

# 近代インド美術における民族主義とアカデミズム

## Ethnic Identity and Academic Art in Modern Indian Art

安見 明季香

Akika YASUMI

(日本女子大学人間社会研究科関連文化論専攻博士課程後期)

### 要 約

本論文は近代インド美術における民族主義的な表現と西洋的な表現を比較し、それぞれの特徴と違いを考察したものである。

インドは長い間、イギリスの植民地としての支配を受け、そのことはインドのアイデンティティー形成に大きな影響を与えた。

インドの独立運動の時期には、何が自分たち独自の文化で、何が西洋的なのかについての議論が巻き起こった。

筆者は本論文で、激動の時代であった18世紀から20世紀初めの近代インドで活躍した2人の画家、アバニンドラナート・タゴールと、ラジャ・ラヴィ・ヴァルマに注目し、2人の作品や画家の置かれた環境、歴史的背景などを比較しながら、描かれている民族性と西洋的な要素との共通点または相違点が何かを分析した。

また、本論文では、岡倉夫心を中心とする近代日本画のグループが、近代インド美術にもたらした影響についても触れている。

### [Abstract]

---

The purpose of this study is to compare both ethnic Indian art and Western style art in modern India and to consider the differences between these two forms of expression.

For a long period of time India was under the colonial control of the British, something which greatly influenced the formation of Indian identity.

At the time of the Indian independence movement, Indian scholars sought to define what was unique about their own culture and what could be ascribed to Western culture.

In this study, I take up two painters, Abanindranath Tagore and Raja Ravi Varma, whose work spans from the 18th to the 20th century. I consider which points spoke to ethnic nationalism and which point spoke to Western style, and I search for both similarities and differences, paying attention to which points were nationalistic and which points imitated Western style. Finally, I analyze similarities and differences of these points, taking into account the historical and environmental circumstances in which they painted.

And I deal with interaction between modern Japanese artist groups, People led by Tenshin Okakura, and modern Indian artists that influenced Modern Indian Art.

---

## 1. はじめに

本論文は近代インド絵画における美術の様々な表現から、彼らが表現した民族性とは何か、そして西洋からもたらされたアカデミックな表現との違いはどこにあるのか、という点について考察したものである。

インドにおいて民族性をテーマにすることはいささか困難を伴う。というのも、インドはムガル帝国に統一されていながらも、イギリスによって一つの「インド」という国にまとめ上げられるまで、各藩王国のアイデンティティーが強く、一つの国民という自覚が人々の間には浸透していなかったからである。したがってイギリスから独立する時に初めて、一つの国として団結したと言える。そのため民族性とは何か、と考えるとそれぞれの人物の出身地の文化が大きく関係してくる。これはあくまでもその地方の民族性であり、インド人の民族性とは言えない。

筆者が今回述べる民族性とは、そのような個人のアイデンティティーではなく、19世紀に起こったベンガル・ルネサンス<sup>1</sup>の中で新たに作り出そうと試みられた、新しいインド人のアイデンティティーの事である。このベンガルルネサンスは、イギリスの影響を特に強く受けていたベンガル<sup>2</sup>の上流階級の知識人たちによって始められたものであるが、その後ベンガルだけでなくインド各地でも同じような動きが見られた。芸術の分野だけでなく、歴史や宗教、言語に至るあらゆる領域で、これがインド、と言えるものが探し求められた。この運動は実はインド人だけが主体になって進めていたものではなく、やはりイギリス人を初めとする西洋人がその方法や考えに大きな影響を与えた。そもそも編年形式で歴史を記述するという方法が、西洋からもたらされたものなのである。

本論文が目指すのは、ベンガル・ルネサンスが作り出したアイデンティティーとは何かというよりも、ベンガルルネサンスの動きの中で、個々の芸術家が自分の思うインドのアイデンティティーを表現した点に注目することである。言語や歴史とは異なり、芸術表現は様々な形が見られる。近代インド美術においては、西洋画の影響を受けた表現と、インドのアイデンティティーを求めて表現を模索した人々に分けることが出来る。

今回筆者が特に注目したのは、近代インド美術を代表する二人の画家である。一人は西洋風の画風で知られる有名なラジャ・ラヴィ・ヴァルマで、もう一人は詩人タゴールの一族であるアバニンドラナート・タゴールである。この二人の表現はある意味で正反対と言える。画材や使っていた素材からして全く違った。しかし二人とも、インド独立運動の際には、プラカードやポスターに作品が使われている。

知名度で言えばアバニンドラナートはラヴィ・ヴァルマに及ばない。どれだけ民衆に浸透したかを比べてもラヴィ・ヴァルマはアバニンドラナートと比較にならないほどの人気だった。では、どこが共通していて、どこが違っていったのか。二人は独立運動が巻き起こる中で、何を表現しようとしたのか。そのことについて、歴史的背景や、それぞれのカースト<sup>3</sup>、生活環境、さらに哲学や思想の面から検証する。

先行研究としては、パーサ・ミッター (Partha Mitter) が著書『インド美術』(*Indian Art*)において、アバニンドラナートをベンガル派の一部と見なしているが、筆者はアバニンドラナート・タゴールをベンガル派と見なすことには賛成できない。筆者はアバニンドラナートがどこの

グループにも属さず、あくまでも独自の作風を探求していたと考えている。アバニンドラナートの位置づけについては、後に様々な見解が示されているが、彼自身が自らをベンガル派の一員だとする発言をしたという記録は今のところ発見できていない。

また、デバシシュ・バネルジ (Debashish Banerji) は著書『アバニンドラナート・タゴールのもう一つの国家』(*The Alternate Nation of Abanindranath Tagore*)において、アバニンドラナートの表現する「インドらしさ」とは「多様性」であるとしているが<sup>5</sup>、筆者はアバニンドラナートの表現する「インドらしさ」はもっと精神的で、インド人全体に共通するものを目指したと考える。

## 2. 西洋絵画の導入と美術学校の設立

民族性の表現について述べる時にやはり触れておくべきなのは、西洋絵画との関係である。イギリスの植民地として支配されるより前から、インド亜大陸には多くの西洋人が上陸していた。彼らの目的は征服ではなく、キリスト教の布教や貿易であったが、当時から西洋人がもたらした文化が、インド人に多大な影響を与えていたことは言うまでもない。特に16世紀に盛んに行われたイエズス会士たちが持ち込んだキリスト教の宗教画は、インドの細密画<sup>4</sup>に大きな影響を与えた。

16世紀、インド亜大陸はムガル王朝<sup>6</sup>に広い範囲を支配されていた。第三代皇帝アクバルは、歴代の皇帝の中でも特に文化政策に力を入れ、キリスト教を始めとする他宗教への関心も強かった。皇帝の数多くの収集品の中には、西洋絵画やキリスト教経典挿絵版画などが含まれ、宮廷の細密画家たちはこれらの収集品を自由に見ることが出来た。

アクバルはムガル絵画とよばれる宮廷での細密画制作に力を入れていた。細密画は地方ごとに独特のスタイルを持つため、どの様式がインドの伝統的なものであるかを言う事は難しいが、一般的に言えるのは平面的で、遠近感や立体感はほとんど表現されていないことである。ムガル絵画もアクバルの時代までは、他の地域の様式に比べれば洗練されていたと言えるが、それでも平面的で奥行きが無い画面構成だった。アクバルが描かせた細密画で最も有名なものは、1590年～1596年に制作された《アクバル・ナーマー》のシリーズ(図1)であるが、ここでも空間は奇妙に歪んでいて、手前から奥に空間が広がっている場合も、手前と奥の物や人の大きさは同じに描かれている。そのために壁や建物が縦にせり上がり、人物は壁に張り付いているように見える。

当時最も重要だと考えられていた絵画は王の肖像画である。アクバルの次の皇帝、第四代ジャハーンギール帝の時代には、初めて王の肖像画に光背が描かれた。1617年に描かれた《ジャハーンギール帝の肖像》(図2)では、皇帝の横顔に美しく輝く大きな金の光背が描かれ、さらに体はそれまでの横向きで平面的な描き方ではなく、斜めにひねった奥行きのあるものになっており、陰影を付けて立体的に見せている。椅子もまた遠近感が出るように斜めから見た向きで描かれ、椅子の後ろには酒器一式が描かれている。皇帝の右手には白い球体が描かれ、西洋の伝統的な王の肖像に見られる特徴を含んでいる。しかし、皇帝の背景は一面灰色のぼんやりした空間になっており、濃淡はあるものの、皇帝の背後に何があるのかを見て取ることは出来ない。

