

# 反映画としての『インド夜想曲』

—映画の記号世界と、その外部のロケ地との関係を題材として—

## “Nocturne Indien” as Anti-Cinema: The Relationship between the Symbolic World of Cinema and External Locations

松本 健太郎

MATSUMOTO Kentaro



**Key words:**

記号、テキスト、メタフィクション、ロケ地、反映画  
sign, text, metafiction, location, Anti-Cinema

### Abstract

This paper analyzes the complex structure of “Nocturne Indien,” a French film directed by Alain Corneau. The film has three distinctive features. The first is the exceptionally fluid nature of the protagonist’s name and role. Next, the imagery developed on-screen is linked in an unusual way with the actual filming location. Finally, in the climactic scene, as the protagonist looks back upon the journey just taken, the film takes the form of a play within a play, or a film within a film, written and performed by the protagonist himself.

This work has the power to transform attitudes normally held when we watch cinema. A film can never be more than an artificially created symbolic world, imparting an illusion of reality. In this paper I conclude that by daring to expose the artificiality of the naturalized world of the film, “Nocturne Indien” assumes the quality of anti-cinema, destroying the very illusion cinema seeks to create.

## 1. はじめに

本論者が分析の俎上に載せるのは、1989年に公開されたアラン・コルノー（Alain Corneau）監督による映画、『インド夜想曲』 *Nocturne Indien* である。フランスの俳優ジャン＝ユグ・アングラード（Jean-Hugues Anglade）演じる主人公が、失踪した友人を探してインド各地を旅するロードムービーであるが、そのもとになったのは1984年に執筆された同名の小説であり、これによって原作者のアントニオ・タブッキ（Antonio Tabucchi）は1987年にフランスのメディス賞外国小説部門を受賞している。

小説版の『インド夜想曲』はタブッキの自伝的な要素を含むテキストであることが指摘されている<sup>1)</sup>が、これに関する先行研究ではしばしば本作品の曖昧さ、あるいは捉えがたさを示唆する言辭が散見される。一例をあげるならば、花本知子（2004）はそれを「完全かつ明確に理解されることを拒むような、捉えがたい側面をもつ物語」と位置づけ、さらに本作品が「判断不可能なもの」を包含していると指摘している。

『インド夜想曲』の捉えがたさは、コルノーによる映画版になると、その映像的な表象形式の性格も相俟ってさらに顕著なものとなる。なぜ本作品が難解であるかという点、それは第一に、主人公がもつ名前が流動的で、しかもそのアイデンティティも不明瞭な状態にとどまり続ける（つまり主人公の記号としての様態が「流動的」である）からであり、第二に、スクリーンの映像空間がその外部の現実空間と奇妙なかたちで結びついており、ゆえに映画の意味世界が「非完結的」だからであり、第三に、主人公がクライマックスの場面で「映画をつくるという欲望」を吐露し、そこに至る旅路を自作自演の劇中劇（あるいは映画内の映画）として回顧しようとする等、メタフィクショナルな性格をそなえているからだと考えられる。

これらの「流動性」「非完結性」「メタフィクション性」といった、『インド夜想曲』の錯綜した構造を特徴づける諸要素は、のちに本稿における考察の前提として精査の対象としたいが、ともかく本作品は通常の映画のあり方と比較してかなり特異であり、だからこそ逆に、それが提示する異化的な視座から、普段われわれが暗黙裡に、あるいは無意識的に自明視している映画の受容メカニズムや、あるいは映画を介したコミュニケーションの本質、さらには映像表象と身体との関係を問い直す機会を与えてくれるとも考えられる。映画とは、あくまでも人為的に製作された記号世界であり、人々にありもしない世界の幻影をもたらすものであるが、これに対して『インド夜想曲』は、その映画の自然化された世界の不自然さをあえて露呈させることで、映画のまやかさを瓦解させる「反映画」になりえているともいえよう。

なお、本稿では映画と現実との関係性を視野におさめながら分析を展開することになるが、その前提として、執筆者は2010年12月19日から30日にかけて、映画のロケ地であるインド西部の都市ボンベイ、およびゴアを視察している<sup>2)</sup>。本稿ではその際に得られた知見をまじえながら、まず、『インド夜想曲』の作品世界を、おもに記号論的あるいはテキスト論的な視座を導入しながら読解し、さらに、その読解がもつ映画論的な意義を検討していきたい。

## 2. 同一映像の二重所属が意味するもの —本作品の流動性とメタフィクション性をめぐって

『インド夜想曲』はあるヨーロッパ人が失踪した友人を探してインド各地を旅する映画であるが、その錯綜した構造を端的に示すために、ここで映画に登場する二つの場面を例示しておきたい。主人公の姿の有無を除けばほぼ同一といい光景だが、作品中これらはまったく異なる次元のものとして挿入されている。

