

## 〈大会記念講演〉

歴史と記憶—サルワの板絵<sup>1)</sup>—

ルイス・ミリョネス

(河邊真次 訳)

## I はじめに

1350年頃、インカ人は、周辺地域内に居住していたあまたのアイユ (ayllu) や共同体の連合組織、さらにより大きな社会集団に打ち勝ち、タワントインスーユ (Tahuantinsuyu) の版図を確立した。ただし、クスコの中央政府と新たに「帝国」に加わった成員との関係、あるいは古くから「帝国」に従ってきた成員との関係は同じではなかったようである。いくつかのケースでは、それらが所有した土地を占領し、住民を殲滅もしくは離散させることもあったが、ある責務を強要すること (mañay) の方が多かった。タワントインスーユに新たに加わった人々は、それと引き換えに象徴的富を受けとり、また不均衡な同盟であったにせよ、統合のしるしとして自分たちの労働や産物をさし出し、相互に交換が行なわれた。

「帝国」への併合がいかなる形で実行されたにせよ、新しく獲得した領地を「帝国」の道路網に結びつけ、インカ人の至高神である太陽に捧げる神殿を建設し、領域内の労働力を宿泊所タンボ (tambo) へと結びつける必要があり、それは交替制による男性の労働奉仕ミタ (mita) あるいは女性の奉仕アクリャ (aclla) を通じて遂行された。

これは、美術の分野についても同じであった。インカの審美的様式を採

用することもまた不可欠とされ、それが今日ではインカの存在の証となっている。こうして、簡素な幾何学的装飾の諸様式が広まり、特に建築や土器の中に見いだされることになる。ただしそれらの様式は、洗練されたナスカ (Nazca) やモチェ (Moche) といった過去の文化の芸術家たちが到達したレベルには程遠いもので、その色や型は取り入れられることはなかった。実際われわれは、モチェあるいはモチーカ (Mochica) の人々が人間の図像を模写する際に、非の打ちどころのない高いレベルに到達していたことを思い出さねばなるまい。「土器に描かれた肖像 (huacos-retrato)」は、男女の顔を模写するそれらの芸術の一例である。もちろん、クスコの支配者たちの簡潔な美学に屈さざるを得なかった場合もある。われわれが関心を持つ地域アヤクチヨ (Ayacucho) に関しては、インカ人が彩色に富んだワリ (Wari) の巨大な儀礼用の壺の品質の高さも、コンチョパタ (Qonchopata) の土器の美しさをも維持しなかったことは、そのことを明瞭に示す好例といえよう。

したがって、これらの様式を発見したのはスペイン軍の兵士たちということになる。ただし、このことは、インカ人が配下の者たちの能力に気づいていなかったということの意味するものではない。なぜなら、「帝国」の様々な地域から金細工師や陶工たちが支配階級の享楽のためにクスコへ連れて来られていたからである。しかしそれは極めて少数であった。インカの美学はその支配状態の証であり、考古学者たちが「後期ホライズン」と呼ぶインカ期の特徴を有したものを作り出しながら拡大していった。

とはいえ上記のことは、タワンティンスーユに図像を追求するなんらかの形式が存在したということの意味するものではない。これは単に、カトリック教国の敬虔な絵画や彫刻の中で、人をかたどったモチーフがルネサンス以降のヨーロッパで発展し、席卷したことと同様のものであった。インカ芸術の中には、神を表象すべく人間や人間のような像が用いられた確かな事例がある。たとえその量が限られており、あるいは少なくとも現在知られている事柄が非常に乏しいままであるとしても、である。たとえば、

