

シンガポール映画『セブンレターズ』に見る 「母としてのマレーシア」イメージ 「覚悟」から見る東南アジア映画論に向けて

山本 博之

はじめに

アジア映画への関心の高まりにより、今日では邦画と洋画という二分法だけではうまく映画を捉えられなくなってきている。ただしアジア映画もその内実は多様で、「香港映画」、「ボリウッド映画」から「韓流」、「華流」など、部分的に重なり合いながらさまざまな分類がなされている。

東南アジアの映画に目を向けると、日本で紹介される作品点数がまだ多くないために一般に十分に知られているとは言い難いが、映画の関係者や愛好者の間では「タイ映画」、「フィリピン映画」、「インドネシア映画」のように国の名前と結び付いた括り方がされ始めており、さらにそれらをゆるく括ったものとして「東南アジア映画」という表現も見られるようになっていく。

それでは、東南アジア映画とはどのような特徴を持ったジャンルなのか。東南アジアの11カ国のいずれかで作られた映画や、東南アジアの11カ国に何らかの形で関わっている映画という外形的な括りだけでなく、そこに共通する手法やテーマを見つけることはできないだろうか。

以下では、東南アジア映画というジャンルの特徴を考える試みとして、まず東南アジアの社会について、「覚悟」をキーワードにして考えてみたい¹⁾。

改めて言うまでもなく、覚悟とは、両立しない選択肢から一方を捨ててもう一方を選ぶことと関わっている。覚悟は日本を含む多くの社会でも見られることだが、東南アジア社会の覚悟について考えるため、ここでは2つの条件を挙げてみたい。

1つ目は、選択していることを本人が自覚していないということである。これは個人の覚悟ではなく社会の覚悟であることに関係する。選択していることを意識するとしたら、その選択が個人の決定に委ねられ

1) ただし、筆者の鑑賞経験から、ここでの議論は主にフィリピン、インドネシア、シンガポール、マレーシア、ブルネイの映画に限定される。

ているためであり、社会で多くの人に疑いなく受け入れられている選択ではないということである。その逆に、本人には他に選択の余地がないと思われることがらでも、別の社会に属する人の目には複数の選択肢があるように見えるとき、そこに社会としての覚悟が表われる。

2つ目は、自滅しない仕組みがある上での選択ということである。これは東南アジア的な覚悟の特徴と関係する。例えば、ある人が自分の命を犠牲にして仲間の命を助けたとして、仲間が助かるのは犠牲になった人の願望に過ぎず、仲間が助かる保証はないか、結果として仲間が助かったとしてもそれはたまたま巡りあわせがよかったためという場合は、ここでいう東南アジア的な覚悟には含めない²⁾。

東南アジア社会の特徴として、マレー・インドネシア語の「ティダ・アパアパ」やフィリピン語の「バハラナ」、タイ語の「マイペンライ」などの現地語の表現が挙げられることがある。これらはいずれも「問題ない」、「(放っておけば)なんとかなる」という意味で、一面的には「いい加減さ」を表わす表現だが、もう一面では、手段はどのようなものであっても結果としてほしい状態を得ようとするという意味で、「粘り強さ」も表わしている。このように、他のことは犠牲にしてでもこれだけは守るというものがあって、それが社会で共有されているとき、私たちはそこに社会的な覚悟を見る。このような意味で、東南アジア社会は日本社会とは違った意味で覚悟に特徴を持つ社会であると考えられる。

1. シンガポール社会と「覚悟」

本稿で取り上げるのは東南アジア諸国のうちシンガポールである。シンガポールはマラヤ半島の南端に

2) 日本では、その行動によって問題が解決する保証はなくても自己犠牲によって難局の打開を試みる態度や、本来は両立しないはずの二者択一に直面して両方の選択肢を取り込もうとする態度が見られることがある。本稿で「東南アジア社会的」というときは、このような日本社会のイメージと対比して捉えられている。

