

CIAS Discussion Paper No.60

# たたかうヒロイン

混成アジア映画研究2015

山本 博之・篠崎 香織 編著

Fighting Heroines — Cine Adobo 2015



京都大学地域研究統合情報センター

CIAS Discussion Paper No. 60

# たたかうヒロイン

混成アジア映画研究2015

山本 博之・篠崎 香織 編著



京都大学地域研究統合情報センター

CIAS Discussion Paper No.60

YAMAMOTO Hiroyuki and SHINOZAKI Kaori (eds.)

**Fighting Heroines— Cine Adobo 2015**

---

© Center for Integrated Area Studies, Kyoto University

46 Shimoadachi-cho, Yoshida Sakyo-ku, Kyoto-shi,

Kyoto, 606-8501, Japan

TEL: +81-75-753-9603

FAX: +81-75-753-9602

E-mail: [ciasjimu@cias.kyoto-u.ac.jp](mailto:ciasjimu@cias.kyoto-u.ac.jp)

<http://www.cias.kyoto-u.ac.jp>

March, 2016

Cover Photo © MILES FILMS & KG STUDIO

# 目次

刊行にあたって 山本 博之 .....	4
<b>第1部 たたかうヒロイン</b> .....	<b>7</b>
脱アメリカ的正義の模索 フィリピンのスーパーヒロイン「ダルナ」 山本 博之 .....	8
ノラの如く、自由を求める 『天地果てるまで』:ヒロインの飛翔と失墜 平松 秀樹 .....	17
サイゴン新世代がつくる「英雄」たち 現代ベトナムにおけるヒーローアクション映画をめぐって 坂川 直也 .....	25
<b>第2部 映画『黄金杖秘聞』の世界</b> .....	<b>37</b>
『黄金杖秘聞』に描かれた風土 インドネシアにおける地方再発見の動き 小池 誠 .....	38
『黄金杖秘聞』に関する一考察 シラット、小説、コミックと映画との関連を中心に 福岡 まどか .....	46
ワークショップの記録 変身するインドネシア 力と技と夢の女战士们 .....	56
『黄金杖秘聞』作品情報 .....	69
<b>第3部 国・地域別研究混成アジア映画の現在</b> .....	<b>73</b>
競争社会での居場所探しとしてのシンガポール映画 アーベンと「兄弟」の物語 篠崎 香織 .....	74
ひとつのジャンルとしての「ポル・ポト映画」 岡田 知子 .....	88
映画祭でつながるミャンマーと世界 ポスト軍政期の新展開 長田 紀之 .....	99
立ち上がり始めたラオス映画界 その変遷と現在 橋本 彩 .....	103
東ティモール独立後に制作された作品 亀山 恵理子 .....	107
執筆者一覧 .....	111

# 刊行にあたって

2009年7月に第1回会合を行ったマレーシア映画文化研究会は、5年間の活動を経て、2014年9月に混成アジア映画研究会として新しい段階を迎えました。混成アジア映画研究会の最初の研究報告となる本書の刊行にあたり、マレーシア映画文化研究会の活動を振り返り、混成アジア映画研究会が目指す方向と活動内容を紹介します。

マレーシア映画文化研究会は、マレーシアの歴史・文化・社会を専門とする研究者グループが、ヤスミン・アフマド作品をはじめとするマレーシア映画に魅了されたことに始まります。マレーシアは、マレー人、華人、インド人、そしてさらに多くのさまざまな文化背景を持った人々から成る混成社会です。そんなマレーシアを舞台にした映画を十二分に愉しむには、中華世界、インド世界、イスラム世界、そしてマレー・インドネシア世界の言語・文化や社会への理解を持ち寄った方がよいに違いない、社会が混成的ならば受け手も混成的になった方がずっと愉しめるはずだという思いから、マレーシアや関連する地域の事情に通じて映画にも関心がある地域研究者が集まりました。その後、研究会のメンバーで愉しむだけでなく他の方々とも共有したいと思い、公開セミナー、ブックレット刊行、字幕製作・監修と研究会字幕による上映会、国際映画祭と連携した公開シンポジウムの開催などの活動を行ってきました。

その過程でわかってきたことは、マレーシア社会が混成的であるだけでなく、マレーシア以外の国も含めて映画製作の現場も混成的になってきているということでした。複数の国・地域のスタッフやキャストによる合作も増えていきますし、映画の特徴を国別に捉えるのが難しい場面も多くなっています。マレーシア映画を理解し愉しむにはマレーシア以外の国・地域の映画も知る必要があるということがわかってきました。

このような考えから、『地域研究』の第13巻第2号(2013年3月発行)では、この研究会が中心となって「混成アジア映画の海——時代と世界を映す鏡」という総特集を組みました。「混成アジア映画」をテーマに、日本を含むアジア31か国・地域を対象に、地域研究者による映画の紹介と映画を通じた地域の紹介を行いました。この企画を通じて、研究会が扱う対象がマレーシア映画から他の国・地域の映画へと広がり、フィリピンやインドネシアの災害対応と映像を結びつけたシネアドボ・ワークショップの開催などにも展開していきました。

個々の作品にはそれぞれのテーマがありますが、現地社会にとって日常や常識に属することがらは意識して作品の主題に取り上げられないことも多いため、個別の作品を見ているだけではそのような潜在的なテーマに気づかないこともあります。地域や分野が

異なる複数の作品を見ることで、個々の作品を見ているだけでは気づかなかったテーマが浮かび上がってくることもあります。

映像を通じて現地社会のことを知る手法として、劇映画のようなフィクションではなくドキュメンタリーもあります。ドキュメンタリーは、映像の編集が行われているとはいえ、製作者が意図的に作り出された映像ではないという意味で劇映画に比べて客観性が高く、しかもテーマやメッセージが明快なので、教育研究の素材として扱いやすいという特徴があります。それに対して、劇映画は製作者が意図的に作り出したフィクションなので、そのままでは教育研究の素材として扱いにくいと言われてきました。ただし、前項で書いたように、意図して作品のテーマに取り上げられていない日常や常識が作品の中に入り込んでいるため、その部分をうまく掬い上げることができれば、劇映画も地域性や時代性を読み解く素材として十分に役立つはずです。しかも、現地社会の事情に通じた外部者の目を通すことで、作り手や観客が意識していなかったテーマが浮かび上がり、「再発見」あるいは「逆輸入」が起こる可能性もあるかもしれません。

このような考えのもと、マレーシア映画文化研究会を発展的に継承する形で、対象を東南アジア(ASEAN諸国)に広げた混成アジア映画研究会を組織しました。混成アジア映画研究会では、マレーシア映画文化研究会で取り組んできた公開セミナーやシンポジウムの開催などに加えて、混成アジア映画の「読み解き文法」とでも言えるような、アジア映画に見られる文化コードの抽出と収集にも取り組んでいます。表面上の意味で理解しても作品の内容は十分に理解できるけれど、地域的な事情を理解するとその作品に込められた別のメッセージ(あるいは無意識に込められていたメッセージ)も読み解くことができるようなアイテムのことです。

その一例に凧揚げがあります。中国で先祖の墓参りをする清明節に凧揚げをする習慣に由来して、マレーシア、シンガポール、インドネシアの主に華人が関係する映画に登場する凧揚げの場面には、死別した人との通信・連絡の意味があります。たとえば『Raindogs』(ホー・ユーハン監督、マレーシア、2006年)や『ムクシン』(ヤスミン・アフマド監督、マレーシア、2007年)に凧揚げの場面があります。これを見たままに凧を揚げている場面と見ても話は十分に通じますが、死別した人との通信・連絡の意味が込められていると知って見ると、その場面に隠された物語を読み解くこともできます。このような文化コードの情報を積み重ねていくことで、アジア映画の「読み解き文法」の地図が描けるのではないかと考えています。

このようなアジア映画の「読み解き文法」は、映画を読み解いて愉しさを増すだけでなく、現実のアジア社会を理解して付き合っていく上での助けにもなるはずです。人と出会ったときに日本人はお辞儀するけれどマレーシア人は握手するという外面的な文化

コードは観光ガイドにも載っていますが、そこからさらに一步踏み込んだ付き合いに見られるさまざまな「文化のかたち」を引き出して、それを映画を通じて表現できないかと考えています。たとえば、車に乗せてもらったときに助手席ではなく後部座席に座ることや、食事しているときに相手におかずを取ってあげることや、気になる相手に水をかけることは、どのような心理的な距離感を相手に伝えることになるのか。混成アジア映画研究会は、アジア映画、そしてアジア社会についてのもう一步先の読み解きと付き合いを深める助けになることを願って、アジア映画の楽しみ方の1つを提案し、共有したいと考えて活動しています。

本書は混成アジア映画研究会の2015年度の研究内容をまとめたものです。第1部は研究会メンバーによる混成アジア映画に関する論考で、第2部に関連させた「たたかうヒロイン」というテーマに緩やかに関わり、素材やアプローチを多様にするような論考を集めています。各論考の内容とともに素材やアプローチの多様性も味わっていただければと思います。

第2部は、研究会が行った公開イベントのうち2015年9月20日に行ったワークショップ「変身するインドネシア——力と技と夢の女戦士たち」の記録です。インドネシア映画『黄金杖秘聞』を題材としたワークショップで、パネリストの特別寄稿2編および当日配布した作品情報を採録しています。

第3部の「混成アジア映画の現在」では、地域事情の専門家が国・地域別あるいはテーマ別に映画を紹介しています。『地域研究』の「混成アジア映画の海」特集号の第Ⅲ部のアップデート版としてご覧いただければと思います。

なお、混成アジア映画研究会は、京都大学地域研究統合情報センターの公募共同研究「危機からの社会再生における情報源としての映像作品——東南アジアを事例として」(2015年4月～2016年3月、代表：篠崎香織)との共催により実施し、研究会の開催にあたっては国際交流基金アジアセンター、公開ワークショップの開催にあたっては大阪アジア映画祭、アジアフォーカス・福岡国際映画祭、東京国際映画祭のご支援を賜っています。研究会の活動にご理解とご協力を下さっている機関や方々に感謝申し上げます。

京都大学地域研究統合情報センター

山本 博之



第1部  
たたかうヒロイン



# 脱アメリカ的正義の模索

## フィリピンのスーパーヒロイン「ダルナ」

山本 博之

### はじめに

#### 「映画的」な大統領選挙

クリスマスの準備を毎年9月に始めるフィリピンでは大統領選挙の準備も早く、6年ごとの投票日より1年半以上も前から準備が始められている。大統領選挙は6年間の国政のあり方を左右する国民的な選択の機会だが、そこには「映画的」と言いたくなる要素がいくつか含まれている。

2016年5月に実施予定の大統領選挙は、現職のベニグノ・アキノ3世大統領が後継指名したマヌエル・ロハス前内務・自治相と野党側の大統領候補であるジェジョマル・ビナイ副大統領の一騎打ちかと思われたが、2015年6月に行われた支持率調査では無所属のグレース・ポー上院議員が42%の支持を集めて首位に立った<sup>1)</sup>。同年10月の立候補届出締切の後、選挙管理委員会は国内居住期間などの出馬要件を満たしていないことを理由にポーを失格と判断し、これを不服とするポーの提訴を受けて最高裁判所が出馬資格を審理することとなった<sup>2)</sup>。

ポーは国民的映画俳優フェルナンド・ポー・ジュニア(通称FPJ、以下フェルナンド)と女優スーザン・ロセスの養女である。フェルナンドは2004年の大統領選で接戦の末にグロリア・マカバガル・アロヨ大統領に破れ、半年後に失意のうちに亡くなった。巷には実際はフェルナンドが当選していたが不正な操作によってアロヨが当選したとの噂もあり、フェルナンドの死去の翌年にポーが居住地をアメリカからフィリピンに移し、2013年の上院議員就任を経て今回の大統領選に出馬したことを、父親の「敵討ち」であるとドラマチックに語る人も少なくない。

大統領選挙に出馬するには、「生まれながらのフィリピン人」(natural born Filipino/citizen)で、選挙

に先立つ10年間フィリピン国内に居住している必要がある。アメリカ生活が長いポーが居住期間の要件を満たしているかが争点になっているが、その裏で、生みの親がわからないポーは「生まれながらのフィリピン人」であると確認できず、そのため出馬要件を満たさないとの訴えもなされている。これに対してポーの支持者からは、実の両親を探し出してDNA鑑定で親子関係を証明すればポーが「生まれながらのフィリピン人」であることが示されるはずなので実の両親を探そうという声も出ている。

大統領候補なので注目が集まっているが、ポーは特別な事例ではない。フィリピンでは、外国籍(特にアメリカ国籍)を持っていることがわかって公職<sup>3)</sup>やコンテスト優勝<sup>4)</sup>を剥奪されたという話は少なくない。外貌も話す言葉も他の多くのフィリピン国民とほとんど変わるところがなく、日常生活においてはフィリピン国民として扱われているであろう人物が、公職に就くために遺伝子レベルでフィリピン国民への帰属を証明しなければならない状況もさることながら、ポーが依然として高い支持を得ていることをどのように考えればよいのか。

また、本稿の関心に照らしてこの大統領選挙で注目されるもう1人の候補者に、ミンダナオ島のダバオ市長のロドリゴ・ドゥテルテがいる。ダバオ市はかつて海賊行為や犯罪行為で知られる悪名高い街だったが、1988年に市長に就任したドゥテルテは犯罪撲滅のために犯罪者を射殺してもかまわないと受け取れる発言を繰り返した。今日ではダバオ市は犯罪発生率が極

3) フィリピン出身でアメリカ国籍を取得していたロメル・アルナドは2009年にアメリカ国籍を放棄した上で2010年に北ラオ州のカウスワガン町長選で当選したが、アメリカ国籍の放棄後もアメリカのパスポートを使って出入国していたことが判明したために町長の職を解かれた。

4) 映画「ダルナ」の主演などで知られる女優のアンジャンネット・アバヤリはフィリピンで生まれ、幼い頃にアメリカに移住した。1991年にミス・ユニバースやミス・ワールドなどへのフィリピン代表を選ぶ国内コンテストのビニビニン・ピリピナスのミス・ワールド部門で優勝したが、アメリカ国籍を持っていることが判明して優勝取り消しとなった。

1) 大統領候補の支持率調査はSocial Weather Station(<http://www.sws.org.ph/>)を参照。

2) 結果は2016年3月に出る見通しである。

めて低い街として知られ、私刑を容認しかねない発言に人権団体から批判がある一方で、犯罪が減ったことを歓迎する住民も少なくない様子である。

大統領選への出馬が噂されていたドゥテルテは2015年10月の期限までに立候補届出を行わなかったが、ドゥテルテと同じ政党に属するマーティン・ディノが届出を受理された後に立候補を取り下げ、立候補取り下げがあった場合は同じ政党に属する別の人物が引き継いでよいとする規定に従ってドゥテルテが大統領候補になった。大統領候補になった後のインタビューで市長在職中に容疑者の射殺現場に立ち会ったことがあると発言して物議を醸したものの、支持が大きく落ちることはなく、2015年12月の調査では20%の支持を得ている。

法で裁けない悪を法によらずに裁くという勧善懲悪の物語は、職務執行のために暴力的な手段も辞さない『ダーティーハリー』や『天下の副将軍』が地方を訪れて役人の不正をただす『水戸黄門』、超人的な力を備えた異邦人が超人的な脅威を排除する『スーパーマン』や『ウルトラマン』、悪の側にいた者が悪と対峙して悪を懲らしめる『仮面ライダー』など、洋の東西を問わず一定の人気があるジャンルである。いずれもフィクションであるとの了解の上で受け入れられているが、これを公職についている人物が公言し、しかも大統領候補として一定の支持を得ている状況を見ると、映画と現実の境が融解しているような気持ちに襲われる<sup>5)</sup>。

### 国民的英雄とスーパーヒロイン

フィリピンでヒーローと言ったときにまず名前が挙がるのは、イエス・キリスト、ホセ・リサル、ベニグノ・アキノ・ジュニアの3人である。イエス・キリストについては改めて説明する必要はないだろうが、キリスト教徒が圧倒的多数を占めるフィリピン国民の救世主である。ホセ・リサルはフィリピン独立運動の闘士で国民的英雄であり、植民地当局に捕らえられて1896年12月に銃殺された。ベニグノ・アキノ・ジュニアはフィリピンの政治家で、マルコス大統領の独裁政権から反対派の危険人物と見なされ、国外追放から帰国した1983年8月にマニラ国際空港で暗殺され、これが1986年2月のピープルパワー革命(フィリピン二月革

5) フィリピン映画の『牢獄処刑人』(原題On The Job、エリック・マッティ監督、2013年)は、刑務所に収監中の囚人が一時的に出獄して殺し屋になるストーリーで、「実話に基づく」と宣伝された。

命、エドサ革命とも)のきっかけとなった人物である。この3人以外となると、ボクシング選手のマニー・パッキャオ、2015年1月にフィリピンを公式訪問したローマ法王、アメリカン・コミックス(アメコミ)の架空の人物であるスーパーマンなど、その時々流行や個人的な関心に左右されるようだが、先に挙げた3人は時代と地域を超えて名前が挙がるヒーローである。

この3人のヒーローに共通しているのは、自らの信じるところの実現のために立ち上がって志半ばで亡くなった「殉教者」であること、そしていずれも男性であることである。これに対し、ヒーローとしての人気はこの3人に及ばないものの、フィリピンで国民的に知られ親しまれているヒーロー(ヒロイン)にダルナ(Darna)がいる。

ダルナは架空の人物で、コミックから映画へ、さらにテレビへとメディアを変えて登場している。映画は、ダルナがメインの登場人物であるものだけで13作、客演やパロディーを加えるとさらに多くの作品が製作されている。テレビシリーズでは、アニメシリーズ1回を含め、これまでに4回シリーズ化されている。最新作は2009年のテレビシリーズで、最初にコミック誌に連載が開始された1950年から約60年を経てなお新作が作り続けられている。テレビCMに登場することもあり、フィリピン国民であれば老若男女を問わず知られている存在である。ダルナをモデルにしたスーパーヒロインの物語も多く作られており、本稿で紹介するゲイが変身するスーパーヒロインも生まれている。

本稿では、メディアを変えて受け入れられ続けてきたダルナを手がかりに、フィリピン社会におけるヒロイン(ヒーロー)像について考えてみたい<sup>6)</sup>。

## 1. 誕生——コミック版ダルナ

### ヴァルガ——フィリピン版スーパーマン

ダルナがフィリピンのコミック誌に初めて掲載されたのは1950年だが、ダルナの前身であるヴァルガ(Varga)の初出は1947年に遡る。漫画作家のマルス・ラヴェロ(Mars Ravelo)が『ブラクラク・マガジン』(Bulaklak Magazine)の第4巻第17号(1947年7月23日号)でヴァルガの連載を開始した。後に『ブラクラク・マガジン』の編集者との見解の相違のため別の雑誌に

6) 本稿で紹介するダルナおよびシャシャ・ザトゥルナについては混成アジア映画研究会のメンバーである玉置真紀子さんに多くの点でご教示を得た。なお、本稿の理論的関心については[山本2016]も参照されたい。

移ることになったとき、契約上の都合で別のタイトルをつけなければならなくなり、連載のタイトルと主人公の名前をダルナにした。したがってダルナの起源はヴァルガに遡って考える必要がある。

ヴァルガは二重の意味でアメリカを意識したものであった。第一に、もとのアイデアはアメコミのスーパーマンだった。スーパーマンは1938年6月にアメリカの『アクション・コミックス』に掲載され、1939年1月には新聞にも掲載された。スーパーマンを読んだラヴェロはフィリピン版のスーパーマンを描きたいと思ったが、アメリカが男性だとすればフィリピンは女性にあたるのでフィリピンにはスーパーヒロインの物語がふさわしいと考えたという<sup>7)</sup>。

アメリカを意識したもう1つの点はヴァルガという名前にある。この名前はヴァルガ・ガールに由来する。ペルー出身のアメリカのイラストレーターであるアルベルト・ヴァルガス (Albert Vargas) が1940年に『エクスファイア・マガジン』誌上で発表した女性の扇情的な肖像画はヴァルガ・ガール(バーガ・ガールとも)と呼ばれ、一連の作品は第二次世界大戦のピンナップの象徴となった。アメリカの力強さを象徴するスーパーマンと第二次世界大戦におけるアメリカの象徴であるヴァルガ・ガールを組み合わせることでヴァルガが誕生した。

アメコミのスーパーヒロインにはワンダーウーマンがおり、ヴァルガ/ダルナはワンダーウーマンのアイデアを流用したとの指摘もある。ダルナとワンダーウーマンとの関係は後に検討するが、ラヴェロによればヴァルガを構想したのはスーパーマンを読んだ1939年頃のことであり、ワンダーウーマンの初出(1941年12月)よりも前のことだった<sup>8)</sup>。

他の作品からのアイデアの流用に関連して、フィリピンには不思議な力を持った鳥を探そうとする『アダルナの歌』(Ibong Adarna) という17世紀に書かれた古典文学およびそれをもとにしたコメディア(喜劇)があり、ダルナはそこからアイデアを得たのではないかと考えられている。実際には、掲載誌がかわって主人公の名前にヴァルガが使えなくなったためにヴァルガを招来させる少女の名前ナルダ(Narda)を組み替えてダルナにしたのであって、アダルナと直接の関係



ダルナが掲載された『ピリピノ・コミックス』の1950年5月27日号の表紙

はないが<sup>9)</sup>、後述するようにダルナはアダルナの特徴を取り入れていった。

### ダルナの誕生

ラヴェロは1949年に『ブラクラク・マガジン』を去り、『ピリピノ・コミックス』(Pilipino Komiks)の第77号(1950年5月13日号)で「ダルナ」の連載を開始した。『ブラクラク・マガジン』では絵もラヴェロが描いていたが、『ピリピノ・コミックス』では作画はネストル・レドンド(Nestor Redondo)が担当した。

ダルナとヴァルガはスーパーヒロインの名前を除けば基本的に同じ設定である。コミック版ダルナの設定を簡単に紹介しておこう。

マサンボン(Masambong)の町に少女ナルダと弟のディン(Ding)が暮らしている。2人には両親がなく、祖母のロラ・アサイ(Lola Asay)の家に寝泊りしている。2人は近所の家をまわり、ディンがハーモニカを吹き、ナルダがそれに合わせて歌うことで小銭を得ている。ある日、流れ星が森に落ちるのを見たナルダたちはその現場で白くて小さな光る石を見つける。ナルダはその石を持ち帰ろうとするが、友人に見つかりそうになって石を口の中に隠す。石は口から体内に入り、ナルダは力が漲るのを感じて失神する。家に運ばれたナルダが目覚め、祖母とディンに事情を話しているとき、白い石に書かれていた「ダルナ」という言葉を口にすると、眩い光に包まれ、大人のスーパーヒロインであるダルナが登場する。ダルナは闇と憎しみを退治す

7) 主人公を女性にした理由について、父親がいなかったラヴェロを守ってくれたのは母親だったためとも述べている。

8) このとき企画を持ち込んだコミック誌の編集者はスーパーヒロインものでは売れないからと掲載を断り、第二次世界大戦後に説得の末ようやく掲載が認められたという。

9) ナルダとはラヴェロが少年時代に親しくしていた友人の名前に由来する。

るためにマルテ星<sup>10)</sup>から地球に遣わされた正義の戦士で、無垢の人々を助けるために戦う。

ダルナのコスチュームは、両胸に金の星をつけた赤いビキニで、金のメダルを繋いで作ったベルトの真ん中から白い布が垂れている。金の翼をかたどった装飾がついた赤いヘルメットを被り、金のプレスレットをして、赤いブーツを履いている。ワンダーウーマンと共通点が多いが、金(黄色)の星はフィリピン国旗を、ベルトは先住民の腰巻(bahag)を示しており、不思議な石によって変身するのはフィリピンの伝統的なお守り(agimat)から取られたもので、いずれもフィリピンらしさを体現したものとなっている<sup>11)</sup>。

## 2. 変容——映画とテレビ

ダルナは連載開始直後から人気が出て、1951年に最初の映画が製作された。2015年までに製作された映画とテレビシリーズは、形式と内容から4つの時期に分けることができる。以下、それぞれの時期について、映像化の過程で設定にさまざまな変更が加えられ、ダルナの物語が変容していった様子を紹介する。

第一期のダルナ映画はダルナと異星人や怪物との戦いを中心に据えたものである。1964年映画はダルナ映画の中で敵役を主役にした唯一の作品で、ダルナは3回しか登場しない。

第二期の1973年映画(飛べ)は興行収入の面で大きな成功となり、この作品でダルナを演じたヴィルマ・サントスをダルナ役として4作品が作られた。ヴィルマ・サントスは一般の映画の主演女優として評価が高いが、ダルナ役や、ラヴェロの別の人気作品で人魚姫が題材の『ジェセベル』への出演でも知られる。なお、後に政治家になる<sup>12)</sup>ヴィルマ・サントスがダルナを演じた時期は、マルコス大統領が1972年9月に戒厳令を敷いて独裁体制を作ってからピープルパワー革命で倒されるまでの時期と重なっている。

この時期にはコミック版ダルナから外れてさまざまな設定が加えられた。ナルダとダルナを同じ女優に演じさせるために、ナルダの年齢が引き上げられて10

10) マルテは固有名詞のようにMarteと書かれるが、タガログ語で火星を意味する。マルスが自分の名前(Mars)を織り込んだのかもしれない。

11) 映画版ではダルナのコスチュームは何度か変更されている。1964年以降のダルナ映画はフルカラーになり、コスチュームに青が混じることもあった。

12) 1998年にバタンガス州リバ市の市長に当選して3期勤め、2007年にはバタンガス州知事に選出され、現在3期目の任期中である(同一人が州知事に就くことができるのは3期まで)。

### (1)第一期(1950~69年)

タイトル	製作年	監督	出演(ダルナ役)
ダルナ Darna	1951	Fernando Poe	ロサ・デル・ロサリオ Rosa Del Rosario
ダルナと鷹女 Darna at ang Babaeng Lawin (Darna and the Hawkwoman)	1952	Carlos Vander Tolosa	ロサ・デル・ロサリオ Rosa Del Rosario
ダルナと邪悪な双子 Si Darna at ang Impakta (Darna and the Evil Twins)	1963	Danilo Santiago	リサ・モレノ Liza Moreno
イスプートニクvsダルナ Isputnik vs. Darna	1963	Natoy B. Catindig	ニダ・ブランカ Nida Blanca
ダルナと木の怪物 Darna at ang Babaing Tuod (Darna and the Tree Monster)	1964	Cirio H. Santiago	エヴァ・モンテス Eva Montes
ダルナと異星人 Si Darna at ang Planetman (Darna and the Planetman)	1969	Marcelino Navarro	ジーナ・パレニョ Gina Pareño

### (2)第二期(1973~80年)

タイトル	製作年	監督	出演(ダルナ役)
飛べ、ダルナ飛べ Lipad, Darna, lipad! (Fly, Darna, Fly!)	1973	Emmanuel H. Borlaza, Joey Gosiengfiao, Elwood Perez	ヴィルマ・サントス Wilma Santos
ダルナと巨人 Darna and the Giants	1973	Emmanuel H. Borlaza, Leody M. Diaz	ヴィルマ・サントス Wilma Santos
ダルナvs女異星人 Darna vs. the Planet Women	1975	Armando Garces	ヴィルマ・サントス Wilma Santos
ダルナ (テレビシリーズ) Darna	1977		ロルナ・トレン ティエーノ Lorna Tolentino
ダルナ...? Darna, Kuno...?	1979	Luciano B. Carlos	ブレンダ・デル・リオ Brenda Del Rio
拳て! ダルナ拳て! Bira! Darna! Bira!	1979	Tito Sanchez	リオ・ロクシン Rio Locsin
ダルナとディン Darna at Ding	1980	J. Erastho Navoa, Cloyd Robinson	ヴィルマ・サントス Wilma Santos

代後半の女性とされた。白い石はダルナがナルダに戻るたびに口から出てきて、ダルナに変身するたびに呑み込むことになった。また、この時期のダルナ映画ではダルナがマルテ星出身であることは明言されず、「光の戦士」と呼ばれた。

ヴィルマ・サントス以外がダルナを演じる外伝的な作品も作られ、コメディアンドルフィーが1979年映画(ダルナ...?)で男性ダルナを演じた(後述)。

1973年映画(巨人)では、異星人が村人たちを捕まえ、注射により巨人化させて村を襲わせる。無言の巨人たちが家を踏み潰し屋根を壊す様子は、フィリピンでしばしば見られる災害である地震や台風が家を壊しているかのようである。巨人は教会も壊そうとするが、キリスト像を見て教会を壊す気力を失う。ダ

ルナは異星人の円盤を破壊し、捕らわれていた村人  
たちを救出する。

1980年映画では、弟のディンも超人的な力を身につ  
けてスーパーヒーローになる。前半は死体を蘇らせる  
女性マッドサイエンティストにナルダが捕まってし  
まい、ディンが少年のダルナになってナルダを助ける。  
後半はチャイナタウンで子どもたちの誘拐事件が多発  
し、ナルダが中国娘を装って捜査に乗り出し、中国系  
の女魔法使いに捕まったディンを助け出す。

第三期にはテレビシリーズが1作と映画が2作製作  
された。ヴィルマ・サントスのダルナ映画で取り入れら  
れた設定が原作通りに戻されたが、ナルダとダルナを  
同じ女優が演じるなどいくつかの設定は残された。新  
しい設定として、1991年映画ではナルダはマニラで働  
くモデルで、弟はディンとドン(Dong)の2人になった  
こと、1994年映画ではナルダの祖母にロラ・イサベル  
(Lola Isabel)という名前が与えられたことなどがある。

1994年映画がピナトッポ火山の噴火(1991年)に襲  
われたフィリピンが舞台となっているように、フィリ  
ピン社会が災いに見舞われていることが背景として  
語られる。また、この時期のダルナの特徴として、海外  
生まれまたは幼い頃から海外で暮らした外国籍(アメ  
リカ籍)の女優がダルナを演じたことが挙げられる。  
1991年映画のナネット・メドヴェドは1971年にホノ  
ルルで生まれ、父親はロシア系、母親は中国系フィリ  
ピン人で、自身はアメリカ国籍である。1994年映画の  
アンジャネット・アバヤリはフィリピンで生まれ、幼  
い頃にアメリカに移住してアメリカ国籍を取得した  
フィリピン系アメリカ人である(注4を参照)。

ダルナ映画のほか、マルス・ラヴェロの原作でダルナ  
と作品世界を共有するキャプテン・バーベル(Captain  
Barbell)の映画版(1986年)をはじめ、関係する作品  
にしばしばダルナが登場した。

第四期にはコミック版のリメイクとテレビシリー  
ズの製作が行われた。

2003年、コミック版の『ダルナ』(全3巻)がマンゴー  
コミックス(Mango Comics)から刊行された。ボビー・ヨ  
ンズン(Bobby Yonzon)がストーリーを作成し、3人の  
コミック漫画家が作画した。マルス・ラヴェロの原作に  
立ち返っているが、ナルダの弟の名前をリチャードにす  
るなどの変更が見られる。ナルダは大学生で、10年前に  
白い石を見つけてダルナと一体化していた。ダルナは  
ティアマト(Tiamat)星の出身で、ティアマト星にはダ  
ルナたちアダルナ族とその宿敵の蛇女王族がいる。

### (3)第三期(1986~94年)

タイトル	製作年	監督	出演(ダルナ役)
ダルナ (テレビアニメ) Darna	1986		
ダルナ Darna	1991	Joel Lamangan	ナネット・メドヴェド Nanette Medved
帰ってきたダルナ Darna Ang Pagbabalik (Darna: The Return)	1994	Peque Gallaga, Lore Reyes	アンジャネット・ アバヤリ Anjanette Abayari

### (4)第四期(2003~09年)

タイトル	製作年	監督	出演(ダルナ役)
ダルナ (テレビシリーズ) Mars Ravelo's Darna	2005		エンジェル・ ロクシン Angel Locsin
ダルナ (テレビシリーズ) Mars Ravelo's Darna	2009	Dominic Zapata, Don Michael Perez	マリアン・ リヴェラ Marian Rivera

2003年のコミックはそれまでに映画やテレビシ  
リーズで使われた設定を取捨選択したもので、この設  
定をもとに2005年と2009年にテレビシリーズが作ら  
れた。2005年のテレビシリーズには過去にダルナ役  
を演じた女優が集まり<sup>13)</sup>、日本でも放映された。

2005年と2009年のテレビシリーズはGMAテレビ  
局による製作だったが、2012年にABS-CBNテレビ局  
がマルス・ラヴェロ作品の製作権を得たことから、製  
作局をかえて新たなダルナが製作されることが期待  
されている<sup>14)</sup>。なお、映画『This Guy's In Love With U  
Mare』(2012年、ウェン・V・デラマス監督)ではゲイで  
あると公表しているテレビ・タレントのヴァイス・ガン  
ダ(Vice Ganda)がダルナに扮している<sup>15)</sup>。

## 3. 再生と継承——親子・女装・ゲイ

「変身」をキーワードにダルナについて考えてみた  
い。1つは文字通りの変身で、ナルダがダルナになる  
ことである。2つ目はダルナの原作がさまざまな物  
語の影響を受けて「変身」(変容)していく様子である。  
3つ目は、そのようなダルナの「変身」の結果として、  
フィリピンに新しいスーパーヒロインの物語が創出

13) ダルナの祖母役は1969年映画のジーナ・パレニョ、マルテ星の  
石の守り主役は1977年テレビシリーズのロルナ・トレンティー  
ノが演じた。『キャプテン・バーベル』の2003年映画でダルナ  
を演じたレジーナ・フェラスケス(Regina Velasquez)が主題  
歌を歌った。

14) 2015年12月のメトロマニラ映画祭では2016年公開予定の『ダ  
ルナ』の予告編が上映された。

15) 筆者未見だが、『Who's That Girl?』(2011年、ウェン・V・デラ  
マス監督)および『Bekikang: Ang Nanay Kong Beki』(2013年、  
ウェン・V・デラマス監督)にもダルナが登場するらしい。



2003年に再刊行されたダルナ(第1巻)(左)とダルナ研究書(右)。表紙は2009年テレビシリーズでマリアン・リヴェラが演じたダルナ

されていることである。

### 変身するダルナ

コミック版と映画版・テレビ版ではナルダとダルナの関係が異なる。コミック版ではナルダは幼い少女、ダルナは大人で、ナルダがダルナになるのではなく、ナルダが媒介になってダルナを招来する。したがってナルダはダルナに変身しているわけではない。ダルナが招来されている間にナルダの存在が見えないことは、ナルダがダルナと一体化しているためと説明される。これに対して映画版では、ダルナ役を演じる女優にナルダも演じさせるためにナルダの年齢設定を引き上げ、その結果としてナルダがダルナに変身することになった。

また、コミック版では白い石は一度呑み込むと体の中に留まり、「ダルナ」と言うだけでダルナを招来できた。ナルダが敵に捕まって猿轡をかまされるとダルナに変身できないが、猿轡を外されるとダルナに変身できる。これに対して映画版やテレビ版では、ダルナからナルダに戻るたびに白い石を口から出し、ダルナに変身するたびに白い石を呑み込むという設定になった。このため、ピンチになったときに変身するために白い石をどうやって手に入れるかという小さなドラマが生まれた<sup>16)</sup>。

16) 1973年映画(巨人)には、ナルダが敵の一味に捕まって縛り付けられ、手首から先しか動かせない状態で白い石を探り当てて口に投げ入れることで変身する場面がある。これは『ウルトラセブン』の第46話「ダン対セブンの決闘」で、モロボシ・ダンが地球征服をたくらむサロメ星人に捕まって縛り付けられ、手首から先しか動かせない状態で変身アイテムのウルトラアイを探り当ててウルトラセブンに変身する場面を思い出させる。

コミック版の設定では変身するつもりがなくても「ダルナ」と口にすることで変身してしまうのに対し、映画版・テレビ版では石を呑む一手間がかかるために変身するという明確な意思のもとダルナに変身する。自らの意思で変身することにより、なぜ変身するのか(なぜ悪者退治や人助けを引き受けるのか)を自問せざるを得ない状況が生じた。

### ダルナの産休と女装版ダルナ

コミックから映画・テレビへとメディアを移してリメイクを重ねる過程で、ダルナの物語にはさまざまな変更が施されていった。そこにはフィリピン内外のさまざまな物語の形式や内容が参照・引用されている。

原作ではダルナは一代(一人)限りだが、映画版やテレビ版でダルナは複数存在し、さらに世代交代も経験している。1979年映画(ダルナ…?)ではダルナが妊娠して任務を遂行できなくなり、代役としてドルフィーが女装してダルナを演じた。物語の最後には生まれたばかりの娘を伴って親子のダルナが登場した。

劇中のダルナの言葉によれば、妊娠の相手は日本のロボットアニメのマジンガーZとボルテスVである。1978年にフィリピンのテレビで日本のロボットアニメが放映されると子どもたちの間で大人気となり、1年以内に3つのテレビ局で13のロボットアニメが放映されるまでになった<sup>17)</sup>。日本のロボットアニメが人気を博したのは、アメコミのスーパーヒーローが自分の体を鍛えて敵と戦うのに対し、科学技術を利用することで自分の体が小さいまま大きな敵と戦えるという日本のロボットアニメの物語が希望を与えたという要素があったのではないと思われる。

ダルナがスーパーマンからアイデアを得ていることは原作者が公言した通りである。ワンダーウーマンや『アダルナの歌』から着想を得たといった指摘については、製作過程を見るとどちらも当てはまらないが、ダルナはこれらの作品の特徴を積極的に取り入れていった。ダルナは身体が銃弾をはじく設定だったが、ワンダーウーマンがプレスレットで銃弾をはじくことから、1991年映画のダルナはプレスレットで銃弾をはじき、ダルナがワンダーウーマンの真似だと見られる原因となった。ヘッドギアの飾りの形を鳥の羽

17) 放映直後からロボットアニメが子どもに与える悪影響を懸念する声が聞かれ、1979年9月にマルコス大統領によってロボットアニメのテレビ放映が禁じられた。この出来事は日本では『ボルテスV』の放映が禁じられたとして知られているが、実際には『マジンガーZ』や『闘将ダイモス』など13の番組がいっせいに放映禁止になった。



根のようにし、2003年のコミック版でダルナの種族名をアダルナ族と名づけたため、『アダルナの歌』との関係が追認され、ダルナはフィリピンの古典文学の延長に位置づけられた。

### シャシャ・ザトゥルナ — ダルナから生まれたスーパーヒロイン

ダルナに着想を得たオリジナルのスーパーヒロインも生まれた。シャシャ・ザトゥルナ (Zsazsa Zaturannah) は、コスチュームや設定がダルナによく似ているが、変身前の人間体がフィリピンで「バクラ」と呼ばれるゲイである点がダルナと決定的に異なっている<sup>18)</sup>。

シャシャ・ザトゥルナは、カルロ・ヴェルガラ (Carlo Vergara) が2002年12月に自費出版したコミック『シャシャ・ザトゥルナの大冒険』(Ang Kagila-gilalas na Pakikipagsapalaran ni Zsazsa Zaturannah) の主人公のスーパーヒロインである。2002年にナショナル・ブック賞を受賞し、ビジュアルプリント社 (Visual Print Enterprises) から出版された。2012年に続編の『シャシャ・ザトゥルナ、マニラに行く』(Zsazsa Zaturannah sa Kalakhang Maynila) が刊行された。

ザトゥルナも映画や舞台になった。ダルナの1991年映画を監督したジョエル・ラマンガンの監督により2006年に映画『シャシャ・ザトゥルナ: ザ・ムービー』(Zsazsa Zaturannah: Ze Moveeh) が製作・公開された。歌手のシャシャ・パディラ (Zsa Zsa Padilla)<sup>19)</sup> がザトゥルナ役を演じ、音楽劇の要素が多く取り入れられた<sup>20)</sup>。同じ年にはフィリピンの芸術総合施設フィリピン文化センターを拠点とするピリピノ劇団 (Tanghalang Pilipino) によるミュージカル『シャシャ・ザトゥルナ: ザ・ミュージカル』(Zsazsa Zaturannah: Ze Muzikal) も公演され、ユーラ・ヴァルデス (Eula Valdez) がザトゥルナを演じた。2011年まで毎年行われた公演日数は通算91日間となり、ピリピノ劇団の最多公演作品となった。

あらすじは以下の通りである。フィリピンの地方の町でヘアデザイナーとして生計を立てているアダは、自分は間違っただけで男の体に生まれてしまった女だと考え、いつか本当の自分の姿を手に入れたいと夢見ている。ある日、ザトゥルナと書かれたこぶし大の石が空



2002年に刊行された『シャシャ・ザトゥルナ』のコミック(左)と2012年に刊行された『シャシャ・ザトゥルナ』の続編(右)

から落ちてくる。助手でバクラのディディに勧められるままに石を呑んで「ザトゥルナ」と叫ぶと、超人的な力が備わった大人の女の体になる。X星から地球に来たフェミナから全世界の男を滅ぼす戦いへの共闘を求められるが、フェミナに力づくで相手を滅ぼそうとする男の発想が見られるのは男になりたいという願望の表れだと見抜き、石を吐き出してフェミナに投げると、それを呑み込んだフェミナは豚の頭をした男の体になる。ザトゥルナになれなくなったアダは、思いを寄せていた男性ドドンからプロポーズされ、男の体のままバクラとして生きていくことに自信を持つ。

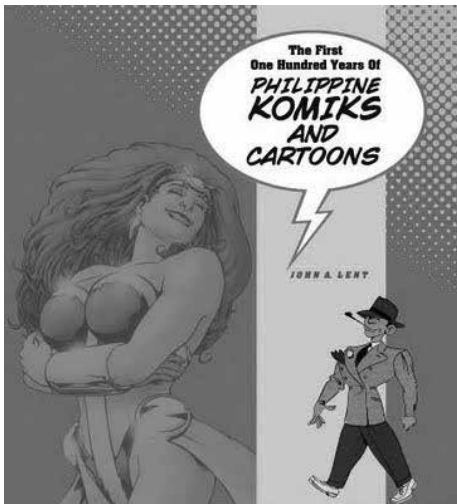
アダ／ザトゥルナたち地球人はタガログ語を話すのに対してX星のフェミナたちは英語を話すこと、X星のフェミナの4人の部下にはそれぞれフィリピンの著名な女優の名前がつけられていること、墓地でのゾンビ軍団との戦いでザトゥルナは自分がバクラであることを許さずに亡くなった父親のゾンビと対面し、依然としてバクラであることを認めようとしないう父親のゾンビを打倒することなど、ザトゥルナの物語からはさまざまな意味を読み解くことができるだろう。ただし、本稿の議論に即して重要なのは、ダルナの物語が「変身」した結果として登場したザトゥルナの物語が力づくで敵を倒すことを否定したスーパーヒロインであること、そしてそのことを通じてフィリピン社会の多様な人々を取り込んで主人公にして物語が編まれていることである<sup>21)</sup>。

18) シャシャ・ザトゥルナを扱った学術論文に [Reposar 2008] [Reyes 2009] がある。日本語での紹介には [鈴木 2012] [玉置 2013] がある。

19) 夫はダルナの1979年映画で女装版ダルナを演じたドルフィー。

20) 日本では2007年に東京国際シネシティフェスティバルで『シャシャ・ザトゥルナ』の邦題で公開された。

21) 本稿ではゲイが変身するザトゥルナを紹介したが、ほかにも、たとえば地方出身者が上京先のマニラでスーパーヒロインに変身する『スーパーインダイ』がある。ピサヤ地方の言葉で「お嬢」を意味する「インダイ」という命名は、ルソン島以外の地方からもスーパーヒロインを出せるというアピールに見える。



フィリピン・マンガ100年史の研究書の表紙にはシャシャ・ザトゥルナが使われた

## おわりに

### リメイクが生むオリジナリティ

スーパーマンとヴァルガ・ガールに着想を得たダルナは第二次世界大戦後のフィリピンにアメリカのイメージを伴って登場し、映画・テレビシリーズによる映像化を経て、国内外のさまざまな物語の影響を取り入れて新しい形式や内容の物語を作り出していった。さらにダルナに着想を得た物語も多数作られ、外来の物語の要素を取り入れたり改変を加えたりすることで自分たちの物語にしている様が見られる。

フィリピンのコミックや映画には外国(特にアメリカ)の作品を下敷きにしたものが多く、フィリピン人は創造性に欠けるとの批判も聞かれる。しかし、フィリピンの人々は作品に触れたときにその物語の構造を見抜く力に長けており、自分たちの社会の文脈に照らして物語を語りなおしたいという欲求が沸いてくるように見受けられる。時代が移り変わって伝達媒体やフィリピン社会の環境が変われば、それに応じて物語も語り直される。ダルナは、映像化によって変身という要素、フィリピン社会が直面する災いの要素、さらに在外フィリピン人の要素を取り入れてきた。ダルナに着想を得てゲイや地方出身者が主人公となる物語も編まれている。繰り返し語り続けられることを通じてダルナは国民の物語になり、このような物語の共有を通じてフィリピン国民が形作られていく。

ダルナが何度もリメイクされパロディが作られるほどの国民的スーパーヒロインであるのに対し、男性のスーパーヒーローと言えばスーパーマンであり、ダルナに匹敵する地元のスーパーヒーローは存在しな

い。キャプテン・バーベルなどもあるが、いずれの映画にもダルナが客演していることがダルナが別格であることを示している。

フィリピンで熱狂的崇拝の対象となっているキリストのイメージは幼きイエズスと受難のイエズスであり、福音を述べ伝えるキリストや復活したキリストには強い熱狂が見られないという[清水 1991]。冒頭で述べたようにフィリピンのヒーローは志半ばで斃れる「殉教者」のイメージを持つ。これを「聖なるヒーロー」と呼ぶならば、破壊や殺戮に手を染めてでも自らの信じる正義を実現しようとする「正義のヒーロー」はスーパーマンなど外来のヒーローが担ってきた。ダルナは、アメリカのイメージを伴って創造され、物語上も異星の出身であることからその起源は外来性を帯びているが、リメイクを重ねていくことでオリジナルな地元のヒロインとしての位置づけを得つつある。ダルナの物語が新しい要素を取り入れながら繰り返し語り続けられていることは、フィリピン社会にスーパーマンに代表されるようなアメリカ的な「正義のヒーロー」を待望する欲求が確かに存在する一方で、それとは異なる方法で社会の課題を解決するヒーロー／ヒロインのあり方が模索され続けていることを示しているのではないだろうか。

### 舞台芸能と政治

2016年の大統領選挙について論じることは本稿の目的から外れるが、フィリピンの政治と映画の結びつきについて筆者の今後の研究課題を示すという意味で簡単に触れておきたい。

フェルナンドと並ぶ国民的俳優のジョセフ・エストラーダが1998年に大統領に選出され(2000年に任期途中で解任)、フィリピンは映画俳優が大統領になる国として知られている<sup>22)</sup>。本稿でも触れたようにフェルナンドも2004年の大統領選に出馬したし、マルコス独裁政権下でダルナを演じたヴィルマ・サントスは後に市長と州知事を務めている。ほかにも政界進出した映画俳優は男女ともに少なくない。このことに関連して舞台芸能と政治の関係について考えてみたい<sup>23)</sup>。

1990年代に都市にモールが建設されてシネコンが

22) アメリカでは映画俳優のロナルド・レーガンが1967年にカリフォルニア州知事になり、1981年から1989年まで大統領を勤めた。

23) エリートと庶民の政治の道徳的対立からフィリピンの政治を捉える[日下 2013]や、ピープルパワー革命の背後にあるアメリカ的ポップカルチャーとカトリシズムの精神性を読み解く[清水 1991]がある。



作られ、映画の観客層が年配の男性から若い女性に移っていくと、陰のある街角の劇場で上映されていたアクション映画にかわってラブストーリーが多くなり、そのためかつてアクション映画で活躍した俳優たちは他の道を探して政界やテレビに進出した。

アメリカ時代の幕開けとほぼ同じ頃にフィリピンに紹介された映画は、1930年代のトーキーの到来によって大衆文化の主役の座に就いたが、それは20世紀初頭に人気を博していたサルスエラ（音楽劇）を受け継ぐ形でもたらされた。サルスエラはスペイン時代の末期に主に革命劇として作られ、アメリカ時代に入っても登場人物をスペイン人からアメリカ人に読み替えることで革命劇としての性格を維持した。1903年～1905年の作家および関係者の大量逮捕を契機にサルスエラは表面上は恋愛劇の形をとるようになる。フィリピン大学に所蔵されているタガログ語サルスエラを調査したラペナ・ボニファシオは、1909年頃にサルスエラ作家たちが革命劇から恋愛劇に切り替えたと推測している[Lapena-Bonifacio 1972]<sup>24)</sup>。

この頃、現在のフィリピン国会の前身にあたるフィリピン議会が開設され、全国から選出された80人の代議士が1907年の第1回会合の会場であるマニラ・グランドオペラハウスに集まった<sup>25)</sup>。サルスエラを含む芸能に関して当時最も大きな舞台であったグランドオペラハウスに代議士が集まったことは、それまで芸能の舞台を通じて表現されていた民衆の声が議会の舞台を通じて表出されることを象徴していた。今日のフィリピンでも、政治家たちによる茶番劇を揶揄して「まるでコメディア（喜劇）だ」と言うように、舞台芸術と政治は密接に絡んでいる。フィリピンで映画俳優が政治家になることには、単なる人気投票ではなく、フィリピン社会に根ざした歴史的・文化的な意味があるのかもしれない。

## 参考文献

アンダーソン、ベネディクト（白石隆ほか訳）2007『定本 想像の共同体——ナショナリズムの起源

24) これはタイトル（および脚本の一部）から推測したもので、舞台上の衣装や仕草に込められたメッセージや脚本にない台詞が発せられた可能性などは考慮に入れていない。

25) 高架鉄道（LRT）のドロテオ・ホセ駅に隣接し、現在はホテルになっている。ホテルの入り口には第1回フィリピン議会開設を記念する碑が立ち、ホテル1階の喫茶室の壁にはフィリピンの往年の俳優たちのパネルが飾られている。

と流行』書籍工房早山。

アンダーソン、ベネディクト（糟谷啓介ほか訳）2005『比較の亡霊——ナショナリズム・東南アジア・世界』作品社。

イレート、レイナルド・C.（清水展ほか監修）2005『キリスト受難詩と革命——一八四〇～一九一〇年のフィリピン民衆運動』法政大学出版局。

日下渉 2013『反市民の政治学——フィリピンの民主主義と道徳』法政大学出版会。

清水展 1991『文化のなかの政治——フィリピン「二月革命」の物語』弘文堂。

鈴木勉 2012『フィリピンのアートと国際文化交流』水曜社。

玉置真紀子 2013「スペイン発、アメリカ経由して辿り着いたホームランド、フィリピン」『ユリイカ』2013年3月臨時増刊号、青土社、pp.244-245。

寺見元恵編・監訳 1992『フィリピンの大衆文化』めこん。

山本博之 2016「フィリピンの国民的物語の身体化」谷川竜一ほか編『衝突と変奏のジャスティス』青弓社、pp.101-125。

リサル、ホセ（岩崎玄訳）1976a『ノリ・メ・タンヘレ——わが祖国に捧げる』井村文化事業社／勁草書房。

リサル、ホセ（岩崎玄訳）1976b『反逆・暴力・革命——エル・フィリプステリスモ』井村文化事業社／勁草書房。

Lapena-Bonifacio, Amelia. 1972. *The “Seditious” Tagalog Playwrights: Early American Occupation*. Zarzuela Foundation of the Philippines.

Reposar, Eleanor Sarah. 2008. “Carlo Vergara’s *Zsazsa Zaturannah* and the Tradition of Subversion in Philippine Komiks”. Priscelina Patajo-Legasto (ed.). *Philippines Studies: Have We Gone Beyond St. Louise?* The University of the Philippines Press. pp.427-443.

Reyes, Soledad S. 2009. *From Darna to Zsazsa Zaturannah: Desire and Fantasy: Essays on Literature and Popular Culture*. Anvil Publishing.

