

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 ——植民地社会における政治文化の形成——

山 本 博 之*

Transformation of *Hamlet* in Popular Theater of British Malaya: Shaping Political Culture in Colonial Society

YAMAMOTO Hiroyuki*

Abstract

This study delves into the adaptation of Shakespeare's *Hamlet* in the popular theater of British Malaya during the early twentieth century, providing insights into the development of political culture within the colonial context. Addressing contemporary challenges in Malaysian historical research, the study extends existing research focused on Hang Tuah, a national hero whose contemporary image is thought to have been shaped by twentieth-century popular theater and film. The emphasis is on *bangsawan*, a form of Malayan popular theater in which Hang Tuah was introduced around 1927. Due to *bangsawan*'s improvised nature, written records are scarce—but newspaper reviews provide valuable insights. Tracing the evolution of *Hamlet*, a significant *bangsawan* performance before 1927, the study explores the play's impact on shaping political culture in colonial society. Additionally, the research discusses the recurring theme of conflict between maintaining order and justice in both *Hamlet* and Hang Tuah, suggesting a shared cultural significance.

Keywords: British Malaya, popular theater, colonial context, nationalism, political culture, *Hamlet*

キーワード：英領マラヤ，大衆演劇，植民地の文脈，ナショナリズム，政治文化，ハムレット

I 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）¹⁾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。

* 京都大学東南アジア地域研究研究所：Center for Southeast Asian Studies, Kyoto University
e-mail: yama@cseas.kyoto-u.ac.jp
DOI: 10.20495/tak.62.2_125

マレーシアで民族英雄 (wira bangsa) と呼ばれるハン・トゥア (Hang Tuah) 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は即興劇で記録がほとんど残っていないため、バンサワンに『ハン・トゥア』の演目がいつ頃どのようにして登場したのは明らかでなかった。これについて、本稿が示すように、バンサワンが『ハン・トゥア』を上演するようになったのは1927年であり、これはマラヤでバンサワンが行われるようになってから40年近く経過した後にあたる。

本稿では、バンサワンが1927年以降に『ハン・トゥア』を上演するようになった背景を探るため、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。前述のようにバンサワンは記録がほとんど残っていないが、例外的に『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。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、II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付けを示す。IIIでは、演劇をもとに政治文化を捉える本稿の資料と方法について、植民地における文化の真正性と混淆性に関する議論を踏まえて検討する。

その上で、IV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、V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。VIでは、劇評に見られる『ハムレット』の変容と観客の反響を中心に、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。

II 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(州)を越えたマレー民族意識を持つようになったことから、マラヤ規模のマレー・ナショナリズムの成り立ちに研究の関心が寄せられてきた。

-
- 1) 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。行政地域としてのマラヤの成り立ち(特にシンガポールを含むかどうか)は込み入った過程をたどり、1946年にマラヤン連合(Malayan Union)が形成されたときにシンガポールが含まれなかったこともあって、マラヤとシンガポールをそれぞれ異なる行政地域とする見方がある。ただし、後述するようにマレー・ナショナリズムの展開においてシンガポールとマラヤは密接に関わっていたことから、本稿ではマラヤにシンガポールを含める。

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[1994]] 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た。1926年にシンガポールでマレー人協会が設立されるとシンガポール以外のマラヤ諸州にもマレー人協会が設立されていき、州の枠組を越えたマラヤ規模のマレー人団体の設立が検討され始めた。これが実現しないまま第二次世界大戦を迎え、日本占領期を経て1946年にマレー人の民族政党として統一マレー人国民組織 (United Malays National Organisation, UMNO) が結成された。

ロフは前掲の3つのグループのうち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たことから、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よく説明する。ただし、前述のように独立時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、クラジャアン (王国) 志向、バンサ (民族) 志向、ウンマ (ムスリム共同体) 志向がそれぞれ異なる共同体概念を掲げて対立していたが、互いに意見を戦わせることを通じて、用いられる語彙や議論の正当性についての理解が共有されていき、公衆が意見を戦わせることができる論争の場としての公共圏が形成されたと論じた [Milner 1995[2002]]。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。²⁾ 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、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 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」と位置付けた。³⁾ 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観客に UMNO への支持を呼び掛けた[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、帰国して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に始まった約 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付け、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。⁴⁾

公的な言説においてハン・トゥアは主君に忠実で秩序を守る英雄として肯定的に語られ、ハン・ジュバは主君に対する反逆者として否定的に評価された。ただし文芸や演劇・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正義・公正の追求かという問いが結びつけられるようになった。⁵⁾

2) ヒカヤットおよびハン・トゥアについては[西尾 1995]を参照。

3) 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。

4) 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。

5) 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。

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。1980年代にマハティール・モハマド（Mahathir Mohamad）首相がスルタンの権限を縮小する憲法改正を試みたとき、マハティール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年代にアヌアル・イブラヒム（Anwar Ibrahim）が改革を掲げてマハティールと対立すると、アヌアル・イブラヒムは年長の指導者に反抗するハン・ジュバであると批判された [Khoo 2006: 24]。UMNOを除名になったアヌアルの支持者は1999年に国民公正党（Parti Keadilan Nasional）を結成し、マレー人の支持を巡ってUMNOと国民公正党が競合した。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、これに対して国民公正党（2003年に人民公正党（Parti Keadilan Rakyat, PKR）に改称）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、PKRはハン・ジュバすなわち正義・公正の追求者であると主張した。⁶⁾

主君への忠誠と結びついた英雄として広く認知されているハン・トゥア像は、王国時代から今日まで一貫して抱かれてきたものではない。このようなハン・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。⁷⁾ 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章から成るヒカヤットの『ハン・トゥア物語』の17章までにあたり、⁸⁾ ハン・トゥアが中国、インド、メッカ、ローマなどに遣わされた外交使節としての働きは一切触れられず、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。

