

# 女たちのサンクチュアリと祖国

## 『男のいない女たち』に見る小説と映画の間

藤元優子

### I. はじめに

2009年の第66回ヴェネツィア国際映画祭で、ニューヨークを舞台に活躍するイラン人女性映像作家シーリーン・ネシャート(Shīrīn Neshāt, 1957年-)の初監督作品「男のいない女たち(Women without Men)」が銀獅子賞(監督賞)を受賞した。この作品は、イランの著名な女性作家シャハルヌーシュ・パールスィープール(Shahrnūsh Pārsipūr, 1946年-)の同名の中編小説の映画化であるが、映画は原作から大きく改変されている。本稿では、両作品の比較を行って改変の意図を探り、とくに女たちのサンクチュアリとして重要な舞台となる郊外の庭園の役割を考察することで、両作品における祖国(vatan)の位置づけの相違について論ずる。

### II. パールスィープールと小説『男のいない女たち』

パールスィープールは、1941年、テヘランに生まれた。早くから作家を志望していた彼女は、1962年に創作活動を開始、長編『犬と長い夜(Sag va zemestān-e boland)』(1976年)と2編の短編集を出版して、1970年代までにイラン文壇で認められた十指に満たない女性作家の一人となった<sup>1</sup>。とはいえ、革命前も革命後も、彼女は言論弾圧に苦しめられた。最初は、1974年の政府の知識人処刑への抗議を契機とした約2カ月の投獄であった。1976年にはフランスへ留学して中国語・中国文明について学んだが、1981年の帰国後すぐに、今度は革命政府によって拘束され、4年7ヶ月に亘って刑の宣告のないまま獄中生活を送り、拷問・虐待も受けたという。獄中で構想を練った長編『トゥーバーと夜の意味(Tūbā va ma'nā-ye shab)』は1989年の出版直後から高い評価を受けたが、『男のいない女たち(Zanān bedūn-e mardān)』に

---

<sup>1</sup> 現代文学界で初めて作家として認められた女性はスィーミン・ダーネシュヴァル(1921年-2015年)で、それに続いたのがパールスィープールであった。

よりまたも投獄の憂き目を見た。この作品は、パールスィープールが1974年から77年にかけて執筆し、その後も手を加えて89年に発表したものであるが、その性に纏わる表現が反イスラーム的であるとしてすぐに回収された上、作家と出版者も逮捕された。その後、他の全ての著作も発禁処分となり、生活の糧を失った作家は、4度目の投獄を経て米国亡命の道を選んだ。亡命後、パールスィープールは精神の不調を抱えつつも活発な著作活動を続け、在外ペルシア語出版社から、また公式ウェブサイトを通して、複数の長編小説のほか、獄中記や回顧録も発表している。

イランにおける魔術的リアリズム作家の魁とされるパールスィープールの作品は、東洋全般の神話や神秘主義思想、心理学や占星術からもインスピレーションを得ながら、想像の翼を一杯に広げて日常と非日常の世界を自在に往来することで知られている。

『男のいない女たち』は、石油国有化運動期の1953年夏のテヘランを舞台に、年齢も階層も異なる5人の女性——マフドフト(Mahdokht)、ファーエゼ(Fā'eze)、ムーネス(Mūnes)、ザッリーニコラー(Zarrīn Kolāh、以後ザッリーンと略称)、ファッロフラカー(Farrokh Laqā、以後ファッロフと略称)——を登場させて、イラン女性の性と生の問題を多方面から捉えたポリフォニー小説である。彼女たちは様々な事情で男性との関係に倦み、テヘラン西郊の別荘地キャラジの広い庭付きの屋敷に集う<sup>3</sup>。そこは女たちが家父長制社会を離れて傷を癒やし、憩うことのできる一種のサンクチュアリである。女性たちは、しばらくそこで助け合って過ごした後、それぞれの道に分かれて女の園を出て行く。つまり、第一義的にはイランのジェンダー状況を批判するフェミニズム小説と言えるのであるが、そこは魔術的リアリズムの名手らしく、人が木になったり花を産んだり、死人が蘇ったりという驚くべき出来事が次々と起こる。またこの作品は、功名心、嫉妬、迷信といったしがらみに囚われた人間模様を皮肉とユーモアを織り込みながら語って見せる、一種の風刺小説として読むこともできる<sup>4</sup>。

---

<sup>2</sup> イランの石油資源は英国の石油会社に独占的に支配されていたが、時の首相モサッデグが中心となって国有化運動を推し進め、1951年に一応の成功を見た。しかしその後、国際石油資本の報復措置によってイラン石油が国際市場から閉め出され、国民生活が逼迫する中、1953年8月に米英の諜報機関の後押しで起こった軍事クーデターによりモサッデグ政権は倒され、国王の専制政治が復活した。

