がリズムを作っている。e はディーヴァニー体の字。左は th の音を持つ「サーウ」、右は sh の音を持つ「シーン」。やはり膨らみが滑らかな曲線の太さの変化によって強調され、閉じた線ではないが、内部の量感を作り出している。

d は Schimmel, p. 14、e はハーン, p. 50, 68.

f



生み出す身体の描出と共通している。

18～19 世紀に活動したオスマン帝国時代の書道家ムスタファ・ラークム・エフェンディ (Mustafa Rakım Efendi) がオウムをモチーフにした作品。右は裏に描かれた下絵。ラークムはクルアーンの章句を大きく書くためのシュリユス体から派生したジュリ・シュリユス体を能くした。字体が本来持つ線の太さの変化によって、下絵以上のボリューム感と羽の質感を表出している。また、文字の集合で一つのマスを作り出し、この点では、ナーディルの漫画の描線が

Berk, p. 35.

g



19 世紀オスマン帝国の書家アブデュルフェターフ・エフェンディ (Abdulfettah Efendi) による、スルタン・アムデュルアジズの花押。イスタンブールのワーリデ・スルタン・モスク (Vâlîde Sultan Cami) 中庭の門に掲げられたもの。このような花押の基本構成として、字体の構成部分である左側に、変化する曲線による膨らみが強調された部分がある。

Berk, p. 84.

h

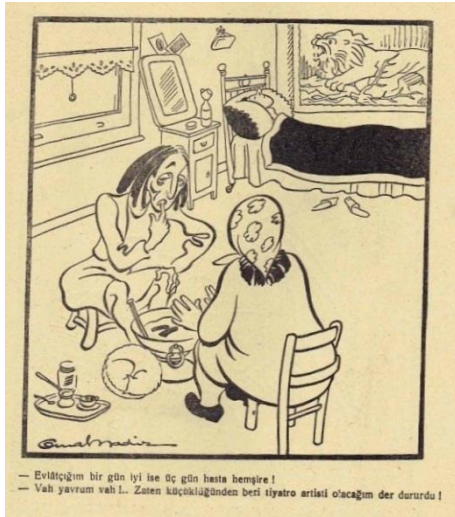


1940 年 6 月 15 日 *Akşam* 紙第 7777 号第 1 面に掲載された漫画。セリフは以下の通り。

—この戦争は奇跡の戦争になってるな、親友よ！
—なぜわかるんだ？
—ドイツの宣伝をしてみろ、4機の飛行機で400機を落としたらしい！

これは、第二次世界大戦2年目に現れたドイツの誇大な戦果発表を皮肉ったものである。太い線の変化によって、人物の身体のパツらみと量感が表出されている。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)



『選集漫画アルバム』に掲載されたジェマル・ナーデルの漫画。キャプションは以下の通り。

—うちの子、1日はいいと思うと、3日は臥せっているのよ、姉さん！
—かわいそう、なんてかわいそうな子、小さい頃から俳優になると言っていたのを止められたからね！

これは、イスタンブルで盛んになっていた演劇や映画のスターに憧れる若者を題材にしている。洋風の生活だが、低い椅子と火鉢を使用し、茶の道具が直接床に置かれるなど、伝統的な生活の一端が残されている。

左の女性の身体の曲線と服の皺に、カリグラフィと共通するリズムのある曲線が見られ、顔にも文字の集積に

よる形象と共通するものがある。また右の女性の身体には、太さが変化する滑らかな曲線により量感が表出されている。

Nadir, 1945, p. 15.

図 5-44 (176 ページ)

※不連続な曲線による図の生成と量感の表出

a



19 世紀オスマン帝国時代の書家シェフィク・ベイ (Şefik Bey) による、イスタンブルのスィナン・パシャ・モスク (Sinan Paşa Cami) に置かれた、シュリユス体による窓の上の装飾。このようなカリグラフィは、人々が日常的に目にするものだった。連続しない稠密な曲線が一つの量感を作り出している。

Berk, p. 127.

b



19 世紀オスマン帝国の書家ハシム・エフェンディ (Haşim Efendi) によるジェリ・シュリユス体の修道僧の宿坊の掲示額。台の上に置かれた形で、後ろに補完するような図が書いてある。金文字は輪郭として連続していないが、一塊の図を表出している。内部には下に太さが変化する曲線の連続に満たされて、量感を増している。実物はサドベルク女史美術館所蔵。47.5×68.5cm。

Bilgi, ed., p. 105.

c



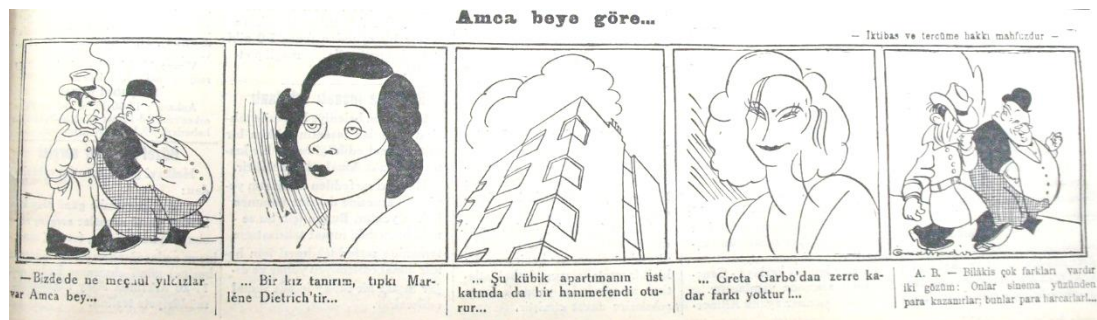
『ジェマル・ナーディル漫画アルバム』に掲載された漫画。キャプションは以下の通り。

—タベ婆さんに毒を盛ってやったよ…。
—キスしたんだな？

これは、夫婦間の愛情表現が疎遠になっていた老紳士同士のユーモラスな生活の話である。登場人物の下半身が閉じていない線によって図を感じさせるものとなっている。

Nadir, 1933, p. 17.

d



1933年2月18日 *Akşam* 紙第 5158 号 3 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。セリフは以下の通り。

- ①—だれか、私たちがまだ知らないスター候補がいるかな、アムジャベイ…。
- ②…ある娘は、マリーネ・ディートリッヒのタイプだ。
- ③…その四角いアパートの上の階には、ある淑女が住んでいるが…。
- ④…グレタ・ガルボと寸分変わらないよ！
- ⑤アムジャベイ—逆に違いがあるよ、友よ！スターたちは顔で金を稼いでいるが、彼女たちは顔に金を費やしているのさ！

ここでは、イスタンブルでハリウッドの映画スター女優が人気を博しており、トルコでも映画製作が行われていることがうかがえる。④コマ目でのガルボの線の重なり合いによる描写に、カリグラフィの曲線の集積との共通点が見られる。またアムジャベイと対話する人物の顔や服装の皺もカリグラフィのような曲線である。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

e



『戦争成金アルバム』12ページに掲載されたジェマール・ナーディルの漫画。セリフは以下の通り。

金持ちの婦人—私たちは、まるで狂ったようにお金を使いまくっているみたいね。
 もう一人の金持ちの婦人—へまな人たち！昨日なんか、慈善の寄付を欲しがってきた人たちを、追っ払ったもの！

これは、戦争成金が豪勢に浪費をしながら、寄付などの社会に寄与する行為をしないことを皮肉ったものと解される。

この作品ではテーブルや椅子が直線的だが、肥満した人体の滑らかな曲線に、カリグラフィの要素が見られる。そしてテーブルの上の食物の描写には、カリグラフィの文字の集積と同様の、曲線の集積が見られる。

Nadir, 1946a, p. 12.

