

CIRAS Discussion Paper No.91

# 伝承と国民の物語

混成アジア映画研究2019

山本 博之 編著

Folklore and Imagined Narratives — Cine Adobo 2019



京都大学東南アジア地域研究研究所



CIRAS Discussion Paper No.91

# 伝承と国民の物語

混成アジア映画研究2019

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. 91

YAMAMOTO Hiroyuki (ed.)

**Folklore and Imagined Narratives — Cine Adobo 2019**

© 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, 2020

Cover Photo ©Angka Sinema/Kawan Kawan Media/Limaenam Films

# 目次

## 刊行にあたって

|             |   |
|-------------|---|
| 山本 博之 ..... | 4 |
|-------------|---|

## 第1部 特集 伝承と国民の物語 .....

### 彩られる物語、受け継がれる物語

——カンボジア怪奇映画に見る「アープ」の伝承

|             |   |
|-------------|---|
| 岡田 知子 ..... | 8 |
|-------------|---|

### 作品紹介

#### 醜悪な老婆からキュートな女子まで

——カンボジアの「アープ」映画

|             |    |
|-------------|----|
| 岡田 知子 ..... | 20 |
|-------------|----|

### 熟して落ちたドリアンの実

——映画『トンビルオ』のサバでの受容とマレーシアの政権交代

|             |    |
|-------------|----|
| 山本 博之 ..... | 24 |
|-------------|----|

### 映像は国民的悲劇をどう語り継ぐのか

——インドネシア映画における9月30日事件

|            |    |
|------------|----|
| 西 芳実 ..... | 34 |
|------------|----|

### 紛争はいかに語り継がれるのか

——映画『ベアトリスの戦争』に描かれた女たちの経験

|              |    |
|--------------|----|
| 亀山 恵理子 ..... | 45 |
|--------------|----|

### フィリピン映画100年目に生まれる物語の新しい型

——2019年のフィリピン映画

|             |    |
|-------------|----|
| 山本 博之 ..... | 50 |
|-------------|----|

### トムヤンティ『クーカム』(メナムの残照) 再考

——ロマンスの背後にみるタイのジェンダー観、国家観

|             |    |
|-------------|----|
| 平松 秀樹 ..... | 56 |
|-------------|----|

### 附録

#### 『クーカム』(メナムの残照) 映画・テレビドラマ版の特徴

——1973年から2007年

|             |    |
|-------------|----|
| 平松 秀樹 ..... | 67 |
|-------------|----|

## 第2部 シンポジウムの記録 .....

### 大阪アジア映画祭シンポジウム

|                               |    |
|-------------------------------|----|
| 生まれ変わるタイ映画——魂のホームステイと救済 ..... | 70 |
|-------------------------------|----|

### 国際交流基金アジアセンター シンポジウム

|                                 |    |
|---------------------------------|----|
| 格差を包む信仰——映画が描く東南アジアの赦しと救済 ..... | 84 |
|---------------------------------|----|

|             |     |
|-------------|-----|
| 執筆者一覧 ..... | 110 |
|-------------|-----|

## 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、東南アジア映画を楽しむことを通じて東南アジア社会について語り、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楽しむことを目指す研究会です。メンバーのほとんどが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その社会について研究している地域研究者です。

多民族社会である東南アジアで、混血性と越境性は、常に外から多様なものを取り入れることで社会が持つ潜在力を高める契機になると歓迎される一方で、社会全体のまとまりを損ねる原因になりかねないと警戒されてきました。そのため、東南アジアのどの国でも、少数派を社会にどのように位置づけるかに頭を悩ませてきました。

現在はそれぞれの国に分かれていても、国境を越えて民間伝承が共有されていることも珍しくなく、ある国の少数派が隣の国では多数派であることも多いため、国ごとに少数派を多数派に同化させればよいということにはなりません。

少数派は、多数派と一緒にの国に入ったことで、それまでの自分たちの考え方ややり方が通用しなくなって不便になりますが、部分的に多数派に合わせつつも、多数派も少数派も納得する新しい考え方ややり方を一緒に作っていきたいという臨み方をすることでしょう。しかし多数派から見れば、自分たちが慣れ親しんだ考え方ややり方に少数派が早く慣れてくれればよいという考え方になりかねず、そうなると多数派と少数派のすれ違いによる溝が解消されないままになってしまいます。溝が大きくなりすぎると、政治的な立場の違いのため、暴力的に相手を排斥しようとする事態に発展することもあります。

現実世界にはさまざまな理不尽があり、人びとを互いに対立させます。このようにできた社会の亀裂を修復するには、過去に抱いた理不尽な思いを解消しなければなりません。そのためには過去に起こったことを語ることも必要になりますが、「語る」と言っても、実際に言葉で語れるものもあれば、言葉では語りにくいものもあります。言葉にしづらいことを伝える上で、表情や仕草や伴奏などによってセリフと違うメッセージを伝えることができる映像は有効な手段です。過去のできごとや共通の物語を共有する上で、映像はとても優れたメディアです。

ただし、過去のできごとや共通の物語を語ることで、対立していた人びとがただちに和解し、社会の亀裂が修復されるとは限りません。複合的なメディアである映像に

は、作り手が意図しなかったものごとが映りこんでしまうことがあり、送り手が意図したのとは異なるメッセージが受け手に伝わってしまうことがあるためです。

それでも、多数派と少数派がどちらも納得する考え方ややり方を一緒に作っていくためには、過去のできごとや共通の物語を語ることは続けられるべきでしょう。その際に肝心なのは、物語をどのように語るかであり、それをどのように解釈するかということです。これは映像を通じた物語や解釈に限りません。テッド・チャンが『息吹』で書いたように、もし私たちの人生が造物主の語る物語であるなら、私たちはその聞き手であると同時に登場人物でもあり、そうした物語を生きることによって教訓を学ぶのです。物語をどう語り、どう解釈するかを考える上でも、映像(とりわけ映画)を観て、その内容について他の人たちと話をするのはとても大切です。

最近では日本でも映画祭や劇場公開によって東南アジアの映画に触れる機会が増えてきました。背景が異なるさまざまな地域の映画が観られるようになってきたのは喜ばしいことです。今後は、映画を観た後でその内容について話をする機会がさらに増えていくとよいと思います。

混成アジア映画研究会では、映画を通じて東南アジア社会への理解を深め、東南アジア社会への理解を深めることで映画がより愉しくなるような対話の素材として、東南アジア各国の現地語と現地事情に通じた研究会メンバーが国・地域ごとに映画を紹介する「シリーズ 混成アジア映画の海」の刊行を始めました。2019年に刊行された第1巻の『マレーシア映画の母 ヤスミン・アフマドの世界——人とその作品、継承者たち』に続き、第2巻以降の刊行準備も進んでおり、近いうちに書店に並ぶようになると思います。

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を行っています。

日本語字幕の作成については、研究会メンバーが紹介したい映画を選んで、社会・文化的背景を踏まえて日本語字幕を作成しています。2019年度には『アット・ザ・ホライズン』(ラオス)の日本語字幕が加わりました。

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、毎年7月末にヤスミン・アフマド監督追悼の上映

---

会「わすれな月」を京都で開催しています。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執筆については、研究会メンバーが毎年1月と7月に研究会Webサイトで「いま語りたい映画」を紹介しているほか、毎年3月の大阪アジア映画祭との共催シンポジウムに合わせてディスカッションペーパーを刊行・配布しています。2019年から「シリーズ 混成アジア映画の海」の刊行を始めたことは紹介した通りです。

ここに挙げたもの以外を含めて、混成アジア映画研究会の活動は研究会Webサイトで紹介していますので、そちらもご覧ください。

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



# 彩られる物語、受け継がれる物語

## カンボジア怪奇映画に見る「アープ」の伝承

岡田 知子

### はじめに

カンボジアには「アープ」とよばれる女性にまつわる伝承がある。「アープ」である女性は、夜になると、内臓のつながった頭部が胴体から抜ける。そして、汚物や動物の内臓や死体を食べようと、低空を浮遊する。首からぶら下がっている一連の内臓の胆のうあたりが、緑色にちらちら光って見える、という視覚的表現がされる。

アープのイメージと物語は、時代とともに少しずつ彩られながら、カンボジアの人々の中で豊かに受け継がれてきた。

本稿では<sup>1)</sup>、アープに関するこれまでの言説を整理し、それを踏まえて、1990年代に制作された、カンボジア映画史上初のアープ映画と考えられる『我が子よ、母はアープ』を取り上げる。『我が子よ、母はアープ』については、作品名は一部のカンボジアの人々には知られているものの、特に注目されることはなかった。本稿では、同作品の正確な制作時期、内容について記述し、制作された時代背景に留意しながら、そこで描かれるアープの表象と物語を中心に検討する。またその後には制作されたアープ映画作品を概観する。

1) 1960年代から1975年までのカンボジア映画に関する情報は映画評論家のフイ・ワタナ氏の運営するサイト the Golden Age of Cambodian Cinema (<http://golden-age-of-khmer-cinema.eklablog.com/>)および同氏の著書 *កង្វះសត្វវត្ត កង្វះផ្កាទេវា!* (2020)、また私信によるところが大きい。同氏はドキュメンタリー『ゴールデン・スランパーズ』(ダヴィ・チュウ、2011)の制作に多大な貢献をした。同氏のプロフィールについては <http://golden-age-of-khmer-cinema.eklablog.com/accueil-c246056>(最終閲覧日2020年1月9日)を参照。有益な情報を提供してくださった同氏に感謝の意を表す。

Acknowledgements: The author would like to thank Mr. Huy Vathana for the valuable information he shared on Cambodian films in 1960's and 1970's in his website. He was very accommodating and quick in responding to my inquiries regarding the subject matter. I'm grateful for his generosity in sending me a draft copy of his book about Cambodian films which will soon be published (as of this writing).

### 1 アープを巡る物語

#### 1-1 語り継がれてきた物語

アープは現在でもリアリティをもって語り継がれている。ミアチ [1999] や井伊 [2008] では、カンボジア各地の人々の語りが紹介されている。

ボル・ポト時代 (1975-1979)<sup>2)</sup> にコンボン・トム州に居住していた1956年生まれの女性は、以下のような話を今でもなまなましく語ることができる<sup>3)</sup>。

住んでいた村にアープだと信じられている女性がいた。夜、青い光が見え、こちらが近づいて行くとその光は小さくなり、そのままその女性の家に入ってしまった。女性が病気で亡くなったとき、村人は、その女性が再びアープとなって現れないように、頭部を切り取り、女性の尻の穴をふさぐように置いた<sup>4)</sup>。

同様にボル・ポト時代の話として「隣の集落にアープ、トゥモップ<sup>5)</sup>がいた。自分の大便を食べるので、大便がその家の付近にみられないという。産婦の後産も好んで食べるので産婦は気を付けなければいけないと

2) ボル・ポト時代では、革命組織の名のもとに、旧社会の文化、価値観、社会制度、経済活動、学校教育、人間関係などが全て否定、破壊された。都市住民は地方に強制移住させられ、非現実的な農業を中心とした共産主義社会の建設が最優先された。約4年間に渡る同政権下での強制労働、飢餓、疾病のために多くの国民が命を落とした。都市住民が、1960年代、70年代に見た映画やテレビ番組の内容を、ボル・ポト政権側の人々に語った、語ることで死を免れたという話は、たとえば『消去』(リティ・パニユ、クリストフ・バタイユ著、2014)、『New Year Baby』(ソチアタ・ボウ監督、2007) や作家バル・ヴァンナリー・レクによる発表「語ることで生き延びた: ものがたりの力」(混成アジア映画研究会主催シンポジウム、2018年3月23日開催)に見られる。

3) インフォーマントV.S氏(女性、1966年、ブノンベン生まれ)が当時同居していた姉の話。2019年11月27日の筆者のインタビューによる。

4) 人の身体に宿っているアープの霊が外に出るときは、その人の肛門を通ると信じられている[ミアチ 1999: 114]。

5) アープと対をなす言葉で、男性妖術者を表す。本稿では取り上げない。

言われていた」<sup>6)</sup>というものもある。

いずれもボル・ポト時代、都市ではない地方の周縁部での話、今現在起こった話ではなく、また語り手自身の直接体験ではないという共通点はあるが、アーブに関して一定の認識が広く共有されていることがわかる。

## 1-2 書き記された物語

アーブに関する研究者の記述ではAng[1986]、ミアチ[1999]、アン[2007]が詳しい。Ang[1986:26]によると、アーブは幽霊やお化けに分類されるものではない。アーブとされる女性には2通りある。1つは母親からの継承によるもので、母親の死とともに自動的に引き継いだ女性、もう1つは、男性を惹きつけるための「スナエ」と呼ばれる呪術に長けている40歳前後の女性で、寡婦を含む既婚者である[Ang 1986: 263-266]。また身体的な特徴として最初に挙げられるのが目である。「アーブの目」という表現<sup>7)</sup>でカンボジア人に容易に理解されるように、大きく見開いた目を異常にぎょろつかせるとされる。あらゆる呪術や活動は多く夜に行われ、日中は普通の人間として生活している。夜になると、「アーブの光」が青白い光を放ちながら低くゆっくり飛ぶ。近くで見ると頭部の下に内臓がぶら下がっているのがわかる。多くは炊事場近くの水はけの悪い、汚泥が溜まったところに食べ物を探しにくる。血や膿といったものも好む。あるいは雨の降った後、食べ物とするウシガエル<sup>8)</sup>、アマガエルなどを探しに出るという[Ang 1986: 266-268]。

ミアチ[1999:110]では、アーブとなった女性というのは、スナエの術を会得して使っているうちに、身体が呪術に侵され、アーブの魂が体の中に入り込んだ状態にある、としている。そしてアーブの魂に不愉快な思いをさせた人に腹痛、意識混濁、譫言などの症状が出る。夜にはアーブの魂は体から抜け出し、蛍より大きな緑色の光を放ちながら浮遊し、血や死体、小さいウシガエルを探して食べる。特に出産したばかりの女性がいる家に後産を求めてやってくる。内臓が地面

まで垂れ下がり、上部に緑の光があるときは、それはアーブなのである、という。

またアン[2007]では、風俗習慣が良く保存されているシエムリアプ州のアンコール地域で主に調査した通過儀礼に関する研究の中で、出産に関わる事柄として、以下のようにアーブについて記述されている。

アーブは人間とも言えるし悪霊とも言える。というのは、アーブは村の普通の老女で、ほかの人より不潔でだらしないだけだが、夜になると身体から首と内臓だけが抜け出て、家の外で食べ物を探すこともあると信じられているからだ。考えるべき点は第1に老女であること、第2に酒を飲み、不潔でだらしないなどの理由により、人々から尊敬されない年寄りであるということである[アン 2007: 63]。

「老女」というのは子どもができない年齢の女性である。よってアーブになると新生児の象徴である血を舐める。「不潔」というのは、アーブが好んで後産、排泄物などを食べると信じられていることからきているという[アン 2007: 63]。またアーブとなった女性自身には悪意はないのだが、その悪霊が身体の中にいて命ずるのだとされている。アーブが産婦に危害を加えないように、排泄物、汚物で汚れる場所に棘のある木や枝を置くのは、アーブは頭部の下にぶら下がっている自身の内臓物がそこに引っかかるのを恐れて近づかないからだという[アン 2007: 63]。

Ang[1986]によれば、ルクレール<sup>9)</sup>が17世紀にアーブが出現したことを記録しているという。またフランス保護国時代の1938年にグイ・ボレ、エヴリーヌ・マスベロが発表した著書では、アーブは「妖術者」として次のように説明されている。

アブ<sup>10)</sup>という妖術者は、生まれながらの女の妖術者、または男に恋情を催させる方法を研究した挙句になるものが多い。彼女は相手を呪い殺す恐る

6) インフォーマントU.M氏(男性、1963年、プノンペン生まれ)の発言。彼はボル・ポト時代にはタケオ州に強制移住させられた。2019年11月21日の筆者のインタビューによる。

7) 日本語の「ぎょろ目」に相当する。

8) 動きが緩慢、かつ外見が醜悪な生き物で、人から忌み嫌われるものの象徴とされている。

9) Adhémar Leclère(1853-1917)。カンボジアで弁務官を歴任、カンボジア研究者としても数多くの著作を残している(<[https://data.bnf.fr/fr/12515791/adhemard\\_leclere/](https://data.bnf.fr/fr/12515791/adhemard_leclere/) (最終閲覧日2020年1月9日))。

10) 訳書の表記のまま。

しい力を持っている。また一種独特の眼つきをし、血走っていることが多い。話によれば、夜中に彼女は皮膚から抜け出し、頭と腸だけで飛んで廻り、その跡には青味がかかった跡が残るという。彼女はここに止まっては、がつがつと大便を漁り、しまいには寝ているものの尻にまで吸いつく。以前にはこの妖術者は沢山いたが、今では殆ど姿を消した[Ang 1986: 270]。

初期の民族主義者によって創刊されたカンボジア語紙『ナガラワッタ』には、「アープ」という言葉は見られないが、第72号、1938年6月4日付の同紙には、呪術を禁止する法律が施行された記事が掲載されている。それによれば、1934年7月27日の国王布告で、クメール刑法第298条として「『自己が強力な超能力を持つ』と人々に信じさせ、人々に騒ぎと混乱と不安を起こさせた者は、第1級中級罰に処する。この規定は、妖術、スナエ、その他の呪術を使用する者全てにも適用される」という項目が追加されたという。前述のAng [1986] やミアチ [1999] にも記述されているように、アープとされる女性が使うという呪術「スナエ」にも言及されている。当時、アープによるものを含むさまざまな呪術が行われ、社会に影響を与えていたことを政府も認識していたことが窺える。

一方、1938年に編纂されたカンボジア初の国語辞典の「アープ」の項には「女性が使う悪い呪術の名前のひとつ。悪霊を捕らえて他人に腹痛など肉体的な痛みを与える儀式などがある」と説明されている。小見出しには「アープをとらえる呪文」、「憑いていた人から追い出された悪霊」、「アープの家系」が挙げられている。また坂本恭章著『カンボジア語辞典』(2001) では、「アープ」は「悪霊を人にとりつかせて害を加える術」とし、小見出しとして上記の国語辞典の記述に加えて、「悪霊」、「アープをかける」、「鬼火、きつね火」「アープを行う呪術師(女)」、「①アープの術を使う女、②悪女」を例示している。

辞書の定義からは、「アープ」という語彙自体には、アープになった女性、その女性が使う呪術、その女性の身体に宿っている霊を指す場合があることがわかる。

## 2 「アープ」映画の始まり

### 2-1 ふたつの『我が子よ、母はアープ』

カンボジア映画史上初めてアープを題材とした作品は『我が子よ、母はアープ』で、同名の異なる作品が2本ある<sup>11)</sup>。

ひとつは、すでに内戦が激化していた1974年にスン・ブンリー監督によって制作されたもので、当時のトップスターのチア・ユットトーンとプオン・パヴィーが主演している[Huy 2020: 99]。しかし社会情勢の悪化から同作品は公開されておらず[Huy 2020: 99]、またフィルムの所在も不明である<sup>12)</sup>。

1960年代からボル・ポト時代となる1975年までの期間は、カンボジアにおける映画産業の黄金時代であったとされ、500本を上回る作品が作られた[Huy 2020: 7]。それにもかかわらずアープを題材とした作品はこの作品以外作られなかった<sup>13)</sup>。当時、ローテクではあるが、『天女伝説プー・チュク・ソー』(ティア・リムクン、1967) や『12人姉妹』(リー・ブンジム、1968) のように、特撮によるシーンを含む作品もすでに多数あり<sup>14)</sup>、「内臓物をぶら下げて浮遊する女性の頭部」を撮影する技術が不足していたとは考えにくい。アープは一般的に幽霊やお化けとして捉えられていないので<sup>15)</sup>、作品にしてもホラー映画と判断されない、また排泄物や動物の死体を好んで食べるような不潔な存在、人々から忌み嫌われ、退治される対象であるアープを題材とした映画は興行収入が期待できないと考えられた可能性もある。

一方、名実ともにカンボジア映画史上最初のアープ映画となったのが、ヌット・サロン監督『我が子よ、母はアープ』である<sup>16)</sup>。この作品の制作年は明らかでは

11) 女妖術者としての「アープ」が端役として登場する作品はある。たとえば『ケンコン蛇2』(1973) [Huy 2020: 134]

12) プノンベンボバナ視聴覚資料センターでは、2019年11月25日現在、同作品の所在について把握していない。なおインターネット上では同作品のものと思われるポスターが確認できる。

13) フィ・ワタナ氏の2019年11月19日の私信による。

14) スン・ブンリー監督はカンボジア映画史上初めて特撮技術を使用した監督でもある[Huy 2020: 96]。

15) カンボジアの典型的なお化け、精霊、幽霊のエピソードから構成される小説『怪談 ខ្មែរ ព្រលឹមរាយ』(チュット・カイ、1973) は、現在でも国内外の多くのカンボジア人から支持を得ており、時代を経て何度も復刻されている本だが、この中にもアープに関する物語はない。

16) フィ・ワタナ氏の2019年11月24日の私信によれば、同作品は1974年の作品のリメイクの可能性も否定できないという。

ないが、1990年代に制作されたと考えられる<sup>17)</sup>。それは映画制作会社、また出演者からある程度推測することができる。

同作品を制作したのはアンコール・ワット映画社である<sup>18)</sup>。1980年代、90年代のビデオドラマ映像作品群に挿入されているオープニングロゴを分析した研究結果では、アンコール・ワット映画社の設立は1992年とされている<sup>19)</sup>。1990年にプノンペンで開かれた第1回ビデオ・映画祭の際に、同委員会から発行された冊子『1990年 ビデオ・映画祭』には、全157社の映画制作会社一覧が掲載されているが、アンコール・ワット映画社の名前は見られない。このことからおそらく同映画社が設立されたのは1992年であるという情報は正しいと言える。

主演俳優の一人、アーブ役のピセット・ピリカ(1968-1999)<sup>20)</sup>が映画俳優としてデビューしたのは、ポル・ポト政権下の人民の苦しみと抵抗を冒険活劇風に描いた『闇の影』(イーヴォン・ハエム、1987)である。その後、「涙の女王」として人気が高まり、1995年までに30以上の作品に出演している[プロチアプライ1995]。その人気を反映して、1994年に創刊され当時最も多い購読者数を誇っていた総合雑誌『プロチアプライ』の表紙をピリカは何度も飾り、また亡くなった1999年7月の翌月には特集号が組まれた。一方、息子ハンサを演じたカイ・ブラシット<sup>21)</sup>は実生活ではピリカの夫で、二人は『闇の影』で初共演してからというもの、ゴールデンコンビとして次々と映像作品に出演した[ピセット・ピリカ4-5]。1995年頃からはピリカはアメリカなど海外での芸能活動に忙しくなったという[ピセット・ピリカ5-7]。

17) インターネット上で散見される情報では、制作は1980年あるいは1984年とされ、ポル・ポト政権崩壊後、最初に制作、公開された映画作品であるとされている。

18) アンコール・ワット映画社という名の映画制作会社は、1960年代および1970年代前半にも存在したが、社長は当時のトップスターであったコン・ソムウアンであり[Huy 2020: 159]、同氏はポル・ポト時代に亡くなっているため、同名の別会社と考えられる。

19) カンボジアの映画についてまとめた動画リスト「CAMBODIA NOSTALGIA “Khmer 1980s and 90s”」による(<https://www.youtube.com/playlist?list=PL956960962D930088>(最終閲覧日2020年1月9日))。

20) 1999年7月6日の白昼、プノンペン中心部で何者かに銃で撃たれ、亡くなった。

21) 『1990年 ビデオ・映画祭』に掲載されているインタビューでは、年齢は30歳、すでに34作品に出演したと語っている[バエン他1990: 46]。

これらのことを併せて考えると、『我が子よ、母はアーブ』は1992年から1990年代半ばの間に制作されたと考えられる。

## 2-2 『我が子よ、母はアーブ』のあらすじ

前近代。貧しくも美しい村娘オーイは祖母と二人で暮らしていた。豪族コムハエンが村を視察に来た折に、オーイに水を飲ませてもらったことから、二人は相思相愛の仲になる。オーイの祖母は、当初は二人の関係については反対するが、コムハエンとは前世からの縁なのだろうから、別れることはできず、身分違いで苦しい恋愛になっても慕っていくのがオーイの運命である、とオーイを見守る。オーイは未婚のまま妊娠する。だがコムハエンは「オーイと祖母を引き取る」という約束を破って裕福な娘ケマーと結婚する。それを知ったオーイはコムハエンの屋敷を訪ねる決意をする。祖母は「何も食べなくても死なない」、「自分の命と子どもの命を守るときにアーブになれる」という2種類の呪術を伝授する。

コムハエンに会ったオーイはケマーによって地下牢に閉じ込められ、拷問される。さらにケマーは無関係な男を金で雇い、オーイの愛人であるとコムハエンに信じ込ませる。ある晩、雷の轟く中、オーイは男の子を産み落とす。コムハエンとケマーは親子とも殺すよう看守たちに命じるが、看守たちは赤ん坊を森に棄て、オーイはアーブとなって赤ん坊を探す。赤ん坊は義賊のグループに連れ去られる。

ハンサと名付けられた赤ん坊は山奥で育てられ、武術に長けた筋骨たくましい青年に成長する。オーイはハンサの育った土地の鎮守から子どもが生きていることを知らされ、ハンサの夢の中でこれまでのいきさつを語る。ハンサは幼馴染のニモルを妻とし、オーイのいる地下牢にたどり着き、ニモルとともにコムハエンたちと闘う。そこにかつてケマーに雇われた男がやってきて真実を告白し、コムハエンはハンサが実の息子であることを知る。ケマーは自らの悪事が暴露され自殺する。ニモルはオーイに帰郷を促すが、オーイは「アーブとなった姿を人に見せてはいけない、自分の子どもの汚物を食べてはいけない、という掟を破ってしまったため、もう普通の人間には戻れない」と言って自ら火の中に身を投げる。

### 3 新時代への転換

#### 3-1 内戦終結の兆し

『我が子よ、母はアープ』が制作された時期は、カンボジアの政治体制が大きく転換する過渡期にあった。

前述の通り、ポル・ポト時代以前は、カンボジア映画産業は黄金時代を迎えていたが、続くポル・ポト時代では、旧社会の在り方を否定し、極端な共産主義が急速に推し進められ、その結果、文化芸術に携わる人々が多く命を落とした<sup>22)</sup>。ポル・ポト政権崩壊後の1979年1月以降、カンボジアは、ベトナム指導型の社会主義体制となり、すべての芸術文学活動は党中央と社会主義のイデオロギーに奉仕するものでなければならなくなった[Khing 1999: 32]。この新しく発足した社会主義政権に反対する3派勢力<sup>23)</sup>がタイ・カンボジア国境を拠点として活動し、日本を含む西側諸国はこの3派連合をカンボジア政府として承認していた。こうしてカンボジアは再び内戦の地となった。

だが東西冷戦の収束とともにカンボジアにも変化が訪れる。カンボジアに駐留していた20万人ものベトナム軍は1989年9月までに完全撤退した。同時にカンボジアは国名を「カンボジア国」に変更し、赤と黄の二色だった国旗に青色を加え、社会主義色を抑えた。カンボジア各派による話し合いが外国の支援のもとに行われ、和平への兆しが見えるようになってきた。1991年10月、パリでカンボジア和平協定が調印され、同年11月、かつて「パパ王様」として人々に親しまれてきたシハヌークがカンボジアに帰国、熱狂的に迎えられた。1992年2月、武装解除、総選挙の実施などを任務とする国連カンボジア暫定統治機構(UNTAC)が発足した。1993年5月に総選挙が行われ、同年9月新憲法が公布、シハヌークが再び正式に国王となり、カンボジアは再びカンボジア王国となった。

#### 3-2 映画産業の再興

このような政治的状況の変化は映画業界にも大きな影響を与えた。ポル・ポト政権崩壊後、カンボジアで上映されていた映画は主に、ベトナムをはじめと

して、ソ連、東ドイツ、ポーランド、チェコスロヴァキア、ハンガリー、ブルガリア、キューバなど東側ブロックからの作品であった<sup>24)</sup>。1980年代初頭にはプノンペンを中心部にあるモスクワ座<sup>25)</sup>で、『3+4:カンボジアの300万人の死者と400万人の生存者』が商業映画として上映された[Kubeš 1982: 172]<sup>26)</sup>。だが次第に国内での映画制作活動も動き始める。1960年代に数々のヒット作を生み出したイーヴォン・ハエムは、既述の『闇の影』(1987)を制作した。これは、ポル・ポト政権崩壊後、同氏の初めての作品となった[Ly and Muan 2001: 175]。また1989年1月7日のカンボジア人民共和国建国10周年記念に合わせて、情報文化省から発行された写真集『最近のカンボジア』(1988)では、文化芸術を紹介する頁に、現代風の服装の男女3名の俳優が撮影に臨んでいる写真が掲載され、キャプションには「長編映画を撮影」とある。

既述の1990年に開催された第1回ビデオ・映画祭の冊子『1990年 ビデオ・映画祭』からも映画産業再興への意気込みが感じられる。以下は、同冊子の冒頭に掲げられている映画祭実行委員会委員長の開会スピーチからの抜粋である。

そもそもビデオ映画分野は、1979年から1984年までは外国のものだけでしたし、数も多くありませんでした。ところが1984年から1989年までの間に、非常に多くのビデオ作品が入ってきました。このビデオの影響は国中に広まっていて、国内の演劇やその他、さまざまな芸術を押し潰し、我が国の

24) U.M氏に対する2019年11月21日の筆者のインタビューによる。同氏はポル・ポト政権崩壊直後の1979年末に、強制移住先のタケオ州からプノンペンに戻っている。当時の外国映画については、カンボジア語への吹替えや字幕はなかった。1980年代は、ベトナム、ソ連、またその他東側ブロックに所属する国々の映画作品が上映される映画祭が毎年、それぞれの国ごとに開催されていたという。また、ポル・ポト政権崩壊後は強制移住先のコンボン・トム州に留まっていたV.S氏によると、駐留するベトナム軍主催による野外映画上映会が頻繁にあったという。1982年には、『母』(マクシム・ゴーリキー原作、フセボロド・ブドフキン監督、1926年、ソ連)や、ディエンビエンフーの戦いに関するベトナムのドキュメンタリー映画を鑑賞したという。

25) ポル・ポト時代前、また1993年以降は、ヴィミアン・トゥップ座と呼ばれていた。現在は改装されてベーカーリーとなっている。

26) この作品は1979年のライブチヒの国際ドキュメンタリー・アニメーション映画祭(DOK Leipzig)で受賞している[Kubeš 1982: 172]。

22) 鈴木[2018: 73-74]も指摘しているように、1960年代、70年代前半の映画作品が失われた原因はさまざまであり、ポル・ポト時代だけにその理由を求めるのは不合理である。

23) ポル・ポト派、シハヌーク派、また1970-1975年の親米政権時代の流れをくむロン・ノル派の3派。

芸術は消滅の危機にあります。

外国のビデオを我が国に紹介することは、我が党、我が国の開放政策に沿ったものです。と同時に我が国の青年男女、人民は、外国ビデオが大量に国内に流入するのを抑止し、自分たちのビデオ作品を創造したいという強い希望を持つようになったのです。

同冊子には映画・ビデオに関する法律も掲載されている。「ビデオ・映画の統制と検閲に関して」、「ビデオ・映画の内容、映像、商業活動における統制と検閲実施に関する指導」、「ビデオ・映画の商業活動、輸出入に対する課税およびビデオ・映画制作の営業許可の施行の告知」、「ビデオ・映画の輸出入と配給に関する商業活動方針施行の告知」が、1989年6月から1990年1月までの間に次々と出されており、カンボジア国となってから、政府主導で短期間のうちに国内の映画産業を活性化させようとしたことがわかる。

その他、同冊子には、既述したように映画制作会社一覧、映画およびビデオ作品のポスター写真13点、スチール写真25点、作品名133タイトルが掲載されている。これらを見る限り、現代を舞台にした若い男女の恋愛、家族の物語がテーマになっており、古典文学などを題材にしたものやホラーといったジャンルの作品は見受けられない。

## 4 彩られる物語

1980年代、1990年代の映像作品200点を集めた動画サイト「CAMBODIA NOSTALGIA “Khmer 1980s and 90s”」によると、ほぼすべての作品が現代を舞台にした若者の恋愛と家族の物語をテーマとしている。そのような傾向の中で、前近代を舞台とした『我が子よ、母はアープ』はかなり特殊な作品だったと言えよう。

### 4-1 伝承されてきたアープの表象

『我が子よ、母はアープ』は、初めてアープの物語に触れる観客にもわかりやすい描写がされている。登場人物すべてがアープについて知っているわけではない、という設定になっているのである。町にあるコムハエンの屋敷の若い門番や看守たちは「頭部がなくて胴体だけがある、あれは何というのですか」、「胴

体がなくて首だけのお化けが追いかけてくる」と言う。一方、オーイの出身村では、年配女性が「このところ、夜な夜な子どもを探す声が聞こえる。お化けかアープではないだろうか」と言う。これらのセリフは、内戦やボル・ポト時代といった20年近い社会的混乱の時代を経てアープという伝承が途切れかかっていることを含意しているかのようである。

それに応えるかのように、オーイが初めてアープになる兆候が見られるときには、舌なめずりをする、目をぎよろつかせる、という顔の表情がアップで映し出され、地下牢の蝙蝠の死骸を貪り食う様子が映し出される。また頭部に垂れ下がった内臓物がつながったまま、その中心あたりに緑色の光を点灯させて浮遊する。これまでカンボジアの人々によって語り継がれてきたアープ像とそれにまつわるエピソードが、この作品によって可視化されたのである。

### 4-2 伝承されてきたアープの物語との相違点

一方で『我が子よ、母はアープ』では、これまで語り継がれてきたアープの物語とは異なる点が4点挙げられる。

#### 4-2-1 アープ自身の出産

最大の相違点はアープ自身が出産する、という点である。伝承されてきたアープの物語では、アープとなる女性は後継者となる娘や孫娘がいることもあるので、出産経験がある場合もある。しかし、子どものできない年齢の女性がアープとなると言われてきた[アン63]のとは異なり、オーイは出産前後に初めてアープになる、という設定である。

#### 4-2-2 アープとなった理由

オーイがアープとなった理由は、祖母からの強制的な継承<sup>27)</sup>でも、男を魅了するための呪術スナエの濫用からくるものでもない。また、何も食べなくても死なない、という術をアープになる術と同時に与えられているため、夜、胴体から頭部が抜けて外を浮遊するのも、他人の後産、排泄物や汚物を探して食べるためではない。あくまでも連れ去られた自分の子どもを探そうと、地下牢から抜け出すためである。

27) 祖母がどのような経緯でアープとなる術をオーイに伝授したのかは、物語では明らかにされない。祖母は、村で夜、子どもを探す声がする、アープかもしれないという噂を聞いて怯えて隠れる場面があることから、おそらく祖母自身は呪術を行ったり、アープになったりすることはできない設定だと考えられる。

### 4-2-3 アープの掟

「アープとなった姿を人に見せてはいけない、自分の子どもの汚物を食べてはいけない、それを破れば普通の人間には戻れない」という掟は、通常のアープの伝承には語られてこなかったものである。他者の行動で違反してしまうもの、自己の行動で違反してしまうものの二つから成っている。前者の掟は、四六時中看守がついている監獄の中で守ることは不可能なことであろう。またもう一方の、自分の子どもの汚物を食べない、というのは、人間と動物を隔てる点でもある。しかしオーイは、子どもを救うためにアープになったものの、アープになったために自分が出産したばかりの子どもを覆っている汚物を食べたい、という自己矛盾と葛藤が生まれてしまう。それは子どもを抱くオーイの表情に如実に表れる。オーイが地下牢に閉じ込められる前から転がっていた髑髏の目が緑色に光ることで、アープとしての欲望が勝ったことが示される。こうして二つの側面からオーイは普通の人間であり続けることをやめざるを得なくなる。

### 4-2-4 アープの自死

語り継がれてきたアープは、村人に退治されるか、寿命がつきて死ぬ[ミアチ 1999: 112]。オーイは、アープになったばかりの頃は子どもが殺されたと誤解していたために、コムハエンの妻ケマーへの復讐、殺害を当事者たちの前で声高に宣言する。しかし立派に成長した息子に会い、真実を知らせた後は、コムハエンに対して実の息子の存在を知って欲しいだけで恨んではない、と言い、復讐することを自ら放棄する。そしてカンボジア版ラーマーヤナ『リアムケー』<sup>28)</sup>の女性主人公セダー<sup>29)</sup>が火に飛び込んで自らの貞潔を証明したように、オーイは自ら火の中に飛び込む。それによって、夫への貞潔、自らの行為の正しさ、そして普通の人間の姿で生きられない母を持つという辱めを息子とその妻に受けさせないという、子どもに対する愛情を示す。人間として尊厳をもって生きられず、共同体からも受け入れられないであろうオーイは、人間としての生を自ら閉じるための行為を選ぶ。オーイに宿っていたアープは誰にも継承されることなく消滅する。

28) 森で育てられた息子と父親が再会する、という点も『リアムケー』と類似している。

29) ラーマーヤナではシーター。

## 5 受け継がれる物語

### 5-1 古典への回帰と黄金時代の映画の再生

『我が子よ、母はアープ』はアープという物語自体だけではなく、古典物語の構成も受け継いでいる。

まず内容の構成であるが、『我が子、母はアープ』の村娘と高位の男性の恋愛、村娘の妊娠、後妻による拷問と幽閉、息子の誕生、成長した息子と母の再会、父による息子の承認というプロットは、たとえば仏教説話であるジャータカの一つである『12人姉妹』と類似している<sup>30)</sup>。またストーリーも前半が「母の物語」、後半が「息子の物語」で成り立っている点も『12人姉妹』に共通している。

楽曲の使い方は、1960年代、1970年代前半の映画作品では、明るいシーンでは西洋音楽を使用し、哀しいシーンでは伝統楽器のソロ演奏曲が使用されるのが一般的であった[Ly and Muan 2001: 183]。『我が子よ、母はアープ』でもその手法が踏襲されている。オープニングの制作スタッフ、出演者のクレジットは、豪族コムハエンが輿に乗って屋敷から出かけていくシーンに重ねられているが、その際のBGMは『スターウォーズ エピソード4／新たなる希望』(1977)のエンディング曲「王座の間」の一部が使用されている。またオーイとコムハエンの仲睦まじいシーンでは「アメイジング・グレイス」が流れる。オーイが苦悩するシーンでは笛クロイ、弦楽器サーディアウとトローそれぞれによるカンボジアの伝統的な楽曲のソロ演奏が挿入されている。

配役についても1960年代、1970年代前半に悪役として名を馳せてきたホイ・サンが豪族コムハエンを演じ、老女役として名脇役を務めてきたマエ・ムーン<sup>31)</sup>がオーイの祖母役で登場する。当時、ゴールデンカップルが次々と誕生し銀幕を賑わせたのと同様[Huy 2020]、新世代のゴールデンカップルであるピセット・ピリカとカイ・プラシットが主演を務めている。

つまり『我が子よ、母はアープ』は、かつて人気のあった古典物語になぞらえた作品だといえる。これまで語り継がれてきたアープの物語との相違点を持つ

30) 『12人姉妹』については拙稿[2018]を参照

31) 『1990年ビデオ・映画祭』に掲載されているインタビューで、75歳で現役であること、1979年以降からインタビュー時まで12本の作品に出演している、と語っている[パエン他 1990: 32]。

のは、まさにこの理由による。同作品が制作された時期は、長らく王族の存在や神々や仙人といった描写を認めてこなかった、あるいは評価することが政治的に困難だった社会からの過渡期にあった。従って古典物語を題材にした映画作品の評価も定まっていなかったのである<sup>32)</sup>。かつては、古典物語を題材にした映画は、王や姫、大臣などが過ごす宮廷と、危機に瀕した主人公を助ける仙人が隠遁している森、あるいは神々が住む天上などの場面对比されながら物語が展開していた。『我が子よ、母はアープ』では、時代を前近代にすることで、現代ではなく、より古典物語の時代設定に近づけ、王は豪族、仙人は鎮守や義賊に置き換えられている。そして仙人や神々による超自然的な助けがない代わりに、オーイはアープという付与された呪術で自ら危険に立ち向かう。

## 5-2 戦後社会の投影

一方で『我が子よ、母はアープ』には、制作当時の混沌とした1990年初頭の戦後社会をも見ることができる。老若男女の人口比は不均衡になっている。オーイの暮らす質素な村では女性と老人だけで、壮年男性や子どもは見られない。またコムハエンのいる町や屋敷では妻のソカー以外はほとんど男性ばかりで、物質的には豊かではあるが、暴力、欲望、嫉妬、不実が渦巻いている。地方に住む、若く美しく貧しい女性は生きるためにすべてを捨てて町に行く。町には知り合いもおらず、誰からも歓迎されない。家族のために大きな犠牲を払い、人から忌み嫌われる存在になる。これは1990年初頭の内戦終結後の混乱期を描いた『戦争のあとの美しい夕べ』(リティ・パン、1998)の女性主人公スレイパウの物語と重なる。

社会主義は消滅し、カオスにも似た自由主義となった。市場経済の導入で人々は拝金主義へと走り、米は底をついて「たんぼの民」は都市へ向かった。富める者はいよいよ富み、貧しき者はさらに貧しく

なった。家族の絆は切れ、人との信頼関係は崩れ、抛り所を失い、ひとりひとりが孤独になった。握りのニューリッチたち、土地を持たない農民、復員兵士、地雷の被害者、ストリート・チルドレン、売春婦……。戦争が終わった今、身体的な暴力は、自由という名の暴力にとって代わった[岡田 2000: 39]。

1990年初頭、政治的には滞りなく安定に向かっていくように見えていたが、人々の実際の生活は混乱を極めていた。1992年からの1年間で37万人がタイ国境の難民キャンプから帰還した[上田 2012: 253]。また1980年代末からの市場経済、対外開放とともに性産業が盛んになった。UNTAC駐留時代には性産業従事者は2万人、1990年代半ばには性産業従事者の3割が18歳未満、さらに1998年には性産業従事者の約6割がHIV感染者だったという[天川 2006: 231-232]。

しかし、スレイパウが恋人の死後、生まれた子どもを希望として生きていこうとしたように、アープとってしまったオーイにとって、息子ハンサは希望であった。男の子はアープを継承できない。そして幼馴染の健康的な女性ニモルを妻としている。自らの死後、若い二人は新しい家庭を築き、次の世代を担っていくことがオーイの願望であったはずである。

## 6 変容していく物語

内戦終結後の1993年、新生カンボジア王国は複数政党制、市場開放政策を導入した。文化的にも共通点が多いタイからの映像コンテンツが大量に輸入され、復興しかけた国内の映像産業は急速に後退した。ピセット・ピリカをはじめとして著名な俳優たちは、文化芸術省の無策により、タイからのテレビドラマなどの映像コンテンツが大量に国内に流入しており、芸術活動が立ち行かなくなっている、と訴えた[プロチアプライ 1998]。『プロチアプライ』に掲載される芸能情報は、タイ人俳優に関するものが次第に増えていった。特にテレビドラマ『平安の星』<sup>33)</sup>で主演していたタイ人女優スワン・コンギンは、カンボジアでは本

32) 1987年に発表されたカンボジアの現代文学についての論考[パウ 1987]では、ボル・ポト時代より前の時代で国民文学とされてきた主要な作品は取り上げられず、「マルクス・レーニン文学理論に従って分析する」ための作品が取り上げられている。たとえば、カンボジア版「ロミオとジュリエット」とも言われる、『トムとティアウ』は、史実に基づく物語として王が登場する韻文形式の悲恋物語であるが、封建制度による圧制、独裁的な統治、そして、人民の抵抗、反動からの自己解放を描写している点を強調し、高く評価している。

33) タイ語タイトルは『Dao Pra Sook』(1994)。

名ではなく「暁の星」というドラマ内の配役名で呼ばれ、国民的人気を得ていた。

2003年、その「暁の星」が「アンコール・ワットはタイのものだった」という発言をした、という噂がメディアを通して広がった結果、プノンペンのタイ大使館やタイ資本企業などがカンボジア人群众によって襲撃され、政治問題にまで発展した<sup>34)</sup>。これはタイのテレビドラマがどれほどカンボジア国内に浸透していたかがわかる事件でもあったと言える。事件後すぐに、タイの映像コンテンツは使用禁止となったため<sup>35)</sup>、図らずも国内映画産業振興のきっかけとなった。文化省に登録された映画制作会社は2005年には55社となった〔岡田 2012: 324〕。

そのような状況の中で、『我が子よ、母はアープ』以降、初めてアープを題材とした作品が登場した。それは『アープを焼き尽くす炎』(2004)、『アープ』(2004)、『逆立ち髪のソンポン』(制作年不明<sup>36)</sup>)の3作品である。これらの作品に共通しているのは、女性がアープになる際に横たわり、身体的な苦痛が伴う、頭部が内臓を伴って胴体から抜ける場面を入念に描写する、アープになる女性は性暴力の被害者自身かその祖母、母であり、復讐を決意している、呪術師がアープの攻撃に対抗できる呪文や護符を与える、僧侶がアープになる女性に対して、アープとなったのは業によるもの、善行や瞑想を行なうように諫める、などの点である<sup>37)</sup>。これらの点は『我が子よ、母はアープ』では見られなかった点である。この時期に制作された作品に登場するアープ像が、アープの標準的な表象となっていく。

ここ最近の10年間では、従来とは異なったアープも描かれるようになった。『ヘルメットをかぶったアープ』(2012)では、アープになる女性は、地方に住み夫もいるが、若くて美しく健康的で、若い独身男性たちから好意を寄せられる人物として魅力的に描かれている。アープになる際も身体的な苦痛はなく、ま

た周辺の登場人物もアープである女性を受け入れる。僧侶の姿はもはや見られない、あるいは存在しても影響力を持たない。このようなアープ像は人々から支持され、これまでにない興行収入を記録した<sup>38)</sup>。おそらくこの人気を受けて、『ヘルメットをかぶったアープ2』(2013)、『ハイソなアープ、009』(2013)、『キュートなアープちゃん』(制作年不明<sup>39)</sup>)、『恋人はアープ』(2012)など、人々から愛されるアープが主人公となる作品が同時期に作られた。これまで受け継がれてきたアープ映画は、どちらかというと陰鬱で悲哀を帯びたものだったのが、新たにコメディというジャンルに進出したのである。

## おわりに

『我が子よ、母はアープ』は、社会主義体制から複数政党制に基づく民主主義と王制の復活、そして市場開放という過渡期にあって、これまで受け継がれてきたアープの物語を初めて視覚化した。同時に、アープの物語に新たな彩りを加えて、古典物語の形式と黄金時代の映画の物語をも受け継いだ。

現在もアープはカンボジアの人々の日常に存在している。「4、5年前までは、住んでいる村でアープがよく出現する、という噂があったが、最近は聞かなくなった」などと、若い世代から、アープに関する言説を聞くことができる<sup>40)</sup>。またマスメディアでもアープに関係する事件が報道されている。2019年にカンボジアの東部、モンドルキリ州<sup>41)</sup>で起こった殺人事件では、容疑者である少数民族プノンの男が男性被害者からアープ、トゥモップの呪術を行う者であると非難されたという理由から犯行に及んだという<sup>42)</sup>。当事

34) カンボジア政府が速やかにタイに謝罪、被害金額を支払ったことから、3か月後には両国関係は正常化した〔初鹿野 2012: 219-220〕。

35) タイのコンテンツが使用不可であった期間については、今後の調査が必要である。

36) 出演者や画質、音声などから2000年代半ばあたりに制作されたと考えられる。

37) 津村〔2015: 51〕では、タイの女性幽霊の物語のひとつであるナン・ナーク物語と仏教の関係について述べている。

38) Webサイト記事「リアク・リダLDプロダクション社長、『ヘルメットをかぶったアープ』以降、映画産業界で成功」による〔<http://news.sabay.com.kh/article/1098227>(最終閲覧日2019年11月28日)〕。

39) 出演者や服装、画質から、最近制作されたと考えられる。

40) インフォーマントT.S氏(女性、2000年生まれ、タケオ州出身)に対する、2019年11月1日の筆者のインタビューによる。

41) 首都プノンペンから約520キロ離れている。2010年の世界銀行の統計によれば、モンドルキリ州全体に対する少数民族の割合は約70%、またプノンのみでは約60%である〔<http://documents.worldbank.org/curated/en/760731511363158708/pdf/SFG3807-IPP-KHMER-P162971-Box405311B-PUBLIC-Disclosed-11-22-2017.pdf>(最終閲覧日2020年1月9日)〕。

42) カンボジア国家警察公式ページ「刑事警察、殺人事件に関与した男の身柄を拘束」2019年5月12日投稿による〔<http://camboadiapolic.com/policekh/161844>(最終閲覧日2020年1月9日)〕。

者は男性であり、「アープ、トゥモップ」が1語で「呪術」の代名詞として使われている<sup>43)</sup>。アープは比喩表現として使われることもある。カンボジアの最大野党の元リーダーであるサム・レンシーは、選挙にあわせて創設されて与党におもねる政党のことを「頭部はなく、抜け殻の胴体だけ」、「ちらちらと蛍のように輝く<sup>44)</sup> アープのようだ」と批判している<sup>45)</sup>。

またアープを題材とした作品としては、長編映画のみならず、短編アニメ<sup>46)</sup>、テレビのバラエティ番組<sup>47)</sup>、小説<sup>48)</sup>、絵本<sup>49)</sup>、など、さまざまな場面で取り扱われている。

43)「高齢の農民がアープ、トゥモップの呪術に関連して殺される ភស្តុតាងយំទំណាស់ម្នាក់ត្រូវ គេសម្លាប់ពាក់ទិននឹងអំពើអាបធូប」2016年5月6日付 The Cambodia Daily(最終閲覧日2020年1月10日)の記事によると、カンボジアの南部に位置するコンボン・スプー州で起きた2016年の事件では、農業を営む79歳の男性が、アープ、トゥモップの呪術を使って近隣の村の人々の命を次々と奪ったとして、村の男性に刺殺された。村人たちは以前から警察に被害者男性が呪術を使用していることを訴えており、それに対して警察は被害者男性の家屋などを調査して、アープ、トゥモップではないことを村の集会などで説明してきたという。また、北部ストゥン・スラエン州で起きた2017年の事件では、少数民族クオイの夫婦が、アープ、トゥモップといった呪術を使う者として村人から疑いをかけられた上に虐げられ、これ以上恥をしのんで生きていけないと無理心中を図ったとされる(「アープ、トゥモップの術を使う者であるからと村人に批判され、生きていたくないと妻を刺殺、自らは死ねず」(https://kohsante pheapdaily. com.kh/article/161496.html(最終閲覧日2020年1月9日)))。

44) 日本語の「玉虫色」と同義。

45) Radio Free Asia 2018年7月8日放送「サム・レンシー氏、批判する：与党は国賊党、残りの弱小19政党は力を持つアープ政党」(https://www.rfa.org/khmer/news/politics/rainsy-criticize-cpp-and-11parties-07082018112115.html(最終閲覧日2020年1月10日))。その他、タイとカンボジアが国境付近に位置するプレア・ヴィヒア遺跡の所有を巡って争っていた頃にカンボジア人個人のウェブサイト「謹賀新年」に投稿された2010年8月2日の記事では、タイの政治家たちを批判するのに「タイのアープたち」という表現を使用している(https://sopheak.wordpress.com/2010/08/02/ap-thai/(最終閲覧日2020年1月9日))。

46) Bro Cartoon KH制作『アープ(ភ្នំអាប)』(2019)、Runara制作『二匹のアープ乙女(អាបក្រមុំពីរក្បាល)』(2019)などがある。

47)「アープ007 អាបកាលីប័រ007」はCTNテレビのバラエティ番組の中の人気コメディアンたちによる10分ほどのコントで、偽物のアープで村人や新聞記者たちから金を騙し取ろうとする3人の男たちの話である。物語ではアープは男だが、村人や新聞記者たちは違和感を見せない。

48) Sabayの小説サイトに『聡明なアープ、利口な村人と対決 អាបកំពូលឆ្លាតវៃ ក្នុងកំពូលល្បីច』(リム・サンテピアップ、2015)がある(https://enovel.sabay.com/book/263/detail(最終閲覧日2020年1月9日))。

49) 子ども向け書籍専門出版社Reading Booksが出版している「物語世界シリーズ」第112巻に『アープばあさん(យាយអាប)』(2012年)がある。

現在では一般的になったアープの表象は、タイの映像コンテンツが圧倒的な支持を得ていた1990年代に、タイのピー・クラスー<sup>50)</sup>の表象から影響を受けた可能性もある<sup>51)</sup>。ピー・クラスーは次に紹介するように、アープの描写と酷似している。クラスーはピー(精霊)に分類され[津村 2015:63]、また他の女性に憑りつかれた女性で、内臓を下げた頭部だけで浮遊し、「汚い」あるいは「不潔」なものを好んで食べ、夜に食べ物を探すときに緑の光をびかびかと放つ。そして出産したばかりの産婦がいる家に行き、血を舐める。また若い女性より年配の女性が多く、生のもや臭い食べ物はもとより、人間の糞も好むため、公衆便所の近くで遭遇することもあるという[Baumann 2015:4-5]。ピー・クラスーを題材にした最近の作品『Inhuman Kiss』(2019)<sup>52)</sup>、『Sisters』(2019)<sup>53)</sup>はカンボジア国内でも劇場公開され、人気を集めている<sup>54)</sup>。カンボジアのアープの視覚的表象と物語がどのように受け継がれ、新たに彩られ、そして変容してきたのかをさらに考察するには、今後タイ映画作品との比較が必要である<sup>55)</sup>。

50) 東北タイではピーパオ、ピーブローンとも呼ばれる[津村 2014:184]。

51) たとえばカンボジアの『ニアン・ニャト』(2004)は、そのタイトルも「女性に対する敬称+名前」という構成になっているように、タイの『ナン・ナーク』(1999)をかなり参考に行っていることは明らかである。前者の導入部分は壁画を通して物語の概要が紹介されるのだが、それは後者と同じである。四方田[153]によれば、後者のノンスー監督は、導入部分は、小林正樹監督『怪談』(1965)の手法を参考にしたものだという。

52) カンボジア語では『アープの恋の運命 និស្ស័យស្នេហ៍អាប』

53) カンボジア語では『アープの後継者である妹 ប្អូនស្រីពាយ័នអាប』

54) タイ映画『Krasue (Demonic Beauty)』(2002)は、タイのピー・クラスーの由来はカンボジアのアンコール王朝の王女がピー・クラスーになったことにある、という設定の物語である。筆者の記憶によれば、カンボジア国内では当時、劇場公開はされていなかったが、カンボジア語日刊紙では問題視して取り上げられた。しかし政治問題にまでは発展しなかった。この作品についてはBaumann[2013, 2015]の研究がある。

55) 津村[2018]によると、タイのお化けが活発に図像化されたのは、第二次世界大戦後であるという。またタイの最初のピー・クラスー映画は『Krasue Sao』(1973)である[Baumann 2015:5]。

## 参考文献

### 日本語文献

- 東賢太朗 2011『リアリティと他者性の人類学——現代フィリピン地方都市における呪術のフィールドから』三元社。
- 天川直子 2006「内戦が残した負の遺産」上田広美、岡田知子編著『カンボジアを知るための60章』明石書店、pp. 228-232。
- 井伊誠 2008「母子の健康を脅かす？カンボジアの妖怪アープ」『トーマダー』5: 4-9。
- 上田広美 2012「14年ぶりの故郷」上田広美、岡田知子編著『カンボジアを知るための62章』明石書店、pp. 250-254。
- 岡田知子 2000「忘却と記憶のはざままで」『総合文化研究』東京外国語大学総合文化研究所、No. 3: 35-40。
- 2012「人気はホラーと感動もの」上田広美、岡田知子編著『カンボジアを知るための62章』明石書店、pp. 322-326。
- 2018「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」山本博之編著『母の願い——混成アジア映画研究2017』、CIRAS Discussion Paper 77、京都大学東南アジア地域研究研究所、pp. 57-71。
- 坂本恭章 2001『カンボジア語辞典』(上・中・下) 東京外国語大学アジア・アフリカ言語文化研究所。
- 鈴木伸和 2018「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」山本博之編著『母の願い——混成アジア映画研究2017』、CIRAS Discussion Paper 77、京都大学東南アジア地域研究研究所、pp. 72-79。
- 津村文彦 2014「ビーの信仰をめぐる複ゲーム状況論」杉島敬志編『複ゲーム状況の人類学——東南アジアにおける構想と実践』風響社、pp. 179-212。
- 2015『東北タイにおける精霊と呪術師の人類学』めこん。
- 2018「タイ映画にみるお化けの描き方」『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. 162-163。
- 初鹿野直美 2012「国際社会の信頼を得るために」上田広美、岡田知子編著『カンボジアを知るための62章』明石書店、pp. 216-220。
- パニユ、リティ、クリストフ・バタイユ 2014『消去

—— 虐殺を逃れた映画作家が語るクメール・ルージュの記憶と真実』中村富美子訳、現代企画室。

四方田犬彦 2009『怪奇映画天国アジア』白水社。

### 欧文献

- Ang, Chouléan. 1986. *Les êtres surnaturels dans la religion populaire khmère*. Cedoreck Paris.
- Baumann, Benjamin. 2013. "Tamnan Krasue – Constructing a Khmer Ghost for a Thai Film." In *Kyoto Review of Southeast Asia*, (Issue 14), Young Academics Voice. <https://kyotoreview.org/issue-14/tamnan-krasue-constructing-a-khmer-ghost-for-a-thai-film/> (最終閲覧日2020年1月9日)。
- 2015. "The Khmer Witch Project: Demonizing the Khmer by Khmerizing a Demon." In: *DORISEA Working Paper Series*, 19: 3-23.
- Khing Hoc Dy 1994. "Khmer Literature Since 1975," In *Cambodian Culture Since 1975: Homeland and Exile*. May Ebiara, Carol Mortland and Judy Ledgerwood, eds. Ithaca, NY: Cornell University Press. 27-38.
- Kubeš, Antonín. 1982. *Kampuchea*. Orbis Press Agency: Prague.
- 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. 141-190.
- Lundberg, Anita, Lennie Geerlings. 2017. "Tropical Liminal: Urban Vampires and Other Blood-Sucking Monstrosities." In *eTropic: electronic journal of studies in the tropics*, Vol 16, No.1, 31-45. <https://journals.jcu.edu.au/etropic/article/view/3574> (最終閲覧日2020年1月9日)。
- Porée, Guy and Éveline Maspero. 1938. *Mœurs et coutumes des Khmers: origines, histoire, religions, croyances, rites, evolution*, Paris: Payot. (グイ・ポレ、エヴリーヌ・マスペロ『カムボヂャ民俗誌——クメール族の慣習』大岩誠、浅見篤訳、生活社、1944年)。

### カンボジア語文献

- ក្រសួង យោធាការនិងវប្បធម៌ 1988. *កម្ពុជាបច្ចុប្បន្ន* (『今日のカンボジア』情報文化省)
- នគរវត្ត, "សាសនាកៅយលកលយព្រះពុទ្ធសាសនា" ឆ្នាំទី២៤១៣២, ថ្ងៃ២យូរីងឆ្នាំ ១៩៧៨ (『ナガラワッタ』坂本恭章、岡田知子訳、上田広美編、めこん、2019)

ប៉ែន យ៉េត, យក់ គុណ, ជា ពន្ធក, ម៉ៅ អាយុទ្ធ 1990.  
*មហោស្រពភាពយន្ត & វង់អូ* គណៈកម្ម  
 ការមហោស្រពភាពយន្តនិងវីដេអូលើកទី១ឆ្នាំ១៩៩០  
 (パエン・エート、ヨック・クン、チア・ボンロー  
 ク、マウ・アユット『1990年 ビデオ・映画祭』  
 1990年第1回ビデオ映画祭実行委員会)

ប្រជាប្រិយ 1995. “តារាឯកកំពុងពេញនិយម ពិសិដ្ឋ  
 ពីលីកា” (「人気急上昇中の女優ピセット・ピリ  
 カ」)、No.19: 48-50.

