

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⁽¹⁾

《キーワード》インド ヴァルマ オレオグラフ

中尾 智 路

(福岡アジア美術館学芸員)

序

本稿は、ラジャ・ラヴィ・ヴァルマ (Raja Ravi Varma: 一八四八—一九〇六) の生涯と作品、そして、ヴァルマに対する二〇世紀初頭の二つの批評を考察することで構成されている。

ヴァルマは南インドの地主階級に生まれた画家で、当時、まだ芸術家という地位が確立していなかったインドにあって、芸術家としての名声と全インドへの圧倒的な影響力をもちえた初めての人物であった。ヴァルマは西洋絵画に倣った肖像画やインド人女性のエキゾチックな美人画を描くことで、当時の支配階級であったイギリスの政府高官やインドの藩王たちから人気を集め、時に国賓級の歓待を受けただけでなく、その絵画イメージはオレオグラフという高級リトグラフやその低級な海賊版となって、インド全土に流布し、幅広いカーストの家庭を飾ったのである。一九九三年にはニューデリーの国立博物館で大規模な回顧展⁽²⁾が開催されるなど、現在でも、

インド近代美術史におけるヴァルマの評価はきわめて高く、アジア初のノーベル文学賞作家としても知られるラビンドラナート・タゴール (Rabindranath Tagore: 一八六一—一九四一) 同様、オリジナル作品のインド国外持ち出しがほぼ完全に禁止されている⁽³⁾。

こうしたインド国内の美術状況に反し、日本におけるヴァルマの紹介は皆無に等しい⁽⁴⁾。日本でのインド美術の紹介と言えば、岡倉天心を紹介してのタゴール一族と彼らを中心としたベンガル・ルネサンスの紹介、あるいは、ガンダーラやマトゥラー美術など仏教発祥の地としてのインド仏教美術の紹介に集中し、ヴァルマはもとより、他の重要な近代作家が取り上げられることはほとんどない。ここに見られる国内外の温度差は、日本とインドの歴史的関係性だけでは説明できない、異文化への評価という複雑な問題を孕み、本稿の底流となるだろう。

近年のヴァルマ研究は、上述した一九九三年の回顧展とP. ミッター⁽⁵⁾によって大きく前進したと言ってよい。しかし、相対的な視点

でインド近代美術とナシヨナリズムの全体像を把握しようとするミッターほか、どの論文にもヴァルマ作品への実証的な分析態度はあまりない。おそらくは、作品よりヴァルマ自身を伝説化しようとした初期の伝記作家の思惑や、多産な画家であった上に各地での委託制作、兄弟との共同制作、オレオグラフの出版など、特定困難な環境で制作したことが影響したに違いない。しかし、だからこそ、作品の制作年代・環境等の基礎研究が不可欠だと言える。

本稿では、以上のことをふまえ、ヴァルマの作品と生涯を考察していくが、それはヴァルマがインド世界を西洋絵画に倣い表象した具体例であるとともに、西洋的な美術概念・制度が偉大な芸術家をうみだしたインド近代絵画のダイナミックな歴史でもある。そして、最後には、この偉大な芸術家が当時のナシヨナリズムの高揚を背景に、インド固有の表現「インディアンネス (Indianness)」の創出を期待され、称賛と批判の前面に立たされていた興味深い事例、一九〇七年の対照的な二つの批評を取りあげる。

一 トリヴァンドラムの宮廷生活

一八七〇年、ラジャ・ラヴィ・ヴァルマは藩王国外へ初めて遠出をした帰り、トリヴァンドラムから海岸線を三〇〇キロ以上も北上した港町カリカットで、副事メノンとその家族の集団肖像画を描いた(図版1)。この肖像画により、ヴァルマは初めての報酬を受け取り、職業画家としての一步を踏み出した。後年の理想化された美しい肖像画と比較すれば、まだ技法・様式面に稚拙さが残るが、

依頼主たちの個性的な容貌をとどめたその油彩画は、ヴァルマの最初期作品と位置づけられるだけでなく、当時の美術環境を彷彿とさせる。本節では、ヴァルマが少年・青年時代を過ごしたトリヴァンドラム宮廷の美術環境について述べていく。

ヴァルマは一四歳のときに叔父ラジャ・ラジャ・ヴァルマ (Raja Raja Varma: 一八九七) の薦めで、首都トリヴァンドラムにあるキリマヌール宮⁽⁶⁾へ移り住み、以後、約九年間ここで暮らしたという。インド亜大陸の最南端に位置するトラヴァンコール藩王国は、アラビア海に面した良港が多く、一六世紀からはゴアなどを中心にヨーロッパ諸国との交流が頻繁に行われた地域である。⁽⁷⁾ 当時の藩王はアイリヤム・ティルナルで、ヨーロッパ文化への教養が高く、藩王と親しかったヴァルマにとっては、刺激的な文化環境だったに違いない。こうしたなか、ヨーロッパ文化の息吹は、絵画・書物・来朝者の三方向から、ヴァルマの心を揺さぶったのではないか。

トリヴァンドラムの宮廷では、前藩王スワテイの時代まで、南インドの伝統様式であるタンジヨール絵画が推奨されていた。しかし、イギリスの支配力が強まっていった時代、新藩王アイリヤムはヨーロッパの美術品を収集し始める。その恩恵を受け、ヴァルマはヨーロッパ絵画を観察する機会を得たのである。⁽⁸⁾ また、藩王お抱えのインド人宮廷画家が描いた油彩画を見ることも、当然できたに違いない。後述するが、その中でも宮廷画家R. ナイドゥ (Ramaswamy Naidu) の絵画から、ヴァルマは油彩画の技法を盗んだのかもしれない。

ヨーロッパの絵画同様、藩王アイリヤムが愛蔵していたのは、専

門性の高いヨーロッパの学術書などであった。人体の解剖学や古代インドに関する書物がヴァルマに与えられ、その知識は、後の作品に描写される正確な人体表現や古代インドの舞台装置の素地となつたかもしれない。一方、ヴァルマを厚遇した藩王の思惑にも目を向ける必要があるだろう。当時、ヨーロッパ絵画を収集することは、たとえ藩王であっても、経済的・物理的に容易ならざることだったに違いない。それゆえ、藩王国内の才能ある者にヨーロッパ絵画の技術と知識を習得させ、自前で油彩画を作りだそうとしたのではなにか。一八五八年にイギリスの直轄統治が開始すると、各地の藩王国は今まで以上にイギリスからの強い政治的支配と文化的誘惑を受けていたのである。たとえ、藩王にそこまでの意図がなかったとしても、顧客の要望に敏感なヴァルマが、ヨーロッパ文化を愛好する藩王に何も影響を受けなかったとは考えられないのである。

第三の息吹は、絵画と書物以上に直接的なものである。一八六八年、オランダ人画家T.ジャンセン (Theodore Jensen) は、当時のインド総督ローレンス卿¹⁰⁾の紹介状を携えてトリヴァンドラムを訪れたのである。おそらく、ローレンス卿の招待状で箔をつけたジャンセンは、藩王夫妻の肖像画によってかなりの報酬を得たに違いない。しかし、ヴァルマが油彩画を教えてもらおうとすると、ジャンセンはそれを拒んだという。独学の天才芸術家というお決まりのヴァルマ像に同調するわけではないが、実際、ヴァルマとジャンセンの交流には言葉の障害があったはずである。一八七三年、ヴァルマがマドラスを訪問する際に、藩王が英語の通訳を同伴させたことからも、ヴァルマとオランダ人画家との会話が直接的ではなかったこと

