

CIRAS Discussion Paper No.82

正義と忠誠

混成アジア映画研究2018

山本 博之 編著

Loyalty vs Justice — Cine Adobo 2018



京都大学東南アジア地域研究研究所



CIRAS Discussion Paper No.82

正義と忠誠

混成アジア映画研究2018

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.82

YAMAMOTO Hiroyuki (ed.)

Loyalty vs Justice — Cine Adobo 2018

©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, 2019

Cover Photo ©Pixel Play Entertainment

目次

刊行にあたって 山本 博之	4
第1部 特集 正義と忠誠	7
正義と忠誠の十字路 —— 2018年のマレーシアにおける政権交代と映画 山本 博之	8
詫びる父と化ける女 —— 2018年インドネシア映画に見る語り継ぎと語り直し 西 芳実.....	15
「天使」はタイには必要ないか？——日本の原作小説『カラフル』とともに —— タイ映画『Homestay』(2018) 覚書 平松 秀樹	25
人魚の物語のハッピーエンド —— 2018年のフィリピン映画 山本 博之	30
第2部 シンポジウムの記録「茶房館から牌九を越えて」	33
執筆者一覧.....	47

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、現地に長期滞在した経験があり、現地語と現地事情に通じている地域研究者です。

映画は19世紀末に発明されて世界各地に紹介されました。東南アジアの国々にも19世紀末には映画が紹介され、当初は王族や富豪などの限られた人たちの間でしたが、映画の鑑賞が始まりました。それからすぐに東南アジアの国々でも映画が作られるようになります。初めは外国人による制作でしたが、やがて地元の人たちによる映画制作が始まります。

東南アジアで最も早く地元の監督による映画が作られたのはフィリピンで、1919年にホセ・ネポムセノ監督が『田舎の乙女』を撮りました。したがって2019年にフィリピン映画は100年目を迎えたことになります。見方を少し変えれば、2019年は東南アジア映画にとっても100年目の節目ということもできるでしょう。

このように書くと、東南アジア映画というジャンルがあるのか、東南アジアのそれぞれの国に国別の映画があるだけで、東南アジア映画というジャンルはないのではないかと問われるかもしれません。

混成アジア映画研究会では、東南アジアの個別の国々の映画について研究を進めるとともに、東南アジア映画というジャンルはあるのか、もし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かという問いにも取り組んできました。本研究会がこれまでに刊行してきた『不在の父——混成アジア映画研究2016』や『母の願い——混成アジア映画研究2017』では、東南アジア社会の特徴の1つである「覚悟」という観点から東南アジア映画というジャンルについて考えてきました。

そこでは親と子の関係に注目して「覚悟」のあり方について検討しましたが、社会に関する「覚悟」を考えることもできるように思います。

社会には考え方が異なるさまざまな人がいます。個人がばらばらなことを言っているのは社会全体の統制が取れないため、事情をよく理解している代表者が言うことにみんなが従い、そうすることで社会全体がよりよい状況になるという考え方があります。その過程で権利が制限される人が一部にいたとしても、社会全体のことを考えればある程度の不都合が生じるのはやむを得ないし、社会全体がよくなれば結果として個人も幸せになるという考え方です。

これに対して、個人の権利を尊重することこそが常に何よりも優先されるべきことであって、そのためには社会全体の秩序が一時的に乱れたとしても、さらには秩序が壊れたとしても、それはやむを得ないという考え方もあり得ます。

ここではどちらの考え方もやや極端に書きましたが、程度の違いはあっても、この2つの間の葛藤はどの社会にもいつの時代にも見られるものでしょう。どちらを選んでもよい面と悪い面があり、そのことを承知した上でどちらかを選ばなければならないという状況に置かれて、人は、そのどちらかを選ぶことを重ねてきました。東南アジアでも例外ではなく、この課題は社会のさまざまな事柄に反映されていて、映画もちろんその1つです。このように考えて、今年度の『混成アジア映画研究』のテーマは「正義と忠誠」としました。

本書は混成アジア映画研究会の2018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Webサイト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Webサイト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。今号のテーマは上でも書いたように「正義と忠誠」です。「正義」も「忠誠」もそれぞれいろいろな角度からの議論が可能ですが、ここでは正義や忠誠の概念について深く掘り下げるのではなく、このテーマに緩やかに関わりながら今の東南アジアの映画と社会に触れるような、素材やアプローチを多様にする論考を集めています。

第2部は、2018年3月に大阪アジア映画祭との共催企画として国立国際美術館で行われた公開シンポジウム「茶房館から牌九を越えて——インドネシア華人映画の系譜と新展開」を採録したものです。『牌九』の主演女優でプロデューサーの1人でもあるイリーナ・チュウさんはインドネシア華人ですが、ドイツで生まれ育ち、中国語を話さず、自分の姓にあまりこだわらないという意味で、私たちが一般的に考えがちな「中華文化」とほとんど縁がない生き方をしてきました。そのイリーナさんが、シディ・サレ監督と一緒に、インドネシア華人の暮らしを素材とした『牌九』を作った背景や苦労をお読みいただければと思います。

混成アジア映画研究会は、前身であるマレーシア映画文化研究会として活動していた時期を含めて、今年で設立から10年目を迎えます。2005年にヤスミン・アフマド監督の『細い目』を観た私は、現実のマレーシアでは「常識」に反する状況を描くことによって、今は存在しないかもしれないけれど存在してもおかしくない「もう1つのマレーシア」を描いたことが『細い目』の魅力だと思いました。

他のヤスミン作品を観るうちにこの思いは確信に変わり、ヤスミン作品をさらに愉しむためには、マレーシア社会の「常識」を理解した上でヤスミン監督がそれにどのように挑戦しているかを知るのがよいし、そうやってヤスミン作品を愉しむことを通じてマレーシア社会への理解が一層深まるだろうと考えました。

このように考えて、映画を通じたマレーシア社会の研究の可能性を考えるための最初の集まりを開いたのが2009年7月25日のことでした。偶然にもこの日はヤスミン監督が亡くなった日となり、私たちはマレーシア映画文化研究会として研究を続けることにしました。

マレーシア映画文化研究会メンバーが中心になって企画した『地域研究』の第13巻第2

号の「混成アジア映画の海」特集号では、日本を含むアジアの31の国・地域に通じた地域研究者にそれぞれの国・地域の映画と社会について寄稿していただきました。このうち東南アジアの国々について寄稿した人たちが加わることで、マレーシア映画文化研究会は対象をマレーシアから東南アジア全体に広げた混成アジア映画研究会になりました。

混成アジア映画研究会は、東南アジアの映画を対象として、日本語字幕の作成、上映会・シンポジウムの開催、映画と社会に関する記事執筆などを行っています。

日本語字幕の作成については、日本で未公開の作品を含めて、研究会メンバーがそれぞれ紹介したいと思う映画を選び、社会・文化的背景などを踏まえて日本語字幕を作成しています。これまでに、ヤスミン作品のほか、『イロイロ』(シンガポール)、『天国への長い道』(インドネシア)、『ベアトリスの戦争』(東ティモール)、『12人姉妹』(カンボジア)、『プラロットとメーリー』(タイ)、『不即不離』(マレーシア／台湾)などの作品の字幕を作成しました。

日本語字幕を作成した作品は、国際交流基金アジアセンターと共催の上映会・シンポジウムや、京都大学ビジュアル・ドキュメンタリー・プロジェクト(VDP)と共催の上映会などで上映とディスカッションを行っているほか、学会や大学による上映会にも提供しています。

上映会・シンポジウムについては、マレーシア映画文化研究会から引き継いで、毎年7月末にヤスミン監督追悼の上映会「わすれな月」を京都で開催しています(「シネマレーシア」の開催に協力した2013年と「マレーシア映画ウィーク」の主催組織の1つとなった2015年は京都での上映会は行いませんでした)。また、毎年3月には大阪アジア映画祭との共催で公開シンポジウムを開催しています。

映画と社会に関する記事の執筆については、毎年1月と7月に研究会メンバーによる「いま語りたい映画」を研究会Webサイトで紹介しているほか、毎年3月の大阪アジア映画祭に合わせる形でディスカッションペーパーを刊行しています。『たたかうヒロイン——混成アジア映画研究2015』以来、『不在の父——混成アジア映画研究2016』、『母の願い——混成アジア映画研究2017』、そして本誌の『正義と忠誠——混成アジア映画研究2018』をこれまで刊行してきました。研究会結成から10年目の節目となる2019年には、これまでの記事執筆を踏まえて、別の形で研究成果の出版も計画しています。

ここに挙げたもの以外を含めて、本研究会の活動は混成アジア映画研究会Webサイトで紹介していますので、あわせてご覧いただければ幸いです。

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



正義と忠誠の十字路

2018年のマレーシアにおける政権交代と映画

山本 博之

はじめに

2018年5月、マレーシアの総選挙で希望連盟が国民戦線を破った。独立から61年目にして初の政権交代が実現したことや、22年間の長期政権をつとめたマハティール・モハマド元首相が野党から出馬し92歳という高齢で首相に返り咲いたことなど、この政権交代はマレーシア国外からも大きな関心が向けられた。

61年目の政権交代と92歳の首相就任という2つの話題に加えて興味深いのは、犬猿の仲といわれたマハティールとアヌアル・イブラヒムの共闘が実現したことである。アヌアルは、1990年代にマハティール首相の後継者と目されていたが、路線の対立のため1998年にマハティールによって政府と与党から追放されると、マハティールを「独裁者」と批判し、新党を結成してマハティールに挑戦した。他方マハティールは、2003年に首相の座を退いた後、「長老」の立場で与党内から後継政権を批判してきたが、2018年の総選挙では離党して新党を結成し、マハティールの政党とアヌアルの政党が希望連盟として共闘関係を結んだ。マハティールからアヌアルへの禪譲がすんなり実現するかはなお不確実な部分があるとはいえ、20年に及ぶ対立関係にあったマハティールとアヌアルが手を結んだことは大きな戸惑いなく受け入れられているようだ。

政権交代とそれに伴う変革に対する希望を込めて、マレーシアでは「新しいマレーシア」という言葉が多く見られるようになった。制度面での変革は今後取り組みが明らかになっていくだろうが、それとは別に「希望」に即して重要なのは、選挙による政権交代という共同事業を成し遂げたマレーシアの国民がどのような新しい物語を作っていくのかということである。映画はそのような物語が表れるメディアの1つである。

1. 2018年9月公開のマレーシア映画と政権交代

●『起ち上げれ 今度こそ』

2018年9月13日に劇場公開された『起ち上げれ 今度こそ』は、5月の総選挙の際の実際のエピソードを組み合わせて3人の監督が共同で制作した作品である。世界各地のマレーシア人が互いに知らない人によるリレー式で在外不在者投票をマレーシアの投票所に届けたこと。マレーシアで暮らすことに希望を見出せずにシンガポールに働きに出た華人青年が愛国心に目覚めて帰国して投票したこと。不正投票の疑いがある人物の投票を黙認しようとした選挙管理委員長をその娘である選挙監視ボランティアが批判したこと。弱みを握られたインド人男性が投票箱のすり替えによる投票の水増し工作に加担させられたこと。子どものためにこの国の将来のことを考えてと妻に言われたマレー人警官が職務と正義感のあいだで揺れ動くこと。マレーシアに対してどこか他人事のように見ていたサバ人ジャーナリストがもう一度この国に希望を見出すこと。これらのエピソードが絡みあって最後に1つにまとまるところはご都合主義という批判もあるが、総選挙から4カ月で撮影と編集を終えて公開に間に合わせた熱意を受け止めたい。

『起ち上げれ 今度こそ』の複数のエピソードのうち、選挙管理委員長である父親と選挙監視に加わった娘の話に注目したい。娘は投票所を訪れた人を見て外国人によるなりすまし投票の疑いがあると指摘するが、この男性は正規の身分証明書を持っていたために入場が認められる。娘はさらに食い下がるが、選挙管理委員長である父親によって投票所から退去するよう命じられる。その男性が実際に外国人だったのかは劇中で明らかにされないが、外国人である疑いが十分にあるような描かれ方がされている。ここで見られるのは、個別には多少の不正があろうとも秩序（現政権）を維持することが結局は社会全体のためになるという

う論理と、たとえ秩序が一時的に崩れたとしても、どのような小さな不正でも許すべきではないとする論理の対立である。これは忠誠と正義の対立という表現で、マレーシア社会が600年前のマラッカ王国の時代から注意を払い続けてきた課題と重なっている。独立後のマレーシアでは忠誠に重きを置く傾向が強かったのに対し、選挙管理委員長の娘が父親を公然と批判して対立したことは、従来に比べれば正義の側に重きを置いていると言える。ただし、娘は選挙管理委員長によって投票所から退去させられており、正義が忠誠に勝れば問題解決とは限らないという難しさも垣間見える。

劇中では、旧マハティール政権時代である1990年代のマレーシアを知る人には懐かしい「スジャトラ・マレーシア」の歌が流れ、しかも1980年代から1990年代にかけて活躍し日本のマレーシアファンにも馴染みの深いシーラ・マジッドが歌っている。なお、原題の「ini kalilah」(今度こそ)は標準的なマレー語と語順が異なるが、サバで昔から広く使われていた言い方で、2012年頃から政権交代を目指そうというスローガンとしてサバ各地で使われるようになり、今回の総選挙では半島部マレーシアでも広く使われていた。

政権交代の熱気で作られたこの作品は例外であり、政権交代が反映された映画が作られるにはまだ少し時間がかかるかもしれない。ただし、選挙や政権交代を直接の題材にしていないものの、後付けのものを含めて、政権交代や「新しいマレーシア」を織り込もうとしたり感じさせたりする映画はすでにいくつか見られる¹⁾。

1)『ゴールと口紅2』は、バーナード・チョウリー監督の『ゴールと口紅』(2005年)の続編ではなく、別の監督による別バージョンの物語である。「女の子らしさ」を追求しつつ成功するという『ゴールと口紅』のテーマが13年後の社会状況にあわせて語り直される。インスタ有名人のヤヤとトムボイのザックがカレッジ入学で出会う。ザックには他人から高評価を得ようと必死なヤヤが子どもっぽく見えるし、ヤヤには自分の世界に入り込んで他人と付き合いが悪いザックが薄情だと思う。運悪くルームメイトになった2人は入学早々につかみ合いの大喧嘩になり、罰として協力して女子寮の世話係をするよう命じられる。女子寮では、寮生がそれぞれ個人の問題を抱えるとともに、経済的理由から寮の存続の危機に直面していた。寮の存続をめぐる意見が対立したヤヤとザックは別行動をとることにするが……。この作品は総選挙や政権交代と全く関係がないが、最後にヤヤとザックが力を合わせてファッションショーを成功させ、その日付が政権交代の日である5月9日になっており、「新しいマレーシア」の誕生を誓っている様子がうかがえる。なお、この作品には男子も登場するけれど完全に添え物扱い

●『十字路』

2018年9月6日に劇場公開された『十字路』は、マレーシアで働く外国人の生きざまに目を向けるとともに、マレーシアの警察を批判的に描くもので、この作品がマレーシアの劇場で一般公開されたことに驚かされた。制作は数年前から準備されており、政権交代の記憶がまだ新しい時期に公開となったのは偶然だが、警察を公然と批判する作品が制作・公開されたことを「新しいマレーシア」と重ねて受け止めた人も多かったようだ。

マレーシアはインドネシアやフィリピンやミャンマーなどの近隣諸国からの労働力に頼っている。そのような外国人労働者のなかには正規の手続きを経てマレーシア国民になった人もいるが、マレーシアは陸路や海上から入国しやすいことから、不法入国者や不法就労者も少なくない。不法入国者や不法就労者は条件のよい職に就けず、本国政府からもマレーシア政府からも権利が守られない状況で、自分の身を守るための手段を取らざるを得ない。

この作品では、インドネシア出身でマレーシア国籍を持つサリプとアディの父子が、近隣に住む外国人労働者の庇護役を買って出る。ただし2人のやり方は異なり、サリプは警官と役人に札束を掴ませ、アディは「やられたら泣き寝入りするな」と実力行使する。他方で警官と役人は、不法外国人を取り締まる権限を与えられている限り、外国人から金銭を集めることができる。正義感に燃える若い警官フセインは、警察であれ市民であれ、どんなに小さな不正も許せない。そして外国人はみな犯罪者で、マレーシア国籍を持ってい

で、プロデューサーのリナ・タンが手掛けた作品らしさがうかがえる。

『61年目の約束』は、出稼ぎのために家を出て行った夫の行方が61年目にしてようやく判明するという実話をもとにした物語である。1940年代のマレーシア(当時はマラヤ)で、漁師のオスマンは家族の生活を良くしようと思い、妻のチェ・トムに必ず帰ってくると約束して、タンカーの乗組員になる。しかしいろいろな事情が重なってオスマンはなかなか故郷に帰ることができない。チェ・トムは海辺の簡素な家を離れようとせず、オスマンの帰りを60年も待ち続ける。チェ・トムの命の灯が消えかかっているとき、孫のアフマドがオスマンの行方を捜しあてる。華人のラムが要所要所でマレー人のオスマンを助ける役で登場する。そこで描かれているのは異民族間の友情だが、2人のふとしたやり取りは、男どうしの「友情以上、恋愛未満」の関係も匂わせている。この作品は総選挙や政権交代とはまったく関係ないが、61年目にして本来あるべき状態に戻るという物語が偶然にも61年目の政権交代と重なった。



『十字路』の1シーン。警察で取り調べを受けるが答えが出せないアディ
©Pixel Play Entertainment



『十字路』の1シーン。悪徳警官を取り締まる警官役(左)で出演したプロ
デューサーのプロント・バラレー ©Pixel Play Entertainment



『十字路』の1シーン。スミヤティ(右)は兄イマンの助けを借りてインドネシ
アに帰国しようとする ©Pixel Play Entertainment



『十字路』の1シーン。外国人労働者の斡旋と取り締まりで儲ける黒幕はナム
ロン監督が演じた ©Pixel Play Entertainment

ると言っても非合法に取得したのだろうと決めつける。帰国を望むインドネシア人女性スミヤティをめぐるアディとフセインが争いになり、アディが発砲したことで事態は悲劇に向けて大きく展開する。