ប្រជាប្រិយ 1998. “សិល្បករខ្មែរត្រូវកុំឱ្យទូរទស្សន៍ប  
 ញ្ចាំងរឿងថៃ” (プロチアプライ「カンボジア人  
 俳優たち、テレビでタイドラマを放映しない  
 ように訴える」)、No.76: 43-44.

ពៅ សាមី. 1987. *ស្វែងយល់ពីតថនិយមក្នុងអក្សរសិល្ប៍ខ្មែរ  
 នាសតវត្សទី ២០ តាមរយៈរឿងប្រលោមលេចឆ្នោមួយចំនួន*.  
 ក្រសួងអប់រំ សាលាគរុវិជ្ជាជាន់ខ្ពស់ (パウ・サミー  
 『いくつかの際立った小説を通してみる20世  
 紀カンボジア文学の様相』教育省高等師範学  
 校).

ម៉ៅ ប៉ុណ្ណា 1999. កម្រងឯកសារ ស្តីពីប្រពៃណី និង  
 ទំនៀមទម្លាប់ខ្មែរ, ពុទ្ធសាសនាបណ្ឌិត្យ (ミア・  
 ボン『カンボジアの伝統習慣』仏教研究所).

ហ៊ុយ វង្សនា 2020. *កន្លះសតវត្ស កន្លងផុតទៅ !*  
 (Un demi siècle plus tard by Huy Vathana)(フイ・  
 ワタナ『半世紀が過ぎ去った』).

អាំង ជួលាន, ព្រាប ចាន់ម៉ារ៉ា, ស៊ុន ចាន់ដឹប. 2007.  
*ដំណើរជីវិតមនុស្សខ្មែរ: មើលតាមពិធីឆ្លងវ័  
 យ, ភ្នំពេញ: ហានុមានទេសចរណ៍* (アン・チュ  
 リアン、プリアブ・チャンマラー、スン・チャ  
 ンドゥップ『カンボジア人の通過儀礼』吉野實  
 訳、めこん、2019年).

អនាមិក, 2003. *ពិសិដ្ឋពីលីការឿងពិតគួរឱ្យខ្លាចរន្ធត់*,  
 (著者不明『ピセット・ピリカ——恐ろしい真  
 実の物語』).

④不明、⑤カンボジア、⑥カンボジア語、⑦未  
 公開

『闇の影』 ① *ស្រមោលអន្ទការ*、②Shadow of  
 Darkness、③イーヴォン・ハエム (អ៊ីវ៉ង់ ហៃម、  
 Yvon Hem)、④1987、⑤カンボジア、⑥カンボ  
 ジア語、⑦未公開

『戦争のあとの美しい夕べ』 ①*រាត្រីមួយក្រោយសង្គ្រាម*/  
 Un soir apres la guerre、②One Evening After  
 the War、③リティ・パン ( រ៉ាតី វិទ្យី、Rithy  
 Panh)、④1998、⑤カンボジア/フランス、  
 ⑥カンボジア語、⑦公開

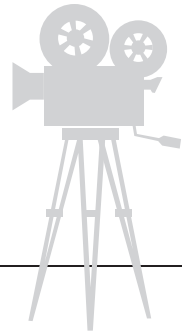
## 映画

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。

『我が子よ、母はアープ』 ①*កូនអើយ ម្តាយអាប*、  
 ②不明、③スン・ブンリー (ស៊ុន ប៊ុន លី Sun  
 Bunly)、④1974、⑤カンボジア、⑥カンボジア  
 語、⑦未公開

『我が子よ、母はアープ』 ①*កូនអើយ ម្តាយអាប*、②不  
 明、③ヌット・サロン (នុត សារ៉ុន、Nuth Saron)

# 醜悪な老婆からキュートな女子まで カンボジアの「アープ」映画



岡田 知子

カンボジアのアープは、タイのピー・クラスー、フィリピンのマナナンガルなど東南アジア諸地域の伝承に類似したもので、夜になると頭部に内臓がつながった状態で浮遊し、汚物や小動物を食べる、と伝えられている。

本稿では、カンボジア史上初の「アープ」映画である『我が子よ、母はアープ』以後に制作された「アープ」映画を、**a)** ジャンル、**b)** 時代、**c)** 物語の舞台、**d)** 主な登場人物とともにあらすじで制作年順に紹介する<sup>1)</sup>。

## ■『アープを焼き尽くす炎』(2004)

**a)** ホラー、**b)** 前近代、**c)** カンボジア北西部のシエムリアップ州。アンコール遺跡が有名、**d)** オーン (村娘)、ブラック (オーンの恋人)、パン (オーンの母/アープ)、ホム (村長の息子)、ニー (ホムの妻)、呪術師

貧しくも美しい村娘オーンは青年ブラックと恋仲である。村長の息子ホムは親の決めた相手ニーとすでに結婚しているが、ニーのことは顧みず、オーンを力づくで奪おうとする。オーンは自分の母親がアープであることを知らず、「ホムが暴力を振るってきた」と訴える。ホムは何かの光が背中に入り原因不明の病に倒れる。呪術師は「これはアープの仕業である」と断定し、ホムの体を叩きながら、アープの魂がホムの尻から出てくるように呪文を唱える。そして「アープとなって胴体から出た時に胴体だけとなった体をうつ伏せにすれば、アープの威力がおさまる」という。

村人たちはアープを退治するために、呪術師に言われた通りに実行しようとオーンの家に来たため、オーンは母がアープであることを知る。呪術師の呪文の力に負けたアープの魂がホムの体から出た後、村人たち

はオーンの家火を放ってアープを焼き尽くしてしまう。村人はオーンもそのうちアープになるからといって焼き殺そうとするが、呪術師は「オーンはまだアープになっていない、だから殺す必要はない」という。

オーンとブラックは寺院にいて、祈りを捧げる。僧侶は「母親のために回向すれば、その魂は鎮まる」という。一方ホムは、自分の行いがオーンの母を死なせ、悲劇をもたらしたことを後悔し、オーンとブラックに謝罪する。

## ■『アープ』(2004)

**a)** ホラー、**b)** 現代、**c)** カンボジア西部のバットバン州。カンボジア第2の都市がある、**d)** マーンヤーン (村娘/16年後にアープ)、マーンヤーンの祖母 (アープ/16年後に幽霊)、ポリカ (マーンヤーンの娘)、カエウ (マーンヤーンの家のお手伝い)、ソター (プノンペンから来た考古学専攻の大学生)、元チンピラのリーダー、僧侶、祭司<sup>2)</sup>、呪術師

マーンヤーンは祖母から結婚の許しをもらえないまま妊娠5か月になっている。村祭りの夜、マーンヤーンと恋人はチンピラに絡まれ、恋人は死に、マーンヤーンはレイプされる。それをアープとなって木の上にいる祖母が目撃し、祖母の唾液が、気を失って倒れていたマーンヤーンの唇に落ちる。

16年後。ソターを中心とする考古学専攻の8人の学生グループが遺跡調査実習のためバットバンに来る。宿泊先はマーンヤーン、16歳の娘ポリカ、お手伝いのカエウが暮らす大きな伝統的家屋だった。

ある日、マーンヤーンはかつてのチンピラどもに復讐を決行することを決意、幽霊となった祖母の棺が安置してある、家の中の秘密の空間で夜中に祈祷する。

1) アープを題材にした短編アニメ作品も複数あるが本稿では扱わない。

2) 出家経験のある男性で、僧侶のマネージャーのような役割を果たす。

アープとなって窓から飛び出すマーンヤーンを、宿泊している学生たちもポリカも目撃する。定期的にマーンヤーンはカエウを伴って寺に供物をもっていくが、僧侶に寄進するのはカエウに任せ、自らは寺院の中には入らない。僧侶は読経、瞑想をすれば平安が得られるという伝言をカエウにする。

一方、学生たち4人は興味本位で棺が安置されている秘密の空間に行ってしまう。怒った祖母の幽霊は「入ってきた学生たちを皆殺しにせよ。さもなければマーンヤーンとポリカはアープの魂の力で殺されてしまうだろう」とマーンヤーンに言う。4人の学生たちはアープの姿を見て驚いたり、祖母の霊が乗り移ったりして次々と死んでしまう。

ソターはポリカに結婚を申し込む。しかしマーンヤーンは「絶対に男の言葉を信じてはならない」とポリカにソターに会うことも禁止する。ポリカとソターは山頂の寺院で祈りを捧げる。そこにいた祭司がお守りにと古いナイフをソターに渡す。元チンピラのリーダー格の男は、夜、呪術師に祈祷してもらう。そこに祖母の幽霊とアープとなったマーンヤーンが現れる。呪術師は幽霊に首を絞められて死ぬ。

元リーダー格の男は、僧侶からお守りを渡されるが、それを外した途端に、妻にマーンヤーンの祖母の幽霊が乗り移り、男の首を絞めようとしたため、男は妻を刀で殺してしまう。続いて祖母の幽霊は男に乗り移り、ソターに切りかかるが、その刀は男自身に刺さる。ソターはアープとなったマーンヤーンを古いナイフで殺してしまう。ポリカは嘆くが、ソターは「これでお母さんに平安が訪れたのだ」という。

### ■『逆立ち髪のソンポーン』(制作年不明<sup>3)</sup>)

a) ホラー、b) 前近代、c) 地方の村、d) クマウとソーの祖母(アープ/幽霊)、クマウ(年上の孫娘/アープ/幽霊)、ソー(年下の孫娘)、ソック(青年/ソンポーンの父)、ソンポーン(ソーとソックの娘/幽霊)、ポーン(ソンポーンの恋人)、呪術師

髪が逆立っているソンポーンはお化けのようだと村人から嫌われていて、優しくしてくれるのは恋人ポーンだけである。ソンポーンの父サックは過去を回想する。

3) 出演者や画質、音声などから2000年代半ばあたりに制作されたと考えられる。

あばら家に老婆と孫娘のクマウとソーがいる。青年サックは老婆が「我々には継承者が必要」と話しているところを盗み見てしまう。昼間、伝統楽器を弾きながら二人の孫娘と親しくしているサックを千里眼で確認した祖母は怒り、サックに呪いをかけ、腹痛を起こさせる。サックが身に付けていた猪の牙の首飾りと祖母の数珠が光って対決し、サックが勝つ。それ以来、祖母は体調を崩し、クマウに茶碗に入ったものを飲ませ、後継者としたところで死ぬ。

ソーとクマウはアープの子と村人から言われるようになる。満月の夜、幽霊となった祖母が現れ「クマウ、早くアープになれ」と言い、クマウはアープになる。ソーはクマウが後継者になったことに気づく。夜、アープになったクマウを退治するべく呪術師が来るが、幽霊となった祖母に首を絞め殺される。ある晩、アープとなったクマウは村人たちに追いかけられ、殺されてしまう。サックは頭部のないクマウの体を見て、アープだったことに気が付く。

時がたち、サックとソーには、髪の毛が醜く逆立った一人娘ソンポーンがいた。満月の夜、幽霊となったクマウが現れ、ソーに後継者になるよう促すが、ソーは同意せず舌を噛んで死ぬ。

ソンポーンは髪こそ逆立っていたが美しい娘だったので村中の男たちが狙っていた。夜、ポーンとソンポーンが親しくしているのをサックは見えて、「二人が夫婦になれるよう隠居するから」といって家を出ていく。ポーンがソンポーンの家に移住しようとした夜、ソンポーンは村の男たちにレイプされたため、舌を噛んで死ぬ。男たちはソンポーンの遺体を埋める。ソンポーンは幽霊となってポーンの元に戻り夫婦として暮らす。ソンポーンは自分をレイプした男たちを次々と殺す。ポーンはソンポーンが幽霊であることに気づくが、一緒にいることを望む。しかしソックと友人たちは、幽霊と人間はともに暮らすことはできないと説得する。そこに呪術師がやってきてソンポーンを殺す。

### ■『ヘルメットをかぶったアープ』(2012)

a) コメディ、b) 現代、c) 地方、d) レアカナ(アープ)、レアカナの夫

プノンペンに住む若い男女のグループが、新聞に掲載されていた田舎の幽霊の出る家を興味本位に訪れる。夜、外で不審な物音を聞いた若者グループの男た

ちは、泥棒だと思って石を投げたところ、その村に住むアーブである若い女レアカナの額にぶつかる。レアカナは翌朝、自転車に安全に乗るために夫にヘルメットを買ってきて欲しいという。若者グループの男たちは何も知らずに美しいレアカナが独身だと思い、家に遊びに行くが、夫が帰宅したので逃げ出す。レアカナは夜になると、寝ている夫に呪文をかけ、ピンクのヘルメットをつけ、アーブになって出ていく。夜中、ありとあらゆる幽霊やお化けたちと人間が入り混じってボクシング大会となる。

#### ■『キュートなアーブちゃん』(制作年不明<sup>4)</sup>)

a) コメディ、b) 現代、c) 地方、d) 美しい若い女性(アーブ)、チョム(村長の息子)、僧侶

村長の息子チョムが友人と酔っぱらって夜道を歩いていると、垣根にひっかかっていた緑の光を放つ美しい若い女のアーブに遭遇し、逃げ出す。夜、アーブがチョムに息を吹きかけ、スナエ<sup>5)</sup>をかけたせいで、チョムはアーブの女を好きになり、正式に結婚を申し込みたいという。それを知った母親は仰天する。

またある日の夜、アーブは村人が仕掛けた罠にかかってしまうが、チョムがはずしてやる。そこへ僧侶がやってきて、アーブに「これ以上、村人たちに悪いことをせず、良い行いをするように」というが、アーブは「ここから去らなければ、内臓を食ってしまうぞ」と脅して僧侶をも追い払う。

実はこのアーブは僧侶の別れた妻だった。女はスナエをかけては若いハンサムな男を次々と恋人にして、とうとうアーブになってしまったのだった。村長夫婦と意気投合した僧侶は、夜、アーブの家に行き、胴体だけになっているアーブの体を隠す。帰ってきたアーブに対し、村長たちは、徳を積んでこれまでの悪事を洗い流すよう説得する。アーブは胴体を返してもらう約束で、言うことに従い、立ったままの胴体に内臓から入っていく。

アーブの女は修行者となって寺に居住する。チョムは首が抜け出ないようにと、女の首を白い布で巻く。そして「アーブの女がかわいいから結婚したい」と宣言するのだった。

4) 出演者や画質、音声などから2000年代半ばあたりに制作されたと考えられる。

5) 惚れさせる呪術。

#### ■『恋人はアーブ』(2012)

a) ホラーコメディ、b) 現代、c) 地方／首都プノンペン、d) ロムチョン(ソニタの母、アーブ)、ソニタの祖母(幽霊)、ソニタ(大学生)、テヴィ(ソニタの同級生)

アーブであるロムチョンは、「娘のソニタがプノンペンの大学に進学すること許可してほしい」と幽霊となったソニタの祖母に墓前で懇願する。祖母は継承者がいなくなるからと不服だが、最後には許可する。美しく堂々としているソニタはプノンペンの大学で同級生のテヴィから事あるごとに嫌がらせをされるが意に介しない。

ロムチョンはソニタの祖母から「ソニタに危機が迫っている」と言われ、プノンペンに行く。自分の婚約者がソニタに言い寄ったことから、テヴィはソニタを痛めつけようとするが、アーブとなった母ロムチョンと幽霊の祖母も現れてソニタの危機を救う。テヴィは雇った男たちにソニタとロムチョンを捕らえさせ、銃で撃つが、ロムチョンがソニタをかばって死ぬ。ロムチョンからアーブの魂が抜け出て消える。

#### ■『ヘルメットをかぶったアーブ2』(2013)

a) コメディ、b) 現代、c) 首都プノンペン、d) レアカナ(アーブ)、チーチー(レアカナの従妹)

レアカナはプノンペンで一人暮らしをしている従妹チーチーのところにピンクのヘルメットを持参して遊びに行く。都会の家は戸締まりが厳重で自由に出入りできず、外は電線が多くて浮遊することもままならず、汚物もないため、食べ物を探すのに苦労する。チーチーの誕生日パーティーに招待されて来たのは、かつてレアカナに田舎で会い、彼女の正体を知っている、若者グループの男たちだった。アーブの姿のまま家を閉め出されたレアカナをチーチーは受け入れ、抱きしめる。友人たちも理解を示し、迎え入れる。この後、幽霊、お化け、人間が入り混じってゾンビとなって暴れまわる。

#### ■『ハイスなアーブ、009』(2013)

a) コメディ、b) 現代、c) カンボジア南部のカンポート州、海岸や国立公園が有名、d) ソン(アーブ、ポムミアの祖母)、ポムミア(女子学生/アーブ)、お手伝いの娘、チョーン(村長の息子)、祭司

夏休みになり、女子学生ポムミアと友人たちはカ

ンポート州に住む祖母ソンの家に遊びに行く。ソンはお手伝いの娘と暮らしている。翌朝、ポムミアたちは町で村長の息子チョーンたち不良に絡まれる。ポムミアは夜、祖母がアープとなって出ていくのを見てしまう。ポムミアを気に入ったチョーンは彼女を襲おうとするが、アープとなった祖母が助けに来る。その後、アープとなったポムミアは、前世の業のためにアープになったと祭司に言われる。祭司が息をふきかけると、ポムミアの頭は体に戻る。

## ■『アープの継承者』(2018)<sup>6)</sup>

a) ホラー、b) 前近代、c) 地方、d) ラチャナ(村娘)、ソン(ラチャナの祖母/幽霊)、ポップ(ラチャナの恋人)、リアトレイ(村娘)、女修験者

ソンばあさんが死んだ。孫娘ラチャナは一人ぼっちになったが恋人ポップが寄り添う。ポップはラチャナとの結婚を望んでいるが、リアトレイをはじめとする村の女たちは気に入らない。リアトレイは他の男にお金を渡してラチャナに悪さをさせようとするが、ラチャナは難を逃れる。ラチャナを襲おうとした男はソンばあさんに首を絞められ内臓を破られ死んでしまう。

リアトレイは、呪術に長けた女修験者に会いに行き、スナエの呪文を学ぶ。しかし毎晩、懸命に呪文を唱えているうちに、アープになってしまい、外を浮遊して汚物を食べるようになる。翌朝自分がアープになったことに驚いたリアトレイは、布を頭に巻き付けて太陽の光を遮りながら、女修験者に助けを求めに行く。だが「それは自分の業によるものだから助けることはできない」と拒否される。

翌日、村の女たちが川で洗濯をしながらアープの噂をしている。「アープは内臓が2メートルも垂れていて、目玉は鶏の卵ぐらいの大きさ、自らの業でアープになってしまうのだ」と。夜、アープになったリアトレイは、農具を手にした村人たちに追いかけられ、内臓を傷つけられ、叫びながら逃げるのだった。

## ■『アープ夫人』(2019)

本作品は筆者未見である。予告編からは、若い男女

のグループが遺跡を訪れたところ、タイムスリップして過去に行ってしまう、そこでアープやさまざまな妖怪や亡霊と遭遇する、という内容が含まれていることがわかる。作品のポスターには、後ろ向きに座った1人の若い男性と正面を向いて座っている3人の若い女性が配置され「彼らのうちの誰が後継者となるのだろうか」というキャッチコピーが書かれている。

## 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。

『アープを焼き尽くす炎』①ភ្លើងរំលោភអ្នក, ②不明、③ホン・バーン、④2004、⑤カンボジア、⑥カンボジア語、⑦未公開

『アープ』①អ្នក, ②Ab、③コアム・チャンティー、④2004、⑤カンボジア、⑥カンボジア語、⑦未公開

『逆立ち髪のソンボーン』①សំពោងសក់ជំ, ②不明、③不明、④不明、⑤カンボジア、⑥カンボジア語、⑦未公開

『キュートなアープちゃん』①មន្ត្រីស្នេហ៍អ្នកអ្នក, ②不明、③リー・チャンディー、④不明、⑤カンボジア、⑥カンボジア語、⑦未公開

『恋人はアープ』①ស្នេហាអ្នក, ②不明、③ウイ・パリット、④2012、⑤カンボジア、⑥カンボジア語、⑦未公開

『ヘルメットをかぶったアープ』①អ្នកពាក់មួកសុវត្ថិភាព, ②Arb Wearing a Helmet、③リアク・リダ、④2012、⑤カンボジア、⑥カンボジア語、⑦未公開

『ヘルメットをかぶったアープ2』①អ្នកពាក់មួកសុវត្ថិភាព វគ្គ ២, ②Arb Wearing a Helmet II、③リアク・リダ、④2013、⑤カンボジア、⑥カンボジア語、⑦未公開

『ハイソなアープ、009』①អ្នកកាលីប ០០៩, ②不明、③不明、④2013、⑤カンボジア、⑥カンボジア語、⑦未公開

『アープの継承者』①ទាយាទអ្នក, ②不明、③キム・サウソピアルット、④2018、⑤カンボジア、⑥カンボジア語、⑦未公開

『アープ夫人』①ម៉ាដាមអ្នក, ②Ghost of Madam Arp、③フオ・ソボル、④2019、⑤カンボジア、⑥カンボジア語、⑦未公開

6) 本作品の監督であるキム・サウソピアルットはカンボジアの貧困家庭の青少年の教育充実を目的としたNGOカルナ・ユース・カンボジア(<https://www.kyc-info.org/>(最終閲覧日2020年1月9日))を創設、活動している。本作品の出演者は同NGO附属の子ども劇団カルナ・チームのメンバーである。

# 熟して落ちたドリアンの実

## 映画『トンビルオ』のサバでの受容とマレーシアの政権交代

山本 博之

本稿で取り上げるのは、ボルネオ島のサバ州に住む先住諸族の民間伝承を題材としたマレーシアのアクション映画『トンビルオ』(Tombiruo: Penunggu Rimba)である。ただし映画の話の前に、2018年5月8日の総選挙でマレーシアが1957年の建国以来はじめての政権交代を迎えたことに関するエピソードを紹介したい。

### 実を結ぶドリアンと 崩壊する青色の水タンク

投票日の朝、サバ州で発行されている地方新聞に少し変わった記事が掲載された。選挙があると選挙運動などに関する商売の機会が増えるので景気が上向きになればという街の声を紹介した記事で、「Durian Runtuh」の見出しが付けられた[Vanessa Jsol 2018]。「durian runtuh」は、マレー語で「ドリアンの実が落ちる」あるいは「落ちてきたドリアンの実」を意味する。果物の王様と称されるドリアンは、熟して食べごろになると実が木から落ちてくるので、ドリアンの収穫は木に登って実を採ろうとしてはならず、実が落ちてくるのをじっと待つしかない。「ドリアンの実が落ちるのを待つ」は「果報は寝て待て」に似た意味のマレー語の表現で、「棚からぼた餅」のような意味でも使われる。5年に1度の選挙で棚ぼた式の商売の機会を期待するという意味でつけられたタイトルだろう。

「ドリアンの実が落ちるのを待つ」は、私がサバの田舎町をまわっていてしばしば聞いた言葉である。世間話のついでに選挙の話になり、今の政府はあまり評判がよくないけれど次の選挙ではどこが勝つだろうかという話になると、しばしば「ドリアンの実が落ちるのを待つ」という答えが返ってきた。やがて機会が来たら果実が自分たちのものになるから今はじっと我慢しているということで、間接的に今の政

府を支持していないという意味になる。ただし、誰にどう伝わるかわからない状況で意中の政党の名前を口に出すことは憚られるため、「ドリアンの実が落ちるのを待つ」と言うのだった。1990年に最初にサバを訪れて以来、選挙が近づくたびに私はこのやり取りを経験した。サバの人びとの間で「ドリアンの実が落ちるのを待つ」と言えば、今の政権はもう十分だという意味になるという共通の認識があった。選挙の当日、一見すると何でもないような記事を書いて、それに「ドリアンの実が落ちる」と見出しをつけたのは、そろそろ政権交代の機が熟したのではないかというメッセージで、わかる人にだけ伝えればよいという呼びかけだった。

選挙で政権交代が実現した1週間後、今度は「ムサン・キングが実を結んだ」という記事が掲載された[Mu 2018]。ムサン・キングはドリアンの有名な品種なので、この記事は「ドリアンが実を結んだ」という意味になる。「ドリアンの実が落ちる」のを待っていたサバの人たちが「ドリアンが実を結んだ」と喜んだのである。記事の内容は、サバのドリアン農園の努力によって品質の良いドリアンが採れるようになり、半島部や外国に輸出できるほどになったというものだった。これに重ねて、政権交代という「ドリアンの実」をサバが半島部に輸出したという意味にもなる。半島部では独立以来はじめての政権交代を経験して誰もが浮足立っているように見えるけれど、州レベルで見れば、独立以来ほぼ9年ごとに州政府の政権交代を経験してきたサバ州にとって、政権交代は珍しいことではない。長く与党の票田と言われてきたサバ州で野党が躍進したことが2018年の政権交代の背景にあった。この記事には、中央政府を倒したという喜びとともに、サバから半島部に政権交代を受け入れる心性を届けたのだという自負もうかがうことができる。

さらに選挙から1か月後には、コタキナバル市内

で建物の上に備え付けてあった青色の水タンクが重さを支えきれなくなり、停めてあった車の上に落ちて車が大破したという記事が掲載された[Gomes 2018; Najurus 2018; Joibi 2018]。5月の総選挙で敗れた前政権は票獲得のためにバラまき政策をとっており、なかでも青色の水タンクの供与で知られていた。2013年の総選挙のときから「青い水タンク」は前政権の代名詞になっていた。「青い水タンクが落ちた」と聞けば、サバの人びとは前政権が倒れたという意味に受け取る。青い水タンクの写真入りの記事によって、サバの人びとは「ドリアンの実」が落ちたことを改めて共有したのである。

ひとたび発せられた情報は、その表面上の意味のほかに、社会文化的な状況を共有する人びとの間だけで理解される別の意味を持つことがある。それは報道記事だけでなく、文学や映画でも同じである。情報の発信者がそれを意図していることもあれば、意図せずに情報が伝わることもある。本稿が紹介する映画『トンビルオ』はその好例である。

## ボルネオの「陸の民」と「海の民」、そして「サバ人」としてのまとめ

『トンビルオ』は、サバの内陸部の密林を舞台にした小説を半島部の制作会社が映像化した映画である。サバの人びとと半島部の人びとでこの映画から受け取るメッセージが異なることを理解するため、マレーシアにおけるサバの立ち位置、そしてサバ内の内陸部と沿岸部の関係について整理しておこう。

マレーシアは、地理的に半島部マレーシアとボルネオ島(サバとサラワク)から成る。どちらもイギリスの植民地だったが、半島部が1957年に独立してマラヤ連邦となり、6年後の1963年にサバとサラワクが加わることでマレーシアが結成された。サバとサラワクにとっては対等な合併のつもりだったが、すでに独立していたマラヤ連邦の仕組みをもとにマレーシアが形成されたため、マレーシアでは政治・経済・文化のいずれも半島部に集中することになった。サバとサラワクが内政の自治権を持ったこともあり、半島部に住む人びとや中央政府にとって、サバとサラワクは「海の向こう」にある別の国のようなもので、そこに暮らす人びとのことを日常的に意識する機会は皆無

だったと言っても決して言い過ぎではない。

サバの内部に目を向けると、マレー人、華人、インド人から成る半島部とは住民の民族構成が大きく異なる。サバの人びとは言語で分類すると数十に分けられるとも言われるが、大きく分けると「海の民」と「陸の民」(そして華人)に分けることができる。

「海の民」とは、バジャウ人、スルック人、スンガイ人、ブルネイ人など、伝統的に沿岸部(および大きな川沿い)の水上集落で暮らす人びとで、イスラム教徒である。サバではマレー語が共通語なので、日常的に自分たちの民族の言葉とマレー語を話す。半島部の常識では、イスラム教徒で日常的にマレー語を話す人はすべてマレー人であるが、サバの「海の民」には自分たちをマレー人だと思わない人も多い(ただし、1990年代以降にはサバの「海の民」で自分をマレー人だと考える人も増えている)。

「陸の民」は、沿岸部から内陸部にかけて住んでいる人びとで、沿岸部にはキリスト教を受け入れた人びともいるが、内陸部に住む多くの人びとは精霊信仰を守っている。「陸の民」の間には、「海の民」はフィリピンやブルネイなどの近隣諸国に民族的起源がある外来移民の子孫であるとの考え方があり、それと区別して「陸の民」を先住諸族と呼ぶこともある。

「陸の民」は多くの民族から成るが、1950年代以来、「陸の民」を1つの民族にまとめようとする動きが繰り返されてきた。はじめ「陸の民」はまとめてドゥスン人と呼ばれ、後にカダザン人と呼ばれた。その後、カダザン人は沿岸部、ドゥスン人は内陸部に住む別々のグループではないかという議論を経て、今では「陸の民」の公式の民族名はカダザンドゥスン人とされている。

サバには言語や宗教が異なる人々がたくさんおり、民族ごとに争うこともあったが、全体として見るとライバル関係にありながら協力し合うことでより大きなまとまりに対抗しようとしてきた。沿岸部と内陸部の「陸の民」がまとまったのは「海の民」とのライバル関係を意識したためであり、さらにマレーシア結成によって半島部の人びととのライバル関係が意識されると「海の民」と「陸の民」が手を結ぶことでサバ人としてまとまった。

## 映画版『トンビルオ』と小説版『トンビルオ』 ——非カダザンドゥスン人の手による人気作品

映画のタイトルになっているトンビルオは、内陸部のカダザンドゥスン人の民間信仰において伝承され、精霊とも言われる伝説上の生き物で、森で人間にいたずらをしたりする存在である。『トンビルオ』は、民間伝承のトンビルオをもとに人間の姿をしたスーパーヒーローを造形して、森林の守護者という性格を与えた小説がもとになった映画である。監督は『マトリックス』シリーズのVFXコーディネーターなどで知られるオーストラリア人のセス・ラーニー (Seth Larney) で、これが長編の初監督作品となった。

『トンビルオ』はサバを舞台にしたことで半島部の人びとにとって異国情緒に満ちたアクション映画となり、マレーシアでこれまでなかったジャンルの映画として高い人気を博した。2017年10月12日にマレーシアで劇場公開されると、全国の62スクリーンで最長42日間にわたって上映された。劇場公開されるマレーシア映画の約半数が2週間で公開が打ち切れ、残りの半数が3週間で公開が終わる中で、6週間にわたって上映が続いたのは人気の高さを物語っている。2017年に劇場公開された59本のマレーシア映画の興行収入の総額の14%にあたる797万リングを得て、この年のマレーシア映画の興行収入第2位となった。

なお、日本では2019年3月に「未体験ゾーンの映画たち2019」で劇場公開され、DVDも販売されている。邦題は『トンビルオ! 密林霸王伝説』だが、本稿では『トンビルオ』と書く。

原作となる小説版『トンビルオ』[Ramlee 1998] は1998年に刊行された。著者のラムリー・アワン・ムルシド (Ramlee Awang Murshid) は1967年にサバ州パパールで生まれたイスラム教徒である。高校までサバで学び、テレビ局のレポーターなどの仕事をした後、半島部のマレーシア国民大学でコミュニケーション学を学んだ。

『トンビルオ』はラムリーが大学入学の前年に書いた2作目の小説で、それ以来、ラムリーは現在に至るまで毎年1冊以上のペースで小説を発表している。すでに30冊以上あるラムリーの小説のうちトンビルオ三部作として、『トンビルオ』、『森林の精神』[Ramlee

2001]、『最後のトンビルオ』[Ramlee 2004] がある。さらに三部作の完結から13年後には『トンビルオの形見』[Ramlee 2017] が刊行された。後述するようにトンビルオの正体はエジムという名前を持つ非イスラム教徒の男だが、『最後のトンビルオ』以降の作品ではイスラム教徒になってイスラム名のアマルッディン・アブドゥッラーを名乗り、妻のシェティ・ヌルハリズとの間に娘をもうけている<sup>1)</sup>。

ラムリーは、サバを舞台にした作品でマレーシア全国でベストセラー作家として知られるまでになった売れっ子の作家である。読者は半島部とサバのどちらにもいるが、半島部とサバの人口比から考えて半島部の方が読者数が多い。サバは半島部の人びとにとって外国のようなものだが、サバのイスラム教徒の暮らしは半島部のマレー人の暮らしと大きく異なるものではないため、半島部のマレー人向けに異国情緒を表現しようとするればカダザンドゥスン人を登場させることになる。ラムリーはサバの西海岸出身のイスラム教徒で、内陸部のカダザンドゥスン人の暮らしを自分の暮らしとして経験したことはおそらくなかっただろうが、交友関係などを通じてカダザンドゥスン人の暮らしを知る機会があっただろう。また、ラムリーは高校卒業後にテレビ局のレポーターとして取材でサバ各地をまわった経験があることから、そのときに見聞きしたことも小説執筆の参考となったものと思われる。

このように、トンビルオの物語は、サバ出身だが自身はカダザンドゥスン人ではない沿岸部出身のイスラム教徒であるラムリーが、交友関係などを通じて実体験したことや自身のリサーチを通じて得た情報をもとに内陸部のカダザンドゥスン人を主役とする小説を執筆し、それをもとに半島部の映画制作会社がオーストラリア人の監督を招いて制作した映画である。

## 映画『トンビルオ』の内容紹介 ——登場人物とあらすじ

『トンビルオ』のあらすじを紹介しよう。物語の核心部分まで書いているので未見の方はご注意ください。

1) トンビルオの妻の名前が半島部出身のマレーシアの「歌姫」シェティ・ヌルハリザと1文字違いであることは興味深いですが、その意味は別の機会に検討したい。

## ●密林の守護者トンビルオ（エジム）の誕生

舞台はボルネオ島のサバ州で、奥深い森林が広がる内陸部のケニンガウ。ボボリアン（字幕では呪医）のモンシロイが人里離れた小屋に独りで住んでいる。モンシロイはレイプ被害に遭って妊娠した若い娘トブギを小屋に匿う。トブギはモンシロイに助けられて出産するが、出産によって命を落とす。レイプ犯が犯罪の証拠を消すためにトブギと赤ちゃんを殺そうとしてモンシロイの小屋に来る。レイプ犯は赤ちゃんを殺そうとするが、赤ちゃんはとても醜い顔をしており、驚いて動きが止まったレイプ犯をモンシロイが刺し殺す。モンシロイは赤ちゃんが密林の守護者トンビルオの力を備えていると気づき、赤ちゃんを小舟で川に流して森に返す。

森の不思議な力に守られた赤ちゃんは、森の中で元軍人のポンドロウに拾われる。ポンドロウは木の上に作った小屋に1人で暮らしている。ポンドロウは赤ちゃんにエジムと名付け、父としてエジムを育てる。エジムは醜い顔を見た人たちから苛められるが、森の不思議な力によって守られる。ポンドロウはエジムの顔は神の姿なので人に見せないようにと言い、木で作ったマスクをエジムに被せる。自分を苛める人たちへの怒りを抑えきれずに自分は悪魔の子なのかと悩むエジムに、ポンドロウは愛によって力をコントロールすることを教える。ポンドロウはエジムに剣を見せ、ときが来たらエジムにこの剣を託すけれど、破壊のためでなく守るために使うようにと言付ける。

## ●ダム建設に関わる陰謀とブルハムとサリナの死

20年後。エジムは成長し、人びとから森林の守護者トンビルオと呼ばれるようになっていた。ブルハム・オマール<sup>2)</sup>と娘のサリナを乗せた車が記者会見場に向かっている。ブルハムが社長をつとめる木材会社のアナックブミはダム建設事業に参入するという噂があり、ブルハムはダム建設事業への参入を記者会見で発表すると見られている。ブルハムは、今回の決断は難しいものだったため、サリナの姉のバイズーラにも記者会見に立ち会ってほしかったと言う。車がスピー

ドを落とすと、ダム建設に反対する住民や記者に囲まれる。記者会見場に着くと、ブルハムの妻とブルハムの弟のジュスランに迎えられる。ジュスランはアナックブミの重役で、記者会見の準備を整えていた。同じ頃、サリナの夫で自然保護部隊のアミルッディン（字幕ではアミール）も車で記者会見場に向かっていたが、村が何者かに襲撃されているとの連絡を受けて村に向かう。

記者会見で、ブルハムはダム建設によって多くの人びとが立ち退きしなければならないことに反対であるとして、ダム建設事業からの撤退を発表する。シナル・テレビの記者ワン・スラヤは、経営危機にあるアナックブミにはダム建設事業からの撤退は難しいのではないかと疑う。村が襲撃を受けているという連絡が入り、ブルハムがサリナとジュスランと一緒に現場に向かい、ワン・スラヤたちもその後を追う。

村では謎の男たちによって家々が焼かれ、村人たちが銃で撃たれていた。エジムとポンドロウが現れて襲撃から村人を救おうとするが、ポンドロウは胸に銃弾を受けてしまう。父の死に怒ったエジムは男たちを追う。男たちが乗った車がブルハムたちを乗せた車と衝突しそうになり、ブルハムたちは車ごと崖から落ちる。アミルッディンが駆け付けると、ブルハムはすでに事切れており、瀕死のサリナはアミルッディンに抱えられて息を引き取る。マスクの男（エジム）が現場から逃げたことから、アミルッディンはマスクの男を捕らえて義父と妻を殺された恨みを晴らすと誓う。

ブルハムたちの家では、ブルハムの妻が、常に人びとのことを第一に考えていたブルハムの遺志を継いで、家を焼かれた村人たちの支援のために募金パーティーを開くことにする。ダム建設事業を進めたいジュスランは、会社の株を相続したバイズーラに株を全部売ってほしいと持ち掛ける。バイズーラは、父の遺志を継いでダム建設を中止にすべきか、会社の破産を防ぐためにダム建設を進めるべきか迷うが、自分で会社を守ると言ってジュスランの申し出を断る。

## ●ワン・スラヤの活躍とエジムとの出会い

ワン・スラヤは、村の襲撃事件の背後には謎のマスクの男がいると電話で上司に報告する。会社に戻ってくるよう命じる上司を無視して、ケニンガウに残って事件の取材を続ける。アナックブミの製材所がマスク

2) 日本語字幕では「オマー」。欧米人の名前が名+姓であることから類推してオマール（オマー）が姓だと思ったのだろうが、マレー人には姓がなく、自分の名前の後に父親の名前を添える。ブルハム・オマールは「オマールの息子ブルハム」なので、オマールではなくブルハムと呼ぶのが適切である。

の男に襲撃されたと聞きつけて製材所を訪ねたワン・スラヤは、製材所近くの森の中でエジムと出会う。そこにアミルッディンが現れてエジムを追う。エジムを見失ったアミルッディンは川沿いにボボリアンの小屋を見つける。アミルッディンに同行した助手から、彼女は長く行方不明になっていたモンシロイだと教えられる。助手とモンシロイはカダザンドゥスン語で話す。モンシロイは、エジムは誰も殺していない、真実に耳を傾けてほしいと呼びかける。

村を襲撃した男たちを率いていたのはアナックブミの警備主任のウォンだった。ワン・スラヤは製材所がマスクの男に襲撃されたことについてウォンに尋ねるが、ウォンが襲撃されたことを否定したために訝しがる。ワン・スラヤがウォンのことを調べると、会社から給料とは別に相談料として5万リングの大金がウォンの口座に振り込まれていたことがわかる。

ワン・スラヤはブルハムの家で開かれた募金パーティーに潜入する。ウォンが木陰で男と話しており、ワン・スラヤはスマートフォンでその様子を録画する。ウォンに気づかれてワン・スラヤが森に逃げ、追いついたウォンがワン・スラヤを殺そうとしたところにエジムが助けに入る。エジムは傷ついたワン・スラヤを木の上の小屋に連れ帰って手当をする。意識を取り戻したワン・スラヤにエジムは名前を名乗る。ワン・スラヤはエジムが頭に怪我しているのを見てエジムのマスクを取ろうとするが、エジムの顔を見て驚く。エジムは小屋を去り、ワン・スラヤは1人で夜を過ごす。

## ●双子の兄弟の再会と共闘

翌朝、アミルッディンが木の上の小屋を見つけ、ジュスランとウォンに連絡する。アミルッディンとエジムが対面すると、それを感知したモンシロイが精神的な通信で呼びかけ、アミルッディンとエジムは双子の兄弟だと伝える。トブギが産んだ子は双子で、キナバル山のように力強い絆を結ぶようにと2人の腕にKの文字の入れ墨を入れた。しかし、レイブ犯とはいえ人を殺めてしまったモンシロイは、自分が赤ちゃんを育てるわけにいかないと思い、1人を人手に渡し、その子は町の孤児院で育てられた。もう1人はトンビルオの力を備えているために舟に乗せて森に戻した。アミルッディンとエジムはそれぞれの腕にKの文字の入れ墨があるのを見る。生き別れた双子の兄弟

だと知ったものの、妻を殺したエジムを許せずに戦おうとするアミルッディンに、ワン・スラヤがスマートフォンで撮った動画を見せる。募金パーティーの晩にウォンが話していた相手はジュスランだった。ジュスランはブルハムの会社を乗っ取ろうとしており、車が崖から落ちたときにブルハムを殺し、サリナも殺そうとしたところをエジムに邪魔され、さらにバイズーラも殺そうとしていた。

ジュスランとウォンは火炎放射器を持った男たちに命じてエジムの小屋に火を放つ。エジムは小屋から川に飛び込み、溺れそうになったところをアミルッディンに助けられる。エジムのマスクが外れて川に落ち、アミルッディンがマスクを拾い、エジムの顔を見ても全く驚いた顔をせずにエジムに渡す。アミルッディンとエジムは互いに名乗りあう。

エジム、アミルッディン、ワン・スラヤはジュスランとウォンに襲われる。エジムはワン・スラヤを守ろうとして、ウォンが撃った弾を胸に受けて倒れる。森の不思議な力によって雷が落ち、ウォンは雷で倒れて燃え上がった木に足を挟まれたまま焼け死ぬ。アミルッディンはジュスランとシラットで死闘を繰り広げ、ジュスランを追い詰めて最後の一撃で殺そうとするが、瀕死のエジムの「殺すな」の声で手を緩める。エジムが拳で地割れを起こし、ジュスランは地割れに飲み込まれる。エジムは一命をとりとめ、森の力で回復する。

アミルッディンはエジムに森を出て一緒に町で暮らそうと誘うが、エジムは森を守るのが自分の使命だと言って断る。エジムに「俺たちは兄弟か」と尋ねられたアミルッディンは、「気持ちに通じあえば兄弟だ」と答える。アミルッディンはまた訪ねてくると約束してエジムと別れる。モンシロイが2人の胎盤が入った箱を地面に埋めてすっきりした顔になる。

アミルッディンは息子のアミルルにシラットを教え、森に住んでいるおじさんのことを話す。エジムは焼け残った小屋で父の写真を見つけ、木のマスクを作り直す。

エジムが住む小屋に「ラクサマナ・スナンの書」と書かれた紙が舞い込んでくる。エジムのトンビルオとしての旅が続くことを予感させて幕が閉じる。

## 映画『トンビルオ』のメッセージを サバ側の視点から読み解く

映画は現実世界の正確な記録を目的とするものではなく、視覚や聴覚などで観客を驚かせるものであり、映画が現実と異なることを批判するのはあまり生産的な映画の楽しみ方ではない。そのことを確認した上で、観客によって受け取るメッセージが異なることについて考えるため、映画『トンビルオ』が現実世界と乖離している点に目を向けてみたい。

以下では、筆者がサバの友人たちと『トンビルオ』について話したことを参考にしながら、サバの人びとが『トンビルオ』をどのように受け止めるのかを再構成する。「サバの人びと」と言っても、地域や宗教・民族によって多様であり、以下では主にカダザンドゥスン人を念頭に置いている。

繰り返しになるが、映画が現実と異なる点に目を向けるのは、映画から受け取るメッセージを考えるためであり、現実と異なることをもって作品としての完成度が低いと評価する意図はないことを確認しておく。

### ◎西海岸との関係——方言と山の景色の違和感

冒頭でエジム誕生<sup>3)</sup>に立ち会ったボボリアンが登場する。ボボリアンは字幕では呪医と書かれているが、カダザンドゥスン人の伝統的共同体における司祭である。西海岸での呼び方によってボボヒザンと呼ばれることが多いが、映画では内陸部の呼び方であるボボリアンと呼ばれているため、以下でもボボリアンと呼ぶ。

ボボリアンは稲作をはじめとする儀礼を司る存在であり、村の中で暮らしている。劇中でボボリアンが人里離れた森で1人でひっそりと暮らしているのには違和感があるが、これは映画の演出上のことだろう。

映画の冒頭でボボリアンの声によるナレーションが入る。カダザンドゥスン語だが、西海岸方言と内陸部方言が混じっている。『トンビルオ』は内陸部のケニンガウが舞台なので内陸部方言が話されていることは不思議でないが、西海岸方言が混じっているためにトンビルオの生い立ちに西海岸が関係しているの

かと気になってしまう。実際は、この映画でカダザンドゥスン語はサバ風味を加えるためだけに添えられているもので、制作の途中で異なる方言が混じってしまっただけであり、トンビルオの生い立ちに西海岸は関係ない。

エジムと父は木の上に作った小屋で暮らしており、小屋からはキナバル山が見える。西海岸からも内陸部からも臨むことができるキナバル山は、Ki Nabalu（神さま）の名前が示すように、カダザンドゥスン人にとって神の山である。『トンビルオ』の舞台であるケニンガウは内陸部のさらに奥にあるため、距離と地形の関係でキナバル山はおそらく見えないが、サバの物語にキナバル山を出したいという気持ちは十分に理解できる。

ただし、キナバル山は見る場所によって異なる姿を見せるため、サバの人びとがキナバル山を見ると、どこから見た姿なのかが気になってしまう。エジムたちが暮らす小屋から見えるキナバル山は西海岸から臨んだ姿であり、そのためサバの観客はエジムの小屋が西海岸にあるのかと思ってしまう。物語が進むうちにエジムが暮らす小屋はケニンガウにあるらしいとわかり、キナバル山が西海岸から見た姿なのは演出上の理由からだろうと理解する。もっとも、エジムの小屋が本当にケニンガウにあるのか戸惑うことの背景には、映画に登場する森林が茂みに毛が生えた程度でしかなく、沖縄本島よりも広い範囲のクロカー山脈公園の密林の奥深さや豊かさがまったく感じられないという違和感もある。おそらくスタッフや機材をサバの内陸部に運んで撮影するのはコストなどの面で現実的でなかったため、実際の撮影は半島部のスランゴール州の森林で行われた。

また、木の上の小屋はスタイリッシュだが、サバの人びとには素直に受け止めにくい演出である。半島部にはサバを未開の地と考える人がまだ多く、冗談半分に（しかしかなり本気で）サバの人は木の上に暮らしているのかと尋ねることがある。サバの人びとにとって「木の上で暮らす」とは、半島部の人からサバが未開だと言って馬鹿にされるとき定番の言い方である。

### ◎登場人物はサバ人なのか——言葉の違和感

カダザンドゥスン語は演出上の味付けに過ぎないので言葉が多少おかしくても物語の理解には問題な

3) トンビルオは内陸部のカダザンドゥスン人を中心にサバの人びとの間で信じられている精霊の1つの名前で、一般名詞である。映画では森林の守護神に与えられる称号のように扱われている。劇中でトンビルオになる人物の名前がエジムである。

