

インドにおける映画と社会

宮崎 智 絵

1. はじめに

インドは10億人の人口をかかえ、国土も西ヨーロッパに匹敵する規模をもっている。このインドには1万2千あまりの映画館があり、年間40億人ほどが映画を見ている。年間興行収入は5百億ルピー（約1400億円）、映画産業の直接雇用者は百万人にのぼるといふ⁽¹⁾。それだけインドにおいて映画は大きな影響力があるのである。近年、経済成長が著しく大型ショッピングセンターなどの映画館は複数のスクリーンを持つマルチプレックス（シネコン）が導入されてきているが、庶民の娯楽として映画は相変わらず大きな地位を占めている。値段も庶民が入場しやすい安価な席から250ルピー以上もするような高い席まで様々であり、日本に比べて映画を観やすい料金設定がなされている。そのため庶民の娯楽として映画は人気があり、挿入歌やテーマソングも人気があり、CD・DVD化されたり海賊版が多数売られたりしている。また、新聞には常に上映中の映画の情報が掲載されており、その情報から映画館に足を運ぶのである。そして、映画スターも社会に対して大きな影響力がある。1990年にタミル映画の大スターが急死したというデマが原因でタミルナドゥ州でバスやタクシーへの投石でいっさいの交通機関が止まったり、2000年にカンナダ語映画のスターが誘拐されてカルナータカ州が大混乱に陥ったり、映画スターが州首相や国会議員になったりしている。インドで映画の人気が高いというだけでなく、映画スターの動向が一州一国の政治・社会の情勢を大きく左右するほどの影響力があるということを示している⁽²⁾。このように政治、社会に非

常に影響力があるということは逆に映画がインドでは単なる娯楽という域を超えた大衆に支持されたメディアであると言えよう。

そこで、インド映画においてインド社会がどのように描かれているか見ることによって、インド社会について考察していくこととする。

2. インド映画の概要

インドで純国産の映画が制作されたのは1912年の『ラージャー・ハリシュチャンドラ』であるが、インド映画が世界に知られるようになったのはサタジット・レイ監督の『大地のうた』（1955年）である。90年代の映画はコメディや恋愛物など血みどろの暴力シーンのない家族向けの傾向が強かった。しかしインドの独立闘争やパキスタンとの戦争、政治家への批判などを描いた映画も制作された⁽³⁾。最近では『タイガー』『ラ・ワン』のようなアクションやSFなどハリウッドのような巨額の制作費を投入した作品も見受けられる。

日本でのインド映画の公開は、昭和54年の『アーン』（1952年）からであるが、それ以降多くのインド映画が上映されてきた。特に1997年公開の『ムトゥ 踊るマハラジャ』（1995年）では日本でインド映画ブームを呼びCMにも起用された。最近では『ロボット』『ラ・ワン』のようなハリウッド的な超大作が上映される一方、『スタンリーのお弁当箱』のような小学校を舞台としたものまで上映され、日本語でDVD化されている。また日本での上映の際、観客はインド人的観方（インドでは挿入歌やテーマソングのシーンで手拍子をしたり、アクションシーンで声をあげて主人公を応援したりする）もされるようになってきているようだ。まさに「映画は中立的な観客に向けて発信されるものではありません。映画のうちに進んで意味を書き加える観客の参与があって、映画を媒介としたコミュニケーションは成立しているのです⁽⁴⁾。」という内田氏の指摘通りである。積極的に映画に参加し、手拍子などリアクションをすることでそこに何らかの意味を書き加えることによってインド映画、まさにマサラムービーと言われる空間を作り出しているのでは

る。

さて、多言語国家インドでは、映画もヒンディー語だけでなく十数語で作られている。インド映画の主流はあくまでヒンディー語映画だが、全体に占める割合は五分の一ほどにすぎない。これに対して、南インドのタミル語、テルグ語、カンナダ語、マラヤーラム語の映画を合わせると年間3、4百本ののぼり、これだけで香港、日本などをしのいでいる⁽⁵⁾。多言語社会において多言語で映画を制作していても、中心となる言語の映画が勢力をもち全国区となるのだ。インドではヒンディー語で制作された映画が全国区である。もともとヒンディー語は、インドがイギリスから独立した際に標準語として全国の言葉を統一使用とした言語であるが、公用語は17言語と統一できなかったのである。そのため、言語ごとの特色ある映画が制作されているのである。主流であるヒンディー語映画はボンベイ、現在のムンバイで制作されていることから、ハリウッドをもじって「ボリウッド」と呼ばれている。ムンバイは商業の中心で映画の中心でもある。もともとはイギリスの領事館が置かれていた都市であり、海に面した都市であることから交易も盛んで、現在では軍港も置かれているインド最大の都市である。しかしながら制作本数自体はテルグ語とタミル語の方が多く、2013年4月から2014年3月までの本数は、テルグ語349本、タミル語326本、ヒンディー語263本となっている（表1）。

では、なぜムンバイがインド映画の中心地として世界的に認識されているのであろうか。佐藤忠男氏は、「ボンベイの映画はインド映画全体のなかでも特別な地位を保っているのだが、それはまず、商業価値満点の娯楽映画だということであり、同時にまた、その娯楽性をつうじてインドという巨大な国の民衆の趣味、価値観、ひいては道徳観の統合を図ってゆくということである。⁽⁶⁾」としている。それは国土ですら歴史的にインドが完全に統一されたのは、イギリスの植民地支配という外的権力によってしか実現しなかったという背景からもわかるように、広大な国土、多民族社会、カシミール問題、12億人以上の人口、地方格差、ヒンドゥー教とイスラーム教の対立、政治対立などもあり、精神的にも政治的にも国家として統合するのは非常に難しい国なのである。インドと一口にいっても実は統一された内

