

## 神話語りの芸術的表象

—ハイダの芸術家ビル・リードに見られる二重の他者性と先住民性—

木村 武史

### 初めに

今日「神話」と呼ばれる物語群はどのような機能や役割を果たしているのだろうか。科学的世界観が席卷する現代社会においては神話的物語と分類される伝承はもはや何も意味をなさないものであろうか。

一般に耳にするのは次のような立場である。神話あるいは宗教的言説（神話的物語と宗教的言説は区別する必要はあるが、ここでは取りあえず同様に扱うことにする）と科学的説明を区別し、対比し、科学的説明は根拠のある知識であるが、神話は空想の物語であるし、宗教的言説も経験的に証明のできない言語的構築物である。神話等は科学が「発達」していなかった時代の人々が考え出した物語である。多くの人々はこのような区分を特に疑問に思うこともなく受け入れている。この説明は部分的には正しいかもしれないが、ほとんど全ての人々が気づかないのは、自然科学者でさえ「科学的言説」だけでは生きることではできないという単純な事実である。研究においては自然科学的な実験と仮説作業を行い、それを職業としているとしても、四六時中自然科学が創り上げた人工の世界と人工的言説だけに取り囲まれていて生きているという実感を持つ自然科学者はいないのであるか。現代世界においてこそ自然科学的知識の適切な場所とその限界を認める必要がある。

本論では、自然科学を含めて「世俗的価値観」が支配的と思われる現代社会においても神話的世界は今なお創造的な力を持ち、人々を魅了する力を保持しているということを論ずるために、北米先住民ハイダ族出自の芸術家ビル・リード (Bill Reid) の芸術作品を取り上げることにする。神話は語られる物語として社会的・文化的意義を持つが、また芸術的表象の源泉としても重要な役割を果たしている。真正性を担った芸術作品として成立した時、そこに表象されている神話的世界とその形象は時空を越えて訴えかける力を獲得し得る。P・ブルデューが論じているように、ある美的形式や特徴を鑑賞する教育を受けた者はその特定の美的形式の意義や意味を鑑賞しやすいのは確かであるが、<sup>1)</sup>しかし同時にそれまで見たことも聞いたこともない美的な様式は全く理解できないのか、というところでもないであろう。文化や知的制約を超克する力を持つのもまた芸術の魅力でもあり、その神話的源泉である。

人類の宗教史を紐解けばすぐに気付くように、古代から近代まで宗教的世界と美的世界は切っても切り離すことのできない密接な関係を保っていた。同様に神話も語られるだけではなく、具象的・芸術的にも表象されてきた。両者の関係は密接ではあるが、神話がどのように具象的に表象されるかは単純な直線的な関係によって成立しているわけではない。一方では、伝統を通して継承される過去の物語と関係のある表象群を学び、それらに形を与える制作者の生涯・経歴・技巧によって枠付けられる制約性があり、それによってその芸術性は決定されてくる。他方では、物語としての神話に形象が与えられる芸術的表象には、それがいかなる場所で創作され、いかなる場所に設置(展示)されるのか、いかなる人々を観客として念頭においているのか、という問題が密接に関わってくる。しかも、神話的表象に政治的ニュアンスを込めて表象するということも可能であり、表象された神話的物語が持ち得る意味の重層性のために多様な解釈が可能となる。

### 問題の所在

初めに、本論で取り上げるビル・リードという芸術家に対してどのような評価がなされているのかを見てみよう。というのも、カナダにおいては二〇ドル札の裏にその作品が描かれているぐらい有名な芸術家ではあるが、日本においては必ずしも知られていないからである。

ビル・リードと詩人のロバート・プリングハーストが共著で書き、リードが挿絵を描いたハイダの神話『ワタリガラスが光りを盗んだ』(一九八四年)にレヴィイストロースが序文を書いている。レヴィイストロースとハイダ族が住む太平洋岸北西文化地域との関係は、前者

がアステイワル武勲詩を構造主義的観点から解釈を行った時以来の長いものである。少し長くなるが、レヴィストロースの序文の一部を引用してみよう。

「ビル・リードのようにハイダ出自であれ、クリンギット、シムシヤム、クワキットル、ペラ・コーラであれ、北西海岸地域の芸術家は、全ての人類の共通の遺産を構成している知識の微妙なニュアンスを知り尽くしており、それらを芸術作品に取り込んでいるのに違いない。ビル・リードの主要な作品の一つは、その大きさのゆえにパリに運ばれることはなかったが、それは本書に所収されている神話の一つであるワタリガラスによる最初の人類の発見の様子を表している。彫刻家はこのカラスを偉大であるが、どこか陰のある姿で描き出している。それゆえ、彫刻家がこの神話の本質に深く到達していたに違いないことが分かる。ビル・リードは二つの仕方で神話に関する本質的で詳細な知識を表している。洗練された表象と物語を通じてである。ビル・リードは自分の物語を『古い時代の偉大な物語をちよつと眺めただけのもの』に過ぎないと謙遜しているが、にもかかわらず、極めて正確である。学者の逐語訳ではこれらのすばらしい物語の魅力を保とうとする努力はなされない。芸術家と詩人との共同作業の成果である本書は、神話の力、魅力、そして新鮮さに対する感受性をもつと豊かにしてくれることだろう。」<sup>\*2</sup>