図 5-45 (176 ページ)

a



1933 年 3 月 22 日 *Akşam* 紙第 5190 号 3 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。セリフは以下の通り。

- ①—2 ヶ月以上前、村にいた時にゃ、ダイコンのように元気だったが、アムジャベイ・・・。
- ②・・・町に来てから胃袋は重たいし・・・。
- ③・・・頭はグルグル・・・。
- ④・・・心臓はドキドキして、神経が呼吸に障る・・・。
- ⑤アムジャベイ—確かにな、親愛なる友よ、でなきゃどうやったら町に来たってわかるんだね？

①コマ目では、「ダイコンのよう」という、健康であることを意味する慣用句が使われている。これは、村落部でのんびりと生活していた人物が健康を損ないそうだと訴えることから、都会の喧騒ぶりを皮肉ったものである。⑤コマ目で視点を変化させてユーモアで慰めるアムジャベイの表情は、微笑みを現している。ここではハンマーの打撃や、頭のくらみ、驚きの表情に「効果線」および「流線」が使われている。アムジャベイの形態は、他の人物よりもシンボル化しているが、左下がりの楕円を描く曲線により量感が示されている。まだ曲線の太さの変化は目立たないが、対話者の輪郭と、服の皺にカリグラフィと同様の線の変化を持つ曲線が見られる。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

b



1945 年 2 月 5 日 *Cumhuriyet* 紙第 7409 号 4 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。「アムジャベイと、マラリアとの戦い！」という題があり、セリフは以下の通り。

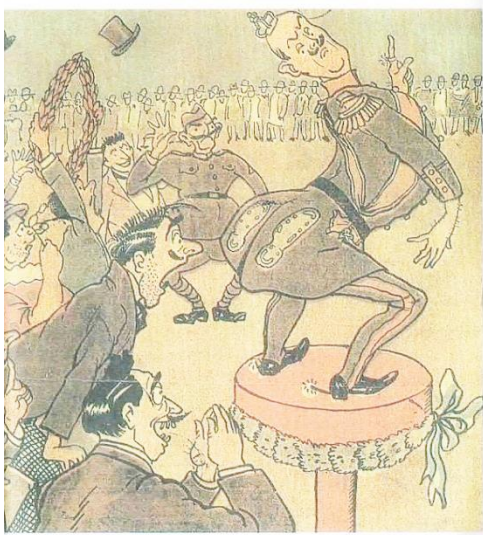
- ①—私の家は、知ってのとおりアムジャベイ、ギョズテペのチェメンザル通りなんだが・・・
- ②・・・昨晚の天気は雨だったので、通りの真ん中に水溜りができた・・・
- ③・・・まあと言うが、こんなものがアスファルトの道でさえできる。太陽が出さえすれば、私たちのところでも乾くがね・・・
- ④・・・しかしそうならないんだ、雨や雪の時には水溜りが湖になって、朝には家畜から野生化したアヒルの群れが舞い降りるんだ！
- ⑤アムジャベイ—その状態なら、あなたのマハレでは、マラリアとの戦いでは、薬でなく、番いがやってくるんだね！

これは、当時問題となっていたマラリア伝染の拡大を題材としたもの。水溜りに発生する蚊を、番いのアヒルが食べてくれるだろう、というオチである。ギョズテペ (Göztepe) のチェメンザル (Çemenzar) 通りはイスタンブールの地名。男性が魚を持っているのは、市場の帰りだと思われる。初期のアムジャベイに比べ、描線が太くなっている。鳥の羽の線を始め、アムジャベイの身体の膨らみや、男性の身体などにカリグラフィに通じる太さの変化する曲線が見られる。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 5-46 (176 ページ)

a



1921 年 6 月 2 日号 *Güleriüz* 誌第 5 号 1 ページに掲載されたセダト・スィマヴィの漫画。「アテネで偉大な日」という題があり、セリフは以下の通り。

コンスタンティノス王—私の勝利を新聞で読んでないな、それらはここに書いてある！

これは、実際にはイズミールでの戦いに敗れたコンスタンティノス 1 世が、ギリシャ本国で勝利を主張していることを風刺したものである。トルコから追い出されたことを、尻が蹴飛ばされた足型で表現している。コンスタンティノスのポーズや周りの人物の動き、宙を舞う帽子などが運動を感じさせる。

Koloğlu, 2005, p. 233.

b



1920年4月15日 *Diken* 誌第49号7ページに掲載された、N.K という署名の漫画。中央下はその署名。

「自動車はどのように人を轢いたか、あるロシア婦人が通り過ぎたから…」というキャプションがある。これは当時白ロシアから逃れて来た女性がイスタンブルの華やかな風俗を形作っていたことを題材としている。自動車にぶつけられた男性の動きと宙に浮いた帽子、ロシア婦人の不安定なポーズと衣服の皺に運動感が現れている。

Koloğlu, 2005, p. 201.

図 5-47 (176 ページ)



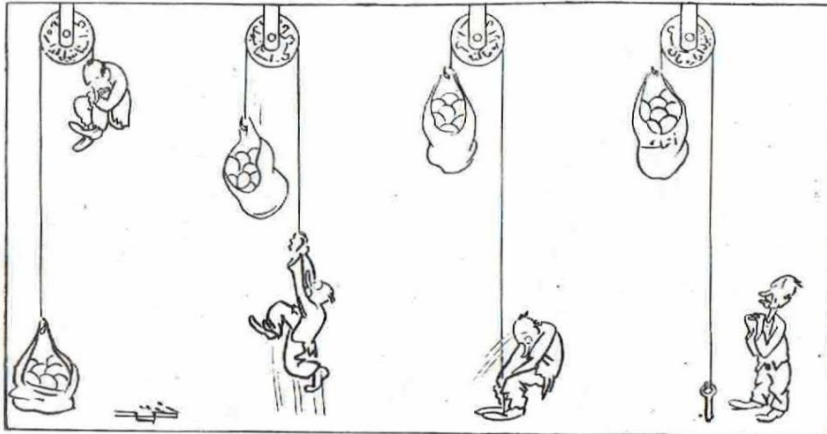
1919年6月10日 *Diken* 誌第10号に掲載されたイゼット・ズィヤ (İzmet Ziya) の漫画。

「前方の強風」という題があり、「真実となることを、アラが明らかにする！」というキャプションがある。ボロボロになって風に吹かれているのは帝国政府の宰相であり新聞の論説者でもあるアリ・ケマル。飛ばされている新聞には、「暴露—優遇された召使」と書いてある。これはケマルの新聞の対抗紙が、彼に関する暴露記事を發表したため、彼が不利な立場に追い込まれていることを表現したものと解される。ここでは風の動きが可視化された線で表現された部分があるが、新聞や傘が飛ばされている動きに「流線」は使われていない。

Koloğlu, 2005, p. 183.

図 5-48 (177 ページ)

a

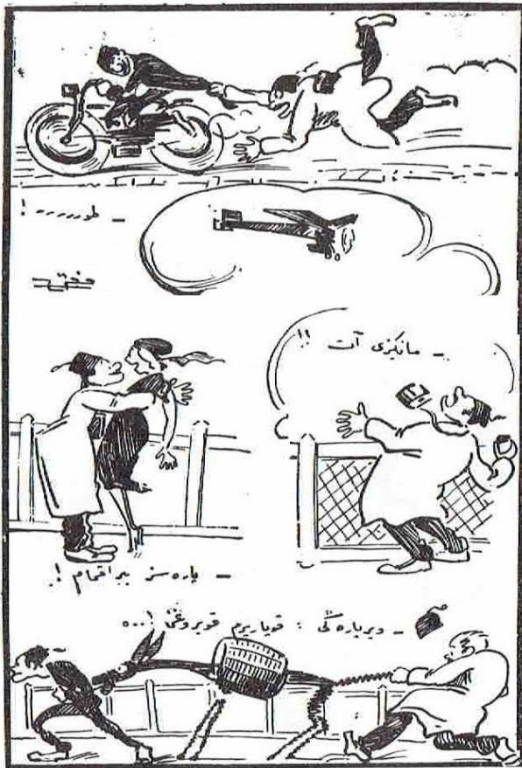


1923 年 3 月 24 日 *Zümrudüanka* (ペルシャ起源の伝説の鳥の名前) 誌第 126 号 1 ページに掲載されたアフメット・ルフクの漫画。「持ち込み税の釣り合い」という題があり、「病気で他の薬を見つけないと、市民のために上にも下にもだ！」というキャ

プションがある。滑車には「イスタンブル行政機構」と書いてある。これは右から左に進んでいき、一時イスタンブルで実施された、特定の物品への課税により、それを払えないと入手できない状況を風刺したものと解される。ここでは杭を抜き、飛びつく動作に「流線」が使われており、ナーディルの先駆のような簡潔な曲線も見られる。

Çeviker, 1993c, p. 124.

b



1923 年 9 月 21 日 *Aydede* 誌第 176 号 3 ページに掲載されたルフクの漫画。「橋の職員の職務」という題がある。上から中右、中左、下へと続く 4 コマの構成であり、各コマのキャプションは以下の通り。

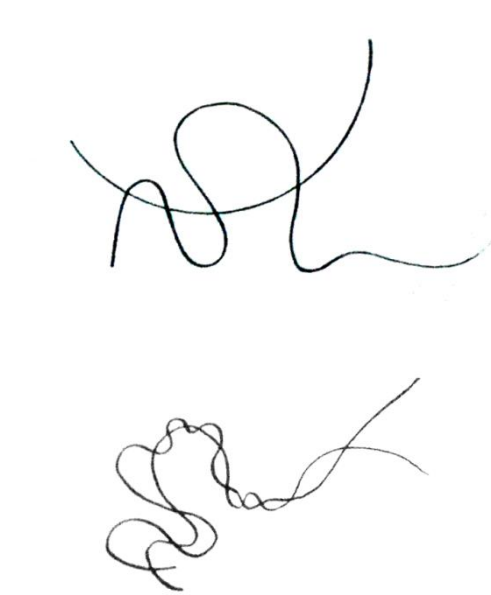
- ①ドルルルルー！
- ②金を投げてくれ！
- ③金がないやつは放っておけない！
- ④金を出せ、尻尾を切り離すぞ！

これは通行料が必要な橋で、徴収役の職員が四苦八苦する様子を描いたもの。①コマ目のバイクの疾走と、引きずられる様子には「流線」が使われている。また④コマ目では柔軟で細く変形された身体により、運動感が現れている。

Çeviker, 1993c, pp. 120-121.

