

南インド映画界における大衆性と「芸術」との相克 ：「新参者」たちの経験から

桑原, 知子
九州大学

<https://doi.org/10.15017/2320981>

出版情報：九州人類学会報. 28, pp.40-57, 2001-07-07. Kyushu Anthropological Association
バージョン：
権利関係：

南インド映画界における大衆性と「芸術」との相克

—「新参者」たちの経験から—

桑原知子（九州大学大学院）

はじめに

現代において、映像表象はわれわれの世界観・価値観、自己像・他者像をかたちづくる非常に大きな要素であるといえる。そしてその映像表象もまた、それが芸術的創造力によって生みだされるものだとしても、制作・消費される時代・社会のさまざまな世界観、イデオロギー、社会・経済状況などとの交渉を通してかたちづくられるものだと考えられる。しかしそれは、どのようにしてなのだろうか。

多くがチェンナイ（マドラス）に制作の拠点を置く南インド映画、とくにタミル映画は、伝統的・民俗的な音楽や舞踊、神話的物語など、人々の世界観・生活実践に深く埋め込まれた文化的要素を巧みに取り入れつつ、民族主義運動および地域政治との密接な関係のなかで発展してきたものであり、上述の問題を探究する上で最もふさわしい対象だと考える。南インド映画についてはこれまでさまざまな観点から論じられてきたが、筆者は南インドにおける映画制作を、それに関わる人々が経験する交渉のアリーナであると同時に、それらさまざまな交渉によってかたちづくられるものでもあるととらえ、そこにおける表象生産の場のダイナミクスに着目した研究を行なっていきたいと考えている。

その際、筆者が理論的モデルとしての有効性を認めるのが、ピエール・ブルデューによる〈場〉の概念である。ブルデューは芸術作品の生産の場を、社会空間の他の領域からは自律した知覚・評価原理をもち、その知覚・評価原理によって認定される正統性の独占権をめぐるゲームが展開される領域ととらえ、社会科学の対象として位置づけた。本論は、この〈場〉概念から南インド映画界の歴史と現状を概観し、今後の本格的な調査のための予備的考察を行なうことを目的とする。

I. タミル映画の歴史と現在

(1) インド映画の概況

本節では、まず「世界最大の映画生産国」インドの実態をデータで示し、そこで主流を占める映画の特徴を概観したい。

インドで公開される映画の検閲を担当する国家機関・中央映画検定局のデータによる

と、アメリカ合衆国の映画製作本数が420本¹であった1995年に、インドで製作され検閲を通った劇場用映画は795本にのぼった。その数を言語別にみると、第1位が南インド、アーンドラ・プラデーシュ州の公用語テルグ語の映画で168本、第2位が南インド、タミル・ナードゥ州の公用語タミル語の映画で165本、第3位がインド国家の公用語のひとつであるヒンディー語の映画で157本と続く。テルグ語映画、タミル語映画に南インドのもう2つの州（カルナータカ州、ケーララ州）の公用語であるカンナダ語、マラヤラム語による映画を加えると、南インドだけで実に559本の映画が検閲を通ったことになる²。アメリカ一国を凌ぐ数である。

1992年には国内13,002の映画館で1日に1,500万人が映画を観た計算になる（Nandy 1998:1）というが、その観衆の多くが観ているインドにおいてメインストリームを占める映画は、リアリズム的な表現を追求しないことをその第一の特徴として語られる場合が多い。Gokulsing and Dissanayake はインド大衆映画の特徴を以下のように列挙する。

- ・リアリスティックではなく、幻想の世界を作り上げようとする。
- ・演技は大袈裟。
- ・全ての側面がメロドラマ的。
- ・カメラ・ワークと編集はわざとらしく、カメラの存在を意識させる。
- ・プレイバック・シンガーによって歌われる歌が物語の展開の上で重要。
- ・ダンス・シーンが意図された感情やスペクタクルを強調するために使われる。（Gokulsing and Dissanayake 1998:95）

また、このような特徴をもつインド娯楽映画は、「伝統的美学の貯蔵庫」（Vasudevan 2000:9）として語られるものでもある。Gokulsing and Dissanayake はインド娯楽映画の形式に大きな影響を与えている要素は、

- ・2大叙事詩『ラーマーヤナ』『マハーバーラタ』
- ・インド古典演劇（サンスクリット演劇）と民俗的演劇
- ・19世紀のパーシー演劇
- ・ハリウッド
- ・MTV（ミュージック・テレビジョン）

であるとする。

『ラーマーヤナ』『マハーバーラタ』は、人物モデルを伴う主題、時系列で進むのではなく脱線・迂回・プロットの入れ子構造をもつ物語形式、既存の社会秩序・価値観の維

1 『世界の統計2001』総務省統計局、p.341。

2 <http://www.nfdcindia.com/cellfilm.htm>。1996年は全国で683本、1位テルグ語154本、2位タミル語138本、3位ヒンディー語126本、南インド4言語で442本。全体的に近年減少傾向にある。

持というイデオロギー、儀礼と結びつく口承によるコミュニケーション方式、において娯楽映画に大きな影響を与えている。インド古典演劇は演劇論書『ナーティヤ・シャーストラ Natya Shastra』が提示する演劇表現の伝統的語彙にもとづくスペクタクル重視の舞踊劇であり、民俗的演劇は古典演劇の歌とダンスの使用、語りの構造等を引き継ぐかたちでインド各地で発展したものである。19世紀にインド各地を巡業したパーシー演劇はリアリズムとファンタジー、西洋と東洋とを織り交ぜたハイブリッドなスタイルで都市大衆の人気を獲得したものである。これらの演劇の痕跡・影響はインド娯楽映画にみてとれるという。一方で、ハリウッド映画は物語・人物設定、あるいは1930—50年代全盛だったミュージカルのスタイルにおいてインド娯楽映画に多大な影響を与えたが、それは古典的・民俗的演劇で培われたインドの人々の感性に合わせ選択的に変形されて取り入れられた、と Gokulsing and Dissanayake は考える。1990年代以降の衛星放送の時代に顕著になった MTV の影響も、既存の歌とダンスのシーンをより強化するために取り入れられているといえる (Gokulsing and Dissanayake 1998 : 17-22)。

