

CIRAS Discussion Paper No.77

# 母の願い

混成アジア映画研究2017

山本 博之 編著

Mother's Wish—Cine Adobo 2017



京都大学東南アジア地域研究研究所

CIRAS

CIRAS Discussion Paper No. 77

**母の願い**  
混成アジア映画研究2017

山本 博之 編著



京都大学東南アジア地域研究研究所

CIRAS Discussion Paper No.77

YAMAMOTO Hiroyuki (ed.)

**Mother's Wish— Cine Adobo 2017**

---

©Center for Southeast Asian Studies, Kyoto University  
46 Shimoadachi-cho, Yoshida Sakyo-ku, Kyoto-shi,  
Kyoto, 606-8501, Japan

TEL: +81-75-753-7302

FAX: +81-75-753-9602

March, 2018

Cover Photo ©Ly Bun Yim

# 目次

## 刊行にあたって

山本 博之 ..... 4

## 第1部 特集 母の願い ..... 7

### 引き継がれる母性、なくなる資産

——インドネシアのイスラム恋愛映画の展開、2008~2017年

山本 博之 ..... 8

### 離散・父権・魔物

——インドネシア映画による災いの語り直し

西 芳実 ..... 21

### 聖母と人魚

——フィリピン映画におけるゲイ・カップル表象

山本 博之 ..... 34

## 第2部 特集 12人姉妹 ..... 41

### ラオスにおける12人姉妹

——男山・女山として語り継がれる物語

橋本 彩 ..... 42

#### 資料1 12人姉妹の物語 タオ・プッタセーン

——男山、女山の伝説

訳：橋本 彩 ..... 52

#### 資料2 南部版「男山、女山」 タオ・バーチアンとナーン・マローン

——チャムパーサク県チャムパーサク郡パクセー地域のお話

訳：橋本 彩 ..... 55

### 黄金期の映画が映し出すカンボジアの虚構と現実

——リー・ブンジム『12人姉妹』(1968)に見る近現代カンボジアの諸相

岡田 知子 ..... 57

### 視聴覚アーキビストから見たカンボジアの映画保存

——『12人姉妹』と『ノロドム・シハヌーク作品』の事例

鈴木 伸和 ..... 72

### タイの「12人姉妹」伝承と映画『プラロット メーリー』

平松 秀樹 ..... 80

#### 資料3 民話「12人姉妹」の梗概

紹介：平松 秀樹 ..... 88

#### 資料4 映画『プラロット メーリー』(1981)の梗概

紹介：平松 秀樹 ..... 90

## 第3部 シンポジウムの記録『ハードボイルド刑事とレディー・クンフー』 ..... 91

## 第4部 資料 ヤスミン・アフマドの世界 ..... 103

### ヤスミン・ワールドの作られ方

——『タレントタイム』を織りなす才能・時・物語

山本 博之 ..... 104

執筆者一覧 ..... 118

## 刊行にあたって

混成アジア映画研究会は、混成性(混血性と越境性)に注目して、東南アジア映画を愉しむことを通じて東南アジア社会について知り、東南アジア社会への理解を深めることで東南アジア映画をさらに愉しむことを目指す研究会です。メンバーは映画や映像の専門家ではなく、東南アジアの各国を対象に、現地に長期滞在して現地語と現地事情に通じている地域研究者です。

先ほど「東南アジア映画」と書きましたが、いったい東南アジア映画というジャンルはあるのでしょうか。仮にあるとしたら、それはどのような特徴を持ったジャンルなのでしょうか。東南アジアの11カ国に何らかの形で関わっている映画という外形的な括りだけでなく、東南アジア映画に何か共通の手法やテーマは見られないのでしょうか。

私は東南アジア社会の1つの特徴は「覚悟」にあると思うため、東南アジア映画を覚悟という観点から捉えられないかと考えています。本研究会が昨年刊行した『不在の父——混成アジア映画研究2016』で書いたことと一部で重なりますが、ここでいう覚悟とは「死ぬ覚悟はできている」という覚悟ではなく、生きるため(生かすため)にどのような目でも遭う覚悟のことです。そして、よそ者の目には別の選択肢があるように見えても、その社会に暮らす人にはそれ以外の選択肢が考えられないほど社会の「常識」となっている覚悟のことです。別の言い方をすれば、他のことはすべて犠牲にしてもこれだけは守るというものがあって、それが社会で共有されているとき、私たちはそこに社会としての覚悟を見るのです。このような意味で、東南アジア社会は覚悟という特徴を持つ社会だと言えます。

もちろん、一口に東南アジアといっても国ごとや地域ごとに様子が大きく異なり、同じように覚悟と言ってもその現れ方は社会によって異なります。それでも、例えば父と子、母と子、兄弟・姉妹どうし(義兄弟・義姉妹どうしを含む)のように親密な人どうしの関係に覚悟がよく現れるように思われます。そこで、今年度の『混成アジア映画研究』のテーマは「母の願い」としました。

本書は混成アジア映画研究会の2017年度の研究内容をまとめたものです。本研究会では研究会HPで作品レビュー等の記事を公開しており、本書に掲載された記事は研究会HPの記事を再構成したものを含んでいます。

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す。今号のテーマは「母の願い」ですが、このテーマについて深く掘り下げるといふより、このテーマに緩やかに関わりながら、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。

第2部は、2017年6月に国際交流基金アジアセンターで開催された公開シンポジウ

ム及び上映会「女夜叉と空駆ける馬——『12人姉妹』が映す東南アジアの風土・王・民」の発表を再構成した論考を掲載しています。執筆陣は、シンポジウムのパネリストである3人に加え、視聴覚アーキビストとしてカンボジアの映画保存に大きく貢献してきた鈴木伸和さんの論考も掲載しています。

『12人姉妹』は、東南アジアのラオス、カンボジア、タイなどに国境を越えて広く伝わり、人々の暮らしに浸透している民話です。子どもから大人まで誰もが知っている民話の1つで、国によって内容は少しずつ異なりますが、教科書に収録されたりテレビドラマや映画やアニメーションのようなポピュラーカルチャーの題材になったりして、形を変えながら語り継がれて今日に至ります。『12人姉妹』も、母親と妻との間で引き裂かれ、母親への孝行を優先させる青年の物語であるとも見ることができます。

第3部は、2017年3月に大阪アジア映画祭と共催で行われた公開シンポジウム「ハードボイルド刑事とレディー・クンフー——マレーシア映画の新地平」を採録したものです。『ミセスK』のホー・ユーハン監督と『インターチェンジ』のデイン・サイド監督の掛け合いをお楽しみください。

第4部は、2017年3月から日本全国で劇場公開された『タレントタイム』(ヤスミン・アフマド監督、邦題は『タレントタイム～優しい歌』)のトークショーのノートを再構成したものです。日本で一般劇場公開された最初のマレーシア映画となった『タレントタイム』の魅力の一端を紹介することで、他のヤスミン作品や他の監督によるマレーシア映画が日本でも劇場公開されていくことを期待しています。

混成アジア映画研究会は、マレーシア映画文化研究会が対象を東南アジア全域に拡大したものです。英語名称はCine Adobo(シネアドボ)です。アドボというのはフィリピンの国民食ともいえる代表的な家庭料理で、肉やいろいろな食材を鍋に入れた煮込み料理のことです。レシピは家庭ごとに違い、ホームパーティーがあるとそれぞれのアドボを持ち寄って披露しあいます。いろいろなレシピの鍋料理を持ち寄って披露するアドボ・パーティーに発想を得て、映画に関する情報を持ち寄って披露しあう映画鍋が「シネアドボ」です。また、「シネアドボ」は、映画を愉しむことを通じて社会の問題を考えるシネマ・アドボカシーの略でもあります。

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(現在の京都大学東南アジア地域研究研究所)の共同研究プロジェクトとして実施されてきました。地域研究統合情報センターでは、それぞれの地域社会の文脈を読み解き、それを通じて現代社会の課題に取り組み、その結果を学界だけでなく社会にも還元するような研究のあり方を模索してきました。そのような研究の1つに「災害対応の地域研究」プロジェクトがあります。2004年12月のスマトラ島沖地震・津波(インド洋津波)で17万3,000人という大

きな被害を出したインドネシアのアチェ州の被災と復興の過程を観察し、それを世界の  
人々や後の世の人々に伝えて教訓とするためにどのような方法があるかと考え、いろ  
ろな専門性を持った人々が出会う機会を作ってきました。その様子を映像資料に残すた  
めに2011年に私たちに同行してアチェを訪れた深田晃司監督は、現場で感じたことを  
自分なりに表現するため、このたび全編アチェで撮影した映画『海を駆ける』を制作しま  
しました。主演はインドネシアと縁が深いディーン・フジオカで、2018年5月から日本全国  
で公開されます。

アチェはインドネシアの北西の端にあり、首都ジャカルタから遠く離れています。ジャ  
カルタに暮らす人たちから見れば、同じインドネシアでも「外国」のように感じると言っ  
ても決して言い過ぎではないほどです。そこに、日本とジャカルタから大勢の映画人が  
訪れ、何日も寝泊まりして『海を駆ける』が撮影されました。

そもそも映画というのは良くも悪くも観客を「騙す」メディアで、現実にはないものをス  
クリーンに映し出すものです。設定上はアチェの物語だけれど実際の撮影はインドネシ  
アのほかの地域で行うこともできたはずですが。そのような「映画の嘘」をあえて拒絶し  
て、実際にアチェを訪れて撮影したという深田監督の思いはどこにあるのか、ぜひ劇場  
で確かめてみたいと思います。

また、ヤスミン監督は、夫婦間や雇用主と被雇用者間の関係をマレーシアの「常識」  
から逆転させて描き、保守層からは現実的でないと批判されながらも、いまは現実では  
ないかもしれないけれどそうなってもおかしくはない「もう1つのマレーシア」を描き  
続けました。このことと重ねてみるならば、『海を駆ける』には、インドネシア社会やア  
チェ社会のいまの「常識」に過度に囚われることなく、「もう1つのインドネシア」ある  
いは「もう1つのアチェ」を考えさせるような映画になることを期待しています。

混成アジア映画研究会の公開シンポジウム・セミナーの開催にあたっては、国際交流  
基金アジアセンター、大阪アジア映画祭、国立国際美術館のご支援を賜りました。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。

京都大学東南アジア地域研究研究所  
山本 博之



第1部  
特集 母の願い



# 引き継がれる母性、なくなる資産

## インドネシアのイスラム恋愛映画の展開、2008～2017年

山本 博之

2017年12月、待望された『愛の章2』がインドネシアで劇場公開された。この前作である『愛の章』(2008年)は今日に至るイスラム恋愛映画の流行をインドネシアにもたらした記念碑的な作品である<sup>1)</sup>。劇場公開だけで368万人の観客を動員し、公開当時、ジャンルを問わずインドネシアで制作・公開された映画で最も観客動員数が高い作品となった。首位の座は同年公開の『虹の兵士たち』(472万人)に抜かれて短命だったが、『愛の章』は2017年末の時点でも歴代6位を維持している。

その続編である『愛の章2』は、この10年間で種々の花が一斉に咲き開いた感があるイスラム恋愛映画を総括する作品になるものと期待されていたが、物語の展開には違和感を抱いた観客も少なくなかったようだ。多国籍・多民族であるはずの登場人物がすべて流暢なインドネシア語を話すことへの違和感ではない。それは『愛の章』以来のイスラム恋愛映画の決まりごとであり、いまさら驚くようなことではないためだ。

違和感のもと、主人公ファハリが汲めども尽きないほどの資産家であること、そしてファハリの妻フルヤが死を前に託した仰天する願いがかなえられたことだ。困った人を見ると放っておけない善人のファハリは人助けのために身銭を切る。行き場がなく困っている見知らぬ女性を家に迎え入れて住み込みの仕事を与え、車を壊して気が済むならいくらかでも壊せばいいと言って自分に逆恨みする自動車荒らしを見逃し、隣家の少年に自分が経営するミニマートの商品をいつでも好きなだけ代金を払わずに持って行っていいと告げ、父親を失って経済的に余裕がなくなった隣家の娘に匿名でバイオリンの講師を派遣してレッスンを続けさせ、そして息子に自宅を売られて住む家がなくなった近隣の女性のためにその家を買戻す。いっ

1) これ以前にイスラム恋愛映画と呼べるものがまったくなかったわけではないが、ジャンルとして確立していなかった。[松野 1995]はインドネシア映画をジャンル別に詳細に紹介しているが、1995年発表のこの文章にイスラム恋愛映画は含まれていない。2006年発表の[上野 2006]でもイスラム恋愛映画はジャンルとして確立していない。

たいファハリはどれだけ資産を持っているのか。また、自らの死を前にしたフルヤは生まれたばかりの息子が母親なしになることを心配して、住み込みで働くサビナにファハリの妻となって自分の息子を育ててほしいと頼み、さらに自分の死後にサビナに自分の顔を移植してフルヤの顔で生きていってほしいと願う。この2つはどちらも荒唐無稽に聞こえるが、それを『愛の章』以来のイスラム恋愛映画が思考実験としての性格をもって展開してきたことの帰結として理解することが本稿の試みである。

『愛の章2』は、『愛の章』で結婚したファハリとアイシャのその後の物語が描かれ、また、『愛の章』でファハリ役を演じたフェディ・ヌリル(Fedi Nuril)がファハリ役で出演しており、物語の上では『愛の章』に直接つながる続編である。ただし制作に目を向けるならば、『愛の章2』は『愛の章』の直接の続編ではなく、『愛の章』を契機に生じたイスラム恋愛映画どうしの競合の上に位置付けられる。

『愛の章』の公開以来、インドネシアのイスラム恋愛映画の発展はインドネシア内外の人々の関心を集め、その背景や意味が考察されてきた。西芳実は、とりわけ2001年以降、自身が望むか否かにかかわらずイスラム教徒であることが他者に何らかの意味を持って受け止められる状況が強まっており、そのことを自覚した上でイスラム教の積極的な価値をインドネシアから世界に発信する試みとしてイスラム恋愛映画を捉える[西 2013]。また、アリエル・ヘルヤントは小説版(原作者)と映画版(監督)を分けて捉えることで、映画版『愛の章』のヒットの背景には小説版『愛の章』が持っていたイスラム性が薄められたことにあると論じる[Heryanto 2014]<sup>2)</sup>。本稿はこれらの研究を踏

2) [福島 2008]はインドネシアでの公開当時の様子を紹介し、小説版と映画版の違いに注意を喚起している。[野中 2013]の主な関心はイスラム的小説の台頭にあり、小説版と映画版の差異にはあまり関心を向けていない。[見市 2014]は世俗と宗教(イスラム教)の市場が融合しているという立論のため、イスラム教映画を一括りにして捉えている。デビッド・ハナンはインドネシア(ジャワ)のイスラム化の進行と結び付けて捉え

まえ、インドネシアのイスラム恋愛映画が持つ思考実験としての側面に注目して、この10年間の主要なイスラム恋愛映画の競合関係を系譜で捉え、それを通じて観客が違和感を抱いた『愛の章2』の展開について考えてみたい<sup>3)</sup>。

本稿の議論を大まかに先取りすると以下のようになる。『愛の章』は復古主義的なイスラム像を支持する原作者とそれを換骨奪胎して西洋近代的な価値に基づいて映画を作ろうとした監督の呉越同舟的な作品だった。監督側と原作者側の競合を通じて、結婚とりわけ一夫多妻の是非がイスラム恋愛映画のテーマになった。さらに近代主義的な考え方に基づく別の原作者による小説の映画化を通じて、イスラム教やイスラム教徒に向けられた敵意に愛情で報いるという要素が加わった。『愛の章2』の物語はこれらの考え方や態度を極端に推し進めた結果として理解することが可能である。

## 1. 『愛の章』——イスラム恋愛映画のはじまり

小説版『愛の章』(2004年)の著者であるハビブラマン・シラジ(Habiburrahman El Shirazy)は、中部ジャワ出身で生まれ、エジプトのアズハル大学で学び、自らの学生時代の経験をもとに、イスラム教の発展に寄与することを目的としてこの小説を執筆した<sup>4)</sup>。

小説版がベストセラーになると、インドネシア最大のテレビドラマ配給会社であるMDエンタテインメントの経営者でインド系インドネシア人のマノイ・パンジャビ(Manoj Punjabi)が映画化に乗り出し、映画監督のハヌン・ブラマンチョ(Hanung Bramantyo)に話を持ち掛けた。ブラマンチョはイスラム教徒であるが宗教小説や宗教映画には興味がなく、小説版のイスラム色の強さに辟易して最後まで読み通せなかったという。パンジャビは時間をかけてブラマンチョを説得し、ブラマンチョは小説版のイスラム色を薄めること

ようとするが具体的な議論はない[Hanan 2017]。アリシア・イズハルッディンは『愛の章』をイスラム的な映画だと論じている[Izharuddin 2017]が、これは複数の宗教を対等に扱うのではなくイスラム教を上位に置いているという意味であり、この作品を観たインドネシアの観客がイスラム性が薄いと見たことと矛盾しない。

3) 本稿では、別に示さない限り、制作背景については[Haryadi 2008]および[Heryanto 2014]を参照している。インドネシアのイスラム恋愛映画については、本稿で扱っていないものも含め、友成純一が内容を詳細に紹介しており参考になる[友成2017a; 2017b; 2018]。友成の紹介はそれ自体が読み応えのある作品にもなっている。

4) 小説版については[野中2013]を参照。

を条件に映画化に関わることにした。

ブラマンチョとパンジャビの意向を知らないシラジは中東風のガウンを纏って立派なひげを蓄えた男性イスラム教徒をファハリ役に推薦したが、ブラマンチョが主役を選んだのはフェディ・ヌリルだった。フェディ・ヌリルは初出演作品の『ガレージ』で妻でない女性とのキスシーンを演じており、この配役が発表されるとシラジと小説版のファンたちを大いに失望させた。

フェディ・ヌリルを主役にしたのはイスラム色を薄めようとするブラマンチョの意図的な選択だった。映画版のファハリは中東のイスラム教徒を思わせるガウンではなく西洋風のカジュアルな服を着て、男性イスラム教徒のたしなみともいえる髭をきれいに剃り落とし、流行の髪型をした青年となった。結婚式はパンジャビの希望でボリウッド映画のような豪華絢爛さで、そこにファハリは洋服にネクタイ着用で臨んだ。また、ファハリは彼を取り巻く女性たちに対して指導的な態度で臨む強い男性としてではなく、彼女たちに支えられる受け身で弱々しい存在として描かれた。

『愛の章』の物語は、ファハリ、マリア、アイシャの3人をめぐって展開する。エジプトのアズハル大学で学ぶインドネシア人学生のファハリは、勉学に熱心で宗教の知識と理解も十分にあり、すべての人に優しく、そのため女性たちに人気が高い。しかしファハリは女性の気持ちがあつたかわからず、伴侶は神が与えてくれるはずだと信じている。

ファハリと同じアパートに住むコプト教徒のマリアは、さほど裕福でない家庭で育ち、イスラム教徒ではないがコーラン(クルアーン)の章句が暗誦できるほどイスラム教に関心と知識を持っている。マリアはファハリに好意を抱いている様子で、大学のレポートで困っているファハリを進んで手伝ったりする。

ファハリはあるとき、電車の中でエジプト人男性がアメリカ人女性に「アメリカ人はムスリムをテロリスト扱いしている」などと難癖をつけているのを目撃して、アッラーはすべての人間を平等に扱うように命じているというコーランの章句を引用してエジプト人男性をたしなめる。トルコ系イスラム教徒でドイツ国籍のアイシャがその場に居合わせてファハリに関心を持ち、人づてにファハリを紹介してもらう。アイシャは家柄がよく裕福で、ふだんはベールを被っていて目しか見せないが美貌の持ち主であり、一目惚れしたファハリはアイシャと結婚する。

映画版では物語も一部改変された。最も大きな変更点は、小説版には書かれていないファハリたちの一夫多妻の日常生活が入れられたことだった。

アイシャと結婚すると MARIA や他の女性たちがそっけない態度を取るようになるが、ファハリにはその理由がわからない。ファハリが自分以外の女性を選んだことを逆恨みしたノウラの策略でファハリは強姦容疑で逮捕され、投獄される。アイシャはファハリの容疑を晴らすためにファハリの知り合いを訪ねてまわり、それを通じてファハリのことを知っていく。

ファハリの無罪を証明できる唯一の証人である MARIA は交通事故に遭って昏睡状態だった。MARIA がファハリに想いを寄せていたことを知ったアイシャの勧めで、ファハリは昏睡状態の MARIA を第二夫人とし、目を覚ますよう MARIA に呼びかける。目覚めた MARIA の証言でファハリは無罪を勝ち取り、3人はアイシャの豪華なマンションで暮らし始める。

物語の中盤では、3人がそれぞれ一夫多妻状況に悩んで解決をはかろうとする様子がコミカルに描かれる。アイシャと MARIA の両方から「今夜は私の部屋で寝て」と誘われ、困ったファハリが1人で居間のソファで寝る場面などがあり、インドネシアでの劇場公開時には観客の笑いを誘っていた。

3人の生活はようやく軌道に乗ったかに見えたが、MARIA は体が弱く、命の炎が消えかかっていた。病床の MARIA は朦朧とした意識の中で見たものをファハリとアイシャに語る。光に満ちた荘厳な御殿の入り口に立つと、そこが天国の入り口だと知らされる。入ろうとするが門番に止められて入れない。MARIA がコーランの章句を詠むと扉が開いてマリヤムが出てくる。マリヤムは、天国は誰でも入れるが入るために必要なことがあり、それはアッラーの使徒であるムハンマドを通じて人間に伝えてあるという。MARIA は、コーランを読んでムハンマドの教えは知っているが、それを実践してこなかったのがこのままでは天国に入れないと知る。マリヤムとは聖母 MARIA のイスラム教での呼び方である。天国に入る方法はムハンマドが伝えた言葉に従うことだと聖母 MARIA が告げたということは、宗教は分かれていても天国は1つしかないことを意味している。したがって MARIA は天国に入れなければファハリと天国で会うことができない。意識が戻った MARIA は命が尽きる前にイスラム教に改宗することを望み、ファハリの立会いのもと、最後の力を振り絞ってイスラム教徒としての信仰を告白して命を引

き取る。

映画版はシラジと小説版のファンを大いに失望させたが、結果として誰もが予想しなかったほどの大ヒットとなった。劇場に足を運んだ観客の多くは、小説版を読んだことがなかったか、読んだけれどあまり魅力を感じなかった人たちだったという。映画版は一見するといかにもイスラム教的世界を映し出したようでありながら、インドネシアの観客の目には、西洋式の生活様式に慣れ親しんできた自分たちの価値観を揺るがす脅威にならないものと映った。いわばイスラム性が薄いものとして歓迎されたのである。

また、インドネシア人学生であるファハリがコーランの章句を引用してエジプト人をたしなめていることに象徴されるように、イスラム教に関することは「本場」である中東アラブ世界からインドネシアにもたらされるという従来の認識に対し、学問を修めさえすればインドネシア人であってもエジプト人に神の道を教えることができるという考え方を示すものでもあった。この映画を観たユドヨノ大統領(当時)が中東アラブ諸国の大使たちを招いた上映会を開いたことは、インドネシアから(イスラム)世界に発信できるようになったという喜びをよく表している。

ブラマンチョが一夫多妻の日常生活の場面を含めたのは、それをコミカルに描くことで一夫多妻が現実的でないことを示し、原作が醸し出すイスラム化の傾向に歯止めをかける意図があったためだった。一夫多妻はイスラム教の教えとして認められており、イスラム教徒として制度としての一夫多妻を認めないと言うことはできない。ただし一夫多妻が認められるのは実現可能である場合のみとされていることから、実現可能ではないと示すことが、制度としての一夫多妻を認めた上で実践としての一夫多妻状況を認めないということになる。

しかしブラマンチョの意図に反し、『愛の章』は一夫多妻を推奨していると受け止める人も多かった。このため映画版およびブラマンチョは、原作者と小説のファンからは原作のイスラム教的世界観を貶めたと批判され、女性イスラム教徒たちからは一夫多妻を推奨して女性を貶める描き方をしたと批判された。

## 2. 『ターバンを巻いた女』——自己決定する女

『愛の章』の興業が成功すると、シラジの別のベストセラー小説である『愛が祝福されるとき』(2007年)に

映画化の目が向けられた。ただしシラジとブラマンチョの協働が実現することはなく、かわりにブラマンチョが選んだのは女性イスラム教徒でフェミニストのアビダ・ハイレキ(Abidah El Khaleqy)による小説『ターバンを巻いた女』(2001年)の映画化だった。ブラマンチョは制作にあたり、『愛の章』が一夫多妻を好意的に取り上げて女性を貶めたと感じた全ての女性に対する贖罪の意味を込めてこの映画を作ると語った。

『ターバンを巻いた女』の主人公アンニサは、芯が強く賢い女性だが、ジャワの田舎のプサントレン(イスラム寄宿塾)の塾長の娘として生まれたばかりに、「女が勉強なんかしてどうなる、結婚して子どもを産んでいい妻といい母になるのが女の務めだ」という父親や他の先生たちに怒られ続ける。授業で先生が「妻は夫の要求にどう応えるべきか」という話ばかりするので、先生に「夫は妻の要求にどう応えるべきですか」と質問すると、「妻の要求と口にするとは淫らな女だ」と怒られる。アンニサは町や外国での進学の夢を断たれ、寄宿塾の発展のため、自分の意志と無関係に、金持ちだが素行の悪い男性と結婚させられてしまう。

『ターバンを巻いた女』は、インドネシアの伝統的なイスラム寄宿塾を舞台とし、主人公が想いを寄せる1人を除いて、登場する男性イスラム教徒に合理的で冷静な人が1人もいない。それに対してアンニサは、身体を含めて自分の運命を自分で決められる女性として描かれている。望まない男性と結婚させられるが、かつての恋人が留学から戻ると2人きりの場で自らスカーフを外して抱擁を求める。その現場に夫と村人たちに踏み込まれ、姦通罪で恋人とともに投石で死罪になるところを、アンニサの母親の「このなかで姦通したことがないもののみ石を投げなさい」という言葉でアンニサは命を取り留める。ラストシーンでは、女は乗馬を習わなくてよいと言われていたアンニサが、男性イスラム教徒の象徴であるターバンを投げ捨て、馬に乗って去っていく。

また、イスラム教とは関係ないが、この作品の性格を伝えるものとして特筆すべきなのは、アンニサが心のよりどころとしてプラムディヤ・アナンタ・トゥール(Pramoedya Ananta Toer)の小説を読んでいることである。プラムディヤは政治犯としての流刑先で執筆したブル島4部作などで知られるインドネシアの国民的な作家である。その著作は国外では早くから高い評価を受けていたが、スハルト体制下のインドネシアでは発禁とされていた。1980年代初頭には、プラム

ディヤの小説を所持していたために学生が有罪になり、本が没収されて焼却される事件も起こっていた。1998年のスハルト体制崩壊からわずか3年後に書かれた小説を原作とするこの映画は、プラムディヤの本が一般の劇場でスクリーンに大寫しになった記念すべき作品となった。このためブラマンチョは左翼監督と批判され、ある批評家はカール・マルクスをもじって「カール・ブラマンチョ」と呼んだ。

『ターバンを巻いた女』で、アンニサは、寄宿塾の女生徒たちの助けになればと思い、自分がこっそり読んでいた本をコピーして渡し、女生徒たちがまわし読みする。これが先生たちの知るところになり、危険思想の本を読ませるとはなにごとだと怒った先生たちは本を集めて焼いてしまう。まわし読みされた本は何種類かあるが、表紙が何度も画面に映されたのはプラムディヤの『人間の大地』とエリ・ヴィーゼルの『夜』の2冊だった。劇中の時間は1997年のスハルト体制末期で、プラムディヤの小説はまだ発禁対象である。イスラム寄宿塾の抑圧に抵抗してまわし読みされたのがインドネシア・ナショナリズムとユダヤ人収容所の話であるのは興味深い。『人間の大地』はプラムディヤが監獄で書いた物語で、『夜』が収容所に関する物語であることから、ジャワの農村社会でイスラム寄宿塾が(女性にとって)監獄や収容所と同じような働きをしているというメッセージが間接的に伝わってくる。

アンニサを通じて女性の自己決定を肯定した『ターバンを巻いた女』は、そのテーマをわかりやすく描こうとしたため、プサントレンおよびそれに象徴されるインドネシア(とりわけジャワ)のイスラム教の伝統主義的な側面が過度に強調された。その意味で、結果としてこの作品はプサントレンの「磁場」から十分に抜け切れていないと言える。

『ターバンを巻いた女』は『愛の章』よりもさらに大きな反発を招いた。インドネシア・ウラマー評議会(MUI)のアリ・ムスタファ・ヤクブ(Ali Mustafa Yaqub)はこの映画を見ないようにとボイコットを呼びかけた。これに対してこの作品を支持するフェミニストのグループは、インドネシアの女性解放のシンボルであるカルティニ(Raden Adjeng Kartini)に重ねてこの作品を「プサントレンのカルティニ」と評し、劇場に行くことでボイコット運動に対抗しようと呼びかけた。

### 3. 『愛が祝福される時』——祝福という束縛

映画版『愛が祝福される時』の制作準備は『ターバンを巻いた女』に対する批判と失望が渦巻く最中に進められた。制作に関わったスタッフたちは、ブラマンチョが『ターバンを巻いた女』で犯した誤りをこの作品を通じて正すと公言していた。

『愛の章』で犯した失敗を繰り返さないように、シラジは『愛が祝福される時』の制作に積極的に関わった。監督には1970年代～1980年代にイスラミ的な要素を入れた映画を撮っていたハエルル・ウナム(Chaerul Umam)を招き、俳優にはイスラミ指導者の役で知られる俳優・監督のデディ・ミズワル(Deddy Mizwar)らを迎えた。キャスティングでは俳優のコーラン読誦能力を確認し、演技では婚姻関係にない役者どうしの身体が触れ合わないなどの配慮を十分に行った。

中部ジャワの田舎町出身のアザムはエジプト・カイロのアズハル大学で学んでいる。成績は優秀だが、留学してすぐに父が亡くなり、母親と3人の妹たちに送りするため、カイロの市場で食材を仕入れてテンペ(大豆の発酵食品)とバソ(肉団子)を作って売っている。料理の腕がよいのでお得意さんも多く、インドネシア大使の娘で女優のエリアナもその1人だった。フランス留学経験があって白人の恋人がいたこともあるエリアナは開放的で、料理へのお礼にキスしてあげるとアザムに言うが、結婚していない男女の接触をよしとしないアザムは不機嫌になり、エリアナにはそれが理解できない。

大使館で運転手を長く勤めるアリは、エリアナとは釣り合わないからやめておけとアザムに忠告し、かわりにキヤイ(宗教教師)の娘でアズハル大学の修士課程で学んでいるアナのような女性がアザムにふさわしいと勧める。しかしアザムはテンペとバソを売っている自分はキヤイのお嬢さんと釣り合わないと考えてしまう。

アザムの旧友フルカンは裕福な家庭に育って勉強に集中でき、修士号取得の口述試問を目前に控えている。アザムとフルカンは、エリアナは英語もフランス語もできるしインドネシアのテレビドラマにも出ているのでうまく取り込むことができれば宣教の助けになると考えている。アザムはエリアナにはフルカンを釣り合うと思っているが、フルカンはすでにアナに求婚していた。それを知らずにカイロにいるアナの叔

父にアザムが求婚の相談に行くと、叔父は、修士号取得を目前にしているアナの夫にはアナと同等かそれ以上の学問が必要で、ろくに勉強もせずテンペとバソを売っているアザムはふさわしくないと断る。

アザムはバスで乗り合わせたインドネシア人女子学生が財布を無くして困っていたのを助ける。居合わせたアナはアザムのことが気に入り、別れ際にアザムの名前を聞くが、アザムはとっさにアブドゥッラーと答えてしまう。アザムもアナが気になり、名前を尋ねなかったことを悔やむ。アザムは大学で女子学生の講演を聞きに行き、バスで乗り合わせた女性がアナだったことを知る。

アナはジャワに戻って友人フスナの出版記念講演会に参加する。フスナはアザムの妹で、兄がカイロで勉強しているという話になるが、名前が違うのでアザムがアブドゥッラーのことだと気付かない。アナは両親から早く結婚するようにと急かされている。アナはアブドゥッラーのような男性と結婚したいと思っているが、すでに6件の縁談を断っており、世間体が悪くなるのでこれ以上縁談を断ることはできないという両親に決断を迫られ、フルカンの求婚を受け入れる。

フルカンは修士号の口述試験の直前にカイロ市内の高級ホテルに宿泊し、犯罪団の一味であるイスラエル人女性に目を付けられる。意識を失って翌朝目が覚めるとホテルの部屋に全裸で寝ており、大金を払わないとイスラエル人女性との破廉恥な写真をインターネットで公開すると脅迫される。エジプト警察の働きでイスラエル人女性は逮捕されたが、この過程でフルカンはHIVウイルスに感染していることがわかり、その秘密を守る代わりに直ちにエジプトから出国するようにと警察に命じられる。

婚約のためアナとフルカンの両方の家族が集まった場で、アナはフルカンに結婚のための2つの条件を出す。それは、結婚後もジャワに留まってこのブサントレンで暮らすこと、そして自分が生きて妻としての役割を果たしている限りは第二夫人をとらないことだった。一夫多妻を否定するのかと尋ねるフルカンに対し、フルカンは4人まで妻をとることに反対しないが、自分はその1人にはならないということで、一夫多妻を否定しているわけではないと答える。妻が結婚の条件を出すことを認める根拠となる本をアナが示し、フルカンは条件を受け入れ、アナとフルカンは婚約する。

アザムもようやくアズハル大学を卒業し、9年ぶり

にインドネシアに戻る。ちょうど次回作の撮影のためインドネシアに戻る予定だったエリアナと同じ飛行機になり、機内で話がしたいからとエリアナの手配でアザムもビジネスクラスに乗り、ジャカルタの空港に着くと2人で並んで飛行機から出てくる。記者たちがエリアナを取材し、隣にいるアザムは恋人であるかのように見える。

『愛が祝福されるとき』の物語はここで終わり、その続きは『愛が祝福されるとき2』で展開する。『愛が祝福されるとき2』で、アザムはジャワの実家に戻って9年ぶりに母と妹たちと再会する。そこから14キロ離れた村にある実家に戻っていたアナは、2週間後に結婚することを伝えにフスナの家を訪ねる。フスナの兄として紹介されたアザムの顔を見て、カイロで会って密かに想いを寄せていたアブドゥッラーだと気付く。アザムとアナは互いに密かに相手に想いを寄せているが、アナの結婚が決まった以上、それを口に出しても何にもならない。2週間後、アナはアザムたちが祝福するなかでフルカンと結婚する。他方でアザムにも結婚相手の候補が次々と紹介されていき、アザムはその1人と婚約する。物語はアナとアザムが結ばれるのか、結ばれるとしたらどのように結ばれるのかに観客の関心が集まるが、その展開と結末は実際に作品を見ていただくことにしよう。

『愛が祝福されるとき』の前半はカイロが舞台だが、中盤からジャワの話が増えていき、『愛が祝福されるとき2』は全編がジャワで展開する。互いに相手のことが好きだと思っているアナとアザムが結ばれるのを妨げるのはジャワの田舎の慣習であり、世間体を気にする両親たちである。

アナの父親ルトフィはジャワでプサントレンを開くキヤイである。アナは求婚者を選ぶ権利が認められており、実際に求婚者を何人か拒否しているが、拒否し続けると世間体が悪いという理由で両親から結婚相手を決めるように急かされ、ほとんど名前しか知らない人の中から結婚相手を選ばされる。

帰国したアザムがエジプトから輸入した物資をトラックでジャワの村々に配送する仕事を始めると、それはエジプトで大学を卒業した男がする仕事ではないという村の噂が立ち、アザムの母はまっとうな職に就くようにアザムに求める。バツ・チンタ(ハート形のバツ)を出す屋台を高校の前に出して繁盛すると、アザムの母は早く身をかためるようにとアザムに求める。しかし妹たちがアザムの結婚相手を探しても、家

に泊まりに来たときに夜明けの礼拝の後で二度寝して朝7時になって起きてきたような怠け者はよい妻にならないとか、アザムは第一子なので結婚相手も第一子でないと親が死ぬという言い伝えがあるからだめだとか、母親たちの注文が多くて結婚相手が決まらない。

物語が展開するのはプサントレンを主宰するキヤイの権威が支える社会である。そこではエジプトに代表される中東アラブ世界からもたらされるイスラム教の教えや物品が村々に届けられ、中東アラブ世界がイスラム教の「本場」で、そこからもたらされる教えや物品をありがたくいただくという構図になっている。ルトフィが開くプサントレンでアザムがルトフィにかわって説法する機会があり、それを聞いたアナが、現在の暮らしに合致した例をたくさん入れてくれるので父の説法よりも魅力的だと語る場面もある。しかし、これは若者学士によるキヤイの権威への挑戦としてではなく、エジプトの新しい考え方を受け入れることでキヤイが教え導くプサントレンの権威がさらに高まるという構図で語られる。

タイトルは言葉を補えば「愛が神によって祝福されるとき」という意味である。人が祝福を与えようとすると束縛にもなりうる。『愛が祝福されるとき』は、『ターバンを巻いた女』に対抗した結果として、『ターバンを巻いた女』と反対の方向を向きながらも、プサントレンの「磁場」に取り込まれる様子が強調される結果となっている。

#### 4.『望まれざる天国』—— ジャワから海外へ

『愛の章』の成功以降、多くのイスラム恋愛映画が作られてジャンルが細分化していった。その1つに、ジルバブ(スカーフ)を被った女性イスラム教徒が外国を訪れ、異国情緒・異文化の中で恋愛や信仰について考えを深めていくジルバブ・トラベラーものがある。舞台を海外に移して女性を主演に据えることで、『ターバンを巻いた女』や『愛が祝福されるとき』が囚われていたジャワのプサントレンの「磁場」から抜け出し、より幅広い内容の思考実験を行うことが可能になる。

アチェ出身でイスラム教に関する作家を祖父に持つアスマ・ナディア(Asma Nadia)は、『望まれざる天国』(2007年、2015年映画化)や『アサラムアライクム 北京』(2013年、2014年映画化)などの小説を多く



発表してジルバブ・トラベラーものの確立に寄与した。パンジャビが映画化を進め、2015年にクンツ・アグス(Kuntz Agus)監督により『望まれざる天国』が映画化された。プラマンチョはこの作品に副プロデューサーとして参加し、2017年公開の続編である『望まれざる天国2』で監督を務めた。

『望まれざる天国』の舞台はジャワ島中部のジョグジャカルタである。ソロ出身の建築家プラスは幼い頃に母親が自分の目の前で自殺したのを止められなかったことがトラウマになっており、他人の不幸を見ることができない。ジョグジャカルタ出身で自作の物語を人形芝居にして子どもたちにイスラム教を教えているアリニと出会い、2人は結婚して娘のナディアが生まれる。

困った人を見ると放っておけないプラスは、目の前で起こった交通事故で重傷を負った女性メイを病院に担ぎ込む。妊娠していたメイは男の子アクバルを出産するものの、自分の人生を悔いて自殺しようとする。プラスはメイの自殺を食い止めるため、君の人生には僕が責任を持つ、その証として君と結婚する、と説得し、2人は病室で結婚する。

プラスは突然第二夫人と赤ちゃんを抱えることになったが、愛するのは妻のアリニと娘ナディアだけだという気持ちは些かも揺るがない。しかし、アリニの父が心臓発作で亡くなったことをきっかけに父に15年来の第二夫人とその娘がいたことを知って父の不誠実を嘆き怒るアリニの姿を見て、プラスは自分に第二夫人ができたと言い出せなくなる。

プラスの友だちが一夫多妻について議論したりアリニの友だちが夫の浮気に悩んだりすることを通じて、劇中で一夫多妻の是非がさまざまな角度から議論される。一夫多妻に関わる章句をすべて暗唱できるほどコーランを十分に理解しているプラスは、自分はコーランに照らして適切な行動をとったと考えているが、唯一の愛する妻であるアリニに2人目の妻がいることを言いにくいと感じている。

プラスを演じたのは『愛の章』でファハリを演じたフェディ・ヌリルで、『愛の章』への出演以来、インドネシア映画の世界では誠実で敬虔な男性イスラム教徒の象徴のような存在である。この映画は、プラスにまです一夫多妻状況という現実を負わせた上で、どのような過程を経れば全ての当事者が一夫多妻状況を心理的に受け入れられるかをプラスに探らせている。コーランの章句や地元社会の慣習や時代の風潮や個人の考

え方などを考慮に入れていくと、ただでさえ狭い論理の道が曲がりくねって細く狭くなっていくが、それを何とか辿ってゴールに至る道筋を見つけようとする。

登場人物はみな誠実かつ敬虔で、親(とくに母親)なりに子どものことを最優先に考えて、それぞれが善意に基づいて合理的に判断して行動しようとする。その結果、いったんはアリニを含めてすべての当事者が納得して一夫多妻状況を受け入れるが、最後にメイは息子をプラスとアリニに託して去っていく。メイとプラスの制度上の婚姻関係は解消されていないために制度上は一夫多妻状況が維持されたままだが、実態として1人の夫に2人の妻という形は解消されており、物語上は一夫多妻状況が現実には成り立たないことが示されている。メイが幼い息子をアリニたちに託して1人で去ることは無責任だという批判もあるが、経済的に自立して子どもを育てることができない状況で、子どもの世話を委ねることができる人がいるならば、まず自分が経済的に自立することを優先することは子どものことを考えた母親の判断だとする理解も成り立ちうる。

やや現実離れした設定にして登場人物に極端な考え方や行動を取らせているのは、この作品が思考実験でもあることの表われである。『望まれぬ天国』は、制度としての一夫多妻を否定することはできないが、現代社会で一夫多妻状況は実現不可能だとする思考実験を商業映画として行っている。

その続編の『望まれぬ天国2』では、イスラム社会に関する著作で売れっ子作家になったアリニが、東ヨーロッパに暮らすインドネシア人コミュニティでの出版広報のため、幼い娘ナディアを連れてハンガリーを訪れる。ブタペストに着いたアリニはメイと再会する。メイはアリニたちから息子アクバルを引き取り、ブタペストでアクバルと2人で暮らしていた。インドネシアで用事を済ませて駆け付けたプラスが合流すると、アクバルはプラスを父さんと呼び、プラスは居心地が悪そうにする。

講演や観光をして過ごしていたアリニが倒れて病院に運ばれる。痛が再発して脳に転移しており、このまま治療しなければアリニに残された日はほとんどない。しかしアリニは治療を拒否し、医師シャリフにそのことを誰にも伝えないようにと頼む。

メイは小さなブティックを構え、経済的に自立して生活していた。メイに惚れ込み、毎日のように会いに来て、君の過去に何があろうとも関係ない、これから

## 5. 『ヨーロッパの空に輝く99の光』 ——現代世界のイスラム教の課題を解く

の人生を一緒に過ごしたいと求婚するのは、アリニを診察したシャリフだった。メイはシャリフの気持ちを受け入れたいが、そのためにはプラスと正式に離婚しなければならない。一方、アリニからメイと会ったと聞いていたプラスも、シャリフのことは知らないものの、ブタペストを訪れるこの機会にメイと正式に離婚した方がよいと考えて離婚手続きの準備を進めていた。

生死は神さまが決めることなので受け入れるが、幼いナディアにはまだ母親が必要だと考えるアリニは、プラスとメイに結婚を解消しないで一緒に暮らしてナディアを育ててほしいと求める。病気のことを知らないプラスとメイは戸惑うが、再びアリニが倒れて病院に運ばれ、プラスもメイも、そしてシャリフも事情を理解する。アリニの最後の望みでプラス、メイ、ナディアとベッドのアリニと一緒に礼拝し、礼拝が終わるとアリニは息を引き取る。

物語の最後の場面では、海が見える見晴らしのよい崖に結婚式の会場が設置されており、参列客が揃っている。ウェディングドレスのメイが入場すると、壇上でプラスとシャリフの2人が正装して花嫁を迎える。シャリフを演じるのは実に多彩な役を演じるインドネシアの人気俳優レザ・ラハディアンで、プラスを演じるのは『愛の章』で優柔不断な善人を演じたフェディ・ヌリルである。メイはどちらと結婚するのか。アリニの願いは荒唐無稽だと聞き捨てて恋人であるシャリフと結婚するのか、それとも、アリニの願いを聞き入れてプラスが結婚を解消せずにメイと一緒に暮らすのか。まさか、一夫多妻があるなら一妻多夫もあるはずだということで、メイがプラスとシャリフの2人と結婚するという結末はあるだろうか。さすがにそれは無茶だと思うかもしれないが、それが無茶だと思うなら逆の一夫多妻はなぜ無茶ではないのかと観客に考えさせるといふ理由なら、映画としてはそのような結末も考えられなくもない。

実際の結末は映画で確認していただくとして、結末がどうであろうとも考えられることをまとめておこう。アリニが死ぬということは、物語としては一夫多妻状況が実現しないことを意味している。もっとも、この作品で一夫多妻はテーマとしては後退しており、かわりに母の願いが前面に出てきている。幼い子どもを残して死んでいく母親が子どものことを思ってまわりの人たちに願いがと（ここでは夫が自分以外の女性を妻とすること）をして、まわりの人はその約束を果たそうとする。

ブラマンチョの『望まれざる天国』に対抗するかのようになり、2013年に『ヨーロッパの空に輝く99の光』が、その翌年に続編がそれぞれ映画化された。『ヨーロッパの空に輝く99の光』は、ハヌム・ライス(Hanum Salsabiela Rais)とランガ・アルマヘンドラ(Rangga Almahendra)の夫妻による2011年刊行の同名の小説の映画化である。ハヌム・ライスはインドネシアの近代主義的なイスラム大衆組織ムマハディアの総裁を務めたアミン・ライス(Amien Rais)の娘で、ブラマンチョ監督作品での女性の描かれ方に異議を唱えており、とりわけ『ヒジャーブ』(2015年)を強く批判した。

ハヌムはガジャマダ大学卒業後にジャーナリストになっていたが、ガジャマダ大学講師で夫のランガがウィーン経済大学の博士課程で学ぶ奨学金を得ると、インドネシアでの仕事を辞めて夫に同行した。ウィーン滞在中の経験に着想を得た小説『ヨーロッパの空に輝く99の光』はハヌムとランガの経験がそのまま物語になったかのような設定になっている<sup>5)</sup>。映画版はグントウル・スハルヤント(Guntur Soeharjanto)監督によって2013年に制作された。

映画版『ヨーロッパの空に輝く99の光』で、ジャカルタでレポーターをしていたハヌムは、ウィーン大学の博士課程で学ぶ奨学金を得た夫ランガと一緒にオーストリアで暮らしている。夫婦に子どもはいない。夫が大学で研究している間、決まった仕事がないハヌムはカメラを持って街に出て人々の様子を観察している。何か仕事をしたいが、ドイツ語ができないと雇ってもらいにくいと、ハヌムはドイツ語教室に通う。

大学でのランガは、パキスタン出身でイスラム教の教えを守ることによりかなり重きを置くカーン、ビール好きの無宗教者で金儲けが一番大事だと考えるステファン、どの宗教の個別の事情も考慮しないことで問題解決を図ろうとするおせっかい気味のマルジャとともに、ときには口論をしながら、自分と信仰の関りについて理解を深めていく。

ステファンは宗教に対してシニカルで、ランガたちが豚肉を食べないことや断食することや礼拝するこ

5)『ヨーロッパの空に輝く99の光2』のエンドロールには物語のモデルとなった人たちが顔写真入りで登場してその後の様子が紹介されており、『ヨーロッパの空に輝く99の光』の物語は名前を含めて多くの部分が実際の出来事に基づいているようである。



とに対して素朴な質問を投げかける。イスラム教の神さまはこれをしろあれをするなど規則にうるさいと言うステファンに対し、ステファンが毎月80ユーロの保険金を払って万一の事態に備えているのと同じで、神さまの教えに日々従うことで最終的に神さまに全てを保証してもらえるのだと説明する。ステファンとの対話を通じて、イスラム教にあまり馴染みがない人でも理解できるように単純化させてイスラム教の考え方を伝えようとする。

カーンはイスラム教の教えは何よりも優先すべきだと考えている。ランガとカーンが大学の廊下で礼拝しようとする、マルジャは公共スペースでの宗教行為は認められていないと言い、宗教行為用の部屋に案内する。そこでは1つの部屋にさまざまな宗教行為が詰め込まれており、ランガたちは線香を立てて仏像を拜んでいる男性の隣で礼拝する。マルジャたちから見れば、この部屋を作ることで宗教行為を公共スペースから切り離すことと全ての宗教を対等に扱うことが同時に満たされているが、異教徒の宗教行為と隣り合わせで礼拝させられるのは自分の信仰に敬意が払われていないことだと考えるカーンは苛立ち、それに対してランガはヨーロッパでは寛容を学ぶことが大切だと言ってその状況を受け入れる。

期末試験の日程が発表されると、金曜礼拝と同じ時間帯なのでランガとカーンは困惑する。この試験を受けないと進級できないため、奨学金をもらっているランガは欠席できない。ステファンは君たちの神さまは金曜日しかいないのかとからかい、マルジャは自分も金曜日に他の用事があるからと言って3人でお願ひすれば時間を変えてくれるかもしれないと持ち掛ける。ランガは教授に試験日について相談するが、信仰のために試験日を変えてほしいというランガの願いを教授は理解できない。試験当日、カーンはモスクで礼拝するために試験を欠席する。ランガは試験を受け、試験が終わってから最寄りのイスラムセンターに駆けつけて1人で礼拝する。カーンとの対比を通じて、非イスラム教徒とともに暮らす状況でまわりと折り合いをつけていくという信仰のあり方が示される。

ハヌムはドイツ語教室でトルコ系ムスリムのファトマ・バシャと出会う。ファトマは小学生の娘アイシャとともにベールを被っている。アイシャは学校で「イスラム教徒は悪者だ」と男子学生にいじめられ、先生からもベールを脱いだらどうかと言われるが、いじめられてもベールを脱ごうとしない。ベールを被らない

ハヌムは、なぜ被らないのかとアイシャに尋ねられ、今日は頭が痛いからと答える。

イスラム教のヨーロッパへの影響の歴史を調べているファトマの案内で、ハヌムは1683年のウィーン包囲の舞台となったカーレンベルクをはじめとするウィーン各地を訪れる。訪問する先々で、ファトマはイスラム教徒への敵意に愛情をもって応えるという態度を見せる。カフェで隣のテーブルの客たちがイスラム教徒を悪く言っていたのを聞いて怒鳴り込もうとするハヌムを抑えて、ファトマはレジでその客たちの食事代を払い、「食事を楽しんで イスラム教徒より」と書いたメモを残す。直接文句を言わないだけでなく食事代まで払うなんて理解できないとハヌムは言い、「右の頬を打たれたら左の頬も差し出せ」式のファトマのやり方に納得できないが、数日たってその客たちから感謝のメールが届き、敵意に愛情で応えることを学んでいく。

これより前、ハヌムがアパートでインドネシアから持ってきた塩漬け魚を料理していると、臭くて耐えられないので料理を止めろ、テレビの音もうるさいと隣家の男性が怒鳴り込んできて、ハヌムが憤慨するという出来事があった。カフェでの一件の後、ハヌムが塩漬け魚を使った料理を作って隣人に届けると、数日後に隣人がハヌムたちを訪れ、あの魚がおいしかったのでどこで手に入るのか教えてほしいと尋ねてくる。

ランガは教授に同行してフランスの学会に参加することになり、ハヌムも一緒にパリを訪れる。パリではファトマの紹介でマリオンに会う。イスラム教に改宗したフランス人女性のマリオンは歴史研究者で、ルーヴル美術館で聖母マリアの肖像にアラビア文字が書かれている疑クーフィ様式の展示を紹介する。凱旋門の上からパリ市内を見渡して、シャンゼリゼ通り、オペリスク、ルーヴル美術館が一直線上に並んでおり、その直線をさらにずっと延ばしていくとメッカのカアバ神殿に至ることに気づかせ、イスラム教がヨーロッパ社会に大きな影響を及ぼしたことをさらに深く知りたければぜひコルドバを訪れるようにと助言する。マリオンと別れた後、ランガとハヌムはエッフェル塔に上る。日没の時刻になり、エッフェル塔の上から礼拝を呼び掛けるランガのアザーンがパリ市内に響き渡る。

ウィーンに戻ったハヌムは、マリオンから託された包みを渡そうとファトマを探すが、ファトマと連絡が取れない。マリオンから預かった包みに入っていたの

は癌の治療薬だった。アイシャは癌に侵されていて、治療のために頭髮がすっかり抜け落ちていた。はじめはそれを隠すためにスカーフを被っていたが、しだいにスカーフを被ることを通じてイスラム教徒としての自覚が芽生えてきたという。イスラム教の歴史への関心を深めたハムがコルドバに行ってみたくという思いを強めたところで物語の幕が閉じる。

『ヨーロッパの空に輝く99の光』は、ステファンとの対比を通じて非イスラム教徒が理解可能な言葉遣いでイスラム教の教義を説明するとともに、カーンとの対比を通じて非イスラム教徒と隣り合わせで暮らす状況での信仰のあり方について、伝統主義的な考え方や態度ではない道を示そうとする。また、マルジャとの関係を通じて、信仰を含む全ての価値をフラットにして効率的に対応しようとする考え方との折り合いの付け方を示そうとする。これらが原作者ハム・ライスの父親が総裁を務めたムハマディアがインドネシアで「近代主義」的なイスラム教の実践を目指す団体であることと密接に関わっていることは改めて指摘するまでもないだろう。『愛の章』ではファハリがエジプト人男性にコーランの章句をもって考えの足りなさを指摘し、イスラム教の教義の理解においてインドネシア人がアラブ人に引けを取らないことを示したのに対し、『ヨーロッパの空に輝く99の光』で特筆されるのは、インドネシア人が非イスラム教徒と「伝統主義」的イスラム教徒の双方に道を示しており、インドネシア国内に留まらずヨーロッパに（それを通じて世界に）伝えていることである。

『ヨーロッパの空に輝く99の光』が公開された翌年の2014年、同じ原作者と同じ監督によって続編の『ヨーロッパの空に輝く99の光2』が公開された。ハムとランガはコルドバを訪れる。かつてモスクだったメスキータ（コルドバの聖マリア大聖堂）ではハムが思わず跪拝して警備員に止められる。カフェで再会したこの警備員から、彼の祖先もイスラム教徒であり、規則なので跪拝を止めたのであって敵意はないと説明される。ハムたちはその警備員の飲食代を払ってカフェを後にする。

ハムとランガはインドネシアへの帰国前にイスタンブールを訪れる。ファトマと再会し、アヤソフィアなどを案内してもらおう。アイシャは半年前に9歳で亡くなっていた。アイシャの墓の前でハムはシルバブを被る。

『ヨーロッパの空に輝く99の光』で非イスラム教徒

と「伝統主義」的イスラム教徒に道を示したランガたちにとって、次の課題はアメリカ人に対して道を示すことだった。2015年には舞台をアメリカに移した続編の『アメリカの空に浮かぶ割れた月』がグントゥル・スハルヤント監督によって映画化された。2001年9月10日にカブールと電話で連絡を取って小包を受け取り、9月11日に同時多発テロが起こったときにワールドトレードセンターにいて行方不明になった男性イスラム教徒はテロリストだったのかがミステリ仕立てで展開し、それを通じてイスラム教は暴力的な宗教なのか検討される。2016年にはリザル・マントヴァニ監督により『アメリカの空に浮かぶ割れた月2』が映画化された。これはアメリカ大陸を最初に「発見」したのはコロンブスではなくイスラム教徒だったという歴史ミステリである。

## 6. 『愛の章2』——思考実験としての映画

2017年12月に公開された『愛の章2』は、原作はシラジ、プロデューサーはパンジャビで、『ヨーロッパに輝く99の光』のグントゥル・スハルヤントが監督をつとめた。

ファハリはスコットランドのエディンバラ大学の講師で、妻アイシャから引き継いだミニマーケットのビジネスでも成功し、経済的にも社会的にも安定した生活を営んでいる。トルコ系のフルシを運転手に雇い、インドネシアから訪ねてきた旧友のミスバを家に泊めている。

しかしファハリはずっと悩みを抱えていた。パレスチナで戦災孤児の支援活動を行っていたアイシャがイスラエル軍によるガザ空爆で行方不明になり、何年も連絡が途絶えていた。周囲の人たちはアイシャは死んだものと諦めてこれから前向きに生きた方がよいと言うが、ファハリはアイシャが生きていると疑わず、再会のための祈りを欠かさない。

ファハリが住むエリアにはさまざまな宗教の人が暮らしている。イスラム教とイスラム教徒に敵意を抱く人も多く、その敵意はしばしばファハリに向けられる。隣家のジェイソンからはサッカーボールをぶつけられ、その姉のケイラには声をかけても無視される。ファハリの車は毎晩のように何者かによってスプレーで「怪物」「悪魔」と落書きされる。ある夜、酒に酔って帰ってきて道端で寝てしまったブレンダを介抱すると、その様子を見ていたユダヤ教徒のカトリー

ナおばさんが、ファハリが妻でない女性と破廉恥な行為をしていたと罵る。

大学でも、講師のファハリに「イスラム教徒はテロリスト」「途上国出身」と心無い言葉を投げつける学生や、イスラム教は女性を抑圧しているのではないかと議論を吹っ掛けることで敵意をぶつける男子学生もいる。このときは教室にいた聡明な女子学生フルヤがファハリにかわってこの男子学生を言い負かした。

イスラム教やイスラム教徒への敵意が目に見える形で常に自分に向けられている状況で、ファハリは、「憎しむ気持ちを憎み、愛する気持ちを愛する」という考えのもと、自分に敵意を剥き出しにする人たちに対しても、その原因がほかにあるはずだと考えて助けの手を差し伸べようとする。ジェイソンとケイラはロンドンの爆弾事件で父を失い、ケイラはバイオリン、ジェイソンはサッカーが続けられなくなっていた。ファハリはジェイソンに自分が経営するミニマートの商品をいつでも好きなだけ代金を払わずに持って行ってかまわないと言い、バイオリンの講師を雇って匿名でケイラの家へ派遣してケイラのレッスンを続けさせる。カトリーナおばさんが1人でシナゴークに行くのを車で送り届ける。イスラエル軍を除隊になって戻ってきたカトリーナおばさんの息子が勝手に家を売ってしまい、カトリーナおばさんの住む場所がなくなると、ファハリはポケットマネーでカトリーナおばさんの家を買戻す。警察に追われていたムスリム女性サビナをかくまい、身分証明書などの書類をなくしたと聞くと、料理することと引き換えに家に住まわせることにして、弁護士のブレンダに頼んで正規の滞在許可の手続きをとろうとする。

ファハリの授業中に男子学生を言い負かしたフルヤは学生ではなく、ドイツから来たアイシャのいところだった。イギリスで勉強しようと大学選びをしていてファハリに出会い、ファハリに想いを寄せる。ファハリはアイシャとの再会を祈り続けているが、フルヤの積極性や、悲しみから逃避して自分の心に従おうとしないのは神さまに嘘をついているのと同じだというミスバの助言もあり、自分の気持ちに正直になったファハリはフルヤに求婚する。片膝をついたプロポーズといういかにも西洋風でインドネシアらしからぬ求婚を経て、ハリウッド映画のような豪華絢爛な婚礼を挙げる。

全ての人が祝福するなか、サビナだけ悲しそうな顔をしていた。サビナの正体はアイシャだった。ガザで

イスラエル軍に捕らえられ、女性捕虜を辱めていたイスラエル兵から貞操を守るため、牢獄の壁に自分の顔を擦りつけて大怪我をして、顔がすっかり変わっていた。顔を失ったので自分はアイシャではなくなったが、自分の幸せはファハリが幸せになることで、ファハリを近くで見守るつもりだったという。顔がすっかり変わってしまったことに加え、ベールを被っているため目しか見えなかったこともあって、ファハリも親戚たちも誰もアイシャに気づかなかった。

結婚後、妊娠したフルヤを伴って車で外出中、立ち寄った店でエジプト人とすれ違う。この人物は、『愛の章』でマリアの証言で投獄されていた男で、出所してファハリへの恨みを晴らすためにイギリスに来ていた。男に気づいたサビナと男が揉みあいになり、巻き込まれてフルヤが胸をナイフで刺される。搬送先の病院で、サビナがアイシャだと知ったフルヤが「アイシャ……」と言って手術室に運ばれていくのを見て、ファハリは初めてサビナがアイシャだと知り、なぜこれまで気が付かなかったのかと自分を責める。フルヤの手術が終わり、赤ちゃんのウマルは無事に生まれたが、フルヤは危険な状態で助かる見込みはほとんどない。フルヤはサビナに「お願いしたことは必ず実行して」と言い残して息を引き取る。「お願い」とはウマルの世話かと思いきや、それだけではなかった。この物語世界では最新の医療技術で顔面の移植が可能であり、フルヤは死んだ後に自分の顔面をサビナに移植してほしいと頼んでいた。サビナは顔面の怪我を気にしなくてよくなるし、ウマルは自分の本当の母親の顔を忘れずに済む。顔面の移植手術を行い、ファハリと、フルヤの顔をしたサビナ（実際はアイシャ）と、ウマルの3人の姿で幕を閉じる。

『愛の章』以来のイスラム恋愛映画で中心的なテーマだった一夫多妻は、『愛の章2』ではほとんど問題となっていない。ジルバブ・トラベラーものがテーマとしてきた西洋とイスラム教という二分法やイスラム教と暴力(テロ)を結び付ける考え方への向き合い方は『愛の章2』でも取り上げられているが、それも中心的なテーマだとは言えない。中心的なテーマは、『望まれない天国』とも共通して、幼い子を残して亡くなる母親の願いである。

興味深いことに、イギリスが舞台であるにもかかわらず、この作品からはインドネシアらしさが強く感じられる。カトリーナおばさんをシナゴークまで車で送ろうとしたときにフルシが消極的な態度を見せたこ

とをファハリは咎め、自分はシオニズムには反対だが、ユダヤ人はシオニズムと区別して愛すべきだと論ず。ファハリらが住む地区にはイスラム教徒だけでなくユダヤ教徒もカトリック信徒も他のキリスト教徒も暮らしており、その多様性がインドネシアと同じであるためにアイシャはこの地区に住むことを提案したという。しかしここにはパンチャシラ（インドネシアの建国5原則）がないからインドネシアと違うとフルシに言われると、ファハリはパンチャシラは自分たち1人1人の心の中にあり、自分たちが行くところならどこにでもパンチャシラはあると答える。パンチャシラに象徴されるインドネシアの「多様性の中の統一」は配役にも表れており、ユダヤ教徒のカトリナおばさんもトルコ系のフルシも、どれもインドネシア人の俳優が演じている。

## むすび——引き継がれる母性、なくならない資産

冒頭で書いた『愛の章2』の違和感について、『愛の章』以来のイスラム恋愛映画の競合という観点から考えてみたい。

家庭に関しては、一夫多妻のテーマが後退していき、それにかわって子を思う母の願いが前面に出てきた。『望まれざる天国2』で、アリニは婚約者がいるメイに自分の夫の妻になって自分の子どもを育ててほしいと願う。構造としては『望まれざる天国』でメイが自分の子をアリニたちに託して去っていったことの「お返し」だが、この作品から伝わるのは個人的な貸し借りの関係ではなく、幼い子を残して死にゆく母の願いは何よりも優先されてしかるべきだという考え方である。この考え方を突き詰めると、自分の死後に他の女性に夫の妻になって自分の子を育ててほしいという願いだけでなく、自分の顔を移植して自分の代わりに夫の妻そして子どもの母になってほしいという願いになる。妻は1人だがそこには2人の妻(母)が重なって存在しており、一夫多妻にかえて母の願いをテーマとした結果として、奇妙な形で「一夫多妻」の状況が続くことになった。

インドネシアからイスラム世界への発信は、『愛の章』でインドネシア人学生のファハリがコーランの章句を引用してエジプト人をたしなめて以来、イスラム恋愛映画においてさまざまな形で試みられてきた。とりわけ舞台を外国におくジルバブ・トラベラーものでは、イスラム教またはイスラム教徒に向けられた敵意

に関して、敵意に愛情で応えるという対応が試みられた。『ヨーロッパの空に輝く99の光』でファトマが見せた自分たちに敵意を持っている人の食事代を払うという方法を、はじめこれに懐疑的だったハヌムも次第に受け入れていく。ただし、価値が多様な社会で「愛情で応える」を実践するのは容易ではない。相手の食事代を払うというのは、文化的背景が異なってもわかりやすい「愛情で応える」方法だろう。『ヨーロッパの空に輝く99の光2』で教会での跪拝を制止した警備員にカフェで再会したとき、敵意が向けられていたわけではないが、ハヌムたちが警備員の飲食費を払ったことも、「敵意に愛情で応える」の延長上で理解できる。この考え方を突き詰めると、イスラム教またはイスラム教徒に対する敵意を自分に向けてきた相手に対しては、どれだけ経費がかかろうとも金銭的な負担を肩代わりすることで解決しようとする『愛の章2』のファハリの態度に至る。

真面目さを突き詰めたところに滑稽さが生まれる。『愛の章2』の荒唐無稽にも見える物語は、今日の世界でイスラム教およびイスラム教徒に不審の目が向けられていることを理解した上で、そのことを解消するために世界に働きかけようとする思いから生まれてくるものであり、時代ごとに世界の課題を背負って正面から解決しようとしてきたインドネシアの真面目さをよく表している。

## 参考文献

- 上野太郎 2006 「映画が描くジャカルタの人間模様」『アジア遊学90』(ジャカルタのいまを読む)、勉誠出版、pp.177-186。
- 友成純一 2017a 「一夫多妻映画にみるモスレムの暮らし」『トーキングヘッズ叢書』、No.71、アトリエサード、pp.180-184。
- 友成純一 2017b 「インドネシア映画に描かれた欧米のモスLEMたち」『トーキングヘッズ叢書』、No.72、アトリエサード、pp.176-179。
- 友成純一 2018 「モスLEM学校は、青春の縮図」『トーキングヘッズ叢書』、No.73、アトリエサード、pp.174-178。
- 西芳実 2013 「信仰と共生：バリ島爆発テロ事件以降のインドネシアの自画像」『地域研究』(特集：混成アジア映画の海)、第13巻第2号、pp.176-200。

- 野中葉 2013 「イスラーム的価値の大衆化:書籍と映画に見るイスラーム的小説の台頭」倉沢愛子編著『消費するインドネシア』慶應義塾大学出版会、pp.269-290。
- 松野明久 1995 「インドネシア映画の物語世界」松野明久『インドネシアのポピュラー・カルチャー』めこん、pp.83-103。
- 見市建 2014 「新たな宗教市場と政治」見市建『新興大国インドネシアの宗教市場と政治』NTT出版、pp.139-162。
- 福島亜里沙 2008 「イスラーム的愛のブームを巻き起こした『Ayat Ayat Cinta(愛の節)』」『インドネシア・ニューズレター』、65、pp.48-57。
- Brenner, Suzanne. 2011. "Holy Matrimony?: The Print Politics of Polygamy in Indonesia". Andrew N. Weintraub. (ed.). *Islam and Popular Culture in Indonesia and Malaysia*. Routledge. pp.212-234.
- Hanan, David. 2017. *Cultural Specificity in Indonesian Film: Diversity in Unity*. Palgrave Macmillan.
- Haryadi, Rohmat. 2008. *Saat Bioskop Jadi Majelis Taklim: Sihir Film Ayat-Ayat Cinta*. Hikmah.
- Heryanto, Ariel. (ed.). 2008. *Popular Culture in Indonesia: Fluid Identities in Post-Authoritarian Politics*. Routledge.
- Heryanto, Ariel. 2011. "Upgraded Piety and Pleasure: The New Middle Class and Islam in Indonesian Popular Culture". Andrew N. Weintraub. (ed.). *Islam and Popular Culture in Indonesia and Malaysia*. Routledge. pp.60-82.
- Heryanto, Ariel. 2014. *Identity and Pleasure: The Politics of Indonesian Screen Culture*. NUS Press.
- Izharuddin, Alicia. 2017. *Gender and Islam in Indonesian Cinema*. Palgrave Macmillan.
- Mohd. Zariat Abdul Rani. 2012. "Islam, Romance and Popular Taste in Indonesia: A Textual Analysis of Ayat Ayat Cinta by Habiburrahman El-Shirazy and Syahadat Cinta by Taufiqurrahman Al-Azizy". *Indonesia and the Malay World*. 40(116). pp.59-73.