つまり物語の序盤に登場する第一の場面（画像 1-a）は、ある登場人物（失踪した友人のかつての恋人である女性ヴィムラ・サール）の回想シーンの一部であり、その後に登場する第二の場面（画像 1-b）は、主人公が三面のシヴァ像を訪問するためにエレファンタ島に渡ろうとするシーンの一部である。映画という表象形式においては、登場人物の「空想＝心的イメージ」も「現実＝視覚的イメージ」もスクリーン上では映像記号として同質的に表象されるわけで、本作品ではそのような映画の特性を前提としながら、同一映像の二重所属がこれ以外の場面においても採用されている。もちろん普通に考えれば、ある登場人物の有する記憶と、主人公の体験する現実とがほぼ同一の映像によって描かれるのは不可解ではある。しかし序論で指摘したような、本作品の錯綜した構造を明晰に理解するならば、このアポリアを容易に解明することができるのである。本稿では、まずその解明の前段階として、主人公のアイデンティティの奇妙な成り立ちについて説明を加えておこう。

序論で既述のように、本作品における主人公のあり方はきわめて「流動的」である。まず観客が違和感を覚えるのは、主人公が確定的な名前をもっていない、という事実であろう。エンドロールを確認すれば、主人公だけが名前を与えられていないことに気がつく。つまり役者ジャン＝ユグ・アングラードに対応するはずの役名のみが欠損しているのだ（彼の存在には、いわば「ゼロ記号」としての位置が与えられている）。しかし、この人物がまったくの名無しというわけではない。彼は幾つかの呼称、たとえば「ロシニョル」（フランス語）、「ルーシノル」（ポルトガル語）、「ナイチンゲール」（英語）といった仮の名前で呼ばれている（これらの異称はすべて「夜鳴きウ



（画像 1-a）ヴィムラ・サールの回想場面



（画像 1-b）主人公による旅の一場面

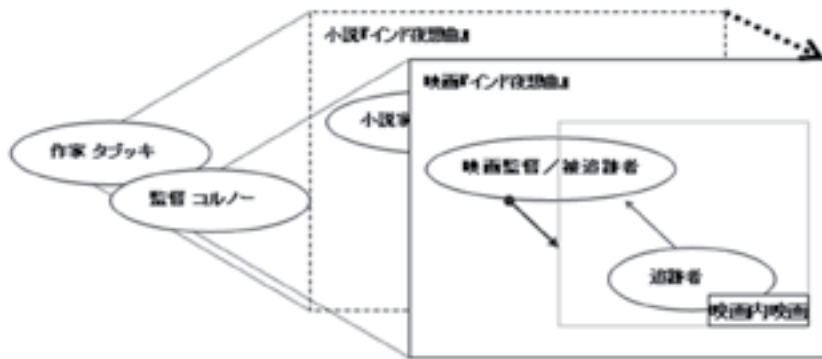
グイス」という意味をもち、同じ記号から派生した別のシニフィアンであるといえる)。つまり本作品では、主人公の名をめぐる複数の呼び方がきわめて流動的に使われているのだが、いずれにせよ、エンドロールにおける役名の不在を前提とすれば、それらは仮初の名前にすぎないと考えるべきだろう。

不可解なのは主人公の名の仮設性だけではない。彼の役割もまた一貫性を欠いているのである。主人公はイエズス会の古文書を調査する研究者を自称しているが、どうやらそれは旅の二次的な目的でしかなく、むしろ本当の目的は友人をさがすことにあるようだ。なお、その友人というのは「グザヴィエ・ジャンタ・ピント」という名のインド系ポルトガル人で、ゴアの海岸で消息を絶ったとされている。主人公は I'm looking for Xavier と語り、その友人を追ってインド各地を巡り、ボンベイ からマドラスへ、そして最終的にゴアへと至るのである。

しかし物語の進行にあわせて、この映画の骨子であったはずの「主人公＝追跡者／グザヴィエ＝被追跡者」という構図は捻じれをみせはじめる。旅の途上、マドラスの神智学協会を訪問したとき、主人公はある宗教家に送られた手紙からグザヴィエの足跡を知ることになる。その文面によると、彼は「夜の鳥 (night bird) になる」との謎めいた言葉を残して失踪した、というのである。そして主人公はその手紙の発信地たるゴアへと赴くのだが、不思議なことに映画の終盤にさしかかると、彼の旅の目的は突如変更されてしまう。もともと彼はグザヴィエをさがす追跡者であったわけだが、それが追跡される側の視点から「ナイチンゲール氏」について、すなわち追跡者について語りはじめる (今度は I am looking for Mr. Nightingale と語ることで、主人公は追う／追われるという既存の関係性を転倒させてしまうのだ)。

さらにその後、主人公はアグアダ城跡の高級ホテルを舞台として、たまたま夕食をともにすることになった女性を相手に自身を映画監督のようなものと語り (とはいっても、むしろ実際に映画をつくっているわけではなく、映画の断片を妄想する主体として自らを規定しているにすぎない)、その監督としての全体を見通す視点から、ゴアに至るまでの追跡劇を自作自演の芝居として振り返る。そして女性と会話しつつある今その瞬間こそがストーリーのクライマックスにあたり、じつはそのストーリーのなかで、主人公は被追跡者としての立場から (女性の気づかぬうちに、追跡者であったはずの) もうひとりの自分と視線をかわしていたのだ、と打ち明けてみせる。そして、そう聞かされた相手の女性は、当然のことながら深く混乱することになる。つまり、この映画のなかで主人公は追跡者から非追跡者へと移行し、さらに両者を含む追跡劇を映画として構想する監督として振る舞おうとするのである。そのようなアイデンティティの多面性は、まるでボンベイ近くのエレファンタ島で彼が対峙する三面の相貌をもったシヴァ神<sup>3)</sup>の像のようでもある。

