

マル、インドを撮る

杉山圭以子

はじめに

フランスはパリ、このヨーロッパの真ん中で映画を撮っていたルイ・マル（Louis Malle, 1932～1995）に、突然降って湧いたように「インド行」の話がもちあがったのは1967年のことだった。マルと言えば、すでにそのころまでの代表作の一つに『死刑台のエレベーター』（1957年）がある。マイルス・デイビスの即興演奏をもって、世界で初めて映画にジャズをのせたのはこのマルだった。その斬新に、この映画ははまだシネフィルならず、世界のジャズファンをも虜にする珠玉の一本である。

降って湧いたマルの「インド行」の話とは、この年、マル本人の作品（『鬼火』1963年）を含め、旬のフランス映画八本をインドに紹介するというミッションをフランス外務省がマルに託したことだ。この時期のフランス映画界の旬と言えば、すでに50年代から台頭していた若手映画人らによるヌーヴェルヴァーグの思潮が全盛期を迎えていたことである。その一翼になうとされたマルが当初引き受けた旅は、首都のデリーを皮切りに、カルカッタ、ボンベイ、マドラスをまわるおよそ二週間ほどで上がりとなるはずであった。しかしインド到着後、彼のこの国への関心は当初には予想だにできないほど強くなり、結局、その二週間は二か月に延長され、その後一旦フランスに帰国したものの、翌年明けの1968年には映画カメラを携え、個人としてインドを再訪した。インドに捧げられたその半年の時間の記録は、やがて五月革命下のパリで編集され、通算二年を費やした映画人の「インド体験」が膨大な

記録映像（ドキュメンタリー）として残された。

筆者は映画史を専門とする者でもなければ、マルの出自となるヨーロッパ社会に通じている者でもない。ただインド史研究者として、本稿は「そこに」彼が残した60年代インドの時代記録があることを紹介したいと純粹に考えるとところにまずはじまっている。しかしながら筆者がマルに向かうのはそれだけではない。

周知の通り、インドは1990年代初頭、危機管理の経済的強制により、独立後およそ半世紀近く歩んできたインド型社会主義と決別し、市場自由化へと移行した。その結果、それまでほとんど眠れるままにあったこの国の巨大な「潜在力」が一挙に世界経済とリンクするという事態になってすでに久しい。この間、インドを「知ること」のニーズは産業界、経済界は言うまでもなく、やがてはそこに飛び込む若い学生たちのなかにも確かに広がっていると考えられる昨今である。しかし新たな世界のリアリティーを突きつけられ、それを構築する作業とは、おそらくは言うほどにそう容易いことではない。他者隣人を「知る・知らぬ」以前に、長く閉じた時代のイメージとの関係精算もそこには深く問われていく。

この「インドの時代」に限ったことではない。「見えなかった」人々がいきなり眼前に現われてくる、そんな新しい緊急性を、とりわけ情報革命以降のこの「つながる」時代に生きて、われわれは今、以前よりも一層強く抱えている。そうであれば、その人々を、そしてその社会を然るべく描いていかなければならない課題のなんと重く、また困難なことであろう。まさに、それは「文化研究」に突きつけられている時代の最前線にある課題でもある。ちょうどその作業に、突然「インド行」を託された映画人マルが、やがてインド社会を、そしてその人々を記録映像に描くことにおいて格闘した時間を筆者は重ねてみたいと思うのである。

1. マル、インドへの助走

人は誕生とともに選ぶことのできない時代を背負い、同じく選ぶことのできない人々のあいだでその生を全うする準備を開始する。しかしその「生き

終えた」軌跡を見ることによってしか、そのはじまりの謂は結局最後まで不明なものではないだろうか。そうして、たとえいかなる運命のはじまりであろうと、折り重なる人の世のなかで、その謂がふと誰彼の生を突き動かすことがある。

ルイ・マルは両大戦間期の1932年、ベルギーとの国境に近いフランス北部の工業地帯リールの小さな街トゥムリーで、製糖業を営む裕福な家庭に生まれた。時代は間もなくフランス本土がナチスドイツに占領されるというなかで、マルの少年時代は形成されていった。彼の晩年に制作された映画に自伝性の濃い『さよなら子供たち』（1987年）がある。ドイツ占領下のフランスで進行していたユダヤ人への迫害を、豊かな親元を離れて寄宿舎生活をおくる多感な少年たちにしのびよる異常な光景として描いた秀作である。と同時に、この深く重い作品を見るたびに思うことがある。それはすべてが満ち足りていた「らしい」マルが、その人生のはじまりに覚えた自らの存在論的不安である。実際マルは、ここに登場するユダヤ人少年ボネットとの〈永久の〉別離を描くシーンに、突然、自らの肉声ナレーションを吹き込み、その転調の映像的〈かたち〉に、自身の生が剥ぎ取られる時を、すなわち自らの「死」の予感をも唐突にわれわれに差し出して見せたりもした。

マルは自らのブルジョワ的出自を認めつつも、またその世界に浴すことで得た資質を最高に開花させることに、早くから自覚的でもあった。彼の両親は、そんな早熟な意識をもった息子が「体制側」に落ち着くことを早くから望み、事実そのような期待に能力的にも十分に応えうる彼に一通りの出世コースを考えていたようである。しかし、文学や音楽をことのほか強く志向し、また同時に政治や歴史への感度も冴えていた彼は、それらをすべて自らに満たすものとして最終的に「映画」を選び取った。また、その道のりはスタートから強運というほどに恵まれていた。

