

はじめに

本稿の目的は、20 世紀初頭のイギリス領マラヤ（現マレーシア）<sup>2</sup>の大衆演劇における『ハムレット』の変容を跡付け、植民地における政治文化の形成という観点からその意味を考察することである。

この目的はマレーシアの現代史研究の課題への応答を念頭に置いている。マレーシア研究には民族英雄のハン・トゥア（Hang Tuah）を通じて政治文化を捉える研究の蓄積がある。ハン・トゥアは王国時代の伝承の登場人物であるが、その今日のイメージは 20 世紀以降の大衆演劇と映画を通じて形成されたと考えられている。ただし、バンサワン（bangsawan）と呼ばれるマラヤの大衆演劇に『ハン・トゥア』の演目が登場したのは本稿が示すように 1927 年頃のことであり、それ以前のどのような動きを受けてハン・トゥアが古典演劇に登場したのかは明らかでない。

本稿では 1927 年以前のバンサワンの主要演目の 1 つだった『ハムレット』を取り上げる。バンサワンは即興劇だったため記録がほとんど残っていないが、『ハムレット』は公演のたびに新聞に劇評が掲載されたために内容を知ることができる。また、本稿で考察するように『ハムレット』と『ハン・トゥア』には秩序維持と正義・公正の葛藤という共通点が見られることから、『ハムレット』について考察することはマレーシアの政治文化を捉える助けになると考えられる。

以下では、I でマレー・ナショナリズム研究における政治文化についての研究動向を整理して本稿の位置づけを示す。II では、演劇をもとに政治文化を捉える本稿の資料と方法

---

<sup>1</sup> 本稿は公益財団法人 JFE21 世紀財団の研究助成による。本稿を再構成した「イギリス領マラヤの大衆演劇における『ハムレット』の変容」は『東南アジア研究』62 巻 2 号への掲載を予定している。

<sup>2</sup> マレーシアはマラヤ（半島部マレーシア）およびボルネオから成る。時期や立場によってマラヤにシンガポールを含める場合と含めない場合があるが、本稿ではマラヤにシンガポールを含める。

について、植民地における文化の真正性と混濁性に関する議論を踏まえて検討する。その上で、III で本稿が事例とするバンサワンおよび『ハムレット』の公演について概観し、IV で劇評をもとにバンサワンの『ハムレット』の変容を跡付ける。V では、劇評に見られる『ハムレット』の変容と観客の笑いを中心に、植民地社会における政治文化の形成について考察する。おわりに、本稿の結論をまとめた上で、本研究がマレーシアの政治文化研究に与える視角について考えてみたい。

## I 課題と背景——マレー・ナショナリズムと政治文化

### (1) マレー・ナショナリズム研究

マレーシアでは、王国ごとに帰属意識を持っていたマレー人が王国を越えたマレー民族意識を持ち、華人やインド人とともにマレーシア国民を構成したことから、マレー民族およびマレーシア国民の成り立ちに研究の関心が寄せられてきた。

マレー・ナショナリズムの起源を論じたウィリアム・ロフ[Roff 1967]は、20世紀初頭のマレー人社会において、伝統的支配層を中心とする英語教育を受けた官吏、アラビア語教育を受けたイスラム教の改革運動の担い手、マレー語教育を受けてインドネシア・ナショナリズムとの接合を夢見る知識人の3つのグループが生まれたことを明らかにし、親イギリスの前者を右派、反植民地主義と階級闘争の影響を受けた後二者を左派と呼んだ。ただし、1957年にマラヤがイギリスから独立したとき、王族出身でイギリス留学の経歴を持つアブドゥル・ラーマン (Abdul Rahman Putra Al-haj) が初代首相に就任し、「独立の父」として国民の広い支持を得ると、反植民地主義と階級闘争で特徴づけられる左派のマレー・ナショナリズムはどこに消えたのかという疑問を残した。

1930年代末までを対象とするロフの研究は、植民地支配者であるイギリスの社会的・文化的影響、スルタンを頂点とする王国ごとの階級制度、さらに外来移民に由来する華人やインド人との関係といった諸問題に正面から取り組むことなく、王国の枠組を越えてマラヤ規模でマレー民族意識が現れたことをもってマレー・ナショナリズムの形成と読み替えたものだったと言える。

これに対してアリフィン・オマールは、1945年から1950年までの左派の言説を分析し、多民族状況を踏まえた社会建設について右派と異なる構想が存在したことを明らかにした [Ariffin 1993]。アリフィンの議論は、反共産主義を背景とする植民地政府によって 1950

年に左派が大量逮捕され、その結果として独立時に政治の表舞台には右派しかいなかったことを説明する。ただし、前述のように右派が国民の広い支持を受けていたことは十分に説明されない。

アンソニー・ミルナーは、ヒカヤット（歴史物語）と呼ばれる王国時代の文学作品は、できごとの客観的記録の面が弱いために西洋の研究者から文化的価値が低いと扱われてきたが、そこに見られる性質・価値、繋がり、様式、用語などに注目することでマレー人の政治文化を捉える方法を示した[Milner 1982]。その上で、直接的に引用・参照しあう関係になくとも時間と空間を超えたテキスト上のやり取りを通じて公共圏が形成される間テキスト分析の方法を用いて、左派と右派が意見を戦わせながら公共圏を形成したと論じ、右派と左派の考えが両立する状況を説明した[Milner 1995]。ミルナーは、左派と右派を切り分けてその勝ち負けを見るのではなく、どちらも人々の内面に存在し、どちらが好ましいかを議論するための概念が言葉として共有されたことをもって政治文化の形成と捉える。これにより、マレー・ナショナリズム研究において政治文化に研究関心が向けられるようになった。

## (2) 民族英雄ハン・トゥア——主君への忠誠と秩序維持

マレーシアの政治文化を考える上で重要な存在にハン・トゥアがある。ハン・トゥアは、王国時代に書かれた『マレー王統記』(Sejarah Melayu) や『ハン・トゥア物語』(Hikayat Hang Tuah) に登場する<sup>3</sup>。マラッカ王国のスルタンに仕えた提督で、複数の人物像を組み合わせることで造形されたと考えられている。

ハン・トゥアはスルタンに忠実であり、無実の罪を着せられてスルタンから死刑宣告を受けてもそれに甘んじる。ハン・トゥアの幼なじみで武術のライバルでもあるハン・ジュバ (Hang Jebat) は、公正な裁判なしでハン・トゥアが処罰されたことに憤ってスルタンに反逆する。実はハン・トゥアは処刑されずに匿われていると知ったスルタンはハン・トゥアにハン・ジュバ討伐を命じ、ハン・トゥアはハン・ジュバを刺殺する。

主君に忠実で勇敢な戦士というハン・トゥア像は、独立準備期に右派指導者と結びつくことで、マレー人の独立の精神の象徴であるという認識が浸透していった。アブドゥル・ラーマンは、自ら率いる統一マレー人国民組織 (United Malays National Organisation、

---

<sup>3</sup> ヒカヤットおよびハン・トゥアについては[西尾 1995]を参照。

UMNO) を、スルタンを擁護しマレー人の権利のために戦う「ハン・トゥアの政党」と位置づけた<sup>4</sup>。1955年の連邦参事会選挙ではマラヤ各地でバンサワンの『ハン・トゥア』が上演され、幕間にアブドゥル・ラーマンが登場して UMNO への支持を観客に呼び掛けた [Tan 1993:170]。

この選挙で勝利を収めて首相候補になったアブドゥル・ラーマンはイギリスと独立交渉を行い、その結果をマラッカで発表した。ポルトガルによるマラッカ王国の占領から約 450 年間に及ぶ外国勢力による支配に終止符が打たれることを「ハン・トゥアの国」の異名を持つマラッカで報告することで、ハン・トゥアをマレー民族の独立の精神の体現者として位置づけ、自らをその継承者として演出したのである。独立後のマラヤでは教科書と学校教育を通じたハン・トゥアの英雄像の教化が進められ、ハン・トゥアはマレー人の民族英雄であるとともにマレーシアの国民英雄にもなった<sup>5</sup>。

ハン・トゥアは公的な言説では主君に忠実で秩序を守る英雄として肯定的に語られたが、文芸や演劇・芸術ではスルタンが相手であっても正義と公正を追求するハン・ジュバこそ真の英雄であるとする見方も生まれた。そのためハン・トゥアは常にその裏にハン・ジュバがイメージされ、主君への忠誠と秩序維持か公正と正義の追究かという問いが結び付けられるようになった<sup>6</sup>。