とが推測できる。絵画や書物より直接的であるはずのヨーロッパの画家が、このときは、効果的に作用しなかったのである。

以上、トリヴァンドラム宮廷に及んだヨーロッパ文化の影響を述べてきたが、ここで、宮廷内部の政治情勢についても言及しなくてはならない。ヴァルマが滞在したこの時期、トリヴァンドラム宮廷の政治情勢は、決して健康的なものではなかった。その病根となつたのが、藩王アイリヤムと息子ヴィザカムとの不和である。当時、藩王国の宰相だったT.M.ラーオが、王子ヴィザカムと親しい関係を保っていたために、父王から宰相の職を解任させられた事件は、その端的な事例と言えよう¹¹⁾。そして、この親子対立は宮廷内の官僚だけでなく、画家たちをも、その両派に二分させたに違いない。伝記には、王子派に属する宮廷画家ナイードゥが、ヴァルマに油彩画の技法を教授することを拒んだことが記されているが、こうした両者の非友好的な関係は、王子ヴァザカムが父王の死後にヴァルマを冷遇したことを考慮すると、あながち否定することもできないのである。さらに、藩王アイリヤムがヴァルマの藩王夫妻肖像画に対して、画家としては初めての賞 (Veerasinghala) を与えた¹²⁾とは、古参のナイードゥにライバル心を芽生えさせただろうことが想像に難くない。しかし、たとえふたりの交友が皆無だったとしても、同じ宮廷内を出入りする以上、お互いの作品を見る機会は十分にあったはずである。ヴァルマの伝記とナイードゥの油彩画 (図版2) からは、ナイードゥが油彩画の媒体・技法に関する知識と、それほどヨーロッパ流に理想化されていない様式を持っていたことがわかる。同じく、理想化されていない、個性的な容貌をとどめたヴァル

マの油彩画（図版1）を考えると、両者には様式面で何らかの影響関係があったと想像することもできる。図版2は制作年代が不明であるが、それが判明すれば、二人の影響関係はより詳細になるに違いない。

以上のことから判断すると、ヴァルマはこの時期、ヨーロッパ一般の文化的知識を吸収したとともに、油彩画についても、それを習得するための機会に恵まれていたことがわかる。しかし、藩王の所蔵品をはじめ、ジャンセンの肖像画やナイードウの油彩画など、トリヴァンドラム宮廷でヴァルマが目にする油彩画は、どれも一流と呼べる作品ではない。藩王からの全面的なバックアップが、若いヴァルマの才能をヨーロッパ絵画の習得に向かわせたことは想像に難くないが、本格的にヴァルマの様式が形成されるのは、イギリス植民地政府の拠点マドラスで活躍し始めてからであろう。

二 マドラスとイギリス人趣味

マドラスは南インドの植民地経営を支えるイギリスの拠点として、一七世紀半ばよりイギリス政府の様々な施設が建設されてきた。一八五〇年に軍医A.ハンター (Alexander Hunter) によって設立された芸術工芸大学もその一つで、後に工業美術学校と名を改め、インドを代表する美術学校となった。¹³⁾ こうした政府系機関が存在したこともあり、マドラスは活発な美術市場を形成したのである。マドラスから油絵具を送ってもらったヴァルマが、地元の叔父が用意してくれたインド固有の絵具（葉、花、土など）とともにそれを用い

た話は、当時のマドラスとトラヴァンドラムの経済的・文化的差異を如実に物語っている。

このマドラスにおいて、ヴァルマ絵画の方向性を決定的にしたのが、一八七三年に始まるマドラス美術協会展である。以下、マドラス美術協会展を舞台に、ヴァルマの絵画様式が成長していく過程を見ていく。

マドラス美術協会展を取り巻く状況は、イギリス人の趣味をきわめて強く反映していたようだ。第一に、展覧会がマドラス知事ホートにより創設されたこと。第二に、展覧会の作品選定委員会が、おそらくは、ヴァルマをこの展覧会に推薦したマドラス工芸美術学校の初代校長R. F. チシヨールムや、知事ホートと親しいファネル博士などの、イギリス人美術関係者によって組織されていたことが挙げられるからである。

それに加えて、後年、マドラスの画家サークルに送った作品が、イギリスの職業画家に称賛されたことは、¹⁵⁾ マドラス美術協会展を含む当地の美術環境全体が、イギリス人によって整備されていたことを推測させる。そして、この環境整備に絶対的な役割を果たしたのが、アカデミズムの拠点マドラス工業美術学校であった。しかし、初代校長チシヨールムが一八八一年にバローダ藩王国へと去り、一八八四年にE. B. ハヴェルが新校長に就任すると、¹⁶⁾ 同校の美術方針は次第にヨーロッパ絵画の伝授から、インドの工芸と美術の再評価、再教育へと移行する。このハヴェル校長時代（一八八四—一八九六）と、ヴァルマのマドラス不在時期とが重なることは、マドラス美術状況の変化を示唆する興味深い事例と言えよう。

こうした環境下で開催されたマドラス美術協会展に対し、ヴァルマが持ち込んだ作品《化粧をするナーヤル女性》¹⁷（図版3）は、早くもヴァルマ絵画の特性を存分に顕わしている。第一は、ナーヤルを主題にした点である。ナーヤルはインド南部に集住し、インド独立以後まで母系制を維持した有力なカーストで、ヴァルマはこうしたインド固有の主題を生涯にわたって描き続けたのである。第二は、《メノン家の肖像》（図版1）との比較でより明確になるが、理想化された美人画という点にある。また、きわめて私的な情景をのぞき見る形式も、《メノン家の肖像》とは対照的である。こうした要素がイギリス人審査員のエキゾチズムを刺激し、その趣味に合致したのであろう。この作品は見事金賞に輝き、ヴァルマは画家としての地歩をマドラスで固めていくことになる。¹⁸

《化粧をするナーヤル女性》が展覧会のために制作された「インド人女性の美人画」であるのとは対照的に、同年に描かれた《貧困》（図版4）は把握できるヴァルマの全作品のなかで、理想化されていない社会派絵画としてきわめて異質である。この風俗画の制作状況は、マドラスからの帰りに描かれたこと以外不明であるが、同時期の《高みと深み》（図版5）が王族からの注文制作であったことから、それに類する注文制作であった可能性が高い。しかし、両作品を比較すれば、ジプシーの惨めな情景を描いた《貧困》とタミール人女性が貧者に施しをする美徳を描いた《高みと深み》では、貧者だけの描写、理想化されていない様式、という点において、歴然とした差が生じる。また、《高みと深み》は、後にA.H. ミュラーによって幻想的なオリエンタリズム絵画として再生産された

ことから（図版6）、《化粧をするナーヤル女性》と同系統の作品であると言える。とすれば、マドラス美術協会展に出品されるような、世俗的で理想化された絵画様式とはまったく異なるヴィジョンが投影された《貧困》は、注文主が異なるか、ヴァルマ自身の精神的揺らぎを暗示しよう。結論は出ないが、《貧困》のような社会的絵画は、ヴァルマのこれ以後の作品でもう姿を見せない。

図版7は、一八七六年のマドラス美術協会展出品作《シャクンタラー》²⁰に基づくオレオグラフである。一八九二年以降に印刷されたもので、表現方法はまったく異なり、細部のモチーフも変更されているだろうが、その点を考慮すれば、原画の有効なサンプルになる。《シャクンタラー》は、ヴァルマ作品の典型である美人画の系譜に連なるとともに、次のバローダ時代の方向性を予見するものとして特筆できる。『シャクンタラー』は、詩聖カーリダーサが記したと言われるサンスクリット文学の最高傑作である。こうしたインド固有の物語を絵画化したことが、本作品の第一の特色だとすれば、第二は構図にある。従来の伝統的なインド絵画にはない遠近感のある構図でありながら、背景と人物との組み合わせに破綻がなく、空間表現がきわめて自然である。後年のオレオグラフということ差し引いても、この時期の作品としてはかなり熟達している。また、この作品が当時のマドラス知事バッキンガム公爵の気に入るところとなり、M. ウィリアムズの翻訳した『シャクンタラー』の英訳版に掲載されたことは、²¹イギリス人主導のマドラス美術界を如実に物語る。

以上のことから、イギリス人主導によるマドラス美術界へのヴァ

ルマの対応は、次のようにまとめられる。

一、異国情緒を醸し出すインド人女性像

二、インド世界へと誘う空想的な物語画

ヴァルマは、一九〇四年になっても、各地からの委託制作をこなす傍ら、マドラス美術協会展へに出品し続けようとした。マドラス独特のこの美術環境を舞台に、ヴァルマは国民画家としての土台を形成したといっても過言ではない。