マルがインドを初めて訪れた1967年は、彼のわずか60年余りの人生の、それも映画人として生きたそのフィルム・キャリアのちょうど中間点にあたる。その意味で便宜的にも、「インド前／後」の区分は生前、彼自身も往時を振り返る際によく使った。そして、その輝かしい「インド前」のはじまり

には、まずフランスの著名な海洋学者クストーとの共同監督でクレジットされたマル23歳の時の『沈黙の世界』（1955年）がある。栄えあるカンヌ映画祭ドキュメンタリー部門最高賞（1956年）となった作品である。続いて、翌年からは文学作品の映像化に意欲的に取り組み、『死刑台のエレベーター』（1957年度ルイ・デリュック賞）、『恋人たち』（1958年、1959年度ヴェネチア映画祭銀獅子賞）、『地下鉄のザジ』（1961年）、『鬼火』（1963年、1963年度ヴェネチア映画祭審査員特別賞、イタリア批評家賞）といった作品が次々に制作されていった。

マルのインド行ミッションは、前述の通り、60年代フランスの旬の映画をインドへ伝えることであった。一方、その60年代とは、近代（モダン）の価値体系への懐疑に世界が大きく揺れた時代でもある。フランス映画人たちによる「既知のシネマの最終定義」を超えるシネマへのあくなき挑戦もその一つであり、それを時代はヌーヴェルヴァーグと呼んだ。しかし、マル晩年のロジェ・レーナルト回顧にもあるように、映画について、その波の早い部分はすでに40年代にまでもさかのぼるとされ、その精神的支柱をやがてマル世代の映画作家たちが自覚的に引き継いでいくことになる⁽¹⁾。何よりそこで問われていたことは、大衆社会状況化した日常性に潜む視覚ではとらえられない人間の内面的疎外を、いかに映像というイメージで外に取り出すかであり、時代のこの課題を引き受けた個々の探求の全体に、その思潮は脈をもった⁽²⁾。何かの「型」を作り上げていくことでは決してなかったから、マルについても、その作品は一作ごとに作風を変え、撮影方法をはじめとするその深化に際立ったものを放った。そして、このような時代にあって、次は何が現われるのかという人々の期待に、この時期マルは途切れることなく映画の「可能性」はまだまだ未知数であるという届け方を世にできた幸運な映画人の一人であったように思う。

ただし、この輝かしい「インド前」の時代を締めくくるにあたって、彼にも珍しく興行的に成功しなかった作品がある。『パリの大泥棒』（1967年）である。原作『泥棒』は、もともとジョルジュ・ダリアンというフランスの作家によって書かれた世紀末小説であり、1897年の出版後はほとんど闇に葬ら

れていた。ところが、これが1950年代にシュルレアリスムの指揮者アンドレ・ブルトン（1896～1966）の目にとまり、やがてよみがえることになる。マルはこのことに、ことのほか強い関心をもっていた⁽³⁾。

二十世紀は言うまでもなく、第一次世界大戦を経て、取り返しのつかない大きな犠牲を払い、現代という時代に突入した。すでに「取り返しのつかない」段階に至った「現実」を前に、人はそのような異常な現実が願わくば「超現実」であって、「現実」はその悪夢から離れたところにあって肯定できる別の何かであってほしいとの思いをつのらせたとしても不思議ではない。しかしながら、実際にはそのような「超現実」が都合よく現実から切り離され、単体でなど存在しない。そんな別の何かはどうしても必要であるならば、まずその現実に乗っすぐにかかわらなければならない。現実を決して「突き放さず」に、強く、また重く受けとめることの、そしてその先にしかありえない出口の見つけ方、これがブルトンらの意識のなかにあったシュルレアリスムの精神であった⁽⁴⁾。

ところでブルトンという人物は、広く文学・芸術において、埋もれた過去の作品をよみがえらせ、それを新たに系譜化してシュルレアリスムの先駆者にするという作業をおこなったことでもよく知られている⁽⁵⁾。その彼が目にした人物の一人にダリアンがおり、その作品『泥棒』はベル・エポック華やかし頃のパリを舞台に、叔父に莫大な遺産を横領された孤児ジョルジュ・ランダルが物語るその人生の冒険譚である。不遇な人生のはじまりに導かれた「泥棒稼業」、それがやがてこの孤児ランダルに盗品の価値ゆえにではなく、まさに「盗むために盗む」盗み〈中毒〉を罹病させていく。ここでは、わが身をその行為に捧げる自覚こそが価値であり、あえてそれを「空しい」とはしないその潔い「内向き」に、よどんだ世紀末社会と交わる理想が託される。しかもその行為を小説上明らかにするランダル自身、その告白が誰かに〈読まれ・盗まれる〉ことを希求し、続く時代の「よどみ」を生きる自らに似た反抗の人間の再生を危なく暗示するのでもある。

さて、マルを知るまだほんのはじまりにありながら、あえて寄り道をし、ここでこの文学作品について触れるのにはわけがある。詳しいことはこの先

で明らかにするとし、一体この作品が放つ魅力とは何であろうかと考える。われわれが生きる現実には言葉にならない世界が確かにあり、本来、小説とはそれを言葉にしようと格闘するものであろう。合法秩序を前提とする現実社会にそのまま〈連続する〉ダリアンが描いたような危ない反抗、しかしそれこそは小説の真骨頂を発揮するような世界の見事な言語表象なのではなかったであろうか。

