

## アジア映画における葬儀のシンボルと生死のイメージ

——映画「父後七日」(台湾)と「おくりびと」(日本)の文化的意義に関する比較と分析

楊濟襄

台湾国立中山大学中文系華教授

「死生学」は近年とても「ホット」な専門用語であり、飛ぶ鳥を落とす勢いの学術分野であり、一般大衆も聞きなれていて説明することのできるテーマでもある。しかし、人々が「死生」を取りまく話題として口にするのはすべて「安楽死」や葬送の儀式・葬送業・儀礼師などであり、「死生学」そのものは「死亡」と「葬送」を論ずるもの、と認識されているようである。東アジアはその歴史や伝統において儒教文化の影響を受けており、その儒教文化によって、「死亡」と「葬送」は当初「儀礼」という枠組みのなかでを解釈された。そのため、「死生学」という論題が東アジアを席巻した時には、「生命の儀式」と「死生学」とがほぼイコールで結びつけられ、「葬送儀礼」という限定的な問題が提起されるのみであった。このことは、台湾という地域において「葬儀会社」「生命の儀式」といった看板やテーマが出現した時に、そろいもそろってみな「葬送業」を論じていたことから、その一端がうかがい知れる。これは当然一種の誤解であり、死生や葬送およびその関係性というテーマは非常に重要であるが、「死生学」「生命の儀式」は決してそれだけを論じるものではない。



楊濟襄氏

ある、と。

### 一． 極端と中庸 —— 「生死両安」の台湾の葬儀を探求する

筆者は長期にわたって「台湾の儀礼」のフィールドワークに従事するかたわら、中山大学で「生命の儀式」の授業を行い、ここ二十年の台湾の葬送観念の「時代に即した変化」を目の当たりしてきた。それは言うまでもなく、葬送業者の商業化「イメージアップキャンペーン」であり、「海葬・樹葬などの環境保護概念」の浸透であり、仏教教団による葬儀の意義の顕彰であり、いたるところで、台湾の伝統的な葬儀や葬送概念が驚くべきスピードで変化してきた。

「死生学」は「死の省察」をとおして生を論じることであり、「生命」はそれによってはじめて本当のテーマとなるのである（慧開法師、二〇一一年、「現代死生學的精義」）。そして、典型的な「生命の儀式」というのは、出生・成人・結婚・死亡といった節目に行われる様々な儀式のことを指している。

筆者は以下のように考えている。「死生学」あるいは「生命の儀式」、そのなかには「生命の観察」ということが含まれ、「生命の観察」（この場合の生命とはもちろん生と死である）とは、儀式の当事者・儀式の参加者をも包含した、「生命」というテーマの実践と意義に関するものであり、これこそがこの分野の核心で

| 項目        | 内容   |
|-----------|--|
| 遺体の送迎     | 1 儀式管理人<br>2 送迎車（運転手・送迎の人員を含む）、標準距離二十キロメートル  |
| 安霊        | 1 儀式管理人（従業員も含む）<br>2 安霊用品（霊位牌・鮮花・果物・金童玉女「仙人に仕える童子・童女」・往生被「経文・陀羅尼を書いた布」・蓮華被「二〇八の蓮華が縫いつけられた布」・香燭・銀紙）<br>3 霊堂内の配置（霊前のとぼり・紅布・白布・遺影の枠・花瓶・香爐・燭台・銀紙・幢）<br>4 道士二名<br>5 十二インチに引き伸ばした白黒の写真 |
| 棺の安置      | 1 儀式管理人・従業員<br>2 冷凍棺（遺体の冷蔵）  |
| 入殮（遺体の入棺） | 1 儀式管理人<br>2 沐浴・更衣・化粧のための従業員   |

以下は、筆者が台湾南部の葬送業者を取材したもので、業者が喪家（死者を出した家族）側に対して提示したサービスの内容<sup>2</sup>である。

|  |   |            |   |
|--|---|------------|---|
| 出棺儀式   | 棺の移動  | 頭七「初七日」の法事 |   |
| <p>4 司儀・礼生「儀式の司会者」一組</p> <p>3 式場内の配置（布帆・排楼・式場・煙草・果汁・ミネラルウォーター一組）</p> <p>2 棺をかかえる従業員一組</p> <p>1 儀式管理人</p> | <p>3 棺の上に置く物品（蒸しパン・蠟燭・桶・椀・箸）</p> <p>2 道士一名</p> <p>1 従業員一組</p> | 道士一組       | <p>3 死者の衣装（長衫「ひとえの中国服」・馬掛「短い上着」・下着ワンセット・靴・帽子・白靴下）</p> <p>4 棺木（環境に配慮したもの）</p> <p>5 入棺担当者（棺を閉じることを含む）</p> <p>6 棺内用品（棺内物・棺に入れるお金二〇〇〇萬・枕・水被「遺体にかぶせる布」）</p> <p>7 香爐一式</p> <p>8 入棺祭品一式（六菜一飯）</p> <p>9 接棺用品（桶・乞水のための土器・ほうき・米）</p> <p>10 道士一組</p> |

|         |  |
|---------|--|
|         | <ol style="list-style-type: none"> <li>5 道士一組</li> <li>6 出棺祭品一式</li> <li>7 出棺用品(鮮花・果物・五彩旗・靈旌〔位牌〕・記名用の名簿・サインペン二本・謝籃〔竹や藤で編んだ容器〕・米升・斧・棺掛け)</li> <li>8 麻・薔衣〔出棺の際に着るもの〕二十セット</li> <li>9 霊柩車あるいは西洋の礼車一両</li> </ol> |
| 火葬とお骨拾い | <ol style="list-style-type: none"> <li>1 儀式管理人あるいは従業員</li> <li>2 磁器製の霊灰缶</li> <li>3 鮮花・果物一組</li> <li>4 火葬・お骨拾い</li> </ol>  |
| 安奉晋塔    | <ol style="list-style-type: none"> <li>1 儀式管理人あるいは従業員</li> <li>2 鮮花・果物一組</li> <li>3 位牌の安置</li> </ol>   |
| 円満      | <ol style="list-style-type: none"> <li>1 事後の配慮</li> <li>2 百日、年ごとの通知</li> </ol>   |