## 映画

- 凡例: 邦題 ①原題、②監督、③インドネシアでの公開年月、④その他
- 『愛が祝福される時』①Ketika Cinta Bertasbih、②ハエルル・ウナム (Chaerul Umam)、③2009年6月。
- 『愛が祝福される時2』①Ketika Cinta Bertasbih 2、②ハエルル・ウナム、③2009年9月。
- 『愛の章』①Ayat-Ayat Cinta、②ハヌン・ブラマンチヨ (Hanung Bramantyo)、③2008年2月。
- 『愛の章2』①Ayat-Ayat Cinta 2、②グントウル・スハルヤント (Guntur Soeharjanto)、③2017年12月。
- 『アサラムアライクム 北京』①Assalamualaikum, Beijing!、②グントウル・スハルヤント、③2014年12月、④2015年第7回沖縄国際映画祭。
- 『アメリカの空に浮かぶ割れた月』①Bulan Terbelah di Langit Amerika、②リザル・マントヴァニ (Rizal Mantovani)、③2015年12月。
- 『アメリカの空に浮かぶ割れた月2』①Bulan Terbelah di Langit Amerika 2、②リザル・マントヴァニ、③2016年12月。
- 『ガレージ』①Garasi、②アグン・セントサ (Agung Sentausa)、③2006年1月、④2006年第19回東京国際映画祭。
- 『ターバンを巻いた女』①Perempuan Berkalung Sorban、②ハヌン・ブラマンチヨ、③2009年1月。
- 『虹の兵士たち』①Laskar Pelangi、②リリ・リザ (Riri Riza)、③2008年9月、④2012年第25回東京国際映画祭。
- 『望まれざる天国』①Surga yang Tak Dirindukan、②クンツ・アグス (Kuntz Agus)、③2015年7月。
- 『望まれざる天国2』①Surga yang Tak Dirindukan 2、②ハヌン・ブラマンチヨ、③2017年2月。
- 『ヒジャーブ』①Hijab、②ハヌン・ブラマンチヨ、③2015年1月。
- 『ヨーロッパの空に輝く99の光』①99 Cahaya di Langit Eropa、②グントウル・スハルヤント、③2013年11月。
- 『ヨーロッパの空に輝く99の光2』①99 Cahaya di Langit Eropa 2、②グントウル・スハルヤント、③2014年3月。

# 離散・父権・魔物

## インドネシア映画による災いの語り直し

西 芳実

映画は、そのジャンルや様式を問わず、それが見られることを念頭に置いてつくられているかぎり、社会の文脈と切り離して理解することは難しい。その意味で、ある時代、ある地域でそのような作品がつけられたことを踏まえて映画を見るのであれば、映画は社会に対する理解を深め、社会についての議論をするためのメディアと位置づけることができる。そのような映画の役割を意識して、特集企画を中心に上映を行うミニシアターの活動が近年インドネシアで活発になっている。

インドネシアのミニシアター活動を古くから行ってきたのがキネフォーラム<sup>1)</sup>である。ジャカルタ芸術学院をはじめとする文化施設が集まるタマン・イスマイル・マルズキ・ジャカルタ芸術センターの一角で2005年に活動を開始した。「映画研究」と「映画による研鑽」をかね、特定のテーマのもとで選んだ複数の作品を特集上映し、ゲストを招いてトークショーを行ってきた<sup>2)</sup>。また、南ジャカルタのクマン地区にあるキノサウルス<sup>3)</sup>は、映画プロデューサーのメイス・クタウリシヤや映画監督のエドウィンらが中心となって運営しているミニシアターで、月ごとにテーマを設定して、週末の夕方から夜にかけて作品を上映している。いずれにおいても、アート系と商業系、短編と長編、ドキュメンタリーと劇映画、国産映画と外国映画を区別せずに上映作品を選んでいるのが特徴である。

ミニシアターの活動の活発化と、現在インドネシアが1998年政変から20年目を迎えようとしていることとは、必ずしも無縁ではないように思われる。1998年

以降のインドネシアは、その後も、2002年バリ島爆弾テロ事件や2004年インド洋津波(スマトラ島沖地震・津波)といった社会的災厄に見舞われながら、政治体制の変化をどう受け止めるか、そして社会的災厄に社会としてどのように対応するかといった課題に直面してきた。それらの課題は、[西 2013]や[西 2017]でも示したように、インドネシアでつくられる映画にも反映されてきた。

以下では、ミニシアターでの上映作品を含めて、2016年から2017年にかけてインドネシアで制作・公開された映画を取り上げ、災いの語り直しがどのように行われているのかを見ていきたい。第1節ではインドネシア独立戦争や9月30日事件といった1998年以前の歴史的事件の語り直しが家族の再生という切り口を用いて行われていることを、第2節では父になることや子をつくることの困難が「生まれなかった子の弔い」や「父との和解」を経て克服されつつあることを、第3節では内戦を擬人化し、「災い」と捉えなおすことで公の場で議論をすることが可能になりつつあることを中心に考えてみたい。

### 1. 歴史の語り直しと家族のリユニオン

独立戦争や政変は、社会が危機的状況に陥ったときに社会全体の変革が図られることで生じるという意味で、それ自体が危機への対応であると言える。ただし、独立戦争や政変への動員がはかられることで、また、その結果として急激な秩序転換が生じることで、危機への対応である独立戦争や政変そのものが人々の日々の暮らしに新たな危機をもたらし、災いと捉えられることもある<sup>4)</sup>。

2016年から2017年にかけて制作・公開されたインドネシアの劇映画では、過去の戦争や政変のような歴史的事件を人々の視点から語り直す作品が目につい

4) 独立戦争や政変・革命を「社会的災厄」と捉えて、事後の社会の対応と災害復興や社会のレジリエンスの観点から分析する意義については[川喜田・西 2016]を参照。

1) 特集企画上映を行うミニシアター。定員45名。運営主体はジャカルタ芸術振興会(Dewan Kesenian Jakarta)。2017年以降の特集上映の情報は<https://www.kineforum.org/>で知ることができる。[油井・西谷 2017]も参考になる。

2) 2017年の特集企画にはたとえば以下のようなものがある。「組み合わせの妙」(Cipta Sejoli, 2017年2月)、「歴史とは今のこと」(Sejarah adalah Sekarang, 2017年3月)、「伏流」(Arus Bawah, 2017年4月)、「厄払い」(Menolak Bala, 2017年5月)、「集まる子ども」(Kumpul Bocah, 2017年6月)、「庭のいさかい」(Tarung Halaman, 2017年7月)、「恐怖のパレード」(Parade Terror, 2017年10月)。

3) 定員30名。<https://www.kinosaurusjakarta.com/>。

た。そこでは戦争や政変は家族を引き裂いたり崩壊させたりする要因として描かれ、引き裂かれた家族のユニオンが作品内で果たされることで、戦争や政変がもたらした社会の亀裂の修復が試みられている。

### 1.1. 政変により国籍を失った恋人

#### ——『プラハからの手紙』と9月30日事件

1965年に起こった9月30日事件により、建国の父スカルノ大統領は共産主義の拡大と政治的・経済的混乱の責任を取るかたちで失脚し、これにかわって混乱を收拾したスハルトを大統領とするスハルト体制が発足した。この過程で共産党関係者は政治犯として逮捕・拘束され、その支持者とみなされた人々は大量虐殺の犠牲となった。以後、現在にいたるまで共産党関係者やその支持者は「国賊」として扱われ、政治的・社会的な権利を奪われた状態が続いている<sup>5)</sup>。

『プラハからの手紙』は、9月30日事件の発生時に社会主義圏に留学しており、事件後にスハルト体制への支持を拒んだためにインドネシア国籍をはく奪され、帰国できなくなった人々とその周囲の人々に起こったことを描く。

物語はララサティが入院中の母スラストリと口論している場面から始まる<sup>6)</sup>。ララサティは母の容態を慮ることなく、家の権利書を貸してほしいと訴える。ララサティは自分の妊娠中に夫が浮気し、流産したために離婚したいと考えており、裁判費用をねん出するために母に会いに来た。ララサティが席を外した間に母が亡くなり、ララサティは死に目に会えないまま母を失う。だが、ララサティの関心は母の遺産を使って夫と離婚することに向けられている。

ララサティが母に冷淡なのは、物心ついたときから母が父に心を許さず、そのために父の死を招き、自分も温かい家庭を得られなかったと考えているためである。

母の遺言により、ララサティが遺産を受け取るためにはジャヤという名の男性に小さな木箱と母の手紙を届けなければならない。ララサティはジャヤのいるチェコのプラハに向かう。

ジャヤはスラストリの元婚約者で、原子力工学を学ぶためにチェコスロバキアに留学し、留学中に9月30日事件が起こった。事件後、スハルト体制への支持を拒んだために政治犯とみなされ、インドネシア国籍

5) 9月30日事件の犠牲者のその後については[倉沢 2016]を参照。  
6) 病室のカレンダーから2015年の7月か8月ごろであることがわかる。

をはく奪されて帰国できなくなった<sup>7)</sup>。木箱の中身はジャヤがスラストリに送った136通の手紙だった。スラストリは1972年に結婚し、9年目にララサティが生まれた。ジャヤの手紙がスラストリの手元に届いたのはスラストリが結婚して11年目、ララサティが2歳のときだったことが明らかになる<sup>8)</sup>。ララサティは、母が父に心を閉ざして家庭が壊れたのはジャヤの遅れたラブレターのせいだったと理解し、ジャヤを「共産主義者」となじる。

これに対してジャヤは、政治犯とされた自分がスラストリに手紙を送ることでスラストリも政治犯の関係者とみなされて迫害される可能性があり、手紙をすぐに送らなかったのはスラストリを守るためだったと説明する。また、ジャヤは、自分はナショナリストでありスカルノ主義者であって共産主義者ではないと説明する。

ララサティはジャヤのスラストリへの愛が純粹で揺るぎないものであったことを認める。そして、ジャヤが自分のなかにスラストリの姿を見ていることを受け入れ、ジャヤの横に寄り添い、ジャヤとスラストリが生きている間に遂げることができなかった思いを自分の体を通して実現させる。それはララサティが母を許したということでもあった。

ララサティは9月30日事件がもたらした別離と悲嘆を知らない世代の代表である。ララサティがジャヤを理解する過程は、9月30日事件がもたらした社会的・政治的変動のために国外に置き去りにされ、親の死に目にも会えず、様々な仕事で糊口をしのいできた同国人の人生<sup>9)</sup>を理解する過程である。観客はこの作品を通して、9月30日事件の犠牲者がインドネシア国内だけでなくインドネシア国外にもいたことを知る。

9月30日事件は母と元恋人との間に亀裂をもたらしただけでなく、次の世代との亀裂、すなわち母と娘の間の亀裂の原因としても描かれている。そこにはアンガ・ドゥイマス・サソソ監督の9月30日事件をめぐるインドネシア社会の亀裂についての理解が反映されている。スラストリだけでなくララサティも家庭づくりに失敗しており、母の死に目に会えなかった。母が死んで遺言を得ることになって初めてララサティは母とジャヤを知る旅に出て、ジャヤを通じて間接的に

7) スラストリは1946年6月20日生まれで1965年当時は21歳。ジャヤも当時21歳だったと述べている。

8) したがってララサティが生まれたのは1981年頃で、2015年時点での年齢は34歳となる。

9) 劇中、ジャヤと同じ境遇のインドネシア人たちが登場し、「メダンから船に乗って出発した」「当時は東側陣営の国々がインドネシア人の学生に奨学金を出していた」と説明している。



母との和解に至るが、母がこの世にいないことに変わりはない。また、ジャヤを理解する過程でジャヤが共産主義者でなかったことが強調されているのは、スハルト体制崩壊から20年がたとうとしている今日のインドネシアにおいて、依然として共産主義者であることは国賊でありタブーであることを示している。

## 1.2. 戦争から帰らない夫

### ——『他者の言葉の物語』とインドネシア独立戦争

『他者の言葉の物語』はB.W.プルバ・ヌガラ監督の長編第一作である<sup>10)</sup>。インドネシア語の原題 Ziarah は墓参りや巡礼を意味する。「ありのままを受け入れよ<sup>11)</sup>」という言葉を残してインドネシア独立戦争(1945年～1949年)に行ったきり行方知れずになっている夫の墓を探す老女スリと、その跡を追う中年の孫を描いたロード・ムービー仕立ての作品である。

中部ジャワのジョグジャカルタ市、バントウル県、ウォノギリ県などの村々をめぐる夫の足跡を辿る中で、インドネシア独立戦争、9月30日事件、1980年代のクドゥンオンボ・ダム建設といった人々の暮らしに大きな影響を及ぼした事件が後景として描かれる。

スリは、インドネシア独立を阻もうとするオランダによる第二次軍事侵攻<sup>12)</sup>(1948年)の際にゲリラ戦争に参加するといって出て行った夫パウイロ(パウイロ)<sup>13)</sup>・サヒドの墓を探している。スリの娘はすでに死んでおり、その夫の隣に埋葬された。自分も死んだら夫の墓の隣に埋葬されたいと願ったスリは、家族に黙って姿を消す。

孫のプラプトは、亡くなった母から祖母のことをく

れぐれも頼むと言われていた。プラプトには婚約者がおり、婚約者の両親に挨拶に行く際に祖母に付き添ってもらいたいと考えている。また、婚約者と暮らすための土地の購入や住宅建設の資金はスリの土地を売って用立てるつもりだった。母の遺言もあり、自分の結婚のためにも祖母と話をしたいプラプトは祖母の行方を探す。

物語はスリが夫の消息を探す旅とプラプトによるスリ探しの旅が交錯しながら進む。プラプトはスリを追うためにスリの夫の消息も探すことになり、結果として、スリとプラプトがそれぞれ村人たちから聞くスリの夫に関するさまざまな話を観客も聞くことになる。プラプトは、スリが尋ねた人と同じ人に話を聞くこともあれば、スリとは異なる人にパウイロの話を聞くこともある。ジャワにはスリの夫と同名の人が少なからずおり、人々の話がスリの夫についての話なのか、同じ名前や似た名前の別の人の話をしているのか判然としない。消息が絶えて60年近く経るなかで、村の名前が変わっていたり村そのものがダムの下に沈んでいたりして、スリの夫探しは難航する。

様々な人がスリの夫について語る「他者の言葉」により、スリの夫の人物像は幾度か逆転する。独立のために戦った英雄、オランダに村の情報を横流しした裏切り者、村人を苦しめた国軍兵士など。人物像が食い違ふのは、それが異なる人物についての情報である場合や話した人の記憶違いのためという場合もあるが、時代や受け手によって人の評価が変わるためでもある。

また、スリやプラプトが話を聞く相手は、9月30日事件やダム開発がもたらした不遇をかこちながらも、そうした不本意な過去に折り合いをつけながら暮らしている人々である<sup>14)</sup>。

夫の墓があるとされる場所にスリがたどりつくと、そこは1980年代のダム開発によって湖底に沈んだ村だった。親の墓が沈んでしまった村人は、ボートで湖上に出て、墓地の上と思しき場所で花を散らし、そうすることで墓参りをしている。また、プラプトが湖のほとりで会った村人は、インドネシアの国軍が夜中に突然やってきて貯水を強行したので慌てて家財と家材を家から引きはがして逃げた話を聞かせる。それは中部ジャワ州のクドゥンオンボ・ダムで実際に起こっ

10) 監督はこの作品を構想したきっかけの1つとして、2004年インド洋津波(スマトラ島沖地震・津波)災害の被災地となったアチェを支援活動で訪れ、アチェ独立運動に参加したゲリラの家族から話を聞いた経験をあげている[Sri Rejeki 2017]。

11) セリフはジャワ語で、インドネシア語の字幕は mengikhlaskan、英語の字幕は let it be があてられた。

12) 1948年12月にインドネシア共和国に対してオランダが行った大規模な軍事行動。第二次警察行動とも呼ばれる。1945年8月にインドネシア共和国独立宣言が行われると、これを認めないオランダとインドネシア共和国の間で戦争状態が生じた。国連の調停で停戦合意が結ばれたが、1948年12月にオランダはこの合意を破棄し、共和国の首都がおかれていたジョグジャカルタを占領し、共和国指導者のスカルノやハッタを逮捕した。主要な指導者を失った共和国はゲリラ戦で抵抗した。アメリカをはじめ国際社会はオランダの軍事行動を非難し、1949年2月にオランダは共和国との交渉再開に同意した。

13) スリの夫の名前はエンディング・クレジットや墓碑銘ではパウイロ(Prawiro)とされているが、劇中では「パウイロ」と呼ばれることがある。インドネシア語や英語の字幕でもPawiroと記されているときがある。パウイロについて尋ねられた人がパウイロのことを聞かれていると勘違いしているときもあれば、パウイロを縮めて「パウイロ」と発話しているときもあるようである。

14) インドネシアの日刊紙『コンパス』は、「『巡礼』:過去と折り合いをつける」(Ziarah, Berdamai dengan Masa Lalu)という記事を掲載し、本作品のタイトル『巡礼』と結びつけて、中部ジャワの村々に夫の足跡をたどる老女スリの旅が過去と折り合いをつける(和解する)旅であると位置づける。



た物語である<sup>15)</sup>。

スリは、夫が大けがをして治療のためにフソドのもとに運び込まれたと聞き、フソドを探す。しかし、村では誰もフソドを知らない。盲目の女性の導きでスリはフソドの息子トゥレスノに出会う。トゥレスノは、フソドが9月30日事件後の混乱の中で生死不明となっており、以降、村ではフソドの消息はおろかその名を口にするのもタブーになっていると話す。フソドはスリがブラウイロの妻だと知ると、祖国 (tanah air) のために戦った者たちは彼らが守ろうとした土 (tanah) と水 (air) のもとに帰ったのであって、どこに墓があるかは問題ではないと語り、墓探しをあきらめさせようとする<sup>16)</sup>。

スリが夫の墓を見つけると、その隣には妻として別の女性の名前が記された墓があった。夫の没年は1985年、その妻の没年は1987年で<sup>17)</sup>、夫が独立戦争の後にスリの村に戻ることなく別の地で別の女性と結婚し、そのまま人生を終えたことをスリは知る。スリは夫が遺した「ありのままを受け入れよ」という言葉をかみしめる。

スリは夫の短刀とつがいの短刀を肌身離さず持っていた。スリはフソドの家で夫の短刀を見つけ、自分の短刀と並べて、最初に墓があるとされた湖の上で2つの短刀を水に流す。それはあたかも、夫と、その帰りを妻として待ち続けた自分の弔いのようなものである。夫と自分の弔いをすませたスリは、フソドの村にあった夫の墓とその妻として死んだ女性の墓を浄める。現在90歳を超えたスリは、30年前に亡くなったきり墓で眠っている夫との間に、既に親子ほどの歳の差がある。スリが墓に眠るプラプトを弔っているのは、もはや妻による夫の弔いとしてではなく、母の子に対する弔いのようなものになっていると見ることもできる。

物語は、スリが妻としての弔いと母としての弔いを終えて茫然と座るそばで、フソドが地面に棒で2人分の墓の図面を画いている場面が終わる。それは、物語

の冒頭でプラプトが自分たちが住む家の間取りを地面に棒で画いてみせた場面と重なる。9月30日事件のために父の墓をつくれなかったトゥリスノにとって、独立戦争のために夫の墓をつくれなかったスリとの出会いが意味を持っていたことがわかる。

作品中、ほぼ全ての会話は中部ジャワの地方語であるジャワ語で語られる<sup>18)</sup>。スリやプラプトが村々で話を聞く人たちには、エンディングのクレジットで「歴史の証人」という役名が与えられている。

### 1.3. 官憲に追われる夫

#### —『ソロの孤独』と1998年政変

発生から50年以上が経過した独立戦争や9月30日事件の語り直しが、それらの出来事をきっかけに引き裂かれた家族の再会という形で行われるのと対照的に、起こってから20年目を迎えようとする1998年政変は、それによって引き裂かれた家族のありようが示されるだけで、家族の再会に至らない。

『ソロの孤独』は、スハルト体制末期から1998年政変にいたる混乱のなかで消息を絶った詩人ウイジ・トゥクル<sup>19)</sup>の官憲からの逃亡生活を描く。

ウイジ・トゥクルは、中部ジャワのソロやジョグジャカルタを拠点に1980年代に詩作や演劇活動を始めた。1990年代には中部ジャワの繊維工場による環境汚染に抗議する住民運動を組織する活動家として当局に目をつけられていた。中部ジャワの芸術家ネットワークの一つだった人民芸術職業ネットワーク (Jaringan Kerja Kesenian Rakyat; Jakker) は、トゥクルが長を務めているときに政治活動への関りを深め、1996年に非合法政党として結成された民主人民党 (Partai Rakyat Demokratik; PRD) に合流した<sup>20)</sup>。1996年

18) インドネシアは多言語社会で、国語・公用語であるインドネシア語のほかにさまざまな地域的な言語 (地方語) が使われている。地方語で最大の使用人口を持つ言語はジャワ語である。この作品では、プラプトがスリの消息を求めて訪ねたレジョの孫でジャカルタの大学生である女性がインドネシア語で話しているほか、会話はすべてジャワ語であり、インドネシアで劇場公開されたときはインドネシア語の字幕がつけられた。

19) 1963年、中部ジャワのスラカルタでカトリック信徒の家に生まれ、ソロで育つ。

20) 当時のインドネシアでは、政党はインドネシア民主党 (PDI)、開発統一党、ゴルカルの3政党のみ公認されており、それ以外の政党を結成することは反体制的な行動として認められていなかった。トゥクルはPRD結成宣言に際して壇上で詩を読んだ。トゥクルの芸能活動の師にあたるチェンペ・ラウ・ワルタ (Cempe Lawu Warta) は当時の状況について、ジョグジャカルタの芸術家の多くはJakkerが政治活動に巻き込まれることを望んでいなかったが、民主人民党 (PRD) の前身である民主人民連盟の活動家だったリンダ・クリスタンティ (Linda Christanty) ら4名がJakkerをPRDの下部組織にしようとし、それにトゥクルが賛同したことでJakkerが政治化したと語っている [Tempo 2013: 115]。

15) クドンオンボ・ダムは、日本のODAや世界銀行などの支援を受けて1985年に建設が始まり、1989年に完成した発電・治水ダムで、中部ジャワ州の3つの県 (グロボガン県、スラゲン県、ポヨラリ県) の境界に位置し、ダム建設により3県7郡37村の約5,000世帯の土地が湖底に沈んだ。立ち退きを拒否した世帯もあったが、貯水は強行された。

16) フソドの父は生死不明であり、フソドも父の墓をつくることができなかった者の1人である。

17) 夫の再婚をどう解釈するかにかかわる直接的な言及は劇中でされていないが、夫の友人の話から、夫とその仲間の間では、スリと夫の家がオランダの攻撃を受け、スリはそのとき死んだと思われていたことが示唆されている。実際にはスリは家の下に掘った穴の中に隠れていたために死ななかった。

にジャカルタで7月27日事件とそれに伴う騒乱<sup>21)</sup>が発生すると、治安当局はPRDが騒乱を扇動したとしてPRDの活動家を捜索対象にした。ここからウィジ・トゥクルの逃亡生活が始まった。[Tempo 2013]によれば、トゥクルは名前や髪型を変えて友人や知人のもとを転々としながら、ときにはソロの妻子のもとに帰り、ときにはカリマンタンで身を隠し、そのさなかもPRDの活動や詩作を続けていた。1998年5月のジャカルタ騒乱時には、ジャカルタからソロの妻に電話をかけて、無事を伝えるとともに妻子の安否を問うた。しかし、それを最後にトゥクルの消息は途絶えた。妻は夫と連絡がとれないのは当局から逃亡しているためだと考えていたが、2000年3月になって「行方不明者及び暴力の犠牲者のための委員会」(Komisi untuk Orang Hilang dan Korban Tindak Kekerasan; KontraS)<sup>22)</sup>に夫が行方不明であることを報告した。

1998年5月の騒乱の前後には人権活動家や民主化活動家が誘拐されて行方不明になる事件が頻発しており、治安当局による活動家を対象にした掃討作戦が行われていた可能性が指摘されていた。ウィジ・トゥクルも作戦の対象となって誘拐され、行方不明になったと考えられている<sup>23)</sup>。

映画『ソロの孤独』では、ウィジ・トゥクルが友人をたよってカリマンタンに逃亡し、途中で一度ソロに戻って妻とつかの間の時間を過ごし、再び逃亡生活に戻るまでが描かれる。ウィジ・トゥクルを助ける友人の名前を除き、地名や人名、組織名などの固有名詞はほとんど口にされず、場所を特定する看板などの表記も極力排除されている。トゥクルは吃音とくせ毛が特徴で、その特徴を隠すために逃亡中は髪を刈るか帽子をかぶるか、信頼できる人以外とは話をしないよう

にしていたことが知られており、映画の中でもその様子が描かれる。髪を切るために床屋に行くとき威圧的な国軍兵士<sup>24)</sup>と隣席になり、些細な会話のやりとりから身元が判明してしまうのではないかとトゥクルは口数を少なくするが、それがさらに相手に疑念を与えるのではないかと緊張する。身を隠している村では、兵士になる夢が挫折して心を病み、自分が兵士になったという白昼夢の中で周辺の住民に異常な行動を繰り返す若者がいて、トゥクルの気は休まらない。居候先の友人はトゥクルを温かく受け入れてくれるが、その妻はトゥクルの存在に不安を抱いており、それを察知したトゥクルは孤独感を強める。

トゥクルの留守を預かる妻は治安当局の監視下であり、トゥクルの行方や妻の思想が探られる。妻は毅然とした態度をとるが、日々生活を監視されている窮屈さや、夫の不在の間に妻に懸想する近隣男性の煩わしさに、静かに疲れをためている。

トゥクルは手持ちのわずかな金で妻に赤い古着のスカートを買ひ、熱湯で丁寧に消毒する。そのスカートを持ってソロに戻り、街の安ホテルで妻とつかの間を過ごす。妻が昼間ホテルの部屋に出入りしたことは、夫のいない間に浮気をしたか、それとも男に体を売り出したかと疑われるが、夫に会ったと言えない妻は侮辱を甘んじて受け入れ、夫の身をひたすら守ろうとする。

トゥクルは治安当局の監視を免れているのか、それとも監視下で泳がされているのかが判然とせず、そのような状況下で送る逃亡生活の恐怖と孤独が静かに伝わってくる。『ソロの孤独』は、ウィジ・トゥクルを通して、スハルト体制下で監視する者の存在に気づいた者が感じた恐怖、そしてその恐怖を周囲の者と共有できないことからくる孤独感を的確に伝えている。

トゥクルと妻はほとんど会話をかわさないが、だからこそ2人が互いを強く思い合っている様子が浮かび上がってくる。あからさまな言葉をあえて使わず、2人の交情を静かに際立たせるという方法を選ぶことで、この作品が「体制」を批判する力をより力強いものにしていく。

21) 初代大統領スカルノの娘メガワティを党首とするPDIが党勢を拡大することを恐れた政府は、1996年7月にPDIの執行部人事に介入し、前党首のスルヤディがPDIの党首になった。直後に、スルヤディ派はジャカルタのPDI本部からメガワティ派の強制退去を実施し、これがきっかけにして、ジャカルタ市内で死者5名、負傷者149名、逮捕者136名にのぼる騒乱となった。

22) KontraSは1998年3月に複数の人権NGOや学生組織の連合体として設立され、スハルト体制末期から1998年5月政変前後にかけて誘拐さたり殺害されたりした活動家の捜索や真実究明を行うほか、アチェ、パプア、東ティモールなどで治安当局が行った民間人に対する大規模な人権侵害の事例の追及や、マルク、ボソなど治安当局の関与が疑われる社会騒乱の真実究明の活動を行った。設立者の1人で人権擁護活動家であるムニールは2004年にジャカルタからオランダに向かうガルーダ・インドネシア航空機の中で毒殺された。治安当局の指示による暗殺の可能性が指摘されている。

23) 23名が拉致され、ウィジ・トゥクルを含めた13名の消息が依然不明である。拉致監禁から帰還した者の証言などにより、陸軍特殊部隊による組織的な作戦があった可能性が指摘されている。

24) トゥクルの後からやってきた兵士は自分がトゥクルより先に散髪されるのは当然だという態度をとるばかりでなく、自分の髪を切ることができる床屋は栄誉であると言い、代金を請求しないよう暗に求める。

## 2. 子づくりの困難からの脱却と 父権主義批判への懐疑

1998年のインドネシア政変は、スハルト大統領を唯一の「父」として「子」である国民を守る体制が、その「子」(国民)によって否定されたできごとだった。スハルト体制によって体現されてきた強く正しい父とそれによって導かれる子という理想の家族像が見失われ、このことはインドネシアの映画においては家族づくりの困難という形であらわされてきた[西 2013]。[西 2017]では、映画において父=息子関係の亀裂の修復がはかられていること、他方で、父=娘関係においては依然として課題を残していることを見た。以下では、2016年から2017年にかけての映画において、子づくりの困難からの脱却が見られることと、他方で父権主義批判への懐疑ともとれる作品が作られ始めていることを紹介したい。

### 2.1. 生まれなかった子を弔う

—『妊娠検査』(2012)から『魔の11分』(2017)へ

『魔の11分』は、モンティ・ティワ監督とレザ・ラハディアン主演により、人気小説<sup>25)</sup>の映画化として2017年5月に劇場公開された作品である。海上石油プラントで働くアルと国際企業で働くアニヤが第一子の流産を乗り越えて家族づくりに再出発する過程を描く。

アルには、商業映画から芸術映画まで、英雄からさえない上司まで幅広いジャンルと役づくりをこなして劇場で見ない日はないとまで言われる人気俳優レザ・ラハディアンが、アニヤには、『ビューヒフルデイズ』のカルメン役で人気を博し、以後さまざまな監督からひっぱりだこになっているアディニア・ウィラストイが、アルの父と母は、インドネシアのテレビ・映画業界で理想の父像と理想の母像を体現してきたスラメット・ラハルジョとウィディヤワティ・ソフィアアンが配役された。

レザとモンティ・ティワ監督の組み合わせは、モンティ・ティワが2012年にレザ主演で『妊娠検査』を監督して以来である。『妊娠検査』でレザは、結婚7年目で子供に恵まれず、妻タタと不妊治療に取り組むが自身が無精子症であることが判明して妻に逃げられるラフマットを演じた。ラフマットは子どものいない生

25) イカ・ナタッサ(Ika Natassa)の同名の小説は2015年8月に刊行され、爆発的な人気を得て発売から3か月で第7版まで出版された。

活に満足していたが、タタが子を熱望するためにその期待に応えようと、自分が原因で妻に子どもを授けることができないことに失望して自信を喪失する。ラフマットの元恋人で不妊症のために夫と離婚したスーパーモデルのシンタと再会したことで、シンタと同じ境遇を共有して生きていくか、タタとの間で家庭づくりを追求するかで迷う。タタはラフマットとの生活を捨てることを選択し、ラフマットは1人になる。

『妊娠検査』で子どもはそれほどほしくないものの無精子症に悩む男性を演じたレザは、『魔の11分』では、愛する妻との間で子どもを熱望し、妻の流産に落胆し、妻を責めてしまう男性を演じた。

アルの妻アニヤはキャリア・ウーマンだったが、アルの求めに応じてキャリアを重ねてきたジャカルタの会社をやめ、アルについてニューヨークに移住する。しかしアルは海上石油プラントで働いており、たまにしか会えない。アニヤが妊娠すると、2人はおなかの子にアイダンと名をつける。アルは妻を1人ニューヨークに置いておくことに不安を感じ、自分の両親がいるジャカルタに近い石油プラントへの異動を希望し、アニヤとともにジャカルタに戻る。アニヤはジャカルタの会社に復職し、妊娠9か月目を迎えた2月14日にアイダンを流産する。アルはアニヤが復職したことが流産の原因だとアニヤを責めてしまう。それをきっかけにアルとアニヤの関係が冷え、夫婦は危機に直面する。

夫婦が危機から脱出するきっかけをつくったのはアルの両親の経験だった。アルの父はリナルディ・リシャド将軍という軍人で、諜報活動にもかかわっていた人物である。父はアルがアイダンの死の原因をアニヤに帰したことを後悔しつつもアニヤに謝れないでいることを知ると、自分もかつて流産した妻との関係が壊れかけ、その修復に2か月かかった過去を語りだす。自分の悲しみにかまけて妻の悲しみに気がまわらなかったことや、生まれなかった子の墓参りを今も欠かさずしていることを語る。アルはアイダンの墓参りを熱心にするようになる。そして、アニヤがアイダンの墓を避け、アイダンが生まれていれば使うはずだった部屋に入り浸っていることに気づく。アルの母もアニヤに自分の流産の経験を話し、流産は誰のせいでもないと言ひ、自分を許す方法をゆっくり探すよう諭す。

アルとアニヤのきょうだいや友人のとりなしもあり、アルとアニヤは互いの痛みを受け止めあい、アイダンの死を共有し、2人そろってアイダンの墓参りに

行く。それからほどなくして2人は子どもを授かる。

アルが子を得て父になる過程は平たんではない。1人目の子どもは生まれず、生まれなかった子どもを受け止めることに苦勞し、夫婦関係は危機的状況に陥る。しかし、親(軍人)の世代がアルたちと同様にかつて生まれなかった子をめぐって家族崩壊の危機に直面し、それを乗り越えたことで自分たちの世代があることを知り、自分たちの危機を乗り越えて子づくりに向かうことができた<sup>26)</sup>。

## 2.2. 家づくりの喜び——『開口8度』と

### 『ベンとジョディ～珈琲哲学第二章～』

『魔の11分』公開に先立つ2017年2月には、アンガ・ドゥイマス・サソコ監督による『開口8度』が公開された。定職を持たないお調子物のアラム(チコ・ジェリコ)が、妻ミアの出産騒動を経て妻の家族に認められるとともに、父になるまでを描いたコメディ・タッチの作品である。エンディングでは制作スタッフとその子どものスナップ写真が並べられ、子づくりや父になることに対するポジティブな姿勢が前面に打ち出された。

同時期に制作されたアンガ・ドゥイマス・サソコ監督の『ベンとジョディ～珈琲哲学第二章～』(2017)では、ベンと女性バリスタのブリがいがみ合いつつ、最終的には豆から一流のコーヒーをつくるという志を共有していることを互いに理解しあう。ベンの父はコーヒーの新しい品種をつくるための栽培施設を遺していた。この施設を引継ぎ、ベンとブリはコーヒーの新品種づくりに共同で取り組む。2人が作り出した豆には、「ベンとブリ」(Ben & Brie)の名がつけられている。2人が結婚している様子はなく、恋愛感情も描写されていないが、同じ志で共同事業に取り組む2人が生み出した成果は、いわば2人の子どもであり、子どもを生み育てる2人は「家族」をなしている。その意味で、『ベンとジョディ』は、血を分けた子をつくらずとも新しい家をつくる道があることを示唆している。同じ時期につくられた『ベンとジョディ』と『開口8度』は、2つで1セットとなって、現代の若い世代に「家づくり」への希望の道を示している。

26) タイトルの『魔の11分』は、航空機事故の発生確率が高いとされる離陸時の3分間と着陸前の8分間をあわせた時間を指す言葉からとられている。新婚夫婦の家づくりを飛行機のフライトにたとえ、どんなベテランでも細心の注意を払うべき時があると警告する作品が登場したことは、家づくりをめぐる課題がもはやそれほど大きなものになっていないことを意味しているかもしれない。

## 2.3. 父権主義批判への懐疑——『窓』(2016)

男性を主人公にすえた映画において子づくりの困難が克服されつつあるように見える一方で、女性を主人公にした映画では依然として父との関係に不穏な様子が見える。

スルマン・ハキム監督の『窓』(2016)は、1998年5月のジャカルタ騒乱から間もない時期<sup>27)</sup>を舞台に、ジョグジャカルタの名家の崩壊と再出発をスハルト体制の崩壊に重ね合わせて描く。同作品は、『三つの祈り三つの愛』(2008)と『カリファーの決断』(2011)に続き、スルマン・ハキム監督作の長編三作目にあたり、『カリファーの決断』と同様、脚本はナン・アハナス<sup>28)</sup>との共同による。

1998年半ばのジャカルタでマーケティング会社でアルバイトをしながら1人で暮らすデウィ<sup>29)</sup>のもとに、ジョグジャカルタの実家から初めて手紙が届く。そこには精神障害のある姉ディが妊娠したことを報じる地方紙の切り抜きが入っていた。

デウィが10年ぶりに実家に帰ると、ベッドで寝た切りの姉が妊娠していた。地元の工場で要職にある父ダールソノは権威主義的で、毎朝母がつくる紅茶の甘さ加減に文句を言うことで自分の権威を示している。父はディの精神疾患の原因は母方の血筋にあると母を責める。母は父に逆らわず、また、姉の妊娠を「処女懐胎」だと説明する。そのような母のことをデウィは歯がゆくてならない。他方、父は娘ディの妊娠を、数か月前に近所で夜市が開かれたときに村の外の人間が家に忍び込んで妊娠させたのではないかと疑っている。

デウィは姉を妊娠させた犯人を突き止めようとする。犯人は仮面をかぶっていたらしい。視覚障害をもつギター弾きの物乞い、隣家に間借りする絵描きでよそからやってきた若者プリヤント、幼馴染でカウボーイハットをかぶるジョコなど、家のまわりには怪しい人々がいた。しだいにデウィはプリヤントに惹かれていくが、プリヤントは仮面の男に襲われる。やがて、デ

27) 劇中に示される壁のカレンダーから1998年8月頃と推測される。

28) ナン・アハナスがリリ・リザ、ミラ・レスマナ、リザル・マントファニと共作した『クルドサック』は、スハルト体制末期に停滞し、1998年政変後も制作本数が激減していたインドネシア映画界に新風を起こした。監督作に『囁く砂』(2000年)、『写真』(2007年)がある。

29) ジャカルタの場面では華人を対象にした暴動の傷跡があちこちに残っている様子が示される。デウィが会社から帰ろうとすると、華人の受付嬢はデウィに「そのまま帰ると危ない。華人に間違われる。ペールをかぶっていたほうがよい」と助言する。デウィの下宿の外壁には「プリブミ」(原住民、つまりここに住んでいるのは華人ではないという意味)と大書されている。

ウィが家を出てジャカルタに行ったのは父がデウィに欲情していることに母が気づき、デウィを父から引き離して守るためだったことがわかる。デウィは姉を妊娠させたのは父ではないかと疑い始める。また、デウィの家は母方の祖父が名士で、オランダ植民地時代に工場の原住民頭として勤めていた祖父の功績のために父は工場です仕事をしていたことがわかる。母は家に代々伝わるバティックの掛け布を大事にしており、それをいつもディにかけている。1つ1つの模様は物語が託されていると言い、寝たきりのディに物語を聞かせている。

やがて父ダルトノは工場で閑職に追いやられる。父はそのことを家族に言わず、毎日出勤を続け、母は父に仕え続ける。しかし、父が工場で閑職に追いやられたのも、その後も工場に通っているふりをしつづけられるのも、母が工場長に掛け合って実現させたいことがわかってくる。新聞にディの記事が掲載されたのも母の手配で、デウィを呼び寄せたのも母だった。

父は次第に権威を失っていく。ジョコは道端で会っても父に挨拶しない。家庭ではデウィが父に敬意を払わない。居場所を失ったダルトノは、ジャカルタ行きの列車が出る駅に向かって線路の上を1人で歩き、向かってくる列車にはねられて死亡する<sup>30)</sup>。

デウィ、母、ディは父の葬式が終わると家をたたみ、父が死んだのと同じ線路を歩いて駅に向かい、ジャカルタ行きの車中の人となる。

三人がいなくなった村ではジョコが仮面をもって歩いており、ジョココそがディを妊娠させ、プリヤントを襲った人物であることが示唆される。ジョコは仮面を池に落とし、その仮面を拾おうとして水中に沈んでいく。

ここには父権主義が崩壊する過程がシニカルに描かれている。父が母を長年抑圧していることや、デウィに欲情していることなどから、父権主義の罪と横暴さが描かれる。父にしたがう母もある意味で父権主義を支えている存在として描かれる。同時に、父権主義が機能しなくなっている状況も描かれている。父は娘の妊娠を防げず、妊娠の後も娘を守れない。家の外ではジョコから挨拶されない。

その父は、家庭内でも家庭の外でも権威を失い、工場での仕事も失い、自殺に至る。そのきっかけをつくったのは長年にわたって父の権威を支えてきた母

30) ダルトノの墓碑には1940年5月12日生まれ、1998年8月1日没とある。

だった。それはスハルト大統領が女房役だったウィラント国軍司令官やハルモコ国会議長・ゴルカル総裁に引導をわたされて辞任した過程と重なる。ここで終われば抑圧する父権主義に抵抗した女たちの物語となるところだが、物語はそこで終わらず、ディを妊娠させたのは実は父ではなく、家の外にいるジョコであることを明らかにする。しかも、そのことにデウィたちは気づいていない。

ジャカルタに女三人で向かったデウィたちにその先どのような人生があるのかは示されない。経済状況が厳しい中、ジャカルタでただちに明るく自由な未来があるとはとても思われぬ。さらに、本当の敵は父ではなかったかもしれないこと、そして、そのことに3人が気づかぬままエンディングを迎えていることは、1998年政変でスハルト体制が崩壊して父権主義を否定したことを手放しでは喜べない現実が2016年のインドネシアで切実なものとなっていることを感じさせる。

### 3. 魔物の登場——内戦の擬人化

#### 3.1. 災害被災地として描かれてきたアチェ

2017年のインドネシア映画祭は、劇場公開がわずか数日間だった作品に作品賞・脚本賞・主演男優賞を与えた。2017年5月に公開されたエミル・ヘラディ監督<sup>31)</sup>の『夜行バス』である<sup>32)</sup>。

紛争地サンパルへ向かう夜行バスの一夜を描く。内戦終結のためのメッセージを託された男がバスに乗り込んだことで、バスは政府軍と反乱軍の双方から狙われ、乗客全員の命が危険にさらされる。内戦終結を望まぬ第三の勢力の存在が明らかになるなかで、バスと乗客は無事目的地にたどりつけるのか、スリリングな展開が続く。夜行バスという限られた空間で、誰が

31) 監督作品にアジアフォーカス・福岡国際映画祭で上映された『サガルマータ』がある。文筆家をめざすシタと写真家をめざすキラナの物語。2人は親友どうしで、自分探しの旅に出る2人の女性のロード・ムービー仕立てになっている。ネパールのサガルマータ国立公園が舞台。実はキラナはシタと一緒にいったムラビ山登山で死亡しており、シタにとってサガルマータへの旅は自分のせいで親友を失ったことに決着をつけるための旅だった。

32) 2017年4月6日に劇場公開されたが、制作側の要望で1週間を待たずに公開が中止された。観客動員数は約2万人で、2017年インドネシア映画祭で作品賞にノミネートされた作品のなかで最小の動員数だった。インドネシア映画祭各賞受賞後、11月30日から2週間、ジャカルタのいくつかの劇場で受賞記念上映が行われた。リフヌによれば、CGを利用したいくつかの場面について技術的な問題があったという。また、プロデューサーのダリウスによれば配給上の問題があり、いくつかの場面の上映ができなかったという。

敵で誰が味方かわからないなかで危機に見舞われるサバイバルのものであるとともに、乗客たちの過去が明らかにされ、内戦が人々にもたらすさまざまな理不尽さがあらわにされていく。

主演のリフヌ・ウィカナ (Teuku Rifnu Wikana) が実際に体験した事件をもとに執筆した短編小説「命拾い」を原作としており、地名や固有名詞は変えられているが、1970年代から2005年まで続いたアチェ内戦についての物語であることは明らかである。

アチェでは、1998年政変でスハルト体制が崩壊すると内戦が激化した。アチェ独立を求める自由アチェ運動 (GAM) とインドネシア政府との紛争終結のための和平協議が国際社会の仲介を得ながら繰り返されたが、実ることはなく、2003年にインドネシア政府は戒厳令を敷き、アチェでは外部から閉ざされた状況下でインドネシア国軍による反乱軍の鎮圧作戦が行われていた。この状況を変えたのが2004年インド洋津波だった。紛争地から自然災害の被災地になることで、アチェには域外から支援の手が差し伸べられ、閉ざされていたアチェが外部世界に開かれ、そのことが結果として紛争の終結をもたらした [西 2014]。

自然災害の被災地となったことで、アチェにはインドネシア各地からボランティアが訪問するようになり、アチェの被災はインドネシア全体の被災として受け止められ、話題にされるようになった。このことは映画制作にも反映され、2004年以降、アチェの津波被災を扱う作品が増えていった<sup>33)</sup>。

『デリサのお祈り』(2011) は、インドネシアの若手人気作家テレ・リエによる同名の人気小説を原作とする映画で、津波被災から7周年を迎えた2011年12月に公開された。その後もテレビで毎年放映され、大きな反響を呼んだ。津波で母を失ったデリサが母の願いだった礼拝ができるようになり、それとともに母の遺品を見つけ、母の死を受け入れるまでが描かれている。

『クマラ』(2012) では、次第に視力を失っていく頑固な娘クマラと写真家ランギットがジャカルタからアチェに向かう船上<sup>34)</sup> で出会い、恋に落ちるが、視力をほとんど失ったクマラがランギットのもとを去り、それをよしとしないランギットがアルトゥルと名乗って言葉をしゃべれない風を装ってクマラに近づき、ク

マラとの交流を取り戻そうとする過程が描かれる。クマラはアチェ出身の娘で、津波で母を失ったイノンという少女が重要な役割を果たす。後半はバンダアチェの沖にあるウェー島のサバンが舞台となっている。

『武士道スピリット』(2014年) では、アチェで生まれ育ち、空手の名手である父と兄を2004年の津波で失った少年マディが空手を通じて自信を取り戻すまでを描く。バンダアチェでも撮影され、アチェの楽曲<sup>35)</sup> がBGMに使用されている。津波で妻子を失って失意とトラウマで空手をやめていたアズワル先生から特訓を受けたマディは、バリで開かれた国際空手選手権で勝利し、東京へ向かう<sup>36)</sup>。

このように、アチェを扱う映画は増えていったが、その多くは自然災害の被災と復興に焦点をあてるものだった。アチェを描いているにもかかわらず、アチェで30年にわたって続いた内戦が言及されないのは、内戦を語ることの困難ゆえだったといえる。内戦とは同じ社会に属する人々のあいだの紛争であり、人災である。人災である紛争について語るからには誰かしらの責任を問わざるをえない。それは、内戦終結後、かつて相争った勢力が平和裏に共存している社会の安寧を脅かしかねない。別の言い方をすれば、長らく内戦に苦しんでいたアチェを劇映画で扱うことが可能になったのは、アチェが津波という災害の被災地になったことで、敵味方を決めることなく災いを共有することが可能になったからであった。では、『夜行バス』はどのようにして内戦を描くことを可能にしたのか。

## 3.2. 実話をもとに作られた短編小説の映画化

### ——『夜行バス』(2017)

『夜行バス』が内戦を描くことをどのようにして可能にしたのかを考える前に、映画の原作となったリフヌ・ウィカナ<sup>37)</sup> の短編小説「命拾い」<sup>38)</sup> の内容を見てみよう。事件は2011年に北スマトラ州メダンからアチェ州バンダアチェに向かう夜行バスで起こった。当時リ

35) Kandeの楽曲。Kandeの歌手ラフリも出演している。

36) 東京でも撮影され、エンディング・テーマは五輪真弓の「心の友」。日本からは武田梨奈らが出演している。

37) 1980年北スマトラ州プマタンシアンタル生まれ。父はTeuku Syarifuddin、母はCut Nurasyah。男性の名前がTeuku、女性の名前がCutで始まるのはアチェの名家の出身者の名前の特徴である。なお、2017年12月にバンダアチェで上映会が開かれた際にリフヌは自身の出身地はアチェ州西南アチェ県のスソ (Susoh) だと答えている。

38) 原題はSelamat。当初 Lentera Timur のウェブサイトに掲載されたが、現在このサイトは閉鎖されている。http://hai.grid.id/Feature/Stuffs/Cerpen-Selamatに再録されており、本稿ではこのサイトに掲載されているものを使用した。

33) ニア・ディナタの『分かち合う愛』もそうした作品のひとつである。詳しくは [西 2014] を参照。

34) 設定ではアチェだが、実際にはジャカルタからアチェに直行する船便はなく、ジャカルタから北スマトラ州ブラワンに向かう船である。

フスはメダン工科大学の学生で、バンダアチェに住む家族の家に戻るために夜行バスに乗った。このときの経験をもとにバンダアチェやメダンといった実在の地名を架空の地名に変えて短編小説として発表されたのが「命拾い」である。

香料や金などの豊かな天然資源に恵まれ、かつて海上交易の中心だったものの、開発から取り残された地域サンバル〔アチェに相当、以下同じ〕はサンタニ島〔スマトラ島〕の端にある。サンバルの独立を求める反乱軍と政府軍との紛争が数十年にわたり続いている。ランパ〔メダン〕からサンバルに向かうバスは政府軍と反乱軍の検問を受けたのち、両者の銃撃戦に巻き込まれ、バスに反乱軍と政府軍の兵士一人ずつが取り残される。そのなかで、バスは反乱軍と政府軍のどちらとも異なる「正体不明組織」(Organisasi Tak Kenal; OTK)に襲われる。彼らは情勢を利用し、金のためならなんでもする勢力である。バスから降りた車掌はOTKに頭を撃たれて死ぬ。バスの車中では、乗客および反乱軍と政府軍の兵士が連携してOTKを制圧する。その際に乗客の少女が流れ弾に当たって死ぬ。また、反乱軍の兵士はOTK制圧後にバスを降りようとしたところを撃たれて死ぬ。小説は、反乱軍の兵士が国によって埋葬されたことと、政府軍の兵士が軍をやめたことを知らせるラジオ・ニュースで終わる。

小説はサンバル取材に出向くデファこと「私」の一人語りとなっている。名前のある登場人物は、隣席になったサンバルの女性インダのみである。インダの父は政府の役人(郡長)で、反乱軍からたびたび脅迫やたかりを受けている話を「私」にする。

映画では、バスに乗り合わせた乗客にさまざまな立場を与え、その背景を丁寧に描くことで、紛争が人々に与える痛みやその痛みを受け止めきれずに誰かを責めずにいられない状況を示し、紛争の理不尽さを示す。映画ではデファはユダに、インダはアンニサに名前が変えられている。

運転手のアマンは、かつてサンバルの鉱山会社に勤めており、待遇はよかったはずなのにやめて今はランパで長距離夜行バスの運転手をしている。サンバルにいる家族に会うため、武力衝突による入境禁止が解けて最初のサンバル行きバスの運転を志願した。運転席に家族の写真をはりつけている。

記者のユダは車中でいろいろな人にカメラを向けて話を聞こうとする。同じくレポーターだった妻の遺品のカメラをもってサンバルへ向かう。5年前、ユダ

と妻は取材時に武力衝突に出会い、妻は負傷者を助けようとしてユダの目の前で撃たれて死んだ。

女子医学生のアニサは車中でずっとエリック・シーガル<sup>39)</sup>の本『Doctors』を読んでいる。サンバルの病院で紛争犠牲者がたくさん運び込まれたと聞いてサンバルに戻る。公務員で誘拐された父を返してもらおうとして反乱軍にさらわれ、集団レイプされた。

老女ヌルは息子のフアドがサンバルで死んだため、その娘ライラを連れて墓参りに行く。フアドは内戦に加わるのを拒み、怒った仲間によって妻と一緒に家ごと焼かれて死んだ。実はフアドは生きており、スハと名乗ってサンバル独立軍を指揮していた。

盲目の男ルトゥフィ<sup>40)</sup>は、ときどきまるで目が見えているかのようにふるまう。酒を飲むがイスラム教の礼拝は欠かさない。出身の村は、男はみな内戦に駆り出され、自分を除いて女性ばかりになっていると自嘲する。ときどきサンバル語の詩を詠唱する。

パナマ帽の男ウマルはサンバルの街に近いLam Puteh村の出身で裕福だ。臆病者で、なんでも金で解決しようとする。反乱軍の検問の際には、途中で乗り込んできた政府軍の諜報員を教え、諜報員2人が殺される。自分の村に着くと村は丸焼けになっており、小さな男の子が一人生き残っているだけだった。

若いカップルのマラ(女性)とリファット(男性)はバスが発したランパの出身である。交際をマラの両親に認めてもらえず、駆け落ちをした。サンバルの鉱山会社アレカ鉱業(PT Areka Tambang)の求人広告を見てサンバルに行くことにした。

人道支援団体HiPeaceのスタッフであるイドゥルスは、バスでサンバルに向かった団体スタッフが行方不明になっており、その消息を尋ねてサンバルとランパの境界の検問所に来ており、サンバル行きのバスが来たのでそのバスに乗った。

車掌のバグドゥンは幼少期に道端の溝に落ちているところを運転手のアマンに拾われ、以後、命の恩人としてアマンを慕っている。

39) ユダヤ教ラビの息子。アメリカ人。2010年死去。作家で脚本家。1970年に小説『Love Story』が映画化されて各国で上映された。日本では『ある愛の詩』として知られる。

40) アチェ出身の詩人で俳優のアグス・ヌルアマル(Agus Nuramal)が演じている。アグスはアチェの近代芸能者ベ・エム・トの話芸を引継ぎ、現在、アグス・ベ・エム・トを名乗っている。ルトゥフィが読む詩はアグスが作詩した。なお、リフスはアグスにアチェ語以外の言語による作詩を依頼した(2018年1月23日、リフス・ウィカナへのインタビュー)。



### 3.3. 紛争の擬人化

以下では、上映された映画と脚本<sup>41)</sup>をもとに、『夜行バス』が紛争をどのように描いているのかを詳しくみていく。アンニサに興味を持ったユダがアンニサと会話を始めるシーンで、サンバルについて、ユダが「崖が多いな、地滑りで危ない」(rawan longsor)と言ってアンニサが「強盗も危ないわよ」(rawan rampok juga)とするやりとりがある。アチェが紛争時に「危険な地域」(daerah rawan)と呼ばれていたことを連想させる。

劇中で災いのもととして繰り返し言及されるのがアンテック・ダジャル (Antek Dajjal<sup>42)</sup>)という魔物である。

アンテック・ダジャルは「紛争が長期化すると生まれる。5年続けば現れる。世界大戦のときだって現れる。紛争を終わらせるために遣わされる。どの陣営の兵士だって食っちゃう。サンバルでは森の中に住んでいる」、「見たことはないが、人の姿をしていて、とても残酷らしい」<sup>43)</sup>と説明される。NGOのイドゥルスは、メンバーを乗せたバスの消息を検問所の軍人に尋ねたところ、誰もが「アンテック・ダジャルのせいだ」といって魔物のせいにしたという。ここには、紛争を擬人化する試みを見て取ることができる。イドゥルスは人を食い物にするのは人しかないと考え、軍人の言葉を信じず、そのことによって、物語の後半で責めるべき相手を見失い、苦しむことになる。

物語の中盤で、アンテック・ダジャルがバシルという男の姿で現れ、次のように語る。「和平が失敗するのは吾輩のせいだ」「政府軍に実地で訓練させているのだ」「サンバルの者どもはすぐに感情的になるからコントロールしやすい」「停戦したいと言い出した奴を殺せば紛争は続く」<sup>44)</sup>。

政府軍と反乱軍はそれぞれの論理を持ち、互いに言葉が通じる存在として描かれる。検問所で小競り合い

も起こるが、それは言葉のやり取りのなかでとりなされる。しかし、アンテック・ダジャルは言葉や理屈による交渉が成り立たない。強盗ならば金品を渡せばすむかもしれないが、紛争が続くことを求めるアンテック・ダジャルは金品を奪うだけでなく恐怖を与え、紛争の種を作り続ける。

紛争を望み、自らが紛争であるアンテック・ダジャルという魔物は紛争を擬人化したものである。自然災害は天災であって、その原因を特定の人に帰することができないのに対し、戦争や紛争は人災であり、その原因として責めるべき人が存在する。そのため、戦争や紛争は解決が難しい。紛争を擬人化することにより、紛争の原因を紛争当事者と別に存在するとすることで、紛争の責任を紛争当事者から切り離すという見方が可能になる。この考え方は紛争当事者の責任を棚上げにするものだという批判もありうるが、津波を経たアチェで紛争を人災から天災へと転換させて捉える見方に問題解決の可能性を見出したと見て、そこに希望を見出したい。

この映画では、人は紛争終結を望む存在として描かれる。停戦のための話し合いで、反乱軍の司令官アリフは独立(kedaulatan)よりも安寧(keselamatan)を優先すべきとして和平を望んだ。夜行バスはそのメッセージを反乱軍の新司令官スハに届ける使命を託されたという設定である。そのことを知っているのは、運転手のアマンだけである。無事にサンバルにたどりつきたい、紛争はもううんざりだという乗客の思いが、メッセージをサンバルのスハのもとに届けることになる。

映画のエンディングでは「紛争は犠牲者を選ばない」というメッセージが示される。『夜行バス』は、アチェ内戦の原因をアチェ独立派とインドネシア政府軍の政治的立場の違いに求めるかわりに、紛争を擬人化することで、アチェ独立派とインドネシア政府軍が同じ立場で協力ができる可能性を示した。このことと関連して重要だと思われるのは、夜行バスがたどりついたサンバルの街の情景が実際にはバンダアチェにあたると思われるが、バンダアチェでは街が破壊されるほどの戦闘が行われなかったにもかかわらず、映画では街が焼き尽くされた様子になっている。これは津波直後のバンダアチェの風景を彷彿させる。アチェは、津波被災で多くの犠牲者を出したことを契機に、主権(kedaulatan)をめぐる争いをやめ、安寧(keselamatan)を最重視し、結果として内戦終結に至っ

41) 第5版の脚本 [Rahabi Mandra 2015]。リフヌによれば、撮影現場では脚本の一部が改変された。実際に著者が2017年12月に劇場で見た『夜行バス』と [Rahabi Mandra 2015] では、会話や場面展開において相違点が認められる。

42) dajjalはアラビア語起源のインドネシア語で、世界の末期に現れる大きな食人鬼の恰好をした悪魔を意味し、antekはジャワ語起源のインドネシア語で、手先や部下などを意味するため、直訳すると「悪魔の手先」の意味になる。脚本では固有名詞として扱われ、劇中でも聞き慣れない魔物の名前として扱われているので、ここではカタカナで表記する。英語字幕ではSatan's minionの訳があてられた。

43) ウマルのセリフ [Rahabi Mandra 2015: 9]。

44) 脚本では、「面倒なのはサンバルの者ども。おまえ達の指導者はすぐに和平と言い出す」というセリフもある。



た。アチェの課題が人災から天災へと転換したことで内戦が終結したと重なるように、『夜行バス』は紛争を擬人化することで天災として描いて物語として成立させた。

同じ社会に属する人々が憎しみ合い殺し合う内戦は、どちらの陣営から描くかが常に問われる。内戦が終結した後も、内戦による犠牲について語ることは容易ではない。どちらかの陣営を責めることになりかねず、和平を崩しかねないからだ。『夜行バス』は、内戦を社会全体にとっての災いとして理解する解釈を示すことで、内戦について公の場で語る道を切り開いた。

他方で、本作品では、災いをどのように受け止めるか、そして、そのような災いをどのようにして防ぐことができるのかという問いへの回答は保留にされた。夜行バスはサンバルに到着し、平和へ向けたメッセージは反乱軍司令官の手に届けられた。他方で、内戦により身近な人を失い、あるいは自身の尊厳を奪われた乗客たちは、責めるべき相手がアンテック・ダジャルという魔物だが、現実の社会では内戦の原因は魔物ではなく人であり、自分たちの社会の内部の存在であり、そのことに言葉を失ったままである。

## 参考文献

- 川喜田敦子・西芳実(共編著) 2016『歴史としてのレジリエンス——戦争・独立・災害』京都大学学術出版会。
- 倉沢愛子 2016「インドネシア九・三〇事件と犠牲者50年の歩み」、川喜田敦子・西芳実編著『歴史としてのレジリエンス——戦争・独立・災害』京都大学学術出版会、pp.51-95。
- 西芳実 2008「インド洋津波はアチェに何をもたらすのか:「困り込み」を解くためのさまざまな繋がり方」小西正捷・弘末雅士・西芳実ほか『インド洋海域世界——人とモノの移動』、言叢社、pp.22-32。
- 西芳実 2013「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」『地域研究』13(2)、pp.176-200。
- 西芳実 2014『災害復興で内戦を乗り越える——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。
- 西芳実 2017「インドネシア映画に見る父子関係の乗り越え方」山本博之・篠崎香織編『混成アジア

映画研究2016』京都大学CIRASセンター、pp.19-29。

油井恵理子・西川亜紀 2017「ジャカルタ・アート系映画館最新事情」国際交流基金アジアセンター・アテネ・フランセ文化センター『カラフル!インドネシア2』pp.12-13。

Ika Natassa, Jenny Jusuf, Monty Tiwa, et al. eds. 2017. *Critical Eleven Screenplay*. Jakarta: Penerbit PT Gramedia.

