

東への道 —1950年代の西洋映画における「インド」—

土田 環

目次

序. インド憧憬

1. 独立の自画像—1950年代インドにおける近代化の姿
2. ハリウッドから遠く離れて—制度的自由の場としてのインド
3. インド紀行—映画の主題としての「旅」
4. おわりに—映画的使命の向かうべき場所

序. インド憧憬

『レイダース 失われた聖櫃』(1981)の続編として製作された映画、『インディ・ジョーンズ魔宮の伝説 *Indiana Jones and the Temple of Doom*』(1984)は、前作の舞台よりも二年前、すなわち、1935年のインドを舞台として繰り広げられる冒険活劇である。ハリソン・フォード演じる考古学者インディは、中国人少年とナイトクラブの歌姫とともにインドの小さな村へたどり着き、そこから連れ去られた子供たちと、サンカラ・ストーンと呼ばれる聖なる石を取り戻すことになる。やがて、インディ一行は、この石の隠された宮殿へ至り、子供たちを助け出す。着目すべきは、この宮殿が、一世紀前にこの地方を恐怖に陥れた邪教集団のアジトとして設定されているということである。ここでは、怪しげな呪文を唱える司祭が生贄をカーリ神に捧げるなか、多くの信者が盲目的に祈り続け、奴隷となった子供たちが、地中に埋められた残りのサンカラ・ストーンを採掘する作業に従事している。映画の最後では、インディが司祭を倒すことによって村と子供たちを救う。「悪」の化身ともいえるサギー教の司教と、「正義」を代表する存在として、「邪」を祓い、「聖」なる石を取り戻すインディの対立的な図式のなかに、野蛮かつ不可知な対象としての「東洋人」の社会に平和をもたらす「西洋人」の姿を見出すのは、映画の物語を単純化しすぎているだろうか。

だが、映画の作品としての評価を別として、この二分法的な物語の図式は、監督のスティーヴン・スピル

バーグと製作総指揮のジョージ・ルーカスが独自に発案したものではない。ルーカス自身も多くのインタビューで明らかにしているように、この映画は、ジョージ・スティーヴンスの作品『ガンガ・ディン *Gunga Din*』(1939)に大きな影響を受けている。ガンガ・ディンとは、インドの国境に蜂起した匪賊を鎮圧するために派遣された三人の英軍兵士の物語にあって、彼らを助け、自己犠牲的な最期を遂げる原住民の名前を示している。この映画のなかでは、山の奥地の寺院を本拠地とする匪族は、狂信的に殺人を行うカルト集団として描かれており、多くの信者をロング・ショットで捉える一方で、リーダーであるグルの浅黒い肌に目と歯を白く浮かび立たせた不気味なアップの表情が提示されることで、そのカリスマ性が強調されている。死を賭してイギリス軍に貢献したガンガ・ディンの功により匪族は全滅し、彼の死を悼み、ラドヤード・キプリングの詩が読みあげられて、映画は幕を閉じる。スピルバーグ＝ルーカスの『魔宮の伝説』以上に、「東洋」に対する「西洋」の勧善懲悪的な図式がこの作品のなかでは際立っており、ガンガ・ディンの白人兵士たちに対する献身性や『白人の責務 *The White Man's Burden*』(1899)を書いたキプリングの詩とも相まって、今日において、「東洋蔑視」として批判の的を免れ得ることは難しい。

しかし、ルーカス＝スピルバーグの作品にとどまらず、映画における「東洋」の表象を考える際に、「西洋」にとっての異境として、何故インドは好んで描かれてきたのだろうか。インド独立の父マハトマ・ガンディーの青年時代から暗殺までを描き、アカデミー賞を受賞した、『ガンジー *Ghandi*』(リチャード・アッテンボロー監督、1982)のような歴史映画ばかりでなく、1880年代のインドにおいて理想郷を追い求めた男たちの冒険を描く、キプリング原作の『王になろうとした男 *The man who would be king*』(ジョン・ヒュース

トン監督、1973) や、E・M・フォースター原作で、20世紀初頭のインド亜大陸を目指す女性の物語『インドへの道 *Passage to India*』(デヴィッド・リーン監督、1984) といった英国植民地としてのインドを舞台にした作品に至るまで、インドと「西洋」との関係を描いた作品は、枚挙にいとまがない¹。近年では、ひとりの少女の命を救えなかったことから、自分の無力さに打ちのめされ、空虚な心を埋めようとしてカルカッタに流れてきたアメリカ人医師の生を映し出す『シティ・オブ・ジョイ *City of Joy*』(ローランド・ジョフィ監督、1992) のような作品を挙げることもできるだろう。インドに対する「西洋」からの映画的視線は、現在に至るまで継続しているのである。

だが、これらの映画において、「西洋」や「東洋」の区別、あるいは「インド」という国家の輪郭は、明確なものとして存在しているのだろうか。また、登場人物の設定や物語の構造をとおして、映画作家が「インド」に向ける視線は、撮る側自体へと差し戻される機会があったのだろうか。そもそも、ヒューストンやジョフィの映画のように、西洋人にとってのインドが「理想郷」、あるいは、「癒し」の空間として用意されているのであれば、映画を制作する行為自体が、オリエンタリズムに陥ってしまう。エドワード・W・サイードが述べているように、オリエンタリズムとは、「ヨーロッパの実体的な文明・文化の一構成部分をなすもの」として、「内なる構成部分としてのオリエントを、文化的にも、イデオロギー的にも一つの様態をもった言説として、しかも諸制度、語彙、学識、心情、さらには植民地の官僚制と植民地の様式とに支えられたものとして、表現し、表象する」²。この言葉にしたがえば、イメージに映し出されたインドとは、西洋にとってそれまで存在し得なかったものとして描かれる

のではなく、異質であるがゆえに、「西洋」の外部として表象され、文化的に支配・管理されたものにほかならない。この場合、インドは、西欧的な知や欲望が投射された対象として存在するのであって、固有性を持ちうる空間として扱われているとはいいたい。「癒し」とは、あくまでも「西洋」にとって好都合なイメージの産物なのである。前述した映画の多くは、サイードが定義する意味において、オリエンタリズムを助長する作品として見なされよう。

したがって、まず念頭におかなければならないのは、映画の対象としての「インド」は、あくまでも漠然とした、人種や地理科学的な根拠しか持ち得ないまま、存在するということだ。オリエンタリズムの概念自体が意識化されてくるのは18世紀のことだが、「西洋」と「東洋」の区別が、恣意的なものであることをあらためて認識する必要がある。「東洋」を対象として措定する「西洋」は、ごく最近にいたるまで、「ある社会がほかとの関係でどれだけ近代적であるかを測る歴史的な指標としてためらいもなく使われ、そうすることで地理的な場所を進歩の歴史主義的な年表に位置づけていた」³ものにすぎない。近代化＝西洋化という進歩的な歴史観からはこぼれ落ちてしまうものとして、「東洋」＝「非・西洋的」なものが与えられているのだ。すなわち、区別そのものが神話的に構築されているのである。こうした認識が大半を占めることを前提としたうえで、「インド」を対象とした映画作家の活動をとらえ直す必要がある。

本論では、「西洋」の視線が織りなすインド表象のなかでも、1950年代に、じつさいにインドへ赴いて制作された映画を主としてとりあげながら、映画と「インド」との関係を考察する。映画とインドとの出会いは、大英帝国の植民地主義のなかで生み出されてきた西欧の文学や絵画と比べれば、時代的には遅いものであるかもしれない。だが、イギリスからの独立後、新たに生まれた国家に対して、ヨーロッパやアメリカか

¹ インドと大英帝国統治下の文学、とりわけ、E・M・フォースター(1879-1970)の小説『インドへの道』(*A Passage to India*) に関しては多くの研究がなされているが、1950年代の映画を中心に扱う本論では、詳細に論じることはしない。この作品は、彼の二度にわたるインド滞在が執筆の動機となっているが、初めてインドを旅したのは、ヴィクトリア女王によって英国の植民地統治が達成されてから、三十数年がすでに経過したものの1912年のことである。フォースターは、27歳の頃に、植民地からやってきてオックスフォード大学へ入学を準備していたイスラム教徒のインド人青年にラテン語を教えていたが、彼やインドへ渡った友人に会うことが旅の目的だった。

² エドワード・W・サイード『オリエンタリズム』、板垣雄三、杉田英明監修、今沢紀子訳、平凡社、1986年、2頁。

³ 酒井直樹、メギャン・モリス「西洋」、『新キーワード辞典』、トニー・ベネット他編、ミネルヴァ書房、2011年、567-570頁。本論文における「西洋」および「東洋」という語の使用は、実体的な空間を示すものではなく、酒井＝モリスの「西洋」についての定義を前提とした、恣意的なものである。また、「西洋映画」という語に関しては、映画を分類するうえで、監督の国籍あるいは製作国にもとづいた便宜的な呼称として使用する。

らやってきた映画作家たちは、そこにどのような視点を持ち込み、希望を託そうとしたのだろうか。むしろ、神話的な「インド」のイメージ形成に寄与するような作品もあるだろう。しかし、インドを対象として 1950 年代から 60 年代にかけて集中して制作された作品のなかには、それまでのオリエンタリズムを担ってきた西洋的な知や文化とは、異なる思考もまた、映し出されているのではないか。何故ならば、新生国家としてのインドの側が、「東洋的」であることにとどまらず、自ら西洋近代化を図ろうとする政治経済的な状況が生まれているからだ。つまり、18 世紀以降、植民者の視線を前提とした一元的なインド表象だけでは収まらないものが、映画作家にもイメージにも突きつけられるのである。

異文化に対する支配は、帝国主義や植民地主義による、資本の蓄積や資源・領土の略奪のみを通じて行われるわけではない。それは、「西洋」の内側にあって異質なものを「外部」へと位置づけなおし、表象する技術や思考と密接に結びついている。だとすれば、「他なるもの」自体の現実的な変化に対して、表象の形成を担う「西洋」の映画作家たちは、「インド」に何を希求したのか、見直す意義がある。異邦人たちの言説を歴史的文脈のなかに置き直していきながら、彼らと「インド」のイメージとの関係を解明していきたい。

1. 独立の自画像—1950 年代インドにおける近代化の姿

前述したように、「インド」を題材とした西洋の芸術作品は、映画にとどまるものではない。むしろ、芸術とオリエンタリズムとの関係を問うのであれば、多くの人々にとって、それは、映画が歴史を持つ以前の文学史や絵画史のなかで論じられてきたといっていよい。トルコ風呂、オダリスク、東洋風の衣装など、多彩なモチーフを用いたアングルやドラクロワの絵画や、フロベールやゴッティエに代表される文学作品は、ナポレオンのエジプト遠征(1798-99)を起にして、主として 19 世紀に多く生み出されており、研究も少なくはない⁴。だが、文学にせよ絵画にせよ、植民地時

代以降のヨーロッパから捉えられた「オリент」とは、そもそも、何を示すのだろうか。軍事的・政治的な意味において、イスラム世界や北アフリカを意味するとはいえ、それは、長くのあいだ、エジプトや中東を越え、ユーラシア大陸の東へと拡大する運動そのものであったといっても過言ではない。インドに限っていえば、彌永信美が指摘するように、ローマのウェルギリウスの時代(紀元前 1 世紀—後 1 世紀)には、「インド」という言葉が「世界の果て」と同義語であったというほどに、その地理的な範囲が明確に定められているわけではなかった⁵。同氏が引用する、20 世紀前半のインド学者の一人、シルヴァン・レヴィの「地球が丸くなって以来、東方も西方も意味をなさない」という言葉ほど、東洋と西洋の区別の曖昧さを端的に示すものはない⁶。インドに対する関心とは、その固有性と結びついているというよりは、東方への憧れともいえるべき、漠然としたものであった。