<sup>3</sup> 過去に別々に発表された各登場人物の短編を纏めて一つの作品にしたものである。

<sup>4</sup> 例えば作家は、時代設定の理由を問われて、1950年代はイラン社会の大変動期であったにも拘わらず、女たちの多くが政治に無関心で、自分の評判を気にし、他人のゴシップに明け暮れていたとい

そこには、ヘミングウェイの短編集『女のいない男たち』を振った題名<sup>5</sup>を始めとして、内外の文学や映画作品へのオマージュが散りばめられているが、紙幅の関係上、本稿ではそのうちいくつかを指摘するに留める<sup>6</sup>。

## 1. 物語の梗概

元小学校教師のマフドフトは、テヘラン郊外のキャラジにある兄の持つ広い庭付きの屋敷に来る。兄の子どもたちのために編み物をしながら、彼女は世界中を旅し、子どもたちを助けることのできる自分を想像する。そんな中、温室で未成年の女中と中年で醜い庭男の動物じみたセックスを目撃して嫌悪に戦き、自分は処女のままでいられるよう、木になって、植物として世界に広がりたいと考えた結果、庭の小川の岸に自分を植える<sup>7</sup>。

マフドフトが庭に自分を植えた邸宅は、気味悪がられて格安で売りに出される。それを購入したのが裕福な未亡人ファッロフである。彼女は、子どもたちも独立して夫婦水入らずの生活を送っていたが、夫は更年期を迎えようとしている 51 歳の妻を揶揄したり、口やかましく行動に介入したりした。ファッロフはそんな夫が嫌で堪らず、昔の恋人の思い出に浸る毎日であった。ある日、常になく愛しげに自分を見つめる夫に恐怖を感じ、ファッロフが殴りかかったために、夫は階段から落ちて死に、ファッロフはキャラジに移る。

時は 1953 年 8 月、石油国有化運動のデモでテヘラン市内が混乱を極める中、38 歳

---

う事実を伝えたかったため、と答えている [Parsipur 2004: 160]。作中では日付まで細かく書き入れられているにも拘わらず、映画版と比較して拍子抜けするほど政治色が薄いのは、このような作者の意図があったためなのであろう。ユーモアの一例については、注 7 を参照のこと。

<sup>5</sup>作家はこの点について、「ヘミングウェイの短編集を読んで、作家は女がいなければ男には何の意味もなく、男たちは女性の魂に触れることはできないのだということを示したかったのだと思いました」と語っている。男女を逆に置いたらどうなるかを試みたのが、本作品ということになるであろう [Parsipur 2004: 153]。

<sup>6</sup>国民的女性詩人であるフォルグ・ファッロフザードの詩からインスピレーションを得たと考えられる場面も数カ所ある。例えば、マフドフトが庭に自分を植えるというエピソードは、有名な詩「新たな生」の「自分の両手を庭に植えよう／私は芽吹くだろう、わかっている、わかっているのだ／そして燕たちがインクで汚れた私の指のくぼみに／卵を産みつけるだろう」[Farrokhzād 1977: 167]という一節を直ちに連想させる。

<sup>7</sup>マフドフトは、「私の処女性は木のようだ」と哲学めいた考えを頭に浮かべるが、続いて「きっとそれで私は色が浅黒い（ペルシア語では緑色 *sabz* と表現する）のね」という駄洒落のような独り言を言う。そう思って鏡を見れば、黄みがかった浅黒い肌、皺だらけの下まぶた、いつも額に浮かんでいる血管が映し出され、「私は木なのだ。（……）私は種ではなくて木なのだ。自分を植えなくては」という決心に至る [Parsipur 1991: 16]。

のファーエゼは友人であるムーネスの家を訪ねる。ムーネスはラジオに耳を傾けて、外の出来事に強い関心を示すが、ファーエゼには馬の耳に念仏で、ムーネスに身内の女性の愚痴を並べ立てる。だが、その会話の中で、処女膜が膜ではなく穴である事をファーエゼに教えられ、ムーネスは非常に驚く。

その2日後、ムーネスは家の屋上にいる。処女膜が破れるのを恐れて木登りもできなかった28年間を恨み、「復讐してやる」と叫んで飛び降りて死ぬ。しかし、すぐに蘇り、1ヶ月間、町を彷徨する。町の騒乱と、何事もなかったようなその後の静寂を目撃する一方、本屋で性に関する解説書を読んで知恵もつけた彼女が久しぶりに帰宅すると、兄のアミールは家の恥だと彼女を折檻した挙げ句、刺し殺す。そこへファーエゼが訪れ、うろたえるアミールを励まして庭にムーネスを埋めて隠す。