16世紀後半にマノークハーによって描かれた《アクバルの肖像》(図3)と《ジャハーンギール帝の肖像》を比較すると、アクバルの時代にはまだ西洋画の技法が取り入れられていないことが分かる。アクバルの時代にも、宮廷絵師たちは西洋画を目にすることが出来たが、この時代はまだ作品にその影響がほとんど表れていない。皇帝は斜めを向いてはいるものの、平面的でのっぺりとしている。光背は描かれていないし、陰影も無い。

ジャハーンギールの時代のこのような表現は明らかに西洋の影響であり、アクバルが収集した聖書や西洋絵画や版画、書物などあらゆるものがこのような表現のきっかけになったと考えられる。

ムガル絵画の西洋的で立体感のある描き方は、貴族たちや上流階級の人々の間で反響を呼んだ。西洋風に肖像画を描いてもらうことは、彼らにとってステータスの象徴であったし、ヒンドゥー教をテーマにした細密画でも、このような描き方によって、神々の姿をより躍動的に表現することが出来たため、人気を博した。需要が高まったことで、多くの細密画の絵師たちが写実性を高め、立体感を表現するために訓練を行った。初めのうちは、宮廷とその周辺でしか知られていなかったこの西洋的な画風は次第に他の地域にも広がることになった。インド各地でムガル絵画のような立体表現が好まれるようになったのだ。しかし完全な遠近感を表現することは出来ず、かつてのように完全に平面的ではないものの、平面と立体が部分的に混じり合った独特の画風になった。

そしてこのような絵を描く絵師たちに注目したのは、東インド会社であった。東インド会社は彼らを雇い入れて、インドの風俗や動植物を描かせ、それを本国に持ち帰り、記録用に保管したり、売ったりするようになった。このような絵をカンパニー絵画という。

東インド会社は、交易のために1600年から活動を始め、17世紀半ばにはインドでの交易を開始した。初め、拠点としていたのは、ボンベイ、マドラス、カルカッタだけであり、活動は純粋に交易にのみ絞られていたが、18世紀には、ムガル帝国の衰退に乗じてその活動が過激化し、領土支配にまで乗り出したのである。

カンパニー絵画は数多く制作されたが、芸術的価値を認められたものでは無かったため、作者の名前はほとんどがわかっていない。しかしその写実性は、インド人画家の能力の高さを知るのに十分なものである。18世紀に制作された《雀》(図4)や19世紀初めに制作された《ベンガル河の魚》(図5)といった記録的な作品にも、その細密な表現が生かされている。

カンパニー派は写真の台頭と共に衰退するが、その流れは、インド人の西洋画教育へと繋がっていく。東インド会社は1757年にベンガルの支配権を手にするが、一つの会社に過ぎない組織が統治などできるのかという疑問が広がり、1783年からはイギリス政府がその動向を監視、さらには1833年からはイギリス本国の手で支配が行われることになった。

丁度この時代、ヨーロッパでは啓蒙思想が広まり、それはインドにももたらされた。

役人たちはインドに秩序とルールが必要だと考え様々な分野で干渉した。法律、裁判、宗教、社会制度、教育などである。

政府は、19世紀になると、インドで教育を広めるべきだ、という考えを押し付け始める。1813年に政府からイギリス東インド会社に特許状法というものが提示される。これは会社に対し、インドで教育を広める活動を行うことを正式に要請したものだ。

政府にとってインドに教育が広まることは、秩序と政治的欠陥の補足をもたらすであろうものであったし、キリスト教徒にとっては、彼らが教育によって、自分たちの宗教（イスラム教、ヒンドゥー教、など）に対して疑問を持ち、信仰心が薄れ、キリスト教に改宗するかもしれない、という希望を持った。

具体的にどのような教育を行うかは、様々に議論された。特にインドの歴史研究や言語学研究を行う一部の西洋人の学者たちは、西洋式の教育ではなく、彼らの伝統に基づいた民族教育を行うべきだ、という意見を展開し、イギリス式の教育を行おうとする人々と衝突した。

しかし実際、当時のインドの教育はかなり遅れていた。近代化するヨーロッパ諸国とは対照的に、インドの教育は依然として非科学的で、迷信じみていた。そのため、インドのエリート階級の人々は、熱烈に西洋式の教育を望んだ。そして結果的に、インド国内のあらゆる教育は西洋式を導入し、英語のみで行う、と政府によって決定された。これらの教育に美術教育も含まれた。

美術学校の設立は、単独で行われた政策ではなく、インドにおけるイギリスの教育改革の一環として広まった。しかし、他の専門分野にも言えることだが、どの分野の教育を普及させるか、という問題は様々な要因と関係していた。

カンパニー絵画を制作していた時期、イギリス東インド会社は彼らに西洋式の絵画技法を教える必要があった。写実性とある程度の立体感を描けるように教育し、西洋でより売れる絵にするためである。そこで会社に依頼されて西洋人の画家がインドに派遣された。例えば風景画家だったトーマス・ダニエルとウィリアム・ダニエル兄弟などである。彼らのような西洋人画家たちは遠近法や明暗法といった技法をインド人絵師たちに教えていた。

一方啓蒙思想が広まる西洋では、未知の世界への関心が高まっていた。とりわけ民俗学的な視点からの関心は高かった。彼らは西洋人の監督のもと、インドのあらゆるものを描いた。インド人画家にとって最も新しかったのは風景画である。風景画の文化はインドの細密画には無い。細密画はもともとヒンドゥー教やジャイナ教の経典挿絵から派生した。それはムガル帝国の宮廷や強大なヒンドゥー教徒の王国ラージプートの王宮などで目覚ましく発展したが、常に主人公は人や神々であり、誰もいない風景のみを描くということはありえなかった。そのためか彼らの絵には18世紀になっても遠近感は生まれなかった。独特の空間表現を持っていた画家たちに、西洋の遠近法を教えるのは大変な作業だった。

イギリス東インド会社は彼らに西洋画を教えるうちに、主に職人向けの訓練所となる学校を作るべきだと考え始めた。それがインドにおける美術学校の始まりだった。

カンパニー絵画の一部は西洋人ではなく、カースト上位のエリートたちに絶賛された。インド人画家たちの西洋風な絵画は、それまでのインド絵画とは全く違う新しいスタイルだった。イギリス人はこの上流階級が、もっと西洋画をコレクションするようになれば、インドでヴィクトリア朝美術を広めることができる、と考えた。彼らが美術学校設立に本格的に乗り出したのは1854年ころからである。

18世紀末のインドでは様々なことが変化していた。例えば社会格差だが、この頃西洋との貿易や、イギリス領となったことによる新しい職業の誕生で、中産階級が経済的な力を増していた。イギリス人はインドのカーストについて研究する中でその重要性を受け止め、カースト上位の人々はイギリス人とほぼ対等に付き合うことが出来るようにしていた。そして新たに台頭した

中産階級の人々は、イギリスの持ち込んだ西洋式の生活をさらに広く普及させた。

学校は初め、カルカッタとボンベイとマドラスの3つの主要な都市に作られた。ターゲットは訓練中の職人たちだった。この学校に関して政府は、近代社会で張り合うためには、自然主義的絵画の教育が必要だ、と主張している。これらの学校の教育概要は、ロンドンのサウスケンジントンにある産業美術学校のもが基になっていて、学校の宣伝がヘンリー・コール、ウィリアム・モリス、ジョージ・バードウッドなどのメンバーによって大々的に行われ、イギリス支配下で衰退するインド美術を救うものだと主張された。

しかしこの職人向けの学校に訓練中の画家たちはあまり集まらなかった。職人たちは訓練を受けながら生活費を稼がねばならず、学校に通う暇がなかったのだ。そこで対象を職人だけではなく、美術を学びたいあらゆる人々に広げると、英語を学び西洋のあらゆるものに関心を抱いていたカースト上位や中産階級の若者たち、失業した画家たちが殺到することになった。

美術教育で最も人気があったのは肖像画だった。これは当然ながらインドの美術分野で最も需要があったジャンルであり、肖像画家になれば王侯貴族の援助や寵愛を受けられる可能性もあった。

