

# モニュメントからアートへ

ー トーテム・ポールとイヌクシュクの例から ー

立川 陽仁<sup>1)</sup>・森 彩也香<sup>2)</sup>

Totem poles and Inuksuit (sg. inuksuk) are seen as one of the representative arts of the aboriginal people of the North America. But these monuments (and other native crafts) were not “arts” but just simple “tools” with a certain function. Then, when and what conditions did these “tools” become “arts”? This theme has already been discussed in various contexts, however, those studies carefully avoided the perspectives of the formative and technological dimensions. Re-evaluating Franz Boas' classic, *Primitive Art*, this article aims to explore the conditions in which such “tools” become “arts” through the perspectives of the formative and technological dimensions.

## 1 はじめに

カナダのバンクーバー島にて先住民クワクワカワクゥ (Kwakwaka'wakw) のフィールドワークを実施していた 2000 年、私（立川）は漁船の上である木製の棍棒をみつけた。その棒は野球のバットのような形をしているが、それよりはるかに短く、はるかに太かった。その棒には赤と黒で伝統的なデザインが施してあったが、そのデザインの半分はすでに剥げてしまってみえなくなっている。その場にいた先住民漁師たちに確認してみたところ、それはサケを叩き殺す棍棒だった。その場のだれも、もはやこの棍棒を必要としなくなっているので、私はそれを持ち帰ることにした。この棍棒はいまも私の研究室にある。そして学生の卒業アルバムの写真撮影の際カメラマンに「何かゼミの特色を示すアイテムを」と頼まれた際に、利用している。

さて、この棍棒は道具なのか、それともアートなのか。クワクワカワクゥ固有のデザインが施されたこの棍棒は、その意味では芸術作品である。しかしこの棍棒は、おそらく数十年前には実際にサケを殴り殺すという目的で使われた、まさに道具であった。この点で、この棍棒を道具とみなすかアートとみなすかは、そう簡単なことではないことがわかる。そしてこれと同じことは、美しい皿や壺にもいえるだろう。いかに美しい皿があっても、それを食器として使う以上それは道具である。しかしその皿を食器としては使わない限り、それは道具ではなくアートと呼ばれる可能性がある。

これと同じ問題を、国立民族学博物館（民博）と東京博物館（東博）との比較で考えたのが、吉田である。吉田は、「民博に所蔵されているものはガラクタだ」という、民博初代館長梅棹忠夫の言葉を引用しつつ、読者にガラクタ（ないし道具）と芸術の境界について問いかけてい

1) 三重大学

2) 三重大学大学院

る（吉田 1999：116-7）。両者の垣根は、じつはそれほど明瞭ではない。

民博と東博の比較を通じてガラクタとアートの境目に疑問を投げかける吉田の論は、別の点でも示唆的である。というのも、両者の垣根についての不明瞭さというのは、民博の所蔵が対象としているような、伝統的に、観賞だけのモノを作るという理念が希薄だった社会について考えるとき、よりいっそう浮き彫りになるからである。そしてそのような社会の1つが、北米の先住民社会であることに異論の余地はない。

本稿では、立川が専門とする、クワクワカクゥを中心とした北米の北西海岸（Northwest Coast）のトーテム・ポール、および森が専門とする、イヌイトのイヌクシュク（inuksuk）から、ただの道具からアートへの転回、およびその条件に付いて考察する。トーテム・ポールもイヌクシュクも、ともに本来は何かを記念するための指標ないしモニュメント、つまり何かしらの実用的な機能をもつ“道具”であった。それが、一方では19世紀後半に、他方ではバンクーバー・オリンピックがあった2010年以後に、アートという地位を確立するにいたった。その条件の一端に迫ろうとするのが本稿の目的である。

道具からアートへの変貌については、その対象物の目的、つまり、実際に何かに使用するために作られたのか、あるいは単に観賞用に作られたのかという点だけに起因するわけではない。岸上が述べるように（岸上 2010：12）、そこには批評家ないし市場の役割というものが大きく影響している。これらの論は十分に妥当だと考えるが、技術的な側面についての議論が欠けていることは否めない。以上のことから、本稿では、古典的名作とされるフランツ・ボアズの『プリミティヴアート』を再評価しつつ、技術的な面をふまえて道具からアートに変貌する条件について議論したいと思う。

なお、本稿では、序論となる本節と、トーテム・ポールについて論じるつづく第2節を立川が、イヌクシュクの事例をあげる第3節、考察となる第4節、結論となる第5節を森が執筆する。また、本来ならさまざまな作品の図画、写真などを添付すべきではあるが、著作権の問題もあり、本稿では言及される作品やデザインが参照できる文献の出展先を提示するにとどめることを断っておく。

## 2 トーテム・ポールについて

まずは現在のトーテム・ポールの位置づけを確認しよう。現在、トーテム・ポールは紛れもなくアートの1つの形態だとみなされている。私が別稿で紹介したように（立川 2015：297）、一般的には、いわゆるアート（fine art）と呼ばれる広い市場があって、その下位ジャンルとして「先住民アート」（aboriginal/native art）の市場が存在するものとみなすことができる。トーテム・ポールはこの先住民アートに位置づけられるであろう。

では、トーテム・ポールは最初からアートだったのか、それとも本来はただの道具だったのか。この問いに対しては、つぎの2点から後者の立場を支持することができる。

第1に、トーテム・ポールは本来以下のような機能をもつ“道具”として制作されていた。トーテム・ポールの制作は、北米先住民のなかでも北西海岸という文化圏の先住民に固有のものであるが、それは機能ごとに以下のように分類されている。家の柱や梁にデザインを施した家柱（house post/beam）、何かを記念するモニュメントとしての記念柱（memorial pole）、誰かの墓があることを知らせる墓柱（mortuary pole）、来客を歓迎する歓迎柱（welcome

figure/pole) などである (HALPIN 1981: 20-3)。つまり、現在のファイン・アートのように、制作そのものや、観賞を目的としたものではなかったことになる。

