

2017 年度修士論文

イヌイト・アートに関する人類学的考察
——アルフレッド・ジェルの芸術理論をもちいて——

人文科学研究科 地域文化論専攻

116M205 森 彩也香

<目次>

序論	1
<u>第1章 芸術理論の変遷</u>	
第1節 芸術論において	4
(1) 「芸術」概念の誕生と発展	
(2) 「美学」概念の構築	
(3) 20世紀以降の芸術	
第2節 人類学において	8
(1) 文化相対主義	
(2) モダニズム的プリミティヴィズム	
(3) 「芸術＝文化システム」批判	
(4) 「芸術の人類学」	
<u>第2章 イヌイット・アートについて</u>	
第1節 イヌイットとは	16
第2節 イヌイット・アートの歴史	19
(1) 先史時代	
(2) 歴史時代	
(3) 現代	
第3節 イヌイット・アートの概要	26
(1) 種類	
(2) 特徴	
<u>第3章 「芸術の人類学」によるイヌイット・アートの分析</u>	
第1節 ジェルの分析方法	30
(1) 関係式	
(2) ツリー構造	
第2節 イヌイット・アートの分析	34
(1) 《我が精霊と踊る》	
(2) 《夏のフクロウ》	
(3) 《大きな雄カリブー》	
第3節 分析結果の考察	41
(1) 制作動機の区別	
(2) 西洋の芸術制度という権力	
(3) アブダクションに関わる問題	

第4章 「芸術の人類学」では語れない側面	
第1節 カナダ連邦政府による戦略的側面.....	43
(1) 極北地域の領土化の一環として	
(2) カナディアン・アイデンティティ確立を目指す文化政策	
(3) 制作動機を語る必要性	
第2節 「芸術=文化システム」という権力.....	47
(1) 西洋の芸術制度への編入	
(2) 「真正な傑作」を目指して	
(3) 「芸術」という権力を語る必要性	
第3節 アブダクションを左右する権力.....	54
(1) 「踊るホッキョクグマ」のイメージ形成	
(2) ケノジュアクの作品に対するイメージ形成	
(3) 芸術制度と切り離せないアブダクション	
(4) 先住民アート/ファインアートという枠組み	
第4節 「芸術の人類学」への提案.....	63
結論.....	66
参考文献.....	69
謝辞.....	77

序論

「芸術 (art)」という用語を聞いた際、我々はどのようなイメージを思い描くだろうか。美しい風景画や巧妙な彫刻はもちろん、感動的な音楽や演劇といった 2 次元に限らない芸術を思い浮かべる人もいるだろう。このような「芸術」は、いずれも鑑賞者が美しいと感じたり、心打たれたりするものであろうし、そうであるからこそ「芸術」として認められているのであろうが、このような審美的基準が芸術の定義となっているのは、「芸術」を「美学」と結び付けたバウムガルテンの影響であろう¹。しかし、近年ではこうした作品だけでなく、決して「美しい」とはいえない落書きのような抽象画や、既製品をそのまま展示しただけに見える、マルセル・デュシャンのレディ・メイド (Ready-made)、そして「インスタ映え」を狙った、街に溢れるパブリック・アートまで、多種多様なものが「芸術」としてみられている。審美的基準が必ずしも適用されなくなった現在において、「芸術」を定義する基準はいったい何なのだろうか。

実は「芸術」とは、近代西洋で作られた概念である。「芸術」概念が世界中で通用するようになった現在、この事実はあまり知られていないだろうが、「芸術」とは本来、西洋以外の地域に存在しなかった概念なのである。にもかかわらず、非西洋社会においても古くから、仮面や服の装飾、狩猟道具といった、巧妙な技術による「芸術のようなモノ」は多く制作されてきた。それらは現地では「芸術」ではない「道具」として扱われてきたが、その芸術性の高さや奇抜さが西洋人の目を引くようになり、次第に西洋の美術館や博物館に展示されるようになった。しかし、このように非西洋を西洋的な基準で評価することは、暴力的行為であるとみなされてもおかしくない。

西洋的な概念である「芸術」と非西洋の「芸術のようなモノ」の関係は、人類学において長きに渡って様々な議論がなされてきた。文化相対主義の立場では、非西洋における芸術を西洋の芸術と同じ土俵で扱うことが深刻な暴力だと考えられていたが、一方で、こうした批判から生まれた「民族芸術」という概念に対しては、このような特別な概念を非西洋に用いることこそ、非西洋を差別することになるのではないかと、という意見もある (渡辺 2008 : 130)。人類学において「芸術」を扱う際には、常に西洋的な「芸術」概念との向き合い方、距離の取り方が問題とされており、この点については人類学の永遠の課題であるように思

¹ この点については、第 1 章第 1 節で詳しく見ていく。

える。

こうした課題を克服しようと、近代西洋の「芸術」概念に関する部分をすべて切り捨てるという、大胆なアプローチを行った研究者がいる。イギリス社会人類学者の、アルフレッド・ジェル (Alfred Gell) である。彼は、著書“*Art and Agency*”において、審美的基準に基づいた西洋の芸術概念、そしてそれを支える芸術制度を分析の対象外とし、芸術作品が社会的関係を作り出す起点となってネットワークを形成しているという側面を対象とした。つまり、芸術作品がもつ本質ではなく、芸術作品を取り巻く社会的関係を分析したのである。こうしたアプローチは、「芸術の人類学² (Anthropology of Art)」と呼ばれ、「芸術」概念をすべて無視することで、それまで問題とされてきた人類学と「芸術」の関係を解決するという大胆なものであった。彼の理論を用いることで、西洋と非西洋に存在するモノをすべて同じ基準で分析できるという点は、評価に値するであろう。彼の理論が評価されていることは、著書の裏表紙でマリリン・ストラザーン (Marilyn Strathern)、キャロライン・ハンフリー (Caroline Humphrey)、モーリス・ブロック (Maurice Broch) といった著名なイギリス人類学者がジェルを賞賛していることから分かる。とくにブロックは、「この本は、人文科学における芸術の見方を根本から変えた…。この本の出版は、大事件である。」と述べており、ジェルの理論が人類学の芸術研究に大きな衝撃を与えたことが伺える。

しかし、ジェルの芸術理論を、世界中のすべての芸術作品に適用できるかは確かでない。ジェル自身は、あらゆる視覚芸術を分析の対象とすると述べているが (GELL 1998 : 13)、もちろん、彼自身がすべての芸術を網羅しているわけではない。そこで筆者は、ジェルの著書に登場せず、自身が研究対象としているイヌイット・アートを実際に分析しようと試みたのである。

イヌイット・アートの分析は、ジェルの芸術理論に何かしらの議論を生み出すことになるかもしれない。なぜなら、イヌイット・アートは西洋の芸術制度が非西洋の要素を利用して新たに「創り出した」芸術であり、ジェルが分析してきた西洋絵画や非西洋のモノのいずれにも当てはまらないからである。渡辺 (2008) も指摘しているように、現在ではこのような「創り出された」芸術が多くみられるが、こうした芸術作品がジェルの芸術理論に適用できるかどうかは未知の領域である。

² この「芸術の人類学」とは、「象徴人類学」や「経済人類学」といった、人類学のなかでの分類名称ではなく、「〇〇理論」のような、理論の名前としてジェルが提唱したものであり、「芸術人類学 (Art Anthropology)」という分野名とは異なる (古谷 2008 : 155)。

以上の理由から、ジェルの「芸術の人類学」がイヌイット・アートにも適用可能なのか、検証することを本論文の目的とする。

最後に、本論文の構成について説明していく。まず第1章で、「芸術」に関する先行研究を、「芸術論（いわゆる美術の分野）」と「人類学」の2つの分野から概観していく。第2章では、本論文が事例とするイヌイット・アートを概説し、第3章で、実際にジェルの芸術理論を用いたイヌイット・アートの分析を行う。そして第4章では、第3章の分析結果の考察を行った後、ジェルの理論によるイヌイット・アートの分析により厚みをもたせるための、筆者なりの提案を行う。

第1章 芸術理論の変遷

本章では、「芸術」に関する先行研究について、芸術論と人類学の2つの分野から概観していく。また、本章における「芸術論」という用語や、第2節における芸術人類学の展開の区分は、渡辺（2008）に基づいている。

第1節 芸術論において

(1) 「芸術」概念の誕生と発展

序論でも述べたように、現代では多様な対象に対して「芸術」というラベルが貼られており、「芸術」をひとことで定義することはきわめて困難であろう。それでは、そもそも「芸術」という概念は、いつ、どのように誕生したのだろうか。ここではヨーロッパの思想に限定して述べていく。

芸術 (art) のギリシャ語は *techné* であり、ラテン語では *ars* である。*techné* も *ars* も本来、「技術」や「技」を意味しているが、これらの語が指す「技術」は、古代ギリシャ時代では、「自由な技術 (*liberal arts*)」と「熟練の技術 (*mechanical arts*)」の2つに分かれていた (田中 2017 : 50)。「自由な技術」は、教養として求められる学問として位置づけられており、音楽や舞台芸術、文学などが当てはまる。一方で、「熟練の技術」とは職人技術を指していた。彫刻や絵画などの造形芸術や工芸が当てはまり、「自由な技術」に比べて地位の低いものとみなされてきた (田中 2017 : 50)。

しかし、18世紀に入ると、「熟練の技術」に含まれていた彫刻や絵画は、その地位を向上させていく。フランスの古典学者シャルル・バトゥーは、『芸術論』(1747)のなかで、「技術」を3種類に区分している。1つ目は、人間の欲求を対象とした「手仕事や機械による技術 (*les arts mécaniques*)」であり、かつての「熟練の技術」を指している。2つ目は、快を対象とした「美しい技術 (*les beaux arts*)」であり、音楽、詩、絵画、彫刻、舞台芸術などを指す。そして3つ目は、実用性と娯楽を同時に対象とした技術であり、雄弁術と建築術が例としてあげられている (田中 2017 : 50-51)。バトゥーは、ここで新たに「美しい技術」を定義しているが、このような単なる技だけではない、美と結び付けられた「美しい技術」こそが、今日、われわれが芸術と呼ぶものの源流なのである (田中 2017 : 51)。

また、イマヌエル・カントは、著書『判断力批判』(1790)のなかで、この「美しい技術」は「天才の技術」であるという見方を展開している (カント 1994 : 230)。天才とは「生得的な心の素質」であり、「技術に規則を与える才能 (天与の資質)」のことであるとしたうえ

で、彼は次のように定義する。天才とは、「そのためにいかなる一定の規則も与えられることができないようなものを産出する才能」であり、「独創性 (Originalität)」を特性とする。しかし、いくら独創的であっても、ただ独創的であればよいのではなく、模範的(exemplarisch)でなければならない(カント 1994 : 333-334)。すなわちカントのいう天才とは、生まれながらにして独創的かつ模範的な技術をもった芸術家(アーティスト)のことなのである。

このように、18世紀の西洋の思想において、今日の芸術の源流である「美しい技術」、そしてその技術をもつ天才(アーティスト)という概念が誕生した。これらの概念が確立することで、職人としての「技術」を指していた *techné* や *ars* は、天才が作り出す、独創的で模範的な「芸術」を指すようになった。これこそが、今日のわれわれにとって馴染み深い、「芸術」の誕生なのである。

このようなヨーロッパにおける芸術の誕生を、社会学者のマックス・ウェーバーは、芸術の合理化と呼んだ。彼によると、かつて美の領域は呪術的な宗教意識と密接な関係にあったという(ウェーバー 2005 : 252)。聖像、寺院、教会、教会の備品は、そのかたちや様式が呪術的な効果を目的としたものであり、それゆえ宗教は、芸術の源泉となっていたのである。しかし、ルネサンス文化や啓蒙思想の影響がこのような状況を変え、芸術は宗教と切り離された、固有の価値領域として分化したのだという(渡辺 2008 : 126)。

たしかにルネサンス文化は、「個性」に目覚めた芸術家を生み出す大きなきっかけではあったが、西欧絵画史において個性の観念の高揚と賛美がとりわけ顕著になったのは、後の19世紀後半から20世紀にかけてであった(高階 1974 : 259, 278)。西洋芸術の賞賛する個人性は、ルネサンスという思想革命の産物であったわけではなく、フランスにおける王侯制の解体や、画家に注文をつけるパトロン制度の衰退によって、一般の市民が芸術の経済的担い手となっていったことが大きく影響していたのである(高階 1974 : 279)。

このようにして芸術は、宗教の領域とは切り離され、「芸術」という固有の領域へ、そして個人が担う対象として変化していった。

(2) 「美学」概念の構築

ここまでは、「芸術」とは何を指すのかについて、芸術概念の誕生や、芸術が扱う領域とといった側面から述べてきたが、芸術の制作者(芸術家・アーティスト)が作品に対して働かせた感性や、観賞者側が芸術作品に対して抱く感情については、別の側面から述べることができるだろう。それは、「美学」という側面である。ここからは、美学のなかでも、「今日の

芸術観に多大な影響を与えたドイツ美学（佐々木 2008 : 202）」について概観しながら、「美学」という概念がどのように構築されてきたのか、そして、どのように「芸術」と結びついてきたのかについて述べていく。

現在、芸術を機能から自由な自律的活動とみなす考え方はなお根強く、その背景には、人間の精神や認識行為を理性によるものと感性によるものに分け、前者を機能的な活動に、後者を芸術活動にそれぞれ対応するものとして割り当てようとする発想がある（佐々木 2008 : 204）。こうした考え方の直接の源流は、1750年に史上初めて「美学 (aesthetica)」という語を用いた、ドイツの思想家バウムガルテンである（佐々木 2008 : 204）。

彼が「美学」を学問として創始した18世紀半ば頃、人間の感性やそれに類する認識能力は哲学に値するものではないと考えられていた。すなわち、感性に関する分野は学問としての立場を与えられていなかったのである。こうした状況のなか、バウムガルテンは、感性に関する認識能力を学問の対象に引き上げようとしたのだが、この学問こそが、「美学」なのである（佐々木 2008 : 205）。

バウムガルテンは、人間の認識能力のうち、「上級のもの・優れたもの (superior)」を理性が、「下級のもの・劣ったもの (inferior)」を感性が受け持つものとして対比し、後者のような感性的認識についての学 (scientia cognitionis sensitivae) を「美学」と呼んだ（佐々木 2008 : 204）。そして、著書『美学』（1750）のなかで、「芸術の本領が美にあり、その美は感性的に認識される」という考え方を示し、芸術と美と感性の同心円的構造を打ち立てた（佐々木 2004 : 10-11）。今日、美学とは芸術だけに限らず、価値としての美、現象としての美など、様々な「美」を対象としているが、彼は芸術に関する美についての学問を打ち立てたのであり、この「美学」をバトゥーの「美しい技術」と結びつけたのである。つまり、彼は「芸術」と「美学」を結びつけることにより、近代西洋的な「芸術作品＝美しい」「芸術作品の評価基準＝審美的基準」という概念を生み出したのである。

このように、「美学」という概念は、バウムガルテンが感性的認識を学問に引き上げたことをきっかけとして誕生したものであったが、この概念はバウムガルテン自身によって、芸術を美しいものとして定義する考え方に結びつけられた。逆にいうと、美しくないものは芸術として認められないという考え方である。この考え方が正しいかどうかはともかく、ドイツ美学は、芸術作品をしばしば審美的基準にとらわれて分析してしまうような、近代西洋的な芸術概念の形成に大いに貢献したといえる。

(3) 20世紀以降の芸術

バウムガルテンの「芸術と美と感性の同心円の構造」は、長きに渡って芸術概念を支えてきたが、この構造は20世紀に入ってから見事に崩れ落ちていくこととなる。

まず、20世紀に入ると、シュルレアリストやキュビストといわれる西洋の芸術家たちが、オセアニアやアフリカの「未開芸術」からの影響を受ける、プリミティヴィズム (Primitivism) の動きが起こる (渡辺 2008 : 127)。この「未開芸術」は、現地においては何らかの機能を果たすために作られたものであり、仮面や像など、しばしば儀礼や神話を通して使用される単なる道具に過ぎなかった。これらの道具のなかには、美しいとはいえないものもあつたにもかかわらず、ピカソをはじめとした西洋の芸術家たちを魅了したのであつたが、果たしてそれらは「芸術」と分類してもよいのだろうか。ここで、近代西洋的な審美的基準による芸術の評価には、限界が生じたのである。

この「美しくない芸術」を理解するために、構築主義的な見方への転換が生じた。美術評論家のダントーによると、あるモノが「芸術作品」となるのは、それが最初から芸術作品であるからではないという。「あるものを芸術とみることは、眼が見分けることのできないあるものを要求する——それは、芸術理論のある雰囲気であり、芸術の歴史についてのある知識であり、つまりは、あるアート・ワールド (art world) である (ダントー 2015 : 22-23)」。すなわち、芸術の専門家によって「芸術」であると判断されたモノのみが「アート・ワールド」に参入することができる (= 芸術作品になれる) というのだ。このような芸術制度を巡る議論は、人類学におけるクリフォード (2003) や吉田 (1999) の議論と通ずる理論であるため、詳しくは本章第2節 (3) 芸術=文化システム批判で述べることにする。

このように、近年では芸術が近代西洋という特別な時間と空間において作られたという同意が形成され、審美的評価を絶対視する芸術観には疑問をもたれるようになった。たとえばブルドュー (1996) やギアツ (1991) は、それぞれ別の文脈で別個の論を展開しながらも、「芸術」を鑑賞する目、つまり「芸術」を評価する価値基準は決して普遍的ではなく、歴史的、社会的に形成されたものだとする見解を表明し、カントらのドイツ美学を批判している (佐々木 2008 : 202)。一方、このような立場は、これまで芸術ではないと切り捨てられていた非西洋のモノに注目するという、新たな芸術の可能性も生み出しており (渡辺 2008 : 127)、これは、人類学における芸術研究がより活発になるきっかけであったとも考えられる。

第2節 人類学において

(1) 文化相対主義

人類学の分野で最初に「芸術のようなモノ」を「未開芸術」として研究したのは、フランス・ボアズである（鏡味 1991：202）。それまでは、「未開人は心的に劣っている」という進化主義の立場から芸術を分析することが主流であり、未開人は西洋人のように優れた芸術を作ることはできないと考えられていた。19世紀後半から20世紀はじめにかけて未開芸術は、その奇怪さゆえに博物館に収められるような、物質文化研究の一環として研究されるのが普通であり、また、それらは写実的正確さを欠いているために、未開人は表現力が欠如しているという考えも一般的であった（佐々木 2008：215）。この時代では、芸術の一系的な普遍的進化が一般的な考え方になっていたのだ（大村 2011：481）。

ボアズは、こうした進化主義の立場を否定し、「現存するすべての人種とすべての文化形態で心的な過程は根本的に同じである（ボアズ 2011：3）」という文化相対主義の立場から北米先住民の芸術を分析し、1927年に『プリミティブアート』を発表した。

ボアズは、美の理想が異なっているとしても、美的な悦びを感じたり、美的な悦びを生み出すものを作ったりする点で、人類は普遍的に同一であることを前提とし、芸術における美的な喜びの普遍的な源泉は、熟練した技術にあるとした（大村 2011：487）。そして、人類によって作られるもののなかでも、熟練した技術によって美的効果と美的価値が実現されているもの（＝均斉 [regulation] のとれたかたちをもつもの [ボアズ 2011：26-30]）が芸術であるとした（大村 2011：487）。しかし、彼によると、芸術の本質的な特徴はこうした形式的な側面だけでなく、そうして生み出されたかたちに人びとが結びつける観念によって、意味にかかわる側面も同時に生じるという（大村 2011：487）。これら2つの概念を合わせ、ボアズは芸術の普遍的特徴として、「芸術の2つの源泉、すなわち、技法の追及と感情や思考の表現が一定の定着した形式をとるようになると、それら2つの源泉から芸術がただちに生じてくる（ボアズ 2011：435）」と結論付けた。

こうして芸術の普遍的特徴を述べながらも、具体的な「形態」と「意味」の結びつきについては個々の文化によって異なるといい、なかでも近代的なやり方とプリミティブなやり方の違いを生み出しているのは「人びとの経験の質であって、心的な構造の違いではない（ボアズ 2011：444）」という。ボアズは、このような文化相対主義的な芸術観を、著書の最後まで改めて強調している。

ボアズの研究は、未開社会における「芸術のようなモノ」を、初めて「未開芸術」として

評価し分析した点、また、人類学の分野において放棄されやすい、技術面や形態面での分析を行ったという点で大いに評価できる。また、彼の分析は、「芸術のようなモノ」を「未開芸術」や「民族芸術」という新たなジャンルとして分析していく流れに結びついている。たとえばリーチ（1970）は、「未開芸術」の分析には西洋的な芸術とは異なる鑑賞の視点が必要であるため、「未開芸術」を西洋的な芸術のジャンルに組み込むべきではないと述べている。

このように、文化相対主義の立場において既存の芸術概念は、近代西洋という特定の時間・空間においてつくられたものであり、それらの時空間的文脈を共有しない非西洋における芸術を同様の土俵で扱うことは、深刻な暴力だと考えられたが、このように非西洋のモノを「民族芸術」のような独自のカテゴリーとして分類することこそ、むしろ非西洋を権力的な眼差しのなかで固定化しているのではないかとする批判が出てきた（渡辺 2008:130）。そして次に登場したのが、「モダニズム的プリミティズム（クリフォード 2003）」である。

