

イラン映画と地域研究

鈴木 均

日本のイラン映画ブーム

1895年の12月にフランスのリュミエール兄弟がパリでシネマトグラフを上映してから昨年でちょうど百年、その記念すべき年に日本でイラン映画がちょっとしたブームになった。幾つかの出版物が出され、福岡映画祭ではイラン映画の特集上映がされたほか、NHKの衛星放送などでも特集が組まれた。

とりわけ1993年にアッバース・キヤーロスタミー監督の「友だちのうちはどこ？」(87年)と「人生にはつづきがある」(邦題「そして人生はつづく」)(92年)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て以来、キヤーロスタミー監督は殆どイラン映画の代名詞として語られてきた。

この2作品はある意味で1990年のロードバール地震がもたらした機縁によって運命的に結ばれた作品である。偶然と必然、個性と普遍性の稀なる邂逅に恵まれたこの2作は、確かに普遍的な名作と呼ぶに値する内容を備えている。同時にキヤーロスタミーら近年のイラン人監督の作品は、地域研究者にとって極めて興味深い方法的考察のための題材を提

供してくれている。

最初に簡単に2作品の内容を紹介しておく、「友だちのうちはどこ？」は子供を題材にしたストレートな作品で、小学校の同級生のノートの間違って持ち帰ってしまった主人公の少年が、ノートを返そうとその子の家を探し求めるがどうしても見つからず、夜遅く帰宅して翌日の宿題を代わりに埋めておいてあげるという単純なストーリーである。だがその間に挿入される様々な会話と冒険が、物語に無限の広がりや陰影を与えている。

「人生にはつづきがある」の方は、ストーリーの構成自体はさらに単純である。3年前に「友だちのうちはどこ？」を撮影した村が地震に襲われ壊滅的な被害を受けたことを知った監督が、地震の1週間後に現地を訪れるが村に至れない。だが彼はその間に地震被災者の溢れんばかりの生命力を何度も目撃し、救われた気持ちになるところが主テーマになっている。

キヤーロスタミーと地域性

キヤーロスタミー監督はさらにこの設定に

こたわり、上記の2作品に続いて3本目の「オリーブの林の下で」を撮っている。この作品は前2作の成功を受けて1994年の年末に日本でも封切られた。この映画は、「人生にはつづきがある」のなかの新婚夫婦のある印象的な場面を拡大して1本の映画にしたものであるが、ここで描かれているのは単純なラブストーリーではない。この作品は物語の筋としては出演者の若者の恋愛の経緯を辿りながら、この地に住む人間とそれを包む風景をフィルムに写し込み、前2作に比べてルードバル近郊の地域性にさらに深くコミットしているように思われるのである。

その意味では「オリーブの林の下で」(邦題は「オリーブの林をぬけて」だが、原題の方が内容をよく示している)という題名自体が、この映画の主要なモチーフを暗示している。イラン人にとって「オリーブ」の生産地といえばルードバル近郊以外に考えられず、また消費量も圧倒的にギーラーン地方が多い。イラン国内でオリーブというのは非常に地方色の強い作物で、因みに筆者も地震の前にルードバルを訪れたときに、セフィードルード川沿いの起伏に富んだ町が殆どオリーブの林の上に浮かんだように見えたのを今でも記憶している。

作品のなかのあるシーンで、監督役のモハンマドアリー・ケシャーヴァルズが撮影の見学に集まった子供達にテストのようにして問題を出す。「『協力』の意味は何か」「ギーラーン州の州都は」「ロスタマールはどこの近くか」「ルードバルの産物は」。最後の問いに対し、子供達は全員「オリーブ」と答える。この冒頭近くの短い場面によって、キヤーロスタミーはこれから展開する物語を現実のイ

ランの地域のなかに明確に位置付けようとしているように思われる。

この作品において固有な〈地域性〉の意味は、第1作および第2作における地域設定とは、微妙だが明確な差異を持っている。第1作では、ルードバル近郊の実在のむらであるコウケルを場所として設定しているといひながら、ポシテの風景をマースウレにおいて撮影しているなど、いわば架空の舞台のうゑに物語をつむぎ出している。その限りでは固有性を持つ場所の問題に相対的に無関心であったと言ってもよいかもしれない。ところが第2作は、ルードバル地震(死者数万人)によって監督が殆ど機縁の必然のようにしてこの土地に引き付けられていった結果として生まれた作品であると言ってよい。

