

追記:この文章を書くにあたって、インドで会った多くの人たちから得た知見を参考にさせていただいた。ことに以下の人々からの示唆は、私の思考にとっての道標であり続けた。アトール・ドディア本人、今回の展覧会をドディアと共同でキュレートした詩人・批評家のランジット・ホスコテ、デリーで忙しい中インタビューに応じてくださった批評家ギータ・カプール、ヴァローダラー(パローダ)の自宅で短い時間だったが、誠実にインタビューに応じてくださった作家のブッベン・カーカル。記して謝意を表したい。



断片から多元的なものへ：アトゥール・ドディアの芸術  
スイターンシュ・ヤジャスチャンドラ

1.

標識や額に収められた地図、案内所、熱心なガイドがあたり一面に散らばっている土地では、冒険に出かけること自体が冒険であろう。アトゥール・ドディアの絵画は挑戦的精神と探求好きな手先の産物である。そこには、問いかけと統合の新しい場が提示されている。異議申し立てをするウパニシャッド<sup>註1</sup>の哲学者やバクティ(神への信愛)<sup>註2</sup>を信奉する反逆的詩人たち、またドディア自身が主題として取り上げ、水彩の連作を制作したマハトマ・ガンディーと同じように、彼もまた徹底して問い直すことこそが真の統合を導くと示唆する。アトゥール・ドディアは絵画をととして、自己と彼を取り巻く人生や生活そのもの、そして絵画芸術とその手段や戦略をさまざまな次元で追求していく。彼の作品の構造は、問いかけの場を示す。まるで、それはオープン・ハウスのように組み立てられており、そこではまず問いかけの過程と問いかける人が、問われる立場に立たされる。ドディアの初期作品にはフォト・リアリズムが認められ、美術批評家たちはそこに自伝的な物語の要素を読みとっていた。その後の彼の作品を丹念に追っていくと、そこには多彩で、時には緊張と矛盾に満ちた現代のインドの現実とインド文化を批判的に捉えた歴史が浮かび上がってくる。

2.

1959年、ボンベイのグジャラート語を話す一族の家に生まれたドディアは、あらゆる境界線と交渉することに何ら不自由のない、インド芸術文化のインサイダーである。知覚と問いかけのダイナミックな旅は、外の世界から内側に向かうのではなく、むしろインドの内側から外に向かって拡張していく。彼は探求者であって、決して侵略者ではない。彼が育った家庭、ボンベイという都市、そしてその文化が、彼の故郷を形成している。彼はそれらが与えるものを子細に調べ上げる。初期作品では愛情をもって。そして、最近の作品では絶望と怒りをもって。《磔刑》(1994年)、《もう新しい傷はいらない》(1994年)、《冰山》(2000年)、《難破》(2000年)などに、こうした連続性と変化が窺えるだろう。

しかし、彼は家庭と都市と文化という3つの場所だけに留まっではない。ヨーロッパに旅し、フランス政府の給費留学生として1991年から92年にかけてパリに住み、1999年にはイタリアのウンブリア州のチヴィテッラ・ラニエリに3カ月滞在している。彼は絵画を巡るいくつもの感性のあり方、様式、戦略の領域へと旅を続ける。彼は故郷では異邦人であり、そして異邦の地にも故郷のごとく同化する。そして、彼はどこにいても目的と権力、自己と他者と対話し続けている。少年のような陽気さを漂わせる自画像《ボンベイのごろつき》(cat.no.3)では、ジェームズ・ボンドばりのポーズをとった彼のサングラスにデイヴィッド・ホックニーとブッペン・カーカルの肖像が映し出され、2000年から2001年にかけて制作された水彩の連作《身体/洗浄》(cat.no.21)は、ドイツの画家ゴットハルト・グラウブナーのモノクロームの水彩画の複製の上に描かれている。このようにドディアは、ほかのアーティストやほかの地域の美術の伝統と常に対話を続ける。彼の自画像に見られるように、彼自身のいる場所もまた多様だ。ヴィシュヌの臍から生まれた神話的な蓮の花<sup>註3</sup>から、ガンディーの事後日付の小切手に関するジョークを共有する歴史上の人々、さらにはルネ・マグリットのなイリュージョンを背景にしたボイマンス・ファン・ブーニンゲン美術館に至るまで、さまざまな場に彼は立つ。仮に遍在性が神の特権であるとするならば、複数の場に立つことは、ドディアのような探求精神を備えたアーティストが自分自身のために要求してしかるべき権利であろう。絶え間ない移動は、変化し続ける社会的・経済的・政治的状況の観察がもたらす不安と対応している。その不安は彼の中で増大し続ける。都市から都市へと移動しつつ、彼は必死になって相応しい戦略を求めているのだ。

