

「躍動するインド世界の布」

2021年10月28日（木）～2022年1月25日（火）
国立民族学博物館

国際ファッション専門職大学 福田安佐子

それは広大で、迷路のような展示場の一角から、突然はじまる企画展だった。一度は足を踏み入れたことがある人ならば、国立民族学博物館といえば、展示場全体の薄暗さと、世界各地から集められた品々の極彩色が織りなす明るさとの対比を思い出すだろう。もしくは、天井の高さと一日では回りきれないような広さにもかかわらず、ぎゅうぎゅうと、音を立てそうなほどあらゆるモノが溢れかえっているその情景を想起するだろう。閉館間際、足早に会場を巡ったことがある人は、何か不気味な気配、幽霊や、念のようなものの存在を感じたことがあるかもしれない。その「靈感」はある意味で正しい。

1970年の日本万国博覧会を契機に、梅棹忠夫、岡本太郎らが中心となって世界各地で収集された品々を収めた「みんぱく」は、その設立当初の思想や、「学術的研究」という目的を保持し続け、20世紀当初に美術品が陥ったホワイトキューブの思惑——漂白された空間に、「美術品」をお行儀よく整列させる——に染まった秩序的な空間であることから距離を置き続けている。民族学博物館にはまさに無秩序なまでに、あらゆる世界のあらゆるものが蒐集され、保存・展示されている。そこでは、いわゆる帝国主義的な価値観によって美的価値・文化的価値が認められたものを、見やすいように陳列させているのではない。海の向こうの生活の、その音や人々の息遣いまでも伝えるようなかのように、あらゆるものが生き生きとしたまま、切り取られている。それゆえにこそ、呪物に残された

「何か」や、宝物に宿る人々の「思い」や「執着」が、そのままこの博物館の中で揺蕩っていても、何もおかしくはないだろう。

このような巨大な方舟の一角に「躍動するインド世界の布」の企画展は構成された。この企画展のスタート地点を知らせるのは、天井から垂れ下がった、色とりどりのサリーである。ここで、「布」が果たす一つの「役割」を思いだす。それは、ここで使用されているように、何かと何かを区切る境界としての役割である。たとえば、店先ののれんや、床に敷かれたカーペットは、空間を内と外とに切り離し、もしくは地続きであったはずのその場に変化や別の意味を持たせる。そのような布は、空間や場を単に区切っているだけではなく、ここから先がどのような場所であるかを知らせもする。そこが寛ぐ場所であるのか、もしくは襟をたださなければならない場所であるのか。生活する場の中でも、寝転んでもいい場所であるのか、もしくは食事をするスペースであるのか。「布」の質感、色、織の細かさ、編まれた糸の硬さ、または緩さには、その先の空間が持つ意味や役割もまた織り込まれているのであり、生活において布を選ぶ時、私たちはそれぞれの布の「顔つき」が持つ性格をその都度読み取っている。その選択の結果は、意識的になされたものであるとも言えるし、無意識的な、脈々と折り込まれてきた文化的な習慣や嗜好に影響を受けたものとも言えるだろう。

