

「カラムカリ・アーティスト」を名のる女性製作者の誕生

——南インド、カラムカリ製作現場における手工芸開発の影響

松村恵里

I はじめに

本研究では、南インド、アーンドラ・プラデーシュ州（以下APP州）の巡礼地、シュリー・カラーハステイ（Sh. Kalahasti 以下SKHT（現地略称））で製作されている手描き模様染色布^{*1}であるカラムカリを取り上げ、カラムカリを製作する一部の女性製作者たちが手工芸開発などの影響を受けながら、仕事への自信や期待を持ち始め、「カラムカリ・アーティスト」（あるいは「アーティスト」）を自らの名のりとして、またひとつの仕事として捉えるように

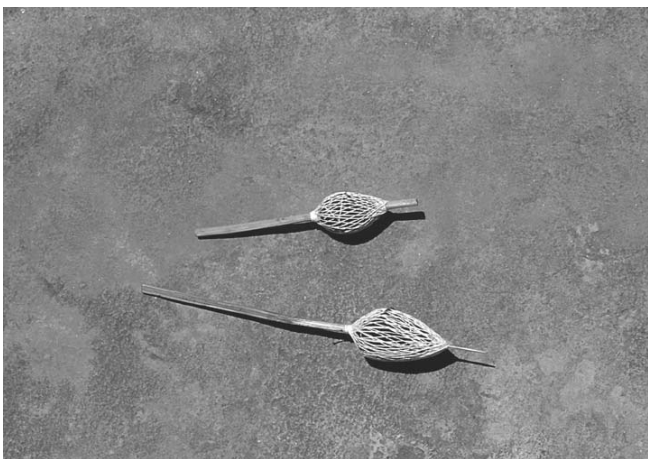


写真1 カラム（ペン）

図1 インドにおける主要な「カラムカリ」製作地

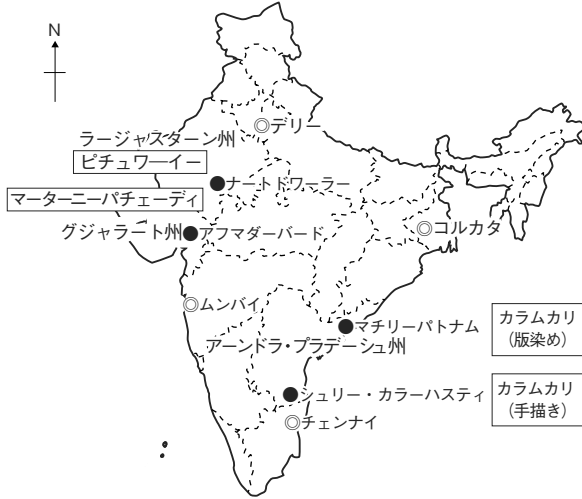


写真2 カラムによる自由描写

なった過程を論じることを目的とする。

S K H T のカラムカリはカラム (ペンの意味)^{*2} (写真1) を用いて植物染料によって染色される布で、もともとは テンプルクロス (寺院や神像の背景に掛けるための寺院奉納布^{*3}) とされ、神・叙事詩をデザインモチーフとして描く 壁面装飾布である。インド国内には S K H T 以外にも同州 のクリシュナ県、グジャラート州、ラージャスターン州な どに、いわゆる「カラムカリ」と呼ばれる布が存在してお り (図1)、小笠原 (1980: 205)、山辺 (1978)、Barnes et al. (2002)、Crill (2008)、Irwin & Hall (1971)、Ranjana, A. & Ranjan, M. (2007)、Singh (2005) などの文献などから も、その外観をうかがい知ることができる。しかし、これ

らが型を使用したりボーダーのみ手描きだったり、化学染料の使用が進んでいたりすることに比して、自由描写^{*4}（「フリーハンド」と呼ばれる）（写真2）による木炭下描きや、カラムを使用した綿布への植物染料染色を可能にしている点が、SKHTのカラムカリのひとつの大きな特徴となっている（松村 2009:2-3）。

カラムカリのデザインのスタイルや壁に掛けるタイプ（テンブルクロスタイプ）（写真3）の布製作は、カラムカリ・



写真3 カラムカリ布（テンブルクロスタイプ）

トレーニング・センター（Kalamkari Training Center）以下KTC^{*5}（次章で詳述）の出身者たちを中心とした製作者たちによって継承されてきた。しかし、政府の手工芸開発やNGOの影響によって、作られる布の用途は非実用的な布から実用的な布へと広がりを見せ、とくに二〇〇四年から二〇〇九年にかけての五年間でカラムカリに少なからず携わっている者は約二千人に増えたともいわれている。顕著であったのは女性たちの参入で、急増したといわれている人々の多くは女性製作者であった。彼女たちのなかには強い製作意欲を持った者もいれば、深刻な経済的理由を抱えている者もあり、「伝統的」技術の維持や技術の合理化、また修業・訓練期間の違いなどは彼女たちの意識に影響し、差異化を促す結果となった。男性製作者にも同様に製作者間では男性とはまた異なる背景からも自己認識が生じ、「カラムカリ・アーティスト」と自称する女性たちが誕生した。

本稿では、まず次章において、SKHTにおけるカラムカリ製作の展開と変化について、政府の手工芸開発の役割とその影響を中心に記述する。続く第三章では、男性製作者のもとでの修業や非製作者のユニットで訓練を受けた女性製作者たちの多様化について、第四章では、女性製作者たちが自らの名のりとして、また仕事として「カラムカリ・

アーティスト」を選択している背景について論じる。

用いるデータは、二〇〇四年二月から三月まで、二〇〇八年一月から二〇〇九年一月まで、さらに二〇〇九年八月、九月の計約七ヵ月間にかけて、インド主要都市ならびにSKHTにおいて行った調査から得たものである。主な調査方法としては、二〇〇四年時はKTCの元二代目マスター・クラフツマン宅に下宿し、約二ヵ月間、製作技術習得の個人指導を受けながら、カラムカリ製作に携わる製作者たちに聞き取りを行い、二〇〇八年から二〇〇九年にかけては参与観察と聞き取り調査を中心に行った。

II SKHTにおける手工芸開発

1 一九五〇年代の手工芸開発の役割

一九世紀半ば頃、ネッロール地域（SKHT北東）の角から伝わり、SKHTで独自の発展を見せたといわれる（Sekhar 1964: 30）カラムカリだが、その後、AP州のカラムカリを取り扱っていた専門の企業（キシヤンチャンド・チェラム）が、需要の減少により、一九三五年以降、カラムカリから手を引くこととなったため（Varadarajan

