

日本占領下のインドネシアにおける菊池寛「父帰る」

— ウスマル・イスマイルの戯曲翻案をめぐる —

ファイティヤニ アンワル
FITHYANI Anwar

1. はじめに

1941年12月に太平洋戦争が始まった。日本軍のインドネシア侵攻により、300年以上続いたオランダ軍政期は1942年3月に終わりを告げ、日本軍政期が始まることとなる。軍政監部は同年8月に宣伝部を設立し、新聞、雑誌、ラジオ、映画、芝居等のメディアを通して戦争宣伝を開始した。その中で、1943年4月にジャカルタに設立された啓民文化指導所が、菊池寛（1888-1948）の戯曲「父帰る」（1917年に『新思潮』に掲載）を1944年に試演したことが、雑誌 *Djawa Baroe* に記録されている。グラビア誌 *Djawa Baroe* は、日本占領下のインドネシアで発行されていた雑誌の一つであるが、月2回発行され、1943年1月から1945年8月まで、計63号を数えた¹。1943年に発表され、日中戦争を背景にした菊池寛の短編小説「野菊の兵士」は、1944年2月に雑誌『ジャワ・バル』に載った日本作家の作品の中の一つである。同誌に「野菊の兵士」が掲載されるに際しては、菊池寛の略歴も記載されており²、そこには、啓民文化指導所で試演された「父帰る」が菊池寛の作品のマライ語訳のものであるとも書かれている。

一方、戦時中に啓民文化指導所に勤めていたウスマル・イスマイル（Usmar Ismail 1921-1971）は、「父帰る」を翻案作品 *Ayahku Pulang*（父）として発表した。彼は、1951年には、この翻案作品に基づき、*Dosa Tak Berampun*（許せない罪）をタイトルとした映画も製作している。その後、ミスバー・ユサ・ビラン（Misbach Yusa Biran 1933-2012）が脚本を作り、1987年に「父」（*Ayahku*）

をタイトルとした映画を作った。それぞれの映画の冒頭では、映画の内容が菊池寛の「父帰る」から影響を受けたことが明示されている。

本発表では、菊池寛の「父帰る」とウスマルの翻案 *Ayahku Pulang* のテキストの対照を通して、ウスマルが20世紀初頭の日本社会を背景にした菊池の戯曲をどのように解釈し、戦中のインドネシア社会を舞台とした作品に翻案する際にどのような工夫を行ったのかを分析・考察する。また、この翻案が日本軍政期から現代に至るまでのインドネシアで評価される理由についても明らかにしたい。

2. 作品の組み立て

ウスマル・イスマイルの翻案作品である *Ayahku Pulang* は、「父帰る」の意味をそのままインドネシア語に訳し、タイトルにしたものである（「*Ayahku*」は「父」であり、「*Pulang*」は「帰る」という意味）。作品の内容は、父が家を出たため長男が一家の大黒柱になっている家族のもとへ、20年後いきなり父が帰還する、というものである。父に対する家族の感情を中心にする話の流れに関しては、戯曲と翻案作品はほぼ同じだといえる。以下、「父帰る」と *Ayahku Pulang* の組み立てを比較する。

(引用1)

人物	黒田賢一郎	二十八歳
	その弟 新二郎	二十三歳
	その妹 おたね	二十歳
	彼等の母おたか	五十一歳
	彼等の父 宗太郎	

(引用2)

登場人物

1. ラデン・サレー 父

- | | |
|-----------|-------------------------------|
| 2. ティナ | 母 / ラデン・サレーの妻 |
| 3. グナルト | ラデン・サレーとティナの長男 |
| 4. マイムン | グナルトの弟 / 次男 |
| 5. ミンタルシー | グナルトとマイムンの妹 / ラデン・サレーとティナの末っ子 |

作品の最初に登場する、登場人物の書き方（引用1、引用2）では、戯曲には登場人物の年齢が書かれている一方、翻案には書かれていないことがわかる。また、登場人物の順番に注目すると、戯曲の登場人物は長男賢一郎からの順番になっている一方、父親宗太郎は最後になり、しかも年齢も書かれていない。ここでは、賢一郎が家長であることと、20年前に家を出た宗太郎は家族の中で家長としての権力を失い、もう重要な人物ではないことを示している考えられる。翻案には、家族を長年置き去りにした事実にも関わらず、父親は登場人物の最初に書かれ、その次は母親、長男、次男、そして最後に長女という順番になっている。