さて、ではこの会場に垂れ下がった「サリー」の鮮やかな「顔つき」から、私たちは

何を読み取ることができるだろう。まずは生命力に溢れ、耳をすませば喧騒さえ聞こえてきそうなインドの世界だろうか。

だが、これらの色とりどりのサリーの傍を通り抜け、天井から垂れ下がった儀礼用刺繍布のトーランが矢印のように順路を示す通りに会場に一步分け入り、あたりを見渡せば、この場に違和感を与えるものがいくつか置かれているのが目に入る。それは誰しもが見覚えのある、しかし博物館や展示の場には似つかわしくないような、「普通」の、緑色をした塩化ビニル製のホースである。土台においては綺麗な緑の渦を描いていたホースが、中心からそっと立ち上がり、さらに上にいくにつれぐねぐねと人のような姿をとり始める。やがて腕や頭の形を模したホースの「からだ」は、ターバンを被り、肩や裾に美しいひだをたたえたサリーを誇らしげに纏うようになる。会場のはじめに置かれた真っ白なサリーやターバン、ドーティー（ボトムス）を身につけたものだけでなく、会場の所々で、鮮やかなヴェールやブルカーを纏い、展示物である布に立体感といきいきとした表情を与えている。たとえば、先ほどのトーランが導く先には、台座の上にフルーカリーと呼ばれる花嫁用被り布が広げられている。その周囲には金糸の刺繍が美しいヴェールや、白地に金の刺繍が施された外套が、実際に使用される場面では頭上からどのような広がりを見せるのかを示すように、ホースの「からだ」はそれらの布を纏って立っている。このセクションでは、「男女の空間を分ける」ために使用された「ヴェール」が、地域や時機によりさまざまな種類を持つことが示されていた[上羽・金谷編 2021: 33-35]。

しかしながらなぜ、ホースがマネキン人形の役割を果たしているのだろうか。この「ホース」のからだが与える違和感を解きほぐしてみれば、次のような二つの矛盾に行き当たる。普段、ホースがあるべき場所は、庭や道ばたといった、水を撒くような場所であり、それ

は「屋外」であるはずだ。しかしここは「屋内」でありしかも博物館の中という、水撒きがもっとも禁止されるであろう場所である。二つめは、当然のことながら、なぜあの「ホース」が展示の什器として使用され、しかもそれがしっかりと形をなし、「人」のように立っているのだろう、という違和感である。

ホースを作品展示の什器として用いるというアイデアは、展示設計を担当した GENETO ARCHITECTS による [金谷ほか 2022]。同社代表の山中氏によれば、インド市街の人びとの暮らしぶりを見ていく中で、自然のものと、ブルーシートやバケツといった「ケミカルな」ものが絡み合い、それがインドにおける一つの街、社会を作っているのではないかという直観があった、という。そしてこの「色が混ざりあってその街並みがつくられた」、「ある種のカオス」のような印象をこの場に再び生成すべく用いたのが、「ケミカルさ」を想起させるだけでなく、日本に住む私たちにとっても見慣れた、この「緑色」のホースであった、と [金谷ほか 2022]。

この言葉は、私たちの中にある偏見を反省させるものであろう。すなわち、この場がサリーで区切られていることから、または会場の所々にある極彩色から、インドという場が持つある種のエキゾティズムを勝手に想起させながらこの場を眺めていないか、という反省である。たとえば「ヨガ修行」や「自分探し」の目的地としてしばしばインドが選ばれるように、「生命力」や「神秘」に満ち、「日常」や「文明」から切り離された別天地のような場所として、または「ナチュラルさ」の極地として、インドという国やそこに住まう人々の生活を、自分たちの住まう場所とはまったく異なるものとして眺めてきたのではないか。そしてこのサリーで区切られた展示の場を、最初からそのような「オリエンタリズム」、あるいは「帝国主義的な」視線を持って一方的に見ているのではないだろうか。

しかしそうではないのだ。この反省を持っ

てもう一度この場を眺めてみよう。色鮮やかな布の中からは、同じくらいたくさんの、優しい色味、滋味ある色使い、洗いざらしの白など、見慣れた色調の布を見つけることができる。

すなわち、この「場」は、天井から垂らされた布によって、独立した、特別な場として、博物館全体から区分されていたのではない、ということに気づかされる。空間を区切る際に、硬い壁ではなく布を使う時、それはあえて区切ってしまわないために布が選ばれているのだ。空間に持たせる意味や役割をわけながらも、時と場合によってそれが可変的で、その区切りがすぐに無効となることを最初から意図して、「布」が選ばれていたのである。

