

みんなくりポジトリ

国立民族学博物館 学術情報リポジトリ National Museum of Ethnology

インド ポピュラー・アートの世界： 近代西欧との出会いと展開

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 2014-03-26 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 三尾, 稔, 福内, 千絵, 木下, 彰子, 中谷, 純江 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10502/5246

インド ポピュラー・アートの世界
近代西欧との出会いと展開



はじめに

本書は、2011年9月22日から11月29日まで国立民族学博物館で開催された企画展「インド ポピュラー・アートの世界——近代西欧との出会いと展開」で展示された約140点の作品から主要なものを選んで紹介するとともに、インドのポピュラー・アートの成立と発展の社会的文化的背景を解説することを目的としている。この企画展は、インドの美術史家であり、インド国立民芸博物館(National Crafts Museum)館長、インド国立ジャワーハル・ラール・ネルー大学(Jawahar Lal Nehru University)美学部長、インディラ・ガンディー国立美術センター(Indira Gandhi National Centre for Arts)所長などを歴任したジョティンドラ・ジャイン(Jyotindra Jain)博士の個人コレクションを基本としたものである。本書で紹介する作品も基本的にはジャイン博士の選定によるものであり、解説の第2部は博士がすでに英語で出版された書籍(Indian Popular Culture; 'The Conquest of the World as Picture'. New Delhi: National Gallery of Modern Art. 2004)から博士の許諾を得て翻訳したものである。ただし、インドのポピュラー・アートにあまりなじみがないと思われる日本の読者のために、日本人の研究者がよりわかりやすい解説を第1部で補った。また、巻末にはこの企画展で展示した全作品の目録を収めた。

ポピュラー・アートは、さまざまな印刷複製技術によって大量に生産され、流通ネットワークを通じて商品として頒布され、大衆に愛好される美術作品を指す。本書で取りあげている作品も、石版印刷等の印刷や写真などによって複製され主として植民地期のインドで販売された絵画の複製や絵葉書、商品広告や商品ラベル、カレンダー、ポスターなどである。まさに大衆の日常生活のなかに根づいた美術作品である。

しかし、これらの作品は単に屋内に観賞用として飾られたり、広告としてもちいられ、その後使い捨てられたりしたものばかりではない。作品の消費者である大衆は、より能動的に印刷された絵画に働きかけ、アートを積極的に利用している。もとの絵画にスパンコールを貼りつけてより華麗に見せようとしたり、もともとは遊戯用だったトランプを何セットもまとめてつなぎ合わせ部屋の間仕切りに流用してしまったりしている。別の絵画の要素を切り抜いて他の絵画の背景に貼りつけ、もとの複数の絵画とはまったく別の世界をつくりあげてしまうコラージュ絵

画も多数みられる。そればかりではない。インドのポピュラー・アートで好んで取りあげられる神がみは、大衆の日常生活のなかでは鑑賞用ではなく礼拝の対象として利用されてきた。神がみの絵は実際にそこに神が宿るものとされ、祭壇に置かれ日々の礼拝において供物をささげられたり、聖別するために赤い顔料をつけられたりされる。もともとそのために製作される絵画もあるが、カレンダーや商品ラベルのように別の用途で製作されたものであっても、そこに神がみの姿が描かれていれば大切に保存され、宗教的用途に転用されてきたのである。カレンダーやラベルの製作者も商品が人びとの記憶に永続的にとどまるように、宗教用に転用されることをねらって神がみを主題にしたという側面もある。おびただしい数の神がみがポピュラー・アートの主題となるというインドの視覚芸術の特徴の一因はそこにあるだろう。いずれにせよ、インドのポピュラー・アートは、消費者が単なるアートの鑑賞者ではなく、作品の意図をさまざまなかたちで流用・転用して独特の解釈や使用方法を編みだしていているという点に大きな特徴を見出すことができる。

そもそもインドのポピュラー・アートそのものが創造的な流用の産物であるともいえる。インドのポピュラー・アートの源流は19世紀の植民地時代におけるインドの大衆文化と西洋の技術や美術表現方法との出会いにさかのぼる。植民地期のインドには鉄道や電信など近代西欧の先進技術が次々に導入された。芸術分野では、写真が1840年代に早くも到来し、19世紀後半になると対象を肉感的に表現する技術として上流階層を中心に人気を集めた。遠近法など西欧的な絵画技法を教える学校が次々にできるのも、ちょうどこのころである。

インドに導入された写真や近代絵画の最初のつくり手は西欧人であり、インドにやってきた彼らにとってエキゾチックにうつる風俗や田園風景、先住民族の姿、官能的な女性像などが好んで題材とされた。インドの中上流階層は、西欧人の趣味に同化して婦人画や先住民の姿を題材としてみずから描き、好んで消費するようになるが、次第にその技法や構図を応用して神がみを写実的な構図のなかに描くようになる。やはり19世紀後半に輸入され都市部で人気を集めるようになった演劇手法も、「神がみの写実画」の成立に大きな影響を与えたと思われる。輸入された舞台演劇で人気を集めた演目は神話に取材したものが多く、写実的な書割りを背景

に神がみが物語の主人公になった。その演劇の様子は絵画にも描かれていったため、写実絵画に神がみという取り合わせがインドにおいては違和感なく受け入れられる素地をつくったと考えられるのである。神がみは、さらに写真術の影響を受け、肖像写真のごとく神がみが画面の外を見つめるように描かれるようになる。ヒन्दゥー教では神と信者が目を見交わすことが何より重要とされたため、写真的な神がみの肖像の登場は幅広い層に受け入れられた。こうして西欧渡来の技術はインドの人びとの美意識に影響を与えつつ、その好みに適合するように巧みに流用され、独特の世界観を表現する手段となってゆく。

こうした神がみの図像や、婦人画、演劇の情景画などは、これも西欧渡来の石版印刷技術によって安価な複製が可能になり、大量に市場に出回るにいたる。またこれらの複製画は絵葉書、商品ラベル、カレンダー、マッチやたばこの包装デザインなどにもなり、庶民にも親しまれるようになった。

本書では、インドのポピュラー・アートが成立する19世紀後半から、独自の世界を発展させて広く庶民にまで流通するようになる20世紀前半に制作された作品群を紹介、解説する。本書後半の図版ページでは、成立期の石版印刷画から始め、写真術や演劇の情景画がポピュラー・アートの創造にどのように影響を与えたのか、またポピュラー・アートの主題がどのような視線のもとに捉えられていったのかという問題を順を追って解説していく。また、この時期に成立したポピュラー・アートの世界観が今日のインドのイメージやインド映画の技法にも与えた影響についても触れる。

19世紀後半から20世紀前半は、欧米列強の世界分割や資本主義的生産様式が著しく進展した時期でもある。植民地支配にともなう人の移動や資本や商品の流通によって世界は緊密に関係づけられていった。本書に取りあげた作品にはこれを反映するものも含まれる。たとえば、インドで流通したマッチの絵は日本でも製作された。これらは明治時代に職を失った浮世絵師がインドからの注文を受け、見本を模倣して描いたものであった。日本製のマッチ絵に描かれたインドの神がみの姿は、どこか歌舞伎役者を思わせる。一方、ドイツ製の陶器の神像は、色使いや造形には明らかに欧風の趣味が反映している。これらはどれも植民地時代における

グローバルな商品や情報の流通のあり方をしのばせる作品である。

こうして世界各地で作製され、インドに流入したポピュラー・アートはヒन्दゥー教文化の活性化や均質化をもたらし、それがインド独立運動の巨大なうねりにまでつながってゆく。神がみのイメージがそれまでにない速度と規模で全インドで共有されたことは、インドの「国民文化」の創造(想像)の確固たる基盤となったのだ。視点を変えてみると、列強の足元でつくられた商品がそれを生みだした世界秩序を覆すような動きをも誘発していったということになる。図版解説の後半では、当時の文化と政治の関係を、とくにコラージュ・アートの成立と展開に注目しながら詳しく考察する。

本書を手がかりとして、コロニアル期のインドのポピュラー・アートの世界を堪能していただければ幸いである。

本書ができるまでには多くの方々への支援をいただいた。ジョティンドラ・ジャイン博士は英語版の翻訳を快く承諾して下さっただけではなく、アートの理解や翻訳上の疑問について懇切丁寧な解答をして下さった。本書の準備のための渡印の際に博士とご夫人であるユッタ・ジャイン(Jutta Jain)博士にいただいたホスピタリティーにも記して感謝する次第である。長野泰彦国立民族学博物館名誉教授からは企画展の実現や本書の制作において貴重な助言と助力をいただいた。国立民族学博物館外来研究員の福内千絵さんは本書全体の編集、データ整理等で大いに活躍して下さいました。また中谷純江鹿児島大学准教授、木下彰子京都大学大学院アジア・アフリカ地域研究研究科研究員のお2人にはインド文化の背景についてわかりやすい解説を寄せていただいた。千里文化財団出版部の西岡さんと齋藤さんからは出版にいたるさまざまな局面での助言、助力をいただいた。これらがなければ本書はできなかった。支援を下された方々にこの場を借りて改めて御礼申しあげたい。

本書は万博公園記念機構からの助成金によって出版された。その支援にも厚く感謝申しあげる。

国立民族学博物館
三尾 稔

[目次]

2	はじめに
9	第1部 アートで知るインド社会
10	イメージと「国民」の想像 三尾 稔
12	インド、ポピュラー・アートの黎明 ——ラヴィ・ヴァルマー・プリントの誕生 福内千絵
16	現代インドにおける印刷物宗教画の流通とヒンドゥー教徒の礼拝実践 木下彰子
18	ヒンドゥーの神がみと人びと 三尾 稔
22	「マールワーリー」の故郷、ラージャスターン 中谷純江

24	第2部 インドの植民地的近代とポピュラー・アート Jyotindra Jain
26	I章 インド大衆文化——絵画としての世界の征服 石版印刷の到来——視覚の爆発 インド写真術 演劇——神話劇の舞台換え 他者の表象——エキゾチック・インドの発見 女性への視線——支配者と被支配者のもつれあい 製造地ドイツ、卸元ロンドン——宗教の商品化 コラージュ——多義的な空間、消える境界線 イメージの操作——宗教と政治の再配置
68	II章 変容するアイデンティティ——宗教と政治の再配置
94	III章 作品目録

第1部 アートで知るインド社会

凡例

- 本書は、国立民族学博物館で2011年9月22日から11月29日にかけて開催する企画展「インド ポピュラー・アートの世界——近代西欧との出会いと展開」の関連書籍である。
- 図版は、出品資料のなかから主要なものを掲載している。
- 図版ページの写真キャプションは、
作品番号、作品タイトル
作者あるいは撮影者、制作年代
発行者名（判明しているものは記載、ないものは空欄とせず詰めて記載）
印行名（判明しているものは記載、ないものは空欄とせず詰めて記載）
技法、制作地
寸法、所蔵者、所蔵地
の順に記載した。
- 出品資料の所蔵先等の詳細はp94～p103「作品目録」に掲載した。
- 第一部掲載写真はすべて筆者の提供による。
- 現地の用語、地名、人名の日本語での表記に関しては、基本的には「新訂増補 南アジアを知る辞典」（平凡社 2002年）での表記に準じたが、広く人口に膾炙したと判断されるものについてはそちらの表記を参考にした。

表記に関する最終的な責任は編者にある。



V-12 サラスヴァティー女神
ラヴィ・ヴァルマー、19世紀末期から20世紀初期
印刷、制作地不詳、50×35cm、J.and J. ジャイン、デリー
ラヴィ・ヴァルマーが描いたいくつかのヒンドゥー教絵画は、物語的な神話画とは対照的に、実際の礼拝にもちいられた。神像の視線は、お互いのコミュニケーションができるように、礼拝者の方にまっすくに向けられている。

イメージと「国民」の想像

三尾 稔 mio minoru

国立民族学博物館 准教授

いまやナショナリズム研究の古典となった『想像の共同体』（邦訳、1987年）のなかで、ベネディクト・アンダーソンは、西欧のナショナリズムの生成において印刷技術が大きな役割を果たしたことを指摘している。活版印刷技術の登場によって中世ヨーロッパの公的言語だったラテン語に代わり英語、フランス語、ドイツ語などの世俗の言語による出版物が大量に印刷され流通するようになった。このことにより、地域ごとに多様な口語を用いていた人びとが印刷された言語によって相互理解できるようになる。その結果、出版によって結びつけられた人びとのあいだに同胞意識、すなわち国民的なものと想像される共同体のものが形成されたというのである。「国民」は、その時どきの政治状況や他の集団との関係のなかで形成され変転する歴史的生成物である。また国民が集団として成り立つには、ある国民を形成する「自分たち」が別の国民である「彼ら」とは異なっており、自分たちならではの何ものかを共有しているという意識をもつことが必要である。アンダーソンは、国民がある種の歴史的な偶然によって形成されることを鋭く指摘し、そこに印刷という技術革新が重要な契機として働いたことを喝破したわけである。

国民の形成にあたって言語が重要なのは、今日の多くの国民集団が単一言語の共有を前提としていることから明らかだ。しかし、インドの場合はどうか。インドに近代的な国民意識が芽生える19世紀半ば、のちに独立国家となる空間はイギリスが直轄する領域と600前後の藩王国に分裂していた。口語として使われる言語はおそらく2000に近く（20世紀半ばの国勢調査では「母語」として登録された言語が全インドで1600余りあった）、南部と北部、東部と西部では母語はまったく異なっていた。また文字種も多数あり、どれかひとつが突出した印刷言語としての地位を確立することも考えられない状況にあった。識字率も低く、仮にそのような言語があったとしても「共通の言語でコミュニケーションする私たち」意識は成立しがたい状況だった。

本書で取りあげられている図像は、そのような状況にあっても印刷技術が同胞意識の形成に大きな役

割を果たしたであろうことを示している。とくにヒンドゥーの神がみの図像が印刷されインドの広範囲にわたって大量に流通したことは大きな意義をもっている。19世紀半ばごろまではヒンドゥーの神がみは、壁画・土器・塑像・石像などのかたちで表われ信仰の対象となっていたが、その姿は地域ごとに大きなちがいがあった。また同じ神の神話であっても地域によるバリエーションも多数あり、好まれる主題にもちがいが大きかった。だが、ラヴィ・ヴァルマーが現実の人間に近い姿で神の姿を描き、それを印刷によって大量頒布するという画期的な事業に乗りだすと、紙に印刷された神像がまたたく間にインド全体に流布するようになる。神がみの姿のインド全体での範型が短期間のうちにできあがったのである。このイメージは、さらにカレンダーの主題にも複製されより広く流通するようになる。インドでは神の描かれたカレンダーは単に暦として使われるだけではない。その暦年が終わっても大事に保存され、家いへの壁面や祭壇を飾り日常的な礼拝の対象となる（写真1）。神がみが絵のなかで視線を交わし合うのではなく、視線を見ている者の側に向けてるように描かれるようになった（そのような描き方の背景に写真技術がある。肖像写真はカメラを見つめて撮られることが多いため、出来あがった肖像も見者に視線が向く）ことも、印刷絵画が礼拝用に好ま



写真1

れるようになった理由とされる。ヒンドゥーの信仰では、神と信者が視線を交わすことが、神の力の恩恵を受けるうえで何より重要とされるからである。こうして津々浦々の家庭で同じ神の姿が同じように信仰の対象となる状況が生じた。このことが、ヒンドゥー教徒は単一の共同体を形成し国民となりうるという想像力や運動、すなわちヒンドゥー・ナショナリズムの基礎のひとつとなったと考えられるのである。言語の統一性がなく、識字率が低い状況であっても、図像を流布させる力によって印刷技術は国民的な集団の形成に大きな力を発揮した。

神像イメージがナショナリズムの勃興により直接的に影響したと考えられる事例は、「パーラト母神」（インド母神）の図像の流行である（1-21）。インドそのものが母なる神と想像され、場合によってはその母神がインドの国土のかたちに重ね合わせて描かれる（VIII-13）。頭がカシミール地方、足先がコモリン岬、そして母神の着るサリーが東西に広がって今日のパキスタンやバングラデシュの国土をも覆う姿である。インド母神の図像もカレンダーや絵葉書、ポスターなどのかたちで、大量に流通した。インドがこのような国土のかたちを取っていることはイギリス軍が作成した地図によって初めて客観的に示されたのだが、それがインド母神の図像の流行によって大衆にもイメージとして浸透したのである。国民集団の想像には、その国民が主権を握るべき国土に関する共通理解も不可欠だが、インドにおいてはそれは宗教的な含意のある印刷絵画によって普及したことになる。当時はイスラム教徒もこのインド母神の図像を幅広く受け入れていたという。この図像はやがて、VIII-2や3のように母なる神であるイン



VIII-13

ドに対して命をも捧げる闘士を理想化する、という表現にまで発展してゆく。母神は女性神であり、女性神はときに血の犠牲を好んで受け入れる神として表象されるため（本書『ヒンドゥーの神がみと人間』参照）、このようなイメージの連想は容易に起こり、人びとにも受容されたのであろう。イメージは国民共同体の基礎となったばかりか、その実現に向けた運動に人びとを駆り立てる力をもったのである。



1-21



VIII-2



VIII-3

インド、ポピュラー・アートの黎明 ——ラヴィ・ヴァルマー・プリントの誕生

福内 千絵 fukuuchi chie
国立民族学博物館 外来研究員

はじめに

インドでプリントされた神様絵をはじめとするポスターやカレンダー、ステッカー、絵葉書、マッチやたばこのラベルなど、色鮮やかな「ポピュラー・アート」を目にしたとき、その独特の存在感に驚きや戸惑いを覚える向きも少なくないだろう。今日の日本人の目には、ある種「キッチュ」なものとして映るかもしれない(図1)。

こうした「ポピュラー・アート」の源流は、19世紀後半、インドが西欧の印刷技術や資本主義経済の進展に呼応して、大量の印刷物を生産・流通しはじめた時期にさかのぼることができる。日本でも同様に西欧から新たな印刷技術を導入していくなかで、商業美術の隆盛をみようとしていた時期にあたる。ここでは、印刷をめぐる近代西欧とのかか



図1

わりのなかで、インドにおける「ポピュラー・アート」の黎明がどのようにして訪れたのかを、汎インド・大衆的イメージの一大潮流をつくりだした画家、ラージャー・ラヴィ・ヴァルマー (Raja Ravi Varma, 1848-1906 以下ヴァルマーと略記) の画業を紹介しながらたどってみたい。

画家ラージャー・ラヴィ・ヴァルマー

ヴァルマーは南インド、トラヴァンコール藩王国(現ケーララ州)の小村で、王族に連なる地主階級の家柄に生まれた。早くから画才を見だされた彼は、長じて後に藩王国に絵師として仕える。このとき宮廷で目にした西洋絵画に魅せられ、ほぼ独学で油絵をマスターしたといわれる。その後、肖像画や美人画などの写実絵画を得意とし、インド各地の宮廷で絵描きとして活躍した。彼の美人画作品は、インドに導入されて間もない公募制の「美術展」においても好評を博した。19世紀後半から20世紀初頭にかけて、インド画壇において名を成したヴァルマーは、近代絵画を代表する無双の「画家」としてインド美術史に銘記されている。

ヴァルマーの絵画史上の最大の意義は、神話世界の神がみの姿を、人間の姿でリアルに表現した点にある。代表作《サラスヴァティー》(図2)では、油彩のもつ陰影や濃淡の表現を生かして、サリーを優雅に身に纏った美しい女性の姿として女神を描写している。これは、インドの人びとにとって、はじめて神話世界の神がみの姿が、上流階級の女性と同じ服装を身につけた人間の姿としてリアルに提示された、衝撃的な出来事であった。こうした西洋の絵画技法による神話画は、インドの伝統を根幹しつつ西洋文化や近代的な生活様式を志向していた、当時



図2

の王族たちや新興のミドルクラスの人びとを魅了し、絶大な人気を得たのである。

石版印刷所創設へ

洋画家として活躍するヴァルマーに対して、古くからの庇護者の1人であった知人からの手紙によって作品の印刷化が勧められたのは1884年のことであった。ヴァルマーが実際にみずからの印刷所を設立するのは、この提案を受けた10年後のことであったが、いみじくも印刷化の後押しとなった当時の社会的状況が次のように端的に示されている。「私の友人の多くは君の作品を手に入れたがっている。でもそれは無理だろう。君には両手しかないのだから。この切なる要望に応えるために、いくつかの作品を選んで、ヨーロッパに送り石版印刷させてみてはどうだろうか。そうすれば、君にとって名誉なことになるばかりでなく、我が国にとっても真の貢献になるだろう。(筆者訳)」19世紀末、英国統治下のインドはナショナリズムの気運が高まる時期にあった。識字率が低く多言語社会のインドにあって、印刷イメージは、より多くの人に視覚的にメッセージを伝えられる好個のメディアとして注目された。そこで、ヴァルマーの絵画には、印刷化して大量頒布することで、まだ生まれえない「インド国民」に統一的な

視覚イメージを与えることを期待されたのである。

そして、こうした社会的な状況に加えて、ヴァルマー自身のうちにも、「芸術家」としての気概があった。本書で紹介されているとおり、19世紀後半には、すでにカルカッタ(現コルカタ)やプーナ(現プネー)などの都市においてインド人による印刷所が操業され、地方色に富んだ神様絵が流布していた。その一方で、ドイツをはじめヨーロッパ各地で量産された裸婦を描写した粗悪な印刷画がインドに出回るといふ由々しき状況にあった。ヴァルマーにはこうした既存の印刷画を、自身の作品を忠実に再現したクオリティの高い複製画をもって凌駕したいという思いを強くもっていたのである。こうしてナショナリズムの後押しと彼自身の芸術への探究心とによって、資金面でも見通しのついた1892年、ボンベイ(現ムンバイ)に、その名称にあえて「美術」と銘打ったラヴィ・ヴァルマー美術石版印刷所(Ravi Varma Fine Art Lithographic Press 以下ラヴィ・ヴァルマー・プレスと略記)が創設されたのである。

ラヴィ・ヴァルマー・プレスの経営

ラヴィ・ヴァルマー・プレスの操業には、印刷先進国であったドイツの技術が深くかかわっている。ヴァルマーはドイツから動力印刷機や印刷材料(石版石、インクなど)を輸入し、4人のドイツ人技師たちも雇い入れた。主任技師のシュライヒャーは、ヴァルマーの作品をひと目見て、その芸術性の高さに感銘を受け、インドでのビジネスの成功を確信したといわれる。しかし、当初ラヴィ・ヴァルマー・プレスの経営は、ボンベイでの飢饉の影響や、コスト面での問題があって、苦戦を強いられた。1901年に飢饉の影響を避け印刷所をローナーウラーに移転した後、最終的に経営を成功へと導いたのが、シュライヒャーであった。彼はヴァルマーから印刷所の経営権と89点の原画の著作権を売り渡された後に、大いに経営手腕を発揮した。まずは、これまでの14色刷りを7色刷りへと変更し、コスト削減と効率化を図った。また、それまで手がけていたのは専ら芸術観賞用の複製絵画であったが、商品ラベルやパッケージなどの包装印刷にも着手し商品媒体を多様化する経営方針を打ちだした。これらが功を奏し、バラエティに富んだ安定した商品の供給が可能となった20世紀前半に、ラヴィ・ヴァルマー・プレスの黄金期が作りだされたのである。

ラヴィ・ヴァルマー・プリントの諸相

ラヴィ・ヴァルマー・プレスで制作された印刷画「ラヴィ・ヴァルマー・プリント」は、その主題や用途によって主に3つに大別できる。

ひとつは、美術観賞用絵画である。ラヴィ・ヴァルマー・プリントには、油彩の原画にできるだけ忠実に、色数も多く大判なサイズで印刷されたオレオグラフ（油絵風石版画）がある。主に美人画や神話画を主題としたもので、ステイタスの証となって「美術品」としてミドルクラスの家庭の居間に飾られ鑑賞されたものである。

そのふたつは、礼拝画である。ヒンドゥー教徒の日々のお祈り「プージャー」をおこなう際に必要不可欠な礼拝対象としてもちいられたものである。主題となるのは、正面観の神像である。有名な作品《ラクシュミー》（図3）を例に挙げると、正面から視線をおくる女神像は、プージャーにおいて重要な所作である、神を拝観し視線を交わすという行為「ダルシャン」を可能にしている。この女神像は、実際にスパンコールで女神の宝冠やサリーのまわりがきらきらと荘厳しやうこんされており、手厚くお祈りが捧たまげられていたことがわかる。こうしてラヴィ・ヴァルマー・プリントは、鑑賞用の美術絵画としてだけでなく、礼拝の対象としても各家庭に迎えられたのである。

図3



この点については研究者たちによって、礼拝画としての各家庭への浸透が、今日までラヴィ・ヴァルマー・プリントが生命力を保ちえた第1の理由であると指摘されている。こうした礼拝画は、特定の神や英雄を崇拝することで民族の統一的機運を盛りあげようとした当時のナショナリズムとも結びつくものであった。

その3つは、商業用広告である。ラヴィ・ヴァルマー・プリントは、商品のポスターやラベル、カレンダーなど商業用の図像イメージも量産した。石版印刷の表現効果を巧みにもちいた色鮮やかな商業広告は世界的にみられ、ラヴィ・ヴァルマー・プリントもこの流れに与するものである。しかし、いくら人気の図像であったとはいえ、「ラクシュミー」などの神の絵姿を、商品のラベルにもちいるという点に違和感はなかったのか。この点に関しては、ヴァルマー自身の手によるものではなく、シュライヒャーが経営戦略として着手したことを鑑かんがみると、グローバルなマーケットの状況を知りえていた彼なればこそ実現したと考えられる。しかも、こうした神の絵姿が描かれた広告ポスターなどは、ひとたびインドの人びとの手にわたると、広告の文字部分が切り取られ、礼拝画として再利用されるのであった。そこには、たとえ印刷された薄っぺらな広告ポスターであっても、お祈りを捧げればそこに神が宿るといふ、ヒンドゥー教徒の信仰がある。

ラヴィ・ヴァルマー・プリントは、美術鑑賞用絵画として飾られたミドルクラスの家庭の居間から、礼拝画としてもちいられたインドの各家庭の祭壇へと受容者層を広げながら浸透していった。そして、そのポピュラリティーにさらに拍車をかけたのが、人気のあった神像をそのデザインに転用した商品ラベルや広告ポスターの流通であったといえる。こうして、ラヴィ・ヴァルマー・プリントがインドのすみずみにまで行き渡ることで、ヒンドゥー教の神の姿といえば、まずヴァルマーが描いた神像が思い浮かべられるほどに、均一的なイメージへと回収されたのである。また、美術観賞用絵画と礼拝画、そして商業用広告という3者のあいだの境界線は曖昧で、その線引きはそれらをどうもちいるかという受容者に委ねられていた。こうしたラヴィ・ヴァルマー・プリントを受容する人びとの信仰に裏づけられた柔軟な態度こそが、その後さらに展開するインドのユニークな「ポピュラー・アート」をつくりだしたといえる。

おわりに

1950年代以降にオフセット印刷が普及すると、その導入に遅れをとったラヴィ・ヴァルマー・プレスは衰退し、南インドのシヴァーカーシーへと印刷業界のトップの座を譲ることになる。今日にみる華美でケミカルな色彩の印刷画はオフセット印刷によるものであるが、しかしながらそこに描かれる女神像の様式はラヴィ・ヴァルマー・プリントを継承したものであることはまちがいない。

ラヴィ・ヴァルマー・プリントは、大衆に受容された一方で、エリート層からは一時「通俗的な複製品」という烙印が押されることもあった。しかし、近年では、経済的にゆとりをもった都市の中間層のあいだで、懐古趣味とともにアンティークとして収集されるように、その芸術的価値は認められている（写真1）。インドの知識層のなかには、オフセット印刷による過剰な色彩表現の神様絵には閉口するが、ラヴィ・ヴァルマー・プリントなら美しく、深い精神

性が感じられるという人もいる。またその一方で、インドの現代アーティストからは、いわゆるヴァルマーのステロタイプな女神像がパロディの対象にされている。さらに近年のインドの知識層における顕著な傾向としては、ラヴィ・ヴァルマー・プリントを含めた現在の「ポピュラー・アート」全般に対して「キッチュ」と捉えるまなざしがある。制作者の意図はひとまず措おいて、周囲の注目をひく過剰な色彩表現に新鮮さやチープさを感じ、あるいは少し年代を遡さかのぼったレトロな趣のあるプリントには懐かしさ、またモチーフの意外性には可笑しみや可愛らしさなど、それらの感覚を包摂した「キッチュ感」を受けとめるのである。美的鑑賞や礼拝対象、商業広告、アンティーク、パロディの対象までさまざまに受けとめられるラヴィ・ヴァルマー・プリントは、いみじくも「キッチュ」という感覚に象徴されるように、さまざまな価値が乱反射されるところに、今日における魅力の源泉があるのかもしれない。



写真1

現代インドにおける印刷物宗教画の流通と ヒンドゥー教徒の礼拝実践

木下 彰子 kinoshita akiko

京都大学大学院アジア・アフリカ地域研究研究科研究員

インドで街を散策していると、ふとお香の好い香りが漂ってくることもある。立ち止まって匂いのする方に目をやると、店先に祀られたカラフルな宗教画の側で、供えられたお香の煙がゆっくりのぼっていたりする。また、オートリキシャー（3輪タクシー）に乗りこむと、運転席の前に同じような宗教画が掲げられており（写真1）、大きなお札で支払いをすると、運転手が受けとったお札をまず宗教画にあてがって神に感謝するのを見ることがある（一説にはこれは邪視を防ぐための行為ともいわれている）。このヴィヴィッドな色彩の宗教画（以下、印刷物宗教画）は、家庭でも広く祀られており、現代インドにおけるヒンドゥー教徒の日常的な宗教実践に深く浸透しているといえる。これら印刷物宗教画は、都市部だけではなく農村部でも大量に流通しており、バーザール（市場）の専門店や露天商にて安価で販売されている（写真2）。

インドには多くの宗教が存在しており、印刷物宗教画でもヒンドゥー教の他に、イスラーム、キリスト教、シク教、仏教、ジャイナ教など、様々な宗教の図像がみられる。このなかで、人口の8割以上を占めるヒンドゥー教徒向けのもは販売量ももっとも多く、ヒン

ドゥー教の豊かな神話を背景に多種多様な図像が製作されてきた。そして現在では、全国的に信仰されている神だけでなく、よりローカルな神や新しくメディアに登場してきたグル（導師）の写真なども流通するようになり、その種類はますます豊富になってきた。この図像の多様化については、テレビやネットなどの情報伝達技術の発達による情報の拡散や、交通網の整備による巡礼の増加、そして印刷物宗教画製作における技術革新など、さまざまな背景が指摘されている。

さて、このように現代インドで広く流通している印刷物宗教画は、ヒンドゥー教徒の家庭では一体どのように礼拝されているのであろうか。次に家庭内の礼拝の様子をみてみたい。ヒンドゥー教徒の家庭には普通、アーリヤサマージのような神像崇拜を否定するいくつかの宗派を別にして、神を祀るスペースが設けられている。それは台所の一角をマンディル（ヒンディー語で寺院を指す）として誂えたものや（写真3）、一部屋を礼拝用にあてがったものなど規模も形態もさまざまである。そこでは、印刷物宗教画以外にも神像や聖なる石（ヴィシュヌ神の化身とされるシャーリグラマ石等）、ヤントラ（ヒンドゥー教の神格や世界観を幾何学

