

【特集：忘却されざる記憶—60 年後からみるマラヤ建国】

## 交錯する国歌、反転する望郷の歌

映画『不即不離』に見る歴史的記憶とマレーシア華人のアイデンティティ

村井寛志

はじめに

マラヤ共産党は、イギリス植民地下のマラヤで 1948 年に武装闘争路線を開始し、マラヤ連邦（のちマレーシア）独立後も 1989 年 12 月の和平合意まで反政府武装闘争を続けた。マレーシアの公式の歴史の中では、今日に至るもその存在は社会秩序を破壊しようとしたテロリストとされ、それについて深く追究することはタブーとされている。とはいえ、2000 年代に入ってから、マレーシア、あるいはシンガポールのドキュメンタリー作品の中で、これを題材として取り上げたものがいくつか見られるようになった。

本稿で取り上げるラウ・ケクファット（Lau Kek-Huat／廖克発）監督のドキュメンタリー映画『不即不離——マラヤ共産党員だった祖父の思い出』（中国語題『不即不離』、英語題 *Absent Without Leave*、台湾・マレーシア、2016 年、以下では『不即不離』と略）もその一つだが、この映画は、マラヤ共産党を扱ってはいるものの、単にその歴史を客観的に究明するというよりは、マレーシア出身で台湾を拠点とする監督による自らのルーツ探しといった側面が前面に表れている。

そのために、作品中の元マラヤ共産党員に対するインタビューにおいても、彼／彼女らの故郷や家族に対する想いなど、アイデンティティや情感に多く焦点が当てられている。恐らくはそうした情感を再現するために、作品中では彼／彼女らが歌を歌うシーンが多数登場する。それらの歌にはそれぞれの歴史的背景があり、作品中に挿入された（編集側の意図で選曲された）歌と相まって、個人の想いとそれぞれの時代を媒介する役目を果たしているように思われる。

本稿では、作品中で元マラヤ共産党員たちが歌う歌の背景から彼／彼女らのアイデンティティの変遷を考察すると同時に、作品で用いられた挿入歌の背景についての考察を通し、本作品がそれを現在のマレーシア華人の歴史の物語の中でどのように位置づけようとしているかを明らかにする。具体的には、まず 2000 年代以降のマラヤ共産党（及びシンガポールやサラワクの左翼運動）に関わるドキュメンタリー映画との比較の上で本作品の特色を指摘し、続く各節では、前半のインタビュー・シーンで元マラヤ共産党抗日隊員の 2 人の

女性が歌った日中戦争期の抗日歌、挿入歌として使用される「トラン・ブーラン／ヌガラク」、終盤のインタビュー・シーンで帰国華僑の女性たちが歌った望郷の歌について考察する。これらの考察を通して、現代マレーシア華人の歴史的記憶とアイデンティティを理解するための材料を提供したい。

## I マラヤ共産党とドキュメンタリー映画

本節では、2000年代以降のマラヤ共産党、及びその他の冷戦期の左派組織についての歴史を掘り起こしたドキュメンタリー映画の状況について概観することにより、『不即不離』の突出した点を確認しておきたい。

『不即不離』に先立つマラヤ共産党関連のドキュメンタリーとしては（政府によるプロパガンダ的なものを除いて）、短編映画『カムンティン』（原題 *Kamunting*、マレーシア、2003年）、『最後の共産黨員』（マレー語題 *Lelaki Komunis Terakhir*、英語題 *The Last Communist*、マレーシア、2006年）、『村の皆さん、こんにちは／村民ラジオ・ショー』（原題 *Apa Khabar, Orang Kampung/Village People Radio Show*、マレーシア、2007年）等のアミール・ムハンマド（Amir Muhammad）監督の一連の作品を皮切りに、タイ南部の元マラヤ共産党幹部を取材したホー・チュンヒョン（Ho Choon Hiong）等監督の『アイ・ラブ・マラヤ』（原題 *I Love Malaya*、シンガポール、2006年）がある。直接マラヤ共産党を題材としたものではないが、サラワク共産党を題材としたノバ・ゴー（呉康豪、Nova Goh）監督の『赤道雨』（中国語題同じ、英語題 *The Red Rain on the Equator*、マレーシア・台湾、2010年）、シンガポールで1960～70年代に治安維持法によって亡命を強いられた人々を取材したタン・ピンピン（陳彬彬、Tan Pin Pin）監督の『シンガポールへ、愛をこめて』（英語題 *To Singapore, With Love*、中国語題『星国恋』、シンガポール、2013年）も同様の流れの中に含めても良いだろう（後者に登場する亡命者の一部はタイ南部のマラヤ共産党に合流する）。