位置する小さな島国であり、1819年にイギリス人トーマス・ラッフルズがジョホール王国から許可を得て東インド会社の交易所を置いたことから近代史が始まった。その後、後背地となるマラヤ半島とともにイギリスの植民地統治と日本軍政を経験し、1963年にマラヤ半島およびボルネオ島の一部とともにマレーシアの一部となることでイギリスから独立し、その2年後の1965年にマレーシアから分離独立して単独の共和国となって現在に至る。

シンガポールは、北にマレーシア、南にインドネシアというマレー系ムスリムを多数派とする国に挟まれた都市国家であり、独立した1965年の時点で、人口はマレーシアの約950万人とインドネシアの約1億人に対して約180万人だった。しかも、マレーシアとインドネシアでは華人は移民系として差別的な待遇を受けているのに対し、シンガポールでは華人が社会の多数派を構成している。シンガポールは、天然資源も人的資源も不十分であることに加え、隣国の機嫌を損ねれば物理的に崩壊させられかねないと懸念される状況に置かれていた。

独立に導いた首相のリー・クワンユー（1923～2015）は、与党・人民行動党（PAP）による長期政権のもと、しばしば強権的な手法で反対派を封じ込めてシンガポールの開発を進めてきた。1990年に首相の座を退いた後も、上級相（後に内閣顧問）として大きな影響力を維持した。2004年には息子のリー・シェンロンが第三代首相に就任している。

長期政権を敷いて反対派に厳しい態度で臨み、引退後に息子に政権が引き継がれていることから、シンガポールはしばしば「独裁国家」あるいは「管理主義国家」と語られてきた。その上で、たとえ選挙制度が与党に有利であっても国家指導者は選挙という手続きを経て選ばれており、しかも国民の多くはPAPによる長期政権に表立って反対しないことから、シンガポールはしばしば「明るい北朝鮮」と評される。これは、強権的・管理主義的でも経済発展をもたらす限り政府を支持するシンガポール国民は政府に「洗脳」されているという批判の意味が込められている。

シンガポール政府が反対派を強引な方法で排除してきたことや、効率的な発展を重視するため外国人などの立場が弱い人たちの権利を大きく制限してきたことについては、その是非が個別に検証されるべきことは論を俟たない。しかし、政府の強権性を強調するあまりにシンガポール国民を独裁者に操られた人々

としか見ないのでは、シンガポールの国民がどのような環境に置かれていて、社会としてどのような選択を行ったのかという覚悟の部分に目が行かなくなる。それは、自らを安全な場所に置いて、厳しい環境に置かれて選択を余儀なくされた人々の過去の経験と将来への希望に目を向けようとせずに批判する態度である。

それでは、シンガポールにおける覚悟とは具体的にどのような形で表われるのだろうか。国土が狭く、天然資源や人的資源が限られていることから、外部からさまざまなリソースを入れていかなければならない。わかりやすい例は、一戸建ての家を持つことを諦め、HDBと呼ばれる集合住宅に住むということだろう。さらに、墓地も再開発の対象になり、埋葬されていた祖先の骨を掘り起こして、集合住宅のような集団納骨所に骨壺を収めることも同様である。

多民族社会で各民族語を残しながらも言語習得の労力を軽減するため、それぞれの民族語については学校教育やマスメディアでは標準語のみを使うことにして、方言は使わないこととされた。その結果、例えば、若い世代は英語と華語がわかるけれど福建語や広東語などの方言がわからず、祖父母の世代は福建語や広東語を話すけれど英語や華語はわからないということも起こっている。間にいる父母を通せば意思疎通が可能とはいえ、シンガポール社会は二世代違うと言葉が通じないという状況を選択したのである。