第2に、先住民自身の内に、その制作を専業としたいいわゆる〈プロ〉のアーティストがいなかったことが指摘できる (立川 2015: 286)。原理的に、トーテム・ポールをはじめ、北西海岸の木製彫刻はすべての先住民がおこない得るものであった。もちろんそのなかにも技術に長けた者とそうでない者がいて、制作依頼は前者に集中することになるが、彼らとて他の先住民が日々おこなう義務 (主として生業活動など) を免れるということとはあり得なかった<sup>(1)</sup>。

技術的な側面に目を向けると、仮に“道具”として制作されたトーテム・ポールに美しい模様が描かれている場合、それを道具とみなすべきかアートとみなすべきか判断することはむずかしいかもしれない。それは本稿の序論で示したサケを殴り殺す棍棒のエピソードにもうかがえる。しかし少なくとも、現在の長老たちの回想から、以下のことは指摘できる。まず、いまでこそ白、黒、黄色、赤、緑などカラフルに塗色されているトーテム・ポールであるが、19世紀前半までのトーテム・ポールは無色であったかせいぜいふちどりに黒 (ないし深緑) の塗料が使われていたにすぎなかった。つぎに、いまでも昔もトーテム・ポールの制作にレッド・シダーという木を使うのは変わらないが、トーテム・ポールの大きさは概してかつてより大型化したといわれている。最後に、これは極めて微細でなおかつ主観的な指摘になるかもしれないが、現在高い評価を得るトーテム・ポールにくらべると、かつてのものは線がまっすぐでなかったり、線の太さが均一でなかったり、塗り斑があったりしたという。われわれは、このような“斑のある”かつてのアートの名残をいまでもある種のアーティストたちの作品の内にみることができる。それは、アート市場では無名だが、地元の先住民コミュニティではそれなりの信頼をおかれ、制作依頼がなされる地元に根付いた“そこそこ”のアーティストたちの作品である。彼らが描くデザインには、均質さが欠けている場合が見受けられるが、長老のなかには「これこそが昔のアートの姿だった」という者もいるのだ (立川 2015: 287)。

さて、かつてのこのような“道具”としてのトーテム・ポールと現代のアートとしてのトーテム・ポールの断絶は、いつ起こったのか。この問いに対しては、おそらく19世紀後半がそうであったと答えるのが適切だろう。なぜなら19世紀後半には以下のような社会的、経済的、学術的、技術的変化が生まれたからである。

第1に、19世紀後半は、北西海岸に資本主義産業が浸透し、それにより先住民社会にいわゆる「成金」が誕生した時代であった。19世紀後半、北西海岸に商業的なサケ漁業と缶詰加工業が進出し、きわめて多くの先住民たちがそれに参入すると、従来の社会構造でリーダーシップをもっていなかった「平民」たちにも富を得、富豪になる道が開ける (立川 1999: 8)。とくにクワクワカワク社会では、これら成金は、ポトラッチという宴において、もっとも名誉とされる、もっとも早く贈り物を受けとる権利を得る「鷲」(eagle, クワクワラ語で *kwikw*) という地位を獲得するにいたった<sup>(2)</sup> (ちなみに、鷲が生まれる以前は、ポトラッチで最初に贈り物をもっていたのは世襲チーフたちであった)。他方で、従来の社会序列で最高位にいた世襲チーフたちも、このような成金たちの誕生をただ黙って見ていたわけではなかった。彼らの多くもまたサケ漁業に精力的に参入し、莫大な富を得ては、ポトラッチでそれを人びとに分配したのである。両者のライバル関係がピークを迎える19世紀後半、彼らは競ってみずからの地位を象徴するおびただしい数の巨大なトーテム・ポールを建てた。クィーン・シャーロット島のハイダ (Haida) の廃村に乱立するトーテム・ポールの有名な写真 (e.g. HALPIN 1981

：15）は、まさにその当時の情景を視覚的に証明している。つまりこの時代、トーテム・ポールは機能をもった道具としてではなく、まさにその所有者である世襲チーフや成金たちの権力の象徴として、まさに「みるものとして」制作されたのであった。

当時のトーテム・ポールの乱立を手助けしたのが、その制作をより容易にしたさまざまな道具類であったことも忘れてはならない。これが第2の変化である。アルファベットのDの形をした鉋、斧などが制作に導入されたほか、さまざまな色の塗料も導入された。それまでの無色ないし黒や緑のみの色しか使われなかったトーテム・ポールは、この時代になり、赤、白、黄色、緑など多彩な色彩で彩られるものになった。

第3の変化としてあげたいのは、いわゆる“白人”の側のトーテム・ポールへの関心、より具体的にはそれを収集したいという願望がこの時期に急速に高まったことである。当時の博物学や民族学の発展とともに、多くの国の博物館が研究者を現地に派遣し、現地の慣習を研究させ、さらには現地固有のモノを収集した。北西海岸においてもっとも影響を与えたのは、ベルリンの王立博物館から派遣され、後に「アメリカ文化人類学の父」と称されたフランツ・ボアズの到来であろう。1890年代に北西海岸を訪れた彼は、現地でのフィールドワークの傍ら、トーテム・ポール、箱、毛布などさまざまなモノを記録し、収集している（ROHNER (ed.) 1969）。博物館や人類学によるこうした収集の動きを後押ししたのは、世界の慣習や文化を記録し、収集し、陳列したいという当時の植民地主義的な欲求のほか、失われつつある文化遺産を博物館や紙の上に救済するという、いわゆる救済のイデオロギーがあったことはいうまでもない（cf. クリフォード 2003）。

この救済のイデオロギーは、その他2つの要因と相まって、20世紀に入るとトーテム・ポールによりいっそうの希少価値を与えることになる。トーテム・ポールに希少価値を付した要因の1つは、レッド・シダーから制作されるトーテム・ポールは寿命が100年だという認識、および1895年に施行されたいわゆる「ポトラッチ禁止法」である。この法は、北西海岸のポトラッチという宴はもちろん、それに付随して建てられることが多かったトーテム・ポールの制作さえも禁止した（COLE and CHAIKIN 1990）。つまり、この法が維持される限り、トーテム・ポールは絶滅する運命にあったことになる。こうした形でトーテム・ポールに希少価値が生まれ、アート収集家たちの所有欲を刺激したとしてもおかしくない。