(2) モダニズム的プリミティヴィズム

「モダニズム的プリミティズム」とは、美的な感興を喚起する世界中のあらゆるモノを、すべて西洋的な「芸術」ととらえたうえで、同一の価値基準をもって分析を進めようという動きであり、その思想は、1984年にニューヨーク近代美術館（MoMA）で開催された『20世紀美術におけるプリミティヴィズム展：「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性』（以下、『プリミティヴィズム展』）に反映されたことで有名になった（渡辺 2008:130）。

この『プリミティヴィズム展』では、まず「プリミティヴィズム」を、進化主義的な意味合いではなく、「近代の芸術家たちの作品や思想に現れた『部族社会』の美術や文化への関心を指すもの（ルービン 1995:1）」と定義したうえで、ピカソやブランクーシといった西洋のキュビストやシュルレアリストの作品と、アフリカやオセアニアにおける「芸術のようなモノ」を並べて展示することによって、それらの親縁性（affinity）を示すことが目的とされていた。たしかに、この展示会のカタログ（『20世紀におけるプリミティヴィズム——「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性』）をみると、並置された作品には、完全にとはいいい難いものの、おもに形状に関して似通った部分があるが、これは、1910年頃、ピカソらが「プリミティヴ」なモノに対して芸術性を見出し、それらを収集し、模倣し、影響を受けたことが要因となっている（クリフォード 2003:246）。

この展覧会では、部族的なもの本来の文脈は捨象され、モダンなものとの形態的な親縁

性のみが示されている。このように展示することで、部族的なものも形態的に「芸術」として分類できることを示し、部族的なものは「民族芸術」や「未開芸術」ではなく、西洋的な「芸術」のカテゴリーに組み込めることを、展示を通して主張しようとしたのである。

しかし、このような立場は、人類学という分野では、受け入れられにくいものであった。この展示会は、芸術という概念を通文化的に用いるべきだという立場に立っていたが（渡辺 2008 : 131）、人類学においては、普遍的な価値観による個々の文化の分析は不可能であるとする文化相対主義的な考えが主流であり、それゆえ、審美性を普遍的な分析概念として用いることへの抵抗が強いのである（渡辺 2008 : 132）。

また、クリフォード（2003）は、この展示に働く西洋の権力という側面から、この立場を批判している。この展示会では「親縁性」を中心とするがゆえに、部族的なものなかでも「モダン」にみえるものだけが展示されていた。こうした展示は、特定のイメージに合わせた選択と排除によって成立しているが（クリフォード 2003 : 249）、こうした分類と陳列における意味の創造は、展示会の場では適切な表象として神秘化されてしまっている（クリフォード 2003 : 279）。つまり、この展示会は、展示やカタログをみるだけでは暴くことのできない西洋の権力によって成立しているのである。このような『プリミティヴィズム展』批判から発展したのが、クリフォード（2003）の「芸術＝文化システム」批判である。

(3) 「芸術＝文化システム」批判

『プリミティヴィズム展』のように、西洋人が非西洋のモノを収集し、都合の良いように分類し、展示するという一連の流れは、ある制度的なシステムに基づくものであった。それは、「芸術＝文化システム（クリフォード 2003 : 282）」である。ここではまず、クリフォードが定義し批判の対象としている、このシステムについてみていく。

このシステムは図1で示したように、①真正の傑作（芸術）②真正の器物（文化）③非真正の傑作（非文化）④非真正の器物（非芸術）という4つの区域をもち、ほとんどのモノは、これらの区域のいずれか1つに、あるいは曖昧に2つの区域間で移行中のものとして位置づけられる（クリフォード 2003 : 282-283）。この分類の基準を定めるのは、特定の文化的コンテクストを超えた普遍的な価値基準を備えている西洋の芸術界のみであるとされる。つまり、「芸術」が流通する芸術市場は、「芸術」とは何かを定める西洋の芸術界によって、非西洋の産物が一方的に分類され価値づけられることによって成り立っているシステムなのである（大村 2015 : 127-128）。すなわち、吉田（1999 : 66）のいうように、非西洋のモノ

は、美術作家によって称賛され、美術商によって売買され、美術コレクターによって収集され、美術史家によって語られ、美術館にオブジェとして展示されることによって、「芸術」に仕立て上げられていくのである。

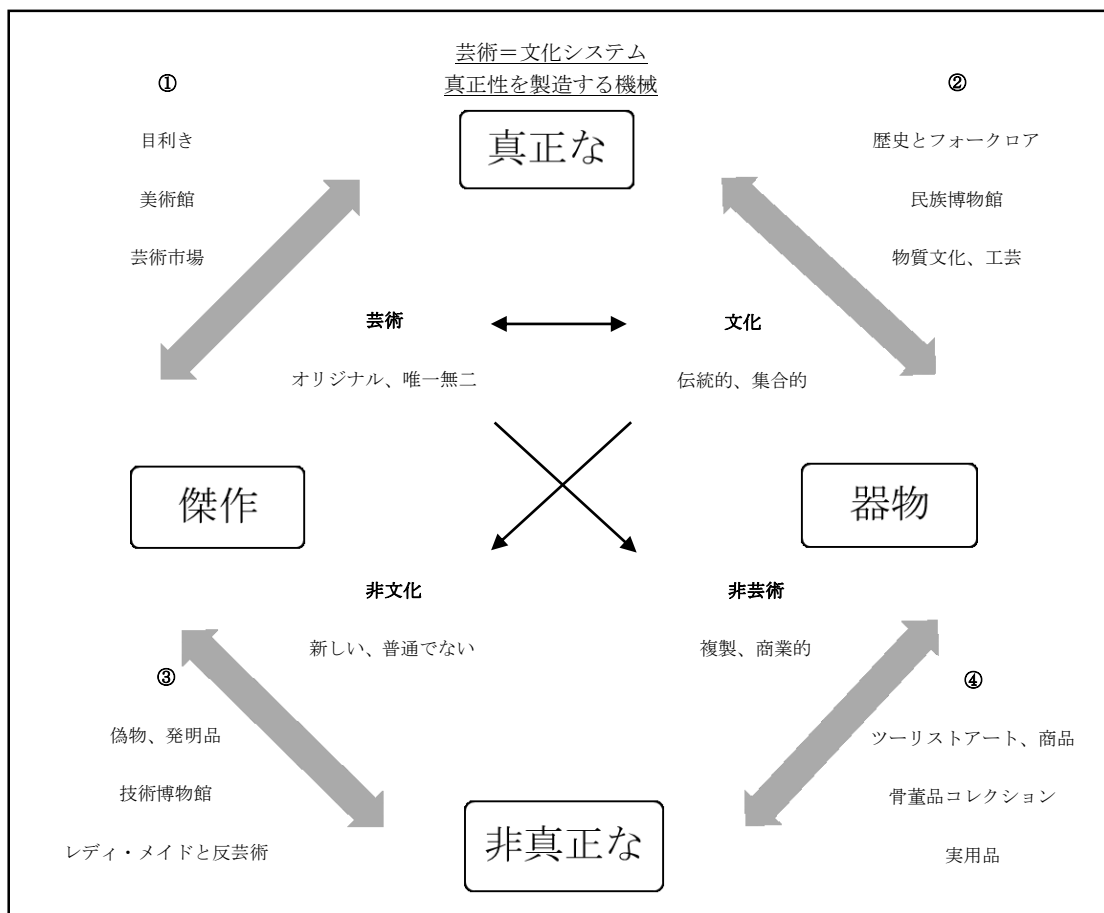


図1 (クリフォード [2003 : 283] より作成)

このシステムのなかで頻繁に交通がみられるのは、①と②のあいだである。文化的あるいは歴史的な価値のあるモノは②から①に地位が引き上げられ、一方、①から②への移動はそれほど劇的ではないものの美術館内部で日常的にみられるものであり、モノが「時代物」になり、1つの時代様式の優れた見本になった際の移動である(クリフォード 2003:282-284)。そのほかにも、④から②(旧型のコーラ瓶)、③から①(ウォーホルのスープ缶)、さらには④から③を通り①に辿り着いたもの(MoMAにおける家具、家電機器、自転車などの展示)などがあるが(クリフォード 2003 : 284-286)、このような移動から分かるのは、収集されるモノに割り振られた地位や価値は変化するものであり、これからも変え続けるだろうということである(クリフォード 2003 : 286)。

このような芸術=文化システム批判は、西洋人が非西洋のモノを「芸術」の領域に組み込

むまでに働かせた権力を批判した点で大いに評価できるが、渡辺（2008：142）によるとクリフォードの批判は、西洋の芸術システムを論じる枠組みのなかで、もしくは枠組みを仮想敵として展開しており、それゆえ、西洋芸術／非西洋芸術という二分法が前提となってしまうという。そして、非西洋芸術というカテゴリーが自明のものとされ固定化されていく根本的原因は、「芸術」をとりまくローカルな社会状況を論点化できるような方法論が、未だ確立されていない点に求められるという。西洋芸術の概念が、今や地球上の様々な地域の制作行為に影響を与えていることは事実であり、絵画や彫刻などの西洋を起源とする芸術形式を用いた非西洋の芸術活動は、近年の人類学において注目されている（渡辺 2008：142）。古谷（1998）が分析したインディヘナの油彩画や、本論文が後に分析していくイヌイット・アートはその代表例であるといえるが、渡辺（2008：142）は、自身も研究対象とするこうした芸術を記述するための、新たな方法論の必要性を強く感じているという。

以上でみてきたように、人類学における芸術理論は大きく分けて 3 つの流れをたどってきた。しかし、西洋の芸術概念との向き合い方、距離の取り方が難しく、いずれの立場にも様々な問題が付随している。そこで登場したのが、「芸術」という用語から一度距離をとった、イギリス社会人類学者、アルフレッド・ジェル（1998）の研究である（渡辺 2008：137）。

(4) 「芸術の人類学」

ジェルの新たな芸術理論は、マテリアル・カルチャー論から大きな影響を受けている。マテリアル・カルチャー論とは、それまでの人を優位とする人／モノの二元論を否定し、人とモノを平等にとらえようとする立場から登場した研究である。ここでは、あらゆる物質が対象とされ、それらが生産、流通、消費などを通して人間とどのようにかかわっているのか、そして、そのようなかかわり方が、社会や文化と呼ばれてきたものにおいていかなる構成要素となっているのかが、社会科学の諸分野から明らかにされる（渡辺 2008：137）。近年ではブルーノ・ラトゥールらのアクター・ネットワーク理論が代表的である。

マテリアル・カルチャー論において芸術は、当初、人間の感性や創造性という問題を一度白紙に戻したうえで、芸術が作られ、意味を獲得していく過程を眺めなおしてみるという姿勢から研究されてきた（渡辺 2008：137）。しかしジェルは、最終的には記号論や行為論も組み込んだ、「芸術」に関する独自の方法論を生み出した（渡辺 2008：137）。

ジェルは、人間の相互関係、社会関係を研究の関心とするイギリスの社会人類学の伝統を継承して芸術の分析に採用し（佐々木 2008：201）、芸術作品を关系的に分析することで、

作品が存在するネットワークにおける作品自体の働きを考察した（内山田 2008 : 159）。彼によると人類学は、芸術を審美的、意味論的、制度的に分析すべきではないという（GELL 1998 : 5）。つまり、完成した作品の芸術性や、作品に人びとが結びつけた意味、そして「芸術＝文化システム」の制度といった、それまで人類学が行ってきた側面から分析すべきではなく、芸術作品が社会的関係を形成するネットワークの起点となっているという側面を分析すべきだとした。たとえば、芸術作品が鑑賞者を魅了することで、鑑賞者を自らのネットワークに組み込んでいく過程を分析していくのである。このような分析方法を、彼は「芸術の人類学」と名付けた（GELL 1998 : 7）。

ジェルは、パースの理論を援用しながら持論を展開していく³。まず、「芸術作品 (art object / artwork)」という用語は、西洋の芸術理論の基準によって「芸術作品」であると認められたモノにのみ与えられる称号であるとして使用せず、代わりに「インデックス (index)」を採用する（GELL 1998 : 12-13）。インデックスとは、そのモノが存在する原因を推論できる存在のことである（GELL 1998 : 13）。たとえば、煙があればそこには火が存在するだろうと推論できるが、この場合、煙は火のインデックスであり、同様に笑顔は好意のインデックスである。

しかし、インデックスから引き起こされる推論は、もちろん確実なものではない。実際、火のないところに煙は立つし、好意がなくても笑顔は作れる（GELL 1998 : 13-14）。そこで、確実な推論を示す「推論 (inference)」とは違った、別の用語が必要となる。ここでジェルが採用したのが、同じくパースによるアブダクション (abduction) という用語である。

アブダクションとは、ある意外な事実や変則性がなぜ起こったのかを推論することであり、パースは、次のように定式化している（米盛 2007 : 53-54）。「①驚くべき事実 C が観察される。②しかしもし H が真であれば、C は当然の事柄であろう。③よって、H が真であると考えべき理由がある。」久保（2011 : 46）によるとジェルは、この定式の C の部分にインデックスを位置づけ、H の部分にインデックスが喚起する存在を位置づけているという。しかし、アブダクションに対しては、「その推論が真であるとは限らないのではないか」、だとすれば、「その推論に意味はあるのか」、といった疑問が生じるだろう。これに関してジェルはパスカル・ボイヤールを引用し、「前提に対して必ずしも真とは断定しがたいような結論を導くが、アブダクションは不可欠な原理である。なぜならそれは漠然とした無数の説明を、

³ ただし、厳密にはパースの理論からは逸脱した意味で用いられている（久保 2011 : 45）。

あらゆる出来事と矛盾のないようにできるからである (BOYER 1994 : 147)。」と、アブダクションの正当性を説明している (GELL 1998 : 14)。

以上のように用語を設定したうえでジェルは、「芸術の人類学」の分析範囲を、「インデックスがエージェンシーのアブダクションという特定の認識作用を引き起こす、芸術的状况 (art-like situation) (GELL 1998 : 13)」であると定義する。ただしここでのエージェンシーとは、物理的な出来事の連鎖によるものではなく、思考、意志、意図によって起こる出来事のことであり、インデックスに帰するエージェンシーは、別の何かとの関わりなしに存在できない、社会的なものであると定義する (GELL 1998 : 16-17)。それゆえ、このようなエージェンシーを発揮するエージェントとは、「X はエージェントか否か」といった分類のもとで生じるのではなく、必ずパーシエントとの相互作用として現れる、関係的で文脈に依拠したものである (GELL 1998 : 21-22)。

ジェルは持論を展開していくなかで、新たに3つの用語を定義する。

1つ目は、アーティスト (artist) である。アブダクションによって、インデックスのアイデンティティがそこから生じたと推論される存在であり、多くの場合、その制作者を指すが、人だけに限らず、神格なども当てはまる (GELL 1998 : 23)。また、たとえば絵を描いた人だけでなく、絵を切り裂いた人も切り裂かれた絵のアーティストであるとする (GELL 1998 : 62-65) など、ジェルが指すアーティストの範囲は広い。

2つ目は、レシピエント (recipient) であり、インデックスとの関係により、2つの立場として推論される存在である。一方は、インデックスからエージェンシーを行使されるパーシエント (e.g. 鑑賞者) であり、もう一方は、インデックスにエージェンシーを行使するエージェント (e.g. パトロン) である (GELL 1998 : 24)。

そして3つ目は、プロトタイプ (prototype) である。インデックスに表象されているとアブダクションによって推論される存在であり、視覚的に類似しているものだけでなく、神の外見のように「人びとが頭の中に持っているイメージ」も当てはまる (GELL 1998 : 25-26)。

こうしてジェルは、芸術の人類学的理論は、インデックスの周辺で確立する社会関係を明らかにする理論であり、その社会関係とは、4つの用語 (インデックス、アーティスト、レシピエント、プロトタイプ) のエージェント/パーシエントの組み合わせによって生じる「芸術的状况」であると改めて定義する (GELL 1998 : 26-27)。

この理論は、それまで人類学が課題としてきた西洋の芸術概念との向き合い方を解決すべく、一度それをすべて切り捨てたという点で、斬新かつ革新的である。ジェルは、宗教人

類学が神学ではないのと同様、芸術の人類学は反美学的に分析すべきという立場に立ち、「芸術の人類学の確立へ向けた第一歩は、美学と完全に決別することだ (GELL 1992 : 42)」と述べている。神がいなくても宗教が成り立つのと同様、美を追求しなくても芸術は成り立つというのである。このように、ジェルが近代西洋で生まれた芸術という概念を、あくまでも限られた人びとによる1つの概念でしかないと批判し、「芸術」という用語すら用いない新たなアプローチを行った点については大いに評価できる。しかし、ジェルが「芸術」や「美学」から距離を取りすぎたことに対しては次のような批判もある。

内山田 (2008) によると、クート (1992 : 226-269) は、南スーダンの牧畜民ディンカの日常のあらゆる面には視覚的に美的なものが存在するため、ディンカの美学に基づいてディンカの創造力をまず理解しない限り、彼らが行うシンボリックな行為は理解できないという。そして、ディンカ社会や個々の作品から出発するのではなく、その根底にあるディンカの視覚的な美的感受性から出発しなければならないとして、美学から決別するジェルを批判した。また、佐々木 (2008) は、西洋の芸術概念に多大な影響を与えたドイツ美学を再検討したうえで、人類学は必要以上に「芸術」から距離を置くべきではないと、ジェルを批判している (佐々木 2008 : 214-215)。

このように賛否の分かれるジェルの理論は、果たしてあらゆる芸術 (もしくは芸術のようなモノ) に適用できる理論なのだろうか。筆者はこのような立場をとっており、本論文では筆者が研究対象としているイヌイット・アートをジェルの理論で実際に分析することで、その妥当性を検証していく。しかし、こうした分析に先立って、イヌイット・アートがどのようなものを理解しておく必要があるだろう。これについては、続く第2章でみていくこととする。

第2章 イヌイト・アートについて

本章では、本論文が分析対象としているイヌイト・アートとその担い手であるイヌイトについて概観していく。

ここで、民族名の表記について触れておきたい。イヌイト語（イヌクティトゥト [Inuktitut]）の発音では「イヌイト」という表記がもっとも近いが（スチュアート 2015 : 79）、多くの日本語文献が「イヌイト」という表記を採用していること、また、教科書やメディアなどの影響で、「イヌイト」のほうがより多くの日本人に馴染み深い表記であると考えたため、本論文では「イヌイト」という表記を採用する。

第1節 イヌイトとは



図2 イヌイトの居住地域⁴

イヌイトとは、かつて「エスキモー」と呼ばれていたアラスカ、カナダ、グリーンランド、ロシアで生活する極北民のなかでも、カナダの極北民を指す民族名称である。アラスカでは「イヌピアート」や「ユピート」、グリーンランドでは「カラーリット」、ロシアでは「ユ

⁴ Indigenous and Northern Affairs Canada “Inuit Nunangat Map”
<http://www.aadnc-aandc.gc.ca/Map/irs/mp/index-en.html> (2017年11月21日 検索) より作成

ピート」と、それぞれ別の民族名称が用いられている（岸上 2005：8-10）。イヌイットの居住地域は、カナダ国内でイヌヴィアルイト [Inuvialuit]（北西準州、ユーコン準州）、ヌナヴト [Nunavut]（ヌナヴト準州）、ヌナヴィク [Nunavik]（北ケベック）、ヌナツィアヴト [Nunatsiavut]（ラブラドル）の4つの地域に分かれており、合計53のコミュニティが存在しているが⁵、近年ではそのほかの地域に住むイヌイットも増加している。カナダ統計局が2016年に行った国勢調査によると、イヌイットの人口は約6万5000人であり、カナダの総人口（約3500万人）の約0.2パーセントにすぎない⁶。

カナダの極北地域には、今から4000年ほど前から人類が移住し、生活を営んでいたが、彼らはイヌイットの直接的な祖先であるとはいえない。イヌイット文化の原型は、紀元後10世紀頃にアラスカで発生したチューレ（Thule）文化であり、捕鯨を生業とした定住的生活を特徴としていた。しかし、12世紀から13世紀にかけて極北地域に起こった寒冷化により、ホッキョククジラの生息できる海域が狭くなってしまった。アザラシ猟をし、イグルー（雪の家）に住むというイヌイットの伝統的生活は、この寒冷化に適応すべく15世紀頃に誕生した、比較的新しい生活様式なのである（岸上 2005：13-15）。

ここで、イヌイットの伝統的生活を概観しておこう。イヌイットは、定住化が始まる1950年代までは、狩猟・漁猟を生業としながら季節周期的な移住生活を営んでいた。アザラシやカリブーなどの捕らえた獲物は食料としてだけではなく、その毛皮や骨が狩猟・漁撈の道具や衣服の材料となるなど、余すところなく活用されていた。また、イヌイットには獲物を捕れたハンターが捕れなかったハンターに分け与える食物分配という制度があり、そのおかげで多くの人びとが生き残ることができた。イヌイットは生まれながらにして寒さに強いわけではなかったが、様々な工夫を重ねた暮らしや社会制度を充実させることで、低温低湿の厳しい環境を生き抜いてきたのである。