レヴィストロースとビル・リードの関わりは、後に、前者が後者をフランスに招聘し、ハイダの芸術をフランスに紹介する機会を与えたということからも、表面的なものではなかったことが分かる。一九八九年に八〇歳を迎えたレヴィストロースの業績を称えるためにパリの人類学博物館でアメリカ先住民芸術展が企画された。リードは、この芸術展に出席するようにと、レヴィストロースから招待状を受けた。リードは、展示の中に「ルー・タス (Loo Tass)」と名付けたハイダカヌーでパリまでセーヌ河を漕いで行くという案を入れることを条件に招待を受けることにした。そして、実際、リード夫妻と一緒にレヴィストロースはカヌーに乗り込んだのである。<sup>\*3</sup>

このように高く評価されていたが、リードの芸術作品には在世中から諸々の批判もなされてもいた。先住民の芸術家からも白人カナダ社会の批評家からのものもあった。二〇世紀半ばの先住民芸術の再興には多くの先住民芸術家の活躍があったが、あたかもリードだけに焦点

を当てるのは間違っているという正当なものもあった。他方では、その中には北米北西海岸文化地域における表象文化の継承性についてほとんど顧みずに、近代西洋の芸術観でリードの作品は以前の作品のコピーにしか過ぎないというものもあった。芸術的表象の意義は必ずしも個人的な創造性・オリジナリティにのみ留まるものではないということは必ずしも十分に理解されることはなかった。そして、現在では、リードの芸術作品を超えて、新たな先住民芸術の創出が目指されている。<sup>\*4</sup> そのような時に、改めてリードの芸術的表象を取り上げる必要があるのだろうか。また、リードの芸術的表象を論ずることによって、一体、いかなる問題を論じようとするのであろうか。

リードの芸術的表象は幾つかの重要な問題を提議している。

まず、リード自身がハイダの伝統的神話を多く題材として芸術作品を創作していたことから、「神話」＋「芸術家」＋「芸術的表象」の関係が一つの大きな問題となってくる。リードと先住民の神話との関係はいかなるものであったのか、ということがまず問題となる。リードは失われつつある先住民の芸術的伝統を守り、広く世界に知らしめたハイダの「芸術家」とされるが、生育の環境を見てみると考えるべき問題点が多々ある。ビル・リードの父親ウィリアム・リードはスコットランド・ドイツ系アメリカ人であり、母親ソフィはハイダの出自であった。母方の祖母ジョセフィン・エリユワースはハイダ・グワイイの東海岸タヌ村の出身であった。それゆえ、ハイダとの血の繋がりはある。しかし、母ソフィはハイダ出自でありながら、当時としてはそれほど珍しくはなかったが、インディアンであることを否定的に捉えていた世代に属していた。そして、ソフィは非―先住民のリードと結婚したがために、カナダの法律に従い、先住民としての身分を失った。それゆえ、ビル・リードは法的にはハイダとして生まれたのではない。また、母親はビルを含めた子供たちを白人として育てたので、ビル・リード自身ハイダとしてのアイデンティティをほとんど意識していなかったことが知られている。それゆえ、ビル・リードは文法的にもハイダとして生まれ、育ったのではない。リードの伝記作者ティベットが述べているように、ビル・リードは後に「ハイダになった」のである。<sup>\*5</sup> 「ハイダになる」という表現は先住民性ないしは先住民の文化を考える時、矛盾する形容である。なぜならば、先住民性ないしは土着性はその文化に生まれ落ちると言われるように、そこに生まれるから先住民性を獲得することができるのである。それゆえ、リードが伝統的なハイダの神話を芸術的表象の拠り所としているとしても、その関係はいかなる関係であったのか、ということ批判的に検討する必要がある。

第二に、このようなビル・リードが創作した先住民の神話に根ざした芸術作品の先住民性 (indigenoussness) とは一体何であろうか、という問題がある。通常の先住民文化・宗教の特徴付けとして、ある特定の場所や地域との深い結びつきを持ち、その土台の上で宗教・文化を形成してきた人々を先住民と呼び、その宗教を先住民宗教と呼ぶ。そこで創造される美的表象はその土地や宗教と密接な関係を持っている。つまり、場所性や空間性が非常に重要である。ところが、ビル・リードにはそのような意味での先住民性を伺うことは難しい。リードの芸術的表象の歴史的・文化的文脈を検討することによって、「先住民性」の意味が変化し、拡張されていることが分かる。それは「他者性を包摂した先住民性」とでも呼べる新しい芸術作品において見て取ることができる。このように変化され、拡張された「先住民性」とは何かを論ずることが本論の重要なテーマである。

そして、第三に、第二点と密接に関連しているが、伝統的なハイダ社会における芸術的表象の利用の仕方との比較から、リードの作品において神話・芸術的表象・景観 (空間) の相互関係が大きく変容していることが分かる。この点も取り上げることにする。

本論では以下の構成で議論を進めることにする。第一章では、リードの生涯を取り上げ、どのような歴史的・社会的背景の中で育ってきたのか、リード自身と伝統的なハイダ文化との関係はどのようなものかについて考える。第二章では、先住民性の場所性の問題とリードの芸術作品の他の場所性について考察を加えてみたい。そして、第三章では、グローバルな文脈で捉えられるリードの最後の芸術作品「ハイダ・グワイイ」を取り上げることにする。