19世紀後半、以上のような動きがみられ、トーテム・ポールはただの“道具”からアートへと変貌していくきっかけを得た。20世紀に入るとこれに拍車をかける運動が、主として大学や博物館などの研究機関を軸に起こった。

20世紀に起こったこうした運動として、まず、大学や博物館主導でおこなわれたトーテム・ポール復元プロジェクトがあげられる。トーテム・ポールの寿命および、当時のポトラッチ禁止法をふまえると、このままではトーテム・ポールという先住民の文化遺産は消失するであろうと考えられたのは先述のとおりである。そこで、ブリティッシュ・コロンビア大学が1949年に、そしてブリティッシュ・コロンビア王立博物館が1953年に、それぞれハイダのビル・リード（Bill Reid）とクワクワカワクウのマング・マーティン（Mungo Martin）に依頼し、トーテム・ポールの復元を依頼した（立川 2015：292）。

このことの最大の意義は、上記の2名をはじめ、プロのアーティストが出現したことであろう。マーティンやリードは、ビクトリアやバンクーバーなど大都市に制作スタジオを構え、北西海岸一帯から集まった志の高い若者たちを弟子にしつつ、徒弟的な方法でトーテム・ポール

の制作をおこなった。この2人が引退すると、その弟子たちがこのプロジェクトを引き継いだ。クワクワカワクウのハント（Hunt）一族、ヌー・チャー・ヌルス（Nuu-chah-nulth）のティム・ポール（Tim Paul）のほか、多数のプロのアーティストたちがマーティンやリードに弟子入りし、その後一流のアーティストに成長したのである（立川 2015：292）。こうしたプロのアーティスト集団の誕生は、トーテム・ポールをアートとみなす“白人”のまなざし、その“白人”主導のアート市場やアート制作のシステムをみずからの内に受け入れたことを意味するものである。

上記の経緯は、いってみれば社会的であり、学術的であり、経済的なものでもある。しかし実際には、それらの条件だけが作用したわけではない。技術的な面においてもいくらかの重要な変容が20世紀以降生まれたことを指摘するのは重要であろう。19世紀後半の技術革新により、トーテム・ポールが大型化し、均斉のとれた描写が可能になり、色彩豊かなものになったことについては先述したとおりである。ここには制作する道具の改良がもっとも大きな意味をもった。しかしそれ以外に、“白人”のある者、より正確に言えば文化人類学者の一部は、トーテム・ポールをはじめとしたいわゆる「北西海岸アート」のデザインを要素分解し、難解なデザインの学術的な理解を深めただけでなく、結果としてそこに新たな定義を加えたのである。その例として、ここでは2人の人物をとりあげよう。

1人はビル・ホルム（Bill Holm）である。彼は、一見複雑にみえる北西海岸独特のデザインを、わずか3つ程度の様式に分解し、実際のデザインはこれらの様式の組み合わせでできていることを明らかにした。もう1人はマージョリー・ハルピン（Marjorie M. Halpin）である。彼女は一般向けのトーテム・ポール入門書においてであるが、民族ごとに異なるトーテム・ポールの特徴——たとえばハイダのものは2頭身で平坦な彫り方をし、クワクワカワクウ型は3頭身で立体的な彫り方をするなど——をきわめて明快に指摘した（HALPIN 1981：40-5）。

ここではホルムの研究についてもう少し詳しく述べよう。ホルムは代表作である『北西海岸先住民アート』の「アートの諸要素」という章で、北西海岸のデザインの型を定線（form line）のほか卵型（Ovoid）、眉（eyelid）、U型（U form）、その他に分類し、一見複雑にみえる北西海岸のデザインの大半もじつはこれらの組み合わせで成り立っていることを明らかにした（HOLM 1965：35-57）。ホルムの研究のおかげで、われわれ部外者でさえ一見複雑な北西海岸アートのデザインを理解できるようになったばかりか、その気になればみずからデザインすることさえできるようになった。また、ハルピンの入門書を読めば、われわれはひと目みてあるトーテム・ポールがどの民族集団のものかを見分けることができる。この学術的な貢献はきわめて大きい。しかし彼らの研究は、北西海岸アートを観賞するわれわれ部外者だけでなく、その制作者たる先住民自身にも大きな影響を与えている。私がフィールドでであったアーティストを志すある10代の若者は、デザインの勉強のために上記の卵型、U型らが縁どられた型紙をつくり、その型を使ってシャチやカラスのデザインを描いていたが（これは、日本の子どもたちが、まるや三角の形が含まれた定規を使ってその形を紙に移す作業に似ている）、その作業場の傍らにはホルムの本がまるで教科書のようにおいてあった。つまりこのことは、どんなベテランのアーティストであれ、均斉のとれたいわゆる北西海岸独自のデザインを描くにあたり、少なくとも修業期間中はホルムが示した諸型を基本形として使うよう練習していることを示している。このような鍛錬を通じて、アーティストたちは均斉のとれたデザインを描けるよう技術を磨くようになるが、紛れもなくこの方法の発達にはホルムらの一連の研究が影響し



ている。

ホルムやハルピンら人類学者の研究には、いわゆる「先住民アート」なるものを本質主義的に固定化しかねないという批判も向けられるべきであろうが、本稿ではあえてそれについて論じるつもりはない。ここではとりあえず、それらの研究が上記のように、現代においてアーティストを志す若者たちのマニュアルとして機能するようになったことを示すにとどめよう。そしてこのことによって、技術的な細かな変化が生じているかもしれない実態を示して、この節を締めくくろうと思う。

