

筑波大学第三学群国際総合学類
卒業論文

「アボリジナル・アート」とオーストラリア社会
- 伝統・観光・政治のはざまで -

2010 年 1 月

氏名：喜多沙由花

学籍番号：200511102

指導教員：関根久雄教授

目次

第1章 序論	1
1. 研究目的	1
2. 研究方法	4
3. 調査地概要	4
(1)多文化主義	5
(2)オーストラリアにおける多文化主義	5
第2章 「アボリジナル・アート」とは	8
1. ドリーミング	9
(1)ドリーミングという言葉の誕生	9
(2)ドリームタイム	10
(3)ドリーミングの4つの分類	12
(4)「描く」ことの意味	15
2. 「アボリジナル・アート」の変遷	16
(1)入植期	16
(2)博物館から美術館へ	17
(3)パプニアにおける転換	18
(4)小括	19
3. アーバン・アーティスト	20
(1)文化学習と新しい潮流	20
(2)「アボリジナル・アート」の再定義	23
第3章 「アボリジナル・アート」の現状	25
1. 「アボリジナル・アート」をとりまく環境	25
(1)市場の価値づけ	25
(2)美術市場	26
(3)観光市場	29
(4)小括	31
2. アボリジニにとっての「アボリジナル・アート」	32

(1)「描く」意味の拡張	33
(2)現金収入	34
(3)解釈されるドリーミング	35
3. 創造される「アボリジナル・アート」の価値	36
第4章 結論	38
1. 多文化社会のなかの「アボリジナル・アート」	38
(1)多文化社会の実際	38
(2)アイデンティティとしての可能性	40
2. 解釈と固定化 - 結びにかえて -	42
注	46
参考文献	50
英文サマリー	54
謝辞	56

図目次

図 1 樹皮画.....	15
図 2 ドットペインティング.....	19
図 3 ハリー・J. ウェッジ 《洗脳》.....	22
図 4 エミリー・カーメ・ウングワレー 《無題》 1991 年.....	27
図 5 文化資源をめぐる相互構築	41
図 6 「アボリジナル・アート」の創造.....	44

表目次

表 1 作品の分類と内容.....	25
-------------------	----

第1章 序論

1. 研究目的

2008年2月13日、オーストラリアのケビン・ラッド首相は連邦議会において、政府がアボリジニに対して行った過去の行為や政策、特に“stolen generation”に対して謝罪した。

“stolen generation”とは、20世紀初頭から行われた、先住民同化政策の被害者たちである。社会進化説が蔓延していたこの時期、アボリジニは進化途中の野蛮な人々であると認識された。従って、白人とアボリジニの間に生まれた混血アボリジニは、純血アボリジニより進化が進んだ形だと捉えられた。政府はそのような混血アボリジニを、白人社会に押し上げる形で野蛮な社会から救おうとした。混血アボリジニの子どもたちはアボリジニのコミュニティから強制的に引き離され、教会ミッションや白人家庭で育てられることとなった。この政策の被害者になった“stolen generation”は長年、「非人道的な里子政策への補償と謝罪を求めて」[関根 2004:217]いた。そして2008年2月13日、その長年の思いが実現された。当時、前年の12月に首相に就任したばかりのケビン・ラッドがオーストラリア史上初めて、オーストラリア首相として、オーストラリア連邦政府の代表として、オーストラリア議会の代表として⁽¹⁾、公式に謝罪したのである。

この謝罪演説はシンボリックな意味が大きかったと言える。白人の入植以降、アボリジニは虐殺と剥奪の歴史を歩んできた。命を奪われ、西洋文化に取りこまれ阻害され、差別の目にさらされた。窪田は、「オーストラリアは、二十世紀を通じて先住民の存在を経済的社会的負荷として見てきた。しかしながら、過去三十年間ほどの間に、オーストラリアの主流社会の人びとのアボリジニの人びとに対する態度は確実に変わってきた。」[窪田 2007:183]と語る。この謝罪演説は、オーストラリアが国家としてアボリジニの人びとに対する態度を確実に変化させた結果の一端と捉えることができる。

しかし、オーストラリアの日常生活に目を向けてみると、そこには依然として差別や格差が溢れている。この謝罪演説のちょうど1年後、“THE AUSTRALIAN”紙は、“Sorry symbols solved nothing”という見出しの記事を掲載した⁽²⁾。この記事では、アボリジニをとりまく平均寿命の短さ、高い投獄率、極端に低い識字率、そして極端

に高いアルコールやドラッグなどへの依存者比率は"sorry"(謝罪)では解決されていない、と主張する。確かにこの点は統計的データにも表れている。オーストラリア統計局が 2008 年に発表した "*4704.0_The Health and Welfare of Australia's Aboriginal and Torres Strait Islander Peoples, 2008*"⁽³⁾によると、先住民⁽⁴⁾の平均寿命は男性 59 歳女性 65 歳である。非先住民の平均寿命が男性 77 歳女性 82 歳に比べて極端に低いことが分かる。更に記事では、この謝罪演説の日からケビン・ラッドはオーストラリア先住民の状況を改善させるような措置を十分に行っていないと批判した。

筆者は 2007 年 8 月から 2008 年 6 月までの 10 ヶ月間、西オーストラリア州の州都パースに滞在した。そこで筆者は、浮浪者や中毒症状を抱えたアボリジニを数多く目撃した。暴力事件を起こす者、金銭を要求してくる者がいた。事件に巻き込まれぬよう、アボリジニが近くにいても目を合わさないことが暗黙のルールとなっている日常であった。加えて、筆者は何度となくアボリジニに対する差別を目撃した。非アボリジニからアボリジニへの視線は冷たい。アボリジニがバスに乗車するや否や、彼らが何をしたわけでもないにも関わらず、嘲笑や罵声を浴びせられる様子を数え切れないほど見かけた。また、白人男性が「例えば、近くに座っているアボリジニ女性と目が合った時にこのサインをすると性交渉が・・・」と、性行為の対象としてみなす発言を耳にしたこともあった。このように、アボリジニの社会的立場は改善されていると評されるものの、まだ彼らの社会的位置は極めて低いことが分かる。

しかし、アボリジニを取り巻く事象の中で 1 つだけ特殊な存在がある。それは絵画、音楽、ダンス、ブーメランなどに代表されるアボリジニ文化⁽⁵⁾である。筆者の滞在していたパースでも、土産物屋には必ずと言ってよいほどそれらの商品が店頭に並んでいた。特に、アボリジニが彼ら独特の画法で描く「アボリジナル・アート」は、吹奏楽器のディジュリドゥと並んで知名度が高い。町には「アボリジナル・アート」の専門店も多く、ガイドブックでも取り上げられ⁽⁶⁾、土産物としての人気も高い⁽⁷⁾。更に、「アボリジナル・アート」を扱う博物館、美術館などの施設を取り上げるページには、当該館内にはアボリジニのアートや手工芸品販売コーナーが設置されていることを知らせる記述もある⁽⁸⁾。また「アボリジナル・アート」は、美術(芸術)としての評価も高い。1990 年代から「アボリジナル・アート」の美術的評価が高まり、価格の高騰が続いている。現在では、約 100 億円で取引される作品まで登場し、世界各地で展覧館が開かれている。同様に、多くの公共の建物の内壁や外壁がアボリジニの絵画で飾ら

れ、街の塀や飛行機の機体がアボリジニの絵画で埋められ、航空会社のユニフォームや切手、観光ポスターなどに「アボリジナル・アート」が多用されるようになった[窪田:2007:188-189]。このように「アボリジナル・アート」は、市場に大量に出回り、アボリジニの人びとの社会的位置とは対照的に、オーストラリアの「顔」としての位置を獲得している。

元来、アボリジニはドリーミングという彼ら独特の世界観の中で生きてきた。祖先たちによって森羅万象が創造されたドリームタイムと、その祖先の神話を継承し体現することが、彼らにとって最も重要なことであるとされてきた。アボリジニ文化もこのようなドリーミングに基づいている。つまり、現在のように芸術として括られるものではなく、消費の対象としての性質は持っていなかった。窪田は、絵画の価値は独創性や「美」にあるのではなく、その絵画が神話を表しているという、その事実にあるのであると述べる[窪田:2006]。文字を持たないアボリジニにとって、それは神話を伝承するための大切なコミュニケーション手段であった。

しかし現在、ドリーミングという彼らの世界観・精神が込められたアボリジニ文化は、市場に出回り大量生産・大量消費の対象になっている。クラン内の特定の人びとの間で共有するためだけに描かれていた「アボリジナル・アート」が不特定多数の消費者によって購入されているのである。筆者はこのことは注目すべき現象であると考え。なぜなら、ドリーミングという、彼らの世界・命・精神そのものが体現された、彼らの世界観でしか価値を認識できなかったはずの「アボリジナル・アート」が、観光もしくは芸術という文脈に乗ることで、不特定多数の人々に市場における価値を与えるからである。更に、アボリジニに対して差別と格差の残るオーストラリア社会と、アボリジニ文化の持て囃され方の程度には乖離を感じる。このような乖離は一体どのような理由により起こり、オーストラリア社会における何を物語っているのだろうか。また、アボリジニたちは自分たちの文化が切り売りされている実態をどのように認識しているのだろうか。

以上のような問題意識から、本稿ではアボリジニ文化の中でも「アボリジナル・アート」を取り上げ、「アボリジナル・アート」がオーストラリア社会の中でどのような意味を持っているのかを明らかにすることを目的とする。その際にドリーミングという概念に着目する。そのためにまず、「アボリジナル・アート」が指す内容をドリーミング概念と、歴史の観点から整理し、提示する。その上で「アボリジナル・アート」

の現状を、それを取りまく環境と、現地の文脈という視点から分析し、オーストラリア社会におけるその意味を探る。

2. 研究方法

主に文献・学術論文をもとに研究する。必要に応じて関連機関のインターネットサイトやガイドブックも参照する。また、アボリジニ・アート・コーディネーターの内田真弓氏へのインタビュー内容も適宜利用する。インタビューは2009年10月27日に電話にて行い、主に描き手の心境やローカルな事情を尋ねた。

第2章では、まずキーワードとなるドリーミングの概念を詳しく見る。そしてアボリジニと白人の関係に焦点を当てて「アボリナル・アート」の変遷を概観し、本稿における「アボリジナル・アート」が指す内容と性質を明らかにする。これを受けて第3章では、「アボリジナル・アート」の描き手とその環境に注目する。現在の文脈において、「アボリジナル・アート」を描くということが意味することや目的、それを取り巻く環境要因を明らかにし、従来の意味とは異なった位置にある「アボリジナル・アート」像を描く。第4章では、第2章・第3章で述べられたことを元に、オーストラリア社会における意味をドリーミング・多文化社会をキーワードに探り、結論を導く。

3. 調査地概要

オーストラリアは、面積769万km²、人口約2100万人の島大陸国である。世界で唯一、1大陸を1国家とする国である。首都はキャンベラで6つの州と1つの準州からなり、その自然の豊かさと独自性は有名である。淡水魚のほとんど、鳥類の半数、そして顕花植物や哺乳類、爬虫類、蛙の約80%以上がオーストラリア固有の動植物であり、世界の多様性の約10%がオーストラリアに存在する。これに伴い、固有の自然や歴史を保全するために、国立公園や保護区が多く存在し、国土の約11%がそれに当たる。またグレート・バリア・リーフにみられるような海洋自然も豊かで、保護区も多い。11ヶ所が世界遺産として登録され⁽⁹⁾、それを目当てに訪れる観光客も少なくない。

更にオーストラリアは、観光大国としても有名である。世界観光機関(World Tourism Organization; UNWTO)が2006年に発表した「国際観光客到着ランキング」によると、オーストラリアは外国人観光客受け入れ国世界9位にランクインしている⁽¹⁰⁾。観光収入も2006年時点で16億ドルを超え、同年のGDPの約2%を占める重要な収入源とな

っている。

このような国家的特徴を持つオーストラリアであるが、本節では本稿におけるオーストラリア社会の示すものを明らかにする。

(1)多文化主義

オーストラリアは、アングロサクソン系を主としながらも、先住民の他に、ヨーロッパ・アジア・アフリカからの移民を多く抱え、その文化や言語の多様性に大きな特徴を持つ⁽¹¹⁾。このような、国内に人種・文化・言語・宗教などの多様性を持つ国を語る上で外せない概念がある。それは多文化主義である。ここでは、ごく簡単に多文化主義の概念に触れた後、多様性に溢れるオーストラリアがどのように多文化主義を内面化したかを概観する。そうすることで本稿におけるオーストラリア社会が示すものを明らかにする。

近代的な国家概念は 1648 年のウェストファリア条約以降に誕生した。それから長らくの間、「多くの近代国家は確かにかなりの程度国民国家的な国家観に固執」[前山 2003:111]してきた。一国民一国家を目指し、それは達成されると信じられてきた。しかし実際にはほとんどの国家は多民族国家であり、多様な実態と同質的な国民を目指す理想との間で多くの矛盾が生まれた。そこで 1960 年代から 1990 年代にかけ、国家観の根本的な見直しが起こり、国家内の一元的な価値観も見直された[米山 2006:302]。国家内の多様性を歓迎し、「多様性が人間の営みにとってきわめて貴重なものであるとみなし、これに肯定的価値を与え」[米山 2006:305]ることで、それまでの同化主義的なあり方に異議をとなえた。こうして誕生したのが多文化主義である。多文化主義は、「政治的、社会的、経済的、文化・言語的不平等をなくそうとする一種の国民統合あるいは社会統合イデオロギーであり、具体的な一群政策を導きだす指導原理」[関根 2002:199]であるため、オーストラリアやカナダなどの多様な実態をもつ国家で採用された。

(2)オーストラリアにおける多文化主義

1)白豪主義の成立

1788 年に英国人が入植して以来、オーストラリアは白人による国家としての歴史を築いてきた[有満 1998:33]。「オーストラリア人」意識はイギリス本国社会からの独自

性と、その正統な血筋をひく人々としての大英帝国への一体性との両面が保たれたまま、ゆるやかに形成されてきた[鎌田 2002:130]。独立戦争を経験しなかったオーストラリアは、植民地として徐々にイギリスから権限を委譲され、1901年のオーストラリア連邦発足に至るまで、制度上の自立を図ってきた[鎌田 2002:130]。このような歴史的背景が、イギリス本国の文化がそのままオーストラリア文化の核となりえた理由である。