い。舞台がケニンガウの森林らしく見えないことや、キナバル山の姿が内陸部からの姿になっていないことも、撮影上の都合でやむを得ないこともあるだろう。多少の違和感はあるとしても、物語を理解する上で致命的な問題であるとは言えない。これに対し、物語を理解する上でサバの人びとが大きな戸惑いを覚えるのは、登場人物がサバ人なのか半島部から来た人なのか分からないことである。

その最も大きな理由は、登場人物が話す言葉である。サバでは民族・宗教を問わずほとんどの人が日常的にマレー語を話す。半島部のマレー語と言葉は同じだが、半島部とサバとではマレー語のアクセントや単語の選択が異なる。乱暴な例え方をすれば、日本の首都圏方言と関西方言の違いだと思えばよい。標準のマレー語は半島部のマレー語がもとになっているため、半島部の都市のマレー人は自分では標準マレー語を話しているつもりでも、サバの人びとから見ると、それは標準マレー語ではなく半島部の都市のマレー語方言である。『トンビルオ』では、助手役の1人か2人がサバのアクセント全開のマレー語を話してとても親しみを覚えるのを除けば、他の主要な登場人物はすべて半島部の役者であり、半島部のマレー語を話している。

スタッフやキャストは、サバと半島部でマレー語のアクセントが違うことは知っていても、そこまでリアリティを追求する必要はないと考えたのだろう。半島部の役者にすれば、標準マレー語で話しているのだから問題なく、あえてサバ風のマレー語を話す必要はないと考えたとしても不思議ではない。役者たちは自分がふだん話しているようにマレー語を話したようだ。その結果、サリナとワン・スラヤは半島部の都市のマレー語にしか聞こえないマレー語を話すことになった。半島部の観客にそのことに違和感を覚える人はほとんどいなかっただろう。しかし、サバの人びとから見れば、ブルハム一族もワン・スラヤも半島部の人に見える。

サリナはどう聞いても半島部のマレー語を話しているとしか思えない。サリナはブルハムの娘なので、ブルハム一族も半島部出身でサバに来て会社を作ったのかと思ってしまう。ワン・スラヤはテレビ局の記者で、「町」のテレビ局からケニンガウに派遣されているという設定なので、半島部のテレビ局からサバに派遣されたと考えればぴったり当てはまる。

他の登場人物を見てもこの混乱は解消されない。アミルッディンはサバのマレー語と半島部のマレー語を混ぜて話す。おそらく、役者はサバのマレー語を話そうと努力したけれど、うまくいかずに中途半端になってしまったのだろう。そのため物語の序盤でアミルッディンは半島部出身でサバにきた人なのかもしれないと思わせるが、終盤でアミルッディンはエジムと生き別れた双子であり、内陸部出身だが町の孤児院で育ったと知らされると、孤児院で半島部風のマレー語を身につけたのかもしれないなどと思って自分を納得させることになる。

### ●地名が曖昧にされることで浮かび上がる違い

登場人物が半島部のマレー語を話しているのは演出上の都合であり、どんなマレー語を話していてもみんなサバの人だという設定なのかもしれない。ただしそのように確信できないのは、サバのマレー語をのびのびと話している登場人物が2人いるためにどうしても違いが意識されてしまうことに加えて、演出上の理由から地名を曖昧にしていることがあるように思われる。

商業的に成功させることを考えればこの映画の主要なターゲットは半島部のマレー人であり、観客がサバの地名に馴染みがあるとは期待できない。サバの地名をたくさん入れることで物語の筋を追いにくくするのを避けたためか、劇中で言及される地名は物語の舞台であるケニンガウとその外にある「町」しか出てこない。ワン・スラヤが会社に戻るように上司に言われたときも、「町に戻る」と言うだけで、半島部の首都クアラルンプールに戻るのか、サバの西海岸にある州都コタキナバルに戻るのかはあいまいにされている。

もっとも、半島部の人びとから見れば、サバの人びとがマレーシアの中で自分たちの立ち位置を気にしているということが実感できず、そのことが反映されているだけなのかもしれない。同じマレーシアの一員なのに、マレーシアと言えはいつも半島部のことだけを指し、自分たちは見えない存在だと思われ続けてきたサバの人びとにとって、半島部の人びとを見ると常に自分たちのとの違いが意識されてしまう。これに対して半島部の人たちは、行ったことはないしふだん意識することはないけれど、自分たちが暮らしている生活の延長上にある場所の1つであって、その意味では半島部の他の地域と変わるところはないと思って

いるのだろう。

### ●ジャウィで書かれ、理解できないメッセージ

エジムを育てたポンドロウは、ゆっくりと間のあいたマレー語を話す。役者はサバのマレー語を話そうと思ったけれど、コーチしてくれる人がいなかったため、言葉をゆっくり話せばサバのマレー語に聞こえるかと期待したのだろうか。残念ながら、よくわかっていない半島部の人がサバのマレー語を無理やりまねしようとして滑稽なマレー語を話しているようにしか見えない。元軍人という設定なので、半島部からサバに來た国軍兵士で、何らかの事情で軍から外れてサバに留まり、1人で暮らしているのだと考えるとぴったりはまるが、名前がカダザンドゥスン人風なのでうまくあてはまらない。

名前から考えて、ポンドロウは非イスラム教徒のカダザンドゥスン人なのだろう。したがってポンドロウに育てられたエジムもイスラム教徒ではない。上述の通り小説シリーズでは後にエジムがイスラム教に改宗しており、このことから映画の時点でエジムはイスラム教徒でないとと言える。そうだとすると、物語の最後にエジムのもとに舞い込んできた紙に何が書かれていたか、エジムにはわからなかったことになる。

カダザンドゥスン語はもともと文字がなく、19世紀以降にキリスト教の宣教師がローマ字化を試みたものの、標準化はなかなか進まなかった。その理由は、カダザンドゥスン語を子どもに教えても進学や就職に役立たないと考える親が多かったことと、沿岸部や内陸部のどの方言をもとに標準化するか決められなかったことによる。そのため、カダザンドゥスン人の多くは、家庭や地域社会ではカダザンドゥスン語を使うけれど学校ではマレー語や英語で勉強するという言語環境で育った。

マレー語は、かつてはジャウィと呼ばれるアラビア文字で書かれていたが、20世紀半ば頃からローマ字に切り替えられていき、現在では特別な場合を除いてマレー語はすべてローマ字で書かれる。イスラム教徒の子どもは学校の授業と別にコーランを勉強するのでアラビア語の読み書きができるが、非イスラム教徒はマレー語の読み書きができてジャウィの読み書きはできない。

映画の最後にエジムのもとに1枚の紙が舞い込ん

でくる。そこにはジャウィで「ラクサマナ・スナンの書」と書かれている。スナンの活躍譚の1ページのようだ。スナンは半島部出身でスマトラ島のアチェで活躍した英雄で、ラムリーはスナンを主人公にした小説も書いている<sup>4)</sup>。おそらくエジムの次の活躍の物語はスナンと関係するのだろうと次回作を匂わせて幕を閉じる。トンビルオの物語はサバの異国情緒があって楽しめたが、毎回異国情緒だけだと観客が飽きてしまうので、それを避けるためにマレー世界とのつながりを見せる意味もあってジャウィにしたのだろう。もっとも、エジムはイスラム教徒ではないので、おそらくジャウィは読めないはずだ。私のサバの友人たちは、エジムは紙に何が書かれているかわからないので丸めて捨てたのだろうと笑いながら話していた。

### 「サバ人」というまとまりを意識させ強化した映画『トンビルオ』

設定上はどの登場人物もサバの人である（あるいは、そもそもサバの人とそれ以外の人に分けて考えていない）としても、サバの人びとから見ると、言葉などの面からブルハム一族やワン・スラヤは半島部の人であるように思えてしまう。このことが『トンビルオ』の物語にどのような解釈を与えるかを考えてみたい。

### ●名前だけで実が伴わない「土地の子」政策

ブルハムが社長をつとめる木材会社はアナックブミ (Anak Bumi) という名前である。アナックブミはマレー語で「土地の子」を意味する。サンスクリット語起源で「土地の子」を意味するブミプトラと同じ意味である。

ブルハムとサリナが乗った車が記者会見場に近くと、駆け寄った住民たちに取り囲まれる<sup>5)</sup>。住民た

4) マレーシアで国民的に知られたマレー人の英雄にハン・トゥアがいる。ハン・トゥアはスルタンに忠誠を誓うあまりに公正な判断ができない存在であるとして批判されることもあり、ハン・トゥアにかわるマレー人の英雄としてスナンを挙げる人もいる。ハン・トゥアについては別の機会に論じたい。

5) 住民たちは地元の人たちという設定で、老若男女がそれなりに揃っている。ほとんど普段着を着ている中で、1人だけカダザンドゥスン人の正装をまとっている男性がいる。サバ風味を足すために入れたのだろうが、年に一度の収穫祭ぐらいしか着る機会がない民族衣装を着た男性がダム建設の反対デモに参加している違和感のため、誰かの結婚式に参列した帰りにたまたま反対運動に立ち寄った人なのかと思ってしまう。

ちはダム建設とその他の森林伐採に反対するプラカードを掲げている。そこには「ケニンガウの森を守れ」にまじって「アナックブミは名前だけだ」の文字が見える。

土地の子すなわちブミプトラとは、サバにもとからあった表現ではなく、半島部の中央政府が1970年代に導入した表現である。マレーシアの国民の中でも「土地の子」すなわち原住民と先住民を優先する政策が実施され、一般にブミプトラ政策と呼ばれている。マレーシア全体で考えるならば、ブミプトラ政策は半島部のマレー人とオラン・アスリ、そしてカダザンドゥスン人をはじめとするサバとサラワクの先住諸族をすべて対象にするべきである。しかし、中央政府はブミプトラ政策のもとでもっぱら半島部のマレー人の地位向上に力を注ぎ、オラン・アスリやサバとサラワクの先住諸族についてはほぼ全面的に放置してきたと言ってよい。中央政府が進めてきたのはブミプトラ政策ではなくマレー人優先政策でしかなかったと言える。「アナックブミは名前だけだ」というのは、マレーシアの「土地の子」のためであるはずのブミプトラ政策はその名前に値しないという批判と重なって読める。

アナックブミが半島部からサバに進出してきた会社のように思えることから、半島部の中央政府が「土地の子のため」と言ってサバでもブミプトラ政策を実施すると言っておきながら実際には「土地の子」の生活はいっこうに良くなり、中央政府と半島部の会社はサバでもうけておきながらもサバの人びとには利益を分けようとしないという思いと重なってくる。

### ●サバを愛する者は誰もがみな兄弟

改めて半島部の人びとにこの物語がどのように見えるかを確認するならば、マレーシアの一地方であるサバのケニンガウで、地元の会社の社長が住民のためを考えてダム建設に反対し、会社の経営を重視した社長の弟が社長と娘を殺して会社を乗っ取ろうとして、会社の警備主任を使って村人の家を焼き、邪魔者であるテレビ記者と謎のマスクの男を殺そうとしたけれど、謎のマスクの男は自然を司る不思議な力を持った密林の守護者トンビルオで、仲間たちの助けを借りて会社側の悪人たちを成敗したという物語になる。舞台はサバのケニンガウで、登場人物はすべて地元の人たちで

あり、地元の有力一族が経営方針をめぐる2つに分かれて対立した騒動であって、そこではサバから半島部に向けられた視線はまったく意識されない。

これに対して、サバの人びとの目にはそれとは異なる物語が見える。アミルッディンとエジムは双子だが、生まれてすぐに引き離されて別々の人生を生きることになった。アミルッディンは町の孤児院に引き取られ、イスラム教徒として育ち、自然保護員になって森林を守っている。エジムは森で暮らすボンドロウのもとで非イスラム教徒として育てられ、トンビルオとして森を守っている。どちらも森林を（したがってサバを）守ろうとする思いは一緒であり、どちらも森林を守る役目を負ってきた。そこに半島部から来て「土地の子のため」を掲げる会社がサバの森林を破壊してサバの富を奪おうとしたため、エジムとアミルッディンが手を結んで会社に立ち向かった。

エジムとアミルッディンはキナバル山が象徴するサバの子であり、サバを象徴している。アミルッディンが育った「町」がどこなのかは明確に語られないが、イスラム教徒として育ったことなどから考えると沿岸部を指すと考えられる。つまり、サバは「海の民」と「陸の民」に分かれ、互いに争うこともあったものの、「土地の子」のためを掲げる半島部の勢力がサバの自然と富を奪いに来たことをきっかけに、「海の民」と「陸の民」が絆を結び直して半島部の勢力を撃退したという物語となる。エジムが「俺たちは兄弟か」と尋ね、アミルッディンが「気持ちを通じあえば兄弟だ」と答えるのは、物語上は生き別れになった双子が兄弟の絆を確認する場面だが、サバの人どうしは、「海の民」も「陸の民」も、直接の血縁がなくてもサバを愛するという気持ちが通じあえば民族や宗教の違いにかかわらず兄弟なのだというメッセージとして受け止められる。

\* \* \*

映画『トンビルオ』は2017年10月にマレーシアの全国の映画館で上映された。サバの映画館でも上映され、多くの人びとが劇場に足を運び、この映画について語り合った。2018年5月の総選挙でサバの人びとが中央政府を倒し、「ドリアンの実が落ちた」ことを喜んだのはその半年後のことであった。

## 参考文献

---

### (1) 小説

- Ramlee Awang Murshid. 1998. *Tombiruo: Penunggu Rimba*. Alaf 21.
- . 2001. *Semangat Hutan*. Alaf 21.
- . 2004. *Tombiruo Terakhir*. Alaf 21.
- . 2017. *Legasi Tomboiruo*. Karang kraf.

### (2) 新聞記事

- Gomes, Elton. 2018. “Blue Water Tank Fell onto a Parked Car in Sinsuran”. *Borneo Post*. June 13, 2018.
- Joibi, Natasha. 2018. “Car Crushed by Water Tank Falling off Edge of Building”. *Star*. June 13, 2018.
- Mu, Paul. 2018. “KK Musang King Bears Fruit”. *New Sabah Times*. May 16, 2018.
- Najurus, Vivi Oliviana. 2018. “Kereta Rosak Dihempap Tangki Air”. *Utusan Borneo*. June 13, 2018.
- Vanessa Jsol, Vesta. 2018. “Election: ‘Durian Runtuh’ for Small Businesses”. *New Sabah Times*. May 8, 2018.

# 映像は国民的悲劇をどう語り継ぐのか

## インドネシア映画における9月30日事件

西 芳実

### はじめに

1945年の独立革命、1965年の9月30日事件、1998年の民主化という国民的な政変を3度経験したインドネシアでは、映画は誰の物語を描くのが問われ続けてきた。政変とは、統治者の交代にとどまらず、統治原理や価値体系の転換を伴う。このため、政変前に正しいとされた価値観が政変後に否定される。また、政変ではしばしばその前後で同一社会の成員による内戦状態が生まれる。このため、政変後の社会には殺した側と殺された側の遺族や関係者がともに存在する状況が生まれる。これらの出来事は明らかに国民的な出来事であるが、それを記述しようとしたとたんに、誰の立場で語るのかが問われ、国民の物語として語ることの困難に直面する。

スカルノ大統領からスハルト大統領への政権移譲をもたらした1965年の9月30日事件とその後の政治過程は、多くの国民を巻き込む虐殺と大量逮捕を伴った。スハルト政権はこの一連のできごとを記録し記述する上で映画を活用した。

スハルト政権下においてインドネシア映画はインドネシア全域に配給されるインドネシア語による映像メディア<sup>1)</sup>であり、スハルト大統領の出自の正統性を示す作品がつくられた。インドネシア独立戦争期の1946年3月1日のジョグジャカルタ奪還作戦でのスハルトの活躍を描いた『黄色いヤシの葉』(1979、アラム・スラウィジャヤ)や『夜明けの攻撃』(1981、アリフィン・C・ヌル)とともに、9月30日事件の危機と治安の回復を描いた『インドネシア共産党の9月30日運動の裏切り』(1982、アリフィン・C・ヌル、以下『裏切り』)<sup>2)</sup>と『ジャカルタ1966』(1982、アリフィン・C・

ヌル)が制作された<sup>3)</sup>。『裏切り』は270分を超える大作で、インドネシア共産党(PKI)がいかにして人々を欺いて残虐なクーデター計画を実施し、これをスハルトがいかに鎮圧したかが描かれる<sup>4)</sup>。『ジャカルタ1966』はスカルノからスハルトへの権力移譲を示す3月11日命令書の正当性を示す物語となっている。

『裏切り』の脚本にはインドネシア国軍歴史センター長のヌグロホ・ノトスサント<sup>5)</sup>が参加し、ヌグロホが1968年に発表した国軍公認の正史<sup>6)</sup>を底本としたドキュドラマとして制作された。公開された1984年に約70万人の観客を動員したほか、全国の学校で繰り返し上映会が行われた。毎年9月30日に国営テレビ放送局のTVRIで放映され、民間テレビ局もこれに続いた。2000年に行われたある調査によれば、1965年の事件についてどこで学んだかという質問に回答者の90%が映画と回答し、そのうち97%が『裏切り』を見たと回答した<sup>7)</sup>。映画は長らく政権のプロパガンダに利用され、政権が認める正史以外の表現が制限されてきた<sup>8)</sup>。

3) これ以前は、9月30日事件に触れたインドネシア映画は陸軍イスラム精神センターの資金で制作された『X作戦』(Operasi X、1968年、ミスバ・ユサ・ビラン)のみだった[Sen 1988]。『X作戦』ではPKIの地下組織に潜入した陸軍中尉が恋人を誘拐される妨害にあいつつも、地下組織のせん滅と恋人の解放に成功する。9月30日事件に関する映画の制作が1980年代に始められた背景として、センは、9月30日事件で収容されていた政治犯の多くが1980年代初めまでに釈放されて社会に戻ったためとしている[Sen 1988:59]。

4) 物語は9月30日事件で殺害された国軍将校・士官7名を革命英雄として称えるバンチャシラ・サクティのモニュメントに始まり、7名の遺体が発掘されて葬礼が行われ、国民歌「花落ちる」(Gugur Bunga、イスマイル・マルズキ作)の合唱とともにこのモニュメントが映し出されて終わる。

5) 『裏切り』の制作・公開の時期にヌグロホはインドネシア大学の学長(1982-1983年)と教育文化大臣(1982-1985年)を歴任している。

6) 『インドネシアにおける9月30日運動というクーデターの試み』(Nugroho Notosusanto & Ismail Saleh. 1968. *The Coup Attempt of the September 30 Movement in Indonesia*. PT Pembimbing Masa.)。

7) テンポ(Tempo)誌の調査による[Ariel 2006: 82-83]。『裏切り』を見た回答者のうち、3回以上見たと回答した者が38%いた。

8) スハルト体制下のインドネシア映画では、9月30日事件を直接的に扱わない場合でも、秩序のかく乱とその平定の過程が繰り返し描かれてきた[Sen 1994]。

1) 1980年代末より以前は映画が全国レベルで流通する数少ない映像コンテンツだった。

2) 映画タイトルの表記は、このほかに「Penumpasan Pengkhianatan G 30 September」、「G 30 S PKI」、「Pengkhianatan G30S/PKI」がある[Ariel 2014: 79 n6]。

1998年の民主化によってメディアが自由化されると、1965年の政変やその前後の社会状況に触れる作品が作られるようになった。そのような中で衝撃を与えたのが、米国人映画監督のジョシュア・オッペンハイマーによる『アクト・オブ・キリング』(2012年)と『ルック・オブ・サイレンス』(2014年)である。

本稿では、1998年の民主化以降の時期に、1965年の9月30日事件に始まる国民的な悲劇をインドネシア映画がどのように描こうとしてきたかを明らかにしたい。インドネシア映画の手法とジョシュア・オッペンハイマーの語りの手法の違いに注目しながら、1965年の悲劇をめぐる映像表現への挑戦がなぜインドネシアではそのような形で行われているのかを検討し、その一つの到達点ともいえる2019年公開の『フォックストロット・シックス』と『サイエンス・オブ・フィクションズ』の意義を示す。あわせて、自らの社会についての物語を提示しようとする国産映画の意味を考えたい。

## 1. 助けることのできなかった私たち ——時代を目撃者の語りから(1999年-2013年)

1998年の民主化により、1965年の悲劇をそれまでの「正史」と異なる形で表現する試みがインドネシアで始められた。映画においては、元政治犯やその関係者、人権擁護活動を行うNGO、そして映画人たちがそれぞれ1965年の悲劇に関して、ドキュメンタリーやフィクションを制作し発表するようになった[Ariel 2014: 93-94]。そこでは、詩人のイブラヒム・カディル(1946年生れ)、学生活動家で文筆家のスー・ホックギー(1942-1969年)、作家のアフマド・トハリ(1948年生れ)といった人々の目を通して、1965年の悲劇の時代にそこにいて、現場を目の当たりにしながら助けることができなかった者の経験を描くことで、1965年の悲劇を私たちの物語として捉えようとする試みを見ることができる。

### (1)『ある詩人』(1999)——アチェの詩人による回想

『ある詩人』(1999、ガリン・スグロホ)は、アチェ<sup>9)</sup>の伝統芸能ディドンの謡手で詩人のイブラヒム・カ

9) 正確にはアチェ州内陸部のガヨ地方。アチェ語とガヨ語は異なる言語である。イブラヒム・カディルについては、2001年にメ

ディル<sup>10)</sup>を主人公に、1965年に共産主義者として投獄された人々について、イブラヒム本人による回想と再現シーンを組み合わせるドキュメンタリー・ドラマの手法により描いた。イブラヒム・カディルは1965年に同名の別人物と間違われて<sup>11)</sup>投獄されて22日後に釈放されており、再現シーンでもイブラヒムが自身の役を演じた。撮影は白黒映像により1999年8月にジャカルタで行われた。再現シーンは女性房と男性房と看守の部屋から構成され、イブラヒムが処刑を目撃するシーンも再現されている<sup>12)</sup>。

『ある詩人』は、身に覚えがないまま収監されて理由がわからないまま処刑されるという経験を、収監が人違いによるものだったことがわかって生還したイブラヒムの目撃談として映像化することで、収監された人々の無垢さ、彼らの味わった恐怖、彼らの身に起こったことの不条理さを描いた。「無実の人々が恐怖に怯えながら処刑を待つ不条理な時間と、愛の思い出の語り合いや祈り、詩歌と踊りを通して人間らしい尊厳を守る姿を映し出した」として、2000年ロカルノ国際映画祭で銀豹賞を受賞し、インドネシア映画で1965年事件を取り上げる先鞭をつけた。

### (2)『ギー』(2005)——ジャカルタの学生知識人の評価

『ギー』(2005、リリ・リザ)は、1960年代に文筆活動を通じて活躍した学生活動家スー・ホックギーの生涯に焦点をあて、1965年の前後で社会情勢が大きく変化する様子と、時代の変化にかかわらずスーが一貫した理想主義を掲げることで社会から孤立していく

アルヨ・ダヌシリ(Aryo Danusiri)がドキュメンタリー映画『リングの国の詩人』(Penyair Dari Negeri Linge)を監督している。  
10) クリスティン・ハキムの主演によりアチェのオランダ植民地支配に対する抵抗戦争を描いた映画『チュッ・ニャ・ディン』(1988、エロス・ジャロット)でアチェの詩人の役を演じている。ガリン・スグロホは、ガヨのディドンを歌う少年のエピソードを持つ『枕の上の葉』をクリスティン・ハキムとともに1998年に制作しており、その際に『ある詩人』の制作を着想したという。  
11) 2014年4月9日イブラヒム・カディルへのインタビューによる。  
12) 他の囚人役は、ジャカルタの俳優だけでなく、アチェでイブラヒムと同様の体験をした者や、家族や知人が処刑された経験をもつ者が演じた。このため、撮影はしばしば涙や痛みで中断されたという。[Rutherford 2001]はこの作品は時系列や数値の正確さを求める史実の忠実な再現ではなく、感情の体験と記憶を再現し、観客に共有させることを優先させる表現だったと評価する。結果として、[Ariel 2014: 100]が述べるように、イブラヒム・カディルが22日間という比較的短期間で釈放されたことや、多数の囚人に対して看守が一人しかいないことなどから、ジャワやバリで伝聞されてきた話と比べて監房の様子が甘いという印象を与えることにもなった。

過程を描いた。

スーの幼馴染が共産主義組織に関わったとして拉致され行方不明になる。スカルノからスハルトへの権限委譲が進む中で、かつて社会正義の追求という理想をわかちあったはずの学生運動の仲間たちが政治家として政権に参加し、立身出世を優先させる。スーの理想主義は政変後に孤立していき、それを象徴するかのようにスーはスメル山中で単独登山中に火山性ガスによって死亡する。

スハルト体制下でマイノリティとして扱われてきた華人の出自を持つスーを英雄的な主人公に据えたことに加えて、『ギー』はスー・ホックギーが残した文章やその評伝を踏まえて1965年政変前後の社会の様子を当時の様子の再現を意識して映像化した点に意義がある。

スーは首都ジャカルタにある名門大学インドネシア大学の学生であり、スーを描くことは1965年前後の学生運動を描くことであり、それは容易に1998年の民主化の際の学生運動の経験と重ね合わせられるものだった。スーは暴力によらず文筆活動によって正義を追求し、1965年前後でその主張を一貫させ、また、共産主義者としてその存在を否定されることがなかった人物であり、1998年民主化を経験した若者たちにとって英雄だった<sup>13)</sup>。

### (3)『赤いランタン』(2006)

#### ——ジャカルタの学生知識人のホラー

『赤いランタン』(2006年、ハヌン・ブラマンティヨ)も1965年に触れた作品として重要である。実在の人物の評伝としてつくられた『ギー』と異なり、『赤いランタン』はホラー映画であるが、首都ジャカルタの学生の視点から1965年が振り返られる点で『ギー』と共通のアプローチをもつ。

舞台は2006年6月。首都の名門大学インドネシア国立大学(Universitas Nasional Indonesia)の学生誌『赤いランタン』の編集部は次期編集委員を迎え入れる準備をしている。主人公のイクバルは5人の編集委員の一人である。編集委員の親たちはいずれも『赤いランタン』の編集委員を務めた経験を持ち、失踪中のイクバルの父親を除き、短期間に相次いで不審な死

を遂げていた。イクバルは次期編集委員のリサに心惹かれる。編集委員たちがまるで何かに呪われているかのように大学キャンパス内で次々と不審な死を遂げる。死体のそばには65の数字が残されていた。

次期編集委員たちは、残された手がかりからリサが1965年に『赤いランタン』の編集委員になった女子学生であり、自分たちが一緒にいたリサは何かの恨みを晴らすためにやってきた幽霊であると気づく。他方、リサに心惹かれるイクバルはリサの正体がわからないまま、リサも何かに狙われていると思ってリサを守ろうとする。そこへイクバルの父が姿を現して真相が明らかになる。『赤いランタン』編集部は「真実に寄り添う」をモットーとしながら大きな嘘をついていた。1966年6月20日に、編集部は大学同窓会から共産主義者であるリサを編集部から除籍するよう要求された。編集部はこの要求を拒否できなかったばかりかりリサを誤って死なせてその死を隠蔽し、遺体を編集部の部屋の壁の間に塗りこめていた<sup>14)</sup>。イクバルの父は当時リサと交際していたが、リサの記事が理想主義的で共産主義とみなされるから書き換えるようにとりサに迫っていただけでなく、リサを裏切ってリサが共産主義者と目されるきっかけを作ったとリサに思われており、リサの恨みを買っていた。編集委員たちが襲われたのは2006年6月20日であり、リサの死から40年の節目の日だった。

父の世代が行った罪が40年たってその子の世代にも災難となってふりかかるとともに、父の世代の隠された真実がその災難を通じて明らかになる。主人公の父は1965年後の政治情勢の中で恋人が共産主義者と非難され、恋人を守ることが出来ずに死なせてしまう。生き残った人々は40年後に学生としてよみがえった幽霊によって謎の死を遂げる。その子の世代も理由がわからぬまま謎の死を遂げる。失踪していた父が戻ってきて、かつての恋人と息子のそれぞれに真実を告白する<sup>15)</sup>。

14) リサの父は共産党傘下の文化団体である人民文化協会(LEKRA)のメンバーで共産主義者として軍に追われていた。大学同窓会は『赤いランタン』編集部に残産主義者がいるとしてリサの除籍を求め、リサをトイレに閉じ込めた。リサは喘息の発作を起こして死んでしまう。

15) リサの書いた記事を勝手に雑誌に掲載したことはなく、同窓会がリサを追い詰めるために掲載誌をでっちあげたことを伝え、リサの記事は真実を伝えるもので、その記事を自分は守り通してきたと主張した。

13) 反PKIの動きの中でバリで起こった虐殺について1967年に報告を記したことで知られる[ローサ 2009]。

リサはイクバルの父の首を締めながらその告白を聞く。その直後にリサの遺体が次期編集委員たちによって発見されて弔われる。リサの幽霊はイクバルの父の首を絞める手を緩め、姿を消す。イクバルの父はリサの幽霊が自分の告白を聞いて姿を消したことを確認して事切れる。真実を知り、その遺体が弔われ、リサの死の顛末が人々の前に明らかになる（これは本作品のサブタイトルである「真実は明らかにされなければならない」に通じる）ことでリサは昇天したのである。

後日談として、イクバルが山道具をリュックサックにつめてスメル山に向かったことがわかる<sup>16)</sup>。イクバルがスメル山に向かうことはスー・ホックギーの最期と重なる。家にはイクバルの母が一人残っており、机の上にあるイクバルの両親の写真が何者かの手によって伏せられる。リサの幽霊がまだ昇天しておらず、イクバルと母にこれから何事かが起こる不吉な予感が残されて物語は終わる。

『ギー』と『赤いランタン』は、評伝映画とホラー映画という形態の違いはあるが、どちらも首都ジャカルタの学生知識人であるスー・ホックギーの姿を借りて物語がつくられている。

#### (4)『聖なる踊り子』(2013)——ジャワの踊り子と兵士

『聖なる踊り子』(2013、イファ・イスファンシャ)は、アフマド・トハリ<sup>17)</sup>の1982年に発表された小説を原作としている。舞台はジャワの農村で、ロンゲンと呼ばれるジャワの伝統的な舞踊の踊り子になった娘スリンティルとその幼馴染で軍人になった青年の悲恋が描かれる。聖なる踊り子たるロンゲンの踊り子は、村に踊りを捧げるとともに、男たちに抱かれることで村に豊かさや安寧をもたらす存在である。スリンティルに恋する青年は、芸能に身を奉じたスリンティルが男たちに抱かれるのを見ているしかない。スリンティルもまた青年を好いており、二人は結ばれるが、スリンティルは踊り子の使命を捨てることができない。青年は身を立てるため、自らを我が子のように指導し守ってくれる軍人の忠実な部下となり、軍人となる。1960年代、村も政治動員の時代に巻き込まれていき、踊り子は農民運動の宣伝に利用されたことから共産

主義者として軍に捕らえられる。青年は踊り子を囚われの身から救い出すが、踊り子は青年のものになることはなく姿を消す。数年後、社会は大きく変わり、だれも聖なる踊り子を必要としない中で、踊り子として生き続けるスリンティルの姿を前に、青年は何をすることもできず、青年に背を向けて立ち去る踊り子を見送るだけだった。

踊り子と青年はどちらも1965年後を生き延びているが、二人の道が重なることはなく、二人の間の断絶が鮮やかに描かれる。スリンティルと青年はどちらも貧しい境遇から抜け出そうとしたが、芸能の道にあこがれ、結果としてコミュニティのものになる（誰のものにもならない）ことを選んだスリンティルと、男としての成長を望み、結果として立身出世（金と地位）に励んだ青年との断絶は、1965年の政変後の社会の亀裂が政治的立場や思想によってのみ生まれたものではないことを示している。

## 2. 加害者に罪の自覚を求める ——加害と被害の対峙(2012年–2014年)

1998年の民主化以降のインドネシア映画が1965年の悲劇を目撃した人々を通して「助けられなかった私たち」の物語を描いたのに対して、大量虐殺の実行者に焦点をあてるアプローチをとったのがイギリス、デンマーク、ノルウェーの国際共同制作でつくられたジョシュア・オッペンハイマーの『アクト・オブ・キリング』(2012)である。大量虐殺の実行者の告白を映像に記録したことで、インドネシアの正史で無視されてきた大量虐殺の実態を白日のもとに晒すことになった一方で、実行者=加害者に罪を自覚させる試みとしての性格が色濃く、加害者と被害者の間にある溝の深さを浮き彫りにする結果ももたらした。

#### (1)『アクト・オブ・キリング』(2012)

##### ——加害者に行為を再現させる

2012年に制作された『アクト・オブ・キリング』は、2014年までに世界各地の映画祭で52の賞を受けた。9月30日事件以降の大量虐殺を加害者の視点から描いたドキュメンタリーとして高く評価され、アカデミー賞長編ドキュメンタリー賞にもノミネートされた。日本では2013年に山形国際ドキュメンタリー映

16) スー・ホックギーの卒業論文は「赤いランタンの下で」である。

17) 1948年中部ジャワパニユマス生まれの作家。原作となった小説『Ronggeng Dukuh Paruk』は、1986年に『バルック村の踊り子』として日本語訳が刊行されている。

画祭で最優秀賞を受賞したほか、2014年に劇場公開され、日本語字幕つきのDVDも販売されている。

ジョシュアは、2005年から2011年まで、9月30日事件以降の虐殺を実行したとされる人々に北スマトラ州メダン周辺で行ってきたインタビューを踏まえ、虐殺を実行した殺人部隊のリーダーだったアンワル・コンゴに焦点をあてる。アンワルは当時、映画チケットのダフ屋をしていたが、軍の要請で暗殺を手掛け、1,000人近くを殺害したと語る。ジョシュアはアンワルに殺害を再現する映画を撮ろうと持ち掛け、アンワルが得意げに殺害方法を演じる（アクトする）さまが記録される。アンワルに殺害を指示した人物や殺人部隊の表の顔として機能していたパンチャシラ青年団の関係者にも取材し、虐殺を実行したり支えたりした人々が自らの行為を悔いどころか誇らしげに語る様子が描かれた。

『アクト・オブ・キリング』では、アンワルらは嬉々として再現映画を制作し、完成した映像を大笑いしながら見ている。アンワルが実際の殺害の際に当時の映画からインスピレーションを得ていたことが明らかにされ、ここに「加害者たちは何を考えていたのか」という監督の問いへの答えが得られる。監督はアンワルに犠牲者の役も演じさせる。アンワルが悪夢を見るようになり、あたかもアンワルが無意識下で自分の行為に拒絶反応を起こしているかのような猛烈な吐き気に襲われるシーンが得られたことで、この作品はようやく目的を遂げたかのように幕を閉じる。

ジョシュアは、日本版劇場公開用パンフレットに寄稿した監督声明のなかで観客に対して「1,000人を殺したアンワルの中に自分の一部を見出してもらいたいと思っています」と述べている。しかし、アンワルが吐き気に襲われるシーンを見て自らの姿とアンワルを重ねた人はどれほどいただろうか。殺害をあくまでも自慢げに語るアンワルらの姿を延々と見させられてきた観客にとって、このシーンは、監督のあの手この手の技法によってアンワルがようやく自責の念に囚われ、それが映像に記録されたこと、そしてそれを目撃したことの快感をいざなうものではあっても、アンワルに対する共感を誘うものであるようには思えない。そればかりか、猛烈な吐き気に襲われて戸惑っているように見えるアンワルの動きもまた、アンワルが監督の期待に応えて今度こそオリジナルで作り出

した演技（アクト）であるとも解釈できる<sup>18)</sup>。どちらの解釈を取るにしても救いがないことは明らかだ。

## (2)『ルック・オブ・サイレンス』(2014)

### ——加害者に被害者を対面させる

露悪的な側面が否定できない『アクト・オブ・キリング』に比べ、同じ事件を被害者の視点から描いた『ルック・オブ・サイレンス』は前作以上に高い評価を得た<sup>19)</sup>。兄が虐殺された後にその弟として生まれた青年アディに密着したこの作品は、一見すると被害者に寄り添ったように見えるが、実際には被害者が加害者を訪問することが殺害の実行者たちの動揺を引き出すための道具となっている。アディの母親は加害者たちが同じ村に権力者として暮らしているためにアディに虐殺の経験を語らずにいた。アディはジョシュアから「加害者が自慢げに自らの行為を語る」映像を見せられ、「殺された兄や今もおびえて暮らす母のために彼らの罪を認めさせたい」と語り、自ら加害者を訪問することを提案したという。

アディは自らが被害者の遺族であることを隠して虐殺の実行者たちを訪問し、虐殺の様子を実行者たちに語らせる。実行者たちは殺害を自慢するが、アディが被害者の遺族であると知るとうろたえ、実行したのは仕方なかったと弁明し始める。実行者たちが自らの行為にうしろめたさを覚えていることを映像に記録してそれを鑑賞することは、誰のどのような欲求を満たすものだろうか。ここに被害者と加害者の間の和解はない。被害者は自らの存在が加害者を居心地悪くさせる力を持っていることを確認しただけである。その様子が映像に記録され公開されたことで、両者の関係にそれ以上の変化が期待できなくなった点で、両者の

18) 『アクト・オブ・キリング』日本語版DVDには、制作総指揮の一人で、オスカー賞長編ドキュメンタリー賞受賞作品『フォッグ・オブ・ウォー マクナマラ元米国防長官の告白』(2004)の監督であるエロール・モリスによる「ゴンザーゴ殺し」と題された冊子が付録されている。そこでコンゴの嘔吐シーンについてエロールとジョシュアが問答をしている。エロールは「吐いたのは彼自身、そして我々のための演技であったのか、それとも本当の姿なのか。実際、わかることはあるのだろうか」と問い、ジョシュアが「両方だ」と答えたのに対して、エロールが再度「私にはわからない」と受けている。その後、ジョシュアはエロールがジョシュアに語った殺戮の体験すべてが虚偽である可能性や、最後のシーンまで演技だった可能性について自問自答し、もしそうだったとしたら「私は一体この映画は何が言いたかったのか考え、背筋がぞっとする。想像するだけで悲しい」と述べている[モリス 2014:16-17]。

19) 2016年までに90の賞を受賞した。

断絶は深まっている。ここでも誰も救われていない。

ジョシュアの二作品は、大量虐殺という明らかに非人道的な行為に加担した人々が罪を認めていないという状況に対して、『アクト・オブ・キリング』では彼らに加害と被害を演じさせることで、『ルック・オブ・サイレンス』では被害者に対面させることで、自らの罪を認識させようとするものである。ここには、加害と被害は明白に分別することが可能であり、罪は裁かれるべきものであるという強い信念がある。

1965年以降の大量虐殺がインドネシアで国を挙げて事実が歪曲され正当化されてきたこと、そしてそのことがインドネシア社会に暗い影を落とし続けてきたことは確かである。大量虐殺の実行者たちは殺人の罪を国によっても社会によっても問われていない。ジョシュアが映像を用いて実行しようとしたのは、裁かれていない罪を映像の力で告発し、観客の目にさらすことで裁くことだった。インドネシアの人々が自らの手で行えないことに外国人のジョシュアが手を貸したとも見える。しかし、もしこれらの映像が裁きに成功しているとすれば、実行者も被害者も何らかの救済や安寧にたどりついてはいるはずだが、これらの物語にはそれがない。それがこの二作品の後味を悪くさせている。

インドネシアでは2014年に二作品があいついで劇場公開された。『ルック・オブ・サイレンス』はインドネシア国家人権委員会の後援によって全国480スクリーンで公開された。外国人のジョシュアがドキュメンタリー映画という手法を用いて大量虐殺の加害者の姿を世界に暴露したことが、インドネシア社会にとってある種のショック療法になったことは間違いない。ジョシュアの二作品によってインドネシアの1965年の悲劇が世界に知られるようになったことで、インドネシアの映画人たちは、ほかならぬ自分たちはこの悲劇をどのように描くのかという問いに直面することになった。

### 3. 悲劇を受け止め社会の傷を修復する ——災いの共有とリユニオンの試み(2016年)

1965年の悲劇から50年が経過し、政治犯として投獄された人々の遺族の人権回復や、大量虐殺の犠牲となり集団で埋葬された人々の遺骨の再埋葬の動きが

活発になった。これと並行してインドネシアの映画人たちの反応が作品として形に現れるようになったのは2016年である。そこには様々な手法上の工夫がみられるが、共通しているのは被害と加害が同じ社会の成員のなかで生じているという世界観である。

#### (1)災いの共有——悲劇を受け止める

短編『恐怖の起源で』(2016年)では、録音室で、拷問する者とされる者の映像に一人の男が声をあてている。部屋の外からは演出家が「もっと残忍な様子で」、「もっと苦しうに」と注文をつける。男にとってはどちらの役を演じるのも苦痛であり、演じているだけなのに精神が追い詰められていく。

ドキュメンタリー『マセアンのメッセージ』(2016年)は、バリ島の集団埋葬地の発掘と再埋葬の過程を追う。撮影は2015年9月30日に始められた。バリ島ジュンブラナ県のマセアン地区では、小学校の前の幹線道路のわきに大量虐殺の犠牲者の遺体が埋められていることが知られていた。そのせいで小学校前ではしばしば異常な交通事故が起こるとうわさにもなっていた。この地区では1965年に村人が二つの勢力に分かれて殺しあった記憶があり、誰が誰を殺したかを互いに知りながら暮らしてきた。発掘と再埋葬は、長年互いにわだかまりを抱えてきた人々が悲劇を共有し、和解する過程として描かれる。ここでは誰かが誰かを告発するという構図はなく、死者を弔うことが村の人々に安寧をもたらす。

『恐怖の起源で』は加害と被害のどちらの体験も苦痛として描く点で、また『マセアンのメッセージ』は死者を弔えないままにしていることが加害者と被害者とを問わず地域社会全体にとって災いと捉えられている様を描く点で、1965年の悲劇を社会全体の災いとして共有する試みと理解できる。

#### (2)リユニオンの物語——社会の傷を修復する

劇映画では、『他者の言葉の物語』(2016年)、『プラハからの手紙』(2016年)、『再会の時～ビューティフル・デイズ2』(2016年)がそれぞれ1965年の悲劇を取り上げた<sup>20)</sup>。いずれも身近な人との別れと再会がテーマになっている。

『他者の言葉の物語』では、主人公のスリが独立戦

20) 詳細なあらすじとその意味は[西2018]を参照。

争の際に生き別れになった夫を探して中部ジャワの村を訪ね歩く。スリを助けてくれるトゥレスノは、父が9月30日事件後の混乱の中で生死不明となり、村では父の名を口にするのもタブーになっているという人物で、9月30日事件の犠牲者の遺族である。スリの夫はスリと別の女性を妻にめとっており、スリは寄り添うべき夫がもはやこの世に存在しないことを知って呆然とする。そのようなスリに寄り添ったのが、村の中で浮いた存在だったトゥレスノだった。ここには、1965年の悲劇で糾弾され殺された人の遺族が自分の村で浮いた存在になりながらも、だからこそ他者の苦しみへ寄り添うことができる存在として描かれている。

『ブラハからの手紙』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て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。1965年の悲劇は親しい人の間を引き裂き、二度と会えない状況を生み出した。互いを感じるがゆえに生きている間に再会がかなわなかった男女の悲劇を描くとともに、時代がかわり、女の娘が男のもとに女のメッセージを伝えに行く様子を描くことで、悲劇がもたらした断絶の修復がはかられている。

『再会の時〜ビューティフル・デイズ2』では、1998年政変直前の政治情勢のために離れ離れになった男女が9年の断絶を経て再会する過程が描かれる。二人はジョグジャカルタの観光地をめぐりながら9年の歳月に間に積み上げてしまった心のしこりを溶かしていく。そのときに観劇するのが人形劇<sup>21)</sup>によって演じられる1965年の悲劇である。親しい男女が政治情勢のために離れ離れにならざるをえなかった物語が無言の人形劇によって演じられ、それを二人が黙って鑑賞する。ここで1965年の悲劇は、2016年を生きる現代の男女が自分たちの境遇は昔と違うと気づき、その後の二人の和解を導くための仕掛けとして機能している。

いずれの作品においても、1965年の悲劇は過去に自分たちの社会に起こったできごとであり、社会全体の悲劇や痛みとして描かれ、加害者の存在を強調した

り、加害者を責めたり告発したりすることはされない。そこで試みられているのは、痛みへ寄り添うことに加えて、そうした痛みの経験が別の他者に寄り添う力となっているという理解である。また、事件の当事者の間で解決しなかった断絶を次の世代が修復するという構成も特徴として指摘できる。

#### 4. 私たちの物語を取り戻す ——世界の仕組みへの挑戦(2019年)

2016年に公開された作品群は、ドキュメンタリーでも劇映画でも、1965年の悲劇の痛みへ寄り添い、社会に生じた亀裂を修復させようとするものであった。以下で紹介する2019年の作品は1965年の悲劇を社会としてどのように受け止めるべきかにまで踏み込んだメッセージを発している点に特徴がある。

##### (1)『サイエンス・オブ・フィクションズ』(2019) ——<sup>フィクション</sup>物語の科学

『サイエンス・オブ・フィクションズ』は、『ソロの孤独』(2016年)で1998年に失踪した民主化活動家を描いたヨセップ・アンギ・ヌン監督の長編3作目にあたる。構想7年の末に2019年に完成し、2019年ロカルノ映画祭でスペシャル・メンションを受けた。インドネシアのみならず各地の国際映画祭で上映され、2019年台北金馬映画祭では「噤聲漫步」というタイトルで上映されてNETPAC賞を受賞した。インドネシア国内では「モノガタリ氏の大混乱」(Hiruk-Pikuk Si Al-Kisah)<sup>22)</sup>というタイトルで公開され、2019年にテンポ誌が選ぶベスト作品賞に選ばれた。

主人公のシマン (Siman) は、インドネシアのとある砂丘<sup>23)</sup>で白人たちが人類の月面着陸の映像を撮影している様子を目撃したことで舌を失う(写真1)。以後、シマンは言葉を発することができなくなるが、自分が目撃した宇宙飛行士のように、あらゆる動作を緩慢に行うようになる。村の呪術師はシマンの精神が狂ったと宣告し、悲観したシマンの母は首つり自

22) インドネシア語タイトルは別の解釈も可能である。Si Al-KisahをSial Kisahと読ませれば、物語(kisah)の憑依あるいは災厄(sial)のてんやわんや(hiruk-pikuk)という意味になる。

23) 中部ジャワ南岸の海岸近くにある有名な砂丘で撮影された。この海岸は南海の女王ニヤイ・ロロ・キドゥルの伝承で知られる。シマンが劇中で参加する踊りはニヤイ・ロロ・キドゥルに捧げる踊りとして知られている。

21) バーバームーン・パベット・シアターによる「プラヤからの一杯のコーヒー」(Secangkir Kopi dari Playa)。1965年の虐殺後の実話をもとに、愛する女性とかわした約束を40年守り続け、他の女性と結婚しなかった男性の物語。



The devil made him bite his own tongue.