長老の語るところでは、かつては箱であれトーテム・ポールであれ、デザインはフリーハンドで描かれていた。いうまでもなく、それを巧みに描くにはもちろん長年の経験に裏打ちされた暗黙知が必要とされるが、それでもかつての作品のデザインにはある種の“斑”があったりする。これらの“斑”が、ある種の趣を醸しだすであろうことは想定できる。しかし現在、残念ながら、このような“斑”のある作品は、良質なものとは認められない。ホルムらの研究で示されたアートの要素分解は、制作者側において型紙という便利な道具を発達させた。そしてそれにより、美しい直線や楕円、均質な色を創りだすことが可能になった（しかしそれでさえ多大な鍛錬が必要であるが）。そしてこのような均斉のとれた描写こそが、ファイン・アート市場で先住民アートに求められる条件でもあるのだ。

### 3 イヌクシュクについて

イヌクシュクとは、約4000年前からイヌイトによって作られてきた、石を積みあげた塔のようなもののことである（HEYES 2002: 133）。「イヌクシュク」という言葉はカナダ東部のイヌイト語であり、inuk は「人間」、suk は「代わりの」を意味する。これらをつなげて「人間の能力を代行するもの」を意味する「イヌクシュク」という言葉になる（HALLENDY 1992 in HEYES 2002: 134）。イヌクシュクの大きさは約0.5メートルから2メートルであり、積みあげる石の大きさや積みあげ方によって、さまざまな形状のものがある（HALLENDY 1997）。

伝統的な生活において、イヌクシュクは狩猟・漁撈にいくハンターが自分よりも後にいくハンターに対して、進むべき方向や狩猟・漁撈によい場所を示すための道標として作られた（HEYES 2002: 135）。狩猟・漁撈をするには危ない場所（HALLENDY 1992: 17 in HEYES 2002: 139）や、カリブーの肉を貯蔵しておいた場所にも作られていた（MacDONALD 2000: 190）ことから、イヌクシュクがイヌイトの狩猟・漁撈におおいに役立っていたことがわかる。このほかにも、太陽や月、星の位置を示すこと、風から身を守ること（MacDONALD 2000）、何かできごとを記念すること（RASMUSSEN 1967 in HEYES 2002: 139）、さらには時間潰し（RASMUSSEN 1967 in HEYES 2002: 139）といった、さまざまなことを目的としてイヌクシュクは作られた。

このようにイヌクシュクは本来アートではなく、イヌイトの伝統的な生活を支えるために作られていたモニュメントであり、道具としての役割を果たしていた。イヌクシュクが本来アートでなかったことは、イヌイトのなかに元々「芸術（アート）」という概念が存在しなかった（GRABURN 1987: 48）ことから明らかである。

こうした状況に大きな転機をもたらしたのが2010年にバンクーバーで開催された冬季オリンピックであった。公式エンブレムにイヌクシュクをもとにしたデザインが選ばれ、それが世

界から注目を集めたことによって、イヌクシュクはアートとして世界中から認識されるようになった。

とはいうものの、20世紀後半にはすでにアートとして作られたイヌクシュクがあった。もっとも早く作られたのは1960年代半ば頃に作られ、現在トロント・ピアソン国際空港におかれているものである（GRABURN 2004：72）。さらにはその後、1986年に開催されたバンクーバー国際交通博覧会で、イヌイトの芸術家アルビン・カナク（Alvin Kanak）による6メートルのイヌクシュクが北西準州（North West Territory）のパビリオンに飾られた。このイヌクシュクはその後バンクーバーのイングリッシュ・ベイに移設され、観光客がみられるものになっている。その他、イヌクシュクをモチーフとした小さな置物や彫刻などもイヌイトの芸術家によって土産物として作られるようになった（HEYES 2002：142）。

これら初期のものうち大半は、カナダ主流社会側がイヌクシュクをアートとみなし、イヌイトに制作をもちかけることによって作られた。カナダ主流社会によって、イヌクシュクは本来の道具としての役割を果たすためではなく、芸術家が作る「芸術作品」や「芸術作品のモチーフ」、そして「カナダのシンボル」として作られるようになった。これに影響され、イヌイト自身もイヌクシュクを「イヌイトのシンボル」として認識するようになり、1999年に設立したイヌイトの自治準州、ヌナブト準州の準州旗と紋章には、イヌイトの芸術家アンドリュー・クァピク（Andrew Qappik）によるイヌクシュクのデザインが採用された（GRABURN 2004：74）。

では、なぜ本来は道具であったイヌクシュクをアートにする必要があったのだろうか。これには、大きく3つの理由があると考えられる。

1つ目は、先住民とその権利の尊重である。カナダは1982年の憲法制定で、それまで差別してきた先住民の諸権利を守ることを、憲法上はじめて規定した（齋藤 2012：8）。これ以降、カナダ政府が先住民を尊重する動きがさまざまなかたちでみられるようになるが、これにはアートに関することも含まれる。たとえば1997年、当時のカナダ総督がイヌイトの芸術家カナンギナク・ポートーゴーク（Kananginak Pootoogook）に、公邸リドー・ホールへのイヌクシュクの制作を依頼した（GUSTAVISON and CHATE 2010：239）。このイヌクシュクは、先住民（イヌイトに限らない）と、先住民でないカナダ人が、カナダで平等な権利をもつことを希望して作られたものである。また、海外との友好を象徴するためのモニュメントとして、イヌクシュクは日本を含むさまざまな国のために制作されたが、これも政府がイヌイトに依頼してつくられたものである。ほかにも、イヌイトのアーティストの活動を支える非営利組織、イヌイト芸術基金（Inuit Art Foundation）に資金援助をするなど、政府はさまざまなかたちでイヌイト・アートを支援しており、この動きからは、カナダ政府がイヌイトを尊重していることがうかがえる。カナダ南部とは異なる北極圏の自然と、イヌイトの伝統的な生活へのイメージにあてはまるものとしてイヌクシュクに魅了されたカナダ政府は（GRABURN 2004：71）、イヌイトを尊重するため、また、その尊重を世界へアピールするための動きの1つとして、イヌクシュクをアート化するようになったと考えられる。

2つ目は、カナダ独自の文化として利用するためである。カナダは、1982年にイギリスから独立した歴史が浅い国であり（細川 2012：70）、母国であるイギリスとも、隣国であるアメリカとも異なる、カナダ独自のアイデンティティを創りだすことがむずかしいとされてきた（GRABURN 2004：72）。そこで、後にカナダの領土となる土地で長い歴史を築きあげてきた

