

朦朧体とベンガル・ルネサンス

—横山大観、菱田春草がオポニンドロナト・タゴールに与えた影響について(二)—

佐藤志乃

はじめに

オポニンドロナト・タゴール(一八七一一一九五二)は、一九世紀末から二〇世紀初めにかけてインドのベンガル地方におこった文学・美術の革新運動—ベンガル・ルネサンスに多大な貢献を果たした画家である。彼は、詩人として著名なロピンドロナト・タゴールの従兄弟の息子にあたり、ベンガル・ルネサンスの中心的存在であった彼らタゴール家は、明治後期から昭和初期にかけて日本と文化交流を展開させたことで知られている。その発端となったのが、タゴール家と一九〇二—三年に渡印を果たした岡倉天

心、横山大観、菱田春草との交流であった。

オポニンドロナトと大観、春草の美術交流については、オポニンドロナトが大観らの表現に触発されてウオツシュ・テクニクを考案したり、大観らがヒンズー教等のインド的なテーマを採用した成果をみるに至っている。しかし日本の先行研究において彼ら日印画家の交流というテーマは、近代日本美術史上に位置付けられるべく考察されたことはなかったと思われる。例えばオポニンドロナトと大観、春草双方の作品比較による影響関係の考察は未だ行われていないし、彼らの交流を導いた天心の理想が、大観、春草、オポニンドロナトの交流内容や表現展開にどう関連したのか、いかなる解釈も与えられてはいない。ま

た、大観、春草の渡印した一九〇三年は、朦朧体の試みがクライマックスを迎えた時期に相当するにも関わらず、従来の朦朧体研究は、西洋絵画の影響と琳派等の伝統美術への回帰という側面からの考察に終始してきた観があり、インド絵画との相關関係に及ぶことはなかった。

これまで近代日本美術史は、西洋絵画の受容に関する考察を中心に形成されてきた。そして外国美術からの影響という問題において、インド美術はさほど重要視されることはなく、日印文化交流がもたらした絵画作品は、特異な存在として美術史の主流から切り離されたところで扱われてきたように思われる。しかし、佐藤道信氏が述べるように、「明治三十年代の『国際化』のベクトルは、西洋に対してだけでなく、アジアに対しても向けられ」ていたのである。それは考古学上でのチベット、インド探検、仏教学上でのインド原始仏教研究への志向、政治的なアジア支配といったものだけを指すのではない。明治・大正期にインドに渡った日本画家はざっと見渡しただけでも大観、春草を筆頭に勝田蕉琴、町田曲江、桐谷洗鱗、堅山南風、石崎光瑤、荒井寛方、西洋画家では和田三造、南薫造、須田国太郎らがいる。そして後述するように、明治期の美術雑誌には、イ

ンド古代芸術の研究論文やインド美術界の動向を伝える記事も掲載されている³⁾。つまりアジアへ志向する現象は、多かれ少なかれ、美術界もまた例外ではなかったのである。

美術界におけるインドへの傾倒は、日本美術の淵源と認識する「古代インド」への憧れによるものが大きく、渡印した日本画家たちはインド古代壁画の調査や模写活動などを行い、自らの作品にその成果を反映させている。しかし渡印の意義はそれのみではなく、インド人画家との接触による、美術活動の相互触発という側面にもあった。大観、春草とオボニンドロナトの交流は、この側面において重要である。彼らは共に自国の美術界を先導する立場にあつた。従つて、互いの交流を通じてのモチーフや表現の交換学習は、彼ら自身の絵画展開のみならず日本とインド各々の美術界の動向にも何らかの役割を果たしたと見るべきではないだろうか。その役割の重要さは、日印の交流が一時的なものとして終わることなく、その後も追隨者が現れたことから首肯されよう。以上の理由から、彼らの交流の実態を探ることは、今後、日印美術交流を美術史的に論考していく上で極めて重要な課題であると考えられる。

そのためには、彼ら双方の作品比較から始まり、その先に、制作活動を共にした彼らの思想的背景として、天心の『東洋の理想』に提示された「アジアは一つ」という思想との関連も考察する必要があるのではないか。すなわち、大観ら日本画家の側からの調査だけでなく、大観らが渡印した当時のインド美術界の状況や、オボニンドロナトの作品をも等しく調査検討する必要があるものと考ええる。

後述するように、日本におけるオボニンドロナトの認識と作品紹介は概説的であり、不十分な観はぬぐえない。しかしながら筆者は今回、カルカッタにてオボニンドロナトの作品を数多く実見する機会を得、調査の過程では、彼の諸作品に朦朧体ふうの表現が顕著であることを強く認識するに至った。日本画家からの影響を裏付ける表現が、彼の作品には明らかに、かつ数多く見出しうるのである。そこで今回は、カルカッタで収集した作品図版と調査の紹介・報告も兼ね、オボニンドロナトの作品について、朦朧体の受容に限って考察を試みる。

一、大観、春草渡印当時のオボニンドロナトの動向について

(一) オボニンドロナトに関する文献資料と先行研究

オボニンドロナトを紹介した日本の文献・先行研究を概観すると、明治期の美術雑誌に、早くも彼についての記述が現れる。まず一九〇六年に、日本画家である勝田蕉琴が「印度の絵画について」を『美術新報』に発表している。

彼は一九〇五年にインドを訪れ、オボニンドロナトが学長を務めるカルカッタ政府美術学校の日本画教授となつたため、オボニンドロナトと交流があつた。この記事は、現地で見聞したインド絵画の革新運動とオボニンドロナトの活動に関する報告文であり、特にオボニンドロナトの作風と日本画の類似が指摘されている点は注目される⁽¹⁾。

一九〇八年には、海外での批評文を翻訳した「印度に於ける絵画の新派」⁽²⁾、翌一九〇九年には日本の批評者による「新印度画に就て」⁽³⁾が相次いで『国華』に掲載された。

両記事とも、オボニンドロナトによる新表現の特徴やインド絵画の今後の展望について、批評者の立場から見解を述べたものである。特に後者には、同じ東洋人としてのイン

ドに対する仲間意識のようなものが現れている。またこの記事ではオポニンドロナトの作品〈月夜管絃図〉(この図版も掲載され、これが日本で初めての図版紹介であったと思われる。大正期では、一九一六年に谷中の日本美術院にて「ピチットラ美術学校インド画展」が開催され、オポニンドロナトをはじめゴゴネンドロナト・タゴール(8)、ノンドラル・ボシユ(9)らの作品が五〇点ほど展観された(10)。同展覧会では、オポニンドロナトの〈雲の使い〉(11)〈カージャリーののおどり〉(12)といった人物画の他に、彼の風景画も紹介された。そしてこれが初めてのオポニンドロナト作品の招来であり、本格的なインド近代絵画の紹介であったと思われる。またこの展覧会開催に際しては、インド近代絵画に関するいくつかの記事が美術雑誌に掲載されており(13)、特に桐谷洗鱗が『中央美術』に発表した「画家タゴール及印度画壇」(14)は、オポニンドロナトの制作手順を詳細に伝えている点で重要である。

以上に挙げた明治・大正期の文献は、同時代的な視点による記述である。これらの記事によって、インドにおける絵画近代化の動向とその中核をなすオポニンドロナトの存在は、日本でもおおよそ把握されていたと思われる。また

オポニンドロナトと接触した画家の実体験に基づく報告文は、オポニンドロナト自身の文章が日本にほとんど紹介されていない今日、彼の実像に迫るための必須の資料である。

近年の研究では、一九七一年の我妻和男氏による「ベンガル・ルネッサンス考」(15)がある。これは、オポニンドロナトと彼の追隨者であるノンドラル・ボシユに至るまでのインド絵画近代化の運動を、その思想的、政治的、文化的時代背景の中に位置づけて紹介した初めての論文である。日本画家との影響関係についても、日印文化交流史の側面から触れており、本稿の考察もこの論文に多く依拠している。また一九八五年には「アジア近代絵画の夜明け展」(16)が開催され、大観、春草、寛方ら日本画家の作品やロビンドロナト、ゴゴネンドロナト、ノンドラル・ボシユの作品とともにオポニンドロナトの作品も五点展観された。この展覧会は、明治から大正に至る日印文化交流の経緯を絵画作品によって総括的に捉えた点で画期的であった。同展カタログでは、オポニンドロナト自身が天心、大観、春草との交流を回顧した文章「ジョラシャンコ界限 一四章」が白田雅之氏により翻訳された。また榮樂徹氏による「年表