表の内容は主に葬送儀式において葬送業者が提供できるサービス(たとえば、冷凍棺・棺木・式場の配置と  
 いった儀式において必要な物品、儀式管理人・棺を担ぐ人員・メイクを施す人員などの儀式を運営する人員)

を項目として列挙しているが、このような表において、喪家が考えているのは、もっぱら「関連する項目の費用」および「これらの品物は省略可能かどうか」といったものである。  
台湾における伝統的な葬儀の内容は以下のようにまとめることができる。

| 治喪（臨終および没後の処理）   | 発喪   |
|--|--|
| <ol style="list-style-type: none"> <li>1 拼廳・搬鋪「遺体の安置や場所の設営」</li> <li>2 遮神「死者の穢れが神や先祖におよぶのを防ぐため位牌や神棚を布でおおう」</li> <li>3 乞水「河川や田地の水神への報告・沐浴」</li> <li>4 套衫・抽寿「寿衣を着せる」</li> <li>5 九條を吊す・枕を換える・水被をかぶせる</li> <li>6 含錢（含殮）「遺体の衣服のうちにお金を入れる」</li> <li>7 魂路を開く・豎靈「靈堂を建てる」・魂を招く・幢の作成</li> <li>8 脚尾飯「遺体の足下におくご飯」を供える・脚尾灯「遺体の足下のランプ」を点ける・脚尾紙「遺体の足下におく紙」を焼く</li> <li>9 哭念と哭路頭</li> <li>10 守鋪「遺体のそばで見守る」・驚猫「肉食のけものが死体に危害を加えることを防止する」</li> <li>11 死亡登記</li> </ol> | <ol style="list-style-type: none"> <li>1 報外祖「母方の祖父母に訃報を告げる」・接外祖「母方の祖父母を出迎える」</li> <li>2 発喪（報白）「周囲に訃報を告げる」</li> </ol> |

| 出資   | 賓礼   |
|--|--|
| <p>5 点主 「死者の名前を小木の位牌に写す」</p> <p>4 壓柩</p> <p>3 絞柩</p> <p>2 旋柩</p> <p>1 転柩</p> | <p>10 圍庫錢 「棺にお金を入れる」・焼魂轎 「死者のための乗物を焼く」・焼紙汽車 「紙の汽車を焼く」</p> <p>9 摔碗・摔菜缶 「碗・菜缶をこわす」</p> <p>8 捧飯 「ご飯を供える」</p> <p>7 停棺 (打桶) 「棺に釘を打って固定する」</p> <p>6 守靈 (睨棺脚) 「出資の前に棺のそばで一夜を明かす」</p> <p>5 大殮 (入木) 「棺に移す」</p> <p>4 接大厝 (棺木) 「棺の用意」</p> <p>3 小殮 (割圍) 「死者と遺族とを結んだ麻紐を断ち切る」</p> <p>2 小殮 (分手尾錢) 「死者の衣服のうちにあらかじめ入れておいたお金を分配する」</p> <p>1 小殮 (辞生) 「死者にたいする最後の晚餐」</p> |
|  | <p>3 門外に喪を示す</p> <p>4 近隣のために紅色の布を掛ける</p> <p>5 孝服 「喪に服する期間に着用する服」を作成する</p>  |

|                        |   |
|------------------------|---|
|                        | <p>6 家奠 「内々の告別式」</p> <p>7 公奠 「生前交流のあった人々を招いての告別式」</p> <p>8 封釘 「父側と母側の代表が棺に釘を打つ」</p> <p>9 発引 「出賓の行列の出発」</p> <p>10 放買路銭 「道々で小銭をばらまく」</p>  |
| <p>安葬（ここでは土葬を例とする）</p> | <p>1 放栓 「棺の下部から空気を挿入し、遺体を腐化させる」・掩土 「土で上からおおう」・封壙 「穴をふさぐ」</p> <p>2 祀后土 「土地の神々をまつる」・祀新墳 「新しい墓をまつる」</p> <p>3 剥蚕殻・分五穀丁銭 「位牌を墓碑の傍らに置く」</p> <p>4 返主 「墓地から遺族の家に戻る」</p> <p>5 安霊 「霊棚を設け、お香や遺影・供物を供える」</p> <p>6 巡山 「翌日もしくは数日後に確認のため墓地へ赴く」・完墳 「墓の完成」</p> |
| <p>居喪</p>              | <p>1 作功德</p> <p>2 作七 「初七日から七七日（四十九日）までの七日ごとの儀式」</p> <p>3 作旬 「四十九日から百箇日までのあいだ、一旬を十日として四旬をなし、十日ごとに儀式をおこなう」</p> <p>4 作百日 「百箇日の儀式」</p> <p>5 新墳培墓 「お墓参り」</p>   |

|   |                            |
|---|----------------------------|
| 6 | 作忌「一周忌後の毎年の命日の儀式」          |
| 7 | 作対年「一周忌の儀式」                |
| 8 | 除喪                         |
| 9 | 合爐「位牌を燃やし、その灰を先祖代々の香爐に入れる」 |

喪家の宗教信仰に対応して調整することのできる箇所を除き、伝統的な葬送儀礼は、伝統儒家儀礼の影響を受けていることに注意しなければならない。歴代の礼学にかんする著作は、葬儀や葬服を取り扱っているものがほとんどである。伝統的な葬送の資料はほぼ整った状態で保存されており、歴代の変遷の記録以外にも、先秦時代の最も初期の資料が『儀礼』の中に保存されている。この『儀礼』は『土葬礼』『既夕礼』『土虞礼』の三篇から成るが、内容はそれぞれ関連している。というのも、『儀礼』自体が相当に長篇なため三篇に分けたのであり、三篇にわたってその儀礼内容が多くて重要であることが説明されている。先学の周何教授（一田先生）は、『古禮今談』において、「葬送儀礼が繁雑である原因」を指摘し、それは主に儀式という節目をとおして、喪家にいそがしく葬送儀礼を執行させ、亡くなったという事実をたいして、ゆつくりと「事実を受け止め」、「感情を安定させる」ことを期待している、としている<sup>4</sup>。

葬送儀礼を適切に執行行うということは、主に、死者と次第に「隔離」していくということ、身内がすでに確実に我々から遠く離れていること、元に戻ることはないという事実を生きている人間に実際に体験・観察させることであり、そこで自らの感情をコントロールすることを練習し、内なる心の痛みを収斂し、