先住民の芸術を、「カナダらしさ」を象徴するカナダ独自の文化として利用しはじめた。その動きのなかで、イヌクシュクは「国家のアイコン」としてさまざまな場で採用されるようになった（GRABURN 2004：72）と考えられる。

以上の2つはカナダ主流社会側の理由であるが、これらはまさに、バンクーバー・オリンピックの公式エンブレムのデザインになぜイヌクシュクが選ばれたかを十分に説明してくれるものである。オリンピックは、グローバルなテレビメディアを通して世界から大いに注目される機会を提供する場である（パリーほか 2008：220）。このような場は世界に対して自国のイメージをアピールするのに絶好の機会であり、オリンピックで先住民文化を大きく取りあげることは、カナダが先住民を尊重していることを世界へアピールすることにつながるのだ。

そして3つ目は、イヌイトのアイデンティティの強化であり、これはイヌイト側の理由である。イヌクシュクは、カナダ主流社会側によって都合よくアート化されてしまったわけだが、イヌイトはむしろそれを巧みに利用する選択をした。欧米人との接触により、かつてのイヌイトの伝統的生活は変化し、現在イヌイトは主流社会とほとんど変わらない生活を送るようになった。伝統的な生活様式を奪われ、表面的にはマジョリティ社会と変わらない生活を送るマイノリティは、マジョリティとの差異を表す徴、すなわち独自性を表出するシンボルが政治的にも社会的にも必要になってきている（スチュアート 1998：174）。これはイヌイトにとってもいえることであり、イヌイトは狩猟・漁撈活動やアートをみずからのエスニック・シンボルとして利用してきた。なかでもアートは自身のエスニシティを創出する礎の1つとして、自身の独自性を外部に発信するためのメディアとみなされてきた（大村 2001：97）。このような動きのなかでイヌクシュクは、すでにカナダ主流社会によってアート化されていたことも影響し、イヌイトがイヌイトとしてのアイデンティティを強化するために、イヌイト自身によってもアート化されるようになったのではないかと考えられる。

以上で述べたことは、イヌクシュクが道具、すなわちモノからアートへと変貌した社会的要因であるが、もちろん、イヌクシュクがアートとしての地位を確立できたことには、本来のモノとしてのイヌクシュクに芸術的魅力があったことも関係するだろう。ここからは、イヌクシュクがもつ芸術性、そしてその芸術性を生み出す技術について、「ロックバランシング」という1つの芸術分野から考察していく。

ロックバランシングとは、加工されていない複数の石を積み重ねることによって、一時的な芸術作品を作る行為のことである（JUHL 2013：15）。接着剤は使わずに（JUHL 2013：13）、重力をうまく利用して積んだ石が崩れないように保ち、バランスがとれた状態にすることで作品は完成する。完成した作品は、一見、本当に接着剤を使っているのか、写真を合成させていないのか、と疑ってしまうほど信じられないバランスで保たれている。ロックバランシングの意義・価値について、ジュール（JUHL）（2013：50）が「もっともよ





いロックバランスの作品は、いまにも石が崩れそうな状態で保たれたものである」と述べていることから、ロックバランスにおいて、「バランス」が作品の芸術的価値を決めているとわかる。すなわち、積み重ねた石が崩れそうで崩れない、絶妙なバランスで保たれている状態に、芸術的価値が見いだされるのだ。この絶妙なバランスの作品を作るためには、もちろん重力などの物理的な原理を理解することも重要だが、これだけでは十分ではない（JUHL 2013：50）。原理を頭に入れたうえで実際に石を使って作品を作り、時間をかけて何度も試行錯誤することによってこそ、この技術を習得することができるのだ（JUHL 2013：50）。この試行錯誤に、かなりの忍耐と集中力が必要になることは想像に難くない。この試行錯誤こそが絶妙なバランスを生み出すためにもっとも重要なことであり、これを乗り越えて習得した技術こそが、ロックバランスの芸術性を生み出すために必要不可欠な技術だと考えられる。

ロックバランスと同様、イヌクシュクを作る際にも石をバランスよく配置することがもっとも重要である（HALLENDY 2000：45）。非常にバランスがとれたイヌクシュクは、長い年月が過ぎることによる荒廃や無数の暴風にも耐えることができ（HALLENDY 2000：46）、なかには何百年、もしくはそれ以上のあいだ崩れずに立ちつづけているものもある（WALLACE 1999：8）。このようなイヌクシュクを作るためには石選びが重要であり、うまくバランスをとるために適切な石が注意深く選ばれる（WALLACE 1999：8）。この石選びにはふつう時間がかかってしまうと考えられるが、イヌイトの長老であれば実際に石を触らなくても、どの石とどの石がバランスよく積み重なるかを思い浮かべることができるらしい（HALLENDY 2000：45）。また、石をバランスよく配置するためには、長老のように熟練した技術が必要とされているが、この技術の習得には、かなりの時間と労力が必要だと考えられる。

このように、イヌクシュクを作る際にはロックバランスと同様、「石をいかにバランスよく積みあげるか」が重視されているということ、そして、石をバランスよく積みあげるために、ある程度の技術を習得しなければならないということから、ロックバランスのジャンルに含むことができると考えられる。そのため、イヌクシュクの芸術的価値もロックバランスと同様、「バランス」にあるといえる。ただ石を積みあげただけのモノに過ぎなかったイヌクシュクがアートになることができたのは、イヌクシュクがもつ絶妙なバランスに芸術性があるからなのだ。しかし、このバランスにわれわれが感じる芸術性は本来イヌイトには感じられないものであり、「バランスがとれているもの＝芸術的」と感じる主流社会側の価値観がもち込まれたことによって、イヌクシュクはモノからアートへと変貌を遂げられたのではないかと考えられる。

