

MINDAS Series of Working Papers | 01

National Institutes for Humanities (NIHU) Project
"Integrated Area Studies on South Asia (INDAS-South Asia)"

虚構と現実の狭間で

— 社会派娯楽映画『ボンベイ』の構想と成立に関する考察 —

Between Reality and Fantasy:

An Analysis of the Making of a Social Entertainment Film *Bombay*

山下 博司

Hiroshi YAMASHITA

MINDAS Working Papers No. 1
August 2021

虚構と現実の狭間で
— 社会派娯楽映画『ボンベイ』の構想と成立に関する考察 —

Between Reality and Fantasy:
An Analysis of the Making of a Social Entertainment Film *Bombay*

山下 博司

Hiroshi YAMASHITA

人間文化研究機構プロジェクト地域研究推進事業「南アジア地域研究」

NIHU Project Integrated Area Studies on South Asia

虚構と現実の狭間で

— 社会派娯楽映画『ボンベイ』の構想と成立に関する考察 —

山下 博司 *

Between Reality and Fantasy: An Analysis of the Making of a Social Entertainment Film *Bombay*

Hiroshi YAMASHITA *

要旨

映画『ボンベイ』（マニラトナム監督）が封切られたのは1995年3月のことである。2020年は公開から25周年目に当たり、ヒンドゥー・ナショナリズムが新たな高まりを見せる中、作品をめぐる回顧記事がインドのメディアを賑わした。この作品は、バーブリー・マスジッドの破壊をうけて勃発したボンベイ暴動に翻弄される家族を描き、実際に起こったヒンドゥー・ムスリム間の集団的暴力を正面から扱った娯楽大作として、大きな社会的反響を呼んだインド映画史上に特筆される存在である。

コミュニカル暴力の克服と和解の実現への祈りがこめられた作品であったものの、事実関係の機微を蔑ろにした設定や配慮に欠ける画面構成は、意に反して負の反応を増幅させ対立感情を再燃させることになった。なにより『ボンベイ』では、衝突の図式が一方の当事者に不公正なかたちで提示されるなど、適正さを欠く宗教の扱いが目立っていたのである。本作品は稀にみる大ヒットを記録する一方、多方面からの烈しい批判の矢面に立たされることになった。

本論文では、本作のセンサー・スクリプト等に基づくテキスト分析の方法を援用し、検閲による変更の詳細や政治勢力による干渉の経緯を跡づけながら最終プリント完成までの背景を考察した。さらに、計量的な手法も加味しつつ特定シーケンスに新たな解釈を施し、本作品の問題点の一端を析出して批判の原因を探った。

多角的な視点と新たな手法とを動員して作品に光を当てた本論文は、映画を社会の動きとの関連で捉える一つの試みとして新機軸を提示するものである。

Abstract

A characteristic of a conventional Indian entertainment film lies in the magnificence of its music and dancing. The narrative is, from time to time, interrupted by abrupt insertions of song and

dance sequences to chart-topping music, giving depth to a relatively simple plot while attracting and entertaining audiences. This is the standard formula for mainstream Indian cinema.

Bombay (1995, directed by Mani Ratnam) is no exception. It uses the typical narrative style and format of Indian commercial films with sequences of song-picturisation. *Bombay*, however, is very different in nature from most of the mainstream films as it deals with one of the most serious communal riots between Hindus and Muslims to have occurred in recent Indian history.

Set in urban Bombay (now named Mumbai) during the riots of 1992-1993 that followed the demolition of the Babri Masjid in Ayodhya, Uttar Pradesh, *Bombay* focuses on a Tamil family. They are caught up in the turmoil and are separated and then subsequently reunited after substantial sacrifices, as happened in reality. As the powerful rise of Hindu nationalism, this film celebrated its 25th anniversary in 2020 and once again attracted public attention.

This paper illuminates how the transformation of reality is achieved through “processing” of factual collective violence into a fictitious commercial movie, with a careful scrutiny of the scripts and sequences in question. It reflects the results of qualitative research and is enhanced by select use of methods of data analytics.

1. はじめに

映画『ボンベイ』（監督・脚本マニラトナム¹）がインドで封切られたのは1995年3月のことである。2020年は公開25周年（silver jubilee）の節目に当たり、この作品をめぐる回顧記事がインドのメディアを賑わしたことは記憶に新しい。それでは、なぜ今になって「回顧」されているのか。それについても一顧してみる必要があるであろう。

『ボンベイ』が長く人々の記憶に名をとどめるような大ヒット作だったことは間違いない²。その事実に加え、四半世紀もの星霜を経たこの作品が敢えて顧みられなければならないには、もう一つの理由—より重大かつ深刻な理由—がある。公開の2年ほど前に勃発したボンベイ暴動（1992年12月～93年3月）を舞台にしたこの大衆娯楽映画が、背景にある事実関係を歪め、人々の癒されかけた傷口に塩を塗るに等しい負の衝撃を残すことになったからである。この映画を観てのやり場のない憤懣はムスリムの間にとりわけ顕著だった [Bose 2010: 76-78]。衝突の図式が一方の当事者に不公正なかたちで提示されていたのである。

* 東北大学名誉教授（大学院国際文化研究科）

¹ 英語メディアでは短い表現が好まれて“Ratnam”の表記が多く、日本でも無批判に踏襲されるが、本論文では、監督名を「ラトナム」ではなく「マニラトナム」とする。原語のタミル文字ではほとんど常に一語（மணி ரத்னம்）で表記される。ローマ字表記では“Mani Ratnam”と分けて綴られることが多く、監督本人も分けて綴るが、“Mani”=given name, “Ratnam”=family name なのではない。夫人が Suhasini Ratnam ではなく Suhasini Maniratnam と自称するように、「マニラトナム」で一繋がり名前をなす。父親は制作・配給会社 Venus Pictures の S. Gopalaratnam Iyer (Venus Ratnam)。監督の本名は Subramaniam で、家族内では Mani と略称される。

² チェンナイ（旧名マドラス）の映画産業の歴史を通じて、もっとも興行収入を挙げた作品の一つに数えられる（一説に1億3000万ルピーとも [Shaw 2014: 201]）。20を超える国際映画祭に出品され、国内外の数々の映画賞を受賞している [Gopalan 2005: 9-10]。

『ボンベイ』は、インド西部の大都市ボンベイ（現ムンバイ³）で実際に起こった宗教間の集团的暴力に正面から向き合った稀有な娯楽作品として、インド映画史上に特筆される存在であり、まさにその点において本作品を評価する向きがあることも事実である。ボンベイ暴動が稀に見る惨事だったように、映画『ボンベイ』もまた、インド映画史上に類例を見ない作品と言ってよいであろう。たしかに扱ったテーマとその社会的反響等に鑑みて、稀有な作品であったことは間違いない。

一方で、四半世紀を経た現在、あからさまな「宗教対立」こそ語りの表層から退いているものの、対峙するヒンドゥーとムスリムの関係性において、後者を不当に扱う歴史大作 (epic film) が目立ってきていることは注視されるべきである⁴。ヒンドゥー・ナショナリズムの抬頭⁵とインド人民党 (Bharatiya Janata Party、以下人民党) の政権奪取などで、外来の宗教や政治勢力を邪悪なものに見なし、ヒンドゥー側を正義として擁護する機運が高まり、歴史的事実関係を部分的に逸脱・改変してまでヒンドゥー教徒の義勇 (heroism) を称え正当性を強調する作品がこのところ相次いでいる。話題作による事実関係の書き換え (読み替え) という事態が密かに進行しているのである。インドの映画界に昂じつつあるこの種の現象は、『ボンベイ』を回顧する文脈の中では、メディアの注意を免れ議論の俎上に昇ることはない。しかしながら、現代政治的な問題意識をもとに『ボンベイ』と近作映画とを関聯づける論評こそ見当たらないものの、2019年12月の人民党政権による国籍法改正 [山下 2020: 195] に行き着くような「ヒンドゥー・ナショナリズムの昂揚」という史潮が、伏流として両者に通い合っていることは疑い得ない。潜行する動きの嚆矢だったという意味合いからも、映画『ボンベイ』はあらためて回顧されて然るべきなのである⁶。

『ボンベイ』評についてさらに付け加えると、本作がインド映画史上もっとも物議を醸した作品の一つとされることも多く⁷、さまざまな思いを喚起する作品であることも間違いない。同時に、『ボンベイ』をめぐる一連の騒動をインド映画の検閲史における重大な出来事

³ 映画『ボンベイ』が1995年3月に封切られたあと、同年11月、英語の市名がBombayからMumbaiへと正式に名称変更された。ただし本論文では、混乱を避けるため都市名を「ボンベイ」で統一する。なお、ヒンディー語・マラーティー語 **मुंबई** (*mumbai*) は、実際の発音は日本語「ムンバイ」にほぼ等しく、敢えて「ムンバイー」と音写する合理性に乏しい。したがって、本論文で都市名としてのMumbaiに言及する必要がある場合、「ムンバイ」の日本語表記を採る。

⁴ イスラーム側の首領を敢えて卑劣な人物像として提示した『パドマーヴァット』(2018年)や、ヒンドゥー勢力がアフガン軍と衝突した1761年の第3次パーニーパットの戦いの詳細に変更を加えた『パーニーパット』(2019年)などの話題作に例示されるように、昨今のインド映画産業では、ヒンドゥー至上主義を標榜する現政権を意識し付度する映画作りが目立っている [山下 2019: 191、2020: 195]。

⁵ ヒンドゥー・ナショナリズム、コミユナル暴動、アヨーディヤー問題などについては [近藤 2015: 399-420] を参照のこと。

⁶ マニラトナム監督自身も、筆者とのメールでのやりとりの中で、「『ボンベイ』が現在にあっても時宜に叶っている (relevant) とされることは、喜ぶべきことか哀しむべきことか自分でも悩ましい」と述懐している (2021年4月17日)。

⁷ [Mallhi 2006: 1] のほかにも、Sreedevi, T. & Ravi, B. K.によるインターネット記事 An In-depth Study on Mani Ratnam's Cinemas—Roja, Bombay and Dil Se (https://www.academia.edu/37517292/An_In_depth_study_on_Mani_Ratnams_cinemas_Roja_Bombay_and_Dil_Se/ 2020年8月4日閲覧)、同じくDahlburg, J-T. & Sharma, A.による Entertainment: Hindu-Muslim Love in Mpvie is Hot Topic (*Los Angeles Times*, 1995, April 14) <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-04-14-mn-54658-story.html>> (2020年8月4日閲覧) などがある。

の一つとして重視する見解もある⁸。それではなぜこの『ボンベイ』がインド映画史上もっとも論争的となり、検閲制度の問題にも重くのしかかる作品の一つなのか。以下、コンテンツを吟味する中で見届けていくことにしたい。

2. 本論文の位置づけ

2.1 先行研究と問題点

映画『ボンベイ』はメディア上（雑誌記事、映画批評、ネット記事など）で論説の対象になることはあっても、インドの他の映画作品の例に違わず、作品が社会に衝撃を与えた要因等を学術的に究明する作業は十分に為されてきたとは言えない。本作品を中心的な検討課題として扱った論説も多くはない。もともとタミル人が制作したタミル語による作品であったためか、わずかに Ravi Vasudevan、Lalitha Gopalan など南インド系の論者によるものが目を引く程度である。就中 [Vasudevan 1996] は、ヒンドゥーとムスリムの表象をめぐる示唆に富む比較研究として注目されるが、問題点を網羅的に拾い上げ関連の議論を触発している観があるものの、論旨自体は説明的・記述的なやり方に終始し、説得力をより高める客観的な指標を欠いている。一方、[Gopalan 2005] は、[Vasudevan 1996] が投じた問題意識を承けつつ、監督へのインタビューなどを加えて作品成立の事情や経緯を審らかにするが、後半部分は映画の進行をカメラワークに沿ってなぞるかたちにとどまり、全体が詳細な作品解題の観を呈している。また、作品中でヒジューラーが明らかに含蓄ある役割で登場しているにもかかわらず、Gopalan の著書ではまったく言及を欠くなど、不自然・不可解さも免れない⁹。

全体にインド系の研究者の場合、さらにインド映画研究に総じて言えることでもあるが、論述を駆使する質的研究手法に偏重する傾向がことのほか強く、雄弁さの陰にデータ利用の低さに代表される客観性の脆弱さに難点があることは否定できない¹⁰。

さて、『ボンベイ』はインドのイスラーム社会から囂々たる非難を浴びたにもかかわらず、ムスリム側からの検証は少ないままである。インド映画学におけるムスリム系論者の寡少さもあって、内部の視点で問題を分析し発信する者に乏しいのである。インド映画界における暗黙のヒンドゥー・ドミナンスは指摘されるところであるが¹¹、その歪みが研究の営為にも及んでいると言うことができる。おそらく芸術や娯楽全般に対するイスラーム的観念も何らかの影を落としているに相違ない。映画『ボンベイ』は、何重にもわたるヒンドゥー

⁸ 前註に示した [Sreedevi & Ravi 2020] の記事に加え [Pendakur 2003: 79] や [Banerjee 2010: 602-603] なども挙示し得る。

⁹ ヒジューラーを好意的な視点から捉えたインド映画の嚆矢として本作品を評価する論評があることからわかるように (Bombay (1995) – A film that gave me life goals! <http://filmysasi.com/bombay-1995-film-gave-life-goals/> 2020年7月25日閲覧)、トランスジェンダーを登場させる演出は、本作品のテーマとの関係で等閑視し得ないはずである [Cf. Pendakur 2003: 170]。マニラトナム自身もその寓意について示唆している [Rangan 2013: 157]。

¹⁰ ただし、たとえばフィリピン映画に関しては、明確に量的研究を指向した研究が現れている [Ramos et al. 2019] (東北大学附属図書館・菊地良直氏からの教示)。

¹¹ インドの映画および映画界では「ヒンドゥー教」が不可視の規範となっていて、インド映画はマジョリティたるヒンドゥー教徒に沿って、あるいはヒンドゥー教徒がマジョリティたることをデフォルトに設定して制作されるとの指摘がある [Dwyer 2006: 136]。

的な偏向の中で制作¹²され、議論され、また位置づけられてきたと言っても過言でない。外国人研究者を含む非ヒンドゥーによる客観的な検証作業があって然るべきなのである。

2.2 本論文の研究手法

本論文では、映画『ボンベイ』について、既往の諸研究で着眼されることのなかった量的データを部分的にまじえた画面解析とテキスト分析の方法を適宜用いつつ、現実世界（史実）と作品世界（映像）の乖離を浮き彫りにし、画面処理と映像文法から制作者の意図と、こめられたメッセージとをあぶり出す。さらに、作品成立の経緯を検閲制度との絡みやヒンドゥー至上主義勢力の介入等の事実関係に照らして掘り起こし、作品自体が社会問題化していった背景、要因、およびメカニズムの一端に光を当てる。このように、あくまで質的研究の枠内ではあるが、データ利用など定量的手法の試行も加味しつつ作品論の新機軸を提案し、宗教間関係をめぐる一連の文脈における『ボンベイ』の位置づけを再考する。