こうした憧憬がより具体的なイメージとなるのは、インドが植民地となる 18 世紀後半から 19 世紀にかけてのことである。その代表的なものとして、宗主国であったイギリスの絵画と建築を挙げることができる。東インド会社が解散し、インドが公式にイギリス直轄の植民地になるのは 1858 年のことだが、インドに入植するイギリス人の増加とともに、新しい市場を求める芸術家たちもこの地を訪れている。彼らは、インド人の貴族階級のために肖像画を描くと同時に、本国のイギリス人のために多くの風景画を残した。例えば、ウィリアム・ホッジス(1744-1797)が、自身のインド滞在をもとにして、1785 年から 1788 年にかけて刊行した、『インド景観図 *Travels in India during the Years 1780, 1781, 1782 and 1783*』では、ムガル朝イスラム君主の宮殿、モスクといった建築物が主題として好んで描かれている。また、建築物の精密な描写が中心を占める、『オリエントの風景』(*Oriental Scenery*、1795-1808)の画家トーマス・ダニエル(1749-1840)は、グロースターシャーのメルチェット・パークに建てられた、インド風の庭園寺院(1800)の設計者とし

ができる。工藤庸子『ヨーロッパ文明批判序説—植民地・共和国・オリエンタリズム』、東京大学出版会、2003 年。

⁵ 彌永信美『幻想の東洋—オリエンタリズムの系譜』、青土社、1987 年、383 頁。

⁶ 彌永信美、前掲書、35 頁。

⁴ フランスを中心として、西欧のオリエンタリズムの起源を理論的・歴史的に解明しようとした研究のひとつとして、以下の文献を挙げるこ

でも知られている。イメージの輸出入を通じて、インドはヨーロッパにとって、身近なものになったのである。だが、彼らの多くが、サロンの「芸術的」な絵画を描くというよりは、風景や建築物、動植物の観察図として自身のインド経験を記録にとどめていることを考慮すれば、その動機は、啓蒙時代における科学的伝統のなかで、知的好奇の対象としてインドを紹介するという、異国趣味にも近いものとしてとどまる⁷。そこに、インドの社会と直面し、そこから何かを得ようとする姿勢はほとんど認められない。

「インド」が少なからず固有性を持ち、国家として認識されるのは、第二次世界大戦後にインド独立（1947）が達成されるまで待たなければならない。宗教を基盤にして「分離政策」が採られた結果、かつての英領インドは、ムスリムを中心とする東西パキスタン（のちに東側はバングラディシュとして独立）を切り離して、ヒンドゥー教徒を中心とする国家として独立する。期を同じくして、インド史全体の読みかえや読み直しがさかんに行われていることは、政治的、地理的に国家として認識されることで、インドに住む人々が「国民国家」としての意識を持ちはじめたこと示唆している⁸。「独立の父」であったマハトマ・ガンディー（1869-1948）が暗殺され、インドの初代首相に就任したジャワハルラール・ネルー（1889-1964）が死去する1964年頃までのあいだに、政治路線、経済発展、地方語をめぐる国内分裂など、多くの課題を抱えながらも、新生インドの創設に向けられたネルーの理想主義的な国家政策が推進され、近代化がなされていく。

インド国内の映画産業もその例外ではない。現在においても、22もの公用語が認められていることに顕著のように、国内の多様な映画の言語的な地域性を保ちながら、のちに「ボリウッド」と呼ばれる、広大なボンベイ（現ムンバイ、主にヒンディー語の映画）の撮影所をはじめとして、マドラス（現チェンナイ、タミ

ール語、テルグ語）、カルカッタ（現コルカタ、ベンガル語）を中心とする映画産業が活性化していく。ボンベイでは古くからヒンディー語による映画が作られてインド全域で上映されていたが、当時、制作されていた映画の多くは、その地方の言語が分からない人々にも楽しめるように、歌と踊りを中心とする作品が主流を占めていた。映画検閲委員会（1951-）や映画財政公社（1960-）の設立、アジア初の国際映画祭となるインド国際映画祭 International Film Festival of India の開催（1952-）、「価値ある映画に国民的承認を与えるプログラム」として設けられた、国家映画賞（1954-、State Awards、のちに国民映画賞 National Awards に改称）の創設など、自国の映画をめぐる環境整備が開始するのもこの時期のことである⁹。

ネルー時代の代表的な作品として知られる『偉大なムガル帝国 *Mughal-E-Azam*』（K・アースィフ監督、1960）では、歴史的寓話の形式をとり、アクバル皇帝にネルーの理想像が仮託されている。映画は、アクバルの統治する国のなかで、ヒンドゥーとムスリムが共存して幸福な生活を営み、国のためであれば、個人的な欲求をすすんで犠牲にする姿を描く。そして、作品の主題を分かりやすくするために、映画の冒頭と終わりには、分離以前のインド亜大陸の地図が地平線からスクリーン上に広がり、「私はインドである」というナレーションが挿入されている。また、インド映画として初めて、米アカデミー外国語映画賞にノミネートされた『マザー・インディア *Mother India*』（メフブーブ＝カーン監督、1957）においては、国のために盗賊の息子を自らの手で殺める母親の存在が、国民の象徴として描かれる。このような「自己」よりも「国家」のために献身的な行動をとる登場人物の存在は、新た

⁹ インド映画史に関しては、以下の文献を参照。Edouard Waintrop, "Bombay, Madras, Calcutta, Le triangle d'or", in *INDOMANIA, Le cinéma indien des origines à nos jours*, Ed. par Raissa Bregeat-Padarnsee; Kumar Shahani, Cinéma-thèque française, 1992. また、戦後のインド映画の産業的な展開と国家政策については、以下の参考文献に詳しい。桑原知子「国家と／の芸術—インド政府の映画製作をめぐる—」、『人間科学共生社会学』第5号、九州大学大学院人間環境学研究院、2006年。なお、インドにおける映画の到来は、リュミエール協会の撮影技師モーリス・セティエがボンベイのワトソン・ホテルで主にイギリス人200人を集め、1896年の7月7日にはじめて上映を行ったことに遡る。映画監督サタジット・レイは、ハリウッド映画の伝統の厚みと比較してても、インドにおける映画制作は、1920年代までに「大事業の域にまで到達していた」と主張する。レイの証言は、以下を参照。サタジット・レイ「インド映画の問題点」（1948）、『わが映画インドに始まる』、森本素世子訳、第三文明社、1993年、30頁。

⁷ 19世紀におけるフランスのオリエンタリズムと比べれば、インドにおける芸術の「異国趣味」が漠然としたものであったことは明らかである。ナポレオンのエジプト遠征によって鼓舞された「東洋」に対する関心は、彼の引き連れていった科学者たちの存在、フランス学士院の創設、公文書『エジプト誌』の公刊などの要素によって、結果的に組織づけられており、政治的な色彩をより強く帯びている。

⁸ インド独立期の歴史研究史に関しては、以下の文献を参照。中村平治『インド史への招待』、吉川弘文館、1997年、185-190頁。

に始まった民主政治によって、愛国的な市民が育まれていく過程を教訓として示すものだ。独立を果たした後、インド国内において国民のアイデンティティを醸成するためにも、「国民映画」が必要とされていたのではないか。

「インド的」なるものが、独立後のインド国内の映画界にあって模索されていたことは、ベンガル出身の映画監督サタジット・レイ (1921-92) の苛立ちのなかにも見出すことができる。詩人タゴール家とも親交のある名家に生まれたレイは、広告会社でグラフィック・デザイナーとして働いたかわら、カルカッタ映画協会の設立 (1947) に参加し、おもにヨーロッパ映画やソ連映画を上映・紹介していた。彼にとって、大衆に受け入れられていた当時のインド映画は、アメリカ映画を模倣した装置や音楽によって過度に装飾を施された、「視覚的不協和音」に満ちたものでしかない。仮に、その変革を行うとすれば、「思いきったスタイルと内容の簡素化においてのみ」、新たな希望を見出すことができると提言するレイは、「真のインド映画は、そのような矛盾を避け、インドの生活という、より基本的な側面にその題材を探し求めなければならない」と繰り返し主張する¹⁰。

レイの「インド的」なイメージの源泉にあったのは、『大地のうた』(1955)、『大河のうた』(1956)、『大樹のうた』(1959) に描かれた農村の風景であろう。ベンガル地方の片田舎に住む一家を主人公にしたこれらの三部作は、崩壊する階級制度や古い農村経済から資本主義的な近代システムへ移行するインド社会の問題を浮かびあがらせつつ、インドの四季の移り変わりや自然のなかで、変化に翻弄される人々の生を描き出していた。しかし、非近代的な社会によってインド固有の精神世界を表現したとしても、監督自身に代表される都市エリートが抱く農村部のイメージを、すべての人々が受け入れられるわけではない。じっさいに、『大地のうた』は国際的な水準で高く評価される一方で、国内の興行において、13週間のロングランになったカルカッタをのぞいて、農村部での評判は芳しくなく、他地域では一般の劇場で公開されなかったという¹¹。蓮實重彦は、この作品が、対外的には「インド映画」

として成功をおさめた理由について、次のように述べている¹²。

戦後インド映画は、1956年度のカンヌ国際映画祭でのサタジット・レイの『大地のうた』の発見によって始まったといつてよいが、アルナー・ワースデーウ女史が『大インド映画祭 1988』のプログラムに書いているように、「それは多分この映画が、欧米が描いていたインドのイメージに一致し、様式も欧米の映画の定義に近いものだったからだろう」。つまり、サタジット・レイの作品は決して質の悪い映画ではないが、いかにもインド映画らしい映画でありながら、どこかしらよそ行きの表情を色濃くたたえていたのである。

レイの映画的な手法が、厳密な意味で「欧米」的なものであったか否かを吟味することは、本論の目的ではない。だが、蓮實が指摘するように、主題や描くべき対象としてはインドに固有のものを扱いながら、当時のインド映画にあっては稀有な意識をレイが抱いていたことは確かである。「よそ行き」の佇まいを備えることによって、あくまでも作品本意の視点から評価を得ようとする意志がその根底にある。次のような彼自身の主張には、50年代のベンガル映画に対する失望と苛立ちの一方で、構築的にドラマを作り上げる西欧の芸術様式への賞賛がはっきりと表れている。

例えば、自国の作品に見られる映画的話とはいえない方法に失望感が募っていった。しかしこの失望感は、ただ私の熱意をかき立てるのに役立ったということをつけ加えておこう。もし機会が与えられれば、正しい考えをもつ素人が、まちがったスタートをきったプロに劣るとは考えられなかった。[…][ベンガル映画は] 全体的な完成度という点では、まだまだ満足とはいえないのである。主な弱点は形式上のもので[…], インドの監督は、映画の構成からみた音楽の役割を見落としがちであったということである。その理由は、明らかにインド音楽において、

