「アフリカらしさ」をめぐる考察

—アフリカ美術を事例に—

西　川　真里生

1．はじめに

1-1　目的

本稿の課題はアフリカ美術[1]を事例とし、そこでしばしば言及される「アフリカらしさ」とは何か、とりわけこれは誰が何を指していうものか、またそれはどのような過程を経てできたものかを考察するものである。

昨今、これまで自明のものとみなされがちであったアフリカ美術のイメージにひそむ虚構性が次第に暴露されつつあり、その構築過程を批判的に検討し直すことは不可欠な作業となっている。よって本稿ではアフリカ美術における「アフリカらしさ」に関するこれまでの議論をまとめながら考察し、筆者の今後の研究のための指針としたい。

1-2 アフリカ美術と「アフリカらしさ」

現代アフリカには多様な美術が存在しているが、もともと美術、アートということばはアフリカには存在していなかった〔吉田　2000〕。20 世紀初頭の西欧の画家により美術としての価値を「発見」されると、アフリカ美術は「美術」としての地位を確立していったのである。

宮本正興・松田素二は、「発見」される以前のアフリカ美術について次のように述べている。

> ヨルバは優れた芸術を生んだ民族である。彼らの都市の一つであるイフェからは、数々のテラコッタ、青銅、石の彫像が発見された。これらは、人間の立像や頭部をかたどったものだったが、その写実的表現の精巧な様式

により、発見当時はアフリカ人のものとは信じられなかった。(中略)

ベニンの青銅像を中心にした芸術は、アフリカ美術の中でも最も優れたものだという評価が与えられている。象牙の彫刻や青銅の像が知られているが、装飾版は王宮の回廊の柱を飾ったものである。ベニンの青銅美術は写実的な様式を特徴としており、表現も洗練されている。しかし、初期の研究者はこの様式を見て「アフリカらしくない」などと捉え、その作者も外来の者と考えたりした。当時、欧米人のあいだには、アフリカ人にこれほどのものが制作できないという先入観が支配していたのである〔宮本・松田　1997：146〕。

この記述からわかるように、この時点で「アフリカらしい」とされるような何らかの基準がうかがえる。

また、和崎は現代を生きるバムン族の観光客のための仮面造りについて以下のように述べている。

職人たちは、ムォンとかれらがよんでいる炭土や酸性の液体を、まあたらしく磨かれた仮面に塗りたくり、青黒みをだす。(中略) こうして、ようやく、「歴史的価値」とバムン族の伝統を背負った、「骨董品」としての仮面が、あらたに造りだされるのである。(中略)

「よりふるく見せる」技術工夫は日々考えられている。また本物の骨董品に見せるためには、その型も創作であってはならない〔和崎　1978：28〕。

このように、「本物らしさ」を出すために職人はわざと仮面を汚す。これは「本物」すなわち“実際に使用されていた”仮面を望む客に買ってもらうためである。近年盛んになっているツーリズムから生まれたツーリスト・アート[2]は観光客のニーズに合わせて制作されるという側面を持つ。客はアフリカの「本物」の「アフリカらしい」ツーリスト・アートを求め、職人は「アフリカらしい」商品を作る。

本稿では「アフリカらしさ」及びアフリカ美術における「本物」について、そ

の形成過程とツーリスト・アートとの関わりから考察する。

2．アフリカ美術の概要

2-1　美術史

まずアフリカ美術史を概観してみたい。アフリカはかつて「歴史が存在しない」などと言われていたが、歴史が存在しないのではなく、その多くが文字によって記録されていなかったのである。文字史料は主にかつてアフリカを植民地として征服していた西欧諸国によるところが多く、その中にはアフリカの美術に関する文献も少なくない。アフリカ美術は紀元前3000～4000年前頃には砂漠地帯の岩面画が、紀元前500年前にはテラコッタの人像〔内田　1983：14〕が存在していたことがわかっている。

今日、アフリカ美術と称されるものは、実は、西欧においてかなり以前から収集の対象となっていたという〔レーリス、ドランジュ　1968：2-3〕。しかしながら植民地時代、特に19世紀、探検・伝道の時代に入ると西欧の探検家や伝道師、商人がアフリカへと進出し、その際アフリカからは多くの仮面や彫像が西欧へと持ち帰られた。この時はそれらの造形物はアフリカという「未開社会」の「珍品」として持ち帰られており、けして「美術品」として持ち帰られていたわけではなかった。またアフリカの造形物はオセアニアの造形物と共に「ニグロ美術」と呼ばれ、「民族学史料」としても持ち帰られていた。