しかし、この伝統的生活は欧米人との接触により大きな変化を遂げる。16世紀になると、欧米の捕鯨者や探検家が極北圏に本格的に進出するようになり、彼らを通じて金属製品や鉄砲、火薬が普及した（スチュアート 2005：222）。また、19世紀の後半になると、ハドソン湾会社（Hudson's Bay Company）との毛皮交易を通して小麦粉や砂糖、紅茶などを手に入

⁵ Indigenous and Northern Affairs Canada “Inuit”
<http://www.aadnc-aandc.gc.ca/eng/1100100014187/1100100014191>（2017年11月21日 検索）

⁶ Statistics Canada “Census Profile, 2016 Census”
<http://www12.statcan.ca/census-recensement/2016/dp-pd/prof/details/Page.cfm?Lang=E&Geo1=PR&Code1=01&Geo2=&Code2=&Data=Count&SearchText=Canada&SearchType=Begins&SearchPR=01&B1=All&GeoLevel=PR&GeoCode=01>（2017年11月21日 検索）

れるようになった（岸上 2005 : 18-19）。このように、イヌイットは定住化以前から徐々に貨幣経済に巻き込まれると同時に、欧米文化の流入も経験していたのである。一方で、この時代には依然として狩猟・漁撈が生業の中心となっており、徐々に方法を変えつつも、季節周期的な移住生活が引き続き行われていた（大村 2013 : 29-30）。

ところが、その後のカナダ連邦政府の介入は、それまでとは比べ物にならないほどの変化をもたらした。第2次世界大戦以降、極北圏の領有を国際的に確立するため、連邦政府はイヌイットの国民化政策を本格的にすすめていく。連邦政府の基本方針は、イヌイットを国民としてカナダの主流社会に同化させることであったため、1950年代に入ると英語による初等教育の実施、医療や福祉サービスの提供、定住化の促進などが開始し、その影響で1960年代半ばにはイヌイットの大多数が村の中に住宅を手に入れ、定住するようになっていた（岸上 2005 : 21）。

しかし、連邦政府は1973年から同化政策という方針を変更し、イヌイットの諸問題について政治的な話し合いをするようになった。ヌナヴィクでは1975年の「ジェイムズ湾および北ケベック協定」、イヌヴィアルイトでは1984年の「イヌヴィアルイト協定」、ヌナヴトでは1993年の「ヌナヴト協定」、そしてヌナツィアヴトでは1999年の「ラブラドル協定」が結ばれ、大多数のイヌイットは生業権、土地の占有・使用权、補償金を獲得した。彼らは依然として経済的には連邦政府に依存しているものの、こうした協定を通して政治的な自立性を増大しつつある（岸上 1999 : 59）。

連邦政府の同化政策がイヌイットにもたらした影響は多大なものであった。狩猟・漁撈の機会は激減し、行うとしてもそれは賃金労働の傍らで、しかもスノーモービルやライフルを用いて行われるようになった。食生活は欧米社会と変わらないものになり、家屋はセントラル・ヒーティング完備の木造家屋に、衣服は高性能の既製服に、イヌイット語は英語へと変化した。イヌイットはこれらの欧米文化の流入や賃金労働を通して、資本主義経済の世界システムにますます依存するようになり、伝統的生活には後戻りできなくなってしまった。

とはいえ、イヌイットの伝統的生活は、全くなくなってしまったわけではない。たしかに、彼らはカナダという近代国家に統合されたことによって生活が豊かになったという実感があり、定住化以前の生活に戻るつもりはなかった（大村 1998 : 162）。しかし、今日のイヌイットも定住化以前の生活様式を「真なるイヌイットのやり方（Inuinnaqtun）」と呼び、狩猟・漁撈を通して「大地（nuna）」と一体化する「イヌイットらしい」理想の生活であると認識している（BRODY 1991 : 141-144）。また、イヌイットにとって「大地」との絆を実現

する狩猟・漁撈は単なる経済活動としてではなく、エスニック・アイデンティティを維持し強化する活動として、経済効率を度外視してまでも執拗に行われ続けている（スチュアート 1995：53）。このような文化的・社会的必要性から、その規模は縮小したものの、現在でも狩猟・漁撈は行われ続けている。学校教育では伝統文化を継承する試みがなされており、子どもたちはイヌイト語の授業や、村の古老による狩猟・漁撈実習などを受けている（岸上 2005：120-123）。イヌイトは、主流社会とほとんど変わらない生活を送りながらも、彼らの祖先から続くイヌイトの生き方を今でも守り続けている。

第2節 イヌイト・アートの歴史

今日、カナダの美術館や博物館でみられるイヌイト・アートは、カナダを代表する芸術の1つとして高い評価を得ており、熱心なコレクターも世界中に存在する。しかし本来、イヌイト社会には「芸術」という概念すら存在していなかった。イヌイト・アートとは1950年代以降にカナダのイヌイト社会と欧米社会が続けてきた様々な接触を通して構築されてきた概念であって、それ以前には、イヌイト社会と欧米社会のどちら側にも、このような概念は存在しなかった（大村 2015：129）。

今日、イヌイト・アートは、イヌイト語で「イヌイト・サナシマヤンギト（Inuit sanasimajangit）」と呼ばれているが、これは「イヌイトによって作られたもの」という意味にすぎず、本来、「芸術」という概念とは関係ない（GRABURN 1987：48）。かつては文字通りイヌイトによって作られていたすべての道具や産物を指していたが、1950年代以降、資本主義経済の影響でイヌイトが自分で道具や日用品を作る機会が減り、事実上、イヌイトが作るものが「芸術」と呼ばれる彫刻や版画などに限られるようになっていったことから、「イヌイトの芸術」のみを指すようになった（GRABURN 1987：129）。

一方、欧米社会では、イヌイト・アートはもともと「工芸（craft）」と呼ばれており、「芸術」と呼ばれることはなかった（大村 2015：129）。イヌイト・アートが「芸術」として認められ、イヌイト・アートと呼ばれるようになるのは、1970年代にカナダを含む欧米の美術館で展示されるようになってからである（大村 2001：82）。

本節では、イヌイト・アートの歴史をヘッセル（HESSEL 1998）に基づき「先史時代」、「歴史時代」、「現代」に分け、なかでも「現代」を、ギョエツ（GOETZ 1993）に基づき、

6つの時期へと区分する⁷。ここからは以上の区分に沿って、現在に至るまでのイヌイット・アートの歴史を概観していく。

(1) 先史時代

現在のイヌイット・アートに通じる「芸術」のようなモノは、B.C.2000～1700年前後に始まるプレ=ドーセット（Pre-Dorset）文化にまで遡り、B.C.800～A.D.1000年のドーセット（Dorset）文化、A.D.1000～A.D.1600年のチューレ文化、その後の現在のイヌイットに至るまで継続していることが確認されている（スチュアート 1985：459）。先史時代とは、このうちのチューレ文化までを指す。この時代には、狩猟具や儀礼で使用されたとされる仮面や人物・動物の像、護符などに彫刻が施されており、それらはカリブーの骨や枝角、セイウチの牙、流木などを材料としていた（スチュアート 1985）。

彫るという技術をイヌイットの祖先がもっていたことは確かであるが、「先史時代」と、続く「歴史時代」の彫刻は、質・量ともに「現代」ほど洗練されたものでも大規模なものもなかった（大村 2015：135）。

(2) 歴史時代（17世紀～1940年代）

この時代にはカナダ極北地域に捕鯨業者、探検家、毛皮交易商人、宣教師、人類学者が散発的に訪れており、イヌイットは彼らを相手に滑石やアイボリーの加工技術を駆使して彫刻を作り、お土産や民族誌資料として売っていた（大村 2010：20）。先史時代と大きく異なるのはその商品化であったが、この時代の彫刻は「現代」ほどの重要な現金収入源ではなかった（大村 2015：135）。

また、「現代」のイヌイット・アートは、この時代の加工技術が起源となっている。この技術が1948年にジェームズ・ヒューストン（James Houston）によって「発見」されたことで、「現代」のイヌイット・アートが誕生したのである。彼は、イヌクジュアク [Inukjuak]（ハドソン湾東岸）で出会ったイヌイットに肖像画を描いて送ると、そのお礼としてカリブーの彫刻をもらったのだが、その瞬間、その彫刻に施された技術に芸術としての可能性を感じ、イヌイット・アートの奨励を始めたのである（ヒューストン 1999：20-29）。

⁷ ただし、ギョエツ（GOETZ 1993）の区分は1990年代が含まれていない5つの区分である。ここでは大村（2015）に基づき、1990年代以降を加えた6つの区分としている。

(3) 現代 (1949 年～現在)

①前兆期 (1920 年代～1940 年代)

「現代」のイヌイト・アートの成功がヒューストンのおかげであることには間違いないが、彼の奨励活動以前にも、彫刻などを商品として売る産業は存在していた。1920 年代には、カナダ内陸省 (Department of Interior)、北西準州政府、ハドソン湾会社、カナダ工芸品ギルド (Canadian Handicrafts Guild) が不安定な毛皮交易に代わる産業として、すでに工芸品の奨励に興味を示していた (GOETZ 1993 : 357-359)。1930 年代には宣教師たちが、福祉の一環としてイヌイトに彫刻を作らせて現金収入を得させる産業を始め、1940 年代にはハドソン湾会社が交易ポストで、現地アメリカ空軍基地向けにイヌイトに彫刻を作らせて売っていた (GOETZ 1993 : 357-359)。しかし、この時代にはイヌイトの作品はあくまでも「工芸」とみなされていたため、1950 年代以後のように美術館や画廊で販売されることはなかった (大村 2015 : 137)。

②黎明期 (1949 年～1950 年代)

1949 年から行われたヒューストンの奨励活動は、ヒューストンが独力で成し遂げたわけではない。1940 年代、毛皮価格の下落により従来の毛皮交易が衰退したと同時に、連邦政府はイヌイトの生活の窮状に対して国際的な非難を浴びていた。そのため、連邦政府は毛皮交易に代わる新たな産業を興すことで、イヌイトの経済活動に積極的に介入しようとしていた。こうした時代背景のなか、ヒューストンの奨励活動はカナダ・インディアン北方開発省 (Department of Indian Affairs and Northern Development) (以下、北方省)、ハドソン湾会社、カナダ工芸品ギルドの依頼と資金提供を受けて行われたのであり、この支援は 1955 年まで続いた (大村 2015 : 137-138)。あくまでもこの奨励活動の目的は、イヌイトの経済的基盤を確立することにあつたのである。

ヒューストンの方法は、北極圏を旅しながら各地のイヌイトに彫刻の制作を勧め、集められた作品に対してハドソン湾会社の交易ポストで食料や生活用品と引き換えられる伝票を渡すというものだった (小林 2015a : 105)。彼はイヌイトを歴訪し、場合によっては彫刻の技術を教えながら、作られた彫刻をモントリオールに持ち帰り、その販売のための展覧会を画廊などで開催した (大村 2015 : 136)。1949 年 11 月にモントリオールで行われた最初の展覧会は見事に成功し、これが、イヌイト・アートが「芸術」として発展していくきっかけとなる (大村 2015 : 138)。

1951年には、ヒューストンが作成し、カナダ工芸品ギルドと北方省によって発行された『エスキモー・ハンディクラフト (*Eskimo Handicraft*)』がイヌイットに配布された。この冊子は、彫刻のイラストとともに、市場に出すためにはどのような点に注意しなければならないかがイヌイット語で書かれており、イヌイットはこの冊子を参考に作品を作っていた (小林 2015a : 106)。この時期、ヒューストンの奨励活動は極北ケベックとバフィン島で行われていたが、この冊子により、極北ケベック様式とバフィン様式というヒューストンの影響を受けた作風が誕生した (大村 2015 : 138)。

また、ヒューストンは基本的にイヌイットの作品すべてに代価を払っていたが、すべての作品を評価していたわけではなかった。実際、50年代に作られた作品の多くは歴史時代のものとそれほど変わらないものであり、粗末な作品の処分に困り果てたすえ、氷の割れ目にいくつか捨ててしまったというエピソード (ヒューストン 1999 : 214-217) からは、彼の作品の質を巡る葛藤が感じられる。こうした状況から脱却しようと、ヒューストンはイヌイット・アートを「工芸品」ではなく「芸術」として作らせ、販売するという方針を取り始めたが、このような品質管理は、ハドソン湾会社の交易ポストのマネージャーや政府派遣のアドバイザーにも広がり、結果として、それぞれの地域で白人の影響を受けた様式が誕生していた (大村 2015 : 138)。

また、この時期には後に彫刻と並んで代表的なジャンルとなる版画がヒューストンによって導入される。1957年、印刷という概念を知らないイヌイットが、複数のタバコの箱に描かれた絵をみて、「1つ1つの箱に絵を描くことは退屈じゃないのか」と口にした。ヒューストンはセイウチの牙の彫り物にインクを塗り込み、ティッシュペーパーに擦ることでその原理を説明したのだが、これをみてイヌイットが自分たちにもできるといったことが版画制作の始まりである (ヒューストン 1999 : 320-321)。ヒューストンは版画の技術を本格的に学ぶため、1958年10月から3か月間、版画作家の平塚運一のもとに弟子入りし、その技術をイヌイットに伝達した。版画作品は欧米社会で多大な人気を得ることができ、今日でもその人気は続いている (大村 2015 : 138)。

こうしたイヌイット・アートの発展に伴い、大量の作品を収集して販売する流通・販売システムが必要となり、1955年にはイヌイット・アートのための流通・販売網が初めて確立された。このシステムは、ハドソン湾会社の交易ポストが購入してウィニペグの倉庫に運び、そこで作品を二分し、ハドソン湾会社とカナダ工芸品ギルドが小売りに出すというものであった (GOETZ 2015 : 366)。

③展開期（1960年代）

ヒューストンの成功に影響された連邦政府は1960年代、数多くの「工芸プロジェクト(arts and crafts project)」を実行した。こうしたプロジェクトでは、多額の資金の投入により、美術の専門教育を受けた多くのアドバイザーが各地に派遣され、その指導のもとで様々な奨励活動が展開された (GOETZ 1993 : 370)。その結果、ケープ・ドーセットで始まった版画活動は他地域へと広がり、各地で成功を収めた (GOETZ 1993 : 370-374)。また、彫刻と版画以外のジャンルも導入されたが、1964年～1977年に行われた陶芸制作や1967年に導入されたシュルレアスティックな作風は、欧米側の「イヌイットらしさ」のイメージに適合しなかったため、美術市場から受け入れられず、失敗に終わった (HESSEL 1998 : 191)。一方で、1970年からのテキスタイルの壁掛け制作は成功している (HESSEL 1998 : 171-183)。

また、1966年にはカナダ・エスキモー芸術委員会 (Canadian Eskimo Arts Council) が設立し、1950年代まではそれぞれ現地のアドバイザーによって行われていた作品の品質管理が、この組織によって同じ基準で行われるようになった (HESSEL 1998 : 138-139)。こうして欧米の美術評論家が管理に携わったことにより、イヌイット・アートはさらに「芸術」としての地位を固めていった (大村 2015 : 140)。

そしてこの時期には、それまで作品の流通・販売を独占していたハドソン湾会社とカナダ工芸品ギルド以外の様々な組織が参入するようになり、こうした流通・販売網どうしの競合は、イヌイット・アートの品質と価格の向上をもたらした (GRABURN 1976 : 48-49)。新たな組織はその後、イヌイット・アートの流通・販売だけでなく食料や日用品の販売も始め、結果として生活協同組合 (以下、生協) へと発展していった (GRABURN 1976 : 48-49)。1960年代末になると、旧北西準州では、各村の生協から収集されるイヌイット・アートをカナディアン・アークティック・プロデューサー (Canadian Arctic Producers) に集めて小売りの画廊に流す流通・販売網が完成し、それは今日でも機能し続けている (大村 2015 : 140)。

④確立期（1970年代）

1970年に開催された国際巡回展『イヌイットの彫刻：カナダ極北圏の傑作 (Sculpture Inuit : Masterworks of the Canadian Arctic)』が見事に成功し、イヌイット・アートは一躍、世界中に知られるようになった。その結果、ウィニペグ美術館などのカナダ国内の美術館が、イヌイット・アートを、カナダを代表する「芸術」の1つとして展示するようになった (GOETZ 1993 : 374-375)。

この国際巡回展では、巡回地最後のオタワで、イヌイットの作家、政府関係者、プロモーターたちが初めて出揃う会議が開かれた（GOETZ 1993：375）。この会議では、イヌイットの作家からイヌイットの生活を改善することが要求されるとともに、従来、カナダ・エスキモー芸術委員会や美術市場などの欧米社会側から一方的に行われてきた作品の評価に、イヌイット自身が参加することが求められた。しかし、作家と欧米社会側の意見は一致せず、この対立は1980年代まで続くことになり、結果として1989年には、カナダ・エスキモー芸術委員会は解散することとなる。このような対立に立ち向かうべく、イヌイットの作家は地域を超えて団結力を増していったが、こうした地域を超えた作家の連帯は、このとき初めて生まれたものである（大村 2015：142）。

この頃からイヌイット・アートは美術市場において飽和状態になり始め、売れ行きが低迷していた。「芸術」として質を維持することと、現金収入源として多くの売り上げを得ることの両立に限界が出始め、その結果、「売れない高度な芸術品」と「売れる粗雑な土産物」という二分化の傾向が、この時期から始まった（GOETZ 1993：376）。

⑤成熟期（1980年代）

この時期から、カナダの博物館や美術館はイヌイット・アートを本格的に収集するようになり、カナダ国立美術館やオンタリオ美術館といったカナダを代表する美術館にはイヌイット・アートの常設展示場が設置された。このことは、イヌイットの作品が「芸術」として承認されたことを意味している（岸上 2015：29）。

一方、この時代には市場における需要が低下したことによって、腕の良い作家とそうでない作家の差が広がり（岸上 2015：29）、作家の数が減少するとともに、一部の作家のエリート化が進んだ（大村 2015：143）。イヌイット・アートはもはや主要な現金収入源ではなく、外部に向けてイヌイットのイメージを発信し、若い世代に「伝統」を伝える媒体として制作されるようになった（大村 2015：143）。モチーフやテーマに「自然と共生するイヌイット像」を盛り込みやすいイヌイット・アート（大村 1996：111-113）は、欧米社会で展開されるこのようなイメージを通して、イヌイット自身と欧米社会の差異を「伝統」というかたちで意識化し、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なったのである（大村 2001：97）。

また、こうした動向に伴って造形様式やモチーフの多様化が生じた。1950年代から1970年代にイヌイット・アートを担った第1世代に代わり、その子どもたちである第2世代が

登場し、そのなかから新しい様式を生み出す者が登場したのである (GOETZ 1993 : 378)。この様式は、かつて遠近法が使われず平面的なものが多かった版画に遠近法を導入したり、漫画のようなポップなイメージを描く様式であったが、このような作風はかつての「イヌイットらしい」イメージとはかけ離れているため、欧米社会との対立をさらに深めることとなった (大村 2015 : 143)。

⑥ ポスト現代期 (1990 年代以降)

この時期になると、イヌイット・アートは自己イメージ発信のためのメディアとして重要な役割を果たすようになる (大村 2015 : 144)。今日では「ポスト現代派」や「ポストモダン派」と呼ばれる第 2 世代と第 3 世代の作家たちが、「伝統」と「近代」を統合する媒介者としての理念を追求するとともに、新しい表現を模索し続けている (大村 2015 : 144)。近年では、イヌイットとしてのアイデンティティを強化する媒体として、イヌイット自身も積極的にイヌイット・アートを採用しており、なかでもかつて道標であった「イヌクシュク⁸ (Inuksuk)」は、多くの組織や企業のマークに採用され、イヌイットが自治するヌナヴト準州の準州旗にも描かれている。また、イヌイット・アートをカナダ国家のシンボルとして白人側が用いる機会も増えており、2010 年の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採用されたことは記憶に新しい。

以上でみてきたように、時代ごとに様々な変化を遂げてきたイヌイット・アートは、かつてと比べてその経済的重要性を失いつつも、現在でも失業率の高いイヌイットにとって経済的に不可欠な存在であり続けている。

2012 年の時点でイヌイット・アートに何らかのかたちで従事するイヌイットは約 13650 人であり、15 歳以上のイヌイット人口の約 26 パーセントを占める。そのうち、収入源として制作しているアーティストは約 4230 人であり、彼らのアート制作による平均年収は、7810 カナダドルである。現在、多くのイヌイットはアート制作を副業としているが、アート制作による収入は、本業も含めた平均年収 25246 カナダドルのうちの約 31 パーセントを占めている。極北地域はカナダ南部より物価が約 3 倍高いため、本業以外での収入が生きていくう

⁸ 石を積み上げて作られた塔のようなものであり、イヌイットの伝統的生活では、辺り一面が雪景色のなかで移動するのに欠かせない存在であった (HEYES 2002 : 133,135)。アート化しているイヌクシュクは、多くの場合、人型をしている。

えで不可欠なのである。アート制作は、イヌイトにとって主要な収入源ではなくなってしまったものの、こうした理由で現在でもイヌイトの生活を経済的に支え続けている⁹。

第3節 イヌイト・アートの概要

本節では、以上のような歴史をたどってきたイヌイト・アートの主な種類と、イヌイト・アート固有の特徴について述べていく。

また、本論文で掲載するイヌイト・アートの画像は、著作権が許可されている国立民族学博物館（以下、民博）の標本資料目録データベースのものを使用している。画像に添えたキャプションは、《作品名》、制作者名、制作年、標本番号の順に記した。