映画版『ハン・トゥア』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。⁹⁾ 確かに、バンサワンの全盛期である1930年代には『ハン・トゥア』

6) ハン・トゥアの実在性を巡って歴史学者を巻き込んだ論争も生じた。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]。

7) 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。

8) 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。

9) 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セリフ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]。

が何度も上演された。ただし、バンサワンが行われるようになった1880年代から『ハン・トゥア』が上演されていたのではなく、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 1927.9.7: 6]、ペナンでは1929年10月 [SE 1929.10.29: 11] が最初だった。

しかも、バンサワンで『ハン・トゥア』が上演されるようになった当初、ハン・トゥアはバンサワンの観客に広く知られていたわけではなかったようである。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] と紹介されており、これを見ると、観客が求めていると考えられていたのは「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。

1927年という時期に関連して、シンガポールではムスリム住民の代表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も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・トゥアの物語が見いだされ、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年以前にバンサワンの演目ではなかったことは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るのは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[2016]]。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るようになった1920年代後半以降のバンサワンと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。¹⁰⁾ 本稿では劇評を通じてバンサワンの『ハムレット』の内容が変化していった様子を跡付ける。

III 資料と方法——植民地における文化の真正性と混淆性

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イギリス出身の法律家たちによって創刊された英語新聞である [Turnbull 1977[1989]: 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の増加を受けて、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たが、編集スタッフはアジア人が多かった。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。

『ストレイツ・エコー』は西洋人¹¹⁾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。これらの新聞では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、言語を越えた論争の場を提供した。いずれの新聞でも、アジア人を含む読者

10) ただし劇評には他の劇評の引用によって書かれたものがあるため、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。例えば『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、タンをはじめとするバンサワン研究でも使われている。しかしこの劇評は、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組み合わせて書かれたと考えられる。

11) 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。

が投書欄を通じて論争を行っており、記事が西洋人以外にも読まれていることが読者の間で共有されていた。¹²⁾

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形成されたことをどのように捉えればよいのか。¹³⁾

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 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、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、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]。

このほかに、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。¹⁴⁾ 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ことも意図している。

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、写本どうしが突き合わされ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。ここには、「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

12) 例えば『ストレイツ・エコー』の「マレー人とは何か」などの紙上論争については [山本 2023] を参照。

13) チア・ブンケン 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]。

14) 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もち、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]。マレー・ナショナリズム研究の多くはこのことに目を向けていない。

定され、きれいな活字で全体としてまったく同じものがいくらかでも複製されうる「印刷物」にこそ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「近代的読者・著者の信仰」[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、王宮と植民地支配者によって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。¹⁵⁾ ヒカヤットは全ての写本がそれぞれオリジナルな改訂版であるとする見方¹⁶⁾ 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。この点に照らせば、本稿が試みるのは、バンサワンで演じられた内容とその変容を見ることができ、読み書きができない人々を含めたマラヤの人々の政治文化を読み解くことである。

本章の残りの部分では、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方について、植民地における文化の真正性と混淆性の観点から本稿の立場を示す。

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1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という恐れである。

マラヤに着任したばかりの若いイギリス人たちは、猛獣や疫病の巣窟である未開のジャングルに覆われた土地に1人で配属され、英語がまったく通じない状況で何カ月も過ごした孤独と不安を書き残し、¹⁷⁾ その後任者たちはそれらをまわし読みして配属先での孤独や不安と戦った[Sheppard 1979: 3]。

15) 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。

16) 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]。

17) 例えばペラに配属されたフランク・スウェッテナム(Frank Swettenham)による[Swettenham 1895]やパハンに配属されたヒュー・クリフォード(Hugh Clifford)による[Clifford 1897]がある。

教育局副局長としてマラヤにおけるマレー語学校教育とマレー人教員養成を進め、スルタン・イドリス師範学院の設立を導いたリチャード・ウィンステッド (R. O. Winstedt) は、ヒカヤットを含むマレー文学を研究した学者官僚である。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)¹⁸⁾とジョン・ラスキンの『モダン・ペインターズ』(The Modern Painters)¹⁹⁾を荷物に入れていた[Bastin and Roolvink 1964: 2]。この2冊を選び、そのことを公言していたことから、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かのようである。

マラヤに赴任したイギリス人はシェイクスピア戯曲が頭に入っており、著作にしばしば引用した。²⁰⁾ 子どもの頃に最初に楽しんだ英文学が『ハムレット』だったというウィンステッド [Winstedt 1969: 11] は著作の1章を割いて『ハムレット』について記している [Winstedt 1916]。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]。ここでは戦争中の日本軍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響に倣えば、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と見ることができる。²¹⁾

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VIで考察する。

18) 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。

19) 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示した。

20) スウェッテナムは『マレー素描』の「マレー人の迷信」の章をハムレットの引用から始め [Swettenham 1895: chap. 17], 『マレーの呪術』を著したW.W. スキート (Walter William Skeat) は『マクベス』を引用している [Skeat 1900: 305]。

21) あるイギリス人は、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き、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]。新聞に書いて読者と共有しようとすることも、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。

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。²²⁾ 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。²³⁾ この2つはいずれも、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たためであり、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]。ここで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』はバンサワンの定番の演目の1つだったが、それはシェイクスピア戯曲の権威を認めていたためではなく、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あり、『ハムレット』は自由に改変して使い捨てできる物語の1つに過ぎなかったと見ることができる。後述するように、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いき、マレー人の衣装を纏った『ハムレット』が演じられるようになり、さらにハムレットが死なない『ハムレット』が演じられるようになるのはそのことをよく表している。