これらのドキュメンタリー作品が制作されるようになった背景には、マラヤ共産党解党によって直接的な体制への脅威が消滅し、当事の関係者へのインタビューについての障害が減じてきたという客観的な条件はもちろんあるだろう。それは2000年代以降チン・ペン（Chin Peng、陳平）元書記長等のマラヤ共産党関係者の回想や資料が刊行されてきたこととも共通した事情と言えよう。同時に、上述のドキュメンタリー映画は、アミール・ムハンマドを除いて全て華人の監督によるものだが、これはマラヤ共産党のメンバー自体に華人が多く、華人の歴史と切り離すことができないという事情によるものと思われる。

本稿で取り上げる『不即不離』もまたこうした一連の作品の一つとして捉えることは可能だが、この作品の特徴は監督ラウ・ケクファット<sup>1</sup>の個人史から説き起こしている点に

<sup>1</sup> 1979年、マレーシアのシティアワンに生まれる。シンガポール国立大学商学科卒業後、小学校

特色がある。監督自らによるナレーションによれば、彼は幼少期にほとんど家にいなかった父のことを考える際に、実は父の父である彼の祖父もまた家族の中で不在の存在であったことに思い当たり、そして祖父がマラヤ共産党員で、父の幼少期に政府軍によって殺されていたことを知った。公式の歴史では“テロリスト”とされる組織に祖父が参加した動機を理解するために、香港・広州やタイ南部に今も留まっている（マレーシアにおいては“不在”の）旧マラヤ共産党関係者への取材の旅に出る、といった構成で映画は進行する。

自らの家族の中の“不在”の存在と出会う旅が、同時にマレーシアの歴史の中の“不在”の存在であるマラヤ共産党と出会う旅と結びつくことで、家族の歴史はマレーシアという国家の歴史とつながっていく。その意味で、「はじめに」で述べたように、この作品は歴史の見直しであると同時に、あるマレーシア華人映画監督によるアイデンティティの問い直しの記録ともなっているのだ。そして、その際に重要な役割を果たすのが、この作品の随所に登場する、歴史的背景を伴った数々の歌である。次節以下でこれについて詳しく検討していく。

## Ⅱ 抗日歌と“祖国”としての中国

『不即不離』の冒頭はマレーシアにおける監督の家族のインタビューから始まるが、続いて中国・広州へと舞台は移り、そこに住む二人の元マラヤ共産党抗日隊員の女性・張平（やはり同隊員だった夫も同席）と曾珍のインタビューへと続く。二人は（中国に対する）“愛国”に目覚め、抗日戦争を支援する運動に参加した経緯を語るが、それぞれのインタビューの冒頭に彼女たちが当時の歌を歌ってみせるシーンが挿入されている。

まず張平の歌った歌について見たい。

花を一輪買ってください（※繰り返し）

花を愛するためでなく / 花を楽しむためでもなく

花を買って 国を救うのです<sup>2</sup>

（原語）

先生 買一朵花吧（※繰り返し）

不是要你愛花 / 不是要你賞花

買了花 救了国家

---

教員4年を経て、台湾に渡って映画を学ぶ。2011年、国立台湾芸術大学映画学科を卒業。2008年の『鼠』（原題同じ）以来、短編を中心に作品を発表している。『ニアの扉』（中国語題『妮婭的門』、英語題 *Nia's Door*）など、外国人労働者を扱ったものも多い。

<sup>2</sup> 『不即不離』の字幕からの引用の際には混成アジア映画研究会作成の日本語字幕を参照し、必要に応じて適宜修正を加えた。

これは日中戦争が全面化していた 1938 年 12 月、抗日の募金を行うために武漢合唱団がシンガポールを訪れた際、中国の作曲家・夏之秋の曲にシンガポール在住の詩人潘受が歌詞を付けた「花売りの言葉（売花詞）」の一節である（劉, 2017）<sup>3</sup>。