そもそも絵師というのはカーストでは下位にあたる。例えば宮廷画家であっても社会的地位は低かった。宮廷画家でなければ生活にも困るほどである。しかし西洋画を学ぶことで彼らの生活や地位は変わった。王侯貴族や西洋人から絶賛され、収入を得て、十分な生活ができるようになった。勿論全員ではないが、成功すればそうなれる。それに当時の社会の風潮から言えば、西洋画はまだもの珍しく、王侯貴族でもなければ見る事すら叶わなかったものである。西洋画を学ぶインド人画家の数が増えるにしたがって、西洋画への関心や認知度も上がった。特に上流階級は好んでこのような絵を購入し、肖像画を依頼した。

また美術学校の設立に伴って、それまでインドで活動する西洋人だけのものであった美術団体へも、一部のインド人画家が出入りできるようになった。美術学校と美術団体の有無は近代化された社会において必須だと考えられた。

しかし、ここで問題なのは、こうした美術教育が大衆を無視して行われていたことである。そもそもそれは教育全般に言えることだったが、学校を運営する上で必要な学費を払える階層は限られていたし、カースト下位のインド人を教育しても、イギリスにとってメリットはなかった。イギリス側がこれほどまでにインドの教育に力を入れたのは、啓蒙思想的な理念に基づいたものであると同時に、政治的に、又は社会的に自分たちにとって有益だったからである。西洋画をカースト上位の人々や中産階級の人々に広めたのは、ゆくゆくはこのような階層に西洋画の価値や、芸術への関心を高め、インドの市場を開拓する、という目的を持っていたからである。

また、イギリスが行った教育が中等から高等レベルの教育に限ったもので、初等教育を行わなかった、ということも後に問題視される。イギリス側の考えでは、高等教育を受けたエリート階級が、後に教師として初等教育に携わり、ゆくゆくはインド人だけで、西洋式の教育を初等から高等まで行えるようになるはずだった。

これは一部では狙い通りになった。しかし、一部の教養あるエリートたちは、結局、ナショナリストとなり、民族主義や反英運動を次の世代やカースト下位の人々に広めることになった。また、美術に関しても、西洋画を学んだインド人芸術家たちの作品は、後にラジャ・ラヴィ・ヴァ

ルマによって大衆へと広められ、石版画として普及し、これが独立運動の時代にはポスターとして大量に町に出回った。このような石版画は、イギリスへの不満と、民族主義的思想などを、女神の姿を借りるなどして、ドラマチックに描き出し、大衆の不満と独立への願望を強めさせた。

### 3. ラヴィ・ヴァルマ

美術学校と共に、インド各地で西洋画を学ぶことへの関心が高まった。美術学校での教育だけでなく、上流階級の邸宅では、西洋人画家を雇い入れて絵を学ぶということもしばしば行われた。

インドにおける西洋画の様式を受け継ぐアカデミズム絵画の画家として最も有名なのはラジャ・ラヴィ・ヴァルマである。ラヴィ・ヴァルマは1848年に、ケララ州の南部の田舎町、キリマノールの貴族の家に生まれた。彼の家族は皆文芸に精通しており、学者や詩人、芸術家を多く排出した一族であった。彼の叔父ラジャ・ラジャ・ヴァルマもまた画家であり、ラヴィ・ヴァルマに最初に絵を教えたのはこの叔父であった。叔父は早くからラヴィ・ヴァルマの才能を確信し、ラヴィ・ヴァルマが14歳のときに、ケララ州の藩主であるアイーリヤム・スィルナル(Ayilyam Thirunal)に甥の絵を紹介した。するとアイーリヤムはラヴィ・ヴァルマの才能に関心を持ち、彼を宮廷に呼び寄せた。

ここでラヴィ・ヴァルマは宮廷画家ラーマ・スワーミー・ナイドゥ(Rama Swamy Naidu)から水彩画を学ぶことができた。また、アイーリヤムの寵愛を受け、彼の西洋画コレクションなどを見せてもらうことができた。ラヴィ・ヴァルマの才能は磨かれたが、この時期は、水彩画の顔料の質感が、自分の絵の表現したいものに合わず、悩んだという。ラヴィ・ヴァルマは、顔料に混ぜるメディウムを色々試すが、丁度良いものにはなかなか出会えなかった。

18歳でトラヴァンコール州の藩主の娘と結婚したラヴィ・ヴァルマが、油彩画と出会うのは20歳の時のことである。彼の住む地域は、大きな都市では無かったため、美術学校は無かった。彼は20歳の時、偶然トラヴァンコールに滞在したドイツ人画家テオドール・イェンセン(Theodore Jensen)に出会い、彼から西洋画の絵画技法を学ぶことになる。彼は、藩主とその妻の肖像を描くためにこの宮殿に滞在していた。油絵の具の質感は、まさにラヴィ・ヴァルマの求めていたものであり、彼は油絵の具の柔軟な質感と、乾燥が遅く重ね塗り出来る点などを大いに気に入ったという。油彩画を学ぶことで、ラヴィ・ヴァルマの絵画表現は格段に成長した。ラヴィ・ヴァルマが自ら練習として描いたものが、ドイツ人画家のものよりも優れていたことに皆驚いたという。

1873年、彼が25歳の時、転機が訪れた。マドラス絵画展(Madras Painting Exhibition)に出展した《浴室のナイル人女性》(*A Nair Lady at the Toilet*) (図6)が金賞を受賞したのである。この絵は完全なる西洋画の技法を用いて描かれた油彩画であり、細密画のような表現は全く見られない。しかし描かれている主題はインドの風俗である。描かれている女性は浴室で、白いドレスを着て、ベンチに座り、髪を結っている。手前の小さな机には手鏡が置かれ、女性の膝の上にはこれから髪に付けるのであろう髪飾りが乗っている。背景には柱と天井から垂れ下がる大きな布が描かれ、生活感のある空間を演出している。

さらに同じ年にそれまでのいくつかの作品を送ったウィーン国際芸術展 (Vienna International Art Exhibition) でも金賞を受賞した。この二つの金賞受賞で、ラヴィ・ヴァルマの名はヨーロッパを初めとする世界各国で知られるようになり、インドでは「ラジャ (Raja)」つまり「王」の称号で呼ばれるようになる。この称号はこのときから現在まで揺らぐことが無かった。

彼は西洋の技法を使ったが、描いたものは一貫してインドの神話や風俗であった。特にヒンドゥー教の神々の神話物語は数多く残されている。ヴァルマの作品は、写実的であるだけでなく、ドラマチックで、優雅で、ヒンドゥー教の神々は人間味に溢れていた。それでいて、彼が用いる宗教的な物語の表現は、伝統的な細密画の表現に忠実だった。つまり、神々が持つ象徴的な持ち物や、乗り物、シチュエーションなどである。ヴァルマは西洋の歴史画の表現を取り入れて、こうした神話の一場面を描いていたという。

さらにラヴィ・ヴァルマの特徴として、女性や女神の絵を多く描いたことが挙げられる。彼は、ナイーカー (Nayika) = 女主人公の主題を好んだ。彼の描く女性たちは、優雅で美しく洗練されていて、それでいて人間的である。1904年に制作された《乳搾りの女》(図7)はラヴィ・ヴァルマの女性への理想や愛情が伺える。左手にひょうたん型の壺を持つ美しい少女が頭に被ったサリーの布を手繰り寄せて、顔を隠すような仕草をしながら、じっとこちらを見ている。背景はぼんやりとした黄土色の何も無い空間であり、少女の下半身はそのぼんやりとした背景の中に消えていく。まるで、夢の中に出てくる人物のような幻想的な表現である。

この人間的であったり、世俗的であったりという表現はラヴィ・ヴァルマのどの作品にも言えることである。彼は当時のインド人の生活や暮らしをリアルに描き、そうした日常風景の中に、神々や美しい女神を描きこんだ。これはラヴィ・ヴァルマの最大の戦略であり、人々に愛された理由であると考えられる。

各地に名前が知れ渡るようになったラヴィ・ヴァルマの許には多くの注文が殺到した。特にインドの貴族や西洋人の役人からの注文は多く、この頃多くの肖像画が描かれた。1905年に描かれた《アンプトヒル殿の肖像》(*Portrait of Lord Amptthill*) (図8)はアンプトヒルがマドラスの総督に就任した際に制作されたものである。険しい顔つきと服に付いた沢山の勲章が、この人物の偉大さを十分に表している。

