九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

国家と/の芸術 ： インド政府の映画政策をめぐって

桑原, 知子
九州大学大学院人間環境学府博士後期課程

https://doi.org/10.15017/8037

出版情報：人間科学共生社会学. 5, pp.55-76, 2006-02-10. 九州大学大学院人間環境学研究院
バージョン：
権利関係：

KYUSHU UNIVERSITY

国家と／の芸術

― インド政府の映画政策をめぐって ―

桑原知子

要　旨

本論では、インド中央政府による映画をめぐる諸政策を国家による芸術的正統性の構築・利用の事例としてとらえ、国家が芸術の認定者／守護者／創造者としてどのような政策・制度・言説を展開してきたか、それはインド社会全体、また映画をめぐる世界システムとどのような関係をもっているのか、を考察する。

インド中央政府が採用している映画支援の諸制度は、教育－財政的支援－評価・普及－世界への流通－保存を一貫して担う、映画的正統性の再生産システムを構成しているが、その再生産の支えているのは国外の映画界から与えられてきた価値基準と正統性である。インドで主流を占める「商業映画」の否定のうえに自らを位置づける国家主導の映画界は、その価値基準を表す「芸術映画」という概念とそれをめぐる言説をとおして、欧米主導の世界の映画界とのつながりを確保しようとしてきた一方で、世界に流通可能な真正なインドの表象を生産する者としての正統性を自らのうちに囲い込んできたといえる。そしてそれにより、「芸術映画」というより正統な「近代」にアクセス不可能な人々とかれらが生きる現実とを排除し続けてきたのである。

キーワード：「芸術映画」、インド、正統性、自己表象

1　はじめに

ピエール・ブルデューは『芸術の規則』において、小説などの芸術作品が制作・評価・流通される「文化生産の場」が、近代において、政治や経済など他の領域から自律した領域として立ち現われてくるさまを、19世紀フランスの「文学場」の生成を例に、社会科学の対象として論じている。芸術作品の制作・評価・流通が行なわれる近代的な領域としての「芸術場」とは、政治・経済・宗教など他の領域において通用している評価原理とは異なる固有の評価原理をもち、その原理にもとづいて認定される正統性をめぐって闘いがくりひろげられる、自律性をもった場であるとされる（Bourdieu 1992）。

このブルデューの主張にたいしては、容易に反証をあげることができるかもしれない。たとえば、ナチス・ドイツの映画政策や芸術政策のように、近代において政治がプロパガンダのために芸術を利用してきた事例は数多い。しかし、わたしたちが現在目の前にしている現象の多くは、たんに政治や経済などの他領域に属する国家や市場が芸術を自らの目的のために利用しているというよりもむしろ、国家や市場が芸術に固有の価値システム・評価原理を固持したうえで、芸術の言葉で語りながら、その正統性を認定する者の地位を主張している、といえるのではないだろうか。

本論では、インド中央政府による映画をめぐる諸政策を国家による芸術的正統性の構築の事例としてとらえ、国家が芸術の認定者／守護者／創造者としてどのような政策・制度を発展させてきたか、どのような言説がその国家の政策を支えているのか、それはインド社会全体、また映画をめぐる世界システムとどのような関係をもっているのか、を考察する。

2　インド中央政府による映画支援のための諸政策

本章では、インド中央政府が情報放送省の管轄下で実施している映画をめぐる諸政策を概観する。

独立以前のインドではイギリス植民地政府により課された検閲制度は存在していたものの、映画の制作・普及を支援する政策が着手されたのは1947年の独立以降であった。独立直後のインドにおいては、Mahatma Gandhi をはじめとする指導者たちが映画館・撮影所の閉鎖を要求したり、映画の有害性に抗議する母親たち13,000人によるデモがニューデリーで行なわれるなど、映画が国民に与える悪影響にかんする懸念が大きく広がっていた（Binford 1983: 58)。こうした動きにたいし、国家が映画界に支援を与え、業界そのものおよびその生産物を改善するという積極的なかたちで応えようとしたのが、1951年に出された Patil 委員会報告である。同報告は、「インドにおける映画が国民文化、教育、健全な娯楽の振興のための効果的な道具に発展できるようにすること」（ibid.: 61）を目標に、映画制作者の教育訓練のための機関の設立、国立のフィルム・ライブラリーの創設、中央政府の出資による財政的な制作支援制度の設置、映画祭および映画賞の創設などの勧告を行ない（ibid.: 65-66)、以後のインド中央政府による映画支援政策の基盤となった[1)]。

1952年の第１回インド国際映画祭の開催、1954年の映画賞の創設、1960年の映画財政公社（現在の国立映画開発公社)、1961年のインド映画テレビ学校の設立、そして1964年の国立フィルム・アーカイヴの設立と、1950年代から1960年代にかけて創始され現在まで改良を重ねてきた映画をめぐる諸政策は、大別すると（１）教育、（２）制作支援、（３）評価、（４）保存・普及の役割を負うものに分類できる[2)]。以下では、それぞれの制度・政策の成り立ちを概観したあと、それぞれの政策においてどのような映画が国家の支援対象となるべきとされているか、それぞれの政策がたがいにどのように関連しているか、より広く世界の映画界および映画をめ

ぐる諸制度や、そこで流通している諸言説あるいは評価基準とどのような結びつきをもっているか、を考察する。

2－1　映画制作者の教育

インドでは、早くも1940年代にスタジオ・システムが崩壊し、映画制作現場での徒弟制的な訓練が行なわれ得ないようになっていた。こうした状況のなか、独立直後のインドを訪れたUNESCO調査団が中央政府による映画学校の設立を提案し、1951年のPatil委員会報告書も同様に、映画技術者学校と映画俳優学校の設立を勧告した[3]。これらを受け、情報放送省は1958年に映画学校の設立に着手し、1940年代に閉鎖されたままになっていたPrabhatスタジオ跡地（マハーラシュトラ州プネー市）を学校用地として購入した(ibid.: 148-149)[4]。こうしてインド映画学校（現・インド映画テレビ学校 Film and Television Institute of India）は1960年に設立され、1961年から学校としての機能を開始している。当初は情報放送省の管轄下にあったものが1974年に独立組織化するが、資金の一部は中央政府から得ており(ibid.: 153-154)、国家政策としての映画制作者教育を担う機関として位置づけられているといえる。

インド映画学校はフランスの映画学高等研究院、ソヴィエト（当時）のモスクワ映画学校をモデルとしてカリキュラムを構築するとともに、欧米諸国の映画関連機関およびUNESCOの支援をうけて映画人教育をスタートした(ibid.: 152)。現在は、3年間の監督・撮影・編集・録音の4コース（各コース1学年12名[5]）と、1年間のテレビ養成科（監督・撮影・編集・録音およびテレビ工学、各コース8名）のほかに、国営テレビ放送（Doordarshan）の現役職員むけ短期講座(Yusufi 1985: 522)、一般むけの映画鑑賞講座などをもつ。3年コースの学生は、1年目に全学生に必修の映画鑑賞講座でさまざまなジャンルの作品をとおしてテーマ・形式・構造の理解力を身につけ、2年目の専攻の訓練を経て、3年目に各専攻より1名ずつでチームを組み卒業制作を行なう。卒業制作のなかには、州政府や民間組織からの財政支援を受けて制作されるもの（ibid.: 523-525）や、国民映画賞を受賞する作品、国際映画祭に出品される作品もある。

同校発足当初はその教育の技術偏重ぶりが批判の対象となったが、1960年代をつうじて、しだいに「より広範な社会的目的をもつメディアとしての映画」にたずさわる芸術家の社会的責任の自覚をうながすような方向へと教育方針がシフトしていく（Binford 1983: 150-151)。その一環として1963年から全学生に必修となった映画鑑賞講座では、インド映画およびハリウッド映画以外の（主にヨーロッパの）「芸術映画」に重点をおいた歴史的・理論的教育が行なわれるようになった（ibid.: 156)。また、1960年代半ばには卒業制作のテーマおよびスタイルにおいて実験的試みが特に奨励され（ibid.: 159)、主流の商業映画の定式的な表現は「非映画的」であり拒絶されるべきものとして教えられ始めた。その結果、学生の志向はインドの商業映画界から離れていくこととなり、卒業生の多くが中央政府による映画関連諸政策に職を求めるという状況が生まれた。

