

インド映画とグローバリゼーション

小 池 誠*

- 1 序論
- 2 グローバリゼーションとは何か
- 3 インド映画のなかのグローバリゼーション
- 4 インド映画のグローバルな広がり
- 5 インド映画とグローバリゼーションの語り方
- 6 結びにかえて

1 序 論

今、インド映画が日本でも話題になっている。鳥瞰的に見れば、映画産業は、アメリカ製のハリウッド映画が興行収入の面でも邦画を上回っているし¹⁾、また、アメリカ的なシネマ・コンプレックスが都市近郊に次々とオープンしていることから明らかなように、アメリカを発信源とするグローバル化の波がもっとも強く感じられる分野の一つである。このように、いわゆるグローバリゼーションの動きに大きく揺さぶられている映画界全体のなかにあつて、インドの大衆向け娯楽映画が日本でも上映され、それが興行としてある程度成立するだけの観客を動員し、さらに一部の映画ファンだけでなく一般の人々の間にも、インド映画について「ああ、主人公が突然、歌って踊り出す映画ね」というようなイメージが流布している事実は、注目値する。多少大げさな言い方をすれば、ある種の

決まり文句で語られる傾向にあるグローバリゼーションと文化の関係について、考え直すヒントをインド映画が与えてくれるといえる。

ハリウッド映画の人気とその市場の独占的な状況に関しては、インドネシアは日本よりも顕著である。首都ジャカルタにある主要な映画館（その多くがシネマ・コンプレックス型）では、ほぼすべてのスクリーンでハリウッド映画が上映されている。ちなみに、インドネシアの場合、アメリカ映画は日本での上映よりも早く上映されている（例えば、日本で2001年春にロードショーされている「102 Dalmatians」は、ジャカルタでは2000年12月に上映されている）。プロモーションの関係上、日本の映画ファンは他国の人々よりも1シーズン遅れてハリウッド映画を観ているのである。インドネシアにおけるアメリカ映画の人気は現代的な現象ではなく、すでに20世紀初頭から始まっていることである（もちろん、当時インドネシアは存在せず、オランダ領東インドであったが）。すでに1920年代には、アメリカ映画の及ぼす悪影響が危惧されるほどであった。その後、今日に至るまでアメリカ映画はインドネシアの映画マーケットでインドネシアの国産映画を凌駕する存在であった²⁾。しかし、このように輸入アメリカ映画が

*本学文学部

1) 1988年以降、年別配収は洋画のほうがつねに邦画を上回っている。1997年の興行収入をみると、洋画の合計が459億円に対して、邦画は325億円にとどまっている [川端編 1990, 1998]。もちろん洋画のすべてがアメリカ製の映画ではないが、収入面の大部分がハリウッド製の大ヒット映画（97年の「インデペンデンス・ディ」、98年の「タイタニック」など）で占められていることは確実である。

2) アメリカ映画の輸入数なども含めてインドネシアにおける映画史の概略については、すでに小池

主流を占めるインドネシア映画界にあってインド映画は1930年代にはすでに上映され、50年代以降、庶民の娯楽として確固たる数のファンを集めていたのである。90年代になって映画館で上映されるインド映画の数は少なくなったが、それでも民放テレビではほぼ毎日インド映画が放映されている³⁾。人によっては、アメリカナイゼーションと同義語として語られることもあるグローバリゼーションであるが、アメリカ以外の国の文化が国境を越えて世界中に広がり、世界各国の文化に多様性を生み出すという側面もグローバリゼーションは持っているのである。また、これは近年始まった現象ではない。一例を挙げれば、1930年代の東部ジャワの商業都市スラバヤにおいて、インド系移民が経営する映画館でエジプト映画が上映され、エジプトの伝説的な歌手アブドゥル・ワハブの歌が入った映画が人気を博していたという [Latief 1991: 1]。20世紀初頭から、私たちが想像する以上に、境界を越えた様々な文化の交流が始まっていたのである。

本稿⁴⁾では、インド映画を中心に据えてグローバリゼーションと文化との関係を考えてみたい。グローバリゼーションと文化について語る時、ふつうナショナルな次元とローカルな次元が問題にされるが、資料の関係上、ナショナルな文化（国民文化）に限定することにする。インドネシア社会におけるインド映画の受容を考えるための最初の試みとして、世界的な広がりの中からインド映画の問題を取り上げるのである。とはいえ、この小論のなかで実証的な研究に基

[2001: 124-131] で紹介している。

- 3) インドネシアにおけるインド映画受容の歴史については、執筆中の別稿でより詳細に取り上げる予定である。
- 4) 本稿は、1999年度桃山学院大学特定個人研究費助成による研究「現代インドネシア社会におけるインド文化の受容」の成果報告の一部である。また、同じ研究題目で文部省による平成11～12年度科学研究費補助金【特定領域研究(A)(2)】（平成11年度は課題番号11113211、平成12年度は課題番号12013212である）も受けている。両関係者に記して感謝したい。また、インド映画の研究においては、松岡環氏にいろいろとご教授をいただいている。感謝の言葉を述べたい。

づいて、何か結論を導き出そうという意図はない。インド映画を中心にしてグローバリゼーションという巨大かつ捕らえどころのない難問に切り込むための糸口をいくつか示したいと考えている。また、議論に具体性を持たせるため、小論のなかで筆者がこの2年間に観たインド映画をいくつか紹介したいと思う。

2 グローバリゼーションとは何か

グローバリゼーションについての見方はたぶん次の両極があるだろう⁵⁾。経済やビジネスの分野で問題にされるのは、アメリカ型の市場経済が世界を席卷する（「アメリカン・スタンダード」がそのまま「グローバル・スタンダード」になる）という危惧に表れるグローバリゼーションであり、それに情報技術の革新が伴って、インターネット上で瞬時のうちに莫大な額の金融取引が行われているというイメージである。その結果、20世紀型の国民国家単位の政治経済が破綻しつつあるという議論が深刻に語られ、画一化、より具体的にいえばアメリカによる政治・経済・軍事の面での一極支配というイメージが浮かび上がってくる。もう一方の極には、上記の状況がある程度認めながらも、1980年代後半以降、量的に従来とは比べものにならない規模で世界的な人・モノ・金・情報の移動がすすみ、それがより複雑なインパクトを国家や地域社会に与えるという議論である。グローバル化の衝撃は、相反する二つのベクトルを含んでいるという主張である。つまり、画一化・一極化と同時に多様化・多極化が進み、「地球大の村」(a Global Village) ができるとともに、世界の分断化がいつそう進展するという議論につながる [トムリンソン 2000: 39参照]。