1901年、オーストラリア連邦が発足すると、オーストラリアは白豪主義を基本理念にして国家形成を進めていった。政府は白人以外の移民を拒み、アボリジニを「抹殺」しようとした[有満 1998:33]。関根によると、このような動きは当時の2つの事情を内包していた。1つめは国民統合の必要性である。当時は民族自決の観念に基づき同質的な国民国家を目指していたため、一民族一文化一言語の国家建設を理想としていた。2つめは当時蔓延していた社会進化論⁽¹²⁾的人種主義の影響で、同質的国民国家形成を後押しした[関根 1998:89]。こうしてオーストラリアは、「白人による白人のための国家」として、「統一された白人オーストラリアのアイデンティティを確立」[有満 1998:33]していくこととなった。

2) 白豪主義の終焉

しかし第2次世界大戦を経て、経済回復や女性の社会進出に伴う少子化を克服するために、大量の移民が必要となった。そこでそれまで厳しく制限していた移民の門戸を広げる政策をとった。その際、非英語圏のヨーロッパ、更には中東やインドシナからも難民・移民を受け入れた。その後も、更なる経済活性化のために世界中あらゆる地域から移民を受け入れ続けた。その結果、国内の人口構成が多様化する事態を迎えたのである[関根 1998:91-92]。

イギリスの植民地としてその歴史を歩み始めたオーストラリアは、英連邦に所属し政治的にも経済的にもイギリスに依存していた。しかし第2次世界大戦以降、イギリスの政治的・経済的な覇権的パワーは急速に減退した。オーストラリアは、イギリスに代わって多大な影響力を及ぼし始めたアメリカへの政治、経済、更には軍事的依存が強まることとなった。これに伴い、アジアとの関係も強化されていった。1960年代には、日豪貿易は英豪貿易量を上回り、ASEANの経済発展に伴って東南アジア各国との貿易投資関係を強められるかが国家としての死活問題となった[関根

1997:154-156]。このように、第2次世界大戦以降、国内に多様な国民を内包し、アジア各国との関係を強化したオーストラリアは、白豪主義を見直す必要に迫られた。そしてついに、オーストラリアは白豪主義を破棄し、多文化主義の時代を迎えることになる。

3)多文化主義への転換

1973年、当時の移民大臣アル・グラズビーによって多文化主義が提唱された。当時多文化主義を採用したばかりのカナダを見習い、非英語系移民や難民の持つ多様な文化や言語を承認し、その保護と発展のため、ひいてはオーストラリア国民文化の発展に役立てようとした[関根 2004:212-213]。こうしてオーストラリアは公式に、それまでのアングロサクソンの文化を単一のオーストラリア文化として他を排除しようとする態度から、多様な文化を歓迎する態度へと転換した。1978年、フレイザー政権の『ガルバリー報告書』の採用により本格的な多文化主義政策の時代が始まり、当時存在した人種・エスニシティを基準とした差別が法的に禁止された。公共多言語放送や多文化教育が始まり、移民の文化や言語を守り、移民のホスト社会への接合を促進するためのサービス体制や制度が整えられた[関根 1997:151-154, 2004:207-216]。かつて白いオーストラリアの形成過程で排除されてきた有色人種に対して、国民の成員としての正統な地位が与えられることになった[鎌田 1998:135]。

多文化主義はそのものが政策というより、指導原理やイデオロギー的役割を担う。従って多文化主義は、多様な文化や言語を相対化しアングロサクソンの文化の正統性を否定し、白人以外の国民も同等とみなすことを掲げた「白豪主義にかわる国民統合の理念」[鎌田 1998:130]として捉えることができるだろう。国家の公式な理念として多文化主義が掲げられたことは、白豪主義という歴史から見て大きな転換であったと言える。

以上より、本稿におけるオーストラリア社会は、白豪主義を経験した後、現在は移民や先住民の文化も相対的に評価する多文化社会であると言える。

第2章 「アボリジナル・アート」とは

「アボリジナル・アート」のみならず、アボリジニに関わる事象を語る上でまず欠かせないのが白人との関係史である。アボリジニが白人との接触によって、生活体系を大きく変容させられ、現在のアボリジニに関わる諸問題の原因となっているからである。そこでまず、「アボリジナル・アート」を語る上で前提となる、アボリジニと白人の関係史を概観する。

アボリジニがオーストラリア大陸に渡ってきたのは、5 万年前と言われる。それ以降、インドネシア近隣諸島との交流など、外部との接点が全くなかった訳ではないが、アボリジニはドリーミングと狩猟・採集を基礎に、数百とも言われるクランがそれぞれ独自の文化を発展させてきた。

このような連綿と受け継がれてきた生活に大きな変更の圧力が加かったのは、イギリスが入植を始めた 18 世紀後半であった。当時蔓延していた社会進化説に則り、アボリジニは野蛮人として扱われ、「絶滅」の対象として認識された。そして、白人から差別的な扱いを受け、虐殺された。また性病や伝染病をはじめとする、ヨーロッパからもたらされた病気の蔓延も重なり、人口は急激に減少した。その後、キリスト教ミッションらによる保護や、イギリス本国政府からの圧力などで虐殺は終息したものの、強制移住やキリスト教化などの新興に伴い、彼ら独特のドリーミングと狩猟・採集に基づいた生活習慣や文化は急速に失われていった。

こうして、第2次世界大戦までは隔離や保護を基礎に政策が行われた。1950 年以降は混血アボリジニの増加に伴って、アボリジニを白人社会へ同化させようとする政策がとられた。先に述べ"stolen generation"はその一例である。その後、1960 年代の人権拡張運動などの影響を受け、オーストラリアでも差別を法的に禁止する動きが見られるようになる。その最たる例が 1967 年の国民投票であろう。この投票により圧倒的賛成多数で憲法が改正され、アボリジニが市民権を獲得した。

これ以降、それまで無視され続けてきたアボリジニの権利の回復が図られてゆくことになった。特に 1970 年代に労働党が政権についてからは、これまでの干渉的な態度から自己決定を促す態度へと変化した。その潮流の中で、アボリジニの政府諮問機関である全国アボリジニ評議会(National Aboriginal Council)⁽¹³⁾も設立された。また 1992

年にはマボ判決が下った。これは、オーストラリア連邦最高裁判所が先住民の先住的土地所有権利を認めた歴史的な判決である。これによって初めてアボリジニの先住権が認められ、アボリジニの人びとは、法的にもオーストラリアの先住民であると見なされることとなった。そして2000年には「コロボリー2000(Corroboree 2000)」と呼ばれる、アボリジニとの和解のためのイベントが企画され、「和解に向けて(Document for Reconciliation)」という文書が発表された。2日目には「和解の行進」が開催され、25万人とも言われる参加者が集まった[鎌田 1997:81; Gunstone 2009:40]。

このように、剥奪と虐殺から始まったアボリジニと白人の関係であるが、現在では権利回復を促し理解を広めようとする動きが見られるまでに変化している。しかし、土地、家族、文化、慣習を奪われたアボリジニの心の傷は深い。アイデンティティの拠り所を失い、アルコールやドラッグに走る者が少なくない。現在では後述するように、失ったアイデンティティを自らの出自に求め、アボリジニ文化を学習する者が多い。本章1節では、そのアイデンティティの基ともなり、彼らの世界観の根源であるドリーミングについて考察する。

1. ドリーミング

(1) ドリーミングという言葉の誕生

「アボリジナル・アート」を語る上でドリーミング概念を外すことは出来ない。その理由は「美術はドリーミングに接近する手段であり、そのスピリチュアルな次元との接触を可能にする方法」[モーフィー 2003:67]であるからである。

アボリジニは統一した言語を持たない。各々のクランで話されている言語は異なる。そのため、アボリジニが指すところのドリーミングにはいくつもの表現方法がある。例えば、西部オーストラリアの砂漠に住むピントゥピ族は *tjukurr tjana* と表現する[ローラー 2003:357]。更にドリームタイムを指す言葉として、ヨロング族ではワンガル、ワルピリ族ではジュクッパ、アレンテ族ではアルチェレンゲ、などがある[モーフィー 2003:68]。

モーフィーによると、ドリーミングまたはドリームタイムという言葉は19世紀末に初めて用いられた[モーフィー 2003:67]。西洋社会にはないアボリジニの概念を英語で表わそうとした人類学者と、自らの宗教的価値観を表そうとしたアボリジニ双方からもたらされた言葉である。これらの言葉は、アボリジニ社会にとって重要であるが、

ヨーロッパ社会にはない概念を表すために作られた造語であった。従って、ドリーミングまたはドリームタイムが指すところの意味は、英語の dream が持つ意味そのままではない。例えば、一部のヨロングの人々は、dream が持つ意味は不適切であると感じている。彼らにとってワンガルは夢ではなく、ある現実を指すという。つまりドリーミング、ドリームタイムという言葉は、独特で複雑な宗教的概念を指示する言葉である。現在ではこれらの言葉はアボリジニの間でも使用されている[モーフィー 2003:67-68]。

(2)ドリームタイム

ドリーミングというアボリジニの信仰体系は、ドリームタイムに根ざしていると言われる。

アボリジニの人びとは、この世の中に存在する全てのもの、森羅万象は創世の時代に祖先の活躍によって創造されたと信じる。この創世の時代がドリームタイムである。祖先が登場する以前、地球は何もない平原だった。祖先たちは土の中から登場し、全てのものを創造した。祖先自身がある物（例えば動物や岩）の形をしていた場合もあるし、彼らが旅をする軌跡が土地の形状に結びついたりもした。祖先が土から現れた場所は水場や洞窟の入り口となり、歩いた場所は水の流路となり、死んだ場所はその身体の形をした丘になり、血がたまった場所は湖になった、という具合である。また、祖先は変身能力を持っていた。動物から人間に変身し、またその逆も然りであった。姿が何であれ、それが木や石であっても一切の移動を制約されることはなかった[モーフィー 2003:69]。アボリジニは、この祖先が活躍した時代、ドリームタイムを信仰体系の全ての基礎として捉えている。

これらの祖先の活躍は神話として受け継がれている。神話はクランの数だけあるとも言われる。クランごとに異なる言語があるように、動物、植物、人それぞれの起源やその関係性にまつわる神話も異なる。アーネムランドの神話において祖先は早くから人の性質をそなえていたが、人類の創造は世界創造のかなりあとの方になされたようである。最初の人、祖先の女性から生まれ、世界にその姿を現したという[モーフィー 2003:72]。中央オーストラリアの大部分の地域では、人は早くから創造されていたと考えられ、それはしばしば不完全な形の「見つけだされた物」として風景のなかに現れ、その後につづく祖先の行為によって型どられたり切りとられて人の形につく

られたという[モーフィー 2003:73]。動物の場合もそれぞれの誕生に関する物語が存在する。アーネムランドに住むアボリジニに伝わるカンガルー誕生の神話を要約すると、以下のようになる。

「夢の時代」が始まって間もない頃、この地にカンガルーは一匹もいなかった。ある日、男たちが狩りに出かけると、突然それまで経験したことのない、激しい暴風に見舞われた。ハンターたちは、幸い安全な洞窟にたどり着き、避難場所の中に座って、嵐が過ぎ去るのを見ていた。しばらくすると、驚いたことに動物たちがひとかたまりになって風に流され、空を飛んでいくのが見えた。しかしそれは、見たことのない動物たちであった。その動物たちはかなり大きく、全身が毛に覆われていて、小さな頭と短い前足がついていた。じっと見つめていたハンターたちはこの時になって、死に物狂いで地面をつかもうとしているうちに、身体を伸ばし過ぎてしまった動物たちの姿を見ることができた。後ろ脚と尻尾は、残りの身体の部分と全く釣り合いが取れないほど、長くなってしまっていた。当然ハンターたちは、動物たちが故郷に帰ろうとしてすぐに走り出すものと思った。ところが動物たちは、疲労困憊してはいたものの、好奇心旺盛のようであった。動物たちは日陰と草と水を探し始め、それらをすぐに見つけた。ここが、動物たちが住みたいと思っていた所にぴったりの、まさに理想の場所であったのだ。彼らがその場所に残ろうと決めたことは、すぐにはっきりした。今ではカンガルーはオーストラリアのブッシュや山岳地帯と同じようにアーネムランドにも数多くいて、自由気ままに歩き回っている[エリス 1998:4-6]。

これらの神話には、様々な地域の独特な地形、オーストラリアのいくつかの動物に見られる特殊な習性、そして変化する気候の理由が説明されている[エリス 1998:3]。つまり、ドリームタイムにおける神話は、この世がどのように創られ、人間が何故誕生したかの疑問に答えるだけでなく、オーストラリアという独特の土地・自然に係る謎に対する答えも示していると言えるだろう。

(3) ドリーミングの4つの分類

ドリーミングはアボリジニの世界観や生活、信仰の全てを担う概念である。しかし前川がドリーミングについて、「日常的時空や記憶を超えるドリーミングとよばれる、祖先＝創造神の天地創造の考え方（やそこに登場する種々の形をとる精霊）」[前川 2005:20]と表現することからも分かるように、その内容は非常に抽象的で意味範囲は多岐に渡る。窪田は、ドリーミングの概念を、「創世の物語、聖地、社会規則、トーテムを四つの柱とした、神話的な人と世界」[窪田 2005:44]として以下のように分類し、整理している。

- ①祖先の精霊(ancestral spirit(s))が登場する創世神話。世の中のすべての成り立ちが説明される。
- ②神話で語られる精霊の活動の痕跡と考えられる景観、聖地。
- ③神話の中の出来事を契機として生まれた社会的戒律や儀礼。
- ④神話を介在して関係づけられるクランと特定の自然物との関係。一般にトーテムと呼ばれる。

①の祖先の精霊が登場する創世神話については、前項で既に述べたとおりである。ドリームタイムの時代に起こった創世の物語は、ドリーミングを構成する要素の1つである。

②の「神話で語られる精霊の活動の痕跡と考えられる景観、聖地」についてであるが、これはアボリジニと土地との密接な関係について考える必要がある。アボリジニのアイデンティティは場所の概念に根ざしていると言われる[ローラー 2003:317]。アボリジニはドリームタイムの祖先の活躍によってその土地の形状が決められたと考える。祖先は、その土地に固有の潜勢力を忍び込ませた。ある土地に生み出された人々は、その土地に対する責任を負う。彼らが歌や踊りなどの儀礼を行うのは、祖先から与えられた土地を守り管理する義務を遂行するためである[窪田 2005:39-40; ローラー 2003:198]。このように、アボリジニにとって土地は、自らが生きる理由であり、生活と深く結びついている。更にウルル(エアーズロック)などに見られるようなそれぞれの特徴的な地形は、そのクランの聖地であると考えられている[窪田 2005:39]。聖地では結婚や出産などの行事が行われる。聖地は特にセクシュアリティとの関係が深

