

映画検閲と現代インド

杉山 圭以子

はじめに

2004年8月9日付けでインドから一つのEメールが届いた。発信者はムンバイ（旧名はボンベイ。慣習的には「ボンベイ」で有効な文脈がまだ多くある。本稿もそれに従う）在住のドキュメンタリー映画作家ラケーシュ・シャルマ(Rakesh Sharma)である。以下、その内容の一部を紹介する。「私の『ファイナル・ソリューション』(*Final Solution*, India, 2004; Digital Video format—mini DV: 209/148minutes)をめぐって、この作品がインド検閲委員会(同委員会名 Censor Board of India は通称であり、正式には Central Board of Film Certification / 以下、CBFC と略記-----筆者)の判断で上映禁止となった最近のいきさつについてはすでにご承知のことと存じます。この度、この措置の撤回に向け、インド政府に積極的に乗り出してもらうべく、(私の仕事仲間の---筆者挿入)アーナンド・パトワルダン(Anand Patwardhan)がオン・ライン上に政府宛て嘆願書を作りました。周知の通り、インド映画映写法(Indian Cinematograph Act)の第6項と第9項はインド中央政府に同検閲委員会の決議・勧告を撤回する権限を与えるものです。嘆願書の趣旨をご理解の上、ご賛同していただけますならば署名は同画面上にてワン・クリックをお願いいたします。」

「ワン・クリック」とはいかにも今風である。市場経済への移行(1991年)と相まって、「情報技術(IT)大国」としてのプレゼンスを世界に不動なものとしたインドならではの合理的かつ迅速な社会参画の方法とも受け止め

た。その一方、添付書類としてオン・ライン上にあらわれた「嘆願書」の格調は、「今風」に付随しがちな軽さをことごとく跳ね除け、「嘆願」が本来備えていると思われるスタイルを忠実なまでに踏襲している。メールはシャルマ、パトワルダン両映画人のそれぞれの側から世界に向けて発信されたもので、すでに署名はインド映画界を代表する著名な俳優や監督、若手映画作家らのほか、国内外のジャーナリスト、教育関係者、社会事業者、さらには法曹界や産業界の面々にまで広範に及ぶ。加えて海外在住のインド系移民たちの加勢も際立って多いオン・ライン嘆願である。

ところで、問題の『ファイナル・ソリューション』とは、近年、インドを震撼させた、いわゆる「グジャラート・ポグロム」をテーマに扱ったドキュメンタリー映画である。ナチス・ドイツによる組織的なユダヤ人排撃と虐殺を意味する「ポグロム」を想起させるに余りある事件が、21世紀初頭のインド西部グジャラート州で発生した。制作者のシャルマは事件が起きた2002年2月から現地入りし、翌年7月までその撮影を続けた。作品自体は国内での公開上映の許可がまだおりないなか、すでに海外の国際映画祭では複数の受賞を果たし、最近ではベルリン国際映画祭の審査委員長がいみじくも「憎しみと冷淡無関心の文化 (a culture of hatred and indifference)」のからくりを明確したのものとして同作品に高い賛辞をおくっている (2004年、Wolfgang Staudte Award 受賞)。ここでは、この作品がすでにインド発という地域性を越え、20世紀に続くこの世紀がまだ乗り越えなければならない共生へ向けての課題を考えさせる普遍性を提示しているという理解が示されている。

ちなみに、この『ファイナル・ソリューション』について、今回、このような嘆願が「インド政府宛て」というかたちで可能になった背景には、2004年5月のインド総選挙において、8年ぶりに中央の政権担当党が交代したという事情がある。選挙前の大方の予測では、高い成長率の達成を追い風とした当時の与党インド人民党 (BJP) の優勢が伝えられていたが、結果はインド国民会議派が政権を奪取し、勝利した。このためヒन्दゥー主義の姿勢が濃厚であった BJP の政権担当時に固定した諸事情---インド情報放送省下で

機能する CBFC もその一つであるが、トップの交代となり、揺れている。

以下、本稿ではこの映画検閲から現代インド事情を探る。

「インド映画」とはなにか

今日、映画は世界で年4000本ほど制作されているが、そのおよそ四分の一が実は「インド映画」である。その数は世界の映画ブランド「ハリウッド」の年間映画制作数の優に5倍でもある。そもそも映画とインドとの関係はイギリスの植民地統治下にあった19世紀末、フランスのリュミエール兄弟（Auguste and Louis Lumiere）の下で働いていたカメラマンの一人が同リュミエール社の作品をもって当時のボンベイに上映にやってくることでじまった。それはシネマトグラフによる世界初の映画上映がパリでこの兄弟によって行われた1895年のほんの翌年のことである。