さらに、ハン・トゥアは創作物の中だけでなく実社会でも存在感と影響力を持った。政治はハン・トゥアと結びつけて語られ<sup>7</sup>、また、ハン・トゥアの実在性を巡って歴史学者を

---

<sup>4</sup> イギリスは 1946 年にスルタン制の廃止および華人やインド人へのマレー人と対等の市民権付与を骨子とする植民地再編を行おうとし、それに対するマレー人の反対運動をもとに UMNO が結成された。

<sup>5</sup> ハン・トゥアに関する研究は数多くある。さしあたり、マレー人の英雄イメージに関しては [Shaharuddin 1984]、文学作品とハン・トゥアについては [Hooker 2000] [Maier 2004] を参照。

<sup>6</sup> 独立後のマレーシアにおける小説・演劇・映画に見られるハン・トゥアのイメージを論じた [Khoo 2006] を参照。

<sup>7</sup> 1980 年代にスルタンの権限縮小を試みたマハティール首相はスルタンに反逆するハン・ジュバであると批判された [Rusaslina 2016]。1990 年代には「改革」を掲げてマハティール首相と対立したアヌアル・イブラヒムが年長の指導者に反抗するハン・ジュバであると

巻き込んだ論争が生じた<sup>8</sup>。

ただし、今日のマレーシアにおけるハン・トゥアのイメージ形成に大きな影響を与えたのはヒカヤットではなく映画だったと考えられている。1956年1月に劇場公開された映画版『ハン・トゥア』(Hang Tuah)は、後に「マレー映画の父」と称される人気俳優のP.ラムリー(P. Ramlee)がハン・トゥアを演じ、当時のマレー映画では珍しいカラー映画だったこともあって評判になった<sup>9</sup>。テレビ放送でも繰り返し放映され、マレー人か非マレー人かを問わずハン・トゥアへの認知と人気を高めた。

映画版『ハン・トゥア』は28章から成る『ハン・トゥア物語』の17章までにあたり<sup>10</sup>、ハン・トゥアの主君への忠誠が強調された内容になっている。そしてその内容はバンサワンで演じられた『ハン・トゥア』の影響を受けていると考えられている<sup>11</sup>。

ただし、バンサワンの全盛期である1930年代には『ハン・トゥア』が何度も上演されたが、シンガポールとペナンの新聞の公演広告では1927年まで『ハン・トゥア』の演目は見当たらない。『ハン・トゥア』の公演は、シンガポールでは1927年8月[Malaya Tribune

---

批判された[Khoo 2006:24]。2000年代にマレー人政党が分裂すると、UMNOはスルタンを擁護しマレー人の権利を守るハン・トゥア政党を自任し、対立するアヌアル陣営は、UMNOは権力者に忠実で国民への公正性に欠けるハン・トゥア政党であると批判し、自分たちはハン・ジュバすなわち正義・公正の追究者であると主張した。

<sup>8</sup> 2004年頃に「ハン・トゥアは実は華人だった」という噂の真偽を巡る論争が起こり、歴史学者のクー・ケイキムが裁定を求められた。クーは、ハン・トゥアは虚構の登場人物であって華人であるか否かという問い自体が意味をなさないと答え、ハン・トゥアの実在を信じる歴史学者や政治家を巻き込んだ論争に発展した[Rusaslina 2016][Wong 2016]。

<sup>9</sup> 映画版『ハン・トゥア』に関する研究は多数ある。さしあたり[Heide 2002][Amir 2010][Hassan 2013]を参照。

<sup>10</sup> ヒカヤットの『ハン・トゥア物語』は写本によって章に分かれていないものもある。ここでは言語出版局による[Kassim 1964]の章分けを参考にした。

<sup>11</sup> ハン・トゥアの言葉として「マレー人よ永遠なれ」(Ta' Melayu Hilang di-Dunia)があり、マレー・ナショナリズムを象徴する言葉として知られている。ただしこの言葉は『ハン・トゥア物語』に登場せず、バンサワンでの即興のせりふがもとになっていると考えられている[Milner 1995(2002):102;112][Putten and Barnard 2007:246]。

1927.9.7:6]、ペナンでは1929年10月[SE 1929.10.29:11]が最初だった。

シンガポールでの公演広告では、『ハン・トゥア』は「真のマレーの背景、マレーの衣装、全てマレー」「マレーの歴史劇」[Malaya Tribune 1929.5.17:12]と紹介された。これを見ると、観客が求めていたのは「マレーの衣装」や「マレーの歴史劇」であって、ハン・トゥアはその媒体という位置付けだったようにも思われる。また、ペナンの公演広告では『ハン・トゥア』を「ジャワの物語」[SE 1932.11.30:7;1933.7.26:11]と紹介しており、ペナンの観客にとってハン・トゥアは馴染みが薄い存在だったことがうかがえる。

バンサワンの中心地だったシンガポールやペナンと別の場所で『ハン・トゥア』が公演されていたとは考えにくいことから、ハン・トゥアは限られた範囲の人々だけが知っており、1927年頃にバンサワンの演目になることで広く知られるようになったと考えられる。

このことはマレー・ナショナリズムの展開と符合する。シンガポールでは少数の富裕なアラブ系やインド系ではなく多数派のマレー人の中からムスリム住民の代表を選ぶべきとの主張が強まって1926年にシンガポール・マレー人同盟(Kesatuan Melayu Singapura)が組織され、これを受けてマラヤ各州でマレー人協会が設立された[Roff 1967(1994):170]。マレー・ナショナリズムの高まりに伴ってハン・トゥアの物語が再発見され、当時の主要メディアだったバンサワンで公演されたものと考えられる。

### (3)バンサワン演劇の『ハムレット』——即興劇の変容

ハン・トゥアが1927年頃にバンサワンの演目になったことにこれまで研究の関心は向けられてこなかった。バンサワンは即興劇であるために脚本も内容の記録も残っていないという資料上の理由が大きい。

バンサワンは、後述するようにインドのパールシー劇団に由来する外来の演劇である。1920年代に民族混成的な娯楽に成長したが、映画の台頭によって1950年代には多くの人にとって過去のものとなり、1970年代にマレー民族芸能と位置付けられて保護と振興の対象になった。バンサワンの研究が行われるようになったのは1970年代以降のことである。

ラフマ・ブジャンは1970年頃に元役者たちに聞き取りを行い、1920年代以降のバンサワンの上演の実態をまとめた[Rahmah 1975]。タン・スイベンは1980年代に聞き取り調査と文献調査を行い、バンサワンが商業的で多民族的な娯楽だったことを示し、舞台装置、物語、楽曲など多角的にバンサワンを捉えた[Tan 1993]。ただし同時代資料の不足のため、

ラフマもタンも、商業遊園地でバンサワンが行われた 1920 年代後半以降のバンサワンとそれ以前の巡回劇団を中心とする初期のバンサワンを混同している。

本稿は、1927 年頃にバンサワンの『ハン・トゥア』が登場した背景を理解するため、1920 年代末頃までの初期のバンサワンにおける『ハムレット』の変容に目を向ける。『ハムレット』は『ハン・トゥア』登場以前のバンサワンの人気の演目の 1 つであり、公演があるたびに新聞に劇評が掲載され、それを通じて上演内容を知ることができる。タンもバンサワンの『ハムレット』について論じているが[Tan 1993:付録 2]、劇評を網羅的に参照していないため、時期の違いによる変化に注意が向けられていない<sup>12</sup>。

## II 資料と方法—植民地における文化の真正性と混濁性

### (1)新聞の劇評

本稿では、主たる資料としてシンガポールの『シンガポール・フリープレス』(Singapore Free Press) とペナンの『ストレイツ・エコー』(Straits Echo) を用いる。

『シンガポール・フリープレス』は 1835 年にシンガポールで創刊された英語新聞である。創刊したのはイギリス出身の法律家たちで、法律家たちが発行する新聞という性格はその後にも継承された。当時のシンガポールは英語の読者が少なかったために 1869 年に発行が停止され、1884 年に発行が再開された[Turnbull 1977:68-69;118]。文学や演劇への関心が高く、1907 年頃からは、世界の著名な俳優の動向や世界の諸都市での『ハムレット』の公演を紹介する記事がしばしば掲載された。

