

【論 説】

ポスト 1969 年のプロジェクトとしてのマレーシア現代演劇¹

滝口 健

I 序論

ジャネット・ウルフは著書『芸術社会学』の冒頭で、「芸術は社会的産物である。(中略) [本書は] 存在や社会、時間を超えた『天才』の創造物というロマン的かつ神秘的な芸術概念に対立する立場をとり、むしろ芸術は多くの現実的・歴史的要素の複合体であると論じる ([] 内筆者)」(ウルフ, 2003: 8) と宣言し、芸術作品の諸要素はある特定の歴史的文脈に沿った形で構成されることを示した。芸術を論じる際、「永久不滅の美」といった静的なとらえ方ではなく、むしろ社会との関連の中で、その意味や受容がダイナミックに変化していくと考えるこの視点は、マレーシアの現代演劇を分析する際には特に有効である。ジャクリーン・ローが指摘するように、「[マレーシアにおいて] 演劇を『する』』ということは社会の似姿を示すことだけを意味しているのではない。むしろ、『表象=再-提示』(re-presentation) という行為には、国家や国民の観念的再生産のプロセスに介入し、批判することが前提されている ([] 内筆者)」(Lo, 2004: 2) からである。

マレーシアの現代演劇が、ローが言うように「国家や国民の観念的再生産」、すなわち文化政策と呼ばれるべきものと密接に絡み合った形で存在するならば、現状はきわめて混沌としていると言わざるを得ない。文化芸術に関する基本的な政策と言えるのは 1969 年 5 月 13 日に発生した大規模な暴動へのレスポンスとして提示された国民文化政策 (National Culture Policy : NCP) がほぼ唯一のものであるという状況が約半世紀を経た現在でも続いているからである。NCP 導入後の状況の推移の中で現れた歴史的な文脈は、政策決定者の側からの明示的な指針が示されていない中で読み解いていくしかない。

ただし、これは NCP の重要性が全く失われたことを意味するわけではない。スミット・マンダラは NCP が近年ではほとんど顧みられることがなくなったと指摘しながらも、「過去 40 年の文化をめぐる政治の中に NCP を位置づけて考えることで、政府に対して市民団体がどの程度の影響を及ぼし得たかを推し量ることができ、グローバリゼーションの時代における文化政策について考える機会がもたらされる。さらに、公共圏において異なる

¹ 本稿は、2015 年 12 月 13 日に開催された国際シンポジウム「現代マレーシアの舞台芸術と文化政策」(日本マレーシア学会主催)における発表原稿に大幅に加筆、修正を加えたものである。

文化がどのように表象され、取り扱われてきたか——これはマレーシアにとってきわめて重要な意味を持つ——を検討することも可能となるのである」(Mandal, 2008: 275)と述べ、分析の出発点としての有用性を強調している。

本稿は、マンダルの指摘を踏まえ、NCP およびそれが指し示すネーションビルディングの方向性に、1970年代以降のマレーシア現代演劇がどのように対応し、介入してきたかを論じる。以下ではNCP成立以降のマレーシア現代演劇の動きを3つの時期に区分し、検討を進めていくこととしたい。

II 1970年代～80年代半ば：NCPの成立と「テアター・ラキヤット」

独立直後の時期、マレーシアでおこなわれていた伝統芸能を除く演劇活動の中心は、英人居留者を主な担い手とする英語演劇であり、1952年に設立されたマラヤ芸術演劇グループ(Malayan Arts Theatre Group: MATG)が活動の重要な舞台となっていた。その創立メンバーには、後に国家芸術賞(Anugerah Seni Negara)を受賞することになる劇作家・演出家のサイド・アルウィ・ハッサンら英語教育を受けた非英国人も含まれていたが、主要な役は英国人が演じるのが前提であった(Solehah, 1986: 19)。マラヤ連邦が独立を達成し、コロニアリズムに対する批判的再考が促される中でもMATGのこのような態度が崩れることはなかった。

MATGのマネジメントが完全にマレーシア人の手に移されたのは1967年になってからであった。この年の劇団員総会で、マレーシア人のメンバーは協力して英人居留者からなる劇団指導部に異議申し立てをおこない、運営権を譲渡させたのである(Mohamed Ghouse, 2006: 30)。同時に劇団名も「マレーシア芸術演劇グループ」に変更された。初代会長となったサイド・アルウィは「これは紙の上のことに過ぎないかもしれない。しかし、少なくとも我々は自ら守るべきもの、自分たちに結びついたもの、意義のあるものを持つことになった」(Said, 1967: 1)と述べ、マレーシア人の観客が自らを投影することができる作品を創造する決意を示したのである。

翌年には新生MATGの旗揚げ公演として「マレーシア人による、マレーシア人のための、初のマレーシア演劇」(MATG Newsletter, 1968: 2)と銘打った『レラ・マヤン』を上演した。しかし、この作品はもともとマレー語で書かれたものを英語に翻訳して上演されており(Solehah, 1986: 21)、「スノビズムと形式主義を元にしたエリート主義を体現すると見なされていた」(Mohamed Ghouse, 2006: 29)当時の英語演劇の観客層を超えるアピールを持つものとはならなかった。このような形態で上演がおこなわれたことは、当時のマレーシアにおいては、「近代演劇」という概念が旧宗主国の言語と文化に未だ分ちがたく結びついていたことを示すものでもあった。英語教育を受け、西洋的な近代演劇の方法論を習得してきた演劇人たちは、自分たちの表現手段と「マレーシア人のためにマレー

シア的なるものを表象する」という新たな目的とのあいだで揺れ動き、自らの立ち位置を定めることができずにいたとも言えるだろう。

このような状況が一変するきっかけとなったのが 1969 年 5 月 13 日に発生した民族暴動である。その大きな原因は民族間の経済的格差にあるとされ、その是正を目的に新経済政策 (New Economic Policy : NEP) が導入されたことは周知の通りである。しかし、それと同等に喫緊の課題として認識されたのは、すべての国民が一つのアイデンティティを持つための基盤が存在しないという問題であったと思われる。マハティールは、マレーシアが建国以来自明のものとしていた人種的な調和と寛容は単に他民族に対する無関心の裏返しに過ぎなかったと喝破したが (マハティール, 1983: 10)、強固なネーションビルディングが政府主導によって進められる必要性が認識されるようになっていったのである。

1971 年にはマラヤ大学に芸術家、学識経験者、行政関係者、国会議員ら 1,000 名近い参加者を集めて 5 日間の国民文化会議が開催され、民族統合の基盤となるべき「国民文化」の創出に向けた議論がおこなわれた。2 年後の 1973 年には『国民文化の基礎』と題された報告書が出版され、ここで示された方針が NCP として認知されていくこととなる。NCP は、ザワウィ・イブラヒムが言うように、「5・13 民族暴動の原因とされる、マレーシアのいわゆる『統制なき多文化主義』に規律を与えようとする最初の『公的な』試み」(Zawawi, 2003: 146) であった。NCP が国民文化を生み出すための方針として提示したのは以下の三点である。