アミールとの結婚を夢見ていたファーエゼだが、彼が若い娘と結婚を決めたと知って、それを阻止するために呪符を彼の家の庭に埋めに行く。すると、地中から声がして、ムーネスが再び蘇る。顔の形を変えたり瞳の形を変えたりできるようになっただけでなく、読心術も会得したムーネスは、兄の前に現れて、清純を装う花嫁が実は従兄との間の子を中絶していた事実を暴く。そして、「自分の稼ぎで暮らし、お偉い殿方から解放されるために」<sup>8</sup>ファーエゼと共に徒歩でキャラジに向かう。しかしその途上でトラックの運転手たちに乱暴され、二人は処女を失う。ファーエゼは大いに悲しむが、既に2度死んだムーネスにとっては、処女性など問題ではない。2人はファッロフの邸宅に辿り着き、家の切り盛りと改修に協力する。

キャラジに辿り着いた最後の女は、26歳の娼婦ザッリーンである。稼ぎが良く、仲間からも人望のあるザッリーンだったが、ある時から客の男たちが頭部のない身体に見えるようになる。浄めが必要だという仲間の助言で彼女は娼館を出て、浴場で皮がむけるまで擦ってもらい、裸体のままイマーム・アリーの名を呼んで祈りを捧げる。そして、聖廟で泣き明かした後、冷たい清水を求めてキャラジに向かうが、途中で「親切な庭師」と自称する男と道連れになり、二人でファッロフの屋敷の庭で働かせてもらう事になる。庭師はとびきりの腕を持ち、ファッロフの庭を美しく保つ。

こうして不思議な成り行きでひとつの邸宅に集った女5人と男1人は、和気藹々とした日々を送るが、それぞれに抱く思いがあった。庭師はザッリーン、ムーネスと協

---

<sup>8</sup> Parsīpūr 1991:86.

力して夜露を集め、なかなか順調に育たないマフドフトの木を助けようとする。木には人の母乳が必要だと見抜いた庭師は、ザッリーンと結婚する。妊娠し、産み月を迎えたザッリーンはだんだん透明になってゆき、遂に子として蓮の花を産む。ザッリーンの母乳を与えられて、マフドフトの木は春に向けて立派に成長し、花をつけ、歌を歌って人々に感銘を与える。そして最後には全身が種となり、川を通じて世界に広がっていく。

国会議員になりたいという野望を持つファッロフは、屋敷に大勢の客を何度も招待するが、ファッロフ自身の人物評価には繋がらない。文化人として認められるために詩を披露してはどうか、というムーネスの助言に従い、詩作に励んでみても駄作しかできないし、画家に肖像画を描かせて展覧会を開いてみても評判にはならない。思惑通りに事が運ばず、同居人たちの存在を鬱陶しく感じ始めてきたファッロフは、テヘランにも家を構えて、あまりキャラジに来なくなり、最後には自分の価値を認めてくれる男性と結婚する。ファッロフは孤児院の名誉院長、夫は国会議員となり、酸いも甘いも噛み分けた夫婦は、互いに適切な距離を保って賢明に暮らし、公務を受けて夫婦で欧州に向かう。

ファーエゼは、ファッロフのパーティーでアミールと再会し、妻のことを愚痴るアミールの様子に彼との関係を結ぶ望みを見出す。それ以降、時々テヘランに出かけてアミールと会うようになり、最後には町に戻って彼の第二夫人に納まる。

元々世界を知り、向上したいと願っていたムーネスは、心の中で娼婦だと蔑んでいたザッリーンが妊娠・出産の際に透明になり、光に包まれたのを見て羨望の念を隠せない。「私は光になりたい」と告白するムーネスに、庭師は、「光になるにはまず闇を知れ。深い闇の底で自分の中にある光を見つけてこそ、人間になれるのだ」と諭す。するとムーネスは瞬く間に風に乗って空に飛ばされ、その後7年間、7つの荒野を彷徨う。その挙げ句、痩せ細って希望を失った彼女は、経験こそ全てだと悟り、町でふつうの教師になる。

ザッリーンは、小川のほとりに植えたわが子である蓮の花を可愛がっていたが、ある夏の日、夫に「我々も旅に出なければ」と言われる。そして2人は蓮の花の中に入り、煙と化して昇天していく。

## 2. 作品解説

この作品は、次のような2種類の読みの可能性を持っている。

## 1) イラン社会のジェンダー序列と女性のセクシュアリティに対する女性の立場からの問題提起

パールシープールは、この作品の狙いについて、イラン文化における男性優位の原則という誤謬を正す事を挙げ、とくに処女性に対する強迫観念への疑義を強調している<sup>9</sup>。性的純潔を重んずるばかりに、男性たちは女性を家に閉じ込め、従順でコントロールしやすい存在に留めようとするし、女性たちの方も自分のセクシュアリティを抑圧するだけでなく、相互監視に走り、アミールを助けたファーエゼのように、時には男性中心主義に加担することにもなる。この状況が女性の人間的成長を妨げ、男女の関係を破壊しているのだというのである。そして、処女への拘り、強姦、売春、名誉殺人、重婚、更年期などの性に纏わる問題を、社会の様々な階層に属する女性たちがどのように受け止めているかを、5人の女性を描く事で具体的に語っていく。元々、イラン現代小説には検閲の影響もあって性的表現を忌避する傾向があったが、そのタブーを破り、女性作家の側から序列化されたジェンダー構造を批判し、きれい事では済まない自分たちのセクシュアリティの実態をあるがままに表現している、というのが、本作品の基本的な読み方であろう。