(1) 種類

①彫刻



図3 《母と子》マシュー・アコイガーク
(Mathew Aquigaag) 20世紀後半 H0227903



図4 《呼吸穴でアザラシを待つハンター》
ジョニー・アクリアク (Johnny Akuliak)
1998年 H0212699

イヌイト・アートとして最初に誕生したのが彫刻である。素材の石には地域差があり、ヌナヴィクでは滑石、バフィン島では蛇紋石が利用されることが多く、その他の地域では石灰石、粘土岩、大理石などの硬く長持ちする石も利用されている（岸上 1999 : 60）。

彫刻には、手のひらに載るほどの小さいものから、高さが50センチメートルを超える大きなものまであり、小さなものだと数時間で、大きなものだと数週間かけて完成させる（岸

⁹ Indigenous and Northern Affairs Canada “Impact of the Inuit Arts economy”
<https://www.aadnc-aandc.gc.ca/eng/1499360279403/1499360407727> (2017年12月5日 検索)

上 2005 : 84)。

②版画



図5 《丘の上のカリブー》

ナパチー・プートゥーゴーク (Napachie Pootoogook) 1977年 H0133421



図6 《眠るケビオックを守る2羽の鳥》

ジェシー・オーナック (Jessie Oonark) 1981年 H0115340

イヌイット・アートとしての版画は、1957年にケープ・ドーセットでヒューストンがイヌイットとともに開発した技法に日本の錦絵の技法を取り入れたもので、それ以前にはイヌイット社会になかったものである(大村 2010 : 20)。しかし、石板を彫るという技術は彫刻と同じように、それ以前から営まれていた造形の技術に基づいている(大村 2010 : 20)。日本の版画制作では、原画を描く人、版画を彫る人、刷る人は別である分業方式をとっていたが、イヌイットもこの分業方式を採用している(岸上 2005 : 84)。版画を刷る紙として、

強度、透明度、美しさの点から和紙¹⁰を採用し、原画の作者を示すための刻印も押されている（岸上 2005 : 85）。一方、日本の版画制作との違いは、図像は木版でなく石版に彫られる点、また、紙の上からこするバレンは竹の皮ではなく、アザラシの毛皮で作られている点である（岸上 2005 : 85）。

イヌイトが制作する版画の特徴は地域によって多少の差はあるが、基本的に多色刷りで遠近法が使われず、平面的な絵が多い。

③その他



図7 壁掛け 《タイトル不明》

プツリク・ピルトゥント (Putulik Pilurtunt) 1989年 H0212822

彫刻や版画ほど大規模ではないが、イヌイト・アートにはほかにもテキスタイルの壁掛け、陶芸、ジュエリー、絵画などがある。陶芸は、1964年に導入された後、一時中断していたが、1990年代には、復活を果たしている（岸上 2015 : 29）。絵画は、版画の下絵そのものが商品化したものであるが、近年では版画と違って1人で制作できることから、徐々に盛んになりつつある（岸上 2015 : 28）。

(2) 特徴

イヌイト・アートの多くは、アザラシやホッキョクグマ、カリブーなどの動物、狩猟や漁撈の様子、イグルーやテントを中心に描き出される日常生活の情景、家族や親子関係、極北の風景、シャーマニズム、神話といった、「イヌイトらしさ」がモチーフとなっている

¹⁰ 日本製であり、なかでも高知の土佐和紙が代表的である。横浜の株式会社森木ペーパーに全国各地から集められた後、トロントのジャパニーズ・ペーパー・プレイス社 (The Japanese Paper Place) を通じて西部バフィン島協同組合 (West Baffin Eskimo Co-operative) へ届けられている (一宮 [森木] 2015)。

(大村 2015 : 130)。つまり、作品の中に描き出されているのは、イヌイットが生活する現代社会の様子ではなく、すでに失われつつある、もしくはすでに失われたかつての「伝統的生活」である(岸上 2005 : 85)。これは、若い世代に「伝統」を継承していきたい、というイヌイットの意味である(大村 2001 : 95)とともに、買い手である市場側からの要求でもあった(岸上 2005 : 86)。

また、イヌイットの作家たちは白人のプロデューサーの影響を受けたため、その地域によって作風に特徴があるが、こうした特徴はあくまでも大まかな傾向であって、地域的特徴に縛られない個性的な表現が多くみられる(HESSEL 1998 : 78)。

このように、イヌイットの伝統的な技術と西洋の芸術概念が組み合わさることでイヌイット・アートは誕生し、「芸術」としての地位を確立するまでに発展してきた。しかしイヌイット・アートは、イヌイット社会と欧米社会の接触があったからこそ誕生したものである。モチーフや素材、表現方法の選択、地域的な多様性、作家個人のオリジナリティの強調など、欧米社会の美術市場との相互作用の結果として生じてきた特徴が多く(大村 2015 : 133)、「先住民が作り出した芸術のようなモノ」とは異なる新たなジャンルの先住民アートとして扱われる必要があるだろう。こうした、西洋の芸術概念なしには語れないイヌイット・アートを、西洋的な芸術概念から距離を置くジェルの理論で分析できるのだろうか。また、欧米社会側の戦略や複雑な流通過程が入り組んだイヌイット・アートを、ジェルのいう「アダクション」で適切に分析できるのだろうか。次章では、実際にジェルの理論をもちいて、イヌイット・アートを分析していく。

第3章 「芸術の人類学」によるイヌイット・アートの分析

本章では、実際にイヌイット・アートをジェルの「芸術の人類学」で分析することを試みるが、第1節ではその導入部として、ジェルが考案したアート・ネクサス(=インデックスを取り巻くエージェント/ペーシエント同士のつながり)を明らかにする分析方法と、その具体例を示す。第2節では、この分析方法を用いて実際にイヌイット・アートを分析し、この分析結果が妥当であるかどうかを続く第3節で考察していく。

第1節 ジェルの分析方法

(1) 関係式

ジェルの芸術理論では、インデックス周辺の社会関係を明らかにするために、4つの用語(インデックス、アーティスト、レシピエント、プロトタイプ)のエージェント/ペーシエントの組み合わせによる関係式が、アブダクションによって立てられる。その最も簡潔な式は、記号で示すのであれば[X(エージェント[agent]:以下A)→Y(ペーシエント[patient]:以下P)]である。ジェルの関係式では、必ず矢印の左側がエージェント、右側がペーシエントであることを示している(GELL 1998: 28, 51)。つまりこの式は、XがYに対してエージェンシーを行使する状態を示している。

このXとYには4つの用語のいずれも当てはめることができ、合計16通りの関係式が成立できる(GELL 1998: 28-29)。たとえば、[インデックス-A→レシピエント-P]は、受動的な鑑賞者に対応する式であり、鑑賞者が、インデックスのもつ魅力(=エージェンシー)に胸を打たれる様子を示している(GELL 1998: 31-32)。また、[アーティスト-A→インデックス-P]は、アーティストの意図がインデックスに表れている様子を示している(GELL 1998: 33)。インデックスを含まない場合、たとえば、[アーティスト-A→プロトタイプ-P]は、アーティストが想像上のイメージを作る様子を示し、[プロトタイプ-A→アーティスト-P]は、アーティストが写実的なイメージを作る場合を示す(GELL 1998: 38-39)。

こうした関係式を2つ以上組み合わせることで、より複雑な社会関係を示すことができるが、ジェルによると、それは以下のような式が最も一般的である(GELL 1998: 51-52)。

$$\textcircled{1} \quad [[[\text{プロトタイプ-A}] \rightarrow \text{アーティスト-A}] \rightarrow \text{インデックス-A}] \longrightarrow \text{レシピエント-P}$$

この式が最も示したいのは、インデックスがレシピエントに対してエージェンシーを発揮していることである。そのため、インデックスと一次的ペーシエント(レシピエント)の

関係性は長い矢印 (→) で示される。しかし、インデックスはエージェンシーであると同時にアーティストやプロトタイプからのエージェントを受けるペーシェントでもあり、こうしたインデックスに従属するエージェント/ペーシェント関係は、短い矢印 (→) で示される。

この式の場合、まずレシピエントがインデックスを、アーティストのエージェンシーの結果であるとアブダクションする。しかしアーティストは、肖像画のようにプロトタイプからのエージェンシーを受けてインデックスを制作しているペーシェントでもある。ゆえに、このようなインデックスを取り巻く状況は、①のようなエージェント/ペーシェントの関係式によって示すことができる (GELL 1998 : 51-52)。

この式的具体例として、ジェルはジョシュア・レイノルズ (Joshua Reynolds) が描いたサミュエル・ジョンソン (Samuel Johnson) の肖像画をあげる。まずレシピエント (鑑賞者) は、辞書編纂者としてイギリスで名高いジョンソンの威厳を絵から感じ取るという意味で、インデックスからのエージェンシーを受け取るペーシェントである。また、レシピエントはインデックスを、アーティスト (レイノルズ) のエージェンシーの結果 (ペーシェント) であるとアブダクションするが、アーティストは、プロトタイプ (ジョンソン) からのエージェンシーを受けてインデックスを制作しているペーシェントでもある。そのため、この肖像画を取り巻く関係式は、以下のように示すことができる (GELL 1998 : 52)。

[[[ジョンソン-A] →レイノルズ-A] →《サミュエル・ジョンソン》-A] →鑑賞者-P

また、①の関係式は、一部を変えることによって様々な関係性を示すことが可能であり、こうした点は関係式を利用することの利点であろう。①の一部を変えた関係式としては、次のような式があげられる。

② [[[アーティスト-A] →プロトタイプ-A] →インデックス-A] →鑑賞者-P

この式的具体例としては、レオナルド・ダ・ヴィンチ (Leonardo da Vinci) の《モナ・リザ (Mona Lisa)》があげられている。ダ・ヴィンチは芸術家として名高いため、モデルの女性を描くというよりは、「レオナルドの芸術 (Leonardo's art)」をインデックスによって伝えているとジェルは考えるため、この場合のプロトタイプはモデルの女性ではない。よって、この場合は次の式で示されるという (GELL 1998 : 52)。

[[[レオナルド・ダ・ヴィンチ-A] →レオナルドの芸術-A]

→《モナ・リザ》-A] →鑑賞者-P

このような①や②の式が一般的ではあるが、4つの用語によるエージェント／パーシエントのあらゆる組み合わせが可能であり、それゆえ、ジェルの理論では、あらゆる社会関係を関係式によって示すことができる (GELL 1998 : 53)。

(2) ツリー構造

先ほど述べた関係式は、用語の組み合わせ次第で様々な社会関係を示すことができるが、インデックスを取り巻く状況は、段階的なアブダクションを引き起こすような、階層的な構造をもつ場合もある。ジェルによるとこうした場合は、関係式よりもツリー構造を用いたほうが、より理解しやすくなるという (GELL 1998 : 53-54)。

たとえば、《サミュエル・ジョンソン》をツリー構造で示した場合、以下のようになる。

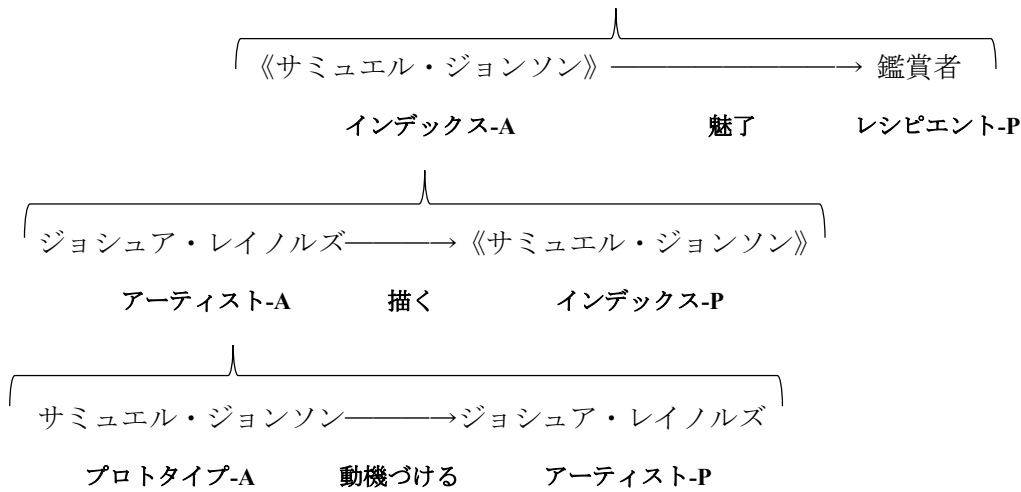


図8 ツリー構造で示した《サミュエル・ジョンソン》を取り巻く社会関係

([GELL 1998 : 52-54] をもとに作成)

このようなツリー構造を用いることで、関係式では示すことのできない、パーシエントからエージェントへの移り変わりを階層的にみることができるといえるため、各項がエージェントであり、かつパーシエントであることが理解しやすくなるだろう。ツリー構造を用いることは、ジェルもいうように組み立てが多少面倒ではあるが (GELL 1998 : 53)、その分、より具体

的な社会関係を示すことができる。

では、ここでもう1つ、さらに複雑な社会関係をもつインデックスの例を示し、本節を締めくくるとしよう。あげる例は、《切り裂かれた鏡のヴィーナス (The 'Slashed' Rokeby Venus)》である。

この絵は、ディエゴ・ベラスケス (Diego Velázquez) が描いた《鏡のヴィーナス (The Rokeby Venus)》が、1914年にカナダ人女性のメアリー・リチャードソン (Mary Richardson) によって切り裂かれた状態のものを指す。実際には切り裂かれた後に修復されたため、《切り裂かれた鏡のヴィーナス》は、数ヶ月しかこの世に存在していない。ジェルは、リチャードソンを切り裂かれた絵を生み出したアーティストとみなし、次のようなツリー構造を作成した (GELL 1998 : 62, 65)。

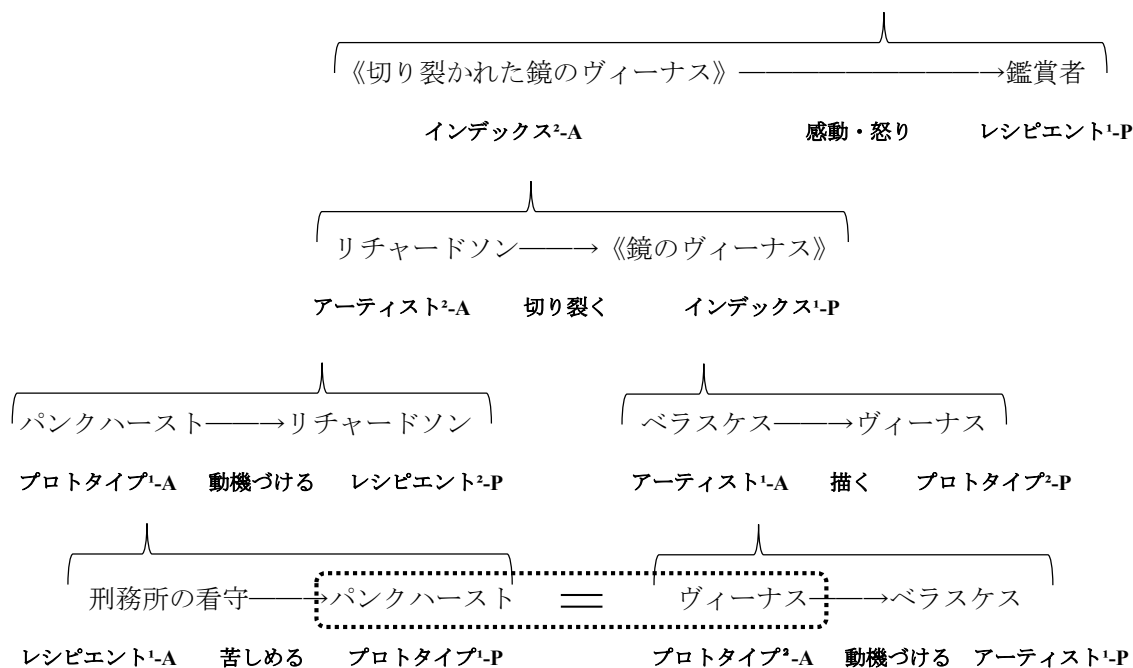


図9 ツリー構造で示した《切り裂かれた鏡のヴィーナス》を取り巻く社会関係

([GELL 1998 : 65] をもとに作成)

リチャードソンが絵を切り裂いた理由は次の通りである。イギリス人フェミニストのエメリン・パンクハースト (Emmeline Pankhurst) は、その活動の激しさゆえに逮捕され、刑務所に入れられた。その報復として、同じくフェミニストであったリチャードソンが、刑務所内でのパンクハーストの苦しみを表現しようと、《鏡のヴィーナス》を切り裂き、絵のな

かのヴィーナスを苦しめたという (GELL 1998 : 64)。つまり、神話で最も美しい女性、ヴィーナスを切り裂くことによって、現代で最も美しい女性、パンクハーストを苦しめているイギリス政府へ抗議しようとしたのである (FREEDBERG 1989 : 502)。

このようにツリー構造は、1つのインデックスを取り巻く社会関係のなかに複数のインデックスやアーティストが登場する状況を示すことも可能であり、それゆえ時間を遡って関係を隔々までたどることができる。そのため、インデックスの制作、流通、受け入れといった過程を伝記的に分析すべきだとするジェルの考えに相応しい分析方法であるといえる。

次節では、以上の関係式やツリー構造を用いて、筆者の研究対象であるイヌイット・アートを実際に分析していく。

第2節 イヌイット・アートの分析

本節では、実際にジェルの分析方法を用いてイヌイット・アートの分析を行っていく。ただし、イヌイット・アートは時代によって質や形式、プロトタイプも違えば、鑑賞者がイヌイットやイヌイット・アートに対して抱くイメージも異なるだろう。そこで本節では、「展開期 (1960年代) 以降に作られたイヌイット・アート」を分析対象とする。なぜなら、現代まで続く商業的なイヌイット・アートの様式が確立したのはこの時代であり、それ以前の作品は、まだイヌイット・アートを実験的に制作している段階であるからだ。また、関係式やツリー構造を作成する際のアブダクションについて、ジェルは著書のなかで誰が行うのかを限定していない。アブダクションの内容は、行う者によって異なると考えられるため、行う者を限定しなければ、あらゆるアブダクションが可能になってしまう¹¹。そこで、本節におけるアブダクションは、筆者自身が行うものとする¹²。筆者自身のアブダクションで分析していくと、その分析内容が偏ったものになってしまうのではないかと考えられるが、ジェル自身が著書のなかで行っているアブダクションは、ジェル自身が行ったものであると考えられるため、本節でも筆者自身のアブダクションで分析をすすめていく¹³。

¹¹¹³この点については、本章第3節および第4章で詳しくみていく。

¹² 筆者は、イヌイット研究が4年目、イヌイット・アート研究が3年目であり、一般的に美術館や博物館を訪れるような鑑賞者よりは、アブダクションの内容が正確であると考えている。

(1) 《我が精霊と踊る》



図 10 《我が精霊と踊る》 ナレニク・テメラ (Nalenik Temela) 1988 年 H0227913

この彫刻をみてまずアブダクションできることは、「これは踊るホッキョクグマの彫刻であろう」ということ、そして、「踊るホッキョクグマの彫刻ということは、イヌイット・アートだろう」ということである。イヌイットの彫刻作品は、様々な動物や伝統的生活をモチーフとしたものが多いが、なかでもホッキョクグマは代表的であり、作品に表現されたホッキョクグマは図 11 にもみられるように踊る様子のものが多い。イヌイット・アートの季刊誌『季刊イヌイット・アート (Inuit Art Quarterly)』のなかのホッキョクグマの彫刻 82 作品のうち、28 作品が踊っているということ¹⁴、また、民博の標本資料目録データベースのなかのホッキョクグマの彫刻 21 作品のうち、7 作品が踊っているということ¹⁵からも、イヌイットの彫刻のなかに「踊るホッキョクグマ」という 1 つのジャンルが存在することが分かるだろう。

こうしたモチーフが作品で表現されている理由は、イヌイット独特の世界観にある。イヌイットのあいだでは、万物に精霊が宿っていると考えられ、野生動物は「人間ではない人物」とであるとみなされている (大村 2009 : 57)。動物の本来の姿である「魂」は人間と同じ姿形

¹⁴ 創刊号 (1986 年) から 30 巻 2 号 (2017 年夏号) までを対象としており、写真付きで解説されているホッキョクグマの彫刻作品のうち、筆者が踊っていると判断した作品の数である。ちなみに、『季刊イヌイット・アート』には、イヌイット・アートのギャラリーや販売店の広告が多く掲載されているが、広告に使用されているホッキョクグマの彫刻 200 作品のうち、95 作品が踊っている様子の作品である (いずれも重複した作品を除く)。

¹⁵ こちらも筆者が踊っていると判断した作品の数である。

をしており、イヌイット・アートに野生動物の独特な振る舞いが生き活きと描き出されるのは、このためである（大村 2009：57）。



図 11 《踊るホッキョクグマ》ヌナ・パー（Nuna Parr）1998年 H0212671

したがって、この作品は、イヌイットのアーティストが「踊るホッキョクグマ」という、イヌイットのなかに定着したイメージ（プロトタイプ）をきっかけとして作られたインデックスであると推論できる。このような関係は、プロトタイプをモデルとしてインデックスが制作された《サミュエル・ジョンソン》の例と同様、①の式が成り立つと考えられるため、次のように示すことができる。