シンガポールでは小学生のときから学力試験で適性が測られ、成績によっては途中で勉強をやめざるを得ず、したがって公務員などの職に就けないことも起こる。他方で、シンガポールは人口減少を避けるために中国やインドネシアなどの近隣諸国から移住者を受け入れており、これらの移住者は各分野で成功するとシンガポール人として受け入れられる。このことは、シンガポールに生まれ育ってもずっとシンガポールにいたことが保証されているわけではないということであり、やや極端な言い方をすれば、シンガポール社会が維持発展されるのであればその住民が個別に入れ替わってもかまわないという考え方になる。ここには、たとえ自分や家族がシンガポールから追い出されることになったとしても、シンガポール社会が発展するためにはやむをえないとする考え方がある。このように、個人が姿かたちを変えてもシンガポール社会が維持発展されるというのがシンガポール社会における覚悟のあり方である。

2. 「覚悟」から見るシンガポール映画・試論

シンガポール社会の覚悟のあり方を踏まえてシンガポール映画を見るとどのようなものかを考えよう。シンガポールは、20世紀初頭から中国語やマレー語の映画が制作され、東南アジアにおける映画制作の拠点の1つだった。1965年にマレーシアからの分離独立によって単独の共和国になり、生き残りのために経済開発が重視された時期に入ると、映画制作は低調になった。その後、1990年代後半以降に制作される映画の点数が徐々に増えて今日に至る。1970年代頃までのシンガポール映画の多くがマレー語を台詞として農村的な生活を描いたのに対し、1990年代末以降のシンガポール映画の多くは華語を台詞とし、都会的な生活を描いており、両者の間には断絶が見られる[Miller 2006]。

1990年代後半以降のシンガポール映画論として、シンガポール社会に対する一般的な見方を反映して、管理主義国家における政府への批判や抵抗という文脈で映画を位置づけようとするものがある[Tan 2008][盛田 2015]。ヤン・ウーデとイボンヌ・ウーデは、国別に映画を捉えることには批判があるとした上で、国ごとに映画制作への政策を見ることには意味があるだろうとして、シンガポール映画という枠組みを用いることを理由付ける[Uhde & Uhde 2009]。これらのシンガポール映画論に共通する特徴の1つは、シンガポールが管理主義国家であることを強調するあまり、管理主義的な項目ごとに映画の場面を切り出して、それらを並べることでシンガポールの管理主義的な状況を示そうとすることである。政府批判としてはわかりやすいとしても、そのために映画を場面ごとに切り刻んで紹介するカタログ的な捉え方では、作品ごとの筋は重視されず、それぞれの作品の制作者たちがどのような課題に対してどのように挑戦してきたのかを見逃すことになる。

篠崎香織は、シンガポール映画に「競争社会における居場所探し」を見出そうとする[篠崎 2016]。シンガポールが基本的に管理主義国家で競争社会であることを受け入れた上で、全ての国民がそのことを受け入れているわけではないとして、競争社会からこぼれ落ちた人たちにも居場所が与えられている側面を重視する。これは社会の自主的な動きに積極的な意義を見出そうとする見方だが、国家と国民を対立的に描いている点は先行の研究と同根の捉え方になっている。

もっとも、篠崎は、東南アジアの華人映画という括りにおいては家や血統を継ぐことが強く意識されているとし、シンガポール華人映画『砂の城』を「姿かたちを変えながら継ぐ覚悟」と紹介しており[篠崎 2013a]、この点においては本稿と立場を同じくしている。

実際に「覚悟」の観点からシンガポール映画を見るとどのようなものかは別の機会に改めて行うこととして、以下では1990年代後半以降のシンガポール映画を作ってきた7人の監督を紹介するため、7人の監督が撮ったオムニバス作品『セブンレターズ』を取り上げ、そこに見られるマレーシアとの関係および母親のイメージを手がかりに、シンガポールとマレーシアからの分離独立に対してシンガポール国民がどのように臨もうとしてきたかを考えることにする。