英語教育を受けたアジア人の中産階級が増えると、1903 年にペナンで華人資本による『ストレイツ・エコー』が創刊された。編集長は短期間の代理を除いてイギリス人が務め

---

<sup>12</sup> 『ノッティンガム・デイリー・エクスプレス』(Nottingham Daily Express) にシンガポールで公演されたバンサワンの『ハムレット』の劇評が掲載され、『ペナン・ガゼット』に転載された[PGD 1912.3.25:2]。この劇評にはシンガポールで公演された『ハムレット』の詳細なあらすじが記載されており、タンの研究でも使われている。しかし劇評で言及されている劇団の活動時期や記事中で使われている表現などから既存の複数の劇評をもとに書かれた可能性が考えられ、当時のバンサワンについて知る資料として使うには注意が必要である。

たが、イギリスや植民地政府に批判的な記事が掲載されることもあり、「人民の新聞」(the People's Paper) と揶揄されることもあった<sup>13</sup>。

『ストレイツ・エコー』は西洋人<sup>14</sup>だけでなくアジア人にも向けた紙面作りを方針としたために発行部数が拡大した。これに対して『シンガポール・フリープレス』は、発行部数が伸び悩んだものの、西洋人コミュニティに向けた紙面作りの方針を維持した。

他の新聞の記事への批判記事または投書が掲載されて紙上の論争に発展することも珍しくなかった。とりわけ『ストレイツ・エコー』にはマレー語新聞を含む他の新聞の記事に対する批判や反論が掲載され、言語を越えた新聞の間の論争の場を提供した。

## (2) 歴史資料としての演劇とヒカヤット

植民地期のナショナリズム研究には文献資料をもとに識字エリートの認識を明らかにするものが多いことに対して、非識字者が多数いる社会や母語が異なる人々から成る社会において人々の間で共通の認識が共有されたことをどのように捉えればよいのか<sup>15</sup>。マレーシアの歴史研究は文献資料の読み方に注意を向けることでこの課題に対応しようとしてきた。

公的記録が扱わないことがらを口頭資料によって再構成する方法として、チア・ブンケン<sup>16</sup>は、盗賊が横行して植民地政府が「最も無法で治安が悪い地域」と称した 1920 年代のクダ州について、「英雄」に関する農民の語りをもとに農民の植民地支配への抵抗を読み解いた[Cheah 1988(2014)]。また、文献資料の書き手の関心の対象外に置かれてきたことがらに目を向けて、書き手の意図を越えて文献資料から情報を読み解く方法として、ムライカ・ヒジャスは、文学作品や記事から「読むこと」についての記述を集めて、もっぱら男性によって書かれていたと考えられてきた 19 世紀のマレー文学に女性の書き手が複数存

---

<sup>13</sup> 『ストレイツ・エコー』については[山本 2023]を参照。

<sup>14</sup> イギリス人が多いがオーストラリア人もいたため、西洋文化を優位に見る立場で『ハムレット』に臨む人という意味で本稿では西洋人と呼ぶ。また、植民地住民のうち西洋人にとって西洋人以外である人々を本稿ではアジア人と呼ぶ。

<sup>15</sup> チア・ブンケン<sup>16</sup>は、マレーシアの歴史研究は首都の国家的エリートに焦点を当ててもっぱらマラヤ中心史観とヨーロッパ中心史観の対立に関心を向けていると批判した[Cheah 1988(2014):8]。

在し、相応の数の作品が女性読者向けに書かれていたことを明らかにした[Mulaika 2011]。

さらに、文献資料に書かれていても読み手の関心からこぼれ落ちる情報もある。植民地期のマラヤの新聞や雑誌には演劇の広告や劇評が多く掲載され、また、政治指導者の自伝・評伝に演劇に関する記載が多いことなどから、マラヤにおける政治文化の形成には演劇が重要な役割を果たしたと考えられる。しかし政治史や社会史の研究では演劇は文献資料の読み手の関心の対象外に置かれることが少なくない<sup>16</sup>。本稿は、これまでもっぱら文化研究で扱われてきた演劇を政治文化の研究と接合させる試みである。

演劇を分析対象とするにあたってはヒカヤット研究が重要な示唆を与える。ジョン・レナードが強調するように、古典的なヒカヤットは読まれるものというよりも朗読されて演じられるものだった[Renard 1993:261]。しかしヒカヤットは王宮によって写本にされ、それらが植民地支配者によって収集され、突き合わせて最も真正なテキストが確定されることで文字化された。「作者」の手によって最終的に承認された決定版として紙に固定され、整った活字で全体でまったく同じものがいくらかでも複製できるという「印刷物」に価値を置く考え方が遡って適用され、過去にもそのような決定版があったと思う心性[池上 2022:89]を見ることができる。

民衆による声と身体を使った表現と政治権力による文字を使った記録との間の緊張関係を念頭に置いてテキストを読み解くヒカヤット研究の考え方を援用するならば、バンサワンは、文字で書かれ読まれるものにされたヒカヤットを即興劇によって再び演じられ見られるものにする営みと捉えることができる<sup>17</sup>。ヒカヤットは全ての写本がそれぞれオリ

---

<sup>16</sup> 例えば初期マレー・ナショナリズムの拠点となったスルタン・イドリス師範学院 (Sultan Idris Training College、1922 年開校) では、校長のドゥセック (Dusseck) はもともとバンサワンに関心を持ってマレー語を学んだために演劇に関心を持ち、自らシェイクスピア戯曲の『マクベス』と『ジュリアス・シーザー』をマレー語に翻訳して生徒たちに上演させた。ドゥセックの翻訳では主君に反抗すると不幸な結果がもたらされる側面が強調された[Nurul 2012]。このことはマレー・ナショナリズム研究の多くによって目を向けられていない。

<sup>17</sup> 演劇研究の解釈共同体理論[Fish 1980]では、テキストの解釈は作者ではなく受け手のものであるが、受け手は無制限に解釈できるのではなく、文化的テキストを共有する解釈共同体の一員としてしかテキストを解釈できない。逆から見れば、作品に対して受け手がさ

ジナルな改訂版であるとする見方<sup>18</sup>に倣うならば、バンサワンでは全ての上演がそれぞれオリジナルな翻案版と理解される。

本節の残りの部分では、文献から書き手の意図を越えて情報を読み解くことと、全ての上演をそれぞれオリジナルな翻案であるとする見ることについて、植民地における文化の真正性と混淆性の観点から検討する。

### (3) 西洋人の劇評——植民地行政官の自然身体と政治身体

文献資料から書き手の意図を越えて情報を読み解くことは、植民地支配者を生身の身体を持つ一人の人間と見ることに通じる。若くしてマラヤに派遣されたイギリス人植民地行政官は、赴任地での自らの運命にいくばくかの恐れを抱いていた。熱帯の動植物・虫や病気や現地住民によって身体的に危害を加えられるのではないかという恐れとともに、英語が通じない未開社会に1人で放りこまれ、自分が文明を忘れて未開社会の一員になってしまうのではないかという恐れである。

ヒカヤットを含むマレー文学を研究したマレー学者であり、植民地行政官として師範学院の設立を導いたリチャード・ウィンステッドは、24歳でマラヤに赴任した際にジョセフ・コンラッドの『オルメイヤーの阿房宮』(Almayer's Folly) とジョン・ラスキンの『モダン・ペインターズ』(The Modern Painters) を荷物に入れていた[Bastin 1964:2]。成功して大金持ちになってヨーロッパに凱旋するという思いに囚われたまま熱帯で朽ちていく西洋人を描いた『オルメイヤーの阿房宮』と、自然を描写するには科学的な観察に基づいて忠実な描写を行うことだけでなく、自然を見て美しいと感じた経験から生じる作者の思想や感情を表現することが肝心であるという『モダン・ペインターズ』を護符にすることで、熱帯の未開社会に放り出されても正気を保つことができるのかという恐れと、対象を観察し記録することで恐れを理性の力で跳ねのけるという意気込みが感じられる。

別のイギリス人植民地行政官は、第二次世界大戦中に日本軍の捕虜になったとき、子ど

---

まざまな解釈を表明することでその作品の解釈共同体が形作られていく。演劇に批評がなされ、それを踏まえて演劇が行われ、それに対して批評がなされていくことを重ねることで解釈共同体が形成される。解釈共同体については[北村 2018]より示唆を得た。

<sup>18</sup> ヘンク・マイヤーは、「読む」と「書く」の間の絶え間ない対話という観点からヒカヤットを捉えて『ハン・トゥア物語』を分析した[Maier 2004:chap.2]。