つまり、天井から吊るされた布は、ここからはインドの布を紹介する場である、と伝えながら、常設展示場と地続きであることも示し、さらにはインドが、一つの固有の文化を持つ国でありながら、私が今いるここからつながった場所でもあるということを象徴している。さらに、インドの布というものが、想像するよりもはるか前から世界中に行き渡り、各地の布文化、染めや織物の伝統に影響を与えてきたということ、「グローバリズム」といった言葉が生まれるはるか前から、世界各地にその手仕事の精神が行き渡らせ、または受容し、自らの中で開花させてきた、ということ思い知らされる。現在のインドもまた、世界から切り離された楽園のようなものではなく、世界中の多くの国々と同じように、グローバル化し、「ケミカルな」ものも生活の場に当然の如く取り入れられている場所なのだ。

もう一つの違和感、ホースが立体的な形を持って人であるかのように直立している、ということに目を戻してみよう。ホースとは、水という形のないものをそこに流し込むことで形を一時的に与え、水撒きや洗浄などの目的のために使用することを可能にする。それと同時に、ホース自体も普段はただ巻かれ、

ときにぐにやりと地面に置かれているものであろう。しかし、この展示では、中に芯材として「六ミリメートルのスチール棒」[金谷ほか 2022: 5]を入れることで、ときにマネキンとして、または不思議なオブジェとして目を楽しませるものとなっている。

布もまた、吊るされ、巻かれることで、別の形を与えられ、家具の一部や装飾の役割を果たす。さらにときに何かを包むことで守るものになり、逆に絵画のキャンバスがそうであるようにその布自体が守られるべき宝物になることもあれば、その運びやすさや保存しやすさが、それ自体の価値を高めることもある。だがやはり、布はその自由さゆえに、重力に逆らって自立することはほとんどなく、普段は畳まれ、もしくは壁や床などに広げられるものだろう。この企画展では展示作業を行った朝岡工房とヤマト運輸の手により、豊かな襷を与えられ、ときにピンと緊張し、ときにたわみ、表情豊かに彩られていた。

このような布という素材が持つ多様で両義的な役割や性格、そしてそれが伝える歴史にさらなる注釈を加えるような本展示に目を戻してみよう。展示場は、「場をくぎり、人をつなぐ布」「神にとどく布」「政治をうごかす布」「布が生み出すグローバル経済」の大きく四つのセクションに分けられている。とはいえ、垂らされた布や説明パネルの存在で次のセクションに移ったことによりやく気づくようになっており、展示場全体は視覚的にも、そして内容的にも、「布」を通して緩やかに連なっている。

華やかな婚礼衣装を見たあと目にするのは、神と人間、聖と俗の空間を分けつつも繋げる布たちである。この第二のセクションではまず、台座に礼拝儀礼布ピチュワーイーが広げられ、壁にはインドの神々が描かれた石版画がかけられているのが目に入る。19世紀後半から20世紀初頭にかけてドイツから伝わった石版画は、インドでも大量生産された。というのも、神と視線を交わすという

「ダルシャン」という行為を家庭内でも実践できることを、石版画は可能にするからである [上羽・金谷編 2021: 50-52]。だが、ここで興味深いのは、それに描かれた神々に、刺繍が施され厚みを増した布を衣服のように装飾し、膨らみを持たせていることだ。平面的な石版画を、布や刺繍糸で飾り付けることは、石版画に描かれた神を三次元的にするだけではない。大量生産された神の似像のままにするのではなく、特別な装飾を行うこと自体が、その像を家庭に特別な「モノ」とするのであり、それ行為もまた神との交流、宗教の実践となるのだろう。また、台座に広げられたピチュワーイーは、中心にシュリーナート・ジーと牛飼女たち（ゴーピー）が描かれた、大きくそして細部まで装飾が施された豪華な布である。このピチュワーイーは、そもそもは神像の背面に飾られる幕として制作されたものであったため中心をなすシュリーナート・ジーは描かれることがなかったという。それがイギリスとの貿易によって富を得た商人階級層の熱心な寄進によって豪華さを増すにつれ、大きくシュリーナート・ジーを描きこまれるようになったとされる [上羽・金谷編 2021: 46-48]。