近代における日本とインドの交流」は、膨大な雑誌・新聞資料を典拠とする詳細なもので、これらの資料は、本研究の素地ともなっている。また一九九七年の我妻氏による講演「天心・大観・タゴール家」⁽¹⁷⁾では、大観、春草の滞印中の絵画活動や、オボニンドロナトに与えた影響をはじめ、インドにおける大観、春草の作品紹介と評価についても言及された。その他、滞印中の大観、春草の行動については、一九七一年に春日井真也氏によって紹介された『堀至徳日記』などを資料に、跡付けがなされている⁽¹⁸⁾。

このように、先行研究において、近代インドの美術運動やそれを推進したオボニンドロナトの役割については紹介されてきたし、天心、大観、春草とインドの交流内容については手紙や新聞雑誌記事などの資料発掘とともに調査検討されている。インド近代画家の作品も若干ではあるが日本に招致されてきた。しかしそれらの多くは、日印文化交流史的立場からの紹介で、あくまで考察の中心はロビンドロナトと天心、大観、寛方らとの交流についてであった。そしてオボニンドロナトの存在は、ロビンドロナト周辺の人物として、タゴール一家の文化活動に包括される形で捉えられてきたように思う。オボニンドロナトの生涯にわた

る作品を一堂に展望できる展覧会も未だ企画されないため、彼の画業の全貌は把握されていない。更にインドでの調査も困難なため、彼の作品研究は全く停滞してしまっているのが実状である。従ってオボニンドロナトの画歴と作品への認識は未だ断片的であり、大観、春草との影響関係を指摘する見解も、確かな実証を欠く概説的なものであった。つまり、オボニンドロナトが大観、春草の作品から何を獲得し、それによって彼の表現がどう変化したのか、作品検討に基づく美術史的考察は未だ行われてはいないのである。

本稿では、上記の文献だけでは充足しきれなかった点を、インドにおける文献資料と先行研究によって補いたい⁽¹⁹⁾。しかし、インドの先行研究すべてを網羅したわけではなく、しかも英語による文献に限っており、ベンガル語によるオボニンドロナト自身の文章などに調査は及ばなかった。

インドにおける先行研究で、オボニンドロナトの活動は、ベンガル地方の文化運動（文学、思想、宗教など）すなわちベンガル・ルネサンスの一環として記述される場合がある。また、彼の美術運動は、当時のベンガル地方に勃

興したあらゆる局面での動向と同時進行したものとして捉えられ、時にはナショナリズム思想やベンガル解放運動とも相関し合ったものとして認識されることもある。しかし本稿では、オポニンドロナトの絵画表現に焦点をあてる為、時代背景との関連については触れない。

(二) 大観・春草渡印前のオポニンドロナト・タゴール

ベンガル・ルネサンスの中心的存在であったタゴール家は、元来因習に囚われない融通性と自由な気風を持ち合わせていたようである。また裕福な家庭に育った彼らの文化活動に、収入を目的とした職人ゆえの拘束はなかった。つまり、自由で個性的な創造性を養う土壌が、オポニンドロナトには生来与えられていたわけである⁽²⁰⁾。このような文化的環境の中で、一九世紀末から二〇世紀初頭におけるオポニンドロナトの制作活動は、アカデミックな西洋絵画一辺倒の風潮にも関わらず、伝統美術の見直しを基盤に多彩な試みを見せている。以下では特に、大観らと出会う直前の彼の絵画活動を概観するとともに、その後の朦朧体の受容につながる彼自身の表現傾向を読みとっていきたい。

当時のインド美術界において代表的存在であったラ

ヴィ・ヴァルマ⁽²¹⁾は、インドの風俗を新古典主義様式で描いたことで知られており、複製化された彼の作品は広くインドに流布していた。この様式は美術学校にも波及し、当時の美術教育はインド伝統美術との接触を全く断つてしまっていた。オポニンドロナトもまた多分にもれず、一八九一年から一八九二年にかけてイタリヤ人画家オリント・ギラルディ⁽²²⁾から、一八九三年から一八九五年にかけてはイギリス人画家チャールズ・パーマー⁽²³⁾からデッサンや解剖学、パステル画などの個人指導を受けている。しかし、西洋絵画の技法を学ぶかたわら、彼は旧来インド細密画の主要テーマであったクリシュナ神話を題材とした「クリシュナ・リーラー・シリーズ」(図1、2、3)を制作し、インド細密画への関心を示している⁽²⁴⁾。カルカッタのロビーに所蔵されている本シリーズ一九点は⁽²⁵⁾、全て二五×一五センチほどのサイズで、金泥銀泥も用いた鮮やかな色彩と細かい筆致による細密画である。これらの中には画面下半分に赤と黒の装飾的なペルシヤ様式の文字を付し、挿し絵本の形式をとるものもある。伝統的細密画から借用したモチーフには、彼なりの翻案が行われたようである。例えば図1をみると、ぶらんこを縛り付ける紐の先は

風になびき、ぶらんこを吊るす紐も、軽やかな揺れを表現する曲線で描かれている。このような動きは伝統的細密画には見られないのではなからうか。衣裳や樹々の彩色にも、伝統的細密画ほどの緻密さと濃厚さはない。むしろ筆の動きに粗さが感じられるし、特に背景の自然描写などは、西洋の水彩画に近い淡白な彩色である。このように、平坦で静的な細密画の画面に対して、オボニンドロナトの場合には自然な動きと柔らかな雰囲気を加えられていることがわかる。

このシリーズについて、先行研究ではインド細密画のみならずイギリス挿し絵本の装飾的要素からの影響も指摘されている²⁶。オボニンドロナトが細密画や挿し絵本の装飾性に着目したのは、西洋の写実的油彩画に、表現上の限界を感じていたからであろう。西洋のアカデミズム絵画が主流をなす当時において、この作品の試みは異彩を放つものであったに相違ない。そして続くオボニンドロナトの、インド細密画への更なる傾斜を予感させる意味でも注目される作品である。

その後のオボニンドロナトの方向性を決定づけたのは、一八九六―七年(27)のイギリス人²⁸ハーベル(28)との出会

いであつた。ハーベルは、一八九六年にカルカッタ政府美術学校の学長に就任すると同時に、伝統美術復興のための改革に着手する。西洋絵画中心の教育方法に異を唱えてインド美術の教育を基本とした教育課程に改定し、インド細密画(特にムガール絵画)を収集する資金を集めるために学校が所蔵する西洋絵画を売却するなど、彼の改革はかなり強行に推し進められたようである²⁹。そして彼は、このような改革の最中に出会つたオボニンドロナトに対して、ムガール絵画の細部表現を虫眼鏡で観察するよう促したという。オボニンドロナトは、精緻に描写されたツルの羽毛や皮膚のしわ、鋭い爪などに生命感が表現されていることに感銘し、その時の心情を「我々の古典美術には、このようなあまりに多くの財産が含まれていたのだ。あの頃私は、模倣すべき資料を自国の中に見つけ出すまでに、なぜあんなにも長い時間を費やしたのだろう。」³⁰と回顧している。ハーベルとの出会いを契機とするムガール絵画への傾倒によって、その後の彼の作品には、テーマや画面構成、描写方法においてムガール絵画から修得した技術が反映されていく。しかし後述するように、それは単なる過去の踏襲に終わるものではなかつた。

ハーベルは一九〇二年にオボニンドロナトをイギリスの雑誌に紹介し⁽³¹⁾、彼の作品（仏陀とスジャーター）⁽³²⁾、（闇の夜に）⁽³³⁾などを、また一九〇五年には（雲の使い）⁽³⁴⁾などをカラー図版で掲載した⁽³⁴⁾。一九〇二年の記事の中でハーベルは、インドの伝統絵画が軽視され西洋絵画のみがフライン・アートとして容認される風潮を批判した上で、オボニンドロナトによるムガール絵画への転向を高く評価している。そして、カーリダーサの「季節めぐり」⁽³⁵⁾に取材した作品（旅人と蓮）⁽³⁶⁾（闇の夜に）などを挙げ、インド固有の精神が発揮されている点や、物語の内容が情緒的に表現されている点などを称賛している。オボニンドロナトの表現にインド絵画復興の役割を期待したハーベルは、一九〇二年から翌年にかけて開催されたデリー美術展覧会にも彼の作品を出品させた。エドワード七世の戴冠記念式典に伴って開催されたこの展覧会には、当時のインド総督カーゾンも企画に尽力しており、彼は展覧会開会式において演説も行っている⁽³⁷⁾。その時カーゾンは、展覧会の主旨は実利主義的な工芸品産業の促進ではなく、純粋なるインド美術の奨励であると主張している。この主張は先述したハーベルの意志にも共通しており、イン