インド全土を市場とするヒンディー語映画の制作拠点が Bollywood (ボンベイ) であるのに対し、南インド映画の制作の中心となっているのがタミル・ナドゥ州の州都チェンナイ (マドラス) である。タミル語映画のほとんどだけでなく、テルグ語、マラヤラム語の映画も少なからずここを拠点に制作されている³。したがってチェンナイは、出身地・言語・宗教などにおいてさまざまな背景をもつ人々が、さまざまなかたちで映画制作に携わる機会を求めてやってくる土地でもある。また、タミル語映画と民族主義運動・地域政治との強力なつながりが作り上げられ、映画と政党政治とが手をたずさえて発展してきたのも、ここチェンナイにおいてであった。ブルデューは芸術の〈場〉が発展すればするほど、政治や経済など他の〈場〉から高度の自律性をもつようになると考えるが、南インドにおける映画生産の〈場〉は近代西洋的芸術観を前提としたブルデューの考え方はるかに裏切る形で発展してきたともいえるだろう。

(2) タミル映画の歴史

以下では、タミル語映画 (以下、タミル映画) の歴史を概観する。そこで注目すべき点は、

- ・映画は、19世紀末から20世紀初頭のメディアが社会にインパクトを与え始めた時期に登場し、階層の壁を越えてひとつ屋根の下で楽しめる初めての娯楽形態であっ

3 特にマラヤラム語映画はタミル語映画と非常に異なる傾向をもつにもかかわらず、その多くがチェンナイで制作されている。しかし、チェンナイではそこを拠点に制作されているテルグ語、マラヤラム語の映画を観る機会は非常に限られている。ここには、生産の〈場〉と消費の〈場〉の興味深い分離が存在するのではないかと思われる。

たこと、

- ・タミル映画は、それに先立って19世紀に生まれていた商業演劇から、音楽劇というスタイル、神話的物語というテーマなど、その特徴の多くを吸収したこと、
- ・南インド民族主義運動および地域政治が、既存の文化的要素を流用しつつ映画を大衆の支持獲得のためのメディアとしたことにより、現在の支配的スタイルと大衆的人気が確立してきたこと、

である。

「映画」という新しいメディアが南インドにやってきたのは、パリで初めて映画が上映された1895年の暮れから1年余り後の1897年、マドラスのヴィクトリア・パブリック・ホールでリュミエール社の『列車の到着』『工場の出口』の2本が上映されたときであった (Baskaran 1996 : 1)。19世紀末の南インドでは、1899年に初のタミル語新聞が発刊され、蓄音機で音楽を聴くという行為がかなりの定着と拡大をみせる (ibid.: 2) など、メディアと複製芸術が社会に大きなインパクトを与え始めていた。映画もそのような要素のひとつとして登場してきたのである。当初上映されていたのはアメリカ、イギリス製の短篇映画が主であったが、やがて1時間ほどの劇映画が登場し、1912年以降にはボンベイで制作された長篇劇映画が上映されるようになる。この、物語をもった長篇劇映画の登場によって、映画はインドで多大な人気を獲得していくことになる (ibid.: 4)。娯楽形態に対する嗜好においても階層ごとにまったく異なるインド社会において、映画は階層の壁を超えて受容される初の大衆的エンターテインメントとして成長していく (ibid.: 8)。

1916年、南インドで初の映画制作会社インディアン・フィルム・カンパニーが設立され、わずか数十日後に『マハーバーラタ』の一エピソードをもとにした初の南インド製映画が完成する (ibid.: 4)。以後、サイレント映画時代にマドラスで制作された映画のほとんどが「神話もの mythological」と呼ばれるヒンドゥー教の神話を主題とした映画であった。それは、フィルム・レンタル料の安さによる配給の容易さとスタントや特殊撮影の質の高さによる観客へのアピールを誇る輸入映画と、インドでの映画制作に圧力をかけようとしたイギリス植民地政府に、地元映画界が抵抗するために選んだ手段でもあったという (ibid.: 6-7)。

トーキーの時代が到来 (初のタミル語トーキーは1931年) しても、ほとんどの映画が「神話もの」であるという状況は変わらなかった。しかし、音声が入力されたことで、それまで経済的不安などを理由に映画界から距離をとっていた舞台人たちが大挙して参入してくることになり、映画の担い手と形式には大きな変化が生じたのである (ibid.: 7)。

南インドに現在知られるような意味での「演劇」、つまり場や幕という区分をもち楽団

を伴うという演劇形態が生じてくるのは、19世紀の半ば以降である。それは19世紀末までには商業演劇として定着し、大衆的人気を獲得していた。かれらが演じるのは神話を題材とした音楽劇であり、俳優には当然歌手としての能力が要求された。そうした音楽劇で歌われた歌は南インドの宮廷・寺院で育まれてきた古典音楽にもとづくものであったが、他地域からの巡業劇団がもちこんだ音楽や民俗音楽も流用し、さまざまな要素を含む独自の音楽を作り出していた。サイレント時代までは商業演劇と映画は共存していたが、トーキー時代に入ると古典音楽に通じた歌手である舞台俳優たちは映画界に新天地を見いだしていく (ibid.: 40-41)。

トーキー初期の映画の大部分は劇団を雇い芝居をさせそれを撮影するという、舞台演劇の「セルロイド・バージョン」であるという状況が生まれた。そうした演劇を翻案したものを中心としたことからタミル映画に特徴的な歌とダンスの重要性が生じることになる。商業演劇の音楽は多くのレコード会社によってレコードとして発売され、舞台以外のところでも大衆の人気を得ていたが、そうした状況は音声をもつことになった映画においても引き継がれ、今日のインドにおける映画音楽業界の隆盛へとつながっていく (ibid.: 13-14)。また、録音技術の進歩により映像と音声を別に収録することが可能になると、歌は専門の歌手が先に録音し、あとから俳優がそれに合わせて演技をするという、今日のプレイバック・シンガーのシステムが確立することになった (ibid.: 44-45)。

「神話もの」中心であったタミル映画界において、1935年以降ようやく「社会もの social」と呼ばれる現代劇映画が制作されるようになる。そこでは、階層間の差別など社会問題が扱われたり、改革主義思想が主張されたり、民族主義的シンボルが多用される (ibid.: 16) など、映画が一挙に政治的思想を伝えるメディアという役割をもち始める。また、20世紀初頭から台頭していた「タミル・リバイバリズム」と呼ばれるタミルの言語・文化復興運動の波は映画界にも押し寄せ、タミルの伝統の価値が高らかに謳われることになった (ibid.: 19)。しかし、1939年、第二次世界大戦が勃発すると、植民地政府による検閲、物資不足、日本のアジア侵攻による国外映画市場の縮小などが映画制作への障碍となった (ibid.: 24)。

