

植民地経験の表象としてのハヴェーリー：
英領インドにおける商業集団マールワーリーの文化交渉実践

豊山亜希

Haveli as Representation of the Colonial Experience:
The Practice of Cultural Interaction of the Marwari Community in British India

TOYOYAMA Aki

The examination of modernity in Asia is often accompanied by the evaluation of the colonial experience and its reflection on postcoloniality. Among Asian experience of colonialism, that of India may have influenced highly on the awakening of identity in different levels of the world.

Of various facets of colonial experience of India, this paper focuses on the mercantile community of India called Marwari. The recent development of Indian economy highly owed to conglomerates, among which not a few leading firms such as Birlas and Bajajs are from this community. Their ancestors left their homes in the barren region of Shekhawati in north India, and made their fortunes in the nineteenth-century colonial cities. From the early twentieth century, they gradually entered into industry and developed into conglomerates.

While the preceding studies on the Marwari community have been led mainly by the fields of economic history and anthropology, aiming to understand the characteristics of their moral economy, this paper argues on their cultural practices from an art-historical perspective, particularly on their residential mansions called *havelis*. Living in humble style in colonial cities or their economic headquarters, the Marwaris spent their fortunes for philanthropic deeds in the form of architectural projects such as *havelis*, temples, and wells in their hometowns of Shekhawati, dating between the 1830s and 1930s.

Famous for their colourful mural paintings, it has been generally considered that *havelis* were the visual spectacles of the Marwaris

to show off their economic success to the eyes of their hometowns. It may be likely that *havelis* were cultural devices that were strategically created for self-representation of the Marwaris in the colonial economy. However, it may be questionable to see the *haveli* construction of the Marwaris continued on the basis of a single intention for about a hundred years, even though colonial India during this period experienced drastic changes from British high imperialism to national movement.

This paper attempts to see those changes through mural representations of *havelis*, thereby the characteristics of coloniality in Asia and its reflection on postcoloniality are substantially understood. The paper firstly defines as to who the Marwaris are. Secondly, the reason why the Marwaris invested their fortunes in the hometowns rather than the economic headquarters is argued. Thirdly, the mural paintings on *havelis* are analysed according to their subject matters, and those mural paintings and its relation with contemporary visual culture are discussed. And lastly, the making of identity of the Marwari community in different stages of colonial India is revealed.

1. はじめに——アジアの近代性と植民地経験

アジア世界における近代性の意義を考察することは、しばしばポストコロニアルな現状を含め、植民地経験の検証を伴う。インドは古来、ヨーロッパにとってもアジアにとっても、地理的概念以上の豊かなイメージを喚起してきたが、イギリスの植民地支配によって、搾取される資源の源泉という物質主義的イメージと、仏教やヒンドゥー教というアジアの基層文化の源流という精神主義的イメージの両方が付与され、それぞれの関係性のなかで、インド自身のアイデンティティを模索し覚醒させることとなった。汎アジア的なアイデンティティの創成に関しては、ラビンドラナート・タゴールと岡倉天心の思想交流をはじめ、戦略的言説に関する分析が、先行研究においても盛んに展開されてきたし、本報告書の所収論文によっても、さらに深化されていくはずである。

しかし一方で、物質主義的側面において植民地権力と共犯関係を結ぶことで名声を獲得したのちに、そこからの脱却を図ってナショナルな、あるいは汎アジア的なアイデンティティを獲得しようとした在地社会の模索は、

ポストコロニアルの現代インドにどのような痕跡を残しているのかについても、考えてみる必要があるのではないだろうか。例えば、近年のインドの経済発展を牽引する財閥企業に対する関心が、日本でもここ数年高まりつつあるが、彼らの経済的成功の起点となった植民地経験が、ポストコロニアルの現代インドにおけるモラル・エコノミーをいかに規定しているのかという問いかけに、彼らの企業体としての成功を追いかけるだけでは答えは得られない。そこでは、植民地経験によって彼らが近代性をどのように認識し、自らのアイデンティティを形成していったのかを、歴史的観点からアプローチすることが、一つの有効な方法となりうるだろう。

こうした問題意識を踏まえて本稿が取り上げるのは、イギリスの植民地支配下にあった19世紀のインドで頭角を現し、その成功を土台に現代インドの経済発展の牽引役となっている、マールワリーと呼ばれる商業集団である。ピルラーヤバジャージなど著名な財閥を多数輩出しているマールワリーの多くは、インド北部ラージャスタン州シェーカーワティー地方の出身で、この地方には彼らが成功した富で建てた邸宅建築ハヴェーリーが多数残されている（図1）。マールワリーのハヴェーリーに関する先行研究は、旅行案内書という体裁のものから建築学的な構造分析のものとまで、多岐にわたる¹⁾。これら先行研究の最大の成果は、所有者であるマールワリーの移住によって廃墟と化し省みられなくなっていたハヴェーリーへの社会的関心を喚起し、文化遺産として再評価する動きを形成したことである。しかし一方で、観光資源化が加速するなかで名品主義的な価値

1) 主な先行研究は、以下のとおりである。Francis Wacziarg and Aman Nath. *Rajasthan: The Painted Walls of Shekhavati* (London: Croom Helm, 1982); Pankaj Rakesh and Karoki Lewis. *Shekhawati: Rajasthan's Painted Homes* (New Delhi: Lustre Press, 1995); Kishore Singh and Pankaj Rakesh. *Shekhawati: Painted Townships* (New Delhi: Cross Section Publications, 1995); Shikha Jain. *Havelis: A Living Tradition of Rajasthan* (Gurgaon: Shubhi Publications, 2004); Kireet Patel. *Arayish: Wall Paintings of Shekhawati* (Ahmedabad: SID Research Cell, 2006); Ilay Cooper. *The Painted Towns of Shekhawati* (New Delhi: Prakash Books, 2009).



図1 シヴ・ナラーヤン・ビルラー・ハヴェーリー、1864年、ピーラーニー

判断が働きつつあるとともに、マールワリーの成功物語とハヴェーリー盛衰の単純化された語り—マールワリー同士が競合的に成功を誇示して建てたハヴェーリーは、どんどん大きく派手になって絶頂を迎えたのち、ブームが過ぎて廃墟化した、というもの—が固定化しつつある。また、先行研究においては、壁画装飾に関して、同時代の美術の動向と関連づけて考察しようとする試みがほとんどなされてこなかったために、訪問者の目を楽しませるあからさまな珍奇性—性交場面や西洋の文物の誤った認識など—がハヴェーリーの魅力であるとの価値判断がなされる傾向も見受けられる。

そこで本稿においては、19世紀半頃から約100年間にわたって造営された、マールワリーを建築主とするハヴェーリーの壁画装飾を分析の軸に据え、それが英領インドの変化のダイナミズムを反映して、どのようなマールワリーの自己表象を示すのかを明らかにしたい。最初に、マールワリーとは誰かを明らかにしたうえで、彼らが成功した富をなぜハヴェーリー建築など故郷への投資に費やすのかを考察する。そのうえで、本稿の中心的な議論として、ハヴェーリーの壁画装飾が、造営された各年代における文化に関する言説や、在地社会の視覚文化の実践とどのような影響関係にあったのかを分析し、産業資本家へと至る彼らのアイデンティティ変容の実証を試みたい。

2. マールワリーとは誰か

マールワリーとは逐語的には、「マールワール地方（インド北西部ラージャスターンの旧ジョードプル藩王国一帯）出身者」を意味し、16世紀のベンガル地方において通用され始めたとされる²⁾。ムガル朝第3代皇帝アクバル（在位1556～1605年）の治世下、ラージプートと呼ばれるラージャスターンの地方諸勢力がベンガル地方に駐留兵を派遣した際、その物資補給を担ったのがマールワール地方出身の商人で、自らを「マールワリー」と称したという³⁾。時代を経るにつれ、この語はラージャスターンの他地方出身商人に対しても適用されるようになり、ラージャスターン出身商人の総称として定着していった⁴⁾。