明け方の太陽プンチャウ (Punchau) が、小さな子供をかたどり、黄金で彫刻されていたことについての記述がいくつかあるし、またクスコのポケンカンチャ (Poquencancha) の神殿の装飾についても言及がある。その他にも、副王フランシスコ・デ・トレド (Francisco de Toledo) がスペイン王室に送るために先住民の絵師たちに絵画の制作を命じたことが記録にあるが、それら絵画群そのものはまだ見つかっていない。とはいえ、それらの絵画あるいはカンチャ (Cancha) にあるビラコチャ神 (Viracocha) やイリヤパ (Illapa) の石彫をもってしても、年代記作者インカ・ガルシラソ・デ・ラ・ベガ (Inca Garcilaso de la Vega) の記述が確かであるならば、インカの人々の人物像の表象を数多く列挙することは難しい。ところが、これとは対照的に、ルネサンスの熱狂と宗教改革の緊急事態を体験してきたヨーロッパからの侵入者たちは、聖人や聖母、キリストなど、人間の姿を完全に示す絵画や彫像を、アメリカの教会にあふれさせることになった。

図像を描いたり彫像を制作したりし、その後それらを聖別することは、福音伝道の使命の一つであった。司祭が、スペイン語を話せない信徒たちに向かって話すことができなかつたこと、また聖職者の数がわずかであったことも相俟って、聖像や宗教画、壁画などは、キリスト教化の過程には不可欠なものであり、大きな効果をもつものであった。イSPANアメリカに教会のない地域はなく、また教会はあるが前述の聖像や宗教画を持たないという地域もない。現アヤクチョの県庁所在地ワマンガ (Huamanga) もまさにそうであり、教会や礼拝堂の数で有名な町である。それらの建築・装飾様式は、すでに述べたヨーロッパ芸術の伝統、とりわけバロック様式と一致しており、その様式は継承され、ある特定の表現形式は今日に至っても繰り返されている。これらの教会には、今も昔も農民たちが足を運び、16世紀以来、そこに安置されてきた聖像に敬意を払ってきている。たとえそれらの聖像に関する人々の認識が、カトリックの教義からかなりかけ離れたものであるとしても、である。

征服者たちが、初期の段階から、先住民に聖像を描いたり彫刻したりすることを教える必要があった事実を強調することは重要である。17世紀頃には、すでに何人かの先住民がこれらの芸術の専門家として訓練を受け、さらには、キト（Quito）派やクスコ派のような明確な流れが誕生している。そしてそこでは、キリスト教の聖像は土着の芸術家たちの手によるものと分かる性格づけや装飾を受け入れていったのである。とすれば、聖像を日々必要としている地方の教会からの依頼だけでなく、個人や信徒団、あるいは非宗教的ではあるが聖像を持つ必要性を感じていた共同体からの注文に応じて、これらの芸術家たちが自らの活動の場を拡大していったのは極めて当然のことであったに違いない。

## II サルワ

本稿でとりあげるサルワ（Sarhua）地区は、ペルー領アンデス山間地域の中南部に位置するアヤクチョ県ピクトル・ファハルド郡（Provincia de Víctor Fajardo）の一部をなす（地図1）。同地区はアヤクチョを南北にほぼ二分するパンパス川（río Pampas）沿いにある。またその場所は、海拔3000mを超える丘陵の斜面にあり、近隣の町カンガヨ（Cangallo）やワマンガへ人々が通行する道筋からは孤立している。パンパス川を渡ることが集落にたどり着く最良の方法であるというのに、そこに架かる橋はたいそう傷んでいる。7月から9月の乾季の間に川を渡るという方法もあるが、それは川の水量がほとんどない時に、危険を覚悟で悪路走破型の自動車を使用してのみ可能となる。

1993年以来、国勢調査が存在しないため、われわれはその地方自治体が提供する数字に頼らなければならない。それによると、サルワ地区を構成する家はおよそ80戸であり、そこに居住する者は1000人足らずである。サルワ在住の若者と成人の3分の1以上が農作業や家畜の世話をしながら長期間高地で過ごすため、住民の数をはっきりさせることは困難を伴う。他方、町がサルワの住民を引きつける要素はそれほど多くはないが、そのよ