第二次世界大戦中、北インドのアーリア文化、およびバラモンによる支配に対抗し南インドのドラヴィダ文化の伝統・価値を主張するドラヴィダ運動に参加する思想家・著述家・アーティストたちは、制作が困難な映画ではなく、演劇を通してドラヴィダ運動の主張を広めるとともに運動の資金を調達していた。インド独立後、1950年代に入るとドラヴィダ運動の中心も演劇から映画へと移っていく。かれらは伝統的行為や信仰に異義を唱える反宗教的・合理主義的立場を取り、その脚本作品は大衆の人気を獲得し商業的にも成功していった (ibid.: 28-31)。しかし、ドラヴィダ運動の一党派・ドラヴィダ進歩同盟 (以下 DMK) が選挙への出馬を決定し、民族主義運動から票田の確保が必要な政

党へと移行していくなかで、かれらは観衆がもつ信仰や価値観を攻撃することをやめ、大衆に受け入れられるエンターテインメントとしての映画を提供するようになる (Pandian 2000)。1950年代の初めは、内陸部の農村にまで電気が供給されるようになって映画市場が飛躍的に拡大した時期であり、DMK の脚本家、俳優の人気はこうした状況のなかで定着していく (Baskaran 1996 : 35)。

ドラヴィダ運動家のなかでも、映画を通して大衆の支持を獲得していった代表的人物は、脚本家 C.N. アンナードゥライと MGR こと俳優 M.G. ラマチャンドラン (1972年に DMK を離脱し、自らの政党 AIADMK を設立) であり、両者ともタミル・ナードゥ州首相に就任している。とくに MGR の人気は1987年に没して以降も衰えず、現在でもその出演作品がたびたび上映され、観衆は映画のなかの彼の活躍に喝采を送っている。

Pandian は DMK 時代の MGR の映画を、いかに支配的イデオロギーが既存の文化的要素を選択的に流用・再構成しサバルタンの同意を生み出すか (Pandian 2000: 31-32)、という視点から分析している。Pandian によれば、MGR 映画においては支配者 v.s. 被支配者=解決者=MGR の戦いが核心であるが、そこでは暴力による正義・読み書き能力・女性へのアクセスといった支配者側の権威の象徴を逆に流用することによって、支配者への抵抗が行なわれている (ibid.: 43-51)。また、寺院の祭礼の夜に下位カースト・下層階級の人々が土地の民俗的英雄について歌う歌を、名誉 Manam と武勇 Veeram を強調する DMK の言説を通して賞揚・流用し、タミルの民俗的英雄と MGR との間に同一性を作り上げていった (ibid.: 61-64)。こうした既存の文化的要素の流用を通して、MGR は支配への抵抗者としてのサバルタンを演じながら、支配者の価値観を再確認・保護し、それに対するサバルタンからの同意を生み出していた、と Pandian は主張する (ibid.: 70-72)。

1970年代後半以降には、MGR が州首相選挙で勝利し映画界から引退したことなどにより、タミル映画界で長く優勢であったスター・システムが機能しなくなり、Kaali が 'Neo-Nativity film' と呼ぶ新しい傾向の映画が作られるようになる。そこでは、それまでヒーローが占めていた語りの推進力としての地位を、明確な境界をもった集合的行為者としての村が占めるようになり、伝統が戦略的に喚起されるようになった (Kaali 2000)。

このように、タミル映画の歴史は、植民地状況、既存の芸術・娯楽形態、テクノロジーの進展、国民国家インドにおけるタミル・ナショナリズムの主張など、さまざまな要素との関係によって形成されてきた。現在ではタミル映画と政治との関係はほとんどなくなっているといわれるが、一方で、それは映画の政治に対する影響力を熟知した政界からの圧力によるものだという見解もある。こうしたタミル映画の歴史とそのなかで育まれてきた観衆に対し、映画制作に関わる人々はそのような姿勢をとり、自らの映像表現

を模索していくのであろうか。

II. ブルデュューの「文化的作品の科学」と〈場〉概念

南インドにおける映画を、その制作にさまざまなかたちで携わる人々が経験する交渉の過程から研究対象とするにあたり、有効なモデルとなり得ると筆者が考えるのは、ブルデュューの〈場〉champの概念である。ブルデュューは、この概念を用いて「文化生産」の社会学的研究という視点から、19世紀フランスにおける「文学場」の生成と構造を分析の対象とした。

ブルデュューによれば、文学界・映画界など芸術作品の制作の領域、すなわち「文化生産の場」は、自然的・社会的世界とそれについての芸術的表象をどうとらえるかという、それぞれの〈場〉に固有の知覚・評価原理が形成され、芸術的正統性の独占権をめぐる競争の場として、他の〈場〉—たとえば「政治場」「経済場」「権力場」等—からの自律性を獲得することにより立ち現れてくる（ブルデュュー 1995：211-212）。「芸術場」がある程度の自律性を獲得し、そこで芸術的正統性をめぐってのゲームが進行していくためには、ゲームの参加者がゲームとそこで争われているものの価値への集合的な信仰をもつことが条件となるが、ゲームはまたその信仰を結果として再生産し、ゲームで争われている正統性をますます強化していくことになる（ブルデュュー 1996：86）。

ひとつの〈場〉は、さまざまな位置（各ジャンル・流派などに対応する）の間の、支配・従属関係、対立関係といった客観的關係が織りなす網の目である（ibid.: 88）⁴。それぞれの位置には、「可能態の空間」を媒介として、どのような形式を選択するか、どのような政治的な行動をとるかといった立場決定が対応している。「可能態の空間」、すなわち、その〈場〉に固有の歴史の累積である選択肢群（芸術の場合でいえば、形式、主題など）には、〈場〉に固有の歴史を拒否する（選択しない）という選択肢も含まれている。前衛の人々などにみられる過去を否定し乗り越えようとする意図も、〈場〉の歴史への反応としてしか存在し得ないのであり、過去によって強く規定されていることになる（ibid.: 105）。

また、ひとつの「芸術場」には、経済原理からの自律性の度合に応じて、互いに独立し階層化された2つの領域が存在するとブルデュューは指摘する。つまり、芸術的価値・芸術的正統性の追求のみにむかい、それを評価できる生産者集団だけを対象とする「純粋生産」の領域と、一般大衆の期待を満足させる方向へとむかう「大量生産」の領域（ブ

4 それぞれの位置は、「文化資本」「経済資本」「象徴資本」などの配分構造にしたがって配置されており、これらの資本を所有しているかどうかで、その〈場〉で争われている芸術的権威などの利益が獲得できるかどうかが決まってくる（ブルデュュー 1996：88）。

