

映画に観るエクソフォニー

——二〇〇〇—二〇一〇年の日本映画をめぐって

及川 茜

序

近年の日本語文学においては、日本語の枠を越えて創作する作家の活動が顕著である。一九九〇年代には、リービ英雄、デビット・ゾペティといった欧米出身の作家による、第二言語の日本語で書かれた小説が続々と刊行された。台湾生まれの米国人であるリービ英雄は、一九九二年に小説『星条旗の聞こえない部屋』で野間文芸賞を受賞して以来、日本語で多数の小説や評論を発表し続けている。

一九九六年にはスイス出身のデビット・ゾペティの小説『いちげんさん』がすばる文学賞を受賞し、二〇〇〇年には鈴木保奈美主演で映画化されたことでも話題を呼んだ。

また、同時期に、日本語を第一言語として育った作家の中からも、日本語以外の言語との往還の中で創作する作家が現れている。一九九五年に刊行された水村美苗の『私小説 from left to right』は、少女期に渡米、英語で高等教育を受けた著者の自伝的内容であり、日本語のテキストの中に英語が混在する文体で、横組みの版面は視覚の上からも二つの言語の対比がいつそう鮮明なものであった。大学卒業後にドイツに渡った多和田葉子は一九八〇年代末にドイツで詩集を刊行、一九九一年に『かかとを失くして』で群像新人文学賞、一九九三年に『犬婿入り』で芥川賞を受賞したのを皮切りに、日本語とドイツ語の双方において旺盛な創作活動を行っている。水村美苗を除き、一九九〇年代以降に作品を発表し始めたこれらの作家に共通するのは、ほぼ成人に達してから語学としての学習を通じて第二言語を

身につけ、留学などの理由で移住してからその言語環境に身を置くようになったという点である。

二〇〇〇年以降、小説のみならず詩のジャンルにもこうした傾向は広がってきた。アメリカ出身の詩人、アーサー・ビナードが二〇〇一年に詩集『釣り上げては』で中原中也賞を受賞したのをはじめ、二〇〇〇年には中国内モンゴル出身のボヤンヒシグが詩文集『ナランへの置き手紙 懐情の原形』を刊行、その印税をもとに彼の名を冠したボヤン賞（二〇〇二年に留学生文学賞に改称）が設立された。

この第一回の受賞者で中国出身の田原は、二〇〇九年に詩集『石の記憶』で日氏賞を受賞している。

二〇〇〇年代後半には、中国出身の楊逸が二〇〇七年に文学界新人賞を受賞し、ついで二〇〇八年上期に芥川賞を受賞したこと、さらに二〇〇九年にはイラン出身のシリン・ネザマフィが『白い紙』で文学界新人賞を受賞したことが注目を集めた。日本語を母語としない作家による芥川賞受賞は空前の出来事であり、大きな話題を呼んだ。また、海外出身の作家には外国人として経験した日本の生活を題材とする作品が多いが、『白い紙』は作者の祖国イランが舞台であり、登場人物にも日本人は含まれないという点で異彩を放っている。

この時期デビューした作家で、複数の言語の往還の中で執筆しているという点で注目されるのは、台湾から幼児期

に来日し、日本語で創作する温又柔であろう。二〇〇九年にすばる文学賞の佳作に選ばれた『好去好来歌』、二〇一〇年の『来福の家』は、いずれも著者自身の経歴が投影された若い女性が主人公で、その言語生活を反映し中国語や台湾語の響く空間が繊細に綴られている。

これらの作家たちの活動については、多和田葉子が二〇〇三年の『エクソフォニー 母語の外へ出る旅』において日本に紹介した「エクソフォニー」という術語によって最もよく言い表し得るかもしれない。彼女の解釈によれば、エクソフォニーとは「外から人が入って来て自分たちの言葉を使って書いている」という「外国人文学」ないし「移民文学」の受け止め方とは正反対のものであり、「自分を包んでいる（縛っている）母語の外にどうやって出るか？出たらどうなるか？」という創作の場からの好奇心に溢れた冒険的な発想」（多和田二〇〇三：六―七）である。

本稿では、こうした文学の潮流に対し、同時代の映像作品では言語をめぐるどのような試みがなされているかにについて見てゆきたい。

I 映像作品とエクソフォニー

「エクソフォニー」が映画でどのように試みられるかに

ついては、文学作品とは異なる論点を設定せねばなるまい。まず、小説の執筆は基本的には個人で行われる作業であり、その筆には作者の文学言語に対する意識が如実に現れる。しかし、集団での制作となる映画の場合は、監督にせよ脚本家にせよ、あるいは実際に演じる俳優にせよ、最終的にフィルムに反映されるのは個人の営為ではなく、現場によって程度の差こそあれ、分業・協力の成果となる。とすると、エクソフォニクな性質を示す映像作品には、以下の幾つかの可能性があると見るができるだろう。

1 監督の越境

エクソフォニクな試みの第一の可能性は、監督が自分の母語から出た状態で映画を制作する場合である。日本映画のもっとも新しい例に限れば、ホウ・シャオシェン（侯孝賢）の『珈琲時光』（二〇〇三）、ミシェル・ゴンドリー、レオス・カラックス、ポン・ジュノによるオムニバス作品『TOKYO!』（二〇〇八）、韓国のキム・テギユンによる『彼岸島』（二〇〇九）、ヴェトナム出身のトラン・アン・ユンが監督した『ノルウェイの森』（二〇一〇）といった作品を挙げることができる。いずれも海外を拠点に活動する、日本語を第一言語としない監督がメガホンを取り、日本の俳優をメインキャストに起用した作品であ

る。ただし、これらの例では、監督が非母語話者であつても、脚本は日本側のスタッフが担当する場合や、もともと日本語による原作があつて台詞にも原作の文言が生かされている場合もあり、必ずしも監督が日本語を通して母語の外に出ることによって新しい言語表現が生み出される、といった結果に至るとは限らない。この点は詩や小説の創作と根本的に異なるといえよう。日本語を知らない者が日本語で執筆することは不可能だが、日本語を解さない監督が日本のキャストを使って全編日本語の映画を撮るといふことは全く不自然ではない。

