

フィリピンの人々は映画から何を学ぼうとしているか

【目次】

1. はじめに

2. 序論 先行研究

2-1. フィリピン映画におけるフィリピンでの現状

2-2. フィリピン映画史概要

2-3. 問題提起

3. 本論

3-1. <1970年代以前のフィリピン映画>

3-1-1. 日本占領時下の日比合作映画はフィリピンの人々にどのような影響を与えたのか。

3-1-2. スペイン支配、アメリカ支配がフィリピンの人々に与えた影響

... “白いことは美しい” 刷り込みのイメージ論について

... 派生するアイデンティティへの課題 - 作品『われらフィリピン人』からの考察

3-2. <1970年代以降のフィリピン映画>

3-2-1. 「作家の映画」「良質の映画」誕生の所以 - 『地獄の黙示録』がフィリピン映画界に与えた影響

3-2-2. 1970年代からフィリピン映画界をリードし続けたリノ・ブロッカ監督とマイク・デ・レオン監督の功績

3-2-3. マルコス政権から続く日本のアニメブームがフィリピンの人々に与えた影響

4. 結論

註

文献目録

東京外国語大学 外国語学部

東南アジア課程フィリピン語専攻 4年

学籍番号：7599112 小川由紀子

1. はじめに

私は、映画を観るという行為を自分の感性を磨く手段であると考えている。サンセントシネマワークス社長の仙頭正則氏は、著書の中でこう記している。「量は質を生む」と。この発言は、映画を生み出す側からの考えである。しかしこの言葉は、映画を鑑賞する側にも同じ事が言えるという事になりはしないだろうか？量を観て、自らの感性を磨く、そして自身のフィーリングに合う作品を探していく…。これだ！と思う作品に出会う事は、感性を高める上でこの上ない至福であり、「質」の次元に近づいてきた証であるのだろう。私自身、自分の気分によって観る作品の傾向がまったく違う。嫌なことがあった時「現実逃避」のために…考えさせられ、わくわくするような気持ちになりたい時「頭を使う」ために…。

映画との出会いは？私の映画との出会いは小学生のとき、父が毎週末7泊8日になった準新作をレンタルし、土曜の夜と一緒に観ることが習慣となったことがきっかけではないだろうか。父が私と映画を出会わせてくれたおかげで、今このようにして論文を執筆する私という人間が存在するのかもしれない。

しかし「おそらく」と仮定した上で述べるが、我々の一般的な映画の観方とは？と考える時私は次のように捉えるのが妥当であると推測する。

映画の入場料が1500円！（高い!!） 情報誌や情報番組の下馬評を参考にしてお出掛け（コメンテーターが面白いと言っていたから、たぶん面白いかな？） 案の定立ち見（まあ、面白ってテレビで言っていたからなあ、しょうがないか） どこが面白かったのだろう？（きっと私にはこの映画の良さなんか分からないのだ…）。

口には出せないが、おそらく上記の見解が妥当であろう。

一方フィリピンではどうだろうか？同じように日本の場合と比較してみると、

映画の入場料が日本円でおよそ250円！ 情報誌や情報番組は一切存在しない 一つのモールで同じ映画をだぶらせて上映しているので立ち見はない 各々が面白い、つまらない、を口にする（つまり口コミが作品の興行実績を決める）。

という訳である。

上記の事柄を発見することにより、私は日本とフィリピンでの映画の観方の違いに大変興味を抱いた。従って本稿では、フィリピンにおける映画のあり方を探るべく、フィリピンの歴史や風俗を交えながら、現在、フィリピンにおいて人々が映画を見る行為を定着させた過程において興味深いと思われる事柄について論じていきたい。そしてフィリピンに住む人々は映画から何を学ぼうとしているのか、フィリピンの人々の現状認識や将来の夢とは何かを論じていきたい。

2. 序論 先行研究

2-1. フィリピン映画におけるフィリピンでの状況

フィリピンは世界的な映画大国の一つだ。映画の製作本数は年間160~180本程度であり、この数は世界トップ20に入る。これほど製作本数が多いからには、当然観客数も多い。観客動員数は何と年間8億人余りに達する。映画館は、北はアパリから南はホロに至るまで、都市や町、その他の主な商業の中心地のあちこちに点在している。こうした映画館のおかげで、タガログ語は本当の国語としてその地位

が向上した。しかし、それは 1980 年代以前の話である。この時期、タガログ映画が 8 割、アメリカ映画が 2 割の構成で映画館の興行は成り立っていた。しかし今現在、フィリピンでは、その真逆である 8 対 2 の割合で映画館での上映はアメリカ映画が占めている。多くはショッピングモールとの併設により成り立っているシネマ・コンプレックスタイプである。マニラ首都圏を例にとり、考えてみよう。ここでは、実際私がこの 10 月に調査した結果を明らかにする。ここで、日本人の私たちと感覚が違う部分を説明すると、アメリカ映画には字幕、吹き替え共になし。入れ替え制ではない、つまり本編開始のタイムテーブルは決まっているが、上映館内に入ると常にフィルムが回っていて、本編上映以外の時はコマーシャルや予告編を流しており、常に暗い状況。同じ映画でも、劇場の古い新しい、THX サウンドが否かによって入場料が違う、などが挙げられる。

<ロビンソンムービーワールド>

場所：ロビンソンコマーシャルセンター内。シネコンタイプ、

形態：ショッピングモールの最上階で 7 本の作品を上映。うち 1 本のみがタガログ映画。4 階に位置し、この階にはわずかな軽食コーナーしかない。

上映回数：7 回/日

入場料：80 ペソ（2 階のプレミアム席）、50 ペソ（1 階）

雰囲気：このモール自体が庶民のデパートという雰囲気。従って家族連れが特に多い。

<グロリエッタ 1 シネマズ>

場所：マカティ・コマーシャルセンター内。チケット売り場は 1 階、劇場は 2 階。シネコンタイプ。

形態：グロリエッタというマカティ・コマーシャルセンター内でも有数の庶民派のモール。ここは 4 階建てなのだが、中央が吹き抜けとなっており、そこを取り囲むように、建て方が 4 つに分かれている。その一つに入っている映画館である。ここでは、4 本を上映。うち 1 本がタガログ映画（ロビンソンコマーシャルセンターで上映していたタガログ映画と同じ作品）、2、3 軒のスナック売り場が 3 階にある。

入場料：タガログ映画のみ 65 ペソ、その他すべて 75 ペソ。

雰囲気：マカティとはいえ、庶民派モールだけあって、アットホームな雰囲気に包まれている。こちらにも家族連れが多いという印象を受けた。入り口に面しているので、作品上映リストを確認し、チケットの売り子さんにさまざまな質問だけしていく人々も多かった。

<グロリエッタ 4 シネマズ>

場所：マカティ・コマーシャルセンター内。4 階建ての 4 階部分に位置している。チケット売り場、劇場共に 4 階。

形態：グロリエッタ 4 と同じ建物内。ここでは、7 本（うち 2 本は同タイトルでサウンドが違う）を上映。すべてアメリカ映画。チケット売り場と劇場は同フロア。吹き抜けの最上階で、チケット売り場を中心にして円形に劇場が位置している。劇場のほかに、ホットドック、ナッツ類、ジュース、飲茶の屋台がある。その他ウエンディーズ、スターバックスコーヒー、バーガーキングが並んでいる。一角には、日本製のゲーム機やプリクラ（！）が軒を並べていた。作品上映は 12：30 から開始。

上映回数：5～6 回/日

入場料：6 本が 100 ペソ、1 本 THX サウンドのみ 120 ペソ。

雰囲気：グロリエッタ 1 とは違い、照明も非常に暗く、光がまったく差し込まない。カラフルなお店のネオンのみが唯一の照明になっている。これらが要因となつてか、仕事を終えた若者やカップルが多い。