写真1



写真2



写真3



写真4

模様で表したものの）などの神聖なる対象が祀られている。プージャー（礼拝供養）の内容は地域や家庭によっても異なるが、朝のプージャーの一例をみると、信者は起床すると沐浴して身を清め、朝食の前に、まずプージャーをおこなうことが多い。最初に宗教画や神像を清めて水や香を献じ、朝摘みされたバラやジャスミン、マリーゴールドなどの花々を捧げる。次に、香煙、灯明、供物を献じて祈りがなされる。ターメリックやヴァーミリオンなどから成る、聖なる色粉を神がみの像につけることもある。そして最後に供物のお下がりをしていただく。プージャーはこのように五感を使って神との交流をおこなう実践だといえる。

次に、祀られている印刷物宗教画をよくみると、購入してそのまま置かれているものばかりではないことに気づく。たとえば写真4は、宗教画に「目」が貼りつけられたものだが、これはダルシャン（拝観）という宗教実践を促進するためである（写真4）。ダルシャンはヒンドゥー教徒にとって重要な実践のひとつで、拝観と訳されるが、これは信者が一方向的に礼拝対象物に視線を投げ掛けるのではなく、礼拝対象物からも見つめ返されるという視線の交わり、神との交流のことを指す。そしてヒンドゥー教徒は、寺院に行くことを「ダルシャンに行く」と表現することもある。このダルシャンのために、印刷物宗教画に描かれた神の像は、もともと正面を向いて目が強調されているといわれているが、写真4のように貼りつけられた「目」は、ダルシャンの相方向的な効用を強めると考えられている。この他にもバーザールには、神像に着せる服や、神がみの持ち物（シヴァ神の三叉戟やハヌマーン神の棍棒）を模したものなど、さまざまなグッズが売られており、人びとは思い思いの品を購入して宗教画や神像をカスタマイズしている。さらに、家庭内のマンディルに祀られている礼拝対象物についても1点指摘し

たいのは、信仰される神がすべて祀られているわけではない、ということである。たとえばナヴァグラハ（九曜）の一神であるシャニ神（土星神）は、熱心に寺院参拝されることはあっても、その図像を家庭内で祀ることはない。それは、シャニ神の強力な神力が、ときに恐ろしい力にもなりうるそこから、家庭内で祀るのは吉祥ではないと考えられているからである。

さて、最後にもう一度プージャーの話に戻ってみよう。前述したようなプージャーを毎日おこなっていくと、写真5のように、プージャーの際につけられた聖なる色粉で、神の姿がわからなくなることがある（写真5）。印刷物宗教画に描かれた神がみの姿／記号が信者にとって重要な意味をもつことはいままでもないが、プージャーを通した身体的、情動的なかわりのなかで、描かれた図像が判別できなくなっても、そのもの自体が信者にとって大事になっていくことがある。そこではもはや記号は重要ではなくなっているといえる。しかし一方で、このような種々の接触を含んだ礼拝のあり方は、「紙」には負担が大きい。金属製の神像とは異なり、印刷物宗教画は破れたり、虫食いにあったりすることもある。そしてそのように一部が破損し、家庭で祀れなくなったとき、印刷物宗教画は川辺などでヴィサルジャン（神像などを水辺で沈（鎮）める儀礼）され、静かに流されていくのである。

写真5



ヒンドウの神がみと人びと

三尾 稔 mio minoru

国立民族学博物館 准教授

宗教画に描かれる神がみ

インドにはヒンドウ教徒の人口と同じだけ神がいるとよくいわれる。インドの総人口の約8割はヒンドウ教徒だから、ことばどおりなら神がみの数は8億を超えてしまう。それほど数の神がいるわけでないにせよ、ヒンドウ教は多神教の代表格である。神がみは印刷大衆画にも好んで取りあげられ、その種類も豊富だ。ポスター販売の店や屋台に行けば、大量の宗教画が並べられ、神がみの関係はまったく混沌こんとんとしているように思えてしまう(写真1)。実際神がみは厳格な位階秩序で整理されるわけではない。それでも神話や思想上のつながりでグループをつくることはできる。大衆宗教画も神話を基礎にしており、神がみの配置や持ち物などもそれに基き一定の約束事を守って描かれている。

神がみのグループ分けの根本には、ヒンドウの三大神とされるブラフマー、ヴィシュヌ、シヴァがいる。このほかに方位神とか自然現象(太陽、月などの九曜くわうや水、風、火など)を神格化した神がみもいるが、これらはかなり古い神であり、大衆宗教画の題材になることはあまりない。また三大神のうちのブラフマーは宇宙の創生にかかわった神とされるが、他の二神に比べると人気がなく、ブラフマー神

と関連づけられる神がみもほとんどなく、大衆宗教画に登場する頻度もまれである。但し、ブラフマーの配偶神とされるサラスヴァティー女神は別で、学問や芸術の女神として信仰を集め、ポスターにも白鳥に乗り弦楽器を奏でる姿でよく描かれる(図1)。ラヴィ・ヴァルマーがこの女神を描いた絵画も爆発的に売れた。また本書の表紙を飾る女神もサラスヴァティーである。

ヴィシュヌとその化身

すると大衆宗教画に描かれる神がみのほとんどは、ヴィシュヌ神かシヴァ神のどちらかに関連するということになる。本書で取りあげられている宗教画の多くはヴィシュヌ神に関連する神がみである。ヴィシュヌ神は世界秩序の護持つかさどを司る神とされ、彼が宗教画の題材になることもあるし(VI-10)、その配偶神とされるラクシュミー女神も富の女神として信仰を集め、その優美な姿は好んで宗教画に描かれる(立姿で手から金貨があふれだす構図をよく見かける)。しかし、ヴィシュヌ神関連の神でより人気が高いのは、その化身、とくにラーマとクリシュナである。ヴィシュヌは世界を見はり、悪がはびこって世界が不正で満たされるようになるとこの世に化身として生まれ出て悪を倒すと

写真1



図1



VI-10



III-11



図2

信じられている。化身の数にも諸説あるが、有名なのは十化身説で、そのなかでも第7、第8の化身であるラーマとクリシュナはさまざまな神話・伝説に彩られ、多くの信仰を集めている。

ラーマの神話は、もちろん「ラーマヤナ」である。魔神ラーヴァナに拉致された妃シーターを求め、弟ラクシュマナや猿神ハヌマーンの助けを得ながら、ラーヴァナをその根拠地スリランカで滅ぼし、シーターを奪還してみずからの都アヨーディアに凱旋し理想の王国を築いたというあらすじのこの神話は、歌物語や演劇、現代では映画やテレビ番組として大衆のあいだで伝承され、その場面はいろいろな絵画の題材にもなっている(III-11)。中央にラーマ、その両脇にラクシュマナとシーターを配し、足元にハヌマーンがかしづく宮廷の様子はラーマ神関連の宗教画では定番になっている(図2)。ハヌマーンは力持ちで忠誠心が厚く、邪気を払う神として人気が高く、彼が単独で描かれる宗教画も数多い。

クリシュナは、「ラーマヤナ」と並ぶヒンドウの二大叙事詩である「マハーバーラタ」で重要な役割を果たす。またそれよりも後に成立した伝説も人口に膾炙かいしやしている。その伝説によると、ヤーダヴァ族の名門の家に生まれたクリシュナは、母方の伯父にあたる魔王カンサの迫害をおそれ、牧夫の長であるナンダとその妻ヤショーダーにより養育される。クリシュナは幼いころからさまざまな奇跡を起こして悪魔を退治し、最後には魔王を倒すのである。クリシュナには正妻であるルクミニがいるが、牧女たちのあこがれの的であり、とくに牧女ラーダーを愛人とした。2人の愛をつづった抒情詩「ギータゴーヴィンダ」も大変有名である。またクリシュナの伝説はクリシュナ・リーラーという演劇でよく上演され、人びとに親しまれて



I-3



VII-23

いる。宗教画ではクリシュナは孔雀の羽根を頭飾りにして横笛をもつという姿で描かれ、牧女たち、とくにラーダーと戯れる場面が好んで取りあげられる(I-3など)。また幼子クリシュナのエピソードもよく取りあげられる(VII-23)。とくにヤショーダーが隠しておいたクリシュナの好物の精製バターを、クリシュナが知恵を働かせて奪って食べたという場面はさまざまなポスターに描かれている。

シヴァとその家族、その他

本書にはあまり取りあげていないが、シヴァ神やそれに関連する神がみも篤い信仰を寄せられ宗教画にもよく取りあげられる (IV-8)。シヴァは破壊と創造を司る神とされ、憤怒のもたらす破壊力は世界そのものを滅亡させると信じられている。またシヴァはヴィシュヌとは異なり化身が現れるのではなく、さまざまな形相をとるものとされ、その相ごとに異なった性質

IV-8



が現れるとされる。宗教画に描かれるときは静かな微笑みをたたえ瞑想する姿で描かれることが多い(図3)。出家修行者の姿で描かれるシヴァの画像もよくみられる。またシヴァの配偶神であるパールヴァティー女神やその子である象頭人身の神ガネーシャの三神が家族のようにして描かれることもある(図4)。ガネーシャは物事の達成において生ずるあらゆる障害を除く神、また富の神として信仰を集め、単独で宗教画に描かれる例も数多い。

パールヴァティー女神はシヴァの配偶者として描かれるときは静謐でたおやかな女神として登場する。しかし、彼女もシヴァと同様に底知れぬ破壊力を秘めており、別の相を現すと恐ろしい女神として登場する。この場合女神は単独で描かれるのが普通で、相に応じて名前も変わる。ライオンに乗り武器を携えて悪魔を滅ぼすドゥルガー女神や、しゃれこうべを首に巻き血を求めて荒らぶるカーリー女神などが人気も高く宗教画にもよく登場する(図5)。

その他、ヒンドゥー教世界には地方ごとに篤い信仰を集める神がみが多数存在し、それらも印刷宗教画としてそれぞれの地方ではよく流通している。これらには独自の伝説や信仰が備わっているが、多くの場合はこれまで述べてきた全インド的に信仰を集める神がみの別名であるとか、別の形相であるなどと説明される。ラーマやクリシュナも、もとはといえはるか古代には特定の地方や氏族の英雄神だったものがヴィシュヌの化身として位置づけられ、やがて全インド的な信仰を集めることになった神がみであった。

図3



図4



図5



神がみと人びとのかかわり

ヒンドゥーの世界観においては、神がみの力はこの宇宙に遍在し、ありとあらゆる事象に宿っている。神像も単なるイメージではない。神をかたどったモノそのものに神は実際に宿り、人びとや世界に働きかけてくる。したがって、人間の側も像を単なる造形物として鑑賞するのではなく、像を神として沐浴させたり、食事をささげたり、顔料で飾ったりする。神を敬拝し、神に働きかけることで人間の願いを聞き届けてもらおうとするわけである。これは紙に印刷されている画像であっても同じことである(写真2)。

神がみと人びとの境界もあいまいで、ときに両者は混じりあう。その典型は憑依で、大衆的なヒンドゥー教信仰の世界ではじつに多様な神がみが人間に憑依し、直接人びとと語り合って病をいやし、願いごとをかなえる。また長い修業の結果、神に直接会い、神そのものの境地に到達したと信じられ、神がみ同様の信仰を集める聖者も多数いる。

実際、ヒンドゥー教の究極の目的は人がみずからのうちにある神性を覚醒させ、神との合一を達成することにあるとされる。これには哲学的知識と瞑想、あるいはさまざまな修行が必要とされることもあるが、中世以降バクティとよばれる思想が力を得て、神との合一が民衆にも広く開かれた。バクティとは、ある特定の神を選びそれに対して肉親に対するような情愛をこめて絶対的に帰依することである。バクティの対象はさまざまでありうるが、伝統的にはクリシュナかラーマが選ばれることが多かった。両神の人気が高く、宗教画も多数描かれている背景にはバクティの思想と実践の隆盛があることはまちがいない。

バクティの実践のあり方も長い歴史を経るうちに多様化している。ラーマをバクティの対象とする伝統では、ラーマへの忠誠心こそがバクティの核心とされ、ハヌマーンをその代表としてわが身をそれになぞらえる姿勢が強調される。またラーマナンディ教団などに代表されるように、出家修行者を核においた明確な教団組織が形成されることも多い。

一方、クリシュナへのバクティにおいては、ラーマナンディーのような強固な教団組織はあまり目立たずより民衆的な実践がみられる。またクリシュナのバクティでは、女性が男性に対して抱く愛情が核心として強調される。典型的にはみずからラーダーになぞらえ、クリシュナへの愛情を追体験することを通じてバクティを表現し、最終的にはクリシュナとの一体化を

写真2



図ろうとする。その手段としてバジャンとかキールタンなどといって、「ギータゴヴィンダ」などの宗教歌を熱狂的に歌い踊り、忘我の境地に達しようとする実践が特徴的である。バジャンやキールタンはインドで幅広くみられるが、とくに東部や南部が盛んである。歌の会では男性が女装してラーダーとの一体化を図ろうとするという事例も報告されている。一方、インド西部では同じクリシュナ信仰でも、プシュティマールグとよばれる伝統が盛んになった。この伝統では、幼子クリシュナに対する母の愛情がバクティの核として強調される。しかし、ラーダーのクリシュナへの愛という要素も軽視されていたわけではないし、この伝統に従う聖者が女性信者との関係をクリシュナ・ラーダー関係になぞらえて性的関係を強要する事態も19世紀には起こっていたらしい。第2部で触れられている19世紀半ばのスキャンダルはインド全体の関心を巻き起こし、キリスト教伝道者たちがヒンドゥー教を攻撃する主要な足がかりのひとつにもなったとされる。

バクティを本格的に追求し求道者のな生活を送る者は現代にもみられる。しかし、一般の大衆はただひとつの神だけに帰依するとか、求道者のようにして暮らすというわけではなく、願いをかなえ利益をもたらしてくれるさまざまな神がみを困難なときや祭礼などの都度に信仰している。その際にも神像が祭壇や寺院の壁などに張られ、香料をたき、神がみをたたえる歌の会がもたれる。人びとは視覚に限らずさまざまな感覚を通じて神がみを感じ、神がみとの交流を図っているのである。

「マールワリー」の故郷、ラージャスターン

中谷 純江 nakatani sumie

鹿児島大学 准教授

ラージャスターンの商業町と商人の活躍

王族（マハーラージャー）の宮殿や城砦^{じょうさい}で知られるラージャスターン・シェーカーワティー地域には、あまり観光客には知られてはいないが、商人たちの活躍した町が点在する。古くから中東と中国とインド各地とをつなぐ長距離陸上交易の拠点として商業町は発展した。商人たちの納める税によって藩王国の財政は潤い、彼らの寄進によって井戸や寺院や宿場などがたくさん建設された。たとえば、チュールーという町の記録には、「1740年に建設されたひとつの公共井戸は、1日の物品入市税によってつくられた」とあるから、1日にどれほどたくさんの物品がこの町を通過し、商人によって取引されていたのかと驚かされる。

この当時、チュールーでは豪商ポダールがパンジャブ地方に毛織物や穀物を輸出するビジネスで成功し、強い影響力をもっていた。領主とも密接な関係にあり、チュールー城とポダール家をつなぐ秘密の地下道があったという話が残されている。その通路をとおって、領主はしばしばポダールを訪問していた。チュールーは、ジャイプル藩王国とピーカーネール藩王国に挟まれた大きな商業町であったため、幾度となく領土争いのターゲットとなった。また、チュールー領主はピーカーネール藩王と同じリネージの出身であったが、ピーカーネールの直接支配下

にはいることを拒み続けたため、ピーカーネールから繰返し軍隊が差し向けられた。こうした数々の戦において、武器や弾薬や食料を手配したのが町の商人たちであり、籠城戦においてはポダールの地下道から物品が運びこまれたという。領主の台所を支えることで、商人たちは身の安全とスムーズな商いが約束されていた。

シェーカーワティー各地の商業町は18世紀中ごろに繁栄をきわめたが、ムガル支配の弱体化とともに、交易路の安全は失われ、しばしば盗賊が出没するようになる。交易が困難になるばかりか、商人たちは支配者の不条理な貢物の要求や搾取にも悩まされるようになる。チュールーにおいても、豪商ポダールは領主の法外な増税要求に対し一族をとめない町を出て行く。ポダールは隣接するジャイプル藩王国の領地内に移住し、そこにラームガルという町を設立した。ラームガルはその後、多くの成功した商人をうみだし、「豪商の都ラームガル」の名で広く知られるようになるが、一方、中心的商人を失ったチュールーは経済活動が衰退し、1823年にはついにピーカーネール軍に敗北、支配下に組みこまれてしまう。

19世紀になりイギリスの影響力が強くなると、ラージャスターンの商人たちは、新たな経済機会を求めて、海上貿易の拠点として新しく開かれた港町、ボンベイやカルカッタに向けて旅立つ。港町にはイギリスの貿易会社がたくさん設立されており、これらの会社は原料を農村各地から取り寄せるために、あるいはイギリス製品をインドで売るためにローカル・エイジェントを必要としていたのである。イギリス政府も、インド人商人を直轄領に住まわせるために、保護や支援を与えてくれた。

ラージャスターンから移住した商人たちは、まもなくアヘンや藍染料や綿花などの海外貿易を扱う現地業者として活躍するようになる。また、イギリス支配下で農業の商業化がすすむと、換金作物を栽培するための資金を農民に貸しつける金貸しとして全国津々浦々に進出した。ラージャスターン出身の商人たちは、通信や交通の手段がない時代に、インド

マンダーワー・ネワティア邸



全土にめぐらされた独自ネットワークをもちいて、遠方の相手とも信用取引をおこなうことができた。イギリス植民地支配が拡大するにつれて、その回路となった彼らは莫大な利益を得ていった。

マールワリーの故郷と邸宅（ハヴェーリー）

インド各地で著しい成功をおさめたラージャスターンの商人たちは、「マールワリー」とよばれるようになる。「マールワリー」とは、直訳すればマールワール地方（ラージャスターン西部一帯をさす）の出身者という意味であるが、狭義にはラージャスターンに出自をもつ商人集団を指し、非マールワリーによって、「抜け目ない商人」や「腹黒い金貸し」といった否定的な意味を含んで使われてきた。

こうしたマールワリー商人たちの故郷の町を訪れてみると、主を失った邸宅がたくさん残されている。それらの壁面にはヒンドゥー教の神がみ、民話のヒーロー・ヒロイン、ゾウやラクダなどの伝統的モチーフと並んで、近代文明を象徴するかのような列車や飛行機、電話や蓄音機などの絵が描かれている。19世紀ごろからカレンダーや商品のパッケージ・デザインとして人気をあつめた「ポップアート」の世界が、邸宅の軒下やニッチや天井などあらゆる壁面に広がっており、近代と伝統、聖と性、富と宗教心などがまじりあった不思議な空間をつくりだしている。ヨーロッパ風の建物や庭を背景に、ヒンドゥーの神様が戯れているかと思えば、イギリス貴婦人が傘をもってたたずんでいる。キリストやエリザベス女王の肖像画もあれば、ガンディーやネルーなど独立指導者の絵もある。さらには、インド女性が子どもに乳をあたえるシーンやセックスや出産のシーンまでもがエロティックに、しかしどこか親しみをもって表現されている。

これらの邸宅が建築された19世紀後半から20世紀初頭、多くの家で主はすでに不在であった。カルカッタやボンベイなどの大都市で暮らし、お祭りや結婚式や葬式の機会に故郷にもどるという生活をしてきた。都会でのビジネスから得た巨額の富をつぎ



ナワルガル・バガト邸

こんで、彼らは故郷に豪華な邸宅を建設した。在地領主が強い力をもっていた19世紀初頭まで、商人たちの華やかな消費は慎まれていたが、領主階層の衰退に対して、新興階級として登場した彼らは、その経済力を社会的威信に転換するために、近代建築やモダン・アートのパトロンとしてみずからを顕示するために、邸宅にお金を注ぎこんだ。アールデコ風やシチリア風の邸宅までであるが、快適に居住することを目的につくられたのではなく、結婚式や葬式の舞台としてつくられたと考えられる。

興味深いことに、建設者の祖父や曾祖父など、建設当時にはすでに亡くなっている先祖の名前を邸宅につけたものが多い。故郷を離れてしまった自分と先祖とのつながり、故郷の土地とのつながりを保証し、保存するために邸宅はつくられたのだろう。

現在では、商人家族が故郷の町を訪れる機会も少なくなっている。また、邸宅の権利をもつ子孫の数が増えて、親族間で意見の一致をみることができず、邸宅を維持することが難しくなっている。先祖の家を修理したいと思っても、一族のなかには高額な修理費をだすことを拒む者もいる。なかには、ホテルや博物館に改装されたものもあるが、多くの邸宅は係争中で、修理や処分ができない状態にある。商人たちが町に残した遺産は、彼らの「存在」（影響力の大きさ）と「不在」をわれわれに印象づけている。

第2部

インドの植民地的近代と
ポピュラー・アート

Jyotindra Jain

III-9 クリシュナ・プージャ（クリシュナ神礼拝）

R.G. チョーンカル、20世紀中期

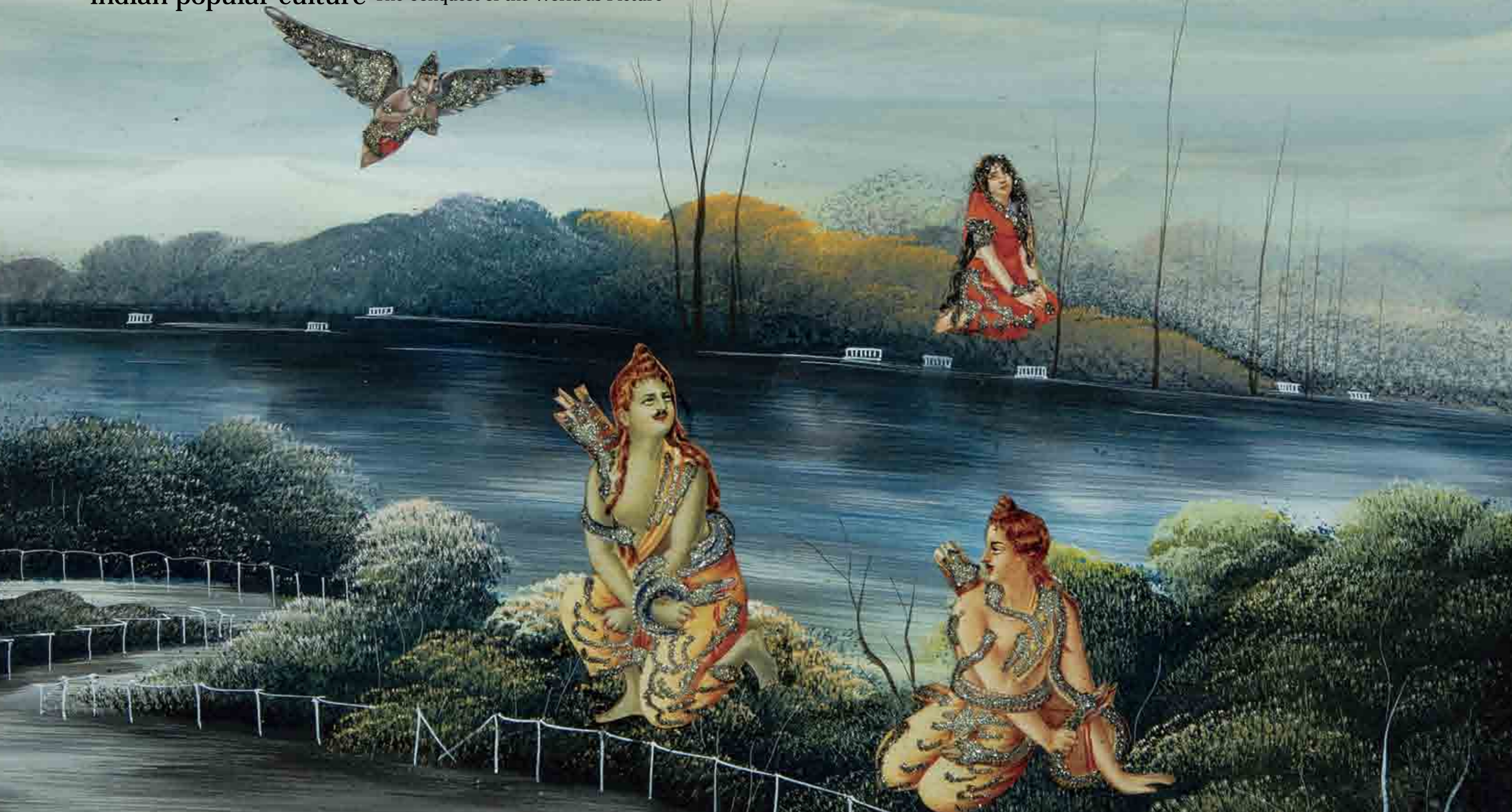
印刷、ドイツ

50×38cm、個人蔵、テリー

女性の人物のポーズは、クリシュナ信仰の聖地とされる北インドのウラジヤヴリンダーヴァンで親しまれている芝居のクリシュナ・リーラーを想起させる。



I 章 インド大衆文化 絵画としての世界の征服
indian popular culture 'The Conquest of the World as Picture'



VII-21 捕らわれの身のシーター
作者不詳、1930年代ごろ
額装職人によるコラージュ、背景画：インド・ナートドワラー、人物像：制作地不詳
78x60cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー

ナートドワラーの絵師によって描かれた背景画に印刷画から切り取られた人物像がコラージュされている。
このコラージュは、叙事詩ラーマヤナの、ラーマの妻シーターがランカー島に捕らわれている場面を描いて
いる。シーターの状況についての情報を怪鳥ジャターユがもってくるのをラーマと弟ラクシュマナが待っている。

インド大衆文化 — 絵画としての世界の征服

Indian popular culture ‘The Conquest of the World as Picture’

第2部では、19世紀から20世紀においてインドの大衆的な絵画が、文化や社会、または国家のアイデンティティの形成に果たした役割について、批判的な考察を加える。19世紀のインドには、文化や科学技術の面で、大きな変化がもたらされた。つまり、宗主国イギリス主導の美術教育、インド市場への西洋絵画の登場、エングレーヴィング、クロモリトグラフ、オレオグラフ、などの版画技術や写真技術の到来、そして劇場の出現などが新たな大衆絵画の発展をうながしたのである。官営の美術学校が強調した遠近法と写実主義は、それまでの伝統にのっとり理念の世界を描く画法に、よりリアルな質感や肉感を与えた。新たに出現した劇場では、聖像表現や物語性を効果的に扱った表現手法がもちいられ、また写真では個性や肉感が写しだされるようになった。これらの影響を受けながら、信仰や神話を表現し、あるいはナショナリズムを鼓吹する新たな大衆絵画が生みだされたのである。こうした絵画の大量生産や流通は、「聖なるもの」と「エロティックなもの」、また「政治的なもの」と「植民地化がもたらした近代」とのあいだに間隙をつくりだしたり、あるいはその架け橋となったりするための有効な手段となった。ひとつの画面上にさまざまな絵画素材を重ね合わせることで生じる視覚表現の折衷は、コラージュや引用という両義性を孕んだ表現手法を効果的なものとし、絵画を美的・文化的意味を豊かに伝える媒体としたのである。

今日、インドの都市のレストランや商店、タクシーやバスなどの乗り物には、看板、カレンダー、ステッカー、ポスターそしてテレビや映画など、ビジュアル・イメージがあふれかえり、人びとの日常生活に大きな役割を果たしている。ビジュアル・イメージは人びとのアイデンティティや個人および社会の価値観を形づくることを通じて、国民国家の理念そのものの形成に強い影響をおよぼしている。しかし、絵画の複製と消費において最初の革命的な出来事は、19世紀、西欧からの印刷技術の到来によって起きた。絵画の大量生産は、ヒンドゥー教の信仰や礼拝の本質を変化させた。ラヴィ・ヴァルマーのような画家たちの作品を通して、「古典的」なヒンドゥー教神話が甦り、そのロマンティックな描写がインドじゅうに流通することにより、全インドのヒンドゥー教徒のあいだで、視覚文化が共有化された。

エングレーヴィング。 版画の技法のひとつで、金属板(おもに銅板)にビュラン(断面が正方形か菱形の刃をもつ彫刻刀)で線を彫って描画する。描画した線にインクをつめ、それを刷って作品にする。硬質な線が特徴とされる。この技法は、ヨーロッパでは15世紀初頭ごろから使われている。

クロモリトグラフ。 多色(クロモ)を用いた石版印刷術(リトグラフィ)による版画。石版印刷術は、1798年にドイツのゼネフェルターによって発明され、ヨーロッパに広まった。粒子の細かい石灰石にクレヨンで描画した後、石灰石を濡らし油性の石版印刷用のインクが施される。このインクは、水と油の反発作用によって描画の線の部分にのみ残り、プレス機にかけると、線が紙に写し取られる。クレヨンの独特の質感や、強い線、きめ細かい線など、描写したものをそのまま紙に刷ることができるといふ特徴がある。こうした石版印刷術によって版を重ねて多色刷りされたものが、クロモリトグラフである。

オレオグラフ。 クロモリトグラフのなかでもとくに、画面に乾性油を塗布し油絵の風合いを出した石版画。

視覚表現の折衷。 第2部第II章で詳しく考察されるコラージュ作品などがよい例であるが、これらの作品では、西欧的な視覚表現様式による絵画の素材とインドの伝統的な表現様式による絵画の素材とが重ね合わされる。すると同じ画面上に異なる視覚表現様式の素材が同居することになって独特の世界が現れる。ここでの折衷とはこのような異なる表現様式の同一画面上での接合を意味している。

両義性。 コラージュ絵画では、コラージュされた素材がもともとなった絵画を思い起こさせる一方で、出来上がった絵画のほうでは重ね合わされた他の素材との脈絡のなかで新しい意味をもつことになる。つまり、コラージュされた素材はもとの絵画の意味を引用しながら、もとの絵画の意味と新しい絵画の意味の両方を担うことにもなる、という複雑な効果をもたらすのである。詳細は、本書の第2部第II章を参照されたい。

第2部では、19世紀と20世紀のエングレーヴィング、クロモリトグラフ、オレオグラフ、写真、絵葉書、映画ポスターおよび陶像など約140点を取りあげる。第2部のねらいは、絵画の印刷と大量流通が、どのようにインドの信仰と礼拝の本質に影響を与えたのか、またどのようにして愛国精神や独立運動を強化するための有効な手段となったのかといった点を実証することにある。

第I章では、これまでイギリスやスペインなどで展覧会をおこない、このたび日本の国立民族学博物館で開催することになった展覧会と同様、インドの大衆絵画の成立と発展を8つのセクションに分けて紹介する。すなわち、「石版印刷の到来——視覚の爆発」、「インド写真術」、「演劇——神話劇の舞台換え」、「他者の表象——エキゾチック・インドの発見」、「女性への視線——支配者と被支配者のもつれあい」、「製造地ドイツ、卸元ロンドン——宗教の商品化」、「コラージュ——多義的な空間、消える境界線」、「イメージの操作——宗教と政治の再配置」である。