容があるわけではない。そのような状況においてボリウッド映画はインド全体を統合するという重要な役割を担っているからである。

ところで、インド映画をとりまく環境にあって、テレビ放映やDVDなどの電気／電子メディアによる二次的なコンテンツ供給の充実は、観客の鑑賞行動において多大の影響を及ぼしていると考えられる。そもそもインドにおいては電力インフラの整備の遅れが原因となって、全国的なテレビ受像機の普及率やテレビ放映の多チャンネル化が先進国並のレベルまで達しえなかったことが、日本で見られたような映画産業の急速な衰退を食い止めるためのセーフティとして働いたという一面がある。したがってインドは長らく映画館を通じたコンテンツの供与が支配的であり、その状況はこの国の大半を占める地方部においては現在でも大きな変化が見られない。インド人にとって「映画を見る」とは「映画館に行く」のに直結する体験だったのである⁽⁷⁾。都市と地方の電力インフラの差、慢性的な電力不足による計画停電と不定期の停電、貧富の差などによって家庭でテレビをみることがなかなか普及しなかったことと娯楽施設の不足などにより低価格で気軽に、しかも3時間も楽しめる映画は国民的娯楽として定着していったのであろう。そして、赤井敏夫氏が指摘するように「映画館という施設はその起源において先駆系であるボードヴィルシアターの伝統を受け継ぎ、個々の観客が独立して一方的に映画というコンテンツを受動するためだけではなく、イラストレイテッド・ソングのような幕間の催しを介して全員が能動的にエンターテイメント形成に関与してゆく、いわば「共有型」「参加型」の性格を強く持っていたことを我々は知っている⁽⁸⁾。」のである。インド映画の最大の特徴は、観客による共有型と参加型である。ミュージカルシーンを映画の中に挿入し、ストーリーの中に織り交ぜることにより、日常空間から隔離された映画館という祝祭的空間を作り出している。そもそもインドの演劇では、紀元前2世紀頃書かれたという『ナーティヤ・シャーストラ』という演劇聖典で9つの感情（色気、笑、哀れ、勇猛さ、恐怖、驚き、憎悪、怒り、平安）を取り入れることが規定されており、映画でもそれを取り入れている。誰でもその感情のどれかに心の琴線が触れたり、同調したりするだろう。全体を通して楽しいだけ、悲しいだけ

というのでは多くの人に共感を得ることはできないが、いろいろな感情を取り入れることによって誰でもどれかひとつには共感する部分があるだろうし、ストーリーもドラマチックな内容になる。そして赤井氏は、「インド映画の従来的認識では、映画鑑賞とは個別かつ受動的に受容するものではなく能動的な関与を前提とする集団的行動なのであり、ここに映画鑑賞が容易に「政治化」する理由がある⁽⁹⁾。」としているが、映画鑑賞は個人ではなく集合行動であるにとらえることにより映画は政治的効用、影響力のあるメディアと位置付けることができるのである。

さて、ボリウッド映画は南アジアの全て、アフリカ（北アフリカのマグレブの国々を含む）、南米、東ヨーロッパ、ロシアで見られている。これらの映画はまた、映画館を通じた人口、かなり大きい南アジア移住の人口に対して主な大都市の全てで輸入されている。そしてケーブル、衛星チャンネルを経由して家庭に入っている⁽¹⁰⁾。海外への移民者が多いインド人はいろいろな方法で映画を通してインドという国を越えた「インド人」であり、移住した国の文化を取り入れつつもインド人としてのアイデンティティを形成し、移住先の国民でありつつもインド人であるという自己の重層化をしていくのである。

そして、インド映画界で忘れてならないのがボンベイの中心部にあるインド政府情報放送省映画庁である。この政府映画庁は、カナダにおける国立映画庁と同じような役割を果たしている。つまり、インド諸部族の文化、慣習、宗教、風俗、祭りなど、伝統をなしている諸分野を記録映像として国の内外に提供するとともに、今日のインド社会のさまざまな側面についての記録も製作するものである。インドのドキュメンタリーおよび短編映画の歴史はこの映画庁が作ってきたといってもよい⁽¹¹⁾。ボリウッドのようなエンターテインメント性の高い映画ばかりでなく、記録映像としての映画を制作することは国として重要な役目であり、インドでは省庁主導で行われているのである。このような映画によって外国ではインドの社会について知るのである。

3. インド映画とインド社会

インド国外には総数 3000 万人ものインド系の人々がいるとされる。ILO の統計によれば、インドは、フィリピン、インドネシアに次いで世界で三番目に移民労働者を送り出している国である。インド映画は、独自の海外市場をもち、海外での興業収入もいまや無視できない額に達している。しかしインド映画が、エスニシティを超えてつまり「インド」あるいは「インド人」の動向と関わりなく—あまねく世界に受け入れられているわけではない。インド映画市場の世界化は、インド人の海外への拡がりと同動している面が大きいのである⁽¹²⁾。つまり海外でインド映画を鑑賞するのは、主にインドを出自とする人たちである。海外への出稼ぎ労働者、技術者、医者、ビジネスマン、移住者の子孫たちが、インド映画を鑑賞している。それはインドへの望郷の念であり自分の出自に対する関心と確認であり、インド映画の輸出先は、インド人が多く移住するなどインド社会が形成されているような国である。インド人は、シンガポールなど東南アジア、南アフリカ共和国などアフリカ、イギリスなどのヨーロッパといった世界中に移民している。また、ドバイなど中東へも多数出稼ぎに行っており、移民や出稼ぎにより世界中にインド映画の需要がある。そのためか移民を主人公としたものや、海外を舞台にしたものが多く制作されている。例えば『家族の四季』や『Delhi6』などはジャンルの違いはあるが、海外で活躍するインド人がインドに帰郷した際、インドの家族や親戚、近所の人々との考え方の違いに苦悩するのである。