2－2　映画制作のための財政的支援

独立前後のインドでは数度にわたって、映画業界の健全運営と映画の質の改善のために、政府によるプロデューサへの資金援助の必要性を勧告する調査委員会報告が提出されていた。1951年のPatil委員会報告も、投資家や配給業者がプロデューサに及ぼしている不健全な影響力を弱めるために、政府・業界・国民からの寄付による財政支援機関の設置を提案した。これにたいし中央政府は、1954年の国会で、政府自ら出資することはできないが、映画業界側に出資の意志があればそれに応えて法律制定し機関を設けることはできる、という態度を表明した。しかし、映画業界を代表するインド映画連盟（Film Federation of India）は支援機関を設立し映画業界の財政状況を安定化させるのは政府の仕事であると回答、1956年5月に中央政府は自ら財政支援機関を設立することを決定し、映画財政公社（Film Finance Corporation、以下FFC）を1960年に正式に発足させた（ibid.: 167-168）。しかし、中央政府に先立って西ベンガル州政府がSatyajit Rayの『大地のうた Pather Panchali』（1955）にたいして20,000ルピーの資金援助をしたことが、インドにおける民間の映画制作にたいする行政側からの財政的支援の最初の例であった（ibid.: 165-166）。そして、この映画が翌年のカンヌ映画祭でベスト・ヒューマン・ドキュメンタリー賞を受賞したことが、財政的支援の重要性・有効性を中央政府に認識させることになった。

設立当初のFFCは財務省の管轄下に（1964年以降、情報放送省傘下に）おかれ、その政策は商業映画界の健全育成をめざし、プロデューサにたいし民間投資家より格段に低い利率で融資を行なうというものだった。したがって、興行的成功が見込める作品への融資が優先という方針のもと、商業映画界の有名監督による大作がその主な融資対象となったが、融資額を返済できないばかりか、融資は受けたものの完成にまでいたらない作品も数多く存在した（ibid.: 169-172）。

初期のこうした失敗をうけ、1968年ごろからFFCはその方針を転換しはじめる。そのきっかけとなったのは、1968年にFFCの融資対象となったMrinal Sen監督の『ソーム旦那の話 Bhuvan Shome』がテーマやスタイルにおいても従来の商業映画とは異なる低予算の白黒映画でありながら、予期せぬ興行的成功をおさめたことであった（ibid.: 172）。これ以降、FFCはこうした「芸術映画」を積極的に融資の対象としはじめる。またほぼ同時期に、これまで民間の融資を受けることが難しかった多くの新人監督を融資対象として選びはじめ、この融資が映画学校卒業生にとっては特に重要な意味をもつことになった（ibid.: 183）。これらの政策転換の結果、融資対象となった映画の完成率が上がり、その多くが評論家から高い評価を受けただけでなく、いくつかの作品は興行的にも成功をおさめることができた（ibid.: 174）。にもかかわらず、人口にたいする国内の映画館数の絶対的不足という状況下では、配給業者は従来どおりの定式にのっとらない、スターも歌も登場しない映画を配給するというリスクを負いたがらず、FFC融資映画の半数が一般公開されなかったこともあり、融資の返済率そのものの改善にはいたらなかった（ibid. 175）。また議会や政府からも、FFCはだれも見たくない映画の

ために公的資金を使っているとの非難の声があげられていた（ibid.: 177)。その結果、1975年にはFFCの融資は完全に停止されることになった。

FFCによる融資は翌1976年には再開される（ibid.: 178)が、1975年から1977年までのIndira Gandhi政権による非常事態宣言下では大きな展開をみることはなかった。非常事態宣言解除後の1979年、内閣はFFCとインド映画輸出公社（Indian Motion Picture Export Corporation）とを合併させた国立映画開発公社（National Film Development Corporation、以下NFDC）の設立を決定、1980年4月にインド中央政府の映画財政支援政策はNFDC下で再スタートする（ibid.: 180)。

NFDCは1970年代末にFFC下ではじめられていた野心的なプログラムを継承・発展させていった。それは、16ミリ映画制作の奨励、低コスト映画館づくりのための融資、NFDC融資映画および輸入映画のための配給ネットワークの構築、映画制作・劇場建設への融資における各州政府との協力、字幕・吹き替え設備の設置、映画監督の雇い上げおよび制作・配給・宣伝への進出、国外の制作会社との共同制作の開始などである（ibid.: 180-181)。また、融資対象がヒンディ語映画に偏重しているという批判に応えるために、1980年、バンガロール、ボンベイ、カルカッタ、マドラス、トリヴァンドラムに映画制作者と批評家からなる映画開発諮問委員会が設置された（ibid.: 186)。さらに、外国との初の合作映画であった『ガンジー Gandhi』(1982）で得た利益をもとに、元映画俳優のための生活保護を目的としたインド映画俳優福祉基金を設立している。

1975年－1976年の国会・公共事業委員会で、当時のFFC社長は融資対象作の選考時に考慮すべき点として「独創的であるか、本物の人間の関心を含んでいるか、わたしたちと同一視できる人物を描いているか、劇的内容があるか」をあげ、FFCは「わたしたちの生活をそのままに描く映画をつくろうと努めて」おり、「わたしたちの映画のなかに社会的意識を育てねばならない」と述べている（ibid.: 188)。

2－3　評価

2－3－1　国民映画賞

1951年のPatil委員会の勧告に応えて、インド政府・情報放送省が「価値ある映画に国民的承認を与えるプログラム」として国家映画賞（State Awards、1966年に国民映画賞 National Awardsに改称（Arora 1995: 118)）を創設したのは1954年であった。これは当初、映画業界がその定式的表現から脱却し、社会的メッセージをもった作品をつくることを奨励することを目的としたものであった（Binford 1983: 129)。初の映画賞は、最優秀長篇映画賞、最優秀ドキュメンタリー賞、最優秀児童映画賞の3部門だけで構成されていた（ibid.: 126-127）が、「高い美学的・技術的水準と教育的・文化的価値をもつ映画の制作を奨励する」（ibid.: 129）という創設当初の目標が拡大していくにつれ、部門数も増大していった。まず創設の翌年、インド国内のさまざまな地域の映画文化の理解を促進するため、主要な諸言語それぞれのもっと

も優れた長篇映画に与えられる賞が創設された。1965年には、映画というメディアをつうじて国民統合を促進するという目標のもと、最優秀国民統合長篇映画賞（現 Nargis Dutt 賞）が創設された（Arora 1995: 118)。現在では、長篇映画対象が40部門、ドキュメンタリー等を対象とする賞が24部門、および映画評論を対象とする賞が2部門となっている。

映画賞創設から約10年のあいだ、情報放送省から審査委員として任命されていたのは元大臣、法律家、他分野の芸術家、教育者、その他の有名人など、その多くがほとんど、あるいはまったく映画とかかわりがない、映画についての知識や評価基準をもたない人物であった。したがって、かれらが審査の焦点としたのは、なにについての映画であるか、つまりその映画が訴えている主題やメッセージであり、それをとおして期待される教育的効果であった。そこでもっとも評価されたのは、カースト差別の克服や愛国心の重要性など、国民の社会的・道徳的向上を訴えた映画であった(Binford 1983: 130-132)。しかし、情報放送省の官僚がインド国際映画祭の実施（後述）や映画協会との情報交換などの経験をとおして国内外の映画をめぐる状況についての知識を積み重ね、映画をひとつの芸術形態とする認識を強めるようになると、1960年代半ばから映画賞審査委員の人選と審査の結果にも変化が現われる。審査委員のなかで映画評論家・映画制作者が占める割合が増え、メッセージの内容だけではなく作品全体がスタイルの独創性、技術の高さなど映画に固有の評価基準によって評価されるようになり、受賞作の多くが従来の商業映画の枠組を越えたものとなっていった（ibid.: 134)。そのような場合に審査委員の評価の基準となるのはインド映画が国外の映画祭等で得た評価であり、Satyajit Ray 作品など国外で高い評価を受けた作品と同様のスタイルをもった作品だけが評価され、結果的に奨励されるという状況も生まれた（ibid.: 144)。