マルは1967年、それは彼がインドを初めて訪れる年であったのだから、そのインド行に先立ち、この『泥棒』の視覚化に挑戦し、それを『パリの大泥棒』という映画に仕上げたのであった。マル晩年の回顧によれば、この時期は一身上の困難をかかえる苦しい時期であったというが、またそれだけに映画にかける彼の熱意にはただならぬものがあつた。映画映像作家が文学作品『泥棒』の視覚化を試みるということは、言うまでもなく、すでにそれだけで大きな挑戦である。なぜならば、それは〈盗む〉という〈見えない行為・見えてはならない行為〉の外化をそのまま引き受けることを意味するからである。そしてその格闘に捧げられたマルの時間がインド行の直前に進行していたことを、本章を終えるにあたり、ここで確認しておこう。加えて、先にも述べた通り、その『泥棒』は順風満帆でそれまできたマルにとって、初めてその作品に世の評価が厳しくおりましたものであつたことも、あらためて付記しておく。

II. マル、インドを駆ける

1

外務省の公式ミッションを終え、その後インドでの滞在を二か月延長したマルは、1967年の暮れには一旦フランスへ帰国する。が、直ちに彼はインド再訪のための準備にとりかかり、翌68年の年明けには二人のクルーを連れ、またインドに戻っていた。カメラマンと音響マンが同行したのであつたから、その準備は確かに「インドを撮る」ことではあつた。しかし、それが一体どのような撮影になり、また作品化につながるのか、必ずしも厳密なプランがあつてマルはインドに乗り込んだわけではなかつた。一行はまずデリー

北部の村に二週間滞在し、次いでカルカッタで三週間ばかりを過ごす、その後の二か月を南インドでの移動に切り替えた。

マルは同年5月に帰国の途に着く。フランスは折しも五月革命下で、ラボ施設の使用にも支障をきたす混乱が起きていたのだが、やがて30時間に及ぶインド・フィルムの編集作業がパリではじまった。こうして翌69年にかけて、足かけ二年を費やしたマルの「インド時間」が最終的に1)『カルカッタ』（仏・英語版とも原題は Calcutta で、1時間40分のドキュメンタリー映画）と2)『インド幻影』（原題は L' Inde fantôme/ Phantom India で1作52分～53分仕上げ、全七作からなるテレビ放映用番組のシリーズ。以下『幻影』と略記）の映像に作品化された。ちなみに、『幻影』七作はテーマ別構成をとっている⁽⁶⁾。

2

さて、マルの「インド時間」が立ち上がる1960年代とは、周知の通り、世界的に大規模な反体制運動が展開されたことで、今日、なお人々に深く記憶される時代である。世界各地においてデモや秩序破壊、あるいは暴力行為の過剰が激しく可視化され、しかも揺れるその全体が権力の砦に対峙するという緊張の構図をもった。とりわけ、マルのフランスは「68年」に言及するまでもなく、そのような舞台の世界的な最前線であった。

第二次大戦後、そのフランスは、ともに近代以降、世界の覇権を争い膨大な植民地を海外に所有したイギリスの選択とは違ったコースを歩んだ。英領インドを引き合いに出すまでもなく、この大戦自体をもって、帝国の崩壊を現実的に受けとめなければならなかったイギリスの場合、紆余曲折はあったものの、「戦後」はそのまま植民地側への「権力移譲」という交渉の具体化に接続した。もっとも、インドはそのイギリス植民地のなかでも、1940年代後半というかなり早い段階で独立を果したが、この歩みがすべてであったわけではない。それでも、このインドにおける進展で、帝国の凋落はさらに一挙に早まった。

しかしフランスの戦後は、植民地の放棄よりはむしろ維持をめぐることに

において、より長く重い困難を引きずることになる。その好例がまずインドシナである。この戦争が終われば独立を迎えられるという現地側への言質をひるがえし、結果として、自ら招いた対仏独立戦争で、フランスは1954年、そのインドシナから屈辱的な撤退を余儀なくされる。もっとも、このフランス帝国主義の末路は、その後直ちにアメリカ帝国主義にとって代わり、我々のよく知るヴェトナム戦争の泥沼化が本格的にはじまる60年代であった。ちなみにこのインドシナの危機的状況を歴史的背景とした映画作品に、フランシス・フォード・ Coppola監督の『地獄の黙示録』(1979年)がある。戦争を行う当事者の大義さえもが次第に不明となる現実の閉塞感を描き、人間とその根源的抑圧の問題に迫ったことはよく知られているところである。

一方、そのフランスの執拗な植民地への執着は、130年もの支配を続けてきた北アフリカのアルジェリアにおいても確認できよう。ここには、インドシナでのフランスの敗北に続き、それに力を得た戦後アルジェリア人の独立への希求があったが、その時局をもっとも困難としたのは、何よりインドシナと決定的に異なるフランス・アルジェリアの距離的〈近さ〉であった。マルをはじめ、フランス映画人の作品世界にもその辺りの話題や事情がよく描かれているように、〈近さ〉に築かれた人々の時間とその歴史的痕跡を前に、アルジェリアからの撤退を受け入れるフランス側に足踏み状態が長く続いた。実際、そのアルジェリアには60年代当時、すでに100万を越すフランス人や他のヨーロッパ人が存在していたという容易ならぬ事情があった。こうして、宗主国フランスからのアルジェリアの独立は、七年半もの戦争を経た1962年までを待たなければならなかった。

この戦後のフランス植民地をめぐる問題にも象徴的に現われているように、1960年代というこの20世紀の一大転期は、「人間に現実を取り戻す」覚醒に地球的現象を出現させた。それはまた、戦後世界に依然として様々なたちで潜む「力」の不条理から抜け出し、自由な発展や誇りある繁栄を「住める社会」の実質にしたいとする人々の希求であった。ただし、「地球的」で重要なことは、それが単に各地の蜂起や闘争のいろいろであったのではなく、そこには「つながる」文脈としての世界史がやはり用意されていたこと

