

CIRAS Discussion Paper No.107

結末の向こう側

混成アジア映画研究2021

山本 博之 編著

Beyond Closure—Cine Adobo 2021



京都大学東南アジア地域研究研究所

CEAS

CIRAS Discussion Paper No.107

結末の向こう側

混成アジア映画研究2021

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.107

YAMAMOTO Hiroyuki (ed.)

Beyond Closure—Cine Adobo 2021

©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, 2022

表紙写真提供：太秦

目次

刊行にあたって

山本 博之	4
-------------	---

第1部 国・地域別研究 混成アジア映画の現在.....7

秘められた絵図

——『夕霧花園』と『不即不離』が描く日本軍とマラヤ共産党

山本 博之	8
-------------	---

告白の行方

——インドネシア映画『フォトコピー』(2021年)が照らす光と影

西 芳実.....	22
-----------	----

タイ映画『バッド・ジーニアス——危険な天才たち』とカンニング

——ヒロインは聖女か悪女か

平松 秀樹	32
-------------	----

第2部 シンポジウムの記録

43

大阪アジア映画祭シンポジウム

大阪だヨ！全員集合——日本の自助・共助・公助とアジア.....	44
---------------------------------	----

第3部 特集 母なる川との対話2

——『メコン2030』にみる川と信仰	57
--------------------------	----

ディズニー長編アニメ映画『ラーヤと龍の王国』を

映画『メコン2030』との関連性から読み解く

橋本 彩.....	58
-----------	----

開発、死、他者

——サイ・ノー・カン監督『The Forgotten Voices of The Mekong』をめぐって

山本 文子	69
-------------	----

見えない流れを旅する

——ファム・ゴック・ラン監督『The Unseen River』をより楽しむためのガイド

秋葉 亜子	75
-------------	----

追悼

カンボジア映画界の雷鳴となる

——リー・ブンジム監督を偲んで

岡田 知子	79
-------------	----

執筆者一覧	89
-------------	----

刊行にあたって

混成アジア映画研究会は、毎年の論集『混成アジア映画研究』（本書）と、国・テーマ別の叢書シリーズ「混成アジア映画の海」を刊行しています。「混成アジア映画の海」の第2巻として、2021年12月に『夢みるインドネシア映画の挑戦』（西芳実著、英明企画編集）を刊行しました。

インドネシアでは、広大な土地に言語も宗教も異なるさまざまな人びとが暮らしていますが、30年以上に及ぶスハルト大統領による強権政治により、国全体の治安と経済開発の優先と引き換えにして個人の自由が制限されてきました。かつて黄金時代を誇っていたインドネシア映画も、1990年代後半には壊滅的な状況を迎えました。

1998年にスハルト大統領が退陣したことで民主化と自由化が進み、インドネシア映画も1998年に制作・公開された『クルドサック』（袋小路）を嚆矢として復活を遂げ、今日の隆盛に至ります。スハルト時代には政権の正当化のために映画が作られたこともありましたが、1998年以降のインドネシアでは、スハルト時代のインドネシア社会がどのようにして袋小路に陥ったのかを、(1)父が子を導くという家族のあり方が国政に投影されたことの是非の再検討、(2)規範に従おうとするあまりに規範の押し付け合いになり、特に女性がそのしわ寄せを受けていたことの解消、(3)過去に国民どうして敵対しあったために生じてまだ癒えていない社会の傷への手当の3つの点から、インドネシアの人びとが将来への夢を抱き続けながら、その夢を映画を通じて共有することで社会全体で育てようとしてきました。『夢みるインドネシア映画の挑戦』には、そのようなインドネシアの映画を通じた挑戦が描かれています。

映画で虚構と現実が入り混じって物語を生み出し、さらに映画が現実に影響を与えることで、映画と現実の区別はますます曖昧になってきています。ただし、現実は複数のできごとがそれぞれ決着がつかないまま進んでいくのに対し、映画では話を絞って上映時間内に結末が付けられます。映画のような物語の理解に慣れすぎると、現実社会に対しても1つの話に結末が付いたところで一件落着という感覚が生まれるかもしれません。

現実には1つの話に決着がついてもその先に別の話が続いていきます。映画でも、1つの作品の中に複数の物語が織り込まれていることもあります。一見して納得できるわかりやすい物語だけ受け止めるのではなく、わかりにくいと感じる部分の理由を考えてみたり、わかりやすい物語の向こう側にさらにどのような物語がありうるかに考えを巡らせたりすることも、映画の楽しみ方の1つです。

物語上で決着がついているように見えることでも、見方を変えると別の決着が見えてくることもあります。個人が納得する決着の仕方と社会が受け入れる決着の仕方の間に葛藤

が見られることもあります。本論集には映画の結末の向こう側を考える論考を掲載しています。

『夕霧花園』と『不即不離』は、日本軍による占領統治やマラヤ共産党による武装闘争といった戦争の時代を経てマラヤ(マレーシア)が建国されていく過程で肉親を理不尽な形で奪われた人びとの痛みと喪失感を描いています。どちらの映画も、作品の中心となる主人公の物語と別に、もう一人の主人公とも言える人たちの物語が織り込まれており、痛みと喪失感の受け止め方の複雑さが示されています。

インドネシア映画の『フォトコピー』は、現代のジャカルタを舞台に、性的ハラスメントの被害を受けた女子学生が情報技術を活用して真相を突き止めるサスペンス映画です。名誉回復と真相究明を求める主人公の闘い方には、共感を覚える人も違和感を覚える人もいることでしょう。主人公の闘い方は、これまでインドネシアで人びとを守るために築き上げられてきた仕組みや規範の有効性が失われつつあることを反映しています。観客は、社会のあり方が大きく変わりつつあり、そのような社会の中に自分もいることを感じさせられて不安を抱くのです。

タイの『バッド・ジーニアス』は、受験戦争が熾烈化するタイで、高校生たちがチームでカンニングすることで学歴社会で生き残って自分が望む人生を手に入れようとする話です。才能、努力、家柄、人柄といった個人の特性を持ち寄って協力するチームものですが、それがカンニングという不正行為に向けてなされているところが特徴です。同じ場に集まった一人ひとりの境遇が大きく異なっているときに公正はどのようにはかれるのかが問われています。登場人物のうち誰に感情移入するかによって作品の見方や評価が変わるかもしれません。

『カム・アンド・ゴー』は、日本を含めたアジア各地から人びとが夢や希望をもって訪れるアジアの国際都市である大阪の人間模様を描いた作品です。国籍や言葉や立場が異なる人々がたまたま知り合って助けたり助けられたりする関係が作られるなかで、日本人だけが助け合いの輪の中から外れている様子が描かれます。

また、本論集では、大陸部東南アジアの5つの国にわたって流れる国際河川であるメコン川に目を向けて、越境する災いについての映像作品を読み解いています。前号に引き続き、メコン川流域5か国の映画監督によるオムニバス作品『メコン2030』を素材とした読み解きを掲載するとともに、東南アジアを舞台にした初のディズニー長編アニメ映画である『ラーヤと龍の王国』を『メコン2030』との関連性から読み解く論考を掲載しています。

今年度は東南アジアの映画関係者の計報が幾たびか届きました。本論集でも何度か作品を取り上げ、2018年にプノンペンで行った『12人姉妹』の上映・ディスカッションにゲストとして参加して下さった同作品のリー・ブンジム監督が2021年10月に亡くなりました。心よりお悔やみ申し上げます。

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。

毎年3月に大阪アジア映画祭との共催により一般公開シンポジウムを行い、その記録を論集に採録してきました。2021年はオンラインでの開催となり、リム・カーワイ監督をゲストに招いて『カム・アンド・ゴー』をもとにディスカッションを行いました。

毎年7月末には京都でヤスミン・アフマド監督追悼の上映会「わすれな月」を開催しています。2021年は「わすれな月」にあわせて『不即不離』のオンライン上映および『不即不離』と『夕霧花園』についてのディスカッションを行いました。

また、混成アジア映画研究会は、京都大学東南アジア地域研究研究所のビジュアル・ドキュメンタリー・プロジェクト(VDP)にも参加しています。VDPは毎年10月の京都国際映画祭にあわせて短編ドキュメンタリーの上映と長編映画の上映・ディスカッションを行っており、混成アジア映画研究会は長編映画の上映・ディスカッションを担当しています。2021年には、「映画は他者の痛みを語れるか——夢みるインドネシア映画の挑戦」と題して、『楽園への長き道』、『デリサのお祈り』、『ベアトリスの戦争』のオンライン上映およびこの3作品に『アクト・オブ・キリング』、『マルリナの明日』を加えた5作品についてのディスカッションを行いました。

論集『混成アジア映画研究』の冊子体での刊行は今号が最後となりますが、今後は形態を変えて刊行を継続することを検討しています。

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。

この論集に所収の各論考は、京都大学東南アジア地域研究研究所共同利用・共同研究拠点「地域情報資源の共有化と相関型地域研究の推進拠点」の公募共同研究「メコン川流域における生態地域主義の生成と変容」(研究代表者:橋本彩)ならびに科学研究費補助金「東南アジア映画の物語と表現を読み解く——地域研究と映画史研究の連携」(研究課題番号20H01201)による研究成果の一部です。研究会の活動にご理解とご協力を下さっている機関や方々に感謝申し上げます。

京都大学東南アジア地域研究研究所
山本 博之



秘められた絵図

『夕霧花園』と『不即不離』が描く日本軍とマラヤ共産党

山本 博之

国どうしや民族どうしが敵味方に分かれて対立する戦争と異なり、新型コロナウイルス感染症の流行は人類社会全体の危機である。実際には、感染症流行下での暮らしは国や地域、さらに年齢層や職種などによって異なり、一人ひとりが受ける影響はさまざまに異なっているが、それらが「コロナ禍」という言葉でまとめられて理解されている。

同様に、戦争や大規模災害のように国全体に影響が及ぶできごとはしばしば「国家的悲劇」、「国民的悲劇」と呼ばれる。国民的悲劇も国家的悲劇も「国」の枠が強く意識された表現で、場合によっては「民族的悲劇」の方が実情に合っていると思われることもあるだろう。

ただし、ここで問いたいのは国と民族のどちらなのかということではない。影響の度合いが人によって異なるにもかかわらず、それが国や民族の被害として集合的に記憶され、語られる裏で、個人の記憶はどのように記憶され、語られるのかということである。

本稿が取り上げるのは、マレーシア（マラヤ）を舞台にした第二次世界大戦中の日本軍による占領統治およびその前後の時期のマラヤ共産党による武装闘争を描いた作品である。

『夕霧花園』は、マレーシアの連邦裁判所判事という高いキャリアを目指す華人女性が1986年の現在から振り返る形で、日本軍に妹を殺された憎しみを抱きながら日本人庭師とともに過ごした30年前の日々を回想する物語である。

『不即不離——マラヤ共産党員だった祖父の思い出』（以下、『不即不離』）は、マレーシア出身で主に台湾を拠点に活動するラウ・ケクファット監督によるドキュメンタリーで、ラウ監督の実際の家族を題材として、マレーシア（マラヤ）の独立の歴史、そしてアジアの現代史について、これまで公式にほとんど語られてこなかった側面を描いている。

どちらの作品も日本軍とマラヤ共産党が登場するが、マラヤ共産党の描かれ方が対照的であり、合わせて観ることで深掘りのしがいが増す作品である。以下では、マレーシア（マラヤ）の現代史を振り返りながら日本軍およびマラヤ共産党について簡単に整理した上で、『夕霧花園』、『不即不離』の順に作品のあらすじ紹介と内容の検討を行い、最後にこの2つの作品をさらに別の角度から深掘りしてみたい。物語の結末と核心部分、さらに筆者なりの解釈を記していることをあらかじめお断りしておく。

1. 「国家の敵」としてのマラヤ共産党

マレーシアは、マラヤ連邦（1957年8月独立）とボルネオ島のサラワクとサバ（ともに1963年8月独立）という3つの旧イギリス領があわさって1963年9月に結成された連邦国家である¹⁾。『夕霧花園』と『不即不離』はどちらもマラヤが物語の舞台である。

マラヤ共産党は、南洋共産党を前身として、イギリス統治下のマラヤで1930年に結成された。マラヤの解放を掲げて植民地統治に反対し、幹部たちは植民地政府に逮捕された。

1941年12月8日、真珠湾攻撃に2時間先立ち、日本軍がマラヤの北東部のコタバルに上陸した。日本軍はマラヤを南下してシンガポールに至り、翌年2月15日にイギリス軍が降伏すると、マラヤ全域で日本軍による占領統治が始まった。地元住民は日本の圧政に苦しみ、抗日運動に身を投じる人たちも現れた。イギリスはマラヤ共産党の幹部を解放し、マラヤ共産党はマラヤ人民抗日軍を組織してイギリス軍と協力して抗日ゲリラ戦を戦った。

1945年8月に日本の敗戦によって戦争が終わると、イギリスはマラヤの植民地統治を復活させた。イギ

1) このときシンガポールもマレーシア結成に加わったが、1965年8月に分離独立して単独の国家になった。

リス支配のもとで秩序回復と戦災からの復興を遂げようとする人たちもいたが、戦争中に抗日運動を行っていた人びとは、イギリス支配に対する抵抗運動を行うことでマラヤ解放の戦いを継続した。植民地政府は1948年にマラヤ全土に非常事態宣言を発令して共産主義ゲリラの掃討作戦を展開した。

マラヤ共産党には華人が多かったのに対し、イギリス植民地政府のもとでマラヤ共産党との戦闘の frontline に立った軍や警察にはマレー人が多かった。そのため、共産主義ゲリラと植民地政府の対立は、戦闘の現場では華人とマレー人の対立という形で現れることも多かった。

マラヤは1957年8月にイギリスから独立した。植民地統治のもとで各州の名目上の統治者だった王族が中心になって組織した政府にイギリスが独立を与えるという形で独立したため、独立後の政府は植民地政府の継承であると見る人たちもいた。マラヤ共産党はマラヤの真の解放を求めてマラヤ独立後も武装闘争を継続した。

非常事態はマラヤ独立後の1960年まで続いた。この間にマラヤ共産党は植民地政府によって非合法化され、独立後はマラヤ連邦政府によって非合法組織とされた。1963年にマレーシアが結成された後も、マレーシア政府はマラヤ共産党を非合法組織とした。

マレーシア政府とマラヤ共産党は1989年12月に和平協定を結んだ。しかし、マレーシアでは現在でも公の場でマラヤ共産党が肯定的に語られることはない。マラヤを独立に導いた功績はイギリスのとの交渉にあたったアブドゥル・ラーマンを筆頭とする王族の政治家たちにあり、マラヤ共産党は王室の解体を要求して破壊活動を行った国家の敵であるというのが公式見解である。

これに対して、マラヤ共産党はマラヤの解放のために戦ったのであり、マラヤ共産党対策に手を焼いたイギリスがマラヤへの独立付与を早めたのであって、マラヤ共産党の武装闘争がなければ独立はもっと後になっていただろうという見方から、マラヤ共産党を「自由のための闘士」と呼ぶ人々も存在する。ただし、その見解が表立って表明されるたびに社会から強烈な批判が浴びせられ、否定されてきた。

映画を例に取れば、マラヤ共産党の残虐さとそれに対峙する警察の勇敢さを強調した『ブキット・クボ

ン』²⁾は劇場公開されて人気になり、現在でもマレーシアの学校で上映されているが、『最後の共産主義者』³⁾や『新村』⁴⁾のようにマラヤ共産党の肯定的な側面も描いた作品はマレーシアで上映が認められていない。『不即不離』も、非公開の上映会を除けばマレーシアでは上映されていない。

2. 『夕霧花園』

——努力の積み重ねと時がもたらす救済

(1) あらすじ

『夕霧花園』の物語は、劇中でラジオ・ニュースが示すように、1945年（戦争末期）、1951年（終戦直後）、1986年（劇中での現在）の3つの時間の間を行き来しながら語られる。

1986年 見渡す限り緑の茶畑が広がるキャメロン高原の山道を、ユンリンが運転するベンツが走っている。車のラジオからユンリンについてのニュースが流れる。ユンリンはマレーシアの連邦裁判所の判事候補に名前が挙がっているが、元皇室庭師でキャメロン高原に住んでいた中村有朋とかつて交友関係があり、有朋に日本軍のスパイだった嫌疑が浮上したことで、ユンリンの連邦裁判事としての適性が問われている。

丘の上の屋敷に着いたユンリンは35年ぶりにフレデリックに再会し、妻のアンを紹介される。ユンリンがフレデリックを訪ねた直接の理由は、フレデリックの亡き父マグナスが残した書類の中に有朋についての情報がないかと期待してのことだったが、有益な情報は見つからなかった。ただしユンリンがキャメロン高原を訪れたのは、戦争中に亡くなった妹ユンホンの情報を探るためでもあった。ユンリンは戦犯法廷事務所で働いていたときのことを回想する。

1951年 ユンリンは日本軍の元高官で死刑執行直前の小林守に面会し、妹が収容されていた収容所の場所を聞き出そうとする。しかし小林は、修道院で出会った男がその収容所を「金のユリ」と呼んでいたことしか知らず、場所は知らないと言う。ユンリンは小林の絞首刑を見届ける。戦犯法廷事務所のラジオから、共産ゲリラによる攻撃によってマレー連隊の兵

2) 原題Bukit Kepong、ジンス・シャムスディン監督、1981年。

3) 原題Lelaki Komunis Terakhir、英題The Last Communist、アミール・ムハンマド監督、2006年。

4) 英題The New Village、ウォン・キウリット監督、2013年。

士が死傷したニュースが流れる。

ユニリンは有朋に会うためにバスでキャメロン高原に向かう。検問で共産主義ゲリラの疑いをかけられるが、迎えに来たマグナスに助けられる。マグナスの車で丘の上にある屋敷に着くと、マグナスの妻エミリーと息子フレドリックを紹介される。

ユニリンは屋敷から離れた山小屋に泊めてもらう。ユニリンの背中には戦争中に拷問を受けた傷あとが残っており、ユニリンは妹のことを思い出す。日本の庭園を造るのが夢だと言っていた妹は、戦争中、掘立小屋の慰安所に入れられて日本兵に強姦されていた。

翌朝、ユニリンは有朋の家を訪ねる。有朋は夕霧花園と名付けた日本庭園を造っていた。有朋と面会したユニリンは、祖母の遺産の土地に日本庭園を造ってほしいと依頼し、妹の話をする。ユニリンの妹は京都の天龍寺の庭園に感動して造園を学んだが、戦争になり19歳のときに強制連行されて山奥の収容所に入れられ、日本が降伏した日に証拠隠滅のために収容所が爆破されて生き埋めになった。妹の亡骸を探すために収容所を探し続けたが見つからず、せめて妹のために日本庭園を造りたいと思っていると話す。ユニリンは夕霧花園を手伝って庭園造りを学ぶことになり、翌日から、有朋の気まぐれのような指図に従って5人の作業員と一緒に大きな石を庭に置いては移す作業を繰り返す。

ラジオ・ニュースで、高等弁務官のガーニー卿が共産ゲリラに殺害され、イギリス軍による報復攻撃のために夜間外出禁止が発令されたことが知らされる。庭園の仕事が休みの日、ユニリンとフレドリックがカフェでコーヒーを飲んでいる。フレドリックは日本軍が終戦後に運び出すつもりでマラヤの山中に隠したままになっている財宝の噂の話をする。共産主義ゲリラ掃討のためといってイギリス軍が民間人を山に寄せ付けけないのは財宝を独占するためだと疑い、マグナスは財宝を探しに仲間たちと毎週山に出かけていると話す。混みあったカフェの隣のテーブルでは有朋の使用人のアチョンが2人の話に聞き耳を立てている。

夜、ユニリンが山小屋に戻ると、勝手に部屋に入った共産主義ゲリラの男たちがユニリンの食べ物を食べている。リーダー格の男はアチョンの弟で、アチョンがユニリンの情報を漏らしていた。男たちは、日本

の占領が終わったと思えばイギリス支配がはじまり、いつになれば平等な社会が実現するのかと不満を盛らす。高等弁務官を殺すつもりはなかったのに「ボス」のせいで殺すことになり、自分たちは山奥に潜伏するしかなく食べ物にも事欠く有様なのに、「ボス」は王様気取りで出世までしたと文句を言い、「ボス」を金で売るのでイギリス政府の高官を紹介するようにユニリンに求める。言葉では平等な社会の実現と言いながら実際は金目当てではないかとユニリンが皮肉を言うと、男はユニリンを平手打ちするが、ユニリンは毅然として「過去に比べたら何でもない」と言い、男たちは山小屋から立ち去る。

1986年 ユニリンが有朋の家を訪れる。主人がいなくなった家は、障子や廊下は古くなっているが、今でも掃除が行き届いている。ユニリンは書斎で有朋のパスポートと宮内庁からの手紙を見つけ、有朋が1937年にマラヤに入国してから出国していないこと、宮内庁からの帰国命令を有朋が拒否したことを知る。有朋の家の管理をしてきたアチョンは、数年前に尼僧が有朋を訪ねてきたことを伝える。戦争中に強制連行されて慰安所に入れられたときに有朋に救い出され、そのことへの感謝を伝えに来たと言う。フレドリックはそれが本当なら有朋は日本に逆らったことの傍証になると言うが、ユニリンは有朋が日本のスパイだったかどうかよりも、なぜ有朋と自分があのような別れをしなければならなかったかを知りたいという思いが強くなっている。

1951年 ユニリンはフレドリックから自分への想いを打ち明けられ、夕霧花園の仕事を辞めて自分のそばにいてほしいと求められるが、ユニリンはその求めを断り、有朋と過ごす時間がますます増えていた。ユニリンが収容所の話をすると、有朋は自分にも責任があると言い、ユニリンに収容所の話をしよう求める。

1945年 ユニリンの回想。目隠しされた女たちが連行されて山道を歩き、収容所に入れられる。若い女たちが一列に並べられ、日本兵が品定めして連れていく。ユニリンの妹も連れていかれ、掘立小屋の慰安所で来る日も来る日も日本兵に犯されるが、ユニリンには助けることができない⁵⁾。ユニリンは日本兵の

5) 順番待ちしている日本兵たちの2番目にいるのは映画監督のホー・ユーハン。

食べ物盗んで妹に渡すが、盗みが発覚して妹の前で日本兵に拷問され、背中が鞭の傷あとだらけになる⁶⁾。日本の降伏の日、収容者たちは地下坑に入るように日本兵に命じられる。他の収容者たちと一緒に地下坑に向かっていた妹は、1人だけ逃げ出すことができたユンリンに気づき、無言のまま「逃げて」と口を動かす。妹たちに背を向けて1人で逃げ出したユンリンは、途中で思い直して引き返すが、地下坑はユンリンの目の前で爆破され、収容者たちは生き埋めになった。

1951年 季節風になったために数か月は庭園の仕事ができなくなる。有朋はユンリンの背中に刺青を入れたいと言う。外で雨が続く中、書斎で有朋がユンリンに刺青を入れる日が続く。妹のことを想うときに何を思い浮かべるか尋ねられたユンリンが「桜の花」と答えると、有朋はユンリンの背中に桜の花を彫る。

雨が上がり、ユンリンの背中に刺青が入っている。右下に何か所、刺青が入っていない四角い空白がある。刺青は完成したのかと尋ねるユンリンに、空白を残しているのは人生に完結はないということだと有朋が答える。

朝霧の中、共産主義ゲリラが有朋の家を襲い、有朋とユンリンはマグナスの屋敷に連行される。屋敷では男たちがマグナスとエミリーを縛り上げて床に座らせ、屋敷の食料や宝石を奪っていた。男たちは有朋とユンリンも一緒に座らせ、銃で脅しながら有朋に日本軍の財宝のありかを言うように命じる。有朋が財宝は存在しないと答え、緊張感が走る中、銃を向けられたエミリーをかばおうとしたマグナスが銃弾を受ける。男たちが屋敷から撤収し、フレドリックが駆け付けるが、マグナスは事切れていた。

1986年 アクションに連絡先を聞いて尼僧と電話で話したユンリンは、有朋が修道院に金を渡して慰安所から少女たちを助け出していたことを知る。ユンリンは小林守から修道院の話を知っていたことを思い出す。ユンリンの妹がいた収容所は「金のユリ」と呼ばれており、小林は修道院で会った男にそのことを聞いたと言っていた。自分と妹がいた収容所には財宝が隠されていて、小林が会った男は有朋のことで、有朋は日本軍の財宝の管理のためにマラヤに派遣さ

れたと考えるとすべて辻褃が合う。

ユンリンが夕霧花園を訪れると、庭の草が伸びており、4つを除いて他の石はどれも草に隠れていた。まわりの風景と合わせることで庭が完成するという有朋の言葉を思い出し、屋敷に戻ってキャメロン高原の地図を見て、収容所があった位置を知る。それは35年前に有朋がユンリンに示していたもので、35年の時を経たことでユンリンに伝わった。

翌日、朝食を終えたユンリンに、一緒に財宝探しに行こうとフレドリックが誘いに来る。しかしユンリンは、妹がいる場所がわかっただけで今は十分だと言う。ユンリンは連邦裁判所の判事になるため批判をはねのける決意を固めた。小林守から託された日本の家族宛ての手紙をフレドリックに託して投函を頼み、1人で夕霧花園に向かい、35年前の有朋との別れを受け止める。

「平手打ち」に込められたマラヤ共産党批判⁷⁾

『夕霧花園』はフィクションだが、多くの場面で史実がそのまま語られており、その中にフィクションが織り込まれている。

日本軍はシンガポールで「抗日分子の粛清」として数万人の華人を虐殺し、さらにマラヤ各地でも華人を虐殺した。マラヤ各地に慰安所を設け、華人やイギリス人の邸宅を接収して慰安所にしたほか、ニッパ椰子で葺いた小屋を建てて慰安所にした。礼拝堂が慰安所にされたところもあった⁸⁾。

劇中のラジオ・ニュースで報じられるのは実際に起こった事件である。「グアムサン地区で共産ゲリラによる攻撃があり、マレー連隊の兵士17人が死亡、8人が負傷した」というのは、1951年3月25日にスムル川でマレー連隊と共産主義ゲリラが遭遇して銃撃戦になり、マレー連隊は17人が死亡し、共産主義ゲリラは29人が死亡したことを報じたものである。「高等弁務官のガーニー卿が共産ゲリラに殺害された」というのは、1951年10月6日、クアラルンプール近郊の路上で在マラヤ英国高等弁務官のヘンリー・ガーニーがマラヤ共産党によって暗殺されたことを指している。

ユンリンの小屋に押し入ったマラヤ共産党の男た

7) この節は[山本 2021]を再構成したものである。

8) マラヤにおける日本軍の慰安所については[林 1993]を参照。

6) 拷問した日本兵を演じているのは前述のホー・ユーハン。

ちが、高等弁務官を殺すつもりはなかったのに「ボス」のせいで殺すことになり、自分たちは山奥に潜伏するしかなく食べ物にも事欠く有様なのに、「ボス」は王様気取りで出世までしたと不満を言っている。名指しは避けているがチンペンを指していることは明らかである。1939年にマラヤ共産党の書記長になったライテクはイギリスと日本の二重スパイで、日本降伏直後に武装闘争の停止を命じた。チンペンはライテクに疑いを抱き、ライテクの裏切り行為を究明した。ライテクは1947年3月に失踪し、同年末にバンコクで殺害された。チンペンは1947年3月に書記長に就任し、マラヤ共産党は1948年に武装闘争路線に転換した。

植民地政府は1948年にマラヤ全土に非常事態を敷き、マレー連隊を組織してマラヤ共産党の討伐に乗り出した。植民地政府は華人がマラヤ共産党にシンパシーを抱いていると考え、華人を強制移住させてマラヤ共産党への食料補給を断つ作戦を取った。ゲリラ作戦本部長になったブリッグス将軍はマラヤの山地に住む住民を新村に移住させるブリッグス計画を実施し、1951年までに42万3,000人を移住させて共産ゲリラの補給路を断った。マラヤ共産党は活動の拠点を山中に移した。ユンリンが有朋のもとで庭園造りを学んだのはこの頃である。

『夕霧花園』では、マラヤ共産党は暴力によって一般市民から食料や金品を奪う存在で、日本軍と同列の悪者として描かれている。

ユンリンがマラヤ共産党の男の脅しに屈することなく口答えすると、マラヤ共産党の男に平手打ちされる。どれだけ相手に怒りを抱いても手を出さずに言葉で言い負かすべきという考え方が強いマレーシアでは、平手打ちは相手の人間性を認めない野蛮な行為と考えられており、戦争中に日本兵がしばしば平手打ちを行ったことは今でもマレーシアの人々の間で記憶されている。ここでは共産主義ゲリラがユンリンを平手打ちすることで、言葉では平等な社会の実現ときれいごとを言っている、実際の行動が野蛮だったという点でマラヤ共産党は日本軍と同類であるという批判が込められている。さらに、平手打ちされたユンリンが毅然として「過去に比べたら何でもない」と言ったことは、マラヤ共産党を戦争中の日本軍と同類だとするとともに、マラヤ共産党の男

が自分の力の源泉だと思っている野蛮さにおいてマラヤ共産党は日本軍に劣っているという評価を与えている。

「山下財宝」というエピソードの仕掛け

『夕霧花園』には史実にフィクションがうまく織り込まれている。その最たるものが日本の隠し財宝である。東南アジアには、日本軍の莫大な財宝が敗戦のために今も現地に残されたままになっているという噂があり、山下奉文大将の名にちなんで山下財宝として知られている。

山下財宝の噂が最も広く信じられているのはフィリピンのようなが、マレーシアでも山下財宝の噂は知られている。ただし、日常的にはすっかり忘れられていて、何かのきっかけがあると時折り話題に上る程度である。

ところが1999年にアメリカのノンフィクション作家スターリング・シーグレーヴが『ヤマト王朝——天皇家の隠れた歴史』を出版し、その内容が史実と噂をうまく織り交ぜたものだったことから、日本の隠し財宝の噂が再び人々の話題に上るようになった。もともとの噂では日本軍が占領地で押収した財宝だったが、『ヤマト王朝』では財宝は日本の皇室の所有物で「金のユリ」と呼ばれているとされた。日本の事情を知る読者の目には明らかな記述の矛盾があってフィクションだとわかるが、日本の事情に通じていない読者には事実と噂の区別がつきにくく、財宝の噂に新たな尾ひれがつくことになった。劇中で、自分と妹が入れられていた収容所が「金のユリ」と呼ばれていたことを聞かされたユンリンは、風流な名前だと思ったのではなく、日本の埋蔵金との関わりを感じたということになる。

ユンリンと妹が入れられていた収容所は「金のユリ」の隠し場所で、有朋はその管理人として皇室から派遣されていたと考えるといろいろなことに辻褄があう。有朋が1937年にマラヤに入国したというのは、日本が南京で奪った資産を日本に持ち帰る途中でマラヤに運び、それに有朋が立ち会った可能性を思わせる。皇室の庭師だったけれど庭にテニスコートを作るのを断ったために仕事を失ったというとはけた説明は、まじめに受け止めれば有朋の常人離れた性格を示すエピソードとなるが、財宝の管理という

極秘任務を隠すための表向きの理由であるようにも思えてくる。戦後、有朋を訪ねてきた日本人⁹⁾が宮内庁からの手紙を渡して有朋に帰国を促したことは、「金のユリ」の情報を持ち帰るようにという皇室からの指示ではないのか。ユンリンの有朋への想いが増す一方で、有朋が妹の死に関わっていたのではないかという疑いも増していく。

もし有朋が「金のユリ」を管理していたとすると、戦争中に有朋が慰安所の女性たちを解放したのはその金を使ったということになる。そのことだけを見れば、有朋は正義の人にも見える。しかし、「金のユリ」に関わっていた以上、有朋は慰安所を含む占領統治の体制側の存在であり、たとえ直接には手を下していなかったとしても日本による占領統治の一翼を担っていたことになる。有朋がユンリンに教えたように、庭の石や木はそれだけで存在するのではなく、まわりの景色の中に置かれることで意味を持つ。個人が局所的な正義を貫こうとしても、戦争という状況の中では戦争遂行の責任から逃れることができない。有朋はユンリンの問いかけに否定せず、「日本では第一に国に忠誠を尽くす」と言うだけだった。

観る者をも景として取り込み意味を成す作品

ユンリンは小林から託された手紙を投函せずに持ち歩いていた。ユンリンが森の中で落とした小林の手紙を拾ったことで、おそらく有朋はユンリンの妹が「金のユリ」の犠牲者だったことを知り、そのためユンリンに庭園造りを手伝わせることにしたのだろう。想像を逞しくすれば、有朋は「金のユリ」の収容所の管理を任されていたものの、日本軍の統治によって現地の人々が苦しむことは心苦しいと考えており、少女を慰安所から解放するなどの身近な状況の改善に心を砕いていたのだろう。収容所が爆破されて現地の人々が生き埋めになったことにも良心の呵責を感じており、せめてその亡骸を家族に再会させてあげたいと考えていた。ただし、妹がいた収容所についての情報をユンリンに与えれば、自分と「金のユリ」の関わりを明らかにすることになる。有朋にできることは、収容所のありかを形を変えてユンリンに託し、ときが満ちたときにユンリンがその情報を見つ

けることができるようにすることだった。

有朋がユンリンに託した収容所の情報は、35年の時を経てユンリンのもとに届いた。ユンリンは有朋や他の日本人が戦争中に行ったことを受け止められるようになっていた。もっとも、ただ時が経てば過去を忘れたり赦したりできるということではない。ユンリンと有朋と一緒に大きな石をいくつも動かすことで夕霧花園を完成させたことに象徴されるように、大変な努力を重ねた上で、さらに時が経つことで受け入れられることがある。

ユンリンが妹の居場所を知るきっかけになったのは、有朋がユンリンに教えた借景だった。庭の石や木はそれだけで景観が完成するのではなく、フレームの中に収めて、背景の景色などを含めることで意味を持つ。この考えに倣うならば、『夕霧花園』もまた戦争の経験を人の世の中に置いて意味を与えるものであり、それを観る私たちもこの作品を形作る背景の一部をなしていると言える。ユンリンが借景を理解して過去を受け入れたのは1986年のことで、1951年に有朋と別れてから35年が経った後だった。そこからさらに35年の時を経た今日、私たちはこの作品にどのような意味を見出し、どのような意味を与えるのだろうか。

3.『不即不離』——

マラヤ共産党員の祖父と父・家族をめぐる物語

あらすじ

マレーシア出身で台湾を活動の拠点とするラウ・ケクファット監督は家族写真を1枚しか持っていない。しかも写真の中の父は心ここにあらずといった表情をしている。表情だけでなく、父と母はまるでアリとキリギリスで、母は家族のために必死に働き、父は家庭のことを顧みずに暮らしていた。

ラウ監督は外国の大学に留学し、卒業するとそのままその地で働き始めた。家を離れて9年間、父とは電話で話をするすらなかった。なぜ自分の家族だけ父が疎遠なのかを考えているうちに、父の父がどんな人だったのかに思いが向いた。

父の家族写真を探してみると、父たち4人のきょうだい（2人の兄、姉、父）とその母（ラウ監督の祖母）の5人の写真しかなく、父の父（ラウ監督の祖父）

9) 有朋に渡された名刺には「一般社団法人海外戦士捜査協会 部長 関川久人」と書かれていた。

が写っていない¹⁰⁾。祖父はどこに行ったのかを知るため、ラウ監督はビデオカメラを持ってマレーシアに帰省し、家族・親戚たちに祖父の話を尋ねていった。

ジョホール州ジョホールバルの実家で祖父について尋ねると、父は「何一つ覚えてない」と言い、マラヤ共産党員で自分が小さい頃に射殺されたとしか聞いていないと答えた。学校の教科書にはマラヤ共産党はテロ活動を行ってマラヤに非常事態を招いたと書かれている。祖父はテロリストだったのか。テロリストだから祖国を捨てて家族も捨てたのか。

ラウ監督は父と一緒にペラ州シティアワンにある父の実家に向かう。実家にはおば（父の姉）が住んでいて、祖父の肖像を出して見せてくれる。ラウ監督は新年や節句のたびにこの絵に手を合わせるようにと言われて育ったが、それが祖父だったとはじめて知った。

亡くなった祖母は、共産党に入って家族を捨てた祖父にとっても怒っていたという。祖父は29歳で殺され、20代だった祖母は1人で4人の子を育てた。

父が家庭を顧みない無責任な父親なのはなぜなのか。この関心から祖父のことを調べたラウ監督は、祖父もまた家族を顧みない無責任な父親だったと知り、さらにその理由がマラヤ共産党に入ったためだと聞かされ、マラヤ共産党について知るため、外国で暮らしているマラヤ共産党の元党員たちを訪ねる。

中国・広州で会ったのは元マラヤ共産党員の張平と夫の謝有雲。1937年に盧溝橋事件が起これと、張平たちが住んでいたペラ州タイピンにも抗日運動が及んできた。11歳だった張平は、なぜ日本が祖国・中国を侵略するのかと怒りに燃えて抗日合唱団に参加し、日本製品の不買運動に加わった。ただし、抗日運動に参加したのは一族の中でただ一人中国語教育を受けた張平だけで、家族・親戚はみな英語教育を受けており抗日活動には積極的でなかった。

マレーシアで生まれ育ってマレーシアを祖国と考えるラウ監督は、張平が中国を祖国と考えていることについて、当時は華人がマラヤで生まれ育ってもマラヤの市民権が与えられなかったため、中国から遠く離れていても中国人を名乗り、中国に関心を向け、中国語を学んだのだと理解する。

10) 本稿では原則としてラウ監督との関係で「祖母」、「祖父」と記す。

別のマラヤ共産党員の曾珍。彼女も合唱団による抗日募金運動に加わり、籠を背負って街に出て、愛国の歌を歌いながら花を売った。学校でも「列強を倒せ」、「中国を救え」と歌ったが、イギリスはその歌を禁じ、学校でその歌を歌うと先生は逮捕され、生徒は鞭で打たれた。イギリス人が中国人やインド人を見下しているのを見て子どもながらに帝国主義が何かを理解し、同じ人間どうしなのに扱いが違うのは不公平だと憤ってマラヤ共産党の戦いに参加した。

1941年12月7日の真珠湾攻撃と同じ日¹¹⁾、日本はマラヤにも侵攻した。日本軍は抗日運動への報復として華人を虐殺し、シンガポールの「華僑肅清」では15万人が殺された。日本による占領は、皮肉にも、民族ごとに分かれていたマラヤの人々が民族の違いを超えて経験した共通の試練になった。

マラヤ共産党の抗日隊員だった葉瑞清。子どもの頃の夢は教師になることで、もし革命に参加していなかったら今頃は教師になっていたかもしれない。ただし自らの理想のために革命に参加したのであって、自分の人生のことは誰も恨んでいないという。

日本の侵攻以前、イギリスはマラヤを支配してマラヤ共産党を弾圧していた。日本の侵攻で敗走したイギリスに対し、マラヤ共産党は、仲間を釈放すればイギリスとともに日本と戦うと持ち掛けた。イギリスは迷った末にマラヤ共産党員を釈放して抗日活動に送り出したが、自分たちに刃向かうかもしれないとマラヤ共産党を信用せず、軍用の銃は渡さなかった。マラヤ共産党員は自作した爆弾などで日本軍と戦った。

タイ国ベトンで会ったマラヤ共産党の元隊員の彭一凡と張勝美。1942年9月1日にマラヤ共産党の抗日集会が日本軍に包囲され、突破口を開こうとして犠牲になった18人の勇士の功績を伝えるために九月一日殉死者記念碑が建てられた。後に9月1日は独立のために戦って犠牲になったすべての人を追悼する日になった。

ただしマレーシアではマラヤ共産党の功績を讃える記念碑は受け入れられず、反対者によって粉々に砕かれた。その破片を拾い集めて復元した記念碑が建てられた。警察が記念碑について事情を聞きに来たことがあるが、マラヤの人民のために命を犠牲に

11) 日本時間では12月8日だが現地時間では12月7日。

した正義感に敬意を払う社会正義の記念碑だと答えたという。

山中で斃れた戦友たちの遺体は死んだ場所に埋めるしかなかった。和平合意の後に遺骨探しをして何体かは見つけたけれど、多くは見つからないままになっている。でも緑深い山中で安眠しているから探さなくていいのだと、自分たちに言い聞かせるように言う。

マラヤ共産党の元隊員でマレー人のアワン・ヤクプ。隊員たちが歌っていたマレー語の歌を今でも覚えている。マラヤ共産党員は華人が多く、中国の抗日運動に参加していたため、マラヤ共産党は華人の組織だと見られがちだが、マラヤの解放を掲げて戦っていたマラヤ共産党には華人以外の党員もいた。

ラウ監督の祖父は、家に帰ったところを通報され、駆け付けた警察に射殺された。警察は祖父の遺体をまるで動物の死体を扱うかのように運んでいった。しかし祖母も家族も、祖父が殺されても涙も流さずに他人のふりを通した。殺されたのが自分の家族だと知られたら一族すべて逮捕されることになりかねない。写真を含め、祖父との関係を示すものはすべて捨てた。

祖父母の実家付近はゴム園が広がっていた。マラヤ共産党の活動が活発な地域で、警察がマラヤ共産党員や関係者を探しに来た。マラヤ国民の身分証を持っていればよいが、身分証を持っていないか、持っていないでも名前がマラヤ共産党員として逮捕者リストに載っているかすれば、警察に捕まれば家族ごと中国に追放された。

教師になるのが夢だった葉瑞清は、警察に捕まって死刑判決を受けた。マラヤ独立のために戦ったのに、マラヤ政府は自分をテロリストとして扱った。20年間服役した後に釈放され、中国に追放された。1948年の非常事態によって多くの華人が追放され、1950年からマラヤ独立の1957年までの間に38回にわたって2～3万人が中国に送還された。

中国・広東華僑博物館長の王明恵の両親も中国に追放されたマラヤ華人だった。マラヤの家族や親戚は中国に「帰国」した人たちの生活支援のために送金したが、そのために多くの帰国華人が外国のスパイと疑われて迫害を受けた。王明恵の両親もスパイの嫌疑をかけられて収容所に入れられた。男性の収容者は大勢いたが、女性の収容者は1人だけだった。収容された翌日、12歳の王明恵と6歳の妹が食事を届け

に行くと、母は自殺していた。出棺は家族だけで行ったが、両親がまわりの人たちによくしていたため、沿道には人々がびっしりと集まって母の出棺を見送ってくれたという。

曾珍は娘を出産した直後に中国送還になった。いつ死ぬかもしれないと覚悟していた曾珍は、生後3か月の娘を中国に連れていくか迷った末、手放すことを決断した。45年後に娘に会う機会があったが、娘は曾珍の方を見ようとしなかった。生みの親に対するひどい態度だが、曾珍は幼い娘を捨てた自分が犯した罪の報いであって、娘は悪くないと言う。

