

〈'96・イラン映画祭〉をめぐって

——イラン映画再論——

鈴木 均

最近イラン映画が注目を集めている。先ず昨1996年10月1日から6日まで、第9回東京国際映画祭(以下「国際映画祭」と表記)でモフセン・マフマルバーフ監督の最新2作(「愛を織る娘ギャベ」「パンと植木鉢」とアホルファズル・ジャリーリー監督の代表作・近作3本(「かさぶた」「7本のキャンドル」「トゥルー・ストーリー」)が一挙に上映・紹介された。来日したマフマルバーフ監督は「ギャッベ」で同映画祭の最終日に芸術貢献賞を受賞している。

つづいて11月の16日から12月6日まで、革命後を中心にしたイラン映画の代表作を俯瞰・回顧する'96・イラン映画祭(以下「イラン映画祭」と表記)が、渋谷の小さな映画館「ユーロスペース」で開催された。この僅か21日間で全32作を駆け足で上映するという映画祭については全国紙などで紹介記事が掲載されたため、ご存じの方も少なくないことと思う。筆者が目にしただけでも丹生谷貴志「溶け合う娯楽と芸術」(『読売新聞』1996年11月21日付)、篠崎誠「『遠くて近い国』イランの映画」(『朝日新聞』1996年11月27日付)などがこの映画祭を積極的に紹介している。

その後も2月11日から28日まで京都、3月3日から9日まで松本、3月14日から16日まで金沢、3月31日から4月12日まで高崎と、ほぼ「イラン映画祭」からの抜粋のかたちでイラン映画が上映されている。これほどの規

模でイラン映画が上映されるのは勿論空前のことであるが、その前提には最近のイラン映画作品の圧倒的な質の高さがある。

筆者は丁度1年前の本誌に「イラン映画と地域研究」と題した一文を書いたが、そのなかで、地域研究者にとってのテキストとしての映画解読の可能性を示唆しておいた。昨秋上映された合計37作のイラン映画は筆者にとり、これを検証するための格好の素材であった。本論は先の一文に続く各論編として、上述の二つの映画祭で上映された作品を中心に個々の作品を論じ、これによってイラン映画の「テキストとしての可能性」を探ることにしたい。

「牛」とそれ以後

「イラン映画祭」の最後に上映されたダリウシ・メヘルジュイー監督の「牛」(1969年作品)を、最初に見てみよう。この作品は、映画祭のパンフレットの解説などではイラン映画の金字塔と書かれているが、現時点でこの作品を評価することは極めて困難な作業であり、その意味でこの映画はイラン映画史上の問題作であるといわなければならない。

ストーリー自体は極めてシンプルなものであり、イランの乾燥地域、おそらくファールス地方あたりの一農村の、牛を飼っている篤農家の話である。彼マシタサン(=マシハディ

一・ハサン) は子をはらんでいる彼の雌牛を、本当に丹精込めて飼育している。ところが彼の外出中にその牛が死んでしまい、村人達はマシタサンにその事実を隠そうとするが、マシタサン自身は牛がいなくなったことに絶望し、やがて死んだ牛が彼に乗り移ったかのように狂ってしまう。ラストで彼を町につれていこうと村人達が試みるが、途中で手を縛られたまま逃走したマシタサンは岩山を転げ落ちて死んでしまう。

この物語りの舞台となっている農村のリアリティあふれる描写には確かに圧倒されるものがある。これはおそらく1969年当時、シャーの政策によって隠蔽されていたイランの農村の生活風景を、映画のフィルムに固定させた数少ない例であるに違いない。そして主演のエッサトラー＝エンテザーミーの熱演を含め、美しい白黒画面に展開する映画そのものの力強さには圧倒されるものがある。だが問題はその先にある。それを今二つの軸から説明してみよう。