- i. マレーシアの国民文化はこの地域の土着文化をもとにするべきである。
- ii. 他の文化が持つ適切かつ特徴ある要素については、これを取りあげて国民文化の要素とすることができる。
- iii. イスラム教は上記国民文化の重要な要素である。

ただし、第 2 項における「適切」かつ「特徴ある」という判断は第 1 項および第 3 項の文脈でのみおこなわれ、他の価値判断は考慮しない (Kementerian Kebudayaan Belia dan Sukan Malaysia 1973, vii)。

ここに見られる明白なマレー中心主義は、NEP を含むブミプトラ政策とも軌を一にするものであった。特筆すべきは、こうした政府のイニシアチブに演劇人も積極的に協力したことである。当時の演劇界で強い影響力を持っていたウスマン・アワン、クリシェン・ジット、ラヒム・ラザリ、サイド・アルウィの 4 名は国民文化会議で報告をおこない、「民衆演劇」(Teater Rakyat) の必要性を強調した。このうち、サンディワラ (伝統的要素を強く持つマレー語大衆演劇) の作者としてすでに名声を確立していたウスマン・アワン以外の 3 名は MATG の主要メンバーであり、当時の英語演劇が抱えていた問題点を熟知していた。同報告で、彼らは「政治面のみならず文化面でも我々を支配してきた植民者たち

の時代は去ったと言うが、それは事実ではない」と指摘し、マレーシアにおける演劇上演が、意図しないままに西洋崇拝の言説を再生産してしまっていると自戒している。これはMATGでの自らの活動を踏まえての発言であると考えるべきだろう。その上で彼らは、マレー語以外で上演される演劇は「よその国、よその民族、よその文化の考え方を表現するもの」であり、同時代のマレーシア人の日常における問題を描くことができない、したがって、演劇人はマレー語演劇に集中することで、一般の人々が自分たちの姿が描かれていると感じられる作品を作るべきだと議論を展開した(Usman et al., 1973: 385)。これは、それまでの演劇活動からの訣別宣言であると同時に、国民文化を体現するマレーシアの国民演劇を作ろうというアジテーションでもあった。

彼らはその後、1970年代を通じて、民衆演劇の精神を体現する「テアター・コンテンポラリー」(Teater Kontemporari)運動を本格化させ、その中心として実践を重ねていった。それまで英語で上演をおこなっていたアーティストも次々にマレー語演劇に転向していき、ワヤン・クリをはじめとする伝統芸能の要素を取り込んだり、時系列を無視した不条理演劇的なアプローチを採用したりするなど、西洋的なリアリズム演劇から逸脱した独自の表現方法を追求していった(Rajendran, 2013: 152)。それまで英語で作品を発表していた作家たちの中には、主流から転落した英語劇には未来がないと感じ、書くのをやめる者や海外に移住する者さえ現れた(Madiha and Quayum, 2010: 164-165)。

1969年の暴動の衝撃は、アーティストたちにここまでの変革を決意させるほどに大きかったのだとも言える。人工的に国民文化、国民演劇を作りあげるという点において、政府とアーティストは一つの目的を共有することになった。NCPはマレーシアにおけるはじめての国家レベルの文化政策であったが、同時に、アーティストたちの協力を得ることによって、実践を伴う芸術政策としても機能することとなったのである。

この特質は、同時代の東南アジアにおいて実践されていた民衆演劇運動と比較したとき、かなり異質なものに見える。テアター・コンテンポラリーの実践が始まった1970年代には、各国で社会に大きなインパクトをもたらした演劇運動が盛り上がりを見せていた。フィリピンではフィリピン教育演劇協会(PETA: 1967年設立)、インドネシアでは劇作家、詩人としてカリスマ的な影響力があったW.S.レンドラが率いるベンケル・テアター(1967年設立)など、その後の地域的な民衆演劇運動をリードしたグループが生まれ、タイでは1973年から76年の民主化の時期に学生を中心に組織された演劇グループが活発な動きを見せた。これらの東南アジア地域の民衆演劇運動もまた自らの民族的アイデンティティを探る作業であった。PETAが設立当初から掲げていたように、アイデンティティを表象する国民演劇を作ることが彼らの目的であったと言える(Samson et al., 2008: 9)。それぞれの国の伝統芸能に着目し、それを表現の一つの基礎とするというアプローチもマレーシアにおける「民衆演劇」モデルやテアター・コンテンポラリー運動と重なる部分が多い(Takiguchi, 2015: 15)。しかし、両者の戦略の決定的な相違点は、民族のアイデンティテ

イの基礎となる連帯を実現するための鍵として独裁政権という「敵」²を設定し、それへの対抗策を提示することで社会の変革を成し遂げようとする方法論を採用していたか否かという点にある。

例えば、フィリピンではフェルディナンド・マルコス政権との対決が 70 年代～80 年代の一貫したテーマであった。PETA をはじめとする民衆演劇グループは、地方に至るまでコミュニティレベルのネットワークを持つカソリックの教会組織と連携し、権威主義的な政府に対抗するための演劇を通じた教育・啓蒙活動を実施した (Elias, 1979: 65)。教会と密接に連携し、社会変革のために教育的活動をおこなうという PETA の活動には、ブラジルの活動家、パウロ・フレイレの『被抑圧者の教育学』(1968 年)からの影響が見られると指摘されている (Bodden, 2016: 380)。フィリピンにおける民衆演劇運動は、1986 年にマルコス大統領を失脚させたいいわゆるピープルパワー革命においても重要な役割を果たしたのである。また、タイではタノーム独裁政権を打倒した 1973 年の 10 月革命後、独裁者の復権を許すことがないように「正しい心を持つ」民衆の絶対数を増やすというスローガンのもとで、大学生を中心とした演劇グループが地方の農村に住み込んで、農民たちと生活をともにしながら作品を作る演劇運動が生まれた。この運動には、ゲーテ・インスティテュートの支援によってタイに紹介されたドイツの劇作家・演出家ベルトルト・ブレヒト (1898–1956) の「演劇は社会を直接的に変革するための道具であるべきだ」とする思想が強い影響を与えている (Nagavajara, 1983: 53)。再度のクーデターによって軍事独裁体制が復権したことで、わずか 3 年で運動は終焉を迎えたが、日本に亡命したメンバーが劇団黒テントにアジア民衆演劇のフォーマットを伝える³など、地域にも大きなインパクトを残した。インドネシアではフィリピンよりも規制が厳しく、アーティストの逮捕・拘禁も頻発した⁴が、ジョグジャカルタに拠点を置くアーティストを中心に、スハルト独裁体制に直接的に敵対する作品が発表され続けた (Van Erven, 1989: 20-21)。これらの民衆演劇運動では、絶対的な独裁者という「敵」を措定することで自分たちをまとめ、その統一感をアイデンティティ形成の基礎とするという方法が共通の戦略として採用されていた。逆に言えば、彼らの国民演劇は、「敵」への異議申し立て、対抗的ナラティブとして存在したのである。

² この文脈における「敵」とは、単に独裁者を指すというよりも、彼らが体現するネオ・コロニアリズム的な支配の構造がその対象であったことには注意が必要である。そのため、民衆演劇運動の目的は独裁者の追放といった直接的なものよりも、社会における不正義や不公平の是正といった側面が強調されることが多かった (Van Erven 1992, Ch. 1 参照)。

