

The Recovery of Artistic Representation
Focus on the Myanmar films under the regime of colonial government
and military government

Dr Lé Lé Wynn,
Professor & Head, Department of Philosophy,
University of Yangon

Abstract

In this paper, two significant films which have been shown in Myanmar cinema during the periods of before the World War II and 1970's. It was divided into two periods of Myanmar films in order to discuss the main theme of the research. The first period is under the realm of British monarchic system during 1920 to 1947. The second period is after become independent from British colonialism especially during 1948 to 1970's. Of the several genres of these films, the two were selected to discuss for their significant artistic representational style. The scenario of the former was based on relationship between Japan and Myanmar named "A Japanese Girl" 『日本娘』 in which the freedom of representation can be seen directly as the patriotic spirit of Myanmar people who against the British monarchy. The latter is a famous propaganda film named "Bethu Pyainlo Hlapartautnaing" (ဘယ်သူပြိုင်လို့လှပါတော့နိုင်) based on the Literacy Campaign in country side which was awarded the academy prize in which even though the freedom of representation is limited under the policy of the government at that time, the director U Thuka tried to convey his messages reflected the real social situation and real life of Myanmar people in some way through his talented creativity. This paper proved that the artistic presentation and creativity of the artist can overcome any suppressions of the government in some way and their capacities of aesthetic conveyance always transcend the time and space or periods and cultures.

Key Terms: Artistic Representation, Freedom of Representation, Myanmar
Films, Creativity of the Artist

東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻表象文化論

表象文化論研究

2

アジアの表象文化論

劉 文兵／集団ヒステリーの身体表象

竹峰 義和／「国民的精神」の招喚

レ・レ・ウイン／表現の奪還

木村 理子／歌で演じた革命期

沖本 幸子／歌への希求

金 賢旭／中世日本の渡来神信仰をめぐって

横山 太郎／能楽堂の誕生

2003年3月

表象文化論研究

2

東京大学大学院総合文化研究科
超域文化科学専攻表象文化論
<http://repr.c.u-tokyo.ac.jp>
2003年3月

アジアの表象文化論

責任編集：小林康夫

集団ヒステリーの身体表象	劉 文兵
文革期中国のプロパガンダ演劇とその映画化	2
「国民的精神」の招喚	竹峰 義和
溝口健二の「国民映画」再考	28
表現の奪還	レ・レ・ウイン
植民地政権・軍事政権下のミャンマー映画	44
歌で演じた革命期	木村 理子
モンゴル演劇成立の歴史	60
歌への希求	沖本 幸子
後白河院の今様信仰をめぐって	96
中世日本の渡来神信仰をめぐって	金 賢旭
	112
能楽堂の誕生	横山 太郎
	128

表現の奪還

植民地政権・軍事政権下の
ミャンマー映画

はじめに

英国の植民地時代に誕生したミャンマー映画における「表現の奪還」をめぐる問題について論じるには、時代とともに変遷したミャンマー映画の歴史そのものについて若干触れざるを得ない。実際、ミャンマー人がミャンマー映画をはじめて製作するようになったのは、西洋諸国で映画が誕生して四半世紀後の1920年頃である。それまでミャンマー人が見てきた映画は、当時の支配者である「大英帝国」（以下、英国と略記）への憧れを喚起することによって「現地人」を服従させることを目的とする宣伝映画や、外国の商人たちが持ち込んだインド映画あるいはアメリカ映画だった。1885年以後、英国により植民化されたミャンマー¹は、1948年に独立するまで、英国の植民地としての長い歴史を経験してきた。その植民地としての63年間、ミャンマー人たちの殖民政府への攻撃は、剣や銃による戦いだけでなく、民衆への伝達性の高い文学や演劇といった媒体を駆使して独立への闘魂を表現する形でも行なわれていた。なかでも、ミャンマー映画誕生後は、映画は、支配者への抵抗と自国への愛国心を鼓舞するのにもっとも効果的な武器となった。しかし、同時に、植民地政権下においては、支配者への抵抗を表現する媒体としての映画の製作または上映は、大幅な制限を余儀なくされた。にもかかわらず、当時、とりわけ1930年代において、英国政府への抵抗を明確に表現する映画が数本製作された。この製作事実、我々は、当時のミャンマー映画における「表現の自由」の問題を考察する手がかりを見出すことができる。

現在のミャンマー映画の水準は、アジア諸国の水準に比べ、高いとはいえない。しかし、ミャンマー映画が誕生した1920年代から数えると、その歴史はそれほど

短くはない。他のアジア諸国の映画史同様、ミャンマー映画の歴史も政治的・社会的状況の強い圧力を受け続けてきた。すなわち、大英帝国による長い植民地支配（1885～1947）、解放後の混乱と議会制民主主義時代（1948～1961）、軍事政権下での政治的統制（1962～1971）、ビルマ連邦社会主義共和国時代（1972～1988）、「国家法秩序回復評議会」（State Law and Order Restoration Council）あるいは現在において「国家平和発展評議会」（State Peace and Development Council）を名乗る軍事政権下での政治的統制（1989～）である。そうした苦難の歴史とともに成長したミャンマー映画の歴史は、ミャンマーの歴史そのものでもあり、それぞれの時代の政治的・社会的状況を反映している。ミャンマー映画誕生後のミャンマーの歴史を大きく分ければ、戦後の議会制民主主義時代の14年間を除いては、「植民地政権下」と「軍事政権下」という二つの時期に分類できる。それゆえ、本稿においては、植民地政権下（とりわけ1920年代から1940年代にかけての第二次世界大戦の前後を中心に）と独立後の軍事政権下（とりわけ1960年代から1980年代にかけての社会主義時代を中心に）の二つの時期区分におけるミャンマー映画の「表現の自由」の問題に焦点を当てて考察することにする。