# ノラの如く、自由を求める

## 『天地果てるまで』:ヒロインの飛翔と失墜

平松 秀樹

### 1

「私はノラが見たように見、ノラが考えたように考えたい」。主人公ユッパディーは、青年サーンモーンに、あなたはまるでイブセンのノラのように語る、と言われてこう答える。

イブセンの『人形の家』やカール(ハリール)・ジブラーンの『預言者』(The Prophet)を信奉し、女性の自立を希求し自由を求めて飛び立ったヒロインは、やがて破滅する。西洋学者であれば、イカロスの翼の如く焼け墮ち失墜していく彼女を、“ファム・ファタール”(運命の女)のカテゴリーに好んで入れるかもしれない。

タイ映画(文学も)において、ヒロインとしての女性が、こうした破滅に向かって進む姿はあまり一般的ではないであろう。たとえば、『絵の裏』では愛を告白できず結核で死んでいく上流階級の女性の不幸が描かれているが、「破滅」とは違う<sup>1)</sup>。

以前、筆者は近年のタイ映画で優れた作品は『天地果てるまで』(チュアファー・ディンサライ)であると書いた[平松 2013]。前稿ではタイトルを指摘するのみで、内容についてまで触れることができなかったため、本稿では、日本では未公開でもあり論文等での言及も殆どないため、紹介も兼ねて読み解き、詳しく内容を考察していきたい。

### 2

『天地果てるまで』の原作者は、リアムエーン(本名マーライ・チューピニット、男性)であり、小説として

1) 旧来の、女性から行動を示してはいけないという社会規範により、愛を表現する術をしらず、感情を抑え静かに死んでいく『絵の裏』のクイン・キラティと異なり、『天地果てるまで』の主人公は存分に感情を表現する。相手を思い続ける気持ちは同じでも、表現方法は正反対である。『絵の裏』(カーンラン・パーブ ปรากฏการณ์)の原作はシーブラー1937年(邦訳は1982年)。最新の映画化はチュート・ソンシー監督による2001年ヴァージョン。またバンコクでミュージカルも成功し(2008年)、2015年には‘Water Fall’という名でアメリカにも進出しシアトルその他で上演された。

は1943年の作品である。今回が3回目(1955、1980、2013)の映画化と一般にいわれるが、それ以前にフィルム散逸のため未公開に終わった幻の作品(1953)もある。本稿で取り上げるテーワクン監督の映画は、とりわけ映像が奇麗で、美しく官能を描くことに定評がある<sup>2)</sup>。また、本稿では、理解補助のため、映画にない原作小説の内容表現にも適宜言及することとした<sup>3)</sup>。

作品は、枠小説の体裁をとり、旅人が1943年(仏歴2486年)にビルマ国境に近い北タイのカムペーンベットの森奥深くにある父親の知り合いを訪れるところから始まり、あたかもメリメの『カルメン』の旅人のように語られていく(実際にプロットの影響を受けている可能性はある)。この旅人の年長の知り合いとは、この地域を実質「支配」する「木材王」のパポーであり、カムペーンベットあたりの国主と同等の力を持つ存在であり、タイ語で言うなら「チャオ・チウィット」(lord of life)とでも言うべき存在で、広大な土地でまるで「古の宮殿」(宮殿といってもビルマ風、あるいは北タイ風)のような屋敷に膨大な数の使用人を抱える。現在は莫大な利益の上がるチーク材を商い、小説ではビルマ人の貴人(プー・ディ)の血筋を引くということになっている。

シャングリラ(小説での表現)のような目的地に到着して、旅人が、部屋に置いているジブラーンの『預言者』を手にとるところから話が展開していくが、この本はこれから語られる数奇な運命の話の有効な伏線として機能している。

美しい北タイ風(あるいはビルマ風)の衣装を纏った美しい若き女性たちから歓迎を受け、夜には美女による思わぬ歓待のマッサージを受け官能へと落ちていく中、森から狂人の叫び声のような神秘的な怪しい音が旅人の耳に届く(最初に男女の交わりシーンがでて

2) 本稿で扱う映画作品は、バンテワノップ・テーワクン(監督)『チュアファー・ディンサライ(ชั่วฟ้าดินสลาย)』、英語タイトルEternity、2010年、タイ、タイ語。

3) 使用した小説テキストは、リアムエーン(1999)。

くる官能的な演出に戸惑う者もいるかもしれない<sup>4)</sup>。

翌日、旅人は、急用で暫く留守にしている主人パポーの帰りを待つ間に、秘書頭(マネージャー)の男性ティップと酒を交わしながら、夜の叫び声の件を問うてみる。ティップは、それは森の生霊のせいだ、と最初は話にとりあわずごまかしていたが、アルコールのグラスが進むにつれ、神秘の声の真相を次第に語っていくこととなる。

時代背景は1933年に戻る。主人公男性のサーンモーンが、ビルマの「ランゲン大学」留学から帰宅し邸宅で盛大に迎えらる。当時の新教育を受けた青年であり、仕事を完璧にこなし、酒もたばこも嗜まず、女性にも興味を全く示さない青年として造形されている。パポーはサーンモーンの叔父にあたる。幼いころ父を亡くし、パポーが彼を実子のように育ててきた。

ここで、舞台はバンコクの社交クラブ(スポーツクラブ)へと移る。いつまでも女性に疎い甥の結婚相手を探しにきたはずだが、パポーはそこでみかけた女性ユッパディーに魅了される。ここで注目すべきは、この社交クラブに集う女性たちであろう。当時最新のお洒落であったはずのショートヘアやヘアバンドをした女性たちに「彩られた」(語弊があるが、すくなくともそのように演出されている)、当時の上流社会が描かれている。西洋帽子やタキシード、ドレスが入り混じり、英語も話せ、最先端の文化を取り入れた人々が曲に合わせてダンスをする。一見、タイ風でない社会が映し出される。

ラーマ5世期(在位:1868-1910)頃までは、男女共通のズボン/スカートである「チョンクラベーン」<sup>5)</sup>を穿いていたが、イギリス帰りの6世王(在位:1910-25)は服装の西洋化を推進し、7世時(在位:1925-35)以降は都会の上中流階級では西洋風スカートが普及した(地方ではサロン)。

ユッパディーは20歳の女性で、色白で<sup>6)</sup>、『ティファニーで朝食を』のオードリー・ヘップバーン風の長い

タバコを吸い、ビールを飲んでいる。タバコは、当時タイに移入されて間もない<sup>7)</sup>。いずれにせよ、20年代のパリ風の風俗がタイにも流入している様子が垣間見られる(『グレートギャツビー』風とも言えるか)。時は立憲革命直後の1933年である。クラブパーティーの主催者と思われる王族の男性が、当時政権を握ったばかりの軍服姿の人民党(カナ・ラート)の団に連行される場面が描かれている。

ユッパディーは、そんな首都の政争に飽き飽きしているようすで、「ラーコーン・カムアン(さよなら、政治)」といいながら、ビールを片手にし、パポーはブランドでグラスを合わせる。彼女は偽善と倦怠にみちたバンコクの生活から抜け出したいとパポーに語る。

パポーにとっては、いままでの妻にない賢明さを具えた「かつて出逢ったことのないタイプの女性」であり、「自信にみち、まるで西洋人女性のように」と言う。自分ではどういう女性と思うかと問うパポーに対し、「自分では自分の姿がみえない」と答える彼女に、それなら「私が鏡になってあげよう」と、愛人ではなく、正式な唯一の妻としての求婚をする<sup>8)</sup>。のちに「鏡」を通じたユッパディーの姿が現れる伏線が敷かれている。

若き麗しき妻として北タイのパポーのもとに「婚してきた」ユッパディーはバンコクでの最前線の西洋風ドレスとは打って違って、ロングヘアーにロングスカート(サロン風)といった伝統的スタイルを装う(北タイでは伝統的には、中央部と違い、女性のくるぶしが見えると猥褻とされた)。ビルマで最新の森林学を学んできた、仏教や慣習を重んじる型物の真面目なサーンモーンに「木以外に興味がないのか」と意味深に唆す。また別の個所では、彼に「いちども女性を愛したことはないのか、関係をもったことはないのか」といじわるな質問をする。対する彼は、「女性がそんなにストレートにものをいうのは……」と恥ずかしく、顔を赤らめ(小説の表現)、まごつく。ユッパディーは、「わたしたちは皆、ハートではなく、頭で考えている。……欲に満ちたハートしかないときに、男と女の間を友情などいってとごまかしている……」と述べ、冒頭にあげたように、ノラのようにとサーンモーンに言われる。

ユッパディーはそれ以前に、理想を問われ何か社会

4) ストーリーの突飛さゆえ、他の監督の手では、ともすればエロティックに墮しそうな可能性を、主人公の肌の白さや白色の服装をはじめ、全体的に白を基調とした映像を多用することで中和し、雰囲気をつまみ清潔感あるものにしていく。官能描写を強調しすぎず、甘美な世界観を出すのに成功している。

5) チョンクラベーンは、ラーマ4世期に渡タイしたヴィクトリア朝の価値観を身につけたミSSIONナリーたちによって、当時の女性の断髪(主に宮廷女性)とともに、男女の区別がつかないということ、大いに批判の対象となった。同時に、一夫多婦制も断罪された。

6) 小説では黒髪、えくぼ…、歯が美しい、との描写。サーンモーンも歯が綺麗なのが強調されている。当時はまだ一般には、ビンロウジを噛んでいたもので、歯の白さは新時代の主人公としての必要要素なのであろう。

7) [Barmé 2002: 48-49]には、当時登場したgolden dragon cigarettesの広告(1924年「バンコク・カムアン」掲載)に、ヘアバンドをしたファッションブルな女性がタバコを吸っている絵が載せられている。

8) 当時はまだ一夫一婦制の法律は制定されていない。その後1935年の家族法により一夫一婦制となったが、法的に変化しても、現状は一夫一婦多妾のようになっただけとの見解もある。

のためになることをすることと答えたサーンモーンに対し、「お坊さんの説法のようなことを言う」と一笑に付し、「自分の理想は自由な人生」であり、「人間の自由を奪っている、社会の慣習という束縛から離れて自由な人生を生きること」と述べ、彼にイブセンやジブラーンの本を読むように促していた。いうまでもなく、ここでいう束縛とは、当時の女性を縛る慣習のことであろう。女性の規範<sup>9)</sup>とっていいかもしれない(小説では、サーンモーンのア読書はキップリングとなっている。対してユッパディーは、イブセンと『クンチャン・クンペン』であり、どちらも「リアリズム」なので好きだと述べている<sup>10)</sup>。

かくゆうサーンモーン自身も、ユッパディーに二つの本を手渡され、また翻訳に協力しているあいだに、自身もジブラーンの詩を暗唱するまでに至るほど、いつのまにか多大な影響を受けている。小説では、道徳を重んじ慣習や宗教(仏教)に篤いサーンモーンの性質が逆に禍して、ユッパディーの餌食(ユア)になる。さらに「ナーン・マーヤー」(仏教で魔性の女性、元々はブッダの修行の邪魔をした)に惑わされる、仙人あるいは苦行中の行者に譬える興味深い解説が入っている。日本風にいえば一角仙人であろう。この観点からみれば、すぐに赤面する素直な男を惑わし<sup>11)</sup>、徐々に体が侵食されるように破滅に導く“運命の女性”であるのか。

一方、パポーはそんな二人をあくまで温かく見守る。サーンモーンに自分に対するのと同じように(父の妻として)ユッパディーを「愛せ」といい、のちのティップの進言も意に介さず、二人の関係を信頼しきっている様子である。息子として育ててきたのだから、そういった関係にはならないとの考えであろう。親への裏切りは、タイ社会では許せない徳目で、怪しい関係になっていくという考えは毛頭ないのである。

ところで、ユッパディーは、首都(プラナコン)のミッションスクール(ローンリエン・ナーンチャー)の出身でシスターに教わった。在学時に父母を事故で亡くし、その後、西洋人と結婚し失敗している(結婚式直後に相手に一方的に「レイプ」される様子が映画では挿入

されている。小説では数々の苦渋を受けたとの解説にとどまり、具体的には説明されない。

パポーの屋敷のメイド頭と思われる女性が蛇にかまれた際も、現地の伝統治療法ではなく、コンベント学校で学んだ最新の医療知識で治療することを主張し、携帯用の救急セット(ユッパディーにとっての「嫁入り」道具であろうか)を抱えて颯爽と登場する(白装束だが、いわゆる看護師スタイルではない)。看護学の単位は満点だったと背筋を伸ばして自信にあふれた姿は、まさに新時代の自立した女性を髣髴させる(看護学は、現国王の母もアメリカで学んでいるが、当時女性にとっての教育の最前線であった)。そんなユッパディーにサーンモーンはひそかに感心する。

当時、コンベント校出身や外国語ができるというのは、旧来の良家の娘と異なる、新しい時代の女性の大きな要素であろう。ユッパディーは、美しいだけでなく、イブセンもジブラーンも英語で読みこなす教養ある女性でもある。のちに登場する、中央政府の役人の娘パンティップも、18歳でペナンのコンベント校を卒業したばかりで<sup>12)</sup>、つばの広い西洋帽子を被った「眩い」姿で登場する。パンティップは人前では英語のみを使うよう母親に強制されている。母が絶対権力をもっていて<sup>13)</sup>、内心では窮屈に感じているが逆らえない。ちなみに、パンティップは、当時の慣習通りに親同士の意向でサーンモーンと結婚させられようとしている。彼女は、自分は「みんなが考えるようなクンラサトリー(伝統的な良家の女性)」ではなく、内緒の恋人であるイギリス人ピーターと駆け落ちをする計画であることを、二人だけの時にサーンモーンに打ち明ける。

自由を求め、順調に高き目標へと、飛翔しているようにも思えるユッパディーであったが、サーンモーンが「宗教(仏教)の重要な日には瞑想をしたり……」、と言うのを聞いて身をよろけさず(映画の演出)。まるで、背徳を冒そうとするキリスト教徒が、バイブル(あるいは教会の鐘)に怯えるように、仏教への背徳に怯えているのである。またその直後に、流れ落ちる滝を見ながら「美しい、でもとても怖い。こんな高いところまで来てしまったことが。怖い。わたしの人生もこのように転落していくのだろうか。水が勢いよく墜ちて再

9) 当時の女性を縛る社会規範に関しては、平松 [2014] を参照されたい。

10) 『クンチャン・クンペン』はタイの古典文学で、運命に弄ばれた主人公女性が「二夫に見えた」として処刑される話で、ユッパディーにとっては女性の抑圧を描いた点でリアリズムであり、愛読書なのであろう。

11) 小説ではサーンモーンはユッパディーに対してほぼ毎回顔を赤らめる「うぶ」な男性である。映画での精悍な顔つきの男優アーナンダと少しイメージが異なる。

12) ミスユニバース世界大会優勝(1965年)のアーパッサラーもペナンのボーディングスクール出身である。

13) 現在のテレビドラマ等でも、良家のお嬢さんは親に直接反抗しない。また娘や息子の結婚(自由恋愛)に関し、発言権のある母親が頑固に反対し、父親の方が理解を示しこっそりと協力するといったパターンが、最近ではよくみられる。

びもとのところへは帰ることのないように……」と述べるシーンは印象的である。

### 3

パンティップ親子の歓迎パーティーに備えて、サーンモーンはパポーに言いつけられ、「社交」を身につけるためユッパディーにダンスを教わる。初めての女性への接触であろう。「私がリードするのを、忘れないよう」とあくまでユッパディーのリードが強調されているが、それは(ここまでの)関係の象徴であろうか。やがて、サーンモーンはユッパディーにあげるため、野の白い花(蘭)をちぎって、子供の頃よりパポーに禁じられていた言いつけに背く。「自然とともにあるべき」との教えをずっと守ってきたのだったが、ユッパディーに促されたサーンモーンの「自立」であろうか。

また、マラリアにかかったサーンモーンを、ユッパディーは「母のように」(小説の表現)看病し、恥ずかしがる彼の体をタオルで拭く。額に入ったパポーの写真が、まるで西洋館の部屋に飾ってあるマリア像の写真のようにそんな二人をみつめているのは、わかりやすく、すこし安易な演出の感もあるが、「病人はすべて子供のようなもの」という彼女に「あなたはまだ男がどういふものか知らない」と抵抗するサーンモーン。このあたりまでは、あくまでユッパディーのペースで進んでいく。

サーンモーンとパンティップの婚約の正式な申し入れのため、バンコクに行くパポーに同行する予定であったユッパディーは、医者を買収し妊娠したと嘘をつく。このあたりから流れる滝の如く「転落」が加速していく。一方、パポーはサーンモーンに「おまえはいま、弟(あるいは妹、タイ語では区別なし)と妻の両方を得ようとしている、最高の幸せの時を迎えようとしている」と素直に喜びを伝える、あくまで好人物と描かれている。

パポーの留守中。滝の下で池で全裸で水浴びをするユッパディー。近くで虎がでたと聞いても全く動じない。それどころか心配して探しにきたサーンモーンを挑発し、ついに滝のもとで関係にいたる(原作では、ここではなく、その夜に関係を持つ)。ここでのシーンは映画宣伝でも使われ一般に有名である<sup>14)</sup>。

「あなたが前に、わたしが男性というものをよく知ら

14) もっとも美しいシーンであるが、一般的印象としては、有名俳優(女優・男優)の臀部が丸見えと、このシーンだけの印象が話題となり変に受容されているのは残念だ。この監督は他の映画でも官能的シーンが多く、官能シーンを多用することで有名である。

ない、といったのは正しかったわ。とくにあなたのような臆病な男性のことはね、「魂を放って自由になれ」とまでいわれて、最初は躊躇していたサーンモーンもついに挑発をうける。ここでの使用人たちが虎を追う緊迫感あふれるシーンと二人の官能シーンとの映像交差は見事である(虎を仕留める銃声が、関係の完了の暗示となる)。

旅人の感想が挿入され、父の妻との関係は、アガタンユ(親不孝)で、悪業(バーブ)深い、と嘆息する。ティップは、我々の人生はバーブで満ちている、と返す。

映画では、一たび関係したあと、サーンモーンはタバコを吸うようになり、態度も急に荒々しくなる。その後も大胆に情事を続ける二人の関係に、秘書頭のティップも気付き、サーンモーンに忠告するが、すでに別人になった感のあるサーンモーンは聞く耳をもたない。パポーがバンコクから帰ってくる日、ユッパディーはお腹の子を流産したと再度嘘をつき、わざと大袈裟に泣く。妻の話当真を受け悲しみに沈むパポーは、仏陀像の前で静かに、一人瞑想する。パポーの悲しむ様子を見ていられず、メイド頭が、二人の関係を告げる<sup>15)</sup>。

パポーは、サーンモーンとパンティップの婚約が正式に承認されたと伝え、サーンモーンの誕生日の仏教行事に用いる聖水を高僧よりもらい受けにいくため、再び留守を告げる。二人は何も知らぬパポーをしり目に、ばかにして笑う。夜、赤ランタンの垂れ下がるサーンモーンの離れの家の元へ通うユッパディー。パンティップとのハネムーン先であるイギリスから帰国したらすぐに、ユッパディーと駆け落ちして、ここから逃げるつもりだと甘く囁くサーンモーン(パンティップの駆け落ち案の影響であろうか。サーンモーンはあくまで女性の影響をうけやすいのか)。ベッド上で「天地果てるまで」一緒にいられるその時を待つ、と情事の最中に誓いあう二人(今度はパポーの写真は二人でなく反対側の外へ向けられている)。実は出かけていなかったパポーはその場面を、窓の外より黙って見つめている(小説では部屋の中)。

パポーはピストルを手に取り、一度はふたりに向けようとするが思いとどまる。部屋に戻り、仏陀像の前で経文を唱えながら泣き崩れる。それをティップが見

15) おそらく元妻(あるいは愛人)の一人であったと思われる。小説では、数いた妻はパポーに愛されている時は王妃のような存在で絶大な尊敬を受け、飽きられた後は屋敷の使用人となる、とある。

守り、メイド頭が抱きしめて慰めるという印象的な構図。タイ映画では、その顔に静謐を湛えて佇むブツタ像は重要なアイテムである。

場面は変わり、ある決心のもとにパポーは、ユッパディーの右手とサーンモン左手をとり、最愛の妻を最愛の甥(息子)に捧げると宣言して、手鎖(映画では2~3メートルの長さ)をはめる。望み通り「天地果てるまで」一緒にいることができるであろうと。若い二人は、何の遊びか、それともパポーは、自分が‘ブラウートサンドーン’(布施太子、乞われて妻子まで捧げた。タイ文学・映画では譬えてよく言及される)かなにかとでも思っているのかと笑う。最初は、永遠に繋がれているのを、無邪気に歓び、幸せのただ中にある様子が映し出されるが、パポーの読み通り、案の定(小説では3ヶ月ほどで行き詰っていく(映画ではここでパポーによるチェスの「チェックメイト」の演出)。くさりの生き地獄が始まる。

ユッパディーの「まだ愛しているわよね」という甘えも、サーンモンには今や鬱陶しく響く。山にピクニックにいきたいとせがむ彼女に素っ気なくし、トイレの中でまで『預言者』の本を読むサーンモンの様子が対照的である。既に立場が入れ替わったのであろうか(あるいは元々の内向的なサーンモンと活動的なユッパディーの性質の違いの表出か)。ふたたび場面は鎖に繋がれたままで背中合わせの、ベッド上での二人の裸のシーン(このシーンも話題となった)。しかし、二人の気持ちはすれ違い、ユッパディーは、気が乗らないにも拘らずサーンモンに無理やり体を求められ、涙を流す。最初の結婚相手の西洋人に続いて受けた二人目の暴行(レイプ)であろうか。これは、自由を求めて結局は破滅するユッパディーの人生の暗示でもあろうか。一方、サーンモンは「永遠の鎖」に精神的に次第に追い詰められ、夢に、幼少のころの父の火葬の場面を見て、拾ってくれた叔父への恩義を思い出す。水浴びして体を清め、花・ろうそく・線香を持って、許しを請いにいく。しかし彼の懺悔にもパポーは態度を崩さない。「無慈悲、それなら殺してくれ」と叫ぶサーンモンに、「恩知らず、菩提樹の木や、布薩堂の柱も、離れて立つ……<sup>16)</sup>」と冷たく答え、「人生の謎をとく鍵」としてピストルの入った金箔の宝石箱のよ

うな箱を指し示す。

ところで2人は助かる機会が一度あった。苦しみをみかねたメイド頭が、毎週月曜に筏で川を下るカレン族の存在を教えてくれ、首尾よく逃亡した。しかし前のところで、鎖がきれて自由になったあとは、自分が捨てられるのではないかとの不安がユッパディーのところに持ち上がり、チャンスをのがしてしまった。通り過ぎる筏を前に、ふたりが争っているところに追っ手が到達する。遠ざかる筏を見ながらサーンモンが、おまえのせいで、自分の人生がこんな目になったと彼女を殴っているところを、追っ手たちに引き離される(小説の解説では、愛がなくなれば互いに自己中心的となり、それぞれが自分の未来を破壊されたと考える。ユッパディーもサーンモンがいなければ良妻のままで、幸せな人生を送れたのにと考える)。

ある決意を悟したように思われるサーンモンは、「謎を解く鍵」であるピストルをもらい受けにいき、終始穏やかになる。静寂が漂うなか、死を前にしてユッパディーにお詫びを告げ、逆に自分がこれまで彼女にした行為の許しも請う。タイでは、死ぬ前に「アホーシカム」をする。他の人の罪を許し、同時に自分の罪を許してもらわないと、悪業を残したままで、日本風にいえば「成仏」<sup>17)</sup>できない。

ユッパディーはサーンモンの決意を知り、自殺の前に最後のダンスに誘う。抱き合いながらサーンモンが自分のこめかみにピストルを構えようとするシーンが、ロマンティックに映し出される。残酷な筈が、とても甘美なシーンである。寒い夜の二人で踊った初めてのダンスを思い出す(ビルマ国境にちかい北タイのため乾季はかなり冷える)。彼の頭を母のように抱きかかえるユッパディー(小説では、恋人よりも母が子に対するような態度で、と「母」イメージが強調され、より聖母マリアのイメージが強い。「運命の女」により近い)。彼に促されて、生まれてくる子供のために生きるとユッパディーは約束する。

スロージョウをしながらサーンモンは彼女の右手にピストルを握らせ、引き金を引かそうとする。銃口はサーンモンのこめかみに向けられるがそのまま通過する。甲高い銃声に、メイド頭が、はっとして糸車を紡ぐ手を止める。

血に染まったユッパディーを抱えて、パポーに会いに行くサーンモン。一方が亡くなったいま、秘書頭

16) ジブラーンの『預言者』にも、「結婚」の箇所、寺院の柱は離れて立つ、というフレーズがあり、ここでパポーの口から繰り返されることになるのは、何とも皮肉である。パポーは密かに愛読していたのか(そうすると、パポーこそがジブラーン的な「恋愛」の体現者ともなり、すべての関係が逆転するが)。

17) ただし、タイでは、死んだら誰もが即「仏」になる、という考えはない。

のティップも残ったもう一方のために手鎖の鍵をパポーに乞うが、パポーは首を振らない。ユッパディーの体を奇麗に拭き清め、ベッド上で再び美しくされた亡骸と「永遠の鎖」で繋がれたままのサーンモーン。ここでもまた、死んだユッパディーの体を優しく丁寧に拭いていくシーンが、残酷なはずなのにとっても穏やかで甘美である(今度はサーンモーンがユッパディーの体を拭いている。ただし死体であるが)。

話がここで終焉しないのが、この作品の秀逸なところであろう。ある朝サーンモーンは、寝ているベッドで顔を横にした際、自分と鎖で繋がれたままのユッパディーの死骸が腐敗して朽ちているのを見る。その後、彼は、発狂して森の中へと入っていく(小説では、森から犬や手長猿が相手を求める鳴き声のようなサーンモーンの叫び声、との解説)。

ある時森の中で、狂人のサーンモーンが自分で摘んだ白い花をパポーにささげる。子供のころに受けたブクン(恩義)の思い出。父親の火葬後、「叔父さん僕をみすてないで」と幼いサーンモーンが泣きながらパポーに懇願する。果たして、ユッパディーがいなければ、よい親子であったのであろうか。原作では、若く魅力的で、あれほど教育があり、背が高く美男で、誰もが羨むほどの好人物である彼が、人間の本性をむき出しにされ、動物以下の存在に転落し、復讐するという気概もなく、パポーの奴隷になり下がってしまった、とのティップの言葉が述べられる。

場面は再び1943年の旅人。最初に歓迎してくれた美人たちは実はパポーの新しい妻たちだとティップに言われ、旅人はベッドの枕もとで3回跪拝し、夜明けとともに急遽出立する。森のちからに取り込まれることなく、自分を守ってくれたテーパヤダー(天人・神々)に感謝しながら。旅人は途中、狂人と化したサーンモーンに出会う。映画の冒頭で、部屋で手にした『預言者』を、今度はサーンモーンから差し出される。旅人は『預言者』を胸のポケットにしまって、森をあとにする(ユッパディーは何冊もってきたのであろうか<sup>18)</sup>)。「自由」への希求は、ユッパディーからサーンモーン、そしてこの旅人へと託されたということであろうか。

サーンモーンが自殺しようとしたとき、なぜユッパディーはお腹にいる子とともに生き残ることを選ばず、自らの頭を先に打ち抜いたのであろうか。愛する男を失ったあとに残されて生きなければならない未来への不安に堪えきれなかった、という考えもあろうが、そう単純ではあるまい。手鎖に繋がれたサーンモーンの死骸を見たくはないという考えもあろう<sup>19)</sup>。しかし逃れるチャンスもありながら、繋がれたままの状態を選んだのは彼女自身である。慣習や束縛を否定し自由な生き方を希求した彼女であったが、実は、愛する人と永遠の「愛の鎖」で繋がれていたのだと思っていた自分の状態が、永遠に社会の「鎖」に繋がれているのと何ら違いのない本来の自分の姿、自分の置かれた社会の事実に最期に気付いて絶望したのであろうか。ノラのように生きたいと願ったユッパディーであったが、社会は彼女の自由への飛翔を易々とは許さない。しかし、たとえ翼を焼かれても、体は鎖で繋がれていても、魂は、ジブラーンのように自由への飛翔を忘れない。彼女ができる最後で最大の自由の追求、自由な人生への選択は、自ら命を絶つことであったのか。自分の運命の決定権を男の手に委ねるのではなく、あくまで自分の掌中に取り戻す、自己決定を選択する独立した女性の人格の一表象でもあるのか。

赤いランタンの垂れ下がる部屋の前に座り、二人が寂しげに交わす会話を思い出す。

「(生まれてくる子供は)男の子がいい、辛く苦しい思いをしないように。(その子の)母のように」と囁くユッパディー。

「男も辛く苦しむ。(その子の)父のように」とすかさず応えるサーンモーン。

「男は女より強いわ」

多くの映画等では、子供は未来への希望とも考えられるのに、この作品では、その希望をみずから絶つ。「新しい自由として」子供とともに生き残る選択こそが女性の闘い、とはユッパディーの考えにはない、あるいはそうした道を否定している点で異色であろう。

また、美しいままで了らず、ユッパディーの死骸が腐敗していく様子を描いた意味は重い。美は腐敗する

18) 映画ではイブセンとともにジブラーンにも力点が置かれている。とくに『預言者』(1923)の思想は共鳴するところ大なのか、一部のタイの文学者や芸術家などにも愛好者が多く、影響力がある。

19) もちろん、死こそ自分が希求してきた自由の理想と合致するとの見方や、あるいは追い詰められたなかでは、自由に相当するかもしれない死を自らから選んだとの見方もある。また、原作では、妊娠したのもう「サーオ」(若い女性)ではなく、母となることにも起因して、自由への希求の終焉となった、とも読める。



という仏教の教えとも一致する。朽ちた死体を直視せよ、というタイ人たる作者のメッセーサージであるのか(死体の絵や写真をお寺の僧坊の壁に貼って修行する僧侶もいる。老婆より死後骸骨を譲りうける約束をして、毎日亡骸のまえで、瞑想し、アラハン(阿羅漢)位に達したというタイのお坊さんもある)。また、一方で、ユッパディーの死骸は、女性は汚いものという社会の認識の考えの反映であり、ユッパディーの死骸は男性優位の社会の象徴、即ち、死体が男性ではなく女性である点を強調する向きもあろう<sup>20)</sup>。

## 5

ここで、ユッパディーという女性像の造形を、もう一度考えてみよう。最初の登場シーンでのタバコを吸って自信に溢れたしゃべり方は、強そうで少し偉そうにも映る。いまだ女性が自由を主張することが困難な時代のなかで、タバコをふかし男性に怖じることなく自分の意見を主張するユッパディーは、パポーの言葉にある通り今まで逢ったことのない女性で、当時の女性の概念(主に男性による)を覆す存在であろう。何物にも囚われず自由を求める姿は、パポーに「君はだれも恐れてないが、君自身を恐れている」と言わしめるほどである。

美しく、音楽や文学を愛し、当時最先端の教養(たしなみ)である外国語(英語)も身につけた理想的女性でもあるが、現代風に言えば、あまりに強烈な「自我」を発するため、まわりの人々(とくに男性)はそのまぶしさに動揺し、あるものは焦がされてしまう。しかし、ユッパディーは、医学など最新の知識を持ち外国語の書物を愛読する一方で、甘え上手でしとやかさを併せ持つ。強いばかりではなく、サーンモンと結ばれてからは、急にこどものような口調となり「弱さ」も見せる。意志が強く、時に男性を凌ぐほどの行動をする半面、女性らしく、しなやかに誘い甘えることができるのである。

こうした女性に男性の心は容易に乱され、結果ある種の恐ろしさをもって受け取られて忌避されてしまいがちなことは、ここで説明するまでもないであろう。社会に受け入れられず、たとえば西洋では、「魔性の女

性]あるいは先に挙げた“ファム・ファタール”としてのレットルを貼られるかもしれない。ユッパディーは社会の規範に囚われず、自由に振舞っていたが、物事の先駆けは、蓋し非難を受け易い。いままで従属していたはずの女性の自立や飛躍を社会は拒み、ユッパディーのような行き方を抑圧し消そうとするであろう。

また、同時に注目すべきは、慣習や固定観念に縛られず、男性に対しても自由に対等に生きているようにも映る姿はヒロインとして(当時では)圧巻であるが、ユッパディーは自立を(観念的に)声高に訴えるといった面のみでなく、もう一方で、仏教道徳に外れることに対する不安や葛藤も内包していて、より人間らしい感情を持っているといえるかもしれない。

仏教に反するのを恐れているのは、コンベント出身とはいえ、仏教信仰を小さい時から自然と受け入れているためであろう(クリスチャンとは言及されていない。おそらく仏教徒であろう)。反社会であっても、反仏教には成り切れない人物として描かれているのは、主人公に、仏教を捨てさせたくはなかった(製)作者の心情の反映であるとも捉えられるか。

結婚によりバンコクを脱出した彼女は、北タイで、自由を「体现」することとなる。「予言」通り、パポーという「鏡」を通した本当の自分、小説の言葉でいえば「愛により社会という慣習の仮面の剥がれた」ユッパディーが現れる。血は繋がっていないものの、息子との不貞を犯す、即ちサーンモンをしてタイ社会で最も重い価値観の一つ、父母の恩義に背かせることになる。自己の希求した自由を体现した結果、相手をも破滅の道へ導く女性、としての「現出」。しかそれだけではおならず、自分の姿の発見のあとに、やがてさらにその鏡の奥にあるもう一つの自分の姿、即ち、社会という鎖に繋がれた自分の姿をも発見することになるという二重写しを経験する。

ここで、もしかりにユッパディーを魔性の女と規定するならば、「自由に人生を送りたい」という彼女の理想追求の対象として、「社会のために良いことをしたい」と逆の理想をもった男性が影響を被り、自由という欲望の犠牲となり、意のままに振り回されていくという見方も可能となる。しかし一方では、ユッパディーはあくまで変わらぬ愛を保持し続けているのに、サーンモンは心が離れかけていく。サーンモンは、鎖に繋がれたあと、心境に変化が生じるが、不貞の罪の意識は、気付かないうちにサーンモンの方へより重くのしかかるであろう(こうした心性は、我々

20) 大阪大学外国語学部タイ文学ゼミの学生の見解。また、メイド頭がパポーに若い二人の関係を進言した時に、理不尽に蹴られ殴られてもパポーに完全な忠誠をつくすのは、当時の男性優位の社会を如実に示しているとの指摘もあった。ゼミで活発に議論し積極的に意見を提示してくれた学生たちに感謝したい。



が考えるよりも重い。不倫は多いタイではあるが、親への恩義を重んじ、親の正式な妻との不貞は大問題であろう<sup>21)</sup>。その意識のためかサーンモーンは、のちに狂人と化してもなおパポーに忠誠を誓い続ける。また、受け身一辺倒のようにもみえたサーンモーンであったが、鎖に繋がれてからは、サーンモーンの主導で話が動く変化も見られるようになる(例えば、パポーに懺悔をしに行く箇所)。サーンモーンの意味に反しては彼女も動けず、今や、ユッパディーの自由を阻むのは、「永遠の愛」の相手に選んだサーンモーン自身であるのは皮肉に映る。

しかし、一旦心は離れたものの、死の決意の後には、「最初から魅かれて愛することができて幸せだった」とラストダンスの静寂のなか告げる。その後、一転して亡骸に発狂し精神異常となるが、サーンモーンは発狂しながらも、生き残る点も、注目に値するであろう。近松的な意味での二人で死んで(心中)、あの世で結ばれようといった発想は、タイには基本的にはない<sup>22)</sup>。

一方、パポーはどうか。小説では、「一人の人間が同時に僧侶(善人・聖人の意味)にも、魔鬼(ピサート)にもなれる」と語られているが、ユッパディーとの結婚以前・以後にも妻も妾も多い。ただしユッパディーだけは例外で唯一の正妻として迎える。映画では見かけも若々しく(50歳にはみえない)、かつ、より善人に描かれている感があるとはいうものの、ビルマ人であるパポーは一般のタイ映画(例えば『キング・ナレスワ

ン』)に描かれる通り、冷血(ルアット・イェン)のイメージも保っているであろう。とはいえ、白い花を受けとったパポーは、ついにサーンモーンの謝罪を受け入れ、許したようにみえる。「狂人」となったいま、すでにユッパディーの影(影響)は、みえなくなったので許したのであるだろうか。それまではサーンモーンはユッパディーの思想に「洗脳」されていたので、たとえ一方が死んでも、鎖を外し許すことはなかった。そうだとすると、パポーという存在は、自立を求める女性およびその影響を排除しようとする当時のタイ社会の象徴でもあるだろうか。

ところで、親の決めた見合結婚という当時の女性の規範から逃れようと試みたもう一人の女性パンティップは、その後どうなったのであろうか。相手の「西洋人」ピーターの助けをかりて、無事駆け落ちに成功したであろうか。それとも「人の視線はどうあれ、自分で自分の人生を選ぶ」とサーンモーンに語っていた彼女もまた、ユッパディーのように破滅の道を進むことになったのだろうか。同じ社会の慣習との闘いとはいえ、パンティップの場合は配偶者を自分で選択することに重きが置かれているが<sup>23)</sup>、ユッパディーの場合は、何ものにも規制されることのない、人間の本性としての欲望の飛翔を求める点で、相違する。小説では自由への希求と欲望がより不二なものとされている感があるが、欲望としての自由はやがて失墜してしまうのである。

## 参考文献

- 21) 映画『アイ・ファック(ไอฟัก)』(2004)では、寡婦となった父親の新しい若い妻との関係を疑われ、風評の「裁き」により、「出口」なしの状態に陥っていく主人公ファックの姿が描かれている。血が繋がっていなくとも、「母」との不貞関係は、村人にとって重大なタブー違反に映るのである。ちなみに、主人公女性は、社会にとっての「狂人」として扱われる。原作となっている小説『裁き』(『カム・ピパークサー(คำพิพากษา)』1982年、邦訳1987年)の内容分析については、平松[2005]を参照されたい。
- 22) 例外的に、タイ映画には珍しく、結果的にではなく「予め約束して」二人で一緒に死ぬ映画もある。実話をもとにした、ブーケット島が舞台の『サラシン橋心中』(邦題1987、日本初出時のタイトルは『悲恋の橋』、原題は『サーラシン愛の橋(สะพานรักสารสิน)』)では、駆け落ちに失敗し、妊娠して、布で二人の腰をつなぎ白昼堂々と巨大な橋より身投げする(筆者も訪れたことがあるが現在では交通量も多く身投げするにはなかなか難しい橋である)。それでも、ヒロインは、徳(ブン)が少ないために今生では悲運であり、お母さんにも尽くすことができなかった。来世ではもっと親孝行して、お母さんの役にたちたい、と書置きを残す。死んだ後も布で結ばれ一緒ではあるものの、請願して来世で結ばれる、という考え(言及)は出てこない。ところで、この話では、トラックを改造した乗合バス運転手である男性との身分格差のため、地主である娘(大学生)の父親がつき合うことに反対している。
- 23) ちなみに、タイ近代文学の嚆矢の時期の作品では(1929～)、男性女性作家とも、クルム・トゥン・チョン(袋かぶせ)と呼ばれる見合結婚から脱し、自由結婚を求めるテーマが主流であり、その後も主題となることが多く、現在のテレビドラマ等にもその影響はみられる。

- 平松秀樹 2005「チャート・コープチッティ『裁き』: 出家と実存のはざままで」『阪大比較文学』第3号: 79-97頁。
- 平松秀樹 2013「[[タイ]新しいヒロイン像: 日本・韓国表象とともに」『地域研究』(総特集 混成アジア映画の海)13巻2号: 289-298頁。
- 平松秀樹 2014「タイ文学にみる女性の「解放」: 『ワンラヤーの愛』を中心として」武田佐知子編『交錯する知——衣装・信仰・女性』思文閣出版、450-477頁。
- リアムエーン 1999『チュアファー・ディンサライ(ชั่วฟ้าดินสลาย)』クラトーム・ポー・ロー出版。
- Barmé, Scot. 2002. *Woman, Man, Bangkok : Love, Sex, and Popular Culture in Thailand*. Rowman & Littlefield Publishers.

# サイゴン新世代がつくる「英雄」たち

## 現代ベトナムにおけるヒーローアクション映画をめぐって

坂川 直也

### はじめに

ベトナムは「詩と竹と英雄の国」と言われている。当然、ベトナム映画においても詩と竹と英雄は欠かせない要素である。特に英雄(Anh Hùng)は、「抗米・祖国統一」という戦意高揚を目的した国策の戦争プロパガンダ映画の時代から、ベトナム映画が長年拘泥してきたテーマだった。社会主義国(主にソ連、中国)から輸入した英雄像をもとに、ベトナムで「新英雄」が発明され、崇拜(Cult)していく過程を分析したブノワ『ベトナムにおける英雄たちと革命』によれば、「新英雄」たちに関する映画の制作は1964年の秋、文化省主導で開始された[Benoît:193-194]。この「新英雄」たちとは、抗仏戦争中、愛国競争運動が推進されるなかで提唱された英雄像で、1952年5月に開催された第一回全国模範幹部・競争戦士大会でのチュオン・チン(Trương Chinh)の演説「愛国競争主義と新英雄主義」では以下のように定義されている。

- ①祖国に忠誠で、全身全霊で人民に奉仕し、その多くが労働者・農民からなる人民を解放するために積極的に闘争する。
- ②祖国と人民の利益のために、戦闘・生産・工作・学習において勇敢に奮闘し、突撃し、模範となり、つねに運動をリードする。
- ③党の政治路線に沿い、党と政府の政策を正しく執行する。
- ④大衆と密接な関係を持ち、大衆を信じ、大衆に学び、大衆運動の先頭に立ち、大衆に信頼される。
- ⑤傲慢にならず、いつも学習と立功に努める：批判、自己批判という進歩のための鋭利な方法をしっかりと把握する。
- ⑥革命的考え方をもち、枠にとらわれない：アイデアに富み、創造的頭脳を持つ：現代的な科学技術と人民大衆の豊富な経験を結合させる。

「ホー・チ・ミン時代の『英雄』たち」について述べた

今井によれば、「新英雄」とは、共産党と国家に絶対忠誠的な、祖国・人民への奉仕者だと考察している[今井2005:152-154]。

1964年にカオバン省につくられた救国少年隊の隊員である小さな英雄の映画『キム・ドン』(Kim Đồng)と、1951年12月から翌1952年2月にかけて激戦となったホアビンの戦いの英雄クー・チン・ラン(Cù Chính Lan)が主人公の映画『若い戦士』(Người Chiến Sĩ Trẻ)を皮切りに、当時の米国国防長官の暗殺を企てた罪により南ベトナム政府によって公開処刑された『グエン・ヴァン・チョイ』(Nguyễn Văn Trỗi 1966年)など実在の新英雄はもちろん、戦争作家たちによる架空の新英雄を描いた小説を映画化したフィルムまで、英雄を主人公とした戦争プロパガンダ映画は国策で制作されてきた。1986年のドイモイ以降、国策の戦争プロパガンダ映画そのものの衰退に伴い、英雄にまつわるフィルムの制作数は減少するものの、2015年に入っても、のちにベトナムのリーダーとなるホー・チ・ミンのタイ潜伏時代(1927-29)を映画化した『シャムのホー・チ・ミン』(Thâu Chin ở Xiêm 2015年)といった英雄にまつわるフィルムが、政府の多額の資金提供によって細々と制作されている。

一方、近年、ベトナム映画界においても世代交代が進み、現在ベトナム映画を牽引するのは古い国策映画の世代(ハノイ)ではなく、帰還した越僑(在外ベトナム人)を中心にした民間映画会社による大衆娯楽映画の世代(ホーチミン市、旧サイゴン)である。興味深いことに、ベトナム映画の新世代(以降、本稿ではサイゴン新世代と呼ぶ)において、タイトルに英雄を入れ、英雄にまつわるフィルムが制作されている。ただし、サイゴン新世代が制作する英雄にまつわるフィルムはシネマコンプレックスで上映されるヒーローアクション映画である。そこで、本稿では、サイゴン新世代を代表する監督たちがここ10年で監督した英雄をめぐる娯楽映画、特にヒーローアクション映画三本を取り上げ、古い国策映画の世代(ハノイ)に制作された英

雄映画と比較しながら、新世代がどのようなヒーローアクション映画を創作したのか、さらに英雄像を提示したのかを考察する。なお、本稿で取り上げる監督三人のうち、ふたりは1975年ベトナム共和国(南ベトナム)崩壊後、アメリカへ移住した在外ベトナム人(越僑)の2世である。

### チャーリー・グエン監督『英雄の血流』 (Dòng Máu Anh Hùng 2007年)

『英雄の血流』は、その後のサイゴン新世代のアクション映画を推進するスタッフ、キャストによって制作された、ベトナム初の本格的クンフー(功夫)映画で、ベトナム映画におけるヒーローアクション映画の始まりというべき記念碑的フィルムである。本作の監督チャーリー・グエンは1968年、ベトナム共和国の首都サイゴンに生まれた。彼の弟は本作をきっかけにベトナムの人気アクション・スターとなるジョニー・グエン(1974～)、彼の叔父は俳優で、後に民間映画会社チャン・フォン・フィルムの社長となるグエン・チャン・ティン(1952～)である。なお、本作は、1985年からベトナム映画を革新しようと孤軍奮闘し、2007年11月9日に、57歳の若さで亡くなったプロデューサーのチャン・カイ・ホアン(Trần Khải Hoàng)に捧げられている。

グエン監督は1982年に、家族ともにアメリカ合衆国カリフォルニア州に移住する。1992年、アメリカで映画とビデオ制作会社を立ち上げ、ベトナムの原初の王フンヴオン(雄王)の青年時代を映像化した武侠映画『フンヴオン(雄王)18歳の時代』(Thời Hùng Vương 18 1994年)、越橋コメディアンズのヴァン・ソン(Vân Sơn)が主演を演じた喜劇『物換星移』(Vật đổi Sao dời 2001年)の監督・脚本を務めた。これらアクション映画と喜劇が、グエン監督が現在まで制作しつづけているジャンル映画の二本柱となっている。2004年に、叔父で俳優のグエン・チャン・ティンが社長を務める民間映画会社チャン・フォン・フィルムに移籍、そこで監督・脚本家として本作『英雄の血流』に携わることになる。

本作の舞台は1922年の仏領インドシナ。宗主国フランスの圧制によって、各地で反仏運動が起こっていた時代。主人公クオンはベトナム人でありながらも、武術の腕を買われ、フランス植民地政府の手先としてレジスタンス組織を追跡し、破壊するために雇われたエージェントだった。当初、主人公は対敵協力者(コラ

ボレーター)で、民族の裏切り者として登場する。主人公クオンを演じるのはグエン監督の弟ジョニー・グエンである。

クオンとその上司シーらは、レジスタンス組織によるフランス要人の襲撃現場に立ち会うことになるが、優れた武術により襲撃を阻止、襲撃グループのリーダーであるトゥイの武術による反撃をも跳ね返し、彼女を捕縛する。トゥイは勇敢な革命戦士であり、レジスタンスのリーダーの娘だった。シーは拷問により、トゥイに父親の居場所を白状させるようとするも、トゥイの意識は硬く、なかなか口を割らない。一方、クオンは上司のシーが要人の襲撃を裏で画策し実行させたのではないかと気づき、自分のエージェントとしての職務に対しても疑いを抱くようになり、シーや敵対するレジスタンス側への共感を覚え始める。

クオンの父は阮朝時代の官吏で、フランス政府から権力を奪われ、零落し、阿片窟で亡き妻を思いつつ、阿片に溺れている。しかし、息子のクオンには、世界で一番貴重なものは女性の愛で、愛する女性を失うなと諭す。ちなみに、クオンの父は、グエン監督の叔父で俳優のグエン・チャン・ティンが演じている。

トゥイは獄中で、拷問に消耗し、父親の居場所を自白するまえに自殺を試みる。そこに、クオンは現れ、トゥイに彼女の組織にスパイがいることを告げ、脱獄の手助けするための短刀を置く。トゥイは自力で脱獄に成功するも、敵に囲まれ窮地に陥ったときに、再びクオンに助けられる。クオンは自室に彼女を連れていき、匿う。そこに、クオンの不審な動きに疑いを持った、上司シーらが強襲する。刀を跳ね返す鉄布杉功の使い手であるシーに、クオンとトゥイは苦戦するも、クオンの機転で撃退し、逃走する。しかし、無傷のシーは、レジスタンスのリーダーであるトゥイの父を見つけ出すために、クオンとトゥイのふたりを再び追跡するのだった……。

本作は、グエン監督が『フンヴオン(雄王)18歳の時代』に続き、ベトナムの英雄譚にアクションをいかに融合し、娯楽映画に仕上げるかを試みたフィルムである。『フンヴオン(雄王)18歳の時代』は、ベトナム戦争時(抗米救国時代)に、ベトナム民主共和国(北ベトナム)政府主導で、国民の民族意識を鼓舞するために発明された神話の時代である「雄王時代」を舞台に選び、ベトナム戦争の同時代に香港を中心とした中国語圏で活性化した武侠片、つまり、中国が近代にさしかかる前を舞台とした、剣戟を主体としたフィルム[四方

田 2005: 176-185]を融合する試みであった。さらに、本作においては、国策で制作されてきた「新英雄」映画に、ブルース・リー以降のクンフ映画を融合する試みがなされている。グエン監督は、ベトナム民主共和国(北ベトナム)で発展してきた英雄映画のフォーマットに、資本主義国の娯楽産業として発達したアクション映画を融合し、ベトナム初の本格的クンフ映画を創り上げた。

本作が過去のベトナムの英雄映画と比較して画期的だった第一の点は、主人公クオンを演じ、アクション監督も務めたグエン監督の弟ジョニー・グエンの圧倒的な武術で、全身を使って闘うヒーローを映像化した点にある。ベトナムの英雄映画において英雄を演じたベトナムの俳優は、ブルース・リー以降に西側諸国で急速に発展した武芸に関する訓練を受けておらず、クンフを演じることは困難であった。しかし、アメリカでさまざまな武術を学び、アメリカ武術チーム代表にも選ばれた後、スタントマンとして『スパイダーマン2』でトビー・マグワイヤに代わってスパイダーマンを演じたジョニー・グエンであればこそ、クンフを演じることを可能にした。

第二に画期的だった点は、主人公を対敵協力者で民族の裏切り者として設定した点にある。ベトナムの英雄映画において、対敵協力者はサブキャラクターとして登場し、主人公の祖国への忠誠、全身全霊で人民に奉仕する姿勢に最終的に感化され、敵側から味方へ転向する役割が多い。具体例を挙げるなら、『突風』(Nổi Gió 1966年)のフォン中尉や『愛は17度線を越えて』(Vi Tuyên 17 Ngày Và Đêm 1972年)のベエなどがおり、二人とも南ベトナム軍の兵士という設定だった。つまり、ベトナムの英雄映画において、対敵協力者というキャラクターは主人公の信念のゆるぎなさ、イデオロギーの正しさを転向することで証明する役割を担ってきた。もしベトナムの英雄映画の構成をそのまま継承するならば、クオンを対敵協力者からレジスタンス運動への転向させるきっかけをつくるトゥイをむしろ主人公とする構成だったはずである。しかし、本作では、対敵協力者のクオンを主人公に設定し、さらに、対敵協力者でクオンの上司であるシーを敵役に設定することで、トゥイの出会いにより、レジスタンスへ転向した結果、もし転向しなければ、自分もなりえたかもしれない存在である対敵協力者の敵シーと戦い、打ち破ることで、レジスタンスという自分の新しいアイデンティティーを確立する話として構成し直している。

加えて、本作で興味深いのは、対敵協力者クオンも、その上司であるシーも、それぞれ越僑出身の俳優であるジョニー・グエンやダスティン・チー・グエンが演じるキャスティングにある。敵役シーを演じたダスティンは、1962年に役者夫婦の息子としてサイゴンに生まれ、1975年、サイゴン陥落後、家族とともに難民としてアメリカに渡った越僑である。つまり、本作において、対敵協力者という役柄とベトナム共和国という俳優の出自が微妙な対応関係にある。

第三に画期的だった点は、『英雄の血流』においてチュオン・チンが提唱した「新英雄」像から多くの部分を継承しつつも、「③党の政治路線に沿い、党と政府の政策を正しく執行する」を回避した点にある。本作の舞台は1922年の仏領インドシナに設定されており、1925年6月、グエン・アイ・クオック(後のホー・チ・ミン)が共産党幹部養成に向けて広州で結成した民族主義的革命組織であるベトナム青年革命同志会は当然、出てこない。ベトナムの英雄映画において、新英雄の定義である「③党の政治路線に沿い、党と政府の政策を正しく執行する」は欠かせない要素であり続けた。なぜなら、1952年、新英雄というコンセプトが提唱されて以降、英雄は共産主義の政治路線を反映する鑑であり続けたからである。しかし、本作においては、共産主義を想起させる言葉や映像は回避され、ナショナリズムに基づく植民地支配に対する抵抗に留めている。本作のナショナリズムに基づく抵抗は、伝統的にナショナリズムと表裏一体の関係にあった功夫片[四方田 2005: 296-317]のヒーローたちの行動原理にむしろ近い。

ベトナム映画における英雄の継承という観点で本作において興味深いのは、息子のクオンを諭す父親を演じているのがグエン監督の叔父グエン・チャン・ティンというキャスティングであろう。グエン・チャン・ティンは、もともとはベトナム共和国時代、娯楽映画の俳優だった。1975年、サイゴン陥落後も、元・共和国の映画人が国外に亡命する中、統一されたベトナム社会主義共和国に留まり、俳優として活躍し続けた。彼が俳優としてベトナムでもっとも有名な役柄は、1982年から1987年まで丸5年間掛け、全8作制作されたベトナム最長の大河シリーズ『ゲームはひっくり返す』(Ván Bài Lật Ngửa)における主人公グエン・タン・ロン(Nguyễn Thành Luân)である。グエン・タン・ロンは、1963年ベトナム共和国での軍事クーデターに関与した諜報員で実在する英雄のファム・ゴック・タ

オ共和国軍大佐(Phạm Ngọc Thảo 1922-1965年)をモデルとした主人公である。つまり、『ゲームはひっくり返す』においてベトナム共和国で俳優だったグエン・チャン・ティンが、同じくベトナム共和国時代に、共和国軍将校という偽りの仮面を被り、北側からの潜入諜報員として南部で暗躍した英雄ファム・ゴック・タオ大佐をモデルとした役柄を丸5年間に渡って演じたことになる。

『英雄の血流』(2007年)と『ゲームはひっくり返す』(1982~1987年)の約20年間では、英雄像をめぐる、先に指摘した「主人公を対敵協力者で民族の裏切り者とする設定」、「党の政治路線、共産主義を回避」の二点の相違が横たわる。まず、『英雄の血流』のヒーロー像においては、プロパガンダ映画の基本となる敵/味方の二項対立軸が緩やかになり、対敵協力者でさえもヒーローに変わりうる可能性の提示が、サブキャラクターのみならず、主人公にまでも適応範囲が広がったと言える。さらに、英雄の条件も緩和され、かつての英雄映画や『ゲームはひっくり返す』において、敵/味方の判別する基準であった共産主義を支持するか否かは『英雄の血流』のヒーローでは問わずに、愛国者として抵抗するか否かという基準に留めている。つまり、『英雄の血流』ではヒーローは出自を問われなくなったうえに、愛国者として抵抗するのであれば、共産主義か否かは不問とされている。

また、本作自体が、かつての対敵協力者として統一後のベトナム社会で蔑まれてきた共和国という出自を持つ俳優、スタッフたちが、「党の政治路線、共産主義を回避」しつつもベトナムへのナショナリズムを示すことで、ベトナムの英雄映画を継承するベトナム発のヒーローアクション映画を制作できることを示した作品であると言える。

### ヴィクター・ヴー監督『英雄の天命』 (Thiên Mệnh Anh Hùng 2012年)

ヴィクター・ヴーもまた越僑監督である。彼は1975年11月、南カリフォルニアに生まれ、育った。彼の両親が1975年4月サイゴン陥落以前、渡米したからである。ロサンゼルス・ロヨラ・メリーマウント大学で映画制作の学士号を取得し、1997年、短編フィルム『花火』を初監督、南カリフォルニアで暮らす越僑家族を取り上げた『年初の朝』(Buổi sáng đầu năm 2003年)で長編映画監督デビューを果たす。ちなみに、『年初の

朝』で越僑家族の長男役を演じたのは、『英雄の血流』で主演を演じたジョニー・グエンである。ヴー監督は『冤魂』(Oan hồn 2004年)でホラーを、『愛へのパスポート』(Chuyện Tình Xa Xứ 2009年)でロマンティックコメディを、『運命の交差点』(Giao Lộ Định Mệnh 2010年)でサイコスリラーと、ハリウッドで制作されたさまざまなジャンルの娯楽映画をベトナムに移入することで、ベトナムの娯楽映画のジャンル幅を広げることに貢献した。2011年に監督したコメディ『花嫁大戦』(Cô Dâu Đại Chiến)が、それまでのベトナム映画の興行収入を塗り返す大ヒットとなり、彼はベトナム映画のヒットメーカーのひとりに躍り出る。翌2012年、満を持して監督したのが武侠映画の『英雄の天命』(2012年)である。

『英雄の天命』は、『英雄の血流』がベトナム初の本格的クンフー映画であるならば、そのヒーローアクション映画の流れを引き続いた、本格的武侠映画である。事実、『英雄の血流』で主演とアクション監督も務めたジョニー・グエンがアクション監督として本作にも参加している。

武侠映画『英雄の天命』は作家ブイ・アイン・タン(Bùi Anh Tấn)の長編小説『グエン・チャイ 巻2 血書』(Nguyễn Trãi Quyên 2. Bức Huyết Thư 2010年)を元にしていて、ブイ・アイン・タンは1966年ハノイ生まれの作家で、ベトナムで初めて男性の同性愛をテーマにした小説『女性のいない世界』(Một Thế Giới Không Có Đàn Bà 2004年)を、翌年には女性の同性愛(レズ)をテーマとする小説『レズ——男性のいないプレスレット』(Les - Vòng Tay Không Đàn Ông 2005年)を発表し、『女性のいない世界』は国营テレビでドラマ化され、同性愛をテーマにしたベトナム初のドラマということで話題にもなった。長編小説『グエン・チャイ』はベトナムの民族英雄グエン・チャイとその子孫にまつわる2巻にわたる長編小説である。グエン・チャイ(1380~1442年)は、レ(黎)朝大越国の建国の功臣で、政治家であり、儒学者であり、詩人でもある英雄である。後に初代皇帝となるレ・ロイの軍の参謀格として、抗明(中国王朝)戦に参加し、明を撤退させることに成功。1428年、明から独立、レ(黎)朝大越国の成立に貢献した。レ・ロイ死後、2代皇帝タイ・トンの代の1442年に、タイ・トンがグエン・チャイの別邸に立ち寄った際、急死したため、タイ・トン皇帝暗殺犯の罪を着せられ、1442年に三族ともども処刑された。『グエン・チャイ 巻1 冤屈』(Nguyễn Trãi Quyên 1. Oan

Khuát)は1380年、グエン・チャイが昇龍(タンロン、現ハノイ)で生まれ、1442年、昇龍で冤罪により処刑されるまでの生涯の話となる。続く『グエン・チャイ 巻2 血書』は、グエン・チャイの三族が皆殺しにされたなかで、唯一生き延びた孫のグエン・ユーを主人公とした武侠小説となる。本の背表紙に、「この金庸(Kim Dung)の風格に則した歴史小説の巻は読者にグエン・チャイが退路を絶たれた時から始まり、そして、ベトナム文学にまれな魅力のある武侠の世界を開く」と書かれている。ちなみに、金庸は現代の武侠小説の基本を創った、中国の大作家である。『英雄の天命』のあらすじは以下の通りである。

『英雄の天命』の冒頭、人里離れた山寺にひとりの少年がたどり着く。少年は山寺の師父によって育てられる。月日は流れ、少年はグエン・ユーという名の青年に成長し、師父により武術の修行を受けている。ただし、グエン・ユーはまだ気功をうまく使いこなすことはできない。ある日、王朝の大臣が軍隊を連れて山寺にやってくる。グエン・ユーは昔、その大臣の命により家族が軍人たちに首を刎ねられた時のことを思い出す。師父はグエン・ユーに彼が英雄グエン・チャイの孫で、三族が処刑されたなかで生き残った最後の子孫である事実を告げる。グエン・ユーは三族が処刑されるきっかけとなったタイ・トン皇帝急死事件を探るため、昇龍へ旅立つ。

昇龍の都で、グエン・ユーは若き貴人への暗殺の現場に遭遇するも阻止する。怪我を負ったグエン・ユーは治療のため、貴人の家に招かれる。その貴人は亡くなったタイ・トン皇帝の長兄の息子ヴォン・ギャーで、幼少の時、ともに学んだ記憶から、グエン・ユーがグエン・チャイの孫であることを指摘し、タイ・トン皇帝急死に関する情報をグエン・ユーに教える。事件の謎を探るために、グエン・ユーは宮中に忍び込む。そこで、亡きタイ・トン皇帝の後だった宣慈太后が部下たちにある血書を探す命令を出しているところを立ち聴きする。宮中に暗殺者が侵入し、やがて兵士たちに取り囲まれる。その暗殺者が昼間、市場で出会った少女であることを気付いたグエン・ユーは、戦いに割って入り、少女ホア・スンを救出し、宮中からも脱出する。

ホア・スンには姉がおり、グエン・ユーはその姉からホア・スンが宣慈太后を暗殺を試みた理由を聴く。12年前、彼女たちの姉が突然、「国が減ぶ、血が流れる」という流言を語り出したため、兵士たちに捕まり、河流しにされる。姉妹の両親も暗殺される。姉妹は武芸者

のヴォン・ティンに助けられる。姉妹は一族の悲劇の黒幕を探る中で、その黒幕が宣慈太后であることを突き止め、復讐の機会を狙う。やがて、姉とヴォン・ティンは夫婦となり、夫婦で宣慈太后を暗殺する計画を立てるが、ヴォン・ティンは愛する妻を残し、単独で暗殺を実行する。しかし、暗殺は失敗し、宣慈太后によりヴォン・ティンは返り討ちにされてしまう。愛する夫は失ったホア・スンの姉は、復讐を後悔し、復讐はより悲しみと憎悪を生み出すという考えに至っていた。姉は妹のホア・スンに復讐を諦め、平穏に暮らすように頼むが、ホア・スンは復讐を諦めることができない。

グエン・ユーはヴォン・ギャーを訪れ、宣慈太后が探している血書について尋ねる。その血書は、宦官によって宣慈太后の悪行が書かれたもので、その後、行方不明になっていた。グエン・ユーは血書にタイ・トン皇帝急死事件の真相が書かれていると睨み、血書を探ることを決意する。帰路、グエン・ユーは行軍する隊列を見て、ホア・スン姉妹の家にもどり、姉妹に捜査が迫っているのを、ただちに家から離れることを助言する。しかし、時すでに遅く、宣慈太后配下の將軍とその暗殺団が到着する。応戦する三人だったが、多勢に無勢、姉が敵の足止めに残り、グエン・ユーはホア・スンを連れて、逃げることに。井戸に身を隠し、敵をやり過ごした後、家に戻ったふたりは、姉の遺体を発見する。

ふたりは山奥に身を隠す。グエン・ユーは、姉の復讐を果たすため昇龍へ向かうとするホア・スンに、自身がグエン・チャイの孫であることを明かし、留まるように説得する。ある日、川上から死体が流れてくる。不審に思ったふたりは川上の村へ足を運ぶ。そこには、村人と將軍配下の暗殺団の死体が散乱していた。息がある村人を見つけるも、「血書」と言い残し息絶える。ふたりは將軍が血書を手に入れ、部下も殺したと予想し、將軍を追跡する。森の小屋で休息している將軍を見つけたふたりは、小屋に忍び込み、血書を盗み出そうとするも、大臣が部下を伴い現れ、將軍から血書を奪い取る。グエン・ユーとホア・スンは大臣一行の後を追って、グエン・ユーは背中に傷を負うも、血書を手に入る。ホア・スンは負傷したグエン・ユーを連れ、將軍の追跡を振り払い、無事、避難する。グエン・ユーはホア・スンの献身的な看病により、回復する。さらに、療養の過程で、使いこなせなかった気功を体得する。

ある晩、グエン・ユーは宮中に乗り込み、宣慈太后に復讐を果たす夢を語る。復讐を果たした後、祖父であるグエン・チャイが現れる。血書によって、グエン・チャ



イとその三族の無実が証明できると主張するグエン・ユーに向かって、グエン・チャイは血書が人の血を流させ、血をもたらすと言ひ残し、姿を消す。そして、グエン・チャイの目の前には、戦火のなか、兵士たちが殺し合い、屍に変わりゆく光景が広がる。悪夢から覚めたグエン・ユーは、血書をさらなる災いをもたらすという認識に至り、復讐を果たすべきか、否かで迷う。彼はホア・スンに悪夢と悩みを打ち明ける。しかし、彼女は彼に、宣慈太后は自分の罪を償い、死ぬべき存在で、「目に目を、血に血を」と反論する。

ふたりは、ヴォン・ギャーに血書を届ける。ヴォン・ギャーは血書をもとに、宣慈太后に対して反乱を起こす計画をグエン・ユーに打ち明ける。搜索の旅を終え、ヴォン・ギャー宅で休息するグエン・ユーとホア・スンだったが、グエン・ユーはヴォン・ギャーと宣慈太后配下の将軍が密談している様子を目撃する。ヴォン・ギャーは将軍に援助を求め、宣慈太后の一派を根絶やした後、自ら皇帝になると宣言する。グエン・ユーは血書をめぐる争いの本当の黒幕はヴォン・ギャーであることをようやく理解する。グエン・ユーはヴォン・ギャーから血書を奪い返すために、ヴォン・ギャー側について将軍と対決する。将軍の容赦ない攻撃に、劣勢に立たせるグエン・ユー。そこに、ホア・スンが忍び込み、ヴォン・ギャーを人質にとり、将軍に攻撃をやめるように脅す。ホア・スンも人々の血が流れるのを避けるために自分の復讐を諦めることをグエン・ユーに伝える。しかし、ホア・スンはヴォン・ギャーの隠した持った短刀で刺され、倒れ込む。深手を負ったホア・スンを救うため、グエン・ユーは将軍に再度戦いを挑み、氣功の技によって、将軍とヴォン・ギャーを倒す。

宮中では、宣慈太后も自分が斬首処刑に追いやった者たちが亡霊として現れ、償いを求め、責められる悪夢を観る。そして、グエン・ユーが宮中に血書を手に現れる。彼は護衛の兵士たちに取り囲まれながら、血書を宣慈太后に渡す。そして、彼は宣慈太后に向かって、血書がほかの誰かの手に渡れば争いがまた起こるので、血で血を洗う争いの連鎖を断ち切ることを願い、血書を宣慈太后に渡すのだと言ひ残し、その場を去ろうとする。しかし、宣慈太后は兵士たちに命じ、彼の行く手を阻み、何者か？と問いただす。彼は、12年前、あなたによって処刑されたグエン・チャイの家族の最後の生き残りだと返答する。宣慈太后はしばらく考えたのち、彼を帰ることを許す。グエン・ユーはホア・スンと、遺恨のない別の世界で生きることを選び、育った

山寺で待つホア・スンと再会した後、二人で船に乗り、新天地に向かって旅立つところで、フィルムは終わる。

『英雄の天命』が過去のベトナムの英雄映画と比較して画期的だった第一の点は、冤罪による、グエン・チャイと三族の処刑という事件から始まり、英雄の死後の世界を舞台にした点にある。過去のベトナムの英雄映画は、英雄の死を烈士として美化してきたため、英雄の悲惨な死、残された遺族の苦しみに焦点を当てた映画は皆無に等しかった<sup>1)</sup>。たとえば、グエン・チャイの生涯を取り上げたドキュメンタリーに、ベトナムを代表するダン・ニャット・ミン監督による『グエン・チャイ』(1980年)がある。本作とドキュメンタリー『グエン・チャイ』を比較すると、『英雄の天命』はグエン・チャイと三族の処刑が強調された構成になっていることがわかる。