ルデュー 1995：196) である。この二重構造は生産行為と生産物についての知覚を組織しており、「芸術」と「金銭（商業的なもの）」の対立は「芸術であるもの」と「芸術でないもの」とを区別する際の原理となる (ibid.: 225)。

この〈場〉という概念を通して行なわれるべき芸術作品の分析、ブルデューの言葉でいうと「文化的作品の科学」は、(1)権力場の内部における芸術場の位置と、時間的経過にともなうその変化過程の分析、(2)固有の運行・変容法則にしたがう圏域である芸術場の内的構造、すなわち、正統性をめぐって競合状態におかれている個人や集団がそこで占めている位置同士の、客観的な関係の構造の分析、(3)それらの位置の占有者たちのハビトゥス—ある社会的軌道と芸術場の内部でのある位置から生まれるがゆえに、その位置を多かれ少なかれ好都合な機会として現実化しようとする諸性向の体系—の生成過程の分析という3段階の操作によって行なわれる (ブルデュー 1996：65)。

ブルデューは、〈場〉の概念によって文化的作品が生み出される複数のミクロコスモスの存在が想定できるようになり、「内的解釈か外的説明かという二者択一」をまぬがれさせてくれたという (ibid.: 16)。南インド映画のテキスト分析でも受容者研究でもなく、映像表象がどのような文化的交渉を通してかたちづくられるかを研究しようとする者にとって、この概念・理論は有効なモデルを提示しているように思える。それは、この〈場〉の概念がただ単にそこに参加する人々、およびその間の関係だけを指すものではなく、それに固有の歴史、可能態の空間、知覚・評価原理、信仰（ゲームの規則）までも包含し得るからである。また、複数の〈場〉、たとえば「経済場」「政治場」「宗教場」など、の存在を想定できることにより、「芸術場」（この場合は「映画場」）がそれらとどのような関係をもつか（自律の度合など）という問題を設定することができる。

筆者は南インド映画界を、ブルデューのいうような、固有の歴史、知覚・評価原理をもち、固有の規則に沿って正統性をめぐるゲームが展開されているひとつの〈場〉とみなしたい。その場合、ブルデューの図式にしたがうなら(1)南インドの社会空間において「映画場」がどのような位置を占めているのか（占めてきたのか）、言い換えると南インドの「政治場」「経済場」「宗教場」等とどのような関係にあるのか、(2)南インド「映画場」においてそれぞれの位置を占めている個人や集団は、正統性をめぐってどのような闘争を展開しているのか、またその闘争は各位置同士のどのような関係の構造にもとづくのか、(3)それらの位置の占有者たちはどのように、その位置に固有のハビトゥスを生成し、可能態の空間を前に立場決定を行なうのか、を探究することが目的となる。そうすることにより、他の〈場〉との関係、〈場〉内部での闘争を通して、映画において「南インド的な」ものがどのように生産・再生産され（あるいは定義し直され）、どのように人々の世界観、自己像・他者像を形成しているか（あるいは、形成する要素として動員されているか）、を探っていくことができるのではないか。

しかし、19世紀フランスにおいて「文学場」が他の〈場〉から自律性を獲得する過程を分析対象としたブルデューの理論を南インド映画の分析に導入するにあたり、多くの問題が生じてくるのも確かである。

まず、文学をはじめとする「芸術」に固有の知覚・評価原理は、政治・経済・宗教などの知覚・評価原理からは独立したものであり、「芸術場」における「正統性」は他の〈場〉からの介入を許さないという芸術観は、まさしくブルデューの分析が示したように、近代西洋に特殊なものとして現れてきたものである。それに対し、南インド映画は、前章で示したように民族主義運動や地域政治との密接な関係のなかで発展してきた歴史をもち、次節で示すように現在ではその商業性（商業的成功の優先）によって特徴づけられている。近代西洋的芸術観にもとづく概念を含んだブルデューの理論をモデルとして、南インド「映画場」を想定し、考察していくことは可能だろうか。

また、ブルデューが「芸術場」をはじめとするさまざまな〈場〉の母体と考えているのは「(国家の) 社会空間」であり⁵、その境界内部でしか、〈場〉内部の位置を決定する「経済資本」「文化資本」「象徴資本」等は通用しないかのように描かれる。しかし、これらの資本が「(国家の) 社会空間」の境界外部でも（少なくとも部分的には、あるいはなんらかのねじれを伴って）通用するという状況にわれわれは現在生きているのではないか。とすれば、それぞれの社会空間内部での文化生産の場（南インド「映画場」）とその境界を越えて広がる文化生産の場（グローバルな「映画場」）との関係も考察しなければならないだろう。

これらの問題はどうか乗り越えられるだろうか。次章では、実際にこの理論から現在の南インド「映画場」を概観してみることから、その手がかりを探ってみたい。

III. 南インド「映画場」へ⁶

(1) 〈場〉における諸位置の空間としての「映画協会」

筆者が南インドにおける「映画場」への入口として選んだのは、「映画協会 film society」と呼ばれる組織である。映画協会とは主に一般の映画館で劇場用映画として公開される機会のない映画・ビデオ作品の上映プログラムを会員に提供する組織であり、一般の映画ファンや批評家ばかりでなく、実際に映画制作に携わっている人々、また携わる

5 南インド各言語の映画はその言語の使用地域とほぼ一致した市場をしかもたず、またその生産の場が必ずしも市場と一致するわけではない。また一方で、とくにタミル映画は州や国家の枠を超えて、国外に分散したタミル移民を大きな市場として持っている。これらの状況もこのブルデューの図式にしたがっては描けないだろう。なかでも、国家の枠を超えた市場は、グローバルイゼーションにおける移民とメディアの関係の問題を南インド「映画場」の考察に導入する必要性を示している。(Appadurai 1996) 参照。

6 本節は、筆者が2000年8月～9月に行なった予備調査をもとにしている。

ことを望んでいる人々の情報交換・勉強の場となっている。また、そこで上映される映画についての検閲基準の緩和というかたちで、映画協会は国家の映画支援政策の間接的対象となっている。インドで初めて映画協会が設立されたのは1939年のボンベイ（現ムンバイ）においてであり、現在はインド映画協会連盟に加盟しているものでインド全土で135を数える。タミル・ナードゥ州で同連盟に加盟している映画協会の数は26、その多くがチェンナイに拠点をおいていることになっている⁷が、実質的に活動しているのは2、3にすぎないともいう。筆者はそのなかで、チェンナイで積極的に活動を行なっているひとつの映画協会に入会し、その活動に参加するとともに、アンケートやインタビューを通して、参加者の属性や映画に対する態度について調査を行なった⁸。