1973年から国民映画賞の運営は、インド国際映画祭とともに映画祭事務局の管轄となる。国民映画賞を受賞した作品は、翌年のインド国際映画祭の「インド映画パノラマ」部門上映作品に選出され、国外の映画祭に出品される可能性が高い。国民映画賞は国際的認知への第一歩であり、国際舞台進出のための予備審査の役割を果たしているといえる（ibid.: 143)。

2－3－2　インド国際映画祭

1952年の第1回インド国際映画祭（International Film Festival of India）の開催は、情報放送省映画局の一チーフ・プロデューサの突然の発意と担当大臣への直談判からわずか7ヶ月で実現にいたったものであった。当時のインドは、1947年の独立後 Nehru 政権下で非同盟諸国のリーダー役を自認し、その役割を内外に広め非同盟諸国間の連帯を誇示するための外交手段として国際会議やスポーツ・文化イベントの開催に力を入れ、独立から4年後の1951年には第1回のアジア大会がニューデリーで開催されていた。アジア初・第三世界初の国際映画祭となるインド国際映画祭の誕生には、そうした外交戦略の一環としての期待がこめられていたということができる。第1回の映画祭はボンベイで開催されたのち、デリー、カルカッタ、マドラスを巡回し、映画館や公会堂だけでなく、特別に設置された野外テントでも上映会が行なわ

れた（ibid.: 87–90）。

初期の映画祭は、映画祭専任ではない情報放送省の官僚らによって組織された。映画について、とりわけ諸外国の映画についてほとんど情報をもたないかれらにとって、助けを求めるのにもっともふさわしかったのは、政府による外国映画輸入制限によって通常の商業的配給ルートでは目にすることのできない外国映画（主にヨーロッパ映画）を鑑賞する機会と、映画についての議論の場を会員に提供することを目的に設立された映画協会であった[6]。第1回の開催にあたり組織責任者をつとめる官僚は、1947年創立のカルカッタ映画協会にたいし、どの作品を招待すべきかなどについて助言を求めている。その結果第1回映画祭は、国際的映画界からインドが疎外されているという状況を終わらせるとともに、またそれによって、インドの映画界に新しい潮流を生み出すという多大なインパクトをもたらした（ibid.: 105）。それ以降、映画協会会員は助言者として、あるいはスタッフとして映画祭の組織づくりに貢献していくことになる（ibid.: 115 n.1）。

成功に終わった第1回ののち、インド国際映画祭は主会場をニューデリーに移し、1962年、1965年、1969年と散発的に行なわれる。ニューデリーに会場を移したことにより、中央政府の官僚がより直接的に映画祭をコントロールすることができるようになった。しかしこの間の最大の問題は、映画祭を担当する専任の機関が存在せず、映画祭の開催が決定されたときにたまたま情報放送省内でその任に就いた官僚が組織づくりを行なうため、その経験がほとんど次回の開催に生かせない、ということだった。したがって、映画祭はほとんど行き当たりばったりに行なわれているという批判をたびたび受けていた（ibid.: 93）。

また、コンペティション部門の設置が第1回から望まれていたものの、インド政府が課している外国映画輸入制限を理由に国際映画製作者連盟（Fédération Internationale des Associations de Producteur de Films、以下FIAPF）がそれを許可しない、という問題も存在した[7]。これにたいし、1964年に情報放送相に就任したIndira Gandhi（のちに首相）がFIAPFが提示する輸入制限緩和の条件に同意したことをうけ、1965年にはじめてインド国際映画祭にコンペティション部門が創設された。しかし、1960年代の後半にインド政府が輸入制限緩和策を撤回、コンペティション問題はふたたび白紙に戻されることになった（ibid.: 90–91）。

1973年、ニューデリー映画協会の会員だったこともある（ibid.: 120）当時の情報放送相I. K. Gujralが、「上質な映画」の振興のための「包括的映画政策」の実施に着手し、その一環として映画祭事務局（Directorate of Film Festivals）を情報放送省の一部局として設置した（その現在の担当事業全体の詳細については後述）。専従機関が設置されたことによって、その後はじめて開催された1975年の第5回以降、インド国際映画祭は毎年開催が可能になった（ibid.: 93–94）。また、奇数年はコンペティション部門あり、偶数年はコンペティション部門なしで映画祭を行ない、偶数年の映画祭はニューデリーの主会場で開催後、他の一都市でも開催するという複雑な形態も、1975年からとられ始めた。これは、コンペティション問題をめぐるインド政府・情報放送省とFIAPFの妥協の産物と、それぞれに存在を主張するインド国内

の当時の映画産業中心地（ボンベイ、マドラス、カルカッタ、バンガロール）への目配せのための苦肉の策とが合体したものであった（ibid.: 95-97）[8]。

さらに、この時期映画祭事務局が着手した新たな試みとして、「インド映画パノラマ」部門の新設がある。これは、1970年代半ばにインド国内から「ニュー・シネマ」と呼ばれる新しい傾向の映画が映画祭に出品されるようになったことをうけ、それまでSatyajit Ray作品にしかほとんど関心をもっていなかった海外からのゲストにむけて、インド国内から選ばれた新作を英語字幕つきで上映するものであり、1978年に開始された(ibid.: 108-110)。パノラマ部門上映作品の選考は、映画祭事務局の運営のもと、情報放送省から任命された選考委員会が行なう。1978年の初のパノラマ部門の選考委員に映画祭事務局から提示された選考基準は、（1）批評家、配給業者双方を含め外国人の関心に添うものであること、（2）商業映画は対象外とすること、（3）国内の映画制作地の地域的バランスをできるだけもたせること、であった(ibid.: 113)。パノラマ部門作品として選出され上映されるということは、映画祭事務局の手によって、あるいは招待を得て、海外の映画祭に参加し、海外で評価されるための第一歩として位置づけられている。

現在のインド国際映画祭は、1989年にいったんコンペティション部門を廃止したが、1996年にアジアの女性監督のみを対象とするコンペティション部門を復活させたのち、1998年それをアジア人監督コンペティションとして拡大させて今日にいたっている。その他に、アジアの作品にかぎらないいくつかの非コンペティション部門と回顧上映、制作者と配給業者の接触の場である映画マーケット、また、インド映画パノラマに加えて、国内で顕著な興業成績をあげた作品を上映する「メインストリームのインド映画」部門などを設けている。

2－3－3　国外の映画祭への出品、その他国外での上映

1973年、包括的映画政策の一環として情報放送省傘下に創設された映画祭事務局は、それ以前には官僚たちの手で行なわれていた中央政府の映画関連事業のいくつかを実施する専従機関である。国内外で良質のインド映画を普及させること、すぐれたインド映画にたいし海外で評価を得る機会を提供すること、インド国際映画祭や国民映画祭等において国際的な卓越した監督たちの映画を上映すること、を目的とする。

映画祭事務局は、国民映画賞およびその授与式典である国民映画祭、インド国際映画祭およびパノラマ部門上映作品の選考のほかに、国外の映画祭への参加にも責任を負う国家機関である。映画祭事務局による国外の映画祭への出品に際しては、インド国際映画祭パノラマ部門上映作品から選出し、コンペティション部門への出品が決定した場合には当該作品監督の映画祭への参加を財政的に支援する。また、民間のプロデューサがパノラマ部門上映作品以外を国外の映画祭に出品することも奨励しており（ただし費用はプロデューサ負担）、税関手続きを簡便化するなどのかたちで援助を与えている。映画祭以外にも諸外国との文化交流事業の一環として、国外でインド映画上映会を、国内で諸外国の映画の上映会を組織することも映画祭事務