うな誘因の一つとして学校（小学校と中学校）がある。学校では、1年次から6年次の児童に無料の朝食が与えられる。子供たちの両親はたいいて畑に出ている。そのため、食べ物を受けとるために祖父母が子供たちを学校へ連れて行くことが多い。しかし、学校での教育そのものは、あまり重視されることがない。町のこうした吸引力は、年長の子供には及ばない。そのため、両親は、子供たちが自分たちのそばで農作業あるいは家畜（ウシやヒツジ、ヤギ）の放牧に従事することを望む。しかし、ある年齢に達し、この種の生活を拒絶する人々は、ワマンガやカンガヨ、あるいははるか太平洋岸に位置するイカ（Ica）などの町へ移住することになる。しかし、仕事の選択肢は非常に限られているので、わずかではあるが、首都リマへとたどり着く者もある。

実質的に、サルワには収入をもたらす仕事がない。自治体は、建設作業に着手するとき——それ自体めったにないことであるが——でさえ、仕事を早めるためという理由で、自前の労働スタッフを連れてやってくる会社やサルワの外部で労働者を雇う請負事業者と契約し、一定の経験を有する建設チームを探すことを好む。そのため、地区内部で流通する貨幣の量もそれほど多くはなく、サルワの人々は物々交換をするのが普通である。ここでは、交換財としての動植物の価値を定める伝統的な様式が機能している。

町との関係という社会的脈絡から離れれば、権威は共同体の長（Presidente de la Comunidad）の手に委ねられ、それが牧民や農民の活動を統制している。ある一定数（6～10人）のバラヨク（varayok、権威の杖あるいは儀杖をもつ人）が、その共同体統治組織の長につき添う。彼らは、サルワの人々に要求される全ての「カルゴ」（cargo〔訳者注：共同体的責務負担〕）を果たした共同体成員の中からのみ選出される。カルゴは、子供のころから結婚し敬意を払われる人物になるまで、ついてまわる。共同体の成員はそれぞれに小さな農地と若干の家畜を所有しているので、農耕と牧畜という二つの生業を実践する人々の間に経済的な格差はほとんどない。

人々の生活空間は西洋流の術語で説明しきれるものではなく、たとえ部外者の目には混乱しているように見えようとも、共同体の人々は自分たちの財産（土地や動物）の境界線を明確に引くことができる。

この地方では、町の中心部ではスペイン語を耳にすることができるが、それ以外の場所ではケチュア語が唯一の言語である。村の日常用の衣服は地域の伝統的な衣装であり、子供たちも、せいぜい授業の時間だけ学校の制服に着替える程度である。外部と連絡がとれる公衆電話（共同電話）は、アルマス広場のわきにある、村の様々な生活物資を取りそろえた食料雑貨店の店内に一台だけ設置されている。電灯はアルマス広場の周囲に限られている。サルワの中心のほとんど全ての家庭には電灯線が接続されているが、広場をとりまく丘陵地に建てられた家々には接続がない。多くの家は水槽を備えているが、下水施設を欠くため、集落は慢性的な汚染に陥っている。村には簡易診療所があり、消化器系や呼吸器系の病気の治療記録がある。幼児の死亡率は高いはずだが、その数字に関する信頼できる資料は一切存在しない。

われわれが最近実施したフィールドワーク（2004年）の時点において、サルワの自治体は郡政府や地方政府からほとんど支援を受けていなかった。こうした事態は、サルワの村長が県のアルカルデ (alcalde departamental) や地方長官 (presidente regional) の役職を支配する政党と結びつきを持たず、むしろ反目する関係にあったという事実によって、おそらく説明できる。村長という役職は、郡や県というコンテキストでは一定の代表権をもつかもしれない。しかし、サルワの日常生活という脈絡では、公認された権威を行使するのは共同体の長であり、バラヨクである。したがって、行政措置や公示を役所から遠く離れた場所にまで知らせたい時、村長といえども彼らのことを考慮しないわけにはいかないのである。