¹⁰ レイ、前掲書、34頁。

¹¹ 杉本良男『インド映画史への招待状』、青弓社、2002年、128頁。

¹² 蓮實重彦「グル・ダットを擁護しよう」、石坂健二責任編集『インド映画の奇跡 グル・ダットの全貌』、国際交流基金アジアセンター、2001年、9頁。

ドラマティックに叙述するという伝統の欠如にある。それは、ベートーヴェンのシンフォニーに見られる普遍的な兄弟愛や、人間の運命との闘いや、苦悶にあえぐ魂の情熱的なほとばしりなどについて語れば十分であろう¹³。

国際的にも比肩し得る映画を志すレイにとって、インドの伝統音楽ラーガの旋律は、映画の材料となる物語を語る形式として普遍性を持ち得ない。目指すべき形式とは、あくまでも西洋的な音楽のリズムや構成なのである。しかし、そのこと以上に興味深いのは、ハリウッドに対するオルタナティヴとして西欧的な「芸術映画」を志向したレイも、『偉大なるムガル帝国』や『マザー・インディア』のような大衆映画も、ともに、インド国民として自らのアイデンティティを希求する「国民映画」創出の動きのなかにある、ということだ。1950年代におけるインド的な表象は、西洋の映画作家たちによって提示される以前（あるいは、それと同時に）、新たな歩みをふみ出したインド自身が、自らの起源を歴史的に位置づける上で必要とするかのように、存在しているのである。

インド国内においてナショナリズムが萌芽する一方で、新たな国家としてのインドに、西欧は何を見いだそうとしたのだろうか。映画作家について考察する前に、1950年代にインドへ向かった芸術家として、スイス・フランス国籍の建築家ル・コルビュジェ（1887-1965）の例を考えてみよう¹⁴。ネルーから依頼

されたコルビュジェが取り組んだのは、パキスタン領に組み込まれたラーホールの代わりに必要とされた、パンジャブ州の新都チャンディーガルの都市計画という国家プロジェクトだった。それは、受けとめられたイメージを小説や絵画によってかたちに残していくことに比べてみても、現実の風土と直接向き合い、対象としての空間そのものに変化を及ぼすという意味で、さらなる困難を伴う作業であった。

新生インドにとって、チャンディーガルは、歴史的な過去の束縛を断ち、未来へと向かう国家の象徴とならなければならない。植民地時代を想起させるインド・ペルシャ風建築のような当時の建築、あるいは、オリッサ州の新州都ブバネシュワルのような古代の「ヒンドゥー的」な建築を退けてコルビュジェが選択したのは、力強い線形と色彩で公共空間を表現する、モダニズムの様式だった。1951年に現地に赴いたコルビュジェは、緑地帯を中央に据えたいうえで、社会的用途、植栽、気候などの条件に基づいて都市全体を厳密に区分したグリッド・プランを採用し、七つのタイプの道路を計画している。そこには、「生活・労働・余暇・交通」によるゾーニングという、コルビュジェの「輝ける都市」の都市計画思想が反映されている。だが、チャンディーガルにおいて、都市計画の大胆なコンセプト自体が評価される一方で、インドの国民性や建築の伝統を軽視しているという批判があったとしても不思議ではない。じつさいに、秩序を欠いた外観と、「芸術的」であるがゆえの近寄り難さは、インドに住む人々の生活からあまりにもかけ離れたものだという批判が多くなされた。にもかかわらず、計画を断行したコルビュジェについて、インド出身で、当時、コルビュジェの助手を務めたバルクリシュナ・ドーシは次のように述べている¹⁵。

私は、彼がインドの伝説的な聖牛、亀、蛇、巻貝などの表象について、あのネルーにさえ書簡を書いた

¹³ レイ「映画制作」（1965）、前掲書、68-69頁。

¹⁴ インドへ向かう以前に、青年期のコルビュジェは、1911年、数ヶ月に渡ってイスラム圏を旅行し、のちに『東方への旅 *Le Voyage d'Orient*』としてまとめている。コルビュジェは、アラブ社会、とりわけ都市イスタンブールを目にした感動を示すが、その東方への関心は、ヨーロッパ文明の起源であるギリシアへ回帰してしまう。「朝」がさめ、寒気が残った。幾日もの間、私はひとりだった。ベルリンからここにいたまで、ヨーロッパを横断して7ヶ月ほど旅をしてきたことになる。病氣は私を消耗させた。私は毎晩のようにカフェに出かけた。ヴァイオリンの甲高い音色が私の心を鋭くさいなむ。そこにも西欧化の最初の徴候、洒落たカフェといわがわしい宿の音楽があった。[...] 私の考えは決まった。新しい文化にとりくもうなどという気はない。ピラミッドのたたずまいは広漠としているし、私は疲れすぎている。船主はキプロスではなく、カラブリアへ向けるのだ。オマールのモスクもピラミッドも私はもう見ようとは思わない。[...] おお！光！大理石！モノクローム！ペティメントはすっかり失われているが、それはまぎれもなくバルテノンだ。海を黙混するもの、もうひとつの世界の表象。ひとりの人間をとらえ、万物のうえに君臨するもの。願いをかなえ、品格を高めるアクロポリス！思いだすだけで歓喜がからだじゅうにあふれる。その感情に勇気づけられて、これらのものに対する見方を今後、私の存在に、分かちがたい新たな一部として携えていこう（ル・コルビュジェ「バルテノン」（1914）、

『東方への旅』、石井勉ほか訳、鹿島出版会、1979年、243-245頁）。

¹⁵ バルクリシュナ・ドーシ「ル・コルビュジェ—インドでの転化」（抜粋版）、大西伸一郎訳、展覧会カタログ『ル・コルビュジェ 光の遺産』、アーキメディア、2008年、115頁。引用にあたっては、適宜訳文を変更させていただいた。また、コルビュジェのチャンディーガルにおける都市計画に関しては、以下の文献を参照。『ル・コルビュジェのインド』、彰国社、2005年。

ことを記憶している。彼は、[自らの計画に] スピリチュアルかつオーガニックな、組織的な観点を付加・付随させることに意味を見出していた。しかし、ル・コルビュジエは、自身の建物でこれらのインド的表象が用いられることを、インドの人々に了承してほしかったのにもかかわらず、あえてそのような提言を避けていた。

当時、国際的に評価の高いコルビュジエのモダニズム建築を取り入れることによって、近代的な国家を創造する目論みがネルーの側にあったのは明らかである。しかし、インドの伝統を意図的に排した近代的な都市計画を実践することによって、コルビュジエは何を目指していたのだろうか。日本人の弟子として、コルビュジエと親交のあった吉阪隆正は、次のように証言している。

未来のパンジャブ州都のできる土地を私がはじめて訪ねたのは、1952 年の秋の暮れだった。[...] 合理性や、能率やらの近代文明は、ここにどんな形で持ち込めるだろうか。考えてみれば、彼がそれまでに思い切った提案をしてきた多くの都市は、南米であろうとアフリカであろうと、あるいは欧州でも、そこに蠢いている矛盾だらけの生活に大手術を施すのがきっかけであった。今度は違う、六千年も安定し停滞してきた世界だ。さまざまな人間側の矛盾は、矛盾のまま自然にとけ込んでしまっている。いってみれば、全くの白紙に自由に新しい世界を築く宿題を与えられたかのようなものだ。[...] 人体寸法、歩行者の世界から出発した彼の寸法理論、モデルロールが、大スケールの設計に挑戦する機会であった¹⁶。

[アーメダバッドの] 旧市内を出て、南西にある橋を渡るとそこに将来公園になるべき敷地がある。今はまだ鉄条網で境をしてあるだけだが、美術館はそのなかに建っていた。その姿をみて、私は独立後間

もないインドの今の姿、今こそわれわれは望み通りにできるという意気と、しかしそのために何から何まで最初からかからねばならないという姿をそのまま現しているかのように見られた¹⁷。

吉阪の証言からうかがえるのは、コルビュジエは、あくまでも、自身の西洋近代的なヴィジョンに基づいた理想的な都市の創設という実験を、可能なかぎり、望むままのかたちで行おうとしていたということだ。そこでは、欧米では実現不可能となった都市計画の理論的実践の場として、「インド」が与えられていたと考えるべきだろう。チャンディールガルの議事堂設計にあたっては、「ごく初期のスケッチに、モンスーンの雨のひどさを特に意識して、大きな樋を考えていた事だけが印象に残っている」ものの、それさえ、「ロンシャンの教会のときにも習作したモチーフ」と吉阪が述べる程度であり、インドの社会や文化に根ざす発想は希薄であったといつてよい¹⁸。じっさいに、彼が「輝ける都市」において理想としたスカイクレーパー（超高層建築物）は、インドの風土には不適當なものとされ、「太陽・空間・緑」で構成される「輝ける都市」は、現実直面して、再考を促されることになる（代わりに、太陽光を遮る樹木の植栽計画やガラス壁ではないファサードが用いられている）。チャンディールガルをはじめとする都市計画は、近代的な国家の新たな創設を目指すネルー、自身の建築家としての壮大な実験を試みようとしていたコルビュジエ、両者の理想主義が交錯する 1950 年代においてこそ、成立したプロジェクトとして捉えられるべきものだったのである。

2. ハリウッドから遠く離れて―「逃避」と「自由」のはざまに

コルビュジエがネルーに請われて国家プロジェクトに参加することが可能であったように、第二次世界大戦後から、中印国境紛争（1959-1962）、第二次印パ戦争（1965）に至るまでのインドは、西洋にとって、政治的かつ文化的に交流することの可能な国家であり、そのなかでは、ユーラシア大陸において最も「東」に位置している。すなわち、冷戦という状況下で、「極

¹⁶ 吉阪隆正「チャンディールガル」（1974）、『吉阪隆正集 8 巻 ル・コルビュジエと私』、勁草書房、1984 年、146-147 頁。また、吉阪から見た、インドにおけるコルビュジエやドーシンの作業に関しては、以下の文献を参照。倉方俊輔『吉阪隆正とル・コルビュジエ』、王国社、2005 年。

¹⁷ 吉阪隆正「アーメダバッド美術館を訪ねて」（1958）、前掲書、154 頁。

¹⁸ 吉阪隆正「チャンディールガル」、前掲書、152 頁。

東」ほど遠くなく、中国のように政治的に相容れないわけでもなく、なおかつ、かつての十字軍遠征のような歴史的・宗教的な対立の痕跡が希薄であること。こうした諸条件が、西欧の映画作家たちを 1950 年代のインドへと向かわせたとしても不思議ではない。

この時期に製作された映画のなかで、『巨象への道 *Elephant Walk*』(1953) は、植民地インドの黄昏期を描いた作品として良く知られている。監督を務めたウィリアム・ディターレ (1893-1972) は、ドイツ表現主義の俳優・映画監督として 1920 年代に活躍し、ワーナー・ブラザーズの求めに応じて 1930 年にハリウッドに渡った映画人である。『ジェニの肖像 *Portrait of Jennie*』(1948)、『旅愁 *September Affair*』(1950) など、幅広いジャンルの作品を手がけた映画監督は、赤狩りのなかでハリウッドを離れ、1958 年に母国ドイツへ帰国したあとは、主としてテレビ放映向けの映画を撮り続けることになる。このディターレが、政治的に困難な状況から逃れるように向かったのが、インド（正確に言えばセイロン島）だった。