である。

人間についての、その同じ覚醒はかつて20世紀のはじまりにも掲げられ、革命が遂行された。実際、矛盾の歴史的「現実」を批判する力をもった社会主義の世界史的先進性がかつてまぶしいほどの期待に包まれ歩みを開始したことを人は忘れてはいない。しかし、その理想はそのまま戦後世界に接続したわけではもちろんない。何よりそこにも「冷戦」という力の二極化構造が用意され、その磁場で硬直化していく現実世界の細部があることをわれわれは知った。そして、あらたな矛盾の論理的「現実」を引き受けるところの、従属する他者の存在や弱者の発生までを確かに見てきたからである。ここにそのような一例をあげるならば、「ユダヤ人問題」を介し、東欧の民主化問題と第三次中東戦争後の「覇権的」イスラエルの問題がねじれながらリンクしているような、そのような60年代の事情である⁽⁷⁾。

3

「グローバル化の長い中休み」という言葉が今日あるようだ⁽⁸⁾。19世紀末から第一次大戦勃発までの「第一次グローバル化」ともいえる資本主義経済下の輝かしい成長の時間と、情報技術革命ではじまった現在進行中のこの「第二次グローバル化」のあいだを、ソ連が存在した70年あまりとしてとらえる歴史の見方である。

もちろん、「中休み」中、市場原理が消えたのではない。しかし、そこで時代は立ち止まり、〈よく生きる〉ことの「価値」を考える時間をわれわれに差し出した。前進や成長をいきなり肯定するだけではなく、抑制や直感といったわれわれの生物的本能にも時に立ち返ることを促すような。事実、こうして生まれてくるさまざまな思考の総括が、また互いに共振し合い、そのような全体を「中休み」に届けていた。しかも近代以降、結局どこも孤立できないほど世界は深く関係のうずであって組み立てられていることを知れば、すべてはまた〈つながる〉うずである。先のシュルレアリスムが、ある面ではきわめて政治的であることも、その政治的であることに覚えられた抑圧と無意識との関係も、そして、それを実際さまざまな表現で発信する思想

家や芸術家がいたことも、「ソ連が存在した70年」という〈中休み〉のすべて多様な表情であった⁽⁹⁾。

ここにはもちろん、次のような描き方に一般的な60年代の表情も「中休み」との深い関係においてあったことになる。すなわち、この60年代は、先のアルジェリアをも含むアラブ・中東地域で「社会主義化」の旗が振られ、次いでインドをはじめとする、当時「非同盟」や「第三世界」と呼ばれ出した地域の動静がそこに連動して世界の関心を集めるようになった、と。しかし、そのような戦後世界の広がりについては、とりわけ人々の詳しい日常については、まだ限られた情報のなかで「他者を想像する」だけがほとんど現実であったと思う。

インド独立から20年目の節目にあたる1967年、そのインドにマルが初めて降り立った。それまでヨーロッパを立ち位置に、世界を覚えてきた彼のなかの「ヴェトナム反戦運動」や「脱植民地戦争」、「アジア・アフリカ」、「新左翼・市民運動」、「ヒッピー対抗文化運動」、「ビートルズ現象」に、にわかにならば〈人間〉が現実味をもって立ち現れてきたにちがいない。その60年代、インドは連邦政権党である国民会議派の下に「社会主義」建設を選択していたが、掲げる大義と発展の実際とのあいだに諸矛盾も表面化してきていた。もとより中央集権の色合いの濃い国家として出発したインドが、この期に及んで、制度改革や軌道修正という調整を上から強力に重ね、その性格を内外にさらに印象づけていくのもこのころである。ただし連邦内には、すでに普通選挙制度を通じて、共産党による合法的な地方政権も誕生（1957年）しており、60年代はそのような非中央を掲げる「自主的な」社会主義社会をめざす政治環境も一層に前進したインドであった。加えてこの会議派主導下には農業新戦略としての「緑の革命」もはじまった。長い目でみれば、それは中間カーストという新しい政治ファクターの台頭をこの社会に用意し、今日に続く現代インド政治のもっとも複雑な利害局面を立ち上げることになるのもこの期に重要である。

当時、マルのインド入りを歓迎した人々のなかに映画界からはサタジット・レイ（1921～1992）がいた⁽¹⁰⁾。周知の通り、レイは日本の黒澤明とも

長く親交が続いたインドを代表する映画監督であり、ともに1950年代から60年代にかけて、アジア映画を牽引した映画界の巨人であったことは言をまたない。マルの回顧によれば、レイはこの時期、カルカッタの自らのスタジオにマルを案内し、当時フランスでは未公開であった自作の映画も披露したという。初期三部作（『大地のうた』『大河のうた』『大樹のうた』）が出揃い、その本領が世界の評価とともにいよいよ発揮されていく『大都会』（1963年）や『チャルラータ』（1964年）だけではない。彼の『郵便局長』（1961年）の秀逸までをマルが見たとすれば、長い時間を過ごしたという二人のなかで、一体どのような会話がその後にあったのだろう。

