

第三部

映画に見るアジアの ナシヨナリテイの揺らぎ

自立と発展をめざしてきたアジア諸国では、人々の生活の場が国境の外へ拡がると同時に、社会内部の多様性が露わになりつつある。誰もが撮り撮られる時代において映画は誰のものか。アジアの国々の自画像と他者像の揺らぎを映画はどのように映すのか。

【日本】 彼らとわたしたちの 曖昧な境界

及川 茜

近年の日本映画では、地域社会に後から入ってきた人々をどう受け入れるかというテーマをめぐり、特に外国人労働者や移民を描いた作品が際立っている。そこではコミュニケーションに後から参入した人々の生活が映し出されるというよりは、彼らの存在を通して日本の地域社会の中で周辺化されていた人々に強く光が当てられている。

不透明な他者を『歓待』する

墨田区を舞台にした深田晃司監督『歓待』（二〇一〇）

は前科者の異母兄の存在という秘密があるからだ。家族に知られる怖さから、しばしば訪ねて来ては金をせびる兄に、印刷所の経理をごまかしまでして言われるままに金を渡している。



写真 『歓待』より

の主人公夫婦は、下町で小さな印刷所を営んでいる。夫は子連れの再婚で、年の離れた妻とのなれそめは、娘の家庭教師として来てもらったことらしい。これに、離婚して実家に戻ってまだ日の浅い夫の妹を加えた四人の家族で、一見したところ一家は慎ましくも穏やかな生活を送っている。そこにある日、夫の知人を名乗る加川という男が訪ねて来たことをきっかけに、家族の綻びや秘密が次々にあらわにされる。

若い妻は地元出身ではない上、後から家族に加わったため、家庭にも地域社会にも馴染みきれず居心地の悪い場面を経験している。夫と前妻の間に生まれた娘が彼女を「お母さん」ではなく「先生」と呼ぶことに表れているように、彼女は娘に英語を教えることで家庭内での自分の居場所を確保しているようにすら見える。それは地域社会においても同様で、誘われても町内会の集まりにはなかなか足が向かない。夫の妹が、「みんな出戻りの話を聞きたいんでしょ」と言いながらも嬉々として町内会の活動に参加するのは対照的だ。町内会では、外国人による犯罪が増えているとの理由で夜廻りが行われたり、河原にバラックを建てて住み着いているホームレスを排除すべく美化運動を自治体に要請したりしている。この善意の顔をした排他性の中で、妻は自分がいつでも排除される側に転落しうるといふ微かな不安に脅かされている。というのも、彼女に

しかし、そうした生活に闖入してきた加川は、「わたしたち」と「彼ら」の境界を崩してゆく。妻の異母兄と直談判してたかりをやめさせたかと思えば、彼を夫の弱みにつけこんで印刷所に雇い入れる。また、自分の妻だという白人女性アナベルを家に引き入れ、そのうちに大量の仕事を受注してきた上、大勢の外国人労働者やホームレスを「アナベルの親戚だから」「友達だから」と連れて来る。その結果、最後に出現するのは主客の区別のない祝祭的空間だ（写真）。

そして祭りの後、闖入者たちは瞬く間に姿を消し、散らかった部屋のみが残される。一家を覆っていた保護膜が全て剥ぎ取られ、平穏の下に潜んでいた継ぎ目がすっかりむきだしにされてしまった時、夫婦は粘土を平らにならすようにして継ぎ目を埋めながら日常に戻ることを選ぶ。逃げたしまった飼いの鳥も、同じ色を買ってくれば、元々別の鳥だったことなどすぐに忘れられてしまうのだろうか。

一方、不法滞在の外国人労働者や河原に暮らすホームレスの生活や人物像を描くことには禁欲的で、彼らの姿は全く正体のつかめない他者として提示される。ひとりひとりの個性を印象づけるようなシーンもなく、観客に感情移入を許さない。感情移入できる存在だから歓待しようというのではなく、むしろ不透明な計り知れない他者であるからこそ歓待せざるを得ないという現実が示されているとも受

け取れよう。たとえその他者の出現によって、自分たちの恥部が晒されることになろうとも。

山王団地への『サウダーヂ』

空族の富田克也監督による『サウダーヂ』（二〇一一）では、雇用機会そのものが限られた地方都市で、建設現場で働く男ふたりの生活と外国人労働者との関わりをめぐる物語が展開される。

リーマンショック後の甲府で、三〇代の精司はエステティシヤンの妻と二人で暮らしており、そろそろ子供が欲しいと言われているが気乗りせずにいる。タイ人ホステスのもとに通い詰め、そこでだけ懐かしさを伴う解放感を覚えるが、かといって妻と別れてホステスと暮らそうという踏ん切りはつかない。しかし次第に現場は減り、社長は会社をたたむと告げる。上昇志向が強く、議員の支援活動にのめり込んでいた妻は、土木建築業にはもう未来がないからかえってラッキーだったかも、と精司の神経を逆撫でする。

一方、精司と同じ現場に派遣されたラッパーのUFUKは、年配の作業員がパチンコの話しかしないことに軽蔑の念を覚え、若手の作業員仲間に思わず熱くパチンコの弊害を語り「北鮮が」と口走る。しかし他の作業員は「ホクセンって何」と聞き返すも、さして興味もなさそうに次の話

題へと移ってしまう。やがて、実は彼の両親はパチンコで多額の借金を負っており、それでもなおやめられずに息子の目を盗んでパチンコ屋に通っていることが明らかになる。彼は排外主義的なラップに愛国心を託すが、いくらライブが盛りあがっても詞の意味を理解している客がいないことに業を煮やす。

精司がタイ人女性に入れあげて現実から逃れようとするのと同様に、UFUKは日々の鬱屈を日系ブラジル人への憎悪へと転嫁する。彼が幼い頃に暮らしていた山王団地は住民の多くがブラジル人となり、かつて彼に尽くしてくれた女友達が仕切るイベントでは、対バンのブラジル人グループに惨敗を喫する。おまけにその女友達はブラジル人と付き合っているらしい。こうした事情が重なって、彼は一人で憎悪をつのらせ、ついにはヒップホップグループのブラジル人を刺してしまう。

憎しみではなく愛情からの関係であったはずの精司とタイ人ホステスも、結局は破局を迎える。妻と別れることを決めてタイ人女性のもとに向かい、一緒にタイで暮らそうと持ちかけるも、女は彼のタイへの幻想を看破し、「I want money!」と言い捨てて去る。

憎悪と愛情という相反する感情を外国人に向けるふたりだが、いずれも自分と家族の生活に生じたひずみを外国人を利用して解消しようとしていることに変わりはない。デ

トックス効果を謳う「日輪水」なるミネラルウォーターのCMが劇中で反復されるのは、誰もが他者を利用して自分の内側に溜まった澱を排出しようとしていることを暗示しているかのようだ。

外国語を学ぶだけではまだ足りぬ——『BAD FILM』

続いて、二〇一二年に発表されたのが日本人と中国人の対立を描く園子温監督作品『BAD FILM』である。高円寺をはじめ渋谷、新宿といった都内各地を舞台に、東京ガガのメンバーにより一九九五年に撮影されるも、未完成のままになっていたのが一七年の歳月を経て編集、公開された。

一九九七年の香港返還前夜という近未来を背景に設定して撮影された本作では、中央線沿線地域はスラム化しており、特に中国人の多い高円寺では日本人による自警団「神風」が結成され、中国人を高円寺からひとり残らず叩き出すと宣言されるさまが描かれる。頻発する中国人襲撃事件に対抗して中国人も自警団「白虎幫」を結成、抗争が激化する。「神風」のメンバーが地下鉄で黒人男性と一緒にいる日本人女性に「日本という国の将来についてきちんと考えたことはあるのか」と絡み、街宣車を走らせて「高円寺から中国人を排斥し美しい国家を取り戻しましょう」と叫ぶシーンは、『サウダーヂ』のUFUKを極端に戯画化し

たかのようにであると同時に、『歓待』で描かれる町内会の善意の人々に潜む意識を晒すかのようでもある。

しかし、日本人と中国人の敵対構造は、別の対立軸が持ち込まれることにより内側から瓦解してゆく。「神風」のボスは強烈なホモフォビアの持ち主で、ゲイである配下は自分の性的指向を隠している。その一方で、「神風」の幹部の妹は「白虎幫」側の中国人少女と恋仲になり、一時的に両チームに和解をもたらす。さらに、レズビアンのコネクションを通して銃器を安く手に入れられることから、同性愛者たちがチームを越えて密かに通じ合ったことを発端に、合同で香港返還を祝う席で両チームのボスを殺害する。その結果、「神風」は中国人排斥からゲイとレズビアンとの共存共栄を目指して方向転換することが告げられる。

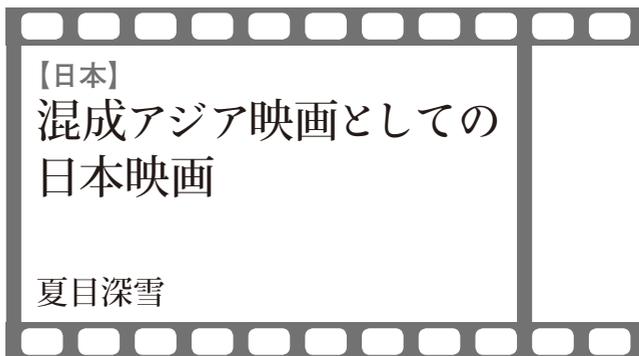
「民族」を切断線にすれば「日本人」「中国人」という断面が生まれるが、性的指向で切断すればまた別の断面が生まれる。ある分類に従えば截然と区切られるグループが、別の分類基準では混合し、さらに別の基準ではまた異なる分類が為されることになる。境界そのものを攪乱するというより、全く異なる基準を持ち込むことによって既存の二項対立を無意味なものに変えることが試みられているといえるべきかもしれない。

とはいっても、両チームは決してそこで真の和解には至らない。ここで大きな役割を果たすのが双方の通訳であ

る。「歓待」「サウダーヂ」にも思うように言葉が通じない状況が描かれていたが、『BAD FILM』では多言語状況がいつそう推し進められており、「神風」と「白虎幫」のメンバーは大半が自分たちのことばしか理解しない。そこで、相手に言いがかりをつけるにも交渉するにも通訳の存在が欠かせないことになる。しかし両チームをつなぐパイプ役となつてしかるべき二人の通訳が、実はもっとも激しく対立を望んでいるのだ。コインランドリーで通訳どうしが会話する場面で、「神風」の日本人通訳は「お前たち漢民族を憎んでる」「じゃあ帰つたら？ そんなご大層な国なら。何で日本に来たのかね」と吐き捨てる。「白虎幫」の中国人通訳は「いい質問だね」と受け流し、「中国人は日本も中国だと思つてんだなあ」と言つて立ち去る。この二人は、対立を煽るという点では意見が一致し、恋人どうしである日本と中国の少女が互いに相手チームによつて殺され死体を送りつけられたように偽装する。

互いのことばを学ぶことは相手を理解することにつながる、と外国語教育の場ではよく口にされるが、この映画では相手のことばを全く解さない少女たちが固い愛情で結ばれる一方、互いの言語に精通した通訳が憎悪を煽るといふ点で痛烈な皮肉になつているとも受けとめられる。

右に挙げた三本の映画はいずれも、相手を理解すれば憎



近年の日本映画の状況の特徴として、世界的な傾向である映画の製作においてのポータビリティ化が進んでいることが挙げられるであろう。アート系映画が世界的に厳しくなるなか、映画祭をはじめとしたヨーロッパのファンダがアジアのアート系映画を支援するという構図が目立ち、合作映画が増えている。日本国内でも、まだまだ欧米に目を向ける人も多いが、アジア、特に東南アジアに目を向ける映画人が出てくる。欧米よりも安い旅費で行けるし、英語が通じる地域が多いし、製作費も安くあがる。そういった実

悪は消えるとして異文化学習や外国人との交流を勧めることを主眼とするような作品ではない。むしろ、理解できる相手だから仲間として見なすとか、理解できない他者であれば排除の対象になるといった前提そのものを覆す作品であるといふべきかもしれない。理解できようが得意まいが、他者は自分の生活圏内に存在しており、さらには自分も見方を変えれば他者として切り捨てられる対象にならないとも限らない。そういった不透明な社会の様相が反映されているといえるだろう。

映画リスト

- 『BAD FILM』……①BAD FILM、②園子温、③二〇一二年、④日本、⑤日本語、中国語、広東語、⑥カナザワ映画祭2012XXX（二〇一二年）、DVD販売（園子温監督初期作品集DVD-BOX）所収）。
- 『歓待』……①歓待／hospitale、②深田晃司、③二〇一〇年、④日本、⑤日本語、英語、⑥劇場公開（二〇一一年）、DVD販売。

- 『サウダーヂ』……①サウダーヂ、②富田克也、③二〇一一年、④日本、⑤日本語、タイ語、ポルトガル語、⑥劇場公開（二〇一一年）。

著者紹介

一一五頁に掲載。

利的なこともあるだろうが、アジアに目を向ければ自然と向き合わなければいけない、日本がアジアに残した負の遺産に若い世代がきちんと向き合おうとしていることは単純に喜ばしいことであろう。逆にさまざまな理由から、アジアから日本への越境も増えている。アジアであることを自覚した日本映画、アジアと繋がりを持つ日本映画が今、いったいどういう状況になつていのか模索することがこの論の目的である。

それではさっそく具体的な映画作家、作品を見ていこう。日本からアジアへ、アジアから日本へ。二つの越境により多様な国籍や人種が入り混じる製作の現場から、どのように「混成アジア映画」としての日本映画が立ち上がっているのだろうか。

日本からアジアへ

——アジアを舞台とした作品を作る日本人監督

まず移民をテーマの一つとして製作した『サウダーヂ』でブレイクした空族が挙げられるだろう。空族の脚本家でもある相澤虎之助は、バックパッカーとして東南アジアを回っていた学生時代からアジア、特に東南アジアの歴史に興味を持ち、ライフワークとしてパピロンシリーズを製作している。別名「アジア裏経済シリーズ」とも言い、まだ二作目までしか完成していないが、三部作として「麻薬」



写真 『花物語バビロン』より

「戦争」「売春」を順にテーマにすると言う。一作目『花物語バビロン』では、タイの日本人旅行者を映したフィルム映像にモン族のアヘンにまつわる歴史についての字幕が挿入される(写真)。二作目『バビロン2——THE OZAWA——』では、日本からベトナムに逃げてきた男が「自称「革命家」の怪しい男と出会い、いつしかベトナムの戦場に紛れ込む。空族の富田克也作品としても、売れない役者がバンコクを訪れ、そこで出会った二人の女性とタイ北部の町チェンライを目指すロードムービーの短編『チェンライの娘』という作品がある。ドキュメンタリーでは、二〇〇五年よりバンコクを拠点にテレビ番組の取材と並行して、インドネシア、タイ・ビルマ国境付近にいる日本未帰還兵の取材を始め、『花と兵隊』としてまとめた松林要樹がいる。

ク・レイン』のように日本の異国情緒を強調し、アメリカ映画が日本を舞台にしただけといったものが多かった。今から取り上げる作品が新しいのは、さまざまな理由でアジアの監督が日本で映画を撮るようになったということ自体ももちろんだが、日本が資本を提供している日本映画合合作映画であることが多く、マーケティングに日本を想定していることもあつてか、日本人俳優を起用していることだろう。時代順に紹介していこう。まずはトラン・アン・ユンの『ルウエイの森』。一二歳の時からベトナム戦争を逃れるためフランス在住だったトランはもともと越境者であり、地域性を厳密に再現することには興味がなかった節があるが、村上春樹のベストセラーを映画化した『ルウエイの森』でも大胆な演出をしている。まず、この映画ではトランが日本人俳優の起用を希望し、全員日本人俳優が演じている。その意味では日本人にとって違和感が少ないはずであるのに、妻で女優でもあるトラン・アン・イエーン・ケイの仕事であるベトナム風の室内装飾、リー・ピンビンのカメラワークなどにより、「どこでもない」風景が広がっているという印象が強い。台詞も小説の台詞をそのまま喋っている(これは主演の松山ケンイチの希望だったという)ので生硬で、日本人にとっては違和感が残るものとなっている。しかし、それが小説世界の特異性を表すのに結果的に役立つとも言えるのだ。登場人物の浮遊感はず

こう書いただけでも、まだ三十代の相澤、富田、松林がアジアの(日本もちろん莫大な負の遺産を残している)血塗られた歴史および現在の問題点に真正面から向き合おうとしているのがわかるだろう。『バビロン2——THE OZAWA——』では、幼い現地の娼婦を欧米人とおぼしき男性が連れている映像が出てくる。松林も、からゆきさんに関するドキュメンタリーを観たことが記録映画の世界に進むきっかけだったと言う。アジアで映画を撮った監督としては柳町光男や池谷薫など先人がいないわけではないが、まだ若いインディーズの映画作家である彼らは、必要であればアジアに長期滞在し、現地に溶け込むフットワークの軽さが身上であり、それが作風の自由さや一貫性に繋がりが少なくない固定ファンを獲得している。特に空族の相澤と富田が作る作品は、日本人がアジアを訪ねるという設定の多さからわかるように、常に「アジア/日本」の二項対立を問題意識として持ち、日本に対しての風刺を込めている。しかしそういったテーマのわりに生真面目になり過ぎず、東南アジアにはまったことがある人なら覚えがあるであろう、その麻薬的な魅力を十二分に表している。

アジアから日本へ

——日本を舞台に作品を作る外国人監督

日本を舞台にした外国映画は昔からあつたが、『ブラッ

立ったものであり、「今どこにいるの?」と縁に問われて主人公が所在無げに辺りを見回すラストシーンが文学的な意匠にとどまらず圧倒的なりアリティを持っている。

次にアッバス・キアロスタミの『ライク・サムワン・イン・ラブ』を紹介しよう。イランでは二〇〇五年のアフマディネジャド大統領選出後、検閲の問題が頻出するようになっていた。この頃からモフセン・マフマルバフに代表されるように、自主的にイランを離れ、国外に拠点を置く作家が出てくる。ついに二〇一〇年春にジャファール・パナヒとモハマド・ラスロフが反政府的な映画を準備した容疑で逮捕され、同年末に有罪判決が言い渡されるといふ事件が起きた。そんな状況もあつてか、あの巨匠、キアロスタミが日本で映画を撮るといふ快挙が成し遂げられた。

『ライク・サムワン・イン・ラブ』は日本とフランスの合作で、俳優は全てオーディションで選び、製作費のうち五〇〇万円あまりを日本でのクラウド・ファウンディングで集めたことも話題となった。八四歳の元大学教授・タカシはデートクラブを通じて女子大生の明子を家に呼ぶ。しかし明子の恋人で嫉妬深いノリアキが二人が車に同乗しているところを目撃し、物語は思わぬ方向に転んでいく……。話は単純なのだが、この映画はキアロスタミの手練れの技術によって、非常に面白いものになっている。まず、外国人が日本人を撮った映画を日本人が観る場合、自然とあら

捜しをしながら観ると思うのだが、この映画では「元大学教授の老人」「尻の軽い女子大生」「嫉妬深く粗野な男」それぞれの登場人物の情報は極力抑えられる。明子がノリアキの嫉妬に苦しめられている情報が与えられるくらいで、観客もタカシと一緒に初めて明子に、そしてノリアキに逢う。観客は自然と登場人物とシンクロする。さらに撮影中、脚本は俳優にその日の分しか渡されないという撮影方法から、俳優＝登場人物＝観客の三者がシンクロする。それぞれのキャラクターは日本の初老男性のムツツリ助平さ、若い女性のしたたかな愚かさ、ガテン系の若い男の苛立ちなど、日本社会の特徴が的確に反映されているので、ノリアキが唐突に車中のタカシに話しかけるただそれだけのシーンに、思わぬ劇的さが起生する。観客自身が映画の中で登場人物となって体験しているような臨場感があり、かつ日本人も、日本を風刺的に外から観ることができるような、刺激的な「日本映画」となっている。

故国を離れて各国で映画を撮っている二人の巨匠の「日本映画」を見てみた。日本を異化し「どこでもない場所」を立ち上げてしまうトラン・アン・ユン、戯画化された舞台＝日本を登場人物＝俳優＝観客の三位一体が冒険するといった体の『ライク・サムワン・イン・ラブ』。それぞれさまざまな理由で国を追われた（あるいは自ら捨てた）彼らだからこそそのワクワクするような冒険ではないだろう

映画リスト

- 『CUT』……①CUT、②アミール・ナデリ、③二〇一二年、④日本、⑤日本語、⑥劇場公開（二〇一一）、DVD販売。
- 『サウターヂ』……①サウターヂ、②富田克也、③二〇一一年、④日本、⑤日本語、タイ語、ポルトガル語、⑥劇場公開（二〇一一）。
- 『チェンライの娘』……①チェンライの娘（オムニバス作品）『同星の下、それぞれの夜』内、②富田克也、③二〇一二年、④日本、⑤日本語、タイ語、⑥劇場公開（二〇一一）。
- 『ルウエイの森』……①ルウエイの森、②トラン・アン・ユン、③二〇一〇年、④日本、⑤日本語、⑥劇場公開（二〇一〇）、DVD販売。
- 『花と兵隊』……①花と兵隊、②松林要樹、③二〇〇九年、④日本、⑤日本語、ビルマ語、タイ語ほか、⑥劇場公開（二〇〇九）。
- 『花物語パピロン』……①花物語パピロン、②相澤虎之助、③一九九七年、④日本、⑤日本語、英語、タイ語、⑥爆音映画祭、アップリンクにて特集上映等。
- 『パピロン2—THE OZAWA—』……①パピロン2—THE OZAWA—、②相澤虎之助、③二〇一二年、④日本、⑤日本語、英語、ネトナム語、⑥劇場公開（二〇一一）。
- 『ブラック・レイン』……①Black Rain、②リドリー・スコット、③一九八九年、④アメリカ、⑤英語、日本語、⑥劇場公開（一九八九）、DVD販売。
- 『ライク・サムワン・イン・ラブ』……①Like Someone in Love、②アッバス・キアロスタミ、③二〇一二年、④日本、フランス、⑤日本語、⑥劇場公開（二〇一一）。

か。他にも外国人が日本で撮った作品としてはアミール・ナデリ（イラン）が西島秀俊を主演に全編日本語で撮った「まさに日本映画」とも言える『CUT』などがある。

混成アジア映画としての日本映画

日本においての映画の公開状況に目を向けてみれば、一番の特徴は洋画が弱く邦画が強くなったことである。二〇〇五年について公開本数・配給収入ともに邦画が洋画を追い越した。人々、特に若者が内向きになっているのは世界的な傾向であるというし、もちろん不況が影響しているだろう。日本社会全体が右傾化していると言われ、尖閣諸島に端を発する中国との軋轢は、その年（二〇一二年）の東京国際映画祭の出品拒否、上映ボイコット告知など映画界にも影響を与えた。韓国との竹島をめぐる問題や慰安婦問題などのさまざまな問題も決して解決したとは言えず、何が真実なのかの歴史の検証やさまざまな見解が新聞を、煽情的な記事が週刊誌を賑わしたのも記憶に新しい。が、あえてトランに倣って「国などない。人間がいるだけだ」とうそぶき、キアロスタミに倣って「真実などない。それぞれ当事者にとつての真実があるだけだ」とうそぶく時が来たのではないだろうか。国境を軽やかに超える巨匠たちが笑っているようだ。

著者紹介

- ①氏名……夏目深雪（なつめ・みゆき）。
- ②所属・職名……フリーランス。
- ③生年・出身地……静岡県。
- ④専門分野・地域……映画・演劇、地域は最近アジア映画の仕事が多いが元々はあまりこだわっていない。
- ⑤学歴……明治学院大学文学部フランス文学科卒。
- ⑥職歴……大学卒業後、出版社で編集・制作などに四年ほど従事、その後も編集・執筆・校正などに携わる。共著書『ゼロ年代アメリカ映画一〇〇』(芸術新聞社)、共編書『アジア映画の森 新世紀の映画地図』(作品社)。
- ⑦現地滞在経験……二六歳から一年間フランス・パリに私費留学。フランス語を勉強しながらシネフィル生活を送る。
- ⑧研究上の画期……三・一一。九・一一から三・一一へと、世界は私に映画を嫌わせようとしているような気がした。繰り返し流された津波の映像も、その後の原発事故のゴタゴタも、私には何故か映画そのもののように思えた。そこからアジア映画研究と演劇鑑賞にのめり込むようになったのだが結果はまだ出ていない。
- ⑨推薦図書……共編書『アジア映画の森 新世紀の映画地図』(作品社、二〇一二年)。アジア映画のバイブルとして家に一冊置いてほしい。
- ⑩推薦する映画作品……『ライク・サムワン・イン・ラブ』(アッバス・キアロスタミ監督、二〇一二年、日本・フランス)。今の日本への挑戦。

【韓国】 映画の中の北朝鮮 表象から見えてくるもの

李 建志

韓国映画に見られる表象の「変化」といえるもので、筆者がもつとも重要視しているのが、韓国における北朝鮮へのまなざしの変化だ。北朝鮮の描き方はそれまでの「敵」というものではなく、「同じ人間」であり、あたたかい「同胞」であり、また先進的な社会を知らない「田舎も」でさえあるという多様な描かれ方がなされていくのである。そしてそれに比例して、韓国の自己規定は、その北朝鮮を受け入れる友好的な人びとであり、また「民族」を歪めた外敵として米國が浮上するという方向へと大きく舵

てはいけない友情を結ぶにいたるが、韓国軍人が北朝鮮領内に入り込んでいることが北朝鮮の上司に発覚してしまい、銃撃戦にいたるとい内容だ。この映画では、事件の核心を探るために中立国の将校ソフィが登場するが、彼女も朝鮮の血を引く存在として描かれる。しかし、南北兵士に心の交流があったことが明らかになることで、むしろ悲劇的な結末を迎えてしまうのだ。このように、人民軍兵士も単に生まれた場所が三八度線の北だったというだけで、基本的には韓国人とあまり変わらない人びとであるという描き方が貫かれており、『シユリ』の北朝鮮人民表象がさらに広がっていることがわかる。

さらに『ブラザーフッド』(二〇〇四)は、朝鮮戦争をテーマにした映画で、貧しい兄弟がふとしたはずみで韓国軍に徴集されてしまう話だ。直系の男性によって祖先祭祀を行わなければならない韓国の家制度では、兄弟の両方が軍にとられるということは危機的である。兄が際だった軍功を立てれば弟の除隊がありえるという約束を上官から取り付け、兄は弟のために「国軍の英雄」にまでなるが、中国軍の参戦で事態は急変する。折しも兄の妻が思想審査の対象となり処刑されるのだが、兄弟はそれに逆らって逮捕される。兄は収容所の爆破で弟が死んだと勘違いし、自暴自棄になって北朝鮮の将校として獅子奮迅の活躍をしてしまう。ここにあるのは、祖国のためではなく家族のために

を切った。以下、韓国における北朝鮮の表象問題を杖に、韓国映画の変化について論じてみたい。

『シユリ』から『JSA』『ブラザーフッド』『トンマッコルへようこそ』へ

韓国における北朝鮮人民の描き方といえば、貧しく虐げられた下層の人間か、狡猾、暴力的、冷酷なスパイ、人民軍のイメージであった。すなわち作員の内面が描写されることは(韓国に帰順する作員の表象を別にすれば)なかったといっている。

これに対して『シユリ』(一九九九)の作員たちはどうだろう。韓国で開発された液体爆弾のCTXを奪い、南北和解に取り込まれる来韓中の北朝鮮主席を韓国大統領とともに殺害しようと画策、女性作員リ・パンヒは国家情報院のユ・ジュヌオンに近づき情報を得ているという内容だ。『シユリ』に登場する北朝鮮のスパイたちは、暴力的で冷酷であり、主人公のリ・パンヒは韓国内で次々と要人を殺す暗殺者でありながら、一方では恋愛をする女性として描かれる。この映画を先頭に北朝鮮の人びとの内面に踏み込んだ描写をしていく作品が増えていく。

『シユリ』の興行的成功の翌年、『JSA』(二〇〇〇)が公開され、さらなる成功を収めた。この映画では、人民軍の兵士と韓国軍の兵士が三八度線の警備で出会い、持つ

闘う姿であり、それまでの朝鮮戦争の映画とはひと味違う。そこにあるのは反共思想を無化させる「血」への思いであり、畢竟それまでの北朝鮮表象を脱臼していくのである。兄が「バルゲンイ」(アカ)といいつつ北朝鮮軍を倒す姿と、その後「反動」といいつつ韓国軍と対峙する姿には同様の狂気がやどり、北朝鮮と韓国のどちらが正しいという判断をしていないところが見所だ。

この傾向はその後、一般化していく。『トンマッコルへようこそ』(二〇〇五)は、桃源郷のような外部の情報遮断された平和な村に米軍パイロットが不時着し、そこに脱走した韓国軍と敗走中の人民軍が居あわせるとい構造の話だ。当初対立していた韓国軍と人民軍だが、村の雰囲気にはだされ、米軍のパイロットともども村の為に働くようになる。しかし、連合軍はパイロット救出に動き出し、村を爆撃するという。そこで、南北「連合軍」が米軍(連合軍)を迎え撃つのだ。ここにあるのも、人民軍が決して「敵」ではなく、ことばも通じれば話も通ずる「仲間」であり、そこに「敵」はいないことが描かれている。

もともと朝鮮戦争を描く韓国映画にはほとんど米軍は登場しないのだが、ここでは米軍が重要な役割を担っている。いや、それだけではない。上のような一連の流れから、もう少し突っ込んだ傾向を見て取ることも可能だ。それは単なる南北の融和ではなく、その原因を作った外敵

米國を敵視するという傾向だ。これを論ずるために、日本ではそれほど注目されてこなかったB級映画を見ていくこととしたい。これらの中にこそ、通俗的であるがゆえによりわかりやすくこの問題が展開されているからである。

B級映画の中の北朝鮮人民

『SPY リ・チョルジン』（一九九九）は『シュリ』の直後に公開された映画で、明らかにパロディとなっており、その分主人公は格好良くない。作員のリ・チョルジンは、北朝鮮の飢餓問題解決のため、韓国で開発された改良豚の精子を奪うべくソウルに潜入した。しかし、タクシーに乗り合わせた全羅道（長く不当な扱いをされた地域）出身者の運転手や客たちに強盗され、工作資金など一式を失ってしまう。韓国在住の作員の家に身を寄せるが、コメディであるがゆえ、ここでは「家族にも内緒の間諜行動」という常識は破られ、高校生の息子が担任に「お父さんの職業は何だ？」と尋ねられ「間諜です」と答えて殴られる場面さえある。だがこの映画の見所はそこにはない。タクシー強盗が全羅道出身者であり、その彼らがり・チョルジンに目を付けたのが「田舎ものくさい」ところであることなど、北朝鮮出身者が「田舎もの」として描かれていることだ。「持てるもの」韓国」に対する「持たざるもの」北朝鮮」という図式から考えて、あるいは当然の帰

また『特殊作員 ヒドゥン・プリンセス 北朝鮮+韓国 VS CIA』（二〇〇二）は、北朝鮮の最高指導者の隠し子が南北頂上会談を記念した文化公演で来韓し、韓国のバンドマンたちと出会うというもの。CIAがこの隠し子を亡き者にしようとするのに対して韓国情報院と北朝鮮作員がいがいながらも協力して対峙するという内容だ。これは『天軍』（二〇〇五）にも通ずる。南北合同軍事演習の最中に一六世紀にタイム・スリップした北朝鮮人が協力して山賊から村を守り、村にいた若き日の李舜臣（秀吉の朝鮮侵攻の時に活躍した将）を鍛えるというもの。映画の最後に、李舜臣が日本軍を迎え撃つ場面で終了するのが印象的だ。『トンマッコルへようこそ』と同様に、このふたつの映画は南北「連合軍」が外敵と闘うという内容だ。このような描かれ方がなされるのは、金大中大統領（一九九八～二〇〇三年）によって本格化した北朝鮮を敵視しないという「太陽政策」が色濃く反映された結果ではないか。そして、以後十年にわたる韓国革新政権の「南北和解」が北朝鮮の表象を変更する背景となっている。それは、韓国社会が「本当の敵は誰なのか」を見据えた結果であると同時に、視線が「民族」という内側へこもりがちになる不可能性もかかえたものであった。

結ともいえるが、やはり新しい表象だ。

『踊るJSA』（二〇〇三）も同様にコメディだ。北朝鮮の将校と兵卒が遭難して韓国の江原道沿岸まで流される。何とかして北朝鮮に帰ろうとする彼らと、友だちのいない少女（父は警察署長）が出会い、一時はカラオケ大会の優勝賞品である金剛山観光（韓国人に観光を許可した北朝鮮領内の山）を手に入れて北朝鮮に帰ろうとするが失敗し、また舟で北へ帰ることを試みるという内容だ。ここでも北朝鮮将校と兵卒は、そのことば遣いから「中国」朝鮮族の野郎」とチンピラに因縁を付けられる。中国朝鮮族は韓国に出稼ぎに来ることが多く、この人的移動が背景にある、まさに「持たざるもの」たる朝鮮族に対する差別意識であり、田舎ものをみる視線がありありとしている。そしてその朝鮮族と北朝鮮人民が重なっていくのだ。

『ラブ・インポッシブル 恋の統一戦線』（二〇〇三）は、韓国情報院の院長の息子が大学での成績が悪く、中国延辺での南北合同学術調査に参加させられ、北朝鮮のエリート女子大生と恋に落ちるという話だ。彼女もまた恋愛に疎く、野暮ったい演出がされている。このように、韓国側の登場人物が警察や情報院の幹部の家庭に育っているということ、北朝鮮の人が究極の田舎ものとして描かれていることが特徴としてあげられる。これは北朝鮮人民表象の広がりとしてあげられる。

「同胞」の複雑な内面に触れる

それまで外面的で、冷酷、暴力的としてしか描かなかった北朝鮮の人びとを、最初に内面まで描いた映画『シュリ』。ここでは冷酷で暴力的な面を残しつつ、恋愛もする女性作員が描かれた。その後、「北朝鮮の人びと」冷酷、暴力」という図式は大きく後退し、北朝鮮に生まれただけのふつうの人（『JSA』『トンマッコルへようこそ』『天軍』）、そして単なる田舎もの（『SPY リ・チョルジン』『踊るJSA』『ラブ・インポッシブル 恋の統一戦線』）という、より広がりのある描き方がされてきた。そして今世紀になって、太陽政策の影響はより深いところまで達する。南北連合軍が米國に対抗するというもので、『トンマッコルへようこそ』『特殊作員 ヒドゥン・プリンセス 北朝鮮+韓国 VS CIA』、それは南北分断と米國の立ち位置に関する認識の地平が大きく変化したことを意味するだろう。

このように、韓国映画における北朝鮮表象は、この十年の間で大きく変化してきた。しかし、まだまだ足りない部分も多い。それはことば遣いの問題だ。上に見たすべての映画で、北朝鮮出身者のことばは「……ラウ」という語尾を多用する、むしろ一面的な言語観を表している。北朝鮮領内でも中部方言の他、平安道方言と咸鏡道方言という異質なことが存在している。にもかかわらず、北朝鮮の

ことばといえは前述のように一枚岩のような描かれ方がされるのである。これは韓国国内の方言を多様に使っている状態（例えば『ブラザーフッド』の部隊内を見よ）とは別世界のようだ。

以上のように韓国映画における北朝鮮表象は多様化の様相を見せているが、それはまだとば口に入ったばかりだといえる。言語をはじめとした北朝鮮内の複雑で重層的な関係をどのように見せるのか、韓国映画の可能性はまだまだ広がっている。

●参考文献

川村湊（二〇〇五）『アリラン坂のシネマ通り』集英社。

●付記

本稿では、現代の大韓民国を指す呼称として「韓国」、朝鮮民主主義人民共和国を指す呼称として「北朝鮮」ということばを使う。また、朝鮮半島全体を指すことばとして「朝鮮・朝鮮人」ということばを使用する。

また、本稿は科学研究費助成事業基盤研究（B）・「語りの経験ともの語りの修辞学」（代表者・菅原克也、研究課題番号・24320067）の成果の一部である。

②カン・チェギユ（姜帝圭）、③二〇〇四年、④韓国、⑤韓国語（朝鮮語）、⑥劇場公開（二〇〇四）、DVD販売。
 『ラブ・インポッシブル 恋の統一戦線……①남남북녀（南男女女）、②チョン・チョシン（丁楚信）、③二〇〇三年、④韓国、⑤韓国語（朝鮮語）、⑥韓流シネマフェスティバル（二〇〇六）、DVD販売。

著者紹介

①氏名……李建志（り・けんじ）。

②所属・職名……関西学院大学社会学部・教授。

③生年・出身地……一九六九年、東京都。

④専門分野・地域……朝鮮文化研究および比較文学比較文化、朝鮮半島と日本。

⑤学歴……中央大学文学部哲学科卒、東京大学大学院総合文化研究科比較文学比較文化専攻（修士課程・博士課程）。

⑥職歴……京都ノートルダム女子大学人間文化学部専任講師（二二歳から三年間）、県立広島女子大学国際文化学部助教授（三四歳から七年半、のち県立広島大学人間文化学部准教授を経て現職）。

⑦現地滞在経験……韓国のみ（延世大学大学院人文科学研究科韓国文学専攻博士課程、二六歳から四年間）。

⑧研究方法……文化研究（文献およびフィールドワーク）。植民地期の作家やその人を知る人びとと直接会ってたくさんの証言を得てきたことが大きな糧となっている。

⑨所属学会……朝鮮学会、韓国朝鮮文化研究会、国際高麗学会、朝鮮史研究会、日本比較文学会、東大比較文学会。

『JSA』……①JSA、②パク・チャヌク（朴贊郁）、③二〇〇〇年、④韓国、⑤韓国語（朝鮮語）、⑥二〇〇一年、DVD販売。

『SPY リ・チョルジン』……①간첩 리철진（間諜リ・チョルジン）、②チャン・ジン（張鎮）、③一九九九年、④韓国、⑤韓国語（朝鮮語）、⑥みちのく国際ミステリー映画祭（二〇〇一）、DVD販売（『SPY リー・チョルジン 北朝鮮から来た男』）。

『踊るJSA』……①동해물과 백두산이（東海の水と白頭山が）、②アン・ジス、③二〇〇三年、④韓国、⑤韓国語（朝鮮語）、⑥DVD販売。

『シユリ』……①서리、②カン・チェギユ（姜帝圭）、③一九九九年、④韓国、⑤韓国語（朝鮮語）、⑥東京国際映画祭（一九九九）、劇場公開（二〇〇〇）、DVD販売。

『天軍』……①천군、②ミン・ジュンギ、③二〇〇五年、④韓国、⑤韓国語（朝鮮語）、⑥劇場公開（二〇〇六）、DVD販売。

『特殊工作員 ヒドゥン・プリンセス 北朝鮮+韓国 VS CIA』……①위파람 공작（口笛姫）、②イ・ジョンファン、③二〇〇二年、④韓国、⑤韓国語（朝鮮語）、⑥DVD販売。

『トンマッコルへようこそ』……①웰컴 투 동막골（ウェルカム・トゥ・トンマッコル）、②パク・クワンヒョン、③二〇〇五年、④韓国、⑤韓国語（朝鮮語）、⑥劇場公開（二〇〇六）、DVD販売。

『ブラザーフッド』……①태극기 휘날리며（太極旗はためいて）、

⑩研究上の画期……日韓におけるナショナリストの台頭。とくに、韓国でも見ても民族主義者にしか見えないノ・ムヒョン大統領が「革新、民族主義批判」ととらえられていることへの違和感と嫌悪感が今の研究の基礎になっている。また、在日朝鮮人と呼ばれる人たちの「自己の絶対化」と呼ばざるを得ないような日本批判にうんざりする。その証拠に、筆者は韓国ナショナリズム批判を行い、在日の運動の問題点を指摘しただけで、在日朝鮮人と呼ばれるエスニックグループ出身の有名研究者から、筆者は日本の保守にすり寄る「戦っていない人間」と露骨に言われたことがある。言わずと知れたことだが、もちろん韓国ナショナリズムへの批判や在日朝鮮人運動批判は、日本のナショナリズム批判を大前提として展開している。

⑪推薦図書……河原ノリエ著『いのちのかなしみ』（春秋社、二〇一二年）。

⑫推薦する映画作品……『花と兵隊』（松林要樹監督、二〇〇九年、日本）。

【北朝鮮】 人民大衆の娯楽としての サーカスと映画

門間貴志

サーカスと映画

文化大革命のさなかの中国で、イタリアのミケランジェロ・アントニオーニ監督は、三部構成の長編ドキュメンタリー映画『中国』を撮った。彼を中国に招いて映画を撮らせたのは毛沢東夫人の江青だった。この映画は北京、上海をはじめいくつかの都市で人民の日常生活取材したもので、そこに監督自身の声でコメントリーがかぶせられている。文革の熱狂はすでにそのピークを過ぎたところで、街の様子は平穏に見える。田舎から首都北京に押し寄せてき

た紅衛兵たちが、我がもの顔で街を闊歩し、あたりかまわずゴミを撒き散らしていた時期もあったが、秩序回復しているようである。だからこそ外国人の映画監督に取材をさせたのであろう。しかし完成した映画は、中国の醜い部分を伝えようとしたと人民日報で激しく批判され、中国で上映されることはなかった。

この映画の第二部の終わりに、小さな劇場で子供たちが人形劇を観ている場面がある。しかしカメラは観客席に申しわけ程度に向けられただけで、あとはひたすら人形劇そのものを延々と映し出す。第三部の終盤にはすでに日本でもおなじみとなった上海の雑技団が登場する。雑技とは中国式のサーカスであり、皿回し、ジャグリングをはじめ、シーソーを用いた跳躍のアクロバットなど、シンプルだが高い技術に裏付けられた技が次々と繰り出される。ここでも観客の様子は映し出されることはなく、ひたすら雑技の舞台を映し出す。ナレーションや字幕による説明はない。

江青が中国文芸界を支配していた文革期、劇映画の制作はほぼ停止状態にあり、上映されていたのは一部の旧作、そして北朝鮮、北ベトナム、ルーマニア、ブルガリアなどの友好国の映画が主だった。この当時、都市部に暮らす人民が享受する娯楽として、人形劇や雑技の人気は高かったのである。

サーカスはしばしば映画の題材となってきた。視覚的な

面白さもさることながら、サーカス団の人間関係や、華やかなシヨアの背後にある悲哀などが描かれた。アメリカであれば、『曲馬団のポリール』やチャップリンの『サーカス』、イタリアならばフェリーニの『道』などが思い浮かぶ。ソ連映画では『サーカス』が知られ、この映画で使われた曲が後にポリシヨイサーカスのテーマ曲となった。サーカスの映画は枚挙に暇がない。旅巡業をするサーカス団はどこへ行ってもよそ者であり、芸人はもともと買われたい子だなどといういわれのない偏見に晒されたりもした。詩人の中原中也も、『サーカス』という悲しげな詩を残している。

北朝鮮でもサーカスは娯楽の重要な位置を占めている。北朝鮮ではサーカスを「技巧」と「曲芸」を合成した造語で「巧芸」と呼ぶ。巧芸は社会主義的文学芸術の一つとして位置づけられ、チュチェ文芸の三原則の党性・人民性・階級性をそのまま適用している。一九五二年に設立された国立の平壤巧芸団と、朝鮮人民軍の経営する牡丹峰巧芸団があり、世界大会で入賞するなど技術レベルも高い。日本のサーカスと違うのは、一見モダンな装いを持っているものの、朝鮮古来の遊びや芸能が採り入れられていることである。

北朝鮮のサーカス映画の変遷

北朝鮮にも、サーカスを扱った映画がある。しかし社会主義国である北朝鮮では、西側の映画のように悲哀を込めてサーカスを描いたりはいらない。彼らが社会的に虐げられてきた過去の歴史には言及しても、現在では国家の庇護のもとで芸術として認められ、人民に奉仕しているさまが描かれる。社会主義リアリズム映画の開花した一九六〇年代に撮られた『サーカス広場』はその一例である。登場人物の過去や生い立ちに日本統治時代が暗い影を落とすのである。しかしその方がサーカス映画らしいとも言える。世界のサーカス映画には、たとえば曲芸師が孤児であるというような暗い設定は珍しくないが、『サーカス広場』はその原因として日本帝国主義を設定するのである。

北朝鮮の映画は、日本では商業ベースではほとんど公開されてこなかった。かつては朝鮮総連が主催する上映会が頻繁に開かれ、『血の海』や『花を売る乙女』などの抗日映画を観た日本人も少なくないだろう。植民地支配からの解放後、朝鮮半島北半部はソ連の占領を経て社会主義国としての整備が進み、朝鮮民主主義人民共和国が成立した。その過程で映画もソ連映画の圧倒的な影響を受けてきた。一九六〇年代には、ソ連や中国経由で外国映画の理論も研究されていたようで、映画人はネオリアリズムやヌーベルヴァーグなど、西側の映画の動向もある程度知っていた。

社会主義の優位性を盲目的に歌い上げるだけではない映画もこの時期に撮られていた。しかし中国の映画雑誌に紹介されているこの時期の北朝鮮映画の多くは、現在の北朝鮮側の資料で確認することができない。恐らく政治的な理由で封印されたものと思われる。この時期の代表的な作品の一本である一九六六年の『陽気な舞台』は、DVDなどの方法で現在も観ることができ、比較的自由でのびやかだった北朝鮮映画の幸福な時代を想像させるのである。パルチザン派を率いていた金日成は、一九六七年に最後の政敵グループだった甲山派を肅正する。実利を重んじた甲山派は人民の生活を安定させるため軽工業の優先を主張したが、戦争準備に余念のない金日成は重工業優先を主張していたのである。甲山派は映画をはじめとする文学芸術分野に多くの人脈を築いていたために、映画人も大粛清の影響を受けた。

『陽気な舞台』は、平壤のサーカス団に勤めているヴァイオリン奏者の青年を主人公としている。映画は実際のサーカス団を使って撮影されており、アクロバットの妙技を披露するのは本物の曲芸師たちである。サーカス劇場が連日多くの観客でにぎわっている様子も映し出される。これはもちろん撮影のために用意されたエキストラであろうが、やはり映画と並ぶ娯楽の王様である霧囀気がうかがえる。

サーカスのテーマ曲をステージで颯爽と歌い上げる道化師のジンギユは大人気となる。

よく練られたコメディ映画で、スクリーンボール・コメディのような霧囀気もある。スクリーンボール・コメディとは、定義上は変人（スクリーンボール）が織りなす恋愛コメディ映画をさす。その意味では彼らはそれほど変人には見えないが、北朝鮮社会では十分に風変わりな人たちなのかもしれない。

主人公のジンギユが嫌がっていた道化師の仕事に誇りを持つようになるという設定は、社会主義国家では、職業に貴賤はなく、サーカスとは人民に奉仕するものであるという考えに合致したもので、大きな枠では国策に沿ったプロパガンダ映画と言えなくもない。しかしこの軽快な映画は教条的な匂いを感じさせない。そもそも北朝鮮映画につきものである指導者を讃えるセリフがない。甲山派の肅正後、金正日による改革によって北朝鮮映画は金日成の個人崇拜に舵を切り始めた。一九七二年の『空中舞台』は、農場で働くヒロインがサーカス団員を目指し、反対する周囲の人々の理解を徐々に得ながら夢を実現していく物語であるが、コメディ色は抑えられ、体制を讃美する傾向が強くなっている。金正日の改革以降（韓国の申相玉監督の起用を例外とすれば）個人崇拜に寄与させられてきた北朝鮮映画にあって、『陽気な舞台』がいかに自由な霧囀気を持つ

主人公のジンギユはひよんなことから道化師の代役を務めることになり、女性曲芸師のヨンジャとともに小さなゴンドラに乗せられ高く吊り上げられる。恐怖のあまり目を閉じてゴンドラにしがみついているうちにショーは終わる。地上に降りた彼は、よたよたとへっぴり腰で歩いて観客の笑いを誘う。サーカスを観に来た恋人のジョンスクは、道化師のメイクをした彼に気がつかなかった。一度きりの代役だったはずが、ジンギユの道化ぶりが思いのほか好評だったため、道化師に配置転換されてしまう。彼はそれを恋人に打ち明けられない。一方、ジョンスクの兄の作曲家ジョンピルは曲芸師のヨンジャに一目惚れする。彼女は道化師となったジンギユの相方である。ジョンピルはジンギユを交響楽団に迎え入れようとサーカス団を訪れる。練習を見学しているうちにうっかりと空中ブランコで吊り上げられてしまった彼を助けたのは道化師のメイクをしたジンギユだったが、もちろんジョンピルは気がつかない。やがてジョンピルは家族に内緒でヨンジャとの交際を始める。劇場のロビーでデート中に、偶然母と妹と鉢合わせした彼は隠れてしまう。ヨンジャは彼の態度からジョンスクを彼の本当の恋人だと誤解してしまう。一方ジンギユも道化師になったことをジョンスクに告白する。さまざまなずれ違いから起こった混乱は、最後にはすべておさまり、二組のカップルはめでたく結ばれる。ジョンピルが作曲した

ていたかがわかる。

二〇一二年に外国からの注目を集めた北朝鮮映画『金同志は空を飛ぶ』は、イギリスとベルギーとの合作で、これもまたサーカスをテーマとしている。炭鉱で働く明朗快活な女性が子供の頃から空中ブランコ乗りを夢見ている。職場でもアクロバットを披露して同僚たちから可愛がられている彼女は、平壤の建設現場に配置換えになったのを期にサーカス団の門を叩く。気恥ずかしくなるほどストレートな青春コメディ映画である。ヒロインを演じているのは実際のサーカス団員である。映画スターを目指す映画よりもサーカスの映画が繰り返されるのは、それが大衆の夢の世界であることを象徴している。さらに、『陽気な舞台』でヒロインを演じた女優がここではヒロインの祖母を演じているのは、映画による映画史への自己言及であり感動すら覚える。

映画リスト

『曲馬団のポリ』……① Polly of the Circus、② チャールズ・

ボラン、エドウィン・L・ハリウッド、③ 一九一七年、④ アメリカ、⑤ サイレント、⑥ 未公開。

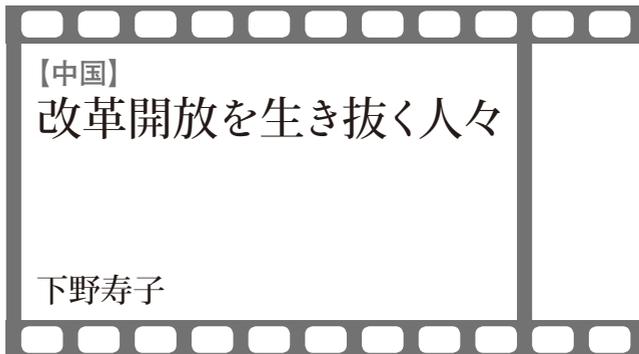
『金同志は空を飛ぶ』……① 김동우는 하늘을 난다、② キム・

グァンフン、ニコラス・ボナー、アーニヤ・タールマンス、③ 二〇一二年、④ 北朝鮮、イギリス、ベルギー、⑤ 朝鮮語、⑥ 未公開。

- 『空中舞台』……①공중무대、②キム・ドッキュ（金徳奎）、③一九七二年、④北朝鮮、⑤朝鮮語、⑥未公開。
- 『サーカス』……①The Circus、②チャールズ・チャップリン、③一九二八年、④アメリカ、⑤サイレント、⑥劇場公開（一九二八）、DVD販売。
- 『サーカス』……①Uprk、②グレゴリー・アレクサンドル、③一九三六年、④ソ連、⑤ロシア語、⑥未公開。
- 『サーカス広場』……①교예무대、②監督不詳、③一九六三年、④北朝鮮、⑤朝鮮語、⑥未公開。
- 『血の海』……①피바다、②チュエ・イッキュ（崔益奎）、③一九六九年、④北朝鮮、⑤朝鮮語、⑥未公開。
- 『中国』……①Chung Kuo, China、②ミケランジェロ・アントニオーニ、③一九七二年、④イタリア、⑤イタリア語、中国語、⑥未公開。
- 『花を売る乙女』……①꽃파는 처녀、②バク・ハク（朴学）、チュエ・イッキュ（崔益奎）、③一九七二年、④北朝鮮、⑤朝鮮語、⑥未公開。
- 『道』……①La Strada、②フェデリコ・フェリーニ、③一九五四年、④イタリア、⑤イタリア語、⑥劇場公開（一九五七）、ビデオ・DVD販売。
- 『陽気な舞台』……①명랑한 무대、②監督不詳、③一九六六年、④北朝鮮、⑤朝鮮語、⑥未公開。

著者紹介

- ①氏名……門間貴志（もんま・たかし）。
- ②所属・職名……明治学院大学文学部・准教授。



【中国】改革開放を生き抜く人々

下野寿子

改革開放が始まって三十余年が過ぎ、中国は世界第二位のGDPを誇る経済大国となった。かつて鄧小平が唱えた先富論は、格差を容認しながらも、最終的には皆が豊かになる社会を描いていた。振り返って現在の中国を観察すると、豊かさの代償として、毛沢東時代の平等主義は過度な競争に蹴散らされ、国内の経済格差は拡大し、開発優先の地域では環境汚染も甚だし。

それでも改革開放は今後も中国の基本路線であり続ける。毛沢東時代の政治変動、とりわけ文化大革命（文革）

- ③生年・出身地……一九六四年、秋田県。
- ④専門分野・地域……映画史／朝鮮半島、中国（香港・台湾）、ベトナム。
- ⑤学歴……多摩美術大学美術学部芸術学科卒。
- ⑥職歴……シードホール（西武百貨店渋谷店）キュレーター（一九八六―一九九五）、BOX東中野ディレクター（一九九五―一九九六）、山形国際ドキュメンタリー映画祭東京事務局フィルムコーディネーター（一九九六―一九九七）、明治学院大学文学部非常勤講師（一九九六―二〇〇二）。
- ⑦現地滞在経験……大韓民国（二〇〇一―二〇一一）。
- ⑧研究方法……文献収集、映画作品の調査。
- ⑨所属学会……日本映像学会、日本映画学会。
- ⑩研究上の画期……山形国際ドキュメンタリー映画祭での上映企画「大東亜共栄圏」と映画」の上映作品選定のため、中国、香港、台湾、韓国のアーカイブをまわり、古い記録映画の情報の収集活動を行ったことは、東アジア映画史研究で大きな進展となった。平壤国際映画祭の視察、旧満映の調査のため長春電影を視察したことも同様である。
- ⑪推薦図書……石坂健治・市山尚三・野崎敏・松岡環・門間貴志監修、夏目深雪・佐野亨編集『アジア映画の森』（作品社、二〇一一）。
- ⑫推薦する映画作品……『Mr. Boo! ミスター・ブー』（原題『半斤八兩』、マイケル・ホイ（許冠文）監督、一九七六年、香港）。

は、共産党の威信を損なうほど社会に深刻な傷痕を残したが、改革開放路線は人々を政治運動と決別させ、代わりに物質的豊かさと先進性を提示した。政治から経済への路線転換が覆らないと確信できる理由を、大陸に生きてきた人々の経験と心情を通して、映画は雄弁に語ってくれる。

中国映画には、官製のドキュメンタリーには出てこない庶民の生活や会話や風景がある。映画に組み込まれた挿話は、現代との比較により、改革開放が何をもたらしたのかについて考えるヒントを与えてくれる。経済発展著しい中国では数か月で市街の光景が変わることも珍しくないが、映画は撮影当時の街や人々の暮らしを部分的に伝え残してくれる。そのような点に着目しながら、以下に、それぞれ独自の視点から改革開放を語ってくれる三本の映画を紹介しよう。

旧中国から改革開放まで——政治に翻弄された庶民

大学院時代に出会った『活きる』（一九九四）は、新中国の成立から毛沢東時代にかけての政治変動が色彩と音をともなって自分に迫ってくるような迫力を感じた作品である。大学で教鞭をとるようになってからは、大躍進や文革の様子を視覚的に伝える材料として授業で取り上げることもある。

物語は一九四〇年代後半に始まる。賭博に明け暮れ家財を失った主人公・福貴は国共内戦の混乱に巻き込まれ、戦

場を転々とした後、新中国が成立した頃に漸く帰宅する。時は社会主義時代の幕開けで、福貴は、運よく手にしていた人民解放軍への参加を証明する一枚の紙切れの効力に気づく。やがて大躍進が始まり、公共食堂や夜を徹しての鉄鋼生産の様子が映し出される。土法高炉から取り出された金属の塊を見て喜び、台湾解放を豪語する区長は、現在から見れば滑稽でさえある。

文革が始まると、貧民の福貴と区長たちの境遇は逆転し、幹部が失脚していく様子が婉曲に描かれている。娘・鳳霞の見合いから結婚式の場面は、贈り物の毛沢東語録に始まり、至る所に毛沢東の肖像が掲げられ、当時の世相を反映していて興味深い。貧民の階級、人民解放軍への参加、毛沢東の肖像画が描かれた家の外壁を手に入れた福貴一家は、紅衛兵に攻撃されることはなかったが、大躍進で息子を亡くし、文革の混乱で娘を亡くした。成長した孫と婿と福貴が鳳霞の墓参りをする最後の場面では、すでに文革は終わり、中国は改革開放を迎えようとしていた。

『活きる』は、新中国がもたらした社会秩序や価値観の目まぐるしい変化と、その中で懸命に生き延びようとする庶民の姿を伝えている。毛沢東時代、人々は政治に踊らされ、人生の貴重な時間と多くの命が失われた。一〇年の動乱の末に庶民が求めたものは、正常な生活、即ち安定した社会秩序の中で富を求めて経済活動を行う平穏な生活で

あった。文革を再発させないためにも、改革開放は決して後戻りしてはならないのである。

街の灯りと白洋淀が語る改革開放

『赤い服の少女』（一九八四）は、一九八〇年代初め、河北省の地方都市で暮らす四人家族の物語である。主人公・安然が日帰りのサイクリングで出かけた先が白洋淀であるから、おそらく保定市かその近郊が舞台であろう。映画の冒頭シーンでは、色褪せた文革のスローガンを掲げた人気がないトラックが走り去り、大きな荷物を抱え幼子（安然）を連れた母親が文革の痕跡も生々しい人気がない街を歩いて家に戻る。この家族が一家離散の憂き目に遭ったであろうことや、文革が終息に向かいつつあることを予感させる場面である。

数年後、一家は小さいアパートに住み、画家の父親は大学で講義を行い、母親は事務職に就き、姉（安静）は編集者になり、安然は高校生になっている。母親と安静は、安然が「三好学生」（思想品德、学習、身体面で優れている学生）に選ばれることを強く願っている。一方、深い洞察力と感受性を備えた安然は、自分が正しいと思ったことを言動で示すことから、担任の章教諭や一部の級友には受け入れられない。安静は安然の理解者でありながら、かつての同級生であった章教諭に便宜を図り、妹を三好学

生に指名させようと画策する。三好学生の選考日に章教諭がクラスの学生を動員して安然を当選させる場面は、文革期の批判集会のパロディーとも受け取れる。文革期に青春を過ごした姉と一九八〇年代前半に青春を謳歌する妹の間には、明らかに世代の壁がある。文革の残滓と改革開放の進展との対照と解釈して観ても面白い作品である。

一九八〇年代の地方都市の風景も興味深い。まだ車は少なく、野暮ったい服を着せられたマネキンもあるが、物質的豊かさに触れ始めた人々の暮らしが垣間見える。「八〇年代の新農民」と安然が揶揄した男はサングラスをかけて「膨香酥」（トウモロコシを原料とする菓子）を売り、スカートを穿いた女性が軽やかに通りを往来する。質の良さそうなマットレスのベッドを展示した家具屋もある。安静が妹に買ってやった赤いプルオーバーが象徴するように、改革開放が始まると、人々は最初に生活の中の色彩を取り戻し、次に灯りを増やしていったのではなからうか。作品の中では、夜道を照らす街灯はまだ少なく、アパートの共用階段も薄暗い。当然、監視カメラもなかったことであろう。

ところで、安然が男子生徒とサイクリングに繰り出した白洋淀は、保定市から四〇キロ余りの場所にある。ここで、安然は自然の恵みを糧に生計を立てる人々を見て、人間の尊厳を感じとった。その白洋淀で二〇一二年八月中旬、大量の魚が死んだ（人民網二〇一二）。付近の養殖農

家によると、魚の大量死が発見される直前にどす黒い汚水が流れ込んできたという。安然が触れた豊かな水と緑あふれる白洋淀が三〇年後、白い腹を見せて浮かび上がった大量の魚とその死臭に覆われたという事実は、改革開放の一面を暗示しているように思えてならない。

国家プロジェクトの陰で生きる人々

『長江哀歌』（二〇〇六）の舞台は重慶市奉節県である。主人公は、一六年前に別れた妻と娘を探しにやって来た山西省の炭鉱夫・韓三明である。嫁不足の農村で三〇〇〇元を出して買った四川省出身の妻・麻么妹は女の子を産んだが、公安の捜査で人身売買が発覚し、妻は赤子を連れて故郷の奉節県へ戻った。金で買ったとはいえ、その後独身を貫いた三明には、不器用ながら別れた妻への思慕が感じられる。なけなしの所持金、タバコと歯ブラシと琺瑯のコップを入れた手提げかばん一つ、ポケットに入れた万能ナイフという簡素な旅支度で奉節へやって来た三明は、三峡ダム建設のために妻の実家を含む街の一部が長江の水底に沈んでしまったことを知る。そこに住んでいた人々は広東や遼寧へ強制移転させられ、移転しなかった義兄は船上生活者となり、么妹は三万元で他の男に嫁いでいた。

三明は客棧の相部屋に住み、日雇いの解体作業をしながら妻との再会を待ちわびる。崩れかけたビルの上から急勾

配の街を眺める主人公の目線を通して、ダム建設のために街が急速に破壊されていく様子がみてとれる。解体作業は休みなく行われ、山と積まれた瓦礫の上に消毒液が撒かれる。国家プロジェクトの名の下に行われる巨大事業は、途方もない瓦礫と粉塵を生み出すことから始まる。

三峡ダム建設は李鵬前総理が推進した国家プロジェクトであったが、その施工にあたっては、長江の生態系への影響や移民の大量発生について国内外で強い懸念が表明されてきた。映画の後半では、三明が寝泊まりする宿を含め、海拔一五六メートルより低い場所にある全ての建物に「拆」（解体）の文字が記されていく。「二千年以上の歴史を持つ街を二年で取り壊す」という役人の言葉に、開発に向かつて疾走する中国の姿が重なる。一方で、手厚い補償もないまま移住を強いられる人々のやりどころのない怒りが次第に諦めへと変わっていく様子は、社会の底辺に追い込まれても生きる場所を求めて彷徨う人々の強さのようにも受け取れる。

映画に時折出てくる物価や賃金は、中国の経済格差を示唆する一つの物差しでもある。奉節の解体作業で得られる日当は五〇〇六〇元であり、一年間休みなしで働いても二万元前後である。一方、この時期の上海市では一人当たりGDPが五万一四七四元（二〇〇五年）であった（中国統計年鑑二〇〇六：六四―六六）。格差の拡大はさまざまな

社会問題を引き起こす。映画の中で、韓三明は幺妹に再会した後、彼女を買い戻すために故郷の閻炭鉱で働くことを決意する。閻炭鉱での日当は一日あたり二〇〇元になるが、年間十数人の死者を出す現場は死と隣り合わせでもある。実際に中国では炭鉱事故のニュースは珍しくない。映画を観終わった後も、三明のその後の運命が案じられる結末である。

三明たち労働者を雇用する側に立つ郭斌は、役所から解体作業を請け負う元締めである。二年間、郭斌の婦りを山西省で待ち侘びていた妻の沈紅は、意を決して奉節へやって来たが、夫に親しい女性がいることを確信すると離婚を決意する。沈紅が離婚を切り出す場面では、後方に巨大な三峡ダムが聳え立っている。わずか二年の間に生じた夫婦間の溝と、奉節県の容貌の変化が重なる瞬間である。

改革開放を生き抜く人々

本稿では、改革開放への転換とその後という観点から三本の映画を取り上げた。『活きる』は改革開放へ至るまでの道程を庶民の悲喜劇として語り、『赤い服の少女』は改革開放後も社会に残る文革の記憶とポスト文革世代の誕生を示唆している。改革開放も三十年近く続けば勝者と敗者を生み出し、社会に大きな矛盾をもたらした。『長江哀歌』は壮大な国家プロジェクトの陰に押しやられた人々の

生き様を描いている。それぞれの作品が伝えるある時あるところの庶民の声と作品中に埋め込まれた社会風刺こそ、中国映画の魅力ではなからうか。

●参考文献

『白洋淀二〇〇〇亩水域魚三天死光 官方結論未獲認可』「人民網」<http://society.people.com.cn/n/2012/0827/c1008-18836372.html>（二〇一二年八月二七日閲覧）。

『中国統計年鑑』二〇〇六年版。

映画リスト

『赤い服の少女』……①紅衣少女／Girl in Red、②ルー・シャオヤー（陸小雅）、③一九八四年、④中国、⑤中国語、⑥中国映画祭（一九九一）、テレビ放映（NHK）。

『活きる』……①活着、②チャン・イーモウ（張芸謀）、③一九九四年、④中国、⑤中国語、⑥劇場公開（二〇〇二）、ビデオ・DVD販売。

『長江哀歌』……①三峡好人／Still Life、②ジャ・ジャンクー（賈樟柯）、③二〇〇六年、④中国、⑤中国語、⑥劇場公開（二〇〇七）、DVD販売。

著者紹介

- ①氏名……下野寿子（しもの・ひさひ）。
- ②所属・職名……北九州市立大学外国語学部・准教授。
- ③生年・出身地……一九六八年、山口県。
- ④専門分野・地域……中国政治。

⑤学歴……広島大学総合科学部、広島大学大学院国際協力研究科（開発科学専攻）、カリフォルニア大学サンディエゴ校大学院（国際関係と太平洋研究）、立命館大学大学院国際関係学研究科。

⑥職歴……大卒後、民間企業勤務を経て大学院進学。博士号取得後、近畿大学を経て現職。

⑦現地滞在経験……米国（一九九七年から約二年間、留学）、北京（二〇〇〇年八月～二〇〇一年三月、留学）、上海（二〇一二年四月～九月、在外研究）。

⑧研究方法……インタビューや踏査によって地理的・歴史的条件などを確認し、その地域の発展の形態や問題点との関連性を探る。また、文革時や改革開放転換期の体験を語ってもらい、当時の社会状況への理解を深めている。

⑨所属学会……日本現代中国学会、日本国際政治学会。

⑩研究上の画期……一九八九年の天安門事件、東欧の民主化、冷戦の終焉から、一九九一年のソビエト崩壊までの時期。当時はまだ中国研究とは定めていなかったが、教科書で習ってきた「世界」が急速に崩れていくように感じられた。大学の授業でも冷戦史や国際関係を専門とする先生方が戸惑っておられる様子が明らかであった。グローバル化、民主化、体制移行、民族紛争の問題が次々と現れ、冷戦終焉が必ずしも平和を意味しないことを知り、未来に対する漠然とした不安を感じた。

⑪推薦図書……平野健一郎他編『インタビュ』戦後日本の中国研究（平凡社、二〇一一年）。

⑫推薦する映画作品……『悲情城市』（侯孝賢監督、一九八九年、台湾）。

【台湾】 銀幕に多様な社会を 描きだす

加藤浩志

一九四五年、日本の敗戦で台湾は五〇年に及ぶ植民地統治から解放され、中華民国・国民党政府に接収された。住民の反政府蜂起である二二八事件（一九四七年）を武力で鎮圧した政府は、台湾全土に戒厳令を敷き、一党独裁による恐怖政治を行った。白色テロのために多くの台湾人が弾圧・粛清された。しかし、一九八〇年代になると、国民党の支配力が低下、民主化を求める動きが活発化した。一九八七年には三八年間続いた戒厳令が解除され、大陸への肉親訪問も許可された。翌年、蔣経国総統が死去、台湾生ま

口の七割以上にあたる）であり、さらに客家系、それぞれの部族語を話す台湾先住民（台湾は「原住民」と呼ぶ）がいる。日本時代には日本語が共通語となっていたが（その影響は現在も残っている）、中華民国は北京語を「国語」と制定、北京語教育を推進した。しかし、外省人の多くは大陸の各地から渡ってきたために、実際にはそれぞれの方言を話すことも多かった。このように、本来台湾は多言語社会であった。

台湾の映画は、一九五〇〜六〇年代には台湾語映画も多く作られていたが、国語（北京語）推進運動の展開と、資金面や検閲などでの北京語映画優遇などにより競争力を失い、一九七〇年代には姿を消す。一九六二年には台湾のア

れの李登輝が総統に就任すると、台湾の民主化・本土化は急速に進んでいくことになった。

一九八〇年代、台湾映画も転換期を迎えた。当時二〇代から三〇代の監督たちが、芸術性・作家性の高い作品を生み出しはじめたのだ。郷土文学の影響も色濃く受けた彼らは、官営映画会社のもとでの創作への干渉や商業主義・娯楽主義を嫌い、時代の変化を敏感に感じ取りながら、新しい台湾映画のあり方を模索した。この新しい潮流は「台湾ニューシネマ」（台湾新電影）と呼ばれている。