ラウ監督の祖父も、マラヤ解放の夢に一切を賭けて、家族を含めてすべてのものを犠牲にした1人だった。祖父はマラヤの解放を夢見て戦ったまま死んでいった。それでは幼い頃に父を亡くしたラウ監督の父はいったいどの土地の夢を見ればよいのかとラウ監督は問いかける。

ラウ監督の父は、祖父のことは覚えていないが、祖母のことはよく覚えている。祖母は毎朝3時に起きて煮炊きをして、自転車で1時間かけてゴム園にゴム採りの仕事に行き、昼からは草むしりの仕事をして、夕方7時に夕食をとり、8時にランプを消して寝た。厳しかったけれど、歌を教えてくれるやさしい祖母だった。

祖母が仕事に行っている間、父は1人で林の中や水路で遊んでいた。昼間は近所の映画館に行って、大人が来たら実の子のように手をつないで一緒に入ってもらって映画を観た。おばの話では、父が近所の子どもたちに虐められてゴム園の中を逃げていって迷子になり、運よく親切な人に家に送り届けてもらったこともある。

マラヤ共産党員の子には親と別れて人生を送った人も少なくない。マレーシアにある実家は当局が監視の目を光らせていた。赤ちゃんが生まれてもジャングルでは育てられないが、実家に送れば当局の知るところになり、ゲリラの子として当局に連れ去られた。そのため赤ちゃんを安全な家庭に養子に出すこともしばしばあった。

マラヤ共産党の元隊員の一凡と懷陽は、1976年に息子が生まれたが、戦争中だったため自分たちで育てることができず、生後2、3日でタイ人の家に養子に出さざるを得なかった。1989年にマラヤ共産党と

マレーシア政府が和平合意を結んだ後、養父母が招いてくれて息子と再会した。しかし一凡と懷陽はタイ語がわからないために息子と話をすることができず、養父母は自分たちの子として育てていきたいと言い、そうすることにした。夫婦仲が良い2人は、自分たちは生涯を革命に捧げたので、ラウ監督のような今日のマレーシアの若者たちを自分たちの子のように見ていると言う。

中国・広州で、79歳から88歳の女性たちが中華料理の丸テーブルを囲んでいる。1人はマラヤのペナン生まれ。戦争中に兄が抗日戦争のために中国に行っている間に実家の家具屋は爆撃と戦車によって押しつぶされ、商品は略奪された。戦争が終わって兄がペナンに戻ってきて、これで平穏に暮らせると安堵したのも束の間、兄は命令を受けて再び中国に赴いた。国共内戦中で、兄は共産党に捕まった。在外華人で学生だった兄は、中国に残りたければ解放軍に入れ、それが嫌なら中国から去れと言われ、自分の敵は日本人で、中国人の同胞とは戦えないと言ってマラヤに戻った。

王明恵の両親は戦友たちと親密で、戦友たちが訪ねてくるとマレーシアを懐かしんでカレーを作って食べたという。王明恵の父はマレーシアに帰りたいとずっと願っていたが、ついになかなかた。

張平は、老い先は長くないし誰も自分を訪ねてこないけれど、昼は中国にいても夜はマレーシアにいるという。夢に見るのはマレーシアだけで、夢の中ではいつもマレーシアにいる。

ラウ監督の父は、祖母の最期の日々に辛そうにしていた。祖母が自分で歩けなくなると、父は祖母を抱きかかえて毎日祖母の体を洗った。祖母は一晩中痛みを訴え、医者は余命3、4か月だと言ったが、気力で7か月生きた。祖母が夢に出たために孫娘が仕事を休んで祖母の家に駆け付けると、祖母は隣に祖父が寝ているように感じるので体をさすってあげていと言った。祖父が亡くなってからはじめて祖父のことを口にした翌日、祖母は息を引き取った。

タイで行われたマラヤ共産党の同志会。さまざまな民族のいろいろな人が集まり、歌に合わせて盆踊りのように踊っている。

シティアワンのラウ監督の祖父母の実家のそばのゴム園の中を歩く父。自分が生まれたのはゴム園の

森の中だったけれど、このあたりはすっかり変わってしまって、自分がどこにいるのかわからないほどだと言う。

国を愛する方法は人それぞれでよい

『不即不離』の物語の中心は、形の上ではラウ監督の祖父だが、映画で一番多く描かれているのはラウ監督の父である。映画の冒頭で、ラウ監督は父との間に9年間も音信がなかったと言い、それは上映時間が1時間24分のこの映画では2分間にあたる時間だと言う。それに対して、ラウ監督の父が家の外で椅子に座ってカメラ越しにラウ監督と話をしている場面が5回に分けて映され、話している時間はあわせて4分33秒ある。カメラがまわっていないところでも話をしただろうし、ジョホールバルの家からシティアワンの実家まで車で6～7時間かかる間も車内で話をしただろうから、この映画制作はラウ監督が個人的なことを含めて久しぶりに父親とじっくり話す機会になったはずだ。

この映画でラウ監督の父はどのように描かれているのか。印象的なエピソードを紹介しよう。

父が子どもの頃、近所の悪ガキたちにいじめられてゴム園の中を泣きながら走って逃げたという話がある。幼かった父にとって、ゴム園とは祖母(父の母)が毎朝仕事に行く場所だった。いわば、ゴム園はラウ監督の父にとって母親の象徴のようなものだったのだろう。1人ぼっちの父がゴム園の中を泣きながら走っていったのは、母親の懷に飛び込もうとする気持ちの表われだったのではないだろうか。

ラウ監督の父の祖父に対する気持ちはどうだったのか。監督の父は祖父の記憶は全くないと言い、父親が欲しかったかと尋ねられても答えをはぐらかす。しかし、見知らぬ大人にお願いして映画館に入れてもらった話を語るとき、映画を観て愉しかったという話よりも、手をつないで実の親子のようにして映画館に入ったという話をしているときの方がずっと嬉しそうな顔をしている。子どもの頃に映画館によく行っていたのは、映画を観るためよりも父親代わりになってくれる人を探しに行っていたのかと思えるほどだ。

嬉しそうな顔と言え、祖母とずっと一緒にいたので祖母が歌っていた歌を覚えたという話をしてい

るときも、ラウ監督の父はとても嬉しそうな顔をしている。この映画に人びとと一緒に歌を歌う場面が何度も出てくるように、同じ歌を歌うことは、長いあいだ一緒に過ごしたという親密さを示している。

この映画では「トラン・ブーラン」というラブソングがいくつかの異なるバージョンで流れる。これは現在のマレーシア国歌のもととなった曲で、マレーシアに馴染みがある人は、この曲を聞くとマレーシア国歌を思い浮かべるだろう。映画のオープニングとエンディングにこの歌が流れるということは、国歌で始まって国歌で終わっているという意味でとても「愛国的」な映画だ。ただし、そこでかけられているのは現在のマレーシア国歌ではなく、ラブソング・バージョンである。「国歌」をラブソング・バージョンでかけたことはマレーシアの映像検閲官の気持ちを逆なでしたことだろう。しかし、異なるバージョンの「国歌」が流れることで、国を想う気持ちは同じでも国を愛する方法は人それぞれでよく、それでもみなマレーシアの国民だというメッセージが伝わってくる。

このことの背景には、国民の多数派と同じ考えでないと正真正銘の国民として認められないのかという問いがある。この問いに関連して、映画の最後で、監督の父がゴム林の中で「自分はいまどこにいるのかわからない」と言う場面がある。実際には、かつて自分が育った場所の様子がすっかり変わってしまって今どこにいるのかわからないほどだという意味である。しかしこの映画の文脈に照らせば、自分がどの国に思いを寄せればいいのかかわからないという意味にも受け取れる。

「一途」で「孤独」なマラヤ共産党員の姿

ラウ監督の祖父は家族を蔑ろにしてマラヤの解放の夢に賭けたが、マラヤ（およびそれを引き継ぐマレーシア）の国や社会が祖父たちの思いを受け止めなかったため、その子であるラウ監督の父の世代は、自分がマレーシアで正真正銘の国民扱いされていると思えず、マレーシアにいても居場所がわからないと感じている。

それでは、その子、つまりラウ監督の世代はどうか。マレーシアにいても自分の居場所がわからないと言う父親と違い、ラウ監督は台湾に活動の拠点を置いている。もはやマレーシアには自分の居場所は

はないと見切りをつけて、マレーシアから外に出てしまったということだろうか。

このことを考えるため、もう一度、この映画で繰り返し流れる歌に注意してみたい。冒頭の「トラン・ブーラン」が流れる場面で、明かりのようなものを高く揚げている人たちが映る。亡くなった人を弔う提灯のようだ。革命のために斃れた人たちへの弔いの物語の幕開けを予感させる映像だが、空に高く月が上がっていくようにも見える。

月と言えば、エンディングで流れるハワイアン・バージョンの「マムラ・ムーン」(マムラの月)の歌詞は、恋人に去られた私に残されたのは月のほかに何もなく孤独だけれど、一途な私のもとにまた恋人が戻ってくる予感がするという内容だ。「一途な私」は、この映画で紹介されたような、マラヤの革命と独立という理想に身を投じた人びとと重なる。つまり、今はマレーシアの国や社会から引き離されて孤独な思いをしていますが、王明恵の両親が文革時代に批判されたけれど後に名誉が回復されたように、マレーシアの国と社会にまた迎え入れられる日が来るはずだという意味が込められているように感じられる。

映画や歌に月が出てくるときは、他に何も無いという孤独の表現として使われることも少なくない。しかし、月に他の意味を読み解くこともできる。月は空に毎晚上ってくる。月を見ているあなたが1人ぼっちだとしても、どこか他の場所で、他の人も同じ月を見ているはずだ。だから、空に月が出る限り、世界のどこかにあなたと同じ月を見ている人がいるし、月を見ながらあなたのことを思っている人もきっといるはずだ。

『不即不離』では、マラヤ共産党の元ゲリラ兵がカメラに向かって「今の若者たちのことを我が子のようにだと思って見ている」と言う。この発言は、この映画を見ている今の若い人たちに向けられた言葉のようでもあるが、直接的にはカメラを向けているラウ監督に向けられた言葉だ。ラウ監督が自分を元ゲリラ兵の子と位置づけることで、間接的に、かつてマラヤの解放のために勇敢に戦った人たちの子どもであり、今はマレーシア内外の各地にいる人たちの子どもであると自分を位置づけている。ラウ監督はマレーシアには自分の居場所はないと見切りをつけてマレーシアから出て行ってしまったのかという先の

問いに照らせば、マレーシアの中にいるか外にいるかは重要な問題ではないのだというラウ監督の思いが伝わってくるように感じられる。

4. 父子関係のドラマからみる 映画に込められたメッセージ

改めて、映画は1つの作品に異なるメッセージを込めることができるメディアである。制作者が意図的に込めたメッセージもあれば、制作された時代や地域などの影響を受けて無意識のうちに織り込まれたメッセージもある。そのため映画には、中心的なメッセージを受け止めて愉しむことに加えて、それ以外のメッセージを読み解くという愉しみもある。

東南アジアの華人映画の読み解きのポイントの1つに親子関係、特に父から子に受け継がれるものがある。父子関係に目を向けることで、別の主人公によるもう一つの物語が立ち上がることがある。以下では、父と子の関係という観点から『不即不離』と『夕霧花園』に秘められたもう1つの絵図を読み解きながら、この2つの作品をさらに愉しむことにしよう。

子を守らない親と共産党への嫌悪——『不即不離』

『不即不離』は、ラウ監督の祖父の話から語り起こし、過去のマラヤ共産党の活動と元黨員たちの今日に至る状況を示すことで、祖国のために戦ったにもかかわらず祖国から見捨てられたままになっている人たちに寄り添った作品である。そのはじめは、自分と父の関係が疎遠であるというラウ監督の思いだった。この思いにはどのように決着がつけられたのか。

作品中でラウ監督の父に関するエピソードがいくつか語られる。1つは犬のエピソードで、ラウ監督が小さい子どもだったころ、ラウ監督が犬が好きだと聞いた父がどこかから犬を連れ帰ってきたことがあった。どこで見つけたのかと尋ねられた父は、「よその家」と涼しい顔で答えたという。そのエピソードが挿入された意味は想像するしかないが、ラウ監督の父のとはげた人柄を示すエピソードになっている。

しかし考えてみると、野良犬を拾ってきたのではないということは、その犬には家があり、もしかしたら親犬がいたかもしれない。少なくとも親代わりの飼い主がいたはずである。突然親から引き離され

て別の家で育てられることになっても気にしないと思ったのだろうか。

もう1つ、ラウ監督の父が小さな子だったころ、近所の悪ガキたちに虐められてゴム園の中を逃げて行って迷子になったというエピソードがある。たまたま通りかかった優しい人が家まで送り届けてくれたが、そうでなければ家に帰ってこられなかったかもしれない。そう言われたラウ監督の父は、照れ隠しなのか、何か言うでもなく気にしない様子を見せている。

先に見たように、これはラウ監督の父が祖母を慕っていたことを示すエピソードとして理解できる。しかし、子犬を拾ってきたエピソードとあわせて考えると、ラウ監督の父は親と別れて暮らすことになってもかまわなかったのかとラウ監督が皮肉交じりに問いかけているようにも見える。

子は親から引き離されても親を忘れて育つだろうという話は、作品中でマラヤ共産党員たちが自分たちの赤ちゃんを養子に出したエピソードを思い出させる。ゲリラ戦の最中だったため、あるいは中国に追放になる直前だったため、自分の子の将来を考えて泣く泣く他人に託した。何年も経ってから再会したけれど自分のことを覚えていなかったと精一杯の元気をいせながら語る元黨員の姿は、自分の子を手放さざるを得なかった人たちに対する同情を誘う。

元黨員たちが自分の子を手放さなければならなかったことは、自分や家族のことを犠牲にしても国や民族のための戦いに身を投じた結果であり、その目的は利己主義の対極にあるものだったと理解できる。ただし、見方を変えれば、戦いに身を投じたのは自分で決めた道であり、他人に強制されたわけではないし、戦いに身を投じなかった人もいた。したがってその結果は自分で負うべきだという考え方もありうる。

さらに、マラヤ共産党がマラヤ解放を掲げてゲリラ戦を戦った結果として、華人はマラヤで生まれ育っても結局は中国のために戦う人びとであり、もし中国とマレーシアが戦うことがあればマレーシアを裏切って中国側につく人びとであるという疑いを生じさせたという見方もありうる。さらに穿った見方をすれば、独立して60年が過ぎても華人がマレーシアで二等国民扱いを受け続けているのも元をたど

ればマラヤ共産党が武装闘争を行ったためではないかという恨み言も聞こえてきそうである。

ラウ監督は、ゲリラ戦に参加しなかったら今頃は教師になっていたかもしれないという葉瑞清に、自分の人生は自分で選んだ結果だから後悔していないと言わせている。祖国のために戦ったのに祖国から追放されたのは理不尽だと憤る言い分はよく理解できるが、その後ろから、強がっていても本心では後悔しているのではないかとラウ監督の心の声が聞こえてくる気がする。

一族の中で抗日運動に参加したのは自分だけだったと誇らしげに語る張平は、家族・親戚はみなマレーシアで暮らしており、自分だけが中国に追放されて、毎晩マレーシアの夢を見るほどマレーシアに焦がれていると言う。いつかマレーシアへの帰還が認められて家族と再会できることを願わずにいられないが、その後ろから、それを選んだのは自分ではないのかというラウ監督の心の声が聞こえてくる気がする。

ラウ監督は、祖父に対して、あなたはマラヤ解放を夢見て家族を捨てて戦いに身を投じたけれど、その子である父はどの土地の夢を見ればいいのかと問いかける。祖父が殺された実家のそばにはゴム園が広がっており、そこには元黨員たちの霊がまだ漂っていると噂される。そこで祖父に対して問いかけたラウ監督の言葉は他の元黨員たちの霊にも向けられている。

このことを踏まえて、マレーシアに帰りたい思いが募って毎晩マレーシアの夢を見ているという張平の姿を見ると、あなたたちはマラヤの夢のために戦いに身を投じたと言うけれど、その結果として今では毎晩マレーシアの夢を見ているのだから、願いがかなったのではないですかという皮肉が込められたラウ監督の心の声が聞こえてくる気がする。

映画の冒頭は、留学先で仕事をするようになったので父とは9年間も音信不通だったというラウ監督の独白から始まる。これは自分が親に連絡を取ろうとしない親不孝な息子だと告白しているようにも受け止められるが、外国で一人暮らししている息子のことを父は少しも気にかけてくれなかったという恨み言とも理解できる。

『不即不離』は、マラヤ共産党員が我が身を犠牲にしながら祖国のための戦いに身を投じたにもかかわらず祖国から追放されたという運命に同情して寄り

添い、そのような闘士たちの1人だった祖父が家族と疎遠だったことを理解して受け止めることができるようになり、その祖父の子である父が家族と疎遠であることも受け止められるようになったというラウ監督の心情の変化の物語である。ただし、その物語の裏側に、たとえどのような事情があろうとも、自分の子を守り育てることを放棄した親たちに対する冷徹な眼差しと、そのような人たちの集まりであるマラヤ共産党に対する嫌悪がびったりと張り付いている。国や民族のことに思いを巡らせるならばマラヤ共産党員たちに寄り添う物語になるが、自分や家族の物語はそれと相いれない場合もある。集合的な物語と個人の物語が矛盾するとき、無理にどちらか一方に揃えることをせず、どちらも盛り込んだ物語を提示したことはラウ監督の誠実さと公正さの表れである。

父の無念を晴らしたい思い——『夕霧花園』

戦時中の物語ではしばしば父子関係がドラマを形作る。戦争は国どうしや民族どうしの対立であり、父とは自分の民族を代表する存在であるため、敵対する国や民族の相手と親密な関係になることが、父（およびそれに代表される自民族）への裏切りになるという葛藤がドラマを生むためである。

第二次世界大戦の日本占領期のマラヤが舞台である『パロー』¹²⁾では、日本軍の憲兵になったマレー人男性のアフマドが華人女性のシウランと親密になる。シウランの父はマラヤ共産党の地区幹部で、シウランは父の指示で日本側の情報を探るためにアフマドに接近するが、しだいにアフマドに恋愛感情を抱くようになり、父の指示と恋愛感情の間で引き裂かれる。戦後、シウランは個人的な恋愛感情のために対日協力者のアフマドと通じていたとマラヤ共産党から糾弾される¹³⁾。

『夕霧花園』では、妹を殺した日本軍に恨みを抱くユンリンは、元皇室庭師の日本人男性で日本を体現しているかのような存在である有朋に心惹かれ、それから35年を経て、かつて個人的な感情のために

12) 原題Paloh、アドマン・サレー監督、2003年。

13) アフマドとシウランの親密な関係の証拠として示されたのは2人が一緒に撮った写真だった。後にヤスミン・アフマドはこのエピソードを半捻りしてマレー人少女と華人少年の恋愛物語『細い目』に取り入れた。『パロー』と『細い目』については[山本 2019]の第3章を参照。

日本のスパイに通じていたという疑いをかけられる。その限りでは『パロー』に通じる部分があるものの、『夕霧花園』ではユンリンにも有朋にも父と子の葛藤は見られない。

1951年にユンリンがマグナスを訪ねたときにマグナスがユンリンの父の話をしており、その様子から、おそらくマグナスはユンリンの父の知り合いで、ユンリンの父は健在であり、マラヤ共産党と対立する立場にいるらしいことがうかがえる。しかしユンリンの父が言及されるのはそれ限りで、ユンリンの行動には全く関わってこない。妹を日本軍に殺されたユンリンは日本人に強い恨みの感情を抱いているが、そのことが有朋への恋心との間で大きな葛藤を生じることはない様子である。有朋は妹の死に直接関わったわけではないし、後に連邦裁判所の判事候補になるまでキャリアを上り詰めるユンリンは自分の人生を自分で決定できる女性として描かれているということもあるが、それを差し引いてもユンリンと有朋の間には葛藤の気落ちがほとんど見られず、『パロー』などの他の映画と比べて際立っている。

ただし、『夕霧花園』に父子関係が登場しないわけではない。マグナスとフレドリックは父子の関係にある。

フレドリックは終戦直後(1951年)に父マグナスをマラヤ共産党員に殺された。それを手引きしたのはアチョンだった。アチョンは有朋の身のまわりの世話のために雇われていたが、弟がマラヤ共産党員で、有朋やマグナスの情報を弟に流していた。マグナスを殺したのはアチョンの弟たちであり、アチョンが直接手を下したわけではないが、弟たちに情報を流して屋敷に引き入れたアチョンはマグナスの死に間接的ながら責任を負っている。

マグナスが殺された後、有朋はジャングルに姿を消した。アチョンは雇い主を失ったが、フレドリックはアチョンを使用人として雇い、屋敷に住まわせて有朋の家の手入れを続けさせた。35年ぶりにフレドリックの屋敷を訪ねたユンリンは、そこでアチョンが雇われていることを知り、フレドリックに「優しいのね」と言う。間接的ながら自分の父の死の原因を作ったアチョンを家に置いて給料まで払っていることに対し、ユンリンは理解できないという顔をする。

フレドリックはなぜアチョンを雇い続けているの

か。親しみやすい見た目をしているからといって、フレドリックは優しくて気前がいい人ということではない。父の無念を晴らしたいという強い思いのために違いない。ただし、父の死の原因を作ったマラヤ共産党員を殺したところで父の無念を晴らしたことにはならない。父が夢みていたことを実現させることが父の無念を晴らすことで、それが子である自分の役割だと考えているのだろう。

復讐で無念を晴らすことができるかという問い

それではマグナスの夢とは何か。マラヤ共産党員に襲われる可能性がありながらもマグナスがキャメロン高原での暮らしを続けていた理由の1つは、山下財宝と呼ばれる日本軍の隠し財宝を探すことだった。日本軍がマラヤの山奥に隠したまま終戦を迎え、今も山奥にそのまま眠っているという噂がある。カフェでフレドリックがユンリンに話したように、マグナスは毎週のように山に入っては財宝探しをしていた。マグナスが変わり者の有朋と交友関係を結んでいたのも、山下財宝のありかについて何か情報が得られるかもしれないと期待してのことだったかもしれない。カフェでフレドリックの話を聞いていたアチョンがその話を弟に伝え、アチョンの弟が財宝のありかを聞き出そうとして有朋たちを監禁し、混乱の中でマグナスが撃たれて命を落としたのだった。

広大な山の中に隠されている財宝を探し出すには助けが要る。ユンリンが最初にマグナスの屋敷を訪れたとき、籐の籠を背負った人たちが屋敷から去っていくのが見える。マグナスが先住諸族から森林産品を買い、そのついでに森の情報を尋ねていたのではないだろうか。また、地元の華人社会ともうまく付き合っておく必要がある。マグナスとエミリーの仲睦まじい様子を見れば、エミリーとの結婚は華人女性を妻にするためという政略結婚ではないとわかるが、華人女性と結婚できたのは地元の華人コミュニティと良好な関係にあったことを意味している。

父が殺された忌まわしい思い出がある屋敷を手放すことなく、父の死の遠因を作ったアチョンを雇い続け、有朋の家の手入れを続けさせてきたのは、たとえ何年かろうともどのような思いをしようとも財宝を探し出すというフレドリックの執念がなせるものだろう。むしろそれは財宝で一儲けしたいという

ことではなく、父が文字通り命を懸けた財宝探しを亡き父にかわって実現させるという固い決意のためである。

その結果、有朋にお礼を言いたいという尼僧が有朋の家を訪ねてきたし、ユンリンも屋敷を訪ねてきた。それぞれがもたらす情報は断片的なもので、財宝のありかとは関係ないように見えるが、それらが組み合わせられることで財宝のありかが示される。マグナスとフレドリックの二代にわたる父子の物語はようやく結末を迎える。

フレドリックは父の無念を晴らすために残りの人生を捧げた。その方法は、父が道半ばで斃れた夢を実現することであり、そのため父の死に関わった相手とも手を結んだ。これは、親しい人が無念の死を遂げたとき、その死に関わった人に復讐することで無念を晴らすことができるのかという問いに対するフレドリックの答えになっている。

これはユンリンが突き付けられた問いでもある。日本軍に妹が殺された無念さは、日本軍の戦犯たちの死刑執行に立ち会ってその死を見届けても晴れることがなく、それから30年以上経ってもユンリンは妹の亡骸を探し続けている。

戦犯の小林守が死刑を執行される直前、日本の家族宛ての手紙をユンリンに託した。ユンリンは、他人の家族を奪うという非人間的なことをしておきながら死を目前に自分の家族に人間性を見せようとしていると憤り、その手紙を森の中で捨ててしまう。それを拾った有朋から手紙を渡されても、投函することなく35年間も持ち続けた。その手紙をフレドリックに渡して投函してほしいと頼んだことは、35年の時を経て小林の人間性を受け入れたことを意味している。フレドリック的な死者への向き合い方がユンリン的な死者への向き合い方に影響を及ぼしたのである。父子関係に目を向けると『夕霧花園』はフレドリックを主人公とする物語として立ち現れる¹⁴⁾。

映画は国民的・民族的な悲劇の記憶を語るとともに、

そこに収まり切らない個別の記憶を織り込むこともできる。それを読み解く方法は、作品の内容を理解した上で、観客が自身の関心に照らしてそれぞれの作品を深掘りすることである。制作者と観客の共同作業の結果として、観客ごとに異なる深掘りが立ち現れる。今日では個人が映画の感想を公表しやすくなっており、それぞれの深掘りが共有されることで集合的な記憶が書き換えられていく契機の1つとなるものと思われる。

参考文献

- 林博史 1993 「マレー半島における日本軍慰安所について」『自然・人間・社会』(関東学院大学経済学部一般教育論集) 第15号。
- 山本博之編著 2019 『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。
- 山本博之 2021 「「金のユリ」によって引き裂かれた想いが35年の時を経て届く」『夕霧花園』劇場用パンフレット。

14) 小説版『夕霧花園』では、マグナスはアフリカーナーで、20歳のときにボーア戦争に参加してイギリス人に捕らえられて捕虜収容所に入れられたという背景が語られる。46年の時経てもイギリス人に対して複雑な思いを抱いており、ユンリンの日本人に対する複雑な感情と重ねて描かれる。小説版と比べることでマグナスとフレドリックの父子関係の物語がより深く理解できる。なお、小説版『夕霧花園』は彩流社より日本語訳の刊行が予定されている。

告白の行方——インドネシア映画『フォトコピー』(2021年)が照らす光と影

西 芳実

1. はじめに

我が身に降りかかった理不尽なできごとを訴えても誰も相手にしてくれないとき、私たちはどのようにその状況を変えることができるのか。2021年に制作・公開¹⁾されたインドネシア映画『フォトコピー』²⁾は、大学の演劇サークルで起こった性的ハラスメントの被害を受けた女子学生が情報技術を活用して真相を突き止めるサスペンス映画である。日本では日本語字幕つきでNetflixで公開され、日本の観客からも高い関心と幅広い反応を集めている。

『フォトコピー』は、性暴力や性的ハラスメントを受けた被害者が被害体験をSNSで告白して共有する#MeToo運動の高まりに見られるような、性暴力の根絶を求める世界的潮流に呼応した今日的テーマを扱っており、インドネシアになじみのない観客にも展開や意図を理解しやすい。その意味で、『フォトコピー』が描くものはインドネシアの事情に留まらない普遍性を持っている。

その上で、インドネシア映画史を踏まえて『フォトコピー』を捉えることで、インドネシアでは性暴力の被害を受けた女性を社会がどのように受け止めようとしてきたか、そしてこの作品を通じてこれまでの受け止め方にどのような飛躍を試みようとしているのかがわかりやすくなる。また、映画は同時に複数の意味やメッセージを込めることができるメディアであり、インドネシアについての背景事情を踏まえて『フォトコピー』を見ると、性暴力の問題のほかにも、過去に起こった国民的な悲劇がもたらした社会の亀裂の修復や、インドネシア社会における家族の役割の見直しといった、インドネシア映画で繰り返し問

われてきた課題への応答も重ねられている様子を見ることができる。

『フォトコピー』は28歳のレガス・バヌテジャ監督による初長編監督作品である。2021年のインドネシア映画祭は、この作品に作品賞と監督賞をはじめとする12部門で最優秀賞を与えた。これはインドネシア映画祭での一作品による最多受賞記録を更新するもので、『フォトコピー』がインドネシア映画界に大きなインパクトを与える歴史的な作品だったことを示している³⁾。本稿では、『フォトコピー』をインドネシア映画史の文脈を踏まえて検討し、作品に込められた複数のメッセージを読み解くとともに、『フォトコピー』が2022年の世界に生きる私たちに何を問うているのかを考えてみたい。

はじめにあらすじを紹介した上で、いくつかのテーマごとに作品の内容を検討する。物語の結末および核心部分を含めて書いていることをお断りしておく。

2. 『フォトコピー』のあらすじ

大学の劇団の祝賀パーティーに参加する

スルヤニ(愛称スル)はジャカルタ市内の大学のコンピューター学科の一年生で、母親と父親とともにジャカルタで暮らしている。一家はイスラム教徒で、夕方の礼拝は欠かさない。自宅の一角にある食堂を母親が切り盛りしており、それによってなんとか家計を支えている。父親も店に出入りしているが、働いている様子が見えず、仕事ははっきりしない。物語中の時期は2019年10月下旬ごろで、新型コロナウイルス感染症は存在していない。

スルは大学の学生劇団であるマタハリ劇団の広

1) 2020年に制作が発表され、2021年1月にジャカルタで撮影された。2021年10月の釜山国際映画祭で初公開され、2022年1月にインドネシアを含む全世界でNetflixの配信により一般公開された。

2) 原題は『Penyalin Cahaya』、英語タイトルは『Photocopier』。

3) 長編劇映画を対象とする17部門すべてにノミネートされ、そのうち作品、監督、脚本、主演男優、助演男優、助演女優、撮影、スチール、音声、主題歌、音楽、衣装の部門で最優秀賞を獲得した。

報を担当する。マタハリ劇団はギリシャ神話のメドゥーサを取り上げた演目により学生演劇祭で優勝し、脚本と舞台美術を担当したラマの家で祝賀パーティーが開かれる。ラマの父親は裕福な芸術家で、マタハリ劇団の活動資金を提供している。

スルは、母親の店の手伝いがあるし、翌日には奨学金の継続審査のための面談を控えていたため、パーティーへの参加を断ろうとする。しかしラマの父親がウェブデザイナーを探していると知り、仕事を紹介してもらえることを期待してパーティーへの参加を考える。

スルの父親は大学生のパーティーと聞いて飲酒などの退廃的なものを想像するが、スルは飲酒には手を出さないことを約束した上でパーティー参加を許してもらう。学内のコピー屋で住み込み店員をしている幼馴染のアミンとともにジャカルタ近郊にあるラマの豪邸を訪れてパーティーに参加する。

スルはそれまで飲酒したことがなかったが、パーティーの余興だからと何度も勧められ、断り切れずに飲酒する。翌朝、スルは帰宅した記憶がないまま自宅で目が覚める。

SNSに掲載された泥酔写真のために奨学金を失う

スルは前夜から着たまの服を着替える時間もなく大学に駆け付け、奨学金を出している同窓会の面談に臨む。前夜のパーティーで泥酔したスルの写真がスルのSNSアカウントに掲載されており、それを知った同窓会役員はスルへの奨学金の打ち切りを検討していると告げる。スルの家には経済的な余裕がなく、奨学金が打ち切られたら大学を辞めなければならない。

スルは、自分には泥酔写真を撮った覚えもSNSアカウントに掲載した覚えもないことと、出席状況や学業成績などの奨学金の継続受給に必要な要件はすべて満たしていることを説明して、奨学金打ち切りは不当だと主張する。しかし、飲酒はインドネシアの文化ではないと考える同窓会の役員たちは、泥酔写真があるだけでスルは奨学生として失格だと言う。スルはそのことが理解できず、泥酔写真の撮影と流出が他人による捏造だと証明できれば奨学金の打ち切りを撤回してもらえると考える。

近所の目を気にする父親に家を追い出される

スルはパーティーで飲酒後に記憶を失ってから翌朝自宅で目覚めるまでの自分の行動を調べるためにアミンに前夜の様子を尋ねる。アミンは、一人で先に帰ようとスルに言われたのでスルを残して一人で帰宅したのでその後のスルの様子はわからないと答える。

スルが自宅に戻ると大学から奨学金打ち切りの通知が届いており、母親はスルの学費を払う余裕がないと途方に暮れている。泥酔したスルが男に連れられて朝帰りしたことが近所中の噂になっており、父親は自分の言い付けを守らなかったスルは家族の一員ではないと怒り、釈明を聞こうとせずにスルを家から追い出す。

泥酔写真は劇団による 手荒い入団儀礼ではないかと疑う

スルは自分が服を後ろ前に着ていることに気づき、記憶を失っていた間に誰かに服を脱がされた可能性を考える。劇団員たちの話から、スルはパーティー会場からタクシーで帰宅したこと、そのタクシーを手配したのは劇団長のアングンだったことを知る。

スルは劇団員たちに奨学金打ち切りについて相談するが、劇団員たちは女性の喫煙や飲酒を問題だと考えておらず、泥酔写真の流出もよくあることだと言って深刻に考えようとしなない。

泥酔写真は捏造されたものだと考えるスルは、劇団員たちがそれぞれのSNSで公開している動画や写真を手掛かりに、パーティーで何があったのか情報を集める。劇団では新人歓迎という名目で手荒い入団儀礼が行われており、自分もそのため泥酔させられたり写真を撮影されたりしたのではないかと疑う。

翌朝、スルは学部長に面会し、奨学金の支給停止を取り消すよう懇願する。しかし学部長は、同窓会の決定に大学は口出しできないし、不品行による奨学金取り消しは規定に即した決定であると説明するだけで、スルの訴えに対してまともに取り合わない。

スルはパーティーから帰宅したタクシーの乗車時間が長すぎることに気づき、アングンに付き添ってもらってタクシー会社を訪ねる。記録を調べると帰宅途中で1時間ほど不審な停車があったことがわかるが、スルを乗せたタクシー運転手はパンク修理を

していたと説明する。

スルはアミンに協力を求め、コピー屋に来た劇団員たちが携帯電話に入れているコピー原稿のデータをアミンに渡すときに他の画像データも密かにコピーさせる。スルはそこから劇団の新人しごきの画像を見つけ、学部長に提出して新人しごきの不当性を訴える。

服を脱がされて写真を撮影されたことを知る

学部長が新人しごきについて劇団に問い合わせたことで、劇団員たちはスルが奨学金を失った原因として新人しごきを疑っていることを知る。劇団員にかけられた疑いを晴らすため、ラマの提案により、スルと劇団員たちはラマの家の防犯カメラの映像を確認する。スルが飲んだ酒に睡眠薬などを入れられた形跡はみつからず、スルの泥酔画像はスルが酔って自分で撮影していたことがわかる。事情を知ったラマの父親は、泥酔写真の流出を理由に奨学金が取り消されたスルに同情し、学費の肩代わりとウェブデザインの仕事の依頼をスルに提案する。

真相究明を続けるスルは、パーティーの晩のラマの行動に疑いを抱き、ラマが制作した舞台セットを確認する。舞台セットのデザインは人間の身体の画像を加工処理したもので、服を脱がなければ見ることができないはずのスルの背中中の画像も含まれていた。

スルは、ラマとアミンの会話から、アミンが妹の薬代に困っており、そこに目を付けたラマがアミンに持ち掛けて、コピー屋に来た客たちの携帯電話から画像データを盗み取らせて、それをラマが買い取っていたことを知る。

ラマがアミンに預けたパソコンのデータをスルが盗み見て、パーティーの晩にスルが乗ったタクシーが途中停車した場所にラマが来ていたことがわかる。スルはその証拠のデータを大学の倫理委員会に提出してラマを調べるよう求める。スルは劇団員のファラも同様の被害に遭っていたデータを見つけ、ファラにそのことを尋ねるが、ファラは身に覚えがないと否認する。

謝罪させられ和解させられる

スルが倫理委員会に提出したデータが何者かによって拡散され、ラマがスルを名誉棄損で訴えると

大学に伝えたことで、スルと両親は大学に呼び出される。大学は、流出したデータを作ったスルに責任があるが、劇団の海外公演が間近であることから裁判沙汰にせず穏便にすませたいとスルたちに伝える。スルは責任を問われるべきはデータ管理が不十分だった大学だと主張するが、スルの父親はスルの言い分を聞かずに大学とラマに謝罪する。

ラマは弁護士を伴って現れ、スルがラマのパソコンからデータを違法に入手した証拠を示す。スルはラマが作った舞台セットのデザインは自分の背中中の画像だと主張するが、ラマは星空の写真だと言って否認する。ラマは、スルが謝罪すれば訴訟を取り下げ、スルを再び劇団員として受け入れると提案する。さらにスルの両親に対して、ラマの父がスルの奨学金を肩代わりすることと、スルにウェブサイト制作の仕事を依頼して報酬を払うつもりがあることを伝える。スルは劇団員や大学関係者の前で謝罪させられる。

同じ被害を受けた人々が名乗り出る

スルの母親は舞台セットの画像がスルの背中中のあざを写したものと確信しており、スルをなじみの助産婦がいるクリニックに預ける。スルの謝罪動画を見た劇団員のファラとタリクがクリニックにスルを訪ねてくる。2人も、それぞれ別の日にラマの家のパーティーに参加した後で意識を失い、その間に身体の写真撮影される被害を受けていたと告白する。3人はスルを乗せたタクシー運転手に会いに行き、押し問答の末に運転手を殴って気絶させてしまう。運転手の携帯電話の映像から、ラマが泥酔した3人の服を脱がして撮影していたことがわかる。しかしデング熱対策の薬剤散布の一団を装ったラマが薬剤の煙に紛れてクリニックを襲い、証拠となる運転手の携帯電話を奪って燃やしてしまう。

大学に行ったスルたちはコピー機を屋上に運び、自分の画像と経験を記した署名入りのメモをコピーした紙を屋上から散布する。その紙を見た学生が次々とスルたちに加わり、それぞれの経験と画像をコピーして散布する。黄色いコピー紙が屋上から降り注ぐ。

3. インドネシア映画は 性暴力の被害者をどう描いてきたか

スルは私たちの身近にいそうな若者で、普通の学生生活を送っていただけにもかかわらず、自分の与り知らぬところで性暴力の毒牙にかかる。父親や大学からは守ってもらうどころかスルに落ち度があると責められるなかで、パソコンやスマホの技術を駆使して真相を探り当て、名誉回復を試みる。

インドネシアでは、家族の重要性が強調されることで、女性は「よき娘、よき妻、よき母」になることが求められてきた⁴⁾。その結果、例えば性暴力の被害に遭った女性がいた場合、加害者ではなく被害女性が社会から責めを受けることもあった。

インドネシアの映画には性暴力の被害女性を直接または間接に描いたものが少なくない。映画が制作された時期のインドネシア社会にある典型的な見方が反映されるだけでなく、そのような典型的な見方によって見捨てられたりないがしろにされたりしてきた人々はどのようにして救済されうるかという問いへの答えも試みられてきた。

インドネシアで性暴力の被害者を描いてきたものとしてお化け映画がある。インドネシアにはスンデルボロンと呼ばれるお化けの民間伝承があり、お化け映画は人気ジャンルの一つとなってきた⁵⁾。作品ごとに細部は異なるが、伝統的な農村を舞台に、夫以外の男に凌辱されて無残な死を遂げた女性がスンデルボロンになり、自分を凌辱した男たちを呪い殺していく。ただし、スンデルボロンは村人たちを恐怖に陥れた後で、警察や宗教指導者によって退治されるというのが基本パターンである。被害女性に情動的に寄り添うものの、化けて恨みを晴らすことで社会の秩序を乱すことは認めないという考え方を反映した物語の決着になっている。

熱帯地方のインドネシアには珍しい西部劇風の『マルリナの明日』⁶⁾は、性暴力を受けた女性が加害

男性に反撃する姿を描いて話題になった。物語の舞台は、腕力の強い者が殺したり奪ったりする無法の荒野に設定されている。夫を亡くして一人で暮らすマルリナの家をならず者たちが襲ってマルリナを凌辱するが、マルリナはその場で反撃して男の首を刎ね、証拠の生首を手にとって警察を訪れる。

スンデルボロンもののお化け映画では、性暴力の真相究明がなされ、加害者の悪事が公になり、その意味で被害者の名誉は回復されたと言える。ただし、被害者は殺されてしまっているし、化けて出たことは秩序を乱すものとして否定的に捉えられており、理解者がいないまま一人で戦って一人で退治される。もっとも、定番のお化け映画にも変化が見られ、『スザンナ——墓の中で息をする』⁷⁾では、スンデルボロンは夫とともに闘い、真相が究明された後で夫とともに弔われるという形で名誉回復がはかられている。

一方、『マルリナの明日』では、被害者は非業の死を遂げるというお化け映画の定番の物語を否定し、被害女性は殺されずにその場で加害者に反撃して殺している。ただし、マルリナが受けた被害は警察に取り合われることなく、したがって公に知られることはなく、その意味で公に名誉回復はなされない。そのかわりにマルリナに与えられるのは、神のような存在に自分の被害と罪を告白するという体験を通じた救済である⁸⁾。

性暴力の被害者の名誉回復や救済をどのように実現できるかという問題は、映画ではお化け映画や西部劇風映画のようなジャンル映画で試みられてきた。約束事にのっとった定番の舞台設定に従って、時間や空間をずらした「ここではないどこか」を舞台にした物語が語られることで、多くの観客はそれを「つくりもの」であって自分の日常生活とは関係ないものとして安心して見ることができる。

これに対して『フォトコピー』は、都会の大学を舞台に性暴力を受けた女子学生による犯人探しと名誉回復の物語という仕立てになっており、多くの観客にとって、自分たちが暮らしている世界でいま起こっているできごとだと受け止められるようにつく

4) インドネシアにおける女性たちを縛る規範については、[西 2021c] の第3部第3章 (信仰のなかで生きる女の幸せを考える——ジャワ農村の束縛からどう逃れるか) を参照。