適切な時間のうちに正常な状態に戻らなければならないのである。

さらに、一田先生は儒家の『礼』経における比喩を例として取り上げている。「死におもむく」ということは、長型の布を用いて頭から足までを覆っていくもので、『礼』はこれを「襲」といい、まさに一種の「隔離」の作用である」と。そして、彼は以下のように補足している。死者のからだを覆ってからも、親しい人は亡骸に触れ、悲しみ涙を流すことはできる。しかし、結局のところ、平静の時に熟睡している状況とはまったく異なっているということに気づくのである。入棺した後は、棺に触れてただ泣くことができるだけである。距離は次第に遠くなり、生と死とが異なった道であり、すでに元に戻すことはできない事実であることを自ら理解する。小殮と大殮の際には、必ず亡骸を移動させなければならず、これは身内の人間にとつてみれば、確かに強烈な心理的ダメージであり、悲しみがわき起こり、悲しみにくれ、むせび泣くことは避けられず、誰も止めることはできない。ただし、大殮の後、堂内に棺をとどめておく「賓」の期間においては、ただ朝夕に定期的に内省する「朝夕奠」の際に、朝と晩に一回ずつ涙を流すだけである。この儀式は、悲しみを心の底に押しとどめ、朝夕に一度涙を流す以外、その他の時間においては感情をコントロールし、我慢して泣かない、ということを生きている人間に要求しているのである。出棺して埋葬した後、家に戻り、安霊の「虞」[死者の魂を家に迎え安んじること]という祭式を行ったならば、人前において、再び涙を流すということは許されない。『礼』において、このことは「卒哭」とされている。

これらは善意にもとづく制限であり、すべて人々が最短の期間で正常な状態を回復するのを助けるために設けられたものである。もしこのような各種の段階的な儀式的処置がなく、プログラムの設定も異なつて

いるならば、心情は絶え間なく変化するため、生きている人間は事実を即座に認識し、自由自在に心を収斂させるほか方法はない。（『古禮今談』 一二六頁）

また、例えば、古代には「賓」の制度があり、棺を家のなかに一定の期間とどめて置くことが求められた。この意図は、生きている人間のためのもので、亡くなった人を思ったその時、棺が堂のなかにかかわらずに存在しているの、棺によって隔てられているとはいえ、常に身体が存在していると考え、心理的に相応な落ち着きをもたらすのである。さらにこの時間において、心情をゆつくりと整え、感情をコントロールできる状態にし、悲しみを心の底にとどめておくことを練習し、人前で泣かずに我慢できるようにし、ここにいたってはじめて、出棺・埋葬の儀式を行うことができるのである。もしこのような緩衝的な時間がなければ、すぐに埋葬することになる。かたちある状態から完全に無となる巨大な変化、少なくともこれは親密な関係にある身内の人間にとつて、容易に受け入れることができず、適応もできない事であろう。

葬送儀礼における細かに項目が設けられていること、これは形式的な面からみればとても煩雑であろう。しかし、その内包されている意義やその作用に着目して考えてみれば、その煩雑である理由をはつきりと理解することができる。（『古禮今談』 一二六頁）

一般の人々は、往々にして、葬送儀礼は「埋葬して安らかにすること」に重きをおくものであると考えている。しかし、筆者は、葬送儀礼の本当の核心や価値というのは、「生者と死者の両者を安らかにすること」にあるのであって、死者という「当事者」のみをとりまくなかで進めていくものであるとみなしてはならず、実

際には、すべて残された家族を思いやり救うためのものであると考えている。この点は、喪葬業者が列挙したサービスの明細のなかでは、かえって、葬儀費用の高額さへと曖昧に移されているのみである。

## 二、映画「父後七日」の葬儀のシンボル

「葬送儀礼」と「生命の儀式」には重要なポイントがひとつある。現実生活において、「葬送儀礼」には不幸や禁忌が充満しており、生者が冥界にたいして有している恐怖のイメージさえも混雑している。ここ数年、「死亡」と「葬儀」は芸術文学の世界において一つの題材となり、この種のテーマは小説となっただけでなく、それを原作として映画化され、芸術文学作品中で「提示」されている「死亡」と「葬儀」は、再び神秘や恐怖となることはない。そして、読者は、実際の儀式のなかで「見證者（儀式を見る者）」になるという最も恐れられている不幸や禁忌を避けることができ、直接、儀式に含まれている文化や哲学的な意味を考察することができる。「生命というテーマの実践と意義」という方面から述べれば、この時代における死生学的考察といるのは、芸術作品のなかに「提示」されている関連する題材、それをなおざりにしてはいけないのである。原作の『父後七日』は、台湾の「林榮三散文賞」大賞を獲得した作品であり、原作者の劉梓潔は自ら映画を監督し、散文「詩歌・戯曲・小説以外の文芸作品一般」と映像という二つの舞台をとおして作品を表現したのである。『父後七日』は、劉梓潔が父を亡くして以降、葬送儀礼を執り行っていく過程を描写している。その内容はウィットに富んだタッチで台湾の葬送儀礼における道教の人々と信仰とをつなぎ、喪家が台湾の葬送儀礼の煩雑な礼儀作法のなかで得た救いと贖いとを記録し、「批判」と「受容」とのあいだで、台湾の葬送儀礼のフィールドワーク的記録における生死という点を、あらためて解釈しているのである。<sup>5)</sup>

映画「父後七日」(Seven Days In Heaven 台湾電影、二〇一〇年)は、あらたに原作を編集するにあたって、パロディ化することで人々が畏怖している死というテーマを和らげ、ブラックユーモアをも挿入して、恐ろしくぞっとするような「死」のイメージから極力切り離し、また、監督劉梓潔目らがナレーションを担当し、散文を閲読するような味わいをも付け加えたものである。映画「父後七日」は台湾の葬送儀礼におけるいくつかの勘所をしっかりと捉え、また劇中には台湾の庶民の風俗の特徴も挿入され、観衆の共感を呼んだだけでなく、台湾版「おくりびと」(日本映画、二〇〇八年)として賞賛されたのである。