アディは正義の人で、不法外国人だけでなく警察による不正も許せない。しかし、彼が不正義と考えるものを手続きに従わず実力行使で排除しようとした結果、すべての人が悲劇に見舞われる。作品の冒頭と終わりに、事件後に警察で取り調べを受けているアディの顔が映される。質問に答えられず無言で考えたままのアディの様子には、多少の不正義には目をつぶって全体の秩序を守るのが正しいのか、それとほとんどなにに小さくても1つ1つの不正義を許すべきでなく、それを正すための実力行使による多少の犠牲はやむを得ないのか、忠誠と正義の問題にマレーシア社会も答えを出しあぐねている様子が重ねられている。

●『PASKAL: マレーシア海軍特殊部隊』

2018年9月27日に劇場公開された『PASKAL: マレーシア海軍特殊部隊』も正義と忠誠の問題を扱っている。物語の舞台は現代のマレーシアだが、マレーシ

アという国ができるずっと前から口承文学などで語り継がれ、何度も映画のテーマになってきた古典であるハン・トゥアの物語を下敷きにしている。『PASKAL: マレーシア海軍特殊部隊』は総選挙の前から制作されていたもので、選挙前のマレーシア社会の雰囲気を反映した作品と見るべきだろう。この作品を読み解くにあたり、マラッカ王国時代から語り継がれてきたハン・トゥアの物語と、それがマレーシアの映画でこれまでどのように描かれてきたかをまとめておこう。

2. ハン・トゥアの物語

●王宮文学から大衆演劇へ

ハン・トゥアはマラッカの民衆が長年語り継いできたマラッカ王国時代の英雄で、17世紀初頭に編集が完了した『スジャラ・ムラユ』(ムラユ王統記)に登場する。17世紀後半から18世紀初頭のあいだに編集された『ハン・トゥア物語』では、ハン・トゥアは語学や呪術・占術に通じ、マラッカのスルタンに忠誠を捧げる人物として描かれる。

いくつかの異なるバージョンがあるが、ハン・トゥ

アはハン・ジュバたち4人の仲間とともに武術シラットを身に着け、短剣クリスの使い手であり、マラッカの治安を守った功績によってスルタンに引き立てられ、ハン・トゥアはスルタンに忠誠を捧げる。ハン・トゥアは外交使節として中国やブルネイからイスタンブールやエジプトまで多くの地域を訪れる。

植民地時代のマラヤでは、1920年代と1930年代に人気のピークに達した大衆演劇バンサワンでハン・トゥアが最も人気のある演目の1つとなった。1947年に歴史学者でもあるイギリス人植民地官吏によって英語版の『ハン・トゥアの冒険』が出版され、スルタンに対する忠誠の物語が強調された。

マラヤでは日本軍政を経てナショナリズムが高まり、1946年にマレー人政党である統一マレー人国民組織(UMNO)が設立された。UMNOは、党旗と党のシンボルにクリスを採用し、ハン・トゥアの決めゼリフを簡略化した「マレー人よ永遠に」をスローガンとしており、設立者のオン・ジャアファルは「現代のハン・トゥア」と呼ばれた。

後に初代首相となるアブドゥル・ラーマンは、1956年1月にロンドンでの独立交渉を終えて帰国すると、首都クアラルンプールを差し置いてマラッカを訪れ、そこでマラヤの独立計画を発表した。その翌月、映画『ハン・トゥア』が劇場公開された。マレー映画としては初のカラー映画で、ハン・トゥアを演じたP.ラムリーの代表作の1つとなり、その後もテレビで繰り返し放映され、学校でも教材とされた。

●『ハン・トゥア』

『ハン・トゥア』は英語版の『ハン・トゥアの冒険』をもとに脚本が書かれた。『スジャラ・ムラユ』ではなく『ハン・トゥア物語』の内容に近いが、大きく脚色され、ハン・トゥアが語学や呪術・占術に通じて外交使節として諸外国を訪れた側面はすっかり落とされている。あらすじは以下の通りである。

ハン・トゥアと4人の仲間が海賊を退治する。5人はレダン山で修業し、ハン・トゥアはレダン山の少女メルーと思いを寄せ合う。ハン・トゥアたちは修行を終えてマラッカに戻り、突然暴れ出した人々から宰相を守ったためにスルタンに引き立てられるが、これにより宰相たちから疎ましがられる。ハン・トゥアはスルタンの結婚に付き添ってマジャパヒトに同行し、シ

ラットの勝負によりマジャパヒトの勇者タミンサリを破り、タミンサリが持っていたクリスを授かり、それにタミンサリと名付ける。ハン・トゥアはスルタンの命を受けてパハンを訪れ、自分に気を持たせて王女トゥンテジャを連れ出してマラッカに連れ帰り、スルタンの第二夫人に迎える。

ハン・トゥアの不在中にメルーがマラッカにハン・トゥアを訪ね、スルタンの女官に迎えらる。ハン・トゥアはスルタンへの忠誠のためにメルーとの関係を断つことにし、それを伝えるためにメルーと会う。宰相らの企みでその現場を目撃したスルタンは、ハン・トゥアが女官と密通したと思い、ハン・トゥアの裏切りに怒ってハン・トゥアの死刑を命じる。スルタンはハン・トゥアが持っていたタミンサリをハン・ジュバに渡す。メルーはハン・トゥアの復讐を試みるが返り討ちにあって絶命する。親友ハン・トゥアが公正に裁かれずに死刑になったことに怒ったハン・ジュバは、スルタンに反逆し、王宮を占拠する。ハン・トゥアは実は殺されずに幽閉されていることを知らされたスルタンは、ハン・トゥアを呼び戻してハン・ジュバ討伐を命じる。ハン・トゥアはハン・ジュバと戦い、ハン・トゥアの手へ渡ったタミンサリで刺されたハン・ジュバはハン・トゥアに抱えられて息を引き取る。

恋人と親友を失ったハン・トゥアが「どちらが正しいのか、私か、それともハン・ジュバか」と自問して幕が閉じる。これ以降のマレーシアの演劇や映画はこの問いに答えようとしてきたと言える。

3. 映画の中のハン・トゥア

映画『ハン・トゥア』は英語版『ハン・トゥアの冒険』をもとにしており、『スジャラ・ムラユ』や『ハン・トゥア物語』と比べると多くの省略や脚色が見られ、ハン・トゥアがスルタンに忠誠であることが強調される。この映画が繰り返し上映されることで、今日に至るマレーシアの一般の国民のハン・トゥアに対するイメージを形作ったと言える。

その一方で、映画『ハン・トゥア』の最後にハン・トゥアが投げかけた「どちらが正しいのか、私か、それともハン・ジュバか」という問いは、ハン・トゥアの物語に別の側面から光を当てるときかけを与えた。1957年の独立以降、ハン・トゥアの物語を題材にした

映画がいくつも作られ、そこではハン・トゥアとハン・ジュバのどちらが正しいのかという問いへの答えが試みられている。

各作品のあらすじの紹介は別の機会に譲ることにして、ここでは上記のハン・トゥアの問いへの応答という観点から作品ごとに見てみたい。

●『ハン・ジュバ』

1961年に公開された。1956年の映画『ハン・トゥア』をハン・ジュバの側から描いた作品で、ハン・ジュバこそ英雄であるという主張を前面に出している。スルタンの不公正に怒ったハン・ジュバがスルタンに反逆し、王宮を占拠して財物を手に入れたら、自分が欲しいのは富ではなく正義なのだといいながら財物をすべて民衆に分け与える。ハン・ジュバは社会主義的無政府主義的な英雄として描かれる。

●『愛国者の死』

1981年に政権に就いたマハティール首相のもとで開発政策が進められた時期に制作・公開された。舞台は同時代のマレーシアで、ハン・トゥアやハン・ジュバは登場しないが、会社社長の5人の息子が武術を学んでおり、ハン・トゥアたちをモデルにしている。開発か伝統かで揺れるマレー人社会で、父親が亡くなった後に5人の息子たちは互いに対立する。揉みあっているうちにハン・ジュバにあたる人物が倒れ、柱に頭を打って動かなくなるが、しばらくして息を吹き返す。ハン・ジュバの復活はハン・ジュバの考え方が支持されていることを示している。

●『トゥア』

現代のマレーシアにハン・トゥアがタイムスリップしてくる。マラッカ王国ではハン・トゥアがいなくなったためにハン・ジュバを倒せる人がいなくなり、ハン・ジュバがスルタンになっていた。ハン・トゥアは過去に戻り、ハン・ジュバと問答の末にハン・ジュバを倒す。この作品がハン・ジュバをスルタンにしたということは、ハン・ジュバの論理の正当性を部分的ながら認めていることを意味する。しかし最後にハン・ジュバが打倒されており、ハン・ジュバの行動が完全に肯定されたというわけではない。ハン・ジュバの考え方は間違っていないが、正しさを追求するやり方が

間違っていることを意味している。

●『続・XX線』

舞台は現代のマレーシア。時空を超える装置の発明によって科学者たちがマラッカ王国時代にタイムスリップして、ハン・トゥアとハン・ジュバの戦いの最中に飛び込む。科学者たちは、歴史を変えてはいけないという思いを抱きながらも、ハン・トゥアとハン・ジュバに対し、2人は敵味方として戦うのではなく力を合わせてスルタンを倒すべきだと説得を試みる。ハン・ジュバはハン・トゥアに倒され、どちらが正しいのかという問いは主題化されないが、本当に倒すべき存在が別にあるという主張には目を見張るものがある。

●『月について』

現代マレーシアの地方が舞台。4人の男の子と1人の女の子の仲よし5人組が通う小学校に女の子が転校してくる。恋に目覚めた男の子たちは転校生をめぐる夢の中で争う。ハン・トゥアになった男の子がハン・ジュバになった男の子を負かして、ハン・ジュバに囚われていた女の子を救い出し、敗れたハン・ジュバは森の奥に消えていく。やがて大人になり、夢でハン・トゥアになった男の子は救出した女の子と結婚する。そして夢でハン・ジュバになった男の子はマレーシア初の宇宙飛行士になる。物語の中で成功したのはハン・トゥアであるように見えるが、映画のタイトルからもわかるように、この作品は2007年にマレーシア初の宇宙飛行士が誕生することを強く意識して作られており、本当の成功者は宇宙飛行士になったハン・ジュバであるとの印象を与えている。ハン・トゥアに敗れたハン・ジュバは、死んでいなくなってしまうのではなく別の世界に行って活躍するというメッセージが読み取れる。

4. 『PASKAL：マレーシア海軍特殊部隊』

『PASKAL：マレーシア海軍特殊部隊』は海賊と戦う海軍特殊部隊を描いた作品だが、そこにはハン・トゥアとハン・ジュバの内容が重ねられている。

マレーシア海軍特殊部隊のアルマン・アンワル少佐は、ソマリア沖でマレーシアの原油タンカーが海賊に乗っ取られた事件で、同僚のジェブやジョシュアたち

とともに海賊を制圧して乗組員全員を無事に保護する(2011年1月に起きた実話に基づく)。その後、アンゴラのPKO活動に参加中に、地元の強盗団に襲われてジョシュアが命を落とす。怒ったジェブは投降の意を示した強盗を射殺し、それを軍規違反として処罰されたことに怒って除隊する。

帰国したアルマンは英雄として迎え入れられるが、海軍特殊部隊の作戦中に殉職した父と同じ道を辿らせたくない母は、アルマンが仕事を続けていることを快く思っていない。母の願いを聞き、さらにジョシュアの妻リリーが1人で子育てしている様子を見て、アルマンは前線を離れて事務職に異動したいと上司に申し出る。

その許可を待つ間、ある晩ジェブがアルマンを訪ねる。正義のための行動を処罰するマレーシア海軍とその母体であるマレーシア国家は腐りきっており、そこに留まる限り正しいことはできないと言い、国家への恨みのために外国の海賊の一味になったジェブは、これから自分がすることを邪魔するなとアルマンに警告する。それはサバ沖の石油プラットフォームを占拠することの予告だった。ジェブと海賊によって人質にとられた従業員にリリーが含まれており、アルマンはリリーを救うため、そして国家を守るため、再び部隊を率いて石油プラットフォームに乗り込む。

この作品は、国家と国民のために命を懸けて戦い、その貢献にかかわらず個別には十分に光を当てられていない人たちに目を向けさせるものである。それとともに、ハン・トゥアとハン・ジュバの物語を下敷きにしていることは明らかである。ジェブは、子どもが生まれたばかりで次の帰国を楽しみにしていたジョシュアが理由もなく殺されたことへの義憤から強盗に報復したのであり、ジェブなりの正義ゆえの行動だったが、国はそれを認めないどころかジェブを処罰した。同じ場にいたアルマンもジョシュアの死に対する憤りを感じただろうが、海軍に留まり、結果としてジェブを処罰した側に身を置いた。「ジェブ」(Jeb)が「ハン・ジュバ」(Hang Jebat)の省略形であることを示すまでもなく、ジェブはハン・ジュバであり、したがってアルマンはハン・トゥアである。物語の最後はジェブとアルマンの一对一の対決となり、どちらも銃を置いてナイフを持って死闘を繰り広げる。その様子はハン・トゥアとハン・ジュバのクリスでの戦いを

思い出させる。

ハン・トゥアとハン・ジュバの物語を下敷きにしている以上、最後に勝つのはハン・トゥアであり、ハン・ジュバは舞台から退場することになる。ただし、ハン・ジュバがどのように退場するかが重要である。最後に勝ったのはアルマンだが、ジェブにとどめを刺さず、海中に飲み込まれたジェブの生死は不明のまま物語が幕を閉じる。物語全体では、個人の事情を差し置いて国家や国民のために身を捧げるアルマンを肯定的に評価し、自分勝手な正義を振りかざしたジェブを断罪しているが、ジェブの生死を不明にしたことは、ジェブを完全な悪者とするのではなく、その怒りに同情できる部分もあることを示している。その上で、最終的にジェブを退場させたこととあわせて考えると、無条件で政府に従うことには再考が必要だが、怒りに任せて破壊行為に出て秩序を壊すことは受け入れないというメッセージになっている。

おわりに

歴代首相が王族関係者だったのに対して初の庶民出身の首相となったマハティールは、在任中にスルタンの政治的権限を縮小しようとしてスルタンと対立し、「マハティールはハン・ジュバだ」と批判された。後にマハティールの後継者と目されていたアヌアルが政権と与党から追放されると、マハティールを批判したアヌアルは「ハン・ジュバだ」と言われた。

2018年の総選挙でマハティールとアヌアルが手を結んだことは、ハン・トゥアを死刑にしたスルタンが後にハン・トゥアを許し、ハン・トゥアがスルタンの命令に従ったエピソードを思い出させる。また、マハティールとアヌアルが手を結んで政権を倒したことは、ハン・トゥアとハン・ジュバは敵味方になって戦うのではなく協力してスルタンを倒すべきだとする『続・XX線』を思い出させる。

本稿では、マレーシア映画のうちハン・トゥアとハン・ジュバの物語であることが明示的であるものに限って紹介した。ハン・トゥアとハン・ジュバの物語を下敷きにしたり部分的に含んだりしている作品はほかにもいくつかあり、ハン・トゥアとハン・ジュバの物語は繰り返し映画の主題にされてきた。そこでは、ハン・ジュバがハン・トゥアによってどのように倒され

るかによって、ハン・トゥアとハン・ジュバのどちらが正しいのかという問いへの応答が試みられてきた。

ハン・トゥアは忠誠、ハン・ジュバは正義をそれぞれ体現している。「忠誠」とは、個別には小さな不正があったとしても全体の秩序を保つためには多少の不正もやむを得ないし、全体の秩序を保つことが結果として個別の満足も与えるという論理であるが、権威に対する無条件の忠誠は悪政を見逃すことにもなりかねない。他方、「正義」とは、個別の不正を見逃したままで全体の満足を実現することはできないとの考えのもと、個別の不正があればそれを正すべきであり、その結果として権威を批判し打倒することで社会全体の秩序が乱れたとしてもやむを得ないとする論理である。

この2つの論理は、どちらか一方が正しいということではなく、2つのバランスをとることが重要で、どちらかに偏りつつあるときには別の側に重きを置くことでバランスが取られてきた。独立後のマレーシアでは、民族融和と経済成長という課題を前に、忠誠の側に重きを置いた社会が作られてきた。ハン・ジュバを再評価する物語が多く見られたのはその表れである。ただし、それらの物語でもハン・ジュバを完全に正しいと扱っているわけではないことに留意すべきだろう。不正があればそれが権威であろうとも正すことを支持しながらも、そのためにどのような手段をとってもよいということではないという考え方である。ハン・トゥアとハン・ジュバは、今後も忠誠と正義のバランスが託され、さまざまな物語が作られていくことだろう。

参考文献

西尾寛治 1995「ムラカ王権の形成：海上民の役割の分析を中心に」『南方文化』、22: 23-43。

Khoo, Gaik Cheng. 2005. *Reclaiming Adat: Contemporary Malaysian Film and Literature*. University of British Columbia Press.

Shaharuddin Maaruf. 1984. *Concept of a Hero in Malay Society*. Eastern Universities Press.

Tan Sooi Beng. 1993. *Bangsawan: A Social and Stylistic History of Popular Malay Opera*. Singapore: Oxford University Press.