図 5-49 (177 ページ)

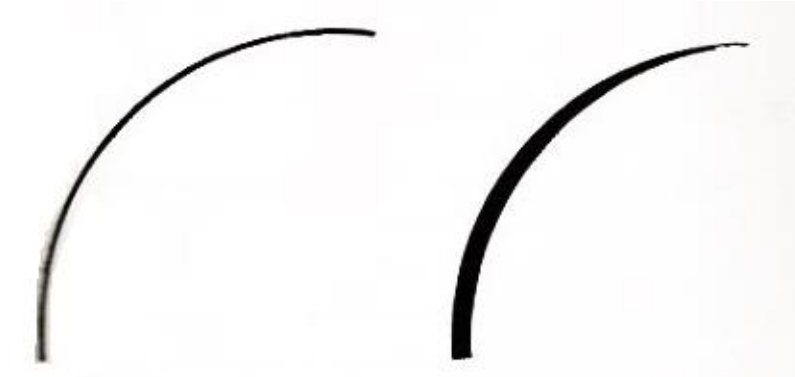
a



カンディンスキーは、図像がもたらす心理学的な要因によって、曲線による運動性と方向性を表出することを、図示によって説明した。ここに挙げた例は、バウハウス叢書の一部として出版された『点・線・面——抽象芸術の基礎——』に掲載されたものである。a の例では、上は「柔らかでビロードのようなもの」を伴う効果を生み、下は柔らかさとともに運動するような効果を生むものとされる。

カンディンスキー, pp. 103-104.

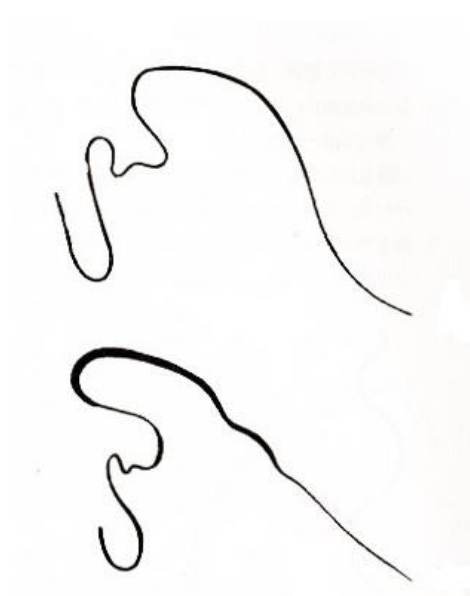
b



左は、右上方への上昇が感じられる曲線の例である。右はそれに太さの変化をつけたために、より明確な右上方への上昇感を表出するとされる。

カンディンスキー,
p. 95.

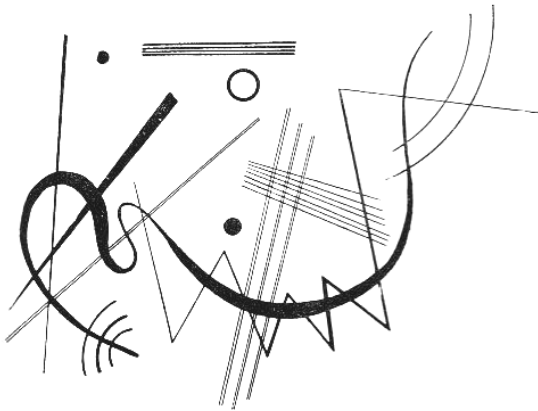
c



上は、左側に頂点を寄せたために、回避のような効果を表し、下は、曲線の太さの変化によって左上方の頂点に上昇を強調する。

カンディンスキー, p. 93.

図 5-50 (177 ページ)



カンディンスキーによる、『点・線・面——抽象芸術の基礎——』に収録された、造形理論の理念形を示した付図より。「各種の幾何学的な線を伴った前期の波状曲線」という説明がある。これは、線の変化によって運動性の知覚を伴う美術的構成を試みたものである。このような例も、クレーの作品と同様に、形象が実在的な意味を持たない抽象美術構成であり、同時に字義のないカリグラフィのようなものと言えるだろう。

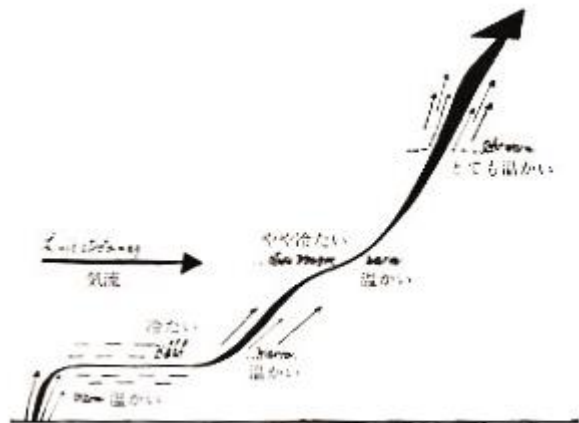
カンディンスキー, p. 189.

図 5-51 (177 ページ)

a



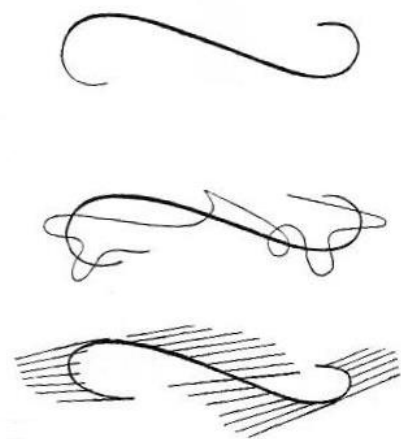
b



パウル・クレーは左の図を、地球の山岳を表現するような線とし、階段を上のようなものでもあり、固さを感じさせるものとする。右は、大気の状態に関係する、空気の上昇を表現するような線として挙げ、緩やかさを感じさせるものとし、上部に暖かさが表れるものとしている。左図の硬さを持つ変化に対し、曲線による柔らかさを感じさせる効果を対比させたものである。また、線の太さの変化が、増大を感じさせ、また間隔の変化が、上昇の感覚につながっている。

クレー, pp. 38-39.

c



クレーは、上の線を「気ままに散歩する線」、下二つを「お供を連れた感じ」としており、滑らかな曲線が自由な運動につながるような感覚を表出し、それにまわりつくような線が、付随する感覚を表出することを示している。また、その付随するような線が曲線であるか、直線であるかによって、イメージが変化する例としている。

クレー, p. 6.

図 5-52 (179 ページ)



イタリアの画家ジャコモ・バッラの1912年の作品、『鎖につながれた犬のダイナミズム』。犬の足が、多重露光のように重なり、また速度のある対象を撮影した写真のようにぶれている。このような表現は、それまでの西洋的美術技法の中には見られないもので、未来派による独自の表現であり、漫画中の速度のある運動表現にも通じるものである。ニューヨーク、オルブライト=ノックス美術館所蔵。油彩・カンヴァス、91×110cm。ウェブサイト *Atocole* より、2014年11月22日閲覧。

(<http://atokore.com/894>)

図 5-53 (179 ページ)



赤塚不二夫の『おそ松君』中に現れた、図 5-52 のバッラの作品に類似した、残像と流線を使用した運動表現。これは新任の教師が童顔で短軀であるため生徒と間違われる喜劇の中で、悔しさを足の運動で表現している。左は、教師を生徒と取り違えた用務員。赤塚が影響を受けた漫画家の一人である杉浦茂の登場人物に似せた、後のキャラクター「レレレのおじさん」の原型と受け取れるもので、「…テ」という擬音もそれに由来する。また、そ

のセリフは、当時の人気コメディアンである植木等の歌から採ったものであり、1960年代半ばの作品と推定される。

赤塚, 1976a, p. 138.

