

(二〇〇九)。

『すばらしき大世界』……① It's a Great, Great World / 大世界、
② ケルビン・トン (唐永健)、③ 二〇一〇年、④ シンガポール、
⑤ 華語、広東語、福建語、客家語、海南語、⑥ アジア
フォーカス・福岡国際映画祭 (二〇一〇)、シンガポール映
画祭 (二〇一一)。

『フォーエバー・ワイバー』……① Forever Ever、② グレ
ン・ゴイー (魏銘耀)、③ 一九九八年、④ シンガポール、⑤ 英
語、⑥ 東京国際ファンタスティック映画祭 (一九九九)、劇場
公開 (二〇〇〇)、DVD 販売。

『僕、バカじゃない』……① I Not Stupid / 小孩不笨、② ジャック・ネオ (梁智強)、③ 二〇〇二年、④ シンガポール、⑤ 華
語、英語、福建語、⑥ 東京国際映画祭 (二〇〇二)。

『ワンス・アポン・ア・タイム・イン・チャイナ 天地黎明』……
① 黄飛鴻 / Once upon a Time in China、② ツイ・ハーク (徐
克)、③ 一九九一年、④ 香港、⑤ 広東語、⑥ 東京国際映画祭
(一九九二)、DVD 販売。

著者紹介

一七五頁に掲載。

【ミャンマー】 客体から主体へ ——ミャンマー映画の再生

長田紀之

ヤンゴン市民の憩いの場カンドーザー湖から、日本大使館の脇を走るウインガバー通りをしばらく北に進むと、白い二階建て木造建築がひっそりと佇んでいる。ミャンマー映画史博物館である。建物自体は古めかしく、おそらくはイギリス植民地時代に建てられたものを転用したと思われるが、そこに博物館が開設されたのは一九九八年とそう古い話ではない。一九九五年はミャンマー映画が誕生してから七五周年にあたり、さまざまな記念式典が催された。映画史博物館はその副産物として開設されたという(ミャン

マー映画協会(二〇〇四・緒言)。二〇〇九年に筆者がその博物館を訪れたときには、他に訪問者はおらず、若干名の職員が暇をもてあそんでいた。普段から来客は少ないようで、展示物はほこりをかぶり、木造建築の二階部分には床が抜けて階下を見通すことができる部分すらあった。ヤングンのタクシー運転手にも、映画史博物館といって場所がわかる人は少ないのではないだろうか。そもそも博物館の存在すらあまり知られていないように思う。

博物館の展示は、ミャンマー映画が産声を上げた一九二〇年から二五年ごとに、銀の時代(一九二〇—一九四五)、金の時代(一九四六—一九七〇)、ダイヤモンドの時代(一九七一—一九九五)、ルビーの時代(一九九六年以降)と時代を分け、それぞれの時代を代表する映画のポスターやパンフレット、映画人の写真、解説のパネルなどが並ぶ格好になっている。ルビーはともかく、ダイヤモンドまでは時代が下るにつれて上等になっていくようである。ところが、実際のところ、ミャンマーの映画産業は一九四八年のイギリスからの独立以後、低迷した。独立まもない時期の政情不安定、次いで登場した軍事政権下での検閲制度の厳格化、慢性的な機材不足などにより、一九九〇年代においても年間の映画製作は五〇本に満たないという状態であった。また、作られる映画は政府のプロバガンダ映画や陳腐な恋愛映画が多かった(レ・レ・ウィン二〇〇三・五〇—

五五・原田一九九七・二三六)。

閑古鳥が鳴く映画史博物館のありさまは、ミャンマーの映画界全体の元気のなさを象徴しているようであった。国際的な舞台においても、ミャンマーで制作された映画が大きな映画祭にかかることはあまりない。ミャンマーは長い間、映画制作の主体としては認知されずに、むしろマイナーな客体としての地位に甘んじてきたと言えよう。

国外の映画とミャンマー

たとえば、戦後の日本人がミャンマーを認知するにあたって大きな役割を果たしたのは、竹山道雄の小説『ビルマの竖琴』であろう^{*1}。この小説は同じ監督と脚本家により二度にわたって映画化された。アジア・太平洋戦争の過程で、日本軍はミャンマーに侵攻し同地を制圧したが、イギリス軍の反撃によって次第に劣勢に立たされ、悪名高いインパール作戦の失敗の後、その敗北が決定的となった。