## 2) スーフィズム的解釈の可能性

ただ、魔術的リアリズムを駆使し、突拍子もない事件が次々と起こるこの作品の理解は、容易ではない。だが、作家が熟知しているスーフィズム、とくにスフラワルディー (1155年 - 1191年) の照明哲学の世界観に照らして読み解くと、一見分かりにくい登場人物たちの言動が腑に落ちてくる<sup>10</sup>。

照明哲学では、宇宙には様々な強度を持つ光の階層が存在し、神は本源的な光 (nūr al-anvār) と呼ばれる。まぶしい光に包まれた天上界に対して、人間の存在する物質界にはあまり光が届かず、闇が支配しているという。そしてスーフィーは、この世への執着を断ち、人が物質界に送られる前に存在した天上界への帰還を夢見るのである。

---

<sup>9</sup> Parsipur 2004: 153.

<sup>10</sup> スフラワルディーの照明哲学については、Purnāmdāriyān 2011の第一部 (pp. 3-53) に詳しい。なお、パールシープールは、1994年にスフラワルディーの『赤い叡智 (Aql-e Sorkh)』を意識して書かれた哲学的長編小説『青い叡智 (Aql-e Abi)』を上梓している。

ムーネスの光への憧憬と庭園を出た後の苦行とも言える旅が、光を求めるスーフィーの修行にあたるのであれば、彼女を導く庭師は差し詰め修行者たちの老師である。そう考えれば、ファッロフの屋敷はスーフィーの庵にあたり、女たちはそこに集って真理を求める修行に取り組んだ、ということになる。その中には、結末で聖なる花に抱かれ、煙となって師と共に昇天するザッリーンのように、神との神秘的合一体験であるファンナー (fanā 消滅) の境地にまで至る者もいるし、ファーエゼやファッロフのように「地上的 (zamīnī)」な存在のまま元の世間に戻っていく者もいる。ムーネスはその間にあって、修行に励んでみたものの、結局悟りの境地には至らなかったということになるであろう<sup>11</sup>。

### III. ネシャートと映画『男のいない女たち』

次に、映画版の監督であるシーリーン・ネシャートについて簡単に紹介した後、小説と比較しながら映画の特徴を考えてみたい。

シーリーン・ネシャートは、1957年、イランの小都市ガズヴィーンに生まれた。17歳の時、米国へ留学し、カリフォルニア大学バークリー校で芸術を学んだが、留学中に発生したイラン革命と対イラク戦争の影響で卒業後も米国に留まった。1990年、16年ぶりにイランに帰国した彼女は、革命と戦争で様変わりした故国、特に女性の置かれた状況を目の当たりにして、非常な違和感を覚える。だが一方で、慣れ親しんできた米国とあまりにも異なる環境に強く興味を惹かれ、創作意欲を掻き立てられて、それからほぼ毎年帰国する。以後、ヴィジュアル・アートのジャンルで、ジェンダーによって分断されたイラン社会と女性の抑圧をテーマにした作品を企画し続けるが、1996年のイラン帰国時に秘密警察に拘束されるという恐怖を体験し、それ以降故国へは帰っていない。

ネシャートの芸術家としての名声は、1993年から97年に亘って発表された一連の写真シリーズ「アッラーの女たち(Women of Allah)」で確立し、その後、「荒れ狂う(Turbulent)」(1998年)、「歓喜(Rapture)」(1999年)を始めとするビデオ・インスタ

---

<sup>11</sup>この作品と同じ年に出版された長編小説『トゥーパーと夜の意味』でも、悟りを求めて苦闘する女性の姿が描かれる。娘時代から向学心の高かった主人公のトゥーパーは、子どもたちを育て上げた後神を探しに旅に出かけたいと夢見続けるが、実際には永遠に続く家事の円環が途切れることなく、彼女は家という聖域 (halim) を守るだけの意固地な老女になっていく[藤元 1992: 40]。

レーションでも高い評価を受けた<sup>12</sup>。彼女の表現は非常に個性的である。写真シリーズでは、黒いチャードルに身を包み、時には銃を手にしたネシャート自身がモデルとなっており、身体中にイラン女性詩人や作家の作品が細かく描き込まれるという強烈な印象を与える作品が連なっている<sup>13</sup>。また、ビデオ・インスタレーションでは、二分割された画面や向き合う壁に、対照的な動きを見せる男女の一群が映し出される。男と女、光と影、白と黒といった二分法を用いて示される世界は、イランと米国という二つの世界に分断されたネシャート自身のアイデンティティの分断をも示唆している。