く、男性が入れない土地・女性が入れない土地も存在する。目に触れてもいけない土地もあり、そういうところでは観光客がカメラで記録を残すことさえ禁じられている。ウルルの神聖さゆえに立ち入って欲しくないと言主張するアボリジニがいる一方で、観光客がその珍しさから登ってしまうという問題は、しばしばオーストラリアでは耳にする問題である。このように、土地との結びつきが強いアボリジニは、特定の場所を神聖視している。

次に③の神話の中の出来事を契機として生まれた社会的戒律や儀礼も、祖先が人間に与えたものである。ドリームタイムの時代、祖先は旅や変身を続けて万物を創造し、儀礼の形式を考案し、婚姻の規則を確立し、現在のアボリジニ社会を特徴づける社会的な区分に従って生活した。そして人間はそれを継承する者として創造された。祖先は自らの生活と旅の偉大な行為を記念するものとして、そして人間が自らの定めた生活の規則を継承し、祖先の存在を祝い続けるように、歌と踊り、絵画を作り出したのである。これらのものはすべて祖先が作り出し用いたものである。それゆえに、アボリジニの人びとにとってそれ自体がドリームタイムに一層ひきよせるものであり、祖先の力と直接的な結びつきを確立できるものもある。儀礼を行い、歌い、踊り、描くことで祖先との相似性を獲得し、祖先の力を人間に蓄積できると考えている [モーフィー 2003:72,83-84,91,100,183]。アボリジニの人びとは儀礼を行うことで、祖先とのつながりを強く感じ、祖先の追体験を試みる。つまり彼らはそれを通じてドリームタイムの体現しようとしている。そうすることで興奮を得て、ますますの生命の活力を見出しているのである。

最後に④のトーテムであるが、この概念が存在するためにアボリジニはドリーミングを「持つ」と表現したり、「私のドリーミングは・・・」と表現する。各クランには、特定の動物が関係づけられており、各構成員は、その霊を祀った聖域を管理している。ローラーは、クランとトーテムの関係を以下のように述べる。

各クランにはトーテムにまつわる物語を語り継ぎ、関連の儀礼をつつがなく執り行ってゆくという義務が課せられている。ドリームタイムにカンガルーの姿をしていた祖先の末裔とされているクランの構成員は、カンガルーとはもちろん、カンガルーの夢見の場となった土地やその物語、さらには各種の儀礼と特別な関係を結んでいる。同じく、エミューや野生のイチジクや野生のヤムイモと、同様

の関係をむすんでいるクランもある。トーテム動物の霊は、聖域内にある特定の場で、霊界から自然界へ流れ込むものと信じられている。この物語には、秘密の歌と振動するリズム、言葉、ダンスが含まれている。聖なる場で儀礼が執り行われることで、こうしたもろもろの要素がトーテム動物の繁殖力を刺激するのだ[ローラー 2003:378]。

つまり、クランの構成員はトーテム動物を儀礼や絵画を通して意識することによって、自己のアイデンティティを確立していると考えられる。自らの出自をトーテム(動物)という認識しうるものに体现し、自己のアイデンティティを保っている。

以上、ドリーミング概念を4つに分類し、概観した。しかしこれらの分類は概念を理解するために用いたものであり、その境界がはっきりと線引き出来るものではない。分類にかかる全ての要素は、ドリームタイムに活躍した祖先に由来する。伝統的にアボリジニの人びとは、ドリームタイムの祖先のために生きてきたとも言える。祖先に近づきそれを感じる事が何よりの幸福であると考えるので。つまりドリーミングとは、ドリームタイムに起こった全てのことに近づき、アボリジニがアボリジニとしてのアイデンティティを保ち、自らを幸福に導くための、宗教的な思考を含めた全ての営みと考えられる。

すませた成人男性しか描くことができない[窪田 2005:125-126]。

アボリジニにとって、例えばある岩の上に座っているだけでもドリーミングの一部である。その岩に神話があり、祖先とのつながりを感じられる限り、それは神聖な行いである。

しかし、この類のドリーミングと、「描く」という行為は異なる行為に感じられる。描く対象、描き方、描き手、そしてその処理について事細かに制約がかかるからである。文字をもたないという特質をもつアボリジニにとって、「描く」ことには、継承するという意味がある。継承は誰にでも出来るものではない。正確に理解し、正確に伝える手段を持つ者によって「描く」ことが行われたい限り、それは不当に変化してしまう。ドリームタイムと祖先を全ての信仰の基礎に置くアボリジニは、祖先が定め、祖先が行ったことを曲げて伝承することを固く禁じていると考えられる。よって、「描く」ことは特別な行為であると言える。つまり、アボリジニにとって「描く」という行為は、祖先とのつながりを持つためのドリーミングの一部であるだけでなく、それを正しく継承し守っていかなくてはならないという、強い社会的責任を伴った行為である。

2. 「アボリジナル・アート」の変遷

本節ではアボリジニの信仰体系と「描く」行為の関係性が、白人との接触以降それがいかに変遷してきたかを概観したい。芸術という括りで捉えられていなかった「描く」という行為が、白人による解釈が変化する中で「アボリジナル・アート」として芸術に至るまでの経過をみる。

(1)入植期

イギリスから入植してきたばかりの白人にとって、アボリジニの描くアボリジナル・アートに芸術的、美術的価値を見い出せなかった。この頃の様子についてモーフィーは、「ヨーロッパにおけるアボリジニ美術についての初期の歴史は不可視と拒否の歴史」[モーフィー 2003:19]であったと述べる。岩絵や彫刻についてわずかな記述はみられたが、「未熟な」あるいは「粗雑な」と形容され、関心を持たれていたとは考えにくい。しかし、白人がアボリジナル・アートにこのような態度をとったことにもいく

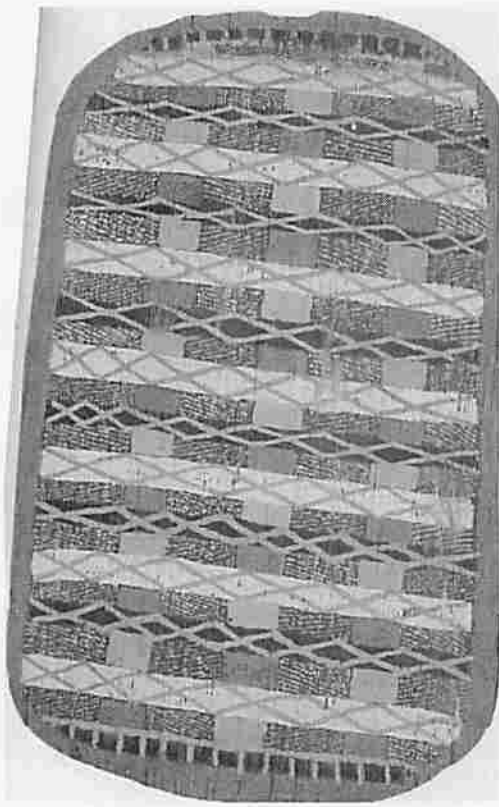


図 1 樹皮画

[京都国立近代美術館 1992:50 より]⁽¹⁴⁾

(4)「描く」ことの意味

それでは、ドリーミングの文脈において描くとはどのような意味があるのだろうか。基本的には前述してきたように、祖先の力に近づくという最大の意味がある。しかし、描くことに関して、クラン内の特定の人物しか描いてはいけないものや、外部には決して見せてはいけないものなど、さまざまな規則が存在する。このことについてヨルング地域を例にとろう。ヨルングでも、クランは各々のドリーミングについて、儀礼を行い、語り継ぎ、きちんと世話をしなくてはならないという義務を負う。

樹皮画⁽¹⁵⁾には、このドリーミングの話の内容や神話の登場人物や場所が描かれる。そのため、クランの責任のある男性だけが描く権利を持つとされるのである。樹皮画には神話に登場する動植物や、場面、それらを表す文様などが描かれるが、神話の内容だけでなく、樹皮画のような絵のデザインそのものもクランの所有である。樹皮画は儀礼の中で開示され、若年の男子の教育にも使われ神話継承の役割を果たす。このように、クランの秘密にかかわるものである樹皮画は、儀礼を

つかの理由がある。その1つは植民の正当化である。マボ判決が下る1990年代まで、植民が始まる前のオーストラリアは無主地として捉えられていた。アボリジニという存在そのものが見えない方が、土地を使用することに矛盾が生じない。美術のようなものは見えない方が都合が良かったのである。更に社会進化説もそれに追い打ちをかけた。アボリジニは宗教や美術を持たない未開の人として見なされた。アボリジナル・アートは美術や芸術として認めてしまえば、描き手である彼ら自身を自分たちと同等に扱わなければならない、そのことへの抵抗感が存在した。更に、当時美術として認識されていた絵と、アボリジニが描くものとの間に大きな隔たりもあった。彼らの描く抽象的なモチーフや文様は、西洋の美術には存在しないものであった。儀礼に使用されたものは、用が済めば破壊されることが多く、また岩や洞窟に描かれるものがほとんどであったので、アボリジナル・アートを持ち運ぶことは出来なかった。このことも不可視の要因となった[モーフィー 2003:19-23]。

(2)博物館から美術館へ

19世紀後半から20世紀前半にかけて、このような不可視・無視の態度から明らかな変化が見られた。博物館によるブーメランやバスケットなどの工芸品類の収集が始まったのである。それらは西洋を強く意識した上での、非西洋的なエキゾチックで珍奇なものとして関心を集めた。このような転換が起こった要因として、主に次の4点考えられる。ヨーロッパ以外の美術に対する芸術観念の変化、アボリジニ美術と文化に関する知識の増大、アボリジニ社会における工芸制作の経済的役割の展開、そしてアボリジニの文化と歴史および生活様式が持つ価値についての承認を得ようというアボリジニの決意である[モーフィー 2003:24-45]。しかし博物館に収容されていることから分かるように、美術や芸術の対象として見たのではなく、「単なる工芸品」か「民族的資料」として見られていたのである[窪田 2007:186]。また、珍奇な作品として土産物として扱われていた。

ヨーロッパ以外の美術に対する芸術観念の変化は、その後のアボリジナル・アートに対する眼差しの変化に大きく関与した。この時期、ピカソらの活躍は「未開」の作品に対する解釈を変えつつあった。彼らの活躍は「たんに民族誌的な「標本」にすぎなかったものを、高尚な芸術の地位にまで高めた」[クリフォード 2003:250]のである。彼らは、それまで未開だと言われてきたものが実は芸術であることに突然気づいたと

いう[クリフォード 2003:250]。ピカソらのモダン芸術家は、そうしたものを収集し影響を受けて作品を世に送り出した。このモダニズム的未開主義が関心を集めた[クリフォード 2003:246,250]。オーストラリア国内でも、人類学者による解釈の転換が起こっていた。第二次世界大戦中、それまでの進化論的な枠組みに基づく認識から、宗教的な価値の表現としての認識が広まりつつあった。人類学者たちは、アボリジニの作品を美術として認めるべきだとの主張をするようになった[モーフィー 2003:29]。このような背景を受け、アボリジニの作品の博物館から美術館への移動が始まる。1958年と1959年に、オーストラリア美術界に大きな影響力を持つニューサウスウェールズ美術館副館長トニー・タクソンが、美術作品としてアボリジニの作品を購入することを発表した。これは大きな論争になったが、結局これが契機となり、1980年代には美術館にアボリジニ美術専門の学芸員がおかれるようになった[モーフィー 2003:31-35]。

(3) パプニアにおける転換

1970年代初め、キャンバスにアクリル絵画で描くスタイルが登場した。アリススプリングスにあるパプニア(Papunya)という町で、小学校の壁にアボリジニ男性たちが絵を描いた。その絵の文様や対象は儀礼で用いられるものと同じであった。儀礼時に地面に描かれていたものを、直接ドリーミングとは関係の無い小学校の壁に描いたのである。当時の白人教師たちがキャンバスとアクリル絵具で描くことを勧め、その手法は瞬く間に他の町に広がっていった[窪田 2006:488, 2007:186-187]。この新しいスタイルは「伝統的なボディ・ペインティングや大地の彫刻がもつデザインを、カンヴァスにアクリル絵の具で再生したもの」であるし、これ以降、「アクリル絵具が主要なものとなった」[モーフィー 2003: 265,291]。



図 2 ドットペインティング

[モーフィー 2003:302 より]⁽¹⁷⁾

パプニア地域では伝統的に点描画を作成する。この点描画はこのパプニアが位置する中央砂漠西部一帯に広がる絵画のスタイルとして広く認識されるようになった。現在、アボリジニの作品をとドットペインティングを結び付けて形容されることが多いが、それはこのような経緯による。こうして点描画は樹皮画と並んで大きな流れの 1 つとなった。1970 年代にパプニアで起こったムーブメントは、アボリジナル・アートが「未開」芸術ではなく、現代の美術・芸術として認識されるための一大転機となった。

(4)小括

アボリジナル・アートの歴史を見ると、アボリジニ自身の歴史とリンクしていることが分かる。不可視と否定から始まったアボリジナル・アートは、社会進化説の末端にある未開な者が作り出すエキゾチックな物としての認識を得た。このことは、白人社会に取り込まれつつあったアボリジニたちの現金収入の手段ともなった。それがパプニアで起こった転換により、一躍美術という舞台に躍り出ることになる。これには

もちろん、白人主流社会側の眼差しの変化も伴っていた。アボリジナル・アートは単なる工芸品や土産物から、美術としての評価の対象になる作品へとシフトしたのである。ドリーミングという文脈だけに沿っているときは、それが観賞や評価、いわゆる美術的な対象になることはなかった。白人社会と出会い、パプニアで転換が起こって初めて「芸術作品」になったのである。このように、美術としての性格を持つアボリジナル・アートを本稿では括弧付きの「アボリジナル・アート」と表記する。

