

Title	近代インド大衆宗教画 : ラージャー・ラヴィ・ヴァルマーの作品にみる, その成立
Author(s)	福内, 千絵
Citation	デザイン理論. 48 P.76-P.77
Issue Date	2006-05-31
Text Version	publisher
URL	http://hdl.handle.net/11094/53134
DOI	
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

近代インド大衆宗教画

— ラージャー・ラヴィ・ヴァルマーの作品にみる、その成立

福内千絵／大阪芸術大学大学院

インドの通りを歩いていると、街角や路上の店先などで、必ず目にする印刷画がある。極彩色をふんだんに用いた鮮烈な色彩りで、ヒンドゥーの神々がそこには描かれている。画題の主流はヒンドゥー神であるが、なかにはガンディーのような歴史上の英雄的人物のもの、偶像を否定するはずのイスラムのものまである。このような印刷画は、現地では、人々の祈りの対象として、巷間大量に流布する宗教画である。そこで本発表ではこれら印刷画を「大衆宗教画」と呼ぶこととした。

大衆宗教画は、19世紀末のインド人画家、ラージャー・ラヴィ・ヴァルマー (Raja Ravi Varma Koil Thampuram 1848-1906 以下ヴァルマー) の作品にその源流を辿ることができる。ヴァルマーは、幼少の頃からその画才を認められ、青年期になると油彩画作品が多く、展覧会で入賞を重ねるなど、当時のインド画壇を風靡した画家である。そして藩王や在印英国人を注文主として、インド各地を遍歴し、数多くの油彩画を手懸けた。

彼の油彩画群は、その主題から女性像、肖像、神話の三つに大別でき、それらに共通するのが、写実的な描写性である。特に神話画では、それが顕著に見られる。当時の画壇の主流であったラージプート細密画やカーリーガート派絵画の神像は、すでに図像化あるいはデフォルメ化されて表現されるのが通例であった。ところが、『*Krishna Drishta*』(1888～1890年)に見るように、従来、青黒い色で描かれるクリシュナ神を、彼は淡黄色の肌で表した。この人間と見紛うばかりに描かれた神の姿に、人びとは驚嘆し、そして強く魅かれ

たのである。

また彼の神話画の特色に、インドの美的概念「ラサ (*rasa*)」の表出が揚げられる。例えば『*Radha Mahdavi*』(1888～1890年)では、画題の恋人たちが持つ恋情である「シュリンガラー・ラサ (*shringara rasa*)」が示されていると評価された。ラサは当時のインド宮廷で育まれていた美意識であり、貴族であったヴァルマー自身もこれを解して、諸侯の注文にそれを意識して描いたと考えられる。

このようにヒンドゥーの神々を主題とし、ラサを表出した作品は好評を博し、石版印刷による量産が図られた。これが、今日にみる大衆宗教画の始まりであるとされる。

ヴァルマーの活躍期のインドは、英国植民地地下にあり、人々の間で民族的意識が高揚していた時期であった。彼の死後、民族的気運は高潮に達し、西洋の絵画技法を色濃く反映した彼の油彩画作品は批判に晒され、その後、急速に人々から忘れ去られるという憂き目をみる。一方、石版画作品は有名無名の画家たちによって、その意匠にアレンジが加えられながら、人々に支持され続けている。

では何故、今日への展開をみるまでにヴァルマーの石版画が人々に受容されたのであろうか。本発表では、ヴァルマーの作品群を軸に据え、インド大衆宗教画成立の経緯について、以下のような筆者の考察を述べた。

ヴァルマーの石版画は、その主題から神話、神の単独像、民族主義的図像という三つに大別できるが、その大半を神話と神の単独像が占めている。油彩画において人間とそっくりに描かれた神々の姿は、石版画化によって新

たな展開をみせる。

石版画では、複数の人物構成による神話の情景を描いた作品は漸減し、神が単独の姿で立ち表れた構図が多く見られるようになる。『Laxmi』(1900年頃)や『Saraswati』(1900年頃)のように、女神が単体で、具体的な背景を伴って描かれているものもあれば、『Kali』(1900年頃)のように背景が省略された形のものもある。さらに、単独で真正面を向いた神の姿も登場してくる。『Vishnu on shesnag』(1900年頃)では、背景がほとんど省略され、画面の中心に正面を向いたヴィシュヌ神の両眼が、鑑賞者を直視する。この作品では、もはや神話の情景描写というよりも、神の正面性の方に焦点が絞られている。現在の大衆宗教画のスタイルをここにみることができるといえよう。

では、なぜこのように、真正面から観る者を見据えた姿が描かれるようになったのか。ヒンドゥーの日常のお祈り「プージャー(puja)」との関係から考えてみたい。単独で表される神の姿から、さらに収斂される神の正面向きの姿は、プージャーにおける一連の所作の最高潮、神と視線を交わすという行為「ダルシャン(darshan)」を可能にした。これによって、ヴァルマーの石版画がプージャーでの役割を確固たるものとし得たと考えられる。さまざまな様相を呈するヴァルマーの石版画群においても、その最高潮に「神の正面性」の表現があり、それはプージャーを行う人々の支持、つまり大衆性の獲得を意味し、ここに大衆宗教画の成立をみることができるといえる。

ところで、ヴァルマーが石版画化にとりかかった直接的な契機には、当時出回っていたカルカッタやプーナなどで量産された粗悪な印刷画への対抗心がまず挙げられる。しかし、その背後には後押しとなる人々の要求があったことを見落してはならない。知識人や新興

のミドルクラスの人々がまずステータスとして、後には一般の大衆がプージャーの絵として、熱烈に彼の絵を欲したのである。神の姿の正面性が重んじられたということは、同時に先述した油彩画にみられた「ラサ」が消失したことを意味する。つまり、支配階級や知識人たちの好みよりも、下層の人々による圧倒的多数の好み、煎じ詰めれば、「祈り」というものが反映された帰結ではないかと筆者は考える。植民地下の民族的気運のなか、また飢饉や紛争などの災厄で疲弊するなか、知識人に芽生えたヒンドゥー的統一の意識もさることながら、彼らを含めた大衆が、救いを求め、祈りの対象を渴望したが故に、ヴァルマーの創り出す神の姿に正面性が付与されるに至ったのではないかと考えられる。

今日のインドの人々にとって、大衆宗教画は祈りの対象となり、それなくしてプージャーは成り立たない。大衆宗教画が出現する以前には、一般の人々は寺院でプージャーを行っていた。しかし、大衆宗教画の普及によって、インド全域の幅広い階層の家庭において、日常的にプージャーを可能にしたことにヴァルマーの石版画の歴史的意義がある。

このような大衆宗教画というのは、「美術史」の枠組みからは洩れ落ちる存在である。ヴァルマーの作品群についても、インド美術史における記述は油彩画までに留まり、石版画は等閑視されている。このような不均衡な状況の要因に、西洋の美術規範の影響があると考えられるが、ヴァルマーの作品群の存在は、そのような「美術」と「美術でないもの」との峻別の構造を浮き彫りにする、好例でもある。今後は、このような問題意識を根底に据え、大衆宗教画をめぐる言説を検討し、異文化理解の一つの試みとしたい。