もの頃に覚えたシェイクスピア戯曲のセリフや歌を暗唱することで正気を保ったと回想している[Sheppard 1979:125]。戦争中の残虐行為と西洋文明とが対置され、シェイクスピア戯曲が西洋文明の代表として位置付けられている。

ヨーロッパの王は自然身体と政治身体の2つを持っているというエルンスト・カントロヴィッチの顰に倣えば、マラヤに赴任したイギリス人植民地行政官も自然身体と政治身体を持っていたと言える。政治身体が「帝国建設」や「白人の責務」を遂行しようとしたのに対し、自然身体は熱帯気候と未開社会から自らの身体と精神を守るという切実な課題に追われていた。そのような植民地支配者にとって、西洋文明は植民地住民を文明化するという使命の到達目標であるとともに、植民地住民が西洋文明を十全に理解できないことを確認することによって自らの文明性を確認する気慰みの手段でもあった<sup>19</sup>。

西洋人はバンサワンの『ハムレット』の公演があるたびに劇場に足を運び、シェイクスピア戯曲版の『ハムレット』とどれほど異なっているかを劇評に書いた。劇評に観客が笑ったという記述が繰り返し登場することの意味は本稿のVで考察する。

#### (4) 西洋戯曲の受容と変容—使い捨て可能な素材としての西洋文化

植民地住民が植民地支配者の文明を受け入れて「文明人」になろうとすることを植民地住民の墮落とする見方がある<sup>20</sup>。これに対し、植民地支配者がもたらしたものを受け入れ、それを換骨奪胎または「盗用」することに植民地住民の主体性があるとする議論がある<sup>21</sup>。これは、西洋がもたらしたものを手本として扱い、役をなさなくなっても形式上は手本の

---

<sup>19</sup> イギリス式カリキュラムの試験を受けるためにペナンからシンガポールに到着した弁髪の華人青年たちがシェイクスピアの本で勉強していたのを見て驚いたイギリス人が、彼らは本の内容を理解していないだろうと書いた[SFP 1894.1.30:6]。新聞に書くことで読者と共有しようとするこも、イギリス人のアジア人に対する心理的な優位を強調しようとした意識の表れである。

<sup>20</sup> マレーシア（マラヤ）は多民族社会であるという言説が形成され制度化された過程を論じた井口由布は、マレー人知識人はイギリス人植民者の考え方を内面化していたと批判する[井口 2018]。

<sup>21</sup> マラヤの師範学院における授業カリキュラムや教科書を分析した左右田直規はマレー人が植民地教育を換骨奪胎したと論じた[Soda 2020:6]。

地位を与え続けると見る点において、植民地住民の主体性を認めることと引き換えに西洋に真正性があることを受け入れる議論につながる。

これに対して、インドのパールシー劇団におけるシェイクスピア戯曲の受容を論じたビクラム・シン・タークルは、パールシー劇団がシェイクスピア戯曲を自由に翻案したことについて、パールシー劇団によるシェイクスピアの権威の「盗用」という見方を退ける。タークルは、パールシー劇団はそもそもシェイクスピアの権威を認めていないために「盗用」によってその権威を覆そうとする意図はなく、シェイクスピア戯曲を用いるのはそれがパールシー劇団が求めるメロドラマ的な性質を備えているためであり、パールシー劇団はその性質を観客の消費のために徹底して流用したと論じる[Thakur 2020:80-81]。シェイクスピア戯曲は手本ではなく、自由に改変した上で使い捨てできる手近な素材と見られている。

バンサワンについても同様に考えることができる。バンサワンは、シェイクスピア戯曲を含む西洋の物語だけでなく、アラブ、インド、中国、東南アジアなど世界各地の物語を採り入れた。『ハムレット』は定番の演目の1つだったが、それはシェイクスピア戯曲の権威を認めたためではなく、バンサワンが求める物語をシェイクスピア戯曲が提供していたためで、『ハムレット』は自由に改変して使い捨てできる物語の1つだったと見ることができる。

舞台の背景や役者の衣装に感じられる異国情緒が売りの1つだったバンサワンにおいて、『ハムレット』にマラヤの要素が盛り込まれてマレー人の衣装を纏った『ハムレット』が演じられ、さらにハムレットが死なない『ハムレット』が演じられた。これらの変化およびそれに対する西洋人の劇評における嘲笑の意味については本稿のVIで考察する。

### III 舞台設定——初期のバンサワンとその演目

#### (1) 起源と流行——商業的・民族混成的な余暇

バンサワンが登場したのはイギリスの植民地統治がマラヤの都市化と西洋化を増大する時期にあたる。イギリスははじめマラヤで交易拠点として島や河口を管理する拠点統治を行ったが、19世紀後半に王族の相続紛争に積極的に介入して領域統治を行うようになる。1874年にペラ王国と結んだパンコール条約を皮切りに、イギリスはマラヤの他の王国とも同様の条約を結んでいった。

イギリスによる内政への介入は各王国に政治的安定をもたらし、マラヤは 19 世紀後半から急速な経済成長を遂げた。行政や商業の施設が集まる町が形成され、町の住民を中心にレクリエーションが盛んになった。1880 年代までに人気を博していたパールシー劇団はその 1 つである。パールシー劇団は 19 世紀半ば頃にインドのボンベイで生まれた巡回劇団で、派手な衣装や音響装置を特徴とし、ヒンドゥスターニ語の歌で知られていた<sup>22</sup>。インド人商人が貿易拠点を設立したペナンを訪れたパールシー劇団は結婚式などに呼ばれ、ヒンドゥスターニ語の歌にマレー語の歌詞をつけて歌った[Tan 1993:16]。

パールシー劇団がマラヤでの公演を終えてインドに帰国するとき、ペナン在住のママ・プシ (Mamak Pushi) が劇団から衣装と音響小道具を購入して、1885 年にインドラ・バンサワン劇団 (Indera Bangsawan) を結成した。インドラ・バンサワン劇団は巡回上映を行って観客から得た収入で運営されたマラヤで初の職業劇団になった[Rahmah 1975:22][Tan 1993:16]。これ以降マラヤ各地で多くの劇団が作られ、これらの劇団およびその演劇は総称してバンサワンと呼ばれた。

バンサワンは王宮を庇護者とする伝統芸能ではなく、資本、演者、観客のいずれも民族混成的で、商業的かつ娯楽志向の娯楽として発展した[Tan 1993:19-20]。幅広い層の観客を集めるため、セリフを全てマレー語にした上で、多様な民族的背景を持つ物語が演じられた。

## (2)演出—異郷のファンタジー

バンサワンの特徴の 1 つは脚本を使わないことだった。バンサワンでは劇団ごとに主役の男優と女優がいた。演目ごとにおおよその話の流れとそれぞれの役者の役割が伝えられた上で、上演ではほとんどのセリフを主役の男優と女優が発し、時に観客と掛け合いをしながら即興で演じて物語が進められた[Tan 1993:109]。

バンサワンでは世界各地の物語が演じられた。ただしいずれも背景と衣装は西洋風で、宮廷、庭園、湖畔などのいくつかの場面の背景が使いまわされ、衣装も小道具で区別をつけて同じものが使いまわされた。

ペナンの劇場の公演広告をもとに 1903~1905 年のバンサワンの演目を劇団ごとに見て

---

<sup>22</sup> パールシー劇団とバンサワンについては[Putten 2009]を参照。

みよう。シンガポール拠点のインドラ・ザニバル劇団（通称ワヤン・カシム劇団）<sup>23</sup>は1903年9月から11週間の公演を行った。演目は毎日異なり、『ハムレット』<sup>24</sup>を含めていくつかの演目は2回公演された<sup>25</sup>。

クアラルンプール拠点のオペラ・ヤップチョウトン劇団（Opera Yap Chow Thong、通称インドラ・プルマタ劇団）は1904年5月から7週間にわたって公演した。演目はワヤン・カシム劇団と共通のものも多く、いくつかの演目は2回公演された。

シンガポール拠点のオペラ・スタンプル劇団（Opera Stamboel）は1904年11月から9週間の公演を行い、スマトラ拠点のインドラ・ザンジバル劇団（Indra Zanzibar）は1905年3月から4週間公演した。