映画

凡例：邦題 ①原題、②英題、③監督、④公開年、⑤日本での公開、⑥その他

『61年目の約束』 ①Pulang (帰還)、③カビール・バティア (Kabir Bhatia)、④2018年、⑤未公開、⑥Netflix。

『愛国者の死』 ①Matinya Seorang Patriot、②Death of a Patriot、③ラヒム・ラザリ (Rahim Razali)、④1984年、⑤マレーシア映画週間 (1990年)。

『ゴールと口紅』 ①Gol & Gincu、②Goal & Lipstick、③バーナード・チョウリー (Bernard Chauly)、④2005年、⑤東京国際映画祭 (2005年)。

『ゴールと口紅2』 ①Gol & Gincu Vol.2、②Goal & Lipstick Ver.2、③ウミ・サルワナ・オマール (Umi Salwana Omar)、④2018年、⑤未公開。

『十字路』 ①One Two Jaga (1、2、気をつけろ)、②Crossroads、③ナムロン (Nam Ron)、④2018年、⑤アジアフォーカス・福岡国際映画祭 (2018年)、⑥Netflixでは『それぞれの正義』。

『続・XX線』 ①②XX Ray II、③アジズ・オスマン (Aziz M. Osman)、④1995年、⑤未公開。

『起ち上がれ 今度こそ』 ①Rise: Ini Kalilah、③ニック・アミル・ムスタファ (Nik Amir Mustapha)、ソー・テオンヒン (Saw Teong Hin)、M.S. プレムナス (M. S. Prem Nath)、④2018年、⑤未公開。

『月について』 ①Tentang Bulan、③アフマド・イドハム (Ahmad Idham)、④2006年、⑤未公開。

『トゥア』 ①Tuah、③アンワルディ・ジャミル (Anwardi Jamil)、④1989年、⑤マレーシア映画週間 (1990年)。

『PASKAL:マレーシア海軍特殊部隊』 ①Paskal (海軍特殊部隊)、③エイドリアン・テー (Adrian Teh)、④2018年、⑤Netflix。

『ハン・ジュバ』 ①Hang Jebat、③フサイン・ハニフ (Hussain Haniff)、④1961年、⑤未公開。

『ハン・トゥア』 ①Hang Tuah、③パニ・マジュダムール (Phani Majumdar)、④1956年、⑤マレーシア映画週間 (1990年)。

詫びる父と化ける女

2018年インドネシア映画に見る語り継ぎと語り直し

西 芳実

はじめに

インドネシアでは社会秩序が家族の表象によって語られてきた。そのため、家族を語る言葉遣いは、意図の有無にかかわらず、社会秩序を語る言葉遣いと容易に混ざる状況に置かれてきた。物語の世界で家族をどう描くかという問いは、インドネシア国民をどう描くかという問いと密接に関連している。家族を描く物語には、語り手が社会秩序をどのようなものとして見ているか、あるいは社会秩序はどのようなものであるべきと考えているかが反映されている。

スハルト体制を特徴づけたのは家族主義であり、そこではスハルト大統領は強く正しい「父」であり、人々は国民を「子」とする家族的な相互扶助のシステムに入ることによって豊かさや安全が保障された[Shiraishi 1997]。1998年の政変によるスハルト体制の終焉は、スハルト大統領が唯一の父として子（国民）を守る体制が子によって否定されたできごとであり、人々は国家からの暴力と抑圧から解放されて民主的な政治を手に入れたと同時に、父に導かれる子という理想の家族像を失い、秩序をめぐる物語を作り直すという課題に直面することになった。このことはインドネシア映画に父の不在や父抜きの家族づくりという形であらわれた。

この状況に変化の兆しがあらわれたのは1998年の政変から十数年が経ったころのことだった。[西 2017] でみたように、子が父に感謝したり、子が父を許したり、子が成長して父になったりする物語があらわれるようになっている。また、これとともに注目したいのは、スハルト体制期に制作・公開された映画のリメイクが活発になっていることである。

本稿では、2018年公開のインドネシア映画のうち、旧作のリメイクや続編、あるいはオマージュとして制作された作品に注目して、それらの作品がどのような

要素を強調したり追加したりしているかを見ることが、2018年に制作されたインドネシア映画としてそれらの作品が何に挑戦しているかを考えてみたい。

2018年は1998年の政変から20年目という節目の年であり、教会への爆破テロや収監中のイスラム過激派による立てこもり事件で幕を開けた。翌年に控えた大統領選挙に向けて政治活動が活発化し、インドネシアにあるべき秩序をめぐる議論が盛んにおこなわれた年でもあった。2018年に公開された映画のなかで観客動員数が上位の作品は、過去の作品のリメイクや続編が多くを占めた¹⁾。

本稿では、過去の作品の語り継ぎや語り直しに挑戦している作品として、『ドゥル』と『スザンナ——墓の中で息をする』を取り上げる。この2つの作品は、物語の主人公がそれを演じる俳優のアイコンとなって人気を博した作品群を背景に持つ。この2つの作品について、過去の関連作品を踏まえつつ、家づくりがどのような危機に瀕しており、それがどのように解消されるのかという観点から物語の特徴を整理し、そこにどのような社会秩序観が展望されているのかを検討する。

1. 詫びる男——『ドゥル』

1. 俳優ラノ・カルノとドゥル

ラノ・カルノは、ミナンカバウ人の俳優スカルノ・ヌル (Soekarno M. Noer) およびジャワとブタウィの血統を持つ母の子として1960年にジャカルタで生まれた。シュマン・ジャヤが監督として映画化した『ブタウィの子ドゥル』(1972年) にドゥル役として出演したことをきっかけに知られるようになり、映画俳優の道を歩んだ。1994年に Karnos Film²⁾ を率いてプロ

1) 上位15作品のうちリメイクもしくは続編は10作品だった。残り5作品のうち3作品は小説を原作とする。

2) 父スカルノがハイルル・アンワルらとともに1977年に設立した映像制作会社。

デュース・監督・主演したテレビドラマ・シリーズ『学校出のドゥル』は、当時としては異例の大ヒットを博し、以後、「ドゥル」シリーズは第6シーズンまで続けられて現在に至る。これまでに出演した映画は81作にのぼる。

人気俳優としてのキャリアにとどまらず、政界にも進出し、国民協議会議員（ゴルカル、1997年10月～1999年10月）を務めたほか、タンゲラン県副知事（2008年～2011年）、バンテン州副知事（2012年～2014年）、バンテン州知事（2014年5月～2017年1月）を務めた。また、1998年6月には『学校出のドゥル』シリーズが教育振興を助けたとして、ユニセフ文化大使に任命された。

1994年3月に放映が開始された『学校出のドゥル』はスハルト体制の終わりを告げた1998年政変をまたいでその後も続いたドラマである。1998年10月にRCTIでの放映がいったん終わるものの、放送局を変えてIndosiarで2000年8月から第5シーズンが始まり、その後も視聴者アンケートを受けて2002年11月に第6シーズンがつくられた。さらに2002年に「お屋敷ずまいのドゥル」が続編シリーズとして、2011年には「がけっぶちのドゥル」が続編の単発ドラマとしてつくられた。これらテレビドラマ・シリーズのその後の物語として2018年に制作・公開されたのが映画『ドゥル』である。2019年にはその続編となる映画の公開が予定されている。

ラノ・カルノがバンテン州知事在任中に刊行された自伝は『ドゥル——ラノ・カルノ』と名付けられており、物語の登場人物であるドゥルはラノ・カルノの分身のような存在である。自伝で言及されているように、テレビドラマ『学校出のドゥル』には、ジャカルタ州知事にはブタウィっ子がなればよいという話が出た際に、ドゥルの父はドゥルがいつかそうなるかもしれないと冗談をいうシーンがある。ラノ・カルノがバンテン州知事になったことは、物語中の冗談がまことになったようなものであり、自伝にはそのことへの感慨が示されている。自伝からは、ジャカルタで生まれ育ったラノ・カルノがライフワークとして紡いできたドゥルの物語と自分の人生を重ねていることが見て取れる。

2. 小説『ブタウィの子ドゥル』と シュマン・ジャヤ監督による映画化

●小説『ブタウィの子ドゥル』(1932年)

オランダ領東インドの首都バタヴィアでバライプスタカから刊行されたのが小説『ブタウィの子ドゥル』である³⁾。インドネシア独立後も刊行され続け、1995年までに16版を重ねている。孤児となったドゥルが義父や村長の助けで学校へ行くまでが描かれる。当時はブタウィといえばバタヴィアに古くから住む敬虔なムスリムのことを指していた。ブタウィの親たちには子どもを西洋式の学校に行かせる者と不信心者になるという偏見があるとされ、小説はこの偏見に挑戦する物語でもあった。

著者は西スマトラ出身でバタヴィアに移住したアマン・ダトゥ・マンジョインド(Aman Datuk Madjoindo)である。学校教師だったアマンは1920年からバライプスタカで校正掛として働くようになり、1932年には編集者になっていた。アマンは、当時住んでいたジャティヌガラの人々の生活世界を3年にわたって観察し、実在の少年ドゥルを主人公に小説を仕立てたという。序文には、小説内の会話はブタウィ弁を再現したものであること、その目的はオランダ領東インドの人々が首都バタヴィアで話されている言葉を知るためであると記されていた[Loven 2008]。

ブタウィの子らの西洋式の教育を奨励する内容は、オランダ領東インド政庁が進める倫理政策にも合致していた。当時バタヴィアの人々はオランダの学校はキリスト教的でイスラムの価値に反するとして、イスラム系の学校に子どもを通わせる傾向にあった。

舞台は20世紀はじめのバタヴィアである。ブタウィの子どもドゥルは、午後にはコーラン読誦に参加する日常。ラマダン月が終わったら何が欲しいかと父に尋ねられ、ドゥルは学校の制服とこたえる。父はラマダンが終わったら願いをかなえると約束するが、事故で死んでしまい、ドゥルの生活は一変する。ドゥルの母の再婚相手は教育の大切さを認め、ドゥルの学費を出し、ドゥルの夢は実現する。ドゥルの母方の祖父はドゥルが近代教育を受けることを好ましく思っていなかったが、ドゥルの両親の説得もあり、村長が「朝は学校に行き、昼にコーランの勉強をすればよい」と知恵を

3) 以下、小説「ブタウィの子ドゥル」の紹介は[Loven 2008]にもとづく。

出したこともあって、祖父の許可を得て学校に行けるようになる。初版には12年後を描く後日談のパートがある。祖父はドゥルの学校行きに反対したことを後悔している。ドゥルは祖父にラテン文字で書かれた新聞を読みあげてみせ、祖父はこれを喜んで聞いている。祖父は娘（ドゥルの母）が祖父にしたがわず学校に行かせようとしたことに感謝の意を示す。

●映画「ブタウィの子ドゥル」(1973年)

小説『ブタウィの子ドゥル』を映画化したのがシュマン・ジャヤ監督である。シュマン・ジャヤは中部ジャワ出身でジャカルタ生活が長く、ブタウィ文化に関心を持っていた。俳優スカルノの息子ラノ・カルノをドゥル役に抜擢し、スカルノをドゥルの祖父役にし、ラノ・カルノの兄ティノにドゥルのライバルにあたるサフィイ役を与え、スカルノ一家を使ってアマンの小説を映画化した。ドゥルの父には喜劇俳優として実績を積んでいたベンヤミン・スウェプを選んだ。自身も、ドゥルの母の再婚相手となり、ドゥルの学校行きの夢をかなえるドゥルの叔父（ドゥルの父の弟）のアスマド役を演じた。

舞台は1940年のバタヴィア。ドゥルは父母にブタウィ風の子に育てられる。父は弟のアスマドとともにトラックを運転中に事故に遭って死亡する⁴⁾。ドゥルは母の物売りを手伝うことになり、学校行きの夢を絶たれるが、ドゥルを不憫に思う叔父アスマドがドゥルの母と再婚してドゥルの夢をかなえる。小説と異なり、祖父母は最初からドゥルの学校行きに賛成しており、母の再婚相手を探していた。

ドゥルの学校行きの日は次のように描かれる。タマン・シスワ学校の最初の授業で名前を尋ねられたドゥルは「ドゥルでいい」と答える。先生が「まあいいわ、Abdullahでしょと言う。その後に何か続かないの?」と尋ねると、ドゥルは「俺は生粋のブタウィの子」(Anak Betawi Asli)と答える。生徒はやんやとはやし立て、先生は笑ってしまう。祖父母は外で授業が終わるのを待っている。ドゥルを出迎えた祖母は「学校出の子」(anak sekolahan)になったのねと喜ぶ。祖父母のすぐ後ろには両親が立っている。家族に囲まれたドゥルを見て、先生は「彼はモダンなブタウィの子

になるでしょう」とつぶやく。

この作品は、政府や企業の主導で進められる急速な都市開発に直面しつつあった当時のジャカルタに住む人々に、ジャカルタが自分たちの町だったころの姿を回顧させるものだった。ラノ・カルノは、この作品で描かれた賢く勇気ある少年ドゥルと人物像を重ねて受け止められた。

●映画『モダンの子ドゥル』(1976年)

シュマン・ジャヤは3年後に続編を制作した。成長したドゥルを演じるには当時16歳だったラノ・カルノは似つかわしくなかったため、前作でドゥルの父を演じたベンヤミンがドゥルを演じ、ドゥルが恋に落ちるクリスティンをクリスティン・ハキムが演じた。

ドゥルの義父アスマドはインドネシア独立戦争期に死んでおり、ドゥルは再び母と2人で暮らしている。学校を卒業したドゥルは実家でぶらぶらしている。母は息子を結婚させることで一人前にしようとするが、ドゥルは学校時代の級友でスチュワーデスになっているクリスティンに恋しており、母の勧めにしたがわない。ドゥルは街で一旗揚げするために友人と起業する金を得ようと、母の土地を売るよう頼む。物語は、クリスティンにあこがれるドゥルがクリスティンに釣り合う男になるにはモダンでなければならないという考えにとりつかれ、クリスティンとつきあう男性の髪形をまねるなどして「モダンぶる」姿を滑稽に描く。喜劇俳優としてのベンヤミンの個性がいかになく発揮される一方で、まじめゆえに友人たちのからかい含みの助言に振り回される青年ドゥルには、子ども時代にドゥルに託された賢く勇気ある人物像が跡形もなくなっている。

3. ラノ・カルノの挑戦

——テレビドラマ・シリーズ『学校出のドゥル』

●『学校出のドゥル』(Si Dole Anak Betawi, 1994年～2002年)

シュマン・ジャヤは「ドゥルが大人になったらどうなるか」という問いに挑戦し、「モダンぶる哀れな男」を描いて終わった。ハッピーエンドにも見えるが、全体から受ける印象はシニカルで、都会やモダンに振りまわされる男である。ラノ・カルノはこれと別の形で「ドゥルが大人になったらどうなるか」を描こうと

4) 墓碑には「1895年5月11日生まれ、1940年5月11日死亡、ブタウィの子アスマン」と書かれている。

した。

ラノ・カルノは映画制作を計画したが、映画産業は斜陽気味だったためにテレビ局に企画を持ち込み、テレビドラマ・シリーズ『学校出のドゥル』が民放のRCTIでスタートした。都市の上流階級中心のドラマが全盛だった時代に庶民の家庭の物語を描いた『学校出のドゥル』は売れないと思われたが、結果は大ヒットとなった。

このシリーズではドゥルの父は死んでおらず、シュマン・ジャヤの映画で父を演じたベンヤミンが父役として復活した。土地を持っていて(売れば金を得られるので)勤勉でなく教育に関心がないというステレオタイプなプタウィ人像からの脱却に挑戦し、ドゥルが工学士になれるかどうかが見どころとなっている。

『学校出のドゥル』では新しい登場人物が多数造形された。なかでもユーラシア人(欧亜混血者)のサラとそのいとこで親友のハンスはその後のシリーズでも重要な役割を担う。サラは大学で文化研究をしており、ドゥルを観察対象にしてプタウィ文化研究で卒論を書こうとしている。サラはモダンで裕福な女性として描かれ、ドゥルはサラに心ひかれるものの距離を置いている。サラとドゥルは終盤で決定的なけんかをするが、ドゥルの謝罪とサラの謝罪を経て仲直りする。最終話ではドゥルの卒業式とサラの論文審査合格が描かれ、サラはドゥルの家族とともにドゥルの家へ向かう。

●ドゥルの職探しと嫁探し——視聴者が求めた結末

1994年8月に第6話で終わった『学校出のドゥル』が好評だったために第2シリーズが1994年11月から放映された。新たな登場人物として、前シリーズでは噂の人として言及されるだけだったザエナブが姿をあらわした。ザエナブは、ドゥルの母が息子の嫁にと考える女性である。工学士号を取得したドゥルの次なる課題は職探しで、これと並行してドゥルと女性たちの恋愛模様が描かれる。サラによる海辺への旅行の企画にドゥル一家が参加して終わる。

第3シリーズ(1994年12月～1995年10月、全26話)は、父を演じていたベンヤミンが死去したため、ドゥルの父はサラとの海岸旅行の際に死んだ設定でスタートした。第2シリーズと同様、ドゥルの仕事探しと結婚がメインのテーマとなっている。控えめでドゥ

ルに片思いするプタウィ人のザエナブに対し、積極的だがやきもち焼きのサラ。ドゥルは子ども時代から知っていて親が勧めるザエナブと、学校に行くことで知り合ったサラのどちらを選ぶのか。この問いには決着がつけられないまま、第4シリーズ(1998年3月～1998年10月、全16話)、第5シリーズ(2000年8月～2001年9月、全28話)と続き、第5シリーズはドゥルの妹のアトゥンの結婚式で終わる。

視聴者アンケートをもとに制作された第6(最終)シリーズ(2002年11月～2003年6月、全17話)では、視聴者の要望を受けてサラとドゥルが結婚し、ザエナブも金持ちの男と結婚し、ドゥルの嫁探しに決着がついたことで『学校出のドゥル』シリーズが終わる。

●『お屋敷住まいのドゥル』——

嘘はつきたくない、けれども人を傷つけない

2年のブランクを経てつくられた『お屋敷住まいのドゥル』(Si Doel Anak Gedongan)では、ドゥルの生活は一変する。裕福なサラが建てた家に住み、大企業に役職を得たドゥルの暮らしぶりは豊かになっているが、家庭がうまくいかない。誰もがうらやむ結婚をしたはずのザエナブは夫の不実に悩んでいる。妊娠したザエナブの子は生後間もなく死んでしまい、ドゥルの子を宿したサラはザエナブに嫉妬して家出する。

続く『がけっぶちのドゥル』(Si Doel Anak Pinggiran, 2011年8月)では、ドゥルは大企業での仕事もサラも失い、母と暮らしている。母は病気になり、ザエナブが母を看病している。それまでザエナブを幼馴染の妹として扱ってきたドゥルは、周囲の大人(ドゥルの母やザエナブの父)の意向も受けてザエナブと結婚する。プロポーズの言葉は「過去を忘れるのを手伝ってくれるか。僕の残りの人生を助けてくれるか」というもので、ドゥルがザエナブに助けを求める形となった。他方でドゥルは妊娠していたサラの子の行方も気になっている。シリーズの中盤でサラの母(ドゥルの義母)によってサラがオランダにすることが伝えられ、終盤ではサラの母の手引きでサラの子とドゥルが対面する。

『お屋敷ずまいのドゥル』と『がけっぶちのドゥル』におけるドゥルの迷走ぶりは、『学校でのドゥル』第6シリーズで視聴者が求めた結末にしたがってサラとザエナブがそれぞれ結婚するところまで物語を進