1. ミャンマー映画の誕生あるいは植民地政権下のミャンマー映画（1920～1947）

植民地制度下のミャンマーにおける映画製作には様々な困難があった。最大の困難は、映画製作に不可欠なカメラとフィルムを自由に購入できないことにあった。しかし幸いなことに、当時の支配者から1919年にロンドンで行なわれた大英帝国の展覧会で展示するため、ビルマ米・チーク材・石油・金属・綿といったミャンマーの生産物や漆器・パセイン傘・マンダレー絹織物といったミャンマー特有の家内工業物などを記録し宣伝する映画を撮影するよう依頼された。それをきっかけに、英国政府から新しいカメラとその他の必要な映画機材を輸入することが許された。

1920年6月には、ミャンマーの独立を求めて国民の代表として英国へ赴いていた三人の代表者のうち、一人がロンドン滞在中に亡くなったことにより、その葬式を記録映画にすることができた。その記録映画は、1920年9月にヤンゴンのシネマ・ド・パリ（Cinema de Paris）という映画館で、アメリカの西部劇と共に上映された。これこそ、ミャンマー映画史において、ミャンマー人が自らの手で製作し、ミャンマーの土地で上映した最初のミャンマー映画、すなわち「ミャンマー映画の

誕生」とされている。また、この記録映画は、ミャンマー国民にとって、反植民地主義と愛国心を鼓舞する最初の「芸術的武器」として今日まで記憶に残るものとなっている。続いて、製作上の困難のために未完のままだった劇映画『Myittar and Thuyar (愛と酒)』の製作が再開され、遂に、1920年11月6日、完成作品が上映された。これこそが、ミャンマー映画史初の劇映画である。

同時に、1920年にはパーマ・フィルム (Burma Film) という最初のミャンマー映画会社が設立された。その後、映画は、民衆の間でもっとも人気の高い娯楽であると共に、製作会社側にとっても有益なビジネスとして成功した。1920年代には、40社を超える映画会社が設立され、年間20本ほどのサイレント映画が製作された。注目すべき点は、当時のミャンマーの人口と映画の比率である。当時のミャンマーの人口がおよそ1400万人であったことを考慮すると、人口に対するミャンマー映画の製作比率はけっして低いものではない。

最初のトーキー映画は、1932年にインド人が所有するインペリアル映画会社 (Imperial Film) がインドのボンベイ市 (Bombay) で撮影した『Ngwe Paylo Maya (金がものを言えぬ)』という喜劇映画である。トーキー映画出現をきっかけにミャンマー映画の傾向に変化が生じる。それは、表情豊かな音楽映画の登場である。ミャンマーの映画演劇界において演劇界と映画界を橋渡しする新しい空間ができたのである。以降、映画製作の産業は徐々に発展し、1930年から1941年にかけて、年間およそ、サイレント映画35本とトーキー映画2本が上映された²。1940年代のミャンマーにおいて映画は大衆的娯楽として全国に普及し、映画館の数も136館まで増え、とりわけミャンマー映画の上映館は地方の小さい町にまで及んでいた³。

以上、ミャンマー映画の歩みを換観した。では、実際、この論文の関心事である、抵抗の手段あるいは国民的統一性を要請する媒介としての映画はどのように形をなしていったのだろうか？ ここで重要となるのが、1930年代初頭、反植民地運動が全国的に激しさを増した時期である。その時期に、国民的精神を強化し、支配者への抵抗を明確に表す映画が数本製作されたのである。例えば、ペーロット映画会社の『Alan Taung (アラン山)』は、独立闘争に身を投じる民衆の愛国心を強調し、当時農業生産が重要であったミャンマーにとって中心的存在だった農民の反乱という史実を基に描いたものである。そして、ミャンマー独立後最初の首相になる当時ヤンゴン大学生だったウー・ヌが監督した『Boycotter (ボイコッター)』は、反植民地的精神を明示した全国的学生運動を基にした作品である。また、エワン映画会社が製作した『Aung Thabyay (アウンダビヤエ)』(1937年、ウー・チン・モン監督) は史実を基にした作品であるが、最後のミャンマー王

朝、コン・バウン王朝 (Konbaung Dynasty) 最後の国王をインドへ追放する場面が、民衆の愛国心を刺激したことにより、上映中、政府に許可を取り消された。さらに、『Konmaryee (少女さび)』(ウー・ニャーナ監督) は、近代的西洋文化に魅了されつつあった当時のミャンマー女性達に、伝統を誇る精神を促し、道徳的・愛国的精神を鼓舞する内容であり、高い興業成績をおさめた。