ところで、インドではボリウッドをはじめ多くの言語で制作することによって地域ごとの特色のある映画が制作されており、一見バラバラに各映画界が存在しているようだが、ヒンディー語映画は吹き替えなどによってインド全国で上映されている。ヒンディー語映画を中心としてタミル映画、テルグ映画など全国的に映画が娯楽の中心となっている。インドは多民族国家であり多宗教、カースト制などインド国内は統一感に欠けるが、クリケットなどの応援を通して統一感を得るほか、映画によってインドという国の国民としてのアイデンティティを意識するのである。

そして、原田健一氏が指摘するように、映画を通して他者と同一化する過程は、人間の幻想の領域へとはたらくだけではない。想像的なものはたらくである投射 = 同一化は、他者のさまざまな社会的役割を身につけ演じることを実感させることで、現実の社会へと関わろうとする意識を喚起させ、自ら参加を準備させてもいる。つまり、人びとは映像を見て、その登場人物となってドラマを体験するとき、社会のさまざまな人間関係や、社会そのものを成り立たせている諸要因などが絡み合った結節点を経験的な世界からくみあげ、想像のなかで、新たに再構成して生きる。その内的経験は、外部世界と結合しており、登場人物に投射 = 同一化してドラマを生きるシミュレーションの試行錯誤のなかで、すでに識った社会的体験を繰り返し込みながら、新たな社会的な経験や意味を求め、発見しようとするのである⁽¹³⁾。映画を観る観客一人一人が自分の経験やそこから形成された思想・思考とあわせて映画に自己を投影し、新たな経験や意味を探求していくのである。この過程を通して映画というメディアは大衆に受け入れられ浸透していくからこそ影響力があるのである。それゆえに社会を描くとき全くの虚構であればそこに自己を投影 = 同一化はしにくく、少しのリアリティを織り込んでいかなければそこに新たな経験や発見はできないであろう。

そこで、インド映画で描かれるインド社会について考察していくこととする。ヒンディー映画は自前の映画産業をもつ地域でも受容されており、そのマーケットは、実質的に北インド全域を覆い、さらに南インドにも浸潤を見せている。ヒンディー映画のグローバル・マーケットも拡大している。ヒンディー語話者の突出した人口規模と、カバーする地域の拡大が、ヒンディー映画をさまざまな面で規定し特徴づけている⁽¹⁴⁾。インド映画はアジアなどインド移民の多い地域を中心に輸出されているが、日本では『ムトゥ踊るマハラジャ』のブーム以来、インド映画が輸入されるようになった。数多くのインド映画の中から厳選されたものが輸入され、日本語訳で観ることができるようになった。だが、その全てを取り上げることはできない。そこで本稿では最近 15 年に日本で DVD 化あるいは上映された映画から特にインドでも日本でも人気があったもの 3 本を取り上げていくこととする。

まず『ミモラ』(Hum dil de Chuke Sanam 2000年)である。インドで最も権威のある映画賞「2000年 Filmfare Awards フィルムフェア賞」を5部門(作品賞、監督賞、主演女優賞、音楽賞、ベストシンガー賞)で受賞した日印国交樹立50周年記念作品である。ストーリーは、高名な声楽家バンディートを父に持つ18歳のナンディニは、イタリアからインド音楽を学びに来た明るくお調子者のサミルに初めのうちは反発するが、そのうち恋に落ちてしまう。しかし、弁護士ヴァンラジもナンディニに恋をし、両家の間には縁談が持ち上がる。サミルは、二人のことをバンディートに話そうとするが、二人で抱き合っている所を見つかり、帰国させられる。ナンディニは自殺を図るが一命を取りとめ、ヴァンラジに嫁がされる。夫もその家族も彼女に優しく接したが、サミルを忘れられないナンディニは心を開かない。彼女の心を知ったヴァンラジは激しく動揺しナンディニを責めるが、「僕の愛は自分の幸せよりも愛する人の幸せを望んでいる」と気付き、彼女を連れてイタリアにサミルを探しに行く。手がかりはほとんどない中、ようやくサミルに出会えた二人だが、そこでナンディニが選んだのはヴァンラジだった。ナンディニは、「あなたは愛を教えてくれた。だが、夫は愛を育むことを教えてくれた」とサミルに告げるのだった。

この映画の舞台は砂漠の中の都市であることから、ラージャスターン州だと考えられる。つまりインドの北西部でありラージプート族の地域である。さて、この映画はガネーシャ神へのプージャからはじまる。日常生活の中で神への祈りは特別なことではなく、映画の中でも自然に描かれる。インド映画では神への祈りの場面は当たり前の日常であり、キリスト教徒であるサミルの神との関係と比較すると、ナンディニらは神に対して敬虔である。それに対してサミルは神を“父さん”と呼び、よく天を仰ぎ見ながら話しかけており、緊密な関係である。そして、この映画の家族は大家族制をとっている。本来、インドの家族の形態は大家族制に分類されるが、近年、夫婦家族も増加してきている。特に都市では大家族制は少なくなっている。このナンディニの家族は家長を中心とする家父長制という伝統的家族形態であり、そこに伝統的価値観の基盤となる設定がなされている。