[[[踊るホッキョクグマ-A] →イヌイットのアーティスト-A]

プロトタイプ

アーティスト

→《我が精霊と踊る》-A] →鑑賞者-P

インデックス

レシピエント

(2) 《夏のフクロウ (Summer Owl)》



図 12 《夏のフクロウ》 ケノジュアク・アシェバク (Kenojuak Ashevak) 1984 年 H0115398

この版画をみてまずアブダクションできることは、「中央に描かれているのはフクロウと人だろう」ということ、そして、「このような作風でフクロウと人が描かれた版画ということは、ケノジュアクの作品であろう」ということである。

この版画の作者であるケノジュアクは、世界で最も有名なイヌイット・アートのアーティストであるといわれており、カナダでは多くの賞も受賞している偉大なアーティストである。彼女は動物、とくにフクロウを描いた作品を多く制作しており、フクロウは彼女の代名詞的存在である。なかでも初期の作品である《魅せられたフクロウ (*The Enchanted Owl*)》(1960 年)はイヌイット・アートを広く認知させた記念碑的作品であり(小林 2015b:329)、1970 年には北西準州 100 周年を記念する切手のデザインに採用されている(小林 2010b:146)。この作品で表現されている、長く、先端に行くにつれて徐々に幅広くなっている誇張された羽のデザインは、以後、彼女の特徴的な作風の 1 つになっている(YARROW 2014:37)。

彼女はこのほかにも独特の作風をもっているが、それが表現されているのが《夏のフクロウ》である。この作品の特徴は、人がフクロウと並べて描かれていることであり、この特徴は図 13 《すべてを見わたすフクロウ (*The Owl Surveys All*)》でも表現されている。また、図 14 のように、ほかにもフクロウを描いたアーティストは存在するが、アーティストによっ

て明らかに作風が異なるため、図 12 をみるだけで、ケノジュアクの作品であると推論できる。

したがって、《夏のフクロウ》を取り巻く関係は、以下のように示すことができる。



図 13 《すべてを見わたすフクロウ》ケノジュアク・アシェバク 1983 年 H0115431



図 14 《大きなフクロウ (Great Owl)》ピタルーシー・サイラ (Pitaloosie Saila) 1981 年 H0115436

[[[ケノジュアク・アシェバク A] →フクロウと人を描く作風-A]

アーティスト

プロトタイプ

→ 《夏のフクロウ》 -A] → [鑑賞者-P]

インデックス

レシピエント

(3) 《大きな雄カリブー (Pangnialuk)》



図 15 《大きな雄カリブー》パドロ・プッラット (Pudlo Pudlat) 1978 年 H0115421

この作品をみてまずアブダクションできることは、「描かれているのはカリブーだろう」ということ、そして、「カリブーが描かれた版画ということは、イヌイット・アートだろう」ということである。しかし、この作品は、複雑な過程を経て版画作品となることができたため、より詳細に関係を遡ることができる。

まず、図 12 の作者であるプッラットはプロトタイプとしてのカリブーに魅了され、大きな雄カリブーの絵を描いた。すると、この絵をみたテリー・ライアン¹⁶ (Terry Ryan) やイヌイットの版画家が、「この絵は版画に適しており、そうすることがこの絵にとって最も良い。」と版画にすることを提案し、実行した。版画制作は分業体制で行われ、ティモシー・オトシー (Timothy Ottochie) によって石版に絵が彫られた後、摺師 (誰かは特定できなかった) に摺られることで、版画は完成した (NASBY 1994 : 6)。もともとプッラットが描いた絵と、オトシーによって彫られた石版は、『季刊イヌイット・アート』1994 年秋号の 6 ページで見ることができる。

以上の制作の流れを筆者は知っていたため、《大きな雄カリブー》を取り巻く状況は、図 16 のようなツリー構造で示すことができる。

¹⁶ 西部バフィン島協同組合のマネージャーであり、ヒューストンの撤退後、イヌイット・アートの発展に貢献したカナダ人である。

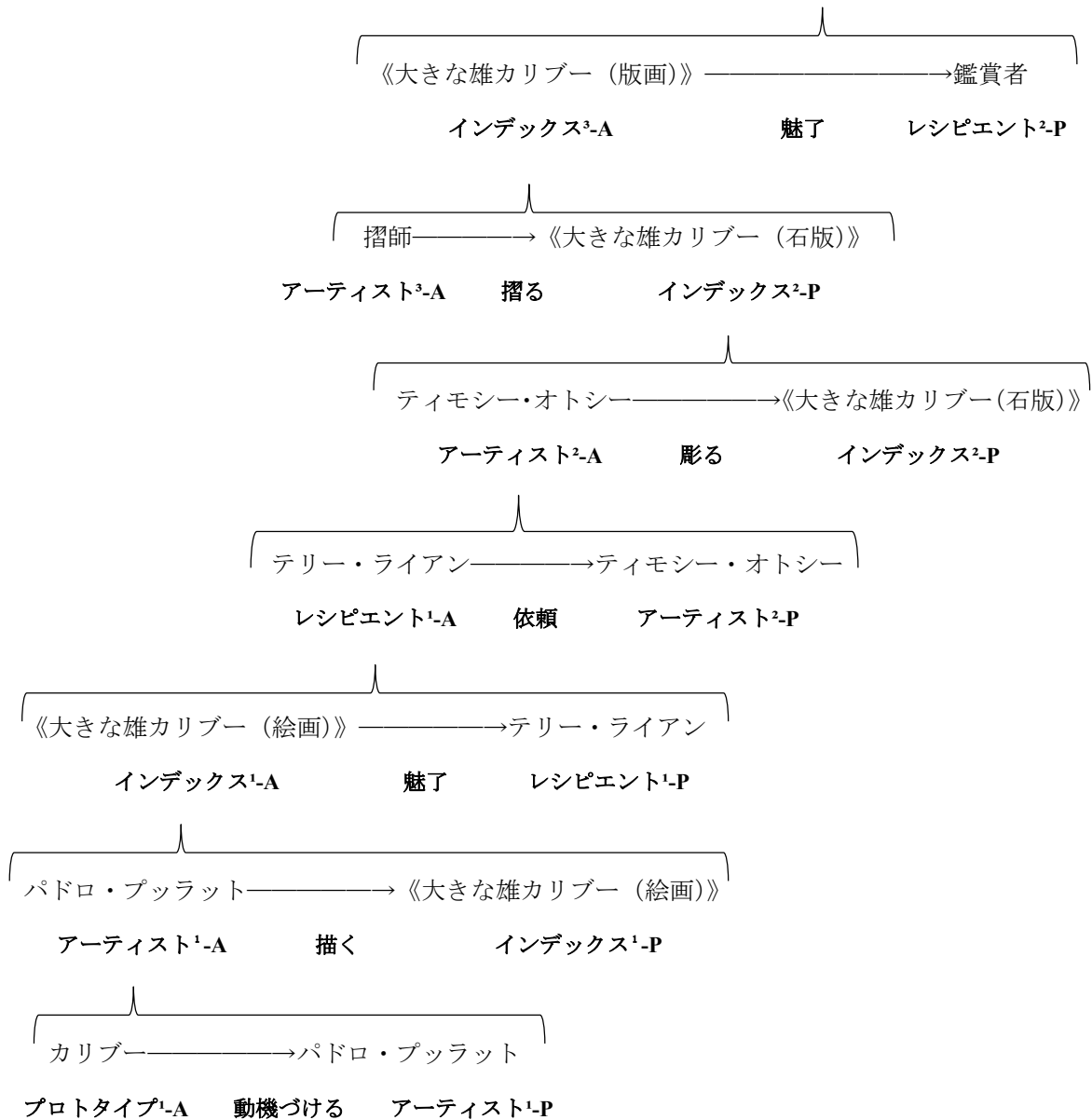


図 16 ツリー構造で示した《大きな雄カリブー》を取り巻く社会関係

本節では以上の 3 つの作品を筆者の視点からアブダクションし、関係式やツリー構造を作成することで分析してきたが、このような分析結果は、適切にイヌイット・アートを分析できたといえるのであろうか。いえないとすれば、ジェルの理論には何が不足しているのだろうか。次節では、本節の分析をもとに、ジェルの理論がイヌイット・アートに適用できるかどうかを検討していきたい。

第3節 分析結果の考察

第2節の分析では、それぞれの作品を取り巻く社会関係をアブダクションで明らかにすることができたが、同時に、ジェルの分析方法には限界があることも分かる。この点について、本節では大きく分けて3つの側面から指摘していく。

(1) 制作動機の区別

まず、ジェルの分析方法では、イヌイットがイヌイット・アートを制作し始めた動機を無視してしまうことになるのではないかと指摘したい。たしかにジェルの理論では、インデックスがどういった過程を経て誕生したのかをアブダクションによって明らかにできるが、アブダクションでたどることのできる時間の範囲は限られており、それゆえインデックスやアーティストのエージェンシーを歴史的に明らかにすることができない。この点については、内山田（2008）も、「芸術作品を歴史的に理解しようとしめない点は、*Art and Agency*の方法の限界である（内山田 2008：174）」と述べているように、ジェルの芸術理論の短所だといえるだろう。

そのため、イヌイット・アートに関しては、カナダ連邦政府がイヌイットを経済的に支援するためだけでなく、極北圏の領有や文化政策の一環として制作を奨励したという側面を無視してしまうことになるだろう。しかし、この点を無視してしまうと、イヌイット・アートのように白人の働きかけによって作り始めたインデックスと、自発的に作り始めたインデックスを区別できないのではないだろうか。また、こうした点まで明らかにしなければ、イヌイット・アートを取り巻く社会関係を明らかにしたとはいえないだろうし、こうした力関係が働いている面は、芸術の分析において決して無視してはならない点なのではないだろうか。

(2) 西洋の芸術制度という権力

イヌイット・アートは、白人が「芸術」という概念をイヌイットに導入したからこそ誕生したのであり、西洋の芸術市場に受け入れられる、伝統的生活をモチーフとした質の高い作品を制作するように要求したからこそ発展できたわけだが、イヌイット・アートを取り巻く社会関係を分析する際に、こうした事実を見逃してはならないだろう。しかし、こうした側面については、西洋の芸術制度に関わる問題としてジェルは分析対象としていないのである。そのため、西洋の芸術制度を切り離すことのできないイヌイット・アートに関して、「芸

術」から距離をとったジェルの理論で分析することには限界があるのではないかと指摘したい。

(3) アブダクションを左右する権力

渡辺(2008)によると、ジェルはアブダクションを誰が行うかを曖昧にしているがゆえに、アブダクションを左右する権力を無視しているという。これはイヌイット・アートにも当てはまるだろう。たとえば、イヌイット・アートに詳しい人であれば、イヌイット・アートをみただけでそのプロトタイプやアーティストを正しくアブダクションできるだろうが、詳しくない人であれば全く分からないだろうし、アブダクションできたとしても、正しくできない可能性が高い。このようにアブダクションには、行う者の知識量や感性が関係していると考えられるが、そうした知識や感性を身につける過程には、西洋の芸術制度や政府などによる作品のイメージの強調や操作が影響しており、こうした権力も、分析すべきインデックスの社会関係の1つなのではないかと筆者は指摘したい。

以上で明らかとなった3つの側面からの指摘をもとに、続く第4章では、ジェルの理論では分析できないイヌイット・アートを取り巻く社会関係が、具体的にはどのようなものであったのか、また、なぜそのような点まで明らかにしなければならないのかについて、詳しく述べていくこととする。

第4章 「芸術の人類学」では語れない側面

本章では、第3章の分析で明らかとなったジェルの分析方法では分析できない側面について、その詳細とそうした側面まで分析する必要性について述べていく。本章の第1節～第3節までの区分は、第3章第3節の(1)～(3)の区分に対応している。そして第4節では、第1節～第3節を踏まえたうえで、ジェルの理論でイヌイト・アートをより詳しく分析するための提案をしたいと思う。

第1節 カナダ連邦政府による戦略的側面

第2章で述べたように、イヌイト・アートはカナダ連邦政府の介入なしには誕生できなかったであろうが、こうした連邦政府の介入はイヌイトの生活の経済的支援のためだけではなく、自国の多方面での利益を1つの手段で目指すという戦略的な政策の1つでもあった。

本節では、こうしたイヌイトのためだけではなく、連邦政府の都合によってイヌイト・アートが利用されていく側面について述べた後、インデックスの分析において、そこまで述べなければならない理由について述べていく。

(1) 極北地域の領土化の一環として

第2次世界大戦後の冷戦時代、カナダの極北地域はソ連と近距離にあることから軍事的な注目を浴びるようになり、連邦政府もそれまで無関心であったこの地域に注目するようになった。一方で、同時期にはこの地域の埋蔵資源の豊富さも注目されていた。こうした軍事的・経済的利益を求めて連邦政府は、極北地域の領土権を確立するために移住していたイヌイトを定住させ、国民としてカナダの主流社会に組み込む政策を行ったのである(スチュアート 2005: 227)。

イヌイトにとって貴重な現金収入手段であったアート制作は、イヌイトをカナダ国家や資本主義経済に編入し、依存するための手段として、また、生協の設立と維持に当たって重要な役割を果たしていた(大村 1995: 1-2)。イヌイト・アートは、新しい社会・経済・政治的環境に置かれているイヌイトがその環境に適応していくための1つの戦略的手段であったのだ(大村 1995: 2)。

つまり、連邦政府がイヌイト・アートの制作を奨励した背景に、自国の軍事的・経済的利益のためにイヌイトを巻き込んだという、戦略的な側面があったことも決して見逃し

てはならない。イヌイットは、アート制作で現金を得るという、一見主体的にみえる行動によって、主流社会への従属をより強めていったのである。

(2) カナディアン・アイデンティティ確立を目指す文化政策

カナダは2017年に建国150周年を迎えた、比較的歴史が浅い国である。そのため、母国であるイギリスや隣国の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出すことが難しいとされてきた (GRABURN 1986 : 5-7)。しかし現在では、空港や公園をはじめとした国内の多くの場所で先住民アートを目にすることができ、2010年のバンクーバーオリンピックではメダルやエンブレムのデザインに選ばれるなど、国際的な場でも多くみられるようになった。このように、先住民アートがカナダを代表する文化となった理由の1つが、連邦政府による文化政策である。

第2次世界大戦後のカナダは、戦時中に国土が戦場と化さなかったことが幸いし、経済的に大繁栄する時代を迎えていた。一方、国際的には、かつての大英帝国イギリスの衰退と、隣国アメリカの興隆を間近でみており、現実の経済的繁栄をより確実にしていくためには連邦政府が責任を果たすべきだと考えられるようになった。そのため、失業保険や家族手当の支給、年金制度の導入などが連邦政府によって行われていたが、こうした文脈のなかで「カナダ全体の文化」を連邦政府が考えるという枠組みが登場し、文化政策を担当するマッセイ委員会が設置された。このマッセイ委員会によって1951年に作成されたのが、『芸術・文芸・科学の国家的発展に関する政府委員会報告書¹⁷ (*Report of the Royal Commission on National Development in the Arts, Letters and Science, 1949-1951*)』、通称『マッセイ報告書 (*Massey Report*)』である (溝上 2003 : 49, 59-60)。

この報告書は、カナダにおける文化政策の現状の網羅的な調査結果に加え、その打開策が示されたものである。この報告書の最大の特徴は、文化振興の重要性が国防の重要性と比較されている点である。国の存亡は国防のみでなく、文化面によっても左右されるものであり、アメリカの文化侵略に負けないカナダ独自のアイデンティティの育成・保持が必要だというのだ。しかし、現状ではカナダ文化は世界に対抗できるほど確立した文化ではなく、連邦政府による文化政策が急務であるところでは示されている。ただし、この報告書では、「カナディアン・アイデンティティ」の育成を謳いながらも、その具体的内容には触れられてお

¹⁷ 日本カナダ学会 カナダ豆辞典 「マッセイ, ヴィンセント (Massey, Charles Vincent 1887-1967)」
<http://jacs.jp/dictionary/dictionary-ma/09/19/844/> (2018年1月16日 検索) の訳を参考にした。

らず、カナダの独自性は示せていない（溝上 2003 : 60-63）。

溝上（2003）によると、この「カナディアン・アイデンティティ」を形成する文化として選ばれたのが、先住民文化であるという。連邦政府がカナダを代表する文化として先住民文化をはじめて振興したのは、1967年の連邦100周年記念事業であった。100周年に際して誘致されたモントリオール万国博覧会では、「カナダのすべての人が対象となり、カナダの統一性を高めること」が意図とされ、先住民の参加も求められた（溝上 2003 : 142-143）。先住民が自ら企画・展示を行ったインディアン・パビリオン（“Indians of Canada”）では、彫刻・絵画の展示や舞踊の実演が行われ、先住民アートの存在を公的に認知させるきっかけとなった（溝上 2003 : 144-145）。また、連邦政府と北方省は、100周年記念の期間中にカナダを訪問した来賓や高官に対して、カナダ北西海岸の先住民アートを贈答品として贈っていた（溝上 2003 : 147）。カナダの統一性や「カナディアン・アイデンティティ」の強化を進めていたこの時期において、他の国には存在しないカナダ独自の文化を、カナダを代表する文化として採用したのである。こうして独自性が議論されるようになり、まだ代表的な地位を得ていなかった先住民アートがにわかに注目をあびるようになったのである（溝上 2003 : 148）。こうした流れのなかで、ヒューストンの成功に影響された「工芸プロジェクト」が1960年代に連邦政府によって実行され、1970年代からは国内・国外の博物館・美術館に展示されるようになるなど、イヌイト・アートはカナダを代表する文化として確立していくのである。

カナダでは1971年に「二言語・多文化主義」が打ち出され、文化面では博物館・美術館におけるモノの収集や展示を通じて、この政策が推進された（溝上 2003 : 73）。しかし、カナダの多様性を具体的なモノの展示によつて的確に表現することは難しく、カナダ国内のすべてのエスニック文化を量的にも質的にも同等に展示し、「多文化」のそれぞれを強調するよりも、何か1つの文化を「カナダ文化」として展示するほうが「カナディアン・アイデンティティ」のイメージを形成する際には効果的であろう（溝上 2003 : 161-163）。こうして連邦政府がカナダ人全員の共通項として選んだのが、カナダの地に古くから存在した先住民文化なのである。1981年には、ケベック州モンテベロ村で開催された主要7か国首脳会議（G7）の会場に、イヌイトと北西海岸先住民の作品が国立人類博物館（National Museum of Man）から貸し出されたが（溝上 2003 : 160）、以後、このような国際的な場においてイヌイト・アートはカナダを代表する文化として選ばれていく。それは、2010年のバンクーバーオリンピックのエンブレムのデザインが、イヌクシュクであることから分かるだ

ろう。

このように、イヌイト・アートは連邦政府がカナダ独自の文化を求めていた時代に誕生し、イヌイトの生計手段としての側面をもちながらも、連邦政府主導のもとで振興が図られていったのである。

(3) 制作動機を語る必要性

こうしたインデックスの制作動機を語る必要があるのはなぜだろうか。ジェルは、偶発的に誕生したインデックスでない限り存在する、そもそもアーティストがインデックスの制作活動を始めた動機や目的まで遡って分析していない。それは、《サミュエル・ジョンソン》や《モナ・リザ》、《切り裂かれた鏡のヴィーナス》の例から明らかであろう。

たしかに分析するネットワークは、ある程度まで限定する必要がある。アクター・ネットワーク理論と同様、ジェルの理論においても、ネットワークを構成する異種混濁的な諸要素をあらかじめ限定しうる条件は存在しないため、ネットワークは潜在的に常に無限の可能性をもっている（久保 2011 : 49）。そのため、ストラザーンのいうように、ネットワークが具体的な状況に対する分析モデルとして機能するためには、存在者として数えあげられるものが有限の範囲に限定されなければならない、存在者は自らをネットワークから切断する必要がある（STRATHERN 1996 : 522-523）。つまり、こうしたネットワークを分析する理論では、潜在的な無限性と現実的な有限性が接続される契機、すなわち全体の暫定的な確定が必要となるのである（久保 2011 : 50）。

ジェルは、「アブダクション」という行為によって、無限に可能性のあるネットワークを有限の範囲に縮小したのであり、こうしたネットワークの限定方法は、評価に値するといえるだろう。しかし、この「アブダクション」は推論であるため、限定すべきでない点まで無意識に限定してしまう可能性がある。イヌイト・アートは、イヌイト自身がその素質をもっていたことには間違いないが、第3章で紹介したケノジュアクやプッラットは、いずれもヒューストンの勧めによってアート制作を始めており（小林 2010b : 146）、とくにケノジュアクに関しては1982年のインタビューで、ヒューストンが来るまでにアート制作を行ったことは1度もないと話している（ASHEVAK 1983 : 8）。ちなみに彼女たちはいずれも現金収入を1番の目的としてアート制作を始めているが、それは第1世代のほとんどの作家も同様である（小林 2015b : 330）。