映画「男のいない女たち」（2009年）は、そんなネシャートが是非にと入れ込んだ企画で、在外イラン人俳優も参加し、欧州の映画会社の共同制作作品としてモロッコで撮影された。ネシャートの作り出すこの作品の映像美には、ヨーロッパ絵画の影響が強く感じられる。例えば、公衆浴場の場面はアングルの「トルコ風呂」を、また、庭園の川にザッリーンが浮かぶ場面はミレーの「オフェーリアの死」を意識しつつ構成されたものであろう。イランでの撮影が不可能であったためモロッコで敢行された撮影には、どうしても不自然な部分が少なくない。しかし、ネシャートはこの欠点を逆手にとって、イランに囚われないイメージを持ち込むことで、結果的に原作の常ならぬ雰囲気再現することに成功している。

この作品の後も活発な創作活動は続き、2017年にはザルツブルク音楽祭でオペラ「アイダ」の演出を行ったほか、二作目となる長編映画「ウム・クルスームを探して(Looking for Oum Kurthum)」<sup>14</sup>がヴェネツィア映画祭で上映され、2018年に入って世界各地で公開が始まっている。

## 1. 相違点から見る映画版の特色

---

<sup>12</sup>1999年度には、第48回ヴェネツィア・ビエンナーレで国際賞を受賞、2000年にエジンバラ国際映画祭と光州ビエンナーレで受賞するなどし、世界各地で展覧会が開催されてきた。日本でも、2001年に金沢市現代美術館で『シリム・ネシャート展』が、2005年には広島市現代美術館で第6回ヒロシマ賞受賞記念展覧会が開かれただけでなく、2017年には高松宮殿下記念世界文化賞を受賞している。

<sup>13</sup>選ばれている詩人として目立つのはフォルグ・ファッロフザードであり、作家モニール・ラヴァーニープールの小説『溺れし民』の一節も確認できる[松岡ほか 2001:9, 18]。

<sup>14</sup>イラン人女性監督が、エジプトの歌姫ウム・クルスームの映画を撮影する、という設定の作品である。



映画「男のいない女たち」は、多くの点で原作と異なっており、小説からインスピレーションを得た別の作品と捉える事すらできる。原作との相違点を挙げながら、映画版の特色を考えてみたい。

## 1) マフドフトの不在

小説の映画化には、文字を通して想像の世界にいくらでも踏み込んでいける小説と、視覚と聴覚で物語世界を再現する映画という媒体との間の距離をどう詰めるかという問題が生じてくる。とくに魔術的リアリズム小説の場合、その映像化に一層の困難が伴うことは、想像に難くない。この作品の場合、原作の5人の女性のうち、マフドフトは映画には存在しない<sup>15</sup>。当然、マフドフトの木を育てるための庭師とザッリーンの結婚もなく、蓮の花の誕生や、花に包まれての昇天という巻末のエピソードもない<sup>16</sup>。また、女性たちのメンターとして大きな働きをする庭師も、「ミステリアスで、どちらかというとなんか天使のような人物」という以上の役割を与えられていない<sup>17</sup>。この事により、原作にあるスーフイズムの要素は、映画ではかなりその色を薄める結果となった。

## 2) 語り手ムーネス

ネシャートが代わりに中心に置いたのは、原作では単なる時代設定の域を超えていなかった石油国有化運動の敗北という歴史的事件である。そのために、映画ではムーネスを語り手に据え、彼女が庭園には留まらずに政治運動に身を投じる、という原作にはない展開が設定された。ネシャートは、一步間違えると不協和音を生じてしまうかもしれない現代史上の大事件と庭園に集う女性たちの物語を、詩情溢れる映像美の中で見事に融和させて見せる。

---

<sup>15</sup>ネシャートは映画の完成後、原作の5人の女性を個別に描いたビデオ・インスタレーションを制作しており、そこには「マフドフト」編も存在する。これらの作品中では、筋立てのある映画という制約を離れて、抽象性と詩情に満ちた表現が繰り広げられている。

<sup>16</sup>映画の脚本は百回以上書き直されたといい、途中まではマフドフトも除外されていなかった [Women Without Men Discussion]。

<sup>17</sup>Heartneyが行ったネシャートへのインタビューによる。同じインタビューは、庭師と同じ人物が娼館で顔のない男として登場していることを指摘されて、ネシャートは「それがザッリーンの娼館を逃げ出す原因になり、庭園では彼はたいへん同情的です」と答えている [Heartney 2009, 156]。「顔のない男」は、原作では女性を性欲を満たす対象としか見ない男性への女性の視点からの批判だと読み取れるが、ネシャートは娼婦ザッリーンを突き動かしたという意味で肯定的存在と捉えているのかもしれない。