七〇年代後半の一時期、ヴァルマは藩王アイリヤムの怒りを買ったため、妻の生家マーベリーカラに身を引くことになる。また、一八七九―八〇年には故郷キリマヌールでペシヤワールやコロンボなど各地から寄せられる肖像画の注文をこなすようになる。こうした状況は、イギリス人支配者層に認められたことが、藩王や高位カーストの購買心を刺激したことによってもたらされたからだと思われる。そして、これと同期するかのようには、三男のC.ラジャ・ラジャ・ヴァルマ (C. Raja Raja Varma: 一九〇四) が兄ラヴィの制作に関与し始め、兄ヴァルマが人物、弟が動物や風景中心と(図版8)、制作の分業化が確立されるのである。この共同制作は、英文学好きの若い弟によって、ヴァルマ絵画の西洋化が促進された可能性をもつなど、その相互作用は注目し値する。ともあれ、この時期のヴァルマは、イギリス人にとって馴染みのある絵画様式と異国情緒あふれる主題を巧妙に繋ぎ合わせるとともに、定期的な注文を兄弟による効率的な共同制作によってこなし、職業画家として、また国民画家として大きく成長しようとしていた。

一八八〇年、インド南部のトラヴァンコールを中心としたこの時

代は、藩王アイリヤムの死をもって終わりを告げる。藩王の死後、ヴァルマは新藩王ヴィザカムによって冷遇されたため、藩王国外に新たな活動の場を求めようになるのである。こうして、次のバローダ時代が始まるのである。

三 国民画家としての歩み

↳バローダの神話画とオレオグラフの制作

一八七三年以降のマドラス美術協会展を舞台に、ヴァルマはイギリス人の趣味に適うような美しいインド女性を主題に選び、それを理想的に描写してきた。この時期の活動がヴァルマ絵画の土台を築いたのだとしたら、一八八〇年代以降にヴァルマの主要な舞台となったバローダ藩王国は、どのような作用を及ぼしたのか。

バローダはインド西部に位置し、一八世紀前半以降、マラーター同盟のガーエクワード家の城下町として繁栄してきた。一八八一年、ヴァルマは弟ラジャとともに、バローダの新藩王ガーエクワード三世²²の戴冠式に招待され、しかも非常に厚遇を受けたという。マドラスで評判を上げたとはいえ、一地方画家であるヴァルマが、このような歓待を受けたのには、トリヴァンコールの元宰相T.M.ラーオの存在があったからに違いない。もともと、ヴァルマ絵画の愛好家であったラーオは、一八七五年にトリヴァンコールを離れた後、バローダで少年藩王の摂政となっていたからである。また、同時期には、マドラス工業美術学校の元校長であり、高名な建築家でもあったチシヨールムがバローダに招かれ、王宮ラクシユミー・ヴィ

ラ・パレスやバローダ博物館の建設を任されることになる。²³

こうして、バローダは西インドの一大文化拠点へと成長していくが、その要因としては、第一にバローダ新藩王の誕生とそれにもなう新事業の着手が、第二には文化的建造物の新設にもなうヨーロッパ人画家・彫刻家・建築家たちの招聘が挙げられる。そして、ヴァルマ兄弟にとってきわめて重要な意味をもったのは、おそらく、ヨーロッパ人画家・彫刻家の来朝であっただろう。一八九二年からはイタリア人彫刻家A.フェリーチ (Augusto Felici) が滞在したほか、王宮と博物館には、ヨーロッパ人の手によるインド主題の絵画・彫刻が運び込まれた。それらの影響関係はまだ明確ではないが、一八九五年の滞在中にフランス人画家J. J. ベンジャミン・コンスタン (J. J. Benjamin-Constant: 一八四五一—一九〇二) の《ユデックト》を模写したことは (図版9)、オリエンタリズム絵画へ傾倒した晩年を考察するうえで、意味深い示唆を与えてくれるに違いない。

一八八一年、ヴァルマ兄弟はバローダの滞在中に、新藩王の肖像画、王家の集団肖像画、ラーオの肖像画を制作したほか、五点以上の神話画を制作し、五〇〇〇ルピーの報酬を受け取っている。²⁴ また、一八八八年には、ヒンドゥー教聖典プラーナを題材とした一四点の神話画制作を藩王から依頼される。²⁵ このように、この時期のバローダでの活動は、ヴァルマをサンスクリット文学やヒンドゥーの叙事詩を題材とした物語画へと導くのである。確かに、バローダ時代以前にも、一八七六年のマドラス美術協会展ではカーリダーサの戯曲を絵画化した《シャクンタラー》を制作したが、バローダ時代の物語画は藩王からの強力なパトロネージを受けたという点で、そ

れ以前の量を圧倒したのである。ヴァルマ兄弟は、この一四点の神話画を構想するために、トラヴァンコールの王族とともに、神話に登場する広大な地域を巡った。²⁶ デリー、ラホール、カルカッタなど、インド北部を中心とする長大な旅のなかで、ヴァルマはインドの統一的な表象を意図していたのである。後年、そうした傾向は一層強くなるが、このロマンチズム溢れる一四点の神話画は、インドの表象を意図した最初の作例と位置づけられるだろう。ヴァルマ研究において、作品の制作年を明記しない、あるいは不問にする場合がかなり多くあるが、この一四点の神話画についてもその状況は変わらない。ここでは、数点に関して、制作年代を限定してみる。

ここで、基準作となるのは、R. R. ナイドゥ (R. Regunatha Naidu) の作品 (図版10) である。これは一四点の神話画の一つ《ヴィシュヴァーミトラとメーナカー》の模写で、その制作年は一八九三年と記されている。²⁷ ヴァルマは一四点の神話画を故郷で制作した後、トリヴァンドラム、ボンベイの展示会に巡回させ、最終的にバローダのダルバル・ホールに納品した。こうした経緯を考えると、トリヴァンドラムの画家であった作者R. R. ナイドゥは、地元でヴァルマの作品を観察し、複製を制作したと推測される。それゆえ、ヴァルマ作品の《ヴィシュヴァーミトラとメーナカー》(図版11) と、これに類する神話画は一八九三年以前に制作された可能性がきわめて高い。つまり、図版11、12、13、14、15、16がこれに該当するのである。

概して、ガーエクワード三世による神話画の注文は、ヴァルマがインド各地の宮廷に招待される契機となっただけではなく、インド

の統一的なイメージを模索する契機ともなった。しかし、ヴァルマの神話画において、インドが表象されたのは主題においてだけであった。こうしたヴァルマの絵画が、二〇世紀初頭には、次第に高揚する独立運動の熱気に当てられ、厳しく批判されることになる。そのとき、大きな争点になったのが、インド固有の様式をヴァルマ絵画が備えているかどうかである。この点において、この時代のヴァルマの神話画はヨーロッパ的だと言わざるをえないのである。

こうしてバローダ藩王国に招待され、数々の委託制作をこなしたのを皮切りに、ヴァルマは各地の宮廷から招待されることとなる。その中でも、バローダにならぶ盛大な歓迎を受けたのが、マイソール藩王国であった。一八八四年と一八八六年、マイソールの新藩王チャーマラージェンドラ⁽²⁸⁾の招待を受けて、滞在中に藩王とその家族の肖像画を描き、子象の報酬を得たという。また、このころから、ヴァルマの妹マンガラバイや助手M.ワディアールらが、ヴァルマの絵画制作を手伝うようになった。ここに、一八七〇年代後半から始まった兄弟による共同制作は、家族や外部の協力者を取り込み、小さな企業体として機能しようとしていたのである。一八九二年、ヴァルマはドイツ人技師の協力を得て、ボンベイにオレオグラフという高級リトグラフの印刷所を設立する⁽²⁹⁾。結果的には、一九〇一年にかなりの負債を抱えて印刷所を売却するなど、散々な結末にいたった印刷所の経営だったが、その影響力は絶大なものだったと言える。なぜなら、物語画と美人画が大半を占めたヴァルマの八九種類のオレオグラフは、大量印刷物という近代化の恩恵を受け、インド全土のあらゆるカーストの家庭に流布したからである。そして、