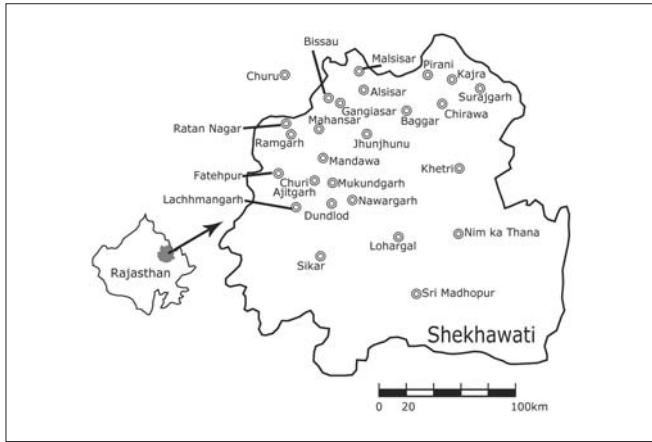
マールワリー商人を実際に多数輩出したのは、その語源となったマールワール地方ではなく、ラージャスターン北東部に位置し、ジャイプルとビーカーネールという2つの旧藩王国にまたがるシェーカーワティー地方である（地図を参照のこと）。古来シェーカーワティー地方は、グジャラートやシンドといったアラビア海沿岸地方とデリーなどの内陸都市、さらには中東や中国とも結ばれた長距離交易の拠点として発展してきた⁵⁾。18世紀にムガル帝国が解体へ向かい、ラージプート諸侯の領土争いが活発化すると、シェーカーワティー地方の領主シャルドゥール・シング（1681

2) Thomas A. Timberg. *The Marwaris: from Traders to Industrialists* (New Delhi: Vikas Publishing House, 1978), 10; D. K. Taknet. *Industrial Entrepreneurship of Shekhawati Marwaris* (Jaipur: D. K. Taknet, 1986), 23.

3) Balchand Modi. *Desh ke Itihas mein Marwari Jati ka Sthan* (Calcutta: 1939), 53; Taknet, *Industrial Entrepreneurship*, 23; Rakesh and Lewis. *Shekhawati*, 35; Pankaj Rakesh. "From Seth to Tycoons," *Marwar: A Chronicle of Marwari History and Achievements* (Vol.1, 1996), 148.

4) Timberg, *Marwaris*, 10.

5) Wacziarg and Nath. *Rajasthan*, 18; 中谷純江「「マールワリー」の故郷、ラージャスターン」三尾稔・福内千絵編『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』財団法人千里文化財団、2011年、22頁。



地図 シェーカーワーティー地方におけるハヴェーリー分布地図

～1742年)はジャイプル藩王国と同盟関係を結んで、ムスリム領主の駆逐に成功した⁶⁾。シャルドゥール・シングに領土を与えられた5人の息子達は、それぞれの支配拠点に城砦を建設すると、商人の納税による財政の潤沢化を期待して、さまざまな特権を提示して商人の誘致を行った⁷⁾。現代インド経済を牽引するマールワリーは、こうしてシェーカーワーティー地方に活動拠点を定め、「故郷」を得ることとなったのである。

しかし、ムガル帝国のさらなる弱体化によって激化していくラージプート諸侯の領土争いは、交易路の安全性を失わせただけではなく、支配者を不条理な搾取へと向かわせる要因にもなった⁸⁾。さらに、18世紀後半からイギリスの影響力が增大すると、綿花やアヘンなどの商品作物の栽培地と、ボンベイやカルカッタといったイギリスの港市とを結ぶ、新たな交易網が確立され、シェーカーワーティー地方を含む既存のルートは衰退を余儀な

6) Wacziarg and Nath. *Rajasthan*, 15; Rakesh and Lewis. *Shekhawati*, 22-3.

7) Rakesh and Lewis. *Shekhawati*, 34.

8) Rakesh and Lewis. *Shekhawati*, 35; 中谷、前掲論文、22頁。

くされた⁹⁾。こうした状況によって、マールワリー商人はシェーカーワティー地方の外に新たな経済活動の機会を求めだし、19世紀初頭頃からアヘンの一大栽培地である中インドのマールワ地方をはじめ、全国の農村部に進出して、商品作物栽培の資金貸付業を行うようになった¹⁰⁾。さらに彼らは1830年代頃から、ボンベイやカルカッタなどイギリスが開いた港市への本格的進出を開始した¹¹⁾。例えばカルカッタの場合、1813年に当地で活動していたマールワリー商人は80人に過ぎなかったが、1833年には600人に急増しており、1830年代に顕著となったアヘン貿易の伸展が、彼らをその中心地である港市へ向かわせたことが推測される¹²⁾。植民地都市へ進出してきた初期のマールワリーは、ガンガー中流域に位置する商業の要衝ミルザープルなどのマールワリー商人組織に雇用され、新規のネットワーク拡大のために派遣された人々であった¹³⁾。彼らはほどなくして自立し、外国の貿易企業が本国へ輸出する商品作物を農村各地から集積するため、あるいは本国で加工された工業製品をインドで販売するために必要としていた、現地ブローカーの役割を担うようになった¹⁴⁾。例えば、ラームダット・ゴエンカは、ミルザープルのマールワリー商人組織によって1830年にカルカッタに派遣され、1830年代後半に独立を果たした。マンダヴァ出身のナートゥラーム・サラーフは、ラームダット・ゴエンカの下で会計事務員として働いたのち独立し、外国企業の現地ブローカーとして莫大な富を築くと、

9) Timberg, *Marwaris*, 43; Rakesh and Lewis, *Shekhawati*, 35.

10) Timberg, *Marwaris*, 44-5; 中谷、前掲論文、22頁。

11) Timberg, *Marwaris*, 52; Medha Kudaisya, “Marwari and Chettiar Merchants, c. 1850s-1950s: Comparative Trajectories,” in Medha Kudaisya and Ng Chin-Keong, eds. *Chinese and Indian Business: Historical Antecedents* (Leiden: Brill, 2009), 88.

12) Thomas A. Timberg, “Hiatus and Incubator: Indigenous Trade and Traders, 1837-1857,” in Asiya Siddiqi, ed. *Trade and Finance in Colonial India 1750-1860* (Delhi: Oxford University Press, 1995), 254.

13) *Ibid.*

14) Taknet, *Industrial Entrepreneurship*, 52-56; Timberg, *Marwaris*, 52; 中谷、前掲論文、22～23頁。

故郷マンドヴァからの移住者のために無料宿舎を設立してさらなる移住を促進した。マールワーリーは、こうした地縁と合同家族制度という血縁による結束の強固さを駆使して、フンディーと呼ばれる広範な信用取引を展開し、1880年代頃にはカルカッタにおいて、ベンガル人商人やパンジャープ出身商人カトゥリを凌駕するようになり、植民地経済に不可欠の存在へとの上昇がっていった¹⁵⁾。

マールワーリーはまた投機取引にも熱心で、19世紀後半にはアヘン、綿花、ジュートといった商品作物の先物取引で莫大な富を築く者が現れはじめた¹⁶⁾。1914年に第一次世界大戦が開戦すると、彼らが投機取引対象としてきた輸出品目の戦時需要によって富がさらに拡大し、マールワーリーはジュート工場や紡績工場、製糖工場などを次々に設立し、産業資本家としての歩みを本格化させていった¹⁷⁾。こうして、現代インド経済を牽引するマールワーリーの財閥化が果たされていったのである。

3. 「故郷」への投資としてのハヴェーリー造営

マールワーリーは、経済活動拠点である植民地都市においては質素で儉約的な生活を送り、蓄積した富を故郷シェーカーワーティー地方に対する慈善事業へと積極的に投資した¹⁸⁾。彼らの慈善事業は建築活動を主軸としたため、その成果はきわめて可視的で、寺院、井戸、貯水池、巡礼者の休息所、牛小屋のほか、時代を下ると学校や病院なども建てられるようになった¹⁹⁾。さらに、マールワーリー自身の邸宅建築であるハヴェーリーや、チャ

15) Taknet. *Industrial Entrepreneurship*, 83-89; Kudaisya. "Marwari and Chettiar Merchants," 102.

