

つくり手の自称についての考察

—ナイジェリア、ヨルバ発祥の地方都市イレ・イフェにおける「アート」と「アーティスト」の事例より—

緒方しらべ

総合研究大学院大学 文化科学研究科 比較文化学専攻

はじめに	2.3 伝統的価値と近代的制度の狭間にあるアート
1 先行研究の検討	3 つくり手の自称
1.1 人類学におけるアートの研究の展開	3.1 英語のみを使う
1.2 人類学における本研究の位置づけ	3.2 英語とヨルバ語を使う
2 イレ・イフェのアート	3.3 ヨルバ語のみを使う
2.1 伝統的価値に寄りそうアート	4 まとめと考察
2.2 近代的制度に寄りそうアート	おわりに

はじめに

本稿は、ナイジェリア南西部の地方都市イレ・イフェにおいて、造形のつくり手が何を「アート」と呼び、誰を「アーティスト」と呼んでいるのか、その輪郭を描きだすことを目的とする。

人口約40万人の地方都市イレ・イフェは、ナイジェリア三大民族のひとつであるヨルバの発祥の地とされ、ヨルバという民族、そしてヨルバのアートを語る際に欠かせない存在でありつづけている。アートをめぐっては、これまでの研究において、「ヨルバアート」という視点から、考古資料や「伝統的アート」および「モダン・アート」として研究されてきた（Harris 1997、1994; Garlake 1978; Willett 1967）。また、展示においても、10世紀から15世紀にかけて栄えたとされるヨルバのイフェ王国に焦点があてられ、おもに、土器・真鍮・青銅製の頭像や偶像といった考古

資料によって、イフェは表象されてきた（Phillips 1996; Drewal and Schildkrout 2010）。こうした研究や展示は、調査者やキュレーターによって選ばれたモノの象徴的形態と意味や社会的機能、あるいは、つくり手とヨルバ文化とのかかわりを明らかにしてきた。これに対し、本研究は、当該社会の人びとのなかでも、とくにつくり手の視点に焦点をあて、彼らが何を「アート」と呼び、誰を「アーティスト」と呼んでいるのかを明らかにしていく。

アートという言葉に組みこまれてきた権力関係は、すでに20年以上まえに、ジェームズ・クリフォードによって指摘されている（Clifford 1988）。植民地主義者によって非西洋から集められたモノは、20世紀に入る頃から、審美的な芸術作品と諸民族の「伝統」を表象する文化的器物という、大きく分けてふたつのカテゴリーへ

と分類されるようになり、さらに、それぞれについて真正性が疑われるモノは「非文化」と「非芸術」に分けられていった。こうした分類を基準に、モノが人類学というアカデミックな学問や美術館や博物館のなかに制度化されていく様子を、クリフォードは「芸術＝文化システム」と呼んだ¹⁾。このシステムは欧米的近代に特有のものであるにもかかわらず、人類に普遍的な価値基準として芸術市場やアカデミズムによって権威づけられてきたのだった。

このようなシステムが明らかとなった今日では、もはや、何が「アート」で、誰が「アーティスト」であるのかを決めることの背後にある権力問題から目をそらしてモノやつくり手について語ることはできない。あるモノをアートと呼び、ある人をアーティストと呼ぶことは、「芸術＝文化システム」という植民地主義的な支配の言説に荷担することになってしまうからだ。これは、アートを対象とする美術館・博物館関係者や研究者に限られることではない。つくり手であっても、自ら「アーティスト」を名乗り、自らがつくりだしたものを「アート」と呼ぶことは、「芸術＝文化システム」に基づく芸術市場とアカデミズムに自ら屈服し、その支配に従属しているということにもなるだろう（古谷 1998: 68）。こうした問題意識を出発点とし、本研究ノートでは、イレ・イフェのつくり手たちにとって「アート」や「アーティスト」がどのようなものであるのかを、つくり手たちの自称を検討していくことによって探っていく。

本研究ノートでは、まず、(1) において、先行研究を概括することで人類学における本研究の位置づけを明確にし、本稿がつくり手の自称に着目する根拠を示す。次に、(2) では、筆者のフィールドワークによって明らかとなった、イレ・イフェにおけるアートがどのようなものであるのかについて、伝統的価値と近代的制度に寄りそう、あるいは寄りそわないという観点から概観する。このような観点到立つのは、イレ・