続く曾珍のインタビュー・シーンでは、やはり冒頭で同じ曲の触りの部分をピアノの弾き語りで歌うシーンが挿入される。さらに彼女が当時住んでいた街では、鉱山労働者や農民によるデモ行進が行われ、学校で組織された楽隊によるパフォーマンスで、「起て！／隷属を望まぬ人々よ（起来／不願做奴隸的人們）」と歌って抗日意識を鼓舞したことが語られる。この曲は 1949 年、中華人民共和国の成立時の暫定国歌に採用された（1982 年以降正式な国歌）「義勇軍行進曲」（原題「義勇軍進行曲」、作詞田漢、作曲聶耳）の歌い出し部分だが<sup>4</sup>、元々は抗日映画『嵐の中の若者たち』（原題『風雲児女』、許幸之監督、1935 年）の主題歌で、抗日意識を鼓吹する歌として、抗日戦争中は中国国内のみならず英領マラヤ等の東南アジアの中国系住民の間でも盛んに歌われていた（王, 2013）。

曾はまた、当時小学校で歌った歌として、フランス民謡「フレール・ジャック」のメロディーに乗せて「列強を倒せ（打倒列強）〔※繰り返し〕／中国を救え（救中国）〔※繰り返し〕」と歌っている。これは 1926 年、当時広東を拠点としていた中国国民政府が北伐を開始する際に暫定的な国歌とした「国民革命歌」の一節で、「中国を救え」の部分が元の歌詞では「軍閥を取り除け（除軍閥）」となっていた（Wang, 2012: 78-79, 小野寺, 2011: 236-238）。意識的かどうかは分からないが、曾は国民革命期と 1949 年以後の二つの（暫定）中国国歌を紹介したことになる。

戦前のマラヤ華人にアイデンティティを中国に求める者が多かったことはよく知られているが、彼女たちが歌うこれらの歌はそれを如実に物語っている。とはいえこうした中国への愛国心の表明は、マレーシアにおける華人の立ち位置においては困難をもたらすかもしれない。彼／彼女がマレーシア（マラヤ）に対してアイデンティティを持っていなかった証左として、マラヤ共産党の弾圧のみならず、華人全体への抑圧の正当化にもつながりかねないのだ。

これについて、映画では、遠く離れた“祖国”中国に対する愛国の念を、マラヤにおける眼前の植民地権力の弾圧に対する反作用として位置づけることで、こうした矛盾を回避している。ナレーションでは、当時のマラヤではその土地で生まれ育ったとしても国籍を持つ権利はなく、このために華人たちは自らを中国人と考えたと説明される。曾はインタビューの中で、イギリス当局はこれらの歌を歌うことを禁止し、教える教師を逮捕し、歌っ

<sup>3</sup> 潘受については衣（2016）を参照。シンガポールの国家図書館委員会のサイトに「売花詞」の歌詞の全文が掲載されている。〈<https://eresources.nlb.gov.sg/music/Media/PDFs/Lyric/d464a902-1cb0-4e95-989d-6abfa18d91fd.pdf>〉

<sup>4</sup> 「義勇軍進行曲」が中国国家として正式に採用されるまでの紆余曲折については、榎本（1999; 2001）を参照。

た学生も罰せられたと語り、彼女はここから帝国主義を理解したという。張もまた、当時のマラヤにおけるイギリス人が特権的地位にあり、インド人労働者がイギリス人に足蹴にされる場面を目撃して不公平さを感じたことを語る。「おじいさん。あなたも当時不公平を目撃したから家を離れようと決めたのですか」。監督自らによるナレーションは、マラヤ共産党を生み出したのは植民地支配の不条理であったことを示唆する。

こうした物語的方向付けについて、個々の点について歴史学的に異論があるかもしれない。たとえば国籍制度について言えば、イギリス植民地は基本的に出生地主義であった。戦後イギリスが提案したマラヤ連合案でも、域内に居住する各民族に平等な市民権が与えられることになっていたが、華人はこれを積極的に支持をせず、それは華人が中国国籍の保持にこだわったからだとされる。むしろその結果として、非マレー人の国籍取得の道を大幅に狭めたマラヤ連邦が結成され、マレー人優位の方向性が確立したとも言えるだろう(原, 2002)。