3. 『セブンレターズ』

『セブンレターズ』は、2015年に建国50周年を記念して、シンガポールの7人の映画監督が制作した7つの短編からなる。

シンガポールの50年間はシンガポールが単独で歩んできた道ではない。1965年8月9日にマレーシアからの分離独立という形で生み出されたシンガポールは、ときに政治経済面で対立しながらも、社会文化面では常にマレーシアと緊密な関係を保ってきた。『セブンレターズ』には、登場人物の家族・親戚や友人・恋人どうしといった人間関係にシンガポールとマレーシアや他の国々との関係が重ね合わせられている。以下では、特にマレーシアのイメージに焦点を当てて『セブンレターズ』の物語を読み解いてみたい。

3.1. Cinema

Cinema(エリック・クー監督)では、劇中で1950年代の白黒映画が上映される。そこに登場するポンティアナックとはマレー世界のお化けで、妊娠中や出産時に死んだ女性か、死産などで赤ちゃんを産むことができなかった女性が化けたものである。劇中でも、ポンティアナックは若いマレー系女性の姿をして、山道で出会った村人に「子どもを捜している」と話す。身籠っても自分の手で抱いて育てることができなかった我が子を探しているマレー系の母親がマレーシアの表象だとすれば、彼女が捜している赤ちゃんはシンガポールということになる。50年前に自分の身体から切り離され、すぐ近くにいたはずなのに手の届かないところに

行ってしまったシンガポールを捜し続けている。

3.2. Bunga Sayang

『セブンレターズ』全体のプロデューサーでもあるロイストン・タン監督による短編 Bunga Sayang では、公営住宅(HDB)の自宅のシャワーの水が出ない華人少年が、階上に住むマレー人女性の洗面所を使わせてもらう。これは、国土が狭いために十分な水を確保できず、マレーシアから買っている水に頼らざるを得ないシンガポールとマレーシアの関係を思い出させる。マレー語の知識がほとんどない少年は、限られたマレー語の語彙からこの女性を「お姉さん」(kagak)と呼び、女性は自分のことを「おばさん」(makcik)と呼ぶが、この女性は少年にとって不在の両親にかわる母親でもある。ここでは、「華人＝シンガポール、マレー人＝マレーシア」という民族性に、「子ども＝シンガポール、大人の女性＝マレーシア」という擬似的な母子関係のイメージが重ねられている。

シンガポールは50年前にマレーシアから切り離され、それ以来、小国が生き残るために国際社会で必死に生きてきた。しかし、その背後には常にマレーシアがあり、水の供給を含むさまざまな分野でシンガポールの成長を支えてきた。シンガポールは、自前の水の確保などの自立的な仕組みが整っていくにつれて、マレーシアとの関係が薄れていくかもしれない。しかし、たとえそうなっても放送や歌は国境を越えて届き続けるだろう。Bunga Sayang で階上の部屋からぶら下げられてきたラジオカセットの音楽のように。

3.3. The Flame

マレーシアが母親(女性)として表象されているとすれば、父親(男性)として表象されているのはイギリスである。The Flame (K.ラジャゴパル監督)では、1971年12月にイギリス軍がシンガポールから撤退した最後の日を舞台に、イギリスが市民権を与えてくれるので一緒にイギリスに行こうと勧めるインド系の父親に対し、シンガポールの地に留まることを決意する若い夫婦(夫ラジャゴパルと妻リーラ)が登場する。ここでは「シンガポール＝子ども、イギリス＝父親」という表象が成り立っている。額縁に蛾がとまっていると聞いたリーラは、膨らんできた自分のおなかをさすりながら「この家が新しいメンバーを迎えようとしていることの兆しよ」と言う³⁾。