³ 1977 年夏に音楽家高橋悠治の紹介でタイから亡命していた学生と劇団黒テントのメンバーが出会い、タイ民衆演劇の手法を取り入れた作品『醜い JASEAN』が制作された。この作品は同年 10 月の「タイ民衆文化の夕べ」で上演されたが、この顛末は津野, 1981 に詳しい。黒テントはその後、PETA をはじめとする東南アジアの民衆演劇グループとの交流を開始し、演劇ワークショップをはじめとする各種の手法を日本に導入した。

⁴ 例えば、W.S. レンドラは 1965 年と 78 年の二度にわたって逮捕され、1986 年まで公演活動を禁止された (Van Erven, 1992: 185-186)。

東南アジア諸国における民衆演劇は、フィリピンやタイの例に顕著なように、同時期に世界各地で活発化した、西洋的近代という構造や規範に対抗する文化運動の流れの中に位置づけることが可能である。

1970年代から80年代までのマレーシアにおける国民演劇のプロジェクトもまた、英語演劇に象徴される西洋植民地主義への抵抗運動として生まれてきた。しかし、同時期の東南アジアにおける運動とは異なり、1969年の暴動への対応という国内的な文脈の中で構想され、実行されていった結果、マレーシアにおける演劇運動は他の東南アジア諸国のそれとは異なる特徴を持つこととなったのである⁵。この時期にアジア民衆演劇のリサーチを重ねていた劇団黒テントの津野海太郎は、「我々から見て、タイ、インドネシア、フィリピンで70年代に起こっていた民衆演劇運動は基本的に同一の方法と様式を持っている」と述べている (Tsunō, 1979: 6) が、彼の目にはマレーシア演劇はそれとは全く別のものと映ったに違いない。

III 1980年代後半～90年代はじめ：多様化の進行

1980年代に入っても、NCPは基本的な文化政策として堅持された。1982年に独立25周年を記念して開催された「マレーワールド・ミーティング」では、マハティールが「NCPを批判することは国民統合に敵対することと同義だ」と演説し、文化的・言語的多様性は植民地時代の悪しき遺産だという主張が繰り返された (Mandal, 2008: 286)。さらに、政府は「マレーワールド・ミーティング」で発表された論文の多くが主張するように、「国民文化の方針に沿った発展の流れに抵抗しようとする政治的な動きは、いかなるものであっても摘発し、排除するべきである」 (Zainal, 1987: 58) という強権的な立場を崩さなかった。

しかし、文化青年スポーツ省 (当時) がNCP導入10周年にあたって実施したレビューでは、非マレー系の団体からきわめて批判的な反応が示された。マレーシア各州の中華系組織や中華大会堂の代表による文化会議が1983年に公表したメモランダム⁶では「国民文化形成のための3原則を含む現在の言語・文化・教育政策はきわめて強いマレー中心主義

⁵ 演劇分野におけるこのような特質は、一般的なナショナリズムに関する議論と重なる部分があると指摘することも可能であろう。西芳実 は東南アジアにおけるナショナリズムを「国民的なまとまりを形成する/しない」、「支配者たる他者と闘う/闘わない」という指標を用いて類型化し、フィリピン、マレーシア、シンガポール、タイは「国民としてともに闘うという経験を共有していないことから、こうした地域では、国民意識の形成が疑問視されるか、あるいは、闘うという意味でのナショナリズムとは結びつかない意識として論じられてきた」 (西 2003, 128) と指摘したうえで、こうした伝統的なナショナリズム論の問題点を論じている。

⁶ このメモランダムは8州の中華大会堂と、同様の組織が存在しない5州の中華商工会議所が、それぞれの州の華人社会を代表する形態をとり、これに華語学校の経営組織の全国組織 (マレーシア華校董事連合会総会) と教員組織の全国組織 (マレーシア華校教師会総会) を加えた15組織の連盟により、文化青年スポーツ大臣に提出された。

に基づいており、同化を強要するものとなっている。(中略) これは国民統合という目的に照らして望ましいものとは言えない」(Kua, 1990: 220) と指摘し、インド系の文化会議は「国民文化はマレーシアの多様なコミュニティの文化に共通して存在する価値観、規範、信条に、その他の文化の好ましい要素を組み合わせることによって作られるべきであり(中略) マレー文化を国民文化の基礎とすることはできない」(Kua, 1990: 263) と主張した。また、英字紙『ザ・スター』上では、1984 年に約半年間に渡って「国民文化ディベート」と呼ばれる一連の紙上討論が繰り広げられ、NCP が目指したマレー文化に基づく国民文化形成が「いかなる意味においても実現の遙か手前にある」(Mohd Nasir and Jomo, 1990: 109) ことが繰り返し議論された。

NCP の理想と現実とのギャップが大きくなっていく中、1987 年 10 月にはオペラシ・ランと呼ばれる NGO 活動家、野党政治家、文化人や知識人の一斉検挙が起こる。このときに拘束された 106 名の中には「国民文化ディベート」の主要な論者の一人だったクア・キアスーンも含まれており、論争の舞台となった『ザ・スター』も発行停止処分を受けた。さらに、「民衆演劇」の主唱者の一人であるクリシェン・ジットが「芸術的才能を併せ持つ理想的なパブリック・インテレクチュアル」(Jit, 2003: 79) と評するビジュアルアーティスト、ウォン・ホイチョンも逮捕者の一人だった⁷。

言論の封殺に直接つながる形で政府のコントロールが強化されていく中で、それに対抗する言説を生み出す空間としての演劇を作ろうとする動きが現れ始めた。その中でも大きな潮流となっていったのが 1980 年代半ばからの英語演劇の復活である。その中で中心的な役割を果たしたのがジットであった。「民衆演劇」モデルを提示した 4 人の中では唯一の非マレー系であり、テアター・コンテンポラリー運動では自らの第一言語ではないマレー語での上演を進めてきたジットだが、1984 年には劇団ファイブ・アーツ・センターを立ち上げ、英語を中心とした上演活動を開始した。

その第 1 作となった K.S. マニウム作『絆』は、MATG 以来ほぼ完全に停滞していた英語演劇の久しぶりの成果であるというだけでなく、様々な点でマレーシア現代演劇の画期をなす作品であった。マレーシアのインド系コミュニティを舞台としたこの作品は、マレーシアに根を下ろしながらも「ホームランド」はここではないと感じ続ける登場人物たちの姿を通して、マレー系と中華系という二つの大きなエスニックグループに比してその声が聞かれることの少ない、いわばサバルタンであるインド系住民が直面する様々な矛盾や困難を浮き彫りにする。ローが指摘するように、『絆』は「被植民者の社会内部に存在する階級や民族による分断に焦点をあてることで、単純な植民者対被植民者という二分法を