イフェでつくられるアートを、単に、「絵画、彫刻、陶芸、染色」のように西洋美術史的に分類することができないためである。そして、(3) では、(2) で俯瞰的に概観したアートのつくり手個人に焦点をあて、彼らが自分たちの職名をどのように称しているのかに着目する。イレ・イフェのつくり手は、英語のみ、英語とヨルバ語の両方、ヨルバ語のみという3つの手段で自称する²⁾。ここでは、つくり手の自称およびビジネス名にみいだされる、彼らが対象とする享受者、そしてアートをめぐるイレ・イフェの歴史的背景との関係から、つくり手が意味する「アート」や「アーティスト」が何であるのかを検討していく。最後に、(4) において、本稿のまとめと考察をおこなう。

1. 先行研究の検討

1.1 人類学におけるアートの研究の展開

ここでは、西洋側の視点・価値観を基準にアートを絶対視した植民地主義とプリミティヴィズムに対し、人類学や隣接する諸分野でアートが相対化されていく過程を追いながら、人類学におけるアートの研究の展開を概観する。

〈植民地主義とプリミティヴィズム〉

19世紀後半、ヨーロッパの列強による植民地支配が拡大するとともに、西洋人は、未知の大陸や国々としての植民地の人やモノへ興味をもつようになっていった。ヨーロッパ各地で開かれた万国博覧会は、主催する国の国家の強大さを見せる場であり、世界中の国々から様々な製品や美術品が集められた。そこで帝国の偉大さを示す具体的な例としての「他者」展示にみられる珍奇さやエキゾチックな美は、観客を魅了するものとなっていった（竹沢 2001: 92）。19世紀末、フランスの画家ゴッガンが、パリ万博で見た「未開人」による「プリミティヴ」な表現手段に刺激を受けてタヒチへと発ったことから、プリミティヴィズムという当時のヨーロッ

パの風潮をうかがうことができる³⁾。しかし、それは「珍しくて美しいプリミティヴアート」という西洋人による美的価値観のみで評価され、プリミティヴアートのつくり手や、それが当該社会においてどのような意味をもつのかについて目を向けないどころか、「未開人」には美的感覚がないとすら思われていた (Jopling 1971: xv)。

〈アートの相対化のはじまり〉

西洋が非西洋のモノをアートとしてみいだし、いくなかで、人類学においても、19世紀後半からアートがとりあげられるようになっていったが、その多くは、進化主義や伝播主義に基づいた研究であった。このような視点を批判し、歴史個別主義および歴史相対主義に立脚してアートの研究をおこなったのがフランツ・ボアズであった。ボアズは北西海岸インディアンのアートについての記述を1890年代よりはじめ、1927年(改訂1955)に出版された『プリミティヴアート (Primitive Art)』では、西洋人による美的価値判断に基づいた記述ではなく、北西海岸インディアンのアートの様式、象徴、技術、そして詩学やパフォーマンスについて経験実証的に分析・考察することで、アートを創造し、享受するという人類の普遍性をみいだした (Jonaitis 1995)。ボアズは人間集団の文化の境界をあらかじめ定めてから分析をはじめめるのではなく、幾何学的なデザインや物語など、それぞれの文化要素の差異を明らかにし、その差異を説明する要因として文化を析出するという、文化要素の分布から出発する方法論をとった (大村 2011: 510-511)。人類の普遍性と歴史による多様性を同時に論証し、進化主義の仮説を決定的に反証するボアズの歴史相対主義は、その後、人類学におけるアートの研究のなかで一貫しておこなわれていくアートの相対化を明確に導くものであった。

ボアズにつづき、人類学においてアートの研究に関する議論が活発におこなわれるように

なったのは1950年代に入ってからであった。こうした議論の多くは、美術史家、美術批評家、アーティストといった他分野の専門家たちと共になされていった。これによって、非西洋社会の人びとの美意識や彼らのつくりだすアートと社会との関係、そして個々のつくり手についての記述が、欧米の人類学者たちのフィールドワークによって多くなされるようになっていった⁴⁾。マリアン・スミスによるシンポジウム (編著)『部族社会の芸術家たち (The Artist in Tribal Society)』(1961) (和訳版 1973) やアントニー・フォージによるシンポジウム (編著)『プリミティヴアートと社会 (Primitive Art and Society)』(1973) などがそうである。1981年には、アートの人類学的研究としてはじめての単行本となったロバート・レイトンの『アートの人類学 (The Anthropology of Art)』が出版された。1992年には、ジェレミー・クートとアンソニー・シェルトンによる(編著)『人類学、アート、美学 (Anthropology, Art, and Aesthetics)』にまとめられているように、1920年代からの人類学とアートとの関係の変遷をふり返り、人類学がどのように非西洋アートの研究に寄与できるかを探るシンポジウムが、イギリスの人類学者を中心に開かれた。