彼が移り住んだ都市の中に、クリシュナによって創設された街ドウワールカ(黄金の都市)がある。<sup>註4</sup>ドディアの《宮殿の賓客》(cat.no.16)には、華麗なドウワールカの様子が描かれている。博学であるが貧しいバラモンのスダマはクリシュナの幼友達であった。彼は生き延びる術を求めてこの街に着いたばかりである。その訪問は突然であり、招待されたものでもなかったが、宮殿の主クリシュナとその妻は彼



を手厚くもてなし、尊敬の念をもって客人の足を洗った。このエピソードに基づいた一場面が描かれているのであるが、現在の軍服に身を包みライフルを持った直立姿勢の兵士が客人の三方を囲んでいる。スダマの肩から延びた螺旋階段は、どこにも届いていない。また画面の左上には引き下ろされたシャッターが見える。このクリシュナの宮殿のシャッターは、ドディアの絵画作品にシャッターが登場した初めての例であり、その出自の古さを物語っている。ボンベイという都市は「インド門」で知られ、ドウワールカという古代の都市の名前自体もまた古代インドへの「入り口」という意味があるという点に目を留めると、このシャッターは実に興味深い。

しかし、ドウワールカ/ボンベイ/ムンバイに到着した者は、多くの物を持ってはこの国に入れない。「バーガヴァタ・ブラーナ」<sup>註5</sup>で語られるスダマは、この黄金の都市の君主に手のひら一杯の米を贈り物として携えてきた。今日、電車やバスでここに到着する人々も、身近なグジャラート語で「des(デース)」と呼ばれるものを携えている。それは「故国」という意味であり、政治権力の形式的総体という意味での国や国家を指す「desh(デーシュ)」や「svadesh(スワデーシュ)」と混同されてはならない。「des」は口語の言葉であり、いかなる外部の葛藤の場にあっても失われることのない、形式的ではない個人的な総体を意味する。ドディアがこの抽象的な概念に視線を投げかける場はそう多くはない。《父からの手紙》(cat.no.4)などは、数少ない例のひとつである。

旧ボンベイ島に建設された都市は、ふたつに分割された都市でもある。ボンベイは鉄道によって背後に広がるインドと結ばれており、駅には満員の乗客を乗せた列車が長い橋を渡って入線してくる。また、現在では貨物船が停泊する港(かつてはドディアの1998年の水彩画《S. S. ラージブターナ》に描かれているような旅客定期船が停泊していたが)、そして「国内線」および国際線用の空港が、この街を外部の世界といくつもの方向で結び付けている。この意味で、ボンベイはひとつの名前をもったふたつの場所、まるで双子のような都市だと言える。この複雑な総体としての都市の断片のひとつ以上に居場所を構える住人たちはさほど多くはない。双子の街にひとつの場所しかもたないという事態は、多くの作家や画家、役者にとっては避けて通りたい無謀な挑戦に等しい。彼らはボンベイの南部に住むことの方を好み、植民地時代あるいは植民地以後の時代のインドについて英語で文章を書き、固有の文化風土をもつ北部や東部といった区域とは精神的な距離を置いている。ドディアの絵画は、植民地以前および植民地を超えるインドの広大さと、植民地時代および植民地以後の時代のインドの直接的な事柄の双方に問いを投げかける。インドの叙事詩の物語の伝統においては、英雄的な戦士は、武器を両手で扱える者という意味の「savyasachi(サヴィヤサチ)」、および膝頭まで届く長い腕の持ち主という意味の「asajanabahu(アサジャナバフー)」であると形容される。<sup>註6</sup>アーティストとしてのアトゥール・ドディアにもこのふたつの形容詞を当てはめることができる。ドディアは、さまざまな表現の手法を構成のうえで巧みにコントロールし、幅広い感覚と共感の念をもっているからだ。