## 第一章 ビル・リードの生涯と先住民性の問題

ビル・リードにおける先住民性の問題はやや複雑である。まず、成人してラジオのアナウンサーの仕事をしている最中に宝石デザインの技術を学び、ハイダのデザインを使うようになるまでのハイダ文化との関係から見ていくことにしよう。この時期を取り上げるのは、リードとハイダ文化との関係がどのように形成されたかが一番良く見て取れるからである。また、リードが最初に選んだ職業がラジオのアナウンサーであったことはリードのカナダ社会における位置を考える上で示唆的である。ラジオという近代技術を通じて、不特定多数の聴衆に語りかけるということを職業としたということから、リード自身カナダ社会全体を聴衆として語りかけるといふ態度を習得していたとい

うことができる。カナダ社会を意識して、カナダ社会に対して語りかける、働きかけるといふ姿勢、視点はその後のリードの芸術活動の重要な一側面であり続けたといえる。

さて、既に述べたように、リードの母はハイダ出自であり、父はスコティッシュ・ドイツ系アメリカ人であった。ハイダの血が混じっているが、母のソフィーがハイダ・グワイイ（クイーン・シャーロット諸島）を出て、ヴィクトリア州の町で生活を送っていたために、リードは「ハイダ」の祖先の土地で過ごし、そこで何かしらハイダの文化や伝承を特に学んだことはなかった。休暇の折にハイダ・グワイイのスキッドゲートやタヌなどを訪れ、そこでハイダの親族にあたり、曾祖父のチャールズ・エーデンシャウが作った装飾品等を目にすることはあった。しかしながら、母のソフィーは子供達を白人のように育てたために、リードの伝記などを読む限りは、ビル・リード自身、自分はハイダの出自であるということとそれほど強くは意識していなかったようである。特にヴィクトリア・カレッジでの生活を経験からは、ほとんど先住民の血が混じっていることで負い目を感じたということとはあまりなかったし、先住民の文化と白人社会の狭間に立つて苦しんだというようなこともあまりなかったかのようである。むしろ、ティペットが書いているように、そのころまでにはホテル経営で失敗した父親と先住民出自の女性の息子であるということ<sup>\*6</sup>を忘れようとした。このようにリードの子供の頃のことを検討してみると、リード自身とハイダ文化との接点は極めて少ないということが分かる。

このようなリード自身の先住民文化・生活との接点の薄さは、後のビル・リードの芸術活動におけるハイダ文化との繋がりの特徴にも見取ることができる。例えば、リードが子供の頃に接したハイダ文化は、母親が身につけていた装飾品に見られたハイダのデザイン、時折訪れたスキッドゲートやタヌの親戚の生活やそこで目にした祖父の民芸品や工芸品の数々などである。ハイダ文化を体現していた人々と接してハイダ文化を身につけたということはあまりなかったし、伝統的な狩猟・採集の経済活動を行ったということもない。特に重要なのは、儀礼生活との接点がほとんどなかったという点である。北米北西海岸文化地域の「芸術」はトーテムポールなどだけではなく、儀礼に際して身につける「仮面」や織物などがある。中でも儀礼は仮面だけではなく、踊りや歌なども身につけ、宗教的世界の経験をする場でもある。このような儀礼の時間・空間をリードが子供の頃に接しなかったことは、後年、リードがハイダ・グワイイの人々から儀礼生活にもっと触れるようにと言われていたことと結びついてくると言っても良いであろう。<sup>\*7</sup>

さらに、リードの少年期に見られるハイダ文化・社会との関係を身体的な側面から捉え直してみよう。というのも、子供は成長する過程で文化を経験し、習得する。それは子供が生まれ落ちてくる既存の文化の意味世界に動的に積極的に関わることによって習得し、理解していくことができるようになるからである。伝統を体現する大人・成人の動作・身振り・語り口等を模倣し、学ぶということは、ある意味では、子供だからできることかもしれない。言い換えるならば、人間の身体的な動きから伝統を学ぶ、仮面作りやトーテム・ポール作りも大人の作者の動きを見て、真似するところから学ぶことがある。ところが、この点で、ビル・リードに子供の時にそのような経験がなかったということは、成長してハイダ文化を改めて学び直そうとした時に、リードが学び得るハイダ文化の幅を制約することになる。

このような子供時代におけるハイダ文化の接合の少なさは、成年した後、ハイダ文化を学び直し、習得し、「ハイダとなる」過程で、リードとハイダ文化との関係を主に二方向に限定したと思われる。つまり、言語的な表象である神話伝承と静的な文化を対象としたハイダ芸術の習得の二方向である。しかも、言語表象と言っても口承伝承のそれではなく、むしろ過去の研究者が残した文字化された伝承としての神話伝承である。リードは後年、過去のハイダの芸術を学んだが、それは動かない静的な置物やポールのデザインを模倣し、それによって習得した。それゆえ、儀礼において身につける「仮面」等をほとんど作成することがなかったのは、動きの中で表現される「仮面」の意義については成長する過程でそれを身体的に理解する機会がほとんどなかったからであろう。

さて、改めてリードの家族関係を通じて、その芸術的系譜を見てみよう。

まず、ビル・リードの母親がハイダ出自であったということ、リードが模倣した装飾品や芸術品のデザインを創作したチャールズ・エーデンシャウは彼自身の曾祖父であったという血の繋がりについてである。リード自身がどのぐらい認識していたかは不明ではあるが、幾つかの点で重要な働きをしていた。