ところで、それからおよそ100年後となる1990年代の初頭、そのインドから『ムトゥ 踊るマハラジャ』という作品がこの日本に上陸し、随分と話題になった。おそらく、これによってインドの映画に関する人々の認識も相当鍛えられたにちがいない。と同時に、一時代遡り、例えば神保町の岩波ホールで巨匠サタジット・レイ監督の「インド映画」に親しんできた人々には、作風のちがいによる混乱もあったのではないかと思う。

「インド映画」とは、実は便宜上の名称の域を出てはいない。なぜなら、「インド映画」という実質が一つあるのではなく、それはこの国の多言語事情を反映し、基本的にはさまざまなインドの地方語で制作されている映画の全体をぼんやりと指し示しているだけにすぎないからである。したがって、「インド映画」と言っても、先にあげた『ムトゥ』は南インド発のタミル語映画であるし、神保町作品の方は北インド発のベンガル語（ベンガリー）映画である、と言うのが正確なところである。ただし、より厳密に言えば、この地方性が「インド映画」の特徴となるのは、世界の映画の趨勢がサイレントからトーキーに移る1920年代末、実質的には30年代のことであり、ここに現在の複数の地方映画から成る「インド映画」が誕生した⁽¹⁾。

言語に加え、インドの映画は30年代のトーキー時代に歌というサウンド

(音)の然るべき居場所も復活させた。「復活」とは、映画に先行し数百年という歴史をもつインド古典演劇やフォーク・ドラマに欠かせないものとしてあった歌がいわゆる動画(モーション・ピクチャー)のなかにも挿入されたということである。それとともに他の地域の映画作風には見られぬ特徴として、歌とそれに導かれる踊りを要所要所の見せ場に盛り込む特異な映画手法もジャンル、言語を越えてこの国の映画に広く定着していくことになった。

ちなみに、この30年代にはベンガリー、オリヤー、タミル、テルグ、マラーティー、マラーヤーリー、グジャラーティー、アッサミー、パンジャービー諸語による映画が制作されているが、その後のインド映画産業の一つの軸を形成することになるのがボンベイを拠点に制作されてきたヒンディー語映画である。ただし、言語的により正確に言えば、それは土地の人々にはむしろ「フィルミー・ヒンドゥスターニー語」(filmi Hindustani / filmi とは<映画用の>という意味で英語 film から派生した形容詞)の名称で親しまれてきた言語であり、映画は国内だけでも4億人が解するその広域言語の強みを味方にしてきた。何よりその広域性は、インドが西アジア世界との接触を本格的にもちはじめ、その文化的実質にまれにみる多様性のダイナミズムを吸収していく中世以降の歴史に裏付けられる。具体的には、広く北インドを中心に発達したウルドゥー語(16世紀から18世紀にかけてはダッカニーとしてデカン高原地域でも発達)とヒンディー語とのそれは混成言語であることをここでは簡単に記しておく。

今日、インド映画産業に占めるこのフィルミー・ヒンドゥスターニー語映画の興行収益は、この国で毎年上映されるハリウッド映画と他のインド地方言語映画との合算収益のはるかに上をいく⁽²⁾。それはこのフィルミー・ヒンドゥスターニー語映画およそ250本あまりの作品が年300億ルピーもの収益を上げる一方、数にして24ものその他の地方言語で制作される優に600本を超える地方映画の収益が160億ルピー(うち、南インド諸語による映画が100億ルピーを占める)を確保するにとどまるという数字に明らかである。このようになかにあってハリウッド映画の興行収益はさらに減り、40億ルピーにす

ぎない。

フィルミー・ヒンドゥスターニー語映画が現在このような勢いをもっている背景には、同言語を解する在外インド系移民の広範な市場も海外にあり、上の年収益の2割にもあたる部分がそこから安定的に確保されていることがある。また映画の配信そのものを加速することになったテレビの衛星放送の、近年の急速な普及もここでは無視できない。ちなみに、南インド諸語の映画は、主として東南アジア市場向けに善戦するタミル語映画を除けば、その収益は基本的に国内市場に限定される。このフィルミー・ヒンドゥスターニー語映画は、今日、その制作地「ボンベイ (Bombay)」の地名を「ハリウッド」にかけ、そこに伍していくという映画人たちのプライドすらも織り込みながら、広く内外に「ボリウッド (Bollywood) 映画」として発信されている。事実、その勢いによって「ボリウッド」がほとんど「インド映画」の別称として理解されている場合も実は案外少なくない。