一方、監督が亡命、移住などで祖国を出て、あるいは同じ国内の他の言語集団の観客を対象とすることで、非母語による作品を撮るといふケースもある。これはリトアニア出身のジョナス・メカスがアメリカで活動しているように、世界中に例を求めれば枚挙に暇がなからう。もっとも、日本においては、日本語ないし日本の観客をあえて選択する動機の有無という問題に加え、日本が難民をはじめた国ではないということもあつてか、その例は決して多くない。日本を拠点に活動する日本語を母語としない映画作家には、ドキュメンタリー『靖国 YASUKUNI』（二〇〇七）で広く知られるようになった中国出身の李纓、マレーシア出身で日本を拠点に『マジック&ロス』（二〇一〇）、

『新世界の夜明け』（二〇一一）といった劇映画を多国籍合作の形式で撮っているリム・カーワイなどの作家が挙げられる。

李縷のドキュメンタリーでは、雲南出身で国共内戦後に日本に亡命した馬晋三という老人の最晩年の姿をとらえた『2H』（一九九九）、済南で料理修業をし、終戦後に帰国して東京に店を持ち、失われつつある魯菜の伝統を守ろうとする中国生まれの日本人女性とその夫をめぐる『味』（二〇〇三）など、人生の半ばで中国から日本に越境した人々の姿が写し取られることが多い。ただし、『2H』では馬老人が日本語で誰かと電話しているシーンが見られ、彼の身辺の世話をしている中国人女性もカメラの前では日本語を交えた発話が観察されるものの、二人のやり取りはほぼ中国語のみで行われる。注意深く見ていなければ、ややもすればそこが東京だということも忘れそうになるほどである。馬老人の日本語はほとんど日本の同世代人と変わらないものであるし、彼の葬儀の場面でも日本人が何人も参列していることから、決して中国人コミュニティのなかに閉じこもった暮らしをしていたわけではないことが想像されるが、カメラは冒頭の電車のシークエンスを除いて東京に暮らす異邦人というイメージを捉えることには禁欲的である。『味』においても、中国生まれの妻は済南への望郷の念こそ語るものの、中国語を口にすることはほとん

ど無い。こうした作品において「母語の外へ出た」状態を描くことについては極めて抑制的であるといえよう。

2 俳優の越境

監督の越境に次いで、映画を論じる上で注目すべきは、出演する俳優たちと使用言語との関係である。俳優が母語の外に出た状態で演じる時、その台詞は他人によって入念に設計されたものであるかもしれないが、実際に声を出し、台詞を身体化してゆくのはあくまで俳優自身である。

映像作品で「母語の外に出る」ことを観客にもっとも直接的に示すのは、複数言語で撮影された作品といえるだろう。字幕による解説が可能な映像作品の場合は、文学に比べ多言語を混在させることが容易であり、特に多国・地域間の合作映画においてはその例を多く見出せる。近年の香港映画では、大陸や台湾との合作で各地の俳優がキャストイングされ、台詞も北京語が混在するのが常態となっている。また、特に合作ではなくても、日常的に多言語が用いられている地域で、台詞にもその現実が反映されることが多い。近年の台湾映画では、国語（北京語）だけで台湾語（閩南語）の台詞が一言も見られない作品を探す方が難しいとすら言えるのはその一例である。過去に目を転じれば、日本統治期を描いた作品において日本語の台詞が混在

するケースも見出せる。最も新しい例では、霧社事件を題材にしたウェイ・ダーション（魏徳聖）監督の『セデック・バレ 太陽旗』（二〇一二）が原住民の言語であるセデック語で撮影されたことも話題を呼んだ。シンガポールやマレーシアでも、エリック・クーやヤスミン・アフマドといった監督の作品に顕著であるように、英語・マレー語・華語（北京語）・広東語・福建語（閩南語）といった複数言語の使用が多く見られる。こうした地域では俳優も多言語話者であることが多く、日常的に複数の言語を用いているため、全てのスタッフに理解できるよう英語の台本を用意した上で、台詞は個別に翻訳したり、あるいは細かい部分は俳優に任せるといった手法が採られるようだ。こうなってくると、「母語の外に出る」というエクソフォニーの概念よりむしろ、管啓次郎により「あらゆる言葉が同時に響きわたる言語空間で生きる決意をいうもの」であり、「理解できない言葉の不透明性をうけいれ、それに耐えつつ、それを尊重し、その来歴を想像し、新たな「列島」を構成しうる可能性を探ろうとする」（管二〇〇五・三〇）と紹介された、パトリック・シャモワゾーの造語「オムニフォン」的ともいえよう。

しかし、日本の場合には日常的には日本語のみで生活している市民が多数を占めるという事情から、複数言語で演技のできる俳優は限られることになる。日本映画で複数言語

作品としてよく知られる例には、岩井俊二『スワロウテイル』（一九九六）が挙げられる。ただし、上述の海外の作品が実際の言語生活を反映したものであるのに対し、日本語・中国語・英語といったさまざまな言語が乱れ飛ぶ『スワロウテイル』の舞台はあくまで架空のイェンタウンという都市であり、場面に応じて日本語とそれ以外の言語をスイッチしている俳優も、本来的にはその言語の話者ではなく、台詞として覚えたものである。一方、先にも触れたリム・カーワイによる『マジック&ロス』（二〇一〇）では、日本と韓国の二人の少女の心と身体が入れ替わり、互いに相手の言語を話し始めるという言語をめぐる奇抜な着想が見られる。日本の少女を演じた杉野希妃が韓国語でも演技が可能であったことに負うところが大きいが、こうした即興的な色彩の強い多言語作品は日本では数少ない。

とはいっても、国際合作映画で複数地域の俳優が共演する場合、俳優の母語あるいは第二言語として演技可能な言語の問題を避けて通ることはできない。それを解決するためにいくつかの選択肢がある。

一つは吹き替えを利用することである。加護亜依が香港のイップ・ウィンキン（葉永健）監督の『カンフーシェフ』（二〇〇八）に出演したり、水野美紀が同じく香港のジョー・マ（馬偉豪）『さそり』（二〇〇八）に出演した際には、音声は全て声優によって北京語や広東語に吹き替え

