

第8章の藤本晃「仏教の交流、比丘サンガの交流」では、まず仏教交流の3つのレベルが定められている。第1に部派分裂などにみられる、「比丘サンガ」同士による同じ地域内の他者との交流、第2に上座仏教圏内の僧侶・国家の交流といった、各地域の同じ仏教同士の「仏教文化」の交流、第3に上座仏教と日本仏教の交流のような、「各地域の文化」レベルつまり仏教伝播地内における異なる仏教同士の交流である。とりわけ第3のケースが本稿の中心となっており、浄土真宗寺院の住職である著者自身が、スリランカ出身の上座仏教比丘スマナサーラ長老と出会い、自身の真宗寺院の活動に上座仏教的要素を取り込んでいるあり方を紹介している。このような交流的实践が可能となった背景として、スリランカ仏教やタイ仏教といった文化的特性を帯びた上座仏教を「脱文化」化し、日本人の思考や生活に合わせて教えを説くスマナサーラ長老の活動方式や、釈尊の教えがよくわからないという真宗寺院の檀家からの問い掛けへの著者の対応といったものがある。評者としては、こういった生活の現場からの地平の融合は、大きな運動ではないとしても、近年、あちこちに現れているのではないかと感じている。

本書の問い掛けと試みは、学問分野の越境、信仰実践の越境、慣習的实践の越境の可能性を示唆している。特に第6章や第8章に見られる、日本仏教や上座部仏教の僧侶による新たな試みなど近年の状況は示唆的であり、第1章で指摘されている「小さな物語」「断片的なエピソード」にも注目する必要があるだろう。そして何より本書自体が、長年のすれ違いとそれを越境する試みの産物でもある。今後は、本書で記された多層的で絡まり合った越境的関わり（交流）やすれ違いのイメージを解きほぐし、上座部仏教と日本仏教の双方における学的ないしは宗教的営みを、生活世界のレベルから丁寧に捉えて接点を見つけることが、課題となるのではないか。

(矢野秀武・駒澤大学総合教育研究部)

西 芳実、『夢みるインドネシア映画の挑戦』英明企画編集、2021、346+xixp.

本書を読み、ふと気づかされたことがある。まだ見ぬこれからの「夢」として語れる空間が、私たちのまわりからどれだけ失われてしまっているか。デジタルコンテンツやSNS、さらに生成AIの登場で、あらゆる国の情報や、そこに住む人びと自身が発信する書き込みにも私たちは自在にアクセスできるようになった。ただしそこにあるものの多くは、すでに見えるもの、または見せるためのものであり、「まだ見えないもの」ではない。まだ見えないもの、たとえば「夢」のビジョンを少しでも掴もうと、人はそれを誰かに語り、また聴いてもらっていたはずだった。失われてしまったのはそのような「夢語り」の空間のことである。

「夢みるインドネシア映画の挑戦」をタイトルとする本書は、1998年のスハルト政権崩壊から今日にかけて、民主化とともに成長してきたインドネシア映画を語る一冊である。取り上げられる200本余りの映画の舞台がタイトルごとに表示された国内外の詳細なマップや政治・文化史に対応した制作年度の年表のほか、インドネシア映画に関する新旧の学術的論考リストまでが収録された本書は、たとえばバリ島がインドネシアにあることを知らない読者にもインドネシアの文化や歴史について深い理解を促す解説の書であり、同時にインドネシアの文化史に関心を寄せる研究者にとっては精緻で有益な事典の趣を持つ。しかし本書はなによりも、時間をかけてなされた映画による語りと、そこに向けられた真摯な傾聴の記録であるように思う。

本書の主題は、民主化とともに成長した映画というメディアが、インドネシアの過去の記憶や傷ついた理想にどのように向き合い、新たな「夢」として語り直すことに挑戦してきたかを読み解き、辿ることにある。1. 父（政府）・子（国民）関係の見直しと再構築 2. 規範意識や信仰をめぐる実践や意識の変容 3. 国民や地方の受難の掘り起こしとその共有という、以上3つのテーマを軸に作品の読み解きが展開する第2部以下を概観してみたい。