映画は、ムーネスが屋上から飛び降りる場面から始まり、同じ場面で終わる。自殺のための「落下」というより「飛翔」と感じられる優雅さである。冒頭の「飛翔」部分には、彼女の声でナレーションが重なる。「今では静寂だけだった。静寂。それだけ」そして、庭園に続く水路と共に、「痛みから解放されるただひとつの道は、この世からの解放なのだ」と声が続き、木々が生い茂る原始の森のような庭園が映し出される。森は美しいが、少し不気味でもあり、小川を挟んで広漠とした土地が広がっている。

この最初のシーンの後、場面は一転してラジオに聞き入るムーネスと兄との諍いの場面となる。彼女の自殺は、女は政治などには関心を持たず、大人しく家にいてさっさと結婚しろ、と命じる兄への反発が原因と解釈できる。ムーネスは死んで庭に埋められるが、兄の結婚式の日に蘇り、以後、専ら政治活動に携わる。

町に出たムーネスは、ファーエゼをキャラジに導いた後、すぐに踵を返してテヘランに戻り、石油国有化運動に身を投じるので、彼女がファッロフの屋敷に足を踏み入れることはない。共産主義者の青年と仲良くなったムーネスは、デモやビラ撒きに奔走するが、モサッデグが失脚して、軍がアジトに踏み込んでくる。青年が若い兵士を刺し殺して逃走すると、彼女は兵士の遺体を抱いて泣く。

### 3) ファッロフのロマンスと傷心

軍人である夫<sup>18</sup>の表彰式で、ファッロフは昔の恋人アッバースに再会する。アッバースに変わらぬ美しさを褒めそやされてファッロフは舞い上がり、彼に夫と別居してキャラジの家を見に行くと告げる。だが、屋敷のパーティーにやって来たアッバースは、アメリカ人の婚約者を連れていて、彼女を愕然とさせる。誤って夫を殺してしまった後は、ただ有名になるために画策する原作の設定に比べ<sup>19</sup>、優男の囁きに胸をときめかす生身の女としてファッロフが描かれているのは、更年期を迎えた女性へのエールとも、年甲斐もなくロマンスを夢見る事への皮肉とも取れる。ともあれ、皆が屋敷を去った後、呆然と家を出て緑の庭に向かって歩いて行く彼女の行く先は、映画では示されていない。

---

<sup>18</sup> 原作では、夫の職業は明らかではない。

<sup>19</sup> 原作では、ファッロフが恋心を抱いた相手（名前もアッバースではなくファフロディーン）は、渡米して米国人の妻を伴って帰国し、既に結婚していたとはいえ、まだ若いファッロフと再会して彼女を惑わすような甘言を並べる。だが、彼は結局米国に戻り、しばらくして交通事故死してしまう [Parsipūr 1991: 62-74]。

現代文学研究者のM.R.ガーンパーヴァルは、『男のいない女たち』の登場人物の挑戦とその敗北を考えるに当たって、女性詩人フォルグ・ファッロフザードの詩「緑の幻想 (Vahm-e sabz)」の語り手を連想している。

もう無理だった、どうしても  
私の足音は進む道を否定し  
私の絶望は魂の許容量より広がった  
そしてあの春が、あの緑色の幻想が  
窓際を通りながら私の心に語った  
ごらん  
おまえは決して進まなかった  
おまえは落下したのだ<sup>20</sup>

詩の語り手の敗北感は誰の目にも明らかであるが、「パールスイープールは、ファッロフザードの詩の語り手の絶望と否定的な結果と傷心を、肯定的に解釈している。換言すれば、『男のいない女たち』の登場人物たちが手に入れるのは、『前進』して危険にさらす価値のある『人生』なのだ」とガーンパーヴァルは考えるのである<sup>21</sup>。確かに、結果を考える前に自分の選んだ道を進むのがこの物語の女性たちの生き方であるから、原作のような強かさはないとはいえ、映画版のファッロフもまた新たな人生に向けて歩み出すに違いないだろう。

#### 4) ザッリーンの死

原作では陽気で歌好きとされているザッリーンは、映画では折れんばかりの細い身体をし、陰気な表情でほとんど口をきかない<sup>22</sup>。浴場で血が滲むまで我が身を擦って罪を悔い改めた彼女は、水路を通してファッロフの庭に入り込み、川に浮かんでいるところを庭師に見られる。その後、ファッロフの元で徐々に元気を取り戻していく

---

<sup>20</sup> Farrokhzād 1977: 122.

<sup>21</sup> Qānūnparvar 1991: 699.