スクリプトを映画作品の分析材料に用いた研究は、タミル映画に関するかぎり未見である。インド映画界では、映画脚本は部外者には事実上アクセスが閉ざされており、実際にインド映画研究、特に純然たる娯楽作品を対象として、スクリプトのレベルにまで踏み込んで為されたものがきわめて少ないことは事実である。ハリウッド作品の場合のような市販のスクリプト本やダウンロードによる入手なども、インド映画ではごく一部の作品を除いて困難である¹³。本作品もその例に漏れない。本研究では『ボンベイ』の日本語字幕の作成と監修に携わった折に入手し得た文字資料と関連情報とを駆使し、問題となるシーンを中心に仔細に検討を加えることで、構想、制作、興行、および社会的反響の背景に迫りたい¹⁴。

マニラトナム監督特有の演出技法や映像言語・映像文法の観点から、本作品の画面と音声とを象徴論的に解釈する余地と可能性はおおいに認められるものの、未だ十分に果たされているとは言い難い。マニラトナム映画について、雨のシーンや薄暮の中で重大な決定が為されるといったことや、風雨の情景と性的メタファーの関連などが指摘され [Gopalan 2005: 13, 54]、それぞれ考究に値するテーマをなすが、本論攷では紙幅の関係もあり、特定のソング・シークエンスの考察に関わる範囲内で象徴分析を絡めた手法を試行するとどめる。

¹² たとえば本作のエンドロールには、名前からムスリムとわかる制作スタッフは100名弱のうちわずか2〜3名見えるにとどまる。

¹³ ボリウッド作品などで稀にインターネットからのダウンロードが可能なものもある

(<https://www.filmcompanion.in/category/fc-pro/scripts/> 2020年7月2日)。また古典的な娯楽作品やムリナー・セーン、アドゥール・ゴーパーラクリシュナン等の作品を含む芸術映画については、例外的にスクリーンプレイ付きの出版本が公刊されることもある。

¹⁴ 未公開のスクリプトを本論文の分析のために使用することについては、マニラトナム監督から直接の許諾を得ている。

なおスクリプトには数種類の別がある。まず「オリジナル・スクリーンプレイ」（原作台本）をもとに、手直しを加えて「ファイナル・スクリプト」が成り、場面ごとに番号がつきテクニカルな指示も書かれた「シューティング・スクリプト」（撮影台本）へと整えられる。ふつう字幕制作者が作業に用いるのは、この「シューティング・スクリプト」である。今回筆者が分析に用いるのもこれである。ちなみにマニラトナム監督作品のスクリプトは、総じてテクニカルな記述（ショット、アングル、カメラワーク、使用機材の指定など）は最小限にとどまる。同監督の『ロージャー』、『イルヴァル（ザ・デュオ）』等、筆者による字幕作成作業の経験から知り得るのである。なお、テルグ語とマラヤーラム語のバージョンもタミル語版の吹き替えである。

2.3 タミル語オリジナルと吹き替え版の問題

映画『ボンベイ』には、映像を同じくするタミル語、ヒンディー語、テルグ語、マラヤーラム語のバージョンがあるが、ここでは以下の理由からタミル語版に沿って考察を進める。

『ボンベイ』が「ハリウッド映画」と銘打って紹介されることがあるが、それは正しくない。タミル語版がオリジナルで、有名俳優アミターブ・バッチャンが経営する配給会社（Amitabh Bachchan Corporation Limited; ABCL）が2500万ルピー（当時）でヒンディー語版の世界配給権を購入し、吹き替えバージョンを作成して配給した。これがヒンディー語による『ボンベイ』の由来である [Gopalan 2005: 27; Tilak 1995: 154; 山下 2002: 12]¹⁵。ヒンディー語版は吹き替え（アテレコ）バージョンによるものということになる¹⁶。

しかしヒンディー語版は単純な吹き替えかというところではなく、背景の設定、会話の端々、挿入歌の詞のニュアンスなどが原版と微妙な違いを含んでいる¹⁷。ヒンディー語が浸透していない南インド・タミルナドゥ州からボンベイに出てきた若いカップルという設定の原作ゆえに、ヒンディー語版だと詳細において不自然な部分が生じるのである。それに対しタミル語オリジナルは、一部を除いて整合性がとれている¹⁸。リップ・シンク¹⁹も、当然ながらタミル語版のほうがより忠実である。主要登場人物の出自（所属カースト、出身地など）や言語文化的背景などにも両版に若干の相違が散見する²⁰。

インド映画の研究者や批評家がヒンディー語話者に偏っていることもあり、この作品への言及はヒンディー語版に拠っていることが多い²¹。しかしながら、研究論文の類であってもタミル版とヒンディー版の峻別が徹底されておらず、時に混乱すら生じており、方法的に厳密さに欠ける嫌いは否めない。『ボンベイ』をめぐる、ヒンディー語版とタミル語版を精緻に対照しつつ為された研究は未見であるが、そこまでにわたる検討は本論文の目的とするところではない。いずれにせよ、同一のプロットと同一の画面をもとに成立している以上、オリジナルとそれ以外との間に根本的相違は見出し難い。興行的にはヒンディー語版がより広く流布したであろうが、ここはオリジナルのタミル語版に依拠して、資料面での利点等を最大限活かすこととする。それには次の理由もあるからである。

¹⁵ 1996年の第6回アジアフォーカス・福岡国際映画祭で本作が日本ではじめて紹介されたのは、このヒンディー語によるバージョン（日本語字幕付き）であった。

¹⁶ これだけのヒット作であっても、ハリウッド映画関係の *Box Office India* のランキングには反映されていない。ヒンディー語版を「吹き替え」とする認識によるものか、何らかの別の事情が背景にあるのか判然としない（東北大学・菊地良直氏のご教示）。

¹⁷ 歌詞も当然タミル語版がオリジナルである。両バージョンの相違については、山下・岡光とともに字幕作成に当たった西村美須寿氏の感想も参照のこと [山下 2002: 12]。

¹⁸ ただしタミル語版では、ボンベイという場所での言語使用に関し（ボンベイの住民なのにタミル語で発話するシーンが散見されるなど）不自然な箇所があることも事実である。ところで、シャイラー・バーノーはヒンディー語を解さない設定になっている。タミルナドゥではムスリムでもヒンディー=ウルドゥー語に通じていないことも珍しくなく、それ自体特段不合理な設定ではないが、他言語に吹き替えられると不自然さが生じることになる。

¹⁹ リップ・シンクロナイズーション。画面上の唇の動きとサウンドトラック上の言葉との一致・同期。

²⁰ タミル語版では主人公の家の出自集団はシャイヴァ・ピッライ（非ブラーフマンの上位カースト）となっているが、ヒンディー語版ではミシュラを名乗るブラーフマンの家族に置き換わっている（タミル・ブラーフマンには原則的にミシュラを名乗る者はいない）。仮にタミル語版でブラーフマンの出自を設定してしまうと、反ブラーフマン的な政治風土ゆえデリケートかつセンシティブな問題を生じかねないのである。

²¹ たとえば [Jain 2009: 87, 89] は、主人公の名を Shekar Misra、カーストをブラーフマンとしていることから、ヒンディー語版に依拠していることがわかる。[Vasudevan 1996] も同様である。

一般の批評家や研究者は、観客が鑑賞するのと同じ画面と音声から成る最終編集版 (final cut) に拠って論評せざるを得ない。それに対し筆者のもとには、字幕作業を通じて得られた、検閲委員会に提出された原語スクリプト (センサー・スクリプト)、および英語訳²²が揃っている。これらに画面上の台詞を加えた三者の比較により、完成までの経緯が、漠然とでも浮かび上がってくるのが期待される²³。劇場公開画面の台詞に行き着くまでの痕跡を、タミル語スクリプト等のテキスト分析によって、断片的ながらも窺い知ることができるのである。このような三者を対照した研究は、本作品に関するものも含め事実上なかったと言ってよい。さらに、本論文の検討課題の一つをなす「検閲」の問題についても、他言語版の元をなす原本としてのタミル語版であるからこそ分析に供し得るのである。

なお、シーン等の引用 (特に挿入歌の検討) の際には箇所を特定するためと、少なくとも日本人研究者間で容易に共有・参照・検討ができるよう、日本から発売された日本語字幕入り DVD²⁴におけるタイマー表示を便宜的に採用することとする²⁵。インドで劇場公開されたものと同じバージョンであることも理由の一つを為す²⁶。

本論文では、映画と社会の関係性の問題に波紋を投じた商業映画作品の吟味を通じて、インド社会の動態を覗く手だての一つを例示したい。

3. 映画『ボンベイ』の梗概とマニラトナム監督

3.1 映画『ボンベイ』のあらすじ

コンテンツに関わる議論に立ち入る前に、本作品の梗概と制作者 (マニラトナム監督) について記しておく。

- [1] 南インド・タミルナドゥ州南部の小村。ボンベイの新聞社で働きながらジャーナリズムを学ぶヒンドゥー青年・シェーカルが、二年ぶりに帰郷している。彼は村の渡し場でムスリムの女子学生シャイラー・バーノー (以下バーノー) を見そめる。一方、誇り高いヒンドゥー教徒の父ナーラーヤナンは、息子に恋愛しないよう釘をさす。しかしシェーカルは、父の代理で訪れたムスリムの婚礼で再び彼女と出くわし、魅了されてしまう。
- [2] 異宗教間の恋愛はタブーだが、シェーカルは言葉を交そうとバーノーにつきまとう。彼女は困惑するが、彼の一途な想いにほだされ、惹かれていく。二人は海辺の砦跡で密会を果たし、宗教の垣根を越えて愛し合うようになる。ある日、シェーカルは勇気を出して、バー

²² 英訳バージョンは総じてかなり粗略な意識であり、欠落している部分も多く、原語の細かいニュアンスまで伝えるものではない。あくまで「参考用」としての位置づけにとどまる。

²³ 同種の作業は、やはり筆者が字幕作成に関わった同監督の『イルヴァル (ザ・デュオ)』 (1997年) についても可能である。タミル現代政治史から題材を引いた作品で、第三者の介入を招き部分的に変更を迫られた。その痕跡が画面、音声、スクリプトの対比から窺い得るのである [山下・岡光 2010: 149]。ちなみに、日本語字幕は1秒あたり3文字程度に収める必要から、情報量の間引きを強いられ、この種の研究には有用でない。無論、字幕はスクリプトではなく、あくまで画面の台詞に基づき作成される。

²⁴ 『ボンベイ』 (141分、タミル語、字幕制作：西村美須寿、字幕監修：山下博司・岡光信子) 発売元：有限会社アジア映画社、2016年。

²⁵ 本論文中で作品中の該当箇所を示す際には、上記DVDに基づき、たとえば「1:26:34」などと表記することとする。「1時間26分34秒」の意味である。

²⁶ インド娯楽映画は長尺で挿入歌なども多いことから、映画祭への出品や外国で商業公開される際などに、配給側の都合などでシーンや歌が刈り込まれ、その分フィート数が短くなることも珍しくない。

ノーの父親バシールに娘との結婚について切り出す。しかし激しい怒りを買い仲は引き裂かれてしまう。シェーカルの父もそれを知り、郎党とともにバシール宅に向かい、双方が喧嘩腰で対峙する。

- [3] シェーカルは、バーノーを残してボンベイに戻る。二人は密かに書簡のやりとりを続けるが、父バシールに見つかってしまう。彼は激怒するが、娘は決意を固め、シェーカルの待つ街へと旅立つ。ボンベイに着いたバーノーは、シェーカルに連れられて役所に向かい、友人たちを立会人として婚姻の届け出を済ませる。
- [4] 二人は新天地で新婚生活を営みはじめる。故郷では、ナーラーヤナンとバシールが反目し、小競り合いを繰り返す。ある日、ナーラーヤナンがバシールの煉瓦屋を訪れ、焼煉瓦を大量に発注する。人民党によるラーマ寺院再建のための煉瓦搬送キャンペーン²⁷に加わるためだ。これを知るバシールは激昂し、両者は一触即発の状態にいたる。
- [5] 若い夫婦は双子に恵まれ、一方にカマル・バシール、他方にカビール・ナーラーヤナンと名付ける。双方の祖父の名にちなみ、かつ二つの宗教を組み合わせた命名だ。平穏な日々が続くと思われた矢先、母への手紙を投函しに家を出たバーノーは、街頭で不審なデモに遭遇する。ウッタルプラデーシュ州・アヨーディヤーのラーマ神が生まれたとされる場所に立つモスクを壊し、ラーマ寺院を建てようとするヒンドゥー勢力による示威行進（ラタ・ヤートラー²⁸）だった。こうして街は不穏な空気に包まれはじめ、モスクの敷地にヒンドゥー寺院を建てるための募金活動も活発になってくる。
- [6] 1992年12月6日、アヨーディヤーのモスクが、ついにヒンドゥー教徒たちによって破壊される。宗教衝突に発展し、余波は瞬く間にインド全土に波及。同日中にボンベイでもヒンドゥー・ムスリム間の大規模な衝突が勃発する。
- [7] 殺戮や焼き討ちが市内全域を覆う。家族も騒乱の渦に巻き込まれる。双子は両親とはぐれて暴徒に捕まり、ヒンドゥーかムスリムかと問い詰められる。答に窮する二人に灯油が注がれ、火がつけられようとする寸前、警察隊が暴徒の群に発砲し、双子は危うく難をのがれる。カマルは、恐怖の出来事のあとトラウマで悪夢にうなされる夜が続く。
- [8] 新聞記者として暴動取材していたシェーカルは、犠牲者数をめぐる警察当局の発表に疑念を抱く。ムスリムの死傷者数がいかにも寡少に発表されていたからだ。一連の対処で警察にも非があったのではと治安当局者に質すが、係官は取り合おうとしない。ヒンドゥーとイスラームの各指導者にも取材を試みるが、いずれも自己正当化に終始し、相手を非難するばかりだ。
- [9] 暴動を知った双方の親が、子供と孫の安否を訊ねに別々にボンベイにやって来る。父親たちは孫たちとの対面を果たし、子供夫婦とも和解する。双方の敵愾心も和らぎ、理解し助け合うようになっていく。
- [10] 翌年1月5日、暴動が再発する。シェーカルたちのアパートも暴徒により放火され、ナー