一般的な映画のなかで、主人公などの人物像が物語の進行におうじて輪郭づけられるのとは対照的に、『インド夜想曲』ではそれが溶解していく仕掛けになっている。その主人公の存在を、観客に対して現前する一個の「記号」として捉えてみた場合、その在り様は『インド夜想曲』の場合、通常の映画のそれと比べてあまりにも流動的である。しかも本作品では、友人探しの旅が自



(画像2) 『インド夜想曲』のメタフィクション性—小説版と映画版の比較

分探しの旅にすり替えられ、結局は分身譚としての様相を呈することになるわけだが、以下で注視してみたいのはそのメタフィクション性である。本作品は、主人公が自らの行程を自作自演の映画（もしくは、その断片）として回収しながら旅をつづける限りにおいて、あるいは最終的に、それが映画をつくるという欲望を表象する映画である限りにおいて、メタフィクショナルな属性をそなえている、といえる（小説版と映画版との比較でいえば、前者では「小説の中で小説家が小説を語る」という構図が認められるのに対して、後者では「映画の中で映画監督が映画を語る」という構図へと変更がなされている）。

ナラトロジー的というならば、本作品は「転説法」としての性格をもった作品と位置づけうるだろう。ジェラルド・プリンス（Gerald Prince）の『物語論辞典』によると、それは「ある存在が、所与の物語世界（diegesis）から別の物語世界へ侵入すること。二つの明らかに異なる物語世界の水準（diegetic level）の混交。例えば、物語世界的（extradiegetic）な語り手が突然自ら報告している状況・事象の世界に参入する場合などは、転説法の一例となる」（プリンス 1991, 103）と解説される。そう考えてみると、まさに『インド夜想曲』の場合も、主人公の現実と、彼のうみだす虚構とが奇妙に混交する転説法的な構造が前提とされている、といえる。

ともあれ以上の考察をふまえてみると、既出のアポリア、すなわち同一映像の二重所属という問題にも解答を付与することができる。主人公が自身を映画監督のようなものと語り、最終的にその監督としての視座から一連の追跡劇を自作自演の芝居として振り返っていることを勘案すれば、上述の第一の場面（画像 1-a）を単なる「登場人物による回想シーン」というより、むしろ「主人公が妄想する映画（もしくはその断片）に出演する登場人物による回想シーン」として読解する道がひらけてくる。つまり本作品では、主人公は旅路のなかで実際に直面しつつある状況を、自らが想像＝創造する一貫性を欠いた映画の一場面として回収していく不断のプロセスが認められるのである。見方を変えれば、本作品をロードムービーとして構成するあらゆる映像が主人公をとりまく現実の光景であると同時に、主人公が仮構する物語の一場面である—そして彼は、その物語の主人公であり監督でもある—という二重所属性が認められるのである。

『インド夜想曲』はそのクライマックスで言及されるように、映画をつくるという主人公の欲望を表象するメタ映画として位置づけることができる。本作品ではヒンズー教などから借り受けられた宗教的なモチーフが頻出するが、まさにシヴァ神が世界の創造と破壊とを同時に司る存在とされるように、主人公は登場人物としての自らの旅路を監督としても俯瞰しながら、映画という記号世界を解体＝構築する作者のような存在として振る舞うのである。

### 3. 影を主人公とする物語—シュレミール氏の表象が意味するもの

ところで本作品は、幾つかの先行テキストとの関係性のなかで、言い換えれば、間テキスト性の網の目のなかで読解される必要がある。しかも数ある先行テキストのなかでも、本作品の読解上とくに重要性をもつそれは、アーデルベルト・フォン・シャミッソー (Adelbert von Chamisso) が書いた小説『影をなくした男』 *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* である。

物語の中盤で、主人公はマドラスに向かう列車内で同席したシュレミールという老紳士と会話をかわすのだが、主人公はこの人物の名前を聞いた瞬間、自分の耳を疑う。そして「本名とは思えない」と呟くのだが、なぜ彼がそう感じたかという、この「ピーター・シュレミール」(Peter Schlemihl) という名がシャミッソーの小説『影をなくした男』の主人公のものだからである<sup>4)</sup>。この19世紀に書かれた小説の中で、シュレミールという人物は謎の男に乞われ、自らの影と引き替えに金を無尽蔵にうみだす「幸運の袋」を入手する。だが影を失ったがために世間に冷たくあしらわれ、結果的に不幸になるのだ。