ド美術の再興を求める当時の気運を窺わせるものである。しかし展覧会カタログ⁽³⁸⁾をみると、出品作品は金属工、漆器、織物、刺繍、絨毯、絵画の二〇項目に分類されており、展示内容の大半は、いわゆる伝統工芸品であった。これはインド美術において絵画の占める比重が極めて小さかったことを示しており、インド人によるフライン・アートは存在しないという実体を露呈する結果となったのではないだろうか。そして絵画の部に出品し受賞を果たしたオボニンドロナトは、この時点でインド絵画再興の役割を担うべき重要な存在として一般に認識されたのではないだろうか。彼が出品した二点の油彩画と一点の水彩画は、テーマ・様式ともムガール絵画を意識したもので、インドの伝統的細密画のサイズを適用していた。中でも（シャール・ジャハーンの最期）⁽³⁹⁾は銀賞を受賞している。油彩画でありながら、象眼細工の精緻な再現や建築物の構図などに、ムガール絵画の修得が窺える作品である。しかしながら当時の批評は、オボニンドロナト独自の表現として、身体をよじってタージ・マハルを振り返るシャール・ジャハーンの状態表現などに注目している⁽⁴⁰⁾。ムガール

絵画にみられる不自然で平板な人物表現とは異なり、彼の表現は人物デッサン修得の成果を窺わせるものといえる。そして彼自身「娘を失った痛みや悲しみの全てを絵の中に投入した」と述べているように⁽⁴¹⁾、この作品には、一九〇二年に娘を亡くした彼の個人的感情が表現されている⁽⁴²⁾。作品をみると、そこには伝統的細密画に特有の鮮やかな色彩はなく、薄暗い灰色とくすんだ白、そしてシャー・ジャーンが身につけるショールの沈んだ茶色など、画面の色調は抑制されたものである。また黒くうつすらとかかる雲は、不気味に月や建物の柱を覆い、暗く沈んだ雰囲気醸し出している。これらの表現は、ムガル様式を継承しながらも、伝統的細密画に欠けていた要素すなわち感情表現が新たに付加されていることを示している。つまりオポニンドロナトの意図は、感情表現を加えることで、歴史の遺物となっていた細密画を、西洋画に比肩し得るファイン・アートとして近代に再生させることだったと思われる。また、この作品に見られるような色調重視の情感豊かな表現傾向は、朦朧体の表現に通じるものであり、この傾向は、彼がのちに朦朧体を自己の表現として獲得する予備段階として捉えられるものである。

大観と春草がオポニンドロナトと接触したのは一九〇三年であり、それは上記のようにオポニンドロナトがハーベルの助力を得て、インド伝統絵画を基盤に独自の新しい絵画表現を模索していた重要な時期に符合するわけである。天心、大観、春草の渡印に至る経緯と滞印中の行動については、先行研究により詳しく整理されているので、本稿では割愛することとした⁽⁴³⁾。天心は、一九〇二年一月より約一〇ヶ月インドに滞在し、その間タゴール一家と親交を結び、オポニンドロナトにも会っている。そして天心は日本へ帰国する際、オポニンドロナトに「帰国いたしましたら、私どもの絵かきを一、二名お送りすることになりました。彼らはこの国を見て、自分たちの絵を描くでしょうし、諸君は彼らの仕事ぶりを御覧になれます。彼らのためにもなることですし、諸君のお役にもたてましょう。」⁽⁴⁴⁾と語った。この文章から窺えるように、天心は、日本画家とインドの画家との交流が互いに有益な結果をもたらすことを予見していた。また彼は、日本とインドにおける美術界の状況や目指すべき方向性が似ていること、相互に関連し合う必要があることを洞察していたのであろう。後述するようにオポニンドロナトは、大観、春草の日本画から新

しい表現の着想を得たのであり、天心の期待どおり、彼らの交流は意義ある成果を残したといえる。オポニンドロナトは、大観が「画面にかなり水を打ち濡らしている」様子を眺めているうちに「紙を水に濡らして描いたらいいのではないか」というアイデアを得た。「私は描き終えた画紙を水に浸した。引きあげてみると、実に美しい効果が生じていた。水洗いの技法（ウォッシュ・テクニク）が行なわれるようになったのはそれからのことであつた。」⁽⁴⁾と述べるオポニンドロナトの文章は、朦朧体が、彼独自の表現方法「ウォッシュ・テクニク」を完成させる契機となつたことを証明する重要な資料である。彼の表現展開を朦朧体の影響のみに帰するのは危険であり、日本の伝統美術、インドの細密画をはじめイギリスの水彩画など、様々な方向からの影響を考慮にいれるべきである。しかし、大観、春草との交流の後、明らかにオポニンドロナトの表現スタイルは変化している。この現象は、大観や春草が朦朧体をオポニンドロナトの前で実践したことを示しているし、インド絵画の近代化を志すオポニンドロナトにとって朦朧体が、獲得に値する表現であつたことを証明していよう。

二、朦朧体の影響が窺える作品

オポニンドロナト・タゴールの作品は、カルカッタの
 ☐美術館、そこに隣接する☐、そしてアカデミー・オブ・ファイイン・アーツ、インド博物館などに所蔵されている。このうち☐美術館と☐は当時タゴール一家が住んでいた場所に所在する。特に☐は、オポニンドロナトの住居にあたり、現在は当時の面影を残してはいないものの、大観、春草はここに通い、オポニンドロナトとともに制作を行つていた。また、☐美術館は別名タゴール・ハウスと呼ばれ、詩人のロビンドロナトが生誕、歿したところである。そしてこの周辺一帯がタゴール一族の住居であり、その地名はジョラシャコ・タクルバリの名で知られている。今回は以上のうち、☐美術館、☐、アカデミー・オブ・ファイイン・アーツ各所蔵のオポニンドロナト作品を実見し写真撮影する許可を得た。以下ではオポニンドロナトによる朦朧体ふうの作品を具体例として呈示し、大観、春草との影響関係を例証したい。なお、本稿では人物画を中心に検討し、風景画については別稿を設けたい。

大観と春草は、オポニンドロナトの前で朦朧体の技法を

披露したと思われる。オボニンドロナトは、春草が描いた絵について「彼は一枚の絵を描いた―遠く空と海が渾然一体となり、前景には砂洲、画面には寄せて岸辺に碎けるはなの波がただ一条描いてあった」⁽⁴⁶⁾と述べている。この作品を確認してはいないものの、空と海の境界も曖昧な春草の風景画が想起される。また大観、春草がカルカッタで行った展覧会については「春草氏は優美なる自然的景物を写すを愛し、其雨後の叢竹、蓮花及び月下の海など、大に観るべし。」⁽⁴⁷⁾という記事がある。今日では、これらの展示作品がいかなる図様であったのか確認できない。しかし「雨後の叢竹」「月下の海」を画題とした作品が、湿潤な空間に対象物がぼんやり浮かぶような表現や色調重視の画面といった朦朧体の特徴を示していたことは、想像に難くない。すなわち大観らは、渡印以前に試みていた朦朧体の作品を、インドでも制作したと推測できるのではないだろうか。

オボニンドロナトは、初めて「大観が絹のうえに薄墨を用いて描く」様子に接した時の印象を「なにも目に映ってこなかった」と述べている。「ムガル・ペルシア風の絵の強い色彩」に慣れていた彼にとって、大観らの表現は「淡

い煙のよう」であった。そして「これがいったい絵といえるのか」と印象を語る文章からは、彼が大観らの淡い色彩を物足りなく感じたこと、そのために彼らの表現を即座に容認できなかった様子が窺われる⁽⁴⁸⁾。しかし先に検討したように、彼はすでに色調による感情表現を試みており、微妙な色調を特徴とする朦朧体を理解し受容する姿勢は出来上がっていたと思われる。そして先述したように彼独自のスタイルとして知られるウォッシュ・テクニクの技法はこの時考案されたのである。

この技法についてはオボニンドロナトの制作現場を写した桐谷洗鱗が、次のように説明している。

「まづ鉛筆で丁寧の下図を描く。大体下図がきまると、そのまゝ、乱暴にもその下図を前の水盤へとつぷり浸す。そして取出した奴をそのまゝ、板にびつたりはつて乾くのを待つて一旦総体に色を塗つて、その色の乾くのを待つてまた水盤へ浸す。それを取り出して再び板にはつて乾くのを待つて小さい部分を彩色し、その乾くのを待つてまた水盤に浸し、取出して板にはつて乾くのを待つてまた他の小さい部分を彩色する。かう云ふ面倒を平気で何回も繰返して居るのである。大作の出来ないのは無理のない話である。：

かう云ふやり方だから如何にも用意周到で、労作の程も俾ばるゝ緻密なものではあるが、総体の色がなんとなく濁つて不愉快な感じがする。(49)

予備的なドローイングの後、画面全体に着色しては水に浸すという作業を繰り返しながら、色彩の層を作っていく。この方法は、湿つたままの画面を空刷毛で刷くという朦朧体の技法と同じような効果を生んだと思われる。水分を多く用いることによつて先に置いた色彩と後に置いた色彩が複雑に混じり合い、微妙な色彩のニュアンスを生む。それによつて画面の色彩は、時に濁つた汚いものとなつてしまふ—これは初期の朦朧体作品にも見られた特徴であつた。この特徴ゆゑに初期の朦朧体は技術的に未成熟とされ、当時の絵画批評から非難された。そして洗練もまた同様の視点でウォッシュ・テクニクを批判している。

一九〇〇年代以降のオポニンドロナトの作品には、多くウォッシュ・テクニクが使われている。以下に列挙する人物画はその一例と考えられるものである。制作年が不明な作品については、その表現上の傾向から、大観、春草との交流後の作品と推察した。なお以下のうち図7、8、10、11、12、13は図版のみを参考にしており、作品を

してはいない。

〈インドの母〉一九〇二—五年頃? (図6) (50)

〈雲の使い〉一九〇四年 (図4)

〈手紙を書くルクミニエー〉一九〇二—五年頃? (図7) (51)

〈ランカー島に幽閉されたシーター〉一九〇六—七年頃?