ミン監督の自伝によれば、ドキュメンタリー『グエン・チャイ』は、グエン・チャイ生誕600年の機会に、ミン監督が当時所属していた劇映画スタジオの上層部から制作を依頼され、監督したドキュメンタリーである。当時、グエン・チャイに関する記録は、ベトナム歴史博物館に掛けられている、絹絵に描かれた肖像のほか、何もそろっていなかった。そんな悪条件のなかで、ミン監督は『グエン・チャイ』を完成させる[Đặng 2005: 77-81]。ミン監督の『グエン・チャイ』では、グエン・チャイの生誕から殺されるまでの生涯と、その後の世代との関係が触れられている。ただし、グエン・チャイの三族処刑に関しては、以下のようにあいまいにぼかされて、表現されている。

まず、波が打ち寄せる岩場の風景が映される。再び、グエン・チャイの肖像が映り、真っ赤なフィルターが掛けられた、波が打ち寄せる岩場の風景が映る。これら一連の岩場の映像のつながりのなかで、ボイスオーバーで、グエン・チャイは、民を深く愛する(Thương)心魂を持つがゆえに、1442年、痛ましい事件(Thán Án)に至り、亡くなったと音声で説明される。三族処刑に関して言及されるシーンはこれのみである。

その後のシーンでは、民族英雄グエン・チャイと、ベトナム社会主義共和国の偉人たちは、国を守った英雄であるという共通点が強調される。まず、ボイスオーバーで、グエン・チャイが後世のために残した道は国を守る道であり、ホーおじさん(ホー・チ・ミン)が私たちに丁寧教えていると音声説明され、次に、ホー・

1) 例外として、ダン・ニャット・ミン監督『きのう、平和の夢を見た』(Đừng Đốt 2009年)を挙げるができる。

チ・ミンが兵士たちの前に話し掛けている写真、ホー・チ・ミンが1965年2月15日に、グエン・チャイが晩年に隠居し、その後、奉られているコン・ソン(Côn Sơn)寺で碑文を読んでいる写真が挿入される。続いて、同じコン・ソン寺の碑文を読んでいる、ベトナム人民軍の指導者であるヴォー・グエン・ザップ将軍たちの一団の映像を流れる。そのうえで、歴史は過去に属しておらず、歴史はとどまることなく、現在と未来の間を生き続けているとボイスオーバーで説明される。コン・ソンの石に花を捧げる少年少女たちが映されて、グエン・チャイに関する文献からの引用が文字で映される。文献は、レー・タイン・トン(Lê Thánh Tôn)<sup>2)</sup>、レ朝が所蔵する勅封1767年(Sắc Phong Của Nhà Lê Năm 1767)、ファン・フー・ティエン(Phan Phù Tiên)<sup>3)</sup>、ファム・ヴァン・ドン(Phạm Văn Đồng)<sup>4)</sup>などである。特に、ファム・ヴァン・ドンは、彼が書いた『グエン・チャイ 民族の英雄人』(1962年)の最後近くからの引用である[Hoàng 1997: 62]。最後に、コン・ソンの石への献花が映し出されて、「年月が過ぎ去っても、コン・ソンの石はいまだにもとのままである。時間は賢人の席に花を捧げる」というボイスオーバーで締め括られる。

ダン・ニャット・ミン監督『グエン・チャイ』において、グエン・チャイが外敵ではなく、朝廷により三族ともども処刑されたという史実への言及がほぼなされず、グエン・チャイは国を守った民族英雄の栄光が強調された構成となっている。つまり、1980年に制作された『グエン・チャイ』は、1979年、中華人民共和国とベトナム社会主義共和国の間で行われた、中越戦争時に制作された、対中プロパガンダ芸術の影響が根強く残り、侵攻してきた外敵である明と中国、それを追い払った英雄グエン・チャイとベトナム社会主義共和国の偉人たちという、プロパガンダ映画の常套の手法である、敵／味方の二項対立が強調され、戦後、朝廷をめぐる内紛が英雄の死につながった点がほかされている<sup>5)</sup>。

一方、『英雄の天命』においては、ミン監督『グエン・チャイ』とは逆に、侵攻してきた明は一切登場せず、むしろ、建国後の朝廷をめぐる権力闘争がグエン・チャイと三族の処刑につながった、英雄の死をめぐる陰の

部分に焦点が当てられている。また、『英雄の天命』では処刑を斬首という映像できちんと観客に提示する。直接、首が落ちるシーンは映されないまでも、首を受ける血みどろの桶、血糊を付いた首切り刀などを映すことで、斬首処刑の残酷さを間接的に表現する。さらに、家族が斬首される瞬間を目撃することで成人してもなお悪夢に苦しむグエン・ユー、罪なき人々を斬首処刑に追いやったことで亡霊に責められる悪夢にうなされる宣慈太后、被害の遺族と加害者がともに、グエン・チャイと三族の処刑により、後々までに苦しむ様子、言い換えれば、PTSD(Post Traumatic Stress Disorder 心的外傷後ストレス障害)を引き起こす様子も映像化される。つまり、『英雄の天命』は、民族英雄グエン・チャイとその一族の悲劇としての死を映像化することで、ベトナムの英雄映画が美化してきた、英雄の死、烈士の存在に一石を投じ、英雄映画が映像化してきた「英雄の栄光」に隠された陰の部分に観客に提示しようとしている。

第二に画期的だった点は、親を殺された子供たちが復讐の連鎖をいかに断ち切るか、いかに親の敵を許すかという、南北統一以後のベトナム社会に横たわる、遺恨と許しのテーマに向きあった点にある。本作の主人公のグエン・ユーとホア・スンが親の敵である宣慈太后への復讐を行わず、最終的に許す。本作において、血が血を呼ぶ復讐ではなく、血を流さない復讐の放棄、許しにこそ、英雄として行為があるという見解が最終的に観客に提示される。本作は、敵を倒すこと、烈士になることが最重要目的だった過去のベトナムの英雄映画と比較して、新たな英雄像を提出している。その英雄像とは、北のベトナム民主主義共和国と南のベトナム共和国、かつての敵同士が共生するベトナム社会主義共和国における、親たちが戦い合った子供の世代(戦後)に向けた、寛容さを持つ英雄像とも言える。もっとも、グエン・ユーとホア・スンが、遺恨のない別の世界で生きることを選び、二人で船に乗り、新天地に向かって旅立つ、本作のラストは原作のラストと異なる分、統一後のベトナムに背を向け、新天地である海外へ旅立っていった、越僑の人々を彷彿とさせる。

### グエン・クアン・ズン監督『超人X.』 (Siêu Nhân X. 2015年)

グエン・クアン・ズン監督は1978年生まれ、父親は81年度モスクワ国際映画祭金賞受賞作、ホン・セン監

2) 1442~97年 レ朝5代皇帝(在位1460~97年)。

3) グエン・チャイの同時代を生きた歴史学者。

4) 1906-2000年。ベトナム共産党最高指導者の一人で、1955年から1976年までベトナム民主共和国(北ベトナム)、1976年から1987年までベトナム社会主義共和国の首相を務めた。

5) ミン監督は1982年に、中越戦争を舞台とした、プロパガンダ映画の枠から抜け出した戦争映画『射程内の街』(Thị xã trong tầm tay)を創る。



督『無人の野』の脚本を担当した、革命文学作家グエン・クアン・サン(Nguyễn Quang Sáng)で、いわゆる二世監督である。2000年、ホー・チ・ミン市映画・演劇大学演出部卒業後、プロデューサーとしてベトナムの民間映画会社BHDに勤め、2006年、監督に転進し、ベトナムの民話を現代に舞台を移したコメディ『チュオン・バの魂、肉屋の体へ』(Hồn Trương Ba, Da Hàng Thịt)で長編デビューする。ちなみに、『チュオン・バの魂、肉屋の体へ』の主役も、ジョニー・グエンである。つまり、俳優ジョニー・グエンは、ズン監督のロマンティックコメディ『死神のキス』(Nụ Hôn Thần Chết 2008年)でも主役(死神役)を務めており、兄のチャーリー・グエンのみならず、ズン監督、ヴィクター・ヴー監督の初期作の主役を務めることで、サイゴン新世代のフィルムを代表する男優になった。父親のグエン・クアン・サンが脚本家としてホン・セン監督と組み、『北東風の季節』(Mùa Gió Chướng 1978年)、『洪水の季節』(Mùa Nước Nổi 1986年)[石坂 1990: 162-167]や、他の監督との『彫像』(Pho tượng 1982年)、『いつまで』(Cho đến bao giờ 1984年)など、1976年以降、ホー・チ・ミン市劇映画スタジオ(国营)制作を中心とする旧世代の戦争映画で活躍したのに比べ、息子のズン監督は、民間映画会社による娯楽映画のヒットメーカーとして活躍してきた。人気歌手のミン・ハン(Minh Hằng)と女優ティン・ハン(Thanh Hằng)をダブル主演にした、ベトナム初の商業ミュージカル映画『プリリアントなキスたち』(Những Nụ Hôn Rực Rỡ 2010年)、ティン・ハンとタン・タン・ハ(Tăng Thanh Hà)をダブル主演に、女性暗殺団を舞台にした武侠映画『美人計』(Mỹ Nhân Kế 2013年)をヒットさせた。現在、ズン監督の活躍は映画監督業に留まらず、音楽ショーのプロデューサーやゲームショーのディレクター、作曲家、コラムリストなどに及び、サイゴン新世代を代表する、マルチクリエイターのひとりである。

2015年、前作から2年ぶりにズンが監督した『超人X』は、スーパーヒーローアクションコメディである。あらすじは以下の通りである。新作のジュエリーの発表会場において、強盗一味に同社のトップである億万長者のキキ嬢が誘拐される。キキ嬢を演じるのは、前作、前々作で主役を演じたティン・ハンで、彼女はズン監督の常連女優で、本作が『死神のキス』以来、主演4作目である。その強盗一味を退治し、キキ嬢を救出したのは、黒尽くめのマスクとボディスーツに身を包んだ超人であった。その超人の正体はスン青年で、変

態マッドサイエンティストの実験台となり、ゴキブリの能力を身につけ、ゴキブリ超人になってしまったのだった。スンの夢は、自分のブティックの店を開くことと、憧れの男性歌手を親しくなることだが、ギャングブル狂いの母親が借金まみれで、その借金を返済するため、マネージャーのフィーと組んで、金稼ぎの副業として、悪を退治する正義の味方をしぶしぶこなしていた。しかし、キキ嬢を助けたことがきっかけで、彼女に惚れられてしまい、マネージャーの命令で、正義の味方として嫌々ながらも彼女と付き合う羽目になる。なぜなら、スンはゲイであり、自分自身がゲイであることを母にカミングアウトできず、秘密にしていた。

一方、先の強盗一味で、ただひとりだけ現場から逃走できた、女性メンバーのティエンは、逮捕された仲間を監獄から救出し、超人への復讐の機会をうかがっていた。そこに、手助けを申し出たのは、かつてスンをゴキブリ超人に変えた、マッドサイエンティストだった。彼はティエンに、短時間ながら超人に変わる薬を投与する。超人に変わったティエンは、監獄から強盗一味を救出、再び強盗一味は野に放たれる。超人スンのつれない態度に業を煮やしたキキ嬢は廃墟での狂言誘拐を画策する。しかし、その狂言誘拐は超人に変わる薬を投与した強盗一味に悪用され、超人スンは任務に失敗、キキ嬢を救えず、怪我を負わせてしまう。

復讐に燃える強盗一味は、キキ嬢を再度誘拐し、スンの母親、マネージャーのカップルまでも人質に取ったうえに、倉庫を改造し、超人を倒すための罠を張る。スンの弱点であるゴキブリによる罠に苦戦するも、敵を撃退し、母親、マネージャーのカップルを救出する。スンはボディスーツに入り込んだゴキブリを取り出すため、マスクとボディスーツを脱いだ事をきっかけに、母親に自分がゲイであることをカミングアウトする。母親は、ゲイであるかどうかは関係なしに、息子は息子であるとスンを受け入れる。

残りの強盗一味は、キキ嬢の指を一本、切り離し、銀行の貸金庫(指紋認証システム)に納められている資産を強奪に向かう。スンと仲間たちはキキ嬢の誘拐先を突き止め、キキ嬢を救出、マッドサイエンティストを捕らえる。スンは強盗一味を追って、銀行の貸金庫へひとり赴き、最後の対決を行う。しかし、多勢に無勢で、スンは追い詰められる。そこに、助っ人が現れる。スンの母親である。寝返ったマッドサイエンティストにより、超人に変わる薬を投与され、彼女は超人ママに変わっていた。超人ママの登場により、形勢は逆転、

さらに超人となったキキ嬢も参戦し、強盗一味を退治し、一網打尽にする。すべての片が付いたちょうどの頃に、超人となったマネージャーの彼女までも助勢に遅れてやって来る。強盗一味の一件は無事解決するも、超人は忙しい。サイゴンの平和を守るため、スンは正義の味方として、今日も街を飛び回るのだった。

『超人X.』が過去のベトナムの英雄映画と比較して画期的だった第一の点は、ベトナム初のスーパーヒーロー（英雄）映画という点である。スーパーヒーローというキャラクターは、1938年にスーパーマンが登場して以来、主にアメリカン・コミックで発達した。つまり、スーパーヒーローはアメリカ文化を代表するシンボルのひとつである。たとえば、2008年にハリウッドで映画化された「アイアンマン（Iron Man）」というマーベルのキャラクターがいる。もともと、アイアンマンは、1963年、漫画原作者のスタン・リーがマーヴェル・コミックスのために創作した、共産主義者と戦うスーパーヒーローだった。兵器開発の技術者にして経営者でもある主人公は、当時アメリカが軍事支援していたベトナム共和国へ軍兵器の技術顧問として赴くが、ベトナム民主共和国軍に捕らわれ、アメリカを倒す新兵器を開発するように強要される。彼は強化装甲服を作り、それを着用して共産主義者と戦うスーパーヒーロー、アイアンマンとなる[森田2013: 290]。すなわち、社会主義国家であるベトナム民主共和国側にしてみれば、共産主義者と戦うスーパーヒーローが活躍する当時のアメリカン・コミックは、敵国のプロパガンダ芸術として認定されていた。さらに、1975年4月30日サイゴン陥落以降、新しい社会主義国政府により、翌5月から南部地域からアメリカ文化の排除が始まり、「二十三日午前八時以降、「アメリカ文化に毒された」本や、レコードの販売を厳しく罰する、との通告が出て、歩道をにぎわした本屋もアツという間に消えてしまった」[牧2009: 169-170]、アメリカン・コミックも「アメリカ文化に毒された」本なので、表立って、売買できなくなり、これ以降、社会主義国ベトナムにおけるスーパーヒーロー文化は衰退した。

社会主義国ベトナムにおいて、スーパーヒーローの映画を制作することは、ベトナム統一後、国内から排除した、アメリカ新植民地主義や傀儡政権（ベトナム共和国を指す）の退廃・低俗な文化・芸術を復活させることを意味する。したがって、過去のベトナムの英雄映画は、1964年の秋、文化省主導で開始された、共産主義プロパガンダの流れに属するのに対して、スーパー

ヒーローを主人公にした本作は、むしろ、アメリカン・コミック、ハリウッド映画といった、かつての退廃・低俗な文化・芸術をサイゴンの新世代がリスペクトし、オマージュを捧げた娯楽作品に仕上がっている<sup>6)</sup>。

第二に画期的だった点は、主人公のスーパーヒーローがゲイであるという設定にした点にある。これまでのベトナム映画において、英雄もヒーローもゲイであるという設定のフィルムは撮られたことがなかった。そもそも、ベトナム映画において、男性同性愛者が登場するようになってから歴史は浅く、サイゴンのゲイの若者たちの青春を映像化した、ヴー・ゴック・ダーン監督（Vũ Ngọc Đăng）の『反乱するホットボーイ』（Hot boy nổi loạn 2011年）から始めて、男性同性愛者が脇役ではなく、主要な登場人物として映像化されるようになった。2014年末に公開された、チャーリー・グエン監督による、ゲイの不動産王ホイねえさんを主人公にしたコメディ『ホイにオマカセ』（Đề Mai tính 2）は記録的な大ヒットをした。しかし、『ホイにオマカセ』は、ベトナムの国内のいくつかのLGBT団体から主人公ホイは男性同性愛者に対する攻撃的なカリカチュアではないかという批判を受け、論争に発展した。『超人X.』は、2011年以降、ベトナム映画で始まった男性同性愛者に関する映画のムーブメントのひとつとして位置づけることができる。

本作でゲイを主人公にした理由として、ズン監督は福岡での上映会場における質疑応答で、以下のように答えている。

いま同性愛者に対してはベトナムでは二通りの考え方があります。同性愛を支援する考え方と、割と前の世代で同性愛を応援できない考え方です。私の友人のなかでも、お父さん、お母さんに同性愛者であることがわかったときに、顔を見てもらえなかったり、あるいは親子の縁を切られたりした人などもいました。いまのベトナム社会は同性愛者に対する接し方はほかのいくつかの地域よりはよくなっていると思います。私自身も同性愛者の友だちがいます。友だちはとても能力があり、優秀で、芸術の分野においては成功を収めています。まわりにも認められている友だちなのですが、そのなかにはまだ家族に受け入れてもらえない人もいます。私の考

6)「タランティーノ監督が憧れというズン監督は『彼の映画のほうが出来がいいですけどね』と笑います」[アジアフォーカス・福岡国際映画祭実行委員会2015b]。

え方としては、同性愛者であっても、自分が持っている能力を十分に評価され、尊重されるべきだと思います。

本作における、ズン監督の同性愛者に対する考え方は、ベトナムでの二通りの考え方のうち、前者の同性愛を支援する考え方である。さらに、ズン監督は、希望を込めて、前の世代に属するスンの母親がゲイであることを告白した息子を承認するだけに留まらず、その後、息子の危機に際して、超人になり、助けに駆けつける、献身的な姿を映像化している。

第三に画期的だった点は、本作が英雄をめぐるコメディ映画である点だ。過去のベトナムの英雄映画においては、プロバガンダとして英雄をより神話化する目的で、映画というメディアが使用された経緯を持つため、そもそも、英雄を茶化(脱神話化)して、笑いを取る発想がなかった。一方、本作において、ズン監督は英雄を超英雄(スーパーヒーロー)という非現実な設定を導入し、検閲や批判に対する逃げ道を確保することで、英雄を茶化(脱神話化)して、愛嬌のある主人公を中心に据えたコメディに仕上げた。スンはスーパーヒーローでありながらも、ゲイでゴキブリが苦手という「新英雄」における人民の模範、理想的人物像からは遠い存在である。

ズン監督は監督メッセージとして以下のように述べている。

スーパーヒーローは、普通の人々と大きく違うわけではないではありません。そのスーパーパワーを取り去ってしまえば、彼らもやはり人間ならではの現実に直面しなければなりません。彼らとて完璧ではないのです[アジアフォーカス・福岡国際映画祭実行委員会 2015a: 54]。

ズン監督は、スーパーヒーローを完璧な存在、理想的人物としてではなく、等身大の悩みを抱えた若者として映像化することで、英雄として神話化はすることを避ける。本作は、ヒーローらしくないスンが彼なりにさまざま壁にぶち当たり、失敗し、ズッコケる様子をコメディとして提示すると同時に、彼が人としてもヒーローとしても成長する過程も見せる、青春映画としての側面を持つ。

本作がスーパーヒーロー映画のコメディとして秀逸なのは、マッドサイエンティストが発明した「超人

に変わる薬」によって、主人公以外の登場人物も超人に変身できる設定を導入した点にある。超人の数は映画が進めば進むほど増え、スンの超人として力は相対的に下がる設定にしている。

特に、コメディとしての山場は、終盤、それまで超人スンに救われる存在だった、母親、キキ嬢、マネージャーの彼女まで、超人に変身して、スンの窮地に次から次へと助っ人として現れる展開である。1作品にひとりの英雄という英雄映画の暗黙の了解、スーパーヒーローは急に増えたりしないというスーパーヒーロー映画の前提を逆手に取った、コメディとしてのスーパーヒーロー映画の新たなオチを提示している。

また、「超人に変わる薬」の導入は、超人の力を強盗一味のように悪事に使うか、母親、キキ嬢、マネージャーの彼女たちのように悪事を退治するために使うかは、結局のところ、超人の力を使うその人の心がけ次第である点も明確にしている。本作では、性別や出自に関係なく、人は誰でもヒーローとなり、社会貢献できるのだと、過去のどのベトナム英雄映画よりも、英雄をもっとも開かれた存在として扱っている。

## おわりに

以上、サイゴン新世代を代表する監督3人による、英雄をめぐる娯楽映画、特に、ヒーローアクション映画3本、チャーリー・グエン監督『英雄の血流』(2007年)、ヴィクター・ザー監督『英雄の天命』(2012年)、グエン・クアン・ズン監督『超人X.』(2015年)を取り上げ、古い国策映画の世代(ハノイ)に制作された英雄映画と比較しながら、新世代がどのようなヒーローアクション映画を創作したのか、さらに英雄像を提示したのか、検討してきた。

3人の監督の第一の共通点は、ヒーローアクション映画を創作するにあたり、1975年以降、ベトナム映画界の社会主義化によって制作されなくなった娯楽映画ジャンルをベトナムに導入した点にある。『英雄の血流』においてはブルース・リー以降のクンフ映画を、『英雄の天命』においては武俠映画を、『超人X.』においてはアメリカ発のスーパーヒーロー映画を導入した。『英雄の血流』、『英雄の天命』の2本に関しては、アクション監督として参加した越僑俳優のジョニー・グエンの存在が大きい。ジョニー・グエンがアメリカで学んだ武術とスタントの技術がなければ、サイゴン新世代におけるアクション映画がいまのかたちをな

していないであろう。彼は武道家として、ブルース・リーの截拳道(ジークンドー)のように、ホー・チ・ミン市のニャーベ県(Huyện Nhà Bè)にリン・フォントレーニングセンターを2012年に開設し、後続の指導に当たっている<sup>7)</sup>。香港映画においてアクション映画がブルース・リー以前以後と分けられるように、ベトナム映画においてアクション映画はジョニー・グエン以前以後と分けることができる。

3人の監督の第二の共通点は、英雄像に、監督たちがそれぞれ自分のたちの出自や環境を踏まえたベトナムのローカルな社会の陰の部分盛り込むことで、「新英雄」を少しずつ脱神話化した傾向も持つ点である。『英雄の血流』においては対敵協力者、『英雄の天命』においては冤罪によって親族を処刑された子孫、『超人X.』においてはゲイという要素である。対敵協力者、冤罪によって親族を虐殺された子孫という設定には、越僑出身者が社会主義国ベトナムにおいて公では口にするのは憚られるベトナム共和国にまつわる暗い過去を彷彿とさせる。また、ゲイという設定も、2011年以降、ベトナム映画で本格的に取り上げられるようになり、2015年には、家族・婚姻法の改定により、同性婚を禁止する規定が撤廃され、同性愛者に対する偏見も改善されつつあるものの、まだまだ古い世代では容認する人は多いとは言えない。

一方、3人の監督の間に相違点もある。それぞれの映画における英雄像へのチュオン・チンが提唱した「新英雄」の影響の違いである。『英雄の血流』においてチュオン・チン「新英雄」像から多くの部分を踏襲しつつも、「③党の政治路線に沿い、党と政府の政策を正しく執行する」が回避されるに留めていた。『英雄の天命』は14世紀の武俠映画であるのも手伝い、「新英雄」の影響はかなり薄れている。むしろ、民族英雄グエン・チャイとその三族の悲劇としての死を映像化することで、ベトナムの英雄映画が美化してきた、英雄の死、烈士の存在に一石を投じ、「英雄の栄光」に隠された陰の部分の提示した。さらに英雄映画が問わなかった、親を殺された子供たちが復讐の連鎖をいかに断ち切るか、いかに親の敵を許すかという、南北統一以後のベトナム社会に横たわる、遺恨と許しのテーマに向きあった。『超人X.』に至っては、ズン監督の父親が旧世代の戦争映画で活躍した脚本家であるにもかかわらず、「新英雄」の影響はほぼない。むしろ、越僑監督の

ふたり以上に、スーパーヒーローを育んだアメリカン・コミック、ハリウッド映画といった、かつての退廃・低俗な文化・芸術をリスペクトし、オマージュを捧げている。そのうえで、スーパーヒーローを等身大の若者として映像化することで、英雄を茶化(脱神話化)した。したがって、サイゴン新世代がつくる英雄像に関して、『英雄の血流』(2007年)の英雄像は、「新英雄」とブルース・リー以降のクンフー映画のヒーロー像との混成でありながら、新英雄の影響のほうが強かったが、『超人X.』(2015年)の英雄像に到っては、「新英雄」の影響はほぼなくなり、ハリウッド発のスーパーヒーロー映画のヒーロー像の影響のほうが強くなり、英雄と呼ぶより、ヒーローと呼んだほうが適切であるように変わってきている。つまり、サイゴン新世代の監督たちが映画界で活躍し始めた2000年代半ばから、時代が経つにつれ、「新英雄」の影響は薄れ、むしろ3人の監督がベトナム映画に新たに導入した、海外の娯楽映画ジャンルのヒーロー像のほうが影響を増していることがわかる。すなわち、サイゴン新世代の英雄像は、三人三様で、ベトナムにおける陰の部分を取り込むことで「新英雄」を少しずつ脱神話化すると同時に、娯楽映画ジャンルを取り込むことで、共産党と国家に絶対忠誠的な、祖国・人民への奉仕者としての「新英雄」からむしろ、欧米仕込みのヒーローへ移行しつつある。

ちなみに、今回、取り上げた、サイゴン新世代を代表する監督3人によるヒーローアクション映画3本ともに、「新英雄」の「③党の政治路線に沿い、党と政府の政策を正しく執行する」が回避されていた。さらに、サイゴン新世代を代表する監督3人は作中で一度も、実在する「新英雄」のみならず、ベトナム人民軍、共産党員も映したことがない。さらに、20世紀の戦争と革命の映画を制作したこともない。戦争と革命映画が中心だったベトナム映画史において、サイゴン新世代を代表する監督3人のフィルムは、非常にまれなフィルムである。当然、サイゴン新世代を代表する監督3人は、一度も、人民軍、共産党員とヒーローアクション映画を融合するフィルムは制作していない。

一方、人民軍の英雄とヒーローアクション映画の融合に関して、最近、中国映画において興味深い動きがあったので、最後に、サイゴンの古い世代の監督による、最新の中国英雄映画を紹介して、本稿を終える。その映画とは、ツイ・ハーク『タイガー・マウンテン——雪原の死闘』(智取威虎山 2014年)である。本作は中国・香港合作により、実話に基づいた中国の有名小説

7) Lien Phong Training Center ウェブサイト <http://lienphong.vn/>参照(最終アクセス日: 2015年11月17日)。

『林海雪原』を映画化したフィルムで、匪賊たちが中国東北地方を占領し、民衆を脅かしていた1946年の国共内戦時代が舞台である。強力な大砲で武装された難攻不落の要塞・威虎山(タイガー・マウンテン)を、人民解放軍(共産党の軍隊)の203部隊がいかに攻略するかという内容である。ツイ・ハークは、1951年、広州に近い海豊県に生まれ、生後まもなくサイゴンに移り住んだ、ベトナム華僑である。1966年に香港の高校に通い、アメリカに留学、映画制作を学ぶ。香港にて1979年『蝶変』で映画監督デビュー。『蜀山奇傳／天空の剣』、『男たちの挽歌』、『チャイニーズ・ゴースト・ストーリー』、『スウォーズマン』などの人気シリーズを次々プロデュースして「香港のスピルバーク」と称される、香港娯楽映画の巨匠である。

小説『林海雪原』は1960年に最初に映画化され、続いて文革中には样板戯(革命模範劇)として舞台化され、さらに1970年にはその样板戯を映画化したのが『智取威虎山』である。つまり、本作は、人民解放軍の英雄を映像化したプロパガンダ映画『智取威虎山』を、ツイ・ハークがヒーローアクション映画としてリメイクした作品となる。本作では、冒頭の送別会でのカラオケシーンとエンドロールで二度も『智取威虎山』(1970年)のシーンが引用されている。つまり、最新の中国映画においては、ベトナム華僑で香港の監督が中国人民解放軍の英雄を映像化したプロパガンダ映画をヒーローアクション映画としてリメイクした作品が登場し、実際、中国で大ヒットしている。

サイゴンの新世代が今後、『タイガー・マウンテン——雪原の死闘』の大ヒットを受けて、人民軍の英雄を題材として取り上げたり、過去の英雄映画、たとえば、グエン監督の叔父が主演した『ゲームはひっくり返す』シリーズ(1982~1987年)を、ヒーローアクション映画としてリメイクしたりするのか、サイゴン新世代による、「新英雄」とヒーローアクション映画を融合するフィルムは誕生するのか、ベトナムにおけるヒーローアクション映画の今後の展開に注目している。

## 参考文献

- アジアフォーカス・福岡国際映画祭実行委員会 2015a  
『第25回 アジアフォーカス・福岡国際映画祭  
カタログ』。
- アジアフォーカス・福岡国際映画祭実行委員会 2015b  
「ディレクター懇談 ③『超人X.』監督・脚本：

グエン・クアン・ズン」アジアフォーカス・福岡  
国際映画祭ウェブサイト、9月21日、[http://  
www.focus-on-asia.com/films/907/](http://www.focus-on-asia.com/films/907/)(最終ア  
クセス日:2015年11月17日)

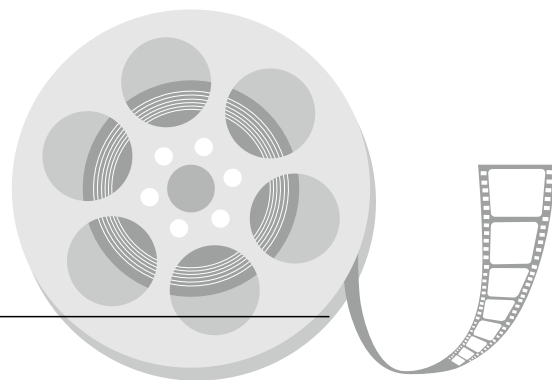
- 今井昭夫 2005 「ホー・チ・ミン時代の「英雄」たち  
——ベトナムにおける「英雄宣揚」と人民動  
員」『東京外国語大学論集(Area and Culture  
Studies)』no.70、pp.151-171。
- 石坂健治 1990 「「勝った国」の映画——『水の季節』  
を観る」『ユリイカ 詩と批評』(1990年8月  
号 特集 ベトナム戦争とアメリカ 描きだ  
されたVietnam War) pp.162-167。
- 牧久 2009 『サイゴンの火焰樹 もうひとつのベト  
ナム戦争』ウェッジ。
- 森田匡 2013 「スーパーヒーローとアメリカ社会」『政  
治学研究』第49号、慶應義塾大学出版会、pp.  
277-300。
- 四方田犬彦 1993 『電影風雲』白水社。
- 四方田犬彦 2005 『ブルース・リー 李小龍の栄光と  
孤独』晶文社。
- Benoît de Tréglodé (2012) *Heroes and Revolution in  
Vietnam*. NUS Press
- Bùi Anh Tấn (2010) *Nguyễn Trãi Quyển 1. Oan  
Khuất*. Nhà Xuất Bản Thanh Niên
- Bùi Anh Tấn (2010) *Nguyễn Trãi Quyển 2. Bức  
Huyết Thư*. Nhà Xuất Bản Thanh Niên
- Đặng Nhật Minh (2005) *Hồi ký Điện Ảnh*. Nhà xuất  
bản Văn Nghệ thành phố Hồ Chí Minh
- Hoàng Xuân tuyền, soạn (1997) *Nguyễn Trãi, thơ và  
đời*. Nhà xuất bản Văn học
- Nguyễn Duy Cần (1983) *Lịch Sử Điện Ảnh Cách  
Mạng Việt Nam*. Cục Điện Ảnh (Bộ Văn Hóa)  
Xuất Bản
- Nguyễn Phúc Thành (2006) *Lịch Sử Điện Ảnh Việt  
Nam 2 Từ Giữa Năm 1975 Đến Đầu Năm  
2003*. Cục Điện Ảnh Xuất Bản
- Nhiều Tác Giả (1983) *Góp Phần Phê Phán Điện Ảnh  
Thực Dân Mới*. Nhà Xuất Bản Thành Phố Hồ  
Chí Minh
- Nhiều Tác Giả (1983) *Phim Mục (Phim Truyện và  
Phim Hoạt Hình Việt Nam)*. Cục Điện Ảnh
- Nhiều Tác Giả (1999) *Danh Mục Phim Truyện Việt  
Nam 1987-1997*. Viện Nghệ Thuật Và Lữ  
Trữ Điện Ảnh Việt Nam
- Nhiều Tác Giả (2003) *Danh Mục Phim Truyện Việt  
Nam 1976-1986*. Viện Nghệ Thuật Và Lữ  
Trữ Điện Ảnh Việt Nam
- Nhiều Tác Giả (2003) *Lịch Sử Điện Ảnh Việt Nam,  
Quyển I (từ cuối thế kỷ 19 đến giữa năm  
1975)*. Cục Điện Ảnh Xuất Bản
- Nhiều Tác Giả (2005) *Phim truyện Việt Nam  
Vietneature Films 1995- 2003*. Cục Điện Ảnh



第2部

映画『黄金杖秘聞』の世界

# 『黄金杖秘聞』に描かれた風土 インドネシアにおける地方再発見の動き



小池 誠

## はじめに

本稿は、アジアフォーカス・福岡国際映画祭の関連イベントとして2015年9月20日に開催された九州シネアドボ・ワークショップ「変身するインドネシア——力と技と夢の女戦士たち」で筆者が発表した際の原稿をもとにして、現代インドネシア映画界を代表するミラ・レスマナ(Mira Lesmana)とリリ・リザ(Riri Riza)の2人が関わってきた主要作品を振り返り、映画のなかで「地方」とそこに住む人々がどのように取り上げられ、そして「地方」の文化と社会がいかに表象されてきたか明らかにしたい。さらに2人がプロデューサーを務めた『黄金杖秘聞(Pendekar Tongkat Mas)』<sup>1)</sup>に焦点を当てて、映画のロケ地となったインドネシア東部に位置するスンバ島の景観と文化が、この作品でどのような役割を果たしているか考察したい。筆者は東スンバ島ハル郡のウンガ村で社会人類学のフィールド・ワークを1985~88年に実施した[小池 2005a]。スンバの風土のなかで実際に暮らしてきた立場から、スンバの景観と映画のストーリーの関係を明らかにしたい。

## 1 ミラ・レスマナとリリ・リザの主要作品

最初に『黄金杖秘聞』をプロデュースしたミラ・レスマナとリリ・リザの略歴を紹介したうえで、2人が製作に関わった主要作品を振り返ってみたい。ミラ・レスマナは、1964年にジャカルタで生まれ、父親は有名なジャズのミュージシャンで母親は歌手という、都会的で洒落た文化的背景をもつ家族の下で育った。一方、リリ・リザは1970年に南スラウェシ州マカッサルで生まれ、ジャカルタで育ったという経歴をもっている。2人が撮った映画を、おもに都会を舞台とした映画と地方を舞台にした映画に分けて紹介する。なお、

ここで取り上げる映画は、すべて映画祭などですでに日本で上映された映画である。

### (1) 都会を舞台とした映画

2人ともジャカルタ芸術大学(Institut Kesenian Jakarta)で映画製作を学び、卒業後はミュージック・ビデオやCMの制作に携わってきた。この二人と同様にジャカルタ芸術大学を出たナン・T・アハナス(Nan T. Achnas)とリザル・マントファニ(Rizal Mantovani)が加わって4人で作ったのが『クルドサク(Kuldesak)』<sup>2)</sup>である[小池 2005b]。スハルト体制下の映画製作を縛っていた規則や慣例を破って1996年にゲリラ的に撮影し、スハルト退陣後の1998年11月にインドネシア最大のシネコンであるグループ21系列の映画館で上映された。興行的には成功したとはいえないが、ジャカルタの若者には支持された。この4人の若手監督がまさに「袋小路」(フランス語でcul de sac)にあったインドネシア映画界の救世主となった。監督各自が撮った4つのストーリーが入り混じって展開する映画で、すべてジャカルタという都市が舞台になっている。リリ・リザは、アメリカのロックバンド、ニルヴァーナ(Nirvana)のカート・コバーン(Kurt Cobain)に心酔する若者の孤独と破滅を描いている。ミラ・レスマナは映画作りを目指すレーザーディスクのレンタル店の息子を主人公にして、まさに映画を撮りたいという彼女の切実な思いをこの作品のなかに込めている。映画製作のための資金を父親の金庫から盗み出そうとした夜、暇を持って余す若者3人が遊び気分で強盗に入り、かれらの運命は狂っていく。

インドネシアにおいて2人の名前を有名にしたのは、2000年の『シェリナの冒険(Petualangan Sherina)』(後述)と2002年の『ビューティフル・デイズ(Ada Apa

1) 本章で紹介するインドネシア映画の邦題とインドネシア映画関係者の日本語表記はすべてアジアフォーカス・福岡国際映画祭の表記法に従っている。

2) 日本では2015年のアジアフォーカス・福岡国際映画祭で初めて上映された。9月19日には「インドネシア・ニューシネマの夜明け『クルドサク』」と題するシンポジウムが開催され、監督を務めたミラ・レスマナとリリ・リザ、ナン・T・アハナスが、この映画の製作経緯などについて語った。



Dengan Cinta?)』の記録的なヒットである[小池 2005b]。『ビューティフル・デイズ』の製作はミラ・レスマナとリリ・リザで、監督をルディ・スジャルラが務めた。この映画はインドネシアで250万人もの観客動員を達成し<sup>3)</sup>、インドネシアにおけるこれまでの記録を塗りかえた。ジャカルタの女子高生チンタ(Cinta、インドネシア語で愛の意味)は、自分が育ってきた世界とはまったく異質な世界に住む青年ランガと出会い、最初は反発しながらも、しだいに恋に落ちていく。いつも一緒に過ごし、ともに泣き笑ってきた女友達との交際、そしてランガに対して芽生えた恋心と友情とのほざ間で悩むチンタの切なさなど、青春・恋愛映画に必要な要素がたっぷりと詰まっている。ランガを演じたのは、後で取り上げる『Gie』と『永遠探しの3日間(3 Hari untuk Selamanya)』で主演を演じ、さらに『黄金杖秘聞』にも出演しているニコラス・サプトラ(Nicholas Saputra)である。

2004年に、製作ミラ・レスマナと監督リリ・リザのコンビで撮った『エリアナ、エリアナ(Eliana, Eliana)』が封切られた。この作品から『ジャングル・スクール』までは、この形で2人が製作と監督を務める映画が続く。ジャカルタで久しぶりに再会した母と娘の葛藤を描く映画である。タクシーに乗った母親と娘が夜のジャカルタを移動する場面が印象的な映画である。さらに、2005年の『Gie』<sup>4)</sup>は、2人が、ジャカルタで1960年代に学生活動家として活躍し26歳で亡くなったスー・ホック・ギー(Soe Hok Gie)の生涯を描いた歴史ドラマである[小池 2006]。華人のカトリック教徒でインドネシア大学で文学を学ぶギーが、いかに時代時代の大統領(スカルノとスハルトの双方)の専制的な政策に対して民衆(rakyat)の立場から抗議の声をあげ、それを鋭い筆致の記事で追及しているかを、この映画は訴えている。また、1965年の9月30日事件後の共産党弾圧についてもスハルト時代の束縛から完全に脱し(脱神話化を図り)、共産党の活動家だった幼馴染に対する軍当局の暴力と処刑をきちんと描いている。

2007年の『永遠探しの3日間』<sup>5)</sup>は、首都ジャカルタからジャワ島中部に位置する古都ジョクジャカルタに向かう2人のイトコを主人としたロード・ムービー



資料1 映画の舞台となったインドネシアの地方

である。このジャカルタからの旅を描いた映画以降、意図的かどうかは不明だが、2人が作る作品はジャカルタを離れ、地方を舞台にした映画が続いている。

## (2) 地方を舞台とした映画

先述の『クルドサク』の後に製作ミラ・レスマナ、監督リリ・リザのコンビで作り上げた最初の劇場用映画が、2000年に封切られた子ども向けミュージカル映画『シェリナの冒険』<sup>6)</sup>である。観客動員数が110万人に達し、上映当時、インドネシア映画史上の第1位を記録して、スハルト退陣後の「改革の時代」におけるインドネシア映画復活を人々に強く印象付けた。ジャカルタから西ジャワ州バンドン県にある農園に転職した父親に従って転校したシェリナという歌が大好きな少女が主人公である。大規模な開発計画を推し進めようとするデベロッパーの手下に誘拐された農園主の息子サダムを助けようとして、シェリナの冒険が始まる。いちおう「地方を舞台とした映画」に含めたが、とくに西ジャワの文化的背景や農民の生活が映画のなかで深く描かれているわけではない。ただし、バンドン県山地部の自然と風景がとてもうまく映画のなかに活かされた作品になっている。

明確にミラ・レスマナとリリ・リザの2人が「地方」を前面に出した最初の映画が、2008年に封切られた『虹の兵士たち(Laskar Pelangi)』<sup>7)</sup>である。スマトラ島の東に位置するバンカ・ブリトゥン州のブリトゥン島を舞台に、1970年代のイスラーム(ムハマディア)

3) この観客動員数は『ビューティフル・デイズ』の日本語公式パンフレットによる。

4) 2006年アジアフォーカス・福岡国際映画祭で上映された。この映画および『永遠探しの3日間』と『虹の兵士たち』は、2015年8月12~28日に福岡市総合図書館で開催された「リリ・リザ監督とインドネシア映画特集」に含まれている。

5) 2007年アジアフォーカス・福岡国際映画祭で上映された。

6) 2015年アジアフォーカス・福岡国際映画祭の「インドネシア大特集マジック☆インドネシア」のなかで上映された。

7) 2009年のアジアフォーカス・福岡国際映画祭と2012年の東京国際映画祭で上映された。



系小学校に入った、経済的に恵まれていない子どもたちの成長を描いている。ブリトゥン出身のアンドレア・ヒラタ (Andrea Hirata) が書いた自伝的な性格の強い、大ベストセラー小説 (2005年創刊) の映画化である。かつては栄えたスズ鉱山が斜陽化したというブリトゥン島の経済的背景が映画の中で重要な役割を果たしている。『虹の兵士たち』は大ヒットし、460万人もの観客動員を達成した<sup>8)</sup>。その続編が2009年封切りの『夢を追いかけて (Sang Pemimpi)』<sup>9)</sup>である。『虹の兵士たち』に登場した2人イカルとアライの高校時代から、都会での生活までを描いている。2人は最後は夢だったバリの留学する。この映画では、高校生のアライが憧れの子の気を引こうとする場面で、この地方に住むムラユ人独特のパントゥン (pantung) という四行詩が使われている。

この2作は商業的に成功を取めたが、その後、2人が撮った映画は、どちらかといえば、プロデューサーとしてのミラ・レスマナの考えよりも、リリ・リザ監督の作りたいという気持ちが表面に出た作品が続く。2012年封切りの『ティモール島アタンブア39℃ (Atambua 39°Celcius)』<sup>10)</sup>は、西ティモールのアタンブアを舞台にして、東ティモール難民の家族を描いた、半分ドキュメンタリー的な映画である。プロの俳優が出演している訳でなく、現地の人が出て、インドネシア語ではなく、かれら自身の母語であるテトゥン語が使われていて、そういう意味では日本人だけでなく、インドネシア人の観客にとっても分かりづらい作品である。リリ・リザ監督が、2013年のアジアフォーカス・福岡国際映画祭で語っていたように、停滞状況にあるインドネシア映画界において新しい方法に挑戦してみたかったという気持ちがあるようだ<sup>11)</sup>。

前作と同様に現地の人が出ているが、ある程度、興行面も考えて製作された作品が、2013年に封切られた『ジャングル・スクール (Sokola Rimba)』<sup>12)</sup>である。

スマトラ島ジャンビ州のジャングルを舞台に少数民族オラン・リンバ (森の民) に読み書き計算を教えようとしたNGOの女性活動家ブテット・マヌルン (Butet Manurung)<sup>13)</sup>の実話をもとにした映画である。不法伐採者によって生活圏を侵食されるオラン・リンバの姿を描き、また環境NGOの独善性を問う映画にもなっている。

ミラ・レスマナとリリ・リザがプロデューサーを務めて、東ヌサ・トゥンガラ州のスンバ島で撮影されたのが、2014年に封切られた『黄金杖秘聞 (Pendekar Tongkat Emas)』である。この映画については、あとで詳しく紹介する。

## 2 インドネシアにおける地方文化の「再発見」

インドネシアは2000年代に入って経済成長が著しい。とくに2004年から10年間続いたユドヨノ大統領が政権を率いていた時期は、経済成長率が6%前後を安定的に推移していた [東方 2015: 189]。その結果、1999年以降、貧困者比率は下がり、2014年は11.3%になっている [東方 2015: 186; 205]。インドネシア全体で人々の生活が豊かになり、モールなどの都市的な消費文化がさらに発展し、ジャカルタやスラバヤなどの主要都市だけでなく、地方都市にも広がっている。さらに、経済成長の恩恵に直接触れていないような僻地の村でも、人々の生活水準は確実に上昇している。たとえば、『黄金杖秘聞』のロケ地となった東ヌサ・トゥンガラ州のスンバ島の村々でも、1980年代後半でも馬に乗った村人をよく見かけたが、近年はバイクに乗る若者が増えている。また、公共の電気が使えないような地域でも、携帯電話を使ってコミュニケーションをとる村人が出現している。もともと文化的多様性や経済的格差が顕著なインドネシア社会にも、経済発展はある種の均質性をもたらすようになっている。

インドネシアの経済成長を背景にして、華やかで洒落た都市環境に暮らす若者を主人公とする恋愛映画が『ビューティフル・デイズ』(2002年)の大ヒット以来、数多くインドネシアで製作された。たとえば『エッフェル塔で恋に落ちる (Eiffel...I'm in Love)』は2003年に封切られ、大ヒットした青春映画である [小池

8) 2011年の時点でインドネシア映画の観客動員数の4位といわれる。1位が『ジュラングン (Jelangkung)』(570万人)、2位が『ポチョン2 (Pocong 2)』(510万人)で、3位がすでに取上げた『ビューティフル・デイズ』(490万人)である [Fetra 2011]。

9) 2010年9月17日にアジアフォーカス・福岡国際映画祭のオープニング作品として上映され、さらに2012年の東京国際映画祭でも上映された。

10) 2012年の東京国際映画祭で上映され、さらに2013年のアジアフォーカス・福岡国際映画祭でも上映された。

11) 2013年9月16日の映画上映後の質疑応答でリリ・リザ監督が語った話。

12) 2014年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。

13) プリシア・ナスティオン (Prisia Nasution) がブテット役を演じている。この女優は、イファ・イスファンシャが監督を務め、2013年のアジアフォーカス・福岡国際映画祭で上映された『聖なる踊子 (Sang Penari)』で主役を演じ、さらに『黄金杖秘聞』ではチュンバカの若いころを演じている。

2005b]。金持ちの女子高生とフランスから一時帰国した青年との恋愛を描いている。このようにジャカルタの映画製作会社がジャカルタやバンドンなど都会に住む若者を主人公とした映画を撮るのが、インドネシアで主流となった。

その一方で、本稿で取り上げているミラ・レスマナとリリ・リザのように、多様な地方の文化を見直す動きも進んでいる。地方から切り離され、生まれてからずっと都市部で暮らす人々が増えていく一方で、かれらはインドネシア各地の自然や文化の魅力を再発見するようになってきている。ただし、インドネシアの経済成長と軌を一にして、文化の均質化や開発の進展による自然破壊も確実に進んでいる。ちなみに、日本では1973年まで続いた高度経済成長期の末期、1970年から「ディスカバー・ジャパン」という国鉄のキャンペーンが展開され、観光という形で地方の「美しい」自然と文化に目を向ける動きが出て来た。もちろん言うまでもなく、経済成長期には多くの公害問題も勃発し、各地で自然破壊も深刻化した。

ミラ・レスマナとリリ・リザが地方に目を向けた映画を作るようになってきているのは、このようなインドネシアにおける「地方再発見」という潮流と関係している。2人の発言から、その経緯を考えてみよう。2010年9月にアジアフォーカス・福岡国際映画祭の一環で開催された「知られざる国、インドネシア映画の魅力」というシンポジウムで、ミラ・レスマナはなかなか良質な映画を作りづらいインドネシア映画界の現状を嘆き、「もちろんインドネシア映画のなかで、コメディでもホラーでも、とても質が良いものがある。しかし、低予算で手早く作った映画が多すぎる。またジャカルタで作られた映画ばかりなので、私たちはジャカルタの外で映画を作りたい。今後、東ティモールやパプアで映画を作りたい」と述べた。

さらにリリ・リザは、2015年9月の『クルドサク』に関するシンポジウムで、「インドネシアでは中央集権的だった。映画製作の資金はジャカルタだけにあった。東部インドネシアで映画製作を目指す若い人たちに機会を与えたいと考えている。『クルドサク』では「西洋と東洋の対立」(West vs East)がメインテーマだった。しかし、その後、自分たちのアイデンティティを考えるようになり、インドネシアの多様性(diversity)を考えるようになった」と述べている。

ミラ・レスマナとリリ・リザ作品の他に、スラウェシ・ワカトビ県の漁村が舞台となる『鏡は嘘をつかない

(The Mirror Never Lies)』(2011年)がインドネシアの地方を描いた映画として挙げられる[小池2011]。これはスラウェシ島南東部ワカトビ(国立公園に指定されている)の豊かな自然を背景に海洋民バジヨの母と娘の関係を描いている。海の上の杭上家屋で生活するバジヨの村で撮影され、インドネシア語だけでなく地方語(インドネシア語の字幕が使用)も使われ、リアルな作りになっている。主役も含め登場する子どもは、プロの子役ではなくすべて現地の子どもたちが演じている。監督のカミラ・アンディニ(Kamila Andini)は有名な映画監督ガリン・スグロホの娘で、彼女の第一回監督作品である。環境汚染とかバジヨの村に進入して来る近代化というテーマをあえて避け、それをまったく意識化させることなく、父親を慕い続ける娘と母親の葛藤というよくあるテーマで映画を撮っている。その点で、スズ鉱山の衰退というブリトゥン島の歴史をしっかりと描いた『虹の兵士たち』と『夢を追いかけて』と、まったく時の流れが止まったかのようなバジヨの村を描いた『鏡は嘘をつかない』とは対照的である。

### 3 スンバ島を舞台とした『黄金杖秘聞』

#### (1) スンバ島の自然と文化

ミラ・レスマナとリリ・リザがプロデューサーとして関わっている『黄金杖秘聞』を取り上げ、ロケ地となったインドネシア東部に位置するスンバ島の景観と文化がどのように映画のなかで描かれているか考えた。監督は、2013年のアジアフォーカス・福岡国際映画祭で上映された『聖なる踊子(Sang Penari)』でも監督を務めたイファ・イスファンシャ(Ifa Isfansyah)である。

舞台となったスンバ島の概略をまず説明する[小池 2005a]。スンバ島は、インドネシア東部を東西に広がる小スンダ列島の中の1つの島で、バリ島とティモール島のほぼ中間に位置する。スンバ島は行政上、東ヌサ・トゥンガラ州に属し、東スンバ県と、西スンバ県など3つの県に分かれる。島の面積は、11,311平方キロメートル(四国の約5分の3)で、人口密度が低く、島全体で総人口はわずか約74万人(2014年)である[Badan Pusat Statistik Provinsi Nusa Tenggara Timur 2015: 49]。スンバ島全体が乾燥した地域であるが、とくに東スンバは非常に乾いている。土壌はおもに石灰岩質のため、農業に適さない草原が広がっている。東スンバにおいて水田は一部にみられるだけで、

生業の中心はトウモロコシや、イモ類、豆類の栽培である。そのため、東スンバ島の人口密度は1平方キロメートル当たり34人と、スンバ島のなかで最少である。いっぽう比較的雨量の多いスンバ島西部では水田耕作もひろく行われている。東西スンバともに草原を利用した家畜飼養が盛んで、馬のほか水牛・牛・豚・鶏などの家畜が飼育されている。このように厳しい生態環境のため、スンバ島はインドネシアのなかでも貧困が問題となっている地域である。

スンバ人は、インドネシアの多数派であるジャワ人とは異なる文化をもっている。その特徴の1つがマラブ(marapu)に対する信仰である。国家公認の宗教(agama)<sup>14)</sup>であるイスラームやキリスト教に対して、スンバ人はスンバ独自の信仰をインドネシア語で「マラブ教(Agama Marapu)」と呼んでいる。マラブは多義的な言葉であるが、一般に「祖先、祖霊」の意味で用いられる。インドネシア全体でスンバ島のように伝統宗教が現在まで存続している地域はほとんどない。とはいえ、スンバ全体で、「近代化」の具体的な現われとしてキリスト教徒に改宗するスンバ人が年々増加している。東スンバ島の統計によると、1986年に人口の37.6%を占めていた「その他の宗派(マラブ)」の信者が、2002年には17.5%になり、さらに2013年には14.2%にまで減っている[Kantor Statistik Kab. Sumba Timur 1987: 68; Badan Pusat Statistik Kabupaten Sumba Timur 2003: 164; Badan Pusat Statistik Kabupaten Sumba Timur 2015: 221]。

## (2) スンバで撮影された2つの映画

### ——映画とロケ地の関係性

本稿で取り上げるスンバ島で映画が撮影されたのは、『黄金杖秘聞』が初めてではない。インドネシアを代表する映画監督として世界的に知られているガリン・ヌグロホ(Garin Nugroho)<sup>15)</sup>の初期の作品『天使への手紙(Surat untuk Bidadari)』(1994年)<sup>16)</sup>もスンバ島で撮影されている[小池1998: 166-171]。レワというスンバ人の少年を主人公としてストーリーが展開する。母のイメージを求めつづけるレワと彼を優しく見守る女教師、さらに気に入った女性はその夫を殺してまで自分の妻にしようとする残虐な地元のボスが

おもな登場人物である。ボスは土地をめぐる争いからレワの父親も殺している。映画の後半で、少女の写真を撮ろうとしたレワのささいな悪戯から村と村の戦いにまで勃発する。最後に、レワはボスを殺して裁判にかけられてしまう。この裁判風景も、スンバの伝統衣装を着て銃を構えた警備の男性がいて、いったいどこの国の裁判所なのか分からない。

冒頭に巨石を曳く儀礼の映像が登場する。バックに流れるのは儀礼で使われるスンバ語である。ところどころに葬儀などスンバ独特な儀礼の実写映像が挿入される。レワが騒ぎを引き起こした場面はプレイ・ナタン(Prai Natang)という村<sup>17)</sup>で撮影された。この村は慣習家屋がそのままの形で残っている東スンバ島の中でも数少ない村落である。また、たんにスンバの伝統的世界だけが強調されるのではない。スンバに侵入してくる現代＝グローバルな文化も出てくる。スンバの草原を走るミニバスが大音量でロックを流している。これらはすべてガリン・ヌグロホがスンバで取材して見聞きしたものだろう。女性を手に入れようとしてその夫を殺したのも、じっさいに東スンバで起きた殺人事件をもとにしている。部分的には確かにスンバだ。しかし、全体として描かれているのはスンバではない。たぶんガリン・ヌグロホ自身、スンバを描くのがテーマではなかったと言うだろう。映画の冒頭にあるように、「ある時、ある所で」を舞台とした空想の物語である。監督にとってスンバは映画作りのための題材にすぎない。筆者の考えでは、残念ながら、『天使への手紙』は観客にスンバに対して良いイメージを抱かせるような映画になっていない。

『黄金杖秘聞』は、これまでミラ・レスマナとリリ・リザが作ってきた作品とはまったく異なり、インドネシアの伝統的な武術であるシラット(silat)を全面的に使ったアクション映画(film laga)である。プロデューサーを務めるミラ・レスマナが小さい時から大好きだったシラット物コミックの映画化とも言える作品になっている。シラットの師匠チュンパカ(Cempaka)がもっていた不思議な力を秘めた黄金杖(tongkat mas)をめぐる弟子同士の闘いがメイン・テーマとなっている。チュンパカを毒殺したビル(Biru)とグルハナ(Gerhana)によって持ち去られた黄金杖を取り戻そうと、ダラ(Dara)とアンギン(Angin)は闘いを挑むが、

14) 建国五原則パンチャシラ(Pancasila)の1つに唯一神への信仰が掲げられている。

15) ガリン・ヌグロホは1961年にジョクジャカルタで生まれた。

16) 1993年の東京国際映画祭のヤング・コンペティション部門で受賞している。

17) 東スンバ県カナタン郡(Kecamatan Kanatang, Kabupaten Sumba Timur)にある。

アングンは殺されてしまう。ダラは助けてくれたシラットの達人エラン(Elang)と力を合わせて、ビルとグルハナに向かっていく<sup>18)</sup>。シラット物の典型とも言える善と悪の闘いが展開される映画になっている。

上記の粗筋から分かるように『黄金杖秘聞』はスンバ島の景観のなかで、スンバではありえないシラットの闘いが繰り広げられる。現実のスンバ島ではなく、「とある国(Negeri antah berantah)」を舞台として話が展開する。この点について、プロデューサーのミラ・レスマナ自身、「私たちはロケ地を使い、スンバのいくつかのユニークさを借用しているので、この映画はちょっと違っている。私たちはこの映画でスンバ社会について語っているのではない。これはシラット映画であり、ストーリーは独自に作られた」と語っている[snd 2014]。この言葉から明らかなように、ガリン・ヌグロホの作品と違って、『黄金杖秘聞』はスンバ島がロケ地となっても、現実のスンバ社会と文化を描いているのではない。とはいえ、もともとミラ・レスマナのスンバ島への強い思い入れがあって、撮影地に選ばれたのである[Rita 2014: 19]。

背景となるスンバの草原の風景と青い空は、多くの観客をスンバ島に引付けるような美しい映像になっている。さらに、いくつかの場面のなかに登場する緋織やスンバの太鼓などスンバ的なアイテムも魅力的に描かれている。虹の翼(Sayap Merah)という武術グループの師範が住む家は、スンバ独特の具象的な模様が鮮やかに織りこまれた緋織<sup>19)</sup>の布で飾られているし、また黄金杖もスンバの布に包まれている。ただし、スンバ島が撮影地に選ばれた第一の理由は風景の魅力であって、スンバの文化が映画のなかに取り込まれたのは二次的なものであるという[Rita 2014]。

### (3)ロケ地としてのスンバ島

『黄金杖秘聞』のロケ地はスンバ島全域に広がっているのではなく、東スンバ県でのみ撮影された。撮影の前年に製作チームが島の東部から西部まで広くロケ地にふさわしい地域を調べ、いくつかのロケ地が候補として選ばれた。たとえば、スンバ島の西の端にある

ウエケリ湖(Danau Wekeri)という風光明媚な湖<sup>20)</sup>もロケ地の候補に挙がった[snd 2014]。しかし、最終的に、ロジスティックの点を考慮して、撮影チームが泊まる、東スンバ県の県庁所在地ワイングブ(Waingapu)から車で1~2時間で行ける範囲内で行くつかのロケ地が選ばれた。ただし、ワトゥ・パルヌ海岸(Pantai Watu Parunu)<sup>21)</sup>というユニークな形の岩がある海岸は、ワイングブから車で4時間以上かかるスンバ島の東端にあるが、ロケ地として使われた。

スンバ島全体がサバナ気候に属し、インドネシアのなかでも乾燥した地域として知られている。とくに東スンバ県はオーストラリアから吹いてくる乾いたモンスーンの影響を受け、4月から9月頃にかけての乾季はほとんど雨が降らず、非常に乾燥している。ワイングブが位置する東スンバ県の北海岸部は、まさにサバナ気候の典型で、川沿いに樹木が茂っているだけで、草原(サバナ)が一面に広がっている。乾季に上空をワイングブにある空港に向かって飛んでいると、まさに赤茶けた荒涼とした風景しか目に入ってこない。とはいえ、雨季に入ると、それが青々とした草原に変貌するのである。ところが、同じ県内でも、内陸部に入ると、スンバ島のなかでも比較的雨量が多く、木々が生い茂った山地部が存在する。このような乾燥した海岸部の草原と、内陸部の比較的湿潤で緑の多い景観の違いが映画のストーリーの展開にうまく活かされている。