多言語映画の復興

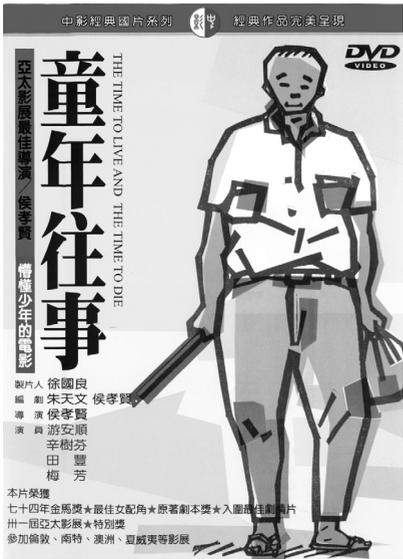
台湾ニューシネマの代表的監督、侯孝賢に『童年往事 時の流れ』（一九八五）という作品がある（写真）。侯監督の自伝的作品で、広東省梅県から一家を挙げて台湾に移り住んだ少年が、荒んだ青春を送りながら、いくたびかの肉親の死に触れて、しだいに成長していく。主人公は、家族と話す時には客家語を、不良仲間とは台湾語（閩南語）を、学校や公共の場所では北京語（国語）を使う。その多様なことばの使い分けは、台湾の言語状況をリアルに描いていた。

一九四五以前から台湾に住んでいた住民を本省人、それ以降に大陸から台湾に移ってきたものを外省人という。本省人の大多数は閩南語を話す福建系（ホロー系、全人

カデミー賞とも言われるゴールデン・ホース・アワード（金馬獎^{*}）が設立されたが、一九八九年まで北京語映画のみがノミネート対象であった。また、北京語映画は、国営映画会社である中央映画社（中央電影公司、国民党系）、台湾映画製作所（台湾電影製片廠、新聞局系）、中国映画製作所（中国電影製片廠、国防部系）が中心で、民営の弱小映画会社中心の台湾語映画は太刀打ちできなかった。こうして、台湾映画は北京語映画に占められることになった。

これに対し、侯孝賢ら当時の若手映画人は、農民であろうと子供たちであろうと、映画のなかでみな一様にきれいな北京語を話すのは不自然だと考えた。一九八三年、郷土文学作家・黄春明の短編を原作とするオムニバス映画『坊やの人形』は、中央映画社（中央電影公司）の作品であったが、各話の監督にかなりの自由が与えられた。侯孝賢は貧しいサンドイッチマンを描く表題作で演技経験のない新人を用い、全編の台詞を台湾語で通した。萬仁が監督した第三話「りんごの味」は、米軍の車に轢かれた貧しい男が、そのために多額の慰謝料と保険金を手にすることになるといふ悲喜劇だが、ここでも英語と北京語と台湾語が効果的に使い分けられた。小学生の娘が北京語と台湾語を通訳する皮肉なシーンもある。

このように、台湾ニューシネマの監督たちは、それまで「方言」として退けられていた母語を、ためらいなく生き



写真『童年往事 時の流れ』（DVDパッケージより）

生きと使い始めた。

台湾の歴史を語る

侯孝賢監督『悲情城市』（一九八九）は、タブーであった二二八事件や白色テロを初めて描いた台湾映画である。

舞台は港町・基隆の顔役・林家。戦後の混乱期、長男は家業を継ぎ、日本兵として出征した次男は南洋で消息不明、三男は大陸ヤクザと密貿易に手を染め、検挙され拷問を受ける。長男は大陸ヤクザと地元ヤクザの争いに巻き込まれ死亡。聴覚障害者の四男は写真館を営むが、友人が関わった二二八事件に連座して逮捕される。

二二八事件自体の描き方は間接的であったが、投獄された人びとが次々呼び出され処刑されるシーン、山中にコンミュンを作った友人が摘発され、その場で銃殺されるシーンなど、国民党の白色テロを告発する衝撃的な内容であった。

使用言語は実に多彩で、台湾人は台湾語と日本語、大陸出身者は北京語のほかに広東語、上海語を用いる。会話には通訳を介して行われる。蜂起した台湾人がことばで外省人を見分け暴行する場面があるが、本作では言語が多く対立の象徴として描かれる。そんななか、ひとり四男だけは筆談を行う。それは、台湾人がことばを奪われた——母語を奪われ、また自由な発言も禁じられた——象徴のよ

いたが、多くは身ひとつで逃れてきた貧しい兵士や一般民衆であった。大陸反攻^{反攻}を信じ、家族を残して台湾に渡り、そのまま離ればなれになる者も多かった。台湾映画は、彼らの悲劇も描き出した。

李祐寧監督の『老兵の春』（一九八四）では、退役した老兵士が孤独に耐えかね、積み立ててきた給金をはたいて原住民の娘を妻にすることばと年齢のギャップに悩む老兵は、妻の浮気を疑いやきもきする。

王童監督『バナナ・パラダイス』（一九八九）は、大陸から渡ってきた男の数奇な運命を描く。軍の雑役夫だった男は、台湾は天国だと聞き、兄貴分とともに兵士の名を騙り台湾に渡る。しかし、その名はスパイのもので、兄貴分は捕らえられ、男は逃亡。途中、子連れの女を助け、その夫（大学出）の紹介状を手に入れて職を得る。過酷な拷問で正気を失った兄貴分の世話をしながら、男は助けた女と夫婦を演じつつ、紆余曲折の末に出世していく。戒厳令解除後、大陸へ渡った息子が健在だった両親（男がなりすましている人物の親）を探し出し、電話をかけてくる。男は他人である両親と話しながら自らの不孝を詫び、本当の涙を流す。借り物の名と身分で生きるしかなかった悲劇を、ユーモアをまじえながら描く傑作である。

最近では徐小明監督の『五月の恋』（二〇〇四）がある。これはロックバンド五月天^{五月天}の曲を背景にした、大陸の少女

うにも見えるし、書きことばは言語の違いを越えて理解しあえる可能性を持つことを示しているようにも見える。

李登輝の総統就任以降、客家語、部族語を含む母語の復権が進んだ。教育の場でも、母語教育を復活させ、中華民国のそれではなく台湾の歴史や地理を学ぼうという動きが活発になった。そうしたなかで、二二八事件や白色テロ時代、さらに日本統治時代の歴史の掘り起こしが盛んに行われるようになる。

台湾映画でも、一九九〇年代には、台湾近現代史を描く作品が多くなった。

『悲情城市』でも日本人への同情や日本時代への郷愁が描かれたが、その脚本を担当した呉念真は、自伝的作品『多桑 父さん』（一九九四）を初監督する。昭和一桁生まれの父は、終戦後も自らを日本人と言い、時代に取り残されていく。金鉱労働のため肺を患い、内地（日本）旅行を夢見ながら死んでいく姿を哀愁をこめて描く。ちょうど日本では司馬遼太郎の『台湾紀行』が刊行された時期でもあり、台湾の日本語世代が注目され、また、日本の植民地統治を肯定する言論がしきりに聞かれるようになった。

外省人の悲哀

一九四五年から四九年にかけて、百万人規模の外省人が台湾に渡った。その中には高級官僚や高級軍人、富裕層も

と台湾青年のネットを通じた恋物語なのだが、実は少女の祖父も、内戦中に台湾に渡った老兵だった。彼は、解禁後大陸に戻るが、故郷のあまりの変貌に喪失感を抱き、台湾で生涯を閉じる。国民党遷台後五年を経て、いよいよなくなろうとしている外省人第一世代へのレクイエムとなっている。

原住民映画の挑戦

台湾映画に登場する原住民というと、素朴で善良で勇敢というイメージで描かれていた。また近年では、虞勘平監督『二人のペンキ屋』（一九八九）や萬仁監督『超級公民』（一九九八）のように、神秘性を備え、漢族の理解を超えた存在として描かれることも多かった。

二〇一一年、これまでの原住民映画のイメージを覆す大作が完成、空前の大ヒットを記録した。それが魏徳聖監督の『セデック・バレ』である。一九三〇年に起きた霧社事件をテーマとし、徹底的な取材を行い、実在する登場人物と史実にもとづくエピソードを盛り込んでいる。原住民役にはすべて原住民出身の俳優（ほとんどが素人で、軍や消防などの協力で集められた）を用い、台詞はすべて部族語を使用。すでに部族語を話せる人は少なく、言語指導が付いて徹底的に練習させた。同様に日本人役もすべて日本人俳優が演じた。全編を通して北京語も台湾語もほとんど使

られない、異色の台湾映画となっている。しかし、ハリウッドを意識した魏監督は、本作を歴史の再現映画にはせず、『レッドクリフ』の呉宇森をプロデュースに招き、虚構を取り混ぜて娯楽アクション大作に仕上げた。それに対し、言語指導を行ったセデック族の末裔、郭明正（タキス・パワン）は、本作における史実の誤りや疑問を指摘し、原住民文化が「消費」されることに注意をうながしている。

『セデック・バレ』と同時期に公開された『同じではない月』（二〇一）は、はじめての原住民監督による劇映画だった。「サヨンの鐘」^{＊3}ドラマ取材のためにタイヤル族の町を訪れたディレクターが、年老いた狩人や若者とともに山中のサヨンの村を目指す。途上、狩人は山の掟やサババル法を若者に伝えながら艱難辛苦の末に村にたどり着くが、そこはすでに廃墟となっていた。失われていく原住民文化や習俗、言語や信仰に対する哀惜と、今を生きる原住民への共感を、原住民の視点から描いた佳作である。『セデック・バレ』の大ヒットが、こうした新たな原住民映画製作への契機となることを期待したい。

台湾映画の再生と課題

一九八〇年代後半から一九九〇年代にかけて、台湾ニューシネマの監督、侯孝賢や楊徳昌らによって台湾映画

は国際的に認められた。しかし、それは台湾映画衰退のはじまりの時期でもあった。映画館の数は二〇世紀末には一九八〇年代の半数以下に減少し、二〇〇一年に台湾で公開された国産映画はわずかに一〇本にまで落ち込んだ。国際映画祭で好評を博しながら、台湾映画は瀕死の状態だったのである。それが突然好転したのが二〇〇八年である。新人・魏徳聖監督の『海角七号 君想う、国境の南』が、歴代台湾映画興業収入第一位、外国映画をあわせても『タイタニック』につぐ歴代第二位の記録を打ち出し、社会現象となった。二〇一一年にはベストセラー作家・九把刀の初長編監督作品『あの頃、君を追いかけた』が香港で中国語映画歴代一位の記録を打ち出した。こうして、新世代監督の活躍により台湾映画は活気を取り戻しつつある。

しかし、資金面では国産映画製作補助金（国片製作補助金）^{＊4}などの公的補助金に頼っている部分が多い。大ヒットした『セデック・バレ』も、異例の巨額融資が行われ、国家プロジェクトとしてようやく完成できたのである。台湾映画が独り立ちし、国際的競争力を獲得できるかが今後の課題であろう。

●注

＊1 「金馬」とは共産党軍との激戦が行われた金門島・馬祖島の名に由来。

＊2 中国大陸に反撃し、中華民国の国土を取り返すこと。共産党との内戦に敗れ、台湾に撤退した国民党政府のスローガン。

＊3 一九三八年、出征する日本人教師の荷物運びを志願したタイヤル族の少女サヨンが遭難、台湾総督は愛国美談として記念の鐘を贈った。内地では「サヨンの鐘」の歌が作られヒット、一九四三年には李香蘭（山口淑子）主演で映画化された。

＊4 「輔導」には補助だけでなく正しい方向に導くニュアンスがある。

●参考文献

【日本語】

暉峻創三総合監修（二〇一〇）『中華電影データブック 完全保存版』キネマ旬報社。

中川仁（二〇〇九）『戦後台湾の言語政策——北京語同化政策と多言語主義』東方書店。

彭瑞金（二〇〇五）中島利郎・澤井律之訳『台湾新文学運動四〇年』東方書店。

森宗厚子編（一九九七）『台湾映画祭 資料集・台湾映画の昨日・今日・明日』財団法人現代演劇協会。

田村志津枝（一九九二）『悲情城市の人びと——台湾と日本のうた』晶文社。

【中国語】

聞天祥（二〇一二）『過影 一九九二—二〇一一年台湾電影総論』台北：書林出版有限公司。

徐樂眉（二〇一二）『百年台湾電影史』新北市：揚智文化事業股份有限公司。

郭明正（二〇一一）『真相・巴萊 《賽德克・巴萊》の歴史真相 輿論拍札記』台北：遠流出版事業股份有限公司。

藍祖蔚（二〇一〇）『王童七日談——導演與影評人的對話手記』台北：典藏藝術家庭股份有限公司。

張靚蓓（二〇〇九）『声色盒子』台北：大塊文化出版股份有限公司。

中国電影図史編輯委員会（二〇〇七）『中国電影図史（一九〇五—二〇〇五）』北京：中国伝媒大学出版社。

宋子文（二〇〇六）『台湾電影三十年』上海：復旦大学出版社。

黄建業総編輯（二〇〇五）『跨世紀台湾電影実録（一八九八—二〇〇〇）』台北：行政院文化建設委員会、財団法人国家電影資料館。

焦雄屏編（二〇〇二）『台湾新電影九〇新新浪潮』台北：麦田出版。

盧非易（一九九八）『台湾電影：政治、経済、美学（一九四九—一九九四）』台北：遠流出版事業股份有限公司。

李天鐸（一九九七）『台湾電影、社会與歴史』台北：亜太圖書出版社。

劉現成（一九九七）『台湾電影、社会與國家』台北：揚智文化事業股份有限公司。

陳儒修（一九九四）『羅頰誠記』台湾新電影研究——台湾新電影

的歴史文化経験」台北：萬象圖書股份有限公司。

映画リスト

*北京語は「国語」、閩南語は「台湾語」とした。

『あの頃、君を追いかけた』……①那些年、我們一起追的女孩
〔あの頃、ぼくらがみな追いかけた女の子〕／You Are the
Apple of My Eye、②ギデンス・コー（チウパータオ、九把
刀）、③二〇一一年、④台湾、⑤国語、台湾語、⑥東京国際
映画祭（二〇一一年）。

『阿孝（アハ）の世界』……①『童年往事 時の流れ』を参照②
『同じひばな3月』……①不様の月光／Finding Sayun、②ラ
ハ・メボ（陳潔瑤）、③二〇一一年、④台湾、⑤国語、タ
イアル語、⑥未公開。

『海角七号 君想う、国境の南』……①海角七号／Cape No. 7、
②ウエイ・トーション（魏徳聖）、③二〇〇八年、④台湾、
⑤国語、台湾語、日本語、⑥アジア海洋映画祭イン幕張（二
〇〇八）、劇場公開（二〇〇九）、DVD販売。

『五月の恋』……①五月之恋／Love of May、②シュエイ・シアオ
ミン（徐小明）、③二〇〇四年、④台湾、中国、⑤国語、⑥
劇場公開（二〇〇六）、DVD販売。

『セデック・バレ 太陽旗』……①賽徳克・巴萊 太陽旗／
Seedq Bale、②ウエイ・ターション（魏徳聖）、③二〇一
一年、④台湾、⑤セデック語、日本語、国語、⑥第七回大阪ア
シアン映画祭（二〇一二）、劇場公開（二〇一三年予定）。

『セデック・バレ 虹の橋』……①賽徳克・巴萊 彩虹橋／
Seedq Bale、②ウエイ・ターション（魏徳聖）、③二〇一

アジア映画の新しい波九〇（一九九〇）。

『坊やの人形』……①児子的大玩偶（息子の大きな人形）／The
Sandwich Man、②ホウ・シアオシエン（侯孝賢）、ツォン・
チュアンシアン（曾壮祥）、ワン・レン（萬仁）、③一九八三
年、④台湾、⑤国語、台湾語、⑥劇場公開（一九八四）、D
VD販売。

『レッドクリフ Part I』……①Red Cliff Part I／赤壁、②
ジョン・ウー（呉宇森）、③二〇〇八年、④中国、アメリカ、
香港、台湾、韓国、日本、⑤中国語、⑥劇場公開（二〇〇
八）、DVD販売。

『レッドクリフ Part II 未来への最終決戦』……①
Red Cliff Part II／赤壁2：決戦天下、②ジョン・ウー（呉
宇森）、③二〇〇九年、④中国、アメリカ、香港、台湾、韓
国、日本、⑤中国語、⑥劇場公開（二〇〇九）、DVD販売。

『老兵の春』……①老莫の第二個春天〔莫さんの第二の春〕／
Second Spring of Mr. Mur、②リー・ヨウニン（李祐寧）、③
一九八四年、④台湾、⑤国語、台湾語、⑥中華民國台湾映画
祭（一九八五）。

著者紹介

①氏名……加藤浩志（かとう・ひろし）。

②所属・職名……フリーランス。

③生年・出身地……一九六一年、東京都。

④専門分野・地域……中国語圏映画、中国・台湾・香港。

⑤学歴……東京外国語大学外国語学部中国語学科、同大学院地
域文化研究科文化文学コース博士前期課程。

年、④台湾、⑤セデック語、日本語、国語、⑥第七回大阪ア
シアン映画祭（二〇一二）、劇場公開（二〇一三年予定）。

『タイタニック』……①Titanic、②ジェームズ・キャメロン、
③一九九七年、④アメリカ、⑤英語、⑥東京国際映画祭（一
九九七）、劇場公開（一九九七）、DVD販売。

『多桑 父さん』……①多桑／A Borrowed Life、②ウー・ニ
ンチェン（呉念真）、③一九九四年、④台湾、⑤国語、台湾
語、日本語、⑥東京国際映画祭京都大会（一九九四）、劇場
公開（一九九五）、ビデオ販売。

『超級公民』……①超級公民／Connection by Fate、②ワン・レ
ン（萬仁）、③一九九八年、④台湾、⑤国語、台湾語、⑥東
京国際映画祭（一九九八）。

『童年往事 時の流れ』……①童年往事／The Time to Live the
Time to Die、②ホウ・シアオシエン（侯孝賢）、③一九八五
年、④台湾、⑤国語、台湾語、客家語、⑥ぴあフィルムフェ
スティバル（一九八七）、『阿孝（アハ）の世界』のタイトル
で、劇場公開（一九八八）、DVD販売。

『バナナ・パラダイス』……①香蕉天堂／Banana Paradise、②
ワン・トン（王童）、③一九八九年、④台湾、⑤国語、台湾
語、⑥アジアフォーカス・福岡国際映画祭（一九九一）。

『悲情城市』……①悲情城市／A City of Sadness、②ホウ・シ
アオシエン（侯孝賢）、③一九八九年、④台湾、⑤国語、台湾
語、日本語、広東語、上海語、⑥劇場公開（一九九〇）、D
VD販売。

『二人のペンキ屋』……①兩個油漆匠／Two Painters、②ユイ・
カンピン（虞勘平）、③一九八九年、④台湾、⑤国語、⑥ア
シアン映画祭（一九九〇）。

⑥職歴……東方書店出版部（一九八六～二〇〇六年）。

⑦現地滞在経験……特になし（一九八八年業務にて二か月北京
滞在）。

⑧研究方法……一九八三年夏、北京で解放前の上海映画を重点
的に観る機会に恵まれた。以後、中国、香港、台湾等で映画
を観ることも多い。映画祭もよいが、街中の劇場で公開中の
新作を観ると、観客の反応に驚かされたりする（八〇年代香
港の皇后戲院で娯楽映画を観たときの、観客の興奮の渦は忘
れられない）。日本では、福岡アジア映画祭や山形国際ドキュ
メンタリー映画祭でめったに観られないアジア映画に出逢う
ことができる。各国の映画人との交流も楽しみのひとつであ
る。

⑩研究上の画期……一九九〇年代後半のVCDの普及（のちに
DVD）。それまでの映画研究はとにかく作品を観る機会を逃
さないことが重点だったが、中国や台湾の古い映画が次々に
VCD化され、安価で購入できるようになり、くり返し観る
ことが可能になった。いまや、禁断の映画『武訓伝』すら簡
単に観ることができる時代。昔観た作品を再度、三度見返す
と、初見では気づかなかったことを発見することもたびたび。

⑪推薦図書……『中華電影データベース完全保存版』（キネマ
旬報社、二〇一〇）。中国語圏映画を研究する上で、もっと
も頼りにできる一冊。ただ、紙幅の関係からか今回の版で割
愛された作品や人物もあり、できれば以前に出たものも揃え
ておくと便利。

⑫推薦する映画作品……『恋恋風塵』（侯孝賢監督、一九八七
年、台湾）。侯孝賢監督の最高傑作。

【香港】『浮城』に見る返還後の香港

谷垣真理子

一九九七年の返還から、二〇一二年七月一日で一五年が経った。返還前に繰り返し問いかけられたのは、返還後の香港はどうなるのかということであった。一九八四年の中英共同声明で、香港は一九九七年七月一日をもって中国に一括返還され、その後五〇年間、「一国二制度」のもと、特別行政区として高度の自治を享受することが中英両国で合意された。「一国」の旗のもとに香港の国防と外交は中央政府が担当することになったが、それまでの制度は返還後も維持されることになった。すなわち、香港の法律は返

還後もコモンローが運用され、香港ドルは返還後も引き続き使用されることとなった。

返還前における最大の不安は、返還後、中国中央政府が特別行政区・香港の内政に干渉することであった。しかし、現実には返還後の香港が直面したのは返還の翌日から始まったアジア通貨危機であり、感染症の拡大であり、新空港のシステムトラブルであった。一九九七年末の鳥インフルエンザでは、安全宣言を出した後、一転して区内の鳥類を全処分した。一九九八年七月には新空港が開港したものの、開港直後からコンピュータシステムが順調に作動せず混乱した。そして二〇〇三年三月、SARS（重症急性呼吸器症候群）が香港を襲い、国際ハブ都市であった香港を外国人が回避する状況となったのである。

しかし、こうした状況のなかで、返還前から香港に居住した人々が香港から続々と脱出したわけではない。「一九九七年七月一日が来たら、七月二日が来る」ように、日々を暮らし、中国という「一国」のなかで香港がどのように魅力ある「一都市」としての地位を保持するのかを求め続けてきた。

返還を跨ぐ香港の軌跡

二〇一二年の東京国際映画祭の「アジアの風」部門に参加した『浮城』は、こうした香港の状況を反映するかのこ

とく、主人公が繰り返し自分は何者かを問いかける。監督は一九八〇年代の香港ニューウェーブをけん引したイム・ホー（厳浩）で、七年ぶりの最新作である。残念ながら映画祭では制作サイドの事情で上映中止となったが、筆者はこの映画を十一月に広州に行った際に機内で鑑賞した。

ストーリーは、布華泉という主人公が刻苦勉励して英系企業の管理層へと上りつめていく成功物語である。

主人公は蟹家と呼ばれる水上居民の血を引く。水上居民は華南の沿岸や河川地域に分布する。陸上に家を持たず、船の上で生活し、漁業や水運、商業に従事し、陸上生活者から差別を受けた。ブルース・リーの『燃えよドラゴン』（一九七三）では、飛行機がビルの谷間においていく啓徳空港や人力車と並び、水上居民の船がひしめくアパディー（香港仔）を香港の象徴的存在として取り上げている。一九七〇年代から陸上への定住化支援がはじまり、かつての風景は現在では見かけられない。

一九四〇年、イギリス船員に乱暴されて妊娠した水上居民の少女がひとりの男の子を産み落としたところから物語は始まる。その子は流産したばかりの別の水上居民の女性に引き渡された。「子どもがもう産めないかもしれない」と思って引き取ったが、育ての母はその後、六人の子どもを授かる。主人公の布華泉は「教育は要らない」という父の言葉には従わず、船から陸に上がり、働きながら勉強す

る。ある日、父は漁に出たまま帰らず、主人公は一家の大黒柱として六人のきょうだいを育てることになるが、生活は困窮し、きょうだいは施設に預けられる。その後、布は英系企業に就職口を見つけ、漢字が書けたことから「事務職員」として採用される。布は二〇歳をすぎて夜学で小学校教育を受けなおし、人一倍の努力をして華人初の管理層入りを果たす。

映画で語られる香港

映画の中には一九六七年香港暴動や一九八二年の中英交渉の始まり、一九九七年の香港返還など、香港の現代史の重要な事件が印象的に盛り込まれている。『浮城』は、主人公の布華泉に託して、香港人の歩みとアイデンティティのありようだけでなく、英領植民地としての香港をも描いているように思われる（写真）。

布華泉には実在のモデルがいる（『啓航』二〇一二・一一二）。黎華安と盧金泉というふたりの水上居民である。いとこどうしで、香港島の筲箕湾の中華基督会基湾堂の信者であった。貧しい家庭で小学校教育も受けていなかったが、英系企業で管理層入りを果たした。主人公の母のモデルは黎華安の母、布錦慧であり、香港で船長資格試験に合格した二人目の女性であった。盧は実父の死後、小学校をやめて漁に出た。一七歳で陸に上がり、働きながら教育を



写真 『浮城』(DVDパッケージより)

受けなおすが、その際、おばにあたる布錦慧の一家と生活をともにし、黎が盧の勉強を手伝ったという。

この映画の監督である厳の高校の同級生は、たまたま黎華安と知り合いだった。厳は黎の星島晩報のインタビュ記事(一九八〇年一月二三日)に興味を抱き、黎に出会った。黎は厳に自分より漁民としての経験豊富な盧を紹介した。

かくて、南京条約により香港島が割譲された当初より香港に居住したであろう水上居民の子孫を主人公とする『浮城』が構想されたのである。厳は黎と盧をあわせてひとりの人物として創造した。さらに、植民地としての香港の誕生の経過を象徴するように、主人公を不本意な妊娠の結果

香港の「原住民」についての議論は驚くほど少ない。英領植民地としてのごく初期の歴史について、カール・スミスの研究は、最初にイギリス人と接触したのは水上居民や客家のような中国社会の周縁の人々であるとしている。同質的な集団とみなされがちな香港人の多様性を描くことで、観客は、『浮城』は布華泉の個人史であると同時に香港の地域史を鳥瞰するという印象を持つことになる。

香港を鳥瞰する『浮城』は、香港の過去を構成した要素として「西洋人社会」を取り上げる。映画の中では、主人公を「雑種」と蔑む尊大なだけのイギリス人社員が出てくる。しかし、その一方で布を評価しひきたてるイギリス人トップを映画は淡々と描き出していく。アヘン戦争時にイギリス船に食料や水を供給して財を成した先祖のように、布は英系企業のなかではじめて能力を評価される。

興味深いのは、『浮城』が親中国派が香港の戦後史で果たした影響をさりげなく肯定的に描いている点である。布が二〇歳を過ぎて通う夜学は中国寄りの夜間学校だった。学校で国旗として紹介されたのは中華人民共和国の五星紅旗だった。

一九六七年の香港暴動は親中国派のイメージを著しく損なった。親中国派は闘争委員会を組織して積極的に関与し、暴動の終わりの時期に親中国派は手製の爆弾を市街地のショッピングモールに置き、幼児が犠牲となった。こう

生まれた欧亜混血児としたのである。

主人公・布が自分が何者か繰り返し自問するシーンは、香港人についてよく議論されるアイデンティティの葛藤と重なる。布は英系企業の管理層入りを果たすが、一九八一年の英国籍法の改正で、香港は独立していない英属領に分類された。その住民は英国籍を有するものの、英本国への居住権を持たない。イギリスに出張した布は、入国管理官に外国人の列に並びなおすように言われてショックを受ける。これらは第二次世界大戦後に中英両国の間に挟まされた香港という地域そのものを象徴している。

華洋混交のアイデンティティ

このように振り返ると『浮城』は語りつくされた話であるような印象を受けるだろうが、筆者は返還後の時の流れを実感せずにはいられなかった。返還前の熱気がさめ、ようやく英領植民地としての香港の歴史を冷静に見つめることが、香港では可能になったのだと思う。

『浮城』は、英領植民地のもっとも早期の「香港人」であった水上居民を主人公に据えることで、中国(主に中華人民共和国)とイギリスが対立する構造から距離を保つことに成功した。主人公(およびその家族)は、イギリスにくみする人々と彼らから虐げられているはずの人々の双方から差別される。

した経緯から、日本軍政下の抗日活動から戦後直後の労働運動まで、親中国派の香港史における足跡が香港社会で肯定的に語られることは、香港返還までなかった。

『浮城』を製作したのは、長城、鳳凰、新聯影業会社が合併した銀都機構であり、親中国系の映画製作・配給会社である(龍一九八六?三三三三三三)。「浮城」は、親中国派を再評価するだけでなく、主人公が尊敬するイギリス人上司をも描き出した。このような表現が可能であったことに、香港の親中国系企業もまた香港に土着化していることを筆者は感じる。

上映言語

最後に、個人的な希望も含めて言語の問題に触れよう。『浮城』では、主人公を演じたアーロン・クオック(郭富城)は水上居民のなまりを習得し、サンパンと呼ばれる小舟の漕ぎ方も練習したという。銀都製作であるため、中国大陸でも上映が予定された。おそらく中国語標準語で上映されたであろうが、それでは『浮城』の何かが欠けてしまったのだろうか。

ブルース・リー以来の香港映画ファンである筆者としては、やはり香港映画は広東語で鑑賞したい。本誌でも西村氏が指摘しているが、「香港映画イコール広東語映画」となる状況は思いのほか遅い。当初より海外市場を重視して

いた香港映画界では、市場によって上映言語を選択していた。たとえば、香港映画の有力な市場である台湾向けには国語版が作成されていた。

しかし、『浮城』の鳥瞰的な視点は言語の壁を越えてしまいかもしれない。主人公・布華泉の妻の造形は、「ことばではなく行動を見て！」とわたしたちに語りかけているような気がする。妻・阿姉は補聴器を必要とし、補聴器がないと会話を聞き取るのが難しい。映画の最後で、布華泉は阿姉の目を見ながら水上居民の恋歌を歌って愛を確認する。

それでは、言語を介さない香港的なものとは何だろうか。『浮城』では、主人公のきょうだいを預かる教会とその責任者である中国人牧師の存在であろう。『浮城』のモデルのふたりは、映画化に際して、教会がなければ現在の自分はなく、劣悪な環境のなかでも刻苦勉勵することの大切さを若い世代に語りかけたかったという（『啓航』二〇一二・二一三）。当初は西洋人牧師だったが、その補佐役が教会の牧師となっていく。主人公に勉強することを勧めた中国人牧師はたびたび画面に登場する。

キリスト教という西洋の文化になじみ親しみ、刻苦勉勵する行為そのものが、香港に集う人々の「華洋混交のアイデンティティ」を象徴するものであり、まさに香港的なものである。香港史はこうした営みの積み重ねに思えてな

らない。欧亜混血の大富豪・何東（二八六二―一九五六）や蟹家出身の愛国商人・霍英東（一九二三―二〇〇六）など、香港にはさまざまな「布華泉」がいる。

●参考文献

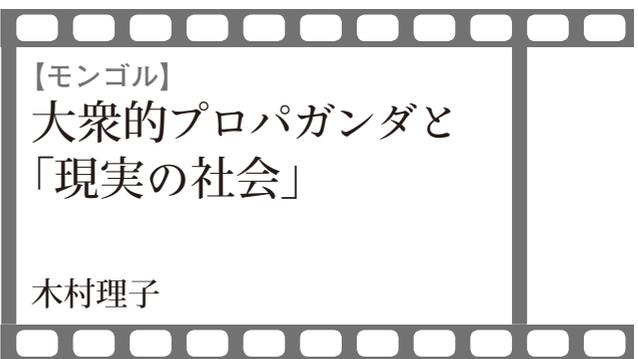
- 龍心（一九八六） 発行年不明のため推測 『香港的另一個政府』 海山圖書公司。
『啓航』（中華基督教會基灣堂青年部啓青团）、第五二期（二〇一二年七月）。
Carroll, John M. (1995) *Edge of Empires: Chinese Elites and British Colonialists in Hong Kong*, Harvard University Press.
Smith, Carl T. (1985) *Chinese Christians: elites, middlemen, and the Church in Hong Kong*, Oxford University Press.

映画リスト

- 『浮城』……①浮城／浮城大亨／Floating City／Hundreds Years of a Floating City、②イム・ホー（嚴浩）、③二〇一二年、④香港、⑤広東語、英語、⑥東京国際映画祭（二〇一二年）※上映中止。
『燃えよドラゴン』……①龍争虎門／Enter the Dragon、②ロバート・クローズ、③一九七三年、④香港・アメリカ、⑤英語、⑥劇場公開（一九七三）、ビデオ・DVD・ブルーレイ販売。

著者紹介

- ①氏名……谷垣真理子（たにがき・まりこ）。



モンゴル映画は、スターリン時代、モンゴルにおける大衆的プロパガンダの手段として誕生した。それ以前、モンゴルをモンゴル人民共和国成立へと導いた一九二〇年代の人民革命期における大衆的プロパガンダの手段は歌と歌を用いた演劇であった。

モンゴルを民主化へと導いた「民主化革命」と称されるモンゴル民主化運動のデモ・集会は、歌で始まり、歌で終わる。一九八九年九月から一九九〇年四月までのモンゴル民主化運動は「歌による宣伝運動」であったと言っても過

- ②所属・職名……東京大学大学院総合文化研究科・准教授。
- ③生年・出身地……一九六〇年、大分県。
- ④専門分野・地域……現代香港論、華南地域研究。
- ⑤学歴……東京大学教養学部（アジア分科）、東京大学大学院総合文化研究科（地域文化研究）。
- ⑥職歴……東海大学文学部専任講師（一九九七から七年半）、同助教授（三七歳から一年）、東京大学大学院総合文化研究科助教授（三八歳から九年）を経て現職。
- ⑦現地滞在経験……二六歳から一年間、香港大学アジア研究センターに留学、客員研究員。
- ⑧研究手法……留学時代、バスやフェリーで香港をくまなく回り、就職してからは短期期間であっても年に二、三回は必ず現地に行くようにした。現地の「風」に触れることが研究の土台。インタビューや参与観察を活用。
- ⑨所属学会……アジア政経学会、日本華南学会、日本華僑華人学会、現代中国学会、日本比較政治学会、日本国際政治学会。
- ⑩研究上の画期……二〇〇三年のSARSの感染拡大。香港が国際ハブ都市であり、中国内地と香港との関係の深さを実感。以後、意識的にさまざまな地域との関係性のなかで香港を考察するようになる。
- ⑪推薦図書……古田元夫『ベトナムの世界史』（東京大学出版会、一九九五年）。
- ⑫推薦する映画作品……『悲情城市』（侯孝賢監督、一九八九年、台湾）。香港に限れば『女人、四十。』（許鞍華監督、一九九五年）。

言ではない。モンゴル民主化運動は、人民革命期の宣伝活動をモデルにしてモンゴル民主連盟が実行し、《ホンホ Khonkh》^{*4}が歌う、格差社会を嘆き、現代社会を風刺し、民主化の訪れを告げる歌が運動の宣伝手段となっていた。

人民革命は、モンゴルにとって、独立のための民族的精神の勝利を象徴する出来事でもある。人民革命はモンゴルに独立をもたらし、社会主義時代はモンゴルが独立を確保した時代でもある。そのため、人民革命期の宣伝活動をモデルにして遂行されたモンゴル民主化運動は反社会主義運動ではなく、当時はまだ政権交代を図る「革命」でもなく、民主化へのスムーズな移行を図るために必要な「モンゴルのペレストロイカ」に相応しい「革命期」を作り上げるための大衆的プロパガンダであった。

モンゴル映画は一九二〇年代の人民革命期にはまだ誕生していない。歌で演じた革命期が終わると、一九四〇年代からの社会主義国家建設期の大衆的プロパガンダの手段としてモンゴル映画の制作が開始された。モンゴル映画は一九三〇年代の人民戦線期に誕生したが、映画もまた一九二一年の人民革命の勝利を宣伝するための手段であった。

「ドキュメンタリー映画」における「歴史的出来事」

モンゴル人民共和国時代、計九二本のドキュメンタリー映画が制作されている (Jigjidsuren 2005: 623-677)^{*10}。しかしな

がら、国名をモンゴル国へと改称した一九九二年以降、ドキュメンタリー映画の制作はほとんど行われていない。

民主化直後、モンゴル映画撮影所は民主化運動がモンゴルに「雪解け」をもたらしたことを紹介する『8・1／2』（一九九〇）を制作し^{*11}、同作品は民主化後のモンゴルのドキュメンタリー映画の代表作になっている。その後、民主連合政権時代にあたる二〇〇〇年に民主化一〇周年記念作品となる続編が制作され、さらに、人民革命党政権時代には、大モンゴル建国八〇〇周年記念の年となる二〇〇六年までのモンゴル一〇〇年の「歴史的出来事」を紹介する『ある世紀の物語』（二〇〇七）が制作されている。

モンゴルのドキュメンタリー映画はすべてモンゴル映画撮影所の制作によるものであり、民主化後のドキュメンタリー映画における社会主義時代の場面には社会主義時代に同撮影所が制作した作品の映像が用いられている。

例えば、『ある世紀の物語』における一九四六年の首都ウランバートル建設の場面には、大勢のモンゴル国民が土砂やレンガを積んだ手押し車を引きながらスフバートル広場を一齐に横切る映像が映し出されている。だが、一九四六年当時、首都ウランバートルの政府庁舎、国立劇場、外務省、国立図書館、国立大学などの建設作業に従事していたのは日本人抑留者である（春日一九八八：二六二・バトサイハン二〇〇五・六五―六七）。

『ある世紀の物語』には「本作品は社会主義時代の作品の映像を用いて制作したものである」と明記してあるものの、民主化後も引き続き国策宣伝映画として国家の歴史認識に基づいて制作されていることを感じさせる作品になっている。

ドラマ映画の「人民革命期」と「現実の社会」

一九二〇年代の人民革命期をテーマにした最初の映画作品となるのは、第二次世界大戦期の一九四二年に制作された『スフバートル』である。『スフバートル』は「モンゴルの英雄神話」構築のためのプロパガンダ映画であり、「レーニンとの会見」や「ボグド・ハーン（ジャプツンダーンバ・ホトクト八世）による毒殺」など人民革命期の「架空の歴史的出来事」を描いた作品になっている。

映画ではなく演劇ではあるが、人民革命期の「歴史的出来事」を民主化運動期の現実の社会に投影させようとしたと思われる作品がある。それは、一九八九年三月から一九九〇年四月までモンゴル国立アカデミックドラマ劇場において盛んに上演されたD・ナムダク作の『混沌 Baidal』である。この作品は、一九六八年にE・オヨーン、L・ワングンの演出で上演されたことがあるが、一九八九年の作品はB・ムンフドルジ演出によるものである。舞台演出家ムンフドルジはスフバートルを声のみの登場に変え、スフ

バートルの声を上部のスピーカーから流すことで「天の声」のような演出効果を生み出し、スフバートルを神格化した作品に作り替えている。

『混沌』は、人民革命期、自治政府（ボグド政権）と臨時人民政府（人民党）が並立していた時代の物語であり、自治政府の大臣たちに対してスフバートルの指揮下にあった臨時人民政府の革命家たちが人民政府を成立させるために印璽の譲渡を求め、自治政府の大臣たちが国家のために苦渋の決断を下すまでの様相を描いた作品である。一九八九年のこの作品において革命家ソノムを演じていた俳優D・ソルバラムは、ほぼ同時期の現実の社会では、人民革命党中央委員会政治局員総辞職を求める民主化運動の「革命家」の一人でもあった。

モンゴル演劇は人民革命期に大衆的プロパガンダの手段として成立した。そのため、人民革命期の大衆的プロパガンダの手法をモデルにして遂行された民主化運動に舞台演劇による演出が加えられていても不思議ではない。

モンゴルでは、民主化後も人民革命期を描いた社会主義時代の作品が用いられ続けている。それらは主に映画であるが、例えば、一九九八年、民主化運動のリーダーの一人であったゾリグ暗殺事件直後に国営テレビが放映した『闘争』（一九七二）や『秋の暑い日々』（一九八五）などがある。

『闘争』という作品によって人民革命期に亡くなった「ス

「フバートル」像を、さらに『秋の暑い日々』という作品によって人民共和国成立期に粛清された「ダンザン」像を、暗殺された「ゾリグ」像に投影させようとしているかのようなタイミングで国葬の前日と当日にそれぞれ放映されたが、ゾリグ暗殺事件直後から、「民主化運動 Archhisan Khidolgoon」は「民主化革命 Archhisan Khuvissgal」と呼ばれるようになり、今日に至っている。

さらに、民主化から二〇年余りを経た今もなお、モンゴルでは人民革命期を描いた作品が制作されている。近年話題となった作品に人民革命期の革命家七名がモンゴルの独立のために奔走する様相を描いた『北斗七星は射抜けない』(二〇一一)がある。同作品は、人民革命九〇周年を記念して人民党が制作し、二〇一二年の総選挙前に劇場公開されたが、さらに同時期、人民党はスターリン時代のモンゴルの独立とチョイバルサンの生涯を描いた『独立』(二〇一一)も制作している。二〇一〇年一月、与党は社会主義時代からの党名である「人民革命党」を人民革命期の党名に戻し、「人民党」に改称した。しかし、二〇一一年一月に「人民革命党」という党名の新党が新たに結成されたため、二〇一二年の総選挙前に人民党が社会主義時代の人民革命党の正当な後継党であることをプロパガンダする必要に迫られたのであろう。

人民党は二〇一二年の総選挙で敗れたが、社会主義時代

用いられ、今もなお用いられて続けている。

大衆的プロパガンダと「現実の社会」

民主化後、モンゴルでは自由な創作活動が可能になった。映画はフィルム映画からビデオ映画へと切り替わり、これまでモンゴル映画撮影所におけるフィルム映画制作に限られてきた映画制作が同撮影所以外でも可能となり、ビデオカメラを用いた映画制作が盛んに行われている。

民主化後のモンゴルのドラマ映画には、たとえば、苦難を乗り越え、民主化した社会で成功し、生き別れた娘との再会を果たす女性の姿を描いた『ジンジーマー』(二〇〇二)、資源開発による自然破壊に立ち向かう牧民の愛国心を描いた『怒り』(二〇〇五)、市場経済化した社会の中で悪戦苦闘する青年達の日々を描いた『助けて、我々を!』(二〇一〇～二〇一一)など、現代の「現実の社会」を描いた作品が多い。

社会主義時代、映画は国家予算で制作されていた。近年は、党や政府機関にとどまらず、鉱物資源や貿易などのビジネスで富を築いた企業や個人が自らの宣伝映画を制作する傾向にあり、制作費の提供元が多様化しただけで、民主化後もプロパガンダ映画としてのモンゴル映画の役割は変わっていない。

社会主義時代、モンゴル映画が「現実の社会」を描き、

からの党名を社会主義体制以前の人民革命期の党名に戻す行為は「民主化したモンゴル」の民主化を前進させるために必要な行為として行われたと思われる。党名改称後、旧西側諸国のメディアによって「旧共産党系」と報じられることはなくなったが、モンゴル人民共和国時代に独立国を維持発展させてきた人民革命党が自発的にモンゴル人民共和国成立以前の人民革命期の党名に戻す行為は、これまで宣伝活動によって「歴史的出来事」を現実の社会に投影させる演出を施してきたモンゴルの場合、人民政府成立以前の「自治政府と臨時人民政府が並立していた混沌とした時代」を現実の社会に投影させることにもなりかねない。「宣伝活動」になってしまったのかもしれない。

社会主義時代、歌、演劇、文学、絵画、映画などの芸術活動は党の政策に則った社会主義国家の宣伝活動であった。演劇は一九二〇年代の人民革命期の宣伝活動の手段として、映画は国家建設期であるスターリン時代の宣伝活動の手段として、それぞれ成立した。だが、社会主義国家の政策は做うべきモデル(型)として繰り返し用いられるため、民主化への「革命期」であった民主化運動時には人民革命期をモデルにした歌や演劇が、民主化後の「国家建設期」にはスターリン時代に成立したモンゴル映画(民主化後はテレビやネット放映を含む)が、それぞれ理想とする社会を作り上げるための大衆的プロパガンダの手段として

国家が理想とする現実の社会を作り上げる手段になってきたことを考えると、民主化後の現実の社会もまた伝統的手法に則った宣伝活動によって作り上げられた「現実の社会」であるように思えてくるのである。

●注

*1 本稿におけるモンゴルとは、モンゴル人民共和国(一九四一～一九九二)、現在のモンゴル国(一九九二)を指す。

*2 モンゴル民主連盟による最初の集会は一九八九年一月一日に行われたが、民主化運動のための宣伝活動は準備期間も含めて一九八八年頃から開始されていたと思われる。筆者は一九八九年三月からモンゴル国立大学に政府交換留学生として留学していたが、留学中にモンゴルにおいて民主化運動が起った。民主化運動当時の現地でのフィールドワークに基づき、本稿では、民主化運動開始時期を《ホンホ》結成の一九八九年九月とし、広場において大規模なデモ・集会が行われ続けていた一九九〇年四月までとする。

*3 モンゴル民主連盟は一九八九年一月二～三日開催のモンゴル革命青年同盟中央委員会青年芸術家国家第二回評議会において結成された。モンゴル革命青年同盟は、人民革命期、軍官学校において組織された宣伝隊「演劇サークル」を母体とし、一九二一年八月、共産主義青年インターナショナルの指導によって「天命を革める全モンゴル青年同盟」として創設され、モンゴル人民共和国成立後の一九二五年に「革命青年同盟」となった組織である。革命青年同盟は、芸術家、記者、建築家、教師など党のイデオロギー宣伝活動を担

Nandag, D. (1988) *Shine Mongolian shine teatr*. Ulaanbaatar:

Ulsin khevelein gazar.

Oyuun, E. (1989) *Mongolian teatrïn tütshen zammal*. Ulaanbaatar:

Ulsin khevelein gazar.

Tsolmon, D. (1995) *Mongol kino*. Ulaanbaatar: Mongol Ulsin

Soyolin Yam, "Soyol" company.

Uvarova, A.G. (1947) *Sovremennyyi mongol'skiy teatr, 1920-*

1945. Moscow: Iskusstvo.

映画リスト

『**8・1／2**』……① Naim khagas' ② J・ンロンチ' ③ 一九九〇年' ④ モンゴル' ⑤ モンゴル語' 英語' ⑥ 山形国際ドキュメンタリー映画祭 (一九九三) ほか。

『秋の暮の日々』……① Namriin halun ödriüd' ② D・トルトル' ③ 一九八五年' ④ モンゴル' ⑤ モンゴル語' ⑥ 未公開。

『ある世紀の物語』……① Negen zuunii tsagid' ② J・ンロンチ' ③ 二〇〇七年' ④ モンゴル' ⑤ モンゴル語' ⑥ 未公開。

『怒り』……① Khilen' ② J・エンフバイル' ③ 二〇〇五年' ④ モンゴル' ⑤ モンゴル語' ⑥ 未公開。

『ハンター』……① Jinjima' ② O・ンニント' ③ 二〇〇一年' ④ モンゴル' ⑤ モンゴル語' ⑥ 未公開。

『スプार्टル』……① Sükhbaatar' ② A・G・ザルビ' L・Ye・ハイフィツ' ③ 一九四二年' ④ ソ連' ⑤ モンゴル語' ⑥ 未公開。

『助けび、我々を』……① Pomogite nann I-III (タイトルはロシア語) ② Sh・ダワーズン' ③ 二〇一〇—二〇一二年' ④ モンゴル' ⑤ モンゴル語' ⑥ 未公開。

〇)、五六—七二頁。
バトサイハン・オーフノイ (二〇〇六) 橋誠訳「モンゴル独立とII. スターリン」『早稲田大学モンゴル研究所紀要』三号、二九—五九頁。

バランデニエ・ゾルジン (二〇〇〇) 渡辺公三訳「舞台の上の権力——政治のドラマチックキー」(ちくま文芸文庫) 筑摩書房。

ムクターマット・K、アタニユー・J (一九九八) 萩原直訳『ソ連モンゴル史——レーニンからスターリン——』大月書店。

Dashdondog, Ch. (1971) *Mongol kino delgetsees 1936-1971*.

Ulaanbaatar: Ulsin khevelein gazar.

Dashdondog, S. (1996) *Jaran jiiin shaastir, I, II*. Ulaanbaatar:

Mongolin Uragiin ajitunii khooboo.

Jigjidsüren, G., Tsetseg, D. (2005) *Mongol kinonii neuterkhii toli*. Ulaanbaatar: SODPRESS.

Komintern ba Mongol/ barimtiin emkhelge (1996) Ulaanbaatar: Mongol Ulsin undesniï arkhivii gazar. Orosiin förin arkhivii

alba (ROSARKHIV).

MAKN ibh, бага khural, töv khoroonii biged khurraudiin

tootool shidner I khaseg 1921-1939 (1956). Ulaanbaatar:

Ulsin khevelein gazar.

Mandar, Ts. (1991) *Nen shineken tüüht*. Ulaanbaatar: Montsame

Agentlag.

Mongol-Zoioltohin soyol shirileh ukhaan, tehnikin khariisaa

1921-1960 (2000) Ulaanbaatar: Mongol Ulsin undesniï

arkhivii gazar. Orosiin förin arkhivii alba (ROSARKHIV).

④ モンゴル、⑤ モンゴル語、⑥ 未公開。

『闘争』……① Temsef' ② D・シグジッド、③ 一九七一年、④ モンゴル、⑤ モンゴル語、⑥ 未公開。

『独立』……① Tusgar toginol' ② N・ボルド、③ 二〇一一年、

④ モンゴル、⑤ モンゴル語、⑥ 未公開。

『北斗七星は射抜けなご』……① Doloon Burhan kharvadagui'

② A・ムンフスフ、③ 二〇一一年、④ モンゴル、⑤ モンゴル語、⑥ 未公開。

『メーデー四七周年祝賀』……① Main I-nii 47 jiiin oin bayar'

② S・ケシェフ、S・テンズレル、B・テンズレル、③ 一九三六年、④ モンゴル、⑤ 無声映画、⑥ 未公開。

『モンゴルの子』……① Mongol khüt' ② I・Z・トラウヘル

グ、③ 一九三六年、④ ソ連、⑤ 無声映画 (モンゴル語字幕)、

⑥ アジアフォーカス・福岡映画祭 (一九九三)、国際交流基

金アジアセンター・モンゴル映画祭 (一九九八)、早稲田大

学演劇博物館二世紀COE演劇研究センター・国際研究集

会「モンゴル演劇・映画の今——歴史と未来を見据えなが

ら」(二〇〇六)。

著者紹介

① 氏名……木村理子 (きむら・あやこ)。

② 所属・職名……東京大学教養学部地域文化研究学科・非常勤講師。

③ 生年・出身地……一九六五年、大阪府。

④ 専門分野・地域……モンゴル演劇、チベット仏教仮面舞儀式チャム・モンゴル。

⑤ 学歴……東京外国語大学外国語学部モンゴル語学科、モンゴル国立大学大学院モンゴル学研究科準博士課程および博士課程・モンゴル国家歴史学博士、東京大学大学院総合文化研究

科超域文化科学専攻表象文化論コース博士課程・博士(学術)。

⑥ 職歴……東京大学教養学部地域文化研究学科・非常勤講師(二九歳、現在に至る)、早稲田大学演劇博物館二世紀COE演劇研究センター・客員研究助手(四〇歳、任期二年)。

⑦ 現地滞在経験……モンゴル・モンゴル国立大学・政府交換留学生(二三歳、一年)、モンゴル国立大学大学院・準博士課程および博士課程(二七歳、五年)、国際モンゴル学会連盟・

研究員(三三歳、一年)、在モンゴル日本国大使館・専門調査員(三七歳、任期二年)／イギリス・ケンブリッジ大学モンゴル内陸アジア研究所・客員研究員(二六歳、一年)。

⑧ 研究方法……現地の地元の人のお話をよく聞く。人のつながりは計り知れず、損得勘定しない。こちらが観察する以上にこちらの人間性も観察されていることを念頭に置く。調査では撮影録音に頼らず、メモをとる。直感を重視するが、考察結論には歳月を掛ける。資料翻訳を研究と勘違いしない。調査したきりにせず、調査結果を必ず論文にまとめる。

⑨ 所属学会……国際モンゴル学会ほか。

⑩ 研究上の画期……一九八九年の留学中に現地で体験したモンゴル民主化運動。

⑪ 推薦図書……マックス・ウェーバー(脇圭平訳)『職業としての政治』(岩波文庫、一九八〇年)。

⑫ 推薦する映画作品……『善き人のためのソナタ』(フロリアン・ヘンケル・フォン・ドナースマルク監督、二〇〇六年、ドイツ)。

【ベトナム】
革命イデオロギーから
夢と笑いへ
——B級映画都市サイゴンの復活
坂川直也

映画研究者四方田犬彦（二〇一三）は、アジア映画には二通りのフィルムが存在すると指摘している。国際映画祭を通して世界中に配給されるA級映画と、決して国内から出ることがなく、外国ではまったく知られる機会のないB級映画があると。

日本で販売中のベトナム映画のDVDの多くはA級映画で、残りは国策による戦争映画である。なかでも、入手しやすいのは『ノルウェイの森』のトラン・アン・ユン（監督の出身地であるベトナム南部方言ではトラン・アン・フ

チミン市）では、対照的なフィルムが上映、制作されていた。北のハノイでは、ソ連、中国などの東側諸国のフィルムが上映され、国営の撮影所のもと、プロパガンダ映画（後に革命映画と呼ばれる）が制作された。革命映画の主なテーマは抗米・祖国統一と社会主義建設の二つである。一九五九年から七五年の間に劇映画は六六本制作され、当時、東側諸国の主流だった社会派リアリズム映画の影響が強く、大半がモノクロである。北の映画人の総力を結集した革命映画の代表作は、北緯一七度線で南北に分断された村を舞台に一婦人の革命戦士への成長を描いた『愛は十七度線を越えて』である。日本でも短縮版が公開された。

一方、南のサイゴンでは西側諸国のフィルムが上映され、民間会社により商業娯楽映画が制作された。一九五五年から七五年四月三〇日までにサイゴンで制作された一八〇本の映画は、国営の撮影所制作の反共プロパガンダ映画を除けば、主にB級娯楽映画だった。また、国内の映画制作を支援するため、サイゴン政権は「ベトナム映画を一本制作した映画会社は外国映画三本を輸入できる」と規定した。南ではサイゴン陥落まで一五八の映画館（サイゴンだけで五二館）、四五の映画輸入配給会社（そのうちの四社が映画制作も行っていた）があり、四九社と三つのグループが映画を制作していた。五五年から七五年まで、映画輸入会社は七五五〇本の外国の劇映画を南に輸入した。「娯

ン」の作品だ。ユンは一二歳で家族とともにフランスへ移住した在外ベトナム人（越僑）監督である。四方田がA級映画を「その国の言語や社会、歴史の細やかな事情を知らない外国人にも理解できるように、普遍的なヒューマニズムを主題としたり、でなければ異国情緒を過度に強調したりするものも少なくない」（四方田二〇一三・九）と指摘した通り、ユンは、後者の異国情調を強調したフィルム群でA級監督の地位を確立した。デビュー作『青いパイアの香り』では、幼少の頃の思い出に残るベトナムの残像を描き、カンヌ映画祭カメラドール（新人監督賞）受賞。続く『シクロ』では、自転車タクシーで働く青年、その美しい姉、「詩人」と呼ばれるヤクザの三人を取り巻く人間模様を通してホーチミン市の闇社会を描き、ヴェネツィア国際映画祭グランプリも受賞している。

一方、四方田が「もう一つの映画はきわめてローカルなものだ。（中略）観客は一般庶民。誰も作家の名前などに無頓着であり、ホラー、アクション、メロドラマ、歴史劇、コメディといったジャンルを頼りに地元の劇場に通う」と定義するB級、つまりローカルな娯楽映画だが、二〇〇〇年代中頃までベトナムでは活気がなかった。その理由はベトナム映画史と密接な関わりがある。

社会主義共和国が成立する以前、ベトナム民主共和国（北）のハノイ、ベトナム共和国（南）のサイゴン（現ホーチミン市）へと名称が変わるとともに、映画をめぐる状況も一変する。「サイゴン・シヨン地区にある五二の映画館は、（五月）十日過ぎから相次いでオープンしたが、出し物はどこも、かつてフランス軍を破った勇ましい記録映画『ディエンビエンフーの戦い』と子供向けのアニメ映画一本。アニメと言っても、村の平和を乱す他村から侵入したヘビの群を、ひよこや子ねこが団結して追い払う「教育」映画である。一九九日の故ホー・チ・ミン主席生誕八五周年以降、いくつかの映画館でこれに「ホーおじさんの生涯」が加わり三本立てとなった。（中略）「仕事もないのでヒマつぶしに入ったけど、宣伝映画で面白くもなんともない」という感想が圧倒的」（牧二〇〇九・一七〇—一七二）。さらに、新政府の映画局は、南部でゲリラ活動を展開してきた南ベトナム解放民族戦線の制作フィルムを南部の正当なベトナム映画として位置づけ、サイゴン政権下の映画を封印、映画史からも一時抹消した。サイゴンの映画人は、共産党政府を恐れて国外へ亡命した者と、国内に留まった者に分断された。しかも、国内に留まった映画人は、サイゴン時代の作品を、アメリカの影響を受けた「新植民地映画」だったとして「反省」したうえで、北の国策

革命映画路線への転向を余儀なくされた。娯楽映画受難時代の始まりである。

一九八六年ドイモイ政策の導入を境に、娯楽映画をめぐる環境も改善されていく。まず、政府は映画の国家丸抱え制度を廃止、民間の映画会社の設立を許可した。次に、経済の活性化が国民生活を向上させ、徐々に、都市部には富裕層を増やしていった。冷戦崩壊後は、政府は、かつての西側からの映画を輸入する門戸を開放した。さらに、二〇〇六年、映画法の施行で映画館ビジネスまで民間企業も参入が可能になった。都市部において、ギャラクシーとメガスター社を中心にシネマコンプレックスが増加した。映画会社はシネコン向けの娯楽映画の制作に乗り出す。しかし、サイゴン時代の遺産を国内から排除した結果、娯楽映画の伝統は下火となっており、スタッフ、役者ともに不足していた。そこで映画会社が注目したのが、サイゴンの映画の伝統を継ぐ若き越僑たちだった。

二〇一二年現在、世代交代は進み、ベトナム映画を牽引しているのはハノイの古い国策映画世代ではなく、帰還した越僑を中心としたホーチミン市の新しい世代である。なかでも、若い世代の中心人物は俳優ダスティン・チャー・グエンである。ダスティンは、一九六二年に役者夫婦の子としてサイゴンに生まれ、一九七五年、家族ともに難民としてアメリカに渡った越僑である。ハリウッド俳優として

アメリカのテレビドラマ、映画でキャリアを積み、ジョニー・デップと共演した経歴を持つ。

ダスティンがベトナムで名を広めたきっかけは、アクション映画『英雄の血流』の冷酷な敵役からである。あらすじは、一九二〇年代仏領インドシナを舞台に、圧政に反抗するレジスタンス組織を、同じ民族でありながらフランスの手先となり弾圧する任務を帯びた主人公が、レジスタンス側の女性を愛したことをきっかけに民族意識に目覚め、フランスとの闘いに立ち上がるといったものである。その主人公の前に立ちふさがるのが、刀を跳ね返す鉄布衫てつぷしんの使い手で無敵の男を演じるダスティンである。主演はジョニー・グエン。タイ映画『トム・ヤム・クン』ではトニー・ジャヤーと激闘を繰り広げるジョニーを演じた俳優である。監督・脚本は、主演のジョニーの実兄、チャーリー・グエン。この兄弟もアメリカ移民の越僑である。本作は、アメリカで鍛え上げられたジョニーとダスティンのマーシャルアーツによるスタントなしの格闘アクションが話題となり、それまでのベトナム映画史上最高のヒット作となった。

続く『伝説の男』では、枯葉剤の影響で知的障害を持ちながらビンディン伝統武道の達人という難役を演じ、第一六回ベトナム映画祭最優秀男優賞を受賞する。俳優として評価された後、二〇一〇年、ホーチミン市に制作会社アー

リーライザーズメディアグループを設立し、再び監督チャーリー・グエンと組み、制作・主演・脚本の三役を務めたロマンティックコメディ『愛の愚か者』を発表する。

今回は、サイゴン（劇中、ホーチミン市と言わない）の五つ星ホテルのしがなないトイレ係である。仕事中のトラブルを助けてもらった歌手志望のマイ（ドイツ出身の越僑）に一目ぼれして、彼女を追い、中部のリゾート地ニャチャンに向かう。路頭に迷っていたところ、鞆泥棒を捕まえた縁で、ド派手なファッションに身を包んだゲイで越僑の実業家ホイと知り合う。ホイの助手として働き、マイに自分の気持ち伝えようとするが……。本作も、興行収入三〜四百億ドン（一億二〇〇〇〜五〇〇〇万円）の大ヒットになった。ヒットした要因は以下の二点である。①観客の憧れ、羨望を作品に取り入れたこと。具体的には、セレブな場所（五つ星ホテル、レストラン、別荘など）、ブランドものの衣装、高級外車などである。②ホイ役にサイゴン出身のコメディアン、タイ・ホアを起用したこと。タイ・ホアは、地元の喜劇の舞台監督＆俳優のキャリアを生かし、それまでコメディリリーフに過ぎなかったゲイ役に、愛嬌ある動作と合間に見せる寂しげな表情を加えて、観客の心を掴むキャラクターに昇華した。

このタイ・ホア人気を逃さず、ダスティンは、続けて、彼を主役のコメディをプロデュースする。二〇一一年、国



写真 一人二役を演じたタイ・ホア（『痣のあるドラゴン』より）

内の映画興行収入成績を塗り替えた『痣のあるドラゴン』である（写真）。監督は三度、チャーリー・グエン。ダスティンは出演していない。テオ（タイ・ホア）は片田舎の料理人である。ダサイ風体と幼稚な言動から、恋人を別の男に取られてしまう。人生を変えるため、テオはサイゴンに上京する。テオは、地元のギャングの親分「痣のあるドラゴン」と瓜二つであることが判明（タイ・ホアの一人二役）。不意打ちによる昏睡状態の親分の代役を、テオは子供達により強制的に務めさせられるのだが……。というあらすじである。コメディとしては、田舎出のお人よしが都会

時代の映画を解禁するのか、注目である。

●参考文献

- ダン・ニヤット・ミン (二〇〇六) 秋葉亜子訳『ベトナム映画史』福岡市総合図書館映像ホールシネラ実行委員会。
 ダン・ニヤット・ミン (二〇一〇) 『アジアの映画監督に聞くその1 乱造から成熟の時代へ、ベトナム映画の二〇年』アジアフォーカス・福岡国際映画祭実行委員会 『二〇周年記念アジアフォーカス・福岡国際映画祭全作品 一九九一—二〇一〇』書肆侃侃房、十六—二十一頁。
 牧久 (二〇〇九) 『サイゴンの火炎樹——もうひとつのベトナム戦争』ウエッジ。
 四方田犬彦 (二〇一三) 『アジア映画を観るとどうなる はじめに』石坂健治、市山尚三、野崎欽、松岡環、門間貴志監修 『アジア映画の森 新世紀の映画地図』作品社、八一—二頁。
 Công Hòa Xã Hội Chủ Nghĩa Việt Nam (2009) *Lược Điện Ảnh Năm 2006 Được Sửa Đổi, Bổ Sung Năm 2009*, Hà Nội: Nhà Xuất Bản Chính Trị Quốc Gia.
 Nhiều Tác Giả (1983) *Góp Phần Phê Phan Điện Ảnh Thực Dân Mới*, TP.Hồ Chí Minh: Nhà Xuất Bản Thành Phố Hồ Chí Minh.
 Nhiều Tác Giả (1983) *Lịch Sử Điện Ảnh Cách Mạng Việt Nam*, TP.Hồ Chí Minh: Cục Điện Ảnh (Bộ Văn Hóa) Xuất Bản.
 Nhiều Tác Giả (2006) *Lịch Sử Điện Ảnh Việt Nam 2 Từ Giữa Năm 1975 Đến Đầu Năm 2003*, Hà Nội: Cục Điện Ảnh Xuất Bản.