16) Kudaisya. "Marwari and Chettiar Merchants," 103.

17) Timberg. *Marwaris*, 53-63; Taknet. *Industrial Entrepreneurship*, 83-89; Kudaisya. "Marwari and Chettiar Merchants," 104-06.

18) Rakesh and Lewis. *Shekhawati*, 45; Cooper. *The Painted Towns*, 37.

19) Aman Nath. *Jaiपुर: The Last Destination* (Mumbai: India Book House, 1993), 208

トリと呼ばれる一族の故人の記念碑も盛んに建てられた。シェーカーワーティー地方には、マールワーリーの投資による建築物を擁する集落が20以上知られ、それらの造営時期は、1830年代から1930年代の約100年間に及んでいる（表を参照のこと）。

先行研究においては、マールワーリーによる建築活動は、名声獲得のための象徴的投資であり、彼らにとって慈善事業とは、宗教的功德のための贈与概念がその根底にあると考えられてきた²⁰⁾。そして、獲得される富の規模が大きくなり名声への希求が高まるほど、それを可視化する建築も大規模化し、とりわけハヴェーリーは、マールワーリー自身の成功を直接告知できる文化装置として機能してきたと見なされてきた²¹⁾。

しかし、近年指摘されているように、これら先行研究は、マールワーリーが植民地権力との共犯関係によって社会的名声を得るために、経済活動拠点である植民地都市ではなく、故郷に投資を行った理由を十分に説明できてはいない²²⁾。マールワーリーにとって「故郷」とは、彼らに植民地都市の経済活動における成功をもたらした信用取引の起点であり、そのために戦略的に「故郷」を可視化し創成する必要があったとする見解は、マールワーリーが「故郷」でどのような自己表象を試みたのかという関心をさらに喚起するものである²³⁾。彼らの邸宅建築ハヴェーリーは、ほぼ例外なく豪華な壁画装飾で埋め尽くされていることで知られ、約100年に及ぶ造営期間に、それらの壁画主題や表現形式が変容した様相を辿ることで、マールワーリーの「故郷」に対する意識の変化と、アイデンティティ変容の過程を

-09.

20) Douglas E. Haynes. "From Tribute to Philanthropy: The Politics of Gift Giving in a Western Indian City," *The Journal of Asian Studies* (Vol.46 No. 2, 1987), 339-60.

21) Anne Hardgrove. *Community and Public Culture: The Marwaris in Calcutta, c.1897-1997* (New York: Columbia University Press, 2004), 91-125.

22) 中谷純江 「「故郷」への投資—ダイアスポラ商業コミュニティ、マールワーリーの経済活動」『南アジア学会第24回全国大会 報告要旨集』2011年、108～10頁。

23) 前掲論文。

表 シューカーワートー地方主要集落におけるマールワラーを建築主とする主要建造物編年表

Fatehpur	Lakshmargarh	Mandawa	Nawalgarh
Bakhtmal ki Chhatri (1840s) Bavan Tibari (1840s)	Char Chowk (1840) Gumaniram Kanhaiyalal Ganeriwala Well (1842) Radha Murlimanohar Temple (1845) Rishikesh Harbhajandas Ganeriwala (1840s) Churiwala Chhatris (1847-56)	Bagchandka (early 19c) Two Small Chokhani (1840s)	Chokhani Complex (temples, haveli, chhatri, dharamshala, well) (1840s-50s)
Gopiram Bhotika (1850) Harnand Saraogi (c. 1850) Jagannath Singhania (1855)	Lalchand Chaudhary Chhatri (1856)	Harlakha Well and Chhatri (c. 1850) Lakshmi Narayan Ladia (1851) Bagchandka Chhatris (1852) Shokhani (mid 19c) Goenka Chhatri (1855) Thakurji Temple (c. 1860)	Kushaliram Chhauchharia (1855)
Choudhari (1860) Mahavir Prasad Goenka (c. 1860)		Mohan Lal Saraf (1870) Gulab Rai Ladia (c. 1870) Rameshwarlal Sundarmal Akhramka (c. 1880)	Kandoi (1860) Jokhiram Kanoria Well (1860) Gangamai Temple (1868)
Harikrishan Das Saraogi (1880) Nand Lal Devra (1885) Uday Ram Devra (1885) Ram Gopal Ganeriwala Chhatri (1886) Lakhoram Hariram Saraogi (1890) Chhatri of Jagannath Singhania (1892) Ram Gopal Ganeriwala (1895)	Satyanarayan Jajodia (c. 1885) Ram Chetram Sikaria (c. 1890)	Balkrishan Sriram Saraf (c. 1890) Tanu Manu Saraf (1890) Goenka Double (c. 1890) Sneh Ram Ladia (end 19c)	Four Dungaichi (c. 1890) Kesardev Murarka (c. 1890) Radheshyam Murarka (end 19c) Lakshminath Temple (1890) Banwarilal Jivrajka (c. 1890) Surajmal Chhauchharia (c. 1890) Jawaharlaldutt Laduram Sanganeeria (1895) Dungarsidas Jhunjhunuwala (c. 1895) Shyonarayan Bansidhar Bhagat (c. 1900)
Bartia (early 20c)	Girdarilal Churiwala (c. 1900) Shyonarayan Kyal (c. 1900) Pansari Dharamshala (c. 1900) Sanwatram Chokhani (c. 1900) Mahavir Rathi (c. 1900) Chunnilal Harinarayan Dalia (1902) Pansari (1905)	Hanuman Prasad Goenka (c. 1900) Kedarmal Ladia (early 1900s)	Goenka Four (c. 1900) Ram Kumar Chokhani (1900s) Pannalal Mansingka (1900s) Kalyan Temple (1902) Jodharaj Patodia (1903) Hariram Kedwal (1905) Aath (c. 1910)
Gopiram Jalan (1912)	Ram Parasrampur Naria (c. 1910) Bhaitak of Rathi Family (c. 1912) Jamnadas Jawaharmal Pansari (c. 1915)	Chokhani Double (1910) Bansidhar Newatia (c. 1915)	Mohanlal Mithuka (c. 1910) Mohanlal Saraogi (c. 1910) Gangadas Jamnadar Goenka (1910) Mohanlal Mukanlal Murarka (1910) Anandilal Poddar (1920) Shivchandra Shah (c. 1920)
Shiv Pratap Poddar (1920)	Mahavir Prasad Jalan (c. 1920)	Nand Lal Murmuria (c. 1935) Sonthliya Gate (late 1930s)	

【註】 建築物の性質 (temple, well, chhatri, dharamshala など) を明記しないものは全てハヴェーリーを指す

読み取ることができるのではないかと思われる。以下の章において、ハヴェーリーの壁画装飾を、同時代の美術の動向と照らし合わせつつ分析していきたい。

4. ハヴェーリーとは何か——基本構造と壁画の主題分類

ハヴェーリーとは、中庭を擁する家屋建築を指して、北インド一帯で用いられる語である。その語源は曖昧であるが、一般には古代アラビア語で「区画」を意味する語が²⁴⁾ペルシア語に入り、「囲まれた場所」を意味するようになったと言われている²⁴⁾。ムガル期初期には、行政区画を示す語彙として用いられていたのが、時代を下るにつれ、居住空間が設けられた土地の単位を示す語へと変化し、さらに住宅建築それ自体を指すようになったものと考えられる²⁵⁾。さらにハヴェーリーは単に家屋建築というだけではなく、しばしば富や身分と関連した「大邸宅」であるとの含意を持ち、建築主や所有者の社会的地位に対する公的認知という側面をもつといい、マールワリーによって建てられたハヴェーリーもこの定義に当てはまると言えよう²⁶⁾。

マールワリーによるハヴェーリー造営は、シェーカーワティー地方を含むラージャスターンの支配階級ラージプート諸侯の造形活動を規範としている。西アジアに語源が求められることから分かるように、ヒンドゥーであるラージプートがハヴェーリーの原型を提供しえたのは、ラージャスターンがイスラーム政権であるムガル帝国の版図に編入されたことによる。ムガル帝国の歴代皇帝は建築事業に積極的で、帝国領内の地方諸侯の造形活動に大きな影響をもたらした。ラージプートの城砦建築は、ムガ

24) Shikha Jain. *Havelis*, 20.