リードは良くチャールズ・エーデンシャウのデザインを模倣して自分自身の工芸品・装飾品を創作していた。北西海岸文化地域の文化では、氏族のトーテムやデザインは特定の氏族、家族に所属するものであった。現代的言葉を用いるならば、デザインの所有権は氏族・家族に属していた。リードが生きていた時代には、ハイダ社会ではほとんどそのような意識は失われていたかもしれないが、六〇年代から七〇年代という先住民の権利意識が高揚してくる時代において、リード自身がハイダの出自であり、しかも自身の直系の曾祖父のデザインを利

用できたということは大変有利であった。ある意味ではハイダ社会の伝統的規範に則ってデザインを習得し、自らの芸術活動に利用していたと言っても良い側面がある。リード自身はこの問題を認めていた。ハイダの祖先たちの作品から借用して売り物としての芸術品を作っているということ、また自身はワスプ・カナダ人として育ち、そのように生きていくことを認めている。<sup>\*8</sup> それゆえ、リード自身、「先住民」をめぐる時代の問題を感じ取っていたことは明らかである。だが、リード自身実際は「ハイダ」の出自であるということから、マイケル・F・ブラウンが取り上げているような「誰が先住民の文化を所有しているのか」という政治的な問題から二重の意味で守られていたといえる。<sup>\*9</sup>

この問題を考える上でさらに重要なのは、リードがカナダという白人社会の中でそれを行っていたことである。氏族の系譜や氏族を通じての文化的所有権の委譲という問題がないヨーロッパ系カナダ社会の中で、ある意味、リードは、自らの曾祖父のデザインを利用するという極めて先住民的な芸術創作活動を行っていた。失われつつある先住民文化の数少ない継承者、体現者であるというイメージに文化的正当性も伴っていたといえる。

ところが、リードは自分自身にある種の正当性を付与していた「先住民」の暗黙の氏族占有の伝統を同時に否定もしていた。それは、リードがハイダ・グワイイ社会の従来の文化的規範を否定するようなデザインを創作していたことから分かる。一九八七年にハイダ・グワイイのハイダ部族自治会の建物の前に建てたボールのデザインがそれである。このボールには熊、ワタリガラス、シャチ、小型鮫が彫られている。一見すると伝統的なハイダのボールのようである。しかしながら、伝統的なハイダ社会ではトーテム・ボールは各氏族の祖先並びに氏族の伝承の動物を彫ることになっている。それに対して、このリードが作成したボールには、そのような各氏族に限定される象徴ではなく、より普遍的・一般的な要素を象徴するものとしてこれらの動物が刻まれている。つまり、熊は大地、ワタリガラスは空、シャチと小型鮫は海、といった三界の象徴である。<sup>\*10</sup>

このような先住民社会の伝統を否定するようなトーテム・ボールを作ったリードにとっては先住民性とは一体何を意味していたのであるか。社会的にはリード自身はカナダ社会で育ち、カナダ的な社会的価値を身に付けていた。そして、そのような価値の中で「先住民」性を担った芸術家として評価されたいわけであるが、同時に、社会的な特権と制約を与えるようなハイダ社会の伝統は否定しようとしてい



た。それはハイダ社会にも新しい価値、つまりカナダ的な価値を受容する必要性がある、というリード自身の見解であったと思われる。それゆえ、リードのハイダ社会の伝統に対する関係は単純な全肯定的なものではなく、もう少し複雑な肯定と否定を交えた関係を含んでいたものといえる。この点に関しては、後に、二重の他者性を包摂した先住民性という問題で取り上げることにはしたい。

さて次に別の形でリードとハイダの先住民性の繋がりについて考えてみたいと思う。

一九五四年から五六年にかけてブリティッシュ・コロンビア大学の人類学者ウィルソン・ダッフはハイダ・グワイイの南端にある廃墟と化したハイダの村から朽ちかけたトーテム・ポールを保存のためにバンクーバーに運んでくるという作業を行った。リードはこの調査旅行に参加した。この調査旅行への参加はリードにとって重要な契機になった。

この頃はまだラジオでアナウンサーの仕事をしていたが、このときの経験がリードとハイダ文化・芸術作品との結びつきをより強く感じさせたものと思われる。というのも、同じ時期に、以前リード自身が人類学博物館でその彫刻作業を学んだクワクワカワクルのマンガ・マーティンが市のサンダーボード公園に「ハイダ」のトーテム・ポールを彫るように依頼されたのを聞いた時、<sup>\*11</sup>リードはブリティッシュ・コロンビア大学内にハイダのトーテム・ポールを設置することを提案し、クワクワカワクルのマーティンにはハイダの芸術を創作することはできない、ハイダの芸術はクワクワカワクルのそれよりもより洗練されていると主張して、自分がその任に最適であると述べた。<sup>\*12</sup>ここにリード自身が「ハイダ」文化への強い繋がり意識と、ハイダの文化はハイダでなくては作り得ないという強い「先住民性」の意識が読み取ることができる。それはちょうどリード自身がハイダの文化の創造に専念していくことと無関係ではないと思われるが、それは同時に、先住民文化同士の競争をも含んでいたことが分かる。そして、それは単に先住民文化間での競争ではなく、白人カナダ社会というものの視線を意識したものであるということが分かる。

