ランス・ベネット『オーストラリア未開美術』再検証 -展覧会の背景と未発表英語原稿の行方-

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学人文科学研究所 公開日: 2020-09-29 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 中村, 和恵 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/21084

明治大学人文科学研究所紀要　第87冊　（2020年３月31日）195-214

ランス・ベネット『オーストラリア未開美術』再検証：展覧会の背景と未発表英語原稿の行方

中　村　和　恵

Revisiting Lance Bennett's *Osutoraria mikai bijutsu or Art of the Dreamtime*: The First Aboriginal Art Exhibition in Japan and the Unpublished English Edition

NAKAMURA Kazue

Lance Bennett's 1969 book *Osutoraria mikai bijutsu*—literally "The Primitive Art of Australia"—carries on the opening page an English title: *Art of the Dreamtime*. Brought out in a limited-edition printing of six hundred by Kodansha, a major Japanese publisher, following the great success of the first exhibition of Australian aboriginal art in Japan, the tome featured beautiful colour plates, was edited by Izumi Seiichi, a distinguished anthropologist and Tokyo University professor who contributed to the creation of the National Museum of Ethnology in Osaka, and was translated by Hara Hiroko, who would soon be recognized as a leading anthropologist and feminist. Strangely, this extraordinarily informative and interesting book has never been published in English, despite the fact that there had to have existed an English original written by Bennett.

I had been searching since 1989 for that original manuscript and for the reasons why no English edition had ever been published. My search led me to many people closely or remotely connected to the content and the history of the book, such as scholars in the fields of anthropology and aboriginal studies, art advisors in Central and Northern Australia, curators and owners of museums and art galleries, and artists in aboriginal communities in the deserts and Arnhem Land. One of the people I came across was Dorothy Bennett, Lance's mother and one of the earliest collectors of bark paintings and other artifacts of Northern Australia, who had initiated her son into his long and passionate involvement with aboriginal art and culture. My investigations also took me to various archives and institutions where I found inspiring studies and reports on the early days of aboriginal art as contemporary art and its reception in widening circles and expanding markets, as well as the intriguing religio-philosophical significance of each painting and the complicated politics over its sacred/secret nature—which could be summarized as "sacred/secular copyrights."

In March 2019, I finally had the opportunity to visit Barbara Spencer, who had been not only Lance Bennett's life partner but also his collaborator in their work for the Aboriginal Cultural Foundation in Darwin. While the manuscripts relevant to *Osutoraria mikai bijutsu* and other records in the foundation's archives must be kept intact until they are officially published or archived for open research access with her approval, their inheritor and guardian, during my visit and in our email correspondence, Spencer kindly provided me with information I had been unable

to obtain for thirty years.

Two well-informed obituaries for Lance Bennett written by Jeremy Eccles, in 2013 provided additional insight into the true nature of the cooperation between Lance and his mother, as well as into the twenty-five years he devoted to the Aboriginal Cultural Foundation's various projects alongside Spencer—projects that not only helped local aboriginal elders and their families but also inspired artists from other parts of the world, including Japanese composer Takemitsu Toru.

In this paper I explain, with this newly provided information, the story behind the first exhibition of aboriginal art and the subsequent publication of the Japanese edition of the book, the difficulty with publishing an English edition that might have sparked controversy and possibly raised the ire of some in ways that the Japanese edition never did. In the final section of the paper I examine a few bark paintings included in the Japanese edition of the book against the lists of plates and table of contents of the prospective English edition that Spencer kindly showed me. This is a step towards another paper in which I plan to provide further analyses of the Japanese edition as a unique source of information.

Threaded throughout my attempt to better understand the contents of Lance Bennett's book is a fundamental yet practical question: How can you learn about and from others without trespassing, without violating the rules of those others, especially if you are an outsider and a woman? Thanks to those I met on my journey retracing Lance and Dorothy Bennett's footprints, I now feel that the only option is to learn by way of sideways glances while showing respect, as an old Japanese saying goes. I discuss this approach as a useful tactic across multiple disciplines when confronting frontiers where conflicting values intersect.

《特別研究第２種》

ランス・ベネット『オーストラリア未開美術』再検証：展覧会の背景と未発表英語原稿の行方

中　村　和　恵

ー「オーストラリア原始美術展」とドロシー・ベネット

ランス・ベネット著、泉靖一編、原ひろ子訳『オーストラリア未開美術』は、一九六九年に講談社から限定六〇〇部で刊行された。カラー写真が別刷りで多くの頁に貼りつけられた、大きくて重たい、そして不思議な本である。世界中の図書館や古文書館を探しても、この日本語翻訳のもとになった英語原本が見つからない。原本が公刊されていないのだ。英語で書かれたはずなのに、日本語翻訳だけが本になっている。一体どういうことだろう。

出版のきっかけとなったのは、日本初のオーストラリア先住民族美術の展覧会「オーストラリア原始美術展」（一九六五年）であり、それを可能にしたのはドロシー・ベネット（Dorothy Bennett 1914-2003）蒐集になる樹皮画・彫刻・儀礼用具等のコレクションだった。『オーストラリア未開美術』冒頭にドロシー(注1)の名で掲げられた「メッセージ」と、ノーザンテリトリー大学の学生（執筆当時）カイ・グーンによる伝記（Goon）、そしてバーバラ・スペンサー（Barbara Spencer、後述）との面談・メール交換により得られた情報や意見（Spencer a; b）を参考に、展覧会に至った経緯を要約してみよう。

先住民族の姿勢と体型に関心があった整形外科医スクーガル（Stuart Scougall）の医療チームの記録係として、ドロシー・ベネットは一九五四年から彼の調査旅行に同行し、オーストラリア北端の熱帯地方に通うようになった。地元の人々が樹皮でつくられた小屋の壁に描いた絵につよく惹かれた彼女は、この地域の樹皮画のもっとも早いコレクターのひとりになった。スクーガル医師はニューサウスウェールズ州立美術館の支援者でもあり、一九五八年、五九年の調査旅行には同館のアシスタント・ディレクターだったトニー（ジョン・アンソニー）・タクソン（Tony Tuckson）も作品蒐集のため同行した。ドロシーは何度も現地を訪れて人々との信頼関係を築き、かれらに質問して入手した作品に関する記録をとったという（Goon 26）。ドロシーのコレクションや記録への言及は『オーストラリア未開美術』以外の展覧会カタログや本にも数多くみられる（たとえばBerndt 1-10）。

医療団の仕事をやめたのちもドロシーはワゴン車にライフルと食料を積んで大陸北端のアーネムラ

ンドやキンバリー地方、さらにグルート島、ティウィ諸島などをめぐり、作品を蒐集した。広大な湿地に車がはまるアクシデントや雨期の洪水、イリエワニとの遭遇がいまもめずらしくない「ジャングル」を、女性がひとりトラックで走り回りタイプライターを前に先住民族の長老に話を聞いている、という話は評判になったようで、ドロシーをとりあげた当時の新聞雑誌記事には「石器時代の秘書」だの「ゴアナ［オオトカゲ］は鶏の味」など、おもしろおかしい見出しがつけられている（Newspaper clippings in the Bennett Collection of AIATSIS; Goon 34）。しかしこれはドロシーにとって都市住民に画家たちの存在をアピールする好機だった。