本論文では、「シンボル」として取りあげることで、映画における葬送儀礼を示したが、これは、映画が目の前に繰りひろげられる葬送儀礼を対象としたものであって、決して儀式の記録を目的としたものではない。映画は、儀式の過程をパロディ化することで、「そうだと知ってはいるが、そのわけを知らない(知其然、不知其所以然)」という伝統儀式にたいして、一種のうさばらしと批判とを行うものであるからである。原作と監督という二つの身分をかねた劉梓潔は、作品のなかで主演の阿梅に自らを投影し、阿梅の考えと理解をとおして、古い儀式と若者の性格との間を頻繁に行き来している。父親のために葬儀を計画・実行する七日間のみかた、阿梅は自身の儀式にかんする不理解によって人々の笑いを導き、伝統葬送儀礼が煩雑すぎることにたいする人々の共感を喚起している。

映画「父後七日」の葬儀の流れ

|    |              |
|----|--------------|
| 治喪 | 拼廳・搬鋪【パロディ】  |
|    | 套衫【パロディ】     |
|    | 九條を吊るす【パロディ】 |

|           |   |
|-----------|---|
|           | <p>捧葉缶<br/>哭念【パロディ】<br/>脚尾飯を供える・脚尾灯を点ける・脚尾紙を焼く<br/>看日</p>     |
| <p>発喪</p> | <p>孝服の作成</p>  |
| <p>賓礼</p> | <p>接大厝（棺木）【パロディ】<br/>守霊（咽棺脚）【パロディ】<br/>圍庫錢・焼魂轎・焼紙汽車【パロディ】</p> |
| <p>出資</p> | <p>家奠【パロディ】<br/>公奠<br/>発引</p>                                 |

葬儀期間のせわしなさの中、亡き人がすでに人生という旅路から「退場」したということを、家族が考えたり回想したりする暇はまったく無い。ひいては在りし日の一つ一つの出来事さえもである。家族はあたかも亡き人とまさに共同で葬儀を運営しているかのようなのである。もしくは、家族は、いまだ亡き人が再びここに戻ってこないということを、その潜在意識のなかでは認めてはおらず、葬儀の終わりが近づくにあたっては、パロディ化する対象を失ったかのようなのである。あらゆる儀式が終了した後、生者（亡き人の家族）は日常の生活へと戻り、亡き人がかつて存在した空白の場所と向き合った結果、生者の心はにわかに揺り動かされる。亡き

人の逝去にたいし、砂時計の砂のようにわずかに傾けただけで堰を切ったようにあふれ出した生者の思いや悲哀は、時間という音も気配もないものの力をかりて静めるほかに、それによって、ようやく通常の状態へと回復するのである。

どうして、劇中のあらゆる「パロディ」は、すべて葬儀にともなってすすめられるのか。

本論文は、原作者劉梓潔あるいは劇中の主役の女性阿梅を以下のようにみなしている。八〇年代に生まれた Y 世代の若者と称される世代の代表であり、OL の服装をし、流暢な英語を駆使して外資系会社で働いているが、父親と兄が露天商を営む台湾の田舎の出身である。葬送儀礼における道士や葬送業には詳しく、彼女は一方では従順に儀式を行っている。しかし、その一方で、荒唐無稽なものを見るかのようにそれらの儀式に接しており、「葬送儀礼」にたいする基本的な態度としては否定的であり、受け入れようとはしていない。「荒唐無稽」という言葉によつて、父のために計画・実行している葬送儀礼というこの場を称することは、原作と映画の両方において見られることであるが、これは原作『父後七日』の作中や、そのサブタイトル「私は知っている、人生のなかで最も荒唐無稽な旅がすではじまっていることを」に由来している。

それゆえ、我々とあなたは一緒に救急車に乗り、家に帰る。名目上は、子供があなたに付き添う最後の機会である。(中略)「あなたの家では香を手にもつて拝むのですか?」私はこわばりつつうなずいた。すると、運転手は、急にカセットテープを取り出し、一方の面を上にして、スピーカに差し込んだ。南無阿弥陀仏、南無阿弥陀仏、南無阿弥陀仏、南無阿弥陀仏。まさか、カセットのもうひとつの面は、ハレルヤ、ハレルヤ、ハレルヤ、ハレルヤではあるまい。私は知っている、人生のなかで最も荒唐無稽な旅がすではじまっていることを。(『父後七日』、一二頁)

家に着く。荒唐無稽な旅の案内人、その旗印が、葬儀社・土公仔「葬送業の従業員・骨拾い人」・道士・隣近所へとバトンタッチされる。(『父後七日』、二十二頁)

火葬場、そこはあたかも各地の神兵・神将が一同に会したかのようである。番号札を受け取り、弁当を受け取ったら、待機である。我々はその他の荒唐無稽な軍団を目の当たりにしている。彼らは、亡骸と棺を火葬のための炉へと送り、その後で、かなりの大声で狂ったように叫ぶ、「火だよ、急いで！ 火だよ、急いで！」と。(『父後七日』、二十九頁)

「パロディ」化の手法は、劇中における死の悲哀の大部分をうすめているだけでなく、伝統的葬送儀礼の雰囲気満ちた作品を、なかば滑稽なたちで観衆に接近させ、現実の生活において葬送業者・宗教界が織りなす「複合式葬儀」の意味を知らしめるのである。もし伝統的葬送儀礼にたいする理解が十分でなければ、確かに、そのような「複合式葬儀」においては、抜け出したくなるような感情や荒唐無稽でいかんともしがたい感覚が、容易に生まれてしまうだろう。

ここ数年、経済の発展や工業の発達によって、一般の人々の生活のリズムははりつめ、あくせくしたものと変貌した。過去の多くの古い儀礼や風俗は、往々にして、足並みが遅く、時代に合わないような感覚を生じるであろう。特に、葬送儀礼にたいしては、非常に煩雑であるせいで、本当に耐えることができないうような思いへといたり、また、自らその内容をしっかりと把握していないため、完全に人任せで、訳のわからない動作を機械的に行うことになる。それゆえ、これらの儀式はあたかも不必要なときたりであ

り、どうにもしがたいと思うのである。このような状況下においては、抵抗や排斥といった心理状態が容易に形成され、さらには、簡略化や改革が要求されるのである。(『古禮今談』、一二三頁)