恐らく、“マレーシア人”であること自体は前提として育った世代の華人の監督にとって、これら中国を“祖国”とする世代の語りを理解するためには、なんらかの形でマラヤ(マレーシア)を主体とした歴史の物語の中の中に組み込むことが必要だったのではなかろうか。そしてその物語においては、太平洋戦争時の日本軍占領下の過酷な支配が、マラヤ各民族の団結した抵抗を生み出すことで、マラヤへの帰属意識が生まれていく<sup>5</sup>。次節では、そうした物語化において、作中でマレーシア国歌の別バージョンが挿入歌として用いられていることの意味を考えてみたい。

### Ⅲ 交錯する国歌

恐らく本作品を見た者の多くは、全編を通して複数のバージョンが挿入曲として流れる、「トラン・ブーラン」(Terang Boelan、「明るい月」の意)のメロディーが耳に残ることであろう。これらは、マレーシア国歌「ヌガラク」(Negaraku、「私の国」の意)と同じメロディーで歌詞が異なる曲であることが、エンド・クレジットで説明されている。

具体的に「トラン・ブーラン」が使われるのは、オープニングとエンディングを除くと、監督の祖父が生まれ育った1930年代のマラヤで植民地統治によって分断されつつも平穏に暮らしていた各民族の様子、及び日本軍のマラヤ侵攻時の状況について当時の映像・写真と監督のナレーションで説明するシーン(ともにユーラシア・クロンチョン・オーケストラ[Eurasia Krontjong Orchestra]による1928年のバージョン)、マラヤ共産党の指導下に各民族が団結してマラヤ人民抗日軍が組織されたというナレーションの説明に続く

<sup>5</sup> 太平洋戦争をきっかけにマラヤ各民族の団結が生まれ、華人のアイデンティティが中国からマラヤに向かうというのは、現在のマレーシア華人の間で比較的共有された歴史観だが、これについても原(2001)が異論を唱えている。

て抗日軍の写真が映されるシーン（ルディ・ファン・ダルム & ロイヤル・リズムクス [Rudy Van Dalm and The Royal Rhythmics] によるインドロック・バージョン）、タイ側の国境付近のベトンにあるマラヤ共産党戦死者を祀る記念碑の映像と、それを「マレーシアの歴史教育の中に存在しない独立戦争」として語るナレーションが流れた後、政府によって何度も破壊されながら修復され、ひっそりと戦死者を祀っているマレーシア側の「九一烈士記念碑」<sup>6</sup>へと移動するシーン（女性ヴォーカル、ピアノ伴奏によるバージョン、未詳）の4箇所である<sup>7</sup>。

これらのシーンをつなぎ合わせれば、各民族がバラバラであった英領時代から、日本軍による占領を機に各民族の団結によって独立のための戦いが起こり、それが体制から弾圧された、といった物語が本作品を貫いていることがわかる。「トラン・ブーラン」が流れるこれらのシーンは、多様な当事者の語りを、（マレー人中心で華人を周縁化する）政府の公式な歴史観とは異なる、各民族が団結した“別の”マレーシア（同時代的には「マラヤ」と呼ぶべきか）<sup>8</sup>の歴史の物語にまとめあげていく役割を果たしていると言えそうだ。

現在のマレーシア国歌「ヌガラク」は、1957年、マラヤ連邦がイギリスから独立する際、コンテスト形式で募集された500以上の応募曲を退けて国歌として採用された。この曲の来歴については諸説あるようだが、1920～30年代にはオランダ領東インド（現インドネシア）でポピュラー音楽「トラン・ブーラン」として流行していたが、英領マラヤ内でも、独立前からペラ州の州歌として用いられていた。国歌として採用された後は、ラブソング的な歌詞を持つ「トラン・ブーラン」の演奏は、マラヤ（マレーシア）国内では禁止されることになる。