⁷ ウォンは後にジットが創設したファイブ・アーツ・センターと多数の共同作業を実施している。マルチメディアを駆使した『肅正』(1990 年)、シンガポールのアーティストも参加した『オルター・アート』(1991 年)、一斉検挙をテーマにした『ウォーボックス、ラン、人殺しの道具』(1994 年)、サイトスペシフィックな実験的作品『ファミリー』(1998 年) など、1990 年代を通してジットおよびファイブ・アーツ・センターとの広範なコラボレーションがおこなわれた。

突き崩す」(Lo, 2004: 57) 作品となった⁸。

演出を担当したジットは、もう一つの仕掛けを用意していた。この作品には資本家の手先となり主人公たちを搾取するムティアという男が登場する。彼は主人公に関わるある重大な秘密を持っており、それが「絆」というタイトルにもつながるのだが、この重要な役にジットは中華系のキー・シャンチェをキャストしたのである。この非インド系のキャストはさらにエスカレートし、1994年にこの作品が再演された際には主人公のラトナム役がマレー系のハムザ・タヒルに与えられた。シャーリーン・ラジェンドランはハムザが地方の労働者階級の出身であり、英語能力が劣っているにもかかわらず主役に抜擢されたことに注目し、彼が舞台上に存在することで「マレー系とインド系の関係に存在する居心地の悪さだけでなく、英語話者(都市部の上流階級であることを暗示する)とマレー語話者(地方の下層階級であることを暗示する)のあいだの緊張関係をもはっきりと浮かび上がらせるものとなった」(Rajendran, 2012: 105)と指摘している。このような実験は、作品が英語で上演されたからこそ実現したと言ってよい。

英語・英国文化中心主義への異議申し立てとして企図された演劇のマレー語化が進む中、創作の現場でもNCPを巡る議論と同様のマレー中心主義が見られるようになっていた。1979年にマラヤ大学マレー研究学科がその25周年を記念して企画したマレー語による現代戯曲の特集上演の演出をジットに委嘱した際、彼がマレー系でないことを理由にそれを非難する怪文書が回付された事件(Rajendran 2013: 165)はその一例である。こうした状況の中で、ある意味では皮肉なことではあるが、英語演劇はマレー語・マレー文化中心主義への異議申し立ての場として、様々な民族のアーティストが集うプラットフォームとして機能するようになったのである。これは、ジットをはじめとするアーティストたちがマレー文化を国民文化の唯一の基盤とするという「民衆演劇」=NCPのモデルに見切りをつけ、マレーシア社会の中に存在し続ける多様性、複雑性を表象するスペースを生み出すという、演劇の新しい可能性を見いだしたのだと考えることも可能だろう。

ファイブ・アーツ・センターが1985年に上演した『1984年 ここ、そして今』では、さらに明示的にNCPへの「ノー」が突きつけられている。ジョージ・オーウェルの『1984年』を下敷きにキー・シャンチェが書き下ろしたこの作品は、政府による言論のコントロールが社会の隅々まで行き渡ったディストピアを舞台としている。オーウェルの小説に登場する監視者「偉大な兄弟(ビッグ・ブラザー)」はこの作品にも登場し、政府からのメッセージを市民に伝える。

政府としては、国民文化政策に対して疑義をはさむような意見はいかなるものであつ

⁸ 『絆』(The Cord) のビデオ映像はシンガポール国立大学が2016年9月の立ち上げを目指して準備を進めているオンラインアーカイブ『シアターメイカーズ・アジア』(tma-web.org) に収録され、無料で公開される予定である。

でも認めない。政策には、国民文化は党員の文化をもとにして作られるべしという明確な規定がある。我が国民は国民文化が迅速に実現されるよう、熱意と責任感とを持って真摯に取り組みなくてはならない。政府は「虎舞」が国民文化に含まれると保証することはできない。すべての民族の文化が含まれるかどうかは問題ではないのだ。各民族の伝統が国民文化の大義に貢献し得るか否かが問われているのである (Kee, 2015: 45)。

ここで語られる「国民文化政策」は明らかに現実の NCP を念頭に置いたものである⁹。それが真の国民統合を実現するという存在意義を見失い、権力による管理の道具となってしまっていることを『1984 年 ここ、そして今』は告発する。上演にあたっては、インターミッションのあいだに、観客に次のような内容のリーフレットが配布された。

この作品には結末がありません。観客であるあなたに結末を作ってほしいのです。(中略) もし作品に参加したいと感じたら、席を立って叫んでください。舞台はあなたのものです。それはもはや演劇ではなく、現実になります。あなたの参加が意味を持つのです。これは単に象徴的な参加にすぎないかもしれません。でも、それが第一歩なのです。ポジティブな変化の種は、あなた自身の中にあるのです (Kee, 2015: 56)。

この呼びかけには、従来は受動的な存在であった観客を積極的な物語への参加者に変容させることで演劇を社会変革のための道具として活用しようとしたブラジルの演劇運動家、アウグスト・ボアルの「演劇はそれ自体では革命に結びつくものではないかもしれない。しかし、これらの新しい演劇は疑いなく革命のリハーサルなのである」(Boal, 1979: 141) という思想からの影響が明らかに認められる。これは NCP を拒否し、新しい国民統合の方法を自ら探していこうというアジテーションであると同時に、演劇が社会の中で果たすべき役割を再定義しようとするものだったと言える。

社会や政治に対する批判的コメンタリーとしての役割は、以後のマレーシア英語演劇の基本的な立ち位置となっていった。1980 年代後半以降に生まれたジョー・クカサスらのインスタントカフェ・シアターカンパニー (The Instant Café Theatre Company, ICT)、ザヒム・アルバクリやジット・ムラッドのドラマラボ、ジョー・ハシヤムとファリダ・メリカンのアクターズ・スタジオ、フジル・スライマンのストレイツ・シアターカンパニー、アン・リーのクアリ・ワークスといった英語劇団は、それぞれが異なる方向性を持ちながらも、社会に向けた批判精神を発揮するという点では共通している。特に ICT は痛烈な政治風刺劇で大きな人気を博し、次節で見るように政府による厳しい検閲の対象ともなっ

⁹ この台詞中にある「虎舞」のくだりは、実際の NCP を巡る議論において中華系の伝統芸能である獅子舞が「国民文化」とは認めないとされたことを下敷きとしたものである。

ていった。英語劇団はそれまでのマレーシアには存在しなかった言説の空間を生み出していくことになったのである。

1990年代に入ると、もう一つの新しい動きが現れた。華語による現代演劇の興隆である。これは、英語演劇とマレー語演劇のあいだで揺れ動いてきたマレーシアにおける現代演劇に新たな次元を加えるものでもあった。

1960年代から70年代にごく小規模に展開されていた華語による現代演劇もNCP導入後の80年代にはほとんど上演がおこなわれない状態が続いていた。転機となったのは文化芸術観光省(当時)が1991年に開催した独立記念日演劇祭であった。台湾の中国文化大学演劇科を1988年に卒業して帰国していたスン・チュンミーが、1970年代の劇作家ヤウ・トゥオの『僧侶』を前衛的な手法を用いて演出し、注目を集めたのである(Solehah and Nur, 1998: 362)。翌年、彼女は自らの劇団、箏箏表演工程(Dan Dan Theatre Productions)を設立し、フィジカルな表現を重視する演劇の実践をはじめた。箏箏表演工程にはロー・コクマンをはじめとする若い世代の中華系アーティストも次々に参加し、マレーシアの現代演劇シーンにおいて確固たる地位を占めるようになっていった。