ドディアの作品の多くには、構成的・視覚的要素として手書きの文字が見受けられる。言葉はガンディーについてのものが多く、《父からの手紙》ではドディアの母語グジャラート語が使われている。グジャラート語はマハトマ・ガンディーの母語でもあった。ガンディーはグジャラート語で膨大な量の本を書き、必要に応じて後で英語に翻訳している。そして、グジャラート語はパキスタンの建国の父、モハマッド・アリ・ジンナーの母語でもある。だが彼は優雅な英語で講演し、文章も書く。彼の妻は、ゾロアスター教徒に属するパールシー<sup>註7</sup>の生まれである。パールシーは母語としてグジャラート語を話し、グジャラート語による文学や芝居に貢献した。グジャラート語による最初期の旅行談は、パールシーの作家によるものだ。グジャラート語を話す人々の離散の歴史は何世紀も前に遡る。アフリカ、ヨーロッパ、アメリカ、アジア諸国からインドの東西に至るまで、彼らは世界中に散らばっていった。

有名なグジャラート語詩人ウマジャンカル・ジョシは、かつて詩の形でこう問うた。「彼はグジャラートのどんな人か? 純粋なグジャラート人とは誰か?」。<sup>註8</sup> 詩人はこう答えている。「グジャラート人であるためには、同時にグジャラート以外の者でなければならない。そして、インド人であるためには、同様にイ



ンド人以外の者でなければならない」。

ドディアは、この言語のさまざまな記号論的な場を操作しながら、グジャラート語のもつ多様な現実を活かすために、彼の絵画作品にグジャラート語の文字を使うのである。

### 3.

自分が属する共同体の人々に囲まれながら異邦人であること、そして異邦人に囲まれながら出自を自覚すること、それは内部批判者または個人のアイデンティティを新たに解釈する者として機能するために必要なことだ。このような存在論的なあり方があってこそ、著作家であれ画家であれ、また舞台役者であれ、自分自身の文化の中で重要な役割を果たすことができる。個人としてのアトゥール・ドディアとグジャラート、ボンベイ、ヨーロッパとの関係、また、故国に近いものであれ遠く離れたものであれ、アーティストとしていかに美術の伝統と関わるかという姿勢が、インドにおける彼の存在の大きさを形づくっているのである。

彼は人々とは違った目で日常を見つめることができる。より鮮明に、そしてより徹底的に見つめるのだ。植民地以後の時代も栄光に満ちた古代も、インドは彼にとっては汲み尽くせない泉のようなものだ。同時代の巨匠のひとりとして、彼はあらゆる技法と戦略をとおして(必要に迫られ、驚くべきエネルギーを発揮して新しい技法や戦略を生み出しつつ)、見かけは断片化し「傷つき」、飛散してしまった個人的・社会的な生活への理解を深め、問題視し、イメージへ統合しようと試みる。彼の母語との関係を観察してみる時、姉妹、妻、母親、娘、女神、女優、魔女、狂女など、女性のイメージが描かれている作品群をとおして、画家としての彼の旅を追ってみるのもいいかもしれない。これだけさまざまな女性たちが彼の作品に登場し、視覚的空間に有効性をもたらしていること自体が興味深い。

家庭、病院、天国、歴史、神話、現代の政治と経済に翻弄される絶望に満ちた世界。彼女たちはどこからでもこの記号論的空間にやって来る。中でも最初に登場するナイナは、最も身近な女性である。彼女はアトゥールの姉であり、彼女が描かれた作品は2点ある。《ああ、ナイナ!》(1994年、fig.1)と《大胆なごまかし》(cat.no.5)だ。そこには、彼女が脳下垂体腫瘍の病魔のために数カ月入院した時の一家の苦痛と孤独、混乱が描き出されている。

《ああ、ナイナ!》には、大工道具が散らばった灰色の縞模様のベッド・カバーの掛かった病院のベッドがあるだけだ。看病する人も、看病されるべき病人もいない。だが、鋭いナイフで切られたふたつのココナツが状況を語っている。薔薇の刺繍が施された枕カバーは、この娘のために家から持ってこられたものであろう。姉が弟の手首に巻く伝統的なお守りの糸ラクシャ(raksha)がベッドの上に見える。けれども何ひとつとしてナイナを視覚化するものはない。病院という制度と公的な言説が個人や家族の声を弱めていく。この作品は不可視のものの真相を暴き出す。