日本において都市部で外国からの労働者を目にすることが日常的になる一方で、歴史教育の「見直し」を求めて愛国主義を教育の中心に据えようという声の一部で叫ばれている現状を目前にする時、グローバリゼーションに関する後者の議論の方がより身近に感じられるであろう。

5) グローバリゼーションについては、トムリンソン [2000]、Giddens [1999] を参照している。

同様に、国際テロの黒幕とされるオサマ・ビン・ラディン氏をかくまっているという理由で、国際社会から制裁を受けているアフガニスタンの「イスラム原理主義者」タリバーンが欧米と日本のマスメディアを意識して、世界的な文化遺産であるバーミヤンの仏像の破壊を国際社会に対する脅迫の種に使い、ついには仏像が破壊される映像がCNNテレビのニュースに流れる時（2001年3月12日）、今日の「原理主義」（fundamentalism）が、いかにグローバリゼーションと不可分な関係な現象であるか理解できる [cf. Giddens 1999: 48-50]。本稿も、もちろんこのようなグローバリゼーションの見方を前提にしている。

それではグローバリゼーションとはどのように定義されるのか、もう少し考えてみよう。トムリンソンによると、「グローバリゼーションとは近代の社会生活を特徴づける相互結合性と相互依存性のネットワークの急速な発展と果てしない稠密化を意味するということである」 [トムリンソン 2000: 15]。ここで重要なキーワードとして出てくる「結合性」とは、「増大するグローバルな空間的近接性」 [前掲書: 17] を指し、要は、航空路による人の移動やインターネットによる情報の移動など様々なレベルで世界中の各地が相互に密接に結びつけられているということである。ある国でハンバーガーの消費が増えた結果、別の開発途上国の森林が伐採されて肉牛を放牧するための牧場が拡張される例など、様々なレベルで、地理的にはるか遠く離れた地域の間で相互に結びつきが認められる。もう一つ忘れてはいけないことは、グローバリゼーションは近年、極限にまで進展しているが、単にここ数十年に始まったものではなく、基本的に、古くは17世紀に遡ることが可能な「近代性」(modernity) の帰結⁶⁾として理解できるといことである [前掲書: 66-101]。例えば、19世紀に単一の暦と時間の採用によって世界中の主な港が定期航路で結ばれるようになったのもグローバリゼーションの一つの例として考える

6) ここでのトムリンソンの主張はギデンスの議論 [Giddens 1990: 63-65] を参考にしている。

ことができるのである。もちろん、グローバリゼーションを情報革新と結びつけた、ここ数十年の劇的な変動に限定してみる見方も成り立つが、本稿ではグローバリゼーションのもたらした「相互結合性」は近代化と不可分なものと考えている。

3 インド映画のなかのグローバリゼーション

ここでは、筆者が最近観たいくつかのインド映画の内容を紹介しながら、インド映画のなかにグローバリゼーションがいかに反映されているか考えてみたい。2000年3月にインド映画産業の中心の一つムンバイ (Mumbai, 旧地名はボンベイ) を訪ねた時⁷⁾に、「神よ! Hey! Ram」⁸⁾とともに大ヒットしていた映画が「言って…愛しているって Kaho Naa... Pyaar Hai」(2000年製作, ヒンディ語)⁹⁾であった。監督はラーケーシュ・ローシャン Rakesh Roshan で、主演男優は監督の息子フリティック・ローシャン Hrithik Roshan (俳優としての第一作) で、主演女優はアミシャ・パテル Amisha

7) インド・ムンバイでの調査は2000年3月1日から3月8日に、文部省による科学研究費補助金【特定領域研究(A)(2)】を受けて実施された。

8) 「神よ!」は、ムンバイの映画館 Metro で2000年3月8日に観た。「言って…愛しているって」とは全く違ってリアリスティックな映像で、インド独立前後のヒンドゥー教徒とイスラム教徒の対立を描いた歴史ドラマである。カマラハーサンというタミル語映画のスーパースターがガンジー暗殺を狙う男の役を演じている。また、人気男優シャー・ルク・カーンが特別出演している。観ていずっしりと重たい映画であったが、ここでも歌と踊りは欠かさず登場していた。これがインド映画の宿命というべきだろうか。

9) 本稿で紹介する映画タイトルの日本語訳および人名のカタカナ表記は、松岡監修 [2000] を参考にしている。この映画は、ムンバイで上映6週目でも10館の映画館でほぼ満員の大ヒットであった [Trade Guide 2000]。音楽チャートでも、2000年2月にムンバイのほかにデリー、カルカッタ、ハイデラバードのインド主要4都市でこの映画のサントラが1位になっている [Super Cinema 2000]。このようにムンバイではどの映画館も満員で入場できなかったため、実際にこの映画を観たのは、3月12日にシンガポールの映画館 (Bedok Theatre 2) であった。

Patel¹⁰⁾である。粗筋は以下の通りである。

歌手を夢見る青年ロヒットは弟とともに、おじの家で暮らしている。自転車に乗って勤め先のカー・ディーラーに行く途中、高級車に乗ったソニアと出会う。ソニアの父は大金持ちで、娘の誕生日のプレゼントとして車を買ってやり、その車を届けにソニアの家を訪ねたロヒットは彼女と再会する。それが縁で、ロヒットは彼女の誕生日パーティで歌を歌うことになり、パーティの場で二人は踊り、そして恋に落ちる。ソニアの友達の計らいで、ロヒットはソニアとともに豪華帆船に乗ることになる。船上でのクリスマス・パーティの時、酔っぱらった二人は、誤って救命ボートに乗り、海の上に流され、無人島の美しいビーチに流れ着く。二人は助けられたが、二人の仲はソニアの父に裂かれてしまう。その後、ロヒットはカセット・デビューし、コンサートが開かれることとなる。コンサート会場に向かう途中、ロヒットはソニアの部下とその仲間の警官が人を殺す場面を偶然目撃し、警官に追われ、ついには海に落ちて死んでしまう（ここで前半の終了だが、シンガポールの映画館では休憩なし）。傷心のソニアは父の薦めで、ニュージーランドのおばの元に向かう。彼女はそこでロヒットと瓜二つのラージと出会い、彼はソニアを恋するようになる。ラージは裕福で、スキーが上手なスポーツマンである。ソニアはラージを見ると、死んだロヒットを思い出すと、彼を避けるようになり、一人ムンバイに戻ってしまう。ソニアを追いかけて、ラージもムンバイに向かう。空港に到着した二人を見かけた例の警官は、ロヒットが生きっていると勘違いし、二人を殺そうと追いかける。間一髪で危機を脱した二人は、警官隊に追跡されることとなる。ラージはロヒットの名前でコンサートを開き、その会場に来た観客の中から真犯人を突き止めようとする。闘いの末、ついにラージはロヒットを殺した警官を倒す。その場に