『巨象の道』は、セイロンの紅茶農園を舞台として、経営者の一家に嫁いだ女性（エリザベス・テイラー）をめぐる、夫（ピーター・フィンチ）と農園に務める技師の男性（ダナ・アンドリュース）との三角関係を描く。ジャン・オーレルが指摘するように、物語自体は「時代遅れ」なものであり、「ディターレ自身を魅了したものでもない」だろう¹⁹。大掛かりな特撮技術を用いた最後の場面では、象の大群がすべてを破壊して屋敷が猛火に包まれるが、災禍を乗り越えて夫妻の愛の再確認がなされるという解決の方法は、通俗的なメロドラマの語り方といってよい。あるいはまた、父親の築いた農園＝大英帝国の没落として、象の襲撃によって崩壊する屋敷をとらえることもできるだろう。だが、より興味深いのは、最後の場面に顕著のように、映画のなかで植民者の存在を脅かすものとして、象の大群とコレラの蔓延が描かれていることだ。大挙して押し寄せる象も、伝染病として猛威をふるう（なおかつセイロンから脱出しようとする男女の試みを阻む）コレラも、人間の理解を越えて行く手に立ちはだかる「群れ」にほかならない。すなわち、「動物」と「病」

が次々に広がって「壁」となることによって、映画は、英国人＝植民者の築いた世界からすれば「異者」であるインドの人々を描くのである。

1950 年代にインドを題材に映画を制作したフリッツ・ラング (1890-1976) の作品においても、増殖する「群れ」のイメージによってインド人が表象される。ラングは、ヒトラー政権から逃れて 1934 年に亡命するが、渡米前にパートナーのテオ・フォン・ハルボウと共同で「インドの霊廟 *Das indische Grabmal*」と題された脚本を書いている。この企画は、ヨーエ・マイとリヒャルト・アイヒルベルクによって、1921 年と 1937 年にそれぞれ映画化されており、ラング自身が監督することはかなわなかった。ディターレやロバート・シオドマクらと同様に、ハリウッドを経て戦後のドイツ映画界に復帰したラングは、『王城の掟（原題訳：エシュナプールの虎）*Der Tiger von Eschnapur*』(1958)、『情炎の砂漠（インドの霊廟）*Das indische Grabmal*』(1959) の二部からなる企画『大いなる神秘』の映画化を実現する²⁰。

物語は、インドの王国に招かれたドイツ人建築技師が、虎に襲われかけた踊り子を救い、彼女と恋に落ちるものの、横恋慕した王が権力を利用して二人の仲を引き裂こうとする、という単純なものだ。1950 年代末の西ドイツでは、ラングの映画のようなエキゾティシズムを訴える冒険映画が少なからず製作されていたが、明石政紀によれば、インド・ロケで撮影されたこの大作は、当時であっても「アナクロ」と感じられるような登場人物の設定と物語であったという²¹。じじつ、ラング自身がインタビューで述べているように、批評家からは「時代錯誤」「キッチュ」「植民地主義的」

²⁰ じっさいには、『大いなる神秘』の計画に先だってラングがドイツに帰国するきっかけとなったのは、インドを舞台にした別の作品を企画するためだった。実現することのなかったこの企画は『タージマハル』と題されたラヴ・ストーリーだったが、ラングは次のように回想している。「インドのことをよく知らなかったのに向こうに行き、あちこち見て回って、いろんなことを学んだ。これが作られなかった理由が実に変わっている。インドの融資家や政治家らは当然ながらこの映画がインド人の俳優で撮られることを望んでいたが、もったもんだだった。けれども、西洋と東洋では美の理想が異なり、うまくいかにキャスティングができなかった。それで中止したんだ」。この発言に関しては、以下の文献を参照。フリッツ・ラング『映画監督に著作権はない』、井上正昭訳、筑摩書房、1995 年、228 頁。

²¹ 明石政紀『フリッツ・ラングまたは伯林＝聖林』、アルファベータ、2002 年、244 頁。

¹⁹ Jean Aurel, "La piste des éléphants", *Arts*, 15 décembre 1954.

であるという反応が多くを占めた²²。例えば、当時、フランスで活躍していた、イラン出身の外交官・映画批評家フレイドン・ホヴェイダは、ラングが興味を寄せているのは主人公の男女ではなく、愛に破れて身を引くインド人のマハラジャ（王）であると指摘している。すなわち、彼の存在は、アメリカ時代のラング作品から一貫するテーマとして、「愛の不可能性」を象徴するものであり、ひいては「西洋と東洋の相互理解」という今日の問題に対するラングの悲観的な視点」を示すのではないかと記している²³。

しかし、批評家からはネガティブな評価の多かった一方で、この作品は興行的に成功を収めた²⁴。というのも、カラーで撮影されたこの映画のなかで、乳房と性器を覆っただけの状態で踊るデブラ・パジェットの姿がエキゾチックなものとして受けとめられ、観客の好奇の目を引きつけたからである。映画史的な視点からすれば、彼女のイメージに、ラングの女性像として『メトロポリス *Metropolis*』（1927）の登場人物、偽マリアを重ね合わせることもできるだろう。両作品ともに、物語の構造において、地下世界と地上の世界の対比・対立が鮮明であることにもよるが、労働者の団結を切り崩すために地下社会に送り込まれるアンドロイド＝偽マリアと同様に、踊り子は、地上と地下のどちらの住人からも欲望の対象となるからである。だが、インドの表象を考えるにあたり注目すべきなのは、両者の「群衆」のイメージである。『メトロポリス』では、偽マリアの支配する地下世界に労働者たちが蠢いていた。一方、無声映画時代のラングに回帰したともいえる『大いなる神秘』においては、踊り子シータが妖しげなダンスを繰り広げる地下宮殿の住人として、癪病患者の群衆が描かれることになった。そして、労働者たちが暴動を起こしたように、彼らは、ゾンビのように西洋社会からやってきた主人公を襲う。ディターレが「象」や「コレラ」を用いたのと同様に、ラングの映画においても、理解不能な異国の民の表象として、群れる人々や「病」が充てられているのだ。

「群れ」のイメージは何に由来するのだろうか。起源に対する答えは、それぞれの映画作家によって異なるかもしれないが、1950年代にインドを訪れた映画作家たちにとって、視覚的にまず驚きであったのが、どこからともなく現われ、とめどもなく増え続けていく群衆のイメージであったということはできるだろう。エヴァ・ガードナーの演じる、イギリス人とインド人の混血女性が、自らのアイデンティティに翻弄される『ボワニー分岐点 *Bhowani Junction*』（1956）の監督ジョージ・キューカー（1899-1983）にとっても、それは異様な光景としてとらえられている。映画の撮影は、じっさいにはインドではなくパキスタンのラーホールで1955年の春から初夏にかけて行われたが、初めて現場を訪れたハリウッドの巨匠は、自身の驚きを回想の冒頭に記している。

インドについて私が抱いた印象—それは、とにもかくにも辺りに群がっている人々につきるだろう。人、人、そしてまた人！まったく未知の経験であり、そのことが私にとって新鮮だった²⁵。

ジョン・マスタートズの原作を映画化した『ボワニー分岐点』は、植民地統治からインド独立による英軍撤退までの動乱のなかに、ロマンスと活劇を盛り込んだスペクタクル作品である。タイトルが示唆するように、鉄道のボワニー連絡駅を結節点にして、様々な人間のドラマが重なり合う。映画の物語は、英国軍のために働きながらもイギリス人として生きるべきか、インド人の血を引くことを誇りに思うべきか苦悩する女性を主人公にして進行する。無抵抗主義の独立運動を力によって抑えこもうとする英国軍のやり方に憤ったヒロインは、やがて暴力によって革命を成し遂げようとする民族主義集団に拉致され、ガンディーの列車爆破計画に巻き込まれるが、スチュワート・グレンジャー演じる英国軍人によって間一髪のところを救われる。

この映画の主題が、「混血」の問題にあることは、物語上においても明らかである。そして、決まってい

²² インタビューとしては、以下を参照。Je vais vous dire une chose, réalisé par Armand Panigel, INA, 1972.

²³ Freydoun Hoveyda, "Les Indes fabuleuses", *Cahiers du cinéma*, n. 99, septembre 1959, p. 56.

²⁴ Ed. By Barry Keith Grant, *Fritz Lang Interviews*, University Press of Mississippi, 2003.

²⁵ Gavin Lambert, *On Cukor*, G. P. Putnam's sons, 1972, p. 221. また、『ボワニー分岐点』の撮影に関しては、以下の文献の記述を参照。Patrick McGilligan, *George Cukor: A Double Life. A Biography of the Gentleman Director*, faber and faber, 1991, pp. 242-246.

たかのように、自らを救ってくれた「西洋人」に彼女は身を委ねる。だが、より注目すべきなのは、キューカーが、ひとりの女性のアイデンティティを人種＝色²⁶の問題としてとらえていることである。はじめ、彼女は自らと同じような境遇の混血の男性と付き合い、その後、インド人の民族主義者、イギリス軍人というようにパートナーを変えていく。キューカーは、軍服から民族衣装に、サリーからドレスへ、相手に応じて彼女自身の服装に変化を与える。この衣装の転換が効果的であるのは、パートナーの移行に見られるように、彼女の人生に転機が訪れたことを示すばかりか、イギリスとインドのあいだを揺れ動く彼女の気持ち、かなりはっきりとした色合いの服の変化によって強調されるからである。ボワニー分岐点とは、鉄道の交差する場所であると同時に、運命と人種の分かれていく地点でもあることが、まさにイメージによって提示されるのだ。

キューカーの映画のように、植民者と現地に住む人々のあいだで、インドにおける「人種」の問題を扱った映画作家を挙げるとすれば、ジャン・ルノワール(1894-1979)の名を忘れてはならないだろう。フランス出身のルノワールは、1950年代の比較的早い時期に、インドを訪れて映画を制作した西洋人のひとりである。当時、アメリカの市民権を取得していたルノワールは、インド生まれのイギリス人女性作家ルーマー・ゴッデンの『河』の書評を「ニューヨーカー」誌で見つけて興味を抱き、すぐに映画化権を手に入れている。『河』は、ゴッデンの半自伝的な小説で、植民地時代にベンガル地方の製麻工場の支配人を務めるイギリス人一家の生活を描いた作品だった。

[小説に惹かれた理由は] ただ物語から発散する魅力によるものばかりではなく、作品の筋が、質が高く、しかもハリウッドの映画産業によっても受け入れられる可能性を持った映画を作りだせる内容を持っているところからも来ていた。ロマンチックな雰囲気の中に登場する子供たち。娘たちの心に起こる愛の目覚め。蛇を可愛がりすぎた小ぢやかな男の子の死。まるで木に竹を継いだように、ちぐはぐなまま、どちらかといえば馬鹿馬鹿しい威厳に固執して

インドで生活している英国人一家。そして何にもましてインドそのもの。その異国情緒に満ちた踊りや衣装。これら全てが安らかな中立性のうちに憩っているように私には思えた²⁶。

[この] 物語には始めもなければ終わりもない。あたかも一群の人間の生活を別に、それでも何かお話をしようなどとはまったく考えずに、ただ一部分切り取って持ってきたようなものにすぎないのだ。題材の持つ広がり、作品が持つこうした枠によって自ずから限られてくる。したがって私にとって主たる問題は、いかに実物を提示し得るかという点にかかっていた²⁷。