命映画にはなかなか劇場まで足を運ばなくなった。今後、ベトナム政府は中国映画『建国大業』『建党偉業』路線つまり、オールスターキャストによる国策映画路線を採るのか、さらに、いままで国内上映を禁止してきたサイゴン

映画リスト

- 『愛の愚か者』……① *Dè mai tình* [明日を考慮するために]、② チャーリー・グエン、③ 二〇一〇年、④ ベトナム、⑤ ベトナム語、⑥ 未公開。
 『愛は十七度線を越えて』……① *Vì tuyến 17 ngày và đêm* [十七度線 昼と夜]、② ハイイ・ニン、③ 一九七二年、④ ベトナム (民主共和国)、⑤ ベトナム語、英語、⑥ 劇場公開 (一九七八)。
 『青いパイイアの香り』……① *Mùi đu đủ xanh / L'odeur de la papaye verte*、② トラン・アン・ユン (トラン・アン・フン)、③ 一九九三年、④ ベトナム、フランス、⑤ ベトナム語、⑥ 劇場公開 (一九九四)、DVD販売。
 『赤い星の生まれ』……① 建党偉業 / *Beginning of the Great Revival*、② ハン・サンビン (韓三平)、ホワン・ジエンシン (黄建新)、③ 二〇一一年、④ 中国、⑤ 中国語、フランス語、ロシア語、英語、⑥ 日本・中国映画週間 (二〇一一)。
 『痣のあるドラゴン』……① *Long ruồi*、② チャーリー・グエン、③ 二〇一一年、④ ベトナム、⑤ ベトナム語、⑥ 未公開。
 『英雄の血流』……① *Dòng máu anh hùng*、② チャーリー・グエン、③ 二〇〇七年、④ ベトナム、⑤ ベトナム語、フランス語、⑥ 未公開。
 『建国大業』……① 建国大業 / *The Founding of a Republic*、② ハン・サンビン (韓三平)、ホワン・ジエンシン (黄建新)、チェン・カイコー (陳凱歌)、ピーター・チャン (チェン・コーシン、陳可辛)、③ 二〇〇九年、④ 中国、⑤ 中国語、英語、⑥ 東京・中国映画週間 (二〇〇九)。

『シクロ』……① *Xích lô*、② トラン・アン・ユン (トラン・アン・フン)、③ 一九九五年、④ ベトナム、フランス、香港、⑤ ベトナム語、⑥ 劇場公開 (一九九六)、DVD販売。

『ディエンズエンフーの戦』……① *Chiến dịch điện biên phủ* [ディエンズエンフーの戦勝]、② チャン・ベト、③ 一九六四年、④ ベトナム、⑤ ベトナム語、⑥ 未公開。
 『伝説の男』……① *Huyền thoại bất tử* [不死の伝説]、② リュー・フイン・リュー、③ 二〇〇九年、④ ベトナム、⑤ ベトナム語、⑥ アジアフォーカス・福岡国際映画祭 (二〇〇九)、東京国際映画祭 (二〇一〇)。

『トム・ヤム・クン』……① *Tom Yum Goong / The Protector / Warrior King*、② ブラッチャヤー・ブンゲーオ、③ 二〇〇五年、④ タイ、⑤ タイ語、英語、中国語、ベトナム語、⑥ 劇場公開 (二〇〇六)、DVD販売。
 『果つしな野』……① *Cánh đồng bất tận*、② グエン・ファム・クアン・ビン、③ 二〇一〇年、④ ベトナム、⑤ ベトナム語、⑥ 未公開。

『ルウエイの森』……① *Norouei no Mori*、② トラン・アン・ユン、③ 二〇一〇年、④ 日本、⑤ 日本語、⑥ 劇場公開 (二〇一〇)、DVD販売。
 『燃える草の香り』……① *Mùi cỏ cháy*、② グエン・フームオイ、③ 二〇一一年、④ ベトナム、⑤ ベトナム語、⑥ 未公開。

著者紹介

- ① 氏名……坂川直也 (さかがわ・なおや)。
 ② 所属・職名……京都大学大学院アジア・アフリカ地域研究

究科・博士課程（東南アジア地域研究専攻）在籍。

③ 生年・出身地……一九七二年、大阪府。

④ 専門分野・地域……ベトナム地域研究。

⑤ 学歴……日本大学芸術学部、京都大学大学院アジア・アフリカ地域研究研究科・博士課程（東南アジア地域研究専攻）。

⑦ 現地滞在経験……ベトナム（主夫、三五歳、二年間、現地調査）。

⑧ 研究方法……① 現地の映画館、フィルム・アーカイヴでひたすら映画を観る。② DVD屋でDVDを、古本屋で映画雑誌を買いあさり、読む。③ 映画関係者への聞き取り調査。④ 図書館で映画の元ネタをコピーする。帰国時、苦労の末、集めた資料を空港で公安にボルノと間違われて没収された苦い体験が映像の裏を推測するのに少しは役立っているかもしれません。

⑨ 所属学会……東南アジア学会。

⑩ 研究上の画期……一九七五年四月三〇日、サイゴン解放と陥落。ベトナムをとらえるうえで、首都ハノイだけではなく、ホーチミン市、さらにサイゴンからの視点も取り込み、より複眼的な視野が必要だと感じつつあります。

⑪ 推薦図書……近藤紘一『サイゴンから来た妻と娘』（文春文庫、一九七八年）。

⑫ 推薦する映画作品……『残酷ドラゴン 血闘竜門の宿』（原題『龍門客棧』、キン・フー監督、一九六七年、台湾）。

の美しい夕べ』では、ベトナム国境近くの村から女衛に連れてこられた少女が、プノンペンに到着したバスのステッパで立ち止まり、まるで異国に来たかのようにあたりを見回し、バスから一步を踏み出すのをためらう。

七本の主要な国道はすべてプノンペンを中心として放射線状に延びている。地方分権という言葉はカンボジアのさまざまな公的資料に見られるが、徹底的な中央集権制が敷かれているのが現状である。地方とプノンペンの隔たりはあまりにも大きい。

カンボジアはアンコールを通して語られることが多い。大著『カンボジアの農民』を書いた地理学者デルヴェールは、「カンボジア人を研究するということはカンボジアの農民の研究すること」とも言っている（デルヴェール二〇〇二・四五）。だが、プノンペンを抜きにしてカンボジアを語ることもまたできない。

一九五三年にフランスから独立した後、半世紀の間に五回に渡って政治体制が変わり、そのたびにプノンペンには新しい国旗が掲げられ、新しい国歌が流れ、道路名も変わった。人々の間では、街を讃え懐かしむ種々の「プノンペン」の歌がその都度流行った。そんな激動の時代に翻弄されてきた都市プノンペンとそこに生きる人々の想いはどう変容してきたのだろうか。

【カンボジア】 都市の混沌と錯綜する 想い

岡田知子

「立派な屋敷が立ち並び大勢の人々が行き交う都会に、ソパートはとくに不安を感じなかった。さまざまな車が大通りを走っていた。彼は目を丸くし、心躍らせながら四方八方を見渡した。」これはカンボジア初の散文小説『ソパート』（ルム・タン著、一九三八）の一節である。生き別れた父を捜すという固い決意を持って単身上京した少年ソパートは、初めてのプノンペンに臆することはないが、生まれ育ったタイ国境近くの町との差異に驚きを隠せない。この状況は六〇年近くたって変わらない。『戦争のあと

『魅惑の森』における「黄金のまどろみ」

一九六〇年代、東南アジア随一の都市景観を持つと言われたプノンペンの近代的な都市整備が本格的に始まったのは独立以降だった（デルヴェール一九九六・九六）。国家元首シハヌークの指揮のもと、ル・コルビュジエに師事した新進気鋭の建築家ヴァン・モリヴァンは、プノンペンを象徴するランドマークを次々と築いていった（Muan and Ly 2001: 16）（写真1）。一九六四年の『ナショナル・ジオグラフィック』では、「カンボジア——インドシナの『中



写真1 ヴァン・モリヴァンのデザインによる集合住宅（1960年代）

（出所）Muan, Ingrid and Ly Daravuth 2001: 13

立』の僻隅」として三八ページにも及ぶ特集を組み、シハヌークのやや左寄りの中立政策のもと、繁栄する首都プノンペンと豊かな自然の広がる地方の様子を伝えている。シハヌークの目指した近代的国民国家は数ある彼の映画作品にもみられる。興行用ではなく一般人が見る機会は少なかったが (Muan and Ly 2001: 172)、国際的にカンボジアを紹介する広報映像としての役割を果たした。たとえば『魅惑の森』は、シハヌーク自ら演じる森の王が、狩猟で森に迷った一行に、自然と文化が豊かで素晴らしい民族の住む王国を案内するという話である。「国際水準」の宿泊施設や料理、伝統舞踊、民族舞踊に始まり、バレエやオーケストラ、混成合唱も披露し、文化芸術水準の高さを示そうとした。また、『一九六五』は、当時のカンボジアの状況を、プノンペンの街並みを中心に教育、医療、農業、工業など分野ごとに解説したものである。バックに流れるシハヌーク作詞作曲の「プノンペン」は、この時代を追憶させる歌となった。

庶民にとっても、今となってはまるで「黄金のまどろみ」のように感じられる平和で繁栄した時が流れていた。「東洋のバリ」「東南アジアの真珠」と呼ばれた当時のプノンペンは、四六キロ平方メートルに四五万人を抱えたこじんまりした街だった (高橋 一九七二・二二二)。「ゴールデン・スランバーズ」は、映画産業が最盛期であった一九六

り寄せる。この想いの錯綜は、「黄金のまどろみ」を持つ人々の日々営みになっているのである。

都市と都市住民の消滅

一九七五年四月一七日から一九七九年一月七日までのポル・ポト時代はプノンペンを一変させた*₂。国民七〇〇万人のうち少なくとも一七〇万人が飢餓、病氣、拷問、強制労働によって命を落とした。内戦の影響で地方から流入した避難民で二〇〇万人に膨れ上がったプノンペンは、この時代、二万人以下に縮小したと言われている (ボンショール 一九八六・六三三)。貨幣や市場による経済活動、伝統文化、宗教、学校教育等を禁止し、人々を地方へ強制移住させることで、「文明で腐敗しきった」都市と都市住民は消滅した。

仏教で定めるところの八大地獄を越えるという意味のタイトルがついた『九層の地獄』は、一九六〇年代後半にチエソロバキアから派遣されていた青年医師トマと資産家の娘ケマーとの出会い、結婚、別離に始まり、同政権崩壊後、ケマーとその子どもを捜しに来たトマが、ケマーを知る人々の語り聞きながらその足取りを追う物語である。クメール・ルージュによって着のみ着のまま強制退去させられ、ケマーは家族とも離れ離れになり、路傍で出産する。その後、農村で性別や年齢別の班に分けられ重労働

〇年代から一九七〇年代前半に焦点を当て、現存するわずかな作品の一部をイメージとして織り込みながら、当時の映画関係者や撮影現場に居合わせた村人、観客のインタビュー、そして今ではカラオケ・クラブや約一七〇世帯の棲家となっているかつての映画館など、現在のプノンペンの風景から「黄金のまどろみ」の世界を再構成する。凝縮された期間と地域の中で、四〇〇タイトルを上回る国産映画が三〇もの映画館で日夜上映されていた*₁。パサック劇やジケー劇と呼ばれる歌劇風の大衆芸能で演じられていた古典物語や伝説を題材とする場合が多く、ひとつの作品に愛、困難、絶望、コメディ、アクションを盛り込むのが約束事になっていた (Muan and Ly 2001: 171)。人々はおかつての映画のシーンの断片、古い写真やポスターを見て、また挿入曲に耳を傾けながら、映画にまつわるエピソードを述懐する。この作品を見たカンボジア人たちは、「亡くなった両親やきょうだいの顔は忘れつつあるが、銀幕スターたちの顔はよく覚えている」「歌のタイトルを言ってくれば何の映画かわかる」という出演者たちのセリフに領きながら、「両親と着飾ってオート三輪に乗って見に行った」「親の膝の上に座って映画を見ながらカボチャの種やハスの実を食べ散らかした」とその記憶を鮮明に呼び起こす。だがスクリーンの中の映画人たちの幸せな懐古はふとした瞬間に無念と悲嘆へと変わり、異なる想いをたく

に従事、強制結婚させられる。ケマーはその美しさから革命雑誌の表紙を飾るモデルとして採用され、プノンペンにある政治収容所で働くことになるが、裏切り者として投獄された兄を見舞ったことから処刑される。

この作品はベトナム指導型の社会主義政権にあったカンボジアで撮影され、ポル・ポト時代前後のプノンペンの実際の様子に迫る数少ないものである*₃。巨大なホテルのプールにイスが浮かび、ごみが散乱した部屋は蛇が巣くう場所となり、中央市場には人の気配はなく、数百足もの脱ぎ捨てられた靴だけが散乱しているという冒頭で映し出される光景は圧巻で、四年弱の間にプノンペンを襲った狂気を如実に物語っている。

戦争のあとの都市の力オス

三〇年近く続いた政治的混乱は国連の介入により終結したが、身体的な暴力は自由という名の暴力にとって代わった。社会主義は消滅し、市場経済の導入のもと、カオスにも似た自由主義が人々を拝金主義へと走らせた。プノンペンは、一握りのニューリッチ、土地を持たない農民、復員兵士、地雷の被害者、ストリート・チルドレン、売春婦など、家族の絆も人との信頼関係も途切れ、抛り所を失い、孤立した人々で溢れ、現在の社会問題の素地を生み出した。『戦争のあとの美しい夕べ』は、UNTAACが駐留し



写真2 建築中の高層ビル(2012年8月筆者撮影)

ていた一九九二年頃のブノンペンを舞台とした若い復員兵とナイト・クラブで働く娘の悲恋物語である。ソヴァンナーはポル・ポト政権下で家族を失い、同政権崩壊後、ベトナムに支援された政府に徴兵され、タイ国境のポル・ポト派との前線に送られた。内戦が終わり、幼少期に家族で暮らしたブノンペンに戻るが帰るべきところはない。一方、スライ・ポウは地方にいる大家族を養うため、ブノンペンに身売りし売春を余儀なくされていた。平凡で幸せな家庭を築くためにソヴァンナーは宝石店に強盗に入るが、銃弾に倒れて死に、身重のスライ・ポウだけがとり残される。都市が記憶喪失となり、「黄金のまどろみ」を持って、暴力と無為に溢れたことで、ソヴァンナーをはじめとするポスト・ジェノサイド世代は自分が理解できない政治的現象によって家族を失い、傷つき、そのトラウマから逃れられない(岡田二〇〇・三九)。

混沌としたブノンペンを象徴するかのようには、一九六〇年代に建設されたモダニズムを極めた集合住宅は朽ち果て、バラックが無秩序に建て増しされ、巨大なスラム街になっていく。だがそこもある日突然、警察の実力行使によって住民は追い出される。このような混乱は今も続く。二〇〇一年に新たに土地法が整備されて以降、ブノンペンの中心部にあった省庁、教育機関は郊外に移転、民間企業に長期貸与され、オフィスや住居の入った高層ビルや商業

られ、高架道路が家々の上に伸び、四五階建ての高層ビルが建築中である(写真2)。ショッピングモールは連日にごわい、シネマコンプレックスではハリウッド映画が楽しめるようになった。住宅団地を塀で囲い、ゲートで人の出入りを制限した、いわゆるゲーテッドコミュニティが七七か所建設され、市民の関心を集めている。その繁栄の一方で、二〇〇六年にブノンペン郊外で始まったクメール・ルージュ特別法廷がいまだ決着をみないのと同じく、膨張し混沌とした都市に住む人々の想いの錯綜もまた終わらないでいる。

施設が変わっていった。生活苦から都市に流入した人々が次々と集まった地域では、強制的立ち退きとそれに対する抗議活動が起こっている。

ポスト・ジェノサイド世代は国内にとどまらない。ポル・ポト政権崩壊後にタイ国境の難民キャンプを経てアメリカ、フランス、オーストラリアなどに移住した約二五万人もの在外カンボジア人の二世、三世も誕生している。「ニューイヤール・ベイビー」のように、自らのルーツを知ろうと両親とともにカンボジアを訪れる者もいる。一方で、『センテンス・ホーム』のように、一〇代の頃に強盗、暴行、発砲事件などを起こし、所定の刑期を終えていたにもかかわらず、アメリカからカンボジアに強制送還される二世もいる。家族と永遠に別れ、言葉も文化も習慣も「外国」であるカンボジアでヒップホップミュージックやダンスを伝えるといった活動につながる者もいる一方で、居場所をみつけれないまま置き去りにされる者もいる(Montano 2012)。

都市の混沌と錯綜する想い

一四世紀にその由来を持つブノンペンは、今や、自らを「チャーミング・シティ」と命名し、東京二三区に匹敵する六八〇平方キロメートルに人口の約一割にあたる一五〇万人が住む都市となっている。沼と名のつくところは埋め

●注

- *1 現存する作品に、民話に着想を得た『怪奇ヘビ男』、東南アジア大陸部の上座部仏教圏にのみ伝わっている「五〇のジャータカ」の中の『ブットサエンとコンライ嬢』などがある。
- *2 農村地域では、ポル・ポト政権を経て本質的に社会構造は変わらなかった(小林二〇一一)。
- *3 たとえば『キリング・フィールド』はタイで撮影を行っている。
- *4 この作品制作の時点で約一五〇〇人が送還の対象となっているという。
- *5 ブノンペン市公式ホームページ。
- *6 最近のカンボジア映画の動向についてはTilman Baumgartel主宰のブログに詳しい。
- *7 ブノンペン市公式ホームページ。

●参考文献

- 岡田知子(二〇〇〇)「忘却と記憶のはざままで」『総合文化研究』第三号、三五―四〇頁。
- 小林知(二〇一一)『カンボジア村落世界の再生』京都大学学術出版会。
- 高橋保(一九七二)『カンボジア現代政治の分析』(国際問題新書三三三) 日本国際問題研究所。
- デルヴェール、ジャン(一九九六) 石澤良昭・中島節子訳『カンボジア』(文庫クセジュ)、白水社。
- デルヴェール、ジャン(二〇〇二) 石澤良昭監修・及川浩吉訳『カンボジアの農民』風響社。

ボンショー、F（一九八六）北島霞訳『カンボジア・〇年』連
合出版。

Abercrombie, Thomas J. (1964) "Indochina's "Neutral" Corner".
National Geographic. 126 (4): 514-551.

Montaño, Diana (2012) "Khmerican" duo set sights on taking
over hip-hop scene". *Phnom Penh Post*. (二〇一二年九月六
日)

Muan, Ingrid and Ly Daravuth (2001) *Cultures of Independence*.
Phnom Penh: Reyum.

<http://southeastasiancinema.wordpress.com/> (二〇一二年一
月六日)

<http://www.phnompenh.gov.kh/> (二〇一二年一月六日)

映画リスト

『怪奇ハビ男』……① *ស្រីក្រហម* [ケンコン蛇] / The Snake
Man' ② ティア・リム・クン、③ 一九七〇年、④ カンボジ
ア、⑤ カンボジア語、⑥ 東京国際映画祭 (二〇一三)。

『九層の地獄』……① *ទុក្ខដី* / Devet krhuh' peka' ② ミラ
ン・ムフナ、③ 一九八七年、④ カンボジア、チェコスロバキ
ア、⑤ カンボジア語、チェコ語、⑥ 未公開。

『キリング・フィールド』……① The Killing Fields' ② ローラン
ド・ジョフイ、③ 一九八四年、④ イギリス、⑤ 英語、カンボ
ジア語、⑥ 劇場公開 (一九八五)、DVD 販売。

『ゴールド・スランパーズ』……① Le Sommeil d'Or / Golden
Slumbers' ② ダヴィ・チュウ、③ 二〇一二年、④ カンボジ
ア、⑤ カンボジア語、⑥ 東京国際映画祭 (二〇一三)。

⑥ 職歴……大学職員 (二二歳、二年)、大学助手 (三二歳、二
年)、大学講師 (三三歳、四年)、現職 (三七歳から)。

⑦ 現地滞在経験……カンボジア (王立ブノンベン大学人文社会
学部・留学、二八歳、二年間)。

⑧ 研究方法……資料の収集や作家、出版社、書籍販売者、読者
など文学をめぐる人々へのインタビューなどは、フィールド
を行うことが多い。

⑨ 所属学会……東南アジア学会。

⑩ 研究上の画期……冷戦が終結したことでカンボジアに和平の
兆しが訪れ、カンボジアへの一般的な渡航が可能になったこ
と。

⑪ 推薦図書……高樹のぶ子編『天国の風…アジア短編ベスト・
セレクション』(新潮社、二〇一一年)。

⑫ 推薦する映画作品……『初恋のきた道』(チャン・イーモウ監
督、二〇〇〇年、中国)。

『一九六五』……① 1965' ② ノロドム・シハヌーク、③ 一九六五
年、④ カンボジア、⑤ カンボジア語、⑥ 未公開。

『戦争のあとに美しく』……① *ក្រុងស្រីសោយស្រី* / Un Soir
Après La Guerre / One Evening After the War' ② ナー
パユ、③ 一九九七年、④ カンボジア、⑤ カンボジア語、⑥
東京国際映画祭 (一九九八)、DVD 販売。

『センチメント・ホーム』……① Sentenced Home' ② デービッ
ド・グレイビアス、ニコール・ニューンハム、③ 二〇〇六
年、④ アメリカ、⑤ 英語、⑥ DVD 販売。

『ニューイヤール・ベイビー』……① New Year Baby' ② ソチア
タ・パウ、③ 二〇〇六年、④ アメリカ、⑤ 英語、カンボジア
語、⑥ 難民映画祭 (二〇〇八)、DVD 販売。

『プットサエンとコンライ嬢』……① *ព្រិសា ឆាវីង* / 12 Sisters'
ប៊ូតស៊ែន' ② リー・ブン・ジム、③ 一九六八年、④ カンボジア、⑤ カン
ボジア語、⑥ 未公開。

『魅惑の森』……① *ព្រៃស្រស់* / La Forêt Enchantée' ② ノロド
ム・シハヌーク、③ 一九六六年、④ カンボジア、⑤ カンボジ
ア語、フランス語、⑥ 未公開。

著者紹介

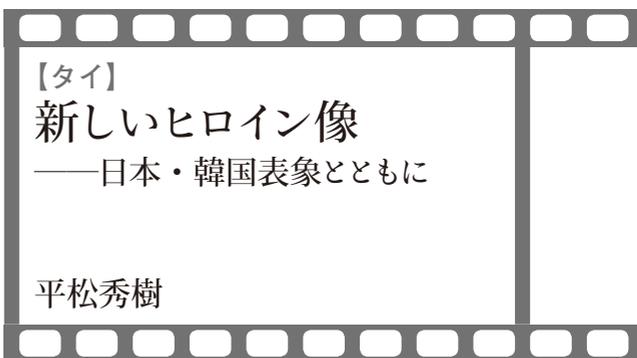
① 氏名……岡田知子 (おかだ・ともこ)。

② 所属・職名……東京外国語大学総合国際学研究院・准教授。

③ 生年・出身地……一九六六年、兵庫県。

④ 専門分野・地域……カンボジアの文学、文化。

⑤ 学歴……東京外国語大学大学院地域文化研究科 (地域文化専
攻)。



一〇年ほど前、チュラーロンコン大学のある比較文学
セミナーにてタイ映画についての議論となり、世界に対し
てタイの誇る二大映画ジャンルは「ホラー」と「ガ
トウイ^{*1} (ニューハーフ)」ものであるという提議があり、
参加者全員の首肯を得た。^{*2}

現在でもこの二ジャンルに属する映画は盛況であるが、
加えて近年では『ブンミおじさんの森』(二〇一〇)のよ
うなカンヌで賞をとる「世界的」作品もでてきた。しかし
ながら、タイ本国での評価はそれほど芳しくなく、影響力

は極めて小さい。小論では、タイ国内で話題を呼び、社会に少なからぬインパクトを与えた近年のタイ映画を中心に扱い、その傾向を抽出したい。

『スカイトレインが逢いに来る』

まず取り上げるべきは、都会風の颯爽とした映画スタイルで話題を呼んだ『スカイトレインが逢いに来る』（二〇〇九）（日本公開時のタイトルは「BTS: Bangkok Traffic (Love) Story」、以下『スカイトレイン』と略記）であろう。大卒（会計専攻）で企業に勤める都会女性のライフスタイルを描き、幅広い階層の人々の支持を得た。主人公は三〇歳の独身の女性で、容姿は月並みであるが英語も話せ知識教養もあり、バンコクの日系企業に勤める。親ではなく個人所有のトヨタVIOSを運転し、グッチのボストンやゴヤールのサンルイ、ルイ・ヴィトンのスピーディといったバックを携帯する（写真）。こういったジャンルの映画の設定にありがちなベンツやBMW車、あるいはエルメスのパークインではないところが一つのポイントであろう。主人公を真似て同じグッチのバックを素早く購入した者も少なからずいる。その他レイバンのサングラス等も都会生活の効果的アイテムとして強調され登場する。こうしたものは現実の一般の人にも手の届く範囲内のファッション・アイテムとなっているがゆえに歓迎されるのであろう（た

公の価値観を中国系の家庭という「特殊性」に帰す論者もいるであろうか。作品中ではジェネレーションギャップも垣間見せ、対照的に男性に積極的で複数のギックを持つ近所の後輩が登場させ、主人公が疎ましくも内心では羨ましく感じるといった姿も描かれている。

泥酔して愛車をぶつけ壊してしまったことで、タクシー等乗り継いで通勤することになるのだが、そこからスカイトレイン（高架電車）を舞台にして素敵な男性と近づきになるとい話が展開していく。この映画の後景画像は美しい。BTS (Bangkok Mass Transit System) 一〇周年を記念して作られたこの映画は、当然そのスカイトレインの映像をうまく取り入れているが、同時にコスモポリス的



写真 『スカイトレインが逢いに来る』劇場ポスター

だし、バンコクをはじめとする都会での、という限定詞が必要かもしれないが。

一見充足した生活に秘められていた欠如感が、親友の結婚を機に、恋人のいない寂しさとして一気に増幅する。中国系の家庭で、母親による「男にうつつをぬかすと家が潰れる」との教えを受けて育った主人公は、自分から男性に声を掛けることなど到底できないおくてで、当然ボーイフレンドを持った経験もない。中学の頃、アイドル歌手（ロックバンド・ヌーヴォー）の映るテレビを前に体を震わせ、前述のように母親に叱咤されるシーンは、かつて「ジュリー」と叫んだ樹木希林を彷彿させ日本の視聴者にも滑稽であろう。あとで母親からそんなことを言った覚えはないと言われ、「女性から告白するのは、はしたない」とする母の教えをずっと信じて守ってきた一七年間はなんであったのかというオチが入るのであるが。

伝統的にタイの女性が、「女の真価は、ケアー」（宝石、クリスタル）のような処女性であり、女の美德は感情・愛を出さず、愛されるようにすること」と唱えた古典詩人スントンプーの「女性訓」の影響下に置かれており、その教えは日本における「女大学」の如く形を変え現代社会においてもなお再生産され続けていると筆者はかつて論じたことがあるが（平松二〇〇八a・二〇〇八b）、この「シエーマ」（図式）は本映画にも有効であろうか。あるいは主人

な近代都市バンコクの魅力を遺憾なく映している。そこにはこれまでタイ映画から連想されてきたような「泥臭さ」を微塵も感じさせない。管見によれば、一九九九年一二月のこのBTS開通を機に、特に周辺地域における社会・文化的土壌が大いに変わった。髪型、服装ともモダンな都会的センスとなり、男性の靴も（ビーチ）サンダルからスニーカーへと模様替えしていった。「泥臭さ」から洗練された都会的文化へと変容し、二〇〇〇年以降に起こった環境変化の帰着として「日本現代文学を都市ファッショントして受容した若者たち」が「ムラカミハルキの翻訳本をファッションの一部のように持ち歩く」といった状況が誕生した舞台も（平松二〇一〇一・五七）、まさにBTSスカイトレインである。

ともあれ、素敵な男性との出逢いが都会の生活に疲れたタイ版「OL」（サーオ・オフィス）にとつてのバンコクの情景を一変させる。それまでの灰色でつまらない出勤風景、最悪の通勤地獄が、渋滞にも鷹揚、クローン（運河）を走る水上バス（渋滞を避けるために利用されるが臭く、暑く、危険で有名）の苦難もどこへやら、タクシーの運転手にまで優しい言葉をかけ、バイクタクシーの後部座席でさえも笑顔を見せるバンコク生活が幕開けした。さしてばつとしない普通の女性でも素敵な男性と恋ができる、と多くの都会女性を勇気付け、「そこにある日常」で「だれ

かと素敵な恋に落ちる」可能性が大きな反響を呼んだ。冒頭に挙げた二大ジャンル以外では、これまでのタイ映画はどちらかというと田舎風の稲穂の香りがする社会派映画か、派手でオーヴァーな感のする「ナムナオ」(腐った水)と評されるメロドラマが目立っていたが、都会風のしっとりとした大人のロマンティック・コメディが出現したのである。タイの映画界で一時代を築く新風となるであろうか。

『三〇+ 独身 on Sale』

『三〇はイケてる』

『アンニョン！ 君の名は』

続々と『三〇+ 独身 on Sale』『三〇はイケてる』(ともに二〇一)に触れたい。いずれも有名女優を起用し、都会で働く三〇代前半の独身女性を主人公に据えたロマンティック・コメディであり、『スカイトレイン』路線を踏襲するものであるといえよう。七年待ち続けた挙句恋人に捨てられ(前者)、あるいは結婚を迫るも煮え切らない浮気症の男(バイロット)に断られ(後者)、仕事の充実感とは裏腹の欠如感を感じる。そうしたところ、年下の男性によるアプローチを受け、年齢差もあるので躊躇いながらも、やがては距離を縮めていくのである。ただし、相手が年下という以外にも、両作品ともに主人公はアーティス

ティックな仕事(写真家、イベント・オーガナイザー)をしており、『スカイトレイン』が無名女優を抜擢し、かつ役柄もより普通の会社に勤める一般人に近い設定であるのとは相違する。

ところで、これらの映画中の日本(人)表象は注目に値する。『スカイトレイン』では日系会社(ソーラー・セル販売)での日本人上司との毎朝九時の社内体操がカリカチュアライズされて描かれている。『三〇+ 独身 on Sale』で主人公が振られたあとに次々と闇雲に行われるお見合いデートの場は必ず日本食レストランである。しかしここでも、日本イメージはもはやプラスではなく滑稽さを醸し出す舞台装置として使用されている。近年タイでは、たとえば美容院での髪型の注文ひとつとってみても「pop 風はpop 風ほどファッショナブルではなくなってしまう」が、映画にもそれが反映しており、「韓国」がおしゃれなイメージを喚起する「背景」として現れる傾向がみられる。例えば、ホラー映画の『フェイト(双生児)』(二〇〇七)でも、韓国という「場」の設定が殆ど意味を持つことなく作品に組み込まれているが、極めつけは『アンニョン！ 君の名は』(二〇一〇)であろう。

「コーヒープリンス」やヨン様の足跡を追う韓流ファンの一入旅の女性がひょんなことからツアーからはぐれたタイ人男性と知り合うドタバタ劇は、まさに世代を問わずたいるが、主人公級の女性がこのように正体がなくなるまで泥酔して嘔吐するシーンは、以前のタイ映画ではあまり出てこなかった光景である。*11 映画作成側も主人公の泥酔を敢えて組み込んでいる節があり、そこにもはやネガティブな感はず、社会的に忌避する必要もなくなったと見ることもができるであろうか。確かに現実でも、アヴェニューといわれる新興のレストラン・ショッピング街界隈で一般のカップルや「OL」女性グループがワインに興じる様子が恒例になりつつあるのが「最新の文化環境」といえるであろうか。ただしこの場合のアイテムはワインあるいはカクテル(まれにテキーラ)であって、日本と違い女性グループだけでビールを囲む姿は殆どみかけないが。

『天地果てるまで』

『ファームアの洞窟』

『チャン・ダーラー 前編』

『七年七色の恋』

以上の作品とは対照的に社会派の濃厚な作風で、文学の名作を元にした映画群がある。『天地果てるまで』(二〇一〇)、『ファームアの洞窟』(二〇一一)、『チャン・ダーラー 前編』(二〇一二)で、活躍が期待される同一監督の作品で事前に雑誌やテレビ等で多く取り上げられてはいたものの、筆者が観に行ったときはいずれも観客席が閑散

イ人好みのラブコメディである。軽快なインディーズの音楽に乗った快活なテンポのストーリー進行は視聴者を飽きさせず、韓国を舞台にした相乗効果で二〇一〇年度のタイ映画興行収入一位に輝いた。*10 主人公は購買力つけた近年のタイ人女性の一変化であろうか。pop 風美容整形のため韓国に行こうといった書籍も本屋に並んでいるが、タイ人にとってヴィザのいらぬ韓国はもとより、日本の大阪城やはたまたパリのルイ・ヴィトン本店においても最近タイ語が飛び交っている。海外へのツアーや個人旅行もすでに普通のこととなりつつある。

さて作品は、自分勝手なタイ人男に振り回されながらも放っておけず、やがてスウィートな感じになってしまふ、という現実のタイ人学生カップルなどにも多く見られるわかりやすい展開であるが、主人公はまだよく知らない男性主人公とともに屋台で焼酎を飲んでへべれけになり、うかつにも知らぬ間にホテルに同泊してしまう。これは女性が INRO を飲んで酔い潰れた挙句に素敵な男性に介抱されるといった韓国映画・ドラマのお決まりパターンがいつの間にかタイ映画に定着した結果であろうか。もつとも、『アンニョン！ 君の名は』で出逢う男性は、韓国映画や『スカイトレイン』でのような素敵な男性というよりも、いい加減な男という設定であるが。

『スカイトレイン』や『三〇はイケてる』でも描かれて

としていた。個人的感想では著名な文学者マラーイ・チューピニットを原作者に持つ『天地果てるまで』が内容・完成度とも随一であるが、本稿ではその批評が目的はないのでタイトルに触れるだけとする。

『ファームアンの洞窟』は黒沢映画『羅生門』のククリット・プラモートによる翻案を元にしており、舞台は北タイに置き換えられている。羅生門ならぬ洞窟中（撮影はチェンマイのウモン寺）の老人役として、こししばらく映画で演じることのなかった歌手・俳優・映画監督のポンパット・ワチラバンチョンが出てきて注目を浴びた。北タイの「藪の中」で発生した殺人に対するそれぞれの証言に触れて「我々は皆各々が国家の英雄などと思つとるが、（いずれの側も）ちっぽけで、臆病で、気が許せぬ」云々と語るのはい意味深長である。政治紛争を揶揄しているのはとの解釈も成り立つ。赤シャツ組と黄シャツ組との紛争はバンコクの国際空港が閉鎖されるなどして私たち日本人の記憶にも新しいであろう。『チャン・ダーラー』も原作は官能的と言われる文学の名作である。作品中日本人が主人公の妹役で登場するのに注目すべき^{*12}。

最後に、『七年七色の恋』（二〇一二）について触れておくことも必要であろう。短編三作品のオムニバス映画であるが、フェイスブック上の「絆」を現実のものより大事にし、自身の投稿ビデオの反応に一喜一憂し、やがてはそれ

に振り回され現実の彼女に愛想を尽かされ振られてしまう高校生の話が始まる。タイでのフェイスブックの利用率は実質世界一とも囁かれ、その開始も日本よりも遙かに早かった。直近の事例では、アメリカ副大統領候補が真似することで日本でも漸く取り上げられ話題となったK-pop「ガムナン（江南）スタイル」も、オリジナルがリリースされた週には既に、タイではフェイスブックを通じていち早く大きな話題となり、踊りを真似する者が続出する「社会現象」が起きた。また、大学での連絡事項も大抵はまずフェイスブックを通じて伝わってくるなど、当地では既にライフスタイルの必須アイテムになっている。背景にこのような事情を有するソーシャルネットワークではあるが、映画では利便性の範囲を大きく踏み超えて依存症となり、逆にコントロールされてしまう若者の状況に警鐘を鳴らしているのである。

『七年七色の恋』の掉尾を飾るのは文字通りK-popの代表的グループの一つ2PMに属するタイ人メンバーのニッケン（タイでは本名でニィチャクンと呼ばれる）が登場する作品である。今回は平凡な四〇過ぎの女性が日常の公園でのマラソン練習を通してニィチャクン扮する美男の若者と出逢い恋人関係に陥そうになるといった設定で、視聴者は『スカイトレイン』以上に勇気を得るのか、それともK-popかつ先行する映画の「旨み」を融合したようないさ

さか欲張り過ぎのセッティングに現実離れた興醒めを覚えるだろうか。いずれにせよロマンティック・コメディの隆盛とともに、K-pop風あるいは「韓国」が格好良い「おしゃれアイテム」としてタイ映画で使用されるのは、今後とも暫くは続くように思われる。^{*13}

●注

*1 タイ語のこの言葉は日本語の「おかま」と同様、差別的意味を含んでいるので、使用には注意が必要とされる。

*2 タイでのホラー映画の盛況については四方田「怪奇映画天国アジア」に詳しい。「ガトゥーイ」に関しては、『アタック・ナンバーハーフ』（二〇〇〇）が日本でも上演され話題となった。またパタヤでの国際ニューハーフコンテスト（Miss International Queen）は、はるかな愛が優勝して日本でも知名度が上がっている。

*3 ちなみに主演女優のクリス・ホーワンはほぼ無名に近い元インターナショナルスクールのダンスの先生（兼モデル）であったが、この映画によって一躍時の人となり、トヨタをはじめとする多くの企業に抜擢され一時期「CMの女王」の観を呈した。また主演俳優には『絵の裏』（二〇〇一）で日本でもお馴染みのケン・ティーラデートを配している。

*4 近年若者間で「友達以上恋人未満」の意味で使われる流行言葉で、映画のタイトルにもなった。年長者の間では「愛人」と同義で使われることもある。

*5 モノレールと表現する在留日本人が多いが、一般的な二

条式鉄道である。

*6 大阪大学文学部の講義でこの作品を取り上げた際、映像をみた多くの学生たちが、例えばタイといえは（都会でも）象が出てくるといった自分の持っているイメージとの相違に驚いていた。

*7 3chでは都会風にアレンジされた正妻・愛人間のどろどろの愛憎物語、7chでは田舎風の派手なアクションの喧嘩好きメロドラマといった感じで趣向は分かれるものの、「ナムナオ」の系譜は現在でもテレビドラマ番組に大いに引き継がれている。

*8 ここに至る下地として『フェーンちゃん〜僕の恋人』（二〇〇三）、「早春賦」（二〇〇六）、「ワウS歌〜Love of Siam」（二〇〇七）、のようにしっとり落ち着いた叙情あふれる作風の映画の存在が挙げられようが、いずれも子ども（小学生〜高校生）を主人公としている。

*9 かつて「pop」風が人気を誇っていた頃は、日本のファッション雑誌を小脇に抱え、気の利いたJapanese Restaurantで恋人と食事することがお洒落の最前線であり、また当時の若者のメッカ、サイアム・スクエアのセンターポイントが原宿を模して造られるなどした時代もあった（平松二〇一〇：二二）。

*10 トータル（歴代）では同じGTH制作の『スカイトレイン』（二〇〇九年度興行収入一位）に及ばなかった。

*11 今回本稿で取り上げたような映画のヒロイン像を、往年の映画の——たとえば「いじめられることがあっても最後には善がすべてに打ち勝つ」といった美徳のある女性の理想

像を体現する」ヒロイン像（チャリダー二〇〇八・三二）と比較してみることは有益であろう。また機会があれば別に稿を起し論じてみたい。

*12 雑誌等では日本の有名なAV女優（西野翔）出演と紹介されている。他にも『夏休みハートはドキドキ』（二〇〇八）や『Love Summer ビーチで恋』（二〇一〇）、「イーティム ターイネー」（二〇〇八）で蒼井そら、辰巳ゆい、明日果（後藤ゆいき）等々が主役・準主役級で登場し、「セクシー」系日本人女優の起用が慣例化しつつある。「イーティム ターイネー」には注3に挙げたクリスも出演している。
*13 ただし『スカイトレイン』で片手に黒のグローブをはめてポーズを決めるレイン（Rain）の姿がコミカルに真似されているように、「韓流」が茶化される場合もある。

●参考文献

チャリダー・ウアバムルンチット（二〇〇八）「タイ映画のヒロイン像を築いたベッチャラー・チャオワラート」をもち（遠近）二二号、三二―三四頁。

平松秀樹（二〇〇八a）「日・タイ文学にみる良妻賢母：周辺の言説とともに」チュラーロンコーン大学文学部東洋言語学科日本語講座編『タイ国日本研究国際シンポジウム二〇〇七論文報告書』、一五七―一七五頁。

平松秀樹（二〇〇八b）「ククリット・プラモート『シー・ペンデイン（王朝四代記）』と、クンラサトリ…タイ近代女子教育の日本との関わりの考察とともに」『待兼山論叢』（大阪大学文学研究科）四二号、九九―一一八頁。

語、⑥未公開。

『絵の裏』……① *จิณฉาน* / Behind the Painting、② チュー・ソンシー、③ 二〇〇一年、④ タイ、⑤ タイ語、⑥ アジアフォーカス・福岡国際映画祭（二〇〇一）。

『三〇+ 独身 On Sale』……① *30+ Tak On Sale*、② プティッポン・プロムサーカ・ナ・サコンナコン、③ 二〇一一年、④ タイ、⑤ タイ語、⑥ 未公開。

『三〇はイケてる』……① *30 ก็น่ารัก* / Fabulous 30、② ソムチン・シースパーブ、③ 二〇一一年、④ タイ、⑤ タイ語、⑥ 未公開。

『早春賦』……① Seasons Change、② ニティワット・タラートー、③ 二〇〇六年、④ タイ、⑤ タイ語、⑥ アジアフォーカス・福岡国際映画祭（二〇〇七）。

『チャン・ダーラー 前編』……① *คุณ ดารา ล้ำคูณ*、② パンテーワノップ・テークワン、③ 二〇一二年、④ タイ、⑤ タイ語、⑥ 未公開。

『天地果てるまで』……① *ฟ้าดินถาวร* / Eternity、② パンテーワノップ・テークワン、③ 二〇一〇年、④ タイ、⑤ タイ語、⑥ 未公開。

『夏休み ハートはドキドキ』……① *Flanauklay ฟ้ารักใจ* / Hormones、② นนณยัตต์・スックマークアナン、③ 二〇〇八年、④ タイ、⑤ タイ語、⑥ アジア海洋映画祭（二〇〇八）。
『七年七色の恋』……① *7x7 รัก* / Seven Something、② パウイン・プーリチットパンヤー、アディソン・トリーシリカセーム、チラ・マリクン、③ 二〇一二年、④ タイ、⑤ タイ語、⑥ 未公開。

平松秀樹（二〇一〇）「タイにおける日本文学・文化及びポップカルチャー受容の現状と研究」『立命館言語文化研究』第二二巻第三号、一七―二八頁。

平松秀樹（二〇一〇）「東南アジアの日本文学」日本比較文学会編『越境する言の葉——世界と出会う日本文学』日本比較文学会学会創立六〇周年記念論文集、彩流社、五一―五九頁。
四方田大彦（二〇〇九）『怪奇映画天国「アジア」白水社。

映画リスト

『BTS: Bangkok Traffic Love Story』……① *รถไฟฟ้ารัก* / Bangkok Traffic Love Story、② アディソン・トリーシリカセーム、③ 二〇〇九年、④ タイ、⑤ タイ語、⑥ 沖縄国際映画祭（二〇一〇）。

『Love Summer ビーチで恋』……① *Love Summer Beach* / Love Summer、② トライラック・マックミーンオンペート、③ 二〇一一年、④ タイ、⑤ タイ語、⑥ 未公開。

『アタック・ナンバーハーフ』……① *รถจักรยาน* [鉄の女性] / The Iron Ladies、② อนุรักษ์・トーンコーン・トーン、③ 二〇〇〇年、④ タイ、⑤ タイ語、⑥ 劇場公開（二〇一〇）、VHS・DVD販売。

『アンニョンー 君の名は』……① *กานต์* / Hello Stranger、② パンチョン・ピサンタナクーン、③ 二〇一〇年、④ タイ、⑤ タイ語、⑥ 大阪アジア映画祭（二〇一〇）、テレビ放映（二〇一〇）。

『イーティム ターイネー』……① *ไอติม* / Kill Tim、② ฆัฏタルト・シッパバーク、③ 二〇〇八年、④ タイ、⑤ タイ

『ファームアンの洞窟』……① *ถ้ำ* / The Outrage、② パンテーワノップ・テークワン、③ 二〇一一年、④ タイ、⑤ タイ語、⑥ 未公開。

『フェルト（双生児）』……① *แฝด* / Alone、② バンジョン・ピサヤタナクーン、パークブーム・ウォンブーム、③ 二〇〇七年、④ タイ、⑤ タイ語、⑥ 未公開。

『フェインちゃん 僕の恋人』……① *แฟนฉัน* / My Girl、② 三六五フィルム（コムクリット・トリーワイモン、ウイッターヤ・トーンユーン、ソンヨット・スックマークアナン、ニティワット・タラートーン、アディソン・トリーシリカセーム、ウイッチャバット・コーチュウ）、③ 二〇〇三年、④ タイ、⑤ タイ語、⑥ 劇場公開（二〇〇五）、DVD販売。

『ブンニャーの森』……① *บุหงา* / Bun Nee、② 前世を思ひ出す / Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives、③ 2010年、④ タイ、イギリス、フランス、ドイツ、スペイン、⑤ タイ語、⑥ 東京フィルムメックス映画祭（二〇一〇）、劇場公開（二〇一〇）、DVD販売。

『ソムの歌〜Love of Siam』……① *รักสยาม* [サイアムの恋] / The Love of Siam、② チューキアット・サックウイラクン、③ 二〇〇七年、④ タイ、⑤ タイ語、⑥ アジアフォーカス・福岡国際映画祭（二〇〇八）、大阪アジア映画祭（二〇〇九）、劇場公開（二〇〇九）、DVD販売。
『羅生門』……① 羅生門、② 黒澤明、③ 一九五〇年、④ 日本、⑤ 日本語、⑥ 劇場公開（一九五〇）。

著者紹介

- ①氏名……平松秀樹（ひらまつ・ひでき）。
- ②所属・職名……大阪大学・チュラーロンコーン大学・非常勤講師、国際日本文化研究センター・共同研究員。
- ③生年・出身地……一九六八年、岡山県。
- ④専門分野・地域……タイ研究、比較文学・比較文化（タイ・日）。
- ⑤学歴……京都大学文学部、チュラーロンコーン大学大学院比較文学科・修士課程（比較文学専攻）、大阪大学大学院文学研究科・博士課程（比較文学専攻）。
- ⑥職歴……大阪大学外国語学部（旧大阪外国語大学）・文学部・非常勤講師（三六歳〜現在）、チュラーロンコーン大学文学部・専任講師・非常勤講師（三九歳〜現在）。
- ⑦現地滞在経験……タイ・タイの僧院にて出家修行・僧籍（二七歳、二年間）、大学院留学（二九歳、四年）、チュラーロンコーン大学講師（専任・非常勤、三九歳、五年）。
- ⑧研究手法……仏道修行（瞑想・パリー語・仏教教理）の経験がタイ文学・文化を理解する上での根幹となっている。
- ⑨所属学会……日本比較文学会、国際比較文学会、日本タイ学会。
- ⑩研究上の画期……一九九三年の日本でのコメ不足。日本が冷害による米不足で急遽タイから緊急輸入を要請した経緯にもかかわらず、あまりにもタイ米の悪口（ほとんど挨拶がわりのように）を述べる日本人が多かった。日本人他のアジアをとらえる「まなざし」に疑問を感じた。
- ⑪推薦図書……佐々木英昭編『異文化への視線——新しい比較

文学のために』（名古屋大学出版会、一九九六年）、稲賀繁美編『異文化倫理の理解にむけて』（名古屋大学出版会、二〇〇〇年）。テキストとして（前者、実践として（後者）、異文化と接する際の「心構え」を示している有益。

⑫推薦する映画作品……『ミカド』（原題『The Mikado』、ウィクター・シャーティンガー監督、一九三九年、イギリス）。ここにみられるような西洋人のまなざしを日本人が東南アジアを見つめる際の「他山の石」としたい。

【フィリピン】 片隅に置かれた人びとの 歩みを刻み、声を響かせる

宮脇聡史

フィリピンではかつて現地語による映画が活発に制作されてきた。しかし、近年はテレビの普及、ハリウッド映画の人気による圧迫、映画館の入場料の高騰によって客足が遠のきつつあること、また、配給先の消極性などにより、芸術性の高い映画の制作環境は厳しいものとなっている。そうした中でも自主製作などの映画が健闘しており、また芸術的な映画の製作、鑑賞のための環境の充実を図る地道な働きもある。今回紹介する映画の監督マリルー・ディアス II アバヤ女史も、近年後進の指導のための学校運営に力を

入れてきた。

ディアス II アバヤ監督は、一九九八年に『ホセ・リサール』のヒットにより大きな成功を収めた。フィリピン独立革命百周年の祝祭の高揚の中とはいえ、三時間に及ぶ、そして有名な国民的英雄の生涯を描いた映画が前代未聞のヒットとなったのは、丁寧な画面作りによる雰囲気あふれる美しい画像、小説と伝記の交錯などの巧みな構成、味わい深い付帯音楽といった作品の水準の高さがもたらす強い説得力がある。

ディアス II アバヤ監督は、『ホセ・リサール』に続き、一九九九年に『ムロアミ』で、美しい海の映像を背景に、児童労働による過酷な遠洋漁とそこにおける人間ドラマを細やかに描いている。これも娯楽映画の多いフィリピンでは異例なシリアスで地味な映画でありながら、その美しい画像と音楽、そして『ホセ・リサール』での名声ゆえもあり、人気を博した。そして、二〇〇一年の『光、新たに』（原題は『新月』）へと至る。この三作品により、ルソン、ビサヤ諸島、ミンダナオというフィリピンの主要三地域を舞台に作品を次々と生み出していったことになる。

この映画を取り上げるのは、フィリピンにおいて「モロ」と呼ばれるイスラーム教徒をめぐる現実を真正面から取り上げた映画自体が珍しく、その映画の完成度の高さと合わせて画期的な作品と呼ぶべきものと考えることが主な

理由であるが、特にこの原稿の執筆時点(二〇一二年一月)において、ひと月前にディアス・アバヤ監督の計報が伝えられ、その直後にフィリピン政府と南部の分離独立組織モロ・イスラム解放戦線(MILF)の停戦合意が報じられたタイミングも考慮している。

ミンダナオに生きる人々の過酷な現実

『光、新たに』は、一九九九年当時のエストラーダ政権によるMILFとの全面戦争によってもたらされた深刻な事態についての静かで物悲しげなナレーションから始まる。フィリピン南部ミンダナオの風景がゆっくり映し出され、登場人物が少しずつ現れる。主人公の老母、妻、息子、そしてマニラの病院勤めの主人公が徐々に紹介されるも、私兵集団が平和な村を襲い、息子が流れ弾で絶命するシーンから、次第に緊迫の展開となる。ゆっくりとした時間の流れの中に突如曇り掛けるように事件が襲ってくるという流れは独特の切迫感を感じさせる。伝統楽器を活用した音楽も、カメラワークの使い分けも、絶妙な緩急を通じて、静かで平和なはずの人々の暮らしが突如揺さぶられ、破壊され、引き裂かれていく様を生々しく伝える。

故郷に帰った主人公は母や妻とともに知人のイスラーム教指導者の末裔のところに身を寄せるが、そこも争いに巻き込まれ、追い立てられるように再び野山をさまよひ、暴

争。現在にまで至る数百年に及ぶ攻撃、迫害の歴史と、信仰と誇りを守るための闘い。その中でフィリピン政府・軍への抜きがたい不信が醸成されたいきさつ。他方でキリスト教徒との共存、宗教に関わりなく襲う紛争による犠牲、生活の破壊、難民化。宗教家たちによる宗派を超えた和平努力。登場人物がこれらを生身の人間として語る姿が描かれる。人口の九割を占める多数派キリスト教フィリピン人の多くには理解されることの少なかった現実の生々しい描写と表現は、画面上にその生きた現実を再現させ、見る者にこれを否みがない現実として突きつける。

また、キリスト教とイスラームという二つの宗教の礼拝が幾度も並列的に描写される。それは、この二つの宗教に属する人々がそれぞれ尊厳ある存在であり、両者の相互理解、友好関係の促進、そして和解の道が未来を拓くことを示唆しているようでもある。長年ミンダナオの人々から自分たちの現実をもとに映画を作ってほしいと言われながら、キリスト教徒として自分に資格があるのかとためらい、映画を撮るために多くの勉強を含む準備をしてきたという監督の思いは、特に脇役の教会の平和ワーカーの宗派を超えた地道な奉仕活動の姿に現されているように思える。彼も愛する者を紛争で失った痛みを抱え、それがゆえに、和解のための働きに従事する者として描かれている。

力集団化した民兵と連携した国軍も信用できないなか、行き場を失っていく。突如として居場所を失い、あてどなく彷徨い常に襲撃の危険に怯える。あまりに過酷な現実が追い立てるように次々やってくる様が生々しく、痛ましい。

そこには、紛れ込んだ少年、教会系の救援活動家、そして難民の中にもイスラーム教徒の妻のひとりなどのキリスト教徒も登場し、さらに反乱軍となったMILFの民兵となった主人公の兄弟とその息子も絡んで、多くの激烈な議論とさまざまな人々の物語が交錯する。その中で、「モロ」と呼ばれるに至ったイスラーム教徒たちがフィリピンという国民国家の周辺的な存在として統合されるに至る歴史や、そこで生じた深刻な軋轢、差別、苦難、そしてそこでも宗教を超えて共存し、共闘する人々の姿が表現される。同時に、紛争に巻き込まれて彼らと旅をとにもすることになった少年や現地に配属されたばかりの国軍少尉は、事情に無知なフィリピン人一般を代弁するような役回りとなっている。彼らやマニラで出稼ぎする主人公の医師の認識の変化の過程で明らかになっていくこうした啓蒙的な内容が、巧みなドラマ展開の中に濃密に織り込まれている。

かつてフィリピン北部と中部を支配するに至ったスペインを撃退した誇るべき過去、アメリカに対する抵抗と敗北、キリスト教徒移民の到来と紛争、先祖伝来の土地の喪失、そして一九七〇年代に本格化する「モロ」の独立闘

無辜な犠牲の上に築かれる和解

このように、『光、新たに』は、ミンダナオの紛争の現実と、そこに生きる人々の誇りや尊厳に寄り添いながら、これをフィリピン人全体に向かって訴えかけるものとなっている。そしてそこには必然的に、「フィリピン人」という国民に向かう志向が明確に認められる。それは、映画の中で幾人かの「モロ」が「フィリピン人」を他者としてとらえ、「モロ人」としてのアイデンティティを高唱することによって代弁した立場を踏まえた上でなお、消えることのないものである。監督がフィリピンの三大地域の映画を立て続けに撮るに至ったことも、そのこととは無関係ではないだろう。

前作の『ムロアミ』も、本来ビサヤ語の世界を舞台にしながら全編がフィリピン語、すなわち国語になっているように、『光、新たに』でも、アラビア語が混じりはするものの、地元の言葉ではなく基本的にフィリピン語で一貫している。それはフィリピン人という国民共同体、特に映画の中で頻繁に言及される首都マニラへのメッセージであるとともに、映画の中の世界自体が国語を共有する空間となっている。だからといってモロの自治や分離独立の可能性を排除するものではないが、それを「フィリピンの問題」として考えるよう自然と促すものとなっているのではないか。

また、この映画は、過去二作との連続性を感じさせる面もある。いずれもセサル・モンタノ演じる主人公が、最後に代償的、犠牲的な死を遂げ、その死をきっかけに解放や平和が訪れる展開をとる。ここに、監督の一貫した理想、あるいは願いが反映されていると評者は考える。和解のために生き、死んでいくこと、そこに崇高なものを見出す、そういう理想である。またこの国には、さまざまな地域でさまざまなレベルで多くの無辜の犠牲があり、その上に現在の国の姿があり、今なお多くの犠牲が払われ続けているが、せめてその犠牲の上に平和な世の中を築いていくことが生き残った者たちの使命ではないかという願いである。

現代のキリスト受難叙事詩としての映画

義人の死が平和や問題の解決の端緒となるという展開は、フィリピンの少なからざる映画のモチーフとなっているし、一九八六年に独裁者マルコスを追い詰めた民主化政変の背後にあった一九八三年のベニグノ・アキノ元上院議員の惨殺への抗議、さらには一八九六年のホセ・リサールの処刑に対する人々の激高にも同様のモチーフが反映していたと指摘されることも少なくない。昨今では二〇〇九年のコラソン・アキノ大統領の闘病と死の姿が相次ぐ政治スキャンダルに倦み疲れていた人々の思いを高揚させ、それ以前は候補ですらなかったベニグノ・アキノ三世の二〇一

〇年大統領選圧勝につながった面がある。そしていずれも、一九世紀末までの三百余年にわたるスペイン統治時代以来、人々の文化の底流にあった世界観、現地語のキリスト受難叙事詩「パシオン」の伝統につながる世界観と結びつくようなものをそこに見ることもできる。三作とも、旅をし、迷い、回心し、戦い、死ぬという「パシオン」と類似の流れを持っていることも想起させられる。この映画のこうした国民主義的、そしてキリスト教的な側面をどう評価するかは一つの重い問題ともいえるだろう。ただ、それはあくまでモロをめぐるさまざまな声を濃密なキリスト教文化のもとにあるフィリピン国民に向かって発していくというなかでのことで表れているということに留意したい。

この映画のDVDの入手が困難なことは残念だが、英語の字幕があり、入手できればフィリピン語を解さない方にも鑑賞可能なことは幸いである。機会あらばできるだけ多くの方々味わっていただければと願う。

参考文献

川島緑（二〇一〇）『マイノリティと国民国家』（イスラームを知る九） 山川出版社。
レイナルド・C・イレイト（二〇〇五）『キリスト受難詩と革命』法政大学出版局。

て約二年滞在。

- ⑧ 研究方法……カトリック教会の公式の教えと活動の政治的な意味を主な研究対象としているため、文献調査、分析が中心。
- ⑨ 所属学会……東南アジア学会、アジア政経学会、「宗教と社会」学会。
- ⑩ 研究上の画期……一九八六年二月の民主化政変。フィリピンにおいては政治・経済・社会の転機となるとともに、全世界的ないわゆる「民主化の第三の波」と呼ばれる現象の先鞭をつけた、初めてマスメディアで全国中継された民主化政変である。
- ⑪ 推薦図書……青山和佳『貧困の民族誌——フィリピン・ダバオ市のサマの生活』（東京大学出版会、二〇〇六年）。
- ⑫ 推薦する映画作品……『プロミス』（ジャスティン・ジャビロ、B・Z・ゴールドバーグ監督、二〇〇一年、アメリカ）。

映画リスト

『光、新たに』……① Bayang Buwan [新月]、② マリルー・ディアス・アバヤ、③ 二〇〇一年、④ フィリピン、⑤ フィリピン語、アラビア語、⑥ アジアフォーカス・福岡国際映画祭（二〇〇一）。

『ホセ・リサル』……① Jose Rizal、② マリルー・ディアス・アバヤ、③ 一九九八年、④ フィリピン、⑤ フィリピン語、スペイン語、⑥ アジアフォーカス・福岡国際映画祭（一九九九年）、岩波ホール（二〇〇一）。

『ムロアミ』……① Muro-Ani、② マリルー・ディアス・アバヤ、③ 一九九九年、④ フィリピン、⑤ フィリピン語、⑥ アジアフォーカス・福岡国際映画祭（二〇〇〇）。

著者紹介

- ① 氏名……宮脇聡史（みやわき・さとし）。
- ② 所属・職名……大阪大学大学院言語文化研究科言語社会専攻・講師。
- ③ 生年・出身地……一九六九年、神奈川県。
- ④ 専門分野・地域……フィリピン地域研究（近現代政治史・宗教学）。
- ⑤ 学歴……東京大学教養学部（国際関係論専攻）、東京大学大学院総合文化研究科（国際社会科学専攻）。
- ⑥ 職歴……東京基督教大学講師（二〇〇一～〇七年）、准教授（二〇〇七～一二年）、二〇一二年四月より現職。
- ⑦ 現地滞在経緯……フィリピンに二九歳から三〇歳まで、アテネオ・デ・マニラ大学フィリピン文化研究所客員研究員として

【インドネシア】 世界にさらされる 小さな英雄たち

西 芳実

東西五〇〇〇キロ、南北二〇〇〇キロに及ぶ広大な領域に散らばる大小一万余千の島々に二億人が暮らす群島国家インドネシアは、建国以来、言語、宗教、文化・習慣が異なる多様な人々をいかにまとめるかという課題に腐心し、さまざまな工夫を重ねてきた。

たとえば、国語であるインドネシア語の普及が工夫の一つである。インドネシア語はもともとの広大な領域の交易語で、オランダ植民地時代には原住民の共通語として教育言語にも採用されていた。独立後のインドネシアでは学

校教育を通じてインドネシア語が普及していった。ただし、公用語はインドネシア語に統一しても、地方や民族ごとに異なる母語を使うことは認められており、現在でもインドネシアの多くの人々は母語とインドネシア語の二つの言語を話すことができる。

イスラム教徒が多数派であるにもかかわらずイスラム教を国教としていないことも、インドネシアの多様な人々を束ねる工夫の一つである。インドネシアではイスラム教、キリスト教（プロテスタントとカトリック）、仏教、ヒンドゥー教、儒教の六つの宗教が公認宗教とされ、国民はいずれかの公認宗教を自分の宗教として登録すればよい。国家は宗教を公認しても特定の宗教や信仰のあり方を国民に強制しないことで、インドネシア国民は「神」に対する信仰心を持つ人々としてまとまること^{*1}ができる。

天地開闢、神話皆伝

——英雄たちがつくるインドネシア独立史

インドネシアで最も大切な物語はインドネシアの独立に至る物語である。オランダによる植民地化以前からこの地には豊かに繁栄した国々があったこと、植民地化に人々が抵抗してオランダを苦しめたこと、植民地下で政治社会運動が生まれてインドネシア民族の独立を求める運動に発展した^{*2}こと、そして日本軍占領期と独立戦争を経て世界にイ

ンドネシアの独立を認めさせたことが、インドネシア建国の輝かしい歴史として繰り返し語られてきた。植民地化への抵抗運動や独立戦争で主要な役割を担ったインドネシア各地の人々が国家英雄として認定されている。

インドネシアの街には、インドネシア建国を支えた英雄たちの名前が通りの名前として刻み込まれている。首都ジャカルタを北の中心地コタから南の中心地プロックM地区に至る道を辿るだけで、ガジヤマダ、タムリン、スディルマン将軍、シシנגアマンガラジャ、パンリマボレム、ファトマワティといった英雄たちの名を知ることができる。ガジヤマダは一三世紀末からジャワ島を中心に栄えたヒンドゥー教王国マジャパヒト王国の宰相で、シシングアマンガラジャやパンリマボレムはオランダの植民地化への抵抗戦争を率いたスマトラ島の王国の指導者である。タムリンはオランダ統治下の東インド参事会で原住民代表を務め、スディルマン将軍はインドネシア国軍の初代司令官としてインドネシア独立闘争を指揮した。ファトマワティはスカルノ初代大統領の夫人としてスカルノの闘争を支えた。これらと同じ名前の通りはインドネシア全国の街で見ることが^{*3}できる。離れた土地に暮らし、互いに違う言葉を話し、違う宗教を信じていても、通りの名前を見ることで建国に尽力した人々の存在に思いを馳せ、独立の記憶を共有することが^{*4}できる。

しかし、各地域や各時代の英雄たちを数え上げ、それぞれの物語を束ねることで国民の物語を作ることができたのは独立までのことだった。インドネシアの独立が国際社会に認められ、インドネシアの人々は名実ともに自主自立を達成したが、インドネシアの政局は民族主義、社会主義、共産主義の三つの流れに分かれて混迷状態に陥った。インドネシア共和国の独立を宣言して初代大統領となったスカルノは、西イリアン解放闘争やマレーシア対決政策を打ち出すことで新たな外敵を作り出し、未完の独立革命という課題を掲げて国をまとめようとしたが、国内の諸勢力の対立は深まる一方だった。外国資本を排除した国民経済建設もはかどらず、経済状況が悪化する中、一九六五年に九月三〇日事件^{*5}が起こってスカルノ大統領は失脚する。

家内安全、商売繁盛——スハルト大統領の下での開発

国軍司令官として九月三〇日事件の混乱を治めることで権力を掌握したスハルト大統領は、安寧と秩序の下での経済開発を最優先課題とした。スハルト大統領は、インドネシアという一つの家を束ねる父として、子である国民を守り、導き、豊かにする責任を負うことになった。九月三〇日事件の顛末はインドネシアの統一を守るための最後の正しい戦いとして記録され、それ以降の新たな戦いの物語は不要となった。国民を守る強い父がいる状況では、戦いと

は父たるスハルト大統領を子である国民が批判し、抵抗することを意味するためである。父親は一人で十分であり、それ以外の英雄は不要だった。

インドネシア映画は、インドネシア全域に配給されるインドネシア語による映像メディアとして地域ごとの伝統的な文化を架橋する役割を担った^{*7}。スハルト大統領の出自の正統性を示す作品がつくられる一方で、スハルト大統領以外の闘う男を描こうとすれば、それはコメディとならざるを得なかった。

オランダからの独立戦争の時期にスマトラ島内陸部で活躍した「将軍」を描いた『ナガボナル将軍』では、スリを生業としていたナガボナルが仲間と「部隊」を結成し、独立戦争に参加する中で一人前の男となっていく過程が描かれる。ナガボナルは独立戦争の全体像を了解しておらず、家族や友人などの身のまわりの人の意向にふりまわされ、その行動は「将軍」としては甚だ滑稽だが、ナガボナルを兄貴分と慕う愚鈍だが誠実なブジャンと、西洋的・近代的な規範で行動し世事に通じたルクマンに支えられ、ナガボナルは成長する。ナガボナルはブジャンを失い、ルクマンに裏切られるが、ブジャンのかわりに美しく聡明な妻キラナを得て、ルクマンの裏切りに厳正な処分を下す^{*8}ことで自分の規範と秩序を手に入れる。長年ナガボナルを認めようとしなかった母もナガボナルの成長を

にして戦い続けるチュツ・ニヤ・デインを裏切ることで家族を守ろうとするパンリマ・ラウトは影の主人公だといえる。

もう一人は、チュツ・ニヤ・デインの行軍に同行する詩人である。詩人は歌を詠むことでチュツ・ニヤ・デインを慰めるが、戦闘には加わらない。詩人の存在は、誇りと名誉のために抵抗を続けるチュツ・ニヤ・デインとは異なる価値観があることを暗示している。チュツ・ニヤ・デインの娘は詩人とともに歩む道を選び、戦いに身を奉じた母とは異なる人生を歩むことが示唆されて映画は終わる。

チュツ・ニヤ・デインの闘争は時代の流れに抗って滅びる姿として描かれており、見る者の心を打つ一方で、闘争そのものに展望は示されない。それにかわり、闘わないことを選び、報われなさを抱えながら、それぞれのやり方で家族を守ろうとする男たちの姿が浮かび上がっている。

『ナガボナル将軍』や『チュツ・ニヤ・デイン』が制作された一九八〇年代末は、国家主導の開発体制が安定し、政府を批判する言葉が封じられたスハルト体制の成熟期にあたる。ジャカルタでは開発政策によってもたらされた経済成長の恩恵を受けて中間層が成長し、その子供たちが新しい文化を育てはじめていたものの、タウンと呼ばれる高校生どうしののつびきならない暴力沙汰が社会問題となっていたように、スハルトの子供たちは身内どうしで

認める。最終場面では、オランダ軍を前にナガボナルがインドネシア独立のための闘争を高らかに宣言する。傍らにはナガボナルと同じ扮装の妻キラナがおり、オランダ軍は「ナガボナルが二人になった」とあわてる。ナガボナルは後ろに母を、傍らに妻を得て将軍となった。ナガボナルの英雄らしからぬ人間味に観客はほろりとし、最後のシーンで安堵する。ここで描かれるのは家族づくりを通じて一人前の男になる物語である。それとともに、一つの家に男は一人てよいつのメッセージも発せられていた^{*10}。

スマトラ島北端のアチェを舞台にした『チュツ・ニヤ・デイン』^{*11}では、オランダに対する抵抗戦争を率い、国家英雄にも数えられている女性チュツ・ニヤ・デインの崇高だが孤独な戦いが描かれている。撮影はアチェで行われ、本格的な時代ものとして制作されたこの作品は、見る者にアチェ戦争の悲壮さとクリスティン・ハキム演じるチュツ・ニヤ・デインの凄味により圧倒的な印象を残すが、物語そのものの焦点は、実はチュツ・ニヤ・デインに同行する二人の男にある。

チュツ・ニヤ・デインの戦いは、自身の身体を蝕むだけでなく、周囲を必ずしも幸せにしない。いつ終わるともれない行軍が彼女の命を奪うことを恐れた部下のパンリマ・ラウトはオランダ軍に密通し、チュツ・ニヤ・デインの助命と引き換えに彼女の戦いを終わらせる。家族を犠牲

小競り合いするくらいしかなかった。

スハルト体制がインドネシアに豊かさや安定をもたらしたとして世界から一定の評価を得る一方で、経済開発から取り残された人々を掬い取る試みは、『青空がぼくの家』^{*12}のような子供を主軸にした物語に託されていた。他方で、九月三〇日事件の陰で「国賊」として殺された多くの人々をめぐる物語は、語れない歴史として封印されることになった。

百花齊放、百家争鳴

——世界にさらされるインドネシアの人々

一九九八年にスハルト体制が崩壊したことは、インドネシアとインドネシア映画を取り巻く環境を大きく変えた。報道・メディアの自由化が進む中でインドネシア映画は大きく花開いた。これを担ったのは一九七〇年代生まれの若い監督たちである。彼らは「開発の落とし子」であり、都市を中心に発展した若者文化の中で育ち、インターネットやデジタル・ビデオなどの新しいメディア・ツールを次々と取り込んでいった^{*13}。若いカップルや家族連れに受けることとより多くの客層に「売れる」作品を作ることが明確に意識され^{*15}、映画が一つのビジネスとなり、メディア・ミックスなど組織的な販売戦略がとられるようになるのと並行して、挑戦的なテーマの作品が次々と作られるようになった。

中国系インドネシア人の学生活動家スー・ホックギーを主人公にした『ギー』の制作もこのような変化のあらわれである。スカルの政権とスハルト政権の双方を批判する文筆活動で知られていたスー・ホックギーを人気・実力ともに当代随一の若手俳優ニコラス・サブトラが演じ、インドネシア映画に新しいヒーロー像を示した。^{*16} 作中では、九月三〇日事件後に中国系インドネシア人がインドネシア共産党との関係を疑われて拉致や虐殺の対象となったことが描かれ、インドネシアが新しい時代を迎えつつあることを人々に示した。^{*17}

スハルト体制が崩壊し、良くも悪くもインドネシアを一つの家として総べる力を持った父の重圧から自由になったことは、そこに暮らす人々がむき出しの形でグローバル化の波にさらされることも意味していた。テロ、感染症、自然災害といった国境を越える脅威や、中国や韓国といった新興国からの資本の流入、インドネシアからの海外出稼ぎ労働者の増加などにあらわれているように、人々の日々の暮らしはより緊密に世界の動向と結びつくようになった。米国で生じた九月一日事件は、世界規模でイスラム教徒を潜在的なテロリストとみなす「テロとの戦い」が始まったことで、インドネシアのイスラム教徒にとっても他人事ではすまされなくなった。また、マレーシアにおけるインドネシア人家政婦の待遇問題はインドネシアからの出稼ぎ

●注

*1 このことは、異なる「神」への信仰を互いに認めることだけでなく、同じ「神」を信仰しながら日々の信仰実践が多様である状況を認めることにもつながっている。たとえば、イスラム教徒の女性がベールを被るべきかどうかは個人の信仰心に委ねられている。

*2 シンガマンガラジャはスマトラ島トバ湖周辺を拠点とするパタック人の王国の王、パンリマボレムはスマトラ島北端に位置するアチェ王国の王族である。

*3 インドネシアの空の玄関口は、インドネシアの初代大統領であるスカルノと初代副大統領ハッタにちなんでスカルノ・ハッタ空港と名付けられている。

*4 一九四五年八月一七日のインドネシア共和国独立宣言を記念する塔も、インドネシアの各都市に建てられている。

*5 国軍クーデター未遂事件。大統領親衛隊のウントウン中佐が率いる共産党系兵士が陸軍の高級将校六名を殺害した。九月三〇日事件がもたらした混乱を外国人の視点から描いたものに、メル・ギブソンとシガニー・ウィーバーが主演したオーストラリア映画『危険な年』がある。

*6 国民との関係におけるスカルノ大統領とスハルト大統領の相違は、スカルノ大統領が同世代の男性に対する呼称である「ブン」(Bung)を付けて「ブン・カルノ」(同志カルノ)と呼ばれたのに対し、スハルト大統領は年長の男性に対する呼称で「父親」と同義の「ババ」(Bapak)を「プレシデン」(大統領)につけて「ババ・プレシデン」と呼ばれたところにもあらわれている。

労働者の問題でもある。さらに、中国のインドネシア進出は、何世代も前に中国から移住してインドネシアで独自の発展を遂げてきた中国系インドネシア人に自分たちの文化のあり方を再考させるものとなる。こうした課題への対応を一括して引き受けてくれる父はもはや存在せず、一人一人が目前の課題に対応する英雄となることが期待されている。映画が提示する英雄像も、地域や分野ごとの文脈に応じて示されるようになっていく。『三つの祈り 三つの愛』では、イスラム寄宿塾で学ぶ青年たちがテロリストの嫌疑をかけられる顛末が描かれる。『ビクトリア公園の日曜の朝』では、香港で働くインドネシア人家事労働者たちが外国の慣れない環境で幸せを求める様が描かれる。『空を飛びたい盲目のブタ』では、中国系住民がインドネシアで生きるために払ってきた犠牲と痛みが希望とともに描かれている。インドネシアからの分離独立問題のためにスハルト政権期には扱うことが忌避されていた東ティモールやパプアを扱った作品も増えている。^{*10}

技術や資金のハードルが下がったことで、現地での撮影や現地語の使用を通じて個別の現場のディテールを描きこむことが可能になっている。国民全体が共有する英雄像を提示することが難しい状況で、映画は、それぞれの現場で個別に奮闘する英雄を互いに見えやすくし、共感を与えるという重要な役割を担っている。

*7 インドネシアのテレビ放送は一九六二年のアジア競技大会開催を契機に開始され、インドネシア語による映像を通しての国づくりがめざされた。インドネシア全域での放送は一九九〇年代以降に衛星放送を通じて可能となった。一九八〇年代末より以前は、映画が全国レベルで流通する数少ない映像コンテンツだった。

*8 インドネシア独立戦争期の一九四九年三月一日のジョグジャカルタ奪還作戦でのスハルトの活躍を描いた『黄色い椰子の葉』や『夜明けの攻撃』、九月三〇日事件の危機と治安の回復を描いた『インドネシア共産党の九月三〇日運動の裏切り』などがつくられた。『夜明けの攻撃』は全国の学校で上映会が行われ、『インドネシア共産党の九月三〇日運動の裏切り』は一九八四年に約七〇万人の観客を動員した。なお、一九九八年のスハルト体制崩壊後、ねつ造された歴史観とスハルト大統領への個人崇拜を助長する作品であるとして、情報大臣はこれらの三作品を公開しない方針を宣言した。

*9 村の娘を妊娠させ、隊の規律を乱したルクマンに少佐から曹長への格下げという強い裁定をし、ルクマンはショックのあまり気絶する。ナガボナールはそうしなければ「人はなんといいだろうか」と説明し、そんな格下げは聞いたことがない、「世界はなんといいだろうか」(非常識だ)と責めるルクマンの不満を退ける。

*10 スハルト体制期のインドネシア映画がインドネシアの理想の家族像を提示していたことについては(Haider 1991)を参照。この時期のインドネシア映画でよく扱われたテーマについては(松野一九九五)も参照。

*11 監督のエロス・ジャロットは政治タブロイド誌『デティク』の創設者の一人であり、編集者でもあった。『デティク』はジャカルタの名門大学の学生たちを巻き込んで発展し、一九九四年に『テンポ』とともに発禁処分を受けた。スハルト体制崩壊後に政党結成が自由化されると闘争民主党の設立に参加し、それ以後も政治活動を続けている。

*12 『青空がぼくの家』では、貧困のために働かねばならず学校に行けない少年ケンボルトと、ベンツで送り迎えされる富裕な家庭の少年アンドリの交友が描かれている。このほか、開発から取り残された東インドネシア地域のスンバ島を舞台に両親を失った少年ルワの成長を描く『天使への手紙』、露天商の女性と三人のストリート・チルドレンの過酷な現実を描いた『枕の上の葉』などの作品がある。

*13 ジャカルタでは、一九七七年に創刊されたティーンエイジャー向け雑誌『ハイ』や、そこから生まれた若者向け小説『ルプス・シリーズ』（一九八六年）に代表される若者文化が発展した。開発政策の恩恵を得て成長した『ルプス世代』の特徴については（竹下二〇〇〇）を参照。

*14 シネマコンプレックスが次々と建設され、映画館は明るく健全な娯楽の場へと変わっていった。二〇〇〇年代のインドネシア映画隆盛を人々に印象づけた『ビューティフル・デイズ』は、ジャカルタに暮らす高校生たちの恋愛物語である。

*15 たとえば、リリ・リザ監督は、二〇一二年東京国際映画祭のアジアの風部門における特集『インドネシア・エクスペルス』三人のシネアスト』の公開シンポジウムで、映画制作にあたっては多くの人々が楽しめるようにするための脚本作

りに時間をかけていると述べている。
*16 『ギー』が描くヒーロー像の意義については（Abidin 2012）も参照。

*17 『ギー』の制作は二〇〇四年のインドネシア初の大統領直接選挙のさなかに進められた。制作の様子は、マレーシアのアミル・ムハンマド監督が制作した『ギー』のメイキング映画『身代わりの年』で知ることができる。助監督として『ギー』の制作に参加していたエドウィン監督をはじめとする制作スタッフたちがスハルト体制崩壊後の変化についてのインタビューに答えている。

*18 単身で海外にわたり、住み込みで家事労働をするインドネシア人女性労働者たちの家族への送金はインドネシアの外貨収入を支えており、「外貨獲得の英雄」（Pahlawan Devisa）と呼ばれている。

*19 中国系インドネシア人と一口に言っても地域ごとに抱える課題は異なっており、特定の地域で生きる中国系住民を主人公にした映画もつくられている。たとえば、西スマトラ州バダンの中国系インドネシア人女性とミナンカバウ人の男性の恋愛を描いた『私を中国人と呼ぶな』で、西カリマンタン州シンカワンの中国系インドネシア人女性を描いた『シンビン島の黄昏』、メダンの中国系インドネシア人を描いた『金の卵』などである。なお、『空を飛びたい盲目のブタ』のエドウィン監督は『動物園からのポストカード』で中国系インドネシア人の課題をインドネシア人全体の課題として描くことに挑戦している。

*20 東ティモールを扱ったものに『私の祖国』や『ティモ

ル島アタンブア39℃』、パパアを扱ったものに『一度だけ君に口づけしたい』、『デニアス、雲の上の歌声』、『太陽の東』などがある。

●参考文献

竹下愛（二〇〇〇）『ポピュラー小説『ルプス』シリーズを読む：インドネシアのベストセラー小説にみる「開発の落とし子」たちの心象』『東南アジア 歴史と文化』二九、二七―五三頁。
四方田犬彦（二〇〇九）『怪奇映画天国アジア』白水社。
白石隆（一九九二）『インドネシア 国家と政治』リプロボート。
松野明久（一九九五）『インドネシア映画の物語世界』松野明久編『インドネシアのポピュラー・カルチャー』めぐみ、八三―一〇三頁。

Abidin Kusno. 2012. "The Hero in Passage: the Chinese and the Activist Youth". Lim, David C. & Yamamoto Hiroyuki. (eds.). *Film in Contemporary Southeast Asia: Cultural Interpretation and Social Intervention*. Routledge. pp. 130-146.
Heider, Karl G. 1991. *Indonesian Cinema: National Culture on Screen*. University of Hawaii Press.
Kristanto, J. B. 2008. *Katalog Film Indonesia, 1926-2007*. Nalar.