IV 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促進させた時

22) 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]。

23) スルタン・イドリス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]。

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った。イギリスは、1874年にペラ王国と結んだバンコール条約を皮切りに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年代までに登場して人気を博し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、ヒンドゥスタン語の歌で知られていた。²⁴⁾ パールシー劇団はインド人商人が貿易拠点を設立したペナンを訪れると結婚式などに招かれ、ヒンドゥスタン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期間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、巡回上演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[2016]: 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。

表1は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まとめたものである。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

24) パールシー劇団とバンサワンについては [Putten 2009] を参照。

団)²⁵⁾ は1903年9月から11週間の公演を行った(表1-1)。演目は毎日異なり、『ハムレット』²⁶⁾を含めていくつかの演目は2回公演された。²⁷⁾

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(表1-2)。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・スタンブル劇団(Opera Stamboel)は1904年11月から9週間の公演を行い(表1-3)、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(表1-4)。

これらの劇団はそれぞれ拠点地域が異なり、オペラ・ヤップチョウトン劇団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、表1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(異なる名前によるものを含む)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)。²⁸⁾

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

東インドの『ロシナ』(Rossina)²⁹⁾と『ニヤイ・ダシマ』(Nyai Dasima)³⁰⁾。

マレーの『ジュラジュリ三女』(Jula Juli Bintang Tiga)。³¹⁾

これに見られるように、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さまざまな物語があり、『ハムレット』はその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

25) ワヤン・カシム劇団は東インド(現インドネシア)でも公演を行った。[Cohen 2006: chap. 5; 田子内 2012: 第2章]を参照。

26) 『クニ・ナハク』(クーン・エナハク)はヒンドゥスタン語版の『ハムレット』である。記事によって Khoon-e-Nahak, Khooni Nahak, Khooni Nahaqとも書かれた。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。

27) 『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。

28) ペルシア文学に由来する [Warnk 2009: 239]。

29) 東インドの小説家フレデリック・パンゲマナン(Frederick Pangemanann)による1903年の小説 [Cohen 2006: 327]。

30) 1896年にバタヴィアで出版された G. フランシス (G. Francis) による小説。

31) マレーのドラマ [Tan 1993: 247]。

表 1-1 ワヤン・カシム劇団のペナン公演 (1903 年 9 月～11 月)

1903 年 9 月	火	水	木	金	土	日	
					5	6	Kamin Seti Hasna
7	Kobat Shahril-Wijaya Gangga	8	Ibrahim Dardari	9	Haznul-Jamal, Badrul-Muneer	10	Cheloring Cheloring
14	Pakdaman Dilaran	15	Sam Pek Eng Tye	16	Zamin Sabha	17	Baktom & Baktim
21	Ali Baba & the 40 Thieves	22	Saiful Kahar	23	Siti Johana	24	Bostan Thahiran
10 月	Cheloring Cheloring	29	Hawai Mujlis	30	Shahi Zaman	1	Noor Chahaya
5	Sheher Baud Zaigi	6	Blue Bears	7	Bahman Khalek	8	Nilara-e-Eshk
12	n.d.	13	Jula Juli Bintang Satu	14	Rossina	15	3
19	Edward William	20	Zul Zul Bahar	21	Sonnambulist	22	Dudar Sani
11 月	26	27	28	29	30	31	10
2	Saiful Kahar	3	Shamshir Alam	4	Indra Jaya	5	11
9	n.d.	10	Chatra Hawai Majlis	11	Kamin & Siti Hasna	12	18
16	Cinderella	17	Siti Johana	18	*Specially Selected Variety Performance	19	15

出典：『Straits Echo』『Pinang Gazette』より筆者作成。

注：「—」は公演なし，「n.d.」は情報なし。

表1-2 オペラ・ヤップチョウトン劇団のペナン公演 (1904年5月～7月)

1904 年	月	火	水	木	金	土	日	
5 月					13	Noor Chahaya	Cheloring Chelorong	15
16	Kassim Biola	17	Bertha & Siegfried		19	Ali Baba & the 40 Thieves	Edward William	22
23	Prince Hamlet	24	Boston Thasirran	25	Prince Namroz	Shamsir Alam	Cinderella	29
6 月	30	Mashoor Alum	31	Rossina	1	Kobat Shahrrial & Wijaya Gangga	2	Aida/Adiama
	6	Khashrusah	7	Aftab Tasman	8	Prince Saiful Kabar	9	Prince Saiful Kabar
13	Jaya Pati Gangga Indra	14	Jaya Ariffin	15	Indra Maya	Edward William & Nyai Kasma	16	Ali Baba & the 40 Thieves
20	Jula Juli	21	Chahaya Hiranni & Noor Alum	22	Padma Wati	The Golden Bird	23	Antah Khairani
7 月	27	Baktom & Baktim	28	Bahman/Noor Ashik	29	Chow Chow Merbak	30	Prince Hamlet

出典：『Straits Echo』『Pinang Gazette』より筆者作成。

注：「一」は公演なし。

表 1-3 オペラ・スタンブル劇団のパナン公演 (1904 年 11 月 ~ 1905 年 1 月)