そして名前のつけ方には、父の名前の前に「ラデン」という名がつけられている。これは、父が普通の庶民でなく、貴族であることを表しているのである。この名前の付け方は、菊池寛の戯曲「父帰る」に出てくる「武士」である父の過去と関連させたものと考えられる。

次は父親の役柄に注目していきたい。20年間家族を置き去りにし、いきなり家族のもとに帰った父親の存在は、次のように表現されている。

（引用3）

父　　親はなくとも子は育つと云ふが、よう云うであるな、はゝゝゝ。
 （併し誰もその笑に合せようとするものはない。賢一郎は卓に倚ったまゝ、
 下を向いて黙して居る）

(引用4)

父 ちや、新二郎、お前一つ、杯を呉れえ。

新二郎 はあ。(盃を取り上げて父に差さんとす)

賢一郎 (決然として) 止めとけ。さすわけはない。

母 何を云うんや、賢は。

(父親、烈しい目にて賢一郎を睨んでいる。新二郎もおたねも下を向いて黙って居る)

賢一郎 (昂然と) ^{わし}俺達に^{てておや}父親がある訳はない。そんなものがあるもんか。

父 (烈しき忿怒を抑えながら) 何やと!

(引用5)

サレー (苦笑して) そうだね、子供は父親がいなくてもこんなに大きくなれたんだ。

(引用6)

サレー ナルトがいやだったら、マイムン、おまえに頼むよ。お父さんにお水いっぱい取ってきてくれないか。

マイムン 分かった、お父さん。

《マイムンはお水を取りに行こうとするが、グナルトの叫びでやめる。》

グナルト マイムン! おまえにはいつから父親がいるんだ。

母 グナルト! (悲しくなり、落ち着かずに泣き始める)

戯曲での父親は、「親はなくとも子は育つ」という昔からの日本の諺を言っ
て笑い、酒をつぐことを賢一郎に断られて怒りを見せる。一方、ウスマルの翻案
作品では、父親は苦笑しながら「子供は父親がいなくてもこんなに大きくなれ
たんだ」と、喜びの気持よりも寂しい気持を表している。父親がグナルトに水

を頼む前には、「咳をして」というト書きが見られるが、これは遠慮の気持ちを表しているだろう。また、グナルトに断られたときに、サレーは何も言わなかったが、原作においては「激しき憤怒を抑えながら」というト書きがある。菊池寛は、黒田宗太郎という父親の造形を通して近代日本の家父長を描き出しており、権力をふりかざす父親像を描き出しているが、戦争中のインドネシア社会には、そのような父親が存在しなかったのだろう。父親のイメージとの対照として、賢一郎と母が結婚について話す場面にも注目したい。

(引用7)

母 お前の嫁も探して貰うとんやけど、えゝのがなうてのう。園田の娘ならえゝけど少し向うの方が格式が上やけに呉れんかも知れんでな。

賢一郎 まだ二、三年はえゝでしょう。

(引用8)

母 (少し面白げに) ナルト、おまえと一緒に自転車に乗っている少女をよく見かけるんだけど、彼女はだれ。

グナルト (驚いて、緊張して) ああ、彼女は同僚だよ、母さん。

母 でもナルト、お似合いだと思うわ。私たちのような貧しい人じゃないと思うけど。もし気に入ったら…。

ウスマルは「グナルト、おまえと一緒に自転車に乗っている少女をよく見かけるんだけど、彼女はだれ。」という母親の台詞を挿入した。そう言われたグナルトは驚き、緊張する。この場面は、発表当時の日本とインドネシアにおける結婚、及び男女の付き合い方に対する観念の違いと見られる。ウスマルは当時のインドネシアの若者の付き合い方を書き入れ、より具体的な場面を描いている。そのため、グナルトと母親の家族関係が、戯曲よりも仲良く、暖かい雰囲気のものとなっていることは注目に値するだろう。