## 第二章 先住民性の場所性とリードの芸術作品の他の場所性

先住民の宗教と芸術という一般にはその場所性と空間的特性を挙げることができる。先住民宗教や先住民芸術と言った時、そこにはある特定の土地・場所・空間と結びつき、そこに根ざした宗教的世界を想定する。ハイダに関して言えば、たとえば、ジョージ・F・マク

ドナルドが書いた『ハイダのモニュメンタル芸術』では、ハイダ・グワイイ（クイーン・シャーロット諸島）のハイダの朽ち果てた村に建てられたポールの数々を取り上げているが、それらは人々が生活した村、空間に建てられている。<sup>13</sup>そして、多くの場合、様々な神話的存在は複数で一つのポールを構成している、物語の流れを表象するために彫られているということが分かる。

このような先住民の芸術作品と人々の生活空間との一致という問題を考えるとき、ビル・リードがハイダの伝統的モチーフを用いながら創作した芸術作品の一つの特徴は、それらが展示あるいは設置されている場所の非先住民性である。それらは生活空間から遠い、しかも先住民の空間とは異なる質を持つ場所である。

よく知られている例を挙げてみよう。例えば、ブリティッシュ・コロンビア大学人類学博物館内の「ワタリガラスと最初の人類 (The Raven and the First Men)」（一九八〇年）<sup>14</sup>、バンクーバー水族館前に展示されているブロンズ像の「シャチ (Killer Whale)」（一九八四年）、テレグロブ・カナダ社の建物に飾られている「神話の使者 (Mythic Messengers)」（一九八四―八五年）、そしてワシントンD・Cのカナダ大使館前とバンクーバー国際空港に展示されている「ハイダ・グワイイの精神 (The Spirit of Haida Gwaii)」（一九九一年）などが直ぐに挙げられる。最後の「ハイダ・グワイイの精神」は第三節で取り上げることにし、ここでは主に最初の「ワタリガラスと最初の人類」について考察を加えてみることにする。

リードがこれらの芸術作品を創作した際、当初からこれらの非先住民的場所に展示されることを念頭においてデザインし、創作した。つまり、この芸術的形式そのものは先住民の形式と意匠を用いているが、「他者性」を包摂して考案されたものであるといえる。この点をもう少し詳しく考察してみよう。「ワタリガラスと最初の人類」は、現在は、二メートル近い高さの作品が人類学博物館のラトゥンダに設置されており、多くの人が見に来る。このデザインは、当初、手のひらに載る一〇センチメートル四方程度の大きさで作られた。ここには伝統的なハイダの神話モチーフが採用されている。ワタリガラスが火を盗み出し、天空一杯に光を満たした後、世界を見渡したが、生き物がいないので退屈になった。そこで大空に向かって大きな声を出したところ、彼方から何かの声が聞こえた。喜んだワタリガラスはその声の方に向かっていくと、砂浜の中に貝殻の中から足が出て、動いているのを見つけた。ワタリガラスがその貝を空けると中から小さな人間が飛び出してきた。ハイダの間に伝承されてきたこの最初の人類の発見を題材として作り上げたのが、この「ワタリガラスと最

初の人類」である。<sup>\*15</sup>

ところで、この「ワタリガラスと最初の人類」に関しては幾つかの意味の次元が考えられる。リードがあるところで次のように述べている。

「今日、世界が数える時間に従えば、数千年前にモンゴロイドが陸地の橋を渡って西半球に渡ってきて、今日のアメリカ・インディアンとして知られる人々となった、と一般に信じられている信条がある。しかし、もちろん、真実は、ワタリガラスがナイクンの浜で貝殻の中にいた人類の祖先を発見したのである。こうして、人類は力強く、身分の高い鳥、動物やその他の生き物が棲む世界に参画するようになったのである。まあ、少しは何らかの真実がそこにはあるだろう。」<sup>\*16</sup>

リードはここで、一般に流布しているベーリング海峡仮説、それは科学的とされる言説ではあるが、それに対抗してハイダの人類起源神話の真实性を主張しているといえる。それゆえ、そのように見なしているハイダの神話を造形し、ブリティッシュ・コロンビア大学人類学博物館に展示するということは、白人社会に対して知的な権威の場所を利用してハイダの神話の真实性、真正性を主張しているといえる。このような文明批評的あるいは政治的な読解は可能でありながら、それ以上に重要なのは神話的物語を具象化することにより人々に神話の力を訴え魅了することにある。

この点を理解するには、リードが彫刻されて柱そのものに力が貯蓄されているということを述べている点を考える必要があるであろう。次のリードの言葉は、ハイダ・グワイイのスキッドゲートの西端に位置するチャートル村の西端の海岸に立っている四十フィートの高さの彫刻された柱を見たときのことを述べたものである。

「数百年にわたって作り上げてきた諸形式を通じて、当時のポール創作者はとてつもない力を芸術作品の中に閉じこめることができず、たのむばらしいことである。それらの力は一五〇年に渡る波風からの影響のために大部分の彫刻が朽ち果ててしまっているにもか