言葉に頼らず、身体的な表現のポキャブラリーで勝負するという箏箏表演工程の方法論は、マイノリティである彼らが生き残っていくための方法論であったのかもしれない。しかし、テキスト、すなわち戯曲が重視される傾向が強かったマレーシア演劇においてはこのアプローチはきわめて斬新なものであり、旧宗主国時代からの流れとは全く異なる源流を持つ演劇が出現したことはマレーシア演劇史の上でも重要である。華語劇団は、台湾の他にも中国本土やシンガポールの華語劇団とも協力関係を結び、全く新しい国際的なネットワークを構築していった(Solehah and Nur, 1998: 362)。

一方、NCPの導入以来、政府からの手厚い支援を受けてきたマレー語演劇は、1980年代の後半には退潮を経験した。それには3つの理由が考えられる。第1に、NCP導入以後、マレー語劇団は制作費のほとんどを助成金に頼る体質となっており、広報を含めた制作体制がきわめて脆弱なままであった。このため、1980年代半ばからの不況によって助成金がカットされた際、他の言語グループの劇団に伍して作品を制作し、発表していくことができなかったのである(Rowland, 2004: 102)。第2はテアター・コンテンポラリー運動で試みられた不条理演劇をはじめとする実験的な作品群から観客が離れてしまったことである(Jit, 1993: 198)。「同時代のマレーシア人の日常における問題を描く」ことを目指す民衆演劇を実現するために開始されたテアター・コンテンポラリーが、最終的には観客を遠ざけてしまう実験に終始してしまったことはきわめて皮肉な展開であったと言える。第3は、1980年代以降マレーシアにおけるイスラーム復興運動が高まりを見せる中で、彼らの作品に多神教的、あるいは虚無主義的な要素を見出し、それを批判する言説が出現したことである(Jit, 1993: 198)。

マレー系の中に多様な価値観が生まれていく中で、NCPの体現者として政府の資金に

よって運営されるマレー語演劇の立場は次第に曖昧になり、社会との関わりを保つことが難しくなっていた。1990 年代に入ってから、こうした息苦しさを嫌うナム・ロンやアヤム・ファレドらの若い演劇人がインディペンデントの劇団を続々と旗揚げし、従来のマレー語演劇とは一線を画した創造活動を積極的におこないはじめた。

1980 年代後半から 90 年代はじめにかけては、人工的に単一のアイデンティティを創出するという NCP の方向性とは真っ向から対立する状況が出現し、演劇の多様化が進んでいった。それ以前の時期に見られた、団結して一つのゴールを目指すという方向性は失われ、むしろマレーシアの多様性を受け入れ、表象していくことに演劇のあるべき姿が見出されていったのがこの時期であったと言える。

IV 1990 年代後半以降：新たなアイデンティティの模索

1980 年代後半以降、マレーシアの劇団数は飛躍的に増加し、上演スタイルも多様化していった。演劇シーン自体がマレーシアの多様性のショウケースとなっていたとも言えるこの状況は、一方で、言語グループごとの分断が進んだことをも意味した。それぞれのグループが特定の観客層を相手にして相互に独立して活動し、集団をまたいだ共同作業がおこなわれることはまれだったのである (Madiha and Quayum, 2010: 168)。このように複数のグループが一つの国の中で併存するという状況は、同時期の東南アジア地域においてもかなり特殊なものであったと言える。

しかし、1990 年代後半になると、演劇によって民族の壁を越えたアイデンティティを問い直そうという機運が高まってきた。しかし、それは NCP のようにトップダウンによる動きではなく、現場での経験を重ねていくことで生まれてくる、きわめてオーガニックなプロジェクトとして実践された。このような動きが生まれた背景には 2 つの契機があったと考えられる。

第 1 は、市民社会とアーティストの活動との接点が拡大したことである。NEP は 1990 年に正式に終了が発表され、国家開発計画 (National Development Policy : NDP) が開始された。ブミプトラ政策の基本的な理念であるマレー系優遇という骨格は維持しつつ、一律の優遇政策から成長と効率を重視する方針への転換がおこなわれたのである。この背景にはグローバリゼーションの進展による状況の変化がある。クローディア・デリクスが指摘するように、グローバリゼーションによって多様な価値観が流入してくると、多民族が共存しながらも未だに共有された価値体系や信条が完全には確立していないマレーシアにとってはネーションビルディングはさらに困難な事業となる。NDP に基づく国民統合は、外部から押し寄せる変化や挑戦をある程度まで柔軟に受け入れ、それを強みに転換していこうという、複雑で繊細な作業を要求したのである (Derichs, 2002: 241-242)。

教育・言語の分野では、このような新方針に対応するための政策が打ち出されていった

が¹⁰、マレー文化を基軸とする NCP と、グローバル化に対応するための国民統合のモデルとの関係について明示的な議論はおこなわれず、NCP に代わる新時代の基本的文化政策が策定されることはなかった。また、そのような文脈で、芸術が社会で果たすべき役割についてはっきりと規定されることもなかったのである¹¹。

そのような中、1990年代後半になると、アーティストの側から積極的に社会への関わりを深めていく動きが生まれてきた。そのための回路となったのが市民社会である。マレーシアにおける市民運動は、1970年代にはアンワル・イブラヒムに率いられたマレーシア・イスラーム青年運動 (Angkatan Belia Islam Malaysia : ABIM) やアル・アルカムの家 (Darul-Arqam) など、マレー系学生を主体とした学生運動が既存の政治エリート集団への有力な対抗勢力となっていた。アンワルやヒシャムディン・ライスら運動のリーダーたちの名は国内で広く知られるようになっており (Farish 2004: 261)、彼らの行動は国政にも大きな影響力を持った。しかし、1982年にアンワルが与党である統一マレー人国民組織 (United Malays National Organization : UMNO) に参加すると、この「背信」に異を唱える ABIM の幹部が野党汎マレーシア・イスラーム党 (Partai Islam Se-Malaysia : PAS) や左派政党に合流するなど、1980年代には「マレー系の政治状況はそれまでとは全く異なる状況にシフトした」 (Farish, 2004: 349) のである。リーダーたちの活動の舞台が政党に移っていくと市民運動は一時的に停滞期を迎えることとなった。

その状況が再び変化を見せ始めたのが 1990年代であった。中産階級のマレー人が増加したことで、社会的な問題に関心を寄せ、NGO 活動をはじめとする市民運動に参加する層が生まれてきたのがその理由だった。この時期の活動の特徴は、従来は中華系、インド系の運動家が標榜していた「ポスト物質主義」の方向性に賛同するマレー系が現れるようになり、民族を超えた連帯が生まれはじめていた点にある (Weiss, 2004: 268)。こうした流れを決定的にし、「それまではイスラーム原理主義を掲げる PAS を除けば一枚岩的であったマレー人コミュニティが、この事件をめぐってひび割れを起こした」 (金子, 2002: 33) のが 1998年のアンワルの逮捕と失脚だった。