石版印刷の到来——視覚の爆発

arrival of the flatbed : explosion of the visual

このセクションでは、主に 19 世紀と 20 世紀のインドにおいて印刷制作された大衆絵画の諸相を概観する。木版画やカルカッタ・アート・スタジオおよびチョール・バガン・アート・スタジオによって制作された初期のクロモリトグラフからはじまって、主としてドイツで制作された初期のオレオグラフ、続いて国内のガートコーパル、カールラー・ローナーウラー、マーラーウリーなど各地で制作されたラヴィ・ヴァルマー・プレス製のオレオグラフ、そしてマトゥラー、ボンベイ、カラーチーを拠点とした印刷所ブリジパーシー・アンド・サンズや、主にブネーを拠点としたチットラシャーラー・プレスで制作されたクロモリトグラフを紹介する。また本セクションでは、インドにおける大衆的な視覚文化の爆発的な発展をとらえるために、ラヴィ・ヴァルマー、M.V.ドゥランダル、バマパダ・バネルジーのような当時の人気画家の作品とともに、少数ながら絵葉書やマッチ箱のラベルなども紹介する。

1-3 賛歌で崇められるクリシュナとラーダー

作者不詳、1860 年代ごろ

発行者：B. リゴールド&バーグマン、ロンドン、ボンベイ、カルカッタ

印行名：ファイン・アーツ・ワークス、ドイツ

印刷、ドイツ

40×33cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー

植民地美術学校の卒業生たちはエングレーヴィングとクロモリトグラフの技術訓練を受け、ヒンドゥー教神話の挿話を制作した。当時の舞台演劇の表現形式や細密画の様式と同様に、新たな印刷技術とアカデミックなリアリズムとを結びつけて、小規模な石版印刷所は神話画を制作しはじめた。



1-21 パーラト・マター（インド母神）

M.L. シャルマー、1930 年代ごろ

発行者：デーヴィー・ブラサード

印刷、インド

50×36cm、シヴァスブラマニウム、チェンナイ

ナショナリズムの画像の大量生産は、ヒンドゥー・ナショナリズムの運動の展開において、重要な役割を果たした。女性像・女神像としてのパーラト・マター像は人びとの愛国心を目覚めさせるためにもちいられた。



1-2 エビを掴む手
作者不詳、19世紀初頭
薄色木版印刷、インド(チトブル?)
41×28cm、アビシエーク・ポーッダール、バンガロール



1-17 油彩画をもとに線描した絵葉書
ラヴィ・ヴァルマー、20世紀初期
印刷、制作地不詳
9×14cm(各)、パワン・クマール、ムンバイ



1-12 巻きタバコの広告用のヒンドゥー教神話画
ラヴィ・ヴァルマーおよびその他の画家たち(不詳)、
20世紀初期
印刷、制作地不詳
3.5×6cm(各)、シッダールタ・タゴール、デリー
最初期における印刷されたヒンドゥー教画像の魅力
はとて強烈で、布、染物、マッチ、ペビーフード、
石鹸、巻きタバコなどは、宣伝広告用にこれらの絵
がもちいられた。これら12枚の絵は、インド・ベ
ンガル地方のモンチャイルのペニンスラ・タバコ・
カンパニーによって生産された商標名「ハワーガッ
リー」という巻きタバコの箱のものである。



1-20 ラーダーとクリシュナ
ナロータム・ナーラーヤン・シャルマー、20世紀初期
彩色、インド・ナートドワラー?
50×35cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
ウダイプルに程近いヴィシュヌ派の巡礼地ナートドワラーには、ヒ
ンドゥー教神話の絵画を描く画家たちの居住地があった。アカデミッ
クな写実主義からは意識的に距離を置いた地元の絵画は、ロマン
ティックな風景や理想的な人物像が描かれることで再び蘇った。ナ
ロータム・ナーラーヤン・シャルマーは、人気のあるナートドワラー
の画家であった。彼のオレオグラフは主にマトゥラーヤボンベイ、カ
ラーチーに拠点を置くブリジバシー&サンズによって発行された。

1-7 シュリー・シュリー・ヴィーナーパーニ(ヴィーナーを奏でる女神
サラスヴァティー)
作者不詳、19世紀後期
印刷、制作地不詳
40×30cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー



ヒンドゥー教の礼拝画の印
刷と流通によって、まさに
信仰の本質が変化し、新し
い図像や物語が豊富につく
りだされた。生き生きと描
かれた人物像や背景の風景
画は礼拝画を魅力的なもの
にし、それ故に大衆的なも
のとなった。



1-8 クリシュナの誕生
作者不詳、1890年代ごろ
印行名:チョール・バガン・アートスタジオ、カルカッタ
クロモリトグラフ、インド・カルカッタ
40×30cm、個人蔵、デリー
この作品のモデルとなったのは、イエス・キリストの
誕生を描いた西洋の大衆印刷画であった。

1-18 シヴァージーとスー
ペーダール(長官)の娘
M.V.ドゥランダル、20世紀
初期
印行名:ラヴィ・ヴァルマー・
プレス、カールラー・ローナ
ウラー
印刷、インド・カールラー・ロ
ーナウラー
50×35cm、ジョティンドラ・
ジャイン、デリー
17世紀のマラーター地方の支
配者シヴァージーはスーペー
ダール(長官)の娘を贈られて
いる。ラヴィ・ヴァルマー以降、
デカン地方でもっとも人気の
あった画家はM.V.ドゥランダ
ルであった。



1-15 チトラレーカー
ラヴィ・ヴァルマー、20世
紀初期
印行名:ラヴィ・ヴァルマー・
プレス、カールラー・ローナ
ウラー
印刷、インド・カールラー・
ローナウラー
50×36cm、ジョティンドラ・
ジャイン、デリー
この絵のなかの画家は、王女
ウシャーが夢でみた王子の肖
像を描いてみせている。



インド写真術

"camera indica"

1840年代に発明された写真は、すぐさまインドにおいて普及し、1860年代にはカルカッタ（イギリス領インドの当時の首都）だけでも300人以上の職業写真家がいたという。英国植民地当局だけでなくイギリスの間接統治を受けていた藩王国もまた、肖像画を制作したり式典や狩猟遠征の記録を取ったりするために、インド内外の写真家たちを庇護した。初期のスタジオ写真の美しさを決定づけたのは、絵の具で描かれた背景幕やベルベットのカーテン、そして英国ヴィクトリア朝の家具調度であった。それだけでなく、受け継がれてきた伝統的な絵画の規範に従って、肖像画の人物の服装部分や背景部分にも着色したり飾りをつけたりすることも好まれた。

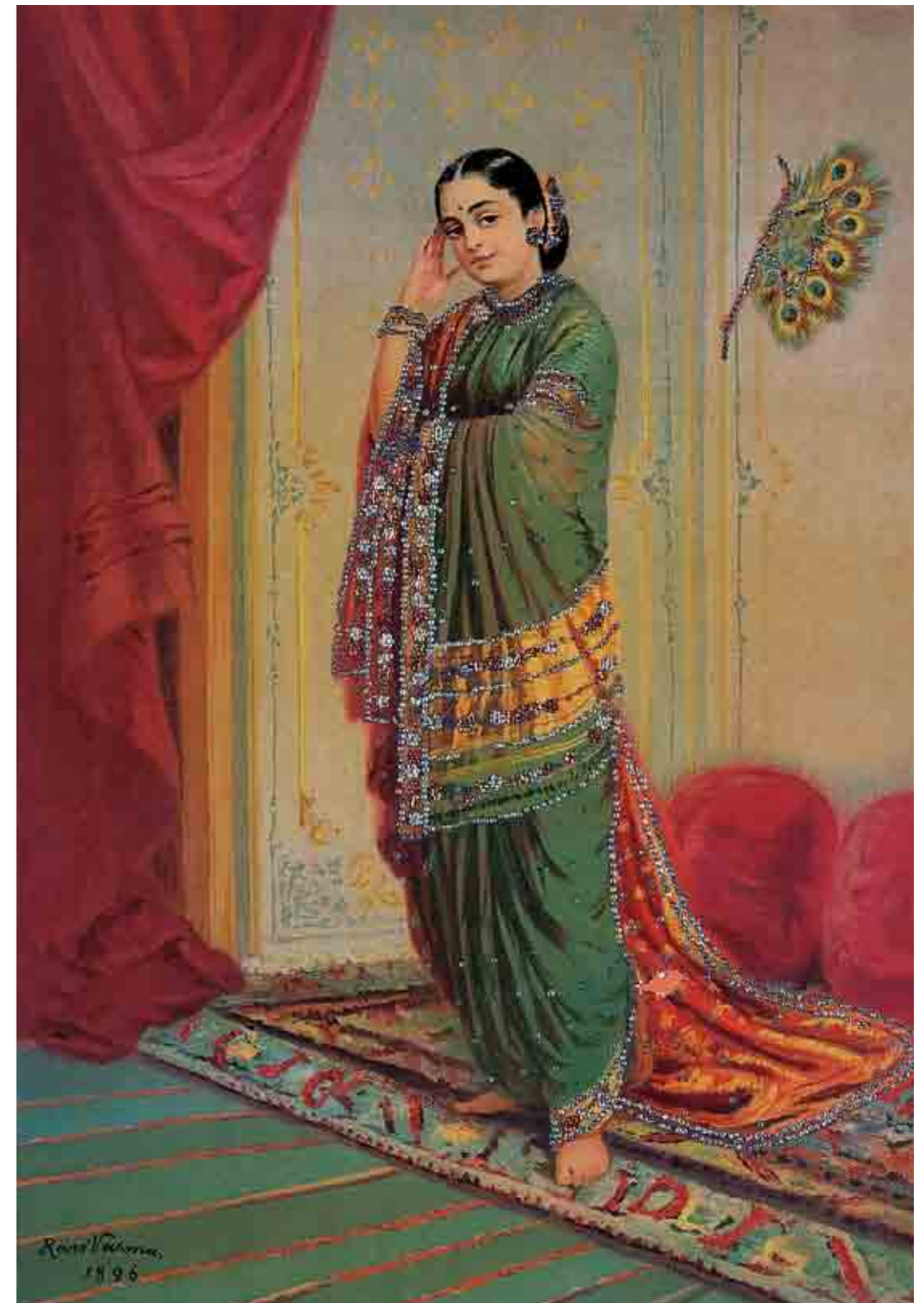
写真のリアリズムとお決まりの取り澄ましたポーズは、インドの初期の油彩画にも影響を与えた。ラヴィ・ヴァルマーの描いたいくつかの神話画はその好例である。



II-6 マンハル・ラーデー・シヤーム (魅力的な2人・ラーデーとクリシュナ)
ナローッタム・ナーラーヤン・シャルマー、1930年代ごろ
発行者：ハルナーラーヤン&サンズ、ジョードブル、印刷、ドイツ
48x34cm、J.and J. ジャイン、デリー
神がみの視線が礼拝者の方に注がれている礼拝用の宗教画



II-7 クリシュナ
作者および撮影者不詳、1930年代ごろ
写真に彩色、制作地不詳
40x50cm、シッタールタ・タゴール、デリー
クリシュナの役を演じた役者の写真は、礼拝用の宗教画としてもちいられた。



II-1 ヴァサントセーナー
ラヴィ・ヴァルマー、20世紀初期
印行名：ラヴィ・ヴァルマー F.A.L.、ボンベイ
印刷、インド・ボンベイ
50x35cm、個人蔵、デリー
ヴァサントセーナーは4世紀のシュードラカのサンスクリット劇「ムリッチャカティカム」のヒロイン。彼女はスタジオの肖像写真のスタイルで描かれている。



II-9 ゴーヴァルダンラールジー・マハーラージ
 作者および撮影者不詳、20世紀初期
 オレオグラフ、ドイツ
 35×25cm、パワン・クマール、ムンバイ
 巻き上げられたベルベットのカーテン、ヴィクトリア朝の椅子、敷物に施された明暗のはっきりとしたモチーフ、花瓶を載せたサイド・テーブル、そしてテーブルの上に肘をのせたモデルのポーズは、初期のインドの写真の特徴である。



II-12 女性の肖像画
 作者および撮影者不詳、20世紀初期
 書割を背景にした写真コラージュ、制作地不詳
 44×57cm、シッタールタ・タゴール、デリー
 モデルを聖像化するためのひとつの試みとして、植民地風の凝った調度品のなかに人物を配置した小型の肖像画である。



II-3 アハリヤー
 ラヴィ・ヴァルマー、20世紀初期
 印行名：ラヴィ・ヴァルマー・プレス、カールラー・ローナーウラー
 印刷、インド・カールラー・ローナーウラー、50×35cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
 ヒンドゥー教神話のアハリヤーはガウタマ仙の美しい妻である。インドラ神は夫がいない隙に彼女と情交を結んだため、ガウタマ仙は彼女を呪い、岩にしまった。この作品では、アハリヤーは、スタジオ写真を思わせるばかりした背景をともなって、現代の女性として表現されている。



II-4 妻のアンナプールナに食べ物を乞うシヴァ
 作者不詳、20世紀初期
 オレオグラフ？、制作地不詳
 40×30cm、個人蔵、デリー
 折りたたんだベルベットの赤いカーテンと人物のポーズは当時の写真の表現形式と相似している。



II-5 横笛を吹くクリシュナ
 G.V. ヴェンカデーシュ・ラーオ、1920年代
 印行名：ラヴィ・ヴァルマー・プレス、カールラー・ローナーウラー
 印刷、インド・カールラー・ローナーウラー
 53×35cm、J.and J. ジャイン、デリー
 人物のポーズと視線はスタジオ写真の表現形式にみられるものである。

演劇——神話劇の舞台換え

theatricality : between location and emplacement

インドの演劇界において、屋内の舞台セットが使われるようになったのは19世紀になってのことである。そこでは、ヒンドゥー教古典神話を題材としてストーリーが展開された。男優はローマ帝国やムガル王朝時代の宮廷衣装を身に纏い、女優は舞台の照明に映えるよう、全体に沢山の鬘を寄せたサリーに身を包んだ。写實的に描かれた邸宅や庭園を背景にしたムガル朝や植民地風のセットの前で、大仰な身振りや表情によって物語が演じられるという情景は、インドの初期の油彩画の手本となった。インドの油彩画はヨーロッパの歴史画の特質をかなり薄めた形で受け継ぐものだったといえる。ただし、ヨーロッパの趣向を受け継ぐことによって神聖なものとの肉感的なものが結びつけられ、絵画の場面設定も神がみの世界から劇場的な世界へと移行したのである。

III -8 ラング・ホーリー (色鮮やかなホーリー) : 女友達とともにホーリー祭を祝うクリシュナ
R.G. チョーンカル, 20世紀中期
オレオグラフ、ドイツ
50×38cm、個人蔵、デリー
このオレオグラフでは、ベルベットのカーテンや赤いカーペットといった建築の諸要素を折衷した劇場セットの外観、そして画面のなかで視線の完結した登場人物が描かれている。



III -5 シヤンタヌーとガンガー
バマバダ・バネルジー、20世紀初期
発行者：ローイ・バネルジー& Co、カルカッタ
印刷、ドイツ
57×43cm、個人蔵、デリー



III -11 ラーマバンチャーヤタン
 ラヴィ・ヴァルマー、20世紀初期
 オレオグラフ、制作地不詳
 50×36cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
 この聖像画は、ラーマの物語を元にしたインドの伝統演劇である
 ラーム・リーラーのクライマックスの場面をもとにしている。



III -1 アルジュナとスバドラ
 ラヴィ・ヴァルマー、19世紀末期あるいは20世紀初頭
 印行名：ラヴィ・ヴァルマー・プレス、ボンベイ
 印刷、インド・ボンベイ
 50×30cm、個人蔵、デリー
 このオレオグラフには、インドの叙事詩マハーバータの英雄・アルジュナとスバドラが描かれている。偉大な戦士であるアルジュナは、スバドラの愛を確かめるために行者に扮した。緞帳のついた近代的な舞台の導入によって、書割を背景として、現代の衣装を身につけた登場人物が神話の場面を演じるという演劇が流行りだした。当時のオレオグラフと劇場はあらゆる面で相互に影響しあった。

III -2 マダルサとリトゥドワジ
 ラヴィ・ヴァルマー、20世紀初期
 印行名：ラヴィ・ヴァルマー・プレス、カールラー・ロナーウラー
 オレオグラフ、インド・カールラー・ロナーウラー
 50×35cm、個人蔵、デリー
 このオレオグラフには、悪魔に捕らわれていたマダルサ王女を解放したリトゥドワジ王が描かれている。人物の身振りや表情は当時の演劇に影響を受けたものである。人物の視線は絵画のなかで完結しており、文字通り観覧者の不在という「究極の虚構」(マイケル・フリードの言葉を借りると)を想起させる。ラヴィ・ヴァルマーは足繁く劇場に通っていたという記録がある。



III -7 舞台演劇
 作者不詳、20世紀初期
 オレオグラフ、制作地不詳
 35×25cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
 おそらくボンベイのオペラハウスの舞台演劇を描いたもの。緞帳のついたアーチ、ベルベットのカーテン、彩色された書割、登場人物が身につけたマハーラーシュトラ地方の衣装、そしてコスモポリタンな観客など、当時人気のあったパールシー劇場の様子を垣間見ることができる。



III -6 神がみの使者としてのナラ王
 バマバダ・パネルジー、20世紀初期
 発行者：ローイ・パネルジー & Co.、カルカッタ
 印刷、ドイツ
 52×38cm、個人蔵、デリー

他者の表象——エキゾチック・インドの発見

representing the other : from "people of India" to Bollywood tribals

オリエンタリズムの枠組みのなかでは、非西洋人である他者はオリエンタリズムみずからが創りだした「真理」と異国趣味のあいだに捕えられ、時間を超越した空間のなかで記述され、描写されてしまう。そのような異文化の表象においては、支配するものとされるものとのあいだの力関係が底流となり、支配者である西洋が創りだした類型化のもとで、ジェンダー、性的なもの、民族性を表すものが過度に強調される。本セクションの前半では、「インドの諸民族」という植民地時代の民族写真のジャンルのもとで取りあげられた、インドの踊り子やトライブ、イスラーム教の聖職者、工芸職人などの絵画を紹介する。これらは本セクションの後半で取りあげる現代のトライブの描かれ方にも受け継がれている。現代の表象においても、トライブは牧歌的な風景を想起させるカレンダーや映画のスチール写真において、肌をのぞかせた女性のピンナップ・イメージとして描きだされるのである。

オリエンタリズム。 もともとは美術用語で、西欧にはない異文明(オリエント、すなわち東洋と一括りにとらえられた)の風俗や事物への好奇心やあこがれを指した。しかし、アメリカ合衆国を中心に活躍した批評家エドワード・W・サイードの1978年の著書『オリエンタリズム』(邦訳は1986年、平凡社)以降、この用語は欧米等による近代植民地支配に特有の、被支配者に対する理解や描写のあり方を批判的にとらえる学術用語となった。サイードによれば、オリエンタリズムとは東洋を支配し再構成し威圧するための西洋の様式である。ここでいう東洋は狭義には中東を指し、サイード自身の著作でも西欧による中東の理解や描写が問題とされたが、後にはより広く(旧)植民地全体が指されるようになった。そしてオリエンタリズムは、支配するものとされるものという政治経済的に不均衡な力関係に付随する、前者による後者への偏見や優越意識、あるいはその現れとしての描写、言論、態度などを批判する用語となった。オリエンタリズム的言論の場では、被支配者の文化や社会の本質は支配者のみが把握可能とされ、支配者が紡ぎだす被支配者像こそが被支配者に関する唯一の真理とみなされる。また被支配者は本質的に劣った異様な文化的世界に生き、永久に変わることが出来ない存在として描きだされる。



IV-9 a. デーヴァダーシース(寺院の踊り子たち) b. 綿糸を巻きつける女性、c. 水を運ぶ人
 作者不詳、1822年
 発行者: R. アッカーマン、ロンドン
 銅版画に彩色、制作地不詳
 10×15cm(平均サイズ)、G.C. ジャイン、テリー
 人びと、カースト、日常生活の場面は、植民地資料や異国情緒の対象となった。人物、建築、動植物は西欧の人びとの思い描くいくつかの典型によって描かれた。

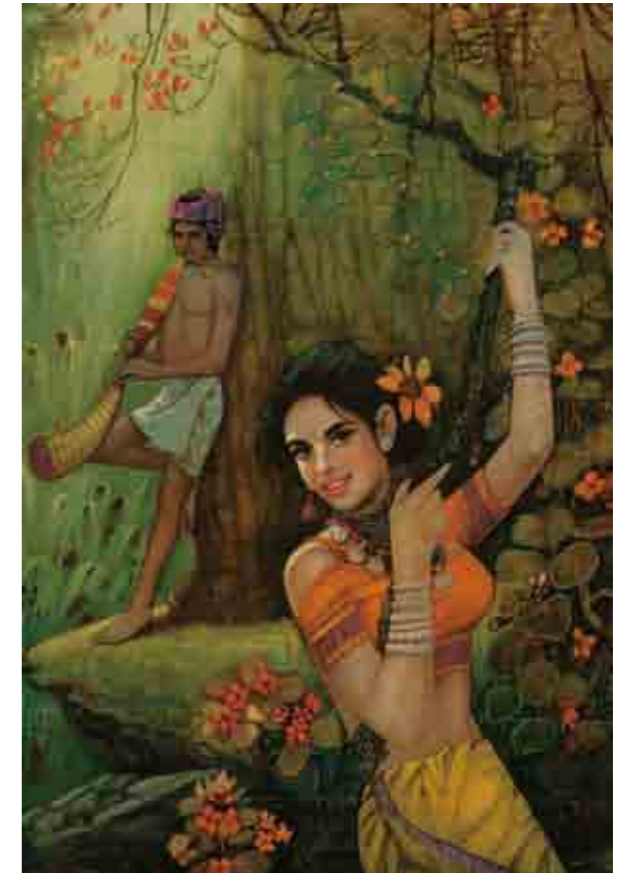


IV-8 キラート・ペーリー: ヒンドゥー教のシヴァ神とトライブのなりをした妻パールヴァティー女神
 ラヴィ・ヴァルマー、20世紀初期
 印行名: ラヴィ・ヴァルマー・プレス、カールラー・ローナーウラー
 印刷、インド・カールラー・ローナーウラー
 50×35cm、J.and J. ジャイン、テリー
 ビール族の女性の姿をしたパールヴァティー女神は、想像上の衣装や髪型によってロマンティックに描かれている。



IV-3 トライプの女性を描いたカレンダーシート
ラヴィ・バラーンジャペー、1970年代から1980年代
印刷、制作地不詳
43x26cm、パワン・クマール、ムンバイ

IV-2 トライプの女性を描いたカレンダーシート
ダヌー、1970年代から1980年代
印刷、制作地不詳
34x30cm、パワン・クマール、ムンバイ



IV-6 映画スチール
作者不詳、1960年代ごろ
写真、制作地不詳
50x39cm、シッタールタ・タゴール、デリー
このスチールは、異なる時間や文化、ジャンルをつくりだす設定と衣服とを組み合わせることによって、現地のイメージをもとにエキゾチックな
トライプの舞踏の場面を描いている。



IV-5 エキゾチックなトライプの女性のように着飾ったヒロインの映画スチール
作者不詳、制作年不詳
印刷、制作地不詳
77x102cm、個人蔵、デリー



女性への視線——支配者と被支配者のもつれあい

the female identity : of absorbed and complicit gazes

ラージャスターン州のある商館には、肌もあらわに誘惑的な視線を投げかけるヨーロッパの女性を描いた絵が飾られていた。そこには、ヒンドゥー教神話のヒロインを理想化・インド化したものをセミ・ヌードの白人女性の姿として描いたラヴィ・ヴァルマーの幻想的な油彩画の複製も混じっていた。エロティックさと敬虔さが入り混じり、共犯的なまなざしが特徴的な植民地のモダンな空間には、官能と神聖とが混在している。グジャラート地方のある領主は、挑発的なポーズをした踊り子の絵葉書を大事に保存していた。それはまるでバーチャルな後宮のようだ。一方、ムンバイの独自のゾロアスター教徒の男性は、「東洋の美」を描いた何枚もの細密画のトランプを、レース編みで繋げて間仕切りスクリーンに仕立てて悦に入っていた。こういった女性のとらえ方は、ミルゾエフの次のような評言を思い起こさせる。「見ることは権力の形である。そして権力は男性優位性とエロティックな想像力に彩られる」。

共犯的。 支配者である西欧が被支配者であるインドの女性たちをエロティックな視線でとらえ表現することは、オリエンタリズムの支配様式に典型的な表現である。またこの時代にとくに強かった男性中心主義によって、西欧の女性たちも支配者たる西欧の男性のエロティックな視線のもとで描写される存在であった。しかし、被支配者であるインド社会は決して一枚岩ではなかった。そのなかでも中上流層の男性たちは、インド社会のより周縁的な地位に置かれた下層階層やトライブ、あるいは女性たちに対しては優越的な地位にあった。彼らは、支配者である西欧の男性たちの視線にみずからを同化させ、インドの周縁的地位にある者たちをエキゾチックなものとしてとらえ返すようになる一方、インドや西欧の女性たちをエロティックな視線でとらえるようになる。つまり、とくに女性の表現においては、支配者である西欧と被支配者であるインドの中上流層の男性は同じ視線を共有することになる。それをここでは共犯的と表現している。

ミルゾエフ。 Nicholas Mirzoeff. ニューヨーク大学教授。芸術作品やマス・メディアなど近現代の視覚文化の政治的側面からの研究をおこない多数の著作を発表している。



V-9 ティローツタマー：天女
ラヴィ・ヴァルマー、19世紀末期から20世紀初期
印行名：ラヴィ・ヴァルマー・プレス、ボンベイ
印刷、インド・ボンベイ
50×35cm、個人蔵、デリー
ヒンドゥー教神話によると、ティローツタマーは、インドラ神が憎む2人の兄弟のあいだに諍いを起こすために、彼によって地上に送られた。ラヴィ・ヴァルマーは、ヒンドゥー教神話のヒロインを描くために、しばしばヨーロッパの絵画を参照した。



V-11 カーダムバリー、ヒロイン像
ラヴィ・ヴァルマー、19世紀末期から20世紀初期
印行名：ラヴィ・ヴァルマー・プレス、カールラー・ボンベイ
印刷、インド・カールラー・ボンベイ
50×35cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
シタールを演奏する姿は、優雅さを表すものと考えられた。



V-12 サラスヴァティー女神
ラヴィ・ヴァルマー、19世紀末期から20世紀初期
印刷、制作地不詳 50×35cm、J.and J. ジャイン、デリー
ラヴィ・ヴァルマーが描いたいくつかのヒンドゥー教絵画は、物語的な神話画とは対照的に、実際の礼拝にもちいられた。神像の視線は、お互いのコミュニケーションができるように、礼拝者の方にまっすぐに向けられている。



V-15 ヴィシュヴァーミトラのもとに赴くメーナカー
 M.V. ドゥランダル、20世紀前期
 印行名：ラヴィ・ヴァルマー・F.A.L. プレス、カールラー・ローナーウラー
 印刷、インド・カールラー・ローナーウラー
 70×50cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
 ヒンドゥー教神話によると、天女メーナカーは聖仙ヴィシュヴァーミトラを誘惑するために、インドラ神のもとへと送られた。その2人の子もがシャクンタラーである。

V-16 ゴービー・ヴァストハラナ：沐浴する牧女たちをからかって衣服を奪うクリシュナ、裸になってしまふ衣服を返すよう彼に乞う牧女たち。
 R.G. チョーンカル、20世紀前期
 印刷、ドイツ
 50×36cm、パワン・クマール、ムンバイ



V-4a 東洋の女性を描いたトランプを繋ぎ合わせた2枚のカーテンの部分
 撮影者および作者不詳、1920年代ごろ
 印刷、制作地不詳
 52×75cm、J.and J. ジャイン、デリー
 このようなトランプは、しばしば収集可能なシガレットのパッケージとして流通した。



V-5 東洋の女性
 撮影者不詳、19世紀初頭
 絵葉書
 右：ザクセン地方
 左：制作地不詳
 9×14cm (各)、パワン・クマール、ムンバイ
 「東洋の美」と「踊り子」は植民地の写真の人気のある主題であった。



V-19 ラージ・カプールとナルギスの映画「アワーラー」のポスター
 作者不詳、1951年
 印刷、制作地不詳
 77×102cm、アビシェーク・ポーツダール、バンガロール
 共犯的な熱い女性へのまなざしは、インド映画におけるエロティックなコミュニケーションの中心的なモチーフであった。

V-22b 映画「チャラノ・キーンダーシー（足元の奴隷）」
 夫の足元にひれ伏すインドの献身的な妻の姿を描いている。
 作者不詳、1956年
 写真、制作地不詳
 38×52cm、
 シッダールタ・タゴール、デリー



V-20 ギーターンジャリーとマヒパールの映画「パラスマニー」のポスター
 作者不詳、1963年
 印刷、制作地不詳
 77×102cm、アビシェーク・ポーツダール、バンガロール
 ここでは女性の体は文字通り（単なる比喻ではなく）
 男性によって「奏でられる」楽器シタールとして表されている。

V-14 聖なるブランコ
 V.H. バンデヤー、20世紀前期
 オレオグラフ、ドイツ
 50×36cm、J.and J. ジャイン、デリー
 クリシュナと愛人ラーダーはロマンティックな風景のなかでブランコに揺られている。



V-13 ラース・リーラー（輪になって踊るクリシュナと牧女たち）
 V.H. バンデヤー、20世紀初期
 オレオグラフ、ドイツ
 70×50cm、J.and J. ジャイン、デリー



V-18a 「テニスコート」、テニスコートのモダンなインドの女性を描いたもの
 作者不詳、1930年代ごろ
 印刷、制作地不詳
 24×19cm、パワン・クマール、ムンバイ



V-3 女性像
 作者不詳、1930年代ごろ
 印刷画に金属片を貼付、ドイツ？
 50×35cm
 白人女性の誘惑的なポーズは、ヒンドゥー教神話を描く際のモデルとして、ラヴィ・ヴァルマーのようなインドの画家たちに影響を与えた。

製造地ドイツ、卸元ロンドン——宗教の商品化

"made in germany, registered in london" : the commerce of the cultic

植民地経営を押し進める帝国と、受動的でありながら、ときにその力関係を転覆させるような反応を起こす植民地とのあいだで紡がれた物語は、限りなく興味深いものである。インドにもたらされた英国製品のラベルや企業カレンダーには、販売促進のためヒンドゥー教の神が描かれた。奉納儀礼の際の伝統的な図像の描き方やもちい方から抽出され、商業目的に転用された画像は、インドの人びとのあいだでは礼拝の対象となった。ドイツの印刷所では、インドへの輸出をもくろむ英国の注文主のために、ヒンドゥー教の図像を大量生産することも多かった。そうした現象は、インド全域にわたるヒンドゥー教の復興と、ヒンドゥー教徒の結束を強化する手段となり、植民地時代から独立後にいたるまでのヒンドゥー教を核としたナショナリズム運動においても重要な役割を果たすことになる。

ドイツの印刷所。 産業革命以降、ヨーロッパ諸国において印刷産業が盛んになったが、なかでもドイツはその先進国として知られた。19世紀の後半に、ドイツは安価な石版画を世界中に輸出しており、インドにもいわゆる「ジャーマン・プリント」が大量に流入した。



VI-16a グラスゴー紡績のラベル、他の女性に浮気心を抱くクリシュナに腹を立てているラーダー、彼女に謝っているクリシュナの姿が描かれている。
作者不詳、1930年代ごろ
印刷、制作地不詳
15×12cm、J.and J. ジャイン、デリー