さて、「私も凧になれたらいいのに」と言う親類の娘にナンディニの母は「娘は皆、凧よ。結婚したら夫が運命の糸をにぎる」と言っている。また、サミルと抱き合っているところを父親にみつかったナンディニに母親は「勝手に愛する自由はない。家の慣習なのよ」と言う。そして、ナンディニは「結婚を自分で決めるつもり？」と責めるおばに「私の結婚は私のものよ」と答える。それに対しておばは「ずいぶん偉そうなことを言うものね」と皮肉を言うのである。このようにインドの伝統的慣習である親による結婚のアレンジが当たり前のこととしてストーリーは展開していくのである。さらに他に好きな人がいるにも関わらず結婚したナンディニのいとこアンヌは、夫の暴力に耐えかねて嫁ぎ先から逃げ戻ったが、「娘の結婚は父親が決める。結婚後は女は身も心も夫のもの。一族の慣習だ」と一族の家長であるナンディニの父が言う。夫の暴力さえ逃げ戻る理由として認められず、ただひたすら我慢することを要求される。現代インドでも社会問題となっているが、映画ではナンディニたちが手助けしてアンヌは好きな人と駆け落ちするという解決策を提示している。一方でナンディニに関しては、親の決めた結婚を受け入れ、結婚後は夫に従うというインドの伝統と若者世代の恋愛結婚による幸せを求める新しい考え方と衝突しつつも、親の決めた結婚に愛を見出すのである。ヒロインは結局は自分自身の幸せを自分自身でつかむことを指向しながらもインドの伝統的価値観から抜け出すことはできなかったのである。しかしながら最後に恋愛を象徴するサミルと伝統的結婚を象徴するヴァンラジのうちどちらを選択するかはヒロインの意志に委ねられる形式をとることによって、決して伝統的結婚で妥協したのではないのである。真実の愛に気づくことによって伝統的価値観、慣習を否定するのではなく、その範疇でも幸せは実現できるということを示している。

このように伝統的価値観と現代的価値観の間で揺れ動くナンディニは、現代インドの女性の心とともに社会を反映している。経済発展をし、外国の文化も流入してきている中、伝統的価値観を保持する人びとと新しい現代的価値観を歓迎する人びと、あるいはどちらとも選択できずに葛藤する人びとが共存するのが現代のインドなのである。また、女性の地位と役割に対して一族の中でも対立する。伝統を象徴

するヴァンラジ、現代を象徴するサミル。伝統を守るナンディニの一族だが、女性たちの中には個人主義的価値観をすでに持っている者もあり、そこに現代的価値観が流入することによって、価値観の転換が行なわれていく。しかしながら、結局は伝統の中にその良さを見出していく。インド社会は都市を中心に価値転換が急速に行なわれてきているが、伝統の中にその良さがあることをこの作品は示しているのである。

では、なぜラジャスターンが舞台なのだろうか。都市では地方からの人の流入や女性の高学歴化などにより、結婚は親が勝手に決めるものではなく、新聞による募集であったり、恋愛であったり多様化している。デリーやムンバイを舞台にすると親の決めた結婚に無理矢理従うといったことはリアリティがあまりないからであり、また、砂漠を乗り越えてやってくるサミル、つまり困難を乗り越えるという象徴性がなくなるからであり、砂漠はインドの伝統的価値観を象徴していると解釈することができるだろう。

次に、『恋する輪廻オーム・シャンティ・オーム』(Om Shanti Om 2007年)である。インドでは国民的大スターであるシャールーク・カーン(SRK)主演の大作である。2007年にインドで興行成績トップとなった。ストーリーは、1977年のボンベイ(現ムンバイ)でエキストラ俳優の父と母のもとに生まれた青年オームは、スターを夢見る脇役俳優であった。女優シャンティに淡い恋心を抱いているが、高嶺の花である彼女を遠くから眺めるだけであった。だがある時、撮影現場の事故からシャンティを救出したことがきっかけで、オームは彼女と急速に親密になる。だが、実は彼女が売れっ子プロデューサーのムケーシュと結婚し、妊娠していることが判明。しかし、更なる成功を求めるムケーシュは、結婚を隠し、妊娠した彼女が邪魔になっていた。ある晩、シャンティはムケーシュから進行中の映画「オーム・シャンティ・オーム」のセットに呼び出されるが、心配したオームが現場に駆けつけると、燃え上がる部屋に閉じ込められた彼女を発見した。救出しようとしたがセットは爆発した。爆風で吹き飛ばされたオームは映画スターのカプル夫妻の車に轢かれ、病院で息を引き取る。しかしその時、カプルの妻が男児を出産し

ていた。それから30年。オームを不憫に思ったカプール夫妻が同じ名を与えた男児オーム・カプールは、超人気俳優になっていた。ある映画賞の授賞式でオームはムケーシュと出会った。その瞬間、彼の脳裏に自分のものではない記憶が浮かび上がる。そして前世の記憶が戻り、母や親友パッパーと再開する。彼らに手助けしてもらい、殺されたオームとシャンティの復讐のために、事件で中止となった「オーム・シャンティ・オーム」の製作を再び開始する。すると、そのオーディションにシャンティそっくりの女優サンディが現れ、復讐は実行される。

内田樹氏は「あらゆる物語には「構造」があります。⁽¹⁵⁾」と指摘している。さらに「ある象徴的な存在に社会の「悪」が集中的に体现されており、その存在がすべての「悪」の原因である。だから、それを特定し、それを摘抉しさえすれば、社会はもとの安寧と秩序を回復する、というのは、人類が誕生してからずっと生きてきた「社会についての原型的説明」です。⁽¹⁶⁾」としているが、この映画でもこの構造がとられている。そして内田氏は、「悪」に擬されるものは、時代とともに、地域とともに、変わるが、図式そのものは変わらないとし、「悪」の表象は、異教徒、悪魔、半獣人、ユダヤ人、フリーメーソン、資本家、ブルジョワジー、移民、売国奴、男権主義者などどんな姿にも化けることができ、私たちはこの二項対立図式を終わりになく続けて今に至っているとしている⁽¹⁷⁾。プロデューサーという「悪」と愛する人を守り正義を貫こうとするSRKや友人たちの「善」という二項対立図式、まさに内田氏の指摘通り、映画界の「悪」の表象としての役割を与えられるのは一般的に監督かプロデューサーであり、それに抵抗することのできない女優という構造はまさに王道である。