演劇を中心とした様々なジャンルのアーティストも政府による強権的な手法に敏感に

¹⁰ 例えば、教育の分野では 1986年から実施された第5次マレーシア・プランにおいて国民統合への貢献が最重要視されている。(竹熊, 1998: 32)

¹¹ このような文化芸術政策の不在は、隣国のシンガポールにおける展開と比較すると一段と明白となる。シンガポールでは 1989年に初めての総合的な芸術政策となる『文化と芸術に関する諮問委員会レポート』が発表されて芸術育成の基盤強化が打ち出され、2000年に発表された『ルネッサンスシティ・レポート』では、単なる文化振興策を超えた広範な文化政策が打ち出された。グローバル化が進む中でアジアのルーツを自覚しながらも国際的な競争に参加していくコスモポリタンとしてのシンガポールの国民像が「ルネッサンス・シンガポリアン」として提示され、そうした国民を育成するための手段として芸術が位置づけられているのである。その後もいくつかの報告書の形で文化芸術政策が提示されており、その是非はともかくとして、シンガポールにおける芸術活動はこれらの文化芸術政策の枠組みに大きく規定される形で進んでいる。詳細は滝口 (2010) を参照。

反応した。50 名をこえるアーティストが結集して公にアンワルの逮捕を批判したのである。これは 1987 年のオペラシ・ラランへの反対表明がおこなわれて以来はじめてのアーティストコミュニティによる政治的な動きであった (Mandal, 2003: 184)。さらに、学生運動への弾圧が厳しくなった 1974 年に英国へ脱出し、1994 年の帰国後は小説家、映画監督としての活動を通じて演劇人とも関係の深めていたヒシャムディン・ライスが 2001 年に拘束された¹²ことが、運動をいっそう激化させていった。アンワルやヒシャムディンといった、1970 年代の学生運動の指導者たちの逮捕が 1990 年代の大きなうねりを生み出したわけである。

この時に特徴的だったのは、結集したアーティストたちがこれをアーティスト・プロ・アクティブ (Artis Pro Activ : APA) として組織化し、継続して市民運動に関わっていくという決意を示したことである。APA はマハティール政権の強権的な手法に反発する「リフォルマシ」運動と連携し、アンワルの逮捕から 2 ヶ月も経たないうちに賛同するアーティストによるフェスティバルの開催にこぎつけた。彼らはその後も NGO と連携して政治的な寸劇、ダンス、詩、歌などを制作し、集会などで上演を続けた。

このような動きは、演劇を舞台上の表現活動にとどめず、市民運動と一体化する形で社会にかかわっていくという方向性がマレーシア演劇界の一部に生まれはじめていたことを示している¹³。その中で、芸術における表現の自由の確保はそれまで以上に重要なテーマとして浮かび上がってくることとなった。マレーシアにおいては舞台芸術の検閲は州政府が管轄しており、クアラルンプール特別区においては、クアラルンプール市役所がクアラルンプール連邦直轄区娯楽法 (1992 年) に基づいて管理をおこなっている。上演を希望するものは事前に市役所から上演許可を受ける必要がある (Animah and Lee, 2003: 72)。

2003 年、英語劇団 ICT は政治風刺劇『セカンド・ファースト・ボレウッドアワーズ 2003 : ディレクターズ・カット』を上演した。これは同劇団が前年に上演して好評を博した『ボレウッド・アワーズ』の続編として制作されたもので、ヒット曲のメロディーに政治を風刺する歌詞をのせて短いスキットを積み重ねていくという、レビュー形式の作品であった。これに対し、開演の翌日にマレー語紙『ウトゥサン・マレーシア』に「この作品はマレーシアの『センシティブな問題』に触れている」という投稿が掲載され、それを受けてクアラルンプール市役所が台本の一部カットを求めたのである。ICT はそれを拒否して公演を継続したが、市役所は ICT に対してこの先ライセンスを発行しないという、事実上の活動禁止措置をとった (*The Star*, 18 July 2003)。

¹² ヒシャムディンはアンワル逮捕後、それに抗議するためのデモを組織し続けたため、国内治安法 (Internal Security Act : ISA) によって拘束された。

¹³ もちろん、あらゆる芸術活動が政治的な動きと連携したわけではないが、有力劇団ファイブ・アーティスト・センターで中心的な役割を担うメンバーの一人、ファーム・ファジルが人民公正党 (PKR) に参加するなど、1980 年代までと比較して、演劇人が直接的に政治的な活動に関わる事例が目立つことは注目すべきであろう。

これに対してファイブ・アーツ・センターやドラマラボといった有力な劇団がメディアステートメントを公表し、APAも直ちにアピールをおこなった(Khoo et. al., 2003: 103-107)。活動禁止措置は数日後に撤回されたが、その一方で上演の14日前までに台本を提出することを義務づけ、「センシティブな問題」については修正・カットを求めるという検閲強化策が導入されるなど、アーティストと政府との対立関係がさらに激しさを増した。この議論にはマレーシア人権協会(HAKAM)も積極的にかかわっており¹⁴、単なる芸術活動への規制という範疇を超え、より幅広く市民社会と連携した議論がおこなわれた。

政権による表現のコントロール強化の動きは、言語グループを超えたアーティストの連帯を促すきっかけを与えたとも言える。さらに、民族の壁を超えた新しい言説の場として機能しはじめていたNGOと連携することで、この方向性にはさらなる後押しが加えられた。

その一方で、作品制作の現場においても新しいアプローチが生まれていた。アーティスト主導による、国内におけるインターカルチュラルな共同作業がそれであり、これが演劇による新しいアイデンティティ模索の第2の契機となった。その主な舞台となったのが、アーティスト主導によって運営される民間劇場である。1995年、劇団アクターズ・スタジオがクアラルンプール中心部の独立広場の地下に開設したアクターズ・スタジオ・シアターがその嚆矢であった。アクターズ・スタジオは1999年にはブラックボックス形式の小劇場、さらに各種ワークショップやトレーニングを実施する「アカデミー」、演劇関係の図書の閲覧室とカフェを備えた「ブックショップ」を次々とオープンさせていった。それぞれの施設は最低限の設備しか持たず、劇場としては制約も多かったが、作り手も観客も言語グループごとに分断されているのが当たり前と見なされていた中で、民族・言語・経験の長さを問わずに作品を上演できるスペースの存在は、マレーシアの演劇界に大きな風穴を開けるものだった。クアラルンプールの演劇人が自然にこの場所に集うようになり、新しい演劇コミュニティが生まれていった。それまでは直接のコンタクトがなかった華語劇団と英語劇団がこの場所で出会い、共同で作品を作ったりフェスティバルを実施したりするといった事例も生まれた。また、政府の支援の対象とならない若いマレー系の演劇人たちがアクターズ・スタジオの支援を受けて上演をおこなう、あるいはマレーシア現代演劇のパイオニアたちが若い世代と共同作業をおこなうという例も頻繁にみられた(滝口, 2015: 30)。