5) インドネシアのホラー映画の概況は [西 2021a] で紹介している。

6) 2017年制作・公開。日本では2019年に劇場公開され、アマゾン・プライムで視聴できる。

7) 2018年制作・公開。日本では『よみがえったスザンナ』としてNetflixで配信されている。

8) 詳しくは [西 2021c] の第3部第4章 (秩序を回復し家族を守る女を描く——闘う女たちのホラーと活劇) で論じている。

られている。

解決のためにスルがとった行動は、これまでのインドネシア映画の枠を大きく越えたものになっている。性暴力の被害者を描いたこれまでのインドネシア映画では、被害者たちは殺されて化けて一人で闘うか、一緒に戦う相手がいてもそれは夫だった。『フォトコピー』では、被害者は殺されも騙されもせず、情報技術を駆使して違法な手段もいとわずに性暴力の証拠を手に入れるが、犯人を告発するかわりに自分の境遇への共感者を求める道をとる。同じ被害を受けた人々を見つけ出し、ともに戦うだけでなく声をあげることで共感者を増やす。犯人が公に裁かれるのか、そしてスルの名誉回復が公式になされるのかは物語中では描かれませんが、『フォトコピー』が提示した決着は、社会の中に被害者に共感する人々がいる様子を描くことだった。

4. 被害者が名乗りをあげることで 国民的悲劇を語り直す

『フォトコピー』は性暴力を受けた女子学生による犯人探しと名誉回復の物語としてわかりやすく、今日的な意義もあることから、インドネシア国内外で評判になった。このことに加えて、かつて全てのインドネシア国民が何らかの形で関わり、インドネシア社会全体に大きな傷を与え、その傷がまだ癒えていないできごとの被害者に対する呼びかけにもなっている。

1965年9月30日の夜、スカルノ大統領に対するクーデター未遂事件が起こり、それを鎮圧した軍人のスハルトが大統領の座を受け継ぎ、その後30年にわたって軍を中心とする強権的な統治が行われた。スハルト政権は、政権交代のきっかけとなったクーデター未遂事件を共産主義者による陰謀だとして、共産党員やその関係者を弾圧した。国内は一種の混乱状態となり、軍・警察だけでなく民間の自警団も関係者の殺害に関わり、同じ地域社会の中に加害者と被害者がいる状況が生じた。

1998年にスハルト大統領が退陣してから、過去の虐殺や、虐殺を支えた考え方の見直しを求める風潮が見られるようになりつつある一方で、社会全体では、共産主義は悪であり、かつての共産主義者に対す

る虐殺は妥当だったとする考え方が依然として主流である。このような考え方に対して、インドネシア映画は、ホラー映画やSFアクション映画などを通じて過去のできごととそれに対する考え方の再検討に取り組んできた。

ホラー映画では、虐殺の被害者は幽霊になって姿を現して無念の思いを伝える。ジャカルタの大学を舞台にしたホラー映画の『紅いランタン』⁹⁾は、40年前に共産主義者であるという嫌疑をかけられて死んだ女子学生が現代に蘇って人々を襲い、現代の大学生に過去の事件の真相究明を求める。SFアクション映画では、『フォックストロット・シックス』¹⁰⁾のように、近未来のインドネシアという架空の舞台を設定することで、1965年のクーデター未遂事件は共産主義者を弾圧したかった政府による陰謀だったという、人々の噂として語り継がれてきたが公の場では決して口にされることがない噂を映像化した。

1965年の政変とその後の共産主義者に対する弾圧は、当時の東西冷戦の中でインドネシアの共産主義化を避けた西側諸国によって間接的に支えられていた¹¹⁾。そのため1965年の虐殺の見直しはインドネシア国外でも取り組まれている。デンマーク、ノルウェー、イギリスの合作映画である『アクト・オブ・キリング』¹²⁾は、1965年の虐殺の加害者に取材したドキュメンタリー映画で、虐殺の実行者に虐殺の再現映画の制作を依頼し、その制作過程を記録することで加害の実態を映像化した¹³⁾。

虐殺の被害者たちは虐殺の体験を語ることを許されてこなかった（ここでは虐殺された犠牲者とその遺族や関係者とをあわせて「被害者」と呼んでいる）。共産主義者は国を混乱に陥れようとした邪悪な存在であるという理解が社会で広く共有されており、被害者が自分の体験や思いを語れば社会から激しい批

9) 2006年制作・公開。原題は『Lentera Merah (Kebenaran Harus Terungkap)』。

10) 2019年制作・公開。日本では2019年に東京国際映画祭で上映され、現在はアマゾン・プライムで視聴できる。

11) 東西冷戦下にあった国際社会がインドネシアの1965年政変とその後虐殺をどのように処遇したかについては[倉沢 2020]に詳しく記されている。

12) 2012年に制作され、日本では2014年に劇場公開された。日本でDVDが販売されているほか、アマゾン・プライムで視聴できる。

13) 詳しくは[西 2021c]の第4部の第1章と第2章を参照。

判を受けることが明らかだったためである。

勇気を振り絞って自分の体験を語ろうとする人も少数ながら存在したが、それでも匿名で語らざるを得なかった。過去の虐殺が妥当だったという立場からは、匿名で体験が語られることはその内容が事実であるかどうかかわからないという批判が可能であり、匿名で体験を語ることは、個人の体験を人々と共有したいためではなく、共産主義の擁護のような政治的な思惑があるのではないかという疑いを招くことにもなりかねない。その結果として、被害者が自分の体験を語ることで他の人々に共感してもらいたいという試みがうまく実を結ばないことにもなりかねない。

『フォトコピー』は、被害者たちに対して、自分の体験を語るように、しかもそれを自分の名前によって語るようにと呼びかけている。性暴力の被害者が自分の体験と思いを語ることで共感を得るという物語を描きながら、それと別の層で、過去の虐殺によって生じた社会の亀裂を修復する道も照らしている。

5. 公と私の仲介者を拒絶する

もっとも、『フォトコピー』は、被害者一人一人に呼び掛けて個人をエンパワーするという解決の道筋が別の問題も招きうることを示している。仲介者の役割を否定することで、加害者と被害者の和解の道が閉ざされているためである。殺し合いや殴り合いによる力の対決にかえて、より多くの共感を得た方が勝つという方法での全面対決であり、そこには加害者と被害者を含めて一つの社会を作っていくという考え方は失われている。そのことはこの映画でのコピー機の扱われ方に表れている。『フォトコピー』とインドネシア政治の動きを重ねながら読み解いてみたい。

物語の終盤で、スルは闘い的手段としてコピー機を屋上へ持っていく。これは1998年のスハルト大統領の退陣とその後の民主化を思い起こさせる。30年余りに及ぶスハルト体制が国民を管理した方法は、軍・警察で反対を抑え込むだけでなく、公文書によって国民の行動を縛り、政府の行動を正当化することだった。公文書を作成し配布する権限を自分たちの手に集中させることで、日常的に警察や軍による実

力行使をすることなく国民を管理することができていた。

『フォトコピー』では、コピー屋とそこで働くアミンが重要な役割を担う。作中で、コピー機は、卒論を印刷して大学に提出したりビザ申請に必要な資料を印刷して役所に提出したりするために使われる。人々の考えや思いなどの個人的な情報を印刷して学校や政府に提出する公式な書類にするコピー機は、私的領域の情報から公的文書を作成する装置であると言える。

コピー機は高価な精密機械なので、現在の日本のようにコンビニエンスストアでセルフサービスでコピーするのではなく、コピー屋に据え付けられて管理者が置かれている。コピー機を管理するアミンは、客に頼まれてコピーを取る作業員であると同時に、私的な情報と公的な文書を仲介する役割も担っている。

物語の終盤でスルがコピー屋からコピー機を運び出し、コピー機が吐き出す文書を屋上からばらまくことで人々にメッセージを伝えたことは、公文書を作成する装置を自分たちの手に取り戻し、その配布も仲介者なしに直接行うようになったということである。

そのことは、情報を文書にして世の中に伝えるとき、情報の形式を整えたり、印刷して文書を作成したり、それを人々に届ける道筋を付けたりする仲介者は必要ないという判断を示している。印刷メディアでも映像メディアでも編集から公開まで個人で行えるようになった今日では、その仕組みは一人一人に発言や発信の手段を与えたという働き一方で、仲介し管理する立場を無意味にするという状況も招いている。

6. 父の機能を失った大人の男たち

『フォトコピー』ではコピー機が公文書を作成したり配布したりする機能を負っており、そこにはスハルト政権時代のインドネシア政府の姿が仮託されている。これを大統領と国民の関係という観点から捉えてみよう。インドネシアには、国全体を1つの家族と見て、大統領を「父」、国民を「子」と見る考え方があった。すなわち、父とは家族に安全と豊かさを与える存在であり、ときには厳しく叱ることで子たちを

教え導く存在であるという見方である。

スハルト大統領による長期に及ぶ強権政治を許してきた背景には大統領と父を重ねて見るという考え方があったという反省から、スハルト大統領が退陣した1998年の民主化以降、大統領の選び方や役割を見直すとともに、家庭における父の役割を見直すという考え方も出てきた。

映画でも、とりわけ1998年以降に制作された作品では、作品ごとの個別の主題に重ねる形で、全能の父が子を教え導くという父の役割を疑いつつ、父の必要性を認めた上で、どのようにすれば家族に対して抑圧的に振舞わない父を作れるのか(どうすれば自分はそのような父になれるのか)が問われてきた。

スハルト政権の末期に制作された『クルドサック』では、子を適切に教え導く父がいないことで子たちが身を亡ぼす姿が描かれた。『分かち合う愛』や『三人姉妹(2016年版)』のように、家族から父の存在を消して女家長による家づくりを描く作品が作られる一方で、『珈琲哲學～恋と人生の味わい方』や『再会の時～ビューティフル・デイズ2』のように、かつて父に抑圧されていたと感じていた子たちが、成長して亡き父の思いを理解して父親¹⁴⁾を受け入れられるようになった物語も作られた。度重なるリメイクを通じて「よき息子」が「よき父」になるにはどうすればよいかを模索した『ドゥル』や『チュマラの家族』では、父は常に強くなければならないという考え方を否定し、家族から支えられることで父になる姿を描いた¹⁵⁾。

これらの作品群と比べたときの『フォトコピー』の際立った特徴は、劇中に登場する父たち(および大学関係者などの指導的な立場にいる大人の男性たち)が、これまでのインドネシア映画で父に与えられてきた教え導く存在という意味をすっかり失っていることである。父親は存在するが、子を教え導くという役割を失っている。その結果、この作品世界には子と父の間に葛藤がなく、描かれるのは子どうしの争いとなっている。

そのことは、スハルト体制の末期に若手の映画人によって当局の撮影許可を取らずに制作され、スハ

ルト大統領の退陣後に劇場公開されて新生インドネシアの幕開けを告げた映画として知られる『クルドサック』と比較するとわかりやすい。

『クルドサック』の主要な登場人物は若者たちで、その親たちはスクリーンに登場しなかったが、『クルドサック』は子と子の争いの物語ではなかった。父による関心や庇護を失って孤独を感じた子たちが行き詰まって破滅を迎えるという物語で、その作品世界には子を教え導くという父の役割への期待が残っており、そうであるからこそ、子たちはこのままでは自分たちは生きながらえることができないというメッセージを発して親たちの世代に考え直すよう迫る作品となっていた¹⁶⁾。その背景には、インドネシアは1つの家であり、家には子を教え導く父が必要であるという考え方が存在していた。『フォトコピー』では、物語の中心になるのはスルやラマたち大学生で、その両親たちも登場するが、父は従来のインドネシア映画にあるような父の役割を果たしていない。

ラマの父親は富裕な芸術家で、无尽蔵の金を持ち、必要な人に惜しみなく与え続ける。ラマたちが所属する劇団の活動費を提供しているほか、海外公演のために劇団員たちが京都に行く旅費もラマの父親が提供する。スルが奨学金の支給を打ち切られると、スルの学費の全額負担と、スルに仕事を依頼して収入を与えることを申し出る。

ラマの父親にとっては家族全員が気分よく過ごせることが大切であり、それを維持するためには持てるものを分け与え、罰することはしない。与える相手は自分の子だけではなく、求められればスルのように自分の子でなくても与える。求められるままに全てを与えるということは、父は子から見て交渉の対象外であり、父は子に影響力を行使せず、その結果としてラマの父親はラマが行ってきた暴力を止めることができない。そこには、ときには厳しく叱ることで教え導くという父の役割は存在しない。

スルの父親は、家庭が経済的に豊かでない上に、父親が働いて収入を得ている様子が見えず、子に与えるものを持たない。飲酒してはいけないなどスルに厳しく命じるが、その根拠はイスラム教の教えであ

14) 本稿では、個別の家庭における父を「父親」、機能などによって概念化された父を「父」と使い分けている。

15) インドネシア映画における父の描かれ方については、[西 2021c]の第2部で個別の作品を紹介して検討している。

16) インドネシアを一つの家と見て子を教え導く父を一人に定めたことの弊害を『クルドサック』が鋭く批判したことの意味は[西 2021b]で論じている。

り、酒に酔って帰宅したスルを叱るのは近隣住民の目を気にしてのことであり、どちらも自分のうちにある信念から来るものではない。子に指示を与え、それを守らないと子を罰するが、指示の内容も罰する理由も家庭の外に由来するもので、それを自分なりに解釈して子に伝えることもなく、家庭の外の論理を内に素通しで伝えているに過ぎない。このような父は子にとって自分の行動を一方的に管理制限するもので、そこに交渉の余地はない。また、父親は近隣住民や大学から子の不品行を責められても謝ることしかできない。その結果として、自分の子に対する他人からの暴力を止めることができない。

また、スルが通う大学の同窓会の役員たちは、スルが泥酔した映像を見てスルに対する奨学金の給付打ち切りを決める。学業成績は奨学金受給の条件を十分に満たしていることや、映像の撮影と配信に身に覚えがないことを訴え、奨学金の給付打ち切りを再考するようスルが求めても、スルの釈明は考慮されずに交渉の余地なく打ち切りが決められる。

ここに存在している大人（の男性）たちの態度は、個別の事情を考慮せずに外形的な基準によって機械的かつ効率的に評価するあり方と、金銭や機会などのリソースの偏りを是正するのは持てる者の気まぐれであって交渉の対象外だというあり方である。リソースを管理し与える大人はいるが、その大人たちは子たちにとって交渉の相手ではない。

7. コピー屋のアミンと母親たち

大人たちが交渉の相手にならない世界で調整役を担っているのがコピー屋のアミンと母親たちである。

アミンは、コピー屋の立場を利用して情報の盗み取りに手を出すことができるし、実際に情報を盗んでもいるが、どこまでが許容範囲でどこからはやってはいけないかについて自分なりの判断基準を持っている。コピー機の利用客からデータを受け取るときにその携帯端末に入っているほかのデータも盗み取ることで、卒論データを盗んでコピーして他人に売ったりしていたが、それはよくないことだと考え直して論文を売るのをやめる。また、他人の携帯端末から盗み出した画像データをラマに売っていたが、どの画像データを渡すかは配慮して、流出すると被

写体に深刻な問題を起こすであろう裸体の写真などは売らないと決めていた。他人の情報を盗んで売るという法律的にも道徳的にも不正な行為をしながらも、それによって誰かが決定的にひどい目に遭うことを避けるように調整していたと言える。

また、『フォトコピー』の物語世界では、スルの親たちの世代は男女で役割が明確に分かれている。女たちは思いつくままに問いを発し、それに答える形でスルが真相に近づいていくのに対し、男たちは問いを発することがなく、調べることを求めない。男たちは秩序の維持者であり、執行の命令は出すけれど、何かを調べることやシステムを疑うことになるような問いは発しない。

奨学金の給与を審査する同窓会の役員を含めて、大人の男たちはいずれも形を変えた「父」である。社会全体のことを考慮して物事を判断して進める存在で、何をすべきかという指示や命令を出し、問題がある人に対しては助けの手をさしのべる話をするものの、それ以外の話題を自分からすることはないし、そのような関わり方もしない。

これに対して大人の女たちは、組織では決定権を持つ立場になく、家庭では父が決めたことに従う立場にある。ただし、女たちは話の筋が通らないと思ったり理解できないと思ったりしたことを素直に口に出してスルに問いかけ、スルはその言葉をきっかけに考えたり行動したりすることで真相に近づいていく。

例えば、スルがパーティー会場からどうやって家まで帰ったのかを劇団員に尋ねたのは、酔って意識を失ったスルを家まで送ってきた男は誰なのかというスルの母親の言葉がきっかけだった。また、酔ったスルを1人でタクシーに乗せて家に帰したなんて信じられないという元劇団員の言葉から、スルは自分がタクシーに乗っていた時間が長すぎることに気づき、タクシー会社に乗車の様子を問い合わせる。こうして、スルのまわりの女性たちの何気ない疑問の言葉に助けられてスルは真相に近づいていく。

8. 防疫薬剤噴霧が表象しているもの

劇中ではデング熱の防疫のために政府が薬剤噴霧をしており、その白い煙がどこにでも入りこんでく

る。薬剤噴霧は、「流せ、埋めろ、蓋をしろ」というアナウンスが繰り返されながら行われる。これは、デング熱を媒介する蚊が繁殖しないように、バケツや壺に溜まっている水は流す(捨てる)ように、空き缶や古タイヤなど水溜まりのもとになるゴミは埋める(処分する)ように、水を溜める場合には容器に蓋をするように、という呼びかけである。インドネシア語の3つの単語の頭文字をとって3Mと呼ばれ、小学校の教科書にも載っていて、インドネシアでは誰もが知っている言葉である。

「すべての人のために」「流せ、埋めろ、蓋をしろ」という呼びかけながら感染症撲滅の薬剤を散布する人たちの姿は『フォトコピー』の劇中に3回登場する。やや唐突にも思えるこの場面は、人々に不安を与える危険思想を伝播させる存在を排除してきたインドネシア政府の姿を思い起こさせる。

インドネシア語の「デング熱」は、直訳すると「流血病」を意味する。「流血」という言葉は、過去にスハルト政権によって国家の敵とされて殺害された流血事件の犠牲者とその遺族たちの恨みが社会に伝播することを恐れ、その思いに蓋をして埋めてきた政府の姿に重なって見える。また、「すべての人のための無料の噴霧」という言葉は、安全な暮らしを求める人々が感染症撲滅の薬剤噴霧の原因でもあることを示唆しており、スハルト政権下で進められた開発政策とも重なって見える。

噴霧は「すべての人のため」という言葉とともに行われている。しかし、ラマが噴霧の煙に紛れてスルたちを襲撃したように、「すべての人のため」という名目は、力を持った人が邪魔な存在を排除するための隠れ蓑にもなっており、スハルト政権時代に公権力がスハルト一族の隠れ蓑として濫用されていたことを思い起こさせる。

デング熱が人々の命を奪うことは明らかであり、薬剤噴霧は人々の命を守るために有効な措置であっても、薬剤噴霧を行うことの代償はほとんどないこともあり、劇中ではこの政策を批判する人はいない。また、劇中で薬剤噴霧の白い煙が出てきてもそのことに反応する人はおらず、この作品世界では薬剤噴霧とそのために一時的に白い煙に包まれることは当たり前のこととして受け止められている。同様に、国家の転覆を狙っていたと政府が言う共産主義者の取り

締まりや弾圧を批判する人もいない。服装も言葉も政府が行うのと同じやり方で薬剤を噴霧する人たちは、もしかしたら政府とは関係ない人たちで公権力を騙る偽者かもしれないが、本物か偽物かを区別する方法はない。

『フォトコピー』は、父に期待される役割が機能しておらず、そのために子にとって家が自分を守る場になっていない様子を描いており、もはや家族が意味をなさない世界を描いているように見える。もっとも、『フォトコピー』は家族の重要性を完全に否定しているわけではない。作品中で「家族的に」という言葉が繰り返し出てくることが示すように、問題を共有して解決する場として家族は大切であるという考え方は存在している。

スルたちの思いが人々に届いて共感の輪が広がると、それを知った劇団長のアングンはスルたちを傷つけたラマを殴り倒す。スルたちを傷つけたラマを罰したようにも見えるが、スルたちが受けた被害と比べると大した罰ではないようにも見える。アングンから見れば、スルたちが受けた被害は大したことではなく、他方でラマは劇団のスポンサーの子であり、できれば劇団内で処理して、ラマには事実上おとがめなしでの幕引きを考えていたのかもしれない。

しかし多くの人がスルたちの事件について知り、共感の輪が広がっていくことで、アングンはその原因を作ったラマをかばいきれなくなったのだろう。アングンがラマを殴ったのは、ラマの身勝手さが劇団に不利益をもたらしたことと、これから劇団の立て直しをはかる前途の困難さが見えていることへの苛立ちの表われであって、劇団長として劇団員のスルたちが受けた被害に憤ってのことでもなく、性暴力の被害に遭いやすい女性どうしとしてスルたちに連帯したためでもないだろう。「流せ、埋めろ、蓋をしろ」に代表される考え方はこの物語世界の隅々にいきわたっている。

9. ラストシーンが示すタイトルの意味

証拠となるタクシー運転手の携帯電話を奪われ、残っているのは自分が語る言葉だけになったスルたちは、自分の経験を書いた紙をコピーして屋上から散布し、それを読んだ人たちのなかから、自分たちが

受けた同様の経験を紙に書いてコピーし、スルたちと一緒に屋上から撒く人たちが現れる。その様子は文字通り情報を拡散させることであるが、人々の目の前で自分たちが書いた原稿をコピーして散布している点で、オリジナルの情報源があいまいなまま情報が流布されるSNSとは異なっている。

スルたちがコピー機で作った文書は黄色い紙に印刷されており、屋上から黄色い紙がはらはらと舞い落ちていく。インドネシアでは人が亡くなると家の前に黄色い旗を立てる習慣があり、黄色いものが空ではためいている様子は訃報のしるしである。自分たちの魂の死、つまり自分たちの身体の画像を無断で他人に利用された行為が彼女たちにとって自分の死を意味するほどの痛みであったことを示唆している。

また、日本では太陽を描くときに赤い色を使うことが多いが、インドネシアでは黄色を使うのが一般的であり、黄色い紙が舞い落ちる様子は光のシャワーにも見える。「スル」という名前には「太陽」という意味がある¹⁷⁾。この映画のインドネシア語のタイトルは、文字通りに訳せば「光を写すもの」となる。スルは自分の内にある光を紙に写し、それを周囲に放った。物的証拠がすべて失われたとき、自らの心の痛みを自分の名前とともに伝えるという行為が共感する者を増やし、他の人たちも光を発するものにしていった。

「光を写すもの」といえば、フィルムすなわち映画も光を写すものである。この映画は、スルたちの物語をフィルムに写しとり、それを暗闇から観客に向けて光として放つことで、観客たちに自分たちの物語を自分の名で語るよう呼び掛けている。映画のエンディングでは「巨人の空の下で」という曲が流れる。メイン・フレーズは「沈黙させられて消えるか／それとも抗って進むか／私たちには選択肢がある¹⁸⁾」で、スルやアミンを演じた俳優たちが歌っている。「巨人の空の下で／私たちは闇の最中で戦っている／光の旗を運ぼう／肉体には魂があるのだから」と歌われ、「光」とは沈黙させられ消されてきた物語を指していることがわかる。映画を見た観客に対して、あなたの

消されてきた物語を語るようと呼び掛けている。

皮肉なことに、この映画の呼びかけは実際に人々に届くことで現実のものになった。『フォトコピー』がインドネシア映画祭の各賞を受賞し、劇場公開前に話題になったことで、スタッフの1人が過去に行った性暴力を訴える声があがり、このスタッフの名前は劇場公開時に映画のクレジットから削除された。

インドネシア語のタイトルである「光を写すもの」が主人公のスルを指しているとするならば、英語のタイトルである「Photocopier」すなわち「コピーするもの」は、コピー屋のアミンを指していると考えることができる。コピー機の管理人として情報を仲介したり編集したりするアミンは、舞台裏でときに汚れ役を引き受けながらも表舞台の文書を整えることで秩序を維持してきた。

エンディング曲のタイトルである「巨人の空の下で」は、グローバル化が推し進められ、剥き出しの暴力や評価が人々の生活にいきわたる世界も意味している。そこでは、かつてのスハルト大統領のような全能かつ強権で教え導く父だけでなく、アミンが果たしてきたような役割もまた排除されざるを得ない。ただし、『フォトコピー』はアミンを悪者として描いていない。この作品は、アミンのように舞台裏で人知れず苦勞しながら表舞台の秩序を支える役割を誰かが担ってきたことに注意喚起を行い、アミンのような役割を担ってきた人たちへの共感を示す作品でもある。

参考文献

- 倉沢愛子 2020 『インドネシア大虐殺——二つのクーデターと史上最大級の惨劇』中公新書。
- 西芳実 2021a 「インドネシアのホラー映画に見る恐怖の起源——『ボション』と『スンデルボロンの伝説』から」『混成アジア映画研究2020』、pp.30-41。
- 西芳実 2021b 「ポスト・スハルト体制期のインドネシア映画における家族主義」『インターカルチュラル』19、pp.119-133。
- 西芳実 2021c 『夢みるインドネシア映画の挑戦』英明企画編集。

17) なお、劇団の名前であるマタハリもインドネシア語で太陽を意味する。マタハリ劇団の紋章は黄色い太陽の図案である。

18) 作詞・作曲は助産婦を演じたミアン・ティアラ。ほかにファラ、タリク、アングン、ラマ役の俳優たちが歌っている。

タイ映画『バッド・ジーニアス ——危険な天才たち』とカンニング

ヒロインは聖女か悪女か

平松 秀樹

『バッド・ジーニアス——危険な天才たち』(2017年)は本邦でも劇場公開され、それまでのタイ映画に見られなかったサスペンス調の手法と新奇な内容が評判を呼び、東南アジア映画としては異例の日本国内ヒットを成し遂げた。劇場やその他の上映会、あるいはDVDやオンライン・メディア等で鑑賞した人も多いだろう。高校生のヒロインによる、最初は単に親友を助けるために試験中にこっそり解答を教えるだけであった不正行為がどんどんエスカレートしていく、STIC¹⁾という国際的な試験での大規模カンニング作戦にまで発展する。途中やめるチャンスは何回もあったものの、悪の誘惑を断ち切れず、ヒロインは自らも深く関与していく。この映画を鑑賞した人の感想としては、概ね、ヒロインのカンニング行為は絶対的に悪いものの、もう一面では彼女が大人社会の不正と闘っている姿も見え、その葛藤の中で「頑張った」とヒロインにエールを送りたくなるというものだろう。

1. タイ社会の現実を反映しつつも 論のすり替えに支えられたヒロインの正義

本稿ではまず、意に反して大規模カンニング作戦に巻き込まれた挙句、やがては身動きが取れなくなり破滅していく男性登場人物のバンク(Bank)²⁾や彼の母の立場からこの映画を考察してみたい。

彼らから見たヒロインはかなりの「悪女」である。バンクは、ヒロインのリンラダー(愛称リン)を守ろうとして、善意から校内試験³⁾でのカンニングを告

発した。眼鏡を掛けたドングリ頭のバンチョンが試験中にリンの答案解答を盗み見ようとしているとバンクが勘違いしたことによる。バンクはリンにも「カンニングされているので注意するように」と告げている。バンクは彼女が積極的に関わっているとはつゆほども思ってもいなかった。バンクが告発したために不正行為が校長に知られることとなり、結果的にリンは高校の授業料免除特待生資格およびシンガポール政府による大学奨学金の応募資格を剥奪されることになる。

リンのシンガポール奨学金の応募資格が失われ、学校にあてがわれた奨学生の椅子は一つであるため、自動的にもう一人の候補であったバンクに決定することになる。しかし、そう簡単にはことは終りを結ばない。リンの軽口のせいでバンクはとんでもないことになる。オーストラリアまで出かけて行って時差を利用するSTIC大規模カンニング作戦の実行のためには、リンが自分一人だけでは携帯電話のLineメッセージにすべての解答を打ち込む休憩時間が短すぎ⁴⁾、もう一人の「天才」が必要だと友人のグレースやグレースのボーイフレンドのパットに口走ったため、シンガポール奨学金の試験の前日、バンクは路上で暴漢に襲われて半殺しの目に遭う。彼のシンガポール行きを阻止してカンニング作戦の仲間引き入れるためである。バンクは暴行を受けた後、ごみ集積場のまるで丘のようなごみ山の中に遺棄(廃棄)される。善意が必ずしも良い結果に結びつくとは限らないのが世の常であるが、バンクがリンに対して行った善意の「報酬」として得た不利益はあまりに大きい。

もちろんヒロインのリンはそのような暴力的なこ

1) この映画は、SATという国際試験で中国人グループが組織的カンニングを行った実話から着想を得ている。

2) 後述のように計算能力が高く、そのためにニックネームがBank(銀行)なのであろうか。

3) この試験は、教室ではなく体育館のような場所に机を並べて、かなり的人数で行われている。

4) 100以上の項目すべてを暗記できるくらい天才ぶりをパットは「X-MENのようだ」と言っている。

とをする人間ではない。グレースの彼氏であり大規模カンニング作戦の依頼者、かつその他大勢の顧客をも招集するビッグ・クライアントである大富豪の御曹司パットが勝手に暴漢を雇ったのである。しかしながら、たとえ直接関わってなくても、リンが「この作戦はもう一人いなければ実行不可能よ。たぶん彼はうんとは言わないだろうけど」などと思わせぶりなことをその大金持ちのドラ息子の前で軽々しく口にしなければ、バンクは心にも体にも大打撃を負うことはなかった。

奨学金試験日の前夜に襲われたバンクは入院して試験を受けることができない。奨学金による大学留学の夢が途絶えた彼に、さらに、言葉は悪いが獲物のまわりを旋回するハゲワシのように、いや弱者につけよるハイエナのように、黒い影が近寄ってくる。暴行した黒幕の正体を知らぬまま、のこのことバンクを見舞いに行ったリンは、彼がカンニングを告発したことにより自分の特待生および留学資格が剥奪されたことを盾にとって、その責任を取れと大規模カンニング作戦という悪の道に誘い込む。バンクにとっては真綿で首を絞められるような感じだ。バンクは退路を断たれ、後戻りができなくなる。結果、オーストラリアのシドニーまでリンと一緒に出張してカンニング作戦を手伝うことになる。ところが、彼一人だけがカンニングを見付かってしまい、在シドニー・タイ大使館の係官により高校に報告され、退学処分を受ける。

リンも危うく捕まるところだったが、何とか逃れた。バンクへの重い処分とは対照的に、リンは試験の途中で会場を出たことによる答案点数の無効という極めて軽い処分である。タイからわざわざ二人で来ているにもかかわらず、リンが共謀を当局から疑われることはないようで、後を追った係員によって試験会場に連れ戻されているが、リンが尋問を受けている様子はない。不正の嫌疑はバンクー一人だけにかけられている。

その後、黒とダークオレンジ色のボーダーシャツを着たヒロインがバンクのSTIC不正について証言インタビューで語っている場面が差し込まれている(場所はタイと思われる)。リンはバンクが不正を行うような人間ではないとの証言を、しらじらしく当局にしている。証言インタビューの部屋で、まるで合

わせ鏡のように何重にも写っている彼女は、どれが本当の姿かわからない。まるで騙し絵のようだ⁵⁾。

一方、校長の威圧感のある豪華な机の前で退学同意書にサインするバンクの母親の気持ちはいかなるものであろう。母親の商売は町の小さな洗濯屋で、洗濯機が壊れても新しい機械が買えず手で洗っている姿が劇中で描かれる。機械だけでなく、母の身体もぼろぼろのようだ。日本語字幕⁶⁾では字数制限のためか、母は「猫背」と訳されているが、そうではない。日々の重労働のせいで背中が曲がっているのだ。日本的にいえば腰が曲がってしまっているのである。

バンクとは二人だけの母子家庭だ。バンクは少しでも母を楽にさせようと、放課後は一生懸命に洗濯物を手洗いして母の仕事を手伝っている。そんな二人にとって唯一の希望は、バンクが海外に留学して明るい未来を勝ち取ることである。息子も、自分の夢は留学して将来母を楽にしてあげることだと言っている。そんな貧しい一家の夢さえヒロインは無残に奪い取ってしまった。最後の望みまで絶たれて、校長の前で何の反論もせずにただ黙って下を向く、もの静かな性格の母親の悲しみの前では、ヒロインのいかなる言い訳もただの空虚で騒々しい囁きにしか聞こえない。彼女のいかなる理屈(屁理屈)も、黙ってそっと涙をぬぐうバンクの母の姿の前では無効化されるだろう。

5) リンだけではなく、タイでカンニングした人たちは誰一人として処分を受けていない。バンクはいったいどんな供述をして自分一人の処分になったのだろうか。トイレで携帯電話を不正使用したことが捕まった原因なので、データが消去されていても通信会社を通して内容や送信先を追跡するのは簡単であろう。また、今回だけタイで超高得点者が異常に多いことと照らし合わせれば、すぐに摘発できたはずだ。彼らは「俺たちはSTICで1460点とった!」とプリントしたお揃いの記念Tシャツを着て派手にパーティまでしている。当局は、バンク個人が自分のテスト点数を上げるためだけに不正をしたと判断して、それ以上調べなかったのだろうか。黒とダークオレンジのシャツを着たリンの証言インタビューでも、リンは自分はカンニングしなくてもいい点をとる実力があるのでバンクの不正に関与していないと言っている。

試験には記述式の小論文もあり、リンたちは題目とキーワードを教えただけにタイ側でカンニングした生徒全員が同じ点数である。全員同じ内容の記述解答であればさすがに当局も不審に思い不正の調査をするであろう。STICの小論文(essay)の論題はノース・マンデラの「Lighting Your Way to a Better Future」である。いかにして教育によって明るい未来を築くかという内容の小論文試験でカンニングが実行される皮肉が強烈に効いている。

6) 本論の考察にあたっては日本語字幕版DVD(マクザム、2019)を使用した。

ここでヒロイン側の理屈を整理しておこう。ヒロインにとっては、最初のカンニング⁷⁾のきっかけは友達を助けるためであった。高校入学⁸⁾の際に学校での証明写真の撮影時に親切にしてくれた、学籍が連番のグレースを救うためである。容姿端麗だが学業成績が芳しくない女優志望のグレースは、高校の方針が変わり一定の成績をクリアしないと大好きな芝居に出られなくなってしまった。彼女は特に数学を苦手としている。ヒロインの、この時点での不正行為の動機は、あくまで窮地に陥った天真爛漫な性格の友人であるグレースを救済することであり⁹⁾、いわばティーン・エージ的な友情の証ともいえる。ヒロインにはあまり悪いことをしたという認識はないようである。そこには、困っている友達を助けて何が悪いのかという若者流の論理、ティーン世代にとっての「大義名分」が見え隠れする¹⁰⁾。

本当は規則では退学のところだが、今回は大目にみて特待生¹¹⁾から外すだけにするとした校長が話を続けて、学校はお金を稼ぐところではなく勉強にいそしむ場所だとリンを諭す。リンは小ばかにしたようなうす笑いを口元に浮かべ、この高校だって

自分の父親から「ペ・チア」(「賄賂」¹²⁾)をとって儲けているのではないかと強い口調で反論する。リンはいつもはクールな顔をしているのに、感情的になっている様子を見せる。ティーンによくあるように、大人社会の狡猾さがとても不潔に思えて許せないのだろうか¹³⁾。校長は、あれは「賄賂」ではなく学校の施設維持費だと答える。維持費は授業料に含まれているのではないのかと反論するリン。校長に留学応募資格も取り消されて、彼女はますます激昂する。

シンガポール政府からの奨学金の夢が断たれて怒りが収まらないリンは、カンニングによって自分が大学留学の奨学金候補の資格を剥奪されることに納得がいかない。人に解答を盗ませてあげたのは事実だが、自分は誰の解答も盗んでいない、自分の成績は自らの努力と能力の結晶だと校長に言う。すなわち、カンニングさせてあげただけで、自分がカンニングしたわけではないと主張している。彼女の言いたいことをさらに代弁するならば、自分がここまで積み上げてきた高いグレードの成績は他ならぬ自分の努力と能力のたまもので、ずるをして積み上げたものではない。

「自分の実力は正真正銘のものだ。自分がずるをしたわけでもないのに、人に解答を教えてあげたというだけで、大学の奨学金候補の資格を取り上げられるのはおかしい。不本意だ」と真顔で主張するヒロイン役のオークベップ(愛称)の演技は、とても初主演

7) 最初のカンニング方法は、教室で消しゴムに細かい字をたくさん書き込んで解答を渡すといった「原始的」なカンニング方法である。解答はすべて4択のマークシート形式である。

8) この学校の名は「クルンテープ・タウィー・パンヤー」(バンコク育智学園)。パンヤーはもともと仏教用語で智慧(般若)を意味する。校名もそうだが、「善行を積みめば、智の花開く」と男性の声で歌われる校歌も痛烈な風刺に聞こえる。本編では隠し味として処々の箇所ですりりとした皮肉が効いている。

9) 最初は金銭の授受はない。既に述べたように数学の試験中に突発的にグレースを「消しゴム」で助けただけである。消しゴムのおかげでGPAが3.87に跳ね上がった時のグレースのなんともいぬ笑顔は、まるで逆上がりのできない子が突然ウルトラCを決めたかのような表情だ。悪いことをしておいて、何とも無邪気に見える。しかし事態は、グレースが恋人のバットにそのことを漏らしたことで、金銭を伴うカンニング商売へと急転回する。

10) よく言われるが、過度の自己肯定、偏った価値観、自分の立場からしか見ない一義的な正義感をティーン世代の特徴の一つとして挙げるができるかもしれない。また、姉御的なリンが頼りないグレースを見捨てられない姿はシスターフッド的でもある。

ティーンに限らず、タイでは、同一グループの仲間とは絶対的に大切にされる。立場が対等の場合は相互扶助、上下であれば親分子分の関係で面倒をみる社会である。最初のカンニングも、シドニーでのSTICカンニング作戦も、根本にある動機は「仲間」のグレースを助けるためである。

11) リンは、彼女の才能を見込んだ校長の一存で授業料免除の特待生となっていた。ランチも校長の配慮で通年無料というおまけつきである。校長はリンに十分過ぎる恩情を示していた。

12) 字幕に倣って便宜上「賄賂」としているが、「ペ・チア」は怪しげな寄付金、礼金というニュアンスのタイ語で、賄賂と通常訳されるタイ語の言葉は別に存在する。ここでの「ペ・チア」は、施設維持費として高校から正式に20万バーツの領収書が発行されているので「裏金」とも訳せない。しかしながら施設維持費としての実態は定かでない。

13) グレースも参加しているプライベートレッスンを副業でしている同じ高校の数学教師が自分の生徒たちだけに本番の試験問題と全く同じ練習問題を与えていたのを知ってショックを受けていたことも、リンの大人社会への不信の一因になっていると考えられる。

タイで学校の教師や大学生に、家庭教師をしてもらっている高校生は多い。ただし、日本と違って自宅で教えるのではなく、たいていは混んでいないフードコートなどが利用される。空いている席に陣取って、学校の教師と思われる人が複数の生徒に教えていたりする光景をしばしば見かける。スターバックスなどでも大学生が中高生にチューターをしている姿をよく目にする。塾通いも都市部では多い。よく映画の舞台にもなるサイアム・スクエア周辺地区に塾が集中しており、いかに優秀な教授陣を揃えているかという大きなポスターが貼り出されているのが目に入ってくる。

とは思えない¹⁴⁾。この演技力に釣られてか、大半の視聴者は、ここでヒロインに肩入れして、校長に代表される大人社会の腐敗や狡猾さを一緒に糾弾したい心境になることだろう。冷静に考えれば校長はおかしなことは言っておらず、退学や停学にならないだけでも随分ましなはずである。ヒロインのリンは、こうした論理のすり替えを得意とする¹⁵⁾。例を挙げよう。

彼女がオーストラリア行きをバンクに迫る場面で説くところによれば、「不正」(コーン[fn])¹⁶⁾とは、損する側があって初めて成り立つ行為である。彼女がこれからする行為はwin & winで、みんなはいい点数を得て自分はお金が入るのだから、まさに損する人はいない。よって、不正(コーン)ではない。しかしここは、同じ「天才」であるバンクもリンの議論を理解していない。リンのような「天才」思考になり切れないところがバンクの弱さであり、それゆえこの世間でリンより苦しまなければならぬゆえんであろう。彼は緊張すると嘔吐する習性があるほどデリケートだ。純粋な彼は、もともと不正などできない体質なのだ。彼には、リンの言うような「こっちが騙さなきゃ、逆に世間に騙されるだけよ」というふてぶてしさはないのである¹⁷⁾。

リンは家に帰って父親に貯金通帳¹⁸⁾を見られ、カンニングで稼いだ金のことで口論になる。こんなことをせずにまじめに勉強を教えて稼いだらどうだという父親に、校長も賄賂で稼いでいる(のだから何が悪い)とリンはしつこく答える。あれは「賄賂」などではなく¹⁹⁾、喜んで出してくれたお金だと説明する

父親。それに対してヒロインは、「友人たちも喜んでお金を出してくれている」と返す。これでは双方の会話は成り立つまい。父親はもはやお手上げ状態で、娘がカンニングにより手に入れた金で買ってくれたことが分かったシャツを脱ぎ捨てる。

ヒロインの論理を要約しておこう。それは、「友を助けることは正義である。それで得られた報酬が汚いというなら、そうした報酬で成り立っている大人社会はもっと汚い。それならタイ社会も学校も不正だらけだ。自分の受け取ったお金は大人社会の汚い賄賂とは異なる。百歩譲って、たとえ対価として友達から金銭を受け取ることが悪いことだと認めたとしても、友人たちに無理やり要求しているのではなく、友人たちは喜んでお礼として出してくれているのだ。だから何が悪い」というものである。

2. 『バッドジーニアス』にみる タイの親子・家族・友人関係

リンの家庭は、バンクと反対で、父親と二人の父子家庭である。父の職業は教師で、どうやらリンの新しい高校の校長とも知り合いのようだ。リンが校長に反論する場面では、堂々とした娘の姿と対照的に、呼び出されて横にいる父親はおどおどするばかりだ。この私立ミッション系のエリート校への転校は父の願いである。リンは以前の平凡な学校のほうが幸せだったと言っている²⁰⁾。転校には納得していないようだ²¹⁾。

しかし内心ではそう思っても、タイでは子は親に逆らえない。親が願うのならその期待に添うように努力するのが子の務めだ。そうでないと親不孝(ア・ガタンユー)というレッテルを貼られる。きっかけはグレースを助けるためだが、リンがカンニングに深く関与していくようになったのは、お金を得ること

14) カンニングの最中にシャープペンシルの芯がなくなるシーンも臨場感たっぷり、まさに観る者に手に汗握らせる迫真の演技だ。彼女はのちにカンヌ国際映画祭に呼ばれてレッドカーペットを歩いた。

15) この論理のすり替えによって、カンニングという「悪いこと」をしているにもかかわらず、鑑賞者の多くが主人公のヒロインを応援して、彼女の成功を願ってしまう心理になる。

16) 「コーン」は、ずるい、ごまかす、不正するという意味。英語だとcheat。この文脈では、「不正」として映画の日本語字幕に合わせた。映画のタイ語原題は「チャラート・ゲーム・コーン」で、「賢い・ゲーム・ずるい」という意味である。