たソニアの父は、持っていた携帯電話 (Nokia) の番号から一味のボスであることが判明し、警察に逮捕される。最後に、ラージとソニアはニュージーランドで結婚する。

インド映画はよく、インドの様々なスパイスがミックスされたマサラにたとえられる。つまり、インド映画にお決まりの歌と踊りに合わせて、愛あり、夢あり、涙あり、笑いあり、アクションありという娯楽に必要な要素がすべてうまく調合された映画という意味である [野火1999]。この「言って…愛しているって」は、そのすべてが揃っている。金持ちの美しい娘と貧乏な青年（単なる優男かと思いきや、結構タフガイ）が、最初は互いに少し反発しながらも恋に落ち、二人の恋を悪役の父親が裂き、さらに警官が彼の仲間で悪人という設定もインド映画の定番であり、それに豪華な海外ロケも加えた娯楽大作になっている。大洋でのクルージング、美しい南海のビーチでのダンス・シーン、一転して、ニュージーランドの雪山でのスキー、さらに空想の場面でニュージーランドの美しい風景の上で気球に乗った二人が歌うシーンなど、次々と見せ場が続く。最近のインド映画は高額な制作費をかけた大作がヒットしているといわれるが、これはその典型だろう。註9で紹介したような大ヒットがうなずける内容であり、まさに観客に夢を与える映画になっている。また、ニュージーランドに住むおばというのも、グローバル化の進展で近年海外で活躍するインド系移民の数¹¹⁾が増えていることを考えれば、不自然ではない設定である。ついでに付け加えれば、ノキア（フィンランドのメーカー）の携帯電話が真犯人判明につながる重要な小道具として登場するのも、グローバル化と通信技術の進歩が目覚ましいインドの一面を象徴していて興味深い。

「言って…愛しているって」の映画のヒッ

10) アミシャ・パテルは、無人島のビーチでの場面などでその美しさを見せているように、インド映画の基準では大胆なコスチュームがよく似合う女優である。

11) 1990-93年に本国以外に居住する1552万人のインド系移民のなかで、ニュージーランドに住むインド系移民の数は3万人であり、実数としてはあまり多いとはいえない [古賀ほか編 2000: 3]。隣国のオーストラリアには20万人が住んでいる。

トは、グローバリゼーションの明るい面と同時に、インド映画のグローバル化が闇の世界と深く結びついていることも教えてくれる。あとで紹介するようにインド映画の販路は世界中に広がり、大ヒット作の海外配給は巨額の富を生むビジネスとなっている。その結果、甘い汁に集まる犯罪シンジケートによる映画関係者への脅迫と暴力はしばしばインド映画界の暗い面としてマスコミを賑わしている¹²⁾。「言って…愛しているって」の製作・監督を務めたラーケッシュ・ローシャンは、ムンバイの映画界を牛耳る黒幕といわれるダワード・イブラヒム Dawood Ibrahim にこの映画の海外配給権を渡すのを拒否したため、2000年1月にオフィスの前で銃をもったギャングに襲撃され、重傷を負うこととなった [Batabyal 2000]。

同じように、海外でのロケが重要な役割を果たしているのが、「心のままに Hum Dil De Chuke Sanam」¹³⁾である。製作・監督はサンジャイ・リーラー・バンサーリー Sanjay Leela Bhansali で、主演男優がサルマーン・カーン Salman Khan とアジャイ・デーウガン Ajay Devgan, ヒロインがアイシュワリヤー・ラーイ Aishwariya Rai と今インドで大人気的美男美女が出演した映画である (1999年製作)。高名なインド古典音楽家のもとにイタリアからハーフの青年サミル (母はインド人) (サルマーン・カーン) が音楽を学びにやってくる。彼は音楽家の娘ナンディニと恋に落ちるが、ついには二人の仲は父親に裂かれてしまい、失意のうちにサミルはイタリアに帰ってしまう。その後、ナンディニは父親の進める縁談に従い、インテリで心優しいヴァンラジ (アジャイ・デーウガン) と結婚する。彼は妻のサミルへの思いを知

り、サミルを探しに二人でイタリアへ出発する。イタリアでサミルを探す途中、二人は強盗に襲われ、ナンディニはけがをしてしまう。彼女はいつも優しく自分を支えるヴァンラジの愛を知り、心が揺れる。ナンディニはサミルとついに再会を果たすが、最後に彼女が選んだ相手は自分の夫ヴァンラジであった。

「言って…愛しているって」のテンポの良さ、見せ場の多さと比べると少し単調で、冗長な感じがする映画である。前半は北インドのジョードプルにあるマハラジャの宮殿でロケを行っていて、古典音楽家の家族という設定上いちおう不自然ではなく (現実には音楽家がこのような豪邸に住むことはあり得ないが)、いかにもインド映画という派手な群舞が美しい建築物のなかで次々と出てくる。後半は一転してイタリアを二人が旅するが、ここでイタリア人も巻き込んで派手なダンス・シーンがあるかと期待したが、それはなくイタリアが単なる背景として使われているという印象がする。ところで、インド映画の海外ロケは1990年代になって始まった現象ではなく、60年代にすでに海外でロケしたヒット映画が生まれている (1966年製作の「ラブ・イン・トーキョー」では題名通り東京でロケしている)。インド人の移民先として海外がロケ地に選ばれるだけでなく、世界的な観光地が海外ロケの場所に使われるケースも多いようである。その典型は、「心のままに」のイタリアと並ぶヨーロッパの名勝地スイスで、1996年に1年間で17本のヒンディー映画が撮影された [WCG 編集室 1999: 139]。

「心のままに」とともに「アジアフォーカス福岡映画祭2000」で観た「悲哀 Pathos」(1999年製作、マラーヤラム語) は、これまで紹介した2作とまったく違う意味でグローバル化が進むインド社会の一面を描いた映画であった。これは大衆娯楽映画ではなく、2000年のインド国際映画祭で金の孔雀賞を受賞した社会派の映画である。監督はケーララ州生まれのジャヤラージ Jayaraajで、主役の俳優としてまったくの素人を使った映画である。南インド・ケーララ州の田舎に住むキリスト教徒の老夫婦が主人公