監督自らが述べているように、『河』には派手なドラマがあるわけでも、インドが異国情緒豊かに表現されているわけでもない。「ベンガル地方に住む英国人一家の生活の記録」(ルノワール)として、思春期をむかえた少女たちの淡い恋心や、白人であるか混血児であるか、それぞれのアイデンティティに対する意識が、スケッチのようにとりともめなく描かれていくばかりだ。この映画の企画に取りかかったルノワールは、知己のプロデューサーたちに話を持ちかけたものの、「象と虎狩りが出ないようなインドはインドじゃない」という理由で断られるばかりで、製作資金を得ることは当初困難を極めたという²⁸。最終的に、インドで映画を製作しようとしていた、ビヴァリー・ヒルズで花屋を営むケネス・マケルダウニーの協力を得て、オール・ロケで制作することを条件に撮影は行われた²⁹。さまざまな難題を解決しながら完成した映画『河 The River』(1950)は、ルノワール初のカラー作品

²⁶ ジャン・ルノワール『ジャン・ルノワール自伝』、西本晃二訳、みすず書房、1977年、316頁。

²⁷ ジャン・ルノワール、前掲書、321頁。

²⁸ ルノワール、前掲書、317-318頁。

²⁹ インドで映画を制作することに関して、ネルー首相の友人であった女性がマケルダウニーに与えた助言をルノワールは引いているが、監督自身のインドに対する視点を考える上でもその内容は興味深い。「インドについての映画を作るといえば、ネルー(原文ママ)やその他のインドの大物たちは多々いかに気に入るだろう。ただし、純インド的な題材は避けなければいけない。インド人たちは、外国の人間が自分たちの抱えている問題を正しく扱えるとは絶対に思っていないから。その上婦人はルーマ・ゴッデンの『河』を読んでみるように勧めた。この作品ならインドを舞台にした上で、イギリスの一家の話を扱っているという利点があるから、というわけだった」(ルノワール、前掲書、318頁)。

となったが、この映画の撮影準備のためにインドを訪れたルノワールとの出会いを通じて、映画への道を強く志すようになった青年が、先述したサタジット・レイだった。彼は次のように回想している。

私がルノアール（原文ママ）をホテルに訪ねようと決心したのは、多少とも一か八かの冒険であった。彼のカルカッタ到着は、さほど一般から注目されていたとはいえないが、この地方の映画愛好の学生たちのあいだでは、かなりのセンセーションを巻き起こしてはいた。このチャンスを逃す手はなかった。ルノアールの一行は、ここカルカッタにいた³⁰。

非ハリウッド的な、「芸術的」映画を顕揚することで「伝統的」なインド映画を批判していたレイにとって、戦前のヨーロッパで活躍した巨匠は、他の映画青年たちと同様に憧れの対象である。だが、ルノワールがアメリカへ亡命して映画を作り続けていることについて、彼の目にはどのように映っていたのだろうか。「これまでハリウッドによってなされた、インドに関するすべての悪夢のような解釈や曲解を考え合わせ」たうえで、「偉大な監督がインドの風景にこれから取り組んでくれることを本当に心から楽しみにしていた」という青年の想いは、カルカッタ映画協会主催のレセプションで、ルノワールの言葉に裏切られる。

ルノアールが、『河』は明らかにアメリカ人の観客向けに作られるものであり、そこに登場するインド人はただ一人、ヨーロッパ人家庭の召使いだけであり、私たちはそのなかのインドについて多くを期待してはいけない、と声明するのを聞き私は激しく失望したのであった。もちろん、すべての撮影がカルカッタのロケで行われるわけだから背景は本物であろう。しかし私は、本物の土地を撮るためだけにほるばるカリフォルニアからやってきたというのは、少々やりすぎのような気がしてならなかった。「ヨーロッパの優れた監督たちがハリウッドに移ると、どうしておかしくなってしまうのだろう」というのが、私たちの多くが心に抱いていた疑問であっ

たが、ほとんどの人びとは、無遠慮にもそのようなことをたずねようとはしなかった³¹。

たとえ、オール・ロケによって「本物」を撮影したとしても、あくまでもセットに頼らないインドの風景をフィルムにおさめることができるだけであり、その文化的・社会的な背景や精神世界を描くことができるわけではない。インドに生まれ、その固有性を正しく映し出すべきだと考えるレイが、ルノワールもハリウッドの世界に同化してしまったと考えても不思議ではない。だが、この回想のなかで興味を惹かれるのは、レセプションから数週間が経ち、ヨーロッパに発つ前日にホテルでもう一度ルノワールと出会ったレイが、これまで、さまざまな土地に越境しながら映画を作りあげてきたフランス人映画監督の「創造的な活力」を「痛感し」て、最初に出会った際の自身の印象を改めていることである。

おそらく『河』は、ハリウッドでのさまざまな失望の後に訪れた、新鮮で生命力あふれる時期の始まりを印すものであろう。その当時、彼はもうアメリカ市民になってしまっていたので、パリに帰る機会もいくらか遠のいていた。しかし大切なのは、ハリウッドの人工的な環境から抜け出すことであり、インドは逃げ場としては最適であった。必ずやこの地で、ルノアールは自由を手にするであろう。彼の気持ちを散らせるスケジュールもなければ、インスピレーションのチェックや再チェックもない。それに、もちろん当地では、汽車は決して時間どおりに走ることはないのだから³²。

『河』よりも以前のアメリカ時代のルノワールは、ナチスの台頭するヨーロッパから亡命して『自由への闘い *The Land is Mine*』（1943）、『南部の人 *The Southerner*』（1945）、『浜辺の女 *The Woman on the Beach*』（1946）といった作品を発表していたが、慣れないハリウッドの撮影システムに戸惑い、興行的には惨憺たる結果ばかりが続いていた。こうした状況のな

³⁰ サタジット・レイ「カルカッタのルノアール」（1949）、前掲書、139頁。

³¹ レイ、前掲書、143頁。

³² レイ、前掲書、150-151頁。

かで、ルノワールがインドへ向かった理由のなかに、レイが指摘するような、映画制作において制度的な自由を求める側面があったことは事実である。映画作家としての創作環境を異国の地に求めていたルノワールの映画は、「インド」そのものを描くというよりは、あくまでも「西欧人」としての視線からインドの風土や社会を観察することに主眼が置かれているのだ。彼自身のインドの社会や文化に対する一般的な理解が、きわめて素朴なものであったことは、次のような記述からも明らかである。

インドが産業的に整備されたなら、そのときインドの住人とセーヌ＝エ＝マルヌやマサチューセッツの住人のあいだには何の違いもなくなるだろう。道具が人間を作るのである。そうした画一性上に失われるものもあるだろう。インド人は、これまであまり西洋人と交わってこなかったせいで、日常生活のうちに遠い過去にさかのぼる要素をいろいろと保っている。そうした要素は無理に求めたものではない。いまだ合理化されない社会の中で生きる人たちの感情の、直接的な表現なのである³³。

合理化によって近代社会が喪失した「感情」をインドに求めることが、非文明的な世界のなかに、人間としての起源を見出すことにつながるというルノワールの姿勢は、今日にあって楽観的なものだといわざるを得ない。また、冒頭で述べたように、「非西洋」が「癒し」として機能するという意味において、彼のインド観は植民者のそれと通じるものがある。

しかし、映画と「オリエンタリズム」の関係を考察するうえで、ルノワールの『河』が刺激的な作品となり得るのは、物語の設定において、西洋人＝観察者としての視点が崩されるとはいえないものの、もはや西欧社会には存在しない「感情」を映画的な表現や技術に結びつけて描こうとする試みがなされているからである。

インドの色彩は、カラー映画に対する私の理論を試す絶好のモチーフだった。私は素晴らしい見せ物に

するうえで白黒映像は強力なファクターだと思えるが、それでも、昔からカラー映画を撮りたいと思っていた。白黒の映像には、現実的でないという利点がある。望むと望まざるにかかわらず、外部の世界には色がついているからだ³⁴。

ルノワールが述べているように、『河』において顕著であるのは、色彩の豊かさである。それは、カメラの前に存在する現実を負うというよりも、監督本人が明確に意識した結果に他ならない。じっさいに、美術を担当していたウジェーヌ・ルーリエは、中間色を徹底的に除去するために、撮影する芝生にわざわざ緑色のペンキを幾度もかけることまでしたという³⁵。写実的なリアリズムを超えて、「インド」的な側面をあえて強調するルノワールの選択には、まず、カラー撮影に対する技術的な関心がある。しかし、『河』の色彩が作品として魅力を放つのは、インドの風土が持つ固有の色彩によって画面に華やかさが付加されること以上に、作品の主題と色彩とが密接な関係を取り結ぶ点にある。すなわち、多様な色彩が視覚的に共存することによって、白人と黄色人種という「カラー」の混交と共生が、物語と画面の両方のレベルで描かれることになるのだ。これこそ、ルノワールが見たインド世界だったのではないだろうか。彼の述べていた「全てが安らかな中立性のうちに憩っている」かのようなインドとは、さまざまに異なる要素をそのままに受け容れる世界として捉えられなければならない。弟の死によって生きることへの強い意志に目覚めていく主人公の少女の姿に倣えば、あらゆる事態をつねに肯定的な生の力として描くのがルノワールの映画にほかならない。

したがって、ルノワールにとっての「インド」とは、レイが指摘したような、ハリウッドの撮影所システムから脱出するための逃避の場にとどまらず、主題（人種）や対象（インド）に適った表現を色彩によって生み出すという意味において、実践あるいは実験の場として存在している。映画史家ジョルジュ・サドゥールは、フランス公開の際に寄せたテキストのなかで、

³³ ジャン・ルノワール「インド映画」、『ジャン・ルノワール エッセイ集成』、野崎敏訳、青土社、1997年、309頁。

³⁴ ロナルド・バーガン『ジャン・ルノワール』、関弘訳、トバースプレス、1996年、397頁。

³⁵ ジャン・ルノワール『ジャン・ルノワール自伝』、320頁。

『河』を称賛しながら、「パリを離れてから 12 年の月日が経っているが、ルノワールは偉大さにおいて何も失っていない。[だからこそ] 長きにわたる流浪の生活によって奪われてしまった重要なテーマをヨーロッパにおいて見つけなければならない」と述べている³⁶。ルノワールの才能を遺憾なく発揮できるような主題や物語が、ヨーロッパにおいてたやすく見つかるものであったかは断言できない。しかし、『河』を撮り終えたのち、イタリアを経てフランスに帰国を果たすルノワールにとって³⁷、インドにおける映画撮影は、制度的に縛られることのない自由な映画表現を目指すうえで、のちのカラー作品『フレンチ・カンカン *French Cancan*』(1954) やテレビ作品『コルドリエ博士の遺言 *Le Testament du Docteur Cordelier*』(1959) に少なからぬ影響を残すことになるだろう³⁸。

3. インド紀行—映画的主题としての「旅」

インドへ赴いた理由にさまざまな事情があったにせよ、西洋の映画作家によって撮影されたそのフィルムには、「植民者」の視線が刻印されている。すなわち、意識的であったかどうかは別として、撮影する視線が外部から侵入する暴力として機能し、被写体を映像として略奪する側面を否定しきれないからである。劇映画と記録映画の違いを問わず、カメラをのぞく人間と映像の対象となる人々は、同じ時間にその場に居合わせたとしても、まったく異なる時間のあり方を生きているのかもしれない。撮影する側と撮影される側が、それぞれの異なる文化的・社会的な背景を負わざるを得ない以上、映画には「他者」に対する視線が否応なしに介在してしまう。先に考察したように、ディッターレやラングは「異者」としてのインドの人々を「群れ」としてとらえ、キューカーやルノワールの映画には、人種の差異が「色彩」の問題としてあらわれる。映画のイメージは、対象の無垢な記録にのみとど