局の管轄下で行なわれる。

国民映画賞受賞作品がインド国際映画祭パノラマ部門上映作品に選定される可能性は高く、さらにパノラマ部門作品が国外の映画祭に出品される可能性は高いため、国家によって評価され国家を代表する映画として国外に紹介される映画は、一貫して映画祭事務局によって掌握されているといえる。

2－4　フィルムの保存、映画文化の普及

1955年に国家映画賞受賞作品のプリントを政府に寄託することがプロデューサに義務づけられて以来、約10年にわたりそれらのフィルムは情報放送省映画局と中央映画検閲局によって保管されていた。1961年、事実上「国立フィルム・ライブラリー」の役割を果たしていたこれらの資源を正式に組織化することが決定され、1964年２月、国立フィルム・アーカイヴ（National Film Archive of India）が情報放送省の一独立部門として設立された（Dharap 1985: 529-530)。その目標は、インド映画の遺産を後世のために追跡し獲得し保存すること、データの分類・整理を行ない映画に関する研究を行なうこと、映画文化の普及のためのセンターとしての活動を行なうことである。

開設当初、国立フィルム・アーカイヴは情報放送省の全体政策のなかで低いプライオリティしかあたえられておらず、資金や人材の不足によりフィルムおよび周辺資料の収集や保存には困難をきわめた。また、映画業界にはフィルム・アーカイヴの役割の重要性についての認識が薄かったため、フィルムや周辺資料の収集・保存にかんして業界からの協力をとりつけることも容易ではなかった。しかし、国際フィルム・アーカイヴ連盟（International Federation of Film Archives）への加盟をとおして、国外のフィルム・アーカイヴとのフィルムの交換等により、所蔵作品を増やしてきた（ibid.: 531-533)。フィルム以外に収集している周辺資料には、ポスター、スチール、歌本、パンフレット、レコード、カセット・テープなどがある（Chabria 1995: 67）ほか、図書館にはインド映画にかんするものを中心に書籍・雑誌を収蔵している。

同アーカイヴでは、国内で制作された全映画についてプリントの寄託を義務づけるなどの処置はとらず選択的にフィルムの取得を行なっている[9)]。国立フィルム・アーカイヴ諮問委員会によって定められた基準で取得対象となっているのは、（１）1955年以前制作の全インド映画、1955年以後の映画については、（２）国民映画賞受賞作品、（３）興行的に成功した作品、（４）国外の国際映画祭やインド国際映画祭のパノラマ部門で上映された作品、（５）NFDC（FFC）融資作品、（６）著名な文学作品の翻案もの、（７）神話もの・歴史もの・社会もの・家族劇・スタント映画・子供映画など、インド映画のさまざまなジャンルを代表する作品、（８）ニュース映画、ドキュメンタリー、短篇映画、（９）諸外国の主要な映画制作者の作品や、国家的スタイルやジャンルを代表する作品を含む、諸外国の古典的名作、である（ibid.: 68)。

国立フィルム・アーカイヴが映画文化の普及というもうひとつの役割を果たしはじめたのは、

フィルムの収集がある程度進んでからだった。1967年にプネー本部とボンベイ（のちに開設されたカルカッタとバンガロールの支部）での古典的作品の月例上映会を開始、1968年に映画協会等の上映会用の配給ライブラリーを設置、1974年にインド映画テレビ学校との協力による映画鑑賞講座を開始するなどの事業を行なってきた（Dharap: 534-535）。また、国内外での映画祭にも収蔵作品からインド映画の古典的名作等を提供している。

2－5　インド中央政府の映画支援政策の思想的・制度的特質

以上でみてきたインド中央政府の政策から、以下では、（1）国家はどのような映画を支援すべきとみなしているか、（2）そうした映画を価値づける思想はどこからきているか、（3）そのための諸制度はたがいにどのように連関しているか、を考察する。

2－5－1　国家の望む映画像

中央政府による映画支援政策が開始された当初にその対象と想定されたのは、主流の映画を生産する映画業界であった。その政策においては、映画業界の体質を改善し、その運営を健全なものとすることによって、「社会的妥当性」「社会的・教育的価値」をもつ映画が生産されるようにすることが目論まれていた。そこでいう映画がもつ「社会的妥当性」「社会的・教育的価値」とはそれが伝えようとする内容あるいはメッセージにかかわるものであり、具体的には愛国心や国民統合の意識、差別の克服、道徳的向上、あるいは開発や家族計画など、若い独立国インドが国民国家を建設していくうえで重要なメッセージを直接的・明示的に訴える映画が望ましいとされた。たとえば、1965年に新設された国民映画賞・最優秀国民統合長篇映画賞は国民統合の精神を観衆に醸成する映画を顕彰し振興することを目的としているが、これにたいする映画業界の反応はただ「ぼくらはみんなインド人」といった歌詞をもつ「国民統合的な」歌を映画に挿入するというものであり、当初はそうした映画が実際に顕彰の対象にもなった。

しかし、政策が進行するにしたがい、国家の支援対象となる「社会的妥当性」をもつ映画とは、映画業界で生産される主流の商業映画の否定として措定されるようになった。現実離れしたヒーロー・ヒロインを中心に展開される現実離れしたストーリーに、ダンス・アクション・コメディなど必ずしもストーリーと必然的関係を持たないさまざまな要素が挿入される商業映画の「逃避主義的」定式は、「非映画的」なものとして否定される。その対極として「社会的に妥当な」映画に期待されるようになったのは、観衆が自己同一化できる「ふつうの」人間の日々の生活やインドの現実をありのままに描き、そのなかで人物たちが経験するさまざまな社会的問題にたいしてリアリスティックなアプローチをとることである。直接的・明示的にメッセージを挿入するよりも、リアリズムの視点で現実をありのままに提示することによって、観衆のあいだに現実の社会問題にたいする認識・自覚を育てることが望まれるようになった。

2－5－2　国家の映画支援思想を生んだ背景

このように、インド中央政府が映画にたいして望むものの焦点が国民統合にむけた直接的・明示的なメッセージから、社会の現実のリアリスティックな描写へ、いわば内容から形式にシフトしてきた背景には、映画協会の存在の重要性が考えられるだろう。第1回のインド国際映画祭の開催に際し、招待すべき作品の選定等について国家のアドバイザー的な役割を果たしたのはカルカッタ映画協会だった。映画協会の多くは、インド国内で主流を占める定式的表現を伴った商業映画にかわるオールタナティヴな映画文化を創造することを目的としている。したがって、国家の映画政策の最初期において、映画についての知識をほとんどもちあわせない中央政府官僚たちが映画協会的視点を導入したことは、その後のインド中央政府による映画政策の方向性を決める重要な契機であったと考えられる。1950年代はじめに欧米主導の世界の映画界の精神を受容した中央政府による映画支援政策がインド国際映画祭を皮切りに始められ、その影響のなかで制作されたSatyajit Rayの作品が1955年に欧米主導の世界の映画界において高く評価されたという初期の一連のできごとは、現在まで続く中央政府による映画政策を強く方向づけた。

2－5－3　映画支援政策諸制度相互の連関

中央政府の映画支援のための諸制度は、〔インド映画テレビ学校における映画制作者の教育〕→〔国立映画開発公社による制作のための財政的支援〕→〔国民映画賞・インド国際映画祭パノラマ部門での評価・普及、国外の映画祭への出品による世界への流通〕→〔国立フィルム・アーカイヴにおける保存、次世代の教育のための上映〕という一貫した、閉じた（自給自足）システムを構成している。これは、国家自らが映画における正統性を定義し、その正統性に則った映画を生産し、その正統性を承認し普及させるという、映画的正統性の再生産システムであるということができるだろう。