彼女の活動はいやおうなしに貨幣経済に組みこまれていく先住民族社会にとって、貴重な現金収入をもたらすものでもあった。一九六二年から彼女は地元の人々のためのアボリジナル・アート蒐集・展覧紹介・販売に全面的にとり組むことにした。当時シドニーにいた息子のランスは母の仕事の重要性を認めて協力を始め、一九六四年以降はランスが現地での聞き取り調査も行うようになった。「男性である彼が実地調査をすることは、女性の私よりもずっと有利なのだ」と『オーストラリア未開美術』冒頭の「メッセージ」には書かれている（ベネット 13）。成人儀礼など男性の重要な秘儀の詳細は、女性には明かされないからだ。『オーストラリア未開美術』掲載作品の作者はすべて男性である。ドロシーやランスの調査対象地に当時、女性の画家・彫刻家はほぼ皆無だった。これは現在の状況と大きく異なる。

一九五九年にカンタス航空がドロシーとスクーガル医師に日本での展示のための小規模なアート作品のコレクションを依頼したことが、北部準州図書館ウェブサイトの簡略なドロシー伝に記されている（Territory Story）。この企画が最初にドロシーと日本を結びつけたのではないか。ただしこれは実現しなかったらしい、というアボリジナル・アートのキュレーター、ジョン・マンダィン（Djon Mundine）の見解を松山利夫が紹介している（松山 155）。いずれにせよドロシーは一九六二年頃、一年以上を東京で過ごし、アーネムランドの人々に早く戻ってきて絵を売ってほしいと催促されたそうだ（Goon 23）。その三年後に読売新聞社主催の「オーストラリア原始美術」展が開かれた。

ドロシー自身へのインタビューを核にしたグーンの伝記では、ドロシーが私財を投じて絵の蒐集や展覧会を行ってきたことが強調されている。これにはおそらく理由がある。ドロシーがアボリジナル・アートの展示販売で私腹を肥やしているという誹謗記事が雑誌に発表され、それを書いたニュージーランド出身の映画監督セシル・ホームズ（Cecil Holmes）をドロシーが訴えるという事件が起きたのだ（Goon 29）。ドロシーに落ち度がないことがわかり（ホテルの会計係をしていたこともあるドロシーの帳簿はしっかりしていたのだろう）和解が成立した。問題の雑誌と同じ会社が出していた『ノーザン・テリトリー・ニュース（*NT News*）』紙が、ホームズの誤りを認めこれを撤回すると表明した記事を掲載する、というのが和解の条件だった。しかし撤回記事を掲載した新聞の発行部数はわずか二〇部、それも当の会社に直接行かないともらえないものだったという（同上）。

一九六四年にイギリスからオーストラリアにやってきてランス・ベネットと知り合ったバーバラ・スペンサーは、法的結婚こそしなかったがランスの生涯の伴侶、そしてドロシーの仕事を受け継ぎ発展させたランスの仕事上の協力者になった。二〇一九年三月二日、わたしはダーウィン市内のバーバ

ラの自宅兼オフィスで、ランス・ベネットの遺稿を拝見した。ランスの追悼文を書いたジェレミー・エックルズはこれらの遺稿を Aboriginal Cultural Foundation Archives と、ランスとバーバラが長年働いた組織の名称を冠して呼んでいる（Eccles b）。本稿ではこれを簡略し遺稿、原稿と記載する。

日本での展覧会やメディア対応、講談社による日本語版出版に際して、「ランスはつねにドロシーにライムライトが当たるよう配慮していた」とバーバラは語る（Spencer a）。展覧会に提示された詳細な作品情報はほぼランスが集めたものであったことをバーバラは強調し、彼女からの情報提供を受けて書かれたエックルスの追悼文にもそのように記載されている。それは上記に述べたような男性儀礼の禁忌との関連からいっても、当然そうであったはずだ。だが雑誌や新聞、テレビ（日本ではＮＨＫを含め多くの取材を受けたという）で、ランスはつねにドロシーのほうに注目が集まるよう心がけたのだと、バーバラはわたし宛の詳細なメール文書でも説明している（Spencer b）。

バーバラは『オーストラリア未開美術』冒頭の「メッセージ」はドロシーの名で書かれているが、実際はランスが執筆したものだ、という。これは裏づけが必要な話だが、日本での展覧会そして日本語版出版当時からバーバラはランスの仕事の協力者だった、それは事実である。『オーストラリア未開美術』（ちなみにバーバラはこの本に言及するとき Art of the Dreamtime という日本語版の扉に掲げられた英語タイトルで呼ぶ）の英語原稿は、バーバラがタイプで打ち、翻訳者であった原ひろ子にひとつひとつ、郵送されたという。現在バーバラが保管しているランスの手紙や原稿が公開されれば、ランスの手書き原稿や手紙などから「メッセージ」がランスの手になるものだった証拠が見いだされる可能性がある[注2]。

こうしたランスの配慮はランスの性格から出たものでもあったが、それだけではなく、ホームズによる誹謗中傷とその悪影響への対抗措置だったとバーバラはいう。ドロシーが私利私欲のためにアボリジナル・アートに関する活動を行ったことはなく、先住民族コミュニティに利することをつねに考えていたと彼女は確言する。人並外れた熱意をもって献身的に活動をつづけてきた母がいわれもない中傷を受けた時期だからこそ、あらためて母の仕事の真価を国外で喧伝し、彼女の評判を高めなくてはとランスが考えていた、という説明は納得がいく。

『オーストラリア未開美術』の「序」で泉靖一は、オーストラリア北端の先住民族社会を概説し、その伝統文化が存亡の危機に瀕している時期に「著者の一人であるドロシー・ベネット女史のとった態度は立派であった」「しかも、彼女の息子のランス・ベネット君が、母親の仕事の一部をひきついで、樹皮絵画の作者の経歴、作品のモチーフならびにこれらと関係のある神話、伝説の採取にとりかかったことは、女史のこれまでの努力に、新しいもう一つの意義をつけ加えることになった」と書いている（ベネット 11）。ドロシーに日本で「ライムライト」を当てるランスの戦略は見事に成功したとみていいだろう。同時に泉は「未開美術を研究するうえでの貴重な資料」でもあるこうした情報があったからこそ、本書の出版が発想されたのだといっている。本の出版に向け「原住民からの情報で埋めつくされている数十冊にのぼるランス君のノートによって」作品の詳細が記され、さらに「ランス君には 1966 年以来、ふたたびアーネムランドへ行ってもらい」、「原ひろ子さんが文部教官としてインドネシアへ出発する直前まで、ダーウィンと東京との通信は続けられ」たという（同上）。バー

バラによれば、インドネシアへ原が渡航したのちも、やりとりはつづいた。同様のことを原自身からわたしも聞いた記憶がある（一九八九年、原のお茶の水女子大学大学院の人類学の教室にわたしは何度か出席させていただいた）。ちなみにエックルスの追悼文には泉とランスが一緒にアーネムランドへ行ったようにもとれる記述があるが（“field research (…) under the chair of Professor Izumi” Eccles a）、泉の調査依頼によるランスの調査とみるのが正しいだろう。