シラットの闘いはおもに乾燥した草原で撮影されている。映画の最初に、シラットの師匠チュンパカと4人の弟子が暮らす家屋は、乾燥した草原のなかにある。住居の周囲に乾燥させたトウモロコシが数多くつるされているのは、スンバでよく見かける風景である。ビルとグルハナが毒を盛られて弱まったチュンパカから黄金杖を奪おうとする場面は、石灰岩だらけの草原で撮影されている。チュンパカの死後、黄金杖を求めて追いかけてくるビルとグルハナから逃げようとしたダラとアングンは、大きく深い穴<sup>22)</sup>のなかに落

18) チュンパカをベテラン女優クリスティン・ハキム(Christine Hakim)、ビルを最近多くのインドネシア映画で主演を演じるレザ・ラハディアン(Reza Rahadian)、そしてエランを『ビューティフル・デイズ』に出ていたニコラス・サプトラ(Nicholas Saputra)が演じるというように、現代のインドネシアを代表する映画俳優が出演している。

19) 腰機という原初的な織機を使って織る経緋(経糸のみを括りて染め分ける)である。

20) 南西スンバ県北コディ郡カレナ・ロンゴ村(Desa Kalena Rongo, Kecamatan Kodi Utara, Kabupaten Sumba Barat Daya)にあるウエケリ湖は、「天使のラグーン」(Angel's Lagoon)とある観光ブログに書かれているほど、風景が美しい観光地である。<http://marischkaprudence.blogspot.jp/2014/06/weekuri-lake-angels-lagoon-in-sumba.html>(2015年12月26日)確認。

21) 東スンバ県ウラ・ワイジェル郡ラインジャンジ村(Desa Lainjanji, Kecamatan Wulla Waijelu, Kabupaten Sumba Timur)に位置する。

22) この場面はカナタン郡ハンバプレン村(Desa Hambapraing, Kecamatan Kanatang)にある穴(jurang)で撮影された。筆者はこの穴のそばを通る道路を何度も車で走っているが、一度も穴の近くまで行ったことがなかった。

ちる。怪我を負ったダラはエランという武術に秀でた男性に助けられる。エランが住む村は、水に恵まれた環境にあり、女性が布を織り、落ち着いた雰囲気である。この村では、夜、水牛の皮を張った太鼓が叩かれ、スンバの伝統的な音楽を村人みんなが楽しんでいる。この平和な村の場面は、東スンバ県の内陸部にある地域で撮影された。一方、ビルとグルハナが、師匠チュンバカがダラとアンギンに殺されたと嘘をついて助けを求めたのは、闘技場を持つ、虹の翼という武術のグループである。この虹の翼の師範が住む村は、乾燥した海岸部のハハル郡(Kecamatan Haharu)にある村<sup>23)</sup>で撮影された。さらに、ダラとアンギンを捕まえに来た虹の翼の戦士たちによって、山のなかの平和な村が襲撃され、村人が逃げ落ちた先も木々に囲まれた水辺の静かな地域である。以上みてきたように、この映画全体を通して、動と静、闘いと平和、躍動と静寂、武術と芸能、乾燥と湿潤、海岸部と内陸部、草原と森林という二項対立がうまく使われている。

## おわりに

上で検討したように、同じくスンバ島をロケ地として使っているながら、この『黄金杖秘聞』とガリン・ヌグロホが監督した『天使への手紙』では、スンバ島の景観の使い方が大きく異なっている。『黄金杖秘聞』は、スンバ島の多様な風土を十分に理解した上で、乾燥した草原と湿潤な森林という対比を映画作りに巧みに活かしている。一方、ガリン・ヌグロホは、筆者からすれば、スンバ島の目立つ部分しか観ていないように思える。『天使への手紙』のなかで海岸部の草原だけが使われ、その乾燥しきった風景のなかで暴力性をもったストーリーが展開する映画になっている。

本稿の最後に、ミラ・レスマナとリリ・リザの作品にみられる地方の描き方を比較してみたい。地方の歴史的背景も含めて、ある地方とそこに生きる人々の姿を丸ごと描こうとするのが『虹の兵士たち』と『夢を追いかけて』のシリーズ、そして『ティモール島アタンブア39℃』である。これらの作品は娯楽性という点で対照的である。『虹の兵士たち』は娯楽性も考えて製作された映画で、登場する子どもたちが成長する姿に多くの観客が感情移入できるような話の展開で、商業的に

23) 東スンバ県ハハル郡のランバンガル村(Desa Rambangaru)がロケ地である。県庁所在地ワインガブから車で海岸沿いの道を西に向かって1時半程度で到着する。その途中に注21のハンプレイン村がある。

も成功を取めた。また、その続編の『夢を追いかけて』は、高校生になった3人のブリトゥン島での高校生活と初恋だけでなく、ジャカルタに出たイカルの経済的に厳しい生活も描いている。夢を見失ったようなジャカルタでのイカルの姿を描いていても、故郷で仲間たちと過ごした時間が成長の糧となっていることが良く分かるストーリーの展開である。それに対し、『ティモール島アタンブア39℃』は、アタンブアで暮らす東ティモール難民の苦悩をドキュメンタリーに近い製作方法描きだし、リリ・リザ監督の作家性が強く出た作品となっている。また『ジャングル・スクール』の場合は上記の作品とは違い、ジャンビ州のジャングルに生きる先住民だけでなく、子どもたちに文字を教えようと努力する女性活動家ブテットなど、良い意味でも悪い意味でも先住民に関わってくる外部の人間にも光を当てている。

このように、地方に生きる人々をおもに描き出そうとする上記の作品に対して、『黄金杖秘聞』はスンバの人々を描こうとするのではなく、スンバ島を舞台として展開されるシラットの達人たちの闘いがメインテーマとなったアクション映画である。とはいえ、映画の背景として登場するスンバ島の風土と文化の魅力を引き出すことに十分に成功している。今後、どのような形でミラ・レスマナとリリ・リザの2人が地方を描こうとするのか、次作が楽しみである。

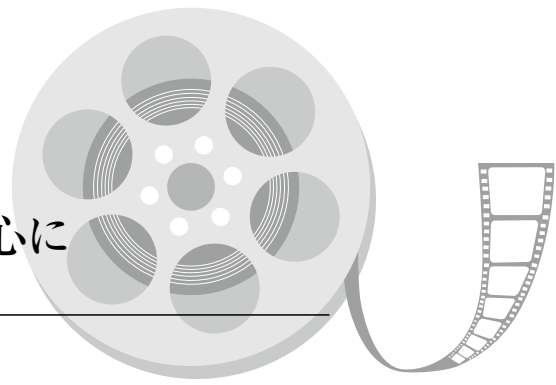
## 参考文献

- Badan Pusat Statistik Kabupaten Sumba Timur. 2003. *Sumba Timur dalam Angka 2002*. Waingapu: Badan Pusat Statistik Kabupaten Sumba Timur.
- Badan Pusat Statistik Kabupaten Sumba Timur. 2015. *Sumba Timur dalam Angka 2015*. Waingapu: Badan Pusat Statistik Kabupaten Sumba Timur.
- Badan Pusat Statistik Provinsi Nusa Tenggara Timur. 2015. *Nusa Tenggara Timur Dalam Angka 2015*. Kupang: Badan Pusat Statistik Provinsi Nusa Tenggara Timur. (<http://ntt.bps.go.id/Publikasi/view/id/49>, 2015年12月26日確認)
- Fetra Hariandja. 2011. “Dongkrak Film, Abaikan Moral”. *okezone.com*. (<http://archive.is/vdQj>, 2015年12月20日確認)
- 東方孝之 2015 「ユドヨノ政権期経済の評価:所得と雇用、格差の分析」川村晃一編『新興民主主義

- 大国インドネシア——ユドヨノ政権の10年と  
ジョコウィ大統領の誕生』アジア経済研究所。
- Kantor Statistik Kab. Sumba Timur. 1987. *Sumba Timur dalam Angka 1986*. Waingapu: Kantor Statistik Kab. Sumba Timur.
- 小池誠 1998 『インドネシア——島々に織りこまれた歴史と文化』三修社。
- 2005a 『東インドネシアの家社会——スンバの親族と儀礼』晃洋書房。
- 2005b 「生き返ったインドネシア映画：青春映画の大ヒット」『インドネシア・ニューズレター』52: 39-42。
- 2006 「愛だけでなく政治も語り始めたインドネシア映画」『インドネシア・ニューズレター』55: 42-45。
- 2007 「映画を通してアジアに迫る：インドネシア映画の現在」『アジア遊学』100: 67-70。
- 2010 「愛、結婚そして宗教：ラマダンに観たインドネシア映画」『インドネシア・ニューズレター』70: 2-9。
- 2011 「中央が描くバジヨの人びと」『インドネシア・ニューズレター』76: 2-10。
- Rita Triana Budiarti. 2014. *Pendekar Tongkat Mas: Behind the Scene*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Snd. 2014. “Mira Lesmana Meskipun Film Terbarunya”. *Waikabubak News*. (<https://www.facebook.com/WaikabubakNews/posts/645461362181293>, 2015年12月26日確認)

# 『黄金杖秘聞』に関する一考察

## シラット、小説、コミックと映画との関連を中心に



福岡 まどか

### はじめに

『黄金杖秘聞』(Pendekar Tongkat Emas)はシラットをもとにしたアクション映画(*film silat*)とされている。まず留意する必要があるのは、この映画におけるシラットは必ずしもインドネシアのものでなくむしろ香港映画の武術であるという点である。インドネシアには各地にシラットと呼ばれる武術のジャンルが見られ、地域ごとにさまざまな特徴がみられる。一方でインドネシア映画の歴史の中でアクション映画製作にあたって直接採用されたのはインドネシア独自のシラットというよりは香港映画の武術である場合が多い。今回の考察対象である『黄金杖秘聞』においても実際の戦いの中の振付は香港映画の振付師による武術がメインとなっている<sup>1)</sup>。だがこの映画の製作にあたって重視されたのは、シラットのコミックに体现されたシラットの哲学(*filasafah*)や精神性、そしてその技の継承という側面であった。実際の振付は他地域のものが採用されているとしても、哲学や精神性をともなう力に対する考え方や師匠から弟子への技の継承などの面でインドネシアのシラットとの関連も深いと言えるだろう。そしてシラット映画一般、また映画と関連の深いシラットの小説やコミックなどを考察するにあたって、インドネシアのシラットの特徴について概観しておく必要はあると考える。それは映画人、小説家、コミック作家の中にインドネシアのシラットを学んでその手法を創作に活かしたケースが見られるためである。シラットは後述するように単なる身体技法の枠組みを超えて精神性や哲学を体现する重要な武術のジャンルとされている。その点で、香港映画におけるシラットやシラットを題材とする小説・コミックとインドネシアの伝統的シラットとの共通点も多く見られると考えられる。

以下に護身術シラット、シラット小説とコミック、

1) この映画においては香港から武術の振付師Xiong xin xinを招聘して振付がなされた。

シラット、小説、コミックと映画との関連、黄金杖秘聞のインドネシアにおけるレスポンスの諸点について考察する。

### 1 護身術シラット

インドネシアには各地に護身術のジャンルがある。これらは地域ごとに異なった名称で呼ばれることも多く、西スマトラではシレック(*silek*)、バリではマンチャック(*mancak*)、ジャワではペンチャック(*pencak*)などという名称が用いられている。このような各地域の伝統が現在のような「ペンチャック・シラット(*pencak silat*)」というジャンル名のもとに統一されたのは、1948年のインドネシア・ペンチャック・シラット協会の最初の会議においてであったとされる[Wilson 2002: 1-2]。現在まで西スマトラ、西ジャワ、中部ジャワ、ブタウィなどをはじめ多くの地域の様式が知られている。国内には800を超える流派(*perguruan*)が存在するとされている[水上 2006: 152]。これらの中には護身術をメインとするものもあれば、舞踊としての側面を重視するものもあり、また身体の動きよりも精神面を鍛えることを重視するものもある[水上 2006: 152]。シラットの起源については諸説が見られ、8世紀ころにインドから伝来した武術がもとになったという説も見られる(cf. [Pauka 1998: 27])。

筆者が学んだ西ジャワでは、舞踊としての側面が強調されるペンチャ・シラット(*penca silat*)がさかんであり、国立芸術大学の舞踊専攻科でも教授科目となっていた<sup>2)</sup>。通常、シラットの戦いの部分を「実」(*buah*)と呼ぶことが多いが、一方でシラットの美しさである「花」(*bunga/estetis*)を重視することもあり、西ジャワでは比較的この「花」の側面が重視されてきたと言えるだろう。結婚式や割礼などの祝い事に際しても舞台

2) 西ジャワでは通常、ペンチャ・シラット(*penca silat*)と表記される。国立芸術大学(STSI)バンドン校では舞踊専攻科の教科としてペンチャ・シラットが教えられている。



上で上演されるケースも見られる。西ジャワでは、ゴング、2台の太鼓、タロンベットと呼ばれるチャルメラの演奏とともに護身術の型を表現する。最初の部分は音楽のリズムと呼応した拍節的な型の動きが見られるが、演技の後半部分になると音楽の拍節もフリーリズムとなり、そこでは身を守り相手を攻撃する実際の戦いを模した動きが披露されることも多い。西ジャワでは (*seni bela diri*, 護身の芸術) と表現されることが多く、諸派による違いはあるものの、芸術大学舞踊専攻の教科では芸術の部分が強調されていた。シラットは西ジャワの人形劇の中で人形(特に道化役の人形チェポット)によって演じられることが多く、また1970年代の終わりに創作された新しい舞踊のジャンルであるジャイポンガンの基礎ともなった<sup>3)</sup>。このように芸術としての側面が強調されているのは西ジャワのブンチャック・シラットの特徴であるだろう。

一方で1973年には国内の体操競技会で1つの種目として位置づけられるなど、競技スポーツとしての側面が強調されるケースも多い。国内のみならずシラットは国際的にも広がりを見せて国際試合も行われている。日本においても1996年に日本ブンチャック・シラット協会が設立されて、インドネシアの複数の流派の武術が継承されている。競技スポーツとしての普及は1970年代から始められたとされる[水上 2006: 152]。インドネシア国内では現在各地にシラットの教室があり、学校などでも教えられている。各流派の特徴を差異化した教材も見られる一方で多くの流派の様式を融合して教授用に考えられた教材なども見られる。

伝統的にはシラットは男性の武術のジャンルとしての位置づけが主であることが多い。女性の演者もいるものの西ジャワでも男性の演者が圧倒的に多く存在していた。各地で男性にとって一人前の男性の証として「男らしさ」を示すための位置づけも見られる。19世紀まではバタビア近郊で男性が求婚する際にシラットを演じる必要もあったとされている[Bonneff 1998: 113]。この他に西スマトラのミンカバウにもシレック(*silek*)と呼ばれる護身術舞踊がある。パウカによる研究の中では、男性が成長するうえでシレックを学ぶことが一人前の男性の証として重視されてい

3) ジャイポンガン(*jaipongan*)は民俗舞踊クトゥック・ティルとブンチャ・シラットを基にして1970年代終わりに新たな芸能ジャンルとして創作された。その後、1980年代のカセットテープ産業の興隆とともに各地でポピュラーになった。現在の西ジャワの人形劇の中では、道化役者の人形の見せ場の1つとしてブンチャ・シラットあるいはジャイポンガンが披露されることが多い。

ることが記述されている(cf. [Pauka 1998])。こうしたことから各地で土地の英雄神話との結びつきも見られる。このように伝統的には男性主導のジャンルであると考えられるが、後述するシラット小説やコミックの中では女性闘士の活躍を描くものもある。『黄金杖秘聞』の中でも女性師匠から女性の弟子への継承をめぐる物語が見られる。

シラットの実践の中で重視されるのは、攻撃をかわし自分の身を護り相手を倒すわざとなる。その際にテクニックだけでなく精神性を伴う強さが重視される。この精神性は *jiwa* と呼ばれている。精神性をともなった場合のみ技術や武力が有効であるとされ、道義をわきまえ欲望を抑制し勇気があることなどが達人の条件となる[Bonneff 1998: 112]。こうしたわざにもなう精神性が物語という形で体现される場合には、善と悪との戦いという設定の中で正義と高潔さをともなって相手を倒すための力が発揮されることになる。力に付随する精神性は後述の超自然的力とともにシラットの哲学として重視される。

次に重要な要素は、精神性を伴うわざや強さは師匠から弟子へ継承されるものという点である。道場において師匠から技とともにこうした精神性を伝授されるという伝承の形態が多い。

シラットの実践においては武器を持たず素手で演じる流派もあるが、流派によっては武器の使用が技の獲得の重要な部分となるケースも見られる。『黄金杖秘聞』に見られる武器は杖であるが、その他にもクリス(*keris*)と呼ばれる短剣、ゴロック(*golok*)と呼ばれる刀などをはじめ多くの武器が使用される。また舞踊としての側面が強調される西ジャワのブンチャック・シラットにおいては扇なども頻繁に使用されている。特定の武器が重要な流派においては、師匠から前述のわざや精神性に加えて真の継承者として武器や何等かのモノを引き継ぐケースもみられる。武器は戦いのために必要なだけでなく、こうしたわざを継承する中で真の継承者の重要なアイテムと位置づけられている。また武器は超自然の力を生み出すモノにもなり得る。『黄金杖秘聞』の中では、高潔な戦士が訓練を経て正統な継承者の証としての杖を用いて初めて達成できる特別な術が焦点となっていた。このように武器が術を作り出すのに必要となるケースもある。

多くの道場では、技術的訓練に加えて瞑想、断食などの実践も重視される。ウィルソンは、型の反復的記憶を通した身体のトレーニングである *olah raga* の

段階から直観的知識を得る *olah rasa* の段階へ至り、持続的な訓練によって最終段階である *olah jiwa* に至り、そこで「洗練された力」(*tenaga halus*) を得て己を知る完全な知を得るに至るプロセスを記述している [Wilson 2002: 140]。このように習得のプロセスの中で己を知るに至る道は「シラットの哲学」として重視されている側面である。

わざの習得プロセスの中では精神 (*jiwa*) をともなった術 (*ilmu*) の獲得が重視され、その延長としてしばしば呪力との結びつきも見られる。修行を行い、精神性をともなった技を獲得した達人は超人的力を獲得するケースも多い。これらには、離れたところから敵に打撃を与える (*ilmu si kontak, gayueng angin*)、身体を浮かせる (*ilmu meringankan tubuh*)、相手の力を奪う (*kebal*)、石などを手で割ることができる、などがあるとされている [Pauka 1998: 32] [Bonneff 1998: 113]。ジャワ島ではクバティナンと呼ばれる神秘主義の教団との結びつきも見られる。超人的力をともなう技は、良いことに使う場合には白い流派 (*aliran putih*) とされ、悪事に使う人々は黒い流派 (*aliran hitam*) とされており、物語の中では白と黒との対決が主要な筋立てを構成する。

このようにシラットの特徴は、戦いの技術に加えてテクニックにともなう精神性、修行を通じた力の獲得、超人的力の存在、師匠から弟子へのわざの継承、などが挙げられる。そして力の獲得やわざの継承のプロセスの中で、『黄金杖秘聞』における杖のように何らかのアイテムが実際の戦いの中でもまた象徴的な意味の上でも重要な役割を果たしていると言える。

## 2 シラット小説

インドネシアではシラットは実技だけでなく書物を通して広く知られてきた。特にその中でも小説とコミックが重要なメディアとなっている。筆者は現段階で小説とコミックについての詳しい調査を行っていないため、以下に主として先行研究の検討を通してこれらの書物について考察してみたい。

書物におけるシラットはインドネシア各地のシラットに限らずより広い意味での武術であり、海外特に香港や台湾の小説や映画の中の武術を指す。前述のようにシラットの中では戦いととも精神性や哲学が重視され、このことは他地域を起源とする広義のシラットにおいても共通する重要な要素となる。そして

物語が創られる場合には、善を重んじる高潔な精神性をもつ勇士が悪の側の戦士を倒して勝利を手にするという勧善懲悪の筋立てとして、こうした精神性や哲学が体现される。さらに超人的力の獲得、修行を通じた精神の鍛練、師匠から弟子への技の継承などの要素がそこに加えられて厚みのある物語世界が形成されていく。

シラットを題材とした小説はインドネシアで1950年代以降にポピュラーになったジャンルである。シラット小説は現地では *cerita silat* (略称 *cersil*) と呼ばれ、直訳すると「シラットの物語」を意味する。文字で書かれた物語ではあるが挿絵画家による多くの挿絵も入っていた。

これらの小説には以下の2つの種類が見られた。第一は台湾や香港の物語の翻訳である。これは完全な翻訳の場合もあり、また現地化のプロセスを経た翻案もあった。第二はオリジナルの創作である。第一のカテゴリーの翻案と第二の創作においてもっとも広く知られている作家がコー・ピン・ホー Kho Ping Hoo (1926 - 1994) である。コーは1926年にジャワ島中部スラカルタに生まれた。プラナカン (*peranakan*) と呼ばれる華人系インドネシア人の家系の出身で、インドネシア語とオランダ語で教育を受けた。英語も理解していたが中国語の基礎はなかったとされる。1952年に文筆活動を始めるが、シラット小説を書き始めたのは1959年であった [Suryadinata 2012: 41-43]。『一刀打は愛を貫く』(*Kilat Pedang Membela Cinta*) など多くの作品を残した<sup>4)</sup>。特に彼の小説においては登場人物のセリフの中で分かり易く示されるシラットの「哲学 (*filosofiah*)」 [Sawega 2012: 9] が人々の心をつかんだとされる。またダイナミックな戦い、主人公が修行を経て達人として目覚めていくプロセス、超人的力の獲得、悪を懲らしめる描写 (社会批判)、意外な結末など、インドネシアの物語世界における常套的なパターンも効果的に用いられていた。コーはジャワの神秘主義であるクバティナン (*kebatinan*) の中の教団の1つであるスブド (*Subud*) を信仰していたとされている [Sawega 2012: 9]<sup>5)</sup>。スブドはクバティナンの全国教団の1つで、エクスタシー型の自己催眠のような経験

4) 以下に記す小説やコミックの日本語タイトルは、オリジナルのインドネシア語のタイトルの意味を考慮して便宜上つけたものである。

5) クバティナン (*kebatinan*) は内面を意味するバティンに由来し「内面の道」の意である。ジャワの神秘主義として知られ、現在までにさまざまな教団組織が見られる。

を通して神との接触を試みる実践重視の教団であるとされる〔福島 2002: 108〕。この論考の中で随所に「シラットの哲学」という言葉が登場するが、コーの小説においてはスブドの思想がその哲学の重要な部分を占めていたことが指摘されている〔Sawega 2012: 9〕。

中国語を習得していなかったため彼は中国のシラット小説を直接取り入れることはできなかったが、翻訳から中国のシラット小説の物語は熟知しており、歴史的な出来事、生活習慣、宗教など中国の歴史や文化についても造詣が深かったとされる〔Bonneff 1998: 115〕。スルヤディナタによればコーはインドネシア語版のシラット小説を多く読み香港映画と台湾映画を多く見ていた。これらの知識に独自の工夫を加えてコーは独特なインドネシア語版のシラット小説を生み出した〔Suryadinata 2012: 44〕。

インドネシアの主要都市における香港映画の普及はめざましく、インドネシア政府が国内に入ってくるマンドリン映画の数を制限していたにも関わらず1970年代から1980年代にかけて香港映画は特に人気があったとされている〔Kusno 2013: 198〕。スハルト体制下のインドネシアにおいて中国語の文書や中国語の使用が禁止されていた一方で、大衆文化を通して特にカンフーやギャングの中国的イメージが流布することは許容されていた。当時のインドネシアでは、スハルト政権のもとで華人に対して強硬な同化政策を施行し華人文化の表現を制限していた。クスノは、共産主義の思想の流入は禁止されていても大衆文化を通じた中国的イメージが流行することは許されていたことを矛盾的状况であるとしており、こうした矛盾の時代背景の中で生み出された大衆小説としてコーの作品を位置づけている〔Kusno 2013: 199〕。またコーが想像力と香港映画の助けを借りて儒教・仏教・道教の哲学に彩られた小説を生み出したとしており、スハルト時代に生まれ育ったインドネシア人にとって彼の小説が中国の歴史・文化・宗教に関するもっとも想像力に満ちた教育の情報源であったことを指摘する〔Kusno 2013: 201〕。

このような時代背景の中で香港映画がシラット小説の発展に与えた影響は非常に大きかった。そしてまた文化統制の政治力が働く中で大衆文化の流行と受容を通して新たなジャンルの創出が見られたプロセスを知ることができる。

コーの1981年の作品である『一刀打は愛を貫く』の中では、ジャワ島の歴史に存在したヒンドゥー王国マ

ジャパイトが舞台となっている。この作品は中国のシラット小説と同じような傾向が見られるが、物語の結末でコーはインドネシア人と中国人との結婚という結末を採用して人々に重要な教訓を示したとされる。こうした傾向は、20世紀初頭のプラナカンの小説によく見られたがシラット小説の翻訳には見られないものであったことが指摘されている〔Suryadinata 2012: 44〕。このようにコーの作品は翻案と創作を組み合わせたり方で生み出されていった。香港・台湾映画、シラット小説のインドネシア語訳などに影響を受け、そこにオリジナルの要素を加えて作られた独自のインドネシア版シラット小説は、コミック作家たちに影響を与え、さらに国産映画にも大きな影響を与えていった。

コーの他にも、ミンタルジャ、ヘルマン・プラティコ、ウイド・ウィダヤットなどの作家たちがインドネシア版シラット小説の興隆に貢献したとされている。ボネッフは、中国のシラット小説と同様に、インドネシアのシラット小説の中でもその独自の哲学や宗教的な要素が挿入され、特にヒンドゥー的な要素が顕著であったことを指摘する〔Bonneff 1998: 116〕。

シラット小説はインドネシアにおいて華人系住民のみならず「プリプミ」とされるインドネシアの人々にも広く受け入れられたジャンルであった〔Suryadinata 2012: 44〕。スルヤディナタによるとコーのシラット小説は一回に10,000部から15,000部が発行されて1か月で売り切れ、4～5年ごとに再版されていた。最も少ない発行部数でも6,500部であった。1960年代から1970年代には貸本を通して読む読者も多かったため、1冊の読者は概算で160万人ほどはいたとされる〔Suryadinata 2012: 44〕。

シラット小説の人気理由は、歴史小説との共通点がありながら、哲学があり恋愛があり戦いがある点とされる。善と悪の戦いがクローズアップされて最終的には高潔な精神を持つ善の側が勝利するという展開が見られる。シラット小説は人々を魅了し、ファンタジーの世界へ人々をいざなうものであった。スルヤディナタは、シラット小説にはインドネシア文化との共通点が多く見られ、中国の物語にインドネシアの文化的要素を巧みに融合したことで多くの読者を勝ち得たのではないかと分析している〔Suryadinata 2012: 44〕。当時の副大統領でもあったジョグジャカルタの王スルタンハメンクブウォノ9世をはじめ、多くの政府高官がシラット小説やシラット映画を愛好してい

たことも知られている。

### 3 シラットのコミック

小説と並んで人々に広く愛好されたのがシラットのコミックである。ボネッフによるシラットのコミックについての記述によると、1954年に最初のコミック *Si Djin Koei* が創作された。そして1965年頃にも *Bukit Angin Kuning*, *Pendekar Piatu* などの作品が見られる。スマトラ島メダンの伝統的物語を題材とする作品 *Tjindur Mato*, *Pendekar Sorik Merapi*, *Tambun Tulang* なども見られ、1966年頃には *Rasho* という侍の物語も創られていた [Bonneff 1998: 119-120]。シラットのコミックは1968年頃からさかんになり、その背景には香港映画、台湾映画、日本映画の影響があったとされる [Bonneff 1998: 119-120]。これは前述のシラット小説と同様の現象であるだろう。そしてまたシラット小説もコミックの源泉となった。コー・ピン・ホーの小説や『ジャンパン』(*Si Djampang*)のシリーズを作ったザイディン・ワハブ(Zaidin Wahab)の物語もコミックの土台として使われていたとされる。有名な作品としてはガネス(Ganes TH)による『幽霊洞窟の戦士』(*Si Buta dari Gua Hantu*)などが挙げられている [Bonneff 1998: 119-120] [Kristanto 2005: 78]。この物語は、「白い鷹」道場の戦士バルダ・マンドラワタが恋人や父親や同志たちを悪の戦士によって奪われ自らも目の光を失うという悲劇を抱えながら正義のために戦う戦士の物語として知られている。

多くのコミックは小説を土台としており、ボネッフによると中国のシラット小説のインドネシアにおける影響は非常に大きく、第二次世界大戦前から新聞などのメディアにおける連載や書籍の出版を通してこれらの物語は多くの人々に愛好されていた [Bonneff 1998: 15]。ボネッフは香港映画や台湾映画から着想を得て創られたコミックの中の物語が現地化していったプロセスについても記述している。たとえばガネスは、『幽霊洞窟の戦士』の舞台をスンバワ島に設定して物語を創作するに先立って島の慣習について調査を行ったとされている。またトゥグ・サントサ(Tugu Santosa)も歴史的整合性を重視し、コミックに描く衣装や武器の時代考証を行ったとされる [Bonneff 1998: 121]。コミック作家の中にはシラットを学んで究める人もおり、作品を作るためにシラットの実演者にアドバイスを求める人もいたことが指摘されている

[Bonneff 1998: 121]。これに加えて後述するようにコミック作家の中には実際にシラットを習得していたケースもあった。このようにシラット小説やコミックは1960年代から1970年代には主要な視覚的メディアであり、インドネシアのシラットを含む武術全般を上演とは違う形で劇的に視覚化する重要なメディアであったと考えられる<sup>6)</sup>。

シラットのコミックは1970年代から1980年代にかけて多くの人々に愛好されていたジャンルであった。シラットのコミックが人々の人気を勝ち得た理由について同じ時代に親しまれていたワヤンのコミック (*komik wayang*) (cf.[福岡 2009])と比較しながら以下に考察する。

まずシラットというジャンルが汎インドネシア的であるという点が挙げられる。地域差も流派による違いもあるものの、ワヤンのコミックの源泉となっている影絵や人形劇などがジャワ島とバリ島に限定された芸術であることに比べればより広範に流布するジャンルであると言える。特にシラットはマレー世界の武術としての位置づけもあり、その点ではナショナルな枠組みを超えて知られているジャンルである。また香港や台湾の映画や小説におけるシラットも広く親しまれており、人々が想定するシラットの枠組みは非常に広い範囲に及ぶという点が挙げられる。したがってシラットのコミックとはこれらの広い範囲に及ぶシラット全般を題材としており、読者層もさまざまな興味・関心をもつ人々から構成されていた。この広い意味でのシラット全般に見られる特徴として、力というものが武力や技法のみならず精神性や哲学をとまなうものという共通の認識が見られる。こうした前提に基づくと、登場人物たちの超人的力の発揮などの要素は人々に受け入れられ易く、主人公のわざと心の成長過程に共感が持ちやすいのではないだろうか。

またシラットのコミックに見られる常套的なストーリーのパターンとしては、悪者を倒す勧善懲悪の筋立てが見られる。ワヤンの物語が非常に入り組んだ複雑な人間関係と因果関係の上に成り立っているのに対して、シラットのコミックの分かり易くパターン化された構成も多くの人々を惹きつけたと考えられる。この部分に関しては、主人公が最終的には悪者を倒すという筋が抑圧された庶民にとって不満の発

6) インドネシアにおけるテレビの普及は1970年代終わりから1980年代にかけてであった。1960年代から1970年代にかけての主要な視覚的メディアとしてコミックは重要な位置づけを持っていたと言える (cf.[福岡 2009])。

散の場となっていたことも指摘されている [Bonneff 1998: 118]。

さらに宗教との関連もインドネシアにおける大衆化を考える際には重要であると考えられる。伝統的なワヤンが多くの場合、ジャワ神秘主義を体現するジャンルとしてとらえられているのは対照的に、シラットはイスラームの宗教実践の中でも用いられてきた。シラットの中で発揮される超自然的力の存在はジャワ神秘主義とも共通する要素があり、先に述べたコーピン・ホーのようにクバティナンの思想をシラット小説を通して体現した作家もいたことは事実である。だがシラットの実践の中にはイスラーム寄宿塾であるプサントレンなどでイスラームの聖典コーランやハディースの章句の一部を唱えながら演じるケースも見られることが指摘されている [水上 2006: 152]。すべてのケースに当てはまるわけではないが、寄宿塾でシラットの実践が行われるケースもあるという現状に鑑みると、シラットの実践は宗教上の立場からも比較的受け入れられやすいと考えられる。

『黄金杖秘聞』はシラットのコミックに着想を得た作品とされている。プロデューサーのミラ・レスマナはシラットのコミックの愛好者であり、特にコミック作家ヘンキー (Henky) の作品を愛読していた。この作品はミラ・レスマナと共同プロデューサーのリリ・リザ、また監督のイファ・イスファンシャとその友人である作家エディ・チャヨノがそれぞれのアイデアに基づくあらすじを持ち寄ってストーリーを構成し、セノ・グミラ・アジダルマが完成させた。ミラ・レスマナによれば、ヘンキーの作品のひとつである『さすらいの笛吹き戦士』(Pendekar Seruling Gembala) がもっとも内容の近い作品のようである。ミラは10年前からこの作品を映画にしようと試みたが思うような結果が出ず、今回の物語はその理想を継承しつつもゼロから構成することを心掛けたという [Miles Production 2014: 30]。残念ながら筆者はヘンキーの作品を実際に読んだことがなく、映画の内容とコミックの内容とを対応させて分析することは現時点では難しい。だがミラ・レスマナによるとヘンキーのコミックをはじめとしてシラットのコミックに見られる「哲学」が映画の製作プロセスにおいては重要な要素であった。ヘンキーの活動軌跡もたどりつつこの「哲学」について以下に検討してみたい。

『黄金杖秘聞』に関する製作記録の中では、「シラットのコミックに描かれる世界は政治の世界のよう

ある。人間模様があり、支配欲が見られ、そして正義の名のもとに立つ英雄が見られる。現在の見方では彼はバットマンやスーパーマンの世界におけるスーパーヒーローであるだろう」(中略)「シラットの物語には、秘められた罪、支配力を得ようとする欲望、裏切りと報復が見られ、そのすべての裏に隠された哲学がある。この物語は我々の現実ととても近い。これがシラットの物語のすごさである。」と記されている [Miles Production 2014: 10-12]。

この文章を読むかぎりでは、ここで「哲学」とされているのはそれぞれの登場人物の技や物語における行動の背後にある思想や思惑のようなものであると考えられる。そしてこうした登場人物の織りなすドラマ性が映画化に適したものであり、それにダイナミックな戦いの要素が加わることで視覚的にも見ごたえのある映像が実現されたのだと考えられる。

『黄金杖秘聞』の中では高潔な2人の戦士が心を合わせて黄金杖を使うことで「大地を囲う技」(*jurus melinkar bumi*) と呼ばれる無敵空間を創り出す技が描かれる<sup>7)</sup>。男女2人の戦士が悪に対峙すべく心を1つにして修行に励み、悪の戦士と対戦する際に杖から強力な力が発揮されるという描き方になっている。テクニックのみではない高い精神性を伴う力の重要性がクローズアップされていることは、前述のシラット小説に見られる要素とも共通点が見られる。またここでは黄金杖の力もクローズアップされる。この杖は神秘的力を宿す武器とされる。制作記録には「最終的にこの杖が武器という機能の裏に哲学を備えた黄金杖であったことが明らかになる」と記されている [Miles Production 2014: 17]。

この記述における「哲学」は、遣い手の高潔な精神性と高いテクニックを持ってこそ発揮される超自然的力を指していると考えられる。これらのことから、『黄金杖秘聞』における「シラットのコミックにおける哲学」とは、登場人物たちの思想と映画の中で繰り広げられる共感、対立、裏切り、愛などの人間模様のドラマでもあり、またその中で高い精神性に裏付けられた技をもって杖が発揮する超自然的力でもあると考えられる。

このように精神を伴う力の存在が黄金杖のような武器を通して描かれていくことがヘンキーのコミッ

7) この技の具体的な内容についてはやや不明な点もある。字義通りに解釈すれば大地を囲うようにして無敵空間を作り出すことを意味しているようであるが、実際の映画での描写では杖が丸太を打ち砕く強い力を発揮する場面が見られる。

クの影響によるものかどうか、という点については今後の検討課題としていきたい<sup>8)</sup>。

以下にミラ・レスマナの愛好していたコミック作家ヘンキーの活動軌跡と作品の特徴を概観してみたい。なおヘンキーに関しては文献資料が見つからなかったため、コミック愛好者ヘンリー Henryによるインターネット上の記事を参照した<sup>9)</sup>。

ヘンキーは1949年に中部ジャワのパティに生まれ、1998年に亡くなるまでに多くの作品を生み出した。特によく知られているのはジャカ・トゥアック(Jaka Tuak)のシリーズである。長髪で胸をはだけた若者がヤシ酒の入った水甕を常に携えているのが特徴のこのシリーズは1971年に始まり、多くの人々に好まれたとされている。その他にも『放浪戦士クスタ』(Pengemis Kusta)などのシリーズも知られている。前述の『さすらいの笛吹き戦士』はこのシリーズの作品とされている。

ヘンキーは物語に関しては香港や台湾のシラットの物語を多く用いていた。前述のジャカ・トゥアックは、コー・ピン・ホーによる『酒酔達人』の小説からとられたものとされ、そしてそこに登場するTeja Si Mata Setan は一部のアイディアは コーの『超能力達人』から着想を得たとされている。またヘンキーの『神通力の鷲の達人』(Pendekar Bangau Sakti)はウー・レン・セン(Woo Leng Seng)による『神通力の鷲』(Bangau Sakti)に影響され、それを独自に発展させたと言われる。地名や人名に関しては借用するのみで現実の地名や人名とはかかわりがないケースも多く見られた。その例のひとつとして、ジョヨボヨ王の時代に宮廷詩人としてカカウィーン・バラタユダを著したとされるムプー・セダ(Empu Sedah)の名前が借用された点も挙げられている。固有名詞にインドネシアのものを借用しつつも作品自体は自由な着想によって発展していった。

記事を書いたヘンリーによれば、ヘンキーの作品の特徴は「軽妙な」物語でありながら「ドラマ性に富んだ」ものであり、常に彼の作品を好む読者層を獲得していた。ヘンキーの作品は画像の点でも多くの他のコミック作家に影響を与えた。Henry & Coという自営の創作集団に多くの作家たちが所属して、ジャカルタのクウィワンに家を借りて共同で仕事を行っていた。その中の作家

の1人であるヤンティ(Yanthi)によれば、物語はシラット小説からとられることもあり、また登場人物たちの衣装は映画館で頻繁に上演されていた香港・台湾映画のものが採用されることが多かった。だが戦いにおけるシラットの動きに関しては、彼自身は実際にシラットを習得しており、ヘンキーも実際にシラットを習っていたという。

ヘンキーの創作活動の最盛期は1980年代までであり、1990年代に入ると日本をはじめとする海外コミックの流行やテレビの普及などによって国産コミックは次第に衰退していく。

以上のようなヘンキーに関する記事からはさまざまな興味深い点を知ることができる。

まずヘンキーも含めて当時のコミック作家たちの創作手法はシラット小説の物語を土台としてそこから着想を得た作品を創っていくというやり方であった。この点でシラット小説とコミックは時には内容や設定などに重なる部分も多く、密接な関連を持っていたと言える。また画像となって視覚的に表現される登場人物の衣装などにも香港・台湾映画の影響も見られるようだ。さらに戦いを描くにあたってコミック作家たちが実際にシラットを習得していたこともわかる。この記事の中ではヘンキーの作品の特徴として「軽妙な」物語でありかつ「ドラマ性に富んでいた」ことが挙げられている。小説、映画、シラットの実践などの影響を受けて形成されたヘンキー独自の物語世界は、現代の映画に適した物語世界であったと言えそうだ。

『黄金杖秘聞』のプロデューサーであるミラ・レスマナは、小学校時代にヘンキーのコミックを愛読していたという。1964年生まれの彼女がヘンキーの物語に夢中になっていたのは1970年代であったことからコミックの最盛期を知ることができる。

#### 4 シラット、小説、コミックと映画

このように多くのコミック作家たちは実際にシラットを習得して戦いの場面を描く際にその経験を活かしており、またシラット小説やシラット映画からも物語の着想を得ていた。シラット、映画、小説、コミックは相互に関連を持って発展してきたジャンルであると言えるだろう。

コミックの有名な作品は1970年代以降に映画化されていった。有名な作品としては、前述のガネスによ

8) 上述のシラットの武器として挙げた剣や刀などの他にも、コミックにはさまざまなアイテムが登場する。杖、笛、竹などに加えて、ジャカ・トゥアックのシリーズのようにヤシ酒を入れた甕なども見られる。

9) 以下の概観は[Henry 2013]に基づく。

る『幽霊洞窟の戦士』(1970年に映画化)のほかに、『黄金の竹の遣い手』(Pendekar Bambu Kuning, 1971年に映画化)、ハンス・ジャラダラ(Hans Jaladara)による『頭蓋骨仮面の戦士』(Panji Tengkorak, 1971年に映画化)などが知られている[Kristanto 2005: 78]。先に述べた『幽霊洞窟の戦士』と同様に、『頭蓋骨仮面の戦士』においても覇権を争い合う流派同士の戦いが悲劇の主人公パンジとその偽物との戦いを軸に展開される。

上述の代表作のほかに多くのコミックが映画化されており、ヘンキーの人気コミックであったジャカトウアックの物語もカリム(S.A. Karim)監督によって映画化された。だがこの映画は上述の代表作に比べてそれほど人気を得られなかったようだ。

そしてインドネシアのアクション映画における振付という側面では特に香港映画のシラットの振付が採用された。このことは2014年にリリースされたフランス人監督メルソヌ(Bastian Meiresonne)によるインドネシアのアクション映画史を辿ったドキュメンタリー映画『ガルダ・パワー』(Garuda Power: The Spirit Within)の中でも描かれている<sup>10)</sup>。

シラット、映画、小説から着想を得てコミックが創られ、その小説やコミックが映画化されていくというプロセス見られ、さらに映画化に際しては香港映画の武術が採用されていた。このようにこれらの諸ジャンルは相互にさまざまな形で関係し合い大衆化に貢献していたことを知ることができる。インドネシアのアクション映画について考える際にはシラット、小説、コミックとの関連について考察することが重要であるだろう。

## 5 『黄金杖秘聞』の映画が人々に伝えるもの

前述のように、『黄金杖秘聞』はシラットのコミックにおけるヘンキーの作品を土台としつつコミックを愛好していた監督やプロデューサーがそれぞれのアイデアを持ち寄ってストーリーを完成したとされる。この映画の中で描かれる、師匠から弟子への技の継承、黄金杖という正統な継承者のアイテムの存在、愛と憎しみと、裏切りと信頼、典型的な善と悪の登場人物群の対立、道場における技の実践、修行を通じた力の獲得、超自然的な力の実現などの諸要素は、シラット小説やシラットのコミックに見られる要素と

10) 2015年3月に大阪アジア映画祭にて鑑賞。

も共通点が多く見られる。

中でも女性師匠から女性の弟子への技の継承が見られる点はこの映画の特徴の1つであると言えるだろう。これについては当初は男性師匠が登場する予定であったがさまざまな経緯によって変更が加えられた結果であるようだ。だが実際には演出上の効果という点も大きく、物語の設定としても興味深い効果を生んだと考えられる。プロデューサーのミラ・レスマナは、2015年9月に行われた映画に関するシンポジウムの中で「従来のインドネシア映画の中では女性は客体として描かれることが多く主体としての女性が描かれてこなかった」として、女性をクローズアップしたことに対する積極的コメントもしている。当初からの設定ではないようであるが、やはり女性登場人物をクローズアップする映画を製作したことの意義も大きいと言えるだろう。またミラ・レスマナが指摘するように女性登場人物をフィーチャーして女性闘士の力をアピールする描き方がやり易くなっているのは製作陣に女性が増えていることも関連しているだろう。インドネシア映画に関する研究の中でもジェンダーやセクシュアリティに関するテーマの多様化は映画製作の担い手に女性が増えたことと呼応していることも指摘されている[Heryanto 2008: 73]。

これらの特徴をふまえて、この映画が人々に伝える魅力について以下に考えてみたい。シラットという護身術のダイナミックな美しさ、技とともに精神性が重視される点などは日本人の観客には武道の精神にも通じるものがあり共感を呼ぶだろう。善悪の対立は分かり易く次第に引き込まれていく緊迫したストーリーの面白さも挙げられる。また、ロケが行われたスンバの美しさも感じることもできることに加えて、スンバ音楽の要素を取り入れてアルウィン・グタワが構成した全体の音楽も壮大な世界観の創出に大きな役割を果たしている<sup>11)</sup>。アクション場面の映像の加工も含めて、インドネシアにおける映画というメディアの成熟度や完成度の高さも多くの人々に訴えかけるものがあるだろう。

一方で国内での評判や反応はどのようなものがあったのだろうか。ミラ・レスマナによれば、この映画の国内での人気は製作陣が期待していたほどではなかったようだ。映画館にやってくる多くの若者の観客層は1980年代から1990年代生まれであり、1960年

11) 主題歌も含めて、映画全体を通して音楽の影響力も大きいと感じられる。スンバ的な要素をちりばめながらもオーケストラを主体とした映画音楽が作られている。



代70年代生まれの製作陣とはやや世代のギャップが感じられたという。シラット映画に登場する強い力と精神性を備えたヒーローのイメージに比べて、若者世代の観客が求めるヒーローのイメージはよりSF的なヒーローであり、その点で思ったような集客率を得ることができなかったのではないかとミラ・レスマナは分析している(2015年9月21日シンポジウムにて)。

実際に映画を見た人のコメントはさまざまであるようだ。インターネット上のある投稿によれば、この映画の素晴らしさは戦いのテクニックの多様さに加えて、豪華な俳優陣、ロケ地であるスンバの美しさ、衣装のデザインなどに見られる。一方で、黄金杖の力についての描写が最後まで分かりにくい点、1人の師匠と4人の弟子との緊迫した場面から始まり4人の弟子それぞれの背景が分かりにくい点などが難点として挙げられていた。また、この記事の中には映画の中で印象に残ったセリフも挙げられており、強さだけでなく純粋な心が必要であり、心の闇は人間を弱くすると説かれていることも指摘されている [Iriansyah 2014]。

その他に、豪華な俳優陣や長年待ち焦がれたシラット映画への過剰な期待のゆえにこの映画の中の戦いのシーンがやや物足りなく感じられたという批判的な見解も見られた [Irwansya 2014]。この記事によると、台湾映画のAng Leeのような作品を期待していたが、やはり俳優陣はシラット映画の専門ではなくカメラワークなどにも難点があったという指摘がみられた。

この他にも思い描いて期待していた1970年代のシラット映画との食い違いも含めて、シラットの戦いの場面について難点が挙げられていた記事も見られた [Mubarak 2014]。

これらの記事からは、多くの人々が1970年代に流行したインドネシアのシラット映画を念頭において俳優陣や製作陣にも期待を寄せており、中にはこの映画に満足したという評価もあり、一方でやや期待はずれだという評価もあったことが示される。

プロデューサーのミラ・レスマナとリリ・リザは、こうした人々の評判についても認識した上で映画という後世に残るメディアの評価は必ずしも現在の評価のみにはないと述べている(2015年9月21日シンポジウムにて)。そして物語の最後に後世の継承者となるべく登場する子役にインドネシアのブンチャック・シラットの遣い手を起用したことに言及して、この映画がブンチャック・シラットの今後の発展をも指向し

ていることを示唆している。

伝統的なブンチャック・シラットも含めたシラットにおけるヒーロー像が人々にどのように受け取られていくのかという点については今後も考察が必要であると考えられる。

またシラット小説やコミックとの関連では、これらのジャンルについての関心が高まる可能性も考えられる。インドネシアの国産コミックは1950年代後半から1970年代にかけては重要な視覚メディアの一ジャンルであったが、1980年代くらいから徐々に下火になり現在でも日本をはじめとする海外のコミックに押され気味である。影絵や人形劇の物語を土台とするワヤンのコミックも一般の書店ではあまり見ることができなくなっている。コミック作家たちの著作権も保護されてこなかったケースが多い。だがコミック愛好家の人々による情報の交換は近年のインターネットの普及によってさかんに行われているように見受けられる。この論考を執筆するに際してもインターネット上の記事や情報が参考になることが多かった。

映画『黄金杖秘聞』のコミック化は、ジョグジャカルタの若手コミック作家によってすでに行われた。コミックの映画化がさかんに行われていた1970年代から数十年を経てこのようなシラット映画が創られたことで、国産コミック特にシラットのコミックの発展にも新たな方向性が見られるようになる可能性も考えられる。

この映画は必ずしも国内のみをターゲットとしないという見方もできるだろう。舞台となった地は架空の国であり、ロケ地であるスンバ島はもとよりインドネシアの物語という設定に限定はされない。登場人物の名称、風景や衣装などの視覚的要素などをはじめとして、多くの点でインドネシア的な要素を感じることは多いが、作品全体としてはより普遍的な作品としてとらえることが可能である。豪華俳優陣の活躍に加えて、ストーリーや演出の完成度の高さからも現代インドネシア映画を担う映画人たちの今後の活躍にも期待を持つことができそうである。

## 引用文献

- Bonneff, Marcell. 1998. *Komik Indonesia*. Jakarta: KPG (Kepustakaan Populer Gramedia).
- 福島真人 2002『ジャワの宗教と社会——スハルト体制下インドネシアの民族誌的メモワール』ひつじ書房。
- 福岡まどか 2009「インドネシアにおけるラーマーヤナ物語の再解釈——R.A.コサシのコミックを事例として」『東南アジア 歴史と文化』38号、106-140頁。
- Heider, Karl G. 1991. *Indonesian Cinema: National Culture on Screen*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Heryanto, Ariel. 2008. “Citizenship and Indonesian ethnic Chinese in post-1998 films”. In Ariel Heryanto (ed.). *Popular culture in Indonesia: Fluid identities in post-authoritarian politics*. Routledge. pp. 70-92.
- Kristanto, JB. 2005. *Katalog Film Indonesia 1926-2005*. Jakarta: Penerbit Nalar.
- Kusno, Abidin. 2013. “Master Q, Kung Fu heroes and the peranakan Chinese: Asian pop cultures in New Order Indonesia”. In Nissim Otmazgin and Eyal Ben-Ari (eds.). *Popular culture co-productions and collaborations in East and Southeast Asia*. Nus Press Singapore in association with Kyoto University Press. pp.185-206.
- Miles Production. 2014. *Pendekar Tongkat Emas: A film by Ifa Isfansyah*. Jakarta: Penerbit PT Gramedia Pustaka Utama.
- 水上浩 2006「インドネシアの武術ブンチャック・シラットの稽古とことばの役割」『目白大学 総合科学研究』2号、151-164頁。
- Pauka, Kristin. 1998. *Theater & Martial Arts in West Sumatra: Randai & Silek of the Minangkabau*. Athens: Center for International Studies Ohio University.
- Sawega, Ardu M. (ed.). 2012 *Seniman dan karyanya Kho Ping Hoo & Indonesia*. Surakarta: Balai Soedjatmoko.
- Sen, Krishna and David T. Hill. 2007. *Media, culture and politics in Indonesia*. Jakarta: Equinox Publishing.
- Suryadinata, Leo. 2012. “Kho Ping Hoo dan karyanya”. In Sawega, Ardu M. (ed.). *Seniman dan karyanya Kho Ping Hoo & Indonesia*. Surakarta: Balai Soedjatmoko: pp.41-51.
- Wilson, Ian Douglas. 2002. “The Politics of Inner Power: The Practice of Pencak Silat in West Java”. Ph.D. Thesis, School of Asian Studies, Murdoch University, Western Australia.