今や「アボリジナル・アート」の市場はオーストラリア国内に留まらない。アメリカやイギリス、日本など世界各地で展覧会⁽¹⁸⁾が企画され、高額な取引も行われている。このような「アボリジナル・アート」は、現在、政治的圧力のもとに搾取と剥奪の歴史を歩んできたアボリジニから、新しい役割も付与されている。次節では、そのようなアボリジニ、すなわち、アーバン・アーティストに焦点を当て、「アボリジナル・アート」の再定義を試みる。

3. アーバン・アーティスト

(1) 文化学習と新しい潮流

都市部に住むアボリジニは、「専用の居留地に隔離され、白人化教育を強制された結果、固有の領地や文化を継承することができなくなった」[鈴木 1995:174]と言われる。彼らの中には文化的アイデンティティを失っただけでなく、混血が進み白人と見分けのつかない人も少なくない。

そのような彼らが、アイデンティティを自らの出自に求め、自己をアボリジニと規定するためにアボリジナリティ⁽¹⁹⁾を獲得しようとする動きがある。鈴木は彼らが獲得しようとしているアボリジナリティを以下のように捉えている。

かれらの主張するアボリジナリティは、主観性以外に大別してふたつの要素からなっている。ひとつは、白人の入植がはじまって以来のアボリジニと白人との接触の歴史と、両者からなる社会関係である。ふたつめは、アボリジニ文化である。歴史・社会観においては、過去 200 年にわたりアボリジニがうけてきた扱い、および自分たちが日常生活で経験している被差別観が強調されている[鈴木 1995:177]。

鈴木は、アボリジニの文化学習について、大学で白人入植後のアボリジニに起こった歴史を学ぶ者と、ダンススクールに通い「伝統的な」踊りを体得しようとする者を例に挙げている。都市部では白人文化にとりこまれたために、自分のアイデンティティの所在が不明確になり、心に不安定さを持つものが少なくない。こうして自らがアボリジニであるとはっきり感じ名乗ることができるようにするために、文化を学習する動きが出てきた⁽²⁰⁾ [鈴木 1995:150,153-156]。

松山は、都市で生活するアボリジニがドリーミングを「回復」する様子について述べている[松山 2002:96-100]。これは「学習した」と言うには少し異なるが、自らのアイデンティティを出自の文化に求めた点では、文化学習と言えるだろう。松山によると、南オーストラリア西海岸に住むマリー・ウィルソン(1934 年生)は、両親ともヨーロッパとアボリジニの混血であった。彼女は小学校に入学して間もなくの頃からアデレードで暮らしていた。彼女はドリーミングを持っていなかった。ここで言うドリーミングとは、トーテムとしての動物の起源を持たないという意味である。マリーは1970年代からアボリジニ関連の仕事に就いていたが、その中で多様な生き方を選択したアボリジニと出会った。その出会いが彼女に刺激を与え、ドリーミングを「回復」するに至ったという。彼女はある講演会で、自らのドリーミングはウォンバットであると発言した。ウォンバットは、彼女の両親の出身地の人々が多く持つドリーミングであった。その地ではウォンバットをドリーミングに持つことは一般的であるため、彼女がそれをドリーミングに持つことの説明は不要である。そのためにウォンバットを選択したという[松山 2002:85-86,89,97-99]。



図 3 ハリー・J. ウェッジ 《洗脳》

[モーフィー 2003:382 より]

このような文化学習の動きは美術界でも見られる。1970年代と1980年代に、都市部の美術会や美術学校で訓練をうけたアボリジニ作家の多くが、アボリジナリティを主張し始めた[モーフィー 2003:378]。それまでアボリジナリティを持たないとされてきた都市部のアボリジニ作家たちは、学習から得た知識を使い、これまでと違った主張を始めたのである。作家たちは、白人によってアボリジニの多くが文化を失ったことに憤り悲しみを覚えるとともに、自らを歴史に再統合する強い意志を表明する。その再統合を実行するために、聖地巡礼を行う作家もいる[モーフィー 2003:383]。以下は画家ハリー・J.ウェッジ(1957年-)が《洗脳》と題する作品を説明した時の発言である。

われわれアボリジニの生活の歴史をつうじて、人々はその知識を……他の人々に伝達してきた。それゆえ彼らは物事、ドリームタイム……部族そして祖先について考えをめぐらせてきた。一部の人々はこの尊い贈り物をなお教え続けている……私はその贈り物を何ひとつとしてもとない……なぜならそれらの人たちは、わたしたちへの知識の伝達をやめたからである……私が手にしているものは、過

去について、私たちアボリジニにおこったことについて語る夢である……いまこの夢をつうじてわれわれは過去を共有し、現代そして未来を共有するのである[モーフィー 2003:383]。

彼のような新しいタイプの都市に住む作家たちは、アボリジニの過去と、共有された抑圧の体験にテーマを求めていることが非常に多い[モーフィー 2003:382]。また、それと同じく、失われたドリーミングとの結びつきを描く者も多い。オフアレル(O'Ferrall,M)によると、都市部の作家たちは「彼ら本来の土地から切り離されて弱められた、〈場所〉に対するアボリジニの感性を回復しようとする努力の中で、現代のアボリジニの美術家たちの多くは、その作品の中で繰り返し彼らの風土の特徴や力を強調し続けている」[O'Ferrall 1992:77]という。

このように、従来の「アボリジナル・アート」の文脈とは違う、ドリーミングを持たないアボリジニによる創作活動が盛んになっている。彼らは、多様なサイズや主題、材質で描く。このような作品のイメージのエネルギーおよび力強さによって、オーストラリア美術における1つの流れとして排除できなくなっている[O'Ferrall 1992:77]。これらの作家たちは、大まかに〈アーバン・アーティスト〉と呼ばれることがある [O'Ferrall 1992:77]⁽²¹⁾。

(2)「アボリジナル・アート」の再定義

アーバン・アーティストが「アボリジナル・アート」の1つの潮流を担う動きがある一方で、学習されたアボリジナリティは可変性が高くその脆弱性を指摘する声⁽²²⁾や、「伝統的な『アボリジナル・アート』との2項対立的な発想に疑問を投げかける者もいる。確かに、商業主義的な要素や、北部や中央砂漠におけるスタイル(文化)を真正視する静態的態度がみられないわけではない。しかし現在、アボリジニとは何者かを考える際、白人入植後に経験した歴史を排除することはできない。それ以前のアボリジニならば、ドリームタイムにおける祖先の活躍を体現し、土地の維持・継承を使命とし、そのこととアイデンティティとを重ね合わせていた。だが白人による剥奪を経験したアボリジニは、その歴史を共有し表象することによって、白人や移民とは異なる、「先住民としてのアボリジニ」の意識を獲得しているのである。「アボリジナル・アート」が芸術として外部から評価される対象となった今、アーバン・アーティスト

のように、失われた出自への回帰や歴史に芸術を用いて自らのアイデンティティを規定しようとする動きが現れるのは、当然である。従って、「アボリジナル・アート」を考える際、このアーバン・アーティストによる「アート」を外すことはできない。

では、このように異なる面を持ち合わせる「アボリジナル・アート」とはどのように定義することができるのであろうか。実は、ドリームタイムの時代に祖先が与えてくれた「人間の使命」という点で、両者は共通している。祖先の存在によって、アボリジニはアボリジニとしての自己意識を持って生きることができる。祖先は自らの存在によって、アボリジニにアイデンティティを与えているのである。つまりその意味においてドリーミングとは、アイデンティティを確認する世界観であると捉える事ができる。ドリームタイムから何万年という時がたった現在、多くのアボリジニ、特に都市のアボリジニは、アイデンティティを失っている。「アボリジナル・アート」とは、現代に生きるアボリジニがドリーミングや歴史といったもの全てを包括したアイデンティティを体現できるツールなのである。

第3章 「アボリジナル・アート」の現状

本章では、オーストラリア社会における「アボリジナル・アート」の現状を探る。第1章で述べた多文化社会オーストラリアを前提に、オーストラリア社会で「アボリジナル・アート」がどのように解釈されているかを考察する。

1. 「アボリジナル・アート」をとりまく環境

(1) 市場の価値づけ

多文化である現在のオーストラリア社会の中で、「アボリジナル・アート」はどのように位置付けられるのだろうか。まずは、巨大化した「アボリジナル・アート」市場における美術的、経済的価値の付け方を整理する。

「アボリジナル・アート」の市場は、土産物用の市場と美術市場の2つに大きく分けられる。これらの市場における価値の付け方を見るために、まず杉藤が紹介するアーネムランドの西方オーエンペリという町のアートセンターにおける絵画の分類をみておこう。

オーエンペリのアートセンターでは、5種類の画用紙を用意し、作家に配布している。アートセンターは作家から作品を買い取り⁽²³⁾、タイトル・アーティスト名・描かれた内容を記録し、証明書を添付する。この証明書はすべての作品に添付されるものではなく、アーティストとセンターのマネージャーが話し合って決める[杉藤 2002:223-236]。杉藤によると、この証明書に記載される内容は以下の3つに分類される。

表1 作品の分類と内容

分類	内容	制作割合	主な購入先
ジャン	神話に関係のある物語	25.6%	美術館・ギャラリー・コレクター
グンウォク	事物起源説話	1.79%	同上
その他	「単なる絵」	72.62%	土産物屋

([杉藤 2002:226]より筆者作成)

このうち、ジャンが最も価値が高く、作品のうちジャンとグンウォクの割合が半数を超える者が名の通ったアーティストとなる。ジャンは作家の持つドリーミングに基づいて描かれており、「特別なもの」として作家側にもアートセンター側にも認識されている。この状態を杉藤は『『ほんものらしさ』という付加価値による序列づけ』と表現する[杉藤 2002:227,232-234]。

その他と分類される絵は、神話と関係があるという点においては「単なる絵」である。それは例えば、「淡水産のワニが描かれている」というような内容で、多くは若い作家が少しのお金を得るために描いたものだが、その一方で非常に細かな表現がなされるため市場価値も上がっている[杉藤 2002:226-227,232-233]。

制作された作品は、描かれた内容と描き手のランクによって評価される。その基準は、神話との関係性に拠ることが分かる。従って、神話に関係のあるジャンが市場においては、高値で取り引きされているのである。

(2)美術市場

1)エミリー・カーメ・ウングワレー

「アボリジナル・アート」の、西洋的ないわゆる「美」としての評価は年々高まっている。100 万ドル市場となったことは前述の通りである。何名かの作家は世界的に名が知られている。エミリー・カーメ・ウングワレー(Emily Kame Kngwarreye; 1910 年頃-1996 年)も、現在そのような作家のなかで最も有名なひとりである。彼女の知名度は、オーストラリア国立博物館館長クラドック・モートンが、「オーストラリアの現代美術の巨匠のひとりである」⁽²⁴⁾と表象するほどである。

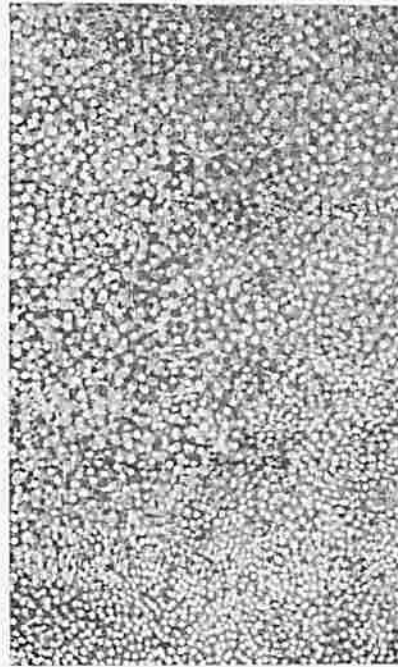


図 4 エミリー・カーメ・ウングワレー 《無題》 1991 年

[ベニータ・タンクス 2008:139 より]

エミリー・カーメ・ウングワレーは、中央オーストラリアのユートピアで生まれ育った。彼女は、彼女の属するアンマチャリー族の管理者であった。70 歳になるまで作家としての活動は行ってこなかったが、1988 年にキャンパスに絵を描き始めたことをきっかけに、作品が認められるようになった。1992 年からはオーストラリアの創造的美術研究員も務めるようになり、死後翌年の 1997 年には「ヴェネツィア・ビエンナーレ (La Biennale di Venezia/ Venice Biennale)」⁽²⁵⁾に出展された。1998 年にクイーンズランド美術館が企画した彼女の本格的な回顧展は、ニューサウスウェールズ美術館とヴィクトリア国立美術館を巡回した[モーフィー 2003:312,425]。このような西洋美術的な功績とは対照的に、彼女は美術学校へ通ったことも、学校へ通ったこともなく、文字の読み書きはできなかった。彼女の描く絵画が作品として評価されるまでは、クランの管理者として「土地を世話する」こと、自らのドリーミングを維持することが彼女の役割であった。更に「描く」ことは長年彼女の日常であり、儀礼のためのボディ・ペインティングや砂絵を「描いて」いた。そのことが美術として評価される作品制作の足がかりとなったという[Neal 2008:35,40]。

彼女の作品が評価される理由は、神話に基づいて描かれたものであることにある。

マーゴ・ニールは、「ドリーミングの物語が彼女の作品に生命を与えている」と表現し、その作品の素晴らしさを、「神秘性」や「抽象」という言葉で表現する[Neal 2008:34]。しかしこのようないわゆる「伝統的」な魅力だけでなく、モダニズム的な要素が入っていることも彼女の作品が評価される理由である。色彩豊かで抽象度の高い彼女の作品は、抽象絵画としての評価が高く、モネなどの西欧の現代作家と比較されることが多い。均質に覆われたオール・オーバーな画面や奔放な筆の運びはモダニズムとしての抽象絵画の特徴を備えているという[西野 2008:54]。

彼女の作品のなかには 100 万ドルもの値がついたものもあり、コレクターも存在する。また、日本を含み世界で展覧会が催されており、彼女の作品が、現代のオーストラリア美術の流れの 1 つであることが分かる。その美術的価値について、窪田は、彼女の作品は持つこと自体がステータスになりうり、文化資本であると述べる[窪田 2007:201]。