戦前のミャンマー映画史において注目すべき転機となった出来事は、当時のアジア映画界において技術的にもっとも進歩していたと思われる日本との関係の始まりである。植民地支配下で誕生したミャンマー映画の歴史は、当然ながら外国あるいは外国人実業家との相互関係を必要とせざるを得ない。ミャンマー映画誕生以前、ミャンマーでは外国人実業家所有の映画館が既に存在していた。最初のミャンマー映画成功にすら、当時の英国政府の許可や応援が必要だったことは、既に述べた通りである。その上、技術や機材の必要上、当時映画産業が既に進歩していたインド映画界の実業家たちとの相互関係も、不可欠であった。しかしながら、当時のミャンマー実業家の中には、ミャンマー映画の実現に対し、経済上の期待を抱く者が少なからずおり、また、当時の若者たちの中にも、ミャンマー映画の純粋な質の向上に対し、強い希望を持っていた人が少なくなかった。その上、政治的な面で、当時英国政府がミャンマーをもう一つの英国の植民地であるインドの一部とする政策に、ミャンマー人たちは大きな憤りを感じていた。それゆえ、インド以外のアジアの国との交流を求めてミャンマー映画の水準を高めようと努力したのである。

その例として挙げたいのは、当時アジア諸国の中で映画技術の先端にあった日本との関係である。1935年、当時、ミャンマー映画産業において外国人の所有する映画会社と肩を並べ、水準の高いミャンマー映画の製作を目指すミャンマー映画会社であったエワン会社 (A-1 Film) の経営者であり、俳優でもあったコー・ニブと弟であるモン・モン・ソー (Maung Maung Soe) が日本を訪れた。日本映画界の事情を視察し、トーキー映画の製作に必要な機材を購入するためである。日本滞在中、コー・ニブは、日本の四季折々の眺めに心を魅かれ、記録映画として撮影し、『Laylayarhi Japanpyi (四季の国日本)』と名づけた。続いて、彼自身が監督と同時に主人公役を演じ、日本人女性の高尾光子を主演女優とする『Japant Yin Thwe (につぼんむすめ)』⁴ という映画を撮影した。同作品は、1935年11月30日にヤンゴンで上映され、それまで外国の映画としてはインド映画や西洋映画しか見たことのなかったミャンマー人観客の間で好評を博した⁵。そのうえ、当時、この作品はミャンマー国内においてだけでなく、他の東南アジア国々においても大成功をおさめた。田中純一郎は、『日本映画発達史』の中で「(前略) A・ワン・

フィルム社は日本のP・C・Lと提携して、東京、ラングーン間ノン・ストップ飛行を主題にした「日本の娘」(昭和一〇年一月完成)をビルマ最初のトーキーとして製作、これを持ち帰って、ラングーンで六カ月の続映に成功し、マレー、ジャワ方面でも大成功裡に興行したという記録がある(後略)と述べている。

この映画の内容は、以下のようなものである。ある日、ミャンマーの名飛行家モン・バ・デーと弟のモン・モン・ソーが日本の神戸市にやって来たニュースが日本の新聞に記載された。彼らは東京からミャンマーのヤンゴンまで長距離を無着陸飛行するという目的で日本にやって来たのである。日本に到着すると日本国民からの歓迎を受けた。しかし、彼らが懸命に訓練している間に、飛行機はエンジン故障で落下してしまう。モン・バ・デーは負傷し、また飛行機も破壊してしまう。モン・バ・デーは、落ち込んだ彼にやさしくしてくれた恵美子さんという喫茶店の女性と恋に落ちる。その後、モン・モン・ソーは、当初の目的を忘れ、恋に夢中の兄目を覚ますため、恵美子さんに日本とミャンマーの両国の関係を樹立するという飛行目的の重要性を説明し、別れてくれるように頼む。二人を別れさせるために、恵美子さんと恋人になったふりをした弟の策略を信じた兄は、飛行訓練を再開する。そして、最後に彼の出発日がやって来る。知合いのウー・サン・ニュウントが説明してくれたおかげで、二人に対するモン・バ・デーの誤解は解けた。だが、目的を果たす決心をした兄弟は日本を離れ、ミャンマーへと空を飛び去る。その後、恵美子さんは、心の病で床につき、彼の成功をラジオ・ニュースで聞いた後、この世を去る。最後の場面は、彼が宿縁により結ばれなかった彼女の墓前に花輪を捧げ、悲しみに沈んだ姿を映し出すものである。

ここで、当時のミャンマー映画における「表現の自由」について、この映画が提起する幾つかの注目すべき点を挙げたい。第一に挙げたいのは、東京に着いた二人を、知人の通訳者ウー・サン・ニュウントが東京駅に迎えに行きホテルに連れて来た時、部屋の窓から外を見てモン・モン・ソーが歌った歌の歌詞についてである。歌詞の中の「ガロン シーカー ピャン ケ メイ(ガルダ鳥に乗って必ず戻って来るよ)」という言葉が注目される。「ガロン」(ガルダ鳥?)とは、ヒンドゥー教の神の名を意味するものだが、ここで筆者が注意を喚起したいのは、このガロンが、当時ミャンマーで行われていた反植民地闘争の中でもっともよく知られた「農民革命」を主導した闘争団体、及びその指導者サヤー・サンのシンボルであった点である。飛行機をガロン鳥に喩え、「ミャンマー国民の代表としてその飛行機(ガロン)に乗り、成功とともに必ず自国へ帰ってくる」という意をもつこの歌は、当時の国民の英国政府に対する抵抗を表すと、筆者には読める。彼らは国民にとって英雄的存在あるいは救済的存在であったからである。これこそ、英国植民