この現象こそがヴァルマ絵画に圧倒的な大衆性を与えたのである。

四 異国としてのウダイプル

一九〇一年一月にローナーワレーの印刷所を売却したヴァルマは、二月にはインド中部のアフマダーバードへ向けて旅立っていた⁽³¹⁾。商業都市アフマダーバードで豪商から注文された肖像画などを描いた後、ヴァルマたち一行は高級官僚タテラルの招待により、一九〇一年三月一六日から七月一日までの間、インド北部のウダイプル藩王国に滞在する。インド北西部に位置するウダイプル藩王国は、ラージプート族のなかでも最も高貴なシソーディヤ氏族が統治するラージプート族の盟主である。ボンベイやバローダなど近代化の進展したアラビア海沿岸地帯と異なり、ラージプート絵画に代表されるような、インド固有の伝統文化を強く継承している、いわゆる「インドらしい」文化を保った藩王国である。図版17は、弟ラジャがウダイプルで描いた作品であるが、巨大な象と煌びやかな装束はまるでオリエンタリズム絵画のそれである。インド南部出身のヴァルマたちにとっても、このウダイプルが異国情緒に溢れた都市だったことは想像に難くない。

ヴァルマたちはタテラルの父で前宰相のP.メータ⁽³²⁾の肖像画を制作したほか、藩王ファター・シングと藩王の三人の後継者の肖像画などを制作した。その後、藩王は今亡きラージプート族の英雄プラタップ・シングの肖像画を注文する。しかし、ヴァルマに依頼されたのは、ヴァルマお得意の写実的なプラタップ・シング像では

なかった。藩王はラージプート絵画（細密画）の線描を尊び、ヴァルマに伝統様式で描かれた先祖の細密画を拡大するよう頼んだのである。

この肖像画の制作には、背の高いラージプート族の兵士がモデルとして使われた（図版18）。彼にもっともらしい武具をまとわせ、顔の部分はプラタップの古い細密画をもとに描きあげられた。そして、背景は弟ラジャによって完成されたのであろう、近くの実景が用いられたという。図版19は、その当時の作品に類するものと考えられる。図版18、19を比較してみると、完成作品（図版19）には下絵（図版18）の写実的な描写にはない、細密画特有のデフォルメされた人物表現が認められる。ただ、弟ラジャは主題やモチーフに関心を示しつつも、絵画技法の面ではそれほど共感できなかったようだ。ラジャは、バローダやウダイプルで目にした細密画の「想像力」「装飾性」を称賛するも、同時に写実性の欠如を指摘している。しかし、たとえ細密画の表現方法それ自体が、ヴァルマ兄弟にそれほど感銘を与えなかったとしても、ウダイプルに凝縮されたラージプート族の伝統文化が、インドの古典文学を精読したヴァルマに、古代インドに対するヴィジョンを少しも誘発しなかったとは考えられないであろうか。ヴァルマは一八八〇年代後半から、全インドを表象するような絵画や古代インドの歴史画を制作するようになる。また、ウダイプル滞在の翌年一月には、デカン高原にあるインド最大のイスラム藩王国ハイダラバードに向かうが、その理由の一つには、インド・イスラム文化の精華を一目みたいという願望があったのではないだろうか。そうしたことを考慮すると、ウダイプルでの滞在は、

ヴァルマの絵画を古代インドや全インドの表象へと向かわせた、あるいはより加速させたと考えざるをえないのである。

五 インドの表象

マイソールは、バローダと並び、ヴァルマたちを厚遇した藩王国である。一八八四年には、藩王チャーमारラージエーンドラの招待を受けてマイソールにやって来たヴァルマだが、それからおよそ二〇年ぶりに、今度は新藩王クリシュナラージャの招待を受けて、この地を再訪することになった。バローダとよく似た状況だが、これから建設される宮殿（完成は一九一三年）のために、プラーナ主題の壁画を依頼されたのである。それが、一九〇三年に制作されたインド主題の歴史画《インドラジットの勝利》（図版20）であった。

《インドラジットの勝利》は複雑な構図である。登場人物やモチーフの数が多く、しかも変化に富んでいる。そのなかで、ひときわ目を引くのが、左端に描かれた半裸の女性像である。というのも、当時の標準的な道徳観から言って、女性の半裸像は十分に抗議の対象となりえたからである³⁴。そして、ヴァルマの作品においても、こうした半裸の女性像は稀である。その一つに、一八九五年に描かれた《ユデット》の模写（図版9）がある。これは、フランス人画家J.J.ベンジャミン・コンスタンを模写したバローダ時代の作品で、オリエンタリズム絵画特有の性的な開放感が露わになっている。第三章で言及したとおり、当時のバローダ宮廷には、ヨーロッパ人芸術家がしばしば招待され、ヨーロッパの文化・芸術が醸成されて

いたのである。また、弟ラジャの日記にも、フランス・アカデミズムの巨匠ブグローやメッソニエを激賞する記述が見られる³⁵。とすれば、これらのことはフランス絵画、特にオリエンタリズム絵画が、《インドラジットの勝利》において、一つの源泉になりえたことを否定しないのである。

当時のインドにおけるオリエンタリズム絵画への関心は、エキゾチックな古代趣味を湛えたA.H.ミューラーの《ブラフマンの少年に施しをする王女》(図版6)が、一九一一年にボンベイ美術協会展の金賞を受賞したことから推察できる。特に、イギリス政府が直接統治しているボンベイでは、ボンベイ美術協会を中心に、その傾向も一段と強かったに違いない。一八九一年、ウダイプルに滞在したこの年、ヴァルマも《サイリンドリー》(図版21)という作品をボンベイ美術協会展に出品している。象のレリーフが施された壁や石段、兵士の豪華な装いなど、《インドラジットの勝利》に共通する魅惑的な舞台設定が、早くもこのころから用いられているのである。さらに、槍を持った兵士の姿が、ウダイプル滞在中に描かれたラージプート族の兵士像(図版18)の面影を残している、と仮定すれば、《サイリンドリー》のインド世界は、ウダイプルのラージプート世界によって誘発されたと考えることもできよう。

このように、一九〇〇年前後のインド絵画が、自国の歴史画を描こうとした際に、ヨーロッパが表象したインド像³⁶オリエンタリズム絵画に影響を受けたのには、インド人による考古学調査の遅れが、一つの理由に挙げられるのではないだろうか。かつて、トラヴァンコールの藩王アイリヤムがヴァルマにE.ムーアの書籍を与えたが、

こうした書籍や絵画を通して古代のインドが視覚化されていたのだとしたら、《インドラジットの勝利》をはじめとするヴァルマの歴史画が、オリエンタリズム絵画に接近したのもまた必然のことだったのである。

だが、《インドラジットの勝利》に投影された他者への視線は、はたしてオリエンタリズム絵画のもつヨーロッパからインドへ向けた視線だけであるのだろうか。ラージプート族の盟主として、インド固有の文化と壮麗な宮廷文化を保持していたウダイプルが、ヴァルマに新しいヴィジョンをもたらしたとは考えられないだろうか。上述したように、ピチョーラ湖に浮かぶ白亜のウダイプル宮殿は、オリエンタリズム絵画御用達の壮麗な建築物を具現化したとも言える。こうした壮麗な貴族文化や、南インドと北インドの民族・文化的差異を考慮に入れれば、先の兵士像に見られたように、ウダイプル滞在の記憶が古代インドへのエキゾチックな情感を刺激したことは十分に想像できる。であるなら、インド古代の歴史画《インドラジットの勝利》は、ヨーロッパから見たエキゾチックなインド世界と、南インドから見た北インド世界とが、二重に投影された作品だと言えるのである。

こうしたインドに関する物語画とともに、ヴァルマが頻繁に描いたのが美人画である。一八七三年の《化粧をするナーヤル女性》以降、インド各地の女性を描いた美人画は、ヴァルマ絵画の主流となり、非常に人気を集めた。そして、この美人画においても、ヴァルマは、多様なインドを一枚の絵画として表象しようとした。それが、異なる地域の女性一人がそれぞれに異なる楽器を演奏する《華や

かな楽団》(図版22)である。³⁶ また、一八九三年のシカゴ国際展には、これを引き継いだ一〇点の美人画が展覧された。³⁷ ヴァルマは、幅広い社会階層・宗教・地域の女性を描くことで、典型的な「インドらしさ」を包括的に表象しようとしたのである。こうしたインドらしさの追求は、ヒンドゥー叙事詩を主題としたバローダの一作品にも通じるが、《華やかな楽団》の絵画表現は物語性を捨象した、より直接的なインドの表象であると言えるだろう。《インドラジットの勝利》は、その《華やかな楽団》の総合性を継承しつつも、ロマンにあふれたバローダの神話画や、ヨーロッパのオリエンタリズム絵画、そして北インドの風俗を加味し、新しいインドの表象を生み出したのである。