### Ⅲ 絵師と板絵

ある男女が家庭を築くことを決意すると、彼らは家を一軒建てる。その

際、その慶事をとり仕切るコンパドレ (compadres、代父母) は、その夫婦に「板絵 (tabla)」を一枚贈呈しなければならない。Tabla というスペイン語は、この場合、「リュウゼツランで作られた一本の梁」を指す。その片面は滑らかで、端から端まで絵で埋め尽くされている。「板絵」は平均で長さが2メートル20~30センチ、幅は20センチある (写真1)。黄色がかった白色の下地が塗られた滑らかな表面は、いくつもの四辺形に分割されている。そのまず目には、農村生活の数々の場面が描かれている。各場面には、家を建てた家族内の特定の成員が中心的な (あるいは唯一の) 登場人物として描かれており、すぐに誰と分かる特徴的な姿をとっている (もしその人物が舞踊家であれば踊っているように、牧民であれば羊とともに描かれる、等々)。その人物をとりまく環境や、人々、動物、事物も描き込まれている。

儀礼と結びつくこの梁は、登場人物たちが (生者であれ死者であれ) 拡大家族のメンバーであったことを思い出させるよう、家屋の屋根の内側の、家の中のどこからでも見える場所に設置されている (写真2)。一本の梁の端から端までには、前述の登場人物が描かれた7つから8つの空間がある。「板絵」の上方の四角には多くの場合、太陽が描かれ、たいていその太陽は人間の目鼻立ちをもつ。また、最下部には集落の守護聖人である被昇天の聖母 (Virgen de la Asunción) あるいは聖ヨハネ (San Juan) の像が描き込まれている。

サルワの「板絵」は、1970年に初めてリマに持ち込まれた。将軍ファン・ベラスコ・アルバラード (Juan Velasco Alvarado) は、自分のクーデターにちなむベラスコ政権の名のもと、ペルーを支配していた。それは7年に及ぶことになる [訳者注: 1968—1975]。この軍事革命政府は、前向きな努力のひとつとして、文化の生産を通じ首都と地方の接近を図っていた。「板絵」がサルワから途方もなく遠いリマに持ち込まれたのは、まさにこの時期のことだった。軍事政権にとり、これは先住民文化振興という政府方針に合致するものだった。

これを企画したのは、ある人類学者と大衆芸術画廊主のふたりだった。彼らの目的は、リマの民衆に絵師たちの仕事を見せることの他に、「板絵」を商品化することだった。ただし、商品化には支障となる事柄があった。それは、誰の目にも明らかなように、「板絵」の大きさである。そこで、彼らは、農村生活の場面一つひとつの区切りを境界線として使いながら、「板絵」を四角い絵に断片化することにした。その結果、小さな「板絵」のそれぞれが独自のアイデンティティを得た半面、家の梁という儀礼上の機能は失われた。

新たな意味をもった「板絵」を購入する大衆は、サルワの絵師たちが描くデザインや儀礼、祝祭、さらには共同体が行なう活動の素朴さに関心を持った。この時期、新しい「板絵」用の約30のモチーフが創出された。儀礼的な梁に描かれた諸場面から、そしてまたサルワの日々の実生活から、個々のモチーフが抜き出されていったのである。それは、人々の仕事から分離できない、共同体生活を取りまく超自然的世界を含むものであった（写真3、写真4）

リマに到着したサルワの絵師たちは、ほとんど全員が互いに血縁関係にあった。都市へ出かけていくという冒険の核となったのは3家族だったが、30年後の今日では、20人あまりがリマに定住している。かつて、彼らとサルワやサルワに残った家族との間には緊密な関係があったが、今日ではそれは散発的で希薄になった。当初の移住者の次の世代は、もはやサルワ人ではなくリマ人である。ケチュア語を話す者はほとんどおらず、集落についても両親の話から知るのみである。