2) テルストラ全国アボリジニおよびトレス海峡諸島民美術賞

「テルストラ全国アボリジニおよびトレス海峡諸島民美術賞」(The Telstra National Aboriginal & Torres Strait Islander Art Award; NATSIAA)は、1984 年に「アボリジナル・アート」の促進のために創設された芸術祭である。この芸術祭は、ノーザンテリトリー博物館・美術館(The Museum and Art Gallery of the Northern Territory; MAGNT)が、オーストラリアの電話通信会社テルストラのスポンサーを得て 1 年に 1 度行っているものである。オーストラリア全土のアボリジニから、絵画や彫刻などの美術作品がよせられ、審査が行われる。そして大賞(賞金 4 万豪ドル)と 4 つの部門賞(樹皮画、絵画、紙の絵画、立体美術、各 4000 豪ドル)が選ばれる[窪田 2006:489]。この賞金額は、オーストラリア国内の美術賞のなかでもトップクラスであり、「アボリジナル・アート」を対象としている美術賞のなかでは最高金額⁽²⁶⁾である。受賞者の作品は、ノーザンテリトリー博物館・美術館へ展示され、その後オーストラリア各地を巡回する[窪田 2006:489]。更に、この賞のファイナリストに残ることは、若い作家にとって将来のための有効なキャリアステップだと捉えられている⁽²⁷⁾。この賞のオープニングには美術関係者の重要人物が集まることから、国家的規模のイベントとなっていることが伺える[窪田 2006:490]。以上より、この芸術祭がオーストラリアにおいて、知名度も美術的「権威」もある賞であると考えられる。

(3)観光市場

1)アボリジナル・ツーリズムの発達と「アボリジナル・アート」

オーストラリアが観光に力を入れ始めたのは 1970 年代のことである。オイルショック後の慢性的な景気低迷から、オーストラリアがサービス産業中心の経済構造へ転換する時期であった。大規模なリゾート開発から始まったオーストラリア観光は、開発への出資を行ったアジア・日系企業の経営悪化や、自然保護の高まりに伴い、エコ・ツーリズムやエスニック・ツーリズムへとシフトした。そのなかで重要性を増したのがアボリジナル・ツーリズムであった。ゼッペル(Zeppel)は、1990 年代にアボリジニ文化が、観光の呼び物として注目を集め始めたと述べる⁽²⁸⁾。アボリジナル・ツーリズムは、移民によって導入された文化と異なり、オーストラリアの独自性が出せることや、独自の自然と結びついた複合的な観光が可能であることなどから、他のエスニック・ツーリズムより存在感が高いとされる[朝水 2000:232-234]。オーストラリアの自然は第 1 章で述べたように、独自性と多様性に溢れている。アボリジニの人びとは、長年その独自性と多様性に溢れた自然環境と土地を管理してきた。アボリジニの文化と、自然環境が組み合わさった観光形態は、最も「オーストラリアらしさ」を感じられる観光と言える。現に、1995 年の統計によると、アボリジニの聖地であるウルル(エアーズ・ロック)には海外から年間 20 万人以上もの観光客が訪れており、外貨収入のドル箱とも言える[朝水 2000:114]。このように、オーストラリアの観光産業にとって、アボリジナル・ツーリズムは、非常に重要な位置を占めている。

2)観光と「アボリジナル・アート」

観光資源として注目を集めるアボリジニ文化のなかで、「アボリジナル・アート」はどう位置付けられているのだろうか。アボリジナル・ツーリズムの発展は、アボリジニの人びとの生活が体験できるといったツアー形式の観光を生んだ。しかし Zeppel は、近頃のアボリジナル・ツーリズムのツアーは、時間的にも長過ぎて、内容的にも懲りすぎていると主張する。ほとんどの観光客は、「アボリジナル・アート」をギャラリーで購入する、1 時間のダンス・パフォーマンスを観るといった、単純な観光を望んでいるという[Zeppel 1998:104]。

また、オーストラリア政府によると、多くの外国人観光客が「アボリジナル・アート」に興味があり、鑑賞または勉強したいと思っている[Ryan and Huyton 2000b:58]。実際に、ノーザンテリトリーへ訪れる観光客の多くが、「アボリジナル・アート」の鑑賞を目的に、ノーザン・テリトリー・ミュージアムへ足を運んでいる⁽²⁹⁾ [Zeppel 1998:103]。更に鑑賞だけでなく、購入する者も多いと考えられる。ノーザンテリトリー観光委員会(The Northern Territory Tourist Commission)によると、1991年、外国人観光客による「アボリジナル・アート」の購入額は4600万ドルに達し、1989年より約50%増加したという[Ryan and Huyton 2000b:59]。

これらのデータから、「アボリジナル・アート」がアボリジナル・ツーリズムの代表的な位置にあることがわかる。つまり観光客の多くが、「アボリジナル・アート」を観光対象として、鑑賞したり土産物として購入しているのである。

オーストラリアの観光において、アボリジナル・ツーリズムはオーストラリアらしさを売りにできることから重要視されている。アボリジナル・ツーリズムのなかでも、「アボリジナル・アート」は、その代表的な存在である。このことから、オーストラリアの観光産業における「アボリジナル・アート」の重要性が伺える。Djerrkuraも「先住民文化観光：1997 フルブライト・シンポジウム(Indigenous cultural tourism: 1997 Fulbright Symposium)」において、「アボリジナル・アート」とアボリジニ文化のオーストラリアの観光産業における重要性を主張した[Zeppel 1998:103]。「アボリジナル・アート」とアボリジニ文化を分けてその重要性を主張したことから、アボリジナル・ツーリズムにおいて、「アボリジナル・アート」は、もはやアボリジニ文化の部分集合ではなく、独立したものだと捉えることもできる。更に観光資源としての「アボリジナル・アート」は、「アボリジナル・アート」市場全体においてもその存在感を示している。先住民族委員会(the Aboriginal and Torres Strait Islander Commission; ATSIC)の報告によると、「アボリジナル・アート」市場は毎年約2億ドルほどであり[Cooper and Janke 2006:9]、そのうち約50%が観光市場で売買されている[Ryan and Huyton 2000a:16]。

観光客用に販売されている絵画は、「アボリジナル・アート」に限らず、一般的にツーリスト・アートと呼ばれる。ツーリスト・アートは、販売を目的に制作された作品を指し、「宗教的」や「伝統的」という文脈においては、それには該当しない[Coleman 2001:386]⁽³⁰⁾。ツーリスト・アートは、一般的にハイカルチャーを意味するファイン・アートと対照的な意味で使用される。従って、持っているだけでハイカルチャーだと

される文化資本的な要素はなく、大衆向けに手頃な価格で販売される。このことは、オーエンペリにおいて、神話との関係性が薄い「単なる絵」が、土産物屋へ卸されていたことからよくわかる。市場は神話との関わりを基準に、作品の美術的価値と経済的価値を決定する。そこで神話との関係性の薄い「単なる絵」は、美術的価値が低く、卸値も安い。観光客は、このような神話性が低く単価の安い「単なる絵」を土産物屋で購入している。

このような土産物屋は、都市のみならずアボリジナル・ツーリズムの要所に点在し、施設の見学の最後に購入できる仕組みになっている場所もある。安価な「アボリジナル・アート」が大量に売買されている状況が浮かび上がる。

また現在、「アボリジナル・アート」は「美術」としてではなく、「デザイン」としての一面も持つ。商品の柄として「アボリジナル・アート」が施されているグラスやエプロン、ペンが、土産物として売られ消費の対象となっている。近年ではインターネットでもこれらの品物を購入できるようになっている。その際、商品の説明として“Wooden Aboriginal Art Design Key Cain Boomerang Shape”や“Pack of 6 Aboriginal ‘Dot Art’ Design Souvenir Pen”⁽³¹⁾という表記されている。この表記の仕方からも、「アボリジナル・アート」が「デザイン」として使用されていることが分かる。

(4)小括

現在、「アボリジナル・アート」を巡る問題として、著作権の問題がある。市場にはアートセンターを通過していない作品や、AIATA(the Australian Indigenous Art Trade Association)もしくはACGA(Australian Commercial Galleries Association)に加盟しているエージェントを通らない作品が出回っている。それらの作品は、著作権保護の観点から違法な作品と見なされるため、バイヤーには購入の際に流通元を確認するように警告がなされている[Cooper and Janke 2006:9]。このような著作権の問題も、「アボリジナル・アート」が「美術」として社会的に認められ、更に評価される対象としてかなりの地位を築いていることの表れだと捉えることができる。現在「アボリジナル・アート」は、確かにオーストラリア美術界において大きなひとつの流れを形成していると言える。

市場が「アボリジナル・アート」を「美術」として評価する基準は、ドリーミングというアボリジニ独特の世界観である。オーエンペリでは、ジャンというカテゴリー

を作って、その神聖性を表して価値をつけている。また、アボリジニ・アート・コーディネーターの内田氏も、買い付けに行く際に買いたいと思う作品には「魂がゆすぶられる感じがする」[内田 2009]と述べる。神話性のある絵を「ワクワクする面白い絵」と表現する⁽³²⁾。神話を持たない者が、高値のつく作品を真似て描いても、神話性を感じられず、そのような魂のゆさぶりは感じないという⁽³³⁾。この発言からも、「アボリジナル・アート」の買い手が、ドリーミングを基礎において価値を付けていることがわかる。

しかし、その基準は曖昧であると言わざるを得ない。確かに、神話を描くことが許される者は限られるため、希少価値という観点からは、価値があるのかもしれない。しかし、内田の「魂がゆすぶられる」や「ワクワク」という表現は、主体的であり曖昧性が残る。ドリーミングというアボリジニ社会の価値観を、西洋の枠組みで捉えることに、その曖昧性の原因があると考えられる。

一方で、観光市場における「アボリジナル・アート」の価値基準はシンプルである。観光市場における消費者のほとんどが、「アボリジナル・アート」を土産物として購入している。彼らはオーストラリアに訪れた記念に、「アボリジニらしさ」を求めていると考えられる。従って、このような消費者にとっては、ドリーミングが込められているかどうかという点は、さして重要ではない。それよりも、手頃な値段で購入できることの方が重要である。

市場における「アボリジナル・アート」の価値づけは、美術的もしくは経済的観点からすると、ドリーミングに基づいているように見える。従って、「単なる絵」と評さほどツーリスト・アートは、「アボリジナル・アート」の価値が低いと捉えられがちである。しかし「アボリジナル・アート」の価値は、美術的・経済的なもののみによって規定されるわけではない。美術市場にみられるような、ハイカルチャーで文化資本的な価値のみが、「アボリジナル・アート」の価値ではない。むしろ、ハイカルチャーでありながら、大衆文化としての価値も兼任する点が、「アボリジナル・アート」の真の価値であると言える。この点については第4章で詳しく考察する。

2. アボリジニにとっての「アボリジナル・アート」

「アボリジナル・アート」は、元来クラン内の神話継承や成人儀礼などの重要な儀礼で使用され、一般的に對外に公表されるものではなかった。ドリーミングを体現す

る「アボリジナル・アート」が、アボリジニの人びとにとってアイデンティティの所在になることは間違いないが、それはクラン内で共有することによって確立されるアイデンティティであって、外部に公表することによって確立されない。この現象を窪田は、地域博物館建設の是非をめぐって繰り返し起こる論争を例に挙げて指摘する。窪田は、地域博物館の建設計画が頓挫し続けるのは、アボリジニの社会と西洋の社会における、アイデンティティ認識の「ずれ」が存在するからであるという。「知識や富を広く示し、それによって自らのアイデンティティを確立する」西洋社会と、「限られたメンバーのみで共有すること」を核とするアボリジニ社会では、情報開示の概念が異なる[窪田 2006:487,495-496]。それでは、「アボリジナル・アート」を公開する概念のなかったアボリジニは、世界規模で不特定多数の人びとが「アボリジナル・アート」を目にできる現在の状況を、どのように捉えているのだろうか。

(1)「描く」意味の拡張

アボリジニの人びとの現状認識の1つに、「描く」ことの意味の拡張が挙げられる。「描く」ことは確かに、祖先との結びつきを感じるための行いではあるが、継承という大きな責任を伴う行為であった。現在の「アボリジナル・アート」において、描き手であるアボリジニの人びとは、この「描く」行為の意味を拡張していると考えられる。

窪田によると、ヨルングの人びとの樹皮画を例に⁽³⁴⁾、アボリジニは「アボリジナル・アート」によって「他者に伝える」作業を行ってきたという[窪田 2007:193]。成人儀礼を済ませた者に「アボリジナル・アート」が公開されることで、土地や祖先との繋がりを保ち、その精神を伝えてきた。外部からの需要がある現在、その伝えるべき相手がクラン外にまで広がったという解釈ができる。公開する対象はクラン外にまで広がったが、樹皮画を公開して知識を共有することによって、土地や神話との繋がりを理解することを求めるという論理は変わらない。そうすると、アボリジニの人びとは、その土地や神話との繋がりを理解する対象者の範囲を広げることで、社会的変化に対応したと考えることができる。従って、「アボリジナル・アート」を外部の需要に合わせて公開するようになった事象は、外部社会へ取り込まれたというより、アボリジニ自身の論理の拡大であり、むしろ外部社会を地域の論理に取り込んだという解釈ができるのである[窪田 2007:193]。

実際にアボリジニの人々は、外部からの需要が高まるにつれ、様々な描き方の工夫をしてきた。ヨルングにおけるアボリジニの対応を窪田は次のように述べる。

あるクランは、絵の中に具象的な表現をふやした。そのことによって、秘密の絵でありながら、彼らにとっての秘密性／神聖性を隠すという選択をしたのである。また別のクランは、そのクランの多数ある神話のモチーフのうち、特定のもののだけを、しかも具象表現によって公開するという選択をした。また、別のクランは、同様な選択をしながらも、中心にかかわらない神話モチーフだけを公開することを選択した。さらに別のクランは、外部白人社会に対して主張する必要がある土地権にかかわる神話を公開することを決定した[窪田 2007:192]。

このようにアボリジニの人びとは、外部の要求を内部に取り込み、自らの文脈を変化させた。最も秘匿度の高い部分を隠しながら、神話に沿った「アボリジナル・アート」を供給してきたのである。そうすることで、外部の要求に応えながら、自らの核を崩さないことに成功したのである。こうしてアボリジニの人びとは、ドリームタイムより受け継がれてきた「祖先との繋がり(ドリーミング)」と「継承」という2つの意味で構成されていた「描く」ことの意味を、社会的変化に沿って拡張させた。

(2)現金収入

このように、「アボリジナル・アート」の市場化を、外部社会の論理をローカルな文脈に置き換えて取り込んだという側面がある一方で、アボリジニの人びとが市場原理の取り込まれたという見方もできる。それは、「アボリジナル・アート」の制作が確実に、アボリジニの人びとに現金収入をもたらしたからである。