1982: 73）衰退してゆくことになった。しかし、一九五二年に全インド手工芸局（All India Handicraft Board 以下A I H B）が設立され、一九五五年以降は各地に手工芸を保存・伝承するためのトレーニングセンターが作られることとなり（Nanda 2002: 129）、南インドでも手描きカラムカリ技術を手工芸というカテゴリーに入れるための調査が行われた。一九五六年（または一九五七年）、コドウル・ラーマムルティ（Koduru Ramamurthy 通称K O R A）^{*}によって、AP州、タミルナドゥ州で熱心な調査が行われた結果、手描き技術が残っていたのはSKHTのみであったため、一九五七年五月にKTCが設立され、SKHTの手描きカラムカリの復興・存続が可能となった。

KTCでは男性のみを対象に、二年を一期として一九九五年に閉鎖されるまで、チエッテイ（テルグの商人カースト）、レッデイ（テルグの富農カースト）、ピツライ（タミルの富農カースト）などのカースト出身者が混在した状態^{*}で、宗教的にもヒンドゥー教徒やムスリムなどがともにカラムカリを学ぶこととなり、親の職業も農民、商人、職人、教師、銀行員、書記などさまざまなであった。

一九九三年に二代目のマスター・クラフツマンが退職し、すでにカラムカリ技術の保存・継承とカラムカリ製作者の創出が可能となっていたSKHTでは、一九九五年にKTCを閉鎖する運びとなった。KTC開設から閉鎖までに

一八期百数名の卒業生が輩出され、その約一〜二割が卒業後もカラムカリ関連の職についたといわれ、さらにこれら卒業生の家族や彼らにカラムカリ製作の技術を指導された人（女性も含む）を含め、カラムカリ製作に従事する人々が徐々に増加していった。インセンティブを持つ人々を集め、技術習得を通じた製作者間のカーリストを越えた「師弟」という新たな関係を創出したことにより、K T C はいわば「装置」ともいふべき機能を果たしたといえる。

2 K T C 閉鎖以降の状況

K T C 閉鎖以降、任意団体が発足したり、実業家や実業家の家族が経営する工房も開設されるなどして製作者の人数はさらに増加傾向にあったが、非実用的なテンプレートスタイルの需要が同様に伸びるということではなく、徐々に需要と供給のバランスは悪くなっていった。しかし、近年、多くの工房で実用的な（鳥や草花デザイン中心の）サリーやドウパッター（大判の薄手ストールのような布）、アップリケピースが主に製作されるようになるなど（写真4）、実用布の需要に因應するための供給量の増加が目覚ましくなった。このように明らかに異なる製作状況がS K H T で生じている背景には、まず、政府主導で始まった「カルナ・

プロジェクト (Karuna Project)」と「N G O 団体である「カラ・スルスティ (Kala Srushti)」の存在が大きく関わっている。

二〇〇四年一月に始動したカルナ・プロジェクトは、中央政府が予算をA P 州、チットウル県の地域開発事業局 (District Rural Development Authority 以下D R D A) におろし、D R D A より予算を任された管理団体からカラムカリ製作者たちに貸し出すというものである。このプロジェクトへの参加には、製作者たちは個人やS H G (Self Help Group)^{*10}ではなく、製作者や実業家から成る経営責任者を中心とした一〇〜二〇人程度以上のユニット（「グループ (表1)」としてD R D A に登録する必要がある、



写真4 カラムカリ布（ドウパッターの一部）

登録および申請したユニットに対して貸与金が支払われる。現存ユニットがすべてカルナ・プロジェクトに参加しているわけではないが、不参加のユニットもカラムカリ布実用化の影響を受ける結果となっている。二〇〇四年に始動したとはいえ、足並みをそろえて各ユニットの活動が強まったのではなく、実施後二～三年をかけて独自の動きが活発化し、その後急激にドレスマテリアルなど需要の高い布＊註の製作へと移行してゆくこととなった。

この製作者支援のために始動したカルナ・プロジェクトの一方で、SKHTに影響を与えたといえるのが、女性や農村を支援する結果となったカラ・スルスティの本格的なNGOとしての活動である。カラ・スルスティは木工芸を中心とした手工芸の支援を目的とし、一九九五年に任意団体として発足した。以降、木工芸以外にも、カラムカリや漆工芸などの手工芸を対象としながら、積極的に手工芸振興委員会 (Office of the Development Commissioner of Handicrafts (以下DC(H))) の開発計画に参加してきた。このカラ・スルスティがNGOとして本格的な活動を始めるのは二〇〇八年一月で、DC(H)だけでなく、中央政府のカーディと村落産業委員会、またAP州政府の青年事業部に登録され、木工芸、カラムカリ、漆工芸を中心に、竹籐工芸、素焼細工、小型青銅細工、アップリケなどを対象としてデザイン開発を行い、製品化を推し進めるよ



写真5 トレース技術による木炭下描き

うになった (Kala Srusi 2006: 5)。カラムカリ部門だけで約二五〇名(男性指導者三名)が所属し、カラムペンを使った線描(ドロ잉)専門と、彩色(カラーリング)ペインティング)専門に分かれ、テンブルクロスタイプのものよりもサリー、ドウバッター、アップリケピースが主に製作されている。トレースによる木炭下描き(写真5)、線描や彩色などの訓練を三ヶ月間受けて、証明書を取得した者が製作者として登録され職を得ることになる。決して女性支援が設立目的の中心ではなかったのだが、家事と仕事を両立できる便利な職として多くの女性たちがこの工房で訓練を受け、証明書を手にすることでカラムカリ業につくようになっており、また、村落にも手工芸製作者を抱え