一方でこの空間には、女神の描かれた儀礼用染色布も壁に広げられ、その布に細やかな図柄が木版かシルクスクリーンで描かれているのを間近で見ることができる。ともに同じような儀礼の際に使用される布かと思いきや、この壁にかけられた儀礼用染色布は、寺院に入ることができないグジャラート州の一部の下層カーストの人々のために制作されたものらしい。自分たちの居住地域に自らヒンドゥー女神の祠を建て、そこで祠の周りから聖なる空間と日常の空間を仕切るため、もしくは祭壇に広げたり、または供物の敷物としてこの布は用いられる。または、司祭者が霊媒となって女神を憑依させ、神託を告げる際に身に纏うなど、さまざまな役割を担っていたという [上羽・金谷編 2021: 42-45]。階

層によって区切られた人々の空間の中で、さらに聖と俗を区切り、しかし同時に神と人々を繋げ、受肉のためにも用いられる。そのような解説を踏まえてみれば、確かに豪華さや煌びやかさは一味違うものにも見えるかもしれない。だが、手仕事ゆえの滲みやずれによって生まれる表情豊かな女神が描かれた布からは、深い信仰の世界を窺い知ることができるだろう。

さらに展示場を進めば、次のセクションと繋げるように長方形の箱にかけられた布を見つづけることができる。その形から想起される通り、この布は墓や棺にかけられるものである。これは、イスラーム神秘主義のスーフィー聖者の墓を覆う、ダルカー・チャーダルである。その墓（ダルカー）とは、イスラーム教のモスクと異なり、つねに非イスラーム教徒にも開かれており、人びとは病気の治癒や商売繁盛などそれぞれのダルカーごとにあるご利益にあやかることが可能である。チャーダルは、それぞれの聖者廟の命日祭に新しいものに替えられ、また参詣者によっても寄進されるものである。生と死、墓と現実世界の間にかけられるものでありつつも、聖者と生者、そしてイスラーム教徒と他宗教を信仰する人びとを繋げ、その関係を保持するものとしても用いられるのだという [上羽・金谷編 2021: 54-56]。

布がそのように宗教的に区切られたものを繋げることを知った後、次なる第三のセクションで導かれるのは、政治の世界において布がどのような役割を果たしてきたか、という展示である。それは国と国民、もしくは民族と人間とを区切り、ときに結びつけ連帯させてきた布の役割である。そういった、布とナショナリズムの関係においてもっとも有名なものが、ガーンディーとスワデーシー運動であろう。植民地インドにおいて、宗主国イギリスの製品に対するボイコットを通して、独立を目指す民族運動である。その運動の起源は19世紀末に遡るが、1920年代にガー

ンディーが推奨したスワデーシー運動は、手工業を含む自給自足経済の確立による農村復興が、植民地支配からの脱却を実現すると説いたものであり、チャルカー（綿花を手で糸にする紡ぎ車）を前に、カーディー（紡がれた糸を用いて手で織りあげた布）を纏ったガンディーの姿は、インド国内のみならず、現在まで世界中の人々に知れ渡っているものだ。また歴史の一コマとしてだけでなく、そのカーディーは現在でも、オーガニックやスピリチュアリティへのグローバルな関心から更新し続けているらしい〔上羽・金谷編 2021: 70-72〕。真っ白でしっかりとした生地感をここでは知ることができる。