筆者が映画協会を調査のための入口としたのは、それが南インド「映画場」においてひとつの位置、あるいは複数の位置を含むひとつの空間を占めていると考えるからである。

まずそれは、その位置を可能とする成員の属性（ブルデューの言葉で言えば「文化資本」「経済資本」「象徴資本」等の配分）によって他とは異なる特徴をもつと考えられる。アンケートに回答してくれた22人のうち、映画制作に関わっている（あるいは関わっていた）人は9人、その全てが20代、30代である（その詳細については後述）。映画制作に関わっていない人（13人）の現在の職業は金融機関職員、公務員、ソフトウェア・プログラマー、建築家、写真家、ジャーナリスト、大学院生など、主に経済資本・文化資本に富んだ⁹エリート・知識人層である（そのうち7人が将来なんらかのかたちで映画制作に携わることを望んでいる）。

また同映画協会は、南インドおよびインド全域の「映画場」、さらにはグローバルな「映画場」の歴史やその現在の動向に対して明確な立場決定を行なっている。同映画協会はその目的を次のように掲げている。

「当協会はその会員を、インドおよび世界の新旧の映画制作者たちの卓越したスタイル

7 Federations of Film Societies of India ウェブ・サイト <http://www.ifson.org/index.html>

8 筆者がこの映画協会の活動に参加したのは、8月、9月（8/24-31、9/4-11）に行なわれた上映会（8月はジャン・ヴィゴ『アタラント号』ほか1930-40年代フランス映画、9月は南アジアのドキュメンタリー作品）においてである。同映画協会の会員は約250人であるが、1回の上映会に集まるのはおよそ30-50人であった。アンケートを配付したのは主に8/31（その後も未回答者には随時依頼）、配付数は約45、そのうち回答が得られたのは22であった。参加者全般にわたるインタビューは期間中随時行なった。アンケート回答者のうち映画制作に関わっている人々には集中的にインタビュー、あるいは手紙、e-mailの交換により質問を行なったが、その依頼数は9人、協力を得られたのは6人である。

9 この映画協会では、プログラムの告知、上映前の作品解説は英語で行なわれ、英語以外の諸外国語の作品には英語の字幕のみがつけられている。このことにより、この映画協会のメンバーが英語をかなり自由に使いこなせる層に限られていることがわかる。特に字幕を読みつつ映画を観るという行為は、インドの普通の映画館ではほとんど要求されない技術を要するものであり、それを英語で行なう能力は彼/彼女らにとって重要な「文化資本」であるといえるだろう。

に触れさせ、世界の映画の歴史や現在の傾向を理解するのを助け、映画というわれわれの時代の最も重要なマスメディアへのより深い認識、よりよいパースペクティブを培おうとするものである。創設より17年間、当協会は映画鑑賞とチェンナイの文化のための活動的フォーラムであろうという公約以上の活動を行なってきた。この目的は、映画という芸術のすべての側面、すなわちその技術的・美的構成、その本質的価値などに注目させることを意味した。さらにそれは、メインストリームの映画、およびそれが永続させようとするイメージに対し、決然とした態度をとることを意味していた。当協会は長期的には、良質の映画のための圧力団体として活動することを望む。映画という文化を普及させ、会員が映画というメディアの新しい発展と進歩についていけるようたゆまぬ努力を続ける。」¹⁰

ここには、映画を「スタイル」や「技術的・美的構成」が重要視される「芸術」とみなし、「メインストリームの映画」と決別し、その可能態の空間を南インド「映画場」以外にも求めるという明確な立場決定が提示されている¹¹。

筆者のこれまでのインド調査¹²では、インドの一般の映画館でインド映画およびハリウッド映画以外の映画を観ることが出来る機会はほとんどなかった。チェンナイの場合、タミル語およびヒンディー語のいわゆる「商業映画」、そしてハリウッド映画以外は、ほとんど映画館で観ることはできない。したがって、これら「メインストリームの映画」以外に関心をもつ人々にとって、映画協会はそうした作品に触れられる唯一の場所であるといえる。ブルデューであればこれを、エリート・知識人層が正統的文化を嗜好することにより他者との卓越化を図るための、資源を提供する制度ととらえるかもしれない。また逆に、文化も市場の論理で供給される大衆消費主義社会においてはそうした資源は決して潤沢に存在するものではなく、そこで彼／彼女らはいわばマイノリティの地位を強いられており、映画協会は彼／彼女らにわずかな資源を提供する抵抗の拠点であるとみなすこともできるかもしれない¹³。

10 <http://www.chennaionline.com/cfs/> 傍点は筆者による。

11 アンケートにおいても、約半数の成員が外国映画への嗜好を示している。タミル語、ヒンディー語、その他のインド映画、英語(インド製以外)、その他の外国映画のそれぞれについて1年間に観るおよその本数を質問すると、半数以上の12人において外国映画を観る頻度のほうが高かった。また、好きな監督・俳優／女優・作品を自由に挙げてもらった結果、半数の11人が外国の監督・俳優／女優・作品名を列挙した。しかし、この二者は必ずしも一致していない。

12 2000年1月～3月の約2カ月間(ムンバイ、プネー、デリー、チェンナイ)、2000年8月～9月の約1カ月間(チェンナイ)の2回。ムンバイ、プネー、デリーではヒンディー語映画以外のインド映画の映画館での上映はごくわずかであった。

13 芸術的作品の嗜好における卓越化については(ブルデュー 1990)、文化における商業主義的傾向に対する闘いについては(ブルデュー 2000)参照。

(2) 〈場〉の「新参者」たち—「芸術映画」v.s.「商業映画」をめぐる—

映画協会の重要性は、映画制作に関わっている人々、また映画制作に関わることを望んでいる人々にとっては、より大きなものである。それは、映画協会が、彼／彼女らにとって他では得ることの難しい自らの文化生産のための資源、可能態の空間を与えてくれる場であるからだ。