また、30年前にその名前ではだめだと友人に言われる。名前はクマールかカプールが良いと。主人公の30年前の名前は、「オーム・プラカーシュ・マキジャ」で、「オーム」は祈りの言葉で、「プラカーシュ」は光、「マキジャ」はハエという意味である。インドの映画界においてクマール、カプールとは多くの映画人を輩出している家系である。一族から俳優のみならず監督や脚本家、プロデューサーなどを出し、これらの一族であると俳優としてのデビューも当然のことながら有利なのであ

る。一方、この映画の主演の SRK は映画一家の出ではなく、テレビドラマからキャリアを始め、映画へと進出したのである。この映画のプロデューサーは SRK の妻であるガウリーで、映画一族の出身でない苦勞をよくわかっている。この台詞には映画一族出身でない SRK をはじめとする俳優、あるいは俳優志望の人々の悲哀と苦勞、願望、そして皮肉が込められている。そして 30 年後カプール家に生まれ変わったオームは大スターとなるのである。オームが主演男優賞をもらったあとのパーティーでの台詞「もし僕が父さんの息子でなかったら、僕はただのオームだった。名声や地位もなかった。トロフィーの代わりに手には酒瓶を握ってた」と言う。まさに 30 年前はその通りだったのであり、努力と運と実力でスターとなった SRK の本音であろう。

さて、この映画は過去と現在がシンクロしながら、過去を思い出していく。映画の中でインド人は輪廻を信じてはいるが、前世の記憶については信じていない。しかし、生まれ変わって復讐をするというテーマは、SRK 主演の『カランとアルジュン』ですでに扱われている。『カランとアルジュン』は、実は某財閥の子息であったことが明らかになり、その当主が自分が死ぬ際に遺産をすべて譲り渡す様にするが、当主の従兄弟によって破棄され、二人の息子は惨殺されてしまう。二人の母は神に祈り、息子たちの再生を願い、二人の息子は転生し、復讐を果たすのである。ここでも悪（富豪）との対決という構図で描かれている。しかし、『オーム・シャンティ・オーム』では富豪ではなくハリウッドで成功したプロデューサーが悪である。時代、あるいは地域とともに悪の対象が変化している。『カランとアルジュン』では 1980 年代の地方が舞台となっていることから富豪が悪だが、2000 年のムンバイでは富豪よりもプロデューサーというステレオタイプ的な、わかりやすい誰もが納得する人に悪を投影している。またこの映画は、ほぼ映画セット、映画村でストーリーは展開する。ムンバイは商業都市として近代的なビルが建ち並ぶ一方、有名なスラムがあり、富と貧という両極をイメージする都市である。この作品もスラムという貧を排除することにより、映画セットのみを舞台とし、華やかさの中の悪をより強調している。

そして、この映画の中で上映された映画で、シャンティの台詞「一筋の紅粉の価値がわかる？それは神の恩寵なの。幸福な妻のしるしなの。女が夢見るものは既婚を表す紅粉なの」と歌う。女性の幸せは結婚であり、その幸せは夫次第という旧来の伝統的女性の人生観を表わしている。しかしそれが裏切られたとき、この映画では女性が幽霊となってでも自らの手で復讐を果たす。一方でオームの母の存在は母性そのものであり、冒険をする主人公を見守る女神の役割を表わしている。『西遊記』の観音、『オデュッセイア』『アエネーイス』のアテーネーおよびウエヌスらは主人公を庇護者にして援助者なのである⁽¹⁸⁾。

生まれ変わって悪を倒し、復讐を果たすこの映画は、まさにそのタイトル通り「Om Shanti Om」、つまり「心に平安あれ」なのである。

さて、次は『きっと、うまくいく』(3 IDIOTS 2009年)である。2012年インドアカデミー賞16部門受賞。インド歴代興業収入1位の大ヒット作である。10年前、インド屈指の難関工科大学ICE (Imperial College of Engineering) にそれぞれに家庭の期待を受けて入学してきたファルハーンとラーजू、そして自由奔放な天才ランチョーの三人は寮でルームメイトとなる。何をするにも一緒の3人はしばしばバカ騒ぎをやらかし、学長や秀才だったチャトル等から"3 idiots" (三バカ) と呼ばれ目の敵にされていた。「きっと、うまくいく」というモットーのもと、なんとか大学を卒業するが、卒業と同時にランチョーは姿を消してしまう。ファルハーンとラーजूは、ある日チャトルから母校に呼び出される。チャトルは二人に、ランチョーの消息がつかめたことを話し、ランチョーと10年前に交わした賭けの答えを出すために探しに行こうと持ちかけた。10年前の大学生活と現代のランチョーを探す3人の旅を織り交ぜながら、やがてファルハーンたちはランチョーが庭師の息子で、領主の息子の身代わりに大学に行き、今は何百という特許を持ち、理想の小学校を作ったことを知るのである。

さて、この映画では飛行機の中で携帯電話で通話したり、大学の寮のシャワーが止まってみんな泡だらけの状態だったり、雨で膝あたりまで水が出たりと何気ない場面にインドの日常が描かれている。そして「大学」という閉ざされた社会の中で

学生たちは楽しみ、苦悩しながら学生生活を送っている。そのような中でランチョーを通して様々な問題を取り上げていくのである。

学長の言葉をファルハーンが引用し、「僕らにとって人生は競争。必死で走らないと蹴落とされる」、また、「いい成績をとるためには自分が勉強するか、他人が失敗するか…」と言う。インドの過度な競争社会を表現しており、それが学生の自殺率の高さとなって現われている。映画の中でも留年を告げられたジョイが首つり自殺をするというエピソードがある。ランチョーは学長に学校の圧迫のせいで、自殺ではなく殺人だと言う。以下はランチョーと学長の会話である。