Rahabi Mandra. 2015. *Night Bus: Conflict Doesn't Choose Its Victims*. (5<sup>th</sup> Draft).

Rifnu Wikana, Teuku. 2012. *Selamat*. Lentera Timur.

Tempo ed. 2013. *Wiji Thukul: Teka-Teki Orang Hilang*. Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia.

## 映画

凡例: 邦題 ①原題、②英題、③監督、④製作年、⑤製作国、⑥使用言語、⑦日本での公開。

『開口8度』①Bukaan 8、②8th Opening、③アング・ドゥイマス・サソソコ (Angga Dwimas Sasongko)、④2017年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、⑦未公開

『カリファの決断』①②Khalifah、③ヌルマン・ハキム (Nurman Hakim)、④2011年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、④イスラーム映画祭2015

『クマラ』①②Keumala、③アンディ・プルン (Andhy Pulung)、④2012年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、アチェ語、④未公開

『クルドサク』①Kuldesak (行きどまり)、②Cul-desac、③ミラ・レスマナ (Mira Lesmana)、ナン・アハナス (Nan T Achnas)、リリ・リザ (Riri Riza)、リザル・マントファニ (Rizal Mantovani)、④1997年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、⑦2015年アジアフォーカス福岡国際映画祭

『サガルマータ』①②Sagarmatha、③エミル・ヘラディ (Emil Heradi)、④2013年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、⑦2015年アジアフォーカス福岡国際映画祭

『囁く砂』①Pasir Berbisik、②Whispering Sands、③ナン・アハナス (Nan T Achnas)、④2000年、⑤インドネシア・日本、⑥インドネシア語、⑦2001年アジア・フィルム・フェスティバル

『写真』①②The Photograph、③ナン・アハナス (Nan T Achnas)、④2007年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、⑦未公開

- 『ソロの孤独』①Istilahatlah Kata-Kata(休め、言葉たち)、②Solo, Solitude、③ヨセプ・アンギ・ヌン(Yosep Anggi Noen)、④2016年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、⑦未公開
- 『他者の言葉の物語』①Ziarah(巡礼)、②Tales of the Otherwords、③バグス・ウィラティ・ブルバ・ヌガラ(Bagus Wirati Purba Negara)、④2016年、⑤インドネシア、⑥ジャワ語、インドネシア語、⑦2017年東京国際映画祭
- 『立ち上がれ!』①Bangkit!、②Get Up!、③ラコ・プリヤント(Rako Prijanto)、④2016年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、④未公開
- 『天国への長い道』①Makna di balik Tragedi(悲劇の裏にある意味)、②Long Road to Heaven、③エニソン・シナロ(Enison Sinaro)、④2006年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、マレーシア語、英語、④未公開
- 『デリサのお祈り』①Hafalan Shalat Delisa、②Delisa、③ソニ・ガオカサク(Soni Gaokasak)、④2011年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、④未公開
- 『妊娠検査薬』①②Test Pack: You are My Baby、③モンティ・ティワ(Monty Tiwa)、④2012年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、⑦未公開
- 『武士道スピリット』①Sang Pemberani(勇者)、②DOJO Kun: Karate Kid from Tsunami Spirit (Bushido Spirit)、③アグン・デワ(Agung Dewa)、アリヤンドラ(Alyandra)、リュケン・ライサ(Ryuken Raissa)、④2014年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、アチェ語、④2015年大阪アジア映画祭
- 『プラハからの手紙』①Surat Dari Praha、②Letters from Pargue、③アンガ・ドゥイマス・サソング(Angga Dwimas Sasongko)、④2016年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、チェコ語、英語、⑦2016年アジアフォーカス福岡国際映画祭
- 『ベンとジョディ〜珈琲哲学 第二章〜』①Filosofi Kopi the Movie 2: Ben & Jody、②Coffee Philosophy 2 the Movie: Ben & Jody、③アンガ・ドゥイマス・サソング(Angga Dwimas Sasongko)、④2017年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、⑦2017年アジアフォーカス福岡国際映画祭
- 『窓』①②The Window、③ヌルマン・ハキム(Nurman Hakim)、④2016年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、⑦未公開
- 『魔の11分』①②Critical Eleven、③モンティ・ティワ(Monty Tiwa)、ロベルト・ロニ(Robert Ronny)、④2017年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語・英語、⑦未公開
- 『三つの祈り 三つの愛』①3 Doa 3 Cinta、②Pesantren: 3 Wishes 3 Loves、③ヌルマン・ハキム(Nurman Hakim)、③2008年、④インドネシア、⑤インドネシア語、⑥未公開
- 『夜行バス』①②Night Bus、③エミル・ヘラディ(Emil Heradi)、④2017年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、デリ・マレー語(サンバル語として)、バタック語(ランバ語として)、④未公開
- 『分かち合う愛』①Berbagi Suami(夫を分かち合う)、②Love for Share、③ニア・ディナタ(Nia Dhinata)、④2006年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、⑦2006年東京国際映画祭、2007年アジアクィア映画祭

# 聖母と人魚

## フィリピン映画におけるゲイ・カップル表象

山本 博之

2016年の東京国際映画祭でフィリピン映画の『ダイ・ビューティフル』(2016年)が上映され、コンペティション部門の最優秀男優賞(パオロ・バステロス)および観客賞を受賞した。フィリピンは一般に性的マイノリティが社会に受け入れられていると語られ、その根拠の1つとして映画に性的マイノリティがよく登場することが挙げられることも多い。『ダイ・ビューティフル』の高い評判は、フィリピンの社会と映画に対するそのような認識をさらに裏付けるものとなるだろう。日本で貧困・犯罪・暴力に偏って紹介されがちなフィリピン映画の多様さと豊かさを伝えるという意味で、性的マイノリティを主題とするフィリピン映画の評判が高まることは大いに歓迎すべきである。そのことを確認した上で、フィリピン映画における性的マイノリティの描かれ方がいかに多様で、どのような表現が試みられているかについても目を向けてみたい。

マニラのゲイ・シーンを描いて伝説の映画と呼ばれる作品に『マッチョダンサー』(1988年)がある。ただし、これは主人公である若い男性の肉体美で観客の関心を引く側面が大きく、ゲイ男性が幸福な日常生活を送ることに主眼が置かれていない。2000年代に入ると、デジタル技術の普及に助けられてインディペンデント映画でも性的マイノリティを扱う作品が増えていった。フィリピンのインディペンデント映画最大の映画祭であるシネマラヤ映画祭の第1回映画祭で上映された『マキシモは花ざかり』(2005年)は、女性の格好と仕草をする12歳の少年が主役である。

フィリピン映画で描かれるゲイ男性は、肉体美で観客の関心を引くタイプか、「男の体に女の心」のタイプかのいずれかであることが多い。とりわけ商業映画でその傾向が強く、外見や仕草で他の多くの男性と容易に見分けられないような(以下、「男性らしい」)男性どうしのゲイ・カップルが描かれることは少なく、あったとしても、2人がそれぞれ別の道を歩んだり死別したりして、ゲイ・カップルにとってハッピーエンドで

終わるものは皆無と言ってよい。

このような状況で、2016年に劇場公開された『第三者』(2016年)は、フィリピンの劇場映画ではじめて男性らしい男性どうしのゲイ・カップルがハッピーエンドを迎えた作品として話題になった。

本稿では、フィリピン映画の性的マイノリティの描き方にどのような試みが見られるかを考えるための素材として、『第三者』を中心に、商業映画における男性らしい男性どうしのゲイ・カップルについて考えてみたい<sup>1)</sup>。

### 1. 商業映画におけるゲイ・カップル

フィリピンの商業映画でゲイが主要な役で登場するようになるのは1990年代後半以降のことである<sup>2)</sup>。大手の映画制作会社による劇場公開作品で男性らしい男性どうしのゲイ・カップルが物語で重要な位置を占めているものに『やわらかな心』と『イン・マイ・ライフ』がある。

#### 1.1. 祝福されない——『やわらかな心』(1998年)

『やわらかな心』では、同僚がゲイだと知らずに誘惑して妊娠した女性がゲイ・カップルの家に押しかけて3人の暮らしが始まる。あらずじは以下の通り。

大家族で弟たちや妹たちをほぼ1人の稼ぎで養わなければならないアニーは、電話オペレーターとして勤める広告代理店の社内パーティーで正社員のロンを酔わせて一夜の関係を結ぶ。妊娠したアニーから結婚を迫られると、ロンは恋人がいるからと断る。ロンはゲイで、レストランのオーナーシェフのニックと一

1) 2010年代にフィリピンの国産映画の興行収入を塗り替えてきたウェン・デラマス監督とヴァイス・ガンダ主演のコンビによるゲイ・コメディ映画は別稿[山本2018]で検討したために本稿では扱わない。「LGBT」、「バクラ」、「ホモセクシュアル」などの表現については[山本2018]を参照されたい。

2) 台湾の『ウェディング・バンケット』(1993年)がフィリピンで紹介されたとき、成人男性どうしが恋人として抱き合う場面は観客から敬遠されていたという。

緒に暮らしていた。アニーは赤ちゃんの責任を取ってほしいと強く求める。アニーが妊娠したとだけ知らされたアニーの両親は喜び、アニーをロンたちの家に送り届ける。ロンとニックは赤ちゃんが生まれたら養子にするつもりでアニーを家に住まわせることにする。

ロンの父親はゲイ嫌いでゲイを見つけては除隊させていた元軍人。ロンたちの家を訪ねてくる。ロンは父に自分がゲイだと告白できず、父の前ではアニーと恋人どうしのようにふるまう。ロンの父は孫ができたことと喜ぶがニックは不機嫌になる。アニーが男の子を出産するとロンは赤ちゃんの世話に多く時間を割くようになり、ニックの不満はさらに募る。そんなニックをアニーが慰め、2人は和解する。ニックの提案でアニーは恋人を探す。恋人候補のエンリコはアニーたちの関係を理解し、結婚したら4人で子育てすることに同意する。

会社ではアニーとロンが結婚すると聞いて祝福ムードだったが、アニーの同僚が事情を知り、ロンはゲイだと会社で噂になる。噂が事実ならロンは会社をクビになるか、少なくとも今後の昇進はないと直属の上司に言われるが、ロンは社内パーティーで噂は本当だと公表する。同僚たちは拍手で歓迎し、社長は、世の中には本当の自分を隠して望まない相手と結婚して偽りの人生を送らなければならない人もいるのに君は立派だと言ひ、ロンを昇進させる。アニーはエンリコと結婚し、ロンとニックと一緒に暮らす。

『やわらかな心』では、ゲイ男性が女性的な外見やふるまいをすることなく男性どうしでつきあっている。ロンとニックは別離することなく、ゲイ・カップルにとってハッピーエンドで終わる。2人は結婚しないが、別のゲイ・カップルが浜辺で神父立会いのもと結婚の儀式を挙げて友人たちに祝福されている場面があり、ゲイ・カップルにも結婚の道はある。また、ロンとニックの2人だけの子どもということではないが、アニーとエンリコと一緒に暮らすことでロンとニックは自分たちの子どもを育てることができる。

このようにゲイ・カップルがハッピーエンドを迎えている点で『やわらかな心』は特筆される作品だが、他方で、作品全体を通じて社会がゲイに対して否定的である様子が繰り返し描かれている。元軍人の父親はゲイを毛嫌っている。会社の上司はゲイだと昇進させないし解雇するかもしれないと言う。アニーと一緒に食事した知人男性は、通りかかったゲイ男性を見て悪態をつき、以前トイレでゲイを見つけたとき

に叩きのめして顔を便器に突っ込んでやったと得意げに話す<sup>3)</sup>。

家族や親しい人はロンたちがゲイだと知ると善意または寛大な心で対応しようとするが、その結果、ロンたちはゲイは何らかの原因で生じた異常事態または病気で回復または治療が可能だという扱いを受ける。アニーは、幼い頃に母親か他の女性との関係でトラウマがあって女性を避けているだけで、心の底では真の男性なのではないかと尋ねる。ロンの父は息子がゲイだと知って戸惑い、もっと早く相談してくれればちゃんと治療できたのと言う。

ロンとニックのキスをはじめて見たアニーは卒倒する。空腹で倒れたのかと尋ねられ、男どうしでキスするのを見て倒れたのだと答えている。ロンとニックを演じた2人の役者はこの場面を演じるためにかなりの覚悟を必要としたそうで、キスシーンの撮影の前に2人でボトル1本分のワインを飲んだという。酔った勢いで撮影に臨んだのが事実であるかと別に、演技であっても男どうしでキスしたのは正気ではなかったのだと言ひ訳しなければならなかった当時の様子を物語っている。

ニックの設定上の国籍や経歴ははっきりしないが、英語をアメリカ風に話していることはアメリカでの生活経験があることを示唆しており、フィリピン社会で眉を顰められる行為の理由を外国に帰するという余地を残している。

『やわらかな心』は、男性らしい男性どうしのゲイ・カップルが離別しないという意味でハッピーエンドを迎えているが、ごく一部の理解者を除き、ロンとニックの生き方は肯定的に受け止められないまま物語が幕を閉じている。

## 1.2. 外国での暮らし

### —『イン・マイ・ライフ』(2009年)

『イン・マイ・ライフ』は、ゲイのカップルとその1人の母との関係の物語で、頑固で世話焼きの母が息子を自分の思い通りにしようとして息子の恋人と対立する。あらすじは以下の通り。

図書館担当で頑固な教師シャーリーは別れた夫の名義の家に住んでいた。元夫から家を売りたいから退居してほしいと求められ、娘2人も家を売ること賛成したため、自分の居場所がないと感じてニューヨークに住む一人息子のマークを訪ねる。マークは2年前か

3)ゲイに対するこの対応に関して[山本 2018]も参照されたい。

ら男性の恋人ノエルと同居していた。シャリーはマークが高校時代からゲイだと知っていたが、そのことをよく思っていなかった。マークはアメリカ国籍を持つシャリーに対し、ノエルと偽装結婚してノエルがアメリカの永住権を取るのを手伝ってほしいと頼むが、シャリーは拒絶する。

マークに癌が見つかって手術する。手術前にシャリーに病氣と手術のことがうまく伝えられず、シャリーは自分に隠して手術をしたとノエルを責める。マークの手術は成功するが、交通事故で死ぬ。ノエルはマークの遺志に従ってマークを献体しようとするが、遺体をそのままフィリピンに連れ帰って埋葬したいと言うシャリーと対立する。母親は息子のことを全て知って決める権利があると主張するシャリーに対し、ノエルは母親だからといって全てを知っているとは限らないと反論し、殴り合いのけんかになる。最後にシャリーが折れ、マークの遺体を献体して散骨し、シャリーはノエルと入籍する。

『イン・マイ・ライフ』の物語の主題は母親が自分の子どもの生き方を管理しようとする中で、ゲイ性は物語の主題ではないものの、ゲイ・カップルが物語の中心に据えられている。この作品でゲイ男性は男性らしい外見やふるまいをしたまま恋人どうしとしてつきあっている<sup>4)</sup>。

母親のシャリーは息子がゲイであることをあまり喜ばしく思っていないが、高校時代からマークがゲイであることを知っていて拒絶していたわけではない。息子がゲイであることをシャリーが喜ばしく思わないのは息子にパートナーがいて自分の言うことを聞かないと思うため、ゲイであることが嫌悪されているわけではない。

しかし物語を一歩引いて見るならば、最終的にマークは作中で死んでおり、マークとノエルの関係はハッピーエンドになっていない。男性どうしのキスシーンがあることも、舞台がアメリカなのでフィリピンとは価値観が異なる社会での出来事として許容されると見ることもできる。

4) ヴァイス・ガンダがノエルたちの友人の役で登場し、女性らしい仕草をするゲイの役割を担っている。

## 2. 涙も別れもない非ハッピーエンド ——『なぜいい男にはみんな男の恋人がいるの?』 (2016年)

2016年にはゲイを主役にする映画がいくつか話題になった<sup>5)</sup>。その筆頭は冒頭でも触れた『ダイ・ビューティフル』である。このほかに、『ダイ・ビューティフル』が東京国際映画祭で上映された数日前、『ダイ・ビューティフル』のジュン・ロブレス・ラナ監督と主演のパオロ・バレストロス(トリシャ役)が組んだ『なぜいい男にはみんな男の恋人がいるの?』がフィリピンの劇場で公開された。

この作品でパオロ・バレストロスが演じたのはゲイであることを隠しているウェディングプランナーのベンジである。密かに恋心を寄せ続けてきた幼馴染のジェゴと久しぶりに再会すると、ジェゴはベンジに婚約者のフィオナを紹介し、2か月後の結婚式を企画してほしいと依頼する。ベンジはゲイだと知られないように職場のカイリに恋人のふりをしてもらい、カイリと2人でジェゴたちの結婚式を企画する。カイリは最初につきあったベンジ以来、つきあってきた男はみな後でゲイだとわかり、自分は隠れゲイのカモフラージュ役としての価値しないと嘆いていた。カイリはジェゴのちょっとした仕草に隠れゲイである可能性を嗅ぎ取り、それが本当なら自分がジェゴと結ばれる可能性があるかと期待するベンジからジェゴのことを探るように頼まれる。仕事で忙しく海外を飛びまわっていて結婚式の打ち合わせを休みがちなフィオナの代役としてカイリがジェゴと結婚式の準備を進めていくうちに、カイリとジェゴはそれぞれ自分が相手に好意を抱いていることに気づく。

ジェゴを演じたデニス・トリロは『愛シテ、イマス。1941』(2004年)や『夫の恋人』(2013年、テレビドラマ)の出演を通じてゲイを演じる役者として知られており、カイリだけでなく観客もジェゴがゲイではないかと疑いながら物語の展開を見守ることで、男性らしい仕草と女性らしい仕草の境界の融解が試みられている<sup>6)</sup>。

5) 2016年にはテレビ放送でもゲイが主役のドラマが放映された。『君に会うまで』は、自分がゲイであることを隠しているアリが、親友のバスティとアイリスが恋人どうしになったことを知り、親友との関係と自分の恋心の間で揺れ動く。なお、ゲイが主役のテレビドラマで最初のものは『夫の恋人』だと言われている。

6) 厳格な元軍人であるジェゴの父親と異性装の自由人であるジェゴのおじ(おば)を同じ役者に演じさせていることも同様の演出上の工夫である。

ただし、フィリピン映画史上でセリフに最も多く「バクラ」(ゲイ)という単語が出てくる映画だと言われることに示されるように、『なぜいい男にはみんな男の恋人がいるの?』はコメディ映画である。劇中に多数登場するゲイたちはいずれもコメディ映画の「文法」に従って描かれる。それは、女性らしい仕草を強調する描き方であり、ゲイどうしで結ばれることはあっても(それは笑いの対象である)、男性らしい男性と結ばれることはないという描き方である。

物語の最後でカイリとジェゴが結ばれ、ベンジは別のゲイ男性と結ばれる。伴侶を得たベンジの幸せそうな姿で物語が幕を閉じるが、想いを寄せる相手と結ばれなかったし、その相手が異性愛者として女性と結ばれたということは、『なぜいい男にはみんな男の恋人がいるの?』は、たとえ涙も別れもなくとも物語上はゲイにとってのハッピーエンドではない。

### 3. ゲイ・カップルのハッピーエンド ——『第三者』(2016年)

『第三者』は、女性らしい外見やふるまいをしない男性どうしのゲイ・カップルの間に妊娠した女性が入ってくる物語で、基本的な設定は『やわらかな心』と重なる部分がある。ただし『やわらかな心』から一步踏み込み、商業映画ではじめてコメディでないゲイ・カップルのハッピーエンドの物語とした。以下にあらすじをやや詳しく紹介する。

幼い頃に自分を残して外国に行ってしまった母に捨てられたアンディは、それほど裕福でない大家族の叔母の家で育った。大学の1年先輩で恋人のマックスは富裕な家庭に育ち、大学ではいつもアンディを助けてくれる。マックスは大学卒業の日、父親に言われて医者になるためにアメリカに留学することになったとアンディに告げ、遠距離恋愛はいやだというアンディはマックスと別れる。

アンディは大学を卒業すると叔母の家を出て部屋を借り、イベント企画の仕事につく。収入は安定せず、家賃を払えず部屋を追い出されるが、叔母の家には間借り人が入っていて戻れない。久しぶりに帰国したマックスと再会すると、アメリカの大学で知り合ったクリスチャンを恋人だと紹介される。私と付き合っていたときから本当はゲイだったのかと怒るアンディに対し、マックスは自分もよくわからないと答える。

アンディは友人を頼ってオーストラリアに移住し

ようと思い、渡航費用を得るためにイベントを企画するが、恋人のイニゴが売り上げを持ったまま別の女性とカナダに逃げてしまい、全財産を失い、仕事もクビになる。しかもアンディはイニゴとの間の赤ちゃんを身籠っていた。

別れたままの母親から何度か電話がかかってくるが、アンディは出ようとしない。住む家も生活費もない状態で出産して育てるのは無理だと思い、マックスの家を訪ねて墮胎できないか相談する。整形外科医のマックスも小児科医のクリスチャンも墮胎はできないと断るが、クリスチャンはアンディが出産した後で自分たちが引き取って育てたいと言う。

クリスチャンは、クリスチャンとマックスが住む家の空き部屋にアンディが寝泊まりすること、食費を含む生活費は全てクリスチャンが負担すること、出産して赤ちゃんを渡したらオーストラリアに行く渡航費用もビザ代もクリスチャンが出すことをアンディに提案する。子どもを育てたいと強く思っていたクリスチャンは養子をとろうとマックスに持ちかけていたが、マックスは見も知らない人の子を育てるのは気が進まないからと消極的な態度をとっていた。アンディは元恋人だから見も知らない人の子ではないというのがクリスチャンの言い分だった。

マックスは養子のことを完全に受け入れたわけではないが、クリスチャンとアンディは合意し、3人の共同生活が始まる。クリスチャンは母体と赤ちゃんのために何を食べるべきで何を食べてはならないかをアンディに細かく指示する。1つ屋根の下で暮らしているうちに元恋人どうしのアンディとマックスの距離が近づいていき、クリスチャンの不満そうな顔が増えていく。

クリスチャンはマックスとの関係を自分のペースで進めていこうとするが、マックスはいろいろなことへの心の準備が伴わない。自分がゲイで男の恋人と一緒に暮らしていることを両親に言えずにいる。覚悟を決めて両親に話そうと思い、家族で会食する場で話そうとしたところ、隣のテーブルで男どうしがいちゃついているのを見た父親が気色悪いと吐き捨てるように言ったのを聞き、マックスは自分がゲイだという言葉を呑み込み、同席したアンディのお腹に自分との子がいると言ってしまふ。学生時代からアンディのことを知っていた両親はマックスが父親になる決心がついたと喜び、マックスはその場の雰囲気吞まれて否定しないままになる。

マックスがお礼にアンディを夕食に誘い、そのお返

しにアンディが軽食に誘う。アンディの手持ちのお金で払えるのは学生時代によく食べていた路上で売られている串焼きだった。2人で串焼きを食べて家に帰ると、帰りが遅い2人を心配したクリスチャンが待っており、健康な赤ちゃんを産むためには路上で売っているような非衛生的なものを食べてはいけないと激しく怒る。

ある日、アンディとマックスが家にいるときにふとしたきっかけで2人がキスしてしまい、出張を1日早く切り上げて帰宅したクリスチャンに見られてしまう。クリスチャンは怒り、アンディは家を出ていく。クリスチャンは両親に自分との関係を話すこともアンディとの関係を清算することも自分で決断して行動するようにとマックスに求めるが、マックスの態度は煮え切らない。

行く場所がなくなったアンディは叔母たちから教えられていた母の家を訪ねる。アンディは幼い自分を置いて家を出て行った母への恨みを露にし、みんなには母は外国に出嫁ぎに行ったと言ってきたけれど本心では母は売春婦だと思っていたという厳しい言葉をぶつける。母は、経済的に貧しい状況で妊娠がわかり、どうしても自分には育てられないので墮胎しようかと考えたけれどそれもできず、やむを得ず叔母に預けることにしたと説明する。自分と同じ境遇だったことに気づいたアンディは母が過去にしたことを受け入れる。

クリスチャンは自分のペースでものごとを進めすぎたと反省する。マックスは覚悟を決め、両親に自分がゲイだと告白する。父は激怒して話し合いの場から出て行くが、母は息子の選択を受け入れ、父は経験したことがないことに直面して動揺しているだけなので冷静になる時間をあげるとマックスに頼む。

アンディが出産を迎え、病院に駆けつけたマックスとクリスチャンは2人とも父親だと言って出産に立ち会う。出産後、アンディは母親の支援で自分の店を開き、子どもと一緒に暮らす。マックスの父は息子とクリスチャンの生活を受け入れる。

## むすび——聖母と人魚

コメディ映画の「文法」に従うならば、アンディはマックスと結婚して2人で赤ちゃんを育て、クリスチャンは別のゲイ男性と結ばれるという結末になったかもしれない。しかし『第三者』では、アンディは独身のまま子育てし、マックスとクリスチャンのカップ

ルはマックスの父親から家族として受け入れられる。男性らしい男性どうしのゲイ・カップルのハッピーエンドが商業映画として制作・公開されたのは特筆されるべきことである。

また、構成が似ている『やわらかな心』と比べると、同じような場面でありながら細かいところで描き方が異なる箇所がいくつもある。出産に立ち会うために駆けつけた2人の男性に看護師が「父親はどっちなの?」と尋ねると、『やわらかな心』でも『第三者』でも2人とも手を挙げるが、『やわらかな心』ではニックが手を下げてロンだけが父親だということになって看護師が納得するのに対し、『第三者』では2人が父親であることが受け入れられて話が進む。また、どちらの作品でも家で一方が相手のために料理するが、『やわらかな心』ではニックは料理を本業としているので家での料理もその延長として語られるのに対し、『第三者』ではクリスチャンは料理が本業ではなく、パートナーのために料理している様子が描かれる。『やわらかな心』でロンとニックがキスしたり抱き合ったりと親密にしているのはアニーが家から出ていきたくなるように芝居しているという言い訳がされるが、『第三者』でマックスとクリスチャンが親密にしているのは自分たちの気持ちに従っているため以外の事情は付け加えられない。

ただし、『第三者』の制作・公開によってゲイ・カップルのハッピーエンドがフィリピンの観客や社会に受け入れられたとは限らない。この作品には男どうしが恋人であることが周囲に受け入れられない様子も描かれている。同じ病院に勤務し、廊下を歩くと女性の看護師や患者が見とれてしまうほどのマックスとクリスチャンは、はじめのうち職場で互いに同僚としてふるまい、恋人どうしである様子は見せないが、後に自分たちの関係を公然にして病院の廊下を2人で手を繋いで歩くと、同僚や患者は奇妙なものを見たという顔をする。

男性どうしが親密にしている様子を見て居心地が悪くなるのは登場人物だけでなかった。出張で家を数日留守にするクリスチャンとそれを見送るマックスが別れのキスをする場面では、劇場の観客から気色悪いといわんばかりの悲鳴が上がったという。不特定多数の目に触れる状況でこのシーンはカットされ、2人は顔を寄せ合うが唇を重ねない<sup>7)</sup>。

『ダイ・ビューティフル』と比べて興行収入が低かつ

7) 例えばフィリピン航空の機内上映。クリスチャンとマックスが2人とも上半身裸になってベッドでじゃれあっている場面もカットされた。



たことから、フィリピンの観客は男性らしい男性どうしの恋愛や性愛を見ると居心地が悪くなり、『第三者』の試みはまだ十分な実を結ぶに至らなかったと考えるべきだろう。このような作品が制作された背景については今後の研究を待つとして、ここでは最後に制作者たちが『第三者』に込めた思いを考えてみたい。

アンディが間に入ってきたためにマックスとクリスチャンの関係が悪くなり、アンディが出て行ったことをきっかけに2人は口論になる。美術ギャラリーのような壁にたくさん絵画が飾られている場所で、クリスチャンとマックスは間に壁を挟んで向き合って口論する。2人の間の壁に飾られているのは、クリスチャンに面した側に聖母マリア、マックスに面した側に人魚の絵で、2枚の絵がちょうど裏表になるように飾られている。

自分たちだけで妊娠・出産ができないゲイ・カップルが処女懐胎で身籠った聖母マリアに憧れを抱くことは容易に理解できる。『やわらかな心』でも、ニックは子どもの頃に演劇に関心があり、何を演じたいか尋ねられて聖母マリアと答えている。しかし男の体で生まれた人が聖母マリアになるのは難しく、ゲイ男性はむしろ人魚に近いかもしれない。人魚は陸の世界と海の世界、あるいは人間の世界と魚の世界の両方で生きられることに加えて、上半身が人間で下半身が魚であるため、男女を区別する身体的特徴として最もわかりやすい部分の区別がつかない。そしてクリスチャンたちが人魚であるならば、妊娠しているが赤ちゃんの父は存在しないに等しいアンディは聖母マリアと重なる。聖母マリアになりたくても現実に自分たちは人魚なのだ気付いたクリスチャンは、アンディと手を結ぶことでそれぞれの願いがかなえられると理解したのではないだろうか。

### 参考文献

山本博之 2018 「フィリピンのゲイ・コメディ映画に投影された家族のかたち：ウェン・デラマス監督の『美女と親友』を中心に」 福岡まどか・福岡正太編著『東南アジアのポピュラーカルチャー——アイデンティティ・国家・グローバル化』スタイルノート。(刊行予定)

### 映画

凡例：邦題 ①原題、②英題、③監督、④制作年、⑤制作国、⑥主な出演者、⑦日本での公開、⑧その他。

『愛シテ、イマス。1941』①Aishite Imasu 1941: Mahal Kita、③ジョエル・ラマンガン(Joel Lamangan)、④2004年、⑤フィリピン、⑥Judy Ann Santos (Inya役)、Raymart Santiago (Edilberto役)、Dennis Trillo (Ignacio役)、⑦2005年東京国際映画祭。

『イン・マイ・ライフ』①②In My Life、③オリビア・ラマサン (Olivia Lamasan)、④2009年、⑤フィリピン、⑥Wilma Santos (Shirly役)、Luis Manzano (Mark役)、John Lloyd Cruz (Noel役)。

『ウェディング・バンケット』①囍宴、②The Wedding Banquet、③アン・リー (Ang Lee)、④1993年、⑤台湾・アメリカ、⑦劇場公開。

『第三者』①②The Third Party、③ジェイソン・ポール・ラクサマナ (Jason Paul Laxamana)、④2016年、⑤フィリピン、⑥Angel Locsin (Andi役)、Sam Milby (Max役)、Zanjoe Marudo (Christian役)。

『ダイ・ビューティフル』①②Die Beautiful、③ジュン・ロブレス・ラナ (Jun Robles Lana)、④2016年、⑤フィリピン、⑥Paolo Ballesteros (Trisha役)、Christian Bables (Barbs役)、Joel Torre (Trishaの父親役)、⑦2016年東京国際映画祭。

『なぜいい男にはみんな男の恋人がいるの?』①Bakit Lahat ng Gwapo May Boyfriend、②Why Does Every Handsome Guy Have a Boyfriend?、③ジュン・ロブレス・ラナ (Jun Robles Lana)、④2016年、⑤フィリピン、⑥Anne Curtis (Kylie役)、Dennis Trillo (Diego役)、Paolo Ballesteros (Benj役)。

『マキシモは花ざかり』①Ang Pagdadalaga ni Maximo Oliveros、②The Blossoming of Maximo Oliveros、③アウレウス・ソリト (Auracus Solito)、④2005年、⑤フィリピン、⑥Nathan Lopez (Maximo役)、JR Valentin (Victor役)、Ping Medina (Bogs役)、⑦2006年東京フィルムフェクス。

『マッチョダンサー』①②Macho Dancer、③リノ・ブロッカ (Lino Brocka)、④1988年、⑤フィリピン、⑥Daniel Fernando (Noel役)、Allan Paule (Pol役)、Jaclyn Jose (Bambi役)。

『やわらかな心』①Pusong Mamon、②Soft Hearts、③ジョエル・ラマンガン (Joel Lamangan)、④1998年、⑤フィリピン、⑥Lorna Tolentino (Annie役)、Eric Quizon (Nick役)、Albert Martinez (Ron役)、⑧原題 (マモンの心) のマモンとはフィリピンのスポンジ菓子。



## テレビドラマ

---

凡例：邦題 ①原題、②英題、③監督、④放映期間、⑤放映局、⑥エピソード数、⑦制作国、⑧主な出演者、⑨日本での公開、⑩その他。

『夫の恋人』①②My Husband's Lover、③ドミニク・ザパタ(Dominic Zapata)、④2013年6月10日～10月18日、⑤GMA、⑥94話、⑦フィリピン、⑧Carla Abellana(Lally役)、Tom Rodriguez(Vincent役)、Dennis Trillo(Eric役)。

『君に会うまで』①②Till I Met You、③アントワネット・ハダオネ(Antoinette Jadaone)、④2016年8月29日～2017年1月20日、⑤ABS-CBN、⑥105話、⑦フィリピン、⑧James Reid(Basti役)、Nadine Lustre(Iris役)、JC Santos(Ali役)。



# ラオスにおける12人姉妹 男山・女山として語り継がれる物語

橋本 彩

## はじめに

ラオスにおいては、映画産業が過去においても現在においても隣国タイやカンボジアと比べると未発達なためか、12人姉妹の話は隣国と同様によく知られた物語であるものの、映像作品として制作されたものは存在しない。12人姉妹に限らず、民話は主に口承伝承として人々の間で語り継がれてきた。民話が絵本などの紙媒体もしくは映像メディアを介さずに、主に口承伝承で受け継がれてきた背景には、多民族国家であるラオスでは各民族の家族間言語が異なることも重要な要素であるが、その一方でラオス国内の識字率やテレビの普及率も深く関係しているように思われる。公益財団法人ユネスコ・アジア文化センター(ACCU)が2008年に発表したデータによれば、ラオスの1970年の15歳以上の識字率は39.4%と報告されている。識字率の推移を表にした図1ならびに2015年のラオス統計局による「性別・年齢による識字率」の図2を参照すると、近年の若年層の識字率は高い割合を示しているものの、歴史的にみると、文字媒体を介した物語の伝承は有効な手段ではなかったと言える。ラオス語の出版物も少なく、本を読む習慣も定着しているといい難いラオスでは、2016年よりヴィエンチャンにあるラオス国立大学にてブックフェスティバル(ラオス語では「脳のごちそう」フェスティバル)が開催され、読書を推奨する動きも出ている(図3)。

また、世界銀行が2009年に発表したラオスに関するデータに基づけば、2000年と2007年ともに、テレビセットを所有する家族は全体の30%である[World Bank 2009: 234]。そのため、映像を受信する環境が国内全体でみれば乏しく、映像が民話の伝承に役立つ環境でもなかったと言える。近年は都心部から離れた地域においてもパラボアンテナを設置してテレビ番組を視聴する家族も増えているようであるが、都心部・農村地域にかかわらず視聴者が楽しんでいるのは、多くの場合、ラオス国内の放送ではなく隣国タイのテレ

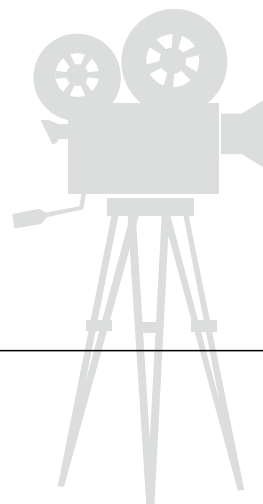


図1 Adult literacy rate (% ages 15 and older)

1970年	1995年	2000年	2005年	2015年
39.4	60.3	69.6	72.7	79.9

出典: 1970年はACCU(<http://www.accu.or.jp/litdbase/stats/overview/ov03.htm>, 2017年12月4日閲覧)。1995年以降はUNDPのHuman Development Data(1900-2015), Education/Adult literacy rate (<http://www.hdr.undp.org/en/data>, 2017年12月4日閲覧)。2015年ラオス統計局「Results of Population and Housing Census 2015」(p.62)によると識字率は84.7%となっている。

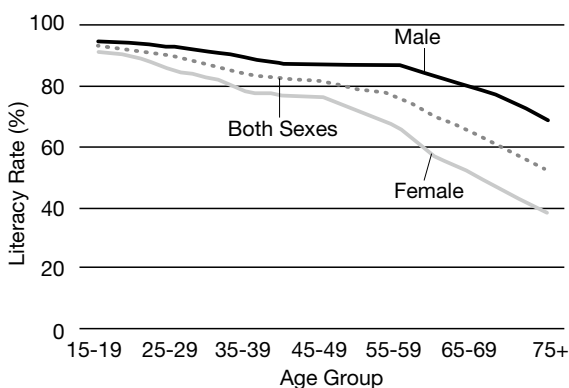


図2 性別・年齢による識字率

グラフ出典: Lao Statistics Bureau, Ministry of Planning and Investment. 2015. Results of Population and Housing Census 2015. p.63

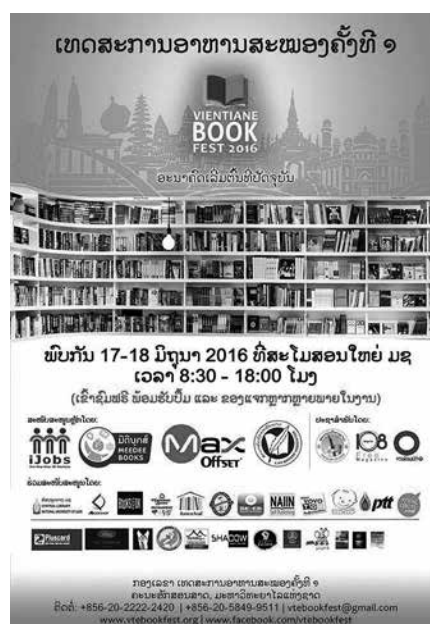


図3 2016年ブックフェスティバル

び番組であることが一般的なようだ。

こうした環境の中、12人姉妹の物語は「プータオ・プーナーン」(ラオス語でプーは山を意味し、タオは男性の、ナーンは女性の敬称を示す)すなわち「男山・女山」という名のもと、北部ルアンパバーン地域の民話として実在する場所と関連させながら人々の間で伝承されてきた。

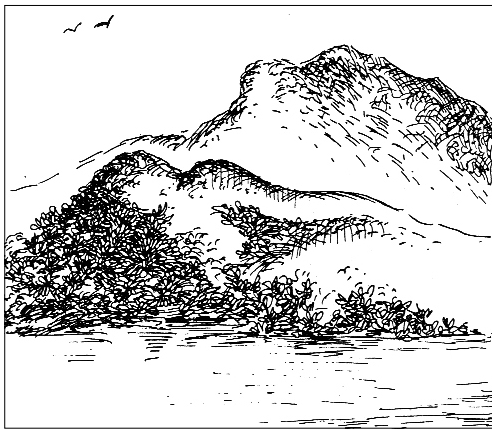
## 1. 北部ルアンパバーン地域の民話『男山、女山』

ルアンパバーンは、14世紀半ばにファエグム王によって建国されたラオ族最初の統一王朝ランサーン王国の古都である。1995年には街全体がユネスコの世界遺産に登録された。そのルアンパバーンの中心地はメコン川とその支流であるカーン川に囲まれており、1975年まで王が暮らしていた王宮が街の中心に位置している。12人姉妹にもっとも関連の深いスポットであり、ルアンパバーン出身者であれば殆どの人が知っている男山(プータオ)と女山(プーナーン)は、まさにこの王宮の真裏を流れるメコン川を挟んだ

対面に位置する。

おもしろいもので、人々の認識の中の男山と女山の位置は微妙にずれている。特に若者たちの中で理解されている男山と女山の位置は、絵本の挿絵から推察する山とは異なっている。前述の通り、ラオスには12人姉妹にまつわる映像作品がないため、口承で物語が伝えられる過程で、人々は自分のイメージに近い実在の山を物語に出てくる山になぞらえて記憶していき、その結果、位置的に大きな齟齬はないものの、微妙なズレを生み出していったものと思われる。

なぜそれが「ズレ」なのかを知る手掛かりは、12人姉妹に関する本に描かれた挿絵や写真、そして唯一存在する『プータオ・プーナーン』の絵本にある。管見の限り、対象となる男山と女山の絵が描かれているのは、以下に示す『Treasures of Lao Literature』(2000年)の中の挿絵と絵本『プータオ・プーナーン』(2010年)の中の最終ページに書かれた絵のみである。山の形状の多少の誤差はあったとしても、両者は共通して重なり合う山を男山、女山としていることが分かる。そして、分かりにくいながらも、決定的な写真によって証



『Treasures of Lao Literature』p.32



絵本『プータオ・プーナーン』p.28



『ルアンパバーンの伝説・年代記』男山(p.13)



『ルアンパバーンの伝説・年代記』女山(p.16)



図4 実際の男山(プッタセーン)と女山(カンヒー)

写真:難波美芸氏提供



図5 若者が認識している男山(プッタセーン)と女山(カンヒー)

写真:難波美芸氏提供

明してくれているのが『ルアンパバーンの伝説・年代記』に掲載されている男山と女山である[国立社会科学研究所, 歴史研究所 2013:13,16]。よって、これらを元に実在する山を見れば、図4の重なり合う山が男山(山となった男:プッタセーン)であり、女山(山となった女:カンヒー)であることが分かる。

一方、ルアンパバーンで聞き取りを行うと、特に若い人々は、別の山を指して「あれが男山であれが女山だ」と紹介してくれるケースが目立った。その山の位置関係は図5のようになる。多くの場合、男山にはさして関心が払われないものの、女山に関しては図5のように「女性の胸の膨らみがこの位置で、頭がこの位置だからこれが女山だ」と、重なり合う山が女山である根拠を説明してくれる。確かに言われてみれば、まさに女性が仰向けに眠っている形そのものに見えるが、結びつきの強い二人が重なり合うように亡くなり、その後山となったという物語の展開からすれば、若者が教えてくれた男山・女山では少々位置が離れており、二人の間柄に睦まじさは感じられない。しかしながら、物語との整合性よりも、生々しく女性の身体

的特徴を感じさせるその山の存在こそが、「男山、女山」の伝承を語らしめ、人々に継承されてきた理由にも思われる。

物語の整合性からすれば、もう一つおもしろい点がある。物語の結末として、先に亡くなったのは女性であるカンヒーで、その後、その妻の亡骸を見て嘆き悲しみ、足元に覆いかぶさるように亡くなるのが男性のプッタセーンである。そのため、物語の筋を受ければ、男山と女山の位置関係は女山が男山よりも前に出ていることになる(図6を参照)。しかしながら、実際に語られる山の位置関係は逆になっている。文字化された12人姉妹の物語の中には、「プッタセーンはカンヒーの足元に覆いかぶさるように息絶え、二人の亡骸はそのまま山となった」と書かれているものもあるが、図7の高校1年生用『文学』の教科書に掲載されている「プータオ・プーナーン」<sup>1)</sup>および前述の絵本では、「プッタセーンが亡くなった時、プッタセーンの頭はカンヒーの足に覆いかぶさっていた。天界にいるイン

1) この話は1960年の中学校教科書(読解)から抜粋したとの注釈有り(p.28)。

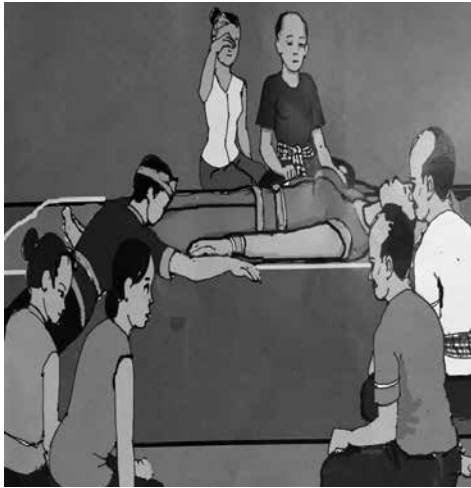


図6 カンヒーの足元に覆いかぶさるプッタセーン  
絵本『プータオ・ブーナーン』p.27



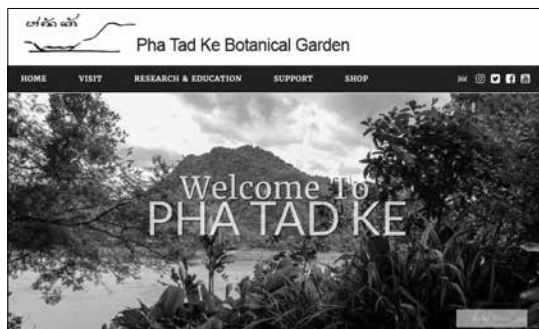
図7 高校1年『文学』教科書

ドラ神はこれを見て、将来、女性が男性をあまりにも押さえ込むのはよくないと考え、下界に降り、プッタセーンの遺体の位置をカンヒーの位置と逆にした。」という文章が加えられている。この最後に追加された文章の中に、ラオス人の信仰心ならびにラオスにおける男女間の関係性を垣間見ることができる。

## 2. 12人姉妹と関係づけられている 男山、女山以外の場所

### 2.1. パー・タツ・ケー(切り立った崖)

プッタセーンが女夜叉の国へ行く前に隠者と出会った場所。



現在は植物園(2016年11月オープン Pha Tad Keのwebsiteより)



写真中央の山がパー・タツ・ケーと呼ばれている場所以降、出典が示されていない写真は筆者撮影(2017年5月)



パー・タツ・ケーの山腹



隠者が手紙を書き換える場面(絵本p.16)



ハート・マークナーオ



挿絵『Lao Legends』  
(挿絵ASMUSSEN, Fleur Brofos.p.49)



ワット・ノーン・サケオ

## 2.2. ハート・マークナーオ(ライムの中州)

プッタセーンがカンヒーを振り切って逃げる際に投げた魔法のライムの種が育った場所。

地元民によれば、かつては中洲が出ていたが、現在は水位が年中高いため中洲が出ることはないと言う。しかしながら、ハート・マークナーオと言えば具体的に「ここ」と認識しており、メコン川から川岸を見た時のパバートタイ寺を目印としている。『Lao Legends』の挿絵にレモンが描かれているのは、マークナーオがレモンの意味を持つからであるが、ラオスでマークナーオはライムを指す。

確かに認識している地元民はおらず、2017年5月にルアンパバーンの情報文化・観光局で聞いてみたものの、場所は分からないとのことだった。教科書には「かつては様々な果物が育ち多種多様な美しい花が咲く庭園だったと言われている」との記述があり、カンヒーがプッタセーンに様々な魔法の実を紹介した庭とも考えられている。地元の女性の一人は、ワット・ノーン・サケオ(輝く池のある寺)が12人姉妹の物語に関連する場所だと教えてくれたことから、物語の中の庭のイメージとこの場所のイメージが重なって、一部の人々に語り継がれているのかもしれない。

## 2.3. スワン・テーン(天の庭)もしくはスワン・ウティヤーン・ナーン・カンヒー(カンヒーの庭)

現在のルアンパバーン地域の軍事キャンプとの記述が前述の教科書には書かれているが、この場所を明

## 2.4. 関係箇所の全体像

男山、女山とこれら3箇所を地図におとしてみると、物語の筋に沿った配置になっていることがわかる。



関係箇所の全体像  
google 3D mapをもとに筆者加工



### 3. 12人姉妹との関連

#### —ルアンパバーンの新年祭りに登場する女夜叉

ラオスの新年は毎年4月13日～15日とされ、各地の寺院では人々が仏像に水をかけ、その年の幸運を祈り、新年を迎える。ラオスの中でも古都ルアンパバーンの新年祭りは一番盛大に祝われ、1週間ほど祭りが続く。祭りの中日には、その年の美人コンテストで選ばれた女性たちが主役となるナーン・サン・カーンと呼ばれるパレードが街の中心で2日に亘って行われるのだが、そのパレードに毎年、女夜叉(ナーン・ニャック)の扮装をした女性が二人参加している(図8)。新年祭りを統括している情報文化・観光局の担当者によれば、彼女たちの参加は個人の意思によるもので、局が彼女たちに参列の依頼をしているわけではないと言う。それでも毎年同じ女夜叉の格好で参加する彼女たちは、地元民にとっても、新年祭りに参加するために観光でルアンパバーンを訪れるラオス人たちの間でも有名な存在であるらしく、2014年に出版された『ルアンパバーンの鮮やかな文化』の中の新年祭りの写真を集めたページには彼女たちの写真が掲載されている[2014:16]。その女夜叉の扮装を見てみると、隣国タイの12人姉妹のテレビアニメに登場する女夜叉の影響を受けているように見える。ラオスの絵本で描かれる図9や図10の女夜叉がラオス人の女夜叉のイメージだとすれば、図11に登場するタイの女夜叉の方が彼女たちの扮装により近い。

#### 4. 人形劇というメディア

ルアンパバーンには「イーポック」と呼ばれる人形劇がある。この人形劇は、約180年前にルアンパバーンに住むある男性によって創られたと言われており、その男性の娘の名がポックであったため、ポックの父さんの人形劇と呼ばれるようになり、次第に人形劇そのものがイーポックと呼ばれるようになったと言う[Ouvrard 2016: 21]。1975年までイーポックはルアンパバーン王の庇護のもと継承されてきたが、国家体制が変わると継承するのが難しくなり、1990年代初頭に現ラオス政府が伝統の復興政策を立ち上げるまで、ルアンパバーンの人形劇はだいぶ衰退してしまった。しかしながら、新たな世代を取り込んで活動を始めたイーポック劇団は、2008年よりラオスに伝わる有名な叙事詩や民話などを題材とした作品の上演を



図8 ルアンパバーンの新年祭りに登場する女夜叉に扮した女性2人



図9 絵本『プー・タオ・プー・ナン』の女夜叉(p.3)



図10 絵本『タオ・チェッハイ』の女夜叉(p.19)



図11 タイのアニメの中の女夜叉

website: การ์ตูน นางลิบสอง - พระรถ เมรี ตอนที่ 16  
(タイのテレビアニメ「12人姉妹—ブラロット・メーリー」第16話)

始めている。2015年にはヴィエンチャンを拠点に活動するオブジェクトシアターのカオニャオ劇団と共同で、ルアンパバーンの新年祭りに深く関連する民話「カビンラポムと7人の娘」を題材に舞台を行った(図12)。その後も2017年に同じくラオスの民話「シートン・マノラー」を題材とした舞台を行っている(図13)。

最初に述べたように、ラオス国内において文学や民話を扱った映像作品はほとんど存在していないものの、人形劇や舞台作品としては、ラオスに古くから伝



図12



図13

わる伝説や民話、叙事詩などが演じられ、文字や言葉だけではなく、イメージを共有するメディアとして重要な役割を担っていると言える。現在のイーボック劇団のディレクターを努めるチャンペン・シンペット (Chanpheng Singphet) さんに「ルアンパバーンに関連の深い男山、女山の作品は作らないのですか?」と尋ねてみたところ、「作りたいけれども、少なくとも12体は人形を作らなければならないし、登場人物が多いから労力的にも予算的にも大変なのよ」とおっしゃっていた。近い将来、もしかしたらラオスで初の人形劇「12人姉妹」が演じられるかもしれない。

### 5. ラオス全国に普及している物語「12人姉妹」

ここまでルアンパバーンと12人姉妹の物語の結びつきを見てきたが、そもそもこの物語はルアンパバーン地域でしか語り継がれてきていない物語なのかというと、そうではないことが12人姉妹の物語が書かれた貝葉文書(パイランとも呼ばれる: 貝葉は椰子の葉)の存在によって確認することができる。ラオスの伝統的文学を理解する手がかりとして重要な貝葉文書は、多くの場合、寺に保管されており、フランス植民地時代からフランス人やラオス人による調査が行われてきた。第二次インドシナ戦争や1975年の王政から社会主義政権への転換期には貝葉文書の調査や保存活動は停滞したが、1980年代中頃より文学作品の重要性が見直され、再び全国に散在する貝葉文書の調査・保存を目的としたプロジェクトがトヨタ財団(1988-1994)やドイツ外務省(1992-2004)の援助によって開始された。そして、2007年に再びドイツの援助によりラオス貝葉文書デジタル図書館プロジェクトが始まり、これまでの成果を土台に、貝葉文書を所有している800以上の寺院から約86,000テキストがデー

タとして保存された。そのうち約12,000の貝葉文書はマイクロフィルム化され、2009年よりインターネットで自由に検索できるよう、ラオス貝葉文書デジタル図書館(Digital Library of Lao Manuscripts <http://www.laomanuscripts.net/en/index>)にて公開されている。

このデジタル図書館を利用してキーワード検索すると、「男山、女山(プータオ、プーナーン)」では1件も該当がなかったものの、「12人姉妹(ナーン・シップソーン)」では31件の貝葉文書が該当し、その保管地域が図14のように表示される。詳しい地域の内訳は以下の通りである。

- ヴィエンチャン特別市 9件
  - ルアンパバーン県、サワンナケート県 各7件
  - チャンパーサック県、カムワン県、ボケーオ県 各2件
  - サイニャブリー県、ルアンナムター県 各1件
- 各該当データには主題と副題のタイトル表記もあるが、12人姉妹で該当したデータ内の主題と副題は以下の通りであった。
- 主題: プッタセーン、副題: 12人姉妹 25件
  - 主題: 12人姉妹、副題: プッタセーン 6件

すなわち、文学の教科書内や絵本のタイトルとして使われる「男山、女山」は、貝葉文書が書き記された時代には使われていなかった可能性も考えられる。31件中、作成された年代が判明している貝葉文書で最も古いものはサワンナケート県の1879年、次いでルアンパバーン県の1890年、サイニャブリー県の1897年と続く。1879年から1889年にかけてインドシナ地域を調査したフランス人オーギュスト・パヴィもラオスに12人姉妹の物語が存在することを記録していることからしても、物語自体は古くからラオスに継承されていたものと考えられる。しかし、「男山、女山」というルアンパバーン地域の民話として12人姉妹



地図14 「12人姉妹」をラオス貝葉文書デジタル図書館で検索した結果

の話が全国的に定着したのは、推測の域は出ないものの、教科書などを通じた学校教育を通して後年育まれていったものと考えられる。

## 6. 南部版「男山、女山」

### —— タオ・バーチアンとナーン・マローンの物語

「男山、女山」の物語と言えば、必ずルアンパバーン地域の民話を指すのかといえば、そうではない。ラオス南部チャムパーサク県チャムパーサク郡の都市パクセー近郊出身の人に「男山、女山の物語を知っている？」と尋ねると、12人姉妹とは全く別の悲恋物語「タオ・バーチアンとナーン・マローン」の話がされることもある。それは、パクセーにも図15のようにメコン川を挟んで男山、女山とされる山があり、その山と共に「タオ・バーチアンとナーン・マローン」の伝承が継承されているからである。

物語の内容は12人姉妹と同じく最後に男女が死んでしまう悲恋物語だが、12人姉妹は親孝行の話である一方、南部の男山女山は親不孝の物語となっている。物語の詳細は資料2に譲るが、要点をまとめると、主人公であるナーン・マローンが親の勧めで結婚相手タオ・バーチアンとは別の男性タオ・パーサクと恋仲になり、親を捨てて駆け落ちしたため、それに怒った父親が二人に死の呪いをかけ、二人は別々に死んでし

まう。そして、ナーン・マローンと結婚する予定だったタオ・バーチアンもナーン・マローンの死を嘆き悲しみ死んでしまうという物語である。

物語の登場人物の関係図は以下の図16の通りである。実際には、この物語においてナーン・マローンもタオ・バーチアンも山になったという話にはなっていないのだが、話の中で語られる地名が南部に実在する場所であることに加え、「山になった」という現象が物語の中にいくつか埋め込まれているため、いつしかそれがタオ・バーチアン=男山、ナーン・マローン=女山と



図15 パクセーの男山女山  
3Dmap写真：岩月祐二氏提供

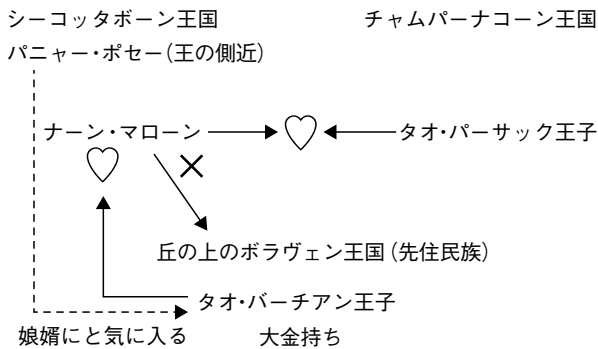


図16 タオ・バーチアンとナーン・マローン物語の登場人物関係図

なって語り継がれていったものと思われる。

しかしながら、不思議なのは、そもそも思い合っていない二人が山となり、川を隔てて向かい合っている点である。しかも物語の中では、思い合っていたナーン・マローンとタオ・パーサクはカンボジア国境近くにある滝もしくは川で死んでいる。それにもかかわらず、ナーン・マローンはおそらく親元と想定されているパクセーの地で山となり、どちらかと言えば嫌っていたタオ・バーチアンの山と対で男山女山として語られる。基本的に親孝行が尊ばれ、親不孝は最大の罪と考えられているラオスでは、親を裏切ると死してなお罪深きものとして罰せられ続けるという教訓的意味合いをこの男山と女山は示しているのではないだろうか。「タオ・バーチアンとナーン・マローン」によく似た話がルアンパバーン地域にも伝わっているが、その話である「クン・ルーとナーン・ウア」でも、親の意向を無視して自ら命を絶ったナーン・ウアとその死を嘆き悲しんで同じく死を選んだ恋人のクン・ルーが、死してなおメコン川を挟んで兩岸に離れ離れに眠っているとされる。やはりここにも、ラオスにおいての親不孝は決してハッピーエンドにならないという教訓が含まれているように思えるのである。

## 7. むすびにかえて

物語は複雑な要素がさまざまに絡み合い成立しているものだが、ラオスの物語で興味深いのは、人々の生活に根付いた仏教思想もさることながら、ラオ族と先住民族<sup>2)</sup>との関係性にあるように思う。6で紹介した「タオ・バーチアンとナーン・マローン」や「クン・ルー

2)現在のラオスには、ラオ族よりも後にラオスの地に移住してきた少数民族もいるが、歴史的にラオスの王室儀礼に登場する少数民族は、多くの場合ラオ族よりも先にラオスの地にいた先住民族であることから、ここでは先住民族とする。

とナーン・ウア」には、両物語ともに丘の上の王国に住む先住民族が描かれている。物語の展開においては、どちらもラオ族とおぼしき女性に結婚を拒絶され、逃げられる立場に置かれるものの、いずれも金持ちという設定であることは、何かしらラオ族と先住民族の実際の、もしくは歴史的な関係性を暗示しているように思える。一方、本稿の中心となる物語「12人姉妹」には具体的に先住民族として描かれる登場人物はいないものの、自分たちとは異なる地域に住む異質なものとして描かれる女夜叉の存在は、捉えようによってはラオ族にとっての異民族と読み替えることが可能なかもしれない。12人姉妹で描かれる女夜叉は最終的に退治される存在ではあるが、12人姉妹が森に捨てられた時には、理由はどうあれ彼女たちを助ける存在でもある。そして、その娘は12人姉妹の末娘の息子の妻となり、夫に尽くす存在でもある。ラオ族にとっての異民族は、隣接した土地に住む異質な存在でありつつも、必然的に混じり合い、時に敵対し、時に協力し合う複雑な関係を互いに築いてきたことが物語の中に反映されているように思える。具体的な読み解きにまでは至らなかったが、実際の土地と関係のある物語から歴史的な民族間の関係性を読み解く手掛かりは得られたように思う。

## 参考文献

- Lao Statistics Bureau, Ministry of Planning and Investment. 2015. "Results of Population and Housing Census 2015".
- 根岸範子、前田初江 1994 『ラオスの民話』黒潮社。
- Ouvrard, Hélène. 2016. "Performing Arts in Laos". Paris: Pha Tad Ke Botanical Garden.
- Pavie, Auguste. 1898. "Mission Pavie Indo-chine 1879-1893: Études Diverses 1 Recherches sur La Littérature du Cambodge, du Laos et du Siam". Paris.
- Somsanouk, Mixay. 2004. "Treasures of Lao Literature volume 2". Vientiane: LJA Publications.
- . 2013. "Lao Legends". Bangkok: White Lotus Press.
- World Bank. 2009. "Information and Communications for Development 2009: Extending Reach and Increasing Impact".