展覧会「オーストラリア原始美術」は一九六五年に新宿ステーションビルディングで開催され、その後大阪、富山、横浜、千葉を巡回した（松山　151）。これは日本における最初のアボリジナル・アートの大規模な紹介であり、同時に「オーストラリア国外における初めての本格的なアボリジナル美術展でもあった」（同上）。このようにこの展覧会について詳述する松山利夫は「この展覧会は大陸北部アーネムランドやキンバリーの樹皮画と彫刻を主とするドロシィ・ベネット・コレクションによって構成された。それがアボリジナルとのジョイント展であったという意味で、オーストラリア国外での最初のアボリジナル美術展であった」（149）といい、コレクションの所有者で展覧会のキュレーターであるドロシー・ベネット自身が「アボリジニの血を引いて」いたことがこの展覧会をユニークかつオーセンティックで貴重なものにした、という見解を示している。

ただし『オーストラリア未開美術』および六五年の展覧会のカタログ（『オーストラリア原始美術展』）では、ドロシー自身の出自は明記はされておらず、彼女の祖先の土地、所属する語族や集団内

写真１　「オーストラリア原始美術」展でのドロシー・ベネット（左端）とランス・ベネット（前列右から二人目）
Photograph by courtesy of Barbara Spencer and Aboriginal Cultural Foundation Archives

グループ（スキンネームあるいは半族）についてもなんら情報はない。先にも簡単に述べたが、アーネムランドの人々の絵に関する情報を得るにあたっては、現地の男女観と人間関係に考慮し、受け入れられるよう工夫する必要があったと「メッセージ」は説明している。「外来者である私が特別に原住民の男の世界へ入りこむことを許されるようになってはきたものの、個々の作品に関する聞き込みを私がおこなうには、原住民の女性をまじえないで、男たちのなかに私一人が入って話し合うということになってしまう。もし、私がそんなことをすれば、原住民の女性たちの深い友情を裏切り、彼女らの不信を招くようになるのは明らかであった」（ベネット 13）。これを読むかぎり、ドロシーは自分を、すくなくともアーネムランドの先住民族のひとりとはみなしていない。ここで認識されている立場はまさに外部の研究者のそれだ。この文章が仮にドロシーでなくランスによって書かれたとした場合、女性達への配慮は不要になるが、彼もドロシーも、何度も通ううちに現地の長老たちの信頼を得、親族関係に儀礼的に組み入れられていった「外の人間」であって、その点ではそれほど差はなかったのではないか。

画商の立場からアボリジナル・アートについて書いたいささかゴシッピーな本でアドリアン・ニューステッドは、ドロシーが一〇代を北部準州のマタランカで過ごしたことに言及し（情報源はやはりグーンの伝記）、父方の祖母は純血のアボリジニであったという彼女の出自に「ほとんどの人は気がついていなかっただろう」とコメントしている（Nestead no. 1906）。自分の経験から、わたしもこの意見に同意する。ドロシーはアボリジニの血を引くことを隠してはいなかったが、そのことを自分の特性として前面に押し出してもいなかった。初めて会ったときわたしは彼女がまったくの白人女性だと思った。彼女と長年一緒に活動しのちに別の展覧会で来日した、やはりアボリジニの血を引く元画廊経営者のシャーリー・コリンズ（Shirley Collins）のほうが、先住民族的な特徴の感じられる顔立ちだと思ったが、彼女の場合もそういわれなければ、オーストラリアに世界各地からやってきている移民の子孫のひとりと思ったかもしれない。祖父母の代にひとり地元の民族出身の人がいる、という場合、外見から感じられるのはその程度の印象である場合がすくなくない。

しかし一九五〇年代、六〇年代のオーストラリアにおいて先住民族であるということが、社会的にどのような意味をもっていたか。それは一九六七年までアボリジニがオーストラリアの人口統計上存在していなかったことだけをみても明らかだろう。国民として数えられてさえいなかったかれらは、白人入植者の子孫と対等な人間とはみなされていなかった。今日の状況は当時からみれば飛躍的に改善している。それでも差別意識がまったくなくなったということはできない。

ドロシー・ベネットのアボリジナル・アートへのつよい共感と関心は、彼女自身の出自と無関係ではなかったかもしれない。だとしてもそれは彼女が掲げた活動の旗印ではなかった、すくなくともオーストラリアでは。だが日本の展覧会では、まさに松山論文の見解が示すように、ドロシーの血統が彼女の活動のオーセンティシティの証として肯定的に重視された可能性はおおいにある。それがドロシー側の戦略だったのか、日本側の受け止め方だったのか、一概にはいえないが、後者が間違いなく関与していたはずだとわたしは推察する(注3)。そして日本においてはかれらの仕事の「正統性」の証になり評価を高めえたドロシーとランス、さらにコリンズの「血統」は、オーストラリア本国では別

のとらえられかたをされた可能性がある。いわゆる「内と外」での少数民族のこうしたあつかいの逆転は、日本国内の少数派民族集団についても観察できる。さらにいえば国外で珍しい民族として見つめられるときと、移民集団としてホスト国内の少数派になったときの日本人の立場についても、同様のことがいえる。

一九六五年の展覧会は大変好評であった。その後の日本でのオーストラリア先住民族美術展とアボリジナル文化理解、そして「ドリーミング」と訳される精神世界、『オーストラリア未開美術』の現代アボリジナル美術史上の意味と特性については、別の場所に書いた（中村 2019）。

二　『オーストラリア未開美術』とランス・ベネット

つぎにこの本の成立経緯と英語版未発表の理由について、ランス・ベネットの経歴を軸に述べる。依拠するのは主に『オーストラリア未開美術』中の記述、先述したエックルスのランス追悼文、バーバラとの面談（Spencer a）および彼女から電子メールで送られてきた『オーストラリア未開美術』とランスに関する記述（Spencer b）である。『オーストラリア未開美術』以外の三資料はオーバーラップする部分が多く、とくに資料を特定しない場合は三つのいずれにも同様の情報が見いだされることをお断りしておく。

ランス・ベネット（Lance Phillip Bennett 1938-2013）はたしかに最初、母ドロシーの仕事を介してアボリジナル・アートに出会った。北部準州の長老たちとの最初の「接触」は、彼自身が『オーストラリア未開美術』で詳細に述べているエピソードによれば、恐怖に満ちたものだった（ベネット 193-194）。しかし彼がドロシーの息子であることを知ると、かれらの態度は一変したという。その後、自身の関心と努力によりランスはかれらとの関係をつよめていった。ドロシーはもちろん初期の段階で作品と情報の収集に大いに貢献したが、のちに調査研究への彼女の関与度は低まり、アボリジナル・アート・トラストの設立とこれを通じての先住民族美術のプロモーション、展覧会、作品販売を通じた作者とその家族たちの福利厚生が、彼女の情熱の対象となっていったとバーバラは説明する。これはランス自身が書いていることやグーンによるドロシーの伝記とも合致する。ランスは母のコレクションのうち重要なものは売らずに保存されるべきと考え、「自動車事故で得た保険金」をあてて自ら作品を購入したそうだ。そうなると日本でも展示された現存するベネット・コレクション成立の功労者はランスということになる。読売新聞のスポンサーシップについては、先に述べたようにドロシーの関与があったのではとおもわれるが、ランスの積極的な関与がなくてはあのような内容の展覧会はありえなかった、それは確かである。