ところで、これまで述べてきたことは一般の映画上映施設でそれを見る観客の存在を前提とした映画を暗黙のうちに意図してきた。しかしながら、インドにはボリウッドに代表される主流映画だけではなく、いわゆる独立プロダクションによる自主制作映画もある。非主流となれば、一般にその上映機会は大幅に限られてくる。ただし、ここでは、主流、非主流を問わず、完成した映画作品にその上映機会がいきなり約束されるのではない。公開の陽の目も見ない無数の映画を区分し、この「映画大国インド」の実質を今日まで上から整えてきた制度に実は「検閲」がある。

インドにおける映画検閲は、植民地統治下にあった1918年の「映画映写法 (Cinematograph Act)」の制定にはじまる⁽³⁾。そもそも世界の映画検閲はニュース・リールとなったロシア第一次革命を契機に急速に広まり、革命の影響やその伝播を危惧する権力に、事実それは重要な予防措置として作動した。映画と検閲との関係はもちろん政治の領域にのみ限定されるものではない。この20世紀の検閲は何より国民国家の統制と統合においてその役割を期待されたから、性や暴力をめぐる規範等も含め、映画映像を見る人々に届くすべてを基本的には対象とした。

本国イギリスにおいても1910年法にそれが具体化している。ただし、植民地インドにおける映画検閲の導入には、当時、第一次大戦で動きのとれなくなったヨーロッパの映画に代わり、ハリウッド映画が世界市場の席捲に乗り出していたことから、広大なインド市場を自国の映画産業のために保護しなければならなくなった事情がまず大きく働いた。加えて、映画映像のもつ影響力を十分に認識していたイギリス植民地政府は民族感情を著しく鼓舞すると考えられる作品（ここにはインド映画だけではなく、他国からの輸入映画も含まれる）や、支配者白人の優位性イメージを危うくするものはフットボールの勝敗を決める試合一つと言え、その映像も検閲の対象とした。

このようななかで、インド映画人たちの映画に対する熱意はトーキー全盛時代を迎え、いよいよジャンルとしても社会の広範なテーマを扱う作品を生み出していた。誰よりもその映画人たちが映画のもつ創造的・教育的・社会的価値を、来る新生独立インドの発展に向け喚起すべく燃えていた。事実、イギリス撤退後には新指導者となるであろう独立運動の関係者にその方向での映画の認知を願い、映画に対する理解はもとより、その産業としての成長にも魅力的な政策理念を早くに引き出そうと努めていたほどである⁽⁴⁾。

1947年の独立は、結局、この情熱的な映画人たちの抱負をただちに実現する方向に歩んだわけではなかった。新政府下での映画産業は、第二次大戦時のやみ経済を生き延びた人々の潤沢な資金と事実上結びつくことで、こうした植民地期に映画産業を盛り上げた職業映画人のイニシアティブを離れ、「お手軽な」成功を急ぐ投機対象の世界にもはまった⁽⁵⁾。加えて、新政府は興行税を上げることで収入の確保は急いだものの、良質な映画を制作するための地味な土台作りに素早く対応できたわけではない。ただし、その新政府が比較的早い段階で着手したものがあった。イギリスが残した先の検閲制度（1918年法）の見直しである。1952年、それまで複数の地方に分散していた検閲委員会を一つの集権的な組織、すなわちCBFCにあらためる措置が発表され、公開映画に関する許可証の発行権限をにぎる、それは世界でも類いまれな映画大国の統制機関となった（Cinematograph Act, 1952年）。今日、同1952年法は依然有効であり、先にあげたオン・ライン嘆願書関係者たちが

対峙しているのもこの CBFC である。

映画はなぜ闘うのか～インド「コミューナル暴動」再考の前に

2004年2月、異常な光景がムンバイに現れた。市内プラバデーヴィーの二つの会場を舞台に、二つの映画祭が同日期間に開催されるというのである。一つは1990年から毎年続いてきた「ムンバイ 国際映画祭」(当初はボンベイ国際映画祭として出発、以下 MIFF と略記)であり、他方はこの年に誕生した「ヴィカルプ/自由のための映画」(ヴィカルプとは英語で代替を意味する alternative に相当するヒンディー語、以下 Vikalp と略記)である。ちなみに前者は州政府の公費でまかなわれる映画祭であり、後者は MIFF の2004年選考からはずれたか、または選考に通っても自らの意志で後にそこから撤退した映画人たちがその作品を持ち寄り、基本的に自主上映する会であった。