筆者は、「生者と死者の両者を安らかにすること」、これが台湾の葬送儀礼の作用と意義である以上、劇中の葬儀のなかで挿入されるパロディは、死者にたいする不敬と解釈されるべきではないと考えている。父の印象がはつきりしていてよく知ったものであるせいも、娘の阿梅は、「型どおりに儀式を行う(行礼如儀)」というプログラムのなかで、幾度かみずからに問いかけている。このことは、葬送儀礼をとおして、家族が儀式のなかで「死」というすでに変えることのできない事実を見きわめている、と考えることができるだろう。換言すると、葬送儀礼というのは、家族にとってみれば、一種の「癒し」の過程となっているのである。

ひとたび機会があると、私は目を見開き、尋ねるのである。「あなたはどこ。」私は尋ねようとすることを禁じえない。あなたは、私がこれまで数日の間、黒い傘をさして護ってきた今は亡き霊、魂なのですか。(長女は傘をさしておく責任がある。)それとも、告別式場でずっと飛び回っていた紋白蝶なのですか。あるいは、棺のなかで横たわり、今まさに少しずつ腐乱し、一滴一滴としずくをたらす屍なのですか。(『父後七日』、二十九頁)

家族のこのような対話は、台湾の葬送儀礼においては、決して特別な例ではない。この種の対話が出現する要因は、ひとつには、台湾の葬送儀礼には道教の科儀や仏教の輪廻の概念が融合しているということである。また、家族が「死」という言葉をはばかって「往生」という言葉を用い、感情の面において、亡くなった人は

必ずまだこの世のどこかで存在して、いまだこの世を去ってはいない、と「信じることを選択している」ことも要因である。

あらゆる「パロディ」（および、亡き人についてのでたらめな各種の伝聞を、台湾では「八卦消息」と称する）は、葬送儀礼が進行し、人が行き来するなかで、その言葉を借りるかたちで伝えられる。しかし、葬儀が終了するにしたがって、そのような吹聴は急速におさまり、「パロディ」も消失する。このような状況は、台湾の葬送儀礼において、すでに一種の恒例となっており、変わったことではない。そこで、映画『父後七日』において父を亡くした阿梅が葬儀のなかでみせる「葬儀にはそぐわない」笑いの要素であるが、これは彼女の父親に対する感情が深いものではないというのが原因ではない。葬儀が終了して数日経た後、彼女は突然、親愛なる父親がこの世に再び戻ってくることはないことを認識し、悲しみにむせび泣き、完全に理解するのである。

### 三．死生のイメージと文化の詳細 —— 映画「父後七日」と「おくりびと」の分析

『父後七日』は、いうまでもなく、原作と映画ともに、台湾の葬送儀礼を叙事的に描き出すことを基調としており、台湾の民衆にとってみれば、劇中の人物と芝居の筋はすべてよく知られた「パターン」である。救急車に乗って病院から家へ直帰し、家族は急いで場所を清めて遺体を安置し、その後で、象徴的な臨終の儀式を行う。医療・看護から葬送業にいたるまで、「孝女阿琴」「泣き女」から「罐頭塔」「缶でこしらえた塔」まで、「村の代表が露店をめぐるのを楽しむこと」から「県の長官が哀悼用の対聯を贈ること」まで、吹聴されていることはみな、台湾の今の時代の葬送儀礼の鮮明なシンボルである。

主人公は、父の喪に立ちあうために、台北から故郷の彰化まで戻り、全く見慣れない伝統的な葬送儀礼を目

のあたりにし、どう対処すべきか全く分からない。葬儀のなかの「ある時は号泣することが求められ、またある時は号泣することが禁止される」ということなど、道士の指図に従順にしたがうことをとおし、葬送儀礼を誇張して実演することで、現代人の「伝統民族的な見慣れないもの」にたいして生じる抵抗と疑念を鮮明に描き出している。

親しい人が亡くなった後、声を出して涙を流し、足を踏むことは度々あるが、朝夕二度の朝夕哭に至り、埋葬して虞を行い、虞を行って卒哭するより他ないのである。このことは『礼』の製作の背景を充分にあらわしており、そもそも『礼』は人々の感情の自然的欲求に応じたもので、さらに社会全体の安全と危機、栄枯盛衰を鑑みて付け加えられていった、最も適切な規範なのである。（『古禮今談』、一七三頁）

同様に、先学の周何教授は、煩雑で煩わしい葬送儀礼では、『礼』を表すものを除いた、儀式のなかの五つの過程——臨終・殮・賓・葬・祭祀など——というのは、親しい人が世を去ったことを受け入れて認めるという生者にたいする治療である、と指摘している。

『儀礼・土喪礼』に記載された「復」礼の儀式——「死者の衣服を持って屋根にのぼり、『おい、戻ってこい』と言つ」——、これは声を出して叫ぶことで、死者の魂魄が戻ってくることを期待しているのである。儒家思想の徹底と道教的生命観が、台湾の人々の間に普遍的に存在する「落葉帰根」「落ち葉が根に帰るように、人は死んだら元の場所へかえる」という死生観を形成したのである。「父後七日」の冒頭では、こんなシーンがある。「父親の遺体を病院から家へと搬送する際、娘はその道中で泣き叫ぶ。『お父さん！ 私たち帰ってきたよ』。また、エピソードでは、「家から遠くはなれた場所へ行き、異郷で客死した魂魄が故郷へと召されるに

際し、道士阿義は喪を発した」とある。これらはすべて、人が死んだ後の魂魄と肉体は必ずや故郷へと帰るもので、帰るべき家がなく、外で遊びほうけているわけでは決してない、ということを反映している。「父後七日」の原作や映画は、生命は「落葉帰根」すべきであるという精神を実践しているのである。

その他、監督は、しばしば劇中において演者の視線を借りる構図を採る。「娘の眼」で目前の人や事物と向き合うことで、娘の心のなかの父親のイメージや、お互いの感情が交差する記憶を喚起するのである。テーブルのガラスの下に放置されていた父親が収集したセクシーグラビア、道士が父親の為に搬鋪した後父親の体のそばに置いた台湾製の「長寿」というたばこ、いかがわしい雑誌などは、生真面目であった父親のイメージをあざやかにひっくり返し、映画にブラックユーモアの清涼剤を加えることに成功している。映画は追憶の手法と叙事的な描写とを交互におこなひ、主人公の父親に対する思いや名残惜しさを克明に描き出している。