< グリーンベルト 1 シネマズ >

場所：グリーンベルトモール 1 の 2 階。

形態：モール 2 階の片隅にチケット売り場、劇場が 2 館並んでいる。上映作品は 2 本。作品は、日本でいう“単館系”上映である。ここグリーンベルト 1 シネマズの上映作品は、メジャー作品やタガログ映画とは一線を画している。具体的に私が調査をした 2002 年 10 月時点での上映作品は、香港映画でウォン・カーワイ監督作品の『花様年華』(2000) 日本では松竹が配給。2001 年単館系劇場で公開) アメリカのインディーズシーンで人気を博したトッド・ソロンズ監督の『ストーリー・テリング』(2001) (日本ではシネカノンが配給。2002 年 11 月単館系劇場で公開) を上映していた。本屋やコンピューター関係の店が軒を並べている一角に埋れている。

上映回数：不明

入場料：不明

雰囲気：まったく作品を上映しているという雰囲気もなければ、人気も無い。

< グリーンベルト 3 シネマズ >

場所：新たに建設中のグリーンベルト 3 の 2 階。

形態：従来からあったグリーンベルトモール 1, 2 の横に、新たなグリーンベルトモール 3 を建設し、今年 6 月にオープンした (一部はまだ工事中でグランドオープンは 2002 年 12 月)。その 2 階部分に映画館とダイニングテーブルを沢山置き、それを取り囲むように様々な種類の食事や軽食やカフェがあるブースや、スターバックスコーヒー、カフェを併設している。

上映回数：4 回/日

入場料：130 ~ 150 ペソ

雰囲気：この建物に入っているレストラン、バーやブティックは日本の最先端よりも先を行っているのではないかと、というのが個人的な感想である。ちょっとおしゃれをしていないと建物内に入れない雰囲気がある。ガードマンの数も多く、セキュリティがしっかりしている印象を受けた。従って、現地在住の日本人駐在員が安心して楽しめる場所として人気が高いそうである。その他にも、小綺麗な格好をしたカップルや大人の姿が数多く見られた。地元の家族連れは見られないが、欧米人や日本人の家族連れの姿がみられた。

ここで興味深いタガログ映画の事例を見てみよう。面白いことに、この国では海外でヒットした作品の場合、必ずパロディ映画が製作される。例えば“タイタニック”の時の“タイ(父の意)ニック”などがあり、オリジナルで人気のあった場面を生かした映画製作がなされている。

2-2. フィリピン映画史概要

フィリピンには 1895 年の段階で映画発明のニュースが届いていた。最初の上映は、ペルティエラという商人の自宅で行われた。1897 年 1 月 1 日、マニラのエスコルタ街でのことである。映写機はフランスからの輸入品で、フィルムと一緒に届けられた短編 4 本であった。その後スイスの商人がシネマトグラフ・リュミエールを持ち込み、興行に成功した。それを契機として次々と映画興行を試みる商人が現れ、映画館が増加した。フィリピンで映画を撮影した最初の人物は、スペインの将校アントニオ・ラモスである。彼もマニラで映画興行に手を染めていたが、上映作品のストックが尽きたため、1898 年、マニラ市内の風景を撮影し上映した。

初期のフィリピン映画は、主に外国人によって撮影された。フィリピン初の国産映画は 1912 年、アメリカ人によって撮られた『ホセ・リサールの処刑 (El Fusilamiento de Jose Rizal)』と『ホセ・リサールの生涯 (La Viada de Jose Rizal)』である。フィリピン人監督による最初の劇映画が撮られたのはその 7 年後で、ホセ・ネボムセノ製作の『農村の乙女 (Dalagang Bukid/Country Maiden)』(1919) で、二部構成の作品であった。なお、製作者のホセ・ポムセノは、フィリピン映画界において現在もなお、フィリピン映画の父と呼ばれている。1920 年代に入ると、ハリウッドで映画製作を学んだ監督たちが次々に帰比し、映画を製作するようになった。1920 年から 1930 年代まで、こうした動きが盛んになり、フィリピンの映画産業が本質的に動き始め、映画作家の時代が訪れた。1929 年にマレイアン・フィルムズという映画会社が設立され、続いてフィリピン・フィルムズ、サンパギータ・ピクチャー、LVN、エキゾチック・フィルムなど、次々と製作会社が増加した。

1930 年代、フィリピンの映画館はルソン島が一番多く、その中心であるマニラに集中していた。上映される映画の 9 割はアメリカ映画で、次いで中国が 3%、タガログ映画が 2%、あとの 5% が日本、旧ソビエト連邦、イタリア、ドイツなどの作品であった。理由として、第一次世界大戦でヨーロッパからの映画配給が断たれた際に、合衆国がフィリピンにおける配給権を殆ど独占するようになったことが挙げられる。

1942 年、日本はマニラを占領した。日本軍政下時代の、他のアジアの国と同じ様にフィリピンでも文化政策が推進された。その手段の一つとして映画が用いられたのである。日本がフィリピンに進駐した後、フィリピンの映画館はすべて閉鎖された。同時に、日本軍はそれぞれの映画館で上映されていたアメリカ、中国、タガログ作品をすべて回収し、日本軍は日本の国策をフィリピンに住む人々に啓蒙する為、日比合作映画を量産した。そして 1942 年の後期以降、日本軍はこれら日比合作映画を上映するために、映画館を除々に再開していった。

日本の占領から開放されると、それまで抑圧されてきたフィリピンの映画監督たちは、こぞって抗日ゲリラなどの作品を撮り始めた。日本人を多少でも人間らしく描いた作品が作られるようになったのは、1970 年代に入ってからのことである。

1950 年代、日本占領時下の軋轢がなくなったと同時に、多くの監督たちにより、様々な作品が生み出されていった。この時代は「フィリピン映画の第 1 の黄金時代」(註 1)と呼ばれている。しかし 1960 年代に入ると、その動きにも陰りが見え始めたのが原因で、大手の製作会社が次々に製作を中止していき、撮影所システムの崩壊を招いたのである。

しかし、現在に至るフィリピン映画の歴史は 1970 年代に入ってから形成されたと言われている。こうした撮影所システム崩壊の中から、「良質の映画」「作家の映画」(村山 1992: 227)と呼ばれるフィリピンの政治や、社会批判を描く作品が興隆した。その他フィリピン映画最大の魅力である、コミカル

な面を残しながらもフィリピンに住む人々各々のアイデンティティを問う、などの新しい切り口の作品が多く生まれた。まさに、フィリピン映画史上のニューウェーブを迎えたのである。この流れを牽引したのがリノ・ブロッカ監督と、イシュマエル・ベルナル監督である。偶然にもこの二人は1970年に監督デビューしている。

個性豊かな作家意識の強い「良質の映画」は、1970年代から1980年代にかけてフィリピン映画を刺激し続けることになる。実際、1970年代半ばから1980年代半ばにかけてのフィリピン映画は「フィリピン映画の第2の黄金時代」(註1)とも呼ばれている。それは、リノ・ブロッカ監督やイシュマエル・ベルナル監督といった人物だけでなく『われらフィリピン人』(1976)のエディ・ロメロ監督や『悪夢の香り』(1975~1977)のキドラット・タヒミック監督など、インディペンデント・シネマの新しい地平を切り開いた時期でもあった。

1976年はフィリピン映画界にとっての最良の1年であった。リノ・ブロッカ監督は代表作ともいえる『マニラ光る爪』(1975)を発表し、イシュマエル・ベルナル監督もまた代表作『水の中のほくら』(1976)を発表した。実際、彼らばかりかベテラン監督であったエディ・ロメロ監督の代表作『われらフィリピン人』(1976)や新人であったマイク・デ・レオン監督のデビュー年であった。

1970年代のフィリピン映画界は、1972年に制定された映画法の制定に伴う検閲強化の問題、映画監督協会や映画批評家集団といった職能団体の設立、カンヌ映画祭におけるフィリピン映画上映など、国際的に注目を浴びた時期であった。