表 1 ユニット表

| | 開始年度 | 所属人数 | 経営責任者 | 構成員 | 構成員へのトレーニングの内容 |
|-------|-------|--------|---|---|--|
| ユニット① | 1980年 | 約35名 | KTC出身者の後継者(姉・弟)。父のもとで修業 | 母、姉1名、義兄を中心に、約15名の製作者と外注製作者、訓練生が所属。女性中心 | 技術習得期間は明確になっていない。線描と彩色を訓練する者と、彩色のみの者とかいる。フリーハンド技術習得 |
| ユニット② | 2000年 | 13名 | KTC 出身者(男性) | 男性3名、女性10名 | 線描、彩色、水洗などの仕事によるが、訓練期間は1～6ヵ月(時にはそれ以上)。線描訓練によりカラムペンや鉄漿を自分で作れるようになり、時間をかけて訓練した者は神や人物も描けるようになる。フリーハンド技術習得 |
| ユニット③ | 2004年 | 25～26名 | KTC出身者の弟子(男性)。KTC出身者とその弟子のもとで修業 | 男性約7～8名以外は、女性。カーストの繋がりが比較的強い | 訓練は線描と彩色に分かれ、期間は6ヵ月。線描は基本的にフリーハンドであるが(基本的に木炭の下描きは経営責任者が行う)、トレーシングシートも使っている |
| ユニット④ | 2005年 | 10～12名 | KTC 出身者(実際は後継者である娘が運営。父のもとで修業) | 現在では女性のみ10名。カーストの繋がりが比較的強い | 技術習得期間は明確には決まっていない。線描訓練により、神や人物も描けるようになる(ただし木炭の下描きは、ベテランにならないとできない)。フリーハンド技術習得 |
| ユニット⑤ | 2005年 | 約60名 | KTC 出身者(実際は後継者である息子2人が運営。父のもとで修業) | 自工房の他に3つの工房を持ち、男性が数名、他は女性 | 基本的にはフリーハンドの訓練を行う。簡単なデザインの際はトレーシングシートも使うが、込み入ったデザインのときはフリーハンド技術で製作する |
| ユニット⑥ | 2006年 | 約10名 | KTC出身者の後継者の弟子(男性)。その後継者のもとで修業 | 男性ばかり10名が所属。ただし、工房では他のユニット所属構成員も仕事をしている | このユニットの構成員は、ユニット⑩で訓練を受けた者たちが集まっている |
| ユニット⑦ | 2008年 | 5名 | KTC出身者の孫弟子(男性)。ユニット③の経営責任者のもとで訓練 | 自工房でともに製作を行うとこの他に、兄弟、いとこの兄弟・姉妹が所属 | 訓練期間は1年。一応、フリーハンドで神や人物の描写を学ぶが、仕事ではトレーシングシートを使うので、実際はカラムペンによる布への神の描写などはできない |
| ユニット⑧ | 不明 | 12名 | KTC出身者(男性、KTC出身者の後継者でもある) | ベテランの工房がいくつか集まっている | すでに技術を身につけた者が集まっている |
| ユニット⑨ | 1999年 | 約110名 | 実業家(女性)。父も夫も有名な実業家) | 村に約20名、工房に約70名、その他訓練生約20名、事務職の男性3名 | 訓練期間は1年。女性製作者のみが所属しており、神・人体描写訓練を受けた女性たちもいる。フリーハンド技術習得 |
| ユニット⑩ | 1999年 | 10名 | 実業家(女性)。現在は亡くなり、嫁が後を継いでいる。夫はSKHTでも有名な実業家) | 設立当初は男性もいたが、現在では女性のみ10名 | 訓練期間は1年。設立当初は訓練期間が3ヵ月で、男性が多かったが、現在では女性のみ。神や人物は描けず、実用布製作のみ。フリーハンド技術習得 |
| ユニット⑪ | 2004年 | 約20名 | 実業家(男性) | 男性4～5名、他女性 | 訓練期間は1年。男性は基本的に神や人物を描けるが、女性はその訓練を受けていない。ただし、男性たちも実用布製作が中心。フリーハンド技術習得 |

(注)2008～2009年時調査より、主なユニット事例。



写真 6 カラ・スルスティ工房内部

ていて農村労働力の取り込みも行われている。すなわち、このNGOは政府の後援を受けて手工芸開発に携わりながら、結果的に農村と女性の支援に関わっている団体といえ、ここで訓練された多くの製作者（女性を中心とした男女）たちによって、カラムカリはドレスマテリアルや実用的なインテリア用の布として大量に生産されるようになってきている（写真6）。

これら二つの大きな動きによって、個人工房による製作形態はほとんどがユニットによる生産へと変わり、女性製作者は急激に増加した。カラムカリは非実用的なテンブル

クロスタイプの布から実用的なドレスマテリアルなどへと用途が広がることとなり、そのデザインには神・叙事詩から鳥・草花モチーフへ、「伝統的」技術には合理的技法への変化が見られるようになった。増えるドレスマテリアル需要に対応するための構成員増員のためにはトレーニング期間の短縮が必要となり、一年以上が基本とされていた技術習得期間も、現在では三ヶ月、六ヶ月、一年の短期訓練が増えてきている。さらに、増加する注文の多くはAP州以外からくることから、英語能力の高い経営責任者を中心としたユニットや組織が、着実に大きな市場との取引に成功し始めているのが現在の製作者たちの現状である。

Ⅲ 女性製作者の多様化

1 製作者のもとで修業した女性製作者たち

KTC出身者やその弟子たち（非KTC出身者）が家族や近隣の人々を訓練したことにより、女性が徐々にカラムカリに携わるようになり、さらに、カルナ・プロジェクトによる経済的テコ入れが行われたため、彼らの工房・ユニットでは作業上の都合や効率、仕事に対する態度などが考慮されるなかで、女性たちが多く採用されるようになって

た。一概にはいえないが、製作者に学んだ女性たちは、(彩色・単純作業のみの者を除き)①フリーハンド技術(カラム線描・木炭下描き)、神・人体描写力、デザイン力を身につけた者(二年以上師事)、②フリーハンド技術(主にカラム線描・木炭下描き、あるいはカラム線描のみ)、神・人体描写力を身につけた者(およそ二年、あるいは一年前後の訓練)、③フリーハンド技術(カラム線描・木炭下描き、あるいはカラム線描のみ)、鳥・草花のみの描写が可能なる者(二年未満の訓練)、④カラム線描技術(トレース技法使用)のみ可能な者(数カ月の訓練)、に大別できる。①から④までの女性たちの意識の差は広まっており、③④と比べ②の女性たちには製作者としての自覚が高い者が多い。

①にあたる女性製作者のなかには弟子の育成に関わる者もあり、とくに初期のK T C出身者の弟子や娘たちのなかには、K T C同様二年以上の修行を積んだ上で、工房の後継ぎとなったり独立を果たしたりしている者もいる。女性たちが自工房やユニットの運営に携わるようになるきっかけには、家族のなかの中心的な男性が何らかの理由で不在となり、その役割の代わりを迫られたということも理由のひとつといえるが、それだけではなく、確実なカラムカリ技術や言語能力、工房をまとめる経営能力といった条件を満たした、意欲のある女性たちがその責任を選択していったということもできる。