さらに、海外との共同作業の経験が国内における共同制作に反映されているという点も見逃すことはできない。華語劇団が、その初期から海外のカウンターパートとの共同作業を強く志向していたことは先述した。これに加え、特に2000年代以降は各国の文化機関

¹⁴ HAKAMではICTの事件が発生する前から芸術における表現の自由の問題をとりあげており、2002年12月にはこれを社会全体における抑圧の問題として議論するシンポジウムを開催していた。

が積極的にマレーシア現代演劇のアーティストと自国のアーティストとのコラボレーションを支援している。2002 年にブリティッシュ・カウンシルがファイブ・アーツ・センターと協力したコミュニティ・アートプロジェクト「タマン・メダン・プロジェクト」はその一つの例と言える (Philip, 2012: 70)。ドイツのゲーテ・インスティテュートやアリアンス・フランセーズ、さらにオーストラリア大使館文化部などがマレーシアのアーティストとの交流プログラムを積極的に実施した。中でも共同制作に積極的であったのが日本の国際交流基金であり、2001 年には ICT、世田谷パブリックシアターと共同で多言語演劇作品『あいだの島』を制作し、2002 年からはこれも世田谷パブリックシアターと協力して東南アジアの演劇人と日本の劇作家・演出家との 3 年にわたる共同作業を支援した。最終的に『ホテル・グランドアジア』(2005 年) という作品に結実したこのプロジェクトには、マレーシアからは英語演劇のジョー・クカサス (ICT)、華語演劇のロー・コクマン (箏箏表演工程)、マレー語演劇のナム・ロンという、それぞれの言語グループの演劇を代表するアーティストが参加していた。

長期の共同作業で互いの理解を深めた 3 人が続いて取り組んだのが、2006 年に初演され、2008 年にはシンガポールと東京でも上演された『Break-ing 撃破 Ka Si Pe Cah』と題された作品である。3 人それぞれが作・演出した「言葉」をテーマとした掌編を集めたオムニバス形式をとるこの作品は、自らのアイデンティティのよりどころとしての言語と、マレーシアの社会とのあいだにある緊張関係を様々な手法で描き出していく。

例えば、ジョー・クカサスによる『サイレンス・プリーズ』では、台詞はほとんどすべて録音されており、舞台上の俳優は沈黙を貫く。それが初めてやぶられるのは、登場人物たち(彼らはインド系中産階級の都市住民である)がヒンドゥー寺院で英語を話していると、見知らぬ若者にタミル語で叱責されるシーンである。彼らは英語が第一言語であり、タミル語は理解しない。しかしながら、批評家ング・イーシェン (Ng Yi-Sheng, 2008) が指摘するように、祖母の言語であるタミル語はいつまでも彼らを縛り、言葉を奪い、沈黙を強いるのである。

ロー・コクマン作品『レボット』の一場面では、マレーシア映画黄金期の典型的な作品『二つの階級の間で』(P. ラムリー監督、1960 年)の演技を、現代の中華系の若者たちが再現する。マレー語で話しているにもかかわらず、身体性の違いや非言語コミュニケーションの方法の違いが鮮やかに浮かび上がる。同じ言葉、同じ台詞を話しながらも、そこには消し去りがたい違いがあることを示している。

『Break-ing』においては、3 つの短編作品のなかでこうしたインターカルチュラルな実験が繰り返される。彼らが言葉をテーマにしたことは示唆的である。言語によって分断されてきたマレーシア現代演劇の状況を示す一方で、このようなインターカルチュラルな作業によってそれを乗り越えることができるのではないかという希望を提示しているからである。このような動きを、新しい形での国民演劇への胎動であるととらえることも

可能かもしれない。政府が NCP に代わる国民文化のモデルを示さない中で、アーティストの個人的な作業から生まれてくる国民演劇というオルタナティブな方向性を、この時期の演劇は舞台上に表現しようとしていると言うことも可能であろう。

V 結論

1969年以降のマレーシア現代演劇は、民族統合を実現しようとする諸政策、特に NCP と密接に関連する形で発展してきた。NCP 策定直後にはそれを演劇実践の中で具体化するために「民衆演劇」モデルが提示され、アーティストたちは人工的に国民演劇を創出しようとするテアター・コンテンポラリの実験に精力的に取り組んだ。しかし、それが行き詰まりを見せていく中で、1980年代中盤以降は NCP に正面から対抗する形で演劇の多様化が進んだ。90年代後半になると、市民社会との連携、オルタナティブなスペースの拡大、海外との共同作業の進展といった新しい状況が生まれる中で、多様性を前提としつつも共同作業によって分断を乗り越えようとする試みが生まれてきた。NCP との関連で言えば、マレーシア演劇はまずその実現のためのモデル、次に対抗モデル、さらに代替モデルを準備したととらえることもできる。

『芸術社会学』が主張するように、芸術は社会的産物であり、それが行為される社会構造や文脈の中に存在し、受容されることは確かであろう。しかし、付け加えるならば、それを引き受けた上で、社会のあるべき姿を指し示し、表象するという機能を芸術がもつこともまた否定できない。マレーシア現代演劇がどの程度それに成功したかについては議論の余地があるにしても、そのための努力が真摯に続けられてきたことは間違いない。これまでに生み出してきたモデルの先に何があるのか。マレーシア現代演劇はこれからも問いかけ続けるはずである。

〈参考文献〉

日本語文献

- 金子芳樹 (2002) 「マレーシアにおける多民族統合のジレンマ」『東亜』第 418 号、pp.28-36。
ジャネット・ウルフ (2003) 『芸術社会学』笹川隆司訳、玉川大学出版部。
滝口健 (2010) 「シンガポール演劇と公共圏：統制とクリエイティビティーの『共犯関係』」
伊藤裕夫、松井憲太郎、小林真理編『公共劇場の 10 年』美学出版、pp.179-198。
————— (2015) 「“公共の劇場”として成長を続けるクアラルンプール・パフォーミング
アーツセンター」『地域創造』第 37 号、pp.28-34。
竹熊尚夫 (1998) 『マレーシアの民族教育制度研究』九州大学出版会。

津野海太郎 (1981) 『小さなメディアの必要』 晶文社。

マハティール・ビン・モハマド (1983) 『マレー・ジレンマ』 井村文化事業社。

英語文献

Animah Kosai and Ann Lee (2003) “The Legal Framework and What Steps to Take Next”, Eddin Khoo, Ramdas Tikamdas and Elizabeth Wong (eds.) *Freedom of Expression in the Arts*. National Human Rights Society, pp.69-76.

Boal, Augusto (1979) *Theater of the Oppressed*. Trans, Charles A. & Maria-Odilia Leal McBride, Urizen Books.

Bodden, Michael (2016) “Modern Theatre in Maritime Southeast Asia: Indonesia, Malaysia, the Philippines, and Singapore”, Siyuan Liu (ed.) *Routledge Handbook of Asian Theatre*. Routledge, pp.370-390.

Derichs, Claudia (2002) “Nation-Building in Malaysia: a Sociological Approach and a Political, Interpretation”, Mohd Hazim Shah, Jomo K.S., Phua Kai Lit (eds.) *New Perspectives in Malaysian Studies*. Malaysian Social Science Association, pp.226-248.