4

マルにとって、自らが1968年に撮った「インド」は、その先の作品化にかかわって、当初二つの可能性があったと思う。一つは「紀行映画」であり、また一つは「ドキュメンタリー」である。しかし、この点においてマルには当初から迷いはなかった。すなわち、ドキュメンタリーだけである。確かに二つともに可視化されうる「インド」であることにまちがいない。しかし、彼はこの後者のドキュメンタリーを早い段階から選び取った。ただし、ドキュメンタリーとは言っても、この度はかつて手がけた『沈黙の世界』のような「準備を整えて臨む」ものではない。それだけに、撮影する対象（そして、その意味）がどれほど自分のなかで「正しく」理解されているのかの不安も残る。彼はその気持ちを正直にナレーションに託し、現実を〈知ること〉に立ちはだかる挑戦には「分からない」とする告白を、あえて全面に押し出すことにした。それはまた、対象を撮ったことをもって、インドをあたかも教育的に「説明」するような、彼としてはもっとも望まない方法を選避することにもなるとしていた。

こうして彼が撮る対象は、絶えず忙しくその意識のなかを回遊した。名所・史跡・旧跡の映像は端からない。現実を〈知ること〉に開かれたこのマルにとっての最大の関心はまず〈人間〉である。その多声に耳を傾け、音を絞り、いわゆるつなぎ技法で構成した人、人の顔の表情にそれらを浮かび上

がらせる。そこでも彼のナレーションは淡々と進むようであり、実は立ち止まり、時に拒絶する。その姿勢には紀行映画などでは描くことの出来ない「真の」「込み入った」インドを伝えようとする、大きな気迫のようなものさえ感じられるほどである。しかも〈力・権力〉にもたれては、知りたいインドの現実も矛盾も彼のなかでは見えないものだった。カメラは自ずとインド社会の〈底辺〉を探り、その探求のベクトルに、マルは〈政治家、エリート、英語教育受益者〉らと自らとの心理的距離をも決めた。

一体、マルが「インド」映像で明らかにしたかったものは何であったのだろうか、とその旅に伴走しながら考える。それはこの国の人々の〈現実〉とその現実が動く仕組みの実際であるのだろう。仕組とは、ここではひとまず、この国が〈国是〉と掲げる「インド型社会主義」、そして人々の日常にあると彼が考えた「伝統規範」ということになろうか。前者について言えば、それはマル自身が教条的であったというようなことではない。彼は何より「人間に現実を取り戻す」60年代に同期する時代関心を知的にもち、この時代のインド政治の骨格も実にダイナミックによく把握していた。そこに20世紀西欧で育ったマルであるならば、またシュルレアリスムへのその関心も並々ならぬものであったならば、詰まるところ、彼が見たいとするその人間回復とは、日常にまず「夢」を見られる社会かどうかにかかってあったのだと思う。インドで、それを彼は映像で検証したかった。紀行映画にはならないわけである。人が生きられる安寧と幸福とを問う思索の現場が、このインドで彼にまた一つ増えたことまでは確かである。

マルの膨大な映像を見ながら、さらに筆者は次のような思いも抱いた。旅が基本的に「検証」であったとすれば、ヨーロッパの〈外部〉であるこの他者インドと無条件に合一をめざす道を彼ははじめから選んだのではない、と。それでも時に、彼はなかなか理解が追いつかない現実の「未消化」部分の重さにこたえることがある。すると、次第にその困難を突破しようとする意識にも何か弛緩が生じてくる。弛緩とは、その対象に向かう際の彼の意識から〈葛藤〉を奪い、その対象の一部であることに彼自身を安住させてしまうことだ。いや、安住したようであり、実は思考を停止したのかもしれない

い。するとその映像もその身体レベルに反応していくのはもちろんであるが、本来、彼のなかにあつて生産的な新しいインドの発見にも揺らぎを伝えてしまうことがある。

Ⅲ. マル、^{インド}他者のイメージを求めて

映像とは、本来テクノロジーの技の部分を除けば、残るものはイメージ〈像〉である。ただし、それは人間の心象部分にあるイメージとも本来分ちがちがあり、さまざまな条件によって生じ、心に結ばれてきた経験がわれわれに見せるものの総体であるとすれば、どうであろう。そして、その総体にかかつて、さらなる世界が次に描かれ〈表象〉されていく。イメージ〈像〉の限りない再生。われわれの内なるこのような〈経験の蓄え場所〉について、起源を5世紀にまでさかのぼるインド大乘仏教の唯識思想は〈アーラヤ識〉と呼び、そこに蓄えられる経験である意識内容と表象との連続を説いてきた。

一般に人は、この〈連続〉に必ずしも自覚的であるわけではない。むしろ、それを無自覚に生き、「このように見えた」ことが、われわれの〈外〉に実際にあると思ってしまう。しかし、唯識の発想はちがう。「このように見えた」ことを、その原因をわれわれの〈内〉にあるとする。見る「こと」・見える「こと」の情報とその正体としての〈かたち〉の所在をめぐる深い問いが、すでにこのように古代インドに発生していたということは実に興味深いことである。今日、映像身体論として映像メディアと人間の知覚・身体次元を問う学問があるが、インドの思索は途方もなくそれに遥かに先行するものである。そのような発想の斬新もあらためてここに覚えながら、以下、マルの「インド」に踏み込んでみよう。総覧的介绍もあろうが、ここではその方法を取らず、1章の最後で保留しているマル自身の別の映像との関係で、一つのシーンを取り上げいくことにする。

さて、『幻影』の五作目でマルは北インドの農村部に入り、いよいよ〈カースト〉に意識を集中する。カースト、それは周知の通り、より正確にはヴェルナ・ジャーティー制度として、時代と地域により実に多様な展開をもつ