3) ホー・ユーハン監督の『ミン』でも蛾は妊娠の前兆として描かれている。

英語ニュースでイギリス軍のシンガポール撤退を伝えるラジオは、シンガポールに雨が降るという天気予報を告げる。洗濯物を干そうとしているマレー系女性のメイドに「雨が降るんじゃないの?」と尋ねるリーラに、メイドは空を見上げて「空をご覧なさい、雨なんか降りそうにないから」と答える。ラジオがイギリスの言葉で伝えてくる政府発表やニュースを鵜呑みにするのではなく、自分の目で見て判断しなさいという地元の人のアドバイスを聞くことにしたのか、シンガポールに留まることを決めたリーラは、自分たちの雲行きをうかがうかのように空を見上げている。

3.4. That Girl

That Girl (ジャック・ネオ監督)では、賭け事の借金の取立てに追われている順^{シユン}がお金を工面しようとしてあの手この手を使うが、順を借金から解放したのは結局はクラスメートの彩雲^{ツァイユン}の助けだった。そのことを知った順が追いかける中、引越する彩雲が村を出て行く場面で流れるのはテレサ・テンの「我怎能離開你」で、これは1973年の映画『彩雲飛』の主題歌だった。彩雲^{ツァイユン}は花の名前だが、彩雲を乗せたトラックが飛ぶように走り去っていく様子と重なっている。

That Girlには1970年代の映画がもう1つ織り込まれている。授業中に順たちが廊下に立たされているとき、教室の先生が「今日は「^{トウ}寶」の字を学びます。みんな「情寶初開」って言ってみて」と言っている。『情寶初開』は1978年に制作された映画のタイトルだが、「情寶初開」とは(少女が)色気づくという意味の成語で、劇中では順に好意を寄せる彩雲の様子を指しており、いかにも堅物の女教師がこんな言葉を小さな子どもたちに教えているところがおかしさを誘う。

彩雲は、お金で困っている順を、順の知らないところでわが身を犠牲にして助けてくれた。ただし彩雲の家庭も裕福ではなく、順を助けたために彩雲が苦しい状況に置かれてしまう。この彩雲の姿は、かつてのシンガポールにとって自分と同じ程度の経済状況にあった近隣の途上国と重なる。マレーシアだけでなく、インドネシアやフィリピンも、自分たちが気付かないところでシンガポールの自分たちを支えてくれていたのかもしれないという思いが伺える。

3.5. Pineapple Town

マレーシアはシンガポールという国にとって母なる土地であるとともに、シンガポールの人々にとつ

でも自分たちのルーツがある場所である。Pineapple Town (タン・ピンピン監督) では、マレーシアで生まれた赤ちゃんを養女に迎えたシンガポール人の母親ニンが、娘ミッシェルの生みの親に会うためにマレーシアを訪れる。マレーシア側の仲介者から生みの親は見つからなかったと説明を受けるが、少し離れたテーブルでは、生みの親らしい若い女性が様子をうかがっている。

数年後、ニンと夫のカンは、小学生ぐらいになったミッシェルを連れて、ミッシェルが生まれた町を訪れる。プカン・ナナス (Pekan Nanas) という町で、ジョホール州ポンティアン郡に実在する。この町の名前はマレー語で「パイナップルの町」を意味し、かつてパイナップル農園が広がっていたためにその名前がついたと言われている。パイナップルは福建語で黄梨 (オンライ) で、幸運を呼ぶという意味の旺来 (オンライ) と発音が同じために縁起がよいとされ、それに従えば、プカン・ナナスは「金運の町」ということになる。土地が狭いシンガポールではHDBと呼ばれる公営住宅が林立し、その様子はまるでパイナップル・シティだが、シンガポール人の起源もまた別のパイナップル・タウンだった。

ミッシェルたちはパイナップルのオブジェの前で記念写真を撮る。そのそばを通りかかった車の中からミッシェルたちを見ている視線がある。その人物が誰かは明らかにされない。それがミッシェルの生みの母親であればドラマチックだが、そうでなくてもいい。肝心なのは、シンガポール人が、自分たちは常によその人たちから自分たちに関心の目が向けられていると意識していることだ。