ກະຊວງສຶກສາທິການ ສະຖາບັນຄົ້ນຄວ້າ  
ວິທະຍາສາດການສຶກສາແຫ່ງຊາດ., 1998(2005).  
“ແບບຮຽນວັນນະຄະດີ ຊັ້ນມັດທະຍົມປີທີສີ່”. [教  
育省・国立教育科学研究所編纂., 1998(2005).  
『高校1年生用 文学教科書』].

ສະຖາບັນວິທະຍາສາດສັງຄົມແຫ່ງຊາດ,  
ສະຖາບັນ 2013. “ຕໍານານ-ພົງສາວະດານ  
ເມືອງຫຼວງພະບາງ”., ວຽງຈັນ. [国立社会科学  
研究所, 歴史研究所., 2013., 『ルアンパバーンの  
伝説・年代記』].

ເພັງແສງຄຳ, ປົວໄລ., ສີກຸນນະວົງ, ກັນຫາ., 2010.  
“ພູທ້າວພູນາງ”., ວຽງຈັນ. [ベンセーンカム,  
ブアライ編., シークンナヴォン, カンハー絵.,  
2010., 『プータオ・プーナーン』].

ເພັງແສງຄຳ, ປົວໄລ., ສະຫວັນໄຊ., 2010. “ທ້າວ  
ເຈັດໄທ”., ວຽງຈັນ [ベンセーンカム, ブアライ編.,  
サワンサイ絵., 2010., 『タオ・チェッハイ』].

ວິລະຈິດ, ຄຳພັນ., 1996. ‘ນິທານທ້າວພູດທະເສນ ແລະ  
ນາງກັງຮີ-ນິທານພື້ນເມືອງWວງພະບາງ’, ສະຖາບັນ  
ຄົ້ນຄວ້າວັດທະນະທຳ; ກະຊວງຖະແຫຼງ  
ຂ່າວ ແລະ ວັດທະນະທຳ., “ວິທະຍາສານ  
ມໍລະດົກ ລ້າງຊ້າງ ປີທີ1 ສະບັບທີ2 ມີຕູນາ-  
ທັນວາ 1996”., ວຽງຈັນ., 90-100. [ウイラチッ  
ト, カムパン., 1996., 「タオ・プッタセーンと  
ナーン・カンヒーの物語:ルアンパバーン民話」.,  
情報文化省文化研究所., 『ラーンサーン・ヘリ  
テージ・ジャーナル vol.2 6月-12月 1996年』.  
pp.90-100.].

ນັກຂຽນເມືອງມໍລະດົກໂລກ., 2014., “ສີສັນ  
ວັດທະນະທຳຂອງຊາວຫຼວງພະບາງ”., ວຽງຈັນ. [世  
界遺産都市作家., 2014., 『ルアンパバーンの鮮  
やかな文化』].

Digital Library of Lao Manuscript <http://www.laomanuscripts.net/en/index> (2016年8月14  
日閲覧)。

Pha Tad Ke Botanical Garden <https://www.pha-tad-ke.com/> (2017年12月9日閲覧)。



# 12人姉妹の物語 タオ・プッタセーン

## 男山、女山の伝説

訳：橋本 彩 出典：Mixay, SOMSANOUK. 2000. "Treasures of Lao literature" Vientiane: Vientiane Times Publications, pp.33-41.

世界遺産の街ルアンパバーンからメコン川を渡ったところに、女性の頭と男性の頭が折り重なって横たわったような輪郭を描く2つの山がある。その2つの山は男山と女山と呼ばれ、それにまつわる伝説がある。

むかしむかし、インタバターという国があり、そこに貧しい木こりとその妻が住んでいた。彼らは森の木を切り、どうにか暮らしていた。毎日家族が食べていくには、木を切ったお金だけでは到底足りなかった。夫婦には12人の美しい娘たちがいたが、十分な食事を与えることもできなかった。

十分な食事を与えられなかったので、娘たちは日増しに痩せていった。木こりの夫婦は日増しに木を切る体力がなくなり、食べ物を買うにも困るようになった。

ある日、木こりの夫婦は重い心持ちながら、娘たちを捨て、彼女たちの運命を天に任せる決心をした。木こりの夫婦はきつとどこかのお金持ちに娘たちは拾われ、今までよりも10倍は良い暮らしが出来るだろうとお互いに慰め合った。貧しい木こりの夫婦は気持ちを固め、娘たちを深い森の奥へと連れて行き、置き去りにした。

12人姉妹の末娘にナン・ラーという頭の良い娘がいた。ナン・ラーは姉たちを率いて帰り道を探しながら、木の実や野生の果実を姉たちに教え、飢えをしのいでいた。

娘たちはさまよい歩いているうちに、人間の肉を何よりも好んで食べる恐ろしい人喰い女鬼であるスタラーの住むワイニャラツパティという国に足を踏み入れていた。奇跡的にスタラーは、いつも遊び相手を欲しがっている一人娘のナン・カンヒーの遊び相手として、12人の美しい姉妹を食べずに生かしておくことにした。しかしながら、スタラーは娘たちがもっと美味しそうに大きくふくら育ったら、1人ずつ

つ食べるつもりでいた。

危険を感じた12人姉妹はどうか逃げ出したが、激怒したスタラーは至るところを探して回った。12人姉妹は、苦境に立たされている娘たちを気の毒に思った雄牛の王であるパニャ・グアに助けられ、彼の大きな口の中へ隠れた。もう安全なことが分かると、雄牛の王は娘たちを逃してあげた。12人姉妹は自分たちの家へ戻る道を探し続けたが、家ではなくパールツアセーン王の領地に辿り着いた。王はすでにうっとりするほど美しい娘たちに成長していた12人姉妹を見た瞬間にその美しさの虜となり、荘厳な式を執り行い、12人姉妹全員と結婚した。

その話を聞きつけたスタラーは激怒し、12人姉妹に復讐すべく絶世の美女に姿を変え、パールツアセーン王国へと向かった。彼女の魅惑的な美しさにパールツアセーン王は惑わされ、スタラーの企みにあつという間にはまってしまった。王は彼女と結婚し、スタラーの巧みな誘惑によって彼女を第一王妃とした。

12人姉妹に対する復讐の第二段階として、スタラーは薬でも医者でも治すことのできない難病に罹ったふりをし、本当はスタラーと共犯関係にある霊媒師を宮廷に呼ぶよう王に願い出た。宮廷に呼ばれた霊媒師は、トランスに入ったふりをして不思議な呪文のようなものをつぶやきながら、第一王妃の病気を治すためには、12人姉妹の王妃たちから目をくり抜き、あらゆる方角の精霊に同時に捧げ、そして、12人の王妃たちを永久に王国から追放する必要があると述べた。

完全にスタラーの魔術にかかっていた王は霊媒師の指示に従い、12人の王妃たちから目玉をくり抜き、追放するように命令した。

スタラーは12組の目玉を娘であるナン・カン

ビーに送り、ワイニャラッパティで大切に保管するよう命じた。

12人姉妹は追放された時、全員すでに身ごもっていた。姉妹たちは人間があえて危険を冒してまで来ないような深い森の深い洞窟に逃げ込んだ後、順々に子どもを生んだ。しかし、子どもを育てる方法はなく、彼女たち自身が生き延びるために生まれてきた赤ん坊を次から次へと食べざるをえなかった。末娘のナン・ラーは自分の子どもを食べることができず、密かに自分の子どもを助けることにした。幸運にも、不思議な運命のいたずらで、ナン・ラーは片目しかくり抜かれなかったため、彼女は片目で見ることができた。彼女は子どもを隠し、「赤ん坊は寝ている間に死んでしまったため、肉が腐って食べられなくなってしまった」と姉たちに嘘をついた。そしてナン・ラーは姉たちに見つからないように、子どもが泣いたり、音を立てたりしないように気をつけながら育てた。

12人姉妹はどうやって食べていけばよいかかわらなかった。すると、近くの森に住む野生の雄鶏が彼女たちを気の毒に思い、毎日田んぼと洞窟の間を何往復もして、彼女たちが生きながらえるだけの米粒をくちばしで運んでくれた。

ナン・ラーの子はハンサムでたくましい、とても賢い子に育った。彼はナン・ラーの姉たちに気づかれないう、近くの村へ行き、同じぐらいの歳の男の子たちと遊ぶように母から言われていたため、ほとんどの時間を近くの村で過ごしていた。ナン・ラーの子は、村の男の子たちが飼っている雄鶏たちとの闘鶏に勝ち続けていたため、人気者になっていった。

ある日、彼はチェスの試合(マーク・レー)に参加するため町へ出かけていった。彼はチェスにも秀でていたため、若者だろうと年寄りだろうと、彼に挑戦するものは全て負けてしまった。彼のチェスチャンピオンとしての名声は広く知れ渡り、パールッタセン王の耳にまで届いた。王は若いチェスチャンピオンを宮廷に招き、宮廷のチェス王者達と試合するのを観戦した。

王は若者の腕前と堂々とした態度にいたく感銘を受け、彼にどこの出身で、どのようにしてチェスの腕を磨いたのかを尋ねた。若者は正直に、臆することなく

彼の話をし、その話を聞いた王は彼が自分の息子であることを確信した。王は彼に宮廷に残るよう申し付け、彼にプッタセンという名を与えた。そうして彼は、洞窟で生きながらえている母と叔母に十分な食べ物と必要なものを得ることができた。

王子プッタセンの存在がおもしろくない王妃スタラーは、彼を排除する新たな計画を練った。彼女は再び医者では治すことのできない得体のしれない病気にかったふりをした。そして彼女は、ワイニャラッパティに住む娘ナン・カンヒーからもらう特別な薬でしか病気を治すことができないと弱々しい声で王に告げ、その薬を取りに行く役目は信頼できるプッタセン王子にしか頼めないと王に訴えた。王子は優しく、常に人を助ける性格であったため、何のためらいもなくワイニャラッパティへ行くことを承諾した。

スタラーはプッタセンに娘に宛てた手紙を預けた。王子は羽をもつ馬の鞍についている鞆に手紙を入れ、ワイニャラッパティへと向かった。途中、彼は尊敬する隠者(パー・ルーシィ)のところへ寄った。この隠者はプッタセンが託された手紙に「愛しい娘よ、これはおまえの美味しいごちそうだよ。すぐに彼を殺し、食べておしまい」と書かれていることを見抜き、何も言わずに、何もせずに、彼の不思議な力を使ってその手紙の内容を「愛しい娘よ、この手紙を携えてきたのはとても大切な人で、プッタセン王子だ。彼を丁重にもてなし、結婚しなさい。そしておまえが持つ魔術をすべて彼に教えてあげなさい」と書き換えた。

ナン・カンヒーは常に母親を喜ばせたいと思っていたので、ハンサムで立派な王子と結婚できることをとても喜んだ。そして2人はとても深く愛しあうようになっていった。

カンヒーは人間も獣も通過することができないトゲだらけの深い森や、追ってくる敵を遮る火の湖や、落ちたら確実にすぐに死んでしまう沸騰した川を作り出す方法をプッタセンに教えた。また、彼女だけが知っている秘密のライムの樹をプッタセンに見せ、使い方も教えた。他に何も見せるものがなくなると、カンヒーはスタラーの動く心臓と共に12人姉妹の目玉が隠されている巨大な洞窟へと彼を連れて行った。

スタラーは12人姉妹を探しに出る前に、心臓を娘



に預けていた。スタラーはその心臓が動いている間は生きていけることができるが、心臓が潰れたらすぐさま死んでしまうのだった。

賢いプッタセーンは全てを書き留めた。なぜなら、彼は妻であるカンヒーをとて愛していたけれども、母と叔母たちになされた残酷な仕打ちを心から悲しんでおり、せめて母と叔母たちの目を元通りにしてあげることが彼の義務であると感じていたからである。

そしてある日、ナン・カンヒーが眠っている間にプッタセーンは母と叔母たちの目玉とスタラーの心臓を洞窟から持ちだし、素早く羽のある馬に乗り、ワイニャラッパティを後にした。

ナン・カンヒーはプッタセーンがいないことに気がつくと、彼を連れ戻すために彼の後を追った。彼女が彼に追いつこうとすると、プッタセーンはカンヒーが教えてくれた魔法を使った。彼が魔法のライムを投げるとトゲだらけの深い森が現れ、それはナン・カンヒーの行く手を阻む障壁となった。

カンヒーは自分の魔法を使ってプッタセーンが作った障害を乗り越えていく。プッタセーンは再び別のライムを投げ、荒れ狂う火の壁を作り出す。それでもカンヒーは素早く火を消す魔法の湖を作り出した。ためらうことなく、プッタセーンはカンヒーの力を持ってしても渡ることができない流れの早い巨大で深い川を作り出した。

カンヒーは女性の武器を使って涙ながらにプッタセーンに戻ってくるよう訴えた。しかし、プッタセーンの心は母と叔母たちを助けることだけに向いており、振り返ることなく去っていった。

ナン・カンヒーは永遠に彼を失ったのだと分かったと、心細くて病気になる、彼女の心は砕け散り、死んでしまった。

プッタセーンはようやく子供の頃の家である森の深い洞窟へたどり着き、まっすぐ母と叔母たちのところへ行って目を元通りにしてあげた。12人姉妹は視力が戻ったことを喜び、ナン・ラーが姉たちをだまして自分の子供を助けていたことを許した。プッタセーンが

生きていたことで、すべてが元通りになったのである。

プッタセーンは次に父親の宮廷へと向かった。王妃スタラーは彼がまだ生きていることを知ると、激怒して彼女の元の姿である人喰い鬼へと姿を変え、彼を食べようとした。しかしプッタセーンは準備をしていた。彼は自分の刀を取り出すと、ワイニャラッパティから持ってきたスタラーの心臓に刀を突き刺した。そしてスタラーはその場で死に絶えた。

一部始終を見ていた王は、12人の若い王妃たちを追放し、ひどく危険な目に合わせてしまったことに対して良心の呵責にさいなまれ、プッタセーンに母親と叔母たちを洞窟から呼び戻すよう頼んだ。

プッタセーンが12人の王妃たちを宮廷に連れ戻すと、王は彼女たちに許しを乞い、再び彼女たちを王妃の座に戻した。それからというもの、宮廷も王国も大いなる喜びに満ち溢れた。

しかしながら、プッタセーン自身は喜ぶことができなかった。彼は妻であるナン・カンヒーをまだとても愛していたので、彼女の元へ戻るため急いでワイニャラッパティへ向かった。彼がワイニャラッパティに着くと、ナン・カンヒーはすでに亡くなっており、それを知ったプッタセーンは驚きのあまり心臓が張り裂けて死んでしまった。

プッタセーンとナン・カンヒーの強い愛の力によって、2人の身体は頭と頭が重なって横たわる姿で山となった。そしてそれが男山と女山となった。

ルアンパバーンの年寄りたちは今でも、手紙の内容を変えて若者の命を救った隠者とプッタセーンが会ったパー・タツ・ケーの森を喜んで来訪者たちに紹介している。

ナン・カンヒーが夫に置いて行かれた悲しみのあまり亡くなった場所である、天国のような庭(スワン・テーン)から遠くない所で、少し離れた下流のメコン川の真ん中にライムの砂州(ハート・マークナーオ)を見ることができる。そこでは、ナン・カンヒーを足止めするためにプッタセーンが投げた魔法のライムの種から育ったライムの木が育っている。

# 南部版「男山、女山」

## タオ・バーチアンとナーン・マローン

### チャムパーサク県チャムパーサク郡パクセー地域のお話

訳：橋本彩 出典：Mixay, SOMSANOUK., 2004. "Treasures of Lao Literature volume 2". Vientiane: LJA Publications. pp.33-35.

ナーン・マローンはシーコッタポーン王国に住む未婚の美しい娘でした。彼女の父、パニャー・ポセーは王の側近で位の高い人でした。彼の夢は、娘を巨万の富をもつ丘の上のボラヴェン王国王子タオ・バーチアンと結婚させることでした。タオ・バーチアンは肌の黒い男でした。

しかしながらナーン・マローンの心はすでにチャムパーナコーン王の息子、タオ・パーサククに向いていました。タオ・パーサククもナーン・マローンのことがとても好きでした。「私はバーチアンを愛していないわ。彼の顔は悪魔のように黒いのですもの」とナーン・マローンは言うと、涙を流しました。「バーチアンはハンサムではないかもしれないが、大富豪なのだ。彼は貴重な宝も持っているし、金や銀や宝石がでる山を持っているのだ。おまえは彼と結婚するんだ」とパニャー・ポセーは娘に言いました。

ナーン・マローンはタオ・パーサククを来る日も来る日も慕い続けたので、ついにパニャー・ポセーは憤激して、2人が互いに見えなくなるようにするため、2つの王国の間に山を築きました。その山は今ではプーカンマンと呼ばれています。

毎日、ナーン・マローンはタオ・パーサククに恋い焦がれ、彼からの何かしらのサインを期待していました。バーチアンとナーン・マローンの結婚式の日がついにやって来たその朝、ナーン・マローンはタオ・パーサククから彼女が来るのを待っているという内容の手紙を受け取り、感情の赴くままに駆け落ちすることを決めました。娘が抜けだしたことを知った父親は激怒して神々を目撃者にして、「2人が川の流れに飲み込まれ死ぬように」と叫び、呪いをかけました。

しばらくすると、貴重な金銀宝石の入った壺や十分すぎるほどの食べ物・お酒を何百という象に運ばせてバーチアンが山から降りてきました。何千という兵士たちも同伴してきました。いくつかの山を超えて、バーチアンはシーコッタポーンに到着しました。パニャー・ポセーは非常に恥ずかしく思い、将来の義理の息子であるボラヴェン王に嘘をつかざるを得ませんでした。パニャー・ポセーは召使に作らせた棺を見せながら、「なんたる悲劇でしょう！ 私の愛する娘、ナーン・マローンはもういないのです。昨晚、突然死んでしまいました」と嘘をつきました。

バーチアンは驚きとても悲しみました。彼が王国へ戻る途中、バーチアンは象たちを山で殺しました。その山は現在プー・サーン・ターイ（死んだ象たちの山）と呼ばれています。別の山で、彼は結婚式のごちそうとして持参した茹で鶏がたくさん入った全ての壺をひっくり返しました。その山は現在、プー・トム・カイ（茹で鶏の山）として知られています。バーチアンがお酒の入った全ての壺を叩き割った山は、現在プー・サー・ラオ（酒がこぼれた山）と呼ばれています。バーチアンは森のなかで常軌を逸した行いをしたのち、命を絶ちました。

その一方、愛するナーン・マローンと再会したタオ・パーサククは、彼女を父の王国であるチャムパーナコーン王国へ連れて行く決心をしていました。長旅の後、彼らは王国の門に面した島に到着しました。タオ・パーサククはナーン・マローンに「愛する人よ、ここで待っていておくれ。私は先に行き、父である王にあなたの到着を伝えてくるよ」と言い残し、2人の恋人たちは別れ、タオ・パーサククは彼の父親の宮殿へ向かいました。すると突然、ナーン・マローンはすごい痛みを感じました。一人で彼女は息子を産んだので

す。その島はドーン・パー・カム（産後産婦の森の島）として知られています。彼女は血のついたスカートを手で抱き、そのスカートは下流に流されて次の島にひっかかりました。その島は現在、ドーン・デー（赤い島）と呼ばれています。

ナーン・マローンは待つことができなかったため、息子を腕に抱き、舟で川を渡ろうとしました。しかし、彼女の舟は渦に巻き込まれ、沈んでしまいました。彼女の息子は溺れてしまいましたが、彼女はなんとか岸にたどり着き、亡くなった息子のために棺をドーン・ローン（棺の島）で作り、火葬するための石炭をドーン・ターン（石炭の島）で集めました。息子の身体を火葬するため、彼女は現在のムラパモック地区のピア・ファイ（火の神）と呼ばれている所へ火を取りに行きました。ナーン・マローンは島から島へと恋人を探して歩きました。ドーン・モー・パーデアク（発酵した魚の島）とドーン・コーン・カオ（ご飯入れの島）で、ナーン・マローンは持ち物を捨てました。

彼女がシーバンドーン（四千の島々）でもっとも大きいコーン島へ着いた時、タオ・パーサクもちょうどこの地域にいたことを知っていたので、彼女は誰か埋められていると聞くと、その場所へ行って地面を指でひっかいて掘り、それがタオ・パーサクではないかどうかを確認しました。その島は現在、ドーン・ナーン・クート（ひっかく女性の島）という名前がついています。それでも彼女はタオ・パーサクを見つけることは出来ませんでした。

絶望のうちにナーン・マローンは島から島へとさまよって続けました。そしてついに、彼女の舟は爆音のするコーン・パペーンの滝に落ちて、ナーン・マローンは死んでしまいました。タオ・パーサクの舟もまたメコン川のシーバンドーン地域で沈んだので、彼女は死んで再び彼に会うこととなったのです。こうしてパニャー・ボセーの呪いはかわいそうな二人にくだされたのでした。



# 黄金期の映画が映し出すカンボジアの虚構と現実

## リー・ブンジム『12人姉妹』(1968)に見る 近現代カンボジアの諸相

岡田 知子

### はじめに

近年、1960年代および1970年代前半のカンボジアの映画産業黄金期の作品が注目されるようになってきている。ポル・ポト時代、およびその後約10年にわたる内戦の影響で、当時のフィルムは散逸し、現存するものは極めて少ない。だがインターネットやSNSの発達によって、世代を超えてカンボジアの人々の間で当時の作品や挿入歌が繰り返し共有されている。

『12人姉妹/Twelve Sisters/រៀនពុទ្ធិសែន ភាគទី៤』(リー・ブンジム<sup>1)</sup>、Ly BunYim លី ប៊ុន យ៉ឹម、1968)は、公開当時、商業的な成功をおさめた作品のひとつである。内戦終結後の1994年にプノンペンで商業上映された際にも、映画館は大勢の観客であふれた<sup>2)</sup>。この作品は2012年のベルリン国際映画祭で上映された後、東京でデジタル化され、2016年大阪アジア映画祭、恵比寿映像祭でも上映された。また2017年には日本で初めてカンボジア語音声版が上映された<sup>3)</sup>。このように『12人姉妹』はカンボジア国内外で鑑賞の機会が増えたものの、映画黄金期の作品のひとつとして語られる、あるいはリー・ブンジム自身の半生に焦点が当てて語られることが多く、作品そのものに関する分析はオースティン[Austin 2014]を除いて皆無といってもよい。

- 1) リー・ブンジム(1942-)の映画半生についてはDavy Chou「ゴールデン・スランバーズ/Golden Slumbers」(2011)やLy and Muan [2001]に掲載されている監督のインタビューに詳しい。1975年以降の同監督の半生については、<http://www.dnt-news.com/famous-people/2862> [最終閲覧日2017年11月26日]を参照。
- 2) 筆者は、プノンペンのモニヴェン通りに当時あったヴィミアン・トゥップ映画館で鑑賞した。プノンペンだけでなく、地方でも『12人姉妹』と併せて『ソップサット』『ああ、スレイ・オーン』が上映された[Ly and Muan 2001: 189]。
- 3) 2017年6月30日に混成アジア映画研究会と国際交流基金アジアセンターによる「東南アジアの民話と映画 シンポジウム・上映 女夜叉と空駆ける馬——『12人姉妹』が映す東南アジアの風土・王・民」で参考上映された。フィルムの来歴については鈴木 [2016]を参照。それまでは国外ではタイ語音声版が上映されていた。カンボジア語音声については、王のセリフの「រៀនពុទ្ធិសែន 特別会議を開く」、また、女夜叉のセリフの「ពិរិកា 犠牲にする」といった単語の使い方に1960年代とするには違和感があるとするカンボジア人の意見がある。

本稿では、カンボジアで再生産される「12人姉妹」について概観した後<sup>4)</sup>、リー・ブンジムの『12人姉妹』の作品を詳しく紹介する。そしてオースティン[Austin 2014]では指摘されていなかった、登場人物があらゆる近現代カンボジアの諸相について検討する。

後述するように、「12人姉妹」の物語は東南アジア大陸部に広く存在し、様々なバージョンがある。タイトルも「12人姉妹」に限らない。本稿では、東南アジア大陸部に存在する物語としての呼称は「12人姉妹」、リー・ブンジムの作品は『12人姉妹』とする。ただし、特に説明のない場合は、2017年に国際交流基金アジアセンターで上映されたカンボジア語版を指すものとする。また、登場人物としてのニアン・コンライをコンライと呼ぶ<sup>5)</sup>。

### 1. カンボジアの「12人姉妹」

#### 1.1. 『50のジャータカ/Paññāsa Jātaka』

『50のジャータカ』とは、カンボジア、ラオス、タイ、ミャンマーといった東南アジア上座仏教圏<sup>6)</sup>に共通の物語であり、そこに収録されている仏教説話のひとつが「12人姉妹」である<sup>7)</sup>。それは上座仏教の聖典の一部である釈迦の前世譚『ジャータカ』の外典とされており、15~16世紀頃に北タイのチェンマイの見習い

- 4) カンボジアの「12人姉妹」のバリエーションについてはキン [ឃុំ 2015]に詳しい。
- 5) 「ニアン」はカンボジア語で女性への敬称「さん」をあらわす。
- 6) タイ語を話すタイ系住民がいるマレーシアのケダ州では、影絵芝居で『12人の姫』というタイトルで「12人姉妹」が演じられている[上原 2016]。
- 7) フランス人探検家、外交官のオーギュスト・パヴィ(1847-1925)が1898年に出版した『パヴィのミッション インドシナ1879-1895 論集I:カンボジア、ラオス、シャムの文学について』[Pavie 1898]にも「12人娘」のテキストがフランス語、カンボジア語、タイ語、ラオス語で収録され、10点の挿絵が入っている。物語の舞台はコンボン・チナン州ではなくアンコール地方の物語とされている。同様の内容は『カンボジア、ラオス、シャムの民話』(1903年)にも収録されている。このパヴィによるテキストの日本語訳に高垣[1993]がある。1969年に仏教研究所から「クメールの文化文明シリーズ」の第1巻として『12人娘(ニアン・コンライの歴史)』が出版されているが、これはパヴィのフランス語テキストのみ抜粋したものである。

僧がパーリ語で創作したもので、インドやスリランカにはないという[Fickle 1978: 7-9]。実際には地域によって収録されている数、物語のタイトル、構成、内容は異なっている[Fickle 1978: 9-11]。

カンボジアの『50のジャータカ』は複数のバージョンが見つまっているものの[Fickle 1978: 17]、カンボジア国内で現在、一般に普及しているのは、カンボジア人国文学者ニョック・タエム(1903-1974)が編集した『50のジャータカ概説』(1959)である。ここには50話のあらすじが収録されており、「12人姉妹」は第39話「ロットサエン」として収録されている。カンボジアの古典文学は『50のジャータカ』から題材をとっているものが多く、18世紀末から19世紀前半に文字化された[ឃ្លាំង ២០១៥: ១-២]。「12人姉妹」の物語である『プティサエン』(仏教研究所、第1版、1960年)<sup>8)</sup>は、貝多羅葉から写したとされ、708連からなる伝統的韻文形式で書かれた長編である。1957年から1975年までは高校2年生の国語カリキュラムで使用されていた<sup>9)</sup>。

## 1.2. コンボン・チナン州にある山の由来の物語

カンボジアの人々にとっての「12人姉妹」とは、テキストに書かれたものではなく、コンボン・チナン州に位置するニアン・コンライ山の由来にまつわる口承の物語である<sup>10)</sup>。仏教研究所で編集され、1959~71年に刊行された全9巻の『クメール民話集』には、第5巻に「ニアン・コンライ山の話(コンボン・チナン州)」として所収されている<sup>11)</sup>。コンライがプティサエンとの別れを嘆き悲しみ倒れ、その亡骸がコンライ山になったという物語である。ニアン・コンライ山の近くにふたつの村、コンボン・ハウ<sup>12)</sup>村とコンボン・レーン<sup>13)</sup>村が

8) 同じテキストが複数の出版社から異なるタイトルで出版されている。本稿ではこのテキストを韻文テキストと呼ぶ。

9) 1958年に新カリキュラムが編成され、それまでフランス語やフランス文学に偏重していたものをカンボジア語やカンボジアに関する科目を増やした[Ayre 43-45]。なお、このテキストでは物語の舞台としてカンボジア国内の特定の場所は設定されていない。

10) フランスの人文研究者エヴリーヌ・ボレ・マスベロ(1906-1992)の『カンボジアの農耕儀式に関する研究』(1962年)はコンライの物語の複数のバージョンに言及している。

11) 日本の高校2年生に相当する11年生用の2016年発行の国定国語教科書では、この「ニアン・コンライ山の話」の編集版を「カンボジア人の価値観」とする単元で掲載している。「後世のカンボジア人に伝えたい素晴らしい考え方はどのような点か」「プティサエンはなぜコンライと結婚したのか。作者はなぜプティサエンをコンライと一緒に添い遂げさせなかったのか」など、親の恩に報いることが大切であることを確認するような設問が多数みられる。

12) カンボジア語「コンボン កំពង់」は「港、船着き場」、「ハウ វាល」は「呼ぶ」の意味。

あり、前者はコンライがプティサエンを呼んだ場所、後者はプティサエンがコンライを捨てた場所であるとされている。また、この山には食用とするシソクサ<sup>14)</sup>が多く自生しているが、これはコンライの体毛だとされ、地元住民は食べないという説明も書き込まれている。一方、現在でも地元の人々には「コンライ山はスピリチュアルな力のあるところ。ここを訪れる人は、誠実でなければよくないことが起こる」と信じられている[Bou 2001]。

このように、「12人姉妹」はコンボン・チナン州という一地域に強く結びついた物語である。州都のロータリー近くの公園に、馬に乗って空に飛び立とうとするプティサエンと、倒れてもなお夫を追いかけようとするコンライの像がある。また、コンボン・チナン州は陶器作りで有名なこともあり、2004年にNGO<sup>15)</sup>が主導して地元の人々の生活向上のために「ニアンコンライ・ストーブ」と名付けた家庭用七輪を生産、販売している<sup>16)</sup>。

## 1.3. 再生産される「12人姉妹」

「12人姉妹」は口承やテキスト以外の形でも表現されてきた。伝統弦楽器チャパイによる弾き語り、伝統的大衆劇であるバサック劇、ジケー劇<sup>17)</sup>、仮面劇、小型影絵芝居、現代劇でも上演されている[ឃ្លាំង ២០១៥: ២២-២៥]。現在では、映画やミュージック・ビデオ、歌謡曲、コントの題材となっている。物語の終わり方にはハッピーエンド型と悲劇型の2種類のバージョンがある。前者はプティサエンが母と伯母の目玉を取り返し、コンライから逃れ、母たちのもとに戻って女夜叉を退治し、王位につく、というものである。後者は前者と同様、女夜叉を退治した後、プティサエンはコンライの元に戻るがコンライは亡くなっており、プティサエンは悲しむ、というものである。プティサエンがコンライの追跡を止めるために投げるものは、実、小枝、葉などと異なっている。登場人物名「プティサエン」は「ルティサエン」「ロットサエン」とも言われる。

映画では『ルティサエン・ニアンコンライ』(チア・ス

13) カンボジア語「レーン លែន」は「離縁する」の意味。

14) 学名は *Limnophila aromatic*。

15) Group for Renewable Energy, Environment, and Solidarity (GERES-Cambodia)。

16) (<http://www.pciaonline.org/geres>) [最終閲覧日2017年11月26日]。

17) バサック劇、ジケー劇については[岡田2016]を参照。

ン、2000年)がある<sup>18)</sup>。本作品は、『12人姉妹』を意識しているものの、異なる点も多い<sup>19)</sup>。最大の違いは、コンライが隠者に預けられた人間の子どもであり、隠者に恩のあるサンタミアが育てているという設定であることと、地域性も色濃く出ていることである。

カラオケ用の歌詞がついたミュージック・ビデオ『ルティサエン・ニアンコンライ』(クム・エーン、2001)は、ジケー劇の歌曲11曲のみで物語風に構成されている。歌謡曲では、『12人姉妹』の挿入歌以外にロホ・スレイソティア(1946-1977)<sup>20)</sup>が歌う「コンライの墓」がある。愛する男性に捨てられた女性の悲しみをコンライの気持ちになぞらえて歌っており、現在まで数々の有名女性歌手によってカバーされている。

コントは、トランスジェンダーの女装家タレントYeYeが率いるコメディ・グループによる『ルティサエン・ニアンコンライ』がある<sup>21)</sup>。「12人姉妹」の後半部分を取り上げ、約30分間の舞台にしている。体格のよいコメディアンが演じるコンライがルティサエンの膝枕で横になって休むと、「まるで山のようにだね」というルティサエンのセリフに観客が沸く。

『12人姉妹』以降の映像や絵本では、白い馬に乗って去っていくプティサエン、そのプティサエンに手を伸ばすコンライ、ガラス容器に入った12人姉妹たちの目玉など、テキストには描かれていないイメージが再生産されている。これは『12人姉妹』からのイメージであると考えられる。

## 2. 『12人姉妹』のプロフィール

### 2.1. カンボジア映画史における作品の意義

カンボジア人による商業用映画が公開されたのは1950年代である[Ly and Muan 2001: 146-149]。カンボジア人の制作した映画がトーキーになったのは1960

年代半ばであり[Ly and Muan 2001: 187]、テレビ放送開始が1966年であったことを考えると<sup>22)</sup>、色彩豊かで特撮が盛り込まれた『12人姉妹』がどれほど人気を博したかは想像に難くない。

映画が一般大衆の娯楽となるまでは、メコンデルタ地域から伝来したといわれるバサック劇が1930年代頃から大変な人気であった。バサック劇では古典物語を題材としたものが多く、それらの物語を映画化すれば観客に支持されることは確実だった[Ly and Muan 2001: 170]。当時、映画は家族全員で見に行く娯楽であったため[Apsarama 1996:5]、誰にでも広く受け入れられる題材が好ましかった。リー・ブンジム自身、インタビューで次のように語っている。

古典物語は年齢に関係なく楽しめますし、また学校のカリキュラムにも入っていたので、学生さんが好んで見ていました。古典物語は長編ですから、映画で見てしまえば内容を覚えることができますからね。また、古典物語の映画に興味がなくとも、大勢が見に行っていると、どんなものか自分も見よう、ということで見に行った人もいます[Ly and Muan 2001: 184]<sup>23)</sup>。

カンボジアの古典物語映画とバサック劇の関係は、日本の時代劇映画が歌舞伎と密接に結びついていたということと類似している[宜野座 2013: 42]。日本も映画初期の頃は、物語の人物関係、背後の設定は観客にとって「瞬時のうちに理解できる」イメージを持っていたという[神山 2010: 8]<sup>24)</sup>。これらはカンボジアの映画にも共通して言えることである。

『12人姉妹』のカンボジア語タイトルは『プティサエン・ニアンコンライ』である<sup>25)</sup>。プロデューサー、監督、

18) <https://www.youtube.com/watch?v=bbwJ13ai3aw> [最終閲覧日 2017年11月26日]。

19) 異なる点として以下が挙げられる。コンライはルティサエンに「夫に秘密を持つのか」と迫られ仕方なく宝物についての秘密を話す、母の元に帰りかけたルティサエンは愛馬に促されてコンライのもとに戻り、コンライの最期をみると、そこに現れたサンタミアに自分のせいでコンライが死んだのではないと言い訳する。また、最終場面は、コンライの葬儀を行おうとしたルティサエンがインドラ神に「コンライは誠実な女性の象徴になる」と告げられ、葬儀を行わない、などである。

20) 現在も人気のある女性歌手。ポル・ポト時代に亡くなった。その半生については『忘れてないさ：カンボジアの失われたロックンロール／Don't Think I've Forgotten: Cambodia's Lost Rock & Roll』(John Pirozzi, 2014)に詳しい。

21) 2017年3月に公開放送されたテレビ番組内のショー。(<https://www.youtube.com/watch?v=JWgfaMr8v2c>) [最終閲覧日 2017年11月26日]。

22) 総務省「世界情報通信事情 カンボジア王国」(<http://www.soumu.go.jp/g-ict/country/cambodia/pdf/855.pdf#search=%271966+cambodia+television%27>) [最終閲覧日 2017年11月26日]。

23) なお、沼野 [2013: 115-116] は、文学を原作にした映画の3つの効用として、「原作と違う」といって文句を言える」「文学では見えないものを映画にすると見ることができる」「読み切れない作品を二時間程度で読んだ気になる」を挙げている。

24) 初期の日本映画のジャンルには、歌舞伎や講談に由来する物語を扱う旧劇映画と、新聞小説や家庭小説に由来する新派映画の2つの類型しか存在しなかった[小川 2016:194] という点も、黄金期のカンボジア映画に類似している。

25) リー・ブンジムは、あらかじめ海外輸出を視野に入れて、英語タイトルは登場人物名ではなく、パヴィヤやマスベロも採用していた[12 Sisters]を使用したと考えられる。邦題『12人姉妹』は英語タイトルからの翻訳である。なお、オープニングのクレジットの英語タイトルは「12 Sisters Story」となっている。カンボジア語では文芸や総合芸術作品のタイトルには「物語/story」を表す *រឿង* をつけるので、それを含めた上での英訳であろう。



撮影、制作をリー・ブンジムが兼任している。当時のカンボジア映画に一般的であったように、愛、哀しみ、喜劇、アクションがすべて一作品に盛り込まれている [Ly and Muan 2001: 171]。見どころはローテク特撮による巨大な女夜叉、しゃべる骸骨、くり抜かれる目玉、流れる血、飛ぶ馬、飛ぶイノシシ、割れる大地などであろう。

リー・ブンジムは、1960年代、1970年代前半にかけて10作品以上を制作してきたが [ស្រី 2014]、現存している作品は『ソップサット/Sopasith/រឿង សព្វសិទ្ធិ』(1965)<sup>26</sup>、『12人姉妹』(1968)、『ああ、スレイ・オーン/Khmer After Angkor/អរិយាសីអរិយា』(1972)<sup>27</sup>の3作品のみである。

## 2.2. 花形スターの登場

黄金期には次々と花形スターが誕生した。俳優によって演じる役柄やその人物の善悪は決まっていた<sup>28</sup>。プティサエンを演じたコン・ソムウアン (1947-1975) はこの時代の大スターで、10年に満たない間に120以上の映画作品の主演をつとめ<sup>29</sup>、彼が出演していない映画はほぼないといっているほどだった。

コンライを演じたのはヴィレア・ダラー (1947-) である<sup>30</sup>。1964年にリー・ブンジムと結婚後、女優活動を始め、1975年のポル・ポト政権になるまで続けた<sup>31</sup>。その間、未公開のものを含めて13以上の作品に出演している。清純で慎ましやかであるものの、しっかりとした意志を持つ主役女性を演じることが多い。

プティサエンの幼少期を演じているのは、リー・ブ

ンジムとヴィレア・ダラーの息子リー・ラタナである。『ああ、スレイ・オーン』にも出演している。

エンテアパトボレイ国<sup>32</sup>の国王役はノップ・ナエム (1936-1975?) である。コン・ソムウアンと並んで当時を代表するスターであり、二枚目俳優であるものの、悪役、憎まれ役もこなした。マルセル・カミュの *L'Oiseau de Paradis* (1962) にも出演している。

タラワン国の女王である女夜叉サンタミア役は、妖婦役で一世を風靡したサクシー・スポーン (1936-) が演じている。得意のフランス語を生かして1960年に国営カンボジア航空のステュワーデスとなった。女優としてのデビュー作は *L'Oiseau de Paradis* である。そのセクシーでモダンな容顔と演技から、当時の国家元首ノロドム・シハヌーク (以下、シハヌーク) の作品も含めて、当時の映画には欠かせない女優であった<sup>33</sup>。

12人姉妹の末娘役は、ヴィレア・ダラー同様、清純派の主役、または準主役を演じることが多いキム・ノヴァが演じている<sup>34</sup>。

また、有名コメディアンたちが夜叉役として多数出演している。ロートー (1927-2006) は1945年頃から役者として活動を始め<sup>35</sup>、シハヌークから直接、ロートー<sup>36</sup>という芸名を与えられるほどの人気コメディアンであった<sup>37</sup>。古典物語の映画に欠かせない女夜叉役は、芸名にも「ジャック(夜叉)」の名前を冠したジャック・ニョームが演じている。

このように、『12人姉妹』は、花形スターたちを一挙に見ることができる作品だったのである。

## 2.3. 歌と音楽

挿入歌は、コンライとプティサエンのそれぞれの感情を歌った2曲、「プティサエン、私の心の主」と「コンライの死」である。「プティサエン、私の心の主」はコンライ役のヴィレア・ダラーが歌っており、オープ

26) カンボジア版『50のジャータカ』の第42話「サッパシッディ」を題材にしたもの。

27) 前近代の農村を舞台にした恋愛物語である。『12人姉妹』で使用する王座の間など豪華なセットを作るのに膨大な時間を要したため、後者2作品は同時進行で撮影された。セット制作の合間に、まったく同じ俳優陣で『ああ、スレイ・オーン』を撮影した。結局『12人姉妹』の撮影には約1年を費やしたという [Ly and Muan 2001: 185]。

28) 日本の戦後の東映の時代劇の「徹底したスター・システムを持っており、俳優は善を演じる主演スターと、悪を演じる悪役にくっきり分けられていた」[横山 222] という状況と類似している。

29) (<https://hay.tv/sao/kong-som-earn-id42037.html>) [最終閲覧日2017年11月26日]によると、6人兄弟の長男として生まれ、兄弟全員が俳優として活躍した。1975年には外国の映画会社と契約を結び、タイでの撮影が始まるようしていた。撮影の前に家族に会うために4月の正月にカンボジアに帰国して間もなく、ポル・ポト政権になった。同年6月に殺害されたという。

30) ヴィレア・ダラーの半生についてはインタビュー番組の (<https://www.youtube.com/watch?v=LPVRvsJ5vFg>) [最終閲覧日2017年11月26日]を参照。

31) (<http://www.dnt-news.com/famou-people/2862>) [最終閲覧日2017年11月26日]。1975年にポル・ポト政権になってからは、ベトナム、ラオスを経由して1976年末にフランスに脱出。1986年離婚。

32) オープニングのクレジットでは、ジャータカ物語に出てくる都ヴァーラーナシーのカンボジア語読みである「ピアリアナサイ国」となっている。古典物語が題材となっているジケー劇、パサック劇では、いずれの物語も「ピアリアナサイ国」という設定であることが多い。

33) サクシー・スポーンの半生については Men[no.date] を参照。1974年に夫と一人息子とともに戦火を逃れてフランスに行き、その後ドイツに渡った。

34) 夫は上述のノップ・ナエム。ポル・ポト時代にタケオ州トラムコック郡で夫婦ともに殺害されたことがクメール・ルージュ裁判で証言されている [ស្រី 2015]。

35) ロートーの半生については Hayes [2000] を参照。

36) ゲームのロットのこと。ビンゴゲームのような遊び。

37) 『シティ・オブ・ゴースト』(マット・ディロン、2002)にもカンボジア人マフィアのボスとして出演している。



ニングのクレジット表示の部分とコンライとプティサエンの別離の場面で流れる。プティサエンの気持ちを歌った「コンライの死」は、シン・シーサモット(1932～1976)が作詞作曲および歌を担当しており、物語の最終場面で流れる。

「プティサエン、私の心の主」の歌詞は以下のとおりである<sup>38)</sup>。

プティサエン 行かないで/プティサエン プティサエン/私への慈悲の心をお示してください/このコンライに対して お慈悲の心を/この妻に対して/あなたを信じて 道を共にした 献身的に/待ってください/素晴らしい 旦那さま/私が何をしたら/神さま 私のことをお忘れに/孤独なまま 死なせるのですか/神々よ 風よ 雲よ/愛しい彼を 私のところに連れ戻して  
サンタミアに魔法の力はなくなりました/あなたを待っています/あなたの心/生死にかかわらず 愛の心はただひとつだけ

プティサエン 私に憐れみを/行かないで/どうか/惨めなまま生きていくな/全ての臣民に対して恥ずかしい/全ての兵隊たちに対して恥ずかしい/全ての神々に対して恥ずかしい/全ての夜叉と人間に対して恥ずかしい/それとも私が悪かったですか/海よ 乾け/黒い空よ 来るな/大地を明るく照らして/コンライは死にたい/命を絶ち/それを貞節の証としましょう

この歌はオープニングではすべては流れず、クレジットの表示が終わるタイミングの、「愛しい彼を 私のところに連れ戻して」までである。本来はコンライがプティサエンと別れてしまう場面で曲全体が挿入されていたと推測されるが、フィルムの状態のために後にここは編集されたと考えられる<sup>39)</sup>。そのため、別離の場面では歌の出だしの「プティサエン/行かないで/プティサエン/プティサエン/どうか行かないで/コンライの命は/尽きようとしています」と後奏の部分のみがうまく編集されている。

38) コンライはプティサエンに対する呼称として、夫や恋人に使用する親族呼称である「兄」を使っているにもかかわらず、この部分だけは名前前で呼んでいる。名前だけで呼ぶことで、この歌を「12人姉妹」に深く結びつけたものになっている。

39) インターネット上に散見される「12人姉妹」のフィルムの断片から、この部分の状態がよくないことがわかる。

「コンライの死」は葬儀の音楽とわかる前奏があり、スクリーンに映し出される行列が葬列であることがわかる。歌っているシン・シーサモットは俳優ではないものの<sup>40)</sup>、黄金期に制作されたほとんどの映画の挿入歌を歌っており、映画界の大スターとも言える<sup>41)</sup>。歌詞は以下のとおりである。

可哀そうな憐れなコンライよ/このような 惨い別れ方をしなければならなかったとは/別れることとなったのは/国にいる幾多の臣民や国を支える大臣たち/あまたの財宝やおびたしい資財/コンライは強く心に決めて取って命も捧げた/夫に示すために 自らの貞淑さを/素晴らしい女性比類のないほどに/その死を誰もが嘆き悲しむ/生きていかなければならない コンライの庇護なくして/コンライは確かに女夜叉の娘だったが/その心持ちは比類なきもの/それは殊の外 素晴らしい 天から舞い降りた天女のように/どうかコンライが安らかに眠りますように/

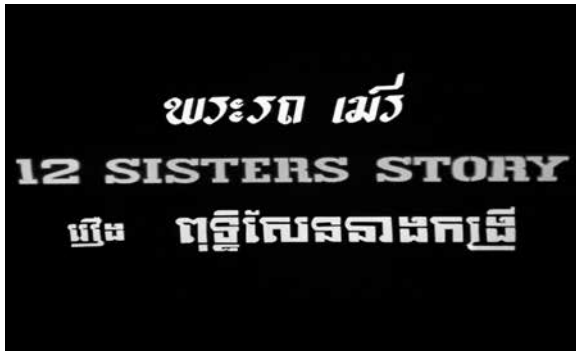
コンライの亡骸を輿に乗せて運ぶ従者たちの行列の場面とプティサエンがコンライを探し回る場面がクロスカットするが、歌はそのまま流れ続ける。プティサエンが行列をみつけたところでいったん歌は止まる。従者たちからコンライの遺言を聞いたプティサエンがコンライを抱きかかえて行列に加わったところで「コンライは確かに女夜叉の娘だったが」の部分から歌が再び始まる。

「コンライの死」の出だしの歌詞、「可哀そうな憐れなコンライよ」の「コンライ」の部分は「メーリー」になっている。「メーリー」とはタイ語版の「コンライ」に当たる。オープニングのクレジットはカンボジア語、英語、タイ語の3か国語で並列されており、ポスターにも作品タイトル「プティサエン コンライ」にあたる「プラロット メーリー」とタイ語で併記されている。制作当時からタイでの上映も予定していたことがうかがえる<sup>42)</sup>。

40) シハヌーク監督『生きるよろこび/La Joie du Vivre』(1968)にレストランで歌う歌手として登場する。

41) ロマンチックなバラードからロックまで1,500曲以上の歌を作り[Jackson 2014]、現在も老若男女問わず人気の歌謡王である。

42) ヴィレア・ダラーのインタビューによれば、実際には当時、海外での交渉は上手くいかず、商業上映はされなかったという。<<https://www.youtube.com/watch?v=LPVRvsj5vFg>>[最終閲覧日2017年11月26日]。



『12人姉妹』オープニング・クレジット(©Ly Bun Yim)

これ以外に背景の音楽として使用されているのは、大きく分けて、西洋音楽、カンボジア伝統音楽の2種類である。リー・ブンジムと並ぶ映画監督として著名なイー・ヴォンハエム(1941-2012)<sup>43)</sup>が、音楽の使い方として「不安や恐怖、緊迫を感じる場所は欧米の音楽を使い、それ以外はカンボジアの音楽を使った」と話していることにも一致する [Ly and Muan 2001: 174]<sup>44)</sup>。リー・ブンジム自身、もの悲しい場面では、カンボジアの伝統弦楽器トロー<sup>45)</sup>による曲を入れたと述べている [Ly and Muan 2001: 183]。

『12人姉妹』では、エンテアパトボレイ国の王宮、および夜叉の国の王宮のシーンでは、宮廷舞踊の伴奏や宗教儀式などの行事に必須のブンピアトと呼ばれる楽器編成による楽曲が使われている。楽器は大小の太鼓、小型シンバル、木琴、鉄琴、縦笛、ゴングなどで編成されている。また、洞窟での場面や、プティサエンが苦悩する場面ではトローによる独奏曲が流れる。プティサエンとコンライの婚礼の場面では、扉から二人が広間に入場し王座に歩み進ところは華やかな交響曲風の西洋音楽で始まり、続けて王座の前から着席するところまで、プッチーニの歌劇『トゥーランドット』の「誰も寝てはならぬ」の一部分が数秒挿入される。その後から婚礼の儀式的場面が終わるまでチャイヤムという楽曲が流れる。チャイヤムはカンボジアの伝統音楽のひとつで、5、6人のグループで演奏する。道化の仮面をつけ、あるいは化粧をした先導者が、裏声と地声を混ぜ合わせたような声と巻き舌の音で氣勢を上げ、ひだ飾りをつけた細長い太鼓、小型シンバル、小型



チャイヤムの演奏。右端がコメディアン・のロートー(©Ly Bun Yim)

銅鑼を使用する。実際にはカンボジアの婚礼の際には使用されないが、それ以外の祝い事や祝祭の行列で演奏される。勢いのある速いリズムを持つ音楽で、賑やかな雰囲気を作り上げる<sup>46)</sup>。ここでは、ロートーをはじめとする夜叉役がそのまま道化役となっている。

## 2.4. すぐそばにある世界と感じさせる仕掛け

『12人姉妹』は当時の一般庶民にとっては民話であり、しかも王宮や夜叉の国での王族や夜叉が登場するファンタジーである。しかし現実の世界と繋がっていることを観客に示す仕掛けがところどころに見られる。それはカンボジア人にとって、これこそカンボジアのものである、と思える文物、つまり弦楽器トローによる演奏やチャイヤムの楽曲など、日常生活で触れる音楽が流れることはもちろん、闘鶏、将棋、オンコニュ投げといった遊戯、食べ物、伝統的な儀式、効果音、そしてアンコールワットが挙げられる。特にオンコニュ投げの場面は約4分間にわたって続く。

オンコニュ投げは、通常4月の正月の時期に合わせて行われる遊戯で、オンコニュと呼ばれるマメ科の植物の実<sup>47)</sup>を投げ当てて遊ぶ<sup>48)</sup>。2グループに分かれ、地面に埋めた3個から5個のオンコニュをめがけて、同数の手持ちのオンコニュを投げて当てる。通常、弱い者から先に投げるようになっており、ここでは幼いプティサエンが大人の「王者」たちに先攻を譲っている。遊び方には何種類もあるが、『12人姉妹』の中では「チャック・クテーク」と呼ばれる方法が使われている。最初の1歩を踏み出した後、次の2歩分では、オンコ