だが、カーディーが展示された奥にある少し隔てられた一角には、それと意味的には地続きでありながら様相は正反対のものがそっと置かれている。それは、化繊にデジタルプリントでケバケバしく、モーディー首相や戦闘機が描かれたサリーである。インドでは、選挙の盛り上がりの一つとして、支持政党のシンボルマークやカラーを取り入れた服装に身を包み、街頭や集会に顔を出す。それは身につけるものによって態度表明を行うというガンディーの勧めた実践と地続きのものである〔上羽・金谷編 2021: 71-75〕。しかしながら非暴力を謳ったガンディーの態度とは異なり、戦闘機を描きこむことで、印パ紛争におけるモーディー首相の姿勢を支援するこのプロモーション・サリーの存在に、複雑な思いを抱かざるを得ない。何をいつどこで着るのか、服を身につけた身体は、それがどこに存在するのかによって一つの大きなメッセージとなりうる。それはマナーやTPOといったものだけでなく、ときにナショナリズムにも容易に結びつく。布のそのような危うい一面が、ここではあえて展示されているのだ。

そんな思いを抱きながら歩みを進めれば、グネグネとしたホースにたくさんの帽子が、まるで大樹になる果実のように飾られている

のが目に入る。ネパールの織布ダカで出来たトピである。この幾何学模様の織布は、現在のネパールで帽子だけでなくショールやワンピース、民族衣装にもよく用いられるものである。そもそもダカは王家や役人など限られた人のみが着用するものであった。だが1990年代の民主化に至る運動において、ネパール語、またはヒンドゥー文化以外のさまざまな文化や言語もが再評価され、ネパール文化として包摂されるなか、ダカもまた「国家の伝統」として現在の地位を獲得したとされる〔上羽・金谷編 2021: 71-75〕。現在においてはその国や民族の象徴ともなっているものが、21世紀を前後して新しく生みなおされたものであるという、ダカに織り込まれたナショナリズムのまた別の一面について考えながら振り返れば、そこではより直接的に物事を提示する布に向き合うことになる。

《26-1-2001》と名付けられた刺繍作品は、「ナラティヴ・テキスタイル」と呼ばれるもので、タイトルが示す日付に起こったグジャラート州での大地震を物語っている。白地にとりどころ赤い糸の刺繍が飛び散るように縫い込まれたこの織物には、被災する人々に何が起こったのかということだけでなく、散らばる建物の破片をも精緻に描き、さらには左下より右上にかけて、大地の振動を表現するような黒みがかった大きな影のようなものも記されている。布を絵画のキャンバスのように扱い、細やかな刺繍を施すその技からは、実際に起こった凄惨な出来事を長く、そして広く伝え続けようという作者の思いまでが伝わってくるのであり、布の持つ、衣服や敷物としてだけではなくもう一つの重要な役割を思い出す〔上羽・金谷編 2021: 86-89〕。

最後のセクションでは、グローバリズムをテーマにしており、その初めには、アフリカン・プリントやバンダナ染めの起源がインドにあることが示されている。アフリカン・プリントは、現在、流行の兆しを見せ、その派手な色使いや大体の模様が評価されてお

り、またバンダナも 1980 年代よりアメリカン・カジュアルの代名詞のように日本では受容されてきた。しかしながらインドを起源とする紋様や、または描かれたものや発祥の地の名前を残しつつ、インドから世界に広まったものである。次第に産業革命での染色技法の発展により大量生産されるようになったことや、または伝わった先に合わせた意匠やデザインを取り入れたことなど、さまざまな相互影響を織り交ぜながら、現在では世界中に流通し愛されていることに、インドの手仕事が生み出してきたものの力強さに思いを馳せずにはいられない [上羽・金谷編 2021: 94-101]。