学長「ジョイの自殺は私のせいだと？うつになるのも私が悪い？人生の失敗は全部他人のせいかな？」

ランチョー「問題は学長ではなく社会の構造です。この統計ではインドは最大の自殺国です。（ポケットから紙片を出す）90分に1人学生が自殺してます。病死より自殺の方が多い。変でしょう？」

学長「他大学のことは知らんが本学は優秀な大学だ。私は32年間運営し28位から全国1位にした。」

ランチョー「何のための1位です？本学では新発明も出ていない評価されるのは成績や海外での就職率だ。ここは学問ではなく点の取り方を教えている。」

旧来のやり方を通す校長とそれに従うチャトゥル、それを打破しようとするランチョー。チャトゥルはアフリカ生まれのインド人で、インドの競争社会を無批判に受け入れている。それに対し、実は庭師の息子であるランチョーは思わぬ形で学ぶチャンスを与えられたことから柔軟な考え方をし、競争ばかりを強調する社会に疑問を抱くのである。例えばファルハーンは1978年生まれ、生まれて1分後に父は「この子はエンジニアにする」と言った。彼は写真家になりたかったが「僕の希望など誰も聞かない」とあきらめ顔で言う。ファルハーンの家はすべてのお金を息子の学費にしており、父はランチョーが息子の将来のためにならないとして一緒に

食事をすることを拒否するのである。インドでは共食は仲間と認める重要なものである。それを拒否するということは、それだけ怒っているということであり、相手を認めていないということである。熾烈な競争社会において勝つか負けるかという二者しかない中で、親は子に過剰な期待をし、プレッシャーを与えているのである。これはインドだけではなく日本や中国、韓国など多くの社会で言えることである。学長も作家になりたかった息子にエンジニアになれと圧迫し、ICE 工大を3回受験させたが落ちて事故死（自殺のようなもので、娘に責められる）した。それに対してランチョーは疑問を投げかけるのである。誰もが大変な入学審査をくぐり抜け、大学で良い成績をとるために頑張ることを疑問に思わない中、具体的な事例を挙げてそれを批判するが、実は誰もがそう思ってもプレッシャーから目を背けていたのである。だから学長がランチョーに授業のお手本を見せろと言って授業をやらせた時、学生たちはランチョーの指摘に賛同するのである。世界保険機関（WHO）の調査では、2012年の自殺者が最多の国はインドで25万8075人であった。学生の自殺率だけでなくインド全体の自殺率の高さは社会問題となっている。

さらに、成績順に座って集合写真を撮る場面で学長の隣に座った学年1位のランチョーは「こんな所に座るのはどうも…」と言うと学長は「何か問題でも？」ランチョー「問題だらけです。まるでカースト制度だ。“優”は王様、“可”は奴隷、間違っています。」学長「他に方法が？」ランチョー「あります。貼り出すのをやめて下さい。」と言う。ここでも順位を明確にし、競争を煽るやり方に疑問を持たない学長に、その問題の本質を鋭く指摘するのである。ランチョーはこれを「分断」と表現している。階層間の分断はまさにカースト制の問題点である。

この映画では、親世代はエンジニアと金融関係を勝者として位置づけている。そしてその価値観を持っているチャトゥルは、10年後に大会社の副社長になっており、ランチョーの住所がラダックの小学校ということでバカにする。しかしファルハーンはランチョーへ敬意が逆に深まったとしている。彼らの進学は学位目的、就職のため、職がないと結婚も無理、信用度ゼロでカードも作れないが、ランチョーは学問のために大学へ行ったからである。インドの学校では理系の科目に重点を置

いている。エンジニアは理系の仕事であり、就職に有利で堅実な職であるとインドでは考えられていることが伺われる。それに対して教員はどちらかというと勝ち組に属する日本とは違い、負け組に位置づけられている。

また、この映画でラーजूの姉は未婚で花婿は車を要求していると言って母親やラーजूが嘆いている。持参材は法律で禁止されているが、現実問題として未だに娘をもつ親を悩ましているのである。ヒンドゥー教では娘を結婚させるのは親の義務である。それ故に娘はなるだけはやく結婚させなければならない。しかし伝統として高額の持参材を持たせなければならず、「マハラジャでも3人娘がいると破産する」と言われている。ランチョーが学長の娘ビアに「婚約者に会ったとき風が吹き抜けたか？」と聞くと「そんな映画の中だけよ。」と言う。結婚にはまだカーストの問題が残っており、相手のカーストを考慮しなければならず、自由な恋愛はまだ浸透していないのである。ビアの言葉は、現実をあきらめながらも受け入れているインド女性の代弁といえるだろう。だからこそ最後にインド映画ではタブー視されていたキスシーンもあり、因習を打破するランチョーを印象づけているのである。

そして、ラーजूの父親は脳卒中で倒れ働けなくなったことから母親が下働きのようなことをしてわずかばかりの収入を得ている。ここからインドの社会福祉、年金問題が見えてくるだろう。郵便局に勤めていた男性でも病気で働けなくなると最低クラス的生活しかできないのが現状なのである。

このように、この映画ではインドの社会問題をコメディの中でもランチョーを通して辛辣な批判として盛り込んでいる。過度な受験戦争、大学のランク付け、就職問題、自殺、カースト制度、社会福祉、結婚、女性問題と映画の根底にはインドの社会問題が描かれている。「きっと、うまくいく」を合言葉に様々な困難を乗り越えて未来を築いていくランチョーに、インドの理想の姿と希望を投影している。

4. 結 語

横川真顕氏は、「映画は総合芸術として、時代を越えて鑑賞されるものであり、他方その国の文化・社会を広く知らしめるという大きな意義をもつ。そしてまた、映画はいつの時代にも、とかくその芸術性と大衆性が両極をなすものとして極端に取り上げられる傾向にある⁽¹⁹⁾。」と述べている。インド映画はどちらかというところルカタは社会派・芸術派、ハリウッドは大衆派と分類される。しかしハリウッドは大衆的な様式の中にインドの文化や社会を描くことによって総合芸術としての映画の役割を果たしている。