43) 詳しいインタビューはLy and Muan[2001]およびBaumgärtel [2012b]を参照。

44) サンタミアが初登場する場面、またコンライがプティサエンと初めて面会する場面は、同じ西洋楽曲が使われている。王の従者が帰宅するプティサエンの後を付ける場面や仙人が手紙を書き換える場面では、切迫した雰囲気が出るような音楽が使われている。

45) 胡弓のような弦楽器で、弦は2本か3本である。

46) 例えば2017年8月6日、カンボジアのボビナム代表選手団の海外遠征凱旋を祝して、空港でチャイヤムの一団が演奏している。

47) 日本語ではモダマ(藻玉)。

48) オンコニュ投げの遊び方の説明については以下を参考にした。(http://www.cen.com.kh/culture/detail\_khmergame/OTBkZTQwZWZhZGE)[最終閲覧日2017年11月26日]。なお、橋本彩氏によると、ラオスでは国体の競技種目になっているという。



オンコニュ投げ。左端の子どもがプティサエン(©Ly Bun Yim)

ニュを足の甲に乗せて歩き、それから足を振り払ってオンコニュを投げて、立ててあるオンコニュに当てる。途中でオンコニュを落とした場合は、もう一度やり直しになるが、その場合には、舌を出して上を向いたままという状態を保って投げることになる。『12人姉妹』ではやり直しではなく、プレーヤーが全員舌を出して上を向いたままの状態で行う、という取り決めを最初にしてしている。誰もが一度は興じたことのあるカンボジアの庶民の遊びを使ってプティサエンが次々と相手をやり込めていく姿に、観客は自身がまるでその場に立ち会っているような気分になったに違いない。

また、王宮で12人姉妹たちが王に果物を食べさせる場面では、カンボジア人にとっての甘いもの、酸っぱいものが果物で登場する。甘いものには、ランブータン、レイシ、ランバイ、パイナップル、そして酸っぱいものにはコントゥオト<sup>49)</sup>が挙げられる。想像するだけで誰もが味を想像できる楽しい場面でもある。

結婚式の場面の次に、プティサエンとコンライが果物を食べさせ合う場面があるが、これはカンボジアの伝統的な婚礼の儀式の一部の「新枕の式」とみなすことができるだろう。「新枕の式」は、3日間続く結婚式の最終日に行われるもので、花婿花嫁がお互いに、供物である米飯やバナナを一口ずつ食べさせる[深作1971:196]<sup>50)</sup>。

プティサエンが母たちの待つ岩山の中の洞窟に戻っていく途中ではタワウ鳥<sup>51)</sup>の鳴き声が聞こえてくる。カンボジアの人々にとって人里離れた場所を連想させる音である。

さらにアンコールワットが王宮と設定されており、

49) 学名は *Otaheite Gooseberry*。

50) 最近ではバナナに限らず、ぶどうなど他の果物を食べさせる、あるいは2人が同時にひとつの果物を食べる場合もある。

51) カッコウの仲間。学名は *Eudynamis malayana*。「タワウ、タワウ」と鳴くことからこの名前が付いたとされる。ちなみに『ロード・ジム』でも、主人公ジムが敵と2人でボートに乗っている場面でタワウ鳥の鳴き声が入っている。



果物を食べさせ合うプティサエンとコンライ(©Ly Bun Yim)

5つの祠堂がそびえて見える参道、参道から外れた前庭、急勾配の石段のついた第三回廊というように、観客がアンコールワットを複数の場所から立体的に楽しめるようになっている。王宮内の扉や壁には、アンコールワットの回廊にある女神像に倣い、立体的にして色を付けた女神像が配置してある。王が家臣たちからプティサエンの噂を聞く場面は、アンコールワットの第二回廊を使用し、第三回廊に至る階段には、赤い上衣に青いズボンをはいた従者たちが薄墨色の建物に映えて模様のように並んでいる。

## 2.5. タイ語版『12人姉妹』との違い

挿入歌はタイ語版も既述の2曲である。オープニングのクレジットの際の「プティサエン、私の心の主」はカンボジア語版がそのまま使用されているが、コンライとプティサエンの別離の場面では、タイ語に訳された同じ歌が流れる。また、最後の場面ではタイ語に訳された「コンライの死」が背景音楽として使われている。コンライの行列とプティサエンがコンライを探すクロスカッティングするところでは、カンボジア語版は「コンライの死」がほぼ連続して前景で流れるのに対し、タイ語版ではコンライの行列の場面ではしか流れない。挿入歌以外の音楽の使いかたは、タイ語版では全く異なる。唯一、カンボジア語版と同一なのは、コンライとプティサエンの婚礼の儀の場面の冒頭の部分である。チャイヤムの楽曲のところはブラスバンド風の楽曲になっている。

タイ語版では、チャイヤムやブンピアト、弦楽器トローの独奏など、カンボジアの伝統音楽は一切使用されていない。また、タワウ鳥の鳴き声も入っていない。一方、カンボジア語版にはない金属音や風などの効果音がタイ語版で使われている<sup>52)</sup>。全体的に洋楽風の

52) プティサエンの不在を知ってコンライが叩く太鼓の音は、カンボジア語版では和太鼓のように大きく鳴り響くのに対し、タイ語版ではくもった小さな音である。

もの、長音階の明るい楽曲が多く、しかも多種類が使われている点が特徴的である<sup>53)</sup>。さらに最終場面でプティサエンがコンライを抱きかかえて歩くシーンでは、「コンライの死」がフェイドアウトした後、洋画で感動的な大団円を迎える際に使用されるような交響曲風の音楽が入っている。タイ語吹き替え版『12人姉妹』は、このような歌と音楽の使い方によって、カンボジア色は薄まり、明るいおとぎ話として完結した作品となっている。

## 2.6. 外国映画の影響

2016年の第11回大阪アジア映画祭では、『12人姉妹』は「G・メリエスを意識した」<sup>54)</sup>作品と解説され、また、同年の第8回恵比寿映像祭に関する記事でも「ジョルジュ・メリエスに影響を受けたリー・ブンジム監督による長編」<sup>55)</sup>という説明がされており、これを踏襲したと思われる記述がインターネット上に散見される。だが、リー・ブンジム自身がそのようなことを公の場で表明したことはこれまでにない<sup>56)</sup>。リー・ブンジムがインタビューで敬愛していると語ったのは、スペクタクル史劇の巨匠ともいわれるセシル・B・デミル(1881-1959)である[Bainbridge 2001]<sup>57)</sup>。

セシル・B・デミルは、『クレオパトラ』(1934)、『サムソンとデリラ』(1949)、『十戒』(1956)など、衣装やセットに贅を凝らし、絢爛豪華なスペクタクル娯楽作品を制作して好評を博した監督である[宮本2008]。『12人姉妹』のエキゾチックな雰囲気は<sup>58)</sup>、カラー映画で

なおかつ、貴人たちの居室でのシーンが多い『サムソンとデリラ』の影響を受けているのかもしれない。女性主人公デリラの衣装は、技巧をこらしたステッチ、ビーズやスパンコールを刺繍した布で作ったビキニスタイルのトップス、ロングスカート、肩で留めたマントである。コンライの衣装もこれに似ている。また、高貴な登場人物がリラックスしている場面では、銀盆などに載せられた果物をつまむという様子が多々見られる。これと同様、『12人姉妹』でも王宮でくつろいでいる王やサンタミアが果物を食べる場面が見られる。さらにプティサエンとコンライが催す宴で使われている首の長い水差しなどの小物も、中東世界を連想させるものである。

もうひとつ影響を受けた可能性のある作品は『ロード・ジム』(1965)であろう。『ロード・ジム』は、1964年にカンボジアで製作され、商業的に成功しており、シハヌークも注目していた作品である[オズボーン1996: 200]。大がかりなセットや大勢のエキストラを使ったアンコール遺跡群での撮影は、リー・ブンジムも参考にしたに違いない。『ロード・ジム』の最終場面は村長の息子の葬列である。葬列を見守る赤銅色の肌の男性たちは、みな幅の太いハチマキのような布を頭に結んでいる。『12人姉妹』でも葬列の場面では、赤銅色に焼けた従者たちが赤い布で頭を巻き、赤い腰布をつけている。また、『ロード・ジム』では、最後にカメラが輿を見上げてそのまま空を映す場面があり、主人公の死で終わるものの、その死を通じて未来への希望が象徴されている。『12人姉妹』の最終場面もコンライの輿を映して空を見上げるカメラワークになっている。

## 3. 登場人物があらわす近現代カンボジアの諸相

オースティン[Austin 2014]では黄金期の映画作品<sup>59)</sup>を取り上げ、その中でジェンダー、国家、近代性といったテーマがどのように表現されているのか、またジェンダー・ステレオタイプに対して、各作品がどう抗い、また変容させていったのかを分析している。『12

を題材にしたものが現在もあることから、『12人姉妹』ができる前からバスケット劇の題材として既にあったものかもしれない。コン・ソムウアンが演じる主人公アブル・カセムの着ている金糸の刺繍の模様のあるベストは、同じくコン・ソムウアンが演じるプティサエンが着用しているベストにも似ている。

59) 『12人姉妹』、『アブサラ』(シハヌーク、1966)、『人生の喜び』(シハヌーク、1969)、『ソヴァンナホン/Sovannahong』(イーヴォン・ハエム/Yvon Hem、1967)、『万感の想い/Muoy Meun Alay』(ウン・カントウク/Ung Khan Thuok、1970)の5本。

53) 平松秀樹氏の指摘によると、1980年代にタイのメロドラマなどでBGMとして使用されていた音楽が使われているという。

54) <http://www.oaff.jp/2016/ja/program/n13.html> [最終閲覧日2017年11月26日]。

55) グローバルニュースアジア。人名については元の表記のままである。

56) ちなみに2012年のベルリン国際映画祭での説明にもこのような記述はない。[https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2012/02\\_programm\\_2012/02\\_Filmdatenblatt\\_2012\\_20127444.php#tab=boulevard](https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2012/02_programm_2012/02_Filmdatenblatt_2012_20127444.php#tab=boulevard) [最終閲覧日2017年11月26日]。

57) カンボジアでは1950年代に『三銃士』(1953)、『ターザンと消えた探検隊』(1957)、『Shiv Kanya』(1954)といった、フランス、アメリカ、インド、中国、タイの映画が上映されていた[Ly and Muan 2001: 144-145]。また、イー・ヴォン・ハエムは1950年代に『ヘラクレス』、『ターザン』、『十戒』を見ている[Ly and Muan 2001: 166]。リー・ブンジムは国内で上映された作品はもちろんのこと、タイや香港も訪れているので、そこでもさまざまな映画を見た可能性がある。

58) エキゾチシズムを起こさせる衣装が見られる作品としては、『12人姉妹』と同時期に制作されているイーヴォン・ハエム『アブル・カセム/វិទ្យា ភិក្ខុវិហារ/Abul Kasem』(1968)がある。これは「アラジンの魔法のランプ」を題材にしており、主人公の女性はビキニタイプのトップスにロングスカート、頭には王冠とベール、という衣装である。バスケット劇には「アラジンの魔法のランプ」メ

人姉妹』については、コンライの身体とプティサエンのキャラクターをとりあげ、独立後の新たな国家建設をする上で、「近代性」と折り合っているとするカンボジアの社会的な文脈と相互作用していると指摘している[Austin 2014: 91-99]。本節では、それらの指摘を踏まえた上で、新たに、コンライを含む女性の登場人物の身体にあらわれた伝統と近代、菩薩としてのプティサエン、そして王子と姫の物語から臣民の物語となる過程について検討する。

### 3.1. 女性の身体にあらわれた伝統と近代

女性の身体はカンボジアでは近代化の指標だった。フランス保護国時代(1863年-1953年)<sup>60)</sup>には、カンボジアが文明国になること条件として、女性の服装に関する提言が知識人層からされていた。カンボジア語新聞『ナガラワッタ』<sup>61)</sup>には「クメール女性の発展」と題した記事が掲載されている。「現代のクメール女性の美しさ」とは、チョーン・クバン<sup>62)</sup>、あるいは裾の長いサンボット<sup>63)</sup>、フランス風デザインのブラウスにハイヒール、髪は結ってまとめ、ハンドバックを持つ、といった「発展している」服装をすることとしている<sup>64)</sup>。1949年に創刊された『女性雑誌』は、女性に服装を「適切」に身に着けさせることを目的としていた。ここでいう「適切」とは、伝統的なもの、そして近代的なものの両方をうまく取り入れることであった[Chea 2003: 17]。

独立以降は、新興国家を建設していくにあたり、人々の服装改革がさらに促進された。1960年代には、先進国フランスのような近代的な服装をすることが求められた[Chea 2003: 11]。特に都市部では、外出する際には、たとえ近所であっても適切な服装をしなければならない、というルールも出された[Chea 2003: 12]。雑誌『我々のくに』では、昔は女性の身だしなみが全く整っていなかったとし、推奨されるスタイルと



プティサエンと初めて会うシーンでのコンライ (©Ly Bun Yim)

して、ショートカットヘアで胸元の大きく開いた袖なしのブラウスに、くるぶし丈のサンボットを身に着けた女性のイラストが入っている[Chea 2003: 12]。女性向けの啓蒙書が数多く出版され、服装に関するアドバイスも多い。例えば『行儀作法集』<sup>65)</sup>では、「現代はミニスカートの時代なのだから、カンボジア人女性もサンボットの丈を少し短くするべき」と書かれている[同: 21]。あわせてこの時代には織物工場ができ、衣服の種類が豊富になり、都市部では西洋風のデザインが好まれるようになっていった[Chea 2003: 105]。また、結婚衣装にも新しいデザインが登場し、衣服、化粧品などがカタログ化され、ファッションショーが催されたりと、服装が商業的にも発展していった[Chea 2003: 106]。

オースティン[Austin 2014]ではコンライの身体のみを取り上げ、カンボジアの近代と伝統の対比がそこに現われているとする[Austin 2014: 94]<sup>66)</sup>。ここで例として挙げられているコンライの衣装は、サンタミアの親書を届けに来たプティサエンと初めて会うときに着用しているものである。ビキニスタイルのトップスが近代性を、サンボットが伝統を象徴している、という主張であるが、よく観察すると、サンボットはいわゆる伝統的な丈の長いサンボットではなく、金糸の刺繍の入った布地を短めに巻き付け、ミニスカート風に着用している。この場面のコンライの衣装を例とするなら、近代と伝統の対比というよりは、むしろ近代性のみを表していると言える。コンライの身体で近代性が顕著に表れているのは機械仕掛けの回転する王冠である[Austin 2014: 95]。また、その他にもコンライの服装でいえば、結婚式の際の胸元を広くあけたローブ・デコルテ風のドレス、そしてまさに『12人姉

60) 1945年3月に一時的に独立を宣言したが、日本が連合軍に降伏すると、再びフランスの保護下となった。

61) 『ナガラワッタ』は、1936年12月から1942年7月18日までカンボジアで発行されていた、初期の民族主義者であったパーチ・チュン、ソン・ゴク・タンたちによる民間のカンボジア語新聞である。民族の象徴ともいえるアンコールワットをパリ語読みして新聞紙名としているように、カンボジア国内で政治部門、経済部門を独占していたベトナム人、中国人に対するクメール人の覚醒を促し、カンボジアで初めて政治的な主張を掲載した[笹川 2006: 194]。

62) 一枚の布を腰に巻いてから両端を股にくぐらせて腰で留め、ズボン風にしたもの。

63) 女性が外出用に着用するカンボジア風の巻きスカート。

64) 1938年3月5日土曜日、第60号。日本語訳は坂本[2010]による。

65) 出版年月日は不明。ただし活字の形から1960年代のものと推測される。

66) 8回、衣装を変えている。



煌びやかな衣装と髪型をみせるサンタミア ©Ly Bun Yim



人間の男の頭部を片手でぶら下げるサンタミア ©Ly Bun Yim

妹』が制作された同時代に世界中で流行していた膝丈のワンピースが象徴的である。

近代性をあらわしているのはコンライの身体だけではない。母親のサンタミアは、人間の女に変身してからは、場面ごとに異なる煌びやかな衣装と髪型で登場し、さながらファッションショーを見ているかのようである<sup>67)</sup>。サンタミアの身体は衣装、髪型、アクセサリの種類やその豊富さも含めて近代的なものである。また、夜叉の国の女官たちが着用しているのはワンショルダーのブラウス<sup>68)</sup>に動きやすい短めのスカートを合わせた制服のようである。彼女たちの身体も近代性を表していると言えよう。

一方、12人姉妹の身体は伝統を表している。妃となったからの衣装は、冠、服、髪型に至るまで、バサック劇の女性の王族の衣装そのものである。王宮に現れたサンタミアを前にすると12人姉妹たちの身体が垢ぬけず、保守的、伝統的であることが際立つ。

女性たちの行動はそのような身体に呼応している。親に尽くし、夫に尽くすという伝統的な女性規範について唄われた女子教訓書ともいえる『チバップ・スレイ』に従うかのように、12人姉妹は親の決断に何の疑問も持つこともなく、親の一存で森に捨てられても親を怨むこともない。妃となった後も親を心配し、夫である王の力を借りて、親の状況を知ろうとし、どのような仕打ちを受けようとも親のことは忘れない<sup>69)</sup>。目をくり抜かれ洞窟に入れられてからは、自ら脱出を試みることもない。プティサエンが外の世界と行き来することには否定的で、プティサエンが食料を運んでき

67) 12回、衣装を変えている。

68) Chea [2003: 90-91]によると、モニヴォン王[在位1927-1941]の宮廷では女性はワンショルダーのトップスを着用しており、またカンボジア北西部バットンバン地方の女性の仏教修行者も着用していたという。

69) 例えば国民的詩人のクロム・ゴイ (1865-1936) もその作品群の中で「どんな親であろうと、王様のように敬いなさい」「親には恩がある」ということを繰り返し歌っている。

てくれるようになると、今度はそれに完全に依存し、プティサエンが王の命令で遠くに行くという新たな挑戦にも反対する。そしてプティサエンの無事をただ洞窟の中で祈るのみである。

サンタミアについては、オースティン [Austin 2014: 96] では現代的で独立した女性の典型であるとしている。自らの性的魅力で男性や女性を操作し、経済的な快適さや社会的な安定を確保しつつ、娘を育てる、と説明される。だが具体的な場面やセリフは事例としては挙がっていない。

サンタミアが既存の価値観から大きくはずれた女性であることは、サンタミアが登場する冒頭のシーンが象徴している。サンタミアは口の周りを血で汚し、自分と等身大の人間の男の頭部を片手でぶら下げている。そしてさまよう12人姉妹たちを見つけて「どの娘もうまそうだ」と言い、欲望と野心をむき出しにする。女夜叉であるサンタミアは、体も声も大きく、口からは牙が見えており、大きな権力や武力を体現しているといえよう<sup>70)</sup>。サンタミアが自ら人間に姿を変えて12人姉妹を追ったのも、女王として夜叉の国を守るためであった。

コンライについては身体のみならず、その言動にも近代と伝統が融合している点を見出すことができる。コンライはサンタミアの娘でありながら、女夜叉としての性質は一切表に出さない<sup>71)</sup>。既成の価値観を保ちつつ、近代的な環境で暮らす。幼い頃から母とは空間的には離れており、夜叉の国から出ることはなく、常に母と母の信頼する従者たちの意見に従って生きてきた。母の決めた結婚に従い、夫となったプティサエンにも「わが軍も国民も、そしてこのわが身もすべて、あなたさまに捧げます」と婚礼の儀に出席した者たち

70) カンボジアでは、イノシシなどの動物の牙は権力や武力を求めお守りとして大切にされている。

71) 韻文テキストでは、12人姉妹がサンタミアの王宮にやってきたときに幼い娘に変身する場面がある。

の前で誓い、誠心誠意、夫に尽くす。だが全て夫に依拠するのではなく、その日に身に着けるアクセサリーを夫と選ぶことに始まり、臣民への謁見など、いわば公務も私的なことも夫婦一緒に行う。国を統治するという重責を負って不安になる夫を励まし、夜叉の国の宝物庫と一緒に見て回ることで安心させ、夫をたてながら、自らも前面にたって働くのである。

この近代性と伝統は、女性の身体だけではなく、その女性たちが属する国の様相にも表れている。エンテアパトボレイ国は、アンコールワットに王宮を構えていることが示すように、アンコール王朝から連続と続く正統な王の国であり、また、12人姉妹の身体に象徴されるように伝統的で保守的な国家である。統治者である王と複数の妃の婚礼は諸侯が呼ばれるのみであり、家臣が王に話すときも平伏したままである。

一方、タラワン国は近代性を持った国家である。それはミラーボールのように回転してパーティを華やかにする装置、オートパイロット搭載ともいうべきイノシシ型の乗り物<sup>72)</sup>や、LED風の照明など、機械化された装置にも象徴される。家臣たちは女王サンタミアと同等に椅子に座り、意見を述べる。コンライの婚礼は西洋風で、国中のさまざまな立場の者たちによって祝われる。王宮での謁見、宴も、階級や立場に関係なく集まることが許された民主主義的な国なのである。

### 3.2. 菩薩としてのプティサエン

オースティン [Austin 2014: 95] では、プティサエンには王のような力はないが、道徳的で正義にあふれた王国を復活させるために、社会的な困難を切り抜けることのできる男性的な力がある、と指摘している。また、聡明、自制心、スタミナ、決断力、独立独歩といった近代的な理想の男性像を象徴している、とも述べている [Austin 2014]。だがそのような権力や武力ではない力強さがどこから来ているのかについては説明されていない。

そのような強さを持つるのは、プティサエンが菩薩であるということが大前提であろう。『12人姉妹』は、1.1.でも述べたように、釈迦の前世譚『50のジャータカ』から題材をとっており、プティサエンが菩薩であることは自明である。そもそもプティサエンという名

72) 宝物庫に入るときにコンライとプティサエンが乗る。カンボジアでは4月の新年にその年の女神が動物の乗り物に乗って降臨する、とされている。憶測の域を出ないが、イノシシ型の乗り物にしたのは、コンライ役のヴィレア・ダラーが亥年生まれであることにヒントを得たのかもしれない。

は「プティ <sup>ព្រះ</sup>」つまり「仏」という語を含んでいる<sup>73)</sup>。母たちが生き延びるために赤ん坊の肉を食べてきたことを告白しても、顔色ひとつ変えずに「もし僕が死んだら僕の体を食べてね」と言うところは「捨身」<sup>74)</sup>を想起させる。

王が予見したプティサエンの姿は12人姉妹の末娘の目に映る。そこでは幼いプティサエンが「静寂以上の安楽はない<sup>75)</sup>」と唱えている。これは上座仏教の仏典のひとつである『ダンマパダ』<sup>76)</sup> 第15章安楽の202偈にある「食欲にひとしい炎はなく、瞋にひとしい不運はない、蘊にひとしい苦はなく、静寂以上の安楽はない」<sup>77)</sup>からの引用である。これが最終場面の伏線となっている。

プティサエンは食物を手に入れた時に母と伯母たちから、そしてサンタミアを倒した時に父である王からも「バルマイを持っている」子<sup>78)</sup>と呼ばれる。カンボジアでは、「高德」という意味のほかに、不思議な力を持ち、利益をもたらすとされる人、動物、もの、神仏像に対しても「バルマイを持っている」と言う。

プティサエンの菩薩としての姿が顕著にあらわれているのは目に関するエピソードであろう。上述の通り、王は末娘の目に映ったプティサエンの姿を見る。また、12人姉妹たちが化け物であることを家臣たちに確かめさせるときに「その目で確かめよ、余の判断が正しいか」という。さらにプティサエンが王に将棋で勝った際、プティサエンが目を閉じて将棋を指したことに對して、王がその理由をプティサエンに問う。プティサエンは「私が無学だからでございます。開いていても何も見えません」と答える。一方、12人姉妹の目玉がくり抜かれたのは、『50のジャータカ』によれば、前世で魚を捕まえ、その目を針で突いて潰してから水に戻したことがあり、末娘だけは片目しか潰さなかったことの報いである、とされている [坂本1995: 107]。12人姉妹たちは何も見えず、わからず、生まれ

73) 「サエン <sup>ស្រី</sup>」には「10万、非常に、とても、捧げる」という意味がある。

74) 他の生物を救うため、あるいはブッダに供養するために我が身を投げ出して布施すること [中村 1981: 606]。

75) カンボジアでは僧侶が法語で頻繁に引用するフレーズのひとつである。『12人姉妹』の日本語字幕では「幸福、安泰、壮健 強大」となっている。なお、韻文テキストにはこのような記述はなく、サンタミアが自分の病を治すために12人姉妹の目が必要だと王に訴えたことから目玉がくり抜かれる、となっている。

76) パーリ語仏典の中の小部經典の第2經典。ブッダの金言的な説法が修正された經典で、26品423偈から構成されている [大森 2016: 432]。

77) 日本語訳は [北嶋2000: 244]。

78) パーリ語 Paramī 由来の語彙。『12人姉妹』の日本語字幕は「聖なる(子)」となっている。



てきた自分の子どもたちを食べるといふ暴挙にでる。これらのことから、「目」は「知恵」「知識」への言い換えが可能であろう。夜叉の国に取り置かれた12人姉妹の目玉は、プティサエンによって取り返され、プティサエン自身の手で治癒される。すなわち、12人姉妹は菩薩によって知恵、知識が再び与えられたのだ。

そのようなプティサエンにとって、王である父は乗り越えるべき相手ではない。将棋では父はいとも簡単に負けてしまう。プティサエンが「今日は母上の敵を討つ」と叫んでサンタミアを倒したことで、王は初めてプティサエンが自分の息子であることに気づく。父は「妃が女夜叉とは知らなかった、たぶらかされていたんだ」と説明する。そしてプティサエンに対して初めて「息子よ」と呼びかけ、「どうか父のことは畜生だと思ってくれ」と謝罪する。プティサエンはその言葉を無表情で聞いているものの、聞き終わると即座に跪く。それは父の面前に子として頭を垂れるのであり、同時に父として受け入れ、許したことを意味する。

プティサエンの夜叉の国への冒険には、プティサエンが「兄」と慕う愛馬モニカエウが同行する<sup>79)</sup>。道中で隠者の助けもある。さらに夜叉の国の宝物庫では魔法の実や銅鑼を得る。夜叉の国から去る前には、「貞節な妻」であるコンライを「裏切る」ことに、自ら「僕は悪党だ、人で無しだ」と独り言ち悩みながらも、「妻を裏切る非情な夫と言われようとも、母上の孝行息子にはなれるだろう」と結論づけて自らの行動を正当化する。その後、サンタミアの心臓とされる魔法の銅鑼を叩いてサンタミアを倒し、母たちの目を治癒する。こうして菩薩であるプティサエンは際立った危機も試練もなく、物語は進む。唯一、プティサエンが普通の人間のように苦しみ、葛藤するのは最終場面である。

### 3.3. 王子と姫の物語から臣民の物語へ

『12人姉妹』の真骨頂は、最終場面の約5分間で示されるコンライの遺言とプティサエンの葬列参加であり、これこそがリー・ブンジムのオリジナル・ストーリーである<sup>80)</sup>。12人姉妹の目が癒され、王の侍従が12



砂地に立てられた細い木 (©Ly Bun Yim)

人姉妹のために妃にふさわしい宝石や着物を持参して「王宮に戻る準備ができました」と王に告げる。王が「12妃たちよ、さあ 王宮に戻ろう」と宣言して場面は変わる。しかし王宮に向かう王とプティサエン、そして12人姉妹による華やかな大団円のシーンを期待していた観客は裏切られる。突然、弔いをイメージさせる曲とともに、輿の行列が向こうからやってくる。枝葉のない細い木が5本、ほぼ等間隔に砂地に立てられて、観客の前に立ちはだかる。観客はその木々の間から、迫りくる隊列を垣間見ることになる<sup>81)</sup>。隊列の先頭を歩く人々が木に到着したところで、既述のようにプティサエンがコンライを探す場面とコンライの隊列の場面のクロスカッティングが始まる。

プティサエンはコンライの亡骸を乗せた輿の隊列と遭遇する。そしてコンライが自分との別離の哀しみのために死んだことを知り、武器をとって女王の仇である自分を倒せ、と家臣たちに言う。家臣たちはプティサエンを慰めるようにコンライの遺言を伝える。

女王陛下のご命令では武器は持たずに、あなたさまをあの王の輿にお乗せし、王宮に連れ帰るように、とのことでしたが、それが葬列となりました。女王陛下のご苦労は残念な結果になりました。最期のお言葉です。「もしも陛下がお戻りになったら、大臣たちと国民は陛下に忠誠を誓い、タラワン国王としてお迎えするように」

コンライはこれまで、母の良き娘として自分の意志を持つことはなかった。だが夫のため、そして臣民のために初めて自分の意志を持ち、母との約束を破って宝物庫の秘密を夫に教え、遺言を残したのである。母

79) 『12人姉妹』のプティサエンのセリフでは、モニカエウを「兄」と呼びかけている。韻文テキストではモニカエウがコンライにうつつを抜かしているプティサエンに助言し、指導している様子が描かれている。

80) 韻文テキストでは、プティサエンがコンライの元に戻る。コンライは黄金の寝台に横たわっている。「(自死するほど) 激怒するとは。普通の女なら夫の機嫌をとる努力するものなのに」と悲嘆にくれ、立派な棺を作らせ葬儀をするよう、夜叉の国の者に命じる。そしてコンライとの間にできた2人の子どもを王位につけ、自らは母たちの待つ国に戻る。

81) 北浦 [no.date] によると「縦の空間を可視化する」ことで、「大群が移動する場面、たとえば兵隊が行進するような場面でも、横幅を最大限使った画面手前から奥、もしくは奥から手前への運動が奥行きを意識させる演出」になるという。

サンタミアが大きく、武器を持ち、強い、という脅威の存在だったのに対し、娘コンライは若く美しく弱い、そして自分の意見を表明しない女性だった。つまり従来は声をあげなかった者の象徴とも言えるだろう。そのコンライは、プティサエンとの別離の際には二人の間の愛についてのみを悲しむのだが、遺言ではこれまで自分が女王として治めてきた臣民のことを考え、平和的解決を希望する。プティサエンはコンライの死を前にして、自ら正当化した行為を悔い、苦しむ。そして死による償いを熱望する。結局、プティサエンは臣民の代表であるコンライの遺言に耳を傾ける。コンライの死を受け入れ、そして自らの使命を果たす決意の表明として葬列に参加する。用意されていた王の輿には乗らずに、コンライの亡骸を抱きかかえて、従者や人々とともに先頭を歩く。新しい時代が始まる予感とともに物語は終わる。

## おわりに

ヴィルディ [Viridi 2003] は、インド独立後のヒンディー大衆映画と国家建設、ジェンダー、セクシュアリティ、家族と映画の関係を分析し、映画について次のように述べている。

映画の根底には「虚構的な国家」があり、国家に亀裂が入るような脅威となる深刻な緊張は、映画の中では道徳的な対立や倫理的なジレンマとして描かれる。これらを解決することが、国家的な虚構のゴールとなる。映画の形や手法は、虚構的な国家の語りにも合わせるために簡素化され、時間や場所が特定されないようになっている [Viridi 2003: 32]。

この主張を『12人姉妹』にあてはめるとどのようになるだろうか。民話「12人姉妹」としての地域性は排除してあり、虚構的な国家として、エンテアパトボレイ国とタラワン国の2つが存在する。これらは人間の国と夜叉の国として対立し、プティサエンのジレンマの原因となる。最終的にはプティサエンがこの2つの国を平和的に統治する含みをもって物語は終わる。

1960年代、カンボジアは「東洋のパリ」や「平和の島」と言われることもあったが、実際には政治的にも外交的にも不安定だった。共産思想を学んだフランス帰りのカンボジアの知識人たち、毛沢東思想を押し進

める文化大革命の影響、ベトナム戦争の当事者であるベトナムやアメリカ、反王制と親米を支持する右派などが国家元首シハヌークの脅威となった。『12人姉妹』が公開される2年前の1966年は、国内の左派と右派が完全に分かれることになった年だという [Osborne 2004: 15-18]。だがこの時、シハヌークは若い頃から熱中していた映画制作にも精力を傾け、1965年からの3年間で9本もの作品を制作する [オズボーン 1996: 205]。現実世界での脅威を打ち消すことはできず、映画の世界に国家的な虚構のゴールとなるユートピアを実現させ、国民に分け与えようとしたのだろうか<sup>82)</sup>。彼の作品『アプサラ』は現代のカンボジアを舞台にしていた。「はじめから終わりまで、まさに『おとぎの国』だった。シハヌークが細部にわたりカンボジアとして描いた幻想的なシーンは、現実には全く実在しなかったし、将来とも存在するものではなかった」 [オズボーン 1996: 203]。『人生の喜び』も同様に同時代のカンボジアが舞台で、一握りの上流階級の中での贅沢を極めた大人の恋の遊びを描いているが、これも庶民にはファンタジーの世界であった。一方、色彩豊かで特撮技術を駆使した『12人姉妹』は「おとぎの国」の話であったにも関わらず、一般庶民が共感できる世界だった。そしてそこに最終的に立ち現れるのは、皮肉にもシハヌークが目指そうとしていたカンボジアだった。

その後まもなく、プティサエンの役割をクメール・ルーージュがとってかわる。クメール・ルーージュが目指したユートピアは伝統も近代も消し去った、何も見えない洞窟の世界となった。シハヌークがカンボジアの統一者として再び登場するには、それから約20年の歳月を要するのである。

## 参考文献

### 【日本語文献】

- 上原亜季 2016 「影絵芝居民話『12人の姫』」『WAU』No.10。  
大阪アジア映画祭 2016 「12人姉妹」(<http://www.oaff.jp/2016/ja/program/n13.html>) [最終閲覧日2017年11月26日]。  
大森一樹 2016 「法句」『上座仏教事典』パーリ学仏教文化学会 上座仏教事典編集委員会編、めこん。

82) シハヌークの映画は入場料無料で一般公開された [Ly and Muan 2001: 172]。

- 岡田知子 2010 「カンボジアの小説『萎れた花』の国語教材としての読まれ方」『慶應義塾大学言語文化研究所紀要』第41号, pp.1-24.
- 岡田知子 2016 「カンボジアの大衆芸能『バサック劇』の変遷とその意義」『総合文化研究』Vol.19, pp.95-114.
- 小川佐和子 2016 『映画の胎動——一九一〇年代の比較映画史』人文書院。
- オズボーン、ミルトン 1996 『シハヌーク 悲劇のカンボジア現代史』石澤良昭監訳、小倉貞男訳、岩波書店。
- 神山彰 2010 「総論 映画のなかの古典芸能」『映画のなかの古典芸能』神山彰・児玉 竜一編、森話社、pp.8-35。
- 北浦寛之 「加藤泰研究序説——奥行きを利用した映画の演出について」〈<http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN11/kitaura-katoutai.html>〉[最終閲覧日2017年11月26日]。
- 北嶋泰観訳註編集 2000 『パーリ語仏典「ダンマパダ」: ころの清流を求めて』ウ・ウィジャーナタ監修、ダンマパダ(法句経)を学ぶ会。
- 宜野座菜央見 2013 『モダン・ライフと戦争——スクリーンのなかの女性たち』吉川弘文館。
- グローバルニュースアジア 2016 「内戦時代に生き残った希少なカンボジア映画『12人姉妹』——恵比寿映像祭で上映」2016年2月13日 〈<http://www.globalnewsasia.com/article.php?id=3078&&country=6&&p=2>〉[最終閲覧日2017年11月26日]。
- 坂本恭章 1995 「カンボジアの古典文学紹介(2)」『カンボジア研究』東京外国語大学アジア・アフリカ言語文化研究所「カンボジア事典編纂のための基礎的研究」共同研究プロジェクト報告、pp.104-128。
- 坂本恭章 1997 「ニアン・コンライ」『集英社世界文学大事典』第3巻、集英社、pp.285-286。
- 坂本恭章 2010 『ナガラワッタ』未刊。
- 笹川秀夫 2006 『アンコールの近代——植民地カンボジアにおける文化と政治』中央公論新社。
- 鈴木伸和 2016 「カンボジアの視聴覚資料保存」(後編)『映画テレビ技術』No.768, pp.40-43。
- 高垣謹之助 1993 「アンコールの十二人の娘」『東甬塞物語』中公文庫。
- 高橋保 1972 『カンボジア現代政治の分析』日本国際問題研究所。
- デルヴェール、ジャン 1996 『カンボジア』石澤良昭・中島節子訳、白水社。
- 中村元 1981 『佛教語大辞典』東京書籍。
- 沼野充義 2013 『やっぱり世界は文学でできている: 対話で学ぶ<世界文学>連続講義2』光文社。
- 深作光貞 1971 『反文明の世界——現代カンボジア考』三一書房。
- ボンショー、フランソワ 1979 『カンボジア・ゼロ年』北島霞訳、連合出版。
- 宮本高晴 2008 「デミル、セシル・B」『世界映画大辞典』日本図書センター、p.559。
- 横山泰子 2010 「八犬伝映画と古典の再生: 勸善懲惡のゆくえ」『映画のなかの古典芸能』神山彰・児玉竜一編、森話社、pp.215-234。

#### 【英語文献】

- Abercrombie, Thomas J. 1964. "Cambodia Indochina's 'Neutral' Corner". *National Geographic*. Vol.126, No.4. pp.514-551.
- Apsarama. 1996. "Khmer Cinema". February 15<sup>th</sup>, 1996. Apsarama.
- Austin, Jessica. 2014. *Gender and the Nation in Popular Cambodian Heritage Cinema*. A thesis submitted to the graduate division of the University of Hawaii at Manoa. <[https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/bitstream/10125/100290/1/Austin\\_Jessica\\_r.pdf#search=Gender+and+the+Nation+in+Popular+Cambodian+Heritage+Cinema](https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/bitstream/10125/100290/1/Austin_Jessica_r.pdf#search=Gender+and+the+Nation+in+Popular+Cambodian+Heritage+Cinema)> [最終閲覧日2017年11月26日]。
- Ayres, David M. 2000. *Anatomy of a Crisis: Education, Development, and the State in Cambodia, 1953-1998*. University of Hawaii Press.
- Bainbridge, Bill and Lon Nara. 2001. "Film industry looks for rebirth. *The Phnom Penh Post*. <<http://www.phnompenhpost.com/national/film-industry-looks-rebirth>> Fri, 15 February 2002 [最終閲覧日2017年11月26日] .
- Baumgärtel, Tilman. 2010. *KON The Cinema of Cambodia*. Department of Media and Communication and Royal University of Phnom Penh. <<http://www.fliz.ch/pdf13/kon-the-cinema-of-cambodia.pdf#search='KON+the+cinema+of+cambodia'>> [最終閲覧日2017年11月26日]。
- Baumgärtel, Tilman. 2012a. "Puthisen Neang Kongrey". *berlinale forum 2012*. <[https://southeastasiancinema.files.wordpress.com/2012/03/puthisen\\_neang\\_kongrey.pdf](https://southeastasiancinema.files.wordpress.com/2012/03/puthisen_neang_kongrey.pdf)> [最終閲覧日2017年11月26日]。
- Baumgärtel, Tilman. 2012b. "Yvon Hem RIP". <<https://southeastasiancinema.wordpress.com/2012/08/10/yvon-hem-rip/>> [最終閲覧日2017年11月26日]。
- Bou Saroeun, 2001. "The mountain of doomed love". *The Phnom Penh Post*. <<http://www.phnompenhpost.com/national/mountain-doomed-love>> [最終閲覧日2017年11月26日] .
- Chea, Bunnary. 2004. Buddhist Ethics in the Paññāsa Jātaka (Apocryphal Birth-Stories). <<http://www.cambosastra.org/wp-content/uploads/2010/06/>>

Chea\_Bunnary.pdf#search= 'jataka+rathasena'>  
[最終閲覧日2017年11月26日] .

Chea, Narin. et.al. 2003. *Seams of Change: Clothing and the Care of the Self in Late 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Century Cambodia*. Reyum Publishing.

Edwards, Penny. 2007. *Cambodge: The Cultivation of a Nation, 1860–1945*. University of Hawaii Press.

Fickle, Dorothy H. 1978. *An Historical and Structural Study of the Pa~n~nāsa Jātaka*. An historical and structural study of the Pa~n~nāsa Jātaka. An Arbor, Mich.

Jackson, Will. 2014. “Elvis of the Kingdom gets new star role”. *The Phnom Penh Post*. Fri, 9, May. < http://www.phnompenhpost.com/7days/elvis-kingdom-gets-new-star-role> [最終閲覧日2017年11月26日].

Hayes, Michael. 2000. “The joys and sorrows of a life of laughs”. <https://mcnews.wordpress.com/2007/09/20/the-joys-and-sorrows-of-a-life-of-laugh/> [最終閲覧日2017年11月26日] .

Ly Daravuth, Ingrid Muan. 2001. “Kon Khmer (Cambodian Cinema)”. *Cultures of Independence: An introduction to Cambodian Arts and Culture in the 1950's and 1960's*. Reyum. pp.141-190.

Maspero, Eveline Porée. 1962. *Études sur les rites agraires des Cambodgiens*, tome I, Mouton.

Osborne, Milton. 2004. *Before Kampuchea*. Orchid Press.

Pavie, Auguste. 1898. *Mission Pavie Indo-Chine 1879-1895 Études diverses I Recherches sur la littérature du Cambodge, du Laos et du Siam*.

Pavie, Auguste. 1903. *Contes populaires du Cambodge, du Laos et du Siam*.

Virdi, Jyotika. 2003. *The Cinematic ImagiNation: Indian Popular Films as Social History*. Rutgers University Press.

[カンボジア語文献]

ក្រសួងអប់រំយុវជននិងកីឡា ២០១៣ អក្សរសាស្ត្រខ្មែរ  
ភ្នំពេញ ១១ គ្រឹះស្ថានបោះពុម្ពនិងចែកផ្សាយ

កីឡានឡាយកម្រងសុដីវិជ័យ

គឹមស៊ុន សុផារី ២០១១ ភ្នំពេញកម្រង Reading Books

យឹង ហុកឌី ២០១៥ រឿងពុទ្ធិសននាងកង្រី សិក្សាកថា

និង អត្ថបទ គ្រឹះស្ថានបោះពុម្ពផ្សាយ អង្គរ

Chapey Channel, 2016, “ជីវប្រវត្តិ គង់ សំអឿន -  
តារាភាពយន្តខ្មែរ” <https://www.youtube.com/watch?v=AyLJs6Q-RYE> [最終閲覧日  
2017年11月26日]

ញឹក ថែម ១៩៩៩ បញ្ញាសជាតិកសស្ត្រប វិទ្យាស្ថានជាតិ

គរុកោសល្យ, ក្រុមជំនុំទំនៀមទម្លាប់ខ្មែរ

១៩៦៧-១៩៧២ ប្រជុំរឿងព្រេងខ្មែរ

ទាក់ទងដោយដើមកំណើតប្រវត្តិសាស្ត្រ  
និងភូមិសាស្ត្រនៃប្រទេសកម្ពុជា ភាគ  
៥ ពុទ្ធសាសនបណ្ឌិត្យ

ពុទ្ធសាសនបណ្ឌិត្យ ព.ស. ២៥០២ រឿងពុទ្ធិសន  
ចម្លងចេញពីច្បាប់សាស្ត្រាស្ថិកវិត

Men Sokna, “មកស្គាល់ប្រវត្តិកំពូលតារាសិចស៊ី  
ប្រចាំទសវត្សរ៍ ៦០ សាក់ ស៊ីស្មោង ដែល  
ល្បីដល់ អឺរ៉ុប” <http://news.sabay.com.kh/  
article/961481#utm\_campaign=onpage> [最

ម៉ៅ សំណាង រឿង ពុទ្ធិសននាងកង្រី បណ្ណាគារ  
បន្ទាយស្រី

សេង ធី, 2014, “លី ប៊ុនយឹម ផលិតករភាពយន្តជើង  
ចាស់ចង់ចែករំលែកចំណេះដឹងទាំងអស់  
ដល់យុវជន” Wed, 30 April 2014, Phnom  
Penh Post

ឡេង ម៉ាលី, ២០១៥, “សាក្សី៖ ភ្នកុន ណុប ណែម  
និង គឹម ណូរ៉ា ត្រូវគេសម្លាប់នៅគុក ក្រាំងតាចាន់”  
<http://www.rfa.org/khmer/news/krt/witness-  
says-ex-movie-actors-killed-in-kraingtachan-  
prison-02042015070836.html> 04. February  
2015 [最終閲覧日2017年11月26日]

# 視聴覚アーキビストから見た カンボジアの映画保存

## 『12人姉妹』と『ノロドム・シハヌーク作品』の事例

鈴木 伸和



### はじめに

筆者は2014年9月から2015年8月まで、文化庁の新進芸術家海外研修生として、プノンペンにあるボパナ視聴覚リソースセンター（以下、ボパナセンター）で視聴覚アーキビストとして働いていた。なぜカンボジアで視聴覚アーキビストとして働くことを選んだのかというと、三つの理由があった。一つ目は、カンボジア政府が多くの映画フィルムを所蔵しているにもかかわらず、フィルムを保存するための専門家がカンボジア国内にいないため、調査・保存が適切に行われていなかったからである。二つ目は、ボパナセンターと協働することで、カンボジア政府のフィルムコレクションにアクセスし、調査・保存活動を行うことが可能になったためである。三つ目は、フィルム保存の専門家が国内にいないカンボジアを一つの事例として、そのような国でどのように映画保存活動を行い、継続させるかについて学ぶためである。これらの経験を元にして、本稿はカンボジアの映画保存について考察する。さらに『12人姉妹』(1968) (12 sisters story) とノロドム・シハヌーク前国王の映画作品を、映画保存の事例として報告する。

## 1. カンボジアの映画保存

### 1.1. 映画史の先行研究

カンボジア映画史の研究は、筆者が知る限り、2001年にLy DaravuthとIngrid Muanが発表した文献<sup>1)</sup>、<sup>2)</sup>と、2009年にKirstin Willeが発表した文献<sup>3)</sup>以外に

- 1) Ly Daravuth and Ingrid Muan. 2001a. *Cultures of Independence: An introduction to Cambodian Arts and Culture in the 1950s and 1960s*: reyum.
- 2) Ingrid Muan and Ly Daravuth. 2001b “CAMBODIA, A Survey of Film in Cambodia” in *Film in South East Asia: Views from the Region*, ed. David Hanan: SEAPAVAA[South East Asia-Pacific Audio Visual Archive Association], the Vietnam Film Institute and the National Screen and Sound Archive of Australia, 2001), p93-106.
- 3) Kirstin Will. 2009. *Film Production in Cambodia*: Thüringisch-Kambodschanischen Gesellschaft e.V.

主要なものはない。現在までに公表されているカンボジア映画史に関する情報は、その内の [Daravuth and Muan 2001a]からの引用が多く、独自の調査をしているのは少数である。なぜなら、この一冊のみがプノンペン市内の本屋で簡単に入手できるためである。

ダヴィ・チュウが『ゴールデン・スランパーズ』(2011)の製作のために行った調査を契機として、2010年に発行された冊子<sup>4)</sup>や、2013年にカンボジア国際映画遺産フェスティバルが発行した冊子<sup>5)</sup>にカンボジア映画史の言及もあるが、これらは情報源の記載が少なく、記述された内容が正確な情報か確認することが困難な部分もある。

こうした不確かな情報はウェブサイト上にも多い。それでも、『ゴールデン・スランパーズ』の上映後、カンボジア映画黄金時代と呼ばれるいわゆる60年代から75年までの国産映画と、その時代に活躍した映画関係者にカンボジア国内でも注目が集まるようになり、インタビュー等が行われるようになってきたことは注目すべきである<sup>6)</sup>。こうしたオーラルヒストリーを元にしてカンボジア映画黄金時代が見直されてきているが、未だにカンボジア映画史の専門家は非常に少ないのが実情である。

### 1.2. 残存しているカンボジア映画

1975年までにカンボジアで何本の国産映画が製作されたのか正確には分からない。ダヴィ・チュウの調査によって、Huy Vathana氏らが当時見た映画を元にして作成したカンボジア映画のデータベースでは、307作品の映画題名がリスト化されている。このリストは個人の記憶によって2009年に作成してから更新されておらず、間違えている部分もあると思われるた

- 4) Tilman Baumgartel. 2010. *KON, The Cinema of Cambodia*: Department of Media and Communication, Royal University of Phnom Penh.
- 5) Memory! International Film Heritage Festival. 2013.
- 6) Voice of America, Cambodia. April 16, 2015. ティ・リム・クン (Tea Lim Kun) インタビュー .

表1 1975年以前のカンボジア映画で視聴可能な作品

	題名	別題名	製作年	監督
1	Mother's heart	Chet Mday	1963	Yvon Hem
2	Veul Vinh Na Bang		1966	Tea Lim Kun
3	Painfulness	Kou Oy Chok Chheam	1966	?
4	Dara Vichhay	Malay Soriya	1967	Or Sa Nga
5	Preah Chan Korup		1967	?
6	Sovannahong		1967	Yvon Hem
7	White Lotus	Neang Pov Chhuok Sor	1967	Tea Lim Kun
8	The Prince Preah Thinavong	Preah Thinavong	1967	Ly Va
9	Chan Kreufa		1967	?
10	Achey Neang Krot		1968	Tea Lim Kun
11	Tep Sodachan		1968	Lay Nguon Heng
12	Inav Bosba		1968	Yvon Hem
13	Abul Kasem		1969	Yvon Hem
14	Chan Kreufa		1969	Biv Chhay Leang
15	Ratanavong	Sisovan Chanbopha	1969	Biv Chhay Leang
16	Thavary Meas Bang		1969	Uong Kan thun
17	Muoy Meun Alay		1970	Uong Kan thun
18	Sovanpanhcha		1970	Yvon Hem
19	Bone of the father's hand		1970	So Man Chhiv
20	Khmers after angkor		1971	Ly Bun Yim
21	Pacha Por Tevy		1971	Chhea Nuk
22	My Karma		1971	?
23	The time to cry		1972	Uong Kan thook
24	Roub Eth Phoib	Chivith Aphoib	1973	Ros Proeung
25	The Snake Girl	Neang Preay Sark Pours	1973	Chin Wan
26	True Love		1973	Yvon Hem
27	The Crocodile Men		1974	Houy King
28	Pos Kéng_Korng		1974	Tea Lim Kun
29	Break My Heart		1975	Tan Bun Leak

※ボパナセンターのデータベース情報をそのまま参照したものであり、題名や製作年には不確かな点がある。特に製作年は参考文献によって異なることが多い。

め、現在、一般には公開されていない。その調査を元に、ダヴィ・チュウは『ゴールデン・スランパーズ』の中で「300作品以上の映画が製作された」と表現するに留めている。筆者がダヴィ・チュウからこのリストを見せてもらった限りでは、主演俳優、監督、製作プロダクション、製作年代も題名とともにリスト化されおり、そこまで適切にまとめた情報であれば、多少の加減はあっても大きな間違いは無いと考えている。

残存しているカンボジア映画について、表1はボパナセンター内で一般公開されているデータベースから、1975年以前のカンボジア映画で、映像が視聴可能な作品のみを2015年に筆者がリスト化したものである。

表1のカンボジア映画は、1980~90年代に、誰かがどこかで映画フィルムからVCDもしくはVHSに複製したものと思われ、その複製物をデジタル化したデジタルデータのみをボパナセンターがサーバーに保管している。それらのデータは低解像度であり、かつ当時の上映スクリーンとは異なる画郭でトリミングされている作品も多い。さらにセリフや音楽が編集されてオリジナル音声が残っていない作品もある。

リー・ブン・ジム監督は、全3作品の映画フィルムを個人的に保管しており、表1の1作品(No.20)の他に2作品を所有している。その2作品は『Sobbseth』(1965)、『Puthisen Neang Kongrey』(12 sisters story) (1968)であり、リー監督の許可を得て筆者はその映画フィルムを直接確認している。さらにティ・リム・クン監督は全7作品の映画フィルムを個人的に保管していると公言しており<sup>7)</sup>、表1の4作品(No.2, 7, 10, 28)の他に3作品の映画フィルムも所持していると思われる。ダヴィ・チュウによれば、表1の4作品の他に『Tek Phnék Neang kor』(1966)、『Neang Champa Thong』(1969)、『Bopha Angkor』(1972)の3作品もボパナセンターに映像データを渡したそうであるが、筆者はデータベース内でその3作品を見つけることはできなかった。

データベースにはデータが壊れたものや非公開作品もある。これらを全て合わせると、確認できるだけで37作品が残存しており、誰でもボパナセンターで29作品にアクセスすることができると言える(違法かどうかはここでは問わない)。もちろん、表1の他にもカンボジア映画黄金時代の作品を、様々な所有者がいろいろなフォーマットで保管しているのを筆者は見ることがある。しかし、それらは個人的かつ違法な場合が強く、誰でもアクセスし、視聴することができない作品であるためここでは触れない。

### 1. 3. カンボジア映画はどのように失われたか

「クメール・ルージュが政権を握るとただちにそのほとんどが処分され<sup>8)</sup>とあるように、「1975年以前のカンボジア映画の約90%がクメール・ルージュによって破棄または焼却された」という情報が日本の新聞や雑誌、ウェブサイト等にも書かれるようになった。しかし、カンボジアにある映画フィルムを調査した一個人として、これらの情報に対する疑問をここに提示したい。なぜなら、いかにして映画が失われるか、その原因がきちんと理解されていないために、現在でもカンボジア映画が失われ続けているからである。この点については[鈴木 2016a][鈴木 2016b]に書いたが、重要であるため書き添える。

7) 第25回東京国際映画祭(2012年10月30日)で上映された『天女伝説プー・チュク・ソー』の後に行われたティ・リム・クン監督のQ&A(<http://2012.tiff-jp.net/news/ja/?p=14682>)(2017年12月6日閲覧)。

8) 東京国際映画祭(2012)「ゴールデン・スランパーズ」作品紹介(<http://2012.tiff-jp.net/ja/lineup/works.php?id=119>)(2017年12月6日閲覧)。

1.2.で述べたように、カンボジア映画黄金時代の映画は「300作品以上が製作され、約30作品が何らかの形で視聴可能」であると言うことができる。では、他の270作品の映画フィルムは、本当にクメール・ルージュによって破棄や焼却が行われたのであろうか。2015年、リー・ブン・ジム監督に筆者がインタビューした限りでは、彼が製作・監督した映画作品のオリジナルネガフィルムは、カンボジア国内ではなく、保管していたフランスと香港の現像所で廃棄されたそうである。上映用ポジプリントについては、国内で映画を上映する場合、オリジナルネガフィルムから10本程度のプリントを複製して、国内で配給・上映していたそうである<sup>9)</sup>。

ここで映画を物として考えてみると、大雑把に換算して、300作品のカンボジア映画というのは3,000本の上映用プリントのことを指し、1本の上映用プリントというのは、上映時間2時間の作品だと、2,000フィートの35ミリフィルムに換算して約6缶になる(1缶が約2~3kg)。つまり、300作品のカンボジア映画というのは、カンボジア国内外の現像所等に保管されたオリジナルネガフィルム1,800缶(4.5t)と、カンボジア国内の各配給会社、映画館等に散らばった上映用ポジプリント18,000缶(45t)の映画フィルム缶を指すのである。

これらカンボジア国内外に分散された、重たく、燃えにくいスチール缶に入った映画フィルムを、クメール・ルージュはどのように収集、破棄、焼却したのであろうか。映画フィルムに特化した徹底的な破壊工作と、人材と爆薬と、さらにカンボジア国外での地道な活動をしなければ、わずか4~5年で国産映画のオリジナルネガフィルムと上映用プリントの約9割を処分することはほぼ不可能である。

多くのカンボジア映画が失われた原因は様々な理由があり、クメール・ルージュがその原因の一つであることは疑われないが、全てを押しつけるのは非合理的である。例えば、1990年代のカンボジア映画が何作品製作され、現在、何作品にアクセスできるのかはまだ分からないが、カンボジア国内に保存施設がないため、現在9割以上が見られなくなっているとしても不

9) オリジナルネガフィルムとは、カメラで撮影した映画フィルムのことを指す。リー監督によれば、このネガフィルムからラッシュプリントという簡易的なポジフィルムを複製し、編集を行ったそうである。編集が終了したら、編集されたラッシュプリントと同じようにオリジナルネガフィルムを編集し、そのオリジナルネガフィルムから劇場で上映するための上映用プリントを複製することが一般的である。

思議ではない。つまり、長い内戦と、カンボジア国内外の映画保存に対する無理解と無関心によって、カンボジア映画が失われた、もしくは失われていると言えるのではないか。

さらに付け加えたいことは、なぜクメール・ルージュが映画フィルムを処分したという憶測が流布するのか、という点である。理由は二つあると考えられ、一つはクメール・ルージュによる文化財の破壊をニュースにすることで、人々の関心を集められるというメディア側の思惑であり、もう一つはクメール・ルージュにより破壊されたということにすれば、映画関連の資金が得やすくなるという組織側の思惑である。そのため、今後もこのような憶測は無くならないだろうと思われる。

#### 1.4. カンボジアの映画保存活動

カンボジアはフランスの保護領(もしくは植民地)であったため、20世紀初頭からフランス人らによってカンボジア国内が映画フィルムで撮影され、それらの映画フィルムはフランス国内に今でも保存されている。カンボジア人自らが最初に映画フィルムで国内を撮影したと言われているのは、1940年代のノロドム・シハヌークと言われており、彼が個人的に映画を製作して王宮内で上映したそうである。しかし、この映画フィルムは残念ながら残っていないようである。

1950年代からカンボジア人による映画製作が行われ始め、1975年までのカンボジア映画黄金時代の映画フィルムが、ポル・ポト政権時代(1975~1979)にどのような扱いを受けたのかはよく分かっていない。1.3.で述べた通り、多くの映画フィルムは徹底的に破壊された訳ではなく、単純に無視され放置されていたに過ぎないと筆者は考えている。

ポル・ポト政権崩壊後、国内に残っていた映画フィルムがヘン・サムリン政権下でどのように収集されたのかを含め、1980年代の映画フィルムの状況もほとんど知られていない。筆者がボパナセンター職員に聞いた限りでは、国内に残っていた映画フィルムは、1979年に政府が街で収集し、プノンペンにある元映画撮影スタジオで保管したということである。

2014年に筆者がその保管庫内を見た限りでは、カンボジアに関する映画フィルムが1,000~2,000缶と、80年代にカンボジア国内で上映していた外国映画と思われる映画フィルム1万缶以上が置かれていた。カンボジアに関する映画フィルムの缶の中には、1980年



表2 『12人姉妹』カンボジア語版とタイ語版の比較

	カンボジア語版	タイ語版
フォーマット	ビデオテープ (DVCAM)	35ミリフィルム
上映時間	116分26秒	120分12秒
画郭	1:1.82(未規格化)	1:2.35(シネマスコープ)
保管場所	監督所有	ベルリン映画祭事務局
作成年	不明	1983年製造のコダック製フィルム
音声	オリジナル音声と後年に制作した音声が入混している可能性が高い。高音域が割れている。	主題歌などの歌を除いて、カンボジア語版と音声異なる。音声は割れていない。
色彩	コントラストが全体的に薄い	ほぼ正常である
画質	SD (720x480)	35ミリフィルム

代にその映画フィルムの内容を書き出したと思われるメモが入っているものもあった。そのことから、80年代に国内の映画フィルムの調査を政府が行った可能性もあるが、当時の状況からすると、ポル・ポト政権時代に撮影された映画フィルムを探しただけではないかと考えられる。

1980年代～90年代に、カンボジア映画黄金時代の映画を複製したVCD、VHSが一部の人の間で見られるようになったが、それでも熱心な映画保存活動は行われておらず、複製後に、元の映画フィルムは廃棄されたようである。2006年にボパナセンターが設立された時も、主たる目的はカンボジアとポル・ポトに関する映像データを国外から収集し公開することであり、国内の調査はクメール・ルージュに関する映像に集中していた。

2009年以降、ダヴィ・チュウらによってカンボジア映画黄金時代の映画作品の調査が始まり、いくつかの映像データは、違法であるかどうかはさておき、ボパナセンターに譲渡され、公開されている。現在、カンボジア政府が所蔵している映画フィルムは、クメール・ルージュ関係以外の調査がほとんど進んでおらず、適切な保存処置もされないまま劣化し続けているのが現状である。

## 2. 「12人姉妹」の事例

### 2.1. カンボジア語版とタイ語版の比較

2016年2月、筆者は東京の恵比寿映像祭で「12人姉妹」(タイ語版)の上映企画を担当した。さらに2017年6月には混成アジア映画研究会と国際交流基金アジアセンターの主催による「12人姉妹」(カンボジア語版)の上映にも携わった。タイ語版の上映については[鈴木 2016b]に書いたため、ここでは二つのバージョンを映画技術の面から比較考察する。実際に残っている「物」はタイ語版の35ミリフィルムとカンボジア語

版のビデオテープである。それらの比較は表2となる。

これまで二つのバージョンは上映時間が異なると言われており、比較すると実際にその通りであった。しかし、カンボジア語版はデータ容量を軽くさせるために約1秒につき1フレームを間引いていることが判明した<sup>10)</sup>。そのため上映時間は3分46秒の差となるが、カンボジア語版はタイ語版のどこかのシーンが丸ごと削除されたために短くなっている訳ではない。

画郭の違いは大きな問題であり、タイ語版はシネマスコープと呼ばれる横長の画面(1:2.35)である。しかし、カンボジア語版は左右が作為的に削られ、1:1.82という特殊な画郭となっている。つまり、カンボジア語版はタイ語版に比べて左右の映像が約24%失われているということである。どうしてカンボジア語版の左右の映像が削られているのかというと、正確な理由は不明だが、ブラウン管テレビのサイズ(4:3)で横長の映像を見る場合、上下に黒いラインが入ると実際の映像が小さくなりすぎるため、左右を削って横長の映像をなるべく正方形にし、大きく見せるためであったと思われる。当時、このような編集は比較的普通に行われていたことであった。

音声は不明な点が多い。重要な点は、カンボジア語版音声は、1968年公開当時のオリジナル音源でない可能性が高いということである。なぜなら、制作当時の1967年にあまり使われていなかったカンボジア語の単語が台詞に入っているためである<sup>11)</sup>。この点については推測の域を出ないため確証はない。ダヴィ・チュウがリー監督にインタビューをしたところ、監督はカンボジア語版のビデオテープの音声を、後年に編集したかどうか覚えていないという。さらに音声について

10) 通常、映画フィルムは1秒間24フレームの静止画で記録される。ビデオ映像は1秒間25フレームもしくは30フレームの静止画で記録される。

11) 2017年6月の上映準備で岡田知子氏がこの点を指摘している。また、ダヴィ・チュウはオリジナル音声と後年になって制作した音声が入混していると確信している。

は、カンボジア語版は高音域が割れており、1968年当時の音声とは思われない音質である。これはフィルムからビデオテープに複製した時、もしくはそれ以降に何らかの編集が行われた際に、音声に不具合が出たとされる。

「12人姉妹」(カンボジア語版)のフィルムからビデオテープへの複製(テレシネ)は、その技術が広く普及した1980年代以降から、リー監督がカンボジアに戻り、上映を行い始めた1993年頃までの間に行われたと考えられる。つまり、「12人姉妹」(カンボジア語、オリジナル音声版)の映画フィルムは、1979年以降も残存していたが、クメール・ルージュとは関係なく、ポル・ポト政権崩壊以降に廃棄されたということを意味している。

## 2.2. 映画の真正性とは

2017年6月にカンボジア語版の上映を東京で行った時は、監督が所有しているカンボジア語版のビデオテープ(DVCAM)をそのまま上映せず、タイ語版の画とカンボジア語版の音を組み合わせる作業を行った。なぜこのような作業をしたのかと言うと、表2でも分かるように、カンボジア語版の画はタイ語版に比べて分数が短く、色のコントラストが悪く、また左右の映像が失われているため、劇場公開当時のオリジナルとかけ離れたバージョンを上映することは適切ではないと筆者が判断したからである。画と音の組み合わせ作業は、2016年にリー監督自らが行っており、そのデジタルデータに日本語字幕を挿入して上映を行った。

過去の映画作品を公開当時の上映形態に可能な限り近づける作業というのは、その映画を適切に評価、研究するためにも必要なことである。例えば、ボパナセンターが所蔵しているカンボジア映画黄金時代の作品リスト(表1)の中にも、後年になって音声が変わっていたり、映像が編集されていたり、左右の画が削られている作品もある。「12人姉妹」は運良く映画フィルムでも残っているため、ビデオテープの映像と比較検討できるが、もしビデオテープだけで残存している映画作品であれば、当時の映画として正しく評価することが難しくなるだろう。なぜなら、変更されていても分からないことが多いからである。

もちろん、映画フィルムが残っていたとしても変更されていない可能性はゼロではない。しかし、映画フィルムの変更よりも、ビデオテープやデジタルデータの改変の方が圧倒的に簡単に行うことができる。カ

ンボジア映画黄金時代の作品は約1割が残存していると言われるが、果たしてどれだけの映画作品が、公開当時のまま生き残っていると言えるであろうか。『12人姉妹』は、映画の真正性について改めて考えさせてくれる素材であると言える。

## 3. ノロドム・シハヌーク作品の事例

### 3.1. ノロドム・シハヌーク作品はどこにあるのか

ノロドム・シハヌークの映画に関する情報は、Eliza Romey<sup>12)</sup>が発表した文献が詳しい。しかし、ノロドム・シハヌークが映画製作に携わった全映画のフィルモグラフィは、どの文献でも筆者は見ることがない。そこで、彼の映画作品の所在を特定したリストを、2015年に筆者が作成した。このリスト作成に関する調査方法は[鈴木 2016b]に詳しい。

表3は、ボパナセンターのデータベースと、オーストラリアのモナシュ大学図書館で保管しているノロドム・シハヌーク関連資料を調査して組み合わせたりリストである。視聴できる作品に限っては全て視聴し、彼の名前が製作、監督、脚本、音楽のいずれかにクレジットされていることを確認済みである。ただし、彼が本当に製作に携わった作品かどうかの詳細な調査はまだ行っていない。例えば、映画内に文字情報が一切無い作品や、再生ができないDVD-Rディスクもあるため、さらなる調査が必要である。

さらに、プノンベンのカンボジア国立公文書館には、ノロドム・シハヌーク作品として登録されているが、表3のリストに無い題名の作品がVHSで残っていることを2015年に確認している。しかし、そのビデオテープを再生して内容確認までしていないため、表3には入れていない。表3は彼のフィルモグラフィを作成するための予備調査としてここに公表したものであり、今後の調査によって間違いや追加の作品もあるだろう。もし新しい情報があれば、フランス国立映画センター、ボパナセンター、モナシュ大学図書館、さらにカンボジア政府とも連携して情報共有されることをお願いしたい。

12) Eliza Romey. "King, Artist, Film-maker : The Films of Norodom Sihanouk" in *Film in South East Asia: Views from the Region*, ed. David Hanan (SEAPAVAA[South East Asia-Pacific Audio Visual Archive Association], the Vietnam Film Institute and the National Screen and Sound Archive of Australia, 2001), p107-118.