わらず、この古いポールが持つ力はまだ生きている。ある意味では、その力は減退しないのである。」<sup>\*17</sup>

ここにリードが彼自身の芸術作品に込めようとした力、神話的力が何であるかを伺い知る手だてがあると思われる。つまり、リード自身のハイダの過去のポールとの接触や出会いの形式、その地に住むことを通してではなく、ある場所を訪れ、それを見ることによって感じ、経験した造形の力、それを自らの芸術作品にも込めようとしていたと思われる。そして、そのように理解され創作されたハイダの神話に基づいた芸術作品は必ずしも先住民の生活空間と結びつくものである必要はなかった。この意味で、リードが創作したハイダ芸術は、新しい先住民性を創出したと言っても良いであろう。

しかしながら、ハイダの人々の間では、このワタリガラスによる最初の人類の発見は具体的な場所で起きた出来事であり、それはナイクン村にある浜である。そのような特定の場所と結びついた神話的出来事を、そのような先住民性とは無関係のブリティッシュ・コロンビア大学人類学博物館の館内に設置するということの空間的意義については考える必要がある。ある意味では、このような非―先住民的空間に「ハイダの人類の起源」神話を置くということは、ハイダの人類起源神話がハイダという特定の文化・社会に限定された神話としてではなく、より普遍的で共通性を伴った神話として表象・具象化しようとしていることができる。言い換えるならば、先住民的な神話を保持しながら、他者性を通じて非―先住民化し、より普遍的な枠組みの中で表象し、具象化し、先住民の神話を固定的な「先住民」の神話からより広がりのある人類の共通の神話へと意味の次元を広げたということができる。そのように意味でリードが創作したハイダ族の「ワタリガラスと最初の人類」はもはやハイダの神話ではなくなっているといえる。人間（ハイダ）の神話となったといえる。

ところで、「ワタリガラスと最初の人類」には続きがある。このハイダ神話に登場する「最初の人類」は、アダムとエヴァのような直系の人類の祖先ではない。神話の途中でどこかに姿を消してしまう人類であり、現在のハイダ（人間）の直接の祖先ではない。この意味では、ハイダの「ワタリガラスと最初の人類」の神話モチーフをキリスト教創世記の人類創世になぞらえて見ようとする訪問者は、狡猾なワタリガラスに欺されたかのごとくである。

### 第三章 二重の他者性の表象としての「ハイダ・グワイイの精神」

リードの最後の大作とされる「ハイダ・グワイイの精神」は先住民としてのハイダの芸術作品としてだけではなく、カナダを代表する芸術作品としてワシントンD・Cのカナダ大使館前に展示されることを想定して作られた。それゆえ、単にカナダV S先住民という枠組みだけではなく、「グローバルな国際社会V S先住民社会」というより大きな視点を通して読み取ることができる。このことは、当初からカナダ大使館前に置かれるということを意識して創作されたということ、そして後にバンクーバー国際空港に設置されたということから、想定されている鑑賞者は様々な文化・社会出身の人々であるということが分かる。<sup>\*18</sup>

ハイダの神話を知らない人々はこの「ハイダ・グワイイの精神」がハイダの先住民的な神話に基づいて創造されたものと思う。というのも、ハイダの伝統的な表象形式である卵型を三次元化したカヌーにハイダの主要な神話的人物が乗っているからである。このカヌーに乗っている神話的人物は以下の通りである。

(1) ワタリガラス (2) グリズリー熊 (3) 鷺 (4) 蛙 (5) ネズミ女 (6) 小型鮫女 (7) ビーバー (8) 古代の躊躇している兵士 (9) 首長。各登場人物について簡単に説明してみよう。

(1) ワタリガラス。ワタリガラスはハイダ神話の中で最も良く取り上げられる神話的存在者である。ワタリガラスのお陰で人間の世界に太陽の光、月の光、土埃、樹木、魚、淡水、天気、性的喜びがもたらされたそのような神話的存在者であり、トリックスターである。

(2) グリズリー熊。太平洋北岸並びに北極圏沿岸に広く分布している熊信仰の一部とも考えられる。熊と結婚し、子供を授かった人間の女性の伝承がある。この家族は幸せに暮らしていたが、この女性の人間の兄弟が妹を助けるべく来て、父親である熊は殺されなくてはならなかった。そして、この兄弟たちは妹の熊の子供たちを自分の後継者として育てる義務を負うことになる。

(3) 鷺。ある首長には十人の甥がいた。この叔父は甥の力を試したが、九人の甥たちは殺されてしまった。十人目の一番若い甥は叔父の力に打ち勝った。叔父はこの若い甥を箱に括りつけ、海に流してしまった。若者は沖で鷺の国に連れて行かれ、そこで鷺の首長の娘と結婚する。若者は別の試練で死んでしまうが、最も力の強い鷺の祖母によって生き返らされ、鷺の姿を取って生まれ変わる。そして、叔父を

鷲の姿で攻撃し、打ち勝つ。

(4) 蛙。河上に住むワタリガラスの妻の子供である。とてつもない長い舌を持っている。海と森の世界を行き来できる存在者である。

(5) ネズミ女。ワタリガラスの祖母である。

(6) 小型鮫女。鮫をいつもからかっていた女性がいた。ある時、この女性は小型鮫にさらわれ、鮫の世界に連れて行かれた。そこで鮫のような背びれや尾が生えてきた。しばらくして人間の夫が彼女を見つけ、人間の世界に戻るように説得しようとしたが、鮫に姿を変えたこの女性は海のとどまった。