<sup>22</sup> 「ザッリーンは、世界の誤謬、社会の恥辱、宗教的タブー、そして彼女自身の罪悪感と羞恥心のために自分自身を罰しているのです」とネシャートは語っており、このイメージにぴったりの女優探しに苦勞した末、ようやくハンガリー人の Orsolya Tóth を見つけたという [Dietrich 2010]。

が、ファッロフのパーティーの日に再び体調を崩して庭に倒れ、パーティーが進行する中、命を落とす。倒れる前、パーティーの計画を知ったザッリーンは、不安げな表情で森を歩き回る。そこにムーネスの声が重なる。

人間とは何なのだろう。空腹のために何もかも台無しにするなんて。光。空気。そして静寂。今、庭は巡っている。この深い重石の下で、徐々に崩れていく。まるで病にかかったように。そしてもう戻る道はなく、安らぎもない。

最下層の娼婦出身でありながら、いや、そうであるからこそ、女たちの中で最も聖なる存在であったザッリーンには、欲にまみれた外界の人々の殺到は我慢ならぬものであったろう。だが、それよりもっと耐えきれない思いを、そのパーティーを企画し、楽しみにしているファッロフとファーエゼに対して抱いていたのかもしれない。そしてその死は、彼女たちのサンクチュアリに終わりの時が来た事を示していた。

#### 5) ファーエゼの成長

生き返ったムーネスを追って町に出てきたファーエゼは、町中で男たちに襲われて処女を失う。泣いていると、ムーネスがキャラジまで送ってくれ、屋敷に留まることを許される<sup>23</sup>。強姦のトラウマに苦しむが、ザッリーンやファーエゼと過ごす中で徐々にそれを克服し、自分に自信をつけていく。服装も、ファッロフのワンピースを貰ったりして、以前のチャドルを羽織った陰気な様子が消えていく。自分への自信が育ったことは、彼女が鏡の前でブラウスのボタンを外し、自分の裸体を誇らしげに眺めるシーンで象徴的に表現されている。パーティーの日に訪ねてきたアミールに第二夫人にならないかと誘われると、色を成して怒り、断る<sup>24</sup>。ザッリーンが死ぬと、ファーエゼはキャラジを出て町に向かう道確かな足取りで歩いて行く。

そして、結末のムーネスの「飛翔」には、こんな言葉が重ねられる。

死は難しくない。それを想像するのが難しいだけ。どうやら私たちみんなが探していたのは、解放に向かう新たな形、新しい道だったのだ。

---

<sup>23</sup>原作では、二人一緒に路上で強姦される [Parsipūr 1991: 85-88]。

<sup>24</sup>第二夫人の座に納まる原作とは対照的である [Parsipūr 1991: 133-134]。

自殺は現実逃避なのではないかという疑問を投げかけられたネシャートは、やはりスーフイズムの伝統を挙げて、これはシンボリックな飛翔であると述べている<sup>25</sup>。また続けて、このような死であるなら、政治的には「殉教」と呼べるとも答えている。彼女の頭の中には、この作品の制作と時を同じくして起こったイランの「緑の運動」<sup>26</sup>で流れ弾に当たって死んだ女性ネダーの姿があったはずである。ムーネスの言う「私たちみんな」とは、作品中の4人の女性とも取れるが、そういう意味では観客を含めたもっと大きな集団を指しているのかもしれない。

## 2. 映画のメッセージ

これまで見てきたように、映画「男のいない女たち」は、今から半世紀以上前の強力な家父長制度の下、国民でありながら祖国の中で楽園のようなサンクチュアリに「亡命」し、人生を再構築しようとする女たちの試みを描くが、それに加えて、原作になかった1953年の石油国有化運動の盛衰を、人物やストーリーに影響を与えることを恐れずに、大胆且つ全面的に取り入れた作品である。自分の運命を他者に委ねず、自分自身の手で掴もうとする女性たちの努力が、国家のそれと呼応して観客の胸に響く。

## IV. それぞれのサンクチュアリ——女たちの祖国はどこにあるのか——

『男のいない女たち』で女たちが集まるキャラジの庭園が、原作でも映画版でも家父長制度の圧迫に疲れた女たちのサンクチュアリであり、原始の世界の楽園への回帰を思わせることに疑いはない。では、この庭園は彼女たちの「祖国」とどのような位置関係にあるのだろうか。祖国が、「生まれた場所」というだけでなく、「人が心安んじて暮らせる場」でもあるのだとすれば、地理的には祖国に居ながら、実際にはそれを感じられない場合も出てくるはずである。この小説と映画の登場人物たちにとっての祖国は、まさにその一例である。

---

<sup>25</sup> 神秘主義詩人ルーミー（1207-1273）の『精神的マサヴィー』中の「オウムと商人」という有名な物語が思い起こされる。籠の鳥であるオウムが、自ら大地に身を投げることで新たな生を得られることを教えられる物語である。

<sup>26</sup> 2009年アフマディーネジャード大統領の再選にあたって、選挙不正が行われたとして沸き起こった市民運動。緑色のシンボルカラーを参加者が身につけていたことから、こう呼ばれる。ネダーは、政府によって圧殺されたこの運動の象徴的存在として知られるようになった。

小説では著者が超自然的事象を自在に操って、自らの神話的、神秘主義的世界観を展開し、魂が還るべき場としての「祖国」を設定している。彼女たちのサンクチュアリである庭園も、そこに至るまでの仮寓に過ぎない。現世的 (zamini) 性格を捨てきれないファーエゼ、ムーネス、ファッロフの3人は、その祖国には辿り着けず、現実世界のそれぞれの居場所に戻っていったし、マフトフトの木は産みの苦しみを経て希望通り世界に自分の種子をまき散らし、これから「祖国」に至る長い階梯を踏み出そうとしているようである。