六 チャットルジーとクーマラスワミーの温度差

一九〇六年一〇月二日、ラジャ・ラヴィ・ヴァルマは故郷キリマヌールで息をひきとった。そして、その死は一二月二五日付けの『The Times』紙に掲載され、ロンドンにまで報じられる。

以下にとりあげる二つの記事は、一九〇七年の『Modern Review』誌に掲載されたものである。³⁸ ひとつは、この『Modern Review』誌の編集者であるR.チャタルジー(Ramananda Chatterjee: 一八六五—一九四三)が一月号に掲載した記事であり、もうひとつはインド美術・工芸の研究者として名を上げはじめたA.K.クーマラスワミー(Ananda Kentish Coomaraswamy: 一八七七一—一九四七)のものである。チャットルジーは英文学・演劇に明るい編集者で、ヴァ

ルマとも親しく、本誌やそのベンガル語版である『Prabasi』誌でヴァルマのことを紹介してきた。これに対し、クーマラスワミーは、当時まだ三〇歳の新進気鋭のインド美術研究者で、この当時からタゴール家と親交を深めはじめた。後には、ボストン美術館に新設されたインド部門を任されるインド美術研究の大家である。

チャットルジーの記事を大別すると、ヴァルマの生涯と作品内容に分かれる。ここでは、ヴァルマの絵画様式からまず先に触れておこう。

チャットルジーがもつヴァルマの絵画様式への認識は、きわめて簡明である。「彼の絵画様式はインドではなく西洋である」と。では、インドの絵画様式とはいったい何なのか。チャットルジーは、美術教育者E. B. ハヴェルと画家アバニンドラナート・タゴール(Abanindranath Tagore: 一八七一一—一九五二)の二人を称賛する。つまり、「インドの美術様式」として彼の念頭にあったのは、二人に先導されたベンガル派の絵画様式だったのである(図版23)。とすれば、ヴァルマの西洋的な様式を批判してもよさそうだが、チャットルジーはそうしようとはしない。彼は、ヴァルマの西洋的な外来様式は彼の絵画を損ねはしない、そしてさらには、もしヴァルマがインド様式に目覚めていたらその成功は計り知れなかっただろう、と表現するのである。ここでは、この記事がヴァルマの追悼文であったことを強く念頭に置かねばならない。

ヴァルマの生涯に対する記述は、ふたつの部分にわかれる。ひとつは、少年時代にみせた芸術的才能であり、もうひとつは、画家の地位を押し上げた功績である。チャットルジーはその芸術的才能が、

生得的なもので、幼い頃から顕著になっており、周囲はその才能に気づき保護したと、お決まりの天才少年像を造りあげようとしている。しかし、彼がほかの伝記作家と異なるのは、ヴァルマの成功にとって、その生得的な才能をあくまで二次的な要因と見なす点である。チャットルジは、身分の高いヴァルマが画家を志した道徳的な勇氣と、成功への献身と、苦痛への忍耐力というとびきりのスペースを用いて、読者の感情を高揚させようとする。そして最後に、チャットルジは素人の眼に戻ることを宣言することで、自他の専門性の排除し、感情的な論述に拍車をかけようとするのである。

チャットルジの論述は、かなりの程度で、インド・ナシヨナリズムの熱氣を孕んでいる。ヒンドゥー主題のヴァルマ作品に関して、チャットルジは読者にインドへの愛を提唱する。ヴァルマの詩的想像力も、ヒンドゥー世界から最も美しく感動的な場面を選ぶことに使われたと解釈しようとする。こうした主張には、インドをヒンドゥー的世界観によって統一しようとする政治的な意図が、あからさまに介在しているのである。それゆえ、チャットルジにおけるヴァルマ評価は、ヒンドゥー文化に根ざした統一的イメージを供給できるかどうかにかかっていた。結論的には、チャットルジはヴァルマがその役割を完全には担えなかったと認める。つまり、ヴァルマ絵画に描かれたインド像は、多様なまま残されていると言うのである。しかし、チャットルジは再び感情的に、ヴァルマ絵画に描かれるすべてのものがインドであると訴える。そうすることで、逆説的に、インドが統一的な要素に還元できると証明したいからである。

それに対し、クーマラスワミーの記事は八月号に掲載された。チャットルジがヴァルマ擁護で熱っぽく語った一月号発刊時とは異なり、美術業界もヴァルマの死について落ち着きと冷静さを取り戻していたに違いない。とはいえ、ヴァルマ擁護派のチャットルジが編集する『Modern Review』誌において、ヴァルマを批判したクーマラスワミーの記事が掲載されたことには、少なからず驚きを覚える。当時のインド美術が、新たな機軸によって回り始めたことを想像せずにはいられないのである。

クーマラスワミーの記事は、「インド美術の現状」と題されていた。チャットルジの記事がヴァルマの追悼文だったのとは異なり、クーマラスワミーは、インド美術にとっての重罪人、葬り去らなければならない過去の凡人として、ヴァルマの絵画を論じたのである。その厳しい追及には、「インドらしさ (Indianness)」をめぐるクーマラスワミーの審美眼が、如実にあらわれていると言わなければならない。

では、クーマラスワミーの提案する「インディアンネス」とは、いったい何であるのだろうか。クーマラスワミーは、*タゴール*の繊細な水彩画を指して、近づきたい「インディアンネス」と述べている。それに対し、ヴァルマの絵画には、想像力の欠如や、インド的感性と尊厳の欠如したインド主題の絵画化を非難するのである。両者は、素材・技法面では水彩画であるのか、それとも外來の油彩画や大量生産できる印刷物であるのか、そして、様式面ではインド固有の繊細な表現方法であるのか、それともヨーロッパ的な写真実絵画であるのか、によって峻別されるのである。クーマラスワミー

ミーは、それを「特異性 (idiosyncrasy)」と「自発的 (spontaneous) な表現」という言葉によって語ろうとする。その基準からすれば、ヴァルマの絵画はまったく凡庸だったのである。「彼の絵画は、必要な文学を精読し、インド生活をうわべで勉強すれば、ヨーロッパ人学生の誰にでも描ける類のものだ」と、クーマラスワミーは死刑宣告にも似た評価を下す。しかし、ヴァルマの絵画イメージが、インドに及ぼした影響力は絶大であった。インドの諸侯や一般大衆、そしてインド美術の潮流が、ヴァルマの絵画に引き寄せられていった、あるいは、クーマラスワミーにとっては歪められたと見えたとであろう。この歪みを修正することは、彼が称賛したA.タゴールやベンガル派の存在をもってしても、極めて困難なことだったのである。それゆえ、ヴァルマはインド美術を誤った方向に導いた重罪人として、厳しく非難されたのである。

もうひとつ、クーマラスワミーの「インディアンネス」に深く関わり、チャットルジーとの温度差を生じさせた理由に、彼の生い立ちが挙げられるのではないだろうか。クーマラスワミーは、シンハラ人（スリランカ）の父とイギリス人の母の間に生まれ、幼少のころをコロンボで過ごした。その後、母の祖国であるイギリスへ渡り、イギリス人としての教育を受けて育ったのである。それゆえ、彼のことはシンハラ人として以上に、イギリス人の目を持った人物と考えなくてはならない。しかも、インド熱に浮かされた単なるイギリス人ではなく、自らの半身に生理的な郷愁を埋めこんだイギリス人である。この異邦人の目に映るインド美術が、ヴァルマとは旧知のチャットルジーや、表面的な正確さに惹かれる一般大衆と違って

見えるは、至極当然だったかもしれない。記事の脚注において、クーマラスワミーは、イギリスにおけるA.タゴールへの評価の高さと、ヴァルマへの無関心さについて言及しているが、そのことは、彼が異邦人の目でインド美術を見ていたことを端的に物語る。つまり、クーマラスワミーが求めた「特異性」と「自発的な表現」は、インド固有の「インディアンネス」によって、インド美術をヨーロッパ美術と相対化することでもたらされた、と考えられるのである。