られていた。

もう一つはそれぞれが自分のもつとも自然に話せる言語で演じ、字幕によって問題を解決する方法である。韓国のキム・ギドク『悲夢』(二〇〇八)にオダギリジョーが出演した際にはこの方法が採られた。彼は全ての台詞を日本語で通し、他の韓国側の俳優は同様に韓国語を話したのである。ウォン・カーウアイ(王家衛)『2046』(二〇〇四)でチャン・ツイイー(章子怡)が北京語、トニー・レオン(梁朝偉)が広東語で会話する場面ののように、香港映画で大陸の俳優を出演させる際などにこうした手法が採られることはあったが、香港という土地においては、北京語話者と広東語話者が互いに相手の言葉を理解することはできても、自分が話すには十分な力を備えていないという事態は想像可能である。他方、日本と韓国の間には言語間の通用性はそれほど高くないため、現在の日本人と韓国人がそれぞれ自分の言葉で意思疎通が可能であるとするには、学習経験を通じてか、あるいは両親のどちらかが相手の国の出身であるために、自分では話せないが聞き取りには不自由が無いといった理由が現実的には想定されよう。しかし『悲夢』においてはそういった背景は全て捨象され、そもそもオダギリジョーの役は日本人なのか韓国人なのかも明示されず、彼の家族や過去についても言及されない。このように「今、ここ」のみに焦点を絞った、おまけに夢と

現実が交錯する非現実的な作品においては、こうした言語の使用は効果的であろう。

第三の方法は役柄そのものを俳優に合せて調整し、非母語の台詞を最小限に抑えることである。中国の監督チャン・イーバイ(張一白)による日中合作映画、『夜の上海』(二〇〇七)では、本木雅弘が日本のメイクアップアーティストを、中国のヴィッキー・チャオ(趙薇)が地元上海のタクシードライバーを演じた。二人は互いの言葉をほぼ全く解さないという設定であり、言語の通じなさそのものが映画の眼目であるため、俳優の中国語／日本語能力や学習経験の有無は問題とならない。日本語で撮られた映画に海外の俳優が出演する場合、俳優自身と同じ地域の出身者の役が準備される例が多い。また、もつと極端な例としては、役そのものを口のきけない人物に設定してしまうこともある。たとえば台湾のホウ・シャオシェン(侯孝賢)監督『悲情城市』(一九八九)に出演したトニー・レオンが聾啞の役となったのは、香港出身の彼には台湾語や北京語での演技が困難だったためというのはよく知られた逸話であろう。日本映画では鈴木清順『オペレッタ狸御殿』(二〇〇四)でチャン・ツイイーが狸姫を演じているが、彼女の役柄も同様に調整され、さらに第二の方法が複合されたものといえよう。すなわち、狸姫は「唐からやって来た」という設定になっており、日本語がたどたどしいのは唐の

狸だから当然だということになる。おまけに、姫が中国語を話し始めると、相手役の若君・オダギリジョーは「聞き覚えぬ言葉」に驚くが、なぜか姫が何を言っているかは問題なく理解できるという設定となっている。狸姫の中国語が理解出来ないのはスクリーンのこちら側にいる観客ばかりであり、そのためには字幕を付けることで問題は解決する。

最後の方法は、俳優に母語以外の言語で演技させることである。日本の俳優が英語作品に出演する例は、近年に限ってもフェルナンド・メイイレレス『ブライインドネス』（二〇〇八）の伊勢谷友介と木村佳乃をはじめ、国内で撮影された作品でもロバート・アラン・アッカーマン『ラールメンガール』（二〇〇八）のパク・ソヒ、アロン・ウルフォーク『The Hairmaya Bridge はりまや橋』（二〇〇九）の清水美沙といったケースが見られる。これらの俳優は上記作品への出演以前に第二言語として英語を習得していたが、出演のために新しい言語を学び台詞を暗記した例も見られる。例えば、セルゲイ・ボドロフ『モンゴル』（二〇〇七）では浅野忠信が全編モンゴル語でチンギス・ハーンを演じている上、息子にモンゴル語の美しさを説いて聞かせる場面まである。ブラジルを舞台としたユー・リクウアイ（余力為）『PLASTIC CITY プラスティック・シティ』（二〇〇八）のオダギリジョーも、中国語とポ

トガル語の台詞を覚え自分の声で演じている。もともと、第二言語での演技は、よほどその言語に馴染んでいない限り、母語話者にとっては台詞を聞き取ることに困難を感じたり、違和感を覚えるという可能性も否めない。しかし、ここで「エクソフォニー」に立ち返れば、多和田葉子は「エクソフォニーとは、新しいシンフォニーに耳を傾けること」だとしつつ、「なまりそのものの結果を追求していくことが文学創造にとって意味を持ち始めるかもしれない」（多和田二〇〇三）と見ている。これは作家が自作の詩や散文を朗読することについて書かれたものだが、俳優の演技についても同様の指摘が可能であろう。

日本語作品に日本語を母語としない俳優が出演する場合は、外国人の役を当てられるのが普通で、日本語で演技する機会はそう多くないといえよう。とはいっても、こうした俳優の日本語が劇中にニュアンスを付加し、既製の文学作品に新たな息吹を与えるという目覚ましい効果があがっている例もある。是枝裕和『空気人形』（二〇〇九）に見られる韓国の女優ベ・ドゥナの演技や、浜野佐知『こぼろぎ嬢』（二〇〇六）において英国の詩人ウィリアム・シャーブとフィオナ・マクラウドの物語が尾崎翠の原作に基づく日本語で演じられたことは、その可能性の一端を開くものであるかもしれない。また、三池崇史『スキヤキ・ウエスタン ジャンゴ』（二〇〇七）のように、日本で製

作された日本のスタッフ・キャストによる映画でも、あえて英語で全編撮影された作品も見られるようになっていく。以下にこれらのフィルムについて、それぞれ母語の外に出た状態での俳優の「なまり」そのものがどういった意味を有するかを検討してみよう。