こうした流れのなかで、1980年代半ばごろから、人類学や関連する領域において、アートの概念やその実践、それらを支えている制度などに対する批判的再検討が活発におこなわれるようになった。そこで明らかとなったのは、アートという概念が西欧近代の産物であり、人類の歴史のなかで、あくまでも限られた人びとによるひとつの概念でしかないということである。先に述べたクリフォードの提示する「芸術=文化システム」にみられるように、アートを特権的な価値あるものとして流通させ、普遍的な価値基準を備えているとされる欧米の美術界やアカデミズム界は批判の対象となっていた。

〈展示・表象のポリティクスをめぐる議論〉

こうした議論において、博物館や美術館のいとなみを批判的に検証しようという動きも盛んとなり、非西洋のアートをめぐる展示と表象が議論の中心となっていた。その契機となったのが、1984年、ウィリアム・ルービンによってニューヨークの近代美術館で開かれた「20世紀美術におけるプリミティヴィズム—『部族的』なるものと『モダン』なるものとの親縁性」展である(ルービン 1995)。この展覧会のねらいは、「親縁性」に着目することで、西洋の造形と非西洋の造形の区別を越えた人間の芸術的いとなみの能力の普遍性を提示することであった。しかし、「モダン」なるものと区別される「部族的」なものが存在するという、その前提が最大の問題点であるとして、トーマス・マクエヴィリー(1984)、ジェームズ・クリフォード(1988)、吉田憲司(1995)らによって、同展覧会は批判された。同展以降、博物館や美術館のキュレーターたちは、非西洋アートの展示の仕方について自省的にならざるをえなくなり、新たな展示の試みが展開されていった。本稿では、そうした試みに寄せられた賛辞と批判の詳細は割愛するが、それらが、いずれも新・植民地主義(ネオ・コロニアリズム)、および、近代におけるアートをめぐる不均衡な力関係を乗り越えようとする試みであったことを、ここでは確認しておきたい⁵⁾。

〈アートの制度・美学の批判的検証〉

展示・表象のポリティクスをめぐる議論と並行し、アートの制度や美学を批判的に検証しようとする議論が、人類学および隣接する諸分野でおこなわれるようになった。美術批評家アーサー・ダントーは、あるモノをアートと認識させる目に見えない制度(アートの理論や文化・社会・政治・経済的背景)を「アートワールド(The Artworld)」と呼び、アートを自明のものとする見方を批判的に指摘した(Danto 1964)。これによって、アート(モノ)をアート(芸術作品)

とするのは、それをアートだと決定する美術館、あるいはアートの理論といった制度であることを明らかにしていく議論や展示がなされるようになった(Dickie 1974; Vogel 1988)。こうした、非西洋アートへの西洋側の視点の批判的再検討において、その矛先が向けられたのは、18世紀半ばに登場した西洋美学、とりわけドイツ観念美学であった(佐々木 2008: 202)。アートを当該社会のコンテクストに位置づけて解釈することを提唱したクリフォード・ギアーツは、西洋美学に立脚した審美的な観点からのみによってデータを収集し、作品そのものについての論考を重視するアートの研究は、社会活動の諸形態についてのデータという、当該社会の理解の土台となるデータの存在を隠してしまうと指摘し、ドイツ観念美学を批判している(ギアーツ 1991: 166-169)。また、ブルデューは、カントの美学やそれを踏襲するものたちは、きわめて個別のかつ社会空間と歴史的時間の中に明瞭に位置づけられるアートというものを、無意識のうちに普遍的本質に仕立てあげようとしていると批判する(ブルデュー 1996: 165・205)。

〈アートの相対化の極限〉

このように、人類学におけるアートの研究は、歴史相対主義に立脚したボアズ以来、アートを相対化し、西洋アートの地位やその価値観のみによる審美の絶対視、そしてそこに潜む西洋中心主義的なイデオロギーを問いなおす仕事をおこなってきた。そのなかでも、「反美学論」を提示し、アートを極限にいたるまで相対化しようとしたのは、イギリスの人類学者アルフレッド・ジェルであった。ジェレミー・クートとアンソニー・シェルトン(編著)による『人類学、アート、美学(*Anthropology, Art, and Aesthetics*)』(1992)のなかで、ジェルは、アートの人類学を確立するための第一歩は、美学と完全に決別することであるという議論を打ちだした(Gell 1992: 42)。こうした、美学に反する立場を主張するジェル