©Angka Sinema/Kawan Kawan Media/Limaenam Films

舌を失ったシマン(写真1<左>)と瓦工場で働くシマン(写真2<右>)

殺する。一人になったシマンは働いて稼いだお金で自宅の裏庭にロケットに似せた建造物をつくり、宇宙服を仕立て、宇宙飛行士になりきる生活をめざす(写真2)。村人はシマンが狂ったとみなしながらもシマンにかかわる。シマンに仕事を紹介する者、シマンから金を盗む者、シマンを撮影する者、シマンに買われる者、シマンを殴る者。口はきけないが耳は聞こえる、つまり感情は持っているがそれを人に伝えることができない<sup>24)</sup>ものとして、シマンはコミュニティの中で時を過ごしていく。

シマンを「狂った」と宣告した呪術師が後に自白するように、シマンは実際には狂っていない。それは、時折シマンが「ゆっくり動く」という自らに課したルールを破ってしまうことから明らかである。演じた俳優はシマンについて「良い人間でも悪い人間でもない。ヒーローでもアンチ・ヒーローでもない。複雑なキャラクターだ」と語っている。シマンはトラウマを抱えているが、完全に壊れてしまっているわけではない。他者に利用され消費される存在であるとともに、自らも欲望を持ち、その実現のために行動する。このようなシマンの人物像は観客に親しみを抱かせる。

監督はシマンという名前がシャーマンに由来するとし、物言わぬ時代の語り部としての役割をシマンに負わせたことを明らかにしている。

時間の経過は必ずしも現実在即していない。シマンが舌を切り取られたのは1965年という設定であるが、シマンが21世紀に入った現代とおぼしき時代に登場するときもシマンの容貌は衰えない。同じ俳優が複数の登場人物を演じており、いったん物語から退場したはずの人物が別の役柄で登場する。

冒頭の月面着陸のシーンは、1969年のアポロ11

24) シマンが女性に興味を持つようになり、商売女を買うようになり、やがて金が尽きると女性を襲おうとして追い払われるといった描写により、シマンが聖人でないことが示される。

号<sup>25)</sup>の月面着陸は捏造であり、実際にはインドネシアで1965年に撮影されたものだとする。この撮影現場にはスカルノ大統領を思わせる風貌の人物<sup>26)</sup>が監督のようにふるまっており、「こんな茶番につきあっていられない」(I don't want be a part of this biggest lie)と英語で呟いた後に「カット」と叫んでいる。その前後に「月から採取した石と同じ成分を持つ石がインドネシアの各地で発見されていたことがわかりました。これらの石はスハルト大統領を通じて研究者に提供されます」というラジオ音声が入挿入される。アメリカの求める茶番をスカルノが断り、スハルトがその役割を引き継いだという解釈を想像させる導入である。

監督はシマンを通じて、国による歴史の捏造だけでなく、カメラが高価で国家にしか扱えないものからスマホなどの技術により一般の人々が映像を撮るようになる中で、真実も虚構もその作り手はもはや国家だけでなく一般の人々でもあることを示したかったと語っている。さまざまな仕掛けにより、この作品は「フィクションの科学」すなわち、虚構が作り出される仕組みを暴き、「真実を映像を用いて語ろうとする」営みそのものの相対化をはかっている。監督は、フィクションが複数あることが大事であり、それによってフィクションどうしの比較や関係を見ることができ、そこから真実への理解が深まると発言している。

劇中では、出来事が何者かにより記録され記憶され、それが語られ、別の人に鑑賞される過程が繰り返し描かれる。記録と鑑賞のメディアは時代を下るにつれてラジオ、テレビ、映画、スマートフォンと変わっていく。スクリーンに映し出される光景は、テレビの中のドラマのシーンがそのままそのドラマの撮影風

25) シマンが目撃したのはアポロ8号の月面着陸シーンとして撮影された可能性がある。

26) 別のシーンでは『裏切り』を監督したアリフィン・C・ヌールにも見える。

景に連続していたり、あるいはその逆に、撮影風景がそのままテレビの中の一シーンに連続していたりといった技法が繰り返される。私たちが劇場でスクリーン上の作品を鑑賞している経験も、スクリーンの内と外を行き来する動きの延長上で理解される。

これらの技法は、すべての物語は虚構であると思わせるためのものではおそらくない。劇中では、呪術師による解釈、外国での出稼ぎ経験についての体験話や噂話、そしてシマンの宇宙飛行士の扮装や歩行形態といった、生身の人間の身体が経験や体験が記録され記憶され他者に伝えられるメディアとなっていることも描かれている。物語は常にコミュニケーションの中で語られていることがわかる。

このことを象徴するのが、シマンについて「狂っている」と宣告した呪術師の告白である。呪術師はシマンが正気であると認識しながら狂っていると宣告した。そうすることがシマンの命を救うことを知っていたからである。しかし同時に呪術師はシマンの命を救う宣告がシマンの母にとって絶望を意味しており、シマンの命を選ぶことはシマンの母の命と引き換えだったことを自覚していた。そのような状況下で自らがした宣告の結末（シマンの母の自殺）を呪術師は一人引き受けてきた人物だったことを観客はこの告白から知る。呪術師は自分が何かを知っているのではなく、何かを知っているふりをする事で呪術師でありえたと語り、シマンに共産党系の友人の舞踏団を紹介するからおまえは街に行って舞踏団に入れと勧め、シマンの家や田畑は俺が面倒を見ると言う。シマンはこれを断る。その後、呪術師は軍人による住民の拉致を目撃し、自らも軍に追われる身となる。

記録あるいは語りには意図がある。それを受け取る側は語りに影響を受けるが、その影響の受け方は語る者の意図をそのまま受け取るとは限らない。真実がどこにあるかを探す方向ではなく、語りと受け止めのコミュニケーションのありようの特徴を、ヨセップ監督は生きたまま無言のシマンを投入することで描いてみせた。

英語タイトル「サイエンス・オブ・フィクションズ」には、虚構を暴き真実を映像に記録する試みによって正義と秩序の回復をめざした「アクト・オブ・キリング」と「ルック・オブ・サイレンス」への強い意識がうかがえる。

## (2)『フォックストロット・シックス』(2019)

1965年の悲劇を社会がどのように受け止めて語ってきたのか。その構造を相対化しようとした『サイエンス・オブ・フィクションズ』は、インドネシア社会の中で真実と虚構がないまぜになりながら、社会がそれを受け止めてきた様子を描いた。そこでインドネシア社会の外部として唯一登場したのがアメリカだった。2019年に公開された『フォックストロット・シックス』は、インドネシアの命運を握る外部世界としてのアメリカをより明確に意識した作品になっている。

舞台は2031年。気候変動により世界経済は原油にかわって食糧がもっとも価値を持つ商品となっている。インドネシアはPiranas (Pilar Rakyat Nasional、国民の柱) という政党が政権を掌握して経済大国となる一方、庶民は食糧難に苦しんでいた。アンガは元海兵隊員でPiranasの国会議員になっており、人民のモラルと忠誠を守るというミッションを背負っていた。改革団を名乗る地下組織による反乱を阻止しようとする。しかしアンガは改革団に捕らえられ、そこで、すでに死んだと思っていた女性ジャーナリストでアンガの婚約者だったサリに再会する。アンガはPiranasの謀略に気づき、改革団に合流する。海兵隊時代の仲間を集め(写真3)、そこに謎の狙撃手スベックを加えた6人でPiranasの陰謀に立ち向かおうとする。

Piranasは、改革団が勢力を拡大する前に、改革団が8人の国会議員を拉致・殺害したという事件をでっちあげ、改革団とそれを支持する人々への報復を国民自らにさせるという計画を持っていた。アンガは6人でPiranasの本部に乗り込み、証拠となる映像を国民に配信してPiranasの陰謀を破る。アンガは正義を遂行した満足感にひたるが、謎の狙撃手は実はアメリカの秘密部隊のメンバーだった。アンガによるPiranasの陰謀阻止はアメリカの計略の一部にすぎなかったのではないかと観客が思ったところで物語は終わる。

全編台詞が英語であることは近未来のインドネシアで英語が共通語になっているという想定のためだが、それとは別に二つの意味があるだろう。一つは、この作品がインドネシア国内だけでなく国際市場をターゲットにしていることである。インドネシアの政変の陰にアメリカがいることを明確に示したこの作品は、アメリカでの公開を狙っているという。もう一つは、インドネシア国内に不要な議論を巻き起こさな



写真3 アンガが集めた元海兵隊員5名からなるチーム ©Rapid Eye Pictures

いことである。

謎の狙撃手が外部からもたらされたものであるというラストシーンに先立つシーンでは、この闘争で命を落とした仲間たちの葬儀が行われている。参列者には海兵隊仲間の一人で華人系のOggiの母もいた。母はこれでOggiも英雄になったと涙する。これはインドネシアの現代史でマイノリティだった華人が英雄となったという幕引きであり、観客はこの物語が華人もまたインドネシアの正義のために貢献した人々として認知されたという物語でもあったのだと理解する。しかし、そのようにして英雄の再解釈がなされた後に、英雄を英雄たらしめた事件に第三者の意図的な介入があったのではないかと冷や水をあびせかける。

Piranasによる改革団撲滅のための陰謀は、1965年の9月30日事件の際に7人の高級将校・士官がインドネシア共産党によって殺されたとされた事件を想起させる。近未来を描いたアクション娯楽大作であるとともに、9月30日事件というクーデター未遂事件がインドネシア共産党の陰謀であるとする従来の正史に対して別の理解を提示するものでもある。

アンガらが敵に立ち向かい敵を倒すストーリーに観客が魅了され、共感し、英雄の葬儀で大団団を味わったあとに挿入されるアメリカのヘリコプターのシーンは、今まさに観客が目撃し共感してきた勧善懲悪の物語がまったく別の文脈を持ちうることを教える。ここで観客は、劇の中盤で特殊部隊司令官のウィスヌがアンガに「選んだのはおまえだからな」と言ったことの意味を理解する。

本作品のもう一つの特徴は、アンガらの行動が社会のためとはされず、いずれも個人のパーソナルな欲求から説明されることである。改革団に参加する前のアンガは拝金主義的な人物として描かれ、改革団に参加したのは元恋人と子ども（家族としては子どもだけ）

を守るためだった。アンガに協力する他の元海兵隊員もいずれも金や名誉にかかわる個人的な動機からアンガの誘いに乗る。

## 結び

インドネシア映画は1965年の悲劇を自分たちの社会の傷として描こうとしてきた。それは、同じ社会の中に加害と被害がまじりあい、単純な善悪で裁くことができないためである。スハルト政権にとっても1965年とその後の顛末は傷であり、だからこそプロパガンダ映画が必要だった。スハルト体制下で制作された『ジャカルタ1966』は、スカルノ大統領が自らの退陣を求める学生のことをインドネシアを生み出す革命を行った年長者である自分に対する年少者による非礼と受け止めていたことを描いている。学生たちも、オランダという異民族の統治を否定したスカルノの革命と自分たちがスカルノ大統領の退陣を求める行為は同列に位置付けられないと悩む。学生どうしの抗争で学生が命を落としたことをめぐってもシニカルな描写がされている。スハルトがスカルノに用意した権限委譲のシナリオも、苦渋の選択であったかのように描かれている。

インドネシア映画の作り手たちは、自らを成員とする社会のために自らの物語として映画をつくってきた。語りにくいこと、語られないことがあるのは、社会が傷を負い、傷を抱えたまま暮らさねばならない現実があるためであり、語ることで新たな傷が生まれたり、傷が深まってしまうことを避けるためである。だからこそ、1998年以降のインドネシア映画は1965年の悲劇を語るための様々な工夫を積み重ねてきた。映像には語りにくいことを語らずに示す力があり、それゆえに社会の痛みを受け止め、労り、支えることができるはずだからである。そのことがジョシュアの二作品と決定的に異なっている<sup>27)</sup>。

27) ジョシュアの作品には多くのインドネシア人が匿名で参加したことがエンディング・クレジットで示される。このことは、インドネシアの言論が抑圧され、名前を出すことでそれらの人々の身が危険にさらされるからであるという説明がされるが、理由は本当にそれだけであろうか。匿名による参加者の存在を示すことは、加害者に罪の自覚を求める人々が無数にいることを想起させ、そのことによってこの作品の正当性が揺るぎないことを念押しするようにも見える。それは手続きなしに人が人を裁く行為と地続きであるようにも見える。

## 参考文献

- 西芳実 2013 「インドネシア 世界にさらされる小さな英雄たち」『地域研究』13(2)、pp.304-312。
- 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』『不在の父——混成アジア映画研究2016』(CIRAS Discussion Paper 67)、pp.19-29。
- 西芳実 2018 「離散・父権・魔物——インドネシア映画による災いの語り直し」『母の願い——混成アジア映画研究2017』(CIRAS Discussion Paper 77)、pp.21-33。
- モリス、エロール 2014 「ゴンザーゴ殺し」株式会社バップ(初出は[http://www.slate.com/articles/arts/history/2013/07/the\\_act\\_of\\_killing\\_essay\\_how\\_indonesia\\_s\\_mass\\_killings\\_could\\_have\\_slowed.html](http://www.slate.com/articles/arts/history/2013/07/the_act_of_killing_essay_how_indonesia_s_mass_killings_could_have_slowed.html))。
- ローサ、ジョン、アユ・ラティ 2009 「日本語版のための序章」ローサ、ジョンほか(編)『インドネシア九・三〇事件と民衆の記憶』明石書店、pp.15-69。
- Ariel Heryanto. 2014. *Identity and Pleasure: The Politics of Indonesian Screen Culture*. Singapore: NUS Press.
- Rutherford, Anne. 2001. "Poetics and Politics in Garin Nugroho's A Poet." *Sense of Cinema* 17.
- Sen, Krishna (ed.) 1988. *Histories and Stories: Cinema in New Order Indonesia*. Monash University.
- Sen, Krishna. 1994. *Indonesian Cinema: Framing the New Order*. Zed Books.

## 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。
- 『赤いランタン』①Lentera Merah(Kebenaran Harus Terungkap)、②Red Lantern(Truth Must be Revealed)、③ハヌン・ブラマンティヨ(Hanung Bramantyo)、④2006年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、⑦未公開。
- 『アクト・オブ・キリング』①②The Act of Killing、③ジョシュア・オッペンハイマー(Joshua Oppenheimer)、④2012年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、⑦2014年劇場公開。
- 『ある詩人』①Puisi Tak Terkuburkan(詩は埋葬されない)、②A Poet: Unconcealed Poetry、③ガリン・ヌグロホ(Garin Nugroho)、④1999年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、ガヨ語、⑦2009年山形国際ドキュメンタリー映画祭。
- 『インドネシア共産党9月30日運動の裏切り』①Pengkianatan G-30-S PKI、②The Betrayal of G-30-S PKI、③アリフィン・C・ヌル(Arifin

C Noer)、④1982年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、⑦未公開。

- 『ギー』①②GIE、③リリ・リザ(Riri Riza)、④2005年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、⑦2009年アジアフォーカス・福岡国際映画祭。
- 『恐怖の起源で』①②On the Origin of Fear、③バユ・プリハントロ・フィレモン(Bayu Prihantoro Filemon)、④2016年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、⑦カラフル!インドネシア2(2017年)
- 『サイエンス・オブ・フィクションズ』①Hiruk-Pikuk Si Al-Kisah、②The Science of Fictions、③ヨセップ・アング・ヌン(Yosep Anggi Noen)、④2019年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、ジャワ語、⑦2019年東京国際映画祭。
- 『再会の時〜ビューティフル・デイズ2』①Ada Apa Dengan Cinta? 2(チンタに何が起こったか2)、②What's up with Love? 2、③リリ・リザ、④2016年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、英語、⑦アジアフォーカス福岡国際映画祭(2016年)。
- 『聖なる踊り子』①Sang Penari、②The Dancer、③イファ・イスファンシャ(Ifa Isfansyah)、④2011年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、⑦2013年アジアフォーカス福岡国際映画祭
- 『ジャカルタ1966』①②Djakarta 1966、③アリフィン・C・ヌル、④1982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ヨセップ・アング・ヌン、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・プルバ・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
- 『フォックストロット・シックス』①②Foxtrot Six、③ランディ・コロンプス(Randy Korompis)、④2019年、⑤インドネシア、⑥英語、⑦2019年東京国際映画祭。
- 『プラハからの手紙』①Surat Dari Praha、②Letters from Pargue、③アンガ・ドゥイマス・サソングコ(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。
- 『マセアンのメッセージ』①②Masean's Messages、③Dwitra J. Ariana、④2016年、⑤インドネシア、⑥インドネシア語、⑦未公開。
- 『ルック・オブ・サイレンス』①Senyap、②Look of Silence、③ジョシュア・オッペンハイマー、④2012年、⑤デンマーク、インドネシア、ノルウェー、フィンランド、イギリス、⑥インドネシア語、⑦2014年劇場公開。

# 紛争はいかに語り継がれるのか

## 映画『ベアトリスの戦争』に描かれた女たちの経験

亀山 恵理子

### はじめに

東ティモール初の長編ドラマ映画『ベアトリスの戦争』(2013年)は、インドネシア時代の東ティモールを描いた作品である。インドネシアが侵略した1975年から、独立の是非を問う住民投票後までの時代を、ベアトリスという東ティモール女性がいかにかに生きたのかを主軸として物語が展開される。24年間にわたり東ティモールを実効支配した隣国インドネシアでは、近年若い世代の映画監督らが、自らの社会の「過去」に向き合う作品を生み出している<sup>1)</sup>。東ティモール映画『ベアトリスの戦争』もそれらのインドネシア映画と同様に、「過去」に向き合う性格をもつ作品であるといえる。

本稿では、『ベアトリスの戦争』においてインドネシア時代を生きぬく女たちの経験がどのように描かれているかをみていきたい。以下では、作品の背景となる東ティモールの歴史、作品概要と制作について説明したうえで、作品に描かれた女たちの経験を社会的背景とともに述べる。また最後に、映画『ベアトリスの戦争』が作られ、上映されることの意義を考える。

### 1. 作品の背景——東ティモールの歴史

オーストラリアの北に位置する東ティモールは、日本の長野県ほどの国土に約126万人が暮らす小さな

国である。大部分の人が農業を生業としており、米やトウモロコシ、イモ類、コーヒーが主な収穫物である。オーストラリアとの国境に位置する海域には石油、天然ガスがあり、国家予算に占める天然資源収入の割合は8割を占めている。住民の98パーセントはカトリックを信仰しており、日曜日には教会の礼拝に向かうなどカトリックの慣習がみられる。一方暮らしの中には、東ティモール最高峰のラメラウ山には亡くなった人の霊が集まると考えられているように、精霊信仰が息づいている。

16世紀以降長年ポルトガルの植民地支配下におかれていた東ティモールでは、第二次世界大戦中には日本軍による占領を経験し、日本の敗戦後はポルトガルによる支配が復活した。1974年に宗主国ポルトガルで植民地支配の維持を主張していた政権が交代し、それに伴い東ティモール独立の動きがみられるようになった。東ティモールでは3つの政党がつくられたが、そのうちフレティリン(東ティモール独立革命戦線)はポルトガルからの即時独立を唱えた。政党間での対立が深まる中、フレティリンが1975年11月29日に独立宣言を行うものの、12月7日には隣国インドネシアが全面侵攻した。

インドネシア軍による侵攻から最初の3年間は、東ティモールは戦争状態となった。インドネシア軍はフレティリンと激しい戦闘を繰り返したのち、内陸部への掃討作戦をはじめた。この時フレティリンだけではなく多くの住民が危険から逃れるために山へと向かった。1970年代後半にはそれらの人々の多くが投降し、「集住キャンプ」に住まわされた。移動の自由がない集住キャンプを中心に飢餓が広がり、インドネシアの侵攻から数年間に人口約60万のうち10万人以上が命を失ったと言われている。

フレティリンの準軍組織であるファリンティル(東ティモール民族解放軍)とインドネシア軍は戦闘状態にあったが、1983年には停戦合意が結ばれた。ファリ

1) たとえば、今日に至るまで真相が明らかにされていない9・30事件に関する長編ドラマ映画『聖なる踊り子』(イファ・イスファンシャ監督、2011年)はそのひとつである。同作品は、1982年に出版された『パルック村の踊り子』(アフマド・トハリ著)という文学作品を映画化したものである。ほかにも、スハルト政権時代に詩人であると同時に民主活動家でもあったウィジ・トゥクルの当局からの逃亡生活を描いた『ソロの孤独』(ヨセブ・アング・ヌン監督、2016年)などがある。『メモリア』(カミラ・アンディニ監督、2016年)は、インドネシア時代に性的暴力を受けた東ティモール人女性の物語である。インドネシアの女性監督による同作品は、2016年の釜山国際映画祭で優秀賞を受賞したほか、同年のインドネシア映画祭で最優秀短編映画にノミネートされた。

ンティルはその後山でインドネシア軍と対峙し、住民が食糧や薬の調達、情報伝達によってファリンティルを支えるようになった。1988年にはフレティリンを含むすべての抵抗運動が統合され、のちに「東ティモール民族抵抗評議会」となる統合組織の議長にファリンティル司令官だったシャナナ・グスマンが就任した。抵抗運動が組織化され、住民の地下活動が運動を支える中、インドネシア軍による住民への抑圧も強まっていった。

インドネシア政府は東ティモールへの渡航を制限していたため、東ティモールで何が起きているのかを知るのは困難な時代が続いた。1991年に平和的なデモに対して国軍が無差別発砲し、多くの若者が犠牲になるサンタクルス事件が起こった。この事件を契機に東ティモール問題に国際社会の関心が向けられるようになった。その後インドネシアの政情が大きく変化する中、1999年には国連主導による独立の是非を問う住民投票が実施された。インドネシア軍に支持された東ティモールの民兵組織による暴力が激しさを増す中、有権者の78.5パーセントが独立支持という意志を表明した。その後国連による暫定統治を経て、2002年5月に東ティモールは主権を回復し、正式に独立国家となった。

## 2. 作品の概要——物語と製作、上映

### 2-1 歴史を織り込んだ物語

映画『ベアトリスの戦争』は、1975年から1999年頃までの東ティモール、つまりインドネシアによる侵略と実質的な占領を経験した時代の東ティモールを舞台とした作品である。インドネシア支配下の東ティモールで、侵略と占領が女たちにどのような影響をもたらしたか、また女たちはいかに生き抜いたのかが描かれている。物語は次のとおりである。

主人公のベアトリスがまだ子どもだった頃、インドネシアが東ティモールに侵攻した。それからほどなくして、ベアトリスは母親の取り計らいによりトーマスという少年と結婚する。双方の家族が結婚の儀式を行い、一緒に暮らし始めた二人の間には男の子が生まれる。ある日、停戦合意にファリンティルが抵触したという理由で、インドネシア国軍による村の住民への攻撃が始まる。ベアトリスら住民は攻撃から逃げまどい、

村の男たちは近くの川辺に連れていかれ、そこでインドネシア国軍によって射殺される。トーマスは虐殺を逃れたものの、その後は行方知れずになる。

夫を失ったベアトリスと同様、義姉のエリザもトーマスを思いながらその後の日々を過ごす。エリザはインドネシアの軍人と家庭を築き、一女をもうける。長い間帰ってこない弟はすでに死んだものと、エリザは自らに言い聞かせる。一方ベアトリスは、夫は生きていると信じて日々を生きていく。長い年月が経ち、独立の是非を問う住民投票後にトーマスと名乗る男性が帰郷する。ベアトリスは、一旦はその男性を夫として受け入れるが、後に別人であると確信する。男性はインドネシア国軍が組織した統合派の東ティモール人民兵だったことが明らかになる。作品は、その男性との間に生まれた女の子を抱くベアトリスとエリザのシルエットで終わる。

この作品の物語には歴史にもとづく内容が織り込まれている。東ティモールの首都ディリから東へ300キロメートル離れたところに位置するビケケ県では、1983年に「クララスの虐殺」と呼ばれる事件が起こった。インドネシア国軍内の東ティモール人兵士が逃亡し、その後ファリンティルと脱走兵士は国軍の第四工兵大隊を攻撃した。無差別報復に対する恐れと緊張が高まるなか、クララスの住民が国軍によって攻撃され、子どもから老人まで少なくとも55人が殺されたほか、川辺に連れていかれた男たち141人がその場で射殺された。2006年に公表された受容真実和解委員会(CAVR)の報告書には、このクララスの虐殺が記録されており、同報告書は作品の「隠れた脚本」となっている[CAVR 2013]。

ビケケ県での撮影においては、クララス出身の住民がエキストラで出演している。作品では住民らが撮影チームに語ったことが、実際の場面に取り入れられている。例えば、男たちに東ティモールの歌である「ラメラウ山」を歌わせてから国軍が虐殺を実行したことである。後述する共同監督の一人であるベティ・レイス氏によると、撮影に協力した住民の中には夫など家族を殺された女性たちもいたが、彼女らは作品中で演じることを望んだという。ベティ氏は、虐殺シーンの撮影は関係者の気分を沈ませ、苦痛をもたらす経験だったが、当時を生き抜いた女性たちの表情は凛々しかったとも述べている[ベティ・レイス]。

## 2-3 製作過程と上映状況

作品の監督は、オーストラリアのルイギ・アキスト氏と東ティモールのベティ・レイス氏である。ルイギ氏は、冷戦後のヨーロッパにおける移民問題や東南アジア大陸部からオーストラリアへの人身売買など社会問題に関する作品を作ってきた映像作家である。東ティモールの取材は1999年の住民投票後から始め、『ベアトリスの戦争』を手がける前にドキュメンタリー作品2本を制作している。また、その過程において撮影する側と撮影される側の関係について考えるようになり、2010年にはベティ氏らとともに「ディリ・フィルム・ワークス」という東ティモールで最初の映像制作団体を立ち上げた。この団体が行った映像制作ワークショップの東ティモール人参加者らが、『ベアトリスの戦争』の撮影にスタッフとして参加した。

一方、もう一人の共同監督であるベティ氏は、住民投票後の東ティモールで人々が楽しめるものをとの思いから、「ビビ・ブラック」(東ティモールの言葉で「お馬鹿な山羊」)という劇団で俳優、作家、舞台監督として活動していた。ベティ氏は、1975年の東ティモールを舞台としたオーストラリア映画『バリボ』(2009年)の撮影にキャスティング担当として参加した。その際に、後に『ベアトリスの戦争』で共同監督をつとめることになるルイギ氏と出会った。『ベアトリスの戦争』の製作後には、インドネシア時代に東ティモールからインドネシアへ連れていかれた子どもの帰還過程を追ったドキュメンタリー作品『アブドゥルとジョゼ』(2017年)をルイギ氏らとともに製作している。

作品プロデューサーはルイギ氏を含むオーストラリアの映像製作者2名が務め、撮影そのものはオーストラリアと東ティモールの混成チームで行われた。監督のみならず、現場の制作担当、撮影、照明、音響、衣装、メイク、美術といった役割をオーストラリアと東ティモールのスタッフがそれぞれ共同で担った。撮影と照明に関してはオーストラリアの技術スタッフが主となり、東ティモールのスタッフはアシスタントを務めた。撮影チームは総勢70人となり、うち60人以上が東ティモール人スタッフであった。つまり、『ベアトリスの戦争』は、多くの東ティモール人の参加によって作られた作品であるといえる。

作品は2013年に東ティモールでプレミア上映され、

その後劇場や野外での上映のほか、海外の映画祭で国内外の人々によって鑑賞された<sup>2)</sup>。東ティモールでは、2016年までに全13県で上映され、インドネシアとの国境に近いマリアナという町では1回の野外上映会に約4,000人が集まった。首都ディリでは、東ティモール唯一の映画館で5週間の上映が行われた。そのほかにも、作品の映像データはフラッシュメモリで人から人へと伝わり、スクリーン上でなくとも作品を鑑賞した人が多数いると思われる。作品を観た人の中には、「自分が小さい頃と同じだ」、「物語と同じ経験をした」という感想のほか、自分の経験を映画にしてほしいと監督に伝えてくる人もいたそうだ[亀山 2019]。

## 3. 作品に描かれた女たちの経験

映画『ベアトリスの戦争』では、105分の物語の中にインドネシア時代の東ティモールにおいて女たちが経験したさまざまなことが物語られている。家族の殺害と行方不明、支配に対する抵抗運動への参加、自身が受ける性暴力、虐待、占領下の結婚、望まない妊娠など、作品で描かれるように東ティモールの女性たちは数々の苦難を経験した。ここでは、主人公のベアトリスと義姉エリザがいかにインドネシア時代を生きたのかという観点から、2つの経験をとりあげたい。ひとつは時代を生き抜くための結婚であり、もうひとつは大切な人の喪失の受けとめ方である。

### 3-1 時代を生き抜くための「結婚」

ベアトリスがトーマスと結婚した時代は、東ティモールの政情が不安定な時期だった。非植民地化のプロセスにあった東ティモールには、当時フレティリンとUDT(ティモール民主同盟)という主要政党が生まれていた。UDTの指導者はポルトガル植民地時代の大土地所有者層であり、伝統的な首長らに接触していた。一方フレティリンは、大土地所有を批判し、村人に接触して識字教育を行っていた。このUDTとフレティリン、ポルトガル政庁の三者で暫定政府をつくる予定だったが、フレティリンがクーデターを計画しているとの情報をインドネシアの諜報員から得たUDT

2)『ベアトリスの戦争』はインドやオーストラリア、インドネシアで開催された国際映画祭で上映され、2013年の第44回インド国際映画祭では最優秀賞を受賞した。

は1975年8月に先制クーデターを実行した。フレティリンはUDTに対して肅清を行い、内戦状態となった。インドネシアはその後さらに不安定化を図り、12月には東ティモールに侵攻しフレティリンを攻撃した。

インドネシアによる侵攻からまだ間もない時期に、ベアトリスの母が娘をそれまで敵対する関係にあった家族の息子と結婚させたのは、「強い家族」の一部になることによって生きながらえるためだった。夫がすでに亡くなっているため婚資の交渉をひとりで行い、また儀式の当日に白いドレスに身を包んだベアトリスに結婚を伝えた母親は、その日複雑な表情を見ながらも娘を先方の家族に送り出した。東ティモールの織物で仕立てられた伝統的な衣装をまとったベアトリスの母親は、結婚の儀式で集まったトーマスの家族らとともに、「東ティモール万歳！東ティモール万歳！」と力強い声で叫んだ。「インドネシア」という共通の敵の前に二つの家族が結び付いた。

一方、ベアトリスの義姉となったエリザは、インドネシア侵略後の戦争状態をベアトリスらとともに生き抜き、その後インドネシアによる支配が強まっていく時代にインドネシア国軍の軍人と結婚した。すでに戦争状態ではなかったものの、国軍とファリンティルとの対峙は山中で続いており、また集落レベルにまで国軍の監視の目が向けられていた時代だった。エリザはある日インドネシア国軍のスミトロ大将に呼ばれ、性的関係の相手をするように言われたが、支配する側とされる側という関係性の中でエリザには拒むという選択肢がなかった。義妹のベアトリスは、エリザに対して、国軍の軍人と結婚することで集落の住民をまもり、また国軍の動きに関する情報が得られるかもしれない、だからスミトロ大将と家庭を築けばいいと言った。

エリザはスミトロ大将と夫婦としての生活を始め、一女をもうけた。望んだ結婚ではなかったが、娘を育て生活を共にする中で家族に対する慈しみの情が生まれたことを示唆するシーンもある。だが、スミトロ大将が東ティモールを去る時、奪うように娘をインドネシアへと連れて行ってしまい、エリザはたった一人の子どもを失うことになった。東ティモールではインドネシアの占領下で国軍から性暴力を受けた女性や、「現地妻」とされた女性が軍人との間の子どもを産んだ。だが今日の東ティモールにおいて、そのような経

験をもつ女性は「汚れた女」とみなされ、差別と偏見に囲まれている。また、そうした関係から生まれた子どもには時には役場で市民登録書が発行されないという差別的状況が生きている[Faludiほか 2017]。

### 3-2 大切な人の喪失をどのように受けとめるか

作品中では、ベアトリスの夫であり、エリザの実弟であるトーマスが虐殺事件後に行方知れずになったという事実をそれぞれがどのように受けとめるかが描かれている。エリザは、長い間帰ってこない弟はすでに死んだものとみなすことによって、弟のいない日々を生きようとしていた。生活の中に精霊信仰が息づく東ティモールの慣習では、亡くなった人のために皿を裏返す。皿を裏返すのは、ここはもう本来あなたがいる場所ではない、食事はすでに亡くなっている先祖たちと一緒にとるのだと死者の魂に伝えるメッセージである。エリザはこの土着の慣習を実践することによって、トーマスはもう死んだのだと自らの気持ちを納得させようとした。

一方ベアトリスは、トーマスの皿を裏返そうとしなかった。川辺での虐殺以降、村の女たちは1年間喪に服した。東ティモールでは家族や親戚が亡くなると、1年間毎日黒い服を着て喪に服する慣習がある。作品では、黒い服を身につけた女たちが川辺に集まり、虐殺の死者への祈りをささげた後、それぞれが身につけていた黒い服を脱いだ。だがベアトリスは黒い服を着たまま、喪が明ける儀式を行う女たちから離れていった。トーマスは確かに1年間帰ってこなかったが、ベアトリスはまだどこかで生きているものと信じることによって、夫がいない日々を生きようとしていた。そのため、トーマスはもうこの世にいないとみなそうとする義姉の行為には、ベアトリスは沿うことができなかったのである。

大切な人の喪失をどのように受けとめるかは、東ティモールにおいては過去の問題ではない。インドネシアによる軍事支配が終わり20年経った現在においても、家族や友人がどうなったのかわからないまま今日にいたる人は決して少なくない。筆者は、2008年から2014年にかけて東ティモールでインドネシア時代の暴力と心的外傷に関する調査に従事していたとき、暴力の被害者からそれぞれの経験を聴くことがあった。自身がどのような経験をし、どのような感情を抱

き、また自身の経験をどのように捉えているのかを聴く過程で、「憎しみはない、当時は戦争だったから。けれども、生きているのか死んでいるのか、もし死んでいるのならどこに骨があるのかを教えてください」という言葉を複数の人から聞いた。インドネシア時代が終わり、東ティモールが国として独立しても、紛争は終わっていないのである。

## おわりにかえて

これまで述べてきたように、映画『ベアトリスの戦争』はインドネシアの軍事占領下における暴力の被害だけではなく、インドネシア時代を東ティモールの女がいかに生きてきたのかを描いた作品である。女が経験した苦難に光を当てているが、その際女がおかれた状況とそこで意思をもって生きようとする姿を描いている。

最後に、『ベアトリスの戦争』が作られ、上映されることの意義を2つ述べたい。一つは、作品を観ることが東ティモールの歴史を知る機会となっていることである。共同監督のベティ氏は、小さい頃おじいさんが話してくれた民話から世界をみたことに触れ、同じように映画から世界をみることができると述べている。また、東ティモールの映画をつくることで「東ティモールの物語」を人々に知ってもらえとも語っている。独立の是非を問う住民投票から20年が経つ今日においては、東ティモールの人であってもインドネシア時代を知らない世代の人々が増えてきている。そのような現況においては、東ティモールの若い世代に歴史を語り継ぐ役割を、過去について物語る『ベアトリスの戦争』は担っているといえる。

もう一つは、インドネシア時代に苦難を経験した人々に作品が寄り添える可能性である。もしも経験した苦難によって心に傷を負ったならば、その癒しには、その人自身が自らの傷に向き合い、表出させる過程が必要である。だがそれだけではなく、ある人の経験に社会がどのように向き合い、受けとめるか、つまり社会のまなざしも影響をもつ。そのように考えたとき、人々の経験や出来事をどのようにみるかという作品がもつまなざし次第では、映画は傷ついた人々に寄り添うことができる。『ベアトリスの戦争』では、統合派東ティモール人民兵の子どもを産んだベアトリ

スガ、初めのうちはその子どもを受け入れられずにいるが、最後にはその子どもとともに生きていく決心をする。ラストシーンではベアトリスの葛藤と勇気が静かな映像で語られる。

## 参考文献

### 日本語文献

亀山恵理子 2019「東ティモールの映画を世界の映画地図の中へ——ベティ・レイス監督インタビュー」『季刊東ティモール』第74号（大阪東ティモール協会発行）、18-21頁。

ベティ・レイス「東ティモールの映画産業について」  
[http://www.shortshorts.org/southeast\\_asia/column-timor-leste/](http://www.shortshorts.org/southeast_asia/column-timor-leste/)（国際短編映画祭「ショートショートフィルムフェスティバル&アジア」と国際交流基金アジアセンターによる東南アジアの短編映画上映とシンポジウムに関するウェブサイト〈最終閲覧日：2015年10月20日〉）。

### 英語文献

Commission for Reception, Truth, and Reconciliation in Timor-Leste (CAVR). 2013. *Chega! The Final Report of the Timor-Leste Commission for Reception, Truth, and Reconciliation*, Jakarta: KPG in cooperation with STP-CAVR.

Faludi, Laula, Nela Pereira, Alex Scrivner, Galuh Wandita. 2017. *Timor-Leste's Children of War: A Promise to Heal: Policy Paper*, Assosiasaun Chega Ba Ita (ACbit).

# フィリピン映画100年目に生まれる 物語の新しい型

## 2019年のフィリピン映画

山本 博之

フィリピン映画が100周年を祝った2019年、この年の最後を飾ったメトロマニラ映画祭では、興行収入の首位を毎年のように塗り替えてきたヴァイス・ガンダ主演のコメディ映画が振るわなかったことが1つの話題となった。メトロマニラ映画祭で上映されるヴァイス・ガンダ主演作品の興行収入は毎年増え続け、2018年には596百万ペソに達していたが、2019年の『The Mall, The Merrier』は305百万ペソだった<sup>1)</sup>。

フィリピンでは人気の映画が繰り返し別の作品に参照される。2019年のメトロマニラ映画祭の上映作品に『愛について書く』というラブコメ映画があった。ラブコメ命の新米脚本家がインディー至上主義の先輩脚本家と組まされ、恋愛観も作品観も異なる2人がラブコメ映画論を戦わせながら脚本を書き上げ、その過程で2人の間に恋愛感情も育っていく。作品中で『ワンモア・チャンス』(One More Chance)<sup>2)</sup>と『運命というもの』(That Thing Called Tadhana)<sup>3)</sup>が随所で引用されており、フィリピンのラブコメ映画を代表するこの二作品の影響力の大きさが感じられる。

メトロマニラ映画祭以外の作品では、もはやフィリピンのラブコメ映画の古典となった『ワンモア・チャンス』のキャシー・ガルシア・モリーナ (Cathy Garcia-Molina)<sup>4)</sup>監督による『ハロー、ラブ、グッバイ』(Hello,

Love, Goodbye)<sup>5)</sup>が話題になった。フィリピンのヒット映画を多く作っているキャシー監督作で、興行収入はフィリピン映画として歴代最高の881百万ペソに達した。

香港を舞台にフィリピン人の男女が出会い、恋に落ちて別れるまでを描いた『ハロー、ラブ、グッバイ』は、これまでのフィリピン映画にないいくつかの新たな試みが話題になった。フィリピンのテレビ局にはABS-CBNとGMAの二大ネットワークがあり、芸能人は基本的にどちらか一方のネットワークと契約し、契約期間中にもう一方のネットワークには出演しない。したがってABS-CBN系の芸能人とGMA系の芸能人がそれぞれのネットワークと契約したまま共演することはない。『ハロー、ラブ、グッバイ』はABS-CBN系の看板女優とGMAネットワークの人気俳優の共演が話題になった。

また、フィリピンでは、映画やドラマで恋人どうしを演じた男女の俳優が他の作品でも恋人どうしを演じる「ラブチーム」が多く見られる。ラブチームには熱狂的なファンがつき、私生活でも恋人どうしになるラブチームも珍しくない。『ハロー、ラブ、グッバイ』は異なるラブチームにいる男女の俳優が組んで恋人役を演じるという新奇性でも話題になった。

これらに加え、『ハロー、ラブ、グッバイ』は、フィリピン映画の定番である「泣く男」と「報われない母」を織り込みながら<sup>6)</sup>、どちらも定型と異なる結末をたどった。フィリピン映画の物語に新たな型を生み出す画期になる可能性があり、フィリピン映画の100年目

1) ただし、これはヴァイス・ガンダの人氣が衰えたということではなく、ヴァイス・ガンダを見出したウェン・デラマス監督が2016年に死去した喪失の大きさを意味しているように思われる。ヴァイス・ガンダとウェン・デラマスについては[山本 2018a]を参照。

2) 『ワンモア・チャンス』は2007年のフィリピン映画。監督はキャシー・ガルシア・モリーナ。ラブコメ映画の古典。主人公のバシャとポボイの泣かせるセリフが人氣を博し、名セリフのリストが作られ、ノベライズ版が出版された。ポボイを演じたジョン・ロイド・クルースの「泣き男」ぶりでも評判になった。『ワンモア・チャンス』についてはWebサイト<<https://ameblo.jp/garakuta-fuun/entry-12147016643.html>>の記事に詳しい。

3) 『運命というもの』は2014年のフィリピン映画。監督はアントワネット・ハダオネ。第10回大阪アジア映画祭で上映された。劇中で主人公が『ワンモア・チャンス』の映画を観ながら場面にあわせてバシャのセリフを口真似して号泣する。

4) キャシー・ガルシア・モリーナ監督については2019年7月に書かれたWebサイト<[http://garakuta.blue.coocan.jp/denei/philippines/2019/philippines\\_column\\_09.htm](http://garakuta.blue.coocan.jp/denei/philippines/2019/philippines_column_09.htm)>の記事が詳しい。

5) 2019年9月1日にサンパル荒川(東京都荒川区)で上映されたときの宣伝ポスターには『こんにちは、愛、さようなら』と書かれた。

6) 「泣く男」と「報われない母」は後述する。[山本 2018a]も参照。

の節目の映画としてふさわしいと言えるだろう。本稿では、『ハロー、ラブ、グッバイ』を取り上げ、フィリピン映画が語ってきた家族の物語の系譜に位置付けながら作品を読み解き、この作品が試みている新しい物語の型の可能性について考えてみたい。

## 『ハロー、ラブ、グッバイ』にみる 新たな家族像・女性像・英雄像

はじめにフィリピン映画史の100周年について簡単にまとめておこう。フィリピンで最初に映画が制作されたのは1912年のことである。作られたのは『ホセ・リサールの処刑』と『ホセ・リサールの生涯』で、興味深いことにどちらもフィリピンの国民的英雄ホセ・リサールの物語だった。ただしどちらの作品もアメリカ人の制作によるものであり、フィリピン人によって作られた最初の映画は、ホセ・ネポムセノ (Jose Nepomuceno) 監督による1919年の『田舎の乙女』(Dalagang Bukid) である。したがって2019年は『田舎の乙女』から始まるフィリピン映画史の100年目にあたる。

ホセ・リサールはフィリピン国民であれば知らない者がいない国民的英雄で、学校での演劇をはじめとしてさまざまなメディアでホセ・リサールの物語が繰り返し演じられている。映画やテレビドラマでは端正な顔立ちの若い役者たちが歴代のホセ・リサールを演じてきた。最近では、2014年のテレビドラマの『イラストラード』(Ilustrado)で、2010年に役者デビューしたばかりのアルデン・リチャーズ (Alden Richards) が主役のホセ・リサールを演じた。

当時アルデンの知名度はそれほど高くなかったが、2015年に平日の昼のバラエティー番組の企画で、同番組の出演者として他の出演者であるヤヤ・ダブと番組内で恋愛をはぐくむというドラマを演じた<sup>7)</sup>。アルデンとヤヤ・ダブの2人はアルダブと呼ばれた。アルダブの恋物語はコメディであり、ヤヤの養母に命じられてアルデンとヤヤは結婚まで互いに指一本触れることができず、2人が養母の目を盗んで出会うとするけれど毎回邪魔が入って入ってすれ違う様子が視聴者をやきもきさせた。アルデンはフィリピン映画の定型の1つである「泣く男」のはまり役で、ヤヤが

別の男性と結婚させられることになっても親に反対できずに涙を流すだけで自分からは決断も行動もとらず、奇跡が起こるのを待つだけだった。アルダブの物語は番組の企画によるフィクションだが、アルデンが番組の出演者としてヤヤとの恋をはぐくんだため、ドラマのアルデンと役者としてのアルデンは混然一体としていた。アルデンとヤヤのドラマのイメージをそのまま使ったテレビCMが多く作られたこともあり、役者のアルデンも品行方正で清廉潔白な性格だと思われるようになった。

一気に国民的な人気俳優となったアルデンは、『ハロー、ラブ、グッバイ』で主役のイーサンを演じた。イーサンはアルデンのイメージと正反対に、恋人がいる女性でも平気で口説くプレイボーイという役柄だった。

『ハロー、ラブ、グッバイ』でイーサンの相手役のジョイを演じたキャスリン・ベルナルド (Kathryn Bernardo) は、1996年生まれの23歳だが、7歳で子役デビューを果たしており女優のキャリアは長い。2012年にテレビドラマと映画での共演を通じてダニエル・パディリャ (Daniel Padilla) とラブチームを組み、私生活でも2人は恋人どうしであると公表している。『ハロー、ラブ、グッバイ』ではキャスリンがダニエルと共演せず、ダニエルではない俳優と恋人どうしを演じたことで話題になった。

### ◎「家族のため」に国外で暮らす若者の恋

『ハロー、ラブ、グッバイ』は、香港を舞台にフィリピン人の男女が出会い、互いに恋に落ちて、別れるまでの物語である。男はバーテンダーのイーサン、女は家政婦のジョイで、どちらも家族のために自分を犠牲にするという考え方で自らを縛って生きてきた。

ただしイーサンは過去に一度「失敗」している。イーサンの両親はフィリピンから香港に働きに来て、イーサンたち3人の子をもうけた。香港では就業ビザで働きながら途切れずに7年間居住すると永住資格が申請できる。イーサンの両親は香港の永住権を得た。

イーサンの母が亡くなると、父は3人の子を1人で育てきれないために末の息子だけフィリピンの親戚に預けた。香港に残ったイーサンは大学で薬学を学び、定職について永住権を得たら末の弟を香港に呼んで家族全員が一緒に暮らせると夢見ていた。ところが

7) アルダブについては[山本 2016c]を参照。

恋人ができ、彼女がアメリカに行きたいと言うので一緒に行くか別れるかの選択を迫られた。永住権を申請するまで3年足りなかったので、香港を離れるとそれまでの居住年数は無になるし、薬学の勉強も続けられなくなるからと家族から反対されるが、イーサンは恋人と一緒に暮らすことを選んでアメリカに渡った。しかしアメリカで恋人と別れ、薬学の勉強もうまくいかず、自暴自棄になったイーサンはオーバーステイで強制送還される。

香港に戻ったイーサンはバーテンダーになり、再び永住権申請のために居住年数を重ね、あと3年で永住権が申請できるようになっていた。イーサンを尊敬していた弟は、自分たちより恋人を選んでアメリカに行って大学のキャリアを無にしたイーサンに失望し、イーサンもその「失敗」のために自分を責めていた。イーサンはバーテンダーとして家族のために金を稼ぐ一方、結婚して自分の家族を作ることはず、出会った女性たちと遊びの関係しか作らない日々を送っていた。

ジョイは、フィリピンの大学で学んで看護師の資格を取っていたが、国内では仕事がないため、かつて母が家政婦として働いていた香港で家政婦として働いている。このまま7年間働き続ければ香港の永住権が申請できるが、ジョイの狙いは香港の永住権を取ることではなく、ジョイにとって香港は通過点でしかなかった。香港では家政婦としてしか働けないが、カナダなら看護師の資格で仕事ができるため、カナダに移住して仕事を見つけ、家族をカナダに呼び寄せることを夢見ていた。

### ●女性からの働きかけを契機に始まる交際

ジョイはカナダ行きのビザ代を貯めているが、フィリピンの家族への仕送りにもお金がかかるため、家政婦の在留資格でアルバイトは認められていないけれど、蘭桂坊にあるバーで働き始める。資格外就労ではないかと疑う警官に追われ、逃げた先でバーテンダーのイーサンに出会い、警官をやり過ごすためにとっさにイーサンと恋人どうしのふりをする。2人の出会いはロマンチックなものではなかったが、女性の方から積極的に働きかけて関係が始まった。

プレイボーイのイーサンは毎日のようにジョイに電話して「友だちになろう」と口説くが、家政婦とア

ルバイトで早朝から深夜まで忙しく、とにかくお金を貯めることで頭がいっぱいのジョイは、「ほしいのは友だちよりも仕事」と言って相手にしない。仕事の合間にジョイと会ったイーサンが、カナダに行くために必死で少しも楽しそうに見えないジョイに「ここには喜びがある」と言っても、ジョイは「ここに喜びはない」と返す。

ジョイはイーサンが香港の永住権を持って悠々自適の身だと思っていたが、イーサンがかつて恋人との関係を家族よりも優先させて永住権申請に失敗し、再び永住権を取ろうとしていることを知る。イーサンはジョイに本気になり始め、ジョイもイーサンに心を開き始める。ただしジョイはカナダに行くと思っており、2人はジョイがカナダに行く日までという限定付きで付き合うことにする。

### ●決断し行動する、新たな「泣く男」

もしイーサンがこれまでアルデンが演じてきた他の役だったら、「泣く男」の型に従って、ジョイにカナダに行かないでほしいと思うけれど自分からは何の決断も行動もしなかっただろう。しかし『ハロー、ラブ、グッバイ』のイーサンは決断して行動する。ジョイがカナダ行きの準備を進めると、イーサンは何とかしてジョイを引き留めようとする。香港の永住権申請まであと少しとなったイーサンにはこのタイミングで外国に出ることはできない。イーサンはバーテンダーをやめて自分のバーを開くことにする。店をジョイに手伝ってもらえば、ジョイはお金を稼ぐことができるし、2人で一緒に暮らすこともできる。イーサンの弟はまた女のために失敗すると言って反対するが、イーサンは自分ですべて費用を負担して末の弟を香港に呼び寄せて、長洲島で暮らす父のもとで家族と一緒に暮らせるようにする。その覚悟を見た弟はイーサンの決断を受け入れる。

イーサンはビルの屋上のスペースを借りて、テーブル1つと椅子2脚だけのささやかな食卓を作る。ジョイを招き、出会って1カ月目のお祝いの食事をする。これは自分のバーの仮オープンだと言い、最初のお客としてメッセージを残してほしいとジョイに頼む。ジョイはマジックペンで「Joy is here」と書く<sup>8)</sup>。

8) フィリピンの映画館で鑑賞していると、マジックペンを持ったジョイが文字を書く前に、観客が口々に「Joy is hereって書くよ」とつぶやいていた。

「ジョイ参上」だが、「ここに喜びがある」という意味にもなる。「ここに喜びはない」と言っていたジョイがイーサンと出会ったことで変化し始めている。イーサンは自分の店に「イーサンズ・ジョイ」(Ethan's Joy)と名付ける。「イーサンの喜び」とともに「イーサンのジョイ」という意味でもある。

### ●「家族のため」ではなく「自分のため」を選ぶ女

ジョイはカナダに行くお金が貯まってビザが取れる。ジョイは母に会いに行く。母は深圳市で暮らしていた。ずっと前に、家族の生活を支えるために1人で香港に来て家政婦として働いた。雇用主の中国人男性と親密になると、そのことを知ったジョイの父は、家族のために雇用主との関係を進めるようにと言ったという。ジョイの母は夫から見捨てられたと感じ、その恨みが積もっている。あと半年して香港の永住権が取れたら雇用主と結婚するのでフィリピンの家族と一緒に暮らすつもりはないと断言する。

ジョイはフィリピンの父に連絡をとり、カナダで働けることになったから状況が整ったらカナダに呼び寄せるつもりだと伝える。しかし予想に反し、自分たちはフィリピンを離れて暮らすつもりはないと父に言われる。自分がカナダで働くことで父母や弟たちをカナダに呼び寄せることができ、家族全員が一緒に暮らせると思って辛い思いに耐えてきたジョイは、カナダに行く理由がなくなってしまう。

ジョイが香港に留まってイーサンと結ばれるハッピーエンドの御膳立ては整った。イーサンはジョイに香港に留まるよう求める。仕事がなくとも一緒にいてくれさえすれば自分が稼ぐし、3年経てば永住権が取れるのでジョイと結婚できるし、結婚すればジョイも香港で働けるようになる。そうすればジョイはやりたいことを何でも選べると言うイーサンに対し、ジョイは反論する。何でも選べるといってもどれもイーサンが一人で考えたことで、自分がどう思うかは一言も尋ねてくれなかった。それに、自分には自分の夢があるから、自分に機会を与えたい。イーサンのことは愛しているけれど、自分の心の中に欠けたものがあって、それはイーサンの愛でも埋められない。ここに留まると言いたいけれど、いつの日か今日の選択を後悔するのが嫌なので留まると言えない。あなたのことを愛してる。でも自分のことはもっと愛してる。家族の

ためじゃなくて自分の将来のために働きたい。家族のためではなく自分のためにカナダに行きたいと言うジョイを、イーサンはイーサンズ・ジョイで待ってるよと言って送り出す。私のことを信じて私の夢のために働くことを許してくれたことを忘れないとイーサンに感謝し、あなたを愛しているから今は別れると言うジョイは、フィリピンのラブコメ映画の新しい女性の姿として輝いていた<sup>9)</sup>。

最後の数日を一緒に過ごした後、ジョイが香港の空港でカナダ行きの便の搭乗手続きを進める。飛行機が飛び立ったころ、イーサンはビルの屋上の自分のバーで、飛行機が飛んでいくのを1人寂しそうに見送っていた。

## 女性と母親の描かれ方の変化 ——『母と子』<sup>10)</sup>との比較から

『ハロー、ラブ、グッバイ』には香港で家政婦として働くジョイの友だちたちがDVDでフィリピン映画『母と子』を見ながら、主演のヴィルマ・サントスに訴えかけている場面がある。

### ●子の近くにいなければ悪い母とされる苦悩

『母と子』(Anak, 2000年)は、家族のために香港で家政婦として働いたジェシーが6年ぶりにフィリピンの家に戻る場面で始まる。空港に迎えに来た息子のマイケルと次女のダダイはすっかり大きくなったのでジェシーははじめ気が付かない。家に戻ってきて母として仕切ろうとするジェシーにマイケルとダダイは心を許そうとしないが、しだいに打ち解けていく。しかし長女のカーラは父の葬式にも戻ってこなかったジェシーを恨みに思っており、あえて自暴自棄に振舞うカーラをジェシーが注意しても反抗的な態度を取る。実の子は置き去りにして出て行って外国では他人の子の世話をするのかというカーラの言葉は、出稼ぎに行った親によって家に残された子どもたちの声を代弁している。

9) キャスリンはラブチームの相手でも私生活でも恋人であるダニエルについて、自分のことを信じてくれてこの映画の撮影のために1人で香港に行くことを許してくれたダニエルに感謝するとコメントを発表した。ここでも現実と映画が重ね合わせられている。

10) 出稼ぎする母と残された家族の関係については[山本 2017]を参照。

これに対し、ジェシーや香港で家政婦だった友人たちの言葉は海外に働きに出た人たちの声を代弁している。自分たちは家族のために自分を犠牲にして働いた。素敵な家に住みたいし、子どもを学校に行かせたい。子どもたちにちゃんとした食事をとらせたい。そのためには家族の誰かが外国に働きに行くしかなかった。夫のことは愛しているし、子どもたちのことはもっと愛している。自分よりも子どもたちのことを愛している。だからこそ、家族に背を向けて、涙をこらえて香港に行った。

地獄の苦しみを味わっても、子どもたちのためと考えて耐えてきた。苦勞するのは自分たち母親。男が外国で働くと、子どもに食べ物や着る物を与えたとか学校に行かせたとか言って立派な父親だとみんなが褒める。でも女は、身も心もすべて子どもに捧げて働いても、子どもたちのそばにいなかったから悪い母親だと言われる。したくても我が子の世話ができない母親のつらさを思いやしてほしい。

### ●「嘆き」の吐露から「自立」の支持へ

ジェシーは再び香港に働きに行く。カーラはジェシーと和解し、海外出稼ぎフィリピン人について調べて学校で発表したいという手紙をジェシーに送る。形の上では家族が和解したようになっているが、ジェシーは家に居場所がなくなって香港に戻っており、実際には和解が成り立たないままの結末となった。

ジェシーを演じたヴィルマ・サントスはベテラン女優で数多くの映画やドラマに出演しているが、『母と子』は代表作の1つで、海外出稼ぎ労働に出る母親とその子どもたちの関係を描いた映画ではヴィルマ・サントスが出演することが多い<sup>11)</sup>。

『ハロー、ラブ、グッバイ』では、ジョイの友人たちが、私たち女は身も心もすべて捧げると愚かだと言われる、自分のために行動すると自分勝手だと批判されるという。男が外国で働くと、子どもに食べ物や着る物を与えたとか学校に行かせたとか言って立派な父親だとみんなが褒めるけれど、女は、身も心もすべて子どもに捧げて働いても、子どもたちのそばにいなかったから悪い母親だと言われるという『母と子』のセリ

フと重なっている。ただし、『ハロー、ラブ、グッバイ』では女(母親)の不憫な境遇を嘆くだけでなく、ジョイを通じて、女が自分の将来を自分で決めることを全面的に支持している。

## 新たな物語の結末をめぐる フィリピン国民の反応

### ●女性の決断を認め後押しする国民的英雄の姿

『ハロー、ラブ、グッバイ』はジョイが乗ったと思われる飛行機をイーサンが見送る場面で終わる。イーサンを演じたアルデンはホセ・リサルを演じたことがあり、イーサンの姿にはホセ・リサルの姿が重なって見える。ラストシーンは、フィリピンの国家英雄ホセ・リサルがこの場に留まって一緒に家族を作ろうと呼びかけたにもかかわらず、家族のためという大義名分がないにもかかわらずその呼びかけを断り、自分一人のために外国に旅立っていった女性をホセ・リサルが見送っているという姿にも見える。フィリピンに留まってフィリピン国民として尽くすべきという考え方に対し、自分のためにフィリピンの外の世界に出て行ってもよいとするメッセージが感じられる。

映画を鑑賞した観客の間では、イーサンとジョイは最後に本当に別れてしまったのが話題になった。フィリピンのラブコメの型に従えばイーサンとジョイはハッピーエンドを迎えるはずで、そのことがはっきりと描かれていないので落ち着かないと感じる観客が多かったことを示している。SNSなどを通じて結末についてのいろいろな解釈が披露された。なかでも、イーサンが見ていた飛行機にジョイが乗っていたという場面はなかったのも、ジョイはカナダに行かずイーサンのもとに戻って一緒に暮らしたのではないかという解釈が多く、支持を集めていたようである。

### ●物語への国民的欲求を示すラブチーム・ファン

メガヒットを受けて続編への期待の声が上がった。公開初日の反応を受けてアルデンが続編への期待に言及すると、キャシー監督は、あと2作を撮ったら監督をやめるつもりだとしたうえで、続編の可能性は否定しないとコメントした。それを受けてキャスリンも同様の発言をしたと報じられた。続編の可能性は多くの観客から歓迎された。公開直後から続編を求める声

11)『彼女についてのすべて』(2016年)ではヴィルマ・サントスが母親役で出演し、間接的に子どもから、自分たちは海外に働きに行っていたと思ったことはないかと批判される[山本 2017]。

が多数上がったことは、イーサンとジョイが別れたままでは物語が終わったと思えないという観客の思いを反映していると考えられる。

続編を求める多くの声にもかかわらず、続編は別の理由でおそらく作られないことが明らかになった。ジョイを演じたキャスリンと恋人のダニエルのラブチームのファンたちが、キャスリンがダニエルではない相手と恋人どうしを演じたことが受け入れられないと強く批判したためである。アルデンは、ラブチームでなくても興行的に成功したことは脚本と演技によって映画が成功することの証明だとコメントしたが、キャスリンは今後一切ダニエル以外の相手と恋人どうしの役を演じないと発表した。これによって続編への期待は断たれることになった。