始めに論じられるのは、スハルト流家族主義的政権が崩壊した後の「父」の権威の行方である。第1章では民主化と同時に台頭した若手映画人の筆頭としてリリ・リザ監督の作品が取り上げられる。不自由のない暮らしを与えられながら、親世代とは疎通せず、次第に閉塞する若者たち（『クルドサク』）、父親のふるまいから、母親とも、芽生えた恋の相手とも別離をしいられることになる少年（『ビューティフル・デイズ』）、60年代に反スカルノの学生運動家として活動しながら登山事故で命を落とし、次世代を見ることのなかった中華系青年（『GIE』）、そして、熱意ある女性教師や仲間たちとの助け合いで、「父」に頼らずとも健全に育つ子供たちの物語（『虹の兵士たち』）。どの物語も「父」と次世代との不連続を多様な形で表している。

第2章は家父長制の語り直しに注目する。ニア・ディナタ監督は「一夫多妻」を妻たちの視点から「女たちが男たちを共有すること」に読み替え（『分かち合う愛』）、「インドネシア映画の父」と称される巨匠、ウスマル・イスマイル監督の古典的作品を女たちが取り仕切る一家の物語にリメイクしてみせた（『三人姉妹』）。ヌルマン・ハキム監督はジャワ農村の名家の凋落を題材に、家父長制を支えている女たちがその役割を放棄したとたんに権威を失う父や家の在り方を描いている（『窓』）。

第3章では、もう存在しないはずの「父」がその子らに及ぼし続ける影響が、スハルト辞任から10年余りを経た2010年代の作品群から様々な角度で捉えられてゆく。亡き父親へのわだかまりを抱えながら自らの夢を追求する先に、父を受け入れてゆく若者たち（『珈琲哲学』）、「内なる父」に囚われ、自分も完璧な父親になるべく規範に縛られた夫とその妻の緊張関係（『魔の11分』）、そして14年の歳月を経て「父」から解放され、失った恋を成就させる『ビューティフル・デイズ』続編の主人公たち（『再会の時』）。では、やがて父親となった者はどういう「父」になるのか。第4章ではスハルト政権期からテレビドラマとして親しまれたシリーズ映画が取り上げられ、挫折や迷走を繰り返したのち最後には家族に受け入れられ、支えられる男たちの姿が示し出されている（『ドゥル』及び続編2編、『チュマラの家族』）。

第3部は既成の社会規範による呪縛と闘うインドネシア映画を、とりわけ女性たちの境遇に関心を寄せて読み解いている。

第1章では信仰が生み出す諸問題に焦点が当てられている。『楽園への長き道』は2002年にバリ島で起きた爆弾テロを、計画、実行、犠牲、報道のそれぞれの視点から描き、『愛の逸脱』は地域社会を舞台に信仰実践の違いをめぐる衝突と和解を描いているのだが、これらの映画にみる暴力や不寛容の背景には、世界最大のムスリム人口を擁しながらイスラーム世界の周縁とみなされてきたインドネシアの人びとの「自信のなさ」が見え隠れする。続く第2章では、そのような「自信のなさ」への応答が海外を舞台とする作品群に見出される。中東の留学先で「本場のムスリム男性」と卓越したイスラームの知識で渡り合い、現地のムスリム女性にも見初められるインドネシア人男性の物語はその後のイスラーム的映画流行の端緒となり（『愛の章』）、続いて欧米を訪れたインドネシア人女性が非イスラーム社会に生きるムスリム女性たちとの交流を通じ、ムスリムとして主体化されてゆく物語などがつくられた（『欧州に輝く99の光』及び続編）。また、信仰に目覚めた女性たちが妻や母として「宗教的に正しい行為」を実践しようとするがゆえの、現実との葛藤も描かれるようになった（『望まれざる天国』I, II）。

第3章では、男たちがつくった規範に向き合う女たちのありようが考察され、まず大都市や海外ではなくジャワの農村に出自を持つ「イスラーム寄宿舎塾長の娘」という新たなヒロインたちの登場が紹介される。彼女らのある者は男社会という監獄のなかで自由を求めて闘い（『ターバンを巻いた女』）、ある者は既存の権威や秩序に自らをおもねつつ、「奇跡に導かれる」ことで願いを成就する（『愛が祝福されるとき』）。しかし「ジャワの娘」である以上、彼女たちは常に「良き母、良き妻、良き娘」の規範に呪縛されている。一方、そうした「ジャワの娘」のロールモデルとなってきたのは女子教育の祖としてスハルト時代に国民の英雄とされたカルティニであることに本章は言及する。新たなカルティニ像の模索を通じた規範の問い直しも試みられているが（『カルティニへのラブレ