て、およそ二千数百年にもわたってインドに存続してきた。この点において、それがマルなかで考えるもっとも重要なこの国の伝統規範と位置づけられても不思議ではない。そして、彼はその規範を生きる人々をイメージ〈像〉におさめたい。一つのシーンが突然に現われる。井戸である。彼のカメラはその村の女性たちが決まって使用する「井戸」を発見し、そこに彼は〈カースト〉を見た、とする。彼の肉声のナレーションが入る。この場合、井戸はそのまま彼の意識の反映であり、事実、彼は動かぬこの井戸が無言でそこに存在し続けていることに、等しく動かぬ〈カースト〉の伝統を重ねようとしたと思われる。しかしながら、この表象については、幾つかの考察が必要であろうと考える。

まずはじめに、カーストとは、一般に考えられているような硬直した遺制などではない。それが彼らの日常のなかで作動する実態は、むしろかなり流動的でさえあり、形を変え、結果的に実は〈しなる〉ことができる点を特徴とし、長い歴史時間を歩んできたことを忘れてはならないであろう。一見、規範づくめのようなその世界にも、たとえばバラモンの「窮迫時の法」のように、現実的に差し迫った「緊急」事態が発生すれば、臨時措置が適用される道は開けられていたし、また同制度の根幹にある浄性の維持についても、当事者が仮にその喪失に至る事態にあっても、儀礼をもって旧秩序に復帰できる約束事もそこには用意されていた⁽¹¹⁾。

インドの政治学者ゴパール・グルは、カーストのこの〈しなる〉表情について、とくに低位カーストのそれに寄せて「不可触民制の考古学」という興味深い論考を発表している⁽¹²⁾。これは〈外部〉の人間が、このインド制度の真実に迫ろうと、また、それこそがインド理解の全てであるかのように、それを〈説明的に〉とらえる傾向をきびしく批判する。彼があえて〈考古学〉という表現に託すものは、発明であるよりはむしろ発見である（見つける）というその学問的特徴であり、それに重ねて不可触民制をとらえている。すなわち、それは「こうある」ものだという説明で見えるものではなく、実際「こうある」ことが立ち上がるのは人々の具体的な日常のなかの社会的文脈でしかなく、それを「見つける」ことでしか不可触民制の何たるかはと

らえられないとするのである。

ここにマルの「井戸」が遠からず重ねられないだろうか。「こうある」を説明しようとしたマルであり、事実、彼はそこに「ある」を説明する「モノ」見つけたが、グルは「モノ」ではないと言う。しかもそれは「文脈」である限り、実際にはその場面の関係を立ち上げている社会的〈他者〉の存在が必要であるとする。さらにこのことは、一步踏み込めば、不可触民制が不可触民集団といわれる人々のなかにあって可視化されるものとしてあるのではないことをもすでに示唆している。

では、先の唯識の思想はここに一体どのような意味をもつのであろう。無力であるということか。いや、それは違う。むしろそれが日々新しくあるのは、人間の意識の連続を前提に、そこに働きかける次なる意識を鍛練する自覚を促すことにある。しかも、その「意識の鍛練」とは、何よりモノの見方において極められなければならない、すなわち外界の対象へのあくなき〈関心の持続〉こそが前提となる。仮にも、次なる段階のイメージ〈像〉が準備されていくとすれば、その持続を果して、それからでしかない、いみじくも唯識は教えるのである。

ところで、マルの「インド時間」である60年代、彼と同じ〈ドキュメンタリー〉で格闘していた日本の映画人に松本俊夫（1932～）がいる。いわゆる実験映像の作り手として、これまでにさまざまな作品を手がけてきたことはよく知られているところである。そもそも彼が「実験」に向かうのは、60年安保闘争の敗北という事態を受けて露呈しはじめたこの日本の映画運動と関係しており、事件のみにつながれたドキュメンタリー映像の「弱点」に対して試みられた探求であった。何より、その持論の核心にあるのは、事件という素材ではなく、何も発生していない日常に潜在する不可視のイメージをいかに〈映像〉で可視化してあぶり出すのかの問題意識であり、その映画方法的模索に彼自身も進化を続けた⁽¹³⁾。

「素材にもたれない（寄りかからない）」映像とは、また同時に彼のなかでは「意味にもたれない（寄りかからない）」映像でなければならなかったことは言うまでもない。その点において、「意識の対象となっていない未体

験の外的現実」を引き受ける映画人の覚悟も彼はその発信において促していたと言ってもよい。また、それは詰まるところ、「現実」とそれを生きる人間とがどのように関係を築いているのかを見抜くことでもあったから、松本自身、ドキュメンタリーの理解を単に「ジャンル」の問題とすることなく、実際には現実を見抜く〈格闘〉というほどの自覚として明確に受けとめていたのである。

すでにこの時代、海外に目を向ければ、等しくドキュメンタリーにこの〈格闘〉を強く意識し、それぞれの^{テーマ}主題にまでそれを昇華した映画人たちがいたことを認めなければならない。実はこのことにも深く関係するが、戦後、インドに関する本格的なドキュメンタリーを手がけたヨーロッパ人はマルが最初ではない。彼に10年先行する1958年、ネオレアリズモを代表するイタリアのロベルト・ロッセリーニ（1906～1977）がインドを訪問し、その時間をやはり作品化している⁽¹⁴⁾。

ロッセリーニの場合、マルとはちがって、すでに1930年代頃からインドへの自覚的接近を果していたことがある⁽¹⁵⁾。興味深いことに「主観性を排して、事実の継起をとらえる」先にのみ人間が見えてくるというそのネオレアリズモ的確信は、ほとんど先の唯識の精神を踏襲するものであったことだ⁽¹⁶⁾。なぜなら、ロッセリーニは「誰かが事物を見つめる事実によって、意味が唯一のものとなる」現実世界の現われ方を知って〈しまった〉映画人であり、結果として、見つめ・まなざすものの〈選択〉の先に、詩が書けるドキュメンタリーを強く志向した⁽¹⁷⁾。