また、肖像画を基本として、神話風に構成した作品もこの時期発展する。インド各地を旅行し、絵のためのアイデアを集めていたラヴィ・ヴァルマは、自分の村だけでなく、インドのあらゆる地方の風景や風俗にかんする知識を得た。これらを使って、神話のストーリーを現代のインドのごく普通の生活の風景と合わせ、さらにそこに実在の人物を登場させることで、見る人はまるで、自分たちが神話の世界に行ったかのような躍動感と、神話の世界がより身近であるような感覚を味わっただろう。

筆者がラヴィ・ヴァルマを取り上げるのは、アバニンドラナートのような民族主義でありながらもエリート階級に属した画家たちとの比較のためだが、ラヴィ・ヴァルマがここまで多くの人々に感動と共感を与えたのは、やはりその主題と表現方法であったと思う。ラヴィ・ヴァルマが生きた時代も、決して平和ではなく、まだ独立運動こそ始まっていなかったが、イギリスの支配と、自分たちの扱いに不満を持つ人々が、インド各地で暴動やデモを行っていた。



西洋画で有名になったラヴィ・ヴァルマだが、彼もインドの自立やアイデンティティーについて考えていただろうか。彼は、油彩画という西洋画のテクニックを使ったが、それはあくまでも自分の表現したい絵に、油彩の技法が合っていたからであると思う。当時のインドの社会では、西洋人に認められることが、確かに地位や名声と結びついた。それはやはり、イギリスの支配者としての権力や圧力から来るものだった。ラヴィ・ヴァルマには、西洋人のために西洋人や西洋の風景を描くという選択もありえたが、彼が描いたのは一貫してインドと神話の世界であった。

ヒンドゥー教にはいくつもの神々の物語があり、恋愛物や冒険物など、大衆には深く浸透していた。そして勿論ラヴィ・ヴァルマ自身にとってもなじみ深い物だったのだろう。

ラヴィ・ヴァルマの作品を見ると、当時のインド人がどのような生活をしていたかよくわかる。《両親に会うクリシュナ<sup>7</sup>とバララーマ<sup>8</sup>》(Sri Krishna & Balarama releasing their parents)では、まだ小さな少年であるクリシュナと兄のバララーマが両親と抱き合う微笑ましい光景が描かれた。それはまるでインドのどこにでもある風景かのように、人間的で温かい表現である。背景に描かれる建物の一部を見ても、神話の中の特別な場所、というわけではなく、日常のありきたりの空間である。

1894年にラヴィ・ヴァルマは自分の油彩作品を石版印刷にして、大衆向けに出版するという新しい試みを行う。この石版印刷自体は以前からカレンダーや広告用に大衆の間で発展していたが、油彩画から石版印刷に刷り直すという試みは初めてであった。彼は自分のブランドであるラヴィ・ヴァルマ・ピクチャーズ・デポット (Ravi Varma pictures Depot.) を設立し、パルケズ製版印刷 (Phalke's Engraving & Printing) にその経営を任せた。この石版印刷では、彼の油彩画の原画を元に多くのポスターや広告が刷られた。ラヴィ・ヴァルマは石版印刷にする絵に神話や神々の絵を選び、中産階級のほとんどの家庭にラヴィ・ヴァルマのポスターが飾られた。彼の描く、生き生きとしていて、臨場感のある神々の世界は、大衆にも広く受け入れられ、浸透することになった。

ラヴィ・ヴァルマが亡くなった1906年は、ベンガル分裂でインド中が衝撃を受け、多くの活動家が暴動やデモを激化させた年である。彼の葬儀には、貴族や役人や多くのマスコミが詰めかけ、彼の死を世界中に知らせた。

#### 4. アバニンドラナート・タゴール

次に、西洋的なアカデミズム絵画で知られたラジャ・ラヴィ・ヴァルマとは対極的な画風で知られるアバニンドラナート・タゴールを取り上げる。

アバニンドラナート・タゴールは、ベンガル派を代表する画家である。彼は1871年に、カルカッタの名門一家であるタゴール家の一員として生まれた。タゴール家は当時のインドで最も栄えた家柄の一つであり、カーストでは上位のバドラロク (bhadralok)<sup>9</sup>にあたる。タゴール家はヒンドゥー教の一族で、一族の中でその宗派は二つに大きく分かれていた。ブラフモ (Brahmo) と呼ばれるヒンドゥー教改革派と、古くから続く伝統的なヒンドゥー教から派生した一派である。アバニンドラナートと2人の兄弟は後者に属していた。

アバニンドラナートの育った環境は、当時のインドの大衆の生活と比べ物にならないほど文化

レベルが高く、経済的にも豊かだった。インドにおけるカーストの力は絶対的であり、違う階層のものとは結婚は勿論のこと、食事をしたり、談笑したりすることすら禁止されていた。タゴール家のような地位の高い家系は、皆高度な教養を身に着け、哲学や芸術に親しみ、女性ですら外国語を初めとする教育を受けていた。

アバニンドラナート・タゴールを考察する時にはアーネスト・ビンフィールド・ハヴェル(1861～1934)という人物の存在を無視することは出来ない。ハヴェルはイギリス人の美術史家で東洋文化の研究者でもあった。彼は1884年にマドラス美術学校の校長に就任するためにインドにやってきた。また、イギリス政府からは、インドの美術と産業を研究し報告する任務を与えられていた。当時のイギリス政府には、インドの美術と産業をもっと高めて、本国との交易をより発展させたいという狙いがあった。この頃のイギリスではアーツ・アンド・クラフツ運動<sup>10</sup>が盛んになり、人々はより新しいデザインを求め、東洋にまで目を向けていた。西洋の人々にとって、インドをはじめとする東洋の国々は、未知の世界とは言え、その工芸品は新鮮だった。ハヴェルもまた、東洋文化への深い関心を持ってインドに渡ったのである。

しかし、実際インドの美術学校でインドの古代の文化や伝統的な思想や歴史、芸術様式が教えられることは少なく、ほとんどが西洋美術に関する授業だった。ハヴェルは仕事の合間にインド各地を旅して、それぞれの土地の美術工芸について記録した。彼は多くの著書を残している。彼は次第にこのようなインドの古くからあるものをインド人に教えないのはおかしいと考え始める。

1896年にハヴェルはマドラス美術学校から、カルカッタ美術学校へ移ることになる。カルカッタは西洋文化の影響を特に強く受ける地域である<sup>11</sup>。カルカッタでもやはり美術教育は西洋的なものが主流で、インド伝統の技法はほとんど取り扱っていなかった。ハヴェルはインド人の学生たちにインドの伝統的な美術工芸を学ばせたいと考えていた。そして、ハヴェルはここで、学生だったアバニンドラナート・タゴールと出会う。アバニンドラナートはハヴェルの考えに賛同し、それを実行に移した若い画家のひとりであり、弟子であり、友人でもあった。

ハヴェルの熱意はすばらしく、大学のカリキュラムを改組するなどの改革を行った。例えば、西洋の古典美術を教えていた授業を瞑想の授業に変えた。これは、インド人には作品制作に瞑想が必要だと考えたからである。また、学校の収蔵庫にある西洋絵画の模写や西洋の彫刻の模造品などを一掃し、インド各地の細密画やヒンドゥー教彫刻などを数多くコレクションした。

しかし、実際はハヴェルの思っているよりもずっと難しい試みだった。そもそも、インド人にはインドの伝統的なものが存在するという考えが無かった。なぜなら、インドは、それぞれの州に太守がいて、国王であるのと同じように、その地域を支配していた。各州の個性は強く、話す言語も異なっていた。多くの西洋人はインドを一つの国として見て、インドの歴史や文化、という括りで研究しようとしたが、インドの場合はそれは不可能だった。

ハヴェルは*Indianness*という言葉をつたつた使った。これは「インド人らしさ」を意味するが、ハヴェルはこれを生徒たちに求めた。芸術制作の中で「インド人らしさ」を追及してほしかったのだ。アバニンドラナートは彼の考えには賛同したが、その「インド人らしさ」が一体何であるのかが問題だった。

アバニンドラナートは「インド人らしさ」を生涯追及し続けたと言っても過言ではないだろ

う。彼の絵は時代を追って多くのジャンルから影響を受けて変化していった。筆者は彼が描いた「インド人らしさ」とは何であったのかを明らかにすることを目的としているが、彼の作風が時代と共にあまりに大きく変化するので、作風から判断するのは難しかった。結局彼の中で「インド人らしさ」の表現が確立されることは最後まで無かったのだと思う。しかし常に描こうとしたものは自分の中のインドであり、それにぴったりくる表現を模索し続けた。

