

Title	マレーシア映画の現在 --混成性に願いを
Author(s)	山本, 博之
Citation	<CineMalaysia開催記念> マレーシア映画の現在 2013 (マレーシア映画ブックレット) (2013), 2013: 2-4
Issue Date	2013-05
URL	http://hdl.handle.net/2433/228921
Right	発行元の許可を得て登録しています.
Type	Article
Textversion	publisher

マレーシア映画の現在

混成性に願いを

山本 博之

この冊子で取り上げたのは、2013年5月に東京で行われたマレーシア映画祭「シネ・マレーシア2013」の上映作品である。マレーシアの映画産業がシンガポール時代から数えて80年目を迎えた現在、マレーシアにおける映画や芸術を取り巻く状況はさまざまな展開を見せている。これらの作品を通じて問いかけられているのは、時代の移り変わりに伴い、権力者や観客の好みにあわせて伝統芸能や芸術の形式や担い手は変化せざるを得ないが、変化して伝えられていくことをどのように受け止めればよいのかという担い手自身による問いとともに、伝統芸能や芸術の直接の担い手ではない人々はその状況をどのように受け止め、どのように関わればよいのかという問いである。

マレーシアや近隣地域には、ワヤン・クリ（人形影絵芝居）などの伝統芸能がある。ただし、開発により都市化や近代化が進むにつれて、あるいは宗教と政治が結びつくことによって、伝統芸能の担い手が失われ、存続が危ぶまれている。為政者は伝統芸能の公開上映を禁止、あるいは自分たちが好ましいと考える形式や内容に変更したものにのみ公開上映の許可を与える。

『影のない世界』では、東海岸のクランタン州で1990年代に州政権を取ったイスラム政党が影絵師たちに「新しい」影絵芝居をするよう求め、その結果ワヤン・クリが衰退の危機に瀕している様子が描かれる。興味深いのは、マレー人はムスリム（イスラム教徒）であるためにマレー人の影絵師が伝統的なワヤン・クリを公開上映することは認められないが、ムスリムでない華人の影絵師ならば規制の対象にならず、華人の影絵師の名前で許可を取ってマレー人の影絵師が公開上映できることだ。あるいは、ふだんはオートバイの修理工として働く華人が影絵人形を作っている。また、アメリカ人や日本人の研究者がワヤン・クリを研究して記録に残して

いる。マレー人の伝統芸能がマレー人以外の人々によって記録され、継承されている。

外部の人々の手を借りて継承されることで、伝統芸能は形を変えていく。今日の影絵芝居では洋服を着た影絵人形が高層ビルの谷間を歩いている。本来備えていた本物らしさは失われていくが、伝わる過程で形が変わることは歓迎すべきなのか、それとも嘆くべきなのか。

『ブノハン』が示すのは、人形や電燈や幕といったワヤン・クリの伝統的な道具立ては使われなくなったかもしれないが、ワヤン・クリの物語はこの土地の人々の間になお強く残っているということだ。あたかも生身の人間が物語の中に入ってそれぞれの役割を演じているかのようだ。幕や影絵人形がなくても、現実の人々を映すだけでワヤン・クリになる。人々はそれを映画と呼ぶかもしれないが、それは今日のワヤン・クリでもある。

その一方で、産業としての映画を発展させることも大切だ。マレーシアでは国営映画公社 FINAS が国産映画の振興のためさまざまな努力をしており、それによりハリウッド映画との競争に直接さらされずに国内映画産業が保護された一面もある。ただし、いつまでも保護されていると本当の意味で産業が発展しない。『パパドム〜パパの味』は、事業で成功したサアダムが首都クアラルンプールの大学に進学して離れ離れになってしまった娘を心配して、あの手この手を使って陰ながら娘を守ろうとするコメディ映画だが、笑いの裏に FINAS の国産映画保護のあり方への異議が秘められている。

アフドリン監督が国内の映画産業を育て上げる方向で臨もうとしているのに対し、国外に目を向けて活躍の場を見つけることでマレーシア映画を豊かにしようとする人たちもいる。世界各地のさまざまな文化を背負った人々が集まる混成民族社会マレーシアでは、人々は国外に活動の場を移すことへのハードルがそれほど高く