一つは1969年という時代的な制約の問題である。つまりこの時点で映画製作などに携わっていたイランの左翼的な知識人が抱いていた農村および農民のイメージを、この映画は極めて正直に映し出している。その農民イメージはイラン農村の現実の姿とは殆ど関係がなく、例えばエッサトラー＝エンテザーミーの演じるマシタサンのような人物はイラン農民の理念的な理想像を具象化したものではあっても、あのような農民像をイラン農村の中に見出すことはほぼ不可能であろう。全体としてこの映画の登場人物は全てメヘルジュイー監督自身が抱いているイラン農民という理念の人形でしかない。少なくとも我々

にとって、スクリーンの上で理念が踊っているようにしか見えないのである。この作品が発表当時いかにリアリズム作品として評価されたとしても、27年後の現在、この作品に同様の評価を与えることはできない。

この作品を評価する第二の軸に移ろう。それは監督のダリウシ・メヘルジュイーの最近の作品にまで通底することなのであるが、例えば「サーラー」(1993年作品)においても見られるように、彼の作品は基本的に先験的な理念とイランの現実社会との二重の透かし絵として構成されている。そのため舞台はイランの農村生活であり、また都市生活なのであるが、それが映画の主題と真に分かちがたく結びついているかと言えばどうもそのような必然性は認められない。これはダリウシ・メヘルジュイーの作品が抱えている基本的な限界でもあるように思われる。

このような問題を含んでいるものの、同時にこの作品はイランにおいて1969年という時点でイランの左翼的な知識人が達成しえた臨界点を示しているものであり、その意味で現時点での批判はいかに容易であっても、時代的な制約を正確に飲み込んだうえでこの作品を的確に批評することは非常な困難を伴う作業である。この作品がイラン映画史上、最大の問題作であるというのはそういう意味においてである。

さて、「牛」から以後イラン映画は27年かけて、どれだけ遠くまで歩いてきただろうか。それを計測するための座標軸として、この映画は現在でも無二の存在意義を持っている。もしイラン映画祭実行委員にこのような観点があれば、この映画を映画祭の最後に持つてくるのではなく、むしろ映画祭の冒頭に置い

ていたであろう。だがそれはともかくとして、この「牛」を、革命後に登場したモフセン・マフマルバーフ監督が、「映画俳優ナーセロッティーン・シャー」（邦題「ワンス・アポン・ア・タイム、シネマ」）（1992年作品）のなかで皮肉たっぷりに回顧しているのは象徴的である。

この映画自体の構造は多岐にわたっており、時に楽しい逸脱もあるが、根幹にあるストーリーはシンプルである。フランスにおける映画の発明から100年、登場人物としてはナーセロッティーン・シャー（在位1848-1896）、アミール・キャピール（1807-1852）の名前まで登場するのだから、時代設定はあくまで曖昧模糊としている。

とにかくガージャール朝の古めかしいある時代のこと。主人公である洋行帰りの映画撮影技師エブラーヒームハーン・ショクラト・アッカスパーシー（彼はチャップリンに似せてある）が恋人のアーティーエとしばし別れ、国王に映画なるものを見せなければならない……この映画最大のヤマ場で、国王ナーセロッティーン・シャーは映画に出演することを熱望し、名優エッサトラー・エンテザーミー自身による20数年前の名作「牛」の滑稽極まる再演の場面に至る。フィルムの上に囲まれたエンテザーミーは、まぐさならぬフィルムを食みながら「オレは牛だ！」と叫ぶのである。

ともあれキヤーロスタミーらの登場によって既に本質的には乗り越えられた1960年代の名作「牛」の最後の息の根を、マフマルバーフ監督が止めることとなった。逆にいえば1979年の革命を境に、もはや「牛」をリアリズム的な名作として評価できないほどにイラン社会は変動し、知識人の描くイラン人の自画像

もまた変容したのである。そしてイランにおける知識人の最良の部分が、今現在の時点で映画による自己表現に向かっているということもまた事実である。

キヤーロスタミーとマフマルバーフ

革命後頭角をあらわし、フランスをはじめ欧米でも高い評価を得るようになった代表的な監督が、アッパース・キヤーロスタミーとモフセン・マフマルバーフである。キヤーロスタミー監督は日本においても最初に紹介されたイラン人映画作家の一人であり、1993年に「友だちのうちはどこ？」（1987年作品）と「人生にはつづきがある」（邦題「そして人生はつづく」）（1992年作品）の2作品がイラン映画として日本で初めて商業ベースによる興行を成功させ、それ以来イラン映画の代名詞のように語られてきた。