²⁷ ラーマ寺院（Rām Janmāsthān Mandir）の再建を果たすためのヒンドゥー至上主義勢力による政治運動で、インド津々浦々の土で焼いた煉瓦をアヨーディヤーに集め、アヨーディヤーからは、煉瓦と引き替えに聖地の土が全国に配られた。中央と周縁の間で参加型の求心的・遠心的の双方向プロセスを伴いつつ運動が展開された [Tambiah 1997: 249, 257; 近藤 2015: 408]。

²⁸ 人民党総裁 L. K. Advani の指揮下で 1990 年に始まるグジャラート州ソームナート寺院からアヨーディヤーに至るラーマ寺院建立を訴える示威行進 [Tambiah 1997: 248-249; 近藤 2015: 409]。

ラーヤナンとバシールは引火によるガス爆発で不慮の死を遂げる。混乱の中夫婦は双子とはぐれ、双子も互いを見失ってしまう。カマルはヒジュラー（両性具有者）にかくまわれ、カビールは家族を探して瓦礫の街をさまよう。シェーカル夫婦は、息子たちを求めて市中をくまなく回る。病院や遺体安置所まで訪ねるが二人の姿はない。

- [11] 街では、ムスリムとヒンドゥーが、相手への憎悪を煮えたぎらせ、際限のない放火と殺戮を繰り返している。両宗教の指導者たちは惨状を目の当たりにし、ことの重大さに気づきはじめる。絶望したシェーカルは、命を顧みず暴徒の群に飛び込み、声のかぎりに暴力の無意味さを説く。ヒジュラーや女たちも声を枯らして皆に訴える。命がけの説得に圧倒され、暴徒たちは血塗られた武器を棄て、一人また一人とその場を去っていく。迷子になっていた双子が、両親の姿を認め一目散に駆け寄ってくる。人々は宗教の違いを超えて寄り添い、手を取り合って大きな人の輪をつくる。

3.2 マニラトナム監督と作品の特質

マニラトナム監督の諸作品の中で時に代表作とされるほどの評価を得ているのがこの『ボンベイ』である。本作品は、前作『ロージャー』（1992年）、次作『ディル・セー』（1998年、タミル語版『ウイレ』）とともに連作をなし、三部作（trilogy）を構成している²⁹。これら三作は、それぞれ傾向に相違はあるものの、総じて一目惚れに始まるラブストーリーを軸に展開するメロドラマ³⁰仕立ての作品である。いずれも集団同士の暴力的な対立状況をストーリー展開の基軸に据えていることから、“political trilogy”とも“terror trilogy (terrorism trilogy)”とも呼ばれる。いずれも全インド的なメガヒットを記録したことで、マニラトナム監督は地方に拠点を置くフィルムメーカーでありながら、秀作を引っさげて全国レベルで大成功を成し遂げた先駆者・功労者としての定評を確立することになった。これら三作品は、20世紀末の制作ながら、未だに若手を含むメディア研究者や映画批評家の注目を引き議論の俎上に昇ることも少なくない。

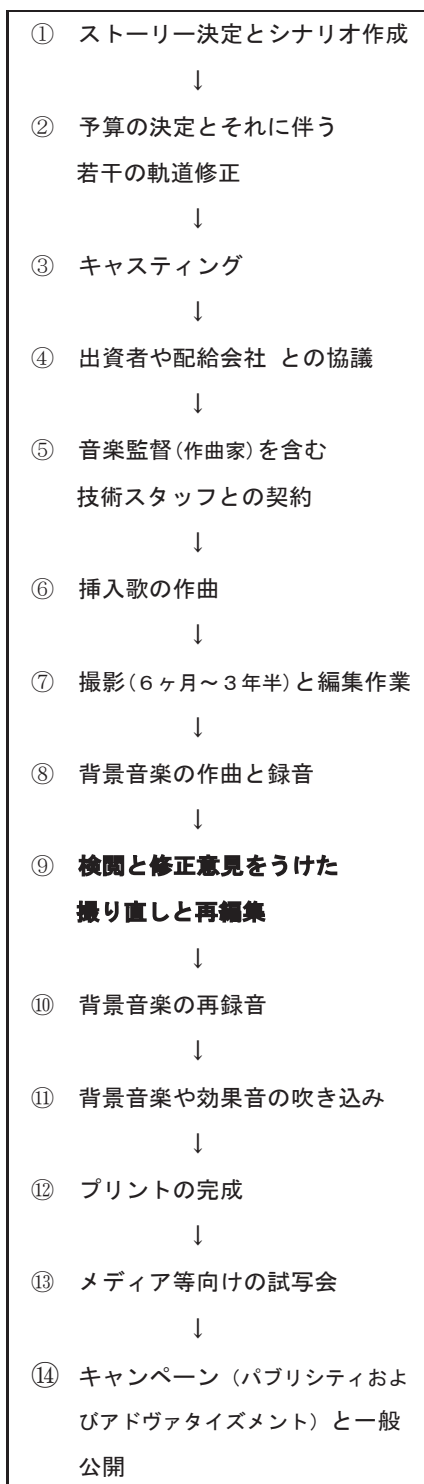
マニラトナムの功績としていくつかを指摘することができる。その一つに、インドの大衆的娯楽作品に今なお残存する「舞台演劇の拡張としての映画」的要素からの脱却に注力したことが挙げられよう。その一つがフロンタリティ³¹の排除である。ライティングにおい

²⁹ Gopalan は『*Kannathil Muthamittal (Kannathil Muttamittāl、頼に口づけ)*』（2002年）を加え4部作（tetralogy）とするが〔Gopalan 2005: 14〕、タミル語版のみであることなど4作目の特殊性に鑑み、それを除外して3部作とすることが多い。一般人が非日常的な事件に巻き込まれていく前作『ロージャー』のモチーフが『ボンベイ』にも受け継がれている。

³⁰ 「メロドラマ」の定義などについては〔山下・岡光 2010: 174〕を参照。

³¹ 映画におけるフロンタリティ（正面性）とは、舞台上で客席を向いて演じるかのように、登場人物がカメラの正面を向いて演技すること〔Gokulsing & Dissanayake 1998: 21; 山下・岡光 2010: 175〕。この種の画面構成がインドの娯楽映画に今も散見される。

図1 インド商業映画の制作過程



でも、ロー・キーのそれを用いて人物に直接光を当てず、闇や陰に特別の意味をもたせてスクリーンに投じた [Gopalan 2005: 13]。現地人にも聴きとり難い不明瞭な台詞回し— 呟き、囁き、消え入るような声など— の多用³²も、インド大衆映画における「演劇的空間からの解放」の文脈で捉えることができる。娯楽映画のフォーマット内で、視覚的および聴覚的の両面においてシアトリカルな様式を離れ、よりシネマティックな表現を追求し、現実味のある映画世界の構築を指向してきたのである。本作においてもマニラトナムの本領は存分に発揮されているが、皮肉にもそのことが、のちに触れるように『ボンベイ』をめぐる諸問題を惹起する遠因を形作ることになる³³。

4. 検閲と政治的圧力

4.1 インドの映画制作と検閲制度の概容

プレプロダクション、ポストプロダクション、検閲 (film certification) 等を経て公開に至るインドの商業映画の制作・完成プロセスは [図 1] 「インド商業映画の制作過程」³⁴に示す通りである [山下・岡光 2010: 170-173, 311]。

ここにあるように、制作決定から一般公開³⁵に至るプロセスの中で、「検閲と修正意見を承けた取り直しと再編集」という局面がある (図の⑨)。言論等の自由に関わる諸権利の保護を謳うインド憲法第 19 条第 1 項に続いて、その第 2 項に、インドの主権 (sovereignty) と統合 (integrity)、国家の安全、外国との友好関係等のため施行に合理的な制限を設け得る旨の文言があり、表現等の自由の行使に一定の枠が埋められている。映画の検閲はそれによって正当化された制度で、上記の名目で導入される。公序良俗の維持についての言及もあるが、性表現などの風俗上の規制が検閲の第一義的な目的ではない。検閲はあくまで

³² マニラトナムの親戚筋に当たるインフォーマント Palaniapan Ramasamy 氏からの知見。

³³ この意味で、本論文は『ボンベイ』やマニラトナム監督を批判的に再評価する試みであり、もとより事績の擁護や肯定的評価を事とするものではない。

³⁴ 本図表は [Gokulsing & Dissanayake 1998: 102] のチャートを簡略化したもので、あくまでも雛形であり、他の要素が割り込んだり、順番が逆転するなど例外も免れない [山下・岡光 2010: 173]。

³⁵ 一般公開が予定されていない作品などは検閲に出されないことが多い。制作者側がフィート数に応じた検閲料を徴収されることも理由の一つである [山下・岡光 2010: 170]。

公安、すなわち公共の安寧を保つための手段として、社会の不和をもたらしかねないシーンや台詞を修正ないし削除するという基本理念のもとで実施されているのである。

センサーボード（以下、検閲局）³⁶には、マリードプリント（サウンドトラック入りのプリント）に加え、原語の脚本（センサー・スクリプト）とその英語訳テキスト³⁷の提出が求められる。さらに、検閲は1回という通則もある。事前検閲（プレセンサーシップ）は表現の自由との絡みで問題視されており、制作から公開までの一連の過程——ストーリーやプロットの決定からキャスティング、出資者との協議、^{ショーテイング}撮影、^{エディテイング}編集作業——の間に、複数回の検閲が差し挟まれることは通常起こらない [山下 2002: 13]。

4.2 問題箇所 の例示と検討

以下、削除等の入り組んだ経緯をもつ問題箇所を例示して検討を加えることにする。暴動第一波の終息ののち、シェーカルが警察署で記者会見を終えた係官を待ち受けて質問する、1:28:28 から始まる計1分20秒ほどのシークエンスで（あらすじ [8]）、リール8に含まれる部分がそれである。センサー・スクリプト、英訳バージョン、ファイナル・プリントの三者間の異同を纏めたのが付録の [表 1] である。インディアン・エクスプレス紙の記者に昇格した彼が、警察のスポークスマン（対照表中の「係官」）に、死傷者数について取材する場面である。

この中で、タミル語スクリプトに、シェーカルの台詞として「227の<家>がなくなった」と記されている。その英訳と位置づけられる英語スクリプトでは「227の<命>がなくなった」となっている³⁸。「家」はタミル語で *vītu*、「命」は *uyir* であり、二語はまったく意味を異にすることから、タミル語スクリプトが成る際の単純なタイプミスとは見なしたがたいが、特に会話体において発音がきわどく接近するので何らかの混乱が生じた可能性も排除できず、真相は分明でない。画面では明瞭に「命」と発声されている。シェーカルの質問を承けての係官の台詞は、タミル語スクリプトに「もっと少ない」³⁹とあるのに、英訳と画面では「56」と数字を用いた言い方が採られている。死者の内訳をめぐっても不可解な異同が観察される。やはりシェーカルの台詞として、タミル語スクリプトで、「負傷者と死者とを合計した中の25%がマイノリティ・コミュニティ、つまりムスリム」とあるのに対し、画面では当該部分が見当たらず、代わりに、「死者のうちの75%がイノセントな人々（＝一般人）」となっており、英訳版でも同内容の表記が採られている。また、タミル語スクリプトに、ボンベイ暴動の要因を「アヨーディヤーでモスクを破壊したことの仕返し」とあるのに対し、画面では「あの騒動の仕返し」と、具体的な地名と出来事とが抜け落ち、英訳版もほぼ同様に処理されている。

このように本シークエンスには、人的被害の状況などの重要事項につき、タミル語スクリ

³⁶ Censor Board は Central Board of Film Certification の通称である。前身は英領時代の British Board of Film Censors (1912年設置) に遡る。なお本論文中では、一連の検閲プロセスに関わる機関を「検閲局」という表記で一括する。

³⁷ 英訳の提出も課されるのは、検閲メンバーに原語を解さない者が含まれる場合があるからである。検閲作業の構成メンバーおよび選任方法に関しては [山下・岡光 2010] を参照。

³⁸ 暴動第一波の死者数をめぐっては、機関等により発表される数字がまちまちである。「227人」は、タイムズ・オブ・インディア紙が報じた数に当たる [Tambiah 1997: 253]。なお犠牲者数を含む暴動の詳しい顛末に関しては [Ramachandran 1993] を参照。

³⁹ タミル語スクリプトでは、「It is les (=It is less)」という英語表現が採られている。

プト、英訳版、画面の間に異同の存在が確認される。三者間の微妙な統一の乱れが、背景に何らかの事情が働いていたことを推測させるのである [山下・岡光 2010: 311]。そのことについて以下に細説したい。

4.3 検閲局による修正意見と変更内容

検閲でどの点が問題視され、どのように訂正が図られたかに関しては、削除・修正が為された箇所と変更結果の概要がわかっており [Gopalan 2005: 85-88; Rao 1995: 125]、それを梃子に手もとの資料等と付き合わせて事態の経緯や詳細をある程度推定することができる。本シークエンスを含むリール 8 について言えば⁴⁰、2つの箇所が不適とされ、犠牲者数をめぐるやりとりの箇所とモスク破壊事件の特定に関わる台詞に対し修正意見が付されている。当該の英文を日本語訳すると以下の通りである。

リール 8(a) : 「25%がマイノリティ・コミュニティ、つまりムスリムです。あなたがた警察はムスリムが嫌いなのですか」と「死者の75%はムスリムです」を削除せよ。[→音声のみ削除され、認められた別の表現に代えられた]

リール 8(b) : 係官の台詞「アヨーディヤーでモスクを破壊した仕返しで、こいつらが暴動を始めたんだ」を削除せよ。[→認められた別の表現に代えられた]

8(a)については、タミル語スクリプトにある「負傷者と死者とを合計した中の25%がマイノリティ・コミュニティ。つまりムスリムです。あなたがた警察はムスリムが嫌いなのですか?」の表現が、「負傷者と死者を計算すると75%が何も知らないイノセントな人々。警察はイノセントな人々が気に入らないのですか」というかたちで折り合いがつけられた。修正意見を汲んで「ムスリム」という表現が結果的に切除されたことになる。ここで25%というのは負傷者と死者とを合算した中のムスリムの割合である。それに対し75%という数字は、死者中のムスリムの割合である。最終的な画面で「75%が何も知らないイノセントな人々」という表現が採用されたことにより、こうした峻別が脇に置かれることとなり、事実関係の正鵠を譲るかたちで収拾が図られたことがわかる。監督自身もインタビューの中でこの箇所での譲歩に触れている [Frontline 1995 (June 2)]。

次に8(b)に対しては、監督は修正意見を顧慮して「アヨーディヤー」の語を削除し、さらにモスク破壊という表現も抹消している。この結果、タミル語スクリプトにあった「アヨーディヤーでモスクを破壊した仕返しで、こいつらが暴動を始めたんだ」という台詞が、固有名詞的な名辞を廃した「あの騒動の仕返しで始めたんだ」という、より一般的な表現に縮約を余儀なくされることになった。