たとえば、カルナ・プロジェクトに参加した工房a(ユニット表④)は、K T C出身者である父親の存在を前面に押し出しながら運営されているが、後継者として期待されていた息子の一人が他界したために、父のもとで修業し、母語のテルグ語の他に英語(その他タミル語、ヒンディ語を少々)が話せ、製作・経営に意欲のある二十代後半の三女(女性製作者A)が実質的な後継ぎとなっている。もともこの工房では男性が中心に働いていたが、Aは父兄以外の男性製作者をすべて解雇した。その理由としては、水洗時などに足首を見せる作業であることや女性は生理日の数日は神を祀ってある作業部屋には入れないことなど、男女が共同作業をする際の不都合の他に、男性の飲酒の問題などがあげられる。製作者たちの技術力を見極めながら、その技術力を上げ、Aを中心に工房の安定化を図ろうとした結果、工房aでは女性たちが中心となってゆき、実用布生産を増やしながらも、フリーハンド技術による線描や神・叙事詩の描写が可能なる者も育成されていった。

また、同様にカルナ・プロジェクトに参加した工房b(ユニット表①)は、経営責任者であったK T C出身者が数年前に亡くなり、その長男と長女(女性製作者B)が共同でユニットの運営にあたっている。Bは父のもとで修業を積み技術を習得し、州レベルのアワード(応賞)^{*13}も取得しており、英語が非常に流暢で、その兄弟もタミル語、ヒン

デー語の他にカンナダ語、英語を多少理解する。現在、

この工房でも女性を中心となつて、実用布製作にも着手しているが、フリーハンドによる神などの描写が可能な女性製作者やデザインなどを担当する腕の良い男性製作者（少人数）もかかえ、これらBたちが育成した製作者たちの技術力と確実な生産力によつて、工房の規模を拡大している。

以上二つのユニットの事例は、もともと父親が工房を主宰していたという基盤をもとに、父の実績をアピールしたり女性自身が付加価値を身につけたりしながら、テンブルクロスタイプ布製作も維持しつつ政府の開発計画などを利用して発展した例であるが、この他に他ユニットに所属しながら、小さな自工房で製作を続けている女性の事例もある。

製作者Cはカルナータカ州出身であつたが、両親の出身地であるタミルナード州へ移り住み、その後AP州出身の男性と結婚してSKHTに住むこととなつた女性で、カンナダ語、テルグ語の他にタミル語、英語も多少理解する。その夫が亡くなり、生活のためにKTC出身者のもとで修業した後に独立し自工房を持った。年金生活者でない彼女はカラムカリ技術の保持を大切に考え、製作にも意欲的で、自身の師を「彼は私の師であり、神であり、すべてです」と心から尊敬している。全工程を一人でこなし、現在では某ユニット（ユニット表⑧）に所属しながらチェン

ナイを中心に主に実用布などを卸している。

例にあげた女性たちのように、製作者に長く師事し共に作業しながら学んだ、前述の①にあてはまるような者たちには「カラムカリ・アーティスト」としての意識がある者が多い。②はその技術レベルや習得期間により意識が異なるが、いずれにしろ製作者に学んだ者たちの師に対する感謝や尊敬の念は比較的強く、これらの点で、以下に述べる非製作者のユニットやNGOで、自身が製作者でもある指導者に短期訓練（短期訓練）された女性たちの「技術」や「師」に対する考え方や自己認識とは違いがみられる。

2 非製作者経営のユニットで

訓練した女性製作者たち

KTC出身者を中心に女性たちは技術を学んでゆき、そのなかから自工房主宰者やユニットの経営責任者となる女性も輩出されるようになり、非KTC出身製作者のユニットでも女性たちが訓練される一方で、実業家などの非製作者が運営するユニットやNGOでも、カーストや宗教がさらに混在した多くの女性たちが訓練されるようになった。これらの経営責任者は製作者ではないため指導を受け持つ製作者が雇用され、基本的に彼らは自身の工房やユニット

の仕事と兼ねているが、NGOには専属として働いている指導者もいる。

このようなNGOやユニットの訓練期間は一年以下であり、カラムカリの大きな特徴のひとつであるフリーハンドによる木炭下描きやカラムの線描技術を習得させるころもあれば、木炭下描きを省略しトレース技法を用いた合理的技法を採用しているところもある(前節③④)。また、フリーハンドが可能でも、神や叙事詩を描く訓練を受けた者と受けていない者との差なども生じ始めている(前節②)③。実用布製作が中心で訓練期間が短く、指導者も工房やユニットの仕事があるために常に作業を共にしているとはいえず、深い師弟関係を築くまでにいたっていない。なかには経済的な救済を与えてくれた経営責任者に敬意を感じ、指導者ではなく経営責任者を「グル(師)」と呼んでいる者もいる。

たとえば、NGO(Ⅱ章2節参照)ではトレース技法を用いることで、短期間で証明書を手にして収入の道が得られるが、三ヶ月という短期間にトレース技法を使用した技術を学ぶ過程において深い師弟の信頼関係が生まれるわけではなく、また、このトレース技法は大量生産のために合理化された技法のためデザイン力が身につかず、いうまでもなくフリーハンド技術を用いる他の工房では通用しない。製作者のなかには、あるムスリム女性のように一家全

員の家計を中心となって支えなければならぬ者や、三〇歳前後の独身である女性、低カーストの女性など経済的にひっ迫した者も少なくなく、「収入を得るため」と割り切ったさまざまな女性たちが、このNGOへ仕事を求めて集まってくる状況になっている。

カルナ・プロジェクトに参加した某男性実業家のユニット(ユニット表⑩)では、神や人体描写の訓練をするのは男性のみで、女性たちはフリーハンド技術による草花や鳥などの線描かペインティングしかできない。技術指導は他に工房を持つKTC出身者の弟子が基本的には行いが、深い師弟関係はみられない。某女性実業家のユニット(ユニット表⑩)でも女性たちにフリーハンド技術は教えるが、神や人体、叙事詩を描く訓練はさせていない。ここでもKTC出身者の娘である指導者との師弟関係というほどの繋がりは見られず、女性たちがカラムカリを選んだ理由も消去法的意見がほとんどであった。

また、父も有名実業家だったことから、安定した経済基盤のもとでカラムカリ布の実用化に乗り出した女性実業家のユニットもある。都市に販売拠点を持つこのユニット(ユニット表⑨)は、障害を持つ者や訓練生(大学院生含む)、村落部在住の人々などを含め、女性たちばかり(多くが既婚者)約一〇〇名以上をかかえている。このユニットのパンフレットにはその趣旨として、女性救済のみでな