杉藤は、「彼らが資本主義的現金経済のもとで生産手段をもたない狩猟採集民」であったことが、アボリジニの制作活動開始の最大の理由だと述べる。オーエンペリでは、職に就いて給与を受け取ることでできる人はごく一部で、政府から支給される失業手当などの保障金の他にほとんど現金収入の道はなく、制作活動は重要な意味を持っているという[杉藤 2002:222]。杉藤は更に、オーエンペリの作家にとって水彩画用紙に絵を描くということは、現金収入を意味するという。若い者にとっては酒代を稼ぐことを意味し、年齢が高い者にとってはマイホーム建設のためや車の購入のために貯金

をすることを意味すると述べる[杉藤 2002:233]。現金経済への依存が避けられない現在、アボリジニの経済環境は楽観を許さない。その意味で、観光客向けの単価の安い「アボリジナル・アート」制作は、小金が稼げるため魅力的である。小金を稼ぐためには、神話によってその価値が担保される必要はなく、動物や精霊たちで彩られる「単なる絵」を描けばよい[杉藤 2002:234]。

内田は、そのような作品を「20ドルが欲しいだけの絵」と表現する。

マクドナルドやケンタッキー・フライド・チキンに行ってお腹を満たすために、そのような飲食店へ行って子供や孫の喜ぶ顔を見たいという気持ちで制作する作家がいる。なかには、全てカジノで使う作家も多い。そのような作家たちは、「綺麗に」、「上手に」見える作品を描くことを重視する。そのため、白人のディーラーから指示された色を使用して描く者もいる[内田 2009]。⁽³⁵⁾

内田はそのような作家は「アーティスト」ではなく「ペインター」と述べる。「ペインター」は、お腹を満たすため、20ドルを得るために描く。ドリーミングの体现、祖先との直接的なつながり、神話の継承という本来の「描く」意味からは、離れた動機付けだといえる。このような状況は「本来の意味合いから脱文脈化」[杉藤 2002:234]された状況であると表現できる。

アボリジニは、かつての狩猟採集社会から、程度の差はあるものの、資本主義的な現金収入社会への変容を経験した。そして、自らが「描いた」ものが「美術」として見られる視線を学んだ。現在一部の作家たちは、国内・国外で催される個展や展覧会に招かれ、都市や国外へ足を運んで、西洋の「美術」観念や眼差しを学んでいる[窪田 2007:195]。こうして、「アボリジナル・アート」は、資本主義社会において生産手段を持たないアボリジニの人びとにとって、貴重な現金収入手段として位置づけられた。それによって、「描く」ことの目的に新たな要素が加わり、彼らの「描く」作品自体も変化しているのである。

(3)解釈されるドリーミング

「アボリジナル・アート」は現金としての物質的充足の役割を担う一方で、精神的充足も与えるという側面を持つ。これまで繰り返し述べたように、アボリジニは、1788

年に白人が入植を始めてから悲劇的な歴史を歩んできた。彼らの文化は否定され、命まで奪われてきた。それが、多文化主義の到来と共にアボリジニ文化は評価される対象となり、現在では国内外の美術界で重要な位置を占めている。そのような状況をアボリジニは「喜んでいる」と内田は述べる。悲しい歴史を持つ彼らにとって、自分が必要とされていると感じること、自分の存在を認めてもらえることを「嬉しい」と感じているという。

このような現象は、「アボリジナル・アート」が、アボリジニの人びとに与えた「生きる意味」だと言えることができる。ドリームタイムの時代に、祖先が自らの継承者として人間を創造し、土地の管理と祖先を称えるという「生きる意味」を与えたことと同じである。「アボリジナル・アート」には、ドリーミングを通じて、人間(ここではアボリジニ)が存在する意味を与えている。

3. 創造される「アボリジナル・アート」の価値

ここまで、現在「アボリジナル・アート」に何が起きているか概観した。市場では、ドリーミングというアボリジニの世界観が投影されている作品を価値が高いとしている。つまり、市場にとっての「アボリジナル・アート」の価値は、ドリーミングによって担保されているのである。ゆえに、祖先とのつながりがあるものや、神話性の高いものは「美術」として、美術界で高額で取引される。一方で神話性の薄い、いわゆる「単なる絵」は主に土産物屋へ卸され、低価格で大衆の手に渡る。そのような「アボリジナル・アート」は、外部の需要に沿ってアボリジニが文脈を変えた結果だと言える。更には、資本的現金収入社会に取り込まれたアボリジニの、現金を手に入れるための手段としての性格も持つ。

ローカルの文脈では、「描く」意味の拡張とドリーミングという精神基盤の転換があった。ドリーミングという何万年と受け継がれてきた概念も、外部社会との接触によって変容している。「描く」ことは、外部からの要請に合わせて、神話を共有する範囲を広げることで、その意味を拡張させた。合わせてドリーミングは、祖先から与えられた「生きる意味」を、拡大させることによって、精神的充足得られるという論理を再構築させた。

「アボリジナル・アート」は、外部から「美術」や「土産物」というラベルを手に入れた時に、祖先とのつながりという現地の文脈を超えた西洋的近代的な価値が発生

した。「アボリジナル・アート」に含まれるドリーミングは、市場から「アボリジニらしい」と表象されるようになった。こうして、「アボリジナル・アート」の価値は、市場によって「アボリジニらしさ」を基準に創造されたのである。

第4章 結論

本章では、「アボリジナル・アート」とは現代のオーストラリア社会でどのような意味を持つかという問いに答えるために、再びオーストラリア社会に焦点を当てる。多文化社会オーストラリアの文化的アイデンティティに注目し、現在「アボリジナル・アート」が果たしている役割を見出し結論とする。

1. 多文化社会のなかの「アボリジナル・アート」

(1)多文化社会の実際

1)静態的文化と動態的文化

オーストラリアは多文化主義を採用した多文化社会である。多文化主義は、排他的でアングロサクソン系以外の文化や人びとに対して抑圧的であった白豪主義に代わって登場した、政治的イデオロギーであった。多文化主義を採用したオーストラリアは、内包するすべての文化を相対化し、平等な多文化社会へと歩み始めたのである。

しかし鈴木は、多文化主義はその言葉がもつ甘美な響きとは裏腹に、実際には明らかに矛盾を抱えると指摘する。その要因は多文化主義の示す文化と、人間の生活に関わる文化との乖離にある。人間の生活に関わる文化が、他者との関わりの中で常に変化する動態的な文化である一方で、多文化主義の示す文化は、「民族としての本来の姿」を基にした「正統な民族文化」を示すため静態的である。更に、生活に関わる文化では一般的に主流文化の影響が強く、そこで暮らす人々は同質化の波を避けきけることは難しい。つまり、多文化社会には、主流集団によるヘゲモニーによって「同質」を促す必然的状況と、それに対抗するかのように「差異」を強調し、個別性を生み出そうとするベクトルが同居しているのである[鈴木 2005:101-111]。

このような、「同質」を迫る文化と、「差異」を強調する文化の2つが共存する状態では、多文化主義の名のもとに差別が起こることがある。鈴木は、民族文化の「本来の姿」に関わる文化要素を紹介することが、時には排除の思想を植えつけることもあるという現実を、小学校で先住民の自然食品の試食会が行われた事例を基に説明している。この事例では、食品として土がついたままの幼虫が紹介されたのを機に、先住民系の生徒がいじめに遭うという、「排除」の結果が出てしまった[鈴木 2005:111]。

「アボリジナル・アート」も幼虫を食すことも、同じアボリジニ文化である。このような主流集団からの対応の違いは、多文化主義がそれまで築き上げられた主流集団の規範内で多様性を捉えようとする点に求められる。その多様性や公正性を図る基準は、それまでの歴史的・文化的に築き上げられてきた物差しなのである⁽²¹⁾。多文化主義の求める普遍性自体が、すでにマジョリティによってバイアスがかかったものになってしまう[関根 2002:209-213; 米山 2006:308-311]。

オーストラリア社会は確かに多文化社会である。しかし文化には2つのレベルがある。人間の生活に関わる動態的な文化と、正統な民族文化を示す静態的な文化である。オーストラリア社会の構成員は、各々の多文化主義が指すところの静態的な文化を見て生活をする。それは料理であり、芸術であり、イメージであり、往々にして消費することが可能である。つまり、主流社会から受容できる「正統な文化」として認められた文化である。そして多文化主義の文脈に則って、それぞれが並列的で肯定される文化である。その一方で人間生活に関わる文化は、主流社会のヘゲモニーを完全に排除することが出来ない。そのため、アングロサクソンの白人文化が他の文化の優位に立つ。このような図式から、日常生活における多様性は否定的な要素を含む。多様な生活に関わる文化は、白人文化の圧力を受けながら微妙に交わりあって存在すると考えられる。

2)アイデンティティの変容

植民地、独立、白豪主義、多文化主義と歴史を歩んできたオーストラリアは、アイデンティティの表象や概念自体も大きく変化させてきた。

白豪主義のもとでは、英語を話し、イギリスの伝統文化を引き継ぐアングロサクソンの文化を正統なオーストラリア文化として掲げ、オーストラリア人のアイデンティティを維持していた。有満は、このような白人オーストラリア人に共通してあった認識が「オーストラリア国家やナショナリズムの形成に重要な役割を果たしてきた」[有満 1998:33]と述べる。

しかし多文化主義のもとでは、白人のみの単一な文化は否定され、オーストラリア文化としての正当性は認められない。かつて白人国家としてのアイデンティティを確立したオーストラリアは、多様な文化を受け入れる国家として、新しいアイデンティティを模索することになる[有満 1998:33]。多文化社会となった現在では、以前の白人

国家時代のような統一されたアイデンティティを求めることは難しくなった。そこで、オーストラリア社会は「多文化社会」そのものをアイデンティティとする動きをみせた。オーストラリアの文化的アイデンティティが「多様化・多言語・多文化」を表象するようになり、文化の中心が多様化してきた[有満 1998:34]。また、オーストラリアの国家的シンボルとして自然環境を挙げる動きもあったが、自然環境は、歴史や社会、文化には準拠していないものであった[窪田 2007:188]。

以上よりオーストラリアのアイデンティティに関して次のことが言える。白豪主義から多文化主義の転換により、イギリスの流れをくむアングロサクソンの文化が唯一のオーストラリア文化だとは認められなくなった。従ってオーストラリアは、白人国家として「共通認識」のもとで成り立っていたアイデンティティの転換を迫られた。多文化主義とは、内包する文化を相対化し優劣つけることを禁止する。こうしてオーストラリアは「多文化である」という事実をオーストラリアらしさとして認識するようになった。

しかし、「多文化である」ことは状態を表わすだけで非常に曖昧である。ここで筆者は「多文化である」という事実は国家の文化的アイデンティティとして不十分なものであると考える。文化的アイデンティティは国のシンボルとして捉えられ、国外からの視線を受ける。従って国家シンボルとして、時に形にして見えるものが要求されると考えられる。そのような意味でオーストラリア社会は、文化的アイデンティティという点において、多文化社会であるがゆえに漠然とした不安定状況におかれていると言えるだろう。

(2)アイデンティティとしての可能性

このような、ドリーミングとの関係性において価値が担保される「アボリジナル・アート」は現在、多文化社会オーストラリアの中で新しい役割を担いつつある。

白豪主義の終焉、多文化主義の導入はアボリジニにとっても大きな転換であった。それまで排除され、消滅する運命にあると考えられていたアボリジニ文化が、多文化主義の到来とともに、他の文化と相対化され、ひいては他を退けて評価される対象となったからである。窪田はこのような「アボリジナル・アート」をめぐる認識の変化を「文化資源」⁽³⁶⁾という言葉で表現する。

窪田によると、「アボリジナル・アート」が文化資源となったのは、国際社会で「オ

「オーストラリアらしい」ものとして注目を浴びるようになったことが発端である。その影響が国内にまで及ぶと、それまで価値がないとみなされてきたアボリジニ文化、特に美術が文化資源に変容したと言う。対外から「オーストラリアらしい」ものとして評価されたことによって、「アボリジナル・アート」は他に誇るべき文化資源となった。その延長上で、「アボリジナル・アート」に対する予算が増額され、アボリジニ自身も多大な利益を得ることとなった。図1は、そのような「アボリジナル・アート」をめぐる、アボリジニ、オーストラリア国家、国際社会の相互関係を表している。窪田は、このような3者間の関わりのなかで「アボリジナル・アート」が国家、国際社会、アボリジニにとっての資源となったと述べる[窪田 2007:197-199]。

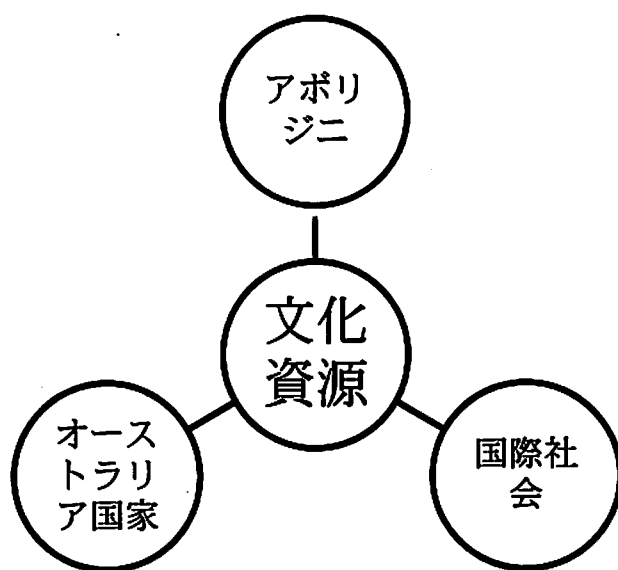


図 5 文化資源をめぐる相互構築

([窪田 2007:199]より筆者改変)

「アボリジナル・アート」は、2000年のシドニーオリンピックの際にロゴ・マークとして使用された。このように「アボリジナル・アート」は、現在オーストラリアの国家的なシンボルとしての地位を獲得している。アボリジニ文化は、アングロサクソン文化の他に、移民が持ち込んだ文化によって多様化したオーストラリアにとって、「オーストラリアらしい」と形容される存在になった。つまり、オーストラリア文化の代名詞的存在になったのである。このような状況を、「アボリジナル・アート」が国家シンボルとして、新しいアイデンティティとなっていると筆者は考える。