(7) ビーバー。ワタリガラスは叔父であるビーバーから家、湖、小川、鮭、網などを盗み、蛙女に与えた。

(8) 古代の躊躇している兵士。プリングハーストによれば、カール・サンドバーグの詩「昔の人」で描かれる人物である。また、この人物はリード自身の姿でもありとされる。

(9) 首長。正体の不明な首長であり、リード自身、この人物は誰であるのか、と述べている。

この「ハイダ・グワイイ」のカヌーに乗っている神話的存在者たちは、ハイダ神話で表象されているように人間の世界から神霊の世界へと踏み込んだ人々でもある。その意味では彼岸と此岸の二つの世界に所属するような、そのような境界を越えて存在した神話的存在者である。

このようにハイダの神話に登場する良く知られた神話的存在者たちではあるが、同時に、従来のハイダの芸術作品ではこのような形式で神話伝承や神話的存在者が表象されることはなかった。それゆえ、リードによって新しく創出された神話がここには現出していると言ってもよいであろう。もう少し背景について考えてみることにしたい。

この「ハイダ・グワイイの精神」は確かにカヌーをモチーフにしてその上に人間・動物・神話的存在者を彫るといふ古くからのハイダの芸術品を土台にしていることは確かである。そして何よりもこの巨大さはハイダの従来のトーテム・ポールの大きさ、巨木文化を彷彿させるものである。この意味では伝統的なハイダの造形文化との継続性を見て取ることができると言える。

しかしながら、この「ハイダ・グワイイの精神」はトーテム・ポールの彫刻の伝統に沿ったものではなく、一九世紀前半には見られるよ

うになったハイダ・グワイイ特産の黒曜珪藻粘土岩に彫刻を施して作ったパイプやカヌーに人間・動物等が乗った様子を彫った作品に源を持つ。それらは複数の人物（人間・動物・神話的存在者）が寄り添った姿を取っている。それゆえ「ハイダ・グワイイの精神」は従来のハイダの伝統の上で創作されたものでもあることが分かる。ところが、黒曜珪藻粘土岩は一九世紀までハイダの人々によっては利用されていなかった。しかも、それらはヨーロッパ市場を念頭において作られてものである。ブリングハーストによれば、一九世紀ハイダの代表的な工芸家は驚氏族のスタスタス家族の長イダンスウである。イダンスウはヨーロッパ人にはチャールズ・エーデンシャウとして知られ、ピル・リードの曾祖父に当たる。<sup>\*19</sup> それゆえ、黒曜珪藻粘土岩を使った彫り物の流れはハイダ固有の文化的創作活動でありながら、当初から他者を意識して創造されてきたものであるといえる。

だが、詳細に検討していくと「ハイダ・グワイイの精神」は様々な点で伝統的なハイダの芸術からは逸脱し、新たな先住民性を創出していることが分かる。この点を以下において論じてみることにする。

まず、何よりもその名称「ハイダ・グワイイの精神」の「ハイダ・グワイイ」というハイダの人々が古来から居住していた諸島を名前に持っている点である。つまり、ハイダの人々全体を指し占めているのであり、このような表象は従来のハイダ社会において作成されたトテム・ポール等には見られないモチーフである。つまり、個々の氏族の伝承を彫る従来のトテム・ポールではなく、個々の氏族の枠組みから離れてハイダ社会全体を表象しようとする試みである。それゆえ、それはハイダの社会的価値観の枠組みから外れることによって始めて可能となる視点である。それはハイダ社会の外に位置する他者の視点を通してハイダ社会を全体的に捉えようという点で、そして、そのように見られた他者としてのハイダの神話世界を非先住民社会に対して表象するという、ハイダの中と外から同時に見る二重の視点でもある。

さらに、この「ハイダ・グワイイの精神」が展示されている場所との関係で読解できる意味についても考えてみたい。ワシントン・D・Cやバンクーバー国際空港に置かれているということから、そのグローバルな文脈で読み解くならば、クイーン・シャーロット諸島と呼ばれる「ハイダ・グワイイ」はハイダの人々が古来から居住してきた島であり、その意味ではハイダに固有の土地であるということを主張している。そのような土地を「ハイダ・グワイイ」と呼ぶことによって、国際社会の文脈の中で「ハイダ・グワイイ」であると承認させること

をも意味する。つまり、ハイダの神話に根ざした表象を構築することによって同時にそこがハイダ固有の土地でもあることを主張し、それを承認させようとしていると言っても良いであろう。このような政治的な解釈は神話的解釈の枠組みを超えた逸脱だという批判もあるかもしれないが、リードがこの「ハイダ・グワイイの精神」を作成していた最中に「ハイダ・グワイイ」南部の森林をカナダの材木会社が伐採し、それに抗議して、この作品の作成を一時中断していたことなどを思い浮かべるならば、あながちのはずれの解釈でもないと思う。

## 結び

本論では、北米北西海岸文化地域のハイダ出自の芸術家ビル・リードの芸術作品を取り上げて、現代社会において伝統的な神話を持ち得る創造性について考えながら、先住民性とは何か、という問題を取り上げた。現代世界においては先住民性とはやプロトタイプの「先住民」という観念を通しては十分には理解しえなくなってきた。従来通りの先住民性を担った人々も活発に精神的創造性を発揮しているが、同時に新しい形の先住民性を開拓している人たちもいる。ビル・リードの場合は、白人カナダ人として育つたためにハイダの先住民性は他者的であり、同時にハイダであるがゆえに自身の白人カナダ性も他者的であったという二重の他者性の中で、新たな先住民性を創出していったといえる。