図 5-54 (179 ページ)



1932年5月8日 *Akşam* 紙第 4875 号 3 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。セリフは以下の通り。

- ① 建築家—あるアパートを建てているんだ、アムジャベイ、見てくれ！まったく新しい形状だ！
- ② ……壁はモルタルで……。
- ③ ……窓は壊れないガラスで……。
- ④ ……階段はブロンズで！傑作になるだろう、傑作に！

アムジャベイー親愛なる友よ、本来の傑作は私たちの「暴利」氏が作った！
 ⑤—どうして？
 アムジャベイー壁はコーヒーで、階段はガスで、天井は砂糖で、窓は油で・・・。

これは、当時の際限の無い物価高を、「傑作」という表現で、風刺的に表したものと解される。②～④コマで建築家の動作に「流線」が使用されている。

(イスタンブル市立アタテュルク図書館所蔵)

図 5-55 (180 ページ)

a



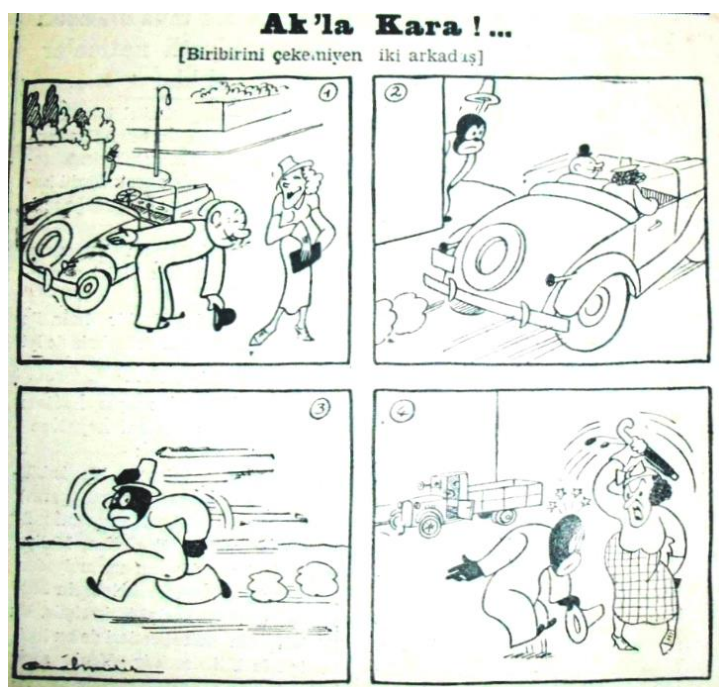
1932 年 6 月 7 日 *Akşam* 紙第 4905 号第 1 面に掲載されたジェマル・ナーディルの漫画。セリフは以下の通り。

—お父さん、あれは乗合自動車なの？
 —わからんね、だが、たぶん霊柩車かね！

これはイスタンブルの交通の混雑ぶりを描いたもの。比較的初期のものだが、自動車が曲線により非現実的に歪んだ形で描かれ、「流線」が付随して、運動感が表出されている。

(イスタンブル市立アタテュルク図書館所蔵)

b

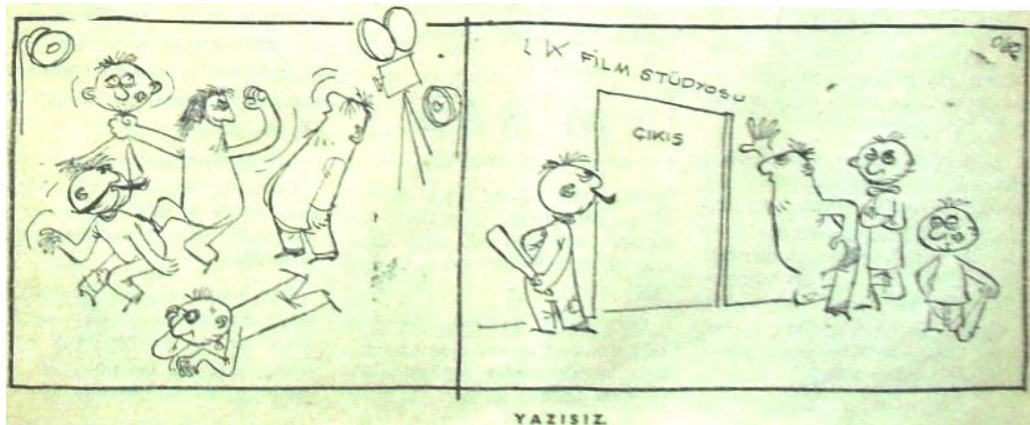


1936 年 2 月 23 日 *Akşam* 紙第 6199 号第 1 面に掲載された「アクラ・カラ」。女性をドライブに誘う様子を真似して、トラックへの同乗を求めるが失敗するという内容。ここでは自動車の動きと、黒いカラの動きと、④コマ目の女性の動きに沿った「流線」が使われている。特にカラの曲線で描かれた身体が運動感を増している。また排気ガスとカラの頭から出る星という「効果線」が使われている。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

図 5-56 (180 ページ)

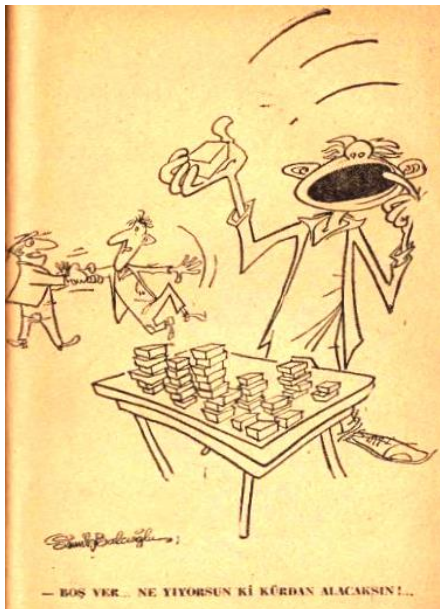
a



1956 年 1 月 12 日 *Dolmuş* 誌第 2 号 11 ページに掲載された、オウズ・アラル (Oğuz Aral) の漫画。2 コマで構成され、映画の撮影時のやられ役が、復讐しようと待っているというもの。2 コマ目のドアの字は「出口」。ナーディルのような滑らかな曲線ではなく、「50 年代世代」の特徴の一つである直線的でシンプルな描画だが、「流線」による表現が使われている。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

b



1962 年の『セミヒ・バルジュオール漫画アルバム (Semih Balçioğlu Karikatür Albümü)』77 ページに掲載された漫画。セリフは以下の通り。

—無視しろ・・・何か食ってるように爪楊枝を探せ！

これは後ろのルンペンのような二人組が、食べ物の屋台を見て、空腹をごまかして見栄を張る様子を描いたもの。ナーディルの薫陶を受けたバルジュオールの描線は直線的なものに変化している。手の動きに「流線」が見られる。

(横田所蔵)

図 5-57 (181 ページ)



1938 年 1 月 11 日 *Akşam* 紙第 6911 号 3 ページに掲載された「バイ・アムジャ・ギョレ」。この時期は「アムジャベイエ・ギョレ」よりも丁寧な表現の題名となっていた。セリフは以下の通り。

- ①アムジャベ—I 私の言った言葉を繰り返してみろ、見てやる。
- ②小アムジャベ—I ラは違う！ニームはそう！
- ③・・・エッセラミュナレイキュム、ヤ、エヒ、おはよう、お友達！・・・
- ④・・・いいけれど、お父さん、なんでフランス語、英語、ドイツ語の代りにアラビア語を教えるの？
- ⑤アムジャベ—I モダンな言葉になったからだ、見てみろ、どこのラジオを点けても、世界はみんなアラビア語を話している！

②～④コマでは、アラビア語の音写が現れている。⑤コマ目で、ラジオを点けるとアラビア語ばかり聞こえてくるというのは、周囲の国からのアラビア語放送が多く聴かれることと、国営放送よりも大衆の間に流布する民謡放送などが好まれるという現状を示している。またアムジャベイがアラビア語を知っているという前提がある。この例に見られるように、小アムジャベイは、はっきりとアムジャベ-I を父としているが、その姿は禿頭、口の周りの皺も同じであり、全く相似のものである。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 5-58 (182 ページ)



1969 年の『漫画讀本』に掲載され、1986 年の『復刻版漫画讀本』に収録された、滝田ゆうの作品『銀の砂』より。作品の初出不明。石子順造によって、「フナフナ」した描線とされた例。これはストリッパーが猫を飼い始めるために、トイレ用の砂を探してコンクリートだらけの都会をさまよう物語である。上 2 コマに描かれた、運動を表す残像のような線、ページ下半分の軌に描かれた跡を示す煙のような形象など、「効果線」や漫画独自の記号的表現などが見られる。

滝田, p. 131.