く、分断された既存の「アーティザン・コミュニティ」の復活と活性化を促そうという旨が記載されており、事実には反するが、カラムカ리는コミュニティ（＝カリスト）を中心につくられていた、ということを外部的な商品戦略として利用しようとしていることが窺える。ここではフリーハンド技術で神・叙事詩、人体などを描く訓練も行っており、叙事詩をテーマにしたテンブルクロスタイプ布が製作できる態勢まで整っている。そのため女性製作者たちの意識は他の実業家のユニットと比較しても高く、なかにはその技術レベルにかかわらず、「伝統的」フリーハンド技術の保持を自負して「カラムカリ・アーティスト」と名のる者も存在する。指導者は他のユニットに所属するKTC出身者が時間のある時にだけ教えるため師弟という感覚は希薄だが、学歴がなく家事以外の仕事が出来なかった状況や、たとえ学歴があっても男性より就業が難しかった状況から、経済的救済と自信を与えてくれた経営責任者には深い信頼が寄せられている。これはSKHT外部者が、政府の手工芸開発によって維持されたカラムカリの技術力と、「インドの手工芸」としてのカラムカリに価値を見出して、カラムカリ業に参入してきたユニットの一例といえる。

このように実業家のユニットやNGOにおいても、訓練した女性たちの習得技術レベルは異なり、指導者から技術・表現に関する深い教授も受けていないことから、より

低い技術レベルの製作者と単純に比較して、「フリーハンドができる」「神が描ける」などの技術的理由をもって、「カラムカリ・アーティスト」を名のる一部の女性が登場するようになった。「師弟」という男性社会特有だった関係のなかで学んだ女性たちと比較すると、技術的な「できる」「できない」だけでなく、仕事に対する姿勢やその就業形態からくる責任の度合いも異なってきたり、そのような状況は、より深く修行をしたと自負する者たちの自己認識にも影響を及ぼすようになっていく。急増したSKHT内の女性製作者のなかの差異が広がるにしたがって、「仕事＝収入」と考える女性たちの増加の一方で、自身から「アーティスト」「カラムカリ・アーティスト」と名のる女性たちも増える傾向となっている。

IV 「カラムカリ・アーティスト」を名のる女性たちの誕生

1 「カラムカリ・アーティスト」の条件

増加したカラムカリ布の需要は、男女問わず製作者間での差異化に拍車をかけているが、男性を中心としたSKHT内の製作者たち自身の間で、その差異化を表す際によく用

いられてきたのが「アーティスト」や「カラムカリ・アーティスト」という言葉である。誰もが明確に認識しているわけではないが、カルナ・プロジェクトの影響がまだほとんど見られない二〇〇四年調査時には、漠然と使われているというより、とくにKTC出身者を中心とした技術レベルが比較的高いとされている人々やその関係者の間で、ある程度の条件をとまなつて使用されていた。まず、「アーティスト」は技術を基準に認識され、「アーティスト」とは当然チャコールスケッチ（木炭下描き）ができて、ドローイングが上手な人のことをいう。「彼（線描専門）」は線描技術が高いから「アーティスト」として他の製作者から線描依頼が入る」などの製作者の言葉から、(i) 高い線描力・木炭下描き力を持つということが必要条件としてあげられる。さらに、「アーティスト」であるかぎりには他の製作者と同じものは作らないことは当然「カラムカリ・アーティスト」として（生業の）リスクを負うことができるのは「クリエイト」ができる人だからこそ、私は「アーティスト」である」などの自負も聞かれることから、より高いレベルの条件として (ii) 高い創造力・想像力を持つことがあげられる。(i) あるいは (i) (ii) を保持していることが「カラムカリ・アーティスト」の基本的な条件とみなされてきたといえる。

また、単純にペインティングや浸し染め・水洗工程のみ

行う人々と比べ、線描工程をこなせる人々を「アーティスト」とみなす場合を除いて、女性急増以前の製作者間の差異化について、数人の製作者から以下のような説明を受けた。「製作者のうち）ペインティングのみ行うのはペインター^{*15}」「製作者のなかでも約一〇パーセント弱が素晴らしい腕前を持つ「グッド・アーティスト（有名アワードの受賞者など）」で、その他の（線描ができる）製作者のなかで、半数前後が一応「アーティスト」と呼ぶことができる。残りはその「アーティザー」だ」「アーティザー」は「アーティスト」のような技術を持っていない人々」というものである。すなわち、「アーティスト」が「アーティザー」と比較される場合、「アーティザー」は基本的に線描をこなすが、木炭下描き技術は不可、あるいはそれらの技術が決して高いとはいえない製作者を表し、「アーティスト」は線描・木炭下描きの高い技術や、あるいはそれに加えて表現力も身につけた「アーティザー」には優る製作者」といった意味で使用される。ただし、技術の「高さ」についての判断基準があるわけではないため、「アーティスト」と「アーティザー」の境界領域は明確とはいえない。

このような製作者の自己認識が生じる一因としては、製作者に高い付加価値を与える性格のものもあるエクジビションやデモンストラーション、ワークショップなどの政府の開発事業への招待や、アワードの授与などの経験が考

えられる。これらは、いかに対外的にその技術が認められている「アーティスト」であるかを示す証であると同時に、自分自身が「アーティスト」であることを実感できるものである。そのような経験は、「選ばれた者」という評価を受けた証となり、選ばれる経験の有無や頻度、「何に選ばれるのか」という質の問題によって差異化がさらに進み、「選ばれる」ことは、「アーティスト」としての自覚が生じるか否かの指標ともなってきた。

しかし、SKHT外部におけるアピール度が高く、海外へのエクジビションなどへの招待や書籍への掲載など、政府からの優遇措置や恵まれた機会を手にする頻度が高いのは、「カラムカリを営む家系」^{*16}出身の製作者である。彼らは、「我々が失われかけた「伝統的」カラムカリを守り、維持してきた家族なのである」という気持ちが高く、自らをインドの「伝統的職人カースト」同様に「クラフツマン」あるいは「クラフツパーソン」と呼ぶことで、他の製作者たちとの差別化を図ろうとしている。

一方でこのような「家系」ではない人々は、継承を自負する人々との差別化によって自身らを位置づける必要がある。彼らの「カラムカリ製作に重要なことは技術力や創造性」「カラムカリ製作に（カースト・宗教的に）いろいろなコミュニティの人々が参入することは喜び」「カラムカリはアートだから、異なるコミュニティによるカラムカリ

製作はまったく問題がない」などの主張にもその意図が窺える。そのように、「クラフツマン」「クラフツパーソン」とは異なり、「家系」や帰属集団に縛られない者であることを示そうとする意識も、「カラムカリ・アーティスト」という自己認識に繋がることとなっているといえる。