『ビルマの竖琴』が舞台とするのはそうした戦争終結時のミャンマーである。主人公の水島という日本兵は、戦死して亡骸を野にさらしている日本人兵士たちを弔うために、脱走兵となり、出家し僧としてミャンマーに留まることを決意する。作品全体を貫く鎮魂の精神、平和を希求する精神は一面においては感動的である。しかし、戦争と平和、鎮魂を主題としていながら、この作品では、戦地に暮らす

^{*2}ある。両者の間の懸隔は著しい。

ミャンマーの改革進展と映画復興の兆し

ところが、最近になって、ミャンマー国内でも映画復興の兆しが見えてきた。二〇〇八年の新憲法制定、二〇一〇年の総選挙を経て、二〇一一年三月にテインセイン大統領を首班とする新しいミャンマー政府が発足した。当初は多くの観察者がかつての軍高官が軍服を脱いだだけの括弧つきの「文民政権」であると評価していた。しかし、テインセイン政府は民主化、民族問題の解決、経済発展を目標に掲げ、大方の予測をはるかに上回るペースで矢継ぎ早に諸改革を実施してきている。そのうちの一つが検閲などの政府による情報統制の緩和であった。こうした状況が、ミャンマー映画に表現媒体としての力を回復させつつあるように見える。

二〇一二年一月一日から三日にかけて、ヤンゴンで「自由芸術映画祭」と銘打たれた映画祭が開催された。その名の通り、自由を表現した映像作品が募集され、一八八の応募作品の中から五四作品が選ばれて上映された。この催しは、ミンテインコーチャーをはじめとしたミャンマーの映画監督や芸術家たちによって企画されたもので、政府に批判的であったために投獄され、二〇一一年一〇月の恩赦で釈放されたコメディアンザーガナーや、民主化の指導

ミャンマーの人々に対する日本軍やイギリス軍の加害責任が十分に問われていない(馬場二〇〇四・一二四—一三六)。そのうえ、この作品はミャンマーに対する誤解に満ちている。例えば、水島は伝統楽器である竖琴の名手という設定で、出家した後も袈裟姿で竖琴を奏する場面があるが、ミャンマーで信仰されている上座仏教では出家者が楽器を奏することは戒律で禁止されている。自身が認めているように、原作者の竹山はミャンマーを訪れたことがなく、ミャンマーが舞台とされたのも便宜的な理由によるものであった(馬場二〇〇四・四〇—四三三)。映画の撮影は一作目こそ一部ミャンマーで行われたが、二作目はタイで行われた。『ビルマの竖琴』は、ミャンマーを舞台としたミャンマー不在の映画と言えるだろう。

欧米においても、ミャンマーを物語の舞台とする映画が撮られてきた。近年のものでは、少数民族を凌辱するミャンマー軍をお馴染みのベトナム帰還兵が蹴散らす『ランボー/最後の戦場』や、民主化運動の指導者アウンサンスーチーの半生を描いた『The Lady アウンサンスーチー ひき裂かれた愛』がある。いずれも撮影地はタイであり、民族問題や人権侵害、民主化といった政治的イシューに焦点が当てられ、外部の視点からミャンマーが客体化されている。ミャンマー国内で制作される映画が厳しい検閲制度によって徹底的に脱政治化させられてきたのと対照的

者アウンサンスーチーも関わっていた。三日にわたる作品上映の後、ミャンマーの独立記念日である一月四日に受賞作品への授賞式が行われた。この映画祭で観客の圧倒的支持を集めて観客賞を受賞した作品が『そのシーン、カット!』であった (Yadana Htun 2012)。

ウイン監督の撮影した『そのシーン、カット!』は二〇分弱のショートムービーで、ミャンマーにおいて映画を陳腐化させてきた検閲制度を揶揄する内容となっている。作品の主要部分は、上映許可申請中の映画が、情報省に設置された映画ビデオ検閲委員会によって事前検閲にかけられるところである。映画ビデオ検閲委員会は各省庁や官制団体の代表から構成されている。委員長は情報省の高官と思われ、その他のメンバーの所属先は、宗教省、内務省、保健省、女性問題連盟などである。彼らは一堂に会して検閲対象の映画を見て、不適切な箇所があるたび、メンバーの中から「そのシーン、カット!」という叫び声上がる。例えば、ぼろきれを身にまとった人が厳しい貧しさを体現する場面になると、即座に「そのシーン、カット!」となる。検閲委員会の委員長は唇をブルブルと震わせて、こうした場面を撮らないよう繰り返し通知を出しているのにと不満をあらわにし、「これは国家の威信を貶めるためにやっているのだ」と憤慨する。また、露出の多い服装の女性が画面に現れると、女性問題連盟の代表がミャンマー女