地時代の中に製作されたこの作品に表れた「表現の自由」を示すものではないだろうか？

さらに興味深い点は、このガロンが、一方で「太陽」をも表象する点である。「太陽」はこの場合、日本を意味すると考えられる。そうであるとすれば、ここで、この歌詞に歌われる「ガロン」のことは、一方で、ミャンマーの反植民地闘争のシンボルとして作用すると同時に、この作品の舞台である「日本」のシンボルとしても作用していると考えられる。当時、日本は、植民地支配下のミャンマー人の目には、アジアの中で唯一自由を保持する国民国家のモデルであった。とすれば、日本に着いたばかりの名飛行家、モン・モン・ソーが、案内されたホテルの一室から外の景色を見た時、思わず口ずさんだこの歌は、ミャンマーにおける「反植民地闘争」と、日本が保持する「自由」の双方を、「ガロン」という歌詞によって、表象したと考えられはしまいか。

第二に挙げたいのは、最後の場面において飛行機の横に見られる孔雀の模様をしたミャンマーの旗印⁸についてである。孔雀の模様はインド古代の孔雀王朝⁹に由来し、「太陽」を意味する。この孔雀の模様は、ミャンマー王朝時代においては、国家あるいは国家権力のシンボルとして旗印、あるいは硬貨に用いられたものであり、それゆえ、反英国植民地運動においては抵抗と愛国心のシンボルとして使われたものである。当時のミャンマーにおいて政治的抵抗のシンボルであったその孔雀の旗印が、この映画において、ミャンマー国民のアイデンティティを表すシンボルとして描写されたことが注目すべき点であり、そこにこそ我々は当時のミャンマー映画における「表現の自由」を見てとることができる。

以上、映画冒頭近くで歌われた歌詞内に登場する「ガロン」のシンボル性、及び、ラストシーンに登場する飛行機の「孔雀」文様のシンボル性の考察により、本稿は、この作品が、そのシンボル使いにおいて、反植民地闘争の武器としての力を有していたことを提起するものである。それは同時に、植民地支配下にあった当時のミャンマーで製作された映画に、ある種の「表現の自由」が存在していたことの証左であると考えられる。

次に考察したいのは、「ガロン」及び「孔雀」が、ミャンマーの反植民地闘争のシンボルであると同時に、日本のシンボルでもある「太陽」を表象しているという点についてである。「ガロン」及び「孔雀」はここにおいて、日本とミャンマーの共通点のシンボルとしても作用していると考えられる。ここに、我々は、「アジア」という領域を発見できる。註4に記したように、当時のミャンマー人にとって、この映画の主要モチーフである「飛行機を操縦する」という行為は、支配者である大英帝国の権力に匹敵する、国民的精神を意味していた。とすれば、ここで、こ

の「ガロン」及び「孔雀」が、「太陽」を表象することにおいて、「ミャンマー」と「日本」の共通性を提示していることの意味は、ミャンマーが、当時のアジアにおいて数少ない自由を保持する国である日本の力を借りて、植民地支配から脱しようとすることを、表象するものと解釈可能である。

この日緬合作映画をきっかけに、その後、日本とミャンマーとの間にいかなる映画関係があったのかに関しては、ミャンマー側の記録は殆ど見出せない。しかし、相当な関係があったらしいことは、昭和18年頃の日本の南方宣伝映画活動に関する資料にうかがえる¹⁰。

しかし、ミャンマー映画の道歩は、第二次大戦の始まりと同時に起こった国内の政治的激変により停滞する。当然ながら、戦中の映画製作は不可能だった。そして戦後の1946年には、プリティッシュ・パーマー¹¹とエワンの二社が、残ったフィルムを集め、再びサイレント映画から新しい第一歩を歩み始めた。そして、1947年から、パーロット (Parrot)、ニューバーマ (New Burma) など他の映画会社もサイレント映画を製作し始めた。当時できたミャンマー映画の大半は、戦争の苦しさを経験してきた民衆の反ファシズム主義的心情や反植民地主義的心情を反映している。そして、大戦や内戦などに絶望を感じているミャンマー映画観客の心を慰めるかのように、戦争直後のミャンマー映画界においては喜劇映画が再び流行したのだった。

2. 独立後あるいは軍事政権下のミャンマー映画

2-1. 独立後におけるミャンマー映画界の体系化とその事情

ミャンマーが英国の植民地から解放され、独立した1948年には、ヤンゴン映画会社 (Yangon Film) が製作した、ミャンマー映画史上最初のカラー映画である『チットエーニー』 (Chit Thway Nyi) が上映された。これを契機として、ミャンマー映画は少しずつ回復してきた。1952年からは、政府の主権で優れた出演者や監督など映画に関する人達にアカデミー賞を与える政策が始まった。ミャンマー映画アカデミー賞審査委員会は1951年に組織され、その審査員には、政府関係者だけでなく、知識人や映画・演劇界の荣誉ある人達も含まれていた。委員会は、これまで非体系的であったミャンマー映画界を体系化し、ミャンマー映画の水準を高くするという目的のもとに組織されたものである。同委員会は、当時政治的・経済的に不安定な状況にあったミャンマー社会において、大衆の娯楽としてもつと

も普及してきたミャンマー映画の経済的自由と芸術的標準の均衡を保つことを目的とし、作家の創造性や表現に関してはかなりの自由を許可した。ミャンマー映画界においても、1956年からはサイレント映画は、減少し、完全トーキーの時代に入った。当時のミャンマー映画は戦争直後の逆行した状態と比べ、内容的にも、表現的にもかなりの水準に達し、他方では技術面でも徐々に発展し始めていたといえる。¹²