彼の作品については「イラン映画と地域研究」（前出）でも論じたが、ここで一点だけ述べておきたいのは、彼は1940年生まれで革命のときには30代後半、革命前の時点で既に長編映画を制作しているということである。革命前の長編「トラベラー」（原題mosāfer, 1974年作品）も今回の「イラン映画祭」で上映されたが、この作品には革命後になって開花する諸作品の主要なモチーフがすでに内包されているということが出来る。

これに対しマフマルバーフの方は、1957年生まれというから革命時点で20代前半、まさに革命期に多感な青春を送っている。今回「国際映画祭」の方で上映された「パンと植木鉢」は、革命前のマフマルバーフの生活についての自伝的な内容を含んでおり、興味深い作品であるといえよう。

冒頭で堂々とした体軀の男が、マフマルバーフの自宅を訪ねる。丁度学校から帰宅したマフマルバーフの娘に、彼は自分が17歳のときのマフマルバーフに刺された元警官であることを伝え、自分もぜひ映原に出演したいと申し出る。場面は一転して映画のためのオーディションに移る。17歳のマフマルバーフ役に決まったのは、「自分は世界中の人々を救いたいんだ」と語って皆に笑われた男の子だ。一方、この元警官の若かりし頃を演じる子役の選定にはことのほか手こずる。彼が二枚目の男の子にこだわり、明らかに適役と思われた男の子を嫌ったからだ。

やがて説得されてその男の子に演技指導することになった彼は、20年前の自分を演じる少年に警官役の演技指導をしながら、20年前の自分を説明し始める。どうやら将校の家の門の警護をしていた彼は、毎日道やら時間やらを質問して去っていく少女に、いつのまにか恋をしていたのだ。そしてある朝、震える手で白い花の植木鉢を渡そうとした瞬間、少年マフマルバーフにナイフで刺され、以後の人生がメチャメチャになってしまう。オルミーエ出身のこのいかつい男は、刺されたあと確かに自分に恋心を抱いていたはずの少女がブツリと音信を絶ってしまった理由が今でもわからない。彼のいささか強引な映画出演も、実はその少女の消息を知るための手段だったのだ。

一方マフマルバーフは17歳の自分を演じる少年に、全く別の観点から事情を説明する。彼はその頃親戚の娘(おじの娘)と恋仲にあったが、二人で策略をめぐらして毎日門前の警官に言葉をかけさせ、彼が銃から気を離れたスキにマフマルバーフがナイフで一突きして

銃を奪い、銀行を襲うことにしたのであった。

マフマルバーフ自身は、このときの少女役に本人の娘(そっくりだという)を使いたかったのだが、何を今さらという母親の賛成が得られず(彼女はマフマルバーフよりも先に釈放され、他の男と結婚してしまったという)子役の少年のやはり恋仲の従妹を使うことになる。

配役と段取りが決まって、いよいよ撮影開始である。だが植木鉢を他人に持って行かれてしまったり、マフマルバーフ役の男の子が途中で刺すのをイヤがって泣き出したりと、幾つかのアクシデントのために撮影はなかなか進まない。いよいよ門の前の若い警察に少女が近づいた。そこに至って男は気がつく。

「仲間なのか」「そうよ」20年間幻想を抱き続けていたことを悟った男は、歩き出す。「オルミーエに帰る」だがその夜、男は若い自分を演じる少年と激しい口論の末、筋書きを勝手に改める。「少女が話しかけてきたら、かまわないから撃つんだ……20年間のうらみを込めて」そして自分が警官役になって、見事に手本を示す。