17) 主演のオークベップは、ふてぶてしい顔の表情がなんとも見事で、リアル感抜群である。また、無事にカンニングという大仕事を終了して、校舎前の階段でヤー・ドムという気分を爽快にする嗅ぎ葉を鼻にあてて嗅ぎながら、グレースに頭をマッサージしてもらっているリンのリラックスした表情もとても印象的である。

18) 892,000パーツの記載がある。1パーツは現在約3.5円。

19) グレースの家は成績不良のためリンの2倍の40万パーツをメ

払ったらしい。パットの家はiMac20台を図書館に寄付したといっている、これは施設費としての寄付金になっている。すくなくともヒロインが糾弾するような校長のポケットマネーにはなっていない。

20) リンの父親はその学校の教師で、父の車で一緒に通っていた。

21) タイは中高一貫が基本なので、高校からの転校は一般的ではない。グレースたちは下からそのまま進学してきている。ちなみにリンの高校入学は2557年(西暦2014年)となっている。カンニングに手を染めるのは高2になってからである。

で少しでも父親の負担を減らそうと思ったからだ²²⁾。

すでに述べたように、最初は伝統的と言える「消しゴム」カンニングだった。この時は無報酬で親友を救済した。不正をしてまでも親友を助けることになった成り行きとして、リンがグレースにせがまれて勉強を教えることになっていた経緯が挙げられる。「私はリン先生の最初の弟子」、「リン先生、リン先生」と猫なで声でグレースにおだてられて、リンはまんざらでもない表情を見せる。彼女は天才ゆえの孤独で、前の学校では他の生徒は誰も近づいて来なかったのかもしれない²³⁾。新しい学校で初めてできた親友に「先生」と言われて心地よさそうな顔が印象的だ。天才の矜持をくすぶったのであろうか。人生最初のカンニング報酬が23万4千バーツ²⁴⁾とは驚くべき金額である。

リンの家にはピアノがある。タイでは一般の家にピアノがあるのは珍しい²⁵⁾。ある時ピアノを弾く指の動きで、音楽コードを使ったカンニング方法を思いつく²⁶⁾。もしかすると、リンの母親がピアノ教師だったのだろうか。劇中で離婚証明書をみつめるリンの姿が映し出され、両親が離婚していることがわかる。

母親が出て行った原因はわからない。リンが自分に転校を強いた理由を父親に尋ねた際に「この学校は奨学金を得て留学する生徒が多いから、いい機会

を与えてやりたかった」と答えたのに対して、「私は母さんとは違うのよ」と言う場面がある。この意味を二通りで解釈してみよう。母親はピアノの先生で夫と職場結婚したが、夫が亭主関白で意見を押し付けて何でも自分の思い通りにさせようとするので、それに嫌気がさして離婚した。娘の親権も夫が主張したので諦めてやむなく一人で実家に帰った(とすると、リンの言葉の意味は、母のようには何でも父の思い通りにはいかないという意思表示となる)。あるいは、母親はピアノを弾く環境のある良い家庭で育ったお嬢さんで、留学経験もあるが、一時の気の迷いでリンの父親に惚れてしまい、若気の至りで結婚したものの、甲斐性のない夫を見限り娘を捨てて他の男性の元に走った(この場合は、母と違って自分には過分の野心や向上心はないという意思表示となる)²⁷⁾。

タイの社会を考えると、二つとも十分ありうる。妻が去った理由がどうであるにせよ、タイでは離婚が多いのは事実だ。その原因が浮気であることも多いようだ。妻がいようと夫がいようと「(新しい人を)好きになったものは仕方ない。すべては前世の業による縁なので、その業に従うしかない。今生でできることは、その業が尽きてしまうのを待つだけだ」と考えるのが一般的思考のように見える。

リンは母の誕生日さえ気にしていない父親に内心では不満を抱いていて、父親に時として反抗的な姿勢を見せて衝突するものの、根本的には親思いで二人は仲の良い親子といえる。最後は父の胸に飛び込みオーストラリアでの不正を告白する。父も優しい表情で娘を温かく受けとめる²⁸⁾。リンのカンニング報酬での初収入のプレゼントも父へのシャツである²⁹⁾。途中、オーストラリアのヴィザ申請のための必要書類に、父親が娘の背中を土台にしてサインする場面がある。これはあまり日本では見慣れない光景だろ

22) お金に余裕のない父が前述の「ベチア」に20万バーツも払っていたことを知ったことが決め手になって、リンは当初は躊躇していたバットからのカンニングの申し出を受ける決心に至る。倅約家の父から学校がもぎ取った「賄賂」への義憤がヒロインを間違った方向に進ませる強い要因となっている。結果、すでに述べたように「不正」を正当化するに至る。

23) リンが孤独であったのではないかということは、ドラ息子のバットからリンのような親友が欲しいといわれて嬉しそうな顔をするところからもうかがえる。しかし、欲しいのはただの友達でなく「消しゴム」を貸してくれる友達だと言われ、一瞬で落胆に変わる。

24) 1人3千バーツ(1万円強)×13科目×6名。

25) リンは左利きのためペンを左手で持ち、ピアノのカンニングコードを右手で弾く。

26) リンは前夜が誕生日だった母のことを憶いながらピアノを弾いているときにカンニングの方法を思いつく。母の思い出の詰まったピアノを弾いているときに、カンニングという不正のアイデアを思いつくとはなんと皮肉である。

ちなみに、カンニングに使う指の動作コードは、A(n)は「エリーゼのために」(ベートーベン)、B(♯)は「トルコ行進曲」(モーツァルト)、C(♯)は「ピアノ・ソナタ第11番イ長調(トルコ行進曲付き)第一楽章」(モーツァルト)、D(♯)は「メヌエット」(クリスティアン・パツォールト)である。

27) 主演のオークベップのインタビューによると、離婚の原因は妻が「一教師として現状に満足している夫に不満を持った」ためとしている。シネマトゥデイ(2018年11月13日)「天才少女役にどっぷり『バッド・ジーニアス』9頭身美女の素顔」<https://www.cinematoday.jp/news/N0104877>参照(2022年1月31日最終閲覧)。

28) タイ人は、文字通り親子の距離が近い。父と腕組はもちろんハグやほほにキスもする娘もいる。息子と母も同様である。

29) もちろんこの場合はブラックなお金で、ピアノのレッスン料と聞かされていた父はあとでそれを知り、先述のように怒って買ってもらったお気に入りのシャツを脱ぎ捨てる。リンは「クラシック音楽レッスン生募集」のビラさえ作って配布している。

う。車を洗淨中だったので書類の置き場がなかったとも考えられるが、それにしても親子が相当親しく映る。

しかし見方を変えると、この時点では、親子がまだ正面から向き合っていないことの暗示ともとれる。リンと父親はいくら親しく見えても、正面からではなく背中越しの関係でしかなかったのだ。最後にオーストラリアから帰った極度の緊張からの解放と自己反省がともなって、父の胸でカンニング不正を告白した時にはじめて親子間のわだかまりがとれ、真に正面から向き合ったといえる。それまでは、娘はこころの底からは父とストレートに向き合っていたのはなかったのだ。

父は、二度も娘のカンニングを許し、娘のオーストラリア行きに関しても、内緒でボーイフレンドと一緒に行ったので連絡が付かないのではというグレースたちの虚偽の説明を容易に信じて、娘が彼氏と二人で帰ってくるのを楽しみにして空港まで出迎えに行くほどのお人よしだ。どんな時にも悲嘆にくれることなく、いつもひょうひょうとしている³⁰⁾。誠実ではあるものの、そんな能天気具合が災いして妻に愛想を尽かされたのかもしれないと思わせる。

一方で、「ドラ息子」のパット³¹⁾は、外ではやりたい放題だが家の両親の前では極度におとなしい。特に父親には絶対服従で、ノーとは言えない息子である。両親が留学しろといえど留学しなければいけない。反論の余地はない。留学のための試験をクリアしろと言われれば、どんな手を使ってでも合格点を取らなければいけない。実行の仕方は間違っているけど、親の言いつけを素直に守る点は、ずいぶん「親孝行」な息子である。タイ映画では基本的に親に反抗的な子供が描かれることは少ない。自分と同じようにボストンの大学へ行けというと、パットはそれに従う。

父親は留学してビジネスで大成功しているようだ。Pattonホテルという息子の名のついた豪華なホテルを経営している。自宅もホテルの一部なのか隣接し

ているのか、豪華なプール付きだ。ボーイがパット個人のためにプールサイドでスパークリングなどのアルコール類が入ったカートを押して給仕している³²⁾。しかし仮にもボストン大学へ留学するだけの頭のある父親から、なぜ頭の悪い息子が生まれたのか。あるいは父親も金に物を言わせて裏口から入ったのか。タイの金持ちはたいてい代々金持ちだ。その一因として殆ど相続税がいらなかった社会システム構造がある³³⁾。

金持ちのもうひとつの重要な要素となっている海外留学は、伝統的に「リエン・ノーク」(洋行帰り)とって特権階級を形成する土台となってきた。自らのカンニング不正によってシンガポール政府の奨学生夢が絶たれたあとも、リンは、パットとグレースの留学を助けるための大規模STICカンニングで得た報酬で自分も一緒にボストンに留学すると言い出している。タイの人々にとって、それほど海外留学は人生設計として魅力的なものである³⁴⁾。ただし、学位(最低でも学士号)を取得して来る留学であって、語学留学ではない。シンガポール政府奨学金も博士課程までの学費が保障されていた。タイでは最高峰のアナンドマヒドン奨学金のようにほとんど年限を問わず支給されるものもあるが、学位を取って帰ることが必須である³⁵⁾。

一方、グレースの両親は本作では姿を現さない。代わりに、経営している印刷所がカンニング大作戦の準備の場として現れる。「スー・トロン・パーニット」

32) タイの映画では、金持ちの高校生が車を運転したり酒を飲んだりするシーンがよく描かれる。

33) 本映画の公開は2017年である。Credit swiss(クレディ・スイス証券株式会社)の位置付けでは、タイは2016年は世界3位、2018年は世界1位の格差社会で、人口の1%の富裕層(約50万人)が国の富の66.9%を保有している。以上のバンコクポストの記事データをそのまま引用して掲載している下記の2018年12月7日付けPJA NEWSは、さらに福澤諭吉の「学問のすゝめ」まで持ち出してタイの不平等問題を論じている。<https://pattayaja.com/2018/12/07/1339/>参照(2022年1月31日最終閲覧)。

34) 初期の教室での「ピアノコード」によるカンニングの最中、リンが答案用紙の余白に丸い地球を書き、USAの旗を書き込むシーンがある。これは何の暗示だろうか。リンはもともと密かにアメリカ留学を目指していたのであろうか。それとも、カンニングを通じたアメリカ留学という不正に今後はまっぴぐという未来の予兆の演出であらうか。

35) 学位を取ってくる留学が人生のステップアップに直結しているのは、かつての日本も同じだろう。しかしタイで学校の成績がそのまま就職や将来に係る度合いは日本の比ではない。

30) おそらく落胆が大きすぎてしばらく立ち直れない状況であろうと思わせるバンクの母親とは対照的である。

31) パットを演じたのは『ホームステイ——ボクと僕の100日間』(2018)の主演俳優ジェームス・ティーラドン。本人はインタビューで『バッド・ジーニアス』のドラ息子役のほうが自分にとって適役でのびのび演じられていたと言っている。リンの父親役は、同じく『ホームステイ』で「管理人」の一人(医師の准教授)を演じた俳優。

(正直・商い)³⁶⁾ 印刷所という看板が何回もアップで現れるが、何を意味しているのだろうか。「正直商い」の場で、これからずいぶんカンニング作戦が行われる皮肉であることは理解できる。もう一つ気になるのは、この印刷所には、タイ・ワッター・パーニットという名門出版社そっくりの三丸ロゴが描かれていることである。三丸がマークシートの解答欄を連想させるパロディーとして表現されていることも分かる。しかし、仮に教育関係の研究書なども多く出している老舗の出版社がモデルだとすれば、それに対して批判しているのかエールを送っているのかは判別不能である。

グレースは澄んだ瞳をした、天然キャラが魅力的な女性だ³⁷⁾。悪意は一切ないが、したことが裏目に出てしまう存在として描かれている。学生証の写真を撮影する際にリンの写真うつりの世話をしたことから仲良くなった。舞台で演技するのが生きがい芝居好き。ドラ息子のパットを彼に持つため、リンを利用する結果となる。本人にはそのつもりはなくても、グレースを起点として、事態がどんどん悪い方へスケールアップしていく。

シドニーへの出発当日、バンクが暴行された事件の黒幕がパットであることが発覚して、さすがにリンも激しく怒り、カンニング作戦が消滅しそうになる。グレースもゲルなのかとリンに詰問されるが、事件はパットの単独行動で、彼女は知らなかったようだ。共謀しているのにしらを切り、芝居を打っている可能性もあるが、「計画はだめでもいい。一つだけお願い、私を怒らないで」、「あなたの半分も頭があればこんなことにはならなかった」と泣きながら言われてリンは怒りを収める。グレースのしおらしい姿を見れば、たとえ演技であったとしても怒気も鎮まり、異性同性を問わず彼女を抱きしめて庇護したくなる存在として描かれている³⁸⁾。

36) 字幕では英語からの訳の「オネスト・コマース」印刷所となっている。実社会でも「正直」や「公正」などという言葉がこれ見よがしに強引に屋号に入っている会社ほど裏で何をしているか分からないという警鐘ともとれる。

37) 高3になった最初のシーンで、ベブシを片手に笑顔を浮かべたグレースのカットが映る。タイ映画ではこうしたシーンはよく見られる。一例をあげれば、『レッドイーグル』(2010) では、スーパーヒーローが自分の傷ついた身体の血を止血する際に生理ナプキンを使用するカットでスポンサーのロゴが大きく映され、シーンの流れとして違和感をもつ人が多かった。

38) リンの帰国時、すでに帰国していたグレースはドンムアン空

3. 二人の「天才」は並び立つか

リンもバンクも数学と暗記力が特に優れた超人的な天才である。リンは小さいころからずっとGPA 4 (オールA) で、数学で金メダル獲得³⁹⁾ などの実績がある。バンクは学校代表としてリンと二人で出場したTeen Geniusというテレビのクイズ番組で、円周率を下々の桁まで暗記していて優勝の原動力となった。二人ともSTIC試験の全解答を覚えてしまうくらい暗記力が常人離れしている⁴⁰⁾。試験を全問正答したうえで、4桁の解答番号を最初から最後まで暗記してしまうのだから、歴史上でも何人もいないであろう天才二人が、たまたま同じ時代・空間に同居していることになる。果たして両者は並び立つのだろうか。

リンはバンクに気があるようだ。高2の時のテレビ番組出演でのスタンバイの際にも、バンクの髪を直したりして色々おせっかいをする。グレースとのかかわり方を見ていると、彼女はお姉さんタイプだ。本映画にはロマンスは殆ど見られないものの、2回ほどわずかにスイートな場面がある。1回目はいま挙げた場面で、テレビ番組で優勝したら賞金と一緒にサーモン・ビュッフェを食べに行かないかとリンがバンクをさりげなく誘うシーンである⁴¹⁾。

港にプラカードを持って迎えに行く。STICの成績が無効になったことをリンから聞かされても、早くもう一度試験を受けて一緒に留学しようというほど、どこまでも無邪気な性格である。

39) 『ホームステイ』に出てきたような国際科学オリンピックの金メダルではなく、地区の大会らしい。リンは国際クロスワード大会でも優勝に輝いている。

40) 「Teen Genius」で優勝した際に、どうしたらそんな超スピードで割り算して円周率を出せるのかと校長に質問されたバンクは、割り算ではなく暗記ですと答える。幼いころから父親と「暗記ゲーム」をしていて何でも暗記できるようになったという。

パティーマークという、満月と新月の夜に戒律を遵守したかを確認する僧侶の集いで、227か条の戒律を一字一句違えることなく半時間に及んで諳んじることができる僧侶が少なからずいる。このようにタイでは鍛錬によって優れた記憶力を持つ伝統がある。

41) ビュッフェ形式のご飯はタイで近年大流行しており、特にしゃぶしゃぶ食べ放題の店が大人気で街のあちこちにある。本作ではサーモン・ビュッフェなので、店は「Oishi Grand」ではないかと推測される。一時は流行のデートコースの一つとして一世を風靡したチェーン店で、人気の最盛期は映画制作者の青春時代である。当時の物価からすると高めの値段設定で、男性が女性を誘う絶好のスポットだった。本作ではリンから誘っているのが目新しい。タイ社会では、大人の場合だと、誘った方もしくはお金持ちの方がご馳走するのが暗黙の了解となっているので、仮に行った場合はリンが勘定を払うのか、二人で勘定をシェアするのか気になるところである。

バンクは、もったいない、そんな贅沢はしないと
いってリンの誘いを無下に断る。「儉約家のところが
お父さんそっくり、ついでに髪がぼさぼさでシャツ
がよれよれのところも」とリンはまんざらでもなさ
そうに加える。自分の尊敬すべき父親とそっくりと
いうのは、タイではかなりの誉め言葉である。リンは、
劇中の嘘の証言インタビューでも、「バンクは私のお
父さんを除いて一番正直だ。絶対に不正などしてい
ない」と言っている。自分の父親に次いでというのも
極上の誉め言葉であり、とくに意中の人に対しては
この上ない口説き文句となる。

2度目のスイートなシーンは、シドニーでオペラ
ハウスを背景に2ショットでセルフィーする場面だ。
「明日から世界のどこにいても大丈夫よ」と、リン
はまるで駆け落ちもできるようなことを言うが、バ
ンクは無関心ですでに試験の準備モードだ。その後
二人で、バンクのスマートフォンから引いたイヤ
ーフォンの片方ずつをそれぞれの耳にして、モーツ
ァルトのアイネ・クライネ・ナハトムジークを聞いている。彼はモーツァルトを聴くのが好きようだ。モーツァルトを聴くと頭がよくなるという話はタイでも近年一部に浸透していて、普段西洋クラシックなど聞かずに育った人でも聞いていたりする。しかし、二人の天才のロマンスは結局かみ合わない。リンがいくらちょっかいをかけても、トラとライオンのように、基本的には生息環境が違い、一緒にいるのが困難で、両雄並び立つことはないのだろう。

4. 『バッド・ジーニアス』が描く 交差した不平等社会

頭がよく生まれてこなかったのだから、その不利
をお金で補ってなにが悪いという趣旨の言葉を聞いて、日本の観客は衝撃を受けるかもしれない。清廉潔白に重きを置く心境とはほど遠い。『バッド・ジーニアス』では、金持ちと貧乏人の格差がくっきりと描かれている。なかにはその不平等社会ぶりに義憤を感じる人もいるかもしれない。パットのような金持ちは何でも手に入る⁴²⁾。金でカンニングをして名門ボ

42) パットは校内テストで落第しなければ父親から新車を買ってもらえるとのことで、リンにカンニングを持ち掛け、実際にBMWを買ってもらった。

ストン大学留学まで達成しそうだ。可愛い彼女までいる。またパットは、STICカンニング計画のクライアントを募集する大規模セミナーで非凡なプレゼン能力を披露している⁴³⁾。頭脳はよくないが、商売のセンスは父親の血を引いて抜群なのかもしれない。

しかしパットにはパットなりの言い分があり、「秀才にはわからない、アホである悩みは」と言っている⁴⁴⁾。富裕層は努力しなくてもお金ですべて解決できて不平等だと非難を受けるが、パットにとっては頭が悪く生まれてきたことが不平等なのである⁴⁵⁾。「自分たちのように悪い頭脳を持って生まれてきたものはそれだけで不公平だ。頭のいい人たちに比べて生まれつき不利な状況の我々が、頭のいい人たちからテストの解答を分けてもらって何が悪い。金のない人が金のある人から助けてもらうのと同じではないか」という論理が働いている。その考えはグレースも同様である。彼女は「どんな手段を使っても」とまでは考えていない点は異なるが、「生まれつき有利なものが不利なものを助ける、何か施しを与えるのはあたりまえ」という考えが彼らの思考回路の基底にある⁴⁶⁾。

そうした連中に対して、金持ちは恵まれすぎて勉強する努力さえしないと非難したくなるのは理解できるが、勉強しても分からないのだからその部分には精力を使わず、もっと自分たちにとって得意で生産性のよい分野で励めばいいというのが、彼らの理である。人には向き不向きがあり、生産性の悪いところでいたずらに頑張るのは、体力気力を浪費する

43) 「大学に選ばれるのではなく、大学を選んだ!」というセリフで大勢の聴衆を魅了して、カンニング作戦に引き込んでいる。

44) パットは、カンニング試験中にリンのシャープペンシルの芯がなくなったのを目にして、焦って動転した様子をみせるなど案外小心者の面も持っている。STICで合格点がとれなかったら父にただではすまされない、殺されるかもと、真剣に父親を怖れている。暴行の真相を知り憤慨したバンクに「そんなに父親が怖いなら、また人を遣って(暴漢を雇って)自分の父親を殺してしまえ」と罵倒された際も、パットは結構こたえている様子だ。タイでは親のことを言われることは最悪の悪口である。

45) 一般的にタイでは、今生で貧しいのも頭が悪いのも、またその逆も、前世の業と考える。

46) タイ社会の基本である恵まれた人が恵まれない人を助けるのがあたりまえという考えが、登場人物全員に共通にある。ただし、どんな手段を使ってもいいと正当化する考えをもつのはパットとリンに特徴的である。頭に恵まれないパットは金を使って、金に恵まれないリンは頭を使って、たとえ内容がブラックな手段であってもそれを補うのは当然であると正当化している点で共通点がある。

だけで、結局むだな努力に終わる。精神論、根性論は、ここでは少なくとも通じない⁴⁷⁾。

ところで、本作での対立構図を、リンとバンクの貧困組vsパットとグレースの金持ち組と捉える人がいるが、果たして妥当であろうか。バンクの家庭は間違いなく貧しい家庭だが、リンの家庭はそうとも言えない。父親は教員であり自家用車も所持している。社会的には中流であろう。現在経済的に充足はしていないかもしれないが、決して貧困家庭とは呼べない。また、リンとバンクの負け組vsパットとグレースの勝ち組の構図と考える人がいるが、リンとバンクは「天才」として生まれていて⁴⁸⁾、パットとグレースは経済的に裕福な家に生まれてはいるが先に述べたように本人曰く頭が悪く生まれているので、実際にはどちらが恵まれているのかわからない。もし家業が倒産してしまったら、後者には何も残らなくなってしまう危険性もある。単純な対立構造ではなく、不平等が交差しているタイ社会の姿が描かれている。

5. 自らの意志で行動し決断し闘う タイ映画の新たなヒロイン像の誕生

本作のヒロインであるリンは自分の意志で行動する女性だ。校長に反論し、父親に嘘までついてオーストラリアに行く。最初の転校を除いて、重要な物事の決定権を自分の手中に収めていると言っている。自分にとって利があると判断すれば、親に何も相談せず、さらには親を裏切ってまでも決めた目標に向けて行動する姿はたくましくも映る。途中、ボストン大学留学を独断で決めさえする。オーストラリア行

きでさえ決定後にサインだけもらっているのだから、もしボストン留学が実現したら、親には事後報告するだけだろう。自分がよしとしたことは譲らない。普通の高校生には無理と思われる経済的なことまで自分で決めて行く。既存の権力に服さず、さらには年長者に従順であるというタイ社会の不文律の規範とも一線を画している⁴⁹⁾。

それだけでなく、このヒロインは他人の運命をも自分の手中に握る女である。リンがバンクに気があるのは明白だ。リンに「ちょっかい」をかけられるバンクはつくづく気の毒に映る。思えば最初から、テレビのクイズ番組出場の際にサーモン・ビュッフェに行こうなどとリンに目をつけられてしまったのが、バンクにとっては運の尽きである⁵⁰⁾。言いすぎかもしれないが、うぶでまじめなバンクと百戦錬磨のリンは、ヘビににらまれたカエルのように見えてしまう。あるいは蟻地獄か。気を付けないと地獄に引き込まれてしまう。

本稿の冒頭でバンクの母の立場から見たらリンは「悪女」だと書いたが、リンはバンクを、真綿で首をしめるようにまやかしの論理で承諾に追い込み、悪の道⁵¹⁾に引き込む。悪の道に誘い込んでおきながら、最後は自分だけさっとそこから身を引いて、父親のような清廉潔白な教師を目指すと言出し、タイ国内の大学の教育学部受験の面接を受けている⁵²⁾。

海外留学はなくなっても国内有数の大学に進学する選択肢があるリンと比べると、高校中退というステイグマを背負って一生を送らねばならぬバンクがますます気の毒に思えてくる。「負け犬」のバンクを捨て置いて、自分はいい大学というセーフティな場所へとリンは避難しようとする⁵³⁾。ここで再び、バンクの母が校長を前にして、退学する息子の横で黙っ

47) ただし、タイ社会の貧富の差を擁護するつもりはない。前述のように長年相続税が(固定資産税も)ほとんど機能してこなかった状況では、抜本的改革をしない限り、階級差を縮めるのは難しい。ドラスティックな社会変動は時間がかかる問題だ。自分たちの社会はそれほどの「階級社会」ではないと考えているタイ人もいて、なかにはタイより今の日本の方が階級差が大きいと主張する人もいる。

48) リンやバンクは才能があるからまだいい。才能のない貧乏人はどうしたらいいのか。タイで貧困層から手っ取り早く金持ちになるには、男ならムエタイ・スター、女なら重量挙げオリンピックで金メダルというのが近年のサクセス・ストーリーの典型だ。ある女子重量挙げ選手がインタビューで、「このバーベルを持ち上げれば車が手に入る、これをあげれば家が建つ、と念を入れながら試合で頑張った」と語っていた(タイではオリンピックでメダルをとった者には手厚い報奨金や年金が出される)。また、裕福な相手と結婚することも、他の国同様に貧困から抜け出す伝統的な手段として存在する。

49) ただし、父親に親孝行したいというタイ社会の価値観は本作品でも不動である。

50) バンクが最後にリンをGATやPAT試験の不正に誘ったとき、リンはうんとは言わず、「(お金が)足りないなら私の分もあげるわ」といってバンクの手を握る。

51) パーリ語でいうところの「アバイヤムック」。

52) 面接官が「スクサーサート」(教育学)ではなく「カルサート」(師範学)といっているのも、受験大学はチュラーロンコーン大学であろうか。「カルサート」という学部名称は国立の一部の名門大学にしか付けられていない。

53) とはいえ一般的に教育学部の偏差値はそれほど高くないので、面接官の「これほどの優秀な成績なのに奨学金で海外留学しないのはもったいない」といったセリフが出てくる。

て涙をぬぐう姿が思い浮かぶ。バンクの母から見える角度の鏡に映るリンの姿はまぎれもなく「悪女」だろう。何重もの意味で息子を誘惑する悪女といえる。

しかしながら、従来の男性社会がしたように彼女を「小悪魔」や「魔女」として排除しようとしてはいけない。すでに述べたが、黒とダークオレンジのボーダーシャツを着たリンが嘘の証言をする時、画面には合わせ鏡のように何重にもリンの身体が映っている。本当のリンはどこにいるのかと問いかけているようで、リンは様々な可能性に満ちた存在の女性なのだ。たとえリンが男性に生まれてきていたとしても、天才の孤独やゆらぎは同じである。天才ゆえ周りと同じ目線には立てない。よって、リンの存在を「魔女」として封殺し、その可能性の芽を摘み取ってはいけない。

それでは、本映画の「天才」主人公が男性でなく女性である意味は何であろう。男性だと既存権力に対する抵抗として陳腐なものになるためであろうか。制作側に女性のエンパワーメントを奨励する意図が隠されているのであろうか。最初に述べたように、観る側もヒロインにエールを送りたくなる人が多いので、それは成功しているともいえる。それとも頭脳明晰な女性が多いタイ社会の素直な反映であろうか。タイは有名国立大学でも女性の比率が高く、しかも優秀な学生に満ちていることは事実である。

リンというヒロインの存在をめぐって、もう一つ印象深いシーンがある。校内でのカンニングがばれそうになった際、グレースとパットがミッション系である高校の校舎にあるマリア像にお祈りする。そのとき校舎に見えているマリア様の顔がリンの顔に似ていると感じるのは気のせいだろうか。リンはグレースたちにとっては天才であるとともに、救世主、聖女でもあるのだ。

いずれにしても、本作品『バッド・ジーニアス』のヒロインは、タイ映画の中でも独特の立ち位置にいることは間違いない。その毒を持った存在は、「ヒロイン」であると同時にアンチ・ヒーローならぬ「アンチ・ヒロイン」⁵⁴⁾であるともいえる。現代社会の複雑な要

54) 最初の頃の校内でのカンニング報酬により通帳の預金の桁が急増していくのを見てほくそ笑む姿は、見方によれば可愛くもあるものの、背筋がぞつとするようにも映る。ここだけ切り取ってみると正義の仮面をかぶった小悪魔だ。すでに悪女の片鱗をみせていたともいえる。また、リンが時折みせる人を小馬鹿にしたような不敵な笑みは、十分にあくの強いアンチ・ヒロインの素質が具わっていることを感じさせてくれる。

因がリンをこのような多面的なキャラクターに仕立て上げたのだろうか。

6. 「クレバーさ」を身に着けた バンクの闘いの始まり

初めは戦う気のなかったバンクは、リンによって戦闘モードにされてしまった。すべてを奪われたバンクは、最後にGATやPATでのカンニング作戦をリンに持ち掛ける。リンは既にこうしたことから足洗って父のような清廉潔白な教師になると決心していたので、どんなにおどされても受けることはない⁵⁵⁾。「洗濯屋の未来」の看板による陸橋での回心以来⁵⁶⁾、バンクは不正を行うことに前向きになっており、最後に完全に立場が入れ替わった。金持ちに組み扱いされて、あれだけ虐げられれば、「金は力」と考えるようになってもおかしくはない。

しかし、間違っ

55) 最後に父に付き添われてシドニーのSTIC試験で不正をしたことを当局に告白しに行くシーンがあるが(ここでは黒と白色のボーダーシャツを着ているのが興味深い)、リンがすべてを告白したのかはわからない。リンが詳細を語ればグレースたちの取り調べが始まって、真相が判明して関与した全員の点数が無効および今後のSTICの受験資格剥奪となる。そうするとグレースのボストン行きはなくなり、他の生徒も海外の大学進学は絶望的になるし、全員退学となる(これはお金で回避できるかもしれないが)。

リンがそこまで話したとするならば彼女の身も心配になる。暴漢に襲われるかもしれない。それ以上に、リンも退学処分となり、面接を受けていた国内の大学進学もなくなり、父のような教師になる夢も閉ざされる。リンもまたバンクと同じように、今後、高校中退というスティグマを刻まれて残りの長い人生を生きて行かなければならない。そうすると結局バンクの誘いを受けるしか選択肢がなくなり、もとの悪の道に舞い戻ることになる。リンにそこまでする決意があるだろうか。

56) ここで映画の冒頭を思い出してみると、ニュース報道のナレーションが、今回大々的にカンニングが行われたがいまだ真相は不明であると言っていた。これはバンクが捕まって尋問された際の供述に基づくものと思わせていたが、ひょっとすると、リンの告白を受けた結果のニュースかもしれない。そうだとするとリンはカンニング事件の詳細を語っていないことになる。

暴漢の黒幕がパットであることが判明して、金持ちにとっては自分の存在はごみ山を徘徊する犬同然のみすばらしい存在でしかないことを自覚して打ちひしがれていたとき、「洗濯の未来」と大きな字で書かれた明るく爽やかな女性の姿がある看板が目に入る。看板を見た後、断ったばかりのSTICカンニング計画に協力しない決意を翻して陸橋の上で踵を返して逆方向に歩き始めたところ、彼のあとを追ってきたリンと遭遇する。今の自分には未来はなく、明るい未来を勝ち取るためには金が必要であると、陸橋を渡っている間に「回心」したのである。陸橋にかかる交通表示の「↓」(青色)と「×」(赤色)が彼の伸るか反るかの逡巡とともに、積極的になったバンクと消極的になったリンの立場の逆転を暗示しているといえる。

と化したのではない。この映画のタイトル「チャラート・ゲーム・コーン」にあるように、「ずるいゲーム」を楽しむ「賢さ」を身に着けたのである。それは、リンにはあってバンクにはなかった「賢さ」である。純粹でナイーブ（英語の意味）な少年からチャラート（英語のcleverに相当し、ずる賢いという意味も含む）な大人への変異である。社会の厳しい洗礼を受けて金に目がくらんだのではなく、金儲けをゲームとして、それをクリアするスリルを味わい、楽しむことに気づいたのだ。まじめなだけではこの世間は渡っていけない。「チャラート」でなければ、この塵と埃にまみれた俗世、「ローキヤ」⁵⁷⁾を渡っていけないことに気が付いたのだ。不条理な現実にはぶつかり、叩きのめされた彼にとっての人生の闘いが始まるのである。クイズ番組で獲得した賞状をまず父親の遺影のまえにお供えするような高校生だったバンクは、果たしてこれからの人生との闘いにサバイブできるのだろうか。

57) パーリ語。ローキヤの反対は、清浄な出家の世界である出世間のロークッタラ。



大阪アジア映画祭シンポジウム

大阪だヨ！全員集合

日本の自助・共助・公助とアジア

日 時：2021年3月12日（金） Zoomによるオンライン開催

主 催：大阪アジア映画祭／混成アジア映画研究会

登壇者：リム・カーワイ／安里和晃（京都大学）／篠崎香織（北九州市立大学）／
山本博之（京都大学・司会）

山本博之（司会）●混成アジア映画研究会は、大阪アジア映画祭の毎年の上映作品の中から、主に東南アジアに関わる作品を1つ選んで、社会や文化の観点を中心に作品を読み解き、映画を愉しむとともに社会と世界について考えるシンポジウムを行っています。今年は初めてのオンライン開催となりました。今年の対象作品はリム・カーワイ監督の『カム・アンド・ゴー』です。はじめに作品について簡単に紹介しながらパネリストを紹介します。

他人に頼る人と頼らない人とが集う映画から 日本と世界の自助・共助・公助を考える

山本●『カム・アンド・ゴー』は、いろいろな要素が絡み合っているのだからすじをまとめるがとても難しいのですが、あえて大掴みにして言うと、世界中の人々、とりわけアジアの人々が大阪に集まっているけれど、互いのことをよく知らずに別々に暮らしているという話です。

私が特に興味深いと思ったのは、『カム・アンド・ゴー』の登場人物たちには、助け合わない人々と助け合う人々の2種類の人々がいることです。助け合わないというのは言い過ぎかもしれないので、より正確に言うと、他人に頼る人と他人に頼らない人という2種類の人々です。一見すると、日本人は助け合わず、外国人は助け合うというように、日本人と外国人で分かれているように見えます。ただし、『カム・アンド・ゴー』は、誰が日本人かとか、日本人とは誰のことなのかという謎掛けもしている作品なので、日本人と外国人と単純に分けて語りにくいところもあります。そのため、ここでは、助け合う人々と助け合

わない人、あるいは他人に頼る人々と頼らない人々という分け方で考えてみたいと思います。

例えば、徳島から出てきた女性は、誰にも何も頼らず、出会った人々にどんどん「食い物」にされてしまいます。便利屋の飯田さんも、便利屋をやっているということは他人を助けたいという気持ちがたくさんあるわけですが、自分は他人に助けてもらいたくないから他人に頼りたくない、家族にすら頼りたくないと思っています。よい意味でも悪い意味でも自助の精神が強い人だと言えます。

その一方で、頼り合い、助け合う人々があります。ベトナム人のナムさんは困ったときに友達の家を突然訪ねて相談します。ミャンマー人のミミさんが体調を崩して倒れると、友達が心配していろいろとアドバイスしてくれます。家族との電話の場面も多く、家族とのつながりを大事にしている様子は便利屋の飯田さんと対照的です。

直接の見返りがなくても助け合い頼り合う人々と共助と呼ぶと、この作品には自助の精神が強い人々と共助の中で生きている人々の2種類の人々が出てきます。この2つは本来は対立するものではないはずですが、映画では、自助の精神が強過ぎて共助ができない人々と、共助が当たり前の人々が分かれてしまっています。

作品の中でこの2種類の人たちを結ぶものとして登場するのは警察や入管などの公助にあたる組織です。もっと公助があってもいいはずだと思いますが、現実社会を反映してか、作品中に公助はほとんど出てこなくて、姿を見せずに人々の行動を管理している入管か、白骨死体が出た後で誰が殺したかを調べ

る警察ぐらいしか出てきません。死んだ後になってようやく公助が働くという世界です。

自助の精神が強すぎて互いに頼れない社会は人々に厳しいのではない、気軽に頼り合えるようにするのを後押しするような仕組みがあってもいいのに、という今の日本社会に対するメッセージをこの作品から受け取りました。

このことは、日本の外に目を向けてみると、自助の精神が強すぎると、日本の国や人々はアジアの中で孤立してしまうのではないかというメッセージにもなります。日本は近隣諸国の人たちからどう見られているのか、アジアの人たちは日本に何を期待しているのか。日本は景色がきれいとか食べ物おいしいとか、最先端の科学技術が学べるからという期待から外国人が日本に遊びに來たり学びに來たりしていると思っているかもしれませんが、『カム・アンド・ゴー』では、そんなことは全然なくて、日本に期待できることはせいぜい「工口」(エロ)ぐらいで、むしろ日本に助言しに來ているという様子があからさまに描かれています。日本はアジアの人たちを教導・導く立場にいたるのではなく、教えられて助けられているのが現実で、そのことに気が付いていないのは日本人だけということを見せてくれます。

その意味では、この映画はホラー映画だと言えるかもしれません。日本の現実と将来を考えるととても怖いし、そのことを多くの日本人が気づいていないことがさらに怖いという二重の怖い話になっています。

日本国内と国外の二つの視角で語る 『カム・アンド・ゴー』の魅力

山本 ●今日は、『カム・アンド・ゴー』のリム・カーワイ監督をゲストにお迎えしています。マレーシア出身で、大阪を拠点の1つにして世界各地で映画を作っています。リム監督はご自身でシネマドリフターあるいは映画流れ者と名乗っていらっしゃいます。『カム・アンド・ゴー』はリム監督の大阪を舞台にした映画三部作の完結編にあたります。この作品について掘り下げて考えるため、今日はさらに2人のゲストパネリストをお招きしています。

一人目は安里和晃さんです。京都大学で移民研究をご専門としています。京都大学がコロナ禍で行っ

たオンライン講座「立ち止まって、考える」で、日本に來ている外国人がコロナ禍でどのような問題を抱えているかについて安里さんの講義がありました。その頃、日本に來ているベトナム人が職場から逃げ出しているというニュースが何回かあって、ベトナムは日本と文化が違うから簡単に逃げてしまうのだろうかというように国民性や民族性と結びつけて理解する考え方があったと思いますが、そうではなくて、日本に來るときの制度や契約が国ごとに違って、ベトナム人は日本に來た後に職場から逃げ出さざるを得ない状況に置かれているのであって、国民性や民族性の問題ではなく制度の問題で、そのためベトナム人に特有の問題ではなくてどの国の出身者にも起こりうることだというお話をしてくださいました。今日は日本国内での外国人との関わりを中心にお話しさせていただきます。

もう一人は篠崎香織さんです。北九州市立大学で東南アジアの華僑・華人研究をご専門としていて、混成アジア映画研究会のメンバーでもあります。一口に中国系住民と言っても、出身地や居住地によってさまざまな人々がいますが、それを中国大陆や台湾や香港からではなく東南アジアから見ること、中国系住民の違いを個別に見ながらも、そのような違いを内包するものとして中国系住民を全体で捉え直すという研究をしていらっしゃいます。今日は、アジア、とりわけ東アジアと東南アジアとの関わりの中での日本を中心にお話しさせていただきます。

ゲストパネリストが二人いらっしゃるので、シンポジウムを前半と後半に分けて、前半ではリム監督と安里さんに主に国内の話をしていただいて、後半ではリム監督と篠崎さんに主に国外の話ができればと思います。質問やコメントはQ&A欄からお寄せください。随時応答したいと思います、時間の都合ですべての質問やコメントに回答できるとは限らないことをお断りしておきます。

なお、このシンポジウムでは参加者のみなさんが『カム・アンド・ゴー』をすでに観ていることを前提に進めます。結末や核心部分を含めてすべてお話ししますことをあらかじめご承知おきください。

それでは前半に入ります。まず安里さんから話題提供をお願いします。

在留外国人の姿を通して 日本の闇を描いた作品

——移民研究の視点から

安里和晃(京都大学)

私は移民研究に従事しており、よく東アジア、東南アジアを回って、人々がどう移動しているのか研究をしています。そういう意味で、この作品は、来日する人々のことをよくリサーチされているし、本人も経験をされているし、そういったものをうまく表現されているなという点で驚きました。たくさんのストーリーが同時並行に進むので、見ている方は移動の背景まで思いを至らすには大変かもしれませんが、人の移動を専門にしている立場から、これはこの制度と連動しているんだな、あれはあの規制緩和と関係しているのかなというのが見えるところがあって、興奮しました。

外国人のネガティブ・イメージの背景にある 日本の技能実習と留学の制度、そして性の市場化

まず感想を述べてから、監督にお伺いしたいと思います。最初に、例えば職場から逃げる外国人の場面が出てきます。それから貧乏な外国人、つまり留学生ですね。2万円取った、取らないの罪を犯す外国人が出てくる。そして、エロい外国人も出てきます。

日本人が抱く、外国人って何かいいイメージがない、というネガティブなイメージが前面に出てくるわけですね。これはきちんと解説をしないと誤解されてしまうと思いました。

このモザイクな大阪の街ですが、自由を謳歌する人々が多いように見えて、実はかなりの程度、管理されながら生きていることがはっきりと出ているなと思います。例えば、逃げる外国人がいますが、これは技能実習生のことですね。トレーニーと書いてありました。ベトナムから来る技能実習生ですと7,000ドル、80万円とか90万円とか借金をして来るわけです。技能実習というのは日本の開発途上国支援のプログラムで、進んだ技術を移転するのが目的です。開発途上国支援が目的なのに、金を出すのは労働者本人であるという、極めて不思議な、私から言わせれば、

開発途上国から搾取する制度であると言ってもいいでしょう。

来日を果たして技術を得よう、お金を稼ごうと思っても、膨大な借金があると逃げざるを得ない現実があるわけです。先ほど山本先生が言われたとおり、「逃亡」は本人や文化の問題と 생각이 ち です。しかし、例えばベトナム出身者は7,000ドルぐらい来日のために支払うんですね。ところがフィリピンから来る方は2,000ドルぐらいなんです。ですから、失踪するというモチベーションがそれほどありません。失踪といっても国ごとに全然違う現実があり、これが映画にも反映されています。