同時に、葬送儀礼以外に、「対比」の手法を用い、強烈な「台客「台湾土着の垢ぬけない人」」の特徴によって、唐突に、「本土草根性格」（著者注・local culture）の色彩を映画に帯びさせることを意図している。たとえば、主人公はスーツを身に纏い、故郷の夜市へと駆けつけ、露天商の父と兄とが営業を終えて家に戻るのを待っているが、父親はハイヒールを履いて夜市を歩くことの困難さを心配し、自分の藍白色のサンダルに履きかえさせようとする。また、葬式のなかで、告別式場の外の罐頭塔へと向かう際、主人公は海外の店のオーナーからの電話を受けて流暢な英語でやり取りをしている。政府官僚の方言・地方の方言・国際的な言葉が飛びかう場面である。これらのシーンにおいて登場しているハイヒールと藍白色のサンダル・OLのスーツと汗ばんだシャツなどは、不釣り合いな対比であり、この様相は、台湾本土の文化のなまの内情——濃厚な「草根特色」——である。

現在の台湾の葬送儀礼は、時間的・空間的に様々なものがあつまり、ゆつくりと形成された「複合式葬儀」

の形態である。読経のシーンでは、仏教・道教・ラマ教（チベット仏教）の色彩が入り交じっている。先頭で経を読む者は、道教の着物をまとった「師公」（道士）であり、伝統的な道教の科儀を踏襲して式は次第第が、助手はラマ教の服装および楽器であり、その後ろでは、仏教の僧衣をまとった坊主が儀式の進行を指揮している。このような台湾の田舎での複合的な葬送儀礼の情景は、特別な思いを監督に抱かせ、映画の中に保存させたのである。

『父後七日』の人物の行為や表現は、李豊楙先生の『常』と『非常』という観点を借りて、解釈することができる。彼は、エリアーデの提唱した聖と俗との二分法——「社会は聖と俗という異なった二種の世界によって構成されている。一方は神聖な時間・祭典（大部分は周期的な祭典）の時間であり、もう一方は世俗的な時間であり、宗教の意義や事項を実践しない平常な時間である。これらの聖と俗との区分はほぼ、非『常』と『日常』との区分でもある」——、これに依拠して社会現象を観察し、このように考えている。祭典の期間における衣服の色・建物や器物の形や構造、これらは「非『常』」の時間において形成された安定した社会の縮図である。「非『常』」の時間では、各人の身分や地位の違いにもとづき、異なった臨時の新しい役目を引き受けて推し進める。社会を構成する組織の中には、もうひとつ別の、神聖なものを中心とする構造が存在し、民衆に対しては、指導し導いていく作用が発揮される。このような狂った文化の特質は、「平常」の約束を解除し、人と人との距離を縮めることに有益である。伝統的な「平常」の約束の下では礼儀作法を重んじる必要があるが、「非『日常』」という時間・空間は、祭日の興奮した雰囲気によって、リラクセスさせ、解放し、和らげるといふ休暇や娯楽に準じるはたらきがある他、内実には、宗教的な神聖な意義をも有しているのである（李豊楙、一四二〜一四四頁）。「生命の儀式」として重要な関所の一つである葬送儀礼、——それは儀式に関連して、「生」と「死」の間、『常』と『非常』の思考を行き来することで、身内を亡くした家族が「生と死

の両者を安らかにすること」を追求するものと理解できるが——、「現実と想像のせめぎあい」のなかを様々に行き来するものである。また葬送業従事者を、この「生と死のはざま」にあつて様々な「葬送儀礼の実演」を取り扱うものとして把握することもできる。二〇〇九年第八十一回アカデミー賞外国語映画賞を受賞した日本映画「おくりびと」<sup>10</sup>は、まさにこれを主題として生み出されたものである。

映画「おくりびと」の主人公小林大悟は、こまやかで心のこもった手法で喪家を助け、死者との間に存在する生死の溝を渡り歩く。その最後において、彼はまた、欠け落ちて久しい、家庭を捨てて出て行った父親にたいする自らの感情と誠実に向き合い、父親へのわだかまりを拭いさるのである。劇中の主人公小林大悟の仕事は「納棺師」であり、「納棺」の仕事の対象となるのは死者である。しかし、「納棺」の儀式的列席者となるのは死者の親友（生者）たちであり、「生（日常）」と「死（非「日常」）」というふたつの世界は疎遠で関わり合うことはないが、「納棺師」の心のこもった熟達した技術のおかげで、死者に改めてよく見知った相貌（日常）を取り戻させ、捨て去ることのできない家族の感情のなかへと蘇らせるのである。

氷のように冷たい去りゆく者を呼び醒まし、永久の美しさを賦与するには、納棺師の冷静かつ正確な処置が必要であり、同時に納棺師には心のこもった感情が求められる。そして、まわりの人とともに、去りゆく者のために、おくるのである。（「おくりびと」劇中の言葉）

死、それはまさに門である。死は決して終わりではなく、通りぬける関門であり、次の世界へと進むためのものである。火葬場で働く者として、私はいつも火葬のボタンを押す時、去りゆく者にたいして言う。「行つてらっしゃい、来世で相まみえましよう」と。（「おくりびと」劇中の言葉）

「おくりびと」という映画をおして、観衆が必ずしも日本の葬送儀礼の手順を理解することができるとは限らない。しかし、「納棺」という仕事にたいしては、必ず心からの敬意を抱くであろう。もちろん、「納棺」とは葬送儀礼という節目の一環であり、葬送儀礼のすべてでは決して決していない。また、劇中の小林大悟と同じように、すべての葬送業者が、こまやかで心のこもった仕事師であるとは決してかぎらない。この点は、大悟の父親が亡くなってから、他の業者の軽率で粗暴な納棺態度が、大悟にさまざま自らの手で父親を納棺することを決定させたことからも見て取ることができる。「おくりびと」という作品のなかで葬送儀礼の意義を考察するよりも、「納棺師」という葬送業に従事する一人の人間の心理的成長によって、改めて生命の意義を探索し、生命を把握し、家族・親戚や親しい友人とともに守ることができる縁を大切にしたいほうがよい。