VI-10 サンライト石鹸の1934年のカレンダー、ヒンドゥー神ヴィシュヌとその妻が描かれている
ラヴィ・ヴァルマー、制作年不詳（原画は1880年代ごろ？）
印刷、制作地不詳
65×50cm、J.and J. ジャイン、デリー

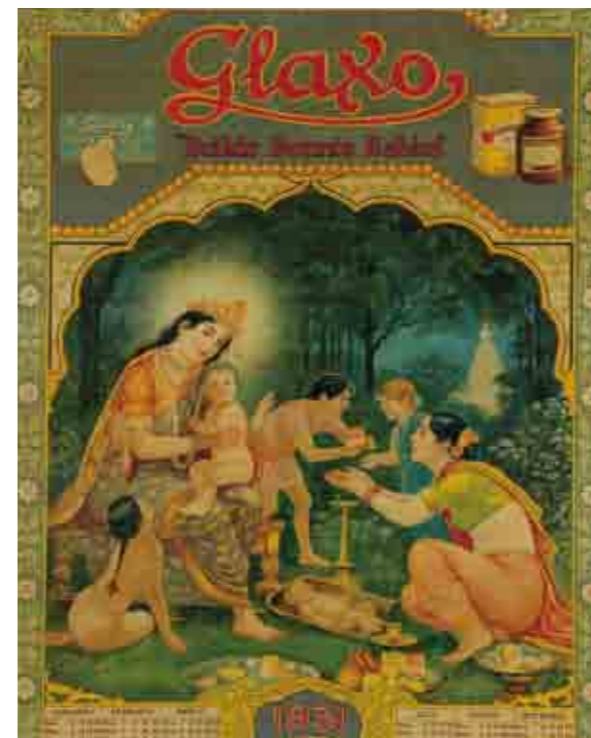


VI-13 ボンベイ・スペシャル・シガレットの広告ポスター
作者不詳、1930年代ごろ、印刷、制作地不詳
56×57cm、シッダールタ・タゴール、デリー

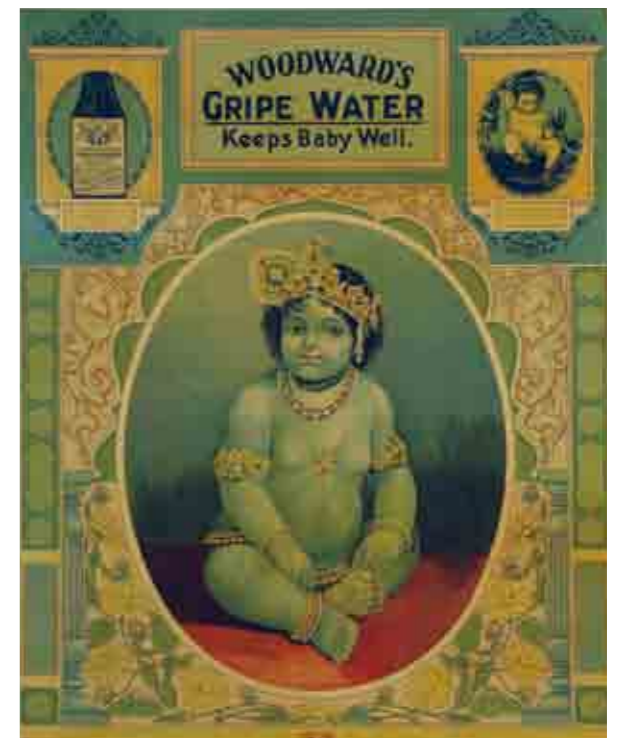
VI-11 サンライト石鹸の1931年のカレンダー、太陽神スールヤとその妻が描かれている
作者不詳、制作年不詳、印刷、制作地不詳、60×48cm、個人蔵、デリー



VI-15 マンチェスター紡績のラベル、ヒンドゥー教のラクシュミー女神や幼児クリシュナ、ヴィシュヌの化身ナラシンハと額のマークをつけたシヴァ派が描かれている
作者不詳、1930年代ごろ
印刷、制作地不詳
15×12cmから22×15cmまでのもの、J.and J. ジャイン、デリー
マンチェスターとグラスゴウの織物工場は、インドの神がみを描いたラベルをインドへ出荷する製品に貼りつけた。購入者は製品を購入すると同時にこれらのラベルも手に入れたのである。彼らはラベルを額に入れて、礼拝対象とした。



VI-12 グラクソー社の1931年のカレンダー、子どもたちを守る想像上の女神が描かれている
作者不詳、制作年不詳
印刷、制作地不詳、60×48cm、J.and J. ジャイン、デリー
食べ物を与える女神アンナプールナの図像にもとづいて、グラクソー社は、石鹸やベビーフードを司る新しい女神をつくりだした。



VI-9 グライプ・ウォーター（小児用の腹痛の薬）、幼児のクリシュナが描かれている
M.V. ドランダル、1920年代
印刷、制作地不詳
48×75cm、プリヤ・パウル、デリー



VI-14b マッチ箱ラベル、ヒンドゥー教の神がみと神話の場面が描かれている
 ラヴィ・ヴァルマー他作者不詳、1920年代から1930年代ごろ
 印刷、ほとんどのものはスウェーデン
 2x3cm、シッタールタ・タゴール、デリー

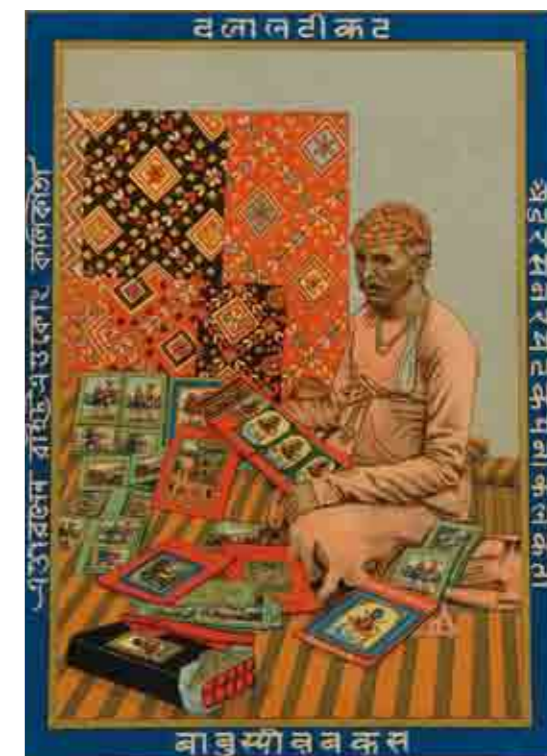


VI-5 クリシュナとラーダーの愛の戯れ
 作者不詳、20世紀初期
 陶磁、ドイツ？
 20x27cm、J.and J. ジャイン、デリー



VI-2 赤ん坊のガネーシャと母親
 作者不詳、20世紀初期
 陶磁、ドイツ？
 12x20cm、J.and J. ジャイン、デリー
 人物像は、カルカッタのカーリーガート寺院界隈でよく
 売られている女神像をモデルにしている。

VI-16b ラベル業者の肖像
 作者不詳、1930年代ごろ
 印刷、制作地不詳
 23x17cm、J.and J. ジャイン、デリー



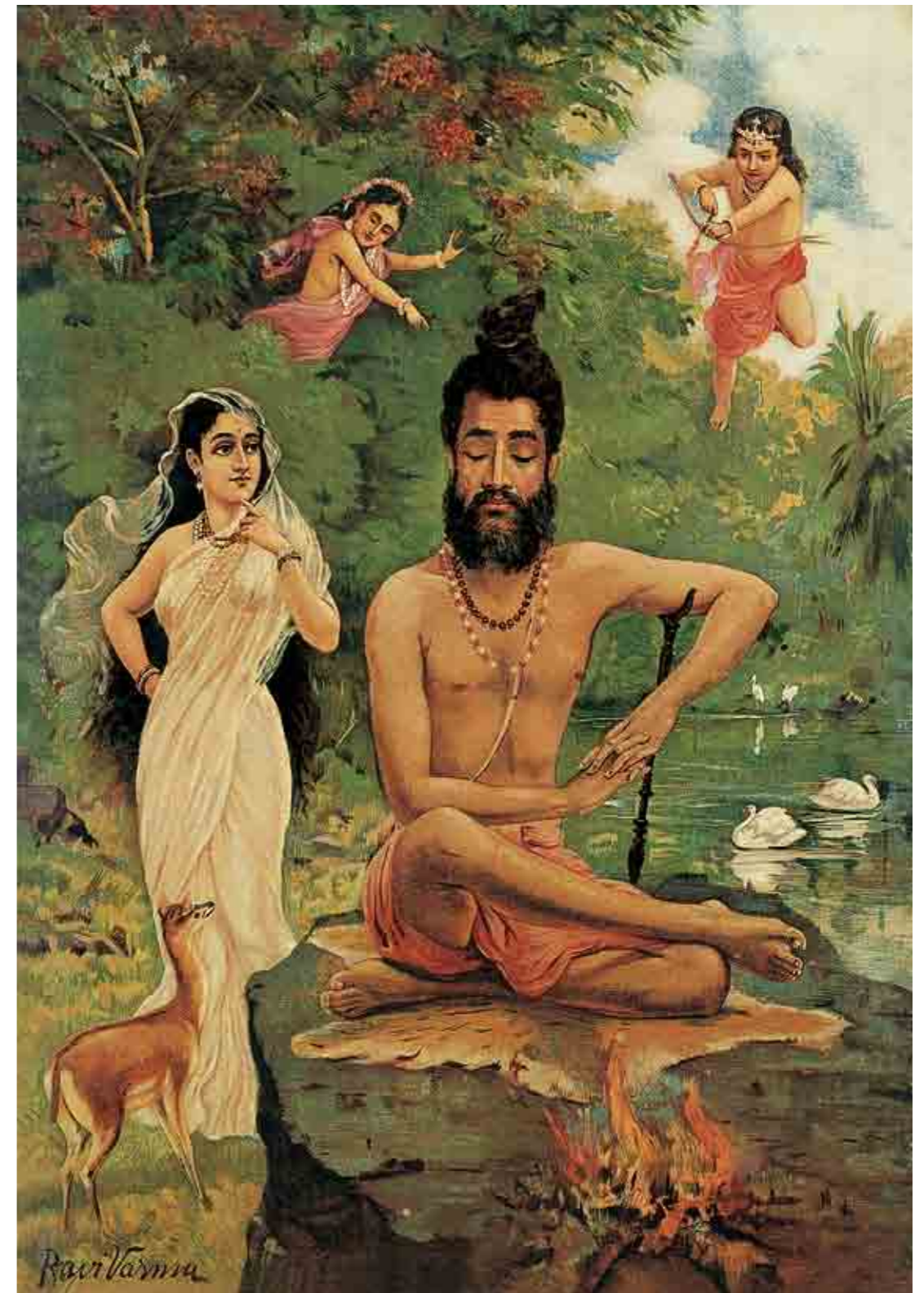
コラージュ—多義的な空間、消える境界線

collage : ambivalent spaces, mutating identities

官営の美術学校を中心に普及した写実主義と、西欧風の劇場や写真というふたつの新しい表現形式に由来する視覚芸術の折衷主義は、19世紀後半に姿を現した（この折衷主義は今日までとくにインド大衆映画における効果的な技法として継承されている）。この折衷主義はさらに同一画面の上に、種々の異なる素材を積み重ねるといった技法を生み出した。コラージュによる引用という視覚様式の誕生である。コラージュされた素材はもともとなった絵画のほうの意味や背景を引きずってくるため、複雑な効果を生み出す。この技法は大衆の視覚文化に新しい力を与えた。コラージュは時間や場所、ジャンルを越えて画像と空間を見さかいなく操り、インド文化に新たな解釈を加える自由をつくりだしたのである。（このジャンルの図像は第II章でも多数紹介する）。



VII-5 アルプスの風景のなかの牧女の前に姿を現すクリシュナ
作者不詳、1920年代ごろ
額装職人によるコラージュ、制作地不詳
52×40cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
アルプスののどかな牧草地は、牛飼いの神であるクリシュナの背景としてふさわしい。



VII-1 ヴィシュヴァーミトラ・タポーバング（聖仙ヴィシュヴァーミトラの瞑想の妨げ）
ラヴィ・ヴァルマー、1890年代ごろ
印行名：ラヴィ・ヴァルマー・プレス、カールラー・ローナーウラー
オレオグラフ、インド・カールラー・ローナーウラー
50×35cm、J.and J. ジャイン、デリー
神がみを脅かす力をもつのを阻むために、瞑想しているヴィシュヴァーミトラ聖仙を邪魔しようとしているメーナカーの登場するヒンドゥー教神話を描いている。キュービッドのモチーフはヨーロッパの絵画から取り入れられている。



VII-21 捕らわれの身のシーター
 作者不詳、1930年代ごろ
 額装職人によるコラージュ、背景画：インド・ナートドワーラー、人物像：制作地不詳
 78x60cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
 ナートドワーラーの絵師によって描かれた背景画に印刷画から切り取られた人物像がコラージュされている。このコラージュは、叙事詩ラーマヤナの、ラーマの妻シーターがランカー島に捕らわれている場面を描いている。シーターの状況についての情報を怪鳥ジャターユがもってくるのをラーマと弟ラクシュマナが待っている。

VII-22 ラーダーとクリシュナ
 作者不詳、1930年代ごろ
 額装職人によるコラージュ、背景画：インド・ナートドワーラー、人物像：制作地不詳
 77x60cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
 ナートドワーラーの絵師によって描かれた背景画に印刷画から切り取られた人物像がコラージュされている。



VII-2 アハリヤー・インドラヴァローカン（インドラをみるアハリヤー）
 ラヴィ・ヴァルマー、1890年代ごろ
 印行名：ラヴィ・ヴァルマー・プレス、カールラー・ローナーウラー
 オレオグラフ、インド・カールラー・ローナーウラー
 50x35cm、J.and J. ジャイン、デリー
 金属片で飾られたこのオレオグラフは、インドラ神によって誘惑された、ガウタマ仙の妻アハリヤーの神話を描いている。馬を駆るインドラの姿は、西欧のペガサスをモデルにしている。



VII-19 女性たちとともにホーリー祭を祝うクリシュナ
 作者不詳、1930年代ごろ
 額装職人によるコラージュ、制作地不詳
 60x40cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
 アール・デコのような建物を描いた風景の背景画に印刷画から切り取られた人物像がコラージュされている。





VII-4 ラインシュタイン城に降りてくるサラスヴァティー
 作者不詳、1920年代ごろ
 額装職人によるコラージュ、制作地不詳
 52×39cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
 コラージュの技法によって、ラインシュタイン城はヒンドゥー教神話に合致させられた。



VII-23 ヤショーダーの台所、クリシュナの育ての親であるヤショーダーは彼のために料理している
 作者不詳、1930年代ごろ
 額装職人によるコラージュ、背景画：インド・ナートドワラー、人物像：北インド
 60×40cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
 ナートドワラーの絵師によって描かれた背景画に北インドの印刷画から切り取られた人物像がコラージュされている。

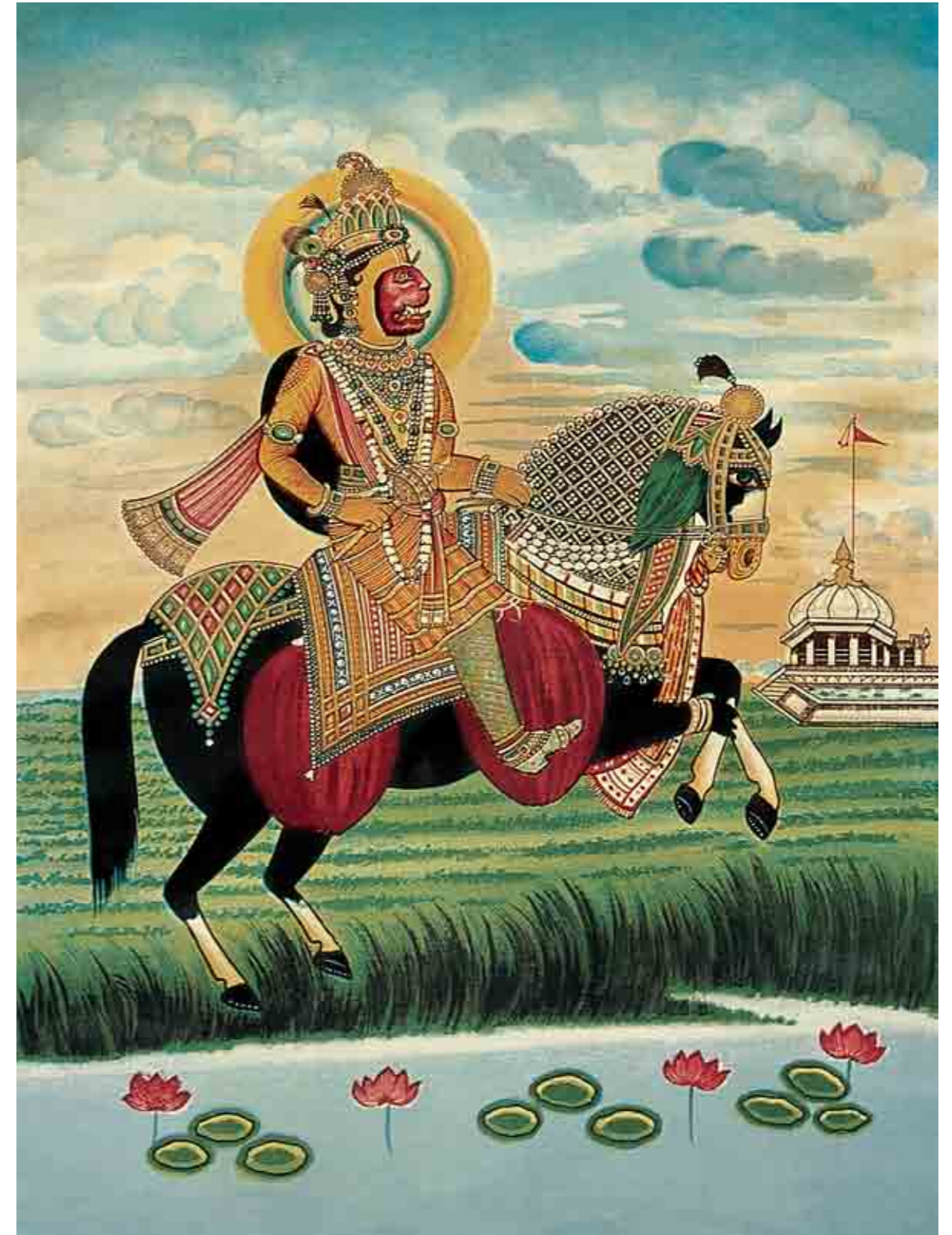
イメージの操作——宗教と政治の再配置

manipulating the image : reconfiguring the cultic and the political

コラージュという手法は、切り取った図像を脈絡の異なった背景のなかで混じり合わせる。組み合わせられた図像同士は互いに影響を受けたり対立したりするため、図像のもともとのアイデンティティが曖昧になる。そのため、コラージュ作品ではもとの図像と背景の関係が転倒する可能性をもっていた。独立運動から独立後にまで続くナショナリズムは、文化的、社会的、美的、イデオロギー的な闘争や変化に対応しながら、インドのさまざまな地域がはぐくんできた多面的な視覚形態を呑みこんで成立した。運動そのものがコラージュ的な性格を帯びていたのである。このセクションでは、文化や国家の目標を達成するために、コラージュという技法をもちいてどのようにイメージが操作され、適用されたのかを紹介する（このジャンルについてはさらに第II章で詳細に解説する）。



VIII-13 神がみや聖者たちに囲まれるパーラト・デーヴィー（インド女神）
作者不詳、1930-40年代ごろ
発行者：エティラジヤ&サンズ、マドラス
印刷、制作地不詳
22×34cm、シヴァスプラマニウム、チェンナイ
この描写の背景には、聖者や思想家の地としてのインドという発想があった。



VIII-10 猿神ハヌマーン、馬に乗る戦士として現れたラーマの信奉者
作者不詳、1930-40年代ごろ
印刷、イタリア
35×25cm、J.and J. ジャイン、デリー
ヒンドゥー教右翼の政治組織は、インドをヒンドゥー教国家として意識し、その国家の戦士にハヌマーンを見立てている。

Ⅱ章 変容するアイデンティティ 宗教と政治の再配置

morphing identities

Reconfiguring the Divine and the Political



VII-3 クリシュナ・リーラー (クリシュナの愛の戯れ)、ノルウェーのグドゥヴァンゲン・フィヨルドにて
作者不詳、1920年代ごろ、額装職人によるコラージュ、制作地不詳
52x39cm、ジョティンドラ・ジャイン、テリー

クリシュナはラーダーと会って、女性信者の前に降下し姿を現している。ノルウェーの風景は、クリシュナの愛の戯れの神聖な空間として認められる。

変容するアイデンティティ——宗教と政治の再配置

morphing identities

Reconfiguring the Divine and the Political

第II章では、植民地インドの変化のなかで生じた、絵画の折衷様式というものが、どのようにしてコラージュや引用という表現手法を発展させ、次第に「聖なるもの」と「エロティックなもの」、また「政治的なもの」および「植民地がもたらした近代」などのあいだでの間隙をときにつくりだし、ときに架橋するような文化的な力となったのかについて検討する。そのために、ラージャスターン州のシェーカーワートイー地方や、その近くのハリヤーナー州のピワーニーの町のヴィシュヌ派信徒であったアガルワール商人が、自分たちの宮殿のような邸宅に掲げていたコラージュを事例に挙げて分析していく。コラージュの背景には、ヨーロッパからもたらされた風景画やナートドワラー（ラージャスターン地方の町）出自の画家によって描かれた情景が使われた（こうした情景画でしばしば模写されたのは、彼らのパトロンである豪商のコロニアル様式の邸宅であった）。そこに大衆的な宗教画やナショナリズムをテーマに描いた絵画の切り抜きが貼りつけられ、それらのもつ意味やイメージが戦略的に再配置された。

本章の前半部分では、クリシュナ神の官能的で性に開放的な「遊戯」を表現した「クリシュナ・リーラー」¹に関係する一連のコラージュ作品について考察する。これらのコラージュの背景には、裕福な商人が所有した理想的なコロニアル様式の大邸宅が、しばしばその背景として描かれ、「舞台化」された。そして、欲情を掻き立てるようなポーズをした放埒な西洋人女性の絵画とともに展示されて、男性ののぞき見趣味的なまなざしの対象物として供された。コラージュは、クリシュナを取り囲む、パトロンの欲望の対象となった奔放な女性たちの姿を、ドイツやスイスの幻想的な風景に置き換えたり、「象徴化という戦略的手段」²によって理想化された商人のコロニアル様式の邸宅に配置したりすることを可能にしたのである。このように神聖なるものを再配置することによって、商館は、ヴィシュヌ派のものとして聖化され、神の力が宿る空間として寓意的に正当化された。

本章の後半部分では、こうした邸宅に飾られていた、独立闘争や民族運動、あるいは宗教アイデンティティに関係した一連のコラージュを取りあげる。そして、絵画を含むメディアがもつ共犯可能性によって、これらのコラージュがいかにナショナリズムをヴィシュヌ派の宗教運動の文脈に読み替える手段となったのかについて論じる。私は、インド的／ヒンドゥー的なものを表象するふたつの画像イメージの潮流が混ざり合いながら、同時並行的に存在したのではないかと考えている。ひとつは、ラヴィ・ヴァルマーのヒンドゥー教神話の絵画のような、大量生産によって全国的に流通した画像イメージであり、もうひとつは、シェーカーワートイー地方のコラージュのように、ある地域や共同体限定で流通した画像イメージである。一定の地域に集住するコミュニティでは、全インドに流通するようになった画像イメージが、自分たちの地域文化の価値観のプリズムを通して読み解かれていた。1920年代から1940年代のシェーカーワートイー地方において、コラージュという戦略的な手段によって、ナショナリズム運

アガルワール。 北部や西部インド各地の、とくに都市部に居住し、伝統的には商業に従事してきたカースト。クリシュナ神を信奉する者が多く、また厳格な菜食主義者が多いことで知られる。

共犯可能性。 第2部第1章での女性への視線の「共犯」とは異なり、ここではメディアが一般的にもつ、さまざまな文脈でもちいられる素材を混ぜ合わせて新しい意味をつくりだし、それを社会に流布させることによって力を獲得しうる特性を指している。メディアは制作者の意図と共犯する。また、さまざまな素材があるメディアにおいて混ぜ合わされることにより、もともとなった素材をつくりだした意図相互も(もとの制作者の意図のいかんにかかわらず)共犯的な関係にはいつてしまう。

動がヴィシュヌ派の宗教信仰の文脈で読み替えられたという現象は、今日の地域的な信仰の政治的操作の状況と照らし合わせることが可能である。すなわち、ケーララ地方とタミルナードゥ地方におけるアイヤッパン神、西ベンガル地方におけるドゥルガー女神、そしてマハーラーシュトラ地方におけるガネーシャ神などが、地域的・局地的な政治勢力やアイデンティティを構築するために利用されていることと類比できるのである。

折衷方式による引用

ヒンドゥー教の礼拝画や神話画は、19世紀を通じて概念的にも美的価値観の上でも大きく変容を遂げた。植民地下の美術学校で教授された遠近法や写実主義といった技法は³、伝統的で理想主義的な画像イメージに、より肉感的で官能的な存在感を与えるものであった。この技法は、新たに到来した演劇や写真のもつ特徴と結合し、大衆宗教的、神話的、そして民族主義的な画像をつくりだした。演劇は、折衷的ではあるものの力強い肖像画風あるいは物語風の特徴を、写真は肉感性や個人性を強調的に描きだす特徴をもっていた。

またその後到来したクロモリトグラフやオレオグラフなどによる絵画の大量生産と流通は、文化的概念や美的感覚の変化を定着させた。視覚表現の折衷方式はまた、同一平面上に多様な視覚素材を重ね合わせていくことを促した。そして、同一画面に聖なるものとエロティックなもの、国家的なものや周縁的なもの、伝統的なものと現代的なもの、インド的なものと西洋的なもの等々を並置した状況をつくりだす、コラージュや引用という両義的な表現を創りだしたのである。

画家ラヴィ・ヴァルマー（1848-1906）をはじめ他の幾人かの画家たちは、異なるジャンルの情景や画像イメージを流用して、ヒンドゥー教の神話画の構図のなかで再構成した。異なる視覚素材を積み重ね、制作者の思うがままに多義的な空間をつくりだすという技法は、すぐさま絵画制作における一般的な表現様式となった。コラージュの効果は、ラヴィ・ヴァルマーの絵画の様式的な特徴として非常に明確に現れる。ラヴィ・ヴァルマーの絵画は、従来ある絵画のなかから、最上の素材を選びとって再配置するやり方で描くものである。しかしその際、本来要したはずの短縮遠近法をもちいなかったため、素材間のバランスが明らかに崩れてしまっている。短縮遠近法は、背景と人物をバランス良く配置するのに必要なもので、彼の絵画は、当時の演劇でもちいられた書割や写真といった視覚文化と同じく、それが欠如しているという特徴をもっていた。

ラヴィ・ヴァルマーが活躍した当時、肖像写真が撮影されるスタジオでは、背景のほとんどがコラージュか切り抜きのように、陰影すら描かれず、混濁し抑制された色調で描かれたモノクロ（セピアかインディゴ）の情景のなかに、モデルをはっきりと浮かび上がらせるという白黒写真が主流であった。このような背景と人物との関係の特徴は、ラヴィ・ヴァルマーの多くの作品で明らかにみとれる。しかしながら、コラージュの技法が絶頂に達するのは、1920年代から30年代、額装職人たちが彼らのパトロンの思想や好みを勸案して、実際にひとつの絵画から切り抜いたイメージを別のところに貼りつけるという手法をもちいたときにあった。こうした技法の変容の戦略的な影響については少し後で考察を加えることにしよう。

ラヴィ・ヴァルマーは、増えつつけるヒンドゥー教の礼拝画や神話画への需要に応えるため、最初はドイツで印刷をおこなっていた。しかし、

視覚表現の折衷。 第2部第1章28ページの訳注を参照。

短縮遠近法。 絵画の遠近法のひとつで、対象物が視線に対して斜めになるにしたがって実際より短くみえるようになるという視覚効果（あるいは錯視）をもちいて2次元へ投影するもの。

神の画像イメージは結婚の記念写真を思い起こさせ、半分閉じられたベルベットのカーテンが両側に描かれた。これらの画家たちの手によって、シヴァ神は「大麻中毒で、不恰好に腰布を巻いて、性器を露出している」姿で¹²描かれることとなった。ひとたび神がみが締まりのない身体や性的欲求をもつ、ありありとした人間の姿で描かれようになると、ラーダーとクリシュナ神の愛の遊戯を描いた安価な絵画がさかんに制作されるようになった。それはロマンティックで官能的なヨーロッパの画像イメージをたやすく連想させるものであったし、当時広まっていた上層階級の男性と女性、あるいは女性信者とヴィシュヌ派の僧侶とのあいだの乱れた関係を暗示するものとなった。

当時のヴィシュヌ派・プシュティマールグの社会的、宗教的実践をみてみよう¹³。プシュティマールグの僧侶は、女性信者とのみだらな関係を、「リーラー」に描かれるクリシュナ神とラーダーや他の牧女たちとの関係になぞらえ、正当化していたように思われる。グジャラートとムンバイのパーティー・カーストの資料によると¹⁴、19世紀中頃のプシュティマールグの僧侶たちは、自分たちをクリシュナ神の化身であるといいつのることによって、金銭面でも性的な面でも女性信者を搾取した。彼らは、クリシュナの恵みといって、自分が半分噛んだキンマの葉を女性たちに口移しで食べさせ、神話のなかで牧女たちがクリシュナ神に対してしたように、女性たちの身も心も財産もすべて僧侶に捧げるように説いた。彼らは、女性たちが自分たちと同衾することを権威をもって許可した。男性信者たちのあいだには、功德を積むためみずからの妻を僧侶に差しだすこともしばしばみられた。乱れた行為によって、幾人かの僧侶は性病を患ったと記録されている。もしこうした僧侶の行為に対して、家族の誰かが反対か批判でもしたならば、そのカーストや宗派から爪弾きにされる憂き目にあったであろう。寺院の僧侶たちによってなされる女性への性的搾取に対する反対運動が、ボンベイ在住のルハーナ・カーストとグジャラートのパーティー・カーストの先進的な若い男性たちによって起こされた。カールサンダース・ムルジーは『サティヤ・シヨーダク（真理の追求者）』という、小さな新聞を1861年に創刊し、僧侶の悪行について暴露した。その新聞社は、ある僧侶によって名誉毀損で訴えられ、マハーラージャー名誉毀損裁判として知られることとなった。近代ヒンドゥー教の歴史のなかでももっとも激しいものに数えられる議論を巻き起こしたこの事件は、ヴァッラバ派の宗教的実践を大きく変えることになった。この件は訴訟が終わった後も議論されつづけ、クリシュナ神の人気は、道徳的価値の保有者であるとされるラーマ神へと取って代わられた¹⁵。

宗教的な場における性的搾取という状況は、19世紀の北インドにおいて広く一般的にみられていたようである。ワラーナシーの著名なヒンディー文学者のパーラテンドゥ・ハリシュチャンドラはかつてこのように書いている。