1904 年	月		火		水		木		金		土		日	
11 月	14	Siti Noor Ahsheek	15	Siti Noor-A-In	16	Bahman Noorashkek	17	Prince Namroz	18	Morni & Warna	19	Ardan Zanggy	20	—
	21	Gohor Alum Shah	22	Noordin Parslian	23	Idomeneus	24	Rossina	25	Ginuffiah	26	Fradia Folo	27	—
12 月	28	Sitam Haman	29	Kamin & Siti Hasna	30	Cheloring Chelorong	1	Mas Genchana	2	Cinderella	3	Prince Hamlet	4	—
	5	Patama Watty	6	Lakuan Berduan	7	Rostam Heer	8	Nyai Dasima	9	Lakaeen Rinaldoh Tesba	10	Lakaeen Perang Tar Tar	11	—
	12	Noor Chahaya	13	Siti Johanna	14	Siti Mengerna	15	Badrudin Hassan & Siti Dinar	16	Prince Saiful Kahar	17	Baktom & Baktim	18	—
	19	Djalil-Sha	20	Pengantin di atas Kayangan	21	Hosabole Ajaib	22	Ahmat Hassan & Ally	23	Nahar-Nahsis	24	Doctor Faust	25	—
1 月	26	Sultan Khaerusha	27	Bertha Siegfried	28	Dudaesani	29	East Lynne	30	Bahman & Parwesh	31	Jula Juli Bintang Tiga	1	—
	2	Sahania	3	Blue Beard	4	Beluchistan Emani Shaytan	5	Ibrahim Langgy	6	The Two Skulls	7	Omar dan Basuan	8	—
	9	Brahmin Patmanaba	10	Shamma Ziman	11	Shamshul Nahar	12	Ali Baba & 40 Thieves						

出典：『Straits Echo』『Pinang Gazette』より筆者作成。

注：「—」は公演なし。

表 1-4 インドラ・ザンジバル劇団のパナン公演 (1905 年 3 月 ~ 4 月)

1905 年	月	火	水	木	金	土	日					
3 月			8	Noor Chahaya	9	Bahman Noorashek	11	n.d.	12	n.d.		
	13	Siti Noor Ain	14	Cinderella	15	Kamin & Siti Hasnah	16	Bertha & Siegfried	18	Cheloring Chelorong	19	Prince Namroz
	20	Sitan Haman (Raja Iblis)	21	Ahmad Bahruldin Hassan and Siti Dinar	22	Ginuffiah	23	Ardan Zanggy	25	Lakuan Rinal-Doh-Tesba	26	n.d.
4 月	27	Nyai Dasima	28	n.d.	29	Sultan Khasrusah	30	Bunga Mawar	1	Prince Hamlet	2	Lakuan Dudar Sani
	3	Siti Mengerna	4	Rossina								

出典：『Straits Echo』『Pinang Gazette』より筆者作成。

注：「—」は公演なし，「n.d.」は情報なし。

く、³²⁾ 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。舞台となる場所と時代が明示されることなく高貴な存在が繰り広げる物語であり、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³³⁾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(表2-1)。

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46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V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9回公演し、他の劇団³⁴⁾によるものを含めて1903年から1928年までの期間に『ハムレット』は56回上演された(表2-2)。³⁵⁾

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ことがうかがえる。³⁶⁾

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。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]、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

32) 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。

33) 『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。

34) 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。

35) 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。

36) 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。

表 2-1 シンガポールの劇場で公演された『ハムレット』(1903 年～1930 年)

年	月日	演目	劇場	劇団	拠点
1903	2 月 23 日	Khuni Nahak	North Bridge Road	Wayang Kassim (Indra Zanibar)	Singapore
	3 月 13 日	Khuni Nahak	North Bridge Road	Wayang Kassim (Indra Zanibar)	Singapore
	3 月 25 日	Khuni Nahak	North Bridge Road	Wayang Kassim (Indra Zanibar)	Singapore
	5 月 15 日	Khuni Nahak	North Bridge Road	Wayang Kassim (Indra Zanibar)	Singapore
	6 月 30 日	Hamlet	North Bridge Road	Wayang Kassim (Indra Zanibar)	Singapore
	7 月 25 日	Hamlet	Parsee	Wayang Esah (King's Coronation)	Penang
	12 月 25 日	Hamlet	North Bridge Road	Wayang Kassim (Indra Zanibar)	Singapore
1904	1 月 25 日	Hamlet	North Bridge Road	Wayang Kassim (Indra Zanibar)	Singapore
	3 月 1 日	Hamlet	North Bridge Road	Wayang Kassim (Indra Zanibar)	Singapore
	4 月 12 日	Hamlet	New Parsi	Pusi Opera Indra Shapari	Penang
	4 月 30 日	Hamlet	North Bridge Road	Wayang Kassim (Indra Zanibar)	Singapore
	6 月 13 日	Hamlet	North Bridge Road	Wayang Kassim (Indra Zanibar)	Singapore
	7 月 30 日	Hamlet	Alexandra	Opera Yap Chow Thong (Indra Permata)	Kuala Lumpur
	9 月 30 日	Hamlet	Alexandra	Opera Yap Chow Thong (Indra Permata)	Kuala Lumpur
1905	11 月 15 日	Hamlet	Alexandra	Opera Yap Chow Thong (Indra Permata)	Kuala Lumpur
	3 月 25 日	Hamlet	Alexandra	Opera Yap Chow Thong (Indra Permata)	Kuala Lumpur
	5 月 8 日	Hamlet	Alexandra	Opera Yap Chow Thong (Indra Permata)	Kuala Lumpur
1906	3 月 30 日	Hamlet	North Bridge Road	Wayang Kassim (Indra Zanibar)	Singapore
1907	6 月 12 日	Khoon-e-Nahak	Beach Road	Parsi Alfred	Bombay
	6 月 26 日	Khoon-e-Nahak	Beach Road	Parsi Alfred	Bombay
	7 月 3 日	Khoon-e-Nahak	Beach Road	Parsi Alfred	Bombay
	7 月 16 日	Khoon-e-Nahak	Beach Road	Parsi Alfred	Bombay
	8 月 7 日	Khoon-e-Nahak	Beach Road	Parsi Alfred	Bombay
	9 月 19 日	Khoon-e-Nahak	Beach Road	Parsi Alfred	Bombay
1908	8 月 8 日	Hamlet	Royal	Wayang Kassim (Indra Zanibar)	Singapore
	11 月 6 日	Prince Hamlet	Alexandra	Wayang Kassim (Indra Zanibar)	Singapore
	12 月 2 日	Prince Hamlet	Alexandra	Wayang Kassim (Indra Zanibar)	Singapore
1909	5 月 15 日	Hamlet	Royal	Wayang Kassim (Indra Zanibar)	Singapore
1910	1 月 5 日	Prince Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	1 月 18 日	Prince Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	1 月 29 日	Prince Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	3 月 25 日	Prince Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	4 月 13 日	Prince Hamlet	Royal	Wayang Kassim (Indra Zanibar)	Singapore
	5 月 27 日	Prince Hamlet	Royal	Wayang Kassim (Indra Zanibar)	Singapore
	8 月 14 日	Prince Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	10 月 11 日	Prince Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	3 月 19 日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	6 月 24 日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
1911	8 月 28 日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	9 月 28 日	Hamlet	Alexandra	Star Opera	Singapore
	12 月 3 日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
1912	1 月 18 日	Hamlet	Victoria	Maurice Bandmann	United Kingdom
	4 月 10 日	Hamlet	Victoria	Maurice Bandmann	United Kingdom