終わりに

本稿は、ヴァルマの生涯と作品を中心に、その活動を包括的に記述してきた。第一章から第五章では、年代ごとに活躍した都市の美術・文化・政治環境を概観するとともに、その環境に対しヴァルマがいかにかに自己の技術と様式と主題を發展させ、顧客たちの要望に応えたかを具体的に考察してきた。一八六〇—七〇年代に少年・青年時代を過ごしたトラヴァンコールでは、藩王や家族の好意的な援助によってヨーロッパ美術への関心が育まれ、それがマドラス美術協会展を取り巻く文化環境の中で、イギリス人趣味に適う絵画様式へと定着していった。そして、ここで土台が形成されたヴァルマの絵画は、バローダやマイソールの藩王の強力なバックアップと多様な注文を受けて、さらに新たな絵画世界を開拓する。一四点の神話画や晩年の歴史画《インドラジットの勝利》は、その代表的な事例である。こうした職業画家としての大成功が、次にインド全土を相手にした新事業へとヴァルマを動かした。一八九二年、ボンベイに印

刷所を設立したヴァルマは、美人画と物語画を主力商品として、大量のオレオグラフをインド全土に流通させるのである。

本稿がこうした基礎的研究に従事した理由は、序論で述べた通りである。第六章では一九〇七年のふたつの記事を取り上げたが、インド近代美術へ造詣が深まれば、さらに多角的に論じることができらるだろう。特にクーマラスワミーの批評態度を読み解くことは、インド美術史研究にとって必要不可欠であるばかりか、異文化への評価という今日的な問題も孕み、興味は尽きない。ヴァルマ作品への個別的な調査・研究とともに、今後の課題としたい。

註

- (1) 本稿は神戸大学大学院文学研究科に二〇〇二年一月に提出した修士論文を、短縮・修正したものである。
- (2) *Raja Ravi Varma: New Perspectives*, National Museum, New Delhi, 1993.
- (3) ラヴィ・ヴァルマとラビンドラナート・タゴール以外に国外持ち出しが禁止されている画家には、以下の者たちがいる。Gaganendranath Tagore (1867-1938), Abanindranath Tagore (1871-1951), Nandalal Bose (1882-1966), Jamini Roy (1887-1972), Amrita Sher-Gil (1913-1941) このため、インド国外のオークションで取引されるこうした作家の作品は、ほぼ海外コレクターからの流出品によっている。
- (4) インド政府機関との協力体制により、ヴァルマの作品は以下の展覧会で展示された。『近代アジアの美術—インド・中国・日本—』福岡市美術館、一九七九年。
- (5) Mitter, Partha, 1994.
- (6) キリマノール (Kilimanoor) は、この地にあった砦を死守した武功により、

一七五三年にトラヴァンコール藩王 Sri Veera Marthandavarma がヴァルマ家に授けた領地で、藩王国の首都トリヴァンドラムの近郊に位置する。

- (7) 古くは、四世紀にキリスト教が伝来し、マルコ・ポーロ、イブン・バットゥータ、鄭和、ヴァスコ・ダ・ガマも一三世紀以降、次々と来航した。こうした地理的好条件からか、文化水準も高く、現在でも識字率はインドで最も高い地域のひとつである。

- (8) Rajagopal, Ranjani. op. cit., 1993, p. 128.

- (9) この中に、インド神話の図像に詳しい『ヒンドゥー・パンテオン』(Moort, Edward, Hindu Pantheon, 1810) も含まれていた。ibid., p.128. 当時のインドに関する学問的研究は、イギリスの植民地政策によって推進され、イギリス人の手で開拓された。そして、この成果がインド人知識階級にフィードバックされ、彼らの尊厳とナショナリズムを覚醒させたのである。

- (10) John Laird Mair Lawrence (1811-79) インド総督兼副王の在位期間一八六三—六九年。

- (11) T. Madhava Rao (1892) ラーオは当時のインド総督ノース・ブルック (North Brook) の力添えで宰相に復帰するも、一八七五年にはトラヴァンコールを離れ、バロータ摂政となる(一八八二)。ヴァルマの絵画を愛好した一人で、後に多大な影響を与える。

- (12) 当時のトラヴァンコールには九一九人の画家がおり、その多くが寺院の壁やガラス、植物の葉に伝統的なタンジヨール絵画を描いていたというので、油彩画を手掛けるナイードゥは、かなり特別な画家であっただろう。結局、油彩画の媒体に関する知識は、宮廷画家ナイードゥの弟子 Arumngam Pillai がら秘密裏に得たという。Rajagopal, Ranjani. op. cit., 1993, p. 128.

- (13) School of Industrial Art. ボンベイでは、パルシ人企業家 Jamshetjee Jejeebhoy に献金によって、一八五六年に Jamshetjee Jejeebhoy School of Art が誕生し、カルカッタでも一八五四年に設立された私立学校 School of Industrial Art が、後に官営へ移行する。当時の美術教育の状況については、Havell, E. B. (Madras, 1912), New Delhi, 1986.

- (14) Robert Fellowes Chisholm (1840-1915) 一八六五年にマドラス美術工業学校初代校長に就任したイギリス人建築家。一八八一年にはパローダに移り、王宮ラクシュミー・ヴィラ・パレスの建設を担当する。
- (15) 一九〇一年五月七―九日の弟ラジャの日記より。Raja Ravi Varma, 1993.
- (16) Ernest Binfield Havell (1861-1934, Oxford) サウス・ケンジントン美術学校卒業後、イタリア、フランスで学び、一八八四年にマドラス工業芸術学校校長としてインドへ渡る。
- (17) 題名“A Nair Lady at Toilet”は、グーハハタクルタ (Guba-Thakurta, Tapati, 1992) に拠った。なお、ラジャゴパール (Rajagopal, Ranjani. op. cit., 1993) には、“Nair Woman with Jasmine Flowers in Her Hair”と記述されている。
- (18) この作品は、トラヴァンコール元宰相ラーオの手に渡り、一八八七年にウィーンの展覧会に出品される。後にエドワード七世に贈呈された可能性もあるが、詳細は不明。現在はマドラス美術館が所蔵する。
- (19) Archibald Herman Muller (1878-1952) コーチン在住のドイツ人プロテスタントの父とインド人カトリックの母を両親に持つ。マドラス工業美術学校を卒業後、ボンベイで活動。図版は一九一一年のボンベイ美術協会展の金賞作品。
- (20) ヴアルマが印刷所を開設するのが一八九二年のことである。第三章で後述。
- (21) Kaidasa, trans. Williams, Monier. *Adhijana Shakuntalam*, Oxford, 1876 (2nd ed.).
- (22) Sayajirao Gaekwad III (在位期間一八八一―一九三九年)
- (23) チショールムは、ボンベイの建設技師Major R. N. Mantの後を引き継ぎ、ラクシュミー・ヴィラ・パレス(一八九〇年完成)やパローダ博物館(一八九四年完成)を建設した。王宮はインド・イスラム建築の代表例として名高い。なお、当時のパローダの美術環境については、以下を参照。Sheikh, Gulammohammed. 1997, pp. 15-51.
- (24) 神話画は“Damayanti”, “Sairanthri”, “Saraswati”, “Lakshmi”, “Seehadiddhi”を含んでいた。
- (25) 14点の題名は次のとおり。“Nala Damayanti”, “Shantanu and Matsyagandha”, “Shantanu and Ganga”, “Radha and Madhava”, “Kamsa Maya”, “Shrikrishana and Devaki”, “Arjuna and Subhadra”, “Draupadi Vastraharan”, “Harischandra and Taramati”, “Vishwanitra and Menaka”, “Seetaswayamvaram”, “Young Bharat and a Lion Cub”, “The Birth of Sri Krishna”, “Keechaka and Sairanthri”
- (26) このときの旅の様子は、弟ラジャ・ヴァルマの日記 *Tour in Upper India* に記述された。
- (27) *Indian Contemporary Art* (auction cat.), Christie’s, London, 4 June 1997.
- (28) イギリス直轄支配領であったマイソールは、一八八一年にRaja Chamarajendra Udaiyarを擁立し、藩王国として再出発をきった。
- (29) インド全土を概観すれば、カルカッタにあるリトグラフ印刷所がより早い、ヴァルマのような一流画家が自ら印刷所を運営するのはインドで初めての出来事であった。当時のボンベイでは、地元とドイツとで印刷された二種類のオレオグラフが流通していたが、ほぼ独占に近い状況の地元プーナ印刷所は製品が粗悪であったようだし、ドイツの印刷物は高品質ではあったようだが、時に卑猥な描写を含む印刷物が裁判沙汰になることもあった。決して良好な印刷状況とは言えなかったからこそ、ヴァルマが入り込む隙間があったのである。Mitter, Partha. 1994, p. 209.
- (30) ボンベイ周辺が民族運動と疫病で情勢不安に陥ったころ、ヴァルマ印刷所の経営も悪化する。一八九九年、印刷所をボンベイとブネーの中間に位置するローナーワレーのカルラに移すが、それでも経営状況は改善されなかったようだ。
- (31) ラヴィの二番目の息子ラーマも画家を目指し、この時期から遠征に加わる。晩年、ヴァルマは糖尿病、ラジャは悪性腫瘍を患っていたため、さらなる協力者が必要としたのだろう。
- (32) Pannalal Mehta 宰相時代に制限的な改革を押し進めたが、息子であり、ヴァルマを招待した責任者Tatehialが父親を退け、Maharana Fateh Singhが王位に就く。