いつ頃から「アーティスト」や「アーティザン」などの自己認識が形成されていったかについて製作者たち自身が明確に把握しているわけではないが、現在までのところ、一九七〇年代を中心とした時期が推測される。その理由として、まず、カーストに縛られていない製作者集団であるにもかかわらず、カラムカリについての出版物や政府の刊行物において、「アーティザン」「クラフツマン」の表記が一九七〇年代に目立ち始めること、「カラムカリを継承する家系」を自負する者が、KTC開設後十数年経過して本格的に活動するようになり、一九七〇年代半ば頃から周囲に認められるようになったこと、また、KTCの二代目のマスター・クラフツマンが、一九七〇年代から八〇年代初め頃にかけて有名アワードを取得していったことなどがあげられる。この二代目のマスター・クラフツマンはタミル圏の出身であったため、マスター・クラフツマン就任にあたり、周囲の非難や厳しい批判、ときには差別的な扱いを受けた。「伝統的」な製作者ではないという立場を認識し、周りを納得させる技術力をもって明確に自己を表現するた

めにも、自身で「アーティスト」という言葉を積極的に選択し使用していったといえる。このような状況下、K T C 内部で「相対的」に認識されるようになった「アーティスト」という言葉が、アワード受賞や政府の開発事業に参加するなどの経験を重ねた一部の製作者たちによって概念化されてゆき、K T C 出身者やその弟子を通じて使用されるようになっていったと考えられる。

S K H T の製作者たちが「カラムカリ・アーティスト」「アーティスト」と名のようになった背景には、以上のような手工芸開発の影響やより高い技術を持つ製作者としての自負、「家系」を主張する者との差別化などが考えられ、次第に、師とともに長く過ごしながら高い技術を習得した女性たちのなかからも、「私はカラムカリ・アーティストである」との自覚を持った人々が誕生することとなった。しかし近年、女性製作者の急増、技術の合理化などの変化によって、指導者から「創造力・想像力」の重要性などは教授されず、最低限の「伝統的」技術（前述の（i）にも満たない）を習得しただけでも、自身を他のより低い技術レベルの人々と比べて、「アーティスト」と名のるようになった女性たちまで現れ始めている。その背景には、本節で述べたような男性製作者との共通点も見られるが、相違点も見られ、多様化する女性たちが選ぶ名のりには男性たちとは異なった、仕事に対するある種の実感や期待が

込められているといえる。

2 「カラムカリ・アーティスト」を選択する女性たち

修業により神・叙事詩などを描ける技術を習得した女性たちは、男性製作者同様その習得経験から師へ敬意を払い、製作者としての自覚が高いなど、とくに短期訓練の女性たちと意識が異なることがひとつの特徴である。仕事のなかで師弟関係を築くことは、女性社会からいったん離れ一時的に男性社会に参入することを意味する。これはたとえば、義務的に「家内領域及び公共領域」で二重に役割を課される（中谷 2003: 22, 25）ような女性たちの状況とは異なり、女性たちが単なる収入を得る以上に、「男性と同等の自分の職業である」という気持ち喚起する結果となり、「お金のため」と言い切る女性製作者たちと「カラムカリ・アーティストの自分」の違いを自覚させることとなる。さらに女性の場合、「カラムカリ・アーティスト」を名のることは、製作者として認められた存在としての自己評価の表れであり、たとえ「カラムカリ・アーティスト」一家の一人であっても、男性たちの「クラフツマン」との差別化に準じるだけでなく、家のなかでの単なる労働力ではない、父や兄らと並ぶ貢献度の高い一個人として認めて

もらえているという気持ちの表れにもなっている。

また、いうまでもなく技術面において女性が「カラムカリ・アーティスト」である男性の上位に立つこともあり、男性以上に技術力が高いことは製作者としての自意識をいっそう高めることとなる。より高い評価を得たい女性たちは、アワードの有無も気にするようになり、なかでもナショナル・アワード (National Award) は、手工芸関係のアワードのなかで最も価値や知名度が高く、人々の関心を集めているが、現在のところでは女性の受賞者はおらず、女性たちはより下位のアワード取得を目指したり、あるいは自分の男性家族のナショナル・アワード受賞に腐心したりしている。ただし、このナショナル・アワード対象者に推薦されるまでの過程が不透明であり、不公平感のある現状を訴え、「カラムカリ・アーティスト」として海外の公募展への出品に意欲を見せる女性製作者もいる。

製作者急増以降の女性製作者たちの状況としては、増えるドレスマテリアルなどの需要に伴い広がる技術力の差の影響を受け、自身より低い技術を持つ者との差異化を凶る傾向が強くなっている。某実業家ユニット所属で技術レベルがあまり高くないある女性が、「何をしているの?」と聞かれ、「私はカラムカリ・アーティストです」と名のつたように、自分が「カラムカリ・アーティスト」として働いていることを誇示しようとする者が増加している。技術

習得期間の短期化などの変化により、デザインができる者はできない者との差を、神・叙事詩を描ける者は描けない者との差を、トレース技法が採用されるようになったことからフリーハンドができる者はできない者との差を主張するようになった。技術力や技術習得方法の相違によって「自分は他製作者と違う」「自分だからこそできることがある」という自負が生じることは、彼女たちの自己認識や「仕事」に対する意識に影響を及ぼし、「カラムカリ・アーティスト」の増加に繋がっていったと考えられる。

このように、女性製作者たちが「アーティスト」という言葉を使用するようになった背景として、テルグ語で同様に「芸術家」的な意味を表す言葉に性差が含まれてしまっているということもあげられる。それはテルグ語で「カラカールドウ (Kakakardu)」(単数) と訳されるが、これは男性名詞として扱われるもので、女性は含まれない。ある女性製作者は「カラカールドウは男性を表しますから、私は使いたくありません。カラムカリ・アーティストは男性も女性も意味しますから、自分には一番ピッタリきます。アートの関わる人間に男も女もいないでしょう」と言う。「カラカリニ (Kakarinii)」という女性名詞があるが、男役・女役が決まっているインド伝統舞踊の踊り手などに使われることはあっても、女性製作者たちは自分たちが使う言葉としては適切ではないと考えている。複数形の「カラカ

ルル (kalakarulu)」には女性も含まれるが、単数形が浸透していないために女性たちが使用することはない。

以上のように、「カラムカリ・アーティスト」という表象は、性差や帰属集団に捉われず、他製作者との差異化も表す女性たち自らの名のりとして、また、「誰でもできるものではない、私の仕事」を表す言葉として、SKHT内において広く選択されるようになってきたといえる。