センデロ・ルミノソ（Sendero Luminoso）を中心に1980年から1993年にかけてペルーが経験した内戦の過程が、この経緯に深く関わっていることは言うまでもない。この期間、リマとアヤクチョを結ぶルートは国軍にコントロールされ、非常事態地域が宣言されていた。センデロ・ルミノソの活動家たちは、暴力でアヤクチョの多くの地域の村人たちに忠誠を求めた。応じない人々は、次々に虐殺された。国軍はそれに対し猛攻を加え、無防

備の民間人が戦闘に巻き込まれて犠牲者となった。死者や行方不明者は、総計7万人と推定されている。今ではその責任者たちが刑務所に収監されているとはいえ、身内や財産を失った人々に平静を取り戻させることは誰にもできないであろう。こうした経緯があり、リマに住みはじめたサルワの絵師たちは、インスピレーションの源泉である故郷と切り離された状況のなかで、伝統的な型の絵を描きつづけることになった。そして、彼らは、アンデスの村々へのセンデロ・ルミノソの出現と、軍隊の指揮による鎮圧という特別な情景を、その絵の中に描き加えるようにもなった（写真5、写真6）。

アヤクチョは、この内戦の犠牲者のおよそ70%を占めた県であった。しかし、村人の記憶によれば、サルワは、現役の村長と1980年代に村長を務めた大地主を含む約20人の犠牲者しか出さなかった。

ベラスコ政権時代に生じた第一波以前には、絵師家族のリマ移住はなかった。これは、かつてはサルワのモチーフの需要がほとんどなかったことから説明できる。ベラスコ時代の当初、サルワのモチーフは「板絵」の中だけでなく、カレンダー、写真アルバム、一般書籍、そして小中学校や大学の教科書でも使われた。このように濫用されたため、その目新しさはすぐに失われてしまった。リマ在住の名のある絵師たちは、今ではアトリエに30あるいはそれを若干上回るオリジナルなデザインを保持している。それらは、家の新築儀礼と関わる、もともとの梁を分割したものである。それらは展示されているのではない。白紙にトレースし、時折現われる稀な顧客の急な注文の際に、それらを「板絵」として描くだけである。これ以外に、アトリエを維持する ADAPS (Asociación de Artistas Populares de Sarhua、サルワ絵師組合) の仕事もある。3～4年前、ある事業者がメキシコの女性画家フリーダ・カーロ (Frida Kahlo) の顔を描いた小さな装飾画を彼らに大量に依頼してきたことがあった。また別の機会には、コロンビア人画家フェルナンド・ボテーロ (Fernando Botero) の「ふくよかな女たち (Las Gordas)」がアトリエを満たしたこともあった。同様のこ

とは、ペルー人デザイナー、バルガス (Vargas) の「女人画 (Las Chicas)」を模写した時にも起こった。しかし、サルワの絵師たちは、心の奥底では、出身集落の素描や「板絵」(白地に描かれたもの)の復活を待ちつづけているのである。

サルワでは、今でも儀礼用の梁は制作されている。しかし、それは決して専従の仕事ではない。サルワ在住の3~4人の絵師は、昔と同様、農作業や家畜の放牧に従事し、週のほとんどは高地で生活を営む。彼らは集落に下ってくるときだけ仕事場を開け、共同体向けの木工品や儀礼用の道具(バラヨクの権威杖あるいは儀杖)の制作、あるいは教会向けの仕事(祭壇や聖人像の修理、宗教画や壁画の塗り直しなど)を請け負う。時には、旅行者が興味を持ちそうな民芸品も作り、ごく稀ではあるが、リマ在住の職人たちに自分たちの作品を送る。ただし、彼らが首都で新たに再創造された「板絵」を作ることはない。その代わりに、誰かが家を建てるといった機会があれば、たとえその伝統に衰えが見られようとも、彼らはリュウゼツランの長い茎を切る。儀礼用の梁に絵を描く準備はできているのである。