その閉じたシステムは、しかし、欧米主導の世界の映画界の諸制度とつながっている。これまで見てきたように、映画支援のための制度の多くがヨーロッパの諸制度をモデルに設立・運営されてきた。さらに、教育あるいは財政的支援というかたちで国家に支えられている映画の多くは、国内市場よりも国際映画祭をつうじて国外で流通・評価されることをめざして制作されてきた。そして、国外、特に欧米での評価は、国家による評価に基準と正統性を付与し、国家によって承認された「正統的」映画の再生産を可能にしているのである。

3　国家による映画制作

前章で概観した教育・財政的支援・普及・評価・保存のための諸政策に加えて、インド中央政府・情報放送省は自ら制作を行なう一部局を擁している。それは、1948年創設の映画局（Films Division）である。以下では、インド中央政府の一員として働く作り手の事例をとり

あげ、かれらの制作活動を支えている価値基準を抽出し、次章における国家と芸術との関係をめぐる議論の足掛かりとしたい。

3－1　情報放送省映画局

イギリス統治下のインドでは、第二次世界大戦中に戦時下プロパガンダのためのニュース映画・ドキュメンタリー制作を担当する組織がつくられていたが、1947年の独立時にこの歴史的できごとを記録にとどめることができたのは欧米からの撮影隊のみで、国内にそれが可能な組織は存在していなかった。この事態を重くうけとめたインド政府は、ニュース映画・ドキュメンタリーの制作を担当する部局の設置を決定し、翌年、情報放送省下に映画局が誕生する(Narwekar 1992: 25)。その目標は、国家建設のための諸プログラムの実施にむけて国民を教育し動機づけを与えること、国内外の人々にインドのもつ国土や遺産のイメージを伝えること、国民のコミュニケーション・統合において非常に重要であるドキュメンタリー映画運動の成長を促進すること、とされている。

その主な活動は、提携映画館での上映や国営テレビ放送のためのニュース映画・ドキュメンタリー映画の制作、情報放送省や家族福祉省による村落部むけ巡回宣伝用の中長篇映画の制作、アニメーション映画の制作等であり、中央および州政府の諸機関や、民間の教育組織、在外インド公館などにそれら映像のフィルムおよびビデオの貸し出しを行なうとともに、国外のテレビ・ネットワーク等に作品の販売も行なっている。また、ドキュメンタリー、短篇、アニメーションを対象とするムンバイ国際映画祭を隔年で開催している。

ムンバイ（旧ボンベイ）の映画局本部とニューデリー支部ではニュース映画・ドキュメンタリーの制作が主であるが、バンガロール、カルカッタ両支部では中長篇映画・ビデオ作品を制作している。バンガロールではタミル語、テルグ語、カンナダ語、マラヤラム語の南部4州の各公用語とその他の方言で、カルカッタでは東部の諸言語で、映画・ビデオの制作を行なっている。それらは情報放送省や州政府等によって行なわれる村落部での巡回上映会での上映用として、その地域の民話や伝承などをベースにしたり、脚本家や出演者を地元から採用したりしながら、国民統合、不可触民差別撤廃、村落開発といったメッセージをわかりやすく伝えることをめざして制作されている（Thapa 1995: 515)。

3－2　国家機関に所属する映画制作者の一事例

ここでは、バンガロール支部に所属し中長篇作品の制作を担当しているＩ監督とＳプロデューサとのインタビュー[10]から、国家の映画政策に作り手として実際にたずさわっている人々がどのような言葉で国家と映画との関係を語るのか、その一事例をみてみたい。

Ｉ監督は南インド・タミルナードゥ州中部出身のタミル人である。チェンナイ（旧マドラス）市内の大学において歴史学の修士課程を終えたのち、タミル映画好きをみかねた親戚の勧めでタミルナードゥ州立映画テレビ学校（チェンナイ）を受験、監督コースに入学した。映画学校

ではそれまでは見ることのなかった外国映画を見る機会が与えられ、そこからさまざまな技術を学んだという。3年間の全課程を終えて、タミル映画業界で2年間助監督を経験したあと、情報放送省映画局の監督募集に応募し、1990年に採用された。その後、1年間ニューデリー支部に所属し教育映画を1本撮ったのち、バンガロール支部へ異動となり村落部むけ中長篇作品を制作し始める。

I監督がタミルナードゥ州立映画テレビ学校を卒業した1980年代後半は、タミル映画業界が映画学校卒業生を監督として使おうとはしなかった時期であった。プロデューサたちが映画学校の卒業生は「芸術映画しか作らない」と敬遠したことから、映画学校の卒業生は政府の映画関連部門に就職するしか道がなかったという。I監督自身も2年間助監督として働いたが、タミル映画業界では「見る人のためになるよいメッセージをもったよい映画」が作られておらず、映画学校卒業生が監督として働ける見込みもないので、「生活の安全のために」固定給が得られる映画局に職を求めた。

当時の映画学校卒業生が「芸術映画しか作らない」という理由でタミル映画界から門前払いされていた状況の詳細について、I監督は次のように説明した。

「芸術映画には歌とかダンスとか商業的な要素がない。現実のできごとを描く。だから、観客は芸術映画が見たくないんだ。観客にはいろいろな人がいて、いろいろな仕事をしていて、みんなちょっと解放されたいんだ。笑って楽しく時間を過ごしたい。商業映画には観客が見たいものが入っている。でも、芸術映画には商業的要素がない。」

これは商業映画の否定として「芸術映画」を措定しながら、商業映画からの視点で述べた言葉であるといえよう。このI監督の発言を受けて、同席していたプロデューサのS氏が、「芸術映画は自然なんだよ」と割って入ってきた。Sプロデューサは情報放送省映画局の一官僚として、映画制作の現場において、いわば外にたいして映画局の立場を代表し、政策遂行の立場・目的をつねに明確に語るという役割を負った人物であった。

「芸術映画はリアリスティックな小説の映像版だよ。読むもの・想像するものがそのまま映像で見られるんだ。私たちはなにも変えないし妥協しない。物語をあるがまま描く。それが映画づくりでの『芸術』だ。騙しはなし。」

このように「芸術映画」が目指すべきリアリズムの重要性を指摘する一方で、Sプロデューサは次のようにも述べている。

「商業映画は観客の好みに合わせて文化を変えてしまう。文化は今変わろうとしているけれど、芸術映画は文化を守る。たとえば、インドの女の子はインドの伝統のままの姿で描

かなくちゃ。」

現実をありのままに表現しなければならないと主張する一方で、その「現実」は今まさに変化のただ中にある現実ではなく、変化を被る以前の純粋状態としてイデア化された「現実」なのである。このSプロデューサの主張に対し、I監督は「それはちがうよ。現実の生活で起こっていることをありのままに映画で見せるんだ」と反論する。

「芸術映画」の重要な原則の一つであるリアリズムにたいする信仰においては、I監督とSプロデューサは一致している。しかし、そのリアリズムという表現手法において、何を表象対象としてのインドの「現実」とするのかという問題には、Sプロデューサの発言にみられるように、一見矛盾した模範解答が国家主導の映画的正統性再生産システムから与えられてきた。これは、そのシステムが稼働原理としてきた「芸術映画」をめぐる価値観・言説がどのように受容されてきたか、と大きくかかわっていると考えられる。

4 「芸術映画」と正統的自己表象

インドにおける国家主導の映画的正統性再生産システムが、欧米主導の世界の映画界と共有する基盤として確信しているのは、「芸術映画」という概念とそれをめぐる価値基準である。そしてそれは、インドにおいて「現実」とはどのように表象されるべきか、また表象されるべき「現実」とは何か、という重要な問題を孕んでいる。本章ではまず、欧米において生み出された「芸術映画」をめぐる言説が、インドにおいてどのように受容・現地化されたかを概観し、次に、その言説を内面化した政策を推進することによって国家（的エリート）が手にしたものは何だったのかを考察する。