これに対し、映画版の祖国はもっと生々しく、時に痛々しい。女たちは生まれ育った祖国に居場所を見つけられず、やむなくその内部のサンクチュアリに逃げ込んでみだが、寂しくなって外界の人々を招いてみたら、軍隊までが土足で踏み込んできたのである。こうなればサンクチュアリは存在自体が否定され、女たちは非情な祖国へと蹴り出されてしまう。それに耐えられなかったザッリーンの死が、石油国有化運動がCIA主導の反クーデターで潰され、王が再び権力の場に舞い戻ったモサッデグ事件の日に訪れていることから、ザッリーンをイランの民主主義運動の象徴と見なすことができるであろう。あるいは、祖国を女性／母と形容してきた伝統的言説から言えば、ザッリーンはイランという国そのものを体現しているとも解せるだろうか<sup>27</sup>。こうして、彼女たちの理想の「祖国」が死んでしまった以上、住みにくかろうが非情であろうが、ファーエゼのようにキッと頭を上げて今ある祖国に向かって歩き続けるか、ムーネスのように自ら選んだ象徴的な死に向かって「飛翔」する以外になくなる。

映画のエンドロールには、「1906年の立憲革命から2009年の民衆の緑の運動までのイランにおける自由と民主主義を希求するあらゆる闘士たちに捧げる」と献辞がある。歴史は繰り返し、ファッロフが汚れた食器もそのままテーブルの上に残して去った屋敷に、また傷ついた人々が集まってくるのかもしれない<sup>28</sup>。ただ、女たちはしぶとく、彼女たちの抵抗の力は強まりこそすれ弱まることはない。次に紡がれるサンクチュアリの物語の主人公は、もしかすると女性ではなくなっているかもしれないのである。

---

<sup>27</sup> Najmabadi 2005: 93-131.

<sup>28</sup> 映画の中でファッロフが初めて屋敷を訪れる場面でも、屋敷は空き家ではなく、調度品が置かれ、テーブルには食器が並べられていて、まるでどこかで時間が止まったままだったような印象を受ける。

## 主要参考文献

- Farrokhzād, Forūgh. 1977<sup>11</sup>. *Tavalloḍī dīgar*. Tehrān: Morvārīd.
- Heartney, Eleanor. 2009. "Shirin Neshat: An Interview by Eleanor Heartney," *Art in America* (June/July 2009), 152-159.
- Milānī, Farzāneh. 1993. "Pā-ye sohbat-e Shahrnūsh Pārsīpur," *Īrān Nāmeḥ*, XI, 4 (Fall 1993), 691-704.
- Nāhīd, Afsāneh. 1989. "Harekat dar matnī bī-tafāvot: goftogu bā Shahrnūsh Pārsīpur," *Donyā-ye sokhan*, 29 (Pāyīz 1367), 14-17 & 91.
- Najmabadi, Afsaneh. 2005. *Women with Mustaches and Men without Beards*. Berkeley: U. of California Press.
- Pārsīpur, Shahrnūsh. 1991. *Zanān bedūn-e mardān*. Bethesda: Iranbooks.
- Pārsīpur, Shahrnūsh. 2004. *Women without Men*. (Kamran Talattof & Jocelyn Sharlet, tr., P.M. Karim, Afterword) New York: The Feminist Press.
- Pūmāmdāriyān, Taqī. 2011. *'Aql-e sorkh: sharh va ta'vīl-e dāstānhā-ye ramzī-ye Sohravardī*. Tehrān: Sokhan.
- Qānūnparvar, Mohammad Rezā. 1991. "Kond-o-kāwī dar *Zanān bedūn-e mardān*," *Īrān Nāmeḥ*, IX, 4 (Fall 1991), 690-699.
- 藤元優子 1992. 「イラン現代文学と女性—タージョット・サルタネからトゥーバーまで—」『オリエント』33, 1, 32-47.
- 松岡剛・野崎武夫(編) 2005. 『第6回ヒロシマ賞受賞記念 シリン・ネシャット展』 広島市現代美術館.

## [映像資料]

Neshat, Shirin 2009. *Women Without Men*. IndiePix Films. (DVD)

## [インターネット資料]

- Dietrich, Joy. 2010. "Asked and Answered: Shirin Neshat," *New York Times Blog*, tmagazine.blogs.nytimes.com, May 14, 2010 in "Gladstone Gallery."  
<https://gladstonegallery.com/artist/shirin-neshat/press> (2018.5.20.閲覧)
- "Women Without Men Discussion." <https://www.youtube.com/watch?v=ixDnVXsr8Kw> (2018.6.1. 閲覧)