本シークエンスの冒頭近く、被害の度合いを訊ねるシェーカルに答えて、係官が「もっと少ない」と発言しているのに対し、画面（および英訳版）では彼の台詞が「死んだのは56人だ」と具体的な数字に置き換わっている。「56人」については、シークエンス後半で係官自らが言及しており、検閲局から修正も求められていないことから、これを活かし、シークエン

⁴⁰ なお、その他のリールを含む検閲と修正の全体像については [表 2] を参照。

ス内の整合性等を考慮して自主的に為された台詞の調整と考えられる。

なお、煩瑣を避け詳述はしないが、修正意見が付されていない部分に関しても、タミル語スクリプトと最終画面との間に多少の食い違いが顕在するところがある。スクリプトが成ったあと、台詞が再考されたか、何らかの動機が働いて撮影現場で改変が加えられたか、あるいは監督自身がいわば自主規制（自己検閲、self-censorship）のようなかたちで修正を施したかのいずれかであろう。

以上により、今回の考察に用いているタミル語スクリプトは、検閲局からの修正意見や監督の自発的判断を承けたダイアログの変更等が反映されていないことから⁴¹、紛れもなく検閲局に提出されたもの（センサー・スクリプト）であることがわかる⁴²。それに対し英訳版のほうは、おおいに縮約された形態ではあれ、検閲のプロセスを経て最終確定した画面内容（すなわち上映版）と基本的に矛盾が見当たらないことにも照らし、検閲の際に提出されたものとは別の、映画祭や外国への配給時の字幕作成等の便宜に鑑み後日用意されたものと推量されるのである。

監督は雑誌インタビューの中で、上記リール 8(a)に関連して、検閲局がもともとの台詞を削って「マイノリティ」の語を入れるよう要求してきたとするが、「マイノリティ」という表現はセンサー・スクリプト自体にはっきりと記されており、最終的に「何も知らないインセントな人々」で折り合いが付けられたのである。インタビュー記事で披瀝された監督の記憶に事実関係との錯誤・混乱があるか、敢えて誤った回答の仕方を選んだものと考えられる。リール 8(b)については、検閲局の意向を部分的に容れ、アヨーディヤーでのモスク破壊への文字通りの言及を取り下げているが、それに先立つ、ヒンドゥー教右派シャクティ・サマージの党員がシェーカル宅を訪れ「アヨーディヤーのバーブリー・マスジッドを破壊してラーマ寺院を建てる」ための寄付を募る場面（リール 7）では、台詞全体の削除を求めた検閲局の指示に対して、「アヨーディヤー」の地名は残し、「バーブリー・マスジッドを破壊」の部分のみを削って、それ以外はほぼそのまま最終プリントに活かしている。

検閲局は、作品全体（とくにリール 10 と 12）から「パキスタン」、「アフガニスタン」「イスラーム国家⁴³」の語を音声トラックから消去し、アヨーディヤーの地名とモスク破壊事件に言及する台詞や破壊の実写映像の挿入部分も削除するよう求めている [Rangan 2013: 146; Rao 1995: 125]。前述のように、「アヨーディヤー」の削除については全面的に屈することはなかったものの、国の名称のほうは、監督は検閲意見に沿って一様に除去している。前述のように、表現の自由の一部制限に関わる憲法第 19 条で、外国との友好関係 (friendly relations with foreign States) 全般への配慮が謳われており、切除要求は予想され得ることであった。ただし特に本作品に関して言えることは、検閲当局は近隣のイスラーム勢力と当該の衝突事案に関し、場所や国の固有名を明示して言及させることにきわめて神経を尖らせており、ムスリムの被害状況や治安部隊（地元警察）による市民への問題含みの対処⁴⁴について

⁴¹ 別のリールに関しても、修正意見により最終的に切除されたはずのダイアログなどが往々にして残存していることなどから、本タミル語スクリプトはまさしく検閲に提出されたものであることがわかる。

⁴² 実際、タミル語スクリプトの表紙に英語で“censor script”と明記されている。

⁴³ スクリプトでは “islāmīk stēt” (=Islamic state) とあるが、イスラームを国教ないし多数派とする国家を意味し、のちの ISIL との関連はない。

⁴⁴ 警察権力とシヴ・セーナー等との癒着については [Tambiah 1997: 255; 近藤 2015: 414] を、警察の銃撃に関わる削除については [Frontline 1995 (June 2)] を参照せよ。

も、詳細を秘匿する意図が強く窺えるということである。検閲前後の異同は付録の [表 2] に纏めたとおりである⁴⁵。

先に言及した、警察の係官に食い下がる記者シェーカルの質問内容は、警察発表に疑念をもち、マイノリティとしてのムスリム市民の甚大な被害状況を質そうとするものであり、監督自身の実事認識と問題意識とを代弁するものと言える。たしかにマニラトナムは、ムスリム側の気持ちに寄り添い、問題と真摯に向き合おうとしたのである。次表「検閲前後の異同」からは、マニラトナム監督が修正や削除を求める検閲意見に抗して、都合 1 分半の削除を許すにとどめ [Rangan 2013: 145]、内容についてもできるだけの保全を試みた跡すら見てとれるのであるが、彼の問題提起が検閲によって薄められる結果に帰したことは否定できない。本作品は、暴動における加害と被害に関わる事実関係を歪め、観る者に、ヒンドゥーとムスリムが拮抗し対等に渡り合っているとの印象をすり込むことに寄与したのである⁴⁶。

4.4 バール・タークレーとの面会とコンテンツへの介入

上記のような検閲局とのやりとりに決着を見たのは封切り予定⁴⁷を間近に控えた 1995 年 3 月のことであった [Gopalan 2005: 85]。しかしそれ以前に、マニラトナムは、『ボンベイ』のヒンディー語版の興行権を購入したアマターブ・バッチャンの仲介で、台頭しつつあった地域主義的極右政党シヴ・セナーの党首（当時）バール・タークレーと面会している [Vasudevan 1996: 55]。監督自身も雑誌インタビューの中で会見の事実を認めている⁴⁸。

監督によれば、タークレーは作品の試写を観たあと概ね好意的な評価を口にしたが、一方で要求もいくつか提示したという。それらは、登場人物 1 名（タークレー自身を象った、ティーン・アーナンドの演じるシャクティ・サマージ党首⁴⁹）の全面削除、数人の人物の撮り直し（特に惨状を目の当たりにして党首が悔恨を漏らすシーン）、および『ボンベイ』から『ムンバイ』へのタイトル変更である [Frontline 1995 (June 2); Vasudevan 1996: 55]⁵⁰。監督は個人が検閲する権利がない旨をインタビューで述べながら、実際にはタークレーとの会合後に、自らの判断としつつも 7～8 秒間の削除を実行している [Frontline 1995 (June 2)]。完成された映像に照らすかぎり、タークレーを模した人物の除去そのものには抗し得たものの、「自分が（暴動を）起こしたわけではないので悔いるいわれはない」旨をタークレー本人が頑なに主張する以上、悔悟の念を吐露するシーンを敢えて残すことは事実にもそぐわないとして削除したのである [Frontline 1995 (June 2)]。監督は、検閲でカットされたのが

⁴⁵ [Rao 1995: 125] で示された修正意見と修正結果とを筆者が最終映像と音声（台詞）により確認したものの（表中の「検閲後」の欄は筆者がチェックの上で作成）。

⁴⁶ フランスの映画史家 Yves Thoraval は、ムスリム側の甚大な被害状況にもかかわらず、本作品中で、ヒンドゥーとムスリムが同一レベルで扱われている点を問題視している [Thoraval 2000: 341]。

⁴⁷ ボンベイでの公開は後述する遅延が災いして 1995 年の 4 月中旬までずれ込んだが、（ボンベイを除く）マハーラーシュトラ州では 4 月 9 日に封切られ、騒動が生じていたところもある [Gopalan 2005: 23, 28-29]。

⁴⁸ ただシインタビュー中では、マニラトナムは映画監督サティユー（M.S.Sathyu）の勧めで公開以前にタークレーに試写して見せたとだけ述べている [Frontline 1995 (June 2)]。

⁴⁹ この人物が現れるリール 10 のタミル語スクリプトには、箇所によりシャクティ・サマージのリーダーとも、シャクティ・サンガムのリーダーとも表記されている。最後に登場するリール 14 では、明確に「シヴ・セナー」の領袖との表記が為されている。

⁵⁰ シヴ・セナーの主張を容れ、インド政府は 1995 年に市の正式名称を英語的な“Bombay”から、より原語に近い“Mumbai”に改めている。

計 1 分半程度だったのに比べ、この場面の削除はたった 7～8 秒間に過ぎないと強調している [Frontline 1995 (June 2)]。

問題のシーンはリール 14 の冒頭部分に相当するが、センサー・スクリプトには悔恨を表出する台詞は見えない。最終的に成った当該シーケンスでは、流血の惨事を慨する挿入歌が背景に流れ、シャクティ・サマージの領袖が党の公用車内から惨状を視察して、手で口もとを覆うなど明らかに動揺の様子を見せるものの、一切発語していない (2:11:38～57)。一方、その直後に対比的に登場するムスリム側の指導者⁵¹は、負傷し流血する幼児を前に絶望し、惨劇を神に嘆いている (2:11:58～12:24)⁵²。

監督は事実関係について口をつぐんでいるが、この会見で、ボンベイ市の民族浄化と同市をヒンドゥー教徒の街にすべしとするタークレー役の長い演説⁵³のシーンの切除要求もあったとされる [Mallhi 2006: 8]。それに該当する台詞はセンサー・スクリプトにも最終映像にも見出すことはできない。要求が事実とすれば、監督は検閲に臨む前に問題のシーンを削除していたことになるから、スクリプト等から事の真相を確認することは困難である。

両者の面会時期を特定して論じた研究はないが、以上から、検閲局に材料を提出する以前にセットされていたことは明らかである。本作品は 1994 年に撮影が始まり、同年 12 月には 3 言語 (タミル、ヒンディー、テルグ) によるプリントが用意できるまでに編集作業が進捗していた [Gopalan 2005: 23]。最終的にマリード・プリント等一式がチェンナイで検閲に出される 12 月 25 日 [Gopalan 2005: 24] までの間に、問題の会合が組まれたことになる。タークレーによるポストプロダクション段階での介入は、事前検閲にも相当する重大な事象であったが、公的な検閲以前の出来事だったがゆえにセンサー・スクリプトから痕跡が抹消されているのである。

4.5 ボンベイ暴動の脱文脈化と普遍化

作品の構想それ自体に関わる事項であり詳論は別稿に委ねるが、『ボンベイ』は、複雑な背景をもった出来事を過度に単純化し宗教別の二分法的図式 (ヒンドゥー vs. ムスリム、ないしヒンドゥー教 vs. 外来宗教という構図) で提示したとの批判が為されることが多い [Tilak 1995: 154-155]。監督は永遠に対抗する 2 つの力のせめぎ合いの現実を、ボンベイという場を借りて普遍化しようとしたとも解釈される [Nagaraj 2006: 116-117]。監督は騒擾の社会的要因について無視・沈黙を決め込んでいるとの指摘もある [Goplalan 2005: 17]。

このような評価が生じるについて、外部的要因を無視し得ないことは上述のとおりである⁵⁴。マニラトナム監督が検閲当局の意見を容れて固有名詞的な言辭を除去し、また公的検閲に先立つヒンドゥー側政治勢力の要求に譲歩して特定人物に関わるシーケンスに改変を加えたことが、皮肉にも、本作品の抱える問題点をさらに昂じさせる結果になったからである。

⁵¹ タミル語スクリプトでは「イマーム」との表記が為されている。

⁵² ムスリム側リーダーがより人間的に描かれているとする評がある [Sadhu 1995: 131]。

⁵³ タークレーが実際におこなった演説を下敷きにしているとされる [Mallhi 2006: 8]。

⁵⁴ 実際にはシヴ・セナーからの介入に加え、本作品が検閲に出されてから、チェンナイからボンベイへと検閲局内をたらい回しされ、さらに警察当局やマハーラーシュトラ州政府に照会・諮問されるなどした形跡も指摘されている [Gopalan 2005: 24-25; Rangan 2013: 145]。これだけを見ても、本作品は例外的な経緯を辿って検閲を通過したことがわかる。

ボンベイ都市圏特有の社会問題や特殊事情⁵⁵に触発されて勃発したはずの集団的暴力が、事実関係の機微が希釈され捨象されて、単純かつ純然たる宗教対立として一般化されることに寄与してしまったのである⁵⁶。こうしたことから、本作の問題点の昂進には、検閲当局を含む外部にも原因の一端があったことは疑い得ないのであるが [Rao 1995: 125]、その一方で、同監督へのインタビューからは、監督の側にもボンベイ暴動を普遍化しようとする意図が働いており、ボンベイで起きたことは世界のいかなる場所でも起こり得るとのメッセージを伝えたかった様子もまた看取されるのである [Ramnath 2020; Rangan 2013: 147]。

本作では、こうした制作者側の意向に加え、検閲や政治勢力の介入も手伝って、当該地域の事実関係の脈絡から遊離した理念的・観念的宗教対立へと還元し単純化する方向に力が働いたことで、大都市ボンベイの抱える特殊な歪みや社会経済的諸問題 [Tambiah 1997: 251-252] がますます脇に追いやられ、史実としてのボンベイ暴動が脱文脈化されて、作品が結果的にヒンドゥー原理主義が掲げる対立の図式に適合するものに近づいたことは否定できない⁵⁷。タークレーとヒンドゥー至上主義者たちは、(自らに都合のよいかたちで一部の手直しがなされて以降) むしろ本作品を歓迎し、好意的に迎えたともされている [Athreya 1995: 132; Vasudevan: 1996: 55]。

5. ソング・シークエンスの構造と含意

5.1 挿入歌の役割と一定の独立性

次に、物議を醸したシーンなどを含む特定のソング・シークエンスを取り上げて、やや踏み込んだ分析を試みたい(梗概 [2]、リール 2)。この箇所に映画『ボンベイ』の対イスラームをめぐる問題が象徴的かつ集約的に現れていると考えるからである。

ソング・シークエンスは、画面(映像・演技)、歌詞、音楽(歌唱と伴奏)という三つの要素から成る三位一体の創造物である。本作の場合、画面は映画監督(マニラトナム)と撮影監督(シネマトグラファーのラージーヴ・メーノーン)、歌詞は作詞家(詩人ヴァイラムットゥ)、音楽は音楽監督(作曲家 A・R・ラフマーン)、歌唱はプレイバックシンガー(ハリハランとチトラー)がそれぞれ担当している。画面と歌詞の間には次元に微妙な齟齬があり、両者は必ずしも内容的に相即しているわけではない。こうしたインド映画に見られる画面と挿入歌の間の乖離は、これまで誰からも指摘されてこなかったが、ソング・シークエンスの役割を考える上で看過できない。画面に被せられる歌詞は、画面に意味を与え、画面の情報を補い、あるいは画面に二重の含みをもたせ、時に画面の表層と微妙に食い違う含意をも伝えようとするからである。その後の展開の予兆を与え、伏線を敷くこともある⁵⁸。同じ旋律の一部を、時に歌を伴いつつ作品内の要所要所に配されることで、そのたび