そうしてラスト。少女の後ろをヌーン(パン)の下にナイフを隠し持って歩いていた17歳のマフマルバーフは、計画通りものかげに身を隠す。少女が若い警官に近づいてたずねる。

「今何時ですか。」警官は銃のケースカバーを外し、銃に手をかける。少女は二度三度と同じ質問を繰り返す。「今何時ですか？」警官の手がとっさに植木鉢にかかる。その瞬間、少女の後ろからヌーン(と、恐らくその下のナイフ)が差し出される。ここでストップモーション。

上映後のティーチインの席上でのマフマルバーフ自身の説明によれば、このラストシー

ンでヌーンは民衆の日常生活を象徴し、植木鉢は愛の世界を象徴する。ここではあえてこの二つの世界が対立している状況を暗示する。そして暴力的な変革の象徴であるナイフは、いつでもヌーン（民衆＝日常生活）の許から発せられるという。

この映画のモチーフは、元警官の男の出現にうながされたとはいえ、革命前のマフマルバーフ自身の行動に対する告白の意味合いを色濃く持っていると思う。それでは17歳だった自分の行動について、現在の彼はどう考えているのか？

その答えは既に映画のそのものの中に表現されている。冒頭近く自分の役を演じることになる少年に「自分は世界中の人々を救いたいんだ」といささか滑稽に語らせることによって、彼自身もその頃は「若気の至り」であったと考えていることをかくさない。だが、同時に彼は、そのような「若気の至り」が愛しくて仕方がないのだと思う。「若気の至り」を分別ある大人の立場から批判することはいたってやすいが、そのような考え方を彼は採らない。

それにしても、マフマルバーフは罪作りの作家である。表現の根っこにいつも意地悪なたくらみが潜伏している。真実を白日の下にさらすという表現行為が、残酷の領域にまで踏み込んでしまうのだ。これは彼の表現者としての逃れられない業であろう。

この作品は作り方としてはキヤーロスタミーなどの方法を随分取り入れているように思われる。その分ドキュメンタリー風の軽い作風になっているが、それでもキヤーロスタミーの「クローズアップ」などに比べてどっしりとした落ち着きがある。彼は間違いなく革

命を直接体験した世代における最良の表現者の一人であろう。

彼の最近の作品としては他に、「国際映画祭」において「ギャッベ」が上映されている。この作品はとにかく美しい映画である。上映中その凜とした美しさにハッと息を飲み、また引き込まれるように映像に見入ってしまった場面が何カ所もある。

話は超時・空間的な恋愛ファンタジーなのだが、美しい適齢期のガシガーイーの娘ギャッベの愛の相手は、妻もあり中風の気のある老人だ。この意地悪な設定が、いかにもマフマルバーフらしいと思うのだが、この娘も初めは早く結婚したいなどと涙眼で訴えているが、結局は老人を去る。老いらくの恋に敗れた老人は、彼女の叔父ともう一人の親戚を射殺してしまう。

マフマルバーフはガシガーイーの生活とそれを包み込む大地を、あたかもこの世ならぬ世界のように描いている。フィルムの質感がまずそうであり、その上にマフマルバーフのフレーミングが各々の場面をまるで風景画のように見せてくれる。

これは良きにつけ悪きにつけ、マフマルバーフの映画作家としての資質を反映させているように思われる。彼はキヤーロスタミーなどとは対照的に絵画的・構図的作家であり、場面のリズムよりもむしろ一場面ごとの絵画的な完成度に精力を集中する。この作品のモチーフが他ならぬ絨毯であり、ガシガーイーの生活の一齣一齣が絨毯に織り込まれているという物語の進め方も、マフマルバーフのこのような資質を重ね合わせて理解されるべきであろう。

いずれにしてもここで語られている父権の

強さや娘の(金持ちの)老人との結婚、家庭内での序列などの問題を、解決すべき社会問題として捉える立場を、マフマルバーフはとりあえず放棄しているように思われる。彼のここでの視線は、むしろ民族学的な関心に近づいており、その意味ではそのナショナリスト的感性も含めて、写真家のキャスライヤーンなどとの同質性が看取できる。ここでのマフマルバーフはイラン的な文化の結晶である絨毯とイランの風土に対する尽きることのない愛情を、卓越した構想力と構成力をもって完璧なまでに表現しており、彼は現在イランで最も安定した力量の映画作家ということが出来るのではないかとと思われる。