25) *Ibid.*

26) V. S. Pramari. *Haveli: Wooden Houses and Mansions of Gujarat* (Ahmedabad: Mapin, 1989), 108; Shikha Jain. *Havelis*, 21.

ル帝国の宮殿建築を規範として、男性的な公的領域であるマルダーナーと、女性的な私的領域であるゼーナーナというイスラーム的な空間構成の性差を採用している。様式的には例えば、イスラーム建築の特徴をなすアーチ構造の上部に、ヒンドゥー建築に特有の庇が持ち送りによって掛けられるなど、イスラームとヒンドゥー双方の要素が融合している²⁷⁾。さらにラージプート諸侯に従属する地方領主へとその規範は継承され、彼らに仕える人々がその社会的地位の高さを示すために、領主の城砦建築にならって同じ様式を採用して城砦の周囲に建てた家屋建築が、ハヴェーリーと呼ばれるようになったのである²⁸⁾。

上述の語彙定義において触れたように、ハヴェーリーの構造的特徴は中庭を擁することである。マールワリーのハヴェーリーの場合、建築自体の規模に応じて中庭の数は1～4つとヴァリエーションを示すが、2つの中庭を擁する造営例が最も一般的である(図2)。この場合、外側の中庭を囲む空間はマルダーナー、内側の中庭を囲む空間はゼーナーナとして、それぞれ機能することになる²⁹⁾。ハヴェーリーを構成するこれらの空間には、室内外を問わずあらゆる壁面や天井に、彩色装飾が施されている。

ハヴェーリーの壁画装飾は、主題に基づいて分類することが可能である。最も頻繁に描かれたのは宗教的テーマで、マールワリー商人の多勢を占めるアグルワール・カーストはヴィシユヌ派に帰依するヒンドゥーであることから、ヴィシユヌ神の十化身やそれぞれに関する神話表現が好まれた。化身のなかでも圧倒的に多く取り上げられているのはラーマ神とクリシュナ神の神話で、ヒンドゥー二大叙事詩の一つ『ラーマヤナ』の主要な場面や、牧神ゴーピナートとして顕現するクリシュナの神話が、主として持

27) ラージプート建築については、以下の文献に詳しい。G. H. R. Tillotson. *The Rajput Palaces: The Development of an Architectural Style, 1450-1750* (New Haven: Yale University Press, 1987).

28) Richa Thakker. *1727-1840: Life in the Havelis of Jaipur* (Ahmedabad: SID Research Cell, 2008), 9.

29) Patel. *Arayish*, 16.

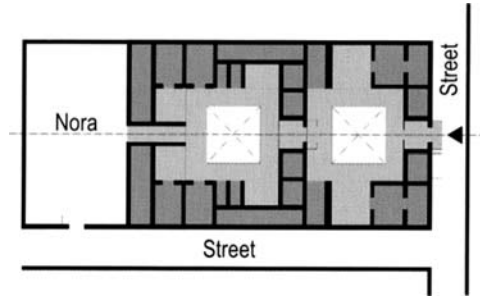


図2 ハヴェーリー概念平面図 (Kireet Patel. *Arayish: Wall Paintings of Shekhawati*. Ahmedabad: SID Research Cell, 2006. より転載)

ち送りで区切られた横長の区画に描かれている。クリシュナ神話のなかでも、《ラサ・リーラー》と呼ばれる主題は、クリシュナと牧女ゴーピーが輪をなす舞踏によって神と人間との合一を象徴しており、天井に描かれることが多い（図3）。

世俗的主題はきわめて多岐にわたる。風俗表現は、舞踊、奏楽、レスリング、アクロバット、身繕いなどに加えて、出産や性交といった秘匿的表現も少なからず見出される（図4）。動物は、象、馬、駱駝が騎乗者とともに描かれることが多く、正門両側の外壁など大画面に配される（図5）。人物表現は特定の人物の肖像でない場合も少なくないが、入口両側に配された門番としての男性立像のほか、壁面の小区画内に胸像が頻繁に描かれている。植物表現はこれらの主題の周囲に装飾的に配され、アーチの両肩上部の花文を中心に描かれる文様や、区画された画面の周囲を枠づける花弁など、さまざまなヴァリエーションが見いだされる。

さらに、先行研究においても必ずといっていいほど取り上げられてきた、マールワリーのハヴェーリーを特徴付ける主題として、西洋世界に関連するものがある。ヴィクトリア女王やジョージ5世夫妻といったイギリス王室の肖像、西洋人のカップルといった人物表現のほか、軍隊の行進、鉄道、自転車、自動車、飛行機、蓄音機、蒸気船、テーブルセット、ティーサービスなど、近代科学技術や西洋的な生活様式を象徴する文物が描かれ

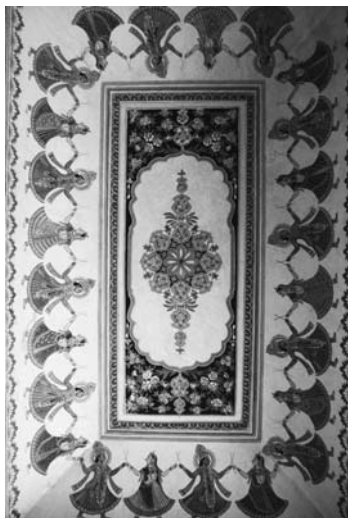


図3 《ラサ・リーラー》 アナンディラール・ポッダル・ハヴェーリー、1920年、ナワルガル



図4 《出産》 グラブ・ラーイ・ラディアー・ハヴェーリー、1870年頃、マンダヴァ



図5 シヴ・ナーラーヤン・ビルラー・ハヴェーリー、1864年、ピーラーニー

(図6)、世俗的主題の一分類とみなすことができよう³⁰⁾。

30) 主題分類に関しては、本稿註1の参考文献を参照のこと。



図6 《自動車を引く怪力男》 ネワティアール・ハヴェーリー、1920年頃、マンダヴァ

5. ハヴェーリーの壁画装飾に「埋め込まれた」近代

ハヴェーリーの壁画装飾における主題分類に関して、先行研究においてほぼ一致するのは、西洋の主題の導入によって、植民地権力と結びついて成功したマールワリーが近代的な自己表象を誇示しようとしていたというものである³¹⁾。しかし、こうした見方が内包する「慣習の主題＝伝統」という前提の有効性は、実際には疑わしいものであると思われる。例えば、男女の胸像が交互に描写された肖像表現においては、男女ともに伝統的な着衣形式をとり、左右上部にカーテンが結ばれ、その内側に正面向きで人物が描かれている（図7）。インド絵画の肖像表現は伝統的に、頭部を側面向きに描写するのが特徴であり、シェーカーワティー地方の壁画表現として、現存最古の作例であるシャルドゥール・シングのチャトリからも、その伝統を確認することができる（図8）。ハヴェーリーの壁画装飾において肖像表現の背景幕として描かれるカーテンは、写真スタジオのセットを想起させ、人物の正面向きの姿勢も西洋絵画や写真における肖像表現の影響を受けたものと考えられる。

写真技術のインドへの到来は1840年頃で、メグレオタイプ（銀板写真）・カメラの販売広告がカルカッタの貿易会社によって出されている³²⁾。しかし、ハヴェーリーの壁画装飾の直接的なイメージソースとなったのは写真

31) Hardgrove. *Community and Public Culture*, 91-125.