寺院とは何か。それらは女性たちの鉱山のようなだ。誰でもお好みの女性を手に入れるがよい。祭りのときには、人形のように着飾った導師や僧侶たちがチョーリーを持って女性を眺めている。そうして彼らの目にとまったものが、弄ばれることになった。僧侶の付き人は彼女たちにこんな説教を垂れる。どうして僧侶様といっしょに‘行き’、いまの人生の祝福を得ないのですか？ 単純な女性たちははただそれに従ってすべてを僧侶に捧げる。しかし、夫への忠誠を固持するものは

カズクで操を奪われるか、さもなければ寺院へ行くことを諦めるしかないのであった¹⁶。

1884年、ヴィシュヌ派の僧侶、パーブー（社会的地位や学識のある男性）や貿易商人ののぞき見趣味的な行動について、「神聖な沐浴に訪れた女性の裸をみるために、寺院の祭りにやってきた」と風刺した作品を出版した17。

植民地下のヒンドゥー教徒の上流社会の邸宅に置かれた「クリシュナ・リーラー」の官能的な場面を描いた絵画は、当時のこの社会の放埒な状況を暗示し、ある意味では、それを正当化するものだったのである。

プシュティマールグ。　ヴィシュヌ神の化身であるクリシュナ神を主神とする一派で、インド西部で優勢であった。本書第1部の「ヒンドゥーの神がみと人びと」の章も参照されたい。

パーティー・カースト。　北部や西部インドに居住し、伝統的には商業に従事してきたカースト。クリシュナ神の子孫と自称し、それ故にクリシュナ神を熱烈に信仰している。

1884年、ヴィシュヌ派の僧侶、パーブー（社会的地位や学識のある男性）や貿易商人ののぞき見趣味的な行動について、「神聖な沐浴に訪れた女性の裸をみるために、寺院の祭りにやってきた」と風刺した作品を出版した17。

ルハーナ・カースト。　インド西部を中心に居住し、伝統的には商業に従事してきたカースト。とくにグジャラート地方に多数居住し、ボンベイ（現ムンバイ）のルハーナ・カーストの人びともグジャラートからの移住者が多い。ヴィシュヌ信仰を伝統とし、ヴァッラバ派（次の訳注を参照されたい）の教説を信奉する人びとも多数いる。

ヴァッラバ派。　15世紀後半から16世紀前半にかけて活躍した哲学者ヴァッラバを始祖とする宗派で、クリシュナ神を主神とするため、ヴィシュヌ派の一派ということになる。インド南部に多数の信者がいる。

チョーリー。　サリー（巻衣）やガーグラー（ゆったりとしたひだスカート）を着用する際に上半身につける丈の短い半袖ブラウス。

カズクで操を奪われるか、さもなければ寺院へ行くことを諦めるしかないのであった¹⁶。

1884年、ヴィシュヌ派の僧侶、パーブー（社会的地位や学識のある男性）や貿易商人ののぞき見趣味的な行動について、「神聖な沐浴に訪れた女性の裸をみるために、寺院の祭りにやってきた」と風刺した作品を出版した17。

ワラーナシー出身の社会改革者であったパーラクリシュナ・バットは、1884年に、ヴィシュヌ派の信者や僧侶、パーブー（社会的地位や学識のある男性）や貿易商人ののぞき見趣味的な行動について、「神聖な沐浴に訪れた女性の裸をみるために、寺院の祭りにやってきた」と風刺した作品を出版した¹⁷。

植民地下のヒンドゥー教徒の上流社会の邸宅に置かれた「クリシュナ・リーラー」の官能的な場面を描いた絵画は、当時のこの社会の放埒な状況を暗示し、ある意味では、それを正当化するものだったのである。

シェーカーワーティーのコラージュ——多義的な空間、消える境界線

ハリヤーナー州のピワーニーとラージャスターン州シェーカーワーティー地方の商人の大邸宅ハヴェーリーに飾られたコラージュには、ふたつの異なるジャンルがある。ひとつは、一族の事業の本拠地であったカルカッタで流通していたもので、インドとドイツで描かれた題材を混合したものである。そしてもうひとつは、北インドのヴィシュヌ派の聖なる土地であるナートドワラー、マトゥラー、ヴリンダーヴァンにおいて描かれた主要題材と背景とを組み合わせたものである。私は、これらをそれぞれ「〈インド・ドイツ〉のコラージュ」、「ナートドワラー・コラージュ」とよぶこととしたい。前者は主に西ヨーロッパの人気の観光地を描いたドイツのオレオグラフを背景に、クリシュナの恋愛場面を描いたものである。一方後者は、英国式庭園を彷彿させるコロニアル様式の邸宅の風景を背景に、ヒンドゥー教の神話やナショナリズムの指導者の画像や政治的な画像が貼りつけられたものであった。

〈インド・ドイツ〉のコラージュの背景画となる印刷画はドイツで制作され、主にヨーロッパの市場で売られていた。しかしなかにはカルカッタを窓口としてインドへともたらされるものがあり、それがクリシュナ神とラーダーや牧女たちとの恋愛場面のエキゾチックな背景として流用された。額装職人は¹⁸、地方で制作された神話の印刷画から人物像を切り取り、輸入された絵画にコラージュをすることで像相互の関係を新たに再構成し、それらのアイデンティティを変え、図像を異なる時間と場所に再配置した。このジャンルでは、切り取られた人物像のもとの絵画は、ほとんどのものが1920年代頃にカルカッタで制作されたものである¹⁹。シェーカーワーティー地方とピワーニー地方の商人たちが商館を構えたカルカッタは、物珍しい海外の物品がもちこまれる地であったという事実も合わせて考えると、これらの絵画はカルカッタ起源であったと推測できる。こうしたコラージュは、マールワリー商人の出身地の邸宅や、カルカッタの屋敷で展示されていた。ただし、彼らだけがコラージュを邸宅に展示していたのか、あるいは彼ら以外の人びとも所有していたのかを確かめるのは現時点では難しい。

「ナートドワラー・コラージュ」は、街灯やイトスギの並木道、庭のアーチ、植木、泉、芝生、アールデコ調の邸宅といったロマンティックな景色や情景が描かれた。そうした背景画はすべて、粗いコントラストや陰影法によって素早く素描するような形で、工場で生産されたオフ・ホワイトの

カズクで操を奪われるか、さもなければ寺院へ行くことを諦めるしかないのであった¹⁶。

1884年、ヴィシュヌ派の僧侶、パーブー（社会的地位や学識のある男性）や貿易商人ののぞき見趣味的な行動について、「神聖な沐浴に訪れた女性の裸をみるために、寺院の祭りにやってきた」と風刺した作品を出版した17。

ワラーナシー出身の社会改革者であったパーラクリシュナ・バットは、1884年に、ヴィシュヌ派の信者や僧侶、パーブー（社会的地位や学識のある男性）や貿易商人ののぞき見趣味的な行動について、「神聖な沐浴に訪れた女性の裸をみるために、寺院の祭りにやってきた」と風刺した作品を出版した¹⁷。

植民地下のヒンドゥー教徒の上流社会の邸宅に置かれた「クリシュナ・リーラー」の官能的な場面を描いた絵画は、当時のこの社会の放埒な状況を暗示し、ある意味では、それを正当化するものだったのである。

シェーカーワーティーのコラージュ——多義的な空間、消える境界線

ハリヤーナー州のピワーニーとラージャスターン州シェーカーワーティー地方の商人の大邸宅ハヴェーリーに飾られたコラージュには、ふたつの異なるジャンルがある。ひとつは、一族の事業の本拠地であったカルカッタで流通していたもので、インドとドイツで描かれた題材を混合したものである。そしてもうひとつは、北インドのヴィシュヌ派の聖なる土地であるナートドワラー、マトゥラー、ヴリンダーヴァンにおいて描かれた主要題材と背景とを組み合わせたものである。私は、これらをそれぞれ「〈インド・ドイツ〉のコラージュ」、「ナートドワラー・コラージュ」とよぶこととしたい。前者は主に西ヨーロッパの人気の観光地を描いたドイツのオレオグラフを背景に、クリシュナの恋愛場面を描いたものである。一方後者は、英国式庭園を彷彿させるコロニアル様式の邸宅の風景を背景に、ヒンドゥー教の神話やナショナリズムの指導者の画像や政治的な画像が貼りつけられたものであった。

〈インド・ドイツ〉のコラージュの背景画となる印刷画はドイツで制作され、主にヨーロッパの市場で売られていた。しかしなかにはカルカッタを窓口としてインドへともたらされるものがあり、それがクリシュナ神とラーダーや牧女たちとの恋愛場面のエキゾチックな背景として流用された。額装職人は¹⁸、地方で制作された神話の印刷画から人物像を切り取り、輸入された絵画にコラージュをすることで像相互の関係を新たに再構成し、それらのアイデンティティを変え、図像を異なる時間と場所に再配置した。このジャンルでは、切り取られた人物像のもとの絵画は、ほとんどのものが1920年代頃にカルカッタで制作されたものである¹⁹。シェーカーワーティー地方とピワーニー地方の商人たちが商館を構えたカルカッタは、物珍しい海外の物品がもちこまれる地であったという事実も合わせて考えると、これらの絵画はカルカッタ起源であったと推測できる。こうしたコラージュは、マールワリー商人の出身地の邸宅や、カルカッタの屋敷で展示されていた。ただし、彼らだけがコラージュを邸宅に展示していたのか、あるいは彼ら以外の人びとも所有していたのかを確かめるのは現時点では難しい。

「ナートドワラー・コラージュ」は、街灯やイトスギの並木道、庭のアーチ、植木、泉、芝生、アールデコ調の邸宅といったロマンティックな景色や情景が描かれた。そうした背景画はすべて、粗いコントラストや陰影法によって素早く素描するような形で、工場で生産されたオフ・ホワイトの

マールワリー商人。ラージャスターンの旧ジョードプール藩王国（ラージャスターン西部）一帯をマールワール地方とよぶが、この地方を出自とし16世紀半ばごろにインド東部のベンガル地方で商業活動の基盤を確立した商人やその末裔、あるいはそのネットワークに連なる商人たちをマールワリー商人と総称する。さまざまな商品を取り扱う商人集団やカースト民が含まれる。ベンガル地方が活動の中心で、イギリス支配のもとで同地方のカルカッタが発展すると、ここでも有力な商人層となった。



VII-17
 ヴァストハラナ：沐浴する牧女たちの衣服を奪うクリシュナ
 作者不詳、1930年代ごろ
 額装職人によるコラージュ、背景画：インド・ナートドワーラー、人物像：制作地不詳
 47×33cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
 クリシュナの伝説によると、森のなかで起こった出来事であったが、このコラージュでは、裕福な商人のプールでの出来事として描かれている。



VII-18
 蓄音機の音楽を聴くクリシュナとラーダー
 作者不詳、1930年代ごろ
 額装職人によるコラージュ、背景画：インド・ナートドワーラー、人物像：制作地不詳
 70×40cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
 横笛の名手であるクリシュナ神は、新興の商人たちのアール・デコ調の邸宅を描いた絵画のなかに配されることで、植民地の新奇さを表現した。



VII-20
 女性たちと小船で楽しむクリシュナ
 作者不詳、1930年代ごろ
 額装職人によるコラージュ、背景画：インド・ナートドワーラー、人物像：制作地不詳
 77×60cm、：ジョティンドラ・ジャイン、デリー
 ナートドワーラーの絵師によって描かれた背景画に印刷画から切り取られた小船と人物像がコラージュされている。



図1
 映画「ジェミニ」のスチール、ヴィクラムとキランがスイスの風景を背景に歌を歌う場面
 「 Bollywood映画」ではなく、チェンナイで制作された映画であるが、その趣向は同じものである。
 掲載許可：AVM プロダクション、チェンナイ



VII-11
 シーター (左) とラーマ、ラーダーあるいは牧女 (右) とクリシュナ
 作者不詳、1920年代ごろ
 額装職人によるコラージュ、背景画：ドイツ、人物：インド・カルカッタ
 52×40cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
 背景の印刷画は「冬の夜」というキャプションが付されている、ドイツで印刷されたもの。
 人物像はカルカッタの印刷画から切り取ったもの。
 シーターの人物像は、作者シーターによる、カルカッタのS.C. パネルジー & Co. によって発行された「アンジャリー」と題された印刷画と酷似している。ヒンドゥー教のラーマ神は、道徳的価値観を体現するものとして考えられており、画面中央で展開するクリシュナの女性との性愛の遊戯を好ましく見ている。



VII-13
 クリシュナ・リーラー (クリシュナの愛の戯れ)
 作者不詳、1920年代ごろ
 額装職人によるコラージュ、制作地不詳 (人物像 (左)：インド (カルカッタ) ?)
 50×40cm、パワン・クマール、ムンバイ
 背景のアメリカの田園風景を描いた印刷画は、風景画で名高いカナダ生まれのアメリカ人画家R. アトキンソン・フォックス (1860-1936年) によって描かれたもの。左の人物像はカルカッタのS.C. パネルジー & Co. によって発行された印刷画 (おそらく画家はシーターであると考えられる) から切り取ったもの。
 右の人物像の出所は不詳。

厚紙に絵具をざっと塗って制作された。それは、ナートドワーラー派の絵画の人気の表現様式で、当時の劇場や写真スタジオの背景としても描かれた。コラージュ用に切り抜かれるクリシュナ・リーラーの人物像は、主にカラーチャーやマトウラーのS.S. プリジパーシー&サンズの印刷画であったが、プーナ・チットラシャーラー・プレス、ジョードブルのハルナーラーヤン&サンズのものもあった。これらの印刷画の大部分が下敷きになっている絵画は、ナートドワーラー派の画家たちによるものか、もしくはナートドワーラー派の絵やラージポート細密画、ラヴィ・ヴァルマーの絵、写真、パールシー劇場の作風を混在させて描く画家たちによるものである。コラージュ画にいまも残されているステッカーをみる限り、コラージュは額装職人が制作したものと思われる。ある目撃者の証言では²⁰、額装職人は、さまざまなしぐさや姿勢をしたラーダーやクリシュナ神、厚紙に描かれた牧女たちのシルエットを切り取り、ナートドワーラー派の絵画の風景といろいろな組み合わせを試し、図と地の関係に無理がないように注意しながら、注文主の承認を得て最終的な構図を決めたのだという。ヴィシュヌ派のパトロンは、これらの絵画をナートドワーラーやウダイプル、ジョードブル、ジャイプル、デリーそしてボンベイなどで入手した。ボンベイのマドゥバグ地区の額装職人であったガンディー・バイラール・デーヴカランはそうしたコラージュ職人のなかでももっとも有名であった²¹。

上述してきたふたつのジャンルの絵画に描かれた背景は、風景画であった。前者の場合、ヨーロッパの実際の風景であり、後者の場合では想像

ラージポート細密画。 インドの伝統的様式に基づき、ムガル民間様式の受容あるいはムガル宮廷画家の招請によってムガル絵画の影響を加え成立した絵画。クリシュナをはじめとするヒンドゥー教の神がみや、女性の風俗、ラサ (インド古典美学) などが主題として描かれた。17-18世紀に盛んであったが19世紀には急速に衰えた。

パールシー劇場。 イランに出自をもつとされるインドのゾロアスター教徒・パールシーによって運営された劇場。19世紀後半ごろ、パールシーによってボンベイを中心に劇場が建設され、劇団の編成・経営がおこなわれ、緞帳のついた近代的な舞台で演じられるパールシー演劇が登場した。パールシー演劇は、インドの2つの演劇伝統 (サンスクリット古典演劇と民俗芸能) に西洋演劇の要素を融合した娯楽の新しい流れに位置づけられる。

ステッカー。 コラージュ画の裏面などに貼付されたもので、コラージュを作成した制作者や年代を示したもの。

上の擬似的な植民地風の背景のイメージであった。どちらの場合も、これらはクリシュナの官能的な愛の戯れの「神聖な」背景に流用された、近代的な空間として構築されたものであった。カジュリー・ジャインが考察したように、このような絵画では「時空間としても、個の人間としても、『現実の国』というものが不思議なことに姿を消し、想像上の神話の世界のような異国に取って代わられている」²²。これらの新たに構成された神聖かつ近代的な空間は、やがてこの地域の商人たちによって支持されたインド・ナショナリズムやその分派であるヒンドゥー・ナショナリズムの潮流のもとで、政治的かつイデオロギー的な力に満ちた空間として流用されるようになる。

新興の富裕層好みの植民地風の近代性が求められるなかで聖なる図像が「同時代の利益と価値の体系に呼応」²³しはじめると、これらの絵画は、ヴリンダーヴァンがヨーロッパの風景として、あるいはクリシュナの宮廷が植民地風の邸宅といった具合に、背景を羨望の場所として置きかえることによって、ヴィシュヌ派の商人たちのあいだで人気を得るようになる。

こうした異なる文化的文脈への置き換えによる空間の意味の変容は、「風景とは、時間や場所がある地点から別の地点にそれ自体が移動するダイナミックな媒体である」²⁴という W.J.T. ミッチェルの議論の好例となっている。ミッチェルは、「風景はテキストとして読み解くことができ」²⁵、「木や石や、水、動物そして家といった身のまわりに自然にあるものが、宗教的、心理学的、政治的寓意の象徴として解釈され得る」²⁶のものであるとし、風景は、「単に力関係を象徴化あるいは表象化するだけではなく、文化的な力的手段となっている」²⁷と述べている。私はこのミッチェルの議論をさらに推し進めて、風景の移し替えを、「社会や個人のアイデンティティ形成のプロセス」²⁸として考察したい。

これらの絵画の風景は、その上に貼りつけられた像との関係性のなかで、その都度操作され新たなアイデンティティを与えられる対象である。視覚のレベルでは、背景はクリシュナ・リーラーの演劇上の背景として機能し、それ故にすべての行為は、クリシュナ・リーラーの実際の演劇の静止した瞬間のように、前面が開放された空間において描きだされる。ヨーロッパの風景をもちいることにより、ジェネヴァ湖の古城、リヒテンスタイン城あるいはミラマーレ城はクリシュナ神の宮殿へと成り代わり、すべての川はヤムナー河、満月の夜はシャラダ・ブルニマー（クリシュナ信仰において聖なるものとされる秋の満月の夜）、アルプスやヨーロッパの風景はヴラジヤヴリンダーヴァンとされ、また木々に囲まれた緑の草原は、牧女たちと戯れるクリシュナ神伝説の地クンジと見なされることになる。

ナートドワーラー・コラージュでは、クリシュナ神と恋人たちは、理想化されたコロニアル風の邸宅や、ローマなどの南ヨーロッパ都市を模倣したイトスギの並木道、英国やその植民地の富裕層の庭を真似した庭のアーチ、プール、植木、噴水、そしてラージブートの細密画から取ったアーチやバナナの木などを混ぜ合わせたハイブリッドな風景のなかに描きだされる。興味深いことに、ある絵画では、クリシュナ神が沐浴している牧女たちの衣服を奪っている場面が貴族の邸宅のプールを背景として描かれており、近代的な空間がクリシュナの神話的空間に寓意的に結びつけられている（VII–17）。また別の絵画では、ラーダーとクリシュナ神は、裕福な商人が妻や愛人とまさにそうするかのように、コロニアル様式のハヴェーリーのベランダで蓄音機に耳を傾けている（VII–18）。これらのコラージュ

カジュリー・ジャイン。 Kajri Jain. トロント大学准教授。インドの商業的美術を中心とした近現代視覚文化を研究し、とくに宗教とその美術的表現、およびその政治経済的側面に関して多数の研究を発表している。

インド・ナショナリズムやその分派であるヒンドゥー・ナショナリズム。 インド・ナショナリズムはイギリスからのインド独立を求める運動一般。植民地時代にはガンディーやネルーが運動の中心であり、基本的にはインドのさまざまな宗教のちがいを乗り越えたところにあるインドの歴史や文化の共通性にもとづいた国家建設を目指す考え方が主流であった。しかし、ナショナリズム運動のなかには特定の宗教文化にもとづく国民国家建設を志向する流れも存在した。パキスタンを形成することになったイスラーム教とその文化を共通の基盤としようとするナショナリズムものひとつであるが、これと対抗するようにして支持を広げたのがヒンドゥー教文化にもとづく国民国家づくりを目指す運動、すなわちヒンドゥー・ナショナリズムである。ヒンドゥー・ナショナリズムは主流派ナショナリズムとときに連携し、ときに対立しながらインド独立運動の大きなうねりの一部となった。

ヴリンダーヴァン。 マトゥラー近くのヤムナー川右岸にあるヒンドゥー教聖地のひとつ。クリシュナ信仰とのかかわりが深い。

W.J.T. ミッチェル。 William J. Thomas Mitchell. シカゴ大学教授。フロイトやマルクスの理論を援用しつつ、現代のメディアや視覚文化一般に関して精力的な研究を続けている。

のなかで人気のあるテーマのひとつは「ナウカーヴィハール（舟遊び）」という、クリシュナ神やラーダー、そして牧女たちが小船に乗っている姿で表されるものであった（VII–20）。舟遊びは、当時の富裕層のあいだで一般的なものであった。蒸気船から降りるところであるかのようにラーダーをコラージュした、ある〈インド・ドイツ〉のコラージュ画では、ラーダーに会いにやってきたクリシュナが彼女を抱きしめる姿が表されている。こうした舟遊びの典型的な場面描写は、ラーダーとクリシュナ神との結びつきの比喻をもちいながら、ラーダーが語ったように歌う女性の吟遊歌にみることができる。

*私を小船に乗せながら、いたずら好きなあの人はいろんな悪ふざけを始めた。彼はいった。「ほら、ラーイ(ラーダー)！ ヤムナー川は波立っているよ。君は青い衣服を着ている。雲と間違えて、風がさらっていくよ」。川の真んなかで彼は私に衣服を脱ぐようにいった。まあ！ 私はどこに恥ずかしさを隠せばいいのかしら？*²⁹

コラージュは、場所や属性を変えることを可能にし、時間や場所、そしてジャンルを別のものへと変化させた。風景は、神聖なものと官能的なもの、天空のものと地上のもの、神話的なものと植民地的なものあいだの両義的な空間へと姿を変える。両義的な関係で結ばれるこれらの反対概念はもはや相互に排他的なものではなく融合し合えるものとなり、文化的な操作の対象となったのである。

ハリウッド映画の「スイス」あるいはノルウェーのグドヴァンゲル・フィヨルドでの逃避行

コラージュにおける風景の流用には「ハリウッド」映画の歌と踊りの場面との強い類似性がみられる。両者とも、外国というロケーションは物語の展開に必要な特定の場所というよりもエキゾチックな情景の演出のためにもちいられる。ハリウッド映画の歌と踊りの場面については、たとえばスイスを背景に使った場面は、「風景はそれ自体で意味あるものとしてではなく、むしろ美感に訴え、意図された感情を映しだすスクリーンとして扱われている」ということが指摘されている（図1）³⁰。〈インド・ドイツ〉のコラージュ、あるいはナートドワーラー・コラージュにおいてもまた、実際の場所であれ想像上であれ既製の印刷画から切り取られた風景は、貼り合わされた人物や神がみの像がその風景と何らかの必然性をもって結びつけられるわけではなく、単なる背景としてもちいられる。それらは、背景として登場するローカルな文化や人間とのかかわりをまったく欠いてしまっているハリウッド映画のダンスの場面と同じである。それは、他者の外面だけを借用して、自身の内的世界のなかで完結してしまっている³¹。ハリウッド映画で「虚構を駆動させるための手段としてセットや人びと、出来事などが夢の世界のように凝縮される」³²ことは、クリシュナ・リーラーの場面が、ジェネヴァ湖のキロン城、ノルウェーのグドヴァンゲル・フィヨルド、ドイツのリヒテンスタイン城あるいはアドリア海のミラマーレ城のように人気のあるヨーロッパの観光スポットの既製の絵画の上にコラージュすることと類比的な関係にある。20世紀初期のコラージュはそれゆえに、ある意味、ハリウッドを少なくとも70年間先取りしていたといえる。レイチェル・ドゥワイヤーが指摘しているように、「ヒンディー映画において、恋愛は特定のセッティングのもとで表現される。その風景は

「ハリウッド」映画。 ムンバイ（旧名ボンベイ）で製作された映画の通称。ボンベイはインドで映画が製作されだしたころから、マドラス（現チェンナイ）やカルカッタ（現コルカタ）などと並ぶインド映画の中心地のひとつであった。アメリカ合衆国の映画製作の中心地ハリウッド（Hollywood）とボンベイ（Bombay）とを合成してハリウッド（Bollywood）と通称する。ムンバイ製作の映画本数は毎年数百本にのぼり、インドのみならず中東・アフリカ・欧米諸国等でも上演されており、ハリウッド映画は現代インドの代表的なポピュラー文化産業のひとつになっている。

レイチェル・ドゥワイヤー。 Rachel Dwyer. ロンドン大学東洋アフリカ学院教授。ヒンディー語映画を中心としたインド映画の文化史的、社会学的研究をおこなっている。

ヒンディー映画。 ハリウッド映画は基本的にはヒンディー語で製作される。ヒンディー（語）映画のほとんどはムンバイ（旧ボンベイ）製作であるため、ハリウッド映画とヒンディー映画はほぼ同義である。



VII-9
「ジョーゲー・ベージェ（物乞いに扮して）」
作者不詳、1920年代ごろ
発行者：アート・パブリッシング・カンパニー、カルカッタ「ナレ
ン、1923」銘
印刷、制作地不詳
25×35cm、J.and J. ジャイン、デリー
ヨーロッパの風景画にコラージュされた人物像の元になっている
印刷画。



VII-7
クリシュナとラーダーあるいは牧女たち、そして女性の登場
作者不詳、1920年代ごろ
発行者：アート・フレーミング・カンパニー、カルカッタ（コラージュの人物像）
額装職人によるコラージュ、背景画：ドイツ、人物像：制作地不詳
52×40cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
「エルジバージの春」と題された背景画はドイツで印刷されたもの。左の人物像は「カルカッタのアート・フ
レーミング・カンパニー」によって発行された「シャラダ・ヤーミニー」から切り取られた。右の人物像は、カルカ
ッタのアート・パブリッシング Co. によって発行された「ジョーゲー・ベージェ」の印刷画から切り取られたもの。



VII-6
満月の夜のロマンティックな雰囲気の中で、クリシュナに近づく
女性信徒たち
作者不詳、1920年代ごろ
発行者：アート・パブリッシング・カンパニー、カルカッタ（コラ
ージュの人物像）
額装職人によるコラージュ、背景画：ドイツ、人物像：制作地不詳
50×35cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
「月夜」と題された背景画はドイツで印刷されたもの。左側の人物は、
「ジョーゲー・ベージェ」という「アート・パブリッシング・カン
パニー」・カルカッタ（「ナレ、1923」銘）によって発行され
た大衆印刷画から切り取られたもの。その他の人物像の出所は不詳。



VII-8
シャラダ・ヤーミニー（秋の夜）
作者不詳、1920年代ごろ
発行者：アート・フレーミング・カンパニー、カルカッタ
印刷、制作地不詳
27×38cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
ヨーロッパの風景画にコラージュされた人物像の元になっ
ている印刷画。

たいてい牧歌的なものであり、都市生活者の想像上の田園風景である」³³。「ヒンディー映画に登場するスイスは、カシミールの情景とよく似ていて、牧歌的な山や田園風景、そして穏やかな自然は、伝統的な恋愛の風景としてふさわしい理想的なものである。スイスはインド版の牧歌的風景の代表なのだ」³⁴。恋愛の視覚的な描写のために田舎風の背景を配することは、ラヴィ・ヴァルマーの絵画にさかのぼるが、20世紀を通じて大衆に人気のある絵画や映画では繰り返しもちいられる手段となったのである。

ほとんどすべての〈インド・ドイツ〉のカラージュでもちいられるクリシュナ・リーラーの背景は素朴なものである。雪でおおわれた月の光のなかの風景、草葺くさぶきの小屋（VII-11）、高原の湖のほとりの煙突から煙のたちのぼるコテージ、そして作物の実った畑などがよくみられる。そのような絵ではクリシュナ神は横笛を吹きながら、半身を衣服で覆ったラーダーの肩を抱いて、自分の方に身を寄せて膝の上に乗るようにながす。また、牧女たちを抱くクリシュナ神にラーダーが嫉妬して顔をそむけていたり（VII-13）、クリシュナ神が同時に2人の女性信者から供物を受けとったり、バターの壺をもって通り過ぎるラーダーや牧女の行く手を阻んでいたりする。

田園風景、すなわち都会にとっての異世界は、もうひとつの重要な側面をもつ。それは潜伏のため、お忍びのための空間としての側面である。ハリウッド映画では、ヒロインはそのような異世界に出ると親族や友人の視線きょうくつの窮屈で詮索好きな視線を逃れて、「自墮落な」行為を思い切り楽しむ。つまり「西洋的な」ファッションに身を包み、プールで身体をさらけだし、街のバーでお酒を飲み、男友達と身体を寄せ合って踊って楽しむのである。彼女が家に帰ると、たいていインドの伝統的な価値を象徴したサリーかサルワール・カミーズに身を包まれてしまう。ちょうど「スイスが、インドの夫婦のベッドのためにとおかれた、控えめなオーガズムに向けた長い前戯である」³⁵ように、クリシュナ・リーラーのカラージュにおけるヨーロッパとインドの背景もまた、絵画の消費者である富裕な商人たちの社会の正統的であると同時に二重基準の男女関係の枠内におさまった官能的なファンタジーの空間であった。

数多くあるクリシュナ・リーラーのなかでも、チャドマ・リーラー（変装したリーラー）はかなり頻繁にヴリンダーヴァンの舞台で演じられ、またとりわけカルカッタの大衆的印刷画において題材となった。変装してラーダーに会いに行くクリシュナ神は、ヴリンダーヴァンのクリシュナ・リーラーの芝居のまさに中心的主題であったし、1920年代のベンガル地方の絵画のいくつかにもそれが描かれている³⁶。ヴィシュヌ派の詩人のヴリンダーヴァンダースは、ラーダーにお忍びで会うために、女装してバルサーナー（ラーダーの村）に行くという27篇のリーラーを編んだ³⁷。20世紀初期の多くの大衆的なベンガル地方の印刷画において、クリシュナ神は、ラーダーの部屋に気づかれずにはいるために、花売りの少女、物乞い（VII-9）、あるいは巡礼する女性楽師や都会の女性に変装して彼女に近づいているといった表現がみられる。ヨーロッパの景色を背景に「演じられた」クリシュナ・リーラーのカラージュでは、ちょうどハリウッド映画の逃避場面のように、変装効果が個人から場所へと転換させられている。

境界を越えた抱擁

ここからは、カラージュされた人物像自体へと立ち戻って考察を加えよう。カラージュの技法は、あるジャンルの大衆的印刷画から別の時空間へと

人物像の再配置を自由におこない、もともとの絵の背景や、その絵のなかの他の像との関係で定まるアイデンティティを変化させる効果をもった。もとの絵画から自由になった人物像は、絵画の買い手たちの幻想と想像のなかでの欲望の対象へと容易に転化した。それゆえ白人の女性がラーダーに、踊り子が牧女に、貴族がクリシュナ神に見立てられることになる。また、男神にそえて描かれる女性の配偶神は、明確な定型表現が定まっていないので、ある絵画ではラーダーあるいは牧女であったものが、別の絵画ではシーター女神かパールヴァティー女神として通用した。女神のアイデンティティは、女神と一緒に描かれる男神に依拠したのである。クリシュナ神と一緒にいるのはラーダーあるいは牧女、ラーマ神と一緒にいればそれはシーター女神であるというように。