1980年代前半は、フィリピンにおける映画製作が1970年代以上に活性化した。このころから女性監督の進出が目立つようになる。中でも群を抜いていたのが、マリル・ディアス・アバヤ監督のデビューである。レイプ問題を描いた『ブルータル - 暴行』(1980)や、暴力団や刑務所内の暴力に立ち向かう娼婦を描いた『ベビー・チナ』(1984)など、女性問題を直視する作品を撮り続けた。

そうしたフィリピン映画の活況を象徴するのが1982年のマニラ国際映画祭の開催と、フィリピン実験映画基金の設立と言えるであろう。前者は映画好きのイメルダ・マルコスの肝入りで開催され、後者は、マルコス政権の文化行政の一環として制定されたものである。中でもフィリピン実験映画基金は短編映画祭などを開催し、実験的な短編映画やアニメーション映画に光を当て、才能ある若い人々の映画製作を盛り上げることとなった。その実験的な映画製作の先鞭をつけたのが、キドラット・タヒミック監督である。彼は自身の日記映画を撮ることにより、自分の生活を通してフィリピン社会の現実を描いている。

1986年、ピープルス革命によってマルコス政権が倒れ、アキノ政権が誕生した。この政争は映画界を二分し、「良質の映画」を支持する映画人の多くは、アキノ政権に期待をかけたと言われているが、それは幻想だったようである。結局、文化行政の面では、マルコス政権の方に政治の方針があった。例えばマルコス政権時代の映画製作では、政治的抑圧から国民の不満をそらすという意味で、ポルノに対する検閲はゆるめられていた。しかしアキノ政権になってからは、本来ある法律は厳正に適用されなければならぬということで、政治批判は自由化したポルノに対する規制は厳しくなり、映画監督だけでなく芸術家からも不満が出た。1980年代後半のこのような状況下においても作品は撮られ続けている。例えば、フィリピンのアクション王と呼ばれるフェルナンド・ポー・ジュニアの自作自演のアクション映画が人気を博すと同時にコメディ映画も多く製作された。一方ではエディ・ロメロ監督が再びフィリピンに住む人々にアイデンティティを問い掛けた中国との合作『王と皇帝』(1987)なども製作された。

1991年リノ・ブロッカ監督が交通事故により他界した。1990年代はフィリピン映画界重鎮の死という暗雲の中で幕を開けたのである。1998年末から99年初頭にかけて、フィリピンにおける映画興行

すべての記録を塗り替える大ヒット映画が生まれた。スペインからの独立 100 周年ということで、それを記念して製作されたマリル・ディアス・アバヤ監督作品の『ホセ・リサル』(1998)である。この映画はフィリピン建国の父とされる作家ホセ・リサルの生涯を、彼の代表作「ノリ・メ・タンヘレ」と「エル・フィリプステリスモ」のストーリーにだぶらせて展開する超大作である。最終的な観客動員数は 400 万人、興行収入は 1 億 5000 ペソ(5 億 3000 万円程度)であり、フィリピンの人口(およそ 7125 万人)や入場料(35~40 ペソ)を考慮すればほぼ限界ともいえるヒットであった。この映画は国際的なレベルを持つものとして評価され、1999 年のベルリン国際映画祭にも正式出品された。以上がフィリピン映画史の概要である。

2-3. 問題提起

序論では、フィリピンの人々がどのように映画を観ているか、そしてフィリピン映画史の概要を述べた。私は、これら先行研究を通じフィリピンにおける映画のあり方を探求し、フィリピンの人々は映画から何を得ようとしているのか、という研究目的を解明するために次のような問題提起を設定した。

< 1970 年代以前のフィリピン映画 >

- ・ 日本占領時下の日比合作映画はフィリピンの人々にどのような影響を与えたのか。
- ・ スペイン支配、アメリカ支配がフィリピンの人々に与えた影響
 - ... “白いことは美しい” 刷り込みのイメージ論について
 - ... 派生するアイデンティティへの課題 - 作品『われらフィリピン人』からの考察

< 1970 年代以降のフィリピン映画 >

- ・ 「作家の映画」「良質の映画」誕生の所以 - 『地獄の黙示録』がフィリピン映画界に与えた影響
- ・ 1970 年からの映画界をリードし続けたリノ・ブロッカ監督とマイク・デ・レオン監督の功績
- ・ マルコス政権から続く日本のアニメブームがフィリピンの人々に与えた影響

本論では上記の問題提起を解明すべく、論じていきたい。

3. 本論

3-1. < 1970 年代以前のフィリピン映画 >

3-1-1. 日本占領時下の日比合作映画はフィリピンの人々にどのような影響を与えたのか。

フィリピンへの日本映画の流入は 1920 年代にすでに始まっていた。その歴史は、無声映画時代まで遡ることができる。マニラやダバオ、バギオなどの町に日本人の居留区があったので、日本映画の需要があったためである。1942 年、日本はマニラを占領した。この時アメリカは「日本は恐ろしい」と宣伝していたために、フィリピンの人々は日本の侵攻を恐れた。日本のフィリピン占領は、大東亜共栄圏建

設事業の一環として捉えられる。当然、アジアの一員であるフィリピンをアメリカの支配から解放し、独立を助けるのだという論法である。そこで日本はフィリピン映画を使い、日本の国策を宣伝してフィリピン映画を啓蒙し、日本に協力するよう仕向けなければならなかった。フィリピンに派遣された第14軍は「比島派遣軍」と呼ばれた。報道班には宣伝課が置かれ、徴用員と呼ばれる民間人も映画による宣伝工作に従事した。主に語学の専門家、マスコミ関係者などである。日本軍はマニラ入城後、映画プリントを押収した。その内訳はアメリカ劇映画 1238 本、アメリカ短編映画 1638 本、中国映画 500 本、フィリピン映画 300 本である。

日本軍報道部は、1942 年から日本軍進駐後封鎖していた映画館を徐々に再開し始めた。しかし、肝心の日本映画は日本からまだ到着しておらず、在庫のアメリカ映画とフィリピン映画を検閲の末上映することにした。しかしそれにはマニラ防衛司令部、憲兵隊、軍政部治安部、特務機関などから強い横槍が入った。「米国と戦っているというのに敵の映画を見せるとは何事か」「万一、映画館のような暗い場所で暴動が起こった際の鎮圧が困難」などの理由からであった。そこで映画そのものの検閲の他に、映画館持ち主及び従業員の身元調査も行われ、夜の 6 時に閉館ということで上映にこぎつけた。同時にアメリカ映画会社の支社 11 社 - 20 世紀フォックス、コロムビア、パラマウント、ユナイテッド・アーティスト、ユニバーサル、ワーナー・ブラザーズ、その他をひとつに集め、セントラル・ブッキング・オフィス（中央配給社）を作り、アメリカ映画上映で得られる収入は全て軍政経理にまわされた。

映画による日本の対南工作はすでに 1940 年の南洋映画協会の発足と同時に始まっていた。マニラにその仮事務所ができるのは 2 年後の 1942 年 7 月で、更に活動を強化するために同年 9 月「南方映画工作要項」が決定され、映画配給社（映配）と日本映画社（日映）が設立された。映配南方局フィリピン支社は 1942 年 12 月にオープンし、1943 年 2 月現在で映配は 18 人の日本人スタッフを抱え、31 本の劇映画、14 本の文化映画、151 本のニュース映画、4 組の巡回映画班を保持しており、3 月にはダバオ及びセブに支社が開かれた。1945 年 1 月現在では人員も大幅に増え、38 人（うち女性 2 名）を数えた。日本の劇映画が上映されるのは映画支社が本格的に活動を開始する 1943 年 1 月以降のことになる。

しかしニュースやドキュメンタリー映画はすでに 1942 年 4 月下旬から上映され始めていた。定期的に上映される『大東亜ニュース』の他に『真珠湾攻撃』や『香港攻略』（4 月 30 日）、『ジャワ戦闘』（7 月）、『オードネルに収容された米比軍捕虜』（8 月）、そして満州国の農業発展を扱った 2 本の映画（9 月）などが上映された。