表 2-1 続き

年	月日	演目	劇場	劇団	拠点
	4月23日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	5月18日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	5月18日	Hamlet	Alexandra	Straits Opera	n.d.
	6月2日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	8月11日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	11月29日	Khoon-e-Nahek	Royal	Parsee Ripon	Bombay
1913	6月3日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	6月7日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	12月12日	Hamlet	Alexandra	Wayang Inche Puteh	FMS
1914	2月18日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	4月12日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	5月1日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
1915	2月3日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	5月22日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	8月20日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
1916	1月23日	Hamlet	Royal	Jaya Opera	Muar
	7月23日	Hamlet	Royal	New Star Opera	n.d.
	10月26日	Hamlet	Royal	New Star Opera	n.d.
1917	3月23日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	7月15日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	10月21日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	12月7日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
1918	2月3日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	5月26日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	8月19日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	10月25日	Khooni Nahak	Chinese Theatrical Hall	Parsee Empire Theatrical	Bombay
	10月31日	Hamlet	Chinese Theatrical Hall	Parsee Empire Theatrical	Bombay
	11月15日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	12月6日	Khoone Nahak	Chinese Theatrical Hall	Parsee Empire Theatrical	Bombay
1919	1月26日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	4月4日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	5月20日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	7月17日	Prince Hamlet	Parsee Theatrical Company's tent	Dorros Artistes	n.d.
	8月3日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	9月26日	Hamlet	Kebun Stangee	International Opera	Singapore
	10月11日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
1920	3月24日	Hamlet	Beach Road	International Opera	Singapore
	4月3日	Hamlet	Beach Road	International Opera	Singapore
	9月21日	Hamlet	tent	International Opera	Singapore
	10月1日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
1921	1月16日	Hamlet	Beach Road	International Opera	Singapore

表 2-1 続き

年	月日	演目	劇場	劇団	拠点
	2月19日	Prince Hamlet	Beyrouth	Nahar Opera	Singapore
	7月2日	Prince Hamlet	Beyrouth	Nahar Opera	Singapore
	9月10日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	9月25日	Prince Hamlet	Beyrouth	Nahar Opera	Singapore
	10月7日	Prince Hamlet	Beyrouth	Nahar Opera	Singapore
1922	2月3日	Prince Hamlet	Beyrouth	Nahar Opera	Singapore
	5月1日	Prince Hamlet	Beyrouth	Nahar Opera	Singapore
	8月20日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	10月29日	Prince Hamlet	Beyrouth	Nahar Opera	Singapore
	12月30日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
1923	4月28日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	12月23日	Hamlet	New World	Royal Medan Opera	n.d.
1924	4月18日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	8月14日	Hamlet	Alexandra	Malay Opera	Malacca
	9月28日	Hamlet	Happy Valley	Merry Opera	n.d.
	10月8日	Hamlet	New World	Jolly Opera	n.d.
	10月26日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
1925	3月8日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	4月25日	Hamlet	New World	City Opera	Singapore
	7月8日	Hamlet	Happy Valley	Merry Opera	n.d.
	11月1日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore
	12月26日	Hamlet	New World	City Opera	Singapore
1926	6月5日	Hamlet	New World	City Opera	Singapore
	10月2日	Prince Hamlet	New World	City Opera	Singapore
1927	2月18日	Hamlet	New World	City Opera	Singapore
	5月17日	Hamlet	Happy Valley	Union Star Opera	n.d.
	7月2日	Hamlet	New World	City Opera	Singapore
	9月15日	Hamlet	Royal	Malay Opera	Malacca
	11月9日	Hamlet	New World	City Opera	Singapore
	11月27日	Hamlet	Happy Valley	Union Star Opera	n.d.
1928	1月16日	Hamlet	New World	City Opera	Singapore
	6月30日	Prince Hamlet	New World	City Opera	Singapore
1929	8月14日	Hamlet	New World	City Opera	Singapore
	10月11日	Hamlet	Victoria	R.B. Salisbury (The Quaints)	n.d.
	10月16日	Hamlet	Victoria	R.B. Salisbury (The Quaints)	n.d.
1930	3月31日	Hamlet	Victoria	R.B. Salisbury (The Quaints)	n.d.
	5月16日	Hamlet	Royal	Star Opera	Singapore