映画リスト

『青空がぼくの家』……① Langitku Rumahku [僕の空 僕の家]、② スラメット・ラハルジヨ・ジャロット、③ 一九八九年、④ インドネシア、⑤ インドネシア語、⑥ 劇場公開（一九九五）。
『一度だけ君に口づけした』……① Aku Ingin menciummu

Sekali Saja、② アナスタシア・リナ、③ 二〇〇三年、④ インドネシア、⑤ インドネシア語、⑥ 未公開。

『インドネシア共産党の九月三〇日運動の裏切り』……① Pengkhianatan G-30-S PKI、② ドウィバヤナ、③ 一九八二年、④ インドネシア、⑤ インドネシア語、⑥ 未公開。

『ギー』……① Gie、② リリ・リザ、③ 二〇〇五年、④ インドネシア、⑤ インドネシア語、⑥ アジアフォーカス・福岡国際映画祭（二〇〇九）。

『黄色い椰子の葉』……① Janur Kuning、② アラム・スラウィジャヤ、③ 一九七九年、④ インドネシア、⑤ インドネシア語、⑥ 未公開。

『危険な年』……① The Year of Living Dangerously、② ピーター・ウエアー、③ 一九八二年、④ オーストラリア、アメリカ、⑤ 英語、タガログ語、インドネシア語、⑥ 劇場公開（一九八四）。

『金の卵』……① Golden Egg / 金蛋、② リウス・スヘンドラ、③ 二〇〇八年、④ インドネシア、⑤ インドネシア語、福建語、⑥ 未公開。

『シンビン島の黄昏』……① Senja di Pulau Sumping、② ロ・アビヤン、③ 二〇一二年、④ インドネシア、⑤ インドネシア語、客家語、⑥ 未公開。

『空を飛びたい盲目のブタ』……① Babi Buta yang Ingin Terbang / Blind Pig Who Wants to Fly、② エドウィン、③ 二〇〇八年、④ インドネシア、⑤ インドネシア語、⑥ 大阪アジア映画祭（二〇〇八）。

『太陽の東』……① Di Timur Matahari、② アリ・シハサレ、③ 二〇一二年、④ インドネシア、⑤ インドネシア語、⑥ 未公開。

『チュエツ・ニャ・テイン』……①Tjoet Nja' Dhien、②エロス・ジャロット、③一九八八年、④インドネシア、⑤インドネシア語、⑥岩波ホール（一九九〇）。

『ティモール島アタンブア39°C』……①Atambua 39 Derajat Celsius、②リリ・リザ、③二〇一二年、④インドネシア、⑤ネトゥン語、⑥東京国際映画祭（二〇一二年）。

『デニマス、雲の上の歌声』……①Denias, Senandung di Atas Awan、②ジョン・デ・ランタウ、③二〇〇七年、④インドネシア、⑤インドネシア語、⑥未公開。

『天使への手紙』……①Surat untuk Bridadari、②Letter to an Angel、②ガリン・スグロホ、③一九九二年、④インドネシア、⑤インドネシア語、⑥東京国際映画祭（一九九四年）。

『動物園からのポストカード』……①Kebun Binatang（動物園）／Postcards from the Zoo、②エドウィン、③二〇一二年、④インドネシア、⑤インドネシア語、⑥東京国際映画祭（二〇一二年）。

『ナガボナール將軍』……①Naga Bonar（ナガボナール）、②マルタダ・リシャフ、③一九八七年、④インドネシア、⑤インドネシア語、オランダ語、⑥国際交流基金アジア映画祭（一九九八）。

『ビクトリア公園の日曜の朝』……①Minggu Pagi di Victoria Park、②ロラ・アマリア、ティティン・ワティメナ、③二〇一〇年、④インドネシア、⑤インドネシア語、⑥東語、英語、⑥未公開。

『ビューティフル・デイズ』……①Ada Apa dengan Cinta?（チンタに何があつたのか）、②ルディ・スジャラルウォ、③二〇〇二年、④インドネシア、⑤インドネシア語、⑥劇場公開（二〇〇五年）、DVD販売。

『枕の上の葉』……①Dau di Atas Bantal、②ガリン・スグロホ、③一九九八年、④インドネシア、⑤インドネシア語、⑥岩波ホール（一九九九年）。

『身代わりの年』……①The Year of Living Vicariously、②アン・ル・ムハンマド、③二〇〇五年、④インドネシア、⑤マレーシア、⑤インドネシア語、⑥未公開。

『三〇の祈り 三〇の愛』……①3 Doa 3 Cinta、②スルマン・キム、③二〇〇八年、④インドネシア、⑤インドネシア語、⑥未公開。

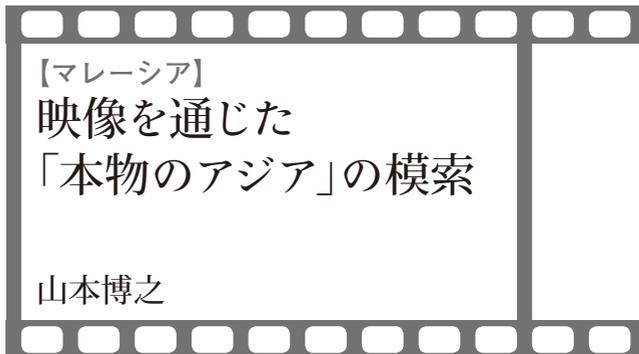
『夜明けの攻撃』……①Serangan Fajar、②アリフィン・ヌル、③一九八一年、④インドネシア、⑤インドネシア語、⑥未公開。

『私の祖国』……①Tanah Air Beta（※Betaは東インドネシア地域の言葉）、②アリ・シハサレ、③二〇一〇年、④インドネシア、⑤インドネシア語、⑥未公開。

『私を中国人と呼ぶな』……①Jangan Panggil Aku Cina / Don't Call Me Chinese、②ドディ・ジャンナス、③二〇〇三年、④インドネシア、⑤インドネシア語、⑥未公開。

著者紹介

二〇〇頁に掲載。



映像を通じた「本物のアジア」の模索

山本博之

「マレーシア——そこには本物のアジアがある」。これは、マレーシアが国外の観光客向けに掲げているキャッチフレーズである。「本物のアジア」とは、マレーシアがマレー人、華人、インド人などから成る多民族社会で、各民族が出身地であるアジア各地の文化を持ち寄り、民族や文化のモザイク状の社会となっていることを指している。自然豊かなボルネオ島のグスン・ムル洞窟群とキナバル山の二つの世界自然遺産に加え、マラッカ海峡に面した二つの古都であるマラッカとペナン（ジョージタウン）の歴史的

街並みが世界文化遺産になっているように、マレーシアにはアジア各地に起源を持つさまざまな人々が訪れ、各民族がそれぞれの出身地の文化伝統を維持したまま隣り合わせで暮らす社会を作り上げている。その多様性は、マレーシア社会の魅力であるとともに、人々の出入りが絶えない状況でまとまりのある社会をどのように作るかという終わりのない課題をマレーシアに暮らす人々に与え続けてきた。

混成民族社会マレーシアの形成

一五一年にポルトガルによってマラッカが陥落するまで、マラッカ海峡の沿岸地域を治めていたのはマラッカ王国だった。「ハン・トゥア」では、マラッカのスルタンの忠臣ハン・トゥアがライバルらの奸計によりスルタンの怒りを買って死刑宣告を受け、これに怒ったハン・トゥアの親友のハン・ジュバがスルタンに背くと、スルタンはハン・トゥアとハン・ジュバの行動は、忠義と正義のどちらを重んじるかというマレー人社会における重要なテーマを含んでおり、映画や文芸作品で繰り返し描かれ、学校の道徳教育の教材にもなっている。

一八世紀末以降にマラッカ海峡沿岸に拠点を形成したイギリスは、一九世紀後半にはボルネオ島の北部にも勢力圏を拡大した。ボルネオ島のサラワクに赴任直後、言葉や習

慣を覚えるためにベッドを共にする「現地妻」をあてがわれて戸惑う若いイギリス人植民地官吏を登場させた『スリーピング・デイクシヨナリー』では、西洋人による文明化という責務意識の裏で、サラワクの人々がイギリス人に統治されているように見せながらイギリス人を出しぬいて自分たちの欲求を実現させている様子も描かれている。²⁾

イギリス人は、植民地の経済開発のため、スズ鉱山の労働者として中国人を、ゴム農園の労働者としてインド人(タミル人)をマラヤ(半島部マレーシア)に大量に労働移民させ、これが今日のマレーシアの複合民族社会のもととなった。現在ではほとんどのスズ鉱山が操業を終えており、観光開発された一部の跡地を除き、多くは打ち捨てられたまま池になっている。高校卒業を控えて五日間で一〇〇キロの距離を歩いて往復する旅に出発した八人の少年たちを描いた『グッバイ・ボーイズ』では、少年たちが行軍する砂漠のようなスズ鉱山跡地や、たどり着いた先に打ち捨てられたスズ浚渫船が、かつて栄華を誇ったスズ採掘が既に終わった産業であり、そこから抜け出して都会や外国に行こうとする少年たちの心象と重なっている。ゴム農園は独立後も経営が続いており、ゴム農園の中で人生の多くを過ごすインド人も少なくない。マレーシアで製作された初のタミル語映画である『砂利の道』は、ゴム農園が舞台で、なんとかしてゴム農園から外の世界に出ていきたい

の面で影響を持つが、特にこれから大人になろうとする高校生の少年少女にとつて、自分の進路と結びついて重要な問題となる。小学六年、中学三年、高校二年、大学進学予備課程二年、そして大学へと進むマレーシアの公教育制度では、高校二年の修了時にマレーシア教育修了証書試験(SPM)と呼ばれる全国統一の試験を受ける。その成績によって大学進学や就職などの進路がはっきりと分かれるため、SPMはマレーシア国民の誰もが経験する一七歳の試験となっている。ただし、試験の成績ですべて決まるわけではなく、ブミプトラであるマレー人は大学進学や就職で優遇されるため、華人やインド人は潜在的な不公平感を抱くことになる。高校生が「タレントタイム」と呼ばれる芸能コンテストの決勝に向けて競い合う『タレントタイム』で、華人のカーホウが試験での公正性をとても気にし、マレー人のハフィズに「お前たちはお情けで点数がもらえる」と突っかかったのはこのような事情と重なっている。また、『タレントタイム』と同じ地方都市イポーを舞台とする前述の『グッバイ・ボーイズ』では、夜、薄明かりの中で少年たちが卒業後のそれぞれの進路について話をし、民族や家業によって問題の捉え方がまるで違っている様子が描かれている。華人で家庭が裕福でなければSPMの成績に自分と家族の将来がかかる。ある程度の成績を取っても華人だと大学進学の際は限られており、『細い目』の

が、誰かが一人だけ外の世界に行くのはいやだと思ってい

る人々の話だ。そこでは、女性には高い教育は必要なく、中学か高校を出れば十分で、その後は働いて家族を助けるべきという考え方が支配的だ。ゴム農園で働く一家の娘で、学業優秀なシヤンタは高校の先生に大学進学を勧められ、そのことが家族や農園での人間関係に影響を与えていく。⁴⁾

第二次世界大戦中の日本軍による約三年半の統治を経て、マラヤは再びイギリスの統治下に入った。⁵⁾一九五七年にマラヤ連邦が独立し、一九六三年にシンガポールとボルネオ島のサバとサラワクが合流してマレーシアが結成された(シンガポールは一九六五年に分離独立した)。独立により現地人による統治と開発が進められるようになると、その過程で、半島部マレーシアの国民は原則としてマレー人、華人、インド人のいずれかに属すこととされ、三つの民族のいずれにも属さない人や混血者は居場所を見失うことになった。また、一九六九年に総選挙での野党の躍進を引きがねにしてクアラルンプールで生じた「五月一三日事件」と呼ばれる民族暴動は、政府発表で一九六六人が死亡するマレーシア史上未曾有の惨事となり、これを契機に、一九七一年にはマレー人と他の先住諸族を「ブミプトラ」(土地の子)として進学や就職で優遇する新経済政策(通称「ブミプトラ政策」)が導入された。

マレーシアでは民族の違いは社会生活のほとんどすべて

ジェイソンのように海賊版CDを売ったり、『Rain Dogs』の兄ホンのように都会に出て非合法の仕事に手を染めたりしなければならぬこともある。『グッバイ・ボーイズ』で、少年の一人が行軍の途中で荷物の重さに耐え切れずに音を上げるのは、試験準備の参考書をいっぱい詰め込んだリュックサックが重いせいだけでなく、SPM受験に対するプレッシャーの大きさのせいでもある。⁶⁾

マレーシア映画の混成民族化

一九五〇年代に歌手、作曲家、俳優、監督として活躍し、「マレーシア芸能の父」と称され、お色気やお化けやギャンブルなどの娯楽要素を詰め込んだ映画作品を作り続けてきたP・ラムリーが一九七三年に亡くなると、マレーシア映画の黄金時代はいったん幕を閉じ、映画の制作と公開への規制が強められていった。一九八一年に設立されたマレーシア映画振興公社(FINAS)のもと、マレーシア社会の健全な発展を妨げるとみなされた場面は削除が求められる。また、国産映画の振興のため、国語(マレー語)以外の言葉が一定以上使われている映画は外国映画扱いとされ、国産映画に認められている国内劇場での一定期間の上映保障の対象外とされた。このため、マレーシアは多民族社会でありながら、この時期に国内で製作された映画は、マレー人しか登場せず、会話にマレー語しか出てこな

い単一民族的な作品ばかりとなった。

一九九〇年代に入り、このような状況への挑戦が見られるようになった。経済開発が進む一方で、政府による経済開発政策の恩恵を被っているとされたブミプトラのなかでも、民族や地方によって状況が異なることを積極的に描いた作品が登場した。『闘牛師』はタイと国境を接するクランタン州のマレー人コミュニティにおける対立を地元の風習である闘牛と重ねて描き、『放火犯』はマレー人コミュニティのなかでジャワ文化を維持しようとして周囲と摩擦を生む親子に焦点を当てた。『ラスト・マレーウーマン』では、首都クアラルンプールに住み西洋文化の影響を大きく受けた劇作家が自らのマレー人性を確認しようと東海岸のマレー漁村を訪れ、出会ったマレー人女性を巡って地元イースラム急進主義者と対立する^{*11}。

この流れは、華人をはじめとするマレーシア社会のマイノリティに積極的に目を向け、多民族状況を描く作品の登場につながった。二〇〇〇年以降のアミール・ムハンマドに始まる「マレーシア新潮流」の監督作品がそれで、なかでもヤスミン・アフマドが制作した長編六作品は、国際映画祭でも高く評価されている^{*12}。

アミール・ムハンマドとヤスミン・アフマドはどちらもマレー人ムスリムだが、マレーシア新潮流の担い手は華人監督が多く、マレーシアの華人社会を描いた作品が多く作

する。兄が提案する骨董品は伝統文化の継承、弟が目論むツバメの巣は自然環境の保護にも見えるが、どちらも裏に金儲けが張り付いてお題目だけになっている。

映像を通じた「本物のアジア」の模索

二二年にわたってマレーシア政治を率いてきたマハティール首相が二〇〇三年に退陣し、二〇〇七年に独立五〇周年を迎えたマレーシアでは、強権発動による民族対立の回避とそのため経済開発を最優先としてきた国作りを見直す動きが高まりつつある。二〇〇八年の総選挙で野党勢力が躍進したのを機に、政府は国民に対する管理を強化してきた政策を一部緩和し、映画業界でもマレー語以外の言語が含まれても劇場公開が認められるなどの変化が見られる。世界的に知られるマレーシアの映画監督であるヤスミン・アフマドが二〇〇九年に亡くなった後、マレーシアの映画製作は、国際合作や短編作品・テレビドラマなどのさまざまな形を取って発展している。

マレーシアはマレー人、華人、インド人の三民族を公認の民族とし、それ以外の人々は「その他」扱いされてきたが、サバ州の地元映画が製作されたり、マレーシアのインド人によるタミル語映画が製作されたりするなど、小規模のコミュニティを対象に劇場公開を前提としない映画作品も多く作られるようになってい^{*13}。また、近隣諸国からの

られるようになった^{*14}。それらの作品では、華語（マンダリン）だけでなく、広東語や福建語などの中国語方言も話されている。

独立後のマラヤ連邦（一九六三年以降はマレーシア）ではマレー語を国語とし、公立学校での教授言語も、小学校ではマレー語、華語、タミル語の学校を残し、中学校以上では一九七六年から徐々にマレー語に切り替え、一九八二年までに中等教育では基本的にマレー語で教えられることになった。他方で、イギリス植民地時代の経験から、マレーシアでは英語が通じる率が高く、都市部では英語を母語として家庭内でも英語を話す人々もいる。また、家庭内や同じ民族の間では民族語や地方ごとの民族共通語を話すことも珍しくない。華人の民族語は華語だが、クアラルンプールの広東語、ペナンの福建語、コタキナバルの客家語のように地方ごとに優勢の中国語方言があり、家庭では別の中国語方言を使っている街ではその地方の中国語方言を使うこともある^{*15}。

マレーシアの華人家庭では中国語方言を使うことが一般的なもので、家庭でも中国語方言を使わなくなって祖父母と孫の間で言葉が通じなくなっているシンガポールほど深刻ではないが、言葉を含めた世代間の文化の継承はマレーシア華人の課題であり続けている。『鳥屋』では、マラッカに先祖代々伝わる古民家の改築の仕方を巡って兄弟が対立

移民労働者が増えていることを反映して、クアラルンプールのバン格拉デシユ人労働者を登場させた『黒い眼のオペラ』^{*17}や、日本に行きたいマレーシア華人少女の渡航資金稼ぎにマレーシアで働くミャンマー人労働者が絡む『タイガー・ファクトリー』のように、移民労働者に積極的な目を向けた作品も作られており、マレーシア映画は全体で「アジアの縮図」の様相を呈している。古より「文明の交わりの地」であるマレーシアでは、さまざまな言語が飛び交うさまざまなスタイルの映画が作られ、映像を通じた「本物のアジア」の模索がこれからも続くことだろう。

●注

*1 約五億円の費用をかけて制作された『レダンの王女』では、ジャワのマジャパヒト王国の王女がハン・トゥアに思いを寄せたが、マラッカ王国のスルタンが王女との結婚を求め、スルタンの命を受けたハン・トゥアがレダン山に籠る王女にスルタンとの結婚を受け入れるよう説得する物語となっている。この物語でハン・トゥアは忠義と恋愛の板挟みになるが、この物語のもととなったマレーシアの民間伝承「レダンの王女」にはハン・トゥアと王女の恋愛関係は登場しない。

*2 太平洋戦争中に北ボルネオ（サバ）のケニンガウ県知事となった山崎釵二の例のように、統治者として現地に駐在した男性が「現地妻」を持つことは西洋人だけの慣行ではなかった。詳しくは（山崎二〇二二・山本二〇〇六）を参照。

*3 スズ鉱山の跡地は「鳥屋」でも過去の栄華の跡を示す上で象徴的に登場している。

*4 『ダンシング・ベル』は、『砂利の道』と同じ監督の第二作で、首都クアラルンプールのインド人集住地区として知られるブリックフィールドで暮らすインド人家族が登場する。

『砂利の道』とは物語上の繋がりはないが、『砂利の道』で教育によりゴム農園の外に出て行くこうとして成功した人たちが都会でどのような暮らしをしているかをうかがうことができ

*5 日本軍政を扱ったマレーシアの映画には『ハッサン軍曹』や『アドナン中尉』などがある。マレーシア映画に描かれた日本人については(門間一九九六)を参照。

*6 第二次世界大戦前の一九三八年にシヨウ・ブラザーズが映画会社を設立していたが、日本軍政期後には一九四七年のマレー・フィルム・プロダクションの活動再開から映画製作が本格化し、その五年後にはキャセイ・クリス・フィルム・プロダクションが設立され、二大スタジオが競い合う中でマレーシア映画が隆盛時代を迎えた。

*7 五月三日事件について公の場で語ることはマレーシア社会で長くタブー扱いされてきたが、シュハイミ・ババはこの事件を題材にした『王子の証』を製作した。

*8 『アップバイ・ボーイズ』と同じ監督による『ゴールと口紅』は、自分を振ったサッカー選手の心を取り戻そうとフットサルの女子チームを結成してトーナメントに挑むプトリの物語だが、プトリのチームやライバルチームのメンバーたちを通じて都会で暮らすマレー人少女たちが抱えるさまざまな

プレッシャーを知ることができる。ヤスミン・アフマドの『ムクシン』では少年少女の目を通して、『ラバン』では都会に暮らすマレー人老夫婦のかすんだ目を通してそれぞれマレー人農村が描かれ、どちらの作品にも隣人のマレー人女性による妬みと(ホー・ユーハン演じる)華人業者が村に入り込んでいく様子が共通して描かれている。

*9 一九六七年にシヨウ・ブラザーズ、一九七二年にキャセイ・フィルムがそれぞれスタジオを閉鎖した。

*10 一九九〇年代のマレーシア映画を率いた女性監督のシュハイミ・ババは、ファティマ・アブバカル、イダ・ネリナ、ハリス・イスカンドルなどの「シュハイミ組」の役者による『ベールの人生』などの作品を作った。後にヤスミン・アフマドは、ファティマ・アブバカルの娘シャリファ・アマニを主人公オーキッドに、イダ・ネリナとハリス・イスカンドルをその両親役にした『細い目』『ダブラ』を制作し、「シュハイミ組」を受け継いだ。シュハイミ・ババは、マラヤ連邦独立を扱った『一九五七年 マラヤの心』や一九六九年の五月一日事件を題材にした『王子の証』などの歴史作品を制作している。

*11 イスラム教との関連では、マレーシアでは長くお化け映画の製作が認められてこなかったが、二〇〇四年にシュハイミ・ババが『月下美人と吸血女』を製作し、これにより三〇年に及ぶホラー停止が打ち破られ、その後のホラー映画の大量出現を招いた。東南アジア映画におけるホラーの意味については(四方田二〇〇九)を参照。

*12 一九八七年にクアラルンプールで発生したマレー人警官

による銃乱射事件を題材にしたセミドキュメンタリーの『ビッグ・ドリアン』がある。

*13 マレー人少女オーキッドが華人少年のジェイソンと出会う『細い目』、オーキッドがジェイソンと結ばれる『ダブラ』、オーキッドの少女時代の初恋を描いた『ムクシン』のオーキッド三部作、オーキッドの両親の物語『ラバン』、ロハニとロハナのマレー人ムスリム姉妹と華人キリスト教徒の家族の物語『ムアラフ―改心』、マレー人ムスリムのメルとインド人ヒンドゥー教徒マヘシユの恋愛を描いた『タレントタイム』の六作品。ヤスミン・アフマドの作品については本特集第II部の山本論文を参照。マレーシア映画文化研究会による「マレーシア映画文化ブックレット」もあわせて参照されたい。

*14 華人の監督には、ヤスミン・アフマドの「盟友」ホー・ユーハン(何宇恒)、二〇〇四年にアミール・ムハマドとともにプロダクションの大荒電影(Da Huang Pictures)を立ち上げたジェームス・リー(リー・ティムヘン/李添興)、タン・チュイムイ(陳翠梅)、リウ・セントラット(劉城達)、日本在住のリム・カーワイ(林家威)らがいる。ホー・ユーハンとタン・チュイムイについてはマレーシア映画文化研究会の「マレーシア映画文化ブックレット」も参照された。

*15 『細い目』のキオンは両親が福建人なので家は福建語を話す、舞台であるイポーでは広東語が共通語なので広東語も話すという設定になっている。

*16 本文で紹介した『砂利の道』と『ダンシング・ベル』のほか、マレーシアのインド人による映画製作も行われてい

る(映画専門大学院大学の深尾淳一氏の調査研究による)。サバ州では先住民のカダザンドゥスン人(スンガイ人)であるアブバカル・エラによる『オラン・キタ』と『PTI 不法恋愛』が大ヒットとなった。サバの地元映画については(Lim & Yamamoto 2011)の山本論文を参照。マイノリティや社会的弱者を扱った映画としては、チョーキッド地区の女装したセックスワーカーを対象にした『ブカ・アピ』がある。また、ヤスミン作品のミュージズ、シャリファ・アマニが自ら監督となった短編『サンカル』を含む女性監督による短編集「Herstory」プロジェクトがある。

*17 本特集第II部の野澤論文を参照。

*18 南部フィリピンから職を求めてマレーシアに密航させられる少女たちがサバに上陸するまでのドラマを描いた『海の道』では、少女たちを食い物にしようとする送り出し団側の大人たちの様子がよく描かれている。

●参考文献

- Amir Muhammad. 2010. *120 Malay Movies*. Matahari Books.
- Kahn, Joel S. 2006. *Other Malays: Nationalism and Cosmopolitanism in the Modern Malay World*. Singapore University Press.
- Khoo Gaik Cheng. 2006. *Reclaiming Adat: Contemporary Malaysian Film and Literature*. Singapore University Press.
- Lim, David C. L. & Hiroyuki Yamamoto. (eds). 2011. *Film in Contemporary Southeast Asia: Cultural Interpretation and Social Intervention*. Routledge.

Van der Heide, William. 2002. *Malaysian Cinema, Asian Film: Border Crossings and National Cultures*. Amsterdam University Press.

Yeoh Seng Guan. (ed.). 2010. *Media, Culture and Society in Malaysia*. Routledge.

篠崎香織・山本博之(編)(二〇一〇)『マレーシア映画を読む ①『レインドッグ』』(マレーシア映画文化ブックレット)マレーシア映画文化研究会。

杉野希妃(監修)・山本博之(編)(二〇一〇)『マジック&ロース』和エンタテインメント。

夏目深雪・佐野亨(編)(二〇一〇)『アジア映画の森——新世紀の映画地図』作品社。

松岡環(一九九七)『アジア・映画の都——香港〜インド・ムービーロード』めこん。

門間貴志(一九九六)『アジア映画にみる日本2 韓国・北朝鮮・東南アジアほか編』社会評論社。

山崎朋子(二〇一〇)『アジア女性交流史 昭和期篇』岩波書店。

山本博之(二〇〇六)『脱植民地化とナショナルリズム——英領北ボルネオにおける民族形成』東京大学出版会。

山本博之・篠崎香織(編)(二〇一〇)『ヤスミン・アフマドの世界①『タレントタイム』』(マレーシア映画文化ブックレット)マレーシア映画文化研究会。

山本博之・篠崎香織(編)(二〇一〇)『ヤスミン・アフマドの世界②『細い目』『ダブラ』『ムクシン』』(マレーシア映画文化ブックレット)マレーシア映画文化研究会。

エラ、③二〇〇二年、④マレーシア、⑤マレー語、⑥未公開。
『グッバイ・ボーイズ』……① Goodbye Boys、②バーナード・チョウリー、③二〇〇六年、④マレーシア、⑤広東語、英語、マレー語、⑥東京国際映画祭(二〇〇六)。
『ダブラ』……① Gubra [惑乱]、②ヤスミン・アフマド、③二〇〇六年、④マレーシア、⑤マレー語、英語、広東語、⑥東京国際映画祭(二〇〇六)。

『黒い眼のオペラ』……①黒眼圈[目の周りの青あざ]、I Don't Want to Sleep Alone、②ツァイ・ミンリヤン(蔡明亮)、③二〇〇六年、④台湾、フランス、オーストリア、⑤華語、マレー語、メンガル語、⑥劇場公開(二〇〇七)、DVD販売。
『月下美人と吸血女』……① Pontanak Harum Sundal Malam [月下香のポンティアナック]、②シユハイミ・ババ、③二〇〇四年、④マレーシア、⑤マレー語、⑥アジア太平洋映画祭(二〇〇四)。

『ゴールと口紅』……① Gol & Gincu、②バーナード・チョウリー、③二〇〇五年、④マレーシア、⑤マレー語、英語、⑥東京国際映画祭(二〇〇五)。

『砂利の道』……① Chemman Chalal / The Gravel Road、②ディーバク・クマールン・メーナン、③二〇〇五年、④マレーシア、⑤タミル語、⑥アジアフォーカス・福岡国際映画祭(二〇〇五)。

『サンカル』……① Sangkar [鳥かご]、②シヤリファ・アマニ、③二〇一〇年、④マレーシア、⑤マレー語、⑥京都マレーシア映画祭(二〇一〇)。
『スリーピング・ディクシオナリー』……① The Sleeping

山本博之・篠崎香織(編)(二〇一〇)『ヤスミン・アフマドの世界③『ムアラフ——改心』『ラブン』『ワスレナグサ』』(マレーシア映画文化ブックレット)マレーシア映画文化研究会。
山本博之・篠崎香織(編)(二〇一〇)『マレーシア映画の新潮流①タン・チュエイムイ『愛は一切に勝つ』『夏のない年』』(マレーシア映画文化ブックレット)マレーシア映画文化研究会。
四方田犬彦(二〇〇九)『怪奇映画天国アジア』白水社。

映画リスト

『PTI 不法恋愛』……① PTI: Percintaan Tanpa Izin、②アバカル・エラ、③二〇〇五年、④マレーシア、⑤マレー語、⑥未公開。

『Rain Dogs』……①太陽雨[天気雨]、Rain Dogs、②ホー・ユーハン(何宇恒)、③二〇〇六年、④香港、マレーシア、⑤広東語、華語、⑥東京国際映画祭(二〇〇六)、DVD販売。

『アドナン中尉』……① Lefenan Adnan、②アズイス・M・オスマン、③二〇〇〇年、④マレーシア、⑤マレー語、英語、日本語、⑥アジアフォーカス・福岡国際映画祭(二〇〇一)。
『海の道』……① Halaw / Ways of the Sea、②シヤロン・タヨック、③二〇一〇年、④フィリピン、⑤タガログ語、ピサヤ語、タウスク語、⑥東京国際映画祭(二〇一〇)。

『王子の証』……① Tanda Putera、②シユハイミ・ババ、③二〇一二年、④マレーシア、⑤マレー語、⑥未公開。
『オラン・キタ』……① Orang Kita [私たち]、②アバカル・

Dictionary、②ガイ・ジェンキン、③二〇〇三年、④アメリカ、⑤英語、⑥劇場公開(二〇〇三)、DVD販売。

『一九五七年 プラヤの心』……① 1957: Hati Malaya、②シユハイミ・ババ、③二〇〇七年、④マレーシア、⑤マレー語、英語、華語、⑥未公開。

『タイガー・ファクトリー』……① The Tiger Factory / 虎廠、②ウー・ミンジン(胡明進)、③二〇一〇年、④マレーシア、日本、⑤北京語、広東語、マレー語、⑥東京国際映画祭(二〇一〇)。

『ダンシング・ベル』……① Chalangai / Dancing Bells、②ディーバク・クマールン・メーナン、③二〇〇六年、④マレーシア、⑤タミル語、マレー語、華語、英語、⑥アジアフォーカス・福岡国際映画祭(二〇〇七)。

『タレントタイム』……① Talentime、②ヤスミン・アフマド、③二〇〇八年、④マレーシア、⑤英語、マレー語、タミル語、広東語、華語、⑥アジアフォーカス・福岡国際映画祭(二〇〇九)。

『闘牛師』……① Jogo、②ウ・エイ・ビン・ハジサアリ、③一九九七年、④マレーシア、日本、⑤マレー語、⑥NHKアジア・フィルム・フェスティバル(一九九七)。

『鳥屋』……①鳥屋 / The Bird House、②クー・エンヨウ(邱涌輝)、③二〇〇六年、④マレーシア、⑤マレー語、福建語、華語、⑥東京国際映画祭(二〇〇六)。
『ハッサン軍曹』……① Sarjan Hasan、②ランベルト・アヴェリャーナ、③一九五八年、④マラヤ連邦、⑤マレー語、⑥アジアフォーカス・福岡国際映画祭(一九九二)。

『ハン・トゥア』……① Hang T'uah、② パニ・マジユタムール、③ 一九五六年、④ マラヤ連邦、⑤ マレー語、⑥ 国際交流基金アセアン文化センター（一九九〇）。

『ビッグ・ドリアン』……① The Big Durian、② アミール・ムハマド、③ 二〇〇三年、④ マレーシア、⑤ マレー語、英語、広東語、福建語、タミル語、⑥ 山形国際ドキュメンタリー映画祭（二〇〇三）、アジアフォーカス・福岡国際映画祭（二〇〇四）。

『ペールの人生』……① Selubung（ヴェール）／Vell of Life、② シュハイミ・ババ、③ 一九九二年、④ マレーシア、⑤ マレー語、⑥ アジアフォーカス・福岡国際映画祭（一九九三）。

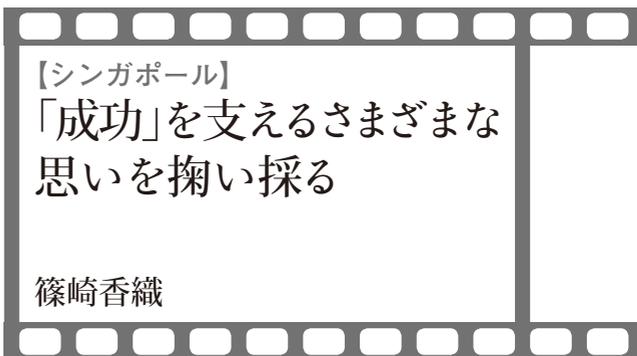
『放火犯』……① Kaki Bakar／The Arsonist、② ウ・エイ・ビン・ハジサアリ、③ 一九九四年、④ マレーシア、⑤ マレー語、⑥ アジアフォーカス・福岡国際映画祭（一九九六）。

『細目』……① Sepet／Chinese Eye、② ヤスミン・アフマト、③ 二〇〇四年、④ マレーシア、⑤ マレー語、英語、広東語、華語、⑥ 東京国際映画祭（二〇〇五）。

『ムアラフ——改心』……① Mualaf（改宗者）／The Convert、② ヤスミン・アフマト、③ 二〇〇七年、④ マレーシア、⑤ マレー語、英語、⑥ 東京国際映画祭（二〇〇八）。

『ムクミン』……① Mukhsin、② ヤスミン・アフマト、③ 二〇〇六年、④ マレーシア、⑤ マレー語、英語、華語、⑥ 東京国際映画祭（二〇〇六）。

『ラバン』……① Rabun（かすみ目）／My Failing Eyesight、② ヤスミン・アフマト、③ 二〇〇三年、④ マレーシア、⑤ マレー語、⑥ 東京国際映画祭（二〇〇六）。



「映画の都」

一七世紀以降にオランダが東南アジアの交易を独占するなかで、イギリス東インド会社のラッフルズは『マレー年代記』の記述を頼りにオランダの支配が及んでいない地域を探し当て、一八一九年に自由港を築いた。これ以降、スリービジャヤの統治者サン・ニラ・ウタマが築いたと伝えられるシンガブラ（獅子の都）は、マラヤやスマトラ、ジャワなどマラッカ海峡地域における錫鉱山やプランテーション開発の拠点として栄えた。この地域で事業を行う実

『ラスト・マレーウーベン』……① Perempuan Melayu Terakhir／The Last Malay Woman、② ヘルプ・ファティマン、③ 一九九七年、④ マレーシア、⑤ マレー語、英語、⑥ アジアフォーカス・福岡国際映画祭（一九九九）。

『ラン山の王女』……① Puteri Gunung Ledang／The Princess of Mount Ledang、② ソー・テオンボン（蘇黛麗）、③ 二〇〇四年、④ マレーシア、⑤ マレー語、⑥ 未公開。

著者紹介

二二五頁に掲載。

業家や彼らに雇われる労働者がシンガポールを拠点にマラッカ海峡地域を移動し、金・モノ・情報をやり取りした。とりわけ中国からの人の流れに顕著だった。彼らは廈門や香港からシンガポールに渡り、そこで華人ブローカーと労働契約を結び、華人実業家が経営するマラッカ海峡各地の錫鉱山やプランテーションに散らばっていった。彼らはマラッカ海峡地域で次の仕事を探すときも、中国に帰るときも、シンガポールを拠点とした。今日シンガポールの人口の七割以上を華人が占めるのは、こうした背景に基づいている。一九世紀半ばに実在した英雄ウォン・フェイホンを描いた『ワンス・アポン・ア・タイム・イン・チャイナ 天地黎明』は、国外への人の流れをめぐって動揺する香港社会を背景としている。

東南アジアの華人は、一九二〇年代から三〇年代に上海や香港で本格化した映画産業の一大顧客だった。映画を観るためのハードである映画館を東南アジアに提供する上で中心的な役割を担ったのが、シンガポールを拠点とするシヨール・ブラザーズ社とキャセイ社だった。シヨール・ブラザーズは、一九二五年に上海で設立された天一影片会社がシンガポールでの映画配給に参入すべく一九三〇年に設立された。キャセイは、大実業家ロク・ユーの資産を息子のロク・ワントウが受け継いで発展させた企業である。両社は、レストラン、遊園地、ダンスホールなどを備えた複合

娯楽施設を設立・買収し、そのなかで映画館を経営した。その雰囲気は『すばらしき大世界』で触れることができる。この作品は、一九四一年にシヨール・ブラザーズが買収し、一九七八年までシンガポールに実在した複合娯楽施設「大世界」での出会いと別れを、日本軍の上陸、シンガポールの分離独立、タイ南部を拠点としたマラヤ共産党のゲリラ活動など、シンガポールの現代史と絡めて描いている。

シヨール・ブラザーズとキャセイは、やがて映画館に作品を安定的に供給すべくシンガポールで映画制作を開始する。シヨール・ブラザーズは一九三七年に、キャセイは一九五二年に、華語・広東語映画とマレー語映画の制作を開始した。一九五〇年代末には両者は華語・広東語映画の制作の拠点を香港に移すが、その後もシンガポールでは両社が競合するなかで多数の映画が制作され、特にマレー語映画は一九五〇年代から六〇年代に黄金期を迎えた。当初は地元監督を務められる人材がいなかったため、インド、フィリピン、インドネシアなどから監督が招かれた。一九六〇年代頃からマレー人監督による作品が増え、俳優としても名高いP・ラムリーのような人材が現れた。

シンガポールの映画産業は、シンガポールがマラッカ海峡地域でどのような国づくりを進めるか、特にマラヤ（半島部マレーシア）とどのような関係を作るかと大きく関わっている。日本軍による統治を経た一九四六年以降、シ

ンガポールはイギリスの直轄植民地となって行政上はマラヤと切り離されるが、イギリスから独立するにあたってマラヤとの合併を目指し、マレー語を国語とした国民統合の促進など、マラヤとの合併に備えた社会作りを行っていた。その目標は、一九六三年にマラヤ、サバ、サラワクとともにマレーシアを結成し、イギリスから独立することで達成された。しかし、資源の分配などをめぐる対立からシンガポールは一九六五年にマレーシアから分離独立し、マレーシアとは別の仕組みを持つ社会として歩み始めた。先に紹介した『すばらしき大世界』では、国家の枠組みが再編を重ねる中で、最終的にシンガポールで生きることを選択した人の姿が描かれている。

マレー語映画の作り手たちは、シンガポールがマレーシアから分離独立するとマレーシアの首都クアラルンプールに活動の拠点を移した。このため、一九七〇年代以降、シンガポールでは映画がほとんど制作されなくなる。

小国の生き残りをかけて

シンガポールでは、一九五九年の内政自治獲得から今日に至るまで、人民行動党（PAP）が与党であり続け、初代党首リー・クアンユーの個性が国家運営に強く反映されてきた。リー・クアンユーは一九五九年から一九九〇年までシンガポールの首相を務め、その後も二〇一一年まで内

閣にとどまって強い発言力を持った。マレーシアからの分離独立後、PAPはシンガポールの生き残りをかけて、「頑健で、強固で、訓練と鍛錬の行き届いた社会」の建設を上から強力に押し進めた（田村二〇〇〇）。

独立前のシンガポールでは労働組合と学生運動が活発で、リー・クアンユーはその大衆動員力に乗じて政権を掌握したが、独立後にはそれらの運動は周縁化されていった。外資を誘致し工業化を進めるうえで労働争議は障害になるとして、官制の労働組合以外は活動の余地を奪われた。労働組合を支持基盤とする政党も姿を消した。人材が唯一の資源であるとして徹底した能力主義を採り、初等教育段階からふるいをかける教育制度が導入され、また、英語と母語の習得を掲げた二言語政策が開始された。実際には英語の習得が最優先されたため、華語で教育を受けた人々を中心に社会から反発があったが、政府は反発を力で押さえつけた。国民統合と国防を目的とする「ナショナル・サービス」が設けられ、男子は二年間の軍事訓練を受けることが義務づけられた。

シンガポールでは、この時期に社会の表舞台から姿を消したものについて語るものが長らくタブー視されていた。これに対して近年、タブー視された歴史を掘り起こして見直す映画が作られている。『インビジブル・シティ』は、文字通り埋もれた歴史を掘り起こそうとする人たちをとらえ

たドキュメンタリーである。『Sandcastle』は、兵役を問近に控えた華人青年エンが、かつて英語中心の教育制度の導入に反発して学生運動に身を投じた両親の過去に触れる物語である。エンは英語を流暢に話す、家族や親しい友人とは華語で話す。華語教育を維持しようとする両親たちの運動は挫折したが、その子は結果的に華語を受け継いだ。その代わりに消えたのは中国語方言だった。エンの母親はエンの祖父母と福建語で話す、エンは福建語が話せず、エンは祖父と華語で話す。この背景には、英語と華語の二言語政策を押し進めるべく、一九八〇年代以降にテレビやラジオなど公共の電波から福建語や広東語などの中国語方言が排除され、華語に切り替えられていった経緯がある。

経済成長と文化砂漠からの脱却

生き残りかけた政策はシンガポールを経済成長に導き、一九八〇年代以降、シンガポールは「奇跡」や「成功」などの言葉で語られるようになった。その自信を体現したかのような作品に『フォーエバー・フィーバー』がある。この作品は一九九八年に制作されたが、時代設定を一九七七年とし、しがたない店員のホックがディスコ・ダンスとカンフーで前途を切り拓いていく物語だ。東西両文化をうまく乗りこなせるとの自信と、台詞にシングリッッシュ（シンガポール風英語）が自在に使われていることに示さ

れているように、文化の混成性や雑多性こそが自分たちらしさだという自信に満ちた爽快な作品だ。チャイナタウンの風景が懐かしさを演出する。自信を得たからこそ、自らの来た道を回顧するのだ。

シンガポールは経済的に豊かになったが、独自の文化的コンテンツがほとんど存在しなかったために「文化砂漠」などと形容された。こうした中、政府は一九八九年に文化・芸術の振興を謳い始め、それは後に映画にも及んだ。

一九九八年にシンガポール・フィルム・コミッションが設立され、映画制作を助成する制度が始まった。また、同年、政府系企業であるメディアコープの傘下に映画制作・配給会社レインツリー・ピクチャーズが設立された。

こうした政策の変化と並行して、一九九〇年代半ばよりシンガポールで制作された映画が現れる。これらのうち国内外で高い評価を受け、シンガポール映画の復活を印象づけた作品が、公団を舞台とした『一二階』である。シンガポール人は、よほどの金持ちでない限り、住宅開発庁（HDB）が計画・管理する公団で家を築く。都市部の人口密集と劣悪な居住環境を改善すべく建設された公団は、限られた国土の有効利用や、持ち家を通じたシンガポールへのコミットの強化、民族の混住化を通じた国民統合など、さまざまな政策が展開する場でもある。公団に住むシンガポール人の割合は一九八五年に八割を超え、一九九〇年代

希望のなさを突きつける『15』のような作品もある^{*3}。

能力や生産性が高い人だけがシンガポール社会に貢献しているわけではない。『一緒にいて』では幼少時に視聴覚を失った女性が妻を失って失意に沈む男性に立ち直りのきっかけを与え、『シンガポール・ガガ』では社会の周縁に位置する人たちがそれぞれに美しいメロディーを奏でている。

『881 歌え！パバイヤ』は、魂の救済がテーマの作品である。シンガポール華人の多くは、旧暦七月一日に幽界の門が開かれ、死者の霊がこの世に降りてくると信じている。弔ってくれる子孫がいない孤独な霊は餓鬼と呼ばれ、現世の人たちに危害を与える。『881 歌え！パバイヤ』では、この孤独な霊を「好兄弟」と呼び、子々孫々と縦につながる関係ではなく兄弟のように横につながる関係で弔うことを強調することで孤独な魂を救おうとする様子³がうかがえる。

「奇跡」や「成功」などのきらびやかなイメージで語られることの多いシンガポール。「成功」をさまざまな立場から支える人たちのさまざまな思いを掘り探ろうとする試みが、映画を通じて活発に行われている。日本国内でシンガポール映画に触れる機会には少なくない。国内各地で毎年行われている国際映画祭はもちろん、話題の新作・旧作を一挙に観ることができるとシンガポール映画祭もある

には八七％に達し、二〇一二年現在は八二％である。『一二階』では、理想と違う家族の現実に苦悩する人たちが描かれている。また、シンガポールでの豊かな生活を夢見た中国人妻や、フィリピンに子を残して出稼ぎに来たフィリピンメイドの姿もあり、アジア系を中心とする外国人の存在が日常であることが垣間見える。二〇一〇年の統計によると、シンガポールの人口五〇七・六万人のうち外国人居住者の数は一三〇・五万人である。

「成功」からこぼれ落ちる人たち

一九九〇年代以降にシンガポールで制作される映画には、能力主義に基づく熾烈な競争社会の生きにくさと、そこからの救済を扱うものが多い。公的な場から排除された方言が比較的自由に使われている^{*2}。

シンガポールでは「5C」を手に入れることが成功とされている。「5C」とは、現金 (cash)、クレジットカード (credit card)、車 (car)、コンドミニウム (condominium)、ゴルフ会員権 (country club) である。「5C」を手に入れるうえで必要なのは学歴である。こうした風景が、『シンガポール・ドリーム』で描かれている。

学歴を得るための競争は小学生のときから始まる。一度ふるい落とされると敗者復活が難しい。それでも希望はあるとする『僕、バカじゃない』のような作品がある一方で、

(これまでに二〇〇九年と二〇一二年に開催されている)。こうした機会を通じてシンガポール社会のさまざまな側面にアプローチしていただけたらと思う。

●注

*1 「映画の都」としてのシンガポールの盛衰は松岡（一九九七）に詳しい。また、シンガポール映画について歴史的な展開と近年の新たな動きとの両方を包括する研究にTan (2008) がある。同書は巻末に一九二七年以降シンガポールで制作された映画のリストや一九九〇年以降の興行成績のリストなどがあり、データ集としても非常に有用である。

*2 ただしシンガポールでは映画に対する検閲が厳密に行われており、言語や内容において制作者と政府がせめぎ合う状況もある。例えば『15』は若者を暴力的な方向に導きうると思われるシーンの削除が求められ、これに対する不満が検閲を題材とした『CU』を生み出した。シンガポール映画における政府と制作者のせめぎあいに着目した研究に、Uthie (2010)、盛田 (二〇〇八、二〇一〇、二〇一一a、二〇一一b) がある。

*3 二〇〇八年には、能力別教育は敗者復活も可能とするより柔軟な制度に変わっている。

●参考文献

田村慶子 (二〇〇〇) 『シンガポールの国家建設——ナショナルリズム、エスニシティ、ジェンダー』明石書店。
松岡環 (一九九七) 『アジア・映画の都——香港・インド・ム

ピーロード』めん。

盛田茂(二〇〇八)『シンガポール・ドリーム』から読み解く『意義申し立て』、『パンダライ』第七号、一五四二頁。

盛田茂(二〇一〇)『シンガポール映画『881』から見る政府・映画制作者間の『交渉のダイナミズム』』、『パンダライ』第九号、一〇五一―一四六頁。

盛田茂(二〇一〇a)『ドキュメンタリー映画監督タン・ピンピンの制作活動から読み解くシンガポールの新潮流』、『パンダライ』第一〇号、三五一―頁。

盛田茂(二〇一〇b)『ドキュメンタリー映画と表現の自由——シンガポールの事例』、『国際開発学研究』第一〇巻第二号、一五三―一七二頁。

Tan, Kenneth Paul. (2008) *Cinema and Television in Singapore: Resistance in One Dimension*. Leiden, Brill.

Uhde, Jan and Yvonne Ng Uhde. (2010) *Latent Images: Film in Singapore*. 2nd ed. Singapore, Ridge Books.

映画リスト

『15』……①15、②ロイストン・タン(陳子謙)、③二〇〇一年、④シンガポール、⑤華語、福建語、⑥シンガポール映画祭(二〇一〇)。

『881 歌えーババイヤ』……①881、②ロイストン・タン(陳子謙)、③二〇〇七年、④シンガポール、⑤華語、福建語、⑥アジアフォーカス福岡国際映画祭(二〇〇八)、劇場公開(二〇〇八)、日本・シンガポール映画人シンポジウム(二〇一〇)、シンガポール映画祭(二〇一〇)、DVD販売。

(二〇〇九)。

『すばらしき大世界』……①It's a Great, Great World / 大世界、②ケルビン・トン(唐永健)、③二〇一〇年、④シンガポール、⑤華語、広東語、福建語、客家語、海南語、⑥アジアフォーカス・福岡国際映画祭(二〇一〇)、シンガポール映画祭(二〇一〇)。

『フォーエバー・フィーバー』……①Forever Fever、②グレン・ゴイー(魏銘耀)、③一九九八年、④シンガポール、⑤英語、⑥東京国際ファンタスティック映画祭(一九九九)、劇場公開(二〇〇〇)、DVD販売。

『僕、バカじゃな』……①I Not Stupid / 小孩不笨、②ジャック・ネオ(梁智強)、③二〇〇二年、④シンガポール、⑤華語、英語、福建語、⑥東京国際映画祭(二〇〇二)。

『ワンス・アポン・ア・タイム・イン・チャイナ 天地黎明』……①黄飛鴻 / Once upon a Time in China、②ツイ・ハーク(徐克)、③一九九一年、④香港、⑤広東語、⑥東京国際映画祭(一九九二)、DVD販売。

著者紹介

一七五頁に掲載。

『Cut』……①Cut、②ロイストン・タン(陳子謙)、③二〇〇四年、④シンガポール、⑤英語、⑥シンガポール映画祭(二〇一一)。

『Sandcastle』……①Sandcastle / 沙城、②ブー・ジュンフォン(巫俊鋒)、③二〇一〇年、④シンガポール、⑤華語、福建語、英語、⑥シンガポール映画祭(二〇一一)。

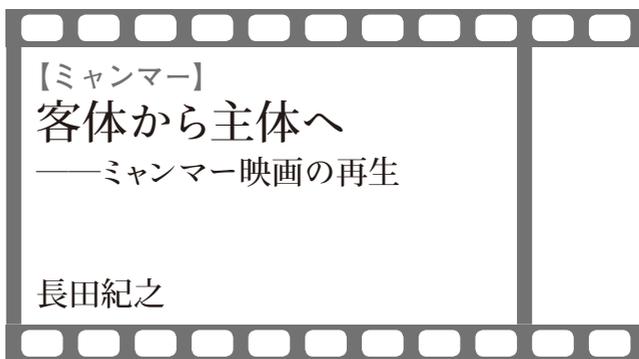
『一緒にいっ』……①Be with Me / 和我在一起 / 伴我行 / 黙黙伴我行、②エリック・クー(邱金海)、③二〇〇五年、④シンガポール、⑤華語、福建語、英語、広東語、⑥東京国際映画祭(二〇〇五)、シンガポール映画祭(二〇〇九)、日本・シンガポール映画人シンポジウム(二〇一〇)。

『インビジブル・シティ』……①Invisible City / 備忘録、②タン・ピン(陳彬彬)、③二〇〇七年、④シンガポール、⑤華語、日本語、英語、⑥シンガポール映画祭(二〇一一)。

『十二階』……①12 Storeys / 十二楼、②エリック・クー(邱金海)、③一九九七年、④シンガポール、⑤華語、広東語、福建語、英語、⑥東京国際映画祭(一九九七)、シンガポール映画祭(二〇〇九)。

『シンガポール・ガガ』……①Singapore Ga Ga、②タン・ピン(陳彬彬)、③二〇〇五年、④シンガポール、⑤華語、英語、福建語、広東語、マレー語、⑥シンガポール映画祭(二〇一一)。

『シンガポール・ドリーム』……①Singapore Dreaming / 美満人生、②コリン・ゴ(吳榮平)、ウー・イェンイェン(胡恩恩)、③二〇〇六年、④シンガポール、⑤華語、福建語、英語、⑥東京国際映画祭(二〇〇七)、シンガポール映画祭



ヤンゴン市民の憩いの場カンドーヂー湖から、日本大使館の脇を走るウインガバー通りをしばらく北に進むと、白い二階建て木造建築がひっそりと佇んでいる。ミャンマー映画史博物館である。建物自体は古めかしく、おそらくはイギリス植民地時代に建てられたものを転用したと思われるが、そこに博物館が開設されたのは一九九八年とそう古い話ではない。一九九五年はミャンマー映画が誕生してから七五周年にあたり、さまざまな記念式典が催された。映画史博物館はその副産物として開設されたという(ミャン

マー映画協会(二〇〇四・緒言)。二〇〇九年に筆者がその博物館を訪れたときには、他に訪問者はおらず、若干名の職員が暇をもてあそんでいた。普段から来客は少ないようで、展示物はほこりをかぶり、木造建築の二階部分には床が抜けて階下を見通すことができる部分すらあった。ヤングンのタクシー運転手にも、映画史博物館といって場所がわかる人は少ないのではないだろうか。そもそも博物館の存在すらあまり知られていないように思う。

博物館の展示は、ミャンマー映画が産声を上げた一九二〇年から二五年ごとに、銀の時代(一九二〇—一九四五)、金の時代(一九四六—一九七〇)、ダイヤモンドの時代(一九七一—一九九五)、ルビーの時代(一九九六年以降)と時代を分け、それぞれの時代を代表する映画のポスターやパンフレット、映画人の写真、解説のパネルなどが並ぶ格好になっている。ルビーはともかく、ダイヤモンドまでは時代が下るにつれて上等になっていくようである。ところが、実際のところ、ミャンマーの映画産業は一九四八年のイギリスからの独立以後、低迷した。独立まもない時期の政情不安定、次いで登場した軍事政権下での検閲制度の厳格化、慢性的な機材不足などにより、一九九〇年代においても年間の映画製作は五〇本に満たないという状態であった。また、作られる映画は政府のプロバガンダ映画や陳腐な恋愛映画が多かった(レ・レ・ウィン二〇〇三・五〇—

五五・原田一九九七・二三六)。

閑古鳥が鳴く映画史博物館のありさまは、ミャンマーの映画界全体の元気のなさを象徴しているようであった。国際的な舞台においても、ミャンマーで制作された映画が大きな映画祭にかかることはあまりない。ミャンマーは長い間、映画制作の主体としては認知されずに、むしろマイナーな客体としての地位に甘んじてきたと言えよう。

国外の映画とミャンマー

たとえば、戦後の日本人がミャンマーを認知するにあたって大きな役割を果たしたのは、竹山道雄の小説『ビルマの竖琴』であろう^{*1}。この小説は同じ監督と脚本家により二度にわたって映画化された。アジア・太平洋戦争の過程で、日本軍はミャンマーに侵攻し同地を制圧したが、イギリス軍の反撃によって次第に劣勢に立たされ、悪名高いインパール作戦の失敗の後、その敗北が決定的となった。

『ビルマの竖琴』が舞台とするのはそうした戦争終結時のミャンマーである。主人公の水島という日本兵は、戦死して亡骸を野にさらしている日本人兵士たちを弔うために、脱走兵となり、出家し僧としてミャンマーに留まることを決意する。作品全体を貫く鎮魂の精神、平和を希求する精神は一面においては感動的である。しかし、戦争と平和、鎮魂を主題としていながら、この作品では、戦地に暮らす

^{*2}ある。両者の間の懸隔は著しい。

ミャンマーの改革進展と映画復興の兆し

ところが、最近になって、ミャンマー国内でも映画復興の兆しが見えてきた。二〇〇八年の新憲法制定、二〇一〇年の総選挙を経て、二〇一一年三月にテインセイン大統領を首班とする新しいミャンマー政府が発足した。当初は多くの観察者がかつての軍高官が軍服を脱いだだけの括弧つきの「文民政権」であると評価していた。しかし、テインセイン政府は民主化、民族問題の解決、経済発展を目標に掲げ、大方の予測をはるかに上回るペースで矢継ぎ早に諸改革を実施してきている。そのうちの一つが検閲などの政府による情報統制の緩和であった。こうした状況が、ミャンマー映画に表現媒体としての力を回復させつつあるように見える。

二〇一二年一月一日から三日にかけて、ヤンゴンで「自由芸術映画祭」と銘打たれた映画祭が開催された。その名の通り、自由を表現した映像作品が募集され、一八八の応募作品の中から五四作品が選ばれて上映された。この催しは、ミンテインコーチャーをはじめとしたミャンマーの映画監督や芸術家たちによって企画されたもので、政府に批判的であったために投獄され、二〇一一年一〇月の恩赦で釈放されたコメディアンザーガナーや、民主化の指導

ミャンマーの人々に対する日本軍やイギリス軍の加害責任が十分に問われていない(馬場二〇〇四・一二四—一三六)。そのうえ、この作品はミャンマーに対する誤解に満ちている。例えば、水島は伝統楽器である竖琴の名手という設定で、出家した後も袈裟姿で竖琴を奏する場面があるが、ミャンマーで信仰されている上座仏教では出家者が楽器を奏することは戒律で禁止されている。自身が認めているように、原作者の竹山はミャンマーを訪れたことがなく、ミャンマーが舞台とされたのも便宜的な理由によるものであった(馬場二〇〇四・四〇—四三三)。映画の撮影は一作目こそ一部ミャンマーで行われたが、二作目はタイで行われた。『ビルマの竖琴』は、ミャンマーを舞台としたミャンマー不在の映画と言えるだろう。

欧米においても、ミャンマーを物語の舞台とする映画が撮られてきた。近年のものでは、少数民族を凌辱するミャンマー軍をお馴染みのベトナム帰還兵が蹴散らす『ランボー/最後の戦場』や、民主化運動の指導者アウンサンスーチーの半生を描いた『The Lady アウンサンスーチー ひき裂かれた愛』がある。いずれも撮影地はタイであり、民族問題や人権侵害、民主化といった政治的イシューに焦点が当てられ、外部の視点からミャンマーが客体化されている。ミャンマー国内で制作される映画が厳しい検閲制度によって徹底的に脱政治化させられてきたのと対照的

者アウンサンスーチーも関わっていた。三日にわたる作品上映の後、ミャンマーの独立記念日である一月四日に受賞作品への授賞式が行われた。この映画祭で観客の圧倒的支持を集めて観客賞を受賞した作品が『そのシーン、カット!』であった (Yadana Htun 2012)。

ウイン監督の撮影した『そのシーン、カット!』は二〇分弱のショートムービーで、ミャンマーにおいて映画を陳腐化させてきた検閲制度を揶揄する内容となっている。作品の主要部分は、上映許可申請中の映画が、情報省に設置された映画ビデオ検閲委員会によって事前検閲にかけられるところである。映画ビデオ検閲委員会は各省庁や官制団体の代表から構成されている。委員長は情報省の高官と思われ、その他のメンバーの所属先は、宗教省、内務省、保健省、女性問題連盟などである。彼らは一堂に会して検閲対象の映画を見て、不適切な箇所があるたび、メンバーの中から「そのシーン、カット!」という叫び声上がる。例えば、ぼろきれを身にまとった人が厳しい貧しさを体現する場面になると、即座に「そのシーン、カット!」となる。検閲委員会の委員長は唇をブルブルと震わせて、こうした場面を撮らないよう繰り返し通知を出しているのにと不満をあらわにし、「これは国家の威信を貶めるためにやっているのだ」と憤慨する。また、露出の多い服装の女性が画面に現れると、女性問題連盟の代表がミャンマー女

図した通りの姿で人々の目に触れさせるといふ戦略をとったのである (Yadana Htun 2012)。ヤンゴンなど都市部におけるインターネットの普及速度は目覚ましい。映画祭での観客賞の受賞は、彼の戦略が間違っていなかったことを示している。また、『そのシーン、カット!』には英語の字幕がつけられており、ミャンマー人によってミャンマー国内で撮影された映像作品が世界中の視聴者へと開かれている。

他方で、検閲の回避が試みられたとはいえ、ミャンマー国内でこのような内容の動画が広く視聴されえたという事実、そして、監督のウインが政府からならんら圧力を受けていないという事実はやはり重要である (Pitnan 2012)。いまだ表現の自由が達成されたとは言いつれない状況ではあるが、自由芸術映画祭の開催が実現し、そこで『そのシーン、カット!』のような体制に批判的な作品が受賞作として認められたことは、ミャンマー政府の政策転換が着実に進んでいることの証左であろう。

ミャンマー国内において主体的な創作活動が可能となる素地ができてきた。国内外の映画人を隔てている壁も低くなってゆくと思われる。今後、新たな環境の下で、ミャンマー映画史博物館の陳列棚を飾る名作が続々と生まれ、世界へと発信されてゆくことに期待したい。

性にあるまじき格好だと非難してカットする。乞食の場面も、停電の場面も、路上での乱闘の場面も、各省庁が公言していることとそぐわないとしてカットされる。このような調子で次々に映画の場面が切り落とされ、上映できる場面などほとんどなくなってしまふ様子が皮肉を込めて描かれる。その過程で、現実からかけ離れた虚偽の理想像を押し付けようとする検閲委員会の面々の滑稽さが浮かび上がる仕掛けになっているのである。しかし、この作品の滑稽さの背後には、「ありのままに表現すること」、「自由に表現すること」に対する作り手たちの切実な思いが横たわっている。

実は、自由芸術映画祭の直前、『そのシーン、カット!』は上映作品から外されるのではないかと噂があった。それは、この映画が YouTube などの動画サイトに投稿され、すでに多くの人に見られていたためである。結果的に映画祭の企画運営側は『そのシーン、カット!』を上映作品に含め、同作品は約一万人の観客のうち七割という圧倒的多数から得票して観客賞に輝いた。監督のウインは、この作品を映画館にかけようとしなかった。そうすれば、この映画の物語同様に検閲委員会にフィルムを切り刻まれ、伝えたいことが伝えられなくなると判断したためである。そのため、収益を犠牲にしても、自家製DVDを配布したり、動画サイトに投稿したりすることで、作品を意

●注

*1 日本では一九八九年までミャンマーをビルマと呼んでいた。しかし、同地の公用語であるミャンマー語の国家名称では、独立以来「ミャンマー」が用いられてきた。一九八九年の日本語呼称の変化は、前年の民主化運動を制圧して成立した軍事政権が国名の英語表記を「Burma」から「Myanmar」へと変えたため、これに日本側が対応したものであった。日本語の「ビルマ」と英語の「Burma」はミャンマー語の「バマー」と対応している。「ミャンマー」の方は日本語、英語、ミャンマー語でほぼ同じ発音である。ミャンマー語では、「ミャンマー」と「バマー」は歴史的に同じ使われ方をしてきた。しかし、一九八九年の政府による国名の英語呼称変更の説明には、「バマー／Burma」を多数派の民族名とし、「Myanmar／Myanmar」を少数民族をも含むこむ国民・国家の名前とするという言葉の意味の再定義が含まれており、さまざまな異論を呼んだ。また、軍事政権の成立や国名変更の過程には国民の意思が反映されておらず、その正当性が乏しいという立場から、以後も日本語や英語の国名として「ビルマ」や「Burma」を使い続ける人たちが大勢いる。本稿では、すでに日本語として「ミャンマー」が定着していることに鑑みて、これを国名として用いる。ただし、作品の題名や引用箇所では元のまま記すこととする。