4－1 世界における「芸術映画」の展開とインドでのその受容

Bordwellによれば、世界の映画の歴史において「芸術映画」と呼ばれる作品群を特徴づけているのは、1920年代以来ハリウッド映画界によって培われてきた古典的な物語手法の否定、つまり、主人公が因果の連鎖で結ばれたできごとの数々を経て最終的には目指されたゴールへ至るという物語手法の否定である。この否定を実践するうえで「芸術映画」が採用している原則の一つは、リアリズムである。スタジオ撮影ではなくロケーション撮影、スター俳優ではなく素人、現実離れしたストーリーではなく実在する諸問題、ゴールにむかって一貫した意志決定をしていく登場人物ではなく複雑に揺れ動く心理をもった登場人物－これらをはじめとする要素が「芸術映画」のリアリズムを構成している。

リアリズムとならんで「芸術映画」が採用するもう一つの原則は、表現主体としての監督の重要性を強調する作家主義である。表現者としての自由を認められていない古典的（ハリウッドのスタジオ・システム）映画の監督とは異なり、「芸術映画」の監督は物語テクストの統合

主体として、作品のなかに他の監督とは明確に異なる個人的なヴィジョンを表現するべき主体として、映画においてもっとも重要な地位を与えられる。そして「芸術映画」の観客は、監督の個人的ヴィジョンを読み取るために考えながら作品を観ることが求められることになる(Bordwell 1979)。

このような特徴をもつものとして「芸術映画」というカテゴリーが創造されたことの背景には、映画と「芸術」との関係を変容させる一連の動きがあった。その一つが、1930年代の欧米諸国におけるフィルム・アーカイヴの設立である。たとえば、ニューヨーク近代美術館(MoMA)のフィルム・ライブラリーの設立(1935年)は、映画に絵画や彫刻などと同様の収集・保存・研究の対象となる芸術形態としての地位を与える重要な契機であり、映画がどう「鑑賞」されるべきかを大きく方向づけるものであった(Wasson 2005)。また、1936年設立のシネマテーク・フランセーズは、同一監督作品の集中上映をとおして作家主義を準備するなど、映画を特定の視点から論じる姿勢を観客のあいだに醸成した[11]。

フィルム・アーカイヴ設立の動きと前後して、総合雑誌のなかに映画のページが設けられるようになるだけでなく、映画に特化した雑誌が発刊されるなど、映画を他の芸術形態と同様に論じる場が拡大していったことも、「芸術映画」という概念が形成されていく土壌となった。1930年代に英語で発刊された映画雑誌の多くは、「芸術映画」「外国映画」「アヴァンギャルド映画」などのカテゴリーを通じて、当時の主流の商業主義的ハリウッド映画にたいするオールタナティヴを追求していた(ibid.: 1-31)。また、1951年にフランスで創刊された映画批評誌Cahiers du Cinéma誌上では、後に自ら「ヌーヴェル・ヴァーグ」の映像作家たちと呼ばれることになるシネマテーク・フランセーズの常連たちが作家主義的アプローチを押し進め始めた。さらに、1950年代から1960年代にかけて作家主義の批評家たちは、映画は小説のように「純粋な」創造物、監督の人生観の表現であるという視点から、主題、テーマ、イメージ、技術、場面設定など、ひとりの監督の諸作品に共通の諸要素に着目し、それらが通時的にどう変化するかを探究の対象とした(Bordwell and Thompson 2002: 415-416)。

インドで映画協会運動が展開し、インド国際映画祭を皮切りに国家の映画政策が開始されたのは、これらの動きが始まってから少し時をおいた時期になる。初期の映画協会運動に積極的にかかわった人々の多くは、植民地状況下のインドでエリートとしてイギリス式の教育を受け、インド国内で制作された映画よりもハリウッド映画・イギリス映画を中心とする外国映画を観、英語の映画雑誌をふつうに読んでいた人々であった。その代表的人物が、1947年にカルカッタ映画協会の創設に参加した一人、Satyajit Rayである。第二次大戦が終わるころには英語の映画雑誌のほとんどを定期購読していた(Ray 1976: 6)というRayは、当然の帰結として、それらの雑誌が前提としていた一芸術形態としての映画という視点や、ハリウッド映画の商業主義にたいするオールタナティヴとしてヨーロッパの「芸術映画」を高く評価する価値基準を内面化していた。だからこそ、インドの通常の配給・興行ルートには乗ってこないヨーロッパの「芸術映画」を鑑賞し議論する場である映画協会を創設することは、彼にとって必要なこと

であった。

そのカルカッタ映画協会は1952年の第1回インド国際映画祭で重要な役割を果たし、映画にそれほどコミットしていないエリート、特に中央政府官僚のあいだにも「芸術映画」的価値観を浸透させることに成功する。そしてRayは、1950年にロンドンで観た『自転車泥棒』(監督Vittorio De Sica, 1948)に触発されて制作を思い立った(ibid.: 9)という『大地のうた』(1955)を西ベンガル州から20,000ルピーの援助を受けて監督し、この映画が翌年のカンヌ映画祭でベスト・ヒューマン・ドキュメンタリー賞を受賞したことにより、自ら個人的ヴィジョンを表現し得る「芸術映画」の「作家」として欧米で受容されるようになった。このことがインド中央政府に映画制作への財政的支援の重要性・有効性を認識させるとともに、「芸術映画」に至高の正統性をおく言説をさまざまに展開させることになったのである。

現在の映画協会でも、「リアリスティックで監督自身の個人的ヴィジョンを表現する芸術映画」を、インドの「逃避主義的な商業映画」と対立させて、前者により高い価値をおく言説は生き続けている。そして、映画協会のメンバーの非常に多くが「好きな映画」として語るのは、やはり『自転車泥棒』である。

4－2　正統的自己表象としての「芸術映画」

前節でみたように、インド中央政府による映画政策はその展開の過程で、映画協会やニュー・シネマなど、映画という芸術形態あるいはメディアの重要性を訴え、インド社会における映画の位置づけを変えようという運動から映画を語る言葉の多くを学び、それら運動を国家の政策のなかにとりこんでいった。一方、映画協会やニュー・シネマなど人々の側でも、国家の政策のなかに自らの言葉をしのびこませながら、国家による支援・評価を獲得することによってその目標を遂げようとしてきたということができる。ここには、Tony Bennettが指摘したような国家の政策とその政策の対象となる人々のあいだのボトム‐アップ／トップ‐ダウンという二項対立を超えた相互依存関係をみることができるだろう。さらにここでは、Bennettがいうように人々の側の文化をめぐる政治が政策によって存在条件を与えられていたというだけでなく、政策の側が文化を語る言葉の多くを人々の側に負っていたということが注目されるだろう(Bennett 1999: 484-485)。

しかし、その言葉は結局、国家主導の映画的正統性再生産システムとその価値観のなかに自らを位置づけられる人々、つまり、Satyajit Rayのように、植民地状況下からポスト植民地状況下をつうじて輸入され内面化された正統な「芸術」(あるいは「近代」)への信仰をもち得る人々のあいだでのみ流通可能な言葉にすぎなかった。

M.S.S. Pandianは、1930年代に到来したインド映画のトーキー化以降、それまで下層民の文化とみなしてきた映画とのかかわりを観客としても制作者としても捨てきれなくなったタミル人エリート層が、いかなる言葉を用いて映画を語り、自らを下層に属する人々と差異化してきたかを論じている。かれらエリートがそこで用いたのは、社会的向上という映画の目的論的