#### 4 考察

序論でも述べたとおり、あるモノ、たとえば道具類がある瞬間突然アートに変貌するにあたっては、これまで2つの条件が提示されてきたといえる。1つは、東博と民博の違いを指摘する吉田にうかがえるように、そのものが作られる目的である。つまり道具としての機能をもつものとして作られるか、それとも単に鑑賞用としてつくられるかで、アートかどうかが区別されることになる。もう1つは、岸上が述べるように、外部（おもに白人）の「専門家」たちがそのものをアートとみなすかどうかという、いわば批評家のまなざしである。

これらいずれの条件も、アートのアートたる所以を示すものとしてきわめて説得性があると

いうだけでなく、アートの定義がきわめて主観的であることを浮き彫りにするものでもある。吉田と岸上がアートを主観的なところから定義するものと主張した背景には、人類学者として、さらには博物館に勤める者として（両者ともに民博所属である）、これまで数多くの「アート」作品をみてきた彼らが「アートを形態論的、技術論的に定義するのはむずかしい」という結論にいきついたことを物語っている。しかしそれでも、「アートを定義するための形態論的、技術論的な条件はないのか」という疑問、そしてこの問いに答えたいという誘惑は、依然としてわれわれの多くにとって魅力的なものであることに変わりはない。この問いに答えることは、アートを客観的に定義することにもつながるからである。

さて、ここで、昨今の人類学がすでに放棄してしまった（ようにみえる）、アートを形態論的、技術論的に定義する可能性に正面から挑んだ作品をとりあげたい。その作品とは、フランツ・ボアズが1927年に発表した古典的名著『プリミティヴアート』である。『プリミティヴアート』は、世界の「未開人」が作る「アート」について分析された著書であり、その分析によって、「芸術の諸様式が発達する際の動的な条件を確定しようと試みること（ボアズ 2011：10）」が目的とされている。この古典的名著が現在改めて注目に値するのは、「未開人」の作る作品のあるものをアートとみなし得る形態論、技術論的な条件をボアズが果敢にも描きだそうと尽力している点にあるといえよう。

あるモノがアートとなる条件として、最終的にボアズはそのものの「均斉」（regulation）に注目する。ボアズによれば、アートの形態面・技術面について、「技術的な処理が一定の卓越性の水準に達していたり、その処理の過程が一定の典型的なかたちを生み出すほど制御されたりしている場合、私たちはその過程を芸術と呼び、どんなに単純なかたちであっても、かたちの完成度の観点から評価する（ボアズ 2011：14-15）」。「すなわち、作品のかたちが整っているかどうかに加え、整ったかたちを作るために必要な技法が発達しているかどうか、という2つの基準によってアートであるかが判断されるということである。これに関して彼は、いくつかの事例を用いている。たとえば、籠や壺のつくり方を学んでいる子どもは、名人のような均斉のとれた外形を作りだすことができない（ボアズ 2011：27）。なぜなら、子どもは作るのに十分な技法をもたないため、芸術的とはいいがたい作品しか作ることができないからだ。一方、名人は作る技法が十分に発達しているため、均斉のとれた、芸術的な作品を作ることができる。このように、アートがアートたる所以の1つは「均斉がとれているかどうか」であり、均斉のとれたかたちを作るためには十分な技法がなければならないのだ。

「均斉がとれている」ということを、より具体的に北西海岸先住民とイヌイトの例にそって述べてみよう。まず北西海岸について述べるにあたっては、2人のアーティストの作品を比較するのが最適であろうと思われる。この2人はともに地元コミュニティにおいてアーティストと呼ばれているが、立川が別稿でも述べているように（立川 2015）、アート市場における評価は正反対である。なお、両者の作品は、著作権の関係上本稿には掲載しないが、両者についての詳しい説明については立川（2015）を、両者の作品についてはアーティストのホームページならびに『社会人類学年報』28号の表紙の口絵を参照されたい。

最初にとりあげるのは、クワクワカワクウのアーティスト、ビル・ヘンダーソン（Bill Henderson）である。彼の地元であるキャンベル・リバー市には、彼の手がけたトーテム・ポールが多数並んでおり、またダウントウン中央のショッピング・モールには、彼の作品を売る店がある。彼はいまでも春と夏にはニシン漁、サケ漁をみずからの漁船でおこなっているが、実

際のところアート制作だけで食べていけるほどの高い技術と知名度をもっている（立川 2015：288）。彼の作品のなかに裏打ちされる高い技術は、ひと言でいうなら“斑”のなさにあるといえるかもしれない。つまり、対称であるべきところが対称になっており、直線であるべきところが太さの均一なまっすぐな直線になっており、色を塗るべきところが斑なく同じ色合いで塗られている。彼の作品は、ホームページで容易にみることができる。

ヘンダーソンの作品の技術的な高度さは、別のアーティストによる作品とくらべるときに顕著になるといえるだろう。ここではその別のアーティストとして、同じクワクワクウのトッド・スミス（Todd Smith）をとりあげたい。スミスは先住民アート市場において無名に近い存在であり、彼の作品をわれわれが目にする機会はほぼない。その気になればヘンダーソンがアート制作だけで食べていけるのに対し、スミスは春と夏の漁をおこなわないとおそらく食べていくことは困難であろう。しかし地元で観光客向けの先住民アート制作教室で講師をしたり、儀礼で使われる仮面の制作を依頼されれば制作したりするなど、スミスもまた十分アーティストとしての活動をおこなっている（立川 2015：287）。彼の作品をウェブ上でみることはむずかしいが、立川はかつて、スミスからクマの木彫りのネックレスをもらったことがあり、そのネックレスのデザインを『社会人類学年報』28号の表紙にみることができる。あくまでこれはデザインであり、細かな点をそこから推し量ることはできないが、それでもそこに描かれたクマの彫り方、歯の描き方、対称性などの点から、彼の作品には“斑”があることがわかる。つまり、描かれたクマは微妙に対称ではなく、歯を描く線も曲がっており、彫り方も均質ではないのだ。