表3 ノロドム・シハヌーク映画作品の製作年と所在

	題名	製作年	フランス国立映画センター	ボパナセンター	モナシユ大学図書館
1	Atlantide	1940年代?			
2	Double Crime on the Maginot Line	1940年代?			
3	Tazan among the Kuoy	1940年代?			
5	La femme cambodgienne à l'heure du Sangkum	1960	有り (映画フィルム)	有り (24'13")	
6	Kampuchea 1965	1965?		有り (56'06")	
4	La danse en pays khmer	1965?			
7	Apsara	1966		有り (2h10'30")	
8	LA FORÊT ENCHANTÉE	1966	有り (映画フィルム)	有り (1h40'46")	
9	Prachea Komar	1966	有り (映画フィルム)	有り (1h02'34")	
10	La visite d'état du général de Gaulle au Royaume du Cambodge	1966	有り (映画フィルム)	有り (27'33")	
11	Preah Vihear	1966?			有り(写真プリント66枚のみ)
12	Cortège royal	1967	有り (映画フィルム)	有り (24'00")	
13	Shadow on Angkor	1967		有り (34'54")	
14	Ombre sur Angkor	1967	有り (映画フィルム)	有り (1h45'59")	
15	La Joie de vivre	1968	有り (映画フィルム)	有り (1h05'41")	
16	Crépuscule	1968	有り (映画フィルム)	有り (1h09'45")	
17	Rose de Bokor	1969	有り (映画フィルム)	有り (1h34'30")	
18	Phedre Khmara (製作中止)	1968~1970			有り (脚本)
19	Tragique destin	1969		有り (1h06'54")	
20	La Cité mystérieuse	1988			有り (脚本) (写真)
21	LA COMTESSE DE NOKOROM	1989			有り (脚本) (写真)
22	Adieu mon amour!	1989			有り (VHS) (1h40'00")
23	Mondulkiri	1990			有り (脚本)
24	Je ne te reverrai plus, ô mon bien-aimé Kampuchea!	1991		有り (1h02'12")	
25	Le Phare qui eclaire notre Vie	1991			有り (脚本)
26	Mon village au coucher du soleil	1992	有り (映画フィルム)	有り (1h03'25")	
27	Notre mariage au mont baiktou	1992			有り (脚本)
28	La fantôme de ma femme bien-aimée	1993		有り (41'03")	
29	Fatalite	1993			有り (脚本)
30	Un cress sauveteur de femmes paupers	1993			有り (脚本)
31	CHAMPA DE BATTAMBANG	1993or1994?			有り (脚本)
32	Un paysan et une paysanne en détresse (KEM and NIT)	1994		有り (1h16'12")	
33	REVOIR ANGKOR ...ET MOURIR	1994or1993?			有り (VHS) (1h22'00")
34	BOUDDHA DHAMMA SANGKHA LE SEUL REFUGE	1995		有り (46'39")	
35	Avatars old gentleman	1995		有り (1h05'17")	
36	UNE AMBITION REDUITE EN CENDERS	1995		有り (44'18")	
37	Les derniers jours du colonel Savath	1995		有り (34'57")	
38	FLEUR DU VIETNAM	1995			有り (脚本)
39	LA PAGODE DU BOUDDHA D'EMERAUDE à Phnom-Penh	1995			有り (VHS) (24'46")
40	HERITIER D' UN SECESSIONISTE VAINCU	1996or1992?			有り (VHS) (26'23")
41	UN APOTRE DE LA NON-VIOLENCE	1996			有り (VHS) (52'15")
42	Mari et femme dans une vie antérieure	1998		有り (34'10")	
43	Le Seigneur bouddha a pitié de nous	1998		有り (25'23")	
44	Le grand assassinat	1998		有り (1h31'20")	
45	J' ATTENDRAI...	1998			有り (DVD) (脚本) (写真)
46	JE PENSE TOUJOURS A TOI	1998			有り (脚本)
47	LE JARDINS DU PALAIS ROYAL DE PHNOM PENH	1998			有り (VHS) (09'42")
48	Le choix du coeur et de la raison	1999		有り (38'39")	
49	LOTUS DU BOUDDHA	1999		有り (28'44")	
50	Le Cid Khmer	2005		有り (1h02'45")	
51	Lon Nol Lon Non Lonliens	2005		有り (22'44")	
52	Mekha et Akha" and "Tu as use niece. J' ai un neveu.	2005			有り (DVD) (脚本)
53	La Chatelaine de Banareath	2005			有り (DVD) (脚本)
54	Aurore	2005			有り (DVD) (脚本)
55	RELIGION & AMOUR	2005			有り (DVD) (脚本)
56	LE LAC DU BONHEUR	2005			有り (DVD) (脚本)
57	Rose de Phnom Penh	2005			有り (DVD)
58	Une Malheureuse vie d' amoureuse	2006		有り (18'06")	
59	Arsina	2006		有り (22'14")	
60	Nokor Chas	2006		有り (29'45")	

次ページに続く

	題名	製作年	フランス国立映画センター	ボバナセンター	モナシユ大学図書館
61	Un Chate au milieu de la foret	2006		有り (44'40")	
62	Commandeur de l' ordre royal de koh daung	2006		有り (23'18")	
63	Qui n'a pas de maitresse?	2006		有り (12'46")	
64	Flamary & Atsouka	2006		有り (09'43")	
65	Renaitre	2006			有り (DVD) (脚本)
66	Pour Notre Roi	2006			有り (DVD) (脚本)
67	AVOIR 4 EPOUSES, CE N' EST PAS SI GAI QUE CA	2006			有り (DVD) (脚本)
68	UNE MALHEUREUSE VIE D' AMOUREUSE	2006			有り (DVD) (脚本)
69	RUY BLAS KHMER	2006			有り (DVD) (脚本)
70	L' attachement singulier d' use Pucelle	2006			有り (DVD) (脚本)
71	Bérénice khmére loeu	2007		有り (22'28")	
72	Neak Moneang Armance Chantrea	2007		有り (14'14")	
73	Koh Antay	2007		有り (24'25")	
74	Excuse moi, Madome, je suis HO MO	2007		有り (20'40")	
75	Ironie	2007		有り (10'12")	
76	Phnom Koulèn	2007		有り (19'04")	
77	Adieu, Bokor	2007		有り (12'38")	
78	Nouvel An	2007		有り (15'27")	
79	Neak Angk Ksatrei Audone & Neak Moneang Mahene	2007			有り (DVD) (脚本)
80	Basasethy	2007			有り (DVD) (脚本)
81	Arbres, Fleurs, Batiments royaux	2007			有り (DVD)
82	Passion	2008		有り (11'37")	
83	Ne vous moquez pas de mon amour!	2008		有り (28'50")	
84	Regret	2008		有り (20'29")	
85	Indrama	2008			有り (DVD)
86	Antromak	2009		有り (25'50")	
87	Rose-Marie Khmere	2009			有り (DVD) (脚本)
88	Mayerling Khmer	2009			有り (DVD) (脚本)
89	Mitrida	2009 or 2008?			有り (DVD) (脚本)
90	A man ... risen from dead	2009			有り (脚本)
91	Philemon et baucis khmers	2009			有り (DVD)
92	Phnom Penh 2009	2009			有り (DVD)

※情報はボバナセンターのデータベースから採録したものである。ボバナセンターのデータベースに記載が無かった作品についてはモナシユ大学図書館のデータベースから採録した。題名や製作年には不確かな点があり、特に製作年は参考文献によって異なることが多い。

※再生できる作品は画面上の文字情報から題名を写した。再生できない作品の題名は、ボバナセンター、もしくはモナシユ大学図書館のデータベースから写した。

※No.13と14は同一タイトルだが、分数が異なる。No.13は白黒だが、No.14はカラーであるため、別作品としてリスト化した。

### 3.2. ノロドム・シハヌーク作品の保存について

ノロドム・シハヌーク作品の著作権はモニニアット前王妃が相続しており、映画フィルムで撮影された作品はフランス国立映画センターが代理保管している。そのため、ノロドム・シハヌークの初期作品がすぐに失われることはないと考えられる。しかし、映画フィルム以外の保存では早急に対策すべき問題があるため、以下、三点を指摘したい。

一つ目は、モナシユ大学図書館が所蔵しているDVD-Rのほとんど全てが再生できないという問題である。さらに、ボバナセンターが所蔵しているノロドム・シハヌーク作品のいくつかのデジタルデータも、再生が途中でできなくなるものがある。デジタルデータは長期保存が可能で劣化しないという間違った認識が流布しているが、デジタルデータの複製時にデータが破損や圧縮されて失われたり、データを保存している媒体 (DVDディスク、ハード・ディスク・ドライブ

等) 自体の物理的、経年劣化により再生ができなくなることがある。

1980年代以降の彼の作品はビデオカメラで撮影したものが多く、そのためオリジナルがビデオテープやデジタルデータとなっている。彼の後期の作品のいくつかは、そうした理由から既に映像データが失われている可能性がある。誰かが保存してくれているだろうという安易な推測をしている限り、これからもカンボジアの映画作品はこのように失われ続けるだろう。

二つ目は、『プレアビヒア』(1966?) (Preah Vihear) について。モナシユ大学図書館には『プレアビヒア』のスチル写真が所蔵されている。モナシユ大学でノロドム・シハヌーク関連資料を調査・管理しているJulio A. Jeldres氏によれば、『プレアビヒア』の映画フィルムは1970年代のロン・ノル政権時代に破棄されたのではないかとのことであり、もしそうであれば、スチル写真のみが残存しているということになる。この作品

以外にも、映画は残っていないが脚本のみが残っている作品もある。そのような作品は、写真プリントや脚本を優先して保存処置した方がよいと思われる。特にプレアビヒア周辺は地理的に政治的な問題があり、今後何らかの廃棄が密に行われたとしても不思議ではない。

三つ目はボパナセンターが所蔵しているノロドム・シハヌーク作品コレクションについて。フランス国立映画センターとイウ・パナカーの2者から寄贈されたデジタルデータが主のコレクションであるが、イウ・パナカーから寄贈されたデータは後年になってビデオ編集された形跡がいくつかみられる。そのため、どこがノロドム・シハヌーク作品のオリジナルで、どこが改変部分か不透明な作品が多い。こういった改変は、ノロドム・シハヌーク作品の調査や研究を行う際、混乱の元になるだろう。関係者が存命の内にできるだけ早急な調査が必要である。

## おわりに

---

「アーカイブ」という言葉は日本でも最近よく聞く言葉であるが、「映画保存」という分野は日本の社会ではあまり知られていないように思われる。ましてや、カンボジアの映画保存となればなおさらである。そのような状況の中で、日本人として他国の映画保存にどのように関わることができるのか、また関わるべきなのかについての試行錯誤をそのまま書かせていただいた。カンボジアの映画はどのように失われていくのか、そしてどのように保存すべきなのか、本稿がその一端を知っていただく機会になれば幸いである。

## 参考文献

---

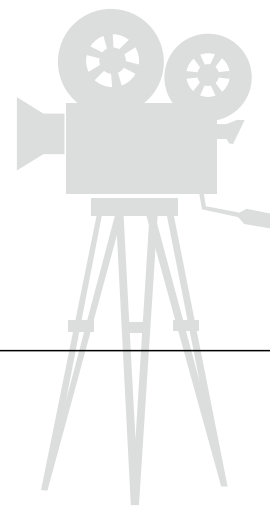
- Ly Daravuth and Ingrid Muan. 2001a. *Cultures of Independence: An introduction to Cambodian Arts and Culture in the 1950's and 1960's*: reyum.
- Ingrid Muan and Ly Daravuth. 2001b “CAMBODIA, A Survey of Film in Cambodia” in *Film in South East Asia: Views from the Region*, ed. David Hanan: SEAPAVAA [South East Asia-Pacific Audio Visual Archive Association], the Vietnam Film Institute and the National Screen and Sound Archive of Australia, (2001).

岡田知子 2012 『カンボジアを知るための62章』(第2版)明石書店、p.322-335。

岡田知子 2013 『カンボジア映画の現在』東京外国語大学外国語学部東南アジア課程研究室。

鈴木伸和 2016a 「カンボジアの視聴覚資料保存(前編)」『映画テレビ技術(7月号)』、No.767。

鈴木伸和 2016b 「カンボジアの視聴覚資料保存(後編)」『映画テレビ技術(8月号)』、No.768。



# タイの「12人姉妹」伝承と映画『プラロット メーリー』

平松 秀樹

## 1. はじめに

映画『プラロット メーリー』(1981)は、日本に映画留学し円谷英二のもとで特撮技術を学んだソムポート・センドゥアンチャーイ<sup>1)</sup>による重要な作品である。この作品は、タイ・ラオス・カンボジアおよびビルマの一部地域やマレーシア北部などの東南アジア大陸部に共通して伝わる民話「12人姉妹」を題材として製作されたものである。本稿では映画作品『プラロット メーリー』の内容の分析とともに、その背景となっているタイにおける「12人姉妹」伝承の展開の様相を考察したい。タイでは「12人姉妹」は広く国民に認知されている民話であり、知らない人を探すのは難しい。学術研究としては2017年7月に『12人姉妹——プラロット メーリー研究』<sup>2)</sup>という論文集・報告書が出されている。テレビドラマでも同年にシット・コム版『プラロット メーリー2017』が放映されている。こうした動きは、学界、一般を問わずタイでの「12人姉妹」に対する継続した関心の所在の証左であろう。

## 2. タイの「12人姉妹」<sup>3)</sup>について

タイの「12人姉妹」は、通常2つのタイトルを持つ。話の前半に焦点を当てた場合は「ナン・シップソーン นางสิบสอง」(12人の女性<sup>4)</sup>)、後半に当てた場合は「ブ

ラロット メーリー พระรถเมรี」(プラロットとメーリー)である。ただし、「ナン・シップソーン」という題目でも「プラロット メーリー」という副題が付されるし、その逆も多い。また「ナン・シップソーン プラロット メーリー」と長めのタイトルになる場合もあるし、韻文作品のタイトルなどでは「プラロット」と短くなることもある。

「12人姉妹」は映画化以前に長らく民話として伝承されてきた。2015年に他の有名な民話伝承とともに(無形)文化遺産登録されることとなったが(シラーポーン2015:257)、舞踊のための韻文戯曲になったのはアユタヤ時代<sup>5)</sup>であり、その他、さまざまな型式の韻文としての「12人姉妹」が伝えられている。2009年に出版されたタイ芸術局による『プラロット集成』(全539頁)という本には、順番に、「ロットセーン・チャードック」、「カーブ・カップマイ詩形プラ・ロットセーン」、7種の「戯曲プラロット メーリー」、「カムクローン詩形プラロット」、3種の「ニラート詩形プラロット」が載っている。現在のところ、この本を「プラロット メーリー」(または「12人姉妹」)に関する定本と見做すことが一応できよう。しかしながら、散文民話は掲載されていない。パーリ語「ラッタセーナ・ジャータカ」からタイ語に訳された「ロットセーン・チャードック」<sup>6)</sup>を除いてすべて韻文である。タイでは中等教育前期で古典文学の韻文学習の一環としてこの「プラロット」の韻文の一部を学ぶらしい。しかし人々のところに焼き付いているのは民話伝承の方である。新王妃がライバルの12王妃の目玉をくり抜き、幽閉された12王妃が自分の赤子の死肉を食らうといった内容を

に指摘されているが、タイの場合は、インド由来の4月から始まる月の数(白羊宮からはじまるインド黄道12宮)としての12の重要性が際立っているように思われる。それぞれの月に特有のキャラクターが存在する。

- 1) 日本ではソムポートと表記する場合もある。たとえば、ドキュメンタリー映画『ソムポート君ガンバレ』(小林應恭監督、2013年)。
- 2) 2017年7月7日にカセサート大学人文学部で開催されたシンポジウムの論文集・報告書。タイの著名画家による主人公プラロットの絵が表紙を飾る443頁からなる立派な本である。シンポジウムはおもに舞踊や歌謡の研究者が中心となっている。同書がカバーしている地域はタイ(各地方)、ラオス、カンボジア、タイ・ヤイ(ビルマのシャン州)である。それ以外にもマレーシア北部、タイ・ルー(雲南タイ族)にも民話伝承が伝わっていることが分かっている。
- 3) 邦訳は以下の本に抄訳が所収されている。江尻英太郎編『ほら貝王子——タイの昔話』所収「十二人の姉妹」、吉川・赤木編訳『タイの昔話』所収「十二人の娘」、森幹男編訳『ものぐさ成功記——タイの民話』所収「十二人の娘」。
- 4) 12が世界の諸地域で重要な意味をもつ数字であることは既

5) 一般の説。アユタヤまで遡る資料根拠は見当たらないと疑問を呈する反対説もある(サオワニット2017:86)。

6) チャードックはジャータカ、ロットセーンはラッタセーナのタイ語訳。「ロットセーン・チャードック」(ラッタセーナ・ジャータカ)に関しては第3節参照。

持つこの民話の原型となると、はるか昔に遡らねばならないであろう。筆者の推定ではモン族のドヴァーラヴァティ(タイ語でタワーラワディー ทาวะระ)時代まで遡源してしまうが、これについてはまた後で述べたい。

タイでは「12人姉妹」にヴァリエーションとして細部の異なる種々の伝承があるが、梗概をここで述べておこう(88ページからの資料3も参照されたい)。

子宝に恵まれぬ長者が、東南アジア独特の短い12本(1房)のパナナをお供えて神(仏)に祈願し、12年連続(?)で毎年子供が生まれる。最近のアニメ作品では、毎年双子で6年、あるいは一度に12つ子が生まれる場合もある。祈願成就したのはいいが、姉妹たちのせいで長者はたちまち貧窮し、姥捨てならぬ子捨てを決意する。この地域に実際にそうした習慣があったかはわからない。子供たちを捨てようと3度トライするが、2度までは末妹パオ<sup>7)</sup>の賢さにより失敗し、子供たちが自力で家に辿り着く。3度目は成功する。残してきた目印が雀などに食べられ、12姉妹は森の中を彷徨う<sup>8)</sup>。12姉妹は人間に変身した女夜叉サンタラー(サンタマーンetc.)と出逢い、子供の欲しかった女夜叉に養女として引き取られる。実の子同然に大切にしながらかわらず、12姉妹は夜叉の正体を知って逃亡する。夜叉たちの食べ残した人骨を長女(または末妹)が見つめるパターンが多いが、この正体発見の箇所はいろいろな「味付け」が可能である。カンボジアのリー・ブンヅム監督製作の『12人姉妹』(1968)でのこの場面も面白い。12姉妹は象の腹、牛の腹、馬の腹に匿ってもらいながら無事逃避する。3という数字が非常に大事である<sup>9)</sup>。池のほとりのバンヤン樹<sup>10)</sup>の樹上で休んでいると、王の召使いの水汲みがやってきて、12姉妹を見つけて王に報告する(ここも3回水汲みに来る)。王は12姉妹を気に入って全員王妃とする。

7) 末妹は最も聡明で美しい。末妹の名前のパオ(またはラムパオ)は大阪大学外国語学部タイ人教員のタイ文学定期試験問題に出題された。筆者(平松)は授業で何回も「パオ、パオ」と熱く語っていたため、正答できた学生たちから感謝の辞をいただいた。

8) 「ラッタセーナ・ジャータカ」では、12姉妹が捨てられる因はかつて12匹の仔犬を森に捨てたためであるとしている。

9) 仏・法・僧、前世・今世・来世など、3は貴重な数字である。お寺では布薩堂を3回右廻し、線香も3本立て、仏(陀)像に3度跪拝する。

10) タイ文学では菩提樹、バンヤン樹が大きな意味を持つ。民話ではバンヤン樹が重要アイテムとして出てくることが多い。たとえば恋人が将来を誓うのは、菩提樹は神聖過ぎるためであろうか、通常はバンヤン樹の下である。バンヤン樹には時としては恐ろしい神秘的なパワーが宿っている。民話を元にした映画『傷あと』(邦題、1977年)にはその様子がよく描かれている。

女夜叉はそれを聞いて嫉妬心、復讐心が湧き上がり、より美しい人間に変化してバンヤン樹に赴き、同じように王に気に入られる。媚薬や呪文の効果などもあり、王は新王妃にぞっこんとなって筆頭王妃とし、12王妃をないがしろにし始める。夜叉王妃の仮病の策略で12王妃は目玉をくり抜かれ、洞窟に幽閉される。12姉妹は生まれてきた自分たちの子供の死肉を食らう。末妹だけは、片目が残り<sup>11)</sup>、かつ子供も奇跡的に助かる。子は成長してロットセーンとなる。『パンニャーサ・ジャータカ』(後述)の「ラッタセーナ・ジャータカ」では、このロットセーン王子こそが過去世の菩薩(釈迦)であったと連結される<sup>12)</sup>。ロットセーンは超自然児でスーパーパワーを持ち合わせ、賭博や闘鶏に滅法強い。ロットセーンが所有する鶏はインドラ神(日本では帝釈天にあたる)の変化の場合が多い。

ふたたび仮病を装う夜叉王妃の策略で、なにも食べられない夜叉王妃のために夜叉国へ「欠伸するマンゴー・吼えるライム」をとりに行く破目となるロットセーン。天翔ける馬パーチーを得て夜叉の国へと出立する。夜叉の国は「ラッタセーナ・ジャータカ」ではカッチャプラ・ナコンであるが、民話では「向日葵の国」(ムアン・ターン・タウン)とする伝承もある。プラロット国の舞台が後述するタイ中央部のチョンブリーにあったと仮定してみよう。地図で確認すると、「向日葵の国」が東にあるとした場合<sup>13)</sup>はカンボジア(クメール帝国)となってしまう<sup>14)</sup>。夜叉王妃により夜叉語で書かれた書状、「昼についたら昼に食べよ。夜についたら夜に食べよ」を持って遣わされるが、途中で出逢った隠者が読んで気の毒に思い、神通力で内容を「昼についたら昼に歓待せよ。夜についたら夜に歓待せよ。婚姻の儀を行うべし」と書き換える。夜叉国では書状通り歓待され、その国の女王である女夜叉の留

11) 目を抉る女夜叉の手が最後に疲れてしまった等々、片目が残った直接の理由はさまざまである。因果としては、かつて姉たち全員が魚の両目に縄を通して縛ったのに対して末妹は片目だけしか通さなかったためであると「ラッタセーナ・ジャータカ」に説かれている。

12) 連結されるといっても、「ラッタセーナ・ジャータカ」には、他のジャータカ話にあるような現在世の物語部分はない。その他、女夜叉は提婆達多、カンリー(メーリー)はヤショウダラー妃であったと連結されている。

13) 「西」の場合も考えられるが、「欠伸するマンゴー・吼えるライム」の産地としては「東」の方が有名である。

14) カンボジア(クメール)的なものは、伝統的にタイでは呪術、ブラックマジックなどと関係づけられている。有名なプラ・ルアン伝説でもクメール人は地中に潜る「土遁」の術などを使う恐ろしい存在である。ただし一時的に僧形となったプラ・ルアン王の神通力で石にされてしまう。



守を預かる娘メーリー（「ラッタセーナ・ジャータカ」ではカンリー<sup>15)</sup>）王女と結婚する。夜叉の娘とはいえメーリーは夫に従順な妻である。ロットセン王子は母たちの苦境などすっかり忘れ、妻との幸せに浸る。しかし、天翔ける馬パーチャーに母への忘恩を諫められたロットセンは、妻を騙して酔わせ、その隙に保管されている母・伯母の目玉やその他の宝物を盗んで帰還しようとする。酔いからさめて後を追うメーリーに、夫は盗んだ夜叉国の魔法の木の実（秘薬）を投げつける。木の実は大山、大火、大海<sup>16)</sup>となって妻を傷だらけにして苦しめる。メーリーはそれでも愛する夫を追う。しかし大海（大河）だけは超えられない。日本の民話にある山姥に投げつけるお札と同じである。山姥同様に「退治」されるメーリーは、和尚に餅にくるまれて食われてしまうのではなく、そのまま夫を思いながら死んでいく。いくら夜叉の娘とはいえ可哀そうと思うのは筆者だけであろうか。さらにタイでは一般に、メーリーは女だてらに酒を飲んで酔っ払ったということで非難の対象となっている<sup>17)</sup>。

帰還した王子は女夜叉を成敗する。夜叉国から盗んできた錫杖で打擲、あるいは夜叉国に保存されていた女夜叉の心臓を盗み女夜叉の目の前で握りつぶす。いや、普及した伝承では、女夜叉はロットセンから娘の死を聞いて胸が張り裂け卒倒して死んでしまう。娘思いの親である。わが子の死肉を喰らう母達とどちらが残酷かわからない。しかし、「ラッタセーナ・ジャータカ」では、この話の核心は母と伯母たちに対する「ガタンユー」（報恩、親孝行）であると説かれているので、母たちの残酷さはこの民話の主題ではない。ちなみに筆者は、この「ガタンユー」の価値観は現代まで通底するタイ社会における最高善の一つではないかと考え

15) ローマ字表記するとKhanriであるが、ラオス語（北タイ・東北タイ方言でも）ではRはHに転化するので「カンヒー」となる。本書橋本論文を参照されたい。

16) 盗んだ木の実の数と投げつける回数は、3、5、7、12回など様々。「ラッタセーナ・ジャータカ」では7回。

17) タイ古典文学中のヒロインで酒を飲んで酔っ払うのは後にも先にもこのメーリーだけのことである（元チューラーロンコン大学、現タイ・バンクラーブ会長のトリーシン・ブンカチョン先生のご教示による）。インターネット上では、親孝行したいなら泥棒してでも酒を持って来いと自分の幼い息子に命ずるアル中の母親がヒロインのテレビドラマ「トーン・ヌア・ガオ〜純金〜」ทองเนื้อเก้า(2013年、原作は著名な女性作家ポータンによる小説)にメーリーの系譜があるといった意見まで流布している。ネット上の批判は女が酒に溺れると人生に失敗するという内容。「トーン・ヌア・ガオ〜純金〜」に関しては平松2018を参照。メーリーはもともと（赤子の時より）酒のみであったといった説や、酒は一切飲めなかったなど、諸説がある（芸術局2009:22）。

ている。

メーリーは、夫に魔法の木の実を投げつけられられて亡くなる時に、今生ではわたしはあなたのことを想ってこんなにも苦しい運命です。来世では立場が入れ替わって旦那様に追う苦しみ、恋焦がれる苦しみを分かってもらいたい。とって息途絶える。

正確に言えば、タイでは「ナーン・シップソーン」「ブラロット メーリー」の続編として「マノーラー」という日本の羽衣伝説に近似した話を加え、この3つを三位一体の継続した話として取り扱う。天女マノーラー（分類的には「キンナリー」）は池で水遊びをしているところ、狐師に捉えられて王室に差し出される。結婚させられるが幸い王子はよき人であった。ところが王子の留守に生贄として殺されることになったので、機転を利かせマノーラーは羽を取戻して故郷の天の国に帰る。後を追う王子は妻に会うため万難を乗り越えなくてはならない。

### 3. 伝承の舞台(場所)および「12人姉妹」の伝承の流れ

#### 3.1. 伝承の舞台

カンボジアやラオス同様に、タイ国内にも伝承となっている舞台が存在する。バンコクから車で2時間ほどのチョンブリー県に12姉妹が幽閉された洞窟の候補地が存在する<sup>18)</sup>。しかし、民話そのものが人口に膾炙している度合いに反して、通常、土地の地名伝説はあまり意識されていないといえる。チョンブリーの洞窟を知る者は少ない（ある会社が洞窟見学ツアーを催しているが、行く人はほとんどいないようである）。他の国と比較すると、「12人姉妹」の民話を自国のものにしようとするこだわりが少ないようにも感じられる。タイの人々は、他のさまざまな民話に関しても、「このあたり」（スワンナプーム地域<sup>19)</sup>）の「昔」の話であるが、個別の場所までは意識しないようだ。またOTOP（一村一品）でバンコク近郊のチャチェンサーオが「ブラロット印ナムプラー」、チョンブリーが「ブラロット国の地酒」を販売しているものの、知名度は極めて低い。

18) タイ中央部での伝承の候補地。他に北タイのピッサヌローク県や南タイのパッタラン県にもそれぞれ伝承の候補地がある。

19) 「黄金の土地」という意味。サンスクリット語のスパルナブーミに由来。古来、タイや周辺地域を含めたかなり漠然とした領域を指す。ちなみにバンコク新国際空港はスワンナプーム空港と名付けられた。

### 3.2. 「12人姉妹」伝承の流れ

「12人姉妹」伝承は、元々あった伝承が『パンニャーサ・ジャータカ』<sup>20)</sup>に蒐集され、さらに伝播していったと考えるのが妥当である。『パンニャーサ・ジャータカ』は、300~500年くらい前に現地の僧侶が制作したいわゆる「偽経」とされる。タイではチェンマイの1僧侶(沙弥とする場合もある)がパーリ語で著わしたことになる<sup>21)</sup>。現行のタイ語(訳)の『パンニャーサ・ジャータカ』は大きく二種類存在する。ダムロン親王編『パンニャーサ・チャードック』(国会図書館版全61話)は、「タイ歴史学の父」とよばれるダムロン親王が命じて、係員が手分けして各地に残された断片を収集した。「12人姉妹」の話すなわち「ロットセーン・チャードック」(ラッタセーナ・ジャータカ)は第47話に蒐集されており、現在複数の出版社から出されている。もうひとつはビルマに残った『ジンマー・パンニャーサ』である。ジンマーとはチェンマイのことで、『チェンマイ・パンニャーサ・チャードック』(タイ芸術局版全50話)として現在タイ芸術局から出版されているが、「12人姉妹」の話は入っていない。『パンニャーサ・ジャータカ』としては『チェンマイ・パンニャーサ・チャードック』の方がより「正統」という考えもあるが、こちらに收容されていないのは興味深い。

パーリ語で編纂された「ラッタセーナ・ジャータカ」は、何もないところから突如として空想で拵えたのではなく、元々あった「12人姉妹」の伝承を取り入れ、それをもとに当時のお坊さんが説法や教説のためにつくったと考えるのが自然であろう<sup>22)</sup>。『パンニャーサ・ジャータカ』に所収されている民話的な他の話の多くも同様であろう。

それでは、「12人姉妹」の原型はどのように伝播してきたのだろうか。この問題の解決を探索方法としては〈モチーフ〉を考察することが有益である。前半の「12人姉妹」の部には《鬼が島脱出》、後半の「プラロットメーリー」の部には《手紙の書き換え》《三枚のお札》《魔法の馬》《魔法の馬で鬼が島脱出》などのモチーフ

が抽出できる<sup>23)</sup>。

《魔法の馬で鬼が島脱出》は、いうまでもなくインド発祥のパーリ語『ジャータカ』第196話にみられる「雲馬本生話」である<sup>24)</sup>。この話はカンボジアのアンコールワットのネアック・ポアンにもみられるそうだが(平等1983:207)<sup>25)</sup>。《三枚のお札》のモチーフは、インドネシア(バリ島、中部ジャワ)・ミャンマー(モンケン族)にもみられるとのことだが(稲田1993:399-400)、既に述べたように日本民話での山姥に追いかけられる小僧の話の思い出すであろう。《手紙の書き換え》も大事なモチーフであり、インドネシアやインドのパンジャブにもみられる(同書:361-362)。また、《鬼が島脱出》はミャンマー、《魔法の馬》は中国(タイ族)にもある(同書:409,413)。

また、アールネ・トンプソンの「昔話の型」分類AT455《嫉妬深い王妃が姪を盲目にする》での、王の後妻に目を抉りだされるというモチーフが挙げられる。ただし「12人姉妹」の抄訳を収録した吉川・赤木編『タイの昔話』に付された解説によれば、これは南欧と新大陸のみにみられるモチーフで、南欧ではライムとマンガーではなくライオンの乳と踊る城壁を所望となっている(三原1976:367)。

このように考えていくと、インドから種々のモチーフが遠い昔に伝わり、それが時を経て『パンニャーサ・ジャータカ』に蒐集されたと考えられる。ところで、ダムロン親王編『パンニャーサ・チャードック』および芸術局編『チェンマイ・パンニャーサ・チャードック』に共通に所収されている先述の「マノーラー」(スダナ王子)物語は、インド系サンスクリット語經典には複数みられるものの、セイロン系上座部パーリ語經典にはみられない。伝来の特定は非常に困難を極め、現在の学術状況ではまだ不可能ではあるものの(石井1993:257)、ひとつの仮定として、「マノーラー」物語は(根本)説一切有部のサンスクリット語經典とともにモン(モン)族ドヴァーラヴァティ国(一国ではなく各地分散した小国家の総称とされる)に伝播したと考えることができる。上座部以前に(根本)説一切有部がモ

20) 50(話)のジャータカという意味。

21) 引用される根拠はダムロン親王説である。しかしダムロン説は甚だ怪しいにもかかわらず、批判なくただその説が流布している。この分野で現在最も信頼性のある研究をしているピーター・スキリングによれば、『パンニャーサ・ジャータカ』はそもそも一つに限定できず、各所での種々のバージョンの総称と考えるべきとの見解である(スキリング2005)。大谷大学の「パンニャーサ・ジャータカ」プロジェクトも同様の見解。

22) 現在バンコクにある名利寺院ワット・スタットの壁画に描かれた「ラッタセーナ・ジャータカ」が残っている。

23) モチーフの種類に関しては稲田1993を参考にした。

24) 『ジャータカ全集』(3)第二篇196「雲馬前世物語」(中村1981:16-19)。解説では、このジャータカはジャワのボロブドゥール寺院の浮彫にもマトゥラーの欄楯にも見られるとある(同書:342-343)。この本生譚では「ラッタセーナ・ジャータカ」と異なり雲馬王が菩薩(釈迦)である。

25) 「羅刹女の島から脱出する説話は東南アジア民に愛好され」というと平等は解説しているが、当然ながら東南アジア大陸部では羅刹女の「島」は「森」に代わる。

ン族に伝来し、人々はその教えと民話的伝承を受け取り、それがタイ族に伝わったとした考えを一笑には付せないであろう<sup>26)</sup>。

仮説としては、元々の伝承が複数のモチーフとして、インドから商人・僧侶などを媒介して現在のタイ南部<sup>27)</sup>に伝来し、当時密接な交易関係があったドヴァーラヴァティのモン族に伝わり、それが北方のモン族にも伝播し、やがてタイ族にも受容され<sup>28)</sup>、今から300～500年前のある時、既に伝承されていた「12人姉妹」のヴァリエーションの一つが説法用に『パンニャーサ・ジャータカ』中に蒐集された。ひとたび『パンニャーサ・ジャータカ』に所収されてからは、僧侶による説法そして民間の口承、あるいは文字として記されたバイラン(貝葉)などとともに、さらに各地に再拡散していった<sup>29)</sup>。北タイと通商関係の深い雲南のタイ族にも「12人姉妹」と近似の話があるのはそのためであろう。海から来て山に伝わっていったのではないだろうか。民話伝承の一方、さらに時代が下るとタイでは、洗練されたタイ語韻文としてサムット・タイ(タイ古紙)に記録され、保管されていった。アユタヤ時代には舞踊用の韻文戯曲としても完成された。

#### 4. 「12人姉妹」伝承のタイでの展開

タイでは「12人姉妹」の話自体に複数のヴァリエーションが存在し、現在でもさまざまな形で再生産・再解釈

26) ドヴァーラヴァティ(8、9世紀に文化的最盛を誇ったと推定される)より時代が下ったタイ(シャム)族による北タイのスコタイ朝(13～15世紀)も、教団としての仏教はスリランカ系上座部を採用しているが、民衆レベルの教えでは(根本)説一切有部の教説が伝播していたのではないかの考えもある(チュラーロンコーン大学文学部パリー語サンスクリット語講座チャーヌウィット博士の見解)。『パンニャーサ・ジャータカ』自体も(根本)説一切有部の教義と関係が深い。

27) 仏教なども伝来したナコン・シータマラートや(根本)説一切有部が盛んであったシュリーヴィジャヤ王国の碑文の出土が近年確定されたチャイヤ地方。本稿の目的は伝来ルートの確定ではないので、これはあくまでも一つの推定でしかない。今後の研究が俟たれる。

28) いくつかのモチーフはインドからビルマ経由の北方ルートでの伝播も同時に混在していた可能性も大きい。既に述べたように《鬼が鳥脱出》のモチーフを持つ物語がビルマに伝承されている(稲田1993: 409)。ただしこれは「7人」の「兄弟」の物語であって「12人」の「姉妹」の物語ではない。ビルマに伝わった『ジンマー・パンヤーサ』(『チェンマイ・パンヤーサ・チャーダック』)にも「12人姉妹」が所収されていないことも既に述べた。ビルマのタイ族のシャン州にある「12人姉妹」伝承は、雲南のタイ族への伝播などと同様に、タイの「パンニャーサ・ジャータカ」から拡散していったとみる方が妥当であろう。

29) 現在の形でのカンボジアの「12人姉妹」伝承は『パンニャーサ・ジャータカ』から拡散していった可能性が高い。本書岡田論文も参照されたい。ドヴァーラヴァティのモン族と関連した古層レベルでのカンボジアへの伝来の実相は不明である。

され続けている。

そのひとつとして、メーリーの母は人間であるという伝承がある。立派で公明正大な男夜叉と人間妻の間に双子の女の子が生まれた。上の子が女夜叉サンタラーの養女となる。人間妻が懐妊してつわりがひどいときに、女夜叉の国にしかない「欠伸するマンゴー・吼えるライム」を所望する。そのおかげで無事に出産する。子が欲しいものの長らく子宝に恵まれなかった女夜叉は、そのお礼に双子の一人を所望する。メーリーは牙はあるものの素性は人間とのハーフである点は、隣国カンボジアやラオスの伝承との際立った相違ではないだろうか。この伝承は現在絵本に採用されている。ちなみにタイでは夜叉と人間のハーフはよくあるパターンである。タイで最も著名な詩人ストンプーによる名著『プラ・アパイマニー』(バンコク朝初期頃成立)のシン・サムットは、主人公の王子と女夜叉の間に生まれた快男児である<sup>30)</sup>。王子プラ・アパイマニーの妻たる女夜叉ピースア・サムットは現在女夜叉の代表のように扱われているが、実は「12人姉妹」の女夜叉のほうが歴史は古い。

ところで、つわりのひどい人間妻が所望した「欠伸するマンゴー・吼えるライム」มะม่วงพาดมะนาวโห่は、訳文などをみても多くの人が誤解しているが、ライムでもマンゴーでもない一つの果物である。長い奇抜な名前ではあるが、現存する紅いベリーのような果物で、地域によって若干呼び名が変化する(たとえば南部では吼えるライム)。滋養強壯には抜群であるが、そのままでは酸っぱくてジャムなどにしなければおいしくないとのことである。昔は貴重なものであったのか。文献では「欠伸することを知らないマンゴー・吼えることを知らないライム」といったさらに長い言い回しも多い。なぜ「ライム」「マンゴー」なのか定かではないが、二つの言葉ともに酸味を想像させる故であろうか。ところで、先述の東欧民話での《嫉妬深い王妃が姪を盲目にする》のモチーフでは、「ライオンの乳と踊る城壁」を所望とあるが、「乳」「城壁」が二つのものであるのか、それとも同様に実は意外にも一つのものであるのか気になるところである。

さらに、タイ「12人姉妹」の例のいくつかを紹介しよう。映画では、後ほど詳しく述べる1981年作品(チャイヨー映画製作)以前に、1965年にすでに最初の作品

30) ちなみに、その弟スット・サーコーンは主人公王子と人魚のハーフである。天翔ける竜馬ニマンコーンに跨るこちらの弟のほうが一般的な人気は高い。

が別の監督により製作されている。16ミリフィルムであることは確認されているが、現物は未見であり、所在も現在のところ不明である。カンボジアのリー・ブンジム監督の映画『12人姉妹』が1968年なので、それに先駆けること3年であり、カンボジア映画との関係が判明できれば東南アジア映画研究の発展に貢献できるだろう。

タイでは、最近でもテレビドラマ、アニメ、絵本等々、様々な形(見解)で「12人姉妹」が再生産されている。リケーでも演じられる。リケーはタイのチャンバラ芝居とも訳される下町(田舎)演劇であるが、猥褻な会話や場面もあり、即興で演技内容が流れていくことが多いエンターテイメントである。かつてはタイの全国津々浦々でみられたが、最近では都会での上演は激減した。

テレビドラマでは、冒頭で触れた2017年のシット・コム以前に、ThaiTVで放映された2015年のドラマがとりわけ人気を博した。番組と関連した人気歌手のペア(กระแต - กระต่าย อารี สยาม (Kratæ - Kratay R siam))が女夜叉のメイクを顔に施して歌うミュージック・ビデオも独立でヒットし、大学の新入生歓迎イベントなどで振付がマネされて流行した。また、大人から子供までの幅広い層がMVそっくりにかヴァーして踊る自分たちの動画をネットにアップして一般公開して競い合うなど、影響は極めて大きかった。中には、テレビドラマの一話を真似して投稿する長時間演技派もいた。また、奇想天外な民話のドラマ化に強いチャンネル7による2000年版と1988年版の放映でも多くの視聴者を獲得している。放送時間は大抵は日曜朝である。

歌では、上記のアイドル歌手ペア以外にも、初音ミクの曾根崎心中風のMVまで登場している。プラロットとメーリーの悲恋ロマンスは歌の題材に叶っているのであろう。近年に歌われるのみならず、往年の著名歌手たちもそのむかし歌っている。また、ルークトゥン・ヴァージョン、モーラム・ヴァージョンなども存在し、幅広い歌謡ジャンルに取り込まれている。その他、近年はアニメ版「12人姉妹」のVCDが発売され、絵本も何種類か出版されている。

こうして、教科書でならう韻文「プラロット」以外にも、さまざまなメディアを通して人々に浸透し、主人公ロットセーンとヒロイン・メーリーの悲恋ロマンスが記憶されていく。同時に12姉妹や女夜叉の姿もタイの人々のところに植え付けられていくのである。

## 5. 映画『プラロット メーリー』

(梗概は90ページの資料4を参照)

1981年映画『プラロットメーリー』は、チャイヨー・プロダクションの前身であるチャイヨー映画の製作による。監督はネーラミット、技術監督はチャイヨー・プロダクション創始者のソムポート・センドゥアンチャーイである。既に少し述べたが、ソムポートは奨学金を得て日本の東宝へ映画留学し(1962年)、円谷英二の下で修業して特撮技術を学んだ。ちなみにソムポートは、のちにウルトラマンの面モデルは自分の進言であったとし、そのモデルはアユタヤの仏像であるとしている<sup>31)</sup>。有名な映画『ウルトラ6兄弟vs怪獣軍団 หนุมานพบ 7 ยอดมนุษย์』(1974)を製作しているソムポートは、ウルトラマンの著作権をめぐる日本の係争裁判で近年も話題となった。最近ではムエタイ技を使う青い目のウルトラマン・ミレニウムを独自制作している。

議論を呼ぶ話題も多いが、ソムポートが日本で学んだ特撮を導入したタイの映画界における画期的な存在であることに変わりはない。特撮映画『ターティエン ท้าทายน』(1973)『ジャンボーグA&ジャイアント ยักษ์วัดแจ้งพบจัมโบ้เอ』(1974)『ハヌマーンと5人の仮面ライダー หนุมานพบ 5 ไอ้มดแดง』(1975)『エリマケトカゲ一人旅 กิ้งก่ากายสิทธิ์』(1985)製作のほか、古典文学『ラーマキエン』(タイ版『ラーマヤナ』)を初めて実写映画化した功績も大きい。敵の矢に倒れたラーマ王子の弟ラクシュマナの傷を治すためにハヌマーンが花をとりに行くシーンなど、『ウルトラ6兄弟vs怪獣軍団』の特撮シーンのいくつかのカットを、映画版ラーマキエンである『The Noble War ศักดิ์ภรรยา』(1984)にも組み込んでいる。

映画『プラロットメーリー』(1981)もまた、日本で学んだ特撮技術によってタイの民話が現代に生き返った例である。ウルトラマンばりに女夜叉が巨大化する変身シーンは一つの見どころとなっている。巨大化場面では『ウルトラ6兄弟vs怪獣軍団』のなかの白猿神ハヌマーンの変身シーンと比較してみるもの面白い。音響も円谷のウルトラマンシリーズからの音源をふんだんに取り入れている<sup>32)</sup>。しかし特撮技術ばかり

31) 日本ではアルカイック・スマイルと、弥勒菩薩の表情の混合ということになっているが、確かにアユタヤの仏像の表情にも似ていないこともない。

32) 京都大学東南アジア地域研究研究所山本博之准教授のご教示による。

りに目を奪われてはいけぬ。本映画の独創は他の箇所にある。

この映画では、女夜叉の部下で気が弱く性格のいい男夜叉がキーパーソンとして登場する。男夜叉はテーワダー（神人、天人）により乳房をつけられ、洞窟の幼いロットセン王子を育て、長じてからも後見する。誠実で優しい性格から12姉妹も助けたいと思うが、女夜叉の命令に背くと犬にされてしまうため、直接手は出せない。板挟みになりながらも、間接的に12姉妹を援助し、最後まで重要な役割を果たす。注意して鑑賞すると他のソムポート作品にも「レディーボーイ」がさりげなく登場しているのがわかるが、本作では主役級の重要な働きをする。このトランスジェンダーの夜叉は時折、大切な仏教的訓示を垂れさえる。終劇の場面でも、最後に「カム」(業)の訓示を垂れて、絶対また会おうね、「サワディー・カー、否サワディー・クラブ」といいながら去っていく。ビジュアル的には冴えないものの、何とも「いとおしい」夜叉であり、言葉通りまた会いたくなってしまう。

もう一つの独創は、上半身裸で、ぽっちゃりとした中年の、こちらも外見がさえないテーワダー（神人、天人）の造形である。スマートで品格の漂う伝統的テーワダー表象とは大きな径庭がある。この異色のテーワダーが、一方では自ら鬪鶏の鶏になり天翔ける馬にもなり、もう一方では男夜叉に乳房をつけてやるなど、大活躍である。民話ではまったく想像がつかない展開であり、映画にオリジナルなキャラクターである。それどころか、本来ならば王子が自分で取りに行くべき保管されてある母の目玉や魔法の薬を、不平をいながらも怠慢な王子に代わって取りにいつてあげるのである。これは現代の若者と過保護な保護者との関係の暗示であろうか。ロットセン王子はメーリーに首ったけでメロメロ状態になり、妻にキスする以外は他に何もしようとしぬ。テーワダーはメーリーと王子のラブラブぶりにうんざりといった不快感を示すが、前世で何か女性関係の「障」となる出来事があったのであろうか。あるいは長い長い天界の今生で恋愛につまずき、あやうく天人五衰する因果であったのかもしれない。

まさに八面六臂の活躍のテーワダーではあるが、最後は王子と乳房のある男夜叉が一緒になってあなたは愛というものを理解しないと責め立てたことに腹を立て、男夜叉の乳房をそのままにして、勝手にしろと男夜叉とロットセンのもとを去ってしまう。それ

ゆえ、男夜叉は今後トランスジェンダーとして生きる運命が定まったのである。

他にも注目すべき点がある。民話では12人全員が王妃に迎え入れられるが、映画では王様が国の伝統では正室は一人しか持つことができぬといて躊躇し、でも側室なら何人でも持てるとの解決策を示す。12姉妹はそれを受け入れて側室として入内する。正妻は一人という現代的価値観の逆投射であろうか。ただし、忘れてはならないのは妾は何人いてもいいと言っていることで、これもまた妻は一人だが愛人の多い現代タイ社会の反映であろうか<sup>33)</sup>。

映画での女夜叉のイメージ表象も興味深い。人間の姿の時はベリーダンスのような衣装を纏ったセクシー美女として登場する。しかし、ベリーダンス風衣装は独創であるが、セクシー姿は独創とまではいえない。タイ古典文学中の女夜叉が実写化される場合、人間に変化している時は一般には美人であり、他の映画でもセクシー系女夜叉として描かれる（例えば映画『サントーン』(ほら貝王子物語)や先述の『プラ・アパイマニー』の映画化作品など)。女夜叉が人間に変化した姿に対して、本来の夜叉姿の時は色が黒く巨大で牙をもつ醜女姿で描かれるが、こちらの方のイメージの元を辿れば原型は『ラーマキエン』に登場する女夜叉であろうか。

擱筆の前に、本映画で個人的に気になる点を述べておきたい。王子とメーリーのくだりが、本来ならば後世に歌に歌われるほどにもロマンティックであるはずなのに、本作では余りスイートといえないことである。王子はメーリーに夢中になるものの、それはメーリーの部下の夜叉が媚薬を混ぜたせいであり、その後、盗んだ魔法の薬(袋)を妻に投げつける段も、殆ど躊躇なしに投げつける。投げつけようかどうかの葛藤が一秒ほどはあったかもしれないが、あっけなくメーリーを殺してしまう。メーリーが夫を強く想い焦がれるのに対し、王子は妻より母が大切なのである。妻の恩より母の恩の方が圧倒的に大事な価値観として存在する。この点は、母および伯母たちへの「ガタンユー」を説く『パンニャーサ・ジャータカ』の「ラッタセーナ・ジャータカ」の教えと符合している。

「宮廷文学の傑作に対する民衆文学の傑作」(芸術局2009:13)と評される民話「12人姉妹」にまつわる伝

33) 立憲革命(1932)後の1935年「婚姻法」によりタイは一夫多妻から一夫一婦制になった。しかし、結局は現在に至るまで一夫一婦多妾の社会になっただけだとの意見がある。

承と、その伝承を引き継ぐ現代的バリエーションの一つには違いないが、かなり独自の脚色を施している映画作品『プラロット メーリー』(1981)についての考察を、ひとまずここで終えることとしたい。トランスジェンダーの夜叉の登場によって、タイ現代社会の文脈に沿ったタイならではの新しい「12人姉妹」の出現となったのである。

## 参考文献

### 【日本語文献】

- 吉川・赤木編訳 1976『タイの昔話』(世界民間文芸叢書第3巻)三弥井書店。
- 石井米雄 1993「東南アジア仏教の民衆化」木村尚三郎ほか編『中世の宗教と学問』(中世史講座第8巻)学生社、253-277頁。
- 稲田浩二編 1993『日本昔話とモンゴロイド：昔話の比較記述』同朋舎出版。
- 江尻英太郎編 1948『ほら貝王子——タイの昔話』(世界昔ばなし文庫)彰考書院。
- 大谷大学企画課 2016「大谷大学所蔵タイ王室寄贈パリー語貝葉写本の世界」2016年3月17日プレス公開資料。
- スキリング, ピーター〔飯部俊也訳〕2005「東南アジアにおけるジャータカとパンニャーサ・ジャータカ」『大谷大学真宗総合研究所研究紀要』(22)、11-74頁。
- 富田竹二郎編訳 1981『タイ国古典文学名作選』井村文化事業社。
- 中村元監修・補註 1982『ジャータカ全集』(3)春秋社。
- 干潟龍祥 1978『本生経類の思想史的研究』山喜房佛書林。
- 平等通照 1983『ジャータカ物語本生活』山喜房佛書林。
- 平松秀樹 2018「タイ映画・テレビドラマ・CM・MVにみる報恩の規範——美徳か抑圧か『親孝行』という名のもとに」福岡まどか・福岡正太編『東南アジアのポピュラーカルチャー——アイデンティティ・国家・グローバル化』スタイルノート(2018年3月)。
- 三原幸久 1976「比較研究上の解説」吉川・赤木編訳『タイの昔話』三弥井書店、334-368頁。
- 森幹男編訳 1980『ものぐさ成功記——タイの民話』(ちくま少年図書館50)筑摩書房。

### 【タイ語文献】

- กรมศิลปากร บรรณาธิการ(2009) ประชุมเรื่องพระรถ. กรมศิลปากร (芸術局編(2009)『プラロット集成』芸術局)。
- เชียงใหม่บัณฑิตยสถาน(1998)กรมศิลปากร(『เชนマイ・พานิยาสา·ชาวดอก』(1998)芸術局)。
- นางสิบสอง ฉบับการ์ตูน(2015) สกายบุ๊กส์(『12人姉妹カトゥーン版』(2011)スカイ・ブックス)。
- นางสิบสอง วรรณคดีก่อนนอน(2013) สกายบุ๊กส์ (『12人姉妹 寝る前文学』(2013)スカイ・ブックス)。
- ปัญญาสชาดก(2006) สำนักพิมพ์ ศิลปาบรรณาการ(『พานิยาสา·ชาวดอก』(2006)シンラパーバンナカーン出版)。
- ปัญญาสชาดก(2011)สำนักพิมพ์ เพชรกระรัต(『พานิยาสา·ชาวดอก』(2011) ペットカラット出版)。
- รัตนพล ชื่นค้ำ, บรรณาธิการ(2017)นางสิบสอง-พระรถเมรีศึกษา. คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ (รัตตนาป๋อน·ตูนคาร์編(2017)『12人姉妹——プラロット เมรี่研究』カセサート大学人文学部)。
- ศิริพร ณ ถลาง บรรณาธิการ(2015) เรื่องเล่าพื้นบ้านไทยในโลกที่เปลี่ยนแปลง. ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร(ชิราป๋อน·นัตรารัน編(2015)『变化する世界におけるタイ Folk Narrative』シリントン人類学センター)。
- เสาวณิต วิงวอน(2017)“บทละครเรื่องรถเสน”รัตนพล ชื่นค้ำ บรรณาธิการ(2017) นางสิบสอง-พระรถเมรีศึกษา. คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ 85-115 (ซาอวัตต์·วินว๋อน(2017)「舞踊ロットセーン」รัตตนาป๋อน·ตูนคาร์編(2017)『12人姉妹——プラロット เมรี่研究』カセサート大学人文学部85-115)。