- (33) 宮廷写真家 Raja Deen Dayal の招待を受け、一九〇二年四月まで滞在する。しかし、藩王に会うこともできず、まったく成果が得られないまま帰郷する。
- (34) 一八九五年、ドイツのオレオグラフィ業者に対する裁判がボンベイで行われた。そこで、裁判官は以下のように言ったとされる。「古典画に描かれる裸婦は、性欲をかき立てようとするのではなく、芸術家が高邁な理想をもつて描いたもので、猥褻ではない。いま問題とされる版画は、理想を奪い取る近代的なシルクの傘や服の宣伝ではない」。Mitter, Partha. 1994, p. 209
- (35) C. Raja Raja Varma, March 1903.
- (36) 《華やかな楽団》の制作年代に関して、ギータ・カプールは一八八九年頃、ゲーハータクルタはシカゴ国際展後の一八九三年以降と定めている。Kapur, Geeta. Raja Ravi Varma, 1993, pp. 96-103; Guha-Thakurta, Tapati. "Visualizing the Nation", 1995, pp. 7-40.
- (37) "Malabar Beauty", "Amma", "Papa Is Coming", "A Muslim Lady at Her Toilet", "Bride Proceeding to the Pandal", "A Parsi Beauty", "The Kuruvannar of South India", "Remembering a Sister (A Marathi Woman)", "By the Wellside", "A Singer in Bombay", "Expectation", "Disappointing News" のれん一〇作品に対する評価は、まったく植民地的な見地からのものであった。ヴァルマには二つの賞が与えられたが、作品はインド風俗を知るための資料として「民族学部門」に展示されたのである。
- (38) 以下の展覧会図録に再録。Raja Ravi Varma, 1993, p.144-155.

参考文献

- Catalogue of Collections*, Vol. 1, National Gallery of Modern Art, New Delhi, 1989.
- Clark, John. *Modern Asian Art*, Craftsman House, Sydney, 1998.
- Coomaraswamy, Ananda Kentish. "The Modern School of Indian Painting" (*Journal of Indian Art*, 1911), *Art and Swadeshi*, Munshiram Manoharlal Publishers, New Delhi, 1994, pp. 116-127.

- History of Indian and Indonesian Art* (Leipzig, 1927), Dover Publications, New York, 1985. (バーナント・クレーラスローニ、山本智教訳『印度及び東南亜細亜美術史』北海道出版社、一九四四年)
- Dalmia, Yashodhara. "From Realism to Supra-Realism", *Indian Contemporary Art: Post Independence*, Vadehra Art Gallery, New Delhi, pp.9-26.
- Encyclopedia of Asian History*, Charles Scribner's Sons, New York, 1988.
- Guha-Thakurta, Tapati. *The Making of Indian Art: Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal, c. 1850-1920*, Cambridge University Press, 1992.
- "Visualizing the Nation", *Journal of Arts & Ideas*, Tulika Print Communication Services, New Delhi, March 1995 (no. 27-28), pp. 7-40.
- "Lineages of the Modern in Indian Art: A Historical Background to the Exhibition", exh. cat., *Tryst with Destiny*, Singapore Art Museum, 1997-98, pp. 29-44.
- Havell, Ernest Binfield. *The Basis for Artistic and Industrial Revival in India* (Madras, 1912), Usha Publications, New Delhi, 1986.
- H. K. Kejriwal *Collection 1830-1995* (cat.), Karnataka Chitrakala Parishath, Bangalore, 1996.
- Indian Contemporary Art* (auction cat.), Christie's, London, 4 June 1997.
- Jain, Kajri. "Of the Everyday and the National Pencil: Calendars in Postcolonial India", *Journal of Arts & Ideas*, Tulika Print Communication Services, New Delhi, March 1995 (no. 27-28), pp. 57-90.
- James, Josef. "Contribution of South India to the Contemporary Art of the Country" 『現代インド美術—グレンブラ美術館コレクション』グレンブラ美術館、姫路、一九九三年。
- Mitter, Partha. *Art and Nationalism in Colonial India 1850-1922: Occidental Orientations*, Cambridge University Press, 1994.
- Nandakumar, R. "Raja Ravi Varma in the Realm of the Public", *Journal of Arts & Ideas*, Tulika Print Communication Services, New Delhi, March 1995 (no. 27-28), pp. 41-56.
- Pal, Pratapaditya, and Dehejia, Vidya. *From Merchants to Emperors: British Artists and*

India 1757-1930, Cornell University Press, New York, 1986.

Panikkar, K. M. *Asia and Western Dominance: A Survey of the Vasco Da Gama Epoch of Asian History 1498-1945*, George Allen & Unwin Ltd., London, 1959. (K. M. パニッカル、左久梓 訳『西洋の支配とアジア1498-1945』藤原書店、二〇〇〇年)

Ponton, Marcia. "Portrait-Painting as a Business Enterprise in London in the 1780s", *Art History*, June 1984 (vol. 7, no. 2), pp. 187-205.

Raja Ravi Varma: *New Perspectives* (exh. cat.), National Museum, New Delhi, 1993.

Sheikh, Gulammohammed. "The Backdrop", *Contemporary Art in Baroda*, Tulika, New Delhi, 1997, pp. 15-51.

Sinha, Gayatri. "Introduction", *Expressions and Evocations: Contemporary Women Artists of India*, Marg Publications, Mumbai, 1996, pp. 8-17.

Subramanyan, K. G. *Moving Focus*, Lalit Kala Akademi, New Delhi, 1978.

The Dictionary of Art, Macmillan Publishers, London, 1996.

Tuli, Neville. *The Flamed-Mosaic: Indian Contemporary Painting*, HEART, India, 1997.

稲賀繁美「理念としてのアジア—岡倉天心と東洋美術史の構想、そしてその顛末」『國文學』學燈社、二〇〇〇年七月号、一一—一九頁／八月号、一一四—一二四頁。

『インドに魅せられた日本画家たち—天心とタゴールの出会いから』(図録)、茨城県天心記念五浦美術館、一九九八年。

岡倉天心『岡倉天心全集』第1・3巻、平凡社、一九八〇年。

『近代アジアの美術—インド・中国・日本—』(図録)、福岡市美術館、一九七九年。
ジョン・クラーク、森野豊・藤原貞朗 訳「近現代アジアの美術言説における『他文化』」島本流・加須屋誠 編『美術史と他者』晃洋書房、二〇〇〇年。

田平麻子「交差するボーダー—アジアの価値と美術」『アジア美術との出会い』展図録、二〇〇一年、二一九頁

中村元『現代インドの思想』春秋社、一九九七年。

橋川文三編『岡倉天心 人と思想』平凡社、一九八二年。

中尾智路 (なかお・ともみち)