(図8) (52)

〈ティツサ・アシヨーカ王妃〉一九一〇年 (図9) (53)

〈カージャリーのおどり〉一九一七年頃? (図10) (54)

〈灯籠流し〉一九二一年頃? (図11) (55)

〈マハーカラの寺にて〉一九二一年頃? (図12) (56)

〈サンタル族の少女・ランチにて〉一九二一年 (図13) (57)

〈金の首飾りの女〉制作年不明 (図14) (58)

オポニンドロナトの作品には、縦書きのサイン、印章、墨の使用など、日本画の影響が顕著である。例えば〈金の首飾りの女〉は、墨でベンガル文字を縦に書き、その下に朱で印章が捺してある。このようなサインは他の作品にも多く散見され、例として〈ウラパラ駅〉(図15) (59)がある。また一九一〇年作の〈ヴィシユヌと子供〉(図16) (60)のように墨線も多用されており、このような日本画的要素については、天心や大観らの他、勝田蕉琴や荒井寛方からの影響

も考え得る。しかしその点についての検討は他稿での課題とし、ここでは特に朦朧体との共通性に着目したい。

例えば〈インドの母〉をみると、背景は黄色と淡い緑が微妙に交じり合うパステル調の色彩で埋められている。人物はこのほんやりとした空間のなかに浮かぶように描かれている。衣裳もまた背景の色調と統一感をもつオレンジ色であり、模様も衣紋線もない平板な色面である。陰影表現はなく、ただ、生地と同色のぎこちない輪郭線がわずかに加えられている。足元の蓮の花は、輪郭線のない白で描かれている。

先行研究において、本作品の制作年は一九〇二—一九〇五年の範囲で推定されている⁽⁶¹⁾。従って、大観らと出会った後の制作かどうか断定できず、日本画家からの影響関係は実証できない。しかし、強く鮮やかな色合いで装飾的要素を全面に出していた〈クリシュナ・リーラー・シリーズ〉や、緻密で丹念な細部描写をみせている〈シャヤー・ジャハーンの最期〉と比べると表現上に明らかに違いがあるため、大観らとの交流後の作品と推定したい。蓮の花の表現、人物背景の黄色、模様のないシンプルな衣裳表現については、春草がインドにて制作した〈弁才

天〉(図17)⁽⁶²⁾との類似も指摘できるのではないだろうか。

ニヴェイタが、ナシヨナリズム思想の象徴としてこの作品を支持したように⁽⁶³⁾、本作品は、オポニンドロナトと、当時ベンガル地方に勃興したナシヨナリズム運動との直接的関連を示す作品として知られている。「インドの母」と題された本作品の女性は、頭に水色と白による二重の光背を、四本の腕には、各々衣服、信仰、知識、食物を象徴する布、数珠、本、稲を持つ。人物の背景に状況説明的な事物が描かれなかったのは、人物をシンボリック的存在として表現するためであったとも考えられる。そして修行者を思わせる非装飾的で簡素な衣裳などにも、インドの経済的文化的自立を促し、ナシヨナリズム運動を鼓舞するような意図があったのかもしれない。しかしこの作品に見られるような暗示的空間表現、そして衣裳の模様などの細部描写を省き、色面を効果的に用いる表現は、オポニンドロナトの場合、〈インドの母〉以外の人物画すなわちインドの神話や風俗をテーマとする諸作品にも見られる特徴であり、図4と図9を除く作品は、背景の状況説明的な対象物が意図的に省略された好例といえる。

本稿に取り挙げたオポニンドロナトの人物画は、春草の

一八九九年作〈稲田姫〉(図18)や一九〇一年作〈蘇利訣別〉、一九〇二年作〈王昭君〉といった人物画を想起させるものである。例えば〈インドの母〉に見られる柔らかく明るいハーフトーンの色調、模様のない衣裳、生地の色に同化するような色の線による衣紋などは、〈王昭君〉や〈蘇利訣別〉等に見られる春草の人物表現に近いように思われる。また、オポニンドロナトの図8などに見られるような、人物以外の対象物を暈して覆い隠す表現は、〈稲田姫〉に似ている。〈稲田姫〉では、雲(霧)の描写によって、画面の半分が煙りに巻かれたようにほんやりとしている。風景のほとんど、そして主要テーマである龍の姿さえも雲で隠され、その存在は暗示的である。それゆえに、一層不気味な雰囲気表現され得たといえる。これらの春草による作品は、渡印する前に日本で制作されたものであり、オポニンドロナトへの直接の影響は断定できない。しかしこれらの作品に明瞭な朦朧体の特徴は、オポニンドロナトの表現に通じるものであろう。また、インドで制作された大観の〈インド守護神〉(図19)^④とも、類似点が指摘できる。この作品では、ヒンズー教のカーリー女神が、画面の中央ではなく右上に立ち、その他は雲と白い花が舞う

のみである。通常、興奮したカーリーが夫であるシバ神を踏みつける場面が描かれるのに対して、この作品では、そのような神話の内容を説明する要素は省かれている。カーリーの残酷で恐ろしい印象はなく、むしろ浪漫的雰囲気さえ感じられる作品であり、インドの伝統的モチーフを借用しながらも大観なりの表現が行われたことがわかる。そして人物の周囲の空間を雲や大気表現あるいは暈して埋める方法は、オポニンドロナトの表現に共通するのではないだろうか。

このような、朦朧体に類似する表現は、オポニンドロナトの典型的スタイルとなり、大観らと交流した直後の一九〇四―一九〇〇年頃のみならず一九〇〇年代以降の作品にも継続されていく。しかしながら、オポニンドロナトの表現は、大観、春草の朦朧体の特徴に必ずしも一致するわけではない。例えば春草の衣裳描写は、衣紋を表す色線を片暈しする方法で、襷が立体的に表現されることが多い。それに対してオポニンドロナトの場合、〈インドの母〉の他、図8、図9、図14に見られるように、線描の有無に関わらず仕上がりは平板であることが多く、ウォッシュ・テクニクによって微妙な色調を醸し出す地塗りを、存分に活

かしているようにみえる。

朦朧体の試みを端的に捉えたとすれば、それは伝統的な筆墨の排除であり、そこには西洋画の立体的表現への関心が現れている。(もちろん、彼らが志したのは西洋的表現の模倣的導入ではなく、あくまで古典美術の精神を基盤とした独自の新表現の開発にあった。) それに対してオポニンドロナトの作品には、過去に修得した技術として西洋画的要素が混在されてはいるものの、写実的表現への関心は感じられない。図7、図8などに明白なように、人物の周囲を取り巻く暈しの手法は、大観らの人物画よりも徹底しており、浪漫的な雰囲気の表現に終始している。すなわちオポニンドロナトが朦朧体の特徴の中でも特に積極的に採用した要素は、暈しによる対象物の省略と、微妙で複雑な色彩のニュアンスであった。そしてその方法によって、すでに(「シャー・ジャハーンの最期」に見られた感情的含みを強調する傾向は、更に助長されたのである。それは、西洋画の写実性やインド細密画の装飾性では成し得ない新しい表現だった。大観らとの交流をきっかけにオポニンドロナトの表現が朦朧体ふうの表現へ転向した点は注目すべきであり、それは、日本画家との交流が彼の表現展開上に測

り知れない貢献をもたらしたことを示している。

まとめ

天心らが渡印した頃のインド美術界を概観すれば、西欧化の流れのなかで伝統美術が崩壊の危機にさらされるといふ日本美術界での不安は、インドにも共通していたことがわかる。