『真珠湾攻撃』のフィルムについては「この歴史的な出来事を目の当たりにできるマニラ市民は幸いだ」「最後の場面の解説がタガログ語で、しかも比較的うまいタガログ語で感心した」などというフィリピン人コラムニストの評（註 2）が記録として残っている。「しかしフィリピン人観客はこの日本軍の活躍に拍手するでもなく終始押し黙って見ていた」（註 3）と複雑なフィリピンの人々の心境も伝えられている。

日本の劇映画は 1943 年 1 月の『希望の青空』『清水港』を皮切りにスタートし、1944 年末の約 2 年間で合計 40 数本が上映された。『ハワイ・マレー沖海戦』は紀元節を記念して 1943 年 2 月 11 日に初公開され、2 週間続映されたが、日本側の発表では、フィリピン人観客に一番人気があったという記録が残っている。

次にフィリピンで製作された映画をみてみよう。ニュースや短編のドキュメンタリー以外で当時製作された映画には、長編ドキュメンタリー『東洋の凱歌』と、2 本の劇映画『あの旗を撃て』『3 人のマリヤ』の計 3 本がある。

『東洋の凱歌』は副題の「バタアン・コレヒドール攻略戦」が示すように当攻略戦の記録映画である。

早速映画製作にあたり、沢村勉監督が1942年2月に第二徴用組としてフィリピンに送られてきた。撮影に必要なフィルムやカメラは全部敵産押収で、沢村は到着後早速「3月23日、空の総攻撃」を撮りにカメラマン2人とバタアン戦線に赴き、次いで「4月23日、バタアン総攻撃」もフィルムに収めている。18人の日本人、16人のフィリピン人スタッフの活躍で、現像、録音、編集を経て12月第1週の一般公開にこぎつけた。アナウンスは放送班が担当し、英語版とタガログ版が製作された。「銃の代わりにカメラとペンを持つ兵隊としての奉公の精神から生まれた作品」「戦っている映画部隊としての行動性がここに誕生」と日本では大々的に宣伝された。

このフィルムは「バタアン戦」「コレヒドール攻撃」「マニラの再建設」「バタアン・コレヒドール陥落の大祝賀パレード」の4部から成り立っている。この作品の試写会に招かれたフィリピン人記者は、最後の祝賀パレードのシーンについて「あれは義務でやったことで、本心ではない。それに星条旗が落ちるところで、「日本はアメリカに勝った」というが極東軍に勝ただけで、アメリカに完勝したわけではないことを忘れないでほしい」と語っている。

『あの旗を撃て』はもともと三大戦記として軍報道部で企画されたものであった。3つとは「ビルマ作戦」「シンガポール総攻撃」そして「比島攻略戦」で、それぞれ松竹、大映、東宝で製作されることになっていた。それらの作品を通じて「アジアにおける米英基地の陥落と東亜から欧米文化の衰退する様子を描く」ことが強調された。内容は、日本兵の誠実味あふれる扱いに感謝して日本兵に協力する元抗日ゲリラの話である。この映画は「日比合作」と大々的に宣伝され、双方の人気スターが出演した。

「新時代に作られた映画で、初めてフィリピンに題材をとった映画」「戦争についての偉大なドラマ」「真実の歴史」と宣伝され、1944年3月5日より封切りとなった。上映期間中、5000枚のアンケートが配られ映画についての感想がフィリピン人観客に求められたが、回答があったのはたった一枚、それも否定的な感想を述べたものだった(註4)。

この映画のカメラマンを務めた宮島義勇は「この頃になると日本の敗戦も時間の問題だった。だからフィリピン人俳優も含め映画製作に協力してくれる人々を得るのが難しかった。録音係をしていたフィリピン人が抗日運動をしていたというので憲兵隊に逮捕され処刑された」(寺見1986: 290-298)と回想している。

「フィリピンが共和国になって初めて製作された映画」「日本以外の大東亜圏で作られた初の映画」「フィリピン人スター総出演」などと、日本占領中最も大々的に宣伝された映画が『3人のマリア』である。1944年10月、共和国誕生一周年記念として上映されたのだが「リワイワイ」誌だけでも同年4月からすでに宣伝が始まり、上映までこの映画に関する記事が15本掲載された。

『3人のマリア』は「リワイワイ」誌に1943年1月から6月まで連載された同名小説(ホセ・エスペランサ・クルス作)の映画化である。脚本は沢村勉、監督はヘラルド・レオンが担当した。彼には抗日ゲリラに身を投じた友人が多くおり、日本人と仕事をするということについて非常に抵抗を感じたが参加しなければ日本軍ににらまれることもあり、参加せざるを得なかった。『3人のマリア』は一応彼がかんごととなっているが、「爪を噛む癖のある」日本人監督がいつもロケ現場にいたとの記録も残されている。

この映画の内容は以下の通りである。マニラ郊外の田舎に三姉妹がいたが、一番下の妹は未亡人の母を助け農業を営む。あとの二人の姉たちはマニラに出て働き、妹とは疎遠になる。やがてマニラも戦火に見舞われ、食料も乏しくなると二人の姉は夫を伴って妹のもとに頼ってくる。彼女らを快く迎えた妹は姉妹力を合わせて田を耕し、農民として生きていくことを勧める。

この映画は農村の豊かさ、美しさ、土を愛する心を描くと共に「東洋の徳である謙虚さ」「両親への孝行」をテーマとしている。報道部員の一人、石川欣一は「この映画を通してフィリピン人の周囲にあ

る自然の価値と美を示すと同時に、その美は 400 年の外国植民政策にもかかわらず、フィリピン人の祖先が守り続けたものなのであるということも強調したい」と製作の意図を述べている（註 5）。

この映画は軍報道部によって製作され、映画配給社によって配給された。作品の中ではカトリック僧侶の口を借りてフィリピンにおける日本の役割についても述べられている。「（日本による）独立のおかげで我々は共和国の一員になることができた。これで新国家の一員となったのだ。しかし真の国民とは一体何を意味するのか。それは個人の幸福だけでなく、自国の幸福のために働く人間ということだ。つまり何をさておいても祖国を愛し敬う心を持たねばならない。アメリカ人はこのような心を持つことを奨励などしなかった。」

この映画が公開された 1944 年 10 月といえ、アメリカ軍のレイテ上陸が行われ、マニラでも日曜以外は映画館を閉鎖しようとする動きがあり、日本の敗北も、もはや時間の問題とされていた。戻ってくるアメリカ軍のことを考慮に入れ「対日協力者」などというレッテルを貼られないよう気を配る文筆家も出てきた頃である。そしてまた地下新聞の数も増え、日本軍への批判、「対日協力者」へのつるし上げが激しく行われていた。このような状況にあって『3 人のマリア』はフィリピン人評論家の賞賛を受けた。この映画の訴える内容が「土に根ざした生活をし」「フィリピンの伝統価値を認識する」ことは「親日」でも「対日協力」でもない、愛国的行為である。こう主張することで、この映画製作に参加した人々は、ゲリラやアメリカ軍当局の非難を逃れられると考えたといえる。

フィリピンで行われた日本の映画宣撫工作は正味 2 年足らずという短い期間であった。その間に上映された日本映画、及びフィリピンで製作された映画の伝えようとした価値観 例えば愛国心、東洋の伝統文化の尊重、などは映画を観たフィリピンの人々の心を揺さぶったに違いない。しかし日本軍の暴力的、残虐行為にさらされ、飢えの苦しみに耐えなければならなかった人々にとってそれら映画の伝える内容はさぞ空しく写ったことだろう。