マフマルバーフの作品としては他に、彼の代表作である「サイクリスト」が「イラン映画祭」で上映された。この作品は以前にNHKでも放映されているが、筆者自身スクリーンで見るのは初めてであった。翻訳を東京外国語大学の藤井守男が担当しており、字幕の水準も他の多くの作品をはるかに凌駕している。だが驚いたのは、その先である。つまりこの作品は、以前にNHKで見たものと全く異なる場面を含む作品だったのである。どこにもアナウンスはされていないようだが、ことによると今回上映されたのは検閲を受けていないバージョンなのかもしれない。

サイクリストの二つの版を比べると、少なくとも二つの点は明確に異なっている。一つにはハンセン氏病患者の場面が今日の版ではあったが、NHK版では単に雨の中でポリ袋をかぶった男たちが並んでいる場面にすりかわっていること。それからデモの場面と、それに続く権力側の謀略がNHKの方では短く、しかも不明瞭になっており、このNHK版のみ

では話の脈絡が全くつかみきれないようになっていると思われることである。

だが今回この作品をスクリーンで観てさらに驚かされたのは、扱っているのがイランの現状でありながら、映像と字幕の力のみによって観客の心を揺り動かすだけの、映画そのものの力をいかに発揮しているということである。全体にこの無修正版ではNHK版に比べて物語がはるかに起伏に富んでいるように思われる。字幕も正確なものに修正され、作品の細部に至るまでの理解が今回ははるかに楽になっている。とにかくとてつもない作品であり、作品の生成自体がドラマに満ちている。今後イラン映画はこの作品を抜きに語ることはとうていできないだろうと思われる。

ナーデリーとアイヤーリー

マフマルバーフと同世代の優秀な映画作家としては、他に冒頭で触れたアボルファズル・ジャリーリー(1957年生まれ)、後述するセイエド・エブラーヒーミーファル(1956年生まれ)、女性のラフシャーン・バニーエエテマード(1954年生まれ、代表作は「青いスカーフ」、邦題は「青いベール」)、マジード・マジディー(1959年生まれ、「父」)カマル・タブリーズィー(1959年生まれ、「夢がほんとに」、原題leyli bāman ast)、アリーレザー・ダーワードネザード(1953年生まれ、「必要」、邦題は「選択」)、モハンマドアリー・ターレビー(1958年生まれ)など数多い。

これに対しキヤロスタミーと同様革命前から水準の高い映画を制作し続けている映画作家に、バフラーム・ベイザーイー(1938年生まれ、「バーシュー：小さな異邦人」「トラペラーズ」原題mosāferān)、既述のグリウシ・メヘル

ジュイー(1939年生まれ)、マスード・キーマーイー(1941年生まれ、「パーティー」、原題 ziyāfat)らがいる。

これら二つの世代に挟まれるようにして、アミール・ナーテリー(1945年生まれ)とキヤーヌーシ・アイヤーリー(1951年生まれ)という、どちらもイラン南部生まれの優れた映画作家が存在する。先ずナーテリーの「駆ける少年」を見てみよう。この作品は1987年の第2回東京国際映画祭に出品され、篠崎誠も冒頭で触れた「『遠くて近い国』イランの映画」のなかで触れている。筆者もその時観ているが、今回見た印象は記憶していたとおり、いや、それ以上であった。以前の記憶よりも画面の鮮明さはそこなわれていたが、それはともかくこの映画は名作である。

この作品の主人公は「ハーモニカ」と同じくアミーロウという。これはこの作品が基本的にアミール・ナーテリーの少年時代をうつした自伝的性格のものであることを示していると思われる。退廃的なアメリカ文化の流入、チャップリン映画、ターザン映画、ビートルズのカラージュ、そして勿論ハーモニカとも共通する少年たちの汗と海のしぶき。