まらず、撮影する人間の無意識や文化的差異をも映し出すのである。

撮影者と被写体とのあいだに、埋めたい溝が存在している。『河』の完成から約二十年後、インドの文化や社会に直接カメラを向け、ドキュメンタリー映画『カルカッタ *Calcutta*』(1969) を制作したルイ・マル (1932-1995) にとって、両者の関係そのものをどのように映画に記録するかという問題は、ルノワールの時代からみれば、さらに意識的に捉えられている。『死刑台のエレベーター *Ascenseur pour l'échafaud*』(1957) や『地下鉄のザジ *Zazie dans le métro*』(1960) などの作品によって、すでに国際的な評価の高かったマルは、映画公開時のインタビューのなかで、『パリの大泥棒 *Le Voleur*』(1966) の撮影後、フランス映画界に嫌気がさし、新しい方法で映画を制作してみたくなったことが、インドへ向かった動機であったと述べている³⁹。

インタビューのなかでマル自身が言及するように、「新しい方法」とは、1960 年代のフランス映画に大きな影響を与えたジャン・ルーシュらの「シネマ・ヴェリテ」⁴⁰の手法に顕著な、16 ミリカメラによる撮影を示している。すなわち、カメラが軽量になることで、それまで撮影することの難しかった地域へ行くことや、即興的な撮影が可能となり、「ドキュメンタリー」の手法に新たな変化が起こったのである (ルーシュは、仏領アフリカをフィールドとして、人類学的記録映画を数多く残すことになるだろう)。旅行者としてインドを訪れ、都市、宗教、風俗を観察するマルの『カルカッタ』や、それに続く『インド幻影 *l'Inde fantôme, Réflexions sur un voyage*』のシリーズ⁴¹は、こうした動向のなかで制作されたものである。

マルは、インドに対する自身の視線を次のように定

³⁹ Office National de radiodiffusion télévision française, “Louis Malle à propos de Calcutta”, *Cinéma critique*, diffusé le 18 avril 1969.

⁴⁰ 「シネマ・ヴェリテ」とは、自然な照明、高感度フィルム、手持ちカメラや持ち運び可能な録音機を使用する、観察映画のひとつのスタイルを示す。撮る側の可動性、即興性が高まることにより、被写体との関係において、映画の作為性そのものが記録されることになる。ジャン・ルーシュと社会学者であるエドガール・モランが制作した『ある夏の記録』(*Chronique d'un été*, 1960) により、この語が広く知られるようになった。

⁴¹ 『インド幻影』は、1968 年に 5 ヶ月間をかけて行われた撮影された 37 時間のラッシュをもとにして、テレビ放映用に制作された。全 7 エピソード (1 エピソード 52 分) は以下の通り。①『不可能なカメラ *La Caméra impossible*』、②『マドライで目に映ったもの *Choses vues à Madras*』、③『宗教 *La religion*』、④『夢の誘惑 *La tentation du rêve*』、⑤『カーストへの視線 *Regards sur les castes*』、⑥『インドの外国人 *Les étrangers en Inde*』、⑦『ボンベイ *Bombay*』。

³⁶ Georges Sadoul, “Le Fleuve, un film de Jean Renoir”, *Les Lettres françaises*, le 27 décembre 1951.

³⁷ ルノワールは、イタリアで『黄金の馬車 *Le Carrosse d'or*』(1953)、フランスで『フレンチ・カンカン』を撮影して、ヨーロッパ映画界に復帰する。

³⁸ カラー、テレビジョンの登場に対するルノワールの反応については、本論で詳細に論じることはできないが、新たな技術に対するその反応は、戦後映画史を論じるうえでさらに研究を進める必要があるだろう。なお、ルノワールの「越境性」について論じた文献としては、以下を参照。野崎敏『ジャン・ルノワール 越境する映画』(青土社、2001 年)

義する。「偏見の目を持たず、物ごとや人物を可能なかぎりそのままにすべて記録」すること。そして、「インドの姿がそうであるように、映画を体系立てて制作することを拒否」すること⁴²。しかし、現実にはカメラを持ち込めば、被写体であるインドの人々は、そのことを意識せざるを得ない。すべてを「自然に」かつ「偶然である」かのように撮影することは不可能ではないか、そのような疑問があったとしても不思議ではない。『カイエ・デュ・シネマ』誌のインタビューに対して、マルは困惑しながらも、次のように答えている⁴³。

映画を見ている観客は、異国の社会的な集団のなかで、映画作家が侵入者であることを忘れることは決していないのです。例えば、カメラの視線がそうしたことに気づかせてくれます。現実を再組織化するフィクションであれば、映画がもともと孕んでいるような「カメラの背後に撮影者が存在するという」欺瞞など、そもそも考える必要がない。しかし、ドキュメンタリーにおいて、それはとても悩ましい問題となるのです。

「撮影する側」として、自らの存在を意識化すること。映画作家とはあくまでも「侵入者」であり、「数週間にわたって、ひとつの都市に向けられた視線、西洋の視線」によって観察された結果が、映画のなかの「インド」であり「カルカッタ」なのである。その意味において、映画のイメージは現実と等価なものではない。したがって、「あるがまま以上でも以下でもなく、対象を描いた映画」と自分の作品を定義するフランス人の映画監督は、矛盾にも似た状況に直面するだろう。すなわち、作り手は、できるだけ透明な存在となつてインドの「現実」を提示し、「観客に『解釈の』自由を残す」と同時に、現実に対する加担者として倫理的な意識を持たなければならないのだ。マルの理論は、自らの印象をインドの人々にも観客にも押しつけようとはしないという点で理念的には美しいといえる。だが、撮影者としての自らの両義的な存在に理論

的に拘泥する点において、作品の実現にはあらかじめ困難を内在していたのである⁴⁴。

ルイ・マルにとっての映画が、いわゆる「脚本」を必要とせず、解釈をなるべく省いて、旅のあいだに目にした光景を記録することによって制作されたものだとなれば、それを「旅行記」とも「紀行」ともいうことはできないだろうか。劇映画として「インド」という舞台を必要とするのではなく、「ドキュメント」としてのインドこそが、主題となり映画となるのだ。道中で目にしたものを映画におさめるだけでなく、旅をすること、そして、撮影すること自体が前景化する。この意味において、イタリア出身のピエル＝パオロ・パゾリーニ（1922-1975）もまた、自身のインドへの旅そのものを主題とした映画作家であったといえよう。

詩人・小説家としてすでに名を成していたパゾリーニが、友人であり小説家のアルベルト・モラヴィアとエルザ・モランテの夫妻とともに初めてインドを旅するのは、長編劇映画『アッカトーネ Accattone』(1961)によって監督デビューをする前の、1960年末から1月にかけてのことだった。一行は、カルカッタでマザー・テレサに会見し、引き続いてアフリカ（ケニア）の地を踏んでいる。この後のパゾリーニは、年末・年始をおもに第三世界への旅によって過ごすようになるが、その習慣はこの時に始まるといっていいたいだろう。彼らの旅は、それぞれ書籍として刊行されている。地理的な特徴、社会制度、文化といった側面に適度に触れつつも、理性的なスタイルを崩さないモラヴィアのインドに対する見方は、どこかしら、形式的な印象を与える旅行記として『インドについてのある見解 *Un'idea dell'India*』にまとめられている⁴⁵。それに対して、パゾリーニが旅行の翌年に発表した『インドの香

⁴² 『カルカッタ』は、1969年にカンヌ国際映画祭で上映された後、フランスを皮切りに西欧諸国で相次いで公開されたが、一般客からはおおむね好意的に受けとめられ、否定的な反応は特になかったという。議論が起こしたのは、1970年に映画がテレビ放映された際に、インド人コミュニティがイギリスBBC放送に対して抗議文を提出してからだった。BBCはインド政府による放映中止の要求を拒否し、ニュー・デリーのオフィスは閉鎖を余儀なくされてしまう。マルの映画に対するインド人からの反応については、以下を参照。Vijaya Mulay, "Les films indiens de Louis Malle", *Livret accompagné de dvd L'Inde fantôme réflexion sur un voyage*, Arte France Développement, 2005, pp. 19-20.

⁴³ Alberto Moravia, *Un'idea dell'India*, Bompiani, 2000。モラヴィアがインドを初めて訪れたのは、1937年に中国へ行く途中のことだった。この時の体験は、1937年2月28日号の『ガゼッタ・デル・ポポロ *Gazzetta del Popolo*』紙に発表されている。

⁴² Louis Malle, *L'Inde fantôme - Carnet de Voyage*, Les Éditions Gallimard, 2005, p. 9.

⁴³ "Entretien avec Louis Malle par Jean-Louis Comolli, Jean Narboni et Jacques Rivette", *Cahiers du cinéma*, n.211, avril 1969, p. 125.

り *L'odore dell'India*』は、タイトルが示すように、好奇心のおもむくままに徘徊したインドの空間をパゾリーニの五感によってとらえたものだといえよう。パゾリーニは、自らの旅を叙情的に書き始める。

インドに私が到着してから最初の数時間、私のなかにはひそむ飢えた猛獣を押さえつけておくことができない。まるで檻のなかにいるような、囚われの身体の内奥から、獣が外へ出ようとするのだ。私はモラヴィアを説得して、せめてホテルの近くを少し散歩して、この空気、インドで過ごす初めての夜の空気を吸いこみたいと思うのだ⁴⁶。

インドへの初めての旅が、パゾリーニの映画作家としての人生のなかで、重要な転機となる。『奇跡の丘 *Il Vangelo secondo Matteo*』(1964)を制作するために「調査」として撮影された『パレスチナでの実地調査 *Sopraluoghi in Palestina*』(1964)をはじめとして、『アポロンの地獄 *Epido Re*』(1967)、『アフリカのオレスティアのための覚書 *Appunti per un'Orestide Africana*』(1969)、『アラビアンナイト *I fiore del le Mille e una notte*』(1974)など、インド旅行を契機として、イタリア半島の外部へ出て映画を制作する契機となるからである。そして、モラヴィアと旅行をしてから七年の月日を経た1969年に、再びインドを旅行したパゾリーニは、ドキュメンタリー作品『インドについての映画のための覚書 *Appunti per un film sull'India*』(1968)を制作する⁴⁷。

この作品のなかで、パゾリーニは、インド独立後の急速に産業化する社会のなかで、民主主義が矛盾に直面するさまを記録しようと試みている。映画は、インドの家族や国家の姿について、さまざまな人々にインタビューを行いながら、彼自身のナレーションによって進行する。「覚書」の調査を発展させる予定であった映画は、虎に身を捧げ、食べられてしまうマハラジャの一族の権勢と没落を描くもので、未完成に終わっ

たプロジェクト『第三世界の映画についての覚書 *Appunti per un film sul Terzo Mondo*』の一翼を担うはずだった。この企画は、インド、アフリカ、アラブ諸国、南米、アメリカ合衆国の黒人に関する5つのエピソードから構成される予定であったという⁴⁸。インドに対する関心は、どのようにして映画作家のなかで芽生えていったのだろうか。パゾリーニは次のように答えている。

インドについての映画を撮るというアイディアは、アフリカについての映画を撮影した後すぐに思いついたことです。[...] アフリカでは、ある国において民主主義の誕生について考えることと同じように、歴史が存在していたのです。理想的な世界とは、古代ギリシアあるいはエジプトの姿なのです。[...] 近代のインドの歴史とは、古代ギリシア以前と同じものかもしれませんが。インドは、民主主義の矛盾を、いまだ経験している渦中にあるのです。[...] 古代ギリシアとそこで展開されたドラマが、現代のインドでも起こっています。しかし、そのことだけが、インドについて考えるように私を促した理由ではありません。ローマで夕食をとっている時に、エルザ・モランテが、ある話をしてくれました。彼女は、インドの宗教に関する本のなかで読んだそうです。金持ちで、教養もあって、広大な土地を持ったマハラジャがいた。ある日、雪に覆われた自分の土地で、彼は一匹の飢えた虎を目にする。そして、その姿を哀れんだマハラジャは、自ら犠牲となって、自分の肉を二匹の猛獣の食べるがままにしたというのです⁴⁹。

パゾリーニは、インドやアフリカに代表される「第三世界」が、西欧社会のように完成された「民主主義」へ至る途上にある、ととらえている。そのうえで、混沌とした過渡期のなかでこそ、古代ギリシアの理想的な政治のすがたを見出すことができると考えるのだ。しかし、パゾリーニの生きるヨーロッパにおいて、それはもはや手に入れることはできない。「第三世界」

⁴⁶ Pier Paolo Pasolini, *L'odore dell'India*, Garzanti, 2009, p. 4.