3-1-2 . スペイン支配、アメリカ支配がフィリピンの人々に与えた影響

... 「白いことは美しい」刷り込みのイメージ論

日本のフィリピン占領時代が終わり、1950、60 年代には多くのアメリカ映画がフィリピンに流入した。アメリカ映画はフィリピンの人々にどのような影響をもたらしたか。それは「白いことは美しい」（チョンソン 1985： 26）とする感覚を植え付けたこと、といっても過言ではない。1940～60 年代のハリウッドスター、とりわけエリザベス・テイラー、オードリー・ヘップバーン、エルビス・プレスリー等、銀幕に登場するスターは肌の色が白かった。この影響からフィリピン映画界で活躍できる俳優たちは自然とスペイン人との混血男女、すなわちメスティーソ、あるいはメスティーサか、混血のように見えるメスティーヒンが多数を占めていた（ただしノラ・オノールという歌手から身をおこし王座にまで出世した例外的なスターも存在する）。それでは、フィリピンの容貌の俳優はいなかったのかというところではない。そのような容貌をもつ俳優たちは悪役かコメディアン役に徹することとなったのだ。

それではアメリカ映画やフィリピン映画をみた観客はどのような影響を受けるのだろうか。当然「白いことは美しい」の感覚に吸い込まれていくのである。具体的には女性が高価な外国製毛染めや酸化処理水で髪を茶や金に染め、給料の 3 分の 1 を費やしてアメリカ製のファンデーションを購入し、白肌を実現しようと試みた。

この「白いことは美しい」という価値観はフィリピンの女性だけに影響を及ぼしたのではない。アメ

リカ映画を観ることにより人々は「輸入品購買欲」を持つように仕向けられるのである。例えば好んで米国製缶詰、果物、自動車、衣服、音楽、文学を求める傾向が生まれることにより、これらを永続的にアメリカから輸入したがる行為は実際のところ起こりえた現実である。更に化粧品の輸入だけではドルの流出量はたいした額にはならないにしても、あらゆる商品と「白いことは美しい」と見る感覚があいまって起きたドルの流出量を考え合わせるなら、この価値観こそがフィリピンにおける産業化に必要な外貨を流出させてしまい、国内経済を荒廃へと導いた一端を担っていると考えられるのではないだろうか。

…派生するアイデンティティへの課題 作品『われらフィリピン人』からの考察

先に述べてきた「白いことは美しい」という白人賛美はフィリピンに住む人々に民族的劣等感を植え付けたのではないか。答えはイエスといっても過言でないだろう。メスティーンやメスティン、メスティンが色白で西洋的な顔立ちをしていてもはやされる、そうでない容姿の女性たちはその外見に近づく努力をする…今でこそフィリピンに住む人々はフィリピン人であるが、フィリピン革命期には誰がフィリピン人であるのか、それこそ肌の色や容姿がフィリピン人であるか否かの判断材料となってしまう時期があった。自らのアイデンティティさえも問わなければならない時代がスペイン支配、日本占領期以前のアメリカ支配の狭間で息づいていたのである。この時代を最も性格に描写している作品としてエディ・ロメロ監督の『われらフィリピン人』(1976)が挙げられる。この作品は1890~1900年代までの日本占領時下以前のフィリピンが舞台になっている。1970年代以前に製作された作品ではないが、この当時のフィリピン人とは誰なのかを具体的に説明する資料として参考になるであろう。

この作品は、フィリピン映画史上の名作のひとつである。1896~1898年、スペイン統治下のフィリピンがルソン島南部のタガログ人を中心とした独立運動で騒然となり、そこにアメリカ=フィリピン戦争の余波でアメリカ軍がやってきてスペイン人にとって代わった時代、初めはアメリカ軍をスペインの統治から解放してくれる解放軍だと思っていたフィリピンに住む人々が、新たな支配者となるアメリカ軍に対してゲリラ戦を始める時代が舞台背景となっている。

この時、ルソン島南端の山村で母親を亡くしたクラスという無邪気な少年が、ゲリラに追われて逃げ回っているスペイン人の神父から自分が現地の女性に産ませた子供を助け出してマニラまで連れて行くよう頼まれる。生涯独身が戒律のカトリック神父であるのに、隠し子がいるのは遺憾な話である。

クラスは神父に酷い目に遭いながら、しかし素直に従順に、ゲリラの拠点になっている村にいて神父の子を救い出し、独立運動軍とスペイン軍と、スペイン人指揮下のタガログ人の警察とアメリカ軍とが入り乱れる危険なみちを旅して、その子を無事マニラの神父の家に送り届ける。途中、旅芸人の一座にぐわわり、その看板女優に恋をする。この一座はかつてこの国で盛んであったサルスエラという劇団で、スペインからきた歌劇の一種だったものである。

旅の途中、クラスは様々な経験をする。間違えられて牢屋に入れられ、そこで暴れん坊の革命家と知り合う。この革命家はずいぶん単純な男で、クラスが先に釈放されると彼を裏切り者とみなし、あとあとまで彼と出会うと血相を変えて追ってくる。クラスと神父の子は中国人の華僑の商人な助けられて途中から船に乗るが、この中国人のリーダー格の男がクラスに次の様に言う。

「それまでこの国ではフィリピン人を意味するフィリピーノという言葉は、この国で生まれたスペイン人を指していた。お前(クラス)のようなタガログ人はインディオであり「土人」である。しかしこの国で生まれたお前も俺もみんなフィリピン人なのだ」この華僑はあとでクラスと例の革命家がひょんなことでまた一緒に警官から逃げ回る破目になった時に彼らを助けてくれる。

華僑たちが中国語で話していると、革命家はまた密告されやしないかと疑うが、彼は確固として「裏切ったりしないよ」と言う。革命軍がマニラにやって来たとき、この華僑はスペイン人の手下のフィリピン兵たちと空手で戦い、ついに流れ弾にあったて死ぬ。彼はとりわけ革命家でもなく、淡々とくらししている一介の商人だが仲間の信義は固く、俠気を自然に身に付けている。時々ちょっと現れるだけの脇役ではあるが、この映画のもっとも印象的な登場人物であり、ただ正直なだけで何も知らない無邪気な主人公クラスに、いわばナショナリズムを教えてくれる人物である。ここでのポイントは乱暴者の革命家がそれを教えるのではなく革命家は、むしろむちゃくちゃで外国系の少数民族である華僑にこの役割が担わされているのである。

子供を神父のところに届けたクラスを、神父は自分がスペインに帰ったあと、財産を残していく子供の後見人にする。これまで、田舎者の文無しのクラスは突然スペイン人たちの上流階級の仲間入りをして大邸宅に住むことになる。旅の途中に知り合ったサルスエラの女優とも再会し、彼女と同棲し始める。

しかし夢のような日々なつかの間、彼女はピサヤ人の弁護士の愛人になってしまし、解放軍のようにしてやってきたアメリカ軍はクラスの家を混血の召使の女性ごと接収してクラスを追い出してしまし。そしてクラスは反米闘争のゲリラに参加するためにジャングルに向かう。

この映画は、ひとりの善意で無知な青年が革命の嵐の中で成長していく姿を描いている。また、この国に民族意識が芽生えた時期の、意識のあり方を描いている。反スペイン、反アメリカ、反植民主義が民主主義の台頭を促し、それが、そんな事を何も考えたことのない青年の心をも捉えるというテーマは明快である。

さて、この作品においてクラスを助けた華僑、クラスや革命家のようなタガログ人、そして神父はスペイン人、お手伝いさんは混血であった。この作品について私が論じたい点は、それぞれの意識がフィリピン革命の過程においてどのような解釈ができるか、ということである。