⁵⁵ 暴動の背後にあったこの都市の諸問題については [Tambiah 1997: 251-252] を参照。

⁵⁶ ムスリム人口を抱えるマレーシアとシンガポールで上映禁止に至ったのには、本作に見える宗教対立の一般化・普遍化に対する危惧が背景にある。このことに関する諸問題をめぐっては別稿で検討する。

⁵⁷ マニラトナムの理解によれば、マハーラーシュトラ州の州議会選挙(1995年2~3月)が迫る中、本作品を選挙戦以前に封切らせたくないとの政治勢力側の意向も働いて検閲の通過が敢えて遅らされたという

[Rangan 2013: 145]。こうして、検閲の最終決着は3月15日まで持ち越され [cf. Rao 1995: 125]、結果的にボンベイでの公開は選挙後にずれ込むことになった。州議会議員選挙で多数を握ったシヴ・セーナーが、BJP との連立でマノーハル・ジョーシーが州首相の座に就いたのは、検閲通過の前日(3月14日)のことであった。

⁵⁸ たとえば、以下に取り上げる挿入歌『ウイレー・ウイレー』に一つ先立つ『カンナーラネー(いとしいあなた)』と題されたソング・アンド・ダンス・シークエンス(歌と踊りが組み合わされた一連のシー

に観客に同一の感興を呼び起こし、作品に一貫性と統一感を与える。こうした意味でも、ソング・シーケンスは興を添えるための従属的要素ではなく作品の本質的な一部を構成している。

一作品内に数カ所組み込まれる歌を伴うシーケンスは、それ以外の部分に比べ、オーディエンスの注目度・期待度が高く、人々に訴える力もそれだけ大きい。この種のシーケンスの良し悪しによって作品の魅力、完成度、興行成績が大きく左右されるのである。挿入歌はそれ自体で独立したオーディオ・ヴィジュアル市場を形成していることもあって、フィルムメイキングにおいて大きな比重を占めている⁵⁹。この意味からも、挿入歌とはいえナラティブや画面表層からの強い制約から免れた一定の独立性を有していることを銘記すべきである。

5.2 特定ソング・シーケンスの映像と歌詞の流れ

ここで焦点を当てるのは、二人がはじめて差し向かいで愛を確認し合う堡塁での逢瀬の場面で、挿入歌「ウイレー・ウイレー」⁶⁰を伴って展開する8分弱の部分（20:55～28:59）に当たる⁶¹。リアル・シーンから構成されたソング・ピクチュアライゼーション⁶²である。

ン、7:06～12:55) がその好例である。ヒーローが渡し場で偶然目にした美しいヒロインをムスリムの婚礼で再び目にし、たたずまいに魅了される場面で、ヒロインの心中が踊りと歌詞で表白される。彼女が初めて出会ったヒーローに胸躍らせ、始まろうとするロマンスの予感に心ときめかす内容の歌詞になっており、その時点での物語の進展情況——彼女のほうは現時点で彼のことを未だ強く意識していない——とは明らかな隔たりが見られる。要は、あたかもフラッシュ・フォワードのように、二人のロマンスの進展を先取りしているのである。物語の画面展開と歌詞内容との間に乖離が顕在するが、こうした現象はインド映画には往々にして生じるもので、必ずしも珍しいことではない。ナラティブの流れから隔たったドリーム・シーン [山下・岡光 2010: 179-181] の場合、ズレは特に甚だしい。観る側にとってこのことは重々織り込み済みの事項であって、こうした一種の矛盾を脳内で処理しつつ映画を享受するのである。

⁵⁹ 作品によっては、短いソング・アンド・ダンス・シーケンスの撮影だけのために海外ロケが組まれるなど、潤沢な予算が投じられる。

⁶⁰ タミル映画の挿入歌は、多くの場合歌詞の最初の部分がタイトル扱いになる。この歌も「ウイレー・ウイレー（恋しい人よ!）」で始まるのでそれがタイトルとなる。（繰り返さず「ウイレー」のみがタイトルとされることもある。）「ウイレー」は名詞「ウイル (*uyir*)」の呼格形で、「命」を意味するとともに、命がけて愛する対象(=愛しい人)の意味にもなる。自死の覚悟もこうした含蓄と響き合う。

⁶¹ ただし、8分近いソング・シーケンスは本作品の中で最長であり、またインド映画でもかなり長い部類に属する。特段の重要性が付与されている証しと見てよいであろう。

⁶² 歌のイメージに合わせ登場人物の動作や背景などとともに映像化することを、ソング・ピクチュアライゼーション (song-picturisation) と呼ぶ [山下・岡光 2010: 181-186]。

図2 ソング・シーケンスの展開

<p>① シェーカル、剃刀の刃を手首にあてる仕草を見せる (23:28)</p> 	<p>② シェーカル、祈る気持ちでバーノーを待つ (24:30)</p> 
<p>③ バーノー、閉ざされた門扉に行く手を阻まれる (24:20)</p> 	<p>④ バーノー、砦で待つシェーカルの姿を遠くから望む (25:49)</p> 
<p>⑤ シェーカル、バーノーを遠くに認め、手を差し出して誘う (26:02)</p> 	<p>⑥ バーノー、ブルカーが錨に引っかかる (26:14)</p> 
<p>⑦ バーノー、ブルカーを敢然と脱ぎ捨てる (26:15)</p> 	<p>⑧ バーノー、全力でシェーカルを目指す (26:28)</p> 
<p>⑨ バーノー、シェーカルと合流し、自ら両手を添える (27:56)</p> 	<p>⑩ 二人は身体を寄せ合って愛を誓う (28:22)</p> 
<p>⑪ 恍惚の表情で抱き合う (28:29)</p> 	<p>⑫ バーノー、足早にその場を去る (28:50)</p> 

場面(映像)の展開はこうである(〔図2〕「ソング・シーケンスの展開」①~⑫を参照)。シェーカルは恋の成否を賭け、海辺の砦跡での一か八かの逢い引きにバーノーを誘う。天候は荒れ模様。突風が吹き波も高い。砦で待つシェーカル。バーノーは心を決め、風雨を突いて渡し場に急ぎ、対岸への小舟に乗り込む。シェーカルは手首を切るための剃刀を用意し、来ないならこれで命を絶とうと自らに言い聞かせる(写真①)。彼女は岸に降り立ち、荒波砕ける岩浜の砦めがけて一目散に走り出す。祈るような気持ちで待つシェーカル(②)。バーノーの途上に閉ざされた門扉が立ち塞がる(③)。二人は互いの姿を認めるが距離はまだ遠い(④)。シェーカルが手を伸ばして遠く

のバーノーを誘う(⑤)。身を覆うブルカーが障害物(野天に棄てられた船の錨)に引っかかりバーノーの行く手を阻む(⑥)。彼女はブルカーを脱ぎ捨てて全力で彼を目指し(⑦⑧)、ついに砦の堡壘で待ち焦がれるシェーカルのもとに至る。二人は抱擁し愛情を確かめ合う(⑨~⑪)。陶酔の中でひとしきり睦み合ったのち、バーノーは足早にその場をあとにする(⑫)。

以上が映像の流れである。この場面に重ねられるタミル語詩人・ヴァイラムットゥによる歌詞⁶³には、映像が表示する時空との間に微妙なズレがあることが観察される。詞は男性が求愛し女性がそれに応えるかたちで進行する。男は、自分の愛を受け入れるかどうか相

⁶³ [山下 1996]の一部を改変。巻末に別添した[表3]を参照せよ。

手に答えを迫る。受け入れないなら山の上で焼身自殺するとすごむ⁶⁴。自分の生死をおまえに委ねたと。許されない恋により彼女に非難が向くことだけを彼は畏れる。切々とした愛の告白に、女は心惹かれやがて夢中になる。女の強固な意志が岩を貫く「根」に喩えられ、監視の目をかいくぐって男に身を委ねる女の一途な想いが、障礙をものとししない「風」に喩えられる。「片方の目が疼くとき、もう片方の目で眠れましょうか」と女は呟き、男と苦楽を共にする決意が吐露される。男は女と一つになることを乞い願い、女はついに一つになったことに愉悦する。

5.3 映像と歌詞の分析

上に紹介した画面と歌詞とを対照表に示すと巻末に添付の[表3]「シークエンスの流れと歌詞の対応(20:55-28:59)」のようになる。それを参照しつつ詳しい考察をおこないたい。

シークエンス前半を構成するのはシェーカルの再三にわたる呼びかけ(2人称命令形“*kalantuvīṭu*”「(この僕と)一つになってしまえ」)である。続くシークエンス後半には、彼の誘いに応える女の言葉(歌詞)が集まるが、その中に完了時制“*kalantuvīṭṭēṇ*”「私は(あなたと)一つになってしまった」が繰り返し現れることが注意される。ここで「一つになる(to become one with)」と仮訳した自動詞√*kala*は、「混じる(to mix)」「合わさる(to mingle)」「一緒になる(to join)」「交接・性交する(to copulate, have sex)」等々の語義を有する[Cre-A 2008: 366]⁶⁵。脚韻として行末に決まって現れる補助動詞(auxiliary verb)√*viṭu*には、動作・行為が完遂・達成された、既成のものとなった、もう引き返せないといった語感が漂う。レクシカルな検討からも、心理的・情緒的なものか肉体的・性的なものかは措いて、何らかの合一が成就したことは瞭然である。

ダブルミーニングとメタファーの駆使に定評のあるヴァイラムットゥによるこの歌詞は、画面に比喩的イメージリーがひときわ卓越し、きわめて官能的である。後半にかけての、特に女が歌うスタンザにおいて、「(私はあなたの目に)融け込んでしまった(*karaintuvīṭṭēṇ*)」、「私は(扉を)乗り越えてしまった(*kaṭantuvīṭṭēṇ*)」、「私は(雨のようにあなたに)浸み込んでしまった(*maraintuvīṭṭēṇ*)」、「私は(雨のようにやって来て土に)落ちてしまった(*viḷuntuvīṭṭēṇ*)」⁶⁶、「私は(あなたと)一つになってしまった(*kalantuvīṭṭēṇ*)」、「私は(あなたの中に)息づいてしまった(*uraintuvīṭṭēṇ*)」、「私は(あなたの心に)満ちてしまった(*niraintuvīṭṭēṇ*)」など、二人が一体になったことを暗示し、性的連想を喚起する一人称単数の定動詞表現が各行の述部に配される。これらに、タミル映画等に頻出する、性的含意が籠められているであろう「砕ける波」のショットの数々が折り重なり、最終局面において、舐めるように回り込み接写しながら二人を執拗にカ

⁶⁴ 見そめた女の愛を勝ち得るため自死をも厭わないとする男の態度は、タミル伝統文学の“*maṭal ēṇṇaṭal*”のジャンルに通じる。また「海辺」という設定は、古代タミル文学(サンガム文学)の恋愛詩で、結婚前の恋の苦しみの舞台として規定されている。教養あるタミル人であれば、このシークエンスや歌詞にこめられた暗示的意味に気づくはずである。

⁶⁵ マドラス大学の *Tamil Lexicon* (vol.II, p.775)でも、*kalattal* (√*kala*の動詞状名詞)に“to copulate”の語義が与えられている。

⁶⁶ 大地を潤す雨は、性的交わりの寓意としてインド文化に頻出する常套的表現である。

バーする切れ目ないロング・テイク（27:21～28:38）へと収斂する。サーキュラー・トロリー（ラウンド・トロリー）⁶⁷を用いたカメラのこの動きは、円状移動ないし円状のトラッキングショットと呼ばれ、オーディエンスと被写体とを心理的に分断する効果を生む〔ヴァン・シル 2012: 196〕。換言すれば、観る者をして被写体（シェーカルとバーノー）から自分が排除されていると感ぜしめることで、逆に二人の内密な関係性を視覚的・感覚的に際立たせる効果があるのである。

城砦⁶⁸という、外壁で敵から堅く護られ、特定の者のみに入域を許す「至聖所」にも似た排他的閉鎖空間で、二人はこうして密会を果たすのである。いずれの論者からも着眼されてこなかったが、一本の細い径路で内部空間に導かれる砦（堡塁砲台）の構造は、女性の子宮そのものを容易に連想させる。少なくとも、外部から遠ざけられ秘められた狭い私的空間——たった二人だけを収容できる秘密の閉所——が当シークエンスの終着点であることによって、密会の末の性的交わりかそれにも匹敵する心的状況が示唆されているともとれる。完了時制に終わる歌詞各行の末尾も、そうした一体感の成就を醸し出すものになっている。

インド映画では性的描写は検閲で削除対象とされ〔山下・岡光 2010: 172〕、特に異教徒間（特にヒンドゥーとムスリム間）のそれは示唆的なものであっても導入は禁忌に等しい〔Gopalan 2005: 73〕。しかし、映像の側面におけるさまざまな制約の一方で、被せられる音声（歌詞）が、譬喩法その他の詩的技法を駆使して肉体的な結合をも暗示するほどのきわどい一体感を演出することは、技術的にも検閲通過の観点からも達成不可能なことではない⁶⁹。事実このソング・シークエンスに対して検閲局から修正要求は一切提示されなかった。まさしく本シークエンスにおける歌詞は、画面上では如実に名状しがたい二人の感情の窮まりを、映像との間に敢えてズレを差し挟むことで、婉曲にではあれ雄弁に表現している⁷⁰。まさしく歌詞は、映像が指し示す外示的意味のレベルを離れ、深層にある暗示的意味を与え得るのである。

5.4 焦点の移行が含意するもの

約 8 分間にわたる本シークエンス中で、男はひたすら待ち設ける存在であり、（自死をも厭わぬ思いを吐露すること以外に）とりたてて主動性を発揮することはない。あるいは、

⁶⁷ この場面をサーキュラー・トロリーで撮影すべき旨がスクリプトに明記されている。

⁶⁸ ロケ場所はケーララ州北部・カサルゴドゥに実在する 17 世紀の城砦（Bekal Fort）で、撮影監督のメーノーン自身が監督に提案したという〔Gopalan 2005: 22-23, 70〕。