ちなみに『インド夜想曲』に登場するシュレミール氏はインドの宗教に造詣が深く、シヴァ神について熱弁をふるっている。そして主人公の問いかけに対して、自らの旅の目的を「ある彫像を見に行く」ことにあると語り、そのナタラージャと呼ばれるシヴァ神の像との最初の出会いを回想する—彼は戦争中に、自らを人体実験の材料にしたドイツ人医師からその像について教えられたと述懐するのだ。そしてシュレミール氏との別れの後しばらくして、主人公はある殺人のニュースをラジオで知り、その事件に彼が関与したのではないかと疑念をもつ。というのも被害者の遺体の脇に、例のナタラージャの像が置かれていたからである。以下がそのニュースの全容である。

マドラスで在住アルゼンチン人が殺害されました。遺体の横にシヴァ神ナタラージャの像が。被害者は1958年からマドラスに住む70代の控えめな紳士で、一人暮らしでした。弾が心臓を貫通。有力な手がかりはなく、事件は謎に包まれています。家の扉が壊された形跡はなく、室内も荒らされてはいません。被害者はドラビダ美術の専門家で、マドラスの博物館の協力者でした。遺体の横に置かれたシヴァ神の像は犯人のメッセージのようです。被害者はドイツ出身の元医師です。

以上のラジオの報道内容と、車中でシュレミール氏が語った内容とを照合すると、彼の真の目的がドイツ人医師への復讐にあったのかもしれない、という推理も成り立つ。しかし報道内容を吟味すると、奇妙なことに、殺害された被害者の特徴は、あまりにもシュレミール氏のそれに似通っている（彼もまた「控えめな紳士」であり、ドラビダ美術の専門家のようにであった）。これは映画の観客の想像力を刺激し、監督の意図や作品の意味に関する問いかけを増殖させる仕掛けだともいえる。

ところで、シャミツソーの小説を『インド夜想曲』の先行テキストと位置づければ、やはり列車で出会った同名のシュレミール氏も「影をなくした男」に他ならず、その影の存在が何らかのかたちで例の殺人事件に関与している、との解釈も可能である。観客たちは結局、老紳士が例の殺人事件の加害者であるのか、あるいは被害者であるのかを判定しえない（侵入の形跡がないことを考えれば、じつは両者は同一人物であり、ひょっとして自殺であったのかもしれない、との推理でさえ不可能ではない）が、しかし互いに類似性をおびた二人の間には実体と虚像の関係が成り立っていると推察できるのだ。

なお、この曖昧な登場人物の組成は主人公たちの場合にも該当する。先述のように、彼は本来、インドで失踪した友人を追跡して旅をしているはずであった。しかし、いつのまにか旅の目的は、主人公みずからのアイデンティティ探求へとすり替わってしまう。そして奇妙なことに、「ナイチンゲール」という固有名を介して、追跡者である主人公と被追跡者である友人とが等号で結ばれることになるのだ。この不可思議な関係に説明を与えるには、やはり、この映画と小説『影をなくした男』のあいだに認められる間テキスト性を考慮する必要がでてこよう。

シュレミール氏との対話に関して興味深いのは、彼が自らを被験者とする人体実験を回顧したあとに、何の脈絡もなく、唐突に「この通り私は生物学的に再生してはいない」と述べている箇所が挿入されている点である。たしかに人体実験の後、彼はそこから生還したとも、していないとも言っていないわけだが、本作品のメタフィクション性を前提として、この発言をあえて額面どおりに受け取るならば、シュレミール氏を主人公に現前する生身の登場人物としてではなく、



(画像3) 亡霊として仮構されたシュレミール氏

むしろ主人公が想像する劇中劇における架空の人物として理解する道が拓かれる。つまり、ここでは主人公と亡霊との夢幻的なコミュニケーションがあえてスクリーン上で視覚的に表象されている、と解釈してみることができるのだ。

失踪した友人とのつながりを「実体」と「虚像」の相関のなかで把捉しようとしたとき、本作品では主人公を「影をなくした男」としてではなく、むしろ「影」そのものとして解釈したほうが適切であるようにも思われる。マドラスからゴアへと向かう途中、主人公はバス停留所に隣接した待合室に立ち寄り、そこで異形の預言者（アーハント）に遭遇する。そして主人公は、過去も未来も全て見通せるという彼女に霊視を依頼するが、それに対して彼女は「あなたはここにはいない」you are someone else といひ、目の前にいる主人公をアートマン（靈魂）ではなく、マヤ（幻）に過ぎないと看破する（すなわち目の前にいる人物が、主人公によって仮設された劇中劇のなかの記号、あるいは代理＝表象でしかないことを見抜いているわけである）。そして、さらに主人公が自分のアートマンはどこにあるのかと問いただすと彼女は霊視をつづけ、外国とのあいだで繰り広げられた大昔の戦いが関係していると告げるのである。ここでは、おそらくヨーロッパ人によるインド侵略の光景が示唆されていると考えられる（実際にポルトガルの船隊は1510年、ゴアを襲って激戦の後に占領し、寺院を避難者もろとも焼き払っている）。