#### IV 歴史と記憶

数年前のこと、ADAPSがスイスのNGOの支援を受けたことがある。そのNGOは、リマへの移住の歴史を、長さ平均1メートル20センチ、幅1メートルの大きな絵画に描くよう、絵師に求めた。絵師たちはその注文に応じ、約10枚の絵を制作した。彼らは、それを販売すべく、オリジナルとその複写数枚を保管したが、今ではその生産は中止され、展示も行われていない。

もしこれらの絵画——故郷を離れるサルワの人々、首都に到達するまでの困難、リマに定住する際の問題などが画題——に、センデロ・ルミノソ以前の集落の描写や内戦の苦しみを描いた「板絵」を加えれば、われわれは、共同体の生活の幸福な時代から離郷を経て首都で過ごした多難な状況までを、ほぼ直線的な「歴史」として絵画の形で得ることになる。

そして、名人といわれたビクトル・ユクラ (Victor Yucra, 1970年代に活動) がかつて描いた30枚の有名な絵の中の、「人類の起源」と「世界の終焉」を描いたものを上記の「歴史」のなかに組み込めば、この絵画的歴史は、ずっと以前にまでさかのぼることになる (写真7、写真8)。奇妙に思えるかもしれないが、ユクラの絵の宇宙創造の編年によれば、「人類の起源」が「世界の終焉」よりも後になっている。その理由は、後者が今ある人類に先行したひとつ前の人類とその世界の終焉を物語っているからである。本論の写真が示すように、この一連の歴史画のひとつひとつには、説明用の短いテキストが添えられている。それは都市のパルー人もしくは外国人に購入されることを前提とした説明であり、決して絵師たちの伝統に即した様式ではない。その図像や言葉をサルワの民族誌として読むことは、もちろん可能である。三つの時代を描いた絵——1970年代、暴力の時代、移住の時代——は全体として、サルワを去ってリマに住み着くまでの彼らの歴史として見ることもできよう。

この研究を進めるなかで、ある重大な疑問がわれわれの脳裏をよぎるようになった。それは、「板絵」にはアヤクチャョ県の村人が古い時代のまま描き込まれているのではないかという点である。これを確認するため、われわれはリマの「板絵」の実物大の写真をサルワに持参し、それを村人に見せながらインタビューする必要がある。その成果は、今後数巻の研究書に結実するだろう。具体的な研究が、すでに多面的に進行中である。ここでは、首都で制作された作品が村の絵師たちに認知されたことに触れておくにとどめる。たとえ、村人やこのテーマの権威者が、「いくつかの板絵には、今はもう見られない過去の慣習が扱われている」と異議を唱えるにしても、である。サルワの住人は、いにしへの「板絵」を前に、「今はモラルが失われてきている」と若者のたちふるまいに不満を述べた。また、村の祭礼の絵を、ある悲しみをもってながめた。今ではサルワには在村司祭がおらず、年に二、三度やってくるにすぎないからである。しかも、その司祭は、われわれが参加した守護聖人の祭礼を欠席するありさまであっ

た。

ADAPSの絵師たち——現在はリマ市チョリリヨス地区 (el distrito de Chorrillos) に居住——にとり、いわゆる「民芸品」が取引される首都や商業の世界に足を踏み入れることは、自分に冒険の歴史の構築を強いるものであった。「世界の終焉」の神話から始まる彼らの記憶の鎖は、首都での苦しい生活で終わる。彼らには、サルワ人らしく行動することはもはや不可能であった。物語は終わってしまったのである。それに続く歴史といえば、「雇われ絵師」になることであった。それは、つまるところ、利益を生むモチーフなら何でも描く絵師になりきることにほかならなかった。