前述したように、筆者の調査に協力してくれた映画協会のメンバーの半数近く（22人中9人）は実際に映画制作に関わっている20代、30代の人々であった。彼／彼女らはおおむね、助監督としてタミル映画界で働いている人々と、フリーランスあるいはアマチュアとしてドキュメンタリー等の制作を手掛けながら本格的な映画制作のための準備を行っている人々の2つのグループに分けられる。彼／彼女らは南インドにおける「映画場」ではいわば「新参者」であるが、ブルデューによれば〈場〉の変化の主導権を握っているのは彼／彼女らのような「新参者」たちである。新参者は、〈場〉に固有の歴史の累積の結果である可能態の空間を自由に使いこなす力を、〈場〉への入場料として要求される（ブルデュー 1996：105）。そのうえで、「新参者」としての位置ゆえに、現在通用している思考様式とは縁を切り新しい思考・表現様式を主張することによって、自ら望まなくても他者との差異を主張しそれを広く認知させ承認させることになる。ブルデューは、位置の空間におこる変化は〈場〉全体にわたる変化を引き起こすので、新参者といえども変化のおこる特権的な場所を占めているわけではない（ibid.: 100）と考えるが、逆に、この新参者に注目してみようというのが筆者の立場である。彼／彼女らが〈場〉に固有の歴史、およびその累積の結果である〈場〉の現時点の状況をどのように経験するか、それをどのように使いこなすか、あるいは「立場決定」を行なうか、そして彼／彼女らの参入・立場決定がどのように〈場〉全体にわたる変化を引き起こすか、に着目し今後の調査を進めていきたい。つまり、彼／彼女らの〈場〉における変化の作用因としての視点を借りて、むしろ静的にとらえられ得るような南インド映画の生産の場内部の闘争・変化を描き出したいのである。

では、南インド「映画場」において「反（あるいは非）メインストリーム」という明確な立場を掲げる映画協会という空間に属し（その立場へのコミットメントのあり方はさまざまであろうが）、生産の場において新参者という位置を占めるこれらの人々の文化生産は、南インド映画、とくにタミル映画の生産の〈場〉に固有の歴史、およびそれを内包している〈場〉の共時的状況によってどのように規定されているのだろうか。あるいは少なくとも、彼／彼女ら自身はそれに対してどのような態度をとっているのだろうか。彼／彼女らを対象としたインタビュー・アンケートからみてみたい。

まず、タミル映画とタミル・ナードゥ州の政治との密接な結びつきの歴史についてどう思うかを尋ねたところ、彼／彼女らはそうした歴史が存在したことを認めた上で、「政

治と映画の関係はよくないことだと思う。政治家たちは映画というメディアを悪用して、非識字層の人々を搾取している」(20代、助監督)、「映画によって英雄崇拜が発展した」(20代、映画制作をめざすフリーランス・ジャーナリスト)と、映画と政治の関係に対して否定的態度を示している。しかし、その歴史の影響が現在のタミル映画界にもおよんでいるとは考えておらず、ましてや自分の文化生産に影響をおよぼしているということは明確に否定する(30代、フリーランス監督「今はインターネットも衛星テレビもあるからそんなことはあり得ないし、自分は政治には全く興味がない」)。そして、「今では映画は政治的プロパガンダのためには使われていない」(20代、フリーランス映像作家)、「状況は良くなりつつあり、映画業界は良い方向にむかっている」(20代、助監督)という楽観的な見方が優勢であった。国家レベルや州レベルのマクロな政治が強制力をもって自らの文化生産に介入してくることはもはやない、と考えているようである¹⁴。

むしろ、彼／彼女らが自らの文化生産に対しなんらかの強制力をもつものとして語るのは、タミル映画界における「商業映画」の優越性であった。

インド映画を語る上で支配的言説となっているのは、「芸術映画」と「商業映画」との対立である。これは、国家の映画制作支援政策から個々の映画ファンのインド映画観にいたるまで、とくにエリート・知識人層に広く受け入れられている。

「商業映画」のスタイル・テーマ・生産様式に対抗する動きが生じたのは1950年代～1970年代だといわれる。独立以後より映画制作がより投機的・搾取的・定型的になったことがエリートや政治的リーダーの批判を招いていたが、独立前後に生じた芸術復興運動に加え、1960年代になって生じた国内政治への幻滅、1960年代後半の世界的な政治的・文化的変動の影響、そして1950年代末からのフランスのヌーヴェル・ヴァーグに代表される世界の「ニュー・ウェーブ映画」の成功とサタジット・レイ作品に対する世界的評価など、さまざまな要因がその動きを大きくした。多くの批評家が、映画が政治的・社会的問題をリアリスティックに描くことができない元凶を政府に帰した。それに対し政府は、国立映画テレビ学校(1960)、国立フィルム・アーカイヴ(1964)、国立映画開発公社(1980)の設立などを通して、「教育、啓蒙、経済成長、農業生産を促進するメディア」のひとつとして映画を育てることを目標としてきたのである(Binford 1983)。こうしたなかで、「商業的成功だけを目標にする逃避主義的な『商業映画』」v.s.「政治的・社会的問題をリアリスティックに描く社会的に有益な『芸術映画』」という公式の語り、支配的言説が構築されてきたといえる。そして、「芸術映画」に価値をおく支配的言説に対し、大衆からは「芸術映画＝退屈なもの」、映画界からは「市場がない映画＝芸術映画」とい

14 しかし、タミル・ナドゥ州では AIADMK 政権下の1987年、州の政治的指導者を批判する映画の制作を抑制する法案が採択されており (Pandian 1992: 27)、制作の場に対する消極的なかたちでの強制力をおよぼしている。

う対抗言説も生じているといえる。なかでも、タミル映画界は「商業映画」によって支配されているという見方は強い¹⁵。

このような「商業映画 v.s. 芸術映画」という支配的言説を背景に、タミル「映画場」の新参者たちはその〈場〉の現時点での状況について次のように語る。

「誰も損をしたくないから、映画は商業志向になっている。プロデューサーはヒットする映画を数作続けて作ってからでないと、芸術映画を作ることができない。この状況が変化するといいと思う。自分は経済的理由のためだけに商業映画の仕事をしてきたが、すごく不幸なことだと思う」(20代、助監督)。

「商業映画は観衆の期待を満たすために妥協していて商売本位だが、芸術映画に妥協はない」(20代、助監督)。

また、「商業映画」は商業的成功だけをめざすという意図によってではなく、明確な構成要素をもったスタイル—「いくつかの歌とダンスのシーン、いくつかのアクション・シーン、崇拝すべきヒーローと彼を引き立てる魅力的な女性、そしてリアリスティックでない物語」(30代、元俳優)—によって定義され、〈場〉からの強制はそのスタイルの踏襲をせまるものとして語られる。たとえば、20代のフリーランス映像作家は「商業映画」というスタイルの強制について以下のように述べた。

「商業映画と芸術映画の2つを分けるラインはだんだん消えつつあるのに、市場という現実があって、商業映画はひとつの公式にこだわっている。タミル映画では、歌がストーリーと全く関係なくても、歌のシーンのない映画は上映が続かない。プロデューサーはタミル・ナードゥでは歌のない映画を支援してくれないし、歌がないとすぐ『芸術映画』に分類されてしまう。商業映画には性的魅力という要素も必要で、日常的でリアリスティックな衣装をつけている女優に観客は魅力を感じない。今タミル・ナードゥにある配給ネットワークは、低予算でスターなしの『芸術映画』は配給したがない」。