これらの劇団はそれぞれ拠点地域が異なり、ヤップ・チョウトンのように中華風の名前を付けた劇団もあるが、演目には共通のものが多かった。試みに、これらの4つの劇団のうち2つ以上の劇団によって公演され、かつ1つ以上の劇団によって2回公演された演目を抜き出すと次のようになる。

西洋の『ハムレット』（シェイクスピア戯曲）、『シンデレラ』（Cinderella、グリム童話）、『ブラバンのジュヌヴィエーヴ』（Ginufifah、フランスのオペレッタ）、『貴賤結婚』（Bertha & Siegfried、オランダ）。

アラブの『アリババと40人の盗賊』（Ali Baba & the 40 Thieves、アラビアンナイト）。

インド・ペルシアの『バクトムとバクティム』（Baktom & Baktim）<sup>26</sup>

中国の『梁山伯と祝英台』（Sam Pek Eng Tye、中国の民間説話）。

---

<sup>23</sup> ワヤン・カシム劇団は東インドでも公演を行った。[Cohen 2006:chap.5][田子内 2012:第2章]を参照。

<sup>24</sup> 『クニ・ナハク』（クーン・エナハック）はヒンドウスタン語版の『ハムレット』である。記事によって Khoon-e-Nahak、Khooni Nahak、Khooni Nahaq と書かれた。同じ劇団の公演が日によって Khoon-e-Nahak と書かれたり Hamlet と書かれたりしていることがあり、両者は混同されていた。本稿では『クニ・ナハク』を含めて『ハムレット』と呼ぶ。

<sup>25</sup> 『エドワード・ウィリアム』（Edward William）と『ニヤイ・ダシマ』（Nyai Dasima）、『クニ・ナハク』と『ハムレット』のように、違う名前でも2回公演された演目を含む。

<sup>26</sup> ペルシア文学に由来する『Bahtoem dan Bahtim』[Putten 2009:239]。

東インド(現インドネシア)の『ロシナ』(Rossina)<sup>27</sup>と『ニヤイ・ダシマ』(Nyai Dasima)<sup>28</sup>。

マレーの『ジュラジュリ三女』(Jula Juli Bintang Tiga)<sup>29</sup>。

初期のバンサワンで劇団を横断した定番の演目には世界各地に由来する様々な物語があり、『ハムレット』もその1つだった。

初期のバンサワンは天上人や妖精を主人公とするファンタジーまたは外国の王侯の物語が多く<sup>30</sup>、観客は日常生活と関係ない異郷のファンタジーを楽しんだ。物語の舞台となる場所と時代が明示されずに演じられる高貴な存在の物語であり、マレー語で王侯を意味する「バンサワン」で総称されたのはそのことを示している。

### (3) 『ハムレット』—公演と劇評

ボンベイを拠点とするパールシー劇団のニュー・エルフィンストーン劇団 (New Elphinstone) が1901年にシンガポールで『ハムレット』を公演した。これがバンサワンの『ハムレット』公演の原型となり、これ以降、1930年<sup>31</sup>までにシンガポールではバンサワンの『ハムレット』公演が100回以上行われた。

ワヤン・カシム劇団は1903年から1910年までに『ハムレット』を17回公演した。初期は広場に上演舞台と観客の座席を作っただけの簡易劇場だった[SFP 1905.7.5:3]。1908年にロイヤル劇場 (Theatre Royal) が開設されると、同劇場を拠点とするスター・オペラ劇団 (Star Opera) は1930年までに『ハムレット』を47回公演した。

なお、バンサワンとは異なるが、1912年にイギリスのバンドマン喜歌劇団が公演している (本稿IVで後述)。

ペナンでは、ワヤン・カシム劇団が1903年から1912年までに10回公演し、他の劇団

---

<sup>27</sup> 東インドの小説家 Frederick Pangemanann による1903年の小説[Cohen 2006:327]。

<sup>28</sup> 1896年にバタビアで出版された G. Francis による小説。

<sup>29</sup> マレーのドラマ[Tan 1993:247]。

<sup>30</sup> 例外として東インドの実話に基づくリアリティのある演目の『ニヤイ・ダシマ』がある。

<sup>31</sup> 『ストレイツ・タイムズ』と『シンガポール・フリープレス』には1931年から劇場公演の広告が掲載されなくなった。

<sup>32</sup>によるものを含めて 1903 年から 1939 年までの期間に『ハムレット』は 57 回上演された<sup>33</sup>。

シェイクスピア戯曲のうち『ハムレット』に次いで公演回数が多かった『ベニスの商人』は、同じ時期にシンガポールで 21 回とペナンで 25 回の公演を行っており、シェイクスピア戯曲の中でも『ハムレット』は公演回数が多かった<sup>34</sup>。

西洋人は初期のバンサワンの頃から『ハムレット』の公演を見るために劇場を訪れた。1904 年のペナン公演では観客席に数人の西洋人がおり [PGD 1904.8.4:4]、1905 年のシンガポール公演でも観客席にマレー人を中心に華人と西洋人もいた [SFP 1905.7.5:3]。

西洋人はバンサワンの『ハムレット』を戸惑いをもって迎えた。西洋人の目には、地元の演劇のほとんどは戦士たちの戦いで構成されて極端にメロドラマ的であると映っており、アジア人がそれと異なる演劇を上演するのは例外的であると言われた [SFP 1905.7.5:3]。初期の劇評では、「超自然的な要素がある」 [SFP 1901.9.2:3] や「アジアに舞台を移したことで「暖かい」作品になった」 [SE 1903.9.12:5] のように漠然とした表現が見られた。その意味は後の劇評で具体的に明らかになっていく。

#### IV 劇評——『ハムレット』の変容

##### (1) 起——『ハムレット』の喜劇化

劇評で最も多かったのはバンサワンの『ハムレット』が喜劇であるという指摘である。「悲劇・喜劇・メロドラマの奇妙な組み合わせ」 [SFP 1905.6.17:4]、「悲劇というより喜劇」 [SFP 1905.7.5:3] といった指摘が繰り返され、「茶番劇」 [SFP 1907.6.14:5] と書かれることもあった。

劇評の関心が集中したのは墓掘りと幽霊の場面だった。バンサワンでは観客を飽きさせ

---

<sup>32</sup> 人気の劇団とよく似た名前の劇団が作られた。インドラ・ザンジバル (Indra Zanzibar) やインドラ・ザッバ (Indra Zabba) はインドラ・ザニバルと異なる劇団である。

<sup>33</sup> この間に『ハムレット』の映画は、1914 年 (1914 年イギリス制作)、1919 年 (1916 年アメリカ制作、アニメ短編)、1920 年 (1917 年イタリア制作) の 3 回上映された。

<sup>34</sup> ここで挙げたのは新聞に公演広告が掲載される劇場の公演である。『ハムレット』も『ベニスの商人』も、このほかにアマチュア役者や学校の生徒による上演も行われた。

ないように道化を出すのが一般的で、墓掘りと幽霊の場面は道化に絶好の機会を提供した[SFP 1904.4.22:3; 1905.7.5:3; 1908.8.11:8]。1908年のワヤン・カシム劇団のシンガポール公演では、幽霊に驚いた見張りの衛兵が電話で上官に報告する場面が演じられた[SFP 1908.8.11:8]。シンガポールで1879年に導入された電話が11世紀頃を舞台とする『ハムレット』に登場するちぐはぐ感が観客に好まれ、それ以降、電話はバンサワンの『ハムレット』で定番の小道具になった<sup>35</sup>。

歌劇であるバンサワンは当時の流行の歌を取り入れた。『ハムレット』の時代や場所にそぐわない歌曲が使われたことは西洋人にとってかなり違和感があったようで、劇評のたびにどのような歌曲が使われたかが記された<sup>36</sup>。

## (2)承——『ハムレット』の現地化

喜劇を意図しない翻案として先王の殺害場面がある。シェイクスピア戯曲版では、クロードィアスが新王に即位して先王の妻ガートルードが王妃になるところから物語が始まり、クロードィアスの兄である先王は物語に先立って殺されている。これに対してバンサワンの『ハムレット』では、先王が弟と妻によって毒殺されるまでの場面がはじめに詳細に演じられ、これがバンサワンの『ハムレット』の慣例になった<sup>37</sup>。

ウィンステッドは、1908年に寄稿した『ハムレット』の劇評<sup>38</sup>で、「マレー人の想像力」の産物であって正確な翻訳は試みられていないとした上で、バンサワンの『ハムレット』の内容を記述した[SE 1908.11.14:5]。それによれば、ハムレットの恋人オフィーリアの父で宰相のポローニウスがハムレットに誤って刺殺される場面や、父の復讐のために狂人を装ったハムレットから見捨てられた上に父ポローニアスの死が重なってオフィーリアが入