なぜ、詩なのか。詩は、ここでは決して唐突ではない。詩、それは自らを感じとったその次元では見えないものを〈かたち〉として言葉に作りあげていこうとするものである。ただし、人間の言葉がもつ不完全さやあいまいさを覚えれば、そのことに基づく多様な意味が、そこにまた誰彼を巻き込まずにはいられなくなるものでもある。少なくとも、詩のそのような〈持続〉の作用を重ねて、ロッセリーニは同時代にあるインドを世に喚起する手段としてドキュメンタリーを考えていたと思われるのである。実際、彼のインドは実写のようでありながら、限りなくフィクションである。それでも、彼はそ

れを〈ドキュメンタリー〉と呼ぶ。現実に向き合い、その〈格闘〉を詩に昇華できたと確信したからだと考える⁽¹⁸⁾。

さて、この辺りでマルの井戸をめぐる考察の二つ目へ進もう。これまで、カーストがもつ可変性や柔軟性についてふれてきた。そのような性格はまた、我々が一般に「伝統」や「文化」という括りでとらえようとする大きな〈聖域〉の理解についても一考を提供してはいないであろうか。すなわち、伝統も文化も「その社会が長く守り伝えてきたかけがえのないもの」という語りに込められている揺るぎない直線的思考をここでは問題にしてみたいのである。小谷汪之の論考「バラモンとインド的法文化の伝統」は、サティー(sati 寡婦殉死)として、かつてこの社会にあった慣行——夫の死亡とともに、亡夫の茶毘の火でその妻も生き身のまま焼かれたこと——の意味が、19世紀、イギリス植民地支配下でそのイギリス人支配者たちの介入でいかに変容したかを明らかにすることで、この問題にせまっていく⁽¹⁹⁾。

同論考は、まずインドにおける「法」が、歴史的に国家によって制定されてきたのではなく、バラモン諸学派によって作り上げられ、営々と伝えられてきたことを確認する。もちろん時代状況に対応して、それは変わっていかなければならないこともあったが、インド的法文化はそのような時代の要請にもよく柔軟に対応し、新たな解釈を付けた注釈書が書かれてきたとする。その上で、19世紀にこの社会にやってきたイギリス人は、サティーをまず「行為」のみで見、その「野蛮性」を直ちに止めさせるために、バラモンたちの法文化の世界に入っていった。彼らの介入とは、すなわち女性の「救出」であり、その変則的事態によって生じることになる渦中の女性のその後——とくにカースト社会内での地位——について、「旧状復帰」させよというものである。しかし、その一方的な介入に、それこそ〈柔軟に〉対応しようと「注釈書」に戻るバラモンたちのその注釈書主義の行き方が、当時のイギリス人たちに、法が歪められているという不信感を抱かせるようになった。

こうして、最終的にイギリス人たちは、インドの伝統法文化とは異なる原典主義によって、独自のヒンドゥー法学という知の体系を築いていったとい

う。ここには伝統も文化も、時代がかかえる力関係の磁場のなかで、また大胆にも「他者」によって、時には意外にも、もろく変わっていくことが示されてはいないだろうか。仮にも、そのような〈変わりうるもの〉を視覚化するとすれば、またどういうことであるのだろうか。〈変わる〉、すなわち留まるものではないものを、どうやってとらえるのか、ここにも松本の「格闘」に通ずるものがありはしないだろうか。

最後になったが、マルの井戸については、ここまでの流れを受けて、もう一つ考えてみたいことがある。すでにI章でふれた通り、彼はインドを訪れる直前に小説『泥棒』の作品化に向けて奮闘していた。繰り返すが、同作品は興行成績としても伸びなかつただけではなく、マルの輝かしくはじまった映画人生の前半最後にあたり、自ら「バラバラになって混乱している」自分を見つめなければならなくなる時間のはじまりともなった⁽²⁰⁾。すでに述べた通り、そこには映画作りとは別に発生していた、マル個人の一身上の問題もあったが、インド行はそのような困難な時期のなかで突然彼に届けられた話であった。もっとも、ここでは彼の作品だけに集中してきた。

彼の『泥棒』は、結局、すべてを「見せて」しまっていないだろうか。つまり、その映像は〈盗む〉という〈見えない行為・見えてはならない行為〉の外化であったはずであるのに。マルのその後の問題は、あるいは混乱は、ここから発していないだろうかと考える。その逸脱のために、マルの『泥棒』は文字通り、泥棒の映画となったように見えるのだ。しかし、ダリアンの原作『泥棒』はやはり泥棒の小説ではない。その泥棒とは〈盗み〉を犯す泥棒ではなく、ダリアンの時代の、ほとんどある社会的状況なのだと考える。さて、これを引き受けるイメージ〈像〉とは、いかなるものになりうるのか。それは井戸がそのまま〈カースト〉ではなく、時代の磁場を含め、状況の文脈をもってしか本来〈見えない〉ものであることに、なぜか深くつながっているように思われてならない。

おわりに

本稿は他者を〈知る〉ことの一筋縄ではいかない困難を、ルイ・マルのイ

インド映像作品を紹介しながら考えてきた。とりわけヌーヴェルヴァーグ期の映画人として、不可視の対象と映像表現との関係を自覚していたと思われる彼が、どのように60年代インドの現実をイメージ〈像〉化するのに筆者は強い関心をもった。現実を〈知る〉ことにおいて、そもそもわれわれの欲求が追い求めているのは〈かたち〉におさまる情報なのか、それとも〈かたち〉を意識で立ち上げる人間なのか。それが、仮にも〈かたち〉なきものに昇華された精神の格闘であるとするれば、その〈かたち〉とはまたいかなるものか。一体、〈かたち〉はどのように〈意味〉を獲得するのか。そのようなものとして。何より〈意味〉が分かるとは、〈かたち〉をどのように見ているわれわれの状態をいうのだろうか。