留学生のミミさんは授業料が払えません。これも、背景としては、日本政府の30万人の留学生の受け入れ計画という自由化が背景にあります。この自由化によってたくさんの留学生が来日します。ところが、日本の教育は市場経済化していますので、年間70万円ぐらいの授業料を工面する必要があります。じゃあ、70万円をどうやって工面するのでしょうか。彼女の場合は親が仕送りしているようで、これは経済成長したアジアを反映しているんですが、通常は日本で働きながら授業料を工面します。しかも週に28時間までというのが決められていますので、頑張っても授業料は払えないということが起きるので、そういう実態がもたれていると思います。

こうしてみると、私たちがなんとなく思う、外国人が来ると治安が悪化するんじゃないかというネガティブなイメージの多くは、日本の制度によってつくられているところがある、そこがこの映画のポイントです。

一方で、日本人の性に関心のある外国人はどうか。いつからかよくわかりませんが、日本は性かなりの程度市場化されています。性というのはセックスですね。アダルトビデオのように商品化されており、今やインターネットで世界中に配信されています。昔から日本のそれはアジアでも有名でした。こうした情報は外国にも流れていて、日本観光とえば、こうしたものに触れたいという期待もあるわけです。アニメやコスプレ、あるいは「かわいい」といったクールジャパンには入らないけど、その延長線上にはアダルトビデオもあるわけです。このダークな側面もこの映画では的確に表現しています。

アジア諸国と「金」を通じたつながりしかない 日本のダークな側面を描いた「ホラー映画」

まとめるとこうなります。技能実習は技術移転を目的として、国によっては膨大な斡旋手数料の支払いが求められる労働市場があります。留学も学習目的としながらも、年間70万円に及ぶ高額授業料の徴収があり、働くことが優先されます。それから観光客も市場化された日本の性を背景として来日するわけですね。ちなみに中国、マレーシア、タイなどに対する観光を目的とした入国も安倍政権下で緩和されていて、この映画では興味津々の観光客一行も描かれています。こうした諸々の人々が並行して描かれている点が、この映画のダイナミズムとリアリティを作り出しているわけです。他方で、見る人は外国人のネガティブな側面を取り上げたという誤解をしがちなので、この辺は解説が必要になります。

もう1つは、行き過ぎた資本主義というか、商品化としての日本に対する来日者のまなざしも感じました。技能実習の例にみられた労働市場の商品化、留学生の例でみられた教育の商品化、アダルトビデオのような性の商品化もそうです。もっと言うと、おじさん要りませんか、というような人間関係の商品化も描かれていましたし、さらには、マレーシアでお金を出せば安定した老後が暮らせますよ、という親孝行の商品化、あるいはケアの商品化といってもいいかもしれません。そうしたすべてが商品化されている現代日本の生活様式が詳細に描かれています。そして、こうした行き過ぎた商品化を通じて日本とアジア諸国がつながっているという、グローバルな資本主義の展開をも提示しているのかなと感じました。

その意味では、山本先生がおっしゃったとおり、アジア諸国とのつながりが信頼関係にもとづく社会関係ではなく、労働、教育、性、人間関係やケアの商品化を通じた「金」を通じたつながりでしかないグローバル化といった「ホラー映画」なんだろうなと思わざるを得ない。結局、日本はアジアの成長をてこに「金」でつながれた、また厳しく管理された入国管理制度の中における限定された「自由」のみを人々に提供しているに過ぎない、という点を見抜いているのだらうと感じました。

監督にお伺いしたいのは、来日する人々が与えられた自由というのは、制限のある括弧付きの「自由」

ですが、それをどう表現するかについて、映画を製作する際もかなり苦労されたのではないかと思います。本当は失踪や未払い、犯罪を通じて描写するのではなく、日本を批判的に描いても良かったのではないのか、明示的に批判的なメッセージを出しても良かったのではないかと感じます。製作で苦労された点についてお伺いしたいと思います。

シンポジウム 話題提供 1

応答

リム・カーワイ

山本先生も安里先生も、この映画をホラーとして見てくれて、僕はある意味ではすごくうれしく思います。この映画は、ジャンルとしてはホラーとは全く関係ないですが、日常の生活に潜んでいる恐怖というか、わけがわからないいろいろな多国籍の人がいて、日常的に誰も気付いていないような自由のなさというか、そういう恐怖が映されていて、怖いと見てくれてすごくうれしいです。

この映画を作った意図としては、安里先生が言われたような、強く日本を批判する、現在の制度を批判するというかたちでは作ろうとはしていません。もし技能実習生の苦勞を描こうとしたら、ベトナム人が日本に来て、そこでの彼らの出会いや怒り、法律に守られていないことやさまざまな苦勞を突き詰めて掘り下げたら、映画が作れるとは思うんですけど。

大阪三部作を作る10年で感じた日本の変化 ——訪日しやすく、アジア諸国から買われる国へ

自分の中では、この映画を大阪三部作の一つとして位置付けているんです。ちょうど10年前、日本と中国が尖閣問題で政治的に微妙な時期にあって、僕は政治を超える人と人の付き合いを探るために『新世界の夜明け』を作りました。大阪の西成区の新世界です。その後、2012年に日本と韓国が国境の問題で揉めて関係が悪くなりました。僕は、日本と韓国と中国——香港を含めて、大阪を舞台にしたラブストーリー『恋するミナミ』を作りました。

大阪は東京と違って、すごくコンパクトに見える

んです。大きく分けると、西成区の新世界があって、おしゃれな繁華街で『ミナミの帝王』に出てるようなミナミがあって、ハブとして梅田と大阪があって、ビジネス街の北梅田があります。この3つのエリアをそれぞれ舞台にして、最初は日本と中国の、次に日本と東アジアの映画を作りました。今回は東南アジアまで広げて、もちろん全部の国を出すことはできないので限られた国の人物を造形して、日本と彼らの関係を描く映画を作ったんです。

僕から見ると、この10年間で日本はけっこう変わりました。特に僕が大阪三部作の2作目の『恋するミナミ』を2013年に作った後、状況がだいぶ変わりました。2013年以前は韓国人も中国人も反日感情などがあって日本に来にくい状況でした。でも2013年以降に安倍政権に変わって日本がインバウンドという政策を打ち出して、中国や韓国と仲良くなろうという動きもあって、中国と韓国の観光客が増えたんです。それと同時に、東南アジア、例えばタイとかマレーシアとかインドネシアからも、ビザ取得が緩和されて日本に来やすくなりました。

僕はマレーシア人ですけど、マレーシア人が日本に来るとしたら、以前は留学生かビジネスマンの資格でしか日本に来られませんでした。観光で日本に来たいならビザを申し込まなければいけなくて、ビザを申し込むためにはどのくらい貯金があるかを証明しなければいけません。審査がすごく厳しくて、日本に来るのはすごく難しかったです。

でも、2014年にビザが緩和されて、収入の証明も必要なくなって、個人旅行でも日本にも来やすくなりました。僕が2013年以前に描いた日本から、タイプも形式もいきなり変わりました。

街もいろいろ変わりました。日本に来る外国人は観光客だけではなくりました。日本が高齢化社会に入って、労働力が不足して、安里先生が言っていた外国人を受け入れる制度を作って、ベトナム人やミャンマー人を技能実習生として受け入れて労働力を補足しました。日本に外国人が来やすくなって、怪しい日本語学校も増えました。

僕は20年前に日本に留学したんですけど、その時すでに、在留資格を与えて、授業のことは全然気にかけないで、金儲けするためだけの日本語学校がありました。2014年になるともっと増えました。海外

の人が日本に来やすくなったことが大きいと思います。

もう1つ、この10年間、日本の経済はほとんど停滞しています。10年間じゃなくて20年間ですね。僕が日本に来た20年前から物価はほとんど変わっていません。安くなっているものもあります。東南アジアでは、経済成長で物価が日本に追い付いてきただけではなくて、中流階級の人日本人より稼げるようになっていきます。

20年前に日本人はよく東南アジアに行って買い物していたけれど、今は逆になっています。東南アジアの中流階級あるいは富裕層が日本に来て日本で消費しています。

コンビニや居酒屋で働いている人は、以前はほとんど中国人でしたが、数年間でみんなミャンマー人とかベトナム人とかの東南アジアの人に入れ替わりました。中国人は日本で消費者になりました。これは2014年以降のとてもショックな変化の一つです。

限られた時間のなかで撮影した 多国籍・多言語・多数の登場人物による群像劇

この10年間の変化を批判するというよりも、多国籍の人がたくさん来て国際化していく日本で、みんなそれぞれ問題点を持っている群像劇を見せたいと思いました。

日本に来ている外国人は互いに無関心です。映画の中で一番わかりやすい例として、工場で働いているミャンマー人留学生とベトナム人技能実習生とバングラデシュ人がいますが、同じ工場で働いているのに彼らは全然交流がないんです。みんなそれぞれの問題を抱えているし、言葉の問題もあるし、ベトナム人ならばベトナム人のコミュニティーを中心に助け合ったりするけれど、ミャンマー人やマレーシア人はたぶん助け合わないというか、他人に興味がないんじゃないかと思います。そういうそれぞれの現状を1つの群像劇で見せることができればいいなと思ったんです。

アメリカ映画で『ショート・カット』という群像劇があります。これはアメリカのロサンゼルスのある街に住んでいる人々の話です。日本にも日本人の群像劇もありますが、どれも東京あるいは大阪のどこかの地域に住んでいる日本人どうしの話です。でも

ディスカッション

今回作った群像劇は、本当にたくさんの登場人物とたくさんの種類の言葉があって、たくさんの国の人がいます。この映画の撮影期間は20日間しかなかったんです。大勢の人を短期間で集めてまとめて撮影することは、ほんとにいろいろな問題があるというか、いろいろな困難に直面しました。

役者さんのスケジュールという問題もありました。渡辺真起子さんや千原せいじさんは、2時間40分の映画の中でいろいろなシーンに出ていますが、2人とも2日間しか撮影してないんです。渡辺さんと千原さんが絡むシーンも半日で撮りました。

なぜぎゅうぎゅう詰めのスケジュールかというと、予算の問題もありますが、みんなすごく多忙で、他の映画のスケジュールもあるので、スケジュールを合わせるのがとても難しかったためでした。

台湾から来てもらったリー・カーションという役者さんは、新作が完成したばかりで、そのプロモーションで台湾やフランスに行くところだったんです。フランスに行く前の1週間、日本に来てもらいましたが、本当にその1週間しか空けられないということで、その1週間は彼のシーンを撮るしかありません。他の人のスケジュールは、外すか、前倒しするか、遅らせるかしなければならぬけれど、そのスケジュールにはまらない人もいて、本当にスケジュールの組み方が大変でした。

映画ではリー・カーションが渡辺真起子さんとかどこかで出会ってもおかしくなくて、スケジュールに余裕があればもっと面白くなったんじゃないかと思います。この映画の登場人物は、擦れ違ったりする人もいますけれど、まったく擦れ合わない人もいます。映画の中の人たちは互いの存在に気付かないかもしれませんが、観客が見て、この人とあの人が擦れ違ったとか交流したというシーンをもっと増やしてもよかったと思います。

脚本にもそう書いてあったんですけど、役者さんのスケジュールの制限があって……。そうでなかったら、俯瞰的に、この人とこの人が擦れ違ったり交流したりするというシーンを見せることができたと思います。

安里和晃●もし制限がなければ、もっと描けたことがあるかもしれないですね。

リム・カーワイ●そうですね。もう少し面白いこともできたんじゃないかという気はします。でも、今回の映画のような形にまとまって、こういう見せ方もあると僕は思うし、それに対していろいろな受け取り方もあるだろうと思います。

ただ、安里さんが期待したような、あるテーマを深く掘り下げるつもりはなかったです。群像劇を1つのテーマに絞って作るのは難しいと思うし、テーマを絞るなら群像劇の形にする必要もないんじゃないかと思います。

安里●日本は自分の出身社会ではないという理由で遠慮して表現しなかったというわけではない点についてはほっとしました。いろいろお世話になっている社会を批判的に表現しにくいと監督が遠慮されているんだったら残念だなと思ってお伺いしたところですよ。

リム●まったく遠慮していないです。もう本当に日本の悪いところを言っています。日本人といってもこの映画にはいろいろな人を出して、沖縄人もいるし、ハーフの人もあるし、地方から来た女性もいます。この人たちは、「見捨てられた」と言うときですが、よく忘れられている存在です。そういう日本人たちと、ベトナム人やミャンマー人や中国人たちを含めて、日本の今の難しさというか、日本の社会の裏側の問題、あるいは日本の孤独や閉鎖性を浮かび上がらせることができるんじゃないかなと思ったんです。もしベトナム人だけの話をしたら、日本の社会のそういう問題を広い視野で見せることができないし、いろいろな人間関係をうまく表現できないんじゃないかなと思います。

安里●沖縄の人については同じ出身者として気になった点もありました。なるほど沖縄、地方出身女性、「ハーフ」など忘れがちな存在も孤独や閉鎖性の事例として登場させていたわけですね。来日者の点について私は言及しましたが、日本社会の多様性について

でも触れている点については、私の枠組よりも監督の枠組のほうが広いことがよくわかりました。

リム●いえいえ。

山本博之●リム監督の映画には本当にいろいろな人が出てきますね。そしてどの作品にも、作品を濃縮したというか物語の焦点になるような人物がいて、『新世界の夜明け』では光明君がそうでした。『カム・アンド・ゴー』ではネパール人のモウさんが働いているお店の店長さんが作品の焦点のような存在だったと思います。

さて、後半です。韓国や中国だけでなく東南アジアの人たちも日本に来るようになった様子が描かれた『カム・アンド・ゴー』は、アジアの人々の全員集合状態になっています。アジアの近隣諸国と日本という観点から篠崎さんに話題提供をお願いします。

シンポジウム 話題提供2／近隣諸国の視点から

中華世界が大集合する大阪を 華人の視点でリアルに描く

——華僑・華人研究の視点から

篠崎香織（北九州市立大学）

私からは、東アジア文化圏の人たち、あるいは多様な中華世界の人たちの全員集合という視点から話題提供します。

『カム・アンド・ゴー』に登場する東アジア文化圏の人たちを具体的に挙げると、韓国、日本、中国、香港、台湾、マレーシアという国名・地域名を挙げることができます。こうした全員集合の状態を描けたのは、リム監督が中国系のマレーシア人であることがとても大きいと思いました。

マレーシアは、マレー人、華人、インド人で構成される多民族国家です。マレーシアでは、これらの3つの民族は異なる文明をそれぞれに継承している個別の民族であると自他ともに認識していて、それぞれが固有性を維持しながら1つの国の中で共存しています。

混成社会マレーシアに暮らす中国系の人たちは、非中華的な文化や言語に慣れ親しんでいることもあって、自分たちの中華性に自信が持てないような意識が多少なりともあるように思われることもあり

ます。

『カム・アンド・ゴー』の登場人物であるウィリアムを例に見てみます。ウィリアムはマレーシアの華人です。彼は英語が非常に流暢で、日本にイスラム教徒の観光客を呼び込むレクチャーをするために来日しています。彼は設定ではイスラム教徒ではないと思いますが、イスラム教徒であるマレー人と隣り合っ

て暮らす中でイスラム教についての知識を得ています。また、マレーシアで公教育を受けていれば、授業で使うマレー語も堪能なはず。このようにイスラム教やマレー語などの非中華的な文化に親しんでいる一方で、妻とは華語（標準中国語）で会話しています。ウィリアムはマレーシアの華人を象徴的に描いた人物になっています。

マレーシアの華人は、中華世界の中心と比較することで自らの中華性を認識しているところがあります。マレーシアの華人にとって中華世界の中心は、香港、台湾、中国大陸と複数存在していて、それぞれがタイプの異なる文化中心となっています。そのため、マレーシアの華人は、香港、台湾、中国大陸それぞれの状況をよく観察しています。このようなマレーシア出身の華人であるリム監督の視点があるからこそ、『カム・アンド・ゴー』で東アジア文化圏の人たちの大集合の世界がリアルに展開されているのだと思います。

経済大国となった中国において 日本がビジネスを展開できるかという問いかけ

『カム・アンド・ゴー』には役名が最後の最後まで出てこない登場人物がいます。登場人物の名前がわからなくても、その人の国籍や出身地域や文化的属性だけで話が展開する側面があって、そのことがとても面白いと思います。このことに関して劇中の2つのエピソードを紹介します。1つは日本人AV女優の調達を巡るエピソード、もう1つは中国人のワンと台湾人のシャオカンのエピソードです。

日本人AV女優の調達を巡るエピソードでは、中国人ビジネスマンが香港人のチャンに、100万円払うから接待用に日本人AV女優を6人調達してほしいと依頼します。チャンは大阪で唯一のAV制作会社の社長であるリュウジを訪ね、日本人のAV女優を手配できないかと相談します。リュウジは日本人AV女優を

6人も揃えるのは無理だと答えますが、知り合いの韓国人リーをこの件に関わらせて、リーが韓国から連れてきた4人の韓国人女性を日本人と偽って中国人ビジネスマンに提供することを提案します。リュウジは「中国人には日本人と韓国人の区別などつかない」と言います。

リーはタナカ社長とのショービジネスのために来阪したけれど、タナカ社長はどうやら逮捕されてしまったようで、当てにしていた仕事ができなくなって困っていました。リーは渡りに船とばかりにリュウジの提案を受け入れますが、リュウジは直前に行方をくらませてしまい、チャンとリーの2人で韓国人女性を手配することとなります。

4人の韓国人女性が酒宴に加わると、中国人ビジネスマンたちは節度を失った振る舞いをします。チャンはそれを見て快く思っていないけれど、中国人ビジネスマンたちに強く出ることはできません。節度を失った中国人ビジネスマンたちを鉄拳で制したのは韓国人のリーでした。中国人の振る舞いを快く思っていないけれども中国人観光客が主な顧客なので中国人を殴れない香港人チャンの境遇が、現実世界の香港と中国との関係を想起させるように思いました。それに対して、リーが中国人を殴るという設定は、現実世界の国どうしの関係からは考えにくいですが、現実世界で中国と韓国との間にあまり大きな問題がないからこそ可能な演出であるようにも思いました。

このエピソードでは、金を湯水のごとく使って日本で豪遊するのが中国人という設定になっていて、経済大国となった中国が象徴的に描かれているように思います。中国人が日本で桁違いの大金を動かしていて、そこにはビジネスチャンスがあるけれど、日本人はそのチャンスから逃げてしまい、日本での中国ビジネスに参入できないという描き方になっています。このエピソードには、日本は中国を相手にうまくビジネスを展開できるだろうかという問いかけと、日本が東アジアの他の国や地域と協力すれば中国を相手にうまくビジネスを展開できるかもしれないけれど、日本にその気はあるだろうか、あるいはその準備はできているだろうかという問いかけが込められているようにも思いました。

中国の中国人も多様である様を描き 中国と台湾の距離が変わる可能性を示す

中国人ワンと台湾人シャオカンのエピソードでは、ワンはツアー旅行に参加して来阪しています。このツアーはショッピングに重点を置いているようで、他のツアー参加者たちは嬉々としてショッピングを楽しんでいますが、ワンは買い物ばかりのツアーに辟易している様子です。

このツアーを案内しているのは、AV女優をめぐるエピソードに登場した香港人のチャンです。チャンは、中国人観光客は買い物さえさせておけば満足すると認識しています。確かにチャンが案内するツアーは参加者たちを満足させていますが、全ての中国人が同じではないということがワンを通じて描かれています。物質的な消費欲を満たせば満足するだろうと高をくくったように中国を見るばかりでは、中国との間によい関係が築けないということも示唆されているように思いました。

ワンも日本にエロを求めている様子が描かれますが、物語を動かすのはワンが本好きであるという設定です。ワンは本を帯同して旅行していて、日ごろから本が身近にある人物であるようです。ふと足を踏み入れた古本屋で、ワンは台湾から来たシャオカンに出会います。シャオカンが大阪の街に詳しいとわかると、ワンは「道に迷ってしまってホテルへの帰り方がわからない」と言い、シャオカンはホテルまで案内すると申し出ます。ワンが「道に迷ってしまった」と言ったのはおそらく口実で、シャオカンに大阪の街を案内してもらいたかったのでしょう。

シャオカンとワンは居酒屋に入ります。シャオカンは、日本のことを紹介しながら、穏やかに、包み込むように、中国人が知らないであろう世界の事柄をワンに説明します。しかしワンがシャオカンに「どうして台湾人は何でも反対するんだ」と言ったことで、2人の間は少しぎくしゃくします。恐らくワンは、シャオカンのことを知りたいという気持ちと、シャオカンを通じて台湾のことを知りたいという気持ちが強くて、だからこそ強い言葉で台湾に対する疑問をぶつけてしまったのでしょう。

シャオカンはワンに、それぞれの立場があっても概には言えないと返し、中国の立場を否定しない答え方をします。しかし2人の間に距離ができたまま、

居酒屋を出た2人はワンのホテルに到着します。ワンがホテルに入っていったのを見届けたシャオカンが去ろうとした時、ワンがシャオカンに連絡先を教えてほしいと素直に話しかけます。その後2人は、ワンのホテルにある大浴場に一緒に入り、裸の付き合いをするほど打ち解けます。それぞれの立場の違いがあることを互いに認識しながら、2人は互いの距離を縮めます。

ワンは中国から来阪しているという設定ですが、AV女優をめぐるエピソードに出てくるような、金に物を言わせて自分の欲求を満たそうとする中国人とは全く違うイメージで描かれています。中国の中国人も当然のことながら多様であるということも本作品はうまく描いています。

リム監督に質問です。質問は2段階です。シャオカン役のリー・カーションさんは、ツァイ・ミンリャン監督作品によく出演していることであまりにも有名なので、この映画を観た方の多くが、シャオカンという役は台湾の俳優が台湾から来た人を演じていると認識したと思います。これと同じように、香港人の役は香港の俳優が演じ、マレーシア人の役はマレーシアの俳優が演じるといったように、作品中の登場人物の出身国・地域と、その人物を演じる俳優の出身国・地域は一致しているのでしょうか。もしそうだとすると、登場人物のセリフや設定はどこまでがリム監督のアイデアなのでしょう。

リム監督の作品は台本がなく、俳優たちには撮影の現場で設定とおおよそのセリフを伝えたとお聞きしています。リム監督が「こういう設定で、こういう背景で、こういうセリフです」と俳優に伝えた時に、俳優から「こういう設定の人だったらこう言うのでは」という提案を受けるなど、監督が予想していなかった「化学反応」が現場で起こることもあったのかなと思うのですが、いかがでしょうか。そのような「化学反応」を経たからこそ得られた印象的な設定やセリフはあるのでしょうか。

応答

リム・カーワイ

『カム・アンド・ゴー』は自分の国と日本を行ったり来たりするアジア各国の人たちを描いた映画です。日本でも外国人の生活について、あるいは外国人を主人公にする映画がたまに作られていますが、日本人がタイ人を演じたり、中国人が香港人を演じたりして、役と同じ国籍の役者さんを使っていない場合が多いです。

僕は、香港人といったら絶対に香港人を使いたいというつもりでこの映画を企画してキャスティングしたので、この映画に出てきたネパール人もマレーシア人もミャンマー人も、全部本当にその国の国籍を持っている人です。しかも、マレーシアやネパールから大阪に来てもらっています。マレーシア人のウィリアムを演じるJ・Cさんはこの映画の撮影で初めて大阪に来たし、ベトナム人の技能実習生を演じたりエン・ビン・ファットさんにも初めて大阪に来てもらいました。

唯一の例外は韓国人の5人組です。韓国人の男性と、彼が韓国から連れてきた4人のエスコート嬢がありますが、全員が韓国人ではなくて、2人は日本人です。そのことには誰も気付かないんじゃないかと思いますが、それは映画のマジックだと思います。注意深く見ると、セリフがあるのは4人のうち2人だけです。その2人は韓国人で、セリフがない2人は日本人です。常に4人が一緒に動いたり何か話したりしていて、どんなシーンでも4人が同時に出てくるわけですから、たぶん観客もその中に日本人がいることに気付かないだろうと思いました。本当にばれなかったです。最後のエンドロールを見ない限り。

本当は4人とも韓国人の役者さんを使いたかったのですが、キャスティングするときに足りませんでした。どうしても2人しかいなくて、その方法でいくと決めました。でも、それでいいという確信もありました。見た目からしても、映画のストーリーとしても、日本人と韓国人は区別がつかないですよ。そういう意味で、映画のストーリーがキャスティングにうまく反映されているんじゃないかと思います。この

試みが成功していることを願っています。

セリフについては、この映画は脚本がありませんが、全体のエピソードは小説みたいにきちんと書いてあります。韓国人の男性と4人の女性も箱書きとして書いてあります。セリフはないですけど。

出演をお願いしたときに、その役がどんなキャラクターか、どんな背景を持っているかを説明しましたが、撮影現場に入ってからは何も用意していません。はじめはみんな、どんなセリフを話すのかと僕に聞きます。台本を渡さないとすごく不安そうでしたが、「大丈夫ですよ、大丈夫ですよ」と言って現場に来てもらって、そのときの撮影状況に合わせて、こう話してほしいとかその場で指示しました。みなさん見事に対応してくれて、素晴らしいと思いました。

僕も予想できなかったセリフも出てきました。渡辺真起子さんと千原せいじさんがけんかするシーンがありますが、あれはほとんど全部アドリブです。2人でけんかしてほしいと脚本に書いていますが、どうけんかするか、どんな言葉で返すかは書いてないし、現場でも、こういう感じで何か言ってくればいいとだけ言いました。2人とも見事に僕の予想を超えたセリフを言ってくれて、さすが千原せいじさんは芸人だと思いました。やっぱり芸人さんはアドリブが強い。そして渡辺真起子さんは、大女優で経験豊かですからどんなシーンでもうまくやってくれて、すごくありがたかったです。

芸人さんというと、桂雀々さんがレンタルおじさんを演じています。雀々さんは落語家で、アドリブで物語を語るのがすごくまい人です。雀々さんが会話するシーンはすごく長いけれど、全然飽きないんです。素晴らしいと思いました。雀々さんへの僕の指示は「すごく身近なことを話してください」と言ったんですけど、雀々さんはそれにいろいろ足してパワーアップさせて、アドリブですごくうまく話してくれたから、撮影しているときに雀々さんが話しているのを見るだけでも楽しくて、カットがなかなか言えなかったんです。

雀々さんのシーンはすごく印象に残ったと思いますが、現場で雀々さんが語ったセリフはもっと面白かったです。たくさんカットしましたが、僕だけでなくスタッフたちも、彼の会話や仕草を見ているだけでも飽きないで、すごく素晴らしい撮影現場でした。

ディスカッション

篠崎香織●韓国人女性を演じた4人のうち2人は日本人だったのですね。まったく気付きませんでした。映画でリュウジが韓国人と日本人の区別などわからないと言ったのを聞いて、いやわかるでしょうと私は思ったんですけど、でも私は見事にわからなかったのですね。自分は大丈夫という根拠のない思い込みはよくないと改めて学びました。この映画のマジックはとても面白いと思います。

リム・カーワイ●実はもう1つ、たぶんまだ誰も気付いてないことがあります。最後にケンジさんがJRの駅のプラットフォームで電車に乗ろうとしたところで警察に逮捕されます。その後、その電車に乗ろうとするウィリアムさんが現れます。その電車が行ってしまっ、彼は次の電車に乗らなければいけないわけですが、あれは映画ではウィリアムさんに見えますけど、演じているのはウィリアムさんではないです。

そのシーンを撮ったとき、ウィリアムさんはまだ日本に着いていなかったんです。でも合成ではありません。誰も気付いてないと思いますが、あれはウィリアムさんの双子のお兄さんで、日本に住んでいます。脚本を書いたとき、どうしてもケンジとウィリアムを擦れ違わせたかったけれど、先ほど話したように、役者さんたちのスケジュールを合わせるのがすごく難しい。どうしようかなと思ったとき、ウィリアムさんの双子のお兄さんが日本にいたことがわかって、ウィリアムさんが日本に来る前にお兄さんに来てもらって撮影しました。名古屋から大阪に来てもらって撮影したんです。

篠崎●それも映画のマジックですね。

リム●ウィリアムさんが日本に着くと、双子だといっても2人で並ぶとやっぱりちょっと違うんです。髪型も違うし、体重も違う。だから、本物のウィリアムさんが日本に来てから、髪型も含めて、お兄さんの姿にあわせるようにメイクさんをお願いしました。でも誰にもわからないんじゃないかなと思います。

共通の話ができる交流の「場」を提供する ——ほのかに見える日本への期待

山本博之●中国人から見れば日本人と韓国人も一緒だというのは、なるほどと思うとともにショッキングな事実です。そうだとすると日本や日本人には存在意義はないというか、日本や日本人ならではの役割なんてなくて、日本はエロだけ提供していればいいというのがこの映画の怖いところです。でも、リム監督は日本を批判すると言っているにもかかわらず日本に期待するというか愛情をもって見ているように感じました。

中国大陸の人と台湾の人が日本で出会って話をするエピソードで、出会った場所は古本屋でした。新刊書店や図書館で手に入らなくなった本が古本屋さんに置いてあるように、中国大陸や台湾や香港のそれぞれで手に入らないような情報があって、それをアーカイブしているのが日本の1つの役割かなと思いました。だから、中国大陸や台湾や香港の人たちが、それぞれ自分の国や地域からいったん離れて共通の話をする場を日本が提供できるんじゃないかというリム監督の期待のようなものを感じました。

リム●そうです。実は、僕はけっこう意図的にそうやっているんです。それも自分の実際の体験の1つで、20年前に日本に来たときに古本屋さんという存在に驚いたんです。マレーシアには、古本屋さんじゃなくて本屋さんもほとんどないですから。日本は、神保町に行くと古本さんがいっぱいあるし、どんな小さな町でも何軒か古本さんがいます。

驚いたのは、古本さんに中国の古典の本があることです。もちろん日本語で書かれていますけど。でも漢字が多くて、日本語の文法がわからなくても読めます。難しい哲学の本も読んでわかります。そのときに僕は気付いたんです。マレーシアには中華系がいるから、ずっと前から台湾や香港や中国の影響を受けていて情報もあるんですけど、台湾や香港や中国で手に入らない本や文書は日本の古本屋さんにあるんじゃないかと思ったんです。

その後でわかったんですけれど、台湾の人とか中国の人とかが日本の古本屋さんに来て、日本語がわからなくても漢字文化ということもあって、自分の国で見つからない本や資料をたくさん買って、研究用の資料として使っているんです。その意味では、中

国、台湾、香港、あるいはマレーシアとも全然関係ないけれど、情報源として日本は役割があるんじゃないかなと思うんです。そういうことに日本人は気付いていませんが、これは日本の一つの役割じゃないかと思います。映画の中で台湾人のシャオカンと中国のラオファンが日本で出会うのも、日本でしかできないような気がします。

僕は大学生のときに台湾人と中国人の留学生の友達がいんですが、彼らはお互いにほとんど会話していませんでした。20年前ですけれど、台湾と中国の経済の格差がすごくあって、中国人の留学生は毎日一生懸命にアルバイトしていて、生活を楽しむ余裕がありませんでしたが、台湾人の留学生はほとんどアルバイトしていなくて、けっこう豊かで日本の生活を楽しんでいるということがありました。今は状況が変わりました。中国が経済成長して中国人が裕福になって、状況が逆転しました。中国人から見ると、台湾はすごく田舎、あるいは全然発展してないと思われるようになりました。長く見てきた僕からすると、中国人と台湾人の立場が逆転していて面白いです。

こういう逆転が起きるのは日本だからです。日本は中立ということもあって、中国人にも台湾人にも香港人にも愛されている国だからです。日本人はそのことをあまり意識してないかもしれませんが。もし日本がアジアの中華系の人たちに愛されていることを生かしたら、日本は中華圏に交流とか友情とかいろいろと貢献できると思います。それはこの映画を通じて浮かび上がることの1つの検証にもなるんじゃないかと思います。

シンポジウム

総合ディスカッション

リム・カーワイ

安里和晃／篠崎香織／山本博之

山本博之●ここまでの話題提供とそれへのコメントを踏まえて、さらに『カム・アンド・ゴー』について安里さんと篠崎さん、リム監督からお話いただけれ

ばと思います。

安里和晃●一定の制限を付けたうえで、日本は多くの人たちを受け入れているという現実がある。その背景には、日本の停滞とアジアの経済成長がある。お互いの行き来が盛んになっている一方、東アジアの地政学的な困難があって、外交的には仲良くすることができないでいます。特にコロナの中においては、香港、ミャンマー、タイなどの新たな地政学的な課題も出てきました。

そういう中で、アジア諸国が今後どのように交流して、対立を緩和して協調体制を構築するかという平和構築については、移動の自由とは反対に課題が重くのしかかっています。ただ、日本は多様な人々が暮らし、実は協調体制や平和構築の結節点になる可能性を秘めているという指摘がリム監督からもありました。そのあたりは重要な問いかけだなと感じました。

篠崎香織●リム監督のコメントをお聞きして、この作品は、東アジアを描くことを通じて日本を描き、日本を描くことを通じて東アジアを描くというように、両方あってそれぞれが浮かび上がってくるという構図の作品だと改めて思いました。日本人が気付いていないことも映画の中でたくさん提起してくださっていることも、ディスカッションを通じてさらによくわかりました。この作品が東京や大阪だけでなく、私が住む九州の福岡を含めて、より多くの地域で上映されるよう心から願っています。

リム●ありがとうございます。

パンデミックという未曾有の事態を踏まえた ポストコロナの大阪三部作構想

山本●最後にリム監督から一言お願いしますが、参加者の方からコメントが届いているので紹介します。1つは、アフターコロナの『カム・アンド・ゴー』の続編を期待していますというコメントです。もう1つは、マレーシア人のウィリアムさんは格好良すぎないですか、リムさんはマレーシア人だからマレーシア人を格好良く描いたんですかという質問というかコメントです。

リム・カーワイ●『カム・アンド・ゴー』は大阪三部作の3作目で、最終章です。『新世界の夜明け』、『恋するミナミ』、『カム・アンド・ゴー』の三作です。この10

年間、大阪を舞台にして、日本の変化を見てきました。日本とアジア各国の変化も見てきました。3本映画を作って、僕はすごく自信と誇りを持っています。世界のどこを見ても、同じテーマで10年間もある場所に密着して撮り続けた作品はないんじゃないかと思います。しかも、1つのコミュニティーではなくて、いろいろな国、いろいろな民族のコミュニティーも同時に描いている映画はないんじゃないか。そう思って、自分の中で、この10年間の仕事として『カム・アンド・ゴー』が完結と思っているんです。

でも、それはコロナ禍の前のことです。コロナ禍の前は、『カム・アンド・ゴー』は10年間の集大成として完結させて、これからは三部作と別のテーマの映画を作ってもいいんじゃないかと思っていました。大阪じゃなくて東京でもいいし、北海道でもいいし、福岡でもいい。日本の社会だけを描く映画でもよくて、海外を巻き込まなくてもいいとも思ったんです。

でも、コロナ禍があって、アジアの人、あるいは東南アジアの人が急に日本と行ったり来たりできなくなって、日本人も海外に行けなくなって、状況がすごく変わりました。大阪三部作と全く違う世界に変わってしまって、人々の心境の変化もあるし、人生に対する考え方や、国に対する考え方や、他の国のことに対する思いやりとかも、コロナ禍の前と後で全く違うんじゃないかという気がするんです。そうなる、コロナ禍の後の大阪のいろいろな国の人々の話も撮りたいなと思って。だから、もしかしたらポストコロナの大阪三部作を改めて作るかもしれないです。

僕も知りたいからです。コロナ禍で行ったり来たりできなくなったけれど、コロナが収まったらたぶんアジアの人たちが大阪にまた戻ってくるでしょう。でも、戻ってきてもコロナ禍の前とは違うんじゃないかと思うし、それを比べると面白いんじゃないかという気がします。あと10年間、コロナ禍の後の大阪を見つめることを、ちょっと考えています。

もう1ついただいた「なぜウィリアムさんだけ格好良くて紳士のか」という質問については、自分がマレーシア人だからということではなくて、今回出演してくれた役者さんの中で彼が一番紳士的で、格好良かったからかもしれないです。リー・カーションがサラリーマンの役をやると面白くないですね。リー・カーションがスーツを着て、会議室で紳士的に

プレゼンテーションを行うと、逆に怖いですね。それこそホラーかもしれない。たまたまウィリアムさんが出演者の中で一番ビジネスマンっぽくて、一番ハンサムっていうことがあったかもしれないです。自分がマレーシア人だということとは全く関係ないです。

他人を救える人は、他人に頼れる関係を築ける人 ——『カム・アンド・ゴー』のメッセージ

山本● 私からも最後に一言感想を言わせていただきます。全体のテーマに関わって、この映画を観て印象に残ったのは、ネパール人のモウさんと日本語の先生が2人でホテルに行った場面です。2人が親密になった後に、モウさんが「実はレストランをやりたいとお金が必要なんだ」って言ったときに、「あ、お金が目的だったのか」と思っちゃったんです。

リム● そう、お金。全部お金ですね。

山本● そう思いました。でも、そうってしまったのは、他人と関係をつくるときに見返りがあるとかないとかと発想してしまうというか、自助が強い考え方で見ちゃうからです。親密になった相手が困ったときに、例えばお金が必要だったら、お金を持ってる人が提供して、それでレストランをやってみて、うまくいけば稼いだお金を分けて、とするのは当然だという考えもあるはずなのに、あの場面を見たときに「ああ、お金が目的だったんだ」とまず思ってしまったことを反省しました。

この映画を観て改めて思ったのは、他人に頼らずに自分で自分のことをするというのは小さい子どもの頃から押し付けられてきたというか教えられてきたところがあるんですけど、他人に頼らないという思いを強く持ち過ぎると、結果としてうまく自立できないのかもしれないということです。他人を助ける人になるにはまず自分が他人に頼れるようにならないといけない。他人に頼れるような関係をつくったほうがいいんじゃないのかというメッセージを受け止めて、その意味でもとてもよい映画だと思いました。

議論したいことはまだたくさんありますが、そろそろ終わりの時間です。『カム・アンド・ゴー』は近いうちに一般劇場公開されると伺っていますので、そのときにみなさんがこの映画についてそれぞれ議論

を続けていただければと思います。

リム● あっという間でしたね。

山本● 最後までご参加くださったみなさんに御礼申し上げます。ゲストのリム監督、ゲストパネリストの安里さんと篠崎さん、オンラインで参加してくださったみなさん、それから共催の大阪アジア映画祭の事務局のみなさんにも御礼申し上げます。みなさんどうもありがとうございました。



ディズニー長編アニメ映画 『ラーヤと龍の王国』を 映画『メコン2030』との関連性から読み解く

橋本 彩

『ラーヤと龍の王国』(Raya and the Last Dragon) (107分)は、東南アジアを舞台とした初のディズニー長編アニメ映画として、2021年3月5日(ラオスでは3月4日)¹⁾に公開された。この映画はもともと2020年11月25日に公開予定であったが、世界的な新型コロナウイルス感染症の拡大により約4か月公開が延期された[Shepherd 2021]。そもそもの公開予定日が、米国がメコン5か国(ベトナム、カンボジア、ラオス、タイ、ミャンマー)とメコン・米国パートナーシップ(Mekong-U.S. Partnership)を締結した2020年9月11日を見据えたかのようなタイミングに設定されていたのはただの偶然なのだろうか。本稿では、少しのずれはあるものの、ほぼ同時期に製作されたメコン川を主題とする映画『メコン2030』と本ディズニー作品に何らかの繋がりが見出せるのかどうか、その関連性について、昨年執筆した論稿「父の不在、母なるメコン、そして兄・弟・姉——アニサイ・ケオラ監督The Che Brotherをめぐる」(山本博之編著『CIRAS Discussion Paper No.100 越境する災い——混成アジア映画研究2020』)を踏まえて考察していきたい。読者の方には上記論稿を事前にご一読頂いてから本稿を読み進めて頂ければ幸いである。

『ラーヤと龍の王国』あらすじ

500年前のクマンドラはかつて人間と龍が平和に暮らす理想郷だった。そこに煙の怪物ドルーンが現れ、人や龍を石に変えてしまう。兄弟姉妹がそれぞれの魔力を注ぎ込んだ玉を託された最後の龍シスーは、自らの力もその玉に吹き込むことでドルーンを封じ込め、人々を救った。しかし人々は石から甦ったものの、龍は戻らなかった。残された人々は世界を救った

龍に感謝し、龍の玉を崇めたが、次第にその龍の玉を巡って争うようになった。その結果、一つの川で結ばれていたクマンドラは上流のファング(牙)、中流域のハート(心臓)、スパイン(背骨)、タロン(爪)、下流のテール(尾)の5か国に分裂してしまう。龍の玉を守る役目を担ってきたハート国の首長は再び理想郷クマンドラを甦らせるため、他の4か国から人々をハート国へ招き、和解しようとした。しかしながら、集められた人々は大切に守られてきた龍の魔力を持つ玉を巡って再び争い、玉もクマンドラ復活の願いも砕いてしまう。ドルーンを封じ込めていた玉が割れるとドルーンは復活し、人々を石に変えていく。ハート国首長の娘ラーヤは石に変えられてしまった唯一の肉親である父を甦らせるため、最後の龍シスーが川の下流のどこかで眠るとの伝説を信じて、シスーを探す旅に出かける。6年をかけてたどり着いたテール国の支流でラーヤはシスーとようやく出会うが、割れた玉の欠片だけではシスーをもってしてもドルーンを封じ込めて、人々を石から甦らせることはできなかった。そこで2人はすべての欠片を集めるために5つの国を巡る旅に出る。幼少のラーヤを人間不信に陥らせた張本人であるファング国首長の娘ナマーリがラーヤとシスーの行く手を幾度となく阻むが、2人はそれに立ち向かいながら進んでいく。ドルーンを封じ込め、石になった龍や人々を救済するために真に必要なものとは何なのか。旅を通して大切なものを探していく冒険物語である。

舞台となる理想郷クマンドラ(Kumandra)

脚本家である中国系マレーシア人アデル・リム(Adele Lim)²⁾、ベトナム系アメリカ人であるキュー・
2) すべてのキャストがアジア系で構成された初のハリウッド映画として話題となった2018年公開『クレイジー・リッチ』の脚本家の一人。

1) ブーン役の声優アイザック・ワン(Izzac Wang)は母親がラオス人であったため、ラオスでも公開前より注目されていた。

グエン (Qui Nguyen) は、両者ともに、クマンドラは東南アジアに着想を得た全くの空想世界だと述べている。しかし、クマンドラの地図においては、5つに分裂した国が一体の龍の形をした川で繋がっていて、東南アジア地域を見渡してみても、1つの川によってつながっている5つの国は大陸部メコン川流域国しか見当たらないことから、特定の国を想定していないまでも、状況的にはメコン川流域国を想起させる。