出典：『Straits Times』『Singapore Free Press』『Malaya Tribune』より筆者作成。

注：「n.d.」は情報なし。

表 2-2 ペナンの劇場で公演された『ハムレット』（1903 年～1928 年）

年	月日	演目	劇場	劇団	拠点
1903	9 月 11 日	Khuni Nahak	Campbell Street	Wayang Kassim (Indra Zanibar)	Singapore
	10 月 17 日	Prince Hamlet	Tek Soon	Wayang Kassim (Indra Zanibar)	Singapore
1904	5 月 23 日	Prince Hamlet	Tek Soon	Opera Yap Chow Thong (Indra Permata)	Kuala Lumpur
	6 月 30 日	Prince Hamlet	Town Hall	Opera Yap Chow Thong (Indra Permata)	Kuala Lumpur
	8 月 4 日	Hamlet	Campbell Street	Wayang Kassim (Indra Zanibar)	Singapore
	12 月 3 日	Prince Hamlet	Tek Soon	Opera Stamboul (Empire)	Singapore
1905	4 月 1 日	Prince Hamlet	Pangong Pusi	Indra Zanzibar	Sumatra
	8 月 26 日	Prince Hamlet	King Street	Indra Zabba (P. Wales Jawi Peranakan)	Penang
1906	4 月 27 日	Prince Hamlet	Campbell Street	Wayang Kassim (Indra Zanibar)	Singapore
	5 月 1 日	Khoon-e-Nahak	King Street	Parsee New Elphinstone	Bombay
	8 月 31 日	Prince Hamlet	King Street	Comedy Indian Ratoe	Medan
1907	2 月 16 日	Prince Hamlet	King Street	Opera Yap Chow Thong (Indra Permata)	Kuala Lumpur
	7 月 2 日	Hamlet	Tek Soon	Wayang Kassim (Indra Zanibar)	Singapore
1908		n.d.			
1909	1 月 21 日	Prince Hamlet	King Street	Wayang Kassim (Indra Zanibar)	Singapore
	8 月 16-17 日	Prince Hamlet	Tek Soon	Wayang Aishah (Sri Indra Mahkota)	Penang
	12 月 6 日	Prince Hamlet	Tek Soon	Wayang Kassim (Indra Zanibar)	Singapore
1910	2 月 17 日	Prince Hamlet	King Street	Wayang Incheh Puteh	FMS
	12 月 10 日	Hamlet	King Street	Wayang Kassim (Indra Zanibar)	Singapore
1911	3 月 31 日	Prince Hamlet	Tek Soon	Wayang Incheh Puteh	FMS
	6 月 16 日	Prince Hamlet	Tek Soon	Wayang Kassim (Indra Zanibar)	Singapore
1912	1 月 8 日	Hamlet	Tek Soon	Straits Opera	
	9 月 12 日	Prince Hamlet	King Street	Star Opera	Singapore
1913	1 月 9 日	Khoon-E-Nahak	King Street	Parsee Ripon	Bombay
	2 月 28 日	Prince Hamlet	King Street	Grand Opera	Penang
	9 月 16 日	Prince Hamlet	King Street	Grand Opera	Penang
	11 月 5 日	Prince Hamlet	King Street	Grand Opera	Penang
1914	6 月 30 日	Prince Hamlet	King Street	Star Opera	Singapore
	8 月 21 日	Prince Hamlet	King Street	Wayang Incheh Puteh	FMS
1915	12 月 20 日	Prince Hamlet	Kuala Kangsa Road	Grand Opera	Penang
1916	7 月 18 日	Prince Hamlet	Tek Soon	Jaya Opera	Muar
1917		n.d.			
1918	4 月 6-10 日	Prince Hamlet	Kuala Kangsa Road	Britannia Opera	FMS
	6 月 21 日	Khoon-E-Nahak	Drury Lane	Parsi Empire	Bombay
	7 月 18 日	Khoon-E-Nahak	Drury Lane	Parsi Empire	Bombay
1919		n.d.			
1920		n.d.			
1921	10 月 18 日	Prince Hamlet	Drury Lane	Malaya Opera	Selangor
1922		n.d.			
1923	12 月 31 日	Prince Hamlet	Kuala Kangsa Road	Peninsula Opera	Kuala Lumpur

表 2-2 続き

年	月日	演目	劇場	劇団	拠点
1924	10月16日	Hamlet	Empire	Malay Opera	Malacca
1925	1月18日	Prince Hamlet	Empire	Kinta Opera	Ipoh
	10月3日	Prince Hamlet	Empire	Starlight Opera	Singapore
	12月11日	Hamlet	Empire	Gnani Star Opera	Malacca
1926	4月11日	Hamlet	Empire	City Opera	Singapore
	6月13日	Prince Hamlet	Empire	Oriental Malay Opera	Sumatra
1927	4月9日	Prince Hamlet	Kuala Kangsar Road	Opera Srie Permata	Batavia
	6月11日	Prince Hamlet	Shanghai Cinema	Oriental Malay Opera	Sumatra
	6月16日	Prince Hamlet	Shanghai Cinema	Oriental Malay Opera	Sumatra
	6月17日	Prince Hamlet	Shanghai Cinema	Oriental Malay Opera	Sumatra
	6月18日	Prince Hamlet	Shanghai Cinema	Oriental Malay Opera	Sumatra
1928	1月13日	Prince Hamlet	Shanghai Cinema	The Jupiter Opera	Singapore
	2月8日	Prince Hamlet	Drury Lane	Oriental Malay Opera	Sumatra
	3月24日	Prince Hamlet	Drury Lane	Alfred	Singapore
	8月1日	Prince Hamlet	Kuala Kangsar Road	Comet Opera	Java
	9月20日	Hamlet	Shanghai Cinema	Famouse Malay Opera	Malacca

出典：『Straits Echo』『Pinang Gazette』より筆者作成。

注：「n.d.」は情報なし。

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『温かい』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。