2-2. 軍事政権下（1960年代～1990年代）のミャンマー映画

しかし、少しずつ発展し始めて来たミャンマー映画は、1962年から、再び、厳しい状態に陥る。当時権力を把握した軍政政権は空想映画や暴力映画などの製作を許可せず、1963年1月1日からはその種の既製の映画の上映許可も取り消された。さらに、それ以後の製作予定の映画の内容についても、まず政府の「公営映画管理会」(The Administrative Association for Public Film)より許可を得るのが必要とされるほど、厳しい検閲制度が始まった。そして、政府の「公営映画」も宣伝映画などを製作し、上映するようになった。

1962年以後、社会主義時代に入ったミャンマー映画は、当然ながら政治的な抑圧を受け、かなりの自由が制限された。映画に対するイデオロギー的しめつけは徹底的であり、ストーリーの段階から検閲が行なわれ、また完成した映画も、再検閲に通らなければ、上映許可を得られない状態にあった。1962年から現在までのミャンマー映画の様態をいくつかのジャンルに分類してみると、宣伝映画・愛国的な映画・民族的アイデンティティーを要求するプロパガンダの色濃い映画・アクション映画・悲劇映画・喜劇映画・冒険映画といった七つの種類に分けられる。実際、男女の恋愛や親子の愛情を基にする内容を描写した映画と悲劇映画は当時の作品全体の2分の1を占めている。なぜなら、政府の要求するプロパガンダ的内容を避けるために、あるいは、プロパガンダ色の薄い表現を可能にするためには、人情話風の内容が最適であったからである。中でも、『Ahtwae (男女の触感)』(モン・テン監督、1962年)、『Hmone Shwe Ye (モン・シュエ・イー)』(ウィン・ウー監督、1970年)、『Shweche Ngweche Tanparlo (金糸銀糸を引いて)』(ウー・トウカ監督、1975年)、『Monntechaintwin Naywinthe (真昼に太陽が傾く)』(モン・チン・ウー監督、1982年)、『Thagyan Moe (お正月の雨)』(モン・チン・ウー監督、1990年)、『Ma Thudamma Saryee (マ・トウ・ダンマ・サーイー)』(1994年)などはミャンマー観客からも高く評価された作品である¹³。

『男女の触感』は、情欲にとりつかれた男女の不倫関係とその道徳に背くことの罰として悲惨な結末になるという悲劇的な内容であり、仏教の戒律を重んじるミャンマー社会によく見られる道徳的教訓の色濃い映画である。『モン・シユエ・イー』は、ミャンマー演劇世界において演者たちの舞台裏における実生活を写實的に描写し、夫婦そして親子の間の愛情の絆を描いた人情話風の映画である。『金糸銀糸を引いて』は、孫の赤ちゃんとの愛情を基に縁を切られた娘と父親の親子の関係が再生したという内容であり、家族の固い絆と深い愛情を目に見えない糸に喩えて描いた作品である。『真昼に太陽が傾く』は、生活苦のため売春婦になった女性と彼女に恋をしてしまったある男性との愛を描いた内容であり、売春婦達の性格や日常生活などを詳細に描写したりアリズム的傑作である。『お正月の雨』は、作曲家である主人公と歌に興味を持つお金持ちの娘、そして彼に歌を習っている一人の女性との三角関係の恋愛ストーリーであり、今日までに一般民衆の伝統的な行事の一つとして行なわれてきた、ミャンマーの伝統を代表するお正月の水掛祭りを背景にして撮られた作品である。『マ・トゥ・ダンマ・サーリー』は、若い未亡人の母親の再婚に対する不満感をもとに出家して尼になったものの、煩惱に付き纏われて俗世間に戻り、情欲に溺れて色々な苦難の生活を送っていたが遂にあまりの辛さに絶えられず煩惱を断ち切って尼僧の道に戻った一人の女性の人生をもとに描いたのである。これは、未だ仏教の道徳的教えに信心深いミャンマー社会における女性達の立場をフェミニズム的視点から表現したものと見える。

そして、当時のミャンマー映画において、次に多く製作されたのは、宣伝映画あるいは愛国的映画である。当時のミャンマー映画は、以前より、機械や技術の面においてはある程度まで発展していたが、創作の自由が制限されていたことにより、芸術性においては欠けていたところがあった。それゆえ、国際的水準に達する作品はなかなか見出せず、かりにあったとしても外国への輸出と上映許可を得ることは困難であった。しかしそのような状態の中で、政府側のプロパガンダ政策により不可避の圧力をうけつつも、当時の政情に対して不満の念を抱く国民の要望に答えて、製作された作品も見出せる。その適例として挙げたいのは、『Bethu Pyainlo Hlapartautnaing (誰にも負けない美しい心)』(ウー・トウカ監督、1973年)という映画である。内容は、都会育ちの大学生たちが自らの意志で学校の休みに、無学文盲の村人たちに文字の読み書きを教えるように努力し合い、最初は村の人々の協力を得るのに困難だったが、最後には地元の人々と仲良くなるまでを描いた作品である。実は、この作品の背後には、1970年に、国民一般に読み書き能力をつける運動を対象とするユネスコの賞を受けたという事実がある。当時のミャンマー社会において、この作品は、著しいプロパガンダ的映画であるにもかかわらず