少し具体例をあげてみたい。VII-9は、1920年代頃の大衆的なカルカッタのオフセットの印刷画である³⁷。ジョーゲー・ペーシェ（「物乞いの見かけをして」という題名は下部に印刷されている。ここでは、クリシュナ神はラーダーの家に行くシャイヴィト（シヴァ派）の物乞いに扮しており、ラーダーは聖人に施しをするという口実でクリシュナに会うために姿を現している。VII-9にみるラーダーの人物像は、カラージュされたVII-6とVII-7においてもみられる。VII-6では、クリシュナ神は、ヨーロッパ的な風景（ドイツの印刷画）の岩の上に座っていて、そこに2人の女性が近づいてきている。そのうちの1人はVII-9ではラーダーとして描かれた女性である。しかしながら、このVII-6では、2人の女性のうちどちらがラーダーでどちらが牧女であるのかははっきりしない。VII-7はヨーロッパの風景（これもドイツの印刷画）を背景にした別のクリシュナ・リーラーの絵画である。この絵では、VII-8に描かれているラーダーとクリシュナ神が木の下に描かれ、VII-9ではラーダーとして描かれた図像が信者である牧女として現れている。

一方、オフセット印刷画のVII-14は、他の女性への浮気心に腹を立てていることを表すように、クリシュナ神から顔を背けるラーダー、そして彼女に向かって近づいていく物乞いに扮したクリシュナの姿が表されている。こちらのラーダーは、袖のないブラウスにサリーを着て、仲間の女性に囲まれながら円形舞台のような台に立つ、現代的な女性としてあらわれている。VII-13では、VII-14のラーダーと彼女の仲間の全体的な構図全体が切り取られ、牧歌的な景色を描いたヨーロッパの印刷画の左側の部分に貼りつけられている。そして、女性を抱擁するクリシュナのイメージは、右側にカラージュされている。VII-14では、ラーダーの怒りを引き起こすクリシュナの他の女性との浮気の場面が、実際には描かれていない。しかし、VII-13のカラージュを作成した額装職人は、一種のフラッシュバック技法をもちいて、同じ絵の画面上の左側には嫉妬で腹を立てているラーダーの姿、右側には「別の」女性と一緒にいるクリシュナ神の姿を並置しており、後者がおそらくVII-14におけるラーダーの怒りの原因と考えられる。もしVII-13でクリシュナ神と一緒にいる「別の」女性を、ラーダーとして考えたなら、VII-14の嫉妬するラーダーは、「また別の」腹を立てている一般の女性ということになる。

VII-12は、アンジャリー（「供物」と題されたオフセット印刷画である³⁹。この絵では、クリシュナ神の足元に座っている女性が合わせた両手（アンジャリー）から花を捧げている。この女性の人物像（あるいはそのヴァリエーション）は、ヨーロッパの風景を背景にした3つの異なる印刷画に

オフセットの印刷画。 オフセットとは平版印刷術のひとつで、実際に印刷イメージがつけられている版と紙が直接触れないのが特徴。版につけられたインキを、一度ゴムブランケットなどの中間転写体に転写（offset）した後、紙などの被印刷体に印刷するため、オフセット印刷とよばれる。20世紀初頭からオフセット印刷技術が改良を重ねられ、現在世界中で供給される商業印刷の多くをオフセット印刷が占めている。

フラッシュバック技法。 映画・テレビで、瞬間的な画面転換を繰り返す手法。登場人物の激しい心理や緊張した場面などを表現する。絵画の場合、同一画面上に、異なる時空間の出来事や情景を描くことで表現される。



VII-14
クンジャ・ドワーレー（地球の入り口にて）
シータル？、1920年代ごろ
発行者：S.C. パネルジー & Co.
印刷、制作地不詳
25×38cm、パヴァン・クマール、ムンバイ
印刷画は、物乞いのなりをしてラーダーのところへやってきたクリシュナを描いている。ラーダーは、クリシュナの他の女性たちへの浮気心に腹を立てて顔を背けている。



VII-12
アンジャリー（捧げ物）、クリシュナに祈りを捧げるラーダー
あるいは牧女を描いたもの
作者不詳、1920年代ごろ
発行者：S.C. パネルジー & Co. 「シータル 1924」 銘
額装職人によるコラージュ、制作地不詳
25×38cm、パヴァン・クマール、ムンバイ

図2
満月の夜のロマンティックな雰囲気の中で、クリシュナに近づく女性信徒たち
作者不詳、1920年代ごろ
発行者：アート・パブリッシング・カンパニー、カルカッタ（コラージュの人物像）
額装職人によるコラージュ、背景画：ドイツ、人物像：制作地不詳、50×35cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
「月夜」と題された印刷画はドイツで印刷されたもの。左側の人物は、「ジョーゲー・ペーシェ」という「アート・パブリッシング・カンパニー」、カルカッタ（「ナレーン、1923」 銘）によって発行された大衆印刷画から切り取られた。その他の人物像の出所は不詳。



VII-10
カーリーの姿をしたクリシュナに祈りを捧げるラーダー
作者不詳、1920年代ごろ
額装職人によるコラージュ、背景画：不詳、人物像：インド・カルカッタ
80×60cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
ラーダーの人物像は、カルカッタのS.C. パネルジー & Co. によって発行された作者シタルによるアンジャリーと題された印刷画の人物像と極めてよく似ている。ラーダーとクリシュナは、ラーダーの夫が彼らに近づいていることに気づき、クリシュナはカーリー女神へ、そしてラーダーはその信徒へと素早く成り代わった。画面左側の神像はもとはクリシュナ神を描いたものだが、そこにコラージュによって腕と舌が足され、「カーリー女神に変身したクリシュナ神」という大胆なモチーフが表現されている。



VIII-1
自由の闘士、スパーシュ・チャンドラ・ボース
作者不詳、1930年代ごろ
額装職人によるコラージュ、背景画：インド・ナートドワーラー、人物像：不詳
70×50cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
コラージュの技法によって、ボースの姿は富裕な商人の社会へと接合された。



VIII-3
クリシュナが顕現するなか、バラト・マター（母なるインド）に自分の頭を捧げるスパーシュ・チャンドラ・ボース
作者不詳、1940年代ごろ
額装職人によるコラージュ、背景画：インド・ナートドワーラー、人物像：制作地不詳
70×50cm、個人蔵、デリー
ナートドワーラーの画家による背景画。クリシュナ以外の人物像はスパーシュ・バリダーンと題された印刷画から切り取られたもの。クリシュナの画像は印刷画から切り取ったもの。ボースはインドの独立のために闘ったが、彼の運動は宗教的な意味合いを含んだものではなかった。この作品において彼の運動は、クリシュナの画像をつけ加えられることによって、ヒンドゥー教の民族主義へと適合されている。



コラージュされている。図2では、彼女は滝の近くの地面に座った姿で現れ、別の女性がみているなかで、コラージュされたクリシュナ神の人物像に対して捧げものをしている。2人の女性同士や彼女たちと一緒にいるクリシュナとの関係性は、それ自体としては流動的である。VII-10では、また同じ女性が、ヨーロッパの素朴な景色を背景に、カーリーに変化したクリシュナ神に祈りを捧げるラーダーとして現れている。この絵では、ラーダーの夫が木の陰から彼らをこっそりみている。VII-11《冬の夜》では、再びその女性がみられるが、この作品では、ラーマ神とともにいるシーター女神として現れている。ラーマ神は彼女に背を向け、彼女との距離を置いており、女性をぎゅっと抱きしめているクリシュナ神を腹立たしげに見つめている。この絵は、マハーラージャー名誉毀損裁判以降ヴィシュヌ派に起こった変化と、理想のヒンドゥー国家としてのラームラージャを特権化する全インド的な国民主義／改革主義運動の広がりを反映している。この運動においては、ヴァルマーシュラマダルマの道徳的な規範が支配的であり、そして「官能的な魔法があった宗教性が内在するもの」⁴⁰としてクリシュナ神はその規範にはそぐわないものとされるにいたった。

これらのいくつかの事例からは、コラージュの技法は、画面上に現れる背景や人物像を通じて、両義性、幻想、二重性、対立、境界侵犯などをもたらしていることが明らかである。偶然にも、フランスにおけるコラージュもまた、男女の非合法的な性的結合あるいは不倫関係を象徴している。これらの絵のコラージュもまた「背徳の抱擁」に対する効果的な道具ともちいられている。

ヴィシュヌ派信仰からヴィシュヌ派国民主義へ

今日、コラージュとモンターージュは、現代のメディア技術に内在する「デジタル・イメージ操作によるテレビ、ビデオ、その他さまざまな産物に特有のプロセスや効果」⁴¹になっている。ここまで議論してきたコラージュ絵画から明らかなように、デジタル技術による複製時代以前の空間の流用と画像イメージの操作は、ある意味、新しいメディアの効果を先取りするものであった。「因襲的な地と図の関係を転倒させる」⁴²有効な道具として、これらの絵画におけるコラージュは、新興の裕福なパトロンによって消費された近代的なヨーロッパや植民地の都会の空間をラーダーとクリシュナ神が活躍するヒンドゥー神話の空間へと変容させた。また欲望の空間をみだらに動き回る女性の図像のアイデンティティを混同することによって、性的魅惑にあふれた都市空間が神聖なる空間として正当化されたのである。ひとたび、図と地の関係性がこのように転倒されると、絵画に表された空間はますます折衷的な様相を帯び、重ね合わされた素材がもつ意味同士があたかも画面上で相互交渉をするかのようになる。その結果、絵画はさまざまな意図やイデオロギーの影響を受けやすくなるうえ、それらの意味やイデオロギーが競合する場となった。

以下では、(聖なる、そしてまた商業的な)権力の空間へと変容したこれらのメディアが、どのようにしてインドのナショナリズムやその分派であるヒンドゥー・ナショナリズムのイデオロギーとむすびつく媒体となったのかについて考察する。

イギリスの統治に抵抗し、インド国民軍（INA）を組織して自由闘争をおこなった国民主義者、スパーシュ・チャンドラ・ボース（1897 – 19??）は、シェーカーワージー地方とビワーニー地方の商人のあいだで

ラームラージャ。 ヒンドゥー教の代表的な神であるラーマによる理想的な治世のこと。ヴィシュヌ神の化身としてこの世に現れたラーマは、魔神ラーヴァナを討伐した後アヨーディアを王都として正義の王国を樹立し理想的な統治をおこなったとされる。独立運動時にはガンディーがラームラージャを独立後のインド政治の理想として掲げた。現代インドにおいてはヒンドゥー教文化にもとづくインド国家建設を目指すヒンドゥー・ナショナリスト勢力が政治の理想としてラームラージャをスローガンにしている。しかし、これらの統治の具体的な内容は実際のところは曖昧である。

ヴァルマーシュラマダルマ。 カーストおよび人生の各段階にはそれぞれで果たすべき宗教的義務があり、それを自覚してきちんと履行することがよりよい来世、ひいては解脱（げだつ。輪廻転生の繰り返しから解放された、ヒンドゥー教的世界観においては最高とされる境地）に結びつくという教え。バクティが特定の神への帰依を強調するのに比べると、カースト制度にもとづく社会秩序の維持が結果的に強調される教えである。

フランスのコラージュ。 絵画におけるコラージュは、フランスでキュビズム時代にパブロ・ピカソ、ジョルジュ・ブラックらが始めたパビエ・コレ（貼り絵）に端を発するといわれている。主観的構成の意図をもたない「意想外の組み合わせ」としてのコラージュは1919年にマックス・エルンストが発案した。主に新聞、布切れなどや針金、ビーズなどの絵具以外のものを色々と組み合わせて画面に貼りつけることにより特殊効果を生み出すことができ、20世紀美術の重要な表現手段となった。

1930年代のインド独立運動の指導者、スパーシュ・チャンドラ・ボース。1930年代のインド独立運動の指導者、スパーシュ・チャンドラ・ボース。1930年代のインド独立運動の指導者、スパーシュ・チャンドラ・ボース。1930年代のインド独立運動の指導者、スパーシュ・チャンドラ・ボース。1930年代のインド独立運動の指導者、スパーシュ・チャンドラ・ボース。1930年代のインド独立運動の指導者、スパーシュ・チャンドラ・ボース。1930年代のインド独立運動の指導者、スパーシュ・チャンドラ・ボース。1930年代のインド独立運動の指導者、スパーシュ・チャンドラ・ボース。

スパーシュ・チャンドラ・ボース。Subash Chandra Bose. インド独立運動の指導者の1人。ガンディーやネルーとはたもとを分かち、独立運動の主要な敵であるイギリスに当時の世界情勢のなかで対抗しうるナチス・ドイツ、続いて大東亜共栄圏建設を掲げる日本と連携してインド独立を勝ち取るうとした。在外インド人を糾合してインド国民軍を率い、インパール作戦を遂行する日本軍との密接な協力のもとにインドに攻め入ろうとこころみたこともある。第2次世界大戦終結直後台湾で事故死したとされるが、彼を英雄視する人びとのあいだには不死伝説がある。

大変人気があった。チャンドラ・ボースを描いた非常に多くの印刷画がこの地域の邸宅から入手される。VIII-1では、彼は貴族の邸宅の庭に立っている姿で描かれている。密接に関連する別の絵画では、この邸宅はクリシュナ神の顕現によって神聖化された空間である。神聖なる空間は、ナショナルリズムの指導者にふさわしい政治的な空間として正当化されている。チャンドラ・ボースは他の絵画では、バーラト・マターとして顕現するドゥルガー女神によって祝福されたり、場合によってはクリシュナ神と一緒に描かれたりもしている。

ビワーニー地方で収集したVIII-3は、ナートドワラー派の表現様式よって描かれた川の風景に、ふたつの別々のオフセット印刷画から切り取った画像が貼りつけられたコラージュである。これらの印刷画のうちのひとつはスパーシュ・バリダーン（VIII-2）で、INAの指令官の衣服を着たチャンドラ・ボースが、自由の闘士たちの切断された頭のあいだでひざまずき、ドゥルガー女神／バーラト・マター女神に対して自分自身の血の滴る頭を捧げる姿で表されている。これに対して女神は定型的な乗り物であるライオンに座り、右手には三叉矛さんさぼこをもち、左手を祝福のために差しだしている⁴³。女神の足元付近には、英国の旗に覆われた竜が配され、連なった自由の闘士の頭を食らおうとしている。上空の雲のなかにはふたつのチャンドラ・ボースの画像が描かれている。ひとつはインドの旗をもつポーズで立っているものであり、もうひとつはデリーにあるレッド・フォートの画像イメージの隣に置かれ雲間から半分現れ出る姿となっている。コラージュ版（VIII-3）では、オフセット印刷画から切り取られたドゥルガー女神と竜の画像は、風そよぐ川辺の小道に貼りつけられている。同じ印刷画から切り取られたボースの人物像は、自分自身の頭を捧げ、殉教者たちの頭のあいだにひざまずいているものであり、女神とは少し距離をおいて別々に配置されている。雲間から半分たち現れているチャンドラ・ボースの人物像は、記念碑的な胸像の形に切り取られ、地平線に貼りつけられている。レッド・フォートの画像イメージはコラージュの画面から消去され、代わりに、別の印刷画から切り取った横笛を吹くクリシュナ神の人物像が右下の隅に加えられている。この消去と付加は注目をひく。もとなるオフセット印刷画は、1943年のINAの閲兵式におけるチャンドラ・ボースの演説を描いている。そこで彼は、兵士たちの前で「デリーへ！デリーへ！」という新たな闘かちどきの声をあげ、将来レッド・フォート前での戦勝パレードをおこなう決意を表明したのである。この歴史的事実が、レッド・フォートの画像イメージを取り除き、クリシュナ神像を加えるというコラージュ技法によって、消し去られている。歴史は神話に取って代わられた。チャンドラ・ボースによって先導された独立に向けたナショナリズムの闘争は、ヴィシュヌ派ヒンドゥー教のなかに取りこまれたのである。スパーシュ・バリダーンという世俗主義的な国民主義のテーマは、シェーカーワージー地方とビワーニー地方の商人たちの信奉するヴィシュヌ派の領域に転倒、流用され、当時きわめて人気の高かったヒンドゥー教国家としてのインドというイデオロギーに流しこまれていった。

ヒンドゥー教国家としての独立国家・インドという政治的イデオロギーの人気はまた、民族奉仕団（RSS）の指導者、ケーシャヴ・バリラーム・ヘードゲーワールとマーダヴ・サダーシヴ・ゴールワルカル（VIII-7）の写真のイメージを示した数多くの額入りの絵によって補強された。コラージュから切り取られた画像イメージは、クリシュナ・リーラーや上述した

1930年代のインド独立運動の指導者、スパーシュ・チャンドラ・ボース。1930年代のインド独立運動の指導者、スパーシュ・チャンドラ・ボース。1930年代のインド独立運動の指導者、スパーシュ・チャンドラ・ボース。1930年代のインド独立運動の指導者、スパーシュ・チャンドラ・ボース。1930年代のインド独立運動の指導者、スパーシュ・チャンドラ・ボース。1930年代のインド独立運動の指導者、スパーシュ・チャンドラ・ボース。1930年代のインド独立運動の指導者、スパーシュ・チャンドラ・ボース。1930年代のインド独立運動の指導者、スパーシュ・チャンドラ・ボース。

スパーシュ・バリダーン。バリダーンとはヒンディー語でいけにえを捧げること。ヒンドゥー教信仰においては、普通は雄山羊や水牛などの動物がいけにえのための犠牲として捧げられ、その受け手は一般に女神である。ラージャスターン地方などでは、正義の戦いで戦死した兵士は彼自身が女神への犠牲となったとみなす伝統がある。スパーシュ・バリダーンは、この解釈を拡大し、インド独立闘争に献身するスパーシュ・チャンドラ・ボースについて彼自身をインド女神へのいけにえに捧げようとしているという解釈を示すものである。



VIII-2
 スパーシュ・バリダーン（スパーシュ・チャンドラ・ボースの供犠）
 作者不詳、1940年代ごろ
 印刷、制作地不詳
 44x27cm、OSIANS
 この絵画は女性／女神としての母なるインドのために、自由の闘争によって献身する姿を描いている。



VIII-9
 「ウィッシュ・カウ（如意牛）」
 作者不詳、1940年代ごろ
 発行者：ラヴィ・ウダヤ・F.A.L. プレス、ボンベイ・ガートコーバル
 印刷、インド・ボンベイ・ガートコーバル
 35x24cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
 印刷画はヒンドゥー教の多くの神がみを具現化した牛の画像を描いている。このような絵画は牛の保護を宣伝するヒンドゥー教徒のあいだで流通した。

VIII-6
 ヒンドゥー教のラーマ神に祝福されるマハートマー・ガンディー
 作者不詳、1940年代ごろ
 額装職人によるコラージュ、背景画：インド・ナートドワラー、人物像：制作地不詳



VIII-7
 RSS（民族奉仕団、ヒンドゥー教右翼組織）の指導者、K.B. ヘードゲワール（右）と M.S. ゴールカル
 作者不詳、1940年代ごろ
 額装職人によるコラージュ、背景画：インド・ナートドワラー、人物像：制作地不詳
 50x35cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
 ナートドワラーの画家による絵画に、印刷画から切り取られた人物像がコラージュされている。



VIII-8
 シカンドラーのムガル皇帝アクバル廟のクリシュナと女性たち
 作者不詳、1930-40年代ごろ
 額装職人によるコラージュ、背景画：インド・ナートドワラー、人物像：制作地不詳
 77x60cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
 ヒンドゥー教右翼はイスラーム教徒を侵略者と考えている。ここでは、クリシュナをアクバル廟に配することで、「侵略された空間」がヒンドゥー教の国家へと再適合されている。

VIII-5
 1929年の党大会議長に選出された際の馬にまたがるジャワーハル・ラール・ネルー
 作者不詳、1930-40年代ごろ
 額装職人によるコラージュ、制作地不詳
 70x54cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
 この絵画を注文したパトロンの要望に応じて、ネルーはここで、ヒンドゥー教のヴィシュヌ神の未来の化身で、馬を駆る図像で表現されるカルキとして表されている。



チャンドラ・ボースの献身を表したコラージュと同様に、ナードワラー・コラージュのジャンルに属している。年に6回のヒンドゥー教の祭礼（なかでもグル・プルニマーという師を敬う祭礼がもっとも重要視された）において、信奉者たちはこれら2人の指導者の画像イメージに敬意を表した⁴⁴。VIII-7にはグル・プルニマーを象徴する天上の満月が示され、背景の建物のテラスにある二本のサフラン色の旗はRSSとの関連を示している。

VIII-3において、国民主義のテーマはヴィシュヌ派の信条へと流用された。それは原図にあったレッド・フォートのイメージを消去し、クリシュナのイメージに取って替えることで成功しているが、VIII-8では、より直截的な戦略がとられている。ヴィシュヌ派はイスラームの空間を占取しているのである。この絵では、シカンドラーにあるムガル朝皇帝アクバルの墓廟を模したインド・イスラーム様式の墓廟庭園⁴⁵の中央の墓の前に、横笛を吹くクリシュナ神がコラージュされている。牧女たちは、横笛の音色に魅了され、クリシュナ神の周りを囲んでいる。この図像表現では、異教徒の侵入、すなわちヒンドゥー教の国家への異教徒の侵入と母なる大地の不浄化、というレトリックが支配的になっている。侵入された領域を奪回し、ヒンドゥー教（ここではヴィシュヌ派のヒンドゥー教）の国家として再び神聖化されなくてはならないというわけである。

イスラーム教の取りこみを試みた他のヒンドゥー教の宗教的絵画は、シェーカーワティー地方のハヴェーリーには大量にみられる、カーマデーヌという「如意牛」を描いたものがある。このような絵画のひとつ（VIII-9）には、ヒンドゥーの神がみの画像をちりばめた牝牛の身体が示されている。そして牝牛の体の下で乳を受けている何人かの男性のうち、最初の者はイスラーム教徒である。彼の近くにヒンディー語で記された文言には「牛乳を飲んで、牝牛を守れ」とある。右下の隅には、別のヒンディー語の文章がある。それは「血と肉はアッラーに届かず、汝の禁欲は必ず成就されん。コーラン巡礼の章の第38節をみよ」と書かれている。大量生産されたヒンドゥー教の印刷画は、国民的な規模で流布し、より幅広いテーマを主題とした。画像イメージの大衆的流通は、神話や図像表現の均質化を促したが、コラージュは地域固有のイデオロギー的なテーマの想像の手段ともなった。つまり、コラージュは、特定の地方の社会集団や、場合によっては個人のイデオロギー的意図に合うように望みのままに空間を変容させ、図像の再配置をおこなうことを可能にしたのである。これらの絵画にもちいられたコラージュの技法は、全国的に流通している大衆的印刷画（グローバルなインド・ナショナリズムの画像——バガト・シンやスパーシュ・チャンドラ・ボースの殉難、あるいはバーラト・マター女神像）のようななじみ深い画像を切り離して、ナードワラー派の絵画に描かれ、これも国民的な風景になりつつあった「豊かに水の流れる、自由なインドの実り多き理想的な空間」⁴⁶のなかへと組みこんでいった。こうした過程において、コラージュは、国民的なものと地域的なものとの再構成により、地域的な民族主義が、より広く流通するイデオロギーと交渉する際の効果的な道具となったのである。

VIII-6は、ナードワラー派の表現様式によって描かれた庭園と貴族的な邸宅の一部である。深く思い沈んだ様子で床にひざまずくマハートマー・ガンディーの画像は大衆的印刷画から切り取られ、前面に貼りつけられている。彼の背後には、他の印刷画からコラージュされた、ガンディーを祝福して右手をあげるラーマ神の立ち姿がみえる。すでにみて

如意牛。 あらゆる願いを叶えてくれるとされる牝牛。ヒンドゥー教の天地創造神話において、乳海攪拌時に生まれたとされる。

きたように、ナードワラー・コラージュの牧歌的な邸宅や庭園は、シェーカーワティー地方の裕福な商人の現代的な空間や、あるいはクリシュナが牧女たちと戯れたヴリンダーヴァンの小道や神聖な土地を表現してきた。それゆえに、これは、聖なる力が宿った空間であった。ヒンドゥー教国家としてのインドというイデオロギーに敵対したガンディーは、自由主義者であり、個人的な信仰においては、ラーマ神に帰依していた。彼の好きな讃歌である、「人の痛みを自分のものとして感じることができるのが真のヴィシュヌ派信者である」は、偏狭な宗教性を取り除き、文明化した自由な文脈のなかに真のヴィシュヌ派を再配置したものである。しかし、大衆的な想像のなかでは、ガンディーはラーマ神を信仰したヴィシュヌ派のままであった（彼はグジャラートのポールヴァンダルのヴィシュヌ派の商人の家庭に生まれた）⁴⁷。先述したふたつのチャンドラ・ボースのコラージュのように、ここでも、ガンディーは地域的なヴィシュヌ派の貴族を暗示する空間で、ラーマ神の画像と並置されることによって、ヴィシュヌ派信仰の流れのなかに取りこまれたのである。ちなみに1989年の選挙キャンペーンにおいて、ラーマ神は国民的英雄として、ヒンドゥー・ナショナリズム運動の戦術の一部に組み込まれた⁴⁸。

VIII-5は、隣にコロニアル調の庭の噴水がある大きな城のようなアール・ヌーボーの邸宅の前で、右手に国旗を持ち、馬を駆るネルーがコラージュされている。このネルーは、1929年の国民会議派ラホール大会において議長に選出され、ラヴィ川の川辺で白馬に乗り、何千人もの代表者の行進を先導した姿を描いた大衆的印刷画から切り取られている⁴⁹。ジャワーハル・ラール・ネルーは、自身の父モーティー・ラール・ネルーからこの地位を継いだ。「父から息子へと地位が受け継がれたことは、現役のものが後任を指名するという、十二使徒の任務の継承のような形をとったといえる」⁵⁰。筆者はピワーニーの邸宅で、この作品に出会った。私がこの邸宅の所有者であるヴィシュヌ派の商人にこの絵の意味ついてたずねると、彼は当たり前のことを聞かないでくれといった風情でこう答えた。「ネルーは、ヴィシュヌ神の未来の化身、カルキなんですよ。ネルーこそがインドの未来だったのですからね」。ヴィシュヌ神の10番目の化身であるカルキは、道徳的な価値の退廃と混乱から人びとを救うために、馬に乗って次の末世に現れるとされる。アグニ・プラーナによると、カルキは「手に持つ武器や飛び道具すべての扱いを修得し、無法者を破壊するであろう」⁵¹とされている。

これらの絵画を通じて私たちは、クリストファー・ピニーが別の文脈で検証しているように、「政治的・時事的なものが聖なるものへと明確かつ劇的に変容」⁵²したことをみてきた。「1930年代の終わりには、政治的なものが宗教的画像イメージを通じて表現されるような、反植民地的な寓意や象徴表現の基盤が整うことになる」⁵³。宗教的民族主義は、自由闘争の時期と独立後との両時期において、地方ごとの文化や社会的状況に呼応してさまざまな地域的形態に適合した。地域のなかでもちいられたコラージュは、大量生産され全国的に流通した絵画から画像イメージを流用し、地域特有の文化的、美的、イデオロギー的な動向と結びつきながら、画面上で国民的なイデオロギーに対して独自の解釈を加えたり、国民的なイデオロギーを再構築したりしたのである。（翻訳 福内千絵）

アグニ・プラーナ。 プラーナとはサンスクリット語で「古い(物語)」を意味し、さまざまな神がみにまつわる聖典群のことをさす。代表的なものとしては18の大プラーナ聖典群があり、それ以外にも「副プラーナ」と称されるさまざまな文献がある。プラーナごとに主たるテーマとなる神があり、ひとつひとつのプラーナにはテーマとなっている神に関する神話、伝説、賛歌、祭式、おもな巡礼地の縁起、神殿や神像の造り方などのほか、カースト制度や哲学思想、医学や音楽にかかわる伝承や考察なども盛り込まれている。アグニ・プラーナは「大プラーナ」のひとつで、火の神であるアグニにまつわる聖典である。

第II章 原注 notes

- 1 クリシュナ・リーラー (ラース・リーラー) とはヒンドゥー教のクリシュナ神が愛人ラーダーやゴビー (牛飼い女) たちと繰り広げる愛の遊戯を表したものである。クリシュナは彼の聖地であるヴラジヤヴリンダーヴァンの森や牧草地に姿を現し、彼女たちと戯れる。
- 2 クリフォード・ギアツ Clifford Geertz, *The Interpretation of Culture* (New York: Basic Books, 1973年) 230頁からの語句の引用。
- 3 植民地期の美術学校の教育についての詳細に関しては、パールタ・ミター Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922, Occidental Orientations*, Part Two, 2, 'Art Education and Raj Patronage' (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 29-54頁を参照のこと。
- 4 クリスティン・シェルベルガー/エルヴィン・ノイマイヤー、Christine Schelberger/Erwin Neumeyer, 'The Diary of C. Raja Raja Varma. Brother of Raja Varma (with Historic Photographs)', 未刊行の著書、14頁。
- 5 ジョティンドラ・ジャイン、Jyotindra Jain, *Kalighat Paintings: Images from a Changing World* (Ahmedabad: Mapin Publishing 1999)、42頁。
- 6 ハリヤーナー地方のピワーニーとラージャスターン地方のシェーカーワティー地域のいくつかの町はカルカッタやボンベイに商館を有するヴィシュヌ派のアガルワールの故郷であった。
- 7 イライ・クーパーによると、シェーカーワティー地域のアガルワールは北部の、いわゆるハリヤーナー地方から移住してきた。今日でも、ハリヤーナー地方のピワーニーはアガルワールの本拠地のひとつとされている。イライ・クーパー、Ilay Cooper, *The Painted Towns of Shekhawati* (Ahmedabad, 1994)、34頁を参照のこと。
- 8 ラージャスターン地方のナートドワーラーにある、シュリーナートジーの姿のクリシュナ神を祀った最も重要な寺院のひとつは、ハヴェーリーとして知られる。「この宗派の信徒にとってシュリーナートジーは、単なる神像ではなく、生きている神様である。それ故に、彼の居住するところは大邸宅・ハヴェーリーでなければならない。」: アミト・アンバーラール、Amit Ambalal, *Krishna as Shrinathji* (Ahmedabad: Mapin Publishing, 1987)、19頁。
- 9 アン・ハードグローヴ、Anne Hardgrove, 'Merchant Houses as Spectacles of Modernity in Rajasthan and Tamilnadu', *Contributions to Indian Sociology* (ed., Sumathi Ramaswamy), Vol.36, Nos1 and 2 (Delhi: Sage Publications, January-August 2002), 326頁。
- 10 サマanta・パネルジー、Sumanta Banerjee, *The Parlour and the Streets: Elite and Popular Culture in Nineteenth Century Calcutta* (Calcutta: Seagull Books, 1989)、38頁。
- 11 前掲書。
- 12 前掲書、142頁。
- 13 プシュティマールグは、16世紀初期にヴァッラバ・アーチャーリヤによって設立された、クリシュナ神を信仰する宗派である。
- 14 スワーミー・アーナンド、Swami Anand, Kulkathao (グジャラート語による) (Ahmedabad: Navbharat Sahitya Mandir, 2000年)、20-21頁。
- 15 ユルゲン・ルット、Jürgen Lütt, 'From Krishnalila to Ramarajya: A Court Case and its Consequences for the Reformation of Hinduism' in Vasudha Dalmia and Heinrich Von Stietencron, eds, *Representing Hinduism: The Construction of Religious Traditions and National Identity* (Delhi: Sage Publications, 1995)、143頁。
- 16 ヴィール・バーラト・タルワール、Veer Bharat Talwar, Rassakshi: *Unnisvin Sadi ka Navajagran aur Pashchimottar Prant* (ヒンディー語による) (New Delhi, 2001)、179-180頁。
- 17 前掲書、188頁より引用。
- 18 現在でもそのままの形でコラージュに貼付されているステッカーを見ると、額装職人や工房には、ジョードブルのハリ・ナーラーヤン&サンズ、マドゥバグ・ボンベイ - 4のフレイム・メーカーズのガンディー・バイラール・デーヴカラン、デリーのヒマラヤ・ピクチャー・パレス、そして、カルカッタのテーリッタ・パーザールのローワー・チトブル・ロード 161-63のB. L. ダス& Co. ピクチャー・フレイム・インポーターズ、マニユファクチャーズ、ジェネラル・コントラクターズがあることがわかる。
- 19 これらの絵画のほとんどは、カルカッタを拠点とするアート・パブリッシング・カンパニー、アート・フレーミング・カンパニー、ロイ・バーバージー & Co.、S.C. パネルジー & Co. によって発行された。その中の幾つかの絵画には、制作時期が1920年代初期まで遡るシータルやナレーンのような画家のサインが付されている。これに基づいて、私はこのコラージュが1920年代のものであると判断する。
- 20 この情報は、額装職人としてデリーやカルカッタでコラージュを制作していた、現在(2004年当時)デリー在住の67歳のG.C. ジャイン氏によるものである。
- 21 このことを証明するステッカーは、2つのコラージュにおいて見ることができる。
- 22 カジュリー・ジャイン、Kajri Jain, 'Of the Everyday and the "National Pencil": Calendars in Postcolonial India', *Journal of Arts and Ideas*, Nos 27-28 (March 1995)、77頁。
- 23 ジョン・ストレイの言葉を借用、John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture: An introduction* (Harlow: Prentice Hall, 2001)、47頁。