V 結論

一九五〇年代、SKHTのカラムカリにおける手工芸開発では、女性たちはあくまでも男性に付随した、開発から取り残された存在であったといえる。しかし、徐々に女性たちの技術力の差がみられるようになり、女性製作者間にも差異化が生じ始め、男性製作者同様「カラムカリ・アーティスト」と自称する女性たちが生み出され、さらに政府の経済的テコ入れや、政府の後援を受けて手工芸開発計画に参加してきた任意団体のNGO化によって実用的カラムカリ布の製作・生産が進行したことで、「カラムカリ・アーティスト」を名のる女性製作者たちは多様化することとなった。

カルナ・プロジェクト以降、カラムカリの製作現場の状

況が激変し、収入も増え、NGOの始動によって女性製作者たちがいっそう多様化したというのが製作者たちの実感である。単純作業ではない技術を身につけていることは自信にも繋がり、筆者の調査中は、大小、新旧含めた工房・ユニットで、男女問わず自発的に「カラムカリ・アーティストです」と名のる製作者に出会うことが多くなった。確かに男性たちも多様化し、「カラムカリ・アーティスト」を名のる人々は増えたが、男性たちにはその他に「クラフツマン」「カラムカリ・マスター」「カラカールドウ」などの自己認識があることに比して、女性たちは家系や性差などに関わらない「カラムカリ・アーティスト」が自分たちにふさわしいと感じている。

女性たちはカラムカリの技術を習得することによって、学歴なしには就業の道が望めなかった状況から解放されるなかで、男性が使用していた、技術や就業形態、経済的責任に関わりながら、帰属集団に捉われない「カラムカリ・アーティスト」という自己認識を身につけ、自身を表す言葉として使用するようになった。「カラムカリ・アーティスト」として他製作者との差異化を図ろうとする態度は、「他製作者とは異なる「仕事」を行える自己」としての表明であり、同時に「カラムカリ・アーティスト」という職業を選択していることでもあるといえる。さらに、女性たちの「カラムカリ・アーティスト」という言葉には、カラ

ムカリ技術さえ習得していれば、たとえ学歴があってもなかなか職につけなかった状況から脱却でき、家事・育児のみの生活から「私の仕事」を得ることができ、さらに男性社会へ参入できると同時に、経済力を身につけ、男性と対等あるいはそれ以上の立場にもなれるという実感とその可能性への期待という、男性にはみられない思いも含まれている。

手工芸品生産は女性にとつて都合が良い仕事と思われるが、テンブルクロスタイプのカラムカリ布の製作においては当てはまるとはいえない。高い技術力やデザイン力が必要とされ、男性同様の修業経験や製作環境が伴わないかぎり、家事や育児に追われる中で片手間にできることは限られており、女性たちの多くはあくまでも男性製作者に付随する周縁的存在でしかなかった。しかし、短期間の技術習得が公認されるようになり、技術が合理化されたことで多くの女性たちが参入し、製作者となったことよつて差異化が進み、カラムカリ製作現場において「カラムカリ・アーティスト」と認識される職業が創出され、女性も一人の職業人として認められる機会を得ることとなった。

女性製作者が口にする「カラムカリ・アーティスト」とは、「売る側」や「買う側」から名づけられたものではなく、彼らが自主的に名のつているものである。自己表象や自己認識の問題は、人類学的に「現地の人々」の声を代弁でき

るのかという課題を含んでいるが（太田 1988: 9-13）、これまで、英語や現地語で「職人」を表す言葉のなかに集約されてきたインドの製作者たちの自称、とくに女性たちの名のについで記述することは、語る主体としての「作る側」の意識を認識してゆく上でも重要と考える。

今後、女性製作者の名のりについてより深く検討するためには、男性製作者の名のりや政府などのSKH外部の他者が製作者をどのように位置づけようとしているのかについて明確にしてゆく必要がある。さらに、インドにおいて「アート」がどのように捉えられ、「アーティスト」がいかなる人々なのか、また「クラフト」がいかに捉えられているかなどを明らかにしてゆきながら、「作る側」の名のりや彼らに対する外部からの名づけについての相互行為の問題に対してより言及してゆきたい。

●注

*1 糸を生地に織つてから、自由描写による手描きで模様を布に染め付けてゆく「後染め」技法の一種。模様染め。

*2 カラム（ベン）カリ（仕事）をヒンドゥー文化と捉えている人々はサンスクリット語起源と認識している場合もあるが、語源としてはアラビア語、ペルシア語、ウルドゥー語を経て定着したと考えられている。

*3 SKHTのカラムカリはテンブルクロスだったとはいわれているが、特定寺院に奉納していた記録が今のところ見え

てこず、それぞれが独自にカラムカリ布を自身が信仰する寺院へ寄贈することはあっても、製作者たちは特定寺院との結びつきは希薄だったと感じている。

*4 物の形体や事柄などを、定型の比率などに拘束されず、配置などもすべて描く側の思い通りに描くこと。描写の訓練には対象物を観察する修練を積んだ後で自由描写に入ることが多い点で、SKHTにおける技術習得法とは異なる。

*5 インタビューでは Kalamkari Training Centre が最も頻繁に使用されたが、この他に Kalamkari Art Training Centre と表現する者もあり、また一次文献資料では Kalamkari Art Centre、Pilot Training Centre、ナンダ (Nanda 2002: 129-133) のなかでは Pilot Centre, Training Centre、シェカール (Sekhar 1964: 40) やヴァラタラジャン (Varadarajan 1982: 73) では Pilot Production-cum-Training Centre と表記され、一定していない。本文では他の手工芸のためのトレーニングセンターと区別するためにこのように表記した。

*6 「マスター・クラフツマン」は直訳すると「名工」であるが、KTCにおいては単なる優れた技能保持者という意味のみでなく、主任技術指導者という意味合いで使用されていたとのことである。

*7 一九五二年から一九七二年にかけて全インド手工芸局 (AIHB) の委員長を務めたカマラデーヴィー・チャットーパディヤイーの命により、当時インドの手工芸を収集し、仲介業を営んでいたKORAがカラムカリ調査員として選ばれ、各地に派遣されることとなった。彼はKTC設立後に名誉幹事を務めた。