12) 2000年3月にムンバイにおいて数人の映画ジャーナリストにインド映画の海外配給のシステムについてインタビューしたが、だれ一人として要領を得た答えをしなかった。もちろん、筆者の調査能力に依るところが大きいが、映画の海外配給はかなり複雑で一筋縄ではいかない問題のようである。

13) この映画は、2000年9月に福岡で開催された「アジアフォーカス福岡映画祭2000」で観た (9月10日、エルガーラホール)。

である。子供はアメリカに移住し、帰ってこないだけでなく、親に無断で屋敷を売ってしまい、老夫婦は施設に送られることとなる。夫の死後、老女は施設を出て、放浪するようになり、最後は精神障害児の施設に安住の地を求めることとなる。このような問題を扱った調査報告を読んだことはないのですが、海外移民の増加が一面では本国インドの家族制度に急激な変動をもたらしていることは否定できない事実であろう。ところで、「悲哀」が家族の崩壊を描いているのに対して、「心のままに」にはイデオロギーとしての家族主義が強く感じられた。家族の物語としてこの映画を観た時、ヒロインが陽気で愉快的なデラシネの音楽家ではなく、優しく堅実な男性を人生の伴侶として選んだという展開に、グローバル化の時代であっても、欧米的な個人主義ではなく何かインド的な家族イデオロギーが強調されていた。

4 インド映画のグローバルな広がり

「ムトゥ踊るマハラジャ Muthu」(1995年製作)が1998年6月に東京・渋谷のシネマライズで上映され、その年の興行収入が2億円を超え、初めて商売としてインド製娯楽映画が日本でも成功を収めた[松岡監修 2000]。その後、上映数としてはあまり多くないが、毎年インド映画が数本上映されるようになり、日本の映画産業のなかでひとつのジャンルとして確立するようになった。以前からインド映画というところの映画ファンの間では、サタジット・レイ監督の作品が名高い。彼の日本公開第一作は1966年の「大地のうた」(1955年製作)であった。しかし、実は日本で最初に公開されたインド映画は「アーン Aan」(1952年製作)という、インド初のカラーの娯楽映画である[松岡監修 2000: 164] (この作品はインドネシアでも上映され、ヒットした映画である)。インド映画の評価の問題は後で触れるが、インド映画の特徴はその娯楽性のなかにあると考える筆者にとっては、主流の娯楽映画が近年日本でも人気が出てきたのは、うれしいことである。

実は、インド映画は古くから世界各地で一般

大衆に娯楽を提供してきた。インド系の人々だけが対象という訳ではなく、様々な言語的・文化的な背景をもった世界中の人々にインドの娯楽映画は親しまれてきたのである。1895年にヨーロッパで誕生した映画という技術は、当時の欧米を中心とする世界秩序のなかであつという間に世界中に広まった。その翌年には、イギリスの植民地だったインドのボンベイ(現ムンバイ)で、初めてリュミエール兄弟のシネマトグラフが公開されたという。その後、1913年にはインド人による最初の映画「ハリシュチャンドラ王」(インドの古典「マハーバーラタ」に題材を取った映画)が完成された[松岡監修 2000: 41]。

ヨーロッパで生まれた最新の技術によって生まれた動く画像が、インドの地で人々に大きな衝撃と驚異を与え、その後、それに魅了されたインド人の手によって映画技術がインド的な文化的背景の下に土着化し、映画産業として根付き、開花し、ついには世界中にインド映画を送り出すようになったのである。映画というヨーロッパ生まれの技術が、インドの文化に受容され、そして、映画は重要なメディアとして、インドの「伝統文化」を生み出した。ふつうの映画史は欧米の映画しか取り上げられないが、本質的に映画がもつグローバルな性格(同時にナショナルな性格)を考える時、インド映画は無視できない例を提供してくれる(もちろん、同様に中国映画・日本映画も重要である)。

ここでユネスコの統計から、世界各国でどの程度インド映画が輸入されているか見てみよう。もちろん、この統計から全体像をつかむことはできないが、インド映画の世界的な流通の一端は見てくるだろう。以下、1990年代にインド映画が輸入映画全体のなかで10%以上の比率を占めている国を列挙してみる(90年代で最高の年の比率を挙げる)[UNESCO 1999: 188-194]。

| | |
|-------------------|--------------|
| アフリカ(掲載12カ国中、7カ国) | |
| ベニン | 34.7% (1993) |
| 第1位、2位はアメリカ合衆国 | |
| コートジボワール | 41.9% (1993) |
| アメリカ合衆国に次ぐ2位 | |
| ギニア | 27.2% (1991) |

| | |
|--------------------------|--------------|
| アメリカ合衆国に次ぐ 2 位 | |
| ケニア | 51.9% (1993) |
| 第 1 位, 2 位はアメリカ合衆国 | |
| モーリシャス | 34.0% (1993) |
| フランスに次ぐ 2 位 | |
| モロッコ | 25.8% (1992) |
| アメリカ合衆国に次ぐ 2 位 | |
| タンザニア | 62.0% (1991) |
| 第 1 位, 2 位はアメリカ合衆国 | |
| 南北アメリカ (掲載11カ国中, 1カ国) | |
| トリニダード・トバゴ | 34.0% (1993) |
| フランスに次ぐ 2 位 | |
| アジア・オセアニア (掲載21カ国中, 8カ国) | |
| アルメニア | 25.0% (1993) |
| アメリカ合衆国に次ぐ 2 位 | |
| アゼルバイジャン | 33.3% (1993) |
| アメリカ合衆国・ロシアと同率 1 位 | |
| グルジア | 12.5% (1992) |
| 第 4 位, 第 1 位はアメリカ合衆国 | |
| カザフスタン | 13.7% (1995) |
| アメリカ合衆国に次ぐ 2 位 | |
| キルギスタン | 15.9% (1994) |
| アメリカ合衆国に次ぐ 2 位 | |
| スリランカ | 37.9% (1992) |
| アメリカ合衆国に次ぐ 2 位 | |
| タジキスタン | 24.2% (1995) |
| 第 1 位, 2 位はロシア | |
| ウズベキスタン | 49.1% (1993) |
| 第 1 位, 2 位はアメリカ合衆国 | |
| ヨーロッパ (掲載33カ国中, 1カ国) | |
| ロシア | 42.2% (1990) |
| 第 1 位, 2 位はアメリカ合衆国 | |