展覧会の成功をみた講談社はランスに日本語訳の豪華本出版の話をもちかけた。バーバラによればドロシーは最初、自分の知識はそのような本には不十分であるといって乗り気ではなかったが、ランスが背中を押したそうだ。ドロシーが文章を実際に書いたかどうかは別として、この本はやはり二人の協力関係によってできたのだということがこの話で裏づけられる。日本語版が出たあと、講談社インターナショナルとランスの間に英語版出版の契約が結ばれ、締め切りが設けられたが、これがラン

スにとってはきわめて厳しいもので、何度か延長されなくてはならなかったという。ランスがのちの調査旅行で集めた新しい情報も加えられる必要があった。オーストラリアにおける出版権はアンガス＆ロバートソン社（当時）がとり、こちらも非常に乗り気であったそうだ。

すくなくとも一度は草稿が講談社に送られたのだろう。そう考えると、わたしが閲覧した英語版原稿に日本語の書き込みがいくつか見られたことの説明がつく。写真２の総目次の右下には「色」という漢字がはっきり見てとれる。英語版は講談社側にすれば、ほぼ出版できるところまでこぎつけていたのだ。

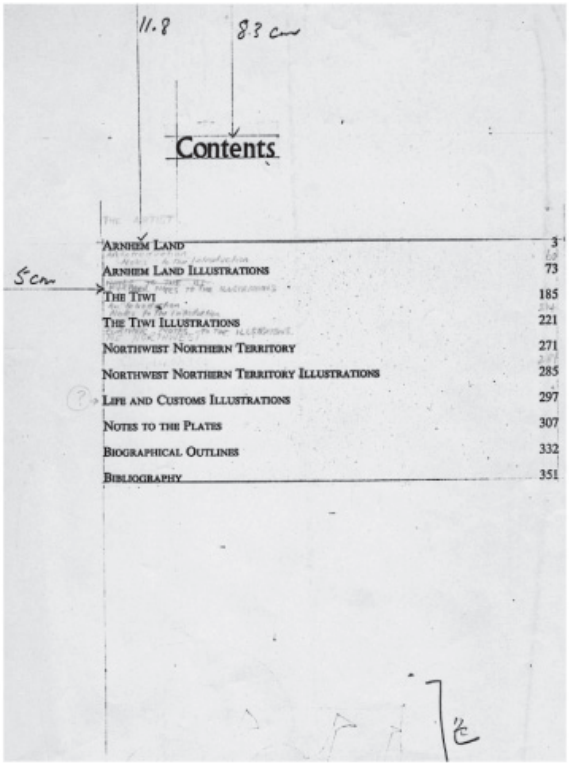

写真２　ランス・ベネット遺稿中の英語版草稿目次
Photograph by courtesy of Barbara Spencer and Aboriginal Cultural Foundation Archives

なかなか最終稿に至らないランス側にも、もちろん事情があった。一九六九年、『オーストラリア未開美術』出版の年に、ランスはアボリジナル演劇基金（The Aboriginal Theatre Foundation）、のちのアボリジナル文化基金（Aboriginal Cultural Foundation）のディレクターに就任した。この立派な名前の団体の専属スタッフはどうやら、すくなくともかなり長い期間ランスとバーバラの二人きりだったようだが（Spencer b）、その活動内容は広範にわたり、設立当初からダンスだけでなくオーストラリア先住民族のさまざまな芸術の記録・保全・広報を行いコミュニティの文化に貢献することを目的としていた。ランスとバーバラは国内外でツアーを実現させ、芸術家に交流の場を提供した。グルート島でのイベントに招待されたゲストの中にはのちに「ドリームタイム」と題する楽曲を

作曲した武満徹もいた。

多忙になったランスが英語版を仕上げられないでいる中、講談社インターナショナルは著者の了解なしに出版に踏み切ろうとしたとバーバラはいう。これは裁判に発展し、出版は差し止められた。予算打ち切りで活動を止めるまでアボリジナル文化基金の仕事は二五年間つづき、その間に獲得された資料は膨大なものとなった。ランスの死後、目下の課題はこれらの資料の保存整理とデジタル化、そして Art of the Dreamtime 英語版の出版であるとバーバラはいう。現在オーストラリア国立博物館が資料の保管を申し出ているほか、アーネムランドを中心とする地域の美術研究でもっとも有名な研究者のひとりが二〇一八年にスペンサー宅を訪問して原稿と資料の重要性・保全の必要性を確認し、出版するよう励ましたという。

ランス・ベネットは『オーストラリア未開美術』以外にこれといって著作を遺さなかった。こんな本を書ける人がなぜ、という疑問がわたしにはずっとあった。バーバラとの面談はその疑問の大半を解いてくれた。彼は研究者ではなく、オーストラリアの先住民族にとっていまだに異質である白人中心の近代都市文化と、熱帯湿地や砂漠を故郷とする人々の間に立って働く、メディエーターだった。著者としての仕事は最優先ではなかったのだ。アボリジナル・オーストラリアの文化保全にはいくつもの課題がある。減りつづける少数言語の話者、忘れられていく歌・物語・儀礼・世界観（これらはみな不可分なひとつのものだ）、道路建設や市街地化で失われていく聖物の保管場所、秘匿すべき儀礼の写真やビデオ映像のとりあつかい、土地利用の権利をめぐる政府や農園主、そして鉱山会社や旅行会社との交渉や訴訟、神聖な物語のデザインを許可なくおみやげやファッションアイテムにして売る人々への異議申し立て。北部地域を中心に地元の長老たちのために働く、とはそうしたことすべてとなんらかの場面で具体的に関わることだ。作家キム・マフードが率直に語っているように、それは時間のかかる、努力を要求する、誤解も招く、なかなかに疲れる仕事なのだ（中村 2019）。

英語版には、日本語版とは異なる読者が想定されることによる、むずかしい事情もあった。エックルスは以下のようにいっている。「英語版がつづけて出版されるはずであった。ランスはここでジレンマにぶつかった。友人のアーティストたちが提供する情報のうち、どこまでを英語で公にするべきだろう？　この疑問は彼の解説を読んだ国立アボリジナル研究所（Institute of Aboriginal Studies）の創設者、フレッド・マッカーシー（Fred McCarthy）の心配によって裏付けられた――著名な人類学者たちがこの本をみて羨ましがって大変なことになる（have their nose put out by the work）だろう！　しかしマッカーシーは解説文（text）の価値については疑う余地もないと明言した」（中村訳）。問題はやはり神聖／秘密な情報に関する禁忌だったのだろうか。だとすれば、問題視したのは誰だろう。アーネムランドの画家たちか？　ドロシーやランスとの関係からいって、かれらとこじれる理由はあまりないだろう、率直に話し合って個々の絵や情報の是非を決めればいい。エックルスは、ここまで参照してきた『シドニー・モーニング・ヘラルド』紙掲載の追悼文（Eccles a）ではなく、アボリジナル・アート・ディレクトリーのウェブサイトにニュース記事として掲載された、別の追悼文（Eccles b）の冒頭に、こう書いている。

> Lance Bennett was one of the more enigmatic figures in the very conflicted world of interlocutors between Aboriginal and non-Aboriginal cultures.... neither an anthropologist nor a dealer, but a heroic warrior for tribal people against insensitivity and lack of understanding in the south, against the assimilation of traditional culture, and for tribal arts. But whatever conflicts Bennett may have had with the Aboriginal gatekeepers down south, the mutual empathy and respect exchanged with the Big Men of the North（…）was unbroken.（Eccles b）