主人公自身がマヤと呼ばれる幻影であるとすれば、彼の名前の流動性やアイデンティティの不明瞭性も説明がつく。しかも注意ぶかく精査すれば、映画の至るところに「影」の隠喩、もしくは、その変奏としての「夜」の隠喩が散りばめられ、主人公の存在が暗示されていることに気づく。主人公がさがしていた“友人”はある宗教家に「夜の鳥（night bird）になる」との謎めいた手紙を送っていた。その後、主人公は友人が失踪したというカラングート海岸を訪れ、その浜辺に横たわりながら手紙の内容を思い起こし、「夜の鳥」という記号表現が主人公みずからの呼称「ロシニョル」「ルーシノル」「ナイチンゲール」、すなわち夜鳴きウグイス―と同義であることに思い当たる（あるいは、そのふりをする）。そして不可解なことに、彼はそれ以降、その友人の視点から「ナイチンゲール氏」を語りはじめるのだ。ちなみに作品中、主人公は不眠症だとされるが、英語で night bird は「夜出歩く人」を意味する。さらに彼の名として使われる Rossignol（ロシニョル）はフランス語で「棚ざらしの本、古臭いもの」をも意味するが、もともとイエズス会の古文書を探していたはずの主人公の旅の目的が、結局のところ、自らのアイデンティティ探求へとすり替わってしまったことを考えれば、最終的に彼が友人グザヴィエの立場から「ナイチンゲール氏」（＝ロシニョル＝古文書）について語ったことも辻褄があう。

主人公は劇中劇の監督として自らを主演とする「影」の物語を妄想するが、その影には「古文書」が示唆するように過去の次元が関与している。だが結局のところ、観客に対しては鑑賞の最後の最後まで、影を演じる主人公の存在に対応する実体が開示されることはないのである。それどころか、映画としてはあまりにも異例だと思われるのだが、本作品における主人公の正体を見極めるためには、映画のスクリーンの外部、とくにそのロケ地に関する情報を参照する必要があるのだ。



#### 4. 映画とロケ地との特異な関係性—本作品の非完結性をめぐって

映画の受容においては、観客がある瞬間にスクリーン上で視認する映像記号だけが全てではない。たとえば二人の登場人物が会話する場面を想定した場合、カメラがそのうち片方の人物だけをクローズアップして映し出す際にも、表象のフレームから除外された他方の人物が消滅したとは誰も思わない。写真の場合には、印画紙のフレームに収められたものが意味世界の全てであるわけだが、映画の場合には、つねに画面外<sup>5)</sup>に不可視で潜在的な想像的領域が設定されており、観客は今みているものを既にみたものと関連づけながら、一定の記号世界を解釈行為の連鎖のなかで織りなしていくのである。だが『インド夜想曲』では、通常であればある程度のまとまりを期待することができるその記号世界は、あまりにも非連続化＝断片化してしまっている。また主人公も、複数性や可変性を表象する存在として性格づけられ、もはや観客にとっては捉えどころがない。それは一個の閉じた物語や記号世界を構成するには至らないのである。

本作品を解釈するうえで問題となるのは、スクリーンの内部に展開する記号世界と、その外部に展開する現実との関係性である。ここでは、むしろ上述の画面外の次元だけではなく、あるいは前節で論及した間テクスト的な次元（あるテキストとその外部にある別のテキストとの関係性）だけでもなく、端的に言えば、映画の記号世界とロケ地との関係性が重要性を帯びたものとして浮上するのである。

主人公の正体を見極めるために（言い換えれば、主人公を一個の記号として捉えたとき、それがさしめす「指示対象」を見極めるために）映画終盤にあらわれる次の場面に注目してみよう。主人公は古文書を調べるため、ゴアのポアベンチュラ大司教館を訪れる。そして晩課で留守にしている神父を礼拝堂で待つのだが、そこでキリストの絵や像や十字架を見つめながら、不意に何かを思い出したように立ちあがり、急いでその建物を退出するのだ。

この場面には、映画館における通常の鑑賞体験では気づきようのない仕掛けが組み込まれている。というのも、この同一の建物の内部で繰りひろげられているようにみえる一連のシーンは、じつは二つの教会で撮影されたものを編集して成り立っているのである。つまり主人公が大司教館を訪問する場面では、ゴアの新市街にあるパナジ教会が舞台となっている（画像 4-a）のだが、これに対して彼が退出する場面では、旧市街にある聖カジュタン教会が舞台となっている（画像 4-b）のである。しかも解釈上重要と思われるのは、聖カジュタン教会に隣接するボム・ジェズ教会に、宣教師でイエズス会の創設者のひとり、フランシスコ・ザビエルのミイラが今でも安置されている、ということである。

一続きの場面を構成する二つのロケ地の意味を考えるうえで、この友人の固有名は大きな手掛かりになる。主人公がさがしていた「グザヴィエ Xavier」とは、イエズス会の宣教師であった「ザビエル」と同じ綴りである（すなわち「ロシニョル＝ルーシノル＝ナイチンゲール」の場合と同様に、同じ記号から派生する別のシニフィアンなのである）。そう考えると主人公はザビエルのネガ、いわばザビエルの「亡霊」として永遠の眠りにつくことのできない不眠<sup>6)</sup>の状態にあり、