実際、2021年5月21日にウォルト・ディズニー・ジャパンより発売された『ラーヤと龍の王国』Blu-rayに収録されていたボーナス・トラック内の「クマンドラを造る」と題する映像内において、ラーヤの制作にあたってディズニーが協力を仰いだ東南アジア・ストーリー・トラスト (Southeast Asia Story Trust)³⁾ 文化顧問ジェス・ヴ (Jes Vu) が「水は命の源です。本作の世界観というだけではなく、実世界でも同じ。東南アジアを流れるメコン川は貿易の拠点であり、大勢が住む場所でもある。川に何かあれば、川を利用する人々にも影響が出てしまう。その川に着想を得て、本作でも5つの地を川が結んでいる。クマンドラは川を中心につながっている」と述べている事からも、クマンドラそのものの着想がメコン川流域国の存在に基づいていることは明らかである。

共同監督ならびにストーリー制作者の1人でもあるポール・ブリッグス (Paul Briggs) も、ボーナス・トラック内「ラーヤの世界を味わう」において、ラーヤ制作にあたり制作チームで東南アジア諸国へ調査旅行⁴⁾へ出かけた際のことに言及し、「メコン川を下って分かった。水が生活に結びついているとね。だからすべての基盤を水にしたんだ。水こそ万物の源という世界観で。水と龍を描いた」と述べている。プロ

デューサーのオスナット・シューラー (Osnat Shurer) は「龍の姿も地域ごとに違う。それをクマンドラに反映した」⁵⁾と述べており、その発言の際に映し出されていた映像では、スタッフがラオスのルアンパバーンの寺院にてナーガをスケッチしている姿がみられた。

当然、映画の中にはメコン川流域国だけではない東南アジア各国の文化的要素が散りばめられている。東南アジア・ストーリー・トラストの一員であったラオス系アメリカ人で文化人類学者のスティーブ・アールンサック (Steve Arounsack) も「クマンドラを造るにあたり、東南アジア各国のすべての文化に敬意を払いたかった」と述べている通り、東南アジア各国の人たちが映画を観た際に自分自身とどこかしら繋がりを持てるように制作チームが様々な工夫を凝らし、各国の要素を取り入れている様子が窺える。

映画の制作時期をBlu-rayのボーナス・コンテンツやWeb上の記事などから推測すると、明確な時期は示せないまでも、脚本に基づくストーリーボードの制作が1年半から2年とされており、その打ち合わせが2019年8月6日と示されていることから、早くても2017年の後半、遅くとも2018年初頭にはすでに制作が始まっていたと考えられ、上述したように映画『メコン2030』と同様、メコン川流域国に対するアメリカ政府の政策と奇妙な関連性が見えてくるのである。

ディズニーの長編アニメ映画において、1995年にネイティブアメリカンのヒロインをすえた『ポカホンタス』が製作されて以降、西洋由来の白人ではないヒロインもしくはプリンセスを主人公とした『ムーラン』(1998 中国)、『プリンセスと魔法のキス』(2009 アフリカ系アメリカ人)、『モアナと伝説の海』(2016 オセアニア) が製作されてきた経緯を考えれば、このタイミングで東南アジアが次の舞台として選ばれても極端に違和感があるわけではない。しかしながら、当初予定されていた公開時期やアメリカの政策との関連性を考えた時、本作品は果たして最初から東南アジア全域を対象としていたのか、それともメコン川流域国ありきで、それを覆い隠す東南アジア全域

5) 実際にシスーに代表される作品中の龍はインド由来のナーガのようでありながら、四足を持つ中国由来の龍のようでもある。ナーガはどちらかといえば水底に棲むとされ、空をとぶイメージはないが、中国由来の龍は平素は水中にひそむ一方、時がいたれば水を離れて天に昇ることができるという性質を持っている。作中の龍はまさにインド由来のナーガと中国由来の龍をかけ合わせた存在といえる。

3) プロデューサーのオスナット・シューラー (Osnat Shurer) によれば、ディズニーのストーリー・トラストでは監督や脚本家がいずれも助け合っており、その協力関係が広がって東南アジア・ストーリー・トラストができたという。東南アジア文化の専門家として、文化人類学者や言語学者、考古学者、建築家、美術館キュレーターなどが加わっており、東南アジアにルーツを持つスタッフも東南アジア・ストーリー・トラストに加わっている。ラーヤのストーリー主任はタイのチョンブリー県出身であるファウン・ヴェラサンソン (Fawn Veerasunthorn)。

4) 東宝発行の映画パンフレットによれば、フィルムメーカーを2グループに分けてラオス、インドネシア、タイ、ベトナム、カンボジア、マレーシア、シンガポールを含む東南アジア中をリサーチ旅行したとのこと。しかしながら、Blu-rayで映像が出たのはインドネシアのバリ、カンボジアのシェムリアップ、ラオスのルアンパバーン3か所のみ。

が必要だったのかという疑問が浮かんでくる。作品内で象徴的に表されるクマンドラを示す挨拶(両手で胸の高さに丸を作る)、シスーなどの龍に対して崇拜の態度を示す印(両手で頭の高さに丸を作る)においても、メコン川流域の上座仏教圏の日常的な挨拶の形と重要な祈りの動作にそれぞれが重なるため、やはりメコン川流域国がそもそもの想定であったのではないか、との思いが消し難く残るのである。

クマンドラという国名、 ハート国(龍の心臓)から導かれる要素

クマンドラを考えるにあたり、主人公ラーヤの国ハートが重要な鍵となってくる。ハートはかつての理想郷クマンドラを貫く川に浮かぶ島であり、邪悪な怪物ドルーンを封じ込め、人々を救った龍シスーの魔力が宿る玉を代々守護してきた国である。その水色に輝く玉が祀られている聖域は、カンボジアを代表するアンコール遺跡によく見られるリングムとヨニの造形そのものである。ラーヤが足を踏み入れる聖域の階段には水が流れ、その階段を上った場所には清らかな水と共に無数の石があり、その中央に龍シスーの玉が祀られている。映画の中でもこの場所は様々な角度から映し出されており、その全体はリングムとヨニの造形を忠実に表しているかのようである。

また、ラーヤの父親であるハート国の首長ベンジャが、分裂した国々の人々をハート国へ招き入れるために作った橋(参道)もアンコール遺跡を象徴するナーガの造形をあしらっているため、ハート国の重要な造形すべてがアンコール遺跡を想起させる。そうした要素からクマンドラという名前を考察してみると、9世紀から1432年まで栄えた古代クメール王国、アンコール朝を築き上げたクメール民族、すなわちカンボジア語で「クマエ」の存在が見えてくる。古代クメール王国が現在のメコン川流域国をすっぽりと覆うインドシナ半島を席卷する大帝国であったことを考えても、クマンドラがかつては一つの国であったというコンセプトを支える中心的存在と言えるのではないだろうか。そのため、分裂後の5つの国の中でも龍の心臓、すなわち命、中心を表すハート国にクメール、カンボジアのイメージを多く重ねてい

るように思われる。

しかしながら、クマエだけではクマンドラのクマの2文字しか重なっていない。そこでもう一つ根拠となり得るのは後半の「ンドラ」の音に通じる、武勇神かつ雷霆神であるインドラ神の存在である。現存する最古のインド語文献『リグ・ヴェーダ』には、インドラについての様々な神話が語られるが、彼が蛇の姿をとる悪魔ヴリトラを退治し、人間界に再び水と光をもたらす話は特に好まれ繰り返し讃嘆されている[仏教・インド思想辞典:26]。また、古代インド叙事詩『マハーバータ』においては、雨の神パルジャニヤと同一視されて雨神とみなされ、ひいては豊穡神、農耕神として崇められた一面を持つ[前掲:26、世界人名大辞典:パルジャニヤ]。カンボジア古典文学にも登場する神である[世界文学大事典:カンボジア文学]。インドラ神が水、光、雨と重なる神であることを考えると、クマンドラの「ンドラ」はインドラ神からきているようにも思われるが、インドラ神のもっとも好まれる神話において、蛇を悪魔と重ね、退治される対象としている点は、メコン川流域国の龍・ナーガが時に蛇と同一視される文化背景において齟齬が見られる。

そこで本稿では、インド中世の女性原理である性^{せい}力を教義の中心とする諸宗派の聖典の総称「タントラ^{りき}」との近似性を考えてみたい。タントラの教えには様々なものがあるが、その中でも注目されるのは、宇宙のいっさいを発動せしめる根源的な女性原理である性力シャクティである。ヒンドゥー教において、シャクティとは世界を創造し維持する最高神の、活動的な力ないし、最高神の持つ女性的な力能を意味し[仏教・インド思想辞典:188]、そのシャクティはインド由来のヨーガにおいて人体の脊柱の最下部、会陰のあたりにあるムーラーダーラと呼ばれるチャクラの直下⁶⁾にあり、3周半のとぐろを巻く蛇の形をしたクンダリーニとして潜んでいるとされる[世界大百科事典:タントラ]。ヨーガを修すると、この蛇は脊椎中のスシュムナー管を伝って上昇、5つのチャクラ⁶⁾を経

6) 5つのチャクラの中心にハート(心臓)のチャクラであるアナーハタチャクラがある。各チャクラには要素ごとにエネルギーの色があるとされており、アナーハタチャクラの色はグリーンやエメラルドグリーンとされている。ハート国の色がブルーもしくはエメラルドグリーンを基調としている点にも関係性がみえる。映画ポスターの題字の色もグリーンである。また、シャクティが潜むムーラーダーラとシヴァとつながる入口でメ

て頭頂のサハスラーラに至り、シバ神と合一するとされる。アンコール朝の基盤となるヒンドゥー教由来の水の神ナーガは、蛇もしくはコブラの事であることを考えると、水・龍・5・女性性というのがクマンドラ全体を包むコンセプトにも繋がってくる。

特にハート国の女性性を考えてみると、ラーヤには父親はいるが、母親はいない。なぜ母の存在が全く描かれていないのか、映画の中では全く語られていないものの、ハート国を代表するしずく型で中央に穴が開いたその土地⁷⁾も見方によってはヨニ、すなわちハート国そのものが女性性を表しているため、母の存在を消していると理解することができるかもしれない。また、ラーヤの相棒となる龍シスーが女性であり、映画のクライマックスで死んだと見られるシスーが水底から空へと甦る際には、上述したクンダリニーが脊柱の中を走るスシュムナーを通して上昇する様を模したかのように描かれていることも示唆的である。クマンドラを流れる川がメコン川を想定していると考えれば、メコン川もまた母なる川であり、女性性を包摂していると言える。その川を中心・心臓部に当たり、龍シスーの玉を代々守ってきたハート国に幾層にもわたる女性性がみてとれることが、クマンドラという名の後半部を象徴的に示しているとは言えないだろうか。

さらに女性性と中心について考えてみると、現在のメコン川地域5か国のうちベトナムを除く4か国が信仰する上座仏教の文脈においては、龍の玉が割れたのち、ハート国が所有した欠片にも意味があるように思えてくる。ハート国の欠片にはシスーの妹であるアンバの魔力が宿っており、それが「光る」魔力となっている。上座仏教国においては、末娘が家を継ぎ、親の面倒を見る風習が関係しているのか、末娘が困難な状況を克服し、人々を救済する物語が多く存在する。その末娘とされるアンバの力が宿る欠片をハート国が持ち、一見すると役に立ちそうもない「光る」という魔力を持っている。しかしそれは、映画に通底するテーマ「互いに信頼しあう」ことへの

ある頭頂サハスラーラを合わせるとチャクラは7つとも考えられており、すべての色を合わせると七色の虹のような色になる。最後に甦る龍たちの色が七色に見えるのもクマンドラのコンセプトを支える要素になっていると考えられる。

7) インドネシアのバリ島付近にあるバナクリフ (Banah Cliff) に形状が似ている。

希望を指し示す光と捉えることができ、実用性はなくとも一番重要かつ物語を引っ張る核となる魔力と理解することもできるのである⁸⁾。

このほか、ハート国がカンボジア、クメールを想起させる要素が2つある。

1つ目は、カンボジアの古典舞踊の演目「モニーメカラー(賢いメカラー)」で踊り手が着用する水色の衣装と、その際に使われるきらきら輝く玉(カエウ・モニー・トゥップ: 不思議な力を持つ玉)がハート国で守られていた龍の玉のイメージに酷似している点である。演目における玉が雨を降らせる役割をもつことから、メカラーは水の女神とされており、豊作を願う雨乞いの踊りとして王宮で踊られてきた。こうした文脈も龍の玉に通じる点と言える⁹⁾。中国由来の龍も摩尼(まに)とよばれる竜王の脳中から出たとされる宝珠で、願うことはなんでも叶えられる玉を持っていることもあるため、カンボジア古典舞踊で使われる玉だけに類似しているとは言えないが、中国由来の龍の玉は多くの場合、水色ではなく金色で描かれ、玉そのものは雨や水の意味を持たないことから、カンボジアの古典舞踊における玉のイメージの方が中国由来の龍が持つ摩尼よりも強く想起される。

2つ目は、実際のラーヤの格闘スタイルとしては採用されなかったカンボジアの伝統武術ボカタオ(Bokator)とそのカンボジア女性格闘家タロアット・オム・ソム(Tharoth Oum Sam)の存在である。ラーヤの実際の格闘スタイルにはBlu-ray ボーナス・トラックの「華麗なるアクション・シーン」で解説されているように、インドネシアやマレーシアの武術であるブンチャック・シラット(Pencak Silat)ならびにフィリピン武術のカリ&アーニス(Kali & Arnis)が採用されているが、カンボジア武術のボカタオも採用が検討されていたようである。ラーヤのアニメーターの一人、アレン・オステガー(Allen Ostergar)がタロアットを2019年1月頃にスケッチしており、彼女のファンの間ではラーヤの顔が彼女にとっても似ていると話題になっていたほどである。似ている似

8) インドラ神も光をもたらしした神であるため、ハート国の欠片に光る魔力が込められていた点はインドラ神に繋がる要素かもしれない。しかし、インドラ神は男性神であるため、末娘であるアンバの魔力という文脈においては関連性を見出すことができない。

9) モニーメカラーについては、カンボジア専門家F氏のご教授による。

ていないという点に関しては主観的な問題なので想像の域を出ないが、ハート国ならびに主人公ラーヤにカンボジアのイメージを重ねすぎでは、特定の国を想定させないストーリーコンセプトから逸脱してしまうため、格闘スタイルならびに主要な武器となる剣クリス (Kris) は意図的に大陸部ではなく島嶼部に寄せたのではないだろうか¹⁰⁾。

以上の点を総合すると、クマンドラの名前とそのコンセプトは、カンボジア、すなわちクメールのクマエと女性性に通じるタントラの組み合わせによって造られたのではないかと推察することができる。

ハート以外の4か国 ——テール、タロン、スパイン、ファング

ここからは映画のストーリー展開に沿って各国の特徴を読み解きつつ、メコン川流域国との関連を見ていきたい。

テール国 (龍の尾)

龍の玉が割れ、ドルーンが復活してから6年後、最後の龍であるシスーが下流のどこかで生きているとの伝説を信じるラーヤが残る最後の支流を訪ねてテール国にやってくる。テールは名の通り、水源からもっとも遠い最下流に位置しているため、水位の減少で国々が互いに敵対的になるにつれて、さらに孤立した存在となっている。その地でラーヤはシスーを呼び起こすことに成功する。しかしながら、シスーを呼び起こしただけでは世界を元に戻すことはできないと知ったラーヤは、龍の玉の欠片すべてを揃えるために動き出す。テール国で手に入れた欠片にはシスーの姉プラニーの魔力が宿っており、その姿を自在に変える魔力によってシスーは人間の女性へと変身する。テール国までラーヤを追ってきた敵対するファング国のナマーリから逃げるラーヤとシスーは、ゴースタウンとなりつつあるかつての港町でエビ料理を提供するレストランを営むブーン¹¹⁾と出会う。

10) 主人公ラーヤの名前もマレー／インドネシア語に由来しており、「偉大な」との意味を持つと東南アジア・ストーリー・トラストの言語学者ジュリアナ・ウィジャヤ (Juliana Vijaya) は「クマンドラを造る」内で述べている。

11) 正確には短音ブンだと思われるが、ラオス語では徳、運命、祝祭などの意を持つ。

メコン川流域国との関連を考察してみると、砂漠化した土地はどの国にも当てはまらないものの、川の最下流であること、ブーンのエビ獲りボートのエビの存在感が大きい点を考えると、エビが主要な水産輸出品目であり、かつメコン川最下流域のベトナムと言えそうである。仮にそうだとすると、現在のメコン川問題を放置すれば、ベトナム下流域は近い将来干上がるとの意味になるのだろうか。

テール国が姉プラニーの欠片を保有し、プラニーが姿形を自在に変える魔力を持っていたことがこの地との関連において何らかの意味を持つのか明確ではないものの、ひとつ考えることは、この映画においてメコン川流域が共有するナーガ信仰をテーマとしている場合、ベトナムの龍だけが他の国々において信仰されるナーガと姿形が異なる点にある。シスーが悪目立ちしないように人間に変身したのは、その世界に違和感のない存在となり、入り込んでいくことを意図しているのかもしれない。

また、テール国の「尾」をラオス語の表現と関連づけて考えてみると、興味深い読み解きもできそうである。「尻尾を切る」は縁を切ることを意味している。その表現を逆手にとれば、テール国で主人公ラーヤはシスーとの縁、ならびにラストシーンに向けて重要なメンバーとなっていくブーンとの縁を繋いだ、という文脈にも読めるのである。

タロン国 (龍の爪)

ブーンのボートにて一行はタロンに到着する。タロンの港町は、かつて5つの土地すべての貿易業者が行き交う賑やかな市場であったが、ドルーンの復活と水位の減少により打撃を受けている。しかしながらドルーンが水に近寄れないことをうまく利用し、水上に家や市場を建て、活気を保っている場所でもある。ラーヤは、シスーをボートに残してタロンにある龍の玉の欠片を奪いに首長の城へ向かう。その途中、迷子を装う赤ん坊ノイ¹²⁾に遭遇し、助けようとしたところ、逆にその仲間であるオング (猿) たちにラーヤが持つ欠片を盗まれてしまう。タロンは詐欺や窃盗が横行する場所と認識されており、ラーヤもその洗礼を受ける。その一方、ボートに残されたシスーは首長に贈り物を持っていけば争わずに欠片を

12) ノイはラオス語、タイ語で小さい、子供、末っ子などの意。

渡してもらえると信じ、ブーンから教えてもらったつけ払い（信用による後払い）を利用してあれこれ贈り物を購入する。その様子をみた商人たちはシスーに対し「私たちはあなたを知らない」、「信用できない。いま払って」と迫る。そこに現れた老女にシスーは助けられるが、その老女こそがタロンの欠片を持つ真の首長であり、ラーヤたちが持つ残りの欠片を奪おうとシスーをドルーンの森に閉じ込めようとする悪人だった。間一髪、欠片をオングたちから取り戻したラーヤがシスーを助けるとともに老女から欠片を奪うことに成功する。

タロン国は多くの人物が行き交う港町として描かれており、東南アジア各国の様々な要素を見つけ出すことが可能な場所ともいえる。その中でも、メコン川流域国を考えると、タロンはタイの水上マーケットやベトナムのホイアンを連想させ、この2か国が入り混じった形で描かれているように見える。女兒ノイや首長の老女に騙される姿は、ベトナム戦争時に一般的には非戦闘員としてみなされた子供・女性・老人が実は戦闘員であったというアメリカ軍の痛い教訓が深層に埋め込まれているとは読めないだろうか。

タロン国で手に入れた欠片には、シスーの弟ジャガンの魔力が宿っており、あたり一面を霧で覆って目隠しをすることができる。物理的に霧を用いて敵の目から逃れることもできるが、それとは別に猜疑心は目を曇らせる、もしくは見た目で容易く信用すると真の姿を見誤るという教訓のようにも読み解けそうである。シスーがつけ払い（信用払い）を試みた結果、信用されなかった場面やラーヤやシスーが女兒や老女に騙される場面にそうした意図を読むことができ、タロンにおいては相手が信用に足る存在であるのかを窺う様子が全体を覆っている。

タロンが意味する爪を用いたラオス語の表現に「虎は爪を覆い隠している」というものがあり、日本語の「脳ある鷹は爪を隠す」と類似の意味を持っている。能力の高い者たちが相手の出方を観察しつつ、相手を信用しても良い存在なのか、それとも食うべき存在なのかをじっと窺う意味合いを持っているようである。縁あって一つのボートに乗るラーヤ、シスー、ブーン、ノイ、オングたちもタロンの段階では真に信頼しあっているとは言い難い。これらの点からメコ

ン川問題におけるタイとベトナムの關係に関連づけて考えると、互いに協力できる相手だと潜在的には思うものの、互いの出方を窺っており、全面的な協力体制を構築する段階にまでは至っていないとも読めてくる。

スパイン国（龍の背骨）

雪に覆われた最もへんぴな土地に位置しており、他の国と交流するより孤立を好む荒々しい戦士たちが住むとされる国。竹で組まれた城壁が来るものを拒むかのように聳え立っている。タロンで老女にこっぴどく裏切られたシスーは落ち込みながらも、ラーヤに対して人を信じるのが大切だと説き、再び贈り物にお粥鍋を持って一人スパイン国に乗り込もうとするが、追いかけてきたラーヤと共に城壁前で罠にかかり捕まってしまう。いかつい風貌のスパイン国の男性住民トーン¹³⁾は捕えたラーヤとシスーを吊るし、脅すものの、住民は彼を残して誰も残っておらず、戦う気力もない彼はラーヤたちを助けに乗り込んできたブーンやノイたちにあっけなく縛り上げられてしまう。そこへナマーリがファンクの軍を率いてラーヤを差し出せと乗り込んでくる。ラーヤがナマーリのひきつけ役として戦っている間に他のメンバーたちは裏から逃げる算段だったが、ラーヤの戦局が悪いのを見たシスーは龍へと姿を変え、霧をつかって敵を蹴散らす。龍を目の当たりにしたナマーリが呆然と立ち尽くす間にラーヤたちはボートへと逃げていく。シスーが龍であったことを知ったブーンやノイ、オング、トーンはドルーンによって石になった家族を取り戻すべく、ラーヤやシスーと協力して戦うことを決意する。そしてトーンが持つスパイン国の欠片をシスーに差し出すと、シスーの兄ベンダーの魔力によってシスーは雨を降らし、天へと駆け上がっていく。

メコン川流域国を考えた時、スパイン国が最も想定している国を読み取りにくい国といえる。へんぴな土地、竹、人が極端にいない、ほぼ何も反抗せずに欠片を差し出している、最初にハート国に集められた際に象に似た生物を数匹連れていた、こうした点を総合的に考えるとラオスを想定しているようにも思える。

13) トーンはラオス語で金、銅、金属などの意。

スパイン国が保有していたシスーの兄ペンゲーの力を宿した欠片は最も大きく、ドルーンが嫌う水すなわち雨を降らせる力を持っている。ドルーンの一時的な退治、川の水位の復活はこれにより達成することができるが、石になった人も龍もこれだけでは元に戻すことはできない。目前の喫緊の課題は解決できても真の幸福や充足はもたらされないとの意味を考えると、『メコン2030』の論考[橋本 2021]で読み解いたラオス国内のダム問題を解決できたとしても、メコン川が抱える全面的な解決には至らないとの示唆を与えているようである。

スパインが意味する背骨を含むラオス語の表現に「背中を折る」という「裏切り」を意味する表現がある。厳密には背骨ではないものの、背中を折る意味を考えれば、背骨を折られることを示していると考えられる。そして、その表現を逆に考えれば、背骨を守ることは結束を固める、信頼し協力し合うとの意味にも取ることができる。タロンを経てスパインにてボートを共にするメンバーが一つになり、協力し合う体制を築き上げていく場面に合致しているとも言える。

ファング国(龍の牙)

5つの国にまたがって流れる龍の川の源流に造られた人口の島。クマンドラの時代には陸と繋がっていたものの、ドルーンが復活してのち、自国をドルーンの脅威から守るために国の周囲に運河を掘り、陸から離れた島となった。龍の玉が割れてから他国では水位が減り国が衰退していったものの、上流に位置するファング国は水に恵まれ繁栄している。幼少のラーヤを騙して龍の玉をファング国に奪おうと試みたナマーリの母であるファング国の首長ヴィラーナは、ファング国の民を守る慈悲深さを見せるものの、他国に対しては冷徹な現実主義的一面を持っている。娘ナマーリはその母を敬愛しているものの、龍シスーに対しても強い憧憬の念を抱いている。

シスーを除くラーヤ一行はファング国は裏切り者¹⁴⁾であると認識しているため、交渉する余地なしと考えていたが、シスーの説得に応じてラーヤは幼少期にナマーリから贈られた龍のネックレスをナ

マーリに贈り返す。受け取ったナマーリはラーヤの求めに応じてファング国が保有する龍の欠片を持ち出し、ラーヤとシスーたちが待つ場所へ現れた。しかしながら、和解しかけた瞬間、クロスボーをシスーに向け「残りの欠片とシスーをもらっていく」と態度を翻す。シスーはそれでもナマーリを信じようとしたが、最後の最後でナマーリを信じきれずに手を出したラーヤによって、手元が狂ったナマーリのクロスボーから矢が放たれ、シスーの心臓に突き刺さる。そしてシスーは水中へと落ちていく。最後の龍を失った世界からは水が勢いよく消えていき、ドルーンが至る所に出現する。シスーを失い怒りに駆られたラーヤと石になった母を目前に怒りに震えるナマーリはファング国の宮廷内で死闘を繰り広げる。しかし、互いの死闘が何も生み出さず、何も救済しないことに気づいたラーヤは最後の最後にナマーリを信じる一歩を踏み出す。ナマーリの手によって5つの欠片が1つとなり龍の玉が甦ると、ドルーンは消滅し、石にされた龍たちも人々も元の姿に戻っていく。龍が世界に戻ったことにより、豊かな水が溢れ、かつての理想郷クマンドラが復活する。

ファング国を構成する要素にはタイの要素が多く見られることから、メコン川流域国に関連づけて考えるのであれば、タイを想定した国と言える。一番象徴的なのは、ナマーリの格闘スタイルと武器である。格闘スタイルはタイの武術ムエタイを採用しており、武器もタイのクラビー・クラボーンの剣を採用している。ファング国の宮廷内の王座やファング国が所有する船のデザインもタイの王室を彷彿とさせる。ファング国を特徴づける猫のサーロットも、タイといえばシャム猫とのイメージを重ねているかのようである。また、ナマーリに龍のネックレスを届けるノイとオンギたちがファング国に忍び込んだ際、見張りに見つからないように壁のモチーフになり切るシーンがあるが、それもタイでよく目にする夜叉のポーズであり、そうした細かい要素もタイを印象付けているように思う。

ハート国と対照的にファング国に父の存在が全く描かれていないのは、牙に象徴される力や権力を男性性と捉えるからだろうか¹⁵⁾。プロデューサーのオ

14) 興味深いことに英語の表現ではあるが、映画内でファング国もしくはナマーリのことを裏切り者として表現する際、got kicked in the backやstabbing of backsと背中を中心とした表現になっている。

15) ラオス語に牙を使う表現は見当たらないものの、岡田知子氏のご教授によれば、カンボジア語の表現では「牙を折る」で「力、権力、威力を取ってしまう」との意味になることから。

スナット・シューラーもファング国のデザインにおいては「パワーがすべてなので、建造物もパワフルで特大です」と述べており、その特大の建造物はハート国でみてきたリングムとヨニの組み合わせにおいて、まさにリングムを象徴しているかのようなのである。

ファング国が所有していた龍の玉の欠片が残すところのような魔力を宿していたのか、一度もシスーの手に渡っていないため描かれていないが、すでに兄弟姉妹の魔力が出尽くしていることから、最後残すところはシスーの魔力であったと考えられる。シスーは速く泳ぐ能力しかないと語っていたが、映画を通して際立っているのは最後まで相手を信じる力であった。映画の最後においてナマーリが初めてラーヤを信じ、ファング国の欠片を他と合体させることで世界を救っている点を見ても、最後の鍵がシスーに象徴される信頼であったことが分かる。シスーを媒介としてハートとファングが結ばれていく様子は、リングムとヨギの合体により豊穡がもたらされるという世界観とも合致している。

ファング国をタイと想定すると、カンボジアが想定されるハート国やラオスが想定されるスパイン国との歴史的な確執も理解されるものの、昨今この地域が直面しているメコン川流域問題における関係性を考えた時には少々釈然としない部分が残る。この点においては、ナマーリがスパインでシスーと出会った後、ファング国で母ヴィラーナと交わす以下の会話に別の存在を読み解くことができるかもしれない。

娘：お母様、信じられないものを見ました。

母：龍を見たんでしょ。龍の玉の欠片を持ち帰らなかったとアティタヤ将軍から聞きました。

娘：あれはシスーでした。私たちが壊した世界を直し、みんなを甦らせてくれます。

母：そのことが一番心配なの。甦った人々はきっとファングに攻め入るでしょう。彼らはファングがああ悲劇を招いたと思っている。

娘：そんな。みんなを傷つけるつもりはなかった。

母：そうよ。でも私たちがその龍とすべての欠片を手に入れば、きっと許してもらえる。ファングが世界を救う。それより何より私たちの民を守れる。

娘：ラーヤが簡単にシスーを渡すはずがない。

母：それでも渡してもらおう。

娘：どうするつもりですか？

母：あなたは心配しなくていいのよ。ご苦労様。

メコン川を共有する東南アジア5か国¹⁶⁾の上流には中国が位置し、メコン川の源流は中国にある。ファング国の立地、水と命を守ってきた龍の玉を壊した元凶、自国の安全保障・利益追求に関しては冷徹な態度を示す首長、それらの要素が中国の存在を暗に導いているようである。地図に描かれる龍の川のデザインもナーガというよりは中国由来の龍に近似していることも示唆的である。

現在、カンボジアやラオスは中国と近い関係にあり、敵対してはいない。映画内の複雑な感情を内包する敵対関係を考えるにはファング国をタイと考えると全体的に腑に落ちやすくなるものの、今日のメコン川問題という観点から考えてみると、ファング国が中国であることを暗示しているようにも思える。ファング国をタイとも中国とも読めるように設定している一つの理由には、クマンドラがかつて1つの国であったことが関係しているのではないだろうか。既に述べた通り、クマンドラにはかつてのクメール王国を重ねているような要素が見られるため、全ての問題を解決し、信頼と団結で甦らせた世界においては、もともと1つの国であったという背景が必要になる。そこに中国の存在が際立っては、その背景と齟齬をきたすため、それぞれの土地が歴史的ないがみ合いを超えて、メコン川という生態系を共有する地域として甦っていく道筋にはファング国をタイとする必要があったのだろう。

ナマーリが一度は和解する態度を見せながら、シスーと残りの欠片を持ち去ろうとしたシーンにおいても、ファング国が中国ではなくタイを想定している要素が見られる。そこには彼女自身が葛藤を抱えている姿が描かれており、「そうするしかない」と苦しそうに述べるナマーリには上座仏教国特有の親孝行を最高の価値とみなす態度を読み取ることができる。シスーを信じ、ラーヤたちと和解したい自分自

16) この映画においてはミャンマーの存在はほとんど感じられない。メコン川を共有しているとはいえ、ミャンマーにおけるメコン川の存在は他の4カ国と比べると格段に小さいと言えるからではないだろうか。

身の本心を押し殺しても、母親を裏切る行為はできないと考えている姿がその様子をうき立たせている。しかしながら、中国の存在が暗示されていることも無視できないのである。

最後に窺えるアメリカの存在

中国の存在を無視できない理由には、この映画がアメリカ資本ディズニー製作の映画という点にある。上述したように、この映画制作のタイミングとメコン川流域国の描き方をみると、そこにはアメリカがこの地域における中国の力を弱め、アメリカの存在感を増していきたいと考えている政治的な思惑も透けて見える。上記のようにファンク国が中国でもあるとすれば、人々の心を一つにし、クマンドラを甦らせようとしたハート国に対してファンクは水と命を守ってきた龍の玉を壊し、人々の不和を増長させ、ドルーンを復活させた元凶である。そしてそのドルーンは人々の不和が生んだ疫病だとシスーは説明している。そうしたドルーンを最後にすべて消滅させ、この地域に信頼と結束を甦らせ、色とりどりの龍たちが天空をかける姿は、中国からメコン川を取り戻し救済したアメリカの姿と読むのは行き過ぎだろうか。

この穿った見方でもう一つ象徴的に見えてくるのは、映画の最後の最後に映し出されるディズニーの城の映像である。蛇行する大きな一本の川の真ん中にディズニーの城が聳え立ち、盛大な花火があがった後にディズニーの文字が現れる。ラーヤの作品のために作られた映像でないことは明らかだが、川の形状がメコン川に類似していることから、見方によっては、メコン川を救済し、最後にこの地に君臨するのはディズニー、アメリカであると象徴しているかのようである。

また、龍の玉がシスーを含む兄弟姉妹5神の力の結晶であること、壊れた玉を元に戻す役目を担うメンバーが一人を除きすべて子供であることにも、親の世代では乗り越えられなかった問題をディズニー映画観客層である次世代を担う子供たちこそが作り替えていくという次世代に向けたメッセージが内包されているのではないだろうか。

公開予定であった2020年は ベトナムとアメリカの国交正常化25周年

『ラーヤと龍の王国』は東南アジアにルーツをもつアメリカ在住もしくはアメリカ国籍をもつ人たちに概ね高い評価を受けている。特にベトナム戦争後の1975年¹⁷⁾から1986年頃までにインドシナ3国からアメリカへ難民・移民として渡った世代¹⁸⁾の子供たち、そのまた次の世代の子供たちにとって大きな意味を持つようである¹⁹⁾。脚本家の一人であるベトナム系アメリカ人キュー・グエンは「周りにはアジア人がいないアメリカの小さな町で育った僕にとっては、アジア系の外見で英語を話すヒーローがテレビに出ていなくて寂しかった。子供には同じ思いをさせたくなかった。この映画のおかげでうちの子はその寂しさを感じない。外見も中身も自分に近いヒーローがいる。若くて楽しくてユーモアがあって、自分を重ねたくなるようなヒーローだ」[Blu-ray ボーナス・トラック「ラーヤの世界を味わう」]、「東南アジアのバックグラウンドを持つアジア系アメリカ人の私にとって、この作品は、私の子供たちが観た時に、主人公の彼女も自分たちと同じような見た目で、自分たちの祖父母、叔母、叔父、そして父であるこの私と同じような見た目だと思えるような主人公を書ける機会となった。特に自尊心が築き上げられる発達期の年齢である子供たちにとって、それは人生にポジティブな影響をあたえるものだ」[パンフレット]と述べている。また、同じくベトナム系アメリカ人でラーヤの声を演じているケリー・マリー・トラン (Kelly Marie Tran) やノイの声を演じているタリア・トラン (Thalia Tran) も同様に、自分と同じ見た目の東南アジア出身の主人公がアメリカの主要映画会社であるディズニー作品に登場していることがとてもポジティブな体験を与えてくれていると述べている [Global press

17) ここでは1975年4月30日のサイゴン陥落、南ベトナム政府の無条件降伏後を指す。

18) この時期インドシナ3国からアメリカへ移住した人数は約80万人 [小野澤 2009]。

19) 2019年時点でアメリカのアジア系人口の内、中国系、インド系、フィリピン系、ベトナム系、韓国系、日系の6つの主要グループで全体の約85%を占めている。その中でも東南アジアのフィリピン系が18%、ベトナム系が9%となっており [JETRO 2021]、YouTubeなどでラーヤ作品のレビューを発信している人もフィリピン系、ベトナム系が多い印象を受ける。

conference of Raya and the Last Dragon hosted by Jeannie Mai]。

本作品に対して、せっかくのディズニー初東南アジア舞台の映画であるのに、声優に東南アジア出身の俳優がほとんど起用されておらず、多くが東アジア出身の俳優で占められている点を批判する意見がある[Silva 2021]。確かに名前を持つ登場人物を担当した俳優で東南アジア出身の両親を持つのは、すでにあげたケリーとタリア2名に加え、母親が東南アジア出身の俳優3名のみである。5名中3名がベトナム系、各1名ずつラオス系、マレー系、そして脚本家2名がベトナム系、マレー系となっている。こうしたキャストの配分をみると、アメリカ国内における東南アジア系の人口としては、フィリピン系がベトナム系より10%近く多いのにもかかわらず、全体的にベトナム系に偏重がみられることから、本作品はある意味ベトナム戦争後45周年、アメリカ・ベトナム国交正常化25周年を記念する映画とも言えるのではないだろうか。また、メコン川問題を考える時、最下流のベトナム・メコンデルタ地帯が水位の減少に伴う近年の影響を最も受けており、アメリカの介入を期待している様子が窺えることから、ベトナムの存在を他の東南アジア諸国に比べて際立たせたひとつの理由と見ることもできそうである。

最後に、映画全体を考えれば、取り上げて考察すべき要素はほかにもまだ多く残されていると思うが、本稿の考察においては、映画『メコン2030』との関係において重要と考えられる要素を中心に取り上げた。考察においては、『メコン2030』の読み解きを共にこなった研究会メンバーからの示唆・意見も大いに参考にさせて頂いている。

参考文献

※Web資料の最終閲覧日はすべて2022年1月6日。

Budiman, Abby and Ruiz, Neil G. 2021 “Key facts about Asian Americans, a diverse and growing population”(April 29,2021). Pew Research Center. <<https://www.pewresearch.org/fact-tank/2021/04/29/key-facts-about-asian-americans/>>

Chau, Hong. 2021. “Vietnam gains from rising US shrimp demand”(October 27,2021). VN Express International. <<https://e.vnexpress.net/news/business/industries/vietnam-gains-from-rising-us-shrimp-demand-4377813.html>> (上記の翻訳・編集・転載記事「ベトナムニュース【経済】2021年のエビの輸出総額目標を40億USDに設定」(2021.4.16) <<https://access-online.net/?p=4214>>)

橋本彩 2021「父の不在、母なるメコン、そして兄・弟・姉——アニサイ・ケオラ監督The Che Brotherをめぐって」山本博之編著『CIRAS Discussion Paper No.100 越境する災い——混成アジア映画研究2020』、京都大学東南アジア地域研究研究所。

早島鏡正監修、高崎直道編集代表 2013(1987)『仏教・インド思想辞典』春秋社。

日本貿易振興機構(JETRO) 2021「アジア系人口が2060年に4,620万人と予測、米シンクタンク調査」(2021年5月10日) <<https://www.jetro.go.jp/biznews/2021/05/1e17e4c94415015b.html>>

株式会社東宝ステラ編 2021『ラーヤと龍の王国』パンフレット、東宝株式会社映像事業部。

小野澤正喜 2009「グローバル化とアメリカ合衆国におけるアジア系民族集団の展開——タイ系民族集団の事例研究」『育英短期大学研究紀要』第26号。

Shepherd, Jack. 2021 “New Raya and the Last Dragon trailer finally reveals Awkwafina’s dragon”(January 26,2021). TOTAL FILM The Smarter Take on movies. <<https://www.gamesradar.com/new-raya-and-the-last-dragon-trailer-finally-reveals-awkwafinas-dragon/>>

Silva, Cynthia. 2021 “Disney’s ‘Raya and the Last Dragon’ sparks mixed reactions on Asian representation” (January 27, 2021). NBC news. <<https://www.nbcnews.com/news/asian-america/disney-s-raya-last-dragon-sparks-mixed-reactions-asian-representation-n1255698>>

Strangio, Sebastian. 2020 “‘How Meaningful in the New US-Mekong Partnership?’” (September 14, 2020). The Diplomat <<https://thediplomat.com/2020/09/how-meaningful-is-the-new-us-mekong-partnership/>>

ウォルト・ディズニー・ジャパン 2021 ボーナス・コンテント「ラーヤの世界を味わう」、「新しい制作スタイル」、「華麗なるアクション・シーン」、「クマンドラを造る」、「アフレコ現場の裏側」、ラーヤ・トリビア!」、「ストーリーボードで見る制作の流れ」、「未公開シーン」『ラーヤと龍の王国』Blu-ray Disc収録。

《Japan Knowledge Lib》

岩波書店辞典編集部[編] 2013「インドラ／パルジャニヤ」『岩波 世界人名大辞典』岩波書店。

下中直人(平凡社)[編著・発行] 2014「アンコール朝／印相(ムドラー)／クンダリニー／真言(マントラ)／タントラ／ナーガ／ヤントラ／螺旋／竜」『改訂新版 世界大百科事典』平凡社。

『世界文学大事典』編集委員会[編] 1996-1998「カンボジア文学／マハーバーラタ／リグ・ヴェーダ」『デジタル版 集英社 世界文学大事典』集英社。

相賀徹夫(小学館)[編著・出版] 1994「インドラ／クメール」『日本大百科全書』小学館。

石田 瑞磨 1997「如意宝珠／摩尼」『例文 仏教語大辞典』小学館。

《YouTube》

Global press conference of Raya and the Last Dragon hosted by Jeannie Mai.