20世紀初頭にはアフリカの「美術」に対する西欧の意識が変化し始めた。新しい絵画の技法を求めていた西欧の画家たちは、アフリカの造形を一斉に収集し始めたのである。もともとアフリカには「美術」にあたることばはなかった。西欧の前衛的な画家たちによってアフリカの造形はそれまでの「珍品」から「美術」として認識されるに至ったが、これらは全て西欧社会の「目」から見た一方的な捉え方であった[3]。

以後、アフリカ美術は「プリミティブ・アート[4]」、「トライバル・アート（部族美術）」と呼ばれてきた。現在ではアフリカ各地に美術学校が建てられるようになり、西欧の美術技法を学んだ多くの美術作家を輩出している〔川田　1995：

138-143〕。

2-2　特徴

西欧により収集された「アフリカ美術」の特徴には、ある一貫性が見受けられる。ここではそれがどんなものであったか触れたい。1984年にニューヨークの近代美術館で開かれた「20世紀におけるプリミティヴイズム」展[5]に関する言及において、クリフォードはその展示会に対する諸問題を示し、西欧の植民地化における文化接触を通して製作された「『不純な』モノ」の展示が少ないことを指摘している〔クリフォード　2003：248〕。これは、当時「プリミティブ・アート」と呼ばれていたアフリカ美術の特徴を示す手がかりとなる。この展覧会主催者であるウィリアム・ルービンが示した「プリミティブな」性質とは、呪術、儀礼主義、自然への近さ、神話的あるいは宇宙的目的であるという〔クリフォード　2003：258〕。これらの性質を満たすものが「本物」のアフリカ美術となり、こういった傾向がアフリカ美術のイメージ創出へとつながっていく。次節にてその詳細を検討する。

3　アフリカ美術のイメージの創出

すでに触れた通り、イフェやベニンの芸術は、当初あまりにも洗練され精巧に作られていたために、他文化の影響あるいはアフリカのものではないと考えられていた。しかしながら、「アフリカ彫刻およびその様式上の傾向について一般の人々の持っている単純すぎる見方が、ある種の発見品によってもののみごとに否定された〔レーリス、ドランジュ　1968：98〕」のである。しかし、当時の西欧人が抱いていたアフリカ美術に対するイメージは今もなお求められている。

では「アフリカらしい」美術とは何か、どのようなものを指すのだろうか。

アフリカ美術とは西欧によって20世紀初期に「発見」されたものであったと述べた。つまり「西欧の価値観によって押しつけられた美術観」に基づく「美術」である。

アフリカ美術のイメージを生み出した背景は、吉田の以下の一節に要約されている。

「問題は『モダン・アート』の作家たちのそのような限られた関心の対象をひとつのモデルとして『部族美術』というもののイメージが形成され、博物館や美術館もまた、そのイメージに沿った特定の特徴をもつ造形ばかりを収集・展示してきたという点にこそある。（中略）ピカソやマティスのコレクションにみられた『立体的な木彫』を主とする『ニグロ美術』の特徴は、その後の博物館・美術館における『アフリカ美術』の展示でもそのまま再生産されていった。」〔吉田 1999：156〕

「特定の特徴」とは、すでに述べている通り「プリミティブ」、つまり「呪術、儀礼主義、自然への近さ、神話的あるいは宇宙的目的」のものであり、人々の日常生活において見出せるものである。これに関係して、西欧の愛好者がアフリカ美術を手に入れ、専門家のところで尋ねることは、それが「本物」であるかどうか、何に使用されていたか、さらに何を意味するのかであり、そのような愛好者が求めているのは彼らにとっての美的価値と呪術や儀式、秘密結社で使われていたかどうかである、と川田は述べている〔川田　1995：103-104〕。

また20世紀初期の西欧の芸術家は、新しい造形技法を求めており、それに対し得たヒントがアフリカの造形物だったのである。彼らにとって「単純」で「原始的」に映った「アフリカ美術」は新しい絵画の世界への開拓者であったに違いない。それと同時に西欧の美術商も「美術品」を収集し始め、「美術」コレクションの展示会も開かれるようになり、「アフリカ美術」は世界へ知られるようになった。このように、アフリカ美術が海外において展示される際に選択された「作品」がそのまま「アフリカ美術」の典型、「アフリカらしい美術」となりえたのである。