さらには、作品の幕切れの部分に注目したい。戯曲では、賢一郎と激しく口

論した後、父親が再び家を出ていき、新二郎と賢一郎は父親を探しに行ったものの、見つけたかどうかは書かれていない。一方、翻案では、父親が家を出た後、弟のマイムンは父親を探しに行き、そして橋の端で父親の服と帽子を見つける。父親が川の中に飛び込んだかどうかは書かれていないが、それを聞いたグナルトは父親を非難したことを後悔し、自分が父親を殺したのではないかと悩むのである。自殺は、イスラム教において最も罪深い行動であり、当時のインドネシアの社会においても文学作品においても珍しいことである。最後に、当時の社会では新しいもの書き換えたことによって、他の作品と比べると面白く、観客に興味を持たせているといえるだろう。このような場面を用意することによって、*Ayahku Pulang* は原作よりも観客にとって衝撃的なものとなっているといえるだろう。

3. イスラム社会の要素

次は翻案におけるイスラム社会の要素について注目していきたい。

(引用9)

舞台はつつましやかな家の奥部屋であり、左には少し古い窓がひとつ、右にはドアがある。部屋の左には古いテーブルセット、右には小さなダイニングテーブルと椅子が4脚、その上に茶わんやお菓子や食器などがある。背景でアザンの掛け声が聞こえるのは、断食明けを意味する。

舞台の幕をあげる前に、翌日はイドゥル・フィトリだとイメージさせるために、太鼓の音と共にタクビルの掛け声を何回も聞かせたほうがいい。そして、幕があがってから、最後までずっと聞かせたほうがいい。劇が始まると、あるいは、幕があがったら、窓際の椅子に座っている母が現れる。悲しそうな表情で、太鼓とタクビルの音を聞いて、感動している。グナルトは舞台に入る。

ウスマルは翻案作品のこの箇所、戯曲に描かれている日本のお盆の夜をイドゥル・フィトリの前の晩に書き換えている。イドゥル・フィトリとは、断食月が終わった次の日であり、一ヶ月の断食の後の祝いの日である。インドネシアでは、イドゥル・フィトリになると、人々は家族と祭りの日を過ごすために田舎に帰る。そのため、家族の誰かが亡くなった場合、あるいは誰かが帰れない場合、一層寂しく感じる。20年前に家出した父の事を思い出して寂しがる母の気持ちを表現するには、イドゥル・フィトリを背景として取り入れる以上に最もふさわしい場面設定はないと考えられる。菊池寛は、父親がある平常な夜に帰り、大騒ぎを起こしたことにしている一方、ウスマルはイドゥル・フィトリのような大きな祭りの前の夜にしているのである。

(引用10)

グナルト おまえまで彼の味方になっちゃった！おまえにも、これまで私が父親としてして来たんだ。そうか、その人が好きならば、守ってあげたらいい！おまえたちは父親がいなくても苦労しなかったかもしれない。でも、もういい。私のように苦労しないように、私は兄弟の幸せのためにこうしてきたんだ。

《母とミンタルシーは泣き続いて、その間に、マイムンはじっと黙る。太鼓の音とタクビルの掛け声が響きわたる。そして雷が鳴ったのが聞こえて、雨も降ってきた》

(引用11)

グナルト (父の服とコピーを持ちながら。後悔している様子) 彼にとっては私からの言葉は皮肉っぽくてたまらなかったんだ。かつてはいつも尊敬されていて、尊大な彼は。そうだ、私のように尊大だった…お父さん。私は父親を殺したんだ。自分の父親だ。お父さん、帰ってよ。お父さん帰ってよ…。

《グナルトは父親を繰り返して呼んで、そして家を走って出て、頭がおかしい人のように、呼び続けた。母とミンタルシーとマイムンは同時にグナル

トを呼ぶ。「グナルト!」。太鼓の音とタクビルの掛け声は繰り返して聞こえた。その間に、雨がずっと降っている。舞台のライトはゆっくり消えて、幕が降りた。》

(引用12)

賢一郎 どんな身なりをして居つたんや。

新二郎 あんまり、えゝなりぢやないそうです。羽織も着て居らなんだといふ事です。

(引用13)