ター』、『カルティニ』)、ムスリムであることを矜持として越境し、グローバルに活躍する「ジャワの娘」たちが描かれるようになり、カルティニとは違う生き方を選んだ等身大のヒロインたちによって、「良き娘」が自己実現を果たすモデルが示されるようになった(『ジルバブ・トラベラー』他)。

結婚や出産によって、娘から妻や母となった女性たちにも変化が現れた。スハルト政権期のホラー映画には、夫以外の男たちに襲われた女たちが「良き妻」「良き母」から「傷つき、汚れた犠牲者」となり、不義を訴えるために化けて出て、最後は(男である)イスラームの導師によって成敗される物語が繰り返し描かれた。しかしそのリメイク作品では、化けて出た女は自らを死に至らしめた不義の存在を夫に知らせ、夫とともに家庭の秩序回復のために戦う。秩序は常に男に掌握されまた回復されるという旧来のストーリーがそこではことごとく転倒されている(『スザンナ——墓の中で息をする』)。また、イスラーム色の濃いジャワではなく辺境の島を舞台に展開する別の女の物語は、女性主人公を攪乱された秩序の無辜の犠牲者としてではなく、自ら秩序を回復し、守るために闘う勇者として描きだすことで、女の名誉についての「語り直し」を果たしている(『マルリナの明日』)。

第4部は「国民的悲劇に向き合う」をテーマに、革命や政変、内紛や災害が個人や社会にもたらした傷に、インドネシア映画はどのように対峙してきたかを問う。

第1章は、真相が解明されないまま50年以上が過ぎた9.30事件の傷跡を「国民的悲劇」として語り直す試みに注目する。事件の犠牲者が現代に現れて無念を晴らす物語(『紅いランタン』)や、非業の死を遂げた主人公が幽霊となって引き起こす混乱に事件の諸相を重ね合わせる物語は、あえてインドネシアでも絶大な人気を持つホラー映画のスタイルで描かれている(『スンデルボロンの伝説』)。また、アメリカ出身の映画監督が事件の被害者と加害者双方の現在に焦点を当てて制作した2作のドキュメンタリーは、事件の実相を海外の視角から世界にさらして話題となった(『アクト・

オブ・キリング』、『ルック・オブ・サイレンス』)。もっとも、これらのドキュメンタリーの結末は被害者と加害者どちらの側にも救済や安寧を与えるものではなく、インドネシアの映画人たちには課題が残されたと本章は指摘している。一方、自国の問題を解決する国外からの視角の重要性を追認するように、事件を暗示する物語が国際社会を背景としたSFファンタジーの手法で描かれた(『フォックストロット・シックス』)。

第2章は「別離」という悲劇をクローズアップする。65年の政変によって帰国の途を絶たれた主人公のもとに、50年後届けられる祖国の恋人にあってははずの開封されていない手紙——過去の経緯が明らかになりわだかまりは解ける。それでも失われた時間は取り返せない(『プラハからの手紙』)。独立戦争のゲリラ兵として出奔した夫の消息を訪ね、旅を続ける老婆——9.30事件や開発政策がもたらした過酷な過去とともに明かされた思いもよらない事実を老婆はただ静かに受け入れる(『他者の言葉の物語』)。そして、98年の政変に至る混乱のなかで消息を絶ち、今なお行方の知れない詩人、ウイジ・トゥクルと彼を待つ妻の出口のない孤独(『ソロの孤独』)。愛する人の消息も、遺体さえも見つからないとき、その身体の不在は埋め合わせることのできない溝(傷)となってあとに残された個人を苛む。それでも映画という媒体がそのような溝に寄り添おうとするときに、傷ついたインドネシア社会全体が多様な形の和解に開かれてゆく可能性を本章は示唆する。生身の身体はそれ自体がそれぞれの体験を記録して他者に伝えるメディアであるというメッセージも、虚構が創られる仕組みを暴き出すのとともに映画は伝えることができる(『サイエンス・オブ・フィクションズ』)。

最後に取り上げられるのは、アチェ州と東ティモールを描いた作品群である。インドネシアからの独立をめぐるこれらの地域が長らくさらされてきた紛争や、災害の実態が明らかになるにつれ、傷ついた人びとの経験をインドネシア全体の経験として語り直す視座から映画がつくられるようになった。なかでもアチェの津波被災と復興を描いた映画には、災害が結果として内戦にもたらした