4　「アフリカらしさ」の考察

現在、「アフリカらしさ」をめぐる議論がなされているが、「『真正のアフリカ美術』という名のもとに、西洋の『美術』とは区別される、特定の性格をもった『作品』だけがその対象になってきた」〔吉田　2000：146-147〕のであり、「これまであまり問われることがなかった『本物の、アフリカらしい仮面』をめぐる欧

米人の―私たち日本人もここに含めてよいだろう―勝手な判断基準に潜む先入観や偏見の類が、今改めて批判的検討の対象となりつつある」〔佐々木　2000：315〕のである。また川田は「アフリカらしさ」を売り物にするアフリカ人“芸術家”に対しても注意を向け、彼らが主に西欧人などの人々が求める「アフリカらしさ」にとらわれているとしている〔川田　1995：142〕。川田の主張を解釈するとすれば、これは現代美術において、「アフリカらしさ」を土台としつつも現代美術作家として重要なオリジナリティー（個性）が発揮できず、いわゆる「アフリカ美術」から抜け出せていないという事ではないだろうか。

それでは「アフリカらしさ」とはどういうものなのだろうか。吉田の言う「西洋の『美術』とは区別される特定の性格を持った『作品』」とは、何度も述べているようにある特定の特徴を持つものだけがすくい上げられた「作品」の事である。吉田は博物館や美術館の展示に関しての諸問題を挙げているが、その中において、アフリカ美術がいかに限られたものだけを収集・展示されてきたかを指摘している〔吉田　1999：156〕。そのような展示物を観る者は、それこそがアフリカ美術の特徴であると“思いこまされ”、「アフリカらしい」美術であると考えてしまう。例えば、アフリカ美術には木材を用いたものが多い。その理由として川田は人々の移動や富力の強大な国家の少なさ、良質の石材の乏しさを挙げている〔川田　1965：200〕。しかし広大な大地であるアフリカでは、地域によってはかつて青銅や真鍮、象牙などを用いて制作していたところもある。例えばナイジェリアで栄えたノク文化におけるテラコッタの頭像、その後に栄えた一都市であったイフェやベニンでは見事な青銅の頭像が制作され数多く発見されている。用いられる材料は我々が物を作る時と変わりない、手近ですぐに使える物である。

現在ではビニールやプラスティックなど身の回りの物を用いたものが多数ある。それは時代と共に手に入る物も量も多様化したということだろう。吉田はザンビアのチェワの仮面が身近なものを用いて作られたという事について「木もポリタンクも肥料の袋も、手近に使える素材という点ではなんの違いもない」とし、それらはすべて「本物の（真正の）チェワの仮面」であると述べている〔吉田　2000：150〕。また佐々木は調査地であるカメルーン、エジャガム社会において、彼らが仮面に用いるモティーフを他文化から援用し「『アフリカらしからぬ仮面』

に熱をあげ、現に使用していた」ことを指摘している〔佐々木　2000：316〕。これらからも分かるとおり、アフリカの仮面作りにおいて使用される素材に変化は見られるが、身近にあるものを用いる点に変化はないのである。

ここでは、クリフォードの「芸術＝文化システム」（図１参照）を参考にしながら、アフリカ美術の「アフリカらしさ」を考察してみよう。

「芸術＝文化システム」は、近代非西欧の収集品に対し、「意味と制度の場の地図」として用いられている。「芸術」と「文化」の対立からその否定である「非文化」と「非芸術」の４つの項と以下の４つの意味区域―(1)真正の傑作の区域、(2)真正の器物の区域、(3)非真正の傑作の区域、(4)非真正の器物の区域からなる〔クリフォード　2003：282-286〕。

しかしこれに現代アフリカにおける様々な美術を当てはめるにはクリフォードが「収集されうる器物に割り当てられた地位や価値は変化してきたし、これからも変化しつづけるだろう」と述べているように、そのまま使用するには不適当である。現代のアフリカ美術は「非芸術」とされるものが「芸術」区域に当てはまるなど、意味が重複し複雑なものへと変化しつつあるからである。よってこのシステムを援用し、本稿の「アフリカらしさ」の文脈にのっとって現代のアフリカ美術を図に当てはめてみる（図２参照）。