## 参考インターネット資料

- Henry 2013 “Henky: Mengenang jejak karyanya”. [ヘンキー：その作品の軌跡を偲ぶ]  
<http://henrykomik.com/wp/2013/07/henky-mengenang-jejak-karyanya/> 最終アクセス2015年11月21日。
- Irwansyah, Ade. 2014. “Yang terasa kurang dari ‘Pendekar Tongkat Emas’”. [『黄金杖秘聞』の物足りなく感じる点] <http://showbiz.liputan6.com/read/2152574/yang-terasa-kurang-dari-pendekar-tongkat-emas> 最終アクセス2015年11月21日。
- Iriansyah, Arshad. 2014. “Review film:”Pendekar tongkat emas: Tidak hanya seputar silat”. [黄金杖秘聞：シラットに関する映画を超えて] <http://www.arsyadiriansyah.com/2014/12/review-pendekar-tongkat-emas-tidak.html>
- Mubarak, Makbul. 2014. “Seusai menonton pendekar tongkat emas”. [黄金杖秘聞を観終わって] <http://cinemapoetica.com/seusai-menonton-pendekar-tongkat-emas/>

## 参考DVD

- 日本ブンチャック・シラット協会監修『インドネシアの伝統武術 シラット Silat ①基礎／基本編』  
制作：B A B ジャパン。

ワークショップの記録

アジアフォーカス福岡国際映画祭「マジック☆インドネシア」関連企画 九州シネアドボ・ワークショップ

## 変身するインドネシア——力と技と夢の女戦士たち

日 時：2015年9月20日(日) 場 所：キャナルシティ博多ビジネスセンタービル6階会議室

主 催：マレーシア映画文化研究会／混成アジア映画研究会

共 催：アジアフォーカス・福岡国際映画祭／国際交流基金アジアセンター／  
京都大学地域研究統合情報センター共同研究「危機からの社会再生における情報源としての映像作品」/  
科研費基盤(B)「インドネシアの災害後社会における生活再建と女性」

## 開会挨拶

篠崎 香織

北九州市立大学

本日はワークショップ「変身するインドネシア——力と技と夢の女戦士たち」によるこそおいでくださいました。ご来場くださったみなさまに心より御礼を申し上げます。

次に、本日ご登壇いただく方がたにお礼を申し上げます。ゲストスピーカーのお2人、映画『黄金杖秘聞』のプロデューサー、ミラ・レスマナさんとリリ・リザさんは、来日中の多忙なスケジュールを縫って本ワークショップにご参加くださいました。また、インドネシアの社会と文化についてお話しいただく話題提供者の小池誠さんと福岡まどかさんは、大阪からお越しくださり、まことにありがとうございます。

最後に、本ワークショップを共催いただくアジアフォーカス・福岡国際映画祭ならびに国際交流基金アジアセンターに深くお礼申し上げます。本ワークショップは、国際交流基金アジアセンターと福岡国際映画祭が共催する東南アジア関連企画のうち、「インドネシア大特集 マジック☆インドネシア」の一部として開催します。

マレーシア映画文化研究会と混成アジア映画研究会について簡単にご紹介させていただきます。マレーシア映画文化研究会は、「マレーシア社会についての理解を深めることでマレーシア映画をより楽しみ、マレーシア映画を通じてマレーシア社会についての理解を深めよう」という趣旨で、2009年に発足しました。

2010年以降、アジアフォーカス・福岡国際映画祭に共催していただき、映画祭のゲストとして来日した監督やプロデューサーをお迎えして、シンポジウムやワークショップをほぼ毎年実施してきました。昨年2014年も、ミラ・レスマナさんとリリ・リザさんが制作した『ジャングル・スクール』を題材として、撮影監督グンナル・ニンプノさんをゲストスピーカーにお招きして、ワークショップを開催しました。グンナル・ニンプノさんは『黄金杖秘聞』でも撮影監督を務めています。『ジャングル・スクール』は、ご存知の方も多いと思いますが、昨年の福岡国際映画祭で「福岡観客賞」を受賞しました。

混成アジア映画研究会は、マレーシア映画文化研究会から発展して昨年発足した研究会です。混成アジア映画研究会では、「社会についての理解を深めることで映画をより楽しみ、映画を通じて社会についての理解を深めよう」というマレーシア映画文化研究会の趣旨を継承して、東南アジア映画を中心に研究を行っています。

二つの研究会の趣旨に基づいて、本ワークショップは、インドネシア社会についての理解を深めることによってインドネシア映画をより楽しむこと、さらにはインドネシア映画を通じてインドネシア社会についての理解をより深めることを目的として、ミラ・レスマナさんとリリ・リザさんがプロデューサーとして制作した『黄金杖秘聞』に着目します。また、『黄金杖秘聞』につながるこれまでのお二人の作品についても触れたいと思います。

# 趣旨説明

西 芳実

京都大学地域研究統合情報センター

今回なぜ『黄金杖秘聞』を取り上げたかについて、簡単にお話しします。私たちは、『黄金杖秘聞』は、インドネシア映画史のなかでも、それからミラ・レスマナさんやリリ・リザさんたちマイルズ・フィルム作品としても、大きな画期となる作品だと考えています。

この作品には二つの大きな特徴があります。一つはインドネシア映画界にとって久々の武侠大作であることです。インドネシアのアクション映画は、この20年間停滞していました(72ページ図参照)。武術の勇士や剣士を示す「pendekar」をタイトルに含む作品は過去に26作品作られています。その最後のピークは1980年代末から1990年代末です。1992年に『Pendekar Pedang Seribu Bayangan(千面剣の勇士)』という作品が作られて以来、「pendekar」すなわち勇士をタイトルにした作品はずっと作られてきませんでした。その休止期間を破ったのが、『黄金杖秘聞(Pendekar Tongkat Emas)』です。

もう一つの特徴は映画の舞台です。スンバ島の独特の景観を舞台に作られたこの作品は、スンバ島で撮影されいながら、どこでもない場所、いつの時代かもわからない場所、言ってみれば架空の場所を舞台に設定した一種のファンタジーあるいはSF作品になっています。なぜいま武侠映画あるいはシラットの映画なのか。なぜいまどこでもなくどこの時代でもない物語が作られたのか。そういった画期となる作品が、なぜマイルズ・フィルムから出てきたのか。これを考えることは、インドネシア映画がいまどのような課題に取り組んでいるのかを考えることであり、それは同時にインドネシアのいまを考えることでもあります。

今日はスンバ島とインドネシアにおけるシラットについての話題提供をお二人のご報告者にお話ししました。小池誠さんには、マイルズ・フィルムのこれまでの作品を簡単に振り返ると同時に、舞台となったスンバ島の景観の意味についてお話しいただきます。福岡まどかさんには、インドネシアにおける武術、武侠あるいはシラットがどのように展開してきたのかについてご紹介いただきます。

パネルトーク1

## 『黄金杖秘聞』に描かれた風土 インドネシアにおける地方再発見の動き

小池 誠

桃山学院大学

本日のゲスト・スピーカーで、主にプロデューサーとして活躍されているミラ・レスマナさんはジャカルタ生まれです。また、今回はプロデューサーですが、主に監督としていくつもの映画を撮られていて、ミラ・レスマナさんとコンビで活躍されているリリ・リザさんは、南スラウェシ州のマカッサルという地方に生まれて、その後高校、大学の時はジャカルタで過ごしています。

### 都会から地方へ—— 移り変わる映画の舞台

1998年に封切られた『クルドサク(Kuldesak)』は、ジャカルタに住む若者の生活と孤独感を、ミラ・レスマナさんとリリ・リザさん、ナン・T・アハナスさん、そしてリザル・マントファニさんの4人が撮って、一つの映画としてまとめた作品です。これはジャカルタが舞台です。

2002年に大ヒットした『ビューティフル・デイズ(Ada Apa Dengan Cinta?)』は、プロデューサーがミラ・レスマナさんとリリ・リザさん、監督は別の人ですが、ジャカルタに住む女子高校生チンタの愛と友情を描く青春映画です。これもジャカルタが舞台です。

2007年に封切りされたのが『永遠探しの3日間(3 Hari untuk Selamanya)』です。この映画は、ジャカルタに住む二人の若者がジョクジャカルタに向かう一種のロードムービーです。おそらく偶然だと思いますが、2007年の映画のストーリーでジャカルタからジョクジャカルタに行ったあと、お二人が関わって作る映画が地方を舞台にする映画に変わっていききました。

その記念碑的な第一作品が、『虹の兵士たち(Laskar Pelangi)』です。舞台はバンカブリトゥン州のブリトゥン島で、1970年代のイスラム系の小学校に入った10人の子どもの成長と戦いを描くドラマです。その続編が『夢を追いかけて(Sang Pemimpi)』でした。

2012年には、『ティモール島アタンブア39°C(Atambua 39°Celcius)』が公開されました。これは西ティモール

## 表 ミラ・レスマナとリリ・リザの主要作品

都会を舞台にした作品
『 <b>クルドサク</b> (Kuldesak)』(1998年) (監督リリ・リザ、ミラ・レスマナ、ナン・T・アハナス、リザル・マントファニ) 都会の片隅で夢を持ち生きる若者たちを4人の若手監督(後にインドネシア映画界をリードする4人)がそれぞれ短編映画として撮り、1本の作品に再構成した映画。
『 <b>ビューティフル・デイズ</b> (Ada Apa Dengan Cinta?)』(2002年) (製作ミラ・レスマナ、リリ・リザ/監督ルディ・スジャラマ/主演ニコラス・サブトラ) ジャカルタに住む女子高校生チンタの愛と友情を描く青春映画。
『 <b>エリアナ、エリアナ</b> (Eliana, Eliana)』(2002年) (製作ミラ・レスマナ/監督リリ・リザ) ジャカルタで久しぶりに再会した母と娘の葛藤を描く映画。
『 <b>Gie</b> 』(2005年) (製作ミラ・レスマナ/監督リリ・リザ/主演ニコラス・サブトラ) ジャカルタで1960年代に学生活動家として活躍し26歳で亡くなった中華系インドネシア人スー・ホッ・ギーの生涯を描いた歴史ドラマ。
『 <b>永遠探しの3日間</b> (3 Hari untuk Selamanya)』(2007年) (製作ミラ・レスマナ/監督リリ・リザ/主演ニコラス・サブトラ) ジャカルタからジョクジャカルタに向かう二人のイトコを主人公としたロードムービー。
地方を舞台とした作品
『 <b>シェリナの冒険</b> (Petualangan Sherina)』(2000年) (製作ミラ・レスマナ/監督リリ・リザ) 子どもを主人公としたミュージカル映画。ジャカルタから西ジャワの農園に転職した父親に従って転校したシェリナという少女が、誘拐されたいじめっ子を救うという冒険物。
『 <b>虹の兵士たち</b> (Laskar Pelangi)』(2008年) (製作ミラ・レスマナ/監督リリ・リザ) バンカ・ブリトゥン州のブリトゥン島を舞台に1970年代のイスラム系小学校に入った子どもたちの成長を描く。
『 <b>夢を追いかけて</b> (Sang Pemimpi)』(2009年) (製作ミラ・レスマナ/監督リリ・リザ) 『虹の兵士たち』の続編で、『虹の兵士たち』に登場した二人の少年の高校時代から、都会での生活までを描く。二人は最後は夢だったパリに留学する。
『 <b>ティモール島アタンブア39℃</b> (Atambua 39° Celcius)』(2012年) (製作ミラ・レスマナ/監督リリ・リザ) 西ティモールのアタンブアを舞台に東ティモール難民の家族を描く。現地の人が出演。
『 <b>ジャングル・スクール</b> (Sokola Rimba)』(2013年) (製作ミラ・レスマナ/監督リリ・リザ) ジャンビ州のジャングルを舞台に少数民族オラン・リンバ(森の人)に読み書き計算を教えようとしたNGO女性の実話をもとにした映画。現地の人が出演。
『 <b>黄金杖秘聞</b> (Pendekar Tongkat Emas)』(2014年) (製作ミラ・レスマナ、リリ・リザ/監督イファ・イスファンシャ) 武術者の権威である黄金の杖をめぐるアクション映画。東ヌサ・トゥンガラ州・スンバ島で撮影。

のアタンブアが舞台で、東ティモールからアタンブアにきた難民の家族を描いています。現地の人が主役を務める映画です。

2014年のアジアフォーカス・福岡国際映画祭で上映されたのが『ジャングル・スクール(Sokola Rimba)』です。これはジャンビ州のジャングルを舞台に、少数民族オラン・リンバ(森の人)の人たちに読み書き・計算を教えようとしたNGO女性の実話を元にした映画で



図1 映画の舞台となったインドネシアの都市と地域

す。実際に現地の人びとがオラン・リンバの役を演じています。

そして2015年に福岡国際映画祭で上映された『黄金杖秘聞』は、東ヌサ・トゥンガラ州のスンバ島で撮影されています。ですから2008年以降、地方を舞台に地方で撮影された映画が続いていることとなります。

それを地図の上で確認します(図1)。ミラ・レスマナさんが生まれ育って、リリ・リザさんとともに通った映画大学があるインドネシアの首都ジャカルタはジャワ島の西にあります。

『虹の兵士たち』と『夢を追いかけて』の舞台になったのがブリトゥン島です。『ティモール島アタンブア39℃』の舞台は東ティモールのすぐ近くにあるインドネシア領のアタンブアで、『ジャングル・スクール』の場合はジャンビ、それも内陸部のジャングルが舞台です。そして『黄金杖秘聞』がスンバ島。ジャカルタから離れた西部のインドネシア、東部のインドネシアを舞台にした映画を、お二人はずっと作られています。

## インドネシアにおける 地方文化の再発見

これを整理します。インドネシアは2000年代に入って経済成長が著しい。その結果、人びとの生活も豊かになって、ショッピング・センターなどの都市的な消費文化が発達し、そういう消費文化は地方にも広がっています。華やかでしゃれた都市環境に暮らす若者を主人公とする恋愛映画が『ビューティフル・デイズ』です。その大ヒット以来、毎年のようにインドネシアのいろいろな監督が、若者を主人公にして愛と若者のライフスタイルをテーマにした映画を数多く作っています。

その一方で、地方から切り離されて、生まれてから



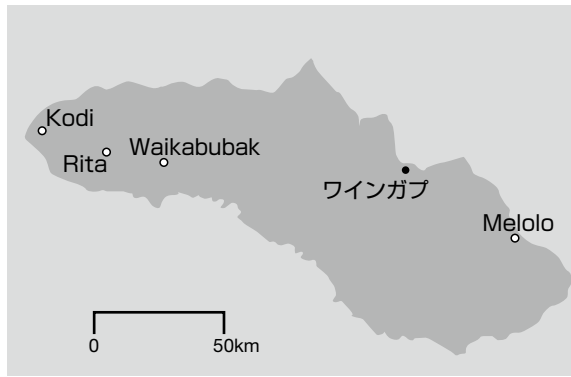


図2 『黄金杖秘聞』の舞台スンバ島

ずっとジャカルタやバンドンなどの都市で暮らす若者が増えていますが、彼らのなかからインドネシア各地の自然や文化の魅力を再発見する動きが出てきています。その典型的なものがミラ・レスマナさんとリリ・リザさんの作品です。

お二人以外に一人だけ例を挙げるとすれば、中部スラウェシ州のワカトビという漁村を舞台にバジャウの人たちを描いた『鏡は嘘をつかない (The Mirror Never Lies)』が、インドネシアの地方を描いた映画として挙げることができます。

このように、ジャカルタに関する映画、若者の映画も数多く作られています。地方に目を向けた映画がインドネシアでもたくさん作られるようになってきました。それを押さえていただいて、これから少し説明したいのは『黄金杖秘聞』の舞台となったスンバ島の話です。

### スンバで撮影された二つの映画 『天使への手紙』と『黄金杖秘聞』

図2がスンバ島の地図です。向かって右半分が東スンバ県で、ここにワインガブという地方都市があって空港があります。東スンバ県の中心です。実際に、ここにミラ・レスマナやリリ・リザさん、俳優さんたちが泊まってロケの準備をしたそうです。スンバ島の面積は1万1,153平方キロメートルで、日本の四国の約5分の3です。日本とくらべて人口密度が低く、島全体で総人口がわずか69万人(2010年)です。自然環境が厳しいので人口がとても少ない地方です。

私自身は1985年から1988年まで、東スンバ県のハル郡ウンガ村で人類学の調査をしました。1980年代のスンバを知っているという立場から、ここに来られているみなさんとは少し違う目でこの映画を見た

ことを紹介したいと思います。

現在はバイクを使って村から村に移動する人が増えていますが、当時のスンバでは、男たちは馬に乗って移動していました。それが当たり前だった時代のスンバ島を私自身は実際に見ていました。

インドネシア映画の歴史を考えたとき、最初にスンバで撮影された長編映画として、ガリン・ヌグロホ監督の『天使への手紙 (Surat untuk Bidadari)』(1992年)を挙げることができます。ガリン・ヌグロホ監督はさまざまなシンポジウムで名前が出てきており、ミラ・レスマナさんやリリ・リザさんよりも10歳ぐらい年上です。多くの名作を世に送り出した現代インドネシアを代表する監督の一人です。

『天使への手紙』は母親を追い求めるレワという少年を主人公とした映画で、そこには儀礼などスンバの文化がちりばめられています。ただし、話の展開としては、女性への虐待や、レワのちょっとしたいたづらをきっかけに勃発する村と村との戦いなど、暴力性が強調されている映画です。ですから、私の意見では、残念ながらこの映画を見ても、スンバに対するイメージはあまり良くなりません。「スンバは怖いところ」、「スンバ人は暴力的な人が多い」というイメージを抱かせる映画になっています。ガリン・ヌグロホ監督が撮る映画の場合はそういうイメージがあると思います。

『黄金杖秘聞』を見ますと、スンバ島の景観ではありませんが、スンバではありえないシラットの戦いが繰り返し広がられます。現実のスンバではなく、「とある国」を舞台として話が展開します。ただし、背景にはスンバの美しい自然が見えますし、スンバを代表する緋織がいろいろな場面に使われ、音楽はスンバの太鼓が使われています。映画のシーンに織り込められたスンバ的な要素が魅力的に描かれていますから、この映画を見たインドネシアの観客はスンバに惹きつけられます。スンバに行ってみたいと思うようになると思います。私自身にとってスンバ島は第二のふるさとです。そういう面で言うと、すごくお二人に感謝したいと思います。

### 海岸部と内陸部との風土の差を ストーリー展開にうまく活用

『黄金杖秘聞』は東スンバ県で撮影されたのですが、撮影チームは東スンバ県の県都ワインガブに泊まって、そこから2時間で行ける範囲で主に撮影が行なわ

れました。

同じ東スンバ県でも、乾燥した海岸部と、比較的雨が多く木々が生き茂った内陸部との風土の違いがあります。それが『黄金杖秘聞』のストーリーの展開にうまく活かされていると思います。

映画を見た人はよくわかると思いますが、シラットの戦いは主に乾燥したサバンナで撮影されています。石灰岩がゴロゴロとした草原で、シラットの戦いが展開されます。一方で、ニコラス・サプトラが演じるエランが住む平和な村は、内陸部の水に恵まれた穏やかな地域で撮影されています。東スンバの二つの対照的な地域の風景が、うまく一つの映画のなかに活かされていると思います。

\*

最後に、ミラ・レスマナさんとリリ・リザさんに質問です。一つ目は、『虹の兵士たち』以降、地方を舞台とした映画制作が続いています。どのような理由でそういう作品づくりの方向性が決まったのかお聞きしたいと思います。

2番目は、テレビでシラットが登場する時代劇はありますが、通常はジャワ島で撮影されます。『黄金杖秘聞』を作る際に、多くの困難が予想されて撮影に多額の費用がかかるスンバ島をなぜあえてロケ地として選んだのか。たとえばアクション・シーンではクレーンを使いますが、クレーンはスンバ島にないので、わざわざジャワ島から運んでいます。また、スンバ島の自然の木は伐ってはいけません。ロケのいろいろな建物を造る際にも、木材はジャワ島から運んできたそうです。

このように、すごく大変だけれども、なぜスンバ島で撮ったのか。スンバ島の魅力はどこにあるのか。ミラ・レスマナさんがスンバ島に決めたのだと思いますが、プロデューサーであるリリ・リザさんはミラさんの結論に対してどう思ったのかをお聞きしたいと思います。

次に、スンバ島で『黄金杖秘聞』の野外上映会が開かれたとスンバの友人から聞いたのですが、この映画をスンバの一般の人たちが見てどのような反応を示したのか。スンバで撮られた映画をスンバの人たちがどのように見たのかについて、最後にお聞きしたいと思います。

## 映画『黄金杖秘聞』における 武術(シラット)とコミック

福岡まどか

大阪大学

私はあまり映画のことはよく知りません。今回の映画祭でいろいろ勉強させていただこうと思って、映画をたくさん見に来ました。もともとは演劇、音楽、ダンスなどの研究をしています。とくに女形のダンサーに関心があります。ダンスのなかでもトランスジェンダーとか、芸術における「女らしさ」とか「男らしさ」にも関心があります。

昨日上映された『シェリナの大冒険』の舞台のバンドンに1980年代の終わりに2年ぐらい留学してスンダ地方のダンスを習ったのが、自分の人生のなかでは一番大きな体験だったと思っています。今日は少しテーマと離れる部分もあるのですが、『黄金杖秘聞』について二つ話題提供をさせていただこうと思います。

まず、『黄金杖秘聞』の特徴は、シラットの映画、武術の映画であるということです。インドネシアにはシラット(*silat*)またはシレック(*silek*)、あるいはペンチャック(*penca(pencak)*)などとよばれる護身術が各地にあります。このような武術が土台になっていることがこの映画の特徴的な点だと思います。

もう一つは、シラットのコミックを題材としてこの映画のストーリーが作られたということです。ミラさん、リリさんをはじめコミックを愛好していた制作陣のメンバーが、それぞれの構想を持ち寄って合作でこの物語を構成して、完成させたとうかがっています。

こうした情報を踏まえたうえで、まずシラットという武術について、もう一つはシラットのコミックと映画との関連について、話題提供をさせていただきます。

### 精神性を重視し、師匠から弟子に継承される 護身術「シラット」

先ほど言ったバンドンを中心とする西ジャワ、あとはスマトラ島の西のほうなど、各地にシラットとよばれる武術がありますが、伝統的には、どちらかと言うと男性の武術としての位置づけが大きいと思います。よくインドネシア語では「*Seni Bela Diri*」とよばれて



いて、日本語に訳すと「護身術」に近いものになりますが、シラットの小説やコミックのなかでは相手と戦うことも重要になってきます。

位置づけとしては男性の武術ですが、シラットの小説やコミックでは女性が活躍する物語もけっこう多かったようです。『黄金杖秘聞』でも女性闘士の成長がメインになっています。

それから、師匠から弟子への技の継承が物語のなかで重視されていますが、これも実際の武術でも重視されています。映画のなかでも女性の師匠から女性の弟子へと技が伝承されます。そのプロセスで杖が正統な継承者の印として重要なアイテムになっていることも特徴かなと思います。

シラットは護身術という感じですが、重視されているのは、まず相手の攻撃をかわして自分を守ること、それから相手を倒すことになります。そのため武器の使用も技の獲得の重要な部分になっています。たとえば映画で出てくる杖のほかには、「keris」とよばれる剣や「golok」とよばれる刀のようなもの、スリンとかスルリンとよばれる笛が出てきたりします。ミラさんが大好きだったHenkyという漫画家が描いたコミックではお酒の入った水瓶みたいなものが登場したり、いろいろなアイテムが出てくるようです。

特徴としては、戦いのテクニクに加えて、現地がよく「jiwa」と言われますが、精神性が重視されます。「jiwa」という精神性をともなったとき、とくに正義の精神性をともなったときに、技術や熟練した武力が有効になるという考え方が強く見られます。

師匠からは技のみならず精神性を引き継ぐことになるので、武器は戦いの道具であるだけでなく、精神性を象徴する重要なアイテムになります。多くの道場では、技術的訓練に加えて、たとえば瞑想とか断食などをして精神性を鍛える実践が見られます。

ここではそういう精神力、「jiwa」をともなった技の獲得が重視され、ときにはその延長として、たとえば呪力などマジカルな力との結びつきが見られる場合もあります。

### 現地化され、哲学が含まれるゆえに愛された シラットの小説とコミック

次にシラットのコミックについてお話します。インドネシアにはコミックのほかに小説もあるので、少し小説にも触れたいと思います。

シラットを題材にした小説やコミックは、1950年代以降にインドネシアでポピュラーだったジャンルとされています。シラット小説は「cerita silat」とよばれていて、略して「cersil」とよぶことが多いようです。文字で書かれた物語ではありますが、けっこう多く挿絵も入っていたと言われています。

一方で画像がメインのメディアであるコミックも1950年代以降に描かれ、1960年代の終わりから1970年代ぐらいにポピュラーでした。ミラさんが子どものときに好きだったとおっしゃっていて、1970年代はとてポピュラーだった時代ではないかと思います。

物語の方向性は二つあります。一つは台湾や香港の物語の翻訳、もう一つはオリジナルです。このようにきれいに分かれるかどうかわかりませんが、いわゆる台湾や香港の有名な物語を題材にした翻案みたいなものもあったようです。

いずれの場合もけっこう物語は現地化される傾向があって、これらの物語の特徴としては、登場人物の台詞を通してわかりやすく提示されるシラットの哲学——これはインドネシア語では「filsafat」とか「falsafah」などとよばれますが、その哲学の要素ゆえに多くの人びとに愛好されたと言われています。具体的には、善悪がはっきりしていることであるとか、正義はいずれ最後には勝つとか、物語の常套的なパターンがあったようだということです。

### 相互に影響しあい、大衆化に貢献した メディアとしての映画とコミック

次に、メディアとしての映画とコミックの関連について、少し述べたいと思います。小説、コミック、映画の三つは、密接な関連を持ってきたようです。シラット小説やコミックは、インドネシアのアクション映画のなかで、ストーリー、アクションの両面で重要な役割を果たしました。

2015年3月、大阪アジア映画祭でアクション映画の歴史をフランス人の監督が描いたドキュメンタリー映画『ガルダ・パワー (Garuda Power)』が上映されて、私も見たのですが、そのなかでもこうしたプロセスが描かれていました。

1970年代にコミックから映画になった代表作には、資料に挙げてあるような、『幽霊洞窟の戦士 (Si Buta dari Gua Hantu)』(1970)、『黄金の竹の達人 (Pendekar Bambu Kening)』(1971)、『頭蓋骨仮面の戦士 (Pandji

Tengkorak)』(1971) などがあります。『幽霊洞窟の戦士』は目の見えない戦士のちょっと悲劇的な物語らしいのですが、1970年に映画になったと言われてます。『黄金の竹の達人』は黄金の竹を持つ達人の物語です。『頭蓋骨仮面の戦士』は、頭蓋骨仮面みたいなものをつけた戦士の話で、偽者も登場するそうですが、偽者と本物とがいて、本物が正義というようなお話です。

このようなものをはじめとして、1970年代にコミックを題材にした映画が作られたり、あるいは映画から着想を得たコミックが作られたり、相互のジャンルが大衆化に貢献していた状況があったようです。

このほか、シラットの漫画ではけっこう現地化されたものもあったようです。『Sri Asih』(RA Kosasih)という作品では、ジャワ島の民族衣装を着た女性のスーパー・ヒーローが活躍する感じで、スーパーマンのジャワ版みたいな物語のようです。ほかに『Jaka Sembung』(Djair Warni)という作品のように、現地の衣装を着たヒーローが登場する作品も見られたようです。

\*

最後にまとめです。映画について、別のシンポジウムでリリさんが「映画には作る側のいろいろな考え方や、作る側の生きている時代の社会状況などが全部反映される」とおっしゃっていましたが、一方で、見る側にも影響を与えるメディアだと思います。たとえば人びとの考え方や価値観、あるいはトレンドになる音楽やファッション、ライフスタイルなどを作り出すのに、映画は重要な役割を果たすと思います。その意味で、私はこの『黄金杖秘聞』が国内でどのような評判を得たのかに関心があります。この点についてリリさんとミラさんにお考えをお聞きしたいと思います。

とくに以下の二つの点について質問です。一つは、伝統的な武術であるシラットに対する関心の高まりがあったか、あるいは精神性をともなう強さなどの伝統シラットを支える考え方に対して、人びとがどのような感想をもったのかということです。

現在のインドネシアは、先ほど小池誠さんの話にもありましたが、めざましい発展を遂げています。経済的な面でもそうですし、人びとの考え方や価値観の面でもドラスティックな変化を遂げている時代だと思いますが、一方で伝統文化や伝統芸術に対しては、少し見方に変化が見られるように思います。

たとえば、伝統文化に価値があることは人びとは認めているけれども、とくに都市部の教育水準が高く、

経済的にも豊かで、現代的なライフスタイルを志向する人びとにとって、伝統芸能とか伝統文化はちょっと時代遅れなのではないかという見方もあるように思います。そうしたなかで、シラットのような伝統武術について、人びとはどのようなまなざしで見ているのか。あるいはこの映画を見て、そうした見方になにか変化が見られるかについてうかがいたいと思います。

もう一点は、これを機に、シラット小説やシラットのコミックについて、人びとの関心の高まりは見られるでしょうか。国産のコミックは1960年代から1970年代ぐらいにポピュラーになりましたが、テレビが普及したり、日本の漫画が入ってきたりして、1980年代の終わりぐらいから徐々に下火になってきました。1970年代ぐらいのコミックは、当時重要な視覚的なメディアの先駆けのようなものだったと思いますが、現在はどちらかという忘れられた大衆文化というか、やや昔の大衆文化という位置づけで、限られたマニアの人だけが愛好しているという部分もあるように思います。

漫画家のコピーライトもあまりきちんと守られてこなかったと思います。現在インドネシア国内のコミックの市場は日本の漫画や海外のコミックなどに押され気味の状況だと思いますが、『黄金杖秘聞』が公開されて『黄金杖秘聞』のコミックが描かれたという情報を聞いたので、これを機に国産コミックになにか新たな動きが生み出されたりするのか、このあたりの展望についてうかがってみたいと思います。

## 総合討論

### 登壇者・発言者

ミラ・レスマナ（『黄金杖秘聞』プロデューサー、『クルドサック』監督）／

リリ・リザ（『黄金杖秘聞』プロデューサー、『シェリナの大冒険』監督）／

ナン・T・アハナス（『クルドサック』監督）／小池 誠（桃山学院大学）／福岡 まどか（大阪大学）

### 通訳

亀山 恵理子（奈良県立大学）

### 司会

西 芳実（京都大学地域研究統合情報センター）

**司会（西芳実）** 小池誠さん、福岡まどかさんから、たくさん質問が出ました。まず、なぜスンバナなのか、今回の舞台の設定なども含めてマイルズ・フィルムのお二人からお答えをいただければと思います。

### ■ インドネシアの多様性を実感するにつれて ジャカルタの外で物語を探すように

**ミラ・レスマナ** 私たち映画制作者にとって、自分たちが作った映画や、映画を作ってきた自分たちの歩みが研究者によって分析されるのは、常に興味深いことです。お話を聞いていると、私たち自身についても理解が深まるような気がしています。(笑)

小池誠さんから、『虹の兵士たち(Laskar Pelangi)』以来、ジャカルタではなく地方で映画を作っていることについて質問がありました。話を少し前に戻すと、『クルドサック』を作ったのは1998年ですが、実際の準備は1995年の終わりか1996年頃から始めていました。

当時、私たちの中で共有していたことがひとつありました。それは、自分たちがよく理解していることを語ろうということです。ですから、自分たちにとって最も身近なことについて描くことにしました。私たちはみなジャカルタで育ちました。リリはマカッサル出身ですがジャカルタで育ちました。アナはシンガポール生まれですがジャカルタで暮らしてきました。『クルドサック』で描いた若者たちの世界は、私たちがよ

く知っている世界です。自分たちはジャカルタで撮影しなければならないと決めていました。

その後、2001年には『シェリナの大冒険』、2002年には『ビューティフル・デイズ』という映画を作って大ヒットして、この2本の映画とともに私たちは旅を始めました。『クルドサック』もそうでしたが、私たちはとくにこの2本の映画をジャカルタの外にも伝えようとして、それ以来、それまで知ら

なかったさまざまな場所を知るようになりました。映画を伝えるための地方への旅は2004年ごろまで続いて、その道のりのなかで私は突然インドネシアを知るようになりました。もちろん私はインドネシア人で、インドネシアが何であるかを知っていました。けれども実際に各地を訪れてみて、それまでインドネシアのことを知っていたわけではないと目が開かれる思いがしました。



ミラ・レスマナさん

インドネシアの多様性、つまりインドネシアにいる人びとやインドネシアの各地方がどれほど異なっているのかについて、頭の中ではわかっていました。1998年以降、インドネシアが改革の時代に入ってから、多元主義(Pluralism)ということも言われるようになり、私たちもその考え方を支持していました。そのためジャカルタの外で物語を探さなければならないと次第に感じるようになりました。『ビューティフル・デイズ』を作った頃にはジャカルタの若者を描いた作

品がたくさんあって、インドネシアの映画と言っても多くがジャカルタによって代表されていることに気づきました。

### ■ スタッフの一体感が醸成され

#### ロードムービー的な魅力が活きる地方での撮影

**ミラ・レスマナ** あとでリリが追加すると思いますが、なぜ地方で作るようになったのかについては、技術的な面でもいくつか理由があります。一つ目は、やってみてわかったのですが、ジャカルタの外で撮影する方が楽しいのです。その土地をより深く知ることができるし、製作スタッフに撮影中は現地に留まるように求めることができます。地方にはジャカルタで毎日起こっている渋滞がないので、俳優やスタッフを含めて遅刻する人がいなくなることもわかりました。(笑)

二つ目は、地方で撮影すると、俳優やスタッフはジャカルタに家族を置いて撮影に臨むことになり、みんなで一つの場所に一定期間泊まることになるので、そういった状況で俳優やスタッフたちの交流が深まります。一体感が生まれるとあらゆるものが進めやすくなります。そういった利点もあります。

『Gie』という映画を作ってからジャカルタで撮影しなくなりました。舞台はジャカルタという設定にしても、実際の撮影はスマランやジョクジャカルタなど別の都市で行なっています。

**リリ・リザ** 少しだけ補足すると、私たちはロードムービーが好きで、なかでもドイツのヴィム・ヴェンダース監督の作品を多く観ました。映画について語るときに私たちがよく話しているのはヴィム・ヴェンダース監督の作品についてです。映画とは音声付きの映像ですが、インドネシアは視覚的にも音声の面からも可能性があり、とてもユニークで多様性に満ちたところです。たとえばジャカルタから西ジャワのバンドンという地方都市へ行くだけでも、目に入る風景や聞こえてくる音は非常に異なったものが得られます。もっと遠いところへ行くならなおさらです。

**ナン・T・アハナス** 私からも補足させてください。だいたい前の話ですが、1995年にインドネシアのテレビで、インドネシアの地方を子どもたちに紹介する教育番組の「千の島々の子ども達」(Anak Seribu Pulau)が

あって、その制作にミラさんが関わっていました。そのときに地方に出ていったと思います。今回の映画祭で『オペラジャワ』という作品が上映されているガリン・スグロホ監督も、そのドキュメンタリー番組の制作に携わっていました。

### ■ マレー世界に限定されない映画を求めて

#### スンバ島を舞台に選択

**司会** 地方のなかでも、なぜスンバ島で『黄金杖秘聞』を撮影したのかについてはいかがですか。

**ミラ・レスマナ** もとはヘンキーが描いたコミックを映画にしたいと思っていました。私は小さい頃からヘンキーの作品が好きで、一番好きな作品は『笛吹き少年勇士』です。2006年にその話を映画にしようと試みましたが、実際にやってみるとなかなかうまくいきませんでした。シラットの話は脚本にするにはとても長くて、うまく脚本が作れなかったためです。ヘンキーはすでに亡くなっていて、作品制作者である当人がいないので意図を適切に汲み取れないのではないかと不安でした。2012年になっ

てようやく『黄金杖秘聞』を映画にしようと決心ができました。

なぜスンバなのか、その背景をまずお話しさせてください。ヘンキーのシラットのコミックにはいろいろな場所が出てきます。突然場所が変わったりするのですが、中国だったりネパールだったり、とにかくいろいろな場所が出てきます。そういった影響もあると思いますが、シラットの映画を作るならマレー世界のシラットだけではない映画を作ろうと思いました。

場所が特定されないシラットの映画を作るのにスンバはとても合っていると思いました。スンバを最初に訪れたのは、『ティモール島アタンブア39℃』という映画を作るために西ティモールのアタンブアに行った帰りで。森があって、川があって、サバンナがあって、丘があって、場所が特定されないシラットの映画を作るのに適していると思いました。もちろん費用がかかりますし、遠いですし、たいへんなこともあります。それでもそこを選びたいと思いました。

**リリ・リザ** この映画自体、すごく制作費用が大きい映画です。メイクアップや衣装、戦いのテクニックの指導などに香港から専門家に来てもらったり、いろい



ナン・T・アハナスさん



インドネシア映画が多数公開されたアジア・フォーカスに合わせた開催とあって、ワークショップには研究者、学生のほか一般の映画ファンも含む40名が参加

ろお金もかかっています。それでも自分たちが描きたい世界がスンバで作れると思いました。

#### ■「どこでもない」場所を求めつつも 否応なしにスンバの影響を受けて

**司会** これまでは地方を紹介するという意味で、その地方の特徴を出す方向で制作されていたと思いますが、いまのお話をうかがうと、スンバを撮影地に選んだのは、どこかわからない景色が作れるからだということがよくわかった気がします。

**ミラ・レスマナ** 特定の場所ではないことを表現するためにスンバを借りたとも言えます。ただし、私たちが準備のためにスンバと行き来するなかで、スンバの文化やスンバの状況、スンバにあるものから影響を受けずにはいられないということも感じました。

スンバ的なものなるべく使わずにと思っていたのですが、結局はスンバにある布のモチーフを使ったり、スンバの音楽もスンバの現地の風景に沿うものだったので、結局はスンバの音楽も映画に取り入れています。

**リリ・リザ** 映画を作るプロセスで、スンバの特徴や文化が映画のテーマとゆっくりと対話を始めたように感じました。それはとても自然な流れでした。スンバの織物に描かれているシンボルが私たちが作る映画の話に合っていたり、雰囲気なども合っているように思い、映画に取り入れていくことになりました。

#### ■「正しい者が勝ち、正義が行われる」物語は 期待したほどの反応は得られなかったが……

**司会** 先ほどインドネシアではシラットに2種類あるという話が出ていました。戦うための武術というと中

華的なものを想像する一方で、マレー的というか、東南アジアの伝統的な武術というと「ブンチャック・シラット」のような伝統的な武術もある。今回『黄金杖秘聞』を公開して、インドネシアの人たちの反応はどうだったのかという質問についてはいかがでしょうか。

**ミラ・レスマナ** 福岡さんの発表でもお話があったように、1950年から1970年代にかけて、シラットのコミックはたいへん人気がありました。1970年代、私は小学生でした。当時、大人たちは「シラットのコミックは読むな」と子どもたちに言っていました。なぜかはわかりません。暴力的だと捉えられたのか、刺激が強いのか、よくわからないけれど、「子どもたちに読ませるな」という風潮でした。でも、私の両親は読ませてくれました。シラットのコミックに描かれている哲学が大事だと思っていたのかもしれない。

インドネシアの人たちの反応は、80万人の観客動員を見込んでいましたが、現在の時点で30万人がこの映画を見ている状況です。

インドネシアでは2014年に選挙がありました。大統領選挙のようすを見ていて、「正義がきちんと行使されるのだろうか」、「正しい大統領が選ばれるのだろうか」と考えながら、そのことも念頭に置いてこの物語を作りました。だから現在の社会の課題にも対応している作品だと思って出したのですが、そのように受け止めてくれた人は多くなかったようです。「正しい者が勝ち」という物語に魅力を感じるというところがうまく受けなかったのかなと思っています。

メッセージがうまく伝わらなかっただけではなく、インドネシア伝統のシラットのグループにはいく

つか流派があって、その人たちから「あれは本物の武術ではない」という批判的な反応も受けました。

**リリ・リザ** インドネシアの観客の反応は、期待していたほどにはなかったように思います。関心があまり深くまで行っていないと思います。でも、流動的な社会状況で映画を発表していくなかでは、そういう反応もよくあります。15年間映画を作ってきて、思っていた反応と違うことには慣れてきていて、今回はそんな感じでした。

その一方で、映画は長生きします。上映したときだけでなく、ずっと後世まで残ります。だから、いつかインドネシアの観客によってこの映画が再び見られることもあると思います。可能性は十分に開かれています。映画の最後、ダラがビルとグルハナの子どもを育てていくところで、開かれたかたちで映画は終わっていますが、あの子どもを演じていたのは伝統的なシラットをしている子どもです。そういった意味でも将来に可能性は開かれていると思います。

#### ■ 香港のアクションとシラットとの邂逅が『黄金杖秘聞』にもたらしたもの

**司会** 会場の方からのご質問をいくつかお受けしたと思います。

**質問者1** アクション撮影をされる方が香港から来られたそうですが、その方は、精神性の高いシラットに触れて何とおっしゃっていたのでしょうか。

**ミラ・レスマナ** 香港から来て協力してもらったのはシヨン・シンシン(Xiong Xin Xin、熊欣欣)さんという方です。香港のツイ・ハーク監督といっしょに仕事をしてきた人です。

シヨン・シンシンさんが伝統的なシラットに触れてどうだったかということですが、映画を作る過程ではとくに反応や変化はありませんでした。香港の動きを伝統的なシラットに融合させたり組み合わせたりすることはしていません。彼がこれまでしてきたことを、そのまま映画制作のなかでもしていました。私たち自身も、融合させたりすることは望んでいませんでした。

シナリオはシヨン・シンシンさんも読んでいます。登場人物の「グルハナ」、「チュンバカ」、「ビル」などの名前に意味があるので、そういった考え方にはシヨン・

シンシンさんが触れることになりました。

**司会** 「ビル」や「グルハナ」という名前にインドネシア語でどんな意味があるのかについては資料(69ページ)

をご覧ください。いまの話は、登場人物の名前に即した動きをアクション監督の方もいっしょに考えてくれたということだったと思います。

**ミラ・レスマナ** シヨン・シンシンさんはいくつかの護身術を習得していて、どんな護身術であっても哲学は同じだと考えています。この映画では杖が武器になりますが、杖を武器にするのウシュ(Wushu、武術太極拳)という護身術があって、これについて映画制作

の初期の段階で教えてくれました。

#### ■ インドネシアの正しさや強さ、精神力について世代間のギャップは存在するか

**質問者2** 先ほど映画を作る際に2014年の選挙を意識されたという話をしていました。あまり観客が伸びなかったことを受けて、インドネシアの人が求める「正しさ」や「強さ」とか、その源になっている精神力がミラさんやリリさんの世代とは変化しているように見えますか。

**ミラ・レスマナ** おっしゃるとおり、ギャップはあるかもしれません。インドネシアの映画館に映画を見に来る人たちは1980年代に生まれた若い人たちです。シラットのコミックに描かれている世界をあまり知らない世代なので、そういった人たちにもコミックに描かれた世界のことを思い描いてほしいと思って作ったのですが、ギャップはあるかなと思います。私たちが思うヒーローと彼らが思うヒーローが異なっているのかもしれませんが、でも、私は『スターウォーズ』に描かれているヒーローにもシラットの哲学が生きていると思っています。

#### ■ 真のヒーローであり大人のヒーロー——

##### マイルズ・フィルム作品におけるエランの特殊性

**質問者3** エランはみんなのために戦ったのに、幸せになるのでしょうか。

**ミラ・レスマナ** エランを通じて描きたかったのは本当のヒーローの姿です。ヒーローというのは本当に必要とされるときにだけ現れる存在で、だから本当は名前はいらないんだと思います。カウボーイ映画でも、



リリ・リザさん

事が終わればカウボーイは立ち去ってそのまま消えて行きます。

**リリ・リザ** エランには幸せになってもらわないと。(笑)

**司会** エランというキャラクターは、マイルズ・フィルム作品の中ではとてもユニークです。これまでマイルズ・フィルムの作品では、大人の男のヒーローがいませんでした。『虹の兵士たち(Laskar Pelangi)』には、校長先生と男先生と女先生からなる疑似家族みたいな学校が出てきますが、父親の役割を果たしていた校長先生は死んでしまうし、婿のような夫のような役割を果たしていた男先生はお給料がよい学校に移ってしまいます。学校は一人残った「イブ・グル」(お母さん先生)に任されて、彼女がいわば子供たちの母親として生徒の面倒を見ます。

『Gie』でも、主人公のギーは青年のまま大人にならずに死んでしまいます。恋人と結婚することはなく、子どもをつくることもない。青年のままで大人の男にはならない。今回のエランはこれまでになかった男性キャラクターですね。

#### ■ 強い女性が活躍する物語から

##### 男女が揃うことで技が継承され使われる物語へ

**ミラ・レスマナ** たしかに私たちの会社で作る映画では女性が活躍しています。私自身も女性に注目していますし、リリも女性性が強いかもしれなくて、そういうプロデューサーの影響があるかもしれません。

『黄金杖秘聞』のチュンパカは、最初はウイナブミという名前の男性という設定にしていたのですが、議論をするなかで現在のように変わりました。私は女性の方がもっとおもしろいだろうと思いました。インドネシアの古い歴史や神話でも女神たちが活躍しています。

**リリ・リザ** 大人の男のヒーローがいないというのは、とてもおもしろい解釈ですね。私はこれまであまり考えていなかったのですが、いま考えています。(笑)でも、それを考えるのはみなさんの役割かもしれません。そうすれば私は考えずにすみませ。(笑)

**司会** 作品にはいつも強い女の子が出てくるように思います。女の子のそばに男の子がいないというわけではないですが、『シェリナの冒険』のときには、男の子の友だちはシェリナを助けるというよりむしろ足を引っ張っていて、ぜんぜん役に立ちませんでした。でも『黄金杖秘聞』では、男女が力を合わせることで力も発揮されるし、男女が思いを一つにすることで技が継承されるという側面もあって、それが新しいなと思いました。今回、そのような設定になったことには何

か背景がありますか。

強い女性に男の子がついていくというパターンではない、女性だけが活躍するのでもない、今回はエランとダラの男女二人が揃うことで力が発揮されて、正義が行使されるし、技が継承される。二人で継承するし、二人で技を発揮するというのが『黄金杖秘聞』の新しさであり魅力であるように思いますがいかがでしょう。

**ミラ・レスマナ** とても興味深い解釈だと思います。

**リリ・リザ** マイルズ・フィルムは2年ごとに一つの作品を作っています。インドネシアの映画制作本数は年間に80本から100本なので、私たちは少数派です。インドネシアでは依然として男性優位の考え方とか男性の考え方が表に出ています。私たちの映画にはそういった社会への挑戦という意味もあると思っています。

**ミラ・レスマナ** 『クルドサック』の前は、女性は主体ではなく客体として映画のなかで描かれていたと思います。インドネシアの映画の歴史を振り返ってみると、最初のころは女性の制作者もいました。最近は男性の映画制作者も増えていますが、女性のプロデューサーも出てきています。

#### ■ 民族や地域、世代のギャップを超える 普遍性をもった映画への期待

**司会** 最後に話題を提供していただいた小池さんと福岡さんから一言ずつコメントをいただいて終わりにしたいと思います。

**小池誠** 今日はお二人からいろいろな話が聞けて、とても勉強になりました。二人の監督、プロデューサーの関係性についても興味深く聞かせていただきました。

インドネシア国内では予想したよりも反応が不十分だったという話があったのですが、『黄金杖秘聞』はストーリーとしては普遍性をもった映画です。インドネシアだけではなく日本も含めて海外にどんどん紹介してもらって、日本の一般の映画館でも上映できるようになると、インドネシア人とは違ったいろいろな人の目でこの映画の魅力が引き出されると思います。私も微力ながら、ぜひそういうことのお手伝いをしたいと思っています。

**福岡まどか** 発表のなかでも言わせていただいたのですが、映画という表現は、たとえば民族の違いや地域の違い、世代のギャップ、いまお話に出たようなジェンダーの違いなど、なんらかの違いを乗り越えたりすることができるような、そういうメディアだと思います。



す。お二人の作品はそういうものも提供しながら人びとが楽しめる作品になっています。今後の作品にも期待しています。

### ■ インドネシアの景色を国内で共有する段階から世界へと発信してゆく段階に変化している

ミラ・レスマナ 少しだけ付け加えさせてください。観客数は現在までのところ30万人ですが、インドネシアではこれはけっこういいほうです。『虹の兵士たち』がインドネシアで上映されたときには動員数が200万人を超えて、ロケ地を訪れた観光客の数は5倍に増えました。現在は8倍に増えています。

スンバでもそういった影響があつて、訪れる人の数が現在までのところで2倍になったと聞いています。

司会 インドネシアの映画業界自体も変わりつつあるのかもしれませんが。かつてのように大規模に観客が動員されるような作品、一つの作品に集中するというよりは、いろいろな作品が楽しめるようになるなかで観客も分散するようになったと考えることもできるように思います。観客動員数だけで受けたか受けなかったかを判断できる時代そのものが変わりつつあるのかもしれませんが。

もう一つ、これまでマイルズ・フィルムではインドネシアの地方の姿をインドネシアの人たちで共有するために映画を作ってきたというお話がされましたが、あえてどの地域の物語なのか特定できない設定の映画を作って世界に発信していることについて考えたとき、インドネシア映画の課題がインドネシア国内の景色を共有する段階からインドネシアの景色を世界に発信していく段階に移ってきているということかなとも思います。その意味でも、インドネシアの観客動員数だけでこの作品の価値を決めるのは尚早だろうと思いました。

まだ聞きたいことはあると思いますが、時間がまいりましたので、ワークショップを終わります。報告者のみなさま、ゲストのみなさま、お越しくくださったみなさま、そしてワークショップ開催を支えてくださった関係者のみなさま、どうもありがとうございました。

# 『黄金杖秘聞』作品情報

作成：西 芳実

## ■ 原題／英題

『Pendekar Tongkat Emas』／『The Golden Cane Warrior』  
イファ・イスファンシヤ監督／2014年／カラー／  
112分／インドネシア語

## ■ 舞台設定

- いつの時代のどの地域の物語かは示されない(インドネシアであるかも不明)
- 撮影場所は東ヌサトゥンガラ州東スンバ県

## ■ 登場人物

**チュンパカ** (Cempaka) …… 女性。黄金杖(Tongkat Emas)を受け継ぐ武術家。4人の弟子とともに「黄金杖」道場を率いる。チュンパカはインドネシア語で「銀香木」<sup>1)</sup>。自らの死期が近いことを悟っており、黄金杖の継承者を決めて技を伝えようとする。

**ダラ** (Dara) …… チュンパカの最年少の女弟子。フルネームはメラ・ダラ (Merah Dara／紅の娘)。メラはインドネシア語で「赤」、ダラはインドネシア語で「生娘」。ベリン・ウング (Beling Ungu／紫の欠片)の子。

**ビル** (Biru) …… チュンパカの最年長の弟子。武術の腕はチュンパカの弟子の中でもっとも優れている。フルネームはカラ・ビル (Kala Biru／青いサソリ)。ビルはインドネシア語で「青」。

**グルハナ** (Gerhana) …… チュンパカの女弟子。グルハナとはインドネシア語で日蝕や月蝕を指し、転じて闇の意味もある。フルネームはダヤ・グルハナ (Daya Gerhana／闇の力)。ゴロツ・ワンギ (Golok Wangi／香る剣)の子。蛇の毒を扱う。

**アングン** (Angin) …… チュンパカの最年少の弟子。子ども(10~12歳くらい)だが武術の腕はビルに並ぶ。アングンはインドネシア語で「風」。フルネームはリンバ・アングン (Lembah Angin／風の谷)。赤ん坊のときに親に捨てられていたのをチュンパカが拾い育てた。身体の経絡に通じ、相手の身体に触れて痛みを和らげたり動きを封じたりできる。口を利かず、目や仕草で会話をする。

**エラン**<sup>2)</sup> (Elang) …… 武術界から離れた森の里に暮ら

す謎の青年。エランはインドネシア語で「鷹」。ビルとグルハナに襲われて負傷したダラとアングンを救出して自分の家に匿う。どの道場にも属していないが相当な武術使い。物語の後半で自身はチュンパカとナガ・プティの息子であると明かす。

**長老** (役名なし、Head of High Council) …… 複数の流派から成り立つ武術界を束ねる最高評議会の最長老。「紅の翼」が主催する武術大会にも立ち会う。物語の後半でエランのおじであることがわかる。エランの「誓い」の証人。

**ナガ・プティ** (Naga Putih) …… チュンパカとともに「黄金杖の勇士」の弟子として、黄金杖を用いた秘技「大地をとりまく黄金の杖の技」<sup>3)</sup>を継承する。武術により相手を倒し殺さねばならないことを嫌い、黄金杖を継承して「黄金杖の勇士」になることを辞退する。チュンパカとの間に生まれた息子エランを育てる。ナガ・プティはインドネシア語で「白い龍」。

**「紅の翼」師範** (役名なし、Red Wing Master) …… 「紅の翼」は武術界で最大勢力を誇る道場の一つ。闘技場を持ち、武術大会を主催する。武術大会には師範自ら出場して、毎年優勝している。チュンパカと親交があり、チュンパカに敬意と信頼を寄せている。

**チュンパカとナガ・プティの師匠** (役名なし、Golden Cane Master) …… 黄金杖の勇士。チュンパカとナガ・プティに黄金杖の技を授けた<sup>4)</sup>。

## ■ 作品世界

### (1) 武術界

- 複数の流派がある。劇中で名前があがっていたのは「黄金杖」、「紅の翼」、「妖虎」(Harimau Sakti)。それぞれ道場を持ち弟子を育てている。一つの道場に師匠(guru)は一人。
- 武術界を束ねる最高評議会がある。最高評議会のメンバーは長老(datu)と呼ばれ、織布を肩にかけている。
- 武器。流派ごとに用いる武器が異なっている。「黄金杖」は杖。劇中では剣や鎌を使う武術家が登場する。「紅の翼」は武器を用いていない。

3) インドネシア語は jurus Pendekar Tongkat Emas Melingkar Bumi. melingkarは「円を描く」。bumiは「大地」、「地球」。「地球回転の術」と呼んでもよいかもしれない。

4) インドネシア映画データベースでは Guruh Sepuh (グランドマスター)と記されている。

1) 肉厚で白色の花を咲かせ香しい匂いを放つ。インドネシアでは墓地によく植えられている。

2) 実際の発音は [ə]。「アラン」もしくは「ウラン」のほうが音に近い。

● 武術大会。各流派の代表が腕を競いあう武術大会が開催されている。会場は「紅の翼」の闘技場。最高評議会立会いの下で行われ、優勝者には織布が渡される。チュンパカはビルとグルハナに「黄金杖」の名代として長老と優勝者に挨拶をしてくるよう指示した。「チュンパカの弟子は今回も見学だけらしい」と言われており、「黄金杖」は武術大会に参加してこなかったことがわかる。

● チュンパカの武術観が冒頭で語られる。「武術の世界は長くて暗い洞窟の中を進むよう。常に死の危険と隣り合わせ。」

「闘いの終わりには常に敗者の死がある。武術家には殺すか殺されるかしかないのか」

「武術の力を磨くのは技を極めるためではなく、弱者や無力な者を守るため。強くても人のためでなければ意味がない」

「勝負の後に残るのは喪失感」「闘うほどやりきれない」「闘うことで多くを失うが得るものもある」

● チュンパカの弟子に対する最後の教えは「腕が上がれば上がるほど、背後から襲われることが増える」。

## (2)黄金杖とその継承

● 黄金杖を用いた技は武術界で最強とされ、黄金杖の継承者は武術界の最高権威とされる。その技は継承者のみに伝えられる秘技である。

● 杖そのものに力はなく、訓練を積んだ二人の武術家が思考と呼吸を合わせた時に技が発揮される。習得には忍耐が必要。ダラとエランは数年を要した。

● 黄金杖とその技を継承した「黄金杖の勇士」は頭頂部で頭髪を丸めた髪型をしている。ビルとグルハナは正当な継承者ではなかったが、「黄金杖の勇士」を名乗るようになってからは髪型をチュンパカと同じ髪型にした。

## (3)場所

● 「黄金杖」道場。人里離れた窪地にある。井戸はなく、川まで水汲みに行く。

● 町。市場があり人でにぎわっている。「紅の翼」道場もこの町にある。

● エランの村。町から離れた川沿いの森の中にある。

● 商人の家。エランが借金取り立ての代行で訪れた場所。乾燥した草原の中にある。

● チュンパカの墓。海沿いの丘の上にある。

## (4)親子・子弟

● チュンパカの4人の弟子のうち、ビル、グルハナ、ダラはチュンパカとの対戦により命を落とした武術

家たちの子ども。アンギンは赤ん坊のころに捨てられていたのをチュンパカが拾った。4人とも実の子でないがチュンパカは「母」として4人を育ててきた。チュンパカと4人の弟子の関係は、子弟であると同時に親子。ビルとグルハナによるチュンパカ殺しは、子弟による師匠殺しであると同時に子による親殺しである。

● チュンパカはナガ・プティとの間に生まれた実の子どもを捨てた。冒頭で「最大の罪」としているのは我が子を捨てたことを指す。家族や血のつながった親子の関係よりも、黄金杖とその技の継承を自らの使命とし、武術界において強くなることを選んだ。

● エランは母チュンパカに捨てられた。子としても弟子としても父ナガ・プティに育てられた。

● グルハナの娘は母をダラとエランに倒された後、ダラに歩み寄る。その後のシーンで、ダラはグルハナの娘を引き取り、娘として、また弟子として育てることが示唆され、チュンパカと同じ道を辿ることが示唆される。

## (5)ダラを支える二人の男

● アンギンはビルと互角の実力を持つ。口を利かず、ビルからは「しよせんガキだ」と馬鹿にされる。ダラもアンギンを弟として扱う。他方、アンギンはチュンパカの意をくみ、ダラの保護者として自らの命を顧みずダラの身を守ることに力を尽くす。アンギンの使命はダラを黄金杖の技を知るナガ・プティに届けること。力不足のままビルとグルハナに無謀な戦いを挑もうとするダラに対し、ダラの身体を自由を奪い、ダラの気配を消したうえでビルとグルハナの前に姿を現す。アンギンはビルとグルハナの前で初めて言葉を発し、一人前の男であることを示すが、それは命をかけた最後の戦いに臨むことを意味していた。アンギンの最後の言葉は「大人物は強くても何も求めない。小人物は強欲だが何も得られない。」

● ナガ・プティの息子エランは父ナガ・プティとともに武術界から距離を置き、黄金杖の技を継承すべき時と相手を待っていた。「黄金杖」一門とチュンパカに関わらないという誓いを立てながらも、武術界に危機が訪れ、大勢の人びとが危険にさらされると、「ほかに選択肢はない」として、ダラに黄金杖の技を伝える。ダラとともに黄金杖の技を発揮し、ビルとグルハナを倒すと、誓いを破った罰として武術界とダラのいる世界から自らを追放する。

## (6)ダラの成長

- チュンパカをビルとグルハナに殺されたダラは、母であり師匠であるチュンパカの仇を撃とうとする。アンギンをビルたちに奪われると、弟を救うために黄金杖をビルに渡してしまう。
- アンギンをビルたちから取り戻したものの、ビルとグルハナに追われると逃げずに戦おうとする。アンギンに体の動きを封じられ、ダラは助かるがアンギンはビルとグルハナに殺される。
- アンギンとチュンパカの仇を撃つために力が未熟なままビルたちのもとに忍び込んだところをエランに止められる。
- 黄金杖をめぐるエランの話聞いたのちに、黄金杖の技を学ぶためにエランに弟子入りする。「仇を討つまであなたに従う」。
- さらにエランが修行の心得を教えると「歴代の勇士のために杖を取り戻す」

## (7)満月

- 劇中、満月があらわれると不吉なことが起こる。
- 一度目の満月の翌朝、チュンパカはビルとグルハナに襲われ殺される。
- 二度目の満月の翌朝、「紅の翼」師範がグルハナの毒により命を落とす。
- 三度目の満月の晩、月が雲に隠れた暗闇に乗じてビルとグルハナの手下により最高評議会が襲われる。

## ■ 配役

- ダラ……Eva Celia(エファ・セリア)  
エラン……Nicholas Saputra(ニコラス・サプトラ)  
ビル……Reza Rahadian(レザ・ラハディアン)  
グルハナ……Tara Basro(タラ・バスロ)  
アンギン……Aria Kusumah(アリア・クスマ)  
チュンパカ……Christine Hakim(クリスティン・ハキム)  
長老……Slamet Rahardjo(スラメット・ラハルジョ)  
若きチュンパカ  
……Prisia Nasution(プリシア・ナスティオン)  
“紅の翼”師範……Whani Darmawan(ワニ・ダルマワン)  
チュンパカとナガ・プティの師匠  
……Landung Simatupang(ランドウン・シマトウパン)

## ■ 俳優・女優

- エファ・セリア(Eva Celia) 1992年生まれ。女優ソフィア・ラチュバ(Sophia Latjuba)と音楽家インドラ・レスマナ(Indra Lesmana)の娘。ミラ・レスマナの姪。

キリスト教徒(カトリック)。オランダ、ブギス、ジャワ、ドイツ、マドゥラ、ミナンカバウの混血とされる。テレビドラマやCMに出演するほか歌手活動も行う。

- ニコラス・サプトラ(Nicholas Saputra) 1984年生まれ。ジャワとドイツの混血。インドネシア大学工学部建築学科卒。日本公開作品では『ビューティフル・デイズ』(Ada Apa dengan Cinta, 2001年、ランガ役)、『ギー』(Gie, 2004年、スー・ホックギー役)、『永遠探しの3日間』(3 Hari untuk Selamanya, 2006年、ユスフ役)、『動物園からのポストカード』(Kebun Binatang, 2012年、マジシャン役)などに出演している。
- レザ・ラハディアン(Reza Rahadian Matulesy) 1987年生まれ。ボゴール出身のイスラム教徒。ブルネイ映画『ドラゴンガール』では主人公の高校生ヤスミンの父を演じ、シラットを披露している。日本公開作ではほかに『ハビビと&アイヌン』(Habibie & Ainun, 2012年、ハビビ役)に出演。
- タラ・バスロ(Tara Basro) 1990年生まれ。日本公開作では『月までアナザートリップ』(Menuju Rembulan, 2015年、アサ役)に出演。
- クリスティン・ハキム(Christine Hakim) 1956年生まれ。ジャンビ出身。父はアチェとバンテンの、母はレバノンとジャワの混血とされる。1973年から映画出演。インドネシア映画界の巨匠トゥグ・カルヤの作品でデビュー。1974年にインドネシア映画祭で主演女優賞を獲得。国際的にも知られたインドネシアの大女優。『枕の上の葉』(Daun di atas Bantal, 1998年)など制作にも携わる。『チュッ・ニヤ・ディン』(Tjoet Nja' Dhien, 1988年)でアチェ戦争の女性英雄を演じた。
- スラメット・ラハルジョ(Slamet Rahardjo Djarot) 1949年生まれ。西ジャワのバンテン生まれ。俳優としても製作者としてもインドネシア映画界の重鎮の一人。舞台役者。トゥグ・カルヤ監督の作品で1971年から映画俳優としての活動を開始。1970年代のインドネシア映画に欠かせない俳優。映画監督のエロス・ジャロットは弟。
- プリシア・ナスティオン(Prisia Wulansari Nasution) 1984年生まれ。中学時代から武術ブンチャック・シラットを始める。ドイツの大学でITを学ぶ。『聖なる踊り子』(Sang Penari, 2011年、イファ・イスファンシャ監督、スリンティル役)、『ジャングル・スクール』(Sokola Rimba, 2013年、リリ・リザ監督、ブテット役)で主演。

## ■制作

監督……Ifa Isfanyah

プロデューサー……Mira Lesmana

脚本……Jujur Prananto/Mira Lesmana/Ifa Isfanyah/  
Seno Gumira Ajidarma

ストーリー原案……Mira Lesmana/Ifa Isfanyah/  
Riri Riza/ Eddie Cahyono

共同プロデューサー……Riri Riza

協力プロデューサー……Robin Moran

アクション指導……Xiong Xin Xin

撮影監督……Gunnar Nimpuno

美術監督……Eros Eflin

編集……Waluyo Ichwandiardono

音楽……Erwin Gutawa

衣装……Chitra Subiyakto

制作……Miles Films/ KG Studio

## ■インドネシア映画におけるアクションと勇士 (Pendekar)もの制作状況

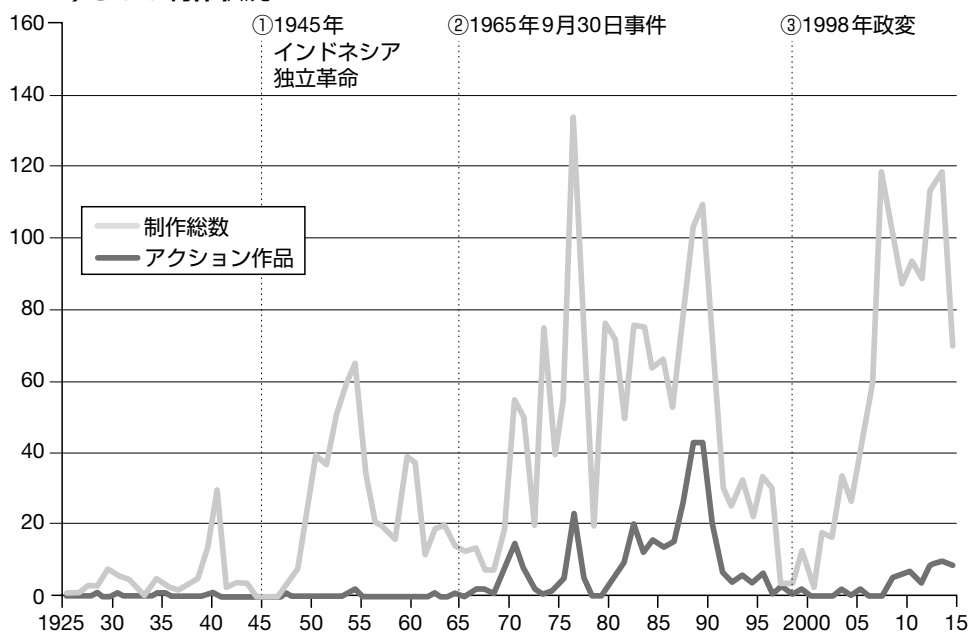


図 インドネシア映画の製作本数の推移

(<http://filmindonesia.or.id>より西芳実作成)

インドネシアの映画制作とアクション作品の経年推移は図のとおり。制作本数は革命・政変を境に大きく変動している。

このうち武術家をさす「pendekar」(勇士)をタイトルにした作品は以下の26作品。『黄金杖秘聞』は長い空白期を経て登場したpendekarものであることがわかる。

- 1940年1作 Pah Wongso Pendekar Bodeiman
- 1952年1作 Tiga Pendekar Teruna
- 1953年1作 Lima Pendekar Budiman
- 1971年2作 Pendekar Bambu Kuning/ Pendekar Sumur Tudjuh
- 1977年4作 Pendekar Tangan Hitam/ Mistery 8 Pendekar/ Ateng Pendekar Aneh/ Dua Pendekar Pembelah Langit
- 1978年1作 Pendekar Kelelawar
- 1982年1作 Pendekar Liar
- 1987年1作 Pendekar Bukit Tengkorak
- 1988年2作 Pendekar Ksatria/ Pendekar Lembah Kuning
- 1989年4作 Pendekar Mata Satu/ Pendekar Mata Satu Lawan Sabuk Badak/ Pendekar Tapak Sakti/ Pendekar Ilmu Api
- 1990年4作 Pendekar Cabe Rawit/ Pendekar Naga Mas/ Pendekar Jagad Kelana/ Gadis Pendekar
- 1991年1作 Darah Pendekar
- 1992年2作 Pendekar Pedang Seribu Bayangan/ Tutar Tinular III (Pendekar Syair berdarah)
- 2014年1作 Pendekar Tongkat Emas

(<http://filmindonesia.or.id>から作成)