Ⅱ 母語の外で演じる

1 是枝裕和『空気人形』（二〇〇九）

ある日突然に人間の心を持ったラブドールと、彼女とすれ違う欠落を抱えた人間たちを描く『空気人形』は、主人公の人形に韓国の女優ペ・ドゥナを起用している。彼女は二〇〇五年にも山下敦弘『リンダ リンダ』に留學生の役で出演しており、日本映画への出演は二本目となる。しかし日本語話者ではない彼女のキャストイングについて、是枝裕和は次のように語っている。「もともと、ペ・ドゥナのファンだったんですが、日本映画に彼女を出すのは難しいと思っていました。でも、この作品の最終的なプロットができたとき、これなら言葉の問題がクリアできるかもしれない。人形はある朝、突然に心を持ちますから、片言の日本語からスタートできま

す。だとすれば日本人の女優でなくてもいい」（キネマ旬報二〇〇九）。日本映画に外国人俳優が出演する上で、日本語を日本人のように話さないということが障害として捉えられていることが窺える。

ある雨上がりの朝、突然心を持った空気人形はふと窓辺に歩いてゆき、そとと軒から水滴に指を触れ、二度「きれい」ときこちなく声を発する。それから戸外に出た彼女は、少しずつ周囲を観察して真似しながら、幼児と同じように言葉を覚え、レンタルビデオショップでのアルバイトを通じて人間の振る舞い方の規則を身につけてゆく。これは人形が人間社会のルールを覚えてゆく過程でもあるが、突然日本の社会に放り込まれた外国人が日本人の行動規範やさまざまな文化的コードを理解してゆく過程とも共通する部分があるだろう。おうむ返しに相手の言葉を繰り返すことによって、人形は相手の発した言葉を身体化し、自分のものにしてゆく。こうした反復は、是枝監督がいうように「日本人の女優でなくてもいい」どころか、むしろ日本人の女優によっては演じ得ないものであるともいえる。どんなにたどたどしく話してみせたところで、日本語の中ですでに成長してしまった女優には、日本語を獲得する以前の感覚を取り戻すことは不可能だからである。

この作品でのペ・ドゥナの演技は高く評価され、日本国内では複数の映画賞で主演女優賞を得ている。さらにこの

公開に合わせて雑誌『ユリイカ』で特集が組まれ、いくつものベ・ドゥナ論が掲載された。しかしその内容は、彼女の身体に注目したものが目につく一方、その声についてはほとんど言及がない。だが、注意深く観ると劇中では空気人形がたびたび人魚姫のイメージと重ねられており、彼女が心を持つと同時に、人魚姫さながらにあらかじめ失われていた声を獲得してゆく過程として読み解けることが分かる。

空気人形は近所の父娘とたびたび顔を合わせるが、そのたびに小学生の娘の仕草を模倣し、次第に人間の振る舞い方や発話という行為に慣れてゆく。飲食を必要としない空気人形がビデオショップの同僚とレストランに入り、この父娘の隣のテーブルに着いた場面を見てみよう。父の目を盗んで皿のにんじんを床に捨てた少女にならない、空気人形も自分の皿から野菜をポイと捨てて食べた振りをする。二人は通路を隔てて顔を見合わせ、共犯のウイंकを交わす。この場面で少女が話題にしているのが、別居中の母と観た映画『リトル・マーメイド』である。少女の父は娘との距離を少しでも近づけようと、DVDを求めて空気人形の働くビデオショップにやって来ることになる。

このように模倣を重ねて声を取り戻した空気人形は、相手の言葉をおうむ返しにすることで疑問を表現するのが常であったが、やがて自分から感情をぶつけるようになる。

新しい人形を家に迎えた持ち主に対し、面と向かって「なんで私なの」と自分が性愛の対象として選ばれた理由を尋ねる場面である。しかしそれは「めんどくさいんや、俺。こういうのめんどくさいからお前にしたのに」と持てあまし気味な答えを引き出すことに終わり、失望した彼女は家を飛び出してしまふ。公園のベンチに身を横たえる彼女が見たのは、海の泡となって水底に沈んでゆく夢である。ここに至り、人魚姫のイメージがいつそう鮮明に重ねられる。声を獲得した空気人形が直面したのは、自分が選ばれたのは声を持たなかったゆえだったという現実だった。

しかし、声を取り戻した人魚姫には、人間世界の苦しみを逃れて、元の悩みの無い生活に戻る方法がまだ一つだけ残されていた。それは王子の胸を短剣で刺し貫くことである。アンデルセンの人魚姫は愛した相手を殺すに忍びず、海の泡となって消えることを選んだが、空気人形は体内の空虚を満たしたいという希望に賭ける。結果的に、意図しなかったこととはいえ愛する相手を殺めてしまった彼女は海の泡となって消えることもできず、人形師が語っていたように「燃えないゴミ」になってしまうのだが。

互いの体内に息を吹きこんで満たしあおうとする仕草がこの作品のクライマックスだが、そこでは序盤に引用される吉野弘の詩が伏線となっている。彼女の周囲を点綴する人間たちは多かれ少なかれいずれも空虚を抱えているが、

それを最初に言葉にして彼女に聞かせるのは、川辺のベンチに毎日やって来る老人である。彼によって吉野弘の詩の世界は空気人形と結びつけられる。彼が最初に彼女に話しかけた時、口にするのは「I was born」に描かれた蜉蝣の雌の話であった。原詩では「説明によると 口は全く退化して食物を摂るに適しない。胃の腑を開いても 入っているのは空気ばかり。見ると その通りなんだ。ところが卵だけは腹の中にぎっしり充滿していて ほっそりした胸の方にまで及んでいる。それはまるで 目まぐるしく繰り返される生き死にの悲しみが 咽喉もとまで こみあげているように見えるのだ。淋しい 光りの粒々だったね」と語られ、そこに「――ほっそりした母の 胸の方まで 息苦しくふさいでいた白い僕の肉体――」（吉野 一九九四 a・六九）と、自分を生んで間もなく亡くなった母のイメージが重ねられる。しかし老人は、こうした感傷を遮断するかのように「ただ生んで死ぬだけの生き物だ。人間も同じようなものだ。くだらんよ」と吐き捨てる。そう言いながらも、詩を知らない彼女に「生命は」を一句ずつ口移しに教える。空気人形が覚えたこの詩は、彼女を取り巻く人々の暮らしの映像に重ねて朗読される。この「生命は／その中に欠如を抱き／それを他者から満たしてもらおうのだ」（吉野 一九九四 b・三六四）という詩句は、ペ・ドゥナの声を通して語られることにより、自分だけの声を獲得