アバニンドラナートや当時の民族主義の画家たちの絵を考察するために欠かせない要素はやはり文学であった。当時のカースト上位の人々の社会で、文学は特に重視され、アジア人で初めてノーベル文学賞に輝いたラビンドラナート・タゴール<sup>12</sup>のような詩人は数多く存在した。また、彼らはインドだけでなく、ペルシアやヨーロッパの文学にも精通していた。そもそも細密画は初め、経典挿絵として発展したのである。

アバニンドラナートの絵もまた、多くの文学からインスピレーションを受けて描かれている。例えば《蓮の葉の上の涙》(*Teardrop on Lotus Leaf* : 1912/1913) (図9)は、有名なサンスクリット語の二行連句である *Shanka* 中の *Moha-Mudgar* が元になっている。

Nalini dalagata jalamati Taralam

Tatvat jeevanam atishaya chapalam

これは“Very fluid is the water-drop on the lotus leaf/Life, like it, is exceedingly unsteady.” (Debashish Banerji 訳) つまり「蓮の葉の上の滴はなんて流動的だろう、人生もそのように不安定である。」(拙訳) という意味である。この詩は、インドの教養ある人物なら一度は読んだことのあるような、よく知られた詩集の中の一つである。この詩には女性も涙も登場しない。ただ、「蓮の上の滴」と言っているだけである。しかしアバニンドラナートは作品の中で、独自の解釈を加えて女性を描き、タイトルには「涙」という言葉を入れることで、蓮の上の滴が女性の涙であると表現した。アバニンドラナートがこのように表現したのは、詩に込められた人生の儚さ、というテーマとは別に、インドの変わりゆく時代や、新しい社会への不安、インド人の不安定なアイデンティティーなどの意味が込められているのではないかと思う。

当時のインドは自立と独立を目指して動き出していた。タゴール家のような上流階級の人々は、カースト下位の人々とは違い、西洋人ともある程度対等に（少なくとも表向きは）付き合うことが出来ていた。しかしインドの人々はムガル王朝がイギリスによって滅ぼされるのを間近で目撃した。1857年にムガル王朝はインド大反乱の最中に滅亡するが、これによってイギリスは正式にインドを植民地とした。1901年のエドワード7世の戴冠式は、本国だけでなくインドでもセレモニーや記念行事が行われた。1903年には戴冠記念の美術展がデリーで行われた。「デリー公式謁見展 1903」(Delhi Durbar of 1903) というこの展覧会には、32歳だったアバニンドラナートも作品を出展した。《タージマハルの建設》(*Building of the Taj* : 1901) (図10)と、《晩年のシャー・ジャハーン》(*Last days of Shah Jahan* : 1902) (図11) という2作品であるが、これはタージ・マハルを作った第5代皇帝のシャー・ジャハーンを描いたものである。二つは対作品であり、一枚目が繁栄している頃の皇帝、二枚目が死にゆく皇帝であり、皇帝の人生がテーマになっている。

この展覧会は主にイギリス人のために開かれたものである。カースト上位のインド人たちも見に来たが、多くはインドに住むイギリス人や、他の西洋人であった。アバニンドラナートはこの

2枚の絵の両方にタージマハルを描いたが、これは戦略的だったと言われている。というのは、西洋人のもとで美術を学んだアバニンドラナートには西洋人が何を好むのかがよくわかっていたからだ。展覧会で高い評価を得るには西洋人の好きなモチーフを使う方が有利であると考えたのだ。

とはいえこの2枚の絵に描かれたタージマハルは決して無意味にそこに置かれたわけではない。1枚目では、タージマハルはまだ建設中である。皇帝の妻の霊廟であるこの美しい巨大な建物は、若さと権力の絶頂期であった、皇帝の権威そのものを物語っている。前景に描かれた水タバコを手に行っている皇帝は威厳に溢れ、その視線は建設中のタージマハルに向けられている。また、皇帝に話しかけるために、玉座に手を掛けている人物は、手に額に入った絵を持っていて、そこには完成予定図であろうタージマハルが描かれている。さらに、手前には本を読む人物、奥には大工道具を手に行や考えにふけている人物が描かれ、宮廷内の知的な教養ある人物たちの様子とムガル王朝の文化レベルの高さを伝えている。2枚目は、1枚目とは違って、年老いて死の床につく皇帝が描かれる。その視線はやはりタージマハルに向けられる。タージマハルはすっかり完成し、現在の形で描かれている。皇帝のベッドの足元には、彼の娘であろう人物が悲しそうに父親を見つめている。

これらの絵の中で、タージマハルは皇帝と共に描かれることで、人生の儚さや避けられない時間の流れを表現するために使われていると思われる。また、死にゆく皇帝とは対照的に、美しいままそこにあるタージマハルは、時間や人生が過ぎ去っても、永遠に残る何か、を問いかけているように思える。絵の中の皇帝は、1枚目では自分の権力を確認するように、2枚目では過ぎ去った自分の栄光の時代を懐かしんでいるかのようにタージマハルを見つめている。

また、この絵が描かれた時代はインド全体で自立と独立を目指す運動が起こっていたこともあり、この2枚の絵が、インド自体の古き良き時代を懐かしみ、イギリスに支配されるインドを死にゆく皇帝に例えている、という解釈もされている。

この時期、このような過去を懐かしみ、現実の世界を嘆くような思想が一部の知識人たちの間で流行した。これはやはり、イギリスの支配を受けながら、どうすることも出来ずにいる自分たちへのもどかしさからくるものだろうが、このような考えはヒンドゥー教の教えに古くからあるものだった。これを Advaita (アドヴァイタ)<sup>12</sup> というが、これは不二一元論とも言い、要するに「この世の全てが幻である」という考え方のことだ。元々は700年頃に、哲学者シャンカラによって唱えられたものだが、後継者たちに様々な解釈をされて、いくつかの宗派に分かれた。しかし基本的な理念は同じである。

この考え方をアバニンドラナートも好んで使った。後に登場するが、当時交流していた日本画家たちから「ものの哀れ」という日本の思想も学んでおり、こうした現世を嘆くような考え方は当時の Indianee の表現において重視されていた。

先に登場した *Teardrop on Lotus Leaf* の表現も、こうした思想が見られる。Advaita の面から見れば、女性は目を閉じて瞑想しながら、この世が幻である、もしくは幻同然である、と嘆き、涙を流しているともいえる。

ともかく、アバニンドラナートにとって当時のインドは嘆かわしいものだったようだ。アバニンドラナートの作品にこうした憂鬱な表現は他の作品でもよく使われている。例えば《オマー

ル・カヤームのルバイヤット詩集》(*Omar Khayyam's Rubaiyat Verse : 1906-1911*) のシリーズは、アバニンドラナートの作品の中で特によく知られたシリーズであり、Advaitaの考えが特に顕著に表れている。このシリーズはタイトルにもあるように、Rubaiyat という詩集の挿絵に付けられたものだ。作者はオマール・カヤーム (Omar Khayyam) というペルシャの詩人で、元はペルシャ語だった。アバニンドラナートはエドワード・フィッツジェラルドという人物の英訳版を読み、これらのシリーズを描いたようだ。教養あるタゴール家の人々は英語は勿論、ペルシャ語も話すことが出来た。しかしアバニンドラナートはこの英訳を気に入って使った。それは、この英訳版が、イギリスのオリエンタリスト向けに、少々脚色して、ドラマチックに訳してあったからである。詩の内容はどれも虚ろで、人生の儚さや不安定さを表したものだが、アバニンドラナートは独自の解釈で挿絵を描いている。例えば詩の第2番だが、これは

Dreaming when Dawn's Left Hand was in the Sky

I heard a Voice within the Tavern cry,

"Awake, my little ones, and fill the Cup

Before Life's Liquor in its Cup be dry."