な価値に加えて、リアリズム、伝統文化の真正性などをめぐる言説だった。神話にもとづく音楽劇としての大衆演劇をその原型とする大半の映画にたいし、歌ではなくセリフを重視し同時代的テーマをあつかうリアリズム志向の映画を称揚する。また、映画のなかで用いられる舞踊・音楽について、古典舞踊・古典音楽とそれ以外の境界を設定する評価基準を採用し、純粋で真正な形態のみを評価する。こうしてタミル人エリートたちは、下層に属する人々とともに観衆として、また制作者として映画にかかわりながら、「ハイ・カルチャー」の担い手としての自らの卓越性を保持しようと努めてきた、とPandianは主張する（Pandian 1996）。

リアリズムという表現形式は、英語教育を受けたインド人エリートたちがヴィクトリア期の文学をつうじて19世紀半ばから、さらに映画到来以降は当時見ることのできたアメリカ・イギリスの映画をつうじて、学び輸入してきていたものである。特に、19世紀後半から20世紀にかけてのインド文学において、ヨーロッパから輸入された散文形式のリアリスティックな表現によって同時代のインド社会を描きヨーロッパの小説家たちと連なろうという動きは、主流を占めていた。リアリズムはもっとも高次の認識様式として、エリートたちによって最高の価値を与えられていたのである（Mukherjee 1985: 6-16）。

また、インド人エリートたちがその純粋性・真正性を守ろうとする古典舞踊・古典音楽は、植民地状況下で西洋の舞踊・音楽にも伍し得る近代的な「芸術」として制度化され確立されたものであった。たとえば、南インドの古典舞踊・バラタナティアムは、1920年代から1940年代にかけて、デーヴァダーシ・カルトとして培われてきた宗教的・儀礼的・カースト的文脈から切り離され、正統性の評価とその再生産のための固有の諸制度をそなえた自律的「芸術」として再生されたものである（cf. 井上 1994）。

Pandianが示した、映画を語るインド人エリートの言葉にみられるのは、植民地状況下およびポスト植民地状況下でかれらエリートのみが直接であうことのできた輸入品としての「近代」とどう向き合い、それをどう自分たち自身のものとしていくか、という態度であったということができる。それは一方で、Chatterjeeが主張するような、植民地化以前の純粋な「われわれの過去」を用いて、輸入品の「近代」の枠組を流用しながらもそれとは異なる「われわれの近代」を作るのだ（Chatterjee 1996）という態度と重なる。しかし他方で、その際に枠組となるより正統な「近代」にアクセス可能な自分たちとアクセス不可能な（とエリートの視点から思われる）者たちとを差異化しようとしながら、より正統な「近代」にアクセスしようとしてこない者たちにいらだちを感じているという矛盾した態度でもあるようだ。

このような、インドにおけるエリート／非エリートのあいだの大きな溝を、Ranajit Guhaは「ヘゲモニーなき支配」という概念で説明している。「西洋の民主主義国家が南アジアに成立させた独裁国家・英領インド」という植民地状況下において、イギリス本国のブルジョア文化はインドの土着の文化を同化させ、従属者を同意へと導く文化的・倫理的指導機能としてのヘゲモニーを獲得することができなかった。植民者が去ってインドが独立したあと今日にいたるまで、今度はイギリス的ブルジョア文化を内面化したインド人エリートがヘゲモニーを獲得

できない苛立ちを経験してきたのだ、とGuhaは述べる(Guha 1997: ix-xv)。

この「ヘゲモニーなき支配」によるエリート／非エリート間の乖離を示すために、Guhaは興味深い事例を挙げている。それはMahatma Gandhiが1920年代初頭にインド国内を行脚しながら不服従運動を進めていく過程で、各地で味わわされたいらだちである。Gandhiは、彼ら一行を乗せた列車が駅に到着するたびにであう、駅で彼らを出迎える群衆の人ごみと叫び声とその規律のなさに心底うんざりし、それをdemocracyではなく制御不可能な暴徒（＝mob）によるMobocracyと呼んだ。そして、かれら暴徒に規律を与えMobocracyを真のdemocracyへと進化させることを自らの使命と位置づけたのである。イギリス的ブルジョア文化とその価値観を内面化したエリートであったGandhiにとって、自らが身につけた規律を身につけていない人々はほとんど理解不可能であり、ましてやGuhaが指摘するように、「暴徒」たちのふるまいがかれらの生産活動や宗教的実践における協働を実現するために培われてきた、かれら自身の「規律」であることなど思いもよらなかったのである（ibid.: 135-151)。

Satyajit Rayがインド映画とその観衆について述べる言葉にも、同様のいらだちが見てとれる。インド映画の商業主義的定式は、Rayによると、大げさなジェスチャーとどぎついレトリックと単純な感情的パターンをもった田舎芝居の伝統で育った大量の「洗練されていない」観衆にあわせて、プロデューサが「レベルを下げ」てきた結果、だということになる(Ray 1976: 40)。Rayは一方で、一目でインドのものとわかるような映画のスタイルやイディオムを作り出さねばならない（ibid.: 22）など、「インド的」なものへの希求を繰り返し表明するが、彼が「インド的」なものの主原料とするのは、GandhiやChatterjeeと同様に、植民地化以前の過去のインド、イデアとしての純粋なインドであり、「暴徒」たちや「洗練されていない観衆」が現実に生きるインドではない。『大地のうた』では農村という場をよく知らなかったため登場人物たちの社会的アイデンティティがぼやけてしまったが、地域的な縛りを離れて普遍的な表現の高みにまで上ることができれば、映画は効力をもつのだ、というRayの主張（ibid.: 12）は、都市エリートによる農村イメージの一方的な流用を正当化しようとする言葉にも聞こえる。しかし、Rayの諸作品は正統で真正なインドの表象として世界に流通し続けている。その地位はそこで表象されている（とされる）現実のインドとそこに生きる人々との関係によってというよりも、「芸術映画」という世界の映画界への通行手形によって与えられているものだろう。インド中央政府による映画的正統性再生産システムはこの、より正統な「芸術」あるいは「近代」へのアクセス可能性を自らのうちに囲い込むことによって、より正統で真正なインドの表象の独占権を主張し続けてきたといえる。

5　おわりに

前述したように、インド中央政府の映画政策は、ヨーロッパ主導の世界の映画界の制度・評価基準に依存しながら、逃避主義的といわれる主流の商業映画とは異なりインドの現実をリア

リスティックに描く「芸術映画」を振興し、教育 - 生産 - 普及 - （国内外での）評価 - 保存という一貫体制をつくりあげてきた。しかし、もちろんこの閉じた円環から抜け出る動きやそれに対抗する言説も存在する。

2002年は、インド映画がこれまでとは異なるしかたで世界の映画界の表舞台に登場した年であった。インド全土で大ヒットしたヒンディ語映画“Lagaan”がインド映画連盟により米アカデミー賞外国語映画賞候補として推挙され、本選ノミネートまで残ったが、結局受賞にはいたらなかった。このことについてNFDCの一職員は筆者にたいし、「ふつうの農民がいきなり歌ったり踊ったりするのは、かれら（アメリカ人）には理解できないよ」と、商業映画の現実離れぶりを西洋的価値観から批判するおなじみの言葉遣いで根拠づけ、ノミネートの事実自体が示している、かれら中央政府の官僚たちがよりどころとしてきた西洋的価値観の変容の兆しを黙殺してしまった。また、オール・スター・キャストによるヒンディ語映画“Devdas”が、インド国内から出品された他の「国際的」監督の作品をさしおいて、カンヌ映画祭の非コンペティション部門上映作品に選出されたことも大きな話題となった。これについて、ある新聞評は「カンヌはインド映画のなかでより芸術的で美学的なものを拒絶してしまった。そのかわり、典型的なボリウッド映画 Devdas が選ばれてしまった」（2002年4月26日付 The Hindu）と述べている。ここには、西洋主導の国際的映画界がインド映画に求めているものがインド国家公認の「芸術映画」から変化しつつあるのにたいし、インド国内の映画エリートたちはかつて与えられた「芸術映画」の価値基準を死守しようとしていることがみてとれる。