《大胆なごまかし》には、弱々しく孤独なナイナが描かれている。彼女の足下に投げ込まれたマッチ棒は、それ以前の作品にあった事物に代わって登場してきたものだ。ここではナイナの姿が見える。だが、彼女は誰も見つめてはいない。バルコニーに佇んで外を眺めている。さらに3人の人物—ふたりの少年と若者が描かれている。画面左端の年少の少年は、自分自身の影と戯れている。画面の右側の年上の少年はバスケットのボールの立つ校庭の近くに立っているように見えるが、その両手は弱々しく垂れ下がったままだ。彼の影はバスケットのボールの影とは逆方向に延びている。画面の下方に描かれた3番目の男性は頭部を前に傾けており、背中の一部しか見えない。見る人はドディアの巧みな構成に導かれて、この男性がナイナの弟であり、少年たちの母方の叔父であり、そして画家その人だということに気づく。苦痛と絶望によってばらばらになった一家が、それぞれにぼんやりした光に照らし出されている。彼らの顔はほとんど見えないか、背を向けていて全く見えない。けれども、画面の中央には、大きな身振りでもはっきりとわかる顔をこちらに向けた女性がいる。それは『母なるインド』の顔。巨額を投じて制作された同名の映画に登場する女優ナルギスの顔である。彼女の明るい赤のサリーは、こ



fig.1《ああ、ナイナ!》1994年  
O Nayna!, 1994



の絵の中で唯一の鮮やかな色彩だ。彼女は民衆に向かって右手を振り上げ、権力への挑戦を訴えている。それにもかかわらず、映画の『母なるインド』は家族の個人的な悲しみを「シャッター」のように閉ざす。



fig.2《チャッキ(石臼)を挽く女》1999年  
Woman with Chakki, 1999

苦痛と反抗から生まれたこの演劇的身振りとは対照的に、《チャッキ(石臼)を挽く女》(1999年、fig.2)では、仕草は明らかに狂気に満ちている。映画の中の女優は腕で鋤を持ち上げようとしていたが、この絵の骸骨のように痩せた女性ももっと実践的な行為に専念しており、伝統的なチャッキという石臼を使って働いている。彼女は重労働にあえぎながら飢餓に苦しむインドの女性を代表しているようだ。骨張った顔に浮かぶ笑いは陰険に見えるかもしれないが、おそらく自分自身や子供たちを養うに足るいくばくかの穀物(彼女はそれを両膝のあいだにかろうじて確保している)をどうとう手に入れた、ポコをまとった女性の顔に浮かぶごく単純な心からの微笑みなのだろう。彼女の周囲の色彩は暖かい金色と黄色で、僅かばかりの葉をつけた黒く捻れた小枝が揺れている。さしあたり、彼女は手に入れた穀物で生きていけるだろう。穀物がこぼれないように、無駄にならないようにと、彼女の集中力はすべて石臼に注がれている。けれども、このイメージにはもうひとつ別の意味合いが重なっている。なぜなら、石臼は伝統的に死の象徴だからだ。彼女は気の触れた母親——子供たちを養うことに絶望した真の『母なるインド』なのだろうか？あるいは彼女は死そのもののなのだろうか。回転する彼女の石臼からは誰も逃れられない——。《チャッキ(石臼)を挽く女》は、《酸っぱいぶどう》(cat.no.9)や《ガンガーヴァトラン:ラージャ・ラヴィ・ヴァルマに倣って》(cat.no.11)と対をなす作品なのだろうか？それとも、今やアトゥール・ドディアの世界、そして私たちの世界には前二作に代わってこの《チャッキ(石臼)を挽く女》があるのみなのだろうか？

#### 4.

1999年から2001年にかけてドディアが制作した絵画作品は、4つのグループに分けられる。〈非暴力の芸術家〉(1999年)、次いで〈身体/洗浄〉、〈涙の情景〉(1999年、fig.3)、そしてシャッターとカンヴァスに描かれた連作である。それぞれの作品は見る人の心の内に潜むさまざまな蓄積、つまり感情的・知的・倫理的・能動的なものを最大限まで呼び起こさせる。作品が与える衝撃は深く、不穏で、浸透力が強い。作品相互の内的な関連性を十分に理解するには、しばらく時を置かねばならない。男・女・子供・動物・鳥・樹木は生命を表す基本的なイメージである。だが、この一連の作品の中では、多様性に富んだ強い対比と激しい色彩や形、構図、コンテキストを与えられているため、それらのイメージをひとつひとつ並べて確認しようとする混乱する。しかし、そこから、切迫感、絶望、怒り、悲しみが伝わってくるのがわかるだろう。作品のこのような力こそが、現代のインド社会の中でアトゥール・ドディアが重要なアーティストとして認められている所以なのである。