しつつある空気人形のはずんだ気持ちと同時に、使い古された日本語ではなく、いっそう清新な風が吹き込まれるかのようである。

人形が心を持つと同時に人間社会の行動規範を習得し、新たな自分の声を獲得してゆくというプロットが、もともと日本語話者ではない女優が演じることで効果的に表現されているといえよう。

2 浜野佐知『こほろぎ嬢』（二〇〇六）

日本語を母語としない登場人物が日本映画に登場する時、それは「わたしたち」の世界に何らかの理由で闖入してきた他者の役割をあてがわれるケースが多い。外国人労働者や移民のように外部から日本社会に入ってくる存在である。さらには『空気人形』や先にも引いた『オペレッタ狸御殿』でチャン・ツイイー演じる狸姫に至っては人間ですらなく、異界の者として描かれることになる。

しかし、浜野佐知の監督による『こほろぎ嬢』では、日本社会の内部で日本語が用いられるのではなく、イギリスの詩人たちがイギリスにおいて、日本人とは一切関係ないにもかかわらず日本語で愛を語るというユニークな場面が見られる。

この作品は尾崎翠の小説のストーリーをつなぎ合わせ、

彼女独特の世界を映画化したものであり、中にイギリスの詩人フィオナ・マクラウドことウィリアム・シャーブの詩句が引用される。二つの人格を有する詩人のドラマは、尾崎翠の文体を引用してそのまま日本語で撮られているが、俳優はいずれも日本語を第一言語としない白人であり、その声が吹き替え無しに用いられている。ここでは彼らの声が劇中でどのような役割を果たしているかを見てゆこう。

映画『こほろぎ嬢』は、尾崎翠（一八九六―一九七一）の短編小説、『歩行』（一九三二）、『こほろぎ嬢』（一九三二）、『地下室アントンの一夜』（一九三三）の三編に基づいた作品である。『歩行』に登場する小野町子が後のこほろぎ嬢になるという仮構の上に成り立つこの映画は、主な役はいずれも日本の俳優がつとめているが、こほろぎ嬢が図書館でその足跡を求めるスコットランドの詩人、ウィリアム・シャーブ（一八五五―一九〇五）とフィオナ・マクラウド、それからその友人たちは日本で活動する白人俳優によって演じられる。フィオナ・マクラウドは現実にはウィリアム・シャーブの偽名であったが、原作者の尾崎翠は、この「二人」の詩人の関係につよい興味を抱いており、フィオナはウィリアムの「ドッペルゲンゲル分心」（尾崎 一九九八a）であると捉え、一つの身体に二つの心が同居しており、その二人は愛情で結ばれていたとの着想を作品のモチーフとした。

原作の『こほろぎ嬢』はイギリスの詩人の恋物語を、「むかし、男女、いとかしく思ひかはして、ことごとろなかりけり」と『伊勢物語』を引用しつつ、「私たちの国のならひにしたがへば、たぶん」こうした「歌にも似た詩のやりとりがあつたのであらう」（尾崎 一九九八b・三九二―三九三）と古風な文体で説き起こす。イギリスの物語を、日本の歌物語になぞらえて語るといって一種ねじれた構成であり、翻訳調の地の文と王朝風の和文が混在する、不思議なおかしみをもった文体で綴られている。

その場面を映画化するに際して、浜野佐知は英訳した台詞を俳優に喋らせるとか、日本の俳優に吹き替えさせるといった手法は選ばなかった。二人は短冊を手に登場するや、「君により思ひ習ひぬ世の中の 人はこれをや恋といふらむ」「習はねば世の人ごとに何をかも 恋とはいふと問ひし我しも」との相聞歌を朗誦するが、原文にない口語訳が足され、耳で聞いただけでも理解しやすくなっている。ここではイギリス人のイアン・ムーア、ルーマニア人のデルチャ・ミハエラ・ガブリエラという二人の白人俳優が、吹き替えではなく彼ら自身の声で日本語の台詞を演じることにより、歌物語の言葉でイギリスの詩人の恋を描くという原作の二重性が、視覚と聴覚の双方で表現される。彼らの台詞はおおむね原作にあるものがそのまま用いられており、決して日常会話でも見られるような自然な台詞で

はなく、現在の言葉からすると時代がかったやや奇妙な雰囲気がある。こうした台詞は本来なら実際に口にするとその不自然さが際立つものだが、この場合はイギリスの詩人が日本の習慣ならこうした詩を贈答したことであろう、という想像を実写化しているため、あたかも英語の原作に基づいて日本人が翻案した作品を、日本語版でイギリス人が演じているかのような面白みが生まれている。彼らが演じるのは現実存在した詩人というより、あくまで日本の作家の想像によって生まれた詩人たちなのであるから、英訳した台詞を語らせたり、日本語母語話者によって吹き替えるのでは作品が成立しない。白人の俳優の身体とそこから発せられる日本語が結びついたことで、『こほろぎ嬢』の世界が効果的に銀幕に再現されたといえるだろう。

3 三池崇史

『スキヤキ・ウェスタン ジャンゴ』(二〇〇七)

日本の俳優を起用して日本で製作された作品で、全編を通じて英語が使用された非常に稀な映画である。わずかに顔をのぞかせるクエンティン・タランティーノを除き、出演者はいずれも英語を第一言語としない。桃井かおりや木村佳乃のように英語圏への留学歴、あるいは長期にわたる生活経験を有する者もいるが、いずれも日本風の「なま

り」を残した発音である。『Internet Movie Database』『Rotten Tomatoes』といった英語の映画サイトのレビューでは、こうした日本人の英語が聞き取りにくいという声が散見される。しかし、こと発音に関しては、撮影に入る前に、主な出演者はコーディネーターのクリスチャン・ストームズから発音指導を受けた他、ハリウッドから招聘した専門のダイアログコーチによる訓練も経ていることが証言されており(香川二〇一〇a:二〇一〇b)、聞き手の側の許容範囲の差こそあれ、英語話者に理解できないというレベルでないと想像される。この問題に関して興味深いのは、日本のレビューサイトでも出演者の英語力や発音の明瞭性に疑問を呈する感想が一定の割合で存在することである。これはリービ英雄が日本語について記した次のような洞察を想起させる。