3.6. 多言語社会シンガポール

狭い国土に多様な文化背景を持つ人々が暮らすシンガポールでは、様々な言葉話す人々が日常的に混在し、家族どうして互いに違う言葉話すことも珍しくない。That Girlの舞台である1975年のシンガポールでは、中国系の青少年少女は、学校では華語を話す、家庭や地域社会では福建語や広東語などの中国語方言を話すことも多かった。中国語方言にかえて「華語を話そう」運動が展開されるのは1979年のことで、That Girlでは子どもたちが異なる中国語方言で話して互いに通じない様子も描かれている。

華語と中国語方言と言え、Grandma Positioning System (GPS) では、祖母は福建語を話し、孫たちは華

語を話す、祖母に対しては福建語も使う。祖母は英語はよくわからないようで、政府の不動産価格抑制政策 (cooling measure) の意味がわからず、「measure」を「ミースア」(mee sua、そうめん) と取り違えている。

ただし、『セブンレターズ』では、言葉が違っても互いに意味が通じる側面がよく描かれている。上述のThe Flameでは、シンガポールから撤退するイギリスとともにイギリスに行こうとするインド系の父親が英語で話しているのに対し、息子夫婦はマラヤラム語で話している。Pineapple Townでは、マレーシアを訪れた母親がマレーシア側の仲介者に対して英語と福建語を使い分けて会話している。Bunga Sayangでは、華人少年が華語と英語、マレー人女性がマレー語で話すためにほとんど会話が通じず、少年は身振り手振りで意思を伝えざるをえないが、「Bunga Sayang」という歌を通じて心を通じさせることができる。

3.7. Grandma Positioning System (GPS)

シンガポールにとって、マレーシアは、年老いて亡くなった人たちが帰っていった休む場所でもある。Grandma Positioning System (GPS) (ケルビン・トン監督) では、祖父がマレーシアのジョホール州にある墓地に埋葬されており、清明節になると家族が車で国境を越えて墓参りする。祖母は毎年長い時間をかけて、墓の中の祖父にシンガポールの町の変化を話して聞かせる。マラヤ鉄道はシンガポール中心部のタンジュンパガル駅ではなくマレーシアとの国境近くのウッドランド駅までしか行かなくなったことや、よく訪ねていた商店街が再開発のためになくなったことなど、祖父がシンガポールの自分たちの家を訪れるときに迷わないように道順を教えている。シンガポールとマレーシアは、国境を越えるといっても、線路沿いを歩いて訪れることができるぐらいの距離だ。祖母が墓に入った後も、子どもや孫たちが同じように祖父と祖母に町の変化を話して聞かせており、祖父と祖母は迷わずにシンガポールの子どもや孫たちを訪ねることができる。

3.8. Parting

マレーシアから人々が訪れ、やがてマレーシアに戻って行く人々が暮らす土地であるシンガポールには、いったい誰が住んでいるのか。Parting (ブー・ジュンフォン監督) では、マレーシア東海岸のクランタン州出身のマレー人男性イスマイルが、かつての恋人スイ

チューからの手紙を胸に、マラヤ鉄道に乗ってシンガポールを尋ねる。イスマイルは軽度の認知機能低下を患っており、スイチューと思われる女性の声でマレー語で読まれる手紙は、最近届いたものなのか、50年前に届いたけれどイスマイルが最近届いたように思っているだけなのか、判断が付きにくい。

イスマイルを乗せたマラヤ鉄道はタンジュンパガル駅ではなくウッドランド駅に着く(タンジュンパガル駅は2011年に使われなくなった)。シンガポールに着いたイスマイルはスイチューに電話をかけてみるが通じず、電話番号の頭に6をつけることで電話が通じる(2002年にシンガポールの電話番号は8桁になり、7桁の番号には頭に6をつけることになった)。繋がった先は学校だった。