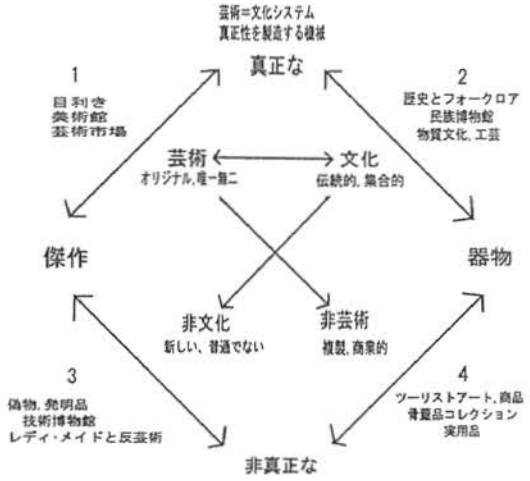

図１　芸術＝文化システム　真正性を製造する機械
〔クリフォード 2003:283〕より

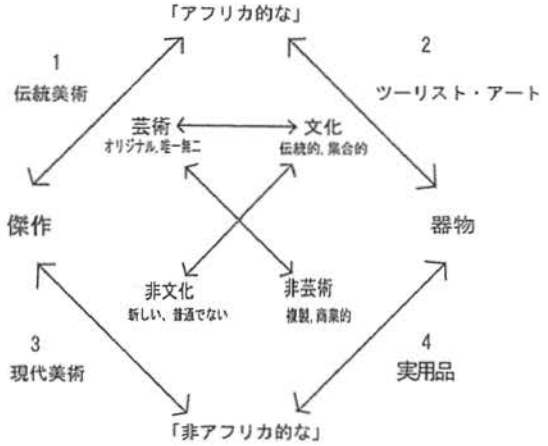

図２　（図１）をもとに筆者が作成

「真正」と「非真正」の垂直軸を「アフリカ的」と「非アフリカ的」の垂直軸とすると、意味区域は以下のようになる。(1)「アフリカ的」傑作である区域、(2)「アフリカ的」器物である区域、(3)「非アフリカ的」傑作である区域、(4)「非ア

フリカ的」器物である区域、の4つである。当てはめるものは大きく4つに分け、美術館や博物館に関係する現代美術と伝統美術、人々の日常生活に密接なツーリスト・アートと実用品に分類する[6]。それらを各区域内に本稿のこれまでの議論にそって当てはめていく。「伝統美術」は、いわゆる「伝統的」で「アフリカらしさ」を持つ美術である。よって(1)に入る。現代美術は植民地支配以後にできた新しいものであり「アフリカらしい」ものではない。よって(3)に当てはまる。実用品は非芸術の器物であり(4)に入る。ツーリスト・アートは「アフリカらしさ」の特徴でもある「身近な素材」を用いて作られ、人々の日常生活（＝経済活動）に結びついている。さらに和崎の指摘にもあるように、ツーリスト・アートは伝統的造形の模倣でもあるため、(2)に当てはまる。またここで留意するべきことは、この図は可変的であるということである。例えばツーリスト・アートが現代美術として取り上げられた場合(1)の区域に移動し、単なる商業的器物であり非芸術とされれば(4)に移動しうる。あるいは現代美術が「アフリカ的な」素材を用い、「身近な」モティーフを扱った場合にも(1)へ移動することができる。実用品もストリート・アート[7]として捉えれば芸術区域に入りうるのであり、区域内は常に流動的である。

このように考えると、「アフリカらしさ」とはあらゆる美術と関連してくることがわかる。これまでの流れから、「アフリカらしさ」とはもともとは西欧によって特徴づけられてきたことが明らかになっているが、こうした考えが議論され再検討の対象となっている現代に至ってもそのイメージがなかなか変わらない。その理由としては、アフリカから「アフリカらしさ」を自己発信していることも挙げられよう。特にツーリスト・アートを事例として挙げると明確であるが、冒頭でバムン族の仮面作り〔和崎　1978〕でも述べた通り、客に買ってもらうため商品を購買意欲の増すものにしなければならない。つまり「アフリカらしさ」を求めてやってくる客には「アフリカらしさ」を持つものを制作しなければ売れないのである。かつては一方的なイメージを構築された「アフリカらしさ」であったが、現在そこには「アフリカらしさ」を再生産する共犯的・相互的な仕組みが成り立っているのである。

5　終わりに

現代のアフリカには多様な美術が存在しているという事は冒頭で触れた。本稿ではそのようなアフリカ美術を念頭に置き、「アフリカらしさ」とはどのようにして創られてきたか、そしてそれがどのようなものであるか、さらにはどのような過程を経てきたかを見てきた。それによれば「アフリカらしさ」とは木、仮面、彫刻、儀礼、呪術、日常などと関係が深いことを示し、西欧による収集や展示が重要な問題となっていることを明らかになった。そして最後にそのまとめとして「アフリカらしさ」について図示し、そこから「アフリカらしさ」の現状として「アフリカらしさ」を再生産する仕組みがあることを述べた。