一九七三年 京都府生れ

二〇〇一年 神戸大学大学院文学研究科修了

福岡アジア美術館学芸員

(専門) アジア近代・現代美術

図版リスト「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」

* 作者がラジャ・ラヴィ・ヴァルマの場合は、作者名を省略した。

- 1 《メノン家の肖像》 *The Menon Family*, oil on canvas (1870)
- 2 R.ナイドゥ 《三人のスードラ少女たち》
Ramaswamy Naidu, *Three Sudra Girls*, oil on canvas
- 3 《化粧をするナーヤル女性》 *A Nair Lady at Toilet*, oil on canvas (1873)
- 4 《貧困》 *Poverty*, oil on canvas (1873)
- 5 《高みと深み》 *Heights and Depths*, oil on canvas (1873)
- 6 A.H.ミューラー 《ブラフマンの少年に施しをする王女》
Archibald Herman Muller, *Princess Giving Gift to Brahmin Boy*, oil on canvas (1911)
- 7 《シャクンタラー》 *Shakuntala*, oleograph
- 8 C.R.R.ヴァルマ 《風景画》 C. Raja Raja Varma, *Landscape*, oil on canvas
- 9 《ユデット》 *Judith*, oil on canvas (1895)
- 10 R.R.ナイドゥ 《ヴィシュヴァーミトラとメーナカー》
R. Regunatha Naidu, *Vishwamitra and Menaka*, oil on canvas (1893)
- 11 《ヴィシュヴァーミトラとメーナカー》 *Vishwamitra and Menaka*, oil on canvas
- 12 《ラーダーとマーダヴァ》 *Radha and Madhava*, oil on canvas
- 13 《アルジュナとスバドラー》 *Arjuna and Subhadra*, oil on canvas
- 14 《シャーンタヌとマツヤガンダ》 *Shantanu and Matsyagandha*, oil on canvas
- 15 《ナラとダマヤンティー》 *Nala and Damayanti*, oil on canvas
- 16 《若いバラタとライオンの子》 *Young Bharat and a Lion Cub*, oil on canvas
- 17 C.R.R.ヴァルマ 《行進》 C. Raja Raja Varma, *Procession*, oil on canvas
- 18 《習作》 *Study for the Portrait of Rana Pratap*, pencil on paper (1901)
- 19 《ラーナ・プラタップの肖像》 *Rana Pratap*, oil on canvas
- 20 《インドラジットの勝利》 *Triumph of Indrajit*, oil on canvas (1903)
- 21 《サイリンドリー》 *Sairindhri*, oil on canvas (1891)
- 22 《華やかな楽団》 *A Galaxy of Musicians*, oil on canvas (ca. 1889)
- 23 A.タゴール 《シャー・ジャハーン帝の死》
Abanindranath Tagore, *The Passing of Shah Jahan*, oil on wood (1902)



2



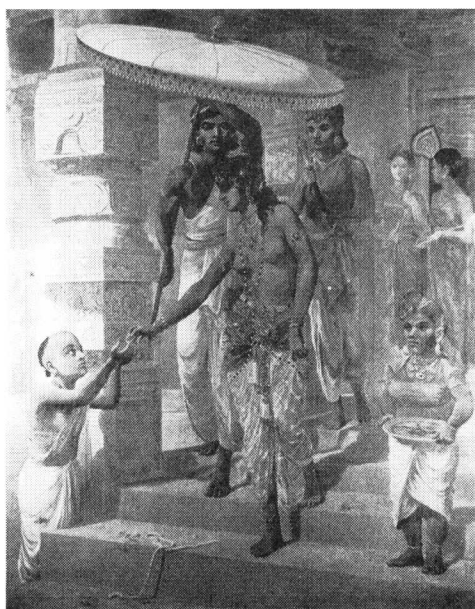
1



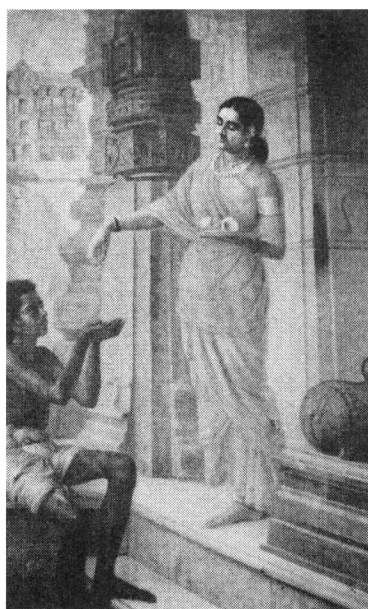
4



3



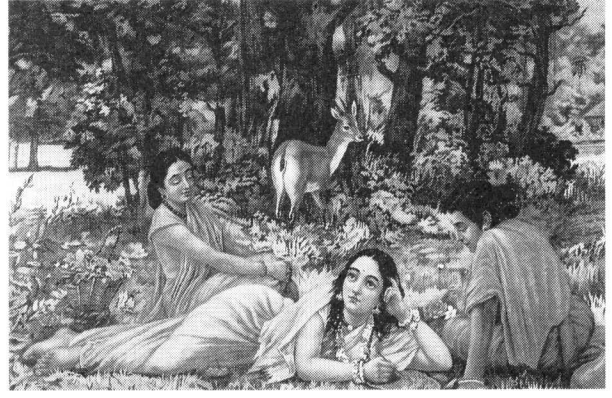
6



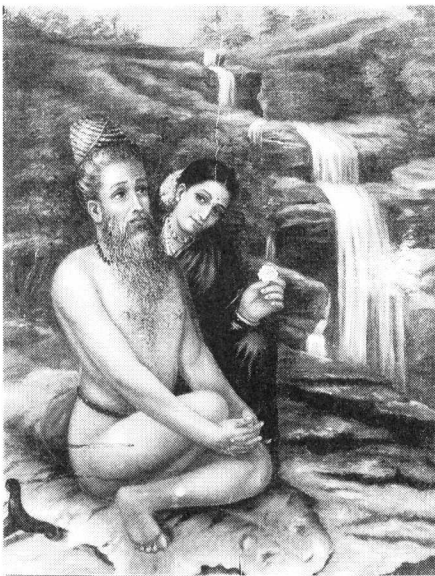
5



8



7



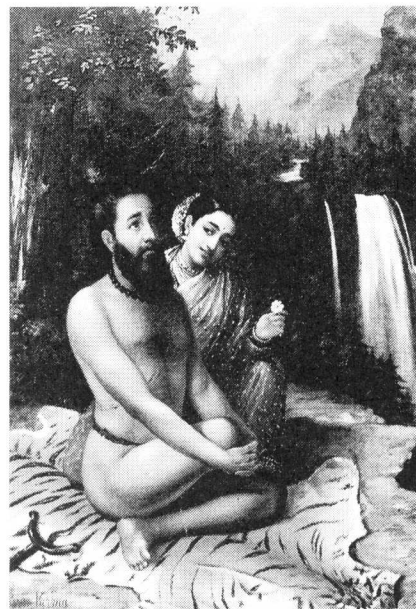
10



9



12



11



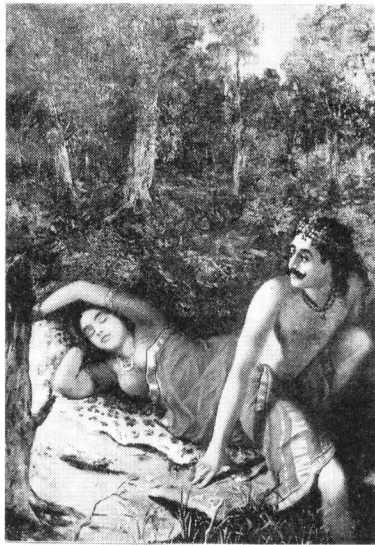
14



13



16



15



18



17



20



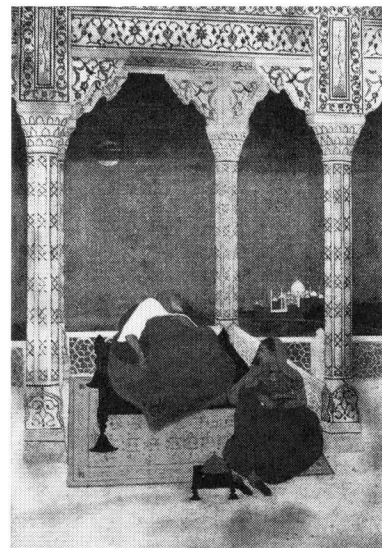
19



22



21



23