⁴⁷ 『インドについての映画のための覚書』は、RAIによって製作され、1967年12月から1968年1月にかけてボンベイ、ジャイプル、ニュー・デリーなどで撮影された。34分にまとめられたこのルポルタージュは、1968年7月15日にTV7で放映され、同年の第26回ヴェネツィア映画祭で『テオレマ』(Teorema)とともに上映された。

⁴⁸ Sam Rhodie, *The Passion of Pier Paolo Pasolini*, Indiana University Press, 1995, p. 81.

⁴⁹ "L'India di Pasolini", l'intervista da Romano Costa con Pasolini, *Le Nuove*, le 25 gennaio 1968.

に自身のユートピア的な夢を投影したパゾリーニについて、モラヴィアは次のように述べている⁵⁰。

パゾリーニと私は第三世界について、異なるふたつの考え方を持っていました。第三世界は産業革命と消費社会によってすでに荒廃してしまった、とパゾリーニが考えていたのに対し、私は、第三世界はこれから消えていくのではない、十分に産業化もされていらないし、いまだ消費基準も満たされていない、と考えていたのです。[...] 大きな相違が生じた原因は、彼のマルクス主義的なアプローチにありました。部分的には科学的で、しかし、奇妙なことにキリスト教的でもあったその姿勢は、イエスの時代の貧民にも似た、下層プロレタリア階級への謎めいた彼の姿勢のなかにもみてとることができるでしょう。彼とは反対に、私にとってのマルクス主義とは、ユートピア的かつ革命的な、社会学の特殊な一形態でした。[...] パゾリーニは、ヨーロッパを棄てたランボーとは似ていません。なぜならば、人生最後の日まで、彼は書くことをやめなかったからです。パゾリーニは、ヨーロッパを否定しません。彼は、イタリアから旅立つ前に、すでに、ヨーロッパ的な作家だったのです。

モラヴィアが指摘するように、パゾリーニはヨーロッパを否定しない。むしろ、近代国家としては未成熟なインドに古代ギリシアを重ね合わせようとするその発想には、西欧の原初的な民主主義の在り方が根底にある。均一化され、判断する主体としての意識やさまざまな感情を欠いていく第二次世界大戦後の社会を「常態 *normalità*」と軽蔑的に名づけたパゾリーニにとって⁵¹、インドをはじめとする「第三世界」の考察とは、「常態」と化す大気に覆われた西欧世界からの脱出であり、批判でもあるのだ。したがって、先に引用したインドに到着した晩の感情の高揚は、エキゾティズムとしてではなく、あくまでも、ヨーロッパのなかで抑圧されていた自己の感覚の解放としてとら

えるべきではないだろうか。彼のインドにおける映画プロジェクトは、イタリアからの地理的な移動という意味を越えて、政治的なユートピアを希求する旅でもあったのだ。

4. おわりに一映画的使命の向かうべき場所

1960年代にインドを旅した欧米の映画作家にとって、インドへの旅は西欧近代に対する批判でもあり、異なる文化・社会を通過することで、成熟した西洋社会のひずみを乗り越えようとする試みでもある。ルイ・マルにとって、自らの制作手法をドキュメンタリーの視点から問い直すことは、映画を撮るうえで自明のものとしてきた、「自己」あるいは「主体」の問題を意識化することであり、ピエル・パオロ・パゾリーニにとっては、映画によって一貫して描き出そうとしてきたユートピアの姿がインド社会に投影されている。旅は、物語の上で映画の軸線となるばかりか、その過程において、自己ないしはそのヴィジョンを形成するものとして機能する。

おそらく、マルやパゾリーニが無視することのできなかった存在として、彼らに先行して1950年代終わりのインドを訪れた、イタリア出身の映画作家ロベルト・ロッセリーニ(1906-1977)の名を挙げることができるだろう。ロッセリーニは、テレビ草創期の時代に、イタリアとフランスそれぞれのテレビ放映用に撮影されたドキュメンタリー映画と、その一部をフッテージとして使用し、発展させた長編劇映画『インディア—母なる大地 *India Matri Bhumi*』(1957)を制作している。16ミリ・フィルムによる撮影とテレビ向けの番組構成という点において、マルは、フランスの「ヌーヴェル・ヴァーグ」に大きな影響を与えたロッセリーニの作品を意識せざるを得なかったに違いない。また、パゾリーニは、政治的な信条は異としながらも、同じイタリア人として、現代のインド社会に対するそのアプローチの手法に注目していたはずである。ロッセリーニのインドにおけるプロジェクトについては、綿密に検討するだけの紙幅は許されていないが、ここでは、おおまかなその姿を描きだすことによって、1950年代の西洋における一連のインド表象の多様性を示し、本論を終えたいと思う。

ロッセリーニがインドに滞在したのは、1956年12

⁵⁰ “L’esperienza dall’India. Un’intervista di Renzo Paris ad Alberto Moravia”, Alberto Moravia, *Un’idea dell’India*, Bompiani, pp. 33-37.

⁵¹ パゾリーニと「第三世界」との関係については、主として以下の文献を参照。石田美紀「映画による旅—パゾリーニのドキュメンタリー作品」、『パゾリーニ—ルネサンス』、とつても便利出版部、2001年、148-169頁。

月から1957年10月にかけてのことである。当時のロッセリーニは、自身の監督した、『ストロンボリ、神の土地 *Stromboli, terra di Dio*』(1949)、『イタリア旅行 *Journey to Italy*』(1953)、『不安 *Angst*』(1954) など、イングリッド・バーグマン主演作品の興行的な失敗が続いたことに加え、私生活の破綻もあって「失意のどん底」にあり、「映画をやめようと深刻に思いつめて」いた⁵²。『無防備都市』によって「ネオ・レアリズモの巨匠」であった時代は、すでに過去に遠のいている。こうした状況のなかで、ロッセリーニがヨーロッパを離れ、映画を作り続けざるを得なかったことは想像に難くない。新たに登場したばかりのメディアとして、テレビ放映用の作品が必要とされていたことも、彼のインド行きを金銭的に保証する要素に挙げることができるだろう。

映画の企画を持ちかけたのは、『戦火のかなた *Paisà*』(1946)を見て感動した、インド人プロデューサーのボルケイ兄弟だった。インド情報・ラジオ省から資金と人材の提供を受けたほか、自身の製作会社アニエネ・フィルム銀行からの借入金や、映画作家・人類学者であった、友人のエンリコ・フルキニョーニの助力により、ユネスコからの製作資金がそれに加わった⁵³。フルキニョーニは、戦前のイタリアで数本の映画を制作した後、戦後は心理社会学の分野でイメージ研究に従事し、1949年以降、ユネスコの映像部門の発展に大きく携わった人物だが、1953年、フランス国立科学センター *Centre National de la Recherche Scientifique* のなかに設立される民族映画部門 *Comité du film ethnographique* の設立メンバーのなかに、レヴィ・ストロース、マルセル・グリオール、ジャン・ルーシュらとともに名を連ねている。「シネマ・ヴェリテ」と同様に、ロッセリーニのプロジェクトの時代背景には、人類学の分野における映像の活用が広がり始めた時代の影響を見ることもできるだろう。

長編映画の製作資金を獲得するために、まず、ロッセリーニが制作したテレビ放映向けのドキュメンタリー作品は、イタリアでは『ロッセリーニが見たインド』(*India vista da Rossellini*)、フランスでは『私は素

晴らしい旅をした *J'ai fait un beau voyage*』というタイトルで、それぞれの国営放送局(伊:イタリア放送協会 *Radiotelevisione Italiana* [通称 RAI]、仏:フランス放送協会 *Office de radiodiffusion-télévision française* [通称 ORTF])によって1959年に放映された。イタリア版ではマルコ・チェザリーニ・スフォルツァがナレーションを務め、フランス版は映像を見ながらエティエンヌ・ラルーがロッセリーニから話を聞く形式で進行する。内容は、インドの政治、文化、社会を十話に分けて紹介するというもので、イタリア語とフランス語の相違のほかは、とりたてて大きな違いはない⁵⁴。

それに対して、テレビ・ドキュメンタリーのために撮影された16ミリのフッタージも使用し、フィクションのスタイルをとって制作された35ミリ長編映画『インディアー母なる大地』は、登場順に、「マフーと象」、「ヒラクーダ・ダム」、「アショークと虎」、「猿デューリーブ」という四つのエピソードで構成されている。興味深いのは、映画の初期構想段階では、少なくとも九つのエピソードがあり、ロッセリーニは、それを三つのテーマに分類していたということである。当時の取材記事を参考にする⁵⁵、「国の構造変化—農村問題および人間と自然との関係」というテーマでは、エピソードとして、①「土地の寄与者 *Il donatore di terre*」、②「コミュニティ・プロジェクト *Community Project*」、③「ヒラクーダ・ダム *La diga di Hirakud*」がとりあげられる予定だった。また、「伝統と近代化の葛藤」というテーマにおいては、④「未亡人 *La vedova*」、⑤「瞑想の重要性 *L'importanza della meditazione*」、⑥「結婚 *Un matrimonio*」のエピソードが描かれる予定であったという。そして、結果的に映画のなかにもっとも多く活かされることになったのは、「人間と動物」と題されたテーマであり、⑦「マフーと象 *Il mahut e suo*

⁵⁴ イタリア版の『ロッセリーニが見たインド』は、それぞれ、約25分程度の番組として構成されているが、全十話のタイトルと放映分数は以下の通り。①「神話なきインド *India senza miti*」、②「ボンベイ—インドの玄関口 *Bombay, la porta dell'India*」、③「ボンベイの建築と服装 *Architettura e costume di Bombay*」、④「ヴァルソヴァ *Varsova*」、⑤「南へ *Verso il sud*」、⑥「マラバル・ラグーン *Le lagune di Malabar*」、⑦「ケーララ *Kerala*」、⑧「ヒラクーダ—マハディ河のダム *Hirakud, la diga sul fiume Mahadi*」、⑨「パンディット・ネルー *Pandit Nehru*」、⑩「インドの動物 *Gli animali in India*」。この分割の方法に、後年制作された、マルの『インド幻影』に対する影響を見ることもできるだろう。

⁵⁵ Antonello Trombadori, "India di Roberto Rossellini", *Il contemporaneo*, il 1 gennaio 1958.