微妙なことが書かれているので、誤解のないよう原文で、地名と長老たちの名前（…部）のみ省略して引用する。この文章からいくつかのことが推察される。オーストラリアにおいて、シドニー、メルボルン、キャンベラ、アデレードなど主要な都市がある白人中心の「南」と、先住諸民族の言語が日常的に聞こえ、ちいさなコミュニティが点在し、場所によっては人工物などひとつも見えない湿地帯や砂漠や島々が広がる「北」は、別の国かと思うほど異なった世界だ。「南の無理解」「南のアボリジニの門番たちとの争い」がなにを指すのか、ここでは明言されていない。ベネット親子はアボリジナル文化研究の社会的側面、すなわちアカデミズムと美術市場と政府機関の世界において、高い功績を認められた部分と、なかなか入りこめない部分の、両方を経験していたのかもしれない。同時に、ゲートキーパーということばは秘匿すべき情報の漏洩に関するクレームを示唆している。他に遅れて白人中心の世界にデビューしたピントゥピの人々がワルピリやアレンテのゲートキーパーたちをどのようにやきもきさせたかは、別のところに書いた（中村　2004）。白人社会とのかかわりかた、個人の経験のありかたで、なにが門外不出であるべきか（しかるべき儀礼を経て許可を得た人以外は見聞きすべきでない話や歌やデザインかどうか）はそのつど揺れる。つねに正解を導く方程式はない。『オーストラリア未開美術』はおそらく日本語訳だからこそ、このようなかたちで出版できたのだ。

三　改訂された図版目次と日本語版図版の間に見えるもの：図版 4-5, 5-6, 135 を例に

資料公開／英語版出版の実現まで、原稿の内容が非公開にとどまるのはやむをえない。現段階でも論じられるべきことは数多ある。なにしろわたしは日本語訳で『オーストラリア未開美術』を読むことができるのだ。バーバラの許可を得て複写した英語版原稿の詳細目次（図版ごとの作者、タイトル、頁数等の情報）と、後述する日本語版掲載図版一覧をもとにした改訂図版目次を、既刊の日本語訳と照らし合わせて、どのようなことがわかるのか、いくつかの図版を例にここで具体的に分析を試みたい。

『オーストラリア未開美術』の図版とその解説は、「アーネムランド西部、バッファロー平原」「アーネムランド北東部、グルート島」「バザースト島、メルヴィル島（ティウィ）」「北キンバリーズ、北部連邦直轄領北西部」の四地域ごとに示されている。残った紙幅を考え、今後の日英両語による図版リスト作成を視野に記載法を提案した上で、最初と最後の地域から図版 4-5（二枚一組）、5-6、

135 をとりあげる。

ここであらためて参照した資料の内容確認をしておこう。

二〇一九年三月二日にわたしが閲覧したバーバラ・スペンサー保有のランス・ベネット遺稿には、すくなくとも二種類の英語版原稿が確認できた。今回の閲覧で通読し、目次を複写し、日本語版との比較対象を行ったのは、このうちの一種である。これを以下に英語版原稿ないし EM と記す。EM には鉛筆書きの書き入れや訂正が確認でき、未完成とおもわれるが、すでに図版や文字の大きさ・位置指定やページ割がなされ、印刷所への指示とみられる書きこみもある。先述した通りその中には日本語の指示もある。この英語版原稿の内容については、掲載予定図版とその情報に関し、なにが日本語既刊版と異なっているか、という点に注目し、それ以外の詳細については言及しない。これはあくまでも原稿である。刊行前に確定していない文言や情報を公表し誤謬を招くことはよくない。いまいえるのは、英語版原稿の内容は日本語版と同じではない、ということだ。

英語版原稿の図版数は一九二、対する日本語版は一三九で、一見すると英語版のほうが多い。しかし中身を確認していくと、両者の作品図版数はほぼ同じ、日本語版改訂目次（次の段落で詳述）で英語版から除外と記載された図版をのぞくと、むしろ日本語版のほうが多い。閲覧した英語版原稿には日本語版に書き入れられているユニークな個人的述懐やエピソード等が削られている解説頁もあった。最終稿はもちろんどうなるかわからないが、今後英語版が出たとしても、日本語で出版された『オーストラリア未開美術』の内容すべてが原文で読めるという保障はないのである。

バーバラ・スペンサーがわたしに渡してくれた「日本語版」と題された表が手元にある。これが以下の図版分析に付す英語及びアルファベット綴りの現地語の情報のベースである。この表には、作者名・作品タイトル・日本語版掲載頁・日本語版図版番号、さらに上で言及した「英語版不記載（Not in EE）」という欄がある。つまりこの表は日本語版の図版リストを今後の英語版出版を視野に入れてアップデートしたもので、これを日本語版改訂目次ないし JECR と以下に記す。これを元に、既刊の作者名・題・頁、図版番号との食い違いを確認・訂正した上で、日英両語併記の『オーストラリア未開美術』図版リストを本稿につづき発表することが今後の課題となるが、本稿ではその試行例を示す。

ファイルされた英語版原稿とは別に、日本語版の各図版に付されたドキュメントのタイプ原稿もあった。翻訳者の元にひとつずつ届けられたというまさにあの原稿である。ここではこれらには言及しない。このタイプ原稿のうち今回わたしが閲覧し確認しえたものはわずかであるが、その範囲であらためて原ひろ子訳が簡明で要を得たものであるという感想をもった。ひとつだけ、翻訳でずっと気になっていた箇所についてタイプ原稿を照会してわかったことを、ここに書き添えておく。他の論考で言及した、「平原カンガルー」という題の樹皮画を描き終えたときの、作者マルンブジのことばである（中村 2014）。その優れた作品を周囲が賞賛する中で、「彼は何度も首をふり、微笑が浮かんでくるのをおさえることができずに、満足感でぶっきらぼうにつぶやいた。「あのカンガルーはいいや。」」（ベネット 34）この最後のひとことの原文は “Him all right.” であった。なるほど、とわたしもつぶやいた。作者の性格がわかる。

以下、すでに言及したものとの重複もあるが、情報の1）出典、2）記載順と記載法を記す。わずかな例のためにこのようなものを列挙するのはいささかものものしく思われるかもしれないが、リスト化と分析を継続していくときなにが問題となりうるのかが、こうした細部から推察されうる。完成版リストには英語の項目説明が必要になるが、今回はこれを省き英語表記は最小限にとどめる。

1）出典

JECR（Japanese edition contents revised）日本語版図版目次の改訂版、日本語版改訂目次

先述したとおりこの目次ないしリストには、英語／アルファベット綴りで日本語版掲載図版のデータ詳細が記してある。英語版出版を視野に入れた改訂版で、図版の一部に英語版不掲載と注記されている。

KE（Kodansha Edition in Japanese）日本語版

講談社から刊行済みの日本語版への言及はKEの略号のもとに記す。JECRをKEとつきあわせると、頁や図版番号、作者名やタイトルに異同がみつかる。アルファベット綴りが不明な現地語のカタカナ表記をどうアルファベットに置き換えるか、あるいはJECRやEM（下記）にあって原訳にない作者名や地名、固有名詞のアルファベット綴りをどうカタカナに置き換えるべきか、わからない、という場合は、ヘボン式ローマ字表記をベースに現地で聞いた音声やインターネット上の情報を参照してわたしの責任で仮にこれを行い、【　】をつける。