マルのその後であるが、彼のドキュメンタリーはこのインド作品で終わったのではなかった。「インド後」となるその映画人生の後半が、いかにインド体験に負うものであったのかを自ら認める通り、1970年代・80年代を通じて、そのドキュメンタリーで彼は意欲的に作品を発表し続けた。しかもそれは彼がフランスからアメリカへ生活の拠点を移していた時期であったことを反映し、作品は「移民・労働者」というテーマに集中して制作されたことをここに一言付しておく。

かつて19世紀末、世界初の映画カメラであるシネマトグラフを携え、マルのフランスからこの日本を訪れていたカメラマンがいる。遠い国を映像に記録し、そこに住む人々を〈知る・知らせる〉ための道具であったその誕生から100年もの時間が経過した。気がつけば、身の回りのほとんどあらゆる領域が、可視化もできない他者とつながれていることを普通とする時代である。〈つながれて〉いるのに、その状態はその他者を〈知る〉ことをすでに飛び越えている。この先、人の活動の準拠枠もますます複雑に変化し、今以上に〈知る〉ことの手順にこのような後先が発生しうるのだろうか。それでも世界を認識するというに人間が不在ではない限り、他者を知り、〈よく〉生きる知恵は引き続き求められていこう。もちろん、時代の映像情報の流通と受容に提起されていく知の課題もその中の重要な部分として。今日のこの日も、その意味で、われわれの内に日々同期する他者の、新たなイ

メージ〈像〉を描く「格闘」の一日であることにまちがいない。

【注】

- (1) French, Philip, ed., Malle on Malle, Faber and Faber, 1993., pp. 1-2. 以下、本文中マルの回顧についても同書に拠る。
- (2) 松本俊夫『映像の発見』清流出版, 2005年, pp. 159-171.
- (3) Ibid., pp. 54-67./ ジョルジュ・ダリアン『泥棒』(小潟昭夫訳), 国書刊行会, 1985年.
- (4) 巖谷国土『シュルレアリスムとは何か』ちくま学芸文庫, 2002年参照.
- (5) 『ユリイカ』2007年8月号, 青土社, p. 42.
- (6) 『幻影』全七作のテーマは以下の通り。1. “The Impossible Camera”, 2. “Things Seen in Madras”, 3. “The Indians and the Sacred”, 4. “Dreams and Reality”, 5. “A Look at the Castes”, 6. “On the Fringes of Indian Society”, 7. “Bombay—the Future India” なお、本文1)と2)ともに現在DVD媒体で鑑賞が可能である。The Documentaries of Louis Malle (Eclipse Series 2 / The Criterion Collection, USA), 2007.
- (7) 板垣雄三「六八年の世界史——六七年中東から見る」『環』vol. 33, 2008年, 藤原書店) 参照.
- (8) 土谷英夫「ソ連邦がいた70年」『日本経済新聞』2009年11月2日.
- (9) 三島憲一「追憶の記述, ベンヤミンとパサージュ」『談』no. 63, 2000年, (財)たばこ総合研究センター. 映像作品として参考までに, ルイス・ブニュエル『アンダルシアの犬』1928年.
- (10) French, op. cit., p. 69.
- (11) 山崎元一『古代インドの文明と社会』(世界の歴史3), 中央公論社, 1997年, pp. 133-138.
- (12) Guru, Gopal, “Archaeology of Untouchability”, Economic and Political Weekly, Vol. XLIV, No. 37, Sep, 12, 2009.
- (13) 松本俊夫『表現の世界』清流出版, 2006年, pp. 247-259.
- (14) ロッセリーニのインド映像は, マル作品同様, ドキュメンタリー映画

作品とテレビ番組作品とに分けられる。日本では前者『インディア (India, Matri Bhumi)』(1958年)が1991年5月、東京・三百人劇場において初公開(大映配給)された。

(15) アドリアーノ・アブラ編『ロッセリーニ 私の方法』(西村安弘訳), フィルムアート社, 1997年, pp. 232-233.

(16) 宇野邦一『映像身体論』みすず書房, 2008年, pp. 231-240.

(17) アブラ前掲書, pp.106-119, 131-148.

(18) 参考までに、マルと同時代のフランスにギー・ドゥボール(1931~1994)の「闇」に昇華したドキュメンタリーの格闘がある。アルジェリア独立戦争への早い支持と五月革命の理論的準備という功績で60年代フランスの知性を代表するこの映画人は、著書『スペクタクルの社会』(1967年)で「生のそれぞれの局面から切り離されたイメージ」が資本主義を牽引する時代を批判したが、すでにその思考は50年代にスクリーンから映像を〈抜きとる〉実験(『サドのための絶叫』1952年)に結実されていた。同映画は2009年10月、「山形国際ドキュメンタリー映画祭2009」の特集企画でアジア初上映された。

(19) 小谷汪之「バラモンとインド的法文化の伝統」『歴史における知の伝統と継承』山川出版社, 2005年。なお、「サティー」本来の意味は「正しいあり方をする女性」で、その文脈には「貞節」の意があった(小谷, 同上)。ただし、かつてのサティー慣行の全体は、相続法などとの関連でも慎重に考えられなければならない。

(20) French, op. cit., p. 59.