オポニンドロナトが伝統美術への回帰を基盤に独自の表現を模索していた頃、インドでは、日本美術院の功績により伝統美術の価値を再認識しつつ独自の発展を遂げた日本美術界の状況が伝えられている⁽⁶⁵⁾。例えば、ニヴェイタは『東洋の理想』序文の中で、「氏(天心)筆者註」は、全東洋を通じて今日いちじるしい流行をみせている疑似欧風化の傾向に反対して、日本美術の強力な再国民化の方向にむかって氏の努力を傾けてこられたのであります。⁽⁶⁶⁾と天心の功績について述べており、日本における天心や大観らの絵画運動に関するこのような情報は、オポニンドロナトに大きな刺激を与えたのではないだろうか。

欧化主義に反発し伝統美術復興を喚起したハーベルやオ

ポニンドロナトの役割は、日本でのフェノロサや天心、大観、春草の仕事に匹敵する。このような共通の立場、共通の使命感が、彼ら日印画家の交流を促進したのではないだろうか。日本の画家との交流を経て、オボニンドロナトは、日本画の要素を自らの表現として獲得した。そして日本画の要素を取り入れる試みは、他のベンガル派の画家―ゴボネンドロナトやノンドラル・ボシユらにも見られる傾向であった。彼らは、ハーベルによって喚起された伝統回帰を基盤としつつ日本画から表現を吸収することでインド近代絵画を創造した。すなわちオボニンドロナトと大観らの交流は、インド絵画近代化においてきわめて重要な役割を果たしたのである。

更に、先行研究の中には、大観、春草、オボニンドロナトが朦朧体とウオッシュ・テクニクという相似た表現を共有した点について、西洋画に對峙し得る「オリエンタル・スタイル」形成への相互参加であると捉えるものもある⁽⁶⁷⁾。この見解については、オボニンドロナト自身の記述による裏付けを見つけることが出来ず、本稿では確かな実証を行うことはできなかった。しかしながら、大観、春草とオボニンドロナトによる絵画運動の根本に等しく「疑

似歐風化」への反発があったことを想起すれば、そのような解釈の外れではないように思われる。

オボニンドロナトが朦朧体を採用した背景に、天心によるアジア文化統一の思想を想定する見解もまた看過できない⁽⁶⁸⁾。天心を取り巻く宗教改革家ビベカノンド、その弟子ニヴェディタ、そしてロビンドロナトらインド民族運動の支援者たちもまた、この思想を共有していたという⁽⁶⁹⁾。ベンガル地方で昂揚したナシヨナリズム思想やスワデーシー運動（外国商品―特にイギリスのものを排斥する運動）に少なからず関わったオボニンドロナトが、外国である日本の絵画を肯定したのは、彼らのナシヨナリズムが、アジア連帯の思想を基盤に据えていたからではないだろうか。それはすなわち、朦朧体が「アジアの技法」として容認される素地があったことを窺わせるものである。アジア連帯の思想がオボニンドロナトや大観、春草に与えた影響については、文献資料の調査を含め今後検討を進めていかなければならない。同時に彼ら日印画家による表現技法やモチーフのいわば交換学習の実態を、更に検証していくことが今後の調査課題である。その結果によっては、大観、春草の役割あるいは朦朧体の意義を、日印美術交流による

アジア絵画の近代化という、より広範な文脈のなかに位置づけることも可能であろう。

註

- ・ 本稿にて用いたインド語（人名・作品名など）については、その片仮名表記とローマ字転写を本文末の一覧表にまとめた。
- ・ 本文中の作品名は筆者の訳出によるものである。ただし、日本の文献で紹介済みの作品については、その文献による翻訳を採用した（その場合は、註に典拠文献を明記した。）
- ・ 作品の原題とデータについては、本文末に一覧表とした。
- ・ 本稿においては、以下の略記、訳語を用いている。
 - Rabindra Bharati Society (ロビンドロ・パロティ・ソサエティ) —R.B.S.
 - Rabindra Bharati Museum (ロビンドロ・パロティ美術館) —R.B.M.
 - B.美術館
 - Indian Museum—インド博物館
 - Government College of Art & Craft—カルカッタ政府美術学校
 - ・ 註、図版リスト、図版典拠にて用いている文献番号については、註19を参照のこと。
- (1) Abanindranath Tagoreの片仮名表記については、日本の文献

や先行研究において統一されていなかった。本稿ではベンガル語の発音に従い、「オポニンドロナト」の表記で統一する。その他の人名表記については、本文末の一覧表を参照のこと。なお、タゴールの名はベンガル語でTākur (タクル) と発音されるが、本稿では一般に浸透している英語名 Tagore を用いた。

- (2) 佐藤道信「朦朧体論」(『國華』一二三四号、一九九八年八月)二八頁。
- (3) 明治期の美術雑誌に掲載されたインド関係の記事については、勝山滋氏の東京芸術大学卒業論文「大正日本画のインド的傾向」(一九九四年)に詳しい。
- (4) 勝田蕉琴「印度の絵画について」(上)(下) (『美術新報』第五卷第一号、二号、一九〇六年三月、四月)各号四頁。インド滞在中の蕉琴から届けられた報告文。「氏(オポニンドロナト—筆者註)の今日あるは、先年横山菱田両氏の渡印大なる影響を与へられたりとのにて、氏も亦自両氏の構想、技術を敬慕致居候。」とあり、オポニンドロナトが大観、春草の絵画に傾倒していたことが記されている。
- (5) ジョン・ジー・ウッドロフ「印度に於ける絵画の新派」(『國華』二二三号、一九〇八年二月)一五〇—一五一頁。
- (6) 青陵生「新印度画に就て」(『國華』二二六号、一九〇九年三月)二三四—二三八頁。
- (7) R.B.S.の所蔵品リストによれば、原題はMoonlight Partyであ

る。制作年は不明、サイズは一五・八×二二・三センチ、水彩、紙、R.B.S.所蔵。

- (8) 「ゴゴネンドロナト・タゴール」(一八六七—一九三八) オポニンドロナトの実兄であり、画家。大観、春草滞印の際に交流をもち、日本画の影響を強く受けた。

- (9) ノンドラル・ボシユ(一八八三—一九六六) カルカッタ政府美術学校にてオポニンドロナトの指導を受ける。一九一〇年には、ニヴェイタの勧めによりアジャンタ壁画模写事業に派遣され、この時荒井寛方に出会っている。

- (10) 田中生「印度画の展観を看る」(『国華』三三四号、一九一六年七月) 四一頁。

- (11) 先行文献では作品名が「The Banished Yaksha Kaldasa's Meghaduta」とされる場合もある(文献③、p.256)。本作品は、インド古典文学史上最も著名な詩人カーリリターサの抒情詩「メーガ・ドゥータ」からテーマを得ている。作品名の訳については、辻直四朗氏による翻訳(『世界文学大系4 インド集』一九五九年五月、筑摩書房、三三三頁)に従った。なお、「印度小品画展覧会」(『美術新報』一五卷九号、一九一六年七月、二四—二六頁)では「追放せられたるジャカシヤ」と訳されている。制作年は画面右下に「904」と記載されていることからわかる。

- (12) 「印度小品画展覧会」(註11参照)に図版が掲載されており、

作品名は「雨季のおどり」と訳されている。原題は *Monsoon Dance* であり(文献④、p.365)、本稿では「カージャリーのおどり」と訳出した。

- (13) 本展覧会については、榮樂徹「年表 近代における日本とインドの美術交流」(『アジア近代絵画の夜明け展』一九八五年三月、国立国際美術館他)を参照した。オポニンドロナトの出品作については「今回此処に見るものは、追放せられたるジャカシヤ」と「雨季のおどり」との二を除けば皆風景なり」との記述がある(『印度小品画展覧会』註11参照、三五四頁)。

- (14) 桐谷洗鱗「画家タゴール及印度画壇」(『中央美術』第二巻第七号、一九一六年七月、一五—二〇頁)。この他「印度芸術の探検」(『美術新報』一二卷一一号、一九一三年九月、一一—一六頁)にもオポニンドロナトについての記述がある。洗鱗は初め富岡永洗に入門したが、永洗が歿したため橋本雅邦に師事した。一九一一年に古代インド美術研究のために渡印、カルカッタにてオポニンドロナトや天心に会っている。

- (15) 我妻和男「ベンガル・ルネッサンス考」(『三彩』二七五号、一九一七年八月) 一一—二五頁。

- (16) 一九八五年三月から九月まで、国立国際美術館、下関市立美術館、栃木県立美術館、東京都庭園美術館にて開催された。

- (17) 一九九六年一〇月一九日に行われた。本講演の記録として「天心・大観・タゴール家(講演筆記)」(『学芸雑誌』二二、

一九九七年三月、横山大観記念館)がある。

- (18) 春日井眞也「インドと日本」(四)、(五)〔佛教大学研究紀要〕第五五、五六号、一九七一年三月、一九七二年三月)この他大観らの滞印中の活動については、小西正捷「大観とインド」〔館報〕No.4、一九八六年六月、横山大観記念館)、白田雅之「カルカッタの大観」〔館報〕No.10、一九九二年六月、先に同じ)、長尾正憲「インドと大観―堀至徳とムクル・デとの交友―」〔館報〕No.12、一九九四年六月、先に同じ)などに詳しく。

(19) 本稿で参照した主な先行研究は以下の通りである。

- ① Ramendranath Chakravorty. *Abanindranath Tagore. His Early Work*. 1951. Indian Museum, Calcutta
- ② Jaya Appasamy. *Abanindranath Tagore and the Art of His Times*. 1968. New Delhi
- ③ Guha-Thakurta. *The Making of A New 'Indian' Art*. 1992. Cambridge
- ④ Partha Mitter. *Art and Nationalism in Colonial India 1850-1922*. 1994. Cambridge
- ⑤ D.P. Patraik. *Abanindranath and His Art*. 1995. Rabindra Bharati Society, Calcutta
- ⑥ Centenary, 1966. Government College of Art & Craft, Calcutta
- ⑦ *Contributions of Tagore Family of Jorasanko in Art of India*.