EM（the contents of one of the English Manuscripts）英語版原稿

先に説明した英語版原稿の図版目次。ここにもJECRとは異なる点がいくつかある。

OM　（*Old Masters : Australia's Great Bark Artists*. National Museum of Australia, 2018）『オールド・マスターズ』

この展覧会カタログは、二〇一三年一二月から一四年七月にキャンベラのオーストラリア国立博物館で行われた展覧会（のち中国へ巡回）のために出版された。この地域の芸術文化の代表的な研究者たちのエッセイを巻頭に、樹皮画の「巨匠」たちの作品を掲載。描かれた物語の読解を含むこの図録には、同館所蔵のベネット・コレクションからも作品が選ばれており、『オーストラリア未開美術』収録の作品と同一のものもある。作家名・作品題・プロフィール等をランス・ベネット遺稿の外で確認できる比較的最近発表された資料であるため、ここに加えた。

2）情報の記載順・記載法

講談社版の図版番号（EMやJECRでは番号が違う場合、これを併記）; 図版および解説の掲載頁 ; 原訳の日本語タイトル／原訳のカタカナ書き作者名 ; JECR記載の英語タイトル［EMがこれと異なる場合これを併記］／JECR記載の作者名［他の表記がEMないしOMにある場合これを併記］; 図版番号なしの掲載写真や図があればこれらの内容と掲載頁 ; JECRに英語版不掲載を意味する“Not in EE”という付記があればこれを写す ; 注記（その他の情報とコメント）　以下、この順に情報を記載し、つづけて解説・分析を記す。

図版 4-5（EM 5-6）p. 20 ロック地方のナムロルドの男女／ナヨンボルミ　Male and Female Namurrordo, Malicious Spirits of the Stone Country（ストーン・カントリーの邪悪な精霊、ナムロルドの男女）［EM: Namurrordo, Malicious Spirits of the Falling Star（落ち行く星の邪悪な精霊、ナムロルド］/ Naiyombolmi［OM: Najombolmi］

「ナイヨンボルミは「ロック地方の始まるところ」東アリゲーター川と南アリゲーター川のあいだにあるノーランジー・クリークの上流パラウル地方で生まれた。」この「ロック地方」というのは日本語版巻末のオーストラリア北部地方の地図（228-9）中央の薄墨色と濃い墨色地帯の間あたり、地図上に「ストーン・カントリー」と記されている場所、すなわち岩石の多い地域の地形的特徴を指す名称とわかる。白人入植以前、足しか移動手段がなかった時代を生きてきた長老ナイヨンボルミにとって、岩石地帯といえばまさにこの地域、つまりこれは一般名詞でありながら固有名詞でもある。

ランスは解説の「作者」欄でナイヨンボルミをつぎのように描写している。「やせて筋ばった小柄な男、ナイヨンボルミは人好きのする 70 歳ちかい老人である。いつも彼は何頭もの飼い犬にぐるりととりまかれ、ときにはそれに圧倒された様子をしている。彼は独特な二つの表情をもっていて、よく動く顔は話すたびに絶えず変化する。ひとつは少し喜劇的に見えるおびえた表情であり、他は非常に愉快そうな顔で、そういうとき彼はかん高く笑う。土人英語で話していても、土語で話していても、彼のことばには鋭いユーモアがあり、彼は心からそれを楽しんでいるようだ。」一方『オールド・マスターズ』ではナイヨンボルミは以下のように紹介されている。「ナイヨンボルミは有名な岩絵画家であり、また樹皮画の描き手でもある。さらにすばらしい狩人、漁師としても評判が高く、彼のあだ名であるバラマンディ［この地域でよく食される大型の魚］・チャーリーはここからきている。ナイヨンボルミの岩絵はカカドゥ国立公園で見ることができる。（…）」（中村訳、OM p. 215）。

ランスの解説には独特の臨場感がある。部外者としての自覚はつねにありながら、一緒に輪になって座っているような人々の体温が感じられる表現は、主観の入りようが明らかで（それは主観に埋没することとは違う）、参与観察的視線から、作者を自分と対等な個人として尊重する姿勢が立ち上がってくる。アカデミック・ライティングにおいてもまったくの客観などありえないことを認めるポストコロニアル批評以降の立場からみて、ランスの記述はむしろ今日的で新鮮に感じられる。

一方「土人英語」「土語」といった訳語はおそらく pidgin English や vernacular language の訳とおもわれるが、いまでは侮蔑的とみなされるだろう。そもそもこの本のタイトルにある「未開美術」ということばも、いまではありえない。しかし当時の感覚としてはこれらの用語に差別な意図はまるでなく、むしろ「原始美術」流行の潮流において魅力的な題とみた人が多かったと考えられる（松山 161-162）。半世紀前の出版当時は日本でもオーストラリアでも、より明瞭に差別的な俗語がいまより頻繁に、問題視されずに用いられていた時代だった。その後現在までに起きた先住民側からの異議申し立ての数々が――そのもっとも有名なもののひとつ、イリカラ樹皮画嘆願書（Yirrkala Bark Petition, 1963）にサインした長老たちが、まさにこの本に登場するマワラン・マリカらであるわけだが――次第に先住民族をとりまく空気を変えていったわけである。

二枚の絵の右側、男性のナムロルドを描いた樹皮画（図版 5）は『オールド・マスターズ』にも再

録されている。OMではナイヨンボルミの名の下にクラン名、言語名、生没年の記載があり（Bardmardi clan, Jawoyn-Kundedjnjenghmi language/about 1895-1967）、巻末の「オールド・マスターズ」プロフィール欄には半族名（Yirridjdja moiety）も記してある。一方日本語版の作者情報欄には「半族、言語／イリジャ、グンジェイミ」とある。イリジャないしイリチャ（OMの英語綴りではYirridjdja）、そしてデュワ（こちらの英語綴りはDuwa）、この二つに、人々だけでなくいわば世界を大別する「半族（moiety）」システムのことは脇におくとして[注4]、おそらくはJawoyn-Kundedjnjenghmiの後半部分が「グンジェイミ」と記された、その簡略化には複数の要素がからまっていると思われる。

日本語の音声表記はオーストラリア先住民族のことばを記すにはじつに不向きである。アルファベットを用いればもうすこしましだ（表記できる音が増える）が、これも充分な道具ではない。ナイヨンボルミの名前は『オールド・マスターズ』ではNajombolmiになっている。情報提供者、収集者、編者、翻訳者それぞれの発音と綴り方、方言間の細かい相違などから、「正しい」表記のバリエーションは数多く生じうる。ランスは自分が調査対象としている地域には、五〇あまりの「方言」が用いられていると書いている（ベネット 195）。どれが方言でどれが言語かといった問題も含め、当然話は簡単ではない。その上まさにランスがアーネムランドのある長老と行ったように、互いの名前を交換する、名前を変えるといった場合もある（194）。かれらの名前や所属グループ、地名の表記はむずかしい。