このように列挙してみると、インド映画の人気がインド系移民の多いモーリシャス（総人口の3分の2 [綾部監修 2000: 944]）のような国々だけでなく、インド系移民がそれほど多くない国々にも広がっているという事実に驚かされる。世界の映画市場でアメリカ映画の圧倒的な優位は否定できないが、細かく国ごとに見ていくと、インド映画が輸入数でアメリカ映画を押し替えている国もあるのである。とくに、ロシ

アを筆頭として、その他中央アジア諸国など旧ソ連邦の国々でインド映画が高い比率を占めていることは興味を引く。アメリカ映画と比べてインド映画の配給権の安さ、およびソ連時代以来のインドとの歴史的親近性などがその理由として想定される。

インド映画のグローバル化は「ニューズウィーク」誌に「ハリウッド¹⁴⁾のグローバル化」という特集記事が掲載されるまでになっている。という訳かユネスコの統計に掲載されていないアメリカ合衆国とイギリスが、この記事によると、インド映画の国際的な興行収入の55%を占めている [Anonymous 2000: 42]。インド映画がアメリカでも多くの観客を集めるようになった結果、インドの映画産業は海外のファンも意識して映画作りをするようになってきていると報じられている [Ibid.: 47]。大きく成長するインドの映画産業は衛星放送とも結びつき、グローバル化の度合いがいつそう進んでいる。日本のソニーがインドでソニー・エンターテインメント・テレビジョン (SET) を設立し、インド映画とメロドラマを中心とするヒンディー語のプログラムを放送し、高い視聴率を獲得している。さらに、ソニーはインドで映画産業にも進出するようにまでなっている [Ibid.: 45]。インド映画のグローバル化は私たちの知らないところで日本企業も巻き込んでどんどん進展しているのである。

次に筆者の経験から、インド映画の海外での上映状況について、その一端を紹介したい。2000年3月にインドからシンガポールへ渡った時、ムンバイで上映中の映画がそのままシンガポールの映画館で上映されているのを見て驚かされた。ムンバイで話題になっていた映画4本がそのまま全くタイム・ラグなく上映されていたのである。シンガポールの中心部シティから MRT (中心部のみ地下を走る電車) に乗って東に向かったところにあるベドック (Bedok) というニュータウン¹⁵⁾ には、ベドック 1 と 2 の二つ

14) ハリウッド (Bollywood) とは、アメリカのハリウッドをもじった言葉で、ボンベイ (ムンバイ) の映画産業を指している。

の映画館が並んで建っていて、両館ともインド映画のみが上映されていた。上映されていたのは、すでに紹介した「言って…愛しているって」の他に、「神よ！」と「Khauff」（監督はサンジャイ・グプタ、主演はサンジャイ・ダットとマニーシャー・コイララという人気男優と女優）、「Pukar」（主演はアニル・カプールとマドゥラー・ディークシットという人気男優と女優）である。これらはヒンディ語映画で、ヒンディ語を理解できない観客が多いことを考慮して、ムンバイとは違ってすべて英語字幕付きで上映されている¹⁵⁾。この4本のなかで「神よ！」は、ベドック以外でも2館（Broadway1, Plaza Theatre）で上映されているのが、シンガポールを代表する新聞（2000年3月13日付 The Straits Times）の映画広告欄で確認できた。

筆者が「言って…愛しているって」を観に行ったのは、日曜日であったが、映画館の入りは1割程度であった。もちろんインド系の観客も来ていたが、その他マレー系住民の姿も見かけた（確かなことは言えないが、華人の観客は来ていなかったようである）。また、映画館のなかの売店には、インド映画のCD、VCD（インドと東南アジアでは、日本と違ってDVDではなくVCDが一般的である）、ビデオが販売されていた。2000年初頭の大ヒット映画「それでも心はインド人 Phir Bhi Dil Hai Hindustani」（監督はアジーズ・ミルザーで、主演はシャー・ルク・カーンとジュヒー・チャーウラーという人気男優と女優）のVCDが早くも店頭で並んでいた。映画の上映といい、VCDの販売といい、インド本国と全くタイム・ラグがないのは、インドとシンガポールの密接なネットワークを表しているのだろう。ここでインド映画の

上映について触れたが、もちろんシンガポールで上映される映画の圧倒的多数はアメリカ映画である。「スクリーム3 Scream3」を始め、10本以上のアメリカ映画が数多くの映画館で上映されていた。上映数の二番目は、シンガポールの多数派を占める華人を対象とした中国系の映画である。

話は前後するが、シンガポールの「民族」（ethnic group）構成について紹介しよう。人口270.5万人のシンガポールは移民によって構成される「小さな多民族国家」である。民族別の比率は、華人 210.3万人（77.7%）、マレー人 38.3万人（14.1%）、インド人 19.1万人（7.1%）、その他 2.9万人（1.1%）となっている（シンガポール1990年国勢調査）[日本シンガポール協会編 1993: 4]。小論の中心である「インド人」について、その内訳（言語別）をもう少し詳しく見てみよう。総数は190,907人である[日本シンガポール協会編 1993: 62-64]。タミル（122,038）、マラヤーラム（16,329）、シク（12,771）、ヒンドゥスターニー（3,848）、シンディー（2,842）、パンジャービー（2,307）、ウルドゥー（2,190）、その他（28,582）となっている。ちなみに、「インド人」のなかには、英語はもちろんとしてマレー語、華語を日常話す者もいる。シンガポールに住むインド系住民の圧倒的多数はタミル語（全体の64%）を話す南インド系の人々である。そのため、すでに紹介したヒンディ語映画の他に、タミル語映画が2本、「Suthanhiram」（Golden Sultan Theatre）と「住所 Mugavaree」（Broadway2）が上映されていた。前者には、タミル語映画の人気男優アルジュンと人気女優ランバーが、後者には同じくタミル語映画の若手スター、アジートクマールが出演している。インド映画と言っても、一つに括ることができない多様性がシンガポールで上映されているインド映画から知ることができる。

5 インド映画とグローバリゼーションの語り方

グローバリゼーションと文化の関係を語る時

15) ベドックはMRT沿線の他の駅と同様に、HDB（公共高層団地）が立ち並ぶ、ごく普通のニュータウンである。駅の近くにショッピング・センターがあり、その隣に映画館があった。インド系がとくに多い地区という訳ではなく、他の地区と同様に通りを歩く住民の多くは中国系であった。