移民と多文化という特徴を持つオーストラリアが、先住民文化である「アボリジナル・アート」を国の文化的象徴として位置付ける理由を、鈴木は以下のように述べる。

かれらを除くオーストラリア国民のほとんどすべてが、本人が直接あるいは世代を隔ててはいても、オーストラリア以外の国や地域に出身地を持っている。そのために、かれらが掲げる文化的象徴にはそうした出身地の面影がつきまとうことが常である。時には、異様に強調された郷愁の念や、特定の文化要素が提示されたりする。そうした情景は、いわば分家が「本家」の特徴を吹聴するような図式であり、そこにはオーストラリアの固有性を見ることは難しい。それに対して、先住民にまつわる文化要素は、「100 パーセント・オーストラリア」だと言える。それが先住系文化を国の象徴する必要のある舞台で活用する要因となっているのである[鈴木 2005:103]。

マボ判決以降、アボリジニはオーストラリアの先住民として正式に認められた。1788年当時から移民という形で国家を形成し、更に多文化という要素が加わったオーストラリアでは、「先住民」という要素が非常に重要な正当性となっていると考えられる。多文化社会では、多文化であるという事実がアイデンティティの核を為すが、現実には実体として現れるものではない。対外に実体としての文化的アイデンティティをアピール出来ない葛藤が存在したのである。

そこで、太古より土地を管理してきたアボリジニが描く、「神秘的な」土地との繋がりを表した「アボリジナル・アート」が、実体としての文化的アイデンティティとして現れた。つまり、対外に示す文化的アイデンティティの所産として、先住民という要素にその正当性が担保されたオーストラリアらしい「アボリジナル・アート」が誕生したのである。

2. 解釈と固定化 - 結びにかえて -

本稿では、オーストラリアの文化的アイデンティティを支えるという、新しい「アボリジナル・アート」像を描き出した。ここで重要なのは、「静態的文化」と「先住民」という要素である。

すでに考察したように、「アボリジナル・アート」には、アーバン・アーティストの

ように新しい潮流がある。「アボリジナル・アート」市場が肥大化する現在、作家たちは外部に赴く機会に多々出会う。そこでまた、新しい西洋的な「美術」を学び、吸収し、「アボリジナル・アート」に反映させていくだろう。また多文化社会というオーストラリアに生きるアボリジニたちは、西洋的要素だけでなく、アジアやアフリカの文化とも触れ合う。そのなかで、更に新しい「アボリジナル・アート」が創造されるとも容易に想像できる。「アボリジナル・アート」は外部の様々な刺激を受け、現地の文脈の書き換えを繰り返し、変化し続けていくだろう。

しかし土産物屋で販売されるような、「伝統的な」手法で描いてある「アボリジナル・アート」が、そのような変化のなかでなくなるとは考えられない。土産物屋で売られているような、また美術館などで飾られているような「オーストラリアらしい」と形容される「アボリジナル・アート」は、間違いなくこれからも存在し続ける。そして、そのような「アボリジナル・アート」は変化することはない。これが、いわゆる「静態的文化」である。「アボリジニらしい」手法とモチーフで描かれる作品は、「正統な民族文化」として、オーストラリア国内、そして国際社会から認識される。このような「正統な民族文化」であるという事実が、文化的アイデンティティとしての「アボリジナル・アート」には不可欠である。揺るがない「オーストラリアらしさ」を兼ね備えることが、文化的アイデンティティにとっては重要であるからである。

このような「静態的な文化」論理は、「先住民」という要素によって、多文化社会オーストラリアのなかでその正当性が担保される。ドリーミングという独自性を持ち、オーストラリア大陸に何万年も前から存在したと「公式」に認められている「先住民」は、世界中からの移民で構成されているオーストラリアにとって、貴重な、そして唯一の独自性である。その「先住民」の正統な文化であるアボリジニ文化のなかで、「美術」という西欧社会からも認められる要素を抽出し、文化的アイデンティティとしての「アボリジナル・アート」が創造された。文化的アイデンティティとしての「アボリジナル・アート」において重要なのは「アボリジニらしい」ことであり、実は真にドリーミングが込められているか否かはさほど議論的にはならない。

それでは、「アボリジナル・アート」におけるドリーミングの位置づけはどのように解釈できるのだろうか。描かれる対象となる神話はクランによって様々であり、他のクランのドリーミングは描いてはいけない、などの制約もあった。更に、描き方もドットペインティングや、対象物の中身を透かしたような描き方をするレントゲン画法

など地域によって様々で、アボリジニの文脈に沿って言及すれば、まさにそれは多様性に溢れている。つまり、ドリーミングとはアボリジニの文脈では、非常に繊細で明らかな違いを表象する概念なのである。従って、アボリジニにとって「アボリジナル・アート」を構成する要素は図6にあるように、ドリーミングに基づいた多様性である。しかし、外部社会にとってはこの多様性はさほど大きな問題ではない。そのためこの多様性を「アボリジニらしさ」という一言で括り、その表象物である絵画を「アボリジナル・アート」と名付けた。

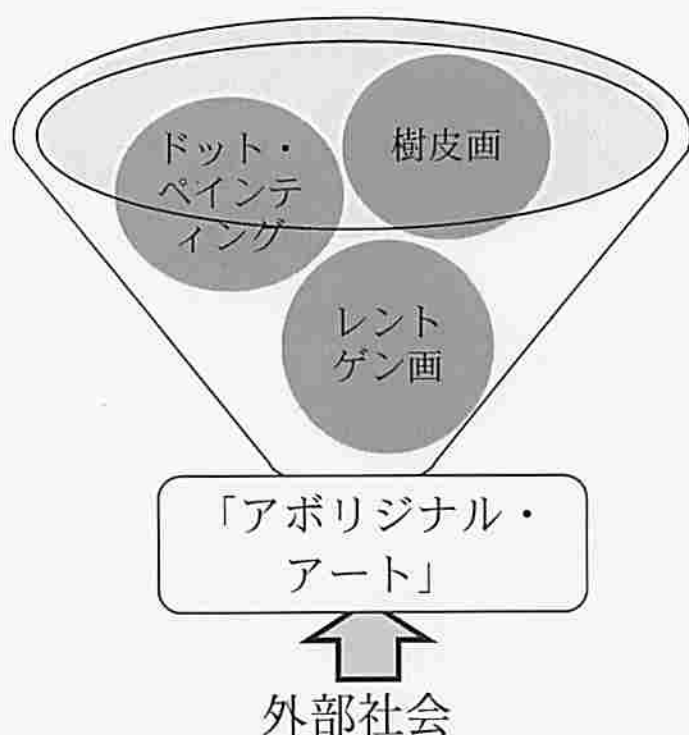


図6 「アボリジナル・アート」の創造

アボリジニの社会のなかでは、「アボリジナル・アート」が美しくあることより、神話に基づいているという事実には価値があることは前述の通りである。まさにそれと同じ論理が外部社会にとっての「アボリジナル・アート」にも生きている。ドリーミングという世界観をもっているアボリジニが「アボリジニっぽい」画法で描いたという事実が、文化的アイデンティティとしての「アボリジナル・アート」に価値があるのである。

このように、オーストラリア社会にとっての「アボリジナル・アート」とは静態的である。この状況を「アボリジナル・アート」の固定化と表現することができる。固定化された「アボリジナル・アート」は文化的アイデンティティとしてオーストラリアの国家シンボルとなり、それを巡ってアボリジニ自身、白人、移民、国際社会など様々なアクターが翻弄されている。「アボリジナル・アート」をめぐって多文化社会、歴史性、現地の論理など様々な要素が複雑化している。そのような状況下では、「アボリジナル・アート」の真正性を問う議論は不毛であると考えられる。

本稿では、ドリーミングという概念をもとに現在の「アボリジナル・アート」がオーストラリア社会でどのような意味を持っているかを議論した。しかし、本稿では本来描き手ではない女性が活躍している事象や、土地権を巡った主流社会との対立には触れなかった。更に、観光という文脈は非常に重要な要素であるにも関わらず、軽く触れた程度であった。「アボリジナル・アート」、ひいてはその他の要素も加わったアボリジニ文化と、ジェンダー、土地権、観光などとの関わりについて多角的に考察されることを期待して、本稿の結びとする。

注

- (1) この謝罪演説においてラッドは3度、“sorry”という言葉を使用している。以下原文の抜粋。

To the stolen generations, I say the following: as Prime Minister of Australia, I am sorry. On behalf of the government of Australia, I am sorry. On behalf of the parliament of Australia, I am sorry

- (2) THE AUSTRALIAN のウェブサイト

<http://www.theaustralian.news.com.au/story/0,,25046480-16741,00html>

(2009/10/28 参照)より。

- (3) オーストラリア連邦統計局(Australian Bureau of Statics)のウェブサイト

<http://www.abs.gov.au/AUSSTATS> (2009/12/06 参照)より。

- (4) オーストラリア統計局では、先住民という単語を、「アボリジニであると自覚している、またはトレス海峡島嶼民であると自覚している、もしくはアボリジニとトレス海峡島嶼民両方に由来を持つと自覚している全ての人を指す」と定義している[オーストラリア統計局 (Australian Bureau of Statics) のウェブサイト

<http://www.abs.gov.au/AUSSTATS> より(2009/12/06 参照)]。当該調査でもオーストラリアの先住民を Indigenous と表記し、Aboriginal と Torres Strait Islander を一括りにして扱っている。そのため、Indigenous に相対する人々を Non-indigenous と表記する。本稿では Non-indigenous の対応する日本語訳を非先住民と表記する。

- (5) ここで使う「文化」という言葉は、当該コミュニティが持つ生活習慣や価値観をも含む広義の価値観ではない。芸術として語られることの多い、いわゆる音楽や美術といった市場に上りうる価値を持つ「文化」である。

- (6) 例えば、ダイヤモンド社発行の「'07 '08 地球の歩き方 オーストラリア東海岸」の295ページ「シドニーのショッピング」というページでは、「アボリジナル・アート」が施されたブーメランの写真が1ページ全面に取り上げられている。

- (7) 例えば、ダイヤモンド社発行の「'07 '08 地球の歩き方 オーストラリア東海岸」の295ページ「シドニーのショッピング」というページでは、「アボリジナル・アート」が施されたブーメランの写真が1ページ全面に取り上げられている。

- (8) 『地球の歩き方 C12 オーストラリア東海岸 2007～2008 年版』より

- (9) 在日オーストラリア大使館のウェブサイト <http://www.australia.or.jp/> (2010/01/09 参照)より。
- (10) 観光統計 (http://www.geocities.co.jp/nezimaki_tokyo/kankou/lanking06.html) より (2009/01/09 参照)。
- (11) 在日オーストラリア大使館のウェブサイト <http://www.australia.or.jp/> (2009/12/09 参照)より。
- (12) 社会進化論とは、「啓蒙思想以来のいわゆる「発展法則」「発展史観」にもとづき、理性を備えた人間がその欲求通りに、人間にとってより好ましい一方向に社会を作り替えることが可能であるとする」[挾本 2000:192]。その大きな流れを作ったとされるスペンサーは、社会は未開社会から、軍事的社会を経て産業型社会へと複雑化していくと述べる[挾本 2000:184,188]。
- (13) アボリジニによる選挙で選出された評議員から構成される、連邦政府の先住民政策に関わる諮問機関である[鎌田 2004:87]。なお、これは(鎌田真弓 1998:4)を引用したものを引用。
- (14) Mungatopi (Deaf Tommy) 《題名不詳》
- (15) 樹皮はアーネムランドの伝統的な材料文化において数多くの用途に使用されてきた。主にテトラドンタ・ユーカリの樹皮は最も用途が広く、樹皮画にもこれが使用される。木から樹皮を剥がした後、炎の上にかざして圧力を加え平らにする。その上に顔料で絵が描かれる。樹皮画の原型は、樹皮小屋の天井にアボリジニたちが描いたものである。それを白人が発見し切り取ったことから商品化が始まったと言われる[窪田 2005:126; O'Ferrall 1992:35]。
- (16) アボリジニの作品は 20 世紀前半から市場に流通していた。アボリジニの町にアートセンターを設けたり、アドバイザーを雇用することで制作・流通・管理などを助けていた。
- (17) パディ・チャパルチャルリ・シムズ《クナジャライのイモムシ(オオボクトウガの幼虫)・ドリーミング》 1986 年。
- (18) 窪田によると、特に、1988 年にアメリカ、ニューヨーク、シカゴ、ロサンゼルスで開催された「ドリーミング」展は影響が大きく、この点来会において初めて大規模にアボリジニの「美術」が紹介された[窪田 2006:489]。
- (19) ヨーロッパ人の入植後から現代にいたるアボリジニの文化的アデンティティと

現代アボリジニ文化を表象する言葉で、それらにもとづいた 1960 年代以降における彼らの権利回復運動も含意する[モーフィー 2003:272]。アボリジナリティとは、アボリジニらしさ、つまりアボリジニが表象するエスニシティである。鈴木は「アボリジナリティはアボリジニが表出する民族としての性格と考えることができ、かれらとそれ以外の他者を包括する社会のなかでアボリジニの存在と立場を明確にする枠組みであるといえる」[鈴木 1995:142]と定義する。

- (20) 政府の優先政策によって、アボリジニであることの方が得である状況が増えてきている。いわゆるアボリジニらしさを持たない都市部のアボリジニたちは、そのことに対する正当性や批判をかわすためにも、文化を学習しようとしている[鈴木 1995:150-151]。
- (21) 同時に彼らは、日常生活の事象に対する豊かな感性を再び呼び覚まそうとしているのである。共通の問題意識を持ち、美術学校を卒業した個人作家たちが集まり 1984 年にシドニーで創設された「ブーマリ」作家共同工房は、その方向性は異なるが、同様の地域主義とアイデンティティの目覚めという点で共通したものがある[O'Ferrall 1992:76]。
- (22) 鈴木は、アンダーソンの引用を使いながら、以下のように学習されたアボリジナリティの脆弱性を指摘する。「アンダーソンらは、現在市場価値の高い都市部のアボリジニの作品について、「ここに描かれているドリーミングは、その内容や、祖先とのつながりがなくて、商業的動機による場合がおおく、白人が購入をやめたなら、こうした作品がうみだされなくなるのは、ほぼまちがいないだろう」(Anderson and Dussart 1998:142)とのべ、脆弱さを予想している」[鈴木 1995:165]。
- (23) 作品の買い取り額は、絵のサイズとアーティストによって決められるようである。
- (24) Tunks, B. and Balaga, S. and Nakai, Y. and Nishino, Y. and Kato, A. (eds.), *Emily Kame Kngwarreye: Utopia the Genius of Emily Kame Kngwarreye*, の冒頭での挨拶文より抜粋。
- (25) イタリアのヴェネツィアで 1985 年から 2 年毎に開催されている現代美術の国際美術展覧会。美術のオリンピックとも称される。
- (26) “Telstra presents the National Aboriginal & Torres Strait Islander Art Award(NATSIAA)” のウェブサイト(<http://gallery.discoverymedia.com.au/magnt/about.htm>) より (2010/01/10 参照)。