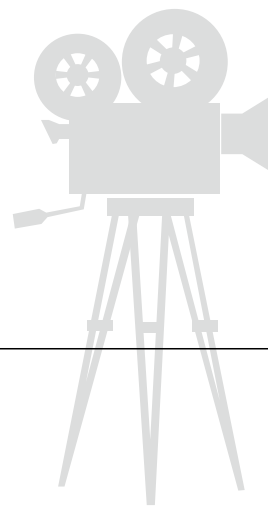


第3部

国・地域別研究

混成アジア映画の現在





# 競争社会での居場所探しとしての シンガポール映画 アーベンと「兄弟」の物語

篠崎 香織

シンガポール映画に関する研究は、社会を厳格に管理する国家とそれに対する社会の対応というテーマを中心に発展してきた<sup>1)</sup>。Tan (2008; 2011) は、政府による管理が行き届いた権威主義国家シンガポールにおいて、映画やテレビ番組がヘゲモニーに対抗する可能性と限界を論じている。金 (2010) と關 (2010) は映画の中で展開される母・父と子の関係を国家と社会の関係になぞらえて論じている。盛田 (2015) は、言語や宗教、教育、徴兵制、LGBT、外国人労働者などシンガポール社会の様々な課題とそれに関わる国家の政策について紹介しつつシンガポール映画を紹介し、シンガポールの監督たちが政府とどのように交渉しながら作品を制作しているのかに着目している。

これに対して本論は、シンガポールの映画について国家と社会との関係という文脈も考慮しつつ、社会の構成員の関係という文脈により重点を置いて論じていく。

本論は主に「落ちこぼれ」を扱うシンガポール映画に着目する。とりわけ、「アーベン (ah beng / 阿明)」と呼ばれる少年たちが主人公である映画<sup>2)</sup>を扱う。アーベンは、主流から外れた中途半端な男性を呼ぶ語であり、元々は流行を追いかけるがどこかあか抜けない男性を指す語であった。しかしこの語は最近では、社会的な上昇を遂げるための主流な軌道から外れて落ちこぼれ、独特のファッションを身につける少年たちを指すことが多い。日本語でいうヤンキーに相当する。家庭にも学校にも居場所を見つけれないアーベたちは、現実の社会でも映画の中でも「兄弟」共同体を作り上げる。

シンガポールで学歴をめぐる熾烈な競争が展開さ

れていることはよく知られている。日本ではその効率的な教育制度が高く評価されている (齋藤・上條 2002、川上ら 2011)。このうち川上ら (2011) は、熾烈な競争がありながらもシンガポールには「いじめ」、「不登校」、「校内暴力」などはなく、競争に敗れたシンガポールの子どもたちが非行に走っているというデータはないとする。これに対して、シンガポールの教育制度の有効性を認めながらも、競争について行けず落ちこぼれる者がいることや、過度な競争が社会の偏見を生んでいること、勝者と敗者の亀裂が存在することを指摘する研究もある (田村 1993; 2013b、シム 2009、自治体国際化協会シンガポール事務所 2015)。

シンガポール社会では、少年を中心としたギャング・グループの活動が注視されている<sup>3)</sup>。2010年10月に、19歳のポリテクニック生が少年に襲撃されて死亡する事件が発生した。この事件においては加害者も被害者もギャング・グループに所属していたことが明らかとなった (Shaffiq and Yong 2012)。同年11月にも、少年を構成員とするギャング・グループがギャング・グループに属していない一般の少年を襲撃し、7人が負傷する事件が発生した (光明日報 2010年11月9日)。これらの事件を受けて、2010年12月にシンガポール内務省は若者のギャングに対する対応を協議するワーキンググループを立ち上げ、若者をギャングに走らせない措置が取られることとなった (Masagos 2011)。

シンガポールに限らず、いかなる社会においても競争は存在し、全ての者が競争のトップに立てるわけではない。社会や政府を悪者にして批判しても、制度が変わることはあっても競争がなくなるわけではない。競争社会にどのように対応するかについて、シンガポールの人たちが抱える課題とそれへの対応を、シンガポール映画から読み解いていく<sup>4)</sup>。

1) この他に、シンガポール映画の歴史を踏まえ、近年の作品をカタログ的に整理・分析したものとして、Uhde and Yvonne (2009)。また家族関係の変化に注目したものに、藤井 (2010) がある。

2) 「アーベン映画」としてジャミン・ン (Jamine Ng / 黄錦佳) とケルヴィン・トン (Kelvin Tong / 唐永健) 監督による『Eating Air / 吃風』(1999年) も知られているが、これについては原稿執筆時点で未見であり、今後の課題としたい。『Eating Air』については、Uhde and Uhde (2009) および盛田 (2015) が取り上げている。

3) 近年における青少年のギャング活動については、Chu et al. (2015) を参照。

4) これに関してすでに篠崎 (2013b) において、試論を発表している。なおシンガポール映画については、東南アジア華人の「家づくり」をめぐる課題を論じた篠崎 (2013a) でも取り上げている。



## 1. 競争社会における問題の所在

### (1) 競争と学歴

シンガポールで豊かな暮らしを実現するには学歴を付けることが最も確実な方法である。学歴の高さと収入の高さが比例していることは、先行研究でも指摘されている(田村 1993:137-138、2013a: 80、シム 2009: 53-57)。

直近のデータで日本の状況と比較してみる。資料1は、学歴別にみた初任給を示している。ポリテクニク(Polytecnic)は技術を中心に学び専門士(Diploma)を取得できる高等教育機関で、おおむね日本の高専・短大に相当する。技術教育校(Institute of Technical Education: ITE)は職業訓練を施す後期中等教育機関で、教育段階においておおむね日本の高校に相当する。2013年に各教育機関に進学した者の割合は、大学が29.4%、ポリテクニクが46.4%、技術教育学院が22.8%である(Ministry of Education, Singapore 2014: xv)。網掛けした列は、大学卒を100とした場合の割合である。大学卒を100とした場合、日本では高専・短大卒が86.9、高校卒が78.8であるのに対し、シンガポールではポリテクニク卒が75、ITE卒が57.3であり、学歴によって収入の格差が大きいことが分かる。

大学に進学するには、GCE-Aレベル(Singapore-Cambridge General Certificate of Education (Advanced Level) Examination)という修了資格を取得する必要がある。この資格は、ジュニアカレッジ(Junior College)の修了者が取得することができる。ジュニアカレッジに進学するには、GCE-Oレベル(Singapore-Cambridge General Certificate of Education (Ordinary Level) Examination)で優秀な成績を取得していなければならない。またポリテクニクに進学するにも、基本的にGCE-Oレベルが必要である。

シンガポールの教育制度の特徴は、GCE-Oレベルを受験する能力があるかどうかを早い段階で見極め、その能力がないと判断された生徒は別のコースに分けて、基礎学力を備えるための教育を施す点にある。これは、たとえ能力が劣る人でも生きて行くのに必要最低限の学力を身につけさせ、落伍者を出さないための施策である。その一方で、能力の劣る者が早い段階に競争から外され、周りから「落ちこぼれ」のレッテルを貼られてしまう状況も生み出している。

能力別の教育制度は、1980年に体系的に導入され、1990年代以降ふるい分けが厳格化し、2000年代に

資料1 学歴別にみた初任給(2014年)

日本(日本円)			シンガポール(シンガポールドル)		
大学卒	198,000	100.0	大学卒	3,200	100.0
高専・短大卒	172,200	86.9	ポリテクニク卒	2,400	75.0
高校卒	156,000	78.8	ITE卒	1,835	57.3

※シンガポールのポリテクニク卒およびITE卒は、兵役終了者のデータ。兵役を終えていない者は表中の値よりも200-400ドル少ない。1シンガポールドルは2014年時点で約85円。出所：(厚生労働省2014、Ministry of Manpower, Singapore 2015)

入ってふるい分けが一部柔軟化した。何度か変遷を遂げてきているものの、初等教育修了時にふるいをかけられ、それによってその後の進路がおおむね決まってしまう状況は基本的に変わらない。進路を決定づける科目は、英語、母語(華語、マレー語、タミル語)<sup>5)</sup>、数学、理科である。映画の設定や監督の経験を理解するうえで、それぞれの時代の教育制度の情報が重要となるため、時代ごとの制度を整理しておく。

### ① 1980年代

1980年代から1991年まで、小学校3年次の成績により小学校4年次以降クラス分けがなされた。クラスは3つに分かれ、(1)初等教育修了試験(PSLE: Primary School Leaving Examination)を小学校6年次に受ける普通コース(Normal Stream)、(2)PSLEを小学校8年次に受験する延長コース(Extended Stream)、(3)初等教育を小学校8年次まで受けるがPSLEを受けない一言語コース(Monolingual Stream)であった。

こうした制度は、英語と母語を習得する二言語政策の負担を減らすために導入された<sup>6)</sup>。二言語を習得させるのは平均以上の者のみとし、平均以下の者は一言語コースで母語による教育を受けることとなった。しかし一言語コースに振り分けられてしまうとPSLEを取得できず、中等教育以降の課程に進学する可能性がきわめて狭められることとなった。

普通コースおよび延長コースに進みPSLEを取得した者は、その成績によって中等学校のコースが振り分けられた。中等学校には1980年から1993年まで3つのコースが置かれ、特別コース(Special Stream)、特進コース(Express Stream)、普通コース(Normal stream)に分かれていた。このうちGCE-Oレベルの受験を念頭に置いたカリキュラムが組まれているのは、特別コースと特進コースであった。普通コースは基礎

5) 1990年以降、非タミル語系インド諸語(ヒンディー語、ウルドゥー語、ベンガル語、グジャラート語、パンジャビ語)も選択できるようになった。

6) この経緯について詳細は田村(1993)および田中(2002)が詳しい。

学力の習得を目標とするGCE-Nレベル(Singapore-Cambridge General Certificate of Education Normal Level Examination)の受験を念頭に置いたカリキュラムを組んでいた。普通コースに入ってしまうとGCE-Oレベルの試験に対応することが難しくなり、高等教育機関に進学できる可能性が低くなっていた。ただし普通コースでよい成績を修めた者は特進コースへの編入が認められており、GCE-Oレベルに対応できる可能性は開かれていた。

## ②1990年代

1992年に初等教育で、新たな能力別クラス編成の制度が導入された。小学校4年次の成績に基づき、小学校5年次以降、EM1、EM2、EM3の3クラスに分かれた。EMはEnglishとMother tongueの略で、全ての者が二言語を習得する方針に切り替わった。ただし到達目標はクラスによって異なった。

EM1とEM2は、EM1で上級母語という科目が加わる以外カリキュラムは同じで、英語、母語、理科、算数を学ぶ。これに対してEM3は、4年生以前に学んだ内容の復習が中心となる基礎英語、基礎母語、基礎数学という科目を学ぶ(Ministry of Education, Singapore 2004)。PSLEでの試験科目も異なり、EM1とEM2は標準(standard)科目を受験するのに対し、EM3の生徒は基礎(foundation/basic)科目を受験する。特定の科目で優秀であっても、その他の科目で成績が悪いとEM3に振り分けられた。

このため、小学校を卒業する時点でEM3の生徒と他コースの生徒との間には大きな学力の差がつくことになった。2000年の小学6年次の各コースの割合は、EM1が17%、EM2が68%、EM3が15%であった(Ministry of Educations, Singapore 2014: 30)。

EM3の生徒が中等教育に進む際に受け皿となったのは、普通(技術)コース(Normal (Technical) stream)であった。従来の普通コースが1994年に、普通(アカデミック)コース(Normal (Academic) stream)と普通(技術)コースに分かれた。これにより中等教育に、特別コース、特進コース、普通(アカデミック)コース、普通(技術)コースの4コースが設置された。

特別コースと特進コースは、引き続きGCE-Oレベルの受験を想定したカリキュラムであった。普通(アカデミック)と普通(技術)はいずれも中学校4年次にGCE-Nレベルを受験するが、このうち普通(アカデミック)からの受験者はGCE-Nレベルで優秀な成績を取得すれば中学校5年次に進み、GCE-Oレベルを受験

する経路が制度上開かれていた。2000年にGCE-Nレベル取得者で中学校5年次に進めた者の99.3%は普通(アカデミック)の学生であった。普通(アカデミック)の学生でGCE-Nレベルを受験した者のうち、中学校5年次に進めた学生の割合は79.6%であった(Ministry of Education, Singapore 2000)。

これに対して普通(技術)コースは、実学や技術を重視したカリキュラムが組まれている関係上、GCE-Oレベルを受験する道は制度上備わっていない。個人の資格で試験に挑戦することは可能であるが、2001年の新聞報道によれば、普通(技術)コースから中学校5年次に進んだ学生は過去5年間で皆無であった(Woo 2001)。普通(技術)コースの学生がGCE-Nレベル取得後に進学を希望する場合、その行き先はほぼITEに限られた。ITEは1992年に職業技能訓練庁を大幅に改編し、いわば普通(技術)コースの卒業生の受け皿となるべく設立された。このためITEは「落ちこぼれ」の行きつく先で、「もうおしまい(It's the end)」と揶揄されるようになった。

しかし実際には「もうおしまい」ということは決してない。ITEは現場で使える人材育成機関として定評を得ており(シム 2009、自治体国際化協会シンガポール事務所 2015)、卒業生が社会で活躍する可能性は開かれている。またITEで優秀な成績を修めた者はポリテクニックに進むことが可能であり、ポリテクニックで優秀な成績を修めた者は大学に進むことも可能である<sup>7)</sup>。論理的にはEM3の出身者が大学まで行く経路は開かれている。

こうした状況があるにも関わらず、EM3に振り分けられた生徒は、小学5年生という早い段階から「落ちこぼれ」のレッテルを貼られ、将来はないと見なされる状況が生じてしまった。

ジャック・ネオ<sup>8)</sup>監督の『僕、バカじゃない(I Not Stupid/小孩不笨)』(2002年)は、こうした「レッテル

7) 2010年にITEからポリテクニックに進学した者の数は2000人以上で、ITE卒業生全体の19%であった。また2010年以前の過去3年間、シンガポール国内の大学はITEからポリテクニックに進学し卒業した者を毎年150人受け入れていた(Leow and Jennani 2010)。

8) ネオ監督は1960年生まれで、高等教育を受けていない。中学卒業後はシンガポール国軍に入り、音楽・演劇隊でキャリアを積み、テレビの世界に入った。司会、コメディアン、喜劇役者として活躍し、映画にも出演した。1996年にエリック・クー監督作品『12階』に出演。1998年以降、映画制作も手掛け、自らも俳優として出演し、脚本を手掛けた『Money No Enough/錢不够用』は空前の興行成績を上げる大ヒット作となった。その成績を塗り替えたのもネオ監督作品で、後述する『Ah Boys to Men』である(Hong 2011)。

貼り」を批判的にとらえる作品である。EM3クラスに入れられ、学校や家庭、親戚、近所などで「落ちこぼれ」扱われる小学生3人が、数学で卓越した能力を発揮したり、絵画の才能を発揮したり、いじめに立ち向かう強さを備えたりしていく様子を描き、シンガポール社会で大きな反響を呼んだ。

### ③2000年代

2004年にEM1とEM2が統合され(Ministry of Education, Singapore 2004)、2008年にEM3が廃止された(Ministry of Education, Singapore 2006)。これに変わり「科目別クラス編成制度(subject-based Banding)」という新制度が新たに導入された。小学4年次に各学校で試験を受け、その結果によって学校側が5年次以降学習する科目を親に提案し、それを受けて保護者がどの科目を子供に受けさせるかを決める。英語、理科、数学は標準(standard)と標準の75%の内容をカバーする基礎(foundation)があり、母語のみ上級、標準、基礎がある。従来は、一つの科目で力が及ばないとEM3に振り分けられていたが、科目別クラス編成制度では、得意な科目は標準を選択し、苦手な科目は基礎を選択できるようになった。5年次から6年次に進む時に基礎から標準に変更することも、またその逆も可能である。これにより、「最低クラス(worst class)」に振り分けられる恐怖を生徒は感じなくてすむようになったとの指摘もある(Paulo 2006)。

ただし中等教育以降はPSLEの成績によってコース分けされるシステムは変わらない。2008年に特別コースと特進コースが特進コースに統合され(Ministry of Education, Singapore 2007)現在は特進コース、普通(アカデミック)コース、普通(技術)コースの3コースとなっている。

## (2) 問題の所在

早い時期から能力別に振り分ける教育制度には、批判も寄せられてきた。そうした批判を考慮しながら、シンガポールの教育制度はこれまでに何度か変遷を遂げてきた。社会からの批判に対して国家は、それなりに対応してきたと言える。

シンガポールではこれとは別の次元の問題も指摘されている。それは、社会を構成する一人ひとりの心がけに関する問題である。

2014年1月に、授業中に教師に注意を受けた中学生が教師に謝罪を求める動画がyoutube上で公開され、一般のメディアでも取り上げられた。生徒の名前や学

校名が特定され、その学校が普通(技術)コースに特化した中学校であることが言及された(Lee 2014)。

こうした報道に関してヤップ(Yap 2014)は、生徒が普通(技術)コースに通っているとの情報は必要なのかと問い、普通コースで学んだ経験を踏まえて、社会を構成する一人ひとりの心がけに関わる問題を提起している。ヤップは記事執筆の時点において、ナンヤン・ポリテクニクの学生で、Today紙でインターンをしていた。

ヤップはかつての自分が能力別の教育制度についてよくわからない中で、普通コースに入ることを恐れていたという。家族や親戚など周囲から特進コースに入るように言われ、普通コースは学力不足の者や不良が通う好ましくない場所だと感じていたそうである。しかし成績が伴わず、普通コースに入り、5年間学んだ。その過程で、なぜ普通コースに入ってはいけないのかが分かったという。普通コースでは十分な学力がつかないといったことが問題なのではなく、普通コースに入ることにより周りから受ける対応が問題なのだと指摘する。

ヤップは中学4年次に英語だけ特進コースで学ぶことを許された。同じような生徒何人かと特進コースの教室で英語を学んだが、脅しを浴びせられたり、授業中に発言するとせせら笑いが聞こえたりするなど、敵意に満ちた雰囲気であったという。中学5年次になると「大きな兄弟」と呼ばれた。特進コースは4年で修了となり、普通コースだけが5年次に進むためである。そうした中でヤップは友人たちとともに、特進コースの下級生に対抗的な行動をとるようになったという。列に割り込んだり、食堂で席を譲るよう迫ったりするなど、「普通コースの学生は素行が悪い」という先入観を、自ら事実にしてしまったと後悔する。

こうした自身の経験に基づきヤップは、普通コースに対する先入観を、個人のレベルから社会のレベルまで取り除かねばならないと主張する。親が子に「普通コースに入るな」と言うことが子供の認識に与える影響を意識すべきであり、メディアは学生の問題行動を特定のコースと結びつけて報道すべきではない。特定のコースに対して先入観を植え付けているため、教育制度が本来目指している目的の達成を遅らせている。このようにヤップは指摘する。

EM3の生徒を取り上げて話題となった『僕、バカじゃない』は、盛田が指摘するように教育制度を批判する作品である(盛田 2015: 190-192)。ネオ監督は実

際、政府に対してメッセージを送ることを意識している(CNN 2007)。他方で『僕、バカじゃない』は、社会における「レッテル貼り」を批判する、社会に対する批判という側面もある。一つの尺度でのみ子供の能力や可能性を測ってしまう大人たちを批判している。また子供たちに対して、大人たちが設定した尺度にとらわれず自らの可能性を広げ、将来をあきらめるなという励ましを送っている。

ネオ監督は、『僕、バカじゃない』で主役を演じた子役3人のうちジョシュア・アン(Joshua Ang/洪賜健)とシャウン・リー(Shawn Lee/李創銳)を各成長段階において起用し、続編を製作した。『I Not Stupid 2/小孩不笨2』(2006年)は、普通(アカデミック)コースで学ぶ15歳の2人の中学生が主人公である。『We Not Naughty/孩子不壞』(2012年)は「落ちこぼれ」の行き先として定評のあるITPに通う2人の学生が主人公である。ITPは架空の学校で、正式名称は“International Technological Polytecnic”であるが、ITEを想起させる。いずれの作品も、家庭と学校、そして生徒や学生自身が、単一の尺度で個人の能力を評価するのではなく、個人の可能性を柔軟に認めるよう訴えている。社会は多角的・多面的であるため、人それぞれが異なる能力や可能性を伸ばすことにより、社会における居場所を見つけることができると、映画は訴える。

シンガポールにおける競争社会の生きにくさは、国家が設定した教育制度に基づくものである。生きにくさを変えるための社会の対応の一つが、国家に働きかけて教育制度を変更することである。もう一つの対応は、社会の構成者の意識を変えることである。能力主義に基づく選抜制度がなくならなかったとしても、社会を構成する一人ひとりの意識を変えることで生きにくさは緩和する。社会の構成者の意識改革という点において、シンガポール映画の果たす役割は非常に大きいと言える。

## 2. 肩を寄せ合い生きる少年たち—— 袋小路の「兄弟」の共同体

『15』は15歳の少年5人を主人公とする物語である。主人公たちは実名で、自分自身を演じている。彼らは、ロイストン・タン(Royston Tan/陳子謙)監督が高校でスピーチと演劇を教えている時に出会った少年たちだ。タン監督は1年かけて彼らと信頼関係を構築し、短編『15』を製作した。この短編がエリック・クー(Eric

Khoo/邱金海)の目に留まり、クーはタンに長編映画を撮るよう勧めた。クーは、シンガポール映画の復活を象徴する作品として位置づけられている『ミーポック・マン(Mee Pok Man/薄面佬』と『12階(12 Storeys/12楼』)を制作・監督した人物である。タンはクーに対して、短編『15』を長編にしたいと申し出た。そこでクーがプロデューサーを引き受け、長編映画『15』が制作されることとなった。

5人の少年たちは腕や胸に刺青を入れており、耳だけでなく口など数カ所にピアスを開けている者もいる。刺青を入れたりピアスを開けたりするシーンが、彼らの実際の生活の一部として挿入されている。タン監督は少年たちがカメラを意識せずふるまえるように、撮影に入る前に2ヶ月間カメラを持って少年たちに同行していた。少年たちが行くところどこにでも付いて行く中で、刺青を入れたりピアスを空けたりするシーンが偶然撮れた(Parasol Pecadillo 2005a)。少年たちは痛みに耐えながら、身体に装飾を施す。タン監督が少年たちに痛いかと尋ねると、少年たちは「痛くない、内なる痛みを処理する方法だ」と答えたという。タン監督は、少年たちが外部からの痛みで内なる痛みを抑えようとしていると解釈している(Parasol Pecadillo. 2005b)。

映画は3つの物語から構成される。ここでは1つ目と3つ目の物語を取り上げる。

1つ目の物語の主人公は、ヴィン(Vynn)とメルヴィン(Melvin)である。彼らの物語は、2人がなぜかクラス代表として出し物を披露しなければならなくなり、そのために出し物の練習をするという設定の中で展開する。2人の間で「特進コースの奴らはスパイスガールやバックストリートボーイズやるってよ。俺たちどうすんだ」というやりとりがあることから、2人が普通コースで学んでいることがわかる。

ヴィンとメルヴィンの練習は、上半身裸で行われる。成長しきっていない細い体に、見事なタトゥーが施されている。シンガポールのギャングには自らの組織を讃えたり、闘いを恐れない精神を讃えたりする歌がある。歌といってもメロディーがあるわけではなく、言葉に節をつけて発する程度のものである。ヴィンとメルヴィンはそうした歌を福建語で歌う。それにテクノ風の音楽が付けられ、ラップのように聞こえる。今風にポップにパッケージされた2人のパフォーマンス<sup>9)</sup>

9) Lim (2008) は世界各地で共通して見られる今風の若者文化でパッケージすることにより、『15』が翻訳可能なものとして世界に受け入れられる効果を持ったと論じている。

は、2人が抱える物語の重さを中和する役割を担っている。しかし2人の物語の重さは、最後には中和しきれないほど重いものとなっていく。

2人は「練習」の合間に、ポルノ・ビデオを見たり、薬の売買に関わったり、学校をサボったり、タトゥーを彫ったりする。その中で、ヴァインとメルヴィンの家庭が崩壊していることが示される。メルヴィンは「父親は死んだ」と語り、試験に落第したため母親に家から追い出された。行き場をなくしたメルヴィンは、深夜にヴァインを訪ね、泊めてもらう。メルヴィンはヴァインにこんな時間に訪ねてきた自分をヴァインの親はなんにも言わずよく入れてくれたらという、ヴァインは「自分の生活を管理できない奴らに他人を管理できるか」と答える。また「友達の家に行くたびに、友達が両親に愛され、一家団欒を目の当たりにし、羨ましかった。おれは家に帰ってきても孤独だ」と語る。家に居場所がない少年たちは、肩を寄せ合い「兄弟」という共同体を作り、そこを居場所にしようとするのだ。

メルヴィンはヴァインと一緒にベッドに横たわる。メルヴィンはヴァインに「抱きしめていいか?」と聞く。好きにしろと言われ、メルヴィンはヴァインの体に腕を回して抱きしめる。しかし次の瞬間カットが切り替わり、眠るヴァインと、ヴァインをただ見つめるメルヴィンが映し出される。メルヴィンは温もりを求めているが、今一步踏み出せない。

メルヴィンとヴァインはもともとシャウン(Shaun)という少年とも一緒につるんでいた。しかしシャウンは2人とつるまなくなり、ヴァインはシャウンを「裏切り者」と呼ぶ。メルヴィンはヴァインとシャウンの関係修復を図るが、ヴァインは取り合わない。ヴァインは「永遠の友情は存在しない」と失望している。だからこそヴァインは、メルヴィンを失望させないように振舞う。

ヴァインはメルヴィンの顔にケーキをぶつける。メルヴィンの誕生日を祝うケーキだ。メルヴィンは、最後にケーキをくれたのは2年前に死んだ祖母で、それ以来誰も誕生日を祝ってくれないが、お前が祝ってくれたと涙を流す。ヴァインはメルヴィンにタバコをくわえさせ、火を付けてやる。メルヴィンはそのタバコを半分にして、火が付いている方をヴァインに渡す。2人はタバコの先をくっつけ合い、メルヴィンがヴァインのタバコから火をもらう。2人はあたかもキスをしているようだ。自分の持っているものを相手に分け、もらったものをまた相手と分け合う中で、親密な関わりが生まれる。タバコの火をもらったメルヴィンは、また涙

を流す。メルヴィンはヴァインに、「これが最後のたばこだ。おれより早く死ぬなよ。葬式では送ってくれ」と語る。2人の物語は、「それがヴァインを見た最後だった」というタン監督の語りで終わる。

ヴァインの行方は、明らかにされない。作品の最後に、現実の世界における少年たちの現状が文字で示される。ヴァインは行方不明とある。メルヴィンは、撮影中に傷害事件を起こし警察に逮捕されたとある。

ヴァインの行方は映画の中では、死と関連付けられている。2人が登場する冒頭のシーンでは、メルヴィンが飛び降り自殺を望んでいるという歌詞に変えて、ヴァインが国歌を歌っている。メルヴィンとヴァインはある日、試験の点数が悪かったことを苦に飛び降りた少女の死を目の当たりにする<sup>10)</sup>。ヴァインは自身の将来を、「GCE-Nレベルの後ITEに入り、卒業後兵役に行き、その後は就職して死ぬまで働く。ラッキーならいい子を見つけて結婚し、うまくいかなきゃ離婚する」と語る。これに対してメルヴィンは、将来のことを考えたくないと言い、飛び降り自殺の目撃後はしきりに自殺を話題にするようになる。

3つ目の物語の主人公は、シャウンとエリック(Eric)である。違法薬物MDMAを摂取し酩酊状態になっている少年たちの内的世界を映像で表現するシーンで始まる。エリックの声で以下の語りが入る「シャウンに会ったら伝えてくれ。兄弟や義気について語るのもう時代遅れだ。そんなことを語るのはサルだけだ。金がなければ『兄弟』じゃない」。このセリフは、「金の切れ目が縁の切れ目」というように読める。しかしシャウンとエリックの物語においてこのセリフは、少年たちが機能不全の家族を離れて肩を寄せ合ったとしても、それだけでは現実の社会で生きていけず、生計を立てるためには金が必要であるという意味にも受け取れる。

シャウンは父親に殴られ罵倒されてきた。兄弟姉妹の中で一人だけできが悪いと言われ、繰り返し「用なし」と罵られる。シャウンは中学生だが、制服を着て登場するシーンはない。登校していないだけかもしれないが、そもそも中学校に入らなかったのかもしれない

10)タン監督は、「自殺はシンガポールのnational hobbyだ。見せつけるように飛び降りて自殺を図る人が多い」とコメントしている(Parasol Peadillo. 2005a)。WHO Mortality Database website in February 2004に基づきWassermanらが整理したデータによると、シンガポールにおける15歳から19歳の自殺者数は2001年に18人で、人口10万人あたり8.5人。ちなみに日本における15歳から19歳の自殺者数は2000年に473人で、人口10万人あたり6.4人(Wasserman 2005)。

い。シャウンは父から「地獄へ行け」、「もう帰ってくるな」、「死ね」などの言葉を浴びせられる。エリックには父親が何人もいる。母親はたびたび男を変え、そのたびに引っ越しをし、何人もの男を「父さん」と呼んできた。「父さん」と呼んだ男はいずれも刑務所に入ったという。

シャウンはエリックに、父親に侮辱されると自分は価値がない「安物」に感じると語る。エリックは、『安物』であることは悪い事じゃない。少なくともみんながオレを好きでいてくれる。安物だけど自己の統合を維持しないといけない。退廃はある種の慰めで、墮落はある種の美って言うだろう。お前は一人じゃない。オレも『安物』だ」と語る。

シャウンはエリックの家に身を寄せる。エリックの家は、母も義父もいつも不在である。2人が家族に頼らず生きて行くには、金が要る。まだ15歳の2人は、まっとうな道で生計を立てることはできない。2人はマレーシアからシンガポールに薬を運ぶ仕事を請け負う。MDMAを Condom に入れて Condom ごと口から飲み込み、自分の体を使って運び、Condom をまた下から出すのである。エリックが男性を相手に体を売っていることを暗示するシーンが挟まれる。

酷使した体を2人は互いに癒す。エリックは「お前が父親から殴られないように」と願をかけ、シャウンは「お前の悲しみが終わるように」と願をかけ、自分の箸で食べ物を相手の口まで運んでやる。シャウンはエリックの髪を切ってやる。2人はMDMAを飲み、ベッドにあおむけになってタバコを吸い、タバコの煙を互いの口から口へ移動させる。MDMAが効きすぎて悪酔いしたエリックを、シャウンはかいがいしく世話し、エリックの吐瀉物を自分の服で受け止める。

シャウンは、エリックが女の子と撮ったプリクラを見つける。シャウンはそのうえに自分とエリックのツーショット写真を貼り、涙を流す。女は「兄弟」の共同体を壊しうる存在である。

シャウンはエリックに説き伏せられて、口にピアスの穴を開ける。シャウンがエリックの口に穴を開け、シャウンの手にエリックの血が付着する。エリックはシャウンに「早く手を洗って来い」と強くしつこく求める。シャウンはしぶしぶ手を洗うが、途中で気づく。自分の口でエリックの口元から流れる血を拭き、「一生の兄弟でないなら、兄弟をやめる。死ぬまで兄弟だ」とエリックに告げる。2人は涙を流す。

映画の最後は、MRTに乗る少年たちの映像で終わ

る。マーク・リーとジャック・ネオが作詞した『少年英雄』がバックに流れる。頼れる家族がない少年が、拠り所を求めて、前途はないと知りながらも不良(pai kia/坏仔)の道を選ばざるを得ない悲哀を歌った曲である。兄弟のために死をも恐れず、自分の身に何かあったら面倒を見てくれるのは父母ではなく兄弟であると歌う。

本作品は、「彼らの生きざまを撮るなかで、すでに忘れ去っていた過去の自分と折り合いをつけることになった」というタン監督の語りで始まる。タン監督自身、普通コースで学び<sup>11)</sup>、居心地の悪さを感じていたという。家族の間でまた近所の子たちと比較されることが、プレッシャーであったという(Parasol Peadillo 2005b)。タン監督はまた、シンガポールの厳しい競争社会で普通の軌道に乗れなかった子たちは、将来の希望をなくしていると語る(Parasol Peadillo 2005a)。

タン監督は、15歳の少年たちが「兄弟」という共同体を作ることに深い理解を示す。しかし少年たちがその共同体に留まったままではいけないと考えている。タン監督は、『15』が少年たちに「兄弟」共同体に止まるのか否かを判断させる材料になればと語る。『15』が希望のなさで終わるのは、少年たちに「兄弟」の共同体から立ち去ることを促すためである。

### 3. 「兄弟」の共同体を解体する女

『15』のシャウンは、エリックとの「兄弟」共同体を解体しうる女の存在に脅威を感じていた。「兄弟」の共同体に居心地の良さを覚える者にとっては、女は脅威である。他方で、「兄弟」の共同体に留まることに望みが見出せないなら、共同体から離れなければならない。そのきっかけの一つとなるのも、女である。それを如実に示したのが『歲月』である。

『歲月』は、1990年のシンガポールを舞台とする兄・子龍と弟・子豪の物語である。同年11月にリー・クアンユーからゴー・チョクトンに首相が交代したことを伝えるニュース映像を差し挟み、時代感を出している。本作品では、メインのキャラクターの紹介や、鍵となるシーンでイラスト画が使われている。その画風

11) 1976年生まれのタン監督が初等教育修了試験を受けたのは1987年と思われ、同年の初等教育修了者の割合は86.5%(Ministry of Education, Singapore 1997)。1990年の統計となるが、特別コースに進んだ者は6.58%、特進コースに進んだ者は56.25%、普通コースに進んだ者は37.17%(Ministry of Education, Singapore 2014: 31)。タン監督は、トマセ・ポリテクニクに進学し、ヴィジュアル・コミュニケーションコースで優秀な成績を収め、映像の世界に入った(Lee and Chee 2013)。

は、黒社会に生きる若者を主人公とする香港漫画『古惑仔』を想起させる。『古惑仔』は1992年に連載が始まり、1996年に映画化されてシンガポールを含む中華圏で人気を博した。映画『欲望の街 古惑仔』では、原作の漫画のカットが挿入されており、『歲月』も同様の手法を使っている。そのことが一層『古惑仔』を想起させる<sup>12)</sup>。1990年代のヒット作である『古惑仔』を想起させることによって、1990年代の時代感が演出されている。

兄・子龍は16歳の中学4年生で、不良として名が通っている。授業をさぼり、タバコを吸い、酒を飲み、刺青を入れ、ケンカに明け暮れている。子龍は、同じ中学に通う16歳の「ゴキブリ」と17歳の「ドッグ」、小学校に8年通いドロップアウトした18歳の「豆皮」の4人とつるんでおり、4人は「四大天王」<sup>13)</sup>と呼ばれている。4人にはジェレミーという友人がいて、「小ボス(小老大)」と呼んでいる。ジェレミーは義を重んじ、友人の正義を守ったため退学させられ、黒社会に入った。子龍は、「ゴキブリ」、「ドッグ」、「豆皮」、ジェレミーを「兄弟」と呼ぶ。

子龍の中学校に、弟・子豪が中学1年生として入学した。子豪は兄とその友人から「ベビー」と呼ばれ、子供扱いされている。子龍の中学校には不良グループが複数あり、毎日ケンカが勃発していた。子龍は子豪を守るために子豪を自分の「兄弟」共同体に引き入れる。子豪は次第に学校で暴力行為を働くようになり、授業もさぼりがちとなる。それは、兄をはじめ周囲に子供扱いされること、常に「庇護されるべき下の立場」として扱われることへの反発の表れでもあった。そうした子豪の気持ちを子龍は察することができない。

子龍には憧れの女性がいる。だがジュニアカレッジに通う彼女は、自分とは別世界に住む人間だと諦めている。彼女を忘れるように、子龍は子豪に語る。「最も重要なのは『兄弟』だ。女は変わる。でも『兄弟』はいつもそばにいる」。

子龍たち「四大天王」はジェレミーの口利きで黒社会に入る。「四大天王」は学校で自らの勢力を固めるために、ジェレミーの加勢を得て、「ネズミ」をリーダー

とする敵対勢力を攻撃する。ジェレミーはその報復を受け、命を落とす。

子龍がジェレミーの葬儀を手伝っていると、葬儀会場が「ネズミ」一派に襲撃される。「ネズミ」を相手に立ちまわり、子龍を襲撃から救ったのは、憧れの女性であった。彼女はサンサン(珊珊)という名前で、ジェレミーのいとこだった。ジェレミーの死を契機に子龍は、「兄弟」共同体でそれなりに幅を利かせていても、自らは「役立たず(没有用)」な人間ではと思い始め、サンサンと交流を重ねる中で「役に立つ人間(有用的人)になりたい」と思うようになる。ジェレミーの復讐に血気盛んな「ゴキブリ」と「豆皮」に対して子龍は、復讐しても犠牲者が増えるだけで意味がないと反対し、ケンカ別れする。子龍は真面目に授業に取り組み、サンサンに勉強を教えてもらいながら試験を目指す。

「兄弟」の共同体は、いわば女によって断ち切られた。子龍が「兄弟」の共同体から抜け出そうと思うきっかけを与えたのは、サンサンであった。より厳密に言えば、拠り所となる共同体が「兄弟」の共同体以外に見出せた時に、「兄弟」共同体から出ていけるのである。試験が終わった日の夜、子龍はサンサンを誘い食事をする。子龍はサンサンの手を取り、「ありがとう」と言いながら何かをサンサンの手の上に置く。結婚指輪でも置いたのかと思わせるが、サンサンが手を開くと何も置かれていない。子龍がもう一度「ありがとう」と告げると、サンサンは感動した面持ちで「どういたしまして」と告げる。手のひらに置かれたのは、これまでの、そしてこれからの子龍のサンサンに対する思いであった。サンサンは子龍の思いを受け入れた。しかし子龍の思いは形を留めることはなかった。それは、子龍がサンサンと人生を歩んでいく願いが叶わないことを暗示していた。「ネズミ」とのトラブルを招き襲撃された子豪を、子龍は命をかけて救ったのである。

本作品は、クウォン監督の経験に基づいている。クウォン監督は、中学校1・2年次は普通コースで学び、3・4年次は特進コースで学んだ<sup>14)</sup>。普通コースで学んでいた時は、特進コースの生徒たちに見下されていたという。クウォン監督は不良グループに属し、校内では複数のグループが対立しており、ケンカが絶えな

12) クウォン監督は、『歲月』が既存の漫画を原作としているような印象を与えたいとの意図を持っていた。イラストの画風は、香港の漫画をイメージしていたという(Adriaens 2008)。

13) 中華圏で「四大天王」といえば一般に、1990年代に中華圏で絶大な人気を博した香港の歌手・俳優4人(アンディ・ラウ、ジャッキー・チェン、レオン・ライ、アーロン・クォック)を想起させる。「ゴキブリ」はアーロン・クォックのファンという設定である。「四大天王」は実際には1992年以降広く使われるようになった語であるが、1990年代を想起させる仕掛けとして使われている。

14) クウォン監督は中等教育修了後、トゥマセ・ポリテクニックに進み、ヴィジュアル・コミュニケーションを学び、首席で卒業した。奨学金を得てオーストラリアの大学に進学し、マス・コミュニケーションの学士を取得。短編映画『Wait』が2000年にシンガポール国際映画祭短編映画部門 Special Jury Prizeを受賞。以降、映像制作の分野で活動している(Joint Entertainment 2010)。



かったという。監督には弟がおり、弟を守るために不良グループに引き込んだ。監督はそのことが弟の人生を変えてしまったと思っている。弟はタバコの密輸で逮捕され、2年間服役し、映画の公開前に出所した(Tan 2008)。クウォン監督は弟への謝罪として『歲月』を制作したと語る。監督は自身の分身である子龍を殺すことで、自分を罰した。しかし子豪は無傷で救われたわけではなかった。子豪を不良の道に引き込んでしまった子龍の罪は、子龍が死してなお残り続ける。クウォン監督の弟への謝罪は、この映画のみで終わるものではないことを示している。

女が「兄弟」の共同体を解体するという展開は、他の作品においても見られる。『Imperfect』(2012年)や『シンガポール・グラフィティ』(2013年)がその例である。これらの作品では、GCE-Oレベルに不合格となり、劣等感を抱えて「兄弟」と肩を寄せ合う主人公が、成績優秀な少女と出会うことで将来を切り開いていく。とりわけ『Imperfect』においては、少年を鼓舞する少女は恵まれない境遇にあり、家族を支えるために働きながら勉強し、大学進学を目指している。家族の出自に問題があっても、努力して上を目指すという設定は、『歲月』のサンサンと共通している。自らの出自がどうあれ、自分の努力次第で上に登っていきけるのは、能力主義に基づく教育制度があるためでもある。

子豪と「ネズミ」との間にトラブルを仕掛けたのは、サンサンの妹ヴァレリーであった。ヴァレリーは子豪を薬に溺れさせ、子豪と性的な関係をもって子豪の心をつかみ、子豪を利用した。ヴァレリーは子龍に思いを寄せていたがそれが叶わず、子豪を危機にさらすことで子龍に復讐を図ったのである。子龍と子豪の兄弟を引き裂く存在もまた女であった。しかしヴァレリーは兄弟の絆を引き裂くことはできなかった。ジェレミーの最後の名誉を守り、命をかけて弟を守る子龍はヒーローとして描かれる。サンサンが子龍を認めたのも、子龍の義の厚さゆえであった。「兄弟」の共同体にとどまることは肯定されないが、「兄弟」の共同体が大切にされる義の精神は肯定的に描かれる。

#### 4. 大人との関係性の上に成り立つ 「兄弟」共同体

##### (1) 「兄弟」の物語としての軍隊映画

2012年11月と2013年2月に公開されたジャック・ネオ監督作品『Ah Boys to Men 1・2/新兵正伝1・2』

は、シンガポール映画の興行成績を塗り替える大ヒットとなった。本作品は、シンガポール人の男性が学歴や民族を問わず一様に経験する兵役を題材とし、共感を呼びやすい内容だったため、ヒットしたと見こともできる。他方で本作品は、落伍者を出さない社会の構築を提示し、落ちこぼれが立身出世していく物語ともなっており、そこに観客が共感した側面もあるように思われる。

『Ah Boys to Men』は、1967年に開始したナショナル・サービス45周年を記念して、軍の全面的な協力を得て制作された。シンガポールに居住する男性のうち、シンガポール国民とシンガポール永住者の両親を持つシンガポール永住者は18歳になると2年間の兵役を受ける。入隊後に新兵として全員が9週間の基礎軍事訓練(Basic Military Training)を受ける。優秀な者は士官学校(Officer Cadet School)や技術幹部学校(Specialist Cadet School)に進み、それ以外は各科に配属されて訓練を受ける。基礎軍事訓練を実施する学校はテコン(Tekong)島に4つあり、各校に中隊が7つ所属する。映画では第2校に所属するニンジャ中隊第2小隊第2分隊に配属され、ルームメイトとなった18歳の若者たちが主人公である。小隊を指導するオン軍曹も、重要な役どころである。

兵役を扱った作品に、1996年の作品『アーミー・デイズ(Army Daze)』がある。『アーミー・デイズ』も『Ah Boys to Men』も、学歴や民族を問わず全てのシンガポール人男性が受ける基礎軍事訓練において、全てのシンガポール人男性が共有する「兵役あるある」ネタで笑わせ、苦楽を共にする中で仲間意識が芽生えることを描いている。他方で2つの作品には異なる点もある。

1点目は、メインキャラクターである。『アーミー・デイズ』のメインのキャラクターは、兵役中離れ離れになる恋人が心配なインド人、ストリート風の服装をした体が大きなマレー人、裕福で学歴の高い華人、不良風のいでたちで英語と華語より福建語が先に出る華人、美意識が高く所作が女らしいユーラシアンの人である。物語の柱は、恋愛で悩むインド人をめぐるコメディと、家族全員オーストラリアに移住したのに兵役のために1人だけ置いていかれたユーラシアンの悲哀であり、華人以外のキャラクターが物語を動かす要素となっている。これに対して『Ah Boys to Men』では、インド人もマレー人もでてくるが、メインのキャラクターではない。物語を動かしたり、個人的な背景にまで立ち入ったりするメインのキャラクター

は、いずれも華人である<sup>15)</sup>。

2点目は、仲間意識の位置付けである。『アーミー・デイズ』では5人の間柄は、「よき友」、「バディ」という言葉で示される。恋人や家族との問題に悩む仲間の困難を解決することはできないが、仲間の辛い思いを共有する「よき友」である。これに対して『Ah Boys to Men』では、バディを超えた「兄弟」になることが歌われている。仲間が困難に直面している時に見捨てない間柄が「兄弟」なのである。

3点目は、兵役前と後とでの状況の変化の度合いである。『アーミー・デイズ』では、兵役前と後とではメインのキャラクターたちの境遇はそれほど大きく状況が変わらない。とりわけ華人の不良キャラクターであるアーベンについてそうである。『アーミー・デイズ』のアーベン、基礎軍事訓練が終わったら配膳担当の部署に行き、将来ホテルのコックになりたいと夢を語る。実際に配属されたのは運転士の部署で、今度はMRTの運転士になれるかもと夢を語る。相応の職に就きまっとうに生きていく決意が示される。これに対して『Ah Boys to Men』では、アーベンが秘めた力を発揮し華麗な転身を遂げることを予見させて終わる。

## (2) 「誰も置いていかない」精神

『Ah Boys to Men』のメインのキャラクターは、新兵(recruit)のケン、ローバン、アレイシアスと、彼らを指導する小隊軍曹のオンの4人である。

物語は全般を通して、基本的にケンの成長物語である。ケンは高級住宅地にある戸建の家に住み、家には黒塗りのベンツがあり、かなりの富裕層に属する。家族は両親と祖母、双子の妹で構成され、住み込みで働くフィリピン人のメイドがいる。父親は会社を経営しており、恵まれた出自ではないが不断的な努力で成功してきたたたき上げの人物を思わせる。母親と祖母はケンを甘やかす、ケンは身の回りのことをフィリピン人メイドに頼っている。

豊かな家庭で甘やかされて育ったケンは、自己中心的な言動が目立つ。ケンにはエミーというガールフレンドがいて、エミーはオーストラリアの大学に留学することが決まった。ケンは、自分の兵役が終わるまでなぜ大学進学を待ってくれないのかと、エミーを責める。また兵役のせいでエミーと引き裂かれ、自分の人生が台無しになったと、兵役を恨んでいる。

母親は、訓練に力を入れて無理するよりも自分の

15)この点については盛田も指摘している(盛田 2015: 216)。

身を守ることが大事だと言う。母親には、屋台のコーヒーショップで働く弟がいる。ケンの母方のおじに当るこの人物は、仮病を使って基礎軍事訓練を楽に乗り切り、負担が比較的軽い後方支援の部署に配属された。母はケンに自分の弟を見習えと言う。これに対して父親は、ベストを尽くせば士官学校に行けるとケンに期待する。父親には、士官学校に入りたかったがケガで入れなかった過去がある。ケンは、自分の夢を息子に押し付けるなど、父親に反発する。

ケンは入隊後もエミーへの執着を断つことができない。訓練に真剣に取り組まず、仮病を使って訓練を度々休んでいた。ケンは結局、エミーに振られる。ケンはエミーの心を取り戻すために自分勝手な行動を取り、周りの人たちを巻き込み、父親を交通事故に遭わせてしまう。父親は命を取り留めるが、後遺症が残ってしまう。父親は強い意志でリハビリに励み、身体の機能を徐々に取り戻していく。自分の身勝手さを深く反省し、父親の強い意志に心を打たれたケンは、訓練に集中するようになる。

ケンは訓練を通じて2つのことを学ぶ。1つは、困難に直面した時にベストを尽くすことで、何かを学ぶことができ、それにより成長できるということである。ケンは、困難を避け、何も学ばない者もいるが、そうした者に将来があるかと問いかける。ケンのこの語りは、建物の裏口にダンボールを敷いて寝ているおじの映像にかぶせられる。おじは、ネオ監督演じる建物の管理者らしき人物に怒鳴られ追い払われる。困難に立ち向かい、努力をし、何かを学び取ることの重要性が示される。

ケンが学んだことのもう1つは、兵士として最も重要な精神である。それは、「誰も置いていかない(leave no man behind)」ことである。この精神は、ケンのルームメートのアロイシアスを通じて一層明確に描かれる。

アロイシアスは何事においても「ベスト」であろうとする意識が高く、士官学校に入ることを目標に掲げている。自らの意気込みをアピールすべく、入隊前に髪をそり落としていた。アロイシアスは自己アピールのために、厳しい課題を進んで自らに課すが、分隊のメンバーもそれに巻き込まれてしまう。そのためアロイシアスは、「ワヤン・キング」というあだ名をつけられてしまう。「ワヤン」はマレー語で「劇」を意味する語である。自己アピールのために過剰な演出をするという意味が、あだ名に込められている。

心を入れ替えて訓練に取り組むケンが持久走でタイムを伸ばしたため、その秘訣を言うように教官に求

められた。そこに持久走で1位を獲得したアロイシアスが、呼ばれてもいないのにしゃしゃり出て、自分の秘訣は煙草を吸わないことだと語る。これによりケンの分隊は喫煙を1日3本に制限されてしまい、アロイシアスは喫煙者の怒りを買ってしまう。

ある時、分隊のメンバーが乱闘に巻き込まれた。その場に居合わせたアロイシアスとケン、一旦その場を離れた。アロイシアスは警察に通報すべく、そのまま場を離れてしまう。しかしテコン島には警察はないため、アロイシアスの働きは功を奏さなかった。アロイシアスは仲間を置いて一人逃亡したかたちとなり、「みんなを置いて行った (leave all men behind)」と責められる。

他方ケンは、乱闘現場に舞い戻り、分隊のメンバーを助けた。乱闘に関わった者たちは上官に呼び出され、ケンもなぜ乱闘に加わったかを問い質された。ケンは、「友達が殴られているのを見て、放っておけないと思った。軍では常に『誰も置いて行くな』と言う。分隊の友人とバディを守るのは自分の責務だ」と答える。これによりケンは、小隊の仲間からも、また教官からも信頼を得るようになる。自己中心的だったケンの大きな変化を、父親は心から喜ぶ。

アロイシアスは自分の属する分隊のみならず、小隊全体が自分に敵対的だと感じようになる。小隊を指導するオン軍曹に、他の中隊に移して欲しいと懇願する。アロイシアスは、「僕はいつも善意からみんなにアドバイスしてきた。みんなに知識を共有してもらい、僕と同じように優秀になって欲しかった」と語る。これに対してオン軍曹は、「君がみんなを助けたいと思っているのはわかる。だけど君のやり方は、自分は他よりすごいと思わせようとするものになっている。それが君の問題だ」と指摘する。アロイシアスはこれ以降、過度な自己アピールをすることや、上から目線でアドバイスをすることを、慎むようになる。仲間のミスを自分のミスだと言って仲間を救ったり、訓練中に「誰も置いていかない」精神の重要性を指摘したりするようになる。

生きていくうえで努力すること自体は、肯定的にとらえられている。しかしその努力が、自分の利益のみをもっぱら考慮し、他人を顧みないものであってはならない。また自分が他人よりも優れていることを確認したり誇示したりすることが、努力の目標であってはならない。「誰も置いていかない精神」のエピソードは、あるべき努力の方向性を提示している。

### (3) 「落ちこぼれ」の立身出世

ケンのルームメイトにローバンがいる。ローバンはルームメイトと初めて顔を合わせた時に、名刺を渡して自己紹介しており、その姿はビジネスマンさながらだ。実際にローバンは、様々な物資を調達するためのネットワークを有している。ローバンは携帯電話の充電済みのバッテリーをこっそり持ち込み、ルームメイトに提供する。訓練中は、携帯電話の充電が禁止されているため、充電済みバッテリーは重要だ。休憩中にルームメイトが家族や恋人に電話する中で、ローバンは仕事仲間に電話し、バッテリーを発注する。ローバンはまた、コーヒーやスナックをこっそり入手し、ルームメイトにふるまう。ローバンは、顧客のニッチな需要をうまくつかみ、物資調達のネットワークを駆使して顧客の需要を満たすビジネスを行ってきた人物のように描かれる。

新兵は入隊直前まで学生をしていることがほとんどである。これに対してローバンは、入隊前にすでに実業の世界に身を置いていたように描かれる。学業から早々にドロップアウトしていたのかもしれない。ローバンは英語をあまり話さず、華語と福建語を織り交ぜて話す。ローバンの左胸には龍の頭部の絵のタトゥーが、首と右腕の脇の下には文字のタトゥーが、それぞれ入っている。訓練の終盤に新兵たちが家族からの手紙を渡され、涙しながら読むシーンがある。しかしローバンだけ手紙がない。ローバンには、彼を見守り支えてくれる家族がないのである。ローバンは、『15』に出てきた少年たちと同じような境遇のなかで生きてきたことがうかがえる。

ローバンは卓越したリーダーシップと常識にとられない柔軟で大胆な作戦計画力を備えている。ルームメイトのイップ・マンがガールフレンドを寝とられ、とても辛い思いをしていると嘆き、彼女を寝とった男を「切りつけてクソまみれにして復讐したい」と言うと、ローバンは「切りつけるのは無理だがクソまみれにはできる」として手を貸す。ローバンは、復讐相手の行動を研究し、入念な作戦プランを立て、ルームメイトを適材適所に配置し、イップ・マンの復讐を成功させる。しかしこの成功ゆえにローバンらは、復讐相手の一派に襲撃され、乱闘騒ぎを引き起こすこととなる。

ローバンは、正規のルートでは落ちこぼれの道を歩んできたため、自分の能力に気づいていない。兵役で高い評価を得ることは、自分には無縁のことだとは

なから諦めている。そのため、「ベスト」を目指す者に敵対的である。アロイシアスとは最初から対立し、心を入れ替えたケンとも途中から対立するようになる。ローバンがイップ・マンの復讐に手を貸したのは、2人への対立心によるところが大きかった。つまらない意地のためにローバンは、優れた能力の使い道を誤り、乱闘事件を招いた。

ローバンの優れた能力は、アロイシアスとケンが「誰も置いていかない」、「兄弟」の精神に基づきローバンを助けることによって、健全な方向に向かい始めるようになる。また「兄」たる人物の存在も重要であった。オン軍曹は、家族からの手紙がなく所在なげなローバンに、自分が書いた励ましの手紙を差し出す。ケンやアロイシアス、ローバンが困難に立ち向かう中で、オン軍曹は彼らを厳しく導き見守る「兄」であった。ローバンは、最終的にその能力を高く評価され、ケンやアロイシアスとともに士官学校に進むこととなる。ローバンは、「兄弟」に助けられながら、自らの将来を切り開いていったのである。

## おわりに

シンガポール映画のほとんどすべてが、シンガポール社会における競争の厳しさと、そうした社会での生きにくさを描いてきた。これらの映画は、そうした社会を上から作り上げてきた国家に対する批判として注目されてきた。

他方でこれらの映画の批判の矛先は、必ずしも国家のみに向けられているわけではなく、社会の構成者に対しても向けられている。

シンガポールが今日の繁栄を築く上で、これまでのモデルはそれなりに有効であった。個人の出自を問わず、個人が自分の努力次第で上に登っていける競争社会は、それなりに公平なものである。恵まれない境遇ながらも努力を重ねて学歴を備え、「兄弟」の共同体で袋小路にいる男たちを救う女の存在は、公平な競争社会を肯定的に受け入れていることの表れととらえることができる。

シンガポールには、それぞれの能力に応じて「ベスト」を尽くし、それぞれの適正を延ばす学業や職業の訓練の場が設けられている。それにもかかわらず、全員がメインの軌道に乗って「ベスト」を目指すことが期待され、その軌道から外れた者は「負け組」扱いされてしまう。

シンガポール映画は、こうした物のとらえ方を批判し、相対化することに努めてきた。たとえメインの軌道から外れても、恐れる必要はない。メインの軌道に戻るルートは全くないわけではないし、そもそもメインの軌道に乗らなくても、自分が居場所を確保できる道は他にもある。自分で自分をあきらめてはいけない。自らがメインの軌道から外れた経験を持つシンガポールの映画人たちは、メインの軌道から外れた人たちの様々な物語を通して、シンガポールの人たちにメッセージを伝えようとしている。

## 映画リスト

- 『12階(12 Storeys/12楼)』エリック・クー(Eric Khoo/邱金海)監督、1997年。
- 『15/十五』ロイストン・タン(Royston Tan/陳子謙)監督、2003年。
- 『Ah Boys to Men/新兵正伝』、ジャック・ネオ(Jack Neo/梁智強)監督、2012年。
- 『Ah Boys to Men 2/新兵正伝2』、ジャック・ネオ監督、2013年。
- 『I Not Stupid 2/小孩不笨2』ジャック・ネオ監督、2006年。
- 『Imperfect/我们都不完美』スティーヴ・チェン(Steve Cheng/鄭偉文)監督、2012年。
- 『We Not Naughty/孩子不壞』ジャック・ネオ監督、2012年。
- 『The Days/歲月』ボイ・クウォン(Boi Kwong/鄺子君)監督、2008年。
- 『アーミー・デイズ(Army Daze)』オン・ケンセン(Ong Keng Sen/王景生)監督、1996年。
- 『シンガポール・グラフィティ(That Girl in Pinapore/我们的朋友, 我们的同学, 我爱过的一切)』ツァイ・イーウェイ(Chai Yee-wei/蔡於位)監督、2013年。
- 『僕、バカじゃない(I Not Stupid/小孩不笨)』ジャック・ネオ監督、2002年。
- 『ミーポック・マン(Mee Pok Man/薄面佬)』エリック・クー監督、1995年。
- 『欲望の街——古惑仔 1・銅鑼湾の疾風(古惑仔之人在江湖)』アンドリュー・ラウ(Andrew Lau/劉偉強)監督、1996年。

## 参考文献

### 〈日本語文献〉

- 川上昭吾、森本弘一、劉卿美、橋本健夫 2011 「シンガポールの教育——特に、ストリームについて」『愛知教育大学教育創造開発機構紀要』1、39-45。
- 厚生労働省 2014 「平成25年賃金構造基本統計調査結果(初任給)の概況——学歴別にみた初任給」厚生労働省ウェブサイト、<http://www.mhlw.go.jp/toukei/itiran/roudou/chingin/kouzou/13/01.html>。
- 斎藤里美編著・監訳、上條忠夫編 2002 『シンガポールの教育と教科書——多民族国家の学力政策』明石出版。
- 自治体国際化協会シンガポール事務所 2015 「シンガポールの教育制度改革について」Clair Report No.420、6月8日。
- 篠崎香織 2013a 「継承と成功——東南アジア華人の『家』づくり」『地域研究』13(2)、149-175。
- 篠崎香織 2013b 「シンガポール——『成功』を支えるさまざまな思いを掬い採る」『地域研究』13(2)、323-329。
- シム・チュン・キャット 2009 『シンガポールの教育とメリトクラシーに関する比較社会学的研究——選抜度の低い学校が果たす教育的・社会的機能と役割』東洋館出版社。
- 田中恭子 2002 『国家と移民——東南アジア華人世界の変容』名古屋大学出版会。
- 田村慶子 1993 『頭脳国家シンガポール——超管理の彼方に』講談社。
- 田村慶子編 2013 『シンガポールを知るための65章』(第3版)明石書店。
- 田村慶子 2013a 「言語と階層」田村編 2013 『シンガポールを知るための65章』、76-80。
- 田村慶子 2013b 「教育制度」田村編 2013 『シンガポールを知るための65章』、153-157。
- 田村慶子・本田智津絵 2013 「軍事力と兵役」田村編 2013 『シンガポールを知るための65章』、232-235。
- 藤井省三 2010 「現代シンガポール家族像における非婚とセックスレス——陳華彪小説集『スーパー・チェーン・ボーイの物語』と梁智強監督映画『私のお役所時代』をめぐって」『中国語中国文化』7、184-193。
- 盛田茂 2015 『シンガポールの光と影——この国の映画監督たち』インターブックス。
- culturepush.com/2008/09/05/the-days-a-boi-kwong-film/.
- Chu, Chi Meng, Michael Daffern, Stuart Thomas, Yaming Ang, Mavis Long and Kate O'Brien. 2015. "Determinants of gang affiliation in Singaporean youth offenders: social and familial factors", *Journal of Aggression, Conflict and Peace Research*, 7 (1), 19-32.
- CNN. 2007. "Interview with Jack Neo", CNN website, October 24, <http://edition.cnn.com/2007/WORLD/asiapcf/07/11/talkasia.neo.script/>.
- Hong, Xinying. 2011. "Jack Neo", Singapore Infopedia (an electronic encyclopedia on Singapore published by the National Library Board, Singapore), [http://eresources.nlb.gov.sg/infopedia/articles/SIP\\_1622\\_2009-12-31.html?s=jack%20neo](http://eresources.nlb.gov.sg/infopedia/articles/SIP_1622_2009-12-31.html?s=jack%20neo).
- Joint Entertainment. 2010. "Director Boi KWONG", Joint Entertainment website, <http://www.j-ent.com.tw/sales/boikwong.html>.
- Lee, Pearl. 2014. "Student apologises after YouTube clip shows him shouting at teacher", *The Straits Times*, January 22, <http://www.straitstimes.com/singapore/student-apologises-after-youtube-clip-shows-him-shouting-at-teacher>.
- Lee, Xin Ying and Veronica Chee. 2013. "Royston Tan", Singapore Infopedia (an electronic encyclopedia on Singapore published by the National Library Board, Singapore), [http://eresources.nlb.gov.sg/infopedia/articles/SIP\\_2013-06-19\\_102953.html](http://eresources.nlb.gov.sg/infopedia/articles/SIP_2013-06-19_102953.html), 19 June.
- Leow, Si Wan and Jennani Durai. 2010. "Calibre of ITE graduates rising", *The Straits Times*, May 29.
- Lim, Song-Hwee. 2008. "15: the Singapore failure story 'Slanged Up'", Chris Berry ed., 2008. *Chinese Films in Focus II*, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, and London: BFI Publishing, 9-16.
- Masagos Zulkifili. 2011. "Speech by Mr Masagos Zulkifli, Minister of State for Home Affairs and Foreign Affairs", for International Crime Prevention Conference at Suntec Singapore International Convention and Exhibition Center, 16 Nov.
- Ministry of Educations, Singapore. 1997. "Release: Performance by Ethnic Group", Edun N25-02-004 Vol 38, 18 July.
- Ministry of Educations, Singapore. 2000. "Press Release: 2000 Singapore-Cambridge General Certificate of Education (Normal Level) Examination", Edun S10-27-013 Vol 5, 05600, 19 Dec.