16) シンガポールにおけるインド映画の上映状況については松岡監修 [2000: 123-124] を参考にしている。

に、しばしば目にするのが2章ですすでに述べたようなグローバリゼーションと文化の均質化・画一化を同一視する見方である。現代フランスを代表する社会学者ブルデューの以下の議論はまさにその典型であろう。「技術的にも経済的にも統合された、新たな通信企業グループが流通させるすべてのもの、テレビの情報ばかりでなく、書籍、映画、ゲームソフトも含めて、世界規模かつ一様に情報という名のもとに包括されるすべてのものは、すべからず商品と見なされ、従って普通の製品と同じように利潤の法則に従うという条件です」[ブルデュー 2000: 38]。その結果、「国内レベルでも国際レベルでも、競争は多様化を促すどころか、均質化をもたらすのです。最大顧客を獲得しようとすることは、制作者をしてあらゆる国のあらゆる消費者に有効な、オムニバスの製品を作るよう仕向けます」[前掲書: 38-39]。もちろん、この主張には重大な真実が含まれていて否定することはできないが、次の主張には首をかしげざるを得ない。「商業生産の『グローバル化』、あるいは大スペクタクルや特種効果を用いた映画のそれ、あるいはさらに『ワールド・フィクション』のそれ、著者はイタリア人でもインド人でもアメリカ人でもよいのですが、そういうものが作り出す悪趣味な製品は、あらゆる点において、文学、芸術、そして映画のインターナショナルの生産物に対立します。このインターナショナルという、選ばれたサークルの中心は、かなり長い間パリにあったとはいえ、いまではいたるところに存在し、そしてどこにもないのです」[前掲書: 43]。ブルデューが擁護するのは「芸術のインターナショナルリズムのインターナショナルな伝統」であり、映画でいえばそれに守られてきた映像作家、例えばインドのサタジット・レイなのである [前掲書: 43]。これは、アドルノなどフランクフルト学派の系譜につながる「大衆文化」を否定して、「高級文化」を擁護するエリート主義的な文化観¹⁷⁾であり、筆者の

依って立つ立場とは正反対のものである。筆者は、ブルデューが観れば「悪趣味」と映るようなインド映画独特の豪華絢爛な歌と踊りのシーンが、インド国内だけでなく国外の観客を魅了している事実を正当にグローバルな映画史の中に位置づけ、評価（否定的な批評も含めて）する必要があると考えている。

インド映画に限らず海外の文化を評価・批評する時、次の二つの立場があり得る。一つの極には、ブルデューが主張するような、いわゆる「文化人」のサークルによる「芸術」としての認定を重視する見方である。実は、これと同様のことは「芸術」に限らずポップ・カルチャーの分野についても当てはまり、ある種の評論家によってお墨付きを得たものが雑誌などのメディアを通して宣伝され、一般のファンに広まるというプロセスである。この時、その作品が生み出されたローカルな文化的脈絡はまったく無視され、批評家・評論家の絶対的な感性のみが評価のための「インターナショナルな」基準となる。本国ではまったく省みられることのない作品が、たとえばニューヨークの名のある評論家によって見いだされ、高い価値を持った「芸術作品」として世界的な作品のリストに加えられるということは、ままたることである（普通は海外での評価がフィードバックされ、本国での再評価につながるというプロセスをたどる）。

その正反対の極には、ある作品が生まれた文化的背景とそれを生み出した社会における評価をもとにして、その作品を評価するという立場がある。これは批評家・評論家というよりも、文化相対主義的な研究者がとるスタンスであろう。ただし、実際には、100%ローカルな評価に依拠した文化の語り方はいずれも、そもそも語る対象の選択から語り手の主体性と主観性がでてくることはいまでもない。サタジット・レイの映画で「インド映画」全体を語りがちな日本の映画評論家に対して、「大インド映画祭」

17) 人間の行為を構造によって説明する構造主義と、政治的・経済的計算によって説明する見方の両方を止揚するブルデューの「実践」と「戦略」[ブ

ルデュー 1988・1990] をインドネシアの儀礼研究において中心的な概念と据えて論文を書いたことがある筆者としては、彼がこういう単純な文化観の持ち主だと知ることは残念である。

で上映されたグル・ダット監督の作品「渴き」を観て感動した蓮實重彦氏は、グル・ダット擁護の論陣を張っている。インド映画の語り方について重要な論点が述べられているので、少し長くなるが、引用してみよう。

これは、サタジット・レイによって世界がインド映画を注目しはじめたという点で、国民映画的な側面をあえて視覚におさめまいとする世界の映画ジャーナリズムの不幸であって、ちょうど同じころ発見された黒澤明が、マキノ雅裕のような国民的作家の無視によって国際的な水準で名声を得たのと同じ関係がインド映画を抽象化してしまったことを予測させる。戦後インド映画は、1956年度のカンヌ国際映画祭でのサタジット・レイの『大地のうた』の発見によって始まったといっているが、アルナー・ワースデーウ女史が『大インド映画祭1988』のプログラムに書いている通り、『それは多分この映画が、欧米が描いていたインドのイメージに一致し、様式も欧米の映画の定義に近いものだったからだろう』。つまり、サタジット・レイの作品は決して質の悪い映画ではないが、いかにもインド映画らしい映画でありながら、どこかしらよそ行きの表情を色濃くたたえていたのである。われわれがサタジット・レイをある程度は評価しながらもあえて擁護しなかったのはそうした理由による。

ところで、いま、グル・ダットを擁護するのは、かれの映画が真の意味でインド的だからではない。どの国の映画にも国際的な顔と国民的な顔とがあって、われわれが国民的な顔をもつ映画の典型として『渴き』に惹かれたのだというほど事態は単純ではない。グル・ダットの素晴らしさは、ただ単純に映画であることにより、そうしたふたつの顔の違いを遠く超えてしまっている点にある [蓮實 2001: 3]。

蓮實重彦氏は後段で映画評論家としての「鑑識眼」に従ってグル・ダットの作品を評価しているが、前段では、正当にインド映画の「国民映画的な側面」を指摘している。映画がもとも

とヨーロッパ世界で誕生し世界各地に広まった文化様式である以上、映画を語る時に「国際的な顔」を対象とすることは当然だが、どの国の映画にも「国民的な顔」を持つことは無視できないことだと筆者は考えている。