16世紀後半にフィリピンを植民地として囲い込んだスペインは、ルソン島からピサヤ諸島そしてミンダナオ島にいたる島々に散在するこれらバラングイを逐次征服して、1つの植民地権力のもとに包括し、これをフィリピン諸島と呼ばれる「植民地国家」に作り上げたのであった。もっとも、その実質的支配地域は主としてルソン島・ピサヤ諸島の平地部とミンダナオ島北岸部に限られ、ルソン島・ピサヤ諸島の山地部や、ミンダナオ島以南の大方の地域は、19世紀末までスペインの支配を拒否し続けていた。ともあれ、この植民地国家は1896年に始まる独立革命によって命脈を絶たれた。それがフィリピン革命である。革命時、スペイン語で意思表示ができた指導者たちは「フィリピン人」と「フィリピン国民」の独立を主張し、そうした言葉や観念が知識階級の間成立した。「フィリピン人」という言葉は、映画のなかにもあったように、もともとフィリピン諸島に生まれたスペイン人を指す言葉として誕生した。これとは別に「イベリア半島生まれのスペイン人 peninsulares」という語に対して「フィリピン諸島生まれのスペイン人 insulares」という語があるが、「フィリピン人」とはこの「インスラーレス」と同義の言葉だったのである。それが、後にふれる19世紀中頃から始まる原住民の権利擁護運動や、それに続く知識階級のプロパガンダ運動を経るなかで、まずスペイン系メスティーソや原住民知識階級がそのなかに包括されるようになり、ついでスペインの植民地支配下に置かれた住民全体が包括されるようになった。この語彙の拡大過程はフィリピン諸島の原住民がイベリア半島生まれのスペイン人と対等のレベルに立つ対概念としての「フィリピン人」のなかへ、昇格してゆく過程であったということが出来る。ちなみにここでの原住民という言葉には、スペイン系メスティーソや中国系メスティーソなどの混血の人々を含んでいることを注記しておく。フィリピン諸語の中に「フィリピン人 pilipino」という新しい用語が定着するのはそれよりさらに遅れるが、ひとたび「フィリピン人」という概念が成立すると、例

えばタガログ語の katagalugan あるいは ang mag tagalog という、本来の字義では「タガログ人」ということばが、その文脈において「フィリピン人」という意味内容を表すようになる。そういう理由で革命期のタガログ語文書などは、ちょうどこの語意の流動期だったのである。

こうした形成過程をもつ革命期の「フィリピン人」意識は、この時期いまだ一般民衆レベルの共同意識にはなっていない状態であり、新たな支配者となるアメリカ軍と、スペイン植民地支配の緊張関係においてのみ成立している対抗意識で、スペイン支配が解体すると同時に成立根拠を失うという脆さも持ち合わせていた。つまりこの映画のテーマである民族意識とアイデンティティについて、民族意識の脆弱性がもたらす独立革命の困難を、フィリピン革命は孕んでいたのである。

スペイン支配から解放され一時の日本占領も経験したフィリピンの人々はアメリカの影響を色濃く受けている。その一つが先程のアメリカ映画の影響から派生する「白いことは美しい」であるのだ。フィリピン革命期においてはスペイン系ならフィリピン人、いわゆる土人であればタガログ人というフィリピンに生まれていながらフィリピン人とはいえないというアイデンティティの危機ともとれる状況であった。しかし 1950～1960 年代にかけて、みな同じフィリピン人であるのにその括りの中に「白いことは美しい」、従ってそのことにおいて優劣がついてしまうような世の中をフィリピン映画の配役が災いとなり、形成してしまったのである。このような小さな事だという感があるが、娯楽が映画しかなかったこの時代、映画によるアメリカ消費社会への刷り込みが開始されたばかりの状況で映画を観た観客が影響を受けないはずがない。スペイン系の俳優はヒーローやヒロインを演じ、いわゆる土人系の容姿をもつ俳優は悪役やコメディを演じざるを得ないといったあくまで映画という仮想の世界がアメリカ映画の流入から膨らんでいき、果てはフィリピン革命期のアイデンティティ問題の再来へといざなってしまったのではあるまいか。肌を白く見せるため、そして自らを西洋人のようにみせるために「白いことは美しい」と考えるフィリピン女性の行動は、フィリピン革命期に叫ばれたアイデンティティの確立を当時のような疑問視や問題感覚ではなくポップカルチャー現象として新たに甦らせたのである。

3-2 . < 1970 年代以降のフィリピン映画 >

3-2-1 . 「作家の映画」「良質の映画」誕生の所以 - 『地獄の黙示録』がフィリピン映画界に与えた影響

序論の中でも触れたが、1960 年代に入ると大手の映画製作会社が次々と製作を中止していき、撮影所の崩壊を招いた。その中から再び興隆した 1970 年代初頭の撮影所復興、映画監督たちのパワーは凄まじいものがあった。この時代にはフィリピンの政治批判や、社会に対しての憤りを描いた作品が発表されたのが特徴的である。これらを総称し映画評論家、村上匡一郎は「作家の映画」「良質の映画」(村上 1992 : 227) と名付けている。それではなぜこのような映画が生まれたのか? このような作品を製作する場合、作品を観客に観せることによって何を訴えたいのか、明確な確信と意志が必要なはずである。娯楽映画ではない社会派作品が誕生した所以として、アメリカ映画監督の影響が強いと考えられる。ここに具体的な例が挙げられる。フランシス・フォード・コッポラ監督の『地獄の黙示録』(1979) の撮影がフィリピンで行われた。この撮影の実際によって、フィリピンの映画人たちは監督の権限に目覚めたといわれている。もっとも「良質の映画」は興行成績からすると、全体的にそう芳しいものではない。だが、この「良質の映画」によってフィリピン映画界が刺激を受け、一種の活況を呈したことも確かだ

ある。

ところで興味深いことに序論で述べた「フィリピン映画の第2の黄金時代」は、1972年9月のマルコス政権による戒厳令布告（その解除は1981年1月）から1986年2月のピープルズ革命までの時代とが重なっているのである。製作された作品は戒厳令の施行によって検閲が厳しく強化され、そうした抑圧が表現の自由への希求を様々な形で具体化していくのである。戒厳令布告の遠因のひとつとなった1960年代後半の反米ナショナリズムの高揚を背景にして文学や演劇において民族的な文化運動が台頭し、多くの知識人や学生の共感を得ていたということがある。そうした文化活動に映画人たちは影響され、演劇や文学で活動していた人々も映画界に入っていった。事実リノ・ブロッカ監督は演劇から映画界に入った人物なのである。

「作家の映画」「良質の映画」が活況に沸いた理由はこれだけではない。マルコス政権が映画を積極的に利用したことが一因にもなっていた。1978年リノ・ブロッカ監督の『インシアン』（1976）がカンヌ映画祭にフィリピン映画として初出品され、さらに1980年には同監督の『ジャガー』（1979）が同映画祭のコンペティションに出品された。この状況をいち早く読み取ったマルコス政権は「国家威信」のために映画を利用することを考え始めた。1982年には“映画大好き人間”イメルダ夫人の提唱でマニラ国際映画祭が開催され、行政的にもフィリピン映画基金（ECP）が設立された。こうしたマルコス政権の映画に対する理解とバックアップは「作家の映画」「良質の映画」を産み出す最良の環境となりえたのである。

4-2-2 . 1970年からの映画界をリードし続けたリノ・ブロッカ監督とマイク・デ・レオン監督の功績

前項では「作家の映画」「良質の映画」誕生の所以をひとつの切り口として述べてきた。フィリピン映画史上のニューウェーブを迎えたこの時代はフィリピンの政治批判、社会に対する憤りを描いた作品が特徴であった。加えてフィリピン映画最大の魅力であるコミカルな面を残しながらも、フィリピンに住む人々のアイデンティティを問うなどの新しい切り口の作品が生まれている。ここで「作家の映画」に代表されるリノ・ブロッカ監督とマイク・デ・レオン監督の功績について述べたい。

マイク・デ・レオン監督が長編映画の監督としてデビューしたのは、1970年代半ば、『黒』（1976）によってである。その前作の短編『モノローグ』（1975）からオムニバス映画『サザンウィング』（1992）の第2話フィリピン編『アリアンパラダイス（極楽の天国）』まで、長短編合わせて11本の作品を監督しており、1981年にはフランスのカンヌ映画祭で『バッチ'81』（1981）と『瞬きの間で』（1981）の2本が紹介されるなどフィリピン映画のなかでも国際的に知られた映画作家の地位を占めている。