(27) Central Art – Aboriginal Art Store のウェブサイト

(<http://www.aboriginalartnews.com.au/2009/08/pr-and-politics-at-the-2009-telstra-aboriginal-and-torres-strait-islander-art-aw.php>) より(2010/01/10 参照)。

(28) 2002 Ryan, C. and Huyton, J. Tourist and Aboriginal people pp.632 より引用。

(29) ノーザン・テリトリー・ミュージアムとアートギャラリーのディレクターであるヒーリー(Jacqueline Healey)の発言を、ゼッペルが”Indigenous cultural tourism: 1997 Fulbright Symposium”の報告書のなかで扱ったもの。

(30) ツーリスト・アートと似た概念でキッチュという概念がある。キッチュは「オーソドックス(真正)」な芸術作品の代用品を意味し、美的に粗悪なまがい物やがらくたをさす。「芸術作品」として制作・販売されているわけではなく、個人的趣味レベルで享受され消費される作品である[西村 1995:114,148,156]。観光市場における「アボリジナル・アート」も、このキッチュの要素があると考えられる。

(31) Souvenirs Australia のウェブサイト

(<http://www.souvenirsaustralia.com/webcontent-2.htm?Aboriginal>)より(2010/01/10 参照)。ウェブサイト内の検索ツールにて”Aboriginal”で検索したところ、25 件のヒットがあった。

(32) Go 豪メルボルンのウェブサイト

(<http://www.gogomelbourne.com.au/study/1668.html>)より(2010/01/13 参照)。内田氏がインタビューに答えているものから抜粋。

(33) Go 豪メルボルンのウェブサイト

(<http://www.gogomelbourne.com.au/study/1668.html>)より(2010/01/17 参照)。内田氏がインタビューに答えているものから抜粋。

(34) ヨルング社会では、樹皮画は一般的に男性によって描かれる。それはクランごと
の神話を表すもので、神聖性も秘匿度も高いという[窪田 2007:190]。

(35) 2009 年 10 月 27 日に筆者が電話で内田氏へ行ったインタビューをまとめた。

(36) 窪田は、文化資源を「与えられた状況の改善に資するような物質または活動」と定義する。権威や威信にかかわるハイカルチャーなものを表す「文化資本」とは異なり、「脱中心化され、一般化された」ものであるとしている[窪田 2007:181-182]。

参考文献

有満保江

1998「第2章 文化」竹田いさみ・森健・永野隆行編『オーストラリア入門 第2版』pp33-62、東京大学出版会。

朝水宗彦

1999『オーストラリアのエスニシティ 人文観光の視点から』学文社。

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、廣田勝彦、清水展、浜本満、古谷嘉章、星埜守之訳、人文書院。(James Clifford, 1988, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and, Art*. USA: President and Fellows of Harvard College.)

Cooper, S and Janke, T

2006 Code to Boost Ethical Standards in the Sale of Indigenous Art. *Indigenous Law Bulletin Online Issues* 6 (21): 9. <http://www.austlii.edu.au/au/journals/ILB/2006/46.html> (2010/01/11 参照)。

Coleman, E.B

2001 Aboriginal Painting: Identity and Authenticity. *The Journal of Authenticity and Art Criticism* 59 (4): 385-402. <http://www.jstor.org/stable/pdfplus/432291.pdf> (2010/01/11 参照)

エリス、J

1998『オーストラリア・アボリジニの伝説 ドリームタイム』国分寺翻訳研究会訳、大修館書店。(Jean A. Ellis, 1991, *FROM THE DREAM TIME THIS IS THE DREAMING*.)

Gunstone, A.

2009 Indigenous rights and the 1991-2000 Australian Reconciliation Process. *Cosmopolitan Civil Society Journal* 1 (3): 35-51. <http://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/mcs/article/view/1141/1369> (2010/01/11 参照)。

挾本佳代

2000『社会システム論と自然 スペンサー社会学の現代性』法政大学出版局。

鎌田真弓「第2章 国民国家のアボリジニ」小山修三・窪田幸子編『多文化国家の先

住民 オーストラリア・アボリジニの現在』pp129-152、世界思想社。

窪田幸子

2005『アボリジニ社会のジェンダー人類学 先住民・女性・社会変化』世界思想社。

2006「博物館の公開性をめぐる論理のアボリア アボリジニの実践と調査者の関与」
『文化人類学』70/4 pp.484-502。

2007「アボリジニ美術の変貌 文化資源をめぐる相互構築」山下晋司編『資源化する文化』pp181-208、弘文堂。

ローラー、R.

2003『アボリジニの世界 ドリームタイムと始まりの日の声』長尾力訳、青土社。

(Robert Lawlor, 1991, *VOICE OF THE FIRST DAY*. Vermont: Inner Traditions International Ltd.)

前川啓司

2005「解説 オーストラリア・ニュージーランド」前川啓司・棚橋訓編『講座 世界の先住民 ファースト・ピープルの現在』pp18-29、明石書店。

前山隆

2003『個人とエスニシティの文化人類学 理論を目指しながら』御茶の水書房。

モーフィー、H.

2003『岩波 世界の美術 アボリジニ美術』松山利夫訳、岩波書店。(Howard Morphy, 1998, *Aboriginal Art*. London: Phaidon Press Limited.)

松山俊夫

2002「都市に生きる あるアボリジニの家族史から」小山修三・窪田幸子編、pp81-102、世界思想社。

Neal, M.

2008 Marks of Meaning: The Genius of Emily Kame Kngwarreye. Tunks, B. and Balaga, S. and Nakai, Y. and Nishino, Y. and Kato, A. (eds.), *Emily Kame Kngwarreye: Utopia the Genius of Emily Kame Kngwarreye*, pp33-47, Tokyo and Osaka: The Yomiuri Shimbun.

西野華子

2008「描かれた夢と大地」Tunks, B. and Balaga, S. and Nakai, Y. and Nishino, Y. and Kato, A. (eds.), *Emily Kame Kngwarreye: Utopia the Genius of Emily Kame Kngwarreye*, pp54-60, Tokyo and Osaka: The Yomiuri Shimbun.

O'Ferrall, M.

1992 Arnhem Land Bark Painting. 京都国立近代美術館、内山武夫、河本信治、松原隆一編『アボリジニの美術 伝承と創造／オーストラリア大地の夢』pp35、京都国立近代美術館。

1992 Central Desert Art. 京都国立近代美術館、内山武夫、河本信治、松原隆一編『アボリジニの美術 伝承と創造／オーストラリア大地の夢』pp76、京都国立近代美術館。

Ryan, C and Huyton, J

2002 Tourist and Aboriginal people. *Annals of Tourism Research* 29 (3): 631-647.
http://www.sciencedirect.com/science?_ob=MIimg&_imagekey=B6V7Y-466PVT0-2-4&_cdi=5855&_user=128923&_orig=search&_coverDate=07%2F31%2F2002&_sk=999709996&view=c&wchp=dGLzVtz-zSkzS&md5=f94834ace191cdc1958cc87b2529831d&ie=/sdarticle.pdf (2010/01/11 参照)。

2000a Aboriginal Tourism – a Liner Structural Relations Analysis of Domestic and International Tourist Demand. *International Journal of Tourism Research* 2 (1): 15-29.
<http://www3.interscience.wiley.com/cgi-bin/fulltext/68502976/PDFSTART?CRETRY=1&SRETRY=0> (2010/01/11 参照)。

2000b Who is Interested in Aboriginal Tourism in the Northern Territory, Australia? A Cluster Analysis. *Journal of Sustainable Tourism* 8 (1): 53-88
<http://linkbc.ca/torc/downloads1/aboriginaltourisminNT.pdf> (2010/01/11 参照)。

関根政美

1997「多文化主義国家オーストラリアの誕生とその現在」西川長夫・渡辺公三・ガバン・マコーマック編『多文化主義・多言語主義の現在』pp147-163、人文書院。

1998「第4章 社会」竹田いさみ・森健・永野隆行編『オーストラリア入門 第2版』pp85-122、東京大学出版会。

2004「ヨーロッパ国家からの変貌」藤川隆男編『オーストラリアの歴史 多文化社会の歴史の可能性を探る』pp.203-219、有斐閣。

鈴木清史

1995『都市のアボリジニ 抑圧と伝統のはざままで』明石書店。

2005「差異化の意味するところ - 多文化主義と先住民」前川啓司・棚橋訓編『講座

世界の先住民 ファースト・ピープルの現在』pp98-114、明石書店。

米山リサ

2006「多文化主義論」綾部恒夫編『文化人類学 20 の理論』pp302-319、弘文堂。

Zeppel, H.

1998 Report Indigenous cultural tourism: 1997 Fulbright Symposium. *Tourism Management* 19(1): 103-106.

http://www.sciencedirect.com/science?_ob=MIImg&_imagekey=B6V9R-3SX818N-D-1&_cdi=5905&_user=128923&_orig=search&_coverDate=02%2F28%2F1998&_sk=999809998&view=c&wchp=dGLzVzz-zSkzk&md5=981f0d337ebb7fe5295a4c77eb611978&ie=/sdarticle.pdf (2010/01/11 参照)。

英文サマリー

“Aboriginal Art” and Australian society –between tradition, politics, and tourism-“

This paper reveals what the meaning of “Aboriginal Art” in Australian society is. First of all, it defines the Australian society as multi-cultural society. Since 1960’s, the notion of state which headed for homogeneous nation had changed because of multi-cultural circumstance in states. Australia also made its political ideology change from White Australia to Multiculturalism along the stream.

Secondly, it surveys the notion of Dreaming, which has been the basis of Aboriginal spiritual and religious world because it is the reason to draw pictures. Aborigine believe that at the Dreamtime, their ancestors create everything. Dreaming is based on Dreamtime and can be categorized by four elements; mythology, sacred places, etiquettes, and totems. Basically, drawing has two functions; to connect with ancestor power and to succeed mythology to next generation. In Aboriginal context, there is no notion of “art” or “beauty”.

When settlers from England met “Aboriginal art” at first time, they did not recognize it as art because of Social Darwinism. In 1971, some Aboriginal men drew Dreaming motif on the wall of elementary school. After that, a white teacher made them draw on canvas by acrylic colours. This incident became important turning point for “Aboriginal Art” because it was the start to recognition “Aboriginal Art” as “Art” in terms of Western style.

Thirdly, it analyses present “Aboriginal Art”. It begins with the environmental factor of “Aboriginal Art”. At the market, “Aboriginal Art” is evaluated as if it includes Dreaming spirit. In terms of mythology, some are called “mere paints” and sold to souvenir shops. On the other hand, the works which are related to mythology are sold by higher price. Some of them are go to international museum and art gallery. They are regarded as high-culture symbols. Although the works which are related to mythology seem to be worth, the real value of “Aboriginal Art” is the truth that they are worth both for high culture and for mass. Then, it surveys how Aboriginal people think the situation that “Aboriginal Art” spread all over the world. Their recognitions are divided into three levels; about the meaning of “drawing”, about cash income, and about dreaming. Aboriginal people have extended the meaning of

“drawing” by extending the range of group to share and succeed the mythology. Then, some people regard “Aboriginal Art” as a way to get cash because they do not really have means to do. Finally, they interpret the dreaming again. “Aboriginal Art” has given the people the means and the meaning of life.

Finally, it reveals the meaning of “Aboriginal Art” in Australian society based on previous surveys. Current Australian society is multi culture and faces to unstableness of cultural identity because Australian cultural identity is based on “the truth of multi culture”. Australia consists of many settlers from all over the world. That is why no one has 100% *Australianess* except Indigenous people. Because Aboriginal people are Australian Indigenous people, they can be Australianess. It's Australianess = “Aboriginal Art” can be Australian cultural identity.

Now, “Aboriginal Art” is changing like “Urban Artists”. However, some “Aboriginal Art” like souvenir would not be change in the future. In some word, “Aboriginal Art” is fixed. Because it is fixed, it can be Australian National symbol.

謝辞

本稿執筆に当たっては様々な方にお世話になりました。何よりもまず、最後まで見捨てることなく丁寧にご指導くださった関根先生に、心より感謝申し上げます。関根先生には論文指導だけでなく、ゼミに在籍した2年間を通じて文化人類学的なものの見方や物事に対する姿勢を教えてくださいました。「当たり前を疑う」姿勢や「相対的」な眼差し、という考え方は学問という域を超え、日々の生活における態度や思考回路を豊かにしてくださいました。本稿執筆に当たっては、なかなかエンジンがかからなく、いつも直前に相談に駆け込む私に、親身になってご指導してくださいました。年末もお正月も返上で、睡眠時間を削ってまで熱心にご指導してくださいました関根先生は、人間としても私の生涯の恩師です。ありがとうございました。

更に、アボリジニ・アート・コーディネーターの内田真弓さんには、日本とオーストラリアを行き来するという多忙なスケジュールのなか、時間を割いてお話を聞かせて頂きました。アボリジニの現地の様子を本稿に盛り込むことができ、本稿の内容を厚くすることができました。心より感謝申し上げます。ありがとうございました。

また、共に学び、共に戦ったゼミの仲間にも大変感謝します。自主ゼミを開いたり、論が行き詰った時には、自分の論文の執筆活動を中断してまで相談に乗ってくれました。皆さんの鋭い意見は私の論文に切り口を与えてくれ、また優しい言葉は精神的なサポートとなりました。特に村田さん、木下くん、古志さんは、さぼりがちな私の進捗状況を常に気にしてくれ、声をかけ励ましてくれました。そのおかげで最後まで諦めることなく、執筆活動を続けることができました。このゼミで、この仲間で切磋琢磨できたことを誇りに思います。ありがとうございました。

そして最後に、卒業論文の執筆という機会を与えてくれた両親に感謝します。1年余分にオーストラリアで過ごす機会を与えてくれ、何不自由なく大学生活を送らせてくれた両親に、心から「ありがとう」を伝えます。どうもありがとう。