そして映画は、「社会的にみたとき、それは映画館という日常生活から隔離された遊戯空間としてある。人びとは隔離された遊びの世界で、現実から離脱し、日常生活の重荷や苦しみから解放され、自由に振るまい、一瞬であるにしても生の眩暈に触れることができる。しかし、それはあくまでも遊戯空間のなかでの自由であり、社会全体の秩序を構築しているシステムのなかで、許されていると捉えることもできる。⁽²⁰⁾」と原田氏の言うとおり、日常から遊びへという別空間を映画館は作り出すことができる。一步外に出れば現実だが、映画館の中は現実から離れた虚構空間なのである。日常を離れるという作業を映画ですることにより、社会秩序の一つのシステムとして働いている。もちろん日本の映画でもそうだが、リアリティを追求し実際の我々の平凡な生活を切り取ったような映画もあれば、一般のOLや会社員が彼らの給料だけでは到底住めないようなマンションに住んでおり、現実離れた設定になっている映画もある。一般にハリウッドではお金持ちの大学生やビジネスマンなどが主人公となっているケースが多く、一般人の生活とは乖離している。しかしながら、映画の登場人物に自分を投影するというのではなく、娯楽として楽しむという意味では実生活から乖離した自分では実現できない世界を仮想体験することによって現実逃避しているのであり、そこにはリアリティは追究されないのである。そして主人公とともに悪者と戦い正義を貫く体験をし、アクションシーンでは声をあげて主人公を応援し、ヒロインとともに涙し喜ぶのである。映画館という空

間にいる間だけは現実を忘れ、ヒーローやヒロインに感情移入して楽しむ映画との関係は、インドの現実社会の厳しさの裏返しなのである。それと同時に遊園地など体験型娯楽の少ないインドにおいて映画はある意味で他人の人生を体験する娯楽といえるだろう。

しかしながら最近では純粋に楽しめるものだけではなく悲劇で終わったり、『KAHANI』のようにミュージカルシーンが全くない映画もヒットしている。経済成長により中間から高所得者層が増加し、贅沢な生活を享受しているインド人にとって、もはや娯楽を追求したものではなく、知識層をターゲットにした芸術的なものや知的なものへの指向が求められるようになってきたのだろうか。あるいはインド人以外の観客を意識しているとも考えられる。元来ボリウッドは「歌って踊って口説いて3時間」と言われてきたが、検閲制度の中では政治批判など正面から社会を批判する社会派映画を制作するのは難しく、歌って踊ってというエンターテインメントの中に社会に対する批判が織り込まれているのである。例えばSRK主演の『Veer-Zaara』は、インドの空軍パイロットがスパイ罪でパキスタンの刑務所に入れられたためにパキスタン人の恋人と別れ分かれになった。しかしパキスタンの女性弁護士の手助けで再会するというストーリーだが、そこには両国に分断された元々は一つの国だったインドとパキスタンのあり方を暗に批判していると捉えることができるだろう。20年以上も刑務所に囚われていたがインド側からはどうすることもできないがパキスタン人が彼を助け、再審では裁判官が謝罪するのである。パキスタンとインドという険悪な隣国同士だが、個人レベルでは親密になれる、つまり国同士も仲良くなれることを示唆している。

ところで、今回取り挙げた3本の映画はともにインド社会における女性の問題について描かれている。インドでは女性のレイプ事件が世界的に報道され、その後進性に多くの批判がなされた。そもそも、20世紀に入るとナショナリストたちは、女性が公の場で男性と張り合うことよりも、「家の外の世界にいる女性たちのあいだ」に区別を作り出すことが、より一層重要であった。新たな女性規範が、極度に西欧化された女性、伝統的な女性、下層の女性という、女性をめぐる概念化に

対抗して形成されたのである。近代的な女性の教育や解放は、自己犠牲、慈愛、献身、そして信心深さなどの精神性と結びつけられ、こうして、修正された家父長制のなかに位置づけられたのである⁽²¹⁾。『ミモラ』ではまさに極度まではいかないが西欧的意識をもつ女性と伝統的な女性の両方が結局は修正された家父長制のなかに位置づけられていた。しかしそこに駆け落ちというエピソードを入れることによって映画ならではの因習打破に成功するのである。さらに、劣位におかれる女性をめぐるのは、幼児婚、ダウリー殺人、サティー（寡婦殉死）などスキャンダラスなジェンダー問題が指摘されてきた。女性の地位向上をめぐる関心と施策は、近代期植民地支配者によるサティー禁止令（1829年）などにみられ、19世紀中盤以降はインド人知識人層による社会改革運動の課題として、被差別カースト問題などととも重視された。20世紀初頭からは、全インド女性会議（All India Women's Conference）にみられるように、女性組織による全国規模の運動も積極的に展開されたが、民族独立運動の背後にいったん後退させられた。独立後は、それまでの教育を受けた中産階級の女性の問題関心に加えて、膨大な数にのぼる貧しい女性たちの経済的社会的地位向上が課題として取り上げられるようになった⁽²²⁾。イギリスからの独立、さらに印パ問題などインドの存立そのものに関わる国際問題の陰に隠れて虚勢問題はなおざりにされてきた。また、国内問題としてはカースト問題の方が大きく取り上げられてきたのである。そして、インド女性の地位は歴史的な時代や地域によって異なってきたし、また階級、宗教や種系集団によっても異なってきた。しかし普遍的事実は家父長制度のなかでの抑圧・支配であった。農家の当の女性がはたけの骨折り仕事にやむなく従事していようと、上位カーストの家系で余暇生活を送っていようと、女性は、男性支配への暗黙の服従を強いる一連の価値や、彼女の人生を制約する他のさまざまな社会慣習の犠牲者であった⁽²³⁾。社会に抑圧された存在、それがインドの女性なのである。どんなに自由な思想をもつ女性であっても社会システムの中に抑圧されるということが映画でも象徴的に描かれているのである。