- 24 W. J. T. ミッチェル編著、W. J. T. Mitchell, ed., *Landscape and Power* (Chicago: University of Chicago Press, 2002)、2頁。
- 25 前掲書。
- 26 前掲書。
- 27 前掲書。
- 28 前掲書、1-2頁。
- 29 パネルジー、Banerjee, *The Parlour and the Streets*、96頁。
- 30 ティル・ブロックマン、Till Brockmann, 'Bollywood Sings and Dances in Switzerland', in Alexandra Schneider, ed., *Bollywood in Switzerland. The Indian Cinema in Switzerland* (Delhi: The British Council, 2001)、21頁。
- 31 ミーナークシー・シェッデ、Meenakshi Shedde, 'Switzerland is a Disneyland of Love' in Schneider, ed., *Bollywood in Switzerland*, 24頁。
- 32 ブロックマン、Brockmann, 'Bollywood Sings and Dances in Switzerland', 20頁。
- 33 レイチェル・ドゥワイヤー、Rachel Dwyer, 'The Indian Middle Classes, Romance and Consumerism', in Schneider, ed., *Bollywood in Switzerland*, 25頁。
- 34 前掲書、27頁。
- 35 マイティリ・ラーオ Maithili Rao, シェッデ Shedde の 'Switzerland is a Disneyland of Love' 6頁に引用されている。
- 36 「ラーダーに対する献愛」を中心テーマとしたジャヤデーヴァとチャンディーダースの恋愛詩の伝統は、ヴラジにおいてマーダヴェンドラプリによって確立された。チャイタニヤはヴィクラム暦1549年にヴラジを訪れ、最終的にそこで永住するよう6人の弟子をヴラジに送った。このようにベンガルとヴラジの間には昔からのつながりがあった。その詳細については、ラームナーライン・アグラワール Ramnarain Agrawal, *Vraj ka Raas Sahitya* (in Hindi) (Delhi: National Publishing House, 1981), 88-87頁を参照のこと。
- 37 カルカッタのS.C. パネルジー & Co. による発行。ヴリンダーヴァンダースはヴィクラム暦2002年に生まれた。彼の著書の詳細については、アグラワールの *Vraj ka Raas Sahitya*、217-25頁を参照のこと。
- 38 VII-9の左下には、「ナレーン、1923」という画家のサインが記されている。印刷者のラインによると、この作品はカルカッタのアート・パブリッシング・カンパニーによって発行されたことがわかる。
- 39 1924年にシータルによって描かれ、カルカッタのS.C. パネルジー & Co. によって発行された。
- 40 ルット、Lütt, 'From Krishnalila to Ramarajya', 151頁。
- 41 フランシス・フランシナ、Francis Francina, *Encyclopaedia of Aesthetics*, edited by Michael Kelly (New York: Oxford University Press, 1998), Vol.1、382頁。
- 42 マージョリー・パーロフ Marjorie Perloff, 前掲書、385頁。
- 43 一般的に、ヒンドゥー教の神がみが左手を挙げた祝福の姿で現れることはない。
- 44 6つの祭における儀礼の詳細については、クリストフ・ジャフレロット、Christoph Jaffrelot, *The Hindu Nationalist Movement in India* (New York: Columbia University Press, 1996)、39頁。
- 45 ここに描かれたモニュメントは、シカンドラーのアクバル廟に酷似している。その相似性に注目してくれたラティッシュ・ナンダ氏に感謝する。
- 46 クリストファー・ピニー、Christopher Pinney, 'A Secret of Own Country': or, how Indian nationalism made itself irrefutable', *Contributions to Indian Sociology* (ed., Sumathi Ramaswamy), Vol.36, Nos1 and 2 (Delhi: Sage Publications, January-August 2002)、143頁。
- 47 ガンディーはサナータニー・ヒンドゥー (正統派のヒンドゥー教徒) であることを表明し、ヒンドゥー教典を信奉していた。それ故に、再生と化身、ヴァルナーシュラマダルマ、牛の保護、そして偶像崇拝を信じたのである。マハートマー・ガンディー、Mahatma Gndhi, *What is Hinduism?* (Delhi: National Book Trust of India, 1995)、6-7頁参照を参照のこと。
- 48 詳細については、ジャフレロット、Jaffrelot, *The Hindu Nationalist Movement*、389頁を参照のこと。
- 49 マイケル・エドワーズ、Michael Edwards, Nehru, *A Political Biography* (London: Allen Lane, Penguin Press, 1971)、77頁。
- 50 前掲書。
- 51 ヴェッタム・マニ編著、Vettam Mani, *Puranic Encyclopaedia* (Delhi/Patna/Varanasi: Motilal Banarsidass, 1979)、82頁。
- 52 ピニー、Pinney, 'A Secret of their Own Country', 141頁。
- 53 前掲書。

ボストンのイザベラ・スチュワート・ガードナー博物館のアーティスト・レジデンス (エア)・プログラムにおいて、この論文の一部をまとめることができた。記して感謝する。

Ⅲ章 作品目録 catalogue of works



1-14 クリシュナに宥められる不機嫌なラーダー
ラヴィ・ヴァルマー、20世紀初期
印行名：ラヴィ・ヴァルマー・プレス、ガートコーバル
オレオグラフ、インド・ガートコーバル
72×50cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー

1. 石版印刷の到来 — 視覚の爆発

1-1 木の上の2羽の鳥
シュリー・ヌリティヤラール・ダッタ、19世紀初頭
薄色木版印刷、インド・カルカッタ
46×26cm、アビシェーク・ポーッダール、バンガロール

1-2 エビを掴む手
作者不詳、19世紀初頭
薄色木版印刷、インド(チトブル?)
41×28cm、アビシェーク・ポーッダール、バンガロール

1-3 賛歌で崇められるクリシュナとラーダー
作者不詳、1860年代ごろ
発行者：B.リゴールド&バーグマン、ロンドン、ボンベイ、カルカッタ
印行名：ファイン・アーツ・ワークス、ドイツ
印刷、ドイツ
40×33cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
植民地美術学校の卒業生たちはエングレーヴィングとクロモリトグラフの技術訓練を受け、ヒンドゥー教神話の挿画を制作した。当時の舞台演劇の表現形式や細密画の様式と同様に、新たな印刷技術とアカデミックなリアリズムとを結びつけて、小規模な石版印刷所は神話画を制作しはじめた。

1-4 クリシュナ・リーラー(クリシュナの愛の戯れ)
作者不詳、1870年代ごろ
印行名：カルカッタ・オリエンタル・スタジオ、カルカッタ
クロモリトグラフ、インド・カルカッタ
40×30cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
1-4、1-5、1-6の作品はそれぞれ、とくに衣服の襞にみられるように、写実絵画の有する濃淡や遠近法、陰影法といった西洋の絵画的要素を合わせもっている。風景はインド細密画の伝統技法と西洋のアカデミックな技法とを組み合わせたものである。

1-5 クリシュナ・リーラー(クリシュナの愛の戯れ)
作者不詳、1870年代ごろ
印行名：チャール・バガン・アートスタジオ、カルカッタ
クロモリトグラフ、インド・カルカッタ

1-6 クリシュナ・リーラー(クリシュナの愛の戯れ)
作者不詳、1870年代ごろ
印行名：チャール・バガン・アートスタジオ、カルカッタ
クロモリトグラフ、インド・カルカッタ

1-7 シュリー・シュリー・ヴィーナーパーニ(ヴィーナーを奏でる女神サラスヴァティー)
作者不詳、19世紀後期
印刷、制作地不詳
40×30cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
ヒンドゥー教の礼拝画の印刷と流通によって、まさに信仰の本質が変化し、新しい図像や物語が豊富に作りだされた。生き生きと描かれた人物像や背景の風景画は礼拝画を魅力的なものにし、それ故に大衆的なものとなった。

1-8 クリシュナの誕生
作者不詳、1890年代ごろ
印行名：チャール・バガン・アートスタジオ、カルカッタ
クロモリトグラフ、インド・カルカッタ
40×30cm、個人蔵、デリー
この作品のモデルとなったのは、イエス・キリストの誕生を描いた西洋の大衆印刷画であった。

1-9 ハリシュチャンドラ王
作者不詳、1870年代後期ごろ
発行者：カルカッタ・アート・スタジオ、カルカッタ
印行名：カルカッタ・アート・スタジオ、カルカッタ
クロモリトグラフ、インド・カルカッタ
40×30cm、個人蔵、デリー

このクロモリトグラフにはハリシュチャンドラ王とその剛直さ故に生涯不幸を背負って生きた妻のターラーマティーが描かれている。写実的な筆致、光と影の鮮やかな対比、そして感情を表す動作や表情は、西洋の歴史画を喚起する。

1-10 サーヴィトリ
作者不詳、1870年代後期ごろ
クロモリトグラフ、インド・カルカッタ
発行者：カルカッタ・アート・スタジオ、カルカッタ
印行名：カルカッタ・アート・スタジオ、カルカッタ
40×30cm、個人蔵、デリー
このクロモリトグラフは、サティヤーヴァンと妻サーヴィトリの物語を描いている。サーヴィトリには、神からその信仰心を試そうと苦難が与えられた。これは、死の神がサティヤーヴァンを連れ去ろうとし、それをサーヴィトリが止めようとしている場面である。写実的な描写や光と影の鮮やかな対比、そして人物の表情や動作の豊かな表現は、ヨーロッパの歴史画を思い起こさせる。

1-11 a,b,c,d,e,f,g,h,i 絵葉書
作者および撮影者不詳、20世紀初期
a,b: 写真に手彩色、c,d,e: 技法不詳、f,g,h,i: 印刷、a,b,c,d,e: 制作地不詳、f,g: ドイツ、h,i: ルクセンブルク
9×14cm(各)、パワン・クマール、ムンバイ
写真術や印刷、写実的絵画の出現とともに、視覚画像世界の隆盛があった。神話や実際の人物像を扱った絵葉書は、買い手の目を引きつける手段として、あるいは商品の宣伝広告の手段として、世界中に流通しはじめた。
1-11a,b: アーメダバードの綿織物工場の織製品の販売を促進するためにつくられた手彩色による写真絵葉書。
1-11c,d,e: 「東洋の美」シリーズの部分、女優や娼婦(11c,11d)そして官能的なポーズをした女性(11e)の絵葉書は、ヨーロッパのザクセン地方(11c,11d)とルクセンブルク(11e)の男性たちの欲望の対象になるものとして制作された。1-11f,g,h,i: ラヴィ・ヴァルマー(11i)を含むさまざまな画家の手によるヒンドゥー教神話の情景を描いたこれら4枚の絵葉書は、インド西部のラージャー(王)の一族のアルバムに保存されていた。このことは、印刷画像が視覚的な消費の対象物として切望されるものとなったことを示している。11f, 11gの2点はドイツで印刷され、11h, 11iの2点はルクセンブルクで印刷されたものである。

1-12 巻きタバコの広告用のヒンドゥー教神話画
ラヴィ・ヴァルマーおよびその他の画家たち(不詳)、20世紀初期
印刷、制作地不詳
3.5×6cm(各)、シッタールタ・タゴール、デリー
最初期における印刷されたヒンドゥー教画像の魅力はとてども強烈で、布、染物、マツチ、ベビーフード、石鹸、巻きタバコなどは、宣伝広告用にこれらの絵がもちいられた。これら12枚の絵は、インド・ベンガル地方のモンチャイルのペニンストラタバコカンパニーによって生産された商標名「ハワガッリ」という巻きタバコの箱のものである。

1-13 画家ラヴィ・ヴァルマーの肖像写真
撮影者不詳、19世紀初頭
写真、制作地不詳
10×14cm、パワン・クマール、ムンバイ
ラヴィ・ヴァルマーによるヒンドゥー教の神像や神話の場面を描いた絵画は、ヒンドゥー教自体の新しい視覚的アイデンティティを生み出すほどに人気を得た。彼の絵画を手に入れたという人びとの要求に応えるために、ボンベイ近郊に彼はドイツの印刷技術を導入した印刷所を開設した。額装された絵画、劇場の舞台セット、初期の映画といったインドの大衆文化は、ラヴィ・ヴァルマーの作品と密接に結びついている。

1-14 クリシュナに宥められる不機嫌なラーダー
ラヴィ・ヴァルマー、20世紀初期

印行名：ラヴィ・ヴァルマー・プレス、ガートコーバル
オレオグラフ、インド・ガートコーバル
72×50cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー

I-15　チトラレーカー
ラヴィ・ヴァルマー、20世紀初期
印行名：ラヴィ・ヴァルマー・プレス、カールラー・ローナーウラー
印刷、インド・カールラー・ローナーウラー
50×36cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
この絵のなかの画家は王女ウシャーが夢でみた王子の肖像を描いてみせている。

I-16　シャクンタラーの誕生
ラヴィ・ヴァルマー、20世紀初期
印行名：ラヴィ・ヴァルマー・プレス、カールラー・ローナーウラー
印刷、インド・カールラー・ローナーウラー
50×35cm、個人蔵、デリー
天女メーナカーは、父となる聖仙ヴィシュヴァーミトラのもとに、赤ん坊のシャクンタラーを抱いてみせている。

I-17　油彩画をもとに線描した絵葉書
ラヴィ・ヴァルマー、20世紀初期
印刷、制作地不詳
9×14cm（各）、パワン・クマール、ムンバイ

I-18　シヴァージーとスーペーダール（長官）の娘
M.V.ドゥランダル、20世紀初期
印行名：ラヴィ・ヴァルマー・プレス、カールラー・ローナーウラー
印刷、インド・カールラー・ローナーウラー
50×35cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
17世紀のマラーター地方の支配者シヴァージーはスーペーダール（長官）の娘を贈られている。ラヴィ・ヴァルマー以降、デカン地方でもっとも人気のあった画家は M.V.ドゥランダルであった。

I-19　アルジュナとウルヴァシー
バマバダ・パネルジー、20世紀初期
印刷、制作地不詳
55×42cm、個人蔵、デリー
このオレオグラフは、ヒンドゥー教叙事詩マハーバーラタの英雄であるアルジュナについて描いている。アルジュナは天女ウルヴァシーの求愛を拒んだため、ウルヴァシーは彼を呪って性的不能にした。ベンガル地方のバマバダ・パネルジー（ケーララ地方のラヴィ・ヴァルマーやマハーラシュトラ地方の M.V.ドゥランダルとともに）は、20世紀初期のもっとも人気のある画家であった。

I-20　ラーダーとクリシュナ
ナローッタム・ナーラーヤン・シャルマー、20世紀初期
彩色、インド・ナートドワラー？
50×35cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
ウダイプルに程近いヴィシュヌ派の巡礼地ナートドワラーには、ヒンドゥー教神話の絵画を描く画家たちの居住地があった。アカデミックな写実主義からは意識的に距離を置いた地元の絵画は、ロマンティックな風景や理想的な人物像が描かれることで再び蘇った。ナローッタム・ナーラーヤン・シャルマーは、人気のあるナートドワラーの画家であった。彼のオレオグラフは主にマトゥラーヤボンベイ、カラーチーに拠点を置くブリジバシー&サンズによって発行された。

I-21　バーラト・マーター（インド母神）
M.L.シャルマー、1930年代ごろ
発行者：デーヴィー・ブラサード
印刷、インド
50×36cm、シヴァスブラマニウム、チェンナイ
ナショナリズムの画像の大量生産は、ヒンドゥー・ナショナルリズムの運動の展開において、重要な役割を果たした。女

性像・女神像としてのバーラト・マーター像は人びとの愛国心を目覚めさせるためにもちいられた。

I-22　刺繍入りベッド上掛け
作者不詳、20世紀初期
綿布に綿糸で刺繍、インド
206×133cm、J.and J.ジャイン、デリー
大衆的に制作された現代的なイメージ像の影響を受けた女性が行う伝統的な刺繍の一例。
この綿糸の刺繍によるイメージ像は、カーリーガート絵画、ラヴィ・ヴァルマーのオレオグラフ、英国の書籍、ビスケット缶などから得たものもあり、当時のベンガル地方において流通した。

II．インド写真術

II-1　ヴァサンタセーナー
ラヴィ・ヴァルマー、20世紀初期
印行名：ラヴィ・ヴァルマー F.A.L.、ボンベイ
印刷、インド・ボンベイ
50×35cm、個人蔵、デリー
ヴァサンタセーナーは4世紀のシュードラカのサンスクリット劇「ムリッチャカティカム」のヒロイン。彼女はスタジオの肖像写真のスタイルで描かれている。

II-2　マーラティー、寺院にお参りするヒロイン
ラヴィ・ヴァルマー（1896年の原画）、年代不詳
印刷、インド・ボンベイ
51×35cm、J.and J.ジャイン、デリー
寺院にお参りするヒロイン。ぼやけた背景、人物のポーズと構成は、肖像写真の特徴を明確に表している。

II-3　アハリヤー
ラヴィ・ヴァルマー、20世紀初期
印行名：ラヴィ・ヴァルマー・プレス、カールラー・ローナーウラー
印刷、インド・カールラー・ローナーウラー
50×35cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
ヒンドゥー教神話のアハリヤーはガウタマ仙の美しい妻である。インドラ神は夫がいない際に彼女と情交を結んだため、ガウタマ仙は彼女を呪い、岩にしまった。この作品では、アハリヤーは、スタジオ写真を思わせるぼかした背景をともなって、現代の女性として表現されている。

II-4　妻のアンナプールナに食べ物を乞うシヴァ
作者不詳、20世紀初期
オレオグラフ？、制作地不詳
40×30cm、個人蔵、デリー
折りたたんだベルベットの赤いカーテンと人物のポーズは当時の写真の表現形式と相似している。

II-5　横笛を吹くクリシュナ
G.V.ヴェンカデーシュ・ラーオ、1920年代
印行名：ラヴィ・ヴァルマー・プレス、カールラー・ローナーウラー
印刷、インド・カールラー・ローナーウラー
53×35cm、J.and J.ジャイン、デリー
人物のポーズと視線はスタジオ写真の表現形式にみられるものである。

II-6　マンハル・ラーデー・シヤーム（魅力的な2人・ラーダーとクリシュナ）
ナローッタム・ナーラーヤン・シャルマー、1930年代ごろ
発行者：ハルナーラーヤン&サンズ、ジョードプル
印刷、ドイツ
48×34cm、J.and J.ジャイン、デリー
神がみの視線が礼拝者の方に注がれている礼拝用の宗教画

II-7　クリシュナ
作者および撮影者不詳、1930年代ごろ

写真に彩色、制作地不詳
40×50cm、シッタールタ・タゴール、デリー
クリシュナの役を演じた役者の写真は、礼拝用の宗教画としてもちいられた。

II-8　パティト・パワン・ラーマ
D.ナーラーヤナ、1926年
写真に彩色、制作地不詳
45×50cm、個人蔵、ビワーニー
おそらくこれは、ラーム・リーラーの伝統的な芝居においてヒンドゥー教のラーマ神の役を演じた役者の写真で、礼拝画として供されたものと考えられる。

II-9　ゴーヴァルダンラールジー・マハーラージ
作者および撮影者不詳、20世紀初期
オレオグラフ、ドイツ
35×25cm、パワン・クマール、ムンバイ
巻き上げられたベルベットのカーテン、ヴィクトリア朝の椅子、敷物に施された明暗のはっきりとしたモチーフ、花瓶を載せたサイド・テーブル、そしてテーブルの上に肘をのせたモデルのポーズは、初期のインドの写真の特徴である。

II-10　パリタナの藩王
作者および撮影者不詳、1940年代ごろ
彩色写真を元にしたオレオグラフ、制作地不詳
35×25cm、パワン・クマール、ムンバイ
作者は下半身の部分を省いて、記念的な胸像絵画に仕立てている。

II-11　マイソールのジャヤ・チャマラージェンドラ・ウォーデーヤール王子
作者および撮影者不詳、1930-40年代ごろ
写真に彩色、制作地不詳
50×33cm、個人蔵、ピーカーネール
パンガロールのラーマ・ムールティ& Co.ディストリビューターズによる発行。

II-12　女性の肖像画
作者および撮影者不詳、20世紀初期
書割を背景にした写真コラージュ、制作地不詳
44×57cm、シッタールタ・タゴール、デリー
モデルを聖像化するためのひとつの試みとして、植民地風の凝った調度品のなかに人物を配置した小型の肖像画である。

II-13　貴人の肖像画
制作者および撮影者不詳、1940年代ごろ
写真に彩色、制作地不詳
37×50cm、シッタールタ・タゴール、デリー

II-14　女性の肖像画
制作者および撮影者不詳、1940年代ごろ
写真に彩色、制作地不詳
50×60cm、シッタールタ・タゴール、デリー

II-15　マダナーパッリーのバザールの肖像写真スタジオで制作された、彩色書割の写真
撮影者不詳、現代
写真、制作地不詳
上の4枚 17.5×11cm 下の1枚 12×17.5cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー

III．演劇 ― 神話劇の舞台換え

III-1　アルジュナとスバドラー
ラヴィ・ヴァルマー、19世紀末期あるいは20世紀初頭
印行名：ラヴィ・ヴァルマー・プレス、ボンベイ
印刷、インド・ボンベイ
50×30cm、個人蔵、デリー
このオレオグラフには、インドの叙事詩マハーバーラタの英

雄・アルジュナとスバドラーが描かれている。偉大な戦士であるアルジュナは、スバドラーの愛を確かめるために行者に扮した。緞帳のついた近代的な舞台の導入によって、書割を背景として、現代の衣装を身につけた登場人物が神話の場面を演じるという演劇が流行りだした。当時のオレオグラフと劇場はあらゆる面で相互に影響しあった。

III-2　マダルサとリトゥドワジ
ラヴィ・ヴァルマー、20世紀初期
印行名：ラヴィ・ヴァルマー・プレス、カールラー・ローナーウラー
オレオグラフ、インド・カールラー・ローナーウラー
50×35cm、個人蔵、デリー
このオレオグラフには、悪魔に捕らわれていたマダルサ王女を解放したリトゥドワジ王が描かれている。人物の身振りと表情は当時の演劇に影響を受けたものである。人物の視線は絵画のなかで完結しており、文字通り観覧者の不在という「究極の虚構」（マイケル・フリードの言葉を借りると）を想起させる。ラヴィ・ヴァルマーは足繁く劇場に通っていたという記録がある。

III-3　ダーンディーとウルヴァシー
作者不詳、20世紀前期
発行者：ローイ・パネルジー& Co.、カルカッタ
印刷、ドイツ
57×43cm、J.and J.ジャイン、デリー
ムガル朝やローマ帝国の宮廷衣装を混合した衣装を身につけた王ダーンディー、天女ウルヴァシーのポーズ、そして背景となる風景は自然と劇場、そして絵画のあいだの体系的な混同を表していた。

III-4　井戸から救い出されたデーヴァーニー
バマバダ・パネルジー 20世紀初期
発行者：ローイ・パネルジー& Co.、カルカッタ
印刷、ドイツ
57×43cm、個人蔵、デリー
III -4、III -5、III -6 の絵画は緞帳のついた近代的舞台での演劇の影響を示しており、力強い身振りと大仰な感情表現、豪華な衣装、ハイブリッドな背景に描かれた建築物などによって特徴づけられた。初期のインドの劇場や映画、絵画はこれらの視覚的要素を共有していた。

III-5　シャンタヌーとガンガー
バマバダ・パネルジー、20世紀初期
発行者：ローイ・パネルジー& Co.、カルカッタ
印刷、ドイツ
57×43cm、個人蔵、デリー

III-6　神がみの使者としてのナラ王
バマバダ・パネルジー、20世紀初期
発行者：ローイ・パネルジー& Co.、カルカッタ
印刷、ドイツ
52×38cm、個人蔵、デリー

III-7　舞台演劇
作者不詳、20世紀初期
オレオグラフ、制作地不詳
35×25cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
おそらくボンベイのオペラハウスの舞台演劇を描いたもの。緞帳のついたアーチ、ベルベットのカーテン、彩色された書割、登場人物が身に着けたマハーラーシュトラ地方の衣装、そしてコスモポリタンな観客など、当時人気のあったパールシー劇場の様子を垣間見ることができる。

III-8　ラング・ホーリー（色鮮やかなホーリー）：女友達とともにホーリー祭を祝うクリシュナ
R.G.チョーンカル、20世紀中期
オレオグラフ、ドイツ
50×38cm、個人蔵、デリー
このオレオグラフでは、ベルベットのカーテンや赤いカーペットといった建築の諸要素を折衷した劇場セットの外観、そし

て画面のなかで視線の完結した登場人物が描かれている。

III-9　クリシュナ・ブージャー（クリシュナ神礼拝）
R.G. チョーンカル、20 世紀中期
印刷、ドイツ
50×38cm、個人蔵、デリー
女性の人物のポーズは、クリシュナ信仰の聖地とされる北インドのヴラジヤヴリンダーヴァンで親しまれている芝居のクリシュナ・リーラーを想起させる。

III-10　ラース・リーラー（すなわちクリシュナ・リーラー）：クリシュナと女友達による伝統的な儀礼の踊り
作者不詳、1930 年代ごろ
オレオグラフ、制作地不詳
35×25cm、J.and J. ジャイン、デリー
このオレオグラフには、植民地風のセットが描かれている。

III-11　ラーマパンチャーヤタン
ラヴィ・ヴァルマー、20 世紀初期
オレオグラフ、制作地不詳
50×36cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
この聖像画は、ラーマの物語を元にしたインドの伝統演劇であるラーム・リーラーのクライマックスの場面をもとにしている。

IV. 他者の表象 ― エキゾチック・インドの発見

IV-1　トライブの女性を描いたカレンダーシート
ダヌー、1970 年代から 1980 年代
印刷、制作地不詳
38×26cm、パワン・クマール、ムンバイ
女性の裸体は、「本物」の姿で描写されているという免罪符を得て、正当化された空間において消費される。カレンダーには肌をさらした官能的な女性像が描かれている。カレンダーのTRIBUの女性たちは常に胸をさらけ出し、男性たちは常にエキゾチックな音楽を奏でている。かれらは永遠に牧歌的な」環境に住んでいる。今日の商業映画では、女性の肌をみせるために、現代の生活場面にもとづいたストーリーであっても、ヒロインやその仲間たちは「TRIBUの女性の衣服」に着替えるのである。

IV-2　TRIBUの女性を描いたカレンダーシート
ダヌー、1970 年代から 1980 年代
印刷、制作地不詳
34×30cm、パワン・クマール、ムンバイ

IV-3　TRIBUの女性を描いたカレンダーシート
ラヴィ・バラーンジャペー、1970 年代から 1980 年代
印刷、制作地不詳
43×26cm、パワン・クマール、ムンバイ

IV-4　サディヤ・スナーター（ちょうど沐浴した後に）
作者不詳、1930 年代ごろ
発行者：フィリップ& Co.、カルカッタ
印刷、制作地不詳
25×38cm、パワン・クマール、ムンバイ
この作品では、男性の視線に供される刺激的な対象物であった村の女性のアイデンティティを、「無垢な自然の創造物」へと修正している。

IV-5　エキゾチックなTRIBUの女性のように着飾ったヒロインの映画スチール
作者不詳、制作年不詳
印刷、制作地不詳
77×102cm、個人蔵、デリー

IV-6　映画スチール
作者不詳、1960 年代ごろ
写真、制作地不詳
50×39cm、シッタールタ・タゴール、デリー

このスチールは、異なる時間や文化、ジャンルをつくりだす設定と衣服とを組み合わせることによって、現地のイメージをもとにエキゾチックなTRIBUの舞踊の場面を描いている。

IV-7　映画「ガウリー・ブージャー」のスチール、村の撮影セットで古典的な踊りを舞う村の娘を表したもの
作者不詳、1960 年代ごろ
写真、制作地不詳
50×39cm、シッタールタ・タゴール、デリー
このスチールは、異なる時間や文化、ジャンルをつくりだす設定と衣服とを組み合わせることによって、現地のイメージをもとにエキゾチックなTRIBUの舞踊の場面を描いている。

IV-8　キラート・ピーリー：ヒンドゥー教のシヴァ神とTRIBUのなりをした妻パールヴァティー女神
ラヴィ・ヴァルマー、20 世紀初期
印行名：ラヴィ・ヴァルマー・プレス、カールラー・ローナーウラー
印刷、インド・カールラー・ローナーウラー
50×35cm、J.and J. ジャイン、デリー
ビール族の女性の姿をしたパールヴァティー女神は、想像上の衣装や髪型によってロマンティックに描かれている。

IV-9　a. デーヴァダーシーズ（寺院の踊り子たち）
b. 綿糸を巻きつける女性、
c. 水を運ぶ人
作者不詳、1822 年
発行者：R. アッカーマン、ロンドン
銅版画に彩色、制作地不詳
10×15cm（平均サイズ）、G.C. ジャイン、デリー
人びと、カースト、日常生活の場面は、植民地資料や異国情緒の対象となった。人物、建築、動植物は西欧の人びとの思い描くいくつかの典型によって描かれた。