32) Pratapaditya Pal and Vidya Dehejia. *From Merchants to Emperors: British Artists and India 1757-1930* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1986), 182.



図7 《男女肖像》 モーハン・ラル・イシュワルダース・モーディ・ハヴェーリー、19世紀末頃、ジュンジュヌー



図8 《ゴヴァルダナ山を持ち上げるクリシュナ》シャルドゥール・シングのチャトリ、1750年、パラスランプラ

ではなく、写真がもたらした表現形式に影響を受けて制作された、より大衆的な絵画や版画であったと考えられる。多くのマールワリー商人が経済活動拠点としたカルカッタは、19世紀にはそうした大衆文化を生み出す一大センターとなっていた。特にカーリーガート画と呼ばれる絵画と、バッター版画と呼ばれる木版画は、ハヴェーリーとの関係において注目すべきジャンルである。

カーリーガート画とは、パトゥアと呼ばれるベンガル地方の民俗絵巻の絵師たちが、19世紀初頭からカルカッタに移住し、カーリーガート寺院の

巡礼者向けに紙に描いた安価な彩色画のことである³³⁾。そこでは宗教的テーマのみならず、風俗や社会風刺なども頻繁に描かれ、後述するイギリス人向け絵画との影響関係、さらには広域的な社会の結びつきの促進によって、カルカッタ社会のさまざまな事象を記録しようとする主題選択意図が生まれてきたものと考えられる。カーリーガート画においては、手早く制作するため背景を空白にしておく代わりに、写真スタジオのセットに見られる背景幕を上部に描きこむことで（図9）、画面に空間性を生む工夫がなされていることがわかる³⁴⁾。さらに、18世紀末からカルカッタにおける印刷業の中心地となったバツタラにおいては、カーリーガート画を木版画として複製し（図10）、より安価に流通させて人気を博した³⁵⁾。これらの大衆美術は



図9 《赤子クリシュナとその両親（ヴァースデーヴァとヤシヨーダラー）》カーリーガート画、19世紀、紙に水彩、43×28cm (Jyotindra Jain. *Kalighat Painting: Images from a Changing World*. Ahmedabad: Mapin, 1999. より転載)

33) カーリーガート画については、以下の文献に詳しい。Jyotindra Jain. *Kalighat Painting: Images from a Changing World* (Ahmedabad: Mapin, 1999).

34) *Ibid.*, 87.

35) バツタラ版画については、以下の文献に詳しい。Ashit Paul, ed. *Woodcut Prints of Nineteenth-Century Calcutta* (Calcutta: Seagull Books, 1983).

マールワリーによって故郷シェーカーワティー地方へもたらされ、デーワリー（ヒンドゥー教の大祭）など特別な機会には、パブリックビューイングのためにハヴェーリーに陳列されたといい、壁画装飾にイメージソースを提供したものと考えられる³⁶⁾。

また、さまざまな主題表現を区画付ける方法とその配置にも、伝統的な表現形式との相違が潜在的に示されている。例えば、ハヴェーリーのアーチ内側の天井部分に描かれた人物像は、白い円形の枠によって区画付けられ、その周囲に配された植物表現は開花した花を主役にそれを引き立てる要素として葉を添えるもので、文様化された伝統的な植物表現とは明らかな違いを示している（図11）。同様の表現は多くのハヴェーリーにおいて確認される。円形の枠内に単独のモチーフを描き、それを同一画面上に並



図10 《女性像》バツタラ版画、19世紀、木版、43.6×29.6cm (Ashit Paul, ed. *Woodcut Prints of Nineteenth-Century Calcutta*. Calcutta: Seagull Books, 1983. より転載)



図11 《人物肖像》モーハンラール・ムカンラール・ムラルカ・ハヴェーリー、1910年、ナワルガル

36) Jyotindra Jain, *Kalighat*, 42.

置する表現は、カンパニー派と呼ばれる、18世紀後半に新たに登場してきた絵画様式の影響を受けたものと考えられる。カンパニー派とは、ムガル帝国が解体に向かい、イギリス東インド会社がインド支配を強化した時期に、デリーのムガル宮廷絵師たちが新たなパトロンを求めて、アワードをはじめとする地方勢力のもとへ移り、そこでイギリス人画家の作品と接することで確立された、いわば西洋化された細密画である³⁷⁾。

主要なパトロンであったイギリス東インド会社の社員たちの要望により、カンパニー絵画はインドの諸民族や風俗、動植物を描いてその博物学的関心に応えた。また紙以外にも象牙やマイカといった材質も画材として用いられ、ムガル帝国の遺産や歴代皇帝を描いて目録的に並置した調度品は（図12）、1850年頃にインド土産として人気を博した³⁸⁾。こうしたフォーマットはさらに、写真の普及と印刷技術の向上によって、出版物の挿図においても採用されるようになる。例えば19世紀末に出版された『インドの支配者とラージプーターナーの藩王』において、ラージャスターン諸藩王国の歴代藩王の肖像が目録化された挿図に、その影響を見て取ることができる（図13）。これらの歴代藩王の肖像表現は、側面から正面へと向きを変えていく



図12 《ムガル宮殿》デリー、19世紀、楕円皿、象牙に不透明水彩
(Bohnams, Vol. 1793. London: 2004. より転載)

37) Pal and Dehejia. *From Merchants to Emperors*, 153–67.

38) *Ibid.*



図13 《メイワール、ウダイプル（歴代藩王肖像）》(Thomas H. Hendley. *The Rulers of India and the Chiefs of Rajputana, 1550 to 1897*. London: W. Griggs, 1897. より転載)

様式的変遷が時間軸上に体系化されており、イギリス人のオリエンタリズム的な眼差しで収集された、インドの土着性と伝統性に関する情報の陳列方法が顕著に示されている。

ハヴェーリーに話を戻すと、先行研究においては「慣習的テーマ＝伝統」「西洋的テーマ＝近代」という対立軸が、マールワリーが商人から産業資本家としてアイデンティティ変容を遂げるうえでの自己表象の変化として理解されてきた。しかし、ここまで論じてきた大衆美術の受容や植民者権力の視点との影響関係は、「伝統的な」主題においても埋め込まれているのである。在地社会の植民地経験によって生みだされたカーリーガート画やバツタラ版画、カンパニー絵画は、イギリスの目には「土着の伝統」と映り、異国情緒にあふれる後進的な被植民者の表象として享受された。マールワリーの自己表象としてのハヴェーリーにこれらの影響が潜在していることは、「伝統」対「近代」という二項対立的なハヴェーリーの理解に再考を促すものである。ハヴェーリーが植民地権力との共犯関係によって可視化

されたマールワーリーの自己表象である以上、植民地権力にとっての「伝統」を体現するという性格を帯びるのは当然であると言えよう。

6. 「伝統」をめぐる植民地権力とマールワーリーの文化交渉 ——美術学校と博覧会

植民地権力にとっての「伝統」を体現するハヴェーリーの壁画装飾は、それらが建てられたシェーカーワティー地方各集落の工人カーストの手で描かれたものである。彼らはクムハルと呼ばれる陶工カーストか、チェジャーラーと呼ばれる石工カーストのいずれかに属し、仕事内容に絵付けや塗装を含むことから、地域社会において壁画装飾を担ってきた。通常は親方に率いられ3～4人で作業を行い、宮廷に仕える職業絵師とは違って制作者名が表に出ることはない³⁹⁾。またその制作物は、宗教的テーマにせよ世俗的テーマにせよ規範の存在が前提であり、伝統という名の規範を忠実に再現することが求められてきた。彼ら「村落社会の伝統的な職人」は植民地権力によって、インド土着の伝統を継承し守ってきた存在とみなされ、ハヴェーリー造営最盛期にあたる19世紀後半には、彼らの手仕事を評価しさらに発展させようとする復古主義的な潮流が、イギリス側から高まり、英領インドの文化行政にも大きく影響した。

19世紀後半に植民地権力側から復古主義の気運が高まった背景に、インド大反乱が影響していたことは疑いが無い。18世紀後半からインド支配を本格化させたイギリスは、管区都市を建設するにあたって、政庁舎や教会といった植民地権力を可視化する建築の様式に、本国と同じ擬古典主義を採用し、西洋文明によるインドの啓蒙という使命を象徴させた⁴⁰⁾。しかしそ

39) Wacziarg and Nath. *Rajasthan*, 25; Patel. *Arayish*, 19.