15 筆者のアンケートでは、半数(22人中11人)が「『商業映画』と『芸術映画』ははっきりと区別することができる」と答え、そのうち7人が「芸術映画」を嗜好している。「はっきりと区別することはできない」が「『芸術映画』が好き」と答えた人を含めると、「芸術映画」志向は22人中11人。「両方好き」と答えたのは3人。「『商業映画』(のみ)が好き」と答えたのは1人である。

これは「『商業映画』と『芸術映画』とははっきりと区別できると思いますか(できる、できない、その他の意見)」、「どちらを観るのが好きですか」という質問をした結果である。この質問は、それに先立つ1週間ほどのインタビューにおいて、彼/彼女ら自身が「商業映画」と「芸術映画」の違いについて(筆者からはこの概念を使わなかった)、とくに前者をタミル映画と、後者を日本映画(黒澤、小津作品など)と結びつけながら語っていたことに端を発している。

ここで列挙されているのは確かに、チェンナイの普通の映画館で日々上映され、人々が行列を作って待ち望み、大騒ぎして観ている、ほとんどの映画がもつ特徴である。とくにタミル映画における音楽の位置づけは大きく、映画公開以前から売り出されるカセットや、TVでMTVのように流される歌とダンスのシーンが観衆の映画への期待を高めるだけでなく、映画音楽産業というもうひとつの産業を成り立たせている。このような「商業映画」のスタイルを踏襲しない映画は「芸術映画」とみなされてしまい、市場を得ることができないという。

彼／彼女らが経験しているのは、「商業映画」、すなわち一般大衆の期待を満足させる方向へと向かう「大量生産」の領域が支配するという、タミル「映画場」に固有の構造である。そこでは生産者自身だけに限定された市場を対象とする「純粋生産」の領域は十分に確立していない¹⁶ため、「商業映画」の形式を踏襲しない者はタミル「映画場」に固有のコードにしたがわない者として〈場〉への参入を拒まれる。この構造は、タミル「映画場」に固有の歴史から生じてきたといえる。つまり、大衆の期待を満足させつつ同意を獲得するというそれ自体は「民主的な」（文化的ヘゲモニー、搾取という側面を含んでいるとしても）政治的目的から、かれらにとっておなじみの文化的要素を流用することを通して、支配的スタイルを確立してきたという歴史である。ブルデューにおいて、芸術作品を消費できるのは、それを鑑賞・評価するための必要条件である性向と能力—つまり、学校教育を通じて培われた知識・知覚様式—に恵まれた特権的消費者のみであり（ibid.: 234）、その正統性（「何が『芸術』であるか」）を認定する権利は「芸術場」内部の闘争において争われる権威である¹⁷。これに対し、タミル「映画場」においては、タミル映画を鑑賞・評価するための必要条件である性向と能力、つまりそこに流用された既存の文化的要素に対する解釈枠組や感受性をもち、その正統性、すなわち「何が『タミル映画』であるか」を認定する権利を市場（の操作）を介して委ねられているのは、大衆としての観衆であるといえる。

他方、「芸術映画」を志向する人々が「芸術的正統性」をもつと主張する、多くはリアリズムと呼ばれる形式は、タミル「映画場」の可能態の空間においては外来のものであり、既存の文化的要素のイディオムでの読みを許さないものである。これらの人々はまさに、ブルデューの分析が示したような近代西洋的芸術観、およびそれにもとづく知覚・

16 映画協会がこの領域の役割の一部を担っているともいえるが、それ自体が芸術的正統性認定権をもっているとはいえない。映画協会の主要な関心はむしろ、グローバルな「映画場」の知覚・評価原理、可能態の普及にあると思われる。

17 「文学（等）における競争関係の中心的な賭金＝争点のひとつは、文学的正統性の独占権である。すなわち、なかでも特に、誰が作家（等）であると称する資格をもっているか、さらには誰が作家であるか、そして誰が作家であるかを言う資格をもっているかを、権威をもって口にする権力の独占権である。あるいは、生産者や生産物の正統性認定権の独占権と言ってもいい。」（ブルデュー 1996：78）下線のみ引用者による。

評価原理を内面化している。タミル「映画場」の「象徴的土俵」での勝ち負け¹⁸（つまり芸術的正統性）を決めるのは、タミル「映画場」に固有の知覚・評価原理ではなく、（彼／彼女らが内面化した）西洋主導のグローバルな「映画場」のそれである¹⁹。「芸術映画」を志向する動きは、タミル「映画場」に南インドの社会空間に属する他の〈場〉からの自律性を獲得し、グローバルな「映画場」との節合を果たそうという試みであると考えられる。

ここでわれわれは、ブルデュー理論に予見された2つの問題—「芸術場」の自律性という問題と、「芸術場」（それに固有の知覚・評価原理、正統性などを含む）の「(国家の)社会空間」への帰属性という問題—toに立ち返っているのに気づく。しかし、それは分析者が経験する問題としてではなく、近代西洋的芸術観を内面化している文化生産者たちが経験する問題としてである。つまり、一方で、南インドの社会空間のなかに経済・政治など他の〈場〉から自律した「芸術場」のための空間をひらき、「芸術」に固有の正統性（への信仰）を生産の場・生産者が手にすることの困難。他方で、節合を試みるグローバルな「芸術場」では「普遍的な」芸術的価値を求める西洋主導の知覚・評価原理にしたがいつつ、しばしば「第三世界映画」というラベルのもとに周縁化され、抑圧された人々に代表される「真の第三世界」を表象／代弁しなければならないという要求を課されてきた²⁰ということ。

18 「(芸術場)は裏返しに経済世界なのだ。芸術家は(少なくとも短期的には)経済的土俵で負けることによってしか象徴的土俵で勝つことができないし、逆に(少なくとも長期的には)象徴的土俵で負けることによってしか経済的土俵で勝つことができない」(ブルデュー 1995: 136)

19 「商業映画」もグローバルな「映画場」の動向に無関心ではないし、とくにハリウッド映画やMTVからの影響を強く受けている。しかし、それは南インド「映画場」の知覚・評価原理の側から、自らのスタイルに有益なものはなんでも取り込もうというやり方で、であると思われる。(Nandy 1998) 参照。

20 (Stam 2000: 283) 参照。「第三世界の映画、ポストコロニアルの映画はハリウッドの貧しい親戚ではない。むしろ、世界映画の不可欠な一部分である」(ibid.: 291) という指摘が、逆にグローバルな「映画場」の現状を表している。