---

<sup>35</sup> 電話については[PGD 1912.3.25:2][SE 1925.9.26:8;1932.10.5:3]も参照。

<sup>36</sup> 例えば、イギリスのパラミュージックの「アリス、あなたは何処に？」(Alice where art thou?)[SE 1904.7.1:4]やジュゼッペ・ヴェルディ作曲のオペラ『イル・トロヴァトーレ』の「ミゼレーレ」[SFP 1905.6.17:4]などが演じられた。

<sup>37</sup> [SFP 1908.8.11:8][Straits Times 1909.1.30:8][PGD 1912.3.25:2]も参照。

<sup>38</sup> 『マレー・メール』(Malay Mail)に掲載され、[SE 1908.11.14:5]に転載された。ウィンステッドの1916年刊行の『マラヤの思い出』[Winstedt 1916]にも採録された。本文の引用は[SE 1908.11.14:5]による。

水して命を落とす場面は演じられなかった。ウィンステッドが「無差別虐殺」と呼ぶ最後の場面では、ハムレットを含む全ての登場人物が死んだあと、シェイクスピア戯曲版では死んでいるはずのポローニアスが死者たちを見ているという結末を迎えた。

墓掘りの場面やハムレットが母親を罵る場面が演じられないことについて、ウィンステッドは翻案の失敗ではなくマレー人の好みに合わせたためと考えた。これを受けて劇評には『ハムレット』が「マレー風に変えられている」[Straits Times 1909.1.30:8]と書かれた。

また、マラヤの多民族社会が劇中に盛り込まれた。シェイクスピア戯曲版では、先王殺害がクロードディアスらの仕業であると知っていることを示すため、ハムレットが先王殺害の劇中劇を上演する。1912年の公演では、先王殺害の劇中劇は城外の劇場で上演され、地元の人々が入場券を買って入場する場面が挿入された。路上には白杖をついたシーク教徒が歩き、入場券を売る若いマレー人男性は、マレー人の漁師とインド人女性には 20 セントで入場させるが、女性を同伴する富裕な華人男性には 1 ドルや 2 ドルの高額な座席の入場券を売った[Times of Malaya 1912.1.11][Tan 1993:127]。

### (3) 転——「本物の『ハムレット』」

バンサワンの『ハムレット』がマレー風に変えられていることが話題になった頃、西洋人にとっての「本物の『ハムレット』」の公演の機会が訪れた。1912年にイギリスのバンドマン喜歌劇団 (Bandmann Opera Company) がシンガポールを訪れてシェイクスピア戯曲を公演することになった。『シンガポール・フリープレス』は、シンガポールでまともなシェイクスピア演劇を見たいと願うのは月がほしいと願うのと同じぐらいの無理難題だったとした上で、バンドマン喜歌劇団による『ハムレット』のシンガポール公演を喜びとともに報じた[SFP 1912.1.17:1]。

公演当日の新聞には『ハムレット』の上演写真と配役一覧が掲載され[SFP 1912.1.18:2]、これが「本物の『ハムレット』」であると言わんばかりの紙面になった。会場にはバンサワンの拠点劇場よりも格上のビクトリア劇場が使われ、ロンドンのライシウム劇場で使われた風景、衣装、効果と同じ『ハムレット』を見るために数百人の観客が訪れた。公演翌日の劇評ではプロットも役者も背景も音楽も完璧な『ハムレット』だったと評された[SFP 1912.1.19:6]。

劇団を率いるモーリス・バンドマン (Maurice Bandmann) は、公演後にインタビューに答えて、ロンドン公演と同じになるようにリハーサルを念入りに行い、ロンドン公演と

完全に同じ『ハムレット』が上演できたと語った[SFP 1912.1.20:2]。バンドマンはさらに、シェイクスピア演劇で重要なのは主役の俳優ではなく、プロデューサーのもとで全ての俳優がそれぞれの役割を演じることであり、特定の俳優を輝かせるためにシェイクスピアの偉大な傑作を使うのは偽りの芸術であると語った[SFP 1912.1.20:2]。バンドマンがバンサワンについてどれだけ理解していたかはともかく、これは明らかに、主役の男優と女優が重要で、物語も他の役者も主役を引き立たせるために存在するバンサワンに対する批判だった。

#### (4) 結——『ハムレット』の崩壊

バンドマン喜歌劇団の公演以降、劇評はバンサワンの『ハムレット』に直接的で辛辣な表現を使うようになる。1914年のペナン公演の劇評は、オフィーリアを「糊のきいた白いフロックを纏い、頭の横に大きな黄色いリボンを付け、茶色い顔をしてきいきい声で話す」と描写した[PGD 1914.5.21:5]。別の記事は、「英語を理解せずシェイクスピア演劇を見たこともないのにシェイクスピア演劇を愛好する観客たち」という『ポールモール・マガジン』(Pall Mall Magazine)の記事を引用して、私たちはそれをバンサワンの『ハムレット』で目の当たりにしていると書いた[SE 1914.6.30:6]。役者の肌の色に言及することで人種の違いを意識させ、英語もシェイクスピアも理解できないアジア人がシェイクスピア戯曲を演じていると嘲笑することで、西洋人は文明人でアジア人は未開人であるという認識を改めて確認しようとしたのである。

1923年にロンドン発行の『タイムズ』にバンサワンの『ハムレット』劇評が掲載された。その記事は、オフィーリアを「真っ黒な髪の浅黒い女性」、クローディアスの衣装を「ランプのハートのキング」と描写した。背景および男性たちの衣装は『ベニスの商人』や『お気に召すまま』でもそのまま使えるもので、女性たちのイブニングドレスとヘアスタイルは「バラエティ・エンターテイメントのような奇妙な雰囲気」を醸し出しており、「少なくとも西洋人の耳には」と注釈した上で、女性たちが「耳障りな声を発している」と評した[SE 1923.6.4:3]。

この記事はシンガポールとペナンの新聞に転載された[SE 1923.6.4:3][SFP 1923.6.7:12][Malaya Tribune 1923.6.9:2]。バンサワンの奇妙さはマラヤにいる西洋人だけが言っているのではなく、文明の中心地であるロンドンでも共有されていると見せつけるかのように、ロンドン発行の『タイムズ』の記事がマラヤの複数の新聞によって転載さ

れた。

これらの劇評に対するバンサワンの応答は、『ハムレット』のマレー化をさらに進めることだった。前述の『タイムズ』の劇評はバンサワンの奇妙さの1つとしてマレー音楽にも言及している。西洋の衣装と西洋の音楽が特徴だったバンサワンで、『ハムレット』にマレー音楽が使われたのである。さらに1925年のペナン公演では、マレー人の衣装であるサロン（腰巻）とバジュ（シャツ）を着て『ハムレット』が演じられた[SE 1925.9.26:8]。

1920年代半ば以降は商業遊園地の時代になり、『ハムレット』は娯楽性を増してさらに大きく変化した。1932年のペナン公演は、先王が殺されるまで1時間かけて演じられた上で、ハムレットが死なない『ハムレット』になった。最後の対決の場面でハムレットはレアティーズの剣に仕込まれた毒を受けるが、父の仇の死を見届けたハムレットは瀕死の状態で魔女のもとに行き、薬草で毒を中和してもらって一命をとりとめる[SE 1932.10.5:3]。

この公演では、ホレイショーが横たわらせた女性を空中に浮かせ、女性の周囲にリングを通して支えがないことを示す奇術の場面も挿入された。演目と登場人物の名前を除けばシェイクスピア戯曲の『ハムレット』は崩壊しており、ハムレットが死なない結末はその中で行われた実験的な試みの1つだったと言える。

## V 考察——植民地社会における政治文化の形成

### (1) 西洋人観客の笑い——文明化の失敗という気慰み

劇評では『ハムレット』を見て笑ったことが繰り返し言及されたが、観客が全て一緒に笑ったのではない。「観客のうち西洋人は大声で笑い続け、それ以外の観客はそれほどではなかった」[SFP 1903.12.29:5]、「観客の西洋人は演劇の構造を巡ってかなり混乱したが、アジア人は受け入れていた」[SFP 1907.6.14:5]、「これらの演技は完全な真剣さで行われ、地元の人々は同じ精神でそれらを受け取るが、西洋人にとっては毎夜のショーは絶叫的な茶番である」[PGD 1912.3.25:2]のように、西洋人とアジア人では笑う場面が異なることが記された<sup>39</sup>。