(画像 4-a) パナジ教会



(画像 4-b) 聖カジュタン教会

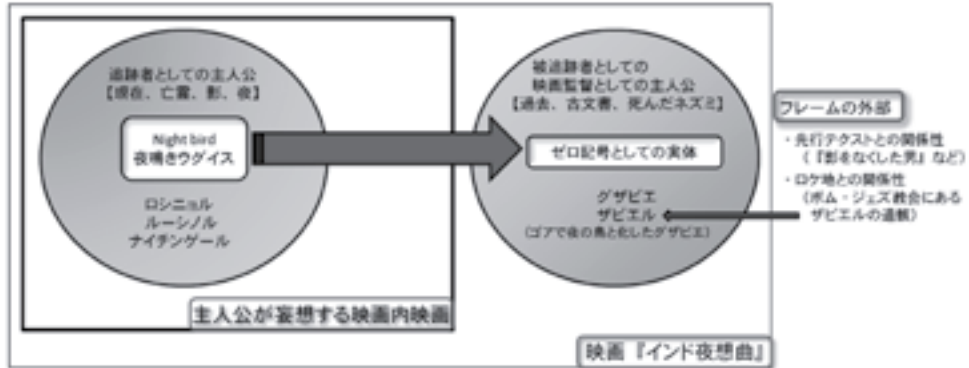
現代のインドを彷徨いながらザビエルを“友人”としてさがし求め、結果的にポアベンチュラ大司教館のキリスト像の前で自らのアートマン（靈魂）を見いだす、という文化的にも宗教的にも極めて異種混淆的なアナザーストーリーを読み解くことができるわけである。だとすると主人公は上記の場面で、空間的に離れた二つの教会を跳躍しただけではなく、時間的にも乖離した二つの時代を一瞬にして飛び越えたのだと解釈可能なのではないだろうか。

なお、倉数茂は本作品に言及しながら、主人公の旅が死者との遭遇というかたちで理解しうる点を次のように指摘している。

主人公も物語の旅をつづけるうちに、当初とはことなる存在へ移行していく。それはおおむね、名前をうしない、存在をうしない、命をうしなう方向への移行だといってよい。彼の歩みの終着点は、そのまま遠近法上の線が収束して消えていく「消失点」でもある。彼らはふかまってゆく不安をかかえながらも、なぜかみずから望むようにして消失を受け入れる。そうした消失への移行をしるしづけるのは、例外なく死者との出会いであるようだ。死者との遭遇や死者からよびだされてあてもなく都市をさまよう体験は、タブッキの作品のほとんどゆいいつの主題であるといっても問題なさそうだ（倉数 2012, 166）。

ともあれ作品の枠内で、おそらくは意図的に仕込まれたであろう「影の物語」を読み解くための手掛かりが十分に与えられていないことは、映画としてはあまりにも特異である。とくに映画の枠外の情報、すなわちロケ地に関する情報など知るすべを持たない観客にとっては、主人公の名に対する意味解釈は永遠に宙づりにされたままとなる。ともかく以上みてきたように、本作品の記号世界はそれのみで閉じられておらず、現実の風景（ロケ地）に対して開かれており、その限りにおいて、いわば「非完結性」という特徴をそなえている、と位置づけることができるのだ。

映画『インド夜想曲』の構造を可視化するために、これまで本稿で展開してきた解釈を総括しておこう（画像 5）。主人公は映画監督としての俯瞰的な視座から、失踪した友人を追跡する自らの旅路を、その都度、自作自演の劇中劇の一場面として回収していく（そして、その連鎖的なプロセスによって、この物語は成り立っている、といえる）。そして彼はボンベイ、マドラス、ゴア



(画像5) 映画『インド夜想曲』における作品世界の構造

と旅を続けるのだが、いつのまにかその目的が「友人探し」から「自分探し」へとすり替えられ、本作品はもうひとりの自己を追いかけるという、いわば「分身譚」としての様相を呈することになる。物語の中盤で、主人公が神智学協会の宗教家と会話をかわす場面があるが、そのなかで引用されているフェルナンド・ペソアという言葉、すなわち「私たちは皆二つの人生を生きる」が示唆するように、本作品では主人公のものにしても、あるいはシュレミール氏のものにしても、実体と虚像との関係性が重要なモチーフとして反復されている。

もうひとつ重要なのは、本作品における登場人物の名前に与えられた複数のシニフィアンの問題である。友人をさがす主人公は、当初は「ロシニョル」と呼ばれるが、のちにポルトガル語で「ルーシノル」、あるいは英語で「ナイチンゲール」とも呼ばれる。それらの異称は共通して「夜鳴きウグイス」を意味し、同じ記号から派生する別のシニフィアンであるわけだが、他方で、「私は夜鳴く鳥になりました。そう夜の鳥です」とした謎の手紙を残して失踪した友人のグザヴィエ (Xavier) の名前は、この映画のロケ地となった教会近くに葬られているミイラの主、すなわちフランシスコ・ザビエルの名前とも合致する。しかも、ここでは「夜の鳥 (night bird)」という記号を介して、追跡者と被追跡者とが等号で結ばれてもいる。