⁶⁹ この場面に付された歌詞が肉体関係の成就をすら暗示し得ることについて異論もあるであろう。ヒンドゥーとムスリムの婚前交渉的な場面を映像上で描出することは、もとより困難である。しかし現実には、保守的とされる村落部にあっても、婚姻のタブーに触れた若い男女が肉体的に結ばれ駆け落ちを敢行するなどは、フィールドでよく耳にする話で、ことさら稀有なことではない。シェーカルがバーノーの父の前で彼女の腕に刃をあてて傷つけ、自分の掌の傷口と塗り合わせて、二人の血が一つに交わることを宣するシーン（30:50～31:18）も、男女間の昵懇な関係性なしには成り立ち得ないだろう。また、ボンベイでバーノーと暮らし始めたシェーカルに、父親が書簡に紙幣を忍ばせて送り、墮胎のうえ離縁することを息子に促すという設定（57:30～58:19）も、ほかでもなく、子を孕んだうえ駆け落ちに至るような事態が蓋然性を以て想定し得ることを示している。二人が婚前に親密さを募らせ男女の契りを結ぶこと自体、露も奇想天外なことではなく、歌詞がそれを陰に匂わせ得ると考えることは、啻に不合理とは片づけ得ない。映像表現と歌詞内容とは完全に表裏一体のものでないことを、ここでも想起すべきである。

⁷⁰ たとえば、画面上でキスシーンは（多少の例外を除き）原則的に許されないが〔山下・岡光 2010: 172〕、歌詞中に「接吻」の語を用いて画面を補足することに特段の制限はかからない。歌詞にも等しく検閲は入るものの、映像に比べ表現の自由度は相対的に高いとすることができる。

女の決意を試すことが積極的な目的であったにしても、自らのほうは相応する積極的な行動を随伴することはない。手首に剃刀の刃を当て自殺を仄めかす4秒弱の短い1ショット(23:26~29)によってのみ、覚悟のほどが示唆されるに過ぎず、このカットのシークエンス全体での重みは相対的に小さいものとどまる。男の側は、「高みの見物」的にただ俟ちながら果報がもたらされる仕組みになっている。しかも自らの生死は女の決断次第だとして、女への信頼を前提に、かつ女の試煉をよそに、自己の主体的選択を放擲している。かたや女のほうは、男の熱情に強く動かされ、帰属の宗教が彼女に課してきた制約を振り切り、あくまで内発的・能動的に女性性そのものを顕わにする存在として描かれ、しかもそれが異教徒の男性によって期待されている。我を忘れ胸を大きく波打たせながら疾走する姿をロング・ショットで冷静に捉えるシーン(26:25~29)は、わずか5秒ほどとはいえ、きわめて象徴的である。外衣で秘匿されていた成熟したムスリム女性の身体性とセクシュアリティが、白日の下に晒されるからである⁷¹。

このシークエンスでは、女の歌う部分が後半部分に偏り、男の熱心な誘いに自ら積極的に応じていく様子に焦点が絞られていく。シークエンスの終末に近づくとつれ、彼女の自発性・積極性が否応なく際立つ構造になっているのである。畢竟イスラーム性の部分的放棄、宗教的制約からの逸脱、あるいは宗教的標識の剥離を経て、身体性を伴う一人の女性としての目覚めを達成するか否かが、この場面全体の要になっている。このことは、本シークエンス全体の主役がシャイラー・バーノーであることを明瞭に知らしめてくれる。

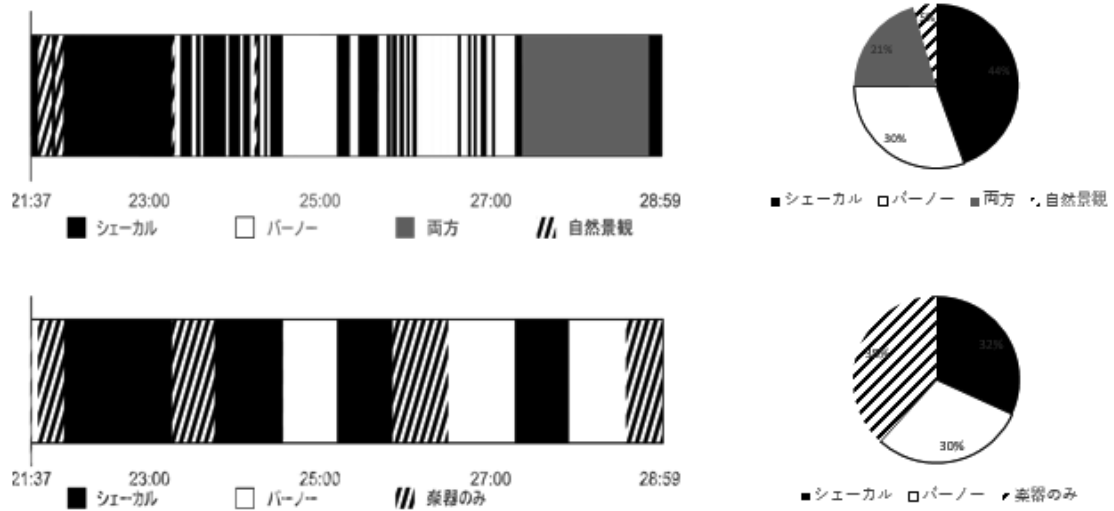
次頁に掲げた[図3]「ソング・シークエンスの推移と構造」の2本の帯グラフは、付録として添付した[表3]「ソング・シークエンスの流れと歌詞の対応」を図式化したものである。上図は画面に誰が現れているか(シェーカルかバーノーか)を時間の経過(横軸)に沿って示し、下図は、誰が歌っているかを同じ時間枠の中で表している。両者を比べてみても、前半はシェーカルの待ち設ける姿に時間が大きく割かれ、その様子と心情とに力点が置かれているのがわかる。ところが、シークエンスの中盤近くにさしかかった時(24:34)、突如視点が転換し、以降バーノーが注目の中心となる。彼女がシェーカルの誘いを承けて、決意のほどが試され、それを行動に移す局面に入ったのである。こうして後半の歌の多くはバーノーが発するものとなる。前半部分でシェーカルによるバーノーを促す趣旨の歌唱が為され、後半でそれに呼応して砦に急ぐバーノーの覚悟と敢行とが自身の歌で表明される。これらのグラフは、視覚的にも聴覚的にも焦点がシェーカルからバーノーへと転移していくことを如実に物語っている。

本シークエンスのフィナーレは二人がともに向き合い抱擁を交わす場面で、交互にシェーカルとバーノーが歌で恋情を吐露する情景が展開される。上の帯グラフは、本シークエンスのフィナーレ近くで二人が対面を果たし、感極まる様子に長い時間が充てられていることを示す。右側の円グラフから、シークエンス全体の実に23%の時間が最終盤のツーショットに費やされていることがわかる。下のグラフで歌唱の割合をみると、両者は時間的にほぼ対等で偏りがない。本シークエンスが、二人の内心の吐露に等分の時間、同等の重みが割かれており、互いに心が等しく通い合っていることを強く滲ませるものになっている

⁷¹ したがって、前段でブルカーを脱ぎ去ることがこのシーン成立の伏線であり、前提条件かつ必要条件だったことになる。

ることを、これら一連のグラフは伝えている⁷²。

図3 ソング・シークエンスの推移と構造



上図：画面上に誰が現れているか（シェーカル、バーノー、両方、自然景観）およびその時間的割合

下図：誰が歌唱をしているか（シェーカル、バーノー、楽器のみ）およびその時間的割合

6. バーノーのキャラクタライゼーションとムスリム表象

6.1 異宗婚の設定の問題

上述のソング・シークエンスにおいてイスラーム側が特に問題視したのは、バーノーが密会への途上でブルカーを脱ぎ捨てるシーンであった [Shaw 2014: 200; Tilak 1995: 154]。ロンドン大学アジアアフリカ語学院 (SOAS) 教授でインド映画を専攻する西洋人研究者 Rachel Dwyer は、ブルカーを脱いだことは移行 (transition) の標しであり、(イスラームの) 伝統的な慎み (modesty) を放棄したものと映ると述べている [Dwyer 2006: 111]。バーノーのこの行動を反イスラーム的なものである (anti-Islamic) とする論評もある [Tilak 1995: 154]。ヒロインの一途な恋愛感情を劇的に表現するはずのシーンが、無神経な描写としてムスリム側の反発を買ったのである。

異教徒シェーカルとの恋愛に対するバーノーの自発性・自律性は、すでに作品の開始当初から顕在している。最初の挿入歌（この場合、踊りを含むソング・アンド・ダンス・シークエンス）『カンナーラネー』（7:07～12:55）の中で、バーノーがシェーカルに熱い恋心を抱いていることを、彼女自身が延々と独白しているのである⁷³。先の外衣を棄てる場面を含む2番目の挿入歌『ウイレー・ウイレー』を伴うソング・シークエンスの中では、密会に駆

⁷² インド映画のソング・シークエンスでは、男女が声を合わせて歌う設定は稀である。

⁷³ 歌詞の全訳は [山下 1996] を参照。

けつける彼女はきわめて能動的かつ積極的な姿で映じられる。歌詞中で言及される垣根や監視、画面中に現れる閉ざされた門扉や野外に委棄された礎は、いずれもバーノーの前進を阻む諸々の桎梏の隠喩であるが、それらを次々に振り払い彼を目指す姿が劇的に描写される。二人がついに相対するシーンでは、彼女のほうから進んで彼の両手に自らの両掌を重ねている(27:55~28:25、「ソング・シークエンスの展開」⑩)。そもそもマニラトナム監督は、二人が深い絆で結ばれたことを強く仄めかし余韻に浸る歌詞を、ヒンドゥー男性ではなく敢えてムスリム女性に朗々と歌わせているのである。このような意外かつ印象的なシーンの連なりを経ながら、男女に関わるイスラームの心理的・行動的特性の規範、換言すればジェンダー・ステレオタイプが切り崩されていくことになる [Gopalan 2005: 35-36]。

しかしながら、問題の根本はそれ以前に遡る作品の構想そのものに根ざしている。インド社会ではヒンドゥーとムスリムの婚姻がそもそも稀⁷⁴で、それ自体が不自然であるし [Gopalan 2005: 15, 43]、実際にそのような設定の大衆映画はきわめて少ない [Gopalan 2005: 15; Mallhi 2005: 3]⁷⁵。ヒンドゥーとムスリムのロマンスは、潜在的な問題を孕み社会に緊張を走らせるという理由から、設定自体が慎重に回避されてきた [Dwyer 2006: 130; Gopalan 2005: 75; Sadhu 1995: 131]⁷⁶。従来のポリウッド映画では、ヒンドゥーとムスリム間の関係は“Bhai Bhai”(ともに兄弟、兄弟同士)という言葉辞に代表されるように、きれいごと扱いに終始してきたのである [Tilak 1995: 154]⁷⁷。一方で、事実上のヒンドゥー支配が強固なインドの映画世界において、ムスリムは基本的に「他者」として待遇されてきたとの指摘もある [Dwyer 2006: 126]。そもそもヒンドゥーとムスリムの若い男女を娯楽大作の主演に設定すること自体、通例を覆す大胆なキャスティングだったことになる。

インド映画では社会的タブーに触れる恋愛関係は巧みに処理されてきた⁷⁸。異宗教間の恋愛に触れた作品でも問題化を避ける工夫が凝らされている。たとえば、アーミル・カーン主演のヒット作『PK』(2014年、ヒンディー語)では、インド人女性(ヒンドゥー)とパキスタン人男性(ムスリム)の邂逅・恋愛・別離・再会のサブプロットが織り込まれるが、両国の対立の埒外にあるヨーロッパ(ベルギーのブリュージュ)を舞台とする「ユートピア的設定」の中に逃げ道が用意され、現実感・緊張感の希釈に貢献している。

このような前例に照らすと、本作は異宗教間の恋愛・結婚をあまりに真正面から捉えてお

⁷⁴ 2005年のIndia Human Development Survey (IHDS)のデータを分析した研究によれば、15-49歳の既婚インド女性のうち異宗婚の事例は2.21%と推定され、主要宗教のうち異宗婚をおこなっている割合が最も少ない(0.6%)のがムスリム女性である [Shaikh 2020]。

⁷⁵ イスラーム原理主義者は作品のこうした設定自体に異を唱えた [Athreya 1995: 132]。All India Muslim Personal Law Boardもボイコットを呼びかけている [Gopalan 2005: 32]。

⁷⁶ 近年のラヴ・ジハードやイスラモフォビア(イスラーム恐怖症)をめぐる言説の流布をうけ、聖地巡礼中のヒンドゥー女性とムスリムのポーターとのロマンスとキスシーンが現れる映画『Kedarnath』(2018年)をヒンドゥー民族主義政党が問題視して上映禁止を求める訴訟を提起したり、NetflixのTVドラマ『A Suitable Boy』(2020年)におけるヒンドゥー寺院内でのムスリム少年とヒンディー少女との接吻が物議を醸したことなどが、この文脈で想起される [Nathan & Ramnath 2018; Singh 2020; 山下 2021: 173-174]。

⁷⁷ 『ボンベイ』の中にも、猛り狂ったムスリム暴徒(シェーカル)の友人が“Bhai Bhai”の言説の欺瞞性に強い違和を表出する場面を含むシークエンス(2:03:11~2:05:14)がある。

⁷⁸ たとえば『ショーレー』(1975年)で、地主Thakurの義理の娘で寡婦のラーダー(ジャヤー・バドリ)と自由人の青年ジャイ(アミターブ・バッチャン)との間の淡い恋愛感情が描かれるが、社会的に容認され得る範囲内にあるのと、互いに想いを告白し合うこともなく、しかも主役はヴィール(ダルメーンドル)のほうで、ジャイはドラマの結末を待たずに死んでいくというかたちで収められている [Sadhu 1995: 131]。

り、従来のインド映画の恋愛・結婚のステレオタイプから大きく逸脱していることがわかる。これを監督の理想論に発する「冒険的試み」と見なして敢えて肯んずるとしても、さらなる問題はヒンドゥーとムスリムの提示のされ方につきまとう「歪み」と、バーノーが垣間見せるイスラームに対する態度の「揺らぎ」である。

6.2 バーノーの人物像と態度の揺らぎ

ムスリム女性のほうが一方的に試練に晒され、イスラームが課してきたものからの譲歩を迫られる構造になっていることについては、ソング・シークエンスの分析を踏まえすでに指摘したところである。そこに例示されるようなヒンドゥーとムスリムの扱いにおける「歪み」は、本作の至る所に顔を出し作品の致命的な欠点を形作っているのだが、作品全体に関わる根本問題であり、限られた紙幅では到底議論を尽くし得ないことから、本論文中ではバーノーの「揺らぎ」の問題に的を絞って検討を加えることにする。