は、美学や美術批評のように、人間の超越的な美の表現や、視覚的なコミュニケーションの媒体としてアートをとらえるのではなく、アートが生みだされ、流通していく過程における社会関係を明らかにすることが人類学の仕事であるとする。ボアズをはじめとするそれまでの人類学者たちは、西洋美学を絶対視することなく、非西洋のアーティストたちの美学も正当に評価するために、それぞれの文化のもつ異なる美学の特徴を明らかにすることで、アートを相対化してきた。しかしその際、アートが社会的コンテキストから独立させられて具体化されてきたことをジェルは批判し、社会のなかで「働きかけるもの(エージェント)」とその「働きかけ(エージェンシー)」に注目して、人とアートの社会関係を説明するべきであると主張する。このように、ジェルは、いくらアートを相対化する試みであっても、各民族のアートの「美学」や「意味」を探究することは、結局は、西洋美学や西洋アートの理論に依拠することになるという主張から、これまでの人類学におけるアートの研究を批判している。

〈アートの相対化の先へ〉

西洋生まれの、あるいは、少なからず西洋の影響を受けているアートという概念に対してどのようなアプローチが可能であるかという問題は、人類学において検討がつづけられている(Coote and Shelton 1992; Layton 2003; 内山田 2008; 佐々木 2008; 古谷 2008)。たとえば、佐々木重洋は、アートについての審美的な議論を根底から批判して提唱されたジェルの理論に対し、カントの哲学をはじめとするドイツ観念論美学が西洋美学において今日もなお強い影響をもつことを認めたくて、ドイツ美学から学べるものを再検討し、人類学は必要以上に「芸術(アート)」から距離を置くべきではないと主張する(佐々木 2008)。また、古谷嘉章は、芸術(アート)という概念を、人類学の文化をより明らかにするた

めの道具として使用するにせよ、芸術(アート)として生産、流通、消費されているモノを研究対象とするにせよ、従来「芸術(アート)」という言葉であいまいに名指されてきたもの「辺り」に注目した議論を、人類学において展開していくことを考案する(古谷 2008)⁶⁾。

1.2 人類学における本研究の位置づけ

以上に概観してきたように、これまで、人類学はそれぞれの文化や社会におけるアートの表現や美学、意味や機能を明らかにすることで、西洋アートの絶対化の否定、つまりアートの相対化をおこなってきた。また、これによって、モノを収集する側と収集される側、展示する側と展示される側、アーティストとみなす側とアーティストとみなされる側、つまり、おもに西洋・非西洋のあいだの不均衡な力関係を問題視し、それを乗り越えようとする試みをおこなってきた。本研究は、西洋アートの価値観に依拠することなくイレ・イフェの「アート」の諸相を記述するという点において、そして、「芸術=文化システム」に代表される、近代におけるアートの支配の言説と当該社会を生きる人びととの関係を検討していくという点において、人類学におけるアートの研究の一端に位置づけることができる。

しかし、本研究は、1980年代以降議論の中心となってきた展示という場に限定することなく、美術館や博物館、アート・ギャラリーにほとんど現れることのないアートおよびアーティストたちも対象とする。また、本研究は、アートの美学や意味、そして制度を批判するものではない。たしかに、西洋的価値観に依拠する美学や意味・定義にもとづいて当該社会のアートを検討することはできない。ところが、当該社会を生きる人びとも、実際に「アート」という言葉を使い、それに意味をもたせている。また、アートワールドという制度と無縁のところで暮らすつくり手もいれば、アートワールドとかかわり