## 映画

『プラロット メーリー』(พระรถเมรี)、チャイヨ映画製作โรงถ่ายไซโย、(演技)監督: ネーラミット เนรมิต、技術監督: ソムポート・セนด์ウアン チャーイสมโพธิ แสงเดือนฉาย、1981年/タイ/タイ語/121分。

# 民話「12人姉妹」の梗概

紹介：平松 秀樹

長者が神(仏)に祈る。12本(1房)のバナナをお供えして祈願(短いバナナ)。

12年連続で毎年子供が生まれる(毎年双子で6年、あるいは一度に12つ子が生まれる場合もある。あるいは何年か不詳の場合も)。末妹のパオが一番容姿端麗で賢く生まれる。

長者は貧乏に。

両親が相談して、後ろ髪ひかれる思いでしぶしぶ子供を捨てに行く(両親ともに困窮の原因となった12姉妹を憎く思う場合あり。また母親が後妻(継母)で、夫に12姉妹を捨てることを指示する場合もある。あるいは母親が夫娘を見捨てて先に家出する場合もある)

12姉妹森に薪をとり父親と出かける(母親も行く場合あり)。

3回トライする。2回は末妹の賢さにより失敗。

1回目、道中、バナナの葉の切れ端を少しずつちぎって捨て、目印にして無事に家に帰る。

2回目、サトウキビを噛んで切れかすを捨て、再び無事に帰る。

3回目、(おにぎり)ご飯を少しずつ落とす。鳥などが食べてしまって失敗。

森を彷徨う。女夜叉サンタラーに気に入られる、養女として大切に育てられる。

長女(末妹の場合も)が夜叉の正体に気づく。逃亡。

象の腹、馬の腹、(水)牛の腹にかくまってもらい、

無事逃亡。

池の畔のバンヤン樹に到着。

「せむし」の水汲み女が金、銀、皮の壺を持って三回登場。金、銀の壺を破壊。三回目に皮の壺を投げ捨てるが、割れないので樹上の12姉妹に笑われる。王様に報告。

王様ロットシット(ロッタシット)登場。12姉妹を王妃に。

12姉妹は、以前捨てられたとはいうものの、実の親の恩を忘れず、孝行するため財宝を親元に届けさせる(自ら行く場合も)。

女夜叉は事の次第を知り、美女に変化して同様にバンヤン樹に登る。水汲み女が王に報告。

変身した女夜叉、王様に最も気に入られ第一王妃となる。惚れ薬・惚れ呪文も使用。

女夜叉、仮病を装い12姉妹の目玉が必要と王様に告げる。

12姉妹、目をくり抜かれて洞窟に入れられる(洞窟に入る経緯は様々)。

懐妊しているのでそれぞれ順番に子を産む(死産の場合も)。

乳児の肉を千切って分配して食べる(各々が自分の子のみを食べる場合も)。

末妹は自分の分け前を食べずにとっておき、自分の子が産まれた時にその肉と偽って姉たちに分配して、隠して子を育てる(子は泣くことのない超自然児)。



男児ロットセーンは無事成長して洞窟の外へ(成長の速さは様々。3日～3年)。

ひよこ(雄鶏)に出遭う(ひよこはインドラ神、インドラ神の従僕、ヴィシュヌ神の変化など)。

ひよこは成長して闘鶏にめっぽう強い。ロットセーンも賭け事に強い(サイコロ賭博? 賭博の内容は地域・国によってそれぞれの地方色を反映)。

国王との賭博(タイ将棋・チェス)の勝負に勝つ(国を賭けた他国の王との闘鶏勝負に勝つ場合も)。

国王に小姓に取り立てられる(ここで親子であると判別する場合や、物語の最後まで判別しない場合がある)。

夜叉の王妃は、再び仮病を装い、「欠伸するマンゴー(またはサボン)・吼えるライム」を自国の夜叉国までロットセーンに取りに行かせるよう所望。

ロットセーン、駿馬(天翔ける馬)パーチャーを得て出立。

内容も知らぬまま、夜叉王妃の書状「昼についたら昼に食べよ(キン)。夜についたら夜に食べよ」を携える。途中、ルシー(隠者、行者)のところで休憩。

隠者、内容を「昼についたら昼に歓待せよ(ラップ)。夜についたら夜に歓待せよ。婚姻の儀を行うべし」と書き換える。ロットセーン、夜叉国に到着。

ロットセーンは成長した女夜叉の娘のメーリーと一目で感応する(メーリーは女夜叉の養女で血はつながっていないとの説や、メーリーは女夜叉の友人である男夜叉と人間妻の間に生まれた子であるとの説もある)。

書状により婚礼の儀を行う。幸せのため、ロットセーンは暫く(7か月の場合も)母たちのことを忘れる。

馬が国に帰るように警告する(隠者によって人間の言葉がしゃべれるようになった場合)。

宝物(木の実等)を盗んでこっそり抜け出す。後を追うメーリー(魔法の「実」は、途中で出逢った隠者より得る場合も)。

木の実を投げ、第一に大山(暴風雨)、第二に大火(森)、第三に大海(大河・湖)に隔てられる。(木の実の数および順番は様々。最後の大海は共通)。

最後の大海だけは渡ることができず、力尽きるメーリー(すぐ死ぬ場合と、後からの場合と。また悔しさと悲しさのあまり胸が7つに割れて死ぬ場合も)。

メーリー、来世は立場が逆になるようにと末期の祈願。恋焦がれて追う苦しみを分かってほしい(タイでは『マノーラー』物語に続く)。

ロットセーン、国に帰って夜叉王妃を退治。女夜叉が巨大化し、魔法の杖で成敗(夜叉国から持ち帰った夜叉王妃の心臓をロットセーンがつぶす場合や、戦う以前に夜叉王妃が娘を失ったことを知り悲しみのあまりショック死する場合も)。

ロットセーンがロットシット王の実の王子と判明する。12姉妹も王妃に復権。

ロットセーンは急いでメーリーに会いに行く(暫くして行く場合も)。

亡骸と再会し、ロットセーンも反省して息絶える。

## ■注目点

- 末妹が一番美しく賢いのは何故?
- 誰が助ける? インドラ神、テーワダー(神人、天人)?
- 懐妊は自然? 女夜叉の仕業?
- 女夜叉が自分で12姉妹の目をえぐるか否か? 自らの場合、最後は手がかかれて片目だけの場合も。
- 死産か? 産んだ後死んで食べるのか?
- 12姉妹の苦難の因は? 一般には、魚の目に縄を通した業および前世の業の報い。しかしタイでは親への報恩(親孝行)が最も大切な価値観。12姉妹の苦しみは、夜叉とはいえ養母の恩に背いた報いか?
- 人間(12姉妹)は皮抜けば実の子の肉を喰らい夜叉と何らかわらない存在。あるいは夜叉のほうが誠実?
- メーリーは妻の鑑。夫に全幅の信頼を寄せ、夫に尽くし報恩(ガタンユー)を忘れない。しかしロットセーンにとっては妻より母が大事。

# 映画『プラロット メーリー』(1981)の梗概

紹介：平松 秀樹

## VCD前半

子供の12姉妹が森で捨てられる場面からスタート。

巨大夜叉登場、象も逃げる。

巨大夜叉、12姉妹の父母を殺す。

女夜叉、人間のセクシー姿で修行中。

女夜叉、12姉妹を養女にし、成長薬を与え、12姉妹はたちまち大人に。

女夜叉、以前より不老不死の薬を造るために同じ胎から生まれた12姉妹の眼球を求めていた。

臣下の冴えない男夜叉が幽閉された12姉妹にヒントを与え、12姉妹は逃亡する。女夜叉が部下を連れて追跡。

隠者が12姉妹を隠し、末妹に治療薬を授ける(女夜叉も隠者には敬意を示す。隠者に12姉妹を見なかったと告げられたのでおとなしく引き返す)。

末妹、落馬した王を助け、治療薬で治し、妃(側室)に迎えられる。

夜叉女、復讐のため臣下を派遣し、国王に1日10万人の犠牲者を欲求。

末妹が夜叉対策に(魔術)師を呼んでくる(実は女夜叉と同一人物だが気が付かない)。

魔術師の前で計画通り臣下の夜叉退散。魔術師(女夜叉)が第一王妃に。

12姉妹、呪文のかかったスイカを食べて全員懐妊する。魔術師、正体を明かし、12姉妹を洞窟に閉じ込める。



## VCD後半

女夜叉から洞窟の見張り役を命じられた冴えない男夜叉が12姉妹に好意的で、「死は易しく、生は難し」といって12姉妹を陰に援助。

男夜叉がテーワダー(神人、天人)によってつけられた乳房で末妹の息子を育てる。

息子はたちまち成長し、テーワダーが自ら変化した鶏で闘鶏。テーワダーはのち馬に変化(上半身裸のテーワダーはビジュアル的にかなり異色)。

息子、女夜叉の策略でメーリーの国へ。ロマンスの筈が、この映画ではそれほどロマンティックでない。

息子は何もせず、テーワダーが秘薬・眼球等を盗んで来て息子に渡す。

息子、メーリーを捨てて夜叉国を出る。後を追うメーリーが巨大化。

息子、メーリーに秘薬を投げつけ、あとを追わせない。

メーリー死す。

息子帰還し、女夜叉を退治。女夜叉の巨大化(特撮)。

冴えない男夜叉、人間は皆それぞれの業から逃れられないと「カム」(業)の訓示を垂れたのち、みんな善行しなさいよと言いながら、「サワディー・カー、わあ違っちゃった、サワディー・クラップ」とかわいらしく合掌して終劇。



# 第3部

シンポジウムの記録

「ハードボイルド刑事と  
レディー・クンフー」

大阪アジア映画祭シンポジウム

# ハードボイルド刑事と レディー・クンフー マレーシア映画の新地平

日時：2017年3月9日(木) 場所：国立国際美術館  
主催：京都大学東南アジア地域研究研究所/混成アジア映画研究会/  
大阪映像文化振興事業実行委員会(大阪アジア映画祭)  
協力：国立国際美術館



**山本博之(司会)** ●今日はマレーシアから二人の監督をお迎えしています。中央に座っているのが、間合いの広いセリフを書くので「行間の魔術師」とも呼ばれるホー・ユーハン監督です。その隣にいるのが、誰も書いたことがない物語を作り続けているデイン・イスカンドル・サイド監督です。今日はこのお二人の作品を紹介しながら、マレーシア映画がどこに向かおうとしているのかを考えてみたいと思います。

まずユーハン監督について簡単に紹介します。『レインドッグ』で少年が成長する姿を描いて、『心の魔』では息子を守る母を描きました。次にどのような物語を作るのかなと思っていたら、長編映画としては今作がほぼ7年ぶりになりました。

この7年間、ホー・ユーハン監督は長編映画を作らずに何をしていたのか調べてみたら、映画の中でいろいろな役を演じていました。まず、審査員をしていました。マレーシア映画の『タレントタイム』は今年大阪でも上映されますが、そこに審査員の役で出演しています。審査員と言えば、ユーハン監督は今回の大阪アジア映画祭でも審査員をしています。

そして、仙人をしていました。『ナシレマ2.0』に仙人の役で出ています。そして、鳥男として殺されました。『ブノハン』という映画です。直接手を下したのはファイザル・フセインが演じるこの殺し屋です。この顔を覚えておいてください。ただし、殺しを命じたのはこの映画の監督、つまりデイン監督です。

ユーハン監督の最新作の『ミセスK』では、冒頭でデイン監督が演じる元ギャングが殺されます。誰が殺したかははっきりしませんが、この映画に出てくる殺し屋はこの人、『ブノハン』の殺し屋と同じファイザル・フセインが演じる殺し屋です。

つまり、『ブノハン』で殺されたユーハン監督が、今度は『ミセスK』でデイン監督を殺したという関係になっています。仕返しということでしょうか。二人に話を伺ってみましょう。デイン監督はどのような経緯でユーハン監督を『ブノハン』に配役したのでしょうか。



**デイン・サイド** ●奴が大っ嫌いだからだよ。(笑) いや、愛と憎しみは裏表って言うだろ。だから大っ嫌いってことは大好きでもあるってことだな。俺たちはもうずっと前からいい友だちなんだ。しょっちゅう会ってたときもあるし、長い間会わないときもあった。それで、小さい役だけど俺の映画に出てもらおうと思ったんだよ。

俺はユーハンの映画が大好きで、奴はマレーシアの映画監督の中でもトップの一人だと思ってる。本人が隣に座っているからそう言ってるわけじゃないぞ。いなくてもそう言ってただろうし、実際に俺は奴の作品を高く評価した記事を書いたこともある。だからお返しに俺の作品を褒めなくてもいいぞ。もちろん褒めてくれてもいいけどな。(笑)

**山本** ●デイン監督はそう言っていますが、ユーハン監督はどうですか。

**デイン** ●わかってるだろうな、言葉に気を付けろよ。(笑)

**ホー・ユーハン** ●こんな状況じゃ「彼はいい映画を作ります」以外には何も言えないから、僕は今日はもう何も言いたくないよ。(笑)

僕はデインの映画で殺されたけど、できた映画を観て、僕だったらもっと上手に彼のことを殺せるなんて思って、それで彼をキャスティングしたんだ。



『ブノハン』で殺されるホー・ユーハン監督  
(courtesy of Apparart)



『ミセスK』で殺されるデイン・サイド監督  
(courtesy of Mr. Ho Yuhang)

**デイン**●俺の撮り方が気に入らないならスクリーンの外で喧嘩するんじゃなくてスクリーンの中で白黒つけようって思って、それなら出るって言ったんだ。

**ユーハン**●彼には僕の映画で一番いいセリフを差し上げたつもりだよ。デインには彼のアシスタントをしていたときにとってもお世話になった恩があるから、そのお返しのつもりでね。

**デイン**●俺だってお前に一番いいセリフをあげたよな。おかげであの映画を観た人はみんなユーハンのことをよく覚えてるんだ。中国系ならそんなアクセントではしゃべらないマレー語の方言でセリフを言わせたから。

**ユーハン**●お互いの映画が大好きだから殺しあってるっていいよね。

**山本**●話はまだまだ続きそうですが、お二人の詳しい話はまたあとで何うとして、話を少し先に進めます。



### 「母と息子」から「母と娘」への変化



**山本**●『ブノハン』と『ミセスK』は同じような仕組みが対になっていて、私はこの二つは合わせ鏡のような関係だと思っています。そこで今日は、メインに取り上げる作品は『インターチェンジ』と『ミセスK』ですが、はじめに『ブノハン』と比べながら『ミセスK』について考えて、それから『インターチェンジ』について考えるという二段構成で進めたいと思います。

『ミセスK』を読み解くうえで三つか四つの謎があるので、ユーハン監督にそれぞれ簡単に答えてもらいましょう。一つ目は母と娘の物語になっていることです。『ブノハン』は男しか出てこない作品で、母親が大切にしているものを守るために息子たちが命懸けで闘うという母と息子の物語でした。ユーハン監督の『レインドッグ』と『心の魔』も、母親に守られて育った

少年が、大人の男たちと交わっていくなかで悪いことも覚えていく話で、母と息子の物語でした。今回の『ミセスK』を母と娘の物語にしたのはどういうお考えからでしょうか。

**ユーハン**●脚本を書く段階で世界観を作っていたんだ。基本的に男がメインの映画で、女は主人公のミセスKだけにしようって。ミセスKに一番近い存在は彼女の夫だから、彼だけはいい人にした。それ以外は極悪人の男ばかりたくさん出てくるから、彼女の子どもは男の子より女の子の方がいいかなと思ったんだ。そうすれば、出てくる男はみんな悪者で唯一のいい人がミセスKの夫っていうことになるからね。



### 西部劇を意識した曖昧な場所設定



**山本**●二つ目の謎は、場所がはっきりしないことです。『ミセスK』は、登場人物が多民族的で、マレー語や中国語の看板があるとか、娘がマレーシアの学校の制服を着ているとか、お金はマレーシアのお札で払っているとか、マレーシアらしいことを示す場面はいくつかありますが、マレーシアに特徴的な建物はいっさい出てこないし、土地の名前も言われません。登場人物は「ここがどこかわからない」、「私がどこにいるかわからない」と繰り返します。場所は意図的に曖昧にしたということでしょうか。

**ユーハン**●脚本を書いているときに頭に浮かんでいたのが西部劇だったからだね。僕の小さい頃の記憶を遡って辿っていくと、映画に関わる最初の記憶は西部劇なんだ。そのことがあって、特定の場所を示唆しないように場所は曖昧にしておいたんだ。クリント・イーストウッドの映画も、主人公や登場人物には基本的に名前がないよね。脚本を見ても、ニックネームだけ書かれていて役に名前がついてないんだ。そういうのに



馴染んでいったということがあったんだと思うな。

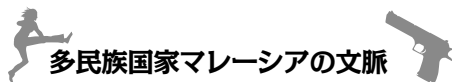
もう一つ理由があって、マレーシア映画はクアラルンプールとか他の場所とかのマレーシアらしい景観を意図的に前面に出す傾向があるからだよ。クアラルンプールらしい景観とか、クアラルンプールにある有名なタワーとかね。マレーシアの観光広告のキャッチコピーに「Malaysia Truly Asia」っていうのがあるけど、そういう広告みたいに、「これがマレーシアですよ」ってマレーシアの景観を前面に押し出すのがマレーシアの映画に多くて、それに抵抗しなかったんだ。

だから、家は家として、道は道として、そのまま撮りたかった。「これはクアラルンプールですよ」って見せるんじゃなくて、家を描くならちゃんと人が生活を営んでいる家として、道を描くならちゃんと人や車が行き来している道として描きたかった。だから、そこがクアラルンプールだっていうように具体的な地名を前に出すような景観は意図して排除したんだ。

それと同じことで、登場人物をカメラのフレームに収めるときに気をつけたのは、その登場人物の内的な心象風景がしっかりと画像として伝わるようになっていくことだよ。色や構成も含めてね。

**山本**●物語の舞台が特定の国ではないということは、警察や政府のような人びとの暮らしを守る制度がないか、あっても信用できない土地ということなので、西部劇のような雰囲気ですね。

**ユーハン**●そうだね。根無し草の暮らしみたいな感じかな。



### 多民族国家マレーシアの文脈

**山本**●三つ目の謎は、名前がないことです。ユーハン監督のこれまでの作品は、どれも中国語と英語で別々のタイトルが付いています。しかし今回の作品は英語の『Mrs K』だけで、中国語の名前がありません。中国語的に見るならば、名前がない作品だと言えるかもしれません。

タイトルのミセスKというのは主人公の女性のことですが、考えてみると、Kというのは彼女自身の名

前ではないですね。夫がKさんだから彼女はミセスKなのであって、もし夫がYさんなら彼女はミセスYになります。先ほど街の具体的な名前を取って出さなかったという話がありましたが、ミセスKも具体的な名前がない人になっていますね。

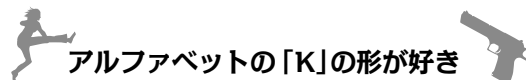
**ユーハン**●これは大切なことだと思うからちょっと説明しておきたいんだけど、マレーシア的な文脈があるんだ。マレーシアはいろいろな民族がいっしょに暮

らしてる国で、主な民族はインド系、中国系、マレー系で、この3つの民族は基本的に互いに混じることがあまりないんだよ。たとえば選挙のときも、マレー系はマレー系に投票するし、中国系は中国系に投票するし、インド系はインド系に投票するっていうように、民族を分ける線がずっと守られてきた。

映画も同じで、マレー系はマレー系の映画を観て、中国系は中国系の映画を観て、インド系は

インド系の映画を観るっていうように、ずっと別々になっていったんだ。インド系の映画をいろんな民族の人が観るようになったとか、最近はずっと変わってきてるけどね。だから『ブノハン』も中国系の人がたくさん観たし、『ミセスK』も他の民族も観に来ると思ってるよ。

**山本**●「インド系の映画をいろんな民族の人が観る」というのは、『世界の残酷』という映画のことですね。今回の大阪アジア映画祭でも上映されています。



### アルファベットの「K」の形が好き

**山本**●名前がないということについてはいかがですか。

**ユーハン**●脚本を書くとき、名前をどう付けるのかにいつもとっても苦労するんだ。もう何年も映画を作ってきてるけど、今回は自分が気に入ったと思える中国語のタイトルが作れなかった。いろいろ考えたら複雑になっちゃって、だから今回はシンプルに『ミセスK』にしようって決めたんだよ。

僕がアルファベットのKの形が好きだっていうこともあるかもね。Kはちょっと堅い印象を受けるんだ。Kって言えば、カフカの小説にもKっていう人が出てきて、登場人物に名前がないんだよ。



ホー・ユーハン監督



『ミセスK』の1シーン(カラ・ワイ)  
(courtesy of Mr. Ho Yuhang)

だから、アルファベットのKに僕なりのイメージを持って、それがとても強くてこのタイトルにしたんだ。もし「ミセスM」とか「ミセスB」とか「ミセスD」とかにしたらとっても変な雰囲気になって、変に聞こえるだろうと思ったからね。

### カラ・ワイ最後のアクション映画？

**山本** ● 四つ目の謎は、カラ・ワイさんの起用です。ご存じのように、1970年代、1980年代に活躍したクンフスターのカラ・ワイさんは、しばらく映画の第一線から遠ざかっていましたが、ユーハン監督の『心の魔』の母親役で復活を遂げて、今回の『ミセスK』ではアクションも披露しています。

かつてアクションでがんばっていた俳優は、歳を重ねていけば体の動きのキレは当然少しは衰えていくけれど、その上で、歳を重ねていった生身の体で動けるところで動いていく美しさというか、盛りを過ぎたところで体を張る美しさを私は強く感じました。ユーハン監督はカラ・ワイさんのどのような魅力から起用したんでしょうか。

**ユーハン** ● 『心の魔』でいっしょに仕事をして、もう一回いっしょに映画を作りたいなって思った。それをプロデューサーに話したら、彼女はとっても有名なクンフスターだからアクション映画にしたらどうかって言われたんだ。それで、「やってもらえますか」ってカラさんに聞いたら、「いいわよ、やるわよ。でもだんだん歳をとってくるから撮るなら早めに撮ってね」って言われたんだよ。その頃すでに、彼女にとってもアクション映画に出ることは簡単なことじゃなかったみたいだね。この映画を撮ったとき、彼女は56歳だった。撮影はかなり過酷だったみたいで、彼女は映画を作りながら「これが私の最後のアクシ

ョン映画よ」ってみんなに言った。

**山本** ● 『ミセスK』は、自分が公に認められた立場を持っていない土地で、親類縁者とのつながりに頼れないミセスKが、自分の体を張って家族を守る物語だということになるように思います。これについては『インターチェンジ』の話をしたあとでまた戻ってきたいと思います。

### スピリチュアリズム否定と先住民の包摂

**山本** ● 次に『インターチェンジ』に話を移したいと思いますが、その前に、デイン監督の『ブノハン』について簡単に紹介しておきます。『ミセスK』が生身の体の美しさを見せたのと対照的に、『ブノハン』はスタイリッシュに殺す姿を見せています。舞台はマレーシアの東海岸のタイとの国境地帯です。独特のマレー語の方言が使われていて、影絵芝居のようなイスラム化以前からの慣習や文化も多く残っている土地です。そこに標準マレー語とイスラム文化、そして経済開発の波が押し寄せてきて、地元の文化が危機に瀕しているというのが『ブノハン』の舞台でした。

『インターチェンジ』も基本的にそれと同じ世界の話です。標準語と一神教と経済開発という波におそわれて地元文化の豊かさが危機に瀕しているという見方がこの作品にも色濃く受け継がれています。映画のなかで私が入った場面やセリフを三つ四つ紹介しながら、『インターチェンジ』の物語について考えてみたいと思います。

一つ目は、写真を撮られると魂が吸い取られるという話です。映画には『中央ボルネオ紀行』という古い本が出てきますが、これは実際にある本です。カール・ホルムというノルウェーの博物学者が、いまからちょうど100年前、1915年から1917年にかけてボルネオ島の内陸部を旅行して写真を撮って、それを本にしたものです。現地の女性たちは、写真を撮られたせいで悪いものが憑いたと思って川で厄落としをしました。その厄落としをしているところまで写真に撮って本に載せているんです。この本あるいはボルネオを物語にしたことにはどんな背景や事情があったんでしょうか。

**デイン** ● 最初に断っておくけど、この映画はボルネオで展開されてるんじゃないで、話が展開するのは架空の街なんだ。ユーハンと同じで、俺もどこの街かを具体的に明らかにしないスタイルなんだ。理由はユーハ



ンとは違うけどな。『ブノハン』と『インターチェンジ』では重なった問題を扱ってる。マレーシアにはもともとアニミズムやスピリチュアリズムがあったのに、最近それを否定する動きがとて大きくなってきてる。『ブノハン』でも少し描いたけど、そういう信仰の部分を見せると反イスラム的だって思われてしまう恐れもないわけじゃない。だから、今回は意図的にそのことを映画で扱うことにしたのさ。

ボルネオにはたくさんの先住民族がいるけど、彼らは国の主流の連中からは無視された存在なんだ。少し見下されているような扱いを受けてる。ユーハンも言ってたけど、俺は、クアラ Lumpur の典型的なツインタワーの建物を見せて、「私たちは先進国の仲間入りをしてすばらしい国になったマレーシアなんです」という映画にうんざりしてた。だから地名は取って出さなかったんだ。もしマレーシアっていう地名を出して、そこに先住民族を登場させたら、マレーシアの国家と先住民族の対立っていうありきたりの構図になっちゃうだろ。マレーシアっていう名前を出さなければ登場人物にそういう固定した見方がされないだろうと思って、それで地名を出すのはやめたんだ。

いわゆる先住民族は世の中にたくさんいるのに、その国で映画を作ると、その物語に先住民族を包摂できてないっていう問題がある。このことは俺とプロデューサーにとって大切なことで、マレーシアだけでなくインドネシアでもシンガポールでもフィリピンでも同じ問題があると思ってる。

## 「イメージ」という囚われから解き放つ

**山本** ●『インターチェンジ』は、歴史的事実とフォークロアとデイン監督によるフィクションの三つが混じり合いながら一つの話が作りあげられています。私は、それによって半島部マレーシアとボルネオ、あるいはマレー系と先住民族を物語上で融合させようとする試みのように受け取れると思いました。

**デイン** ●それにはイエスでもあるしノーでもある。俺は半島部マレーシアの人たちをボルネオの先住民族にもっと近寄せようとか思ってるわけじゃない。先住民族の物語を語りたいたいと思うけど、それを俺の物語として語ることはできないから、歴史的事実から語ってるだけだ。

先住民族は「写真を撮られると魂を抜かれてしまう」と思ってるから、写真を撮られた先住民族は川で



写真を撮られたので川で厄落としする（『中央ボルネオ紀行』）



『インターチェンジ』にみられる厄落としの場面  
(courtesy of Apparat)

体を洗って厄落としするんだ。そこから俺が考えたのは、体を洗っている川の横にもう1本の川が走っていて、その川が下流で合流するっていうアイデアだ。もう1本の川っていうのは欧米っていう意味だ。

何が言いたいかって言うと、欧米では画像イメージや映像イメージを撮ると、画像や映像のイメージが本物だと思ってしまうんだ。本当は撮影されたイメージってのはリアリティが何もない薄っぺらなものなのに、欧米ではそれがあたかもリアリティだと思ってしまう。そしてそのイメージを撮ることで、イメージの上にイメージが重なって行って、奥行きがない考え方をしてる。

先住民族が20世紀に入って初めて見た機械はカメラだった。銃とかじゃなくて、初めて見た機械がカメラだったんだよ。その話を俺は街に持ち込んで、街で撮った。わざわざジャングルに出かけて行って映画を撮りたいなんて思わないだろ。

イヴァは写真に撮られることで写真の中に囚われた。アダムはずっとカメラで写真を撮って、写真を撮るということに囚われてる。自由になるにはそれを壊さないといけない。カメラのガラス乾板を壊さないで自由になれない。そうしないと、薄っぺらのイメージだけが一人歩きして行って、それが現実みたいになっていく。アダムは、カメラを顔の前においてカメラ越しに見ようとするけど、そのことが本当のものを見ることを遮ってる。カメラを通してから本当のことが見えないんだ。

## イスラム性の不在とマレーシア映画の制約

山本●二つ目は、場所がどこかよくわからないことです。『ミセスK』よりさらにわからなくなっています。お金の単位はリングgitではなくドルを使っているとか、「メトロポリス警察」という架空の警察が出てくるとか、車のナンバープレートも意図的にマレーシアのものではないようにされています。

とくに興味深いのは、マレーシアではイスラム教が国教ですが、この作品にはイスラム的なものがほとんど出てこないことです。イスラム教と言えば女性のベールを思い浮かべる人もいますが、この作品でベールを被っている人はシェラさんだけです。冒頭に出てくるクラブ・エデンの歌手のドラッグ・クイーンです。あえて単純化して言えば、保守的なマレー人イスラム教徒から見れば眉を顰めそうな人にあえてベールを被らせて、それ以外の人はベールを被っていないというもおもしろいと思いました。

シェラさんは本人の役で出ているようですが、彼女を起用したのはどんな出会いがあったからですか。

デイン●とくに何かを狙ったというわけじゃないけど、俺の友

だちにトランス・ジェンダーばかり扱った映画を作る奴がいてな。検閲に引っかかって、問題ありって言われたところがカットされて、そのままでの上映が禁じられたっていう奴だよ。シェラはその紹介なんだ。ベールもとくに意図したわけじゃなくて、最初に衣装のデザインが来たときにはもっと頬被りみたいな感じだったけど、できあがった衣装を見たらまっすぐになっててイスラム教のベールみたいになったから、これはこれでおもしろいなと思ってOKを出したんだ。

マレーシアで映画を作るのはなかなかたいへんだよ。ユーハンの映画に出てほしいって言われたとき、最初に神父の役だって言われて、「カトリックの神父の役ができるぞ」ってわくわくしてたんだよ。でも、ユーハンのプロデューサーと俺のプロデューサーを混ぜて話してたとき、うっかり「カトリックの神父を

やらせてもらえるんだよな」って口に出したら、それを聞いたプロデューサーが絶対だめって言うんだよ。ユーハンもカトリックの神父役だと思ってたみたいだけど、それは映画じゃできないってことになった。なぜかって、俺はマレー系だからイスラム教徒だと思われてて、まあ実際にイスラム教徒なんだけど、たとえ映画の中でもイスラム教徒がカトリックの神父とか他の宗教の聖職者の役をするとマレーシアでは大きな事件になるんだよ。俺はそんなのは馬鹿らしいと思ってるけど、それがマレーシアの状況なんだ。

## 多彩な方言で示した多様性

山本●三つめは言葉についてです。『インターチェンジ』では何種類ものマレー語が話されています。マン

や警官たちは半島部マレーシアの出身で、半島部で話されるマレー語を話します。いわゆる標準マレー語ですね。アダムたちボルネオ出身の人は、ボルネオの特徴的なマレー語を話します。

じつは私はボルネオ島に6年間住んでいたことがあって、ボルネオのマレー語を聞くと、いなくなるといったような安らかな感じがします。アダム役の役者は、出身は半島部ですが、ボル

ネオのマレー語をとってもボルネオ人っぽく話すので、私はそのセリフを聞いただけでも心を打たれてしまいます。私の個人的な感想はともかく、この映画はいろいろな言葉をともうまく使い分けています。

役者たちの出身地はさまざまで、この映画では自分がふだん話している言葉を話しているわけではありません。違う地域の言葉をともうまく話しています。役者たちはかなり練習したのではないのでしょうか。

デイン●ヒロ〔山本〕のマレー語はとても上手で、俺よりもうまいと思うぐらいだよ。顔を見ないでヒロがマレー語を話しているのを聞いたら、ヒロのことをマレー系だと思うほどだよ。

この映画に出てもらったのはインドネシア人の役者もいるけど、みんな練習して出てくれたよ。いろんな方言のいろんなアクセントのマレー語が使われているからな。というのも、マレーシアの実際の状況がそ



デイン・サイド監督

うなってるからだよ。そう描くことで、どれか一つの方言やアクセントが主流だっていう印象を与えないように気を配ったつもりだ。



### 映画に現れる意識・無意識・現実世界



**山本** ● 四つ目として、話の中身もボルネオ島のサバ地方と半島部の関係を象徴しているように思いました。サバは、半島部から海を挟んだところであって、ずっと独自の文化を維持してきた地域ですが、最近では半島部の中央政府が管理を強めてきています。

『インターチェンジ』には半島部出身のマンとサバ出身のアダムが会話している場面があります。会話自体は友だち同士の普通の会話のようですが、その裏に、サバと半島部との関係が重なって聞こえてきます。たとえば、マンがアダムの部屋に勝手に入ってきて、アダムが「鍵を返せ」、「勝手に入ってくるな」と言うのは、サバが持っていた出入管理の権限を半島部の中央政府が取りあげようとしたことと重なります。

あるいは、マンがアダムに「お前が大学から給料をもらえるのも俺のおかげだ」と言っているのは、中央政府がサバに大学を造って高等教育の機会や経済発展の機会を与えて、「だから選挙で自分たちに投票しろ」と言ってくるのと重なって聞こえてきます。サバがマレーシアの一部になって50年が経ちましたが、サバと中央政府とのこれまでの50年間のいろいろな関係が、この映画のいろいろなセリフに重なっているように私には聞こえてきました。

**デイン** 映画の解釈のことだな。これから俺が言うことがうまく伝わるといいんだけど、映画っていうのは、監督が意図して作ってる部分もあるけど、無意識に作ってしまった部分もある。ヒロが言ったみたいな解釈も、たしかに理に適っていると思うよ。俺たちは真空状態で生きてるわけじゃないから、現実世界のことが反映されることはあるはずだと思う。

ただ、一つの映画だけとっても、論理的に整合性がつく解釈は何通りもできるんだ。ヒロが言ったのは聞いて納得できる範囲の解釈だけど、なかには極端な解釈を言う人もいる。実際にある人が書いたことだけど、俺が『ブノハン』でユーハンを殺しただろ、それを、俺が中国系の有名なプロデューサーを殺すべきだと主張してるっていう解釈をした批評家がいる、俺はそんなつもりは全くないって説明したけど、でもそうやって本に書かれて出版されたことがあった。解釈と

か批評はときにはあまりにも極端に行ってしまうこともあるっていうことだな。



### 誰のストーリーとも解釈はご自由に



**山本** ● マレーシア地域では、かつてさまざまな人がいろいろな暮らしを営んでいましたが、標準マレー語とイスラム教、経済開発などで覆われていって多様性が失われていって、その結果、「多数派と少数派」あるいは「中央と地方」といった区別ができてきて、「多数派や中央が優れていて少数派や地方は劣っている」という見方がもたらされたという『インターチェンジ』の世界観があるように思います。

では、このような状況を楽観的に見ているのか、悲観的に見ているのか。私は、デイン監督は楽観的な希望を捨てていないと思っています。それが感じられるのは次のような場面からです。狂言回しのような存在のブリアンは、はじめ半島部出身のマンに「これはお前の話ではない」と言い、すべてが終わったあとでボルネオ出身のアダムに「これはお前の話だ」と言います。これだけ見ると、半島部出身の人に「お前の話じゃないから関わるな」と言って、サバの人に「お前の話だ」と言っているだけですが、観客はこれを2回繰り返し返して聞かされています。なのでこれは観客へのメッセージにもなっています。

つまり、この話を知る前まではこれはお前たち観客の話ではなかった。でも、この映画を観て、この話を知った以上は、これはお前たち観客の話でもあるということです。サバ出身か半島部出身か、マレーシア人か日本人かという違いと無関係に、みんなの話だと言っているのです。このセリフを通じて、デイン監督は希望を伝えているように私は感じました。

**デイン** ● 俺は映画のなかにいろんな意味の層を重ねていくスタイルが好きなんだ。意味の層を重ねて、それをどう解釈するかは観客にまかせるってスタイルだよ。『ブノハン』でも、冒頭にスクリーンが破れている場面を入れてただろ。破れたスクリーンだけ映ってて、それが映画のスクリーンなのか影絵人形劇のスクリーンなのか、どっちにもとれるようにした。

マレーシアにはいろんな民族がいて、お互いに争ってる部分もある。同じ場に居合わせていても、そこで起こっていることをどう解釈するかを、ときにはそれぞれの民族が自分のために闘わなければならないっていうこともある。でも、この映画はそれが誰のストー





リーかっていうことも観た人が自由に解釈できるように作ったつもりだ。だから俺の解釈は言わないよ。

### それぞれの映画は「マレーシア映画」か

**山本** ● さて、ここからは二つの作品を合わせてお二人に話をうかがいたいと思います。私から全体に関する質問をいくつかした後で、会場のみなさんから質問を出していただいて、この二人に殴り合いとか言い合いをしてもらうことにしましょう。

**デイン** ● 殴り合い？ じゃあ危ないからペンとか先が尖ったものは遠くに置いておこうぜ。(笑)

**山本** ● まず私から質問です。これまで二人の話を聞いていて、どちらもマレーシアに対する強いこだわりがあるように感じました。「マレーシアではない」としきりに言っていますが、「場所はマレーシアではない。どこでもいい」と言えば言うほど、じつは二人ともマレーシアを気にしているのではないのでしょうか。

二人は「自分の映画はマレーシア映画ではない」と思っていますか、マレーシア映画だと思っていますか。自分でマレーシア映画だと思っていなくても、自分以外の監督が作るマレーシア映画というものがあると思いますが、それと自分の作品はどう違うと思っているのでしょうか。

**ユーハン** ● 僕の映画にお金を出してくれているのは香港の投資家だから、その意味じゃあ僕の映画は香港映画だね。(笑) でもマレーシアで上映するときはマレーシア映画って言われる。何映画かを考えるとややこしい問題もあるけど、それはあまりはっきりさせない方がいいかなって思ってる。

今回の映画は、カラさんといっしょに仕事をしたいと思って始まった映画なんだ。カラさんとアクション映画を作ろうって言ってできてきたから。作り方はマ

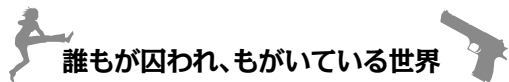
ンガを描くような感じだね。カラさんっていうキャラクターがいて、それをどう料理してデザインしているかって考えるっていう作り方。だから、マレーシア映画を作ったというよりは、最初に人との関係があって、そこから出てきたものがこの映画なんだ。カラさんと仕事をしたいとか、サイモン・ヤムさんと仕事をしたいとか、ウー・バイさんと仕事をしたいとか、そういうことが重なっていった結果。ウー・バイさんは台湾でとても有名なロック・スターで、その人とういう映画を作りたいなとか考えて作っていったんだ。

でも、次の映画はマレーシアじゃないと作れない映画になるよ。僕の友だちの家族についての映画なんだ。マレーシアの北部のタイとの国境近くで友人のお父さんに起こったことで、黒魔術に関わる話。タイの人たちが信じている呪いについての映画なんだけど、いろいろ調べてみると、もともとインドに起源がある呪いみたい。何世紀も時間をかけてインドから広がっていったって、その過程で変質してきた呪いの話なんだよ。

### 「アイデンティティ」はもう古い？

**デイン** ● おもしろい問いだな。ハリウッドの外で作られる映画だったら、どれも自分の文化を反映するものになる。これはとても奥が深い質問だから、思ってることを全部話そうすると時間が足りなくなる。だから一言だけ言うと、自分の映画はどの国の映画かっていうことを考えるだけでもいろんな見方があると思う。

「黒澤明の映画は溝口健二や小津安二郎の映画に比べると日本的ではない」という論争が今でもされてるよな。それと同じで、マレーシアでもマレーシア的な映画って何なのかが問題になってる。ある批評家と話したとき、ポスト・コロニアルの文脈で考えると、以前は、たとえばイラン映画、台湾映画、アフリカ映画、アラブ映画のように国別や地域別に括ってアイデンティティをテーマにした映画がたくさん出てきたけど、マレーシアはそういったアイデンティティにまつわる映画を作るには遅すぎると言われたよ。プロデューサーに話をしても「もう21世紀よ」と言われる。「そのテーマは使い古されてるからもうおしまい。アイデンティティとかマレーシアとかは考えないで、物語を語って伝える映画を作りましょう」と言われてるんだ。



## 誰もが囚われ、もがいている世界

**山本** ●このシンポジウムのタイトルを「ハードボイルド刑事とレディー・クンフー」としましたが、刑事とクンフーの達人という対比がおもしろいと思っています。刑事は社会の秩序を守る人で、クンフーの達人は社会の秩序を守るというより家族を守る人です。『インターチェンジ』には刑事が出てきますが、失敗して敗れます。このことは、「目の前のかりそめの世界の秩序を壊せ、権威と闘え」というメッセージのようにも思えます。別の言い方をすると、昔からある神話も現代の神話も含めて、「すべての神話を壊してしまえ」というのが『インターチェンジ』のメッセージであるように感じられました。

**デイン** ●そうだな。それはたしかに底流に流れるテーマとしてある。プロデューサーともそのことをよく話し合ったよ。みんなが囚われていて、そこからなんとか抜け出そうともがいているって。

『インターチェンジ』では最後にジェイソンがアダムを殺すけど、警官のジェイソンは社会秩序を表現してる。社会秩序を守ろうとしてアダムを殺した。システムを守ろうとして一歩踏み込んでしまったという感じでアダムを殺してしまうんだ。誰もが囚われていて、そこから出ようともがいているってということがたしかに底流のテーマの一つになってるな。



## 映画が生み出す「新しい神話」の力

**山本** ●神話を壊すということから考えると、『ミセスK』は、映画の第一線からしばらく退いていたレディー・クンフーであるカラ・ワイさんを引っ張り出して再びアクション映画の主演にすることで、いわば何も無いところに神話を作りだしています。デイン監督とユーハン監督では神話の扱いが対照的だということおもしろさを感じました。

**ユーハン** ●そうだね。神話なしに生きていくのは難しいからね。「神話」って言うと言葉が大きすぎるかもしれないから「物語」って言った方がいいかもしれないけど、誰もが生きていくうえで物語を必要としていて、物語なしに生きていくことはできないって思うよ。

僕たちはそれぞれ違う物語を持ってる。でも物語があるからこそ、朝起きてベッドから出てこられるし、こうして京都大学が主催するシンポジウムに参加す



『インターチェンジ』の一場面  
(courtesy of Apparat)

ることもできる。僕たちは今日そういう物語を生きていて、そういう物語を共有している人が今日ここに集まってる。物語があるから行動を起こすことができる。

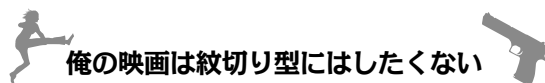
**デイン・サイド** ●質問の意図がわかってきたよ。本当の神話は古代からずっと作られてきてできるまでにすごく長い時間がかかるけど、映画がすばらしいのは、現代の神話をとつても早く作って伝えることができるメディアだっていうことだな。映画というすばらしいツールで神話を作って共有することができる。主婦がクンフー・レディーになるのも一つの新しい神話だってことだな。鳥男はわりと伝統的な神話だけど、主婦がクンフーで活躍するっていうのは新しい神話のあり方だと思うよ。

**ユーハン** ●僕は小さい頃から映画やテレビ番組をたくさん観てたけど、ほとんどアメリカのものだったんだ。だから、ずいぶん長い間、僕はアメリカ人は酒しか飲まないと思ってた。(笑) お水やお茶は飲まないって本当に信じてて、母にそのことを聞いたことがあったんだ。そしたら母は「アメリカ人は酒しか飲まないんだよ」って言ったんだよ。(笑) これも神話だよな。

**デイン** ●俺だって子どもの頃は日本人は何かあるとすぐに切腹するって思ってたよ。(笑) あ、みんな気を悪くしないでくれよ。

**ユーハン** ●それはマレーシアの政治家にも見習ってほしいな。(笑)

**デイン** ●マレーシアの政治家は日本の映画を観てないからな。



## 俺の映画は紋切り型にはしたくない

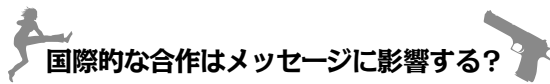
**山本** ●それでは、今日この場に参加することで物語を共有して下さっている会場のみなさんから、質問や感想があればお受けしたいと思います。

**デイン**●俺たちたくさんしゃべりすぎて、もう何も聞くことが残っていないかもしれないぞ。(笑)

**西芳実**●デイン・サイド監督に質問です。『インターチェンジ』に刑事が二人出てきます。一人はマンで、もう一人の刑事はおそらく中国系の刑事で、規則や秩序にとっても厳格です。捜査令状がないと踏み込まないのもそうだし、何者かが人を殺しそうに見えたら迷わず撃ってしまうというのもそうです。このようなキャラクターに中国系を当てたことには何か意図や背景があるのでしょうか。

**デイン**●とくに何かを意図したっていうことはないね。たまたまそういう配役になったんだよ。いま質問されたように受け止める人がいるかもしれないってことはちょっと頭をよぎったけど、なるべくいろんな民族の役者を起用したいと思って配役を当てていったんだ。

紋切り型にはしなくなかった。香港映画に白人が出てくると必ず悪役だけど、それと同じように、中国系が出てくると悪役ってような紋切り型には俺の映画はしたくない。今回は役を当てていったらたまたまそうになって、でもまあいいかなと思ってそのままにしたんだ。何かを意図して狙ったわけじゃないよ。



### 国際的な合作はメッセージに影響する？

**山本**●二人とも国際的な合作をしていて、香港やインドネシアと合作しています。マレーシア以外の人にも観てもらうことを意識して撮ろうとしたために、かえってマレーシアの人に伝わりにくくなったというような経験はありますか。

**デイン**●俺はいつでも合作しているっていうか、いろんな国の人と仕事してる。『ブノハン』の編集をしたのはインドネシア人だった。配役として映画に現れなくてもいろんな国の人か映画作りに関わってる。

だから、どの国の人か観客になるかはいつも考えて、そのことを意識しているんなことを決めてるよ。『インターチェンジ』もそうで、マレー語とインドネシア語はもともと同じ言葉でお互に通じるっていうけど、マレー語のセリフが完全にインドネシア語に翻訳できるかっていうと、そうじゃないこともある。文化が違うから。だから合作をやめるっていうことじゃなくて、物語を伝えようという工夫してるよ。

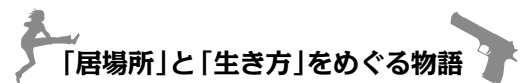
俺の次回作もいろんな文化の人が観て解釈できるものにしたいと思ってる。次の映画はマニラで作るつ

もりなんだ。貧しくて家に住めなくて、お墓から遺体を取り出して、墓を家にして生活している人たちの映画にしたいなって考えてる。

この映画にはクローン技術の話も入れようと思ってる。5年ぐらい前に思いついたんだ。亡くなった白人の俳優をクローン再生して演じてもらおうとかいう感じにして、いろんな民族が入り混じった映画にしたいと思ってる。でもたぶん難しいだろうな。スティーブン・スピルバーグ監督が亡くなった役者の著作権をみんな買い占めてるからね。(笑)

**ユーハン**●マレーシアの観客向けにメッセージが弱まってしまいかっていうのは、僕はあんまり心配してないよ。感情は国境を越えてどこにでも伝わるものだと思うし、結局は映画がどれだけしっかり作られているかによると思うから。だから文化じゃなくて映画の文法によるんだらうね。

さっきもちょっと言ったけど、僕の次回作は黒魔術の映画にするつもりなんだ。黒魔術がどういうものかはみんな何となく知ってるよね。知らない部分もあると思うけど、だいたいのところはわかる。この映画で扱う黒魔術はタイの南部とマレーシアの北部で行われてるものなんだけど、それが他の国の人にも伝わるようにうまく表現できればいいなって思ってる。



### 「居場所」と「生き方」をめぐる物語

**山本**●もう一つ、質問というか感想です。『インターチェンジ』から感じたのは、「人はみな生まれ育った土地と密接に結び付いていて、土地ごとの特徴があるから、外の影響をあまり受けず、自分たちの本来のあり方に自信を持って生きていきなさい」というメッセージでした。これに対して『ミセスK』からは、似ているけれども違って、「自分が生まれ育ったところかどうかは重要ではなくて、いまいるところが自分の居場所なのだから、そこでしっかり生きて闘っていきなさい」というメッセージが感じられました。どちらも同じようなことを言っているけれども、違うことを言っていると思います。

**ユーハン**●その通りだって思うよ。最近、僕はどの国に行ってもわりと快適にすごすことができ、自分がマレーシア人だって強く意識することはあまりないんだ。もちろん少しはマレーシア人っていう部分はあるだろうけど、でも基本的に違うのはパスポートぐらいかなっていう程度で、マレーシア人だっていつも強



く意識してるっていうことはないんだ。

デインとも話してたけど、世界は変わりつつあると思ってる。共通の関心事みたいなものがあるって、どの国の出身でもつながれるものが何かある。たとえばサッカーがそうで、違う国の人といっしょにリバプールを応援できるかもしれない。そういうものが増えてきて、どの国の出身かっていうことは、その人を形成する数多くある要素の一つにすぎなくなってきてる。**デイン**●これもいい質問で、即答するのはちょっと難しいな。個人的なレベルの話とそうじゃないレベルの話の二つから答えるのがいいかな。

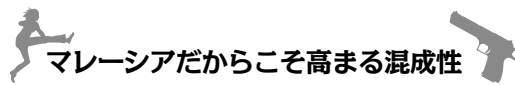
俺は小さいときから世界中のいろんな場所で暮らしてきた。親父の仕事のせいだよ。だから友だちが「家が恋しい」とか「故郷が恋しい」とかいうのを聞くたびに、「それってどんな感覚なんだろう」っていつも思ってたんだ。俺はそういう実感は持たないで育った。若い頃は素晴らしい作家たちに憧れて、優れたアーティストや作家になるのはとても強くてしっかりしたアイデンティティがなければだめだから、俺は優れたアーティストや作家にはなれないんじゃないかなって思ってた頃もあった。

俺が敬愛してるイギリスの作家は、サミュエル・ベケットと、ジェームズ・ジョイスと、ジョージ・エリオットなんだ。この3人には、これは絶対に受け入れられないっていうように、確固として何かを拒否するようなものが彼らのなかにあったんだけど、俺にはそんなものはなかった。でも、ようやくこの歳になって、「ここが自分の故郷だ」って強く思う場所がなかったのが幸運なことだったって思えるようになってきた。もちろん俺はマレーシア人だけど、特定の場所に強くつながりを持っていないことは幸運なことだって今では思ってるよ。

**ユーハン**●僕も個人的な話で答えるよ。デインと同じで、僕も「故郷が恋しい」とか「家が恋しい」とか聞いたとき、「それはどういう気持ちなんだろう」って思ってた。具体的に何を恋しがっているのかなって思ってた。

母の料理が恋しいっていうことなら、確かにそういう気持ちはあると思うよ。でも、たとえば僕の母が家族ごと大阪に引っ越したとしたら、大阪に来ればいつでも母の料理が食べられる。そうなったときに、それでもマレーシアのことを恋しいと思うのかなって。僕がふだん寝ているベッドをマレーシアからよその国に移して、そのベッドで寝ていてもマレーシアが恋し

いと思うかって尋ねられると、それはどうかなって思う。マレーシアにいる友だちが恋しいって思うのは思うかもしれないけど、友だちだったら別の国に行っても作れるからね。



**山本**●さて、お話はまだいくらでも続く感じですが、そろそろシンポジウムの終了時間が近づいてきました。いまの二人の話を聞いていて、ちょっと大きな話になりますが、今日のシンポジウムのテーマに絡めてこんなことを思いました。今日の日本や世界は、木々の生い茂る自然の部分と、開拓が進む西部劇のような部分とが混じりあっていて、私たちはその2つのバランスの中で生きていかなければならないという難しい状況に置かれています。

マレーシアは自然の部分と開拓地の部分がうまく両立しているので、マレーシアで物語を作るとなると、自然と開拓地のバランスが自分たちの問題として描かれることになるだろうと思います。だからこそ、今日取り上げた二つの作品のような、地域的あるいは民族的、宗教的な多様性や混成性に関する作品が多く出てくるのが、世界がマレーシア映画に期待していることなのかなと思いました。

最後にお二人から一言ずつメッセージをお願いします。

**ユーハン**●マレーシアの『タレントタイム』っていう映画が日本で公開されるからみんなぜひ観てね。マレーシアの映画がもっともっとたくさん日本で紹介されればいいなって思ってるよ。

**デイン**●今日は俺たちの話を聞きに来てくれてありがとう。最後まで残って話を聞いてくれて感謝してるよ。ユーハンもこんな軽い奴だけど感謝してると思うよ。どうもありがとう。

**山本**●それでは、これもちまして本日のシンポジウムを終わりとさせていただきます。パネリストのデイン・サイド監督、ホー・ユーハン監督、来場してくださったみなさま、そして毎年このような機会を提供してくださっている大阪アジア映画祭、会場を提供してくださっています国立国際美術館に深く感謝申し上げます。どうもありがとうございました。





第4部

資料

ヤスミン・アフマドの世界

# ヤスミン・ワールドの作られ方

## 『タレントタイム』を織りなす才能・時・物語

### 山本 博之

2017年3月のシアター・イメージフォーラム(東京・渋谷)に始まり、2017年から2018年にかけて日本の全国各地で『タレントタイム』<sup>1)</sup>(ヤスミン・アフマド監督、2009年)の劇場公開が行われた。アジアフォーカス・福岡国際映画祭をはじめとする映画祭や特集上映、そしてマレーシア映画文化研究会/混成アジア映画研究会による自主上映を含め、日本でも毎年どこかで『タレントタイム』が上映されてきたとはいえ、制作とマレーシアでの公開から8年を経ての日本での一般劇場公開には「時間がかかった」という感想もあるだろう。しかし、8年前にこの作品が劇場公開されていた場合に、今回見られたような大きな反響があったかはやや疑わしい。この8年間の間に、日本におけるアジアの社会や映画に対する関心やリテラシーが高まってきたことが『タレントタイム』の高評価の背景の1つにあるのではないだろうか。配給元のムヴィオラおよび各地の上映劇場に感謝するとともに、これまでさまざまな形でアジア映画の公開をサポートして愉しさを紹介してきた方々にも感謝の意を表したい。

『タレントタイム』を自主上映してきた立場の印象として、観客に物語がわかりにくいという感想を抱く人たちがいることも否定できない。登場人物の善人と悪人がはっきりしていないことや、少年と少女の恋愛の話かと思ったら最後は少年どうしの話になってしまい、途中まで本筋だと思っていた恋愛の話がどうなったのかわからないままになったという感想を聞くこともある。善悪を明確にしてハッピーエンドかそうでないかをわかりやすく描く映画と比べると、『タレントタイム』は、物語の筋を追うだけでなく画面で描かれていない部分にどのように想像を巡らせるかによって受ける印象が大きく異なる作品である。むしろ、観客にそれぞれの解釈を許す物語の「余白」の大きさに『タレントタイム』の魅力があると言える。それはヤスミン監督の作風から来ているとともに、マレーシアでの映



像の制作・公開に関わる制約によるところもある。

多宗教・多言語の民族混成社会であるマレーシアは、多様な考えを持った人々が隣どうして暮らすなかで、ときに諍いを起こすことがあっても、諍いが奪い合いや殺し合いに発展しないような工夫を積み重ねてきた。手放しの自由を認め合うのではなく互いに箍を嵌め合うこともそのような工夫の1つである。ただし、この考え方は、人々の行動や表現に対する行き過ぎた規制に容易に繋がりをうる。ヤスミン監督はそのような規制を嫌い、だからといって全面的に対決するのではなく、物語にいろいろな意味を織り込んで、誰にでも伝わる物語とわかる人にだけ伝わればよい物語を重ねて1つの物語に織りなす方法をとった。

だからこそ『タレントタイム』は、マレーシアで作られてマレーシア社会の様子を背景にした物語でありながら、マレーシアの社会や文化についての基礎知識がなくても物語を十分に理解して愉しむことができ、その上で、マレーシアの社会や文化、そして規制を含むマレーシアの映画制作状況について理解を深めることで物語をさらに深く愉しめるようになっている。

ヤスミン監督は1958年、マレーシア南部のジョホール州ムアールで生まれた。高校まで地元で学んだ後、イギリスで心理学を学び、帰国後に広告代理店に勤めた。国営石油会社ペトロナスをはじめとするマレーシアの企業が祝祭日ごとにテレビで放映する広告の制作などでマレーシアの人々に知られるようになった。2003年にテレビ用ドラマとして長編の『ラブン』を制作して以来、『細い目』、『グブラ』、『ムクシン』、『ムアラフ』、そして『タレントタイム』と毎年1作のペースで長編映画を制作し、『ラブン』を含めて6作の長編映画を撮った。2009年3月に『タレントタイム』がマレーシ

1) 2017年の劇場公開時の邦題は『タレントタイム～優しい歌』。

アで公開された4か月後の7月25日、ヤスミン監督は脳出血のため51歳で亡くなった。

ヤスミン監督は亡くなったときも次の作品を準備しており、その1つは日本を舞台にした『ワスレナグサ』だった<sup>2)</sup>。ヤスミン監督の母方の祖母は日本で生まれ育った日本人で、マレーシア(当時はマラヤ)に渡って築いた家族の孫の1人がヤスミン監督だった。『ワスレナグサ』では、自分の余命が短いと知ったおばあちゃんが、かつて自分がマレーシアに来たときに別れたきりの男の子に当時の思い出の品を返すために娘のイノムに思い出の品を託して日本に行かせるという話で、石川県金沢での撮影がほぼ決まっていた<sup>3)</sup>。

このノートでは、マレーシア社会について要点を整理してから、Talentimeにちなんで才能(Talent)と時(Time)の2つの側面からヤスミン・ワールドの作られ方を紹介して、その上で『タレントタイム』の物語(Tale)について考えてみたい<sup>4)</sup>。ヤスミン監督の作品は、『細い目』、『グブラ』、『ムクシン』のように物語上の直接の繋がりがあある作品に加えて、それらと登場人物の設定は重なっているが物語上の直接の繋がりは描かれていない『ラブン』、そして登場人物の設定は異なるが作品世界に共通性が見られる『タレントタイム』や『ムアラフ』があり、これらが全体で「ヤスミン・ワールド」と呼ばれる作品世界を成している<sup>5)</sup>。以下では主に『タ

レントタイム』を取り上げるが、必要に応じてヤスミン・ワールドの他の作品にも言及している。また、解釈の幅を広げるため、あえて筆者の想像を逞しくしている部分があることをお断りしておく。

## 1. 混成社会マレーシア

はじめに、『タレントタイム』の舞台であるマレーシアについて、『タレントタイム』の物語をより深く理解するために知っておくとよい基本的なことがらを紹介しておきたい。

マレーシアは民族・宗教・言語の混成社会である。マレーシアの国民は主にマレー人、華人(中国系)<sup>6)</sup>、インド人の三民族から成る<sup>7)</sup>。民族の別は宗教・言語の別とほぼ重なっており、マレー人は全てイスラム教徒で母語はマレー語、華人は非イスラム教徒(その多くは仏教徒)で母語は中国系諸語(福建語や広東語など)、インド人は非イスラム教徒(その多くはヒンドゥ教徒)で母語はインド系諸語(その多くはタミル語)である。

宗教が基本的に「マレー人=イスラム教徒、非マレー人=非イスラム教徒」であるのでわかりやすいのに対し、言語はやや複雑になっている。まず、民族ごとに民族語がある。そして、中学以上の公立学校では授業が国語(マレー語)で行われるため、マレーシア人は程度の差はあっても誰でもマレー語を話すことができる。さらに、家庭内で主に英語を使う家庭もある。このためマレーシアでは1人が2つも3つも言葉を話せるのはごく当たり前だし、会話の途中でマレー語か

2) このとき準備していたもう1つの作品は『Go, Thaddeus!』だった。2007年の東南アジア競技会への出場を夢見るシンガポールの17歳のトライアスロン選手タディウス・チョンが、出場資格獲得のためのタイムトライアルでゴールした直後に死亡し、その3か月後におばのBelinda Weeがタディウスの実話をもとに『Running the full distance: Thaddeus Cheong』を出版した。ヤスミン監督は遺族からタディウスの物語の映画化を打診され、2010年8月の青年オリンピック大会にあわせた劇場公開を目指して準備を進めていた。