⁵² François Truffaut, *Les Films de ma vie*, Flammarion, 1975, p. 284.

⁵³ Tag Gallagher, *Les Aventures de Roberto Rossellini*, Editions Léo Scheer, 2005, p. 646.

elefante」、⑧「アショークと虎 *Ashok e la tigre*」、⑨「猿デュリープ *Un mascalzina Dulip*」という三つのエピソードによって構成されるはずだった。この分類をみても明らかなように、ロッセリーニの関心は、観光にも歴史にもなく、現在時におけるインドとその土地に住む人々との関係そのものにある。1950年代のインドに対して、政治・経済・文化的側面を包括しながら、人類学的な視点を持ち込もうとしていたのである。

ロッセリーニとインドとの出会いは、1931年9月、イギリスで開かれた第二次円卓会議に参加するためにナポリで下船し、ロンドン行きの列車に乗ろうとしたガンディーにローマで遭遇したことに遡る。当時、25歳の青年ロッセリーニとその家族は、父の遺産を使い果たし、それまで住んでいた家屋敷をカルナヴェッリという伯爵夫人に売り払ったばかりの頃だった。その家に、ガンディーが招かれることになったのである⁵⁶。

だが、それから四半世紀を経て、インドで映画を撮ろうとしていたロッセリーニが興味を示したのは、非暴力・不服従の象徴であったガンディーではなく、インドの近代化を促進するネルーだった。ロッセリーニは次のように述べている。

歴史はガンディーを聖者に列した。反対に、歴史はネルーを権謀術数の政治家、第三世界のマキアヴェッリとして示す傾向がある。ところがわたしに聖なるひとの印象を与えたのは、ネルーのほうだった。わたしは1956年のロンドンで、ネルーを迎えてのレセプションが外務省でおこなわれたとき、彼に会った。彼の全身からは、霊性、諧調、世界との自発的な和合が、おのずとあらわれていた⁵⁷。

ロッセリーニがネルーの牽引するインドに惹かれた理由は、その合理性、さらにいえば、「インド的リアリズム」にある。すなわち、建国の途上にある国家が、それまでの伝統と近代化に必要な改革を、理性的に取捨選択して伝統のなかに同化させていくすがたこそ、映画作家にとっての現実であり、作品に昇華することができるもののだ。ヒューマニスティックな

視点から評価されがちなガンディーを主題としては退けた理由はそこにあるだろう。じっさいに、彼を喜ばせたインド人の反応として、あちこちの広場の真ん中に建つ、ヴィクトリア女王の彫像にまつわるエピソードが挙げられよう。「頭には寡婦のかぶりものをつけ、だらんとした頬に尊大な鼻の、かの婆さんの彫像」を見て、イタリアでは、ファシズムの時代に建立された像の多くがひき倒されたことを説明しながら、ロッセリーニはインドの友人たちに、何故、独立した国家のなかでそれが許されているのかを尋ねる。その答えが、ロッセリーニの目にはインドの力強さ、魅力として映る。

「どうしろというのですか？」というのが、彼らの答えだった。「これもまたわれわれの歴史にかかわっているのですからね。それに、日陰もつくってくれますし」。実際、どこのヴィクトリア女王の銅像でも、その足もとには、貧しいインド人たちがわずかな涼をもとめて群れをなし、太陽が空をわたるのにあわせて少しずつ身をずらせていた。インドの女帝は、かつての臣民たちのパラソルとなったのである。ここにはおそらく、まったく合理性による態度と行為が、見られるのではないか？⁵⁸

インド人の屈託のない合理性は、ロッセリーニ自身の映画的手法でもある。インドへ向かった理由として、前述したような経済的な要因があったことは事実だが、対象としてのインドを描くにあたって、観光者としての視点をとることにはいっさい関心がない。彼自身の言葉にしたがえば、「インドの史跡は何ひとつ見物しなかった」し、タージ・マハルの前を通ったときには、「顔をそむけた」という⁵⁹。彼が興味を示すのは、「インド」というひとつの国家が形成されるメカニズムであり、人間の理性的な判断にほかならない。

『インディア』に始まり、『鉄の時代 *L'Età del ferro*』（1964）、『ルイ14世の権力奪取 *La prise de pouvoir par Louis XIV*』（1966）、『使徒列伝 *Atti degli Apostoli*』（1968）、『ソクラテス *Socrate*』（1970）、『ブレーズ・パスカル *Blaise Pascal*』（1971）と続いていく自身のフィルモ

⁵⁶ ロベルト・ロッセリーニ『ロッセリーニの〈自伝に近く〉』、ステファノ・ロンコロニ編、矢島翠訳、朝日新聞社、1994年、185-186頁。

⁵⁷ ロベルト・ロッセリーニ、前掲書、187頁。

⁵⁸ ロベルト・ロッセリーニ、前掲書、193-194頁。

⁵⁹ ロベルト・ロッセリーニ、前掲書、183頁。

グラフィを「映像による百科全書計画」と名づけたロッセリーニは、人々に伝えるべき情報を正しく再編成するメディアとして映画を考えている⁶⁰。すなわち、対象との関係において、本来的に恣意的な関係を持たざるを得ない言葉が、市場経済や、これまで以上に「グローバル」な地理的移動の可能となった時代のなかで、「物」や「対象」から切り離されて、人々のあいだでコミュニケーションが阻害される。こうした状況のなかで、ロッセリーニにとっての「映像」とは、イメージをとおして人間に「知」をもたらすものである。インドへの旅は、彼のこうした「啓蒙的 didactique」なプロジェクトの出発点に位置している。

その観点に立つとすれば、ロッセリーニにとってのインドは、あくまでも、科学的なアプローチの対象なのである。次のような彼の発言には、インドにおける撮影をとおして、「実験的」な作品の制作を行い、映像による人類学的な探求に取り組もうとする姿勢がはっきりと表れている。

私はこの映画を、云ってみれば、実験的な手法で作りました。フィルムの上で、おそらくは理論的な方法を試したつもりです。一本の映画のなかで可能な、限界まで突き詰められた調査を実施しているともいえるでしょう。インドのような新しい国、植民地主義から脱して自由を取り戻した国—すでに十年が経ちます。新たに出発して、他と同様に、ひとつの国になろうとする莫大な努力がどのようなものか、私は探求したのです。どのようにして、映画は構成されたのか？ 純粋にドキュメンタリー的な部分もありますが、ふだん、旅行者が訪れるモニュメントのようなものすべてを回避しようとした。私の視線は、道や人々やごく基本的な日常生活のすべてに向けられています。[...] この作品は私の好きなものですが、それは、私が知ること、情報の領域において、それまでとは異なる方法を実践したからです。情報とは、厳密な意味で科学的でも統計的でもないかもしれません。しかし、人間の感情と行動に関する、ある研究なのです⁶¹。

『インディア』で試みたことは、すでに着手していた、より壮大なプロジェクトの実験でした。今日では、文化を普及させるあらゆる技術が不毛なものになってしまいました。何故ならば、人間がどのようなものであるのか、探求することをやめてしまったからです。人間のステレオタイプ、感情、愛、死、セックス、道徳の代用品ばかり生み出されています。[...] 物事を知ること、思考を広めること、世界には別のことが存在しているのではないかと思わせること、それが映画作家の使命なのです⁶²。

ロッセリーニの『インディア』は、マルやパゾリーニの作品と同様に、自身の「旅」そのものが軸となることで構成された、ドキュメンタリー的な要素を持っている。しかし、手法において主客の問題に陥ったマルや、自身の政治的な理想を求めていたパゾリーニとは異なり、その試みは、文化や社会の枠組みを越えた「人間」に、より具体的に向けられている。そして、自身の探求を映像メディアの特殊性と重ねあわせようとする姿勢は、1950年代から60年代にかけてインドを訪れた映画作家のなかで、突出したものであったといえよう。映画作家のジャン＝リュック・ゴダールは、ロッセリーニの『インディア』を「天地創造が美しいのと同じように美しい映画である」と評したが⁶³、ロッセリーニにあつて「美」の基準は、異国趣味のなかには存在しない。『インディア』が美しいのだとすれば、それは、撮影された「インド」の映像そのものが美しいからではないのだ。すなわち、映画というメディアの特性によって、あらゆるステレオタイプの「インド」的なイメージを引き剥がして、「真なるものの輝きそのもの」（ゴダール）を求めることこそが、ロッセリーニの旅ではなかったか。対象としてのインドの現実に直面し、理解する行程が思考として痕跡化されるとき、フィルムは輝きを放つのである。『インディア』によって始まる彼の映画の実験には、映画の自己反省的な作用に視線を向けるとするならば、今後の映画史研究の課題として、より一層、光を照射する

⁶⁰ Roberto Rossellini, *Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave*, Fayard, 1977, pp. 101-105.

⁶¹ Roberto Rossellini, *Il mio metodo*, a cura di Adriano Aprà, Marsilio Editori, 1987, pp. 202-203.

⁶² "Entretien avec Roberto Rossellini par Freydnoun Hoveyda et François Truffaut", *Cahiers du cinéma*, n. 94, avril 1959.

⁶³ Jean-Luc Godard, "India", *Cahiers du cinéma*, n. 96, juin 1959.

必要があるだろう。「東」への道とは、映像と人類との関係を再考することにもつながるのである。

「映画作家は宣教師でもある」——『インディア』をめぐって、ゴダールが創作したロッセリーニのインタビューのタイトルは、1950年代の欧米の映画作家と「インド」との関係を考察するうえで、示唆的なものである⁶⁴。まず、映画を制作すること自体が、撮る側と被写体との関係を必然的に孕むのであれば、対象となる「インド」に対して、映画作家が「植民者」の視線を有することを避けることはできない。植民地の拡大にあわせて世界各地へ派遣された「宣教師」や「探検家」にも似て、映画作家は西洋近代的な文明の産物としてのカメラを「未開」の土地へ持ち込むのである。

しかし、それと同時に、宣教師に別の使命があるとすれば、「インド」そのものを発見することが、未知を既知にするだけでなく、「西洋」の社会や文化に対する省察にもつながるものでなければならない。ゴダールが、「インタビュー」のなかでロッセリーニに語らせているように、映画作家＝宣教師の使命とは、人々に、「ひとつの世界がそこに、自分の目の前にあるということ、その世界は存在しているということ、そして、その世界は自分の世界であり、われわれの世界であるということを発見」させることなのである。ここには、定式化された「オリエンタリズム」の議論だけではとらえきれないような、「西洋」に対して反芻するかのような眼差しが内在している。欧米の映画作家たちにとって、インドへの旅とは、対象との関係において、自らの存在が意識化されていく行程として位置づけることができるのではないだろうか。

(つちだ・たまき 映画専門大学院大学)

⁶⁴ Jean-Luc Godard, "Retour des Indes avec India 58, Rossellini: Un cinéaste c'est aussi un missionnaire", *Art*, 1 avril 1959.