一方で、この新しい国歌に対する敬意は、独立後すぐには広まらなかったようだ。映画館で映画上映の際に国歌が演奏されても観客が退席してしまうなど、敬意を払われていないことが問題となったが、それはしばしば華人の新国家に対する忠誠心の欠如と結び付けられて語られた。マラヤ連邦がサバ・サラワクとシンガポールを含むマレーシアへと再編される1960年代前半、シンガポールの分離問題やインドネシアとの間の緊張から国歌に

<sup>6</sup> 「九一」とは1942年9月1日にクアラルンプール近郊のバトゥ・ケイヴに集まったマラヤ人民抗日軍の幹部が、書記長ライ・テクの内通に導かれた日本軍の急襲を受け、18人の幹部が斬首に処された事件。ニライの華人向け霊園・孝恩園にも同名の記念碑があり、やはり政府からの撤去要求があった。これについては拙稿（村井，2011）を参照。

<sup>7</sup> これ以外に、エンディング・クレジットではフェリックス・メンデルッソン（Felix Mendelsson）による、やはり同じメロディーに英語の歌詞が付いた「ママラ・ムーン」（“Mamula Moon”）が流れる。

<sup>8</sup> 戦後の反英運動に関連する元マラヤ共産党員たちのインタビューのシーンでは、「マラヤ人民のために命を犠牲にした」、「我らマラヤのゲリラ」などの言葉が散見することが注目される。後者は作品中唯一のマレー人でインタビューイである、元マラヤ共産隊員アワン・ヤクブの歌に登場する。因みにこのシーンで彼が歌っているのは、インドネシア共産党の華入党員ジョハンが作曲した「マラヤのゲリラ隊」（“Barisan Gerila Malaya”）で、ジョハンは1940年代後半、インドネシア共産党によるマラヤ共産党支援に関わっていた（原，2009: 94）。

対する敬意の強制は強化され、1968年に国歌への不敬に対する処罰規定を含む「国歌法」が制定された。他方で政府は、そもそも不敬行為が発生しやすかった映画館での国歌演奏を禁止し、議論そのものを封印してしまった (Gan, 2015)。

現在「ヌガラク」はマレーシア国歌としてある程度定着しているように見えるが、2007年には、この歌を媒介とした風刺的表現が物議を醸す事件が発生している。台湾で活動するマレーシア出身の歌手・ネームウィー (Namewee、黄明志) が、「ヌガラク」をラップ調にアレンジして社会風刺的な歌詞をつけたミュージック・ビデオ「俺は俺の国を愛す／俺のヌガラク」(原題「我愛我的国／Negarakuku」)をYou Tube上に発表したのだ。マレーシア政府は国歌に対する侮辱としてこれに厳しく対応し、結局黄明志は公開謝罪を強いられることとなった。

やはり台湾在住のマレーシア華人作家ン・キムチュー (黄錦樹) の解釈によれば<sup>9</sup>、ネームウィーが改編した「ヌガラク」の歌詞には、1980年代以来の、華語教育が度々危機に直面し、マレー人の政治家が公然と恫喝を行っている状況や、新経済政策及びクォーター制によって立身出世の道が制限されていることに対する華人青年の絶望感といらだちが表れているという。「俺は俺の国を愛す (我愛我的国家)」というタイトルは、「俺は俺の国を愛しているが、俺の国は俺を愛していない」という心情をアイロニカルに示しているというのだ (黄, 2008)。

既述のように「ヌガラク」は、その異なるバージョンを排除することで国歌として確立されたわけだが、その過程はマレー人中心主義について異論を排除する現行の国家体制の成立とも重なる。本節冒頭で述べたように、『不即不離』において、「ヌガラク」の別のバージョンは“別の”歴史を想起する導き手として用いられているのだが、それは同時に、私を受け入れてくれない「私の国」<sup>ヌガラク</sup>に対し、あり得たかも知れない“別の”国歌／国家のあり方を想起させるものになっているのではないだろうか。

#### IV 反転する望郷の歌

前節では『不即不離』の中で、「ヌガラク／トラン・ブーラン」を導き手に、公式見解的な歴史から消された“別の”マレーシアの歴史の物語が語られていることを指摘したが、一方で、公式の歴史から排除された、強制送還等で中国に戻ってきている元マラヤ共産党