40) 例えば、マドラスの聖アンドリュース聖堂は、ロンドンのトラファルガー・スクエアに所在するセント・マーティンズ・イン・ザ・フィールズ聖堂をモデルとしている。セント・マーティンズ聖堂は、設計図が刊行されたことでイギリスの植民地におけ

の使命が大反乱へと帰結したことで、イギリス東インド会社とその責任を取って解体され、英領インドという公式帝国が成立した。イギリスはインドを啓蒙するという可能性に対し懐疑性を強め、それは19世紀後半のヨーロッパを席卷した人種主義理論と結びつくことで、優越するイギリスによる劣等なインドの支配という帝国主義の正当性へと結晶化された。イギリスによる専制主義的な支配体制の確立において、インドは啓蒙される存在ではなく、「伝統」という後進性を保持する存在として管理されることになり、「近代」という先進性を邁進するイギリスのミラーイメージとして機能することになった⁴¹⁾。

こうした専制支配の正当化の一環としてイギリスは、インド大反乱以前の文明化という使命感によって破壊してきた、インドの伝統を復興しようとする懐柔的態度を表明したのであった。イギリスによって手がけられた公共建築は、擬古典主義からインド・サラセン様式と呼ばれる、インド土着の伝統—特にイギリスに先行してインドを支配したイスラーム建築—を取り入れた新様式へと移行した⁴²⁾。これは、イギリス人が設計した近代建築本体にインド人職人が土着の伝統的な細部装飾を施すという、主従的な伝統復興の図式の成立を意味した。鉄道駅舎や博物館をはじめとするインド・サラセン様式の大規模な公共建築に採用された「土着の伝統」は、インド各地から収集されてきたものであり、イギリスが専制主義的なインド支配を強化するにあたって、各地の伝統に関する詳細な情報を収集して徹底的に管理し、さらにそこから大英帝国の繁栄に寄与しうる要素を見つけ出そ

る教会建築の規範を提供した。このほか、インドにおけるイギリスのコロニアル建築の展開については、以下の文献に詳しい。Philip Davies. *Splendours of the Raj: British Architecture in India 1660-1947* (New Delhi: Dass Media, 1985).

41) Barbara D. Metcalf and Thomas R. Metcalf. *A Concise History of Modern India* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006).

42) 大反乱前後の建築様式の変容については、以下の文献に詳しい。G. H. R. Tillotson. *The Tradition of Indian Architecture: Continuity, Change, and the Politics of Style since 1850* (New Haven: Yale University Press, 1989).

うとする作業と連動していたと言える。こうした帝国主義的な伝統復古の潮流は、シェーカーワティー地方を擁するジャイプル藩王国においても強力なものであった。

ジャイプル藩王国における美術の復古主義は、藩王ラーム・シング2世（在位1835～1880年）治世下の1866年、美術学校が設立されたことで本格化した⁴³⁾。ジャイプル美術学校に先立ち、マドラス（1850年）、カルカッタ（1854年）、ボンベイ（1856年）という3つの植民地都市において美術学校が開校していた⁴⁴⁾。これらの学校が西洋的な純粹芸術—絵画、彫刻、建築—の指導を基本方針としたのに対して、ジャイプル美術学校の初代校長を務めたイギリス軍医デ・ファベックは、「土着の伝統」である製陶、エナメル細工、金工、彫刻、刺繍といった工芸技術の指導に特化したカリキュラムを編成した。教育対象者は在地の工人カーストの子弟で、彼らには5年間無償で教育を受ける機会が保障された⁴⁵⁾。その成果は1883年にジャイプル博覧会（Jeypore Exhibition）の開催によって披露され、主催者であるイギリス軍医ヘンドリーの指導の下、美術学校で制作された「伝統的な」手工業品が展示された。博覧会の開催に際して出版された図録には、多色石版画による出品作の図版が掲載されており、原画制作者として、在地社会で伝統的に「絵画」制作を担ってきた、陶工カーストや石工カースト—すなわちハヴェーリーの壁画制作を担うカースト—出身の生徒たちの名前が明記されている⁴⁶⁾。さらにこの博覧会では、作品の序列と報償が行われたことが知られ、「純粹に東洋的（purely Oriental）」で「インド人の制作（the maker of a native of India）」による「農業的・商業的価値（of agricultural

43) 藩王国や管区都市における美術教育と文化政策については、以下の文献に詳しい。
Syamalendu Sengupta. *Highlights and Halftones: The Rajview of Indian Art 1850-1905* (Delhi and Sydney: Asia Pacific Research Information, 1997).

44) Partha Mitter. *Art and Nationalism in Colonial India 1850-1922* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 30-31.

45) Tillotson. *Indian Architecture*.

46) Thomas H. Hendley. *Memorials of the Jeypore Exhibition 1883* (Vol.1, 1883).

and commercial value)」をもつ新規制作の出品作に最高の報償が与えられるとの方針が定められていた⁴⁷⁾。つまり、ジャイプル美術学校における「土着の伝統」復興と、その成果としての博覧会における「村落社会の伝統的な職人」への評価と報償は、インド帝国が伝統復興という名のもとに在地社会の情報を収集し、西洋近代のミラーイメージとしての後進性をインドに付与できたことを意味した。それと同時に、大英帝国に富をもたらす商品価値を発見することができたことを意味してもいたのである。

さらに、1886年にロンドンで開催された植民地インド博覧会 (Colonial and Indian Exhibition) においては、大英帝国が支配する全ての植民地へと範囲を拡大して「土着の伝統」が目録化された。ここでは、出品作の材質やフォーマット別ではなく、地域別の展示構成が行われた。それはいわば、植民地の情報を地誌学的に収集し経営に生かすための知識の体系化であった。つまり、植民地インド博覧会という大英帝国の知識の集合体は、ジャイプル藩王国において試みられた在地の伝統復興を含め、全ての「土着の伝統」はコロニアルな文脈において、大英帝国の富のための商品価値の有無に基づき、情報体系として再編されるということを喧伝したのであった。

出展目録によると、この博覧会においては、ベンガル地方の「建築に応用された装飾画」として、マールワリーやその他のヒンドゥー教徒の商人の店舗が復元展示されていた。それによると、カルカッタにおいては、マールワリーやその他のヒンドゥー教徒の商人が自らの店舗の扉、天井、壁を、ヒンドゥー神話の男神や女神を表した輸入印刷画で飾りつけることが一般的であったという⁴⁸⁾。さらに目録は、ジャイプル藩王国北部のシェーカーワティー地方に住む多くの富裕な銀行家が、壮麗な寺院や邸宅を建

47) *Ibid.*, Appendix II.

48) Colonial and Indian Exhibition, 1886. *Empire of India: Special Catalogue of Exhibits by the Government of India and Private Exhibitors* (London: William Clowes & Sons, 1886), 224.