というもので、訳すと「夜明けの左手がまだ空にあるときに、私は夢を見ながら酒場からの泣き声を聞いた。“起きて、私の子供たち。杯をいっぱいにして。人生のリキールが乾きあがる前に”」(拙訳)となる。これだけでは、「若いうちにお酒を飲もう」というような意味しか伝わってこないがアバニンドラナートの絵ではかなり違った視点でこの絵が捉えられたことが伺える。

アバニンドラナートの描いた挿絵、《オマール・カヤームのルバイヤット詩集挿絵2》(*Omar Khayyam's Rubaiyat Verse 2 : 1906-1911*) (図12) は、全体的にはぼんやりと黄色く塗られた画面になっている。中央には男と女がひとりずつ、お互い違う方を向いて座っており、男は頭にターバンを、女はサリーを頭からかぶっている。よく見ると、画面右上に酒瓶と杯が描かれ、画面の左上にはペルシャのナスティックスタイルでサインが描かれている。画面の上の方はグラデーショョン状に赤くなっており、詩の中の「夜明け」に一致する。また画面右下には詩には登場しない白い花が描かれ、これが何を表すかは議論の余地がある部分だ。男と女は二人とも目を閉じて虚ろな状態であり、二人の間には白い柵のようなものが描かれている。

詩には女も、花も、柵も登場しないがアバニンドラナートはこの詩を読んでこうした切ない感じや、悲哀感を感じたようだ。詩でメインテーマだった酒とカップは絵の端に追いやられている。これは様々な解釈がされているが、この男女はこの時代のインドにおける、カースト制や男女の立場の違いから、同じ空間にいながら、時間を共有できない悲しみを表していると言われている。また、男は服装やターバンがペルシャ風であり、ペルシャのスーフイーを思わせる。それによって、男が寝ているのではなく、瞑想しているのだとも考えられる。女は淡い緑色のサリーに身を包み、足の指にはリングをしているが、他に装飾品は無い。右肩に手を置いて、柵にもたれ、今にも眠そうな感じである。

また、詩の第50番に付けられた絵も印象的だ。詩は以下のようなものである。

The Ball no question makes of Ayes and Noes

But Right or Left as strikes the Player goes;

And he the toss'd Thee down into the Field,

## He knows about it all—HE Knows—HE Knows!

訳すと「肯定と否定から作られたボールが、選手たちを右へ左へと打ち当てる。でもボールをフィールドに投げた彼だけは全て知っている。彼は知ってる。彼は知ってる！」となる。これは含蓄の深い詩で、この「彼」が何を表すのか、様々な解釈があるだろうが、いずれにせよ、このフィールドは人生の比喩であり、ボールが運命を表すと考えるとわかりやすい。アバニンドラナートはこの絵にも独自の解釈がされた挿絵を付けている。《オマール・カヤームのルバイヤット詩集挿絵50》(*Omar Khayyam's Rubaiyat Verse 50: 1906-1911*) (図13) というタイトルのついたこの挿絵には、フィールドも選手たちも登場しない。絵に描かれるのは暗闇と、小舟と老人である。絵だけ見ればこの詩の挿絵だとはわからないだろう。まず、老人の背景はぼんやりとした茶色い暗闇で、そのなかにかろうじて見えるくらいの、わずかに白く浮き出た満月が描かれている。月の下には小舟に乗った老人が描かれ、老人の前には猫がいる。その猫は丸い酒瓶を転がして遊んでいる。小舟の下は水であろうが、わずかに黒い線で水面が描かれているだけである。

この絵の特徴は極めて東洋的で、インドやペルシャよりも、中国や日本のイメージに近い。彼はこの時期はすでに日本画家たちや中国の画家たちとの交流も深かった。タゴール家と他の東洋諸国との関わりについては、後の章で取り上げるが、彼らは西洋に対抗する者として、東洋の団結と、理解の共有を目指して活動していた。関心は日本だけでなく、中国や他のアジア諸国にも向けられていた。

デバシシュ・バネルジ Debashish Banerji (アバニンドラナートのひ孫で、美術研究家) によれば、この船と老人の絵は狩野正信の《周茂叔愛蓮図》の絵の一部にも似ているという<sup>14</sup>。(図14) 確かに、木の下で小舟に乗った老人が描かれているが、アバニンドラナートの場合、小舟と老人に焦点を当てたもので、狩野正信のように風景の中の人物を描いているのとは構図が違うように思う。

この絵の老人は詩の中の「彼」にあたると思われる。そして、猫が転がしている白くて丸い酒瓶が「肯定と否定から作られたボール」かもしれない。猫が気まぐれに転がす表現が、人生や運命はいつも不確実で、いつ何が起るのかわからない、という当時のインドの情勢を象徴するような意味が込められていたとも考えられる。また、この絵で気になるのは、老人が船首に近いところに座っており、その後ろに何があるのかまでは描かれていないことだ。これは単に日本画などによく使われる空間表現を模したのかもしれないが、ある意味では Advaita の精神を表すとも考えられる。つまり「目に見えているものだけが全てではない」という事だ。老人の後ろには舵取りとする人物がいるかもしれないし、老人は一人で放浪する船にたたずんでいるのかもしれない。そしてもしかしたら、このような思惑を想像させること自体がアバニンドラナートの狙いかもしれない。

いずれにせよ、この絵が与える陰気で不安定な印象は、多くの人に共有されるのではないだろうか。詩の内容も、何か、運命のようなものが、誰だかわからない「彼」(自分かもしれないし、神かもしれない。)によって左右されている、というものだ。画家はこの絵と詩の組み合わせによって、見る者にそうした効果を与えようと意図していたに違いない。アバニンドラナートは全部で12枚の挿絵を描き、それらが付けられた英語版の詩集はホッダー・アンド・スタウトン社

(Hodder and Stoughton) が 1910 年にロンドンで発売している。現在では数多くの改訂版が出版され、世界的にも有名であるが、アバニンドラナートの挿絵は使われず、1912 年の増刊版でも挿絵はエドモンド・デュラックという人物のものが使われた。

Advaita の精神は当時のインド人の「現代社会」や急速に移り変わる情勢への不安と結びついた。詩の挿絵にも見られる、アバニンドラナートの絵はこういったインド人の感覚を象徴するものであり、そこには常に二つの願望が見られた。「超越」と「永遠」である。

「超越」とは、時間の流れという避けては通れない道を何とかして超えていきたいという願い、そして「永遠」というのはつまり、栄光が永遠に続き、人が死んでも、歴史として永遠に人々の心に残ることである。それは、現実にすっかり幻滅した多くの上流階級のインド人にとってもっとも重要なことだった。前にも触れたタージマハルの絵は、このような願望や理想も込められている。「超越」と「永遠」は、不安に満ちたインド人の心にあった根本的な願いでもあった。そして勿論アバニンドラナート自身の願いであり、表現すべき「インド人らしさ」でもあったと思う。

## 5. 結論

冒頭でも述べたように、本論文では、近代インド美術において、インド人のアイデンティティーがどのように表現されたのかについてラジャ・ラヴィ・ヴァルマとアバニンドラナート・タゴールという二人の近代インド美術を代表する画家に注目して、考察したものである。

ハヴェルの言う Indianness つまり「インド人らしさ」というものは、いかにも西洋人らしい考え方であって、多民族多文化のインドのアイデンティティーの複雑さは一言にはまとめられない。しかしラヴィ・ヴァルマとアバニンドラナートはそれぞれが自分の考えるインドの姿を表現した。

ラヴィ・ヴァルマの表現は、初期の頃は実に西洋的だった。西洋画にありがちな構図や主題を描いていた。女性像や権力者の肖像画などである。使っていた画材は油彩であったし、表現の技法も西洋絵画のものである。しかしラヴィ・ヴァルマは西洋の画材や技法を使って、インドの風俗や、民衆に親しまれていた神話のワンシーンなども描いている。そして後には自分の神話を主題と作品を石版で大量生産し、下層階級の人々でも親しめるように安く売り出した。

ラヴィ・ヴァルマの神話の世界は、それまでの細密画にあった平面的で素朴な表現とは異なり、ドラマチックで躍動感にあふれている。そして神々の姿は、神々しいというよりもむしろ人間的で、まるで神々が現実存在するかのように写實的に描かれている。民衆の間でラヴィ・ヴァルマの石版プリントは大流行し、上流階級だけでなく、下層階級の多くの庶民たちも、西洋風の立体的で写實的な絵画に親しめるようになった。

一方でアバニンドラナート・タゴールは学生時代から「インド人らしさ」の表現を模索し続けた。細密画風の表現から前衛的な表現まで様々に画風を変えながら生涯にわたって新しい技法に挑戦していた。彼はインドのアイデンティティーがその精神や思想にあると考え、そしてそれが東洋の他の国々とも共通すると考えた。日本画や中国絵画にも注目し、技法を取り入れることもしていた。