IV-10　インドの人びと（装い）：学校の児童のための教材
作者不詳、現代のもの
発行：インディアン・ブック・デポット、デリー
印刷、制作地不詳
36×25cm、サスカヤ・アンド・ジュリアン・ジャイン
「インドの人びと」というアイデンティティは、ここでは今日消滅しつつある伝統を再構築した衣服によって確立される。人びとはひとつ以上の民族集団によって成り立つインドの州にに基づいて認証される。イスラーム教徒は表現されない。

IV-11　TRIBUの女性（絵葉書）
撮影者不詳、20 世紀初期
印刷された絵葉書、上：制作地不詳、下：スリランカ
9×14cm、パワン・クマール、ムンバイ
上：グジャラートのビール族の女性は、当時の流行していた民族写真資料の典型的な方法で撮影された。
下:裸の姿で「記録された」スリランカの部族の少女の姿は、オリエンタリストによる植民地の写真の典型である。スリランカで印刷されたもの。

V. 女性への視線 ― 支配者と被支配者のもつれあい

V-1　女性像
作者不詳、1930 年代ごろ
印刷画に金属片を貼付、ドイツ
50×35cm、個人蔵、デリー
欲情をかきたてるようなポーズをした白人女性の絵画は、一般に裕福な家庭において、ナショナリズムの絵画や礼拝画と並べて掲げられた。

V-2　2 人の女性
作者不詳、1930 年代ごろ
印刷画に金属片を貼付、ドイツ？
50×35cm、個人蔵、デリー
白人女性の官能的な絵画は、一般的に裕福な家庭において、

民族主義者の絵画や礼拝画と並べて掲げられた。

V-3　女性像
作者不詳、1930 年代ごろ
印刷画に金属片を貼付、ドイツ？
50×35cm
白人女性の誘惑的なポーズは、ヒンドゥー教神話を描く際のモデルとして、ラヴィ・ヴァルマーのようなインドの画家たちに影響を与えた。

V-4ab　東洋の女性を描いたトランプを繋ぎ合わせた 2 枚のカーテンの部分
撮影者および作者不詳、1920 年代ごろ
印刷、制作地不詳
52×75cm（各）、J.and.J. ジャイン、デリー
このようなトランプは、しばしば収集可能なシガレットのパッケージとして流通した。

V-5　東洋の女性
撮影者不詳、19 世紀初頭
絵葉書、右上と左下：ザクセン地方、右下と左上：制作地不詳
9×14cm（各）、パワン・クマール、ムンバイ
「東洋の美」と「踊り子」は植民地の写真の人気のある主題であった。

V-6　東洋の女性
左上・下、右下:ゴーヴィンド・ラームとウーデイ・ラーム、ジャイブル、右上・上（中央）
撮影者不詳、制作年不詳
絵葉書、制作地不詳
9×14cm（各）、パワン・クマール、ムンバイ
「東洋の美」と「踊り子」は植民地の写真の人気のある主題であった。

V-7　恋文を認めるシャクンタラー
ラヴィ・ヴァルマー、19 世紀末期から 20 世紀初期
印行名：ラヴィ・ヴァルマー・プレス、マーラーウリー・ローナーワラー
印刷、インド・マーラーウリー・ローナーウラー
70×50cm、個人蔵、デリー
このオレオグラフには、天女メーナカーの娘であるシャクンタラーの登場するヒンドゥー教神話の場面が描かれている。

V-8　モーヒニー
ラヴィ・ヴァルマー、19 世紀末期から 20 世紀初期
印行名：ラヴィ・ヴァルマー・F.A.L. プレス、ガートコーバル
印刷、インド・ガートコーバル
70×50cm、個人蔵、デリー
ヒンドゥー教神話によると、ヴィシュヌ神は悪魔たちを欺くために、魅惑的な女性、モーヒニーの姿に変身たとされる。

V-9　ティローッタマー：天女
ラヴィ・ヴァルマー、19 世紀末期から 20 世紀初期
印行名：ラヴィ・ヴァルマー・F.A.L. プレス、ボンベイ
印刷、インド・ボンベイ
50×35cm、個人蔵、デリー
ヒンドゥー教神話によると、ティローッタマーは、インドラ神が憎む 2 人の兄弟のあいだに諍いを起こすために、彼によって地上に送られた。ラヴィ・ヴァルマーは、ヒンドゥー教神話のヒロインを描くために、しばしばヨーロッパの絵画を参照した。

V-10　ヒロインのターラー
ラヴィ・ヴァルマー、19 世紀末期から 20 世紀初期
印行名：ラヴィ・ヴァルマー・プレス、ボンベイ
印刷、インド・ボンベイ
35×25cm、J.and J. ジャイン、デリー
女性の胸像は写真術の普及によって人気となった。

V-11　カーダムバリー、ヒロイン像
ラヴィ・ヴァルマー、19 世紀末期から 20 世紀初期
印行名：ラヴィ・ヴァルマー・プレス、カールラー・ローナーウラー
印刷、インド・カールラー・ローナーウラー
50×35cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
シタールを演奏する姿は、優雅さを表すものと考えられた。

V-12　サラスヴァティー女神
ラヴィ・ヴァルマー、19 世紀末期から 20 世紀初期
印刷、制作地不詳
50×35cm、J.and J. ジャイン、デリー
ラヴィ・ヴァルマーが描いたいくつかのヒンドゥー教絵画は、物語的な神話画とは対照的に、実際の礼拝にもちいられた。神像の視線は、お互いのコミュニケーションができるように、礼拝者の方に向かってまっすぐに向けられている。

V-13　ラース・リーラー（輪になって踊るクリシュナと牧女たち）
V.H. パンデヤー、20 世紀初期
オレオグラフ、ドイツ
70×50cm、J.and J. ジャイン、デリー

V-14　聖なるブランコ
V.H. パンデヤー、20 世紀前期
オレオグラフ、ドイツ
50×36cm、J.and J. ジャイン、デリー
クリシュナと愛人ラーダーはロマンティックな風景のなかでブランコに揺られている。

V-15　ヴィシュヴァーミトラのもとに赴くメーナカー
M.V. ドゥランダル、20 世紀前期
印行名:ラヴィ・ヴァルマー・F.A.L. プレス、カールラー・ローナーウラー
印刷、インド・カールラー・ローナーウラー
70×50cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
ヒンドゥー教神話によると、天女メーナカーは聖仙ヴィシュヴァーミトラを誘惑するために、インドラ神のもとへと送られた。その 2 人の子どもがシャクンタラーである。

V-16　ゴーピー・ヴァストハラナ：沐浴する牧女たちをからかって衣服を奪うクリシュナ、裸になってしまい衣服を返すよう彼に乞う牧女たち。
R.G. チョーンカル、20 世紀前期
印刷、ドイツ
50×36cm、パワン・クマール、ムンバイ

V-17a　「魅惑」：植民地の裕福な家庭に掲げられた、官能的なポーズをするヒロイン像
ナレーン、20 世紀初期
発行者：バンドゥ・シン、カルカッタ
印刷、制作地不詳
25×35cm、パワン・クマール、ムンバイ

V-17b　ヴァサント（春）：植民地の裕福な家庭のモダンな女性に擬人化された春
作者不詳、20 世紀初期
発行：オウロラ・ピクチャー・ギャラリー、カルカッタ
印刷、制作地不詳
25×38cm、パワン・クマール、ムンバイ

V-18a　「テニスコート」、テニスコートのモダンなインドの女性を描いたもの
作者不詳、1930 年代ごろ
印刷、制作地不詳
24×19cm、パワン・クマール、ムンバイ

V-18b　「ラブレター」、西洋の写真のポーズをモデルにした、モダンなインド人カップルを描いたもの
作者および発行者不詳、1930 年代ごろ

印刷、制作地不詳
44×28cm、バワン・クマール、ムンバイ

V-19 ラージ・カプールとナルギスの映画「アーワラー」のポスター
作者不詳、1951年
印刷、制作地不詳
77×102cm、アビシェーク・ポーッダール、バンガロール
共犯的な熱い女性へのまなざしは、インド映画におけるエロティックなコミュニケーションの中心的なモチーフであった。

V-20 ギーターンジャリーとマヒパールの映画「パラスマニー」のポスター
作者不詳、1963年
印刷、制作地不詳
77×102cm、アビシェーク・ポーッダール、バンガロール
ここでは女性の体は文字通り（単なる比喩ではなく）男性によって「奏でられる」楽器シタールとして表されている。

V-21 ナルギス演じる困難に立ち向かう、献身的で理想的なインド女性を描いた映画「マザー・インディア」のポスター
作者不詳、1957年
印刷、制作地不詳
77×102cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー

V-22a ニブラ・ロイの映画「ガウリ・プージャー」のステール
作者不詳、1956年
写真、制作地不詳
35×50cm、シッダールタ・タゴール、デリー
ヒロインは信心深い妻とガウリー女神の信者である。彼女は、女神への信心と献身的な力で亡くなった夫を生き返らせることに成功する。

V-22b 映画「チャラノ・キー・ダーシー（足元の奴隷）」夫の足元にひれ伏すインドの献身的な妻の姿を描いている。
作者不詳、1956年
写真、制作地不詳
38×52cm、シッダールタ・タゴール、デリー

VI . 製造地ドイツ、卸元ロンドン ― 宗教の商品化

VI -1 クジャクの乗物にまたがるシヴァの息子カールティケーヤ
作者不詳、20世紀初期
陶磁、ドイツ
8×16cm、J.and J. ジャイン、デリー
人物像は、カルカッタのカーリーガート寺院界限でよく売られている女神像をモデルにしている。背面の商標シール:「B. リゴールド&バーグマン、ドイツ製、ロンドン登録」。

VI -2 赤ん坊のガネーシャと母親
作者不詳、20世紀初期
陶磁、ドイツ?
12×20cm、J.and J. ジャイン、デリー
人物像は、カルカッタのカーリーガート寺院界限でよく売られている女神像をモデルにしている。

VI -3 女神に見守られる赤ん坊のクリシュナ
作者不詳、20世紀初期
陶磁、ドイツ?
17×23cm、J.and J. ジャイン、デリー

VI -4 ジュガル：神のカップルとしてのラーダーとクリシュナ
作者不詳、20世紀初期
陶磁、ドイツ?
16×33cm、J.and J. ジャイン、デリー

VI -5 クリシュナとラーダーの愛の戯れ

作者不詳、20世紀初期
陶磁、ドイツ?
20×27cm、J.and J. ジャイン、デリー

VI -6 パールシー演劇の衣装とポーズをしたアビマニュとウッターラ
作者不詳、20世紀前期
陶磁、制作地不詳
11×26cm、J.and J. ジャイン、デリー

VI -7 アハリヤー、ヒンドゥー教神話のヒロイン
作者不詳、20世紀初期
陶磁、制作地不詳
13×24cm、J.and J. ジャイン、デリー
ラヴィ・ヴァルマーの図案をもちいている。

VI -8 メーナカーとシャクンタラー
作者、制作年不詳
陶磁、制作地不詳
16×27cm、J.and J. ジャイン、デリー
ラヴィ・ヴァルマーの図案をもちいている。

VI -9 グライブ・ウォーター（小児用の腹痛の薬）、幼児のクリシュナが描かれている
M.V.ドゥランダル、1920年代
印刷、制作地不詳
48×75cm、プリヤ・パウル、デリー

VI -10 サンライト石鯨の1934年のカレンダー、ヒンドゥー神ヴィシュヌとその妻が描かれている
ラヴィ・ヴァルマー、制作年不詳（原画は1880年代ごろ?）
印刷、制作地不詳
65×50cm、J.and J. ジャイン、デリー

VI -11 サンライト石鯨の1931年のカレンダー、太陽神スールヤとその妻が描かれている
作者不詳、制作年不詳
印刷、制作地不詳
60×48cm、個人蔵、デリー

VI -12 グラクソー社の1931年のカレンダー、子どもたちを守る想像上の女神が描かれている
作者不詳、制作年不詳
印刷、制作地不詳
60×48cm、J.and J. ジャイン、デリー
食べ物を与える女神アンナプールナの図像にもとづいて、グラクソー社は、石鯨やベビーフードを司る新しい女神をつくりだした。

VI -13 ボンベイ・スペシャル・シガレッツの広告ポスター
作者不詳、1930年代ごろ
印刷、制作地不詳
56×57cm、シッダールタ・タゴール、デリー

VI -14ab マッチ箱ラベル、ヒンドゥー教の神がみと神話の場面が描かれている
ラヴィ・ヴァルマー他作者不詳、1920年代から1930年代ごろ
印刷、ほとんどのものはスウェーデン
2×3cm、シッダールタ・タゴール、デリー

VI -15 マンチェスター紡績のラベル、ヒンドゥー教のラクシュミー女神や幼児クリシュナ、ヴィシュヌの化身ナラシンハと額のマークをつけたシヴァ派が描かれている
作者不詳、1930年代ごろ
印刷、制作地不詳
15×12cmから22×15cmまでのもの、J.and J. ジャイン、デリー
マンチェスターとグラスゴーの織物工場は、インドの神がみを描いたラベルをインドへ出荷する製品に貼りつけた。購入者は製品を購入すると同時にこれらのラベルも手に入れ

たのである。彼らはラベルを額に入れて、礼拝対象とした。

VI -16a グラスゴー紡績のラベル、他の女性に浮気心を抱くクリシュナに腹を立てているラーダー、彼女に謝っているクリシュナの姿が描かれている。
作者不詳、1930年代ごろ
印刷、制作地不詳
15×12cm、J.and J. ジャイン、デリー

VI -16b ラベル業者の肖像
作者不詳、1930年代ごろ
印刷、制作地不詳
23×17cm、J.and J. ジャイン、デリー

VII . コラージュ ― 多義的な空間、消える境界線

VII -1 ヴィシュヴァーミトラ・タポーバング（聖仙ヴィシュヴァーミトラの瞑想の妨げ）
ラヴィ・ヴァルマー、1890年代ごろ
印行名：ラヴィ・ヴァルマー・プレス、カールラー・ローナーウラー
オレオグラフ、インド・カールラー・ローナーウラー
50×35cm、J.and J. ジャイン、デリー
神がみを脅かす力をもつのを阻むために、瞑想しているヴィシュヴァーミトラ聖仙を邪魔しようとしているメーナカーの登場するヒンドゥー教神話を描いている。キュービッドのモチーフはヨーロッパの絵画から取り入れられている。

VII -2 アハリヤー・インドラヴァローカン（インドラをみるアハリヤー）
ラヴィ・ヴァルマー、1890年代ごろ
印行名：ラヴィ・ヴァルマー・プレス、カールラー・ローナーウラー
オレオグラフ、インド・カールラー・ローナーウラー
50×35cm、J.and J. ジャイン、デリー
金属片で飾られたこのオレオグラフは、インドラ神によって誘惑された、ガウタマ仙の妻アハリヤーの神話を描いている。馬を駆るインドラの姿は、西欧のペガサスをモデルにしている。

VII -3 クリシュナ・リーラー（クリシュナの愛の戯れ）、ノルウェーのグドゥヴァンゲン・フィヨルドにて
作者不詳、1920年代ごろ
額装職人によるコラージュ、制作地不詳
52×39cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
クリシュナはラーダーと会って、女性信者の前に降下し姿を現している。ノルウェーの風景は、クリシュナの愛の遊戯の神聖な空間として認められる。

VII -4 ラインシュタイン城に降りてくるサラスヴァティー
作者不詳、1920年代ごろ
額装職人によるコラージュ、制作地不詳
52×39cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
コラージュの技法によって、ラインシュタイン城はヒンドゥー教神話に合致させられた。

VII -5 アルプスの風景のなかの牧女の前に姿を現すクリシュナ
作者不詳、1920年代ごろ
額装職人によるコラージュ、制作地不詳
52×40cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
アルプスののどかな牧草地は、牛飼いの神であるクリシュナの背景としてふさわしい。

VII -6 満月の夜のロマンティックな雰囲気の中で、クリシュナに近づく女性信徒たち
作者不詳、1920年代ごろ
発行者：アート・パブリッシング・カンパニー、カルカッタ（コラージュの人物像）
額装職人によるコラージュ、背景画：ドイツ、人物像：制作

地不詳
50×35cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
「月夜」と題された背景画はドイツで印刷されたもの。左側の人物は、「ジョーゲー・ベーシェ」という「アート・パブリッシング・カンパニー・カルカッタ（「ナレーン、1923」銘）」によって発行された大衆印刷画から切り取られたもの。その他の人物像の出所は不詳。

VII -7 クリシュナとラーダーあるいは牧女たち、そして女性の登場
作者不詳、1920年代ごろ
発行者：アート・フレーミング・カンパニー、カルカッタ（コラージュの人物像）
額装職人によるコラージュ、背景画：ドイツ、人物像：制作地不詳
52×40cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
「エルジバージの春」と題された背景画はドイツで印刷されたもの。左の人物像は「カルカッタのアート・フレーミング・カンパニー」によって発行された「シャラダ・ヤーミニー」から切り取られた。右の人物像は、カルカッタのアート・パブリッシング Co. によって発行された「ジョーゲー・ベーシェ」の印刷画から切り取られたもの。

VII -8 シャラダ・ヤーミニー（秋の夜）
作者不詳、1920年代ごろ
発行者：アート・フレーミング・カンパニー、カルカッタ
印刷、制作地不詳
27×38cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
ヨーロッパの風景画にコラージュされた人物像の元になっている印刷画。

VII -9 「ジョーゲー・ベーシェ（物乞いに扮して）」
作者不詳、1920年代ごろ
発行者：アート・パブリッシング・カンパニー、カルカッタ「ナレーン、1923」銘
印刷、制作地不詳
25×35cm、J.and J. ジャイン、デリー
ヨーロッパの風景画にコラージュされた人物像の元になっている印刷画。

VII -10 カーリーの姿をしたクリシュナに祈りを捧げるラーダー
作者不詳、1920年代ごろ
額装職人によるコラージュ、背景画：不詳、人物像：インド・カルカッタ
80×60cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
ラーダーの人物像は、カルカッタの S.C. パネルジー & Co. によって発行された作者シタルによるアンジャリーと題された印刷画の人物像と極めてよく似ている。ラーダーとクリシュナは、ラーダーの夫が彼らに近づいていることに気づき、クリシュナはカーリー女神へ、そしてラーダーはその信徒へと素早く成り代わった。画面左側の神像はもとはクリシュナ神を描いたものだが、そこにコラージュによって腕と舌が足され、「カーリー女神に変身したクリシュナ神」という大胆なモチーフが表現されている。

VII -11 シーター（左）とラーマ、ラーダーあるいは牧女（右）とクリシュナ
作者不詳、1920年代ごろ
額装職人によるコラージュ、背景画：ドイツ、人物：インド・カルカッタ
52×40cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
背景の印刷画は「冬の夜」というキャプションが付されている。ドイツで印刷されたもの。人物像はカルカッタの印刷画から切り取ったもの。シーターの人物像は、作者シータルによる、カルカッタの S.C. パネルジー & Co. によって発行された「アンジャリー」と題された印刷画と酷似している。ヒンドゥー教のラーマ神は、道徳的価値観を体現するものとして考えられており、画面中央で展開するクリシュナの女性との性愛の遊戯を好

ましくないものとして見ている。

VII -12 アンジャリー (捧げ物)、クリシュナに祈りを捧げるラーダーあるいは牧女を描いたもの
作者不詳、1920 年代ごろ
発行者：S.C. パネルジー& Co.「シートル1924」銘
額装職人によるコラージュ、制作地不詳
25×38cm、パヴァン・クマール、ムンバイ

VII -13 クリシュナ・リーラー (クリシュナの愛の戯れ)
作者不詳、1920 年代ごろ
額装職人によるコラージュ、制作地不詳 (人物像 (左)：インド (カルカッタ) ?)
50×40cm、パワン・クマール、ムンバイ
背景のアメリカの田園風景を描いた印刷画は、風景画で名高いカナダ生まれのアメリカ人画家 R. アトキンソン・フォックス (1860-1936 年) によって描かれたもの。左の人物像はカルカッタの S.C. パネルジー& Co. によって発行された印刷画 (おそらく画家はシートルであると考えられる) から切り取ったもの。右の人物像の出所は不詳。

VII -14 クンジャ・ドワーレー (地球の入り口にて)
シートル?, 1920 年代ごろ
発行者：S.C. パネルジー& Co.
印刷、制作地不詳
25×38cm、パヴァン・クマール、ムンバイ
印刷画は、物乞いのなりをしてラーダーのところにやってきたクリシュナを描いている。ラーダーは、クリシュナの他の女性たちへの浮気心に腹を立てて顔を背けている。

VII -15 スイスの風景をバックにした結婚の写真のデジタル・モンタージュ画像、この 2 人がスイスに新婚旅行に行ったように印象づけるもの
作者不詳、2003 年
写真、制作地不詳
16×28cm、シヴァスブラマニウム、チェンナイ

VII -16ab 映画スチール写真
作者不詳、1960 年代ごろ
写真、制作地不詳
16a: 44×41cm、16b: 50×35cm、シッタールト・タゴール、デリー
カシ米尔地方のヒマラヤでのヒンディー映画のワンショット、歌と踊りの場面。この地域の軍備が増強されてくと、ボリウツドの映画監督は、スイスやヨーロッパにのロケーションを求め、こうしたシーンを撮影するようになった。

VII -16c 映画スチール写真、俳優のマドゥパーラーとスニール・ダッタ
作者不詳、制作年
写真、制作地不詳
50×40cm、シッタールト・タゴール、デリー
このスタジオのセットは、ラヴィ・ヴァルマーのような画家の作品に着想を得ている。

VII -17 ヴァストハラナ：沐浴する牧女たちの衣服を奪うクリシュナ
作者不詳、1930 年代ごろ
額装職人によるコラージュ、背景画：インド・ナートドワラー、人物像：制作地不詳
47×33cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
クリシュナの伝説によると、森のなかで起こった出来事であったが、このコラージュでは、裕福な商人のプールでの出来事として描かれている。

VII -18 蓄音機の音楽を聴くクリシュナとラーダー
作者不詳、1930 年代ごろ
額装職人によるコラージュ、背景画：インド・ナートドワー

ラー、人物像：制作地不詳
70×40cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
横笛の名手であるクリシュナ神は、新興の商人たちのアール・デコ調の邸宅を描いた絵画のなかに配されることで、植民地の新奇さを表現した。

VII -19 女性たちとともにホーリー祭を祝うクリシュナ
作者不詳、1930 年代ごろ
額装職人によるコラージュ、制作地不詳
60×40cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
アール・デコのような建物を描いた風景の背景画に印刷画から切り取られた人物像がコラージュされている。

VII -20 女性たちと小船で楽しむクリシュナ
作者不詳、1930 年代ごろ
額装職人によるコラージュ、背景画：インド・ナートドワラー、人物像：制作地不詳
77×60cm、：ジョティンドラ・ジャイン、デリー
ナートドワラーの絵師によって描かれた背景画に印刷画から切り取られた小船と人物像がコラージュされている。

VII -21 捕らわれの身のシーター
作者不詳、1930 年代ごろ
額装職人によるコラージュ、背景画：インド・ナートドワラー、人物像：制作地不詳
78×60cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
ナートドワラーの絵師によって描かれた背景画に印刷画から切り取られた人物像がコラージュされている。このコラージュは、叙事詩ラーマーヤナの、ラーマの妻シーターがランカー島に捕らわれている場面を描いている。シーターの状況についての情報を怪鳥ジャターユがもってくるのをラーマと弟ラクシュマナが待っている。

VII -22 ラーダーとクリシュナ
作者不詳、1930 年代ごろ
額装職人によるコラージュ、背景画：インド・ナートドワラー、人物像：制作地不詳
77×60cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
ナートドワラーの絵師によって描かれた背景画に印刷画から切り取られた人物像がコラージュされている。

VII -23 ヤショーダーの台所、クリシュナの育ての親であるヤショーダーは彼のために料理している
作者不詳、1930 年代ごろ
額装職人によるコラージュ、背景画：インド・ナートドワラー、人物像：北インド
60×40cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
ナートドワラーの絵師によって描かれた背景画に北インドの印刷画から切り取られた人物像がコラージュされている。

VIII . イメージの操作 ― 宗教と政治の再配置

VIII -1 自由の闘士、スパーシュ・チャンドラ・ボース
作者不詳、1930 年代ごろ
額装職人によるコラージュ、背景画：インド・ナートドワラー、人物像：不詳
70×50cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
コラージュの技法によって、ボースの姿は富裕な商人の社会へと接合された。

VIII -2 スパーシュ・バリダーン (スパーシュ・チャンドラ・ボースの供儀)
作者不詳、1940 年代ごろ
印刷、制作地不詳
44×27cm、OSIANS
女性/女神としての母なるインドのために、自由の闘争を通してみずからを犠牲に捧げる姿を描いている。

VIII -3 クリシュナが顕現するなか、バーラト・マーター (母なるインド) に自分の頭を捧げるスパーシュ・チャンドラ・

ボース
作者不詳、1940 年代ごろ
額装職人によるコラージュ、背景画：インド・ナートドワラー、人物像：制作地不詳
70×50cm、個人蔵、デリー
ナートドワラーの画家による背景画。クリシュナ以外の人物像はスパーシュ・バリダーンと題された印刷画から切り取られたもの。クリシュナの画像は印刷画から切り取ったもの。ボースはインドの独立のために闘ったが、彼の運動は宗教的な意味合いを含んだものではなかった。この作品において彼の運動は、クリシュナの画像をつけ加えられることによって、ヒンドゥー教の民族主義へと適合されている。

VIII -4 ジャワーハル・ラール・ネルーと妻カマラ、娘インディアの肖像
作者不詳、1940 年代ごろ
額装職人によるコラージュ、背景画：インド・ナートドワラー、人物像：制作地不詳
63×50cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
ナートドワラーの絵画に印刷画から切り取られた人物像がコラージュされている。独立インドの初代首相であるジャワーハル・ラール・ネルーは裕福な家庭で育ったことで知られていた。彼は大邸宅の前に姿をみせている。

VIII -5 1929 年の党大会議長に選出された際の馬にまたがるジャワーハル・ラール・ネルー
作者不詳、1930-40 年代ごろ
額装職人によるコラージュ、制作地不詳
70×54cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
この絵画を注文したパトロンの要望に応じて、ネルーはここで、ヒンドゥー教のヴィシュヌ神の未来の化身で、馬を駆る図像で表現されるカルキとして表されている。

VIII -6 ヒンドゥー教のラーマ神に祝福されるマハートマー・ガンディー
作者不詳、1940 年代ごろ
額装職人によるコラージュ、背景画：インド・ナートドワラー、人物像：制作地不詳

VIII -7 RSS (民族奉仕団、ヒンドゥー教右翼組織) の指導者、K.B. ヘードゲーワール (右) と M.S. ゴーワールカル
作者不詳、1940 年代ごろ
額装職人によるコラージュ、背景画：インド・ナートドワラー、人物像：制作地不詳
50×35cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
ナートドワラーの画家による絵画に、印刷画から切り取られた人物像がコラージュされている。

VIII -8 シカンドラーのムガル皇帝アクバル廟のクリシュナと女性たち
作者不詳、1930-40 年代ごろ
額装職人によるコラージュ、背景画：インド・ナートドワラー、人物像：制作地不詳
77×60cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
ヒンドゥー教右翼はイスラーム教徒を侵略者と考えている。ここでは、クリシュナをアクバル廟に配することで、「侵略された空間」がヒンドゥー教の国家へと再適合されている。

VIII -9 「ウィッシュ・カウ (如意牛)」
作者不詳、1940 年代ごろ
発行者：ラヴィ・ウダヤ・F.A.L. プレス、ボンベイ・ガートコーバル
印刷、インド・ボンベイ・ガートコーバル
35×24cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
印刷画はヒンドゥー教の多くの神がみを具現化した牛の画像を描いている。このような絵画は牛の保護を宣伝するヒンドゥー教徒のあいだで流通した。

VIII -10 猿神ハヌマーン、馬に乗る戦士として現れたラーマの信奉者

作者不詳、1930-40 年代ごろ
印刷、イタリア
35×25cm、J.and J. ジャイン、デリー
ヒンドゥー教右翼の政治組織は、インドをヒンドゥー教国家として意識し、その国家の戦士にハヌマーンを見たてている。

VIII -11 「スネーク・アンド・ラッダーズ」：ゲームボード
作者、現代
印刷、制作地不詳
56×44cm、シヴァスブラマニウム、チェンナイ
下の部分はこの世の人生が描かれ、上の部分は最後にたどり着くべき人生の最終的な目的を示したヒンドゥー教の神がみの姿が描かれている。

VIII -12 ロークマーニヤ・ティラク
M.A. ジョーシー、20 世紀初期
印刷、制作地不詳
25×34cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
民族主義者で自由の闘士であったパール・ガンガーダル・ティラク (ロークマーニヤはその愛称) は、伝統の保持者であり、多様な信条を保護する者、そして「現代インドの創造者」として描かれている (本と地球、新聞に注目)。

VIII -13 神がみや聖者たちに囲まれるバーラト・デーヴィー (インド女神)
作者不詳、1930-40 年代ごろ
発行者：エティラジア&サンズ、マドラス
印刷、制作地不詳
22×34cm、シヴァスブラマニウム、チェンナイ
この描写の背景には、聖者や思想家の地としてのインドという発想があった。

VIII -14 プーデーヴィー (大地の女神)
作者不詳、1930-40 年代ごろ
発行者：エティラジア&サンズ、マドラス
印刷、制作地不詳
38×25cm、個人蔵、チェンナイ
女神は、彼女の下に描かれた地球の、インドの地図の部分から立ち現れている。

図1 映画「ジェミニ」のスチール、ヴィクラムとキランがスイスの風景を背景に歌を歌う場面
「ボリウツド映画」ではなく、チェンナイで制作された映画であるが、その趣向は同じものである。
掲載許可：AVM プロダクション、チェンナイ

図2 満月の夜のロマンティックな雰囲気の中かで、クリシュナに近づく女性信徒たち
作者不詳、1920 年代ごろ
発行者：アート・パブリッシング・カンパニー、カルカッタ (コラージュの人物像)
額装職人によるコラージュ、背景画：ドイツ、人物像：制作地不詳
50×35cm、ジョティンドラ・ジャイン、デリー
「月夜」と題された印刷画はドイツで印刷されたもの。左側の人物は、「ジョーゲー・ペーシェ」という「アート・パブリッシング・カンパニー・カルカッタ (「ナレーン、1923」銘)」によって発行された大衆印刷画から切り取られた。その他の人物像の出所は不詳。

執筆者

Jyotindra Jain インド視覚芸術センター所長

三尾 稔 国立民族学博物館准教授

福内千絵 国立民族学博物館外来研究員

木下彰子 京都大学大学院アジア・アフリカ
地域研究研究科研究員

中谷純江 鹿児島大学准教授

資料写真撮影：垂水万範

インド ポピュラー・アートの世界
——近代西欧との出会いと展開

2011年9月15日印刷

2011年9月22日発行

責任編集 三尾 稔
協力 Jyotindra Jain
発行 国立民族学博物館
大阪府吹田市千里万博公園 10-1
電話 06-6876-2151
編集 財団法人 千里文化財団
印刷 株式会社 研文社

© 2011 国立民族学博物館
Printed in Japan

※本書は、独立行政法人日本万国博覧会記念機構の助成をえて印刷されました。



助成 独立行政法人 日本万国博覧会記念機構
Supported by the Commemorative Organization for the Japan World Exposition(70).
この助成金は、日本万国博覧会の収益を基にしています。