ここで、スミスについて多少の弁明をする必要があるだろう。彼の作品にはたしかに均斉がとれていない点が多々ある。しかし20世紀初頭に制作されたトーテム・ポールなどを知っている長老たちは、スミスの作品こそが「昔みた、あの」クワクワクウの作品だと回想する。つまり、本来のクワクワクウの作品は、必ずしも直線がまさに直線であったわけではなく、塗り“斑”がなかったわけではなく、厳密に対称でもなかった。こうした本来の状況に変化をもたらしたのがアート市場であり、そのアート市場に明確な査定基準をもたらしたホルムらの研究だったといえるだろう。現代的な意味においてトーテム・ポールをアートに変えたのは、こうした諸研究がもたらした均斉という基準だったといえるかもしれない。

つぎに、イヌクシュクについてはどうだろうか。イヌクシュクが道具からアートへと変貌してきたのは、イヌクシュクがもつ絶妙なバランスに芸術性があるからだというのは第3節で述べたとおりである。つまりイヌクシュクがアートたる所以を指摘するならば、それは「バランスがとれている＝均斉がとれている」ということになるだろう。しかし、ボアズは『プリミティブアート』のなかで、均斉のとれたかたちの形式的要素は、直線や曲線、円形、螺旋形、平面などであり、これらの要素をもちいた形式的原理は、シンメトリー、リズム、かたちの強調（縁や突きでた部分の装飾）であると述べている（大村 2011：489）。これらの記述にバランスに関するものはないため、「バランスがとれている＝均斉がとれている」ということはむずかしい。だが、ボアズはこれらの均斉のとれたかたちについて、自然ではめったに生じないものだと述べている（ボアズ 2011：39）。直線や曲線などは、例外として植物の茎やカタツムリの殻のように自然でもみられるものの、ふつう自然のなかには、人間を突き動かしてこれらのきわめて抽象的なかたちを模倣させるほど、目立ったモチーフは何もない（ボアズ 2011：40）。直線や曲線は、きわめて精巧で安定した動作を必要とする熟達した技巧を身につけることで生

まれるものであり（ボアズ 2011：40）、人間の力なしにはめったに生じないものである。つまり均斉のとれたかたちは、例外を除けば自然に生じるものではなく、人間によって生みだされるものなのだ。

以上のことをふまえて、もう一度「バランスがとれている＝均斉がとれている」について考察してみよう。「バランスがとれている」状態は、自然現象ではほとんどみられず、きわめて人工的な状態である。いうまでもなく、イヌクシュクのもつ絶妙なバランスが自然に発生することは到底不可能なことであり、人間によって、しかも熟練した技法をもった人間によってしか生みだされない。そういった意味で、「バランスがとれている」状態は、ボアズのいう「均斉のとれたかたち」と同様のものであると考えられる。

また、イヌクシュクにおいてバランスがとれた状態というのは、すべての石にはたらく力がつりあった状態である。見た目は左右対称ではなく、直線や曲線などの均斉のとれたかたちもみられることはないが、イヌクシュクのようにさまざまなかたちの石が積み重なった状態は、重力に関しては均斉のとれたかたちをしているのだ。そういった意味でも、イヌクシュクのように絶妙なバランスがとれた状態は、均斉がとれているといえるだろう。

ハレンディ（Hallendy）の著書 *Inuksuit* の写真を見ると、イヌクシュクには大きな石を1つ置いただけのものや、明らかに簡単に石を積みあげて作られたようなものもある。そのようなイヌクシュクをみても、われわれはそれをアートであるとはみなさず、ただの石ころであると思うだろう。なぜなら、そのようなイヌクシュクにはバランスが関係していないからであり、このようなものであれば誰にでも作れるとを感じるからである。われわれがアートだと感じるイヌクシュクは、さまざまな大きさの、さまざまなかたちをした石が、信じられないようなバランスで保たれているものであり、このようなイヌクシュクをみると、簡単には作れないとを感じるのだ。

以上のトーテム・ポールとイヌクシュクについての考察により、形態面・技術面をふまえると、アートのアートたる所以、すなわち道具がアートになるための形態論、技術論的な条件は、「均斉がとれていること」であり、そのような均斉のとれたかたちを生み出すためには、熟練した技法が必要であることがわかる。しかし、このような概念は先住民のなかに本来あったものではなく、白人がもちこんだ概念だといえるだろう。

トーテム・ポールに関していうと、昔の作風で作られた、あまり均斉のとれていないスミスの作品こそが「本当の」作風であると推察できる。しかし人類学的なアート研究が進歩し、そしてそれがアート市場で作品の質を判断する指標になっていくにしたがい、均斉のとれた作品こそがアートとみなされるようになったのである。

イヌクシュクについても同様のことがいえる。第3節の最後でも述べたとおり、イヌイトはバランスがとれたイヌクシュクについて、芸術的だとは思わない。イヌイトにとってバランスがとれたイヌクシュクは、道具として長時間利用できるため、道具としての性能が良いという意味で価値が高いイヌクシュクなのである。バランスがとれているイヌクシュクに芸術的価値を与えているのは、主流社会側、つまり白人であり、白人が「バランスがとれている＝アート」という価値観をイヌクシュクに適用したことによって、イヌクシュクはアートとなることのできたのである。

白人がモノをアートとみなさなかったのであれば、均斉のとれた作品が生まれることはなかったし、均斉のとれた作品のほうがアートとしての価値が高い、ということもなかった。「均斉

がとれている」という概念はきわめて白人よりのものであり、先住民が本来もっていたものではない。白人が先住民の作る道具をアートとして評価することによって、また、先住民には感じられなかった点に白人が芸術的魅力を感じたことによって、道具はアートとなることができた。そして白人の影響を受けた先住民たちは、それまではそれほど気にとめていなかった点に視野を向けるようになり、より均斉がとれた作品をアートとして作るようになったのではないかと考えられる。

## 5 結論

以上の考察により、何らかの機能を果たすために作られた道具のうち、アートへと変貌できるものは、熟練した技法をもった制作者が作った、「均斉のとれたかたち」をもつものだということがわかった。「均斉」とひと言でいっても、トーテム・ポールの場合は直線や曲線がまっすぐであること、塗り方に斑がないこと、左右対称であることが含意されており、イヌクシュクの場合はバランスがとれていることが含意されているなど、多様であることがわかる。しかし熟練の技術に裏打ちされた、自然界に存在しない形を生み出すという点で、これらの要素は共通しているともいえる。