「向う側から、つまり日本人として生まれた人たちから、日本語は「知っているのか、知らないのか」、「話せるのか、話せないのか」、「書けるのか、書けないのか」だけではなく、深層においては「所有しているのか、所有していないのか」の問題を絶えず突きつけられてきたような気がする」(リービ二〇〇一a:四七

一四八)

「日本文学研究者になつたばかりに「おまえも一緒に書け」と言ってくれる日本の文学者はいなかった。むしろ、書けるなんて思うな、ガイジンのくせに日本語で喋るな、という声をヒステリーぎみに浴びせられることもしばしばだった」(リービー二〇〇一b:一六一)

「日本人」と「日本語」をイコールで結ぶこうした意識は、裏返せば日本人が(母語話者の水準に及ばない)外国語を話すことに対する抵抗にもつながっているともいえる。英語を生まれつき「所有してない」話者が公的な場で英語を用いると、その発音や文法について非難されがちなのは、「話せるなんて思うな、日本人のくせに(不十分な)英語で喋るな」というやや屈折した母語の呪縛ゆえでもあるろうか。ともあれ、例えばハリウッド映画でアメリカ人を演じて通用するような英語の発音を要求するなら、英語を母語として育った日系人の俳優を起用するか、吹き替えるかしか選択肢は無いだろう。この『スキヤキ・ウェスタン ジャンゴ』は、そういった意味での「ネイティヴの英語」らしさをあえて選択肢の外に追いやり、あくまで日本の俳優が英語で演じることを追求している。個々の俳優について挙げるなら、桃井かおりの英語は一貫して日本語での演技とほとんどぶれを感じさせない気だるい調子を保っている。これは「発音のクオリティさえ維持すれば、

ダイアログコーチがそのしゃべり方を好きになったり、その人の特徴になることもあるから」(キネマ旬報二〇〇七・二三四二)と本人が語っているように、戦略的なものであると考えられる。彼女の台詞を聞いていて感じ取れるのは、無理に英語に合わせた発声をせず、日本語を話す時の声の出し方をそのまま用いていることである。少女期に留学経験のある彼女は、その気になれば発音指導のもとで英語話者に近い母音の発声することも可能であろう。あえて言うなら、英語の発声によって自分の演技が乱されるのを意識的に避け、日本語の発声を自分の声として確立させているということでもあるろうか。

映画内言語として英語が選択されたことに関しては、「なぜ英語なのか腑に落ちない」(秋山二〇〇七)と疑問視する声もある。この作品は題名からも明らかなように、セルジオ・コルブッチ監督『続・荒野の用心棒』(一九六六)をはじめとするマカロニ・ウェスタンへのオマージュであり、英語で制作した理由としてはそれらの作品が日本では英語の吹き替えで公開されたことに基づいたためと説明されている。さらに商業的な理由から海外市場を視野に入れたこともあるが、何より作品そのもののコンセプトが英語であることを要求しただろう。

この作品は埋蔵金をめぐる争いという骨格において『続・荒野の用心棒』を踏襲しつつ、対立する集団の抗争

を源氏と平家に設定し、さらに紅と白からの連想でバラ戦争のイメージを重ね、『平家物語』からシェイクスピアの『ヘンリー六世』までを引用しながら展開する。さすらいのガンマンが平家の落人村に足を踏み入れるところから物語は始まる。村は閑散として元からの住民はあらかた姿を消していた。埋蔵金の伝説を聞きつけて村にやって来た一攫千金を狙う者たちを、清盛率いる平家の軍勢が現れて追い払ったのが二ヶ月前。しかし平家一味は保安官を抱き込んで先祖の墓を暴き埋蔵金を探し始めるのだったが、そこへさらに義経を首領とする源氏の軍勢が現れて睨み合いになるといのが事件の発端。その設定からして混沌としたごった煮の様相を呈するが、さらに彼らの武器も、銃弾を日本刀で迎え撃ち、那須与一がボウガンを手にする上、最後にはガトリングガンまでが登場するという具合だ。「壇ノ浦の戦いより数百年後」という設定であり、登場人物こそクエンティン・タランティノー及びクリスチャン・ストムズを除いてみな日本の俳優が演じてはいるが、武器、小道具、衣装、どれをとっても全てが無秩序に一つの鍋の中に放り込まれた如くである。この無秩序と過剰さに貫かれた作品世界の醸し出す胡散臭さは、台詞に英語を採用したことによっていっそう拍車がかかっている。

もう一つ注目すべきは、台詞が英語であるのに対し、画面に登場する文字は最後の十字架に刻まれた墓碑銘を除い

てすべて日本語だという点である。そもそも村の名前が最初に示される木札には Nevada ならぬ「根畑」とあるのをはじめ、商店の看板や鏡に記された寄贈者の名、静が保安官のコーヒーに小さく丸めて入れる密書に至るまで、ひらがな・カタカナ・漢字で記されている。清盛の愛読書も表紙に「ヘンリー六世」と日本語で書かれており、重盛を相手に朗読に興じる場面では、よもや仮名漢字で書かれた台詞を訓読の要領で英語に直して読んでいるのではあるまいが、と想像をふくらませたくなるほどだ。すなわち、『ジャング』の世界は英語のみによって構成されているのではなく、基盤となる日本語の世界がまず存在して、その上に英語が被せられたのだといえよう。日本語と英語が層を成し、英語の層を透かして日本語の層を見る感覚が全編を支配している。時代活劇の上にマカロニ・ウェスタンが被せられており、『平家物語』の上に『ヘンリー六世』が重ねられるといった具合だ。平家の領袖清盛が、「赤が勝つ」物語である『ヘンリー六世』に傾倒するあまり、自分を「ヘンリー」と呼ぶように命じるといいうのはその最たる例であろう。すると、その透かし見る感覚は英語の台詞にも適用されねばならない。清盛が看板をヘンリーに掛け替えたように、登場人物が口にするのは英語の皮をまとった日本語であることが必要になる。こうした言語の重層性を表現するためには、英語を第一言語として話す者の声ではな