<sup>9</sup> マラヤ共産党はマレーシア華語文学においても重要な題材の一つであり、黄錦樹はマラヤ共産党を主題とした「馬共小説」の代表的な作家の一人と見られる。蘇穎欣によれば、黄がマラヤ共産党を取り上げるのはマレーシア華人の記憶の一部としてで、左翼文学の遺産を受け継ぎつつ、“革命”自体に対しては強い懐疑的な態度を示している (Show, 2016)。黄錦樹のマラヤ共産党関連の作品については、本特集の及川論文が扱っている。本稿では十分に展開できなかったが、黄は『不即不離』も含めて度々マラヤ共産党関連のドキュメンタリー作品についても発言しており、これらの作品を華語文学との関係で位置づけることは今後の課題である。

員たち自身をこの物語の中に位置づけることには、疑問が残るかもしれない。第二節で見たように、彼／彼女たちは抗日戦争中には中国を“祖国”として捉えていたのだから。この点に関連して、映画の終盤で、前出の張平が参加する、広州で暮らすマラヤ等からの“帰国”華僑の年配の女性たちの会食のシーンがあり、ここでも印象的な幾つかの歌が歌われる。本節ではこれを手がかりに上記の問題について考察を行う。

シーンの冒頭で、(恐らくは監督の要請に応じて) 何人かの女性が銘々思い出の歌を口ずさむのだが、その際に誰かが「ヌガラク／トラン・ブーラン」をハミングで口ずさむ。これについて他の帰国華僑の女性が、「あなた達の国歌でしょう？」と尋ね、傍らの女性が「ずっと不思議だった。どうしてインドネシアではマレー語のラブソングなのに、我々の国では国歌なのかと」と応える。彼女たちがいつどのような経緯で中国に“帰国”したのかは明らかでないが、少なくとも「ヌガラク」を「我々の国では国歌」と認識していることがここで示される。

続いてペナン出身の女性が自分と父が最も好きだった歌として次の歌を歌う<sup>10</sup>。

追っ手が来る どうしよう  
お母さん、私は小鳥のように 巣に戻れない (※繰り返し)  
(原語)  
追兵来了，可奈何？  
娘啊 我像小鳥 回不了窩 (※繰り返し)

この曲は日中戦争開戦前夜の 1937 年に公開された馬徐維邦監督の映画『真夜中の歌声』(原題『夜半歌声』) の中の劇中劇に使用される曲「黄河の恋」(原題「黄河之恋」、田漢作詞、冼星海作曲) である。

続いてその女性の兄が抗日戦争に参加し、戦後は内戦のため東北で共産党側に捉えられたエピソードが語られ、張平とともに下記の歌を合唱する。

私の家は東北の松花江のほとり  
そこには森や炭鉱があり / 野山一面の大豆と高粱がある  
私の家は東北の松花江ほとり  
そこには私の同胞がいて / 年老いた父母もいる  
九一八 (※繰り返し)  
(原語)  
我的家在東北松花江上

<sup>10</sup> 以下の歌詞の引用は、映画につけられた中国語字幕が正確でなく、元の歌詞を採用した。「巣に戻れない〔回不了窩〕」の部分が映画では「国に戻れない〔回不了国〕」となっており、登場人物たちは前者の発音で歌っているので、中国語字幕作成時の誤記と思われる。



那里有森林煤鉱 / 还有那滿山遍野的大豆高粱  
我的家在东北松花江上  
那里有我的同胞 / 还有那衰老的爹娘  
九一八 (※繰り返し)

この曲は「松江花上」(張寒暉作詞作曲、1935 年)で、西安第二中学の教員だった張寒暉が九一八(柳条湖)事変で故郷を奪われた東北軍将兵の子どもたちに故郷を失った痛みを思い起こさせるべく創ったとされる歌である(梁, 1982)。

もちろんこれら2曲はマレーシアとは関係がない。「松花江上」の歌詞は帰れなくなった故郷への望郷の想い表しているが、マレーシア(マラヤ)華人の多くは中国東南沿海地域にルーツを持ち、東北地方に自分の一族のルーツがある可能性は少ない。しかし、「巢に戻れない」という「黄河之恋」の歌詞に続いて、「松花江上」を悲しげに情感を込めて歌う帰国華僑の女性たちの姿は、日本に占領された中国東北地方への想いを歌った歌であるはずなのに、彼女たちが追放されたマレーシアの故郷に対する望郷の想いを込めているように見えてしまう。