まず、彼のデビューをフィリピン映画の流れから見てみよう。彼がデビューした1970年代は、フィリピン映画にとって「第2の黄金時代」であり、映画界において「ニューウェーブ」と呼ばれる新しい動きが生まれた時代でもあった。彼はフィリピン映画が「第2の黄金時代」を迎えた時にデビューした。

まず、彼の生い立ちをみてみよう。1947年マニラで生まれた彼は、わが国で言えば団塊の世代にあたる。彼の祖母は、フィリピン映画史上最大のメジャー会社LVNの創立者の一人であるドーニャ・ナルシサ・シサン・デ・レオンであり、父は「フィリピン映画の第1の黄金時代」を築き上げた1950年代を代表するプロデューサー、マニエル・デ・レオンである。マイク・デ・レオン監督はこうした出自は、少年の頃、映画に対する好悪の相反する感情を抱かせた。そして高校生の頃は映画には関心がなく、大学を卒業した時は絵画や音楽などに興味を抱いていた。だが1968年にドイツに留学した際、ドイツ語を習得する目的で映画館通いをしたことから映画に対して意欲的になったそうだ（註6）。こうした意欲

と自覚の根底には、本人にとって無意識的なものだったかもしれないが、明らかに血の系譜が横たわっているといえる。事実 1970 年に帰国した後、彼は LVN の現像所に勤めた。

彼が映画に関わるようになった後、出会った人物がリノ・ブロッカ監督である。彼らの出会いは、1970 年のことである。リノ・ブロッカ監督が加わった LEA プロダクションズが LVN の撮影所内にあったことによる。リノ・ブロッカ監督作品における痛烈な社会批判は、その映画製作の姿勢とともにマイク・デ・レオン監督に影響を与えた。

中でも『マニラ 光る爪』(1975)の影響は大きかった。これはタガログ語文学が隆盛するきっかけとなったエドガルド・M・レイエスの小説を映画化したものである。田舎から都会に出てきた若い男女がマニラという都会の中で悲劇的な最後を迎えるのを描きながら、現代(1970年代)フィリピン社会を痛烈に批判したものである。そのストーリーもさることながら、この作品はフィリピン映画史上の代表作となった。この作品がフィリピン映画界に与えた影響は大きく「第2の黄金時代」の先駆けとなった。

この作品はマイク・デ・レオン監督が設立したシネマ・アーチストの第1作であり、彼がプロデューサーと共に撮影監督を担当していた。当時のマイク・デ・レオン監督は、映画製作の実際についてはまだそれほど精通していなかった。彼は『マニラ 光る爪』でリノ・ブロッカ監督と一緒に仕事をすることで多くを学んだ。特に映像面では、たとえばオープニングの隠し撮りやモノクロからカラーへの変化など、マイク・デ・レオン監督のアイデアによるものもあるが、彼自身自分の「映像表現の原点」(註6)となったと語っているほど、大きな影響を受けた。

もちろんそうした映像表現や映画製作の実際ばかりではない。監督としてデビューしたマイク・デ・レオン監督の作品の殆どは、痛烈な批判精神に貫かれている。そうした彼の姿勢をみると、いわば映画を社会批判の武器とするリノ・ブロッカ監督の正式な継承者こそマイク・デ・レオン監督と考えられるのである。

1980年代に入ると、マイク・デ・レオン監督はフィリピン映画ベスト作品にも選ばれている作品を次々と世に送り出し始めた。選出されている作品は4本で、日本人やくざと中国人マフィアの麻薬を巡る争いを描いたブラックコメディ『カカバカバ・カ・バ?』(1980)、大学内の暴力の果てに友愛が成立するという奇妙なクラブへ入会する過程を描いた『バッチ'81』(1981)、ワンマンで独裁的な父親と娘のシュールリアリスティック愛憎ドラマである『瞬きの間に』(1981)、修道女を主人公にカノジョの社会的自覚の過程をドキュメンタリー・タッチで描いた『シスター・ステラ・L』(1984)である。一方でリノ・ブロッカ監督は、多作の大半は商業的にヒットする映画の製作に当てられている。もちろんそれに終始しただけでなく、スター誕生物語の『少女ルーベ』(1987)や男性の同性愛の世界を描いた異色作にも精力的に取り組んだ。そんな中、『ボナ』(1980)や『我が祖国、刃の上に』(1984)などが高い評価を受けた。1986年マルコス政権が倒れ、アキノ政権が誕生した。この時期リノ・ブロッカ監督はアキノ大統領から映画特別委員会や憲法制定会議の委員に任命された。しかしアキノ政権が芸術表現の自由を奪ったため、リノ・ブロッカ監督は失望し、果てには『ファイト・フォー・アス』(1989)というアキノ派の暴力を描いた作品を製作してしまった。

1991年リノ・ブロッカ監督は52歳の若さで交通事故死した。彼の亡き後、マイク・デ・レオン監督の活躍に期待するのは映画界だけではなく、作品を通じて社会批判を訴える姿勢に賛同するフィリピンの人々でもあり得るのだ。

3-2-3 . マルコス政権から続く日本のアニメブームがフィリピンの人々に与えた影響

フィリピン映画と日本の関係は、日本占領時下だけではない。マルコス政権時代には、日本のアニメが大変な人気を博した。日本のアニメブームはこの時から始まったといっても過言ではない。最初にフィリピンで放映された日本のアニメは『ボルテス V』という合体ロボットの登場する番組である。この番組はフィリピンの子供たちの間で大変な人気となり、子供たちは『ボルテス V』の放映時間にテレビの前に集まった。しかしこの番組の内容が子供の教育上不適当であるという批判が、教育関係者の中から飛び出し、マスコミがこぞって取り上げたのである。批判すべき点として、日本の軍事大国化を賛美した不穏なものであること、暴力的な場面が多いこと、そして高度に進んだ日本の工業力やテクノロジー（しかし当アニメは時代設定が未来とされた SF なので 1970～80 年代の日本のものではない）を繰り返して子供に見せつけることが挙げられた。このようなアニメを子供に観せる事は「フィリピンは日本という国に勝つどころか、到底追いつけないという諦念の感情を植付け、いたずらに日本に憧れるように洗脳している」（門間 1996： 276）と分析し、教育上好ましくないと批判した。そこでマルコス政権は『ボルテス V』の放送を禁止した。数年後に放送禁止措置は解除され再放送が始まったが、ブームは再燃しなかった。しかし当時この番組を観ていた人々は、「この番組が批判される理由をすべてナンセンスであったと回顧しており、それどころか登場人物たちから友情やチームワークの尊さを学んだと主張している」（門間 1996： 276）のである。では近年はどういった日本のアニメブームが起きているのだろうか？2002 年 10 月に私がマニラ首都圏で調査したところによると（註 7）現在は『ドラゴンボール Z』が大変人気を博しているという。この情報は前述センター内にあるシューマートというデパートの玩具売り場、販売員の話である。毎週土曜日の夜 6 時からタガログ語の吹き替えで放映されており、子供だけでなく大人までテレビの前に集まるそうだ。もちろん玩具売り場には日本から輸入されたありとあらゆる『ドラゴンボール Z』のグッズが溢れかえっていた。他には『デジモン』や『ドラえもん』が放映されていた。一方フィリピンでは東南アジア各国でネットワークが組まれているケーブルテレビのチャンネルが豊富である。その中にはマレーシアにあるケーブルネットワークの日本アニメ専門チャンネル「AXN」があり、日本のアニメ番組を英語吹き替えや英語字幕で 24 時間楽しめるのだ。こうした影響から玩具、文房具、服飾売り場には日本のアニメキャラクターがついたグッズが並んでいる状況なのである。