また、インドの年金問題であるが、インドの公的年金制度の柱は、年金スキーム

(pension schemes) と退職準備基金 (provident funds) である。しかしインドでは、年金関連制度にカバーされる国民の比率は 1 割程度で、国民皆年金実現の見通しはまったくない。適用される年金体系は公務員と民間企業・公企業従業員で異なり、その給付水準にも差がある⁽²⁴⁾。しかし、2013 年 9 月には、国家年金制度の根拠法となる年金基金規制開発機構法 (Pension Fund Regulatory and Development Authority Act 2013) が成立したほか、国民の 3 分の 2 (約 8 億人) に低額で穀物を供給する食糧安全保障法 (National Food Security Act) が成立するなど、社会保障制度の拡大が図られている⁽²⁵⁾。しかし『きっと、うまくいく』は 2009 年の作品ということもあって社会保障や年金問題についてはまったく行き届いていない。だが制度はできてはじめてもまだまだわずかな人しかその恩恵をうけられていないのが現状である。

このようにインドには様々な社会問題があるが、映画に投影されたインド社会は、カースト制や結婚、大家族制など伝統的制度と学歴社会、自由恋愛など現代的制度の過渡期にあって、それぞれの問題点と良さを指摘しつつ理想の社会のあるべき姿を垣間見せるものである。経済成長著しいインドでは、旧来の形でのカースト制問題に加えて、低カーストへの優遇政策への不満、IT 産業を中心とする新中間層形成にともなう貧富の差、都市と地方の格差など新たな問題も出てきている。映画を通して社会問題を提起し、政治を動かす原動力となる可能性は充分にあるだろう。それ故、映画にどのように社会が描かれているか分析するのは意義のあることなのである。

註

- (1) 杉本良男『インド映画への招待状』2002 年、青弓社、p10
なお、現在のインドの人口は 12.52 億人である
- (2) Ibid, p23
- (3) 松岡環監修『インド映画娯楽玉手箱』2000 年、キネマ旬報社、pp56-57
- (4) 内田樹『映画の構造分析—ハリウッド映画で学べる現代思想』晶文社、2003 年、p45
- (5) 杉本良男、p24
- (6) 佐藤忠男『私はなぜアジアの映画を見つづけるか』平凡社、2009 年、p145
- (7) 赤井敏夫「新興中産階級のインド映画受容」『人間文化』第 33 号、神戸学院大学人文学会、2014 年、p22
- (8) Ibid, p23
- (9) Ibid, p23
- (10) Rajinder Kumar Dudrah, "BOLLYWOOD Sociology goes to the movies" SAGE Publications, 2006, p31

- (11) 高桑康雄「インド映画を支えるもの—伝統の継承と世界との交流—」『ソフィア』第44巻第4号(176号), 1996年, p453
- (12) 山下博司・岡光信子『アジアのハリウッド—グローバルゼーションとインド映画—』東京堂出版, 2010年, p44
- (13) 原田健一『映像社会学の展開—映画をめぐる遊戯とリスク—』学文社, 2007年, pp17-18
- (14) 山下博司・岡光信子, p86
- (15) 内田樹, p15
- (16) Ibid, p17
- (17) Ibid, pp17-18
- (18) 沼義昭『観音信仰研究』佼成出版社, 1990年, p391
- (19) G・A・ヒュアコ著, 横川真顕訳『映画芸術の社会学』有斐閣, 1985年, p273
- (20) 原田健一, p25
- (21) 辻村みよ子・スティール若希編『アジアにおけるジェンダー平等』東北大学出版会, 2012年, p128
- (22) 川島典子・西尾亜希子編『アジアのなかのジェンダー—多様な現実をとらえ考える—』ミネルヴァ書房, 2012年, p198
- (23) Jayaeardena, Kumari, *Feminism and Nationalism in the Third World*, Zed Books Ltd, 1986/中村平治監修『近代アジアのフェミニズムとナショナリズム』新水社, 2006年, p95
- (24) 太田仁志「インドの年金制度」(『年金と経済』Vol. 31 No. 1) 年金総合研究センター, 2014年, p55
- (25) 「南アジア地域にみる厚生労働施策の概要と最近の動向(インド)」(『2013年海外情勢報告』), 2014年, p495

表 1

| 言語 | セルロイドフィルム | デジタルフィルム | 合計 |
|------------|-----------|----------|------|
| テルグ | 15 | 334 | 349 |
| タミル | 20 | 306 | 326 |
| ヒンディー | 11 | 252 | 263 |
| マラーヤラム | 1 | 200 | 201 |
| カンナダ | 22 | 142 | 164 |
| ベンガリー | 38 | 124 | 162 |
| マラーティー | 43 | 117 | 160 |
| ボージュプリー | 6 | 87 | 93 |
| グジャラーティー | 24 | 29 | 53 |
| バンジャールビー | 1 | 47 | 48 |
| オリヤー | | 37 | 37 |
| アッサミー | 4 | 17 | 21 |
| ラージャスターニー | | 14 | 14 |
| チャッティースガリー | | 13 | 13 |
| マイティリー | | 7 | 7 |
| コンカニ | 1 | 5 | 6 |
| 英語 | | 5 | 5 |
| トウル | | 4 | 4 |
| その他 | 2 | 38 | 40 |
| 合計 | 188 | 1778 | 1966 |

<http://WWW.filmfed.org> を元に筆者が作成