図した通りの姿で人々の目に触れさせるといふ戦略をとったのである (Yadana Htun 2012)。ヤンゴンなど都市部におけるインターネットの普及速度は目覚ましい。映画祭での観客賞の受賞は、彼の戦略が間違っていなかったことを示している。また、『そのシーン、カット!』には英語の字幕がつけられており、ミャンマー人によってミャンマー国内で撮影された映像作品が世界中の視聴者へと開かれている。

他方で、検閲の回避が試みられたとはいえ、ミャンマー国内でこのような内容の動画が広く視聴されえたという事実、そして、監督のウインが政府からならんら圧力を受けていないという事実はやはり重要である (Pitnan 2012)。いまだ表現の自由が達成されたとは言いつれない状況ではあるが、自由芸術映画祭の開催が実現し、そこで『そのシーン、カット!』のような体制に批判的な作品が受賞作として認められたことは、ミャンマー政府の政策転換が着実に進んでいることの証左であろう。

ミャンマー国内において主体的な創作活動が可能となる素地ができてきた。国内外の映画人を隔てている壁も低くなってゆくと思われる。今後、新たな環境の下で、ミャンマー映画史博物館の陳列棚を飾る名作が続々と生まれ、世界へと発信されてゆくことに期待したい。

性にあるまじき格好だと非難してカットする。乞食の場面も、停電の場面も、路上での乱闘の場面も、各省庁が公言していることとそぐわないとしてカットされる。このような調子で次々に映画の場面が切り落とされ、上映できる場面などほとんどなくなってしまふ様子が皮肉を込めて描かれる。その過程で、現実からかけ離れた虚偽の理想像を押し付けようとする検閲委員会の面々の滑稽さが浮かび上がる仕掛けになっているのである。しかし、この作品の滑稽さの背後には、「ありのままに表現すること」、「自由に表現すること」に対する作り手たちの切実な思いが横たわっている。

実は、自由芸術映画祭の直前、『そのシーン、カット!』は上映作品から外されるのではないかと噂があった。それは、この映画が YouTube などの動画サイトに投稿され、すでに多くの人に見られていたためである。結果的に映画祭の企画運営側は『そのシーン、カット!』を上映作品に含め、同作品は約一万人の観客のうち七割という圧倒的多数から得票して観客賞に輝いた。監督のウインは、この作品を映画館にかけようとしなかった。そうすれば、この映画の物語同様に検閲委員会にフィルムを切り刻まれ、伝えたいことが伝えられなくなると判断したためである。そのため、収益を犠牲にしても、自家製DVDを配布したり、動画サイトに投稿したりすることで、作品を意

●注

*1 日本では一九八九年までミャンマーをビルマと呼んでいた。しかし、同地の公用語であるミャンマー語の国家名称では、独立以来「ミャンマー」が用いられてきた。一九八九年の日本語呼称の変化は、前年の民主化運動を制圧して成立した軍事政権が国名の英語表記を「Burma」から「Myanmar」へと変えたため、これに日本側が対応したものであった。日本語の「ビルマ」と英語の「Burma」はミャンマー語の「バマー」と対応している。「ミャンマー」の方は日本語、英語、ミャンマー語でほぼ同じ発音である。ミャンマー語では、「ミャンマー」と「バマー」は歴史的に同じ使われ方をしてきた。しかし、一九八九年の政府による国名の英語呼称変更の説明には、「バマー／Burma」を多数派の民族名とし、「Myanmar／Myanmar」を少数民族をも含むこむ国民・国家の名前とするという言葉の意味の再定義が含まれており、さまざまな異論を呼んだ。また、軍事政権の成立や国名変更の過程には国民の意思が反映されておらず、その正当性が乏しいという立場から、以後も日本語や英語の国名として「ビルマ」や「Burma」を使い続ける人たちが大勢いる。本稿では、すでに日本語として「ミャンマー」が定着していることに鑑みて、これを国名として用いる。ただし、作品の題名や引用箇所では元のまま記すこととする。

*2 軍事政権下における検閲制度については (Smith 1995) を参照のこと。