これまでどの論者も注視してこなかったが、印象的かつ重要な場面（リール 4、48:22～49:30）がある。タミル語の機微を解さないと勘どころを見過ごすシーンで、ボンベイで合流したバーノーがシェーカルに伴われて貸間に入居する際の家主夫婦との会話部分がそれである。シェーカルが新婦として紹介したバーノーと対面して、家主の妻が名前を訊ねる。シェーカルが割って入り、短く「バーノー」と答えてその場を切り上げようとする。当のバーノーはすかさず「シャイラー・バーノー」とフルネームで自らを名乗る。ムスリムと知った家主の妻が怪訝な顔を見ると、バーノーは「はい、私はムスリムです」と毅然として答えるという何気ないシークエンスである。

ヒンディー（ウルドゥー）語の「バーノー（**बानो**, *bāno*, *bānō*）」は、タミル語で転訛して「バーヌ（**பானு**, *bānu*）」となる。*bānu* という語および発音は、音声学的に有気音と無気音の対立を明示的にもたないタミル語において、サンスクリット語由来の「バーヌ（**भानु**, *bhānu*）」（光輝、太陽の意）に通じ、ヒンドゥー女性の名前（ニックネーム）としても通り得る。すなわち、シェーカルは「シャイラー・バーノー（タミル語ではシャイラー・バーヌ）」と答える代わりに、ヒンドゥー教徒と紛らわしい「バーヌ」の呼び名を咄嗟に選んで茶を濁そうとしたのである。曖昧さを嫌ったバーノーが、誤解の余地のない「シャイラー・バーノー」という本来のムスリム名で言い直したというわけである。

このシークエンスでは、所属する宗教への自覚が強調され、一見して自宗教にきわめて忠実に映るバーノーに比べ、宗教的帰属についてのシェーカルの曖昧で場を繕うようなスタンスの対照が際立っている。ところがそのバーノーにあっても、イスラームへの拘りとは相反するような場面が散見するのである。典型例として、クルアーンを携えて家出しヒンドゥー教徒男性（シェーカル）とボンベイで落ち合うシークエンス（42:14～43:05）⁷⁹、およびコミカルなシーンではあるが、自らがイスラームに改宗することで夫婦間の宗教の差異の解消を提案するシェーカルに対し、バーノーが一瞬考えてから暗に申し出を断るシーン（58:50～59:17）を指摘できる。さらに、懐妊を夫に告げる場面で、バーノーが「アッラー」の語をうっかり発したあと、言い繕うかのように、この家には加護する神が二柱（ヒンドゥーの神とイスラームの神）いるから安心だとして、アッラーの唯一絶対性を敢えて棚

⁷⁹ このシーンの背景にクルアーンの詠唱が流されることも相俟って、イスラームには侮辱と映り得るのである [Gopalan 2005: 31]。

上げた台詞（1:10:09～18）にも、類似の態度を看取することができる。

映画『ボンベイ』を通して活写されるのは、シェーカルの熱情にもほだされ、男女関係の進展に沿って、彼の世俗性に歩調を合わせるかのようにイスラーム的規範・規制からの譲歩・退却を自ら受け入れ体現していくムスリム女性の姿である⁸⁰。この人物像に見出されるのは、イスラームに対する態度の二面性—忠実な側面と逸脱する側面—の共存、ないしは両極への揺らぎであって、厳格な意味での「両面感情」とは性質を異にするものである。なぜならバーノー自身、矛盾を自照し逡巡・懊悩するそぶりすら見せないからである。彼女は真の意味のディレンマに立たされることがない⁸¹。

上述のようなバーノーに関わる事例を含むさまざまな矛盾が、結着を保留されたまま作品の構成や人物設定の中に内在・併存し、そうした諸々の対立や自家撞着を無自覚に抱え込むかたちで終末の大団円に収斂していくという構造、言い換えれば「内的矛盾の内包と閉却」こそが本作について回る諸問題の核心を成しているのであるが、論攷の深化は別稿⁸²に委ねることにする。

7. むすび

『ボンベイ』は、構想の段階からリリース・プリントが仕上がるまで紆余曲折を経、無理に無理を重ねた末に成った曰く付きの映画である。制作の作業は、監督自身が立ち上げた制作会社・アーラヤムの第一号作品として、欠損金を生じさせられない「背水の陣」を敷く中で進められた。この弱みが、彼をして外部からの干渉を許さしめ、タークレーの介入への対処に代表されるように、曖昧な妥協と譲歩に甘んじていく伏線として働いたのである⁸³。監督自身、雑誌インタビュー [Frontline 1995 (June 2)] の中で、検閲制度は時代錯誤的であり映画人自身が自己規制するかたちが望ましいとの自説を開陳してはいるが、実際のところは、すでに見たとおり、政治勢力の横槍や検閲局の意見を容れて修正等に従ったというのが真実である⁸⁴。

そもそも本作品は、ボンベイ暴動に心を痛めたマニラトナムが、惨劇の記録を本義とするマラヤラム語によるドキュメンタリー的小品として、収益を二の次に企画立案された。アイデアを具現化すべく、監督は現地でインタビュー取材等も重ねていた [Frontline 1995 (June 2)]。しかし彼がキャラクターを設定しプロットを立てる中で、商業性の観点からの妻スハーシニの容喙などもあって次第にエンターテインメント性が卓越していき、最終的

⁸⁰ バーノーが、シェーカルに代表・象徴される「ソフト・ヒンドゥートヴァ」に絡めとられていくプロセスを画面の進行に辿ろうとする考え方もある [Mallhi 2006: 5] が、用語の吟味を含め本稿の焦点から逸れるので今後の課題としておく。

⁸¹ 皆での逢瀬ののち、何ごともなかったかのように、そそくさとムスリム社会へと復帰していくバーノーの（図「ソングシークエンスの展開」⑫）姿にも、こうした心理の一端を窺うことができる。

⁸² この意味で本稿は論攷全体の前半部分としての位置づけを有する。

⁸³ 自身の制作会社の設立と『ボンベイ』企画の推移については [山下 2002: 12-13]。

⁸⁴ しかし、マニラトナムは検閲局の言い分に終始無力を決め込んでいたわけではない。既述のように、削除や修正をわずかにとどめ、原作の保全に腐心したらしいことも垣間見えるからである。商業性との板挟みに噴まれ検閲や政治的介入に翻弄されつつも、制作者・監督としての最小限の矜持を保とうとしたさまが看とれるのである。

に歌も踊りもあるフル規格の娯楽映画として完成をみることになる⁸⁵。興収第一のものへと変質したのである。作品の成り立ちそのものが、構想当初の「ボタンの掛け違い」に遡及する不整合を抱え込んでいたといえることができる。

難産の末にようやく日の目を見た本作は、先例にない挑戦的な内容のものだっただけに大きなセンセーションを巻き起こし、稀にみる大ヒットを記録する一方、多方面からの烈しい批判の矢面に立たされることになり、監督自身テロの標的にもなった⁸⁶。コミューナル暴力を克服して和解の実現を希求したはずの作品であったが、本稿で見たとおり、事実関係の詳細を脇に措いた設定や深慮に欠ける画面構成は、宗教の扱いにおける不適正さと相俟って、負の反応を増幅させ対立感情を再燃させたのである。

本稿では、タミル語のセンサー・スクリプト等に基づくテキスト分析の方法を援用し、検閲関連の資料も参酌しながら最終プリント成立までの背景を考察した。さらに、データ処理の手法を一部加味して特定シーケンスに新たな解釈を施し、本作品の問題点の一端を析出して批判の遠因を探った。

多角的な視点と新たな手法とを動員して作品に光を当てた本論文は、映画を社会の動きとの関連で捉える一つの試みとして新機軸を提示し得たものと考えられる。

謝 辞

マニラトナム監督のご家族、特に貴重な情報と便宜を提供して下さった夫人のスハーシニさん、義父のチャールハーサンさん、および監督の長兄で故人になられたG・ヴェンカテースワランさんに深謝いたします。インド映画に関わる計量的データの使用については、菊地良直氏（東北大学附属図書館）から教示を、また丹代亮氏（東北大学理学部4年次在学）からはデータ・コレクションと作図作業への協力をいただきました。ここに感謝いたします。情報や知見を提示いただいた現地インフォーマントの方々にも謝意を表します。

本論文の公開にあたって、国立民族学博物館南アジア研究拠点特任助教の茶谷智之さん、同じく竹村嘉晃さんに最終原稿の仕上げに関わる細かい作業をご担当いただき、また三尾稔教授には著作権に関する問題の解消に特段のご配慮を賜りました。心より感謝申し上げます。

Special Acknowledgements

I want to express my sincere gratitude to Mr. Mani Ratnam, director of *Bombay*, for allowing me to use the scripts and screen shots captured from the film. I also wish to thank Mr. Srinivasan Narayanan, the Festival Director of Singapore South Asian Film Festival, for his kind assistance in establishing communication with Mr. Mani Ratnam.

本研究は科学研究費補助金（19K00231）の助成を受けたものである。

⁸⁵ この間の経緯については [Frontline 1995 (June 2); Rangan 2013: 147; 山下 2002: 12-13] を参照。スハーシニの助語云々は、チェンナイの複数の映画関係者から直接得た知見である。

⁸⁶ 監督の義父・チャールハーサン氏からの私信。事件の概容は多くのメディアが報じている。

参考文献

- ヴァン・シル、ジェニファー、2012、『映画表現の教科書—名シーンに学ぶ決定的テクニック100』吉田俊太郎訳、フィルムアート社。
- 近藤則夫、2015、『現代インド政治—多様性の中の民主主義』名古屋大学出版会。
- 山下博司、1996、『ボンベイ&インディラ』（ライナーノート）オルター・ポップ。
- _____、2002、「『ボンベイ』におけるイスラムの描写について」『イスラムの映画、映画のイスラム～緊急特集～（アジア映画講座⑩）』国際交流基金アジアセンター。
- _____、2018、「ヒンドゥー教」『ブリタニカ国際年鑑（2018年版）』ブリタニカ・ジャパン、211-212頁。
- _____、2019、「ヒンドゥー教」『ブリタニカ国際年鑑（2019年版）』ブリタニカ・ジャパン、191-192頁。
- _____、2020、「ヒンドゥー教」『ブリタニカ国際年鑑（2020年版）』ブリタニカ・ジャパン、195頁。
- _____、2021、「ヒンドゥー教」『ブリタニカ国際年鑑（2021年版）』ブリタニカ・ジャパン、173-174頁。
- 山下博司・岡光信子、2010、『アジアのハリウッド—グローバル化とインド映画』東京堂出版。
- Athreya, V., 1995, "Bold but Distorted," *Frontline*. 1995 (June 2), pp.132-133.
- Banerjee, A., 2010, "Political Censorship and Indian Cinematographic Laws: A Functionalist-Liberal Analysis," *Drexel Law Review*. 2, pp. 557-626.
- Bose, N., 2010, "The Central Board of Film Certification Correspondence Files (1992–2002): A Discursive Rhetoric of Moral Panic, "Public" Protest, and Political Pressure," *Cinema Journal*, 49-3, 2010 (Number 3, Spring), pp. 67-87.
- Dahlburg, J-T and A. Sharma, "Entertainment: Hindu-Muslim Love in Movie is Hot Topic," *Los Angeles Times*, 1995 (April 14). <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-04-14-mn-54658-story.html>> (2020年8月4日閲覧)

- Dwyer, R., 2006, *Filming the Gods: Religion and Indian Cinema*. Oxon: Routledge.
- Gokulsing, K. M and W. Dissanayake, 1998, *Indian Popular Cinema: A Narrative of Cultural Change*. New Delhi: Orient Longman.
- Gopalan, L., 2005, *Bombay*. London: British Film Institute.
- Jain, A., 2009, "Melodramatic Imaginings: Representations of Sectarian Violence within Hindi Popular Cinema and Indian Documentaries," in M. Jain (ed.) *Narratives of Indian Cinema*, New Delhi: Primus Books, pp.85-95.
- Mallhi, A., 2006, "The Illusion of Secularism: Mani Ratnam's *Bombay* and the Consolidation of Hindu Hegemony," Occasional Paper #31, Victoria: University of Victoria. <https://www.uvic.ca/research/centres/capi/assets/docs/studentessays/Mallhi_Illusion_of_Secularism.pdf> (2020 年 7 月 25 日閱覽)
- Nagaraj, D. R., 2006, "The Cosmic Collapse of Authority: An Essay on the Fears of the Public Spectator," in V. Lal and A. Nandi (eds.) *Fingerprinting Popular Culture: The Mythic and the Iconic in Indian Cinema*, New Delhi: Oxford University Press, pp.87-121.
- Nathan, A and N. Ramnath, 2018, "In the Movies, Young Love is an Uphill Climb and the Hindu-Muslim Romance Even More So," <<https://scroll.in/reel/903989/kedarnath-young-love-is-an-uphill-climb-and-the-hindu-muslim-romance-even-more-so>> (2021 年 2 月 16 日閱覽)
- Pendakur, M., 2003, *Indian Popular Cinema: Industry, Ideology, and Consciousness*. New York: Hampton Press.
- Ramachandran, V. K., 1993, "Rign of Terror: Shiv Sena pogrom in *Bambay*," *Frontline*, 1993 (February 12). pp.4-9.
- Ramnath, N., 2020, "A War for Love: Mani Ratnam's 'Bombay' Explored an Inter-faith Marriage Battered by Bigotry," <<https://scroll.in/reel/979821/a-war-for-love-mani-ratnams-bombay-explored-an-inter-faith-marriage-battered-by-bigotry>> (2021 年 3 月 1 日閱覽)
- Ramos, D.R., Suarez, M. T and E. Tighe, 2019, "Analyzing National Film Based on Social Media Tweets Input Using Topic Modelling and Data Mining Approach," in R. Alfred, Y. Lim, A.A.A. Ibrahim, P. Anthony (eds.) *Computational Science and Technology: 5th ICCST 2018, Kota Kinabalu, Malaysia, 29-30 August 2018*, Singapore: Springer, pp.379-389.