和解の気運が強く反映されている（『デリサのお祈り』他）。しかしそれらの映画には内戦そのものが一切描かれていないこと、そしてそれこそが、内戦について語ることの難しさを示していることを本章は見逃さない。『バスは夜を走る』は、アチエを彷彿とさせる紛争地を通過する夜行バスが政府軍、反乱軍の双方から狙われ、乗客全員の命が危険にさらされる様を描き、内戦のもたらす理不尽を「紛争は犠牲者を選ばない」というメッセージで示している。しかしそこに被害を受けた個人にとっては明らかな加害者の責任は問われていない。

インドネシアの介入によって「正されるべき辺境」として描かれていた東ティモールでも、独立後、過去に起こった不正義を告発する映画がつくられるようになった。本章の最後に紹介される『ベアトリスの戦争』は、「インドネシア」に尊厳を奪われ続けた東ティモールの女たちが、土地に残り、敵と味方どちらをも受け入れて子をなして育ててゆくことで、自らに起こった悲劇を伝え残す物語である。

「この物語をどのように自分の問題として受け止めるのかは、インドネシア社会に突きつけられた問題であるとともに、同時代を生きる私たちすべてにも投げかけられている」（p.308）。最終章である本章はこのような言葉で締めくくられている。

著者は、インドネシアの名のもとに過去の歴史の負の遺産を引き受けて未来へ語り直そうとする人びとの試みを「インドネシアという物語の織り直し」と呼び、映画という媒体にその重要な役割を見出した。幾多の作品が縦横に成すつながりは、巻末にも紹介されるシネアストたちや、これらの映画に新たな希望を託した人びとに織り上げられ、さらなる「これから」に向かってプロセスが開かれた「夢」のテキストである。

それぞれの「父」と決別したのち、途方に暮れながらも「これから」を模索してきた第2部で辿られる主人公たちの足跡は、「開発の父」と呼ばれたスハルト大統領の退陣と同時に突如与えられた自由に戸惑いながら、軌道修正を重ねてきたポストスハルトの若者たちや女たち自身の試行錯誤とそのまま重なり合う。スハルトなき時代の「ある

べき父（またはその受け入れ方）」のロールモデルが、かの時代のお茶の間に繰り返し登場していたテレビドラマ主人公たちの20年余りを経て描かれる「その後」に示されるという指摘に、スハルト流家族主義を日常意識に刷り込まれてきたオーディエンスひとりひとりの「内なる父」の書き換えに必要とされた歳月を思う。

規範の呪縛との闘いを取り上げる第3部では、国内の民主化と世界規模で展開するグローバル化を背景に、インドネシア人が抱き始めたひとつの自意識がつまびらかにされる。ひととき身近になったアラブ諸国との接触がもたらす「ムスリムとしての自信喪失」が『楽園への長き道』にも描かれたテロリズムや『愛の章』に始まるイスラーム的映画の流行の背景にあるという洞察は、この時期になってにわかにはべールを被るようになったオーディエンスたちの行動原理の説明にもなる。そして若いムスリム女性たちの越境物語の源流をローカルな規範に縛られ海を越えることができなかつたカルティニの悲劇に見出す読み解きから、自己実現やあらゆる意味での越境を繰り返し迫るデジタル情報を日々消費しながら、決して情報流通のスピードと同じ速度では変化しない自らの生活の場でジレンマにさらされ始めたオーディエンスたち自身が浮かび上がる。彼女たちがべールをまとった「現代版カルティニ」の越境物語を必要としたように、フィクションを通じてなされる「規範の語り直し」は、オーディエンスである彼女らの現実と理想を折衝するものにもなるのだ。

政変や紛争、災害がもたらした悲劇と向き合う映画の挑戦を扱った第4部では、映画表現の饒舌さよりもむしろ、「語りきれないこと」「語るのをためられること」に意味が見出される。被害者と加害者が今も同じ社会に暮らす理不尽が現実であり、善悪で裁き切ることができない悲劇を語ろうとするときに起こる「言いよどみ」を自ら受け入れ、克服しようとする試みにこそ、映画という表現が現実の社会が抱える傷に寄り添う姿勢が示される。そして「インドネシア」が他者を蹂躪する物語からも視線を逸らさず、オーディエンスひとりひとりがそれを自分自身の物語として受け止めるところに、「これから」が開かれてゆく。