二人に共通していた表現とは何か、と考えたときにまず言えるのは、彼らは共に、インドの大衆の中に根付いていた思想や精神をインドのアイデンティティーとして表現したということである。ラヴィ・ヴァルマはヒンドゥー教神話の世界の神秘的な世界とそれに親しむ民衆の精神を表現し、アバニンドラナートはインドの古い思想であるアドヴァイタの精神を表現した。インドでは19世紀になっても、科学の分野がほとんど発展しておらず、人々は昔と変わらずに迷信を信じていた。寺院での儀式や宗教的な慣習は人々にとって非常に重要であり、それは現在でも同じである。

ハヴェルやパーサ・ミッターといった研究者はアバニンドラナートの表現は多様的で、インドの多様性の現れであるという見解を示しているが、筆者は、多様なのは画風だけであって、表現しようとしたものはいつもアドヴァイタの精神だったのではないかと考える。

アバニンドラナートは、近代日本画家の横山大観や菱田春草等とも交流を持った。このことについては修士論文の第三章で触れている。

岡倉天心がインドを訪れた際に、詩人ラビンドラナート・タゴールと知り合い、タゴール邸に宿泊し、後にインドでの壁画制作のために横山大観、菱田春草が派遣された際にも、二人はタゴール邸に宿泊した。タゴール一族は広い屋敷で皆一緒に暮らしていたので、この屋敷にアバニンドラナートも住んでいた。二人の日本画家から作品を見せてもらったアバニンドラナートは、彼らの作風に強く共感し、自らの作品に取り入れた。それが朦朧体<sup>15</sup>である。アバニンドラナートはこの表現を多くの作品の中で取り入れている。前のセクションで取り上げた、図12の《オマール・カヤムルバイヤット詩集挿絵2》や図13の《オマール・カヤムのルバイヤット詩集挿絵50》にその表現が見られる。アバニンドラナートは自分のこの作風を *morotai* と呼び、朦朧体の表現をインドの幻想的な詩の挿絵の表現などに使った<sup>16</sup>。

岡倉天心もまた著書の中でアドヴァイタの精神が日本文化の中にも見られることを強調している<sup>17</sup>。岡倉天心とアバニンドラナートもまた詩人ラビンドラナートと同じように友好関係にあった。岡倉天心が、アドヴァイタの精神について触れていることは、二人がこのようなインドの精神世界について議論した証拠だと考えられる。さらにアドヴァイタの精神が日本のもののあわれ<sup>18</sup>の精神に通じるという考えも持っていた。アバニンドラナートは岡倉天心から贈られた『国華』を読み、もののあわれを知り、その精神に共感した<sup>19</sup>。アドヴァイタもまた、現実の全ては幻である、という哀感を含む思想であるため、二つが良く似た性質のものだと考えたのだ。

イギリスの支配を受けて、急速に発展するインド国内の情勢を、アバニンドラナートは複雑な心境で見つめていたのかもしれない。もののあわれやアドヴァイタにあるような、古き良き時代を愛おしむ精神が、彼の絵には表現されていたと考えられる。

ラヴィ・ヴァルマが表現したのは、インドの多くの人の中にある信仰への愛である。愛すべき神々をより人間的で身近に表現することで、人々に古き良き時代のインドが存在したことを証明した。

本論文で明らかにしたいと考えた二人の表現の共通点は、やはりインド人の精神世界であることと、イギリスが来る以前の古き良き時代のインドを表現したことではないだろうか。さらに言えば、そのような過去のインドの世界を表現することで、イギリスが支配し、近代化する以前の原始的な風景こそインドのアイデンティティーであると表現したのではないだろうか。



そして二人の相違点は、その表現方法である。油彩画と西洋的な写実性を使い、より分かりやすく民衆の心に訴えたラヴィ・ヴァルマに対して、アバニンドラナートは、インドで古くから使われた水彩顔料を用いて、より前衛的で、象徴的に、自分の中の明確なイメージを何とか視覚的に表現しようとした。

アバニンドラナートの《母なるインド》(1905) (図 15) は彼の代表作であるが、この絵はまさにアバニンドラナートの強いメッセージ性を感じることができる。朦朧とした背景に女神の姿を借りた女性像が描かれ、4本の腕にはそれぞれ産業の自立を象徴する絹、宗教的な知覚を象徴する数珠、精神的な知覚を象徴するお札、農業の自立を象徴する稲穂が握られている。それまで、女神は美しく着飾り、多くの装飾品を身に着けて描かれるのが一般的だったにもかかわらず、この絵の女神は、素朴で、まるでごく普通に町にいる女性かのように描かれている。アバニンドラナートの表現したかった「インドらしさ」がこの絵から十分に理解できる。素朴で原始的で迷信的だった時代こそインドの本質だと言いたいのだと思う。

## 註

- 1 19世紀にベンガルの上流階級知識人等から始まった社会運動。インドの様々な分野を古来から振り返り、良いものだけをインドの伝統として再構成する、という考えのもとに行われたが、最終的にはまとめあげる事には失敗した。しかし現在のインドのイメージはこの運動によってもたらされたと言える。
- 2 ベンガル語ではバンガラーという。インド亜大陸の北東部に位置する。1757年～64年にイギリスがベンガル太守から支配権を奪い、以降イギリスの支配下に置かれた。1947年の独立の際に、西部はインド、東部はパキスタンとして分離した。
- 3 インドにおける独特の社会階級制度。紀元前1500年頃にガンジス川流域を征服したアーリヤ人が、先住民を奴隷階級として支配したことが始まりと言われる。始めはバラモン(司祭や僧侶など)、クシャトリア(王侯貴族や武士、戦士たち)、バイシャ(庶民)、シュードラ(奴隷)の4つだったが、時代と共に細分化が進み、現在では2000以上もの細かい階級が存在する。インド人はこの身分制度をジャーティ(生まれの意味)と呼んでいたが、ポルトガル人がこの社会階級制度をカスタ(ポルトガル語で血統や家系の意味)と呼んだことで「カースト」という言葉が生まれ、そう呼ばれるようになった。現在では、インドの憲法でカースト制度を否定しているが、人々の間には根強く残っている。
- 4 経典挿絵から発展したインドやペルシアなどに見られる絵画。各地方によって特徴や画風は異なるが、全体を通して繊細で、細密な表現が見られる。特にムガル帝国時代に宮廷で発展したムガル絵画は独特な、ダイナミックな表現で知られる。一般にミニアチュールと呼ばれる。
- 5 Debashish Banerji, *The Alternative Nation of Abanindranath Tagore*, SAGE Publications, 2010: P.50
- 6 インド、デリーを首都としたムスリム(イスラム教徒)の王朝。1526年にバーブルがアフガン系のロディー王朝イブラーヒム王からデリーを奪取したことで始まる。その後少しずつ支配領域を広げ、1556年に王位についた第三代皇帝アクバルの時代に安定した基盤を築き、その後3代にわたって全盛時代が続いた。17世紀末頃から徐々に衰退し、1857年のインド大反乱をきっかけに、衰退が進み、この年のうちに滅亡した。
- 7 ヒンドゥー教インド神話において最も民衆に人気のあった神の一つ。ビシュヌ神と同一視される。クリシュナ神の青年時代の物語は盛んに作られ、牧女ラーダーとの恋物語は特に人気の主題だった。
- 8 バラデーヴァとも言われる。ヒンドゥー教のヴィシュヌ神の化身であるクリシュナの兄である。クリシュナと共に成長に、悪魔や悪王を退治する物語で知られる。しかしクリシュナが死ぬと、バララーマも共に死ぬ。プラーナ聖典においては、巨大な蛇ナーガをバララーマと同一視することもある。