しかしながら、現在「批判的検討の対象」〔佐々木　2000：315〕である「アフリカらしさ」、「真正なアフリカ美術」の諸問題について深く言及するに至らなかった。またツーリスト・アートは従来の「アフリカらしさ」と新しさの混合した興味深い対象である。比較的新しい研究対象となっているこのツーリスト・アートについて詳細に触れることができなかった。筆者のアフリカ美術に関する現地調査はまだ未定であるが、今後これらを含め、アフリカ美術に関してより深い理解と、それだけにとどまらず、周辺的存在とされ、アフリカと同じ様な過程を経てきた他の「美術」にも目を向けながら、「美術」概念の再検討をすすめていきたい。

1　本稿では主にサハラ以南の美術を指す。便宜上「アフリカ美術」とひとまとめにして述べているが、国や民族によって異なるさまざまな美術を含み広義に用いる。またアフリカにおいて西欧による「美術」概念が存在しなかった時代のものも含む。

2　観光客への土産物として売られる。五艘はこれまで様々な文脈で論じられてきたツーリスト・アートをアートとして成立させるのは、「観光者の視線・存在」であるとしている〔五艘　2000〕。

3　現在では、その西欧中心的な美術史の権威を疑問視し、西欧文化の美術の自律性なるものの再検討が迫られ、非西欧の美術に視線が注がれるようになった〔小倉　2004：8〕。

4　ラテン語のプリミティブス―「最初に生まれたもの」から由来。川田によればプリミ

ティブ・アートには19世紀末から現代まで偏見に満ちた固定観念があるという。第一に個人の創造性がないということ、第二に無意識的で野性的なもの、と述べている〔川田 1995：263-278〕。

5　1984年にニューヨークの近代美術館で開かれた。正式には「20世紀芸術におけるプリミティヴィズム―部族的なものとモダンなものの親縁性―」。西欧の画家の作品と共にアフリカ、オセアニアなどの「部族的作品」を展示した〔クリフォード　2003：245〕。

6　クリフォードは微細な分類を行っているが、ここでは本稿の文脈にのっとった美術を扱うこととする。

7　川口によれば「一般的にはおそらく、街なかの往来で目にする造形」であり「いわゆる絵や彫刻とは違って、美術館が扱わない造形」であるとしている〔川口　2003：6〕。

＜参考文献＞

内田園生

1983『ブラックアフリカ美術』美術出版社

岡倉登志

2001『アフリカの歴史―侵略と抵抗の軌跡―』明石書店

小倉正史

2004「現代美術と民族学　1989年「大地の魔術師」展がもたらしたもの」『民博通信』104：8-11，国立民族学博物館

川口幸也

2003「アフリカ同時代美術のストリート・アート」『Street Art in Africa』3-4，Wonder Art Production

川田順造

1965「人像・仮面・呪物」　渋沢敬三編『世界美術全集第23巻民族美術』195-206，角川書店

1990『無文字社会の歴史―西アフリカ・モシ社会の事例を中心に―』岩波書店

1995『アフリカの心とかたち』岩崎美術社

佐々木重洋

2000『仮面パフォーマンスの人類学　アフリカ、豹の森の仮面文化と近代』世界思想社

クリフォード，ジェイムズ

2003『文化の窮状　二十世紀の民族誌、文学、芸術』人文書院

竹沢尚一郎

2004「民族学博物館と歴史の創出／剥奪」『民博通信』104：12-15，国立民族学博物館

レーリス，ミシェル、ドランジュ，ジャックリーヌ

1968『人類の美術　黒人アフリカの美術』新潮社

宮本正興・松田素二

1997『新書アフリカ史』講談社

吉田憲司

1998「民族誌展示の現在―表象の詩学と政治学―」『民族学研究』62(4)：518-534

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』岩崎書店

2000「『アフリカ美術』の形成―美術館と博物館の20世紀」　金田晋編『芸術学の100年―日本と世界の間―』141-155，勁草書房

和崎春日

1978「バムン族の仮面造り　カメルーンの宮廷都市・フンバンの徒弟社会」『季刊民族学』5：24-31，国立民族学博物館

＜オンライン＞

五艘みどり

2000「『ツーリストアート』概念の再検討と観光研究の視覚」

http://www.fri.fujitsu.com/activities/consult/person/pdf/profile_gosou2000.pdf

＜参考資料＞

1985『新潮世界美術辞典』新潮社

2003『Street Art in Africa』Wonder Art Production

（にしかわ　まりよ　比較人文学）