フィリピンの観客がラブチームの熱狂的なファンであるだけでなく、ラブチーム以外の相手と恋人どうしの役を演じることに強く反対したことは、物語に現実を重ねて見たいという欲求、あるいは物語を観たときにそこに自分を入れた姿を想像したいという欲求が反映されていると言えるだろう<sup>12)</sup>。

### ●映画の結末を規定したノベライズ

結論に対する反響が大きかったため、制作会社はこの映画のノベライズ版を出版し、そこにイーサンとジョイが結ばれてハッピーエンドになるラストシーンを書き加えた [Lasar 2019: 143-144]。ジョイはカナダで2年間働いた後にアメリカに移り、サンフランシスコの病院で職を得ていた。生活にも慣れ、1人で暮らしていくことに不安がなくなった。そんなある秋の日、仕事を終えて家に帰ろうとしているジョイの前にイーサンが現れ、再会を果たす。

香港に戻って店に来てほしいというイーサンの願いとは違う形での再会となった。2人はもちろん再会を喜んだだろうが、アメリカで1人で暮らしていると自信を持つようになっていたジョイの喜びは、ずっと会いたいと思っていた恋人にようやく会えたという喜びとは少し違っている。イーサンがジョイを訪ねてアメリカにきたということは、イーサンは香港の永住権を取ることができて、アメリカへの渡航制限も解除されたということだろう。ジョイが香港でイー

サンと再会するという後日談にしなかった理由の1つは、ジョイがイーサンのもとに戻って「イーサンのジョイ」になるという結末にしたくなかったためだろう。ノベライズ版はイーサンとジョイを再会させることで映画を見てやきもきした観客たちを安心させたが、そのことによって、映画ではジョイが1人でカナダに飛び立ったことを確かにした。家族のためではなく自分のために生きる女性を登場させ、彼女に喜びを与えたことは、確かに制作者が意図したことだった。

### 参考文献

- Lasar, Charmaine. 2019. *Hello, Love, Goodbye: The Novel*. Creative Programs.
- 山本博之 2016a 「ポーズとフレーム——フィリピンの国民的物語の身体化」『衝突と変奏のジャスティス』青弓社、pp. 90-113。
- 山本博之 2016b 「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』CIAS Discussion Paper 60、京都大学地域研究統合情報センター、pp. 8-16。
- 2016c 「アルダブ現象に見る現代フィリピンのメディアにおける無声の共同体」『たたかうヒロイン——混成アジア映画研究2015』CIAS Discussion Paper 66、京都大学地域研究統合情報センター、pp. 7-16。
- 2017 「フィリピン映画に見る父性の諸相——恋愛ドラマを中心に」『不在の父——混成アジア映画研究2016』CIRAS Discussion Paper 67、京都大学東南アジア地域研究研究所、pp. 30-38。
- 2018a 「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」『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 「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』CIRAS Discussion Paper 77、京都大学東南アジア地域研究研究所、pp. 34-40。
- 2019 「人魚の物語のハッピーエンド——2018年のフィリピン映画」『正義と忠誠——混成アジア映画研究2018』CIRAS Discussion Paper 82、京都大学東南アジア地域研究研究所、pp. 30-32。

12) 風景写真に自分の顔写真を貼りこむことについては[山本 2016a]を参照。

# トムヤンティ『クーカム』(メナムの残照) 再考

## ロマンスの背後にみるタイのジェンダー観、国家観

平松 秀樹

### 1 はじめに

日本では『メナムの残照』のタイトルで知られる小説の原題は『クーカム(Kuukam)』である。日本では、訳者の西野順治郎があとがきで書いていることもあり[トムヤンティ 1978:371]、タイ語の「クーカム」には「運命の相手」という訳をつけることが一般的となっている。しかし原語に忠実に従うと、「クー」はカップル、「カム」は業であるので、「クーカム」は「業の2人」あるいは「宿業の相手」となる。

残念ながら、この言葉そのものには「運命の相手」という言葉が醸し出す少なからず甘くロマンティックな香りはない。西洋風の赤い糸のイメージもない<sup>1)</sup>。タイ語における「クーカム」は、前世の因縁によって今生で苦しみを受けなければならないカップルを想起させる、極めて仏教的な響きを含んだ言葉である。しかし、タイの古典文学作品と異なり、この現代小説では前世の因縁が具体的に語られることはない。何の宿業かはわからないが主人公の2人が出会い、苦しみ満ちた愛を抱く。この場合の2人を結びつける機縁は、戦争すなわちタイ語で言うソンクラーム・マハー・エーシア・ブーラパー(大東亜戦争)である。

『クーカム』の原作者はトムヤンティという女性である。トムヤンティは1937年にバンコクに生まれ、タマサート大学の法学部に入学したのち商学部へ転部し、名門セント・ヨセフ・コンベント校の教師となって大学を中退する。幼少の頃から母親に読書の手ほどきを受けるなどして文学的才能を育み、14歳の頃に短編を書き始めて雑誌に掲載された。19歳で初の長編小説を書き、その後、教職を辞してタイでは数少ない職業作家の道に入る。トムヤンティは膨大な恋愛長編小説を出版しており、『クーカム』はその一つにすぎ

ない。他にも『タウィー・ポップ』<sup>2)</sup>など映画化・テレビドラマ化されている作品は枚挙にいとまない。

文章は独特な「トムヤンティ節」とでもいうべきものを確立しており、タイ語を学んではいるものの筆者のような外国人には意味が判然としない部分も多い。表現の繰り返しも多く、話が冗長だと感じる箇所もある。しかし作品全体の雰囲気ですべて、知らぬ間に読む者に感動を与えるのである。

『クーカム』は雑誌『シー・サヤーム』(麗しのシャム)に1965年から連載の形で掲載され、1969年に初版が上梓された。その年のうちに再版され、その後、出版社を変えながら版を重ねている。

邦訳の『メナムの残照』は、古典文学の引用フレーズや最後の火葬の場面などを適宜省略した角川文庫版(1978年)が初出であり、その後大同生命国際文化基金から「完訳版」<sup>3)</sup>(1987年)がでている。日本語訳者の西野順治郎は1973年の映画を見て翻訳を思い立ったとあるが[トムヤンティ 1978:371]、西野が見たのは香港との合作によって最初に映画化されたバージョンである(それ以前に2回テレビドラマ化されている)。

メー・ナムとは川という意味だが、古い世代の日本人はチャオプラヤー川<sup>4)</sup>をメナム川と呼んでいた。ち

2) 日本での映画公開タイトルは『アナザー・ワールド』。

3) 訳者は「完訳版」としているものの[トムヤンティ 1987:下320]、訳をとばしている箇所がかなり散見される。また、この物語を理解するのに肝要と思われる仏教的表現なども訳されていない。のちにアジア文庫から出た合冊版には、訳文はそのままであるが、1988年版映画のスティール写真が挿入されている。

4) チャオプラヤーは、位階の「正一位」とでもいった意味で、かつて貴族階級の最高位にも使用された。この川は、バンコクからアユタヤまでの輸送の動脈としても重要で、現在でも小舟が米を積載した巨大貨物をゆっくりと牽引している姿を目にすることがある。

三島由紀夫の小説で有名な暁の寺(ワット・アルン)はチャオプラヤー川に面していて、王宮付近に位置する。その対岸には伝統マッサージで有名な涅槃寺(ワット・ポー)がある。

ちなみに暁の寺を守護する夜叉と涅槃寺を守護する夜叉が争いを起こす伝承があり、『クーカム』のなかでも言及される。

1) soul mateならばタイ語で「ヌア・クー」という言葉が存在するし、ほかに「クー・ター」(real partner)や「クー・チーウィット」(life partner)といった「運命の相手」を指す言い方もある。

なみに映画『クーカム』の英語タイトルはThe Sunset at Chaophrayaで、邦訳タイトルに近い。この作品を日本にいち早く紹介した『メナムの残照』の意義は大きい。西野による他のタイ小説の翻訳と同様、誤訳が多いのが残念である。たとえば女性主人公の元恋人ワナット (Vanat) はワナスと記されている。ワナットはローマ字転写ではVanasとも翻字できるので、英語の下訳があり、それをもとにして日本語に翻訳した可能性も考えられる。もっとも、具体的な参考文献は記されていないので訳出作業の詳細は不明である。

また、西野訳はナム・プリック (唐辛子を主素材としたペースト) を「胡椒」と訳す癖があるなど、読むにはそれなりの注意を必要とする。しかし、だからといってこの翻訳を世に出した意義が薄れることはあるまい。タイの文学や映画のなかでも『クーカム』は日本でかなり知られており<sup>5)</sup>、それも西野訳があったからこそだと言える。

トムヤンティは、その圧倒的な知名度に比して、文学界での評価はそれほど高くない。メロドラマ作家とする向きが一般的で、作品に本格的に取り組んだ研究論文も少なく、進歩的知識人からは「腐った水」(ナム・ナオ) の文学と批判されたこともある。思想的には極めて保守的で、1976年10月6日の反動クーデタ時には学生運動を批判する役目を果たし、国政改革評議会議員にも任じられた。保守派の婦人クラブの世話役などもこなす [平松 2008]。

本論では、原作の小説のみならず映画やテレビドラマ版等も視野に収めたうえで、『クーカム』における主人公コボリを始めとする登場人物の表象の持つ意味を再考したい。また、今まで触れられることのな

かったロマンスの陰に隠れてしまったメッセージについて考察し明らかにしたい。最後に、コボリの内面ははたして本当に日本人なのかについて追考し、異人種間ロマンスの観点からも述べることにしたい。

## 2 『クーカム』の登場人物と物語に見えるトムヤンティの理想と価値観

『クーカム』の主人公は、日本人海軍大尉のコボリとタイ人女子学生のアンスマーリン (太陽の意。ニックネームはアン) である。コボリは一休さんと並んでタイでもっとも人口に膾炙した日本人の呼称であることは他の論考で指摘したが [平松 2013: 139]、『クーカム』を知らない人をタイで探すのは難しい。それほどの人気を誇る作品ではあるが、タイ人であっても原作をきちんと読了している人がどれだけいるかは甚だ疑問である。『クーカム』の現在の知名度は、その多くをテレビドラマ版や映画版に負っていると思われる。テレビドラマ化は6回、映画化は4回されており、ミュージカル化もなされている (附録参照)。ミュージカルを除き、主人公コボリ役は全てタイ人俳優が演じている。

一つの作品が繰り返しドラマ化・映画化されることはタイでは決して珍しいことではない。同じように文学作品を原作とする『古傷』(プレー・カオ)<sup>6)</sup>や『サーイトーン邸宅』(バーン・サーイトーン) などに見られるように、人気作品は何度も映画化・テレビドラマ化される傾向にある。しかしながら、『クーカム』は日本人を善的ヒーローとしている点で他の作品と異質である。近代以降のタイの文学作品あるいは映画のなかで、外国人のヒーローが人口に膾炙するレベルまで有名になったものとしては、ビルマのバイナウン王 (タイ語での呼称はブレンノン) を主人公とした『十方勝利者』(プー・チャナ・シップティット) が挙げられる。しかし文学愛好家などを除き、巷の人々にとってブレンノンはコボリの比ではない。原作では、どちらかを取るならアンスマーリンが上位の主人公のはずだが、映画等でのコボリのキャラクターが際立ちすぎて、印象度が女性主人公を上回ってしまったといえる。

その話を聞いたコボリが日本にも日光の伝説があるとお国自慢のように切り返すシーンは、コボリの人柄が表れ、とんちんかんな感じが出ていて面白い。戦争中の悲恋という深刻なストーリー進行の中で、いわば能における狂言のごとくのインターバルであろうか。

その他、タイにおいては川にまつわる様々な伝承・伝説があり、なかでも特に有名なのは、多くの美女の愛人を持つ好色のワニ王が退治される話であろう。退治する青年も実は女好きだと判明するのは大変気になるところである。

両伝承とも、『ウルトラ6兄弟VS怪獣軍団』でおなじみのソムポート氏が実写映画化している。

5) 最新映画ヴァージョン (2013) がインターネットの動画配信サービス「ニコニコ動画」にも日本語字幕付きで出てくることを確認できる (2020年2月時点)。西野訳という土台がなければそうした日本語字幕を入れる好事家たちも現れなかったであろう。

6) 日本での映画公開タイトルは『傷あと』。

## 2.1 優しく、一途に女性に尽くす 理想的な日本人好青年・コボリの造形

今やタイでは日本人好青年の代名詞ともなっているコボリは、原作のなかでは公明正大で優しさと節度も兼ね備え、かつ規律に厳格な日本軍人として描かれる。最初のアンスマーリンとの出会いの場面では、「口もとの引き締まった、細長い目をした色白の男で、髪は学生のように短くしていた。彼女の驚いた姿を見て、男は笑って白い歯を見せた」[89 | 上85]<sup>7)</sup>と描かれている。

管見の限りだが、海外(日本以外)の文学・映画において最も好意的なイメージを持ち合わせた日本軍人は、コボリではないかと考える。同じタイを舞台にした映画で、早川雪洲が冷酷な日本人大佐を演じて有名な『戦場にかける橋』を持ち出すまでもなからう。また、近年のスピルバーグ監督『太陽の帝国』の比較的柔和な日本兵表象も出てきているし、サムライ・イメージにまで拡大して『ラスト・サムライ』などにおける好印象の日本人表象を持ち出したとしても、いずれと比較してもコボリの立派さは際立っている。まして『クーカム』のコボリは、他の作品でのように脇役ではなくストーリーの中心に位置する主人公である。

コボリは日本軍司令官の甥で、アンの家の近くに建設された日本海軍造船所の若い所長という設定になっている。軍規律に従ってガソリン泥棒<sup>8)</sup>にガソリンを飲ませて処罰するコボリに対して、アンは「日本軍にはわれわれタイ人を処罰する権利はない」[108 | 上101]と果敢に詰め寄る。コボリは、アンの家に無断で入ってバナナを盗んで果樹園の木を荒らした部下の日本兵も公正公平に処罰する。「あなたのような残忍な人間は見たことない、自分の部下にまで」、「あんな凶悪な民族の血を引く奴に、何言っても無駄だわ」、「顔は肉でこころは虎[慈悲の面をしているが中身は残虐の意味]」と罵倒する娘に、アンスマーリンの母は「だけど、彼のしたことは正しいとお母さんと思うわ。……もし彼が自分の部下を処罰しなかった

ら、お前はまたタイ人だけに権力をふるうのかと言って騒ぐでしょう」と諫める。娘は「あいつ、大嫌い」と悪態をつき続ける[122-123 | 113]。

コボリのモデルは、一般では、タイ駐屯軍司令官の中村明人中将(1943年着任)となっている。中村中将は日本でも『ほとけの司令官』(1958)という本で知られる。トムヤンティは、軍人の父から聞いた日本軍司令官の中村明人の話を元に、幼いころ見聞きした日本兵との経験も交えてコボリを造形したとされている。子どもの折の実体験でも日本兵に悪い印象は持たなかったらしい[吉川 2010:17]。しかし、父親から作者に語られた漠然とした中村司令官の仏のイメージ以上の具体性はなく、作家としての想像力でそれを大幅に拡張してコボリを造形したと思われる。

ナ・バーンワンナカム出版の2001年版に、「出版社によるまえがき」として興味深い解説がある。それによると、1965年頃にカンチャナブリで連合国軍共同墓地を訪れた時、ある墓石に献花とともにカードが添えられているのを作者は目にした。死んだ男性と、その人のことを思いながら花を供えた女性の悲しみが頭をよぎった。遠く離れた国から、陽光さす国すなわちタイの国へとやってきて無念にも死んでしまった男性と、生き別れた女性。たちまちインスピレーションが湧き起こってコボリの造形へと至った[トムヤンティ 2001:頁の記載なし]。

カンチャナブリは『戦場にかける橋』に出てくる泰麺鉄道のクワイ橋(タイ語ではクウェー)でも有名で、戦争博物館もある場所として知られる。そこにある連合国兵士の墓場で、敵方である日本軍人を主人公として想起する作者の想像力は超絶である。日本人を相手に据えた方が、西洋人の主人公よりもタイのロマンスとして読者に受け入れられるとの作家の直観であろうか。別の観点から解釈すれば、国籍を問わず戦争の犠牲になったもの全てへのレクイエムという作者の心情とも受け取れる。

コボリは、いくらヒロインに嫌われ足蹴にされても一途に尽くす男性で、愛のため時には軍人として失格である行動もとってしまう。敵対する連合国軍の捕虜をアンが家に匿っているにもかかわらず見て見ぬ振りをし、その結果逃亡を許してしまう場面さえ見られる。コボリの優しさは、毛嫌いするアンにさえ「背が高く頑強で、いつも楽しそうな微笑みを浮かべ、細長

7)『クーカム』のテキストはナ・バーンワンナカム出版の2001年改訂版を使用した。引用は筆者の訳により、ページ数のみ「|」の左側に示す。翻訳に際しては西野訳も参照し、1987年版の対応ページを「|」の右側に付した。

8) 私見だが、日本軍のものを盗むことは割と簡単にできたようだ。ある時、バンコクでタクシーに乗った際、運転手が筆者に、自分の母が昔日本軍から色々な物を盗んだと、こちらが訊いてもいないのに語ってくれたことがある。

く黒い目は自分の周囲のものを全くの善意でみているようだ」「軍人たちの指揮官というよりは、無垢な少年のようだ」[154 | 上140-141]と感じさせる。

アンは、コボリが目の前で生け花をしてみせた時、日焼けした顔、頑強な腕で軽く花の枝をいじる姿に驚きを感じる。コボリは三味線や生花を能くするが、「日本人は生け花、家事、炊事は、男性へ尽くすべき女性の義務と考えています」[161 | 上147]とアンに説明する。そうした女性の義務をコボリが行う場面を描くことで、作者はコボリを一般の日本人男性とは一線を画す男性として造形している。家事もできる万能の男性を理想像としタイ人ヒロインの相手として設定しているのである。しかしだからといって強さも兼ね備えなければ男としてはだめで、「コボリは炊事、生け花、音楽など、女性と同じようにいろんな優れた才能を持っているが、反面立派な軍人でもあります」[162 | 上148]とも友人の軍医に言わせている<sup>9)</sup>。

## 2.2 誇り高く気丈で、自由を求める愛国者 アンスマーリン(ヒデコ)の造形

ヒロインのアンスマーリンはプライドが高く気性の激しい女性として登場する。最初の出会いの場面では、英語ができないふりをしたために後ろに蛇がいるとコボリにからかわれ、仕返しに水を掛けて逃げたあとで水面に浮かんで息をするその姿は、「まるで心の中の憎悪を一気に吐き出しているかのようであった」[91 | 上86]と表現されている。

アン性格については、意図的に強い女性に育ててきた母や祖母でさえ後悔する。祖母は「アンは強情な子だがあの子のせいではないよ。あのような子に育て

たわたしとお前が悪いんだよ。アンが幼い時叩いてしかっても大声で泣くこと許さなかったのを覚えているかい。そうやって躰けられた性格はなかなか変えられるものではないよ」[147 | 上133]とアンに語る。「女としての優しさ柔らかさをもたない意志の強すぎる子になっているが、いつかは困ることになるかもしれない」(同)と心配する老婆の予言は後に的中することになる。

母や祖母がアンをプライドの強い子に育てたのは、母の失敗の轍を踏ませないためでもあった。アン之母は、菓子やバナナの売り子をしていた時に若いタイ海軍士官に見初められ、新郎側の出席のないまま結婚式をして娘を産む。その直後、夫である海軍士官の5年間のイタリア留学が決定する。必ず彼女のもとに帰ってくると約束するものの、帰国後、アン之母は離縁され、彼は親族の用意した名門の女性と結婚させられる。アン之父は自分が捨てたアン之母やアンに対して罪悪感があり、アン教育の面倒を見ると申し出るが、母は断る。それ以後、アンは父の新しい家庭の人々に蔑まれないように精いっぱい生きてきたのである。

名門出の新しい妻とその娘(アン之義妹)たちはアンを徹底的に見下し、まるで「奇妙な動物」でも見るような目でアンを見る[458 | 下5]。現在のタイでは義姉妹の間でも仲の良い例が多くみられ、後妻が前妻の子と仲良く付き合っていくことも珍しくない。なぜアン之義妹たちはそこまでアンを毛嫌いするのであろうか。この場合は義妹たちの母親が名門出という背景が影響していることが一因として挙げられるだろう。上流階級の人々が庶民の娘を徹底的に見下すのは、タイの文学・映画ではよく見られる設定である。タイは社会的地位・階級を気にする社会<sup>10)</sup>で、テレビドラマでは息子と結婚しようとする下層の娘を徹底的に馬鹿にするようすが描かれることが多々ある<sup>11)</sup>。

家庭は裕福ではないながら、アンは大学に入学し日本語を学んでいる。直接の記載はないが、通っているのが最高学府のチュラーロンコーン大学の文学部であることが、場所から判断できる。作中で描かれるア

9) ただし1995年版の映画『クーカム』では、コボリに実は待つことは女の務めとして彼の帰りを黙って待ち続ける婚約者が日本にいるという脚色がされている(附録参照)。映画版では、コボリは親が勝手に決めたとはいえ日本に婚約者がいるにもかかわらずアンに好意をよせるのである。さらにその映画では、コボリ之家庭は極めて家父長的で、父の言うことが絶対で、母には何の権限もなく、妻の務めは夫に尽くすこととされている。1995年当時の製作者側の日本イメージとして注目に値する。

また、日本人イメージとして小説では、コボリが「日本人は辛い物を食べないので淡泊ですが、……言葉が好き、真実が好き、怒りや憎しみを好み、決して心に秘めない民族です」[163 | 上149]という件があるが、これには違和感を覚え、作者の誤解ではないかと思う日本人も多いだろう。それともタイで作者が目にした日本人は喜怒哀楽が激しかったのであろうか。日本人男性がタイなど東南アジアに行くと、西洋での萎縮した行動とは真逆に人に接する態度や声が尊大になる傾向があることは周知の事実である。

10) たとえば、書類で名前の前に王族の称号やDrなどをつけないと遺憾とされる。以前筆者も、大学之レポートに歴史小説『アイヴァンフォー』の作者サー・ウォルター・スコットのSirをつけない記述をしたときに注意を受けた。外国人の階級・称号にも厳格さが求められる。

11) 前述の『サーイトーン邸宅』がその好例である。

ンの家の目と鼻の先の場所にはトムヤンティが学んだタマサート大学も存在するのだが(日本語専攻課程もチュラーロンコーン大学に先駆けて開設)、作者はあえてそこではなく別の大学に通う設定にしている。

アンの築いてきたプライドは恋愛にも顔を出す。「男は皆同じで、嘘をつく」との信条を持つアンは、堅物として、親しい友人たちにも「あの大理石の人形のようにきれいな娘は、人間味に欠ける」との陰口をたたかれる[52 | 上55-56]。幼馴染で恋人のような存在のワナットに5年間のイギリス留学が決まって求愛(求婚)されても、快くは受け入れない。母の事例が彼女にも繰り返されることを恐れているのである。待つことは女にとって不利に働くと考えるアンは、決して母親のような立場に立とうとしない。「わたしのよう貧乏な娘に自分を縛りつけるのではなく、もっとよい女性を選ぶ機会をもってもらいたいよ。……母と同じようには苦しみたくないの。わたしはあなたに空虚な結婚の約束のために自分を束縛してほしくないの」[52 | 上56-57]と本当は自分が束縛されたくない気持ちをワナットのことを思っていることだと転嫁するアンに対し、彼は5年後もアンを思う気持ちは変わらないと答えてイタリアへ行く。ワナットも白い歯<sup>12)</sup>を持つ二つ年上の背の高い好青年で、アンが通う大学の工学部で学ぶ、果樹園の資産家の子息でもある。

物語のなかで、アンはコボリに内心は魅かれながらも、冷酷に接する。日本軍人というだけで理不尽ともいえるほどに徹底して敵視する。「近くによってももらいたくない。とにかく、あいつは日本人、好きになれない」[96 | 上91]。日本軍が上陸してビルマ制圧のためにタイを通過することを可能にする条約(攻守同盟)を半ば無理やり押し付け、一部地域で小競り合いなどの事実があったが<sup>13)</sup>、アンの言動は反日本軍の急先鋒である<sup>14)</sup>。

アンは「小柄で、漆黒の長い髪、大きな黒い瞳」[3-4 | 上14] が特徴的な女性であり、当時のタイ的な

ヒロインの範疇に入るであろう<sup>15)</sup>。住んでいる家も川の畔にある高床式のもので、タイの伝統家屋である。

## 2.3 すれ違い、結ばれない二人の結末が示す タイの伝統的価値観と国家間関係

アンとコボリは、常にボタンの掛け違いが続く。連載小説のため、読者の興味を持続させるためでもあろうが、メロドラマにありがちな、勘違いによってハラハラするすれ違いが描かれる。結局、アンの恋愛が成就しないのは、母の轍を踏むまいとして別の陥穽に落ちてしまったということであろうか。前述のようにワナットに対しても女性の自由を強調する。コボリに至っては、母や祖母の忠告も聞かず、敵対国にもかかわらずコボリがいい人だという脱走西洋人のいうことも聞かず、長年親しくしている日本語も教えてくれた歯科医であるヨシダ医師の助言にも耳を貸すことはない。これは、強情を張り続ける女性は結局不幸になるという観念の反映であろうか。面白いことに、女性には自分から愛の態度を表してはいけないという点においてはタイの伝統的価値観に合致している。

太陽を意味する名を持つアンスマーリンは、コボリによって陽子か日出子か迷った末にヒデコという日本名をつけられる。日本人への反感と同時に、極度の国粋主義的な価値観を持ち合わせているアンは、勝手に名づけられた日本名に当然拒否反応を示す。ここでトムヤンティの腕が冴えているのは、アンの母がコボリという日本名を覚えられず、ドーク・マリ(ジャスミンの意味。タイ語での発音のコー・ボリとイントネーションが似ている)と呼ばせる設定をしている点である。アンをヒデコ、コボリをドーク・マリと平行線的に呼び合うのは、非常時において異国と相互理解を通わせることの難しさの象徴ともなっている。

それに対して音楽は人類理解の普遍の道具として登場する。アンは物思いに耽る時、キムという楽器を奏でる<sup>16)</sup>。アンはコボリの弾く三味線の音がキムの音

12) 新世代のヒーロー・ヒロインは歯の白さが強調される。旧世代は、アンの祖母にみられるようにピンロウジを噛むために歯がどす黒い朱に染まる。

13) 条約締結前の12月8日にタイ南部に進駐しようとする日本軍に備える様子が、映画『少年義勇兵』で描かれている。また、タイ人の眼からみたカンチャナブリに進駐した日本軍の脅威が、サクチャイ・バムルンボン(セーニー・サオワボン)の小説『地、水そして花』(吉岡みね子訳)に描かれている。

14) 中村中将の回想録によれば、日本軍によるピンクの悪弊と列車内等での兵士の裸姿(禪姿)が一般のタイ人の反感を最も買った

たそうである[中村1958:52-53]。明治期に來日した外国人たちが日本人の禪姿に激しく驚いた記述を残していることはよく知られている。ところで、強い反感を買ったピンクではあるが、興味深いことに、現在のタイのテレビドラマでは、女性同士が相手の顔を平手打ちする乱闘シーンがしばしばみられる。

15) 時代設定が現在のテレビドラマや映画にみられるヒロインは背が高く、西洋的雰囲気的女性も多い。

16) キムは伝統楽器の一つで日本の琴に似ているが、本来は中国の楽器であり、タイ伝統音楽のアンサンブルには使われない。これは少し不思議である。タイを代表する純粋な伝統楽器と言ふ

に近いと思い、コボリもアンの弾くキムが三味線の音色に近いと感じて魅かれる。音楽だけが2人を確実に結びつける紐帯であるかのようだ。言葉を必要としない世界共通語なのであろう。音楽の時だけが、戦時の中での男女の対立という緊迫したストーリー展開の中で、心温まる静寂のひと時となっている。アンは日本の曲を弾くことさえある。キムを弾くコボリ、2人の笑い声、アンの母もまたそこに幸せを感じる[640 | 下161]。しかし空襲のサイレンがそれを打ち壊し、緊張した世界へと戻っていく。

やがてアンはコボリと政治的な理由により結婚させられるが、結婚後妊娠しても自分の意地のためにお腹の子さえ犠牲にすることを厭わない。わざと家の階段から落ちて墮胎未遂する場面もある。仏教的に言えば、あらゆる生き物を殺すことは悪業を積むことになる。ただし、その時点で結婚して夫になっていたとはいえアンの同意なくコボリが「レイプ」してできた子であるので、アンがお腹の子の命を奪おうとする行動を他者が一方的に非難するのは軽率だろう。

すでに結婚以前より「結婚しても憎みます。子どもができて、あなたを憎むことを教えます」[434 - 435 | 上393 - 394] とコボリに宣言していたアンは、脱走捕虜に素直になってコボリを愛するように諭されても、意地でも言うことをきかない。「あの人の愛情は、苦しみ以外に、何か私から報いを得ただろうか」[560 | 下95] といった内省も一応はするものの、すぐにまたもとのように態度を硬化させる。しかし、冷酷に接する一方で、結婚後も自由の身を約束してくれたコボリに「どうして彼は永久に束縛してくれないのだろうか」[629 | 下152] といった身勝手な面も示す。心情の振幅が激しく、「ワナットをまだ愛してはいない。ただ待っているといっただけだ」[369 | 上336] と自分に言い聞かせ、コボリに向かう気持

ちを正当化する場面もある。

一方のコボリは、たとえどんなに忌み嫌われようと、アンに「お父さんには男の子がほしいと申し上げました。節句には小さな鯉のぼりを立てて祝いたい」[611 | 下134] と言うほど、どこまでも無邪気な好青年ぶりを示す。

結婚後もコボリへの反感は消えず、ワナットの自分への思いを気にかけていたアンだったが、墮胎未遂を乗り越えて無事に子どもを宿すと、ワナットの面影は着実に遠のく。お腹の鼓動に感動さえ覚え、コボリに詫びたい気持ちが芽生え、初めて「優しい」気持ちになる[756 | 下259]。アンの気持ちに変化が現れたのと同進行的に、セーリー(自由)・タイ<sup>17)</sup>に加わりパラシュート部隊としてタイに降下してきたワナットに会う機会があり、話し合いをした結果、長い間の戒めから解放される。「これからは自由(イッサラ)の身、好きな人を愛せる」[768 | 下269] と声高に「コボリ」と言いながら駆け出していく。しかし時すでに遅く、これ以降物語は不幸な終局に向って急降下していく。

結婚後もその身のイッサラ(自由)をコボリに突きつけ、コボリとワナットの間で最後まで揺れ動くアンは、有名な古典文学『クンチャーン・クンペン』<sup>18)</sup>で2人の男性に翻弄される主人公ワントーンの系譜を引くものであろうか。ワナットが身を引き、形としては捨てられた恰好のあと、手のひらをかえたようにコボリを追いかけるが、後の祭りであるのはメロドラマの定番である。連合国軍の空爆を受けて瀕死のコボリに、「自分のこころと闘ってあなたを愛さないようにすることがどんなに苦しかったか、わかってもらえますか」[813 | 下304]、「わたしはいま自由の身となりました。わたしには愛する人がいても他のだれも愛さないと、世界に宣言することさえできます」[814

17) 自由タイ運動は、日本軍がタイに進駐し表向きはタイは日本と同盟国になったのに抗し、裏では連合国と連携した抗日地下活動。海外では駐米公使セーニー・ブラーモート、国内は摂政のブリーディー・パノムヨなど大物が組織の中心にいた。詳しくは市川[1987]を参照されたい。

18) 『クンチャーン・クンペン』はタイでもっともよく知られた文学作品の一つ。スパンブリー地方を舞台にしてアユタヤ朝時代より口承で伝わっていた物語を、ラッタナコーシン朝(現王朝)のラーマ2世が文章として編纂させた。禿げ頭だが実直で金持ちのクンチャーンとハンサムだが浮気者のクンペンの間でヒロインのワントーンが翻弄される。最後に国王に選択を迫られるが、どちらにも情があり選ぶことができず、処刑を宣告される。抄訳が富田[1981]に所収されている。

えば、まず思い浮かべるのはラナートであろう。しかし、ラナートだと楽団編成イメージが強くなり、大仰になりすぎて家の部屋で一人でひっそりと弾く設定は難しい。しかもラナートは伝統的に男性が演奏することが多く(近年は女性も見られる)、男性奏者をイメージし易い。トムヤンティは、そうした意味でのジェンダーの転換には挑戦的ではなく、純タイではない楽器でも等閑に付したのであろう。ちなみにアンが弾くのは二種のキムのうちキム・ピースアという小ぶりの方の楽器と思われ、日本の琴と異なり、鉢のようなもので弦を叩いて音をだす。コボリは、音色が三味線のようなのだといって、アンがいけないときに勝手に演奏して彼女に叱られる。

「下306」と、いまさらながら告げるのである<sup>19)</sup>。

二人が会った場面での船上のコボリと水中のアンスマーリンに暗示されるように、構図としてはコボリ（日本人）がアン（タイ人）を見下ろす上から下への視線が話の前半に描かれるが、この関係は最後に逆転する。死にゆくコボリを抱えたアンの顔がコボリの顔を見下ろしているのは偶然ではなく、最後に国の力関係と男女の力関係を同時に逆転させている。タイという土地で散っていく日本兵。タイ人女性の腕の中で死んでいく日本人男性。しかし作者はジェンダーとしての男女の力学の本質的転換を目指しているわけではなく、「女の腕に眠る男」、「男はいくら強くても最後は女性の母なる腕の中で子どものように眠る」というメッセージであろう。背の高い連合国の脱走捕虜を平らな棺桶に寝かして連れ出すのも、連合国軍とタイとの上下位置関係を逆転させる構図の延長上とみなすのは考えすぎであろうか。

## 2.4 「仏教的善」を体現する母親と

### 許されてしまう無責任なエリートの父親

アンの母は、イギリス人脱走兵捕虜を匿うにも「同じ人間なのだから助け合わなければ」[294 | 上268]と考える仏教的善の体現者である。ナム・ナオ（メロドラマ）といわれる女性作家の作品において仏教的善は他の分野の作品以上に必須アイテムとなっており、欠くと読者の安心を損ねる可能性もある。

アンの母親については、作中で常にこうした仏教的善に基づいた冷静な言動をする姿が描かれる。コボリについて、「あの若さで兵隊にとられ、故郷を離れて国を離れ。死んでしまっても、親兄弟は知らないままかもしれないのに」とアンスマーリンの母が語る声は、作者トムヤンティが連合国軍墓地で物語の着想を得た際に去来した感慨そのままである。他方で、「お母さん、憐れむ必要はないわ。自分らは勝利者で、わたしたちに何でもできると思っているのだから」[95-96 | 上90]という娘アンの声は作者のもう一つの声でもあろう。また、「お互い何の怨恨も持たない者どうしが戦うことになり、殺しあうなんて」と語る母

に、「そして関係のないわたしたちも爆撃されるのよ」[211 | 上191]と返すアンとの会話は、作者に限らず多くの人々の正直な気持ちを表しているのだろう。

また作者はアンの口を借りて「もしわたしに神通力があれば、やつらを目の前でひとり残らず死なせてやる」と仏教徒とも思えない過激なことも言わせるが、それに対して母親に「人間には、完全な悪人も完全な善人もいない。だれしもその二つが入り混じっている。その時の必然によってどちらか一方の面が出ているにすぎない」[99 | 上94]という人間観を黙考させている。

アンの父は、表では日本と友好を進める軍人高官であり、裏では連合国側と結んだ地下組織セーリー・タイの重要人物である。典型的なエリート・タイ人男性の表象と思われる。浮気性というほどのことはないものの、恋愛に責任はとらない。親族のいうことに逆らえずにアンの母親を捨てる。しかし、彼は家の命令の犠牲になったということで免罪されている。ワナットもアンに「お父さんを嫌ってはいけないよ。お父さんだって人間だ。人間には常に間違いはあるよ。どういったってお父さんは君を愛しているのだから」[33 | 上38]と言う。登場人物の誰一人としてアンの父を厳しく非難するものがないことは注目に値する。実際のタイ社会でのエリート男性の行動を髣髴させる。決して良いことでないのは了解済みだが、その行為は社会的に許容されてしまう。

アンも、直接父の悪口を言ったり責めたりすることはない。アンの母が「最後は涙で別れたが、彼女が愛情というものを知った最初で最後の人。娘の父でありながら、こころの拠りどころとはならず、大事な問題の決定に何一つ協力してくれず、彼女が一人で父母両方の役をなさなければならなかった」[428 | 下389]と吐露する姿は、同じ境遇にある現実のすべてのタイ人女性を代弁した訴えにも聞こえる。それでも社会的に断罪されるわけではない。そんな一般の無責任なエリート・タイ男性を改変することはどうしたところでもできないといった無力感から、日本人の姿をかりたコボリが生まれてきたのであろうか。そしてコボリの魂には期待を込めて、全きにおいて責任観の強い理想の男性像が注入されたのだろうか。中身は日本人というより理想のタイ人を表象していると考えられることについては後述したい（第4節）。

19) こうした一見どこにでもあるメロドラマが国民的な作品として至上の位置を現在占めているのは、作者の筆の力もあろうが、飛ぶ鳥を落とす勢いでスターダムを駆け上っていたトンチャイ・メッキンタイ主演のテレビドラマの影響も大きい。この作品を同じように戦場で男性が先に死ぬ『風と共に去りぬ』や『誰がために鐘は鳴る』と比較考察してみるのも興味深い。

## 2.5 善良でも外見は冴えず、残酷な一面を持つ ——日本人の描かれ方

日本兵の表象として、コボリ以外の日本軍人の容貌は惨たんたるものである。外見のイメージはハリウッド映画の『ティファニーで朝食を』の日本人像とも通じるものがある。軍医は、コボリの親友で、祖母のマリアも無償で治療するなどアンの一家を助ける善良な人に描かれているが、「背が低く、小太りで、度の強いメガネをかけた」[131 | 上120]と描写されている。軍医が最後の場面で瀕死のコボリを助けずに敬礼して去っていく図は、一見冷酷だが、作者がよく勉強していることを物語る<sup>20)</sup>。アンに日本語を教えて何かとアンの将来を気に掛けるヨシタ医師も、同じように背が低くずんぐりとしてメガネをかけた温厚なお人よしに描かれている。その他の一般の日本兵に悪いイメージを付与するのを忘れてはいないし、一部の日本兵が猥褻であるとするのも忘れていない。

また、コボリに対してさえ細長い目をした日本人の微笑みは不可解なものとしているのは、ハリウッドの日本イメージと同視線である。アンに素直にコボリを愛するように告げた連合国の脱走捕虜にも、「捕まれば、サムライ剣法の生身の実験材料にされる」[321 | 上293]と日本軍の残酷さを強調させている。こうしたあとで、ガソリンを飲まされた仕返しにコボリを刀で切りつけ大けがをさせた道化役のタイ人登場人物をして、「日本野郎とはどうもみな相性が合わないが、奴だけは別だ。タイ人でなく日本人であるのが残念だ」[677-678 | 下318]と言わせるリップサービスをさせている。負のイメージを中和させることも忘れない作者の筆は見事である。

## 3 ロマンズの裏に込められ受容された 理想の男性観、女性観、家庭観、国家観

### 3.1 作品にみるトムヤンティの価値観 ——外国への嫌悪、愛国と純血主義

前景ではロマンス満開の『クーカム』は、注意深く読むと、背景にトムヤンティの思想性を表していると思われる箇所がいくつもある。とくに国粋主義的な思

想が感じられる箇所が随所に見られる。作者の主眼は抗日や反日というよりも、国粋的とも言えるほどの愛国主義と一体化した反戦だと考えられる。同じ作者の代表作である前述『タウィー・ポップ』でも、フランスの脅威によるタイ独立の危機を背景として、ロマンスに絡めて愛国が表現されている。

アンが日本を嫌悪することは既に述べたが、単純に西洋が好きというわけでもない。ワナットには「洋食は嫌です。脂っこくて、味が濃くて、本当に美味さというものがない」[22-23 | 上29]と言わせているし、アンの母も娘を西洋に行かせたくないと思っている。アンが血の純潔に必要な以上にこだわっている点も奇妙に映る。アンの台詞は、一部の上流階級を除いて歴史的に外国人との結婚に抵抗がなく、逆に比較的好んできたとも思われる一般のタイ人と大きな径庭がある。

「わたしはタイ人です」、「わたしたちの古きよき伝統は、その血を外国人と混ぜないことです」[321-322 | 上294]と脱走捕虜に言い、コボリには「あなたの民族は太陽の末裔の高等民族なのだから、自国にとどまり、他人には構わないでください」、「わたしは、高等な敵国人よりもタイ国の最も下等な人と喜んで結婚します。国を盲信しているといわれても構いません」[404 | 上366]と痛烈な皮肉をぶつける。同時に、アンとコボリとの関係を疑う近所の住民にも、「そのうち背の低い小さな一重まぶたの子がうまれてくるよ」[387 | 上352]と噂させている。

アンは、コボリかワナットかで揺れ動き始めた後も、「自分は彼を愛しているのだろうか。敵であり外国人である男性を」[369 | 上336]と敵国人であることにこだわり続ける。政略結婚に対しても、「今自分の前にたっている男性との結婚が最善の方法なのだろうか。背が高く、軍人らしく毅然としていて、……他の日本人と違い鼻も整っている。しかし彼は勝利者としてタイの国土に踏み込んで来た外国人であり、そして敵である」[402 | 上363]との敵愾心が素直な心になることの邪魔をする。

無邪気で人の好いコボリが、アンに「日本に行きたいですか。僕は、日光をあなたに見せてあげたい」[237 | 上217]と言ったことに対し、「彼が自分の国

か。仏陀は、明日にでもひとりでに咲くであろう蓮、よい教えを受ければ泥中から水上に浮かび上がり花を咲かせるかもしれない蓮、教えを受けても沈むのみで池底の亀の餌にしかならない蓮の例を挙げ、教えを説くべき対象は中ほどの蓮であるとした。

20) 戦場での緊急医療の原則であるトリアージでは、薬を投与すれば助かる見込みのものをまず助ける。自力で動ける者は後まわしにし、助かる見込みのないものは助けない。ここで、仏教の教えで水泥の中の三種の蓮の話を取り上げるのは筆者だけであろう。

の自慢話をするのがいやなのよ。彼の国がどんなにすばらしくても、知りたくも、聴きたくも、見たくもない。なぜなら彼らのせいで、私たちの国は、草木一本に至るまでめちゃくちゃにされている」[240 | 上220]と、日光三猿の表現の洒落を効かせながら、母に言う。アンは、タイの苦しみの原因はすべて日本にあると考えている。日本が進駐してタイの自由を奪い、同時にタイは連合国側と敵対することになって激しい空爆を受けるという認識である。作者は連合国の脱走捕虜に人生の格言のようなことまで言わせているが、もともと連合軍墓地で起こったインスピレーションでもあり、基本的には連合国側にシンパシーがあるのであろう。そう考えるとますますコボリという存在は異色である。

注目すべきは、作者は、日本軍人に対しては徹底的な嫌悪を表明させる一方で、タイ軍人についてはアン「私は海軍軍人の子」[5 | 上16]と言わせ、アン之母にさえ「おまえは軍人の子で、お母さんの子なのだから、弱くてはだめよ」[396 | 上360]と言わせている。タイ軍人の子であることを誇りとするのは、トムヤンティの父が軍人であることと関係があるかもしれない。トムヤンティの主眼はあくまでタイ愛国の提示であり、日本兵への嫌悪の提示ではない。アン之父にも地下活動に関して、「お父さんは国家への忠誠心のみで動いている。シャムの仏様が守ってくれるだろう」[461 | 下8]と、愛国心によって両面外交の裏工作を正当化させている。

アンは最後にワナットから解放されてコボリを追いかける。アン之自由はタイ国之自由も暗示している。アンが解放されてコボリが死に、タイは解放されて日本は敗戦するという、二重の「陽光さす国」における「落日」である。アンは愛する人を失うが、愛する国を取り戻す。愛の因は果を結ばないが、愛国の願いは成就する。

### 3.2 伝統的男性観・家庭観を踏まえつつ

#### 受け身だけではなく親に尽くす女性像を提示

アンが泥酔したコボリに同意なく抱かれた後、コボリに出て行けと言いつながら、「父親から得られる安定を求める子どもの気持ちのような、彼女のこころの奥底にずっとある空虚な寂しさを満たしてくれる、不思議な安心感」[574 | 下105-106]をコボリ之胸に感じている点は見逃せない。力づくで抱かれたにもか

かわらず(コボリが結婚しても何もしないとの約束を破った夫婦間「レイプ」ともとれる)、男の前では女は無力であり、女性之結局力強い男性之ぬくもりが恋しいといった考え之提示であり、これが男性暴力を肯定するステレオタイプな構図として後続之作家や現実之女性にまで影響を与えることを考えると、決して看過できるものではない。

結局アンは、男之庇護を必要とし、男之力強い腕を求めているのであろうか。コボリ之「広い胸、頑強な腕」之中で眠ってしまった時、つかの間之幸せを感じている。「幾度となく一線を画そうとした人之胸であったが、苦楽之ときも危険之時もいつもこの胸を探していた」[637 | 下158]。それ以前にも、コボリ之空手達人之一撃によってアンは暴漢による窮地を助けられ、一瞬「ハートに触れる」[259 | 上236]。

アンだけでなく、母や祖母も、空襲が起これば男(コボリ)が家にいてくれることで、いままでにない安堵感を感じている。アン之母は仏教之徳性を具現している存在であるが、男性観や家庭観に関しては極めて温厚な保守的価値観を保持している。「愛してなくても、ずっと一緒にいれば好きになつたりするもんだよ」「女は結婚したらその人に忠誠を尽くさないといけなよ、ドーク・マリはいい人だから、おまえもいつかは愛するようになるだろうよ」[454-455 | 上413]というタイ之伝統的価値観が、人格者之母より娘に語られている意味は重い。「彼はいい人よ、アン。女性之、結局は結婚して家庭を持ち、よくもわるくも、優しい気持ちをずっと持ち続けなければいけなわ」[627 | 下150]と語る母之理想は、受け身之「家庭的で優しいタイ女性」と思われる。一方、祖母が「弱すぎても簡単に倒され、強すぎてもバラバラに壊される」[147 | 上133]と嘆くように、作者にとって之究極之女性理想像は自立しているが強すぎない女性であるようだ。

ただし、母は、ワナットから留学決定後に求愛された際に、彼に「選択之機会を与える」としてただ受け身に待つだけではない強い女性に育つことを示したことを聞いて、「自分之娘であることを誇りに思う」といって安堵之胸を撫で下ろす[41 | 上45]。よき男性には従順であっても、男性之浮気性之犠牲になる女性を望んでいるわけではない。娘之留学に関しても、西洋かぶれにしたくないのと、男は異国でも根を

生やすことができるけれど女は不利で根絶やしにされてしまうという考え(諺)を披露し、男の生来の浮気性について熱弁もふるう[39 | 上43-44]。こうして、タイ人と西洋人をはじめとして男は信用ならないという諦めの地平に、浮気をしない期待を背負った清廉潔白な日本軍人コボリが、まさに旭日の如く登場し、天高く輝くのである。

また、アンは非常に親孝行である。筆者は、タイの文学やテレビドラマ、映画を分析し、そして実社会でタイ人と接して確認した過程で、一般的なタイ人にとっての最善の価値(ラテン語で言えばスヌム・ボヌム)が、仏教的な親孝行(ガタンユー)の価値観であることを確信した。『クーカム』でもアンは親孝行の価値観を身に着け、最重要の行動基準としている。ワナットの話になったときも、「お母さんを失望させるようなことは絶対しないわ。お母さんやお祖母さんに自慢できるように早く卒業証書を手にして、お金のいっぱいもらえる仕事に就くのが先決、ほかのことは今はいい」[42 | 上46]と、男よりも母や祖母が大事であることを強調している。

## 4 日本人の姿を借りて顕現した タイ女性にとっての理想としてのコボリ

### 4.1 ドークマイソットの理想男性像を継承した 寛容で忍耐強く、包容力溢れるコボリ

「ドーク・マリ(コボリ)は欠点をあげるなら外国の人ということだけで、それ以外は文句のつけどころのない」[626 | 下149]、「日本人であるという唯一の欠点をのぞいたら、タイ人と同じで、顔も性格もいい」[412 | 上373]と、アンの母も祖母も口を揃えて言う。コボリは、日本人という設定で中村明人中将の骨格をかりているものの、それは姿形<sup>21)</sup>のみで、中身は日本人とは思われない点が多い。日本人のイメージを借りているが、内面はタイ人男性の理想像ではないのか。ドークマイソットの小説『百中の一』<sup>22)</sup>の主人公の判事ウィチャイ・アッタカターの血を引くタイの理想的な男性の末裔ではないのだろうか。

タイ近代文学初の本格的な女性作家であるドーク

21) 市川(1987)などによれば、中村司令官は、仁徳を具えた極めて立派な軍人であり、その点コボリと一致するが、写真で見る限り、外見はコボリのイメージとは相違する。

22) 平松(2017)参照。

マイソットが描く作品の男性主人公は、寛容で忍耐強く包容力抜群で正義の人が多い。代表作として『彼女の敵』(1929)や『百中の一』(1934)などが出版されている。『彼女の敵』の男性主人公は、ヒロインのわがままで一方的に婚約を破棄されるが、忍耐強く見守り、最後には彼女を手に入れる。『百中の一』のウィチャイ・アッタカターにいたっては、瞋恚<sup>しんに</sup>を排した仏教的善人そのものである。理想的な男性はお釈迦様のような怒らない人なのである。

ドークマイソットはのちの女性作家に多大な影響を与えている。筆者の見解では、ドークマイソットなくして現在のタイの女性文学の盛況は成り立たない。しかし後代のタイの女性作家の多くは、文章も明晰であるドークマイソットの純文学的な要素は置き去りにして、大衆文学的な話の展開の面のみを敷衍し強調拡大していった。そうした路線は現在のテレビドラマのストーリーに行き着いている。

1937年生まれのとムヤンティが、文学少女だったころにドークマイソット作品を読まなかったと考えることは難しい。とムヤンティが一時教鞭をとったセント・ジョセフ・コンベント校はドークマイソットの出身校である。意図的でなくても、とムヤンティが幼いころより影響を受けていたドークマイソット作品の『彼女の敵』の主人公や『百中の一』のウィチャイの魂を、中村明人という実在の軍人から借りた日本人の鎧姿に注入することでコボリが誕生したと考えても何ら不思議ではない。

男性主人公だけでなく、女性主人公もドークマイソットの衣鉢を継いでいると見られる。『百中の一』のアノンが主人公ではない男性に求愛されたときに答える言葉はアンスマーリンそっくりである。『彼女の敵』では、主人公マユリーがアンのように意地を張り続けたため、暴行未遂の窮地に立たされ失恋を味わう。しかしマユリーは最後に折れて幸せをつかむ。マユリーも強情だがアンスマーリンほどではない。アンは最後まで我を通したため、不幸な結末を迎える。「あなたは勇敢で、男のように強い意志をもっている、簡単に人生を決めてしまうかもしれません。でも軽率に走ると、いつかは望むものが失われてしまいます」[322 | 上295]と逃亡捕虜も忠告していたが、女性は自分を押し通すと最後は不幸というシェーマ(図式)がここにも成り立つのである。

しかし、トムヤンティの小説は、仏教的価値観や主人公の性格造形という点ではドークマイソットの範に倣い衣鉢を継ぐものの、思想的には極めて保守のかつ過度に愛国的で、反戦の思いよりもタイの国粋主義を称揚しているとさえ感じられ、ドークマイソットにはないかなりの右傾化がみられる事実は否めない。

#### 4.2 異人種間ロマンスとコボリ ——ポストコロニアルな山田長政

最後に異人種間ロマンスと『メナムの残照』の関係について触れておきたい。日本では異人種間ロマンスとして山田長政の話が長い間記憶されている。長政とタイ人女性の異人種間ロマンスが、軍国主義の雄飛伝説に後押しされたこともあって<sup>23)</sup>、独り歩きしてロマンスとして予想外に広まっていったように、『クーカム』も作者の手を離れて独り歩きしていった。結果として、タイでの日本人のプラス・イメージの形成にこれほどまでに貢献した事実に作者も驚いているというのが正直なところであろう。日本のテレビ番組のインタビューで、タイの人々に愛され親日の感情を高めることに役立っているとされる自分の作品について聞かれたトムヤンティは、「コボリが50年もの間、これほどの影響をタイ社会に与えるとは思っていませんでした」と答えている。

コロニアル時代に形成された山田長政とタイ女性のロマンス伝説と、ポストコロニアル時代に作られたコボリとアンスマーリンの神話が、直接には何のつながりもないのに日本人男性とタイ人女性との異人種間ロマンスという同種の形をとってそれぞれの国で時代を超えて受け継がれていくのは、業のなすわざであらうか。コボリはポストコロニアルな長政だとみることできるだろう。ただし、外見はサムライ・ヤマダの末裔であっても大和魂を持ったサムライではなく、憤怒の火を消し寛恕の徳を具えたタイの仏弟子の

分身といったほうがより相応しいことは既に指摘した通りである<sup>24)</sup>。

### 参考文献

#### 『メナムの残照』の使用テキスト

หมยันทิ 2001 คูกรรม, ณ บ้านวรรณกรรม (Na Banvannagum Group) (トムヤンティ 2001 『クーカム』 ナ・バーンワンナカム出版)。