*2 軍事政権下における検閲制度については (Smith 1995) を参照のこと。

る。自然が織りなす文化と、生々しい人間の欲望と豊かな情緒が入り混じり、最後には子どもへの同情から観る者の涙を誘う、いかにも「ベンガルらしい」文学作品といえよう。

バン格拉デシュ唯一のシネコンであるこの映画館は、三つのスクリーンを有しており、いつも満席だ。三つのスクリーンのうちの二つは常にバングラデシュ映画を上映していて、残りの二つではハリウッド映画を中心に外国映画が上映されている。ショッピングモール（ポシヨンドラシテイ）の八階にある映画館の入り口にはポップコーンやホットドック、ソフトドリンクが売られていて、日本のシネコンと何ら変わらない。出たところにはフードコートも完備されていて、映画の前後に食事をする家族連れやカップルも少なくない。

このダッカのシネコンをめぐる状況は、現代のバングラデシュのミドルクラスの急成長を如実に示している。本稿では、バングラデシュの現在を代表するアート系映画監督を概観しながら、バングラデシュにおける「映画文化」の変容について考えてみたい。

「ベンガルムスリム」アイデンティティと映画

冒頭で紹介したフマユン・アフメッドは、映画監督であると同時に作家でありシナリオライターでもあり、ラビー

を通して、イスラームの教えや社会情勢、そのなかで「生きる道」を問うた傑作である。この映画は数々の国際映画祭で上映されながら、イスラームを批判的に描いている側面があるとされ、バングラデシュ国内では当時政権与党連合を組んでいたバングラデシュイスラーム協会などから上映を制限された。

独立戦争は、バングラデシュのアート系映画の主要テーマである。マスウド監督以外にも、モルシエドウル・イスラム監督（Morshedul Islam、一九五八―）やタンザイル・モカメル監督（Tanvir Mokammel、一九五五―）もまた、数々の独立戦争の記憶を描いている。イスラム監督作品の多くはアジアフォークス・福岡国際映画祭で上映されており、今年（二〇二二年九月）の同映画祭で上映された『わが友ラシエド』は、一三、四歳の少年たちが独立戦争をどのように見て、いかに関わったかを描いている。

タレク・マスウド、モルシエドウル・イスラム、タンザイル・モカメル各監督の作品に共通する視点として、ザキルは、「ベンガル」と「イスラーム」の二分化と、さらに「ベンガルムスリム」としてのアイデンティティの強調を指摘する（Zakir 2008）。まさにバングラデシュの歴史そのものがそうであるように、ムスリムとしてのヒンドゥーとの差異化、ベンガルとしてのパキスタンとの差異化が合わさったところに「ベンガルムスリム」のアイデンティ

ンドロナート・タゴール（Rabindranath Tagore）やカジ・ノズル・イスラム（Kazi Nazrul Islam）といったベンガルを代表する作家に次ぐベンガル文学の巨匠と称され、インド西ベンガルが中心とされがちなベンガル文化を東ベンガル（現バングラデシュ）から国内外に発信した、バングラデシュが誇る作家である。アフメッド作品には、自然が織りなす文化や人間味の他に、おぼけや呪術など超自然的な力も登場する。彼の小説やテレビドラマは、後述する娯楽映画とアート系映画の隔たりを超えて、都市でも農村でも人氣があり、さらに「ヒンドゥー文化を内包するイスラム文化」とでも呼ぶべきベンガルムスリムの豊かさを描き出している。残念なことに、アフメッド監督は二〇二二年七月、病のため滞在先のニューヨークで亡くなった。

バングラデシュ映画界では最近不幸が続いている。アフメッド監督死去の一年前、二〇二一年八月には、バングラデシュを代表するもう一人の映画監督タレク・マスウド（Tareque Masud、一九五六―二〇二二）が交通事故で亡くなっている。マスウド監督の代表作『マティル モイナ』は、二〇二二年カンヌ映画祭で批評家連盟賞を受賞した、バングラデシュ映画史上、最高受賞作品である。東パキスタン（現バングラデシュ）が政情不安定であった一九六〇年代から一九七一年の独立直前のバングラデシュ農村を舞台に、マドラサ（イスラーム学校）に通う男児オヌの目線

ティが示される。マスウド監督の『マティル モイナ』に描かれるマドラサは、イスラームの教えを決して否定するわけではなく、生きることを救う道は何かを問おうとしている（写真）。また、モカメル監督作品『ラロン』は、ムスリムでもヒンドゥーでもない「パウル」文化を伝えるラロン・フォキルの生涯を描く。ザキルはこの三人の映画監督を「文化モダニスト」（Cultural Modernists）と呼び、バングラデシュの「現代国家文化アイデンティティ」の発展に寄与していると述べる（Zakir 2008）。

三人の監督はみな一九五〇年代後半の生まれで、年齢を



写真『マティル モイナ』の1シーン

ほぼ同じくする。一九七一年の独立戦争当時、彼らは一四、五歳で、『マティル モイナ』にしても『わが友ラシエド』にしても、独立戦争を少年の視点から描いているのは、まさに、監督たち自身が経験した世界そのものなのである。イスラム監督は、『わが友ラシエド』を制作するにあたって、自らが目にして経験した戦争を描きたかったと語る。イスラム監督が映画制作に従事するようになった動機そのものが、バングラデシユの独立を語り継ぐことにあったという。

シネコン人気と地方映画館の減少

アート系映画を中心としたシネコン人気とは裏腹に、バングラデシユ全体の年間映画制作数は減少傾向にある。五、六年前には年間一〇〇本程度であったが、現在は三〇から四〇本程度だという。本稿で紹介してきたようなアート系映画をバングラデシユの人びとは「国際映画」(International Cinema)と呼び、それ以外の商業娯楽映画(通称「バングラ映画 (Bangla Cinema)」)と区別する。バングラ映画には、ヒーローと悪役がはっきりと示されるアクション系や、家族のいざこざと絆を描いた人情系の映画が多い。映画全体に占める割合としてはバングラ映画の方が多いが、そのバングラ映画が今減っている。

映画制作減少の背景には映画館の減少がある。著しい経

カタバングラ映画は、村人たちの間でも「良質」とされ好まれる。これに加えて、近年、インドのケーブルテレビを受信するようになると、ヒンディー映画を観る機会も増し、若い世代を中心に人気を博している。ポリウッド映画によるヒーロー像はバングラデシユの人びとにも少なからず影響を与え、バングラ映画の人気がなくなりつつある原因にもなっている。

インド映画の影響をバングラデシユの映画監督たちはどのように見ているのだろうか。前述のイスラム監督によれば、近年、インド映画の人氣が高まるにつれて、また映画館復興のために、映画館でインド映画を上映することは是非が議論されているという。しかし、映画監督の大半はこれに反対であり、その理由は、バングラデシユ映画衰退の危険だけでなく、ベンガル語の衰退への危険がある。現在、ケーブルテレビでヒンディー映画や日本アニメのヒンディー語吹き替え版等を好んで観る子どもたち、さらに英語教育指向にあるミドルクラスの子どもたちの、ベンガル語能力の衰退が危惧されているのである。イスラム監督をはじめとする映画監督たちの映画への思いが国家アイデンティティにあり、さらにベンガル語が独立の旗印であったことを考えれば、ヒンディー映画の文化への影響を危惧することも理解できよう。しかし、言語という点においては、コルカタバングラ映画に限って公共上映を開放しても

済成長とインフレにあるバングラデシユでは、ダッカだけでなく地方都市にもショッピングモールが急増している。

映画館はそうした商業施設に建て替えられる。ショッピングモールの急増は、消費活動の活性化と女性の社会進出を示す。そもそもダッカでも地方都市でも、冒頭に紹介したシネコン以外の映画館に女性が足を運ぶことはほとんどない。筆者が見学のために映画館に行こうとしても、周囲の人びとから反対され、未だ足を運んだことがない。通常の映画館は音響システムも悪く、痴漢も多くて女性が行くべきところではないという。ダッカのシネコン以外で女性が映画を見る機会は、図書館や文化館など公共施設の「オウダイトリウム」で上映される場合か、テレビ放映やDVDである。

さらに、南アジアに位置するバングラデシユにとって、映画大国である隣国インドの存在を無視することはできない。映画館や公共施設での映画の商業上映は、両国政府間協議によって互いに禁止されている。にもかかわらず、テレビの普及にともなってケーブル回線やDVDでバングラデシユの人びとがインド映画を観る機会は急増している。とくに、インド西ベンガルで生産される「コルカタバングラ映画」(Kolkata Bangla Cinema)は、言語を同じくすることから人氣が高く、農村でもDVDが出回っている。アクション系の多いバングラ映画に比べて物語性の強いコル

よいのではないかとイスラム監督は語る。

このように、バングラデシユの人びとは、「バングラ映画(商業娯楽映画)」「国際映画(バングラデシユアート系映画)」「コルカタバングラ映画(インド西ベンガル映画)」と区別する。農村の人びとがどれを好むかといえば、筆者が農村の一家に滞在してフィールドワークをしてきた経験からは、商業娯楽映画かコルカタバングラ映画が多く、意外にもアート系映画の人氣は限られる。フマウン・アフメッド監督のテレビドラマは農村でも人氣が高いにもかかわらず、アート系映画はなぜ受け入れられないのか。村の人びとは、「モルシエドウル・イスラムの映画は観ていて辛い」という。社会のリアリティや苦悩を描き、娯楽映画のようなハッピーエンドとはいかず、ときに悲劇で終わる映画は、そのリアリティが人びとには辛いのだという。

ザキルは、前述のバングラデシユを代表する三人の映画監督たちを「視点が西欧化されたモダニスト」と指摘するが、その意図は、彼らがバングラデシユという国家や社会を客観的に描く視点を有しているからである(Zakir 2008)。しかし、外国人である筆者は、彼らの映画は単に客観的であるだけでなく、「内側の自覚」が含まれており、そこにバングラデシユという大地と人びとが発する強いメッセージがあるように見ている。

娯楽大衆映画から教養映画へ

以上、本稿では、アート系映画を中心にバングラデシユ映画の現状を概観しながら、作り手と視聴者の双方がもたらす「映画文化」の変容について検討してきた。商業娯楽映画の詳細については言及できなかったが、筆者の知識が及んでいないところであり、今後の課題としたい。また、ドキュメンタリー映画については紙面の制限上、別の機会を待つ。

アート系映画は、農村では未だ受容に限界があることも事実であるが、ダッカのシネコンではいつも満席になる人気である。さらに、映画館が衰退するなかで、ダッカだけでなく地方都市においても公共施設のオウデイトリウムでアート系映画が上映される機会は増えつつあり、そうした映画上映会には多くの人が集まる。そこに来る観客は、いわゆる近代高等教育を受けたミドルクラスである。教育によって人びとは、自らの社会を批判的に概観する目を養う。ここに紹介した映画監督たちはみなダッカ大学を卒業し、基本的にバングラデシユに腰を下ろして映画制作に取り組んでいる。国と社会を愛し、そこで生きる人びとのリアリティを描く。その姿勢は、ドキュメンタリーでも劇映画でも変わらない。だからこそ、そのリアリティを突きつけられる人びとの心を「辛すぎる」と思わせるほどに動かす。彼らのアート系映画の浸透は、すでに一部に見られる

ように、教育の浸透とミドルクラスによる映画文化の再解釈にかかっているのかもしれない。次なる課題は、バングラデシユの大地と社会に深く根ざす彼らの映画が海外で、バングラデシユを知らない者たちにも広く受け入れられるようになるために、彼らの映画がもつ「自覚」が人間社会に普遍的なテーマとして発せられるかという点にかかっているといえよう。

●注

*1 筆者による監督へのインタビューより(二〇一二年八月、ダッカにて)。現地インタビューおよび映像資料収集においては、二〇一二年度桃山学院大学特定個人研究費による援助を受けた。

●参考文献

Zakir Hossain Raju (2008) "Madrasa and Muslim Identity on Screen: Nation, Islam and Bangladeshi Art Cinema on the Global Stage". Jamal Malik (ed.), *Madrasas in South Asia: Teaching Terror*. London: Routledge. pp. 125-141.

映画リスト

『逸楽の少年ロモラ』……①কলকাতা ফিল্মস/ Pleasure Boy Komola
②フマユン・アフメッド ③二〇一二年 ④বান্ধব চান্দ্রা
⑤ベンガル語、⑥未公開。
『クレイル モイナ』……①কলকাতা ফিল্মস [泥の鳥] / The Clay Bird

②タレク・マスッド、③二〇〇二年、④バングラデシユ、⑤ベンガル語、⑥輸入DVD販売。

『ラロン』……①কলকাতা ফিল্মস/ Lalon、②タンヴィル・モカメル、③二〇〇四年、④バングラデシユ、⑤ベンガル語、⑥アジアフォークス・福岡国際映画祭(二〇〇九)。

『わが友ラシード』……①কলকাতা ফিল্মস/ My Friend Rashid、②モルシエドゥル・イスラム、③二〇一一年、④バングラデシユ、⑤ベンガル語、⑥アジアフォークス・福岡国際映画祭(二〇一三)。

著者紹介

- ①氏名……南出和余(みなみで・かずよ)。
- ②所属・職名……桃山学院大学国際教養学部 講師。
- ③生年・出身地……一九七五年、大阪府。
- ④専門分野・地域……文化人類学・バングラデシユ。
- ⑤学歴……神戸女学院大学文学部英文学科卒、総合研究大学院大学文化科学研究科博士後期課程修了。
- ⑥職歴……日本学術振興会特別研究員(受入機関…京都大学地域研究統合情報センター)を経て、二〇一〇年から桃山学院大学国際教養学部講師(現職)。
- ⑦現地滞在経緯……二〇〇〇年(一〇か月)、二〇〇三(二〇〇四年(計一年)、二〇〇八年(二〇〇九年(六か月)、バングラデシユ農村でフィールドワーク(ダッカ大学人類学部受入)。二〇〇九年(四か月)、米国ニューヨーク大学人類学部にて Research Fellow として映像人類学を研究。
- ⑧研究方法……フィールドワーク(参与観察)および映像制作。

⑨所属学会……日本文化人類学会、日本南アジア学会、日本子ども社会科学会など。

⑩研究上の画期……一九九〇年タイのジョムティエンで開催された「Education For All (万人のための教育) 世界会議」によって、開発教育への機運が高まり、ことにバングラデシユ NGO によるノンフォーマル教育普及活動が注目を集めた。一九七一年の独立以来、バングラデシユが抱える貧困・開発の問題は当該地域研究の主要課題であるだけでなく、国際開発全体の側から見てもバングラデシユは主要地域とされる。ノンフォーマル教育やマイクロクレジットの取り組みはその関心をさらに助長し、研究と実践の融合(実践型地域研究)モデルとなっている。しかし、この関心が強すぎるあまりに当該地域の固有の文化的側面への関心が脇に追いやられがちなのは残念である。

⑪推薦図書……Wills, Paul. 1977 *Learning to Labor: How Working Class Kids Get Working Class Jobs*. Columbia UP. (熊沢誠・山田潤訳)『ハマータウンの野郎ども』(筑摩書房、一九九六年)。

⑫推薦する映画作品……『プロミス』(原題「Promises」) ジャスティーン・シャピロ、B. Z. ゴールドバーグ監督、二〇〇一年、アメリカ)。

【ブータン】 幸せの国ブータンの 暮らしと人生観に見る 幸せの秘訣

前田知里

ヒマラヤの険しい山々に囲まれた幸せの国ブータン。どこか懐かしい色あせた写真の風景が郷愁を誘う国だ（写真1）。北を中国（チベット自治区）、南をインドと二つの大国に国境を接し、北限は雪で閉ざされた七〇〇〇メートル級の山稜、南部は標高一五〇メートルの平原に亜熱帯のジャングルが広がる。人口約六〇万人の隠れ里であった小国は、一九七〇年代の経済的発展重視の時代に、当時まだ一〇代であったブータン第四代国王が「国の豊かさはGDP（国内総生産）ではなくGNH（国民総幸福量）で図る

る。GNHを切り口に語られることが多いブータンであるが、映画からその暮らしと人生観を考察してみたい。

ブータン映画の紹介

ブータン映画は、仏教の教え、呪い、迷信、魔術、輪廻転生などがテーマになっているものが多く、歴史の流れに忘れられたヒマラヤのシャングリラの風習や人生観が垣間見える貴重な資料だ。インドの Bollywood 映画の影響を受け、壮大な自然を背景にロマンティックなメロディーが流れ、恋人たちが手を取り合って踊りで気持ちを表現するシーンが入る。そんなブータン映画をいくつか紹介する。

Travellers and Magicians

『Travellers and Magicians』は、カリスマ的なブータンの仏教指導者であるケンセー・ノルブがメガホンをつとめた作品だ。ケンセー・ノルブは、幼き頃、ジャムヤン・ケンセー・リンポチェの生まれ変わりとして指導者の座についた。「映画は精神を表現する曼荼羅であり、タンカ（掛け軸）である」とケンセー・ノルブは映画を製作した理由について語る。仏教精神を込めたこの映画は、インドの Bollywood 映画の影響を受けた他のブータン映画とは一線を画する趣に仕上がっている。「欲望は心が作り出す幻である」。チベット仏教の教えを、美しい映像とともにセン

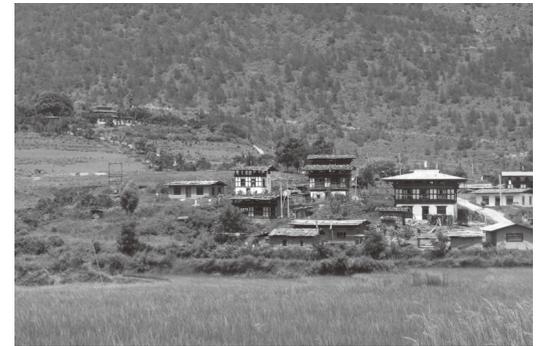


写真1 ブータンの村の風景

べきである」と提唱して一躍有名となった。

二つの大国に挟まれたブータンは、常に侵略の脅威にさらされてきた。一九五九年、チベットは中国の占領下に入り、他のチベット仏教国ラダック、シッキムはインドに吸収された。ブータンのみが唯一のチベット仏教国として独自の文化を守り続けている。近年までほぼ鎖国状態を続けていたブータンに入国する外国人には高額な観光税が課せられる。伝統衣装の着用が義務付けられており、未だに牛耕、自家採種を中心とする自給自足的な暮らしが残ってい

る（写真2）。

舞台は現代ブータンと魔術の時代である古きブータンの二つのストーリーが交錯する。一か月前に田舎に赴任してきた政府の役人ドンドウツプは、イライラしながらゆったりとした時間を生きる村人たちを眺める。彼は、何もない退屈な村を抜け出し、夢の国アメリカに渡るため首都ティンプーを目指す。ところが、週に数本しかないバスに乗り遅れ、片道三日かかる旅路を、僧侶、リンゴ売り、少女とともにヒッチハイクで旅をする（写真3）。

ドンドウツプとともに旅する僧侶が昔話を語り聞かせる。魔術師の学校に通うタシは、どこか遠い国を夢見て修行から逃げ出す途中、山の中で遭難し、隠れ里で美しい女

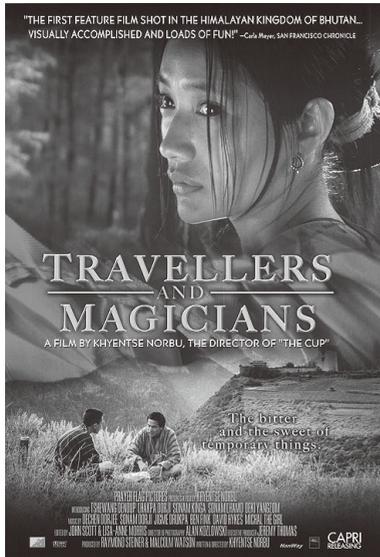


写真2 『Travellers and Magicians』
DVD パッケージ



写真3 僧侶、リンゴ売り、少女らと旅するドンドウupp

性デキに出会う。彼女は年老いた夫と二人きりで山奥で生活していた。二人は恋に落ち、タシが魔術学校で習った薬草でデキの夫を毒殺しようと試みる。ホラー映画のシーンのように、一晚中雄叫びをあげる老人。タシは耐え切れず、山小屋から逃げ出してしまふ。

アメリカを目指すのか？ 老人を殺そうか？ 旅人と魔

ズを受け、周囲の反対を押し切って同棲を始める。ラモの宿命を知ったシリンは彼女に別れを告げ、別の女性と一緒にになった。ラモは、裏切ったシリンと新しい家族に復讐を誓い、呪いの力を受け継いだ。彼女は人生のすべてを邪悪な力に注ぎ込み、復讐を果たすが、心は晴れず、孤独感に苛まれる。

ラモとシリンの間には女の子がいた。少女は恋をし、青年と一緒にすることに決める。青年は、呪われた娘であるとして承知の上で一緒になり、二人は呪いの力が及ばない遠くへ逃げる。「この子に呪いがわたる前になんとかしなければ……」。ラモは呪いの連鎖を断ち切るべく、母と祖母を部屋に閉じ込め、金の壺を抱いて火をつける。

迷信深いブータンの村には「シャーマン」(呪術師)が住むとされる。村に禍や疫病が流行ると、邪悪な力を持つとされる「シャーマン」のレットルを誰かが貼られ、スケープゴートとなった。この映画は、カルマ、シャーマニズム、輪廻転生の思想を根底に、迷信深い村人たちの言動や思想を浮き彫りにする。

ブータン映画に見るムラの暮らしと思想

ブータンの結婚観は、日本の平安時代の通い婚に似ている。ブータン西部は女系社会であり、土地は長女に受け継がれる。夜這い(ナイトハンティング)の文化が残るブー

術師は願望と現実の葛藤に陥る。自由の国に憧れるドンドウuppは現代ブータンの象徴である。電気も機械もないシンプルな暮らしを送っていたブータンに近代化・情報化の波が押し寄せ、現代のブータンの若者はいろんな魅力にさらされている。ブータンは昔のままであるべきなのか、本当に大切なものは何かを映画は問いかけている。

The Golden Cup—The Legacy

「これを持っていると幸せになれる。ただし、中のお金を決して使ってはいけないよ」。チベット人から金の壺を受け取った少女は、生涯その壺を大切にし、豊かに暮らした。ある日、子孫がそのお金を知らずに使ってしまった。「自分の手で作った食事を食べた者は皆死ぬ」という呪いをかけられる。

『The Golden Cup—The Legacy』は、リンジン・リンジンの短編小説『幸運の護符』(Talisman of Good Fortune)をベースに製作された一六〇分の長編作である。六世代にわたる呪われた一族の女たちの人生を描く壮大なドラマだ。呪いは五世代にわたり、代々女性にのみ受け継がれた。一族の女が愛した男はみな姿を消した。女たちは、金の壺が血を求めると誰かを生贄にしなければいけないという宿命を背負っていたのだ。

呪いのことを知らずに育ったラモは、シリンのプロボータンでは、恋人たちが逢い引きする。お祭などの時にしめしあわせて、女性は夜にそと戸をあけておく。この場面であいていインドのポリウッド映画の影響を受けた踊りのシーンが入る。あざやかな衣装で結婚式を挙げるというのはモダンな発想で、ほとんどは男が女の元に通うようになり、いつの間にか一緒になっているものだ。婿入りといっても、ブータンには苗字がなく、「家」の概念は薄い。離婚率も高く、一夫多妻ならぬ一妻多夫の例も村部では残っている。村の親戚関係は実に複雑であるが、親戚の子であれ、友人の子であれ、子どもをかわいがり面倒をみるのがブータン人の人情なのである。

ブータンで国王に並ぶ権力をもつのが宗教指導者である。リンポチエやラマが亡くなると、弟子たちが輪廻転生した生まれ変わりの子供を探し出す。『Travelers and Magicians』は、リンポチエ自らが仏教思想を織り込んだ映画を監督したことで話題となった。

仏教の教えでは、この世で施したすべての行いは、たとえ生まれ変わっても必ず返ってくる。理不尽に見える宿命も、すべてはカルマなのだ。天の采配に疑問を抱かず、すべてに感謝し、在るがままに受け入れることを説く。お葬式を派手にあげるが、墓はない。生まれ変わりを信じているので祖先を祭ることもないのだ。「生まれ変わっても会いたい」とは、恋人たちの決まり文句である。

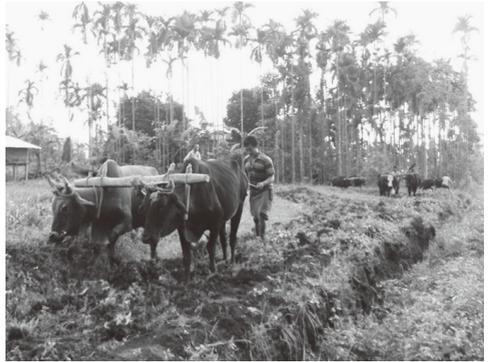


写真4 水牛と労働力を提供しあう共同作業

仏教と同時にブータン人の思想に深く影響しているのがアニミズム、シャーマニズムだといえる。ブータン人は土地の神様を畏れ敬い、呪術に救いを求める。食事の前には呪いを唱えながら酒やご飯などをばらまき、大地の神様に供物を捧げる。経文を印刷したカラフルな旗「ルンタ」（風の馬）が軒先や橋の上で風にそよぐ。峠には賽の河原のように積み上げられた石が並ぶ。ブータンの村には至る所にスピリチュアルなシンボルがちりばめられ、不思議な魔力を持つ世界に迷い込んだような錯覚に陥る。シャーマンは呪術師であると同時に、漢方・薬草の知識をもつ伝統医師

●参考文献

歌川令三（二〇〇六）「小国の地政学…秘境・ブータンはなぜ滅びないか」『東京財団研究報告書』。

大岩圭之助ほか（二〇〇八）「GNH：豊かさという概念を問う直す」明治学院大学国際学部付属研究所『研究所年報』第一一四号。

映画『Travellers and Magicians』公式サイト (<http://www.travellersandmagicians.com/>)。

映画リスト

『The Golden Cup—The Legacy』……① The Golden Cup—The Legacy、② シリン・ウォンゲル、③ 二〇〇六年、④ プータン、⑤ ソンカ語、⑥ 劇場公開、DVD販売。
『Travellers and Magicians』……① Travellers and Magicians、② ケンサー・ノルブ、③ 二〇〇三年、④ プータン、⑤ ソンカ語、⑥ 劇場公開、DVD販売。

著者紹介

- ① 氏名……前田知里（まえだ・ちさと）。
- ② 所属・職名……伊根町地域整備課。
- ③ 生年・出身地……一九八一年、京都府。
- ④ 専門分野・地域……有機農業・ブータン。
- ⑤ 学歴……ワーゲニンゲン大学有機農業研究科（アグロエコロジー専攻）修了。
- ⑥ 職歴……インドの研究所 Ashoka Trust for Research in Ecology and the Environment (ATREE) 及び共同研

でもある。村には病院がなく、町まで歩いて片道二〜三日かかる例も少なくない。シャーマニズムは映画の世界のみならず、今でもブータンの村の暮らしに息づいている。

集落での共同作業は交換労働（Exchange Labour）と呼ばれている。田植えの時期には持ち回りで水牛や労働力を提供し合い、一か月かけて集落内の田を耕す（写真4）。集落が所有する森は共同で手入れをする。誰かが新居を構える際は、交換労働の終了後、手伝ってくれた人たちに御馳走をふるまう。機械を導入した方が早く安上がりかもしれないが、共同作業がなくなれば人と人との絆は弱くなり、コミュニティが弱体化してしまう。足並みをそろえて動く視野の狭い村人たちを苛立たしく眺める役人ドンドウップは、現代社会に生きるブータンの若者の象徴である。進化か保守か、ブータン社会は変容への警戒を抱えている。

幸せの国ブータンに一度は行ってみたいというのは、映画にでてくる青い鳥を探しに旅に出た二人の男性と同じではないか。「欲望は苦痛をもたらす」と監督であるジャムヤン・ケンサー・リンポチュエは説く。隣の芝生は青く見えるものだ。幸せの秘訣は、「足るを知る」ブータンのシンブルな暮らしと、人との絆を大切にしている心にあるのではないだろうか。

究で半年間「有機農業の環境影響評価プロジェクト」に従事。ブータン政府GNH委員会からの招聘を受け、ジャムヤン・ケンサー・リンポチュエが主導するブータン初のローカルNGO、Sandrup Jongkar Initiative (SJI) で半年間有機農業の普及・調査に携わる。

⑦ 現地滞在経験……インドのオーガニック運動を先導するヴァンダナ・シヴァ博士の農場ナプダニア（Navdanya）でブータンの先進農家二〇名とともに研修を受ける。

⑧ 研究方法……インド（ナプダニアの研究者）・カナダ・日本の国際チームで約三〇の村を訪問し、インタビューを行った。有機農業の調査と普及を同時並行で行う国家プロジェクトであったため、利用可能な資源や有機農業の課題などを分析しつつ、その集落の現状に合わせたトレーニングを実施すると、アクシジョン・リサーチであった。

⑨ 所属学会……日本有機農業研究会。

⑩ 研究上の画期……ブータン政府はGNH向上を目的として国土全体を一〇〇パーセントオーガニックに変えるという声明を発表した。これをうけ、GNH委員会は有機農業の研究者を全世界に公募した。

⑪ 推薦図書……特になし。

⑫ 推薦する映画作品……『Unmistaken Child』（ナティ・バラツ監督、二〇〇八年、イスラエル）。リンポチュエの生まれ変わりを探す旅に出た弟子の旅路を追うドキュメンタリー映画。

【ネパール】
インド映画からの脱却を
目指すネパーリー・
チャルチットラ
伊藤敏朗

二〇〇八年、王政に幕をおろして連邦民主共和国として歩みはじめたネパールは、政治的混乱と伝統社会の変革、経済の拡大とデジタル情報化の浸透などが同時に進む錯綜した状況の渦中にある。世界の映画史をふりかえれば、このような混乱と希望の渾然とした時代において、その国の映画が大きな飛躍を遂げた例は多い。ネパール映画もまた、そのエネルギーが着実に蓄積され、噴出されようとしている。

ネパールにおいて、チャルチットラ（映画¹）は今も国民

パール語で製作された最初の映画と考えられているが、このような在外民間人の業績は国王政府から黙殺され、現在、そのフィルムの所在も不明である。

国王政府はインドで映画監督をしていたヒラ・シン・カトリを招聘し、一九六一年から一〇年間にわたって数多くのニュース映画と三本の劇映画の製作にあたらせた。その第一作となる劇映画『母』が公開されたのは一九六五年である。リュミエール兄弟の最初の映画興行から七〇年後、ようやく最初のネパール国産映画が作られたのだった。

『母』の主題は「母なる大地ネパールを愛し、ネパールの発展のために尽くそう」というもので、それに続く二本の



写真『クマリ』（ロイヤル・ネパール映画公社）の一場面（チャイティア・デビ氏提供）

的娯楽である。近年の同国映画の製作本数は年間七〇本を超え、人口や経済規模からすれば極めて旺盛な状況といえる。映画館に詰めかけた観客はスクリーンにむかって大歓声をあげ、歌い、ときに踊る。その熱狂ぶりは、この国の映画とは我々が知る映画とは違うメディアなのではないかと思われるほどだ。映画がかくも激しく力強いものであることを、日本の映画人・映画ファンは長く忘れていないのか、むしろ我々こそ教えられることの方が大きいとさえ思われる。

一九九〇年以前のネパール映画

ネパール映画史の最初の特徴は、一八四六年から一九五一年までネパールを実質的に支配していた宰相家のラナ家を除いて国内での映画の上映を禁止していたことである。首都カトマンズに最初の官製映画館がオープンしたのは一九四九年のことだった。一九五一年にラナ体制が崩壊、王政復古が果たされたが、国王政府もパンチャヤト（五人組）体制と言われる絶対王政体制を構築するための情報統制を行った。

一九五一年、インドのカルカッタに住むネパール人のD・B・パリヤが『真実のハリスチャンドラ王』という映画をインド国内で撮影し完成させたことされる。これはネ

官製映画『昨日今日明日』（一九六七）と『変化』（一九七〇）とともに、パンチャヤト体制を宣撫するためのプロパガンダ映画だった。

一九七一年、国王政府によってロイヤル・ネパール映画公社が設立された。公社は、一九七七年に国産劇映画で初のカラー作品となる『クマリ』²を公開した（写真³）。同作は一九七九年のモスクワ国際映画祭に出品され、ネパール映画で初の国際映画祭参加となった。

一九七八年、インドの映画会社がネパールの著名な作家グル・プラサッド・マイナリの同名小説を映画化した『藁の燃え火』を公開した。「藁の燃え火」とは、夫婦の愛憎は藁の火のように急に燃え上がることもあれば残り火のようになくすぶることもあるという意味で、農村の一組の夫婦の暮らしの機微をリアリズムと情緒性豊かに描いたネパール映画の古典的名作だった。

ロイヤル・ネパール映画公社が一九八〇年に公開した『シンドウール』³は、夫に先立たれた後に真実の愛に目覚めた女性がシンドウールの教義に背いて再婚すべきか苦しむメロドラマの中に、歌や踊りやコメディが盛り込まれた波瀾万丈の娯楽作品だった。商業的に大成功をおさめ、後に続くマサラ・ムービー⁴の路線を定着させた。

一九八〇年以降は民間の映画会社による映画産業への参入も増え、毎年ネパール映画が公開されるようになった

が、国王政府による情報統制は続いた。公社は国内の映画産業の振興にあたる一方、外国メディアの国内での撮影にはリエゾン・オフィサー（政府連絡官）を派遣してネパールの後進性や非民主的政策が映し出されることがないよう監視にあたり、「ヒマラヤの懐に抱かれた素朴で平和な王国」というネパールの牧歌的イメージばかりが世界に発信された。

『カンチ』（一九八四）は、ネパールの農村の娘が一度だけの契りを交わした男を追ってインドへ向かうも運命の偶然に翻弄されて非業の死を遂げるという物語で、ふんだんな娯楽的要素も盛り込まれたマサラ・メロドラマの典型だった。『カンチ』は、一九八五年に初めて開催されたネパール映画祭「ネパール・フィルム・アワード」で、その年までの過去のすべてのネパール映画の中から最優秀作品賞に選ばれた。

一九六五年の『母』から一九九〇年までの二五年間に制作されたネパール映画は累計で四八本にとどまる。ネパール語で映画を観たい国民の要求に対して供給数は常に不足していたため、ネパール映画が封切られると映画館を何周もとりかこむ長蛇の列ができた。「チケットを買うのに三日間並んだ」「チケット売り場の窓口で前から二番目に並んでいたにも拘わらず後ろの客に次々券を奪われ入手できなかった」など、当時のネパール映画の猛烈ともいえる人

めて触れた。クリント・イーストウッドやジョン・トラボルタ、ブルース・リーがネパールの人々のヒーローとなった。

一九八〇年代の後半から一九九〇年代の前半にかけて、ネパールでは、VHSのビデオデッキとカメラを用いて撮影、上映されるビデオ・チャルチットラ（ビデオ映画）が数多く製作され、フィルムによる映画の製作本数を上回った。ネパールにおけるビデオ・チャルチットラは、先進国におけるアマチュア・ビデオと異なり、どれも二時間から三時間あり、その中に歌と踊り、ラブストーリーとアクションがあるという商業用のマサラ・ムービーであった。この時代のビデオ・チャルチットラの隆盛は、経済発達が遅れて歩みの遅いネパール映画に対し、人々の待ちきれない思いや映画に対する表現要求があふれ出たものであるとともに、その後のネパール映画の成長期のための「プラクティスの時代」ともなった。

一九九〇年民主化運動後のネパール映画

一九八〇年代以降、パンチャヤト体制の行き詰まりや近隣諸国の政治的混乱などの影響もあって、ネパール国内では民主化運動が繰り返された。一九九〇年二月から開始された全国的な民衆運動は多数の逮捕者と死者を出し、四月には全土でゼネストが展開された。カトマンズでは二〇万人がデモに参加し、ビレンドラ国王は複数政党制の実施と

気を物語る挿話が多い。

しかし、量的拡大に質的内実はともなわず、ネパール映画の内容はどれも似たような設定のラブストーリーに歌と踊り、アクションとコメディが盛り合わされたインド大衆娯楽映画の路線、すなわちマサラ・ムービーへの傾倒が明白であった。

一九八〇年代のネパール映画のなかで異彩を放った作品が『バスデブ』だった^{*}。誠実に生きる教師バスデブと、社会悪の権化のような友人ニル（ニル・シャハ監督自身が演じた）との精神の闘争を描き、それまでのネパール映画には希有な硬質の社会派ドラマだった。興行的には振るわなかったものの、テーマ性や俳優たちの迫真の演技が高い評価を得て、ニル・シャハはネパール・フィルム・アワード（一九八五）で監督賞を獲得した。

ネパールではテレビ放送の開始も一九八五年一月と遅かった。そのため、テレビ放送開始以前に家庭用VTRが普及し、VHSのソフトを上映する個人経営のビデオ映画館（ビデオ・パラ）が多数出現するという特異な事態が生じた。絶対王政体制のもとで禁じられていたVTRやテレビセットのような情報機器の個人所有が一九七八年に解禁されると、それを購入できた人々が自宅や店で料金をとって映画のビデオソフトを見せたいと儲けた。人々はビデオ・パラに押し寄せ、世界の映画の状況にはじ

そのための憲法交布を宣言するに至った。同年一月、国民主権による立憲君主制を謳った「九〇年憲法」が公布された。

ジャナ・アンドラン（九〇年民主化運動^{*}）はネパールの産業と経済を活気づかせ、言論や表現の規制は緩やかなものとなり、国外からの観光客も増えた。ネパール映画の製作・公開本数も大幅に増え、新たな俳優、監督、プロデューサーらの参入も進み、観客の数も増えて映画産業全体が大きく成長を遂げた。

政府は一九九一年一月に映画法を一部改正し、新たにネパール映画開発委員会（FDB）を設置し、映画行政を管轄させた。ロイヤル・ネパール映画公社は段階的に民営化された。

この時期、ネパール映画の主題の対象や時代背景に拡がりが見られ、ネパール映画を代表する作品やヒット作が生まれ、新しい監督たちも陸続と続いた。一つ家で仲良く育てられた二人の男の子が一人の美しい女性をめぐる葛藤する『渇き』（一九九二）は、名カメラマンのビノード・ブラダーンの映像美にも突出したものがあつた。『愛の供えもの』（一九九三）ではラナ時代の華麗な宮廷絵巻が描かれた。

『犠牲』（一九九五）は、九〇年民主化運動をテーマとした社会的メッセージ性の濃い作品だった。政治風刺劇の上

演活動を通じて民主化を訴え続け、そのため逮捕されたこともあるネパール笑劇の人気コンビ「マハ・ジョディ」の二人、ハリバンサ・アーチャーリヤーとマダン・クリシュナ・シュレスタが民主化運動側の登場人物を演じた。

同作には、九〇年民主化運動で活躍し、実際に収容所に捕らえられていた多くの民主活動家（の俳優）が登場し、一人一人の名前と顔がアップで映し出されるたびに劇場は観客の拍手と歓声で割れんばかりとなった。劇中歌の「村々から立ち上がれ」は大ヒットして市民集会の愛唱歌になった。政治的にもメロドラマとしてもシリアスな題材でありながら随所に歌やコメディがあり、観客が楽しく声をあげながら観ることのできる大衆娯楽作品に仕上がった。

トゥルシ・ギミレ監督は二〇〇〇年に大学生の男女の青春ドラマ『鏡の影』を公開した。この作品は、製作費三五〇万ルピーに対して興収二九二〇万ルピーをあげて、それまでのネパール映画史上最大のヒットとなった。

また、外国との人材や情報の往来が増え、外国資本との共同製作が行われたり、国外の映画祭で注目される作品や監督も現れたりするなど、質的な変化の兆しもあらわれた。一九九七年には日本とネパールの初の合作映画『ミテリガウンく愛の架け橋く』が公開された。一九九九年にはフランス人のエリック・ヴァリ監督の『キャラバン』が公開され、米アカデミー賞外国語映画賞にエントリーされ

ス党指導者、ガネシュ・マン・シンの伝記映画であり、半世紀にわたって揺れ動いたネパールの現代政治史をリアルに描いた画期的な現代史再現ドラマだった。映画の中ではラナ専制時代の国民への厳しい抑圧のありさまや反ラナ闘争の戦闘場面、九〇年民主化運動における市民デモに対する警察隊の暴力や発砲なども描かれ、それまでのネパール映画にはない迫真性があった。本作は政治的紛争の続く渦中での公開となり、反コンGRESS党勢力からはプロバガンダ映画の烙印が押され、興行的に成功できなかった。

『犠牲』や『勇敢なるガネシュ・マン』などの政治的テーマを帯びた作品や、マオイストの組織を内側から描いた『炎』（二〇〇〇）は、国王の直接統治の時代になると政府によって上映禁止処置がとられることがあった。こうした圧力に対し、デモクラティック映画製作者フォーラムが集会を開いて抗議声明を発表するなどした。二〇〇四年に制作されたドキュメンタリー『戦火の中の学校』では、マオイストの占領地域の学校で政治と戦争に翻弄される生徒や教師、村の住民たちの苦悩と悲しみが捉えられた。

二〇〇六年四月、国王直接統治に抗してマオイストを含む主要政党が共同で大規模ゼネストに突入し、一〇万人のデモが王宮を取り囲んだ。ギヤネンドラ国王は民政復帰を表明し、六月には主要政党とマオイストが包括和平合意に達した。

た。『ムクンドく欲望の仮面く』（一九九九）はサンダンス・NHK国際映像作家賞の支援により製作され、NHKアジア・フィルム・フェスティバルで上映された。

一九九一年から二〇〇〇年までのネパール映画公開本数の合計は二〇五本と爆発的に増え、一九九〇年以前の抑圧的な時代からの映画の解放と隆盛ぶりが顕著だった。

九〇年民主化運動後の議会政府の力は弱く、さまざまな国内問題が解決せぬまま地方を中心に左翼勢力が台頭し、マオイスト（ネパール共産党毛沢東主義派）が「人民戦争」と称した反政府活動が一九九六年初頭から始まっていたが、二〇〇〇年頃から政府軍との武力衝突が激しさを増した。そうしたなか、二〇〇一年六月一日、ナラヤンヒティ王宮内で「ネパール王族銃撃事件」が発生、国王夫妻ら王族九名が死亡した。この難から逃れて即位したギヤネンドラ新国王は二〇〇二年五月に議会を解散、国王による直接統治に踏み切った。ネパールの政治経済は機能麻痺に陥り、内戦による死者は一万五〇〇〇人に達した。映画産業も急速に縮小し、封切り興行は軒並み失敗した。映画の製作本数が落ちこみ、質も低下して観客が離れた。二〇〇一年度に年間五〇本に達していたネパール映画の製作本数は二〇〇四年度には二一本に減少した。

二〇〇二年、『勇敢なるガネシュ・マン』が公開された。この作品は、ネパールの民主化運動を長く支えたコングレ

政情の安定化によって映画産業も回復し、二〇〇七年からはネパール映画の製作本数に回復の兆しが見えはじめた。二〇〇六年にはリル・バードル・チェトリが書いた同名小説を映画化した『移住』が、二〇〇七年にはラクシュミ・ブラサド・デウコタの著名な物語詩を映画化した『ムナとマダン』が公開され、ともに米アカデミー賞外国語映画賞にノミネートされた。いずれの作品もネパールの農村文学の土着的な情緒性を主題としており、ネパール映画の新しいアイデンティティ形成への意欲のあらわれといえた。

ネパール映画の現在

カトマンズの映画館チェーンを経営するケエスト・エンターテインメント社は、鮮明な映写環境と清潔で高級感のあるホールを設け、話題の外国映画をいち早く上映することで集客をはかる一方、映画製作にも乗りだし、二〇〇八年にその第一作、『カグベニ』を公開した。『カグベニ』は、イギリスの小説家W・W・ジェイコブズの短編「猿の手」をモチーフに、ネパールの高地の村に生きる一組の男女が向き合う人生の欲望と苦しみを寓話的に描いた作品で、シンガポール、ムンバイ、ハイデラバードなどの国際映画祭にも出品された。技術水準も高く、演技や台詞はネパールの映画の中でもことに自然で、歌や踊り、アクシヨンやコントはなく、ネパール映画で初のキス・シーンがあ

ることも話題となった。

この作品はネパール初のデジタル・シネマだった。その後、ネパール映画の製作現場ではデジタル・シネマカメラによる撮影が急速に普及し、映画館の映写機もビデオプロジェクターへの置き換えが急である。また、3D（立体視）映画のみならず、8Dといわれる、椅子が揺れたり風や水滴が噴き出したりする仕掛けを備えた臨場体験型の上映方式の映画館も人気を集めている。

二〇〇六年、南アジアではじめてとなる大学卒業資格が得られる映画学部として、それ以前からあった専門学校を改組し、オスカー国際大学映画学部が開校された。この学校の出身者であるニシャル・バスネット監督のアクション映画『ルート』（二〇一〇）は、カトマンズの裏社会でくすぶる若者たちが一攫千金を夢見て銀行強盗を仕掛けたつもりがより大きな罠にはまってしまおうという破滅的な青春群像劇を、スタイリッシュな演出とスピーディな編集で見せた。若手監督による新鮮な作風を備えた本作は、『鏡の影』の興収記録を抜いてこれまでで最大の興行的成功をおさめたネパール映画となった。

また、コンピュータ・アニメーションの専門学校であるマヤ映画アカデミー（MAAC）もインドのフランチャイズから独立して経営を始めた。ネパール映画にはセルアニメやクレイアニメの作品がなく、いきなりCG時代に突入

含されているが、融和政策の一方における少数民族のアイデンティティーの確立や伝統文化の保護も現代ネパールが抱える課題のひとつである。

インド映画からの脱却を目指す

ネパリー・チャルチットラ

これまでネパールの映画人は、ハリウッドやボリウッドを真似てカトマンズをコリウッドと呼ぶことがあった。かつてはそこに若干の阿諛も含まれたが、今日のコリウッドの活況と熱気はその名にふさわしいものと感じられてならない。ネパールの数少ない映画スタジオは連日撮影スケジュールが埋まっているし、町の中では頻繁に映画のロケ風景とそれに群がる野次馬の人だかりを目にすることができる。打ち続く政情不安にもかかわらずネパールの映画人は意気軒昂であり、一般市民の映画への関心も高い。

隣接する映画大国インドのマサラ・ムービーの様式に色濃く染まっているようにも見えるが、内容を仔細に検討してみれば、そこにはネパールの人々の暮らし、社会観や家族観が映し出され、慎重深く細やかな感受性を備えたひたむきな人間像が描かれている。このようなネパールの感性の写し鏡となつてきているからこそ、ネパール映画は永く人々からの支持を集めてきたと思われる。

これからのネパール映画は、世界の観客の鑑賞にも堪え

しつつある。こうした学校はメディア産業への就職を志す才能ある若者たちの人気を集めており、カトマンズのテレビ・映画産業には続々と新規参入者が加わって熱気が漲っている。

ネパールの少数民族であるリンプルー族の少女とその家族の悲劇を描いた『ヌマフン』（二〇〇一）がアジアフォーカス・福岡国際映画祭で上映されたナビン・スツパ監督は、少数民族フィルム・アーカイブ（IFA）を主宰して、少数民族の若者たちにドラマやドキュメンタリーの製作方法を教えるワークショップなどを精力的に行っている。二〇〇七年には第一回ネパール国際少数民族映画祭（NIIFF）を成功させた。

ネパールは、インド系、チベット系、中央アジア系の三つの系統の三〇以上の民族が暮らし、五〇以上の言語が使われている多民族国家である。ネパール映画の一ジャンルとして、公用語（ネパール語）以外の言語を理解する人々のための映画が存在する。これらの民族語別の映画はそれぞれの言語使用者のために提供され、字幕がつかず吹き替えも行われない。ビデオによってきわめて低廉な費用で製作され、VCDやDVDで市販されている。その実数や実態は把握しようもないが、デジタル時代になってますます隆盛である。

ネパールにおける民族の多様性は現在のところ穏和に包

る、より洗練され、かつ独自性の高い、優れた表現作品として発達していくことが求められる。その実現には時間と努力を要するだろうが、すでにその方向へむかってネパール映画の模索は始まっている。

●注

*1 ネパール語で映画のことを「チャルチットラ」という。

「チャル」は「動く」、「チットラ」は「絵」の意味で、日本語の「活動写真」と同じく「モーション・ピクチャー」の直訳である。

*2 クマリとはネワールの信仰によって選ばれる聖なる処女神のこと。

*3 シンドゥールとは既婚女性の印として髪中央に引く赤い粉の線のこと。

*4 マサラとは香辛料の意味で、映画には、歌、踊り、ロマンス、アクション、道化という「五つのマサラ」をどれも欠いてはならないというのがマサラ・ムービーのセオリーである。「五つのマサラ」とは、インドの伝統的芝居綱要である「ナーティヤ・シャーストラ」に示された「芝居によって観客に与えられるべき九つの味（色気、勇氣、笑い、悲しみ、驚き、恐怖、怒り、憎悪、平安）がもたれている。古典芸能の伝統や大道歌芝居の形式に一九世紀以降のイギリス支配の影響を受けた近代的感性が融合されたことで生まれたマサラ・ムービーは、現在に至るまでインドやネパール映画の典型的表現様式として深く根づいている。

*5 ただし、その時点でのネパール映画の累計は二〇本足ら

ずで、候補作は七本というなかでの受賞だった。

*6 『パスデブ』は二六ミリフィルムで撮影され、上映用に三五ミリフィルムにブローアップして劇場公開された最初の映画だったが、その後のネパール映画はこの方法で製作・配給されるものが大勢を占めるようになり、現在に至るまで三五ミリフィルムで撮影される映画は稀となった。

*7 この政変は、クランティカリ・ジャナ・アンドラン(民主化運動)またはジャナ・アンドランといわれ、九〇年民主化運動あるいは九〇年民主革命と訳される。

●参考文献

伊藤敏朗(二〇一一)『ネパール映画の全貌——その歴史と分析』凱風社。

佐伯和彦(二〇〇三)『ネパール全史』(世界歴史叢書)明石書店。

杉本良男(二〇〇二)『インド映画への招待状』青弓社。

野津治仁(一九九五)『ネパール映画の現在』季刊アジアフォーラム 七八、財団法人アジアクラブ、六一七頁。

野津治仁(一九九七)『それでもやっばり映画が観たい』石井傳編『暮らしがわかるアジア読本——ネパール』河出書房新社、二五六—二六二頁。

山本真弓(一九九三)『ネパール人の暮らしと政治——「風刺笑劇」の世界から』(中公新書)中央公論社。

山本真弓(一九九七)『九〇年民主化とその背景』石井傳編『暮らしがわかるアジア読本——ネパール』河出書房新社、一九一—二五頁。

レイ・サタジット(一九九三)森本素世子訳『わが映画インドに始まる——世界メネマへの旅』第三文明社。

Anubhan, Ajit. (2007) "Initial Nepali Films". *Media Studies 2*. Martin Chotari. pp. 151-182.

FDB: Film Development Board. (eds.). (2008) *Chalchitra Manah*. FDB.

Karki, Chetan. (2002) "Nepali Film Industry: Growth and Development". P. Kharel. (eds.) *Sight Sound & Pulse*. Nepal Press Institute. pp. 77-126.

Karki, Chetan. (2008) *Chetan Drajt 2008* (*The History of the Nepali Films: 2021-2063B.S. (1962-2006A.D.)*). Unpublished Manuscript by Chetan Karki.

Liechty, Mark. (2003) "The Social Practice of Cinema and Video Viewing in Kathmandu". *Suitably Modern: Making Middle-Class Culture in Kathmandu*. Martin Chotari. pp. 151-182.

Sayami, Prakash. (2004) *Chalchitra Kala Ra Pravidhi*. Parvati Books & Stationary Centre.

Sharma, Laxmi Nath. (1981) *Chalchitra Kala*. Sajha Prakashan. Tuladhar, Bijaya Ratna. (2008) *Bijaya Drajt 2008*. Unpublished Manuscript by Bijaya Ratna Tuladhar.

Whelpton, John. (2005) *A History of Nepal*. Cambridge University Press.

映画リスト

『愛の供えもの』……① Pream Pinda` ② ヤダブ・カレル、③ 一九九三年、④ ネパール、⑤ ネパール語、⑥ 未公開。

『移住』……① Basain、② スバス・ガジュレル、③ 二〇〇六年、④ ネパール、⑤ ネパール語、⑥ 未公開。

『鏡の影』……① Dahapan Chhanya、② トウルシ・ギミレ、③ 二〇〇〇年、④ ネパール、⑤ ネパール語、⑥ 未公開。

『カグベニ』……① Kagbeni、② プシヤン・ダハール、③ 二〇〇八年、④ ネパール、⑤ ネパール語、⑥ 未公開。

『濁き』……① Trishna、② ウゲン・チョベル、③ 一九九一年、④ ネパール、⑤ ネパール語、⑥ 未公開。

『カンチ』……① Kanchni、② B・S・タパ、③ 一九八四年、④ ネパール、⑤ ネパール語、⑥ 未公開。

『犠牲』……① Balidan、② トウルシ・ギミレ、③ 一九九五年、④ ネパール、⑤ ネパール語、⑥ 未公開。

『昨日今日明日』……① Hijo Aata Bhoir、② ヒラ・シン・カトリ、③ 一九六七年、④ ネパール、⑤ ネパール語、⑥ 未公開。

『キャラバン』……① Caravan、② エリック・ヴァリ、③ 一九九九年、④ フランス、イギリス、スイス、ネパール、⑤ ドルバリ語、⑥ 劇場公開(一九九九)、DVD販売。

『クマリ』……① Kumari、② プレム・バスネット、③ 一九六五年、④ ネパール、⑤ ネパール語、⑥ 未公開。

『真実のハリスチャンドラ王』……① Satya Harishchandra、② D・B・バリヤ、③ 一九五一年、④ インド、⑤ ネパール語、⑥ 未公開。

『シンドウール』……① Sindoor、② プラカス・タパ、③ 一九八〇年、④ ネパール、⑤ ネパール語、⑥ 未公開。

『戦火の中の学校』……① Schools in the Crossfire、② ドゥルバ・バスネット、③ 二〇〇四年、④ ネパール、⑤ ネパール

語、⑥ 不明。

『ヌフン』……① Numfung、Beautiful flower、② ナビン・スツパ、③ 二〇〇一年、④ ネパール、⑤ ネパール語、⑥ アジアフォーカス・福岡国際映画祭(二〇〇二)。

『パスデブ』……① Basdev、② ニル・シヤハ、③ 一九八四年、④ ネパール、⑤ ネパール語、⑥ 未公開。

『母』……① Aama、② ヒラ・シン・カトリ、③ 一九六五年、④ ネパール、⑤ ネパール語、⑥ 未公開。

『炎』……① Aago、② ナラヤン・プリ、③ 二〇〇〇年、④ ネパール、⑤ ネパール語、⑥ 未公開。

『変化』……① Parivartan、② ヒラ・シン・カトリ、③ 一九七〇年、④ ネパール、⑤ ネパール語、⑥ 未公開。

『ミテリガウンと愛の架け橋』……① Miteri Chaun、② ガガシ・ピライ・シュレスタ、③ 一九九七年、④ ネパール・日本、⑤ ネパール語、⑥ 富山県利賀村にて上映(一九九七)。

『ムクンドと欲望の仮面』……① Mukundo、② ツェリン・リタール・シュルパ、③ 一九九九年、④ ネパール、⑤ ネパール語、⑥ NHKアジア・フィルム・フェスティバル上映、NHK放映。

『ムナヒマタン』……① Muna Madan、② ギヤネンドラ・デオサ、③ 二〇〇七年、④ ネパール、⑤ ネパール語、⑥ 未公開。

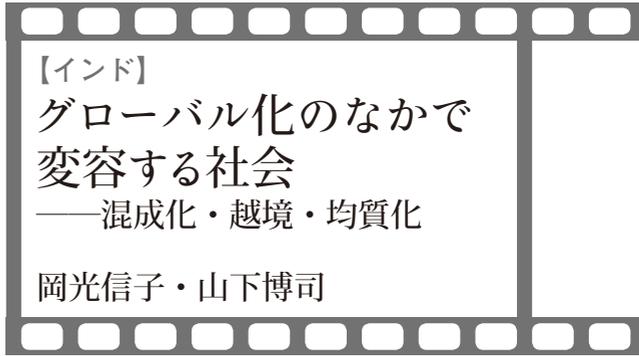
『勇敢なるガネシユ・マン』……① Veer Ganesh Man、② ヌサイ・ラトナ・トラダル、サジ・マン・シュレスタ、③ 二〇〇二年、④ ネパール、⑤ ネパール語、⑥ 未公開。

『ルート』……① Root、② ニシヤル・バスネット、③ 二〇〇一年、④ ネパール、⑤ ネパール語、⑥ 未公開。

『蒙の燃え火』……① Parala Ko Ago、② プラタップ・スッパ、
③ 一九七八年、④ ネパール、⑤ ネパール語、⑥ 未公開。

著者紹介

- ①氏名……伊藤敏朗(いとう・としあき)。
②所属・職名……東京情報大学総合情報学部・教授。
③生年・出身地……一九五七年、大分県。
④専門分野・地域……映像表現論・ネパール。
⑤学歴……一九八〇年三月 東京農業大学農学部造園学科卒業、二〇〇九年三月 日本大学大学院芸術学研究所科博士後期課程修了・博士(芸術学)。
⑥職歴……一九八〇年四月(二二歳) 東京農業大学図書館視聴覚センター、一九八八年四月(三〇歳) 同法人・東京情報大学教育情報センター事務主任、二〇〇〇年四月(四二歳) 同法人・東京情報大学経営情報学部情報文化学科講師(専任)を経て、二〇〇九年一月(五二歳) より現職。
⑦現地滞在経験……二〇〇六年二月(四九歳)、東京情報大学准教授としてネパールにおけるフィールドワークを開始。その後現在まで一六回の現地渡航、のべ三〇〇日以上滞り経験がある。
⑧研究方法……ネパール映画のスタッフ・キャストとネパール語で劇映画を制作、並行して現地の映画産業・映画文化の調査研究をおこなっている。二〇一二年五月、現地プロデューサーのオフアールにより脚本・監督を手がけた長編劇映画『シリスコフル(花を散らす口づけ)』(二時間一五分)を完成した。



インドは、年間の映画制作本数が世界一の国とされてきた。インド映画協会(Film Federation of India)の集計によれば、二〇一一年に検閲を通過した劇映画の総数は二五五本となっている。一般に、インド映画の制作本数として公にされているのはその年に検閲を通過した作品数である。インドでは検閲を通過した作品のみが公開を許される。そうした作品だけで年間一〇〇〇本以上あることになる。検閲を受けるにはフィート当たりの料金も課される。ドキュメンタリー作品など、収益を見込まず、国内での上

- ⑨所属学会……日本教育メディア学会。
⑩研究上の画期……ネパール王族銃撃事件(二〇〇一年六月一日)。それまでのネパールに対して抱いていた「ヒマラヤの懐に抱かれた平和な王国」という牧歌的イメージが吹き飛ばされた。その後続くマオイスト(ネパール共産党毛沢東主義派)との内戦の時代を経て、王制廃止、連邦民主共和国への移行という混沌の時代へ突き進む端緒となった事件であった。
⑪推薦図書……伊藤敏朗『ネパール映画の全貌——その歴史と分析』(凱風社、二〇一二年)、山本真弓『ネパール人の暮らしと政治——「風刺笑劇」の世界から』(中央公論社、一九九三年)。
⑫推薦する映画作品……『犠牲』(原題『Baidan』、トゥルシ・ギミレ監督、一九九五年、ネパール)、『美しい花』(原題『Kumalung』、ナビン・スッパ監督、二〇〇一年、ネパール)、『海と太陽』(原題『Taratarna』、エマヌエーレ・クリアレーゼ監督、二〇一一年、イタリア)。

映が困難だったり想定していなかったりする作品は、あえて検閲に臨まないことも多い。それも考慮すれば、実際の制作本数は大きく跳ね上がる。ただし、検閲を受けても公開されない作品も多いし、翌年以降に日の目を見るものもある。同じ作品でも他言語に吹き替えられ別個に検閲を経れば、そのぶん本数も水増しされる。外国語作品も、インドの言語に吹き替えられ検閲を通ったなら検閲通過本数に加えられる、インド映画自体の本数と一体になってしまう。このように「制作本数」の実相は掴みたい。しかし、「数」をめぐる不確定さは残るものの、インドが世界で冠たる映画大国であることに疑いの余地はない(山下・岡光二〇一〇・一六八―一七四)。

近年テーマパークもどきの施設が各地にお目見えし、インドの娯楽形態に多少の彩りを添えているが、「娯楽の王さま」としての映画の地位は今も安泰である。急増している都市部の大型ショッピングモールにはシネコンが併設されていることも多い。衛星放送やケーブルテレビの普及により多チャンネル化が現出したが、ソフトの不足もあって、映画作品そのものや映画のなかの歌と踊りのシーンを集めた番組が今も幅を効かせているのが現実である。映画の人気はいまだ衰えず、それだけ無視できない影響力をとどめている。

本稿では、インド社会の変転を映した三本の作品を軸

に、グローバル化に伴う諸現象に鋭敏に反応するインド映画の現状を考察する。

インド人の世界進出とインド映画

——『たとえ明日が来なくても』を事例に

世界には、在外インド人 (Overseas Indians、いわゆる「印僑」) が三〇〇〇万人ほどいると言われる。*1 国外でインド映画を受容する主体がこれらの人々である。一人あたり興行収益単価は国外のほうが格段に高く、在外インド人の存在はインド映画産業の収益構造にとって重要な存在に踊り出ている (山下・岡光二〇一〇: 四四―八二)。ここでは、こうした人々を描いた娯楽作品の嚆矢として『たとえ明日が来なくても』(二〇〇三) を取り上げ、インド人や映画産業をめぐるグローバル化の諸相について考える。

『たとえ明日が来なくても』は、ニューヨーク市に住むインド系住民の悲喜交々を描いた作品で、オール北米ロケで制作されている。ヒロインのナイナー (ブリーティ・ズインター) は、家庭内トラブルで疲弊していたが、MBA コースの級友である天真爛漫なローヒット (サイーフ・アリ・カーン) に心慰められていた。ナイナーは、近所に越してきたアマン (シャルルク・カーン) の物怖じしない人柄に惹かれていく。アマンの心にもナイナーへの愛が芽生える。しかし不治の病に冒されていたアマンは、ナイ

ナーを愛するがゆえに、彼女とローヒットとの間のキューピッド役に徹する。二人の結婚を見届け、アマンは息を引き取る。

『たとえ明日が来なくても』は、同じ年に公開されたボリウッド映画 (ムンバイで制作される娯楽映画の俗称) のなかで最高の国外収益をあげた。総収益七億八〇〇〇万ルピーのうち、国内市場が約六五%の五億一〇〇〇万ルピー、国外が約三五%の二億七〇〇〇万ルピー (北米で九五〇〇万ルピー、イギリスで一億二七五〇万ルピー、その他で四五〇〇万ルピー) となっている。*2 同作品は、二〇〇三年の時点での歴代国外収益記録をも塗り替えるものとなった。*3

『たとえ明日が来なくても』は、シャルルク・カーン、ブリーティ・ズインター、サイーフ・アリ・カーンという三大スターの共演で、現実離れた歌と踊りのシーン、三角関係、大富豪や大邸宅の登場、家族の絆、ユーモア、哀切というインドの商業映画に頻出する諸要素を満載している。つまりこの作品は、北米で物語が展開することを除き、インドを舞台とするインドのメインストリーム映画と構造的及び内容的に大差ないものとなっているのである。

『たとえ明日が来なくても』は、国外に限らずインド内においても商業的に大成功を収め、二〇〇三年の国内興行成績で第二位を記録している。国外に定住する登場人物の

設定が観客の間で好意的に迎えられたのである。これにはインド人の世界進出の事実が如実に反映されている。

当時のインドでは、経済交流の活発化、先端技術者の需要、留学生の増大などをうけ、国外に進出する人々が急増し、ディアスポラで新たな移民層を形成しつつあった。インド系の人々の国外におけるプレゼンスはその後も拡大の一途をたどっている。公開された当時、インドの人々にとって、国外で暮らす親族や知人がいることはもはや珍しいことではなくなりつつあった。新たな富裕層の誕生で海外旅行も増えていた。『たとえ明日が来なくても』が描く「異境での暮らし」も、公開当時、作品の設定としては斬新でも、実際には、夢の世界から手の届く範囲へと移りつつあったのである。国内マーケット的には、こうした夢と現実の絶妙なバランスがオーディエンスの心をくすぐったと言えるであろう。*4 一方、在外のインド人からは、『たとえ明日が来なくても』は、舞台がアメリカに設定されたことよって臨場感をもって共感できる作品として受け入れられたということになる。

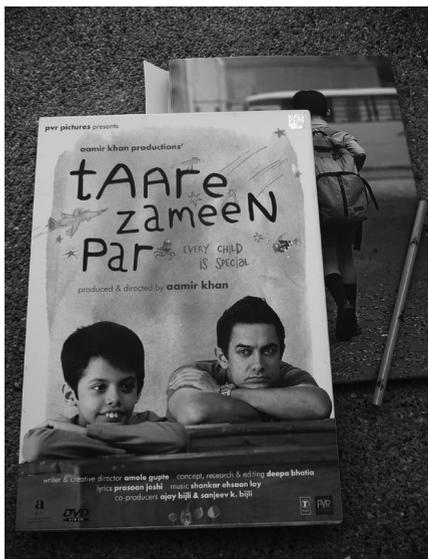
二〇〇〇年代前半における『たとえ明日が来なくても』の国内外の成功はインド映画界が迎えたつあったグローバル化の現実を象徴的に表している。

インドの経済発展に伴うオーディエンスの質的転換

——『ターレー・ザミン・パル』を事例に

インド映画のコンテンツは、インド社会の変化と連動している側面が強い。一九九一年、経済開放政策に舵を切つて以降、順調な経済成長が続き、年収九万ルピー以上の中間層が全人口の約二〇〜三〇%を占めるようになった (山下・岡光二〇一〇: 三二―四一―三四―九)。中間層の拡大は識字人口の増加と表裏一体である。映画の客層についていえば、マス・オーディエンス (高等教育を受けておらず、社会・経済的に中間層以下の大多数の観客) 向けの制作・興行スタイルから、ここにきてクラス・オーディエンス (高等教育に浴し、社会・経済的にも中間層以上の観客) が重要な要素を形成するようになっていく。以下、クラス・オーディエンスの増加や観客の嗜好の変化が要因となって大ヒットを収めた作品『ターレー・ザミン・パル』(二〇〇七) を例に考えてみたい。

『ターレー・ザミン・パル』は、俳優アーミル・カーンが制作・監督・主演した意欲的な娯楽作品である (写真)。ストーリーは、学校でも家庭でも手を焼かっていた主人公の少年イシャーンの成長を軸に展開する。彼は難読症という障害をもっていたが、周囲の誰もそれに気づかなかつたため、問題児とされて遠方の寄宿舎学校に編入させられてしまう。そこでイシャーンは同じ困難を克服し



写真『ターレー・ザミン・パル』DVDパッケージ写真

た経験をもつ若い美術教師（アーミル・カーン）と出会い、正面から問題と向き合い、絵画の才能を開花させていく。

『ターレー・ザミン・パル』では、スター俳優がアーミル・カーンのみで、娯楽映画に定番のオーバードラマ、唐突な出来事、不自然な展開なども無い。唯一のダンス・シークエンスも、全体のストーリーから浮き立つことのないよう、リアルシーンを基調とし派手さも抑えられている。挿入歌にもストーリーに適った詞が付けられている。予算規模も小さい。すなわち、それまでのインド・メインストリーム映画の作風とは明らかに一線を画する構成になっているのである。にもかかわらず、『ターレー・ザ

国内におけるコンテンツの均質化と地域性の卓越した

作品の今後——『第一の敬意』を事例に

現在、インドの映画作品と映画産業はさまざまな局面において「ボーダレス化」に直面している。インド映画の国外市場は今や高収益の源泉であるため、映画作りにとってその存在を無視できないものとなっている。作品のコンテンツも、国内のオーディエンスに大きな違和感を生じさせない範囲で、在外のインド人たちの欲求も満足させるものへと変化しつつある。コンテンツに一種の混成化が起こっているのである。国外での撮影の一般化・恒常化にはそのような背景もある^{*6}。このことは、ボリウッドにおける撮影所の不足も関係している。

インド映画市場のボーダレス化現象は国内においても着々と強まり、コンテンツにも均質化の傾向が顕在化している。実にボリウッド映画は、今般のグローバル化以前からコンテンツにおける均質化を経験してきた。ボリウッド映画は、北インドのヒンディー・ベルトを中心に、広範な地域でまんべんなく受け入れられるよう、国内の地域的相違に由来する諸要素を抑え、汎インド性を考慮した制作がなされてきた。用いられる楽曲も同様で、どれも似たり寄つたりのものとなっている。興行上の失敗を避けるため、直近のヒット作を模倣した映画作りも横行してきた。こうしたことから、ボリウッド映画は内容的にマンネリ化

ミン・パル』は、外国人を含む国外オーディエンスをターゲットにするのではなく、第一義的に国内マーケットを念頭に制作されている。スターが主演し、シーンを効果的に演出する歌や音楽が随所に配されるなど、商業映画としての要件を満たしていることが何よりの証しである。

『ターレー・ザミン・パル』は、強い社会的メッセージに裏打ちされた娯楽映画である。メッセージ性が突出しているものの、国内で商業的に成功し、批評家の評価も総じて高かった。国内でのDVD販売は公開のわずか六か月後という早さで行われ、南インドのタミル語やテルグ語への吹き替えバージョンも発売された。『ターレー・ザミン・パル』は国内の各方面に反響を起した。教育界などでは、

『ターレー・ザミン・パル』以前・以後』という言い方さえ現れたほどである。いわば「現象」になったのである。『ターレー・ザミン・パル』は、良質なストーリー、良質な歌、適切なキャスティングというヒット作に要求される諸条件をクリアーし、マス・オーディエンスとクラス・オーディエンスの双方に受け入れられる作品となった。この映画の成功は、インドにおいて、所得水準や教育水準の高まりをうけてオーディエンスの質が多様化し、従来型の商業映画とは一味違う映画を期待する層が着実に形成されつつあることを証明したのである（山下・岡光二〇一〇； Yamashita & Okamitsu 2011）。

に陥りがちな欠点も随伴していたのである。

それに対し、南インドのフィルムメーカーは、ボリウッドに比べて地域に根ざした作品を作るのに長けてきたが、最近ではインド全土での上映を前提にしたものも制作するようになってきている。たとえば、南インドを代表する監督マニラトナムの『ロージャー』（一九九二）と『ボンベイ』（一九九五）は、タミル語圏で大ヒットしたにとどまらず、ヒンディー語などに吹き替えられて全インドを席卷した。成功をうけ同監督は『ディル・セ 心から』（一九九八）でボリウッド・スターであるシャールク・カーンとマニシャー・コイララを主役に起用し、タミル語に替わってヒンディー語による映画制作に転じている^{*7}。

俳優の特徴にも変化が見られる。従来、北インドと南インドでは、目鼻立ちや身体特徴の形質的相違に加え、美意識や文化伝統の違いを反映して、映画に登場する俳優の服装などにも顕著な差異が見られた。しかしこのところボリウッドで色白でスリムな体型の女優が主流になると、南インド映画でも、太めのヒロインに替わって、ヒンディー映画界出身のスマートな女優が起用されることが多くなった。精悍な外見のヒーローが一般化するなど、主演俳優のイメージにも変化が顕在化している。オーディエンスの嗜好が全インドで均質化に向かうなか、映画の中味も均質性を帯びる傾向が顕在化しているのである。

さらに、南インドの映画産業内部においてもボーダレス化が進行している。タミル映画のなかには、(吹き替え版の公開が禁じられているカルナータカ州を除く)南インド諸州で上映されるとの前提のもとに制作される作品も多くなっている。南インド内では以前から人気俳優などの「越境」が目立っていたが、ここに来てボーダレス化がコンテンツ自体にまで波及しているのである。南インド諸州は文化的基層を緩やかに共有することに由来する類似点も多いが、各州は言語を異にしており、それぞれの言語で制作される作品には独自の感性や情趣の機微が見られたものである。それゆえ、南インドの映画は相互に影響を与えつつもそれぞれ別個の発展をたどり得たのである。南インドのある言語でヒットした作品が南インドの異なる言語にリメイクされる際も、地域性に合わせて配役や設定を微妙に変更することも稀ではなかった。ところが最近では、リメイクの手間を省くため、はじめから南インド諸州内の異なる要素をそぎ落として作られることが多くなっている。そのまま別言語に吹き替えれば事足りるからである(山下・岡光 二〇一〇・一一八―一三三)。

地域性に裏打ちされた作品の代表例として、タミル映画『第一の敬意』(一九八五)がある。この作品は、タミルナードゥ州の一農村を舞台に、女性の貞節をめぐる通念、身分秩序やカースト的規範、伝統的価値観等のしがらみの

化現象に不可避免的に随伴する三つの様相——混成化(hybridization)・越境(transborderization)・均質化(homogenization)

——に焦点を当てて考えてきた。

インド社会は、経済開放政策に転じて以降、順調な経済発展のプロセスを経るなかで、予想を上回るほどの速さで変容を被りつつある。こうした社会変化の奔流を承け、インドで制作される映画においても、ターゲットとなる客層の変化に伴って、ストーリー、キャスティング、舞台設定、地域的要素、楽曲など、コンテンツに大きな変化が顕在化しつつある。インド映画の世界は、固定的なものではなく、インドを取り巻く社会状況に鋭敏に反応しながらダイナミックに変容を遂げている。この意味でインド映画は、インド社会の動態を測るツールとしての一面を有しているのである。

日本においては、これまでインド映画について安易な紹介がたびこり、一部の作品群や特定の俳優の主演作などに偏った興行が横行してきた。そのため、低劣でステレオタイプ的なイメージが定着し、学問的アプローチを阻害してきた傾きがある。今後インド映画に多方面から研究の光が当たることが期待される。

なかで純愛を貫く初老の村長むらおぢと若い不可触民女性の悲運を描いた佳作である。作品は、交叉イトコ婚の実践等を含むドラヴィダ的な親族関係やタミル独特のシンボリズムに充填されている。『第一の敬意』は、シリアスな内容ではあるが、歌と踊りを含む商業映画として州内で大ヒットを記録し、タミル語作品として全国的な映画賞にも輝いている。

『第一の敬意』は、地域性を強く反映しており、タミル地方の伝統文化を知れば知るほどそのテーマの奥深さを把握できる作品である。しかしながら、このような一地域の文化特性を前面に打ち出した作品は、今や他州の言語に吹き替えられてもヒットが見込めないため、最近ではあまり制作されなくなっている。我々がインタビュした映画人の多くが、『第一の敬意』のような作品はもう撮れないだろうと口を揃えて述懐していたことを思い出す。映画をめぐる国内映画マーケットのボーダレス化の激流のなかで、一部の例外はあっても、地域性が強く打ち出された作品は制作現場から次第に駆逐されつつあるのが現状である。

混成化・越境・均質化

——社会の動態を読み解くツールとしての映画

本稿では、現代インドの文化・社会の動態を知る有力な手がかりとして数本のインド映画を取り上げ、グローバル

●注

* 1 <http://www.filmfed.org/IFF2011.html> (二〇一二年一月二七日閲覧)。

* 2 「インド系」が指し示す内容は場合によりまちまちである。狭義のインド共和国出生者を指すというより、印パ分離以前の広義のインド、場合によってはネパールやスリランカなどを含む「南アジア」から到来した人々とその子孫を漠然と示すことも多い。したがって、在外インド人として示される人数はあくまで「目安」と考えるべきである。

* 3 “Top Lifetime Grossers 2000-2009”, BoxOfficeIndia.Com.