「おくりびと」と比較してみると、「父後七日」は娘の自らの父親の葬儀の記録に立脚したもので、論を展開する立場は、「おくりびと」とは全く異なっている。「父後七日」が台湾版「おくりびと」と称されているのは、賞を獲得した「おくりびと」の後光に映画会社があやかりたいというばかりかばかしさでしかないと本論文では考えている。両者は、その題材がともに葬送儀礼を扱っている点で関連している以外、映画の主旨や論じている生死の観点ははっきりと異なっている。

「父後七日」は伝統的な葬送儀礼を批判することに着目し、それゆえ、娘の眼には葬儀の過程は全て荒唐無稽な展開に映っている。主人公は葬儀にたいして懐疑の念を抱きつつ、もう一方では、葬送業者の指導の下で葬儀を完成しようとし、ぼんやりとして曖昧な死という概念のなか、儀式のせわしなさによって、死者が亡くなったという生者の悲しみは移動し、知らず知らずのうちに感情の発露を遅らせ、「非『日常』」という葬儀から、規則正しい生活へゆっくりと戻っていく（『日常』への帰還）。「おくりびと」は、「納棺師」の自分自身の探求をおして、「送往迎來」「送ったり迎えたりする」というこの世の交流のなかで、生命に対する深い思索を

洗練していくのである。劇中においてしばしば表現される四季の大自然の移り変わり、渡り鳥の大移動・鮭の回帰などは、宇宙の万物はともに育ちともに消えてゆくということを暗にイメージしているのである。年若い納棺師が経験を積んで成熟していくのと同時に、古参の社長が安穩と老いていく、父親が世を去ったその瞬間に、妻のお腹のなかの赤ん坊がたくましく生まれてくる。このように言うことができるだろう。「父後七日」のプロットは「叙事」であり、特徴をそなえた台湾の葬送儀礼を配置している。それにはたいして、「おくりびと」のプロットは「哲学」であり、観衆を感動へととざさない、厳然かつ誠実に人としての生命に向き合うことである、と。

#### 四・小結

台湾映画「父後七日」、その原作は「林榮三文学賞」大賞を受賞した同名の散文である。劉梓潔は監督であると同時に原作者でもある。「父後七日」は、劇中のストーリーと原作という二方面において、葬送儀礼をテーマとすることを企図しており、特に映画では、叙事的な脚色・映像の形成・音声での表現をとおして、台湾の若者世代の伝統的な葬送儀礼にたいする様々な不理解を浮かび上がらせており、現在の台湾の葬送儀礼の現状を示しているだけでなく、現代社会の伝統儀礼にたいする嘲笑や風刺を浮き彫りにしている。筆者は、長期にわたって台湾の生命の儀式に関するフィールドワークに従事しており、その経験から以下のことは指摘しておきたい。「父後七日」において、若い阿梅の葬送の儀式にたいする選択と理解は、実際のところ、少し曲解されているかもしれない。葬儀の進行をとおして、作者はそもそも、「パロディ」によって、葬送儀礼を批判する心情を無意識のうちに薄めたかったのである。最終的に、監督（および作者）はその目標には到達し

ておらず、むしろ、多くの観衆は、「パロディ」がなぜ葬送儀礼と同時に存在していたのか理解するすべがなかったようである。

劉梓潔は、『父後七日』の筆者まえがきで以下のように言っている。

【あなたの父は本当に死んだのですか？】

映画の宣伝のため、ひっきりなしにインタビューを受けるが、虚構と真実のあいだで、打ち負かされることがある。

記者…これはあなた自身の経験ですか。

私（劉梓潔）…すでに散文になってますが……

記者…私が知っているのは、散文に脚色されたということです。散文に書かれていることは本当のことですか。

私…そうです。

記者…すると、あなたの父は本当に亡くなったのですか。

私…そうです。

記者…では映画も真実なのですか。

私…すべてがそうではありません。なぜなら、昔の出来事を脚色したからです。

記者…すると、映画で死んだのはあなたの父ではないのですか!?!?（興奮した口調こう言っているかのようである、「すると、あなたたちは人をだまして、真実の出来事のように脚色したのですね!」）

私…はい……、あ、いえ、そうではないです……。

私はあやうく誤解されそうになったのだが、続いて彼女はおそろくこう言うだろう、「すると、あなたの父は死んではいないのですか!」と。

もしかすると、これこそが、まさしく私が聞きたかった言葉だったのかもしれない。

作者は「虚構と真実のあいだで、打ち負かされ」ているが、これはもちろん、この映画がきわめてよく映し出しているからこそその評価であると筆者は考えている。虚構という「パロディ」部分において真実の葬送儀礼を表現しつつ、葬儀を終えた後には悲しみ悼む気持ちを抑えることができなというものは、生死の両端を行き来する「父後七日」の表現方式と成っている。

日本映画「おくりびと」は、主人公の音楽家としての天稟を、納棺師という生命芸術へと巧みに転化している。納棺師は、みずからの特殊な仕事のなかで目覚め、伝統と現代とのあいだで葬送儀礼がどのように変遷してきたのか、そして、愛と思いやり、これこそが死者とその家族とをいたわり慰める唯一の手段であると理解する。そしてまた、ただこのようにすれば、生命は絶えることなく再びはじまることができ、生と死はわだかまり無くつながることができるのである。

「おくりびと」の最後の一幕、「主人公は、涙をたたえつつ父親のための納棺を行い、父がぎゅつと握りしめている鵝卵石（玉石）を受け取り、妊娠中の妻の手に渡して、やがて生まれてくる子供へと送りどける」、このシーンを見た観衆はみな感動に胸を打たれると信じている。

近年のアジア映画は、生命の段階的な成長をテーマとして考察している。「父後七日」と「おくりびと」は、

上記を代表する二つの映画と称することができ、その文化における「葬儀のシンボル」の「社会性」と「時代性」とを具体的に表現している。本論文は、これらを題材にし、「伝統的な儀礼と風俗」という時間と空間を超えて人間の本性がしたがうものについて尋ね、現在のアジアの死生学の研究のために、理論と実践とのバランスがとれた基盤を追求するものである。