30年以上続いた開発独裁政権の始まりと終わりという歴史のうねりが名もなき個人にもたらしたはずの、どこにも記録されず、語られることもない記憶や喜怒哀楽の一つ一つを、映画はフィクションという形で紡ぎ出す。そのような無数の物語から織り上げられるテキストがそれぞれの記憶や思いを託して観る人びとと共鳴するときに、インドネシアをめぐる「まだ見ぬ夢」のビジョンは生み出される。著者はそのビジョンを克明に読み解き、入念な脚注で補いながら、ひとりでも多くの読者に届くよう言葉を尽くしているのである。

著者はその著書『災害復興で内戦を乗り越える——スマトラ島沖地震・津波とアチェ紛争』（2014年、京都大学学術出版会）に記されているように、アチェをフィールドとする地域研究者として、その地が紛争で二重三重に傷つき、続く災害から和解へと導かれるまでの痛みの現場に立ち会い、人びとの肉声を聞いてきた。中央政府と和解する以前のアチェで、独立派の青年が著者に、インドネシア側の国民的シンガー、イワン・ファルス之歌を弾き語って聴かせたという本書あとがきに記されたエピソードに示されているように、ねじれやもつれ、亀裂や矛盾を含みながら個人が抱く夢やその残骸までもが、歴史をつくる推進力でありうることを著者は身をもって知っている。だからこそ映画というテキストが語ろうとする「声」を受け止めることができるのだ。本書に紹介された一つ一つの映画と、それらが語る「夢」に耳を傾ける著者とのあいだに共有されてきた、時間と空間の集積を思わずにはいられない。

その一方で、著者も言及しているように、民主化から四半世紀が過ぎてコロナ禍も経た今、インドネシアでも映画とその観られ方は著しく変容している。映画視聴の場は映画館から再生機を利用したテレビやパソコンに、そしてスマートフォンへと移りつつある。さらには一つの映画をあらゆる短縮したファスト映画が流行し、映画をそこにまだない何かを想像し語り合うためのものとしてではなく、他のコンテンツと同様に、すでにある情報として「消費」すべきものとみなす世代が

台頭している。そうした意識の現れか、閉塞しているがとりあえず安定している現状を追認する、あるいはまるで、「夢」など誰も見なかったことにするような映画も登場した。近年、昨今の90年代カルチャーブームにのってつくられた青春映画『ディラン1990』（2018）シリーズは、東ティモールの掃討作戦で功績を挙げた国軍幹部の父を持つ少年ディランと、同じく国軍幹部を父に持つ少女が、双方の親たちに祝福されつつ愛をはぐくんだ（民主化前の）90年代初頭を、現在は成人となり別々の暮らしを持つ彼ら彼女らの追憶としてひたすらノスタルジックに描いている。そこには夢や未来はなく、同じく高校生男女の恋物語で本書にも取り上げられる『ビューティフル・デイズ』（2001）の主人公たちが、「父」亡きあとに関係を成就したのはあまりにも対照的である。それでも『ディラン』シリーズが前代未聞のヒットを記録し、劇場ばなれを起こし始めたZ世代の若者たちをふたたび銀幕へと向かわせた出来事を私たちはどう読むべきなのだろうか。「夢」は避けられているのか。それとも夢と呼ばれるものの意味が変わりつつあるのか。それもまた、「同時代を生きる我々すべてに投げかけられている問い」なのかもしれない。

（竹下 愛・東京外国語大学非常勤講師）

参考文献

- 西 芳実. 2014. 『災害復興で内戦を乗り越える——スマトラ島沖地震・津波とアチェ紛争』 京都：京都大学学術出版会.

津田浩司. 『日本軍政下ジャワの華僑社会——『共栄報』にみる統制と動員』 風響社, 2023, 780p.

本書は、日本軍政期（1942～45年）のインドネシア（旧蘭領東インド、蘭印）とりわけジャワ地域に定住していた約70万人の中国系住民（以下、当時の呼称に従った本書の語法に倣い華僑と総称）に対する軍政府の諸政策と華僑側の対応、ひいては当時の華僑社会の実態を詳細に明らかにした、全780頁の大著である。