く、あくまで日本語の声で英語を話させることが求められることになる。

すなわち、このフィルムでは内在的な理由から英語で撮ることが必要だったのであり、さらには吹き替えではなく日本語話者の英語を用いることによって二重写しの世界を完成させる効果を上げたといえよう。

結び

水村美苗はリービ英雄との対談において、テレビに出てくる「日本語を話すのが商売の白人」について「白人の顔をして日本語をしゃべること自体が経済価値を生み出すということですね。要するに彼らは、日本語をあやつっているのだけれど、白人であることでお金をもらっている」（リービ・水村二〇〇七・六九―七〇）と評している。文学創作の場合、書かれたテキストは作者の顔と切り離され、テキストそれ自体が評価されることが目指される。しかし、映像表現においては、俳優からその台詞のみを切り離して考えることは不可能であり、その身体及び声と台詞とは不可分の関係にある。「母語の外に出る」ということを考える時、文学表現と映像表現のこの差異は看過することができない。

しかし、先に例として挙げた作品はいずれも、第二言語での演技を通じて、日本語と日本人をイコールで結ぶ固定観念を脱し、日本語は日本人の身体と不可分であるという幻想から抜け出たところで、新たな表現の開拓に挑んだものであると見ることができよう。映画においては話者の身体と声を同時に観客に提示することが可能であり、それは日本人の身体が日本語以外の言語と新たに結びつく姿であったり、日本語を話している身体が日本人のものではなかったりという例を直接に示すことになる。もっとも、ここで取り上げたのはいずれも俳優が第二言語で演じた作品であり、「日本人」の境界と言語の関係が表された作品については論じ得なかった。また、第一言語を「日本語」という場合、各地の方言や琉球語の問題をどう考えるかという点にも考察の余地はあろう。とはいうものの、特に近年目立っている国際合作作品の制作に後押しされ、映画においても多言語を混在させた作品や、第二言語の台詞を多用した作品が増えてゆくことが予測される。その中で日本語に今後どのような身体が与えられてゆくか、日本語を第一言語とする俳優が他にどのような言語と接点を持ちどのように演じてゆくかは注目されるところである。

●参考文献

秋山登（二〇〇七）「プレミアシート」「スキヤキ・ウエスタン ジャンゴ」全編英語、素晴らしい失敗作『朝日新聞』（九月一四日夕刊）。

尾崎翠（一九九八a）「キリアム・シヤアブ」稲垣眞美編『定本 尾崎翠全集 上巻』筑摩書房、一六一―二三頁。

尾崎翠（一九九八b）「こほろぎ嬢」稲垣眞美編『定本 尾崎翠全集 上巻』筑摩書房、三八六―四〇二頁。

香川照之（二〇一〇a）「スキヤキ ウェスタン ジャンゴ①」『日本魅録2』キネマ旬報社、二五四―二五九頁。

香川照之（二〇一〇b）「スキヤキ ウェスタン ジャンゴ②」『日本魅録2』キネマ旬報社、二六〇―二六五頁。

『キネマ旬報』（二〇〇七）「巻頭特集 SUKIYAKI WESTERN ジャンゴ」十月上旬号、二二―四二頁。

『キネマ旬報』（二〇〇九）「是枝裕和監督インタビュー」九月下旬号、五四―五七頁。

管啓次郎（二〇〇五）『オムニフォン——〈世界の響き〉の詩学』岩波書店。

多和田葉子（二〇〇三）『エクソフォニー 母語の外へ出る旅』岩波書店。

吉野弘（一九九四a）「I was born」『吉野弘全詩集』青土社、六七―六九頁。

吉野弘（一九九四b）「生命は」『吉野弘全詩集』青土社、三六四―三六六頁。

リービ英雄（二〇〇一a）「日本語の『所有権』をめぐる」『日本語を書く部屋』岩波書店、四六―四八頁。

リービ英雄（二〇〇一b）「越えてきた者の記録」『日本語を書く部屋』岩波書店、一六〇―一六四頁。

リービ英雄・水村美苗（二〇〇七）「対談『日本語』文学の可能性」『越境の声』岩波書店、六九―七〇頁。

『ユリイカ』（二〇〇九）「総特集ベ・ドゥナ——『空気人形』を生きて」、一〇月臨時増刊号、青土社。

●映画リスト

『2046』……①2046、②ウォン・カーウアイ（王家衛）、③二〇〇四年、④香港、フランス、イタリア、中国、⑤広東語、中国語、日本語、⑥劇場公開（二〇〇四）、DVD販売。

『2H』……①2H、②リ・イン（李纓）、③一九九九年、④日本、⑤日本語、中国語、⑥劇場公開（二〇〇〇）、DVD販売。

『PLASTIC CITY プラスティック・シティ』……①PLASTIC CITY、②ユー・リクウアイ（余力為）、③二〇〇八年、④中国、香港、ブラジル、日本、⑤ポルトガル語、中国語、⑥劇場公開（二〇〇九）、DVD販売。

『The Harimaya Bridge はりまや橋』……①The Harimaya Bridge、②アロン・ウルフオーク、③二〇〇九年、④日本、アメリカ、韓国、⑤英語、日本語、⑥劇場公開（二〇〇九）、DVD販売。

『TOKYO!』……①TOKYO!、②ミシェル・ゴンドリー、レオス・カラックス、ボン・ジュノ、③二〇〇八年、④フランス、日本、韓国、ドイツ、⑤日本語、フランス語、英語、⑥劇場公開（二〇〇八）、DVD販売。