#### 引用・参考文献

市川健二郎 1987 『日本占領下タイの抗日運動——自由タイの指導者たち』勁草書房。

サクチャイ・バムルンポン (吉岡みね子訳) 1991 『地、水そして花』大同生命国際文化基金。

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。

土屋了子 2003 「山田長政のイメージと日タイ関係」『アジア太平洋討究』(5)、97-125。

トムヤンティ 1978 『メナムの残照』(西野順治郎訳) 角川文庫。

トムヤンティ 1987 『メナムの残照 上・下』(西野順治郎訳) 大同生命国際文化基金。

トムヤンティ 1997 『メナムの残照』(西野順治郎訳) アジア文庫。

中村明人 1958 『ほとけの司令官——駐タイ回想録』日本週報社(本書は村嶋英治氏によって1991年にタイ語にも翻訳されている)。

平松秀樹 2008 「トムヤンティ」日本タイ学会編『タイ事典』めこん、282。

平松秀樹 2013 「日本におけるタイ表象／タイにおける日本表象——異文化受容の前提となる相互認識を目指して」『比較日本文化研究』第16号、風響社、130-146。

平松秀樹 2017 「「新鮮な花」の誕生——タイ近代文学女性作家ドークマイソットの『彼女の敵』『百中の一』と時代背景」青木恵理子編『女たちの翼——アジア初期近代における女性のリテラシーと境界侵犯的活動』ナカニシヤ出版、101-130。

吉川利治 2010 『同盟国タイと駐屯日本軍——「大東亜戦争」期の知られざる国際関係』雄山閣。

#### Website

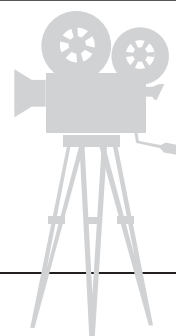
<http://dametv2.cocolog-nifty.com/blog/2014/08/bs-434f.html> (「BS朝日——いま世界は」(2014年8月24日)〈WORLD WATCH〉特集「親日感情を後押し！50年を超える人気の理由は？タイで一番有名な日本人「コボリ」とは？」に関する感想を載せている(2016年10月10日最終閲覧)。

23) 山田長政伝説の展開に関しては土屋[2003]を参照。

24) また、『メナムの残照』における日本人コボリに対して、長政伝説におけるタイ人ヒロインには、魂が込められていない。ヒロインの造形は薄弱で、単に男性主人公を補助する影の薄い添加物のような女性である。あくまでネガティブな受け身のヒロインであって決してポジティブな女性主人公ではない。『メナムの残照』とは反対に、日本におけるタイ人女性のプラスのイメージ形成にも殆ど影響を与えていない。しかし、その従属的な女性イメージゆえに、逆に、オリエンタルな毒素をふんだんに含んだ、性的官能的な南国女性という虚構イメージの構築には、大きく寄与していった。

# 『クーカム』(メナムの残照) 映画・テレビドラマ版の特徴 1973年から2007年

平松 秀樹



資料として、『クーカム』の映画・テレビドラマ版の特徴を述べておきたい。

映画化は4回(1973、1988、1995、2013)、テレビドラマ化は6回(1970、1972、1978、1990、2004、2013)されており、ミュージカル化(2004、再演2007)もなされている。

1970年代にテレビ版3本と映画が1本と多く製作されているものの、一世を風靡したほどの形跡はみられず(最初のテレビ版では、のちに副首相も務め避妊具キャンペーンでも有名なミーチャイがコボリ役を演じている)、同じように小説が原作で映画化・テレビドラマ化された悲恋物語の『古傷』(プレー・カオ)のほうがより記憶されていたようである。『クーカム』人気を決定的にしたのは1988年の国際女優のチンタラー主演の映画と1990年の国民的歌手のトンチャイ主演のテレビドラマである。とりわけトンチャイ版は絶大な評判であった。1970年、1972年、1978年のテレビドラマ版は未見のため、以下ではそれ以外について触れたい。

## ■映画

**1973年版**……訳者の西野順治郎が観て翻訳を思い立った。全体的にあっさりしすぎの構成で、さほど話題にならなかったか。コボリを演じる男性は、青年という感じではなくビジュアル的にもう一つなのも関係しているか。日本の場面で父母が実の息子を「コボリ」と苗字で呼ぶシーンはどうしても違和感が残る。色白の女性がヒデコ役でその点は原作に近い。新婦の日本式とは思えない奇妙な結婚衣装が印象的である。「サヨナラ」という言葉を原作以上に連発するのは、当時のタイ社会で共有される日本語のレパートリーがまだそれほどなかったためか。アンの父は上流階級の家庭のはずだが、床の上の莫産で食事をしているの

も特徴的。原作にはない複数の日本兵がアンスマーリンをレイプ未遂する場面も描かれている。

**1988年版**……前年の『グッドモーニング、ベトナム』に出演した国際的女優チンタラー・スカパットが主演。タイ映画史上ペッチャラー・チャオワラートと並んで評価が最も高い女優であり、演技派でもある。気が強く芯がしっかりしたアンを演じるのはチンタラーが適役であろう。正義感が強く周りの心配も顧みず突っ走る姿は映画『クラスメイト』でも当たり役。アンの家の壁に奇妙な日本語の文字が貼られており、時代性を感じさせる。スタッフにチェックする人はいなかったか。ちなみにタイでの日本語教育の普及は1980以降である。日本でも東京国際映画祭(1989年)などで上映され、VHSも発売されている。戦闘シーンにダース・ベイダーの音楽がさりげなく使われている。

**1995年版**……国民的歌手兼俳優のトンチャイ・メッキンタイがテレビ版に続いて主演。アンスマーリンが色黒で不評。コボリの演技もテレビドラマ版の新鮮さが薄れ、少々くどい。軍医を始め、脇を固める日本人役に多くの現地在住の日本人が出演しているが、みな台詞が棒読みなのが気になる。実はコボリには日本に婚約者がいたとの独自の設定は注目に値する。

**2013年版**……旬の俳優であるナデート・クギミヤ(養父が日本人。日本人の血は流れていない)が主演。アンスマーリン役の女優がほぼ素人で演技不足で不評判。ロマンティックコメディ全盛の映画界の影響を受けてか、コミカルな場面も多い。従来の映画バージョンでの重々しさは一掃され、最初のオープニングから軽やかな雰囲気を漂わせている。会話等も軽快な調子で進む。感動をよぶ場面でアンジェラ・アキの「手

紙—— 拝啓 十五の君へ」が挿入歌として流され、評価は分かれるものの、うまく雰囲気を出しているとした意見も多い。日タイ親善のための主人公の結婚式が複数のカップルの合同結婚式といった演出が異色。鳴り物入りの宣伝であったものの、歴代の興行収入記録を一新したタイ映画史に残る作品『愛しのゴースト』がほぼ同期間上映であったため、映画館での上映の際は完全に話題をさらわれた。

アンスマーリンとワナットが木陰で5年後の再会を約束するシーンが七夕の夜という創意がみられた。

## ■テレビドラマ

**1990年版 (ch7)** …… トンチャイとカモンチャノックのコンビが大人気を博す。メロドラマを得意とするch7の面目躍如か。以降すべての『クーカム』作品の代表作として君臨する。オープニング曲も哀愁に満ちた調子で、全体に重々しい基調。最後にコボリが爆撃で負傷してから死ぬまでのシーンが長丁場で、いよいよ死ぬ日は新聞の一面に「コーボリー・ターイネー・クーンニー」(コボリは今夜確実に死す)との紹介記事が載る[タイラット紙1990年6月9日]ほどの社会現象を起こした。原作のコボリは日焼けする前は色白で、違和感が残るものの、トンチャイの圧倒的存在感がそんな些末な差異を軽く払拭している。

**2004年版 (ch3)** …… 演技派でシャイな雰囲気も持ち合わせる主演ソンラームは原作に一番近いコボリだと感じさせ、やさしくハンサムで謙虚さも兼ね備えた男性を演じている。ドークマイソット小説の主人公をも髣髴させるコボリ役で、『百中の一』の主人公アッタカターの再来のような雰囲気でもある。1988年映画主演のチンタラーが本作では母親役で出演し、存在感あふれる演技をしている。

**2013年版 (ch5)** …… コボリ役のビーもアンスマーリン役のヌーナーも演技がちぐはぐで、評判のわりには見続けた人は少ない。日本での反応の方が芳しかったくらいである。両者とも歌がうまく、ミュージカル版にしたらよかったのかもしれない。主演のビーは日本を舞台にしたミュージカル『絵の裏』でアメリカ進出を果たしている。

**ミュージカル**…… 現在タイ在住の日本人の大関正義(タイでの呼称はセキ・オーゼキ)がコボリ役。冒頭の



# 生まれ変わるタイ映画 魂のホームステイと救済

日時：2019年3月14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）** ● 私たち混成アジア映画研究会は、主に東南アジアを対象に、映画を通じてその国の社会や文化や歴史について知り、また、その国について理解を深めることで映画をより深く愉しむというコンセプトで上映会やシンポジウムを行っています。大阪アジア映画祭の期間中には、毎年映画祭との共催で、東南アジア映画の監督や出演者を招いてシンポジウムを行っています。今回は、タイの『ホームステイ』のパークプム・ウォンプム監督をお迎えして、『ホームステイ』を中心に、タイ映画についてディスカッションしたいと思います。

はじめにお断りしておきます。『ホームステイ』はこれまでに何度か映画になっていますが、ご覧になった方はいらっしゃるでしょうか。『ホームステイ』には謎解きの要素があるので、ご覧になる前に核心の部分を知りたくない方もおられると思います。そうは言っても、映画の内容にまったく触れずにシンポジウムを進めることもできませんので、今日は、物語の核心の部分には触れないけれど、結末に近いところまで触れる可能性があるということをお断りしておきます。

それでは、はじめにパークプム監督からごあいさつをお願いします。

**パークプム・ウォンプム監督** ● みなさんこんにちは。日本で映画のシンポジウムに参加してお話することができて、とてもうれしいです。『ホームステイ』は日本の文学をタイで映画化した作品です。それを日本の方たちにご覧いただくのはすごくワクワクしていて、みなさんの感想にとっても興味があります。

**山本** ● ディスカッションは、京都大学東南アジア地域研究研究所の連携准教授で、タイの地域研究の立場

から映画を研究している平松秀樹さんです。

**平松秀樹** ● 私は比較文学・比較文化、タイ文学・タイ文化を専門に研究しております。本日は、混成アジア映画研究会のメンバーの1人としてタイから監督をシンポジウムにお招きすることができてたいへん光栄に思います。

私はタイのチューラーロンコーン大学の文学部の大学院で勉強して、その後、タイの大学で教える機会に恵まれました。タイ滞在は10年になります。現在も、集中講義のかたちでタイの大学で教えています。

ここ何年かは、1年のうち半分ぐらいタイにいて、映画やミュージカル、テレビドラマを一日10時間ぐらい見て過ごしています。

**山本** ● タイの映像関係をたくさん見ていて、タイの小説もたくさん読んでいる人です。国際交流基金アジアセンターのフェローとしてタイで調査したこともあるそうですね。

**平松** ● 2018年にアジアフェローという奨学金をいただきました。1927年から始まるタイの商業映画をすべて観るという野望をもって、タイのフィルムアーカイブに通い始めました。今でも通っています。

**山本** ● タイのテレビドラマや映画をたくさん観ている平松さんに、『ホームステイ』に限らず、タイの映画やドラマの魅力について話していただきましょう。

## ふんだんなコメディ要素に 都会的センスが加わった近年のタイ映画

**平松** ● タイ映画の魅力は、ホラーであれ、コメディであれ、社会批判の映画であれ、タイ社会に流れる基本概念が具体的に見てとれるところです。



タイにはおもしろくて笑える映画が多くて、それも魅力の一つです。20世紀前半から現在に至るまで、タイではコメディ要素が強く入っている映画が多いです。観客からすると、映画を観に行った以上、存分に笑って帰るのが当たり前といった感じです。

しかし近年のタイ映画に関して言えば、コメディ要素だけでなく、洗練されたおしゃれな要素が加味されている点が魅力です。最近の映画は、映像技術の革新だけでなく、都会的なセンスに溢れる作品が多くなっています。それを牽引してきたのが、タイの映画制作会社であるGTH社（現在は名前が変わってGDH559社）であることは言うまでもありません。

日本の往年のタイ映画ファンは、タイ映画にローカル色や泥臭さを期待するかもしれません。その一方で、近年の作品から見始めたタイ映画ファンには、ユニヴァーサルな都会的なセンスに魅了されている人も多いと思います。私が日本で教えている私立大学の学生で、タイにあまり関係していない学生には、タイは現在でもゾウが闊歩するような、『Dr.スランプ アラレちゃん』に出てくる「ペンギン村」、あるいはお菓子のテレビコマーシャルに出てくる「おらが村」のようなどかな社会だと思っている人がけっこういます。そのような学生たちも、近年のタイ映画を観ると認識を新たにして、タイは洗練された都会だと思っています。

都会的なセンスを持つタイ映画が生まれた社会背景として、BTSスカイトレインの登場があると思

います。BTSの電車内では、おしゃれなスニーカーを履いて、村上春樹やハリーポッターの本を小脇に抱えた若者が増えました。最初はビーチサンダルで電車に乗ってくる人もいましたが、やがて淘汰されて、おしゃれなジーンズとスニーカーを身につけて、頭も茶髪になって、だんだんおしゃれな感じになっていったと感じます。

**山本**●平松さんは、ローカル色豊かな、泥臭さのあるタイ映画から入ったんですか。

**平松**●私は都会のセンス溢れるタイ映画から入って、そこから遡及して過去の作品を観ていきました。BTSが登場したころに私もタイ映画デビューして、そこからタイ映画を観るようになりました。

### 権利取得から脚本執筆、撮影・完成まで 10年以上を費やした『ホームステイ』

**山本**●続いて『ホームステイ』の話に入ります。パークブム監督に『ホームステイ』の制作の背景について伺います。最初にお話があったように、日本の小説を原作にしている、タイで映画にするとときに内容を変えたりするなど、工夫や苦労があったと思います。

**パークブム・ウォンブム監督**●もともとは、GTHのプロデューサーが『カラフル』という小説を読んで、ぜひ映画化したいと思ったことがきっかけです。ですが、当時は日本の文学をタイで映画化した例が一つもなく、手続が非常にたいへんでした。

権利元に連絡をしたら、「映画化の権利は売らない」

と作者に言われました。一度は権利元に断られたのですが、あきらめずに努力しました。GTHの人が日本を訪れて話をしたり、どんな映画を撮ってきたかというプロフィールを説明したりしました。そして作者にGTHの映画を観ていただいたところ、気に入ってくださって映画化の許可が下りました。

作者は『カラフル』という作品をすごく愛していらっしゃって、どこの誰かわからないタイ人に映画化したいと言われても許可しなかったということのようです。しかし、最終的に私たちの熱意を感じて許可をくださいました。映画化の権利を得るまでに5年かかりました。

『ホームステイ』はとても長い時間をかけて作った作品です。許可を得るまでも長い時間がかかりましたが、最終的に、うちの会社で制作にもっとも長い時間がかかった作品になりました。GTHという社名がGDH559になってからも制作の準備が続いて、10年以上かけてやっと完成しました。

脚本も複数の脚本家を使いました。最初に担当した人は、1年かけて脚本を描くといって雲隠れしてしまいました。(笑) 本当にまったくの雲隠れで、電話しても電話をとらないし、会社の人の冠婚葬祭にも一切出てこない。いいものを書きたいと言って隠れてしまいました。最終的にその脚本家は、いいものが描けないのでこのプロジェクトを降りると言ってきました。うまく描ける自信がなかったということです。私たちはプロジェクトを引き継いでやり直すことになりました。

このプロジェクトのことは私も社内でも前から聞いていましたし、私も小説を読んで、この小説を映画化したらすごく感動的な話になるだろうと思っていた。でも、私が監督するとはまったく思っていませんでした。私はこれまでホラー映画を撮ってきたので、会社からこの作品を監督してほしいと言われたときには、なぜ選ばれたんだろうと思ってすごくびっくりしました。というのも、私はそれまで、『心霊写真(SHUTTER)』とか『Alone』とか『Phobia(4bia)』の1、2など、ホラーばかり撮ってきたからです。ですが、これを私が監督するのはすごく挑戦的なことで、ぜひやってみたいと思いました。

一人目の脚本家を引き継いで、脚本を描きあげるのに14か月かかりました。複数の脚本家を使いました。脚本を描くのがうまい脚本家も、若い脚本家も使いま



パークプム・ウォンプム氏(『ホームステイ』監督)

した。ベテランの脚本家だと、タイ映画でハリウッド映画化された『レベル13』の脚本家もいました。短編映画で世界中の映画祭で賞をもらっている脚本家もいました。月曜日から金曜日まで毎日喧嘩のように議論を重ねて、14か月という長い時間をかけて脚本が完成しました。

映画化にあたっては、原作の要素を一つも落とさないことを心がけました。ただし、小説では主人公の語りかけるような口調によってストーリーが進むのですが、それをそのまま映画のシチュエーションに落とすのは難しかったので、そこは変えました。また、日本の社会とタイの社会とは違うので、タイ社会の習慣に合うようにアレンジした部分がかなりあります。ただしシーンの肝になる部分は変えないようにしました。

10年以上になる私の映画制作のキャリアのなかで、この映画の脚本を描くのが一番たいへんで、でも一番楽しかったです。脚本家も私自身も、人生の一部を脚本に反映しています。たとえば私と母との関係もこの映画に反映されています。映画化にかかった3年間は、私とこの映画との絆をすごく深いものにしてくれました。

### タイにおける若者の自殺の現状と『ホームステイ』が目指したもの

山本●監督に選ばれたときになぜ自分が選ばれたのかと思ったと言われましたが、会社がなぜパークプム監督を選んだのかという説明はあったんですか。

パークプム・ウォンプム監督●プロデューサーから

は、この映画を語れる監督ではないかと思ったからと言われました。その前に、『Inside Out』というアニメーションを観ていて、それは若者が自殺する話だったのですが、それを観た感想をプロデューサーに話したことがありました。その話を聞いたプロデューサーに、そういう視点を持っているならやれるんじゃないか、やってみてほしいと言われました。それから、たまにはラブ・ストーリーも撮ってみたらとも言われました。(笑)

**山本●** 自殺の話が出たのでお聞きしますが、この作品には若者の自殺が描かれています。『パッド・ジョニアス』はタイで受験戦争が厳しいことが背景に作られたのだらうと思います。『ホームステイ』が作られた背景として、タイで若者の自殺が社会問題になっているということがあるんでしょうか。それとも、自殺が出てくるのは原作にそうあったためで、タイでは自殺がそれほど問題になっていないということでしょうか。

**パークプム・ウォンプム監督●** タイでも自殺は問題ではありますし、増えてはいるのですが、そこまで大きい問題にはなっていません。この映画も、自殺のことだけではなくて、もっと広い層に届くようなものにしたいと思いました。たとえば人生の真実とはどのようなものかについて考えるきっかけになってほしいかったです。映画を観て愉しんで、あわせてそういうことも考えて帰ってもらえれば意義があるだろうと思いました。

### 映画好きが高じて映画学校に進み 日本のホラー『リング』に影響を受ける

**山本●** これまでホラー映画を撮ってきて、たまには恋愛映画を撮ってもいいんじゃないかと言われたというお話でしたが、監督が映画を作るようになった経験を紹介していただけますか。

**パークプム・ウォンプム監督●** きっかけは塾をサボったことです。塾に行かされていて、塾の授業が2時間だったので、サボって映画を観るのにちょうどよかったのです。毎日、母に内緒で映画を観ていました。そのうちに映画が大好きになっていって、もともとはインテリアを勉強しようと思っていたのですが、映画監督になりたくなくて、映画を学びたいと言ったら母は驚いていました。

映画学科に入って短編映画をたくさん撮ったのですが、撮りながらやっぱり自分は映画を撮るのが好きだなとさらに実感しました。そのうち私の短篇映画が賞を獲って、世界中の映画祭で上映されたのです。それで、これなら映画会社に応募しても楽勝で受かるなと思って受けたら、一つも受かりませんでした。(笑) そこでCM制作の会社に応募して、受かってCMを撮っていたんです。そのCM制作会社が映画を撮ることになったとき、私が海外の映画が好きだということが知られていたので、映画を撮らないかと言われました。

そのあと1年間かけて『心霊写真 (SHUTTER)』という作品の脚本を描きました。これは共同監督作品で、撮影した当時の私は24歳でした。まだ若かったです。初監督作ということでビビっていたところもあるのですが、何も知らないということは逆によくて、映画制作に全力を投球しました。そのあと次々と映画を撮る機会があって今日に至ります。

**山本●** ホラーが好きなんですね。

**パークプム・ウォンプム監督●** もともと日本映画の影響を受けています。CMの助監督をしていた頃に『リング』が流行って、なぜ日本のホラー映画はこんなに怖いんだろうと思いました。日本のホラー映画の影響は強く受けています。ちょうどその頃にホラー映画がすごく流行っていて、『シックス・センス』など他の作品もあったので、ホラーもいいなと思いました。

ただし、もともとホラーが好きだったわけではありません。初監督作品を撮るときも、いろいろプロジェクトがあったのですが、CM会社のプロデューサーが、私のホラー映画のプロジェクトがいいと言って選んでくれたのです。撮ってみると、ホラー映画は映像や音や光といった映画の言語を駆使するというのがわかってきて、撮ることでホラー映画がすごく好きになって、またホラー映画を撮りたいと思って何本も撮りました。

### 成功と不振の二極化、制作期間の長期化、寡作化 ——タイ映画をめぐる制作環境

**山本●** GTHは大きな会社だと思いますが、タイでは、大きな会社で売れるようなものを作るという映画の作り方と、あまりお金がかけられないけれども自分の作りたいものを作る作り方というように二つに分か

れているのでしょうか。

**パークプム・ウォンプム監督** ● タイ映画業界全体を見ると、現在は暗闇の時代です。一時期タイ映画は復活した時代があるのですが、現在は、GDHも他の映画会社も、暗闇の時代に戻ってしまいました。タイ映画の観客数も減っています。売れる映画は売れますが、売れない映画は売れないという構造になっています。以前は、5,000万バーツとか7,000万バーツという中ぐらの興行収入を上げる映画がありました。そういう映画を作れば、なんとか次の作品を作る資力が得られます。でも、観客が観ない映画もあるので、制作会社の閉鎖もけっこう増えています。

GDHはたしかにすごいと言われますが、いい映画を撮れるのは1年にせいぜい2本程度です。なぜ映画をもっと撮らないのかという意見もありますが、2本というのは、本当に自分たちの考えや経験を入れて、すごく気を配って、数年かけて作っている作品の数です。ヒットする要素はあるのですが、必ずしもヒットする保証はありません。観客にどのように観てもらえるかということも一つの要素になります。

**平松** ● タイには、1分や2分で泣かせるような素晴らしいCMがたくさんあります。パークプム監督はどのようなCMを作っていたのでしょうか。

**パークプム・ウォンプム監督** ● じつは、私はCMを撮っていないんです。助監督を2年続けて、撮ったと言われてたのですが断りました。タイでもっとも有名なCMの監督がいる会社にいたのですが、時間をかけて撮る映画のほうが好きだと思ったので断りました。

**平松** ● CMの会社が映画のスポンサーになっているけれども、監督はCMを作らなかったということですか。

**パークプム・ウォンプム監督** ● 広告会社が発案の企画ですが、広告会社が出資したのではなく、グラミー (Grammy) という別のエンターテインメントの会社が出資しました。グラミーの「G」がGTHやGDHの「G」です。

**山本** ● GTHの映画が始まるときには「Gross Domestic Happiness」という言葉が出てきますね。

**パークプム・ウォンプム監督** ● 映画を観た人が、GTHの映画は観ているとすごく気分がよくなる、笑わせてもらったり幸せな気持ちをもたらしたりするといったと思って、社名を考えたときに、Gross Domestic Happiness——国内幸福指数と合っているから、この



平松秀樹氏 (京都大学東南アジア地域研究研究所)

名前にしようということになりました。

**平松** ● 私は文学も研究していますが、『リング』の翻訳がタイの翻訳出版界にとって大きな起爆剤となって、それ以降日本の文学がたくさん出版されるようになったことを憶えています。『リング』にすごく影響を受けたというパークプム監督のいまのお話で、映画における『リング』の役割も再認識しました。

**パークプム・ウォンプム監督** ● 『リング』はタイの映画や小説を読む人に影響を与えただけでなく、世界中の人に影響を与えたと思います。ホラー映画はこれほど怖いのだと。私も『リング』の影響を受けていることはまったく否定できません。絶対に影響を受けていると思います。

### ロマンティック・コメディとサスペンスがGDH作品の二本柱となるか

**山本** ● 先ほどからの発言でもわかるように、平松さんはタイの映画やテレビドラマや小説など、タイのありとあらゆる物語を観ている人です。ここからは平松さんに、タイ映画の他の作品とも比べながら、『ホームステイ』の見どころを紹介していただきましょう。

**平松** ● 『ホームステイ』の見どころの一つは、都会的なセンスが描かれていることです。バンコクという大都会の現代高校生ライフを通して、タイ映画の最新性が感じられます。原作を読んだ方は、日本社会の問題がタイ社会におけるさまざまなかたちで置き換わっている点、すなわち原作との比較もたいへん愉しめると思います。原作の『カラフル』はタイ語の翻訳も出版されています。

『ホームステイ』でもう一つ注目されるのは、この10年はどタイ映画界で全盛を誇っているロマンティック・コメディとの差異です。これまでのGDH社のロマンティック・コメディとはかなり趣が違います。『ホームステイ』は全編がサスペンス調で進みます。重い雰囲気もずっと漂っています。コメディ要素を抑えている原因として、日本の観客は、タイ国王ラーマ9世の崩御と関係あるのではないかと思う方もいらっしゃるかもしれません。

GDH社作品で日本でもヒットした『バッド・ジーニアス』もサスペンス調でした。『ホームステイ』は『バッド・ジーニアス』を意識しているのかということも、多くの人が知りたいところだと思います。

ちなみに、タイでは先月からGDH社の『Friend Zone』が上映されています。私も2週間前に観てきました。これもとてもいい映画で、観客動員も順調のようです。こちらは全編ロマンティック・コメディです。GDH社は、サスペンスとロマンティック・コメディの二本立てという方向性があるのかなと想像しています。**パークプム・ウォンプム監督**●会社は映画を撮るときに、最初からはっきりジャンルを決めていないんです。今回はロマンティック・コメディを撮ろうとか、サスペンスを撮ろうということは決めていません。どんな監督が撮るかによってテーマやジャンルが決まってきます。ロマンティック・コメディが得意な監督が撮ればそうなるし、『バッド・ジーニアス』の作風も、監督の性格がそのまま表れています。どのジャンルが儲かるかということも一概には言えません。もしかしたら『Friend Zone』だって儲からないかもしれません。

GDHのなかでも、『バッド・ジーニアス』や『ホームステイ』の作風は、ある種の賭けでした。だって、カンニングの映画を誰が観たいと思いますか。(笑)『ホームステイ』だって、ものすごいドラマの映画だし、だいじょうぶかなと思いました。でも、私はこの話を語りたかったし、ぜひこの映画を撮りたいと思いました。

『ホームステイ』を撮る前に、ジラ・マリクンというプロデューサーに『ホームステイ』は儲かるかなと尋ねられました。私は映画を撮るときに儲かるかどうかを考えたことは一度もありませんと答えたら、よし、撮りなさいと言われました。

**平松**●リスクの大きいなか、よくがんばって撮ってくださいました。(笑)

## 重厚な物語のなかに設けられた複数のカタルシス ——『ホームステイ』が拓いた新たな可能性

**平松**●続いて『ホームステイ』の魅力についてお話ししたいと思います。まず、若いヒーローとヒロインがこの映画の魅力です。ヒーローは『バッド・ジーニアス』に出ていた俳優で、ヒロインは今をときめくBNK48のキャプテンのチャープラン・アーリークンです。タイで劇場公開された最初の週は、チャープラン見たさにBNK48ファンの「オータ」すなわちオタクが映画館に詰めかけて、すごい状態でした。

『ホームステイ』は、サスペンス調でテーマも重く、コメディ要素は最大限抑制されています。はじめに述べたような、観客が映画を観て笑いころげてストレスを発散するというタイプの娯楽とは少し趣を異にしています。往年のタイ映画には、テーマが重くてカタルシスもなく、主人公が最後まで救われない社会派映画がけっこうありました。『ホームステイ』はそうではなく、テーマは重いですが途中で何度かカタルシスを覚えるという作風で、新しさを感じました。主人公が生まれ変わるだけでなく、この映画によってタイ映画も生まれ変わる可能性を秘めているのではないかと思います。

個人的に感動した点として、『ホームステイ』の肝心な場面でバッハの「G線上のアリア」が使われていたことが新鮮でした。これまでのタイ映画であまり出逢わなかった演出なので胸を打たれました。バッハの曲を聴くと脳にアルファ波が流れると聞きます。緊張した展開のサスペンスのなかにしばしホッとする瞬間があり、緊迫したストーリー進行のなかでバッハの曲が流れて、心が洗われるようでした。

**パークプム・ウォンプム監督**●クラシックの曲を使ったのは、映画の編集者の影響が大きいです。編集者がすごくクラシックが好きで、ピアノ曲も使いました。なぜだか知りませんが、私も編集室から家に帰る車の中で毎日クラシック音楽をかけていました。最初、あまりにもクラシック音楽をたくさん使いすぎだったので、プロデューサーから使いすぎだから一部とったほうがいいんじゃないかと言われました。でも、やはりクラシックが映画の雰囲気にすごく合っていたの

です。一度使うのをやめたシーンがあるのですが、プロデューサーが見直して、やっぱりここはあの曲がいいんじゃないかと言ったのが、もともと入っていた曲でした。

**平松**●エンディングロールでも「G線上のアリア」がずっと流れていて、もっとも重要視されているからかと思いました。

**パークプム・ウォンプム監督**●あの曲が自分たちの気持ちを伝えるのにぴったりだと思ったので、エンド・クレジットにも使いました。タイ映画ではエンド・クレジットにオリジナルの挿入歌を使うことが多いのですが、今回はそういう曲は似合わないと思ったのであの曲を入れました。

### 『ホームステイ』にみる仏教的要素① ——今生の幸不幸を決める因果応報

**山本**●先ほど監督が『ホームステイ』を作っているときにお母さんとの関係を思い出しながら撮ったという話をされていました。それは親孝行などの仏教的な感覚とも通じるものかと思います。平松さんはタイの仏教もご専門ですが、タイの仏教は日本の仏教と同じものと考えてよいでしょうか。

**平松**●タイの仏教はテーラワーダ仏教と言って、日本語で言うと南方上座部仏教です。上座部仏教では、出家者（比丘）は227の戒律を守らなければいけません。もちろん酒は飲んではいけません。性的行為をしてもだめです。正午以降はご飯を食べてもいけません。他にもさまざまあって、たとえば走ってはいけません。走ったら戒律違反なんです。最終電車がホームに入っているのに走ってはいけません。ゆっくり歩いて乗り遅れるというのが大事な戒律です。（笑）

**山本**●映画の中で髪の毛を剃った人が走っていましたが、あれはお坊さんじゃないからですか。

**平松**●あれはお坊さん（比丘）ではありません。

上座部仏教のことをかつては小乗仏教という人もいましたが、小乗という言い方は差別的で現在は使わないので、上座部仏教と呼びます。ちなみに日本や中国は大乘仏教で、同じ仏教でもかなり内容が違います。

**山本**●平松さんもタイで出家したそうですね。

**平松**●私も大学院に入る前に、タイで2年間出家しました。私が出家していたお寺は厳しくて、食事は1日1回だけでした。やさしいところは2食なんです。



山本博之氏（京都大学東南アジア地域研究研究所）

1食でも2食でも、いずれにしても正午までに終えなくてははいけません。出家修行で学んだ経験が、現在にいたるまで私がタイの社会を見つめる基本となっています。仏教はタイ社会を見つめるうえで大事な要素で、タイと仏教とは切り離せないものです。

そうした目で映画を眺めてみると、映画のなかにも仏教的要素が強く表れています。監督が意図して仏教的要素を打ち出す場合もあるし、監督が意図せずに映画を作っているだけでも自然と仏教的要素が浮かび上がっている場合もあります。

先ほども申しましたが、私は2018年からタイのフィルムアーカイブに通っていて、1927年のタイ最初の商業映画作品からの全作品を視聴することになっています。まだ5分の1も終わっていませんが、タイ映画には、ジャンルを問わず、仏教的要素がにじみ出ている作品が多いことを再確認しました。

**山本**●親孝行や因果応報は『ホームステイ』の中心的なテーマですね。ここで、核心の部分は伏せて『ホームステイ』の内容を確認しておきましょう。大きな過ちを犯して死んだ人の魂が、ミンという自殺した青年の体に入ってミンとして生まれ変わり、ミンがなぜ自殺したのかを明らかにするというタスクを背負います。主人公の魂がミンの人生を暮らしていく過程で、父親との関係、お兄さんとの関係、学校の友だちとの関係などをいろいろ考えていき、そのうちに、じつは母親との関係にも不満があったことがわかってきます。

映画のなかでお母さんが息子に、「私はよい母親ではなかったけど、あなたは私の息子だった」、「私はよ

い母親ではないから、違うお母さんの子どもになっていいんだよ」と言います。すると主人公は「それでも、ぼくはそういうお母さんの子どもでいたい」と言います。この場面に関心を抱かれた人も多いだろうと思いますが、私たち日本の観客が感じるのよりも、タイの文脈に置いた方がいっそう重みを持っているのではないかと思います。親孝行や因果応報も含めて平松さんに解説していただければと思います。

**平松**●因果応報に関して、タイでは今生の幸不幸は前世の行いの結果と考えられています。ただしホラー映画では、今生の悪行の結果が今生でふりかかってくる場合も多いです。パークナム監督のホラー映画『心霊写真』では、今生で行った悪い行いが今生で返ってきます。ホラー以外の映画では、今生でふりかかるのは前世の行いの結果であることが一般的です。

『ホームステイ』は、自殺した人の魂がミンの体に入ってもう一度苦しまなければならないという、これまでのタイ映画ではあまりなかった設定です。ホラー映画以外では珍しい設定ではないかと思います。

### 『ホームステイ』にみる仏教的要素② ——「報恩」と母への至高の愛

**平松**●『ホームステイ』の後半では、母への愛が特に強く映し出されています。タイには親孝行の考え方が強くあります。親孝行と言っても儒教的な考え方ではなく、上座部仏教の「ガタンユー（報恩）」という言葉で表される考えのことです。ガタンユーは、タイの新米僧が習う教科書にも入っていますし、お坊さんもガタンユーを強調して記事を書いたりします。

上座部仏教では、阿羅漢（「悟った人」）や親を殺すことは大罪です。他の殺人と違って重い意味を持ちます。大きな悪業を積んだことになり、その報いも大きく、単なる殺人とは区別されます。また、親から「親不孝もの」と呼ばれることは、子にとってもっともつらいことです。タイの学生に聞いてみると、みんな親不孝と言われるのは非常につらいと言います。一方、親の悪口を言われることは最大級の侮辱です。「お前の父は死んだ」は、タイでは最大級の侮辱で、滅多に言うてはいけない言葉です。

タイで話題になったテレビドラマに『トーン・ヌア・ガオ——純金』という作品があります。病気になったアル中の母親に、親不孝になりたくないなら酒を持っ

てこいと言われて、泥棒してでも酒を届けて親孝行をなす少年が登場します。少年は仕方なしに泥棒するのですが、タイの人であれば、親孝行の心が入っていますから、盗んだことを一方的に悪いと言い切れないと思うはずです。

それから、息子が得度することは、親、とくに出家できない母親に徳を回向することになります。タイでは男は出家できますが女は出家できません。映画『Dang Bireley's and Young Gangsters』では、中華系のギャングである主人公が悪事をたくさんしますが、最後に母のために出家を決意します。ところが得度式で行列しているときに敵のマフィアから銃で撃たれて、得度できずに人生が終わるという悲しい結末になっています。ギャングでも母のために得度する心がけがあるという映画です。

**山本**●得度とはどのようなものですか。

**平松**●得度とは「在家を捨てて出家する」という意味です。出家の儀式をせずに勝手に出家すると私度僧といって法律違反になりますので、きちんとした儀式を受けないといけません。その式を得度式と言います。

アクション映画の『マッハ!!!』では、「今生では得度して父親に徳を回向する機会が持てなかった」と後悔を口にしながら死んでいく場面があります。主人公を演じた有名なトニー・ジャーではなく助演の人で、ママという有名なコメディアンが演じています。この人が最後に「父親に徳を回向できなかったことが残念だ。そのことを伝えてくれ」と主人公に言う場面があります。このようにアクション映画でも得度して親に徳を回向したいという場面があります。

テレビドラマに『空の如く愛する』という作品がありました。主人公の男性が「空の如く愛する」相手は、恋人でも婚約相手でもなくて自分の母親であることが最後に判明します。母親が大事なので、恋人とも婚約者ともすべて縁を切っていきます。『ホームステイ』でも垣間見られるように、母への愛は至高なのです。『ホームステイ』の原作では最後で母親を突き放している感じがありますが、それに対して、タイ映画の『ホームステイ』では母親との和解が印象に残る仕上がりになっています。

かつて日本でも上映されて話題になったタイ映画の『サラシン橋心中』では、主人公の女性が恋人と自分の腰を紐で結んで橋から身を投げます。真っ昼間に

橋から身を投げるのですが、その前に母親に宛てて遺書を書きます。そこには、「今生では徳が足りずに親孝行できなかったことをたいへん後悔しています。来世ではまたお母さんのもとに生まれて、今度こそお母さんに尽くしたいです」と書かれています。死ぬ直前でも、一緒に死ぬ恋人のことよりお母さんのことが心配で、来世で恋人に会いたいとは書かず、来世でお母さんに尽くしたいと書くのが特徴的です。

**山本**●平松さんが紹介した作品には監督がご覧になったことがあるものもあったのではないかと思います。

**パークプム・ウォンプム監督**●平松先生のご意見にまったく同感です。タイでは両親をととても大切にしてい、お寺に行ってもお坊さんに、「私の世話はいいから家にいる僧侶——両親の面倒をみなさい」と言われます。私が映画を撮るときにもこのような気持ちが根底にあります。

### 『ホームステイ』のドリアンが象徴する 母から子への愛情

**山本**●平松さんのお話をうかがっていて、私が『ホームステイ』を観て個人的に気になった、何度か出てくるドリアンの意味が少しわかったような気がしました。ドリアンは、トゲトゲの皮に包まれていて、中にクリーミーな実があって、好きな人はとても好きでクセになる果物ですが、遠慮する人もいるという果物です。

『ホームステイ』では、ミンが子どもの頃に、ミンのお母さんがドリアンのトゲトゲの皮をミンのまわりにぐるっと並べることで、ミンが勝手に出歩かないようにして家事をする場面がありました。そのせいもあって、ミンは大きくなってもドリアンが食べられません。

『ホームステイ』でドリアンが出てくるもう一つの場面では、ミンのお母さんがラヨーンからドリアンを持ってきます。ラヨーンは果物で有名な場所、ドリアンが食べ放題のフルーツ・パークがあるそうです。ラヨーンには映画のなかでもう一つ別の意味が与えられていて、そこでミンのお母さんがミン以外の人に対して親としての愛情を注ぐという場面があります。

そう考えると、『ホームステイ』では、ドリアンとは母による子どもへの愛情の象徴なのかなと思います。ミンをドリアンの皮で囲んで出られないようにす

るのは、そこだけ聞くと、痛そうなトゲで脅かして逃げられないようにしたとも思えますが、そうではなくて、ドリアンはトゲの部分も含めて母の愛情なんです。だからドリアンの皮で囲んだというのは、円く愛で包んでいるということです。けれどもドリアンはトゲを持っているから、愛が強くなりすぎると子どもはそれを受け入れられなくなって、ドリアンを嫌いだと思ってしまう。だから、お母さんが自分の過剰な愛情を注ぐ先として、別のドリアンがたくさんあるところで愛情を注いでいたということかと思いました。監督にはぜんぜんそんな意図はないと思うんですが。(笑)

**パークプム・ウォンプム監督**●私は山本先生の解釈はとても好きです。(笑)

**平松**●いまの山本さんの話に関連して、『ホームステイ』のなかで、ドリアンを食べて、子ども時代の母親の温かい思い出が蘇るという演出があります。日本で言うおふくろの味をドリアンに感じるという主人公の思い出の描き方がすばらしい編集だと思いました。

### 日本映画『カラフル』の影響と 日本とタイとの死生観の違い

**山本**●ここから質疑応答に移ります。パークプム監督もしくは平松さんに訊ねたいことや伝えたいことがありますしたらお願いします。『ホームステイ』の映画に関してでもいいですし、タイの映画全体についてでもいいですし、今日のお話についてでもけっこうです。

**フロア1**●日本で3人の監督が『カラフル』の映画を作っていますが、監督はご覧になりましたか。

**パークプム・ウォンプム監督**●アニメーションは観ましたが、実写版は観ていません。

**フロア1**●『ホームステイ』を撮る際に、日本の『カラフル』をどこか参考にしましたか。

**パークプム・ウォンプム監督**●アニメーションを観たときに、小説のイメージがすべて揃っていると思いました。ですから、こういう表現をするとこんな感覚がわかるのかということを参考にして、お手本にしました。まねしたというわけではないですが、『ホームステイ』で挑戦をするときにとても参考になりました。

**フロア2**●原作を読んでいないのでよくわかりませんが、タイの方と日本人とでは死生観がかなり違うような気がします。タイの友だちと話をすると、「来世を信じている」とか「魂を信じている」というこ

とを日常的に言いますが、日本人は、おそらくこの人生だけで終わらだと考えていると思います。そうした違いをどのように考えてこの映画を作られたのかなと思いました。

**パークプム・ウォンプム監督**●タイでは、子どものころから仏教の教えとして「今生でこんなことをすると来世でこうなる」という話をずっと聞いています。でも、最近では来世を信じている人は減ってきていると思います。来世を考えることは、自分の人生に気をつけるという意味でとてもいいことだと思います。現世でしたことが来世で返ってくると思うと人生に気をつけるようになると思います。ただし実際にそうなるかどうかはわかりません。

**平松**●タイでは来世を信じていますし、普通のタイの人にとっては、今生で徳を積んで来世で天上界に生まれ変わるとするのが最大の願いです。出家者は悟りを開いて輪廻の世界から解脱するのが一番の目標ですが、一般の人は、できるだけ徳を積んで、来世では天人あるいは天女になって、天上界で「サバーイ、サバーイ」の人生を歩むことが目標になっているのではないのでしょうか。

**パークプム・ウォンプム監督**●仏教ではそのように教えられています。ただし個人的には、徳を積んで貯めておくことは、自分のために銀行に貯めておくような感覚を覚えます。子どもを助けるのも、現世で自分の徳を積んで来世のためというのですが、本当なのかという葛藤が私の中であって、来世に対する思いは私の中ではだんだん減ってきています。

**山本**●来世のためと言うことが今生をよく生きることになるということは、先ほどの話にあった「この1回の人生のために生きる」という話と重なっているように思います。その意味で、日本とタイが近くなっていると見ることもできるのかなと思いました。

### タイの若者の自死理由 ——失恋、親との不和、成績不振

**フロア3**●タイで若者の自殺の理由でもっとも多いのは何ですか。

**パークプム・ウォンプム監督**●私が読んだもののなかで、自殺の理由として最初に来るのは失恋でした。次が家族と喧嘩したという理由です。両親と喧嘩したとか、テストの点数が悪くて親に責められたとかいう

のが多い理由です。

最近読んだ情報では、ビルからの飛び降り自殺があって、その原因はテストの点数が悪かったからというものでした。なぜか3月から5月がもっとも自殺が多くて、不思議だなと思います。

**山本**●学校の成績が悪いからというのは、親の期待に応えられないからと解釈すれば、広い意味では親との関係になります。失恋をしたから自殺するというのは、失恋すると親に申しわけないから、つまり結局は親との関係ということでしょうか。それとも、親は関係なくて、自分と恋人とのあいだの関係で悩んで自殺するということでしょうか。

**パークプム・ウォンプム監督**●両方の理由があるのですが、どちらかと言うと恋人との関係に悩んで自殺するのが多いようです。

### 知名度ではなく 演技力と熱意で選んだ二人の主演

**フロア4**●映画『ホームステイ』で、なぜ主人公にこの二人を選んだのか教えてください。

**パークプム・ウォンプム監督**●ミン役のジェームズ・ティーラドン・スパパンピンヨーは、『バッド・ジーニアス』ですごく嘘つきの演技が上手で、はっきり言って嫌いでした。(笑) だけど、最後の最後に人に薦められてオーディションに来てもらったら、すごく演技が上手だったし、すごく熱意がありました。はじめは薦めた人に「いや、ジェームズにできるわけじゃないか」と言っていたのですが、考えを改めました。

ヒロインを演じたチャープラン・アーリークンは、たまたまフェイスブックでかわいい娘の写真を見つけて、脚本に描いていたヒロインのキャラクターと合っていたので、オーディションに呼んでもらいました。BNK48という日本に関連するグループに属していることはまったく知りませんでした。キャスティング・ディレクターから「あの娘、知っている？ いますごく有名になってるよ」と言われたのですが、知らないと答えました。演技がとてもよかったし、熱心に演技をしてくれたので、私たちにとってはラッキーでした。撮影しているうちにだんだんスーパースターになっていったのもラッキーだったと思います。彼女は自分が映画に出ることを秘密にしておいてくれました。撮影の途中でジェームズとチャープランの2ショッ

トの写真を撮ろうとしたら「だめ」と言われて、仕事なのになぜだめなのかと思いましたが、後になってBNK48はアイドルだからだめなんだと気づきました。

### 「すべてのものが永遠ではない」という 人類普遍の要素を表現した『ホームステイ』

**フロア5** ●GDHについてうかがいたいと思います。GDHの映画にはおもしろい作品が多くて、タイ映画らしさもあると思いますが、『バッド・ジーニアス』の監督はあの映画をハリウッドへのラブ・レターだと言っているそうで、ハリウッド的なものが入って非常におもしろい作品になっているのでしょうか。先ほど日本の『リング』の影響なども話されていましたが、そのあたりについて監督の工夫を聞かせてください。

**パークプム・ウォンプム監督** ●まず、GDHの映画をおもしろいと思ってくださってありがとうございます。今回の映画は日本の小説を映画化していますが、そういった映画はこれまでタイ映画ではなかったので、だからこそ挑戦してみたいと思いました。脚本を執筆するときに、日本の習慣をタイの習慣に置き換えました。最初は難しくないと思っていたのですが、すごく難しかったです。それから、小説の肝になる部分は、なるべく落とさないようにして、そのうえで愉しめる映画にしたいと思ったので、すごく時間がかかりました。

でも、結局どんな人でも、どの国の人であっても、必ず人間が共有できる普遍的なことはあると思います。先ほど平松先生から仏教の視点をご指摘いただきましたが、制作したときそういうことはまったく考えていませんでした。ですが、仏教では人生は仮のものというのが真実です。自分自身も永遠ではないし、きょうだいも永遠ではありません。そのような真実を映画に描きました。

**フロア6** ●『ホームステイ』は本当におもしろかったです。題名が『ホームステイ』になっていることについて、原作を読んでなるほどと思って、映画を観たら本当によくできている、題名も合っていると思いました。題名はどのようにしてつけられたのでしょうか。

**パークプム・ウォンプム監督** ●「ホームステイ」という言葉は小説のなかにあります。さまよえる魂が体の中にホームステイしているという言葉があるので、その言葉をタイトルにしました。

### 若い男女の世界を描くGDH作品のねらいと GDH以外のタイ映画の制作状況

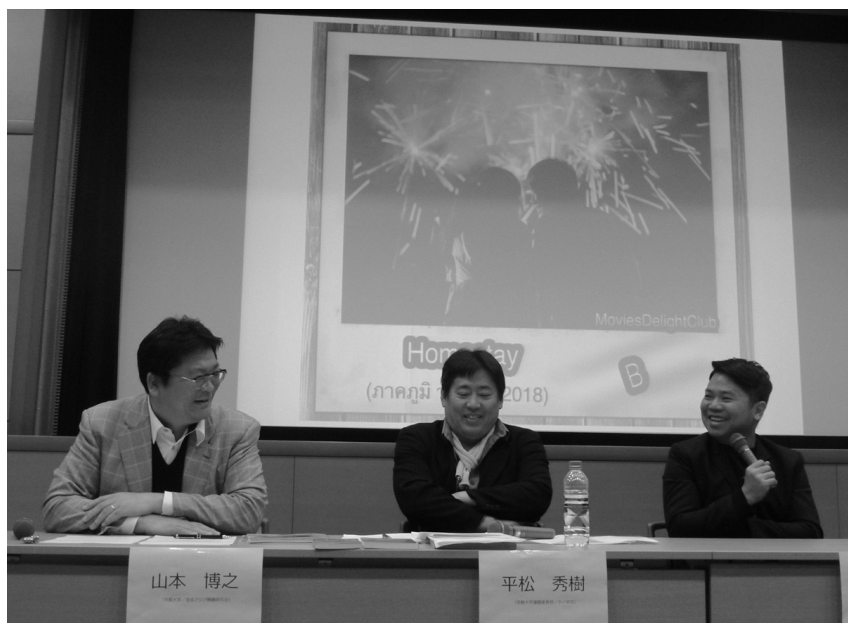
**フロア7** ●『ホームステイ』はまだ観ていないので印象論的な質問になってしまうのですが、GDH作品では『バッド・ジーニアス』など若い男女を描くところに映画的な魅力を作っている印象があるのですが、タイ映画としてそういう流行があるのでしょうか。GDHがそういう方針なのでしょう。今回の映画を観ていないので想像になってしまうのですが、そういう若い男女の一瞬の輝きみたいな、そこに映画的な魅力があるのかなと思ひまして、そのあたりをうかがいたいと思います。

**パークプム・ウォンプム監督** ●GDHの映画は、いつも若者が主役というわけではありません。高校生を描く作品が多いのは、タイで映画を観る層が若者だからです。それに、GDHの監督は若い人が多いので、高校生のときの気持ちをまだ忘れていないんです。若者が主役だとたくさんの人に届くという理由もあります。

ただし、最初から若者にしようと絞っているわけではなくて、どんな役者を選ぶか考えた結果として若い役者になっているだけです。

**フロア8** ●いまの質問に若干重なるかたちになりますが、ぼくがタイ映画を観るときは、最近はタイにはあまり行けていないので、外国の映画祭とか、台湾で観ることがすごく多いです。そうすると、観る作品はいわゆる映画祭向けのインディペンデント作品かアート・ムービーか、さもないと、劇場で観るのはGDHの作品あるいはGDHっぽい作品ぐらいなんです。それ以外のタイ映画も当然あるはずだと思っているのですが、外国だとなかなか観ることができません。現在のタイ映画界、映画マーケット、映画業界のなかで、先ほど言った以外の作品の占める位置とか存在感がどんな感じか教えてもらえればと思います。

**パークプム・ウォンプム監督** ●タイでは映画の制作本数自体が減っています。ですが、インディーズ映画であれば、海外に出て行って、たとえばカンヌや釜山などで賞を獲っているの、けっこう育ってきています。インディーズ映画はだいたいタイ国内の映画祭で受賞しているのですが、他の映画は海外でなかなか上映することができないので、支援が足りないと感じています。海外の映画祭ではいくつか観られると思います。



GDHの作品であっても、海外で必ず観られるというわけではなくて、買ってくれる人が来るのを待っています。他の国で上映するときにはインディーズ映画扱いだったりします。それ以外の映画は、1週間とか2週間とか、タイの映画ビジネスの都合で短い期間しか上映されない作品があります。

最近、タイの国内の大きな映画賞で、インディーズ映画の監督が受賞スピーチでタイ政府はインディーズ映画をまったく支援してくれないと発言したことが話題になりました。制作資金を援助してくれないということではなく、映画の権利などの保護についてのことです。

### 花火、赤い飲み物、シマウマの置物、シャンプーが象徴するもの

**西芳実**●『ホームステイ』はとても心打たれる作品でした。二つ教えてください。

一つは、花火のシーンがとても印象的だったのですが、そもそもタイではどのようなときに花火をあげるのでしょうか。日本だと、花火は夏のお祭りとか、お祝いがあったときに祝砲のようにあげるイメージがありますが、タイで花火はどういうときにあげるものかを教えてください。

もう一つは、ミンがお供え物の瓶に入った飲み物を飲んでしまう場面がありました。字幕がパッと出ただけで消えてしまったのでうろ覚えですが、精霊の何とかという台詞がありました。お供え物を飲んでしまう

ことと、精霊が出てくると、そのときのパイの反応をどう理解したらいいのかわからなかったので教えていただけたらと思います。

**パークプム・ウォンプム監督**●まず花火ですが、タイでも他の国と同じように、お祝いのときにあげることがあります。王様の誕生日やローイクラトンというお祭りでも花火をあげます。

祠の前にあった赤い飲み物については、タイの習慣では、小さな器に食べ物を入れて精霊へのお供え物として置いていたのですが、最近では赤い飲み物をお供えするのが流行っています。とくに商売人は、赤い飲み物を祠の前に置いてお祈りするのが好きです。だから赤い飲み物は精霊に捧げるお供え物なんです。あのシーンでミンが赤い飲み物を飲むことは、彼がさまよえる精霊であることを示しています。祠で人間が赤い飲み物を飲むことはないの、ヒロインはそれを見てすごく戸惑います。あれはある意味ジョークで、実際には祠で赤い飲み物を飲むことはありません。