V 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。³⁷⁾

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。³⁸⁾

2. 承——『ハムレット』の現地化

西洋人がバンサワンの『ハムレット』を喜劇と呼んだのは適切に演じられていないという皮肉だったが、バンサワンは観客を笑わせようと演じており、その意味において喜劇のように演じることが意図されていたと言える。これに対し、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、クローデ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、クローデ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。³⁹⁾

ウィンステッドは、1908年に寄稿した『ハムレット』の劇評⁴⁰⁾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ア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、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]と書いている。

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

37) 電話については [PGD 1912.3.25: 2; SE 1925.9.26: 8; 1932.10.5: 3] も参照。

38) 例えば、イギリスのパラードミュージックの「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。

39) [SFP 1908.8.11: 8; Straits Times 1909.1.30: 8; PGD 1912.3.25: 2] も参照。

40) 『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] にも再録された。

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、それまで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が拠点とする劇場より格上のビクトリア劇場が使われ、ロンドンのライシア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〕。

バンドマン喜歌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、リハーサルを念入りに行ったことで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「真っ黒な髪の色に浅黒い女性」、クローディアスの衣装を「ト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・エンターテイン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の場面が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其中で行われた実験的な試みの1つだったと言える。

VI 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っていることが記された。⁴¹⁾ その真意を示す情報はないが、西洋人が笑いについて繰り返し新聞に書いたことの意味について想像を巡らせてみよう。

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」を嘲笑していると理解できる。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る働きを持っている。

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。『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するかのよう劇評が書かれたことはそのような劇評の働きが意識されていたことをよく示している。

劇評は新聞に掲載されたために西洋人以外の読者にも読まれた。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付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が自分に向けられていることを目の当たりにすることになる。

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。

41) 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。

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。

異国風の背景や衣装による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』である必要はないことになる。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ためである。こうしてヒカヤットに目が向けられるようになり、その1つが『ハン・トゥア』だった。

バンサワンによる『ハムレット』の変容は、複数の劇団がそれぞれ集客のために工夫を重ねた結果として進んだものであるが、その全体について、社会秩序の維持と正義・公正の間の葛藤という観点からどのような解釈の可能性があるかを考えてみたい。

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、短い直接的な「生きるか、死ぬか」のセリフは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が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である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を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のためと理解できる。

また、同様に、バンサワンの『ハムレット』が先王殺しの場면을詳細に演じたことは、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解釈の可能性が考えられる。ハムレットは死ぬべきでないという人々の願望が反映されたと考えれば、父の復讐を遂げたハムレットが死なない『ハムレット』が登場したことも一貫性のある翻案であると理解できるだろう。

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』の物語と入れ替わるように、それまでバンサワンで上演されることがほとんどなかったヒカヤットに目が向けられた。『ハン・トゥア物語』はそのようなヒカヤットの1つで、ヒカヤットから物語の要素が抜き出されて新たに物語が組み立てられた。興味深いことに、バンサワンの『ハン・トゥア』には『ハムレット』と共通の要素が見られ、その例として剣の交換の演出がある。

『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、試合中に剣が入れ替わることで2人とも毒を体に受けて死ぬ。バンサワンの『ハン・トゥア』では、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・ジュバからそのクリスを奪い、2人のクリスが交換されることでハン・ジュバが倒される。今日ではクリスの交換はハン・トゥアとハン・ジュバの対決で最も重要な要素であるが、ヒカヤットを研究した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しないことから、クリスの交換はヒカヤットの『ハン・トゥア物語』では不可欠の要素ではなかったようであり、バンサワンの『ハン・トゥア』でハン・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。それ以来ハン・トゥアとハン・ジュバの戦いにおいてクリスの交換は不可欠の要素となっており、『ハン・トゥア』が『ハムレット』から影響を受けたかのようになっている。

1956年の映画版『ハン・トゥア』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」と問いかける場面で幕が閉じる。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・トゥアと正義・公正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ころであろうが、ヒカヤットに反してハン・トゥアの勝利という結末を変更することはできなかったのだろう。⁴²⁾ ただし、「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たことで、ハン・ジュバが正しいかもしれないという解釈の余地が残った。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

42) 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]。

いのかという問いは、明快な答え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。

VII 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するが、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見ることができる。

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意義があると考えられる。1957年の独立以来、マレー人政党のUMNOを中核として政治が運営されてきたが、2018年の政権交代でハン・トゥアと結びついたUMNOが政権の座から降りたことで、UMNOを中核とする政治が前提としてきたものが何であったかを問い直す必要が生じている。UMNOがどのように権力を維持してきたかを政治文化の面から捉え直すためにも、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。

謝 辞

本研究は公益財団法人 JFE21 世紀財団のアジア歴史研究助成を受けて行われた。

参 考 文 献

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.