また、「芸術映画」に価値を与える国家や文化的エリートによる支配的言説に対抗する言説が、映画業界や映画の観衆のあいだには存在する。支配的言説において、インドの現実にたいするリアリズム的姿勢と文化的真正性の保持、および社会問題への関心をその特質とされている「芸術映画」は、主流の商業映画にたずさわる人々、およびその観衆による対抗言説においては、「だれも観たくない映画」「興行的成功につながらない市場をもたない映画」「人々に訴えかけない映画」を指す言葉として用いられている。たとえば、近年のタミル商業映画界においては、障害者差別やスリランカ難民など現実の社会問題をリアリスティックに描写しつつ興行的にも成功している作品が少なくない。しかし、そのような傾向の映画にたいして「芸術映画」の称号が与えられることを、それら映画にかかわった監督や俳優自身が拒否することもしばしば起こっている。西洋近代的な芸術的価値観を受容した者以外を排除する「芸術映画」というカテゴリーを退け、そのカテゴリーが排除してきた人々へのアクセス可能性のほうを重視する対抗的な動きである。

さらに、国立映画テレビ学校や地方の映画学校の卒業生にも商業映画界に進む人材はいる。第3章で紹介した情報放送省映画局のI監督によれば、1999年頃からタミル商業映画界がタミルナードゥ映画テレビ学校の卒業生に注目しはじめ、少なからぬ人々が監督として採用され、興行的にも成功をおさめはじめている。また、国家による映画支援政策にとって重要な導き手であるとともに、国家による支援も受けるという相補的関係にある映画協会の会員のなかにも、

人々に訴えかける、つまり商業的に成功できる映画をつくることをめざしている人々がいる。映画学校の卒業生とは異なり、いわば半正統的な映画教育を受けているそうした人々は、そこで学んだリアリスティックなスタイルを遵守するというよりも、国外の映画に用いられるさまざまな技術・表現の手段のうち、人々に訴えかけるために有効であると思われるものを貪欲に吸収していこうとしている。こうした人々により、「芸術映画」と「商業映画」の違いが減少し「中間映画」と呼ばれる領域が広がって久しいが、こうしたかたちで、中央政府が当初めざした商業映画界で制作される映画の質の改善が非常な遠回りを経て果たされつつあるといえるかもしれない。しかし、そうした映画を作る人々の多くは、国家公認の映画的正統性の再生産システムという閉じた円環に囲い込まれることで、インドの現実を生きる観衆からも、世界の映画界の価値観の変容からも孤立してしまうことを望んではいないのである。

注

1）Patil委員会報告はこのほかにも、資材・生フィルムの生産、映画館の安全管理、映画ジャーナリズムの水準といった幅広い問題を取り上げたが、もっとも重要であった勧告、映画政策全般を担う中央権限機関としてのFilm Council of Indiaの設置は現在まで実現をみていない（Binford 1983: 65）。

2）インド中央政府が行なう政策のなかで映画界にもっとも直接的に働きかけ、影響力をもつものは、中央映画検閲局（Central Board of Film Certification）による検閲である。しかし、以下では映画制作に対する支援を主な議論の対象とするので、検閲については別論に譲ることとする。

3）これより以前、「インド映画の父」Dadasaheb Phalkeは独立以前の1920年代後半、すでに政府の調査委員会にたいして映画学校の設立を提案していた。しかし、政府は国内に映画学校を設置するのではなく、国外で映画制作を学ぶ留学生むけの奨学金制度をつくるべきだという結論にいたり、1947年の独立後、実際に多くの学生が政府の奨学金で映画制作を学ぶために国外にわたった。アメリカに留学した学生たちは帰国後、情報放送省映画局に採用され、のちに中央政府の映画政策諸制度のなかで重要な地位についた（ibid.: 148）。

4）Prabhat Studio時代のスタジオは現在も映画テレビ学校の施設として使われており、プネー市公社によって文化財として指定されている。

5）同校では、主にアジア・アフリカ地域からの留学生を受け入れており、各コースで外国人学生数の上限が決められている。

6）インド初の映画協会の設立は、1942年にボンベイにおいてであった（ibid.: 72）。

7）Binfordがインタヴューした第1回映画祭の組織責任者は、「FIAPFは白人の映画を有色人種が審査するというアイディアを嫌った」とも述べている。（ibid.: 90）

8）1本の映画がFIAPFの承認を受けた複数のコンペティション映画祭に重複して出品され

ることは許されていない。したがって、この時期、第三世界諸国を含むほとんどの国々が西洋の地位の確立したコンペティション映画祭への出品を優先したので、インド国際映画祭は「他の映画祭の『残りもの』で手を打たなければならない」という状況にあった(ibid.: 99)。しかし、情報放送省にとって、FIAPFの承認は「インドを、もっとも尊敬され競争力をもった高級な映画祭のリストに載せてくれる」ものとして必要であった(ibid.: 97)。

9) 選択的取得を行なっているため、1995年の時点で、国立フィルム・アーカイヴの収蔵・保存作品数はインド国内で制作された映画の10%以下である (Chabria 1995: 68)。

10) 2002年1月の約2週間、国営放送向けのテレビドラマの撮影に同行した際のインタヴューにもとづいている。映画局の撮影関係者には多大なご協力をいただいた。

11) ドキュメンタリー映画『アンリ・ラングロワ —ファントム・オブ・シネマテーク— Le Fantome d' Henri Langlois』(監督 Jaques Richard, 2004) において、シネマテークの常連だったClaude Chabrolなどによって語られている。

文　献

Arora, K. L. 1995 "National Film Awards", *Yojana*: August 1995, pp. 117-119.

Bennette, Tony 1999 "Putting Policy into Cultural Studies", *The Cultural Studies Reader* (2nd edition), Simon During ed., Routledge, pp. 479-491.

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., The University of Wisconsin-Madison.

Bordwell, David 1979 "The Art Cinema as a Mode of Film Practice", *Film Criticism* (IV, 1).

Bordwell, David and Krisitin Thompson 2002 *Film History*, McGrawHill Education.

Bourdieu, Pierre 1992 *Les Regles de l' Art: Genese et structure du champ literaire*, Editions du Seuil. (石井洋二郎訳『芸術の規則』I, II　藤原書店、1995, 1996)

Chabria, Suresh 1995 "Preserving the Heritage of Indian cinema", *Yojana*: August 1995, pp. 62, 67-68, 98.

Chatterjee, Partha 1996 "Talking about Our Modernity in Two Languages", *A Possible India*, Oxford University Press, pp. 263-285.

Dharap, B. V. 1985 "National Film Archive of India", *70 Years of Indian Cinema, 1913-1983*, T. M. Ramachandran ed., Cinema India International, pp. 528-536.

Guha, Ranajit 1997 *Dominance without Hegemony: History and Power in Colonial India*, Harvard University Press.

井上貴子 1994「独立前夜の芸術運動　—バラタナティヤムの再生—」『ドラヴィダの世界』

pp. 318–330, 東京大学出版会.

Mukherjee, Meenakshi 1985 *Realism and Reality: The novel and society in India*, Oxford University Press.

Narwekar, Sanjit 1992 *Films Division and the Indian Documentary*, Films Division, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India.

Pandian, M.S.S. 1996 "Tamil Cultural Elites and Cinema: Outline of an argument", in *Economic and Political Weekly*, April 13 1996, pp. 950–955.

Ray, Satyajit 1976 *Our Films Their Films*, Orient Longman Limited.

Thapa, N. S. 1985 "The Documentary Film in India: Films Division at Work", *70 Years of Indian Cinema, 1913–1983*, T. M. Ramachandran ed., Cinema India International, pp. 512–519.

Wasson, Haidee 2005 *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, University of California Press.

Yusufi, Rahat 1985 "Film and Television Institute of India", *70 Years of Indian Cinema, 1913–1983*, T. M. Ramachandran ed., Cinema India International, pp. 520–527.