それから、祠にシマウマの置物が置いてあります。シマウマはアフリカの生き物なのでタイにはいませんが、あるとき誰かが祠にシマウマを置いたらそれが受けて、みんなでまねして置くようになったので、そのことを映画にも取り入れました。

**山本**●お供えの飲み物を飲んでパッと吹き出してしまふ場面で、吹き出したものがパイの顔にかかってしまふのは、間接的にキスをしているシーンの描き方かなと思ったりしました。

ついでに聞きたいのですが、頭をシャンプーして走るシーンがあります。あれはタイで一般的なことですか、それともこの映画のなかだけのことですか。

**パークプム・ウォンプム監督**●この映画だけの特別なエピソードです。神様にお願いをするときには、成就した際のお礼に変わったことをすると約束すればするほど願いが叶うと信じられています。髪の毛をシャンプーするエピソードは、『心霊写真』と一緒に共同監督した人から、大学の合格祈願が成就したお礼に頭にシャンプーをつけて校庭を走ったという話を聞いて、これはいいなと思って取り入れました。夜中の12時に走れば誰も見ていないと思ってシャンプーをつけて走ったら、王室行事があって人がとてもたくさんいて、この人バカじゃないかという目で見られたそうです。(笑)

### 忘れがたい映画は 『羊たちの沈黙』と『恋する惑星』

**フロア10**●塾を休んで映画ばかり観ていたとおっしゃったのですが、監督がその当時観ていた映画はどんなものが多かったのかということと、監督が個人的に忘れがたい映画があれば、数本でも教えていただければと思います。

**パークプム・ウォンプム監督**●ランダムに観ていました。タイ映画が上映されていたらタイ映画を観ましたし、欧米の映画もくまなく観ました。欧米の映画で、オスカー賞のたくさんの部門を受賞した映画があったのですが、そのときは「オスカーって何」と思っていました。『羊たちの沈黙』というハリウッド映画で、この映画を観たときに私はまったく内容がわからなかったけれど、頭の中にその映像が残っていて、家に帰ってからももっと理解したいと思いました。観た後に何かを見つけないかと思うことが映画の魅力なのだと思います。

大学で映画を専攻するようになってから、大学の近くのレンタル・ビデオ屋でAからZまで全部借りました。大学のときに好きだった映画でいまでも忘れられないのは『恋する惑星』という映画です。

**山本**●今日のシンポジウムは、世界中の映画を観ているパークプム監督と、タイ映画を全部観ている平松さんのお話ということになりました。(笑)

### 私たちに寄り添う天使としての友人の存在を 教えてくれる『ホームステイ』

**山本**●最後に私の『ホームステイ』の感想を紹介させていただきますと思います。今日は主人公のミンとパイが中心で紹介されましたが、私はもう1人の登場人物のリーがとても気になりました。ミンに寄り添ってミンを助けるのですが、ミンにつれなくされます。ミンの遺書にリーの名前が書かれていなかったからリーはミンにとって大切な人ではなかったんだと言われたりして、かなり冷たく扱われます。でも、じつはリーはミンにとって大事な存在なのではないかなと私は思います。

もう一度観る機会があればぜひ観てほしいのですが、注意深く見ていると、リーはミンとしか絡んでなくて、ミン以外の登場人物とは絡んでいません。ということは、リーはミン以外の人には見えていないのかもしれませんが、監督の意図としてはみんなにちゃんと見えているのかもしれませんが、そういう解釈も成り立つかなと思いました。

『ホームステイ』には、空から来て、ときどきミンのところにいて、こうしなさい、ああしなさいと、姿を変えて現れる存在がいます。日本語では監視人あるいは天使と呼ばれますが、自分のことをガイドと名乗っています。それとは違うけれど、じつはリーも天使の一人で、自分の正体を明かさずにミンに寄り添って、ときどきミンをガイドしているということなのかなと思いました。

さらに想像を逞しくすると、この物語では天使はミンだけに寄り添っていますが、もしかしたら私たちの周りにも、私たちは普通の友だちだと思っているけれどじつは天使がいて、私たちが知らないところで助けの手を差し伸べてくれているのかもしれません。そういう存在が私たち一人ひとりにいるんですよということを伝えてくれる映画なんだなと思いました。監督の意図とは違うでしょうけれども、映画はいろいろな見方ができるのがおもしろいので、そういう楽しみ方もあるかなと思いました。

さて、終わりの時間が近づいてきましたので、最後に今日のお話を振り返って、平松さんとパークプム監督からそれぞれまとめの言葉をいただきたいと思います。

### 人生の真実を描いた『カラフル』の 三重の生まれ変わりを体現する『ホームステイ』

平松●『ホームステイ』は、主人公の生まれ変わりを題材にした映画であるとともに、日本の原作がタイの社会の文脈に沿って見事に生まれ変わった作品でもあります。さらに、タイ映画の流れのなかで新風を巻き起こすような、新しい生まれ変わりをした映画でもあります。そんな三重の生まれ変わりの映画であるとあらためて感じました。タイ映画を引っ張っていく監督の今後の作品に大いに期待しています。

パークプム・ウォンプム監督●今回大阪アジア映画祭に映画を持ってくる事ができて、また本日シンポジウムでこのようにお話しさせていただく事ができて、とてもうれしく思っています。『ホームステイ』は、日本人のとてもよい考え方、人生の真実をととても美しいかたちで表した小説です。このすばらしい話を私が映画化できて、さらに世界の方がたに観ていただけることをとてもうれしく思います。

また、日本人とタイ人のコラボレーションでもあって、その結果を日本の観客の方にも観ていただけたことを本当にうれしく思っています。本日はみなさま、そして先生方、ありがとうございました。

### 映画を観て登場人物の人生を体験することが 魂の救済の契機となる

山本●『ホームステイ』は、死んだ人の魂が別の人の体に一時的にホームステイするというお話でした。考えてみると、映画を観るということは、観た人が映画の登場人物に自身を投影して映画を楽しむ、つまり登場人物になりきってその人生を体験するということです。ですから、その意味では「魂のホームステイ」と言えるかもしれません。

他人の人生を体験していると思っても、そこに何らかの形で自分の人生が投影されていることがあります。映画を観ているあいだ登場人物にホームステイすることが自分の魂の救済につながる事が映画体験の一つだと思います。シンポジウムのタイトル「生まれ変わるタイ映画——魂のホームステイと救済」につながるような、映画体験についてあらためて考えさせてくれた『ホームステイ』のすばらしさを感じました。

本日はシンポジウムにご参加くださりましてあり

がとうございました。パネリストのみなさん、フロアでご参加くださったみなさんに御礼申し上げますとともに、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、主催組織の大阪アジア映画祭と京都大学東南アジア地域研究研究所、そして毎年すばらしい会場を提供してくださっている国立国際美術館に篤く御礼申し上げます。

# 格差を包む信仰

## 映画が描く東南アジアの赦しと救済

日時：2019年11月15日（金） 場所：国際交流基金本部2Fホール [さくら]

主催：国際交流基金アジアセンター／混成アジア映画研究会

シンポジウム 開会にあたって

### 東南アジアの格差と信仰 ——マレーシアとラオスの映画を題材に

西芳実（京都大学）

東南アジアはめざましい経済成長を遂げてきましたが、都市部を中心に成長の恩恵を受けて豊かさを享受する人びとが増える一方で、その周辺の地方や農村では発展から取り残されたまま厳しい生活状況に置かれている人たちもいて、その間の格差が問題となってきました。単に住んでいる場所が違うとか、持っている財産の多い少ないといったことによって、利用できるインフラが違うとか、暮らしやすさや暮らし向きが異なるといった意味での格差に留まりません。犯罪やトラブルに巻き込まれたときに法によってきちんと守ってもらえるのかといった社会正義においても扱いが異なるというように、社会生活のさまざまな面で格差が広がり、それが固定化することに問題の複雑さがあります。

同じ国に生まれて同じ社会に暮らしているのに、一方に豊かで恵まれた境遇の人がいて、もう一方にそうではない人がいるのはなぜなのか。こうした問いに古くから答えようとしてきたのが宗教です。仏教、キリスト教、イスラム教と宗教は異なっていますが、格差とそこから生まれる諸問題をどのように受け止め、どのように向き合っていくべきかという問いに道を示すと同時に、弱い立場に置かれた人たちに目を向け、手

当をしてきたのが宗教だったと言えると思います。

その一方で、宗教のそのような働きによって社会が融和的に維持されると格差が包み込まれてしまう、つまり宗教が格差という問題の根本的な解決を遠ざけ、格差を温存してきたという側面もあります。

本日のシンポジウムでは、社会の格差を如実に描いたマレーシアの映画とラオスの映画を題材に、マレーシアのイスラム教とラオスの仏教という宗教の違いによる対比も意識しながら、東南アジアの人びとが自分たちの社会にある格差にどのように向き合おうとしているのかについて、信仰をどのように受け止めているかに注目しながら考えていきたいと思います。

前半では、マレーシアとラオスの専門家から、それぞれの地域の社会や文化の背景とともに各作品の内容を紹介していただきます。後半では、ディスカッションを通じて東南アジアにおける「赦しと救済」について考えたいと思います。ディスカッションでは会場からの質問を受け付ける時間も設けますので、ご意見やご質問がありましたらぜひ積極的に手を挙げていただければと思います。

はじめに京都大学東南アジア地域研究研究所の山本博之さんからお話しいたします。

## 罰するのは誰か ——契りと定め

山本博之(京都大学)

シンポジウムに先立ってご覧いただいた『グブラ』の背景をお話ししてから、その内容を踏まえて「罰するのは誰か——契りと定め」について考えてみたいと思います。

### ヤスミン・アフマド監督(1958–2009)と その映画作品

ヤスミン・アフマド監督は1958年にマレーシアで生まれました。イギリスの大学で心理学を学んだ後、帰国して広告代理店に勤めてテレビCMを作りました。後に映画も撮るようになって、51歳で亡くなるまでに六つの映画を作りました。最初の『ラブン』はテレビ用に作られた映画です。『グブラ』でオーキッドがソファでふて寝しているときにテレビの画面に映っていたのが『ラブン』の一場面です。

『ラブン』の翌年に作られたのが、劇場用映画の第一作となった『細い目』です。続く『グブラ』と『ムクシン』は、『細い目』と物語上のつながりがある三部作です。

四作目が『ムアラフ』で、五作目は長編の遺作となった『タレントタイム』です。とてもよい作品ですので、機会があればぜひご覧いただければと思います。

### 『グスラ』の大胆なメッセージ ——「ランプは違って光は同じ」

『グブラ』の最後に「ランプはそれぞれ違って光は同じ」という言葉が出てきます。これは「宗教が違って教えの内容は同じ」という意味です。

『グブラ』には三つの宗教が出てきます。映画の最後に、イスラム教の礼拝所の管理人がお祈りの呼び掛けをして、その声を背景にしながら、仏教徒、キリスト教徒、イスラム教徒のお祈りの場面が切り替わりながら映し出されます。宗教が違っていても言葉の意味がつながっていて、「ランプはそれぞれ違って光は同じ」であるということを伝えています。

みなさんの中には、宗教はどれも似たり寄ったりなので宗教が違って教えの言葉が似ているのは当然のことだと思う人もいるかもしれません。しかし、マレーシアではよくもそんなことを言ったものだと思うべきことです。マレーシアは多民族・多宗教・多言語の社会で、憲法や法律のうえではどの宗教の信仰も認められています。ただし、多数派であるイスラム教徒の多くにとっては、宗教の中でもイスラム教は別格です。イスラム教だけが正真正銘の宗教で、それ以外は間違っただけの宗教と言ってしまうのですが、イスラム教とそれ以外を同列に並べるのはおかしいと思っている人も多いと思います。

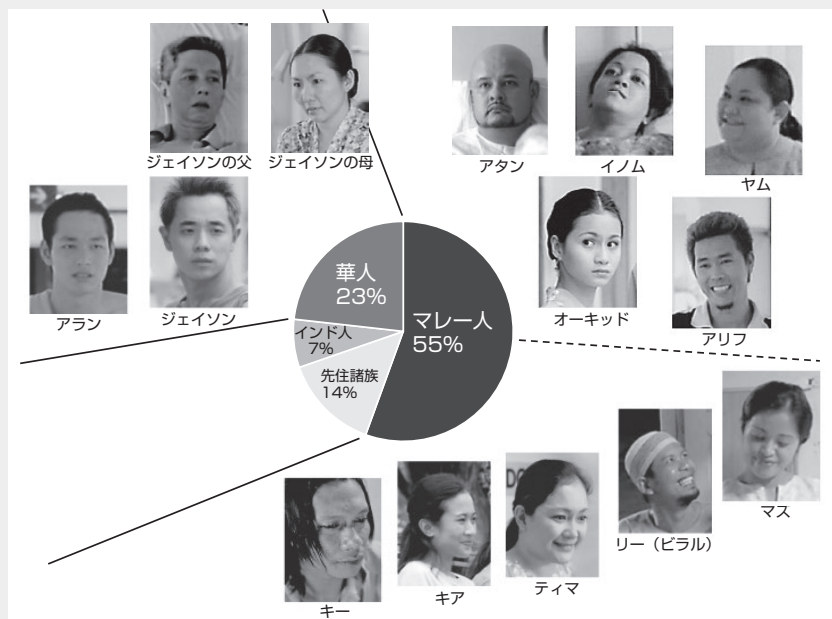
『グブラ』は、イスラム教とそれ以外の宗教を並べて、それぞれの宗教の教えを言葉で見せて、結局どの宗教も同じだと言ってしまったという、マレーシアではとても大胆な映画でした。

### マレーシアにおける 挑戦的作品『グスラ』への批判

案の定と言いますか、『グブラ』にはたくさんの批判が浴びせられました。イスラム教の礼拝所の管理人が犬にさわわる場面があります。これからお祈りの時間を告げに行くということは身を清めてからきたわけですが、それなのにわざわざ犬にさわっているし、しかも清めなおすのでもなくそのまま礼拝所に向かいます。これは礼拝所の管理人としてあるべきではない、この映画は間違っていると批判されました。

礼拝所の管理人が家の台所で料理している場面があります。管理人の妻はその隣で夫を見えています。料理するのは妻のつとめなのに夫に料理させているとはひどい妻だと批判されました。しかも夫は礼拝所の管理人という指導的な立場なので、そんな立場にいる人に料理させるのはもっと悪いという批判もありました。よく見てみると、妻がつまみ食いするとき、テーブルの食べ物に手を置いて、わざわざ夫が振り向くのを待ってからつまみ食いして夫に追いかけています。私はこれを見て二人は本当に仲がよいんだなと思いました。この妻の態度は夫を馬鹿にしているという批判もありました。

礼拝所の管理人が娼婦たちと会話する場面も批判の対象になりました。マレーシアには、自分の体を売って生計を立てているような人は立場が低く、そんな人



資料1 マレーシアの民族構成と『ゲブラ』の登場人物

と対等に話をするのはおかしいと考える人がいます。興味深いのは、礼拝所の管理人が二人の女性の名前を知っていて、ティマやキアと名前呼び掛けていることです。娼婦は名前を呼ぶに値しない人であって、礼拝所の管理人が彼女たちの名前を知っているのはおかしいし、名前呼び掛けているのはあり得ないという批判がありました。管理人が2人を呼び止めて、妻が息子を学校に連れて行くからティマの息子も一緒に連れて行ってあげられると優しく声をかけていることも、あり得ないことだと批判されました。

さらに、管理人の妻のマズがティマにコーランの詠み方を教えるときに、スカーフを被らなくてはいいのかと尋ねられたマズは、被りたければ被ればいいし、被りたくなければ被らなくてもいいと答えます。これも批判の対象になりました。

余談ですが、マズを演じたのはマレーシアの有名なコメディエンヌで、テレビにもよく出ている人です。今から数年前、テレビに出て活動したいならスカーフを被らなくてもいいと言ったことを撤回するようにという圧力がかかりました。結局、彼女はテレビ・カメラの前で、かつてスカーフをしなくてもいいと言ったことを撤回して、過去にスカーフを被らずにテレビに出ていた彼女の映像をすべて削除してほしいと言って謝罪しました。

彼女が『ゲブラ』で管理人の妻を演じたのは14年前のことでしたが、その間にマレーシアではイスラム教徒ならイスラム教徒らしい身なりをしてイスラム

教徒らしい行動をするべきだという考え方が広がっていたことに加えて、ヤスミン監督が死後も評判が高いことを快く思わない人たちがいて、亡くなったヤスミン監督のかわりにヤスミン作品の出演者を攻撃のターゲットにしたという背景もあったように思います。このエピソードは、ヤスミン作品がマレーシア社会でとても挑戦的な試みだったことを物語っています。

### 多民族・多宗教社会マレーシアの 民族構成比と登場人物

マレーシアは多民族・多宗教の混成社会です。人口構成は、マレー人が55パーセント、華人が23パーセント、インド人が7パーセント、先住諸族が14パーセントです（資料1）。『ゲブラ』に登場するのは主にマレー人と華人で、マレー人のなかでも上流階級の人びとと相対的に恵まれていない人びとがそれぞれ出ていました。

ティマは夫がおらず、自分一人で幼い息子シャリンを育てていて、シャリンはようやく小学校に通える歳になったばかりです。でもティマは病に冒されてしまい、自分がいなくなった後にシャリンがどうなるかと心配しています。キアはティマと一緒に働いています。詳しい事情は明らかにされませんが、おそらく実家の事情でお金がたくさん必要になって、それを稼ぐために体を売っていました。たくさん稼がなければいけないので、嗜虐的な客を積極的に相手にして、文字通り

身も心も傷だらけになってお金を集めていました。

ティマとキアの隣人がビラルとマズ、そしてアダムです。ビラルというのは礼拝所の管理人のことで、妻がマズ、息子がアダムです。一家で仲睦まじく暮らしているだけではなく、ティマやキアとも交流があり、同じ人間どうしとして付き合っています。

そこにキーが登場します。正体ははっきりしませんが、おそらくティマの元夫だと思われます。ティマと正式に結婚していたのかはわかりませんが、シャリンの父親であることはおそらく確かでしょう。借金を返せないで高利貸しに追われていて、ティマのお金を盗って逃げますが、ビラルが取り戻します。でも高利貸しは決して許さず、今度返済が遅れたら目をつぶすとキーを脅して、キーはもう一度ティマの家に行きます。ティマがいなかったのでキアの部屋に忍び込み、キアがようやく貯めたお金を取ろうとします。

他の登場人物としてオーキッドの家族がいます。オーキッドとアリフは夫婦で、アリフはラティファという女性と浮気しています。オーキッドのお父さんとお母さんの家にはお手伝いさんと運転手がいますが、この部分は今日は細かく紹介しません。

『グブラ』には中華系の家族も登場します。アランは『細い目』でオーキッドの恋人だったジェイソンの兄です。今回ジェイソンはほとんど出てきませんでしたが、回想シーンとエンドロールのあとに出てきたのがジェイソンです。そしてジェイソンとアランの両親が登場します。

\*

ここでちょっとCMです。ヤスミン監督は映画を撮る前にCM制作で知られていて、ヤスミン監督とCMは切っても切り離せない関係にあります

ヤスミン監督に限らず、マレーシアの映画監督たちは、シリアスな話が續くと観客に最後まで観てもらえないので、最後まで観てもらうために、映画のところどころに笑えることやくだらないことを挟みます。それに倣って、私も今日はところどころにCMを挟んでいきたいと思います。日本の方々はまじめで、マレーシアの映画を観たとき、くだらない場面はいらないから全部まじめに撮ればいいのにおっしゃる方がときどきいらっしゃいます。マレーシアの映画には、ところどころにくだらないことを挟んで、気がゆるんで笑ってからまじめに戻るの繰り返しがよくあります。

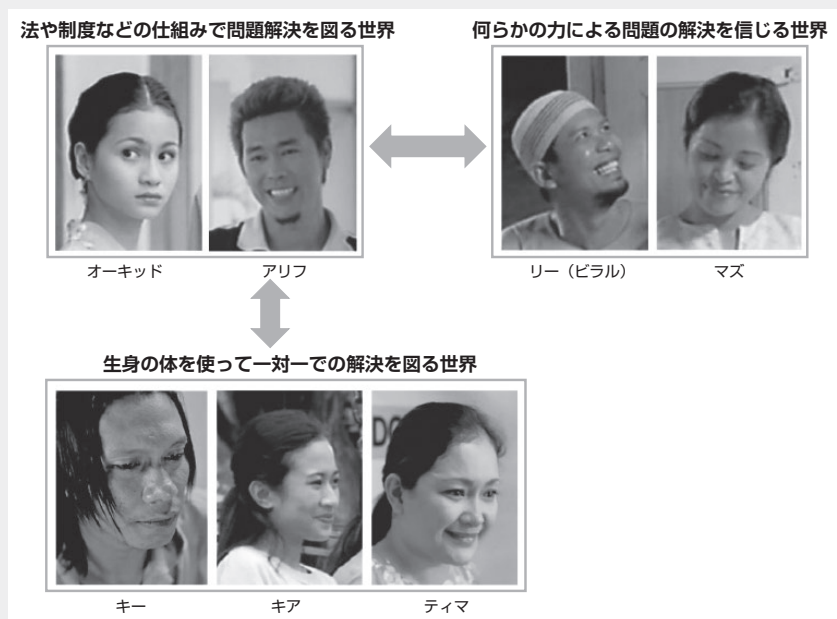
先ほどからお話ししているように、ヤスミン作品はしばしば批判されました。とくに『グブラ』はあるべきイスラム教の姿から逸脱しているという批判が多く寄せられました。今でもマレーシアでは、ヤスミン作品をなるべく多くの人に観てもらいたいと思って活動している人たちもいますが、ヤスミン作品を批判する人たちも存在します。ヤスミン作品をなるべく多くの人に観てもらいたいという人たちには、ヤスミン・アフマド記念館を作って、ヤスミン監督とその作品を紹介する活動を続けている人たちがいます。政府からの支援はありませんし、経済的に厳しい状況に置かれています。私はヤスミン監督が亡くなって10年目の節目に『ヤスミン・アフマドの世界』という本を書かせていただいて、その印税をヤスミン・アフマド記念館の運営基金に全額寄付しています。もしみなさんの中に私と一緒にヤスミン・アフマド記念館の運営をサポートしてくださる方がいらっしゃいましたら、本を買っていただければ光栄です。CMでした。(笑)

### ヤスミンが『グブラ』で描いた マレー系の三つの世界

『グブラ』の登場人物のうち、管理人とマズ、オーキッドとアリフ、ティマとキアとキーを抜き出してみます。経済問題でも人間関係でも、自分たちの生活をよりよくするにはどうすればいいかを考えます。あるいは、トラブルがあったときにどのように解決するのか、どうすればトラブルを防げるかを考えます。一つの方法は、神さまでも仏さまでも世間さまでもよいですが、直接見たりさわったりはできないけれど何らかの力が存在することを信じることで、人は悪いことを行わずによりよいことをするという考え方です(資料2)。

『グブラ』でこの考え方を象徴しているのは管理人とマズです。管理人は、財布を盗んだキーに対して、そんなことをすると神の罰が当たると言って財布を取り返します。信仰によって悪いことを防ぎ、よい方向に持って行こうとします。

一方で、目に見えないしさわることもできない力に頼るのでは、目の前の問題が解決できないという考え方もあります。目の前の問題を解決するためには、自分の生身の体を使って、一対一の関係で解決しようとするという考え方があります。自分の体を使うというのは、殴って力づくでということかもしれないし、わ



資料2 『グブラ』に描かれたマレー系イスラム教徒の三つの世界

わざわざ出向いて話をするということかもしれません。

『グブラ』で言うと、ティマやキアやキーに代表されます。自分の生身の体の使い方や、相手との関係の作り方はそれぞれ違いますが、一対一の関係で、直接会って、話して、相手とのあいだで問題を解決しようとするという人たちです。

もう一つ、目に見えないものやさわれないものを通じて解決するという考え方はあるけれど、目に見えないしさわれないのだから、目の前で悪いことをした人が罰せられているかわからず、その結果として、悪い人を処罰してほしい、あるいは自分を救ってほしいという考え方が出てきます。そうすると、目に見えないものだけではなくて、法律や制度のような仕組みで何とかしてほしいと考えるようになります。政府があって国や行政が何とかしてくれるとか、問題が起こったら警察が逮捕して処罰してくれるというように、法律や制度が解決してくれるという仕組みです。『グブラ』ではオーキッドやアリフに象徴されている世界です。

管理人やマズに象徴されている世界からオーキッドやアリフたちに象徴されている世界に自動的に移っていくのかというと、そうでもありません。社会が発展して近代的な制度が整っていけばいくほど神さまや仏さまのことを気にしなくなるというわけではなく、神さまや仏さまは大事、道徳は大事、倫理が大事ということも増えていきます。この二つの世界のあいだは行ったり来たりするということがあるよう

に思います。

目の前の人と一対一のやりとりをするという世界も、直接やりとりをするのはたいへんなので、公的なものに権限を委ねて、国や行政に何とかしてほしい、警察や裁判所で何とかしてほしい、あるいは市場原理や福祉で何とかしてほしいと考えるようになることも考えられます。これも二つの間で行き来するように思います。

### 宗教によって救われない人びとと 突きつけられた現実

この三つの世界の人びとは、いずれもマレー人のイスラム教徒で、民族と宗教は同じです。ただし生活は同じではありません。ティマやキアやキーは英語を話さず、会話はマレー語だけで行われています。一方、オーキッドやアリフは英語でも話をします。他民族である中国系とやりとりがあるのはオーキッドやアリフだけです。この人たちは、いい家に住み、車があり、服もたくさんあり、経済的に恵まれた生活を送っています。

ティマやキアやキーを見てみましょう。この人たちは経済的に問題を抱えています。この人たちの生活をよくするためにどうすればよいかを考えたとき、オーキッドやアリフに象徴される行政や市場経済にはあまり期待できません。その代わりにピラルやマズに象徴される宗教的な世界が救いの手を差し伸べてくれるというのが『グブラ』の前半で描かれていることです。

ティマやキアやキーのような人たちは救うに値しないという考え方をするならば、宗教の指導的な立場にいる立派な人はこのような人たちに目をかける必要はないという考え方が生まれるかもしれません。しかし『グブラ』では、宗教の指導的な立場にある管理人やマズがティマたちと人間としての付き合いをしています。そうすることでティマたちが救われるのだと言っているようにも見えます。それを象徴するのがティマの改心で、ティマ自身はいずれ亡くなる身かもしれませんが、コーランを勉強するようになる、つまり信仰の道にもう一度戻ろうとします。いったんは人の道を踏み外したティマが管理人や妻の働きかけによって信仰の道に戻ってきたというのは『ムアラフ』のタイトルに合致しています。このように『ムアラフ』を信仰の勝利の物語と受け止めた人たちもいただろうと思います。

そういう画を見せておきながら、結末はそれとは正反対の物語を描いています。管理人とマズは、キーからティマの財布を取り戻すことはできましたが、ティマとキアの二人が幸せな生活を送ることについてはうまくいきませんでした。

キアが部屋に戻ったところにキーが入ってきます。ティマがいなかったので、借金の返済を抱えたキーはキアのお金をとるしかありません。閉じられた扉の向こう側で何が起こったのかは想像するしかありませんが、その後でティマとマズが二人でお祈りしているのを見ると、キアはキーにお金を取られたときに抵抗して殺されてしまったのだだろうと思います。そのあとにブランコに誰もいなかったのを見ると、ティマも死んでしまったのだらうと思わせます。もしキーにお金をとられただけでキアが生きていたとしても、キアの前にはようやく解放された地獄のような苦しみに耐えた日々をもう一度過ごさなければなりません。どちらにしてもキアは救われません。

管理人にはキアを救うことができませんでした。キーに襲われたキアがギャーッという叫び声をあげます。助けを求める叫びですが、他の人には届きません。皮肉にも、管理人がお祈りを呼び掛ける声が放送されて、キアの叫び声がそれにかき消されてしまったためです。管理人は信仰によって隣人たちに助けの手を差し伸べようと日々暮らしていますが、その手が届かないという残酷な現実を描いています。

ただし、信仰に人を助ける力がないとマレーシアで言えば大きな問題になるでしょうから、そのことを直接言わずに、そのように解釈できる物語にしたのがヤスミン作品の魅力です。一見すると話がわかりにくいと感じるのはそのような事情のためです。

『グブラ』をわかりにくいと感じさせるもう一つ理由は、オーキッドやアリフの物語とティマやキアやキーの物語とが互いに交わらないように見えることです。企画段階では、管理人がお祈りを呼び掛ける声がオーキッドとアリフの家にも届いていて、両者につながりがあるような描き方が考えられていました。しかし、お祈りの呼び掛けをしている声を聞きながら男女がお風呂でじゃれているのは不適切だという意見があり、本当はそういう姿こそヤスミン監督が描きかけた場面だったのですが、お風呂の場面ではお祈りの呼び掛けの音量を低くすることになりました。そのため、オーキッドたちとティマたちのつながりが画面の上では切れてしまいました。

経済的にも社会的にも恵まれたオーキッドたちの物語と、厳しい生活を強いられているティマたちの物語とが、同じまちにいるのに互いに交わらないまま進んでいく様子は、全体の物語をわかりにくくしたということではありますが、結果として、異なる階層の人たちが互いに接点を持たずに暮らしているというマレーシアの現実を批判的に描くことになりました。意図せずにもどのような物語を描いたところにヤスミン・マジックを感じます。

**西芳実(司会)** ●『グブラ』の最後で、私はそれぞれの人びとが静かな心持ちでお祈りを捧げるシーンを救いを得たような気持ちで観ていましたが、いまのお話をうかがって、そのなかに厳しさが隠されていたことがよくわかりました。

続いて東京造形大学の橋本彩さんから「来世につなぐ功德と赦し——社会悪とカルマ」ということで、ラオスのアニサイ・ケオラ監督の『アット・ザ・ホライズン』の見所と、作品を理解して愉しむためのラオスの文化や社会の背景をお話いただきます。

# 来世につなぐ功德と赦し ——社会悪とカルマ

橋本彩 (東京造形大学)

本日上映する映画の内容に入る前に、少しだけラオス映画の近年の流れについてふれたいと思います。

## 近年のラオスにおける映画産業と 映画受容の状況

ラオスは1975年に社会主義政権へと移行していますが、それ以前には、首都ヴィエンチャンに少なくとも1950年代後半から複数の映画館がありました。そこで上映されていたのは、ラオスのニュース・リールもあったようですが、劇映画としてはフランス、香港、タイ、インド、アメリカの映画が上映されていたようです。その後、徐々に映画上映の機会が減り、内容自体もバラエティがなくなっていったようで、2000年ごろにはラオス国内のすべての映画館は閉鎖されたと言われています。

現在、首都ヴィエンチャンには3館ほどシネコンがあります。2000年に一度なくなりましたが、2004年にITECC(アイテック)という国際会議場に1か所映画館ができました。しかし、ここは映画館としての状態がよくなかったのか、ヴィエンチャンの人たちの娯楽とはならなかったようで、あまり人が入っていませんでした。

2015年にタイ資本のメジャー・シネプレックスがシネコンを建て、2015年にはヴィエンチャンセンター内、そしてITECCの映画館もメジャー・シネプレックスが改装して新たにオープンしました。最近では、ラオス国立大学があるドンドークにアメリカ資本のシティプレックスもでき、現在ではヴィエンチャンに3館シネコンがある状況です。

## ラオス映画史①

### ——『チャーン』から『スア・デーン』へ

ラオスの映画前史というと、『チャーン』という映画が上げられることが多いのですが、この映画は東北タイに住むラオ族を題材にした映画です。ただし、

## 資料 1 ラオス映画の流れ (1950年代～2010年代)

|           |                                                                                                |
|-----------|------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1950年代後半～ | 首都ヴィエンチャンに少なくとも1950年代後半から複数の映画館があり、フランス、中国、タイ、インド、アメリカの映画が上映されていた。                             |
| 1975年     | 社会主義政権への移行                                                                                     |
| 1988年     | 革命後にラオス人監督によって制作された劇映画『ソムオック・スッティボン』監督による『ブア・デーン Red Lotus』(1988年)                             |
| 2008年     | 20年振りにラオスを舞台とした映画『サバイディー・ルアンパバーン Good morning Luang Prabang』(ラオス・タイ共同制作) が公開され、ラオス人の映画熱が盛り上がる。 |
| 2009年     | ラオス国内初の国際映画祭「ヴィエンチャンナーレ」がドイツ大使館の主導により開催され、短編映画コンテストが話題に。                                       |
| 2010年     | ASEAN各国の映画を中心とした「ルアンパバーン・フィルム・フェスティバル」がアメリカ人専門家によって開催される。                                      |
| 2011年     | アニサイ・ケオラ監督による『アット・ザ・ホライズン』が制作される。                                                              |

ラオス国内ではなく、東北タイで撮影されています。

そうしたことを考えますと、ラオス国内でラオス人監督によって撮影された劇映画という意味では、1988年にスッティボン監督によって撮影された『ブア・デーン』という映画がラオス最初の劇映画と言ってよいと思います。革命前については情報が明確ではないところがありますので、もしかしたら探ればあるかもしれませんが、現在ははっきりしているところでは『ブア・デーン』が代表的に語られます。この映画は過去に日本でも上映されていて、福岡市総合図書館内にあるアジア映画を集めたアーカイブスにも『レッド・ロータス』というタイトルで保管されていますので、現在でも視聴可能なラオス初期の映画と言えます。

1988年のスッティボン監督による『ブア・デーン』の20年後に、ようやく現在につながるラオス映画の潮流が出てきます。2008年に、ラオスとタイの合作映画として『サバイディー・ルアンパバーン』という映画が上映されました。こちらはラオスの情報文化観光省も支援した映画で、ラオス国内でもタイでも大ヒットしました。このころからラオスが再度映画に注目するようになっていったので、その起点と言えるかもしれません。

その翌年、2009年から、国内でヴィエンチャンナーレという短篇映画コンテストを主体とした映画祭が、ほぼ毎年のペースで行われています。北部の世界遺産都市ルアンパバーンでも、2010年より、ASEAN映画

を中心とするルアンパバーン・フィルム・フェスティバルというものが、ほぼ毎年開催されるようになりました。

ただし、ヴィエンチャンナーレは毎年3月ごろに行われているのですが、2019年の3月そして2020年の3月は行われないことが決定されています。また、北部ルアンパバーンの映画祭も、毎年12月に行われているのですが、昨年12月はラオス政府の公認が受けられずに小規模の開催となりましたし、2019年は行われないことが決定されています。ですから、こうした映画祭の潮流ができてつつも、今後はどのように展開されていくのかよくわからない状況になってきております。

### ラオス映画史② ——若手フィルムメーカーの出現

こうした流れで出てきましたのが、本日上映する映画の監督、アニサイ・ケオラ監督です。彼は学部をオーストラリアで修了し、タイのチュラロンコーン大学で映画専攻の修士を取得されています。本日上映する『アット・ザ・ホライズン』を作る際に、まったく映画プロダクションがないわけではありませんでした。が、若手の映画プロダクションというものはなかったので、アニサイ監督が中心となって、主にはヴィエンチャンに住んでいた映画づくりに情熱のある人たちを集めて設立したのが、彼が現在所属しているラオ・ニューウェーブ・シネマというプロダクションです。

ただし、まだラオスで映画は産業として規模が小さいので、映画産業だけで食べていくことはできません。ほぼすべてのメンバーが副業を持ちながら、このプロダクションで活動している状況です。

もしかしたら、この間の東京国際映画祭をご覧になった方がいらっしゃるかもしれません。アニサイ・ケオラ監督と並んで同じ時期ぐらいに活躍し始めたのが、アメリカ生まれのラオス人であるマティ・ドー監督です。2019年の10月の終わりから11月頭にかけて、東京国際映画祭で『永遠の散歩』という彼女の映画が上映されました。この二人が現在ラオス映画のなかでは存在感のある監督として注目されています。

マティさんは国際映画祭のときに、「私がラオス映画業界の4分の1を背負っているからね」と言っていました。ですから、彼女が認知している映画監督とい

うのは4人ということになるのかもしれませんが。どの人を指しているのか私はわからなかったのですが、本日は取り上げておりません。

### 『アット・ザ・ホライズン』の制作背景 ——検閲なしで撮影された稀有な映画

本日までご覧いただく『アット・ザ・ホライズン』は、アニサイ監督のデビュー作です。デビュー作と言っても特殊なデビュー作で、この映画はもともとアニサイ監督が、チュラロンコーン大学の修士課程を終えるにあたって卒業制作として作った映画です。映画の撮影許可を得るためにラオス映画局に脚本を持って行ったところ、わりと過激な暴力シーンが描かれていたために、最初ラオスの映画局から「撮影許可は出せない」と断られたそうです。ですが、一般公開をしない卒業制作だということで許可をもらい、検閲がほぼない状態で撮影された映画となっています。

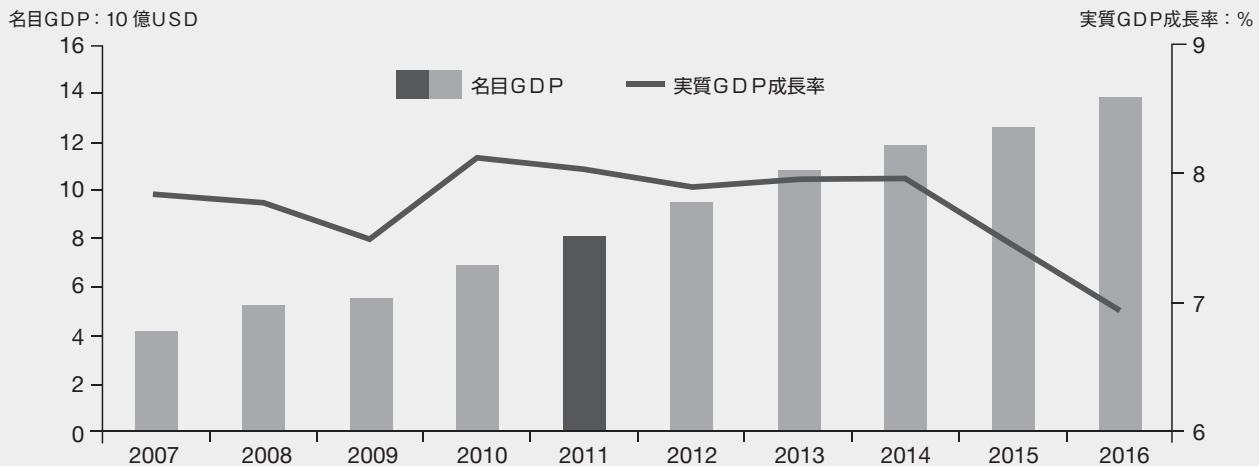
実際には、そのあと完成した映画を映画局の担当者が観て、「そんなにひどい映画じゃないね。いくつか修正を加えてくれれば国内で上映してもいいよ」ということで、ラオス国内でも短い期間ですが上映されています。こういったいきさつからこの映画は、検閲があるバージョンとないバージョンの二つを見比べることができる稀有な映画と言えます。

結果的にアニサイ監督は、2013年にこの映画でラオス国内のエンターテインメント賞をもらっています。アニサイさんいわく「競争者がいないなかでの受賞だから、誇らしいかと言われればどうかな」と言っていました。それでも認められたという意味では大きな意味があったと思います。

そしてこの映画は、2016年にラオス映画として初めてHBO ASIAに取り上げられています。そうしたことからも、この映画が作品として良い出来であったということがお分かり頂けると思います。

### 『アット・ザ・ホライズン』を観るポイント ——経済状況と格差、権力者の職業

映画の中身についてあまり詳しく述べてしまうと、映画の楽しみが半減してしまいます。これはいろいろ複雑に作られている映画で、ネタバレするとそれを探して愉しむ要素がなくなってしまうので、ここからはこのような点を中心に観ていただきたいと思う



資料2 ラオス名目GDP・実質GDP成長率推移

IMF World Economic Outlook Database資料よりみずほ銀行国際戦略情報部が2017年12月12日に作成した資料から筆者作成

点をお伝えしたいと思います。

この映画は、二つの家族を取り巻く物語となっています。一つはラットという男性の家族で、もう一つはシンという男性の家族です。ラットの家族は貧しくもつつましく幸せに暮らしている状況ですが、シンを取り巻く家族は、親が権力者で豪華な暮らしをしているけれども、家族間での心のすれ違いからか、ごくしゃくしている状況が描かれています。映画を観るにあたっては、この二つの家族がどのような関係性を持っているのかにも注目していただきたいと思います。

### ■ラオスの経済状況——急激な成長と格差の広がり

ここで一つさらっておきたいのは、ラオス社会における格差という問題です。格差というのはお金だけではないと思いますが、この映画ではお金というものが絡んで描かれておりますので、この映画が制作された2011年のラオスの経済がどのような状況だったのかをグラフでご説明したいと思います(資料2)。私は経済学者ではないのであまりよくわかりませんが、経済成長率が、2009年から2010年にかけてグッと1回上がっております。少しずつ下がりではありますが、2009年以降かなり長い期間ラオスは経済成長率がよいとされています。実際に私も2006年から2008年にヴィエンチャンに滞在していましたが、何となく人びとの暮らしがよくなって、お金まわりがよくなったなという印象を私自身も受けていました。

一人当たりのGDPを見ますと、世界規模で考えるとまだまだ所得は少ないですが、2011年ごろからGDPが2,000ドルを超えていきます。右肩上がりに上

がっていく。しかし、みんなが豊かになっていけばいいですが、お金を得られる人と得られないままの人とのあいだの金銭の格差、開きが始めていた時期かと思います。

### ■乗り物に見える格差

『アット・ザ・ホライズン』で端的に表されるのは、乗り物に見える格差です。現在もそうかわかりませんが、ラオスで自動車にかかる関税は100パーセントと聞いています。映画に出てくる車のナンバーの色を見ると公用車か自家用車かわかるのですが、どうも自家用車のようなので、仮に自分の車として関税100パーセントのもの3台、しかもベンツやキャデラックといった高級車を持っているとすれば、相当なお金持ちであることが自動車に端的に表れています。

一方のラットは、乗り物に不満を持っているように見えませんが、古いバイク1台(ホンダのスーパーカブ)で家族3人が暮らしているという状況です。こうしたところにこの映画では金銭的な格差がはっきりと表されています。

### ■シンの父親の職業

映画のなかではシンの父親の職業は明確には示されていませんが、1か所だけ、非常にわかりにくいのですが、テレビ画面にそのヒントが現れます。どこでそれが出てくるのか、探しながら観ていただければと思います。この映画の字幕を付けるにあたって私たちはそれをばらしてしまっているのですが、実際のラオス語のなかでは、どんな仕事をしているのかについて

はこのテレビ画面にしか現れてきませんので、そこは  
気をつけて観ていただければと思います。

### 宗教的背景と『アット・ザ・ホライズン』 ——業と輪廻、五戒と功德

ラオスは上座仏教国ですが、ラオス国民には信教の  
自由があり、そのことは憲法で定められています。で  
すが、仏教徒の割合が大勢を占めていて、人口650万  
のうち全体の約65パーセントが仏教徒であるという  
統計が2015年に出ています。

#### ■自業自得——自分の業は自分に返る

映画『アット・ザ・ホライズン』の内容で上座仏教の  
教えと深く関係しているのが、「業」もしくは「カル  
マ」と「輪廻」という考え方です。「仏教上で善とされ  
ること、もしくは善行為とされる功德を積みめば、来世  
はよいものになる。悪徳、悪業を重ねていけば、来世  
は望まないもの、つらいものになる」という考え方  
です。「自分の業は自分に返ってくる」という考えが根  
底にあって、自業自得というのはそこから来ている言  
葉です。

#### ■五戒——殺人、盗み、邪淫、嘘、酒

そういった仏教徒にとって守られなければならない  
最低限の戒律が、「①生物を殺さない、②与えられ  
ていないものをとらない、③不正な性行為をしない、  
④嘘をつかない、⑤酒を飲まない」という五戒です。  
この映画にかなり深く関わってくるのは1番目の「生  
物を殺さない」、「殺す・殺される」というところです。

#### ■五道輪廻——前世から現世、現世から来世へ

「五道輪廻」もこの映画のキーワードです。悪業を  
いかに重ねたかによって、もしくは善業をいかに重ね  
たかによって、来世への生まれ変わりの道が違う。そ  
こには段階があります。ようは、「自分はなぜいまこ  
の不幸な状況にいるのか、苦しみを受けているのか、  
社会の中でも底辺にいるのか」といったことはすべて、  
前世の悪業とつながっている。「不幸が起こるのは前  
世の行いが悪いからである」という考え方です。もし  
くは「現在いい暮らしがあるのは前世の行いがよかつ  
たからである」という考え方です。

そして来世のためには、仏教徒として善とされる

行い——功德を地道に積んで、生まれ変わったとき  
に苦しみの少ない幸せな人生を送りたいという考え  
方です。前世から現世、現世から来世という考え方で、  
いかに功德を積んでいくかということが一つのテー  
マになっています。

#### ■功德の積み方——喜捨、出家、囚われた生物を放す

ラオスの方にとってはいろいろな功德の積み方が  
ありますが、まちなか、生活の場面でよく見られる一  
つは、毎朝お坊さんに喜捨をするという行為です。も  
しくは男性であれば出家をするということが一番大  
きな功德を積む行為とされています。囚われた生き物  
を放してあげる、自由にしてあげるという功德の積み  
方もよく見かけます。お金を払って魚、亀、鳥を買っ  
て放すということが一般的によく行われています。

### 『アット・ザ・ホライズン』で注目すべきシーン ——ラオス社会の現実と仏教的観念の視点から

#### ■現実と建前、社会悪に対する態度

これからお話する場面について、どのような意味  
があるかということまでではご説明しませんが、映画  
のポイントとなる場面ですので、記憶に留めておいて  
いただければと思います。

本日観ていただくのは検閲なし、修正なしの映像  
です。ラオス国内で販売されているDVDは、修正が  
かかっていて、社会悪に対する態度の表現が違います。  
アニサイ監督は、本日観ていただくバージョンが、現  
実に起こり得ること、ラオスのいまの現実であるとい  
う捉え方をしていると思いますが、それに対して「そ  
れでは困る。悪いことをしたら罰せられるべきだ。放  
置しておくべきではない」といったラオス政府の主張、  
建前がこの場面に現れています。

#### ■ラストシーンへと続く夫婦の会話

仏教的な価値観にもとづいて、よい来世を得るた  
めにどのような功德を積むべきなのかというところ  
が、この映画を観るにあたっての大きなポイントです。  
映画のなかで、ラットが食事をしながら妻と会話す  
るシーンがあります。ここでどういう会話がなされて、  
その後どのようなことが起こるのか。それが最後の場  
面にどのように仏教的観念としてつながっていくの  
かについて、仏教関連の資料も見ながら考えていただ

ければと思います。

## ■ 1 台のバイクに乗るラットの家族

ラットの家族が1台のバイクに乗るシーンは、映画のなかで2か所出てまいります。これもどのような意味合いがあるのか、1台に3人が乗っていることの意味合いも考えていただくとおもしろいかと思います。

### 『アット・ザ・ホライズン』にみえる 上座仏教における「死」と「業」、「煩惱」

#### ■ 時死と非時死——不幸な突然死をどう捉えるか

もう一つ、この映画に関わってくるのが「死」というものです。上座仏教における死の考え方として「時死」と「非時死」があると言われていますが、この映画ではどちらかと言うと非時死のほうに関係があります。不幸にして突然に亡くなると、それは過去における断絶業、大きな罪が不幸な死に陥らせたとする考え方です。実際に不幸な死を与えた人よりも、与えられた人の前世の行いが悪いという考え方です。

#### ■ 臨終業——死に際して取るべき態度とは

死に際してどのような態度をとるべきなのかというのが、この映画のもう一つの大きなポイントです。死を覚悟するもしくは死が見えたときにすると来世につながる善い行いとされているのが、「随念された業」と「行われた業」の二つです。死ぬ間際に心を清め、うする事物を念じる、なしうる仏教的善行を行うという二つです。ここに本日のタイトルの「功德と救し」というものが深く関わってきます。

#### ■ 煩惱=三毒——貪欲／瞋恚／愚癡

仏教では、煩惱があるがゆえに苦しむと説かれます。煩惱は三毒とも言われますが、死に際してはなるべくそれらの煩惱を滅却して、心安らかに死を迎えることが大切です。それが功德につながり、そして来世にもつながる仏教的善業とも言えます。この映画のラストとも関わりますが、執着を捨てる、怒りを捨てる、すなわち相手を救す、そして救されるという関係は、自分が仏教的善業と功德、そして来世へのよりよい選択、来世につながるよりよい善業と考えられています。

それゆえ、ラストシーンについて、何が善業で何が来世につながる最大の功德なのか、そしてラストシー

ンにどうつながっていくのかというのも、死と救し、功德というところを考えながら映画を観ていただければと思います。

### ラオス社会における プーニャイ（大きい人）とプーノイ（小さい人）

最後に、ラオス社会におけるプーニャイ（大きい人=権力者）とプーノイ（小さい人=力のない者）との関係です。カルマとも関係しますが、社会が見直し、改善しなければいけない点はラオス社会にもたくさんあると思いますが、なかなか解決が難しいという現実的な問題もプーニャイ、プーノイの関係に描かれているように思います。

このあとに映画を観ていただきますが、仏教的観念と社会悪、もしくは救しと功德、本日のタイトルに含めているキーワードがどう映画に関わっていくのか、いまご覧いただいたいくつかの場面をヒントに考えていただければと思います。

西芳実（司会）●ありがとうございました。作品を上映する前にその作品の魅力を説明するというのは難しいことだったと思います。この作品は、ラットとシンという二つの家族——片方が貧しい庶民の家庭で、片方が裕福な家庭、その二つの家族のあいだで事件が起こるというお話です。橋本さんのお話は、ラットとシンの二つの家族がどのくらい格差があるのかといったところを含むお話でした。

## マレーシアとラオスの映画にみる 社会・宗教・民族のありようと包摂の諸相

山本博之(京都大学)／橋本彩(東京造形大学)／西芳実(京都大学／司会)

**西芳実(司会)**●それぞれの国で、映画がどのように愉しまれていて、今日ご紹介いただいた作品の監督がどのように受け入れられているのかについて、ラオスのお話がありましたので、マレーシアの映画とヤスミン監督について山本さんから補足していただけますか。

**山本博之**●マレーシアはシンガポールと一緒に国だった時期があるので、シンガポール時代も含めてマレーシアと呼ぶことにすると、マレーシアで最初に地元制作の映画が作られたのは1927年で、1950年代に黄金期を迎えます。その後、多少の波はありますが、現在に至るまで主要な大衆娯楽の一つです。週末や休日にデートに行こうとか家族でどこかに行こうとかいうことになると、選択肢のかなり上位に映画が来ます。映画は現在のマレーシアでとてもポピュラーなメディアです。

大衆娯楽としての映画のほかに、社会の問題について共有するメディアとしての映画もあります。ヤスミン作品は、その両方の性格を備えている珍しい存在です。社会について強いメッセージを訴えかけているのですが、それを社会派映画のように表現するのではなくて、娯楽映画のように見せています。

### マレーシアの年間映画制作本数と ラオスにおける映画祭の位置付け

**西**●マレーシアでは年間何本くらい映画が制作されているのでしょうか。

**山本**●劇場公開されていないものも含めた制作本数はよくわかりませんが、劇場公開される長編映画の数は、最近では年に50本から80本くらいです。

**西**●ラオスについては、今日のお話だとラオス映画の歴史はとても新しい一方で、映画祭が開かれたりアニサイ監督の作品も受賞されたりということで活発に映画が作られている印象を受けました。年間の公開本数はどれくらいですか。

**橋本彩**●なかなか状況がつかみづらいですが、アニサイ監督以外にも数名監督がいらっしゃいます。ラオスで映画を制作してシネコンで上映すると、どの映画もだいたい2週間しかかからないです。公開本数は年に1本か2本あればいいところだと思います。その他の期間はシネコンでは外国の映画が上映されています。タイ資本のシネコンですので、タイで上映された映画がタイ語吹き替えやタイ語字幕のままで上映されている場合が多いです。

予算がなかなかつかないの、映画を制作するにあたっては、制作者にお金が貯まって作れるようになったときに作るというのが現在の状況です。マティ・ドーさんは少し違って、国際映画祭をターゲットに作品を作っているの、ラオス国内のラオス国民に受ける映画という概念はあまりないと思います。ご本人も、国際的に評価される作品を作っていると話していました。マティ・ドーさんがラオスの一般市民にどのくらい認知されているかは私もよくわかりません。

**西**●アニサイ監督も含めて、多くの観客に観てもらって大きな収入を得ることよりも、映画を作ってもらってそれを観てもらいたいという面が強いのでしょうか。

**橋本**●そうですね。いまラオスで映画産業に関わっている方がたは、ラオスの映画産業を盛り上げたいという情熱だけでやっているところがありますので、映画を作る段階ではスタッフにお金はほとんど払われていません。上映されて収入が出たら払うみたいな感じで行っているそうで、本当に手弁当で、自腹を切っているというのが現状です。外からのファンもなかなか難しいという話を聞いています。

### 『グスラ』にみる ヤスミン・アフマド監督の挑戦

**西**●マレーシアとラオスでは映画制作の状況が少し違うというお話でしたが、今回の二つの作品は、どち

らも社会の格差に切り込むかたちで作られていて、挑戦的な作品であるところが共通していると思います。二人のお話でも社会に対しての挑戦や国の検閲の話がありました。あらためて、それぞれの作品でこのあたりが作り手たちが挑戦的に挑んだところだということがあればご紹介ください。