インド映画史上、このような異例な事態が発生した背景には、この年の MIFF にエントリーを希望する作品のなかに政府として上映許可を出し難い作品群があることをその関係者が事前につかみ、先廻りの対応をしていたことがある。彼らはあらかじめ、1)国内作品には CBFC 許可証が必要、2)作品はデジタル・フォーマット(安価なため、現在は同フォーマットでの仕上げが国際的的主流)ではなくセルロイド・フィルムで制作されること、としてエントリー条件そのものに高いハードルを設定した⁶⁾。映画祭選考作品は前年までを完成・制作年とするものが大半で、実はそこにドキュメンタリー映画制作者たちの複数の「グジャラート・ポグロム」映像があった。

問題の事件は正確には2002年2月から3月にかけて発生した。それはグジャラート州ゴードラー駅構内での列車火災にはじまり、やがて「ヒन्दゥー教徒」対「イスラーム教徒」を対抗の図式とする暴動が発生するや、3週間あまりのうちに千人を超える死者を出す惨事となったものである。すでにこの段階になると、当時24党もから成る連立連邦政府を束ねていた先の BJP には同暴動を収拾する統治能力が問われ、同時に政権維持の課題ものしかかった。ただし、同州は国内でもその BJP の強力な要塞であり、この

コミュニアル (communal) 暴動自体が当時の BJP 州政府の「公認」で進行した部分も少なくなく、法の無効化という強気の「権力行使」を実際に人々は目の当たりに見たのである。

かつて、北インドのアヨーディヤーで1992年に発生したパーブリー・マズジッド破壊事件を引き金とする全国的な大暴動も同じ対抗の構図にあった。筆者はこれについて、事の本質は「宗教暴動」ではなく、植民地統治下の近代に遡るところの、せめぎあう複数の「力」の磁場のなかで発生した一つのポリティカルな運動にたどられるとしてきた⁽⁷⁾。つまり、それは一部高位カーストの特殊な利害をかけた運動であったが、その戦略は運動の全体を「ヒンドゥー」の大義擁護に組み替え、対抗する「敵」の存在を常にそこに不可欠としてきた。しかもそれは民主主義の本質が経験と成長の精神にあることを著しく拒む一点において、独立を経た今日もなお、インドの共生はそこにかかって重い課題をかかえている。

ところでコミュニアルとはインドの政治用語であり、異なるコミュニティ間の緊張関係や対立を意味する文脈で広く使われる。そこにはさまざまなケースが想定されうが、「ヒンドゥー教徒」対「イスラーム教徒」のそれに突起して問題が多かったこともあり、それがこの対立の構図に「歴史的宿命」という理解までを一般に広く立ち上げる。しかし、カメラをまわす映画人たちの憤りとそれを記録に残そうとした感性がそこにとらえたものは、果たしてそのような次元の理解であったのだろうか。

多宗教社会インドにあって、今日その総人口10億人の8割がヒンドゥー教徒であるという統計に単純に従えば、この集団はヒンドゥー教徒である両親から誕生することで、その宗教的帰属を誕生時に確定するとされる圧倒的な多数派である。ヒンドゥー教とは、もともと紀元前後の数百年にわたる時間のなかで今日に至る原形を整えたものであり、今から遡ること3000年も前に作成・編纂されたヴェーダ聖典の権威を支える中心勢力が当時その活動の軸に存在した。中心勢力とはこの社会の身分・階層制度の頂点にいた正統バラモンたちである。彼らは時代がブッダやマハーヴィーラらに代表される自由思潮の台頭を許し、その正統思想を批判的に乗り越えようとするのを見る

や、いわゆる主流派としての危機感に強力な巻き返しをはかり、諸思想と競い合うなかで次第に民衆のあいだに広く浸透する力を備えていくことになった。

長い歴史の時空間にあって、「ヒンドゥー教徒」を成立させてきた最小単位としての排他的なカースト（ジャーティ）集団はその成員に原則と規範とを強く求め、その自治的機能を確かに維持してきた。が、そこには柔軟な構造も実際には用意されており、規範から外れてしまった「不浄な」逸脱を修正し、再度、「浄清力のある」規範の世界に人を導く措置も備えてきたことはもっと注目されてよい⁽⁸⁾。「生まれ」は確かにこの世界では「神のご意志」ではあったが、それでも最高我に捧げる深い信仰を通しての「救いの平等」をバクティ（bhakti）という発想で教えたのは珠玉の古典『バガヴァッド・ギーター』であった⁽⁹⁾。最高我を念じ、あとはそこにすべての恩寵を託すこの発想は、「生まれ」に連なる身分差異ではなく、決定的なのは信仰の「深さ」であるとする姿勢に、人々の関心をどこまでも活性化させた。地域を越え、時代を越え、異なる歴史的条件を生きる人々のその信仰信念があらたな社会的使命を帯びた。