そして、最後にその横に置かれた一枚布のサリーとは異なる形、そしてここまであまり登場しなかった黒地の円形のスカートに目を奪われる。これは遊芸民カールベリヤーという人びとが現在使用している舞踏用の衣装である。彼らは蛇を使った見世物をして生計を立ててきたのだが、1972 年に蛇を使った見世物が禁止されたことにより、女性たちが踊りを見せるようになった。インドでは好んで着用されることのない黒色は、彼らがかつて見世物にしてきた黒コブラを、布地に縫い付けられたスパンコールはその鱗を、そして円形のスカートに並行するように飾られた鮮やかな色のリボンの横線は、踊り手が回転する時に蛇そのものの姿を想起させたということ、たっぷりとしたスカートの襞が分かるようにたゆませながら卓上に飾られたその形から容易に想像できる展示となっている。踊りを見るものに、彼らのかつての伝統を喚起させつつ、しかし回転時には足の露出を見せることのないようにという、生活と信仰の葛藤や、またはグローバル化によって伝統的な見世物が変化を被りつつも、その変容のなかで新たな伝統と衣装とが生み出されたのだという歴史の功過を、このスカートの豊かな襞がすべて包み込んできたということが雄弁に語られている [上羽・金谷編 2021: 102-

105]。

以上のように布というものが、インドという広い空間、さまざまな地方や民族のなかで、いかにたくさんの役割や性格を持ち、生活のあらゆるシーンに溶け込んでいるのか、またはその布がどのような歴史を持ち、また歴史がどのように現在の意匠に織り込まれているのかということが、この展示では雄弁に語られていた。また展示の構成は大きく分けられてはいたが、その各セクションを繋ぐ布の存在や、それぞれの展示物、またそれらに付された丁寧なキャプションによって、布というものが、人間の生活や文化にとって切り離すことができないものであると同時に、あらゆる位相において空間や人々を分けつつも繋げていくという特異な性格を持っているのだということが会場全体からしっかりと伝わった。本展評では、展示されたすべてを語ることはできなかったが、馴染みのある布というものが、いかに世界において躍動しているかということを語る、本展示の魅力の一端を紹介できていれどと思う。

布が身体に纏われる衣服であるとき、それはもっとも身近な使用方法であると同時に、これまで述べてきたような本展示会における布たちがささやく彼ら自身の性格を、雄弁に語ってきた。すなわち衣服は、身を守るものとして、身体を保護し、防寒や体温調整といった機能を発揮する。だがもちろん「衣服」としての布の機能はそれだけではない。ある共同体において、それを構成する人々がすべて裸であったり、逆にまったく同じ衣服に身を包んでいたりする時には、そのこと自体が共同体内の精神的なつながりの強さを内外に誇示することになるし、各々の人々が異なる衣服を着る時には、自分の個としての存在感を意識させることにもなる。また衣服の特徴は、ある家族や民族に属しているということや語っているし、それを纏う人がどのような文化圏や時代に属する人間であるかを自然と見分けることを可能にする。どのような衣服を

選ぶのが、その人の属性をあらわにするように、人間はむしろ、衣服を通してしか、強く自身の個性性を主張することができないのではないかと思わずにはいられない。言うなれば個人や個性などというまやかしのようなものは、衣服を纏うという行為によって初めて形を与えられ、存在を認められるもののように思える。それはまた、自己を世界から切り離しているようでいて、同時に、世界や共

同体との何らかの繋がりを伝えるものであることに思い至る。

インドの多様な布たちを通して、その奥に広がる世界をみせるだけではなく、布を垂らし、波うたせ、纏わせるといった躍動感あふれる展示から、布が持つ力、はるかな歴史に脈打ってきたその息遣いを感じさせる展示であった。



写真1 展示場入口より。天井から垂らされたサリー
(写真提供：上羽陽子)



写真2 ネパールの織布ダクで作られた帽子トピと、それを飾るホースのマネキン
(写真提供：上羽陽子)

<参考文献>

上羽陽子・金谷美和編 2021『躍動するインド世界の布』昭和堂。
金谷美和、山中コージ、山下麻子、五十嵐理奈、上

羽陽子、小関万緒 2022「特集 布と空間デザイン——インドの躍動感を伝える」『月刊みんぱく』2022年1月号、pp. 2-9。