グナルト どんな身なりをしていた？

マイムン あまりいいなりじゃなかったそうだ。服もぼろぼろだし、コピアーも真っ白くなっていたんだって。

ウスマルは羽織を着るといふ箇所をコピアーにしている。コピアーというのは、現在インドネシアの国の衣装になっているが、もともとイスラム教の男性が礼拝の時にかぶる黒い帽子である。インドネシアでは、特に50歳以上の男性にはコピアーのイメージが強くて、その理由でウスマルは父親にコピアーをかぶらせることにしたと考えられる。「羽織」と「コピアー」は経済的な状況を表し、原作にも翻案作品にも「羽織を着ていない宗太郎」と「古くて真っ白くなったコピアをかぶるサレー」は、父親にはもうお金がないことを表している。

日本占領下のインドネシアにおいて市民たちは、イスラム教、キリスト教、ヒンズー教、仏教の様々な宗教を信仰していた。しかし、その過半数はイスラム教の信者であったため、インドネシア社会の文化がイスラム教から大きな影響を受けていた。ウスマルはインドネシア社会に広く受け入れられるように、*Ayahku Pulang* にイスラム社会の要素を多く取り入れているのだろう。上記の引用だけを見ても、「イドゥル・フィトリ」、「アザンの掛け声」、「断食」、「断食明け」、「タクビルの掛け声」「コピアー」が出ている。

ウスマルの書いた翻案作品の *Ayahku Pulang* において観客に最も印象を与え

ると言えるのは、Fithyani Anwar「インドネシアにおける菊池寛の戯曲「父帰る」の受容」³において言及した「太鼓の音」と「タクビルの掛け声」である。ト書きに詳しく書かれていることからも見られるように、この設定は、観客に翌日がイドゥル・フィトリであるとイメージさせるためである。インドネシアでは、イドゥル・フィトリの前日に、夕日が沈んだ後から翌日まで、モスクからの「タクビルの掛け声」と「太鼓の音」の両方の音とも大きく伝わってくる。ウスマルはこの二つの音を舞台上で大きく聞かせたり、響かせたりすることを通して、話の展開、感動や怒りの場面を示し、観客が舞台上の物語に入り込みやすくしているのである。

4. おわりに

本発表は、ウスマル・イスマイルが明治40年代の日本の社会を背景にした菊池寛の原作「父帰る」を日本占領下のインドネシア社会を背景にした *Ayahku Pulang* に翻案する際に、いくつかの工夫をしたと論じてきた。ト書きで「タクビルの掛け声」を強調することやイスラム教の要素である「断食」や「アザンの掛け声」などのイスラム教の要素を入れることによって、翻案作品は多くのインドネシア人の観客の感動に訴える物語になっている。また、父親の性格を和らげたことや、グナルトと母親の結婚に関する会話から、家族の関係にはより暖かい雰囲気が与えられている。インドネシア風の結婚、及び男女の付き合いや当時のインドネシア文化をそのもの入れることにより、場面は分かりやすく想像しやすいものとなり、観客にとってはより楽しめる物語になったといえるだろう。その分、最後に挿入された、自殺のシーンは衝撃的なものともなる。こうした新しい試みは、観客の興味を深くひいたのではないかと考えられる。

Ayahku Pulang は、戦後のインドネシアにおいて、2回も映画化され、現在に至っても評価され続けている。最後に、近年でもこの作品がインドネシアで愛されている物語であることを紹介したい。2013年11月10日には、ジョグジャ

カルタのインドネシア芸術学院（ISI）において、2013年度の国内若者演劇大会が開催された。応募する劇団は、8つの名作台本（その一つは翻案 *Ayahku Pulang*）から選んだ作品を上演して、その動画を Youtube に載せて、評価を受ける。当時の新聞記事によると、応募した劇団は38組もあったという⁴。Youtube を検索すると、大会に関連する *Ayahku Pulang* に基づいた動画は17個ある。つまり、38劇団の中で、17劇団が8つの台本の選択肢からウスマルによる翻案作品 *Ayahku Pulang* を上演したことが明らかになった。この作品は、現代の若いインドネシア人たちにとっても、皮肉な口論によって感激させ、おわりに感動させる一幕なのだろう。