## 注

- \*1 Pierre Bourdieu, translated by Richard Nice, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984), p. 101.
- \*2 Claude Levi-Strauss, "Preface," in *The Raven Steals the Light, Drawings by Bill Reid*, Stories by Bill Reid and Robert Bringhurst, (Vancouver/Toronto: Douglas & McIntyre, 1984), pp. 10-11.
- \*3 Doris Shadolt, *Bill Reid*, (Vancouver/Toronto: Douglas & McIntyre, 1989), pp. 181-184.
- \*4 Karen Duffek and Charlotte Townsend-Gault, eds., *Bill Reid and Beyond: Expanding on Modern Native Art*, (Vancouver/Toronto: Douglas & McIntyre, 2004).
- \*5 Maria Tippett, *Bill Reid: The Making of an Indian*, (Toronto: Vintage Canada, 2004), pp. 179-199.
- \*6 *Ibid.*, p. 56.
- \*7 *Ibid.*, p. 261.



\*19\*18\*17\*16\*15\*14\*13\*12 \*11\*10 \*9 \*8

Bill Reid, "Curriculum Vitae 2," Robert Bringhurst, ed., *Solitary Raven: Selected Writings of Bill Reid*, (Vancouver/Toronto: Douglas & McIntyre, 2000), pp. 196-197.

Michael F. Brown, *Who Owns Native Culture?* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2003).

Shadolt, op.cit., pp. 130-133.

マントウ・ブーチ・ヘンニョウ・ゴウジヤ' Ruth Kirk, *Tradition & Change on the Northwest Coast: The Makah, Nuw-chah-mulh, Southern Kwakiwutl and Nuxalk*, (Seattle: University of Washington Press, 1986), p. 29, 参考文献(シ、リ、ウ)

University of Washington Press, 1986), p. 29, 参考文献(シ、リ、ウ)

Tippett, op.cit., pp.99.

George F. MacDonald, *Haida Monumental Art: Villages of the Queen Charlotte Islands*, (Vancouver: UBC Press, 1983).

ブリタニシニエ・コロソビニア大学人類学博物館「The Raven and the First Men」(著者撮影)

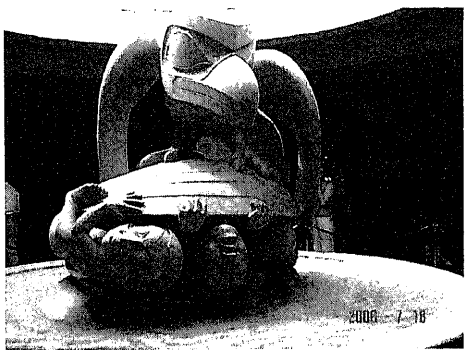
"The Raven and the First Men," Reid & Bringhurst, *The Raven Seals the Light*, (Seattle: University of Washington Press, 1984), pp. 31-37.

Bill Reid, "The Myth of the Land Bridge," Bringhurst, ed., op. cit., p. 94.

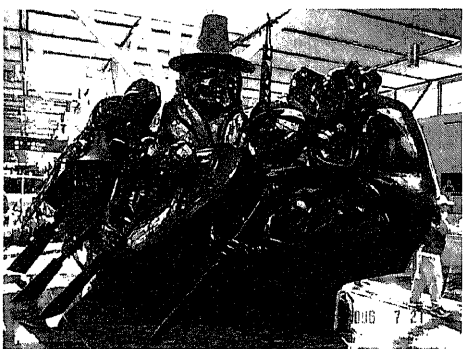
Bill Reid, "The Classical Artist on the Northwest Coast," Bringhurst, ibid., p. 127.

バンターバー国際芸術祭「The Spirit of Haida Gwaii」(著者撮影)

Robert Bringhurst & Ulli Steltzer, *The Black Canoe: Bill Reid and the Spirit of Haida Gwaii*, (Seattle: University of Washington Press, 1991), p. 31



\*14



\*18

## The Artistic Expression of the Mythic Narrative: Double Otherness and Indigenusness in a Haida artist Bill Reid's Work

Takeshi KIMURA

This paper examines the relationship among a traditional mythic narrative, an artist and the artistic expression by critically scrutinizing the life of Haida artist Bill Reid I argue that functioning double otherness and newly interpreted meanings of indigenusness are implicitly and subtly materialized in Reid's artistic expression. First, I examine the relationship between Haida culture and Reid's life, especially his boyhood. I argue that his limited contact and experience of Haida culture and society during boyhood would limit the direction and scope in acquiring the artistic technique of making a traditional artitc design. Furthermore, it also limits his approach to the traditional Haida myth in a written form, not in an oral form, Second, I examine the issue of location for the Haida myth and art. Traditional Haida art were mainly constructed within the space and place of the habitual life while Reid constructs his artistic work to be located in non-indigenous places, therefore, there is already the sense of other place implicit in the process of making his artistic work. Third, it is possible to note that there is double otherness in Reid's work, especially in "The Spirit of Haida Gawaii." Both his indigenous tradition and his Canadian culture function as otherness in Reid's artistic work.

神話語りの芸術的表象―ハイダの芸術家ビル・リードに見られる二重の他者性と先住民性―