設し、「素晴らしい旧来の伝統的意匠（wonderful old traditional designs）」が保持されたと述べる⁴⁹⁾。これらの記述から、植民地インド博覧会の目録に言及されるマールワーリー像は、その故郷シェーカーワーティー地方の「純粋にインド的」な「素晴らしい旧来の伝統的意匠」の保持に貢献する一方で、商業活動拠点の植民地都市カルカッタにおいては、輸入印刷画という新しい視覚文化を享受する存在として立ち現れてくる。しかし、ここでイギリスのいう「純粋にインド的な伝統」とは、コロニアルな文脈における復古主義によって再編された伝統に他ならない。マールワーリー自身にとって、ハヴェーリー造営という故郷への投資は、常に植民地都市における文化体験と不可分に結びついており、「コロニアルな文脈における伝統」と「近代」は矛盾するものとはならない。ハヴェーリーの壁画装飾を手掛ける工人カーストに関して言えば、コロニアルな伝統復古主義は、彼らの手から生み出される「伝統」の価値を固定化しようと試みた。そして彼らは、近代的な美術学校において、商品価値として固定化された「伝統」を理想美として作品を制作するよう教育された。しかし、いったん美術学校を出て、彼ら自身の生活世界において生業を営むとき、パトロンであるマールワーリーが求める表象は、マールワーリー自身の植民地都市における視覚体験とともに変化していった。工人カーストが制作するハヴェーリーの壁画は、マールワーリーが要求する規範を忠実に再現しようとする点においては、伝統的な工人カーストの姿勢を反映しているが、その表現世界が規範の変化に伴って変化を遂げていく点においては、植民地権力の思い描く「伝統的な」職人の造形とは明らかに異なる様相を示している。つまりハヴェーリーの壁画において、マールワーリーにとっての伝統と近代の非矛盾は、壁画制作を担う工人カーストによっても共有されることになるのである。

49) *Ibid.*, 190.

7. シェーカーワートイー、インド、そしてアジア

——視覚文化と汎地域アイデンティティ



図14 《マダルサとリトウトワジ》、ローナーヴラーにて印刷、20世紀初頭、オレオグラフ、50×35cm、ラヴィ・ヴァルマー・プレス (Jyotindra Jain, *Indian Popular Culture: The Conquest of the World as Picture*. New Delhi: National Gallery of Modern Art, 2004. より転載)

マールワリーにとって伝統と近代は矛盾しない関係にあるならば、経済活動拠点である植民地都市において、植民地権力がもたらしてくる新たな文物に接すること—カーリーガート画やバツタラ版画さらには輸入印刷画の受容や、インド国内での印刷技術の発展に伴うオレオグラフ（油絵風石版画）（図14）やクロモリトグラフ（多色刷石版画）の享受—と、それらの視覚世界をハヴェーリーに現出させることは、一連の植民地経験としてつながりをもっている。しかしながら、後進的な「土着の伝統」に植民地インドをとどめておきたいイギリスにとって、この変化は近代化への「転換」と映ったのである。イギリスはこの近代化への「転換」を、まず西洋的主題が伝統画法によってモチーフとして描写され、続いて輸入画材の使用によって表現形式自体が模倣されるようになる⁵⁰⁾ という、段階的

50) シェーカーワートイー地方に人工顔料（ウルトラマリン）がもたらされたのは1860年にさかのぼり、それに続いて他色の顔料も到来したという。壁画制作の方法は二種類あり、ひとつはブオン・フレスコと呼ばれる湿式画法である。これは、漆喰下地が湿った状態の壁面に、ヨーグルトとライム果汁に混ぜ込んだペースト状の顔料で彩色を施すと、漆喰の乾燥過程で顔料と下地が一体化し固着するという原理である。耐久性に優れ、主として外壁装飾にはこの方法が用いられてきた。もう一つはセッコ法と呼ばれる乾式画法で、乾燥した壁面に接着剤を混ぜた顔料で彩色する方

な変化として理解した。その結果、1900年代から、「素晴らしい旧来の伝統的意匠」の保持に貢献した「伝統擁護者」マールワーリーのハヴェーリーは、植民地権力によって非難の対象となり始める。例えば、1908年刊行の官報においては、「富裕な銀行家の多数の邸宅は、ほぼ宮殿のようであるが、けばけばしい」と述べられ、1913年に出版された『現代インド建築の類型』においては、西洋建築を参照した淡いピンクの壁面塗装や内装に対して、「ヨーロッパの形式を採用しようという試みは成功していない」などと述べられている⁵¹⁾。

しかし、こうした西洋的な理想美への傾倒は、植民地都市に開かれた美術学校で西洋美術の薫陶を受けた卒業生が、リアリズムを追及した油彩画を描き、印刷画工房を開くようになったことで、西洋美術の理念が植民地インドに大衆レベルで享受されるようになった結果に他ならない⁵²⁾。さらに、油彩画を高い再現性で印刷加工できる、オレオグラフやクロモリトグラフといった新たな印刷技術がそれを後押ししたのである。イギリスは、西洋化された印刷画が、伝統的な手仕事の象徴的空間であったはずのハヴェーリーに及ぶ悪影響を非難した。しかし皮肉なことに、これらの図像の人気を高めた立役者もまた、イギリスであった。というのも、こうした印刷画のデザインをイギリス企業が製品ラベルに採用し（図15）、インド国内

法である。顔料が画面表面にのっているだけの状態であるため、経年変化で顔料が剥離するなど耐久性には乏しいが、下地が湿っている間に彩色しなければならない湿式法と違って、時間をかけた制作が可能であるため、精緻な室内装飾にはこの技法が用いられてきた。人工顔料は接着剤に混ぜて用いる特性上、乾式法にしか適合しなかったが、鮮明な色彩再現性がもてはやされ、外壁にも用いられるようになったことで、外壁装飾も乾式法に移り、耐久性を落とすこととなった。こうした技法の変化は、現存するハヴェーリーの保存状態にも反映されている。Wacziarg and Nath. *Rajasthan*, 25-26; Patel. *Arayish*, 20-21; Cooper, *Shekhawati*, 81-82.

51) *Imperial Gazetteer of India, Provincial Series, Rājputāna* (Calcutta: Superintendent of Government Printing, 1908); Gordon Sanderson. *Types of Modern Indian Buildings* (Allahabad: Government Press, 1913), 18.

52) Tapati Guha-Thakurta. *The Making of a New 'Indian' Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 78-116.



図15 《グラスゴー紡績のラベル（クリシュナとラーダー）》1930年頃、15×12cm (Jyotindra Jain. *Indian Popular Culture: The Conquest of the World as Picture*. New Delhi: National Gallery of Modern Art, 2004. より転載)

での売上増加を狙って流通させたのであった⁵³⁾。これらのイメージは、各地域の土着の伝統が収集された結果、それらの長所を取捨選択して構成された脱地域的な特質をもち、汎インド的に流布したことで、ナショナルな文化の創成を促すことになった。マールワリーが産業資本家へと成長を遂げる1910年代以降、ハヴェーリーの造営数が減少するのは、彼らが植民地権力との共犯性を基盤とするシェーカーワティー地方出身の商人という自己表象から、ナショナリズムの立役者としての産業資本家という、新たな社会的信用に基づく自己表象の希求を高め、「故郷」よりも移住先社会にアイデンティティの軸足が移ったためであると思われる。

1920年代以降に造営された数少ないハヴェーリーの壁画装飾には、彼らの産業資本家としての汎インド的なアイデンティティ、さらにはナショナリストとしての政治イデオロギーが明確に反映されている。例えば、1928年に造営されたハヴェーリーの壁画装飾においては、雄大な山岳景観を背

53) Jyotindra Jain. *Indian Popular Culture: The Conquest of the World as Picture* (New Delhi: National Gallery of Modern Art, 2004), 50.