【注】：

- 1 倉沢愛子「解題」『ジャワ・バル』復刻版、龍溪書舎、1992年
- 2 *Djawa Baroe*、第4巻、2604（1944）年2月15日、p27
- 3 Fithyani Anwar「インドネシアにおける菊池寛の戯曲「父帰る」の受容」、『愛文』第50号、2015年12月、愛媛大学国語国文学会、p 1-14
- 4 <http://www.solopos.com/2013/11/01/festival-teater-remaja-nusantara-2013-21-kelompok-teater-sekolah-bakal-tampil-di-ftrn-2013-461522>。2018年10月20日最終閲覧。

引用

- 1 菊池寛『菊池寛全集』第1巻、文藝春秋、1993年。
- 2 Usmar Ismail、脚本「*Ayahku Pulang*」
- 3 菊池寛『菊池寛全集』第1巻、文藝春秋、1993年。
- 4 菊池寛『菊池寛全集』第1巻、文藝春秋、1993年。
- 5 Usmar Ismail、脚本「*Ayahku Pulang*」
- 6 Usmar Ismail、脚本「*Ayahku Pulang*」
- 7 菊池寛『菊池寛全集』第1巻、文藝春秋、1993年。
- 8 Usmar Ismail、脚本「*Ayahku Pulang*」
- 9 Usmar Ismail、脚本「*Ayahku Pulang*」
- 10 Usmar Ismail、脚本「*Ayahku Pulang*」
- 11 Usmar Ismail、脚本「*Ayahku Pulang*」
- 12 菊池寛『菊池寛全集』第1巻、文藝春秋、1993年。
- 13 Usmar Ismail、脚本「*Ayahku Pulang*」

参考文献

菊池寛『菊池寛全集』第1巻、文藝春秋、1993年。
ジャワ新聞社『*Djawa Baroe*』、第8巻、1943年4月15日号。

ジャワ新聞社『*Djawa Baroe*』、第23巻、1943年12月1日号。

ジャワ新聞社『*Djawa Baroe*』、第23巻、1944年2月15日号。

Fithyani Anwar 「Perbandingan Drama Jepang Chichi Kaeru karya Kikuchi Kan dan Drama Adaptasi Ayahku Pulang Karya Usmar Ismail」、『*Lensa Budaya*』Vol.6 2号、2014年10月、*Jurnal Ilmu-Ilmu Budaya*。

H.B. Jassin, *Gema Tanah Air: Prosa dan Puisi*, Jakarta: Pustaka Jaya, 2013。

H.B. Jassin, *Kesusasteraan Indonesia Modern dalam Kritik dan Esei I*, Jakarta: Gramedia, 1985。

HM Johan Tjasmadi, *100 Tahun Bioskop di Indonesia (1900-2000)*, Bandung: Megindo, 2008。

Misbach Yusa Biran, *Sejarah Film 1900-1950*, Jakarta: Komunitas Bambu, 2009。

* 討論要旨

勝又基氏は、菊池の戯曲にあった、父親の家父長制的側面がインドネシア版ではなくなっていることについて、発表者は「戦争中のインドネシア社会には、そのような父親は存在しなかったのだろう」としているが、それは実際に当時の父親が偉ぶることをしていなかったのか、それとも少しは存在したけれどそうした理不尽な父親には馴染みがなかったということなのか、家父長制的な父親を書かない代わりに、インドネシア社会において父親はどのような存在として捉えられるのか、と質問した。発表者は、戯曲における父親をそのまま書いた場合、それは現実味のない、作品の中だけの存在になってしまうほど、当時のインドネシアにおいて家父長制的な父親には違和感があるとし、当時の他の文学作品を見てもそうした父親は存在していない、と答えた。勝又氏は、当時のインドネシア文学・芸術の父親像の中で、この作品がどういう位置付けになるのかといったことも説明するとより良いのではないかと指摘した。

野網摩利子氏は、このウスマルの翻案作品において、なぜイスラム教に反した自殺による死を取り入れたのかという観点も必要なのではないか、と質問した。発表者は、それについては、ウスマルが啓民文化指導所で試演されたものを見て翻案を作ったのか、原作をそのまま翻訳したのか分かっていないことにも関わるとし、戯曲が発表された1917年に演劇化されたものや、その後演じられた市川猿之助のものも、ともに幕切れで父親が自殺していることを指摘し、可能性として、啓民文化指導所で試演されたものもそうした幕切れであり、それを見てウスマルは作品に取り入れたのではないかと考えている、と答えた。