手紙の裏に書かれた差出人の名前は「Kwa Swee Choo」となっている。手紙を読む女性の声は自分のことをスイチューと呼んでいるので、クワ・スイチューが彼女のフルネームなのだろう。しかし、スイチューが働いていたという中正中学(Chung Cheng High)を訪ねると、彼女の写真を見た女性はスイチューを「ミセス・ヘン」と呼び、オーストラリアに移住したと告げる。シンガポールやマレーシアの華人社会では、結婚しても男女とも登録上の姓は変わらないが、夫人として呼ぶときは「ミセス」をつけて夫の姓で呼ぶ。スイチューはヘンという姓の華人男性と結婚していた。女性の会話は中国語だったのでイスマイルはその内容が理解できなかったかもしれないが、「ミセス・ヘン」は聞き取れただろうし、その意味は直ちにわかっただろう。

かつての恋人は別の男性と結婚してオーストラリアに行ってしまった。シンガポールを訪れたイスマイルの目に映るのは、タンジュンパガル駅のように、もはや使われていない寂しげな別れの場所ではない。シンガポールには様々な人が暮らしているが、マレーシアが久しぶりに目を向けると、会うべき人が誰もいない場所になってしまっていたかのようだ。

3.9. 再びCinema

この印象に対し、『セブンレターズ』は全体を通じて別の可能性を提示している。Partingの最後の場面で、タンジュンパガル駅で映画撮影が行われている。これは、もはや使われなくなった場所でもそこに物語を編み上げることができることを示している。とりわけ映画は、言葉の違いを超えて世界各地から、現在だけで

なく過去も含めて、伝承も虚構も史実もあわせて様々な物語を取り込み、それらをもとに新しい物語を織り上げていくメディアの代表格である。

Cinemaでは、シンガポールの初期の映画製作会社ショウ・ブラザーズ社のランラン・ショウを思わせるロウ・ブラザーズ社のファンファン・ロウという人物が中心となり、インド系のプロデューサーやマレー系の女優が集まってポンティアナックの映画を撮っている。ファンファン・ロウが暮らす老人ホームはスラングーン通りにある廣惠肇留醫院(Kwong Wai Shiu Hospital & Nursing)で、建国50年を迎えたシンガポールで使い道が問われている場所の1つだ。この場所を舞台とした物語で始まる『セブンレターズ』が、タンジュンパガル駅を舞台とする映画撮影という物語の立ち上がりによって幕を閉じている。

3.10. 多民族から混成へ

小国のシンガポールが生き残りという覚悟をもって歩んできた50年を振り返ることは、50年前にマレーシアから切り離されたことの痛みを心に抱いていることを思い出しながら、国内の多民族が力を合わせて新しい社会を作り続けていく覚悟を改めて共有しようとするものとなった。Cinemaの終わりに、「1950年代には各地からマレー系、インド系、中華系がシンガポールに集まって一緒に映画を製作した」という監督からのメッセージが映される。ただし、この50年間ほとんど忘れられてきたもう1つの関係性については、十分に思い出されるには至っていないようだ。

ポンティアナックはシンガポールやマレーシアで人気が高いお化けで、1950年代から60年代半ばにかけて、キャセイ=クリス社とマレー・フィルム社が競ってポンティアナ映画を制作した。その最初の作品はキャセイ=クリス社の『Pontianak』(1957年)で、以来、白黒映画の時代、1965年までにタイトルに「ポンティアナック」を含む作品は『Pontianak』を含めて7つ作られた。女優マリア・マナドはそれらのうち4作でポンティアナック役を演じ、ポンティアナックといえはマリア・マナドといわれるほどだった。マリア・マナドは、その名前が示すようにスラウェシ島マナド生まれで、現在の国名で言えばインドネシア出身だが、マレーシアやシンガポールではマレー系としてよく知られた女優(およびプロデューサー)の1人である。