ヒューストン自身は、イヌイトの創り出すものに感銘を受けてその奨励を始めたので

あろうが、彼の活動も、連邦政府からの資金援助や「工芸担当官 (ヒューストン 1999:202)」という与えられたポストなしには成功しなかったであろう。また、図 11 の《踊るホッキョクグマ》の作者であるパーは第 2 世代のアーティストであるが、彼の制作開始のきっかけは学校の授業でアート制作の才能を自身で見出したことであるといい (CARTWRIGHT 2002 : 20)、彼が国民化政策の一環であった学校に通わなければ、アート制作は開始しなかったと考えられる。

つまり、彼らのアート制作は、連邦政府の後ろ盾があったからこそ始まったのである。単に、自分の気持ちを表現したり鑑賞者に見て欲しいというような動機で始めたアート制作とは、訳が違うのである。しかし、ジェルのアブダクションでは、こうしたアート制作開始の動機といった側面は必ずしも推測することができない。「自発的に」作られた作品と、「誰かに働きかけられて」作られた作品の違いは、誰が行うアブダクションであっても分析において明確に示されるべきなのではないかと筆者は指摘したい。

第 2 節 「芸術＝文化システム」という権力

ヒューストンはイヌイト・アートをはじめから「工芸品」ではなく「芸術」として売り出そうとしていたが、こうした彼の試みは、「芸術」概念のなかったイヌイトを西洋の芸術制度へと組み込む戦略的な動きであったといえるだろう。ジェルはこうした側面を分析範囲から除外してしまっているが、イヌイト・アートが芸術制度へと組み込まれたからこそ誕生し、発展できたことは明らかであり、その部分は分析から切り離すべきではないと考えられる。

本節ではこうした観点から、イヌイト・アートが「芸術＝文化システム」に基づく西洋の芸術制度という 1 つの権力に巻き込まれていく戦略的な過程について述べていく。

(1) 西洋の芸術制度への編入

なぜヒューストンは、イヌイト・アートを「工芸品」ではなく「芸術」として売り出そうとしたのであろうか。それは、「芸術」という手段がイヌイトの新しい産業として確立するために最も有効な方法であったからだ。

イヌイトがすでにもっていた技術の応用である「彫刻」はもちろん、新しく導入された「版画」は、すでに現代美術のなかで確立した手法であり、「土産物屋」ではなく「画廊」や「美術商」によって扱われるものである (小林 2010a : 136)。とくにヒューストンが手本

とした日本の版画は、西洋の芸術でないにもかかわらず独立した「ファインアート」としての地位を確立している。小林（2015a : 116-117）によると、ヒューストンは同じく非西洋の芸術であるイヌイットの版画を、日本の版画と同じ土俵で打ち出していこうとしていたというが、こうした目論見は、すでに評価されていた土俵で戦うことで、一定の評価とそれに見合った収入を安定して得られるのではないかという考えに基づくであろう。それは、かつてカナダ北西海岸の先住民アートが、経済的自立を目指すために「質」より「量」を重視して低品質の「土産物」を大量生産したために失敗してしまったという事実（溝上 2003 : 131-133）を、彼が知っていたからかもしれない。また、ヒューストンが日本滞在時に目にした、工芸的な営みを「芸術」の地平に位置付ける柳宗悦らの「民芸運動」も、彼の活動の励ましになったといわれている（小林 2015a : 122）。

ヒューストンの目的は、極北の芸術の素晴らしさを南に紹介したかっただけでなく、何とかイヌイットの助けになりたいという思いであったことに疑いはない（小林 2015a : 105）。彼はイヌイット・アートを「芸術」として売り込むことで、安定した収入を得られる1つの産業を設立し、イヌイットの生活を支えようとしたのである。こうしてイヌイットは、「より売れる作品」の制作を求めるがゆえに、「芸術＝文化システム」に基づく西洋の芸術制度に自然と編入してしまったのである。

(2) 「真正な傑作」を目指して

西洋の芸術制度は図1で示した「芸術＝文化システム」に基づいているが、ここでは「真正な傑作」とみなされたものが「芸術」になることができるため、イヌイット・アートも「真正な傑作」であることが「芸術」として確立するための条件となる。そこでヒューストンは、様々な戦略による「真正性」の構築と「傑作」となるための質の維持を通してイヌイット・アートを「芸術」の方向へと導いていった。

以下では、①で「真正性」の構築を、②で質の維持を行うための戦略について述べていく。また、③では、偽物の流通を通して浮上した、新たな「真正性」を巡る問題について概観していく。

①「真正性」の構築

イヌイット・アートにとっての「真正性」とは何だろうか。イヌイット・アートの確固たる定義はないが、イヌイットが制作者であることがその証拠であることには間違いのないだ

ろう。しかし、実際には正真正銘イヌイトが制作した作品であったとしても、鑑賞者がもつ「イヌイトらしい」イメージに当てはまらない作品は、イヌイト・アートとして受け入れられないのである。

こうしたイヌイト・アートのイメージを創り出したのは、紛れもなくヒューストンである。彼は、イヌイト・アートが芸術として受け入れられ、持続的に成功していくためには長期的市場戦略が必要なことをすぐに認識し (POTTER 1999 : 45)、独自の商品としてイヌイト彫刻を売り出すには何がセールスポイントとなるのかを見抜いていた (小林 2015a : 107)。「伝統的な技術とイメージに根差しながらも、実用品を越えた芸術」こそが成功すると見込んだのである (小林 2015a : 107)。

しかし、こうしたイメージを創り出す戦略は初期には必要なかった。初期 (1950 年代) のアート制作においては、『エスキモー・ハンディクラフト』やヒューストンの直接的な指導の影響もあったものの、基本的に伝統的なモチーフはイヌイトの「現実」生活や彼らの世界観を反映したものであった (小林 2015b : 332)。つまり、イヌイトは自分たちにとって至ってリアルなモチーフを作品に反映していたのである。ところがその後、彼らの生活は急変し、初期のモチーフは「現実」とは違う、過去のものになってしまった。しかし、人びとのイヌイトに対するイメージは必ずしもその変化に伴うものではなく、いまだに彼らが作品で表現されているような暮らしをそのまま送っているとは思わないにしても、「イヌイトらしさ」に求めるイメージは、1950 年代のままであった (小林 2015b : 332)。ヒューストンは人びとがすでにもっていたこのようなイメージと、極北圏という地理的条件を上手く利用することで、南部のカナダ人が普段出会うことのないイヌイト像を方向づけたのである (小林 2010a : 134)。イヌイトに関する情報が少なかった当時、人びとはヒューストンがもたらした情報だけを頼りに彼が描き出す「舞台」の上で作品を眺め、それらを受け入れていった (小林 2015a : 106)。人びとがもっていた、自分たちとは違う世界に生きる人びとに対する憧憬 (小林 2015b : 322) も相まって、この戦略は大成功する。

ヒューストンによるイメージ形成は、書き物を通して行われた。小説『白い夜明け (*The White Dawn: An Eskimo Saga*)』(1971) や、子ども向け小説『こおりついた炎 (*Frozen Fire: A Tale of Courage*)』(1977)、『ゴースト・フォックス (*Ghost Fox*)』(1977) の作者としての成功が示すように、彼は優れた語り部としての資質を持っており、事実、彼は、カナダ図書館協会児童書年間最優秀賞を 3 回受賞する唯一の作家になったほどだ (小林 2010a : 134)。小林 (2010a) によると、実際、彼が描くイヌイトの伝統的生活は、彼自身の感動や冒険も

含めて理屈抜きに読んでいて楽しいという。美しい写真や彼自身のスケッチ、イラストが添えられた単純明快で心温まるヒューストンの文章は、こうして多くの人びとの心を捉えることができた（小林 2010a : 134）。こうしたヒューストン独自の世界観に魅了されるがゆえに人びとは、ここで形成されたイヌイットのイメージに合う芸術を求め、購入したのである。

こうした人びとが求める「伝統」のイメージに影響され、イヌイットは「イヌイットらしい」作品を作り続けた。また、エスキモー芸術委員会は、野生生物や狩猟の様子などを描く伝統的な作品を評価する傾向にあったが（大村 2015 : 148）、基本的に芸術委員会が承認した作品以外、市場に出されることはなかったため（小林 2015a : 123）、イヌイットは伝統的な作品を作らなければ現金を得られなくなってしまった。1970年の国際巡回展での抵抗が起きてもおお、こうしたイヌイットの作風を制限する状況が起こっていたが、なかにはこうした戦略への抵抗ともみえるような、現代的なモチーフを作品にする者も登場している。たとえばプッラットは、1976年に『飛行機』と題される版画を出品しているが、こうした現代的なモチーフの作品は少なからぬ注目の的となり、ちょっとした議論を引き起こしたという（ROUTLEDGE 1990 : 13）。このようにイヌイット・アートは、近代性のしるしを帯びたとたん、『真正ならざるもの』と判断されてしまうのである（MITCHELL 1998 : 4）。

芸術市場で大きな成功を収めた作品は、多くの場合、イヌイットに対して抱いているイメージに即した作品である（大村 2015 : 147）。つまり、「伝統的生活をモチーフとした作品」であることが、イヌイット・アートの真正性なのである。こうした真正性は、イヌイットの純粋な文化として間違いないが、モチーフとして強要していたということや、当てはまらない作品が受け入れられなかったことから、白人に創り上げられた真正性であることが分かる。「伝統的生活をモチーフとした作品」がイヌイット・アートとして正しい姿あるというイメージを創り出し、それに沿った展示や販売をすることで、イヌイット・アートの真正性は形成されていったのである。

②質の維持

いくら「真正性」をもつ作品であっても、質が高くなければ「芸術」となることはできないだろう。そこで、イヌイット・アートは質の向上や維持に関しても、様々な戦略が実行された。

彫刻においては、まず、白人によって新たな道具が導入されたことが、技術の向上＝質の向上につながった。かつてのヤスリや斧から電動ドリルに移行することで、制作のスピード

は上がり、硬い石も楽に加工できるようになったという (TUTSWEETUK 1998 : 21)。また、イヌイットが作った作品のなかでも、次第に「よい」と白人に判断されたものに対して、それなりに多くの代価が支払われるようになり、こうした傾向に刺激された制作者が多くの現金を求めるがゆえに、徐々に質の高い作品が増えていったという (小林 2015a : 107)。

また、版画に関しては、その分業システム自体が質を維持していくうえで役に立っていた。版画の分業は、全体をいくつかの要素に分け、それを1か所で統合するという流れであったが、このように多くの人びとの成果を1点に集約することで、指針や戦略に適うように作品の質をコントロールすることが可能になっていたのである。どの下絵を、どのような手法で作品化していくかを決めたのはヒューストンと工房スタッフであり、彼らが数多くの下絵のなかから実際に版画化したのは100~300枚の原画に対して1枚と、非常に少ない割合であった (小林 2015a : 119-120)。こうした厳しい選別があってもなお、版画は1作品につき30~50枚といった相当の量を刷ることができるため、質と量を両立することが可能であった (小林 2015a : 120)。版画はそうした意味でも画期的な手法だったのである。

ヒューストンの撤退後はテリー・ライアンがその仕事を引き継いでおり、第3章で分析したプットラの《大きな雄カリブー》は、こうしたプロデューサーの意向によって版画化された、「選ばれた」作品なのである。

③新たな「真正性」

小林 (2015b : 336-337) によると、現在、トロントやモンリオールの土産物屋や空港のギフトショップには多くのイヌイット彫刻が並んでいるが、実際のところ、それらは「イヌイット風の」彫刻であるという。こうした作品の制作者はイヌイット風の名前をもち、それらしい経歴をもっていると説明されていることが多く、作品のモチーフに関わる神話や伝説、北方で暮らす人びとの生活を記したカードが添えられていることも珍しくないという。こうした作品は、イヌイットではない誰かがイヌイットを名乗り、作品を純正なイヌイット・アートであると主張すれば違法行為となるが (小林 2015b : 337)、制作者がイヌイットであるという直接の記述を避けることで、違法行為とみなされることはない (SCOTT 1997 : 18)。作品のなかに採用されているのはイメージと様式と素材だけであり、買い手は自分がイヌイットのオリジナルの作品を買っているわけではないことに気づくだろうというのだ (SCOTT 1997 : 19)。しかし、イヌイットのイメージに結び付くホッキョクグマやセイウチ、イーグルの形が石鹸石によって作られ、おまけに北方の世界への言及が添付されていれば、

買い手はそれを本物のイヌイットの作品であると思い込み、お土産としてそれらを買ってしまうのである（小林 2015b : 337）。

こうした、「本物のイヌイット」が作ったものでも、カナダで作られたものでもない偽物が市場には多く出回っており、その巧みな販売方法や安価さに惑わされて、我々はいくら購入してしまう。このように偽物が登場したことで、それまで自明とされていた「制作者がイヌイットである」という部分や素材、制作地についても「真正性」が問われるようになった。素材については、北西準州政府がイヌイットに対してブラジル産の石鹼石を提供したことで、その真正性が問われたことがある（MITCHELL 1990 : 45）。

実は、筆者本人もそうした買い手の1人である。筆者が2016年に訪れたバンクーバーにおいても同様、土産物屋には安価で粗雑なイヌイット・アートの偽物が大量に売られていた。筆者はイヌイット・アートを研究対象としているからか、それらが偽物であることはすぐに判断できた。にもかかわらず、それらを自分や友人へのお土産として購入してしまったのである。

バンクーバーのガスタウン（Gastown）には、「イヌイット・ギャラリー（Inuit Gallery）」という本物が売られているギャラリーが存在するが、筆者は入って5分も経たないうちに出てきてしまった。学生である筆者は、1つ何十万円とする作品が並べられたギャラリーは場違いであると感じたこと、また、入ってすぐにギャラリーの運営者であろう人から「購入をお考えですか？」と聞かれてしまったことから、購入を全く考えていなかった筆者は居たたまれない気持ちになったのである。しかし、せっかくカナダに来たからには、何か「イヌイット風の」作品を購入しておきたいと感じ、卒業論文で取り上げたイヌクシユクの置物（約500円）を購入した。ちなみにこの置物は、「真正な傑作」には到底及ばない作品であり、石にみせたプラスチックと思われる素材で作られた、“made in china”のものであった。

しかし、こうした状況からは、制作者や素材、質の高さといった部分と比べて、モチーフが買い手の購入動機を大きく左右していることが分かるだろう。本物であっても偽物であっても、モチーフはイヌイット・アートにとって最も重要な真正性なのである。

このように、イヌイット・アートはヒューストンをはじめとした白人によって芸術概念が導入され、その芸術性を創り出されたことによって「真正な傑作」としての立場を確立することができた。つまり、イヌイット・アートは西洋の芸術制度がなければ誕生すらしなければ、ここまで世界的な注目を浴びることもなかったといえるだろう。

(3) 「芸術」という権力を語る必要性

ジェルはこうした西洋の芸術制度に関わる問題について、「芸術の社会学 (Art Sociology)」の分野として分析対象から切り捨てており、芸術作品は、あくまでも芸術制度と関係のない領域でパーソンやエージェントとしての役割を果たすものであると述べている (GELL 1998 : 7-10)。しかし現在、多くの非西洋の芸術作品は、市場やアート・ワールドに受け入れられるように作られており (GELL 1998 : 8)、先住民と呼ばれる人びとは、本来の伝統的な作風を守ったり、自分の作りたいように作るのではなく、あえて西洋側に受け入れられるように作品を作っている。このような芸術作品は、西洋の芸術制度を前提としてしか話せない部分が多いため、芸術制度を無視して分析することはできないのではないだろうか。そして、イヌイト・アートもそうした芸術作品の1つであることは明らかである。

ジェルは「芸術」という用語から距離をとりすぎたために、西洋の芸術概念があったからこそ誕生したインデックスが存在するという点を指摘していない。たとえば、《モナ・リザ》は、「絵を描く」という西洋的な芸術概念なしには誕生しなかったであろうし、高く評価されることもなかったであろうが、ダ・ヴィンチがこのようにして「芸術」という権力に組み込まれた過程 (すなわち、図1の①に当てはまるような作品を制作するようになった過程) は、ジェルの理論では明らかにされていない。イヌイト・アートは、白人が「芸術」という概念をイヌイトに導入したからこそ誕生したのであり、西洋の芸術市場に受け入れられる、伝統的生活をモチーフとした質の高い作品を制作するように要求したからこそ発展できたのである。

非西洋社会における「芸術のようなモノ」は、もともとは儀式などのために作られた実用的な道具のようなものであったが、それが偶然、西洋的な芸術要素をもっていたがために「芸術」として西洋の美術館に飾られるようになった。ジェルは、このような制作する過程で全く「芸術」概念が入り込んでいない芸術と、《モナ・リザ》やイヌイト・アートのように明らかに芸術制度に組み込まれた芸術を、同じ「インデックス」という言葉を用いて同じ枠組みのなかで分析している。しかし、後者に「芸術」という権力が働いていることは明らかであり、こうした権力が入り組む過程まで分析しなければ、作品を取り巻く社会関係を完全に明らかにできたとはいえないのではないかと筆者は指摘したい。

渡辺 (2008) は、西洋芸術と非西洋芸術が接触するような領域は多くあるにもかかわらず、ジェルが「芸術の社会学」の領域を切り捨てている点を批判している。渡辺 (2008) だけでなく中谷 (2009) も指摘しているように、ジェルの芸術理論が芸術という権力から距離をと

りすぎていることは人類学者にも批判されている点であり、今後、人類学が改善していくべき課題であろう。「芸術」概念を前提としすぎる理論も否定されるべきではあるが、「芸術」から距離を取りすぎた理論も、見直す必要があるのではないだろうか。

第3節 アブダクションを左右する権力

ジェルは分析範囲を、「インデックスがエージェンシーのアブダクションを引き起こすような芸術的状況 (GELL 1998 : 13)」であると定義したが、この定義からアブダクションとは、「芸術的状況」を進行させる原動力であることが分かるだろう。つまり、アブダクションという行為も、ある意味エージェンシーの行使であるとみなすことができる (渡辺 2008 : 143-144)。このアブダクションの内容は、行う者によってその内容が変わってしまうと考えられるが、裏を返せば、人によってそのインデックスを取り巻く関係性が異なることを示せるということであり、これは、西洋の審美的評価であっても、人によって「美しい」と感じる作品が異なるのと同様のことであろう。

しかし、アブダクションが人によって異なるのは、アブダクションの内容を操作する何らかの権力が関係しているからであろう。ジェルは著書のなかで、《サミュエル・ジョンソン》に関して、この絵をみただけで、サミュエル・ジョンソンをプロトタイプとしてアブダクションできると述べている。しかし、そうした推論が可能なのは、サミュエル・ジョンソンがイギリスでは「辞書編纂者として名高い (GELL 1998:52)」からであり、ジェル自身がイギリス人であるからに違いない。アブダクションは行う者の知識に左右されるのである。日本人が《サミュエル・ジョンソン》の絵をみても、そこに描かれている人がサミュエル・ジョンソンであるとは推論できないだろうし、そもそもサミュエル・ジョンソンが何者なのか知らない人も多いだろう。これは逆の立場でも同様であり、イギリス人が、日本人の誰もが知っているであろう 1 万円札に描かれている福沢諭吉の肖像画をみても、プロトタイプを見出せないと考えられる。

また、サミュエル・ジョンソンの肖像画はジョシュア・レイノルズが描いた作品以外にも存在するが、そうした作品であってもイギリス人が正しくアブダクションできるかどうかは定かでない。たとえば、我々がよく目にする赤いスカーフを巻いた険しい顔のベートーヴェンの肖像画は、その絵であるからこそベートーヴェンだと認識できるのであって、他の画家が描いたベートーヴェンの肖像画をみてもベートーヴェンであるとは認識できないだろう。こうした状況は、数あるベートーヴェンの肖像画のなかから赤いスカーフの肖像画が

選ばれ、音楽室に飾られたり、音楽の教科書に載せられたからこそ起きたと考えられるが、このことから、そうした選択を行った者の権力がアブダクションに影響しているということが分かる。

筆者が第2節で行った分析も、筆者であるからこそできた分析である。筆者は、イヌイットの彫刻には踊るホッキョクグマの作品が多いことも、ケノジュアクの作風に独特の特徴があることも知っていたからこそ、第3章第2節のような分析をすることができたが、こうした筆者の知識にも何かしらの権力が働いていると考えられる。この権力とはつまり、「踊るホッキョクグマ＝イヌイットの彫刻」というイメージを強めた権力、そして、多くのケノジュアクの作品のなかでも、フクロウが描かれたものを彼女の代表作であると決めた権力である。

つまり、アブダクションは、インデックスに関する知識やインデックス自体の知名度に大きく左右されてしまうため、限られた範囲内で行えないのである。ここで問題となるのが、それらの知識や知名度を創り出した権力である。先ほども述べたように、アブダクションという推論は、人によってインデックスを取り巻く社会関係が異なることを示せるという意味で、非常に有効な手段である。しかし、そのアブダクションの根拠となる知識や知名度を形成する部分まで分析しなければ、インデックスを取り巻く社会関係を完全に明らかにできたとはいえないのではないだろうか。こうした点については渡辺（2008）も指摘しており、彼女によると、この点を見逃してしまうと、インデックスを取り巻く多元的側面を明らかにできないという（渡辺 2008：143-144）。