ならず、監督の表現の巧みさによって、「都会」と「村」といった二つの異なる社会における人々の生活様式と時代の有様を有りの俤に実写した傑作となった。このため国民からも高く評価された。この映画において注目すべき点は、主役を演じた女子大学生と友達がある家を訪れ、文字を教えようと説得する場面における彼女の台詞である。この場面で、彼女は、「私たちが都会の豊かな生活からはなれてこんな遠い村まで来ておばさん達に文字の読み書きを教えようと努力したのは、私たち自身の意志によってであり、政府の意志によるものではない」と言う。この点から見て、この映画の中に、我々は、政府のプロパガンダ的要請あるいは政治政策とは無関係な、国民的統一性を求めた抵抗の痕跡を読みとることができ。むしろ、全国的な識字運動 (Literacy Campaign) という事実を主題としたこの映画は、当然ながら、「都会」と「村」、「高地の民族」と「平地・中央の民族」の間にあつたはずの社会的距離感を除去し、共同社会の構造を夢見た社会主義のプロパガンダ的模範を示しているとも言える。しかし、それにもかかわらず、政府のプロパガンダ政策とは無関係な、もう一つの側面が存在するのである。それに関する一つの重要な要素として挙げたいのは、この映画において、主役の大学生が身につけた西洋的・モダンなファッションと音楽である。一方で、それは、西洋文化に対する抵抗を喚起するべく作られた社会主義的政策の一つの模範として表面化しているが、他方では、逆に、それが、当時のミャンマー社会における現実と構想との間に生じつつある矛盾した有様を如実に示しているとも考えられる。ここに、この映画における表現の二面性が見られる。すなわち、一方はプロパガンダ的表現であり、他方はそれを皮肉たつぷりに描写しつつある写実的表現である。

当時、ミャンマーにおけるプロパガンダ映画は、社会主義の政治政策の土台である労働者・農民・軍人・公務員などを主人公とする内容を作り、民衆の注目を引くのが主流であつた。同時に、英国の植民地政権下のミャンマーにおいて独立のために必須な条件とされた少数民族の国民的統一性は、引き続き社会主義制度下においても国民国家の基礎を築くために重要視されつつあつた。それゆえ、その国民的統一性を目的とするプロパガンダ映画も断片的に見られる。例えば、ミャンマーの少数民族の中でもっとも人口の多い民族であり、大戦後の内戦時代から中央政府に対して強烈に抵抗してきた民族であるカレン族の娘を主役としたミャンマー兵士との恋愛ストーリーである『Naw Kuuma (ナウ・クーマ)』(1974年)、ミャンマー北部のカチン族と中部のビルマ族との民族的統一性を求めて描いた映画である『Kyay Juu Kabar (有難う)』(1975年)、『Naychi Phayama Nwaythawkyant (暖かい日向の下で)』(サン・シュエ・モン監督、1977年) など

はその代表例であろう。

3. ミャンマー映画と表現の自由

植民地時代の中で誕生したミャンマー映画は、最初から政治的様相を帯びていた。前述のように、最初のミャンマー映画が誕生可能になったのは、当時の支配者である英国政府の記録映画を依頼されたことがきっかけであった。映画機材やフィルムさえ輸入するのに政府の許可を得なくてはならなかった状態であった以上は、検閲も確かにあったと考えられる。

実際、ミャンマー映画が生まれ始めようとしていた当時は、大学生をはじめとした知識階級のミャンマーの若者たちによる、英国の植民地支配からの独立を求める学生運動や様々な政治的運動が頻繁に起こっていた頃であった。そこで、その時ミャンマーの若者たちがミャンマー映画の誕生に熱望したのは、単なる新しい娯楽の側面だけではなく、国民への伝達性の高い媒体としての価値であったと考えられる。なぜなら、当時の映画館で上映していた映画はすべて外国の映画であり、そのほとんどは大英帝国への憧れと植民地制度への服従を喚起することを目的とする記録映画であったからである。しかし、前述した通り、ミャンマー映画の誕生とともに、ミャンマー国民の植民地主義への抵抗と愛国心を促す映画も登場してきたことは明白である。例えば、前述の日緬合作である『Japant Yin Thwe (にっぽんむすめ)』（ウー・ニブ監督 1935 年）もその代表例である。戦後になると、ミャンマー映画は、戦前と比べ、政治的表現に関して、より自由になった。前述のごとく、当時の映画のほとんどは、ミャンマー民衆のファシズムと植民地主義への嫌悪感を反映している。しかし、社会主義時代に入ってから、検閲制度は、より激しさを増し、従来と比べ、より自由が少なくなった。ミャンマー映画界を体系化し、ミャンマー映画の水準を高くするという目的のもとに組織されたミャンマーアカデミー賞審査委員会の存在も、ある面では、社会主義の政治的政策を支持する一つの機関になってしまったのである。しかし、その抑圧の状態の中からも政治的な制限内でプロパガンダ政策に従いながら当時の政情に不満の念を抱きつつあった国民のありのままの心を写實的に描写し、両義的に表現する映画作品も断片に見られる。例えば、前述した『Bethu Pyainlo Hlapartautnaing (誰にも負けない美しい心)』（ウー・トウカ監督、1973 年）はその代表的な例である。

現時点において、ミャンマー映画は、他のアジア諸国の映画と比べ、発展が遅れていることは明白である。しかし、ミャンマー映画が誕生して以来、映画はミ

ンマーの民衆的娯楽として第一の地位を占めてきた。当時の人口と比べ映画製作の比率も高かった。つまり、娯楽としてだけでなく商業的にも有利な産業として注目されていた。ミャンマー映画史を振り返って見ると、人口が1300～1700万人ぐらいの1920～1941年に、年間20本から40本ぐらいの映画が製作された。当時としてはかなりの量であり、それこそ当時のミャンマー映画の経済的自由を反映している。当時の映画を内容的に分析してみると、植民地制度の下とはいえ、支配者への抵抗と愛国心を刺激するような内容の映画が上映可能であったことは驚くべきであろう。