* 4 “Box Office 2003”, BoxOfficeIndia.Com. “Overseas Earnings”, BoxOfficeIndia.Com.

* 5 「たとえ明日が来なくても」に先立つタミル映画『ジーンズ』(一九九八)はこの種の設定の先駆である。ストーリーは、ロサンゼルスとタミル農村での場面が自由に交替する。このように、欧米とインドとの間で舞台をめまぐるしく交錯させる設定に立つ作品は今も少なくない。

* 6 この作品では、後にボリウッド・スターとなるプリーティ・ズインターがデビューを果たしている。のちにトップ女優に成長するアイシワリヤー・ライのデビュー作もマニラトナム監督作品『サ・デュオ』(一九九七)だったことは記憶に新しい。

* 7 たとえば、日本で大ヒットしたタミル語映画『ムトゥ 踊るマハラジャ』(一九九五)もマラーヤラム語映画のリメイク作品で、本来ケーララの俳優モーハン・ラールの主演作である。タミル語のリメイク作品は成功を取めたが、原作はヒットしていない。

●参考文献

- BoxOfficeIndia.Com. "Box Office 2003". <http://www.boxofficeindia.com/showProd.php?itemCat=209&catName=MjAwMw==> (11011年10月14日)。
- BoxOfficeIndia.Com. "Overseas Earnings". http://www.boxofficeindia.com/pages.php?pageName=overseas_earnings (11011年10月14日)。
- BoxOfficeIndia.Com. "Top Lifetime Grossers 2000-2009". <http://www.boxofficeindia.com/showProd.php?itemCat=127&catName=MjAwMjAwMDA5MDA5> (11011年10月14日)。
- 山下博司・岡光信子 (110110) 『アジアのハリウッド——グローバルゼーション・イン・インド映画』東京堂出版。
- 山下博司・岡光信子 (110111) 『インド人と娯楽映画』『インマを知る事典』東京堂出版 (第三版) 二八六—二〇八頁。
- Yamashita Hiroshi & Okanitsu Nobuko. 2011. "Indian Filmdom in Transition: Recent Developments and Transformations of Commercial Cinema under Globalization." Internations of Symposium "Media and Power in Contemporary South Asia".

映画リスト

- 『ザ・デュオ』……① **ଝୁଗୁରୀ** ② マニラトナム、③ 一九九七年、④ インド、⑤ タミル語、⑥ アジアフォーカス・福岡国際映画祭 (一九九八)。
- 『ジーンズ』……① **ଝୁଗୁରୀ** ② シャンカル、③ 一九九八年、④ インド、⑤ タミル語、⑥ 二〇〇〇年。
- 『ターレ・ザミン・バル』……① **ତୀର୍ତ୍ତ ଗଣିତ ପ୍ର** (地上の星たち)、② **ଆର୍ମିଲ୍-କାନ୍**、③ 二〇〇七年、④ インド、⑤ ヒンディー語、⑥ 未公開。

- たち)、② **ଆର୍ମିଲ୍-କାନ୍**、③ 二〇〇七年、④ インド、⑤ ヒンディー語、⑥ 未公開。
- 『第一の敬意』……① **ପ୍ରଥମ ଗମ୍ଭୀରତା** ② P. パーラティラージャー、③ 一九八五年、④ インド、⑤ タミル語、⑥ 大インド映画祭 (一九八八)。
- 『たとえ明日が来なくても』……① **କହ ନା ନା** ② ニキル・アドヴァーニ、③ 二〇〇三年、④ インド、⑤ ヒンディー語、⑥ 東京フィルムフェックス (二〇〇四)、DVD販売。
- 『デル・セ 心から』……① **ଦେହ** ② マニラトナム、③ 一九八八年、④ インド、⑤ ヒンディー語、⑥ 二〇〇〇年。
- 『ボンベイ』……① **ଝୁଗୁରୀ** ② マニラトナム、③ 一九九五年、④ インド、⑤ タミル語、⑥ 一九九八年。
- 『ムトゥ 踊るマハラジャ』……① **ଝୁଗୁ** ② K. S. ラヴィクマール、③ 一九九五年、④ インド、⑤ タミル語、⑥ 一九九八年。
- 『ロージャー』……① **ଝୁଗୁ** ② マニラトナム、③ 一九九二年、④ インド、⑤ タミル語、⑥ 福岡総合図書館インドシネマウィーク (一九九七)、東京国際映画祭 (一九九八)。

著者紹介

- ① 氏名……岡光信子 (おかみつ・のぶこ)。
- ② 所属・職名……東北大学大学院文学研究科・専門研究員。
- ③ 生年・出身地……一九六三年、大阪府。
- ④ 専門分野・地域……インドにおけるキリスト教の現地適応、インド、シガポール、インドネシアにおいて宗教組織の社会貢献について宗教学人類学的に調査・研究。近年、インド・

タミルナドゥ州の伝統医療について調査を行っている。

- ⑤ 学歴……関西大学商学部卒業、関西大学大学院文学研究科修士課程地理学専攻修了、東北大学大学院文学研究科博士課程前期二年課程 (社会学) および後期三年課程 (人間文化学専攻) 修了、博士 (文学)。
- ⑥ 職歴……一九九八年～一九九九年、二〇〇三年～現在 仙台大学非常勤講師、二〇〇七年～現在 東北大学大学院文学研究科・専門研究員、二〇一二年～現在 東北学院大学ヨーロッパ文化総合研究所・客員研究員。
- ⑦ 現地滞在経験……一九九九年～二〇〇〇年 インド・タミルナドゥ州立マドゥライ・カマラージ大学留学 (ジャーナリズム・コミュニケーション学科)。

- ⑧ 研究方法……フィールド・ワークは研究の基礎を成す。フィールド・ワークは、参与観察、インタビューが中心となる。質問票を用いるアンケートの場合も、インタビューマントにインタビューする形式をとり、定性データを集めるようにしている。
- ⑨ 所属学会……日本宗教学会、日本南アジア学会、「宗教と社会」学会、日本文化人類学会。
- ⑩ 研究上の画期……一九九〇年八月湾岸戦争。湾岸戦争の現地情報は、テレビを含むさまざまなメディアによって瞬時に、かつ世界同時に発信された。お茶の間で湾岸戦争のライブ映像を見ることが出来た。情報のポータラ化を強く意識させる出来事であった。地域研究において、ポータラ化はキーワードのひとつである。

- ⑪ 推薦図書……B・マリノフスキー『西太平洋の遠洋航海者』

- (泉靖一・増田義郎編訳『世界の名著 (五九) マリノフスキー / レヴィストロース』所収、中央公論社、初版一九六七年)。
- ⑫ 推薦する映画作品……『大地のうた』(原題 'Pather Panchali', サタジット・レイ監督、一九五五年、インド)。

著者紹介

- ① 氏名……山下博司 (やました・ひろし)。
- ② 所属・職名……東北大学大学院国際文化研究科 (国際環境システム論講座) 教授。
- ③ 生年・出身地……一九五四年、宮城県。
- ④ 専門分野・地域……南アジア地域研究、ヒンドゥー教、ディアスポラの宗教 (インド系と華人系を中心に)。
- ⑤ 学歴……東北大学文学部哲学科 (印度学仏教史) 卒業、東北大学大学院文学研究科 (印度学仏教史) 修士課程修了、マドラス大学ラーダークリシュナン哲学高等研究所博士課程修了。
- ⑥ 職歴……山形大学教養部助教授、名古屋大学大学院国際開発研究科助教授、東北大学大学院国際文化研究科助教授、東北大学大学院国際文化研究科教授。
- ⑦ 現地滞在経験……インド・タミルナドゥ州マドラス市・留学 (六年間)、インド・ケララ州ティルヴァナンタプラム市・国際ドラヴィダ言語学研究所客員 (六か月)、シンガポール・国立シンガポール大学社会科学客員 (三か月)、バンコク・タイ国立バンディットパッタナシン大学客員 (六か月)。

- 海外滞在一〇年以上。
- ⑧ 研究方法……古典学の知識と方法を基礎に、インタビューや参与観察を含む現地調査により現代の文化現象を探究。

⑨ 所属学会……日本南アジア学会、日本宗教学会、日本印度学
仏教学会。

⑩ 研究上の画期……インドの経済開放政策への転換（一九九一年）。それまで静態的に捉えていたインド世界がダイナミックに動き出した。めまぐるしい社会変動の中で「変わりゆくインド」と「変わらざるインド」について考えめぐらす端緒になった。

⑪ 推薦図書……A・ベルク『風土学序説 文化をふたたび自然に、自然をふたたび文化に』（筑摩書房、二〇〇二年）。

⑫ 推薦する映画作品……『神の名のもとに』（ドキュメンタリー、A・パットワルダン監督、一九九二年、インド）。

【スリランカ】
世界遺産がひしめく
美しい島に静かに眠る
人々の苦しみ

林 明

私は、スリランカのシンハラ人・タミル人との民族紛争の調査をするために、外務省専門調査員としてスリランカに一九九〇年から一九九三年まで三年間滞在した。シンハラ人とは、スリランカの人口の約四分の三を占め、シンハラ語を話し、仏教徒が中心の民族である。タミル人とは、スリランカの人口の約五分の一を占め、タミル語を話し、ヒンドゥー教徒が中心の民族である。

私がスリランカにいた頃は、タミル人多住地域のスリランカ北・東部のスリランカからの分離独立を目指すLTTE築いた城塞と城塞内の旧市街にオランダ植民地時代の面影が残るゴール、仏歯を載せた象が街中を練り歩くペラヘラ祭りや有名なキャンデー、動植物ともに多様で固有種が多く生物の宝庫であるシンハラ・ジャヤ森林保護区等である。

繊細な表現に浮かび上がる静かな悲しみ

そのようなスリランカ人の明るさ・陽気さ・笑顔とは対照的に、スリランカ映画はとても繊細な感情が表現されたものになっている。ふだんのスリランカ人の明るさからすれば、スリランカ映画も、インド映画のように歌あり踊りあり笑いありの映画を予想してもよさそうなものであるが、私が見た映画から判断するに、むしろ、日本人のように繊細な感情が表現されている映画であると言えよう。

私が見た映画は、『ジャングルの村』、『満月の日の死』他であるが、ここではこの二本を取り上げたい。『ジャングルの村』は外務省専門調査員としてスリランカに滞在中に、『満月の日の死』は東京で開かれた第二回アジア・フィルム・フェスティバルで見た。

『ジャングルの村』は、イギリス植民地時代におけるスリランカの村の人間模様を描いたものである。村で辛い目に合うバブンとブンチメニカという若いカップルが中心に描かれている。この映画の中では、彼らを辛い目に合わせるのは植民地権力ではなく、地元の権力である。

E（タミル・イーラム解放の虎）とスリランカ政府軍との間の戦争も散発的にあり、また、コロンプ市内でも時々テロによる爆破事件があるなど紛争の影を多々見ることがあった。

しかし、そうした影を除けば、スリランカ（と言ってもシンハラ人多住地域の南・西部であるが）は通常は至って平和で、スリランカ人の明るさ・陽気さ・笑顔に触れる毎日とはとても気持ちよかった。私は、世界二十か国ほど訪れたことがあるが、スリランカは最も微笑みの国ではないかという印象を、また、自然の美しさという点でもスリランカは最も美しいという印象を今でも持っている。前者の点に関して言えば、スリランカでは目と目が合うとほとんどと言ってよいくらいニコツとされ、とても気持ちよく感じたものである。後者の点に関して言えば、スリランカは小さい国であるにもかかわらず、景色が多様で、海岸部では青い海と椰子の木、山間部では緑の紅茶畑と所々に見られる滝に、筆舌に尽くし難い美しさを感じたものである。

さらに、スリランカの魅力に関して挙げておきたいのは、九州よりは広く北海道よりは狭いくらいの小さい国の割にたくさんある世界遺産である。しかも世界遺産のバラエティが豊富である。貴重な仏教遺跡のあるアヌラダプラやポロンナルワ、岩山のてっぺん付近の崖壁に描かれた美しい天女たちが人々を魅了するシーギリヤ、オランダが

バブンのヴィジャヤ・クマールトウングは、スリランカの大統領となったチャンドリカの夫であった人物で、今でいうイケメンであるが、バブンという貧しい農民役を熱演していた。ブンチメニカ役のマーリニ・フォンセーカは、スリランカを代表する女優で妖艶な魅力が漂っていたが、彼女もまた苦難にあえぐ農民を上手に演じていた。

閉鎖的で逃げ場のない農村、権力の横暴に苦しむ貧しい農民の姿が表現されている映画の迫力・緊迫感に、映画を見終わった後、大分長い間、戦慄を覚えたくらいインパクトを残した映画であった。それは、言い換えれば、それくらい映画表現が優れていることの証でもある。ただし、今日のスリランカの農村は、近代化、グローバルゼーションの進展により、この映画に描かれているような農村の姿とは異なっている。

『満月の日の死』は、スリランカの民族紛争を背景とした映画である。スリランカでは、長年にわたってLTTEとスリランカ政府軍との間の戦争が続いていた（二〇〇九年五月に政府軍によりLTTE指導者バラバーカランが殺害されたことをもって戦争は終結した）。

インドとの関係などさまざまな要因は考えられるものの、内戦にまで至る紛争が生じた最大の要因は独立後のスリランカ政治にあると言えるだろう。多数派であるシンハラ人の票を選挙で獲得するため、スリランカの二大政党で

あるUNP（統一国民党）とSLFP（スリランカ自由党）が、シンハラ人の利益を優先させるシンハラ・ナショナリズムに訴えてきたことがタミル人の政府への不満を誘い、政府と武力で対決し分離独立を目指すLTTEのようなタミル人の過激派を生み出してしまった。

ここで大事な点は、シンハラ人一般は、政治家に煽られて結果的にタミル人の不満を生じさせてしまったが、決して日常生活の場においてタミル人を憎んではいなかったという点である。むしろシンハラ人とタミル人の関係は融和や共存の関係だった。例えば、スリランカの仏教寺院にはデーワレー（神祠）というものがあるが、ここではヒンドゥー起源の神々が祀られている。スリランカの聖山スリー・パーダには頂上付近に人々が崇める足跡があるが、仏教徒はこれをブツダの、ヒンドゥー教徒はヴィシユヌ神の、イスラム教徒はアダムの、キリスト教徒はセント・トマスの足跡として信仰してきた。この映画では、そのような普通のシンハラ人の、戦争に翻弄され、苦しむ姿が描かれている。

ストーリーは、農村で暮らす盲目の老人ワンニハーミは、息子のバンダラが政府軍兵士として戦っている間、家を守っていたが、ある日、ワンニハーミのもとに息子の棺が届き、ワンニハーミは息子の戦死が受け入れられないというものである。映画は淡々と進むが、静かな画面の中

にワンニハーミの悲しみが深く表現されているのが印象的であった。

現代のスリランカ社会を語る際に、民族紛争抜きにしては語れない。戦争は終わっても、民族紛争で焦点となったタミル人多住地域の北・東部への権限委譲問題はいまだに解決していない大きな問題であるし、この映画に見られたような苦しみはいまだに多くの人々に残っているからである。

歌で共鳴するスリランカと日本

この二本の映画から感じられるものは、先にも述べた繊細さである。歌あり踊りあり笑いありのインド映画も面白いが、そうしたインド映画主流の傾向とは異なるのがスリランカ映画の繊細さである。

もともと、インド映画も多様であり、インド映画の中には、芸術映画、社会派の映画が多く作られているベンガル映画を代表する監督であるサタジット・レイ監督の『大地のうた』『大河のうた』『大樹のうた』のような繊細な映画もある。『大地のうた』が東京神保町にある岩波ホール記念すべき第一作目選ばれたのは、日本人の繊細な心の琴線に触れるものもあったからであろう。しかし、このような映画はインド映画の主流ではない。

『満月の日の死』を作ったブラサンナ・ヴィターナゲー

監督は、先に述べた第二回アジア・フィルム・フェスティバルでのメッセージとして、「スリランカの不幸は民族紛争によって引き起こされている。その結果、多くの人々の人間の尊厳が侵されている。芸術家として、私は国民の鼓動をとらえ現状を明らかにすることが義務であると感じた。私は、映画の中で登場人物をできる限り忠実に描こうとした。日本の人々は戦争の悲惨さを誰よりも理解していると思うので、それだけこの映画に共感できると信じている」と書いている。これは、スリランカ人の繊細な心が日本人の繊細な心に届き得る可能性をスリランカ人自身が直観的に感じ取っている言葉である。

このことに関連してお話したいのは、スリランカのバイラ音楽として取り上げられた日本の歌である。

バイラ音楽とは、スリランカに最初にやって来たヨーロッパ勢力であるポルトガル人によってもたらされた舞曲曲に由来するものであるが、その後、民衆に広く受け入れられ、今日では大衆音楽となっている。陽気なメロディーが多く、今にも踊り出したくなるような曲が多い。

そのバイラ音楽の中で、マリアゼツレという有名な女性歌手がシンハラ語でカバーしている曲に竹田の子守唄がある。竹田の子守唄は、一九七〇年代にフォーク・グループの「赤い鳥」が歌って大ヒットしたが、現在では忘れ去られている感もある曲である。この歌のメロディーは大変美

しいと同時に物悲しく、聞いていると郷愁にも似たまさに日本人の心を感じさせてくれる。この曲をスリランカの歌手が発掘し、歌っているということは、スリランカ人の心と日本人の心が共鳴し合うところがあることを示しているのではないだろうか。

だが、スリランカ人の面白さは、心の奥底の心情面では日本人の心とも通じ合うように繊細でありながらも、日本人は表面は感情をあまり表に出さないほうで、人と人が仲良くなるまで時間がかかる傾向があるのに対し、スリランカ人は表面は明るく陽気でも人懐こいところである。この点はむしろインド人との共通性を持っている。このギャップが面白い。

スリランカと日本——古都を戴く島国

最後に、スリランカと日本の共通点として筆者が観察した興味深い点二点を挙げて本稿を締めるところにしたい。

一点目は、海に囲まれた島国であるという点である。そのことに付随して小さな範囲でものごとを考えがちなどころがある。そして隣に大国（スリランカの場合はインド、日本の場合は中国）が控えており、大国から政治面、文化面等で大きな影響を受けてきた点も共通である。

二点目は、コロomboが東京に当たり、キャンディが京都に当たる点である。コロomboはスリランカの中でいち早く

ヨーロッパの影響を受けた都市であり、古都ではなく比較的新しい都市である。キャンディがスリランカの中では最後までヨーロッパの勢力下に入らなかった都市で、現在まで伝統の雰囲気をも色濃く残しているのと対照的である。

東京もコロomboと同じで古都ではなく比較的新しい都市であり、近代以降は、日本の中でいち早く西洋化、近代化していった。京都はキャンディと同じで伝統の雰囲気を最も色濃く残している都市である。コロomboのある低地をパハタ・ラタ、キャンディのある高地をウダ・ラタと言いつ、今日、両者は対抗意識を持っているが、これは、東京と京都を含む関西との対抗意識と似ている。東京は、その前身である江戸が一五世紀後半の太田道灌の頃から開発が進むが、コロomboは、ポルトガルがスリランカ西海岸に拠点を築いた一六世紀前半に作られており、歴史の長さという点でも共通している。

●注

*1 本稿では、「スリランカ人」はスリランカの人口の約四分の三を占めるシンハラ人を、「スリランカ」はそのシンハラ人多住地域の南・西部を念頭に置いている。

*2 第二回アジア・フィルム・フェスティバルのパンフレット中のヴィーターナゲー監督の英文メッセージを筆者が翻訳したものである。

●参考文献

- 林明（一九九四）「スリランカの民族紛争とインド」辛島昇編『ドラヴィダの世界』東京大学出版会、四四二―四五四頁。
- 林明（一九九七）「スリランカの民族紛争とインド・スリランカ関係」近藤則夫編『現代南アジアの国際関係』アジア経済研究所、七一一―〇九頁。
- 林明（一九九八）「政治によってつくられた紛争——民族紛争の過程」杉本良男編『暮らしがわかるアジア読本 スリランカ』河出書房新社、二六三―二七〇頁。
- 林明（一九九八）「インドから見たスリランカの民族紛争——タミル・ゲリラと国際関係」杉本良男編『暮らしがわかるアジア読本 スリランカ』河出書房新社、二七九―二八六頁。
- 林明（一九九九）「シンハラとタミルの対立」大森元吉編『スリランカの女性、開発、民族意識』明石書店、一九五―二〇九頁。
- 林明（二〇〇〇）「国家の危機と地域——南アジア」木村靖二・長沢栄治編『地域の世界史二 地域への展望』山川出版社、八六―一二四頁。
- 林明（二〇〇四）「スリランカの民族紛争と国民国家——独立後の政治及びインドとの関連——」『社会科学研究』第五五巻第五・六合併号（東京大学社会科学研究所）、一六七―一八二頁。

映画リスト

- 『運命線』……①Rekava、②レスター・ジェームズ・ピーリス、③一九五六年、④スリランカ、⑤シンハラ語、⑥合同アジア

映画祭（二〇〇〇）。

- 『ジャングルの村』……①Baddegama、②レスター・ジェームズ・ピーリス、③一九八〇年、④スリランカ、⑤シンハラ語、⑥南アジア映画祭（一九八二）。
- 『大河のうた』……①Aparajito、②サタジット・レイ、③一九五六年、④インド、⑤ベンガル語、⑥劇場公開（一九七〇）、DVD販売。
- 『大樹のうた』……①Apur Sansar、②サタジット・レイ、③一九五九年、④インド、⑤ベンガル語、⑥劇場公開（一九七四）、DVD販売。
- 『大地のうた』……①Pather Panchai、②サタジット・レイ、③一九五五年、④インド、⑤ベンガル語、⑥劇場公開（一九六六）、DVD販売。
- 『パイ・ムーン』……①Me Mage Sandai、②アノカ・ハンダガマ、③二〇〇〇年、④スリランカ、⑤シンハラ語、⑥東京国際映画祭（二〇〇一）。
- 『満月の日の死』……①Purahanda Kaluwara、②プラサンナ・ヴィーターナゲー、③一九九七年、④スリランカ、⑤シンハラ語、⑥第二回アジア・フィルム・フェスティバル（一九九七）。
- 『やましい女』……①Oba Natuwa Oba Ekka、②プラサンナ・ヴィーターナゲー、③二〇一二年、④スリランカ、インド、⑤シンハラ語、⑥アジアフォーカス・福岡国際映画祭（二〇一〇）。

- ①氏名……林明（はやし・あきら）。
 ②所属・職名……弘前大学人文学部・准教授。
 ③生年・出身地……一九六〇年、東京都。
 ④専門分野・地域……南アジア近現代史、インド・スリランカ。
 ⑤学歴……一九八三年三月、東京大学文学部東洋史学科卒業。
 一九八六年三月、東京大学大学院人文社会科学研究所東洋史学専攻修士課程修了。一九九四年一二月、東京大学大学院人文社会科学研究所東洋史学専攻博士課程修了。
 ⑥職歴……一九八七年七月～一九八八年七月、インド・デリー大学留学（東京大学・デリー大学交換留学生）。一九九〇年五月～一九九三年四月、在スリランカ日本大使館外務省専門調査員。一九九五年四月、弘前大学人文学部講師。一九九六年四月、弘前大学人文学部助教。二〇〇七年四月、弘前大学人文学部准教授（職名変更）。
 ⑦現地滞在経験……インド（東京大学・デリー大学交換留学生）、二七歳～二八歳、一年間。スリランカ（外務省専門調査員）、三〇歳～三三歳、三年間。
 ⑧研究方法……現在、ガンディーの運動の継承、ガンディーを巡る日印関係を研究しており、テーマの関係上フィールドワークはとても重要である。方法としては関係者へのインタビューが中心である。
 ⑨所属学会……日本南アジア学会。
 ⑩研究上の画期……カルカッタの奇跡（一九四七年九月）、デリーの奇跡（一九四八年一月）。大学一年の時に『今夜、自由を』という本に出会った。それは、一九四七年八月のイン

ド・パキスタン分離独立の頃を時代背景としながら、ガンディーの生き様を描いた本である。インド・パキスタン分離独立に際しては、ヒンドゥー教徒・イスラム教徒間の争いで多くの血が流されたが、その『今夜、自由を』の中で、ガンディーが命を懸けた断食によりヒンドゥー教徒・イスラム教徒双方の多くの人々の「心」に訴えかけ、カルカッタやデリーで両教徒間の争いを鎮めてしまった話（カルカッタの奇跡、デリーの奇跡）にとっても感動を覚えた。私は、この話に感動したことをきっかけに、ガンディーそしてガンディーを生み出したインドとはどのような国なのかに興味を持ち、インド研究の道へと進んでいった。

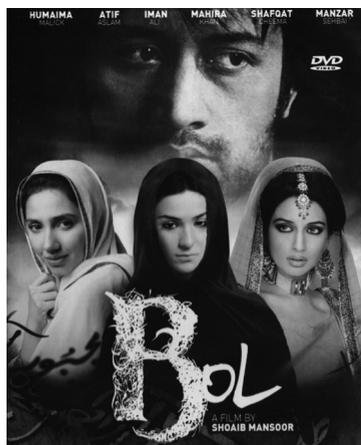
⑪推薦図書……ドミニク・ラビエール、ラリー・コリンズ『今夜、自由を——インド・パキスタンの独立』（杉辺利英訳、早川書房、一九七七年）。

⑫推薦する映画作品……『ガンジー』（リチャード・アッテンボロー監督、一九八二年、イギリス、インド）。

【パキスタン】
 スンナ派とシーア派を
 リシュター
 繋ぐ糸縁
 ——イスラーム社会の声を聞く
 村山和之

カラーチャーソとしてペシャールを大きく引き離し、パキスタンで最も大きな大衆映画産業は、パンジャーブ州都ラホールを拠点としたロリウッド映画界で営まれている。名称はハリウッドから肖ったものだ。しかし、二〇一二年度のアジアフォーカス・福岡国際映画祭で観客賞を受賞したシヨエーブ・マンストール監督作品『BOL』の声をあげる『』は、ロリウッドはおろか、どこの映画界にも属さない自主制作によるものである（写真）。

マンストール監督は、一九八〇年代のパキスタン・ポップ



写真『BOL ～声をあげる～』DVD ジャケット写真 前列中央：ザイナブ、同右：ミーナ、前列左：アーイシャ、後：ムスタファア

ス音楽界の金字塔を打ち立てたバンド、ヴァイタル・サインズ (Vital Signs) の作詞・作曲・プロデュースをつとめ、テレビでも良質の映像作品を創り出してきたマルチタレントといえる鬼才である。しかも、誰も彼の顔を知らない。正確に言えば、メディアに顔を明かしていない。

これは、彼が創り出す映画の世界観と彼を葬ろうとする在野の宗教・政治観が相容れないことから、自らの命を守る自衛手段なのである。どこの映画産業にも直接関わらず、自分だけの人脈と金脈と命を懸けて、パキスタン社会に対するメッセージを映画で伝えるという生き方を、マンストール監督は選んだだけだ。

パキスタンの国語であるウルドゥー語による社会派ドラマ映画『BOL』の声をあげる『』は、二〇一一年六月二四

日にパキスタンで封切られた。国産映画では大変珍しいことだが、封切り後の一週間であっさり国内興行収入記録を塗り替えてしまった。具体的な数字をあげれば、ムンバイ映画界ポリウッドの大スター、シャー・ルク・ハーン主演の『マイネーム・イズ・ハーン』が持っていた一三〇〇万ルピーに対してこの作品は六二〇〇万ルピーを稼ぎ出した。八月三十一日には、インド、アメリカ、カナダ、イギリス、アラブ首長国連邦そしてオーストラリア等、南アジア系移民の多い諸国でも公開された。

アジアフオーカス・福岡国際映画祭には、マンスール監督と親交の深かった麻田豊氏（元東京外国語大学ウルドゥー語教官）の強い奨めによって、監督は出品を決意されたという。そして、前作『神に誓って』（二〇〇八）以来二度目となる同祭「観客賞」受賞、さらに一〇月には東京のインディアン・フィルム・フェスティバル・ジャパンでも公開された。

『BOL』声をあげる〜

——因習社会からの女性の覚醒と自立

そのマンスール監督が選んだ本作品のテーマは、今まで誰も手を付けられなかった、パキスタン因習社会からの女性の覚醒と自立である。

一九四七年、インドとパキスタンが分離独立し、デリー

としては外の世界を知ってゆく。ムスタファアの嫁にアイシャを、という隣家の申し出も、「シリア派はだめだ」と一蹴し、慌てて結婚相手を決めてしまう。

ある日、ザイナブに相談されたムスタファアのはからいで、父に隠れてトラックの裝飾画描きのアルバイトをしていたサイフィーが職場の男たちに陵辱される。助けて送ってくれたふたなりの姐さんにも「その体じゃ、将来は遊女屋の踊り子しかない」と言われた、と泣くサイフィー。その話を聞いてシヨックをうけた父親は、ガーリーブ詩集をめぐって占い、存在しない自分の息子を殺す。警察に賄賂を渡して助かる父親はいよいよ経済的に困窮し、葉の街頭販売にも行き詰まり、屈辱を覚えながらも遊女屋の元締めサッカー・チョウドリーに大金を借りる。

借金の返済方法は「娘を生ませる能力」の又貸しだった。娘が生まれれば踊り子兼娼婦にするこの家では女兒こそが必要だった。コラン占いに従って嫌嫌ながらも、美しい遊女でサッカーの孫女ミーナと密かに結婚し責任を果たす父親。しかし、生まれた娘の未来は娼婦であることは決まっている。赤児をこの家から救い出そうとした瞬間を見つかり、怒ったサッカーに叩き出される父親。

ザイナブは、父親の不在中に母親に不妊手術を受けさせたり、ムスタファアとアイシャを結婚させるなど、命をかけて家族を守っていた。

からパキスタンへ移ってきた伝統医薬師（ハキーム）の一家が、デリーと似たラホルの旧市街に薬局を開いた。代は替わり、後を継いだ家長もハキームとして店を続けるが時代の流れに取り残され、家族は貧困に苦しんでいる。しかし、跡取りの息子が生まれるまで盲目的に子どもを生ませ続ける信仰深い絶対君主の父親は、夫に服従する妻一人、娘たち五人姉妹の困窮ぶりにも打つ手が無い。彼らはスンナ派の信者である。

こんななか、やっと生まれた息子サイフィーは、性同一性障害（ふたなり）であつたため、発覚を恥とする父親によって戸籍は与えられず、学校にも行けず屋敷内で姉達に愛されて育てられる。そんな父親の姿を見て、家族計画もなく出産は出来ないと思覚めたが故に離婚されて実家に戻ってきた長女ザイナブは、旧習のシンボルである父親と対立し、口答えして正論を唱えるたびに暴力を振るわれる。貧しくても現実を直視せず、信仰が厚ければ神が助けてくれると心から信じて開き直る父親。彼は妻に合計一四人の子を妊娠させ、死産が八人、生まれて無事育つた子が彼ら六人であつた。

一方、屋上でつながる隣家は、父親が学校教師、息子ムスタファアは医大生でロック歌手、教育と人権を重視するシリア派の家庭である。ハキームの次女アイシャは幼馴染のムスタファアにギターを習い恋仲になり、時々デート

ある夜ヴェールを被ったミーナが、赤児を父親の家に届けて姿を消す。父親の重婚に傷つき、翌朝には家を出ていこうとする母娘たち。その夜中に遊女屋のサッカー一味が乗り込んできた。赤児をめぐって右往左往するなかで、約束された未来があまりに不憫だとして父親はその子を殺そうとする。阻止しようとしたザイナブは、はずみで父親を殺してしまった。

ザイナブは終審まで一言も話さなかつた。絞首刑が決まったとき、義弟となったムスタファアに「あなたが話してくれることで、この社会で同じように苦しむ人たちが少しでも救われるかも知れない。話してくれ（ボール）」と説得され承諾する。深夜の刑務所の絞首台に設えられたマイク、下に群がる同時中継するマスコミ。「裁判中に私が事実を話したら、命乞いのために嘘の話をでっち上げていると誰もが考えると思って今まで何も話さなかつた。今はもう、死が決まった今はもう、命乞いと思われる心配もないし話しておきたい」とザイナブは話し始める。そして「なぜ人を殺すことは罪であり、人を生むことが罪ではないのか？」を最期の言葉として残し、処刑された。

『BOL』声をあげる〜のなかのイスラーム

この映画を通してパキスタン社会を覗こうとすると、いったい何が見えるだろうか。

まず、気になるのが同じイスラーム教徒間の宗派対立だ。純粋なウルドゥー語と敬虔なスンナ信徒であることを誇り、清貧を可しとする家長のハキームが、なぜシニア派の人間を毛嫌いしているのだろうか。

その原因のひとつは、預言者ムハンマドの血筋を尊重し崇拜する、具体的には彼の娘婿アリーを聖人崇拜の対象としている点があげられる。アッラー以外に信仰対象があつてはいけないのだ。さらに見つめれば、シニア派信者は血筋を重んじる職能集団（職人、音楽家、舞踊家、娼婦）など、社会的地位が低い階層に多く見られる。しかもシニア派には迫害を逃れる際に一時婚を許容する習慣があり、信仰の側面として一時的に夫婦関係を結ぶ点が売春・買春行為を正当化する論点となってきた背景がある。

デリー・イスラーム文化の後継者を自負している節が見え隠れするハキームは、悲しいかなラホールに地縁は持たない無縁者である。少数派としてコミュニティの結束が強いシニア派は、ハキームから見れば忌々しい存在なのだ。しかも、特殊な仕事を一手に担っているため、経済的にも優位にある。映画の中では、隣家の校長と遊女屋の元締めがシニア派の両極を代表していた。

校長の息子ムスタファーは、伝統医薬師ハキームと真っ向から対立する西洋医学のドクターを目指し、ガチガチのスンナ派が好まない「楽隊屋」（ロック歌手ではあるが）

ではスンナ派とシニア派は、水と油のように交わずに生きてきたのだろうか。両者を繋ぐ糸はないのだろうか。

本編ではカットされたシーンがDVDには残されているが、ハキームとサッカーの面白い対話場面がある。ハキームが、ラホールの守護聖者ダーター・ガンジ・バフシユの聖墓に参詣に行くところを、サッカーが冗談のように真顔で止める。ハキームが訳を尋ねると「あなたは生まれてくる子に男児を願ひ、あつしは女兒をお願ひしてます。ダーター様が困っちゃうでしょう？」とサッカーは答えるのだ。二人とも聖者の呪力（バラカ）にご利益を願うことを可しとしていることがわかる。

この場面は、イスラーム神秘主義（スーフイズム）と民間信仰、聖者崇拜が渾然一体となった民衆のスーフイズムがパキスタン社会では超宗派であることを表している。聖者廟を中心とした現世利益を目的とした聖者信仰にスンナ、シニアの違いによる対立はないのだ。聖者の力を通してアッラーから恩寵をいただくことはよいことだとみな考えている。

これこそインドもパキスタンもなく、古インド世界の深層から脈々と続いてきた民衆の祈願追求のかたちである。願をかけるとき、お神籤を結ぶように聖者廟に糸を結ぶ。身分の上下も宗派の相違もなく、民衆の幸福希求の本音を受け入れることができるのが、聖者と民衆が織りなす「水

をやっている。

一方、遊女屋の元締めサッカーは、伝統的に踊り子や娼婦による風俗産業を担ってきたカンジャル (Kanjhar) と呼ばれるアウト・カーストに属する。カンジャルは元ヒンドゥー教徒で、イスラームに改宗する際に家業と血筋の系譜を尊ぶシニア派を選んだ集団である。パンジャブ地方では、伝統的民俗音楽を担う職能楽師集団は、今も実際にシニア派に属する例が多い。

ハキームの「正統スンナ派」としてのプライドは、職業を脅かされ、娘を結果的に奪われ、売春で得た汚い札をカンジャルの子どもへのコーラン教師を努めた対価として受け取るなかで崩壊してゆくが、それでもアッラーが見守っていてくれると思ひ、自分を変えてまで周囲とは交わろうとしない。そのつけは、彼が最も忌み嫌うシニア派の一時婚に自らが囚われる悲劇となって支払われる。結果的に大差はないが、一時婚ではなく第二夫人を娶るという形に固辞せざるを得なかった、ハキームの心情を誰がはかれよう。

ハキーム（デリー、ウルドゥー語、スンナ派）、ムスタファー（ラホール、ウルドゥー語、シニア派）、そしてサッカー（ラホール、パンジャビー語、シニア派）。この三人がそれぞれインドからの移民、ラホール地縁のシニア派上層、ラホール地縁のシニア派下層社会を象徴している。

清からざる」スーフイズムなのだ。

南アジア・イスラーム社会の声を聞く

ウルドゥー語タイトルの「話せ／声をあげる」（ボール／Bol / speak out）は、預言者ムハンマドが洞窟に籠って瞑想している時、大天使ガブリエル（ジーブリアル）がやってきて、怯えるムハンマドに、神の言葉をアラビア語で「話せ」（クル／Qul）と何度も命令した場面を思わせる。

マンストール監督は、ザイナブ、ハキーム、ムスタファー、そしてサッカーの四柱を軸にパキスタン旧習社会の諸相をテロリスト然として揺らし、その根の深さと複雑さを提示してみせた。

映画のラストシーンでは、ザイナブの死後、残された母娘が自宅で小さな食堂を開いて自活し始め、それが徐々に軌道に乗りザイナブズ・カフェという有名レストランにまで発展させる。ハキームが妻を労って言った唯一の言葉「お前の作る料理は美味すぎる」が遺言のように思い起こされた。生きるために外の世界で働く女性が売るサーピスの形は、因習の枠を超え、勇気をもって発想を変え、行動することで新しい可能性となりうる事が描かれた。

この場面の挿入歌が「できるのさ、可能だったのさ」と歌うなか、男客の同伴（？）としてカフェを訪れたミーナ

が、幸せに成長した自分の幼い娘を注視しながら沈黙して店の中へ消えてゆく。ミーンはどんな声を上げようとしたのか。

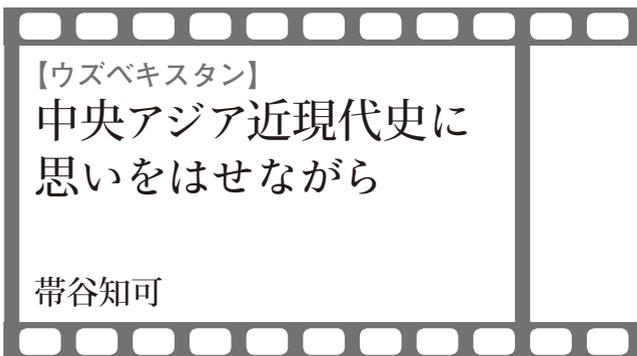
パキスタン人に見てもらったためにこの映画を作った、というマンストール監督のメッセージは、果たしてどれほどの人に「話す」契機を与えて、人を救済したのだろうか。これだけは数字が出ていないので、今はまだ誰もわからない。

●参考文献

景山咲子(二〇二二)「シヨエーブ・マンストール監督『BOL』声をあげる」で二度目の福岡観客賞」『パキスターン』日本・パキスタン協会、第二四四号、二二一―一八頁。

映画リスト

『BOL』声をあげる』……①Jt(話せ!)、②シヨエーブ・マンストール、③二〇一一年、④パキスタン、⑤ウルドゥー語、パンジャービー語、⑥アジアフォークス・福岡国際映画祭(二〇二二)、インディアン・フィルム・フェスティバル・ジャパン(二〇二二)。
『神に誓って』……①Jt(話せ!)、②シヨエーブ・マンストール、③二〇〇七年、④パキスタン、⑤ウルドゥー語、英語、⑥アジアフォークス・福岡国際映画祭(二〇〇八)。
『マイネーム・イズ・ハーン』……①My Name Is Khan、②カラン・ジョーハル、③二〇一〇年、④インド、⑤英語、ヒンディー語、⑥DVD販売。



ウズベキスタンは中央アジアの一国である。そうした単純な意味ではウズベキスタンの映画は確かにアジア映画なのだろうけれど、この国が一九九一年まではソ連の一部であり、そしてソ連型社会主義のもとでさまざまな近代化の経験をし、映画芸術そのものもつばらそうした条件の下で発展してきたことを考慮するならば、一般的ないわゆる「アジア映画」のイメージとは少し異なる部分も抱えているということになるだろう。それは簡単に言うなら、国家の強力な後ろ盾と保護のもとで映画産業が形作られ、映画

著者紹介

- ①氏名……村山和之(むらやま・かずゆき)。
- ②所属・職名……中央大学総合政策学部・非常勤講師(ヒンディー・ウルドゥー語)。
- ③生年・出身地……一九六四年、千葉県外房。
- ④専門分野・地域……パキスタン・パロースターン文化研究。
- ⑤学歴……和光大学人文学専攻科(芸術学専攻)、パキスタン国立パロースターン大学言語学専攻科ブライフィー語修士課程中退。
- ⑥職歴……和光大学人文学部芸術学科・表現学部総合文化学科(非常勤講師)、千葉大学文学部日本文化学科(非常勤講師)、立教大学現代心理学部映像身体学科(非常勤講師)。
- ⑦現地滞在経験……パキスタン・パロースターン州、一九八九―一九九一年(調査・助手)、一九九二―一九九五年(留学)、一九九六―一九九九年(調査・非常勤講師)。
- ⑧研究方法……パロースターンに関する先行研究がほとんどないのでフィールドでの経験がすべてである。参与観察を行っている。
- ⑨所属学会……日本南アジア学会、聖者の宮廷講(共同主宰)。
- ⑩研究上の画期……九・一一事件を受けてアメリカ合衆国がパキスタン経由でアフガニスタンを攻撃したこと。
- ⑪推薦図書……梅棹忠夫『文明の生態史観』(中央公論社、一九六七年)。
- ⑫推薦する映画作品……『注目すべき人々との出会い』(ピーター・ブルック監督、一九七九年、イギリス)。

制作や映画人の養成も国家事業として行われる一方で、ここにももちろんイデオロギーを喧伝する役割が課せられたり、検閲・統制が及んだりしていたということである。

ウズベキスタンだけでなく、かつてソ連の構成単位であった「民族共和国」の映画は、各共和国の映画界の上に連邦中央の、すなわちモスクワの映画界が位置するという二重構造のもとに置かれ、全体としてソ連映画界を形作っていた。独特の芸術性をもつソ連映画の主流とはやはりモスクワで制作されるロシア語映画であったと言えるが、全連邦的な、あるいは国際的なヒット作品が民族共和国出身の監督によって生み出されたり、民族色を前面に押し出した作品がきら星のように登場したりすることもしばしばあった。ソ連解体と独立を経て、数は少ないながらも現在のウズベキスタンで国際的な活躍をみせている映画監督たちも、基本的にはこうした環境のもとで映画の世界に足を踏み入れた世代が中心となっている。映画に関する専門教育はウズベキスタンの首都タシュケントとモスクワの双方で受けていることが多く、ウズベキスタン映画界では今なおそれがステータスでもあるようだ。

なお、ウズベキスタンにおける映画史と代表的な作品については、その成立から独立を経た最近の動向に至るまで、ソ連映画全体も視野に入れながら、井上徹氏が一連の解説を書いているので参照されたい(井上二〇〇三・二〇〇七・二〇一二)。

ソ連型社会主義時代の研究と映画

実は私はまったく映画通ではない。ここに原稿を書かせていただくのも少々おこがましいと感じているくらいである。私が最も関心を持っているのはロシア革命期の中央アジアの政治や社会であり、現在の国としてはウズベキスタンが主たる研究対象地域となるが、なぜかこれまで映画には積極的な関心が向かなかった。しかしつい最近になってから、ウズベキスタンの過去の映画をぜひ見て（そして集めて）おかなければならないと考えるようになった。それには二つのきっかけがあった。

ひとつは、中央アジアにおけるソ連時代の社会主義建設をテーマとするドキュメンタリー写真に地域研究資料としての関心を抱いたことの当然の延長として、同じテーマのドキュメンタリー映画に関心を持つようになり、長年にわたりウズベキスタン映画人協会の総裁を務めた映画界の重鎮中の重鎮、ドキュメンタリー映画監督マリク・カユモフ氏（一九一一—二〇一〇）にインタビューする機会を得たことである。彼自身が制作した数々のドキュメンタリー映画（例えばソ連時代の女性解放とイスラーム・ヴェールの放棄をテーマとした『バランジ』（一九七七）など）に俄然興味を湧いたことはもちろんなのだが、ウズベキスタンに大規模な映画館を建設するための費用がなく、そのための直談判に彼自身がモスクワに乗り込んでいったエピソードな



写真 タシュケントの映画人会館（2012年11月撮影）。カユモフ氏がモスクワと直談判して建設されたと言ったのがこの建物である

どを聞くにつけ、ウズベク映画人の生きたソ連時代、社会主義時代の記憶に強く惹きつけられたのである（写真）。

もうひとつのきっかけは、社会主義的近代化に関連する研究プロジェクトについて旧知のウズベキスタンの歴史研究者と話していた時の、そのテーマならぜひ映画を素材にしてみたら、という彼の思いがけない言葉であった。それは文献研究に携わる研究者としてというよりは、社会主義時代を自ら生きた「元ソ連人」としての感覚からの言葉だったように思う。映画に反映されている望ましいソヴィエト・ウズベキスタンの姿や当時の社会の様子を抽出し、そしてこれらの映画をどのように人々が受け止めたのかを

インタビューしてはどうかというのが彼のアドバイスであった。これは私にとってはそれまでまったく念頭に浮かんだことのないことで、新鮮な驚きを感じると同時におおいに納得したのである。

右に述べたような関心から、ここではウズベキスタンの近現代史に思いをはせることのできる三本の映画を紹介しよう。

『タシュケントはパンの国』

古典的なウズベキスタン映画の、そしてソ連映画の名作としても名高い作品である。飢饉に襲われたヴォルガ川沿岸地方の貧しい村から、祖父も父も失い、母と弟たちを養わねばならなくなった少年がタシュケント（ウズベキスタンの首都）へ行けば穀物が手に入るとの噂を聞いて、列車にもぐりこみ、二キロ離れたタシュケントへの旅に出るといふ「ロード・ムーヴィー的な味わいもある」（井上二〇〇七・三）物語である。道中で、そしてたどり着いたタシュケントで、少年はたくさんの人々に出会い、逮捕されたり、ポリシエヴィキの人情に助けられたりとさまざまな経験をする。タシュケントで精いっぱい働き、ようやく自分のお腹を満たし、家族のために何がしかのものを携えて故郷の村に戻ってみると、すでに家族は餓死していた、という衝撃のラスト。やり場のない悲しみに打たれる。

タイトルにある「パンの」という形容詞は、「穀物がよ

くとれる」あるいは「豊かな」という意味もつ形容詞である。映画の中で、葡萄酒にさんさんと太陽が降り注ぐシーンが特に印象に残っているが、中央アジアのオアシス地域の豊かさと美しさが、少年の故郷の貧しく悲惨なロシアの農村とあまりにも対照的である。ソ連域内では中央アジアはしばしば「疎開地」になったが、現在では間にいくつもの国境ができた。

まだ学生だった頃、東京でソ連映画の連続上映があったときに公開作品の中に含まれていて、見に出かけた思い出がある。今にして思えば、初めて見たウズベキスタン映画だった。原作A・ネヴェーロフの同名の短編小説は邦訳で読むことができる（ネヴェーロフ一九八五）。

『UFO少年アブドラジャン』

日本における映画祭で公開された後に日本語字幕付きでDVD化もされており、おそらく日本で最も観賞する機会を得やすいウズベキスタン映画だろう。そのDVDパッケージには「傑作ハートウォーミングSFムービー」とあるが、原題に「スピルバーグに捧ぐ」とあるように、『E.T.』に触発されたものであるらしく、「親愛なるスピルバーグさん、ビデオ鑑賞会でああなたの映画『E.T.』を見ました。いい映画でした。例の空飛ぶ円盤が私の村にもやってきました」というナレーションが始まり、常にスピ

ルバークへの語りかけで話は進行する。ソ連時代のウズベキスタンのコルホーズ（集団農場）に少年の姿をした宇宙人が空から落ちてきて、純朴なウズベク人コルホーズ員バザルバイの家に受け入れられてアブドラジャンと名付けられ、そこから奇想天外な出来事があれこれ起こり、ソ連軍が宇宙人探索のためコルホーズへやって来たところ少年は空へ帰っていく、という粗筋である。

私にとっては、見るたびに何かしら新しい発見がある映画である。まず、この映画の制作自体が一九八〇年代半ばからゴルバチョフ書記長が推進したペレストロイカ（建て直し）のもとでの自由化の進展と、それに伴う資本主義世界とその文化との接触から多くのインスピレーションを得たものであることはスピルバークのくだりでもわかることだが、アブドラジャンが受け入れられた家の末息子ブルー・ス・リー（？）の空手の真似を試みたり、ポーズを決めて「バナソニック」とつぶやいてみたりと、ペレストロイカ当時の若者の関心事をうかがわせる。また、全編を通じてウズベキスタンのコルホーズの様子がコミカルにデフォルメされており、俗物としか思えないようなコルホーズ議長への人々の素朴な、しかし絶対的な敬意は、地域共同体における権威のあり方や伝統的価値観を垣間見せているように思える。さらに、映画の中のウズベク語とロシア語の混じり具合も面白い。アブドラジャンに初めて出会ったバ

る。私も注目しているソ連時代初期のウズベキスタンを撮影し続けた写真家M. ペンソンの写真がイメージとして多数挿入されている。

まさにソヴィエト的社会的な上からの近代化の現実の一端を掘り下げた映画だと言える。ラストシーンで車椅子に腰かけたまま力尽きた老イスカンダル。その手から落ちたのはソ連知識人必携のロシア語雑誌『新世界』、そしてそのページの間からこぼれ出たのはバランジをまとった三人の妻に囲まれた若き日のイスカンダルの写真だった。

一九九九年キノシヨック映画祭（黒海沿岸のアナパで開催される旧ソ連諸国による映画祭。当初はシヨッキンゲーム・ビーニ体制批判映画が中心だった）でグランプリを受賞している。

ウズベキスタン映画のゆくすえ

独立から二二年目を迎えようとするウズベキスタンの最近の映画事情はといえば、あまり芳しいとはいえないのが実情である。ここで私が強調したようなかつてのソ連の影響は今後ますます小さくなっていくのだろうか、一般大衆はいわゆるポリウッド映画のようなメロドラマ的娯楽映像作品のほうに大きな関心があり、本格的な芸術映画にはほとんど国内市場もなく、資金調達も困難なようである。著名監督ももっぱら海外との協力のもとに映画制作を続けて

ザルバイやその妻は、よそ者であることがはつきりしている謎の少年にとりあえずロシア語で話しかけてみたりする。ウズベク語とロシア語の両方がわかり、多少なりとも現地社会を知っている人には面白さ倍増の映画だと言える。

この映画の監督ムサコフは、この映画が日本で公開されたのを縁にウズベキスタン映画界の中で日本と特に強いパイプを持つ存在となっている。

『演説者』

ウズベキスタン独立後に制作された芸術映画として高い評価を受けているもののひとつである。舞台はロシア革命期のトルキスタン（ほぼ現在のウズベキスタン）、亡くなった兄の妻を慣習に従って受け継ぎ、三人の妻を持つことになった主人公イスカンダル。自宅にたまたま逃げ込んできたロシア人革命分子を助けたことが縁で、ひょんなことから「民族カイドル」として採用され、ソヴィエト政権のアジ演説を職業とすることになる。仕事ではウズベク語やロシア語でソヴィエト政権の諸政策を声高に叫ぶのとは裏腹に、家に帰れば三人の妻のかわいい世話を受け、その妻たちは家の外では決してバランジ（イスラームのヴェール）を脱がない。やがて私生活の「ソヴィエト化」をも要請されるようになり、「公」と「私」の間で、「新たな価値観」と「伝統」の間で苦悩する主人公の姿が淡々と描かれ

いるようだが、最近フィルムを使った映画制作はほとんど行われていないそうだが（井上二〇〇七：五）。同時に、独立によって必ずしも完全に自由になったというわけではない、映画をはじめとする芸術全般の状況も関係しているだろう。ウズベキスタンの映画が東アジア、東南アジア、南アジア、西アジアなどの映画と同じ「アジア映画」の土俵に立つにはまだ時間がかかるのかもしれない。

●参考文献

- 井上徹（二〇〇三）「中央アジア映画の活力——新しい名作群と製作現場」宇山智彦編『中央アジアを知るための六〇章』明石書店、一三五―一四〇頁。
- 井上徹（二〇〇七）「ウズベキスタン映画小史」『NFCニューズレター』第七五号、二一五頁。
- 井上徹（二〇一三）「映画——中央アジアとコーカサスの映画・映像文化」帯谷知可・北川誠一・相馬秀廣編『朝倉世界地理講座——大地と人間の物語 五 中央アジア』朝倉書店、三六六―三七〇頁。
- ネヴェエロフ、A.（一九八五）大橋千明・大橋篤子訳『タシケントはパンの町』（十代の本セクション）理論社。

映画リスト

- 『E. T.』……① E. T. The Extra-Terrestrial ② スティーヴン・スピルバーク、③ 一九八二年、④ アメリカ、⑤ 英語、⑥ 劇場公開、テレビ放映、DVD販売。

『UFO少年アブドラジャン』……①Абдулжан, или повздается Стивену Спилбергу (アブドラジャン——あるいはステイヴン・スピルバーグに捧ぐ)、②ズリ・フィカル・ムサコフ、③一九九二年、④ウズベキスタン、⑤ロシア語(映画タイトルおよびナレーション)、ウズベク語(映画中の主たる会話)、⑥中央アジア映画祭(一九九四)、ウズベキスタン映画祭(二〇〇七)、劇場公開、DVD販売。

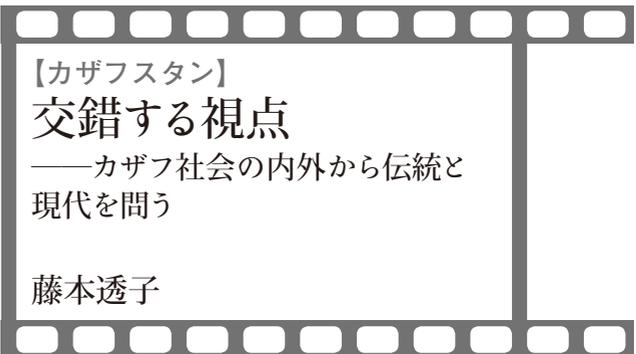
『演説者』……①Voz、②ユスフ・ラジコフ、③一九九九年、④ウズベキスタン、⑤ウズベク語、ロシア語、⑥ウズベキスタン映画祭(二〇〇二)(二〇〇二)、ウズベキスタン映画祭(二〇〇七)。

『タシケントはパンの町』……①Ташкент—город хлеба、②シユフラト・アバソフ、③一九六八年、④ソ連、⑤ロシア語、⑥ソビエト・シネマ・フェスティバル(一九八三)、ウズベキスタン映画祭(二〇〇七)。

『ブランジ』……①Бранжа、②マリク・カユモフ、③一九七七年、④ソ連(ウズベキスタン)、⑤ロシア語、⑥未公開。

著者紹介

- ①氏名……菅谷知可(おびや・ちか)。
- ②所属・職名……京都大学地域研究統合情報センター・准教授。
- ③生年・出身地……一九六三年、神奈川県。
- ④専門分野・地域……中央アジア(特にウズベキスタン) 近現代史・地域研究。
- ⑤学歴……東京外国語大学外国語学部ロシア語学科、東京大学大学院総合文化研究科(地域文化研究専攻) 修士課程、同博士課程(中退)。



映画『トルパン』は、家畜の鳴き声とどどーっと響く足音で幕を開ける。画面がほの明るくなっていくと、砂煙を上げて走るヒツジの群れがこちらに迫り、ウマに乗った牧夫がすばやく群れを統御する生き生きとした情景が目飛び込んでくる……。この映画の舞台となったカザフスタンは、国土の大半を見渡す限りの草原や沙漠が覆い、歴史的に遊牧民が行き交った地域である。基礎的な知識を前もって述べておくと、面積は日本の約七倍(約二七三万平方キロ)と広大なのに対し、人口は日本の約一〇分の一(約一

⑥職歴……東京大学教養学部助手(二七歳、任期三年)、在ウズベキスタン共和国日本国大使館専門調査員(三〇歳、任期二年)、国立民族学博物館地域研究企画交流センター助手(三二歳)、同助教授(三六歳)、京都大学地域研究統合情報センター助教授のち准教授(四二歳)。

⑦現地滞在経歴……ウズベキスタン(三〇歳、二年)、日本国大使館専門調査員、ウズベキスタン(三五歳、八か月、文部科学省派遣在外研究員、調査)。

⑧研究方法……現地にしか存在しないアーカイブ資料等の利用が最も重要であるが、自分の研究に直接関係がなくても可能な限り幅広くさまざまな人々の話を聞き、諸々のお付き合いをするように心がけている。現地では何事によらず人脈が非常に重要だからということもあるが、現地の社会的雰囲気を知ることが間接的に研究に生きてくる。最近では、社会主義時代の記憶に関するインタビュー調査も行っている。

⑨所属学会……日本中央アジア学会、内陸アジア史学会、ロシア史研究会、日本中東学会、アジア歴史地理情報学会。

⑩研究上の画期……一九九一年のソ連解体。研究対象地域に政治・経済・社会的大変動が生じ、その変動自体が研究対象となると同時に、現地へのアクセスが飛躍的に容易となり、フィールド調査を含む本格的な地域研究が可能になった。個人的には歴史研究を現在研究につなげるきっかけでもあった。

⑪推薦図書……小松久男『革命の中央アジア——あるジャディードの肖像』(東京大学出版会、一九九六年)。

⑫推薦する映画作品……『UFO少年アブドラジャン』(ズリ・フィカル・ムサコフ監督、一九九二年、ウズベキスタン)。

六〇一万人)である。民族構成は、カザフ人が六三・一パーセント、ロシア人が二三・七パーセントを占める(Agenstvo 2010: 10)。カザフ人はテュルク系のカザフ語を主に話す、ロシア語の方が流暢な人も多い。カザフ人の多くはスンナ派のイスラーム教徒である。政治的には、一九九一年のソ連崩壊に伴う独立を経て、大統領の権威主義体制が続いている。主要な産業としては、牧畜と穀物生産のほか、天然資源開発が重要な位置を占め、日本企業も関わって石油やレアアースの資源開発が進む。首都はアスタナ、最大の都市はアルマトウである。これらの基礎知識をふまえ、独立から二〇年を経て揺れ動くカザフスタンの人々の暮らしをより深く知るため、映画の世界へと入っていく。

広大なステップに生きる家族と家畜たち

前述の『トルパン』は、ソビエト時代の社会主義体制からカザフスタンが市場経済に移行し、民営化の過程をたどったのちに牧畜経営に苦心しながら暮らす人々の生活を、ユーモアをこめて描き出す。カザフスタンの出身の監督と俳優が実際に村落部に暮らし、ステップの厳しい自然と向き合うなかで撮影された。その筋書きを追いつつ、現代のカザフ社会に注がれる視線を見ていきたい。

兵役を終えた若者アスハットは、水兵の恰好のまま婦夫

婦の暮らすステップの村へとやって来る。村といっても、かつての遊牧生活に似て、見渡す限りの平原に天幕がぼつんとあるに過ぎない。毎日ヒツジを放牧する暮らしが始まる。よく働けばヒツジの群を分けてやる、と姉婿は言う。家畜の世話に慣れない若者は失敗ばかり。ステップの大自然は過酷で、強風が吹きすさび竜巻が立つ。

一人前の牧夫になりたいアスハットは、お嫁さんをもらおうと思いつく。牧畜は、男女が手分けして働くことではじめて成り立つからだ。彼は姉婿とともに、荒れた草原の先にある一軒の定住家屋へと出かけて行く。カザフスタンの草原には春になると野生のチューリップが花開くが、アスハットが憧れる少女の名はトルパン（チューリップ）という。しかし、この可憐な名の少女は、恥ずかしそうに隣の部屋のドアの陰にいるばかりで、姿を現してくれない。アスハットは、海軍での兵役の手柄話をする。巨大なタコに船が襲われていかに戦ったか。……草原で聞くタコの怪談はいかにも奇妙だ。努力にもかかわらず、大きな耳が嫌われてお見合いは断られる。あきらめきれずに再び家を訪ね、小屋の中に物音を察して少女だと思つて話しかけ続ける。「人つてもいいかい?」、体当たりしてドアをこじあげ倒れこむと、そこにいたのは一頭のヤギ! 呆然とするうち少女の母親に見つかり、ドアを壊したと怒鳴られて出入り禁止になってしまう……。

て人工呼吸すると、仔ヒツジはようやく弱い声を上げる。仔ヒツジを抱き上げるアスハットのほつとした笑顔。都会に憧れるのではなく、困難でもここにある暮らしを生きたいというメッセージが伝わる。カンヌ国際映画祭ある視点部門グランプリ、東京国際映画祭で最高賞と監督賞を受賞した本作品は、リアリズムに満ち、草原の家族の暮らしが自分のまわりで今まさに展開しているかのような感覚におそわれる。カザフスタンの圧倒的な自然と、そこに生きる人々にとっての伝統と現代のありようを静かに鋭く描いた作品である。

カザフスタンの村人が観る映画

私が二年を過ごしたカザフ村落は、『トルパン』の舞台より交通の便がよく、学校や商店もあるが、自然と向き合いい牧畜にたずさわる厳しい暮らしは変わらない。そのような村で、カザフ人たちはどのような映画を見るのだろうか? ソビエト時代には村まで映画フィルムが持ち込まれて上映されたというが、現在では都市の映画館に行かなければフィルムを見る機会は少ない^{*)}。村で映画に触れるのは、主にテレビを通してである。二〇〇〇年代前半、村にまだ残っていた白黒テレビは急速にカラーへ移行し、裕福な世帯では衛星放送を受信できるアンテナも取り付けられていった。歌と踊りがにぎやかなインド映画や、「心優し

失敗を繰り返しつつ牧夫を夢見るアスハットの傍らで、甥っ子が唯一のメディアであるラジオにかじりつき、大統領の国民へのメッセージ「二〇三〇年のカザフスタン」の一句一句を父親に暗記して聞かせる。多方面にわたる政策を語り、二〇三〇年にはカザフスタンは豊かな国になっていることを謳う内容である。父親はその暗唱ぶりに頬を緩めるが、生活は厳しいことが映像から伝わってくる。現実を見つめる映画の透徹した眼ざしから何を読みとるかは観客にゆだねられるが、政治の現状への静かな批判をここに感じる。さらに、批判にとどまらず、映画はひたむきな人々の多様な姿を映し出す。貧しい暮らしの中で、姪っ子は暇さえあれば声を張り上げてカザフ語の歌を歌い続ける。一番末の幼い男の子は、木の棒をウマに見立ててまたがり、ドウクドウクツ、ドウクドウクツ、とウマの蹄の音を口真似しながら遊び、天幕の破れ目から出入りする。この伝統的遊びに夢中になりながら、男の子は叔父にあたるアスハットに、「アルマトウに行くの?!」とことあるごとに熱心に尋ねる。都会への漠然とした憧れ。村落部で職が得られないため都市へと移住する若者は多い。

やがて季節は冬から春へと向かう。ヒツジの出産シーズンが到来したのに、死産が続く。そのなかで、アスハットは生まれて初めてヒツジの出産に立ち会う。生まれおちた仔ヒツジは、なかなか息をしてくれない。思わず口をつけいサムライ」という日米合作映画のロシア語・カザフ語吹替え版など、多くの外国映画が放送された。それらに混じって、ソビエト時代に制作されたカザフスタン映画もしばしばテレビ放送され、中年から年配の人々が懐かしく見入っていた。例えば、『クズ・ジベク』は、一七世紀頃の叙事詩をモチーフに、ジベク（絹）という名の美しい娘をめぐる二人の若者の争いを描く。天幕の暮らし、ウマやラクダに乗っての季節移動など、やや美しく修飾され過ぎているとはいえ、近代化以前の裕福なカザフ遊牧民の暮らしを生き生きと伝えている。

また、調査地であったパヴロダル州バヤナウル地区は、著名なカザフ人映画監督で俳優のシャケン・アイマノフ（一九一四—一九七〇）を輩出した地域であったため、二〇〇四年七月に行われたシャケン・アイマノフ生誕九〇年祭では、代表的な映画として『タキヤの天使』などが上映された。タキヤは円柱形をしたカザフの民族帽で、主人公はいつもスーツにタキヤをかぶって街を歩く。映画では、もう若くはないこの男性の嫁探しをめぐって、その母親、そして若い女性の三人によるコメディが繰り広げられる。『クズ・ジベク』も『タキヤの天使』もソビエト時代に制作されたものの、カザフの伝統を感じさせる映画であり、そのことがカザフスタン独立後にも上映される結果に結びついていると言えよう。

しかし、人気が高いこれらのソビエト時代の映画に比べ、現代のカザフ社会を鋭くも温かく見つめた『トルパン』はじめ、新しいカザフスタン映画は村人たちによく知られていない。街の映画館でも、アメリカ映画などの外国映画が氾濫し、残念ながらカザフスタン映画が上映される機会はあまりないのである。

表象されるカザフスタン

そうした状況下にあつて、映画を通してカザフスタンはまったく異なる角度から国際的に有名になってしまった。アメリカ映画『ボラット——栄光ナル国家カザフスタンのためのアメリカ文化学習』（二〇〇六）である。イギリス人コメディアンのカシヤ・バロン・コーエンは、ボラットという名前のカザフスタン国営放送リポーターに扮してニューヨークを訪れ、行く先々で突撃インタビューや問題行動を確信的に繰り返しながら、憧れの女優に会おうとアメリカを横断する。その珍道中を描きつつ、反ユダヤ主義、女性解放運動、対テロ戦争など、アメリカ社会を鋭く風刺するこの映画は、ゴールデングローブ賞主演男優賞を受賞した一方で、アメリカで数々の訴訟問題を引き起こした。

カザフスタンに関して言えば、本作品に描かれるカザフスタンはほとんど架空である。カザフスタンで撮影された

部分はなく、「ユダヤ人を追う祭り」が行われることや、「売春婦」に関するナンセンス・ストーリーも、もちろん事実ではない。カザフスタンの言語として話されるのは、カザフ語には似ても似つかない造語である。しかし、もともとらしく中央アジア諸国の地図が示され、カザフスタンの国旗が幾度も画面に現れる。また、「カザフスタン国歌」と称する歌が、アメリカ国歌のメロディーに合わせ、風刺をこめて歌われる。この映画は、日本も含め世界各国で上映されDVDも発売されたが、カザフスタンでは上映が見合わされた。コメディであればいかなる他者表象も笑いととも許されるべきなのか、表現の自由とはどこまでか、カザフスタンを表象する権利は誰にあるのかなど、問われるべき課題は多い。

日本では、カザフスタンでの取材に基づきさまざまなテレビ番組が作成されるようになったが、カザフスタン映画が上映される機会はまだまだごく限られる。上映が徐々に増えることに期待したい。その土地出身の監督や俳優によって長い歳月をかけて制作される映画は、内側からの視点で地域社会を切りとる。『トルパン』のように、厳しい自然と人々の暮らしの調和やカザフの伝統と現代を問う作品が発表されているのは、それらがまさにカザフスタンの人々が直面し、未来へ向けて問い続けていることだからである。

●注

*1 本論は、平成二二〜二三年度科学研究費補助金研究活動スタート支援「中央アジアの越境空間における宗教復興の新たな展開」（代表：藤本透子）による調査と民博共同研究「映像資料を活用したイスラームの多様性に関する地域間比較研究」（代表：吉本康子）の成果の一部である。

*2 中央アジアの映画史は井上（二〇〇三）参照。特にカザフスタンでは、ソビエト時代末から「カザフ・ニューウェイブ」と呼ばれる新たな作品群が登場した（井上二〇〇三：一三六）。*3 アメリカでは、カザフスタン映画の上映も地道に行われている。二〇一二年一月には「ステップの花々・カザフスタン映画フェスティバル」がボストンとワシントンで開催され、民間治療者の助言で男の子として育てられた少女の物語『セケル』、遊牧社会の歴史を背景とした『花嫁』、ステップに暮らす少女を描く『アククズ』、都市に暮らす女性を描いた『天使への手紙』、バスケットボール選手が主人公の『ダッシュ』などが上映された（聞く〈<http://www.mla.org/programs/series/flowers-steppe-festival-kazakh-cinema>〉）。

●参考文献

井上徹（二〇〇三）「中央アジア映画の活力——新しい名作群と制作現場」宇山智彦編著『中央アジアを知るための六〇章』平凡社、一三五—一三九頁。
Agentstvo Respubliki Kazakhstan po statistike (Агентство Републики Казахстан по статистике). 2010. Перепись населения Республики Казахстан 2009 года : Краткие итоги / Под

ред. А. А. Смаилова. Астана : Агентство Республики Казахстан по статистике.