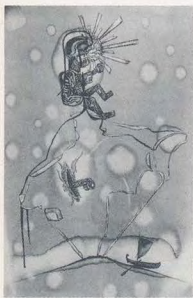


fig.3《涙の情景》シリーズから  
《涙の情景》1999年  
Tearscape, from the Tearscape series, 1999

基本的な生命の形態のイメージは慣れ親しんだ身近な共同体から、文化以前あるいは文化以後の領域へと移行していく。自暴自棄のエロティックな状態の人体は生ではなく死へ向かう。オリジナルのグラウプナーの水彩画には、穏やかなモノクロームの色彩のうちに再生への可能性が込められていたが、ドディアの色彩と形、構図はその可能性を押し殺し、消し去ってしまう。「薔薇」と「母親」は共に、インドのエロスであり欲望の神であるカーマ・デーヴァの政治的・経済的な力の終焉を意味している。

そして生命のイメージは、〈涙の情景〉の連作では、インド神話に登場する人間よりも動物に近い生き物や人間以外の生き物へと姿を変えていく。女性や母親は、ダキニやシャキニ、パヒラヴィといった悪魔的な女性に変容している。とはいえ《冰山》(fig.4)では、小舟に乗った痩せた女が、今や完全に溺れてしまいうようなインドをただ見つめているだけだ(インドの地図の断片が原初の洪水の水面からかろうじて見えている)。作品タイトルと女の眼差し(無関心というのではないが、沈みゆく文化をただ眺めている)に、なにがしかの「再生」の余地が残されているのかもしれない。彼女は死を司る女性の天使だと見えぬこともないが、その一方で、苦痛と絶望とが狂気の縁に追いやってしまった母親でもありうるか



fig.4《冰山》2000年  
Iceberg, 2000



らだ。19世紀の偉大なグジャラートの作家ゴヴァルダンラーム・トリパティは、小説『サラスヴァティーチャンドラ』<sup>註9</sup>の中で、インドを「Panchali(パンチャリ)」（叙事詩『マハーバーラタ』<sup>註10</sup>に登場するパンダワ家の女王ドラウパディ）として描いている。彼女は朦朧とした状態でベッドに横たわり、少し離れたところでは彼女の人間の子供たちが飢えて泣き叫んでいるというのに、巨大な猿たちに乳を吸わせている。

マハトマ・ガンディーを取り上げた連作は、喧伝されるきれいな事に包まれた希望と行動の計画に用心するよう、見る人に警告を与える。ドディアは、《ゴウ・ラクシャの会合》(1998年, fig.5)<sup>註11</sup>に見られるように、ガンディーの私生活にまで触れようとしてきた。この作品では、会議の前に手にした書類に目をおすガンディーが描かれており、集まった聴衆のうちふたりはガンディーを見つめずにこちらを見ている。また《事後日付の小切手》(1998年, fig.6)では、ガンディーの冗談に笑いを浮かべている人々のグループの中に画家自身の姿も見える。こうした発想は、ガンディーその人と彼が生きていた時代とに生き生きとした接触を図る可能性を暗示するものだ。けれどもこの作品のタイトルは、その冗談がガンディーばかりでなくドディアによって創り上げられたものだという、いささかヒヤリとする可能性さえ感じさせる。ガンディーが「事後日付の小切手」を書いた、政治的・経済的・社会的組織による銀行はとうに破綻しているのだと、ガンディーのような微笑みを浮かべたドディア自身が語っているのだ。それにもかかわらず、《大学総長ガンディー》(1998年, fig.7)に描かれた行動のさなかにある人間の肉体の流れるような優雅さと真正さを見ると、絶望に拮抗する力がいまなお存在していることがわかる。