しかしながら、大戦後のミャンマー映画は逆行に向かった。その原因として、戦争中かなりの損害を受けたことと、経済的、政治的不安定な状況があったことが挙げられる。しかしながら、独立後のミャンマー映画の事情を考察してみると、政治的に混乱した14年間を除いては、映画は社会主義の一元独裁制度の下での厳しい検閲制度とプロパガンダ活動の犠牲となったと言えよう。とりわけ、1970年代から1980年代にかけての社会主義の時代には、当時の人口およそ4000万人に対して、年間50本から70本ぐらいの映画しか製作されていない。比率的には以前と比べそれほど変化が見えないが、製作された映画の半分は、プロパガンダ映画である。政策としてのプロパガンダ映画が強求められていた時代であったために、作家の思想を反映するような自由な表現は不可能になったといっても過言ではない。とりわけ、植民地時代においては、支配者への抵抗感を表す場面あるいは内容の映画が製作可能であったのに対し、軍事政権の社会主義時代においては、徹底的な検閲制度が行なわれたために、支配者に対する国民の抵抗感を表す映画は全く不可能だった。しかも、映画において当時のミャンマー社会における国民の実生活を如実に描写することによって、国民的統一性の構築が可能になったといえよう。さらに、1990年代から今日までの人口と映画製作の比率を見ると、およそ5000万人の人口に対して年間製作された映画は平均30本を下回っている。それこそ、経済的、政治的危機を孕んでいる現在のミャンマーにおけるミャンマー映画の実情を物語る証拠であろう。

しかし、この状況にもかかわらず、数本のミャンマー映画が外国の映画祭に出品されたことがあった。1982年にフィリピンのマニラ映画祭で『金糸銀糸を引いて』（ウー・トウカ監督、1975年）と『Chit Ah Hmya（献ずる愛）』（ウー・トウカ監督、1979年）が出品された。また『下流』（チャー・ソー、トン監督、1989年）は、1994年の日本のアジアフォーカス福岡国際映画祭、1995年にタイ（Thailand）で行なわれたBOI映画祭、1996年にオランダ（Netherlands）で行なわれたロッテルダム国際映画祭（Rotterdam International Film Festival）に出品された。そし

て、1996年にオランダ (Netherlands) で行なわれたロッテルダム国際映画祭には『Dandar Yee (ダンダーイー)』(モン・チン・ウー監督、1991年)、『Meinmale Thein Kywe (メインマレー・テインチウエ)』、といった映画も出品された。また、1996年のベルリン映画祭には『Hmone Shwe Ye (モン・シュエ・イー)』(ウイン・ウー監督、1970年製作)、『Naychi Phyama Nwaythawkyawnt (暖かい日向の下で)』(サン・シュエ・モン監督、1977年製作)、『Mya Ganaing (ミヤ・ガナイン)』サイレント映画などが出品された。さらに、1998年にベトナムのハノイで行なわれたASEAN映画祭にも、『Thagyan Moe (お正月の雨)』(モン・チン・ウー監督、1985年製作)が出品された¹⁴。戦前の映画や1970年代の映画も含んでいるのが注目される。これらは、外国からかなりの注目を集め、それによって、ミャンマー映画はなんとかその存在を示すことができたと言えよう。

現在、ミャンマー映画がアジア映画の世界において、相当の評価を得る作品を作り出すために必須な条件としては、まず、経済的成長と、そして思想芸術あるいは表現への自由が要求され続けることがあげられる。政治的な自由化や経済成長だけが良い映画が出来るための必須条件であるとするれば、今日のミャンマー映画はもっとも危険な状態にあると言えよう。しかし、ここに示したように、政治的、経済的に困難な時期があっても、作家たちの賢明な妥協によって、数少ないながらも、民衆から高い評価を得た作品が存在したことは確かである。1990年代から海外の映画祭でミャンマー映画が次第に出品されるようになったことからして、政府側の応援をある程度まで得られるようになったと言うことができよう。こうして見ると、実際、もっとも重要なのは、優秀な作家たちの不偏不党な心と表現への情熱だと思われる。ミャンマー映画の将来における、「表現の奪還」を期待しつつ、この論文を締めくりたい。

註

¹ 本稿で使用している「ミャンマー」という国名は1989年以降のものであり、英国の植民地時代には「ビルマ」という国名で知られた。

² Cf. *The History of Myanmar Film* "The Encyclopedia of Myanmar · 10," Sarpei Beihman Press, Yangon, Myanmar, 1964, p. 330

³ 市川彩『アジア映画の創造及建設』（東京：国際映画通信社、1941年）、pp-343～4を参照

⁴ 『につぼんむすめ』映画は、1935年にミャンマーのA1映画会社の所有者であるウー・ニーブが日本滞在中、日本のP・C・L映画会社（現東宝）の協力を得て、日本で撮影した作品である。この作品の背後には当時英国の植民地政権下で独立を求める政治的運動が頻繁に起こっていた頃であり、愛国的な内容の映画が要求されていたという様態があったのである。それゆえ、この映画においてアジア国同士である日本との親密な関係を樹立し、ミャンマーの国民的主体性表現するという内容が明白に見て取れる。「につぼんむすめ」という映画の題名の翻訳に関しては、舟橋左斗子の『初の日緬合作映画・「につぼんむすめ」上映会』<http://www.ayeyarwady.com/n-musume/index.html> から借用した。