つまり、こういうことなのではないだろうか。主人公の本業は、イエズス会の古文書の調査 (この仕事は、主人公によって「死んだネズミさがし」とも言い換えられているが、その表現はザビエルの亡骸を想起させもする) にあるが、同時に、彼は物語の作者として、映画をつくることへの欲望を表明してもいる。その主人公は、歴史上の存在であるところの宣教師ザビエルから着想を得て、現世をさまよう彼の亡霊 (あるいは、その影) を主人公とする物語を着想し、その物語の主人公を演じながらインド各地を旅していったのである。そして最終的に、彼は自らのアトマン (靈魂) を求めて、ザビエルの遺骸が眠るゴアの教会へと到達し、その一連の追跡劇を自作自演の劇中劇としてクライマックスの場面で総括しているのである。

## 5. 「旅する私」の二乗—映画館とその外部への誘い

以上のように『インド夜想曲』には、映画館の内部に留まっただけでは把捉しえない、見方を変えれば、ロケ地に関する情報を知りてはじめて理解する「影の物語」が埋め込まれている。それでは本作品における記号世界の特殊な様態は、映画とその受容者との関係性を考えてみたときに、いったい何を意味するのだろうか。小説版『インド夜想曲』の冒頭で作者タブッキが記した、次のような文言を参考にしてみよう。

この本の主人公が旅したいいくつかの場所へは、私自身も行ったことがあるので、かんたんな道案内をつけるのが適切と思われた。地図上の場所のリストが、現実だけがもつ威力を発揮して、《影》の探求であるこの《夜想曲》になんらかの光をもたらすかもしれないという錯覚が私にこんなことをさせたのかどうか、よくわからない。それとも、こんなつじつまのあわない行程を愛してしまっただれかが、いつか、これをガイドブックとして活用するかも知れないという、ばかげた希望がさせたことか（タブッキ 1993, 5）。

たしかに、この引用文につづくページには、本書に登場する地名をまとめた目録が掲載されている。花本はこの目録に言及して、「虚構世界のなかに創造された、曖昧で夢うつつの雰囲気に現実の側面を与える役割を担うため、現実世界と虚構世界とをつなげる橋渡しの存在でもある」（花本 2004, 112）と指摘している。

また花本はタブッキ自身が「つじつまのあわない行程」として表現する主人公の旅路にも言及している<sup>7)</sup>。彼女いわく、それは「通常考えられる効率的な旅行のルートとは異なるもので、移動に無駄があり、ゆえに突飛な旅行のルートであると認めることができる。そして、物語全体のなかで語られる主人公の突飛な行程を読書行為によってたどっていく読者も、主人公の〈脈絡のない旅程 *percorsi incongrui*〉に同伴することになるだろう」（*ibid.*, 111）。つまり、ここでは二つの水準の「旅」、すなわち主人公によるものと読者によるものとが並置されている、と捉えることができるのだ。

既述のように、タブッキは現実と虚構を架橋する地名のリストを「ガイドブック」として活用してもらうことを夢見ながら、小説の読者を旅人へと再構成しようと試みている。つまり彼は、自らの小説の読者をその記号世界の枠内へと係留しておくことを望んでいないのである。他方で「ガイドブック」という鍵語との関連でいえば、『インド夜想曲』の作中では、主人公による旅の導きとなっているそれが登場する—ロンリープラネット社が刊行した *India: A Travel Survival Kit* という実在のガイドブックである（映画版に登場するものは、その書影からして1987年に刊行された第3版であることが分かる）。花本はこれを「物語中の存在であるために、ある種の虚構性を帯びている」と断りつつ、実在のガイドブックの名称をタブッキが採用したことで、すなわち「虚構と現実の間の敷居を超えそうに見えて実際は超えないガイドブックが物語に登場するこ

とによって、フィクションと現実のあいだの微妙な遊びが生じる」と指摘している (ibid., 114)。

このように『インド夜想曲』では二種類のガイドブック—すなわち、作中に登場する実在のガイドブック *India: A Travel Survival Kit* と、タブッキが小説の冒頭にガイドブックとして添付した地名のリスト—によって、表象と現実とのあいだの錯綜した関係性が組織されることになる。しかも、それら二つのガイドブックのうち前者によって、主人公の〈脈絡のない旅程〉が生成し、後者によって、読者の旅が小説の記号世界を超えて生成することをタブッキは夢想したのである。そして、その原作が読者に要請する「外部への誘い」は、コルノーによる映画版『インド夜想曲』では、主人公の正体がロケ地に固有の情報を経由しないかぎり開示されえないという特異な仕掛けによって踏襲されている、と考えることができる。

## 6. 結語にかえて—反映画としての『インド夜想曲』

映画版『インド夜想曲』の場合、観客がスクリーン越しに作品世界と対峙するだけでは、その意味作用は完結しない。観客がその映画を手掛かりとして映画館の外部へ、より具体的にいえば、そのロケ地を訪れることではじめて主人公が何者であるのかを把握することができる。いわば本作品は観客を映画館の外部へと誘う映画であり、通常の映画受容のあり方に、換言すれば、映像とそれと受容する主体との一般的な関係性に抵抗する映画として捉えることができるだろう。