めたことによるものだ。サラとの結婚によって自分の家づくりを始めたドゥルは妻であるサラとの関係に悩み、妊娠していたサラが姿を消すことによって、自分の子どもづくりも成就しない。物語はそこで足踏みしてしまっていた。

4. 14年目の真実——映画『ドゥル』

2018年の映画『ドゥル』では、サラがドゥルと暮らす家を出てオランダに行ってから14年後の世界が描かれる。ドゥルの母は病気で寝たきりとなっており、ドゥルの妻となったザエナブが面倒を見ている。アトゥンには息子が1人いるが、夫を失って1人で店を開いている。叔父のマンドラは独り身である。ドゥルは工学士まで取得したのに定職はなく、注文を受けて自動車修理の仕事をしている。

そんなドゥルのもとに、オランダにいるハンスから仕事を手伝ってほしいのでオランダに来てほしいと連絡があり、ドゥルは叔父とともにオランダに向かう。ドゥルの母はドゥルがオランダにいるサラに会うのではないかと疑い、ドゥルにサラに会わないよう約束させる。ザエナブも不安を感じているがそのことをドゥルには言えない。

ドゥルはオランダでサラに会い、息子にも会う。サラはドゥルに長年の不在を詫び、赦しを請う。ドゥルはサラに、これまでオランダに探しに来られなかったことを詫びる。ドゥルの息子はドゥルが自分に会ってもすぐインドネシアに帰国すると知り、ドゥルに挨拶をしないが、最後にはドゥルに非礼を詫びる。ドゥルはサラに会わないという約束を破ったことを心中で母に詫びる。

オランダを去るドゥルを空港まで見送りに来たサラは、ドゥルに自分との離婚手続きを進めるよう伝える。しかし、それと同時に、サラはドゥルとサラの子が近々、ジャカルタの高校に行くためにインドネシアに戻ることも伝えるのだった。

ドゥルは口数が少なく苦難を受忍するキャラクターで、責められても責め返さない。イスラム教徒は人を許すものだという父の教えを守り、人を許すキャラクターである。同時に、自分の過ちを認めることについては潔く、しばしば人に謝ってもいる。

ドゥルが詫びる男として矛盾や葛藤を受け止めてきたことは、結果としてドゥルの周囲の世界の秩序

を維持してきた。そのことに加えて、ドゥルの世界はドゥルが暮らすジャカルタの外の世界とつながっており、不都合があると登場人物はしばしば舞台であるジャカルタから退場して別の世界（たとえばオランダ）へと姿を消す。ドゥルの世界の秩序はこうした仕掛けによって物語が決定的な破綻に至ることなく、20年の歳月を越えて持続するシリーズとなった。

ドゥルは一人前の男になるべく仕事探しと嫁探しに励む。嘘をつくことと人を傷つけることを避けようとしてかえって窮地に追い込まれ、妻子も家も仕事も失う。ただし、ドゥルを支える人々は常にいて、周囲の助言にしたがいながら、仕事探しと家づくりを続ける。ドゥルを主人公にした物語が続いているのは、ドゥルが多くを語らず、詫びることや許すことによって人間関係を調整しているためである。2018年の映画版のドゥルは依然として窮地にいる。はたしてドゥルは幸せな家庭と充実した仕事を手に入れることができるのか。答えは2019年に公開予定の『ドゥル』の続編に持ち越されている。

II. 化ける女——『スザンナ——墓の中で息をする』

1. 女優スザンナとスンデルボロン

スザンナは1942年に西ジャワに生まれた。ドイツ、オランダ、ジャワ、マドゥラの血統をもつユーラシア人女性である。1950年にウスマル・イスマイルの『血と祈り』に出演して子役としてデビューした。1981年に主演したシスウォロ・ゴウタマ・プトラ監督の『スンデルボロン』がヒットし、以後、スザンナを主演とする怪奇映画が多数つくられ、「怪奇映画の女王」の異名をもつ。

スンデルボロンは文字通り訳せば「穴の開いた売春婦」あるいは「穴あき娼婦」である。妊婦が非業の死を遂げてなるお化けで、マレー世界に広くみられるが、スンデルボロンはジャワでの呼び名である。スザンナの映画によってインドネシアでスンデルボロンが広く知られるようになり、以後、スンデルボロンはスザンナが造形した人物像が原型とされるようになった。

スザンナの人生は波乱に満ちていた。最初の結婚で2人の子をなすが、そのうち1人はけんかに巻き込まれて死んでいる。年の離れた若い共演者と再婚したが、

前夫とのあいだにできた子どもの家族との関係は良好でなく、暴力沙汰に発展してニュースになることもあった。1991年に引退したが、2008年に「帰ってきたスザンナ」のキャッチコピーとともに公開された『救急車のお化け』に久しぶりに出演した。同年、長年患った糖尿病で亡くなり、最後の出演作となった。遺体は夫によって密葬され、子どもたちは母の死を報道で知ったという。出演した映画は42作にのぼる。

死後10年たった2018年に、スザンナの名前を冠した映画が作られた。タイトルはスザンナが主演した2作品である『泥の中で息をする』(1970年)と『墓地での出産』(1971年)を合わせる形で『墓の中で息をする』とされた。プロデューサーによれば、完全に新しい物語をつくったとのことだが、ストーリーは『スンデルボロン』(1981年)を基盤にして、これまでにスザンナが出演した数々の作品へのオマージュがみられる。主演女優のルナ・マヤは、姿形だけでなく声音を含めてありし日のスザンナに似せるよう尽力した。スザンナの夫のクリフト・サングラはスザンナの夫に海外出張を命じる上司として出演している。

以下では、2018年の映画『スザンナ——墓の中で息をする』(以下『スザンナ』)の起源ともいえる3つの作品の内容をたどり、女優スザンナによる「化ける女」の物語がどのように登場したのかを概観する。そのうえで、スザンナによって演じられたスンデルボロン以降にスンデルボロンの物語がどのように語り継がれ、また語り直されてきたのかを概観する。最後に、2018年の『スザンナ』を通じて示された「化ける女」像が持つ意義について考えたい。

2. スザンナの物語の始まり

●『泥の中で息をする』(1970年)

出稼ぎに行ったまま帰らない夫を追ってジャカルタに出たヤンティ(スザンナ)は、夫が別の女性と暮らしていることを知る。ジャカルタで悪い男たちに騙されて娼婦に身を落とすが、ひょんなことから金持ちの子息ブディマンと知り合いになる。ブディマンとヤンティは恋仲になるが、ヤンティは女街からの、ブディマンは親からの圧力を受けて2人はなかなか結ばれない。ヤンティに求婚しようとしたブディマンがヤンティを見つけたとき、ヤンティは死の床にあった。ブディマンの助けでヤンティの子が母のもとに駆け付

けるが、ヤンティはすでに死んでいた。

原作は雑誌『Baria』に掲載された「泥の中で泳ぐ」(Berenang dalam Lumpur)で⁵⁾、セックスやレイプ、粗野な会話を描いたために一部地域で上映が認められなかったものの、ヒットした。

●『墓地での出産』(1971年)⁶⁾

大農園主を父にもつリラ(スザンナ)は姉のドラと折り合いが悪い。ドラは使用人やリラにつきついたり、母もリラに加勢する。父の判断でリラは姉と母から引き離され、街で育てられる。美しく成長したリラは裕福な男と結婚し、臨月を迎えていたが、母の逝去の知らせを受けて夫とともに帰省する。父は母の死の衝撃で廃人と化しており、館と農園はドラがとりしきっていた。リラの夫は外国出張のため館を離れる。リラはドラによって水中に突き落とされる。近くにいた使用人に運よく助けられるが、その夜、陣痛に苦しむリラにドラは強酸水をかけ、瀕死のリラを墓地に埋葬させる。

リラの埋葬の翌日から村に白衣に長髪の女があらわれて人々を脅かす。館のドラの前にも姿をあらわしてドラを悩ませる。ドラは呪術師を使って追い払おうとするがうまくいかない。夫が帰国してリラを探すとともに、村で噂の白衣の女の謎を探る。夫は館に乗り込んでドラに迫るが劣勢となる。館の周りにはかねてよりドラに反感をもっていた村人たちが松明をともに集まってくる。騒動の中、父はドラが母を殺したときの記憶をよみがえらせ、ドラをわが身もろともベランダから突き落とす。父のもとに白衣で長髪の女が「父さん」といって歩み寄ったことから、夫はその女が妻であると確信するが、夫を見上げた妻の顔が焼けただれているのを見て後ずさりする。妻に抱かれた赤ん坊の泣き声で夫は我に返り、妻のもとに歩み寄り、妻とともに赤ん坊をあやす。

白衣の女の特徴はスンデルボロンによく似ているが、この物語では女は生きており、姉を脅かすために幽霊に化けている。リラが生きたまま埋葬された際に墓地で産声をあげた子どもは無事生まれて夫の手に

5) 本作品と同名の作品が同じ監督によって1991年にリメイクされている。ヤンティ役はMeriam Bellinaが、ブディマン役はラノ・カルノが演じた。

6) 原作はGanes THのコミック「霧夜の涙」(Tangisan di Malam Kabut)である。

渡される。農園で働く村人たちは、長年ドラに厳しい仕打ちを受けており、ドラに狙われたリラを助ける。父はリラを農園から遠ざけるという方法でリラの身を守ったが、父はドラによって廃人となって機能しておらず、そのような状況下でリラは農園に呼び戻される。かわってリラを守るべき夫は外国出張中で、リラは庇護者が不在のときに襲われている。

●『スデルボロンの物語』(1981年)

娼婦だったアリシア(スザンナ)はヘンデルトに見初められて結婚し、商売から足を洗う。これを快く思わない娼館主はヘンデルトが外国出張で不在中に男たちにアリシアを襲わせ、アリシアは望まぬ妊娠をしてしまう。墮胎しようにも医者には認めてくれない。娼館主を告訴し、家族と自分の尊厳が傷つけられたと法廷で訴えるが、元娼婦であることを理由に強姦の罪は問えないという判決が下る。墮胎もかなわず悲観したアリシアは自殺する。

9か月の出張を終えて帰宅し、妻の自殺に驚く夫の前にアリシアとうりふたつの女性があらわれる。アリシアの双子の妹のチンタだと名乗るが、朝になると姿を消すなど不審な点がある。チンタは非業の死を遂げたアリシアがスデルボロンとしてこの世にあらわれたものだった。夫に自分たちの悪事がばれることを恐れる娼館主たちは夫を襲うが、夫は警察によって助けられる。スデルボロンは自分を襲った男たちとその手引きをした娼館主らを襲う。呪術師がスデルボロンを始末しようとするが失敗する。スデルボロンは夫の前で最後の1人に罪を告白させる。夫の後ろには警察官がおり、一部始終を目撃している。夫の制止を聞かずにその男を殺したスデルボロンは「許してあなた。私は私たちの幸せを壊した男たちを殺してしまった」と告げる。夫が「離れよ。自然に帰れ」と説き、イスラム導師たちがコーランの言葉を唱え始めると、スデルボロンは泣き始め、スデルボロンの姿が消えるとともに、アリシアの姿が一瞬幻のようにあられ、そしてそれも消えるのだった。

この作品のヒットを受けて、シスウォロ・ゴウタマ監督によるスザンナを主演に据えた怪奇映画がつくられていった。

3. スデルボロンの物語

スザンナの当たり役となった『スデルボロン』(1981年)は、その後インドネシア映画におけるスデルボロンの基本像をつくった。この作品以降にインドネシア映画で制作される「化ける女」の物語は、インドネシアにおけるジェンダー表象研究の分析対象としてしばしば取り上げられてきた。そうした研究の中でも比較的新しく、スハルト体制期のスデルボロン像と1998年政変以降のスデルボロン像の比較分析を行った[Wilger 2016]を参考にしながら、インドネシア映画におけるスデルボロン像がどのように変化してきたかを概観する。

『スデルボロン』(1981年)では、前述したように、元娼婦のアリシアが夫の不在中に昔の仕事仲間によって強姦されて妊娠する。墮胎や告発の試みは社会によって拒否され、アリシアは自殺する。アリシアはスデルボロンとなって犯人らを襲う一方で、夫の前に生前の姿であられ、アリシアの双子の妹と偽って夫と時間を過ごそうとする。妻の不在と謎の女の出現を不審に思う夫は真相を探ろうとする。

スデルボロンはアリシアの恨みを果たし、アリシアと家族の名誉が傷つけられた真相を夫と警察の前で明らかにしたのち、コーランを詠みあげる声とともに姿を消す。

●『スデルボロンの伝説』(2007年)

元踊り子の妻が夫の不在中に夫の雇い主によって監禁され強姦される。妻は自力で逃げ出すが医者は墮胎を認めてくれず、命を落とす。妻はスデルボロンになり、帰宅した夫の前に生前の姿であられる。

夫は妻の遺体を発見し、真相を理解する。妻の姿をしたスデルボロンは夫の前から消える。夫の雇い主はほかにも多くの女性を犠牲にしており、それを知った村人によって成敗される。しかし、スデルボロンそのものはこの世に依然として存在しており、成敗されていない。

●『スデルボロンの都市伝説』(2009年)

父母を失った姉妹は都会で暮らす。姉アリサは恋人から求婚されるが、妹アニサが大学を卒業するまでその学費を稼ぎたいという理由で求婚を断る。姉は強姦されて妊娠し、死後、スデルボロンとなって犯人や

人々を襲う。敬虔なムスリムである妹は姉の恋人とともに真相を探る。姉は死んでおり、人々を襲っていたのはスデルボロンであって姉ではないとして、スデルボロンを調伏する。

インドネシア映画研究では、[Wilger 2016]も指摘するように、スハルト体制下でのホラー映画は秩序が攪乱されたのちに回復するプロセスを描くもので、攪乱の要因や回復のプロセスに特徴があるとされてきた。そこでは同時に男女の役割が明確にされており、男は秩序の守り手で、女は良き妻や良き母として秩序を支える存在である。良き妻や良き母になれなかった女は攪乱者となる。強姦され妊娠した状態で死んだ女が化けて出るスデルボロンはまさしくこの意味で秩序の攪乱者である。

1981年版ではスデルボロンは警察（公権力）とイスラム導師（宗教）と夫（男）に迫られて姿を消し、秩序が回復される。2007年版では、スデルボロンは非業の死を遂げた妻の怨念を原動力にこの世にあらわれた化け物で、妻が夫によって弔われたのちもこの世に残って攪乱の機会を待ち続けている。このことは、秩序を攪乱する原因が女性から引き離されたと見ることもできるだろう⁷⁾。2009年版では、真相を究明し、スデルボロンを調伏して秩序の回復を導くのは夫ではなく妹である。その妹の属性として特徴的なのは彼女が敬虔なイスラム教徒であり、かつ都市で高等教育を受けていることである。

4. スザンナの物語の語り継ぎと語り直し

2018年の『スザンナ——墓の中で息をする』では、時代は1989年5月に設定され、裕福で敬虔なムスリムの家庭に不幸が訪れる。夫の仕事は大企業の工場長で、舞台は村落部である。妻スザンナは夫に待望の妊娠を告げるが、夫は海外出張で不在となる。留守宅を狙って夫に恨みをもつ夫の部下たちが夫婦の屋敷に空き巣狙いで押し入ったところに出くわしたスザンナが殺されて裏庭に埋められる。スザンナはスデルボロンとなって部下たちを襲う。夫が帰宅すると、生前と同じ姿で夫の前にあらわれてともに時間を過ご

そうとする。

スザンナの念が宿る屋敷をなくしてしまえばスデルボロンを退治できると聞いた部下たちは、スデルボロンの噂を流して夫婦の屋敷を村人に襲わせる。スデルボロンの前で夫を殺せば退治できると聞くと、部下たちは夫を誘き出して襲おうとするが、スザンナが危機を報せて夫は助かる。スザンナは呪術師、夫は部下とそれぞれ対決する。夫婦それぞれが敵に立ち向かい、夫は真相を知るとともにスザンナの復讐もとげられる。夫と心を交わしたのちに妻は昇天し、夫も力ついて死ぬ。夫婦の遺体は村人によって墓地に弔われる。

スザンナが襲われたのは、スザンナの前歴ゆえではなく、夫の職場での人間関係がうまく調整されなかったとばかりのためであり、夫は家族を守れなかった男である。スザンナが化けたのは、夫婦で力をあわせて真実と名誉を取り戻すためであり、その意味でスザンナは夫の危機を救う女でもある。

スザンナは強姦されてはおらず、おなかの子は夫とのあいだの子である。これは『墓地での出産』に通じる。スデルボロンとはおなかに子がいるまま死んだ女の霊である。この霊は「知りたい霊」(arwah penasaran)と説明され、この世に未練があるため、死んだにもかかわらずこの世に戻って悪魔 (iblis) になるとされる。

動機は家族の幸せを壊されたことへの恨みで、家を守ることに夫を守ること含まれており、その延長上でスデルボロンの所業が説明されている。

スザンナの死が故意によるものでないことも本作品の特徴である。部下たちは最初からスザンナを殺そうと考えておらず、むしろスザンナに出くわさないようにしていた。スザンナの落命に直接かかわった男も殺すつもりはなかった。空き巣に入った理由も母親の薬代が払えないというものである。

スデルボロンなどを通じてスザンナが体现してきた「化ける女」は、男によって守られるべきとされた秩序が男の機能不全によって乱され、それに対応するために女が化けることによって秩序が回復されると見ることができる。攪乱の原因は男の不在で、女は攪乱の犠牲者である。女が化けなければ秩序の攪乱は人々に気づかれない。女が化けることで真相が究明され、それが秩序の回復を導いている。男の不在によって女が襲われ、そのためスデルボロンが招来されて

7) [Wilger 2016]は、2007年版でスデルボロンが完全に調伏されないことをもって、スデルボロンに担わされた「女性性」が秩序に餌いならされず攪乱分子であり続ける点を積極的に評価する。

秩序の攪乱が起こるという物語は、女を守られるべき存在とする価値観を強化するという問題を孕む。そのことを了解した上で、化ける女の存在の意味を明らかにさせたのは、スザンナの名を題名に冠したオマージュ作品をつくらせたスザンナその人の魅力なのではないだろうか。

結びにかえて

インドネシアの1998年政変は、「子」たる国民が「父」たる大統領をその地位から引きずり降ろすかたちで成立した。強く正しいとされてきた父を子が否定したことは、映画に描かれる物語においては、父の不在、あるいは父になることの困難としてあらわれてきた。これは、秩序をどのように描けばよいかが見失われた状態であったといえるだろう。