⁵ 「映画は日緬両国で公開されたようですが、ビルマでは「衝中が興奮」するほどの大反響だったそうです。実は1935年、日本の亜細亜航空学校にビルマ派遣留学生が入学するという画期的な出来事があり

ました。当時のビルマの人々にとって、飛行機は「白人の力の象徴」であり、それをビルマ人が操縦することは、衝撃的とも言えるほどの意味があったと言えます。主役の「恵美子」さんも大人気となり、えみさんロンジー、えみさんパウダーなど、多くの関連商品が売り出されました。1935年11月30日の初公開から、7-8年後のヤンゴンでも、まだ映画館で見られるほどの超ロングランとなったそうです。残念ながら、日本での上映記録はまだ見つかっていませんが、当時の東京の風景も見られる貴重な映像です。」（同所）

⁶ 田中純一郎、『日本映画発達史IV』（中央公論社、昭和55年）123頁から引用

⁷ ヒンドゥー教の神の名。伝説上の巨鳥で、竜（蛇）を常食とし、ヴィシュヌ神を乗せる。迦楼羅と音写し、仏教にも採り入れられる。『広辞苑辞典 第四版』

⁸ ミャンマーにおいて王権のシンボルとして用いられる孔雀の模様の国旗に関しては二つのパターンに分類できる。一つは、クッダウン (Fighting Peacock) と呼ばれ、もう一つはカ・ダウン (Dancing Peacock) と呼ばれる。前者は闘志満々の姿であり、軍旗として用いられる。後者は美しい大きな羽を広げている姿であり、儀式や行幸の時用いられる。

Cf. Ahlan, "The Encyclopedia of Myanmar · 14," Sarpei Beihman Press, Yangon, Myanmar, 1964, pp. 291-3

⁹ チャンドラグプタがマガダ国に君臨して建てた王朝。インド最初の古代統一帝国。アショーカ王の時が全盛。仏教が繁

栄。孔雀(クヰヤク)王朝。(前324頃～前187頃)

¹⁰ 星野辰男「南方映画工作より選りて」、『映画旬報』(映画出版社、昭和18年5月11日) pp. 18～19を参照

¹¹ プリティッシュ・バーマ映画会社は1943年(戦中)において「日本バーマ」と称しており、渡辺という日本人が支配人として活躍をしていたという記録があった。(同書) p. 18を参照

¹² Cf. *The History of Myanmar Film* "The Encyclopedia of Myanmar・10," Sarpei Beihman Press, Yangon, Myanmar, 1964, p. 331

¹³ Cf. Myanmar Academy Awarded

Record, Film Corporation, Yangon, Myanmar, 2000. pp.1-16

¹⁴ See. Richard J. Havis Can the Mekong states make it in the movies? A River Runs Through Them Online information/amw-information asiamoviework.htm, Copyright © 2000 Asian Movie Works, Last modified: September 24, 2000. and Saw Charlemagne Hla, ©Short History of the Myanmar Film Industry, online information/myanmar film in international film festival.htm, Copyright ©2000 Asian Movie Works, Last modified: May 10, 2000

参考文献

- ・ ミントウカ『ビルマの映画・卒業論文』、外国語大学、ヤンゴン、ミャンマー、1984年
- ・ 市川彩『アジア映画の創造及建設』東京：国際映画通信社、1941年
- ・ 佐藤忠男編『アジア映画小事典』三一書房、1995年
- ・ 田中純一郎『日本映画発達史IV』中央公論社、昭和55年
- ・ 星野辰男「南方映画工作より選りて」、『映画旬報』(映画出版社、昭和18年5月11日)
- ・ "Burma: 1983 Population Census," Immigration and Manpower Department, Rangoon, Burma, 1986.
- ・ Myanmar Academy Awarded Record, Film Corporation, Yangon, Myanmar, 2000.

- Myanmar Film Magazine 1983-4, Myanmar Film Corporation, Yangon, Myanmar, 1983-4.
- Myanmar Film Magazine 1998, Myanmar Film Corporation, Yangon, Myanmar, 1998.
- Problems of The Burmese Film, Thoung Sein, Bamathit Press, Rangoon, Burma, 1950.
- Statistical Year Book, Central Statistical Organization, Yangon, Myanmar, 1997.
- *The History of Myanmar Film*, "The Encyclopedia of Myanmar · 10/14," Sarpei Beihman Press, Yangon, Myanmar, 1964.

Online References

- Havis, Richard J. "Can the Mekong states make it in the movies? A River Runs Through Them" Online information/amw-information asiamoviework.htm, Copyright ©2000 Asian Movie Works, Last modified: September 24, 2000
- Saw Charlemagne Hla, "A Short History of the Myanmar Film Industry", online information/myanmar film in international film festival.htm, Copyright ©2000 Asian Movie Works, Last modified: May 10, 2000
- Htin Gyi, The Story of Movie-Making in Myanmar <http://www.myanmar.com/ACOIC/CULTURE/1998/10movies.htm>, Last updated December14, 2000 .
- 舟橋左斗子 「につぼんむすめ」 『初の日緬合作映画・「につぼんむすめ」上映会』、<http://www.ayeyarwady.com/n-musume/index.html>