『味』……①味、②リ・イン（李纓）、③二〇〇三年、④日本、

⑤日本語、中国語、⑥劇場公開（二〇〇三）、DVD販売。

『いちげんさん』……①いちげんさん、②森本功、③二〇〇〇年、④日本、⑤日本語、⑥劇場公開（二〇〇〇）、DVD販売。

『オペレッタ狸御殿』……①オペレッタ狸御殿、②鈴木清順、③二〇〇四年、④日本、⑤日本語、中国語、⑥劇場公開（二〇〇五）、DVD販売。

『カンフーシェフ』……①功夫厨神、②イップ・ウィンキン（葉永健）、③二〇〇八年、④香港、⑤中国語、⑥劇場公開（二〇〇九）、DVD販売。

『空気人形』……①空気人形、②是枝裕和、③二〇〇九年、④日本、⑤日本語、⑥劇場公開（二〇〇九）、DVD販売。

『珈琲時光』……①珈琲時光、②ホウ・シャオシェン（侯孝賢）、③二〇〇三年、④日本、⑤日本語、⑥劇場公開（二〇〇四）、DVD販売。

『こぼろぎ嬢』……①こぼろぎ嬢、②浜野佐知、③二〇〇六年、④日本、⑤日本語、⑥劇場公開（二〇〇七）、DVD販売。

『さそり』……①さそり、②ジョー・マ（馬偉豪）、③二〇〇八年、④日本、⑤広東語、⑥劇場公開（二〇〇九）、DVD販売。

『新世界の夜明け』……①新世界の夜明け、②リム・カーワイ、③二〇一一年、④日本、中国、⑤日本語、中国語、⑥劇場公開（二〇一一）。

『スキヤキ・ウエスタン ジャンゴ』……①スキヤキ・ウエスタン ジャンゴ、②三池崇史、③二〇〇七年、④日本、⑤英

語、⑥劇場公開（二〇〇七）、DVD販売。

『スワロウテイル』……①スワロウテイル、②岩井俊二、③一九九六年、④日本、⑤日本語、中国語、英語、⑥劇場公開（一九九六）、DVD販売。

『セデック・パレ 太陽旗』……①賽德克・巴萊 太陽旗、②ウェイ・ダーション（魏德聖）、③二〇一一年、④台湾、⑤セデック語、日本語、閩南語、中国語、⑥第七回大阪アジア映画祭（二〇一一）、劇場公開（二〇一三年予定）。

『セデック・パレ 虹の橋』……①賽德克・巴萊 彩虹橋、②ウェイ・ダーション（魏德聖）、③二〇一一年、④台湾、⑤セデック語、日本語、閩南語、中国語、⑥第七回大阪アジア映画祭（二〇一一）、劇場公開（二〇一三年予定）。

『続・荒野の用心棒』……①Django（ジャンゴ）、②セルジオ・コルブッチ、③一九六六年、④イタリア、⑤イタリア語、⑥劇場公開（一九六六）、DVD販売。

『ノルウェイの森』……①ノルウェイの森、②トラン・アン・ユン、③二〇一〇年、④日本、⑤日本語、⑥劇場公開（二〇一〇）、DVD販売。

『彼岸島』……①彼岸島、②キム・テギョン、③二〇〇九年、④日本、韓国、⑤日本語、⑥劇場公開（二〇一〇）、DVD販売。

『悲情城市』……①悲情城市、②ホウ・シャオシェン（侯孝賢）、③一九八九年、④台湾、⑤閩南語、日本語、中国語、⑥劇場公開（一九九〇）、DVD販売。

『悲夢』……①비몽、②キム・ギドク、③二〇〇八年、④韓国、⑤日本語、韓国語、⑥劇場公開（二〇〇九）、DVD販売。

『ブラインドネス』……① Blindness、② フェルナンド・メイレ

レス、③ 二〇〇八年、④ カナダ、ブラジル、日本、⑤ 英語、

日本語、⑥ 劇場公開（二〇〇八）、DVD 販売。

『マジック&ロス』……① マジック&ロス、② リム・カーワイ、

③ 二〇一〇年、④ マレーシア、日本、韓国、中国、香港、フ

ランス、アメリカ、⑤ 日本語、韓国語、英語、⑥ 劇場公開

（二〇一〇）、DVD 販売。

『モンゴル』……① Montol、② セルゲイ・ボドロフ、③ 二〇〇

七年、④ ドイツ、ロシア、カザフスタン、モンゴル、⑤ 英

語、日本語、⑥ 劇場公開（二〇〇八）、DVD 販売。

『靖国 YASUKUNI』……① 靖国 YASUKUNI、② リ・イン（李

纓）、③ 二〇〇七年、④ 日本、中国、⑤ 日本語、⑥ 劇場公開

（二〇〇八）、DVD 販売。

『夜の上海』……① 夜。上海、② チャン・イーバイ（張一白）、

③ 二〇〇七年、④ 日本、中国、⑤ 中国語、日本語、⑥ 劇場公

開（二〇〇七）、DVD 販売。

『ラーメンガール』……① The Ramen Girl、② ロバート・アラ

ン・アッカーマン、③ 二〇〇八年、④ アメリカ、⑤ 英語、日

本語、⑥ 劇場公開（二〇〇九）、DVD 販売。

『リンダ リンダ リンダ』……① リンダ リンダ リンダ、②

山下敦弘、③ 二〇〇五年、④ 日本、⑤ 日本語、⑥ 劇場公開

（二〇〇五）、DVD 販売。

● 著者紹介 ●

① 氏名……及川茜（おいかわ・あかね）。

② 所属・職名……神田外語大学アジア言語学科・講師。

③ 生年・出身地……一九八一年、千葉県。

④ 専門分野・地域……日中比較文学、マレーシア・シンガポール

を含めた中国語圏の文学。

⑤ 学歴……東京外国語大学外国語学部東アジア課程（中国語専

攻、同大学院地域文化研究科博士前期課程（日中比較文学）、

同大学院地域文化研究科博士後期課程（日中比較文学）。

⑥ 職歴……日本学術振興会特別研究員（PD）（二〇一〇年一月

～二〇一二年三月）。

⑦ 現地滞在経験……シンガポール（二〇〇九年八月～二〇一〇年

二月）。

⑧ 研究手法……作品テキストの分析。

⑨ 所属学会……日本近世文学会、日本中国学会、中国文芸研究会。

⑩ 研究上の画期……二〇〇八年のチベット騒乱を契機に、「中国

語は中国で用いられる数ある言語の一つに過ぎないと同時に、

中国国内に居住する漢族の占有するものではないことを

強く意識するようになった。

⑪ 推薦図書……今福龍太ほか編『世界文学のフロンティア（上）旅

のはざま』（岩波書店、一九九六年）。

⑫ 推薦する映画作品……『トーキョードリフター』（松江哲明監

督、二〇一一年、日本）。