図 5-59 (182 ページ)



ことが、「流線」を使わない、ストップモーションのような効果によって強調されている。
白土, pp. 60-61.

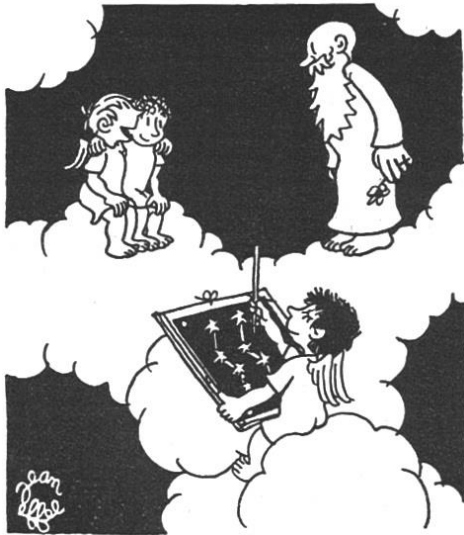
図 5-60 (182 ページ)



フランスのアンドレ・フランソワの漫画。1953年にイギリスで発行された、*The Tattooed Sailor*に収録された作品。題とキャプションは無い。線をデッサンのように重複させた筆致に特徴がある。

伊藤, 1959, p. 80.

図 5-61 (182 ページ)



フランスのジャン・エッフェルの漫画。1951 年に刊行された『天地創造 (*La Création du Monde*)』という作品集に掲載された作品で、「双子座のモデル」という題がある。

鈴木編, 1976, p. 40.

図 5-62 (182 ページ)



アメリカのジェイムズ・サーバーの漫画。「いいわよ、いいわよーオットセイの声がしたのね!」という妻のセリフがある。サーバーの小説には、夢想癖がある夫に対する妻の無理解から生じる喜劇を描いたものがあり、この漫画もそのような文脈に沿ったものである。描画には、自らが「月の光で描く」、「水の中で描く」と評するような、不安定な線が見られる。

サーバー, pp. 359-362.

図 5-63 (183 ページ)



仮名垣文魯文が河鍋暁斎と組んで 1874 年に創刊した、風刺新聞『繪新聞日本地』創刊号に、暁斎が描いた表紙。紙名はチャールズ・ワグマンが発行していた *Japan Punch* を意識したもの。江戸時代の印刷同様、和紙に木版刷りで、その描線には元絵の筆勢が再現されているものと捉えられる。左の人物は筆を持った暁斎、右は書物を持った魯文。

埼玉県立近代美術館編, p. 16.

写真 5-1 (184 ページ)

a



イスタンブル、ベイオール地区の中心であるイスティクル通り（Istiklal Avenue）の1925年の風景。看板が少なく、外国語のものしか見られない。撮影日時、撮影者は不明。イスタンブルの絵葉書、古写真などを収集したウェブサイト *Donanim Haber* より、2014年1月7日閲覧。

(http://forum.donanimhaber.com/m_2117018/tm.htm)

b



1930年代のイスティクル通り。言語改革後のトルコ語の看板が見られる。人々の服装はナーデル（Nardell）の漫画に現れるような洋装で、ステッキ（stick）を持つ者が見られる。イスタンブルの古写真を収集したウェブサイト *Eski İstanbul* より、

2014年1月7日閲覧。

(<http://diriklik.com/eskiistanbul/cumhuriyet/cumhuriyet2.htm>)

図 5-64 (184 ページ)



1928年の文字改革直前の11月21日 *Cumhuriyet* 紙第1630号最終面の広告欄。題名はすでにラテン文字アルファベットであるが、広告にはアラビア文字であり、カリグラフィ表現が見られる。一方ラテン文字アルファベットのタイポグラフィを使った広告が散見され、その形態の差が見られる。言語改革の過渡期であり、本文記事にはアラビア文字とラテン文字の混在が見られ、イスラーム暦も併記されている。12月1日からは、すべての紙面がラテン文字となり、西洋暦のみの表記となった。（*Cumhuriyet* 本社所蔵）

図 5-65 (184 ページ)



1911 年 4 月 29 日 *Cem* 誌第 24 号表紙裏に掲載された、靴の広告。アラビア文字の活字は一樣のものであるが、フランス語には様々な自体のタイポグラフィが用いられている。このようなデザイン的な広告の初期のもの と推察される。

(横田所蔵)

図 5-66 (184 ページ)

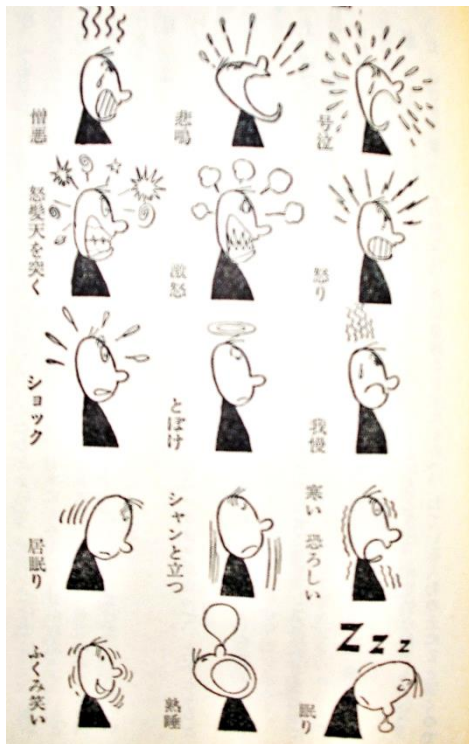


1938 年 1 月 3 日 *Akşam* 紙第 6903 号 11 ページに掲載された広告。さまざまなタイポグラフィとイラストレーションが使われ、グラフィック・デザインがなされていることがわかる。上は、パークホテルで、Eduardo Bianco という歌手のコンサート開催の広告であり、下は「抜け毛を恐れよ！」とあり、イギリス製の養毛剤の広告。KANZUK は製薬会社の名、KOMOJEN は恐らく商品名か。

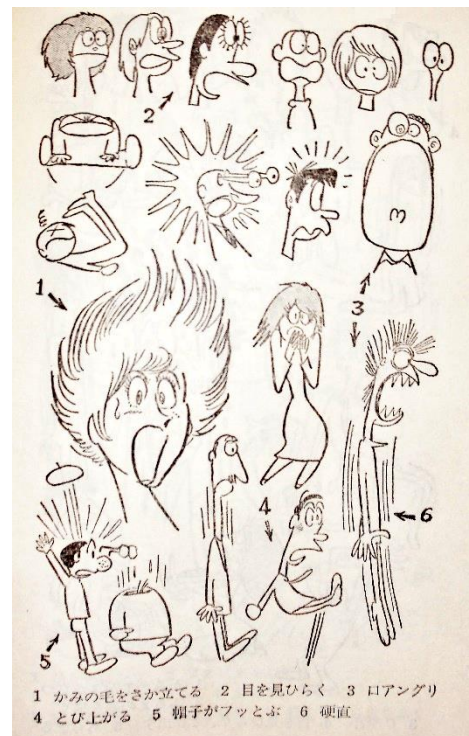
(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 5-67 (185 ページ)

a



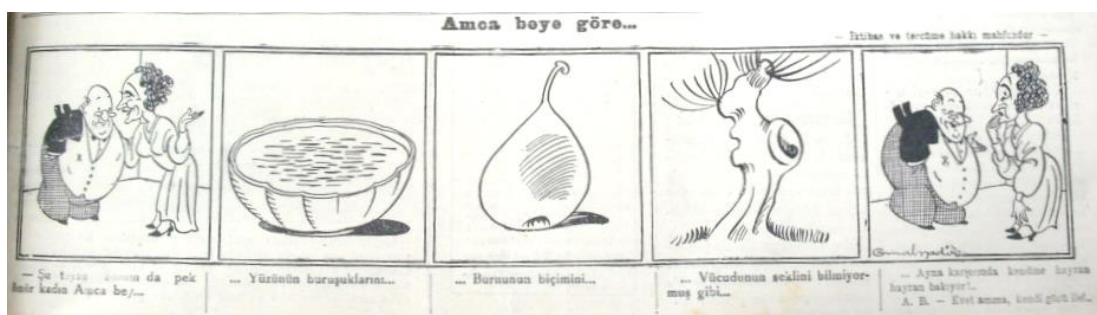
b



手塚治虫が、『マンガの描き方——似顔絵から長編まで——』の中に示した、グルステンらがコードとするような表情の記号的表現の類型。手塚は、自らの描画を記号的な表現の組み合わせとしているが、ここには実在的な表情だけではなく、強調、省略、あり得ない身体の変形、頭から湯気や線が出るといった「効果線」により、主観的な感覚の可視化が行われている。また、「流線」による動きの強調などの表現が示されている。

手塚, 1977, pp. 95, 200.