こうした立場に基づき、以下では第3章第2節で行った分析を左右した、筆者本人のイヌイット・アートに関する知識やイメージを創り出した権力について述べていく。

(1) 「踊るホッキョクグマ」のイメージ形成

日本において、書籍上または博物館で目にすることのできるイヌイット・アートのうち、ホッキョクグマの彫刻は、踊っている状態のものが多い。たとえば、イヌイットの彫刻の写真が掲載されている書籍のうち、筆者が初めて目にした『越境する民族文化』（1999）と『イヌイット「極北の狩猟民」のいま』（2005）のなかでは、いずれもイヌイット・アートの彫刻は図11の《踊るホッキョクグマ》1作品しか掲載されていない。また、より読者層が広いと考えられる『現代カナダを知るための57章』（2010）のイヌイット・アートに関する部分においても、それは同様である。そして民博においては、常設展でのイヌイットの彫刻の

展示はないが、2017年9月～12月に開催された企画展『カナダ先住民の文化の力——過去、現在、未来』で何作品も展示されている彫刻のうち、ホッキョクグマの彫刻は図10の《我が精霊と踊る》のみであった。ちなみに、2017年10月～2018年3月の『みんぱくカレンダー』と称された民博のリーフレットの表紙も、《我が精霊と踊る》である。民博が所蔵するホッキョクグマの彫刻のうち、3分の1が踊っている作品であることは、第3章第2節で述べた通りである。

このように、日本でイヌイト・アートの彫刻を目にできる機会は非常に限られているにもかかわらず、紹介されているホッキョクグマの彫刻は、なぜか踊っているものばかりである。というよりも、この場合は、《我が精霊と踊る》と《踊るホッキョクグマ》の2作品が、イヌイトの彫刻の代表作品として紹介されることがなぜか多い、といったほうが正しいかもしれない。上記で挙げた書籍3冊と企画展、そして1980年代以降の民博所蔵のイヌイトの民族資料の収集。これらにはいずれもイヌイト研究者の岸上伸啓が筆者、あるいは代表として携わっている。これらの事実からは、岸上が数ある彫刻作品、そしてホッキョクグマの彫刻のなかから上記の2作品を何らかの意図によって選出したのではないだろうかと予想できる。

2014年、筆者がイヌイト・アートを知り始めた頃に抱いたイヌイトの彫刻へのイメージは、これらの岸上の書籍等（企画展除く）を通して得られたイメージであり、その後、研究をすすめていくなかで、そのイメージはより強まっていった。なぜなら、すでに述べたように『季刊イヌイト・アート』にも踊るホッキョクグマの彫刻が多く掲載されていたり、イヌイト・アートの概説書として有名な“*Inuit Art: An Introduction*”（1998）の表紙も、踊るホッキョクグマの彫刻だからである。そしてこれらの事実からは、現地のカナダにおいても踊るホッキョクグマがイヌイトの彫刻を代表する作風となっていることが分かる。これらの書籍・雑誌等を通して、筆者のなかには「イヌイトの彫刻には、踊っているホッキョクグマの作品が多い」という漠然としたイメージが形成されたのである。

しかし、この踊るホッキョクグマという作風は、本来、ある1人のアーティストのオリジナルの作風であった。そのアーティストとは、パウタ・サイラ（Pauta Saila）である。彼の紹介文には必ずといって良いほど「踊るホッキョクグマの彫刻で知られる」と書かれており（FINCKENSTEIN 1996；FEHELY 2009；小林 2010b；小林 2015b）、その作風が彼を代表するものであることは明らかである。しかし、彼は本来、狩猟中に目にしたホッキョクグマをそのまま作品で表現しただけであって、「踊っている」様子を表現したわけではないと述べ

ている (TWOGOOD 1978 : 66-67)。つまり、彼の作品が「踊っている」と判断し、“Dancing Bear” というタイトルをつけ、高く評価したのは白人側なのである。白人は、白人の世界には存在しない「踊っているようにみえる」ホッキョクグマの彫刻を、動物との関係性が独特な「イヌイットらしい」イメージに当てはまると考えたために、彼の作風を「踊るホッキョクグマ」という新たなジャンルとして売り出そうとしていたのではないだろうか。そして、そのイメージは多くの消費者にも当てはまったために、彼の作風が評価されるようになったのではないだろうか。

サイラが作品を評価され、多く収入を得ているのをみて、他のアーティストはうらやましいと思ったに違いない。イヌイットのアーティストの間で、優れた作風や評価された作風を模倣しようとする動きは、書籍や雑誌の作品をみる限り、ある程度みられるが、あるイヌイットのアーティストがインタビューで「私は絶対に誰かの作風を真似しないし、私の作風を真似されたくはない (TUTSWEETUK 1998 : 21)」と語っていることから、そうした状況が起きていることが分かる。実際、サイラの踊るホッキョクグマの作風はアーティストの間で人気の作風となっており、他のイヌイットのアーティストに模倣されるだけでなく、白人が作った偽物にもその作風がみられるようになったという (SWINTON 1992 : 267)。テメラやパーは、こうした流れに乗ったアーティストなのであろう。『季刊イヌイット・アート』の広告をみる限り、彼らが踊るホッキョクグマの作風を模倣した代表的なアーティストであることは明らかである (表 1 参照)。

こうして、踊るホッキョクグマの作風が買い手にとっても、売り手にとっても人気の作風となっていったのだが、このことを物語っているのが、『季刊イヌイット・アート』の広告である。白人が運営するアート・ギャラリーや販売店の広告には、サイラに限らない「踊るホッキョクグマ」の作品が多く採用されたが、広告という、イメージを大きく左右し、売り上げにも影響するであろう場でこうした傾向がみられるのは、「踊るホッキョクグマ」をイヌイットの彫刻の代表として売り出す、芸術市場の 1 つの戦略だったと考えられる。また、この作風に影響されたのであろうか、《踊るセイウチ (*Dancing Walrus*)》や《踊るフクロウ (*Dancing Owl*)》のように、他の動物でも踊った様子の作品が次第にみられるようになり、アメリカでは、“DANCING BEAR GALLERY” という名前のギャラリーさえ登場した。

踊るホッキョクグマの作風
作家別割合（『季刊イヌイット・アート』広告）
創刊号（1986年）～30巻2号（2017年夏号）

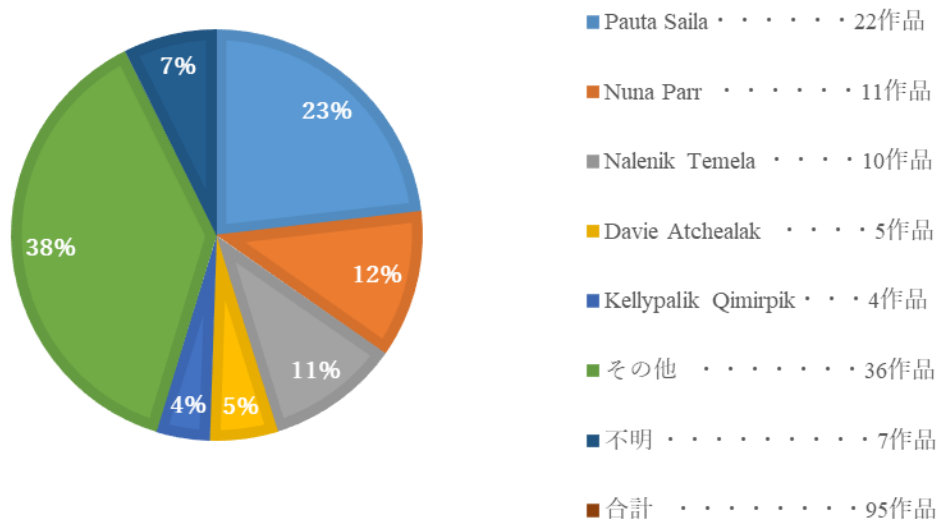


表1 『季刊イヌイット・アート』より作成

つまり、「踊るホッキョクグマ」という作風を創り出し、高く評価し、売り出していったのは、ギャラリーや販売店といった西洋の芸術市場なのである。こうした戦略は、消費者に「イヌイットらしい」イメージに当てはまる「踊るホッキョクグマ」の購入を促すだけでなく、アーティストたち自身にもより多くの「踊るホッキョクグマ」の制作を促すことを可能にし、結果として「踊るホッキョクグマ」は、イヌイット・アートの彫刻を代表する作風になったのである。

消費者のひとりであり、イヌイットの世界観に理解のある岸上も、こうした戦略から少なからず影響を受け、自身の手がける著書等で反映していったのではないだろうか。そして岸上の影響により、筆者自身のなかにも「踊るホッキョクグマの彫刻＝イヌイットの彫刻」というイメージが形成されたのではないだろうか¹⁸。

(2) ケノジュアクの作品に対するイメージ形成

筆者がはじめてケノジュアクの作品をみたのは、民博の常設展であった。そこには《さま

¹⁸ 民博には、サイラの『踊る熊』（1960年代～80年代に作成）という作品が存在するが、2017年11月15日の時点でデータベースに写真の掲載がなかったため、本論文では分析の対象とはしなかった。

さまざまな鳥たち (*A Variety of Fowl*)》(1984年)と《すべてを見わたすフクロウ》、そして《魅せられたフクロウ》(レプリカ)が展示されており、筆者のなかではこの3作品に共通する「鳥」が、ケノジュアクのイメージとして形成された。その後、様々な文献を読み進めていくなかで、彼女がフクロウを題材とする作品を多く制作していること、それゆえ、彼女はフクロウのイメージと結びつけられることが多いことを知った。また、『季刊イヌイト・アート』等で他のアーティストの作品と比較することで、彼女がフクロウを人の顔と並べて描くことが多いことにも気づいた。こうして、筆者のなかにはケノジュアクの作品に対するイメージが出来上がったのである。

こうしたケノジュアクの作品へのイメージが筆者独特のものではないことは、第3章第2節で述べたように明らかである。ケノジュアクはフクロウを描く作家として知られており、「ケノジュアクといえばフクロウ、フクロウといえばケノジュアク (小林 2015b : 329)」といわれているほどである。しかし、実際、1958年頃から彼女が描き始めたスケッチには、フクロウに限らない様々な題材が描かれていたという (小林 2015b : 329)。

彼女はヒューストンにアート制作を勧められるまで、イヌイト女性の日常としてアザラシの皮でバッグや衣類を作り、それらに皮を切り抜いたアップリケを飾りとして縫い付けていた (小林 2015b : 329)。このアップリケのデザインとしてすでに用いていた、イグルーや犬ぞり、魚、鳥といったイヌイトの伝統的生活を、彼女は初期のスケッチの題材としていたのである (GRUSSANI 2001 : 37 ; WALK 2005 : 21 ; 小林 2015b : 329)。しかし、彼女の初期のスケッチは、必ずしも評価されていたわけではなかった。

版画制作の場合は先述したように、アーティストが描いた下絵のなかでも厳しい選別を通過できたものだけが実際に版画となることができたが、こうしたシステムの目的は版画の質の維持だけではなかった。下絵に描かれた多くの題材のなかからアーティストが得意とするものを選び出し、その後、アーティスト固有の主要なモチーフとして売り出すことも目的としていたのである (小林 2015b : 329)。

実際、ケノジュアクが何年もかけて描いた数千枚の下絵のうち、版画化されたのは約240枚にすぎなかったが、その大半が鳥を題材とした作品であったという (GRUSSANI 2001 : 38)。彼女はすべての題材に対して平等に愛情をもっていたにもかかわらず (YARROW 2014 : 36)、鳥が彼女の代表的なモチーフとして選ばれたのである。こうして版画化された作品のなかでも《魅せられたフクロウ》は多くの鑑賞者の心に残り、カナダの多くの場所、そして世界中で公開された。彼女は一躍、「フクロウを描いたアーティスト」として知られ

るようになったのである。

ケノジュアクのフクロウは、その後、切手だけでなく、1999年には《赤いフクロウ (*Red Owl*)》をもとにクマと組み合わせられたデザインが25セント硬貨に (Anonymous 1999 : 46)、2017年には《フクロウのブーケ (*Owl's Bouquet*)》(2007) が10ドル紙幣のデザインに選ばれている¹⁹。こうした芸術市場以外の影響も相まって、カナダ人、そして世界中の人びとのなかに「ケノジュアク・アシェバク＝フクロウ」というイメージが作られていったと考えられる。

また、どういった経緯で人の顔を並べて描くスタイルが誕生したのかは、筆者の力では明らかにすることができなかったが、WALK (2005 : 22) によると、フクロウをはじめとする鳥と人の顔が並べて描かれた作品も、彼女の主要な作風であるという。

このように、筆者のなかの「ケノジュアク＝フクロウ」のイメージは、下絵を選別した工房スタッフ、すなわち、芸術制度が創り出したイメージであることが分かる。

(3) 芸術制度と切り離せないアブダクション

以上でみてきたように、筆者が行ったアブダクションの根拠である知識やイメージは、西洋の芸術制度によって創り出されたものであり、それゆえ、芸術制度という権力が筆者のアブダクションに影響していることが分かる。筆者はイヌイト・アートのすべてを知らないがゆえに、芸術制度によって創られた一部の知識やイメージという限られた範囲内ではしかアブダクションできないのである。たとえば、本論文で分析した踊っているホッキョクグマなどの動物の石製彫刻の他にも、明らかにイヌイトらしい題材(イグルー、セドナ²⁰など)の作品であればイヌイト・アートであると推論できるだろうが、それ以外の題材、とくに近代的な題材の作品であれば、イヌイト・アートであるとは思えないだろう。また、ケノジュアクは代表的モチーフであるフクロウの他にも、犬や熊、キツネなどの動物や、イグルー、漁撈の様子といった伝統的生活が描かれた作品も多く制作していたというが (WALK 2005 : 22)、彼女の鳥以外が描かれた作品を単にみただけで、彼女の作品であると推論できる自信は筆者にはない。このように、筆者自身のアブダクションは芸術制度が創り出したイメージに制限されてしまっており、その範囲外の作品は正確にアブダクションで

¹⁹ Inuit Art Foundation “Kenojuak Ashevak on the Canadian Ten Dollar Bill”

<http://iaq.inuitartfoundation.org/kenojuak-ashevak-canadian-ten-dollar-bill/> (2017年12月28日検索)

²⁰ イヌイトに伝わる神話の登場人物であり、アザラシやセイウチなどの海棲哺乳類を生み出し支配する、半人半漁の女神のことである (大村 2009 : 59)。

きないのである。こうした状況は、見方を変えると、芸術制度が知識やイメージを利用して筆者のアブダクションを操作しているといえるであろうが、ここで、このようなアブダクションを操作している権力については、ジェルの分析で触れなくても良いのかという疑問が浮かび上がる。

アブダクションという手段でインデックスを分析する際、アブダクションを行う者の知識やイメージが形成される過程を見逃してはならないということは、すでに述べた通りである。アブダクションの根拠となる芸術作品に関する知識やイメージは、ある権力が創り出したものである場合が多く、そうした知識やイメージが創られる側面まで分析しなければ、芸術作品を関係性から分析するというジェルの理論にそぐわないのではないだろうか。ジェルによると、アブダクションをする者はアブダクションという過程を経ることで、その対象であるインデックスのネットワークに組み込まれるというが、アブダクションの根拠となる知識やイメージが権力によって創られたものである場合、形成されるネットワークも権力が創り出したことになってしまうのではないだろうか。ジェルはアブダクションを行う者についての記述を避けることで、こうした議論から目を背けてしまっているが、こうした側面まで明らかにしてこそジェルの理論は、芸術作品を取り巻く社会関係をより明らかにできるのではないだろうか。

また、イヌイト・アートの場合は、芸術制度がその権力としてあげられるが、前述したように、そもそもジェルは芸術制度に関する部分を分析から完全に切り捨てている。ジェルに従うのであれば、イヌイト・アートのように芸術制度が生み出し、その発展に深く関わってきたインデックスに関しては、どのようにアブダクションすればよいのだろうか。芸術制度抜きに、イヌイト・アートをアブダクションすることは可能なのだろうか。アブダクションという行為においても、芸術制度との距離の取り方は、検討が必要なのではないだろうか。

(4) 先住民アート／ファインアートという枠組み

最後に、イヌイト・アートというインデックスに関しては、「イヌイト・アート」という枠組みのなかでしかアブダクションできない場合があるのではないかと、このことを指摘して、本節を締めくりたいと思う。ただし、以下の内容は「イヌイト・アート」というカテゴリーの存在を知っている者がアブダクションする場合に限っていえることである。

イヌイット・アートをみる際、我々は無意識のうちに「イヌイット・アートをみる目」で作品をみてしまっているだろう。ヒューストンは当初、イヌイット・アートを芸術のなかでも「先住民アート」ではなく「ファインアート」として売り出そうとしていたが(小林 2015b: 319)、結果として今日、イヌイット・アートは「先住民アート」の分野に位置するといえるだろうし、だからこそこまで高い評価を受けることできたといえるだろう。

イヌイット・アートが「ファインアート」ではなく「先住民アート」の分野に位置することになった理由は、立川(2015: 297-298)が北西海岸の先住民アートについて述べているように、先住民アート市場のほうが作品への評価がある程度確立され、安定しているからであろう。消費者の感覚によって評価が変化しやすいファインアート市場と比べ、先住民アート市場は、伝統的なもの、不変なものに価値を置いているがゆえに評価基準が比較的安定しているのである(立川 2015: 297)。さらに、ファインアート市場であれば、国際的に高い評価を得たアーティストと同じ土俵で競わなければならないというリスクも伴ってしまう(立川 2015: 297)。

たしかにイヌイット・アートは、質の高い「傑作」のみが作品として市場に出回っているはずだが、「イヌイットらしさ」を重視するがゆえに、一見、傑作といえるのか怪しい作品まで高く評価されてきた側面がある。というのも、遠近法が使われていない子どもが描いたような絵であったり、素人でも作れそうな作品であっても、そうした作風こそが「イヌイットらしさ」を表現していると評価されてしまうからだ。こうした側面を否定してしまうと、一部の研究者からは「イヌイットの世界観を分かっている」と怒られてしまいそうではあるが、イヌイット・アートの良さを理解し、イヌイットの世界観を分かっているつमोरの筆者であっても、作品の質について疑問を抱くことは少なくない。こうした側面からみても、イヌイット・アートが「先住民アート」の分野だからこそ、芸術としての地位を確立できたことが分かるだろう。

一方で、「イヌイット・アート」という縛りは鑑賞者側だけでなく、作り手側をも制限してきた。現金収入源が極めて限られているイヌイットにとって、アート制作で得られる収入は非常に貴重なものとなってきた。彼らはアート制作を「真正な傑作」の制作ではなく、現金収入を得るための産業として捉えているため、より多くの現金がもらえる作品を制作してきたが、それゆえ、市場の動向から自分たちのアート制作を切り離して考える余裕がなかったという(小林 2015b: 328)。より多くの収入が得られることを理由に、彼らは市場が求める作品を作り続けたのである。そして、そうした作品はまさに「イヌイットらしさ」が表

現されている「イヌイット・アート」であったに違いない。

つまり、イヌイット・アートは作る側がそもそも「イヌイット・アート」という縛りを受けて制作しているのであり、鑑賞者側もその縛りのなかで鑑賞しているのである。こうして鑑賞者は作品を鑑賞する際に、「イヌイット・アート」と「ファインアート」を無意識のうちに区別し、異なる目で評価してしまっているが、こうした状況は、アブダクションという行為においても同様に起こるのであろう。すなわち、アブダクションを行う者は、「イヌイット・アート」という枠組みのなかでしか、イヌイット・アートをアブダクションできないのであり、それは筆者自身のアブダクションにもいえることであろう。そして、こうした枠組みが、西洋の芸術制度によって方向づけられたものであることは、すでに述べてきたことから明らかである。このような側面からみても、イヌイット・アートを分析する際に芸術制度は切り離せないのではないだろうか。

第4節 「芸術の人類学」への提案

以上のイヌイット・アートに関する分析と考察を踏まえたうえで、ジェルの「芸術の人類学」によるイヌイット・アートの分析により厚みを加えるために、筆者なりに提案したいことが2つある。

1つ目は、ジェルの理論では分析しきれない部分についての提案である。アブダクションという手段を用いることで、芸術作品を取り巻くネットワークを形成するというジェルの理論は、これまでも述べてきたように、評価に値する理論だといえる。しかし、このようにネットワークを形成して社会関係を分析していく理論は、エージェント同士のつながりという表面的な動きにしか注目しないため、エージェントの存在自体やエージェントの行使が、ある歴史的事実や社会的概念を前提としている場合でも、その部分には触れずに分析を進めてしまうのである。たとえば、アーティストがプロトタイプに動機づけられてインデックスを制作する場合、アーティストの前にプロトタイプが現れるという文脈や、そもそもプロトタイプがこの世に誕生した過程までは、ジェルの理論で分析することはできない。イヌイット・アートの場合は、連邦政府がイヌイットにアート制作を奨励しなければ、そもそもイヌイットが「アーティスト」として存在することはなかったであろうが、そうした側面まで万人がアブダクションで分析することはほぼ不可能であり、こうした分析を可能にするためには、連邦政府をはじめとした様々なエージェントをネットワークに入れる必要があるだろう（ただし、これらのエージェントはジェルが定義した4つのエージェントには