サルワ在住者にとり、同郷人の絵画は、日常世界を描く限りにおいて、正しい。しかし、現在のものではない活動や登場人物を伝えるようなことがあれば、彼らはすぐに訂正しようとする。サルワにおいて、人々は「板絵」を——儀礼用の梁と同じく——現在も伝統が息づく証左として解釈しているからである。別の言い方をしよう。人々が依拠できるものは、天井に設置された大きな「板絵」に現われる人々（両親、兄弟姉妹、祖父母、オジヤオバ）と夫婦及びその子供たちの間に確立された連続性の他には、何もないのである。そうしたまなざしで、「板絵」に描かれた人々や親族を、毎日の生活の中で眺めているのである。そこには、集落の正式な居住者になった時、誰と誰が親しい人であったかを確かめる機能があった。また、絵を依頼するときに絵師に伝える人間関係や相手への姿勢は、相互扶助や援助の交換の義務関係を示唆するものでもあった。人々とのそうした協力関係のおかげで、夫婦（とその子供たち）がひとつ屋根の下で安心して暮らすことができたのである。要するに、この伝統的な「板絵」は、家族の歴史——おそらくこれまでも、そのようなものとして使われてきたであろうが——にとどまらず、特定の人々との間に取り交わされた権利と義務の関係を記し、記憶する媒体だったのである。だからこそ、その証人として太陽や守護聖人もしくは聖母がそこに書き込まれたのである。

古い伝統的な「板絵」には、19世紀の年代が付されている。そこには、

技巧を凝らしたバロック装飾にあふれたサルワの教会のモチーフからとられたものが少なくない。このことははっきりしている。ところが、現代の「板絵」はリマ人の発明品である。それは、政府の主導や民芸品取引の産物として生まれた。「板絵」のモチーフはひたすら繰り返され、移住した絵師たちの記憶の中のサルワ村が総動員された。そして、結局は終焉を迎えることになったのである。

県庁のあるアヤクチャ市やリマなどの都市がサルワの人々に提供するものは、あまり多くない。にもかかわらず、若者たちの移住が増大している事実は指摘しておきたい。このような若年層の離散は、儀礼的な梁を設置する慣習が衰退している原因のひとつとみてよかろう。われわれのインフォーマントは、道徳性の危機を語る。白昼堂々と路傍で交際する若い男女、プロテスタントの教会の存在などのことである。これは、彼らが親となる年齢に達したとき、サルワに帰郷し先行世代の価値観を継承しないかぎり、サルワの生活が放棄されること意味する。

儀礼用の梁、つまり「真の板絵」が作られなくなるのは、そう遠い日のことではあるまい。だが、その記憶は存続するだろう。サルワの人々の儀礼、すなわち彼ら自身が「板絵」を注文し、描き、新築の家に設置するという行為は、昔を懐かしむ首都に移住した絵師たちが記憶に残してきたからである。慣習は失われていく。しかし、それはすでにわれわれの歴史の証拠資料になっているのである。

## 註

- 1) 本研究で利用した情報は、2001、2003、2004年に収集された。写真はマリオ・ミリヨネス (Mario Millones) とセシリア・ラフォ (Cecilia Raffo) 所有のものである。サルワ村の関係諸氏、ADAPSのアトリエ、国立サン・クリストバル・デ・ワマンガ大学 (la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga)、そして平成17年度日本学術振興会・外国人招聘研究者 (長期) 事業 (No. L05506) 関係諸氏の全面的な協力に感謝したい。

## 参考資料

Millones, Luis. 1987. *Historia y poder en los Andes centrales*, Madrid : Alianza Universitaria.

———. 1997. “El culto a las imágenes sagradas. Religiosidad popular en el Norte del Perú.” Antonio Garrido, compilador, *Pensar América. Cosmovisión mesoamericana y andina*, Córdoba : Universidad de Córdoba, pp.311–331.

———. 1998. *De la evangelización colonial a la religiosidad popular peruana. El culto a las imágenes*, Sevilla : Fundación El Monte.

Millones, Luis, Hiroyasu Tomoeda, Tatsuhiko Fujii, eds. 2003. *Tradición popular. Arte y religión de los pueblos del norte del Perú*. Osaka : Museo Nacional de Etnología.