Rabindra Bharati Museum, Calcutta

- (20) タゴール家とロビンドロナト・タゴール(一八六一―一九四一)の経歴についてはKクリパラニ・森本達雄訳「タゴールの生涯」(上)(下)(一九七八年二月、一九七九年一月、第三文明社)、山室静「解説―タゴール小伝」〔タゴール詩集〕一九六六年一〇月、彌生書房、一六四―一七七頁)を参照した。

- (21) ラジャ・ラヴィ・ヴァルマ(一八四八―一九〇六)彼の表現スタイルは、主に西洋画の複製を参考とした独学によって完成されたものらしい。一八七〇年代にはインドの古典文学や神話をテーマとするビクトリア朝風の表現で名声を得、彼の作品は、オレオグラフィーの形でインドに大量に偏在することとなった(J.C. Harle and Andrew Topsfield. *Indian Art in The Ashmolean Museum*. 1987. Oxford. pp.85-86 参照)。

- (22) オリント・ギラルディOlinto Ghilardi(生没年不明)一八八六年一月にカルカッタ政府美術学校の学長補佐に就任した(文献⑦、p.14 参照)。

- (23) チャールズ・バーマー Charles Palmer(生没年不明)イギリス人。オポニンドロナトに出会う以前に「サウスケンジントン・アート・スクール教師や(文献①、p.13 参照) ロンドンにあるロイヤル・カレッジ・オブ・アートの教授を務めた経歴もあ(Rai Govind Chandra. *Abanindranath Tagore*, 1933, Calcutta. P.16 参照)。

- (24) 図1の原題は *On The Swing*. 図2は *Tool of Love*. 図3は *Preparing for The Reception*. 先行文献によって本シリーズのタイトルは *Radha Krishna Series* とされる場合がある(文献①、p.17)。なお本シリーズの制作年については諸説ある。以下にその例を列挙すると、一八九五年 (*An Exhibition of Paintings and Drawings by Abanindranath and His Contemporary Artists*, 1982, R.B.S. Calcutta, p.1) 一八九三—一九五五年 (*Abanindranath*, 1973, Visva-Bharati, Santiniketan, p.36) 一八九八—一八九九年 (文献③、p.237) 一八九五年 (文献①、p.17) 一八九六年 (文献②、p.48) 一八九六—一八九七年 (文献⑦、p.9) 但し、O.C.ガングリの証言によれば、オボニンドロナトがこのシリーズ作をチャールズ・パーマーに見せたところ彼はこの作品を誉め、この方向で前進しよう薦めた。そして彼とのレッスンは終わったという。これを信じるならば、ハーベルに出会う以前の制作ということになろう(文献①、p.103参照)。
- (25) 本稿にて掲載した図版の他に、*Moon Light Dance*, *Krishna the Boatman*, *Birth of Krishna*, *Childhood of Krishna* などが所載されている。「クリシュナ・リーラー」は「クリシュナの戯れ」の意。二世紀、ベンガル生まれの詩人ジャヤデーヴァの抒情詩「キータ・ゴウヴィンダ」の一節を参考に制作された(文献③、p.235)。
- (26) 文献③、p.235。
- (27) 先行研究においてオボニンドロナトとハーベルが出会った年については、一八九六年かあるいはその翌年か、明確にされていない。
- (28) アーネスト・ベンフィールド・ハーベル *Earnest Benfield Havell* (一八六一—?) 一八八四年から約一〇年間は、インド美術学校の学長を務めていた。この間、政府の要請により各地方の美術品や工芸品の調査を行い、インド美術に関心を持つようになる。一八九六年七月にカルカッタに移り、カルカッタ政府美術学校の学長に就任する(以上、文献⑥、p.21参照)。
- (29) ハーヴェルのカルカッタ政府美術学校における改革については文献⑥を参照した。
- (30) *Abanindranath Tagore, Jorasankor Dhare*, 1971 (本稿では、文献④のp.284に引用されている英訳を参照した)。
- (31) E.B. Havell, 'Some Notes on Indian Pictorial Art', *The Studio* Vol.27, 1902, pp.25-33.
- (32) 桐谷洗鱗の記事において本作品名は「釈迦とスチタ」となっている。原題は *Buddha and Sujata* となっている (E.B. Havell, 'Some Notes on Indian Pictorial Art', p.27)。
- (33) 本作品の原題は、先行文献によって異なる場合があり、*In the Dark Night* (E.B. Havell, 'Some Notes on Indian Pictorial

- Art. p.31 など) あるいは Abhisarika (文献③ p.240 など) とされる場合がある。本稿では桐谷洗鱗の記事で使われている作品名(蘭の中に)を採用した。制作年は一九〇〇年(文献③ p.240)。
- (34) E. B. Havell, 'Studio-Talk Calcutta', *The Studio*, Vol.35, 1905, pp.78-79. 同誌の巻頭頁には(雲の使)のカラー図版が *The Banished Yaksha* という作品名で掲載されている。またオボニンドロナトによる「雲の使」をテーマとした作品図版がもう一点掲載されており、Cloud Messenger という作品名が付けられている。
- (35) 記事の中では詩の題名は Seasons と記されている。「リトウ・サン・ハーラ」の題名で著名な抒情詩で、本稿では辻直四朗氏の翻訳(註11参照)に従って「季節めぐり」とした。
- (36) ハーベルの記事の中では、作品名は *The Traveller and the Lotus* となっている。
- (37) 「テリー印度美術展覧会開会式に於ける印度総督カーゾン卿の演説」(『美術新報』一卷二四号、一九〇三年三月)二頁。
- (38) Percy Brown, *Indian Art at Delhi, 1903. Being the Official Catalogue of the Delhi Exhibition, 1902-1903*, Calcutta, pp. 458-459.
- 展覧会開催日程は明記されていない。この展覧会に出品されたオボニンドロナトの作品は *The Last Days of Shah Jahan* (油彩) *The Capture of Bahadur Shah* (油彩) *Construction of the Taj* (水彩) の三点である。
- (39) 本展覧会のカタログ(註38参照)では、作品名は *The Last Days of Shah Jahan* となっているが、先行研究では *The Passing of Shah Jahan* (文献③ p.244) あるいは *The Final Moment of Shah Jahan* (文献④ p.287) とされる場合がある。本作品を所蔵する R.B.S. の所蔵品リストでは *Passing of Shah Jahan* となっている。制作年は一九〇二年(文献③ p.144)。
- (40) Percy Brown, 'Class X. — Fine Arts', *Indian Art at Delhi, 1903*, p.458.
- (41) Abanindranath Tagore, *Jorasankor Diara*, (文献④ p.288 に引用されている英訳を参照した)。
- (42) 文献③ p.243 参照。
- (43) 天心ら渡印の経緯と、滞印中の活動やタゴール家との交流内容についての先行研究は、註18を参照のこと。
- (44) オボニンドロナト・タゴール(白田雅之訳)「ジョラシヤン」(『アミア近代絵画の夜明け展』註13参照) 頁 付けなし。
- (45) 註44に同じ。
- (46) 註44に同じ。
- (47) 「大観春草印度展覧会」(『日本美術』五五号、一九〇三年八

月) 四一―四二頁。なおこの記事によれば、同展覧会にはオポ
ニンドロナトやベンガルの画家ジャミニ・プロカシュ・ガング
リ(一八七六一―一九五三)の作品も展示された。

(48) 註44に同じ。

(49) 桐谷洗麟「画家タゴール及印度画壇」(註14参照) 一九頁。

(50) 原題の Bharat は India を、Mata は Mother を意味する。

(51) 先行研究によれば制作年は一九〇二―一九〇五年頃である
(Shyamakanti Chakravarti, *Patralekha*, 1996, Calcutta, p.129
参照)。