インド映画にとっての「国民的な顔」とは、インド映画を観た多くの人が強く印象づけられる（人によって肯定的か否定的な印象を持つ）「歌と踊り」であろう。2000年12月と2001年3月に国際交流基金主催の映画祭で紹介されたグル・ダット監督の作品を通して、映画の持つ「国際的な顔」と「国民的な顔」について少し考えてみたい¹⁸⁾。グル・ダット Guru Dutt は1925年生まれで、1950年代に8作品を監督として世に送り出している（その中の5作品で監督兼主演をつとめている）。「紙の花」に登場する映画監督と同様に、破滅型の芸術家であり、1964年に自殺している。

蓮實重彦氏が熱弁をふるっている「渴き Pyaasa」は1957年製作の作品で、「紙の花 Kaagaz Ke Phool」とともにグル・ダットの代表作である。売れない貧乏詩人ヴィジャイ（グル・ダット本人が演じる）と、彼を何とか支えようとする娼婦グループ（ワヒーダー・ラフマーンが出演した第一作）を主人公とする正統派メロドラマである。詩人は自分の書いた詩が世間にまったく認められず失意のどん底にあったが、皮肉なことに自殺したと誤って彼の死が新聞で報じられてから、グループの尽力で彼の詩集が出版され、爆発的に売れるようになる。病院に収容されていた詩人はそこから抜け出して、一度は世間の前に進み出るが、金と欲がすべてを左右する世界に失望して、グループとともに人々の前から姿を消す。このように主要な

18) グル・ダット監督・主演作品は2000年12月に開催された「合同アジア映画祭」で4本、2001年3月の「インド映画の全貌 グル・ダットの奇跡」では、その4本に加えて5本の作品が上映された。筆者はそのうち「55年夫妻」、「紙の花」、「渴き」、「十四夜の月」を観ている。筆者にグル・ダット作品を観る機会を与えてくれた国際交流基金の関係者に感謝の言葉を述べたい。本稿で紹介しているグル・ダットの人と作品については、石坂編集責任 [2001] を参考に行っている。

筋だけを書くと、とくにインド的ということではなく、アメリカ映画であっても日本映画であってもおかしくないようなストーリーの展開である。グル・ダットの他の作品にも通じる「普遍性」をもった悲劇になっている。ただし、インド映画的な味付けもきちんとしてある。それは詩人の友達であるマッサージ師（グル・ダットの映画に描かせない名脇役ジョニー・ウォーカーが演じる）が滑稽にマッサージしながら歌う場面である（この曲は当時大ヒットしたという）。この映画は興行的にも成功したというが、本筋とは関係ないコミカルな場面が観客の嗜好には合っているのであろう。歌といえば、映画の冒頭で、月の美しい夜、詩人が歌を歌っている娼婦と出会う場面は、歌がドラマの展開と一体となっていてとても印象深い。

筆者にとって「渴き」は前半が少し冗長で単調な感じがし、次に紹介する「紙の花」（1959年製作）の方をグル・ダットの最高傑作として推したい。グル・ダット自身の自伝的色彩が濃厚な作品である。グル・ダット自身が演じる有名映画監督スレーシュが美しい娘シャーンティ（ワヒーダー・ラフマーンが演じる）と出会い、彼女を映画の主演女優に使うようになる。二人は次第にひかれ合うようになるが、彼の娘によって二人の関係は裂かれることとなる。その後、彼は自暴自棄に陥り、映画界を追放される。一方、一度は映画界から引退したシャーンティだが、映画界に復帰し、スターとして成功する。一方、年老いたスレーシュはシャーンティの映画が撮影されるスタジオに入り、そこで息を引き取る。「渴き」と同じくヨーロッパやアメリカ映画にあっても不思議はないようなストーリーのドラマである。現実にも妻子あるグル・ダットとワヒーダー・ラフマーンの関係があれこれと噂される中で製作された映画であったが、興行的には失敗した作品であった。この映画での最大の見せ場は、窓から一筋の光線が差し込むスタジオで、「時のした何と美しい残酷よ」（グル・ダットの妻ギター・ダットがプレイバック・シンガーとして歌っている）という曲が流れる中、スレーシュとシャーンティが見つめ合

うシーンである。インド映画のなかでもとくに印象に残る場面である。

インド映画において、ストーリーの展開と筋とは関係なくても映画それ自体の必要性から入ってくるミュージカル・シーンとの関係がつねに取りざたされる。グル・ダット自身は、「とにかく誰かが歌なしの映画を作ろうとしている。私にはできなかったものだ。もしそれが成功したら、誰かが触発されて次の段階に進むだろう」とか、「歌はどんなに詩や楽曲が優れていても、映画の物語において、どうしても感情の展開を妨げてしまう」[石坂責任編集 2001: 9]と述べて、歌と踊りに関して欧米的な映画作法に通じる映画観を持っている。この「紙の花」の場合は、全く違和感なく話の展開と歌が結びついているインド映画史上に残る（さらにグローバルな基準で観ても）傑作だと思う。

話の流れと全く関係なくミュージカル・シーンがこれでもかと手をかえ品をかえて出てくる現代インド映画の典型は、「ディル・セ 心から Dil Se..」（マニラトナム監督、1998年製作）¹⁹⁾であろう。民族問題（北東部の独立問題）を描いた社会派映画ということだが、筆者の印象としては、社会問題は単なる素材にすぎず（映画を味付けるマサラのなかの様々な調味料の一つ）、シリアスな部分を出そうとすればするほど、リアリティのなさ（話の運びの荒唐無稽さ）が気になってしまい話に感情移入できなくなる。迫力ある列車上での群舞に代表されるように、ダンスシーンがこの映画の最大の魅力となっている。北東部7州でのロケは、そこで展開されるダンスシーンの魅力を引き立たせる舞台としては最高だが、民族問題を描こうとすると、意味がない場面が展開されている。ちなみに、映画パンフレットによると、タミル・ナードゥ州、さらにラジャスターン州、ラダック州、ケーララ州と北から南までインド各地をロケ地として意図的に使いまくっていて、見て飽きない魅力があった。ただし、みんな空想シーンであり、話の展開上なくても良い部分だが、これがない

19) 2000年10月3日に大阪・心斎橋のパラダイスシネマ2で観ている。

もちろん映画としては成り立たなくなってしまう。映画を話の展開から評価するのではなく、ミュージカル・シーンを最大の評価の対象としてその出来の良さ悪さを論じる方が、このタイプのインド映画の語り方としては妥当だと思う。インド映画を語る時、従来の映画の常識に必ずしもこだわる必要はないであろう。グル・ダット監督の「紙の花」とは対照的に、「ティル・セ心から」は映画の中で「国際的な顔」よりも「国民的な顔」のほうが圧倒的な迫力をもって海外の観客に迫ってくる映画なのである。