“Raya And The Last Dragon Global Press Junket”
uploaded by Amy Fulcher (2021/03/04). <<https://www.youtube.com/watch?v=Hi9w8EFsfB0>>

“Raya and the Last Dragon Review - A Mom Filmmaker Southeast Asian Perspective” by JoFilmMama (2021/03/15). <<https://www.youtube.com/watch?v=FKwtA-5JtWc>>

“Searching for Kumandra | Decoding the Cultures of Raya and the Last Dragon” by Philippe Lazaro (2021/03/30). <<https://www.youtube.com/watch?v=jVHp30b8hOo>>

“The Cultural Inspirations in Raya and the Last Dragon” by Mina Le (2021/03/26). <<https://www.youtube.com/watch?v=uaJfExPF9EA&t=871s>>

開発、死、他者

サイ・ノー・カン監督

『The Forgotten Voices of The Mekong』をめぐって

山本 文子

The Forgotten Voices of The Mekong あらすじ

メコン川沿いのある少数民族の村で若いチャーリーが村長に選ばれた。彼は村人たちに村の発展を説き、ヤンゴンの金採掘業者による開発を提案する。この開発により村の賃金労働が保証され、幹線道路の建設も約束されると言って村人を説得する。賛成する村人もいる一方で、村の老女は、こうした開発は自然と共生してきた自分たちの伝統的な生活に合わないとして断固拒否する。老女の反対にもかかわらず開発が始まるが、その結果生活用水であるメコン川の汚染水被害が続出する。水を飲んだ幼い少女がその犠牲となり、さらに開発に反対していた老女も亡くなる。2人の女性の死をとおして村長チャーリーは開発こそが幸福につながると自分を偽って言い聞かせていたことを反省する。

1. はじめに

メコン川はミャンマー東部シャン州の最東を流れ、隣国ラオスとの国境となっている。メコン川はこの周辺に暮らす少数民族の生活において貴重な水源である。本作はメコン川の水をめぐってミャンマー側の少数民族の人たちのあいだでの葛藤を描いている。タイトル「メコン川の忘れられた声」における「メコン川」はその水によって生かされている少数民族の人々、とりわけ犠牲となった少女と伝統文化の保持を訴える老女の換喩であり、彼女たちの声を無視した強引な開発に対する批判が込められている。このオムニバス映画の他の4作品に比べ、依頼者側の伝えたいメッセージである自然環境保護¹⁾がストレートに表現されている作品である。

本作で扱われている金採掘はミャンマーで実際に行われている開発の1つである。ミャンマーは金を含め鉱山資源が豊富で、政府の方針で積極的に開発

が進められている。2018年7月に新ミャンマー鉱業法が施行されて以降、ミャンマー国内資本および外資が参入を模索しており²⁾、金採掘に関しては、2018年時点で国内には大規模な金採掘鉱区が5か所、小規模採掘鉱区が263か所ある³⁾。しかしこうした開発に伴って水質汚染や水銀被害が報告されており⁴⁾、鉱山開発を巡る開発側と現地住民の衝突も過去には見られた⁵⁾。本作はこうした現状を踏まえて、ラオス国

2) 「海外投資企業8社がミャンマーの採掘許可を申請」(TNY 国際法律事務所 (ミャンマー)、2019年6月5日)(<<https://tny-myanmar.com/news/3945/>> (2022年1月3日閲覧))。

3) 「ミャンマー資源・環境保護省、個人に金採掘の事業権を付与」(ミャンマー・ジャポン 2018年12月6日)(<<https://myanmarjapan.com/newsdigest/2018/12/06-14524.php>> (2021年5月2日閲覧))。

4) 以下のブログを参照した。「ミャンマーで金採掘」(Auto Craft 本店 2019年5月28日)(<<http://auto-craft.biz/posts/post8.html>> (2022年1月3日閲覧))。

5) たとえば鉱山開発を巡る問題としては、過去にザガイン管区モンユワ郡のレツパダウン銅山において、地元住民と開発企業とのあいだで衝突が見られる。この問題を取り上げた記事によれば、住民は環境への影響を懸念し、強制的な土地収用に対して不満を持っていた。「ヒューマンライツウォッチ ビルマ: 鉱山開発反対運動に対する激しい弾圧 検証を」(2012年12月1日)(<<https://www.hrw.org/ja/news/2012/12/01/248172>> (2022年1月3日閲覧))。

1) 本作を通じて依頼者側の伝えたいメッセージについては以下の通りである。「舞台を2030年に設定されたこの映画の制作目的は、映画を観た観客が深刻なダメージを受けている環境に目を向け、自然環境を保護する活動に積極的に参加するよう観客の動機づけを行うことにある」[橋本 2021: 8]。

境であるメコン川周辺で暮らす少数民族の金採掘開発をめぐる葛藤を描いている。

サイ・ノー・カン監督はシャン州出身で、2014年以降ヤンゴン映画学校(YFS)にてドキュメンタリーを中心に映画製作を学んだ若手監督である。これまでドキュメンタリー作品を2本製作しており、『The Crocodile Creek』(監督、2015年)⁶⁾はヤンゴン川にまつわるワニの伝説⁷⁾と河川の汚染問題を、『32 Souls』(監督、2016年)はシャン州北部に住む1人の老女についての「記憶」を扱っている⁸⁾。今回は劇映画だが、出演者は監督がロケ地として選んだアカ族の一般の村人が中心で、彼らの生活や文化を尊重しながら製作された。とりわけアカの老女との出会いは本作の核である「開発を進めたい若い村長と伝統的な生活を守りたい老女との対立」というテーマ設定につながっている。

本稿では、物語の核である開発をめぐる世代間の衝突、そして少女と老女という2人の死者、最後に開発業者をはじめとする「他者」という3つのトピックを取り上げて、ミャンマーの文脈に即して読み解いていく。

2. 開発と伝統

本作でもっとも印象に残るのは独特の存在感を放つ老女であろう。彼女を通じて伝統的価値観が体现され、それは開発を誘致したい若い村長(近代的価値観の代表)と好対照である。この節では監督が2人の対立を通して何を伝えようとしているのか、また冒頭とラストにのみ登場する、老女と会話する少年が一体何を表しているのかを考察する。

2-1. 伝統的価値観と近代的価値観

作品中では少数民族の具体名は出てこないが、先述したように本作はメコン川沿いに暮らすアカ族の村が舞台となっている。伝統的な生活とそれを脅か

す開発がテーマとなっているので、まずはアカ族の生活について簡単にみておきたい⁹⁾。

アカ族は中国南部に起源を持ち、現在はタイ、ラオス、ミャンマー、中国雲南省にまたがって暮らす山岳少数民族である。元来は口承が中心の無文字文化で、農業を中心に、その他牧畜と採集を行って暮らしている。宗教的には、伝統的な精霊信仰のほかキリスト教やイスラム教も伝わっている。キリスト教については1930年代にカレン族宣教師によりプロテスタントが伝わったとされる[勘田 2016:127]。本作では村人の集会が教会のような場所で行われており、死者を弔う場面でも牧師らしき人物が登場し、村人たちによって讃美歌が歌われていた。本作の舞台は、外来の宗教であるキリスト教がある程度浸透している地域であることが読み取れる。

本作では老女を通じて、川と山に囲まれ自然とともに生きてきた村の人びとの生活とその価値観が表現される。たとえば老女がはじめて登場するシーンでは、彼女が自然に関する豊富な知識を持っていることが示される。土いじりをする老女に、少年が薬草の生育場所やその効能について質問する。老女は薬草についての知識を伝えるとともに「これら(薬草)が私たちを私たちにしている。だから守らないといけない」と答える。この言葉からは、自分たちの生活が自然とともに成り立つこと、また自分自身が自然であるという自分と自然の境目がなくなるようなアニミズム的な自然観が透けて見える。自然とともに生きてきた老女にとって金採掘開発は自然環境と彼らの伝統的な暮らしを破壊するものであり、彼女は開発誘致に対して断固反対する。

一方村長のチャーリーは30代と思しき若い男性である。本作に登場する人物のうち唯一具体的な名前が出てくる人物である。チャーリーという名は明らかに西洋風の名前で、洗礼名であることを想像させる。名前のほかにも彼はほとんどの場面でシャツにスラックスという服装で、ほかの村人の多くが伝統衣装を身にまとっているのとは対照的である。腕に光る金色の腕時計は近代の象徴であり、時間を管理する生活を送っていることを窺わせる。彼の名前や服装が示唆するように、彼はアカ族であると同時に、外部との接点を持ち、近代的な価値観を享受してい

9) アカ族についての記述は勘田[2016]を参考にした。

6) <https://www.imdb.com/title/tt5237624/?ref_=nm_knf_tl> 参照(2022年1月3日閲覧)。

7) 古くから伝わる伝説で、ヤンゴン川を挟んだ2つの王国の王子と王女の悲恋の物語である。

8) 『32 Souls』(2016)は未見だが、シャン州北部に住む1人の遠縁の親戚である老女のドキュメンタリーで、貧困と喪失に満ちた自分の人生を振り返るという内容である。<<http://yangonfilmschool.org/32-souls/>>を参照(2022年1月3日閲覧)。

ることがわかる。彼はヤンゴンまで出向き開発業者とやり取りをし、村の発展のために苦心する。彼がなぜ開発に固執するかは物語の後半で明らかになるが（農民だった親を貧困のために失い孤児として辛い人生を送ってきた）、村長に選ばれた彼は発展こそが村人の幸せにつながると自分に言い聞かせる。

2-2. 世代間の衝突

開発の恩恵について村人に熱心に語るのが開発業者の人々ではなく村長である点が本作の特徴の1つである。このことは村人の側も「反開発」の一枚岩でなく、近代的な生活にあこがれ、開発を歓迎する人があることを示している。このテーマは監督が老女との出会いを通じて着想したものである。

「脚本を書き終えてから、この老女をキャストイングした。彼女だけが日常的に伝統衣装を着ていた。ほかの若者はもっとカジュアルな恰好だった。そこで自然を大事にする年配の人たちと村の近代化を進めたい若者たちの衝突というアイデアを思いついた。どちらが正しい、間違っているということとは言えないような衝突。メコン川を巡っては、自然保全もしたいし、同時に快適な生活もほしいという衝突が現実存在する。実際にこの村には電気がなく、しかし電気を引こうとはしていた。撮影中はこの村に滞在していたが、幸せだった。携帯電話やインターネットを使う毎日から、村での2週間は携帯電話や電気をすることもなくなって、とても穏やかに感じた。しかし彼らも変化している。だから私はこういったことは自分の映画に含めるべきだと思った。だから自然を大事にする老女と近代的な生活を求める若い世代との衝突を描きたいと思った」¹⁰⁾（下線部は筆者）。

監督が述べるように、「彼らも変化している」のが現実である。若者たちは開発側の論理を知らぬ間に受け入れ、その価値観を共有し、次第に開発側の代弁者となって開発に反対する人たちを説得するようになる。つまり「少数民族＝被搾取／開発側＝搾取」という単純な二項対立では捉えきれないことがわかる。

ただし本作では、近代の価値観を疑いなく受容しているように見える村長に、終盤で実際には葛藤に苦しんでいることを吐露させている。村長のこうした葛藤は映画の最後ではっきりと言語化される。臨終のときを迎えようとしている老女に対して村長が自らの生い立ちに言及し葛藤を吐露するシーンである。

「知っているだろ、これ（開発誘致）は俺の長年の夢だった。俺たちの生活を良くも悪くも変化させるもんだってわかっていた。（……）でも俺の両親は農民で、苦しんできたのも知っているだろ？ 2人は貧しさのせいで死んだんだ。俺みたいな孤児がどうやって生き抜いていったらいいか誰か教えてくれよ。今は会社で働いているけれど、彼らが俺たちの生活をひどいものにするだろうことはわかっていた。また俺みたいな運命の奴を増やすのか？ あんた（老女）が正しかったんだ！ あんたの勝ちだ！ 俺の負けだ」（映画より）。

村長のこの感情の吐露によって、開発側の論理の敗北が明示される。村長自身も開発側の論理の危うさを知っていながら、発展こそが正義であると主張し続ける自己欺瞞に苛まれていたことが明らかになる。つまり最終的にはこの映画は開発による自然環境と少数民族の文化の破壊を糾弾し、その保護を訴えて終わる。

2-3. 謎の少年

老女と村長の対立と関連して、冒頭で老女に家畜や薬草について尋ねる少年について触れておきたい¹¹⁾。少年は黄色のキャップに青いシャツ、赤い半ズボンという服装で、ロープにぶら下がって揺れて遊びながら、老女に家畜や薬草の知識についてあれこれ質問する。老女は少年に長年の生活で培ってきた自然の知識を伝授する。しかし、この少年が誰の子供なのか、老女とどのような関係にあるかは一切示されない。

この少年はラストで再び登場する。老女が死に、その後上空から冒頭同様に山々を映す場面である。ここでは老女と少年の音声のみの会話である。少年は老女になぜ木が減ってきたのか、なぜそれを止める

10) A Dialogue on Painting with Light In Conversation with the directors of Mekong 2030 参照。

11) この少年の奇妙さについては研究会において山本博之氏からご指摘をいただいた。

ことができないのかを尋ねる。老女の答えは「それは悪魔が食べてしまったから」で、「彼ら（悪魔）はいつまでたっても空腹で、なくなるまで食べつくす」というものである。

この少年は単に村の子供と見ることもできるが、登場人物らとの関係性が不明で、冒頭とラストのみ登場する不気味な存在である。少年と老女という世代の離れた2人によるやり取りは、表面的に見れば村の知識が世代を超えて受け継がれる様子を表していると考えられるが、なぜ少女ではなく少年なのか、なぜ冒頭とラストにだけ登場するのだろうか。

考えられるのは、この少年は実在せず、冒頭とラストの少年と老女のやり取りは実際の会話ではなく、空想上の会話であるという可能性である。少女ではなく少年であるのは、この少年が村長のもう1つの姿だからとは考えられないだろうか。もう1つの姿とは、開発側の論理の代理人としての姿ではなく、自然に囲まれた伝統的な村の生活を愛する姿である。先述したように、村長は老女の価値観が正しいことを理解しながら、開発を誘致する自分に葛藤していた。冒頭とラストで老女に様々な自然にまつわる知識を教わる少年は、村長の本来の姿を表していると考えることができる。

3. 2人の死者

本作では、村長の葛藤の吐露（開発側の論理の敗北）に至るまでに、2人が開発の犠牲者となっている。まず村の少女が死に、その後開発に断固反対していた老女も死ぬ。開発の犠牲者はなぜ少女と老女でなくてはならなかったのだろうか。この節では、2人の死者から何が読み取れるのかを考察する。

3-1. 社会の権力構造

1人目の死者は少女である。家畜の放牧中に川の水を飲んで具合が悪くなり、そのまま亡くなってしまう。彼女が水を飲む以前に、川の水を飲んだ家畜が死ぬ事例が村長に報告されていたが、その後も開発が横行されていた。つまり少女の死は本来防げたはずの死である。

その後老女が死ぬ。老女の死因ははっきりしないが、彼女は村の集会で開発誘致に断固反対してから

食事を摂らなくなり、そのことによる衰弱死と思われる。というのは、劇中では村長が老女の孫娘の元を訪れて、老女の様子を尋ねる場面で、孫娘は「お婆さんは食べるのを拒否しているわ。頑固なのは知っているでしょう」と返しているからである。「頑固」という言葉は開発事業への反対を意味していると考えられる。この台詞からは老女が開発事業への抗議の意味を込めて、ハンガーストライキを行っている（ただしその後ハンガーストライキを断念したのか、孫娘からご飯を食べさせてもらっているシーンがある）。ハンガーストライキを行っていたのだとすると、老女も開発による犠牲者ということになる。

少女と老女という死者は、社会的弱者の象徴と考えられる。子供は金採掘や開発などの事情を知らず、大人に比べて情報へのアクセスを持たない。そのため被害者になりやすい。老女は村の集会で発言権を有していたものの、若い世代からはやや冷ややかな反応を受けていた。伝統を大事にする長老というよりは変化を受け付けない頑固者として描かれ、結局老女の声に耳が傾けられることなく、開発が始まった。

亡くなるのが2人とも女性であるのも、女性の社会的な弱さの表れであろう。たとえば村の集会では村長のチャーリーはじめ村人の前に座っていたのはすべて男性だった。こうした描写はこの村での男性の優位性を暗示している。村の最高権力者の村長が「若い男性」であることは開発の犠牲者が少女と老女である点と好対照である¹²⁾。

3-2. 老女の死と魂

2人の死に関しては、少女のみ死後に葬儀のシーンがあり、老女については葬儀シーンが明確には描かれていない点が奇妙である。老女は劇中で、魂が川と共に生きられるように川の傍での土葬を希望していた。しかしその場面は描かれない。このことは何を意味しているのだろうか。まずは2人の死後の描写を確認する。

少女についてはキリスト教に則って土葬が行われたと考えられる。アカにはプロテスタントが伝わっ

12) アカ社会の男性優位について、勘田によれば、タイ側に暮らすアカ族について、(タイ族を含まず)アカ族だけで構成される村ではアカ族の男性が村長に選ばれるという[勘田 2016:53]。

ているとされるので、挨拶を述べているのは牧師であろう。土葬の場所が川のそばかはわからないが、近くに墓が2つあったので共同墓地として使われている場所だと考えられる。地面が掘られ、アカの民族衣装をまとった村人たちが歌詞を見ながらアカ語で讃美歌を歌っている。この村にはキリスト教がある程度浸透しており、キリスト教のやり方で死者を弔うのが一般的であると思わせる描写である。

一方老女については少女のときのような葬儀シーンはない。映画の終盤に老女が死に、その後上空から川沿いの集落や山々を見下ろした風景になり、そこにアカの伝統歌のようなものが流れ、その後音声のみで少年と老女の会話が続く。

このラストの場面は冒頭を想起させる。冒頭では上空から山々が映し出され、そこに少女の葬儀のときと同じような牧師の言葉が重なり、続いてアカ語で讃美歌が歌われる。しかし牧師の挨拶が少女の葬儀では「旅立つ娘 (For the departed daughter)」、映画の冒頭では「旅立つ者 (For the departed one)」と区別されていることから、映画冒頭の牧師の言葉は少女ではなくもう1人の死者である老女に向けてのものであると解釈できる。そうすると、終盤の老女の死は実は映画冒頭で弔われていることになり、映画そのものが循環構造となっている¹³⁾。それは老女の魂の循環をも示唆しているかもしれない。

老女の魂については、彼女自身が理想の魂の在り方を語っている点も見逃せない。老女が「(川のそばに土葬されれば) 魂は永遠に川と共に生きられる」と述べるシーンがあり、ここには先述したような自然と一体化するようなアニミズム的自然観が見られる。この魂のイメージは、牧師が語る魂とは異なる。牧師によれば「旅立つ者は天国に帰っていく。彼女の魂が天の父のもとに戻り、彼女の身体は土として残る」であり、つまり魂は「天の父のもと」に戻る。しかし「天 (heaven)」はあくまでもキリスト教的な世界観であろう。死者の魂をめぐる異なる2つの語りはこの土地における2つの信仰体系の混合あるいは競合を示唆している。

13) この点にかんしては研究会の場で橋本彩氏から示唆を受けた。

4. 「他者」の意味

本作は少数民族が金採掘業者という最大の「他者」に死をもって抵抗する物語だが、彼らにとっての「他者」は開発業者だけではない。物語のなかで監督は老女に「ビルマ兵」について語らせ、また具合の悪い少女を診察する医者としてアカ語のできない「町医者」を登場させる。この節ではこれら「他者」の描写から何が読み取れるかを考察する。

4-1. ビルマ兵

老女が「ビルマ兵」について言及する場面がある。老女が孫娘と川沿いを歩きながら、夫の死を語るシーンである。このシーンに先立ち、村での話し合いの場面があり、そこでは村長が開発誘致に向けて村人を説得する。村人たちは賛否を決めかねていたが、老女は決然と、伝統的な生活や自然が破壊されると村長に異を唱えて、話し合いから立ち去る。その後、老女は若い頃に夫と撮った写真を電気もない家の中でじっと見つめる。その後、川沿いを散歩しながら老女は孫娘に次のように語る。

「お前のおじいさんはビルマ兵にポーター(担夫)として連れて行かれ、病気になって戻ってきた。夫とは、どちらが先に死んでも、残ったほうは遺体を川沿いに埋めよう、と約束した。そうすれば魂は永遠に川と共に生きられる」(映画より)。

「ビルマ兵にポーターとして連れて行かれて、病気になった。」という部分は、村での話し合いで村人の一人から提出された「金採掘業者から安易な労働力として搾取され、その後はどうなるのか?」という懸念と重なる。つまりここでビルマ兵は金採掘業者と重ね合わされている。そしてアカの人たちは、その両方から一方的に都合のよいように搾取される存在であると、この老女が考えていることが読みとれる。

ビルマという国が長い間少数民族を弾圧してきたことはよく知られている。ポーターとして少数民族を徴兵するということも十分にあっただろう。軍人のなり手が少ない現在、軍による若者の拉致が普通に行われているとも聞く。つまり、老女にとって金採掘業者は、ビルマ兵を、そして使い捨てにされる少数

民族の人たちの末路を想起させるものである。

一方、金採掘業者とビルマ軍とでは違いもある。ビルマ兵に搾取された夫は病気になったが、村に戻ることが許され、最後は川（自分たちを生かしてくれている自然の恵み）の近くに眠ることができた。しかし、今回はその川自体が奪われそうになっているという点である。老女は、魂は川沿いに埋められることで永遠に川と共に生きられると述べており、彼らにとって川を奪われることは魂の危機を意味している。

4-2. 町医者

もうひとつの「他者」は少女が体調を崩したさいに、町から診察にやってきたと思われる女性の医者である。彼女はアカ語ではなくビルマ語を話していた。彼女がビルマ人かどうかはわからないが、少なくともアカ語ができない人物であることがわかる。また少女の父親は医者とビルマ語で会話をしていた。つまり彼は母語のアカ語だけでなくビルマ語がある程度できる村人として描かれている。

ミャンマーでは軍事政権時代にビルマ族への同化政策が始まり、少数民族に対してもビルマ語教育が徹底されたという経緯がある。ゆえに少女の父親がビルマ語の会話ができることは不思議ではない¹⁴⁾。

アカ語ができない町医者の登場は、村に医師がない、あるいは医師がいたとしても重病に対応できるほどの医師ではないことを示している¹⁵⁾。つまり町と村の格差を暗示している。アカの人たちは病気になったさいに町の人に依存せざるを得ず、彼らと意思疎通しようと思えばビルマ語もある程度できる必要があるということでもある。

老女は村での集会で開発誘致に反対するさい「これ以上よそ者にこの村に入ってきてほしくない」と

言っていたが、この町医者の場面は、アカの人々の生活は現実には様々なレベルでの外部との交流の上にはじめて成立していることを示している。

5. 最後に

本作は開発による環境汚染を真正面から描き、このオムニバス映画の中ではもっともストレートに自然環境や少数民族の文化の保護を訴えている。先述した、ラストでの老女と少年のやり取りが印象的である。少年から木の減少の原因とそれを止められない理由を尋ねられた老女は「それは悪魔 (devil) が食べたからだ。彼らはいつまでたっても空腹だ。なくなるまで食べつくす。でも私たちにもできることがある。私たちはまた森を取り戻せる」と答える。この言葉は監督の私たちへのメッセージであろう。そして「私たちにもできること」が何かを考えること、これが私たちに残された宿題である。

参考文献・参考ウェブサイト

A Dialogue on *Painting with Light* In Conversation with the directors of *Mekong 2030*. <<https://www.nationalgallery.sg/blog/painting-with-light-dialogue-directors-mekong-2030>>

MEKONG 2030: Directors in Dialogue. <<https://vimeo.com/491541505>>

勘田義治 2016 「タイ・ビルマ国境山岳地帯におけるキリスト教受容の一事例——チェンラーイのアカ族におけるキリスト教共同体形成過程とその変化」(関東学院大学、博士論文)。

JOGMEC 2018 「世界の鉱業の趨勢2018 ミャンマー」<http://mric.jogmec.go.jp/wp-content/uploads/2018/12/trend2018_mm.pdf> (2022年1月3日閲覧)。

橋本彩 2021 「特集 母なる川との対話——『メコン2030』にみる災厄と相克 特集にあたって」CIRAS Discussion Paper No.100 『越境する災い——混成アジア映画研究2020』、p. 8。

14) 言葉の問題は映画製作においても問題だった。監督によれば製作側はアカ語ができず、アカの人たちと意思疎通をするためにはビルマ語しか使えない状況だった。そこでビルマ語ができるアカの若者が、アカの人々と製作サイドとのあいだで通訳をしてくれて大いに助かったという (MEKONG 2030: Directors in Dialogue 参照)。

15) 医師になるためには医学の学位が必要である。この村の教育レベルを示す描写としては、冒頭の村長の演説が行われた施設に学位授与の記念写真が飾られていた場面が挙げられる。また村長は孫娘の能力を高く評価しており、開発誘致への協力を促していた。しかし一般的に考えると、少数民族の人たちがミャンマーの教育制度の中で高学歴を収め、成功することは容易ではないだろう。

見えない流れを旅する

ファム・ゴック・ラン監督『The Unseen River』をより楽しむためのガイド

秋葉 亜子

The Unseen River (ベトナム語タイトル: Giòng Sông Không Nhìn Thấy) あらすじ

水力発電所を訪れて30年前に一夜をともにしたかつての恋人に再会する女性と、不眠治療のため寺院に僧侶を訪ねる青年の姿を描く。

O

『The Unseen River』は、メコン川流域5カ国の監督が参加した短編オムニバス映画『MEKONG 2030』のうちベトナムのファム・ゴック・ラン監督による作品である。

1986年生まれのラン監督が映画に関わり始めたのは遅く、ハノイ建築大学¹⁾卒業後にドキュメンタリー映画制作コース²⁾や若手映画人のためのワークショップ³⁾、あるいは海外の映画教育プログラム⁴⁾等で研鑽を積んだ。監督のみならず、脚本、撮影そしてカラストまで手がける。数々の国際映画祭の企画コンペで注目され、ベトナム・インディペンデント映画の注目株として名が挙がる一方で、本人は国内での興行や認知度にはこだわりのない⁵⁾。「短編映画のポテンシャルを最大化したい。今の映画は語り過ぎだ。余白を多くし、観客に作品の完成を委ねたい」

と言⁶⁾、これまでの作品⁷⁾もダイアログ、説明ともに非常に少ないのが特徴である。独特な世界観を緻密なデザインで表出することを追求し、そのため初長編作品⁸⁾はすでに着手しているものの、なかなか“完成”に至らない。

2020年の『The Unseen River』はラン監督が初めて受注して制作した映画で、監督曰く「ダイアログが多い」。発注者の意図⁹⁾を汲みつつも、作品に啓発的な箇所は微塵もなく、むしろ抽象的に過ぎる。「メコン川というと最近ではダムが環境に与える悪影響を取り沙汰されるが、私はより抽象的かつ和やかな方向性で」、「シンプルにすることで観る人の多くが善意を感じられるように」、「いかに川の流れが人と切っても切れないものであるかを感じてもらえるように」を目標として制作したと監督はインタビューで答えている¹⁰⁾。

1) 都市デザイン・都市計画を学ぶ(2004年から2008年)。

2) ハノイ・ドックラボ Hanoi DOCLAB <<http://www.hanoidoclab.org/en/>>

3) オータム・ミーティング Autumn Meeting <https://www.facebook.com/autumnmeeting/?ref=page_internal>

4) ナショナル・ボード・オブ・レビュー National Board of Review <<https://nationalboardofreview.org/>>

5) 今作も配給する予定はないとのこと。ベトナム国内の公開には政府の上映許可が必要だが、申請しない場合は内容に関して意見・要求(いわゆる検閲)されない。

6) 2021年2月20日アテネ・フランス文化センター「ベトナム映画の現在」シンポジウムにて <<http://www.athenee.net/culturalcenter/program/vi/vietnamesecinema.html>>

7) 『The Story of Ones』(2011年) <<https://vimeo.com/30610596>> (ダイアログは一切ない)、『Another City (アナザー・シティ)』(2016年) <<https://vimeo.com/147896582>>、『Blessed Land (聖地)』(2019年) <<https://vimeo.com/309296833>>

8) 『Cu Li Never Cries』 <<http://phamngoclan.com/culinevercries/>>

9) ルアンパバーン映画祭の発注者側の意図は、「映画を見た観客が深刻なダメージを受けている環境に目を向け、自然環境を保護する活動に積極的に参加するよう観客の動機付けを行う」ことであるとされる[橋本 2021: 8]。

10) Global Times interview より(監督提供)。同じ文脈で「すでに映画は情宣としての機能を脱ぎ捨てて長い」とも述べている。

1. 仏教とダム、上流と下流、過去と未来

作品を通して扱われる仏教とダムという2つの要素がメコン川と深く関わるものであることには(大乘仏教と上座部仏教の区別はあれど)異論はないだろう。

この作品では川の流れ、時間の流れ、そして眠りという3つの流れの暗喩的な関連性が検証される。

1-1

2つのストーリーラインはそれぞれ上流と下流で展開される。登場人物の上流／下流への旅は時間の旅でもある。一般的に年配者は過去を振り返り、若者は未来に思いを馳せる。この作品でも前者は過去を遡り、後者は未来を希求する。

上流と下流とのシーンが断続的に入れ替わって境界線が曖昧なのは、ラン監督の常套であるが、監督が脚本を書くにあたってインスピレーションを受けたというヘルマン・ヘッセ『シッダールタ』の「川はいたるところで同時に存在する」にも通じているように感じる。

● 1-1-1

上流の舞台はスレポック川。メコン川の国際支流であり、ベトナム国内だけでも複数のダムが建設されている¹¹⁾。

年配の女性¹²⁾(脚本ではグエン、60歳)がかつて勤めていた水力発電所を訪れる。上流へと遡るこの旅は、これまでの彼女の人生——ダムによって堰き止められ、方向をねじ曲げられた川のような——を形作った過去の出来事を遡る旅とも取れる。

なお、彼女の名前は漢字で表すなら【願】と書く。この作品に登場人物は少ないが、その中でも名前を持つキャラクターは3人だけである。

生命感のない老朽化したダムを背に、グエンは川を見下ろす。不思議と印象的な犬を目で追うと、そ

の先に魚を釣る男性がおり、グエンの視線に気付いてしばらく両者は見つめ合う。会話の内容から2人は30年前に不倫関係を持ち、しかし男性は黙って留学してしまったことが分かる。グエンは夫に後ろめたさを感じ、離婚している。一方、男性(フィエン【煩】、55歳)は「自分にとって切っても切れないものは何だったのかに気づくのに何年もかかってしまった」と言い、彼の体に残る「川によってつけられ、心にまで達している」傷跡を示す。「そうね、時間にしか解決できないことがあるし、もし時間が経っても忘れられないのだとしたら、それが自分にとっていかに大切なものだったか分からせてくれるのも時間だわ(=時の流れは癒し)」とグエンは言い、フィエンに「修行僧のような物言いだ」と返され謙遜する。

「あなたとのことを夢か現か分からなくなるほど何度も夢で見た」と言うグエンの告白を聞いてか聞かずかフィエンは自分と犬とでは食べ切れないほど大量の魚を捌き、赤い血が川の水に薄まってゆく(=川の流れは癒し)。フィエンの体の傷は彼自身によって捌かれる魚であり、つまり、いつまでも癒えることがなく、フィエンは自分を傷つけ続け、煩惱を抱えたまま生きているように見える。

傍には犬がおとなしく座っている。30年前にグエンから別れの記念に贈られた犬の仔だというこの犬は、今回グエンをフィエンの元へと導く役割を果たしたが、その無垢な存在感は『シッダールタ』のゴータマ(仏陀)に重なる。フィエンはというと、ゴータマの傍らで過ごしながらも煩惱を拭えないシッダールタの幼なじみを彷彿とさせ、「あなたという時だけ自分の弱さを感じられるし、意外にも弱さを快く受け入れることができる」と言うグエンは川のほとりで自力で悟りを開いたシッダールタのようである。

2人が別々に川を見つめる上流のラストシーン近くでは、グエンの目が涙で真っ赤になっている。再び犬の姿を追うと、フィエンがこちらを見ているシーンが繰り返される。一方には見えず、もう一方には何かが見えているのかもしれない。

ここで流れるメロディは、クレジット曲¹³⁾をアレンジし伝統楽器¹⁴⁾でしっとりと演奏されており、下

11) ベトナム中部高原に源を発し、カンボジア北東部のモンドルキリ州、ラタナキリ州、ストゥントレン州を流れる川。流域総面積は、約3万平方キロ。うち1万8,200平方キロはベトナム領内を通る。ベトナム国境から245キロの地点でセサン川と合流し、メコン川の本流に流れ込む。カンボジア領内の川沿いには、21か村に約1万1,000人が暮らす(http://www.mekongwatch.org/report/tb/srepok_table.html) (実際の撮影は北部のホアビンダムで行われた)。

12) 演じるのはベテラン女優のミン・チャウ。ラン監督の作品の常連で、どの作品にも同じ衣装(海老茶色のミニ丈ワンピース)で登場する。

13) 『RETROGRADE』。下流の若いカップルを演じる2人(NAOMI ft. WEAN)による楽曲(<https://www.youtube.com/watch?v=nH575Ld1ATg>)。

14) シタールとハンマー・ダルシマー。

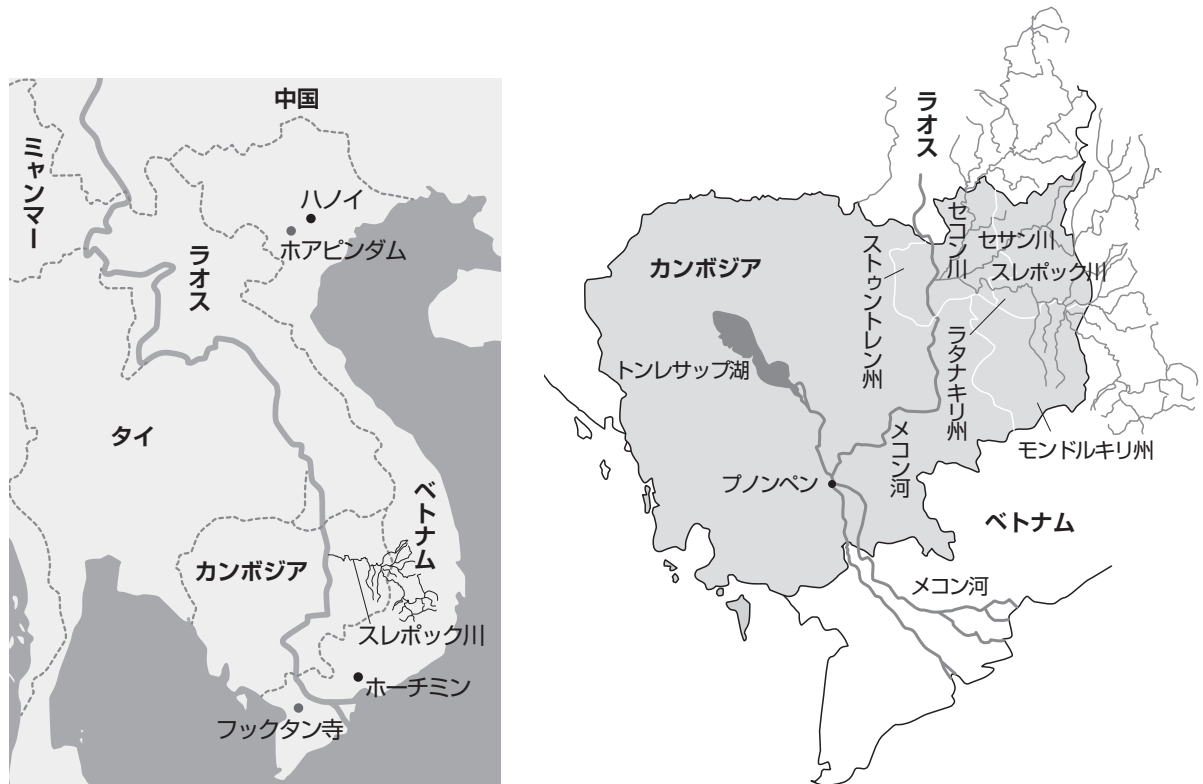


図1 作品の舞台

Google Map、メコンウォッチ <<http://www.mekongwatch.org/report/tb/3sDam.html>> より筆者作成

流のラストでも流れ、オリジナルのクレジット曲へと受け継がれる。

● 1-1-2

下流の舞台はアンザン省のフックタン寺¹⁵⁾である。不眠症に悩む若者が恋人とともに寺院を訪れる。これは現在の病を克服した先、すなわち未来への旅と言える。刺青にピアスという出で立ちながら寺を訪れ合掌する控えめな態度はどこかちぐはぐで、理屈では説明できない行動である¹⁶⁾。

老僧（65歳）は「深く眠ることは川の流れに身を浸すのと同じ。睡眠／沐浴後は魂が赤子のように無垢になる。川の流れも眠りもどちらも赦しなのだ」、「不眠の最大の弊害は夢を見ないこと。夢は人が過去に戻れたり、未来を見つめられる唯一の方法」と語る。したがって今この若いカップルにとって未来はほんやりとあやふやで、捕まえることができないのだと。

青年はトゥック（【実】、22歳）といい、周囲から恋人（24歳）との結婚をせつつかれることに困惑し「愛

してないわけじゃないが、未来がないから」と若い僧侶に打ち明ける。

殺生しないはずの寺院に釣り道具があるのを訝るトゥックに、若い僧侶は、老僧が中国で姜子牙¹⁷⁾の教えを学んだこと、釣り糸には針も餌もついておらず、魚を釣るためではなく、心を鎮めるためだと話す。僧侶が釣竿を振るとLEDライトの付いた浮きが中空で揺れる。恋人は思わず「キレイね。ホタルみたい」と声を上げるが、この寺では老僧は早く床に入り、若い僧侶も夜の外出を躊躇するため、使ったことがないらしい。

トゥックに老僧に師事する理由を尋ねられた若い僧侶は、仏の教えに従っていれば安心できるし、自分には帰る場所はない、妻子は10年前の大雨で死んだと答える。また、夢の中に妻子が出てきても¹⁸⁾、なぜ成仏できずにいるのか答えを聞くのが怖くて聞けず、言葉を交わさないと言う。妻子の魂に怯え、釣り糸を寺のテラスから中空に垂らして光る浮きを眺めるだけの若い僧侶は、ひたすら迷い続けることを自らの生に課しているようにも見える。彼もまた、仏の膝下

15) メコン川本流の下流にある An Giang 省、Phuoc Thanh 寺 <<https://canthomekongtour.com/vi/blog/phuoc-thanh-pagoda-spiritual-place-in-an-giang-52>>。なお、メコン川のことをベトナムではクローン【九龍】川とも言う。

16) タイのアノーチャ・スウィチャーゴーンボン監督の『The Line』の中の「占い師にみてもらいにいく?」というシーンを連想させる。

17) 呂尚。古代中国・周の軍師。渭水（いすい）で釣りをしていた周の文王に見いだされ、先君太公の望んでいた賢人だとして太公望と呼ばれたと言われる。

18) 夢は死人との邂逅の手段にもなるということか。

にしながら悟りを開けないキャラクターである。

その夜トゥックはたった一人で闇の中を釣竿を手に川岸に向かい、光る浮きを川に浮かべる。ホテルのような光が水中で揺れる。伝統楽器の静かなメロディが始まり、カメラが対岸に向けて水面を進むと、チラチラと光が増えていく¹⁹⁾。川の流れを見つめ、川の音を聞きながら、トゥックは目を真っ赤にして泣く。ヘッセの『シッダールタ』には、「生きとし生けるものすべての声が川の中にある」とあり、また、主人公シッダールタは川のほとりで悟りを開くと涙を流し、ぐっすりと眠った。同じようにトゥックも悟りを開き、あるいは、結婚を迷う彼は浮きを川に浮かべたことで自身がもはや中空に漂っていられる存在ではないと観念し、泣いたのかもしれない。

2. 脚本との相違点

ラン監督は時間的に、そして予算的にも潤沢ではない撮影であったことに忸怩たる思いがあるらしく、いくつかの場面でそう吐露している²⁰⁾。以下に脚本や監督本人とのやりとりから知り得た例を挙げる。

● 2-1-1

映画の冒頭で若いカップルがバイクにまたがってフェリーに乗っているシーンは、脚本の段階では終末論的な歌詞²¹⁾の楽曲が流れ、同じ曲がラストシーンでも使われる予定だった。実際は若いカップルを演じた2人が歌い、本作と雰囲気もぴったりの『RETROGRADE』が採用されている。

● 2-1-2

照明について、監督は今までの作品全てに関して満足していないが今作も例外ではない。予算不足で照明は使えず、その場所とその時刻の自然光で撮影した。特にラストシーンはメコン川いっぱいホテルの光が広がっていく様子をイメージしていたが²²⁾、

19) ホテル、あるいは鬼火(人魂)。

20) 42nd Clermont-Ferrand International Short Film Festival(クレルモンフェラン国際短編映画祭)Q&A(監督提供)など。

21) ダムの影響により人々が命を落とす隠喩的な内容と解釈できそうである。

22) 脚本執筆時にインスパイアされた作品『シッダールタ』と並びヴィエト・タン・ウェンとカレル・チャペックの名が挙げられた。ベトナム系アメリカ人ヴィエト・タン・ウェンの出世作『シンパサイザー』に、ラオスから闇夜に紛れてメコン川を渡る時に無数のホテルが光る場面描写がある。

CGを諦めざるを得なかった。

● 2-1-3

上流のストーリーラインにおけるフィエンの留学先は脚本では中国と明示されているが、グエンは「外国に留学」と言っている。下流の寺でも中国の姜子牙の名が出ており、この重複する言及は、メコン川がチベット高原に端を発し中国雲南を経たのち今回のオムニバス作品を監督した5人の国を流れる川であり、中国も決して部外者ではないとリマインドするためではないだろうか。

● 2-1-4

若い僧侶のセリフ「妻子は10年前の大雨で死んだ」は、英語の脚本では「そうだ。10年前に大雨が降った。ダムが決壊した。水力発電所が夜中に事前通達なしに放水した。私の妻子だけでなく、村(人全員)が行方不明になった」とかなり長いが、ベトナム語の脚本では「10年前の大水で水に流されて死んだ」と書かれており、最終的に非常に簡潔な内容になっている。

3. おわりに

ラン監督のこれまでの作品には「時を超越した対峙」、「他の場所にいるはずの登場人物が一堂に会する」といった「時空の同一性」が現れる。ベトナム語のđây「今、ここ」は時間と空間の両方を含めた意味を持つが、今回メコン川というテーマを与えられた監督は脚本冒頭のディレクターズ・ステイトメントの中で、「まさに今この時を過ごしている登場人物たちが、どうやって時を超え旅をするのか? という一見矛盾して見える興味深い問いに、映画は挑めると思う」と述べている。映画という手法で時空を超える。自分のスタイルと与えられたテーマの接点を極める一作となった。

参考文献・参考ウェブサイト

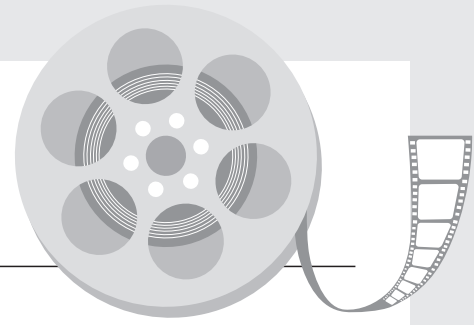
ヘルマン・ヘッセ、高橋健二[訳] 1971『シッダールタ』新潮文庫。

ヴィエト・タン・ウェン、上岡伸雄[訳] 2017『シンパサイザー』早川書房。

追悼

カンボジア映画界の雷鳴となる リー・ブンジム監督を偲んで

岡田 知子



はじめに

2018年3月21日、プノンペンにある500人収容可能な大ホール¹⁾はカンボジア人大学生でいっぱいになった。リー・ブンジム監督をゲストにお迎えして、監督の1968年の長編作品『12人姉妹』が上映されたのだ。監督は終始、上映の際の音質と音響にこだわっておられた。残念ながら、この混成アジア映画研究会主催「民話『12人姉妹』を題材とするシンポジウムと上映」²⁾がリー・ブンジム監督にとって最後の国際的なプログラムでの登壇となった³⁾。2021年10月、リー・ブンジム監督は新型コロナウイルス感染症により、79歳⁴⁾でこの世を去った⁵⁾。

リー・ブンジム監督(1942–2021)の映画半生、および監督の特撮技術については、ダヴィ・チュウ監督のドキュメンタリー映画『ゴールデン・スランバーズ／Golden Slumbers』(2011)に詳しい⁶⁾。同作品は、第16回釜山国際映画祭(2011)、第62回ベルリン国際映画祭(2012)、第12回東京国際映画祭(2012)をはじめ、さまざまな国際映画祭で受賞、ノミネートされた

ことから、リー・ブンジム監督自身も映画祭会場やメディアに登場することが多くなり、彼の映画作品や映画産業に対する貢献が再評価された。

以下、*Cultures of Independence: An Introduction to Cambodian Arts and Culture in the 1950's and 1960's* (reyum, 2001)に掲載されたリー・ブンジム監督のインタビュー記事全文を掲載する⁷⁾。このインタビューは、四半世紀に及んだ内戦終結後から10年も経過していない2001年に行われたものである⁸⁾。当時、還暦を迎えようとしていたリー・ブンジム監督にとって、カンボジアの映画産業の黎明期、黄金期に関する記憶はまだまだ新しいものだったに違いない。また、カンボジアで映画制作を再開し、カンボジアの映画産業の復興に残された人生を捧げる意欲に満ち溢れていた時期だったと考えられる。

リー・ブンジム氏とのインタビュー (2001年10月17日)

レイヨム(以下R) ●お生まれはどこですか。

リー・ブンジム(以下L) ●1942年、コンポンチャム州生まれだよ。

R ●ご両親は農家を？

L ●そう、農家。

R ●幼い頃はどこで学ばれていたんですか？

L ●5歳か6歳の頃、お寺にあった学校に行ったね。

7) pp.176–189. 原文はカンボジア語、英語の二か国語併記である。英語訳は割愛されている部分が散見されるため、本稿はカンボジア語版からの翻訳である。今回の翻訳に関しては、Reyumの元共同創設者リー・ダラヴット氏から許可を得た。ここに感謝の意を表する。I would like to thank Mr. Ly Daravuth, one of the co-founders of Reyum, for providing permission to translate the article into Japanese.