4 . 結論

私は問題提起に対する答えを解明すべく本論で論じてきた。その結果は次の通りである。

< 1970 年代以前のフィリピン映画 >

日本占領時下の日比合作映画は、フィリピンの人々に視覚、聴覚を通して大東亜共栄圏建設の考え方を伝達する道具として用いられた。しかしそれは日本軍からみた考え方である。上映された作品やドキュメンタリーは戦況と共に伝える内容や価値観が刻々と変化していった。1944 年に公開された『あの旗を撃て』では劇場で 5000 枚のアンケートを配ったにもかかわらず、返答はたったの 1 枚だった。この状況から考えると、日比合作映画はフィリピンの人々にとって娯楽ではなく、日本軍とアメリカ軍

の狭間で混乱を招く道具としか映っていなかっただろう。日本軍による映画宣撫工作は正味2年足らずであった。残虐行為にさらされ、飢えの苦しみに耐えなければならなかった人々にとって、作品を鑑賞するという行為は戦況下において日本軍が放つメッセージを一方的に受け取るだけの道具であったに過ぎない。

。「白いことは美しい」という白人賛美はフィリピンに住む人々に民族的劣等感を植え付けた。1950～1960年代にかけて、みな同じフィリピン人であるのにその括りの中に「白いことは美しい」、従ってそのことにおいて優劣がついてしまうような世の中をフィリピン映画の配役が災いとなり、形成してしまったのである。今でこそフィリピンに住む人々はフィリピン人であるが、フィリピン革命期にも誰がフィリピン人であるのか、それこそ肌の色や容姿がフィリピン人であるか否かの判断材料となってしまう時期があった。この状況は『われらフィリピン人』からうかがうことができた。娯楽が映画しかなかったこの時代、映画によるアメリカ消費社会への刷り込みが開始されたばかりの状況で映画を観た観客は多大な影響を受け、人々は「輸入品購買欲」を持つようになった。あらゆる商品と「白いことは美しい」と見る感覚があいまって起きたドルの流出はフィリピンにおける産業化に必要な外貨を流出させ、国内経済を荒廃へと導いた一端を担ったのである。

< 1970年代以降のフィリピン映画 >

。フィリピンの政治批判や、社会に対しての憤りを描いた作品が特徴的な「作家の映画」「良質の映画」が生まれた所以として、アメリカ映画監督の影響を受け、フィリピンの映画人たちが監督の権限に目覚めたこと、マルコス政権が映画に対して理解を示し、バックアップをしたことが理由として挙げられた。

。リノ・ブロッカ監督とマイク・デ・レオン監督の功績について、監督デビューしたマイク・デ・レオン監督の作品の殆どは、痛烈な批判精神に貫かれている。こうした彼の姿勢をみると、映画を社会批判の武器とするリノ・ブロッカ監督の正式な継承者こそマイク・デ・レオン監督と考えられた。1991年事故死したりノ・ブロッカ監督の亡き後、マイク・デ・レオン監督の活躍に期待するのは映画界だけではなく、作品を通じて社会批判を訴える姿勢に賛同するフィリピンの人々もまた、そうである。

。マルコス政権から続く日本のアニメブームがフィリピンの人々に与えた影響は大きかった。『ボルテスV』という合体ロボットの登場する番組は大変な人気とながこの番組の内容が子供の教育上不適当であるという批判が、教育関係者の中から飛び出し、マルコス政権は『ボルテスV』の放送を禁止した。近年、日本のアニメはフィリピンの国内放送だけでなく、ケーブルテレビで24時間観られるようになった。アニメを通じて日本に興味を持つ子供や大人も多いと聞く。

これら結果を通じて私が論じなければならないこと、それはフィリピンに住む人々は映画から何をしようとしているか、ということである。私が考える第一の結論、フィリピンの人々は日本人以上に自国の政治やその動向に敏感だという観点から論じることができる。エストラーダ大統領を解任に追い込んだ「ピープルパワー2」と呼ばれるデモは、日本ではみられない現象であった。「作家の映画」「良質の映画」が生まれたのは社会や政治に対して自分の意思を持ち、批判すること、これらが大勢の人々に訴えようとする作家の姿勢が実を結んだ結果なのではないか。ここで私は人々が政治やその動向に敏感である分、映画が訴える内容を真摯に受け止め、考えるきっかけを得る材料として映画を用いていると結論づけたい。映画情報誌や情報番組が存在しないという観点からも論じるべきことは存在する。フィリピンにおける映画情報は口コミで広がると「はじめに」の中で述べた。これは映画の内容、その他諸々の発言を誰でも自由に、そして公に論じることができるという確固たる証拠である。日本では、例えば

喫茶店で、お酒をたしなむ場で、自身の映画論を語り始めると議論になるどころか「何を偉そうに」と一蹴されてしまう場面が多々ある。そうではない、そうではないのだ！口コミが市民権を得るフィリピンの人々による映画評論は議論に発展し、映画というものを単に娯楽の一言で片付けず、映画が発しているメッセージすべてを受け止め、咀嚼するために存在するのだ。自分の感情に素直に、前向きに考えてみると、

アメリカ映画が流入してきた 1950～60 年代、確かに「白いことは美しい」という価値観は定着し、アメリカ製品がもてはやされた。もちろん情報過多による影響も否めない。しかしたとえ世間話の中でも、映画について議論が盛んに行われる風潮があるということは、フィリピンの人々は自らの選択でこうした状況を生み出したと言える。日本のアニメがもてはやされる、これも面白いから観るという気持ちから生まれたことに違いない。

最後に。フィリピンに住む人々は映画から何を学ぼうとしているか、それは自分の生きている社会を考え、疑問を持ち、語るきっかけを得ているのではないか。自国の政治やその動向を真剣に考え、それらを批判し続けるエネルギーは、映画を製作する監督たちの姿勢と映画をきっかけとして社会を考え、語る人々が相互に高め合い生まれるフィリピンにおける文化の金字塔と言っても過言ではない。

註

(註1) これらの呼称は *Joel David "the National Contemporary Philippine Cinema"* による。

(註2) 『トリビューン』紙 1942年5月1日より。

(註3) リチャーウコ、M 『占領日記』による。

(註4) 「マニラ市街戦」「大東亜戦史」より。

(註5) 『リワイワイ』紙 1944年8月16日より。

(註6) 「イメージフォーラム」4月号でのインタビューより

(註7) 調査方法について、2002年10月3日マカティ・コマーシャルセンター内で行った。玩具売り場、衣料売り場の店員に日本のアニメについて感想や意見をインタビューした。

文献目録

池端雪浦

1987 『フィリピン革命とカトリシズム』勁草書房

小池昌

1999 「フィリピン映画が元気で面白い」, WGG 編集室編『ワールドカルチャーガイド フィリピン 八口八口社会の不思議を解く』: 118-125, トラベルジャーナル

佐藤忠男

1995-1996 『世界映画史 下』第三文明社

仙頭武則

1998 『ムービーウォーズ ゼロから始めたプロデューサー格闘記』日本経済新聞社

田村幸彦

1943 「南方映画工作の現状」『映画旬報』4月11日号

チョンソン、ニカノール,G

1985 「演劇と映画における四つの価値観」, S.H.ルンベラ、TGマセダ編『フィリピン大衆文化への招待』: 26-48, 勁草書房

Del mundo, A.C.

1998 *Native resistance Philippine cinema and colonialism 1898-1941*: De la sale University press, Inc.

寺見元恵

1986 「日本占領下のフィリピン映画」, 佐藤忠男編『講座 日本映画4・戦争と日本映画』: 290-298, 岩波書店

村山匡一郎

1992 「監督インタビュー マイク・デ・レオン監督に聞く」「マイク・デ・レオンとフィリピン映画」: 162-174

「フィリピン映画の20年」: 227-230, 『サザンウィング アジア映画の熱い風』, 凱風社

門間貴志

1996 「フィリピン映画の日本人」, 『アジア映画にみる日本』: 271-288, 社会評論社