第3作においてキヤーロスタミーは初めてこの土地と彼なりに正面から向き合うことになる。現地で役者を調達するというような方法をとる監督にとって、役者の些細な人間関係(例えば恋愛と求婚の問題)に関わるということは、その土地と風土を深く識ることにそのまま繋がっている。そういう意味を掬い取る意識があればこそ、彼は一見どこにでもある些細な恋愛のすれ違いをわざわざ現場で本人達に再演させ、執拗にフィルムに定着させようとするのである。

彼は決して震災地の恋愛物語をヒューマンイズムの物語として描こうとした訳ではない。彼の描きたい対象が恋愛の物語それ自体ならば、代役は幾らでもいる筈である。だがキヤーロスタミーはそれをせず、あえて本人達に「事実」を再演させた。ここで彼が追求したリアリティーの質は言うまでもなく代替不可能な〈土地=地域性〉の固有性にまっすぐに

繋がっている。第2作において監督は現場のもつリアリティーに圧倒され、続く第3作ではむしろ確信をもって〈土地〉のリアリティーに身を委ねたのだと言い換えてもよい。それをキヤロスタミー自身はあるインタビューで「実際のところ、私がこの地を選んだのは一度きりです。後はこの地が私を選んだのです」と表現しているのである（「キヤロスタミー特集」『ユリイカ』1995年10月、229頁）。

これを樋口泰人は「風景の貧しさを生きる」と解釈した（「オリーブの林をぬけて」映画パンフ）が、むしろキヤロスタミーは、第1作における風景の再構成という方法を放棄し、現実の土地・景観が持っている豊かさの方に憑かれていったと考えるべきだろう。それゆえ樋口の印象とは逆に、筆者自身にとって第3作における撮影隊のキャンプの朝の風景やラストのオリーブ林、とりわけカメラがどんどん引いて2人の人物がパンフォーカスのなかで点景になっていく場面などは、3作を通じて最も印象深い風景である。そこでは景観の個性のなかに最も普遍的な啓示を読み取ろうとするキヤロスタミーの姿勢が明確に刻印されていると感じる。

だがこのメッセージの抱える困難は、個性の認識が言語の習得にも似て「知らなければ理解できない」というところにある。監督が子供達にしたような質問ですら直ぐに答えられないような我々外部者にとって、キヤロスタミーの作品、とりわけ「オリーブの林の下で」のような作品は、地域研究的な立場からの解釈を本質的に必要としていると思われる。一見何物をも意味していないような「貧しい風景」であっても、それはその土地に生きる人間に何処までもまわりつく空気によ

うに、ある代替不可能な固有な物語の「場所」を提供する。それはある程度観る側にとっても了解済みであることが期待され、また新たな「意味」をその土地に付与する結果をもたらす。何よりも監督自身がこれら一連の作品を通じて、彼なりにこの土地の〈地域研究〉をすすめているという言い方すら可能なのである。

地域研究としての映画

ところでキヤロスタミーの映画「ホームワーク」は、この点からも極めて興味深い監督自身の発言を収めている。冒頭近くのやりとりで、監督自身がこの映画の目的を「研究のため」と説明している箇所がある。この作品では監督自身がスクリーンに登場し、小学校の宿題について何人もの子供達に同じ質問をする。これを見ていくうちに、我々観客はイランの教育が抱える問題の本質を理解させられていくことになる。だがそれは学术论文のような明確な論理としてではない。むしろより感覚的な印象の集積として、子供達が日々受けている教育にまつわるストレスを感受するのである。我々は子供の発言の内容だけでなく、表情や言葉の抑揚などからも子供達の日常を透視することが出来る。ここに表現媒体としての映像の特徴が集約的に現れる。映像表現において編集の持つ意味は、ちょうど論文における地の文に相当する。ここに監督の主張の全てが込められていると言ってよい。そしてそこから発せられる全体的な情報の質量は、地域研究の論文などが伝える内容を、ある面で確かに凌駕しているのである。