これに続くシーンでは、広東華僑博物館館長・王明恵のインタビューで、1948 年に中国に戻り、1962 年に華僑農場に下放された亡き両親とその戦友たちにとって、カレーを食べるという行為にマレーシアを懐かしむ意味が込められていたこと、父が死ぬまでマレーシアに帰りがっていたことが語られる。さらに、再び登場した張平は、昼は中国にいても夜はいつもマレーシアにいる夢を見ること、自分の心は向こうにあることを打ち明ける。

かつて抗日戦争において“祖国”中国のための救国に献身した人々が、中国で“故郷”マレーシアを想っているというのは歴史の皮肉という見方もできるだろう。そこには、文化大革命時の迫害など、中国での抑圧の経験も影響しているのかもしれない<sup>11</sup>。しかしいずれにせよ、本節冒頭の問いに戻るなら、少なくとも、中国に戻った彼/彼女らもまた、確かにマレーシアとの強いつながりを感じているということは見て取れよう。帰国華僑の女性たちが歌った歌がたとえ中国を“祖国”とする中国ナショナリズムと関係の深い抗日歌であったとしても、そこに込められた心情は“故郷”マレーシアへの想いであり得るのだ。

## おわりに

2000 年代に多く登場したマラヤ共産党関係のドキュメンタリー映画の中で、『不即不離』は、台湾在住のマレーシア華人の映画監督によるアイデンティティの問い直しという側面

<sup>11</sup> 排斥や戦争のために東南アジアから中国への帰国を余儀なくされた中国系移民が、中国よりも元の居住地に愛着を感じるようになる経緯については、奈倉(2016)がある。

を、特に前面に出した作品であったと言えるだろう。本稿で取り上げた、作品に登場する元マラヤ共産党員たちが歌う歌や、挿入歌として用いられる様々なバージョンの「トラン・ブーラン／ヌガラク」の背景、そこに込められたであろう感情は、華人のアイデンティティの歴史的な変遷と密接に関わっていた。

映画前半で元マラヤ共産党抗日隊員の2人の女性の歌った抗日歌は、戦前、日本の中国侵略や植民地支配の不条理を目の当たりにした一部のマラヤ華人が、中国に対する“愛国”に目覚めた時の気持ちを伝えていた。また、作品の要所要所で挿入される「トラン・ブーラン」は、マレーシア国歌「ヌガラク」の別バージョンとして、公式な歴史において消去された“別の”歴史物語を想起するための導き手として作用した。強制送還等で中国に“帰国”したマラヤ華僑の歌う歌は、たとえ中国ナショナリズムによる抗日歌であっても、時としてマレーシアへの望郷の想いを込めて歌われうることを示していた。

ところで、このような作品中の様々な当事者の語りについて、本稿では、『不即不離』が公式の歴史に対する“別の”歴史の物語を描こうとしている点を強調してきた。しかし一方で、政府側の公式の歴史に対抗するというだけであれば、マラヤ共産党書記長・チン・ペンの自伝の書名『私の側の歴史 (My Side of History)』(陳, 2004) に示されるように、マラヤ共産党幹部自身の名誉回復の訴えの中にも同様の要素が存在する。『不即不離』という作品と、政治的な自己弁護をはらみがちなチンらの語りとはどこが異なるのだろうか。

これについては監督自ら『不即不離』について述べた次の言葉が手がかりになるだろう。

一人の映画人として、歴史学者ではないので、私は実はこの百の物語が好きなのです。それらはおじいさんを偲ぶ百種類のやり方になるし、百通りの情感が姿を変えたものだからです。(中略) 映像というのは結構原始的なもので、出来事の正誤、真偽を判定するとはできません。最も誠実にやったとしても、せいぜい、ある人が、他人の経験したことに共感を持とうと試みるように仕向けるくらいです (廖, 2015)。