中世に入ると、ヴェーダ以来の伝統のなかから不二一元論を説く哲学者シャンカラが現れ、インド精神史上、あらゆる宗教の一体性と人類の一体性との理論的根拠を間接的に明らかとするパイオニア的思索を展開する⁽¹⁰⁾。「正統」の遥か周縁に位置するものであったこの時代の神秘主義が、そこに底流で共鳴していた⁽¹¹⁾。シャンカラはカースト制度についても、それを人間の本体〈アートマン〉と同一視することは無明（＝無知）に由来すると教え、その批判的合理精神をやがて1000年の時を経て、同じ南インド・ケーララで活躍することになるナーラーヤナ・グルに伝えた。いわばバラモンの精神的支柱に依拠し導き出されたその精神を実践という過程に移した19世紀のこの社会・宗教改革者は、長く人々に不可触民と呼ばれてきたカテゴリーに属していたことは良く知られているところである。

このようなヒンドゥー世界は一つに多様であり、「揺れ」や「はみだし」を消化していくそのダイナミズムにかかって、その帰属は歴史的に意味を持

ちえてきたほどである。ここにあつては伝統／正統世界も単に固定した何かではなく、壮大な時間のなかでは「関係」の作り方というレッスンを人々に深くまた執拗に問いかけてきたのもある。

この発想は、インド・イスラーム世界の歴史的あり方を考えていく上でも許されよう。イートンは北インド・ベンガル地方における13世紀以降のイスラーム化の過程を明らかにしたその著書において、一つの興味深い史実を指摘している⁽¹²⁾。同地方は周知の通り、近代に入りもっとも早くイギリスの支配がはじまった地域であるが、彼らとその南アジア最大のイスラーム教徒多住地域の全容を把握するのは、支配がはじまって100年も経つ1870年代のことであった。国勢調査の結果、そこに人口比で7割強（ところによって8割から9割）ものイスラーム教徒が居住していることが分かったのである。ちなみに20世紀に入ると、この地域はインド・パキスタン分離独立に際してほぼ東パキスタンを形成し、後にバングラデーシュとなる。

イートンの指摘はこうである。近代前の南アジアにおいて、イスラーム教徒による政治的支配の浸透度と現地社会へのイスラーム教の伝播の程度、つまりイスラーム化とは概して一致しない、のであると。すなわち彼は、ガンジス川上流域平原に集まる歴代インド・イスラーム王権の歴史的重要な拠点域にあつてはイスラーム教徒の人口比が相対的に低く（10～15%）、もともとはそのような権力基盤のいわば外周であつた先のベンガル州東部地域や北西部パンジャブ州西部地域ではなぜ高い人口比（70～90%）が示されていくようになるのかに注目し、いわゆる権力の周辺部とそのメガ・サイズのイスラーム化という「逆比例」の関係が成立する背景を解明しようとした。その際、イートンが着目したのは、彼らの「イスラーム」が、ほかならぬ同地ベンガルに根づいてきた土着の神々やそれらが配置された世界観を常に媒介としながら、それらとの確かな関わりのなかでしか成立していない実態であつた⁽¹³⁾。この点は、神の唯一性に依拠する正統イスラームがふるわず、逆に遍在性という点で神の偉大さを表現したスーフィー思想に支持を集めていくインド北西部の初期イスラーム化の事情に重ねてみても興味深い⁽¹⁴⁾。

独立前まではその人口の四人に一人を占めるものであつたインド亜大陸に

おけるイスラーム教徒は、今日、インドのみに限定すれば総人口の1割強にとどまる。しかし、その実数は日本の総人口にも匹敵するのであり、ここでは少数派宗教集団のなかでも最大規模をもつ。先のヒンドゥー教とは異なり、「選び取ることのできる」宗教であるところに「改宗」が発生し、それ自体がイスラーム王権支配期とされる13世紀からおよそ600年続くインド史の重要な局面を担ったから、その亜大陸起源のイスラーム教徒が歴史的に誕生した背景についても、これまでさまざまな説明がなされてきた⁽¹⁵⁾。