最新の連作は、シャッターに描いた作品である。これは、市場のお手軽な商売と現代社会に蔓延する政治的駆け引きに対して絵を描くという活動をぶつけたものだ。縦9フィート(約270cm)、横6フィート(約180cm)の《偉大なラクシュミ》(cat.no.24)は、商店を閉める時に使われる実物のシャッターに、カレンダーに登場するような「富の偉大な女神ラクシュミ」が油彩の金色と赤、濃い青、白で描き出されている。女神、蓮の花、白鳥、象、きらびやかな宝飾品といった通俗的な図像が、シャッターの上に完全に再現され、女神の四本の腕のひとつの手のひらから金貨が惜しみなく降り注ぐ。女神の体全体は図像的にも正確にシャッターの全面に描かれているが、宝石と金色で飾られた頭部はシャッターを巻き取るケースの上である。シャッターが巻き上げられていくにつれて女神の頭と身体は同時性を失い、巻き込み人形のように見える。観客が自分自身でシャッターを押し上げていくと、シャッターの下に鉄釘で止められたカンヴァスが現われてくる。このカンヴァスには、カンパールのシャフ一家の三姉妹と娘たちがアクリルで描かれている。結婚に必要な持参金を用意できない父親の苦悩を知る由もなく、未婚の娘たちは首を吊って自殺した。ドディアはこの作品で内なる戦いを、絵画に対する絵画という形で導入している。それは総長の大学に対する、またガンディーのインドに対する最後の望みをかけた戦いのようなものだ。インドの家庭では、娘が生まれると「ラクシュミ(lakshmi)」と呼び、嫁を「グリハ・ラクシュミ(griha-lakshmi)」と呼ぶことが多い(グリハとは「家、故郷」を指す)。内なる戦いとは、マハラクシュミとグリハ・ラクシュミの戦いでもある。

シャッターとカンヴァスによる絵画作品には、《師父のためのB》(cat.no.26)という別の作品もある。ガンディーは、何百万人ものインド人から「バブ(Bapu)」、つまり「父」と呼ばれている。この作品では、ガンディーはまるで抵抗のための長い断食の後のように弱々しい。断食の直後でもあろうか、彼はいつもそうしているように、蜂蜜入りの水か何か液状の食物を嚙ろうとしている。シャッターのケースには何匹かのミツバチが見える。ミツバチは蜂蜜をもたらすものとしては妙に猛々しい。このシャッターは格子状になっており、閉じられるとまるでガンディーを閉じこめる牢獄の扉のように見える。ガンディーは、自由への闘争における肉体労働と積極的な関与の重要性を信奉者たちに説いた。ドディアは観客に自らの身体を使ってもらおうとしている。腕、肩、背中を使って、カンヴァスから、シャフの姉妹から、宗教の名に於いて破壊されたバーミヤンの仏像<sup>註12</sup>から、シャッターを押し上げる。このガンディーは、次なる行動のために自らに滋養を与えているのだとも考えられる。ガンディーが閉ざされた牢獄の格子



fig.5《ゴウ・ラクシャの会合》1998年  
Gau-Raksha Meeting, 1998



fig.6《事後日付の小切手》1998年  
The Post-dated Cheque, 1998



fig.7《大学総長ガンディー》1998年  
Chancellor Gandhi, 1998



戸を押し開けること、観客に求められているのは、まさにこの行動なのである。

(藤原えりみ訳)