公的な歴史から抹消された人々を取り上げるのは、“間違った歴史” に対し別の“正しい歴史” を突きつけるためとは限らない。作中で随所に挿入される監督自らによるナレーションの多くは、“不在の” 祖父に対する問いかけという形でなされる。もちろんそれに対する直接の答えはなく、あるのは“不在” の人々の経験や想いを再現前させる様々な仕掛けだ。

元マラヤ共産党員の歌う中国 (準) 国歌と編集によって挿入されるマレーシアの“国歌” 以前の国歌 (別のバージョン) が交錯し、中国・東北地方への望郷を歌ったはずの抗日歌がマラヤへの望郷へと反転する。ここにおいて、“不在” であったかつてのマラヤ共産党員たちの声と監督自身の声とは対話的な相互作用の中にある。こうした相互作用の中でこそ、マラヤ共産党に関する歴史的記憶がマレーシア華人のアイデンティティの問い直しへ

とつながっていくのではないだろうか。

最後に、『不即不離』はタブーを取り上げた内容のため、マレーシア国内では一貫して公開が禁止されてきた。その意味ではこの作品自体がマレーシアでは“不在”の存在であったわけだが、政権交代にともなって禁止解除の申請が行われ、本稿執筆中の2018年7月末、マレーシア国内で初の上映会が開催されたことを知った。これを機に歴史的記憶やアイデンティティをめぐる対話が活性化し、この問題についての疎外感が少しでも和らぐ方向に向かってくれることを期待したい。

### 〈参考文献〉

- 榎本泰子 (1999) 『『義勇軍行進曲』の未来—中国国歌に関する一考察』『中国—社会と文化—』14。
- (2001) 「歴史は歌う—中国革命における歌曲の役割」 臼井隆一郎、高村忠明編『シリーズ言語態4—記憶と記録』東京大学出版会。
- 小野寺史郎 (2011) 『国旗・国歌・国慶—ナショナリズムとシンボルの中国近代史』東京大学出版会。
- 奈倉京子 (2016) 「中国系移民の『故郷』を問う—帰国華僑の中国認識」『文化人類学』第80巻第4号。
- 原不二夫 (2001) 『マラヤ華僑と中国—帰属意識転換過程の研究』龍溪書舎。
- (2002) 「マラヤ連合の頓挫とマラヤ連邦」池端雪浦等編『岩波講座・東南アジア史8 国民国家形成の時代』岩波書店。
- (2009) 『未完に終わった国際協力—マラヤ共産党と兄弟党』風響社。
- 村井寛志 (2011) 「碑文なき石碑が語るマレーシアの抗日の記憶をめぐる抗争」『非文字資料研究 News Letter』26。
- Gan, Cheong Soon (2015) “The National Anthem: Contested and Volatile Symbol of Post-colonial Malaysia, 1957-69,” *South East Asia Research*, Vol. 23 Issue 1.
- Show, Ying Xin (2016) “Mapping the South Seas: The Communist Fiction of Ng Kim Chew,” 『中山人文学報』41期。
- Wang, Zheng (2012) *Never Forget National Humiliation: Historical Memory in Chinese Politics and Foreign Relations*, Columbia University Press. (伊藤真訳『中国の歴史認識はどう作られたのか』東洋経済新報社、2014年)
- 陳平 (2004) 『我方的历史』新加坡: Media Master Pte Ltd
- 黄錦樹 (2008) 「Negaraku: 旅台、馬共與盆栽境遇」, 『文化研究』7期。
- 梁茂春 (1982) 「張寒暉歌曲の藝術特点—為紀念張寒暉同志八十誕辰而作」, 『音樂研究』1982

- 年3期。
- 廖克癸（2015）「膠林深处，不即不離」，『燧火評論』2015年2月7日（2018年8月3日最終アクセス、<http://www.pfirereview.com/20150207/>）。
- 劉楠楠（2017）「夏之秋与武漢合唱団」，『中国档案』2017年5期。
- 邱依虹編、黎紹珍等訳（2004）『生命如河流—新、馬、泰十六位女性的生命故事』Petaling Jaya: 策略資訊研究中心。
- 王静怡（2013）「中国抗戰音楽在東南亞的傳播」，『人民音楽』2013年6期。
- 衣若芬（2016）「海内存知己—新加坡“国宝”潘受」，『華文文学』2016年3期。

（むらい・ひろし 神奈川大学）