もちろん、「われわれの映画」を作ろうという「第三世界映画」(あるいは「第三映画」)をめぐる運動は、とくにイタリアのネオ・リアリズムの影響を受けた「第三世界」側から生じたものであり、インドではサタジット・レイがその代表とされる。現在の南インド「映画場」の新参者たちもネオ・リアリズムを好み、「社会的に有益な」映画を作りたいと望んでいる(20代、助監督「社会に対してなにかをしたくて、ボクの場合はそれは映画を通してするものなんだ」)。

筆者は、グローバルな「映画場」における(南)インド映画人の立場は、インドの知識人の「近代」の経験のしかたの一面を示しているのではないかと考える。

インドのポストコロニアルの代表的論客のひとりである Partha Chatterjee は、近代の世界的アリーナでは「われわれ」は「アウトカースト」であり、近代の生産者にはなれないと指摘する。そして、アーユルヴェーダを西洋医学とならぶ近代的「医学」として制度化したように、本来の「われわれ」である過去を用いて「われわれの近代」を作らなければならない、と主張する(Chatterjee 1997)。この、近代的理念、知覚・評価原理のなかに「われわれ」のものとしての過去を取り込んでいくというインドの知識人の態度は、近代的知覚・評価原理にもとづく形式によって「われわれ」の現実を描き、あるべき姿を示したいという「芸術映画」の態度と重なって見える。この点については、(注19)で示した大衆と深く結びついた「商業映画」のあり方との関係も含め、別に考察を深める必要があろう。

筆者が今後、南インド「映画場」の新参者たちとともに進めるであろう調査は、こうした経験とどのように向き合い、どのように立場決定し、〈場〉のなかに自らの文化生産の空間を見いだしていくか、を探る作業である。その過程では、近代的制度・概念としての「芸術」がわれわれにもたらしたものを常に問い直していかなければならないだろう。近代西洋的芸術観にもとづくブルデュー理論の問題点は、むしろ、その問い直しの切り口を明瞭に示してくれるものだと考える。

おわりに

南インド「映画場」において「商業映画」がメインストリームを占めているという状況に反感を抱く〈場〉の新参者たちは、しかし、「商業映画」内部での変化にも非常に敏感である。彼／彼女らは、「ストーリーも予測できなくなっているし、単なるボーイ・ミーツ・ガールものばかりでもなくなってきた」（20代、フリーランス映像作家）と、「商業映画」のスタイル内部での変革を感知し、「商業映画」と「芸術映画」との区別がなくなり始めていることを歓迎している。

また、これまでドキュメンタリーを何本か作ってきたある映画監督（30代）は、「政治と宗教」をテーマにした、英語を中心に用い（タミル語には英語字幕）歌もダンスもない「商業映画」（と彼は言った）の制作を準備中であり、プロデューサーとも話がついた、とうれしそうに語っていた。そしてそれは、タミル・ナードゥ州だけではなく他の州を含む都市の観衆のみを対象とするものだという。TVや映画館で日常的に西洋の映画・ドラマ・音楽に触れ、タミル語・英語まじりで会話し、Tシャツにジーンズという西洋的スタイルを好む都市に住む新しい層を対象に、そのリアリティにより近い表現を求めていくという動きは興味深い。このような、「商業映画」v.s.「芸術映画」という対立をのりこえて映画を作ろうという試みが成功すれば、南インド「映画場」に新しい表現のための空間がうまれてくるだろう。

映画は階層の枠を越えてみながひとつ屋根の下で楽しむ初の娯楽形態としてインドに登場し、タミル映画はこれまでタミル語によってタミル人の誇りを高らかに謳い上げてきた。今後はどのように人々の世界観、自己像・他者像をかたちづくっていくのだろうか。さまざまな交渉が展開される制作のフィールドから探っていきたい。

参考文献

Appadurai, Arjun 1996 *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*.
University of Minnesota Press.

- Baskaran, Theodore, S. 1996 *The Eye of the Serpent: An Introduction to Tamil Cinema*. East West Books.
- Binford, Mira Reym 1983 *Media Policy as a Catalyst to Creativity: The Role of Government in the Development of India's New Cinema*. Ph.D., University of Wisconsin.
- Bourdieu, Pierre 1992 *Les Règles de l'Art: Genèse et structure du champ littéraire*. Editions du Seuil.
- ブルデュー、ピエール 1990 [1979] 『ディスタンクシオン I・II』 石井洋二郎訳、藤原書店。
- 1995 [1992] 『芸術の規則 I』 石井洋二郎訳、藤原書店。
- 1996 [1992] 『芸術の規則 II』 石井洋二郎訳、藤原書店。
- 2001 「文化が危ない」 『現代思想』 29(2) : 36-52、岡山茂訳。
- Chatterjee, Partha 1996 “Talking about Our Modernity in Two Languages”. In *A Possible India*, pp.263-285, Oxford University Press.
- Dickey, Sara 1993 *Cinema and the Urban Poor in South India*. Cambridge University Press.
- Gokulsing, K. Moti and Dissanayake, Wimal 1998 *Indian Popular Cinema: a narrative of cultural change*. Orient Longman Limited.
- 井上貴子 1994「独立前夜の芸術運動—バラタナーティヤムの再生—」 『ドラヴィダの世界』 pp.318-330、東京大学出版会。
- Kaali, Sundar 2000 “Narrating Seduction: Vicissitude of the Sexed Subject in Tamil Nativity Film”. In *Making Meaning in Indian Cinema*, pp.168-190, Oxford University Press.
- 松岡 環 2000 「インドにおける映画の100年」 『二〇世紀における諸民族文化の伝統と変容 5 映像文化』 pp.101-125、ドメス出版。
- Nandy, Ashis 1998 “Introduction: Indian Popular Cinema as a Slum's Eye View of Politics”. In *The Secret Politics of Our Desires: Innocence, Culpability and Indian Popular Cinema*, pp.1-18, Zed Books Ltd.
- Pandian, M.S.S. 1992 *The Image Trap: M.G.Ramachandran in Film and Politics*. Sage Publications.
- 2000 “Parasakthi: Life and Times of a DMK Film”. In *Making Meaning in Indian Cinema*, Oxford University Press, pp.65-96.
- Stam, Robert 2000 *Film Theory*. Blackwell Publishers Ltd.
- Vasudevan, Ravi S. 2000 “Introduction”. In *Making Meaning in Indian Cinema*, pp. 1-36, Oxford University Press.