景に、湖畔でクリシュナ神が笛を吹いている図像をはじめ（図16）、自然景観や建物といった詳細化された背景描写に神々を描きこんでいるのが特徴的で、1920年代以降に流行したコラージュ作品を規範としていると考えられる（図17）。コラージュ表現においては、背景の図像が本来もつ意味と、コラージュされた図像が本来持つ意味とが、単一の図地に置かれることで新たな意味を生み出す。さまざまな地域の多様な「土着の伝統」のコラージュとは、すなわちイメージの操作を意味し、インドの汎地域的なナショナル・アイデンティティは、こうした文化の操作によって展開されていった側面があるといえる（図18）⁵⁴。

さらに同じハヴェーリーにおいて特徴的であるのは、壁面にタイル装飾が施されていることである。タイルは、上から見た草花文を中央を表す例、タイルの半分を空白として側面向きの草花文を表す例、花綱を表して複数枚の配置により連続性を持たせる例のほか、12枚で1つの図像表現をとる例があり、クリシュナ神話、『ラーマーヤナ』の場面表現のほか、象神ガネーシャが表されている（図19）。これらのタイルはヴィクトリアン・タイルと呼ばれる多彩レリーフタイルであるが、ヴィクトリア期のイギリスで製造されたものではなく、イギリス製タイルが明治期に日本に輸入されたのち国産化された、和製ヴィクトリアン・タイルである。イギリスではミントン社が「マジヨリカ・タイル」の名称でカタログに掲載したため、しばしば「和製マジヨリカ・タイル」とも呼ばれる⁵⁵。このハヴェーリーに使用されているタイルと同一デザインの作例は、名古屋に本社を置いた佐治タイル社が製造したものであるといい、ハヴェーリーに使用されたタイルも

54) *Ibid.*, 57, 77-104.

55) イギリスのヴィクトリアン・タイル、和製ヴィクトリアン・タイルともに、以下の文献に詳しい。世界のタイル博物館編『世界のタイル・日本のタイル』INAX 出版、2000年。特に和製ヴィクトリアン・タイルを含む日本のタイル史については、以下の文献に詳しい。株式会社 INAX 編『日本のタイル工業史』株式会社 INAX、1991年。

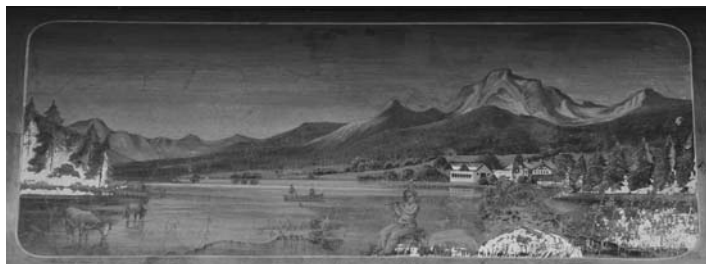


図16 《笛を吹くクリシュナ》ピーラーマル・ハヴェーリー、1928年、バグガル



図17 《アルプスを背景に立つクリシュナとゴーピー》
1920年頃、コラージュ、52×40cm (Jyotindra
Jain. *Indian Popular Culture: The Conquest of
the World as Picture*. New Delhi: National
Gallery of Modern Art, 2004. より転載)

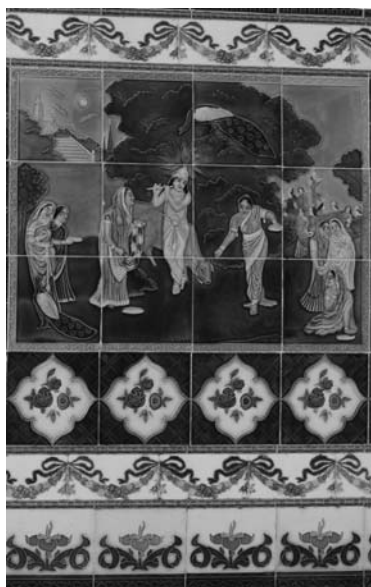


図19 《クリシュナとゴーピーたち》和製
ヴィクトリアン・タイル (佐治タイ
ル製?)、ピーラーマル・ハヴェー
リー、1928年、バグガル



図18 《バーラト・マーター》マドラスにて発行、1930~40
年頃、コラージュ、22×34cm (Jyotindra Jain. *Indian
Popular Culture: The Conquest of the World as
Picture*. New Delhi: National Gallery of Modern Art,
2004. より転載)

同社製の可能性が高い⁵⁶⁾。和製マジョリカ・タイルは、台湾の民家や東南アジアのプラナカン建築においても使用例が知られ、輸出先の嗜好に応じた特注生産も行い、アジア各地の富裕層に珍重された⁵⁷⁾。

コラージュ画をイメージソースとする壁画装飾と、和製マジョリカ・タイルが同一のハヴェーリーに採用されているのは、単なる偶然ではない。マールワリーにとってハヴェーリーという自己表象の装置は、造営初期の段階から植民地経験という近代性のなかで可視化された「故郷」であり、そこでは伝統と近代は矛盾しなかった。しかし、植民地権力の支配強化の成果として、ハヴェーリーに潜在していた近代性が西洋性を表面化させたとき、それは非難の対象となったのである。それに対してマールワリーは、植民地権力の協力者としての商人から、近代的な産業資本家への道を歩み、汎インド的な新しい「伝統」創成へと向かうことで、植民地権力からの脱却を図り、ナショナリストとしての自己表象を希求するようになったのである。ナショナル・アイデンティティという新たに獲得された「伝統」は、西洋近代との文化交渉から生まれた東洋性と理解することができるだろう。そしてこの東洋性という、汎アジア的なアイデンティティの共有は、例えばマールワリー資本と日本の関係強化を生ぜしめた。コラージュ画をイメージソースとする壁画装飾と、汎アジア的な文化共有としての和製マジョリカ・タイルの採用は、マールワリーの植民地経験が汎地域的なアイデンティティの覚醒に至ったことを如実に示しているのである。

8. おわりに

本稿は、商業集団マールワリーが故郷シェーカーワティー地方に建てた邸宅建築ハヴェーリーの壁画装飾を通して、インドの植民地経験がポ

56) *Bid and Hammer*. Sale No. 0005 (Bengaluru: Bid and Hammer Auctioneers, 2010).

57) 前掲註55) 参考文献。

ストコロニアルの現代インドとどのような連関性をもつのかを考察してきた。先行研究がハヴェーリーの壁画装飾に関して「伝統」と「近代」を対立項として論じてきたのに対し、筆者はハヴェーリーにおけるマールワリーの自己表象が、そもそも植民地権力との共犯性を前提とし、植民地権力にとっての「伝統」は、在地社会にとっての新たな変化を示していると考えた。そのうえで、「伝統擁護者」としてのマールワリー像は、近代性をはらんでおり、彼らにとって「伝統」と「近代」は矛盾しないとの見解を提示した。

そのように考えると、現代のシェーカーワティー地方におけるハヴェーリーの観光資源化をめぐる繰り返り広げられる「伝統的な風俗表現があり史料価値が高い」「大量印刷画の模倣をするに至った衰退期の創造性欠如」といった開発言説は、植民地権力のオリエンタリズム的な「伝統」と「近代」へのまなざしが、先行研究の価値判断を経て、ポストコロニアルの現代インド地域社会において再生産されていることに他ならない。しかしながら、本稿において論じたように、現代インドの経済発展を支える産業資本家としてのマールワリーのアイデンティティ創成は、大量印刷画とそのイメージ操作、さらにはイギリス製タイルが日本で現地生産され汎アジア的共有に至るといふ、文化ヘゲモニーとその受動者との力関係の転換によってなされたものである。そうであれば、印刷画の模倣表現は創造性の欠如を示すハヴェーリー造営の終焉とみなすことはできなくなる。マールワリーの「故郷」への投資は、そもそも不在性を起点としているものであるが、現代のシェーカーワティー社会において、観光資源化であれ廃墟化であれ、マールワリーは地域社会に不在という存在感（プレゼンス）を示し続けているといえる。「伝統」対「近代」の価値判断に基づくポストコロニアル状況を脱構築するためには、ハヴェーリーに価値の優劣を与えるのではなく、現代社会におけるそれぞれの存在意義を明らかにしていくことが求められている。