この町がアーバーダーンであろうことは、鉄道が重要な役割を果たしていることから知られる。走っているときのアミーロウのフォームは本当に美しい。おそらく、ナーテリー監督は走りの美しい少年ということでこの少年をえらんだことであろう。だが、少年の演技自体非常に心動かされるものがある。そして氷と火。この二つがそろって舞台は準備された。そしてラスト近くの競争に入ることになる。また彼が熱烈に字を覚えようとする場面。これは同時にアミーロウが徒党を

組んでいた少年時代を終え、大人の世界に入ろうとしていることを暗示している。

一方アイヤーリー監督の「炎の向こう側」は、完璧な映画である。1970年代初頭石油ブームの競争の中で、殆ど崩壊した家庭が弟の結婚によって奇跡的に和解する。

ストーリーは3カ月の拘留の後、釈放された弟が再び兄の元を訪れて、家の財産を独り占めしたことをなじる場面から始まる。弟は気も狂わんばかりであり、一方兄は物欲の亡者である。彼らの間に伝令のようにして関わるのが少年とおしのミルク売りの姉である。いつしか弟は少年の姉に恋心を抱き、バラックにすむ母親が彼の兄弟げんかをなじって結婚もしないとどやしつけたことを転機に、姉には金の腕輪、そして弟には時計と靴を買ってやる。ところがそれを発見した兄が激怒して、僕の金で買ったものだから返せと娘の家になぐり込む。

弟の求婚を知り、一旦は母親を連れ出して結婚を成就させようとする兄も、逆上した弟が兄の財産を全て奪い油田の炎近くに投げ捨ててしまうことで、互いの対立は決定的になる。だが徹底的に殴り合うカタルシスの中で、兄が腕輪を炎の近くにすてたとき、娘は炎であつくなつた泥水の中に駆け入ってとうとうその腕輪を見つけてしまう。ここに至って家族は全てを理解し、和解が始まる。タイトル「炎」というのはアーバーダーンの石油の炎であると同時に崩壊のふちに立つ家族の煉獄の炎である。そしてその向こう側にあるのは愛と結婚、そして家族の再生というわけである。

おわりに

以上昨秋日本で大量に上映されたイラン映

カーシャーンを象徴し、ネイ(ペン)は主人公の文化的核であるホシネヴィースィーを象徴する。そしてそれらの言葉がきれいに語頭をNでそろえている。アナールをナールと表記したことは、この場合単に詩的語用を採ったというだけでなく、語頭をきれいにそろえるという意味がある。だからペンもガラムでなくネイとしたのであろう。

それにしてもこの誤訳はあまりにもお粗末である。きちんと映画の中身を理解してつけたと思えないばかりか、文化の翻訳ということに対する基本的な姿勢が非常におざなりであるという気がする。問題は誤訳がこれに止まらず、今回「イラン映画祭」で上映された多くの作品の字幕に散見されるということである。特に言葉が重要であるイラン映画の理解において、字幕の不備は致命的でさえある。

日本人のイラン映画に対する関心は、多く

の場合つぎのような無邪気な驚きに発していると言ってよい。「イランは恐ろしい国でもなく、狂気の国でもなかった」(四方田犬彦「“アジアの純真”イランの真実」『SPA!』2月12日号)。確かにイランについての無知からくる荒唐無稽な誤解を何度でも繰り返し訂正していくことは必要であろう。それにしてもこの余りにも当たり前で凡庸な発見を、我々はこれから何度繰り返すことになるのだろうか。

だがこのような段階だからこそ、一つの文化圏の貴重な果実を紹介しようというときに翻訳のレベルで最低限の正確さを保つことは、文化を翻訳し紹介しようとする者の相手の文化に対する当然の礼儀であり、また金を払って観に来ている観客への義務でもあろう。それがたとえ映画のタイトル一つであろうとも。

(すずき ひとし/地域研究部)