映画リスト

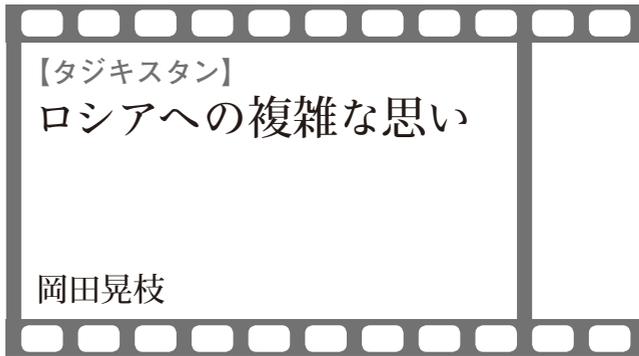
『アククズ』……① Aqiz, ② ジヤナベク・ジュエティル, ③ 二〇一一年, ④ カザフスタン, ⑤ カザフ語, ⑥ 未公開。
『クズ・ジベク』……① Qiz Jibek, ② スルタン・アフメト・ホジコフ, ③ 一九七〇年, ④ カザフスタン, ⑤ カザフ語, ロシア語, ⑥ 未公開。
『セケル』……① Seker, ② サビット・クルマンベコフ, ③ 二〇〇九年, ④ カザフスタン, ⑤ カザフ語, ⑥ 未公開。
『タキヤの天使』……① Takiyat pershit, ② シヤケン・アイマノフ, ③ 一九六八年, ④ カザフスタン, ⑤ カザフ語, ロシア語, ⑥ 未公開。
『ダッシュ』……① Ryvok, ② カナガット・ムスタフィン, ③ 二〇一〇年, ④ カザフスタン, ⑤ ロシア語, ⑥ 未公開。
『天使への手紙』……① Pisma k Angelu, ② エルメク・シナルバエフ, ③ 二〇〇九年, ④ カザフスタン, ⑤ ロシア語, ⑥ 未公開。
『トルパン』……① Tupan, ② セルゲイ・ドヴォルツェヴォイ,

③ 二〇〇八年, ④ カザフスタン, ドイツ, スイス, ロシア, ポーランド, ⑤ カザフ語, ロシア語, ⑥ 東京国際映画祭（二〇〇八）, みんぱくワールドシネマ（二〇一〇）。
『花嫁』……① Kelin, ② エルメク・トゥルスノフ, ③ 二〇〇九年, ④ カザフスタン, ⑤ なし, ⑥ 未公開。
『ボラット——栄光ナル国家カザフスタンのためのアメリカ文化

学習]……① Borat、② ラリー・チャールズ、③ 二〇〇六年、④ アメリカ、⑤ 英語、⑥ DVD 販売。

著者紹介

- ① 氏名……藤本透子（ふじもと・とうこ）。
② 所属・職名……国立民族学博物館民族文化研究部・助教。
③ 生年・出身地……一九七五年、宮城県生まれ、秋田県育ち。
④ 専門分野・地域……文化人類学、中央アジア地域研究。
⑤ 学歴……京都大学文学部史学科東洋史学専攻、京都大学大学院人間・環境学研究科修士課程（文化・地域環境学専攻）、京都大学大学院人間・環境学研究科修士課程（環境相関研究専攻）、人間・環境学博士（二〇一〇年）。
⑥ 職歴……日本学術振興会特別研究員、京都大学大学院人間・環境学研究科研究員、国立民族学博物館先端人類科学研究部・機関研究員を経て現職。
⑦ 現地滞在経験……カザフスタン（一九九八年に初めて訪れ、一九九九年～二〇〇〇年、二〇〇三年～二〇〇五年にカザフスタン教育科学省管轄 R. B. スレイメノフ東洋学研究所に外国人研究生・研究員として留学。滞在年数は延べ約四年）。
⑧ 研究方法……多民族都市アルマトゥではロシア語話者カザフ人の世帯に、カザフスタン北部の村落ではカザフ語話者の世帯にお世話になり、日々の暮らしを学びながら社会・文化について考えてきた。
⑨ 所属学会……日本文化人類学会、日本中央アジア学会、日本中東学会、アメリカ人類学会、中央ユーラシア学会。
⑩ 研究上の画期……一九九一年のソ連崩壊・中央アジア諸国独



中央アジアの平原を疾走する機関車。車窓から見えるモノクロの景色の中、たてがみを風に躍らせながら機関車を悠然と追い抜いてゆく野生の馬の群れ。土を食べるといふ奇妙なクセを持つ愛らしい少年と、その少年を見守る兄。「ソ連映画」ではなく「タジキスタン映画」として日本に初めて紹介されたのは、そんな映画だった。パフティヤル・フドイナザーロフ監督の『少年、機関車に乗る』である。マンハイム映画祭やトリノ映画祭でのグランプリ獲得のほか、有名な国際映画祭で数々の賞を受賞したこの映画

立と、二〇〇一年のアメリカ同時多発テロ。前者によって、外国人によるカザフスタンでの人類学調査が可能となった。また、後者をきっかけとして、カザフスタンを含め中央アジアのイスラームについて、日常生活に根差した視点からより深く知り説明できるようにならなければと考えるようになった。

- ⑪ 推薦図書……岩崎一郎・宇山智彦・小松久男編著『現代中央アジア論』（日本評論社、二〇〇四年）。
⑫ 推薦する映画作品……『トルバン』（原題『Tuppan』、セルゲイ・ドヴォルツェヴォイ監督、二〇〇八年、カザフスタン）。

は、日本の映画ファンにも強い印象を与えた。

ソ連崩壊と内戦

タジキスタン共和国（以下、「タジキスタン」）は、一九九一年九月に共和国独立を宣言、一二月のソ連崩壊に伴って独立国として国際社会に認められた若い国である。先に挙げた『少年、機関車に乗る』は一九九一年の制作で、実質的にはソ連の体制下で作られた映画だ。ソ連は国策として映画制作にも力を入れており、人材も資金も（そしてノルマも）備わっていた。

しかし、旧ソ連諸国の中で最貧国のタジキスタンには、ソ連時代に行われていた文化政策を引き継ぐような資金は当然ながらなく、しかもタジキスタンは間もなく内戦に突入する。独立後ほどなくして国家建設の方向性と政権・利権の掌握をめぐる国内に大きな対立が起こり、一九九二年五月にはそれが武力衝突、そして内戦へと発展していった。一九九七年に停戦合意に至ったが、その翌年、国連PKOの政務官として現地に赴いた中央アジアの若手有力研究者の一人、秋野豊氏が凶弾に倒れたことは日本で大きく報道された。このような状況下で、一九九一年当時制作途中だった映画の多くが仕上げられず、また、映画監督や俳優たちがタジキスタン国内で引き続き活躍することは困難となってしまう。たとえばジャムシエド・ウスモノフ監

督の短編映画『井戸』がそうだ。彼がモスクワとともに映画を学んだ韓国のミン・ピョンフン監督とともに一九九八年に制作した『蜂の飛行』が世界で認められ、それによって得られた資金で二〇〇〇年によく完成した。ウスマノフ監督は、その後、『右肩の天使』（二〇〇二）、『天国へ行くにはまず死すべし』（二〇〇六）と秀作を快調に世に送り出している。

しかし、少数の映画人たちは努力を続け、珠玉の映画の数々を生み出す。『少年、機関車に乗る』のフドイナザエロフ監督は、内戦のさなかに『コシユ・バ・コシユ』恋はロープウェイに乗って』を制作した。荒廃した首都ドゥシャンベで博打に興じる男たち。バックにこだまする乾いた銃声や、川を流れてくる迷彩服を着た死体は、のっけから「非常事態」を印象づける。しだいに激しくなる内戦を背景にしながらも、この映画の中心人物たちは戦闘には参加していない市民であり、主題はロープウェイの操縦士とモスクワ帰りの洗練された女性のラブロマンスである。フドイナザエロフ監督は、内戦終結後の一九九九年にフェルガナ盆地に幻想的なセットを組みあげて壮大なスケールで制作した『ルナ・パバ』で世界的に有名になった。ロシアやヨーロッパを拠点として、その後も活躍している。

現在では、小国の側が複数の大国の関心を天秤にかけてうまく援助を引きだしている、つまり中央アジアの国々の外交の主体性にも注目した見方が一般的になってきた。とくにアフガニスタンからの麻薬流出の最大のルートであることもあり、欧米もロシアもタジキスタンを見捨てることは想定できない。今後のアフガニスタン情勢の変化、とくに米軍の撤退による地域全体の治安の悪化の可能性をタジキスタンがどのように外交カードとして利用してゆくかが注目される。

ここでまた映画にもどろう。『コシユ・バ・コシユ』の主人公ミラは、母の住むモスクワから父の住むドゥシャンベに久しぶりに帰ってきた女性である。この先進的な教育を受けてファッションも髪型も洗練された「モスクワ帰り」の娘が父親が博打で作った借金のかたに取られそうになるところからドラマははじまる。当然、娘を自分のモノとして扱うような非道な仕打ちにミラは激怒し、父親に強く反発する。彼女に強く惹かれる地元の青年ダレル（もう一方の主人公）は、非常に強い家父長制と男尊女卑のタジキスタン社会で生まれ育ってきたため、愛しているにもかかわらず、彼女の気持ちを受け止めて理解することができない。憧れ、惹かれ、手を伸ばすけれど別世界。それがドゥシャンベから見たモスクワだと言ってよいであろう。

もう一つロシア人が非常に重要な役割を果たす映画があ

ロシアとロシア人——屈折する思い

『コシユ・バ・コシユ』のクレジットには、「ロシア二〇一部隊^{*3}」への謝辞が明記されている。夜間の砲撃など、いくつかのシーンは実際の戦闘を撮ったものではなく、展開中の軍に協力して再現してもらったものだという^{*4}。内戦勃発時にドゥシャンベに展開していた同師団は、内戦において平和創設、平和維持の役割を果たした^{*5}。タジキスタンはアフガニスタンと非常に長い国境を接しており、ソ連時代はその国境を「ソ連軍」が守っていた。軍事的に非常に守りにくい険しい山地がその大半を占めており、人口も少なく経済的にも困窮し、さらに内戦で疲弊したタジキスタンには、「ソ連軍」を引き継いだ「ロシア軍」を撤退させて自前の軍だけでその国境を守るのは不可能であった。タジキスタンは、首都の警備も含め、ロシアからの軍事的な協力を得ざるをえない。小さな中央アジアの国々にとって、ロシアとの関係はプラスの意味でもマイナスの意味でも非常に重要である。

ソ連崩壊直後は、そのような状況と、ロシアのエリツィン大統領の「近い外国」政策^{*6}、そしてロシアに代わって中央アジアに関心を示す中国、米国、トルコ、イラン等の大国の思惑を指すのに、「新しいグレートゲーム」のような表現が頻繁に使われた。つまり、大国が中央アジアを場として勢力圏争いを繰り広げているイメージである。しかし「トゥルー・ヌーン」である。この映画を監督したのは、フドイナザエロフ監督のもとで助監督として映画作りに関わるなどしてきたノシル・サイドフで、これが自ら監督を務める初めての長編映画となる。ソ連崩壊前後のウズベキスタンとの国境の村が舞台で、病院や学校などの公的サービスやインフラを共有し、頻繁に行き来してきた二つの村、「上」サフェド村と「下」サフェド村の間に、村人たちが状況を把握できないままに国境が設けられてしまふ。「上」村に住むニルファは、「下」村に住むアジズに嫁ぐ目を目前にしていた。しかし国境には鉄条網が施され、それを破って行き来しようとする村人を止めるために、軍は地雷まで持ち出した。ここでニルファを支え、彼女が無事に嫁げるように手助けしたのは、彼女が働く気象観測所に駐在しているロシア人キリルであった。

『コシユ・バ・コシユ』のミラに対するドゥシャンベの人々と同じく、『トゥルー・ヌーン』の中にはキリルのもとで働くニルファを「ロシアかぶれ」などと評して奇人扱いする人もいる。キリルをあからさまによそ者扱いする人もいる。しかしもう一方で、たとえばニルファの父親は、ロバや馬が主な交通手段である村の中でバイクを持っていくことが自慢でありながら、ごく初歩的な修理もできず、調子が悪くなったらキリルに頼んで直してもらうなど、村人たちは技術的な（鉄条網を切るといったものも含めて）

困りごとはずべてキリルに解決してもらっている状況であった。ロシア人に対する村人たちの屈折した気持ちがこの表れている。なお、この映画の中のキリルは、地雷探知機を手近にある材料だけで一晩で作ってしまうようなスーパーマンとして描かれているのが興味深い。急こう配の斜面に貼りつくように存在し、ラジオの電波も満足に入って来ない外から閉ざされた村。ロシアから来たたった一人の技術者に頼らなければ文明的な機械を使いこなせない、そんな村。もしキリルがいなくなったらこの村はどうなってしまうのだろうか。

ソ連時代、キリルのようにロシアから技術者や医者、教師といった専門的知識を持った者として派遣され、各共和国に駐在していたロシア人は非常にたくさんいた。中には駐在が長くなり、そのまま家族を呼んで定住する者もあった。ソ連が崩壊したあと、派遣されていた技術者等の専門家の多くはロシアに引き揚げて行ったが、中にはさまざまな事情で帰国できないロシア人やロシア人家族も多かった。バルト三国に代表されるように、独立した新しい共和国の政策によっては、彼らは居住国の国籍をもらうための条件を満たせず、無国籍者が大量に出る可能性が生じた。そのような人道的危機に、ロシアは、ソ連の国籍を持っていた人には希望すればロシアの国籍を与えるという政策を取って対処し、また、可能なかぎり多くの旧ソ連諸国と二

重国籍条項を備えた条約を結ぼうとした。ロシアに引き揚げて行った人々の中には、もとの家に戻って家族と幸せな余生を過ごした人もいれば、ロシアの中に居場所を見つけられず、Uターンせざるをえない人々もいた。

『トゥルー・ヌーン』は、ある日突然国境ができてしまつて右往左往する人々のドラマであるが、キリルをキーとして、ロシアとの関係、残留ロシア人とローカルなコミュニティの人々の関係に思いをはせるのも面白いのではないだろうか。

独立の光と影

タジキスタンの映画は少ないながらも、国際的な場で高く評価されたものがいくつもある。日本でも東京フィルメックスなどがアジアの映画を掘り起こす役割を積極的に担っており、そこでタジキスタンをはじめとする一般の日本人にとつてなじみのない国の映画に触れる機会ができることは、作つた側にとつても、そして我々日本にとつてもよいことであろう。

ソ連崩壊で他の豊かな地域から切り離され、非常に貧しい国として国際社会に放り出されたタジキスタン。独立して新しい国を作ろうとしたところで内戦が勃発し、新しい時代を期待した市民は裏切られることになった。人口の1%を失つてようやく内戦が終結し、もう一度新しい国づ

くりを始めて一五年が経った。いったんは反体制派を含めた民主的な政府・議会を作つたにもかかわらず、近年目に見えてラフモン大統領の出身地域の人々による地位の独占が増えてきている。内戦後しばらくの「民主的」傾向は政府によるカモフラージュだったという人たちもいる。今年の終戦記念日の新聞のうちいくつかは、「あの停戦合意はいったい何だったのか」という観点からの特集を組んでいる。独裁者を強烈に風刺したアメリカのコメデイ、サシャ・コーエンの『ディクテーター』・身元不明でニューヨーク』がタジキスタンでも上映禁止となった。映画に描かれているような純朴で不器用なタジキスタンの人々が、その後のタジキスタンでどのような生活を送ることになるのかが気にかかる。

●注

*1 「中央アジア」の定義は一樣でなく、ロシアの南部からモンゴル全土、中国の新疆ウイグル自治区、インド北部までの広大な地域を指すこともある。本稿では代表的な定義である旧ソ連の中の五か国、つまり、ウズベキスタン、カザフスタン、キルギス、タジキスタン、トルクメニスタンを指す言葉として用いる。

*2 タジキスタンは、旧ソ連の中で最貧国である。世界銀行の二〇一一年のデータによれば、一人当たりGDPは、同じく旧ソ連最貧国グループのキルギスが1〇七五ドルであるの

に対し、九三五ドルである (The World Bank 2012)。

*3 正式名称は第二〇一自動車化狙撃師団。現在は第二〇一軍事基地 (師団級) として、タジキスタンに駐留するロシア陸軍の軍事基地となっている。

*4 『コシュ・バ・コシュ』恋はロープウェイに乗って』パンフレットより。

*5 一方で、同師団はじめ、タジキスタン国内に駐留中であったロシア軍からの武器の流出が内戦を激化させたという面も指摘されている。

*6 二〇一二年一〇月にロシアのプーチン大統領がタジキスタンを訪れ、両国は、ロシア軍の駐留を二〇四二年まで延長することで合意した (Bremenko 2012)。また、経済的な面では、新しいところではタジキスタンの軍装備・技術の近代化のために二億ドルがロシアから援助されるという報道もあった (Karabekov and 2012)。

*7 ロシア以外の旧ソ連の国々を「近い外国」と呼んで他の「外国」と区別し、ロシアにとつて死活的に重要な地域であるからロシアはそこでの国益を積極的に擁護するとした。

●参考文献

Bremenko, Alexey (2012) "Russia Keeps Tajik Base, Risking Taliban Face-Off." *RFA Novosti* (October 5). <http://english.rfa.org/2012/10/05/176424262.html> (二〇一二年十一月十三日)。
 Karabekov, Kabat, Elena Chernenko, Ivan Saifonov, и Сергей Строкань (2012) *Киргизия и Таджикистан: Вооружат российскими пеньгами. Коммерсантъ* (6 ноября).

<http://www.kommersant.ru/doc/2060903> (二〇一二年一月三日)。

The World Bank (2012) *World Development Indicators*. <http://data.worldbank.org/indicator/> (二〇一二年二月三日)。

映画リスト

『井戸』……① The Well ② ジャムシェド・ウスモノフ、③二〇〇〇年、④ タジキスタン、⑤ タジク語、⑥ 東京フィルメックス (二〇〇〇)。

『ロシユ・バ・ロシユ：恋はロープウェイに乗って』……① Kow Ga Kou / Koshi ba Koshi ② パフティヤル・フドイナザロフ、③ 一九九三年、④ タジキスタン、ロシア、スイス、ドイツ、日本、⑤ タジク語、ロシア語、⑥ 劇場公開 (一九九四)、ビデオ販売。

『少年、機関車に乗る』……① Bparan (弟)、② パフティヤル・フドイナザロフ、③ 一九九一年、④ タジキスタン (ソ連)、⑤ ロシア語、⑥ 劇場公開 (一九九三)、ビデオ販売。

『ディクテーター 身元不明でニューヨーク』……① The Dictator ② ラリー・チャールズ、③ 二〇一二年、④ アメリカ、⑤ 英語、⑥ 劇場公開 (二〇一二年)。

『天国へ行くにはまず死すべし』……① Бухмул фарат бапон myrdaron / To Get to Heaven, First You Have to Die ② ジャムシェド・ウスモノフ、③ 二〇〇六年、④ タジキスタン、フランス、⑤ ロシア語、タジク語、⑥ 東京フィルメックス (二〇〇六)。

『トゥルー・ヌーン』……① Qiyami roz / True Noon ② ノシ

ル・サイードフ、③ 二〇〇九年、④ タジキスタン、⑤ タジク語、⑥ NHKアジア・フィルム・フェスティバル (二〇〇九)、アジアフォーカス・福岡国際映画祭 (二〇一〇)。

『蜂の飛行』……① Parvozi zambur / The Flight of the Bee ② ジャムシェド・ウスモノフ、ミン・ビョンフン、③ 一九九八年、④ タジキスタン、韓国、⑤ タジク語、⑥ 東京フィルメックス (二〇〇〇)。

『右肩の天使』……① Фаришти кишти роҷ / Angel on the Right ② ジャムシェド・ウスモノフ、③ 二〇〇二年、④ タジキスタン、⑤ タジク語、⑥ 東京フィルメックス (二〇〇二)。

『ルナ・パパ』……① Lunnayy Papa / Luna Papa ② パフティヤル・フドイナザロフ、③ 一九九九年、④ ドイツ、オーストリア、日本、ロシア、フランス、スウェーデン、タジキスタン、ウズベキスタン、⑤ ロシア語、⑥ 東京国際映画祭 (一九九九)、劇場公開 (二〇〇〇)、DVD販売。

著者紹介

① 氏名……岡田晃枝 (おかだ・てるえ)。

② 所属・職名……東京大学教養学部・特任准教授。

③ 生年・出身地……広島県。

④ 専門分野・地域……国際政治、旧ソ連地域。

⑤ 学歴……東京外国語大学ロシア・東欧語学科、東京大学大学院総合文化研究科・修士課程 (国際社会科学専攻国際関係論コース)、東京大学大学院総合文化研究科・博士課程 (国際社会科学専攻国際関係論コース)。

⑥ 職歴……東京大学大学院総合文化研究科「人間の安全保障」プログラム・助手、東京大学教養学部・特任講師、東京大学教養学部・特任准教授。

⑦ 現地滞在経験……ウズベキスタン (現地調査、三か月)。

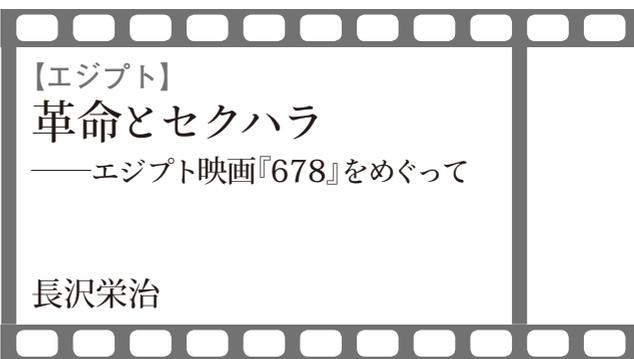
⑧ 研究方法……政策決定者や外務官僚へのインタビューと現地出版されている研究書や資料の購入が現地滞在時の主な活動である。

⑨ 所属学会……日本国際政治学会、国際法学会、ロシア東欧学会。

⑩ 研究上の画期……二〇〇七年のウズベキスタン大統領選挙。選挙監視団 (ウズベキスタン政府招聘) の一員として参加し、この国で選挙制度がどのように運用されているか、市民が (ソ連時代と違う) 選挙制度をどのように理解しているかを目的にしたりした。移行国の民主化の測り方について考察を深めるきっかけとなった。

⑪ 推薦図書……塩川伸明『民族と言語——多民族国家ソ連の興亡Ⅰ』『国家の構築と解体——多民族国家ソ連の興亡Ⅱ』『ロシアの連邦制と民族問題——多民族国家ソ連の興亡Ⅲ』、いずれも岩波書店、Ⅰは二〇〇四年、ⅡおよびⅢは二〇〇七年。三巻をセットで読んでほしい。

⑫ 推薦する映画作品……『コーカサスの虜』(原題『Кавказский пленник』セルゲイ・ボドロフ監督、一九九六年、ロシア)。



最近のアラブ映画研究の進展は目覚ましい。パリのアラブ世界研究所などには立派なフィルム・アーカイヴがあるし、また現地でも俳優や作品の覧など映画名鑑の類の出版も目立って増えている。日本でもアラブ映画研究の博士論文を書こうという大学院生も出てきている。本来なら本稿の執筆も筆者ではなく、こうした新進気鋭の若手研究者か、あるいは、もし存命であったなら畏友、故高野晶弘さん (現代アラブ文学研究者、二〇〇四年六月没) にお願ひすべきところであつたらう。高野さんは以前、本誌の刊行

主体である京都大学地域研究統合情報センターの前身組織、国立民族学博物館地域研究企画交流センターが収集した現代エジプト映画の映像資料の整理と分析を依頼されたこともあった。彼のレベルに及ぶものではないが、代筆のつもりで執筆させていた¹。

アジア・アフリカ諸国の中で、インドや日本と並び、エジプトの映画産業の歴史は古い。「エジプトの渋沢栄一」²ともいうべき民族資本家のタラト・ハルブは、一九二〇年代に早くもこの有望な産業に目をつけていた。一九五二年の革命を経て、映画産業はアラブ社会主義体制のもとで国有化されたが、娯楽性の高い商業映画の製作は変わらずに続き、エジプトはアラブ第一の映画大国になった。エジプト映画隆盛の背景には近代演劇の発展という素地があつたと筆者は見ている。その一方で、同じ中東地域で芸術性の高いことで知られるイラン映画にも十分対抗できる高品質の映画製作の伝統もしっかり維持されてきた。エジプトの映画監督と云えば、国際的に知名度が高いのはユーセフ・シャヒーン³である。しかし、高野さんは、技巧性に優れたこの監督の作品には点が辛く、もう一人の巨匠で骨太のリアリズムの映像作家、サラハ・アブーセーフ⁴の方を「エジプトの黒澤」と呼んで評価していた。

筆者が映画館に通つてエジプト人の観客と一緒に映画を観ていたのは、はじめてエジプトに長期滞在した一九八〇

タ・タマニヤ・サバア）とは公営バスの番号であり、このバスの車内で三人の女主人公の一人、公務員のファイーザがセクハラ、つまりは痴漢に悩まされるというところから話は始まる。

エジプトのバスに関係する映画といえば、『バス・ドライバー』（一九八三）⁵が有名である。米映画『タクシー・ドライバー』（一九七六年、ロバート・デニロ主演）のパロディーという感じがなくもないが、運転手が車内の不正行為について怒りを爆発させるというラストシーンは、門戸開放政策の導入によって混乱する社会の世相を十分に映しだしていた。B級映画としては、『婚礼の夜の涙』（一九八二）という作品もついでに思い出してしまふ。フトウウワもので有名な名優ファリード・シャウイキーが箱入り娘のバス通学を心配してバイクに乗せて送り迎えるシーンが出てくる。考えてみれば当時もかなりの満員バスであつたが、今ほどのひどい痴漢行為はなかったように思う。ちなみに娘役を演じたのが、前出の『バス・ドライバー』の主演ヌール・シャリーフの奥さんである美人女優ブーシー、そして娘の恋人役を演じたのが、この映画の公開直後に事故死した伝説的なギター奏者オマル・ホルシード（タレント女優シェリー・ハーソンの兄）であつた。

映画『678』の内容については、朝日新聞の川上泰徳氏がウェブマガジン『ASAHI中東マガジン』で紹介し

年代初頭の時期である。カイロの目抜き通りにある高級映画館シネマ・メトロから地方都市の場末の映画館まで、また作品の方もピンからキリまでだつた。ただ奇妙なことに、記憶に残っているのはキリのB級映画の方である。脇役の老優が映画作成中に急死してしまひ、途中から別の俳優が声だけで代役を務めるといふ映画などは不思議によく覚えてる。映画が作り直しにならなかつたのは、経済性のためではなく、この急逝した俳優を追悼してのことだつたと好意的に解釈することにした⁶が、それにしてもあまりにもエジプト的である。

ただエジプト映画の名誉のために言つておくと、ハリウッド映画の影響のためか、その後は技術も映像の内容も近代化、あるいはグローバル化が進んでいる。たとえば昔のフトウウワ（任侠）もの映画も、銃撃戦満載のスマートなギャング映画に変わつてしまつた。娯楽性は相変わらず高く、観客へのサービス精神も変わらないが、しかし昔のレトロな味わいが失われた。エジプト社会自身が変わつてしまつたのだからしかたがないことだろう。

短期の出張ばかりで映画館に行く余裕がない最近は、もつぱらエジプト航空などの機内サービスで映画鑑賞をするだけになつた。そんな中、昨年の夏の帰りの便で出会つた映画『678』⁷は、地域研究にとつて資料的な栄養価の高い秀作であつた。映画のタイトルの6・7・8（シッ

ているので、その論説を参照していただければと思う。

筆者がこの映画に興味をもつたのは、拙著（長沢二〇一一）でも述べたが、革命とセクハラの奇妙な関係をめぐつてである。革命の前年までは毎年、ラマダーン月の断食明けのお祭り（イードルフィットル）の夜、一部の羽目をはずした若者たちが集団セクハラを起こし、社会問題となつていた。ところが革命の年、二〇一一年には、この動きがびたりと止んだという。セクハラに向かつていた若者たちのエネルギーが街頭での運動に発散されたと考えるのは少し安易かもしれない。しかし実際に、革命の山場では、熱狂的なサッカー・ファン（「ウルトラ」と呼ばれる）の若者たちが、日頃のサッカー場での警備の警官との応酬に「慣れている」ということから重要な役割を果たしたとも聞く。こうしたことを前提にして映画『678』を観ると、二番目の主人公で上流階級に属する工芸作家セバが医師の夫とサッカー場ではぐれてしまひ、群衆の中で暴行を受けるといふシーンが出てくるので複雑な思いがするのである。

筆者が昨年の夏、カイロに到着したのは、まさに断食明けの休みが終わった頃で、集団セクハラが再び始まつたといふ記事、さらに各地で拡大していると憂慮する論説を新聞で目にした。地下鉄では、ベールをつけた女性警官が出勤して女性専用車両を厳しく監視していた。セクハラの復活は、革命の「ハレ」の季節が過ぎたことを示すものかも

しれない。しかし、エジプトの将来を決定づける現実の政治の動きは、その後も重要な展開を見せている。

映画を観て興味をもったので、セクハラ関係の新聞記事をチェックしてみると、断食月が始まる直前の七月に名門私大、カイロ・アメリカ大学の女子学生がキャンパス内で受けた痴漢行為を警察に訴えたというニュースがあった（『ミスリー・ヨウム』紙、二〇一二年七月二〇日）。彼女の写真も載っており、覚悟の行動である。映画『678』は、実際に起きた事件にもとづいている。映画のエンディングは、「ある勇氣ある女性がエジプトで初めて痴漢行為を裁判所に訴えた結果、セクハラに関する新しい法律が施行された。しかしその後、実際に訴えるケースは極めて稀である」という説明で終わっている。

この事件の勇氣ある女性をモデルとしたのが、映画の三番目の主人公、ネッリーである。彼女は民間企業のコールセンターで仕事をしているが、顧客のセクハラ電話に悩まされ（日本の場合も相当ひどいと聞くが）、男性の上司に訴えても相手にされない。鬱屈した気持ちで帰宅する途中で軽トラの運転手からセクハラに遭い、駆けつけた母親と一緒に文字通り車に体当たりして犯人を警察に突き出す。しかし、警察署の刑事からは世間体を気にするようにと諭され、また、テレビの討論番組に出演して訴えると、男性の視聴者から侮辱的な発言を浴びせられる。家族からは反対

もう一つ印象的なのは、主人公三人がセクハラを横行する場所だとして、一緒にサッカー場に乗り込むシーンである。彼女たちは、国際試合の応援席から相手チームを励まし、「ザンビア、GO!」と大声で連呼する。周囲の男性のサッカーファンは唖然とするばかりである。革命では、まるでエジプト全体が国際試合のサッカー場のようなになったかのように、ナシヨナリズムの熱情が噴出した。しかしより重要なのは、革命の経験は、映画の彼女たち三人のように孤立してでも、自分たちの意志を力強く表明する勇氣を多くの人たちに与えたということである。二〇一一年に始まるアラブ革命は、世界各地で起きた民衆の直接行動に大きな影響を与えた。日本の反原発デモその一つであった。

●注

- *1 一九二六―二〇〇八年。代表作は『アレキサンドリアW H Y』（一九七九）、『炎のアンタルシア』（一九九七）。
- *2 一九一五―一九九六年。代表作は『フトゥウワ』（一九五七）、『始まりと終わり』（一九六〇）。
- *3 <http://astand.asahi.com/magazine/middleeast/watch/201210290003.html>。

●参考文献

- 長沢栄治（二〇一）『エジプト革命——アラブ世界変動の行方』（平凡社新書 平凡社）。

されるが、最後は婚約者にも励まされて裁判所で告訴を決定するところで映画は終わる。

女性たちが自身が行動を起こさないと問題は解決できない、というのがこの映画のメッセージである。サッカー場で暴行を受けたセバは、セミナーを開いてこうした考えをセクハラに悩む女性たちに訴える。最初の主人公フアーズは、このセミナーに参加した一人であり、あるとき痴漢の犯人に頭衣を留めているピンで、さらにはナイフで反撃を試み、ついには警察も動きだす。彼女が行動を起こしたのは、痴漢を避けるために遅刻が多く、給料が減額された日の帰り道だった。また、バスに乗らずにタクシーを使うこともあり、夫の稼ぎが悪いこともあって家計が逼迫し、ついに子どもたち二人の学費が払えなくなる。

筆者が印象的に思うのは、このとき彼女が学校に乗り込んで、子どもたちが受けた罰と同じように、校庭で後ろ向きに壁に手を付けて「立たされる」恰好をする場面である。慌てた教師がなだめに来る、というシーンであるが、ここには自らの身体を人目に晒して、恥をかこうが何であるかが自分で行動するという強い意志が示されている。この映画『678』は、革命の前年、二〇一〇年の製作である。革命の最中、治安警察の隊列やスナイパーの銃弾を恐れずに街頭に練りだした若者たちの行動と決意の兆しを、早くもこの映画の中に見いだすことができるように感じた。

映画リスト

- 『678』……① *سنة سبعة فتيحة*、②ムハンマド・ディヤープ、③二〇一〇年、④エジプト、⑤アラビア語、⑥未公開。
- 『アレキサンドリアW H Y』……① *الإسكندرية*、②ユーセフ・シャヒーン、③一九七九年、④エジプト、⑤アラビア語、⑥劇場公開（一九八六）。
- 『婚礼の夜の涙』……① *دموع ليلة الزفاف*、②サアド・アラファ、③一九八一年、④エジプト、⑤アラビア語、⑥未公開。
- 『タクシー・ドライバー』……① *Taxi Driver*、②マーティン・スコセッシ、③一九七六年、④アメリカ、⑤英語、⑥劇場公開（一九七六）。
- 『始まりと終わり』……① *بداية ونهاية*、②サラハ・アブーセーフ、③一九六〇年、④エジプト、⑤アラビア語、⑥未公開。
- 『バス・ドライバー』……① *سائق الباص*、②アーテフ・タイイブ、③一九八三年、④エジプト、⑤アラビア語、⑥未公開。
- 『フトゥウワ』……① *فتوة*、②サラハ・アブーセーフ、③一九五七年、④エジプト、⑤アラビア語、⑥未公開。
- 『炎のアンタルシア』……① *النار*（「運命」）、②ユーセフ・シャヒーン、③一九九七年、④エジプト、⑤アラビア語、⑥劇場公開（一九九八）、DVD販売。

著者紹介

- ①氏名……長沢栄治（ながさわ・えいじ）。
- ②所属・職名……東京大学東洋文化研究所・教授。
- ③生年・出身地……一九五三年、山梨県。
- ④専門分野・地域……社会経済史、エジプト／アラブ世界。

- ⑤ 学歴……東京大学経済学部。
- ⑥ 職歴……特殊法人アジア経済研究所研究員（二二歳）、同研究所副主任研究員（三八歳）、東京大学東洋文化研究所助教授（四一歳）、同研究所教授（四四歳）、同研究所附属東洋学研究所情報センター主任（四八〜五一歳、任期三年）、同研究所副所長（五四歳、任期一年）。
- ⑦ 現地滞在経験……エジプト（アジア経済研究所海外派遣員・カイロ大学文学部社会科学大学院聴講生、二七歳、二年四か月）、エジプト（日本学術振興会カイロ研究交流センター長、四四歳、一年間）。
- ⑧ 研究方法……個人史資料・活動家の証言集などのアラビア語文献資料を中心にした考察、関係者知識人とのインタビュー、農村聞き取り調査など、研究主題に応じた手法を取る。
- ⑨ 所属学会……日本中東学会、日本オリエント学会、日本イスラム協会。
- ⑩ 研究上の画期……一九七三年一〇月中東戦争と第一次石油危機。対象地域の研究を職業とするきっかけを作った。最初の長期滞在中に起きた一九八一年一〇月のサダト大統領暗殺。急激な社会変容と膠着した社会体制の間の矛盾が噴出した事件であり、この矛盾はその後も長らく解消されなまま、最終的に今回の革命を導く背景となった。
- ⑪ 推薦図書……鈴木恵美編『現代エジプトを知る六〇章』（明石書店、二〇一二年）。
- ⑫ 推薦する映画作品……『壊された五つのカメラ パレスチナ・ピリンの叫び』（原題『Five Broken Cameras』、イマード・ブルナー&ガイ・ダビディ監督、二〇一一年、パレスチナ、イスラエル、フランス、オランダ）。

その後現在に至るまでイラン映画はいくつかの興味深い作品を継続的に生み続けているのである。

映像を中心におく総合的な表現としての映画は改めていうまでもなく西欧近代の産物であり、さらに一般家庭へのテレビ受像機の普及の時代を経て現状では携帯電話を持つほどの人間は潜在的にすべての人が映像記録装置をどこでも日常的に掌中にしている。考えてみると恐るべき環境変化の中で映画の作り手たちは作品を生み出し続けている訳である。イラン映画を取り巻く環境もその意味では変わらないが、さらにイランという国家が現在国際的に置かれている、核問題に象徴される政治的に行き詰まった時代状況もまた、かれらが次々と発する映像表現の中に多かれ少なかれ映し込まれているに相違ない。

昨秋東京神田の岩波ホールで上映された『イラン式料理本』（二〇一〇）という映画は、自分の周囲の女性にいつも作り慣れた料理を実際に作らせて、それをドキュメンタリー風に撮影・編集したというだけの作品であるが、こうした特に秀でていない作品の中にさえも「イランの現状」を映し出すような場面、たとえば女性の社会進出が顕著になるにつれてレトルト食品が大量に消費されるようになってきているということを思わせる場面が映し込まれている。言うまでもなく、こういうことが主題的に含まれているからイラン映画として良い映画だとか、それが無いから

【イラン】 イラン映画の アイデンティティクライシス

鈴木 均

私はイラン社会を映し出すテキストとしてのイラン映画を研究的な関心から論じるということを、一九九六年一月に東京で行われた「イラン映画祭」を契機として意識的に行ってきた。イラン映画についてはだいたい一九九〇年代から二〇〇〇年代前半にかけての時期、重要な作品が次々と現われてきたと思う。イランは一九七九年に世界的政治的な潮流に多様な影響を与えた「イスラーム革命」を経験し、一九八八年のイラン・イラク戦争終結後、映画を含むさまざまな分野において次第に活動が活発になった。

ら悪い映画だとかの判断はナンセンスでしかない。だがここで「研究的に」イラン映画を論じようとする限り、「映画の中に含まれるイラン社会の真実」という視点が方法的に必ずついて回ることは避けようもないことは事実である。

だが実はこうした牧歌的な「○△国映画」などという分類そのものがカテゴリとしてほとんど積極的な意味を見いだせなくなるような事態が、近年の「イラン映画」を巡って確実に進行しているように思われる。

そのことの直接的・間接的な背景には、一九七九年の革命以来最大の政治的な転換点であった二〇〇九年六月の第一〇回イラン大統領選挙とその後の政治変化の問題がある。この政治的な激動の後、何人かの主要なイラン人映画監督がイランを離れている。その象徴的な事例は、選挙後の混乱のテヘランで『ペルシャ猫を誰も知らない』（二〇〇九）を撮影し、直後に国外に出たバフマン・ゴバーディー監督である。だが実はそれ以前から、イラン映画のもっとも先端的な表現者であったアッバス・キヤロスタミ^{*2}やモフセン・マフマルバーフがそれぞれ盛んに国外で映画を撮り始めていた。

キヤロスタミ監督について見てみると、彼は代表作の『桜桃の味』（一九九七）がカンヌ映画祭でパルム・ドール賞を受賞したが、その後二〇〇二年には米国での映画祭

出席のための入国許可が下りなかった。監督はその前後から自身の生活の基盤をテヘランに置きつつも、『ABC フリカ』（二〇〇一）、『明日へのチケット』（オムニバス、二〇〇五）、『トスカーナの贖作』（二〇一〇）といった主要な作品を国外で製作している。

その最新作である『ライク・サムワン・イン・ラブ』（二〇一二）は日本で製作され、撮影・美術・録音にいたるまで日本人スタッフが担当している映画である。何不由のない大学教授のいわゆる「老いらくの恋」を軸に展開するこの映画が日本社会に対してもつ鋭い批評性は、おそらく『友だちのうちはどこ？』（一九八七）、『そして人生はつづく』（一九九二）が日本で紹介された頃以来の彼自身の日本との関わりを出発点としているに違いない。だがこの映画がもつ魅力のある部分は、彼が外部者としてのイラン人であるが故の「視点のずれ」、しかも欧米とも中国や韓国とも異なる第三国の文化を通した日本人像の「新鮮な違和感」に負っているとも思える。

それにしても、キヤロスタミーはなぜこの映画を日本で製作したのか。彼がこれまで海外で撮影した映画は、アフリカからイタリヤへと遍歴を重ねつつもその表現の核の部分については微塵も揺らいでいないように見える。まるで「どこで製作しようと、俺の映画」という確固たる自信と方法的な自覚を持ち、それを具体的な実践で証明しよう

これまでになくメディアとしての「映画」そのものに対する鋭い洞察をも示しているように思われる。

彼は映画の中で自分の頭の中に次々と浮かんだ場面々々のシークエンスを生のままに提示し、さらにカメラマンをも敢えて映像の中に登場させる。さらに彼はニュース映像（日本の東東北大震災の報道である）や自己の初期作品の一部をあえて無造作に映画の中に挿入し、こうすることに よって「映画の否定としての映画」のスリルに富んだ可能性を探りて切り開いていくのである。

この映画は『白い風船』（一九九五）や『オフサイド・ガールズ』（二〇〇六）といった彼の過去の主要作品と比べても、第一級のエンターテインメント作品に仕上がっていることは間違いない。それは単にパナーヒーが現在イラン国内で政治的な理由のために映像的表現の自由を奪われているという「不合理」への抗議の意味を超え、映像表現の可能性に対する普遍的な問いを提示している。またそれゆえにイランの政治状況などに関心を抱くことのない一般の映画観賞者の鑑賞にも耐えるだけの中身を有しているように思われる。

おそらく現在から振り返ると、外面的にも内面的にも、二〇〇〇年前後からイラン映画はイラン映画という意匠を無意識に抜け出そうというモチーフがあったために、二〇〇九年以降のイラン国内における映画製作の環境の極度の

としているかのようだ。

だがこのような例はさすが秀でた映像表現者の並み居るイラン映画界においても極めて稀であると言わなければならぬだろう。例えばモフセン・マフマルバーフは『カンダハール』（二〇〇一）の奇跡的（＝映画的）な成功以降、しばらく家族とともに活動の軸足を置いていたアフガニスタンを離れてタジキスタンで製作した『セックスと哲学』（二〇〇五）において足を取られ、それ以後は彼の家族による映画製作への協力以外に目立った活動をしていない³⁾。

それにしても私が近年のイラン映画の全体的な兆候として強く感じるのは、「イラン映画」というジャンル自体の自己否定、ないしアイデンティティクライシスともいうべき傾向である。それは一つの方向としては「イランの」映画であることの地理的・文化的な仕切りに対する否定ないし問い直しであり、もう一つの方向としてはイランにおける「映画」というメディア自体の自己省察を意味しているだろう。

イランにおける政治的な情勢変化と流動化の中でスケープゴートの立場に置かれ、いわば官憲によって強制的に映画という表現手段を「否定」されることになったジャアファール・パナーヒー監督の最新作『これは映画ではない』（二〇一二）は、タイトルそれ自体からしてこうしたイラン映画の自己否定的な傾向性を代弁している。そこで彼は

悪化という事態にあたっても対応が自然のうちに準備されていたということではなかったか。

だがそれにしても疑問なのは、どうしてイランの政府当局は自由な映像表現を政治的な強制力によってコントロールしようとする意図に常にこうもこっぴどく裏切られ、自らを世界の衆目の面前で滑稽な道化役に貶めるような仕儀を繰り返して止まないのだろうかということである。

一九九〇年代以降イラン映画の旗手であったマフマルバーフは二〇〇九年六月以来の政治的変動を受け、現在フランス等の欧州に活動の拠点を移している。だが彼自身は「亡命した」という意識を持っておらず、またこうした表現を極度に嫌っているという。実際に私自身の身のまわりを含め、この数年でイランの国外に出て新天地で活動を始めているイラン人の例は映画人に限らず非常に多い。

現在のイランが知識人・インテリゲンチヤのナシヨナリズムという水準においてもっている極めて顕著な特徴は、特にこの数年間において最も優秀な若い人材から次々と国外に流出していくという他に例を見ない「世界拡散的」な傾向であろう。これを加速させたのが二〇〇九年六月以来のイランをめぐる内政・外交上の危機的状況であることは疑いない。だが他方で私が時に強烈に感じるのは、彼らイラン人がもっている地理的・国家的な心象の連続性であり、国境を軽々と越えた移動と定住に関する自由な感性で

ある。

彼らイラン人にとっては生まれ故郷の地方都市や農村から首都テヘランに出た時点で、もう日本も米国も移動と移住の検討対象に入っている。これは我々日本人からするとちよつと想像の及び難い感覚であるが、こうした彼らの自己表現である「イラン映画」がすでに「イラン」性という旧い殻を脱ぎ捨てようとしているとすれば、それは我々にとつても極めて興味深い映像表現上の実験であるといわなければならない。

●注

*1 ここでの「イラン映画」は、取り敢えず表現者が何らかの意味でイラン(人)に関係し、あるいはイランという空間を表現の基盤として意識している映像表現というほどの広義の意味で用いている。

*2 本論でイランの人名等の表記は、日本の映画界で通常使用されている表記にかかわらず、ペルシャ語のカタカナ表記として標準的な表記法に従う。たとえばアッバス・キアロスタミについては「アッバス・キヤールロスタミー」と表記する等である。ただし映画作品のタイトルについては日本の配給会社が採用したタイトルに従うこととする。

*3 ただしマフマルバーフは近作の『庭師』(二〇一二)でイランにおいて事実上タブーになっているバハイイ教の問題を正面から取り上げ、昨年十二月の東京フィルメックスでも上映されて鮮やかな復活を遂げた。

九六)、ビデオ販売。

『セックスと哲学』……① Sex & Philosophy、②モフセン・マフマルバーフ、③二〇〇五年、④フランス、イラン、タジキスタン、⑤タジク語、⑥東京フィルメックス(二〇〇五)、DVD販売。
『そして人生はつづく』……① *و من بعد*、② *و من بعد*、③「人生、そしてそれだけ」、④アッバス・キヤールロスタミー、⑤一九九二年、④イラン、⑤ペルシャ語、⑥劇場公開(一九九三)、ビデオ・DVD販売。

『トスカーナの贋作』……① Copie conforme(「贋作」)、②アッバス・キヤールロスタミー、③二〇一〇年、④フランス、イタリア、⑤フランス語、英語、イタリア語、⑥劇場公開(二〇一一)、DVD販売。

『友だちのうちはどこ?』……① *دوستانه*、②アッバス・キヤールロスタミー、③一九八七年、④イラン、⑤ペルシャ語、⑥劇場公開(一九九三)、ビデオ・DVD販売。

『ペルシャ猫を誰も知らない』……① *گربه‌ها را هیچ‌کس نمی‌داند*、②バフマン・ゴバーディー、③二〇〇九年、④イラン、⑤ペルシャ語、⑥劇場公開(二〇一〇)、DVD販売。

『ライク・サムワン・イン・ラブ』……① Like Someone in Love、②アッバス・キヤールロスタミー、③二〇一二年、④日本、フランス、⑤日本語、⑥劇場公開(二〇一一)。

著者紹介

①氏名……鈴木均(すずき・ひとし)。
②所属・職名……日本貿易振興機構アジア経済研究所・主任調査研究員。

映画リスト

『ABCアフリカ』……① ABC Africa、②アッバス・キヤールロスタミー、③二〇〇一年、④イラン、⑤英語、ペルシャ語、⑥劇場公開(二〇〇一)。
『明日へのチケット』……① Tickets、②エルマンノ・オルミ、アッバス・キヤールロスタミー、ケン・ローチ(オムニバス作品)、③二〇〇五年、④イタリア、イギリス、⑤イタリア語、英語、⑥劇場公開(二〇〇六)、DVD販売。
『イラン式料理本』……① Iranian Cookbook、②モハンマド・シルヴァーニー、③二〇一〇年、④イラン、⑤ペルシャ語、⑥岩波ホール(二〇一一)。

『桜桃の味』……① *چغندر*、②アッバス・キヤールロスタミー、③一九九七年、④イラン、⑤ペルシャ語、⑥劇場公開(一九九七)、ビデオ・DVD販売。
『オフサイド・ガールズ』……① Offside、②ジャアファル・パナーヒー、③二〇〇六年、④イラン、⑤ペルシャ語、⑥劇場公開(二〇〇七)、DVD販売。

『カンダハール』……① *کاندهار*、②モフセン・マフマルバーフ、③二〇〇一年、④イラン、フランス、⑤英語、ダリー語、⑥劇場公開(二〇〇二)、ビデオ・DVD販売。
『これは映画ではな』……① This Is Not a Film / *چهارشنبه‌ها*、②ジャアファル・パナーヒー、③二〇一一年、④イラン、⑤ペルシャ語、⑥劇場公開(二〇一一)。

『白い風船』……① *باد سفید*、②ジャアファル・パナーヒー、③一九九五年、④イラン、⑤ペルシャ語、⑥劇場公開(一九

③生年・出身地……一九五八年、東京都。
④専門分野・地域……イラン学(イランおよびアフガニスタンの地域研究)。

⑤学歴……東京大学教養学部教養学科第二(アジアの文化と社会)卒業、東京大学大学院総合文化研究科修士課程修了、東京大学大学院総合文化研究科より博士号(学術)取得。
⑥職歴……一九八六年よりアジア経済研究所に勤務。現在は日本貿易振興機構アジア経済研究所に在職。

⑦現地滞在経験……アジア経済研究所の海外派遣員として一九八九年一〇月から二年間テヘラン(イラン・イスラーム共和国)に滞在、さらに同海外調査員として一九九九年一〇月より二年間テヘラン(イラン・イスラーム共和国)に滞在。
⑧研究方法……イラン現地でのフィールドワークによる一次的情報の蓄積とペルシャ語現地資料の収集・利用、および社会科学的方法論の融合を常に意識している。

⑨所属学会……日本中東学会、日本オリエント学会、日本イスラム協会、地中海学会、西南アジア研究会、歴史学研究会、ISIS。
⑩研究上の画期……一九七九年二月のイラン革命と二〇〇九年六月の大統領選挙後の民主化要求運動。イラン・イスラーム体制は前者において始まり、後者において歴史的な役割を終えたものと考えている。

⑪推薦図書……大野盛雄『フィールドワークの思想——砂漠の農民像を求めて』(東京大学出版会、一九七四年)。
⑫推薦する映画作品……『友だちのうちはどこ?』(アッバス・キヤールロスタミー監督、一九八七年、イラン)。

【パレスチナ】 終わらない現実としての パレスチナ

錦田愛子

パレスチナ映画はドキュメンタリーがいい。六〇年以上続く紛争の複雑な現状は、登場人物をとりまく一場面として切り取るだけで否応なく映し出される。そこに何らかのドラマ性やストーリーを書き込む必要はない。映画は現実や歴史的背景を反映するばかりでなく、イスラエルとパレスチナの力関係を含めた現実の一部を自ら体現しているからだ。

パレスチナを描く作品は、二〇〇〇年代以降、その数が急速に増えた。ミシェル・クレイフィやエリア・スレイマー

対話や相互理解を続けることの難しさを示した例だった。

『アルナの子どもたち』において、インティファダはさらに残酷な爪痕を示した。イスラエル・ユダヤ人の平和活動家アルナのおかげで憎しみを克服したかにみえた子どもたちは、闘争の末、悲惨な結末を迎える。映画を見て、彼らが選んだ道を批判的に捉える者もいるだろう。援助関係者には、その活動の意義について厳しい問いを突き付ける内容であった。だが一方で、パレスチナ人の間でこの映画が強い共感と呼んだのも事実だ。難民キャンプで出会った青年は筆者に「ラストシーンは涙なしには見られなかった」と語った。それは、闘争に参じる青年アラに自分の姿を投影しての思いだったようだ。

これらの映画で描かれる和平への取り組みは、フィクション映画であれば、ハッピーエンドにさせることも可能だろう。だが実際には、対立する両者の間に立って物事を進めようとするこのリスタは大きい。『アルナの子どもたち』のジュリアーノ・メーラ・ハミース監督は、映画公開の数年後、撮影場所であったジェニン難民キャンプで何者かに殺された。母親のアルナに代わり、子どもたちの文化教育に関わり続けて「自由劇場」を再開させるなかで死であった。

同様に、イスラエルとパレスチナの対立のはざまに入り、子どもの命を救おうと苦闘する人々を描いた作品もある。

ン、ハーニー・アブリアサドなど名の売れた監督を中心に、国際映画祭に出品されて受賞する作品も出てきた。また一方で、ビデオカメラの入手が比較的容易になったことで、これまで映画とは縁のなかったアマチュアや映像関係のセミプロが、新たにドキュメンタリーを撮り始めている。

『プロミス』、『アルナの子どもたち』などは、そのなかで日本でも公開され、話題を呼んだ作品だ。どちらも子どもを主人公に扱った映画で、幅広い層から親近感を得やすかったせいもあるだろう。テーマとなる紛争下での対話や情操教育の試みというのは、オスロ合意（一九九三年）以降の和平プロセスのなかで援助関係者が積極的に取り組んできた活動のひとつだった。

だが映画で描かれるそうした活動の結末は、必ずしも観衆に希望を抱かせるものではない。『プロミス』での対話の試みは、その直後に始まった第二次インティファダ（二〇〇〇年〜）を受けて頓挫し、子どもたちは互いに会えない状態に逆戻りした。愛くるしい笑顔で注目を集めたデヘイシャ難民キャンプの少女サナベルは撮影後の二〇〇二年三月、オスカー賞の授賞式に訪れていたアメリカでCBSテレビのインタビュに答え、「自爆攻撃する気持ちはよくわかる。私も志願するかもしれない」と言って『プロミス』のファンを落胆させた。イスラエル軍の戦車がパレスチナ自治区へ侵攻し、彼女の自宅の近くまで迫るなか、

る。二〇一一年に日本でも公開された『いのちの子ども』は、その試みが政治と不可分に結びつくなかでの当事者たちの苦悩を描いた。ガザ地区に生まれた先天性の免疫疾患をもつ赤ん坊は、骨髄移植をしなければ助からない。しかしパレスチナ自治区には治療が可能な病院がないため、赤ん坊はイスラエルの病院で手術を受けることになる。治療費を工面するためにイスラエルのニュース番組で寄付を呼びかけたのが、この映画の監督であり番組レポーターのシユロミー・エルダールだ。

手術がイスラエルのプロバガンダに使われるのでは、と心配する両親。治療の合間での会話で、子どもの母親は彼に「エルサレムのためなら子どもを殉教作戦にささげてもよい」と語る。だがその発言は、彼が回すカメラの向こう側の観客を意識してのものだった。エルサレムはパレスチナ人だけにとつての聖地ではない。世界総人口約一五億人のイスラーム教徒に共通の聖地を守ることを「よきムスリム」の責務として課せられ、他方で母として子どもの命を守りたいと願う母親の葛藤が、一見矛盾した言葉に表れていたのだ。

宗教だけでなく、政治的、社会的にも外部世界と強く連動するパレスチナ。その抵抗運動も、とりわけ近年では、諸外国からの支援とつながり展開されてきた。分離壁建設*₂に対する反対運動は、特に国際的な注目を集めた運動のひ

とつた。エルサレムからほど近いビリン村で毎週金曜日
に開かれる抗議デモには、イスラエルを含めた世界各国
から多くの支援者・運動家が集まり参加してきた。

そんなビリンでの運動を地元住民の視点から撮り収め
た作品が『壊された五つのカメラ』だ。有名になったビ
リンへは、パレスチナの政治家も足を運び、メディアを
引き連れて来て演説をぶつ。しかし壁の建設により土地を
奪われ、デモをして拘束され、イスラエル軍による深夜の
家宅捜索を受けるのは、毎日の生活をそこで送る村人たち
だ。何年にもわたり繰り返されるデモの様子を監督のイ
マードは淡々と撮り続ける。これがつまり、パレスチナ人
が占領に対して続けるスムード（アラビア語で「堅忍不
抜」の意味）による抵抗の記録なのだ。

ここまで挙げたのはすべて、パレスチナ自治区における
二〇〇〇年前後の動きを描いたドキュメンタリーだが、こ
の他にもパレスチナを扱った映画は多数生まれている。な
かでも筆者が注目しているのは、レバノンで撮影された作
品群だ。

自治区の映画がイスラエルによる占領に焦点を当てるの
に対して、レバノンで取り上げられるのは、内戦の記憶、
または長期化する難民生活の厳しさだ。どちらも深刻な人
権侵害をはらむ問題だが、オスロ合意以降は国際社会の関
心が自治区に集中しているせいか、これらの映画は、有名

収入や、満足な生活環境を得られているのか、話を聞くた
めにコンタクトを試みる。しかし、合法的な滞在許可がとれ
ない移住者にカメラを向けての取材は困難を極める。

同じテーマを扱った『ここではなく、あちらでもなく』
では、別のNGOの協力により、当事者へのインタビュー
に成功している。そこで語られるのは過酷な移動の実態
だ。仲介者に多額の現金を渡し、ロシアやウクライナなど
複数の経由地を経てEU圏への移動を試みるものの、途中
で放り出されて警察につかまり、送還されたとの話。偽造
パスポートを作らされ、空港で拘束されたとの話。合法に
移民するのは困難なため、道中で暴行を受けたり、たどり
着いても国籍を得るために二〇歳以上も年の離れた女性と

なメイ・マスリ監督のものを含め、ほとんど日本語字幕化
されていない。

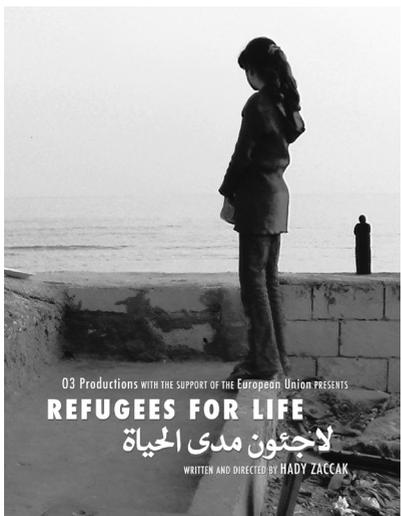
『ガザ病院』は、内戦中のサブラー／シャータイーラー
難民キャンプにあった実在の病院の名だ。そこで起きたで
きことを、当時の映像の記録と元スタッフへの最近のイン
タビューをもとに再構成したのがこの作品だ。内戦当時、
病院で働き続けたマレーシア人女医アン・スウィー・チャ
イが話の中心に据えられており、日本人の視聴者には親近
感を抱きやすい。一九八二年に起きた虐殺にも触れられる
が、映画全体が適度にアーティスティックなカットで編集
されており、また生存者の話を中心に描写されるため、そ
こだけが際立つ内容にはなっていない。むしろ、ひき続き
起きた「キャンプ戦争」当時の様子など、病院の歴史全体
のなかで虐殺が位置づけられており、大きな事件が起きた
後のことは忘れられがちな難民の存在に注目を向けさせる
構成になっている。

『無期難民』は、レバノンを代表する社会派映画監督の
ハーディー・ザッカークが、移住を試みるパレスチナ難民
を描いた作品だ（写真）。レバノン南部に多い集住地区や
難民キャンプに住むパレスチナ人が、就労制限や低所得に
苦しむレバノン国内での生活から逃れるためにヨーロッパ
への移民を試みる実例を、地元NGOの協力で取材してい
る。移住後の生活はどうなっているのか、期待した通りの

結婚せざるを得ないなど、思うに任せぬ移住の実態が明ら
かになる。映画のラストシーンで、移住に成功した若者は
語る。「すべてのアラブに伝えたい、ヨーロッパに来よう
なんて考えない方がいい」と。

パレスチナ難民をめぐるさまざまな問題状況について
は、連作の『難民の年代記』がテーマごとにまとめられた
秀作として挙げられる。ここでは広河隆一氏の作品『パレ
スチナ1948——NAKBA』で有名になったパレスチナ人の
離散から始まり、ガザ難民を含むマイノリティの事例など
包括的に問題が取り上げられている。これら国際的にも一
定の評価を受けた作品が今後邦訳されれば、報道が伝える
断片的情報だけでなく日常までも含めたパレスチナ問題の
実態が広く知られることにつながるだろう。

総じてみて、パレスチナのドキュメンタリーは、見終
わった後に、希望や展望を抱いたり、もしくは絶望や終息
感を覚えるなど、明確な印象をもてない作品が多い。不安
と希望が入り混じった曖昧さが漂い、辛い場面を目撃して
しまった観客が、その後の展開への道標もなく放り出され
るような落ち着かなさが残る。だがそれが、むしろいいの
かもしれない。外部者にとっては一過性の経験でも、当事
者たちにとっては終わらない現実として続く占領や難民と
しての生活。それを忘れてはならない、とそこに暗示され
ているのだから。



写真『無期難民』ポスター

●注

*1 イスラエル占領下のパレスチナ人が、西岸地区とガザ地区(パレスチナ自治区)を中心に起こした抵抗運動。非武装を中心とした第一次と比べて、第二次ではパレスチナ側が投石の他に自爆攻撃などを行ない、それに対してイスラエル側が自治区への軍事侵攻や暗殺作戦を行なうなど、激しい武力衝突が起きた。

*2 イスラエル人居住区を隔離する目的で、イスラエル政府がパレスチナ自治区内に二〇〇二年から建設を始めた分離障壁。総延長八一〇キロで、高さ八メートルのコンクリート壁や電気フェンスなどから成る。

*3 レバノン内戦終盤の一九八五年、シリア派組織アマルが、対立するPLO(パレスチナ解放機構)との抗争で難民キャンプを包囲したことで起きた戦闘。長期間にわたる封鎖・攻撃でキャンプでは餓死者も出た。

*4 第三次中東戦争(一九六七年)でガザ地区の住居を追われ、ヨルダン川東岸へ逃れたパレスチナ難民。ヨルダン国籍を得ることができず、無国籍状態で就学や就労差別を受ける。「パレスチナ学生基金」ではUNRWAとの協力で、ガザ難民への支援を行なっている(<http://palestinescholarship.web.fc2.com/>)。

映画リスト

『アルナの子どもたち』……①أولاد آمنة / أولاد آمنة / Amna's Children ②ジュリアーノ・メール・ハミース、ダニエル・ダニエル、③二〇〇三年、④イスラエル、パレスチ