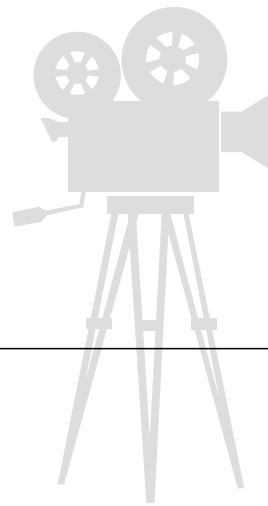
### 〈英語文献〉

Adriaens, Michele. 2008. "The Days: A Boi Kwong Film", Culturepush website, 5 Sep, <http://>

- Ministry of Educations, Singapore. 2004. "Press Release: Refinements to Primary School Streaming", 18 March.
- Ministry of Educations, Singapore. 2007. "Press Release: Special and Express Courses at Secondary Schools to Merge", 3 August.
- Ministry of Educations, Singapore. 2008. "Press Releases: Enhanced Programmes by Special Assistance Plan Schools to Enrich Students' Learning of Chinese Language and Values", February 11.
- Ministry of Educations, Singapore. 2014. *Education Statistics Digest*.
- Ministry of Educations, Singapore. 2015. "For Primary Schools: Subject-Based Banding" (brochure).
- Ministry of Manpower, Singapore. 2015. "Key Statistics on Employment Outcome of Graduates from Institutions of Higher Learning, 2007-2014", Ministry of Manpower, Singapore, *Singapore Yearbook of Manpower Statistics 2015*, H13.
- Parasol Peadillo. 2005a. "Special Features: Director's Commentary", 15 (DVD), Parasol Peadillo.
- Parasol Peadillo. 2005b. "Special Features: An Interview with Royston Tan and Eric Khoo", 15 (DVD), Parasol Peadillo.
- Paulo, Darrick. A. 2006. "No streaming, no stigma", *Today*, 29 September.
- Tan, Amelia. 2008. "He made movie to say sorry to brother", *The Straits Times*, Sep 17.
- Tan, Kenneth Paul. 2008. *Cinema and Television in Singapore: Resistance in One Dimension*, Leiden: Brill.
- Tan, Kenneth Paul. 2011. "Alternative Vision in Neoliberal Singapore: Memories, Places, and Voices in the Films of Tan Pin Pin", David C.L. Lim and Hiroyuki Yamamoto eds.. 2011. *Film in Contemporary Southeast Asia: Cultural Interpretation and Social Intervention*, Oxford: Routledge, 147-167.
- Tan, Wen Jun, Zhang Jialin, and Faizan Rafi Hashmi. 2013. "Tackling Juvenile Delinquency: Enhancing Restorative Justice in Singapore", Policy Analysis Exercise as partial fulfilment of requirements for the Degree of Master in Public Policy, Lee Kuan Yew School of Public Policy, National University of Singapore.
- Uhde, Jan and Yvonne Ng Uhde. 2009. *Latent Images: Film in Singapore* (Second Edition), Singapore: NUS Press.
- Wasserman, Danuta, Qi Cheng, and Guo-Xin Jiang. 2005. "Global suicide rates among young people aged 15-19", *World Psychiatry*, 4(2): 114-120.
- Woo, Sue-Ann, 2001, "Angela's miracle", *Today*, 28 December.
- Yap, Tiffany. 2014. "Streams apart: Why has the N-word become a dirty word?", *Today*, January 23, <http://www.todayonline.com/commentary/streams-apart-why-has-n-word-become-dirty-word>.
- Shaffiq Alkhatib and Amanda Yong. 2012. "Downtown East murder: He didn't want to 'lose face'", *The New Paper*, Feb 25, <http://news.asiaone.com/News/Latest+News/Singapore/Story/A1Story20120223-329702.html#sthash.k9R0mtMN.dpuf>.

〈華語文獻〉

- 關詩珮 2010 《新加坡電影中的父母形象》『中国語中国文化』7、167-183。
- 金良守 2010 《關於新加坡的城市空間、國家與個人的俄狄浦斯(Oedipus)結構——以Eric Khoo的〈Mee Pok Man〉為中心》『中国語中国文化』7、154-166。



# ひとつのジャンルとしての 「ポル・ポト映画」

岡田 知子

近年、ポル・ポト時代をテーマとした映画作品が、アカデミー賞、カンヌ国際映画祭、東京国際映画祭など世界の名だたる映画の祭典で毎年話題になっている。1975年から1979年初めまでのわずか4年弱のこの期間に、ポル・ポトを筆頭とする極端な共産主義を信奉するクメール・ルージュによって、少なくとも国民の約2割に当たる170万人が、虐殺、病気、飢餓、過労から命を落としたといわれる<sup>1)</sup>。

本稿では、一大映画ジャンルを形成するほどになっている、クメール・ルージュ、あるいはポル・ポト時代に関する主要な作品を「ポル・ポト映画」<sup>2)</sup>と定義し、内容に従って8つのカテゴリーに分けて紹介する<sup>3)</sup>。

## 殺戮の荒野の始まり—— 男たちの闘いの物語

「ポル・ポト映画」の始まりとなったのが『キリング・フィールド』(1984)である。1984年のアカデミー賞で助演男優賞、編集賞、撮影賞の3部門受賞したこの作品が、世界に現代カンボジアにおける惨劇を知らしめたといっても過言ではないだろう。日本では劇場公開に先駆けて1985年に開催された第1回東京国際映画祭で上映された。筆者は当時、難民として日本で生活していたカンボジアの若者たちと一緒に見る機会を得た。ポル・ポト時代を経験してきた彼らは、「実際にはこれよりももっと悲惨だった」と客席で不満を漏ら

し、NHKホールでの舞台挨拶に立った助演のハイン・ニョルは「共産主義はいけない、絶対に許せない」と絶叫した。

この作品については公開後に賛否両論あったが、現在では、敬意を表する意味も込めて、カンボジア国内外でのカンボジア関連の映画祭でたびたび上映され、数多くある「ポル・ポト映画」の中ではすでに「古典」ともいえる作品となっている。1970年代のカンボジア、および世界情勢は非常に複雑であるが、初心者にも極めてわかりやすいストーリーに整理した上で、ハリウッド映画としての娯楽性を兼ね備えた作品となっている。物語は、ポル・ポト時代が始まる数か月前のプノンペンに緊迫した様子から始まり、クメール・ルージュによるプノンペン陥落、狂気に満ちたポル・ポト時代、同政権崩壊後のタイ・カンボジア国境への逃遁、タイの難民キャンプでの様子までが描かれている。プッチーニの歌劇『トゥーランドット』やジョン・レノンの「イマジン」などの音楽を効果的に使いながら、マスゲーム的な迫力のある強制労働のシーンや、緊迫した中での脱出劇、観客を一度安心させた直後に震撼させるというハリウッド作品の「お約束」を所々に挿入して、観客を最後まで絶えずひきつけ、主人公であるアメリカ人記者シドニーとカンボジア人助手ブランの「感動の再会」で終わる。

この作品でブランとして好演し、アカデミー助演賞を受賞したハイン・ニョルは、同作品によってカンボジアの悲劇を世界に伝える代弁者となっていったが、1996年にロサンゼルスの中環街で強盗に射殺され、55歳の生涯を閉じた。『ハイン・ニョルのキリング・フィールド』(2015)は、この生涯について描いたドキュメンタリーである。彼の自伝 *Haing Ngor: A Cambodian Odyssey* (1988) (『キリング・フィールドからの生還——わがカンボジア〈殺戮の地〉』光文社、1990) に基づき、カンボジア内戦やポル・ポト時代に関する資料映像、ハイン・ニョル自身の活動を写した写真や映像、そしてそのような視聴覚資料を補うアニメーションで構

1) Cambodian Genocide Program, Yale University (<http://www.yale.edu/cgp/>) [Accessed 8 November 2015]

2) 「ポル・ポト映画」という名称が初めて使用されたのは、おそらく木村文「なぜ経済成長を目指すのか」「ポル・ポト映画」への授賞にみるERIAの果敢な挑戦(2014年11月11日付)である。(<http://diamond.jp/articles/-/62013>) [Accessed 8 November 2015]

3) カンボジア人の人名は姓・名の順であるが、日本語と異なり、姓と名に使われる名前は区別できないものが多い。欧米のメディアによっては、名・姓の順にしているものもある。またローマ字表記をカタカナ表記にする際に、英語式に読んだためにカンボジア語の原音と異なってしまったものもある(例: リティ・パニユ/リティ・パン、ハイン・ニョル/ハン・ガオ)。本稿では、姓・名、あるいは名・姓の順を問わずに、一般に公開された資料に掲載されている表記に従う。



成されている<sup>4)</sup>。

『キリング・フィールド』と同じように、ポル・ポト時代になる寸前のクメール・ルージュと親米政権の内戦に関する報道で活躍し、クメール・ルージュに捕えられ亡くなったカメラマンたちの物語を描いたのが『地雷を踏んだらサヨウナラ』(1999)と『自由への道』(2010)である。前者は一之瀬泰造の生涯を描き、後者は当時多数活躍していたであろうアメリカ人報道カメラマンを念頭においたフィクションである。1970年代のカンボジア国内の報道カメラマンは、ベトナム国内とは異なり戦闘服ではなく、一般市民であることを示すために白っぽいシャツを着なければならなかったのだが<sup>5)</sup>、これらの作品では「戦場カメラマン」、「ファッション性」を意識してか、主人公たちは迷彩色の戦闘服を着用している。

『キリング・フィールド』と合わせて見ると興味深いのが『運命の門』(2014)である。これは1960年代からクメール・ルージュによるプノンペン陥落直後までカンボジアで活躍していたフランス人民族学者フランソワ・ビゾの自著 *Le Portail* (2000) (『カンボジア 運命の門——「虐殺と惨劇」からの生還』講談社、2002) を映画化したものである。1940年生まれのビゾは、24歳のときに仏教研究のためにカンボジアに渡る。物語前半はビゾが1971年に地方での調査にかけた際に、後のトゥオル・スラエン政治犯収容所(S21)所長となるドゥッチにスパイ容疑で捕えられ3ヶ月間拘束されたときの話で、ドゥッチとの精神的な対立が描かれる。後半はクメール・ルージュのプノンペン入城後、生命の危機を感じてフランス大使館に逃げ込んだ人々が、クメール・ルージュの命令のもと、タイ国境に退避するまでの物語である。この後半部分は、『キリング・フィールド』の前半部分で描かれているのとはほぼ同じ場面である。カンボジア語が流暢であったビゾは、クメール・ルージュとフランス大使館との交渉の場で通訳となったほか、クメール・ルージュの許可のもと、プノンペン市内に残留している外国人の搜索や、大使館内に避難している2千人あまりの人々の食糧などを調達する役目を果たす。アメリカ人記者とフランス人学者が見たフランス大使館内での状況や、カンボジアに対するまなざしには相違が見られる。

これらの作品に共通しているのは、いずれも外国人

男性、あるいは外国人に繋がるカンボジア人男性が、仕事や自分の夢を全うするために自分の意思で内戦の「非日常」のカンボジアに滞在しており、そのためにクメール・ルージュによって生命の危険にさらされる、という点である。カンボジア語は作品中の中心的な言語ではないことから、外国人からの視点が強調されていることがわかる<sup>6)</sup>。

## 殺戮の荒野で続く「日常」—— 女たちの闘いの物語

ポル・ポト時代の人々の詳細にわたる暮らしぶりを物語の中心に据えた作品には、『九層の地獄』(1987)、『空白のページ』(1991)、『遙か彼方に』(2010)がある。

『九層の地獄』は、1970年代、チェコスロヴァキア人青年医師のトマと裕福な家の娘であるカンボジア人女性ケマーが結婚するが、クメール・ルージュのプノンペン陥落で、二人は離ればなれになる。ポル・ポト政権崩壊後、妻と生まれたはずの子どもを探しにトマがカンボジアを再訪し、生き残った人たちからS21で亡くなった妻がどのような日々を送ったかを聞く、という物語である。ポル・ポト政権崩壊後、初めてカンボジア国内ロケを行った作品となり、1970年代のプノンペンや郊外の様子が当時のままに再現されている。ケマーは、クメール・ルージュの発行していた幹部向けの雑誌のカバーガールに抜擢され、S21にあった写真スタジオの様子などが出てくるところも、ほかの作品にはない、事実に基づいた場面である。また海岸にトマと遊びに行ったケマーが夕日の沈む海に向かってトマとともに全裸で歩いていくシーンがある。社会主義体制下にあったものの、チェコスロヴァキアとの合作だったからこそ可能となったシーンだったと考えられる。この作品は、現在にいたるまでカンボジア国内でしばしばテレビ放映されている。

『空白のページ』は、クメール・ルージュ幹部と結婚したカンボジア人女性ヴィスナーが、先にカンボジアに

6) *Before the Fall* (2015) もここに分類される作品である。オーストラリア人監督 Ian White によるフィクション作品で、クメール・ルージュによって包囲され陥落寸前のプノンペンのナイトクラブで、一人のカンボジア人女性歌手を巡ってフランス人戦場カメラマンとアメリカ人ビジネスマンが争いを繰り広げる、という物語であるが、2015年11月8日現在、予告編は視聴できるが、作品はリリースされていない。

Jackson, Will. 2014. "Love in the time of the Khmer Rouge" *The Phnom Penh Post*. 30 August <<http://www.phnompenhpost.com/post-weekend/love-time-khmer-rouge>> [Accessed 8 November 2015]

4) <<http://haingngorfilm.com/the-film/>> [Accessed 8 November 2015]

5) 平敷 安常『キャパになれなかったカメラマン(上)』2009年、講談社、pp.361-364.

帰国していた夫に呼ばれ、二人の娘を連れて、ポル・ポト政権下のカンボジアに北京から帰国するところから物語は始まる。そこは「理想の革命」を目指した異常な世界で、ヴィスナーは夫や娘たちと生き別れ、過酷な日々を送る。性別年齢別集団による強制労働、子どもが親を密告する制度、食糧事情、医療、強制結婚や強姦など、ポル・ポト時代にあったさまざまな「狂気」を淡々と映し出す。この作品はポル・ポト時代を過ごしたフランス人女性ローレンス・ピックの手記 *Au-delà du ciel: Cinq ans chez les Khmers rouges* (1984) を参考にしたと考えられる。20代後半で、強い左翼思想に傾倒したローレンスは、クメール・ルージュ幹部のスオン・シクオンと出会って結婚、1975年10月10日、二人の娘を連れて北京からプノンペンへ渡る。彼女はプノンペンで外務省の仕事として翻訳に携わりながら、自給自足の生活として農作業にも従事したが、常に粛清の恐怖を感じていたことが記されている。

この作品は、ドキュメンタリーに近いといってもいいほど、人々の生活が詳細に描かれ、なおかつ、観客を飽きさせないほどのストーリー性もあり、非常に評価できる作品のひとつである。1992年のアジアフォーカス・福岡映画祭でも上映され、NHKの「アジア映画劇場」でも放映されている。しかし現在までカンボジア国内、あるいはカンボジア関連の国内外の映画祭では、全く取り上げられていない。これは監督がベトナム系スイス人男性であるということが影響しているのかもしれない。カンボジアでは、ベトナムとの関係に今も国民感情が刺激されることが多々ある。ポル・ポト政権が崩壊した1月7日は「虐殺政権からの解放の日」として現在、国民の休日になっているが、この日を「ベトナム支配の始まった日」と批判するグループもある。この作品をカンボジアの公の場で紹介することはリスクを伴うと認識されている可能性もある。

『遙か彼方に』は、カンボジア国内のカンボジア人監督が外国の支援を受けずに撮った初のフィクションの「ポル・ポト映画」である<sup>7)</sup>。2012年にアカデミー外国語映画賞のノミネート作品としてエントリーし、カンボジア国内各地での無料観賞会や、またアメリカのカンボジア人コミュニティでの上映会が開催され、国内外のカンボジア人にも評価の高い作品である。これは監督の妻であり女優、そして王立芸術大学の教授の

7) 1980年代、90年代にもカンボジア国内のテレビ用ドラマとしてフィクションの「ポル・ポト映画」は複数制作されているが、本稿では取り上げない。

コウ・ソティアリーの家族の物語で、この作品ではソティアリーの演じる彼女の母が主人公となっている。この作品の特徴は2点ある。1点目は、この時代を経験したカンボジア人が共有する具体的な事象が丁寧に描かれていることである。プノンペンを追放され地方への移動中の野宿生活の様子、稲作の具体的な作業内容、さらに「非常に薄い粥」とだけ描写されることが多い食糧事情については、密かに水田で捕った蟹やバナナの木の幹の調理法、集団食堂で配給された菜っ葉のスープと岩塩ひとつまみの食べ方などである。もう1点は、水田、夕日、石畳を流れる水、水平線の見える湖など、カンボジア人の誰しもが懐かしいと思う自然の風景をふんだんに挿入している点であろう。

これら3つの作品では、主人公がいずれも既婚で子持ちのカンボジア人女性で、クメール・ルージュが「人民の敵」とみなす「旧社会」では、知識階級に属し、裕福な生活を送っていた、という設定である。いずれもドラマチックな展開はなく、極限状態での毎日が続く様子が淡々と描かれる。主人公たちは革命組織にたち向かって毅然として闘うのではなく、革命組織の命令に従い、黒い農民服を身につけ、長かった髪を短く切り、「革命的な女性」となって強制労働に従事する。夫や子どもの身を案じることもしかできない。その過酷な現実を受け入れながらも、希望を失わずに前を向いて生きて行くことが、主人公たち、つまり女たちの闘い、物語であり、それがカンボジアの悲劇の表象にもなっている<sup>8)</sup>。

## 世界にカンボジアの悲劇の存在を訴える—— リティ・パンの作品群

映像を通してカンボジアでの悲劇の存在を世界に知らしめたのはリティ・パンである。リティ・パンは、フィクション、ドキュメンタリーともに数多くの「ポル・ポト映画」を世に送り出してきた。その中でも、『消えた画——クメール・ルージュの真実』(2013)は、2013年のカンヌ国際映画祭〈ある視点部門〉でグランプリを受賞、また2014年のアカデミー賞外国映画賞にカン

8) 2016年、アンジェリーナ・ジョリー・ピットがロン・ウン著 *First They Killed My Father: A Daughter of Cambodia Remembers* (邦題:『最初に父が殺された』、無名舎、2000) をもとに撮る作品が公開される。同書は、ポル・ポト時代ではまだ5歳だった裕福な家庭に育った少女ルオンが、過酷な状況のもとで両親やきょうだいを失いながらも生き抜く物語である。Jackson, Will. 2015. "Jolie Pitt prepares for film adaptation of KR-era memoir" *The Phnom Penh Post*. 29 July. <<http://www.phnompenhpost.com/lifestyle/jolie-pitt-prepares-film-adaptation-kr-era-memoir>> [Accessed 8 November 2015]

ボジア映画として初めてノミネートされた。クリストフ・バタイユとの共著で自伝ともいえる*l'élimination* (2012) (『消去』現代企画室、2014)を基に、土塊を彫って作成した100体以上のミニチュアの人形を場面ごとにセットし、それを細かいカメラワークによって作成した映像と、ボル・ポト時代に作成されたプロパガンダ映像を組み合わせて、リティ・パン自身が経験し、思索したボル・ポト時代を描いたものである。この作品では、リティ・パンのほかのフィクション作品である『田んぼの民』(1994)、『戦争の後の美しい夕べ』(1998)、大江健三郎の「飼育」をボル・ポト時代以前の内戦を舞台として翻案した『飼育』(2011)で使われた音楽やシーンが少しずつ採り入れられており、これらがひとつの作品群であることがわかると同時に、その関連性から個々の作品をより深く理解することができる。いずれの作品も、主要な登場人物の父親は不在で、リティ・パンの父に対する憧憬が通奏低音となっている。

ドキュメンタリー作品には、リティ・パンが創設したボパナ視聴覚リソースセンターの命名のもととなった女性<sup>9)</sup>の物語『ボパナ——カンボジアの悲劇』(1996)、虐殺が行われた政治犯収容所S21で加害者である元看守と「囚人」として扱われた被害者を対峙させ、それぞれの立場からそこで行われていたことを証言させ、行動を再現させた『S21クメール・ルージュの虐殺者たち』(2002)、S21の所長ドッチに対する綿密なインタビュー『ドッチ、地獄の所長』(2011)がある。

リティ・パンはフランスに拠点を置きつつ1990年代からカンボジア国内でも活躍してきたが、最近になるまでリティ・パンやその作品についてはカンボジア国内での関心は高かったとはいえない。リティ・パンの作品が世界的に注目されるようになり、また2006年に開館したボパナ視聴覚リソースセンターから若いフィルム・メーカーが輩出されたのが、ターニングポイントであったと言えるだろう。同リソースセンターは、将来を担う若いカンボジア人を映像や写真などのメディアを通して育成することを目的に設立された<sup>10)</sup>。「過去を理解することは未来を知ることになる、映像や写真などのメディアは私たちに考える糧を与え前進する原動力になる、教育によってこれらのメディア

を分析し、技術を獲得し作品を創ることで、自らの声を挙げ、見て感じたことを表現することができるようになる」というリティ・パンの信念のもとに、現在、視聴覚資料の収集・保存、人材育成プログラム、一般向けのさまざまなイベント開催を行っている<sup>11)</sup>。いまだに映画学校が存在しないカンボジアでは同センターが映画制作を学ぶことができる数少ない機関の一つとなっている。

### 経験を語るすべを得て——ディアスポラの苦悩

リティ・パンのようにボル・ポト政権崩壊後、カンボジア・タイ国境の難民キャンプを経てアメリカ、カナダ、フランス、オーストラリアなどに難民として渡ったカンボジア人は約23万人に上り、そのうちの約15万人がアメリカに定住した<sup>12)</sup>。ディアスポラとして新たな人生を歩むことになったカンボジア人は、ボル・ポト時代のさまざまな体験をトラウマとして抱えることになる。幼少期にカンボジアを離れ、大人になり、親世代になるにつれて、自らの記憶、そして親たちの経験、カンボジアの歴史を自分に近づけて深く知りたいという欲求が沸き起こってくる。定住先の言葉を獲得し、経済的にも余裕ができて、いろいろな意味において自由を手に入れ、語るすべを得たディアスポラたちは、さまざまなメディアを通して、語り始める。

アメリカ人の養子となってアメリカに渡った男性アンチョーン・ポンドが伝統音楽を通して、カンボジア人としてのアイデンティティを取り戻す道行きを描いたのが『笛吹き人』(2003)である。アンチョーン・ポンドはカンボジアで伝統音楽を演奏する楽団一家に生まれ、クロイという縦笛奏者として育ち、ボル・ポト時代は、クメール・ルージュに対して演奏することで奇跡的に生き延びることができた。アンチョーン・ポンドが現在、アメリカとカンボジアで音楽家、そして人権活動家として活動している様子も描かれる。

同じくアメリカ人の養子として10歳のときにアメリカに渡った男性サヨアン・スアンは、6歳のときに、クメール・ルージュによって強制的に兵士にさせられた。リティ・パンの『飼育』にも見られるように、1970年代前半の内戦中に、何千人もの子どもがクメール・

9) ボル・ポト政権下の1977年にS21に収容され、5カ月間、拷問を受け、何千頁にも及ぶ自白書を書かされた後、処刑された。  
(<http://bophana.org/about/bophana/>) [Accessed 8 November 2015]

10) (<http://bophana.org/about/>) [Accessed 8 November 2015]

11) 同上

12) “Resettlement of Indochinese refugees by destination, 1975–95” p.99 (<http://www.unhcr.org/3ebf9bad0.pdf#search=Thai+Cambodia+border+refugee+the+third+country>) [Accessed 8 November 2015]

ルージュによって強制的に兵士にさせられたことは、あまり知られていない。『ロスト・チャイルド』(2013)では、サヨアン・スアンが、同じく幼少期に難民として渡米したカンボジア人女性と結婚し、ともにカンボジアを訪れ、生き別れたきょうだいたちと再会、失われていた家族愛と自身の存在価値を取り戻す様子を描いている。

『毒の木を離れて』(2006)はボル・ポト時代を生き抜き、現在アメリカに住む女性ティダー・マムが、1975年に消息を絶った父のこと、そして自らの悲惨な体験と怒りの根源を知るために姉妹とともにカンボジアを訪れる物語である<sup>13)</sup>。敵への怒りが憎悪と化し敵を殺してしまうというウィリアム・ブレイクの「毒の木」をタイトルの一部とした本作品は、クメール・ルージュ特別法廷を前にして、まだ現実と向き合えない多くのカンボジアの人々の苦悩を映し出す。

『キャンプ32』(2014)では、難民となってオーストラリアに行った男性ブンホム・チョーンが、6歳のときに過ごした収容所「キャンプ32」を探す物語である<sup>14)</sup>。ボル・ポト時代、最も厳しい状況にあったといわれるカンボジア北西部にあった「キャンプ32」では、3万人が虐殺されたと言われているが、記録や資料は一切現存しておらず、ブンホム・チョーンは幼い頃の記憶と関係者へのインタビューをもとに、現場を探し歩く<sup>15)</sup>。それは自らの過去を探し、失われた記憶を埋めて行く作業でもある。

『赤い感覚』(2006)は、1988年に家族とともに難民としてオーストラリアに渡った男性ティム・ペクの作品である<sup>16)</sup>。全編オーストラリアを舞台にしたフィクションである。オーストラリアに移住したカンボジア人女性ミアリアは、ボル・ポト時代に父を殺したクメール・ルージュの元兵士が、同国に移住していることを知り、復讐をしようと追いつめる。しかしその男はミアリアに許しを乞い、拳銃自殺する。作品では、オース

トラリアに住むカンボジア人たちの生活の様子、たとえば、英語とカンボジア語が混じる家族間の会話、カンボジア人の仏教寺院や仏教行事の様子も伺いみることが出来る。出演者は、みなオーストラリアやニュージーランドに難民として渡ってきたカンボジア人であり、ボル・ポト時代の経験の有無の違いはあるものの、それぞれの役柄を演じることで当時と向き合うことになったという<sup>17)</sup>。

ディアスポラたちは、サヨアン・スアンが語っているように、自らの過去を知ることなしに、よりよい現在や将来は築けないと気付き<sup>18)</sup>、ボル・ポト時代を振り返り、あるいは新たに学び直して、さまざまな形を伴ってカンボジアへの里帰りをするのである。

### 自分はどこから来たのか—— 二世たちのカンボジアへの想い

そのような想いは、ボル・ポト時代を直接経験していない二世たちにも継がれていく。『ニューイヤー・ベイビー』(2006)は、カンボジア・タイ国境の難民キャンプで生まれた女性ソチアタ・パウ監督が、両親、きょうだいとともにアメリカに渡り、20年以上たってから、両親がボル・ポト時代の経験を初めて語る、というところから物語が始まる。ソチアタが両親とともにカンボジアを訪ねる旅の道中で、両親にインタビューすることで、それまで隠されていた家族の関係について理解するようになる。自分の親にインタビューをして当時のことを語らせるという手法、そして資料映像、再現ドラマの代わりにアニメーションを挿入する、という手法を初めて採用した作品である。

『不在』(2007)は、ボパナ視聴覚リソースセンターで学んだ男性マシュー・ペンの作品である。父の母国である未知なるカンボジアをマシュー・ペンが訪れ、祖父、親類たちにボル・ポト時代以前からの物語を聞く。マシュー・ペンの父はボル・ポト時代になる寸前に家族を連れてフランスに移住した。父のカンボジアとマシュー・ペンのカンボジアは、ボル・ポト時代の存在によって違うものになってしまったことが、親類たちの語りと写真から明らかになっていく。父が捨てたカンボジアはマシュー・ペンのカンボジアとなり、マシューはカンボジア人であることを確信する様子が描かれる。

『父のこと』(2010)は、リティ・パンの指導を受けた男

13) <http://www.aems.illinois.edu/publications/filmreviews/poisonree.htm> [Accessed 8 November 2015]

14) <http://www.camp32.com/synopsis.html> [Accessed 8 November 2015]

15) Murray, Bennett. 2014. "Revisiting a childhood nightmare" *The Phnom Penh Post*. 20 September (<http://www.phnompenhpost.com/post-weekend/revisiting-childhood-nightmare>) [Accessed 8 November 2015]

16) Graceffo, Antonio. 2006 "The Red Sense, Film Calls for Forgiveness in the Wake of the Khmer Rouge Genocide" *Genocide Watch* ([http://www.genocidewatch.org/images/Cambodia\\_06\\_The\\_Red\\_Sense\\_Film\\_Calls\\_for\\_Forgiveness\\_in\\_the\\_Wake\\_of\\_the\\_Khmer\\_Rouge\\_Genocide.pdf#search=Tim+Pek](http://www.genocidewatch.org/images/Cambodia_06_The_Red_Sense_Film_Calls_for_Forgiveness_in_the_Wake_of_the_Khmer_Rouge_Genocide.pdf#search=Tim+Pek)) [Accessed 8 November 2015]

17) 同上

18) <http://lostchildthefilm.org/> [Accessed 8 November 2015]

性ギョーム・スオンのデビュー作品で、政治犯収容所 S21で初期に処刑された、フランス語教師の父の真相を探ろうと、娘スタリーが特別法廷に参加し、被告で元所長ドウッチの言葉に耳を傾ける様子を描く<sup>19)</sup>。

モントリオール育ちの男性グラフィティ・アーティスト Fonki のカンボジアでの旅を追ったのが『ルーツは残る』(2014)である。Fonki は、今こそ、ディアスポラたちがカンボジアの復興、成長のために役に立つべきだ、との信条から、プノンペンに行く<sup>20)</sup>。ポル・ポト時代に殺された祖父母たちの巨大な絵を壁に描き、家族の経験してきた悲劇を表現する。またカンボジアで現在成長しつつあるヒップホップグループとも会うことで、自分のアイデンティティを見出していく<sup>21)</sup>。

『ゴールデン・スランバーズ』(2011)は、1960年代、70年代前半のカンボジア映画産業界の黄金期を、当時の映画作品の数々とそれらの主題歌、映画監督、俳優など映画関係者たちのインタビューから、現在にその姿を蘇らせるかのように描く。同時に現在のプノンペンの映画館をめぐる風景、映画関係者たちにとってのポル・ポト時代をも対比させる。監督のダヴィ・チュウは1982年フランス生まれの男性で、祖父にあたるヴァン・チャンが映画黄金期の著名な映画監督であったこともあり、黄金期については、フランス在住の親族に以前から聞いていたという。2009年にカンボジアの大学生を対象に映像のワークショップを半年に渡って行い、これをもとにして映像制作グループ「コン・クマエ、コーン・クマエ(カンボジアの映画、カンボジアの子)」の立ち上げに関わった。現在このグループは、若いフィルムメーカーを生み出し、短編を中心としたさまざまな作品を公開している<sup>22)</sup>。

このような「二世」は、両親がカンボジア人とは限らない。『パパ、おやすみなさい』(2014)は、ドイツ人の母、カンボジア人の父を持つマリナ・ケムが父オタラ・ケムのカンボジア人としての軌跡をたどる物語である。オタラ・ケムは、1965年、エンジニアになるべく東ドイツに留学した。10年後、祖国はポル・ポト政権となって帰国できなくなり、ドイツ人女性と結婚、子どもにも恵まれる。だが、死に際まで子どもたちにカン

ボジアについて多くを語らなかったのだが、遺言は、遺骨はカンボジアに埋めて欲しいというものだった。娘のマリナ・ケムは父との約束を果たすべく未知の国カンボジアに行き、そこで父の生きてきた歴史を知り、父の親族と出会い、自らのカンボジア人としてのアイデンティティに目覚めていく<sup>23)</sup>。

カンボジア人としてのルーツは持たないが、カンボジアと関わり、亡くなった肉親を持つ者もまた「二世」と言える。『ブラザー・ナンバーワン』(2011)は、1978年にクメール・ルージュに捕えられ、S21で拷問、殺害されたニュージーランド人のケリー・ハミルの最期を、弟ロバートがたどる物語である。タイトルの「ブラザー・ナンバーワン」は、通常、ポル・ポトを指す名称であるが、ここではハミル家の長男ケリーをも含意している。ケリーは当時流行していたヒッピーとして自由を謳歌し、友人3人とともにシンガポールからバンコクを目指してヨットで航行していたところ、悪天候のため、カンボジアの領海に入ってしまったのだった。ロバートは、S21の元看守、元カメラマン、被害者などリテイ・パンの『S21』での登場人物たちとも面会する<sup>24)</sup>。ロバートはクメール・ルージュ特別法廷で、ドウッチとも対面するが、死による報復は何も生み出さないと、ドウッチの死刑は望まないのだった<sup>25)</sup>。

### 経験を語る勇気を得て—— カンボジア国内のカンボジア人の語り

1980年代はソ連、ベトナムに支援された社会主義政権下にあり、「ポル・ポト、イエン・サリ、キュー・サンパンらによる人民虐殺政権は悪」というはっきりしたイデオロギーがあった。だが国連の介入により20年あまり続いた内戦が終息し、和平がもたらされた1990年代以降、複数政党制、自由市場経済を標榜してきたカンボジア政府にとって、国王の下での「国民和解」はなくてはならない重要な要素であった。フン・セン首相

19) <http://www.lidf.co.uk/film/about-my-father/> [Accessed 8 November 2015]

20) Crane, Brent. 2015. "A return to the roots: diaspora rebuild" *The Phnom Penh Post*. 10 October. <http://www.phnompenhpost.com/post-weekend/return-roots-diaspora-rebuild> [Accessed 8 November 2015]

21) 同上

22) <https://konkhmerkounkmer.wordpress.com/about/> [Accessed 8 November 2015]

23) <http://cambodiatownfilmfestival.com/blog/?p=671> [Accessed 8 November 2015]

24) Kuipers, Richard. 2011. "In the deeply moving docu "Brother Number One," New Zealander Rob Hamill confronts Comrade Duch, the Khmer Rouge leader who ordered the torture and execution of Hamill's brother Kerry at the notorious S-21 prison in 1978" *Variety*. August 10, <http://variety.com/2011/film/reviews/brother-number-one-1117945789/> [Accessed 8 November 2015]

25) *The New Zealand Herald*, 2009. "Rob Hamill to be heard at Khmer Rouge trial" Apr 1, [http://www.nzherald.co.nz/world/news/article.cfm?c\\_id=2&objectid=10564725](http://www.nzherald.co.nz/world/news/article.cfm?c_id=2&objectid=10564725) [Accessed 8 November 2015]

をはじめとして、少なからぬ数の政府高官がクメール・ルージュであったために、政府としてポル・ポト時代をどのように扱うかは簡単には立場を表明できないでいた。

ポル・ポトは1998年、タイ国境に近いジャングルで死亡した。2001年、カンボジア政府が特別法廷設置法を制定し、2003年にカンボジア政府と国連が協定を締結、2006年、同法廷の運営が開始され、ドゥッチに対する裁判が2009年から始まった。

この法廷が設置されたことで、政府のポル・ポト時代に対する評価が明確になった。小学校、中学校、高校の国語や社会の教科書に、ポル・ポト時代や、同裁判について掲載されるようになり、ポル・ポト時代の経験を綴ったカンボジア語書籍も国内で多く出始める。NGO主導による同法廷に関する市民活動なども増え、2008年には同法廷に被害者が初参加した。カンボジア国内にいるカンボジア人がポル・ポト時代の経験を公に自由に語ることでできる雰囲気次第に整っていったと言える。同時に既述のボバナ視聴覚リソースセンターによって人材も育成され、映像作品の制作、発表の機会も拡大していった。

まず、映像作品を通して声を挙げたのは、カンボジアの英字新聞『プノンペン・ポスト』の記者としてのキャリアを持つテート・ソンバットだった。10歳の頃からの疑問であった、「自分の家族がなぜ殺されなければならなかったのか」を明らかにしたい、という長年の思いを形にしたのが『人民の敵』(2010)である。テート・ソンバットは1999年からクメール・ルージュ元幹部たちとの接触を試み始める。クメール・ルージュのナンバー・ツーであったヌオン・チア元人民代表議会議長と2001年から3年間、定期的に面会を続けて信頼関係を築いていく。そしてついにヌオン・チアは当時、ポル・ポトとともに「同志」たちを処刑するにいたったかを語り始める<sup>26)</sup>。この作品はカンボジア国内での一般公開はされていない。またクメール・ルージュ特別法廷でのヌオン・チアの裁判の証拠として利用可能かどうかで議論が噴出し、テート・ソンバットはクメール・ルージュのことをあまりにも「知りすぎた」として、「カンボジア政府から脅迫を受けて」いるため、現在アメリカに滞在している<sup>27)</sup>。

クメール・ルージュの元最高幹部で映像を通して多

くを語っているのはS21元所長のドゥッチである。『クメール・ルージュと非暴力の男』(2012)では、クメール・ルージュ裁判でのドゥッチの弁護士を務めた弁護士の一人、フランス人フランソワ・ルーが、2012年に終身刑の判決を受けるまでのドゥッチとのコミュニケーションをカメラで詳細に追ったドキュメンタリーである<sup>28)</sup>。

『おばあちゃんが伝えたかったこと——カンボジア・トゥノル・ロ村の物語』(2011)は、ポル・ポト時代を生き延びた村人たちが、ビデオカメラを自ら手にして過去と向き合い、互いの体験や記憶を語り、若い世代にその経験を語る様子を収めたワークショップなどから構成されているドキュメンタリーである。

ポル・ポト時代の自らの経験を語る言葉や勇気を数十年に渡って持てずにいた人々が初めて語る様子を描いたのが『カンボジアの傷』(2014)である。地方に暮らす52歳の漁師トゥートが、身ぶり、視線、表情で15歳のときの刑務所での経験を、その傷跡を見せながら、カンボジア語のわからない監督に向かって語るもので、映像と静止画から構成されている<sup>29)</sup>。トゥートの心身に刻みこまれた深い傷と「静かな語り」を通して、カンボジアの歴史的傷跡を明るみに出そうとした作品である。

既述のような素地ができ始める前に公開されたのが『タンキム——ポル・ポト政権下の性暴力を生き抜いて』(2004)である。この作品は、タン・キムという女性が、ポル・ポト時代にクメール・ルージュ兵たちによってレイプされた経験を、現場と同様の水田で語るものである。カンボジア国内の一般女性がポル・ポト時代の体験について、特に性暴力被害について述べた作品はこれがおそらく初めてであろう。

『赤い結婚』(2012)は、人口増産のためにクメール・ルージュ兵士と16歳で強制結婚させられた女性パエン・ソクチャンへのインタビューである。当時、25万人の女性が強制結婚の被害に遭ったにも関わらず、これまでは、被害者である女性たちが羞恥心から声を挙げるができなかったということもあり、問題としても大きく取り上げられてこなかった。パエン・ソクチャンは30年近く沈黙してきたが、カンボジア特別法廷が開かれたことで、なぜこのようなことが起こったのか

26) <http://enemiesofthepeoplemovie.com/>

27) Zhou, JACK J. 2014. “Cambodian Filmmaker Finds Truth Beneath the Killing Fields” *The Harvard Crimson*. April 23, <http://www.thecrimson.com/article/2014/4/23/thet-sambath-carpenter-center/> [Accessed 8 November 2015]

28) [http://www.watchdocs.pl/2012/f/the\\_khmer\\_rouge\\_and\\_the\\_man\\_of\\_non\\_violence-film-24-en.html](http://www.watchdocs.pl/2012/f/the_khmer_rouge_and_the_man_of_non_violence-film-24-en.html) [Accessed 8 November 2015]

29) <http://scarsofcambodia.overblog.com/press-kit> [Accessed 8 November 2015]

真実を知ろうと撮影に応じ、自らが背負ってきた苦しみ、体験を話したという<sup>30)</sup>。

### 新世代による新世代のための作品—— ポル・ポト時代の新しい描き方

現在は、ポル・ポト時代以降に生まれ、ポル・ポト時代に対して積極的なアプローチなしには馴染みのない世代が観客となり、またフィルムメーカーとなる時代に入ってきている。

『シアター・ブノンペン(遺されたフィルム)』(2014)は、若い世代を観客に想定した作品のひとつだろう。主人公の若い女性ソプオンは、ポル・ポト時代のトラウマを抱えた母と軍人で厳格な父のもとで孤独感に苛まれながら日々を過ごしていた。古ぼけた元映画館で映画技師が写したフィルムの最後の部分が紛失してしまっている映画を見たことで、封印されてきた両親の悲しい過去を知る。家族ひとりひとりがその過去と向き合い、最終的にはソプオンが紛失した部分を撮り直し、家族全員でその映画を鑑賞して、和解する、という物語である。主人公の母親役は、1960年代から女優として活躍しており、『ゴールデン・スランバーズ』でも貴重な証人の一人として出演しているディー・サベートである。物語はこれまでの「ポル・ポト映画」には見られない、観客の興味を引き続けるサスペンス風にプロットが構成されている。女性監督のソト・クォーリーカーは、自身の父親をポル・ポト時代に殺されているが、当時2歳だった彼女に父の記憶はなく、それについて多く語ることのなかった母親に愛情深く育てられてきたという<sup>31)</sup>。作品では、親と子、過去と現在、都市と地方、静謐と残酷さ、被害者と加害者など、さまざまな対立を示しながら、愛、犠牲、許し、償いと理解の過程を描いている<sup>32)</sup>。

『進むべき道』(2014)は、若い世代に支持されているBBCメディア・アクションによる全12話からなるテレビドラマ「Loy 9」シリーズの第1話から第4話で、単独の映画作品としても上映されている。物語は、かつて仲良くしていた3人の若い女性たちが、5年間の別離の後、今は亡き祖父の日記にあったポル・ポト時代

に隠された財宝を探しに行くところから始まる。祖父の日記を読みながら、ポル・ポト時代前後の祖父の足跡をたどると同時に、当時のカンボジア社会を取り巻く情勢を知るという構成になっている。クメール・ルージュを一方的に悪と決め付けるのではなく、クメール・ルージュに入ったのには当時の社会背景を鑑みると納得できる理由があった、またクメール・ルージュになったからといって全員が人間性を失ってしまったのではない、という視点が見られる。男性監督のチェイ・ソンバットは、ほかにも複数のショートフィルム作品を発表、受賞している<sup>33)</sup>。

『忘れてないさ——カンボジアのロックンロール』(2014)は、1960年、70年代にカンボジアで花開いたカンボジアのポップスを、現在生き残っているロックグループのメンバーたちへのインタビューを当時のロックと映像をもとに構成したものである。主にインタビューに答えているのは、当時、カンボジア初のバンド、およびサーフミュージック・グループとされる1959年結成の「バクサイ・チャム・クロン」<sup>34)</sup>のメンバーの一人でギタリスト、モル・カニョル、また1967年結成の4人の男性グループ「ドラッカー」のメンバーの一人、トゥーチ・タナである。

『モノローグ』(2015)は、1980年のカンボジア生まれ、フィルム写真などを使った現代芸術で頭角を現している男性、ヴァンディ・ラタナの作品である<sup>35)</sup>。色鉛筆で描かれたような静謐で美しいカンボジアの自然の風景と、詩のような穏やかなカンボジア語の朗読で構成されている。作品では、見事な枝ぶりで、涼しげな木陰をつくっている2本のマンゴーの木の下が映し出され、かつて大勢の人々がポル・ポト時代に亡くなった場所であることが説明される。そこで亡くなった不特定多数であり、またただひとり大切な「きみ」に対する語りかけで物語は進行する。

『米』(2014)は、1990年生まれのカンボジアの女性監督ソティア・イネスの7分間のショートフィルムで、ポル・ポト時代の子どもたちが直面していた飢え、という問題に焦点を当てて描いた作品である。『遙か彼方に』や『消えた画——クメール・ルージュの真実』を見ることでイメージを具体化し、モノクロのサイレントにすることで、暗黒と沈黙の時代を表現した<sup>36)</sup>。

30) Voice of America, 2011. "Red Wedding' Shows Lasting Scars of Forced Marriage", June, 6. ([https://www.youtube.com/watch?v=tbAQyX\\_PHZc](https://www.youtube.com/watch?v=tbAQyX_PHZc)) [Accessed 8 November 2015]

31) (<http://www.thelastreel.info/public/documents/The%20Last%20Reel.pdf>) [Accessed 8 November 2015]

32) 同上

33) (<https://vimeo.com/cheysambath>) [Accessed 8 November 2015]

34) カンボジアの古典物語のひとつ。

35) (<http://vandyattana.com/cv/>) [Accessed 8 November 2015]

36) 同上



この作品は東南アジアの短編映画祭であるTropfest SEA 2014で最優秀賞を受賞している。

### エンターテインメント作品の一要素として—— ポル・ポト時代の特殊性を利用する

ポル・ポト時代やクメール・ルージュが作品の主題ではなく、エンターテインメント性のある作品の物語の舞台、発端、アクセントなどに使われていることもある。『カンボジア・エクスプレス』(1982)は、『キリング・フィールド』よりも前に制作され公開された作品で、いわゆる「ベトナム戦争もの」映画の舞台をポル・ポト政権下のカンボジアに置き換えたような物語である。クメール・ルージュによるプノンペン陥落で、カンボジア人の恋人と強制的に別れることになったアメリカ人ジャーナリストが、ベトナム戦争で活躍した元アメリカ軍人の助けを借りて、カンボジアに潜入し恋人を救出する。香港のアクション映画『復讐のプレリュード——大冒険家』(1995)では、舞台を1990年代に設定して、ポル・ポトと想定できる人物がタイとの密貿易で大富豪となり、マフィアのボスとなっている。同じく香港の『パープルストーム』(1999)は、クメール・ルージュがテロリストになっている。作品では、ポル・ポト政権での革命に失敗したのは、科学技術を使用しなかったことが原因だった、ということが発端に物語が進む。最新の化学兵器が香港で強奪されたため、香港警察は香港での被害を想定するが、物語の終盤で、テロリストたちがその化学兵器を使ってカンボジア全土を破壊し、地下に新たに築いた都市で革命を実行するはずだった、ということが明らかになる。

『兄弟の闘い』(2015)は、カンボジアとフィリピンの初の合作映画である。ポル・ポト時代以前に、婚約者を残してフィリピン留学に行ったカンボジア人男性ソクムが、その後、ポル・ポト時代になって帰国できず、フィリピン人と結婚し、そのまま25年間が経過した、という設定で物語は始まる。父を同じくするフィリピン人とカンボジア人の二人の兄弟が、カンボジアの伝統武術であるボカタオ大会で対戦する。長期に渡って帰国できなかった、その間の情報が全くない、ということの原因にポル・ポト時代とその前後の社会情勢の混乱を用いることは観客にとって納得のいくプロットである。

『クーデター』(2015)は、東南アジアの某国に妻と幼い娘二人を伴って赴任したばかりのアメリカ人男性

ジャックが、言語も地理も社会文化もまったくわからない中で、その国の政変に巻き込まれ、命を狙われる中を逃走する、という物語である。「東南アジアの某国」との設定ではあるが、看板やライオットシールド(盾)に書かれた文字がカンボジア文字を無秩序に並べたものである、プノンペンに実在する地名、地雷の被害者が伝統音楽を奏でて物乞いする、川を下るだけで容易に行ける隣国がベトナムであることなど、カンボジアを想定していることが明らかである。また反政府集団は、外国人は全員抹殺しなければならない、という主張を持つ、赤い格子柄の手拭を頭や首に巻いている、という点が、クメール・ルージュを連想させる。反政府集団たちが現地の言葉でシュプレヒコールしているのを理解できないジャックが、傍に居合わせたフランス人に内容を尋ねると即座に説明する、というシーンがある<sup>37)</sup>。『キリング・フィールド』や『運命の門』でも読みとれるように、フランス人は現地の言葉、文化を学ぶが、アメリカ人は学ばない、というステレオタイプが示されている。この作品はカンボジアでは「カンボジアの文化に影響を与えうる」という理由で上映禁止となっている<sup>38)</sup>。

### おわりに—— これからの「ポル・ポト映画」の可能性

1979年1月にポル・ポト時代が終わって、35年近くが経過し、ポル・ポト時代の捉え方が、世代や育った環境によって異なってきた。長い間、「ポル・ポト映画」は、外国人が作り、外国人が観る「外国人の物語」だった。しかし2000年代に入って、クメール・ルージュ特別法廷の設置、リティ・パンの世界的な活躍、そして若いフィルムメーカーの輩出、作品公開の機会の拡大など複数の要因が重なったことで、「ポル・ポト映画」は、カンボジア国内を含めた世界各国にいるカンボジア人が作り、観る、「自分たちの物語」に変化してきた。アンコール遺跡だけではなく、ポル・ポト時代はカンボジア人のアイデンティティのひとつとしてカンボジア人が受け入れ、認めるようになってきたことの証だろう。一方で、カンボジアに関する映像作品といえば、ポル・

37)ただし、作品の中で使用されている言語は、ロケがタイで行われたために、タイ語であり、実際にカンボジア語が使われるのは物語冒頭の「早く」の一言だけである。

38)Mao, Monkolransey and Will Jackson. 2015. "Going off script". *The Phnom Penh Post*. 14 August. (<http://www.phnompenhpost.com/post-weekend/going-script>) [Accessed 8 November 2015]

ポト時代というテーマを扱う、あるいはそのエッセンスをどこかに入れることで、海外からの関心や評価が高くなるという制作者の自覚も芽生えてきている。

カンボジアのみならず、世界大国のさまざまな目論みや世界情勢によってもたらされたボル・ポト時代は、4年弱の短い期間であったが、その間の年や月によって、あるいは地域によって、そしてカンボジア人のひとりひとりのバックグラウンドによって、その経験は一人として同じではない。「被害者」を前にして自分の言葉を持ってないままにまだ沈黙している多くの人々の物語や、個人としてのボル・ポトに肉薄した作品の不在、ある日突然降ってくるように始まるボル・ポト時代の描き方など、「ボル・ポト映画」は今後も、さまざまな可能性を持ちつつ次々と制作されていくに違いない。

## 映画リスト

データはInternet Movie Database (http://www.imdb.com/)を参考にした(凡例:邦題、①原題、②監督名、③制作年、④制作国、⑤使用言語、⑥日本での公開、⑦フィクション/ドキュメンタリー)

- 『キリング・フィールド』……①*The Killing Fields*、②Roland Joffé、③1984年、④イギリス、⑤英語、⑥劇場公開(1985年)/DVD販売、⑦フィクション
- 『ハイン・ニョルのキリング・フィールド』……①*The Killing Fields of Dr. Haing S. Ngor*、②Arthur Dong、③2015年、④アメリカ、⑤英語、⑥未公開、⑦ドキュメンタリー
- 『地雷を踏んだらサヨウナラ』……①邦題に同じ、②五十嵐匠、③1999年、④日本、⑤日本語、⑥劇場公開(1999年)/DVD販売、⑦フィクション
- 『自由への道』……①*The Road to Freedom*、②Brendan Moriarty、③2010年、④アメリカ、⑤英語、⑥未公開、⑦フィクション
- 『運命の門』……①*Le Temps des aveux*(自白の時)/*The Gate*、②Régis Wargnier、③2014年、④フランス/カンボジア/ベルギー、⑤フランス語、⑥未公開、⑦フィクション
- 『九層の地獄』……①*នវក្រុង/Devět kruhů pekla*、②Milan Muchna、③1987年、④チェコスロヴァキア/カンボジア、⑤チェコ語/カンボジア語、⑥未公開、⑦フィクション
- 『空白のページ』……①*White Page*、②Ho Quang Minh、③1991年、④カンボジア/スイス、⑤カ

ンボジア語、⑥アジアフォーカス・福岡映画祭(1992年)/テレビ放送(NHK)、⑦フィクション

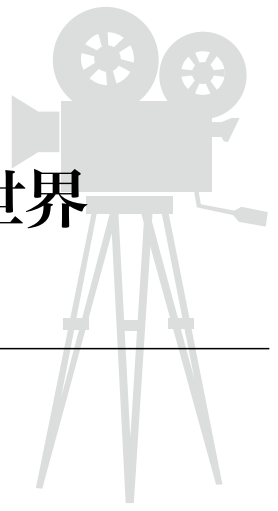
- 『遙か彼方に』……①*ហ្លួតទៅស្រែនាវ/Lost Loves*、②Chhay Bora、③2010年、④カンボジア、⑤カンボジア語、⑥未公開、⑦フィクション
- 『消えた画——クメール・ルージュの真実』……①*រូបភាពដែលបាត់បង់/L'Image Manquante*/*The Missing Picture*、②Rithy Panh、③2013年、④カンボジア/フランス、⑤フランス語、⑥東京フィルムメックス(2013年)/DVD販売、⑦ドキュメンタリー
- 『田んぼの民』……①*អ្នកស្រែ/Les Gens de la rizière*、②Rithy Panh、③1994年、④カンボジア/フランス、⑤カンボジア語、⑥未公開、⑦フィクション
- 『戦争の後の美しい夕べ』……①*រាត្រីមួយក្រោយសង្គ្រាម/Un soir après la guerre*、②Rithy Panh、③1998年、④フランス/カンボジア、⑤カンボジア語、⑥難民映画祭(2008年)/テレビ放送、⑦フィクション
- 『飼育』……①*សត្វប្រមាញ់ចិញ្ចឹម/Gibier D'élevage*、②Rithy Panh、③2011年、④フランス/カンボジア、⑤カンボジア語、⑥東京国際映画祭(2011年)、⑦フィクション
- 『ボパナ——カンボジアの悲劇』……①*Bophana, une tragédie cambodgienne*、②Rithy Panh、③1996年、④フランス/カンボジア、⑤カンボジア語、⑥未公開、⑦ドキュメンタリー
- 『S21 クメール・ルージュの虐殺者たち』……①*ស៊ីនីម៉ាពីហ្វីដ/S21, la machine de mort Khmère rouge*(S21 クメール・ルージュの殺人マシン)、②Rithy Panh、③2001年、④フランス、⑤カンボジア語、⑥山形国際映画祭(2003年)、⑦ドキュメンタリー
- 『ドッチ、地獄の所長』……①*Duch, le maître des forges de l'enfer*、②Rithy Panh、③2011年、④フランス/カンボジア、⑤フランス語/カンボジア語、⑥未公開、⑦ドキュメンタリー
- 『笛吹き人』……①*The Flute Player*、②Jocelyn Glatzer、③2003年、④アメリカ、⑤英語、⑥未公開、⑦ドキュメンタリー
- 『ロスト・チャイルド』……①*Lost Child*、②Janet Gardner/Sopheap Theam、③2013年、④アメリカ、⑤英語、⑥未公開、⑦ドキュメンタリー
- 『毒の木を離れて』……①*Out Of The Poison Tree*、②Beth Pielert、③2008年、④アメリカ、⑤英語、⑥未公開、⑦ドキュメンタリー
- 『キャンプ32』……①*Camp 32*、②Bunhom Chhorn、③2014年、④オーストラリア、⑤英語、⑥未公開、⑦ドキュメンタリー
- 『赤い感覚』……①*វិញ្ញាណក្រហម/The Red Sense*、②Tim Pek、③2006年、④カンボジア/オーストラリア、⑤カンボジア語/英語、⑥未公開、

⑦フィクション

- 『ニューイヤー・ベイビー』……①*New Year Baby*、②Socheata Poeuv、③2006年、④アメリカ、⑤英語、⑥難民映画祭(2008年)、⑦ドキュメンタリー
- 『不在』……①*L'absence*、②Mathieu Pheng、③2007年、④フランス、⑤フランス語、⑥未公開、⑦ドキュメンタリー
- 『父のこと』……①*About My Father*、②Guillaume Suon、③2010年、④カンボジア、⑤カンボジア語、⑥未公開、⑦ドキュメンタリー
- 『ルーツは残る』……①*The Roots Remain*、②Jean-Sébastien Francoeur/Andrew Marchand-Boddy、③2014年、④カナダ/カンボジア、⑤フランス語、⑥未公開、⑦ドキュメンタリー
- 『ゴールデン・スランバーズ』……①*Le sommeil d'or*、②Davy Chou、③2011年、④フランス/カンボジア、⑤フランス語/カンボジア語、⑥東京国際映画祭(2012年)、⑦ドキュメンタリー
- 『パパ、おやすみなさい』……①*Bonne Nuit Papa*、②Marina Kem、③2014年、④ドイツ/カンボジア、⑤ドイツ語、カンボジア語、英語、⑥未公開、⑦ドキュメンタリー
- 『ブラザー・ナンバーワン』……①*Brother Number One*、②Annie Goldson、③2011年、④ニュージーランド、⑤英語、⑥未公開、⑦ドキュメンタリー
- 『人民の敵』……①*Enemies of the People*、②Thet Sambath/Rob Lemkin、③2009年、④カンボジア/イギリス、⑤カンボジア語/英語、⑥未公開、⑦ドキュメンタリー
- 『クメール・ルージュと非暴力の男』……①*Le khmer rouge et le non-violent/The Khmer Rouge and the Man of Non-violence*、②Bernard Mangiante、③2011年、④フランス/カンボジア、⑤フランス語/カンボジア語、⑥未公開、⑦ドキュメンタリー
- 『おばあちゃんが伝えたかったこと——カンボジア・トゥノル・ロ村の物語』……①*យើងចង់ដឹងអ្វីក្នុងយើង/We Want (U) To Know*、②Ella Pugliese、③2013年、④カンボジア語、⑤カンボジア、⑥山形国際ドキュメンタリー映画祭(2013年)、⑦ドキュメンタリー
- 『カンボジアの傷』……①*Scars of Cambodia*、②Alexandre Liebert、③2014年、④フランス、⑤フランス語、⑥未公開、⑦ドキュメンタリー
- 『タンキム——ポル・ポト政権下の性暴力を生き抜いて』……①*The Khmer Rouge Rice Fields: The Story of Rape Survivor Tang Kim*、②Rachana Phat、③2004年、④カンボジア、⑤カンボジア語、⑥東京YWCAピースウィーク(2007年)、⑦ドキュメンタリー
- 『赤い結婚』……①*Red Wedding/Noce Rouge*、②Lida