興味深いことに、これら7つのポンティアナック映画を撮ったのは、インド人のB.N.ラオ監督(4作品)と

フィリピン人ラモン・エステラ監督(3作品)だった。初期のシンガポールでの映画製作にインドやインドネシアの映画人が招かれていたことはよく知られているが、フィリピンからも映画人が招かれており、ポンティアナック・シリーズの半分を支えたラモン・エステラもその1人だが、今日のシンガポールでもマレーシアでも、初期の映画製作にフィリピンの映画人が重要な役割を果たしたことはほとんど忘れられている。

シンガポール国民は多民族的な構成をとり、各民族が協力してシンガポールを作り上げてきたという公式の立場を踏まえれば、「1950年代には各地からマレー系、インド系、中華系がシンガポールに集まって一緒に映画を製作した」というのは適切な表現である。ただし、シンガポールという国あるいは国民の枠組みを外して東南アジアの中のシンガポールと見るならば、マレー系、インド系、中国系に加えてフィリピン系やインドネシア系が出てきてもおかしくなかったのではないだろうか。

ふだん使われていない場所でもそこに物語を編み上げることができるし、それに長けているのが映画だというのが『セブンレターズ』のメッセージの1つだとするならば、「東南アジア」という枠組みについても同様に、ふだん東南アジアの人々が「東南アジア」を意識することが多くないとしても、映画を通じて東南アジアという枠組みに物語を見出す機会が増えていくかもしれないということだ。東南アジア域内の映画人や映画製作の交流が増しているいま、シンガポール映画やインドネシア映画やフィリピン映画といった国別の枠組みを超えた東南アジア映画というジャンルのなかで国・地域ごとに映画がそれぞれ発展するという東南アジアはすぐそこまで来ている。

参考文献

- Millet, Raphael. 2006. *Singapore Cinema*. Editions Didier Millet.
- Tan, Kenneth Paul. 2008. *Cinema and Television in Singapore: Resistance in One Dimension*. Brill.
- Uhde, Jan & Yvonne Ng Uhde. 2009. *Latent Images: Film in Singapore*. (Second Edition). NUS Press.
- 篠崎香織 2013a 「継承と成功：東南アジア華人の『家』づくり」『地域研究』、13(2): 149-175。
- 篠崎香織 2013b 「シンガポール：『成功』を支えるさまざまな思いを掘り探る」『地域研究』、13(2): 323-329。
- 篠崎香織 2016 「競争社会での居場所探しとしてのシンガポール映画——アーベンと「兄弟」の物語」山本博之・篠崎香織編著『たたかうヒロイン——混成アジア映画研究2015』、京都大学地域研究統合情報センター、pp. 74-87。
- 盛田茂 2015 『シンガポールの光と影——この国の映画監督たち』インターブックス。

映画リスト

凡例：邦題 ①原題、②英題、③監督、④制作年、⑤制作国、⑥言語、⑦日本公開

- 『砂の城』①沙城、②Sandcastle、③ブー・ジュンフォン(Boo Junfeng、巫俊鋒)、④2010年、⑤シンガポール、⑥華語、福建語、英語、⑦シンガポール映画祭(2012)。
- 『セブンレターズ』①7Letters、③エリック・クー(Eric Khoo、邱金海)、ジャック・ネオ(Jack Neo、梁智強)、K・ラジャゴパル(K. Rajagopal)、ロイストン・タン(Royston Tan、陳子謙)、タン・ピンピン(Tan Pin Pin、陳彬彬)、ケルビン・トン(Kelvin Tong、唐永健)、ブー・ジュンフォン(Boo Junfeng、巫俊鋒)、④2015年、⑤シンガポール、マレーシア、⑥英語、マレー語、華語、福建語、広東語、マラヤラム語、⑦アジアフォーカス・福岡国際映画祭(2016)。
- 『ミン』①Min、③ホー・ユーハン(Ho Yuhang、何宇恒)、④2003年、⑤マレーシア、⑥マレー語、英語、⑦未公開。