このような自らの社会と文化に対する「地

域研究的」な視点を持った監督は、ひとりキヤーロスタミーのみではない。イランにおいて現在青年層の圧倒的な指示を受けているもう一人の監督、モフセン・マフマルバーフもまた、イランとイラン人社会に対する旺盛な関心を例えば「サラーム・シネマ」のなかで表現している。この作品は、映画の出演者募集広告を新聞に掲載し、その爆発的な反響と応募者の「面接試験」自体を映画として記録するという設定である。監督自身もスクリーンに登場して繰り返される真剣で時に珍妙なやり取りは、イラン人と彼らが構成するイラン社会の強烈な個性が何たるかを伝えてくれる。そこで示される監督自身の驚きと関心(それは自分自身に対する興味でもある)、その視線のあり方は紛れもなく地域研究のそれであり、観客がここから普遍的な人間ドラマを読み取ることが可能であるにしても、それはあくまでもイラン社会(あるいはもっと狭くテヘラン社会)の固有性のフィルターを通したものでしかない。これを疑う者は例えば自ら同じ方法を用いて東京において如何にすれば鑑賞に耐える映画を作ることが可能か、その困難性を想像してみればよい。

映像表現と地域研究

さてこれらの映画から、我々が地域研究ないし異文化理解のための方法的示唆として汲み取ることの出来るものは何だろうか。第一に映像および肉声の持っている情報量の厚みのようなものである。我々はかねてイランのような社会において質問票を用いたアンケート調査のような社会調査の方法が極めて困難であり、また信頼に値するような結果を得ら

れないことがしばしばであることを確認してきた。それは第一に回答者が皆同じような形式的な回答をすることにより、第二に同じことだがしばしば本心とは異なる虚偽の回答をすることによる。だが同じような調査方法であっても、記録の手段としてカメラを用い映像に収めることにより、紋切り型の質問であっても紙の質問票による回答結果の集積とは全く別の側面を読み取ることが可能であることは、例えば上述のキヤーロスタミーの作品「ホームワーク」が典型的に示している。

ここで問題になってくるのが編集の問題である。たんなる「記録性」のみを重視した記録映画や映像記録ということでなく、映像表現そのものに何らかの作者(監督)の視点と主張を込めようとする場合、最大の表現手段はやはり編集である。この点でこれまでキヤーロスタミーを巡って繰り返されてきているドキュメンタリー／フィクション、真実／虚構の境界についての議論は、我々にとっても示唆的である。これらの議論の多くは、人間と社会の「現実」なるものが生の記録そのものの中には存在せず、むしろその加工、再構成によってのみ立ち現れるものであると述べている。また鈴木一誌は彼の映画が「映画づくりのDTP」とも呼べるものであり、小人数のオールマイティーなスタッフによって制作されていることを指摘している(「キヤーロスタミ特集」『ユリイカ』1995年10月、鼎談参照)。

だが、地域研究者の多くは職業的な映像作家でも芸術家でもない。ある地域についての総体的把握がごく一部の天才的な表現者のみに可能だとすれば、地域研究の科学的客観性如何が問われることになってしまうのだろう

か。だが事実はそうではない。それは映画表現にとり極めて重要な要素である話し言葉のコミュニケーションが、最終的にはその言語を習得しない限り充分理解されることはないという一事を考えただけでも明らかである。例えば現在の状況におけるイラン映画の主なモチーフがイラン人自身による自己認識と自己の属する社会の発見であり、そこから普遍性へ向けての発信の試みであるとすれば、それを最初に受け止めるべき認識と解釈の方法は地域研究的なもの以外では有り得ない。

また作家としての資質の問題について言えば、キヤースタミー自身があるインタビューで『パンと裏通り』(1970年)について以下のように発言している。「たとえば、映画のラスト近くに、画面の奥から少年が近づいてくるのに気付いて、画面の手前にいる犬がふっと少年を見るカットがありますね。私はどうしてもあそこはカットを割らずに、一つの画面で少年と犬の反応を同時に捉えたいと思いました。その結果、あのワンカットのために3週間も待たねばなりませんでした。……こ

うした撮影方法がプロのやり方でないことは、充分承知しています。でも私はこのやり方で20年以上もやってきました。つまり素人でも映画は撮れるということを証明してきたわけです。」

今後将来にわたり、通信網の整備やパソコンの技術的進歩に伴って、我々の映像による表現の機会はますます飛躍的に増大するだろう。その頃にはすでに映像の編集技術は一部の天才的な映像作家の占有物ではなくなり、より体系的な表現のための文法に近いものとなっているだろう。そのような時代を予感させる映像作品が他ならぬイランにおいて制作され、それが「西洋と日本という、アイデンティティーに関する激しい欠損を生きているポスト資本主義社会」(ローラン・ロト)において評価され、また受容されていることの意味は、決して無視できないものと思われる。そしてそれは広義の意味で文化の翻訳者たる地域研究者の仕事にも、将来的に多大な影響を与えずにはおかないだろう。

(すずき ひとし/地域研究部)