アジア人が笑う場面で西洋人が笑わないのは、それが滑稽でないからというよりも、西

---

<sup>39</sup> アジア人の観客の笑いを植民地行政官や富裕階級への批判と見ることについては[Nurul 2009]を参照。

洋文化の神髄である『ハムレット』を滑稽に演じていることを受け入れないという意志表示と理解できる。また、アジア人が笑わない場面で西洋人が笑うのは、演技が滑稽だからではなく、『ハムレット』を滑稽に演じることをよしとするバンサワンおよびそれを楽しむ観客の「知性の低さ」を嘲笑しているのである。しかも、劇場で声を出して笑うことにより、アジア人が笑う場面で西洋人は笑わないことと、アジア人が笑わない場面で西洋人が笑うことをアジア人の観客に見せているのである。

さらに、それを劇評として新聞に投稿することで西洋人コミュニティの間で共有している。それゆえに、『ハムレット』の公演があるたびに、以前の劇評と同様の喜劇的な場面があったことを確認して劇評を書いたのである。

劇評は新聞に掲載されるために西洋人以外の読者にも読まれる。マラヤにアジア人として生まれ、英語教育を受けてイギリス人と同じ精神性を身につけようと思った人がいたとしても、「茶色」で「浅黒い」肌の色のためにイギリス人と区別され、どれほど勉強してもシェイクスピア戯曲に代表される西洋文化はわかるはずがないという西洋人の考え方を目の当たりにする。

アブドゥル・ラーマンは回想録の中で、『オセロー』のセリフを全て暗記した生徒がバンサワンの『オセロー』を見て、家に帰ると泣き疲れて寝てしまったと書いている[Abdul Rahman 1981:239]。その生徒は、シェイクスピア演劇を見たことも聞いたこともない役者たちが、シェイクスピア演劇を見たことも聞いたこともない観客が喜ぶからと好き勝手に内容を変えてしまい、シェイクスピア戯曲がずたずたにされたと嘆いたという。

この生徒は自分がシェイクスピア戯曲を十分に理解していると考えていたようだが、西洋人からはそのように見られていなかったことだろう。『ストレイツ・タイムズ』は、ジョホール州の公立英語学校で生徒にシェイクスピア戯曲を教えているという記事に対し、マラヤでは悲劇を茶番劇にすることなくシェイクスピア戯曲が上演できる学校は 2050 年にならないと出てこないだろうと書いている[Straits Times 1922.5.8:9]。

## (2) 死なないハムレット—流用の末の使い捨て

アジア人には西洋文明が理解できないという西洋人の嘲笑にもかかわらず、バンサワンは観客の求めに応じて『ハムレット』を改変していった。その結果、最新の歌曲が演奏される『ハムレット』や、登場人物がマレー人の衣装を着ている『ハムレット』が生まれた。

背景や衣装による異郷のファンタジーという演出を売りにしていたバンサワンにとっ

て、マレー人の衣装でも観客が満足するのであれば、演じる演目はもはや『ハムレット』である必要はなくなる。ヒカヤットをもとにマレー人の伝承や歴史に基づいた物語をマレー人の衣装で演じればよいのである。こうして『ハン・トゥア』がバンサワンの演目として「再発見」されることになる。

それでは、『ハムレット』の内容を変えていくことでバンサワンは何を試みていたのか。言い換えれば、『ハムレット』が変容していく中で変わらずに残されたものは何なのか。このことについて論じる資料的な裏付けはないが、『ハムレット』と『ハン・トゥア』の共通点を念頭に置いて検討してみたい。

ハムレットの有名なセリフは、バンサワンの『ハムレット』でも「生きるか、死ぬか」(Idop-ka? Mati-ka?) となって上演のたびに使われた[Times of Malaya 1912.1.11][PGD 1932.10.5:16]。シェイクスピア戯曲版に照らせば、これは父を殺した国王に復讐しないという屈辱に耐えながら国王のもとで生きながらえるのか、それとも復讐のために国王に決着をつけ、その行為に対する裁きを受け入れて死を甘受するのかという選択である。社会秩序の維持と正義・公正の間の選択と見るならば、父の復讐のために国王を殺して自分も命を落としたシェイクスピア戯曲版のハムレットは後者を選んだということになる。

バンサワンの『ハムレット』でも選択の内容は同様であるが、短い口語的な「生きるか、死ぬか」のセリフは、シェイクスピア戯曲版の解釈から離れて、ハムレットが生きるべきか死ぬべきかという直接的な問いを想起させる。父を殺した国王には罪を償わせるべきであるが、そのためにハムレットが罪を負って命を落とすのは妥当かという疑問である。

この観点からバンサワンの『ハムレット』を見ると、さまざまな翻案はハムレットを悪者にしたくないという意識の表れと考えると筋が通る。ハムレットが母親を罵倒する場面が上演されなかったのは、マレー人の慣習で母親を罵倒するのが適切だと考えないためである。ポーロニアスやオフィーリアが死なない『ハムレット』が作られたのも、ハムレットが無実の人々の死の原因になる状況を回避したいという意識があったと理解できる。

また、国王による先王の殺害について幽霊の証言だけで有罪とするのは公正でないと考えたとすれば、バンサワンの『ハムレット』が先王殺しの場面を詳細に演じたことはそのことと結びつけて理解することができる。このように考えると、父の復讐を遂げたにもかかわらず死なない『ハムレット』が登場したことは、ハムレットは死ぬべきでないという社会の願望が反映されたものと理解すると筋が通る。

もはやシェイクスピア戯曲版の原型をとどめなくなった『ハムレット』の物語にかかわ

てヒカヤットが再発見され、その1つがハン・トゥアの物語だった。バンサワンの『ハン・トゥア』は『ハムレット』の演出を受け継ぎ、その例として剣の交換がある。

『ハムレット』では、ハムレットとレアティーズの剣術の試合ではレアティーズの剣だけに毒が塗られており、2人の剣が入れ替わることで2人とも毒を体に受けて死ぬ。『ハン・トゥア』では、スルタンに反逆したハン・ジュバは所有者を無敵にするクリス（短剣）を持っており、ハン・トゥアは隙を見てハン・ジュバからクリスを奪い、クリスが交換されることでハン・ジュバが倒される。ウィンステッドが紹介した『ハン・トゥア物語』には無敵の剣の話が登場せず、剣の交換はヒカヤットの『ハン・トゥア物語』に不可欠の要素ではなかったようだが、バンサワンの『ハン・トゥア』ではハン・トゥアとハン・ジュバのクリスの交換がクライマックスの場面になった<sup>40</sup>。

また、1956年の映画版『ハン・トゥア』では、ハン・ジュバを倒したハン・トゥアが「どちらが正しいのか、私が正しいのか、それともハン・ジュバが正しいのか」と問いかける。このセリフもヒカヤットにはなく、バンサワンの創作と考えられている。主君への忠誠と秩序を守ったハン・トゥアと公正・正義の追求者であるハン・ジュバの物語は、『ハムレット』に照らせばハン・ジュバが主役になるべきということになる。ただしヒカヤットではハン・トゥアが勝利するため、バンサワンではそれを変更するには至らなかった<sup>41</sup>。そのかわりに、「生きるべきか、死ぬべきか」のセリフを翻案してハン・トゥアとハン・ジュバのどちらが正しいのかと問いかけることで、ハン・ジュバが正しいという可能性を残した。主君への忠誠と秩序を守ったハン・トゥアが正しいのか、正義と公正のために主君に反逆したハン・ジュバが正しいのかという問いは、明快な解決策が示されることなくマレー人社会（およびマレーシア社会）で問われ続けて今日に至る。

## VI おわりに

本稿は、劇評をもとに 20 世紀前半のマラヤの大衆演劇バンサワンにおける『ハムレッ

---

<sup>40</sup> 今日でもハン・トゥアとハン・ジュバのクリスの交換は『ハン・トゥア』の物語において不可欠の場面になっている。

<sup>41</sup> 独立後の映画におけるハン・トゥアとハン・ジュバについては[山本 2019]を参照。2021年にはハン・トゥア役がハン・ジュバ役に倒される映画が作られた[山本 2021]。