図 5-68 (186 ページ)



1933 年 2 月 13 日 *Akşam* 紙第 5153 号 3 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。セリフは以下の通り。

- ①—そのおばさまも、とても年を経た女性なのよ、アムジャベイ…。
- ②…顔の皺…。
- ③…鼻の形…。
- ④…体の形もわからないほど…。
- ⑤…鏡に向かって、自分をうっとりと見ているのよ！
アムジャベイ—そうだね、でもあくまで本人の目でだからね！

②では皺の多さを水面の波に喩え、③はイチジクのような鼻の形を、④は枯れ木のような痩せた身体を表している。これは女性は何歳になっても自己愛が強いものだというオチと解される。そのオチを語るアムジャベイは、微笑みの表情であることが閉じられた目で強調されている。また、身体は半ば読者に向き、表情を開示している。

(国立ベヤズィット図書館所蔵)

図 5-69 (186 ページ)



1946 年 11 月 4 日 *Cumhuriyet* 紙に掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。号数不明。「アムジャベイと祭！」という題がありセリフは以下の通り。

- ①—犠牲祭で、水道局がイスタンブルの水不足を放置するのを恐れてるんだが、それは伝統になってしまってるね、アムジャベイ・・・。
- ②・・・水道局のために家畜を切って捧げる必要があるとすれば、イスタンブール市民は、水不足が片付きますようにと、一度に群れを寄贈する準備をするぞ！
- ③・・・思い出してみろ、前の年の犠牲祭では、イスタンブールでは丸 3 日間水がなかった、水はホイッスルのパイプのように聞こえていただけだ！
- ④・・・犠牲祭では、大人たちがブリキ缶の水を 1 リラで買うために、水売りのズボンにキスをする・・・。
- ⑤・・・今度の犠牲祭も、そんなふうになりそうだ！
アムジャベイ—違う！今度の犠牲祭は、そんなふうにはならない、水売りの足元にキスをしなけりゃならなくなるぞ！

これはヒジュラ暦 12 月 4 日から 10 日間行われる、家畜をアラーに捧げるイスラーム伝統の犠牲祭と、イスタンブールで慢性化している水不足を題材にしたもの。②コマ目で羊の群れの中の看板は「イスタンブール水道局に寄贈」とある。アムジャベイは、昨年度以上に水不足がひどくなることを、眉を吊り上げるという怒りの表情で訴えており、平常のユーモアで切り返すオチではない。

Yücebaş, 1955, p. 105.

 **Amcabey**

SİYASİ MİZAH MECMUASI

Sayı: 67



Ali Sami Yenilmez

Bu eserin tüm hakları yazarına aittir.

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

Amca Beye göre ...

— Şöyle bakalım Amca Bey, bunda ne kestini? ...

... Allah versin, işler yolunda... Albümler kapışıldı ...

... Az zamanda bir kaç 1000 lirayı dercep ettin ...

... Artık yarı ağıra karşı bir deve kesmeydin! ...

A. B. — Bilişin bir kuzen keşildi! — Amma yaptın ha! ...
A. B. — Teşki şen'e a camım, (Kongunun tavuğu komşuyu kas götürür) tehavınca benim kuruyu yarı ağıra gene deve görmedin!

- ①教えてくれ、アムジャベイ、何を捧げた？
- ②・・・アラが与えた仕事によって、アルバムの表紙になり・・・。
- ③・・・わずかの間に数千リラを手中にし・・・。
- ④・・・もう、ラクダー頭を捧げるしかなかっただろう！
- ⑤アムジャベイー逆に子羊を捧げたのさ！

アムジャベイ—うろたえるな友よ、「隣のニワトリは隣からガチョウに見える」という慣用句からすれば、私の子羊は、やはり他からはラクダに見えたらしいよ！

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

図 5-72 (186 ページ)



1945 年 3 月 11 日 *Cumhuriyet* 紙第 7384 号 4 ページに掲載された「アムジャベイエ・ギョレ」。セリフは以下の通り。

- ①—何年もの間、あんたを毎日の新聞のページで見るのが、習慣になってるんだ…。
- ②…こんなにも、週の休日のように、姿を見せることを、7 日も、みんなが熱望して待っている…。
- ③…紙面の窮屈さ、場所の窮屈さ等々！しかし、何と言われても…。
- ④…あんたがいるといないとの違いが、あんたが気に入らないとしても、必要なんだ！
- ⑤アムジャベイ—確かに、気に入らない！誰もが、みんなが闇取引に熱中していると考えるだろうからな！

これは、週に 2 回だった *Cumhuriyet* 紙での「アムジャベイエ・ギョレ」の連載が、一時週に 1 度になったことを元に、当時の戦時統制経済下、闇取引に多くの人々が没頭していることを背景に、自分はそう思われたくないと、風刺的な意味を持つものと解される。この作品では、読者にとってアムジャベイという存在が漫画の主人公として特別な存在であることを、ナーディルが意識していることが示されている。そして、③コマ目では窮屈な紙面からアムジャベイが抜け出て、他の場で活動しているという表現がされていることに注目される。読者にとっても、ナーディルにとっても、漫画の説話世界から自立した存在として、アムジャベイが意識されていることが現れている。

(イスタンブール市立アタテュルク図書館所蔵)

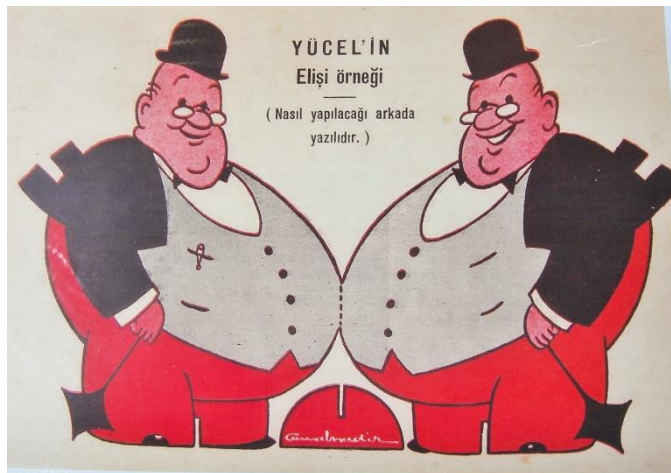
図 5-73 (186 ページ)



1943 年 8 月 21 日 *Amcabey* 誌第 38 号 2 ページに掲載された、「週の叙事詩のようなもの」という連載記事の題名レタリング。四行詩によって構成された、世相を描写する欄であるためか、アムジャベイは楽器とペンを組み合わせたものを持っている。DESTANI (叙事詩) という文字がダンスをするように擬人化されている。

(横田所蔵)

図 5-74 (186 ページ)



発行年など不明であるが、*Yücel* 誌の付録の、アムジャベイのペーパークラフト。「*Yücel* の工作模型」という題があり、その下には「裏に組み立て方が書いてある」と記してある。同誌は 1935 年から 1956 年まで発行されており、アムジャベイの形態から 1930 年代末期のものと推察される。

(イスタンブール市立漫画美術館所蔵)

終章

図 6-1 (190 ページ)



棒をかぶっているのは、メンデレス内閣の関税・専売大臣であるエミン・カラファット (Emin Kalafat)、タンバリンを持っているのは、労働、産業、国務各大臣を務めたサメット・アーオール (Samet Ağoğlu)、子供を押さえているのは、民主党議員で国民代議会議長のレフィク・コルアルタン (Refik Koraltan)、右の嘆く老女に擬せられているのは、一時副首相を務め、後に民主党から脱退した、文学者でもあるファト・キョプリュ。1960年の軍部によるクーデターによって、メンデレスは死刑にされ、カラファットとコルアルタンも死刑を宣告されるが、共に後に減刑、赦免された。アーオールは終身刑を宣告され、やはり後に減刑、赦免された。

Çeviker, 2010, p. 253.