当てはまらない)。また、イヌイットに「芸術」概念を導入しなければ、「イヌイット・アート」というジャンルは誕生も発展もしなかったであろうが、こうした側面も、ジェームズ・ヒューストンがイヌイットに芸術概念を導入したこと、また、イヌイットの作品を「真正な傑作」に方向付けるシステムの構築まで分析しなければ明らかにできないだろう。更にいえば、「芸術」という概念が誕生した歴史までたどる必要も出てきてしまうのである。つまり、ジェルが著書のなかで行っている分析や、筆者が第3章で行った分析のような単純なネットワークの形成だけでは、見逃してしまっている点、前提としすぎてしまっている点が多く存在してしまうのである。このように、ジェルの理論で登場するエージェントは、様々な影響や力関係があるからこそ存在できるのであり、様々なエージェントのつながりを前提としてしか存在できないものである。それにもかかわらず、こうした点までアブダクションではたどれないだろうし、正確にたどろうとすると、無数のエージェントをたどる必要が出てきてしまうのである。

こうした事態を回避することは、4つの用語には当てはまらないエージェントをネットワークに組み込むことでも可能であろう。しかし、そうしたエージェントは多種多様な立場である場合が多いであろうし、多種多様なエージェントがネットワークに入り込むことでもジェルの理論を維持できるかどうかは、筆者には図りきれない。そこで、ジェルの理論を尊重しつつ、その分析に厚みをもたせるための提案として、ジェルの理論が、ある土台の上で繰り広げられていることにしてはどうだろうか提案したい。つまり、4つの用語のエージェンシーから成るネットワーク、そして、そのネットワークを形成するためのアブダクションという行為全体が、歴史的事実や社会的概念で塗り固められた土台の上に存在する、ということにするのである。こうすることで、ネットワークやアブダクションの前提となっている部分まで、ジェルの理論を崩すことなく、同じ図式のなかで説明することが可能になるのではないだろうか。

2つ目は、西洋的な芸術概念との距離の取り方についてである。イヌイット・アートの場合、1つ目であげた土台の部分に「芸術」概念が含まれていることは明らかであり、また、筆者自身のアブダクションは、本章の第3節でみてきたように、西洋の芸術制度からの影響を受けている。このように、イヌイット・アートをジェルの理論で分析するには、西洋の芸術概念を切り離せない側面が多く存在するが、ジェルは前述したように、西洋の芸術概念に関する部分を分析から完全に切り捨ててしまっている。そのため、具体的な解決策は筆者には提示できないが、ジェルの理論に多少なりとも西洋の芸術制度を組み込む必要がある

のではないかと提案したい。

イヌイト・アートに限らず、西洋の芸術制度を取り入れた、もしくは芸術制度に組み込まれた芸術作品は、世界中に存在する。グローバル化が進み、様々な文化をもつ人びとが交流し合う現在において、こうした芸術作品は今後、ますます増加していくとともに、観光産業においても活用される可能性が非常に高いだろう。西洋／非西洋といった、単純な枠組みでは分析できない芸術作品が多く存在する現在において、ジェルのように西洋側を完全に切り捨てる理論については、今後みつめ直す必要があるのではないだろうか。

以上の2つの考え方を「芸術の人類学」に両方組み込むことで、イヌイト・アートの分析に、より厚みを加えることができるのではないだろうか。

結論

本論文の目的は、アルフレッド・ジェルの「芸術の人類学」がイヌイト・アートにも適用可能なかを検証することであった。この目的を果たすために、実際にイヌイト・アートを3作品分析し、その分析に基づいた考察を行ってきたが、その結果、ジェルの理論では、次の3点を分析しきれないということが分かった。

1点目は、カナダ連邦政府の働きかけが制作動機であることを見抜けない点である。ジェルの分析手段はアブダクションという推論であるため、アブダクションをする者が推測できる範囲までしかネットワークをたどることができず、それゆえ、必ずしもインデックスの制作動機までたどれるとは限らない。イヌイト・アートは連邦政府が「創り出した」芸術であるといえるが、このように半ば強制的に作られた芸術作品と自発的に作られた作品の違いを分析において明確に示さなければ、表面的な分析にとどまってしまうのではないだろうか。

2点目は、誕生と発展に大きく関わった西洋の芸術制度を無視してしまっている点である。ここまで何度も述べてきたように、ジェルは西洋の芸術制度に関わる問題をすべて切り捨ててしまっているが、イヌイト・アートは、最初から西洋的な「真正な傑作＝芸術」という枠組みに組み込むように作られ、また、そうした作品を買い手が望むようなイメージ作りを行ったからこそ、ここまで発展することができた。アーティスト自身が自由に制作するのではなく、より高値のつく、買い手側が求める作品を制作するという行為に「芸術」という権力が働いていることに間違いなく、こうした側面を無視してはならないのではないだろうか。

3点目は、アブダクションに働く権力を無視してしまっている点である。アブダクションの内容が人によって異なることは明らかであるにもかかわらず、ジェルはそのことについて、著書のなかで触れていない。しかし、こうした違いが起きるのは、アブダクションを行う者の知識やイメージがアブダクションを制限しているからであり、そうした知識やイメージの形成は何者かに操作されている場合が少なくないだろう。イヌイト・アートに関しては、筆者のなかの「踊るホッキョクグマ」のイメージ形成、そして「ケノジュアク＝フクロウ」のイメージが操作されたものであることが明らかとなった。分析手段に影響するこうした点を、見逃してはならないのではないだろうか。

以上の点までジェルの理論で分析するために、筆者なりに提案したことが、アブダクシ

ンを含めたネットワーク全体を支える「土台」という概念を導入すること、そして、西洋の芸術制度を分析から完全に切り離さないことである。こうすることで、エージェント同士のつながりという、表面的にしかできない分析ではなく、深みのある分析が可能になるのではないだろうか。そして、西洋の芸術制度と上手く距離を保った分析が可能になるのではないだろうか。

こうした問題点と提案は、イヌイト・アートに限ったことではないかもしれない。イヌイト・アートのように、西洋の「芸術」概念が非西洋の要素を利用して「創り出した」芸術作品は、現在、世界中に存在している。そうした作品に対してもジェルの芸術理論を適用できるかどうかは、実際に分析しなければ分からないことではあるが、たとえば、オーストラリアのアボリジナル・アートやインディヘナの油彩画は、イヌイト・アートと同じような歴史や戦略を経てきたため、ジェルの芸術理論に関しても、同様の問題点と提案が当てはまるかもしれない。この点については、今後更なる検討が必要な点であろう。

以上の問題点と提案を提示したことで、本論文の目的を達成したと考え、これを本論文の結論とする。

最後に、本論文の課題と今後の展望を述べることで、本論文を締めくくりたい。

まず、実際に分析した作品数が少なかった点については、今後の課題であろう。物理的に当たれる数が限られていたこと、それゆえ、民博や『季刊イヌイト・アート』といった限られた資料に頼って分析を進めてきた点は反省すべき点である。また、あいにく、イヌイト・アートの画像に関しては著作権の問題があるため、限られた作品しか修士論文には載せることができない。論旨をより伝えるために画像を載せたかった筆者にとって、苦渋の選択ではあったが、画像を載せられる民博の作品に限った分析しか行えなかった点は残念でならない。

そして、アブダクションの内容が個々で異なるとはいえ、筆者の個人的なイメージやエピソードを根拠としていた部分が多くなってしまった点、そして、そうしたエピソードを述べやすい作品を分析対象として筆者が選んでしまっていた点も、反省すべき点であろう。また、筆者はイヌイト・アート制作の実態をみていないため、文献から推測されるイメージでしか実態を把握できていない部分が多々あるだろうが、ジェルの理論のように関係性を分析していく方法においては、実態をみてしか捉えきれない点もあるかもしれない。様々な作品を取り巻く状況を対象とした、より広範囲に渡る分析が、今後、ジェルの芸術理論をみつめなおす際には不可欠になるだろう。

以上の点を踏まえたうえで、「芸術の人類学」がイヌイト・アートに適用できるのか、そして、どういった点が他に提案できるかをより詳しく検討していくことを、今後の課題とする。

<参考文献>

Anonymous

1999 Inuit Designs Mark Turning of Millennium, *Inuit Art Quarterly* 14 (3) : 46.

ASHEVAK, Kenojuak

1983 Inuktitut Asks Kenojuak About Her Life as an Artist and Mother, *Inuktitut* 51 : 7-13.

バトウー、シャルル

1984 『芸術論』山縣熙（訳）、玉川大学出版会。

ボアズ、フランツ

2011 『プリミティヴアート』大村敬一（訳）、言叢社。

ブルデュー、ピエール

1996 『芸術の規則 I・II』石井洋二郎（訳）、藤原書店。

BOYER, Pascal

1994 *The Naturalness of Religious Ideas: A Cognitive Theory of Religion*, University of California Press.

BRODY, Hugh

1991 *The People's Land: Whites and the Eastern Arctic*, Douglas and McIntyre.

CARTWRIGHT, Jennifer

2002 Nuna Parr: A Hunter's Perspective, *Inuit Art Quarterly* 17 (3) : 20-22.

クリフォード、ジェームズ

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。

COOTE, Jeremy

1992 Marvels of Everyday Vision, Jeremy Coote and Anthony Shelton (eds.) , *Anthropology, Art and Aesthetics*, Clarendon Press.

ダントー、アーサー

2015 「アート・ワールド」西村清和（編）『分析美学基本論文集』西村清和（訳）、pp9-35、勁草書房。

FEHELEY, Patricia

2009 In Memoriam Pauta Saila (1916-2009) , *Inuit Art Quarterly* 24 (4) : 42-43.

FINCKENSTEIN, Maria von

1996 The Career of Pauta Saila, *Inuit Art Quarterly* 11 (4) : 9.

FREEDBERG, David

1989 *The Power of Images*, University of Chicago Press.

古谷嘉章

1998 「芸術／文化をめぐる交渉——グアテマラのインディヘナ画家たち——」『国立民族学博物館研究報告』23-1 : 35-94。

2008 「序：『芸術』 辺りと人類学」『文化人類学』73 (2) : 155-157。

ギアツ、クリフォード

1991 「文化システムとしての芸術」『ローカル・ノレッジ』梶原景昭ほか (訳)、pp.164-209、岩波書店。

GELL, Alfred

1992 The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology, Eric Hirsch (ed.)
The Art of Anthropology: Essays and Diagrams, pp.159-186, Berg Publishers.

1998 *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford University Press.

GOETZ, Helga

1993 Inuit Art: A History of Government Involvement, Canadian Museum of Civilization (ed.)
In the Shadow of The Sun: Perspectives on Contemporary Native Art, pp.357-382, The Canadian Museum of Civilization.

GRABURN, Nelson

1986 Inuit Art and Canadian Nationalism: Why Eskimos? Why Canada? , *Inuit Art Quarterly* 1 (3) : 5-7.

1987 Inuit Art and the Expression of Eskimo Identity, *The American review of Canadian studies* 17 (1) : 47-66.

GRUSSANI, Linda

2001 Fights of Fantasy Kenojuak and Birds, *Inuit Art Quarterly* 16 (2) : 36-38.

HESSEL, Ingo

1998 *Inuit Art: An Introduction*, Douglas and McIntyre.

HEYES, Scott

2002 Protecting the authenticity and integrity of inuksuit within the arctic milieu, *Études Inuit*

Studies 26 (2) : 133-156.

ヒューストン、ジェームズ

1982 『こおりついた炎——勇気の世界』いしいみつる（訳）、ぬぶん児童図書出版。

1999 『北極で暮らした日々——イヌイット美術を世界に紹介した男の回想——』小林正佳（訳）、どうぶつ社。

一宮（森木）佳世子

2015 「イヌイット版画に使用される和紙について」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）165-176。

鏡味治也

1991 「研究動向 芸術の人類学」『社会人類学年報』17 : 199-218。

カント、イマヌエル

1994 『判断力批判』宇都宮芳明（訳）、以分社。

岸上伸啓

1998 『極北の民 カナダ・イヌイット』弘文堂。

1999 「芸術にみる伝統と近代——イヌイットの滑石彫刻と版画」中牧弘允（編）『越境する民族文化』pp.42-45、千里文化財団。

2001 「エスニック・アートとイヌイット文化の表象——1999 年度民博特別展示との関連で——」『国立民族学博物館研究報告別冊』22 : 57-77。

2005 『イヌイット「極北の狩猟民」のいま』中公新書。

2010 「イヌイット・アートの展開——創り出された新たな伝統——」飯野雅子・竹中豊（編）『現代カナダを知るための 57 章』pp.162-166、明石書店。

2015 「カナダにおける先住民アートの展開について」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）23-44。

小林正佳

2010a 「ジェームズ・ヒューストンと『イヌイット・アート』の創出」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

の版画一』 pp.134-138、昭和堂。

2010b 「おもな作家解説 イヌイト」 齋藤玲子・大村敬一・岸上伸啓（編）『極北と森林の記憶—イヌイトと北西海岸インディアンの版画—』 pp.146-147、昭和堂。

2015a 「ジェームズ・ヒューストンと『イヌイト美術』の出發」 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） 103-124。

2015b 「イヌイト美術の『イヌイトらしさ』」 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） 319-342。

小谷凱宣

2009 「民博所蔵の北米北部先住民資料について」 齋藤玲子・大村敬一・岸上伸啓（編）『極北と森林の記憶—イヌイトと北西海岸インディアンの版画—』 pp.82-83、昭和堂。

久保明教

2011 「世界を制作=認識する——ブルーノ・ラトゥール×アルフレッド・ジェル」 春日直樹（編）『現実批判の人類学——新世代のエスノグラフィへ』 pp.34-53、世界思想社。

リーチ、エドマンド

1970 「未開芸術」 E.E. エヴァンス=プリチャード（編）『人類学入門』吉田禎吾（訳）、弘文堂。

MITCHELL, Marybelle

1990 Who Sells Inuit Art, and How? An *Inuit Art Quarterly* Survey, *Inuit Art Quarterly* 5 (4) : 44-50.

1998 Not Just Arctic Animals and Scenes from the Past, *Inuit Art Quarterly* 13 (1) : 3-4.

溝上智恵子

2003 『ミュージアムの政治学—カナダの多文化主義と国民文化—』東海大学出版会。

中谷和人

2009 『『アールブリュット／アウトサイダー・アート』をこえて—現代日本における

障害のある人びとの芸術活動から— 『文化人類学』 74 (2) : 215-237。

NASBY, Judith

- 1994 Revealing the Truth of The Artist's Hand: Contemporary Inuit Drawings, *Inuit Art Quarterly* 9 (3) : 4-13.

大村敬一

- 1995 「『伝統』と『近代』のプリコラージュとしての彫刻——ネツリック・イヌイトの彫刻活動に関する覚え書き——」早稲田大学人間科学研究 8 (1) : 1-14。
- 1996 「『再生産』と『変化』の蝶番としての芸術——社会・文化の中で芸術が果たす役割——」スチュアート・ヘンリ (編) 『採集狩猟民の現在 正業文化の変容と再生』 pp.85-124、言叢社。
- 1998 「カナダ・イヌイトの日常生活における自己イメージ——『イヌイトのやり方』の『戦術』」『民族学研究』 63 (2) : 160-170。
- 2001 「交差点としての『イヌイト・アート』——エスニック・イメージが生成する対話の場——」『国立民族学博物館研究報告別冊』 22 : 79-101。
- 2009 「イヌイト・アートの世界——『変身の美学』のダイナミズム——」国立民族学博物館 (編) 『自然のこえ 命のかたち—カナダ先住民の生み出す美—』 pp.48-61、昭和堂。
- 2010 「生きることの歌——カナダ・イヌイトの版画の魅力——」齋藤玲子・大村敬一・岸上伸啓 (編) 『極北と森林の記憶—イヌイトと北西海岸インディアンの版画—』 pp.18-23、昭和堂。
- 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』大村敬一 (訳)、pp.455-536、言叢社。
- 2013 『カナダ・イヌイトの民族誌——日常実践のダイナミクス——』、大阪大学出版会。
- 2015 「イヌイト・アート——イメージをめぐる交渉と実験の場——」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) 125-164。

太田好信

- 2010 『増補版 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。

POTTER, Kristin

- 1999 James Huston, *Armchair Tourism, and the Making of Inuit Art*, J. Rushing (ed.) *Native American Art in Twentieth Century*, pp.39-56, Routledge.

ROUTLEDGE, Marie

- 1990 *Pudlo: Thirty Years of Drawing*, National Gallery of Canada.

ルービン、ウィリアム (編)

- 1995 『20世紀美術におけるプリミティズム——「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性——』小林留美ほか (訳)、淡交社。

佐々木健一

- 2004 『美学への招待』中央公論社。

佐々木重洋

- 2008 「感性という領域への接近——ドイツ美学の問題提起から感性を扱う民族誌へ——」『文化人類学』73 (2) : 200-219。

SCOTT, Melanie

- 1997 *Faking It: The Appropriation of a Culture*, *Inuit Art Quarterly* 12 (2) : 18-22.

スチュアート ヘンリ

- 1985 「先史エスキモー文化の装飾について——極北 4000 年間の〈美術史〉序説」『古代』80 : 448-475。

- 1995 「現代のネツリック・イヌイト社会における生業活動：生存から文化的サバイバルへ」『ツンドラ地域の人と文化：第 9 回北方民族文化シンポジウム報告書』pp.37-67、北海道立北方民族博物館。

- 2005 「グリーンランド、カナダ、アラスカ、シベリアのイヌイト——ツンドラの世界」富田虎男・スチュアート ヘンリ (編)『講座 世界の先住民族——ファースト・ピープルズの現在——07 北米』pp.219-231、明石書店。

- 2015 「イヌイト文化伝統の装飾について——極北 4600 年の『美術史』序説——」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) 79-102。

STRATHERN, Marilyn

- 1996 *Cutting the Network*, *Journal of the Royal Anthropological Institute* 2 (3) : 517-535.

SWINTON, George

1992 *Sculpture of the Inuit* (revised edition) , McClelland and Stewart.

立川陽仁

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。

高階秀爾

1974 「近代における芸術と人間」高階秀爾 (編) 『文化の発見』(人間の世紀 第3巻) pp.257-288、潮出版。

田中綾乃

2017 「アートの公共性——芸術と社会を媒介するアートマネジメント——」『人文論叢』34 : 49-57。

TUTSWEETUK, Lucy Taseor

1998 I portray the old way of life, the period of change and the new way of life for the Inuit People, *Inuit Art Quarterly* 13 (4) : 20-22.

TWOGOOD, William Storey

1978 The Art of Dancing Bears, *Arts Manitoba* January/February.

内山田康

2008 「芸術作品の仕事——ジュエルの反美学的アブダクションと、デュシヤンの分配されたパーソン——」『文化人類学』73 (2) : 158-179。

WALK, Ansgar

2005 Kenjuak Ashevak: An Ambassador of Art, *Inuit Art Quarterly* 20 (1) : 20-23.

渡辺文

2008 「芸術人類学のために」『人文學報』97 : 125-147。

ウェーバー、マックス

2005 「宗教的現世拒否のさまざまな方向と段階の理論——世界宗教の経済倫理『中間考察』——」『社会学論集——方法・宗教・政治』浜島朗、徳永恂 (訳)、pp.231-276、青木書店。

YARROW, Jessica

2014 The Enchanted Owl, *Inuit Art Quarterly* 27 (1) : 34-37.

米盛裕二

2007 『アブダクション 仮説と発見の論理』勁草書房。

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>

イヌイト・アート財団 (Inuit Art Foundation)

<http://www.inuitartfoundation.org/> (2018年1月19日 検索)

国立民族学博物館 標本資料目録データベース

<http://htq.minpaku.ac.jp/databases/mo/mocat.html> (2018年1月19日 検索)

謝辞

本論文を執筆するにあたり、指導教員の立川陽仁教授には何度も貴重なアドバイスをいただきました。先生の、多方面に渡る知識と大胆な考え方には、いつも驚かされてばかりで、先生との会話は私の研究の原動力となりました。カナダ先住民の魅力を知れたこと、ここまで研究を続けられたことも先生のおかげです。また、深田淳太郎准教授には、修士1年次の授業をはじめ、様々な面で大変お世話になりました。とくに私が何か相談すると、いつも処方箋のように論文を提示していただいたこと、そして、*Art and Agency*の訳本が2017年中には出ないという悲報を教えて下さったことは忘れません。本論文に限らず、大学院生活を支えて下さった二人の先生方には、心より感謝申し上げます。

また、カナダ滞在時にお世話になったダーキン夫妻。私のわがままを許して下さったおかげで、満足のいく資料集めや数々の貴重な体験ができました。そして、イヌイト・アートの版画の和紙を製作されている、尾崎製紙所の尾崎孝次郎さん、片岡久直さん、片岡あかりさん。製紙所を丁寧に案内していただいただけでなく、実際にイヌイトに会われたときの貴重なお話をしていただいたり、そのときの様子がおさめられた短編映像をみせていただきました。上記の方々はもちろんのこと、カナダと高知で私の旅を助けていただいた皆様には、深く感謝申し上げます。

そして、ともに苦しい時期を乗り越えてきた深田研究室4年生の山田実季さんがいなければ、本論文は完成しなかったと思います。ありがたい気持ちを伝えるとともに、山田さんの大学院生活が実りあるものになるよう、願っています。また、引退後も精神的に支えてくれた、吹奏楽団64期のみなさん。とくに大学院進学組は、修論執筆時にその苦しさを共有し、励まし合ったことでとても心が軽くなりました。本当にありがとう。

最後に、大学院への進学を快く承諾し、様々な面から支えてくれた家族に深く感謝し、この自己満足でしかない、長々とした謝辞を締めくくることとします。