6 結びにかえて

序論では、インド映画とグローバリゼーションの関係について論じるともってもらいたいことを書いたが、実際には一つの論文としては一貫性のない、まとまりのない文章になってしまった。題目にも使っているグローバリゼーションという言葉が一種の飾りに過ぎず、この小論がインド映画研究の過程で観たいいくつかのインド映画についてのエッセイに終わったという反省も残る。とはいえ、グローバリゼーションというブルドーザーが世界各地のナショナルな文化と伝統を情け容赦もなく押しつぶしながら進み、その結果、文化の単一化・均質化が進展するという一般的な見方に抗して、グローバリゼーションには文化の多様化につながる側面もあるということをインド映画の例を通して書いたつもりである。

もちろん、ここでいう文化とは、地域に根ざした固定的なものとして捉える静態的な文化ではなく、文化を様々な相異なるものの出会いから常に変化し続けるものとして見るダイナミックな文化観を頭においている。ここで、文化の多様化とは人が生活していく上で選ぶことができる選択肢の拡大と言い換えてもよいであろう。現代社会では、この選択肢は否応なく資本・市場の論理と結びつき、その結果、消費（そして消費を促す情報）という形をとるのである。私たちが手にする情報誌の映画欄には、アメリカ映画や邦画とともに、中国映画・韓国映画・インド映画、さらにはイラン映画などが並んで紹

介されているのである²⁰⁾。さらにこれは日本という国の特殊な「エスニック嗜好」を表すものではなく、グローバル化した文化現象として多かれ少なかれ世界中のどの国においても見られることである。

もう一つ忘れてはいけないことがある。映画がグローバルな場で消費される商品であるといっても、映画を創り出す人々は、ローカル/ナショナルな論理に依拠しているのである。そして、観客は映画をそれぞれの価値観（または趣味と嗜好）に従って観ているのであり、その結果、送り手と受け手との間に生ずるズレが様々な映画の語り方を創出しているといえよう。

参 考 文 献

- 綾部恒雄監修, 2000『世界民族事典』弘文堂
 石坂健治編集責任, 2001『インド映画の奇跡 グル・ダットの全貌』国際交流基金アジアセンター
 川端靖男編, 1990『映画年鑑 1991年版』時事映画通信社
 川端靖男編, 1998『映画年鑑 1999年版』時事映画通信社
 小池誠, 2001「南アジア系移民とインドネシア国民文化の形成——インド映画からテレビドラマへ」南楚猛・関口真理・澤宗則編『越境する南アジア系移民——ホスト社会とのかかわり』(Discussion Paper No.13) 文部省科学研究費・特定領域研究(A)「南アジアの構造変動とネットワーク」
 古賀正則・内藤雅雄・浜口恒夫編著, 2000『移民から市民へ——世界のインド系コミュニティ』東京大学出版会
 日本シンガポール協会編, 1993『世帯と住まい——シンガポール1990年国勢調査報告集第2集』日本シンガポール協会
 トムリンソン, J, 2000『グローバリゼーション——文化帝国主義を超えて』(片岡信訳) 青土社

20) 映画と同様な議論を食文化のグローバル化についても語る事ができる [トムリンソン 2000: 210-224参照]。筆者は大阪の泉北というニュータウンに住んでいるが、2001年3月にオープンしたフランス系のカルフルという巨大なスーパーマーケットに行けば、メキシコのタコスからタイの魚醤まで様々な国の食材が手に入り、また、大阪市内に足を延ばせば、アフリカ料理からロシア料理まで様々な国の料理を味わうことが可能になっている。これが私たちの目前に広がった食のグローバル化の一面である。

- 野火杏子, 1999『マサラムービー物語——インド娯楽映画超入門読本』出帆新社
- 蓮實重彦, 2001 (1988)「グル・グットを擁護しよう」石坂健治編集責任『インド映画の奇跡 グル・グットの全貌』国際交流基金アジアセンター
- ブルテュ, P, 1988『実践感覚1』(今村仁司ほか訳) みすず書房
- ブルテュ, P, 1990『実践感覚2』(今村仁司ほか訳) みすず書房
- ブルテュ, P, 2001「文化が危ない」(岡山茂訳)『現代思想』29-2: 36-50
- 松岡環監修, 2000『キネ旬ムック インド映画娯楽玉手箱 インド映画完全ガイドブック』キネマ旬報社
- WCG 編集室編, 1999,『ワールド・カルチャーガイド⑨ インド魅惑わくわく亜大陸』トラベル・ジャーナル
- Anonymous, 2000, Bollywood Goes Global, *Newsweek*, February 28: 42-48.
- Batabyal, Somnath, 2000, Shadow of Fear: the Underworld demands the Overseas Rights of every Bollywood Hit. *The Week*, March 5: 40-45.
- Giddens, A., 1990, *The Consequences of Modernity*. Stanford: Stanford University Press.
- Giddens, A., 1999, *Runaway World: How Globalisation is Reshaping our Lives*. London: Profile Books.
- Latief, Rahim, 1991, The history of Indian Films in Indonesia. *Surabaya Post*, April 21.
- Super Cinema*, 2000, February 26 (Vol.1 No. 19) (published in Mumbai)
- Trade Guide*, 2000, February 26 (Vol. 46 No. 22) (published in Mumbai)
- UNESCO, 1999, *Statistical year book 1999*. Paris: UNESCO.

Indian Cinema and Globalization

Makoto KOIKE

The aim of this paper is to explore the relationship between globalization and culture by focusing on the international distribution of the Indian cinema. Nowadays globalization is discussed in various ways. I take it as a basic premise of my argument that globalization has complex impacts on nations and local societies in the world and these operate in a contradictory fashion. While it leads to the process of homogenization and the formation of a 'global village,' the opposing tendencies towards differentiation and segmentation are proceeding now.

This paper deals with three points: globalization which is conceived in the Indian movies, the global distribution of Indian cinema, and the way of discussing Indian cinema and globalization. The international market of cinema is not dominated solely by American cinema, but Indian movies have a certain share in the world. I conclude that globalization has brought us more diversified cultural products we can consume and enjoy, among which the Indian movies play a significant role in the cinema world.