さらに付け加えておくと、『インド夜想曲』は映画の表象形式を異化する作用を包含した作品としても捉えることができる。本論考で検証してきたように、われわれが映画を観る際に自明視している諸々の前提を瓦解させることで、『インド夜想曲』は映画というメディアを介したコミュニケーションの本質、さらには映像表象と身体との関係性を再考する機会を提供する。映画とは、あくまでも人為的に製作された記号世界であり、人々にありもしない世界の幻影をもたらすものであるが、これに対して『インド夜想曲』はその映画の自然化された世界の不自然さをあえて露呈させることで、映画のまやかさを瓦解させる (いわば、吉田喜重が小津安二郎の作品を取りあげながら言及するところの)「反映画」になりえているともいえよう。

### 注

- 1) 花本は、本作品の自伝性について次のような指摘をおこなっている—『『インド夜想曲』が自伝的であるのは、同じ旅をしたという理由によってそうであるばかりではなく、作者が主人公の年齢や職業の設定にも自伝的側面を加えることによって、虚構世界の『私』を現実世界の経験的作者タブッキの『私』に近付ける操作を行っているからでもある。この操作によって、作者と語り手である主人公のアイデンティティの境界線が部分的に重なり合う可能性を、作者は暗示する」(花本 2004, 124)。
- 2) 本論考では、映画版『インド夜想曲』(エプロット, 2003) に付せられた字幕にしたがって、そこに登場するインドの地名を、1990年代半ばに採用された新名(ムンバイ、チェンナイ)

ではなく、旧名（ボンベイ、マドラス）で表記している。

- 3) 多神教のヒンズー教においてヴィシュヌ神と並び崇拜を集めてきた神。
- 4) なお、主人公とシュレミール氏との会話の場面は、原作の小説には包含されていない。これはコルノーが映画版を製作するうえで、タブッキの短編「マドラス行きの列車」からそのエピソードを引用したものである。もともとタブッキは、この部分を『インド夜想曲』の一部として執筆したが、のちにそれを削除して短編として再構成している。
- 5) 宇波彰によると「画面外という問題は、映像表現にとってきわめて重要な意味を持つものでありながら、なぜかいままでほとんど論じられることがなかった。それは、映像表現のフレームのなかには実際には存在していないが、その外側にあって、可能的・潜在的に存在しているもの」（宇波 1996, 54-55）と説明される。
- 6) タブッキ原作の小説版の冒頭には「これは、不眠の本であるだけでなく、旅の本である」（タブッキ 1993, 5）であると明記されている。なお、小池昌代はこの一文に言及しながら、「不眠とは、『いま、ここに自分がある』という意識が消え去らない状態のことだろう。ああ、まだ自分がある。ここにいる。それが辛い。タブッキの書く言葉の『流れ』は、そういう『自分』を決壊させるためにあみ出された、運動のようにわたしには見える。自分を押し流す洪水としての言葉。眠りへゆくために夢の力を借りるのである。そこには、自己を押し流しながら、同時に押し流された自分のゆくえを探す、書き手としての『私』がいる」と語っている（小池 2012, 105-106）。
- 7) ちなみに牧野素子は、主人公が訪れたボンベイ、マドラス、ゴアの三都市について、それらが「いずれも 16 世紀の大航海時代にポルトガルの支配下にあったという歴史的事実」（牧野 2009, 28）に言及している。

#### 参考文献

- コルノー, A. (2003) 『[DVD] インド夜想曲』エプコット
- 花本知子 (2004) 「アントニオ・ダブッキ『インド夜想曲』の〈曖昧さ〉をめぐって」イタリヤ学会編『イタリヤ学会誌』第 54 号、106-131.
- 倉数茂 (2012) 「消失への遊戯」『ユリイカ 6 月号 第 44 巻第 6 号 特集・アントニオ・ダブッキ』青土社
- 牧野素子 (2009) 「ANTONIO TABUCCHI, Notturmo indiano (『インド夜想曲』) の解釈の試み—作家タブッキの詩人ペソアと自分探しの旅物語」イタリヤ学会編『イタリヤ学会誌』第 59 号、23-51.
- 松本健太郎 (2013) 「映画と意味—『インド夜想曲』における記号解釈の多元性をめぐって」遠藤英樹・松本健太郎・江藤茂博編『メディア文化論』ナカニシヤ出版
- プリンス, G. (1997) 『物語論辞典』松柏社
- タブッキ, A. (1993) 『インド夜想曲』須賀敦子訳 白水社
- (1998) 「マドラス行きの列車」芝田高太郎訳『ユリイカ 1 月号 第 30 巻第 1 号 特集・現代イタリヤの作家たち アントニオ・ダブッキ』青土社
- 宇波彰 (1996) 『映像化する現代—ことばと映像の記号論』ジャストシステム
- 吉田喜重 (2011) 『小津安二郎の反映画』岩波書店