いうまでもないことだが四、五万年という長い間現在オーストラリアと称される大陸で生活を営んできた人々が、たまたま文字を作り出した古代文明から遠い場所にあったことは、かれらの文化の劣性の証明には、まったくならない。文字がないのが世界の諸文化の大半にとって本来の姿であり、文字を支配階層が用いるようになったごく一部の古代文明から次第にその利用が拡散していったのは、日本を含め多くの場所で比較的最近起きたことだ。脇道に逸れるようなことを書くのは、ここでランスが解説するナイヨンボルミの「作品にまつわる伝説」が、科学的な近代文明こそ「正しい」認識のありようを示していると信じて疑わない人には困惑をもたらす内容であって、そしてこの伝説こそがEMとKE、さらにJECRの作品題の違いを生んだことが確認されなくてはならないためでもある。

ランスいわく、作者ナイヨンボルミ、さらにこの絵の物語を詳しく話してくれたディイジャおよび「必要に応じて」通訳をつとめたナジュウィリのいうには、岩石地帯の洞窟に住むナムロイドというやせた、長い爪、髪の長い精霊は「とても危険なやつ」で、「日暮れになるとこそこそ出てきて、空を歩きまわり、眠っている原住民をさがしてその肝臓と腎臓をとり去ってしまう」という。ナムロイドは夜「「自動車のヘッドライトのようなすごく大きな光」を放って、天空をゆるやかに横切り、数秒間、彼らの姿を現す」。かれらは流星なのだ。それでEMの作品題にはFalling Starsという表現が採用されているのだろう。

流星が見た者に死をもたらしかねないと伝えるこの話を、当時これを描いた当のナイヨンボルミはじめコミュニティの人々は、「ほんとうに恐れてはいないよう」でありながら、この説明が「まったくまじめに受け取られている」ようでもある、とランスの記述は揺れている。おそらく、これが正確

なのだろう。一見伝統的な樹皮画は、砂漠のドット・ペインティング同様、白人文化侵入以前のオーストラリア北端の絵画文化と、白人の芸術観・民族文化への関心・美術工芸市場の交差点に生じた表現形式だ。当時から現在まで、この揺らぎこそが現代オーストラリア先住民美術の土壌なのだ。

6-7（EM 8-9）p. 22-23 稲妻の精霊、アリユルの男女／ナイヨンボルミ　Malicious Spirits of the Lightning［EM: Male and Female Ngaliyure, Malicious Spirits of the Lightning］/ Naiyombolmi 図版番号のない岩絵の挿図 p. 22　Not in EE

アリユルの語は JECR の作品題にはない。EM には Ngaliyure の語がみえる。ンガリユル、ンガリユレと読めそうなこの語をカタカナで表現する際にアリユルとした理由は、原とランスの間の書簡に見いだされるのか、あるいは日本語ではンで始まる語は存在しありえず、あえて書けばングとなる鼻濁音はンに簡略化される傾向もあるから、ングを除きアリユルとしたのかもしれない。

KE 解説の「絵にまつわる伝説」欄には、この名で知られる精霊について、こう説明されている。「身体から石のマサカリがいくつも生えている精霊たちが、天高く座っている。雨期に、雨雲がもくもくと湧き上がると、彼らは空を横切って光る稲妻のヘビで帯を描き、その強力なマサカリを地上に振り下ろして、一撃のもとに木を裂いてしまう」。帯とマサカリの関連がいまひとつわたしにはわからないが、ここに描かれているのが季節が雨期と乾期の二つしかない赤道に近いオーストラリア北端の熱帯雨林ならではの、雷の力がみなぎる精霊であることはよくわかる。ひじを下げひざを上げ両足を離したおかしな座位は雲の湧き上がるのを待っているときのポーズで、「マサカリを振り下ろす的を探して、目だけを動かしている」のだという。

興味深い挿図が図版 6 と同じ頁に、図版番号なしで掲載されている。これは伝説によれば「ずっと昔、男のアリユルが、ノーランジー・クリークの近くのバルング・バルング洞窟の壁に自分の姿を描いた」岩絵だという。ランスがみるところ「側面図」であるらしい。この地域では岩絵は霊的存在が描くものとみなされてきたようだ。稲妻を帯のように掲げ持ち、足を広げ男女の生殖器を誇示するように大きく誇張して描かれたこの精霊は、儀礼的に深い意味を持つと思われる。二枚の図版（岩絵には言及もない）が JECR で英語版不掲載（Not in EE）になっているのは、神聖／秘密の禁忌に抵触するからであろう。

日本語でこれが読めてしまうよそものの女であるわたしは見なかったふりをして、この頁を静かに閉じる。そう書きながら、この頁に学べたことを稀な幸運と思う。わたしもここで揺らいでいる。そしてこれまでにこの問題について考え進めてきたことを再びたどる。

まず思い出さなくてはならないことは、異文化接触は公的行事やセレモニーとしてだけではなく日常茶飯事として考えなくてはならない、ということだ。日々の生活の中に聖性は浸透し、汪溢し、漏洩している。オーストラリア北部の伝統を重視する女性は男性の秘儀について表立って言及したりのぞき見たりはしないが、だいたいどういうことなのかはほぼ、わかっている。大切なのは聖性への敬意の表明だ。すべてを明るみに暴き立ててどんな社会に属する人間にもわかるように説明すべきと考えるような学術的態度がある。この態度の絶対視をポストコロニアル批評の立場から批判し、これと

は違う態度で、異なる文化、秘匿されるものについて、言及を試みる。これがわたしがしようとしてきたことだ。つまりトラブル回避を最終目標にしてはいけない、とわたしは考えている。言及を避け、あるものをないことにすることで摩擦を迂回さえできればいい、とは考えない。それはもっとも倫理的に問題のある態度だとわたしは思う。異文化が一度接触し変容が始まった以上、その前線を見守り報告することは必要である。それは研究者の義務でもあるはずだ。

ある文化の精神的内奥に接近することには、多くの場合修行の過程が必要だ。女性であることがこうした過程の決定的な妨げになる文化は、オーストラリア先住民族だけでなく、日本を含め数多くの民にある。しかしいかなる文化も、変化する。硬直し変化しないものは滅びてしまったもの、剥製にされ保管されるだけの終わった文化だ（博物館での所蔵／展示もまた変化の途上にあり、いかに生きて動く文化を示すかの模索中であることは注記しておきたいが）。対立する規範、あるいは変化の要求の前に立ち今後どうするか、選択を迫られるとき、譲らずに核として保持しつづけるべきもの、それなしに侵略とは違う他者への接近がどうしても不可能なもの、それは敬意だとわたしは考える。敬意を測る絶対的な尺度はない。そのときどきで可能な敬意の表明法を探るほかない。

135 p. 182　聖なるブルローラーの文様［EM: The Design on a Sacred Bullroarer］／マディギン【Madigin】 Not in EE　Note: No name nor title given but only “（Port Keats）” appears as an explanation of plate 135 in JECR.