(52) 先行研究によれば制作年は一九〇六―七七年(文献③、
p.254)。

(53) 作品名は Tissa, Asoka's Queen とされる場合もある(文献
④、p.315)。先行研究によれば制作年は一九一〇年(文献③、
p.263)。R.B.S.所蔵されているのはロコタイプ印刷のもの。

(54) 註12参照。

(55) NOTES, *Rupam* Vol.2 No.6, April 1921, pp.41-43 参照。
制作年は不明。雑誌の出版年である一九二二年頃の制作であろ
うか。

(56) III- IN THE TEMPLE OF MAHAKALA, *Rupam* Vol.2
No.1, 1921, pp.13-15 にカラー図版で掲載されている。制作年
は不明。雑誌の出版年である一九二二年頃の制作であらうか。

(57) R.B.S.所蔵のものは本作品のコピーであり、本稿に掲載する

図版はこのコピーを筆者が撮影したものである。所蔵場所は不明。先
行研究によれば制作年は一九二一年である(Rai Govind
Chandra, *Akhandranah Tadore*, 頁付けなし)。

(58) 制作年は不明。

(59) 制作年は不明。

本作品に使われた印章は他の作品にも多く使われている。なお
一九二二年に天心は、カルカッタから、当時上海にいた長尾兩
山宛てに「当地ニ有画の画家兄弟二人有之頗ル名手ニ御座候
兄ヲ天帝釈弟ヲ地帝釈と称ス右二人ニ画印ヲ贈り度…」と書
き、オポニンドロナトとゴゴネンドロナト二人のために印章を
作ってカルカッタに送るよう依頼している(『岡倉天心全集
第七巻』一九八一年一月、平凡社、一八一頁)。しかし、この
作品に使用された印章との関連については未調査である。

(60) 制作年は一九一〇年(文献⑦、p.51)。

(61) 制作年については先行研究によって異なり、例えば、一九〇
二年(文献①、p.19)、一九〇三―一九〇四年(文献②、
p.32)、一九〇四―一九〇五年(文献③、p.242)など諸説ある。

(62) 本作品はインドでは Saraswati の作品名で紹介されている
(Indo-Japanese Painting, *Rupam* Vol.2 No.10, 1922, pp.
39-42)。

(63) Sister Nivedita, 'Bharat Mata' *The Complete works of Sister
Nivedita*, 1967, Calcutta, pp.57-60. ニヴェディタは「ヒンズー

教改革者でありインドの民族運動にも多大な影響を与えたビヘカノンドの弟子であり、天心とも関わっている。

(64) 本作品はインドではK.M.の作品名で紹介されている(註62参照)。

(65) E. B. Havell, 'Some Notes on Indian Pictorial Art', p.20.

(66) ニヴェイタ(富原芳彰訳)「序文」『東洋の理想』一九八六年二月、講談社、七頁。

(67) 文献③、p.253参照。(二)ではオポニンドロナトと大観、春草、勝田蕉琴の作品に見られる類似した表現を a modern Oriental Style と称している。

(68) 文献④、pp.189-294参照。

(69) 坪内隆彦『岡倉天心の思想探訪―迷走するアジア主義』一九九八年五月、勁草書房、六一―一頁。

インド語表記方法について

本文と註に記載したインド語について、以下にローマ字転写と読み方(片仮名表記)を記す。二通りのローマ字転写あるいは読み方がある場合は「」内に並記した。なお、本文中に用いた片仮名表記について、ベンガル地方の人名・地名は、ベンガル語の発音を採用している。その他については、必ずしもベンガル語の発音に忠実ではなく、特に作品タイトル中のインド語については、通行の片仮

名表記の方を用いている。

(人名)

Abanindranath Tagore オポニンドロナト・タゴール [アヴァニン]

ドラナート・タゴール]

Rabindranath Tagore ロビンドロナト・タゴール [ラヴィーンドラ]

ナート・タゴール]

Gaganendranath Tagore ゴゴネンドロナト・タゴール [ガガネー]

ンドラナート・タゴール]

Nandral Bose ノンドラル・ボシュ [ナンドラル・ボース]

Jamini Prakas Ganguli ジャミニ・プロカシユ・ガンگری [ジャー]

ミーニー・プラカーシユ・ガンگری]

Swami Bibekananda シヤミ・ビベカノンド [Swami Vivekananda]

スワミー・ヴィヴェーカーナンダ]

Raja Ravi Varma ラジャ・ラヴィ・ヴァルマ

O.C. Ganguli O.C. ガンタリ [O.C. ガンگری]

Kalidasa カリリダーサ

Jayadeva ジャヤデーヴァ [ジョエデーヴァ]

(作品名中のインド語)

Krishna Lila クリシユノ・リラ [クリシユナ・リラー]

Ratha Krishna ラダ・クリシユノ [ラーダー・クリシユナ]

Kajari カージヤリ
 Sujata スジャーター
 Shah Jahan シャー・ジャハーン
 Asoka アショーカ
 Abhisarika オビシヤリカ
 Bharat Mata バロト・マタ [「バールト・マター」]
 Kukumini ルッキニ [「ルクミニ」]
 Sita シータ [「シター」]
 Lanka ランカー
 Tissarakshita テイツサラークシイター
 Tisra テイツシヨ [「ティサティツサ」]
 Mahakala マハカラ [「Mahakala マハーカール」]
 Santal サントル
 Ranchi ラーンチ
 Ujjayanta ウラバラ
 Visnu ヴィンヌ
 (その他)
 Jorasanko Thakurbari ジョラシヤコ・タクルバリ (地名)
 Meghaduta メーガ・ドウータ (文学作品名)
 Rksamahara リトウ・サンハラ (文学作品名)
 Gita Govinda キータ・ゴウヴィンダ (文学作品名)

Radhina Bharati Society ロビンドロ・バロテイ・ンサエティ [「ラ
 ヴィーンドラ・バラテイ・ンサエティ」]

図版リスト

・ 図版番号、原題、サイズ(センチ)、材質、所蔵者を記載して
 いる。
 ・ 筆者の調査によるものは図版番号に○印を付けた。
 ・ 筆者が調査した作品について、原題は所蔵者によるリストに従っ
 た。(参考文献等で別の作品名が使われている場合については、
 各々本文中に註を付して整理した。)尚、以下に記す作品名がオ
 ボニンドロナト自身によるものか否かは、未調査である。
 ・ 筆者が調査していない作品の原題とデータについては、先行研究
 を参考に、判明している範囲で記載した。(その場合は典拠文献
 を括弧内に明記した。)

- 図 1 (On The Swing) (Krishna Lila Series) 二六・〇×一五・
 ○ 水彩 紙 R.B.S.
 ○ 図 2 (Tool of Love) (Krishna Lila Series) 二五・五×一四・
 ○ 水彩 紙 R.B.S.
 ○ 図 3 (Preparing for the Reception) (Krishna Lila Series) 二
 五・三×一四・一 水彩 紙 R.B.S.
 ○ 図 4 (Cloud Messenger) 二四・五×一六・五 水彩 紙 R.B.S.

- 図5 〈Passing of Sah-jahan〉 油彩 板 R.B.S. (*Exhibition of Paintings of The Tagore Family* 1998, Town Hall, Calcutta. 頁付けなし)
- 図6 〈Bharat Mata〉 一六・〇×一四・五 水彩 紙 R.B.S.
- 図7 〈Rukmini Writing Letter〉 約一六×一一 インド博物館 (*Patrakleha*, p.129)
- 図8 〈Sita in Captivity in Lanka〉 水彩 (文献③, p.254)
- 図9 〈Tissawarakhita: Queen of Asoka〉 二四・七×一八・二 ノロタート R.B.S.
- 図10 〈Kajari Dance〉 水彩 (文献④, p.365)
- 図11 〈Floating the Lamps〉 (*Rupam*, Vol.2 No.6. 頁付けなし)
- 図12 〈In the temple of Mahakala〉 (*Rupam*, Vol.2 No.1. 頁付けなし)
- 図13 〈Santhal Girl: Ranch〉 二四・〇×一九・〇 水彩 紙 (R.B.S. 所蔵品リスト参照) なお R.B.S. 所蔵のものはプリント)
- 図14 〈Woman with Gold Necklace〉 二三・八×一八・二 水彩 紙 R.B.S.
- 図15 〈Ujjapara Station〉 二七・五×三三・〇 水彩 紙 R.B.S.
- 図16 〈Vishnu and the Child〉 二一・六×一三・五 水彩 紙 R.B. 美術館
- 図17 菱田春草〈弁財天〉五〇・〇×四〇・〇 絹本着色 額 (『アジア近代絵画の夜明け展』, 頁付けなし)

- 図18 菱田春草〈福田姫〉一一〇・七×五二・五 絹本着色 掛幅 (『菱田春草』一九七七年一月, 中央公論社, 一一〇頁)
- 図19 横山大観〈インド守護神〉七〇・〇×五二・〇 絹本着色 額 (図17に同じ)

図版典拠

- 図1, 2, 3, 4, 6, 9, 13, 14, 15, 16 筆者撮影 図5 文献③ fig.56. 図7 *Patrakleha*, fig.60. 図8 文献③ fig.62. 図10 文献④ fig.188. 図11 *Rupam* Vol.2 No.6. 図12 *Rupam* Vol.2 No.1.