少なくとも、この地方を例にとりイートンが明らかにする亜大陸の「イスラーム化」は実際にはほとんど継ぎ目なくそれ以前との連続を行く。当事者たちには「～化」さえ自覚されずに済んでいた可能性すらある。そこでは「改宗」は何より既存の枠と重なり合ったり、対話をしたりする営みである。言い換えるならば、それも「関係」の作り方である。近代の国勢調査が彼らに一つの宗教的帰属を明らかにしようその選択を迫った時、それは当人たちにはどんなに大きな当惑であったことか。

南アジアの歴史に現れる多宗教社会は多様であることについて、それは数の問題ではなく、どこまでも「関係」であることを、より厳密には関係の作り方であったことをこれらのことはあらためて教えるものである。「宗教暴動」でいきなりの対立を説明し、暴動の構図を固定化ないしは単純化することは、こうした「関係」のうえに築かれてきた長い歴史とそこで鍛えられてきた圧倒的多数の人々の経験的感性とを等しく抹殺してしまうことにつながらないのか。宗教は決して病んではない。

Vikalp 映画人たちの精神

2004年 MIFF を前に Vikalp 映画人たちは検閲と闘う具体的な方法を映画「上映」に求め、国内300名あまりのドキュメンタリー映画制作者たちの手でそれを実現してみせた。上映会場に入っていたインド共産党（CPI）の印刷部も無料でその印刷設備を提供し賛同の意を強力に表明した⁽¹⁶⁾。加えて、中東のテレビ局アルジャジーラやインド系移民を多くかかえるイギリスのテレビ局 BBC 等もこの動きに注目し、ネット配信で世界にそのニュースを伝

えた⁽¹⁷⁾。こうして第一回 Vikalp は政治はもとより、その他にもカースト、環境、性といった広範なジャンルにわたり、表現の自由を求める映画制作者たちの作品50本あまりの上映を6日間でこなした。

先のオン・ライン嘆願書をラケーシュ・シャルマのために作成したアーナンド・パトワルダンは現在インドを代表するドキュメンタリー映画制作者の一人であり、Vikalp 主催の重要なメンバーでもある。彼はその代表作品『戦争と平和 非暴力から問う核ナショナリズム』(War and Peace 2001年,166分)でCBFCから求められた削除事項をめぐり近年、高裁で争っていた⁽¹⁸⁾。同作品は1998年に相次いで行われたインド、パキスタンの核実験と両国において進むその後の核ナショナリズムに題材を取ったものであり、インド、パキスタン、日本、アメリカの4か国において3年がかりの取材を重ねた力作である。

映画は核実験後、ナショナリズムへの陶醉感を人々のあいだに一挙につのらせる当時の連邦政権担当政党、すなわち BJP の政治の実態を描いただけではなく、その背後で反核の立場を冷静に表明する人々、実験に関わった科学者、ウラン採掘現場の近くにあつて体に異常を訴える人々、印パ両国民の地道な交流に将来の社会意識の変革を見る人々、この両国の若い世代、広島と長崎の被爆者、スミソニアン博物館の「エノラ・ゲイ」展示に関わった人々らに丁寧インタビューを重ね、「戦争と平和」という壮大なテーマをこの21世紀のはじまりにおいて考えるに相応しい視点をあますところなく拾い上げる。同作品はこの日本を含め海外の映画祭での受賞作品となっただけではなく、この年2月のMIFFでの上映にもこぎつけた⁽¹⁹⁾。ところが、CBFCはその年の6月に突然、同作品中に削除事項を要求(制作者パトワルダンの抗議に対し、削除事項はさらに増加)し、その結果、先の法廷闘争となったのであるが彼はついに勝訴した。

ラケーシュ・シャルマの『ファイナル・ソリューション』は2004年はじめから、限定的に海外の映画祭でのみ公開上映され、各地で確かな反響をもって迎えられている。題材をグジャラート暴動に取る本作品において、制作者の関心は「憎しみの政治」、換言すれば「共生」という目標をどこまでも掲

げることのできない政治の不毛と愚かさを描ききることにあり、これも豊富なインタビュー証言をもとに二部構成で仕上げられている⁽²⁰⁾。

第一部はグジャラート暴動がいかに関前に準備された事件であったのか（警察権力の事実上の機能停止を含む）を証言する人々の声、野蛮な暴力の実態を目撃した人々の声、逆に暴動に積極的に加勢した側のその後も収まることのない狂気発言、焼け焦げた列車サバルマティ・エクスプレス、加えて、事件後のタイミングを巧妙にはかって行われた州首席大臣によるグジャラティーの誇りを回復する行進、「ガウラブ・ヤートラー」の演説会の一部始終から成る。第二部はBJP州政府が同暴動を利用し、その年の暮れの州議会選挙をいかに有利に闘ったのか、年が明け2003年を迎えた州内の異様な緊張、そして続くコミューナル暴動を描く。