- Rangan, B., 2013, *Conversations with Mani Ratnam*. Gurgaon: Penguin Random House India.
- Rao, S., 1995, “Cut and thrust: *How the Board censored Bombay*,” *Frontline*, 1995 (June 16), p.125.
- Sadhu, A., 1995, “Cliches, and Beyond,” *Frontline*, 1995 (June 2). pp.131-132.
- Shaw, T., 2014, *Cinematic Terror: A Global History of Terrorism on Film*. London & New York: Bloomsbury USA Academic.
- Shaikh, Z., 2020, “Explained: What a Study in 2013 Revealed about Interfaith Marriages in India,” *The Indian Express*, 2020 (March 6). <<https://indianexpress.com/article/explained/explained-what-a-2013-study-revealed-about-interfaith-marriages-6742991/>> (2021年3月6日閲覧)
- Singh, M., 2020, “Police Case Filed against Netflix Executives in India Over ‘A Suitable Boy’ Kissing Scene,” <<https://techcrunch.com/2020/11/24/police-case-filed-against-netflix-executives-in-india-over-a-suitable-boy-kissing-scene/>> (2021年2月16日閲覧)
- Sreedevi, T. and B. K. Ravi, 2020, “An In-depth Study on Mani Ratnam’s Cinemas—Roja, Bombay and Dil Se,” <https://www.academia.edu/37517292/An_In_depth_study_on_Mani_Ratnams_cinemas_Roja_Bombay_and_Dil_Se/> (2020年8月4日閲覧)
- Tambiah, S. J., 1997, *Levelling Crowds: Ethnonationalist Conflicts and Collective Violence in South Asia*. New Delhi: Vistaar Publications.
- Thoraval, Y., 2000, *The Cinemas of India (1896-2000)*. New Delhi: Macmillan India Limited.
- Tilak, S. G., 1995, “Treading on a Dangerous Divide,” *India Today*. 1995 (April 15), pp.154-155.
- Vasudevan, R., 1996, “Bombay and its Public,” *Journal of Arts and Ideas*, vol.29, pp. 45-65.

辞典

Kriyāviṇ Tarkālat Tamil Akarāti: Tamil-Tamil-Āṅkilam (virivākat tiruttiya putiya patippu), Chennai: Cre-A, 2008.

Tamil Lexicon (6 volumes and supplement). 1924 (rpt. 1982). Chennai: The University of Madras.

雑誌記事

Frontline. 1995 (June 2). ‘Censor Board is obsolete’: Interview with Mani Ratnam. pp.128-130.

オンライン記事

Bombay (1995) – A film that gave me life goals! <<http://filmysasi.com/bombay-1995-film-gave-life-goals/>>

(2020年7月25日閲覧)

[付録] 表1 警察の係官と記者シェーカルのやりとり

(1:28:45~1:30:05)

発話者	タミル語スクリプト (山下による日本語訳)	画面上の台詞 (タミル語スクリプトとの異同のみ記す)	英訳スクリプト
シェーカル	タミル語スクリプト (山下による日本語訳)		なし
係官	シェーカル・ナーヤーサン、インディアンエクスプレス。 終了だ。		なし
シェーカル	2、3質問です。		Just a couple of questions.
係官	断る。		It's over.
シェーカル	12月6日以降227の愛が失われました。でも全然…	命	227 have died since December 6. Post mortem reports show 227.
係官	もっと少ない	死んだのは56人だ	56. Investigation show only 56 dead.
シェーカル	検死報告は227となっています。 Piyalsle (ピアース?)では56軒がなくなっている。 なら、病院の報告は虚偽だと言っていますか。	なし	Are the hospital reports false then?
係官	それは私には関係がない。		Investigation shows only 56 dead.
シェーカル	怪我人と死者とを計算すると25%がマイノリティ・コミュニティー。 つまりムスリムです。 あなたがた警察はムスリムが嫌いなのですか?。	75%が何も知らないイノセントな人々、 なし 警察はイノセントな人たちが気にくわないんですか	Among the casualties, 75% are innocent people. Don't the police care about this?
係官	君はその目で見たのか? アヨーチヤーでモスクを破壊したことの仕返しで、こいつらが騒動を始めたんだ。 警察が騒動を鎮圧する時に、騒動に加わった奴らが無難で済むわけがないだろう。	あの騒動の仕返しで始めたんだ	You saw it? Did you see it? This was only reaction to what happened there. When the police intervene during riots, there are bound to be casualties.
シェーカル	見ました。病院で怪我で死んだ者たちを見ました。たくさん医師とも話をしました。		I did. I saw the corpses piled in the hospital. I spoke to the doctors too.
係官	警官といつても所詮はぶつうの人間じゃないか。 500人もの暴徒が火炎瓶を投げてくるような時に、膝の下を狙って銃を構えろとでもいうのか。		Policemen are human too. Can they stand with folded hands... and watch an incensed mob hurling petrol bombs?
シェーカル	その前提でどれだけの人を殺したんですか。		How many have you killed under that pretext?
係官	50。		なし
シェーカル	たくさんの方が不合理な死に方をした。 死んだ人の数はもうどうにもならないからと言って、あなたにはわからないんですか。 じゃあ警察はそれには関心がないんですね。	命	How many lives been lost needlessly? Don't the police care that people are still mourning their dead?
係官	黙れ。警察が銃を撃ったら、殺したといって残虐さを非難する。 撃たなかったら、民衆は立って見物とあいなる。		If the police fire, you people protest against police brutality. If they don't fire, you accuse them of inaction.
シェーカル	227人死んでいるんですよ。		227 have died.
係官	56人だ。この(警察の)仕事に君らは敬意を払わないのか。		Only 56. That's all. Don't you respect the profession?
シェーカル	そんなことはない。いま我が子が生まれているのは、あなたのような警官のおかげです。 ありがとうございます。それじゃあ。		I+B13:F43 do. Immensely. My children are alive today thanks to a police officer.

[付録] 表2 検閲前後の異同

検閲意見		検閲後
ルール 5	全体にわたり「パキスタン」「イスラーム国家」「アフガニスタン」を削除 ラタヤートラーの映像と「我々はバーブリー・モスクを壊してラーマ寺院を建てる」の台詞を削除	削除 残存
ルール 7	① 「我々はアヨーディヤのバーブリー・モスクを壊して、そこにラーマ寺院を建てる。 我々はヒンドゥー教徒の家々を回って募金を募っている。 モスクを壊しラーマ寺院を建てるのに、どんな協力でもしてもらえど有り難い」を削除 ② バーブリー・モスクとそれが破壊されている実写映像を削除 ③ 関係のない人物（洗濯物を干す女性とパルコニーから暴動を見物している人物）を削除 ④ リンチされている警官と暴徒に残忍に殺される警官を削除 ⑤ 警官隊が二列縦隊になり、白い帽子を被った人々を銃殺する映像を削除	「バーブリー・モスクを壊して」のみ削除 セットで撮り直したものに差し替え 削除 削除 それらしき映像が残存
ルール 8	① 「25%マイノリティ・コミュニティ、つまりはムスリム。あなたがた警察はムスリムが嫌いなのか？」 「死者の75%はマイノリティ」を削除 ② 警官による「アヨーディヤでモスクを壊したことに対抗して、こいつらが騒動を起こしたんだ」の台詞を削除 「世俗主義という名前の人々をだましている政府に訊いてくれ」というシエーカル？の台詞を削除	「つまりはムスリム」を削除。「マイノリティ」を「無実の人々」に変更 別の表現（「あの騒動の仕返して騒動を起こしたんだ」）に変更 削除
ルール 10	① 「パキスタン」「アフガニスタン」「イスラーム国家」「ムスリムの国」を削除 ② 腕輪を配る俳優ティヌ・アーナンド（パール・タークレー役）の映像と台詞を削除 ③ 這いつくばる白い帽子の群衆に発砲する准軍事的な男たちの映像を削除 ④ 「500年前にあそこに寺院が建っていた。それを誰が壊したのか。あいつらだ、あのムスリムたちだ」という男の台詞を削除 ⑤ ヒンドゥー教の施設に収容されている肢体不自由な少女が焼き殺される場面（Radhabainawl事件に類似）の映像を削除	削除 削除 削除 削除 削除 残存（部分的に削除したかは不明）
ルール 12	ヒンドゥー教徒による「ここはヒンドウスターンだ、パキスタンではない」という台詞を削除	削除
ルール 13	暴カシーンを25%減らせ	不明（同定不能）
ルール 14	「まず奴らを一人残らず殺してからここに来い」を削除	「殺して」を「打って」に変更

[付録] 表3 シークエンスの流れと歌詞の対応 (20:55~28:59)

21:37~41 シェーカー、波の碎ける岩場に立つ

21:42~51 (前奏始まる) 岩に碎ける波、
 砦の遠景と中景、岩と波

21:52~53 シェーカー、岩場に立つ

21:54~59 岩に碎ける波、砦の遠景と中景、
 峠への細い道、岩と波

22:00~23:17 シェーカーによる独唱 (1番)

シェーカー、バーノーを待つ

23:16~17 海と波

23:18~45 間奏部分

23:18~21 バーノー、女友達と
 渡し場に走る

23:22~29 シェーカー、砦で待つ

(23:26~29 シェーカー、
 手首に刃をあてて斬る仕草、出血)

23:30~32 バーノー、友達と渡し船に乗る

23:33~35 シェーカー、待つ

23:36~37 バーノー、友達と心配そうな顔

挿入歌

「ウイレーウイレー (わたしの命)」

いとしい人よ
 ここにおいて
 僕とひとつになろう
 いとしい人よ
 君と僕 ひとつになろう
 この想いよ
 ここに滲み込め
 月よ 月よ
 この大地に溶け込め
 僕に恋してるなら
 この目のなかに溶けてしまえ
 恋がかなわぬままなら
 僕を土に還してしまえ
 いとしい人よ
 ここにおいて
 僕とひとつになろう
 この想いよ
 ここに滲み込め

23:38～45 シェーカー、待つ

23:46～24:33 シェーカーによる独唱（2番）

23:46～53 シェーカー、待つ

23:54～55 バーナー、渡し船を降り友達と
道を急ぐ

23:56～24:03 シェーカー、待つ

24:04～05 バーナー、友達と急ぐ

24:06～24:10 シェーカー、待つ

24:11～13 バーナー、友達と別れ
一人で走って来る

24:14～15 荒れる海

24:16～17 シェーカー、待つ

24:18～20 バーナー、柵で道が塞がれる

24:21～22 シェーカー、待つ（遠景→近景）

24:23～24 バーナー、行く手を阻まれ
途方に暮れる

24:25～33 シェーカー、待つ

来るといふなら
君を待つて命をつなごう
来てくれないなら
火に飛び込んで僕は死のう
命が尽きようとも
苦しくなんかない 恋人よ
そんなことは どうでもいい
いつの日か
君が周囲から責められないか
それだけが気がかりだ
生きるか 死ぬか
君の手に僕はゆだねた

24:34～25:11 バーナーによる独唱（3番）

24:34～42 バーナー、歌う

24:43～25:11 バーナー、道を急ぐ、

時々たたずむ

いとしい人よ
きょう あなたとひとつになった
絆よ 絆よ
きょう 垣根を越えてしまった
この思いよ
わたしがあなたを満たした
夢よ 夢よ
あなたの目のなかに
私は溶けてしまった

25:12～50 シェーカーによる独唱（4番）

25:12～20 シェーカー、砦の中を
焦るように走り回る

25:21～26 バーナー、岩の穴から波間を
見る、遠くにシェーカーを認める

25:27～40 シェーカー、砦の中で待つ

25:41～46 バーナー、上方からシェーカーを見る

25:47～48 シェーカー、砦で待つ

僕に恋してるなら
この眼のなかに溶けてしまえ
恋がかなわぬままなら
僕を土に還してしまえ
いとしい人よ
ここにおいて
僕とひとつになろう
この思いよ
こころに滲み込め

(バーナーの主観ショット)

25:49～50 バーナー、シェーカルを遠くに見る
(2人映る)

25:51～26:29 間奏部分

25:51～53 シェーカル、バーナーに気づく
25:54～55 バーナーの姿 (シェーカルが見ている
バーナーの像)
←主観ショット (ポイント・オブ・ビュー)
Cf. [ヴァン・シル 2012 : 72-75]
25:56～58 シェーカル、うっとり見つめる
25:59～26:00 バーナーの姿 ←主観ショット
26:01～02 シェーカル、バーナーを手で誘う
26:03～04 バーナー、走り出す
26:05～07 シェーカル、うっとり見つめる
26:08～10 バーナー、走る姿
26:11～18 バーナー、引っかかったブルカーを
脱ぎ捨てる
26:19～24 バーナー、全力で走る
26:25～29 バーナー、胸を揺らし疾走する

26:30～27:16 バーナーによる独唱 (5番)

26:30～36 バーナー、ベール越しの顔
26:37～38 シェーカル、待っている
26:39～43 バーナー、岩の陰から顔を出し歌う
26:44～45 シェーカル、待っている
26:46～47 バーナー、岩の陰から顔を出し歌う
26:47～48 シェーカル、待っている
26:49～52 バーナー、坂道を急いで降りてくる
26:53～56 シェーカル、待っている
26:57～27:00 バーナー、走って砦に近づく
27:01～02 シェーカル、バーナーに気づく
27:03～16 バーナー、砦に至り着く

おなたを一目見て
命を吹き込まれたわたし
あなたに逢わずに
いられましようか
片方の眼が少しでも痛むとき
もう一方の眼で眠れましようか

かたい岩をいくつも砕き 貫き
木の根としてやって来たのは
いとしい人の顔を見るため
厳しい監視をいくつも乗り越え
風となってやって来たのは
あなたの声を聞くため
あらあら
きょう こぼれる涙の甘いこと

27:17～54 シェーカルによる独唱（6番－1）

27:17～21 シェーカル、歌う

27:21～54 シェーカルとバーノー、見つめ合う。
カメラ2人の周囲を旋回

いとしい人よ ここにおいで
僕とひとつになろう
いとしい人よ
君と僕 ひとつになろう
この思いよ
こころに滲み込め
月よ 月よ
この大空に溶け込め

27:55～28:34 バーノーによる独唱（6番－2）

27:55～28:25 バーノー、シェーカルの両手を
とる。カメラ旋回

28:26～34 シェーカル、バーノーの肩を抱く。
バーノー、しなだれかかる。
カメラ旋回

雨のように やって来て
わたしは大地をうるおした
あなたのこころのように
あなたの身体のなかに
今わたしは息づく
いとしい人よ
きょう あなたとひとつになった
この思いよ
わたしがあなたを満たした

28:35～59 楽器演奏部分

28:35～46 二人、抱き合ったまま沈黙。
カメラ、動きを止める

28:47～50 バーノー、小走りに砦を去る。
シェーカル、見守る

28:51～59 シェーカル、砦に残される。
波の動き

南アジア地域研究国立民族学博物館拠点 (MINDAS) ワーキングペーパー No.1
山下博司 虚構と現実の狭間でー社会派娯楽映画『ボンベイ』の構想と成立に関する考察ー

2021年8月31日発行

編集・発行 南アジア地域研究国立民族学博物館拠点
〒565-8511 大阪府吹田市千里万博公園 10-1 国立民族学博物館
印刷・製本 中西印刷株式会社
〒602-8048 京都府京都市上京区下立売通小川東入ル

本書のコピー・スキャン・デジタル化などの無断複製を禁じます。
ISBN 978-4-9912238-1-5



ISBN 978-4-9912238-1-5

**MINDAS Series of
Working Papers | 01**