Elias, Rev. J. (1979) “A Note on The People’s Worship”, *AMPO* 11 (2-3), pp.48-65.

Farish A. Noor (2004) *Islam Embedded: The Historical Development of the Pan-Malaysian Islamic Party PAS (1951-2003)*, Malaysian Sociological Research Institute.

Jit, Krishen (1993) “Malaysia”, James R. Brandon and Martin Banham (eds.) *The Cambridge Guide to Asian Theatre*. Cambridge University Press. 193-200.

———(2003) *Krishen Jit: An Uncommon Position*, ed. Kathy Rowland, Contemporary Asian Arts Centre.

Kee, Thuan Chye (2015) “1984 Here and Now”, Kathy Rowland (ed.) *Staging History: Selected Plays from Five Arts Centre Malaysia 1984-2014*, Five Arts Centre, pp.36-71.

Khoo, Eddin, Ramdas Tikamdas and Elizabeth Wong (eds.) (2003). *Freedom of Expression in the Arts*, National Human Rights Society.

Kua, Kia Soon (ed.) (1990) *Malaysian Cultural Policy & Democracy*, second edition, The Resource and Research Centre, Selangor Chinese Assembly Hall.

Lo, Jacqueline (2004) *Staging Nation: English Language Theatre in Malaysia and Singapore*, Hong Kong University Press.

Madiha Ramlan and M.A. Quayum (2010) “Mapping the History of Malaysian Theatre: An Interview with Ghulam-Sarwar Yousof”, *Asiatic* 4 (2), pp.155-168.

Mandal, Sumit K. (2003) “Creativity in Protest: Arts Workers and the Recasting of

- Politics and Society in Indonesia and Malaysia”, Ariel Heryanto and Sumit K. Mandal (eds.) *Challenging Authoritarianism in Southeast Asia*, Routledge, pp.178-210.
- (2008) “The National Culture Policy and Contestation over Malaysian Identity”, Joan M. Nelson, Jacob Meerman & Abdul Rahman Embong (eds.) *Globalization & National Autonomy: The Experience of Malaysia*, Institute of Southeast Asian Studies, pp.273-300.
- Malaysian Arts Theatre Group (1968) “Malaysiancentric Culture” *MATG Newsletter* 1 (7), p.2.
- Mohamed Ghouse Nasuruddin (2006) *Syed Alwi: Artiste Extraordinaire*, National Culture and Art Department, Ministry of Culture, Arts and Heritage Malaysia.
- Mohd Nasir Hasim and Jomo K.S. (1990) “Whither National Culture in Malaysia?”, Kua Kia Soon (ed.) *Malaysian Cultural Policy & Democracy*, second edition, The Resource and Research Centre, Selangor Chinese Assembly Hall, pp.109-115.
- Nagavajara, Chetana (1983) “Brecht’s Reception in Thailand: The Case of ‘Die Ausnahme und die Regel’,” *Monatshefte* 71 (1), pp.46-54.
- Ng, Yi-Sheng (2008) “Break-ing Ji Po Ka Si Pe Cah by Pentas Theatre Collaboration Project”, *Flying Inkpot Theatre Review*, Retrieved 21 November 2015 (URL: <http://www.inkpot.com/theatre/08reviews/0411,brea,ys.html>)
- Philip, Susan (2012) “Community Theatre in the Absence of Community: The Taman Medan Project”, *Kajian Malaysia* 30 (Supp. 1), pp.61-80.
- Rajendran, Charlene (2012) “Negotiating Difference in Krishen Jit’s Theatre: Staging Identities and Contesting Boundaries in Multicultural Malaysia”, *Warcana Seni: Journal of Arts Discourse* 11, pp.93-125.
- (2013) “The Politics of Difference in Krishen Jit’s Theatre in the 1970s: ‘A Time of Intense Questioning’ in Malaysian Culture”, *Asian Theatre Journal* 30 (1), pp.145-171.
- Rowland, Valerie Kathy (2004) “The Politics of Drama: Post-1969 State Policies and Its Impact on Theatre in English in Malaysia from 1970-1999”, Unpublished M.A. Thesis, National University of Singapore.
- Said Alwi (1967) “The First Act,” *MATG Newsletter* 1 (1), pp.1-2.
- Samson, Laura L., Brenda V. Fajardo, Cecilia B. Garrucho, Lutgardo L. Labad and Ma. Gloriosa Santos-Cabangon (eds.) (2008) *A Continuing Narrative on Philippine*

- Theater: The Story of PETA*, Philippine Educational Theater Association.
- Solehah Ishak (1986) “The Emergence of Contemporary Malaysian Theatre”, *Tenggara* 19, pp.17-41.
- and Nur Nina Zuhra. (1998) “Malaysia”, Don Rubin (ed.) *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre Vol. 5: Asia/Pacific*, Routledge, pp.353-385.
- Takiguchi, Ken (2015) “A Collective Invention: Locating Five Arts Centre in the Region”, Kathy Rowland (ed.) *Staging History: Selected Plays from Five Arts Centre Malaysia, 1984-2014*, Five Arts Centre, pp.14-21.
- Tsuno, Kaitaro (1979) “The Stones of Satire: The Asian Political Theaters”, *Ampo*, 11 (2-3), pp.1-9.
- Van Erven, Eugène (1989) “Encounter in Yogya”, *Minnesota Review* 32, pp.18-26.
- (1992) *The Playful Revolution: Theatre and Liberation in Asia*, Indiana University Press.
- Weiss, Meredith L. (2004) “Malaysia: Construction of Counterhegemonic Narratives and Agendas”, Muthiah Alagappa (ed.) *Civil Society and Political Change in Asia: Expanding and Contracting Democratic Space*. Stanford University Press, pp.259-291.
- Zawawi Ibrahim (2003) “The Search for ‘New Cinema’ in Post-colonial Malaysia: The Films of U-Wei bin Haji Saari as Counter-narrations of National Identity” *Inter-Asia Cultural Studies* 4 (1), pp.145-154.

マレー語文献

- Kementerian Kebudayaan Belia dan Sukan Malaysia (1973) *Asas Kebudayaan Kebangsaan: Mengandungi Kertaskerja Kongres Kebudayaan Kebangsaan dari 16hb Ogos – 20hb Ogos 1971*, Kementerian Kebudayaan Belia dan Sukan Malaysia.
- Usman Awang, Krishen Jit, Rahim Razali and Syed Alwi (1973) “Teaterku... Di Mana Akarmu,” *Asas Kebudayaan Kebangsaan: Mengandungi Kertaskerja Kongres Kebudayaan Kebangsaan dari 16hb Ogos – 20hb Ogos 1971*, Kementerian Kebudayaan Belia dan Sukan Malaysia, pp.383-399.
- Zainal Kling (1987) “Konsep Kebudayaan Kebangsaan Malaysia”, *Pertemuan Dunia Melayu '82*, Dewan Bahasa Dan Pustaka, pp.41-73.

(たきぐち・けん シンガポール国立大学)