もっとも、このような道具とアートの境目は、先住民に本来あったものではなく、比較的最近になって白人がもち込んだものであることは忘れてはならない。均斉がとれている作品は、もちろん、アートとしての価値は高いが、先住民アートをより均斉がとれた状態にすることが必ずしも先住民自身の総意であるとは限らない。トーテム・ポールに関しては、均斉のとれた作品よりも斑のある作品を評価する長老がいるし、イヌクシュクに関しても、「バンクーバー・オリンピックのエンブレムにデザインされたイヌクシュクは、われわれのイヌクシュクではない」というイヌイトの声もある。カナダの土産物屋にいくと、多くのトーテム・ポールとイヌクシュクの土産物を目にすることができるが、これらの土産物のすべてが先住民の望むかたちをしているわけではないだろう。とくにイヌクシュクは、最近では人型の親しみやすいキャラクターとして作られている場合が多く、これもイヌクシュクがアートになった理由の1つであると思われるが、これに反対するイヌイトもいるだろうと思われる。

## 注

- (1) クワクワカクゥでは、いまでもアーティストと呼ばれる人物のなかにサケ漁など生業活動を並行しておこなう人物が少なくない。詳しくは立川（2015）を参照。
- (2) 鷺の例として、1911年のポトラッチでその地位を得たことが回想されているビリー・アスー（Billy Assu）がいる（ASSU 1989：39）。

## 参考文献

- ASSU, H. 1989 *Assu of Cape Mudge: A Recollection of Coastal Indian Chief*. University of British Columbia Press.
- ボアズ、F. 2011『プリミティヴアート』大村敬一訳、言叢社（Franz Boas, 1927, *Primitive Art*, H. Aschehoug and Co.）。
- クリフォード、J. 2003『文化の窮状——二十世紀の民族誌、文学、芸術』太田好信ほか訳、人文書院（James



- Clifford, 1988, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Harvard University Press).
- COLE, D. and I. CHAIKIN, 1990 *An Iron Hand upon the People*. Douglas and McIntyre.
- GRABURN, N. 1987 "Inuit Art and the Expression of Eskimo Identity." *The American Review of Canadian studies* 17 (1), 47-66.
- 2004 "Inuksuk: Icon of the Inuit of Nunavut" *Études Inuit Studies* 28, 69-82.
- HALPIN, M. 1981 *Totem Poles: An Illustrated Guide*. University of British Columbia Press.
- HALLENDY, N. 2000 *Inuksuit Silent Messengers of the Arctic*. University of Washington Press.
- 1997 "The Silent Messengers." *Equinox The Magazine of Canadian Discovery* 85, 36-46.
- HEYES, S. 2002 "Protecting the Authenticity and Integrity of Inuksuit within the Arctic Milieu" *Études Inuit Studies* 26, 133-156.
- HOLM, B. 1965 *Northwest Coast Indian Art: An Analysis of Form*. University of Washington Press.
- 細川 道久 2012 「イギリス領北米——イギリス帝国とカナダ」、飯野雅子・竹中豊（編）『カナダを旅する 37 章』 pp. 63-70、明石書店。
- ジム・パリー、ヴァシル・ギルギノフ 2008 『オリンピックのすべて——古代の理想から現代の諸問題まで』 舛元直文訳、大修館書店。
- JUHL, P. 2013 *Center of Gravity: A Guide to the Practice of Rock Balancing*, Createspace Independent Publishing Platform.
- 岸上 伸啓 2010 「カナダ先住民社会とアートの展開」、齋藤玲子・大村敬一・岸上伸啓（編）『極北と森林の記憶——イヌイットと北西海岸インディアンの版画』 pp. 11-5、昭和堂。
- 大村 敬一 2001 「交差点としての『イヌイット・アート』——エスニック・イメージが生成する対話の場」中牧弘允（編）『アートと民族文化の表象』（国立民族学博物館研究報告別冊 22）、79-101。
- 2011 「人類史の万華鏡としての文化——ボアズにみる人類学的思考の可能性」『プリミティヴ アート』 pp. 455-536、言叢社。
- ROHNER, R. (ed.) 1969 *The Ethnography of Franz Boas: Letters and Diaries of Franz Boas written on the Northwest Coast from 1886 to 1931*. Chicago: University of Chicago Press.
- 齋藤 憲司 2012 『各国憲法集（4）カナダ憲法』国立国会図書館。
- スチュアート・ヘンリ 1998 「現代社会を生きる先住民——『狩猟する』カナダ・イヌイット」、原尻英樹（編）『世界の民族——「民族」形成と近代』 pp. 173-190、放送大学教育振興会。
- GUSTAVISON, S and S. CHATE 2010 "Artists' Biographies" McMASTER, G. (ed.) *Inuit Modern*, pp. 229-246, Douglas and McIntyre.
- 立川 陽仁 1999 「クワクワカワクゥ貴族層の衰退——カナダ植民地統治期における世界観とポトラッチの変容」『民族学研究』 64-1 : 1-22。
- 2015 「先住民アーティストの交流と文化様式」齋藤玲子（編）、『カナダ先住民芸術の歴史的展開と現代的課題——国立民族学博物館所蔵のイヌイットおよび北西海岸先住民の版画コレクションをとおして』（国立民族学博物館調査報告 131）、285-300。
- WALLACE, M. 1999 *The Inuksuk Book*, Greey de Pencier Books Inc.
- 吉田 憲司 1999 『文化の「発見」——驚異の部屋からヴァーチャル・ミュージアムまで』 岩波書店。

## ウェブサイト

Governor General of Canada

<http://archive.gg.ca/media/doc.asp?lang=e&DocID=92>

Indigenous and North Affairs Canada

<https://www.aadnc-aandc.gc.ca/eng/1100100014187/1100100014191#sc 3>