註

1. 古代インドの思想家たちは、「ウパニシャッド」と呼ばれる著作をとおして宗教的行為と、自己および現実の批判的観相を論じた。「up-ni-shad」という言葉は、対話による学習のために文字どおり師の「近くに座ること」を意味する。
2. 宗教学の中世の詩人たちは、不正な社会的・宗教的実態に挑戦し、グジャラート語を含めて15以上の地域の異なるインドの言語で詩を作っていた。「Bhakt(バクト)」という言葉は、原初的な存在である神と、神との望ましい統合から「分割された」あるいは「離された」という意味をもつ。
3. インド神話では、ヴィシュヌは世界を維持する神であり、ブラフマーは創造の神、シヴァは破壊の神である。だが、ブラフマーは、ヴィシュヌの臍から蓮の花に座して生まれた。この意味でヴィシュヌに従属する立場が与えられている。シヴァは最初の時、つまり天の川ガンガ(ガンジス)が地上に降り立った時、サンスクリット語でいう「avatarana(アプターナ)」と結び付けられている。ドディヤの作品(ガンガーヴァトラン:ラージャ・ラヴィ・ヴァルマに倣って)を参照。
4. サンスクリット語で「Dvara(ドゥワール)」は「扉」あるいは「出入り口」を意味する。Dvaraka(ドゥワールカ)あるいはDvarika(ドゥワールカ)という名の都市はグジャラート州に属するインド西岸の港町であり、クリシュナに率いられたヤダワ族によって建設されたと言われている。その町は「Suvarna Dvaraka(スヴァルナ・ドゥワールカ)」すなわち「黄金の都市ドゥワールカ」と呼ばれており、繁栄した様子が窺える。
5. サンスクリット語による半史実的な物語「Shrimad Bhagavata Paurana(シュリマド・バグワット・ポウラーン)」では、人間の王子であると同時に聖なる存在であったクリシュナの幼年時代の出来事が語られている。第10章「Dashama Skandha(ダシュマ・スカンダ)」の「Adhyaya(アディヤイ)」の80と81(Tagare, 1978, 1752-63)に、幼なじみのふたりが後年に出会う話がある。この物語は、グジャラート語を含むさまざまな言語で繰り返し語り継がれてきた。「Dashama Skandha」では、スダマは「身なりの粗末な」あるいは「貧しい衣服の」という意味の「Kuchaila(クチュール)」と呼ばれている。
6. インドの叙事詩「マハーバータ」には、並ぶ者のない類い稀な戦士である王子アルジュナをこのふたつの形容詞を使って語る箇所が繰り返し現われる。
7. グジャラート人の共同体はヘルシアに起源をもっている。彼らはゾロアスター教の信者であった。彼らの先祖はアラブが侵入した後、宗教的弾圧を避けて9世紀にヘルシアから海路をたどって、現在のグジャラート州南部の街サンジャンの近くの海岸に着いたと言われている。
8. Umashankar Joshi, 1981, p.701.
9. Govardhanram Tripathi, 1901, pp.639-657.
10. 「ラーマヤナ」となる叙事詩「マハーバータ」は、古代インドの二大叙事詩のひとつである。このふたつはさまざまな時代を通じて現代に至るまでインド人の心性に大きな影響を与えている。
11. 「Gau(ガウ)」は「牛」、「Raksha(ラクシャ)」は「抵抗」の意味である。
12. 軍事勢力タリバーンによって、2001年にアフガニスタンのバミヤン地方の仏像が破壊された。

参考文献

- Umashankar J.Joshi, *Samagra Kavita* (Mumbai: Chimanlal Literary Trust, 1981).
- Ranjit Hoskote, "Interim Reports: Recent Paintings by Atul Dodiya" (exhibition catalogue essay; Gallery Chemould: Mumbai, January-February 1995).
- Ranjit Hoskote, "Re-imaging Babu: A Response to Atul Dodiya's An Artist of Non-violence" (exhibition catalogue essay; Gallery Chemould: Mumbai, February-March 1999).
- Ranjit Hoskote, "An Autobiography in Fifteen Frames: Recent Works by Atul Dodiya" (exhibition catalogue essay; Vadehra Art Gallery: New Delhi, March-April 1999).
- Ranjit Hoskote, "Body/Wash: Recent Watercolours by Atul Dodiya" (exhibition catalogue essay; Gallery Chemould: Mumbai, April-May 2001).
- Ranjit Hoskote, "Tearscape: Recent Watercolours by Atul Dodiya" (exhibition catalogue essay; The Fine Art Resource: Berlin, May-June 2001).
- Shastree, K.K. (ed.), *The Bhagavata*, Vol. IV (Ahmadabad: B. J. Institute of Learning and Research, 1997).
- Tr. Ganesh Vasudeo Tagare, *The Bhagavata Purana*, Vol. IV (Varanasi: Motilal Banarasidas).
- Govardhanram M. Tripathi, *Sarasvatichandra*, Part IV (Mumbai: M. N. Tripathi and Co., 1901).
- Svami Venkatesanand, *The Concise Srimad Bagavatam* (New York: State University of New York Press, 1989).







图版 / Plates







1. 遠方の雷鳴 / *Distant Thunder* / 1990





2.10月2日/2nd October/1993



3. ボンベイのごろつき/ The Bombay Buccaneer/1994