ない。マレーシアの外に出て映画制作を通じた表現活動を行っているマレーシア出身の映画監督として、たとえば『ブノハン』のダイン・サイド監督は20年以上もイギリスに住んでいるし、『イスタンブールに来ちゃったの』のバーナード・チョウリー監督も最近ではマレーシアとイギリスで半々の生活を送っている。ツァイ・ミンリャン監督も、台湾で活躍しながら出身地マレーシアでも『黒い眼のオペラ』などの作品を撮っている。向かう先は、かつて世界の中心だったイギリスや中華世界の「本場」である台湾や中国大陸など、自分たちが背負っている文明文化の「本場」だが、その過程で自分が生まれ育った土地に由来する自らの混成性が意識され、それが作品を通じてマレーシアに「逆輸入」されていく。

主にマレーシアで活動しながら国際映画祭に出品する映画監督もいる。マレーシアでは台詞にマレー語以外の言葉が多く含まれていると国内の劇場で上映されにくい環境があるため、華人のような民族的マイノリティを描いた作品は国際映画祭が主要な出品先とならざるを得ない事情もある。ジェームス・リー監督の『黒夜行路』や『The Collector』、シャルロット・リム監督の『理髪店の娘』などの作品がそうだ。

また、最近のマレーシア映画には、近隣諸国を含むアジアの地域社会の一員を担うという自覚が表れている。マレーシアは、マレー人、華人、インド人の三大民族と多くの先住諸族から成ると言われるが、その他にも、比較的新しい移住者でマレーシアの主流社会からは仲間として十分に認知されてはいないもののマレーシア社会を支えている人もいる。インドネシア、フィリピン、タイ、ミャンマーなどから、合法または非合法にマレーシアを訪れ、さまざまな形で社会に関わっている人びとだ。『Songlap』では、乳幼児売買シンジケートにタイかミャンマーから連れて来られた少女たちが登場する。『Girl in the Water』はタイからポートでマレーシアへの入境を試みた若い女性の物語だ。『水辺の物語』にもミャンマー人が登場する。

ホー・ユーハン監督の『誰にでも言い分はある』は、ホー監督がインドネシアを訪れ、マレーシアに敵対的な態度をとる過激派集団のメンバーにインタビューした短編だ。インドネシアとマレーシアは歴史や文化を共有

する部分が多いが、イギリスとオランダによる植民地支配を通じて互いの社会制度や経験の違いが大きくなり、日本占領後に独立を迎える際にはインドネシアとマレーシア（マラヤ連邦）として別々に独立した。それ以降、両国の関係はよくなったり悪くなったりし、しばらく前はインドネシア側がマレーシアに対して「伝統文化を盗んだ」と批判を強めたこともあった。『誰にでも言い分はある』は、マレーシア人がインドネシアを訪れて言い分を聞き、マレーシア人の目には一見して全く根拠がなく見えるインドネシア側の訴えについて、インドネシア側の見方を探ろうとしている。好き嫌いかかわらず隣国どうして今後ずっとやっていかなければならないことを自覚して、互いの主張を知ることが互いにとって良い結果をもたらすという考えに基づいている。

マレーシア国外での映画制作の道には、旧世界の中心でも近隣諸国でもなく、第三国を訪れて地元の人々との合作によって世界を捉えようとする試みもある。リム・カーワイ監督はマレーシア出身の中華系の監督だが、日本に拠点を置き、大阪を舞台にした『新世界の夜明け』などの作品を発表している。リム・カーワイ監督やエドモンド・ヨー監督は、日本で長く暮らして日本のことをよく知ったうえで、日本人とは違う視点から日本社会を切り取った作品を見せてくれる。そのため、『新世界の夜明け』では多くの日本人が日常的に見て知っているとは違う大阪・新世界の別の姿を見せてくれるし、シャーマン・オン監督の『はし/Hashi』は、福岡を舞台に、日本人がふだんあまり自覚せずに行っている二重基準をあと驚く方法で暴いている。

これらの作品が異文化からの眼差しを自覚的に映像で表現しようとしているのに対し、異国に身を投じ、現地の映画人との合作によって思いもかけない作品が生み出されることに身を委ねるといった懐の深さが、思いもかけない作品を生み出すこともある。マレーシア人どうしの合作により奥が深い作品となった例にウー・ミンジン監督の『水辺の物語』があり、日本の映画人がマレーシアで合作した試みとして『クアラルンプールの夜明け』や『Fun Fair』がある。