「詫げる男」と「化ける女」の物語は、秩序の維持はどのように果たされるか、あるいは秩序が攪乱されたときにどのように秩序を再編するかという課題への応答と見ることができる。ドゥルに体现される詫げる男は、年長者を敬おうとする忠実さ、嘘をつかないという清廉潔白さ、人を傷つけたくないという温和さを兼ね備えており、それゆえに問題が起こり続けている。それによっておこる苦難や不利益を黙って引き受け、必要に応じて詫げ、他者の謝罪を受け入れて許す。起こる問題の一部は、別の場所に行って姿を消したり、他者が我慢したり黙っていたりすることで、決定的な破綻を起こさない範囲に調整されている。そのような状況が周囲によってつくられているのは、ドゥルが苦難を受け止め詫げる男であるため、そのような存在によって『ドゥル』の世界は秩序が維持されている。

スンデルボロンに体现される「化ける女」の物語は、これまで秩序が化ける女によって乱され、それが平定されることで人々が安堵するという観点から語られてきた。しかし、1998年政変以降の「化ける女」をめぐる語り直しや語り継ぎ（とりわけスザンナのイメージとともにつくられてきた「化ける女」の語り直しと語り継ぎ）は、「化ける女」は秩序の攪乱の結果で、化ける女の存在が秩序の異変を人々に伝え、秩序の見直しの担い手となる側面を強化しているように見える。

2018年の『スザンナ』は、「化ける女」を演じ続けてきた女優スザンナに対するオマージュにあふれて

いることによって、「化ける女」とその周囲の人々の「罪のなさ」が際立っている。夫とともに復讐を果たし、正義を遂行したスザンナは昇天し、夫の遺体と並んで埋葬されて弔われる。イスラム教の導師が姿をあらわすのは夫婦の墓の前であり、この登場のしかたは社会が夫婦を丁重に弔ったことを示している。

参考文献

- Barker, Thomas Alexander Charles. 2011. *A Cultural Economy of the Contemporary Indonesian Film Industry*. Ph.D. Dissertation Paper for University of Birmingham.
- Hanan, David. 2017. *Cultural Specificity in Indonesian Film: Diversity in Unity*. Palgrave Macmillan.
- Kinanti Wiranti Putri. 2018. *Si Doel*. Jakarta: Falcon Publishing.
- Loven, Klarijin. 2008. *Watching Si Doel: Television, Language, and cultural identity in contemporary Indonesia*. Leiden: KITLV Press.
- Rano Karno. 2016. *Rano Karno: Si Doel*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Shiraishi, Saya S. 1997. *Young Heroes: The Indonesian Family in Politics*. Ithaca: Cornell University.
- Wilger, Maren. 2016. “‘Sundelbolong’ as a Mode of Femininity: Analysis of Popular Ghost Movies in Indonesia.” In Braunlein, Peter J, & Andrea Lause eds. *Ghost Movies in Southeast Asia and Beyond: Narratives, Cultural Contexts, Audiences*. Leiden: Brill. pp.101-120.
- 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——『再会の時』『珈琲哲学』『三人姉妹(2016年版)』より」CIRAS Discussion Paper 67, pp.19-29.

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。

『救急車の幽霊』 ①Hantu Ambulance、②Ambulance Ghost、③Koya Pagayo、④2008年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、⑦未公開。

『スザンナ——墓の中で息をする』 ①Suzzanna: Bernapas dalam Kubur、②Breathing in the Grave、③Rocky Soraya, Anggy Umbara、④2018年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、

⑦未公開。

『スンデルボロンの伝説』 ①Lagenda Sundel Bolong、②Ghost with Hole、③Hanung Bramantyo、④2007年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、⑦未公開。

『スンデルボロンの都市伝説』 ①②Urban Legend Sundelbolong、③Purnomo A. Chakill、④2009年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、⑦未放送 ※テレビ映画。

『ドゥル』 ①②Si Doel the Movie、③Rano Karno、④2018年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、オランダ語、⑦未公開。

『泥の中で息をする』 ①Bernafas dalam Lumpur、②Breathing in Mud、③Turino Djunaidy、④1970年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、⑦未公開。

『墓での出産』 ①Beranak dalam Kubur、②Birth in the Grave、③Awaludin, Ali Shahab、④2018年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、⑦未公開。

『ブタウィの子ドゥル』 ①Si Doel Anak Betawi、②Doel the Betawi Boy、③Sjuman Djaya、④1973年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、⑦未公開。

『モダンの子ドゥル』 ①Si Doel Anak Modern、②Doel the Modern Kid、③Sjuman Djaya、④1976年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、⑦未公開。

「天使」はタイには必要ないか？ ——日本の原作小説『カラフル』とともに タイ映画『Homestay』(2018) 覚書

平松 秀樹

はじめに

タイでは2018年10月から12月にかけて注目すべき4編の映画が上映された。封切りの順に『Homestay』、『Gravity of Love』(Gravity of Love รักแท้..แพ้แรงดึงดูด)、『タイ・バーン ザ・シリーズ2.2』(ไต้บ้าน เดอะซีรีส์ 2.2)、『ホー・テオ・テーク 6』(หอแต้วแตก แหกต่อไม่รอแล้วนะ)である。この4作は、現代タイ映画を代表する4つの傾向を奇しくも示しているように思われる。最初の『Homestay』は、新しいタイプの映画として一昨年大ヒットした『バッド・ジーニアス 危険な天才たち』(邦題)の流れを受け継ぐ、スリリングな展開の映画である。次の『Gravity of Love』は、この10年来、タイで隆盛を誇ってきたロマンティックコメディ路線をそのまま受け継いでいて、日本の仙台を舞台としている。「プロムリキット」¹⁾が成立するか否かがテーマであり、映画『タイムライン』(邦題)やタイGlicoポッキーのCMでお馴染みのトゥーイ・ジャリンポンがはじけたヒロインを熱演している。

一方、当局の検閲にかけられ、お坊さんが元恋人の棺の前で泣き喚くシーンがカットされた『タイ・バーン ザ・シリーズ2.2』は、田舎が舞台の人情コメディで、地上波放送の際は伏せ音が随所に挿入されるであろうスラング満載の「B級」映画だが、人気シリーズである。『ホー・テオ・テーク 6』も同じく人気シリーズで、定番のガトゥーイ(おかま、ニューハーフ)たちのドタバタ・ホラーコメディである。これらは、現在タイで人気のある4つのジャンルを代表しているであろう²⁾。

1) 原意は、ブラフマー神によって定められている運命。この場合は「運命的な愛」を意味する。

2) その他の人気ジャンルとして、「真正」アクションや「真正」ホラーがある。アクション俳優第一人者のトニー・ジャーは、近年はタイ映画業界と折り合いが悪いらしく、今年も海外の作品に出ている(出演した『Master Z The Ip Man Legacy』が、2019年1月にタイで一般上映されている)。コメディではないホラー映画は年間を通して常時みられる。

本稿では、この中から『Homestay』を題材としてとりあげ、「正義と忠誠」というテーマともリンクさせて紹介・分析することとする。

1. 映画『Homestay』とBNK48

『Homestay』は一部のファンの中で、とても評判になった映画である。その理由は、今をときめくアイドルグループBNK48のキャプテンであるチャープランが出演していることによる。ある映画館によると、封切りの週は高校生ファンたちがどっと押し寄せたらしい。ただし2週目からはそれほどなくなり、観客数も大幅に減少していき、一般の大きな支持を集めるというまでには至らず、通常期間の打ち切りでロングランにはならなかった³⁾。

BNK48は結成して2年ほどたつが、初年度は笛吹けども踊らず的で、メディアには露出するものの苦戦していた。テレビ番組に出演しても司会者から「なんだこの連中は」といったような扱いをされ、他の男優や女優たちにもほとんど相手にされていない様子であった⁴⁾。ところが昨年に入り、事務所の戦略が功を奏してきたのか人氣が急上昇し、お茶の間にまで「おーた」⁵⁾という言葉が浸透し、現首相と「おにぎりダンス」をするまでに至った。ホテルラウンジで歌う

3) セントラルデパート・ラーマ9店にある映画館の係員からの聞きとりによる(2018年11月)。上映期間は各映画館の判断によって異なる。係員によると、当該館では通常3週間、ヒットしたら4週間、大ヒットで2か月目突入、メガヒットだと3か月目もありうるが極めてまれ、とのことである。逆に、人の入り芳しくなければ、3日で打ち切られる。通常木曜日から始まるので、日曜には消えてしまうものもある。たとえば最近では『Norah』(โนราห์, 2018年11月)。タイ南部伝統の舞踊ノーラーをテーマにした芸術性の高い映画でぜひ見たかったが、短期間でバンコクの主要映画館からは消えてしまった。南部ではその後もしばらく上映されている。

4) 本見解は、筆者の定点観測の結果によるもので、あくまで個人的なものであることを断っておく。

5) 「おたく」のタイ語訳。特にBNK48ファンのことを指して使われる場合が多い。その他、コスプレファンなどにも使う。

歌手のレパートリーにも、新しく「恋するフォーチュンクッキー」が加わった⁶⁾。

『Homestay』は、メガヒット映画を連発したGTH社の後身であるGDH559社による作品である。ただし、GDH559社作品は、GTH社が誇ったロマンティックコメディから流れが少しずつ変わりつつある。たとえば大阪アジア映画祭でも好評を得た、札幌が舞台の悲恋物語『1日だけの恋人』(邦題)では、極力コメディ要素が抑えられている⁷⁾。前述『バッド・ジーニアス 危険な天才たち』は全編スリラー調で進んでいくが、コメディだけではなくロマンスの要素もほとんど見られない。今後、当社による映画作品がどの路線に進んでいくかは注目に値する。

それでは、以下、映画『Homestay』の内容分析に入りたい。

2. 内容考察——「天使」は必要か？

『Homestay』は、日本の森絵都原作の『カラフル』(1998年初刊)をもとにした映画である。小説『カラフル』はかなり前にタイ語に翻訳出版されており、近年も別の出版社から再版されている。タイ語翻訳がそれほど読まれた形跡はない。また現在、映画の原作が日本の小説であることは認識していても、それが『カラフル』であることを知っている者は極めて少数である。

映画『Homestay』は、原作小説以上に緊迫感にあふれる作品に仕上がっている。スタートのビルの斜面を転がり落ちそうになる圧倒的な迫力から始まり、ラストに至るまで全編にわたり、見る者は緊張感を強いられる。その点は『バッド・ジーニアス』と似ている。しかし『Homestay』では、国際テストでの大規模カンニングをテーマとした『バッド・ジーニアス』以上に、重苦しい雰囲気が漂っている。魂の移り変わりという元来が重いテーマを扱っているからだという見方もあるが、原作を読む限りは極度に重苦しいといった感じはしない。原作にはどこか「のほほん」とした雰囲気がある。そう感じさせる一つの理由として、名前からしてそうだが、幾分滑稽な天使プラプラの存

在があるであろう。深刻な場面でのプラプラの登場は、場が和む役割を果たしている。

一方、映画では、プラプラは登場しない。天使そのものが登場しないのである。天使プラプラと同じく下界のガイドの役割を担っているのは、正体不明の「監視人」(タイ語でプー・クム ผู้คุม)である。謎の存在たるこの「監視人」は、中年の男性や小学生くらいの少女の形で複数回現れる。不気味な謎の存在として主人公に恐怖を与え、重圧をかけ続ける。原作のプラプラが主人公と夜な夜な花札をして時間をつぶしている姿とは、まるで遠くかけ離れた存在である。プラプラは、見ようによってはおちゃめにも映る。原作で「美形の優男」(6)で「白いふりふりの日傘みたいなのをさしている」(76)⁸⁾天使プラプラに比べると、映画での、土砂降りの雨の中、色つきの傘をもって登場する不気味な美形の少女シーンは、そこだけみるとまるでホラー映画のようである。

タイ映画版での天使プラプラの不在はいかに解釈できるであろうか。ひとつ思いつくのは、原作のプラプラは「頭上に天使の輪は見えない」(6)ものの「背中に翼」(6)があり、漠然とキリスト教的な天使をイメージしていると思われるので、こうした存在がタイ社会には馴染まないのであろうかということである。仏教国タイにおいて、死んでキリスト教的な天使が迎えにくるというのはいかにも似つかわしくない。ちなみに翻訳書では、「テワダー」という、通常仏教的な天人を指す言葉が使用されている。原作小説のように、天使がガイドとしてもういちど修行の機会を与え、それに成功すれば輪廻の世界へめでたく戻してくれる、というのはタイ仏教的にいうとまったくピンとこない話である。「輪廻のサイクルに復帰」(9)することが良いことであるとする原作者の意図は不明であるが、作者にとってのキリスト教のイメージと関係しているのであろうか。タイ仏教の文脈では、整合性はなく、齟齬をきたしてしまう⁹⁾。

8) 引用は文春文庫版『カラフル』(2007年)より。以下ページ数のみ記す。

9) どちらかといえば、悪い死に方をして往生できない魂なので、「悪霊」になるのを阻止するために、もう一度現世で修行して、成功すれば無事に往生できるとする考えであれば、解釈しやすいであろう。「おまえはよくない死に方をしたので、他の人の体をかりて(Homestay)、もう一回やりなおしてこい、そうしたら往生させてやる」といった風に捉えるのなら、もう少し整合性が出てくる。

6) 定番としては、日本人が客にいたるのがわかれば「スバル」を日本語で歌ってくれる。

7) 監督は本作を「ロマンティック・ドラマ」とであると語っていた(2017年3月の大阪アジア映画祭での上映後の質疑応答での筆者の質問への回答として)。

仏教では、輪廻の世界から「解脱」して、二度この苦しみを満たした六道世界に戻って来ないというのが、(とりわけ出家者にとって) 最高の理想であり究極の目標なのである。こうした最高の目標に達しなくても、すくなくとも六道の最上界である天人界へ生まれかわり、天人・天女として過ごしたいというのが在家者一般の願いである。天人界ではない苦しみにみちた他の輪廻世界へ戻してくれるというのは、極めてありがたない話である。以上のことを制作者側が考えたどうかかわらないが、映画では輪廻というのは強いテーマになっていないようだ。

少し別の視覚から考えてみたい。たとえば、前世で夫婦関係がうまくいかず、憎しみあったまま死んだため、今生でも再度つがいになって苦しまなければならないカップルがいる。前世で問題を解決できなかったので、今生で再び修行の機会を与えられ、もし互いに苦しみあう関係の原因をクリアできれば来世ではもう出会わなくて済むのだ、といった考えであればタイでも十分に理解可能である。日本語でいえば「腐れ縁」といった感じであろう。タイ語での本来の意味での「クー・カム」(業のカップル)¹⁰⁾である。

天使プラプラとともに、原作と大きくかけ離れたもう一つのキャラクターは、ヒロインひろかである(準ヒロインとも考えられる)。原作のひろかは後輩であり、「フルーツみたいな声」(45)の持ち主で「少しぼっちゃりした茶髪の女の子」(45)であり、「もっと大人っぽいスカした女だと思ってたのに、声もしゃべりかたも子供っぽい」(46)中学2年生である。しかしながら、幼く純なもの、中年男性と援助交際(パパ活)し、さらに、学校の男子にまでお金を貢がせているとの噂がある小悪魔的な存在である。対して、映画でのヒロインのパーイは主人公の憧れの先輩であり、優秀で清楚な魅力のヒロインである。学校では特待クラス生であり、国際科学オリンピックに出場し活躍を期待される超優等生である。原作のひろかとの共通性は「ぽよんと厚みのある唇」(47)くらいしか見受けられない。

このパーイ役をこなすのは、何事にもまじめで積極的に取り組む優等生のキャラが、タイのお茶の間にまで定着しているBNK48キャプテンのチャープラーン

である。BNK48「おーた」ではない人からも、キャラがぴったりという意見が圧倒的多数であり、見事なほまり役となっている。チャープラーンのイメージに合わせるために原作のひろかのキャラを変えたのか、それとも映画脚本としてのヒロインのイメージが先にあって、そのキャラに合う女優を探したところ彼女がぴったりであったのか、機会があれば監督に質問してみたい。

タイの有名大学¹¹⁾ マヒドン大学の現役学生であるチャープラーンは、既に述べたように、勤勉で何事にも積極的というイメージがファン層以外にも浸透している。真実と異なるイメージ戦略としての可能性が疑われることはなく、今のところ、この優等生イメージは不動のものとなっている。仮に事務所のイメージ戦略であるとすれば、大成功であろう。彼女は、BNK48加入以前は、ジャパン・フェスタなどでの、オンラインゲームブースでのコスプレイヤーとして、限定された一部の人々の間で既に有名であったらしい¹²⁾。

3. 「正義と忠誠」の観点から

原作小説では、主人公はひろかが援助交際しているのを知りショックを受ける。一方、映画のヒロインは、国際科学オリンピックを目指して教師に特別指導を受ける過程で、他の指導まで許容することになる。どこまでの関係かははっきりとした説明はないものの、放課後の特別教室でふとももを触られるシーンの描写がみられるので、性的関係を余儀なくされている暗示と読み取れる。中年男性との援助交際が、学校の指導教師との関係に移し替えられていることを、こうした問題が日本で起こりやすい問題とタイで生じやすい問題の差異の表出であると考えるのは深読みし過ぎであろうか。いい成績を出す代償として生徒に性的行為を要求する教員の逮捕ニュースが、以前話題になったこともあった。いずれにしても、チャープラーン演じる優等生ヒロインが、勉強以外の理由で中年男性と関係をもつ設定というのは難しい。原作でひろかは、いい服が買いたいために援助交際するが、映画で

10) 著名な小説・映画のタイトル「クー・カム」は本来の意味と離れて、その内容から運命の二人などとロマンティックな面が強調されて捉えられている。

11) ちなみに、タイの著名な芸能人や俳優も、タイで難関といわれる有名大学の出身者が多い。

12) コスプレファンの某大学生グループからの聞き取りによる(2019年1月)。ここでは大学名は伏せておくこととする。

のパーイは国際科学オリンピックで金メダルを取り、そして親を喜ばせるために、教師との関係を許容するのである。

タイの映画の主人公は、ヒロインのそうした不義が絶対に許せない。日本の原作での主人公の「まあいいか」的なのは、大いに異なる。同時に、彼にとってもうひとつショックで許せない行為がある。母親の不貞行為である。ただしこちらの方は、フラメンコ教室講師との不倫を知り「汚らしい中年女」(60)と罵る日本の小説の方が、逆に、絶対に許せない感は強い。原作では、執拗に母(厳密に言えば、途中までは、身体にホームステイしている人物の母)の不倫にこだわり、彼女が懺悔した後でも、まるで、突き放したような姿勢をとりつづけるのである。「いちおう反省はしているらしいが、本気で反省してるように見えないところが、彼女の痛いところだ」(204)などと述懐する。