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』東京：彩流社.
池上俊一. 2022. 『歴史学の作法』東京：東京大学出版会.
北村紗衣. 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』東京：白水社.
田子内進. 2012. 『インドネシアのポピュラー音楽 ダンドウットの歴史——模倣から創造へ』東京：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」『正義と忠誠——混成アジア映画研究 2018』(CIRAS Discussion Paper No.82) 山本博之（編著），8–14 ページ所収.
———. 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」『越境する災い——混成アジア映画研究 2020』(CIRAS Discussion Paper No.100) 山本博之（編著），60–66 ページ所収.
———. 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: 108–128.
Abdul Rahman, Tunku. 1981. *As a Matter of Interest*. Kuala Lumpur: Heinemann Asia.
Amir Muhammad. 2010. *120 Malay Movies*. Petaling Jaya: Matahari Books.
Ariffin Omar. 1993. *Bangsa Melayu: Malay Concepts of Democracy and Community, 1945–1950*. Kuala Lumpur and New York: Oxford University Press.
Bastin, John; and Roolvink, R., eds. 1964. *Malayan and Indonesian Studies: Essays Presented to Sir Richard Winstedt on His Eighty-Fifth Birthday*. Oxford: Oxford University Press.
Cheah Boon Kheng. 1988[2014]. *The Peasant Robbers of Kedah 1900–1929: Historical and Folk Perceptions*. (second edition). Singapore: NUS Press.
Clifford, Hugh. 1897. *In Court and Kampung: Being Tales & Sketches of Native Life in the Malay Peninsula*. London: Grant Richards.
Cohen, Matthew Isaac. 2006. *The Komedi Stamboel: Popular Theater in Colonial Indonesia, 1891–1903*. Athens: Ohio University Press.
Fish, Stanly. 1980. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Mass: Harvard University Press. (S. フィッシュ. 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）小林昌夫（訳）. 東京：みすず書房.）
Hassan Abd Muthalib. 2013. *Malaysian Cinema in a Bottle: A Century (and a Bit More) of Wayang*. Petaling Jaya: Merpati Jingga.
Heide, William van der. 2002. *Malaysian Cinema, Asian Film: Border Crossing and National Cultures*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
Hooker, Virginia Matheson. 2000. *Writing a New Society: Social Change through the Novel in Malay*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
Kassim Ahmad. 1964. *Hikayat Hang Tuah (Menurut Naskah Dewan Bahasa dan Pustaka)*. Kuala Lumpur: Dewan

- Bahasa dan Pustaka.
- Khoo, Gaik Cheng. 2006. *Reclaiming Adat: Contemporary Malaysian Film and Literature*. Vancouver: UBC Press.
- Maier, Henk. 2004. *We Are Playing Relatives: A Survey of Malay Writing*. Leiden: 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[2002]. *The Invention of Politics in Colonial Malaya: Contesting Nationalism and the Expansion of the Public Sphere*. Cambridge, UK and New York, NY: Cambridge University Press.
- Mulaika Hijjas. 2011. *Victorious Wives: The Disguised Heroine in 19th-Century Malay Syair*. Singapore: NUS Press.
- Nurul Farhana Low bt Abdullah. 2009. Bangsawan Shakespeare in Colonial Malaya. In *Shakespeare in Hollywood, Asia, and Cyberspace*, edited by Alexander C. Y. Huang and Charles S. Ross, pp. 139–151. West Lafayette: Purdue University Press.
- . 2012. The Politics of Shakespeare Translation and Publication in Malaya. *TRADUÇÃO EM REVISTA* 12(1): 39–60.
- Putten, J. van der; and Barnard, T. 2007. Old Malay Heroes Never Die: The Story of Hang Tuah in Films and Comics. In *Film and Comic Books*, edited by I. Gordon, M. Jancovitch, and M. P. McAllister, pp. 246–267. Jackson: University Press of Mississippi.
- Putten, Jan van der. 2009. Wayang Parsi, Bangsawan and Printing: Commercial Cultural Exchange between South Asia and the Malay World. In *Islamic Connections: Muslim Societies in South and Southeast Asia*, edited by R. Michael Feener and Terenjit Sevea, pp. 86–108. Singapore: ISEAS.
- Rahmah Bujang. 1975[2016]. *Perkembangan Drama Bangsawan*. (edisi kedua). Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Renard, John. 1993. *Islam and Heroic Image: Themes in Literature and the Visual Arts*. Columbia: University of South California Press.
- Roff, William R. 1967[1994]. *The Origins of Malay Nationalism*. New Haven: Yale University Press.
- Rusaslina Idris. 2016. Multicultural Hang Tuah: Cybermyth and Popular History Making in Malaysia. *Indonesia and the Malay World* 44: 229–248.
- Shaharuddin Maaruf. 1984. *Concept of a Hero in Malay Society*. Petaling Jaya: Eastern Universities Press.
- Sheppard, Mubin. 1979. *Taman Budiman: Memoirs of an Unorthodox Civil Servant*. Kuala Lumpur: Heinemann Educational Books.
- Skeat, Walter William. 1900. *Malay Magic: Being an Introduction to the Folklore and Popular Religion of the Malay Peninsula*. London: MacMillan and Co.
- Soda Naoki. 2020. *Conceptualizing the Malay World: Colonialism and Pan-Malay Identity in Malaya*. Kyoto: Kyoto University Press.
- Swettenham, Frank Athelstane. 1895. *Malay Sketches*. New York: MacMillan and Co.
- Tan Sooi Beng. 1993. *Bangsawan: A Social and Stylistic History of Popular Malay Opera*. Singapore and New York: Oxford University Press.
- Thakur, Vikram Singh. 2020. *Shakespeare and Indian Theatre: The Politics of Performance*. New Delhi: Bloomsbury.
- Turnbull, C. M. 1977[1989]. *A History of Singapore 1819–1988*. (second edition). Singapore and Tokyo: Oxford University Press.
- Warnk, Holger. 2009. Faust does Nusantara. In *Lost Times and Untold Tales from the Malay World*, edited by Jan van der Putten and Mary Kilcline Cody, pp. 227–240. Singapore: NUS Press.
- Winstedt, R. O. 1916. *Malayan Memories*. Singapore: Kelly and Walsh.
- Winstedt, Richard. 1969. *Start from Alif: Count from One: An Autobiographical Mémoire*. Kuala Lumpur and New York: Oxford University Press.
- Wong Tze Ken, Danny. 2016. *Discourse on History in Malaysian Public Sphere*. Kuala Lumpur: University of Malaya Press.

(2024年9月25日 掲載決定)