謝辞

カルカッタでの作品調査、インド語の表記方法については、麗澤大学教授我妻和男氏より格別のご配慮のご教示を賜りました。また、以下の方々から資料の提供をいただきました。横山大観記念館の長尾正憲氏、野本淳氏、福島県立美術館の増淵鏡子氏、東洋文庫 R.B.S. の Ananda Mukherjee 氏、Rabindra Bharati University の Subhanakar Chakraborty 氏、R.B. 美術館の Tulsi Manjari Ganguli 氏、Academy of Fine Arts, Government College of Art and Craft の Biman Das 氏、Asiatic Society. 記して厚く御礼を申し上げます。(xvii) (6)

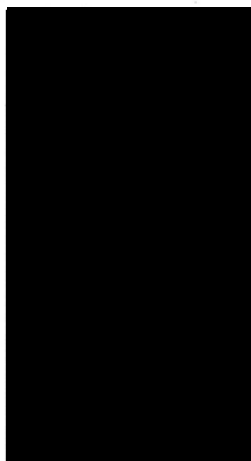


図1 〈クリシュナ・リーラー・シリーズ〉

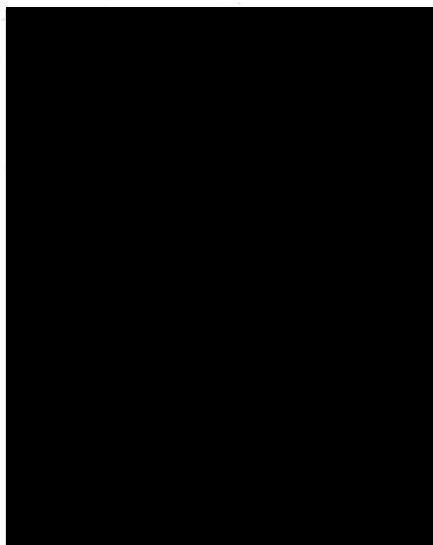


図1 部分



図2 〈クリシュナ・リーラー・シリーズ〉



図3 〈クリシュナ・リーラー・シリーズ〉



図4 〈雲の使い〉



図5 〈シャー・ジャハーンの最期〉

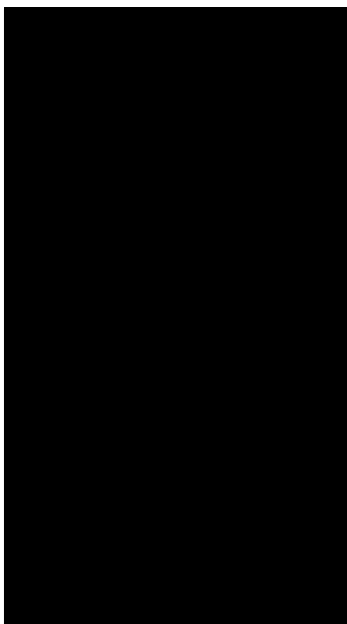


図6 〈インドの母〉



図7 〈手紙を書くルクミニー〉

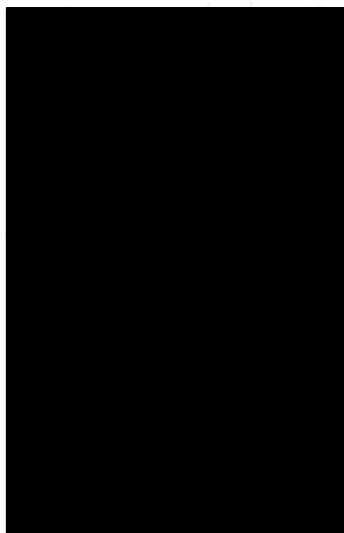


図8 〈ランカー島に幽閉されたシアター〉

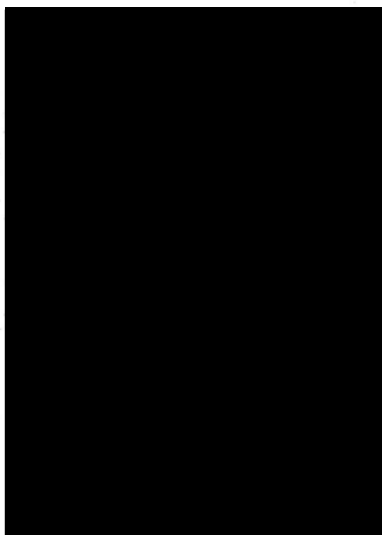


図9 〈ティッサ・アショーカ王妃〉



図10 〈カージャリーのおどり〉



図11 〈灯籠流し〉



図12 〈マハーカアラの寺にて〉

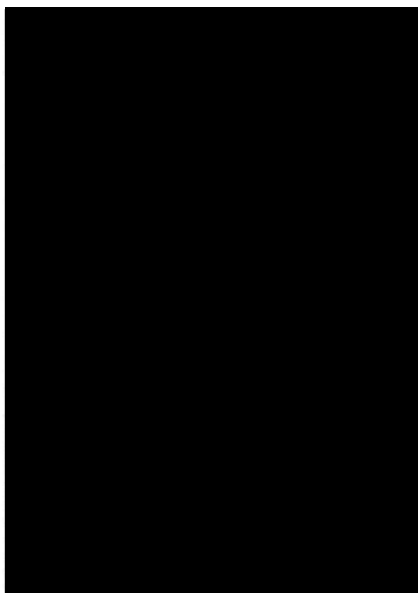


図13 〈サンタル族の少女・ランチにて〉

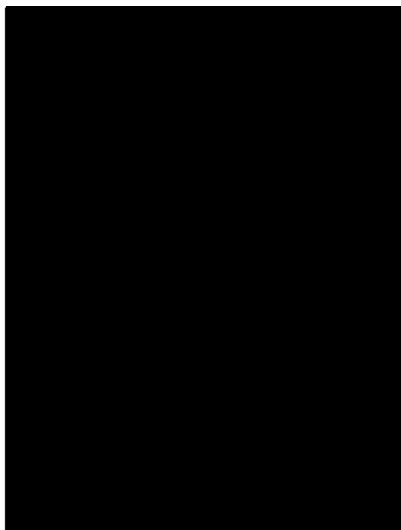


図14 〈金の首飾りの女〉

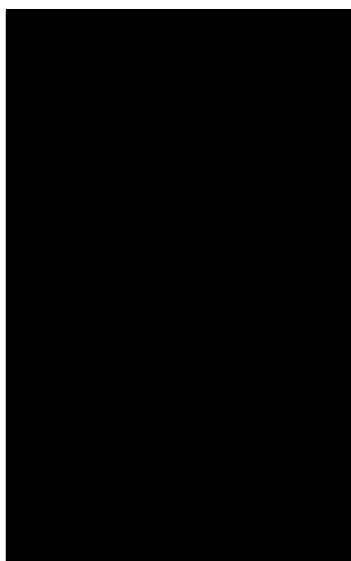


図16 〈ヴィシユヌと子供〉



図15 部分



図15 〈ウラバラ駅〉

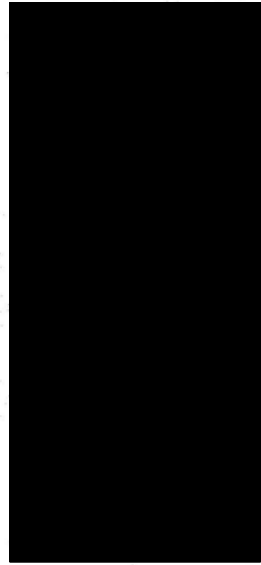


図18 〈稲田姫〉



図17 〈弁財天〉

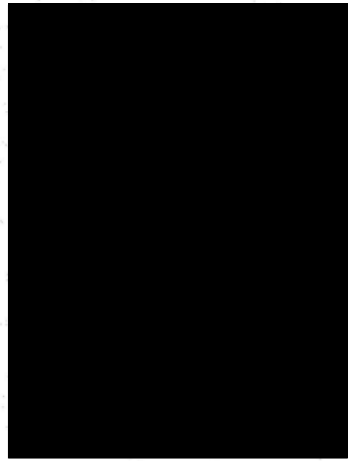


図19 〈インド守護神〉