〔参考文献〕

- 周何、『古禮今談』、台北：萬卷樓、二〇〇二／三年。
- 李秀娥、『台灣的生命禮俗——漢人篇』、台北：遠足文化、二〇〇六／七年。
- 李天鐸、『台灣電影、社會與歷史』、台北：亞太、一九九七年。
- 吳念真、『戀戀風塵：劇本及一部電影的開始到完成』、台北：三三書房、一九九三年。
- 吳佩慈、『當代電影分析方法論』、台北：遠林、一九九六年。
- 吳佩慈、『在電影思考的年代』、台北：書林、二〇〇七年。
- 林文淇、『我和電影一國：林文淇影評集』、台北：書林、二〇一〇年。
- 張君、『神祕的節俗：傳統節日禮俗、禁忌研究』、南寧：廣西人民、二〇〇四年。
- 麥茨、『凝視的快感：電影文本的精神』、北京：中國人民大學、二〇〇五年。
- 李豐林、『由常入非常：中國節日慶典中的狂文化』、『中外文學』第二十二卷第三期、一九九三年。
- 楊濟襄、二〇〇九年十二月、「台灣民間禮俗中的「孕母守護」圖像群與儀式」、『文學想像與文化認同——古典與現代中的國家與族群』、一〇一〜一五四頁、楊雅惠主編、高雄：國立中山大學人文社會科學研究中心出版。
- 慧開法師、二〇一一年八月二八日、「現代生死學的精義」、『人間福報』週日版B6「生命書寫」。

〔註〕

- 1 「生命の儀式 (rites de passage)」とは、オランダの学者 A・ファン・フェネップ (A. van Gennep) が生み出した述語であり、個人がその一生のなかで社会的地位が別の社会的地位へと変化する際におこなう儀式のことを指す。古代から現在にいたるまで、社会や民族はみな「生命の儀式」を有している。すなわち、「生命の儀式」は、異なった民族や社会において、同時に、それぞれの「文化伝統」をも有しているものであり、それらの「伝統」は当の社会生活形態の変遷によって、「モデルチェンジ」や「変化」していくのである。(楊濟襄、二〇〇九年十二月、「台湾民間禮俗中的「孕母守護」圖像群與儀式」)
- 2 楊濟襄【生命禮儀與文化詮釋】の web ページ「喪禮・另類祝福・老嫁妝」を参照。 <http://yangy.chinese.nsysu.edu.tw/ifaaboo/page6-51.htm>
- 3 台湾で民間に流行している葬送儀礼は、台湾河洛人の伝統的な喪葬儀礼を中心としたものである。ただし、エスニックや民族信仰、地域の差異などもあるので、客家人や原住民の葬送儀礼もふくめて、今後は言及していきたい。台湾河洛人は、伝統的葬送儀礼においては、道教の儀式を主に採用しており、「正一靈玉派」の道士(俗称「鳥頭道士」)を主壇(中心者)として招聘したり、「正法派」の法師(「香花和尚」「鄉化和尚」ともいう在俗の法師)を主壇として招聘する。その他、仏教の儀式を採用する場合もある。仏教の儀式をおこなう場合は、僧院の僧尼を主宰として招聘し、在家居士らによって「助念団」を形成し、葬儀期間中は団体で「助念」をおこなう。
- 4 周何『古禮今談』、台北、萬卷樓、二〇〇二年三月初版五刷、一二五～一二六頁。
- 5 劉梓潔、『父後七日』、台北、寶瓶出版社、二〇一〇年八月初版一刷、二〇一〇年十月初版四十一刷。
- 6 映画「父後七日」(Seven Days In Heaven、九十二分)、監督：王育麟・劉梓潔。海鵬電影公司、二〇一〇年公開、台湾上映開始日二〇一〇年八月二十七日、日本では二〇一二年三月より上映開始。 <http://daysinheaven.blogspot.com>
- 7 たとえば、娘が故郷の夜の露店へと戻り、みなで一緒にカラオケをしたり、写真館へ行って父親の遺影を持って帰る途中、高校時代に父親とともに汽車に乗った記憶を思いだしたり、葬儀がおわった数日後、お経を誦するなかで父親を思いだして涙したり、香港から東京への飛行機の機上で、スチュワーデスに免税品のたばこやお酒をす

すられ、父親のために長寿というたばこを買おうとして心の動揺をおぼえることなどである。日常的な描写のひとつひとつに、主人公が父親を想起するさまがあらわされているのである。

8 李豊楙、「田常入非常…中国節日慶典中的狂文化」、『中外文学』第二十二卷第三期、一九九三年、一三六―一三七頁。

9 「おくりびと」、瀧田洋二郎監督、小山薫堂脚本、二〇〇八年九月十三日日本公開。本木雅弘、広末涼子主演。

10 「おくりびと」の概要は以下のとおりである。東京のオーケストラのチェロ奏者である小林大悟は、楽団の解散にもなつてチェロ奏者としての仕事を辞めざるをえなくなる。失業後、大悟は妻の美香とともに山形県の実家へ戻り、新聞に掲載されていたNKエージェントの求人広告を見つける。広告は「旅のお手伝い」とのふれこみであり、ガイドの仕事と思ひ込むが、その募集に応じて面接に行った際、ようやく本当の仕事が納棺師（入殮師）であり、「NK」とは、実は納棺（Nōkan）の略称であるということを知る。社長の親身な手ほどきによって、仕事にたいして後ろ向きであった大悟の心境は変化し、納棺という仕事の神聖性を体認し、生命の誕生にたいしての深い理解を得ることになる。

11 「おくりびと」の原作は青木新門著『納棺夫日記』であり、青木新門が喪葬業に従事していた自身の経歴にもとづいて、自伝的に述べた小説である。『納棺夫日記』の題材は特殊であるため、映画化にあつた過程のなか、脚本と原作とに多少の相違があり、原作者青木新門が映画化を拒否するという事態が起こる。幾度かの協議を経たが、依然として宗教観の相違等のさまざまな要素があり、青木の同意を取りつけられず、最終的には、原作者の名を出さず、「納棺夫」の名称を「おくりびと」として、原作とは異なった扱いとして映画化するしかなかった。「父後七日」は原作者と監督とが同じであるが、「おくりびと」には上述の問題があるので、本論文では、映画「おくりびと」を考察の対象とし、原作は対象とはしない。

（翻訳 中西俊英）