*8 トレーニングセンターの開設年度は、シェカール (Sekhar 1964: 40) では一九五八年とあるが、同書に元マスター・クラフツマンが「五九年にはもうセンターで働き始めていた」とあることは二年制のセンターのシステムとは矛盾することや、元マスター・クラフツマンや他一名の製作者は一九五七年と記憶し、またナンダ (Nanda 2002: 132) でも一九五七年の記述があるために、本文では一九五七年を採用している。

*9 ドシ (Doshi 1979)、金谷 (2007)、鹿野 (1987)、サフラン (Safarani 1992)、上羽 (2006)、八幡 (2005) などからもうかえるように、従来のインド社会において、ものづくりをする製作者たちは、同じカーストから成り立っていることが一般的であったが、カラムカリ製作者たちがひとつのカーストとしてではなく、異カースト混在型の集団であることは、「伝統的な」インドにおける製作者集団には見られない特色である。ただし、KTCの卒業生であったある製作者を中心に、独特の師弟関係を築いた同カーストの製作者たち (物理学博士号取得者であり、かつカラムカリのナシヨナル・アワード取得者も輩出) も存在している。

*10 SHGとは一〇〜二〇人程度 (あるいはそれ以上) のグループを形成し、月々各メンバーが定額を銀行に預金してゆくことで、メンバーやその工房が金銭面で困ったときに、その預金から借り受けるという自助グループ。銀行 (国立) 側が指導を行い、銀行から借りるのでなく自分たちで金銭面の問題に対応するという、政府にとっても貸し倒れのリスクを負わなくてもよいシステムだが問題点も多い。

*11 「伝統的」衣装 (サリー、パンジャビドレス、ドゥパッター)

は、一部減少傾向にあるとはいえ現在でも広く着用され、公に義務化も奨励もされているわけではないのにそれらを着る理由として、ある年配女性は「これはもう、カスタム以上に癖」と語った。

*12 基本的に二年以上の訓練を受けながら、単なる工程面技術のみでなく、表現面技術やそれに関わる細かな習いも、師からの教え(ときには無言のまま)のなかで体得してゆくこと。

*13 主要なものには、「全国から州単位で公募された職人のうちから選定された熟練職人と職人のための国家表彰で、表彰者には賞金や賞状の他に、海外を含めた手工芸祭への招待、年金などの特典がある」(金谷2007:155)。ナショナル・アワードの他に「ナショナル・メリット・サティファイケート」「ステイト・アワード」などがある。手工芸分野のみ対象のナショナル・アワードを、文化・芸術分野の功労者に与えられ、より高い価値を持つアワードへの登竜門と捉えている製作者もいる。

*14 一年以下の訓練で、指導者から主に工程面技術を習得するが、表現面に関しては基本的な技術や知識以外は、ほとんど習得しない場合を指す。

*15 「ペインター」は製作者のなかでも彩色のみに携わり、「アーティザン」とも目されない人々で、「ペインティングだけするのは単なるペインター」といわれる。

*16 インド全土の五種の手工芸の製作者たちが、手工芸を継承している家系の者たちとして組織化され、政府が彼らに予算をつけて書籍を出版するケースなどもあり、カラムカリの製作者の一族もこれに参加している。

*17 今後、「つくる」という行為をより明確にしてゆくためには、「作品(もの)」をつくるデザインや実作業に「制作」と、制作の他に企画・資金調達や出資、また、そのものづくりに関わる人々、という意味を含んだ「製作」を使い分ける必要もでてくるかとは思いますが、本論では、本特集全般で「製作」に統一するという趣旨に従い、すべてに「製作」を用いている。

●参考文献

上羽陽子(2006)『インド・ラバリー社会の染織と儀礼——クダとともに生きる人々』昭和堂。

太田好信(1998)『トランスポジションの思想——文化人類学の再想像』世界思想社。

小笠原小枝(1980)「更紗」『日本の美術』一二巻一七五号、一七—四七頁。

小笠原小枝(2005)「更紗」『別冊太陽』四—七二頁。
金谷美和(2007)『布が作る社会関係——インド絞り染め布とムスリム職人の民族誌』思文閣出版。

鹿野勝彦(1987)「ベンガル農村のクマール(土器づくりカースト)——バン格拉ディッシュ、タンガイル県ミルザプール群の事例から」『民族学研究』五二巻二号別冊、一〇三—一二八頁。
中谷文美(2003)『女の仕事』のエスノグラフィ——バリ島の布・儀礼・ジェンダー』世界思想社。

松村恵里(2009)「カラムカリの技術習得とその変化における「伝統性」——南インド、シユリー・カラーハステイの手描き模様染色布の事例から」『物質文化』八七号、一—二三頁。

山辺知行編 (1978) 『キャリコ染織博物館 更紗』染織と生活社。
八幡綾 (2005) 「寺院ぐの奉仕の持つ意味と「伝統」を継承する
トウベンゴス——門前町ナートドワローラーの絵師集団の事例よ
り」『史苑』六五巻二号、一四五—一八〇頁。

Barnes, Ruth and Steven Cohen, Rosemary Crill (2002) *Trade, Temple and Court - Indian Textiles - From the Tapi Collection*. Mumbai: Indian Book House.

Crill, Rosemary (2008) *Chintz: Indian Textiles for the West*. Ahmedabad: V & A Mapin.

Doshi, Saryu (1979) Dazzling to the Eye: Pichhavsais from the Deccan. in Mulk Raj Anand (eds), *Homage to Kalamkari*. Mumbai: Marg Publications, pp.67-72.

Irwin, John and Margaret Hall (1971) *Indian Painted and Printed Fabrics, vol. I*. Ahmadabad: Calico Museum.

Kala Srusti (2006) Integrated Design & Technical Development Workshop on Kalamkari Craft Sri Kalahasti, AP from 1-5-2006 to 31-10-2006: 7. Kala Srusti.

Nanda, Reena (2002) *Kamuladevi Chatopadhyaya: A Biography*. New Delhi: Oxford University Press.

Ranjan, Aditi and M.P. Ranjan (2007) *Craft of India: Hand Made in India*. Ahmedabad: Cohands Mapin.

Safarani, H. Shehbaz (1992) Golconda Pitchwais. Express of Devotion. *Marg XLIV*(1): 29-44.

Sekhar, A. Chandra (1964) Census of India 1961 vol.II, PartVII - A(1), Selected Craft Of Andhra Pradesh. Delhi.

Singh, Martand (2005) *Tradition and Beyond: Handcrafted*

Indian Textiles. New Delhi: Lustre Press Roli Books.
Varadarajan, Lotika (1982) *South Indian Tradition of Kalamkari*. Ahmadabad: National Institute of Design.

(まじむら・えり)／金沢大学大学院人間社会環境学研究所