異文化の映画人どうしの合作によって生み出される映画は、それぞれの社会で馴染みのある物語の要素が混

ざったものになるため、初見では物語を掴みにくいという印象を与えることがあるかもしれない。その意味で、誰でも笑える作品や誰でも泣ける作品になっているとは限らない。しかし、異なる背景や理想を抱いた映画人どうしが本気でぶつかり合って作られた作品には、そこから新しい世界を作っているという作り手たちの思いや希望を映像の中に見つけることができる。

この冊子の『影のない世界』の記事で、クランタン出身の K.バリが紹介されている。K.バリが活躍した1950年代は、新聞や雑誌に読者投稿欄が作られ、一般の人々が投稿を通じて世の中に自分の意見を発信しやすくなり、新聞や雑誌という新しいメディアを通じて言葉の力が重みを持ち始めた時代だった。それから60年近く経った現在、映像作品の制作や公開が比較的容易になり、映像が新しいメディアとして脚光を浴びつつある。新しいメディアは新しい考え方や新しい社会の仕組みをもたらすのか。それとも、『ブノハン』が冷たく言い放つように、メディアは変わっても人々は相変わらず昔と同じ物語の中に生きているのか。そうだとしたら、あるいは、そうであるからこそ、いま必要とされているのは、目の前で展開されている物語から敢えて別の物語を読み解こうとする深読みの力なのかもしれない。

*

マレーシア映画は、世界各地からマレーシアに集まるさまざまな人々を取りこみ、ときにはマレーシアの国境を越えて異邦の人びとと交わり、混成性を増してきた。個々の作品が取り上げるテーマはそれぞれだが、全体を通じて見ると、多様な人々が暮らす社会のなかで親子の関係を捉え直し、自分と異なる人々と新しく家族を作ることにつながるさまざまな事柄が描かれている。基本的な形は親子という縦系と兄弟・夫婦という横系の織り合わせだが、そこに技術や商売や政治や信条が加わることでいろいろな形を見せる。

世界的に知られたマレーシアの映画監督であるヤスミン・アフマド監督は、高校卒業前後まででまだ社会の荒波にもまれていない少年少女が家族に守られながら恋愛や友情を育む作品を得意とする。これに対し、この冊子で紹介した作品には、学校を終えて、あるいは学校に行かずに社会の入り口に立ち、実社会の歩き方を自分

で学んでいく人々が多く登場する。どちらも両親、特に母親との関係が重要だが、男と女では親子の関係の取り方が異なっているようだ。

娘たちは、父親や母親による過剰な保護や支配から逃れようとする。『パバドム〜パバの味』では大学生になった娘のことを父親が過剰に心配するし、『Songlap』では父親が娘をわがものであるかのように支配しようとする。『理髪店の娘』では、娘と母親が互いに縛りあい、依存しあう関係にありながら、娘は母親から解放されようともがいている。

これに対し、息子たちは母親を探そうとし、その過程で兄弟の絆が結び直される。『Songlap』の2人の兄弟は、小さいころから母親を知らず、兄は母親探しをあきらめているようだが、弟は今でも母親を探している。『Bunohan』は、母親はすでにいないが、男たちは母親の名誉を守ろうと命をかける。

これらの作品からは、良くも悪くも血の繋がりとという縛りの強さが伺える。その一方で、あるいはそうであるからこそ、血の繋がりのない他人と疑似的な血の繋がりの関係を作ろうとする物語も見られる。

ラブコメディの王道ものである『イスタンブールに來ちゃったの』はもちろん他人と出会い繋がる物語だが、黒社会ものの『黒夜行路』や『The Collector』でも男たちは組織という疑似家族では満たされず、家庭を作ろうとする。興味深いのは、『Songlap』が暴くように、夫婦が真の家族になるために子を必要としていることと、その子は両親のどちらも血の繋がりがなくてもよいということだ。

さらに、異邦で人々が交わろうとするが交わりきれていない様子を描いた作品もある。上でも触れたが、『クアラルンプールの夜明け』や『Fun Fair』は、言葉によるコミュニケーションが難しい人どうして理想を共有したり共通の目的を達成したりする困難を臨場感あふれる形で示すことに成功している。『新世界の夜明け』や『はし/Hashi』のような作品が外部の視点から日本社会を捉え直し、多くの日本人が見てこしてきた様子を浮かび上がらせるように、今後これらの作品に続く混成映画は、社会の混成性を積極的に捉え、私たちに新しい希望を見せてくれることだろう。