ト』の変容を分析し、その意味を考察した。

1880年代に登場して20世紀前半にマラヤ各地で流行したバンサワンは、世界各地の物語を演目とする商業的・民族混成的な娯楽であり、『ハムレット』はその定番の演目の1つだった。バンサワンの『ハムレット』はマラヤの観客の好みに応じて改変されていき、マラヤの要素が取り入れられ、登場人物が死なない『ハムレット』が演じられるまでになった。

西洋人はそれをシェイクスピア戯曲からの逸脱と見て嘲笑したが、バンサワンが『ハムレット』の公演の全体を通じて試みたのは、相手が支配者であろうとも正義と公正に基づいて断罪し、ただしその結果として主人公が罰を受けることがない物語を作ることだったと言える。

西洋人は劇評によってバンサワンの『ハムレット』がシェイクスピア戯曲版といかに異なるかを嘲笑とともに記録し、西洋人の間で共有した。これに対してバンサワンは、シェイクスピア戯曲の『ハムレット』を真正性を持つものとして受け入れたのではなく、観客の好みに合わせて改変し、原形をとどめなくなったところで使い捨てた。

本稿の議論はバンサワン演劇における『ハムレット』の受容と変容に限られたものであるが、西洋からもたらされたものは手本ではなく改変して使い捨てしてよい素材であり、使い勝手をよくするために自由に改変され、役に立たなくなれば捨てられるという視角は、植民地であるマラヤと植民地支配者であるイギリスの関係の歴史を捉え直す上でも有効であると考えられる。

また、演劇を通じて政治文化を捉えるという視角は、独立後のマレーシア政治を再考する上でも有効であると考えられる。2018年に建国以来初の政権交代を経験して民族別の政党構成原理が損なわれたマレーシアでは、民族別の投票行動分析にかわって政治文化から政治行動を捉える方法が必要である。演劇（および映画）を題材として政治史や社会史を捉える研究の発展が期待される。

#### 参考文献

##### (1) 定期刊行物

*Malaya Tribune*. Singapore.

PGD: *Pinang Gazette*. Penang.

SE: *Straits Echo*. Penang.

SFP: *Singapore Free Press*. Singapore.

*Straits Times*. Singapore.

*Times of Malaya*. Ipoh.

(2) 図書・論文

井口由布 2018 『マレーシアにおける国民的「主体」形成——地域研究批判序説』彩流社。

池上俊一 2023 『歴史学の作法』東京大学出版会。

北村紗枝 2018 『シェイクスピア劇を楽しんだ女性たち——近世の観劇と読書』白水社。

田子内進 2012 『インドネシアのポピュラー音楽 ダンドウツドの歴史——模倣から創造へ』福村出版。

西尾寛治 1995 「ムラカ王権の形成：海上民の役割の分析を中心に」『南方文化』、22:23-43。

山本博之 2019 「正義と忠誠の十字路：2018年のマレーシアにおける政権交代と映画」、山本博之編著『正義と忠誠——混成アジア映画研究2018』（CIRAS Discussion Paper No.82）、pp.8-14。

山本博之 2021 「正義が忠誠を倒すとき：マレーシアの恋愛映画『ジュバ』が試みる古典文学の再解釈」、山本博之編著『越境する災い——混成アジア映画研究2020』（CIRAS Discussion Paper No.100）、pp.60-66。

山本博之 2023 「20世紀前半のペナンにおけるジャウィ・プカン：『ストレイツ・エコー』のマレー人論争から」『マレーシア研究』、12:1:21。

Abdul Rahman, Tunku. 1981. *As a Matter of Interest*. Heinemann Asia.

Amir Muhammad. 2010. *120 Malay Movies*. Matahari Books.

Ariffin Omar. 1993. *Bangsa Melayu: Malay Concepts of Democracy and Community, 1945-1950*. Oxford University Press.

Bastin, John & R. Roolvink. (eds.). 1964. *Malayan and Indonesian Studies: Essays Presented to Sir Richard Winstedt on His Eighty-Fifth Birthday*. Oxford University Press.

Cheah Boon Kheng. 1988(2014). *The Peasant Robbers of Kedah 1900-1929: Historical and Folk Perceptions*. (second edition). NUS Press.

- Cohen, Matthew Isaac. 2006. *The Komedi Stamboel: Popular Theatre in Colonial Indonesia, 1891-1903*. Ohio University Press.
- Fish, Stanley. 1980. *Is There a Text in This Class?: The Authority of Interpretive Communities*. Harvard University Press. [S.フィッシュ (小林昌夫訳) 1992 『このクラスにテキストはありますか』 (解釈共同体の権威 3) みすず書房.]
- Hassan Abd Muthalib. 2013. *Malaysian Cinema in a Bottle: A Century (and a Bit More) of Wayang*. Merpati Jingga.
- Heide, William van der. 2002. *Malaysian Cinema, Asian Film*. Amsterdam University Press.
- Hooker, Virginia Matheson. 2000. *Writing a New Society: Social Change through the Novel in Malay*. University of Hawai'i Press.
- Kassim Ahmad. 1964. *Hikayat Hang Tuah (Menurut Naskah Dewan Bahasa dan Pustaka)*. Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Khoo, Gaik Cheng. 2006. *Reclaiming Adat: Contemporary Malaysian Film and Literature*. UBC Press.
- Maier, Henk. 2004. *We Are Playing Relatives: A Survey of Malay Writing*. Institute of Southeast Asian Studies.
- Milner, A.C. 1982. *Kerajaan: Malay Political Culture on the Eve of Colonial Rule*. Tucson: University of Arizona Press.
- Milner, Anthony. 1995. *The Invention of Politics in Colonial Malaya: Contesting Nationalism and the Expansion of the Public Sphere*. Cambridge University Press.
- Mulaika Hijjas. 2011. *Victorious Wives: The Disguised Heroine in 19th-Century Malay Syair*. NUS Press.
- Nurul Farhana Low bt Abdullah. 2009. "Bangsawan Shakespeare in Colonial Malaya". Huang, Alexander C.Y. & Charles S. Ross. (eds.). 2009. *Shakespeare in Hollywood, Asia, and Cyberspace*. Purdue University Press. pp.139-151.
- Nurul Farhana Low bt Abdullah. 2012. "The Politics of Shakespeare Translation and Publication in Malaya". *TRADUÇÃO EM REVISTA*. 12(1):39-60.
- Putten, J. van der & T. Barnard. 2007. "Old Malay Heroes Never Die: The Story of Hang Tuah in Films and Comics". Gordon, I, M. Jancovitch & M.P. McAllister. (eds.). 2007.

- Film and Comic Books*. University Press of Mississippi. pp.246-267.
- Putten, Jan van der. 2009. "Wayang Parsi, Bangsawan and Printing: Commercial Cultural Exchange between South Asia and the Malay World". Feener, R. Michael & Terenjit Sevea. (eds.). *Islamic Connections: Studies of South and Southeast Asia*. ISEAS. pp.86-108.
- Roff, William R. 1967(1994). *The Origins of Malay Nationalism*. Yale University Press.
- Rahmah Bujang. 1975(2016). *Perkembangan Drama Bangsawan*. (edisi kedua). Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Renard, John. 1993. *Islam and Heroic Image: Themes in Literature and the Visual Arts*. University of South California Press.
- Rusaslina Idris. 2016. "Multicultural Hang Tuah: Cybermyth and Popular History Making in Malaysia". *Indonesia and the Malay World*. 44. pp.229-248.
- Shaharuddin Maaruf. 1984. *Concept of a Hero in Malay Society*. Eastern Universities Press.
- Sheppard, Mubin. 1979. *Taman Budiman: Memories of an Unorthodox Civil Servant*. Heinemann Educational Books.
- Soda Naoki. 2020. *Conceptualizing the Malay World: Colonialism and Pan-Malay Identity in Malaya*. Kyoto University Press.
- Tan Sooi Beng. 1993. *Bangsawan: A Social and Stylistic History of Popular Malay Opera*. Oxford University Press.
- Thakur, Vikram Singh. 2020. *Shakespeare and Indian Theatre: The Politics of Performance*. Bloomsbury.
- Turnbull, C.M. 1977(1989). *A History of Singapore 1819-1988*. (second sediton). Oxford University Press.
- Winstedt, R.O. 1916. *Malayan Memories*. Kelly and Walsh.
- Wong Tze Ken, Danny. 2016. *Discourse on History in Malaysian Public Sphere*. University of Malaya Press.