『ファイナル・ソリューション』のカメラは、全体を通して、この暴動をくぐり抜けた若い世代に熱い接近をはかる。とくに第二部も終盤になり、シャルマ本人が小学生へその目線でインタビューを行うあたりは作品を静かに盛り上げる。「一緒に遊んでいたムスリムの友達の名前はなんて言うんだっけ。（暴動後）どうだろう。まだ仲良くやっているかい」とヒンドゥーの少女に彼は話しかける。親の視線を背中にあびながらインタビューを受けていた彼女が即座に首を横に振る。その表情に、親の見事なスポークスマンである雰囲気はぎこちなく伝わる。彼はムスリムの子供にも目配りを忘れない。暴動の残忍なシーンをその胸に刻んでしまった少年であった。ヒンドゥーの家をいつか全部焼いてやるとまで言う。シャルマは「じゃあ、ヒンドゥーだったら全部悪いのかい。わたしだってヒンドゥーだよ」と迫る。この撮影を通してシャルマとすっかり打ち解けてしまったらしいその少年は、身内に大惨事を引き起こした連中もカメラをまわす彼も実は同じヒンドゥーなのだということがどうもうまく理解できていない。しまいには困ってしまい「うそだ。おじさんはムスリム（イスラーム教徒）だ」とシャルマにこいつく。

誤解のないように言えば、Vikalp 映画人たちは MIFF そのものを否定はしない。彼らによれば、それはこれからの内外のドキュメンタリー、ショー

ト、そしてアニメ映画の発展ために依然重要な映画祭である⁽²¹⁾。しかもそれが公費で運営されているというのであれば、恣意的な検閲から放たれた良質の映画がそこで上映されなければならないと言う。彼らが関係当局に望むのは対話であり、透明性であり、プロ意識の承認であり、それらがこの先のMIFFを今とは違う何ものかにすると期待している。

おわりに

インドのドキュメンタリー映画は長くその姿が見えにくかった。それはこの国における商業映画の存在が大きすぎるからであるという理由だけでは説明がつかない。なぜなら、ドキュメンタリー映画そのものは、独立後の1948年、各省の公報活動のための便宜をはかるものとして設立された「映画局 (Film Division / 現在はインド情報放送省内の一部局)」が年に200本もの作品を制作しており、収蔵量として実は今日それも世界最大規模を誇る⁽²²⁾。

しかし、このインドのドキュメンタリー映画の内容は1970年代半ばの非常事態期というインド政治史上の「暗黒時代」を迎え、大きく変容する。個人の表現の自由を含め、1950年憲法が保証した民主的・進歩的条項の実質がそこでことごとく否定されることになった時、一人の学生が堰を切ったように『革命の波』(*Waves of Revolution* ,1976年) という題の一本の短編ドキュメンタリー映画を制作した。上述のパトワルダンである。彼はその後一貫してカメラを通しインド社会の矛盾を鋭く記録してきた。今日、「抵抗する映画」として世界の映画祭を通して各地に届けられているインド映画は、このパトワルダンをはじめとするドキュメンタリー部門における自主制作映画人たちの著しい活躍の結果である。

グジャラート暴動の真相はいまだに明らかになってはいない。しかし、2004年9月2日付け閣議は最高裁の元判事を長とする上級委員会がゴードラー駅構内で発生した火災事故の真相究明に乗り出すという決定を明らかにした。ようやく何かが動きはじめた。

そのグジャラート暴動を扱ったシャルマのドキュメンタリー映画をめぐって、最近、興味深い動きがある。2004年の10月2日はマハートマー・ガーン

デーの135回目の誕生日に当たる。この祝日に『ファイナル・ソリューション』のテープがムンバイー各地の100件の家庭に無料で配布されるという。テープが届いた家庭はその日、知人、友人らを招き20人から40人ぐらいの規模でその「私的上映」(合法の範囲)を行い、上映終了後には参加者による「討論」につなげてもらうというシャルマ本人とその支持者たちの企画である。それはかつてインド独立運動のなかで市民的不服従運動という戦術を編み出したガンディーに学び準備されたものであることは言うまでもない。