Chan/Guillaume Suon、③2012年、④フランス/カンボジア、⑤カンボジア語、⑥未公開、⑦ドキュメンタリー

- 『シアター・プノンペン(遺されたフィルム)』……①*ជំងឺលចុងក្រោយ/The Last Reel*、②Sotho Kulikar、③2014年、④カンボジア、⑤カンボジア語、⑥東京国際映画祭(2014年)/劇場公開(2016年)、⑦フィクション
- 『進むべき道』……①*វិថីដែលត្រូវទៅ/Down This Road*、②Sambath Chey、③2014年、④カンボジア、⑤カンボジア語、⑥未公開、⑦フィクション
- 『忘れてないさ:カンボジアのロックンロール』……①*Don't Think I've Forgotten: Cambodia's Lost Rock and Roll*、②John Pirozzi、③2014年、④フランス/カンボジア/アメリカ、⑤フランス語/カンボジア語/英語、⑥アジアフォーカス・福岡国際映画祭(2015年)、⑦ドキュメンタリー
- 『モノローグ』……①*Monologue*、②Vandy Rattana、③2015年、④カンボジア、⑤カンボジア語、⑥東京都現代美術館(2015年)、⑦ドキュメンタリー
- 『米』……①*Rice*、②Sothea Ines、③2014年、④カンボジア、⑤カンボジア語、⑥未公開、⑦フィクション
- 『カンボジア・エクスプレス』……①*Angkor: Cambodia Express*、②Lek Kitaparaporn、③1982年、④タイ/イタリア、⑤英語、⑥未公開、⑦フィクション
- 『復讐のプレリュード——大冒険家』……①大冒険家/*The Adventurers*、②Ringo Lam、③1995年、④香港、⑤英語/広東語、⑥東京国際ファンタスティック映画祭(1996年)/DVD販売、⑦フィクション
- 『パープルストーム』……①紫雨風暴/*Purple Storm*、②Teddy Chan、③1999年、④香港、⑤広東語、⑥DVD販売、⑦フィクション
- 『兄弟の闘い』……①*សង្គ្រាមប្លន់ប្លន់/Blood in Dispute*、②Ken Simpson、③2015年、④フィリピン/カンボジア、⑤タガログ語/カンボジア語/英語、⑥未公開、⑦フィクション
- 『クーデター』……①*No Escape*、②John Erick Dowdle、③2015年、④アメリカ、⑤英語、⑥劇場公開、⑦フィクション



# 映画祭でつながるミャンマーと世界

## ポスト軍政期の新展開

長田 紀之

### はじめに

2011年、長期にわたる軍事政権が終わり、ミャンマーに新たに「文民」政権が発足した。以来、ミャンマーの映画界は活気づいている。軍服を脱いだ元軍人たちの政府のもと、欧米との関係改善を狙った改革が行われ、表現の自由が拡大したからである。そうした流れのなかで、ここ数年、ミャンマー国内では次々に映画祭が生まれてきた(資料参照)。軍事政権下のミャンマーでは考えられなかった新しい現象といえるだろう。この小文では、映画祭というキーワードから見えてくる近年のミャンマー映画事情の紹介を試みたい。

### 映画祭ブームの到来

ポスト軍政期のミャンマーで映画祭開催の先駆けとなったのがワタン映画祭である。まだ新政権のもとで事態がどのように移り変わっていくのか誰も確信をもって予測できなかった時期に、後述するヤンゴン映画学校の卒業生で欧州留学から帰国したばかりの若手映画人トゥートゥーシェイン氏やタイッディー氏らが中心となって企画した。記念すべき第1回目は、2011年9月、同国の旧首都であり今も最大の人口を擁する中心都市ヤンゴンで、企画者たちの留学先であったチェコのプラハ芸術アカデミー映像学部(FAMU)と現地のフランス文化機関アンスティチュ・フランセの協力を得て催された。ちなみにワタンとはパーリ語起源の仏教用語で雨安居を指す。ミャンマーで多数派の人々に信仰されている上座仏教では、雨季の間、僧侶たちは遊行をやめ、僧院に留まって修学することになっており、その期間を雨安居という。ワタン映画祭はその名の通り毎年雨季の9月に開催され、2015年に第5回目を迎えた。現在、チェコのFAMUのほか、日本の国際交流基金やドイツ文化機関ゲーテ・インスティトゥート、オランダのアムステルダム国際ドキュ

### 資料 ポスト軍政期ミャンマーの主要な映画祭<sup>1)</sup>

名称	開催年次
ワタン映画祭	2011~2015 (5回継続中、毎年9月開催)
自由芸術映画祭	2012, 2013 (全2回、毎年1月開催)
人権と人間の尊厳の国際映画祭	2013~2015 (3回継続中、毎年6月開催)
アンド・プラウド・ヤンゴン LGBT映画祭	2014~2015 (2回継続中、毎年11月開催)

出典 各映画祭ウェブサイトなどから筆者作成

メンタリー映画祭(IDFA)がオフィシャル・パートナーとなっている。

ワタン映画祭のメインイベントは短編映画のコンペティションで、応募作品の尺は30分までと定められている。毎年、ある程度絞り込まれた数の上映作品の中からフィクション、ドキュメンタリー、その他の映像作品の3部門の最優秀作品にそれぞれ賞が与えられる。映画祭を創設した先の2人の言によれば、短編に限定しているのは財力の乏しい現地の自主制作映画を奨励するためであるという(Tin Htet Paing 2015)。依然としてミャンマーでは、このような自主制作映画を上映する場所や機会が限定されている。テレビ放送や一般の映画館にかかる映画は、コメディや恋愛ドラマといった大衆娯楽的なものが主流である。これに対して、ワタン映画祭では応募作品に主流の映画とは違った独自性を求めている。

第1回ワタン映画祭以降、続々とヤンゴンで映画祭が開催されるようになった。

2012年1月には、ミャンマーの独立記念日に合わせて、自由芸術映画祭が開催された。これは軍事政権下で民主化運動の象徴的な存在であった政治家のウンサンサーチャー氏やコメディアンズのザーガナー氏の関与のもとで、映画監督のミインティンコーコー

1) この他に世界の古典的映画を上映する「メモリー! 国際映画遺産祭」が定期的に開催されている。同映画祭は第1回を2013年にカンボジアのプノンベンで開催した後、第2回(2014年10-11月)、第3回(2015年5-6月)をヤンゴンで開催した。第4回もヤンゴンで2016年11月に開催予定。

氏が企画した映画祭であった(長田 2013)。自由芸術映画祭は、管見の限り、翌年の第2回目を最後に開催されていない。おそらくその年の6月から新たに始められた別の映画祭——人権と人間の尊厳の国際映画祭(以後、人権国際映画祭)——に発展的解消を遂げたものと思われる。両映画祭の間には、組織主体と理念の双方において強い連続性が見られる。後者の仕掛け人もやはりミンティンコーコーダー監督であったし、毎年開催時期はアウンサンスーチー氏の誕生日に合わせられた。

人権国際映画祭が、以前の自由芸術映画祭と大きく違うのはその規模と国際性である。両映画祭をミンティンコーコーダー氏とともに組織したモンモンミヤツ氏は、ある人物との出会いが新しい映画祭を作るきっかけであったと述べている。イゴル・ブラジュヴィチュ氏——チェコ共和国プラハに拠点を置くワン・ワールド国際人権ドキュメンタリー映画祭の創設者である。この人物の参画により映画祭は国際化し、各国の大使館や援助機関・文化機関などから支援を得て規模を拡大させた(Mon Mon Myat 2015)。3年目となる2015年には、アメリカ、カナダ、イギリス、ノルウェー、スウェーデン、オランダ、ドイツ、チェコ、ポーランド、イスラエルの公的機関13組織、2つの国際映画祭、現地のホテルやマスコミなど私企業8社、学生組織1つがパートナー欄に名を連ねている。

人権状況改善のために映画祭を活用するという手法は、2014年から始まったアンド・プラウド・ヤンゴンLGBT映画祭でも見られる。性的マイノリティ(LGBT)に対する偏見が強いミャンマーで、彼/彼女らの権利擁護や一般社会に向けた啓蒙活動を行っていた複数の現地組織が中心となって生み出した映画祭である。デンマーク、スウェーデンの大使館を含む海外からの8組織が後援しており、開催場所はヤンゴンのアンスティチュ・フランセの敷地が提供されている。

いずれの映画祭においても、上映作品はやはり30分以内の短編作品がほとんどである。また、それぞれの映画祭は回を重ねていく間に、写真展や音楽祭といった関連イベントの開催や地方への巡回上映など、活動の幅を広げている。

## 人がつなく、人でつながる

映画祭が陸続と企画されること自体はポスト軍政期の新しい現象であるが、それを生み出した下地はよ

り長い時間をかけて準備されていた。その下地とは人である。例えば、軍事政権時代にも、映像を武器として政治的主張を行う人々がいた。「サフラン革命」とも呼ばれる2007年の反政府デモの際、身の危険を冒してこのデモの光景を記録し、海外に伝えたビデオジャーナリストたちの姿は、翌年に公開されたアンドレス・オステルガルド監督のドキュメンタリー映画『ビルマVJ:消された革命』(英語題:Burma VJ: Reporting from a Closed Country、制作:デンマーク)に描かれている。

映像制作のより芸術的な側面について、人材育成の一角を担ったのがヤンゴン映画学校であろう。ヤンゴン映画学校はドイツのベルリンに本拠を置くNPOで、英系ビルマ人(アングロ・バーミーズ)の出自を持つリンジー・モリソン氏が軍事政権時代の2005年に設立した。当時、ミャンマー国内には映像作品の制作について十分に学べる場所がなかったため、諸外国から講師陣を招いてヤンゴンでワークショップを開催したのである。ヤンゴン映画学校でのトレーニングの特徴はドキュメンタリーの重視にある。約1ヶ月間のワークショップで、参加者たちは身近な素材を取り上げ、それを協働で何本かの短編ドキュメンタリー作品に仕上げてゆく。2年目からは初学者向けのコースに加えて、参加経験者向けの上級コースも開講した。さらに順次、脚本執筆、撮影、編集に特化したコースなども開講していった。

2005年以来、ヤンゴン映画学校は着実に発展を遂げてきた。公式ウェブサイトには2007年から2014年までの年次報告書が載せられている。それらによると、2007年に年間の受講生数36人、ワークショップの開講数3コース、成果物としての映像作品15本、脚本9本であったのが、2014年にはそれぞれ65人、15コース、24本、14本となっており、事業が拡大していることがうかがわれる。また、2014年時点で映画業界に携わっている卒業生の数は107人であった。

このようにヤンゴン映画学校から毎年輩出されてゆく若い映画人たちが、2011年以降、花開いた映画祭ブームを牽引している。上述の通り、このブームの火付け役となったワタン映画祭を企画したのもヤンゴン映画学校の初期の卒業生たちであった。さらに、国内で開かれる映画祭の上映作品や受賞作品のうち、同校の受講生や卒業生の手になるものがつねに一定数を占めている状況がある。例えば、2014年の人権国際映画祭の8つの賞のうち2冠を勝ち取ったサイコ

ンカム監督は、2011年にヤンゴン映画学校のワークショップに参加している。受賞作の『This Land Is Our Land』は、政府による土地接収や開発政策、急速な自然環境の変化などの影響を被りながらも土地に根を張り生き続けている人々の姿に迫ったドキュメンタリーである。

ところで、サイコンカム氏は2013年に十年來の友人3人と一緒に映画制作会社タグフィルムズを立ち上げた。タグフィルムズはアンド・プラウド・ヤンゴンLGBT映画祭の公式パートナーでもある。このタグフィルムズの創設メンバーの1人であるラミンウー氏は、留学先のアメリカで哲学と心理学を専攻した後、同地での数年間の勤務経験を経て帰国したところ、高校の同窓のサイコンカム氏に誘われてタグフィルムズ設立に加わった(Rhoads 2015)。映像の仕事に就くのは初めてであったにもかかわらず、その後、ラミンウー氏はドキュメンタリー監督としての才能を発揮する。2015年の第5回ワタン映画祭では、サッカー狂の経営者のもとでの漁港労働者たちの働きざまをコミカルに切り取った『The Special One』で最優秀ドキュメンタリー映画賞を授与された。

ポスト軍政期の映画祭は映像表現に関心を持つ多様な人々のプラットフォームとなっている。そうした場の形成に一定の役割を果たしているヤンゴン映画学校にしても、その実態は年に数回のワークショップであり、恒常的な組織体というよりは、様々な作り手たちが各々の関心を持ち寄って集う一時的な学びの場といえそうである。軍事政権時代から幾筋もの伏流のように存在してきた映像の作り手たちの動きが、映画祭という場を得たことによって一つの目に見えるうねりとなり、より広い社会の関心を引きつけることで映画祭をいっそう盛り上げているように思われる。そこに集う人々の間には、主流の大衆娯楽映画とは一味違った批評性や芸術性の重視という共通認識があり、その認識のうえに立って、比較的制作しやすい短編ドキュメンタリーの形式で作品が多産されるという状況が生まれているのであろう。

## 越境するミャンマー映画

国内の映画祭が軌道に乗るにつれ、そこで評価を得た短編作品が海外の国際映画祭にも数多くかかるようになった。なかには海外で高い評価を得た作品もある。例えば、シンデウイー監督による2014年制作の

短編『Now I'm 13』は、マレーシアのコタキナバル国際映画祭でドキュメンタリー部門の銀賞を授けられた。ヤンゴン映画学校のワークショップに経年的に参加してきた彼女は、国内の映画祭で何度も受賞している実力派として知られる。ミャンマーの児童労働の現実を描いた『Now I'm 13』は、第4回ワタン映画祭の最優秀ドキュメンタリー賞の受賞作でもある。

短編のドキュメンタリー作品がこうした新潮流から生まれてくる作品の大部分を占めていることは先に述べた通りである。しかしながら、まだごく少数ではあるが、海外の映画祭で評価されるような長編作品も制作されてきている。その旗振り役とも言えるのがティーモーナイン監督であろう。彼もまたヤンゴン映画学校の最初期の受講生であり、チェコのFAMUにも留学して研鑽を積んだ。彼が監督した90分尺の長編ドキュメンタリー『ナルギス——時間が止まった時』(英語題:Nargis: When Time Stopped Breathing)は、2008年5月に巨大サイクロン・ナルギスに襲われた直後のミャンマー南部のデルタ地帯の状況を克明に記録したものである。14万人もの命を奪ったと言われる大惨事に直面して当時の軍事政権は被災地の撮影を禁止した。にもかかわらず、彼ともう一人の共同監督をはじめ上述のトゥートゥーシェイン氏、タイッディー氏、シンデウイー氏らなど、ヤンゴン映画学校に集った新進気鋭の映画人たちは共同でこのドキュメンタリーを制作した。軍事政権下の国内で公開することは難しかったが、この映画は海外で高い評価を得ていくつもの賞を獲得した。2014年には、ティーモーナイン監督は自身初の長編フィーチャー映画となる『The monk』を完成させた。出家の道を歩むか還俗するかを選択に悩む沙弥僧の姿を描いたこの作品も複数の国際映画祭で上映されている。

最後にもう一人、国際映画祭の舞台で活躍するミャンマー出身の映画監督としてミディZ(中国語名:趙德胤)監督に言及しておきたい。ミディZ氏はこれまで紹介してきたような国内映画祭ブームの潮流に属する人々とはかなり異なった背景を持っている。ミディZ氏はミャンマー東北部の中国国境にほど近い町ラーショーの華人一家に生まれた。16歳で台湾に留学してから同地に居住しており、映像作家としての訓練も台湾で受けた。2011年に、自身の帰郷体験を元にした初の長編作品『Return to Burma』(中国語題:歸來的人)を発表して以来、2012年の『Poor Folk』(中国語題:窮人。榴槤。麻藥。偷渡客)、2014年の『Ice Poison』

(中国語題: 冰毒)と国際的に高く評価される作品を立て続けに世に出している。これらの作品はミャンマーの周縁部に位置する中国やタイとの国境地帯を主な舞台としており、人身取引や麻薬密輸といった越境犯罪と隣り合わせに生きる人々の日常を活写している。また、映画の中の登場人物の多くは華人であり、彼らの間では中国語が話される。これらの要素は彼の映画に、一口に「ミャンマー映画」とは括り切れない混成的な性格を与えている。

ミャンマー国内の新潮流が主に欧米との関わりの中なかで生まれ、その作品群が「ミャンマー映画」として国外へ向けて発信されるのに対し、中国語映画圏の中に誕生したミディZ監督の作品はミャンマーを舞台としていながら、それ自体の内側に「ミャンマー映画」という区分を掘り崩す越境性をはらんでいる。いずれも、ミャンマーが長いこと疎遠であった外世界との関係性を結び直しつつある結果として生まれてきた作品たちであると言えよう。と同時に、このような良質の映画作品は、ミャンマーと世界との関わりを今後いっそう密に築いていくうえでの指針や基礎となりうるものであるようにも思われる。国内外の映画祭は映画人と作品の越境と交流を促し、新たな創作意欲への刺激を提供し続けるはずである。

## 参考文献

- Mon Mon Myat. 2015. "Sowing the Seeds for a Human Rights Film Festival in Burma," in *Setting Up a Human Rights Film Festival, vol. 2: An inspiring guide for film festival organisers from all over the world*, edited by Hana Kulhánková, Mathea de Jong, María Carrión, and Ryan Bowles Eagle, pp.166-176. Prague: Human Rights Film Network.
- Rhoads, Nikki. 2015. "This land is his land: Lamin Oo '10 returns to Myanmar for social documentary work," *News@Gettysburg* (Online) on January 28, 2015.  
[http://www.gettysburg.edu/news\\_events/press\\_release\\_detail.dot?id=2899a7f1-241c-455c-b431-869e9e947504](http://www.gettysburg.edu/news_events/press_release_detail.dot?id=2899a7f1-241c-455c-b431-869e9e947504) (October 29, 2015, retrieved)
- Tin Htet Paing. 2015. "At Wathann Film Festival, an Eye for the Independent," *The Irrawaddy* (Online) on June 10, 2015.  
<http://www.irrawaddy.org/feature/at-wathann-film-festival-an-eye-for-the-independent.html> (October 29, 2015, retrieved)

長田紀之 2013「客体から主体へ: ミャンマー映画の再生(総特集 混成アジア映画の海——時代と世界を映す鏡)『地域研究』(京都大学地域研究統合情報センター)13(2): 329-334.

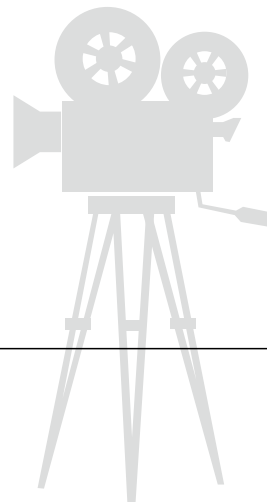
## 参考Webサイト

- ワタン映画祭 (Wathann Film Festival)  
<http://www.wathannfilmfestival.com/>  
<https://www.facebook.com/wathannfilmfest>
- 自由芸術映画祭 (The Art of Freedom Film Festival)  
<https://www.facebook.com/FreedomFlim>
- 人権と人間の尊厳の国際映画祭 (Human Rights Human Dignity International Film Festival)  
<http://www.hrhdiff.org/>  
<https://www.facebook.com/HRHDIFF>
- アンド・プラウド・ヤンゴンLGBT映画祭 (&PROUD Yangon LGBT Film Festival)  
<http://www.andproud.net/>  
<https://www.facebook.com/andPROUD/>
- ヤンゴン映画学校 (Yangon Film School)  
<http://yangonfilmschool.org/>
- タグフィルムズ (Tagu Films)  
<http://tagufilms.com/>
- メモリー! 国際映画祭 (Memory International Festival of Heritage Cinema)  
<http://memoryfilmfestival.org>



# 立ち上がり始めたラオス映画界

## その変遷と現在



橋本 彩

2008年、ラオス<sup>1)</sup>とタイの合作映画『サバイディー・ルアンパバーン』が上映されて以降、ラオス国内では映画に対する関心が年々高まっている。しかし、こうした状況に至るまで、ラオスにおける映画産業は約20年もの間、沈黙を保っていた。ラオス国家フィルム・アーカイブ&ビデオセンターのピチットによれば、20年と言わず、1953年にラオスがフランスから完全に独立して以降、ラオス国内に他国のような映画産業が存在したことはないと言ええる(Phichit 2001: 85)。ラオスで初めて上映された映画が何であるのか、ラオスで撮影された最初の映画はどれであるのか、そして最初の映画は何年にどの監督によって撮影された作品であるのか、誰も答えることができない(Phichit 2001: 84)。

では、まったくラオスで映画が制作されてこなかったのかといえば、それも否である。1950年代から1975年まで、ラオス国内では社会主義政権の樹立を目指すパテート・ラーオと王を中心に据えた王国政府が反目し合い、長い内戦を繰り広げていたが、その際にも、両者は自分たちの主義主張が正しいことを人々に知らしめるため、プロパガンダを目的とするニュースもしくはドキュメンタリー映画を制作し、上映していた。王国政府が統治していた首都のヴィエンチャンにおいては、独立した映画制作者や映画制作会社も存在していたようで、制作者の名前は明らかでないものの、数本の映画作品が作られていた。しかしながら、作品のタイトルは数本判明しているものの、フィルムはほぼ全て消失しており、残念ながら内容がいかなるものであったのかは不明である。しかしいづれにしても、その数はごく僅かであったため、ラオス国内だけで映画を完成させるだけの設備もなく、映画の制作システムが完全に商業化することはなかった(Phichit 2001: 85-86)。

映画館に関していえば、1950年代よりいくつかの

1) ラオスの正式名称はラオス人民民主共和国であるが、本稿では全て「ラオス」と表記する。

映画館が建てられ、1974年にはラオス国内に16の映画館が存在していたようである。一番多くの映画館があったヴィエンチャン<sup>2)</sup>では、ラオス映画のほかに、フランス、香港、タイ、インド、アメリカの映画が上映されていた(Post report 1964: 62)。

1975年に社会主義政権が成立すると、王国時代にヴィエンチャン地域で映画の制作をしていた政府機関はもちろんのこと、民間映画制作会社も排除され、新政府の映画制作機関が新たに政府の方針や思想、新しい指導者を紹介する映画作りをおこなうようになる。その一方で、1976年に設立された文化省映画部門によって、王国時代に引き続き、タイやインド、香港、少ないながらもフランス、イタリア、イギリス、アメリカから映画が輸入され、映画館で上映されていた。王国時代と異なる点といえば、社会主義国であるソ連、ベトナムからの映画が加えられていたことであろう。こうして年間平均70本ほど輸入されていた映画は、ラオスの人々の興味と関心を惹き、映画は人気の娯楽だったようである(Phichit 2001: 87)。

そして1980年代に入り、人びとが待ち望んでいたニュース映画やドキュメンタリー映画以外のラオス長編映画がようやく制作されるようになる。最初に制作されたソムット・ポール監督の『ジャール平原からの銃声』は、映画制作の技術力、および役者の演技力の低さから、観衆の関心をひくことなく、失敗に終わったが<sup>3)</sup>、1988年にソム・オック・ステイボン監督によって制作された『レッド・ロータス』は大成功を収めている(Phichit 2001: 88)。

### 『レッド・ロータス』に対する評価

『レッド・ロータス』は、現在でも鑑賞可能なラオス

2) 首都ヴィエンチャンには全国16館のうち9館があった(Phichit 2001: 86)。しかし、1964年の報告書ではエアコンが効いている地元の映画館は3館と記されている(Post report 1964: 62)。

3) 政府の検閲に通らず、公開されなかったとの説もある(Norindr 2012: 48)。

映画としては最も古い映画といえる。その監督であるソム・オック・スティポンは、政府の任命を受け、1977年より1986年までの9年間をチェコスロヴァキアのシャルル大学芸術・音楽学部映画・テレビ学科で過ごし、映画制作に必要な技術を習得して帰国した後、国営ラオ・シネマトグラフィ社に就職し、同じくインドヤソ連へ映画制作を学ぶために留学をしていた同僚たちと『レッド・ロータス』を制作している。ラオス人民民主共和国成立以前の1972年を舞台に、ラオス村落における家族の暮らしを通して、家庭内暴力による家族の崩壊、内戦によって引き裂かれる村民、貧困、伝統的慣習と近代的価値観の軋轢といったラオス国内の歴史的な内情を様々な角度から描いたこの映画は、『ジャーナル平原からの銃声』で多大なる損失を被った政府が、5,000ドルで映画を作るよう要請したもので、22日間という短期間で撮影が行なわれた。極端な低予算映画として、経済的、技術的な限界が映画の見栄えに影響を与えているとはいえ、『レッド・ロータス』は一定の評価を受けている。特に、唯一のラオス映画研究者ともいえるノリンダーは論考の中で、『レッド・ロータス』は唯一残っているラオス映画としての価値はあるが、映画作品として秀でていないわけではない、「脚本が機能的すぎる」と批評したアメリカ人デレック・エリーに対して、国家の代表団と交渉し、政府の検閲を通過させ、脚本を承認させるために妥協しなければならない共産党国家内の映画制作者と脚本家の立場を無視した批判であると強く反論している。そして、むしろこうした状況下においても、「社会主義リアリズム」に少し距離を置き、教訓的なものを極力抑え、初めて芸術的な映画作品を制作したラオス人初の独創性と個性をはっきりと打ち出した映画監督であると述べ、彼を支持している (Norindr 2012: 45-46)。実際、『レッド・ロータス』はモスクワや福岡、タイのレムチャバン、プノンペン、ハノイの国際フィルムフェスティバルで上映され、1997年のプノンペン映画祭においては3位を受賞するなど、高い評価を受けた (Phichit 2001: 89-90)。こうして『レッド・ロータス』で実績を残したソム・オック・スティポンは1994年に自主映画制作会社ラオ・インター・アーツを設立したが、二本目の長編映画を撮影できずにいる。なぜなら、『レッド・ロータス』が制作されて以降、政府が映画制作に資金提供できる状況にはなく、最新式の映画設備を得ることもできずに、映画制作も映画上映も下火になっていったからである。1986年に政府の経済指針が刷新

され、民間セクターが映画界に投資できるようになったものの、政府の検閲が緩和されてもなお、ラオス映画の制作には関心が示されず、2000年までにはほぼ全ての映画館が閉鎖された (Phichit 2001: 90)。ヴィエンチャンに映画館が復活したのは2004年のことであるが、首都における映画館は2015年に新しい映画館ができるまでそこが唯一の映画館であった。

### 新しいラオス映画の夜明け？

1988年のラオス映画『レッド・ロータス』から約20年後の2008年に登場したのが、ラオス・タイ合作映画『サバイディー・ルアンパバーン』である。ラオスからはロシアで映画制作の勉強をしたアヌソーン・シリサクダー監督<sup>4)</sup>が、タイからはサックチャイ・ディーナン監督が参加し、ラオス情報文化・観光省の全面協力のもとに撮影された。物語は、オーストラリア育ちでバンコクを基点に仕事をするラオス人とオーストラリア人のハーフであるカメラマンが、彼の父親の故郷であるラオスへ赴くことになったところから始まる。最初はラオスにあまり好意をもっていなかった彼が、ガイド役のラオス人女性とラオス国内を南から北へ旅していくうちに、ラオスの良さに惹かれていくと同時にガイド役の女性との間にもロマンスが生まれるという展開である。ラオス人監督であるシリサクダーが「この映画の目的はラオスを世界に披露することである」と述べているように (Vientiane Times 26 May 2008: 29)、この映画はラオス政府の観光プロモーション映画という役目も担っていた (Vientiane Times 21 Nov 2007: 17)。そのため、ロマンスが前面に出過ぎることなく、ラオスの美しい風景やラオス人の素朴な暮らし、ラオスの伝統的な文化や習慣がふんだんに盛り込まれた作品となっている。この映画の主人公であるカメラマンに選ばれたアナンダ・エバリンハムは、映画の中では父親がラオス人で母親がオーストラリア人という設定であるものの、実際にはラオス人の母とオーストラリア人の父を両親にもつ。いずれにせよ、彼の起用はタイとの合作映画とはいえ、ラオス政府側がタイの色を極力抑えたラオス映画に仕立てたかった意図が読み取れる。彼がバンコクを基点に仕事をしながらも、オーストラリア育ちであるという設定まで設ける念の入れようである。映画はタイでも、ラオス

4) 1999年に映画・音楽制作会社ラオ・アート・メディアを設立している。

でも成功を取めたが、ラオス国内においては、映画を上映する映画館が著しく少ないため、各地の集会場や天候次第では野外スクリーンを設営して上映したようで、チケット代も場所によってまちまちだったため、正確な興行収入は不明である。ラオス政府としては、興行収入うんぬんよりも映画の成功を国民に印象づけることが狙いだったといえる。

### 在外ラオス人による ドキュメンタリー映画『裏切り』

『サバイディー・ルアンパバーン』と同時期の2008年に公開され、国際的な評価を得た『裏切り』というドキュメンタリー映画がある。映画を監督したのは、アメリカ人のエレン・クラスとラオス内戦終結後に難民としてアメリカへ渡った在外ラオス人タービスック・ブラサワットである。映画のナレーションもつとめるブラサワットの人生を通して、ラオス内戦中アメリカに加担したラオス人兵士の家族が戦後直面せざるを得なかった家族の離散、アメリカへ渡った後の荒廃したギャング生活、離散した家族との再会を果たしつつもハッピーエンドで終わらない現実を描いたこの作品は、クラスがブラサワットに出会ってから23年に亘って撮り続けた映像で構成されている。非常に長い年月をかけて制作された『裏切り』は、第81回アカデミー賞ベストドキュメンタリー作品賞へのノミネートをはじめとし、様々な映画祭で高い評価を得た。また、時を同じくして、ハリウッド映画界の大御所クリント・イーストウッドが監督した『グラン・トリノ』においても、ラオス内戦後にラオスからアメリカへ渡ったモン族のギャング抗争を描いていたため、世界の映画界で「ラオス」への関心がにわかに集まった時期も『サバイディー・ルアンパバーン』によってラオス国内の映画熱が高まりをみせた2008年であった。2008年はまさにラオス映画界の新たな夜明けの年であったといえるかもしれない。

### 映画制作を後押しするラオス国内の映画祭

こうして国内外でラオスと映画の結びつきが強くなった2008年を受け、2009年より首都ヴィエンチャンでは、国際映画祭「ヴィエンチャンナーレ」が開催されている。第1回目の映画祭はラオス政府の関与なく、ドイツ大使館が主体となり、欧州連合、フランス大

使館の後援を受けて、ラオ・ジャーマンハウスで開催する運びとなったが、第2回目からはラオス情報文化省が正式に関与し、国家文化会館での開催となっている。2009年から2013年までは隔年の開催であったが、2013年以降は毎年開催され、2015年は第5回目の映画祭となった。ヴィエンチャンナーレの特徴は、ラオス国内に若手の自主映画制作者を増やし、映画制作の技術力を底上げしていくことを目的とした短編映画コンテストが最終日におこなわれる点にある。毎回設定されるテーマに沿って作られる作品は、映画の質という意味では未熟さが残るものの、回を追うごとに表現の幅が広がっているようで、将来を見据えたこのコンテストの意義は大きい。

そしてもう一つ、ラオス国内では世界遺産都市である北部ルアンパバーンにおいても映画祭がおこなわれている。ルアンパバーン映画祭は、ラオス映画界を盛り上げようと精力的な活動を続けるアメリカ人ガブリエル・クーパーマンによって2010年に立ち上げられた。この映画祭では、ASEAN各国の映画大使が選んだ各国の優れた作品を観ることができる点に特徴がある。こうして徐々に映画に接する機会が増えているラオスでは、映画館の増設も予定されている。タイ資本のメジャー・シネプレックス・グループは、ヴィエンチャン中心地に2015年3月末オープンした大型ショッピングモール内に5つのスクリーンをもつシネマコンプレックスを既に設立しており、今後3年以内にはラオス国内で30の映画館を増設する予定であると発表している(The Nation 21 Aug 2015)。

### ラオス人監督による長編映画 『アット・ザ・ホライズン』

徐々に映画をとりまく環境が整備され始めたラオスであるが、いまだ大きな障壁となっているのは、人材と制作資金の問題である。しかし、これらの問題を抱えながらも、映画制作を海外で学んできたラオスの若者たちは映画への情熱をもち、活動を開始した。2010年、海外留学経験者が中心となって映画制作会社ラオ・ニューウェーブ・シネマを設立したのである。メンバーの9割がラオス人で、1割は外国人スタッフで構成されているが、各メンバーとも昼間は生活のために別の仕事をもっており、映画制作はメンバーの自腹で制作されているのが現状のようだ。映画館の少ないラオスでは、市場が極端に小さいために利益が見込め

ないという。ラオ・ニューウェーブ・シネマの第一作目となる『アット・ザ・ホライズン』は、中心メンバーの一人であるアニサイ・ケオラが監督をつとめた作品である。作品の中に過激な暴力シーン、ならびに政府批判ともとれる内容が含まれていたため、ラオス政府の検閲に通らず、当初撮影の許可が下りなかったが、当時タイへ留学中であったケオラの卒業作品として、一般には公開しないことを条件に制作が許可された。この作品は、政府の意に沿わなかったために一般公開には至らなかったものの、だからこそむしろ政府の関与を極力なくした、ラオス人監督によるラオス長編映画として歴史的にも意義深い作品といえる。また内容も、時間軸をうまくずらしながら物語を展開していくサスペンスとしての映像編集も見事ながら、現在のラオス社会の構造的な問題にメスを入れるような視点が盛り込まれており、作品の完成度は高い。タイやベトナム、カンボジア、インドネシア、ドイツなど海外でも多く上映され、高い評価を受けたことから、その後、ラオス政府の検閲を受けた修正版がDVDとしてラオス国内でも販売され、ラオス国内の第2回ゴールデン・ナーガ・ラオ・エンターテインメント賞では、監督賞を含む4つの賞を受賞している (Vientiane Times 26 June 2013: 22)。その後もラオス映画の多くは身銭を切る方法で制作されているようであるが<sup>5)</sup>、公開されるラオス映画の本数も着実に増え、映画館へ赴く観客の数も増え始めているようである。

長い時を経て、初めてラオスに本格的な映画産業が定着するのもそう遠い未来ではないのかもしれない。

### 参考文献

- American Embassy, USAID and USIS. 1964. *Post report*. Vientiane.
- Norindr, Panivong. 2012. "Toward a Laotian independent cinema?", in David C.L. Lim and Hiroyuki Yamamoto (ed.) *Film in Contemporary Southeast Asia: Cultural interpretation and social intervention*. Abingdon, Oxon; New York, N.Y.: Routledge.
- Phichit, Bunchao. 2001. "Lao Cinema", in David Hanan (ed.) *Film in South East Asia: Views from the Region*. Hanoi: The Vietnam Film Institute.

5) 海外との合作映画は資金がつかないため、この限りではない。現在制作中の日ラオ合作映画『サーイ・ナム・ラーイ』にもラオ・ニューウェーブ・シネマのスタッフたちが制作に携わっている。

Southiponh, Som Ock. 1999. 山形国際ドキュメンタリー映画祭 Documentary Box #12 「あるアジア映画の始まり——ラオス、過去と現在」 <http://www.yidff.jp/docbox/12/box12-3.html> (2015年10月28日)

*Taste of Laos*. No.30. 2013年1-3月号.

*The Nation*. 2015年8月21日 <http://www.nationmultimedia.com/business/Major-Cineplex-targets-30-cinemas-in-Laos-within-t-30267063.html> (2015年11月1日)

*Vientiane Times*.

ヴィエンチャン国際映画祭: ヴィエンチャンナーレ <http://www.vientianeale.org/sabaidee/>

ルアンパバーン・フィルム・フェスティバル <http://lpfilmfest.org/>

### 映画リスト

凡例: 邦題、①原題、②監督名、③制作年、④制作国、⑤使用言語、⑥日本での公開

- 『サバイディー・ルアンパバーン』……①ສະບາຍດີ ຫຼວງພະບາງ / Good morning Luang Prabang、②アスソーン・シリサクダー、サックチャイ・ディーナン、③2008、④ラオス、⑤ラオス語、タイ語、⑥未公開
- 『ジャール平原からの銃声』……①ສຽງປືນ ຈາກ ທົ່ງໄທ、②ソムット・ポルセナ、③1983、④ラオス、⑤ラオス語、⑥未公開
- 『レッド・ロータス』……①ບົວແດງ / Red Lotus、②ソム・オック・ステイボン、③1988、④ラオス、⑤ラオス語、⑥アジアフォーカス・福岡国際映画祭(1994)
- 『裏切り』……①The Betrayal: Nerakhoon、②エレン・クラス、タービスック・プラサワット、③2008、④アメリカ、ラオス、⑤英語、ラオス語、⑥未公開
- 『グラン・トリノ』……①Gran Trino、②クリント・イーストウッド、③2008、④アメリカ、⑤英語、モン語、⑥劇場公開(2009年)
- 『アット・ザ・ホライズン』……①ປາຍທາງ / At the horizon、②アニサイ・ケオラ、③2011、④ラオス、⑤ラオス語、⑥未公開

# 東ティモール独立後に制作された作品

亀山 恵理子

## 1. 東ティモールの映画事情

東ティモールは2002年に主権を回復し、正式に独立した新しい国である。長年ポルトガルの植民地支配下にあったが、1975年12月に隣国インドネシアが軍事侵攻し、以来東ティモールは約24年間インドネシアの実効支配下におかれた。1998年に長年続いたインドネシアのスハルト政権が退陣すると、東ティモール問題に動きがみられた。1999年8月に独立の是非を問う住民投票が行われ、その後約2年半の国連による暫定統治を経て東ティモールは独立国家となった。

そのような歴史をもつ今日の東ティモールにおいて、映画産業が存在しているとは言いがたい。インドネシア軍が撤退した1999年9月以降、東ティモールは独立に向けた国の枠組みづくりと住民の生活再建を同時にすすめてきた。その過程では経済や医療・保健、教育、水衛生、インフラ整備などが優先分野となり、映画を含む文化にはこれまであまり力が注がれてこなかった。映画の制作や普及に対する政府の支援はまったくないわけではないが、不定期であり極めて限られている。また、映画制作に必要な技術をもつ人材は非常に少なく、撮影後の映像編集や音楽制作などポストプロダクションを行うための施設も国内には少ない。作品を見せる場である映画館は、首都デシリに1館あるのみである。

東ティモールに関する映画や東ティモールを舞台とした映画は、独立以降ほとんどが外国の映画制作者やジャーナリストによってつくられてきた。東ティモールの関係者と協働して、外国の制作者が東ティモールの歴史や物語を表現する作品を生み出してきた。財源が限られる中、映画制作にかかわる人たちは熱意とコミットメントでもって作品をつくり出してきたといえるだろう。近年は、東ティモールの映画制作者らがより中心的な存在となった、東ティモール初の長編映画がつくられている。以下では、独立以降に制作された東ティモールについての映画作品をド

キュメンタリー映画と長編劇映画にわけて紹介する。また、その中の一作品である東ティモールの長編映画『ベアトリスの戦争』について、作品制作の背景などを追加情報として記しておきたい。

## 2. 東ティモールについてのドキュメンタリー映画

独立以降につくられた東ティモールについてのドキュメンタリー作品は、ほとんどすべてが外国の映画制作者によってつくられている(資料1)。主な作品として、東ティモールの独立にいたる闘争や苦難の歴史(作品3、4、6、7、8)、1999年の住民投票を前に生まれた社会の亀裂と修復(作品2)、1999年以降を東ティモールの人がどのように生き抜いているか(作品1、5)を描いたものがある。東ティモールの独立にいたる闘争や苦難の歴史を描いた作品においては、東ティモールの自決権行使を支援する国際連帯運動の活動家に焦点をあてた作品が含まれる。また、『カンタ！ティモール』は東ティモールの苦難の歴史を辿っているが、他の作品とは異なり、東ティモールの人びとの生死や自然との関係に関する世界観にも触れている点が特徴的である。

## 3. 東ティモールを舞台とした長編映画

ここ数年の間に、東ティモールに関する、あるいは東ティモールを舞台とした長編の劇映画も作られるようになった(資料2)。ドキュメンタリー映画と同様に長編劇映画も外国の制作者によって作られていたが、2013年には東ティモール制作の最初の作品『ベアトリスの戦争』(作品4)が発表されている。

2009年に制作された『バリボ』(作品1)は、インドネシアが東ティモールに侵攻する前に、オーストラリアのテレビ局関係者が東ティモールの国境に近い町バリボで、インドネシア軍によって殺害された事件を題

## 資料1 ドキュメンタリー映画作品リスト(2002年以降)

- 1 『East Timor: Birth of a Nation(東ティモール—国家の誕生)』ルイギ・アキスト監督、オーストラリア、56分、2002年  
二人の東ティモール人を描いた2編の映像から構成されている。一人はローザという名前の東ティモール人女性であり、困難な中でも子どもに教育を受けさせるために力強く生きる姿が描かれる。もう一人は20年間抵抗運動に身を投じていたル・オロである。独立後初の選挙に出馬し、ゲリラから政治家への移行期にある姿が描かれる。
- 2 『Passabe(パッサベ)』ジェームス・レオン監督、リン・リー監督、シンガポール、110分、2004年  
東ティモールの飛び地であるオイクシ島のパッサベが舞台。1999年の住民投票後に統合派民兵による暴力が吹き荒れ、74人の犠牲者が出た。映画では、それから5年後に被害者と加害者を含むパッサベの住民が当時の出来事に向き合う過程が記録されている(日本におけるシンポジウムでの邦題は「パッサベの虐殺—東ティモールの正義と和解」)。
- 3 『Dalan ba Dame(平和への道)』CAVR、東ティモール、83分、2005年  
ポルトガル時代から1999年にいたる東ティモールの激動の道のりを、インタビューをもとに描いた作品。証言部分は普通の人によるものであり、苦難と闘いの経験が記録されている。CAVR(受容真実和解委員会)は、東ティモールの元政治囚協会の働きかけと国連暫定行政からの後押しを得て2001年に設立され、1974年から1999年における人権侵害の調査を全国的に行った。
- 4 『Where the Sun Rises(ここに陽はのぼる—東ティモール独立への道)』  
グレース・パン監督、シンガポール・東ティモール、78分、2006年  
抵抗運動のリーダーであり、初代大統領に選ばれたシャナナ・グスマンのナレーションで独立までの道のりを辿る。カメラは、山中で、また投獄後は刑務所からインドネシア占領に対する抵抗運動の指揮をとったシャナナの姿を追う。シャナナは、国を建設していくにあたって植民地支配や占領という苦難を乗り越え、許しと和解を提唱する指導者として描かれる。
- 5 『Rosa's Journey(ローザの旅)』ルイギ・アキスト監督、オーストラリア、52分、2008年  
一時期騒乱に陥った2006年から独立後初の国会議員選挙が行われた2007年にかけて撮影された。ルイギ監督は、オーストラリアの映像制作会社と共同で数年前に取材した東ティモール人女性ローザのその後を追った。ローザは、紛争と貧困によって奪われた教育の機会を子どもに与えるために日々闘う。先行きが見えない中で子どもを一人で育て生きていくローザの姿が描かれる。
- 6 『Bloodshot: The Dreams and Nightmares of East Timor(血飛沫—東ティモールの夢と悪夢)』  
ピーター・A・ゴードン監督、オーストラリア、120分、2012年  
ゴードン監督とテレビドキュメンタリーの取材で1991年に東ティモールを訪れ、その後東ティモールの自決権実現のための連帯運動にかかわるようになった2名の人物を取り上げている。そのうちの一人マックス・スタールはサンタクルス事件の現場を撮影したジャーナリストである。マックス・スタールは、現在東ティモールに移住し、音声映像の収集、整理、保存と新たな映像制作に取り組んでいる。
- 7 『Alias RUBY BLADE(別の名をラビィ・ブレイド)』アレックス・メリエール監督、オーストラリア、75分、2012年  
東ティモールの抵抗運動のリーダーで、独立後は大統領と首相を務めたシャナナ・グスマンの妻、カースティの自伝的映画である。オーストラリア出身のカースティはインドネシア時代に東ティモールの抵抗運動を支援しており、住民投票後にシャナナと結婚した。独立後は、東ティモールで女性と子どもの権利促進に取り組むNGOを主宰している。
- 8 『カンタ! ティモール』広田奈津子監督、日本、110分、2012年  
東ティモールを旅しながら撮影した映像をもとに、大地とともに生きるという視点から東ティモールとそこに暮らす人びとを描いている。東ティモールの人びとへのインタビューでは、インドネシアの実効支配下における苦難の歴史も語られる。上映が開始されて3年以上経つが、現在でも連日のように日本のどこかで自主上映が行われている。

## 資料2 長編映画作品リスト(2002年以降)

- 1 『Balibo(バリボ)』ロバート・コノリー監督、オーストラリア、90分、2009年  
1975年のインドネシアによる全面侵襲に先立ち、インドネシア軍とそれに率いられた東ティモール人の民兵部隊が国境に近い町バリボを攻撃した。この一件を取材しようとしたオーストラリアのテレビ局スタッフ5人が攻撃中に殺された事件を題材にしている。インドネシア政府は、事件は「銃撃戦に巻き込まれて死亡した偶発的出来事」との見解を示しており、2009年12月に本作品の国内上映禁止を決めた。
- 2 『맨발의 꿈(『裸足の夢』)キム・テギョン監督、韓国、121分、2010年  
住民投票後の東ティモールに一攫千金を夢見てやって来た韓国人の元サッカー選手が、新天地を求めて東ティモールにたどり着く。だがうまくはいかず、帰国を考えていたときにボールを蹴る子どもたちの姿を目にする。子どもたちにサッカーを教えて、チームが1年足らずで世界大会に出場して優勝したという実話にもとづいて制作された。首都ディリのほか、世界大会会場となった広島でも撮影が行われた。
- 3 『Atambua 39 Celcius(『ティモール島アタンブア39℃』)リリ・リザ監督、インドネシア、90分、2012年  
住民投票前後に西ティモールへ移動し、そこに残る家族を描いている。東ティモールとインドネシアの国境の町アタンブアに暮らす父と子が主人公。母と弟は東ティモールに暮らしており、息子は、東ティモールはもう安全だから心配せずに帰っておいでと呼びかける母から送られた声のテープを聴いている。父親は東ティモールにいた時に人を殺した様子で、以前住んでいたリキサに戻れないでいる。
- 4 『Beatriz's War(ベアトリスの戦争)』ルイギ・アキスト監督、ベティ・レイス監督、東ティモール、101分、2013年  
東ティモールの最初の長編映画。インドネシア軍による全面侵襲以降、実質的にインドネシアの支配下におかれていた東ティモールにおいて占領が女たちにどのような影響をもたらしたのかが描かれる。主人公の夫は虐殺を逃れたものの行方知れずになり、住民投票後に姿を見せる。作品には、1983年に起こった「クララスの虐殺」で家族を失った女たちがエキストラで出演している。



材にしている。いわゆるバリボ事件である。オーストラリア政府は殺害に関するインドネシア軍のやりとりを事前に把握していたと推測されているが、「バリボの死」と呼ばれる事件の真相ははまだ究明されないままであり、オーストラリア人ジャーナリストたちは執拗に事件を追いかけている。

2010年に制作された『裸足の夢』(作品2)と、2012年に制作された『ティモール島アタンブア39℃』(作品3)は、東ティモールが独立してからの時代を描いている。『裸足の夢』は、独立後に東ティモールにやってきた韓国の元サッカー選手が子どもたちにサッカーを教え始め、子どもたちのサッカーチームが国際大会に出場して優勝するという実話にもとづくストーリーである。貧困による家族の問題や、占領がもたらした社会の亀裂を乗り越えながら、子どもたちは夢を実現していく。サッカーチームの子どもたちが映画の中では自分たち自身を演じている。この映画が制作されるまでは、東ティモールについての映画は闘争の歴史や過去の人権侵害に関するものがほとんどだった。『裸足の夢』は、それまでの東ティモールに関する映画とは異なる物語を描いた作品である。

一方、『ティモール島アタンブア39℃』は、1999年の住民投票前後の騒乱時にインドネシアとの国境の町アタンブアに移動し、そこに留まる父と子を描いた作品である。1999年の住民投票前には、東ティモール人の統合派民兵組織が各地に作られた。インドネシア軍はそれらの民兵組織を使って、住民投票後には焦土作戦を展開し、東ティモールの全土で放火や略奪、殺害が行われた。当時民兵だった人の中には、現在も西ティモールなどインドネシア領に留まり、報復を恐れて東ティモールへ帰っていない人もいる。映画の主人公の父親はそのような元民兵である。この作品でも、東ティモールの一般の人が演じている。主人公の青年とその父親は、1999年以降アタンブアで暮らす東ティモールの人である。

#### 4. 『ベアトリスの戦争』の制作について

すでに述べたとおり、独立後の東ティモールでは外国の映画制作者によって作品がつくられてきたが、2013年には東ティモール制作による初の長編劇映画が生まれた。『ベアトリスの戦争』は、東ティモールのベティ・レイス監督とオーストラリアのルイギ・アキスト監督の2人が共同監督を務めた作品であり、主に

インドネシア占領時代から住民投票後の一時期を描いている。

ベティ・レイス監督は、独立後の数年間、「ビビ・ブラック」(狂った山羊)という劇団で役者、作家、舞台監督として活動していた。ベティ監督は、劇団のメンバーであり『ベアトリスの戦争』でヒロインをつとめた役者イリム・トレンティーノとともに、映画『バリボ』(長編作品1)の撮影現場にエキストラやそのキャスティング担当として参加した。その際に、『ベアトリスの戦争』で共同監督を務めることになるルイギ・アキスト監督と出会っている。ベティ監督は、その後2010年に「デイリ・フィルム・ワークス」という東ティモールで最初の映像制作会社を共同で立ち上げた。「デイリ・フィルム・ワークス」は、東ティモールにおいて持続可能な映画・テレビ産業を確立することを目的としている。映画制作を現場で学びながら、他のメンバーとともに『闘鶏』、『タイス市場』、『サルバドール』、『放浪者』、『あら探し』の5本の短編映画を制作した。それらの作品は、オーストラリアのブリスベン国際映画祭、インドのプネー短編映画祭などで上映されている。

もう一人の監督であるルイギ・アキスト監督は、1986年から映像制作者として活動し、20年間で30本の短編作品を制作している。冷戦後のヨーロッパにおける移民問題や、東南アジア大陸部からオーストラリアへの人身売買などもっばら社会問題を取り上げてきた。1999年の住民投票後から東ティモールでの取材をはじめ、ドキュメンタリー作品を2本発表している(ドキュメンタリー作品1および5)。また、東ティモールでの撮影と映像制作を通じて撮影する側と撮影される側の関わり合いについて一層考えるようになり、2010年には映像制作会社「フェア・トレード・フィルム」を設立した。「フェア・トレード・フィルム」は、ドラマやドキュメンタリー作品の制作を行うほか、次世代映像制作者のための研修を行っている。ベティ監督を含む研修の参加者らが先述のデイリ・フィルム・ワークスを設立した。

『ベアトリスの戦争』の制作費用約2億円は、国内外の映画制作関係者やスポンサーのほか、大統領府、観光省など東ティモール政府内のいくつかの組織からの資金提供、およびグローバル・フィルム・イニシアティブからの助成金によってまかなわれた。グローバル・フィルム・イニシアティブとは、サンフランシスコに本部をおく非営利団体で、文化間の理解を深めることを目的に主に途上国の映画制作に対して助成を



行っている。また、資金に加えて現物出資での協力があつたほか、東ティモール国軍は武器や制服を映画撮影のために貸し出し、エキストラでも協力した。撮影クルーは、総勢約70人でうち60人以上が東ティモール人だった。東ティモール人のほかに、監督を含めて東ティモールと長くかかわりをもつオーストラリア人4人が加わった。つまり、『ベアトリスの戦争』は東ティモールの人の多くの参加により作られた作品である。

映画の中では、クララスにおける虐殺の様子が描かれており、そのシーンの撮影においてはクララスに暮らす人たちがエキストラで出演している。「クララスの悲劇」として知られる虐殺事件は1983年に起こり、事件当時は200人以上がインドネシア軍によって殺されたといわれている。ベティ・レイス監督によると、クララス出身のエキストラは、虐殺がどのように行われたのかを撮影クルーに説明したという。撮影に参加した人の中には、当時拘束される前に逃げ出したものの夫や息子、兄弟など家族を殺された女性たちもいた。だが、映画の中で演じることを人びとは希望したという。また、虐殺シーンの撮影では、主演女優は撮影後に泣き崩れ、エキストラの男性たちは涙を流し始めたそう。ベティ監督は、虐殺シーンの撮影は、関係者の気分を沈めさせ、苦痛を与える経験だったというが、当時を生き抜いた女性たちの誇らしげで反抗的な表情は凛々しいものだったとも述べている。

『ベアトリスの戦争』はインドやオーストラリアで開催された国際映画祭で上映され、インド国際映画祭(2013年)では最優秀賞を受賞した。インドネシアでは2013年にジョクジャカルタで開催されたNETPACアジア映画祭において上映された。東ティモール国内においては、「シネマ・ロロサエ」という野外映画上映を行う東ティモールの団体が、オーストラリアの劇場と東ティモール政府から資金援助を受け、監督らとともに作品を上映してまわった。インドネシアとの国境に近い東部の町マリアナでは1回の上映に4,000人が集まったという。東ティモール全体ではこれまでに10万人以上の人々が『ベアトリスの戦争』を鑑賞したと見積もられている。

亀山恵理子(2015)「映画紹介『ベアトリスの戦争 (Beatriz's War)』」『季刊東ティモール』(大阪東ティモール協会発行)第56号、24頁。

亀山恵理子「東ティモールの映画事情」(混成アジア映画研究会[於・国際交流基金]における研究会報告資料、2015年7月31日)。

ベティ・レイス「東ティモールの映画産業について」(国際短編映画際「ショートショートフィルムフェスティバル&アジア」と国際交流基金アジアセンターによる東南アジアの短編映画上映とシンポジウムに関するウェブサイト) [http://www.shortshorts.org/southeast\\_asia/column-timor-leste/](http://www.shortshorts.org/southeast_asia/column-timor-leste/)(最終閲覧日:2015年10月20日)

## 執筆者一覧

### 山本 博之(やまもと ひろゆき)

京都大学地域研究統合情報センター准教授。専門はマレーシア地域研究／現代史。研究テーマは、イスラム教圏東南アジアの民族と政治、アジアの災害対応、地域研究方法論。著書に『脱植民地化とナショナリズム——英領北ボルネオにおける民族形成』(東京大学出版会、2006年)、編著書に *Bangsa and Umma: Development of People-grouping Concepts in Islamized Southeast Asia* (Kyoto University Press, 2011) がある。

### 平松 秀樹(ひらまつ ひでき)

京都大学文学部卒、チューラーロンコーン大学大学院比較文学科修士課程修了、博士(文学、大阪大学)。専門は、タイ文学・文化、日タイ比較文学・比較文化、タイ地域研究。タイ国仏教教理三級国家試験(ナックタム・トゥリー)合格。大阪大学・チューラーロンコーン大学非常勤講師。

### 坂川 直也(さかがわ なおや)

ベトナムを中心に、東南アジアの映画史について調査している。関連する文章には「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」(『地域研究』13(2)、2013年)、「ベトナム映画の今」(第11回大阪アジア映画祭パンフレット)などがある。

### 小池 誠(こいけ まこと)

桃山学院大学国際教養学部教授。専門は文化人類学で、研究テーマは家族・親族とメディアのグローバル化。1985年から88年にインドネシア東部のスンバ島で調査。その後、台湾で働くインドネシア人労働者の調査とともに、インドネシアのポピュラー文化、とくに映画と音楽の研究を進める。著書に『インドネシア——島々に織りこまれた歴史と文化』(三修社、1998年)と『東インドネシアの家社会——スンバの親族と儀礼』(晃洋書房、2005年)。

### 福岡 まどか(ふくおか まどか)

大阪大学大学院人間科学研究科准教授。専門は民族音楽学、人類学。インドネシアを中心として東南アジアの演劇、音楽、舞踊の研究に従事。主な研究テーマは(1)インドネシアの伝統的・現代的上演芸術におけるジェンダー表現と身体表象、(2)東南アジアのポピュラーカルチャーとアイデンティティ、(3)上演芸術のわざの伝承。著書に『ジャワの仮面舞踊』(勁草書房、2002年)、『性を超えるダンサー デイディ・ニニ・トウォ』(めこん、2014年)など。

### 篠崎 香織(しのぎき かおり)

北九州市立大学外国語学部准教授。専門はマレーシア地域研究。マラヤ地域(マレーシア半島部+シンガポール)の華人社会を中心に、マレーシア地域の政治・文化・歴史を研究。主な著書に「マレーシア——『民族の政治』に基づく民主主義」(清水一史・田村慶子・横山豪志編著『東南アジア現代政治入門』ミネルヴァ書房、2011年)、「継承と成功——東南アジア華人の『家』づくり」(『地域研究』13(2)、2013年)など。マレーシア映画文化研究会／混成アジア映画研究会幹事。

### 西 芳実(にしよしみ)

京都大学地域研究統合情報センター准教授。インドネシアを中心に多言語・多宗教地域の紛争・災害対応過程を研究。主著は『災害復興で内戦を乗り越える——2004年スマトラ島沖地震・津波とアチェ紛争』(京都大学学術出版会、2014年)。映画関連では「信仰と共生——バリ島爆弾テロ事件以降のインドネシアの自画像」や「世界にさらされる小さな英雄たち」(共に『地域研究』13(2)、2013年)。映画で東南アジア社会の課題共有をはかるシネアドボ・ワークショップにも取り組む。

### 岡田 知子(おかだ ともこ)

東京外国語大学総合国際学研究院准教授。専門はカンボジア文学・文化。共編著書に『カンボジアを知るための62章』(明石書店、2012年)、『世界を食べよう!』(東京外国語大学出版会、2015年)、翻訳に『追憶のカンボジア』(同出版会、2014年)、『萎れた花・心の花輪』(大同生命国際文化基金、2015年)など。

### 長田 紀之(おさだ のりゆき)

日本貿易振興機構アジア経済研究所地域研究センター研究員。1980年生まれ。東京大学大学院人文社会系研究科修了。英領期ミャンマーの移民統制と都市社会に関する博士論文が第14回アジア太平洋研究賞受賞(2015年)。共著書に『ミャンマーを知るための60章』(明石書店、2013)、『アジア動向年報2015』(アジア経済研究所、2015)等がある。

### 橋本 彩(はしもと さやか)

1975年生まれ。早稲田大学大学院人間科学研究科博士後期課程満期修了退学(博士、人間科学)。現在、東京造形大学助教。専門は、スポーツ人類学、文化人類学。博士論文では、雨季明けにメコン川で行なわれるラオス競漕祭の歴史の変容を「伝統」と「スポーツ」の観点から分析。

### 亀山 恵理子(かめやま えりこ)

奈良県立大学地域創造学部教員。専門分野は国際開発協力論、地域研究。主な著作に、『『小さな物語』をつなぐ方法——一九七五～九九年東ティモール紛争』(牧紀男・山本博之編著『国際協力と防災——つくる・よりそう・きたえる』京都大学学術出版会、2015年)、『インドネシア九・三〇事件と民衆の記憶』(ジョン・ローサほか編、明石書店、2009年、翻訳)。

CIAS Discussion Paper No. 60

山本 博之・篠崎 香織 編著

**たたかうヒロイン——混成アジア映画研究2015**

発行 2016年3月

発行者 京都大学地域研究統合情報センター

京都市左京区吉田下阿達町46 〒606-8501

電話: 075-753-9603 FAX: 075-753-9602

E-mail: [ciasjimu@cias.kyoto-u.ac.jp](mailto:ciasjimu@cias.kyoto-u.ac.jp)

<http://www.cias.kyoto-u.ac.jp>