タイ社会では、誤解やわだかまりが取れた後に、そのような言葉は決して母に対して向けないであろう。事実、映画では、原作と同様に母の不徳が許せないものの、それなりの理由があり、やむを得ない事情であったことを理解して、許しているように思われる。いやそれ以上に、自分の勘違いや早とちりを反省し、改心さえしているようにもとれる¹³⁾。この最後の転向で、母への忠誠に戻り、母の子として「ありがたく」生きていく決意にいたる度合いは、日本の原作と比してタイ映画の方が遙かに強いことが見て取れる。

最終的には、母¹⁴⁾への感謝、タイ社会での最も大切な価値観である親への「ガタンユー」(恩)¹⁵⁾のようなものを示しているのである。本編は途中までは、そうした従来の「ガタンユー」の価値観を裏切るような新趣向の作品かと思わせるような展開であった。しかし、広くタイ映画にも共有される価値観である「ガタンユー」という金剛石が、ここでも最後に光を放つのである。タイ映画で、親を完全否定するような作品を探すのは難しい。親の方が悪いとわかっていても、子

供に対する親の「悪」は免罪される、あるいは子供の犠牲により「贖罪」されてしまうのが、映画やテレビドラマの一般的特徴である。原作『カラフル』と映画『Homestay』を重ねてみると、日本とタイの親に対するスタンスの相違が微妙な具合に透けて見えて興味深い。

4. その他の着目点

擱筆の前に、筆者が着目したその他の点をメモランダム的に記しておきたい。

- 既に述べたように、『Homestay』は、全編を通してスリリングな進行で、見る者に最後まで緊張を強いる仕組みだが、肝要な場面では、バツハの「G線上のアリア」が挿入されている。この曲が流れているシーンだけは少し緊張がほぐれ、強度のスリルという束縛から離れることができた。これが筆者の個人的な体験なのか、タイの他の観客の人たちの脳波にも同様のインパクトを与えているのか興味がある。また、別の視点から考察すれば、バツハの「G線上のアリア」が、日本の原作における「のほほん」系の天使プラプラの登場シーンと同種の、緊張からの解放の効果を、期せずしてもたらしものとなっているともいえるであろう。いずれにせよ、タイ映画においてバツハの「G線上のアリア」が流れるのは珍しいのではなかろうか。この曲は、エンディング・ロールにも使われていた。
- 原作小説の到達点である『藪の中』的な「小林家のイメージが少しずつ色合いを変えていく」(178)「角度次第ではどんな色だって見えてくる」(179)、あるいは、「人は自分でも気づかないところで、だれかを救ったり苦しめたりしている」(187)、「この世があまりにもカラフルだから、ぼくらはいつも迷っている」(187)といった事柄は、タイでは自明なことなのでわざわざ強調する必要がないためか、あるいはタイ映画のテーマとしては陳腐なものに陥ってしまう危険を回避するためか、『Homestay』では原作ほど表立ったテーマにはなっていないように思われる。
- 「今この時代に早乙女くんと出会えてよかった」(218)といえるほど、主人公がこころを許せる唯一

13) 映画館で1回本編を見ただけなので、誤認があるかもしれない。DVDの発売後、再確認したい。

14) 母親役をこなすのは、映画『セブン・サムシング』(邦題)で中年の女性ヒロインを演じた女優である。『セブン・サムシング』では、平凡な外見にもかかわらず、韓流ポップスターのニックン(2PM) 演じる10歳以上も年下の青年から言い寄られるという、違和感ありありの設定かつキャスティングであった。

15) 「ガタンユー」は、上座部仏教の重要概念でタイ社会の根幹をなす価値観となっている。詳しくは平松2018を参照されたい。

の男子友達の存在が、映画でははっきりしない、あるいは描かれていなかったような気がする。

- 主人公およびもう一人のヒロインといえる唱子が犠牲になった「いじめ」の問題は、映画では薄れていた感じがする。
- 原作だと、読んでいる途中で、結末（ホームステイ先が実は自分自身）が想像できる展開であるが、映画は最後でどんでん返しの展開となっている。
- 全ての誤解が解けたあとも、原作では家族をあくまでも長期のホームステイ先として過ごす決意をするのに対し、映画では本当の「家族に戻る」ことが強調されている。
- 「最終的にぼくを救った唱子の存在」(241)をはじめ、「支えてくれた人たち」(245)みんなに感謝的な終わり方の日本の原作に対して、タイの映画は家族とくに親との和解が印象に残る仕上がりとなっているのではなかろうか。

参考文献

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、pp. 56-76。

森絵都 (2007) 『カラフル』 文芸春秋社 (単行本初刊は1998年、理論社)。

วิษิตา คมวงฺกุล (ウィヤダー・カワグチ) 訳 (発行年日の日付なし) 『Colorful』 Jamsai出版 (森絵都『カラフル』のタイ語訳)。

映画

凡例：①原題、②監督、③公開(制作)年、④制作国、⑤使用言語、⑥日本での公開

- ①Homestay、②パークプーム・ウォンプーム(Parkpoom Wongpoom/ภาณุ วังภูมิ)、③2018年、④タイ、⑤タイ語、⑥未公開(2019年1月15日現在)

人魚の物語のハッピーエンド

2018年のフィリピン映画

山本 博之

2018年のフィリピン映画界では、興行成績で『The Hows of Us』が突出したことが話題になった。歴代の興行成績の首位が6億ペソを越えることがなかったのに対し、『The Hows of Us』は9億ペソを越え、なぜこの作品がそこまで観客を動員したのかわからないと人々に首を傾げさせた。

興行成績では首位10位に入らなかったものの、2018年のフィリピン映画で特筆すべきものとして、2018年2月14日に劇場公開された『フェアリーテイルの恋物語』(My Fairy Tail Love Story)がある。「テイル」が「tale」(物語)ではなく「tail」(尾)となっているように、これは尾ひれのある人魚の恋物語である。フィリピンで人魚の物語と言えばジェセベル(Dyesebel)が知られているが、『フェアリーテイルの恋物語』はジェセベルと異なる形で人魚の物語のハッピーエンドを提示する作品として興味深い。[山本 2018] への追記としてこの作品を紹介したい。

1. 『ジェセベル』

『ジェセベル』の原作は、『ダルナ』など多くのコミックを書いたマルス・ラヴェロが1952年から1953年に

『Pilipino Komiks』誌に連載したコミックである¹⁾。1975年には『Kampeon Komiks』誌にも掲載された。1953年に映画化され、スピンオフを含めて現在まで6つの作品が作られている。テレビシリーズは2回作られている(表1、2)。

設定や物語の筋はコミック版および映画版・テレビ版で多少の違いがあるが、多くの作品に共通する設定および物語は概ね以下になっている。

ジェセベルは人間の夫婦のもとに生まれた娘である。ただし妻が妊娠中に人魚の絵や写真ばかり見ていたため、ジェセベルは足のかわりに尾ひれがある人魚として生まれてきた。人魚は人間社会に災いをもたらすと忌み嫌われており、夫婦はジェセベルを連れて離島でひっそり暮らす。海を自由に泳げるジェセベルは楽しく過ごしていたが、あるとき人間の男性フレドに恋してしまう。ジェセベルは海の魔女なら人魚を人間にすることができると教えてもらうが、人間になる前にフレドの元恋人に捕まえられてサーカスに売られて見世物になる。フレドがジェセベルを見つけ出し、サーカスから連れ出して海に戻り、海の魔女に人間にしてもらう。

表1 『ジェセベル』を原作とした映画

公開年	タイトル	監督	ジェセベル役
1953	Dyesebel	Gerardo de Leon	Edna Luna
1964	Anak ni Dyesebel	Geraldo de Leon	Eva Montes
1973	Dyesebel at Ang Mahiwagang Kabibe	Emmanuel H. Borlaza	Vilma Santos
1978	Sisid, Dyesebel, Sisid	Anthony Taylor	Alma Moreno
1990	Dyesebel	Mel Chionglo	Alice Dixson
1996	Dyesebel	Emmanuel H. Borlaza	Charlene Gonzales

表2 『ジェセベル』を原作とした映画テレビシリーズ

放映年	タイトル	監督	ジェセベル役
2008	Dyesebel	Joyce E. Bernal Don Michael Perez	Marian Rivera
2014	Dyesebel	Don M. Cuaresma Francis E. Pasion	Anne Curtis

1) ダルナおよびマルス・ラヴェロについては[山本 2016]を参照。

2. 『フェアリーテイルの恋物語』

『フェアリーテイルの恋物語』のあらすじを簡単に紹介しよう²⁾。

わがままに育てられたお嬢さまのシャンテルは、人魚島に伝わる呪いによって人魚になってしまう。運命の王子さまのキスによって呪いが解けるはずだと思い、幼なじみのノアに助けられながら王子さま探しに乗り出す。人気DJのイーサンに会い、自分が人魚であることを隠しながら付き合いはじめ、よい関係になっていく。

人魚は「化け物」で、人魚を見た人は卒倒してしまう。そのためシャンテルは自分が人魚であることを隠しながら王子さま探しをしなければならない。人魚になったことを両親にも隠していたが、思い切って自分は人魚だとカムアウトすると、娘の姿を見た両親は卒倒してしまう。イーサンからプロポーズされそうになったとき、シャンテルが自分は人魚だと打ち明けると、イーサンも「化け物」と言って逃げてしまう。

人間の世界で生きていくことを諦めたシャンテルは1人で人魚島で生きていくことにする。シャンテルのことが忘れられないイーサンがシャンテルを見つけ出し、これでハッピーエンドかと思いきや、物語はここから一ひねりする。島の魔女から、真の愛があるキスによって呪いが解けて人間になれるが、かわりにキスした人が人魚になってしまうと教えられる。この条件が受け入れられないイーサンはシャンテルのもとを去る。

残されたシャンテルのもとにノアが来る。実はノアも呪いによって人魚になっていた。人魚を化け物扱いするこの世界で、ノアだけはシャンテルが人魚だと知っても驚かず、シャンテルの尾ひれを愛おしそうに撫でていたことも納得がいく。シャンテルは幼なじみのノアに恋愛感情をまったく抱いていなかったが、ノアはシャンテルに恋心を抱きながら、シャンテルが呪いを解くために王子さまを探すのを手伝ってきた。ノアがシャンテルに自分の想いを打ち明け、シャンテルもノアを受け入れ、2人は真の愛があるキスを交わす。

『フェアリーテイルの恋物語』は、トランスジェンダー

の「ミスコンの女王」の人生を描いた『ダイ・ビューティフル』を制作したジュン・ロブレス・ラナとペルシ・インタランによる作品である。『ダイ・ビューティフル』で監督だったジュン・ロブレス・ラナが脚本を書き、エグゼクティブ・プロデューサーだったペルシ・インタランが監督をつとめた。2人は2013年にニューヨークで同性婚を挙げており、公私ともにパートナーの関係にある。

この作品で人魚が何を意味するのかは観客の解釈に委ねられている。真の愛を求めていることや、人に素性を知られると忌み嫌われることから深読みを逞しくすれば、同性愛者が置かれた立場を読み取ることもできるだろう。

シャンテルに目を向けると、あるとき自分が同性愛者であることに目覚めたが、そのことをまわりの人たちに隠し続け、ようやく両親にカムアウトしたところで卒倒されてしまい、真の愛を見つけたと思っても、同性愛者であると告白したとたんに気味悪がられて逃げられてしまうという話になる。ノアに目を向けると、シャンテルにとってノアは何でも相談できる幼なじみで恋愛の対象ではなく、シャンテルに秘めた恋心を抱くノアは、心中の苦しさを抱えながらも、シャンテルが真の愛を見つけるのを助けようとするという話になる。

人魚の姿になると、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。人魚になったシャンテルとノアは2人で海中を泳ぎ、真の愛のあるキスを交わす。それによって2人とも人間に戻ったのか、それとも「人間との」真の愛のあるキスではないので2人とも人魚のままなのかは観客の想像に委ねられている。人間に戻ることを求めてきたシャンテルの希望がかなって2人が人間に戻って結ばれるという結末でもハッピーエンドだと言えるだろうが、人魚であることを受け入れて人魚のまま2人で暮らしていくという結末でもハッピーエンドではないだろうか。シャンテルが1人で生きていく覚悟を決めたとき、人魚島は人間社会から離れたさびしい場所に見えた。しかしシャンテルとノアが一緒に海中を泳ぐ様子を見ると、人魚島の人間社会と反対の側には、さまざまな海の生き物たちとともに人魚たちが自由に生きていける広大な海が目の前に広がっている。

2) 「ガラクタ風雲」(<http://garakuta.blue.coocan.jp/>) の「2018年に観たフィリピン映画」を参考にさせていただいた。

むすび

『ジェセベル』の物語世界では、人魚のジェセベルをいじめた人物が最後に人魚にされてしまうように、人魚は人から忌み嫌われる存在である。版ごとに違いはあるが、基本的にジェセベルが最後に人間になることでハッピーエンドになる。これに対して『フェアリーテイルの恋物語』では、人魚のままでのハッピーエンドが提示されている。『フェアリーテイルの恋物語』で「人魚の呪い」が解けるというのは、人から忌み嫌われる人魚から人間に戻るのではなく、自分が人魚であることを否定する考え方に囚われている状態から解放されることなのかもしれない。

参考文献

- 山本博之 2016 「脱アメリカ的正義の模索——フィリピンのスーパーヒロイン「ダルナ」」『たたかうヒロイン——混成アジア映画研究2015』、京都大学地域研究統合情報センター、pp. 8-16。
- 山本博之 2018 「聖母と人魚——フィリピン映画におけるゲイ・カップル表象」『母の願い——混成アジア映画研究2017』、京都大学東南アジア地域研究研究所、pp. 34-40。



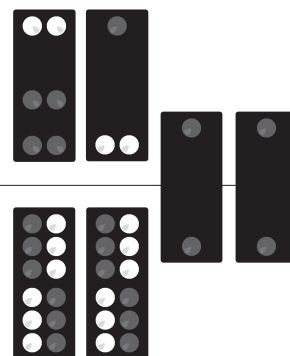
茶房館から牌九を越えて インドネシア華人映画の系譜と新展開

日時: 2018年3月15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) ●はじめにパネリストを紹介します。
『牌九』のシディ・サレ監督です。

シディ・サレ ●本日はお招きいただきありがとうございます。
この映画は私が初めて撮った長編映画です。
いくつか短編は撮っていたのですが、今回ようやくイ
リーナさんと協力して長編映画を撮ることができま
した。撮影は2016年に行ったので、2年ほど前にな
ります。よろしくお願いいたします。

山本 ●続いて、『牌九』のプロデューサーで、ルーシー
役の主演女優でもあるイリーナ・チュウさんです。

イリーナ・チュウ ●みなさん、こんにちは。シンポジ
ウムにご参加くださりまして、ありがとうございます。
私たちも、大阪アジア映画祭にお招きいただきまし
て、たいへんうれしく思っています。大阪のまちを楽し
んでいます。

『牌九』は私がプロデューサーとして初めて作った
長編映画です。新しくフレッシュなものを作ろう、
インドネシア映画にはあまりない娯楽作品を作ろう
と思って制作しました。『牌九』はサスペンス・ドラマ
です。これまでインドネシアの映画界では、サスペン
ス・ドラマはあまり作られてきませんでした。インド
ネシアの観客からも非常によい手応えを受け取って
います。今日はみなさんのご意見をお伺いしたいと思
いますし、ご質問にもお答えしたいと思いますので、
よろしくお願いいたします。

山本 ●登壇していませんが、もう一方紹介しておき
ます。『牌九』のプロデューサーは3人いて、シディ監
督もプロデューサーですし、主演のイリーナさんもプ
ロデューサーですが、もう一人のプロデューサーであ
るテクン・ジーさんがフロアにいらっしゃいます。

パネリストの3人目は、京都大学東南アジア地域研
究研究所で、主にインドネシアを研究している西芳実
さんです。今日の進行役をつとめます。

西芳実 ●はじめに『牌九』について簡単にご紹介し
たいと思います。『牌九』はインドネシアのマイノリ
ティである華人の世界を描いていること、しかもほと
んどすべての登場人物が華人であることが特徴です。
また、中国語の会話があるという意味でも、インドネ
シア映画としてたいへんユニークな作品です。はじめ
に、そのユニークさに関わることで、お2人に少し聞
いてみたいと思います。

一つ目は、ほとんどの登場人物がインドネシア華
人、つまりインドネシアで生まれ育った中華系の人た
ちで、中国語の会話があることです。これはイリーナ
さんのバックグラウンドと関係があると伺っていま
すが、イリーナさんがどのようにして映画づくりに関
わったのかについてお話いただけますか。

映画づくりに携わるために銀行を辞めて シンガポールから帰国

イリーナ・チュウ ●私はもともとアート系のバック
グラウンドを持っていたわけではなく、シンガポール
の銀行で働いていました。そのときに趣味のようなか
たちで俳優をしていました。しかし、映画づくりに携
わりたいと一大決心して仕事を辞めて、シンガポール
からインドネシアに戻ってきました。

インドネシアで俳優業を試みたのですが、ニュー
カマーとして映画業界に入ってもなかなかうまくい
きませんでした。そこで、もう少ししっかり道を切り



拓きたいという思いを持って、俳優だけでなく映画づくりにも入っていこうと思いました。テクン・ジーと組んで、一緒に映画を作ってくれる監督を探しました。いろいろな映画のワークショップに出て、シディさんが監督した短編映画『Maryam』を観て感銘を受けました。2015年のベネチア国際映画祭でも受賞している作品で、この監督と一緒に仕事をしたいと考えました。

シディさんと一緒にコーヒーを飲みながら話をし、どのように映画を作ろうとか、インドネシアの映画についてとか、いろいろと議論を重ねました。テクン・ジーも私もそれほど映画づくりをやってきたわけではなく、自宅で短編映画を作ってみたという程度の経験しかなかったのですが、シディさんはたいへんオープンにディスカッションに参加してくれました。