この絵はダーウィン南西のキンバリー地方の端、キーツ岬南西のものであると作品情報欄に記されている。当時は、そしておそらくいまも訪問するのがとても大変なこの地の「宗教的な儀礼とそれに結びついた芸術」の特徴について、ランスは「アーネムランドのものとはかなり違っており、むしろ西部砂漠地帯から南、あるいは南東にかけての部族のものに近いように思われる」（ベネット 211）という。解説によればかれらはチュリンガ（聖物）とブルローラー（うなり木）を儀礼に用い、樹皮画が「10 年前までまったく知られていなかった」のでアーネムランドからその技術が採用されたのちも、樹皮を四角ではなくたいていブルローラーのように卵形に切りとる、という。たしかにそれは驚くほど砂漠の民の伝統文化に似ている。

日本語版改訂図版目次には作者名もタイトルもなく「キーツ湾」とだけ記してあり、欄外に「英語版不掲載」と記載がある。作者解説によればマディギンは「まだ 40 代であるが（…）古い文化に最も強い興味をもっている」人物で、この絵は「1950 年代末にキーツ岬に樹皮画が紹介されて後、最初に書かれた作品の一つである。その文様は、マディギンの聖なるブルローラーのひとつに彫刻された型からとったものである。写実的な要素はまだ紹介されていなかった」という。図版解説ではドットと円で描かれた一見抽象的な文様が、神聖なブンジの儀礼のための踊りの場や踊り手の足跡、繁みの中の道を表わした意味深いものであることが説明されている。日本におけるアボリジナル・アートの評価において、中央砂漠の絵は写実から抽象に一気に「進化」した、といった解釈を時折みかけるが、これがまったく筋違いなものであることが、この絵からはっきりわかる。オーストラリア中央や西部の砂漠の民、そしてかれらに近い文化をもつキンバリーなどの地域では、写実的絵画伝統はむし

ろ他の地域から後の時代にもたらされたものであって、一見抽象絵画のようにみえる文様のほうが非常に古い、伝統的なものであるのだ。

この絵が英語版から削除される対象となった理由は、やはり聖性が高すぎるからだろう。一九七〇年代に砂漠で始まったアクリル絵の具を用いる先住民族絵画のスタイル、いまではすっかり樹皮画をしのぎアボリジナル絵画の主流になったドット・ペインティングの初期に起こった神聖／秘密の絵をめぐる論争は、英語版の図版選択にも影響したはずだ。砂漠のドット・ペインティングと樹皮画の交差点に、古く重要な秘密の儀礼が描かれているこの絵には、時間と地理の交錯が感じられる。この絵をここに再録することなくただ日本語で内容を確認するというのが、わたしのアボリジナル絵画学習の態度としては正しいものに思われる。

以上数例をとりあげただけでも論じられるべき問題が数多く浮上する。確認照会・解読作業そのものが、スリリングな異文化接触の実践となる。オーストラリア北部地域の先住民族文化に関心のある者ならぜひ知りたい内容を含むこの本がなにを語っているのか、日本語が読めない多くの読者のために、すくなくとも画家の名と図版の題がわかる英語の詳細目次を提供することは非常に大切であり、そしてときに危険な行為であることがわかるだろう。今後引き続き『オーストラリア未開美術』の日本語版詳細を閲覧した英語資料と照会しながら確認していくことを記し、本稿を終える。

注

（注 1）　母と息子の混同を避けるため、ベネット親子への言及は基本的にファーストネームを用いる。ランスと事実婚関係にあったバーバラ・スペンサーへの言及もこれに合わせ、また同時にボールドウィン・スペンサーとの混同を避けるため、ファーストネームを用いる。また本稿中には直接お目にかかり多くのことを教えていただいた方々への言及がある。ご協力に深く感謝し、表記統一のために敬称を略したことをお詫び申し上げる。

（注 2）　バーバラはドロシーが書き手として不十分な能力しかなかったのではという憶測を完全に否定していることを、ここに書き添えておく。「これは強調しておきたいことだが、ドロシーはとてもよい文章の書き手だった。ランスへの彼女の私信をわたしは持っているが、生き生きと、自在にどんどん（vivid with a lovely rolling pace）書いている」（中村訳、Spencer b）。ドロシーの話し方を彷彿させるこの描写は、わたしにも納得がいく。彼女はたんに公的文書や論文を書くことにあまり興味がなかったか好きでなかった、あるいはそうしたことに自分は向かないと思っていたのかもしれない。亡くなる前にドロシーに会ったとき（中村 2004）彼女は自伝を執筆中だった。グーンはその草稿から引用している。おそらくドロシーが見せてくれたのだろう。しかし死後もそれは発表されず、彼女の名前で書かれた論文やエッセイもほとんどみつからない。だがランス宛のドロシーの手紙はたしかに保管されている。大恐慌の時代、経済的困難から大学に一年しか通えず日々の生活費のために働いたというドロシーだが（Goon）、間違いなく生き生きとした好奇心と知力の持ち主であった彼女を、教育が充分でないため文章がよく書けない人のように思いこむのはまったくの誤りである。

（注 3）　アメリカの研究者 Lewallen は北海道先住民族の女性文化をあつかった著書で「血に伝統と文化が盛りこまれている」と信じる日本人の「血統を基盤にした帰属システム」の根強さを「血のイデオロギー」と

呼んでいる。たしかに先住民族に限らず人種民族に関する日本人の議論は、いまに至るまで、肯定的なものにしろ否定的なものにしろ、血のイデオロギーの確信のもとに主張されることが多い（Ann-elise Lewallen *The Fabric of Indigeneity: Ainu Identity, Gender, and Settler Colonialism in Japan*, University of New Mexico Press, 2016）。

（注 4）　砂漠ではこのサブセクション・システムは四つ、八つと数が増えより複雑になる。

参考資料

中村和恵「すべてはいまもそこに――オーストラリア先住民族美術と転生する祖霊のソングライン」稲賀繁美編『映しと移ろい　文化伝播の器と蝕変の実相』2019 年、pp. 374-391.

-----「「絵の所有者」――知的財産としての現代アボリジナル絵画における「物語」の意味」『明治大学教養論集』381 号、2004 年、pp. 19 – 69.

-----「砂漠の神話地図 ――オーストラリア アボリジナル絵画の現在」『南半球評論』8 号、1992 年、pp. 12 – 17.

松山利夫「「オーストラリア原始美術」展とその民族学的背景――日本最初のアボリジナル美術展をめぐる資料の紹介」『国立民族学博物館研究報告』32（2）、2008 年、pp. 149 – 236.

ランス・ベネット、泉靖一編、原ひろ子訳『オーストラリア未開美術』講談社、1969 年 .

R. M. Berndt ed. *Australian Aboriginal Art*, 1964.

Jeremy Eccles “Took indigenous culture to world” *The Sydney Morning Herald*, March 2, 2013（Eccles a）.

-----"Lance Bennett 1938-2013" *Aboriginal Art Directory*,（https://news.aboriginalartdirectory.com/2013/03/lance-bennett-19382013.php）March 6, 2013（Eccles b）.

Kay Goon, “Dorothy Bennett — A Dreaming” *Northern Perspective.* vol. 19, no. 1, 1996. pp. 23-35.

National Museum of Australia ed., *Old Masters: Australia's Great Bark Artists*. Canberra: National Museum of Australia Press, 2nd edition, 2018.

Newspaper clippings in the Bennett collection（Various papers and typescripts 1985-2008）. Call Number pMS 6264, Accession no. MAR08/169, The Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies.

Adrian Newstead *The Dealer is the Devil: An Insider's History of the Aboriginal Art Trade*, 2014（digital edition）.

Barbara Spencer interview on March 2, 2019（Spencer a）; e-mail to Kazue Nakamura on January 22, 2019（Spencer b）.

“Territory Story”（Dorothy Bennett's biographical information）in Territory Women Collection, *Northern Territory Library* website（http://hdl.handle.net/10070/227639）, Northern Territory Government, accessed on 30 September, 2019.