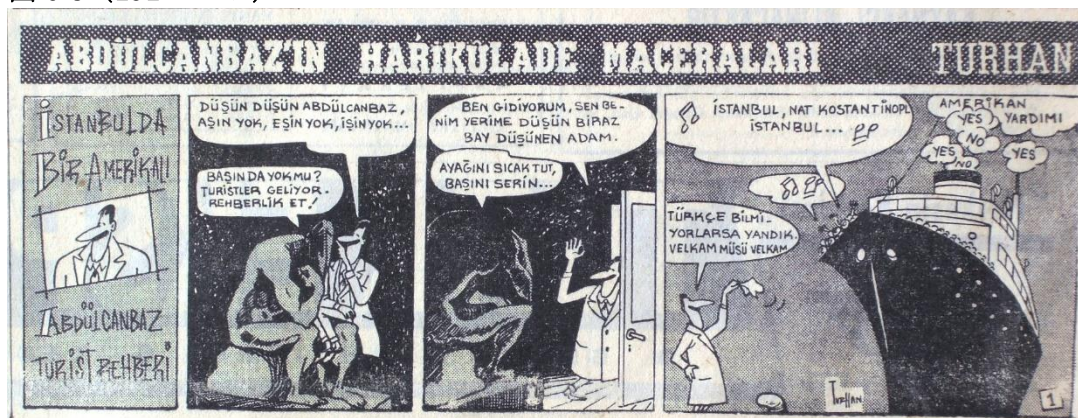
図 6-2 (190 ページ)



1960年5月31日 *Cumhuriyet* 紙第1面に掲載された、アリ・ウルヴィの漫画。「飛ぶ、飛ぶ・・・」というキャプションがある。この漫画には、以前に10日間の同紙発行停止の原因となった漫画を掲載したという但し書きがあった。上の人物から、カエサル、ヒトラー、ムソリーニ、アルゼンチンの元大統領ファン・ペロン、イラク元首相のヌリ・アル・サイードと摂政のアブデュル・イラーフ王子、キューバの元大統領フルヘンシオ・バチスタ、韓国の元大統領である李承晩。一番下の人物には「最近」という言葉が添えられ、顔が書いていないが、輪郭と髪型から明らかにメンデレス元首相である。これは、戦争、革命、クーデターによって殺害、追放され、亡命した歴史上の独裁者の人物を描いており、メンデレスが次に続くであろうことを示したものである。カバンを持っている人物は、追放されるか亡命したものの。

Çeviker, 2010, p. 292.

図 6-3 (191 ページ)



1957 年 12 月 1 日 *Milliyet* 紙第 2714 号 3 ページに掲載された、「アブデュルジャンバズの素敵な冒険」の第 1 回。ストーリーの軸は、アブデュルジャンバズという起業家のような男の様々な体験である。第 1 回のシリーズでは旅行ガイドとなり、イスタンブルでアメリカ人旅行客を案内する過程で、様々な事件に巻き込まれる。1958 年 2 月 8 日 *Milliyet* 紙第 2780 号からは、アブデュルジャンバズが芸能プロダクションを経営する第 2 シリーズが始まる。このシリーズでは、彼はキャバレーのような店に女性ダンサーなどを斡旋し、露出度の高い女性の姿も描かれる（図 6-4）。さらに、映画ロケの仕事でアラビアに赴き、そこで様々な事件に巻き込まれながら放浪するというストーリーが展開する。

①コマ目はシリーズの表題として、「イスタンブルのアメリカ人」、「アブデュルジャンバズ、旅行案内」とある。②コマ目で、「考える男」像と話をしているのがアブデュルジャンバズ。セリフは以下の通り。

②アブデュルジャンバズー考えろ、考えろ、アブデュルジャンバズ、飯無く、妻無く、仕事無く…。

考える男ー頭も無いのか？旅行者が来るぞ、案内しろ！

③アブデュルジャンバズー俺は行くよ、あんたも俺の代わりに少し考えてくれ、考える男さん。

考える男ー足を暖めて、頭を冷やせよ…。

④船からの声ーイスタンブル、コンスタンティノープルではなく、イスタンブル…。

アメリカの援助だ、イエス、ノー、イエス、ノー。

アブデュルジャンバズートルコ語を知らなかったら、ひどいことになる、ウェルカム、ムシュー、ウェルカム。

仕事がない独身男アブデュルジャンバズは、「考える男」と相談して旅行案内をすることにする。③コマ目の「足を暖めて、頭を冷やせ」というセリフは、健康に留意しろという意味の表現。④コマ目での、アブデュルジャンバズの「ウェルカム、ムシュー、ウェルカム」というセリフは、トルコ語のつづりで表記されている。第 2 回目以降では、娘を連れてアメリカ人夫婦の旅行客が登場し、第 3 回目では検疫の問題で、身ぐるみをはがれるという事件が起こり、混沌とした冒険が始まることになる。ストーリーが続くチズギ・ロマンとして描かれたものであり、セリフが吹き出しに描かれている点、背景などが明瞭に描かれている点、主人公のアブデュルジャンバズが主体となって行動する点に「アムジャベイエ・ギョレ」との相違がある。

(イスタンブル市立アタテュルク図書館所蔵)

図 6-4 (191 ページ)



1958年2月13日 *Milliyet* 紙第 2788 号 3 ページに掲載された、『アブデュルジャンバズの冒険』。アブデュルジャンバズが、芸能プロダクションを手掛け、ベリーダンスの踊り子を斡旋するストーリーが展開される。これは踊り子募集時の面接場面であり、セリフは以下の通り。

- ①応募の女性—私の名は、イクバル・テルテミズ・・・
アブデュルジャンバズ—印象的じゃないな、芸名が必要だ、アクギュルにしなさい。苗字はセヴァル・・・アクギュル・セヴァル、完璧だ、よしよし、さあ脱ごうか。
- ②カメラマン—親方、僕に連絡したでしょ、とても急ぎの仕事があるって。
アブデュルジャンバズ—よろしい・・・イブラヒム、お前は誰も入れるなよ。よし、若いの、仕事を始めよう・・・
- ③アブデュルジャンバズ—何があるかわからんので、申し訳ないが、退屈するだろうから、主役のつもりになってくれ、日々稼いでくれ。

口語的な部分には意識を交えた。イクバル (İkbal) は、「スルタンの妻」、テルテミズ (Tertemiz) は「純潔」を意味する。アクギュル (Akgül) は「白いバラ」、セバル (Seval) はトルコの女性名である。この女性は、後にベリーダンサーになり、露出度の高い衣装で舞台に立つのだが、このように踊り子を売り出すという、華やかな場の裏側を舞台とする点も、「アブデュルジャンバズの冒険」がイスタンブルの裏面を描き出すような漫画であることを示している。

(イスタンブル市立アタテュルク図書館所蔵)

図 6-5 (192 ページ)



トウルハン・セルチュークの『アブデュルジャンバズ、淑女たちと殿方たち、第 2 巻』に掲載された漫画の一コマ。刊行年は不明だが、他のコマでのセリフから、1975 年以降のものと思われる。これは、帝国時代の一夫多妻制の時代からの、男女の関わりを題材としたシリーズである。上のコマはオスマン帝国時代に、ハレムのように女性を集めたい男性たちのストーリーの中で、いわゆるトルコ風呂であるハمامの中の様子を描いたもの。これには、セルチュークの母ドゥリエ (Dürriye) による、女性同士のおしゃべりに加え、楽器や歌でにぎやかなハمامの思い出に基づいているという添え書きがある。

吹き出しの中のセリフは左から、「ドゥリエ様、息子さんのなんとまあ成長したことか、ここにもういないの」、「成長しただけでなく、魔物のジンのように、見たい見たい！目は書物を読む、神にかけて・・・」、「早くから来ているこの男の子!」、「あああ、何でおしゃべりしてるの？お目にかける子供のために・・・」、「ひひひ、お子様を、この親友に見せてよ、近くで!」とある。中央に一人だけ男性がいて、子供をハمامにつれてきたことを描いていると解される。タンバリンとトルコの伝統楽器ウド (Ut) を弾いている女性がいるが、セルチュークが、18 世紀フランスの画家ドミニク・アングル の 1862 年の作品『トルコ風呂』に描かれた、楽器を弾いている人物が含まれた裸体群像と結びつけるように描いた可能性はある。このシリーズには、アブデュルジャンバズが中心ではなく、男女の駆け引きによる行動が描かれ、このコマのように、裸体で描かれた女性が多く現れる。

Selçuk, (n.d.), p. 2.

図 6-6 (194 ページ)



1977 年 1 月 30 日 *Gırgır* 誌第 234 号 1 ページに掲載された、オーウズ・アラルの漫画。「50 年代世代」の漫画家の作品とも、ナーディルの作品とも異なる画風が示されている。左の四つんばいになった人物のセリフは、「ロバの息子め、ロバどもー!」。右側の新聞記者のセリフは「私たちはロバになっています、しかし大麦はあなたが食べてます!」とある。また、セリフが吹き出しによって提示されているという相違がある。この漫画は、国会議員への資金提供を風刺した新聞に対し、当該議員がロバと罵ったことを題材としている。トルコではロバは愚か者の代名詞の一つとされる。ロバと罵られた記者は、議員がロバの餌である大麦の代わりに、賄賂のような金を食べていることを指摘している。

Çeviker, 2010, p. 411.