**山本** ● マレーシアのイスラム教徒の一般的な考え方として、すべての宗教を尊重しなければならないことはわかっている、イスラム教こそが正しい宗教で、それ以外の宗教と一緒に扱ってほしくないという考え方があります。そういう考え方が一般的であるところで、よりよく生きるという意味ではどの宗教も教えていることは同じなんだと表現したことは、マレーシアでは天と地がひっくり返るような驚きで迎えられたらと思うと思います。

個別の表現としては、イスラム教の礼拝所の管理人が礼拝所に向かう途中に犬にさわるとか、妻がいるのに管理人が料理しているとか、娼婦と人間的な付き合いをすとかいったことは、イスラム教徒はどうあるべきかという規範を自分に課すだけでなく他人にも求める人たちから見れば、あってはならない姿を描いたということになります。

**西** ● 『グブラ』で描かれている情景がマレーシアの現状をそのまま反映していると受け止めるのは問題だということでしょうか。

**山本** ● あえて単純に答えるために言い切るなら答えはイエスです。現実をそのまま描写したのではなく、現実にはないと思われることをあえて映像にした面があります。

ただし、マレーシアの人びとにもいろいろな考えの人がいるので、すべての人を代表してイエスと言うてしまうのは本当は問題です。マレーシアに限らず、あえて尋ねられればしないと答えるけれど、実際にはそれをしているということはたくさんあると思います。建前上はやったらまずいけれど、本当はやっていてもおかしくないし、実際にやっている人もいるかもしれないということを映像化したのがヤスミン作品です。

たとえば、妻がいるのに妻が料理せずに夫が料理することについて尋ねられたら、常識としてそれはおかしいと答える人もいると思いますが、本音ではおかしくないと思っている人もいるかもしれないし、二人の関係が微笑ましいから、あの二人なら「あり」かなと

思っている、それなら自分たちもやってもいいかなと思わせるという意味では「あり」です。

面と向かってあるかないかを訊かれたら、建前上はなしと答える人が多いかもしれないけれど、実際にはあるかもしれないし、この映画をきっかけに増えていくかもしれないという程度の「あり・なし」です。

**西** ● 映像が持つ力を信じているからこそその作り方ということでしょうか。ラオスの場合はどうでしょうか。

### 『アット・ザ・ホライズン』の検閲で 消された現実と強調された建前

**橋本** ● これから映画を観ていただくのであまり中身を言えないのですが、わりと映画の早いほうでわかってしまうので資料に出しましたけれども、ラットは、耳は聞こえているけれども口がきけないという役です。ラオスでは正面切って政府批判をしづらくて、すれば命に関わる場合もありますので、「聞くことはできて理解はしているけれど政府に面と向かって文句は言えない」という人びとの比喩的な存在として、耳は聞こえていても口はきけないことを投影したキャラクターだと思います。

先ほど、検閲なし、検閲ありバージョンでこういう場面が出ますということをお伝えしましたが、地位もお金もあって力のあるプーニャイたちは、好き勝手にやっても、本来的には法で裁かれてもおかしくないのにそのまま見過ごされるというのがアニサイさんの感覚としてあるので、修正なしのバージョンでは、あのような映像になっています。ただし、ラオス政府は「いや、そんなことはない。そんなことを許しているはずがない」という建前があります。修正後に警察官が隣にいるというのは大きな修正なんです。

検閲ありバージョンの最後のシーンにも建前としての主張がわかりやすく追加されていますが、修正なしバージョンには入っていません。ただしそれをここで見せてしまうと結末まで全部わかってしまうので、すみませんがそれは出しておりません。ラオスでは、お金があり権力があると、お金がない人に危害を与えてもうやむやにされてしまうことがあって、そうした現実に対して修正が入ったのが検閲バージョンです。興味があれば、ラオスに行かれた際にDVDを買っていただいて、ラストシーンに何かが加えられているのか観ていただければと思います。非常に貴重なメッセー

ジが加えられているので、ぜひ映画の購買にご協力をお願いします。CMでした。(笑)

**西●** ラオスには悪いことをした人は罰せられるという建前があって、検閲が入るとそういった方向の映像を出すようになるということですね。

**橋本●** そうですね。検閲なしのバージョンに警察の関与は大きくは出てこないですが、修正が入るとわりとわかりやすく警察関与が見えるので、そういった意味で「犯罪はこうされるべきだ」という建前ははっきりしています。でも実際にはあやふやなところが現実にあります。

**西●** 本日上映されるバージョンは、監督がラオスの真の姿だと思っている部分が描かれているということですね。

**橋本●** はい。先ほど、父親の職業がはっきり描かれていないと言いましたが、実際にはプライベート・セクター、つまり政府の人間ではないということが描かれています。悪いことをする人が政府の人間だと描いてしまうと問題だと思いますので、そこはアニサイさんがうまく考えたところだと思います。ですから父親の職業はけっこう重要かと思います。

### 「すべきこと」と「してはならないこと」が明確で「決まりは決まり」として扱うマレーシア

**西●** 本日上映の2本は信仰に関わるため、マレーシアについてはイスラム教、ラオスについては仏教についてお話をさせていただきました。イスラム教というどうしても遠い印象があるというか、身近ではないという印象があるように思います。イスラム教に関して、私たちと通じるころがあればご紹介いただけると、遠くのことでなく自分たちとつながる話だとイメージできると思います。山本さん、いかがでしょう。

**山本●** 突然難しい質問が来ましたね。(笑) イスラム教でも日本でも、してはいけないこと、した方がいいこと、すべきことがそれぞれ決まっているのは同じだけれど、なぜそう決まっているのかという説明が違って、神さまが決めていると言うのか世間さまが決めていると言うのかが違うということかなと思います。逆に聞きますが、司会の西さんはどう思いますか。(笑) 西さんはインドネシアの研究が専門で、インドネシアもイスラム教徒が多い国なので、同じ質問が来たらどう答えますか。(笑)

**西●** 私はインドネシアに3年間住んでいたことがあり、イスラム教徒の家に寄宿していました。そのときは、よいことと悪いことがはっきりと説明されていると強く感じました。「これはよいこと」、「これはしてはいけないこと」というのが決まっています。よいことをどれだけ積み重ねると天国にどれだけ近づくかが目録になっているのが特徴だなと思いました。自分の行いを数え上げて、ノルマを達成する、あるいはポイントを重ねていくようなかたちで善行を重ねていくという点に親しみをもちました。

**山本●** 確かにそうですね。でも、西さんが寄宿していたのは裕福な家ですね。私もマレーシアでイスラム教徒の家に4年ぐらい住まわせてもらっていました。貧しくはないけれど経済的に十分余裕があるとは言えない家だったので、その経験から聞くと、今のお話はちょっと優等生的かなという気がします。(笑) 優等生的な人だと、善行を積んで生きることを意識して毎日を生きているのかもしれませんが、多くの人は、次々に飛んでくる球をバットで打ち返すように、目の前に来た問題を処理することだけを考えて毎日が過ぎていくようなところがあって、一緒に暮らしていてもイスラム教徒であるかないかということあまり意識することがありませんでした。

イスラム教徒の家庭で養子のような感じで4年間生活しました。私はイスラム教徒ではありませんが、宗教が違うからと違う対応を受けたことは4年間で1回しかありませんでした。家族の葬式があって、イスラム教徒でないために一緒にできないと言われた儀式が一つだけあり、それ以外は扱いが違うことはありませんでした。だから日々の生活の面ではイスラム教が違うという印象は持っていないです。

ただし、イスラム教では、どういうことをするべきで、どういうことをしてはいけないかがきちんと決まっていて、決まっていればいけるけれどちょっとぐらいならいいかなということではなくて、決まっていることは決まっていることで揺らがないということを強く感じました。決まりを破ってしまうことはあるけれど、それでも決まりは決まりだということがはっきりしているということが他の国との特徴的な違いかもしれません。それはイスラム教だからなのか、それともマレーシアだからなのかはちょっとわかりませんが。



左から西芳美氏、山本博之氏、橋本彩氏

### 持たざる者から持てる者に寄進を求めることが 功德を積ませる善業として機能するラオス

西●仏教は私たち日本社会でも馴染みがある宗教なので、何となくこんな感じと思っていることがあると思いますが、ラオスにはラオスなりの仏教のあり方があると思います。橋本さんもラオスに長期滞在されていたと思いますが、敢えてラオス的な仏教というか、日本で仏教と聞いたときにイメージするものと違うことがあればご紹介ください。

橋本●私は日本の仏教に詳しくないので、ラオス的な仏教という括りでは難しいのですが、先ほどの資料ではプーニャイとプーノイの関係について、プーニャイはプーノイを抑圧するというニュアンスで出してしまいましたが、ラオスでは持てる者が持たざる者に与えるということがとても自然に行われています。ようは、お金を持っている人がお金を持っていない人に貸す、あげる、寄付をするなど、「持てる者が持たざる者に与えるのは当然である」という考え方は、かなり浸透していると思います。

私はどちらかと言うとケチなので、自分が研究でラオスにいた際に、村の人に「こういうお祭りがあるから、ぜひお金を出してくれ」と言われると、「ああ、たかられているんだ」とマイナスにとってしまっていた時期がありました。私も学生でしたので、日本の中で言えばまったくお金のない立場にいて、ラオスに行ってお金持ちだったわけでもありません。しかし、やはりラオスの方からしてみると、日本から来ていると

いう時点で、すでに持てる者とみなされる。その人に「この村でお祭りがあるからぜひお金を出してくれ」と頼むことは、むしろ「あなたに徳を積ませるために私たちはお金の寄進を求めているんだよ」というようにもとれるわけですね。

そこが「目から鱗」と申しますか、持たざる者が持てる者に無心するという行為は、ひがみとかそういった暗い気持ちから生じる行為ではなく、むしろ「あなたが善業を積む助けを私たちは出している」という前向きな行為と言えるわけです。そういったメッセージはかなり違うなと思いました。欧米の観光客がいる場所で「お金をください」といって子どもたちが回っていたり、ちょっと身なりが貧しそうの方が回るといこともありますが、欧米人や観光客は警戒心が強くて、シッシッという感じです。でも、そのあたりにいるラオスの方は自然にお金を寄付するという行為が見られますので、そこは仏教的観念の功德を積むということが非常に見えやすく、私の感覚では「目から鱗」という感じでした。

西●与える側と受け取る側との関係を見たときに、与える側だけでなく、受け取る側も与える側に功德を積む機会を与えている。その意味では互いに対等だという考え方で、興味深く感じました。

### 殺される側の前世での業、殺す側の来世での罰 ——すべて輪廻・カルマの思想で理解される社会

西●もう一つ仏教のことでうかがいます。先ほど「殺

す・殺さない」の話がありました。ある人がある人を殺したときに、殺された側の業と殺した側の業について、非時死という話がありましたが、うまく理解できなかったのもう一度説明していただけますか。

**橋本**●時死と非時死にあてはまるかはわかりませんが、殺された人は「殺されてしまった不幸な人」と見えるわけですが、そういう不幸な結末で人生を終えるのは、その方の前世の行いが相当悪かったと考えます。自然な死を全うできないぐらい、その方のカルマは非常に深かったと申しますか、悪業のほうがちろ勝っていたので、殺されていたとしても仕方がないと見る見方もあります。みんながみんなそう思うわけではありませんが、一方でそういうこともちらりと頭をよぎってしまう。

他方で、殺した人に罪がないわけではないので、殺した人は五戒のなかでもっともしてはいけない「殺す」という行為——殺すというのは人だけにあてはまらないので、いろいろな間接的な意味も持つのですが、それでも人間を殺すという行為は、その方の来世で必ず跳ね返ってくる。「あいつは現世では楽な暮らしをして人を殺しても罪に問われなかったとしても、来世では必ず罰を受ける。自分の業は自分に返るんだ」と納得することで、どこか平穏にすませてしまうということがあります。ですから、どこからカルマが来てどこにつながっていくのかということで、「殺す・殺される」ということも理解される。仏教のカルマ、輪廻転生のなかで理解・消化されるという側面があると思います。

### 『グブラ』でのオーキッドの描かれ方とマレーシアにおける女性の社会的地位

**西**●ここからは会場からのご質問やコメントを受けたいと思います。本日の上映作品についてでもかまいませんし、いまお二人が話ししてくださったことに関連してでもかまいません。

**フロア1**●山本さんに質問です。オーキッドの描かれ方が、とても主体的というか、お仕事をされているし、格闘技をしているというシーンとか、アランの父親の服を借りて「アニー・ホールみたいな服装だ」と言われるシーンもあったと思います。10年以上前の映画ということで、当時と現在について、マレーシアにおける女性の立ち位置、社会的な地位といったこと

についてうかがえたらと思います。

**山本**●まず映画のなかの女性の位置についてお話しします。『グブラ』はヤスミン監督の最初の劇場用映画である『細い目』の続編です。『細い目』の主人公もオーキッドで、『グブラ』でオーキッドを演じたのと同じ女優が演じています。

『細い目』のオーキッドは、高校生という設定でしたが、男子生徒に堂々と啖呵を切って言い負かす凛々しい女性として登場しました。それまでのマレーシアの映画で、とくにマレー人の映画では、女性が出てくると、問題が起これると泣き濡れて他人の力で問題が解決するのを待つというのがほとんどでした。『細い目』のオーキッドは、自分から積極的に問題を解決しようとするし、違うと思ったことは違うとはっきり言うという姿が、新鮮で驚きをもって受け止められました。オーキッドのそのような特徴は『グブラ』でも見ることができます。女性がそこまで激しく男性に食ってかかる姿を描くのはどうかという意見も一部にはあったようですが、そういう意見が出ることも織り込んで、ヤスミン監督は敢えてオーキッドを積極的な女性として描きました。

現実社会でマレーシアの女性の地位が高いは低いかは、どの側面を見るのかによって変わってくるので一言では答えにくいです。家庭のような関係を見ると、男性は守る側、女性は守られる側で、家庭では女性は食事をきちんと作るべきという考え方があることは否定できません。でも教育と社会進出の面を見ると、マレーシアではこの20年ぐらいの間に高等教育を受ける人を増やそうとした結果、大学に進学する人の女性の割合が増えて、大学卒で就職する女性も増えたので、その意味での女性の社会進出はとても進んでいると言えます。

どの側面を見るかによって答えは違ってきますが、そこをあえてどちらか答えるとするならば、現実の扱いの上では男性と女性は決して対等ではなくて、男性の方が女性よりも一段上の存在として扱われているというか、そう扱われることを求めているように思います。ただし、当事者の認識としては、男性が女性よりも上だという考え方はないかもしれません。実際に尋ねてみると、男性と女性は互いに違う存在だから扱われ方が違うだけでどちらが上か下かということはなく、したがって女性の地位が低いとは思っていない

という答えが返ってくるような気がします。

### マレーシアとラオスにおける検閲の状況と 批評家等による社会の受け止め方

**フロア2** ●興味深いお話をありがとうございました。お二人に各国の検閲と表現の自由などについてうかがいたいと思います。今日は残念なことに『グブラ』は間に合わずに鑑賞できなかったのですが、話のなかでイスラム教徒の描き方について批判もあったということで、その評価としては半々だったということが出てきました。それはあくまでも映画批評のなかで「この映画が好き・嫌い」みたいな話なのか、それとも圧力とか公的な検閲みたいなものがあったのでしょうか。

ラオス映画については、先ほどの話のなかでヴィエンチャンナーレが今年と来年は開催されないで、ルアンパバーン・フィルム・フェスティバルも今年はないということだったのですが、その背景とか、ラオス映画を取り巻く検閲の状況について、もう少しおうかがいしたいと思います。

**山本** ●おっしゃるように、マレーシアには公的な検閲制度があります。『グブラ』で言えば、礼拝堂で管理人がお祈りの時間を告げる声がマイクを通してまちの人たちにも伝わって、それがオーキッドたちがお風呂場でいちゃいちゃしているシーンでも聞こえるようにと意図されたけれど、不適切だということで最終版には入れられませんでした。本日ご覧いただいた映画に出ていない場面には検閲によってカットされた部分があります。

それとは別に、社会による批判というか、批評家による批判があります。『グブラ』の礼拝所の管理人と妻や娼婦たちへの態度への批判は、いずれも批評家たちによる批判です。『グブラ』が劇場公開されると、テレビ局と新聞の批評家の二人が組んで、テレビでは「この映画がいかにひどいか」という特集番組を作って、新聞では「この映画がいかにひどいか」というコラムを毎週のように書くということがありました。この2人以外の反応は半々で、おもしろかったという人もいれば、確かにあんなイスラム教徒はいないと言った人もいました。検閲制度を通るかどうかというのと、社会がどのように受け止めるかというのは、関連はありますが、それぞれ別の問題です。

**橋本** ●ラオスにおける検閲は、それこそ2011年のアニサイ・ケオラさんの作品によって、「何を描いてはいけないか」という基準がだんだんできあがってきたぐらいに最近の話です。アニサイさんがチャレンジャーだったのは、いろいろ彼が描きたいことをそのまま出したことです。結局、検閲によって修正を要請されたのは、警察の立ち位置という部分が大きかったのと、過激な暴力シーンにぼかしを入れるよう指導された箇所です。

### ヴィエンチャンナーレの開催状況をめぐる ラオス映画産業への中国の支援の影響

**橋本** ●ヴィエンチャンナーレが開催されない理由については、はっきりとは聞いていません。これは勝手の想像ですが、中国とラオスの関係が影響しているのかもしれません。近年では中国とラオスが共同で映画を作ったり、中国のラオス映画産業に対する支援がけっこう見られるようになってきました。その中国とラオスの合作映画がつい最近公開になるなどしたので、中国がお金を出して援助する映画産業のスケジュールに合わせて、そちらを主体として動いているようです。ヴィエンチャンナーレは毎年3月に行われていたのですが、それとすごく近い時期に中国のものが公開されてしまうと、映画局関係者は中国とのイベントに集中せねばならず、ヴィエンチャンナーレの運営に手が回らなくなります。ですから、資金と協力関係の強いところが優先され、「それほどきっちり毎年3月にやる必要はないんじゃない」ぐらいの感覚かなという感じがしています。

ルアンパバーン・フィルム・フェスティバルは、本来でしたら政府公認のフェスティバルとして2018年も大々的に開催されるはずでしたが、出資者もしくは政府との交渉の折り合いがうまくつかなかったようで、政府公認イベントではない小規模開催となりました。ラオス航空の機内誌には、年間のフェスティバルとしてルアンパバーン・フィルム・フェスティバルの広告ページが開催月の12月になっても1ページ掲載されていましたが、結果的には政府公認イベントとしては開催されず、プライベートというかたちで、ホテルだけで開催されていました。

みなさんちょっと口を濁されていて、昨年の12月はLGBTQの話で大々的に取り上げていたので、「政

府の許可が出なかったのはLGBTQの話題が関係したのですか」と訊くと「それは関係ない」とおっしゃっていて、「ちょっと出資者とうまくいかなかったんだ」みたいな話はしていました。今年開催されない理由もはっきりと聞いていませんが、来年に向けてまた動き出すとは言っていました。

### 会話の最初か最後に名前をつけることで 相手への敬意を示すマレーシア社会

**フロア3** ● 山本先生にうかがいます。先ほどの説明にもありましたが、礼拝所の管理人が娼婦の二人の名前を呼んでいます。他に映画のなかでは、管理人がキーの名前を確かめました。先生の説明でそれは納得したのですが、イスラム教では身分が違う人の名前を呼ぶことはタブーではないのか、人の名前を呼ぶことはどのぐらいのレベルのことなのでしょうか。東南アジアの仏教国では、名前を聞くことが逆に失礼になる場合も多いです。先生の説明を聞くと、映画のなかで名前を訊くこと、わざとキーという名前を呼ぶことに深い意味があることがわかりましたが、マレーシアの社会で名前を呼ぶことは管理人にふさわしいのか、どんな意味なのかという質問です。

**山本** ● これはイスラム教とは直接関係ないことですが、マレーシアでは、どの宗教でもどの民族でも、人と付き合うには相手の名前を訊いて、相手を名前で呼ぶのが礼儀です。映画では管理人もキーもイスラム教徒でしたが、イスラム教徒であろうとなかろうと、相手の名前を訊くのは最初にすべきことです。

マレーシアでは、日本の敬語表現にあたるものとして、英語でもマレー語でも、相手に対する尊重の気持ちを伝えるときには、相手の名前を自分の発言の最初か最後につけます。相手の名前を呼べば呼ぶほど敬意を示すことになるので、たとえば生徒が先生と話するときには、一文一文の終わりに相手の名前かまたは「先生」という敬称をつけます。相手の名前をちゃんと覚えておくことも大切で、次に会ったときに名前で呼ぶことも、相手を人として尊重しているという意味になります。

他人のお金を盗るような犯罪をしているような人でも、借金をしたり身体を売ったりと世間的に恥すべきとみなされる仕事をしている人でも、名前を知っていて名前で呼び掛けるというのがヤスミンの挑戦

というか、それが当然だというヤスミンの呼び掛けになっています。

**フロア3** ● ようするに、名前を呼ぶということは、その人は獣ではないということですね。

**山本** ● 言い方は厳しいですが、そう言うこともできます。人間どうしなのできちんと名前を呼ぶということです。これはイスラム教だからということではなく、マレーシアではどの民族の人もどの宗教の人もそうです。

### マレーシアでの民族・宗教を超えた交流の現状と ジェイソンの母親の宗教と民族分類

**フロア4** ● いろいろお話ありがとうございます。私も小学校時代、1980年代にマレーシアに住んでいて、ヤスミン監督の映画には笑えるところがたくさんあるという印象を持っています。踏み込んだところもたくさんあるとは思いますが、現状を反映しているところもけっこうあるのではないかと理解しています。

山本先生に質問したかったのが、マレーシアの3民族もしくはそれプラスαが、それぞれの文化・宗教の違いを、適度な距離を保ちながら交流しているのが特徴のようにも見えます。つまり、食文化の交流とか、それぞれの文化・宗教を尊重するというのがマレーシアの特徴なのではないかと理解しているのですが、ヤスミン監督の映画は恋愛にまで踏み込むところが多いじゃないですか。これは一般的なのかなというのが一つ目の質問です。

もう一つ、先ほど図を見せていただいたときに、アランとジェイソンのお母さんがマレー系かもしれないというお話でしたか。

**山本** ● マレー系と中国系の混血者ですね。

**フロア4** ● ということですね。このような場合は、私の理解だとイスラム教に改宗する方が多いのではないかと思います。そうではないときというのはどんなときなのかなということを二つ目に教えてください。

**山本** ● 食だけでなく恋愛で民族が違った交流があるのかということですが、これもあるかないかというのは個人的な問題ですから、あると言えばあるし、ないとも言えないです。一般の多くのマレーシアの人に尋ねたら、年配の人ならないと言うでしょうし、20歳代や30歳代ぐらいだったら、あまりないけれどもなくは

ないと言うかもしれないと思います。

『細い目』の原題は『Sepet』で、マレー語で「目が細い」という意味です。中国系のことを目が細いとからかう言い方で、喧嘩を売るのでない限り他人に面と向かって言うような言葉ではなかったのですが、『細い目』が公開されてからは、「私のボーイフレンドはsepetでチャーミングなの」とマレー系の女性が中国系のボーイフレンドを紹介している場面を見る機会が増えてきたと感じます。数で言えばまだ少ないと思いますが、許容の割合が以前より広がっているところがあるように思います。

ジェイソンとアランのお母さんについてはご指摘のとおりで、イスラム教徒と非イスラム教徒が結婚しようとする場合、現在であれば非イスラム教徒が改宗して二人ともイスラム教徒にならなければならないので、マレー系と中国系の混血者ならばイスラム教徒ということになります。ジェイソンとアランのお母さんは、現地の言葉はプラナカンあるいはババ・ニョニヤと呼ばれ、何世代も前に現地化した中国系の子孫です。マレー系の文化を取り入れています、イスラム教徒ではなく、公式の分類では中国系に含まれます。ジェイソンとアランのお母さんはマレー語を話して、お父さんは広東語を話して、夫婦で話す言葉が違うのに話が通じていたのもそういう事情があるためです。

### 両親が仏教徒のアランは なぜキリスト教徒になっているのか

フロア5 ● アランのご両親は中国系なので仏教ですが、アラン自身は教会に通って祈りを捧げていました。あれは、シンガポールの人と結婚したということが大きいのでしょうか。今回『グブラ』を観て、イスラムと仏教とキリスト教という三つの宗教を並列したいがために出したのかなと思ったのですが、そのことについて教えてください。

山本 ● アランについてはおっしゃるとおりです。よいところに気が付かれましたね。アランがなぜキリスト教徒なのかは、説明がちょっと複雑になりそうなので説明せずに済まそうかなと思っていました。アランの両親は二人とも仏教徒で、『細い目』で牛肉を食べないと言っていたのでジェイソンもおそらく仏教徒で、そう考えるとアランも生まれてすぐの時期は仏教徒として育てられただろうと思います。それなのに教

会にいたのは、おそらくシンガポール人の女性と結婚したのをきっかけにキリスト教に改宗したためだろうと思います。離婚した後もキリスト教徒のままでいるのは、おそらく娘がキリスト教徒なので娘と同じ宗教のままでいたいからだだろうと想像します。

### オーキッドの家と礼拝所は 現実にどのような位置関係にあるのか

フロア5 ● 私はヤスミン監督の映画がすごく好きで、『グブラ』を観たのは2回目です。最初に観たときには、なぜあの二つの関わりのない家族を出すのかなと思っていたのですが、今回観て、「本当だ、呼び掛けの声が彼女たちの部屋に聞こえているんだ」ということがわかって、わりと近い場所なのかなと今回初めて思いました。ただし、まちのシーンなどを見ていると、いわゆる都会な感じの場所と、夜のシーンが多いからかもしれませんが寂れた感じの場所とがあったので、二つの地域が実際に近くて暮らしが近接しているのかどうかについて教えてください。

山本 ● 礼拝所とオーキッドの家がどんな位置関係にあるかということは、けっこう悩ましい問題です。マレーシアにもそのことを気にしているいろいろ考えている人たちがいて、いくつかの説があります。可能性が薄い説から紹介すると、礼拝所があるのもオーキッドたちが住んでいるのもイポーですが、オーキッドの両親はクアラルンプールに住んでいるという説があります。そうだとすると、お父さんが倒れたと電話をもらってから、オーキッドは車で3時間かけてクアラルンプールの実家に駆けつけたということになります。

私は、入院先はイポー市内の病院なので、礼拝所とオーキッドの家はイポーの集落と別の場所で、比較的近いのだらうと思います。物語の設定上の場所がどうであるかと実際にどこで撮影したのかは直接は関係ないですが、私は『グブラ』の撮影現場をイポーまで探しに行って、写真だけを頼りに何日もかけて礼拝所を探し当てました。画面で見ると礼拝所のまわりは寂しそうな感じでイポーの市街地から離れているような印象を受けますが、実際には市街地からあまり離れていない場所にあつて、オーキッドたちがまちに住んでいたとしたら確かに礼拝の呼びかけが聞こえるぐらいの距離だなと思いました。

西 ● 難しいですね。撮影した場所が実際にどこにあ

るかということと、作品のなかで監督が場所の配置をどのように設定しているかは別の話ですね。

**山本●** そうです。実際にどこで撮影したのかというのは、物語の中でどのように設定されているのかとは直接の関係がない話です。今の話はヤスミン作品のマニアとして撮影場所を探しに行って、見つかったよかったという話です。(笑)

### ヤスミン・アフマド作品は なぜDVD化されないのか

**フロア6●** いまの山本先生のお話を聞いて、先生の本が「エヴァ本」のようにオタクな内容だということがとてもよくわかりました。まだ読んでいる途中ですが、本当に「エヴァ本」のごとく楽しく読めているので、みなさん買って帰られるといいと思います。CMでした。(笑)

**山本●** CMをありがとうございます。

**フロア6●** 質問がいくつかあります。一つは、単純に、なぜ日本でソフト化されないのかということです。映画館でかかるとあれだけの人が集まって、マニア本的な本が出て、お客さんたちも何回も繰り返して観ているようだと感じます。そうすると、ある程度の売上は確保できるのではないかと思います。ヤスミン監督の作品はボックスで出しても完売するのではないかと思いますのですが、それが出てこないのは何か大人の事情があるのではないかと。しゃべればという話ですが、これが一つです。

同じ映画館でヤスミンさんの『タレンタイム』と『細い目』を何回か観ました。先ほどの説明のなかで、時々笑いのシーンが入ってくるという話がありました。映画がかかった当初はみんなシーンとしているのですが、何度か観ていると、そこを待っていたように笑う人たちが出てきて、私もお父さんの禿げ頭が出てくると「来るぞ」と思って楽しみにするようになりました。そのあたりは、日本のお客さんの慣れなのかなと思うことがもう一つです。

それから、オーキッド3部作のうちなぜ今日は敢えて2番目を選んだのか。マレーシアのことや格差のことであつたら、1本で自立する他の映画があると思います。それを選ばずになぜ3部作の、それも1本目とかでなく——3本目は少し話が違う感じがしますが、なぜ2本目を選んだのかをお聞きしたいと思います。

よろしくお願いいたします。

**山本●** 二つ目についてはコメントをいただいたということですね。ありがとうございます。一つ目の、どうしてソフト化されないのか、DVDにならないのかというのは、私も教えてほしいです。(笑) ソフト化するとしたら『細い目』と『タレンタイム』を配給しているムヴィオラさんでしょうか、ムヴィオラさんに訊いてくださいというのが素直な答えです。その上で、私の勝手な想像ということで少しお話ししたいと思います。

まず、お金の問題ではないと思います。DVDを出しても売れなければ赤字になってしまうのでそれを恐れて二の足を踏んでいるということではないと思います。ヤスミン作品のイベントでムヴィオラさんとお会いする機会があるたびにどうすればソフト化が実現するかという話をしています。たぶん、いくつかの要素が絡みあって今はうまく進まないけれど、それらがうまく噛み合えばぱっと先に進むのではないかと想像しています。

ヤスミン作品をDVD化して誰でもいつでも観られるようにというのは、私が14年前にはじめてヤスミン作品を観たときからずっと思っていることです。でも私にはDVDを出すことはできないので、自分ができることは何か考えて、細々とではありますがヤスミン作品の上映会を毎年続けてきました。機会があるごとにヤスミン作品の話をするように心がけてきて、そうしているうちに『タレンタイム』が劇場公開されて、そして今年『細い目』も劇場公開されました。DVD化への道はまだしばらく続くかもしれませんが、少しずつであっても一步一步進んできているというのが私の認識です。だからもう少し頑張って、DVD化に期待し続けたいと思います。

### ティマやキア、礼拝所管理人の 物語にもスポットを当てるために

**山本●** 三つ目のご質問は今日の上映に『グブラ』を選んだ理由ですね。いくつかの理由がありますが、一番の理由は「信仰と赦し」のテーマにこの作品がもっとも適していると思ったためです。

『グブラ』には『細い目』の続きの部分があるので、『細い目』を観ないで『グブラ』を観るのはどうかなとも思ったのですが、『細い目』と関係なく『グブラ』を

観ても十分に意味があると思って、そのことをみなさんと共有したいという思いもあってあえてこの作品を選びました。『グブラ』はオーキッド3部作の2本目で、いつも『細い目』の続編という扱いを受けています。『細い目』の続編として観る限り、オーキッドの物語に目が向いても、礼拝所の管理人やティマやキアの物語がどうしても添え物のようになってしまいます。でも、管理人やティマやキアの物語も語り考えるべきことがたくさん詰まっているので、『細い目』と切り離して、管理人やティマやキアをメインに据えて『グブラ』について考えたいと思っています。今回のシンポジウムはそのための絶好の機会だと思いました。

それから、昨日までだったと思いますが、都内の劇場で『細い目』を上映していたので、関心がある方ならあらかじめ『細い目』をご覧になる機会があると思ったこともあります。

一緒に上映するラオスの『アット・ザ・ホライズン』は口がきけない人を主人公にしている、それは社会の中で立場が弱いので発言力がないという意味も重ねられていると伺って、そこだけ聞くとヤスミン作品では『タレントタイム』と共通点があります。『タレントタイム』にも口がきけない少年が出てきます。彼はインド系で、マレーシアの民族の中でも最も立場が低いインド系の人たちには発言力がないという意味も重ねられています。なので『アット・ザ・ホライズン』と『タレントタイム』を上映するという選択肢もあり得たと思いますが、「信仰と赦し」のテーマからはやや外れてしまうのではないかと思います。

### 画質というハードルはあるものの あきらめずに希望の声を上げ続けること

フロア6 ●ここにいる人たちはみんなヤスミン作品のソフト化を望んでいると思いますので……。

山本 ●私も同じ気持ちで、ずっと望んできました。なかなか実現しませんが、あきらめずに希望の声を上げ続けることが大切かなと思います。そうしているうちに何かの噛み合わせがよくなって、前に進むかもしれないと期待しています。だから、ムヴィオラさんに期待しつつ、ソフト化してほしいと声を上げ続けることが大切だと思います。それから、ヤスミン作品の上映の機会があって、身近な人でヤスミン作品をまだ観ていないという人がいたら、ぜひ観に行ってお勧めし

て、一人でも多くの人にヤスミン作品に触れてもらう機会を増やすことが、もしかしたらソフト化の近道なのかもしれないと思います。

でも本当に不思議ですね。ヤスミン作品はすべてマレーシアでDVDが市販されています。もう在庫がなくなっているので、いまマレーシアに行っても、どこかの田舎町のお店の片隅で埃をかぶっているのを奇跡的に見つけるということでもなければ買うことはできません。でも、ヤスミン作品のDVDが世の中のどこにも存在していないというわけではありません。私もマレーシアで市販されていたヤスミン作品のDVDを6作品みんな持っています。マレーシアのDVDなので日本語字幕はありませんが、日本の映画祭のときに作られた字幕がありますし、私たちの研究会でも6作品すべての日本語字幕を作っているのです。それでよければ喜んで提供します。だから、マレーシアで市販されていたDVDに日本語字幕をつけるだけでよいならばすぐにでもDVD化は可能はずです。

ムヴィオラさんがどのようにお考えなのかかわからないので私の勝手な想像ですが、DVD化を難しくしている理由の一つに、もしかしたら画質の問題があるのかもしれないと思います。マレーシアで市販されているDVDは、残念ながら画質はそれほどよくありません。パソコンのモニターで観るなら問題ないでしょうが、大きなスクリーンで上映すると粗が目立ちます。この素材しかないと思って割り切れる人ならよいのですが、画質が悪いと受け入れられないという人もいます。私たちが行っている上映会ではマレーシアで購入したDVDを上映素材にしている、画質のよさよりも上映の場を提供することを優先すると考えて上映会を行っています。ご覧になった方から画質が悪いとお叱りを受けることがまれにあります。それはそれでごもっともなご意見だと思いますが、そういうご意見が一定数いらっしゃるのであれば、マレーシアで市販されているDVDを素材にしてソフト化する道は難しいかもしれないと思ったりもします。

### ヤスミン没後10年を迎えた マレーシアでの若者たちの動き

西 ●日本でヤスミン監督の作品を繰り返し観たいという声があるのはもちろんだと思いますが、マレーシアでもヤスミン監督の作品を観たいという声が現在

もあるというお話をされていましたね。

**山本**●2019年はヤスミン監督が亡くなって10年目にあたり、それを記念したヤスミン作品の上映会がマレーシアの各地で開かれました。興味深いのは、上映会を企画したのが30歳前後の人たちで、観客は主に10代の人たちだったことです。企画者たちは、十数年前にヤスミン作品が上映されたのは自分たちが10代のときで、作品を観ていろいろと考えることがあったので、いまの10代の子たちにヤスミン作品を観てほしいと思ったと話していました。30歳になって社会で立場を得て生活に余裕ができたときに現在の10代にヤスミン作品を観てもらう機会を作るということで、ヤスミン作品を上映して次の10代にみせていくというリレーが今後も続いていくとよいなと思いました。

### マレーシア映画界で異彩を放つ 礼拝所管理人を演じたナムロンの存在

**西**●今回『グブラ』を取り上げることができてとてもよかったと思います。『グブラ』はオーキッド3部作の一つと見られてしまうためにオーキッドの物語に目が向けられてしまいましたが、礼拝所の管理人たち、ナムロンさんの部分も重要な意味を持っています。ヤスミン監督もとても思い入れを持って作った部分で、そこに今回光を当てられてよかったです。

**山本**●ナムロンというのは礼拝所の管理人を演じた役者さんです。

**西**●ナムロンさんも映画を作っている方ですね。

**山本**●最近では映画も作っていますが、もとは演劇で活躍していた人です。演技は優れているけれど顔が浅黒いので映画の主演向きではないと言われてきたそうです。ヤスミンはそういう人が好きなのでナムロンを映画に出しました。いまでは映画にたくさん出ていますし、監督やプロデュースもしています。

演劇では、すごく尖った、それこそそのままでは絶対に公開できないような演劇をたくさん作ってきました。ある作品は、中国系とマレー系の生徒が対立して喧嘩が絶えない高校で、困った先生たちが問題解決のためにナムロン演じる演劇人を学校に招きます。ナムロンは演劇部を作って顧問になり、日頃心に隠していることを全部さらけ出すように生徒たちに言います。生徒たちは、「中国系は豚を食べるから汚い」と

か、「マレー系は頭が悪くても大学に入れてずるい」とか、「中国系は移民のくせに文句ばかり言う」とか、マレーシアで言ったら絶対に許されないようなセリフを次々に言います。全部吐き出させた後で一緒に演劇を作っていくのですが、聞いていてはらはらするセリフばかり出てきます。

生徒たちが相手の民族のことを悪く言うのは、自分が経験したことではなくて、親たちが言っているのを聞いてそう思い込んでいるだけだとわかります。そして親たちが相手の民族を悪く言うのは、期限までに借金の返済ができなかったので高利貸しに半殺しにすると脅されたり、お金に困った人が女性から金品を盗んだりという目に遭ったからで、これらは『グブラ』でナムロンが出てくるパートと重なっています。ナムロンは、社会の弱い立場にいる人が自分よりさらに弱い立場の人を食いものにして生き延びようとする問題に強い関心を持っていて、ヤスミン監督とナムロンが手を結んだことで『グブラ』の物語ができあがった面もあるように思います。

**西**●その意味で、『グブラ』はマレーシアの影の部分を含めてよく取り上げている作品だと思います。

**山本**●ナムロンは映画に出演する機会が増えて、主演もするようになりました。ただし悪い役ばかりで、悪徳政治家か悪徳役人か悪徳警官です。(笑) 映画にナムロンが出てくると、立派な身なりをした政治家だったとしても、登場した瞬間に悪役だろうなとばれてしまうのですが。(笑) ナムロンは監督もしています。『それぞれの正義』というタイトルで、ナムロンも出演していますので、機会があればぜひご覧ください。

**西**●自分が悪役をすることで、格差の問題に果敢に切り込む作品を世に出してきた舞台人であり映画人なんですね。

**山本**●そうです。それと、ナムロンは両極端の人で、社会から一歩距離を置いていて、問題に直接手を下さないけれども結果として解決する人のような役も演じています。『グブラ』の礼拝所の管理人が斜に構えたような感じで、問題が起こってもそれを解決しようと必死に働きかけるのでもなく、一歩離れたところで静観していて、その問題はこんな感じで解けばいいかなあという感じで関わるような役です。

**西**●悪役をどんな人が演じているのかについては、ラオスの話もあとで聞いてみたいと思います。

## 映画というメディアがもつ手法的特徴 ——異なるメッセージが複数入る「多声性」

フロア7 ● おもしろいお話をありがとうございます。映画という手段についてうかがいたいのですが、二つ紹介して下さった映画のどちらも、社会に問いを投げかけるとか、メッセージ性の強いものだと思います。そういうことをするとき、映画や映像というのは、たとえば本やインタビューなどの他の手段とくらべてどんな特徴やよさがあるとお考えでしょうか。

それから、映画のなかでも、今回のような役者さんが演じるものの他にドキュメンタリー映画もあると思いますが、それはどんな違いがあるとお考えか教えていただければと思います。

山本 ● 表現の手段としての映画については、声が多いという意味で「多声性」という言い方があります。映画は画を見せるので、メインのメッセージは見れば伝わりますが、それと違うメッセージも伝わります。セリフでは「嫌い!」と言っている、表情や言い方を見ると本心は好きだとわかるというように、画で見せるメッセージとは違うメッセージも伝えられます。それを言葉だけで表現するのは難しく、「彼女は嫌いと言ったけれど本心では好きなのだ」のように全部書かなければなりません。このように異なるメッセージを同時にに入れて伝えることができるのが映画の特徴の一つだと思います。表向きは娯楽のようだけれど深掘りしてみるとまったく違うメッセージが入っているとか、そういうことがしやすいのが映画だと思います。

## ラオスにおける映像の力 ——自文化を知る手段としてのドキュメンタリー

橋本 ● ラオスにおける映画という意味では、こう言うと言語があるかもしれませんが、ラオスは文字を読む方が少ないのです。ここ数年、政府が支援してブックフェスティバルをしています。政府がそういう働きかけをしないと、本を読むという習慣が定着していないです。ですから、文字で表しても若者にメッセージが届かないということがあります。

もう一方で、若者はYouTubeなどで日常的に映像を観ていますから、若者に対する訴えかけとしては映画から入ることがもっとも有効だということがあります。若者に訴えかける最も有効な手段としての映画

づくりにアニサイさんたちも取り組んでいるのだらうと思います。

ドキュメンタリーも近年ラオスで作られ始めています。ラオス人の多くは、これまで映像メディアを観るといえば、ほとんどタイの放送を観てきたので、自分が住む地域以外のラオス国内のことをあまり知らないということがあります。作る側の人たちも、ドキュメンタリー作品を作り始めて初めて「ラオスにはこんな文化があるんだ」とか「こんな側面があるんだ」ということを発見し始めています。これまでは外国人が撮ったラオスの文化に関するドキュメンタリーが主体でしたが、ラオス人が自分の文化を伝えていく手段としてドキュメンタリーにも価値を置き始めている気がします。

## 作り手の意図を超えて 読み解く余地が大きい劇映画の可能性

山本 ● ドキュメンタリーは、何の問題について考えてほしいかをはじめに明示して、そのための素材を一つずつ提示して、それを順に見ていくと問題に対する答えがわかるという構成の映画で、作り手が考える結論が明示されることもされないこともあります。その作品を観た後にどういう考えを持ってほしいかをガイドしているという側面が強いのが特徴です。ガイドを成り立たせるためには、最初の問題も途中で見せる素材も、どれだけ限定できるかにかかっています。

そのこと自体は悪いことではありませんが、ドキュメンタリー作品である問題が描かれているときに、そこから一步引いて見るとその社会には他にもいろいろなことがあって、それらも含めて考えると問題の見え方も導き出される結論も変わってくるかもしれない、その方がおもしろいと私は感じます。劇映画だと、メインの物語はありますが、それと直接関係ない映像がどうしても入り込んでしまいます。撮影場所の背景が映りこんでしまうかもしれないし、関係ない人や物が映りこんでしまうかもしれません。その意味を読み解く余地が大きいので、劇映画の方が読み解きの楽しさが大きいと思います。

ドキュメンタリーもおもしろいのですが、作り手が観客にどう考えてもらいたいかが明示されていて、それを受け止めるだけというのがちょっと物足りなく感じてしまいます。作り手が考えていることを超えて、

作り手が考えていなかったことを含めて読み解くのが映画の楽しみ方の一つだと私は思うので、ドキュメンタリーでもそれはできるのですが、劇映画の方がそうやって楽しむ余地が大きいと思います。

### ラオス映画界を活性化する中国資本と ラオスにおける留学経験者の役割

フロア8 ● まず橋本さんにうかがいます。ラオスで二つの映画祭が近年中止に追い込まれている原因の一つに、中国資本の流入が影響しているのではないかというお話がすごく新鮮でした。そもそもラオスに検閲がある状態では、そういうところまであまり意識がいかないのかもしれませんが、中国資本の影響みたいなものが、実際に作品を作る人たちに何か議論を起こしているようなものがあるかということが一つです。

それから、今日お話しいただいた二人の監督は、それぞれ海外にベースがもともとあってラオスに来られた人です。おそらくラオスだけではなく周辺の国でも、映画を立ち上げていく最初の世代はまず留学して、学んで持ち込んでくる人たちがいると思いますが、その次にはその国で映画を学んで、作って公開しだす人が現れると思います。そういう兆候はラオスでは見られるでしょうか。

山本先生への質問は、今日のテーマは「格差を包む信仰」ということで、ラオスの話では、仏教の功德と死後の輪廻の考え方が格差をうまく包む仕組みとして働いているようですが、イスラムでも喜捨という考え方があると思います。マレーシアの場合は、ヤスミン監督の映画でも描かれているように、すぐ周辺にヒンドゥーの人もいれば、キリスト教の人もいるし、儒教の人もいるしというなかで、何か格差を包む精神的な価値みたいなものが、仕組みとして働くものがあるのでしょうか。また、それは映画のなかで表現されるとしたらどのようなかたちになるのでしょうか。たとえば、ヤスミン監督の映画ですと、宗教間の融和みたいなことをフワッと訴えている感じがするのですが、そうではない明確なモラルみたいなものがあれば教えていただければと思います。

橋本 ● 中国の影響というのは、悪い意味で言っているわけではありません。先ほど申し上げたとおり、ラオス映画界は、映画を作る資本というものがあるわけではないので、どこかから獲得してこなければなりま

せん。そこを助けてくれているという意味で、現在の映画界をもっと盛んにしていく活性剤としては、中国の支援は大きいと思っています。つい最近、合作で作られたのは、やはり中国とラオスの関係性のよさを表している映画だと思いますので——まだ観ていないので勝手なことを言ったら怒られますが——やはりそこを描いているので、作品作りに中国の影響がないとは言えません。

ただし、この間たまたまタイの映画監督が「中国からの資金を得て……」というお話をされていたことがあったのですが、その方は「中国から『こうしてくれ』みたいな要求はいっさいなかった」と言っていました。中国のどこのファンドから資金をもらうかによって、作る作品への影響については、ある・なしがあるかと思います。

現在では、映画祭を立ち上げる、映画祭を運営する資金というのも、ラオス国内にふんだんにあって政府が予算をとっているという感じではありませんので、悪い影響というよりは、むしろいまだそこまで資金力のないラオス映画産業を支えようとしてくれているというところで頼っているのかなと思います。

海外留学組の話ですが、現在中心になっているのは海外留学組です。なぜならやはり資金が関係しています。外から資金をとってこなければならぬので、英語が必須になります。英語が話せないと外に資金を獲得しにいく、プロジェクト企画を話しにいくことができませんので、どうしてもその方がたが主体になって、いまは押し上げようとしています。

ただし、国内のラオス語しかできない人にも技術を分け与えようとしていて、「実際に映画づくりにはこういうことが必要だ」ということについては、かなり教育的なプログラムを展開し始めています。近年では安くカメラも手に入りますし、編集技術もシェアしながら制作できる状況にはなっているのですが、第一世代がうまくこの状況を維持しつつ、産業に押し上げるまで何とか若者が飽きないように取り込んでいるという感じを受けます。

### 宗教より民族で考える社会の現実が マレーシア映画のありようにも反映

山本 ● マレーシアの映画において宗教的価値がどのように描かれているかというご質問だったかと思い

ます。マレーシアの映画には宗教をきちんと取り上げた映画がないと言っているマレーシアの監督がいます。その監督は、『グブラ』も宗教にそれほど切り込んでいなくて、宗教についてきちんと描いた唯一の作品がヤスミン監督の『ムアラフ』だと言います。それ以外の映画は、宗教が出てきたとしても背景のようなもので、格差などの社会の問題を包み込む作品になっていないと言います。それが正しいとすると、それは実際の社会を反映しているということではないかと思えます。

マレーシア社会では、宗教ではなくて民族という枠組みで人びとの生活の手当てをしようとしているところがあります。それぞれの民族は違いますが、異なる民族の人とどのように接するかということでは民族の違いを超えてマレーシア人に共通する価値のようなものがあります。ただし現実社会では民族の枠組みだけでは人びとの生活への手当として十分に機能しないところがあって、そこを宗教がうまくすくい上げられればよいのだろーと思えますが、どうやってすくい上げるのかにはあまり目が向けられていないという印象を受けます。

### 検閲で変更を求められた箇所の情報を どのようにして知り得るのか

フロア9 ● 時間の関係で一つ目の作品を観ていないので、もし聞き逃していたら申しわけないのですが、ラオスでは検閲がどこにかかっているか普通はわからなくて、たまたまこの作品は検閲の前と後がわかるということでした。山本さんのお話を聞いていると、どこに検閲がかかったかがすごくはっきりわかっています。これはこの作品についてだけなのか、それともヤスミン監督の他の作品や他のマレーシアの監督の作品についても言えることなのでしょう。もし、検閲がどこにかかっているのかがいろいろな作品について言えるとしたら、その情報はどうやって手に入るのでしょうか。検閲で削られる部分、変更を求められる部分というのは、監督と検閲する側とのせめぎ合いの部分だと思うんです。この情報は、たとえばベトナム映画などでは普通は手に入りません。字幕を作るような裏方にいる人にとってもめったに手に入らない情報だと思いますが、どのようなかたちで情報を手に入れているのか教えていただけますでしょうか。

山本 ● マレーシアでは、検閲によって修正した場合に、そのことを公表する監督がけっこういます。ヤスミン監督も検閲の内容について公表する方でした。ただしすべての監督が検閲の内容とどう修正したかを公表しているわけではないので、作品ごとにどこが検閲されたのかの情報が自動的に表に出てくるということはありません。なので、監督一人ひとりに会いに行き、その監督の作品の感想を話したりして親しくなると、今度の作品はどこが検閲されたのかという話ができるような関係を作ると、作品ごとに情報を一つ一つ集めていくことになります。

### 「すべての物事は理由があって起こる」 ——問題を包摂して乗り越えるために

西 ● 最後に、お二方それぞれに、ここだけは言っておきたいということをお願いします。

山本 ● 今日は話の運びの都合で、もしかしたらマレーシアのイスラム教徒は頭が固いという印象を与えるようなことを強調した話し方をしてしまったかもしれませんが、決まりは決まりだからきちんと守るという意味では良くも悪くも頭が固いという面はありますが、だから他人に攻撃的であったり排他的であったりということではないので、そのことも強調しておきたいと思います。

問題が起こったときにどのように解決するかというと、今日はお話しできませんでしたが、ヤスミン監督の関係者がよく口にする言葉に、「Everything happens for a reason」というものがあります。「すべての物事は理由があって起こる」、あるいは「何が起こったことがあったら、それには必ず理由がある」という意味です。自分のせいであれば他人のせいであれば、取り返しがつかないとんでもないことが起こってしまったときに、それが起こったということは必ず何らかの理由があるはずで、これからの自分の人生にそのことが必ず反映することがあるから、どんなに絶望的だとしても起こったことをきちんと受け止めて、それに対してできることを一つずつ重ねていって、次に起こることに備えて暮らしていこうという意味です。

ヤスミンの関係者は、失敗やトラブルがあっても、互いにこの言葉を掛けあうことで受け止めようとします。宗教とは違うので今日のテーマからは逸れてしまいかもしれませんが、どのようにして問題を包摂し

て乗り越えていくのかという話としてお伝えしておきたいと思います。

**橋本**●私は内容については申し上げずに、もう映画を観ていただきたいと思います。(笑) この場にはほとんどヤスミン・ファンの方しかいないのかとだんだん不安になってきているのですが、ラオスの映画も立ち上がり始めたところで、サポートしてくれる方、注目してくれる方がいないと持続していかないということがあります。作品のクオリティに問題がある場合もありますが、今日ご覧いただく映画は本当に自信を持ってみなさんに観ていただきたい映画ですので、ぜひ注目し続けていただきたいというメッセージで終わりたいと思います。

**西**●今日はお二人の専門家とともに、物語の筋をどのように理解するかに加えて、作品が作られた社会のこと、そして作品を作っている人たちがどんな課題に直面しており、そこにどんな挑戦をしようとしているのかについてお話をうかがうことができました。作品を愉しむときに、スクリーンに映し出されるものだけではなく、その背景にある社会とそこで暮らす人びとのこと、そしてその作品を作った人びとの思いまで思いをいたすことで、作品を観る愉しみがいっそう深まるとあらためて思いました。

本日はお忙しいなかシンポジウムにご参加いただきましてありがとうございます。シンポジウムはこれで終わりにさせていただきます。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。映画に関連した編著書に『マレーシア映画の母 ヤスミン・アフマドの世界——人とその作品、継承者たち』(シリーズ「混成アジア映画の海」1、英明企画編集、2019年)、*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。

### 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。

### 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。

### 亀山 恵理子 (かめやま えりこ)

奈良県立大学地域創造学部教員。専門分野は国際開発協力論、地域研究。主な著作に、「『小さな物語』をつなぐ方法——一九七五～九九年東ティモール紛争」(牧紀男・山本博之編著『国際協力と防災——つくる・よりそう・きたえる』京都大学学術出版会、2015年)、『インドネシア九・三〇事件と民衆の記憶』(ジョン・ローサほか編、明石書店、2009年、翻訳)。

---

**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。

**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、東京造形大学准教授。専門は、スポーツ人類学、文化人類学、ラオス地域研究。主著は『ラオス競漕祭の文化誌——伝統とスポーツ化をめぐって』（めこん、2020年）。共編著書に『スポーツ人類学の世界』（虹色社、2019年）。近年はラオス映画の研究にも関心を持って取り組んでいる。

CIRAS Discussion Paper No.91

山本 博之 編著

**伝承と国民の物語——混成アジア映画研究2019**

発 行……2020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



Center for Southeast Asian Studies,  
Kyoto University