8) 同書に掲載されている映画関係者へのインタビューとしてイーヴォン・ハエム監督(1941–2012)がある。

1) カンボジア日本人材開発センター。

2) シンポジウムの内容については〈http://yama.cseas.kyoto-u.ac.jp/film/network_program.html#phnompenh〉およびYAMAMOTO Hiroyuki ed. 2020. *Twelve Sisters: A Shared Heritage in Cambodia, Laos, and Thailand*. 〈<https://repository.kulib.kyoto-u.ac.jp/dspace/handle/2433/256030>〉(最終閲覧日2022年1月4日)を参照のこと。

3) このプログラムに先立って、筆者をはじめとして混成アジア映画研究会のメンバーは、カンダール州タクマウ市にあるリー・ブンジム監督のご自宅を訪問させていただき、ご家族とともに穏やかなひとときをご一緒させていただいた。

4) 2021年10月6日付の文化芸術省大臣名で出された訃報に87歳で死亡と誤った情報が記載されている。

5) 2021年には、カンボジアの映画産業に貢献してきたマウ・アユット監督(1944–2021)とリー・ユースリアン監督(1944–2021)も他界した。

6) 同作品には、リー・ユースリアン監督、イーヴォン・ハエム監督も登場する。

R●何年間ぐらいそこで勉強したんですか？

L●4、5年かなあ。モハー・リアブ寺というお寺で。当時、和尚さんがえらく私のことを可愛がってくれてね。その和尚さんが法事でおでかけになるときは、必ず私をお供に連れて行って。おかげで私はお経を唱えることができるようになったし、和尚さんみたいに説法の真似事もできるようになった。小さい頃から今も、私は5つの戒律は守るし、8つの戒律〔訳注：上座仏教では在家が守るべき決まりとして五戒（生き物を殺さない、他人のものを盗まない、不倫や浮気をしてない、嘘をつかない、酒を飲まない）と戒律の日に守る八戒（五戒に、化粧・装身具を使わない、歌舞など娯楽を見聞きしない、快適な寝床を使わない、正午以降明朝まで食事をしない）〕も大切にしているしね。

R●お寺の学校の後は、どこで勉強したんですか？

L●フランス小学校〔訳注：20世紀初頭のフランス統治期に新たに整備された教育制度に基づいた公立校〕に少し行ってからコンボンチャム州のシハヌーク高等中学校に入学したんだ。

R●ご両親は進学させたかったんですか？

L●両親はフランス語ではなくて中国語を私にやらせたくてね。

R●それはどうしてなんですか？

L●昔は、商売をしたいのなら中国語を勉強したもんだよ。でも私は役人になりたくて。だからフランス語をやらなきゃならなかった。将来、人に指図されて働かなくても済むように、すごく頑張って勉強したね。

R●小学校ではフランス語の授業だったんですか？

L●そう、まだ初等科だったのにフランス語作文もあった。

R●子どもの頃はお芝居を見ていたんですか、それとも映画ですか？

L●田舎ではお芝居だったね。でもチーハエにある芝居小屋に行くのに2時間は歩かなければならなかった。だからあんまり見に行かなかったな。お寺の学校にいたときには1回しか行かなかったな。

R●フランス小学校で学んだあとは、どこに進学されたんですか？

L●コンボンチャム州のシハヌーク高等中学校に入学した。在学中に、アメリカで開かれる写真コンテ

ストに作品を送ってみたいかというお知らせが学校であってね。それで私も写真を送ったら一位になって。しかも一等賞をもらったんだよ！

R●何の写真撮ったんですか？

L●大きな牛に乗っている子どもの写真でね、頭にクロマー〔訳注：格子柄の万能布〕を巻いていてソンカエの葉のタバコを吸っているところなんだ。

R●アメリカ人が写真の撮り方を教えてくれたんですか？ カメラもくれたんですか？

L●いや、カメラは学校の先生に借りた。

R●先生がカメラを持っていたんですか？

L●そう、先生がカメラを持っていた。そのカメラを借りて、牛に乗っている子どもの写真を撮ったんだ。それから馬がじゃれ合っている写真も2、3枚撮って、牛に乗ってる子どもの写真と一緒に送ったんだよ。まあテーマがよかったんだろうな。カンボジアでは子どもは野原で牛の世話をしていることが多いし、それが実際の生活だった。それに私はフィルムを現像してから送ったから一位になったんだ。自分で現像することができたからね。

R●どうしてご自分でできたんですか？

L●同級生に現像液の使い方を知ってるやつがいて、現像液はフランスから取り寄せてね。

R●現像するには暗室が必要ですよ？

L●そうそう！ 夜になってからフィルムを薬品処理したな。それから今度はコンボンチャム州のいろいろな風景を撮影してみたらどうだろうって思いついた。手頃な値段のカメラを一台買って。その安いカメラでうまく撮れるようになるまで頑張って撮影したよ。当時、サウ・リープっていう友だちがいて、本屋をやってたんだ。それで私が自分が撮ったものを見せたら、あいつ、おおすごくいいじゃないか！ っていうんだ。撮った写真を何枚かあげたら、それを店に飾ったんだな。そうしたら観光客がたくさん来るようになって、その写真を買いたい、たくさん買いたいってことになってね。それであいつは、私に写真を販売するのがいい、買いたい人がたくさんいるからって言ってくれて。

R●観光客はフランス人、それともカンボジア人でしたか？

L●外国人もいたしカンボジア人もいたな。カンボジア人は写真をそんなに欲しがらなかったけど、外国人はたくさん欲しがった。それで写真を焼き増しなくちゃならなくなって、つまり引き伸ばし機が必要になったんだよ。

R●カンボジア国内で売っていたんですか？

L●プノンペンでは売っていたね。でも私は買うお金がなくて。それでちょっと考えたわけだ。引き伸ばし機を作るにはどうしたらいいか⁹⁾。大きな像でもフィルムの中では小さい。だったら薬品処理をしたフィルムから像を引き伸ばしたければ、レンズを下向きにして印画紙の方に向けて置き、薬品処理したフィルムをレンズの下に置いて、フィルムの上から照明を照らす。そうすればそのフィルムの像がレンズに反射し、レンズを通った像は下の印画紙に大きな像となって映る。フィルムと照明の場所を高くすればするほど、像は大きくなる。照明も電球がついている傘を置き、さらにコンデンサとカメラのレンズを設置しておいたんだ。そうすればいつでも引き伸ばすことができるし。

R●それは何歳ぐらいのときだったんですか？

L●あれは10歳よりもうちょっといってたかな。

R●そのときはコンボンチャムで学校に行きながら、写真も撮って絵葉書にして売っていたんですか？

L●そうなんだよ。プリントできるようになって、1種類につき100枚焼き増しできるようになった。なので10種類作ってみたんだ。そしたらすごく売れてね。それであの友人がもうどんどん作れて。そのあとカラーにすることもできるようになった。色の付け方も研究したね。景色に水とか空があれば緑色にしないとイケない。化学的にやれば出したい色を出すことができるんだよ。だからいろいろ買っては試してみたんだ。なんでも疑問に思ったことに対して答えをみつけるのが好きでね。それでこれを少し加えてみたり、あれを少しやってみたり、そうこうして

いるうちに発色もうまくいくようになって、ますます絵葉書も売れたんだ。当時、ブレーク・ソングエックに写真屋さんがあったんだけど、私がプリントした写真ははっきりくっきりしていた。その写真屋さんは本物の引き伸ばし機を持っていて、それもすごく高価なものだったのに、私の写真のように鮮明にプリントできなかったんだよ。なので私の機械を買いたいって言って。私は売ってあげたんだ。それでもう自分のはなくなってしまったけれども大金を手にした。それから1年後、プノンペンの学校に編入した。中級科のころから上級科まで写真は続けてたわけだけど、修了試験も合格したので、最後の1年はシソワット高校で勉強することにしたんだ。

R●なぜプノンペンのシソワット高校に行ったんですか。

L●素晴らしい教師が揃っているってきいていたし、特に数学の先生とかね。なので最高学年をプノンペンで勉強した。カンボジアにある最高学府はそこだけだったので、あとはフランスに行くしかなかった。でもこう考えたんだ。もし私がフランスに10年間も留学したら、その間に親が死んでしまうかもしれない。それだと親孝行できない。だからなんとか親孝行できるようにお金を稼ぐ手立てをみつけないと、と思ったわけだよ。それで薬局の小売店を開いた。というのも若いときから人に注射をするのは得意でね。それにフランス語の本も読めたから、薬のことなんかを兄に教えて、兄は薬を売ってその収益を毎月、両親に送ったんだ。薬を売るときに、私はお客にどういう症状があるのか聞いて、それによって処方してあげたんだよ。それが結構効いたもんだから、私が開いた「チンナヴォン王子〔訳注：古典物語のひとつ〕薬局」は有名になってね。それでお客さんもたくさん来るようになったんだよ。当時、ス・ブンリーさんが「ボンルー・ニアク・ポアン・カンブチア」というプロダクションを設立したばかりで。それで彼が撮った『哀れな処女を守る』が大ヒットして。

R●劇場公開されたのは何年ですか？

L●1960年だね。たくさんの人が見に行った。映画館プノム・ペイ座で上映されて。その映画館は私の遠い親戚が所有しているものだったんだ。その人はお

9) ちなみに筆者の父(1939年生まれ、神戸在住)が高校生であった1950年代半ば、愛好家の中でフィルムのプリント、焼き増しをすることが流行っていた。フィルムの現像は写真店でしてもらい、プリント、焼き増しに関しては、自宅の押し入れなど自宅の片隅を暗室代わりにして、手頃な価格で市販されていた簡易の引き伸ばし機を使用して行っていたという。

金持ちで、家もあって映画館ももってたんだ。多くの人が見に行ってるもんだから、私も行ってみた。それで思ったんだ。これは自分にもできそうだなと。

R●その『哀れな処女を守る』という映画はどういう話だったんですか？

L●ある貧しい女性がいる、彼女には両親はいなくて、庇護してくれる人もおらず、人から酷い扱いを受けていて。でもその女性は自分を守るために一人で頑張っているという話だった。だからそういうタイトルになったんだね。俳優ノップ・ナエム〔訳注：1950～60年代の人気俳優(1936-1975?)〕が出演していた。結局私は薬局を人に譲り、それで得たお金のうちの1割か2割は自分のためにとっておいて香港に遊びに行ったんだ。残りは両親に渡した。

R●その頃、カンボジアは安定していて、海外に行くのにビザを取るのも今のように大変ではなかったんですよね？

L●ビザはイギリス大使館で取って、それで香港では大きな店をたくさん見て歩いた。でもカメラを売っているところにたどり着くと、ほかにはもうどこにも行きたくなくなった。

R●それは映画を撮るカメラですか？

L●そうなんだよ。16ミリのカメラでね。パイヤール・ボレックスのものだった。値段を聞いてみると、手持ちのお金で買える範囲だったし、フィルムも一作品を撮る分は買えそうだった。それでいろんな店で値段を聞いて回って、とうとう手に入れたんだ。香港には1週間も滞在してなかったのに、映画を撮るカメラを買うことができた。そしてすっからかんになって戻ってきた。映画1本分のフィルムはコダクロームで、それはフランスの現像所で手数料を取らずに現像してくれたんだ(郵送する)。

R●白黒、それともカラーですか？

L●カラーだよ。まずは試しに撮ってみた。どれぐらい光を入れたらいいかわからなくて。それで1リール目を試した。どれぐらいの光量が適切なのかをノートに記録した。それからフランスに送って現像してもらった。送り返されてきたものを見て、どうすればいい塩梅になるのかわかったんだ。

R●でも現像されたフィルムはどうやって見たんで

すか。映写機を持っていたんですか？

L●当時、アメリカの援助があっただけ。カンボジアにもビクターのプロジェクターが結構あったんだ。プロジェクターを借りたければ、僅かな料金で借りることができた。それでフランスから送られてきた現像済みのフィルムを映して、どれぐらいレンズを広げれば、これぐらいの光量になる、ということがわかった。それだけわかればあとは頭の中に記憶した。というのも露出計は持ってなかったし。自分の目で確かめただけで、あとは光はこれぐらい、レンズはこれぐらいにすればよい、っていうだけでね。でも他の人よりいいものが撮れたからね。私は何でもすべて自分で実験することで学んでいったんだよ。フランスやアメリカにわざわざ勉強に行った人たちは、教科書通りで、露出計に従ってやってるだけ。一般にそういうやり方で撮影した場合は、まずフィルムの複製を作らないといけない。それで映写する。その複製に光量を足したりできたから。でも当時カンボジアでは、撮影したらそのまま上映したので、多くの場合、暗かったんだ。光を強くしすぎてまぶしくなり、俳優は暑すぎて演技できない、っていうこともあった。私はね、適度な自然光を使うのが好きでね。自然光だと役者も演技が自然にできるし、まぶしくないし、汗もかかないしね。それから私は『家族の雷鳴』の脚本を書いたんだ。

R●つまりフランスからフィルムが送られてきてから、『家族の雷鳴』を撮り始めたということですか？

L●そう、当時、自宅前に、「映画俳優募集」という小さな張り紙をしたんだ。そしてオーディションの日になると30人が集まった。みんな何もできない、ほんの子どもみたいな人ばかりでね。その中には演技ができそうな人なんていなかった。だから本当なら全員、不合格なんだけど、全員採用したんだよ。だって、とにかく、みんな映画は好きだったわけだからね。みんな怪訝な顔してたけど、喜んでね。でもみんなには言ったんだ。採用したのは全員が社長みたいな、パートナーとしてだからと。

R●それじゃあ、お金もあげなかった、ってことですよね？

L●いや、そうじゃなくて。私たちは30人全員が社

長、それでみんなはそれぞれ異なった能力あるわけで。私はカメラとフィルムを持っているから撮影、映画監督ができる。だから収益が上がったら、能力に応じて分配しようと話したんだ。30人全員が賛成してとても喜んだんだ。

R●そのときにはもう話は書き上がっていたんですか？

L●まだだった。みんなを採用してから『家族の雷鳴』を撮りたくなくて。ある家族の中に突然、事件が巻き起こるっていう話なんだよ。

R●現代の家族ですか、それとも昔の？

L●現代の物語だよ。それで俳優を採用しないといけない。警察署長とか、主演俳優とかね。でもその30人の中には主演俳優になれそうな人はいなかったものだから、みんな、私が主演をすればいいと言い出して。ヒロインはサン・モニーさん。主役男性は私が演じることになり、名前はブン・トゥアン。ソー・ミアハさんが刑事で。複数の教師は悪者。それから私はセリフを書き始めてね。デビュー作が一番大変だったな。お金はない、あれもない、これもない。自分で演じて、自分で撮って、監督して。自分で自分を撮影できたのは、自動撮影ができたおかげだ。ボタンを押すと、停めるまでどんどんずっと撮影してくれる。なので私は役者として演じながらも、カメラを前に押して、そして走って行ってまた演技して、それから走って戻ってきてカメラを止める、ってやっていたので、フィルムをちょっと無駄にしちゃうことになって。その後、カメラの近くに誰かにいてもらってカメラのボタンを押してもらい、演技が終わったら止めてもらうようにしたんだ。そうすればフィルムの節約になるし。『家族の雷鳴』は、言ってみれば私がほとんどすべてをこなした作品なんだ。ヒロインの衣装も私自身の衣装も自分で縫ったしね。自分でデザインもしたんだ。

R●家族が崩壊し、お互いを苦しめる物語で、でも拳銃が出てきたり、戦争があったりするんですか？

L●私の作品では、撃ち合いはあるね。というのも当時、タイの映画がカンボジアに入ってきててね、多くは撃ち合いばかりで、たとえば『赤い鉄』、『金の鷲』とかね。それがカンボジアでもすごく人気で。

だから映画制作には拳銃が必要だと思った。それでソー・ミアハさんのお父さんから借りたんだよ。お父さんは内務省所属の刑事で、撮影現場まで持ってきてくれたんだ。事故にならないように、弾頭は取り外して火薬も出ないように蠟で封印したんだ。血液みたいに見せるために、花没薬〔訳注：カイガラムシの一種が分泌する樹脂状のもので赤紫系の染料にする〕を砂糖、卵を少しもったりするまで沸騰させて混ぜる。そして背中の中頃から撃つ。少し厚めの板を背中に入れておくと（怪我をしないように）、弾はないのに、近くから撃ってみるとまるで火を噴いたみたいになるんだ。

R●町から離れたところでロケしたときは、どのようにしたんですか？

L●その時は全員、自転車に乗って行った。私だけはソレックスを持っていたね。それは自転車みたいなものなんだけど、モーターがついていて進むんだ。それで私がすべての機材を運搬することになって。ロケに行くときには、私たち30人は、みんながそれぞれ少しずつ食べ物を持って行った。炊いたご飯を持っていく者、焼いた干物を持っていく者、茹で鶏、デザート、コーヒーなんかだよ。食事のときは楽しかったねえ。まるでピクニックみたいだった。

R●なぜ、撃ち合いのあるタイ映画より、『家族の雷鳴』の方が人気があったのでしょうか。

L●それは笑えるコメディっぽいシーンをたくさん入れたからじゃないかな。たとえばヒロインが出てくるシーンでね、悪者にさらわれて麻袋に入れられるんだ。麻袋の口はしっかり結ばれて、それで木の上につるし上げられてしまう。そのあと、1人の男が森に狩りにやってくる。麻袋をみつけて不審に思うんだが、麻袋が振動したので、男は怖くなって、最初は逃げ出そうとするんだな。だがなにか腑に落ちなくて麻袋の中に何が入っているのか知りたくなり、麻袋を吊りしている紐を注意深く降ろす。次に麻袋の口を結んでいる紐を少しずつ解いてみる。そのとき、中に入っていたヒロインがわっと出てきてその男に激怒するんだよ。その男が悪い奴らだと思って（お門違いの人とは考えもせず）。そしてその男を追いかけて殴ろうとするんだ。男はヒロインのことを幽霊だ

と思ってどんどん逃げる。ヒロインが男の服を引っ張ったので、男のシャツやズボンは破れてしまう。男は怯え切って、何か枝でもないかと手を背中に回して手探りするのだが、ヒロインの方を見ることに気を取られていたために、たまたまそこにいたニシキヘビを触ってしまう。男はニシキヘビに気が付いて、恐れをなして水に飛び込もうとする。ヒロインが男を追い詰めて殴りかかり、とうとう男のズボンが脱げてしまう。観客は劇場が揺れるほど大爆笑。そういうコメディのシーンがあったから、ほかの映画より人気があったんだと思うな。

R●『家族の雷鳴』のフィルムがフランスから戻ってきたとき、どこで編集したのですか。

L●自宅で自分でやったんだよ。ビクターのプロジェクターを借りて映写してね。映写してみると、ここはよくないからカットするべき、ここはいいからそのままとっておこうとか、わかる。それで編集作業を終えてからもう一度、映写してみて間違いなしとなったから、今度は上映する映画館を探すわけだね。

R●音声はなかったんですよね？

L●なかったね。上映するときには女性1人、男性1人、映画館で語ってくれる人を雇わなければならなかった。私が書いたシナリオをそのまま読むわけだ。音楽は、レコード屋で2時間のカセットテープに録音してもらった。

R●カンボジアの曲ですか？

L●いいや、アメリカの曲でクラシック風なものだね。カンボジアの曲もあったけど。映画を上映するときに分刻みで音楽をかけるわけだよ。森に入るシーンでは鳥の鳴き声を入れたり、闘いのシーンではテンポの速い音楽とか、またもの悲しいシーンでは、カンボジアの伝統弦楽器トローの音楽を入れた。映画を上映中ずっと音楽をかけていなければならないのだけれど、セリフがあるところでは音量を下げ、またセリフがないところでは少し音量を上げる、というようなこともしたよ。

R●『家族の雷鳴』を上映したのはいつのことですか？

L●あれは1961年だったね。

R●どこで上映したんですか？

L●プノム・ペイ座だね。観客数は多かったね。そのとき、サー・ルアンさんという、タイにいたカンボジア人で、看板絵師だったんだけど、彼にお願いして、映画館の前に設置する絵を描いてもらったんだ。すごく大きな絵を描いてくれて、私とヒロインが拳銃を持ってるんだ。タイ映画より人気があったのは、いずれもアクションのある刑事ものだったし、私のはコメディ要素もあって、それだからタイ映画に勝ったんだと思う。上映時間になると映画館の前にたくさんの人が集まってきて看板を見るわけだね。それで劇場内からわははーと聞こえてくると、もう我慢できずにチケットを買うから、次の回も満席。地方で上映したときも同じだった。それで観客からもたくさんファンレターをもらったよ。

R●プノム・ペイ座は、ご親戚が所有されている映画館だったんですね。チケットの売り上げはどうしてたんですか？

L●当時、映画上映の収益は分配していた。映画館のオーナーが4割、フィルムのオーナーが6割というふうに。たとえば100万だったら、私は60万、あっちが40万の取り分になる。

R●『家族の雷鳴』を撮影してから、ご自分の映画会社を立ち上げたんですね？

L●そう、映画会社は『家族の雷鳴』を撮影する前から申請していたね。ロンテア・ペイ・プロダクションだよ。それから私は最初に古典物語を映画化したんだ。『ソップサット』[訳注:「50のジャータカ」にある物語]は当時、すごい人気だったね。

R●『ソップサット』は学校で習う物語ですよね？

L●そうなんだよ。学校のカリキュラムに入っている。私が『ソップサット』を制作すると、みんな競うように古典物語の映画を撮り始めたよ。

R●なぜ古典物語が人気だったと思いますか。

L●私の経験から言うとね、年寄りも若い子も、そういう古典物語のストーリーはどこかで聞いたたりして知ってるんだよね。だから映画も見たかったんじゃないかな。それに学校のカリキュラムにも入っていたから、生徒たちは見に行きたがったね。本だとなかなか読み終わらないし、それに覚えるのも大変だ。でも映画を見ればすぐ覚えられる。特に映画に興

味がなかった人たちも、なんでそんなに多くの人が見に行くのかと不思議に思い、結局見に行くことになるわけだよ。私が古典物語が好きなのは、特殊技術が必要だったからなんだ。

R●特殊技術っていうのは、つまり実際にはあり得ないことを撮影するということですか？

L●そうだね。たとえば人間が空を飛ぶ、とか、水神が自分の妻をお腹の中に隠しておく、とか。みんな、不思議がって知りたくなくて、そして映画を見に行くというわけだよ。

R●たとえば『ソップサット』では、水神の妻が口から出てきますが、それはどうやって撮影したのですか。

L●撮影時には、まず、水神役の俳優が口をあけているところを撮って、それからその近くに黒い布でくるんだ岩を置いておく。それから水神の妻役女優に、後ろの方から石の上まで這ってもらう。カメラは真正面に設置するんだ。そのときに、水神が口をあけたところのフィルムを巻き戻して、妻役が演技をそのフィルムの上から撮る。また撮影のときには、水神の口の大きさと女優の大きさを考えないといけないし、水神が口を開けている時間と女優が岩の上まで這ってくる時間を計算しないといけない。

R●普通サイズの人間より大きな人間を撮るときにはどうすればいいんですか？

L●巨大な人間とか小さい人間の撮影は難しくないよ。巨大な人間を1人、小さい人間を1人、撮りたいだけだったら、1人をカメラの近くに立たせれば巨大な人間になり、もう1人は遠くに立ってもらえば小さい人間として撮影できる。

R●つまり当時は、なんでも自分で工夫することが必要だったというわけですか？

L●そうだね。全部自分で考えないといけなかった。巨大な人間を撮りたいければ、たいていの場合、カメラを低く設置して少し上方に傾けると、その人が空を突くように背が高く撮れる。

R●1年に撮った映画は1本ですか、2本ですか。

L●決まっていなかったね。古典物語だと、たとえば『12人姉妹』¹⁰⁾は時間がかかった。だいたい1年はか

かったね。王座の間のセットはいろいろ装飾工芸品や置かないといけないものがあったから。

R●その王座の間のセットはどこに作ったんですか？

L●2頭の獅子像近くのカンプチア・クラオム通りにスタジオを建てた。そこがロンテア・ペイ・プロダクションなわけだけど、5軒分のショッパハウス〔訳注：都市部に見られる長屋式の集合住宅で、間口が狭く、奥行きがある。1階部分が店舗、2階以上は住居となっていることが多い〕の中の階と壁をぶち抜いて、そこにいろいろセットを作っていくわけだね。芸大の人たちに1年契約で来てもらっていて、装飾はセメントとか木で作っていたのじゃなくて、蝋を溶かして型に入れば一瞬で固まる。それを水の中にすぐ浸して、そして型から外せばきれいにできあがった。

R●それだと暑さで溶けたりしませんでしたか。

L●大丈夫だよ。ものすごく暑くない限り溶けたりはしないから。蝋で作ればどんどん固まっていった逆に溶けにくくなっていくんだよ。

R●そういうふうにして製作したものは、セメント製のものよりもきれいでしたか？

L●型をうまく作ればね。型から出したばかりのものは、すべすべしていてもきれいで、それを壁に取り付ける。そして繋げていって、上から金色の染料を吹き付ければとても豪華に見える。だから制作に時間がかかった。たとえば『12人姉妹』の撮影のときには、装飾品も必要、扉や緞帳が必要になるシーンがあって。なのでそのセットを準備している間に、ほかの作品を撮影したんだ。『ああ、スレイ・オーンよ』だね。これは『12人姉妹』の撮影の合間に制作したものなんだ。俳優たちが衣装を着替えている間に、私はセリフを書いているっていうこともあったよ。

R●ということは脚本を書くのに、ほかの人を雇わなかったってことですか？

L●雇わなかったよ。自分でやったんだ。監督も自分

見る近現代カンボジアの諸相』『母の願い——混成アジア映画研究2017』(山本博之編著、CIRAS Discussion Paper 77、京都大学東南アジア地域研究研究所、2018年3月) pp.57-71。
(http://yama.cseas.kyoto-u.ac.jp/film/pdf/2017/cineadobo2017_057_okada.pdf) (最終閲覧日2021年12月27日)を参照のこと。

10)『12人姉妹』については、拙稿「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)にメ

でやったし。セリフを書いているときは、ノートを膝の上に置いて書いてたな。もうそれが習慣になった。

R●60年代は映画制作に忙しくされていたわけですが、ほかの映画を見ることもあったんですか？

L●見たよ。

R●海外作品ですか、それともカンボジアの映画ですか？

L●カンボジア映画も見たし、海外映画も見たね。映画制作者というのは、暇さえあればレストランに行行ってそれから映画を見るものだからね。

R●カンボジア映画の監督の中で、当時、誰が一番でしたか？

L●特筆すべきプロダクションは4つ5つあったかな、よかったのは。

R●どなたのプロダクションでしたか？たとえば、ス・ブンリーさんはずっと映画制作に携わっていらっしゃいましたよね。

L●まあね、でも彼が一番というわけじゃないね。制作費がかかってたのは私の映画とか、あとティア・リムクンさん〔訳注：1934-。映画監督。『怪奇ヘビ男』（1970）、『天女伝説プー・チュク・ソー』（1967）は第25回東京国際映画祭（2012）で上映された〕のものなかなかよかったね。

R●当時、一般の人はカンボジア映画を見て、フランス映画とか外国映画は、学生とか学歴のある人が見に行くものだったと言われていますが、そういう人たちはカンボジア映画は好みじゃなかったんでしょうか？

L●フランス映画を見に行くっていうのは、フランス語ができるからで、それもフランス語をかなり勉強している学生たちだね。フランス語を聞けば少しはわかるし、またわからないところがあれば、もっとできるようになりたくて、またフランス語を聞こうとする。そうすると少しずつできるようになっていく。でも普通の人はフランス語を聞いてもわからないから見に行かない。それにフランス映画は2、3日も上映すると、見に行く人もいなくなる。見に行ったことのある人がまた見に行ったらとしても、まあ2、3日もすればもう誰も見に行かなくなるわけで、そうなれば上映中止となる。一方、カンボジア映画は長期

間上映された。考えてみれば、『ああ、スレイ・オーンよ』なんて半年ぐらい上映されてた。最長だね。5回ぐらい見に行く人もいたからね。見に行った人は友だちに話すわけだよ。それでまた一緒に見に行くことになったりしてね。私はストーリーを書くときには、どの話にも、その作品を見た人が、新たに知識や洞察力を身に付けたりできるようなことを盛り込んでおくことにこだわった。たとえば『ソップサット』では、「空を信じるな、星を信じるな、妻に愛人がいないと思うな、母親に借金がないと思うな」という言葉があるんだけど、それは母親に山のような借金があることもある、妻がほかの人のことを愛しているかもしれない、ということ。水神は妻を飲み込んで自分の腹にしまっておくんだ、愛人ができるのを恐れてね。で、その妻も愛人を飲み込んで自分の腹にしまっておくんだけどね。私の映画は人々が思慮深くなって、そしてより賢くなるのに役立ってたと思うね。

R●技術面についてももう少しお伺いしたいのですが、フィルムをカンボジア国内で現像できるようになったのは何年頃ですか？

L●60年代の終わり頃、コダックがフランスから小型の機械をプノンペン代理店の人の自宅に設置したんだ。撮影してフィルムを持っていけば翌日にはできあがっていた。現像はうまくできているときもあったけど、黒すぎたり、白すぎたりするときもあったね。聞いてみると、熱さが一定していないからあまりいいじゃなかったらしい。そのせいで私も映画フィルムがだめになってしまったものもあって、そこで現像するのは止めたんだ。現像は全部、国外でやることにした。ほとんどがフランスで、そのあと香港にした。香港の方が少し近いからね。

R●音声をフィルムに入れられるようになったのは何年頃ですか？

L●60年代半ばかな。ルアム・ソボンさんという人が王宮で働いていたんだけど、彼は機械を1台フランスから買っていたんだ。この機械は音声の磁気テープを映画フィルムにつけることができた。上映すると映像も音声も両方ある、ということだよ。映像も音声も同時に可能ということになると、映画の質もどんどんよくなっていった。そして映画館の数もどん

どん増えていったんだ。プノンペンだけでも30以上はあったと思うよ。中国、インド、フランスの映画もかかった。でもカンボジアの映画が一番多かったね。それに金のある人は映画会社を設立したんだ。たとえば私の男きょうだい5人は私も含めてみんな映画会社を作った。ロンテア・ペイ・プロダクション、モコット・ペイ・プロダクション、ハマピアン・プロダクション、プレアカン・ペイ・プロダクションとかね。

R●70年代は、都市部近くまで戦争が迫ってきてたわけですが、それでも映画を見に行く人はいたんですか？

L●うん、いたね。戦争中とはいえ、どこに行けばいいかわからない。映画館は頻繁に爆弾の爆発があったんだけど、それでも人は見に行ってた。なので内務省や国防省は、映画館はすべて閉館しなければならないと考え始めたんだ。あれは1974年だったかな、私たちは招集を受けて、映画館、ダンスホールは閉館せよ、と言われた。治安上の理由でね。国は戦争やってるのに、死にたいやつは勝手に死ね、楽しくやってるやつはそれでいい、っていうのではあまりにもよろしくない。それでみんな閉館ということになったんだ。映画館やダンスホールのオーナーたちは、誰も論破できなくて。それで私は手を挙げて自分の意見を言ったんだ。私もハマチアット座を所有してたし。ケマラブムン通りに面したところにね。当時、私は香港からカンボジアに帰国したばかりで。クメール・ルージュがプノンペンを包囲していて、もうだめだって聞いてたんだけどね。じゃあみんなそれを信じるのか、と。もしそれが本当なら、どうして私は香港から帰国することができたのか、おまけに映画撮影もしてるし。つまりあんたたちは敵の言うことを鵜呑みにしているのだ、クメール・ルージュのプロパガンダを信じてるのだ、それはあんたたちを怖がらせるために言ってるだけなのに。実際、国内では映画も上演してるし、ゴーゴーバーではみんな踊りまくってるし。考えてもみなさいよ、これから死ぬっていう人間が、こんなに楽しくしてられるわけがないだろう、と。それはそうだ、本当にその通りだ。1人がそういうと、さらに2人がその通り、と言い出した。私は映画撮影をしてまだ上映するし、私が所有す

る映画館ではお客がいっぱいだ、だから、あんたたちもよくお考えになってみなさいよ、もし我々が映画館を閉めてしまったら、敵はやつらのプロパガンダによってまたひとつ勝利したことになるんだよ、と。すると省庁からきたお役人たちは、ちょっと10分待って、と言って、奥で話し合いをし始めたんだ。そして終ると、こう言った。映画館は閉めずにそのまま営業でよい、ダンスホールだけ閉めることにする、とね。映画館の所有者たちはみんな私の背中を軽く叩きながら、まったく口が上手いんだから！と言ったので、事実、そうだろ、って答えたんだ。

R●ハマチアット座はいつできたのですか。

L●1966年頃かな。

R●なぜ映画館を作ったのですか？

L●『ソップサット』の興行収入がすごくよくてね。だけど4割は映画館の所有者の取り分になるわけだ。自分で映画館を所有していれば全部自分のものになる。たまたまその時、お金もあったからその映画館を買ったんだ。

R●つまりその映画館はすでに誰かが建てたものだったんですね。

L●そうだね、それで『ソップサット』はそのハマチアット座上映したんだ。所有者はリー・ヴァーさんという人で、私の弟に貸してた。『ソップサット』をそこで上映したことで、弟は何百万もの収益があつてね。その後、弟は借りるのをやめてしまったので、とりあえず映画館は閉館となったんだが、所有者が私に借りないかと何度も言ってきて。私の作品がいいものばかりだと知ってね。それで私も最終的には買うために借りる、ということで合意したんだ。そして何年かお金を払い続けて、とうとう自分のものになったんだ。『タツノオトシゴ』の絵を掛けただけで、映画館は客でいっぱいになった。

R●当時の学校の先生の給料と比べると、リー・ブンジムさんは裕福だったんですね？

L●そうだね。『オーンよ、愛しいオーン』を上映したときは、もうお金はとりあえず貯めておいたんだけど、1973年頃、金の値段がどんどん上がっていったので、私は何百ドムラン〔訳注：1ドムランは37.5グラム〕もの金を買ってね。それでトゥック・クレアン

の道沿いに映画館を建てようと思って土地を買ったんだ。ソムダイ・バーン通りの土地も買って、住居用の一軒家も建ててね。それでもまだお金は有り余っててどうしていいかもわからず、バンコク、香港の銀行に預けたんだ。その後、プルアンさんの所有するソリヤー座を買おうと思って、1,000ドムランを提示したんだけど、売ってくれなくて。1974年、1975年頃になって、プルアンさんが400ドムランで売りたいらしい、っていうのを聞いたんだ。それで買うことを決めた。私は香港やバンコクからお金をかき集めて、その映画館を買った。まあお金をすべて捨てることになったんだけどね。その後、国は崩壊したわけだから。私はね、カンボジアでの戦争はカンボジア人同士の戦争じゃないと思ってるんだ。あれはアメリカと中国、ロシアの戦争だった。中国とロシアが共産主義側を支援して、アメリカは自由な方を支援した。アメリカはもうだめだ、みんな死にそうだって言われてたけど、そうなりはしないだろう、アメリカは最後まで踏ん張るはずだから、と思っていた。でもそれは考え違いだった。アメリカは自分の利益だけを考えてたんだ。当時、アメリカは弾薬の援助もしてて、それをクメール・ルージュに売っている者もいた。

R ● 国内で戦闘が始まる前に脱出しようと考えていましたか？

L ● 状況がますますまずくなってきたので、私は両親にパスポートを作って、ビザを取るように言った。人に頼んでやってもらっておいた方がいい。情勢がいよいよあやしくなってきたときには、私が迎えに来てすぐに出発できるようにね。結局、両親はパスポートを作ってなかったことも私は知らず、両親もそれを私に言わなかった。4月近くになって、もう本当に危ない、というときに私は両親を迎えに行ったんだ。両親は私を見ると、私たちはもう年なんだから逃げても仕方ないからって言ってね。そのあとすぐに飛行機の便はなくなり、一斉にどこにも行けなくなってしまった。

* * *

1975年4月17日、リー・ブンジム氏は、ほかの人々と同様、都市部を離れて地方で暮らすことになった。

1976年、ベトナムに逃れ、ラオスに入ってラオスのサワンナケート県ピーン郡まで到達するものの、ベトナムに送還される。1977年、リー・ブンジム氏が難民であることが認められ、フランスに送られる。フランスではオーベルジュ・ロワイヤルという名前のレストランを開店し、またタクシー会社を設立した。そしてフランス、香港に残っていた自分の映画作品を取り戻した。それは『ソップサット』、『オーンよ、愛しいオーン』、『12人姉妹』である。そしてフランス、アメリカ、カナダでそれらの映画作品を上映してカンボジア文化を広めるために、カンボジアの遺跡の写真を20種類以上印刷し、販売、または僧侶に寄進した。1985年、リー・ブンジム氏はアメリカのカリフォルニア州でプロダクションを立ち上げ、ビデオ作品を作り、ロンテア・ペイ・プロダクションとともに仕事をした。1994年、カンボジアに帰国し、プノンベンと複数の州で一般の人々のために、『ソップサット』、『オーンよ、愛しいオーン』、『12人姉妹』を上映した¹¹⁾。現在、リー・ブンジム氏はタクマウ市で映画制作のためのスタジオを建設中である。そしてスタジオが完成した暁には、再び映画を撮影する予定である。

11) 筆者は1995年、プノンベンのモニヴォン通りに当時あった映画館ヴィミアン・トゥップ座で『12人姉妹』を鑑賞した。

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。

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。著書に『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）、『夢みるインドネシア映画の挑戦』（英明企画編集、2021年）など。映画で東南アジア社会の課題共有をはかるシネアドボ・ワークショップにも取り組む。

平松 秀樹 (ひらまつ ひでき)

京都大学東南アジア地域研究研究所連携准教授。京都大学文学部卒、チューラーロンコーン大学大学院比較文学科修士課程修了、博士（文学、大阪大学）。専門は、タイ文学・文化、日タイ比較文学・比較文化、タイ地域研究。タイ国仏教教理三級国家試験（ナックタム・トゥリー）合格。仏教およびジェンダーの観点からみた比較文学・文化研究に関心がある。共著に『東南アジアのポピュラーカルチャー』（福岡まどか・福岡正太編、スタイルノート、2018年）など。

安里 和晃 (あさと わこう)

京都大学大学院文学研究科准教授。沖縄県生まれ。移民研究。フィリピンの農村研究から転向し、香港、台湾、シンガポールの外国人家事労働者の研究に従事。その後、アメリカやスウェーデン、アジア諸国の調査を通じて、福祉レジームにかかわらず進展するケアのグローバリゼーションについて研究する。アジアの高齢者政策、ケアレジーム論と移民の社会統合に関心を持つ。コロナ禍においては外国人住民などに食糧支援をしつつ聞き取りに従事している。

篠崎 香織 (しのぎ かおり)

北九州市立大学外国語学部教授。専門はマレーシア地域研究。マラヤ地域（マレーシア半島部とシンガポール）の華人社会を中心に、マレーシア地域の政治・文化・歴史を研究。著書に『プラナカンの誕生——海峡植民地ベナンの華人と政治参加』（九州大学出版会、2017年）がある。

橋本 彩 (はしもと さやか)

学習院女子大学国際文化交流学部日本文化学科准教授。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。

山本 文子 (やまもと あやこ)

大阪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、和歌山県立医科大学ほか非常勤講師。専門は宗教人類学、文化人類学、ミャンマー地域研究。共書に『ミャンマーを知るための60章』（明石書店、2013年）。近年はミャンマー映画の研究に取り組んでおり、とりわけ映画史、ビデオ映画文化、メディアと宗教との関係に関心がある。

秋葉 亜子 (あきば あこ)

東京外国語大学大学院修士課程修了。ベトナム語通訳翻訳。字幕翻訳、映画祭での通訳のほか、上映事業のコーディネーターやベトナム映画のポストプロダクションに携わる。共編著書に『現代ベトナムを知るための60章』（明石書店、2004年）。字幕翻訳作品は『無人の野』（1979年）、『愛は17度線を越えて』（1972年）などの古典から『ベトナムを懐く』（2017年）、連続ドラマ『太陽の末裔～Love in Vietnam～』（2018年）、『走れロム』（2021年）の最新作まで。

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。

CIRAS Discussion Paper No.107

山本 博之 編著

結末の向こう側——混成アジア映画研究2021

発 行……2022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