図 6-7 (194 ページ)



1992 年 3 月 15 日 *Fırt* (あたふた) 誌第 835 号表紙に掲載された、Halit+Kalender という署名がある漫画。Halit は、同誌に関わったジャーナリストであるハリト・クヴァンチ (Halit Kıvanç) と思われる。「特別なテレビの成人映画を見せる夫、妻は秩序的には上になった」というキャプションがある。妻のセリフには「かわいそうなことね、ルクフィ・・・、20 年もの間、私の中身は、一度も、こんなことに興味は示さなかった・・・」とある。この漫画の背景として、当時のトルコのテレビ放送に、煽情的な番組の増加があったと推察され、男性がそれに惑溺することを、妻が嘆いているものと解される。右上には誌面の紹介があり、「何百もの *Fırt* 読者が、〈*Fırt* の美女〉を脱がせた、1 億も賞を貰ってから稼いだ、あなたも〈*Fırt* の美女〉を脱がせて稼ごう・・・*Fırt* の美女は 3 ページ」と書かれ、女性の露出をアピールするものであり、この雑誌が男性読者向けの大衆的なものであることがうかがえる。

Koloğlu, 2005, p. 600.

図 6-8 (194 ページ)



1980 年 7 月 20 日 *Gırgır* 誌第 415 号 1 ページに掲載された、イルバン・エルテム (İlban Ertem) の漫画。原案者としてイルハン・オナル (İlhan Önal) のサインがある。アラルのものに類似した描画と似顔絵によって漫画を構成している。左の金をポケットに入れた人物の吹き出しのセリフは「アダナ、マラス、チョルム、ま、ま、ま、満足してないぞ、トルコにいい!!!」とある。アダナ (Adana)、マラシュ (Maraş)、チョルム (Çorum) はアナトリア中央部の都市。この漫画は、経済がほとんど破綻した状態の中で、極右勢力と極左勢力のテロの応酬による内戦のような当時の状況 (松谷, pp. 325-326, 330-331) を描いたものであり、各都市はその現場である。その戦闘が背景に描かれており、左の人物はこれによって利益を得る商人もしくは利権者と推

察される。中央でオーボエ様の伝統楽器ズルナ (Zurna) を吹いているのが、当時のシュレイマン・デミレル (Süleyman Demirel) 首相であり、左の人物をなだめているように見える。右側で煽るようにタンバリンを叩いているのは、極右的な民族主義行動党 (Milliyetçi Hareket Partisi) 党首のアルパルスラン・テュルクエシュ (Alparslan Türkeş)。

Çeviker, 2010, p. 430.

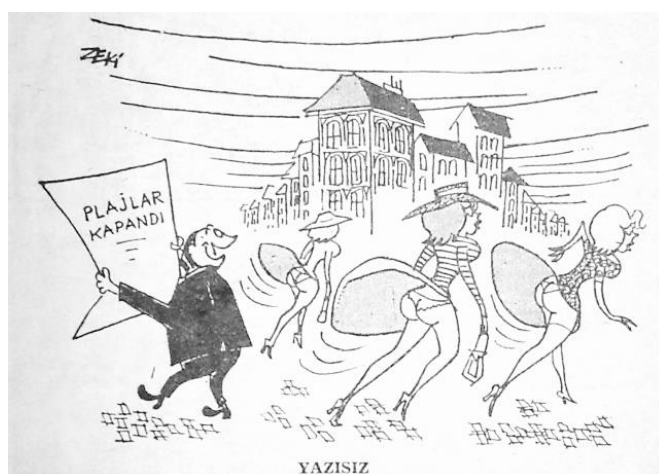
図 6-9 (196 ページ)



漫画家ビュレント・シェレンによって1963年10月23日に発行された、新 *Amcabey* 誌創刊号の裏表紙に掲載されたシェレンの漫画。これには「アムジャベイの息子」という題があり、キャプションにはアムジャベイのセリフとして、「やあ！持ってるものを、良いものを見てくれ、わが息子ビュレントさんよ！」とある。右で驚いているのはシェレンと思われる。中央下の男性は、後に同誌に連載される、シェレンによる「アムジャベイエ・ギョレ」を雛形にしたような漫画、「マフドゥムベイ (Mahdumbey、息子氏)」に登場するキャラクターであり、アムジャベイの息子という設定である。この人物が額の絵からアムジャベイを引っ張り出している点は、すでに歴史的なものとなったアムジャベイを、再び現役に復帰させようという意図を感じさせる。また、同じ額の中にナーディルの似顔絵がある点には、偉大な先達への敬意を忘れないでいることを示している。右の壁に書いてあるのは「マフドゥムベイ」の題名。

(イスタンブール市立漫画美術館所蔵)

図 6-10 (196 ページ)



1963年10月23日 *Amcabey* 誌第1号13ページに掲載された、ゼキ・ベイネル (Zeki Beyner) の漫画。男性が持つ新聞には「海水浴場閉鎖」とある。海水浴シーズンが終わり、水着の女性が見られなくなった代わりに、街の中での女性の思わぬ露出に喜ぶ男性を描いたものと解される。描画が「50年代世代」の漫画家の流れを汲んだものである。

(イスタンブール市立漫画美術館所蔵)

図 6-11 (196 ページ)



1964 年 2 月 12 日 *Amcabey* 誌第 17 号 14 ページに掲載されたビュレント・シェレンの「マフドゥムベイ」。セリフは以下の通り。

- ①・・・こんな進み方だと、国の行政を外科医に委ねることを受け入れることになるだろう、おそろくな、マフドゥムベイ？
—それは、なぜ？
- ②—なぜならば、とにかく誰でも、国を手術台に寝かせるために立ち上がったんだ、今もフェリト・メレンは手術道具を手にも...
- ③・・・どうなるというんだ？手術の後病気の国が、ヘラクレスのように起き上がるのを見るのか？
- ④・・・でなければ、なんとか脇の下の杖で歩くような状態で立ち上がるのか？もちろん手術には、あらゆる種類の結果がある！
- ⑤—神かけて、財務省は、そんな人間にも手術を絶対に受けさせて、そんな状態にするようだ、これに似たようなことなら、私は全てに同意しよう！

②コマ目に描かれている外科医として描かれているフェリト・メレン (Ferit Melen) は、当時メンデレス政権を倒したクーデター後に組閣されたイニョニュ政権に、非議員ながら選ばれた財務大臣。これは、当時のトルコ経済の建て直しに、メレンが手術のように大胆な手段を使うことへの期待と不安を描いたものと解される。この漫画では「アムジャベイエ・ギョレ」と同様、①コマ目で対話者がマフドゥムベイに語りかけ、中間コマで題材に関するトピックを提示する。⑤コマ目では、マフドゥムベイが、足に障害を持つ人物も立てるように手術するなら同意しようと、皮肉を言うオチになっている。これはキャブションのない漫画や、吹き出しの中にセリフを書き込む漫画が現れている中、あえて「アムジャベイエ・ギョレ」のような構成をとったものと捉えられる。主人公のマフドゥムベイも、現代的な服装ではあるが、丸さを持つ身体と蝶ネクタイなどのアムジャベイの特徴を継ぐようなものになっている。ただし、ナーディルの描画の太さの変化をもつ曲線や、等身の短さという点とは相違している。

(横田所蔵)

図 6-12 (197 ページ)



2011 年、トルコで初めての女性の編集による漫画雑誌 *Bayan Yanı*、6 月 4 日第 3 号表紙。この号に収録された漫画と記事が紹介されている。左半分を占める女性像は、この雑誌の看板連載漫画ともいべき、ラミゼ・エレル (Ramize Erer) の「エルヴィーダ (Elvida、主人公の名)」の登場人物である。1963 年生まれのエレルは、国立ミマル・スイナン大学で美術を学び、*Gırgır* 誌上でデビューした (Balcıoğlu, 1998, p. 320)。右下には裸の女性が描かれているが、これはトゥンジャイ・アクギュン (Tuncay Akgün) による漫画「ハレム (Harem)」から採ったもので、この作品のみ例外的に男性の手になる。このように女性の編集ではあるが、露出度の高い女性像が掲載されていないわけではない。ただし、基本的に描く漫画は女性が主人公となっている。

(横田所蔵)