3) 『ワスレナグサ』についてはブックレット②所収の「『ワスレナグサ』からひろがるアジア映画人のつながり」も参照。

4) このノートは『タレントタイム』の劇場公開にあわせて行ったトークショーなどの準備のためのノートを再構成したものである。マレーシア映画文化研究会作成のマレーシア映画ブックレット『ヤスミン・アフマドの世界① タレントタイム』および混成アジア映画研究会作成の研究資料『月と野いちご ヤスミン・アフマド監督『タレントタイム』研究基礎資料』と一部で内容が重複するところがある。なお、このノートで「ブックレット」とは3冊のマレーシア映画ブックレット(①タレントタイム、②細い目、グブラ、ムクシン、③ムアラフ、ラブン)を指す。

5) 『チョコレート』などの短編作品やペトロナスなどのテレビ広告もヤスミン・ワールドに含まれる。また、ヤスミン監督の作品ではないためにヤスミン・ワールドに含めてよいかは議論が分かれるだろうが、ヤスミン監督の盟友ホー・ユーハン監督の『ミン』(Min)は、主人公がミン(ヤスミン)で、ヤスミン監督の両親がミンの両親役で出演しており、ヤスミン・ワールドと密接に関わっている(ヤスミン監督はヤスミンの同僚役で出演している)。「ミン』についてはブックレット③所収の「繭に包まれた静けさが破られるとき」および「蝶を探すユーハン、水を飲むミン」を参照。

6) 中国(大陸中国と台湾を含む)以外の地域に住む中華系住民を日本語で広く「華僑」と呼ぶが、「僑」には「仮住まい」という意味があり、「華僑」は「いずれ中国に帰る人」あるいは「本来は中国に帰るべき人」という意味を持つ。マレーシアの中華系住民には、何世代も前に中国からマレーシア(マラヤ)に渡ってきて、マレーシアを祖国だと思って祖国の発展のために尽くし、マレーシアの国籍をもってマレーシア人として暮らしている人たちがたくさんいる。これを「華僑」と呼ぶことは、これらの人々を正真正銘のマレーシア国民だと認めず、「いずれ中国に帰る人」、「本来は中国に帰るべき人」と見なすことになる。マレーシアの中華系住民は自分たちを「華人」と呼んでいる(「中華系」は「中国系」とほぼ同じ意味だが、「中国系」とすると「国」のイメージが強くなるため、それを避けて「中華系」を好む人もいる)。

7) マレーシアの国民を「三民族」とする見方は、出生証明書や入学書類や身分証明書などの公的な書類で民族を「マレー人、華人、インド人、その他」の選択肢から選ばせることになる。これは自分たちを「その他」扱いして固有の民族名を認めない差別的な態度だという批判が先住民から出されている。ただし、先住民の多くがボルネオ島に住み、『タレントタイム』に先住民は明示的に出てこないことから、このノートでは説明を複雑にしないために「三民族」という言い方を受け入れている。

ら英語へ、英語からタミル語へと言葉を切り替えることもよく見られる。

『タレントタイム』の登場人物で言えば、ハフィズはマレー人のイスラム教徒で、マレー語と英語を話す<sup>8)</sup>。ハフィズのライバルのカーホウは華人で、おそらく仏教徒<sup>9)</sup>で、広東語と華語と英語とマレー語を話す<sup>10)</sup>。メルーはマレー人のイスラム教徒で、マレー語と英語を話す。メルーを送り迎えるマヘシュはインド系のヒンドゥ教徒で、彼自身は言葉を話さないが、姉のバヴァーニは英語とタミル語とマレー語を話す<sup>11)</sup>。

この基本的なことを押さえた上で、さらに次の2つのことを知っておくと『タレントタイム』の物語がより理解できる。

1つめは「ブミプトラ」と「非ブミプトラ」の区別である。「ブミプトラ」とはサンスクリット語の「土地の子」という意味の言葉に由来する。海のシルクロードにあって昔から世界各地のさまざまな人びとが訪れていたマレーシアでは、突き詰めて言えばほぼすべての人が移民の子孫だとも言えるが、祖先がマレーシアに渡って来た時期の違いやそれと国の独立の時期との関係などから、マレー人と先住民をブミプトラ、華人とインド人を非ブミプトラと呼んで区別している<sup>12)</sup>。

ブミプトラは大学進学や海外留学の奨学金の割り当てや公務員の採用などで優遇されることが法律で決まっているため、華人とインド人はマレー人と比べてはるかに狭い門を勝ち抜かなければならない。大学進学の選抜は全国統一の高校卒業資格試験の点数で決まり、全国試験なので受験者数が多くてわずか1点

差でも順位が大きく開くため、華人やインド人の家庭では子どもの成績を1点でも上げるために必死になる。『タレントタイム』でカーホウの父がカーホウに厳しいのは、父から見れば子どもの将来を思って憎まれ役になっているところがある。

強調しておきたいのは、ここでいう華人やインド人とは中国やインドで生まれ育って最近になってマレーシアに来た外国人ではないということだ。祖先がマレーシアに来て何世代も経っており、自分もマレーシアで生まれ育ってマレーシアの国籍を持ち、マレーシアを祖国とする人たちである。それなのにいまだに移民の子孫とみなされて国民としての権利が制限されていることについては賛否を含めていろいろな考え方がありうるが、ここではその是非には立ち入らない。

『タレントタイム』の物語を理解するために知っておくとよいもう1つのことはマレーシアにおける宗教の意味である。宗教は信仰に関わることであり、冠婚葬祭のやり方に関することでもある。やや大雑把な言い方をすると、マレーシアでは宗教が違う人とは冠婚葬祭を一緒に行えず、その制限はイスラム教と非イスラム教の間で特に顕著である。

例えば、マレーシアではイスラム教徒と非イスラム教徒は結婚できない。また、マレーシアではイスラム教徒が別の宗教に改宗することは認められていない。したがってイスラム教徒と非イスラム教徒が結婚するためには、どちらが男でどちらが女であるかによらず、非イスラム教徒がイスラム教に改宗することになる。

非イスラム教徒の華人やインド人がマレー人と結婚するためにイスラム教に改宗した場合、例えば両親の葬式や墓参りができないことになる。実家の墓参りぐらいでもいいだろうとか、本人の心の持ちようだろうとか思う人がいるかもしれないが、結婚すると夫婦間だけでなく家族や親戚との付き合いも出てくるため、夫婦間ではよいと思っても難しいことがあるのも現実だ。『タレントタイム』でイスラム教徒と結婚したら「向こう側に行ってしまう」とマヘシュの母が言ったのはこのことを指している。それを聞いたバヴァーニがそんなことはないかと反論すると、母は「子どもにはわかるまい」と返す。これまで「向こう側に行ってしまう」例をたくさん見てきた母の言葉の重みと、自分たちはそんなことを気にしないという若いバヴァーニの世代による捉え方の違いがよく表れている。

8) 母との会話でマレー語と英語を混ぜて話していることから、日常的にマレー語と英語を話す環境で育ったものと想像される。

9) カーホウの宗教は劇中では明示されていない。非マレー人は非イスラム教徒であるというマレーシアの常識に照らせば非イスラム教徒で、それがキリスト教か仏教かは物語上あまり重要でないということで劇中では示されない。マレーシア事情に照らして、統計的に見れば仏教徒である可能性が高く、次に可能性があるのはキリスト教徒である。

10) カーホウはハフィズとはマレー語と英語で話し、親友のメルキンとは華語(マンダリン)で話し、タン先生とは広東語で話す。おそらく家庭で広東語と英語を使い、小学校でマンダリンを学び、中学校以降でマレー語を学んだものと想像される。

11) バヴァーニは英語を中心にタミル語とマレー語を混ぜて話す。マヘシュの母はタミル語を中心に英語とマレー語を話すため、バヴァーニと母の間では2人が違う言葉を話したまま会話が続く。母の世代はマレー語の普及率が低いのにに対して子どもたちの世代では学校教育を通じてマレー語が普及し、かわりにタミル語を使う機会が減っているという世代の変化を反映している。

12) 「非ブミプトラ」はかつての移民の子孫という意味で「移民系」とも呼ばれてきたが、国民になって何世代も経つのに移民と呼ぶのは差別的だという考え方もあり、最近では「移民系」という表現を使わない傾向がある。

## 2. 才能 TALENT

### 演技でなく個性と経験

『タレントタイム』にはヤスミン・ワールドの常連を含む多くの役者が出演しているが、専業の役者はほとんどいない。大人の出演者で本業が役者なのは、マヘシュの母親役のスカーニア・ヴェヌゴパル<sup>13)</sup>と車椅子の男の役のジット・ムラド<sup>14)</sup>の2人が舞台、ハフィズの母親役のアゼアン・イルダワティ<sup>15)</sup>とメルーの母親役のミスリナ<sup>16)</sup>とカルソム夫人役のアイダ・ネリナ<sup>17)</sup>の3人が映画を中心とする役者で、その5人だけだ。メルーの父親役のハリス・イスカンダル<sup>18)</sup>はスタンダップ・コメディアン、アディバ先生役のアディバ・ノール<sup>19)</sup>とマヘシュの姉バヴァーニ役のジャクリン・ヴィクター<sup>20)</sup>は歌手で、舞台に立つ仕事が本業だと言えるが、それ以外は人前で舞台に立つことを本業としない人ばかりだ。

メイドのメイリン役のタン・メイリン<sup>21)</sup>の本業は音楽教室のピアノの先生、アントニー校長先生役のアントニー・サヴァリムトゥ<sup>22)</sup>と医者役のハフィズ・イブラヒム<sup>23)</sup>とカーホウの父親役のデビッド・ロック<sup>24)</sup>はヤ

スミン監督の元同僚で広告業界の関係者だ<sup>25)</sup>。アヌアル先生役のモハマド・アヌアル<sup>26)</sup>とタン先生役のタン・ユーリオン<sup>27)</sup>、そして大人ではないがハムレットの「生きるべきか死ぬべきか」のセリフで予選落ちした男子生徒役のハリス・ザカリア<sup>28)</sup>は、広い意味でヤスミン監督の家族である<sup>29)</sup>。

これらの役者と同僚と家族で支えつつヤスミン監督が舞台に上げて高校生役を演じさせたのは、ごくわずかを除き、ほとんど演技経験がない「素人役者」だった。現在も演技を仕事にしているのはハフィズ役のシャフィー・ナスウィップ<sup>30)</sup>とカーホウ役のホン・カーホウ<sup>31)</sup>の2人だけだ。メルーの妹マワール役のエルザ・イルダリナ<sup>32)</sup>が映像制作、カーホウの親友メルキン役のメルキン・チー<sup>33)</sup>がショービジネスに関わる仕事をしているが、マヘシュ役のマヘシュ<sup>34)</sup>とマヘシュの同居人ヴィマラ役のシェリナ・クリシュナン<sup>35)</sup>は映像や

- 13) Sukania Venugopal. 母はマレーシアのラジオ・テレビに初めて登場したインド系マレーシア人の女性歌手 Nalini Venugopal.
- 14) Jit Murad. 『細い目』と『グブラ』のオーキッド役のシャリファ・アマニがヤスミン監督と初めて会ったときに同席していた。
- 15) Azean Irdawaty Yusof. 後述。
- 16) Mislina Mustafa. ヤスミン作品では『ムクシン』にセナ役で出演。
- 17) Ida Nerina Hussain. ヤスミン作品では『細い目』と『グブラ』にオーキッドの母親役で出演。
- 18) Harith Iskandar Musa. ヤスミン作品では『細い目』と『グブラ』にオーキッドの父親役で出演。
- 19) Adibah Noor Mohd Omar. 『細い目』、『グブラ』、『ムクシン』にメイドのヤム役で出演。『タレントタイム』では校長役だという誤解が多いが、校長は気が弱いインド系男性のアントニー先生で、アディバ先生は校長ではない。アディバ先生の設定上の担当科目ははっきりしない。アディバ・ノールが実生活で高校の英語教師だった経験があることから英語の先生である可能性が高いが、アディバ・ノールの現在の本業が歌手なので音楽の先生かもしれない。
- 20) Jaclyn Victor. 2004年に行われたオーディション番組『マレーシアン・アイドル』で優勝。
- 21) Tan Mei Ling. 『細い目』と『グブラ』にジェイソンの母親役(仏教徒)で出演、『ムアラフ』にブライアンの母親役(キリスト教徒)で出演。『タレントタイム』ではイスラム教徒の役を演じ、タン・メイリンはヤスミン作品で最も多くの宗教の信徒役を演じた。
- 22) Anthony Michael Savarimuthu. 『ムアラフ』に気弱な校長先生の役で出演。
- 23) Hafiz Ibrahim. 『ラブン』にオーキッドの恋人役で出演。ヤスミン監督と同じ広告代理店でヤスミン監督のアシスタントを務めた。2012年の断食明けのテレビ広告『The Journey』をもとに、2016年にヤスミン監督に捧げる長編ドラマ『ひたむきに生きる』(Tulus Ikhlas)を監督。

- 24) David Lok Weng Sung. 『細い目』にジミー役で出演。『ムアラフ』にブライアンの父親役で出演。ヤスミン・ワールドの常連の悪役。本業はカメラマンで、ヤスミン作品のポスター写真の多くを手掛けた。
- 25) 役名はないがタレントタイムの舞台で踊るインド人少女を演じたアニシャ・カウル (Anisya Kaur) の父も広告業界である。
- 26) Mohd Anuar Mohamed Zakri. 『グブラ』にアヌアル役、『ムクシン』にサリブ役で出演。実生活ではヤスミン監督の運転手。
- 27) Tan Yew Leong. 『ムクシン』にバスの車掌とサッカーの審判役で出演。実生活ではヤスミン監督の夫。
- 28) Haris Zakaria. 『ムアラフ』で野外に裸で置き去りにされた少年時代のブライアン役で出演。ヤスミン監督の甥(ヤスミン監督の妹オーキッドの息子)。
- 29) 『タレントタイム』の劇中、アヌアル先生が運転する車で、タン先生が助手席に乗って、後部座席にメルーが座っている。メルーはマレー語でジャスミン、つまりヤスミンの分身なので、アヌアルが運転して、助手席に夫のユーリオンが座って、後ろに自分が座っているというヤスミンの家族の楽しい時間をフィルムにおさめた場面になっている。
- 30) Mohamad Syafie Naswip. 『ムクシン』にムクシン役で出演。『ソナラップ』(原題 Songlap, エフェンディ・マズラン、ファリザ・アズリナ・イサーク監督、2011年)などに出演。
- 31) Howard Hon Kahoe. アメリカで映画制作を学び、現在は俳優だけでなく監督もつとめる。2017年に東京国際映画祭で上映された『アケラット——ロヒンギャの祈り』(原題 Aquerat (We the Dead)、エドモンド・ヨウ監督、2017年)などに出演。オンライン公開されている短編『讓我愛你好嗎』(英語題: The Happy Ending)では濃厚なキスシーンを披露した。
- 32) Elza Irdalynna Kahiril Anwar. マレーシア・アメリカ合作のアニメ映画『カエルのリビットめざせ! プリンセスの国』(原題 Ribbit, 2014年、チャック・パワーズ監督)のラファ役の吹き替えなどを経て、映像制作ユニット Cupid Crew を結成。母アゼアン・イルダワティと父ハイリル・アンワルの出会いを描いた短編『Love at First Sound』(2016年)では脚本、撮影、挿入歌の作詞を担当。
- 33) Melkinn Chee Ka Sheng. 兄弟姉妹4人とともに奇術団 MRGJC Quest Academy を結成。組織名は5人の名前の頭文字を繋げて「マジック」と読ませる。
- 34) Mahesh Jugal Kishor. 大学で観光業を学び、現在は中東某国のホテルに勤務。
- 35) Sherrina Krishnan. 動物保護のNGOを設立。



演技とは直接関係ない仕事をしており、メラー役のパメラ・チョン<sup>36)</sup>とメラーの妹ムラティ役のアメリア・ヘンダーソン<sup>37)</sup>とメラーの祖母役のスーザン・チョン<sup>38)</sup>も演技とは関係ない道に進んでいる。

物語の中心となる役割に素人同然の高校生たちを使ったのは、ヤスミン監督が自分のことを監督(director)ではなくストーリーテラー(storyteller)と呼んでいたことと関係している。映画撮影を専門に教える学校で学んだわけではないヤスミン監督の作品を見て、固定カメラで撮りすぎているとか人物のクローズアップが少ないとか言って撮影技術は素人同然だと批判する人たちがいたとき、ヤスミン監督は、自分の役割は撮影技術で見せることでも役者に演技させることでもなく、すでにある物語を取り出して人々に示すことで、だから自分は監督ではなくストーリーテラーなのだと思じた。撮影の技術や理論は技術や理論のためにあるのではなく、どのような物語を示すのが一番大切なのだというのを、そう言わずに伝えている。また、ヤスミン監督は別のときにどうすれば心を打つ映画を作れるのかという質問に答えて、心を打つ物語は頭で考えて作るものではなく一人ひとりの中であって、自分がしたのは相手の話をよく聞いて物語を引き出すことで、それ以外に何も特別なことはしていないと答えている。

### 演じない現場作り

素人同然の役者たちに演技だと意識させずに演技させるため、ときには役者を騙してでも、その人の本性が出て自然に振舞うような環境作りに心を砕き、演じない現場作りをしていた。

工夫の1つは役者に自分のふだんの言葉で話させることだった。ヤスミン監督はユーリオンと2人でバりに籠って何度も推敲を重ねて脚本を練ってから、役者を交えて数週間のリハーサルを行った。脚本は基本的に英語で書かれており、一部のセリフがマレー語で書かれている。リハーサルでは脚本をもとに役者が場面ごとの自分の心情を理解し、セリフを自分のふだんの言い方に直していく。英語のセリフを福建語やマレー語に書き換えたり、自分の口癖が出るように直し

36) Pamela Chong Ven Teen. 政府観光局のプロモーションビデオなどに何度か出演していたが、現在は結婚して家族とオーストラリアで暮らす。

37) Amelia Thripura Henderson. マレーシアの王族と結婚。

38) Susan Ann Chong. メラー役のパメラ・チョンの母親。1954年、イギリスのエセックス生まれ。夫は中華系マレーシア人の建築家。

たりする<sup>39)</sup>。

セリフだけでなく、ちょっとした仕草ややり取りでも役者の地が出てくるようにしていた。リハーサルを念入りにした上で、いったん本番のカメラがまわったらたとえ脚本やリハーサルと違うことになってもカットの声がかかるまではそれぞれの役になりきって行動し続けるというのがヤスミン監督の現場のルールで、ときにはずっとカットの声をかけずに役者たちにアドリブで行動させて、出てきた苦し紛れの動きを採用することもよくあった<sup>40)</sup>。ふだんの態度が自然に出ているのを好んだため、セリフの途中で咳き込んだり他のセリフとかぶさったりしても撮り直さないこともあった。

ときには役者を「騙す」こともあった<sup>41)</sup>。『タレントタイム』で、試験で学年1位を取れなかったカーホウが父親の車に乗る場面がある。カーホウ役を演じたホン・カーホウはこれが初めての映画出演で、ほかのキャストやスタッフをほとんど知らなかった。それをよいことに、ヤスミン監督はリハーサル期間を通してカーホウを父親役のデビッドと会わせず、デビッドはとても怒りっぽく、一緒に演じる人がミスをすると激怒して手が付けられないほどになると言ってカーホウを脅かしていた。撮影当日、今日のデビッドは特に機嫌が悪いようだから気を付けるようにと念を押して脅か

39) 例えば、『細い目』でジェイソン役を演じたン・チューセンには「ノー」と言ってから話し始める癖があり、『細い目』のジェイソンも「ノー」と言ってから話す場面がいくつかある。

40) 『細い目』でジェイソンがCD売りの事務所でテレビ画面の音楽にあわせて踊り出す場面がある。ヤスミン監督はリハーサルでジェイソン役のチューセンにギターを弾き真似を1、2秒もすればいいからと言っておき、実際の撮影になると全くカットをかけなかった。困ったチューセンは音楽に合わせて即興の奇妙な踊りをし続け、そのまま採用された。同じく『細い目』で、ジェイソンが街でばったり出会ったマギーに最近連絡がない理由を問いただされる場面がある。チューセンはマギーが最近連絡がない理由をジェイソンに尋ねることを事前に知らされておらず、その場で必死に考えて答えたため、傍目からは筋が通らない答えをあたふたしながら答えている。

41) 『細い目』で、オーキッドがジェイソンとの関係をはからなかった長身の男子高校生に食って掛かる場面でも、ヤスミン監督はリハーサル期間中にオーキッド役のシャリファ・アマニを男子高校生役のミラー・アリ(Miller Ali)と一切会わせず、ミラー・アリは白人の血を引いているのでアジア人風のシャリファ・アマニたちを見下しているなどと嘘を吹き込み、シャリファ・アマニがミラー・アリをすっかり嫌ったところで撮影に入り、カットの声がかかるまで好きなように罵倒し続けるようにとだけ指示されていたシャリファ・アマニが本心から罵倒し続け、ヤスミン監督はとても気に入ってオーケーを出した。ミラー・アリはペトロナス社の2003年のテレビ広告「パラムの自転車」(Param's bicycle, <http://goo.gl/GqOURf>)でヤスミン監督と一緒に仕事をし、『細い目』の後でインドネシアに行き、現在はインドネシアのテレビドラマや映画で活躍している。

<p><b>Mah:</b> Hey, lu jangan nak jadi bodoh. Lu punya anak mati sudah takdir. (then to Orked, gentler) Lu jangan dengar cakap ah pek tua gila tu.</p> <p><i>Oj! Lu tok sah jadi bodoh! Anak lu mati. Tuhan yg mau!!</i></p> <p><i>Lu... tok sah denger ag kua nyanyok tu.</i></p> <p><i>marapek.</i></p> <p><b>Mah:</b> Bau apa busuk sangat ni? (turns to Pah accusingly) Lu kentut lagi eh, China-gek sial?</p> <p><i>ah sial fanga</i></p> <p><b>Pah:</b> (in Cantonese) Your head ah!</p> <p><i>ah china gek... lu kentut lagi ah??</i></p>	<p>グブラ脚本</p> <p>←マレー語を自分の言葉遣いに直す</p>
<p><b>4. Ext. Same time. Brian's car.</b></p> <p>Brian tries to open his car door, struggling with the key as he tries to talk with his mother at the same time.</p> <p><i>mah: Brian, you still there??</i></p> <p><b>Brian:</b> Yes, I'm still here. I'm still here! Ma, I have to drive to work now.</p> <p><b>5. Int. Same time. Ma's bedroom.</b></p> <p><b>Ma</b> lets out a sigh.</p> <p><b>Ma:</b> (Hokkien) <i>Subducat.</i></p> <p><b>Ok. Ok! Call me tonight. And don't forget, because I'll be waiting.</b></p> <p><i>Kia rui cal wha.</i></p>	<p>ムアラフ脚本</p> <p>←セリフを追加</p> <p>←英語を福建語に書き換え</p>

図 脚本の変更の一例(上:グブラ脚本/下:ムアラフ脚本)  
(タン・メイリン提供)

してからカーホウが車に乗り込む場面を撮影した<sup>42)</sup>。

### 3. 時 **TIME**

輝きたくなかない／決めるのはあなたじゃない

「時」と言ってもここでは過去から未来へとずっと流れていく時間のことではなく、全てのものごとには始まりと終わりがあるという意味での時で、それは月に満ち欠けがあることと重なる。『タレントタイム』では月が重要な役割を演じている。メルーがタレントタイムの決勝に出たくないと言うと、メルーと口喧嘩ばかりしていた妹のマワールがメルーの背中を押すようにして舞台に立たせる。メルーが「輝きたくない」と言うマワールは「決めるのは自分じゃない」と言い、空には満月が輝いている。

太陽が自分から光を発しているのと違い、月は自分では輝かず、太陽の光を受けてはじめて光り輝く。私たち一人ひとりも月と同じで、ふだん自分で光り輝く

42) カーホウが乗った車が走り去った後、それを見届けるような人影が見える。焦点があっていないので誰かはわからないが、ブルーのシャツを着ていることとカーホウを見ていたことから考えると、タン先生がカーホウのことを見守っていたのかもしれない。

ことはないかもしれないけれど、ときが巡ってまわりの人が自分に光を当ててくれたら準備不足だとか輝きたくないとか言わずに人生の舞台に立って精いっぱい輝きなさいというヤスミン監督のメッセージが感じられる<sup>43)</sup>。

#### 星は砕け散り 消えゆく運命だと

『タレントタイム』は結果としてヤスミン監督の最後の長編作品となったが、それを別にしても「終わりの時」のイメージが幾重にも重なって出てくる作品になっている。

ハフィズの母エンブンは脳腫瘍で闘病の末に天に召される。エンブンを演じたアゼアン・イルダワティは1970年代から90年代にかけてマレーシア映画界で一世を風靡した大女優だが、乳癌を患い、治療費が高額であるため、子どもたちの将来を考えて治療を打ち切ろうとしていた。それを知ったヤスミン監督はアゼアンに『タレントタイム』の出演を依頼し、撮影までにアゼアンの病状が進んで立って演技できなくなると脚本を書き換えて車椅子に座ったままの役にし、さらに病状が進むとベッドに寝たままの役に書き換え、エン

43) 詳しくはブックレット①所収の「月の光」、そして「もう一つのマレーシア」を参照。





エンブンを演じたアゼアン・イルダワティ



オーキッドが力強く、ジェイソンがなよとしたポーズ

ブンの役が作られた<sup>44)</sup>。

ハフィズ役のシャフィー・ナスウィップは映画出演が2作目の若い役者で、病床で寝たきりと言っても大女優であるアゼアンと共演したら演技力の差が大きすぎて絵にならないのではないかと心配する声もあったが、ふたを開けてみると堂々とした演技でみごとに母と息子を演じた。

『タレントタイム』の出演を終えたアゼアンは出演料が想像以上の高額だったことに驚くとともに、自分は今もう映画に出演することはないだろうけれど『タレントタイム』が自分の最後の出演作品になったことを誇らしく思うと語った<sup>45)</sup>。

劇中でメルーがタレントタイム決勝のために練習していた歌は「エンジェル」で、直接的には恋人どうしの関係を歌った歌だが、恋人どうしの歌にしてはやや縁起が悪いとも言える「星は砕け散り 消えゆく運命だと 粉みじんに砕け やがて消えるの」という一節が入っている。メルーはこの歌を英語で歌っているため、「星」は夜空の星であるとともに映画スターという意味も持つ。映画スターが消えゆく運命にあるという歌詞は、アゼアンが映画界で長く活躍してきたことに感謝しつつ女優として送り出すという意味を帯びて聞こえてくる。

この歌を歌う決勝の舞台に上りたくないと言うメルーの背中を押して舞台に上げたのは妹のマワールだった。マワールを演じたエルザ・イルダリナはアゼアンの実の娘で、あえて物語と役者を交差させてみるならば、これが母の女優としての最後の花道を飾る作品になることを理解した上で、その花道をしっかり飾ってほしいという思いを込めてメルーを舞台に押し上げたマワールがどのような気持ちだったか考えずにいられない。

44) 詳しくはブックレット①所収の「死による再生」を参照。

45) アゼアンは闘病の末に2013年12月に亡くなった。

#### 4. 物語



##### 「もう1つのマレーシア」

ヤスミン作品がマレーシアで公開されたとき、一部の保守的な批評家たちは、そこに描かれているのは「現実のマレーシアではない」と批判した。ただし、それはヤスミン監督が意図的に仕掛けたものだった。

『細い目』は、ムスリムのマレー人少女オーキッドと仏教徒の華人少年ジェイソンの民族と宗教の違いを越えた恋愛物語である。最初のデートで2人は写真館に行って記念写真を何枚か撮る。そのうち1枚ではオーキッドが力強いポーズをとり、その前でジェイソンがなよとしたポーズをとっている。マレーシアの一般的な認識では男の子は力強くて相手を守り、女の子はか弱く守られる立場だが、ヤスミン監督はそれをあえて逆転させた絵を見せている。マレーシアの常識に慣れ親しんだ目で見ると一瞬変な感じがするかもしれないが、2人が仲良さそうに写真を撮っている様子を見ているうちに、それもよいのかなと思うかもしれない。今は存在しない「もう1つのマレーシア」を描くことで、常識を疑ったことがなかった人たちに「もう1つのマレーシア」があっても悪くはないと思わせる契機になるかもしれない。

また、『細い目』にはオーキッドの母とそのメイドのヤムが居間でテレビを見ながら夕食の支度をしている場面がある。画面には2人の女性が映っており、1人がソファーに座ってテレビを見ながら大笑いしており、もう1人は夕食の支度をしている<sup>46)</sup>。これだけ見ると笑いながらテレビを見ている方がこの家の主人で夕食の支度をしているのがメイドだと思うだろうが、実はその逆で、夕食の支度をしているのがオー

46) 米に小石が混じっていると食べたときに嘔んで菌が欠けてしまうので、炊く前に米をザルに入れて小石をより分けている。



夕食の支度をするオーキッドの母とテレビを見て笑うメイド



ポケットに手を入れたままタン先生と話をするカーホウ

キッドの母、テレビを見て笑っているのがメイドのヤムである。オーキッドの母は、メイドは奴隷ではないと言ってオーキッドに「メイド」と呼ぶことすら禁じているほどだ。『タレントタイム』でも、メルーの母が食後に娘たちに自分の食器を洗わせるときに同じようなことを言っており、これも「もう1つのマレーシア」が描かれている例である。

もう1つ、『グブラ』の例を紹介しよう。村の礼拝所の管理人であるピラルが家の台所で料理していて、妻が後ろから見守っている。この場面も、料理とは妻が夫のためにするべきであり、妻がいるのに夫に料理させているだけでもひどいのに加え、それを妻が盗み食いするとは許しがたいということで、保守的なマレー人批評家たちの激しい批判に遭った。注意深く見ると、妻のマズは夫が揚げてテーブルに置いたエビせん右手を伸ばしている。夫が見ていない隙につまみ食いのではなく、わざわざ夫が振り返のを待ってつまみ食いし、夫に追いかけている。それを見た息子はやれやれまた始まったという顔をしており、2人がじゃれあっているのはいつものことのように。これも「もう1つのマレーシア」で、夫が妻のために料理することを考えたことがないという人も、2人の幸せそうな様子を見て、そういうマレーシアがあってもよいかなと思うきっかけになるかもしれない。

『タレントタイム』では、カーホウがポケットに手を入れたままタン先生と話をする場面があり、これは現実のマレーシアでは教師と生徒の関係として許されない部類に入る<sup>47)</sup>。

47) 生徒が先生と話をするときポケットに手を入れたままというのはマレーシアではかなり異様な光景で、それを積極的に行う理由も劇中に見当たらないため、なぜこの場面を入れたのかはよくわからない。最も可能性が高い理由として、ヤスミン監督が『牯嶺街(クーリンチェ)少年殺人事件』を意識していたという理由が考えられる。この場面の他にも、『タレントタイム』には『牯嶺街(クーリンチェ)少年殺人事件』の場面を組み替えて別の意味を与えているような場面がいくつもある。これについては機会を改めて検討したい。

## 「〇〇らしさ」の裏をかく

「もう1つのマレーシア」と関連して、『タレントタイム』には、「〇〇らしさ」の裏をかくとでも言うようなヤスミン監督の遊び心が表れている場面がいくつもある。

マレーシアにはマレー人、華人、インド人の三民族があり、マレー人はイスラム教徒、華人とインド人は非イスラム教徒というのがマレーシア社会の「常識」である。『タレントタイム』ではこの「常識」をからかうような設定が見られる。

マヘシュのおじのガネーシュはインド系のヒンドゥ教徒で、イスラム教徒である恋人と宗教が違うために結ばれなかったが、ガネーシュを演じたムハマド・レズアン・アダムシャーはイスラム教徒である。また、メルーの家のメイドのメイリンは、家族を全員失ってイスラム教に改宗した華人の役だが、メイリンを演じたタン・メイリンは実生活では仏教徒である。そしてアヌアル先生の親友のタン先生は、劇中で宗教は明示されていないがマレーシアの常識から考えるとおそらく仏教徒、そうでないとしたらキリスト教徒で、いずれにしろ非マレー人なのでイスラム教徒ではないと思われるが、タン先生を演じたタン・ユーリョンはイスラム教徒である。この3人は実生活と異なる宗教の信徒を演じており、「マレー人はイスラム教徒、華人とインド人は非イスラム教徒」というマレーシア社会の「常識」を嘖っているかのようである<sup>48)</sup>。

また、メルー、マワール、ムラティの三姉妹はイギリス人の祖母を持つマレー人という設定だが、メルー役のパメラ・チョンはイギリス人の母と華人の父を持つのでマレーシアの分類では華人、マワール役のエルザ・

48) マレー人が非イスラム教徒を演じるのでない限り、異教徒の役を演じて問題にはならなかった。ただし後述するように現在(2010年代半ば以降)は検閲の基準が厳格になっており、仮に『タレントタイム』が現在制作されたとしたら検閲を通らなかったかもしれない。



現実と異なる宗教の役を演じる役者(上)と  
マレーシアの三民族の役者が演じる三姉妹(下)

イルダリナはマレー人、ムラティ役のアメリア・ヘンダーソンはイギリス人の父とインド人の母を持つためマレーシアの分類ではインド人となり、三姉妹に華人、マレー人、インド人というマレーシアの三民族が揃っている。現実のマレーシアには混血者も多いにもかかわらず、公式にはマレー人、華人、インド人の三民族のいずれかに属さなければならず、どの民族に属するかは一通りに定まるという前提で民族を捉える現在のマレーシアの「常識」の裏をかくてヤスミン監督が囁いている様子が目に浮かぶ。

### 多声性を取り戻す

ヤスミン作品の特徴の1つはセリフが多言語であることである。同じ人物が英語、マレー語、中国語のように複数の言語を話すだけでなく、会話の途中で言葉を切り替えていくこともしばしば見られる。これは現実のマレーシアでは珍しいことではないが、マレーシア映画の世界では以前はあまり見られないことだった。

マレーシア映画振興公社(FINAS)は、ハリウッド映画などの外国映画に対してマレーシア国産の映画産業を振興する組織だが、「マレーシア映画」の条件としてセリフが国語(マレー語)であることなどの条件を付けた。マレー語以外のセリフが多く入っていると、たとえそれがマレーシアを舞台にマレーシア人の役者が出演してマレーシア人の監督が撮った映画だとしてもマレーシア映画と見なされない。マレーシア映画には劇場での優先上映が認められたり免税措置が与えられたりするが、マレーシア映画と認められなければハリウッド映画や香港映画との競争になるために劇場での上映が期待できず、上映されても免税措置がないので収益がほとんどないという状況だった。そ

のため、現実のマレーシアは多民族、多言語、多宗教でも、映画の中のマレーシアはどれもマレー人の役者ばかりでセリフはマレー語だけとなっていた。これに対してヤスミン監督はマレー語以外のセリフも積極的に入れることで現実のマレーシアの言語状況を反映させた作品を作った。

この背景には、デジタル技術のために制作費が安くなったことや、国際映画祭に出品できるので国内の劇場で上映して制作資金を回収しなければならないと考えずに済んだという事情もあった。その一方で、ヤスミン監督は自分の作品をマレーシア人の観客に届けるため、国内の劇場で上映できるようにする工夫も重ねてきた。映画振興公社の担当者に対しては正面から交渉しても突破が期待できないため、冗談半分であの手この手を使ったりもした。複数の言語が混ざったセリフが多く1つの文に英語やマレー語の単語が混じることを逆手に取り、英語の単語が若干入っていてもマレー語のセリフとしてカウントしてはどうかと言ってみたり、脚本で手話の部分をマレー語で書くことで見かけ上のマレー語の比率が高くなるようにしたりなど、さまざまな手を使っていた<sup>49)</sup>。

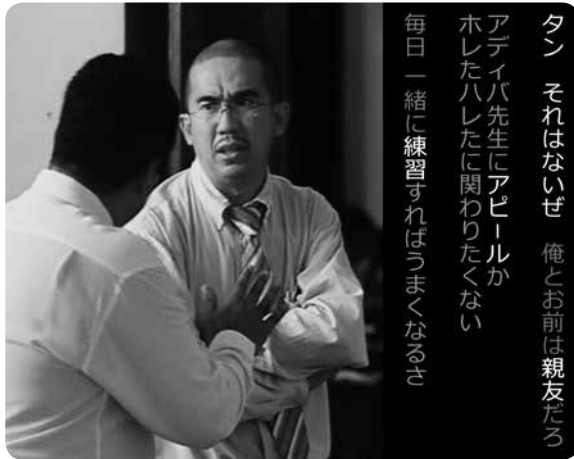
### 余白で検閲をかわす

マレーシアで制作・公開される映像作品は全てマレーシア映像検閲局の承認を得なければならない。映画振興公社は、映画のみを対象に、基準を満たせば優遇措置を与える半官半民の団体だが、映像検閲局は、全ての映像作品を対象に、基準を満たさなければ公開を認めない強い権限を持った政府の組織である。マレーシアで映像制作に携わっている人たちによれば、2016年前後から特に検閲が厳しくなっている。そのことにまつわる話はたくさんあるが、ここではヤスミン作品と検閲に限定して紹介しよう。

ヤスミン作品では不思議なものごとが完全に説明されないままになることがある。不思議さが物語に余白を与えていると感じる人はヤスミン作品が魅力的に映るだろうし、説明が不十分で物語が完全に理解できないと不満に思う人もいることだろう。

『タレントタイム』でその最たるものは車椅子に乗った

49) 外国語映画は吹き替えでも字幕でも1つの言葉に翻訳されるために多声性が失われてしまう。ヤスミン作品の多声性をスクリーン上で再現する工夫として、ムヴィオラの劇場公開版では英語・マレー語ではないセリフを括弧に入れて表現している。マレーシア映画文化研究会ではヤスミン監督の各作品について、一文中で言葉を切り替えているものを含め、セリフを言語別に色分けする多色字幕版の字幕を作成している。



セリフを言語別に色分けする多色字幕の一例。  
一文中の切り替えも含めて色分けで多声性を示す

タン それはないぜ 俺とお前は親友だろ  
アデイバ先生にアピールか  
ホレたハレたに関わりたくない  
毎日一緒に練習すればつまくなるぞ

謎の男の存在だろう。エンドロールではイスマイルという名前が与えられているが、劇中ではその名前で名乗ることも呼ばれることもない。ハフィズの母エンブンが入院している男子禁制の病室に入ってきて、「透明人間だから他の人には見えない」とか「あなたにあわせて病人の姿をしている」とか「いつも歩かないで飛んでばかり」とか、本気か冗談かわからないことを話す。そしてハフィズの母にイチゴのようなものを差し出し、映像で登場するのはそれきりになっている。この男の正体は明らかにされないまま、イチゴを渡すことやハフィズの母がそれを口にするこにどのような意味があるのかも説明されず、観客の想像に委ねられている。

謎の男が言ったことがどれも本当だとすると、ふだんは人の目に見えず、空を飛んでいて、相手にあわせて姿を変えろというのはおそらく天使なのだろう。エンブンにだけ姿が見えるのはエンブンを天に召すために遣わされたためだろう。「死神」と呼ぶ人もいるようだが、あれはエンブンの前に現れるときの仮の姿であって、見た目では判断すべきではない。イチゴは、それを口にするこで天に召されるという媒体なのだろう<sup>50)</sup>。そう考えると、男のセリフもエンブンがイチゴのへたを持っていたことも説明がつきそう。ただし、劇中でそうだとはっきり説明していないため、これらは観客の想像の域を超えることはない。

もしこの男が天使で、そのことが劇中で説明されていたらどうなっていたか。現在のマレーシアの検閲制

50) イチゴを食べると天に召されるという考え方がマレーシアにあるということではない。ヤスミン監督は、天に召されるというのを日常的なものを使って映像で表現するにはどういう手があるかといろいろ考えて、イチゴを口にするのはどうかと思いついたと話している。

度では、神さまや天使が人間の姿をして映像作品に登場することは許されない。この謎の男を演じたジット・ムラドは天使とご縁があるようで、『タレントタイム』とほぼ同じ頃に別のマレーシア人監督が撮った映画にも天使の役で出演している。その作品では劇中で天使だと明言しているために検閲に通っていない。構成上どうしても天使でなければ成り立たない話だそうで、制作者が毎年のように検閲局で交渉しているが、撮影が全て終わって10年近く経つにもかかわらず上映の見通しが立っていない。したがって、もしヤスミン監督や他のスタッフ・キャストがあつた謎の男は天使だと言ったならば、『タレントタイム』はマレーシアで上映が認められなかっただろうし、DVD販売も認められなかっただろう。

マレーシアの検閲制度は、検閲内容はとても厳しいが、画面上で見たり聞いたりしたものしか検閲の対象にしないという決まりを自分に課している。『ムアラフ』で、武術を習っている少女が自分の母親を守るために自分の父親を倒してしまう場面がある。母親が少女の後ろに隠れ、少女が父親に向かって身構えているポーズを取る場面があり、次の場面では少女と母親はほぼそのまま父親だけ地面に倒れている。話の筋を考えれば父親が倒れているのは少女が武術で倒したためだと理解でき、いくら親といえども家庭内で暴力をふるう父親には反逆してよいというメッセージを読み取る人もいることだろう。しかし2つの場面は切り離されており、少女が父親を実際に殴って倒している場面はスクリーンに映っていない。どれほどひどい父親であっても、そして自分の母親を守るためであっても、親は親であり、親を娘が殴り倒すというのはマレーシアではまだまだ認められない。映像を切り分けて中抜きにすることで、物語の筋を理解する人には少女が父親を打倒したと見せつつ、検閲官のように映像に現れるものだけを見る人にはなぜかわからないけれど父親が倒れたと見せるという作りになっている。

『タレントタイム』も同様で、ヤスミン監督は謎の男の正体について一切語らず、劇中に出てこないイスマイルという名前をわざわざ与えている。検閲官のように映像に現れたものだけ見る人に対しては、女子病棟に忍び込んで意味不明のことを話してイチゴをくれて帰っていった変なおじさんがいたという話になっている。観客がそのように受け止めても全く問題ないし、物語の筋を自分なりに解釈してあの男は天使だと受け止めてもかまわないし、どちらも違う解釈をす

る人がいてもいいというのがヤスミン流だ。

ヤスミン監督や『タレントタイム』に関わった他のスタッフやキャストがあれば天使だと公に言えばマレーシアで上映できなくなるが、私は自分の自由な解釈を表明できる立場にあるので、あの謎の男は天使だと公言している。そして自由な解釈の延長上で考えると、相手の状況に応じて姿を変えろというのなら、メルとマヘシュが木の下のベンチに座っているときに現れた赤ちゃんたちも、謎の男が2人の雰囲気にあわせて姿を変えて現れたのではないかなと考えてみたりする。

さらに想像を逞しくすれば、タレントタイムの決勝に向かう前にハフィズがモスクで礼拝しているときにハフィズのそばにスズメが2羽飛んで来るのも、謎の男とハフィズの母かもしれないと思ったりもする。謎の男はエンブンを天に連れていく役目を負っているが、エンブンを天に召される前にハフィズがこれから1人でやっていけるか少しだけ心配そうにしていたため、天に上る前にハフィズの様子を見せるため、自分とエンブンをスズメの姿にして立ち寄ったのではないだろうか。エンブンがハフィズと最後に交わした2つの約束のうち1つはきちんと礼拝することだった。1羽はハフィズが礼拝している様子を見てさっさと飛び去っていくが、もう1羽はしばらくハフィズのもとに留まり、ハフィズの礼拝を見守るようにしてから飛び去る。

実際にはこの場面はヤスミン監督が意図して撮影したのではなく、礼拝する場面を撮っていたらたまたまスズメが通りかかったのだという。したがって上で書いたことは私の深読みにすぎないが、このような深読みの余地が多くあることもヤスミン作品の魅力である。もしかしたらあの謎の男が姿を変えて映っている場面はほかにもあるかもしれない。

### 物語を多層に重ねる

ヤスミン監督は意図的に説明不足の部分を作って観客に解釈の余地を与えている。ただし説明不足で話の筋がわからなくなるということではなく、映像に映っているものだけで物語を受け止めてもいいし、舞台や登場人物の背景を考えて別の物語を読み取ってもいいし、さらに想像をたくましくして物語を読み取ってもよくて、どの受け止め方や読み取り方をしてもよく、それなりに話の筋が通るような物語の作り方をしている。

タレントタイムの決勝の日、母を亡くして白い服を着たハフィズが舞台に立つ。求められていないのに演奏前に「ベストを尽くすと母と約束しました」と話したのは、母と最後に交わした2つの約束の1つが「タレントタイムでベストを尽くすこと」だったためだ。その言葉は、どこかで見てくれているはずの母に聞かせているとともに、自分にも言い聞かせているのだろう。

ハフィズは決勝に向けて練習していた曲にかえて「I Go」を歌う。演奏中のハフィズに二胡の音が聞こえてくる。予選の演奏中にメルキンが割り込んできたときは足で蹴って追い払ったけれど、このときハフィズは驚いた様子を見せず、ゆっくりと音の方に目を向ける。弾いているのが誰かを知らなかったためではない。そんなことをするのはカーホウしかいないことはよくわかっている。そうではなく、カーホウが自分に寄り添ってくれたことを自分の目で見ておきたかったためだろう。カーホウは何度もハフィズの顔を見ながら演奏するが、ハフィズは一度だけカーホウに目を向けると、後は最後まで前を向いたまま演奏する。

決勝で中国民謡を演奏したカーホウは赤い服を着ていた。中華系のカーホウにとって赤は新年や結婚式のお祝いに着る服の色で、優勝に向けた気合を込めての衣装選びだったのだろう。ハフィズの母が亡くなったことを知ったのはタレントタイム当日であり、他の服に着替えることはできない。ハフィズが喪中の白い服なのに、お祝いの赤い服を着ている自分がその隣にいてもいいのか。ガネーシュが葬式と結婚式を隣りあわせて行ったことがきっかけで命を落としたことが思い浮かぶ。

演奏が終わって2人が向き合うと、ほぼ同時に、しかし一瞬だけカーホウから先に動いて、白い服と赤い服が抱き合う。葬儀と婚礼が一緒になっても諍いになるとは限らないという無言の訴えが聞こえてくるようだ。

物語はここで終わり、疑問が残る。カーホウはハフィズにかなり敵意をむき出しにしていたのに、なぜ最後に和解したのか。ヤスミン監督はその理由を説明していない。

ハフィズにカンニングの疑いがかけられたとき、ハフィズとカーホウは教室で口論している。「お前はお情けで点数を上げてもらえる」とカーホウが皮肉を言い、ハフィズは「実力で勝負したい」と言う。これだけでは2人の間にどんな背景があるのかよくわからないが、マレーシアでは大学進学でプミプトラが優先さ

れることを知っていれば、華人のカーホウがマレー人のハフィズにブミプトラ優先への不満をぶつけているとも理解できる。ブミプトラ優先はマレーシアの国家的政策の最も基本的なもので、それを非ブミプトラの子どもが軽々しく批判する姿は、一部のマレー人たちには看過しがたいことだった。『タレントタイム』が公開されたときにマレーシアの政府系の批評誌に載った批評に、カーホウがブミプトラ優先を批判する口の利き方をしたのは彼の幼さと未熟さを示しており、最後にハフィズに合流したのは自分の愚かさを悔い改めてハフィズに代表されるマレー人に許しを乞うたためだという解説が書かれており、私はそれを読んで腰を抜かすほど驚いた。もちろん、ヤスミン監督はこの解釈も含めて肯定も否定もしないという態度を通じた。

これと異なる説明としてメルレーへの気持ちと結びつける解釈がある。タレントタイムの決勝当日、会場に椅子を運ぶ途中でメルキンがカーホウに声をかけ、カーホウが二胡で弾いている曲の題は『茉莉花』で、「茉莉花」はマレー語だと「メルレー」なのでメルレーに気があるのではないかと尋ねる。カーホウは肯定も否定もせず、「誰にも言うなよ」とメルキンを睨む。このやりとりから、カーホウも密かにメルレーのことが好きだったけれどマヘシュに取られて失恋したとする解釈が出てくる。ヤスミン監督はこの解釈を肯定も否定もしないだろうが、私はこの解釈の説得力にやや疑問を抱いている。

タレントタイムの会場はアディバ先生が勤めるアンダーソン高校だが、参加資格は近隣の学校にも開かれている。ハフィズやカーホウやマヘシュはアンダーソン高校に通う高校生だが、メルレーは大学進学課程の生徒なので学校が異なる。アディバ先生はメルレーのことを知らなかったし、アヌアル先生とタン先生もこのタレントタイムでメルレーと初めて対面している。ハフィズもマヘシュもメルレーとは今回が初対面だ。カーホウよりずっと社交的に見えるしメルレーと民族が同じ(つまりよく行く店が重なる可能性が高い)ハフィズですらメルレーのことを知らなかったのに、なぜカーホウがメルレーのことを知っていて、しかもメルレーに懸想して「茉莉花」という曲を選べたというのだろうか。

また、仮にカーホウがメルレーに秘めた想いを寄せていたとしても、カーホウとハフィズの和解はそれでは説明がつかない。同じ女性に振られた男どうしの連帯だなんていう話ではないはずだ。

カーホウがハフィズへの態度を変えたのはタレントタイムの当日だった。そのときのメルキンとのやり取りでは、「メルレーのことが好きなのか」と尋ねられ、ハフィズの母が亡くなったと知らされた。メルレーのことを言われたときには肯定も否定もせず「誰にも言うなよ」と言うだけで表情も変えていないが、ハフィズの母が亡くなったと聞くとその場に立ち尽くし、何かを考えているような表情になる。

カーホウの母はどこにいるのだろうか。劇中にはまったく登場しない。想像を膨らませると、もしかしたらカーホウには母がいないのではないだろうか。それならばカーホウがハフィズに激しいライバル意識を燃やしていることも合点がいく。ハフィズは病気の母の看病をしながらしっかりと勉強もするのでみんなから気にかけてもらっているし立派だと言われているが、たとえ病院でしか会えないとしてもハフィズは母に毎日会うことができる。しかし世の中にはどんなに母に会いたくてももう会えない人もいる。

母への思いゆえの嫉妬心だとしたら、ハフィズが母を失ったと聞くことでその嫉妬心が消えて、気持ちはその反対に向かうだろう。母を亡くしたハフィズの気持ちがわかるのは母を失う経験をした人だけだからだ。

「茉莉花」はもしかしたらカーホウの母に由来する名前だったのではないだろうか。メルキンに「気があるのか」と言われて「誰にも言うなよ」と言ったのは、本当に大切にしていることは他人に触れられたくないという気持ちが働いて、親友のメルキンにも隠しておきたかったからではないだろうか。

これも根拠がない私の解釈なので、これと違う解釈をする人もいることだろう<sup>51)</sup>。肝心なのは、観る人の立場や関心や気分によって解釈が異なり、そのどの解釈も成り立つという意味で物語が多層的になっていることだ。今は特定の解釈がしっくりくると思う人も、何年か経って『タレントタイム』を観たときにはまた別の解釈の方がよいと思うようになるかもしれない。

### つながりを埋め込む

ヤスミン監督は遊び心でいっぱいの人で、作品にもいろいろな仕掛けを入れている。それに気がつかなくても物語の理解に少しも妨げにならないけれど気づ

51)『タレントタイム』の中に根拠は見つけられていないが、『ムアラフ』には、自分の母に冷たい態度をとるブライアンに対して、母を亡くしているアニは「お母さんに会いたくても会えない人もいるのよ」と言い、実家の母に会ってくるように伝える場面がある。



結婚の儀礼を想起させるヒンドゥ寺院の喇叭と太鼓  
そしてヒンドゥの女神



ヒンドゥの女神のように見せて実はマネキン

くと裏の物語が表れてくるような仕掛けを1つ紹介しよう。

マヘシュのおじのガネーシュは、かつて結婚したいと思った恋人がいたけれど、彼女がイスラム教徒だからという理由で家族の反対に遭い、添い遂げることができなかった。ガネーシュは彼女がいつか自分のもとに戻ってきてくれるのではないかと淡い期待を抱いてずっと独身ですごしていたけれど、彼女もずっと独身のまま安アパートに暮らしていて、最近になって亡くなったと知った。安アパートに暮らしていたというのは、いつなんどき好きな人と一緒に暮らすことになっても大丈夫なようにとずっと思っていたということだ。それなのに、彼女が一人で暮らしていたことも亡くなったことも知らなかったし、宗教が違うために彼女を弔えないままになっている。だから、もし死んだ後の世界で彼女と再び出会うことができるならば、そこでは宗教が違うという理由で2人の間を妨げるものがなく彼女と結ばれたいと願い、そのことを書いたメールをマヘシュに送った<sup>52)</sup>。

結婚式に向けて生地選びをしていたガネーシュの婚約者が、心ここにあらずのガネーシュの顔にいたずら半分で白い布をかぶせる。ガネーシュの葬儀でマヘシュがそうだったように、白い布が頭にかぶせられるのは葬儀が一区切りついたことを意味する。告白のメールが読まれたタイミングで頭に白い布をかぶせられることで、ガネーシュはかつての恋人を彼なりの方法で弔ったということなのだろう。

ガネーシュが亡くなった夜、ガネーシュたちが結婚式を行っているマヘシュの家に向かうパトカーのサ

イレンがマヘシュのオートバイを追い抜いていく。この場面に挿入されるヒンドゥ寺院の喇叭と太鼓はヒンドゥ教の結婚の儀礼を想起させる。結婚の成立を示す太鼓のドーンという音で場面が切り替わり、ガネーシュが命を落としたことが知らされる。死と結婚を同時に迎えたガネーシュは願い通りかつての恋人と結ばれたのだろうか。

喇叭と太鼓の場面でヒンドゥ寺院にある神々の像も映され、演奏がクライマックスになると女神像がアップになる。表情は神秘的で何を思っているかはつきりせず、ガネーシュの結婚を見守っているかのようでもあり、ガネーシュを冷ややかに見ているようでもある。

ヒンドゥ寺院の場面で他の神々の像と交互で映されるため、これもヒンドゥ寺院の女神像だろうと思うが、劇中でこれより後(物語内の時間ではこれより前)、ガネーシュが婚約者と生地屋に行き、亡くなった元恋人のことを考えて心ここにあらずになっている場面で、生地屋にマネキン人形が何体か置かれており、先の女神像はそのマネキン人形だったことがわかる。

ヒンドゥ寺院の女神のように見せておいて実はマネキン人形だったというのはいかにもヤスミン監督らしいが、深読みを逞しくするならば、これはガネーシュの元恋人のこの世での仮の姿なのかもしれない。そう思ってガネーシュの「結婚」の成立を告げる太鼓の直前に映る彼女の表情を見てみると、ずっと待っていた愛する人とようやく結ばれるといういろいろな感情が混じりあった表情にも感じられる。

## むすび

『タレントタイム』を中心に、才能と物語の2つの側面からヤスミン・ワールドの作られ方を紹介した。出演者の個性と才能を十分に引き出す環境を整えて、制作

52) 現在のマレーシアの「常識」に従えば、宗教が違えば死後に行く世界も違うため、ガネーシュと元恋人はこのままでは死後も同じ世界に行けないことになる。ヤスミン監督も当然そのことをよくわかった上で、全知全能の存在が宗教の違いを気にして2人を分けたりしないことを願うとガネーシュに言わせている。



や公開に関わるさまざまな制約を意識して表現する工夫によって、何層も織り込まれて余白の多い物語が生まれる様子的一端が紹介できたことを願っている。このノートでは触れられなかったが『タレントタイム』は音楽の魅力も欠かすことができず、ほかにもいろいろな角度から『タレントタイム』の魅力が語られていくことを願っている。

むすびにかえて、ヤスミン監督の短編作品を3つ紹介しよう。

出会った人の物語に耳を傾け、それをうまく引き出し、意識して演じることなく演じさせるような環境を整え、それによって心を打つ物語を作ってきた例に、テレビ広告の『恋するタン・ホンミン』<sup>53)</sup>がある。カンヌ国際広告祭に出品しようとしたヤスミン監督はある小学校で撮影を行い、予定していた作品を撮り終えて帰ろうとしたところ、ヤスミン監督にまわりついて離れない男の子がいた。特に何かを訴えたいということではなかったが、話を聞いているうちに好きな女の子の話になり、ちょうどその子が現場にいるというので、カメラをまわしてその話をしてもらい、それを『恋するタン・ホンミン』にまとめた。かわいらしい作品に仕上がったのでカンヌ国際広告祭に出品したところ金賞に輝き、ヤスミン監督を世界的に有名にした<sup>54)</sup>。

ヤスミン監督は、あるとき自分が死んだ後の話をし、「私の名前は忘れてもいい、でも私が作った物語は忘れないでほしい」と語った。しかしヤスミン監督のこの願いは半分しか満たされなかった。後半の「私が作った物語は忘れないでほしい」は満たされたが、それらの作品はいずれもヤスミン監督の物語として語り継がれており、前半の「私の名前は忘れてもいい」は満たされなかったためだ。ヤスミン監督の長編作品は6作だが、その後さまざまな人に形を変えて継承されている。マレーシアやシンガポールの舞台では、『タレントタイム』に着想を得た「Parah」や『ムアラフ』に着想を得た「Nadirah」などの作品が作られている。これらの舞台をプロデュースしたジョー・クカサスは、ヤスミン監督がシンガポール政府の依頼で制作したテレビ広告の『葬儀』(あるいは『愛おしい欠点』)<sup>55)</sup>に出演している。

ヤスミン監督の最後の短編作品となった『チョコレート』<sup>56)</sup>は、マレーシアの15人の映画人による短編

集「15Malasia」の1編として2009年9月16日に公開された。『タレントタイム』のカーホウ役のホン・カーホウが雑貨屋の華人少年役、『細い目』などのオーキッド役のシャリファ・アマニがマレー人の女子高生役で出演し、『タレントタイム』や『細い目』でメイリン役のタン・メイリンが華人少年の母親役として声だけだが出演している。カーホウとシャリファ・アマニがどのような関係で、2人のやり取りにどのような意味が込められているのか、余白が大きく受け手に解釈が委ねられているヤスミン監督らしい作品である<sup>57)</sup>。



53) Tan Hong Ming in Love(<http://goo.gl/RkgRCw>)。

54) もともと出品予定だった広告も銅賞に輝いた。

55) Funeralまたは(<http://goo.gl/HEjhjr>)。

56) Chocolate(<http://goo.gl/vKV3gv>)。

57)「チョコレート」についてはブックレット③所収の「『チョコレート』に見る甘くて苦い決意」を参照。

# 執筆者一覧

## 山本 博之(やまもと ひろゆき)

京都大学東南アジア地域研究研究所准教授。専門は東南アジア地域研究／メディア研究。研究テーマは、ナショナリズムと混血者・越境者、災害対応と社会、混成アジア映画。映画に関連した著書に『映画から世界を読む』(京都大学学術出版会、2015年)、編著書に*Film in Contemporary Southeast Asia: Cultural Interpretation and Social Intervention* (Routledge, 2012)がある。混成アジア映画研究会代表。

## 西 芳実(にしよしみ)

京都大学東南アジア地域研究研究所准教授。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。

## 橋本 彩(はしもと さやか)

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。

## 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。

## 鈴木 伸和(すずき のぶかず)

視聴覚アーキビスト。2005年から3年間、東京国立近代美術館フィルムセンター事務補佐員として勤務し、映画保存を独学で学び始める。2007年より株式会社東京光音に勤務し、現在に至る。2014年から1年間休職し、文化庁新進芸術家海外研修生としてポパナ視聴覚リソースセンターに勤務。2016年からマラウイ共和国国立公文書館の視聴覚資料保存にも従事している。

## 平松 秀樹(ひらまつ ひでき)

京都大学東南アジア地域研究研究所連携准教授。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。仏教およびジェンダーの観点からみた比較文学・文化研究に関心がある。共著に『東南アジアのポピュラーカルチャー』(福岡まどか・福岡正太編、スタイルノート、2018年)など。

CIRAS Discussion Paper No.77

山本 博之 編著

**母の願い——混成アジア映画研究2017**

発行 2018年3月

発行者 京都大学東南アジア地域研究研究所

京都市左京区吉田下阿達町46 〒606-8501

電話: 075-753-7302 FAX: 075-753-9602