『牌九』の着想は、もともとシディさんから話が出て、3人で話しながら、サスペンス・ドラマにしようというように練り上げていきました。ある程度の筋が固まってから脚本家を探して、2年ほどのいろいろなプロセスを経て作りました。

テクン・ジー、イリーナとの出会いから インドネシア華人を題材として選択

西●シディ監督はこの作品が最初の長編作品です。シディ監督は、エドウィン監督の『空を飛ぶ盲目のブタ』を含めて、これまでも部分的にインドネシアの中華文化を扱った作品に関わってきましたが、今回の

作品は全面的に中華的な映画です。イリーナさんたちと一緒に仕事をするようになったいきさつを、シディ監督の側から聞かせてください。

シディ・サレ●最初の出会についてはイリーナさんから話があった通りで、テクン・ジーさんとイリーナさんが私に会いに来てくれました。

イリーナさんもテクン・ジーさんも、どちらもインドネシア華人です。私は当時、華人を扱った映画を作ることに関心がありませんでした。インドネシアで華人を中心に据えた映画は、マイノリティについての映画とか、政治的な問題を扱った映画が多かったからです。私は、そういった問題に関心がないとか、何も問題ないと思っているわけではありませんが、自分の映画の主題としては関心がありませんでした。

テクン・ジーさんとイリーナさんと知り合って、私が作る作品に出ていただくとしたらどういうストーリーができるかなというところから、ディスカッションを始めていきました。

現代インドネシア華人の 「リアル」を写し取った『牌九』の結婚式

西●この作品では、これまでインドネシア映画であまり見られなかった華人の生活を描いています。たとえば、教会で結婚式を挙げて、両親や親戚にお茶を振舞うセレモニーをして、披露宴になるといった具合です。インドネシア華人の実際の結婚式も映画で出てきたようなかたちで進むのでしょうか。

イリーナ・チュウ●現在の結婚式は、モダンな形式や、様々な文化をミックスした形式で行われることが多いです。結婚する人の民族や宗教によってどのようなセレモニーをするか決めることが多くなっています。この映画でもそのようにしています。

まず、主人公が華人なので、中華文化を取り入れたセレモニーにしました。映画をご覧になった方は憶えているかと思いますが、セレモニーでお茶を飲ませるシーンがありました。これは実際に行われている中華文化です。

そして、主人公がキリスト教徒なので、結婚式の儀式は教会で執り行いました。この作品で描かれた結婚式の様子は、中華文化と教会での儀礼が組み合わさっていて、現在のインドネシアでの結婚式のあり方をとってもリアルに写し取ったものだと思います。

中国語が話せる俳優の不足 —— 普段は話さない演者も出演

西●この作品のもう一つの特徴として、インドネシア語だけでなく中国語の会話が入っていることが挙げられます。演じている人たちはインドネシア華人でしょうか。また、普段から中国語を話している方たちでしょうか。役者をどのように探して、中国語も含めてどうやって演技指導をしたのでしょうか。

シディ・サレ●脚本はインドネシア語で書いて、そのあとで中国語への翻訳者を探しました。もともと映画の半分を中国語で撮ろうと考えていたのですが、実際にやってみると難しいことがわかりました。インドネシアで中国語ができる俳優がなかなか見つかりませんでした。私が探してきた俳優に出てもらったところもあります。

じつはイリーナさんのお父さんもこの映画に出てくださっていて、私の演出の犠牲者になりました。(笑) イリーナさんが演じたルーシーの父親役は、イリーナさんの実際のお父さんが演じています。実生活でも父と娘の関係で、映画のなかでも父と娘という関係で出ていただいています。

中華料理店でのシーンに出てくる俳優たちは、4人のうち2人は日常生活でも中国語を話しているのですが、あとの2人は日常生活で中国語を話すことはないということでした。



シディ・サレ氏(『牌九』監督・プロデューサー)

先ほど言ったように、半分ぐらいのシーンを中国語で撮ろうと思っていたのですが、実際に中国語で撮ったのは三つのシーンだけになりました。かなり長いシーンもあって、三つのうちの二つは、それぞれ7分ずつのシーンになっています。

山本●イリーナさんのお父さんは専門の役者ではなく、大学の生物学の先生だそうです。

イリーナ・チュウ●そうなんです。私の父は研究者です。生化学やバイオテクノロジーを専門にしています。インドネシア大学で栄養と健康について講義をしています。演技に関してはプロではないですが、シディさんがぜひ出演してほしいと頼んだんです。父は私たちのプロジェクトを積極的にサポートしたいと言っていたので、断るという選択肢はありませんでした。

西●様々な苦労の上にこの作品があるという一端が窺えたように思います。

インドネシア映画での華人描写の変遷① —— 歴史の一部・国民の一部としての華人

西●さて、ここで、インドネシアにおける『牌九』に至るまでの華人と映画の歴史を簡単に振り返ってみたいと思います。インドネシアに暮らす華人にとって、歴史上の大きな出来事は三つありました。それぞれの時期を描いた映画を紹介しながら、インドネシアの映画と華人について簡単に見てみたいと思います。関係する作品はたくさんありますが、今日はそのなかから三つ紹介したいと思います。

一つ目は、植民地時代から独立へという転換点です。インドネシアにはたくさんの民族がいますが、そのな

かで、華人は「よそ者」扱いされてきた歴史的な背景があります。その理由の一つとして、植民地支配者であるオランダの手先になって民衆を苦しめたという見方があります。ですから植民地時代はよかったのですが、独立してオランダがいなくなると華人は経済的に没落して、「よそ者」扱いされるようになります。

そのような見方に対して、華人もインドネシア国民の一員だと捉える見方が出されたのが『茶房館』(2002年)です。1930年代から1950年代までのジャカルタを舞台にして、華人の実業家と、その妻となった女性の数奇な運命を描いた物語です。華人もインドネシアの歴史の一部であることが描かれています。

インドネシア映画での華人描写の変遷② ——9・30事件を契機に生じた溝の見直し

西●二つ目の転換点は、1965年の9月30日事件です。初代大統領であるスカルノは、共産主義勢力、国軍、イスラム勢力という三つの勢力のバランスをとった政治を試みていました。それがうまくいかなかったときに国軍がクーデターを起こして、スカルノ大統領は失脚します。そして、クーデターの背後に共産党がいたということで共産主義勢力が弾圧され、それと関連づけられて多くの華人が抑圧されました。

『ギー (GIE)』(2005年)という作品は、理想に燃えて社会をよくするために学生運動に身を投じたスー・ホク・ギー (Soe Hok Gie) という華人の青年を描いた作品です。スー・ホク・ギーは、自分が華人であるかどうかにかかわらず、インドネシア社会をよくしようと闘いました。そういう人物としてギーの生涯に光をあてた作品です。この作品は、9月30日事件をきっかけに、華人と華人以外のあいだに大きな溝が入った歴史を見直そうとする試みでもあります。

山本●ギーというのはスー・ホク・ギーの名字ですか、ファースト・ネームですか。

イリーナ・チュウ●私は中国語を話さないのですが、おそらくギーはファースト・ネームの一部だろうと思います。

西●作品のなかでは、「ぼくのことをスーと呼んでくれてもいいし、ギーと呼んでくれてもいい」と言っているシーンがあります。

山本●名字で呼んでもファースト・ネームで呼んでも



イリーナ・チュウ氏(『牌九』プロデューサー・主演)

いいということですね。

西●『茶房館』も『ギー』も、インドネシアの歴史における華人の貢献を再評価しようとした作品と捉えることができます。『茶房館』では主として経済面で、『ギー』では主として政治・思想面で、華人がインドネシアの他の人たちと協力・連携していたことが描かれています。

ただし、どちらの作品も男性の物語が中心であることは付け加えておきたいと思います。『茶房館』では女性が財物のように扱われているというシーンがありますし、『ギー』では男性同士の友愛が強調されています。

インドネシア映画での華人描写の変遷③ ——血筋と伝統の維持をめぐる葛藤

西●三つ目の転換点は、1998年の政変と民主化です。1998年に、インドネシアでは30年間に及ぶスハルト体制が終わりを告げました。その過程では混乱や暴動も発生して、とくに華人が襲撃の対象になりました。海外に逃げた人たちもいました。

民主化の時期までのインドネシア華人の関心は、華人アイデンティティをどう維持するか、そして華人をインドネシア社会にどう統合するか、という二つの課題をいかに両立させるかに向けられていました。そこに葛藤が生じます。中華の文化や伝統を維持するのが華人らしさを維持することなのか、それとも、たとえ中華らしさを失っても血筋を残すのが華人としての発展なのかという葛藤です。このような華人の葛藤を描いたのが『空を飛びたい盲目のブタ』でした。

山本●イスラム教徒と結婚すれば男の子を生んで血筋を残すことができる、でもそうすると中華の信仰や文化は失われる、そのどちらを選ぶのかという葛藤ですね。

西●そうです。そのうえで、あらためて付け加えておきたいことは、『空を飛びたい盲目のブタ』でも、家を継ぐという問題に悩むのは、あくまでも男性だったことです。主人公の女性は「自分もこの家の継承に関わりた」という意志を示しますが、おじいさんから「お前は女だから関係ない」とはっきり断られます。

山本●彼女はおじいさんから受け継いだことが一つあって、タバコの煙を口から吐いて輪を作れるのは彼女だけです。息子たちは誰も受け継がなかった。これもある意味では「文化」を受け継いでいると言えるけれど、「家を継ぐ」と言うと「女だから関係ない」と言われてしまいます。

西●家を継ぐことがとても重要な課題であることをひしひしと感じさせる作品でした。

山本●もう一つだけ付け加えると、『空を飛びたい盲目のブタ』に出てくる男の子は、「将来何になりたいか」と聞かれたとき、「中国人でなければ何でもいい。男の子を生まなければならないことがなくなるなら、日本人になってもいい」と言います。男に生まれたからには結婚して男の子を生んで家を継がなければならないという重圧の強さを感じられます。

現実の華人社会をモデルにしつつも 異なる文化要素を入れた理由

西●四つ目は最近のことです。民主化が進んでいくと、インドネシアでも、中華文化を公に披露してよくなってきます。現在では、中華正月はインドネシアの祝日として認められるようになり、中華文化の獅子舞も街頭で見られるようになりました。寺院で線香をあげている場面や獅子舞の場面、あるいは獅子舞そのものをテーマにした作品など、中華文化の要素を織り込んだ映画も作られるようになってきています。

このような経緯を経て、いま私たちの前に『牌九』があります。『牌九』は2018年の中華正月に合わせて公開されました。これまでお話しした背景を踏まえて、『牌九』はどのような作品なのかを考えてみたいと思います。

『牌九』は中華系の文化や風習を入れていますが、必ずしもありのままの様子を見せているわけではないようです。私たちがイメージする中華文化と比べると、見慣れない場面も出てきます。インドネシアの中華社会が他の国の中華社会と違うということではなく、現実の中華社会をモデルにしながらも、それとはあえて違う要素を入れているのがこの作品の特徴だと思います。

たとえば、教会での結婚式のシーンで、私たちのイメージでは、新婦の父親が新婦をエスコートしてきて、新郎に託します。しかし『牌九』では、始めから新郎と新婦が並んで教会に入ってきて、その後ろから親たちが入場してきます。どんな背景があってこのようなシーンになっているのでしょうか。

シディ・サレ●インドネシアでキリスト教の結婚式として一番よく目にするのは、ハリウッド映画で描かれる結婚式のシーンです。父親と娘が入ってきて、花婿に娘を差し上げるという欧米スタイルです。インドネシアでは、最近の若者たちには欧米スタイルを取り入れる人も増えてきていますが、以前はこうした結婚式はありませんでした。

この映画で、家族も一緒に入ってくるようにしたのは、私にクリスチ안의友人がたくさんいて、1980年代や1990年代に教会の結婚式に行くことがよくあり、そこで欧米スタイルではなく花嫁と家族が一緒に入ってくる結婚式をよく目にしていたからです。

複数の宗教儀礼を比較して マリアを象徴とし、カトリック教会を選択

山本●この作品で華人であることは不可欠ですが、キリスト教徒であることは他の設定に変更も可能であるように思います。つまり、結婚式を教会でなくてもよかったはずですが、あえて教会で結婚式をしたのは何か理由があるのでしょうか。教会のシーンで何度かマリア様が出てくるのが気になりましたが、シディ監督の短編も『Maryam』、つまりマリア様ですね。マリア様に何か思い入れがあってカトリックの教会を選んだということですか。

シディ・サレ●そうです。カトリックの儀式が興味深いと思ったからです。私はムスリムですが、友人にはカトリック信徒もいますし、仏教徒もいます。そのた



西芳実氏〈京都大学東南アジア地域研究研究所〉

め、いろいろな宗教のやり方を比べて決めることができました。

映画を作る段階でいろいろと議論をしてカトリックに決めました。最初は仏教でいこうかと思ったのですが、いろいろ調べてみると、仏教の結婚式はそれほど複雑ではないと言いますか、映画で奥行きを持たせることができないと思いました。それでカトリックにしました。

ムスリムだと、結婚相手を親が決めるということもあり得るのですが、他の宗教だとどんな違いがあるのかを探索することも、この映画を作るうえでとても興味深いことでした。夫婦の関係の固め方も宗教ごとにやり方が違うので、それを見ることで私にとっては新しい観点が得られたし、ストーリーにうまく織り込めたのではないかと考えています。

マリアのシンボルを使ったのは、女性がいて、出産があって、そこで起こる様々な問題は昔からずっと変わらず存在するという意味合いで入れています。

インドネシア華人の名前意識の変容 ——ファミリー・ネームとファースト・ネーム

西●次に、家族のつながりについて考えてみたいと思います。『牌九』で、ルーシーのお父さんは、娘の花婿になったエディに「リム・ファミリーによろこそ」と繰り返し言います。「リム・ファミリー」とはお父さんの名字が付いたファミリーということですが、このファミリーは先祖代々のファミリーとは少し違っています。最後に出てくるおばあさんはルーシーの母方の祖母です。中華系の文化では結婚しても女性の姓

は変わらず、生まれた子どもは父親の姓を名乗ります。だからおばあさんの姓はリムではありません。でも、物語全体を見たときに彼女こそがこのファミリーの中心のように見えるし、登場人物もみんなそのように思っている様子がわかります。

家族の作り方に関連していくつか聞いてみたいと思います。イリーナさんのお名前はイリーナ・チュウですが、チュウというのは名字つまり家族の名前でしょうか。

イリーナ・チュウ●チュウというのは、私の中国名のファースト・ネームの一部です。私の中国名のフルネームはタン・チュウエンです。チュウは漢字で「秋」と書きます。私の名字はタンで、インドネシア華人の名字としてあまりにありふれている名前です。私は自分の名前のチュウの部分が好きなので、名乗るときにタンではなくてチュウを使いました。

西●先ほど山本さんから出た『ギー』の話にも通じる話ですね。スー・ホク・ギーの場合、「スー」が名字で「ギー」はファースト・ネームの一部ですが、「ギー」を名前のように使っています。イリーナさんは、タン・チュウエンのファースト・ネームの「チュウ」を自分の名前として使っている。私たちがイメージする中華系の名前の使われ方と比べて、インドネシアではずいぶん自由な感じで使われているようですね。

通常とは逆に描かれた『牌九』の華人家族 ——女性のファミリーに入る男性

山本●『牌九』で、リムはお父さんの名字なのに、おばあさんがお父さんを「リム」と呼んでいるところもおもしろいファミリーだと思います。

西さんも言ったように、中華文化では、結婚したら、男女とも名字はそのままで女性が男性側のファミリーに入ります。それに従うならば、ルーシーがエディのファミリーに入るはずですが、エディがリム・ファミリーに入ったと言います。このファミリーは裏社会のファミリーという意味もかけていると思いますが、おもしろい表現の仕方ですね。

西●そうですね。結婚式のシーンでは、ルーシーのお父さんとのティー・セレモニーより先に、エディのお父さんとお母さんとのティー・セレモニーがあります。だから、形式上では花婿側を花嫁側よりも上位に置い

ている、別の言い方をすると男性側に女性が嫁ぐようなかたちを取りながらも、物語としてはルーシーのリム・ファミリーにエディが入るようになっていて、そこがとてもおもしろいと思います。

山本●中華社会ではファミリーに入るか入らないかが大事で、そのことは維持しながらも、女性が男性の家に入るというのをあえて逆に行っていることのおもしろさですね。

イリーナ・チュウ●そうなんです。伝統的には、女性が男性の家に嫁ぐかたちになるのですが、現実では様々な要因によって関係が決まります。両方の家族がどのくらいの財産を持っているのかにもよります。ルーシーの父親はとても財産を持っているパワフルな存在なので、実質的にエディがリム・ファミリーに入るかたちになりました。

ただし、最近では女性が男性の家に嫁いだらその家族の一員になっておしまいではなくて、平等と言いますか、女性の実家との関係も維持されるようになっていきます。

● ● ● 華人は本当にマイノリティか、 伝統的宗教の現状、映画産業の未来は ● ● ●

西●それではフロアからの質問を受けたいと思います。『牌九』をご覧になった方も、これからご覧になる方も、ご質問がありましたらお願いいたします。

フロア1●質問が三つあります。一つ目は、インドネシアで中国人はマイノリティだとおっしゃいましたが、インドネシアは人口2億5,000万の巨大なムスリム国家なので中国系は人口ではマイノリティかもしれませんが、経済においては、戦前からスカルノ時代、スハルト時代を通じて現在まで、インドネシアの経済は華僑が押さえているというイメージを、私は現在まで持っています。経済における現在のインドネシアの中華系の実態はどのようなもののでしょうか。

二つ目は、先日、大学の先生にシンガポールの中華系の様子をお聞きしたところ、中国の出身地の道教の神様をそのままシンガポールに持ち込んでいて、共同団地でジョイント・テンプルと言って、四つも五つも祠がかたまって道教が祀られているそうです。いまの話では、結婚してイスラム教徒になったとか、教会で結婚式をするとかいう話をされていましたが、インド



山本博之氏(京都大学東南アジア地域研究研究所)