著者紹介

デー・ザッカーク、③二〇〇六年、④レバノン、⑤アラビア語、英語、⑥国内で上映会。

①氏名……錦田愛子(にしきだ・あいこ)。

②所属・職名……東京外国語大学アジア・アフリカ言語文化研究所・助教。

③生年・出身地……一九七七年、広島県。

④専門分野・地域……パレスチナ/イスラエル研究、移民/難民研究。

⑤学歴……東京大学法学部(公法コース)、東京大学大学院法学政治学研究科・修士課程(政治専攻)、総合研究大学院大学文化科学研究科・博士課程(地域文化学専攻)。

⑥職歴……東京外国語大学アジア・アフリカ言語文化研究所非常勤研究員(三〇歳、二年)、早稲田大学イスラーム地域研究機構研究助手(三二歳、一年)。

⑦現地滞在経験……ヨルダン(講談社野間アジア・アフリカ奨学金奨学生、二六歳、二年間、現地調査)、パレスチナ/イスラエル(ヘブライ大学トルーマン研究所客員研究員、三四歳、八ヶ月、現地調査)。

⑧研究方法……フィールドでは人から話を聞いたり行事に参加したりするほか、資料調査やアンケートなど、目的に応じて研究手段を変えている。ヨルダン留学で学んだアラブ諸国への人付き合いのあり方が、その後の調査で役に立っていると感じる。

⑨所属学会……日本中東学会、日本国際政治学会、移民政策学

会、⑤アラビア語、ヘブライ語、英語、⑥国内各地で上映会。

『この子ども』……①أولاد آمنة / أولاد آمنة [尊い命] / Precious Life ②シュロミー・エルダール、③二〇一〇年、④アメリカ、イスラエル、⑤アラビア語、ヘブライ語、英語、⑥劇場公開、DVD販売。

『ガザ病院』……①مستشفى غزة / Gaza Hospital ②マルコ・パスキーニ、③二〇〇九年、④レバノン、イタリア、⑤アラビア語、英語、⑥未公開。

『ここにはなく、あちらにもなく』……①لا موند ولا موند / Neither here Nor there ②ビシャム・カイイド、③二〇〇六年、④レバノン、⑤アラビア語、⑥未公開。

『壊された五つのカメラ』……①Five Broken Cameras ②イマド・ブルナート、ガイ・ダビディ、③二〇一一年、④パレスチナ、イスラエル、フランス、オランダ、⑤アラビア語、ヘブライ語、⑥劇場公開。

『難民の年代記』……①Chronicles of a Refugee ②ペルラ・イーサ、アーセル・マンズール、アダム・シヤビロ、③二〇〇八年、④不明、⑤アラビア語、⑥未公開。

『パレスチナ1948—NAKBA』……①الناكبة / Nakba ②広河隆一、③二〇〇八年、④日本、⑤日本語、アラビア語、英語、⑥劇場公開、DVD販売。

『Promises』……①وعدت / Promises ②ジャスティーン・シヤビロ、B. Z. ゴールドバーグ、カルロス・ボラド、③二〇〇一年、④アメリカ、⑤アラビア語、ヘブライ語、英語、⑥劇場公開、DVD販売。

『無期難民』……①الجنّة مدى الحياة / Refugees for Life ②ハー

会、京都ユダヤ思想学会。

⑩研究上の画期……オスロ合意(一九九三年)とその後の和平プロセスの崩壊。和平の実現という課題は、国際政治というマクロな視点だけでなく現地住民によるミクロな視点からも見る必要があると感じた。

⑪推薦図書……沢木耕太郎『深夜特急』(一〜六巻、新潮社、一九九四年)。

⑫推薦する映画作品……『君のためなら千回でも』(原題『The Kite Runner』)マーク・フォスター監督、二〇〇七年、アメリカ)。

【イスラエル】 孤立した社会から 生み出される自己省察

田浪亜央江

孤独な人間像を生み出す〈政治〉

映画を通してイスラエルという国やその社会を「知る」ということに寄与するために、どういう作品を紹介したらいいだろうか。世界各地出身の移民によって構成され、政治的にも文化的にも宗教に対する立場も極端に多様で、バラバラな国。かといって、エスニシティや文化の多様性に配慮してバランス良く作品を寄せ集めて紹介すれば目的を果たせるとも思えない。また、パレスチナ人を難民化しながら建国を実現し、戦争と占領を続けてきたこの国のなか

れたのが『迷子の警察音楽隊』だ（写真1）。文化交流のためにイスラエルに招かれたが乗るバスを間違え、ペタハ・テイクヴァならぬ Beit-Hatikva なる辺境の町に到着したエジプトの音楽隊の一夜を描いた作品である。エジプト人がイスラエルで繰り広げる珍妙な騒動を描いたコメディが想像されるころだろうが、警察の音楽隊員だ



写真1 タウフィークとディナ（『迷子の警察音楽隊』の一場面）

から生み出される映画や文学をどんなふうで紹介しようと、何らかの政治性は必ず帯びる。映画や文学作品などを通じてイスラエルという国を「紹介する」ことの意味は意外とやっかいであり、筆者にはやや肩の荷が重い作業だ。と、冒頭から重くなってしまう気分をほぐすために、まずは〈政治〉とは無縁の装いをした、都市テルアビブの中でゆるゆるとした日常が織られてゆく作品『ジェリーフィッシュ』あたりから紹介したい。恋人と別れたばかりのパディアのもとに突然現れた五歳の少女。パディアがウェイトレスとして働く結婚式場で式を挙げたばかりの新婚カップルの不運、そしてイスラエルに来たばかりのフィリピン人のメイドとその雇用者家族のなかのすれ違い。海に漂うクラゲそのままに、この三つの物語は方向も目指す着地点も見えないまま、互いにほとんど接点をもたずに進んでゆく。

親に十分に愛されなかった子ども時代の記憶を引きずっているパディアほか、登場人物たちは皆、孤独と満たされなさを抱えている。どの社会にも「孤独」があるが、その背景を探るなら、社会環境と何らかの関わりがあるはずだ。だからこそパディアの孤独や足場のなさは、筆者には周辺地域から孤立して存在するイスラエル社会のありよう、どこかでつながって見えてくるのだ。

孤独なイスラエル社会。この点に関して強く印象づけら

ということもあり、ひじょうに真面目な人々として描かれている。特に指揮者のタウフィークは、奔放だがさつなイスラエル人を前に戸惑いながらも丁寧で古風な英語しか話せない不器用な中年男性で、早くに息子と妻を亡くした悲しみを背負った人物である。

音楽隊員を泊めることにしたディナも、魅力的でまだ若い女性だが家庭生活には恵まれず、一人暮らしをしている。Beit-Hatikva は文化的なものとは無縁な寂しい町で、人々は「石器時代」のように干からびた生活をしている。文化のない町に住む住人と、エジプト音楽というオーセンティックなアラブ文化を背負った音楽隊員たち。作品中では特に言及されないが、舞台は明らかにミズラヒーム（東方系ユダヤ人）社会で、ダイナを演じる女優はモロッコ系ユダヤ人である。単に辺境の町で暮らしているから寂しいのではなく、親の代にイスラエルに移民してきて、彼らの出自であるアラブ文化から切り離されてしまっているがゆえの孤独ではないか。一方で両者のあいだに交流の回路が生まれるのも、彼らの共通項が〈孤独〉であるからだ。エジプト人音楽隊員たちがやや不自然なまでに孤独を抱えた人々として描かれているからこそ成立したコミュニケーションのよう思う。

周辺地域のなかで孤立するイスラエルと、その国と和平条約を結んだがためにアラブ諸国のなかで孤立したエジブ

ト。キャンブデーヴィット合意三〇周年の前年に作られたこの作品は、見かけ通りの単なるヒューマンドラマとしては、とても観られない。

イスラエル社会のなかの〈占領地〉

さて、直接〈政治〉を描かない上記作品と異なり、占領地に反対するという政治的な活動を行っているにもかかわらず「政治とは無縁」であろうと努力し、そうすることで互いのプライベートな関係を必至で守ろうとする登場人物たちを描いているのが『バブル』である(写真2)。友だちどうしの二人のゲイ男性と一人の女性という、テルアビブに住むルームメイト三人組は、左派の活動家でもある。そのうちの一人であるノアムは、占領地に配備されたパレスチナ人のアシュラフと予備役中に出会い、恋人どうしとなる。ヘブライ語を完璧に話せるアシュラフはテルアビブのカフェで働き出すが、パレスチナ人であることが知られて姿を消す。ノアムはアシュラフを追って占領地に入ることが、アシュラフの姉の婚約者に二人の関係(ゲイであること)を知られてしまう。

シオニストの左派であり性的にもオープンな人々のコミュニティの雰囲気、この作品では巧みに切り取られている。登場人物たち、とりわけ危うい局面をユーモアで切り抜ける三人組の機転や堂々とした態度は清々しい。さまざま

人であるという設定には違和感がある。いくら性的指向が一致していても、検問所で出会ったパレスチナ人とイスラエル兵が直後から愛し合い始めるという展開には無理があるだろう。テルアビブの三人組は大変魅力的かつ自然に描かれている一方で、アシュラフやパレスチナ社会の登場人物の人物像は類型的で、行動も説得力に欠けるのだ。こうした欠陥自体が、占領に反対しつつもパレスチナ人と直接関わることのほとんどないシオニスト左派の人々による表現の限界を示しているのだろうし、イスラエル社会をありのままに理解したい者にとっては、それを含めて興味深い作品なのである。

本作で描かれるように、テルアビブは一見、さまざまな性的指向や文化、政治的背景の人々がそれぞれのあり方で暮らせる町だ。だが、この街の片隅には、町の正式なメンバーにはなりえない人々が、差別と占領の影を抱えて生きている。ドキュメンタリー作品『ガーデン』は、テルアビブの「ハシユマル公園」一帯で売春をして生活をする二人の少年を、三年間にわたって取材して作られた作品だ。

ヘブロン出身のニノとイスラエル出身のアラブ人ドゥドゥは乱暴な言葉を投げ合いながらも互いに深く愛し合う友だちで、生活を変えようと互いにもがき続けている。二人の境遇や生き様は観ていて息苦しくなるほどだが、ニノが少年院に送られ小さな展望を見出すことで、観る者も少



写真2 『バブル』DVDジャケット

さまざまな問題を生み出しているイスラエル国家のなかにこうした魅力あるコミュニティが確かに存在することは、何度でも確認しておきたいと思う(なお、「バブル(泡)」とはテルアビブのニックネームとのこと)。

しかし、ノアムが恋人とするのがイスラエルに住むアラブ人ではなく、家族とともに西岸地区に暮らすパレスチナ

しだけ救われる。

最近では、ユダヤ人とアラブ人の監督による共同制作で、テルアビブの後背地ジャッファにあるアジャミー地区を舞台にした『アジャミー』が大きな話題となった。こちらはさまざまなプロットを織り交ぜたフィクションだが、犯罪や暴力が横行するアラブ社会と、麻薬を取り締まるユダヤ人警部たちの動きが基調となっている。暴力も麻薬もイスラエル社会の至るところに存在するのに、アジャミーのアラブ社会に焦点が当たると、たちまちイスラエルのなかの「異質な社会」の物語として消費されてしまう。そうした問題を考えると、対象に丁寧を添って作られた前述のドキュメンタリー『ガーデン』も、製作者たちの意図とは別の効果を生み出してしまっている可能性があることに気がつく。

イスラエル国家の起源

ここで、この国のこうしたありようをストレートに問うている作品を紹介したい。この国の現状を問うことはこの国の起源を問うことであり、その記憶を掘り起こすこと抜きにはありえない。特にドキュメンタリーのなかにはその作業に貢献してきた作品が多いが、巨匠アモス・ギタイの『家』およびその一八年後の続編『エルサレムの家』は、ただ一つの〈場所〉からイスラエルの建国の起源を問う手

法が印象的だ。一九四八年までパレスチナ人のダジャダニー家に属していた西エルサレムの家が、一九五〇年代にイスラエル政府によって「不在者財産」として接収され、ユダヤ人移民向けに「レンタル」された後、ユダヤ人の新たな所有者の手で改修される。作品はかつてこの家に住んでいた医師とその家族、現在の住人、隣人たち、改修工事に携わるアラブ人建築労働者などの語りで構成され、ひとつの場所の来歴を掘り下げてゆく。声高に俯瞰的に歴史を語りながら、実は自らの見たいものしか見えていないドキュメンタリーがイスラエルには多いが、本作はカメラの位置をほとんど数メートル以内において静かな語りを紡ぎ出しながら、歴史に対する個人の姿勢や生き方をえぐる作品になっている。

それとは全く異なる手法で作られた『ジャッファ オレンジの規則労働』も面白い。オレンジと言えば、オリーブやレモンと並んでパレスチナの代表的な農産物であり、パレスチナ作家カナファーニーの短編小説『悲しいオレンジの実る土地』がすぐに思い出される。またその視覚的な美しさもあり、パレスチナ映画ではパレスチナの光景を描くのにオレンジの森が効果的に使われてきた(たとえば「三つの宝石の物語」など)。他方、イスラエル建国後はイスラエルの代表的な農産物となり、同時に新しい国家とその国民の健康的で力強いイメージを代表してきた。

なのか。私たち自身に問いが向けられることがないまま観終えてしまっただけなら、イスラエル映画は意外に多い。

●注

- *1 ベタハ・テイクヴァ(「希望の始まり」の意)はテルアビブ近郊に実在するイスラエルの町。ペイト・ハテイクヴァ(「希望の家」)はそれらしい地名だが実在しない。アラビア語はP音を持たず、PとBの区別ができないことから間違いが生じたことが観ている者にはすぐわかるようになっていく。これは、アラブ人に対する揶揄としてイスラエルのメディアだけでなくアラブ世界との文化交流が描かれる場面で多用され陳腐にもなっているが、それでもなおよく登場する。
- *2 「大災厄」。パレスチナの地にユダヤ国家が建国される際にユダヤ軍が実行した軍事作戦により、先住民であるアラブ(パレスチナ)人のほとんどが難民化し、パレスチナ社会が崩壊した出来事。

●参考文献

- 白杵陽(一九九八)『見えざるユダヤ人——イスラエルの(東洋)平凡社。』
- 白杵陽(二〇〇九)『イスラエル』岩波新書。
- 粟谷川福子(二〇〇二)『イスラエル——ありのままの姿』岩波現代文庫。
- 立山良司(編)(二〇一三)『イスラエルを知るための六〇章』明石書店。
- 田浪重央江(二〇〇八)『不在者』たちのイスラエル——占領

オレンジの栽培は、遅くとも一九世紀初頭にはパレスチナで始まったという。映画はイスラエル建国以前のオレンジ栽培・収穫・出荷といったすべての作業におけるアラブ人とユダヤ人の共同労働について、豊かな視覚的イメージと証言を提供してくれる。だが一九四八年のナクバ^{ナクバ}によってアラブ人は追い出され、オレンジの主要な産地ジャッファは、ユダヤ人の町テルアビブの一部として吸収される。同時にパレスチナの民族運動の発展のなかで、オレンジの表象がいかに多用されているのかも気づかされる。だが、二つの異なる歴史観やイメージを単純に対置しているのではない。オレンジをめぐる豊かな記憶を前に求められるのは、「パレスチナ人の民族的権利を認めた上での、イスラエルの存在の再定義」なのである。

ラスト近くでは占領への抵抗手段としての「イスラエル製品 boycot」キャンペーン用のデザインに使われているオレンジまで登場して、ドキリとさせられる。ボイコットはイスラエルで制作された映画も対象となるから、これは監督エイアル・シヴァンの自己省察でもあるだろう。同時に思い至るのは、良質なイスラエル映画であっても、アラブ諸国ではボイコットのためにほとんど観る機会がない状況のなかで、私たちがそれを観ているという事実だ。

私たちは、イスラエル映画を観ること、イスラエルに関心をもつことによって、いかなる問いを自らに発するべき

文化とパレスチナ』インパクト出版会。

映画リスト

- 『アジャマー』……① *أجّام* / *Ajami* ② スカンダル・コプテイ、ヤロン・シヤニ、③ 二〇〇九年、④ イスラエル、⑤ アラビア語、ヘブライ語、⑥ 未公開。
- 『家』……① *בית* (Bait) / House ② アモス・ギタイ、③ 一九九〇年、④ イスラエル、⑤ ヘブライ語、アラビア語、英語、⑥ アテネ・フランス文化センターで特集上映(二〇〇九)。
- 『エルサレムの家』……① *ביתנו בתל אביב* (Bait be Yerushalayim) / A House in Jerusalem ② アモス・ギタイ、③ 一九九八年、④ イスラエル、フランス、⑤ ヘブライ語、アラビア語、英語、フランス語、⑥ アテネ・フランス文化センターで特集上映(二〇〇九)。
- 『ガーデン』……① *גן* (Gan) / Garden ② ルーシー・シャツ、アデイ・バラシユ、③ 二〇〇三年、④ イスラエル、⑤ ヘブライ語、アラビア語、⑥ 山形国際ドキュメンタリー映画祭(二〇〇五)。

『ジャッファ オレンジの規則労働』……① *Jaffa: The Oranges' Clockwork* ② エイアル・シヴァン、③ 二〇〇四年、④ イスラエル、⑤ ヘブライ語、アラビア語、英語、フランス語、⑥ 未公開。

- 『ジェリーフィッシュ』……① *meduzot* (Meduzot) / Jellyfish ② エドガー・ケレット、シーラ・ゲフェン、③ 二〇〇七年、④ イスラエル、フランス、⑤ ヘブライ語、英語、タガログ語、⑥ 劇場公開(二〇〇八)、DVD販売。

「バブル」……① *Ha-Buah* (Ha-Buah) / *The Bubble* ② エイタン・フォックス、③ 二〇〇六年、④ イスラエル、⑤ ヘブライ語、アラビア語、⑥ 未公開。

『迷子の警察音楽隊』……① *Bikur Ha-Tizmorel* (Bikur Ha-Tizmorel) / *The Band's Visit* ② エラン・コリリン、③ 二〇〇七年、④ イスラエル、フランス、アメリカ合衆国、⑤ アラビア語、英語、ヘブライ語、⑥ 東京国際映画祭 (二〇〇七)、DVD発売。

『三石の宝石の物語』……① *Hikayat Jawahin* (Hikayat Jawahin *thalah*) / *Tale of the Three Jewels* ② シェル・クレイフィ、③ 一九九四年、④ パレスチナ、ベルギー、イギリス、スペイン、⑤ アラビア語、⑥ 東京国際映画祭 (一九九五)、NHK衛星放送および教育テレビで放映。

著者紹介

- ① 氏名……田浪亜央江 (たなみ・あおえ)。
- ② 所属・職名……成蹊大学ほか非常勤講師。
- ③ 生年・出身地……一九七〇年、東京都生まれ。
- ④ 専門分野・地域……パレスチナ/イスラエル地域研究。
- ⑤ 学歴……東京外国語大学外国語学部アラビア語学科、一橋大学言語社会研究科・修士課程 (言語社会専攻)、一橋大学言語社会研究科・博士課程 (言語社会専攻) 単位修得退学。
- ⑥ 職歴……国際交流基金中東専門員 (三六歳、任期三年)。
- ⑦ 現地滞在経験……シリア (ダマスカス大学文学部・聴講生、一八か月、二三歳)、イスラエル (ハイファ大学・研究生、三二歳、二年間)。



【レバノン】 幻影としての 外からの脅威

佐野光子

レバノンとさえ、一五年間にわたって続いた内戦、相次ぐ政治家の暗殺や爆弾テロ、イスラエルによる爆撃といったときな臭いイメージを真っ先に思い浮かべる向きも多いことだろう。確かにレバノンの人々が数十年間にわたって戦火とその後の混乱、政治的・社会的緊張の中で苦しんできたことは疑いようもなく、メディアを通して海外に伝えられたニュースや映像のほとんどが「物騒な」事象にかかわるものであったことは否定できない。

一方、真夏の夜にベイルートの繁華街をそぞろ歩く観光

⑧ 研究方法……パレスチナ/イスラエルで出会う人たちは「自分の声を聞いて欲しい」と思っている人たちはかなりなのでインタビューはしやすいが、聞こえてこない声のありかを探すための情報収集には時間がかかる。

⑨ 所属学会……日本中東学会。

⑩ 研究上の画期……占領とそれに対する抵抗運動という構図の原因と結果を逆転させ、テロリズムとそれに対する治安対策であるという主張に力を与えたという意味で、二〇〇一年の「九・一一」事件。「テロ対策」とか「対テロ作戦」という言葉の認知度が急上昇し、イスラエルは言葉の選び方に神経を使わなくなった。他方、パレスチナ人にとっては、単純な一言にも「我々はテロリストではない」という前置きが必要となり、それが彼らの発言行為の足を引っ張るようになった。

⑪ 推薦図書……板垣雄三『歴史の現在と地域学』(岩波書店、一九九二年)。

⑫ 推薦する映画作品……『炎のアンダルシア』(ユーセフ・シャヒーン監督、一九九七年、エジプト)。

客たちは、この国に対して「享乐的」「華やか」「軽い」といったイメージを持つかもしれない。街中にところ狭しとひしめくレストランやカフェのテーブルに陣取る女性たちはスター顔負けの派手なメイクに大胆な露出のドレスを着こなし、男性たちは賑やかに談笑しながらアルマツザビールの小瓶や白濁したアラクのグラスを片手にアルギーレ(水タバコ)を燻らす。このようなレバノン人の紋切型とも言える光景もまた、ときに誇張されすぎることがあるとはいえ、確かにレバノンのある一面を象徴している。

しかし、この二つの両極的なイメージが声高に伝えられる一方で、レバノンやレバノン人を構成する肝のような部分でレバノンをめぐる表象の中ですっぽりと抜け落ちていくように思われてならない。それらが何か、明晰な言葉で捉えることは残念ながら筆者の力量では適わないが、その中の一つを取って言葉で表現しようとするならば、山の生活のリアリティや小規模な山岳村独特の感覚とでも言うべきものがあるのではないかと感じている。

歴史的見地に鑑みても、そしてしばしばモザイク社会と表現されるレバノンの宗派別人口分布図から見ても、山々に点在するそれぞれに宗派の異なる小規模コミュニティ群には、例えばカイロやダマスカスといった大都市に根を張って生きてきた人々とは違った感覚があっても何ら不思議はないだろう。そして、このような山の民独特の感覚

は、いくつかのレバノン映画の中に、とりわけ一九六〇年代までの初期作品群の中に見出すことができる。

移民ブーム——不在という存在

ジョージ・ナスル監督の『何処へ』はレバノン映画を初めて国際的に知らしめた作品としてレバノン映画史上極めて重要な作品であるが、これは徹頭徹尾、山の映画である。舞台は一九三〇年代のレバノン、山間の小さな農村。

二人の幼子を抱えた農民の夫婦は貧しいながらも幸せに暮らしていた。しかし当時の村の人々の間では、豊かな暮らしを求めたブラジルへの移民が密かなブームとなっていた。先の見えない暮らしに不安を抱いていた父親も徐々に夢の国ブラジルへの移住に心を動かされるようになる。そしてとうとう、妻の反対をよそに、妻子を残しブラジルへと向かう船上の人となった。

それから約二〇年。二人の息子は成長し、兄は父が残した農地を引き継ぎ、弟は大学卒業を目前に控えていた。兄は精力的に働き農業を軌道に乗せ、幼馴染の女性と結婚もし、地に足をつけた幸せな家庭を築く一方で、弟は就職がなかなか決まらず苛立ちが隠せない。やがて彼の父が辿った道をなぞるかのように移民の道を考え始める。そんな折、村のはずれの気に入りの場所で弟は初老の見知らぬ男と出会う。その男はブラジル移民に失敗したなれの果てで

ここで筆者が注目するのが、風来坊のように現れ瞬く間に去って行った父親の描かれ方である。不在、あるいはここに存在しないもの、ことをアラビア語でガイーブ (ghaib) と言うが、まさに彼は本来そこに存在しないはずの人物である。肉体としては確かに存在し、息子に血まで分け与えながら、ガイーブのままどこからともなく村に現れどこへともなく去って行く。つまりこの小さな山のコミュニティにおいて彼はソトの人間であり、子供たちの父親としてのアイデンティティはガイーブとしてしか存在しないのである。

外からの脅威——不在の実体化

この奇妙な存在のあり方は、レバノンの歌姫フェイラーズ主演のミュージカル映画『指輪売り』の中で、変奏された形ではあるが、よりはっきりとした形で現れる。

レバノン杉の森からほど近い山間の村のムフタール(村長)は、退屈なほどに平和な村にちよつとした刺激を与えて村内を引き締めようと、ある策略を試みる。強盗にして殺人鬼の悪漢ラージハという架空の男をでっち上げ、その男が現在この村へ向かっているという噂を村内に流したのだ。真に受けた村人たちは恐れおののき警戒し始めるが、ムフタールの策略に感づいた二人組の男がその架空の男の名を借りて悪事をはたらき始め、村は恐怖と混乱に陥る。

あった。移民への夢と希望を熱く語る弟に、男は移民生活の厳しい現実と挫折、幻滅の日々を語り、この地に留まるよう助言を与える。しかし若い弟の移民に賭ける情熱は極めて熱く、ひとり着々と準備を進めていく。そして出発を目前に控えたある日、弟は車に轢かれ重傷を負う。偶然、事故現場に居合わせた移民帰りの男は、弟を兄たちのいる自宅へ運び医師を呼ぶ。そして流血の止まらない弟のために自ら献血を申し出る。

実はこの男は二〇年前に家族を捨てた実の父親であった。しかし長い年月を経て、息子たちは父親の顔を忘れ、父親もまた異郷の地での挫折と貧困の中ですっかり風貌が変わってしまった。弟は無事一命を取り留めるが、男は息子たちに自らの正体を明かすことなく、また病床に伏せる妻に顔を合わすこともなく、ひっそりと彼らの前から姿を消す。

このように、『何処へ』は二〇世紀初頭の移民ブームを背景に夢破れ故郷にすら居場所を失った男の姿を切々と描き上げた作品である。そこでは、この男の挫折と悲哀を反面教師として、レバノンの地の豊かさ、脈々とこの地で受け継がれてきた血の濃さが、美しい自然や家畜、日々の労働、文化風習を記録映画のごとく写し取ったショットの数々と「献血」という象徴的な行為によって力強く確認されている。

慌てたムフタールは犯人捜しを始める一方、村では結婚・婚約式を兼ねる一大イベント「独身祭」に向けて着々と準備が進んでいる。そして独身祭の最中、なんと会場にラージハと名乗る老人が現れる。村人たちの間に緊張が走るが、実は彼はアクセサリーの行商人であり、その日結婚式を挙げたカップルたちに指輪を提供し、その見返りにフェイリーズ演ずるムフタールの姪リマを息子の嫁にと求め、彼女を連れて村を去って行く。

『指輪売り』では、このように本来存在しないものを捏造した結果、それが実体化してしまうのだ。つまりガイーブであるはずのものが存在してしまったということになる。まさに「嘘から出た真」であるが、映画はめでたいハッピーエンドとして幕を閉じるとは言え、ムフタールは自ら作り出した「恐ろしい」ガイーブに愛する姪を連れて行かれるという形になる。このように、外から「何か恐ろしいもの」がやってくるというイメージあるいは感覚は、レバノン山岳地域に小規模なコミュニティを形成して住まってきた部族が根源的な次元で抱える恐怖なのではないだろうかと思像できる。

この『指輪売り』はレバノン映画史の中でも燦然と輝く金字塔的存在であり、続く『エグザイル』、『警備人の娘』と合わせてフェイリーズ三部作と呼ばれている。そして興味深いことに、この国民的三部作のプロットすべてが山間



写真『警備人の娘』より

教徒もキリスト教徒も互いを尊重し合ううまく共存してきたが、周辺の村々で繰り広げられる宗派間抗争に人々の心は次第に惑わされていく。徐々に好戦的になる男性たちに不安を抱いた女性たちは、戦争を回避するため宗派の違いを超えて結託し、ある大胆な計画に着手するという内容だ。

本作は宗派抗争を扱ってはいるが、ユーモアあふれるショットや言葉遊びがふんだんに散りばめられており、映画館では随所で笑いが沸き起こるほどであった。ただ、映画では最後のほうで一人だけ死者が出てしまう。しかしこの犠牲者は村内の争いによるものではなく、周辺の村での銃撃戦に巻き込まれて命を落としたという設定になっている。ここでもやはり、脅威は内側からではなく外からやってくるのだ。そして死者の棺を担いだ長い葬列が向かうべき方向も定まらずに漂流するところで映画はエンディングを迎える。

内戦終結以降、レバノンはときに一線を越えながらもギリギリのところで矛先を収め、危うい綱渡りを続けながら宗派・派閥間のバランスを一応は保ってきた。しかし人々は今、隣国シリアから国境を越えて忍び寄る不吉な足音に注意深く耳をそばだて、内戦の再来に怯えている。もちろん、現実には迫り来る「外からの脅威」との対峙は、映画の中ほど容易でもユーモアに満ちたものでもないだろう。そ

のコミュニティを取り巻く「外からの脅威」に基づいて成立しているのである。例えば二作目『エグザイル』は、オスマントルコ軍に包囲され兵糧攻めに苦しむ村の人々が自らの生活と尊厳のためにレジスタンスとして抵抗する物語であるし、三作目の『警備人の娘』は、平和になったことを理由に村から解雇された警備人の父親の雇用を守るために、フェイルーズ演じる娘が夜な夜な強盗の身なりをして猟銃を撃ち放ち村の人々を怯えさせ、外敵の存在を演出するという話である(写真)。いずれも風光明媚で牧歌的な自然に恵まれた山間の小さな村を舞台に、レバノンの伝統音楽を取り入れたラフバーニー兄弟作詞作曲による楽曲をフェイルーズが高らかに歌い上げるミュージカル映画であるが、その根底には絶えず「外からの脅威」を警戒する山の小規模コミュニティ独特の心性が潜んでいる。

幻影としての外からの脅威

こういった「山の映画」は内戦勃発以降すっかり影をひそめ、代わりに首都ベイルートを描き出す作品が圧倒的に多くなった。しかし近年、いわゆる「杉の革命」があった二〇〇五年頃から再びレバノン映画に山の物語が姿を現しつつある。レバノンを代表する女性監督ナディーン・ラバキーの新作『私たちはどこへ行くの?』もまた、匿名的な山間部の村を舞台にした作品だ。村ではこれまでイスラム

れでもなお、外敵に見えるものが実は内部の人間が創り出した幻影にすぎなかった、というレバノン映画の寓話になぜか含蓄を感じてしまうのである。

映画リスト

- 『何処へ?』……① **لماذا نقاتل؟**、② ジョージ・ナスル、③ 一九五七年、④ レバノン、⑤ アラビア語、⑥ 未公開。
- 『エグザイル』……① **العودة**、② ヘンリー・バラカート、③ 一九六六年、④ レバノン、⑤ アラビア語、⑥ 未公開。
- 『警備人の娘』……① **الفتاة الحارس**、② ヘンリー・バラカート、③ 一九六七年、④ レバノン、⑤ アラビア語、⑥ 未公開。
- 『指輪売り』……① **بائعة الخبز**、② ユーセフ・シャヒーン、③ 一九六五年、④ レバノン、⑤ アラビア語、⑥ 未公開。
- 『私たちはどこへ行くの?』……① **نحن من أين؟**、② ナディーン・ラバキー、③ 二〇一一年、④ レバノン、フランス、イタリア、⑤ エジプト、⑥ アラビア語、⑦ カタール・ウィーク(二〇一一)。

著者紹介

- ① 氏名……佐野光子(さの・みつこ)。
② 所属・職名……慶應義塾大学SFC研究所・上席所員(訪問)。
③ 生年・出身地……一九七〇年、群馬県生まれ。
④ 専門分野・地域……アラブ映画史。レバノン、シリア、エジプトをはじめとする全アラブ地域の映画作品を対象としている。
⑤ 学歴……慶應義塾大学総合政策学部卒業、同大学政策・メディア研究科修士課程修了。

⑥ 職歴……二〇〇六年から六年間、ベイルート・セントジョセフ大学に勤務。二〇〇八年から一二年まで同大学学術交流日本センター副所長。

⑦ 現地滞在経験……二〇〇二年九月から〇三年三月までシリアのアレッポを拠点にフィールドワーク（アレッポ大学学術交流日本センター訪問研究員）。二〇〇五年九月から一二月まで、レバノン、エジプト、モロッコ、アラブ首長国連邦にてフィールドワーク（平成一七年度中東次世代フェローシップ、国際交流基金）。

⑧ 研究方法……アラブの映画作品の多くは映像ソフト化されないため、アラブ映画が上映されると聞けば駆けつけて直接スクリーンで観る。一期一会となる作品も多く、この機会を逃したらもう二度と観られないと思ったら航空券を買ってでも行く。とりわけ映画祭は作品と人と情報が一堂に会するので重要。

⑩ 研究上の画期……二〇〇六年七月にイスラエル軍によるベイルート国際空港爆撃から勃発したレバノン戦争に巻き込まれたこと。以来、研究対象地域に対して肝が据わったように思う。

⑪ 推薦図書……Garcia Canclini, Nestor (1995), *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Christopher I. Chiappari, University of Minnesota Press.

⑫ 推薦する映画作品……『パラダイス・ナウ』（ハニ・アブ・アサド監督、二〇〇五年、フランス、ドイツ、オランダ、パレスチナ）。

わかってしまったかのような現在の状況を、今は信じがたい思いで見守るばかりである。

ところである時期から、それはシリア政府軍からの離反兵の増加や政府高官・外交官の相次ぐ亡命が報じられるようになった頃のことであるが、二〇年以上も前に撮られたある一本のシリア映画がしきりに脳裏に浮かぶようになってきた。戦争ものではない。とある農民一家の崩壊を描き上げた悲喜劇だ。『ジャッカルの夜』というその作品は、シリア随一の多産監督であるアブドゥルラティーフ・アブドゥルハミード監督の初監督作品である。

喜劇と悲劇

物語は一九六七年の第三次中東戦争を背景に展開する。地中海沿岸の都市ラタキア近郊の村で農業を営むアブーカマール一家。朝から家族揃って農作業に励み、唯一の娯楽はラジオから流れるアラブ歌謡やニュースを聞くだけという素朴で慎ましい生活を送っている。軍人上りのアブーカマールは、家庭内においては小王国に君臨する絶対君主そのものであり、一切の口応えを許さない。何か失敗すれば妻や子どもたちを怒鳴りつけたりもする。それでも日々の生活はつつがなく流れ、傍から見る限り平和で幸せな一家である。そんなアブーカマールにも一つだけ弱点があった。夜な夜な響き渡るジャッカルの遠吠えである。この遠

【シリア】 革命と表現の自由・ 不自由

佐野光子

二〇一一年初頭にいわゆる「アラブの春」の流れに乗って始まったシリア反政府運動はやがて政権側との軍事衝突に発展し、今や内戦状態とまで呼ばれる事態となった。騒乱は一向に収まる気配を見せず、外国人戦闘員の流入などもあり戦禍は日々深刻化している。穏やかで平和な日常が悠然と続くシリアでの日々を短い間とはいえ経験した者として、さらには長期居住していたレバノンが政情不安に陥るたびに隣国シリアの泰然とした様子を羨望の眼差しで眺めていた者として、かつてのレバノンとシリアとが入れ替

わえがやまない限り彼は寝つくことができない。遠吠えを止められるのは妻の口笛だけだ。彼は毎晩のように妻に口笛を吹かせてようやく眠りにつくのだった（写真）。

しかしそんな平穏な生活はすでに綻び始めていた。ある日、街で勉強に励んでいるはずの長男の下宿先を訪れたアブーカマールは驚愕する。部屋には女性用ランジェリーが散乱し、壁には女性のヌード写真が何枚も貼られていた。長男は勉強などそっちのけで放蕩生活を送っていたのだった。茫然自失のアブーカマールに追い打ちをかけるよう

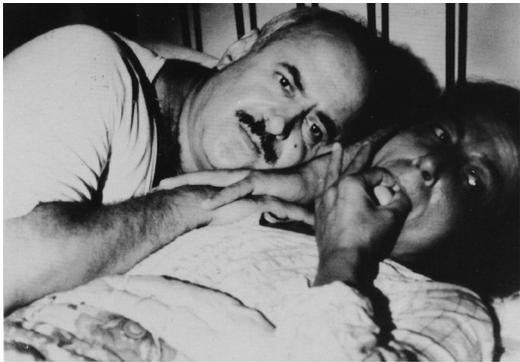


写真 『ジャッカルの夜』より

に、自宅の玄関先に置かれたラジオはトマト相場の暴落を告げる。激昂したアブーカマールは収獲したばかりのトマトを踏み潰し荒れ狂う。さらに怒りに任せ、謝罪にやってきた長男を激しくなじって殴り倒し、二人の断絶は決定的なものとなる。

次男のタラールは家庭持ちの女性と不倫関係に陥り、それを知ったアブーカマールは彼を頭だけ出して地中に埋め、髪をバリカンで刈り取るという狂気じみた仕置きをする。タラールにはその後すぐに招集令状が届き、そのまま駐屯先で戦死する。唯一の娘タラールも密かに関係が続いていた近所の男性と突如駆け落ちしてしまう。アブーカマールの心の拠りどころであった妻は心労から急逝し、幼い末息子は父と家を捨て街へ出て行ってしまふ。アブーカマールはひとり家にとり残され、夜の帳の中でまんじりともせずジャツカルの遠吠えに怯え続ける。

サデイスティックなまでに悲劇的な結末であるが、こういった破滅的な終わり方自体はシリア映画においてはさほど珍しくはない。シリア人が本質的に悲観主義者なのかどうかは安易に判断することはできないが、少なくとも映画を見る限りは、唐突に観客を突き放すような救いのようなエンディングは枚挙に暇がない。ただし、アブドゥルハミード監督の求めるものは完全な喜劇でも完全な悲劇でもなく、常に喜劇の中に悲劇性を、悲劇の中に喜劇性を投入

後は一人孤独に恐怖に打ち震えることになる。これは独裁政権へ向けた警鐘とも思える寓話である。実際、七〇年代後半以降のシリアは内政面でもイスラム原理主義の台頭という問題を抱えており、それに対する弾圧が、一九八二年にシリア第五の都市ハマードで発生した二万人を超える大虐殺という形で頂点に達した。このように、『ジャツカルの夜』は厳格な家父長制の敗北という物語の裏に独裁政権への批判を包含した多義的な映画なのである。

翻って、現在のバッシュヤール・アル・アサド政権時代の文脈で本作を観なおしてみるとまた違った読み方ができるだろう。二年前、彼らが耳にしたジャツカルの鳴き声はイスラエルの脅威などではあるまい。それはチュニジア、エジプトそしてイエメンと次々に連鎖していった「アラブの春」を支持する民衆の叫びではなかったか。そして一九六〇年代に戦況や青果物価格を人々に伝えてくれたのはラジオだったが、現在は衛星テレビのアルジャジーラやアラブアラビヤが、さらには携帯電話のショートメッセージやツイッター、フェイスブックといった双方向性メディアがその役割を果たしている。シリアでの反政府運動が始まった当初は政権を支持する声も大きく、国民からの信頼はまだ失われていなかったように思われる。しかし、アブーカマールが息子たちにしたような過剰な弾圧が行われる度に、瞬く間にその情報はメディアを介して人々に共有さ

することによって彼独自の世界観を紡いでいる。したがって本作でも、結末の悲惨さとは相容れないような剽軽さが、とりわけ前半部には随所に織り込まれているのである。

独裁政権へのやわらかな批判

教科書的に分析するならば、『ジャツカルの夜』においてアブーカマールが夜な夜な怯えるジャツカルの遠吠えが象徴するものはイスラエルの脅威である。さらに、本作が一九八九年製作であることを考慮すれば、一九七五年から九〇年まで続いたレバノン内戦、一九八〇年に勃発したイラン・イラク戦争、シリア国境近くで展開するトルコ軍とクルド人との戦闘、加えて本作発表の翌年に始まることになる湾岸戦争など、シリアを取り巻く地政学的脅威への不安感の表れとも拡大解釈できるであろう。そして、一家の独裁者たるアブーカマールはまさに当時のハーフェズ・アル・アサド大統領を象徴するものである。アブーカマールが元軍人であるという設定、さらに舞台がアサドファミリーのお膝元であるラタキアであるということがそれを暗示していると言えるだろう。

外部からの脅威に気を取られていた独裁者は、自らの国内における破綻の兆候に目を向けることなく、その結果、圧政への不快感から一人また一人と支持者を失い、最

れ、急速に民心は離れていく。やがて軍や政権内部からの離脱が相次ぎ、アサド政権が国際社会からも孤立していく様は、まさに暗闇に一人取り残されるアブーカマールの姿と重なってしまうのである。

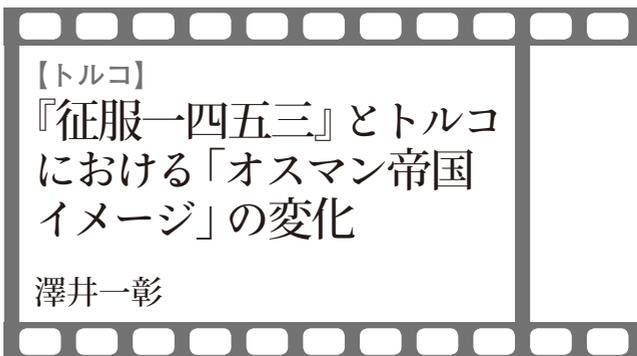
それでは、このような反体制的メッセージを孕んだ作品を国家予算で撮り上げたアブドゥルハミード監督とはどのような人物なのか。一九五四年ホムスに生を受け、モスクワの国立映画大学（VGIK）で映画を学んだ彼は、意外に思われるかもしれないがアサド政権の中核をなすアラウィー派の出身である。シリアの映画製作をほぼ独占してきた文化省傘下の国立映画総局からこれまで一〇作品を世に送り出してきたが、他の監督は多くても二、三本であることを考えると、一〇本という本数が極めて異例であることがわかるだろう。その特別な計らいにはやはり彼の出自が影響しているのかもしれないが、実際、シリアの映画で採算がとれているのは彼の作品だけだという話も聞く。

彼はしばしば「シリアの人氣監督」として紹介されるが、笑劇の中に織り込んだ悲劇性やアイロニーがシリア人観客に好まれていくという意見もあれば、先に述べたような体制批判ともとれるコンテキストが作中に巧みに仕掛けられているところを受けているという指摘もある。例えば彼の作品には『ジャツカルの夜』と同様にアラウィー派の本拠地ともいえるラタキアの村を舞台にしたものが多

い。そこで使用されるアラビア語のラクシア方言が一般のシリア人観客を面白がらせているらしい。ラクシア出身の政府高官が話す癖のあるアラビア語を登場人物に話させることによって、普段はからかうことなど許されないお偉方を連想させて観客を笑わせているのだという。いずれにしても、体制を揶揄しようとする姿勢がアブドゥルハミード監督の魅力の一つなのだろう。

革命と表現の自由・不自由

本稿を執筆中の二〇一二年一月、第三五回カイロ国際映画祭に出品中のアブドゥルハミード監督一〇作目となる最新作『恋人』が、映画祭開催直前に突然コンペ部門を失格になったというニュースが飛び込んできた。監督のアサド政権支持発言がその理由らしいが、これと似たようなことがエジプトの喜劇王アデル・イマームの身にも起きている。革命中にイマームがムバラク擁護発言をしたことが問題視され、ムバラク政権崩壊後しばらくの間、映画・芸能界から干されてしまったのだ。そういえば、アブドゥルハミード監督の新作が発表される度に必ず出品されていたドバイ国際映画祭にも今回『恋人』はエントリーされていない。その一方で、反体制的な立場から映画製作を続けてきたインディペンデント系の監督たちの作品は軒並み上映機会が増えているようだ。これまで冷や飯を食らわ



本稿では、二〇一二年二月一六日にトルコ共和国を含む世界一四ヶ国において一斉に公開され、その後も現在にいたるまでトルコ国内外において大きな反響を呼んでいる映画『征服一四五三』を取り上げ、トルコにおける「オスマン帝国イメージ」の変化について考察する。

近年、トルコ共和国における「オスマン帝国イメージ」は劇的に好転しつつある。しかし、そもそも日本の多くの人々にとっては、トルコにおいてはオスマン帝国に対するイメージがよくないものであったという事実自体が知られ

されてきた若手監督などは是非このチャンスを生かしてほしいところである。

しかしながら、アブドゥルハミード監督もまた、婉曲なやり方とはいえず、できる範囲で身内とも言える体制への批判的なまなざしを作品の中に縫い込めてきた。監督がアサド政権を支持しているというだけで、あるいは作品がシリア国立映画総局の製作というだけで、今後上映機会を失っていくのだとしたらあまりにも惜しいことである。映画のみならず、現在のシリア紛争をめぐる言説がすべて親体制・反体制というあまりに単純な二分法に収斂していくことに違和感を覚えてならない。

映画リスト

『恋人』……① *الحبيب*、②アブドゥルラティーフ・アブドゥルハミード、③二〇一二年、④シリア、⑤アラビア語、⑥未公開。

『ジャッカル之夜』……① *ليلة جاكوار*、②アブドゥルラティーフ・アブドゥルハミード、③一九八九年、④シリア、⑤アラビア語、⑥中近東映画祭（一九九二）。

著者紹介

四二七―四二八頁に掲載。

ていないと思われる。そこで本稿では、こうした「オスマン帝国イメージ」がなぜ形成されたのかということ、トルコ共和国の建国の歴史に遡って説明し、さらにそれが近年大きく変化しつつある原因についても考察していきたい。

もとより私自身は、歴史学とくに文献史学の手法を用いてオスマン帝国史を研究している人間であり、映画評論家でもなければ人類学者でもない。そのためトルコ映画一般についての知識は、あくまで趣味と娯楽の域を出るものではないことをあらかじめお断りしておきたい。

ただ個人的には、映画も含めてトルコという国との付き合いは浅からぬものがある。私が初めてトルコの土を踏んだのは、学部生時代にトルコ語を学ぶためにイスタンブールを訪れた約一七年前に遡る。大学院に進学した後は、博士論文の史料収集のために二〇〇二年から二〇〇六年までイスタンブールに留学し、トルコの人々と交わりつつ生活する機会を得た。また、留学から帰国した後も、史料調査や学会などのために毎年のようにトルコを訪問してきた。ここでは、これまでの自らの経験を振り返りつつ、トルコ史上空前の大ヒットを記録した映画の出現と、その裏側に隠された重要な社会的変化について考えてみたい。

I トルコにおける旧来の 「オスマン帝国イメージ」

オスマン帝国からトルコ共和国へ

映画についての具体的な話を始める前に、トルコ共和国の成立過程とその「オスマン帝国イメージ」の形成との関係性について、簡単にまとめておきたい。

よく知られているように、オスマン帝国は一三〇〇年前後にアナトリア西北部に成立して以降、アジア、アフリカそれにヨーロッパの三大陸に君臨し、六二〇年以上にわたって存続した巨大な「多民族帝国」であった。そのオスマン帝国は、第一次世界大戦に敗れた後、一九二〇年に帝国内の分割を企図したセーブル条約に調印したため、アナトリアのトルコ系住民たちは自らの居住地の多くを失う危機に直面することになった。

この危機に際して、連合軍の圧力に屈したオスマン帝国の打倒とトルコ人による「国民国家」の建設を呼びかけてアンカラに新政府を樹立したのが、後に「国父（アタテュルク）」と呼ばれることになるムスタファ・ケマルであった。ムスタファ・ケマルを指導者とするトルコ人たちは祖国解放戦争を戦い抜き、一九二二年九月にはメガリ・イデア（大ギリシア主義）を掲げてアナトリアに侵攻してきた

ギリシア軍の撃退に成功する。直後の一月にオスマン帝国最後の君主であるメフメト六世がマルタに亡命したことから、六世紀もの間続いたオスマン帝国は実質的に滅亡することとなった。

翌一九二三年七月、連合国は、改めてアンカラ政府との間にローザンヌ条約を締結し、その結果、アナトリアにはトルコ人による「国民国家」が成立することとなった。そして、同年一〇月二十九日、アンカラのトルコ大国民議会は共和制を宣言し、ムスタファ・ケマルを初代大統領に選出して、トルコ共和国が正式に建国される運びとなったのである。[＊]

トルコ共和国における「オスマン帝国イメージ」

以上のような歴史的経緯によって成立したトルコ共和国において、オスマン帝国に対する評価は必ずしも高いものとはならなかった。むしろ、建国間もないトルコ共和国を称揚し、その存在意義を高めていくためには、それ以前に存在していたオスマン帝国の、とりわけその末期の歴史を断罪し、滅亡を正当化する必要があった。

そのため、ムスタファ・ケマルの肝入りによって創設されたトルコ歴史協会を中心に、新生トルコの歴史家たちの多くは、オスマン帝国末期の数々の混乱を自ら体験してきたこともあって、オスマン帝国を近代化に失敗した「旧体

制」として描き出すことになる。[＊]そして、とりわけ共和国初期には、オスマン帝国は打倒されるべきイスラーム的旧弊の象徴であり、それに成功して成立したのが政教分離の原則を掲げて近代化に邁進するトルコ共和国であるという理解と、そうした公定歴史観に基づいた歴史叙述とが概ね支配的となった。[＊]

このようなトルコ共和国における「オスマン帝国イメージ」については、トルコを代表する経済史家であるメフメト・ゲンチが二〇〇〇年に出版した著書『オスマン帝国における政府と経済』の序文において、自らの若き日のオスマン帝国に対する評価がいかにかに厳しいものであったかをきわめて率直かつ具体的に記している。やや長くなるが、以下に引用してみたい。

「オスマン帝国は）今日においては特段何の役に立つわけでもない、いくつかのモスクと、もはや水すら流れなくなった泉亭の他には、取り立てて何も遺さなかった。その芸術、文学、詩は、旧式であったがために、とうの昔に捨て去られ、忘れ去られた。学術、哲学、法、思想および技術についても、別段、特筆すべきものはない。オスマン帝国がつくりあげた専制的秩序、より正確に言うならば「無秩序」が終焉を迎えたことは、ただバルカン半島の諸民族のためのみなら

ず、トルコ自らにとってもまた、ひとつの救済だったのである」(Geng 2000: 16)

メフメト・ゲンチは、一九六〇年代のトルコにおけるこうしたオスマン帝国イメージに取り囲まれながらオスマン帝国史研究を志したのである。

後で述べるように、アタテュルクが立党した共和人民党に代わる民主党政権の一〇年間（一九五〇～六〇年）においては、歴史認識を含めて、それまでの急進的な諸政策への見直しと緩和が行われ、オスマン帝国に対する歴史的评价も若干好転するかに見られた時期もあった。しかしその後に行われた軍部による相次ぐクーデターは一連の変化にも歯止めをかけることとなった。言うまでもなく、トルコ国軍は伝統的に、いわゆるケマリズム（アタテュルク主義）の守護者を自他ともに任じており、それに反するような政策は共和国の「国体」を揺るがす重大事として受け止められた。そのため、そうした「反動」は軍事力をもってしても排除され、共和国の建国理念は固く守られてきたのである。

こうして、トルコ共和国の建国から八〇年以上を経過してなお、トルコにおけるオスマン帝国に対する歴史的评价は、建国当初のものと基本的にそれほど大きく変化することなく、時代は二一世紀を迎えることになる。

II 公正発展党政権の誕生

二〇〇二年一月の総選挙

筆者がトルコに留学した二〇〇二年八月から三ヶ月足らずの一月三日、トルコ共和国の政治構造の大きな転換点となった総選挙が実施された。その結果、総選挙のわずか一年前に結党されたばかりの公正発展党が三四%の得票率で三六三議席を獲得し、単独の政権与党として政治の表舞台に躍り出ることとなった。⁵この公正発展党は、その主要メンバーの多くがイスラーム色が濃いとされ、また、「共和国の建国理念である政教分離の原則に反する行為」によって一九九八年に憲法裁判所から解党命令が出された福祉党の出身者たちであった。⁶

しかし党首のレジェブ・タイイブ・エルドアンは、過去の福祉党の失敗を踏まえて、イスラーム色を前面に押し出すことは極力控えつつ、公正発展党はあくまで「保守主義」とトルコの「伝統」を重んじる政党であると表明して、中道右派勢力の結集に成功した。当初は、建国以来の構造は何も変わらないのではないかと世評も一部であったものの、同党が政権を獲得して一〇年が経過した現在から振り返って見れば、公正発展党政権の以前と以後では、あきらかに多くの事柄が少なからず変化したように感

じられる。そして、その一つがトルコ共和国における「オスマン帝国イメージ」の転換なのである。

コンスタンティノポリス陥落五五〇周年

(二〇〇三年)の状況

前述のように、六二〇年以上の長きにわたって存続し、三大陸の広大な地域を支配したオスマン帝国の歴史は、さまざまにトピックに彩られている。その中の「ハイライト」の一つは、一四五三年五月二十九日のコンスタンティノポリスの陥落であろう。

オスマン帝国の時の君主メフメト二世は、難攻不落と言われた三重の大城壁に護られ、一〇〇〇年以上にわたってローマとビザンツの都として繁栄してきたこの街を征服する。一四五三年は英仏百年戦争終結の年でもあるため、コンスタンティノポリスの陥落はトルコ史あるいはオスマン史における重要な出来事であるのみならず、世界史全体においてもしばしば中世から近世への転換点として位置づけられてきた。

しかし、トルコ共和国においてこれまで五月二十九日が大々的に祝われることはなかった。これは、トルコ大国民議会が開設された四月二三日(国家主権と子どもの日)、アタテュルクが救国戦争を行うべく黒海沿岸の街サムスンに上陸した五月一九日(若者とスポーツの日)、アナトリ

アに侵入したギリシア軍との決戦に勝利した八月三日(戦勝記念日)、あるいはトルコ共和国の建国が宣言された一〇月二十九日(共和国記念日)がそれぞれ国家の祝日とされていることはきわめて対照的である。⁷

さらに、筆者が留学中の二〇〇三年はコンスタンティノポリスの陥落から五五〇周年にあたっていたが、オスマン帝国史を専攻する筆者の期待とは裏腹に、大規模な祝賀行事はほとんど行われず、記念シンポジウムなどの学術的行事もきわめて限定的なものにとどまった。⁸

しかし、これを遡ること五〇年前の一九五三年には、前述の民主党が政権を担っていた時期であったこともあって、「コンスタンティノポリス陥落五〇〇周年」はそれなりに祝われたようである。たとえば、この時にも『イスラームの征服』というタイトルの映画が製作されたほか、メフメト二世やコンスタンティノポリス陥落に関連する著作も多数出版されている。⁹このことは、民主党の創設者の一人であり、当時は外務大臣でもあったフアト・キョプリュリュが歴史家であったことも影響していると考えられる。¹⁰

いずれにしても、コンスタンティノポリス陥落の五五〇周年にあたる二〇〇三年は、筆者の個人的な期待を裏切つて、やや拍子抜けの一年に終わった。「保守主義」を掲げ、「伝統」を重んじるとする公正発展党が政権を取って

からいまだ半年足らず。トルコ共和国が、オスマン帝国の「歴史的偉業」を国家的に祝うには、やや時期尚早であったということなのかもしれない。¹¹

III 『征服一四五三』の制作と国内外の反応

『征服一四五三』の先触れ

緩やかな変化の兆しは、筆者が留学を終えて帰国した二〇〇六年頃から始まった。二〇〇七年には、元憲法裁判所長官で国内の世俗派を代表するアフメト・ネジデト・セゼル大統領が任期満了によって退任した。セゼル大統領は在任中、拒否権を行使することによって公正発展党が提案・可決した法案を何度も差し戻し、エルドアン首相に対峙していたことで知られる。しかし、セゼル大統領の後任が民意を問う解散総選挙の末に公正発展党の副党首であったアブドゥッラー・ギュルに決まると、二〇〇二年の政権奪取から五年が経過していた公正発展党政権は、大統領と首相とともに輩出する与党として新たな段階に入った。

こうした政治の動きと歩調を合わせるかのように、この頃からトルコ共和国における「オスマン帝国イメージ」の変化も顕著になり始める。本来二〇〇三年であるはずのコンスタンティノポリス陥落五五〇周年であるが、数年遅れの「五五〇周年記念事業」としてさまざまな出版物が刊行

されだしたのもこの頃のことである。また、当時はそれほど大きなニュースにはならなかったものの、後述するようなきわめて大規模な予算によって『征服一四五三』の制作が開始されたのが二〇〇九年四月のことであった。

なかでも二〇一一年一月に放送が開始されたテレビドラマ『壮麗なる世紀』は大ヒットし、大きな反響を呼ぶことになる。^{*12}一六世紀においてオスマン帝国の最盛期を現出させ、同時代のヨーロッパ人から「壮麗者スレイマン」と呼ばれたスレイマン一世の生涯を描いたこの作品は、すでに二部六三回がトルコを含む四二ヶ国において放送され、現在も第三部が制作、放送されている。こうしたオスマン帝国を題材とした歴史ドラマが登場し、それが大ヒットを記録したことは、あきらかにトルコ国内におけるオスマン帝国イメージが好転しつつあることを如実に物語るものであった。

『征服一四五三』の公開

このようななか、二〇一二年二月一六日、メフメト二世によるコンスタンティノポリスの征服を主題とする映画『征服一四五三』が満を持して公開されることになる。征服王の異名をもつメフメト二世と、コンスタンティノポリスの城壁の上に最初にオスマン軍旗を打ち立てたとされる、おそらくは後世の創作にかかる人物であろうウルバト

ル・ハサンを主人公にしたこの作品は、トルコ映画史上空前の大ヒットを記録した。

公開前から前評判は上々だった。撮影に要した二四ヶ月を含めて製作期間は三四ヶ月。トルコ映画史上最大の規模となる一八二〇万ドルの予算を用いて一六〇分の大作が完成したとあって、ソーシャル・メディアに公開された三分間のデモ映像は最初の二四時間で一六七万回の再生を記録した。^{*13}

公開初日の二〇一二年二月一六日には、その日のうちに約三〇万人が鑑賞し、その数は一週間後には早くも二四七万人を超えた。公開一〇日目に三四三万四五五五人を記録した後も勢いは止まらず、結果として、トルコ映画としては初めて観客動員数五〇〇万人を突破し、最終的な総入場者数は六五六万五八五〇人となった。^{*14}

この映画はまた、トルコ系移民とその子孫たちが多く住むドイツ、ベルギー、オーストリア、フランス、イギリス、スイスなどヨーロッパ各国においても同時公開され、最初の週末には二五万五〇〇人以上の人々が鑑賞したとされる。^{*15}最終的な興行収入は三二五八万ドルに達し、後に発売されたサウンド・トラックやDVD、Blu-rayなどの販売収入も考慮すると、トルコにおける映画ビジネスとしては未曾有の大成功に終わったということができよう。

国内外における反応

上述のように、トルコ国内外において記録的な数の観客を動員し、莫大な興行収入をもたらした『征服一四五三』であるが、この映画に対する反応は必ずしも肯定的なものばかりではなかった。

まず、トルコ国内において試写会が開かれなかったこともあって、トルコ人の映画評論家の数人からは酷評を受けた。また、歴史的事件を主題とした映画にはありがちなことであるが、時代考証が不十分であるとして、アンカラ大学のユルマズ・クルトやマルマラ大学のエルハン・アフヨンジュをはじめ何人かのオスマン史研究者からも厳しく批判された。^{*16}一方で、『征服一四五三』の時代考証についての相談役をつとめたイスタンブール大学のフェリドゥン・エメジェンは、コンスタンティノポリスが陥落した五月二九日を大学名に掲げて新設された「イスタンブール五月二九日大学」の文学部長に就任することになった。

『征服一四五三』は、ヨーロッパから中東、中央アジア、さらには東南アジアにいたる多くの国々で上映されたこともあって、国外からの反応もさまざまであった。ある程度予想されていたことであるが、ビザンツ帝国を「自国史」の重要な一部であると考えるギリシアからはもともと辛辣な批判が寄せられた。ギリシアでは、映画が公開される前のデモ映像の段階において既に『征服一四五三』はそ

の名の通りトルコ人による「征服プロパガンダ」であるとする意見が多かったようである。^{*17}

この他、ドイツではキリスト教系の団体によって公開前からポイコットが呼びかけられた。彼らの主張は、「トルコ人はイスタンブールの征服を祝うのではなく、キリスト教徒たちに与えた被害を覚えて恥じ入るべきだ」というものであった。^{*18}同様の主張はレバノンのギリシア正教徒たちも行っており、同地では激しい抗議の末に映画は上映中止に追い込まれた。^{*19}

一方で、マケドニア、コソヴォ、ボスニア・ヘルツェゴヴィナ、ブルガリア、ルーマニア、アルバニアあるいはセルビアといった旧オスマン帝国領に位置する国々では、おおむね好意的に受け入れられたようである。^{*20}

IV 今後の「オスマン帝国イメージ」

以上のように、二〇〇二年一月の総選挙が大きなきっかけとなり、それから約一〇年を経て今も継続するさまざまな政治的、文化的変化の結果の一つとして『征服一四五三』が多くのトルコ人に受け入れられたということは、おそらく間違いないだろう。この点については、フランスの『ル・フィガロ』、イギリスの『ガーディアン』あるいはアメリカの『タイム』^{*23}といった新聞、雑誌もほぼ同じような

見解、論評を掲載している。

それではトルコにおいて、今後の「オスマン帝国イメージ」はどのようなものになっていくのだろうか。トルコについては、他のあらゆる事象と同様に、「オスマン帝国イメージ」についても将来の展開を予想することは容易ではない。ただ、「保守主義」と「伝統」の重視を掲げるエルドアン首相とギョル大統領が率いる公正発展党政権が継続する限り、おそらくは好転した「オスマン帝国イメージ」が簡単に元に戻ることは考えにくい。あるいは次のステツプは、トルコの義務教育で用いられている歴史教科書の改変ということになるのだろうか。

いずれにしても、これまでのように、今しがた知り合ったばかりのトルコ人から「わざわざ日本からやって来て、なんでまたオスマン帝国の歴史なんか研究してるんだ?」と不躰に言われるようなことは少なくなっていくのだと思いたい。

●注

- * 1 <http://www.sabah.com.tr/Ekonomi/2012/02/18/fatih-dunyayi-fehdedecek> (二〇一三年一月一〇日)。
- * 2 オスマン帝国の滅亡とトルコ共和国の成立については(新井二〇〇一)を参照。
- * 3 もちろん、オスマン帝国期から実証的な立場で歴史研究を行い、現在にいたるまで高い評価を勝ち得ている研究者も

存在している。たとえば、今もその概説書が読み継がれているイスマイル・ハック・ウズンチャルシユルや、後で言及するファト・キョプリユリユなどはその代表であろう。この点については小笠原(二〇一〇)に詳しい。

* 4 トルコ共和国における公定歴史学とオスマン帝国に対する評価の詳細については、小笠原の二つの論文のほか、永田(二〇〇四)を参照。

* 5 トルコ共和国の総選挙には「一〇%の壁」が存在する。これは、少数政党の乱立を防ぐため、得票率が全体の一〇%に及ばない政党および候補者は落選扱いとなるという選挙規則である。そのため、大量の「死票」が発生する一方で、状況によっては、二〇〇二年の総選挙のように得票率が三四%程度でも議席の過半数を確保することが可能となる。

* 6 福祉党の活動については澤江(二〇〇五)を参照。

* 7 この他、エーゲ海沿岸の街イズミルにおいては同市がギリシア軍による占領から解放された九月九日も祝日とされており、また、同地には「九月九日大学」も存在する。

* 8 著者の記憶では、二〇〇三年五月二九日はとくに何事もなく過ぎ去っていった。イスタンブルにおいては、イスタンブル知事、イスタンブル市長およびイスタンブルを管轄する第三軍団副司令官と第五二装甲師団司令官が参加した、ごく簡単な記念行事が、一般にはほとんど周知されることなく行われたようである。イスタンブル市の記録では、式次第の中心であるメフメト二世廟への献花儀式はわずか一分で終了したことになる。 <http://www.istanbul.gov.tr/?pid=139> (二〇一三年一月一〇日)。

* 9 ただし、トルコ政府によって一九三〇年代末から準備されてきた大規模な祝賀行事そのものは、隣国ギリシアに対する配慮によって直前になって中止されたところ。

* 10 ファト・キョプリユリユは、『オスマン朝の建国』を執筆し、オスマン帝国起源論争に大きな影響を与えた。彼自身もまた、一七世紀以降、何人もの大宰相を輩出した名門キョプリユリユ家の一員である。

* 11 別の見方として、当時トルコはEUへの正式加盟を目指した交渉の途上であり、キリスト教徒が多いヨーロッパ諸国、とりわけ隣国ギリシアをいたずらに刺激したくなかったという事情があったことも、二〇〇三年の時点でコンスタンティノポリス陥落五五〇周年が大規模に祝われなかった一つの原因であると考えられる。

* 12 原題 Muhteşem Yüzyıl。すでに二億人以上の人々によって視聴されたと言われるこのテレビドラマは、二〇一三年には合計六〇ヶ国での放送が予定されているという。配給された国の数としてはトルコのテレビドラマとして最大であり、国内のみならず、おそらく国際的にも最も成功したテレビドラマであると言える。

* 13 <http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/703760-fragman-bile-rekor-kirildi-galerivideo> (二〇一三年一月一一日)。

* 14 <http://boxofficeurkiye.com/film/2010437/Fatih-1453.htm> (二〇一三年一月一一日)。

* 15 『征服一四五三』のfacebookページによる。 <http://boxofficeurkiye.com/film/2010437/Fatih-1453.htm> (二〇一

三年一月一一日)。

* 16 ただし、アフォンジュは前述の「壮麗なる世紀」の監修を行っており、同作品のアナクロニズムに対しても各方面からの批判は存在する。

* 17 <http://www.sabah.com.tr/Yasam/2012/01/12/ynanistanda-feh-1453-isyani> (二〇一三年一月一一日)。

* 18 <http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/712276-feh-1453e-his-tiyar-bor-kotu-video> (二〇一三年一月一一日)。

* 19 <http://www.haberturk.com/medya/haber/782966-feh-1453-yasaklandi> (二〇一三年一月一一日)。

* 20 <http://gundem.milliyet.com.tr/feh-1453-e-balkan-ulkeleinden-yogun-talep/gundem/gundemdetay/1301.2012/1488633/default.htm> (二〇一三年一月一一日)。

* 21 <http://www.lefigaro.fr/international/2012/02/21/01003-20120221ARTFI600472-un-film-turc-celebre-la-prise-de-constantinople.php> (二〇一三年一月一一日)。

* 22 <http://www.guardian.co.uk/world/2012/apr/12/turkish-feh-1453> (二〇一三年一月一一日)。

* 23 <http://world.time.com/2012/02/28/feh-1453-blockbuster-turkish-epic-reveals-in-ottoman-past/> (二〇一三年一月一一日)。

●参考文献

- 新井政美(二〇〇一)『アルコ近現代史』みすず書房。
- 小笠原弘幸(二〇一〇)「王家の由緒から国民の由緒へ——近代オスマン帝国におけるナショナル・ヒストリー形成の側面

面」歴史学研究会編『由緒の比較史』青木書店。

小笠原弘幸(二〇一一)「トルコ共和国公定歴史学における「過去」の再構成——高校用教科書『歴史』(一九三一年刊)の位置づけ」『東洋文化』九一(特集 オスマン帝国史の諸問題)、二八九—三〇九頁。

澤江史子(二〇〇五)『現代トルコの民主政治とイスラームナカニシヤ出版。

永田雄三(二〇〇四)「トルコにおける「公定歴史学」の成立——「トルコ史テーゼ」分析の一視角」『植民地主義と歴史学——そのまなざしが残したものの』刀水書房。

Geng, Mehmet. (2000) *Osmanlı İmparatorluğu'nda Devlet ve Ekonomi*. Istanbul. (『オスマン帝国における政府と経済』)
Köprülü, M. Fuat. (1959) *Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu*. Ankara. (『オスマン朝の建国』)

映画リスト

『征服一四五三』……① *Fatih 1453*、② ファルク・アクソイ、③ 二〇一二年、④ トルコ共和国、⑤ トルコ語、⑥ 未公開。

著者紹介

- ① 氏名……澤井一彰(さわい・かずあき)。
- ② 所属・職名……東京外国語大学・ジュニアフェロー。
- ③ 生年・出身地……一九七六年、大阪府。
- ④ 専門分野・地域……オスマン帝国史、地中海世界史。
- ⑤ 学歴……関西大学文学部(史学地理学科)、慶應義塾大学大学院文学研究科・修士課程(史学専攻)、東京大学大学院人

文社会科学系研究科・博士課程(アジア文化研究専攻)。

⑥ 職歴……日本学術振興会特別研究員PD(三二歳、任期三年)、東京外国語大学アジア・アフリカ言語文化研究所・ジュニアフェロー(三六歳)。

⑦ 現地滞在経験……トルコ(二五歳、三年八ヶ月)ほか多数。

⑧ 研究方法……基本的には歴史学とくに文献史学の研究方法を用いるが、留学当時は夕方五時で図書館が閉館していたため、「アフター・ファイブ」のさまざまな経験が意外と研究に役立つように思う。

⑨ 所属学会……日本オリエント学会、日本中東学会、史学会、地中海学会、歴史学会。

⑩ 研究上の画期……留学直後に行われた二〇〇二年一月の総選挙とその結果としての政権交代。トルコ共和国の政治史における大きな転換点となった。翌年にはイスタンブル同時多発テロの目撃者となり、自分自身が激動のトルコ現代史のただなかにいることを実感した。

⑪ 推薦図書……石毛直道・鈴木董『トルコ』(世界の食文化第九巻、農山漁村文化協会、二〇〇三年)。

⑫ 推薦する映画作品……『ゴラ』(原題『GORA』、ジーム・ユルマズ監督、二〇〇四年、トルコ)。