- 9 「紳士」を意味するカーストで、ベンガルの上流中産階級から中産階級などに見られた。
- 10 19世紀末から20世紀初めにかけてウィリアム・モリス等を中心にしてイギリスで起こった美術工芸運動。産業主義社会の機械生産による工芸品が俗悪だとして、広く改革運動を展開した。家具、織物、食器、壁紙、文字、印刷、挿絵などのデザインを改革し、近代デザインに大きな影響を与えた。
- 11 カルカッタはベンガル州の首都である。ベンガル州はイギリスが初めて統治を開始した土地であり、この時代も活動の拠点であった。イギリス東インド会社が1696年から1716年に建築したウィリアム要塞はカルカッタを大都市へと発展させる拠点となった。現在も要塞は残っているが、初期に建てられたものではなく、18世紀中頃に改築されたものである。
- 12 アバニンドラナート・タゴールの叔父にあたる。1913年に東洋人で初めてノーベル文学賞を受賞したことで、世界的に有名になった。代表作は「ギーターンジャリ」など。
- 13 インド六派哲学の一つであるバーダーンタ学派の説。不二一元論ともいう。哲学者シャンカラ曰く、絶対者ブラフマンは絶対的に無差別の存在で、最高我と呼ばれる。最高我は本体において個我（自我）と同一のものである。ブラフマンは無明（avidya: 迷妄や煩惱の根源）のために、現実世界に個別的な個我（自我）として現れる。現象界の多様相（多様性）も無明に基づくもので、勝義（最高の真実）には存在しない（つまり、真実はたった一つであるということ）。それは幻（maya）のようなものである。この無明はアートマン（自我の本質や靈魂を意味する）の本性を直観することで滅ぼされる。つまり煩惱の根源は自我の本性を知ること滅ぼせるという事である。そして、個我と最高我は同一であって、それが自我の本性でありそれを知ること解脱（現世の苦悩から解放されること）できるという。そしてさらに解脱の完全な境界において、絶対者ブラフマンと個我つまり最高我は合致するものであるという。無明の解釈は様々に論議され、流派によっても違う。仏教にも一部この思想が受け継がれた。
- 14 Debashish Banerji, *The Alternate Nation of Abanindranath Tagore*, SAGE Publication, 2010, p.48, l.36-137
- 15 日本画の画風のひとつ。明治時代に横山大観や菱田春草等の間で試みられた新しい手法。大気や光の様子を表現するために、あえて輪郭線を排除して、色彩や濃淡で表現する。全体的にぼんやりとした画面になっているため、朦朧体または縹緲体などと呼ばれた。
- 16 Debashish Banerji, *The Alternate Nation of Abanindranath Tagore*, SAGE Publications, 2010: pp.41-44
- 17 Okakura Kakuzo, *Ideals of the East with Special Reference to the Art of Japan*, John Murray, London, 1920 :p.7
- 18 何かによって心に呼び起こされるしみじみとした感動を意味する。人生がの思い通りにならない事への哀感と人事や自然界の事象とが共感されるときに、それらが調和して「もののあわれ」になる。本居宣長が「もののあわれ」が日本文学一般の理念だと主張し議論を巻き起こした。
- 19 Debashish Banerji, *The Alternate Nation of Abanindranath Tagore*, SAGE Publications, 2010: p.42

## 文献リスト

### 単行本

- 佐和隆研『インドの美術』, 美術出版社, 1978  
京都市美術館『～近代日本画の巨匠～横山大観展・図録』, 京都新聞社企画部, 1980  
宮治昭『インド美術史』, 吉川弘文館, 1981  
齋藤隆三『横山大観』, 中央公論美術出版, 1982  
深井晋司/田辺勝美『ペルシア美術史』, 吉川弘文館, 1983  
福岡市美術館『インド現代美術展』, 印象社, 1984  
ブライアン・ガードナー『イギリス東インド会社』, リプロポート, 1989  
畠中光亨『インド宮廷絵画』, 京都書房, 1994  
東部美術館『横山大観展』, 大塚巧藝社, 1994

- 近藤和彦『民のモラル—近代イギリスの文化と社会—』, 山川出版社, 1996
- 賀来弓月『インド現代史—独立50年を検証する—』, 中公新書, 1998
- アンドレ・ジスベール／ルネ・ビュルレ, 遠藤ゆかり／塩見明子訳『地中海の覇者ガレー船』, 創元社, 1999
- 前田耕作『カラー版—東洋美術史—』, 美術出版社, 2000
- 上智大学／Sophia University Press『「東洋の使徒」ザビエルⅠ・Ⅱ』, 信山社, 2000
- 福岡アジア美術館『インドのカレンダー・アート～女神からピンナップへ～』, 財団法人福岡市文化芸術振興財団, 2000
- 浅田寛『MINERVA 西洋史ライブラリー④—イギリス東インド会社とインド成金—』, ミネルヴァ書房, 2001
- ヴィディヤ・デヘージア, 宮治昭訳『岩波 世界の美術—インド美術—』, 岩波書店, 2002
- 近藤和彦『西洋世界の歴史』, 山川出版社, 2004
- ビパン・チャンドラ『近代インドの歴史』, 山川出版社, 2004
- 木下長宏『岡倉天心～物ニ観ズレバ終ニ吾無シ～』, ミネルヴァ書房, 2005
- バーバラ・D・メカトーフ／トーマス・R・メカトーフ, 河野肇訳『ケンブリッジ版世界各国史—インドの歴史—』, 創土社, 2006
- 青山吉信／今井宏『概説イギリス史 新版』, 有斐閣, 2007
- 羽田正『興亡の世界史 第15巻—東インド会社とアジアの海—』, 講談社, 2007
- 福岡アジア美術館『アジアコレクション70～福岡アジア美術館 所蔵品選～』, 財団法人福岡市文化芸術振興財団, 2007
- 浅原昌明『カラー版 インド細密画への招待—歴史, 宗教, 文化を訪ねて—』, PHP 新書, 2008
- 堀川理沙『近代美術—Vニューデリー国立近代美術館コレクションによるインド近代美術の夜明け—カンパニー絵画』, 福岡アジア美術館, 2009
- ロビンドロナート・タゴール『タゴール詩集～迷い鳥～』, 風媒社, 2009
- 宮元啓一『インド哲学七つの難問』, 株式会社講談社, 2009
- フェリペ・フェルナンデス・アルメスト, 関口篤(あつし)訳『世界探検全史—道の発見者たち—上・下』, 青土社, 2009
- 浜渦哲雄『イギリス東インド会社～軍隊・官僚・総督～』, 中央公論新社, 2009
- 山下博司『ヒンドゥー教』, 株式会社講談社, 2009
- 池上俊一監修『図説 世界の歴史⑤—東アジアと中世ヨーロッパ—』, 創元社, 2010
- 越智裕二郎『ポルトガルと南蛮文化展』, 日本放送協会 NHK プロモーション, 1993
- 五十嵐理奈／堀川里沙『魅せられてインド。～日本のアーティスト・コレクターの眼～』, 福岡アジア美術館, 2012
- Rubaiyat of OMAR KHAYYAM*, [Translated by Edward Fitzgerald], Barones & Noble Books, 1993
- Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922*, Cambridge University press, London, 1994
- Partha Mitter, *Indian Art*, Oxford University press, London, 2001
- Smauta Sen, *Rupa Charitavali Series—Abanindranath Tagore On An Indian Canvas—*, Rupa. Co, New Delih, 2002
- Richard Blurton, *Hindu Art*, T. The British Museum Press, 2007
- Portraits in Princely India 1700-1947*, [edit by Rosie Llewellyn-Jones], Marg Publications, 2008
- Grobal Lab—Art as a Message Asia and Europe—1500-1700*, Mak Governing Committee, 2009
- Sona Datta, *Urban Patua The Art Of Jamini Roy*, Marg Publications, 2010
- Roamery Crill, Kapil Jariwala, *The Indian Portrait 1560-1860*, National Print Gallely, London
- Debashish banerji, *The Alternate Nation of Abanindranath Tagore*, SAGE Publications Ltd, London, 2010

## 論文

中尾智路「インド近代美術考～ラジャ・ラヴィ・ヴァルマの生涯と作品について～」美術史論集第2号，2002

稲賀繁美「岡倉天心とインドー越境する近代国民意識と汎アジア・イデオロギーの帰趨」(21世紀COEプログラム「インターフェイスの人文学」『トランスナショナリティ研究』プロジェクト 第29回トランスナショナリティ研究セミナー) 2004

山本梓「イギリス人画家の渡印と英領インド美術」『京都市立芸術大学紀要』2008

福内千絵「インド画家 C.R.R. ヴァルマーの日記記録に関する研究」，鹿島美術財団年報 (28)，518-526，2010

Osamu Note, E. B. Havell and the Metamorphosis of Indian Craft, 南アジア研究 12, 2000

参考ホームページ

[http://www.ethnicpaintings.com/indian\\_painting\\_styles/miniature/](http://www.ethnicpaintings.com/indian_painting_styles/miniature/)