翻って不服従運動の精神は相手の「良心」に訴え、その良心がやがて変化するのを待つ時間に実際には耐えることである。耐える時間は決して無為に過ごされるのではなく、ガンディーにとっては基本的に対話というコミュニケーションを積み重ねていく時間であった。武器の行使やテロの横行が普通となり、短時間で事の決着をつけようとする21世紀初頭にあって、この企画は何か新鮮である。

先の20世紀を通じ、メディアは情報の分配と管理において国民国家を維持する重要な部分に連なり、それは常に政治的プロセスの一部であった。映画映像ももちろん例外ではなく、今世紀にもそれは基本的に引き継がれている。しかしながら、それがどれほど自明化されようとも、そこに生きるわれわれの社会生活に盛り込まれているものは実際には人相互の交渉というはるかに原始的で複雑な細部に多くを支えられてある。同時代人が共有するささやかな日常性のリズムや生きるうえでの最低限の安全性の感覚などもそうだ。異常な暴動に寄せ、そんなことを考える。現代の社会生活が映像メディアと切り離されてこの先無関係に存在することなどないとしても、まだまだわれわれのまわりには語るべき何かがあり、それに呼応する用意もわれわれの側に必要である。社会の複雑な細部を整えるために。そこにインドの映画人たちのコミュニケーションへかけるバランス感覚を読む。

注

(1) 主としてここでは、K. Moti Gokulsing and Wimal Dissanayake eds., *Indian Popular Cinema*, London: Trentham Books Limited, 1998;

Shyam Benegal, “Indian Cinema : A Perspective”, in *Postcolonial India*, eds. by Vinita Damodaran and Maya Unnithan-Kumar, Delhi : Manohar, 2000 ; James Chapman, *Cinema of the World*, London : Reaktion, 2003を参照。

- (2) *Sunday Times of India*, Sep. 5, 2004, p. 10.
- (3) Gautum Kaul, *Cinema and the Indian Freedom Struggle*, Delhi : Sterling Publishers, 1998, pp. 22-37.
- (4) Samik Bandyopadhyay ed, *Indian Cinema*, Jamshedpur : Celluloid Chapter, 1993, pp. 135-145.
- (5) Jams Chapman, *op. cit.*, pp. 330-331.
- (6) Anand Patwardhan, “Films for Freedom”, in *Frontline*, Feb. 27, 2004, pp. 94-96.
- (7) 杉山圭以子「多文化主義とセキュラリズム インドの場合」『都留文科大学研究紀要第49集』1998年10月 .
- (8) 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 .
- (9) 中村元『ヒンドゥー教と叙事詩』(中村元選集第30巻)春秋社, 1996年 .
- (10) 前田専学『インド的思考』春秋社, 1996年 ; シャンカラ(前田専学訳)『ウパデーシャ・サーハスリー』岩波文庫, 1999年 .
- (11) Ruth Vanita and Saleem Kidwai eds., *Same-Sex Love in India : Readings from Literature and History*, New York : Palgrave, 2000, pp. xvi-xvii.
- (12) Richard M. Eaton, *The Rise of Islam and the Bengal Frontier, 1204-1760*, Berkeley : University of California Press, 1993. 先行研究に Asim Roy, *The Islamic Syncretistic Tradition in Bengal*, Princeton : Princeton University Press, 1983がある。
- (13) *Ibid.*, Chap. 10.
- (14) 保坂俊司「インド・スーフィーの思想と社会背景」前田専学編『イン

『中世思想研究』春秋社，1991年．

(15) Ibid., Chap. 5.

(16) Patwardan, “Films for Freedom”.

(17) <http://filmsforfreedom.cjb.net/>を参照。

(18) Patwardhan, “Films for Freedom”; Someswar Bhowmik, “Politics of Film Censorship”, *Economic and Political Weekly*, Aug. 31, 2002.

(19) なお，同作品は日本では第10回地球環境映画祭（2002年）でアース・ビジョン大賞を受賞している。

(20) 筆者は2004年9月9日，ムンパイーのシャルマ氏宅で209分版を見る機会を得た。この場を借り，厚く御礼を申し上げる。

(21) Patwardhan, “Films for Freedom”.

(22) Gokulsing and Dissanayake, *op. cit.*, pp. 119–120.

（脱稿後となる2004年10月7日，『ファイナル・ソリューション』の公開上映禁止令が解かれた。同作品はCBFC史上初の単独検閲委員団の統制下にあったが，そこにも窺われるように，この度の措置はCBFC内で満場一致で支持・承認されたものであったとは言い難いようである。なお，同作品は公開上映が可能となった今秋，フランスのナント三大陸映画祭でも二つの賞を受賞した。）