ネシアにおける中華系の道教の実態はどうでしょうか。依然として強いのか、シンガポールに比べて廃れていっているのか、その実態を教えてください。

三つ目は、インドネシアに2億5,000万の巨大人口があるということは、映画産業にとって巨大な市場で、インドネシアではこれから映画産業が発展産業になると思います。そのことについてどうでしょうか。

西●一つ目は、インドネシアの中華系は経済面でどのような社会的地位にあるかということ、二つ目は、インドネシアでは道教がいまどのような状況にあるのかということですね。

山本●道教以外にも含めて、キリスト教やイスラム教ではない伝統的な信仰の現状がどうなっているかを伺いましょう。

西●この二つはイリーナさんへの質問ですね。三つ目は、インドネシアの映画産業は成長産業だと思うけれど、その将来についてどのように思っているのかという質問です。これはシディ監督に聞いてみましょう。

● ● ● 経済面で一定の発言力を持つ華人はいるが 裕福な家ばかりではなく中流家庭も多い ● ● ●

イリーナ・チュウ●たしかに、ふつうマイノリティといえば恵まれた状況にない人という印象を持ちがちです。インドネシア華人は、人口比に占める割合はたしかにマイノリティですが、恵まれていない環境に置かれているという意味でのマイノリティかと問われれば、そうではないと思います。

歴史的に見ても、一時的に華人が抑圧を受けた時代もあったと思いますが、一方で、そのこともあって経

済的に地位を築いた側面もあったと思います。そして、最近の状況を見ますと、たしかにインドネシア華人は経済的にある程度の発言力を持っているようにも思います。

ただし、外国の方々がインドネシア華人について話をするときに、華人のなかでもっとも裕福でパワーがある人たちについて述べがちだということがあります。中流家庭の華人もたくさんいて、華人以外のインドネシア人と同じような生活の苦勞があります。



インドネシア華人の大半が 五大宗教のいずれかを信仰している



西●伝統的な信仰や宗教はどのような状況ですか。

イリーナ・チュウ●道教も含めて伝統的な信仰を保持している人たちもいると思いますが、インドネシアでは、ほとんどの人が五大宗教のいずれかを信じています。イスラム教、キリスト教のプロテスタント、カトリック、仏教、そして、数はあまり多くありませんがヒンドゥー教、この五つの宗教のどれかを信仰しています。

道教や他の中国の伝統的な信仰がどのくらいの比率で信仰の対象となっているか、詳しくは知りませんが、私の知る限りでは、インドネシア華人の大部分は、道教や儒教など、中国にルーツのある宗教というか哲学を強く信じているということはあまりないと思います。

西●三つ目の質問で、インドネシアは人口の規模がとても大きいし、1年間に作られる映画が100本を超える年が続いていますが、インドネシアの映画産業の将来についてシディ監督はどのように見ているでしょうか。



インドネシア映画産業は成長が見込めるが ネックとなるのは上映館の数



シディ・サレ●すくなくともいまの時点よりも今後はさらに成長していくと思いますし、私もそのように期待しています。

私は10年前にも大阪アジア映画祭に来ています。そのときは『空を飛びたい盲目のブタ』の制作に関わっていました。インディペンデント系の映画で、非

常に苦勞しながら作りました。いまでも基本的にそのときとほとんど同じやり方で映画を作っていて、インディペンデント系にはいろいろ苦勞があることは10年たっても変わっていません。でも、当時と比べて違うところもあります。まず、一緒にやっていくチームが違います。それから、『空を飛びたい盲目のブタ』でやろうとしたのは社会問題について批判することで、そのような批判精神は現在でも持っているつもりですが、現在では社会問題よりビジネスや経済についての批判に軸足が移っています。

インドネシアの人口は2億7,000万を超えたところで、これからも人口が増えていくと思います。インドネシア人は愛を信じているからです。ただし、人口が増えたことで、インドネシアでは何でも売れてしまうことが問題として出てきています。ものを売るときには、売るものを作って、プロモーションをして、価格を付けて売っていくわけですが、誰でも何でも簡単にものが売れてしまって、情報さえ与えれば車でもバイクでも簡単に売れてしまうという状況があります。

それが映画業界にどういう意味をもたらすかという、どこで映画を見せるか、どこで映画館を確保して見せることができるかという問題があります。現在はデジタル・プラットフォームも出てきているので、映画を作った後でどう見せるか、どう売るかということの難しさがあります。

その一方で、映画をどんどんかける映画館があるという意味では、インドネシアのフィルム・メーカーとしてはありがたいと思います。現在インドネシアには映画館が2,000軒ほどありますが、インドネシアのすべての人に映画を観てもらおうと思うと、これだけでは足りません。ですから、現在よりも映画産業が成長していくためには、大きな映画館をどんどん造っていくことになればいいのではないかと思います。



デジタル・プラットフォームの普及と 海賊版DVDをめぐる現状



西●インドネシアでは消費行動がとても旺盛になっていて、映画を観るにも、劇場に行くこともできるし、ビデオ・オンデマンドなど、いろいろな選択肢も増えています。映画の作り手にとっても機会が増えている時代を迎えているということなのかと思います。

山本●海賊版DVDの問題はどうでしょうか。正規版でないコピーが安い値段で売られてしまうと、作っている側は困ってしまうのではないかと思います。

シディ・サレ●海賊版DVDを売る店は、最近はどうもなくなってきています。インターネットが普及して、インターネットで観られるからということもありますし、規制も強まっていて、インターネットで海賊版を流しているサイトは、プロデューサーと政府が協力しながら規制を進めて閉鎖されています。

一方で、映画をデジタル・プラットフォームで流すシステムも発達してきているので、合法的にデジタルで映画を楽しんでいただく環境も整ってきています。海賊版が流通するリスクが100パーセントないかと言われればそうは言い切れませんが、こういった状況がこれからしばらく続くのではないかと思います。



ともに作る情熱があれば合作は進むが 重要なのはどんな物語を誰が演じるか



フロア2●今後、日本や大阪で撮影する可能性はありますか。また、インドネシア映画を日本で撮影するにあたっての課題について、インドネシアの一般論でもけっこうですが、教えていただければと思います。

シディ・サレ●2014年に、映画作家の杉野希妃さんと一緒に日本で映画づくりに携わった経験があります。『欲動』という映画で、そのときはポスト・プロダクションと一緒に参画しました。このように合作の可能性は常にあると思います。

いまの質問に直接お答えするというより、私もいつもどうすればいいのかと考えていることをお話しすることになりますが、映画づくりは、どういうストーリーを語るのかというところから始まります。どこで撮るのかとかいう話はその後で出てきます。誰についてのどういうストーリーで、それを誰が演じるのかという問題が先で、場所の問題はその後で、最後に来るのがお金の問題です。

映画づくりをしたい人は、できるだけクリエイティブに映画をたくさん作りたいといつも思っています。ですから、映画が作れる状況があれば、それがどこであっても映画を作ろうと思います。最近のインドネシアでは、二か国や三か国の合作による映画も見られるようになってきています。数はまだ少ない

ですが、三か国や四か国の合作で映画を作っていく可能性は十分にあると思います。

ただし、そういう合作のプロジェクトは、カンヌやベネチアやベルリンのような国際映画祭での上映を目指すような、世界的に注目を集める作品を目指すようなときに出てくる話で、常にそういった合作の機会が転がっているわけではありません。資金に関しても、すくなくとも私にとっては、最初に出てくる頭痛の種類ではありません。一緒に映画を作ろうという仲間の情熱があれば、資金はなんとかして工面できると思っています。

西●この10年くらい、インドネシア映画が外国を舞台にした作品を作ることが活発になっています。オーストラリアやマレーシア、タイだけでなく、アメリカやヨーロッパの国々や、アジアでもネパールや中国や韓国、そして日本を舞台にした作品も作られるようになっていきます。

その背景には、インドネシアの人たちが海外旅行にたくさん行くようになったことがあると思います。メッカ巡礼は昔からありましたが、アメリカやヨーロッパに留学に行く人や、バックパッカーとして外国に行く人も増えているようです。イリーナさんのお父さんもドイツで仕事をしていて、イリーナさんもドイツで生まれています。インドネシアの人たちが世界で活躍するようになるなかで、インドネシア映画も世界を舞台に撮られるようになってきていると感じています。



オリジナル・ストーリーによる映画で 商業的成功を収めることの難しさ



フロア3●日本の実写映画は、現在は漫画や小説が原作のものがほとんどです。インディペンデントというオリジナルの映画もありますが、上映される映画館の数も少ないなど、必ずしも恵まれているとは言えないと思います。インドネシアでも同じような状況でしょうか。たとえばドラマの映画化がメインになっているとか、ハリウッドのものが多く上映されているとかいった状況があるのかをお聞きしたいと思います。

それから、シディ監督やイリーナさんがこれからオリジナルの映画を考えていくにあたって、たとえば中国をマーケットにするという考えはあるのでしょうか。



イリーナ・チュウ●インドネシアでも、人気のある小説を原作にした映画が作られて、もともと知名度が高いために一定程度の成功を収めるということはあります。それから、大きな成功を収めた映画があると、数年後に続編が作られて、かなりヒットすることもよくあります。

オリジナルのストーリーで映画を作ることについては、ストーリーだけで勝負して成功を収めることはなかなか難しいです。オリジナル・ストーリーの場合は、有名な俳優を起用しなければなかなか成功を収めることができないという状況があります。インドネシアでは、脚本家があるとか監督があるとかいうだけで観客の関心を引くことは難しく、観客は映画館に有名な俳優の顔を見に来ることが多いように思います。

『牌九』の中国語は普通話か なぜ「Pai Kau」の綴りを選択したのか

フロア4●私は『牌九』という作品を今回すごく楽しみにしています。まだ観ていないのですが、3月17日の上映をとても楽しみにしています。私は東南アジアの華人のアイデンティティに関心を持っています。普段私は中部ジャワのスラカルタ、ソロというまちにいるのですが、華人の割合がかなり多いんです。私自身は華人の知り合いはいませんが、パン屋さんや靴屋さんなどの店を華人が営業していて、そういうところで買い物をすると、私に対してはインドネシア語で話してくれます。でも店の人同士や身内同士ではジャワ語

しか話しません。

『牌九』に中国語を使っている場面があると聞いて、いったいインドネシア華人がどんな中国語をしゃべるのか、すごく楽しみです。たぶん、いわゆる中国の普通話ではなくて、福建や広東の福佬語や閩南語の類いをインドネシア化したような言葉を話すのではないかと考えています。どういう言葉を説明していただけたら、私はそれをすごく楽しみに聞き耳を立てようと思います。

『牌九(Pai Kau)』というタイトルも、中国の普通話では「パイチュウ」となるのが「パイカウ」と読むということも、すでに中国の普通話ではない世界だなと思っています。

『牌九』は、日本で上映するから漢字で書かれているのか、あるいはインドネシアで上映されたときも漢字で書いて「Pai Kau」と綴りを書いたのでしょうか。漢字で書くことによってインドネシア社会に華人の存在をアピールするような狙いがあるのかについてもお伺いしたいと思います。

多くの観客により伝わる言葉として 北京語を使用

西●イリーナさんに一つずつお願いします。まず、劇中で使われている中国系の言葉は、どんな言葉なのか。標準中国語か、中国語方言なのか。

イリーナ・チュウ●よく聞かれる質問ですが、基本的に中国の標準語というか、北京語を使っています。ただし発音は中国風ではなく、マレーシアやシンガポー

ルで話されている華語のように聞こえるのではないかと思います。観に来てくださる方に一番よく伝わる言葉ということで、北京語を選びました。広東語や福建語だとわかる人が少なくなってしまうためです。

シディ・サレ●インドネシアの華人は公共の場所で中国語は使いません。インドネシア政府としては、公用語はインドネシア語だけと設定しています。もちろん、公共の場ではない家庭や地域社会では、それぞれの言葉話すことはあります。最近では英語や中国語を耳にする機会も増えていますが、インドネシア全域ではなくて一部の特別なところだけです。

それから、最近の若い中華系インドネシア人はあまり中国語が話せなくて、年配の方だけが話せる状況です。今回の映画を作るとき、主人公たちに中国語を話してもらおうと決めましたが、俳優には北京語しかできない人も広東語しかできない人もいて、どうしようと思いましたが、最終的に北京語に決めました。

北京語がきちんと話せる人をもっと見つけたかったのですが、誰もが話せるというわけではなかったので、すくなくとも何らかの中国語を話せる俳優を探して、北京語が話せない人には通訳を付けて、発音や表現が違う場合には直してもらうようにしました。

インドネシア華人のうち現在60歳代や70歳代の人たちは中国語を話すことができます。それより若い世代になると話せません。でも逆に、4歳から7歳ぐらいの子どもたちは北京語が話せます。学校で教科とし

て教わっているからで、学校によっては必修科目になっているところもあるようです。

インドネシアの学校教育で、中国語の教育は1950年代に終了しました。それまでは北京語を教えていましたが、1950年代末で北京語の教育がいったん途絶えました。1970年代から1990年代までは中国語の教育がまったくありませんでした。ちょうど私が学生だった時代にあたります。私の友人のうち、華人の80パーセントから90パーセントは中国語を話すことができません。

発音しやすく、覚えやすく、中庸の位置付けを狙って「Pai Kau」を採用

西●二つ目は、タイトルに「Pai Kau」と当てているのはなぜなのか。それから、ポスターに漢字を入れているのは、インドネシアでもそうなのか、それとも国際版だからなのかという質問です。

シディ・サレ●ポスターは一つのパターンしか作ってなくて、国内向けも海外向けも同じものを使ってるので、国内でも漢字を使っています。

なぜタイトルが「Pai Kau」なのかは、じつは私もまだ混乱しています。(笑) 私たちは最初に牌九というゲームを理解するところから始めました。Googleで検索してみたり、友人に聞いたりしました。クアラルンプールで聞いてみたら、人によって「パイカウ」



左からシディ・サレ氏、イリーナ・チュウ氏、テクン・ジー氏(『牌九』プロデューサー)

と言う人も「パイチュウ」と言う人もいました。中国語には方言がたくさんあってそれぞれ言い方が違い、混乱することもありました。映画を撮っているときも、私は中国語がわからないので、通訳に「この発音でいいのかな」と聞いて、間違っているときには正してもらおうということがありました。

最終的に「Pai Kau」にしたのは、「パイカウ」という発音でも間違いではないことと、インドネシア人には「パイカウ」のほうが発音しやすく憶えやすいことからです。私の名前はシディですが、同じシディでも最後にkをつける人もつけない人もいてややこしいということをいつも経験していたので、タイトルも憶えやすく発音しやすいものを選びました。

もう一つの理由として、ユニバーサルにしようか、どのマーケットでも受け入れられるように、この作品を中庸のところに置いてみようという考えもあって、「パイカウ」という名前にしました。インドネシアで作られる映画はシンプルなものが多いですが、もう少し含みを持たせたいと言うか、幅を広げたものも作っていきたくて思っています。今回の映画でも実験的な試みをしたつもりで、その意味も含めてこのタイトルを選びました。

山本●トリビアルな追加情報ですが、中国語がおわかりになって、これから『牌九』をご覧になるということなので一つお伝えしておきます。『牌九』には中国語が読める人だけにに向けた隠れたメッセージがあります。漢字で書かれた看板にまぎれて出てきて、物語とは関係ないのですが、中国語を読める人に向けたメッセージになっています。



インドネシア映画界における多様性と 華人俳優の可能性を拓く『牌九』



西●三つ目は、華人としてインドネシア社会でアピールしたいという思いがあったのですかという質問だったと思います。イリーナさんとシディ監督から、この作品を通じてどんなことを伝えたかったのかを教えてください。

イリーナ・チュウ●勇気を持って大胆に、これまでになかったフレッシュなものを作るという気概で作りました。使い古しの要素を組み合わせると似たようなものを作るのではないフレッシュな映画です。

それから、インドネシア映画界における多様性を切り拓いてみたいという思いもありました。テクン・ジーも私もインドネシア華人です。これまでインドネシア映画では、裏方として働く華人はたくさんいましたが、華人が俳優として見られることはなくて、華人が映画に出てくることはほとんどありませんでした。この映画によってインドネシア華人の俳優の可能性が拓ければいいと思います。

シディ・サレ●家族を愛せよ、そして女性を舐めるな。それだけです。



華人女性の世界を描く 「フィルム・ルージュ」の嚆矢『牌九』



西●そろそろ終わりの時間となりました。あらためて、『牌九』は「新しい中華らしさ」を世界に発信しようとしている点でとても新しい試みだと思います。東南アジアの華人を題材にした映画には家族関係を描くものが多いですが、そのなかでもこの作品は女性が家族を仕切っている点がとても特徴的です。

お婿さんを選んだのは父親ではなく娘ですし、花婿の元恋人に対して、銃を手にして最後の決断をしたのも娘で、そのときに花婿を共犯にしたのも娘でした。花婿の元恋人も、男に捨てられても泣き寝入りせずに結婚式に乗り込んでいくという行動する女性でした。そして、こういった一種のゲーム全体を裏で仕切っていたのがおばあさんでした。

『牌九』の社会は、香港映画の黒社会のようでもあります。仁義の部分は残したうえで、女の世界に男が入ってくことで家が継がれていきます。黒社会のようだけれど、男性と女性の役割が逆転しているという意味で——こんな言い方があるのかわかりませんが、「赤社会」というジャンル、「フィルム・ノワール」ではなく「フィルム・ルージュ」と言っていいたいのかもしれません。

『牌九』は、「フィルム・ルージュ」というジャンルを切り拓こうとした野心的な試みであるとともに、男性中心の社会に対してオルタナティブな家族の作り方を示しているという点でも、新しい価値を世界に発信しようとしている作品です。

まだご覧になっていない方は、大阪アジア映画祭の期間中にもう一度上映の機会がありますので、ぜひ

ご覧になっていただければと思います。

＊

山本●これをもちまして大阪アジア映画祭関連シンポジウム「茶房館から牌九を越えて——インドネシア華人映画の系譜と新展開」を終わります。主催組織の一つである混成アジア映画研究会を代表して、大阪アジア映画祭、京都大学東南アジア地域研究研究所、そして毎年立派な会場を提供してくださっている国立国際美術館に厚く御礼を申し上げます。

パネリストのみなさん、フロアで参加してくださったみなさん、どうもありがとうございました。

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。

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.82

山本 博之 編著

正義と忠誠——混成アジア映画研究2018

発 行……2019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

DTP・印刷……英明企画編集株式会社