ながら暮らすつくり手もいる。本研究は、これに着目するため、あくまでも、当該社会のつくり手が使う「アート」という言葉を使って記述・分析・考察をおこなう。

ジェルはアートという言葉にあらかじめ組みこまれた意味合いを避けるために、アートのかわりに「インデックス」という言葉を用いた(Gell 1998)。つまり、「芸術＝文化システム」から完全に逸脱し、アートの社会的機能を明らかにすることを試みた。しかし、「インデックス」は分析概念に過ぎず、当該社会を生きる人びとが使っている言葉でもなければ、実際に彼らが、彼ら自身やモノ（アート）が発揮する社会的なエージェンシーを認識して暮らしているわけでもない。また、研究者も、自身の「芸術＝文化システム」への関与を認めることなくアートについて語ることはできない。したがって、同システムから逸脱しようとするのではなく、むしろ、調査者である筆者をふくめ、当該社会の人びとが、同システムとどのようにかわり、あるいはかわっていないのかという点に着目することが重要である。本研究は、それが何を指しているようにも、どのような意味をもとうとも、リアリティとして彼らが「アート」と呼ぶものが存在し、そこでその「アート」なるものを認識して暮らしている現場から、アートについて考察していくアプローチをとる。

佐々木(2008: 215)が指摘するように、さまざまな出来事に対して各々の社会集団単位で人びとがある程度の共通性をもって示す感性上、直感上の反応と、広義の創造行為、表現行為、個人の創造的才能にも留意しながら、それぞれの歴史的、社会的文脈に即して具体的に提示することも、人類学の仕事である。それは、1980年代後半以降、アートの概念の虚構性が徐々に明るみとなり、「アートワールド」を形成する文化装置の問題点や、植民地主義的な表象の暴力が批判的に検証され、「芸術（アート）」を脱構築する議論を経つつある今こそ、新たな議論の

地帯を開くことに貢献する可能性をもつ。また、古谷(1998: 78)は、つくり手に対する本当の認知とは、西洋の美術界にとって都合よく消化・理解して流用することではなく、絵を描くこと、絵を味わうこと、その豊饒な可能性を、西洋近代の芸術観が容易に消化できない差異のなかに読みとることであるとする。したがって、「芸術＝文化システム」や「アートワールド」というアートをめぐる近代以来の支配的な言説の存在と影響を認めたくて、当該社会を生きるつくり手の営みが、それをつくりかえてゆく挑戦となりうるのか否かを考察することが重要となる(古谷 1998: 69)。そのためには、つくり手が作品にどのような意味をこめ、そしてそれはどのような自己表現であるのかなど、つくり手の異なる声に丹念に耳をかたむける必要がある。本研究はこのような視点を持ち、イレ・イフェにおける造形のつくり手たちに焦点をあて、彼らにとって何が「アート」や「アーティスト」であるのかを明らかにしていく。

2. イレ・イフェのアート

筆者は、2003年より、「アート (art)」および「アーティスト (artist)」という英語表現の言葉を手がかりに、イレ・イフェでフィールドワークをはじめた。これは、調査開始当時、筆者がアフリカ美術史 (History of African Art) を学んでいたためであった。調査は、まず、筆者の友人をとおしたつくり手との出会い、そして、筆者とイレ・イフェにある大学(オバフェミ・アウォロウオ大学)の美術学部の教員との出会いからはじまった。これをきっかけに、それぞれのつくり手が、彼らの友人・知人を筆者に紹介することによって、筆者とつくり手の出会いは広がっていった。

筆者が街に住んでいたこと、また、美術学部の教員や学生を除くとつくり手のほとんどは街で活動をおこなっていることから、筆者は、おもに街のつくり手たちの知人関係や交友関係を

たどって調査を進めることになった。その結果、2012年までにおこなった合計約24か月間の調査で、イレ・イフェを拠点にしている約61人のつくり手に出会ったが、そこで繋がる人びとの多くは、つくり手としてイレ・イフェで生計を立てている人であった。さらに、本稿の(2)で詳しくみていくように、そのほとんどが、英語表現で「アーティスト」と自称する、あるいは自らは「アーティスト」であるという認識をもつつくり手であった。このため、筆者のおもな調査対象は、つくり手のなかでも、それを本職としてイレ・イフェの街で暮らしている人となった。

しかし、イレ・イフェおよび国内外のアカデミズムにおいては「アーティスト」とみなされ、研究の対象にされることのある、伝統宗教の祠で壁画を描く人や、仮面舞踏の衣装のつくり手もいる(Drewal, M. T. and Drewal, H. J. 1978; Okediji 1986; Makinde 2004)。彼らは「アート」としてとりあげられるモノのつくり手ではあるのだが、彼ら自身は「アーティスト」という認識をもっておらず、また、「アート」を制作することによって生計を立てていない。このようなつくり手たちは、つくり手であることを本職とする人たちによって「アーティスト」として言及されることはまったくなく、同業者としてのつながりもない。このため、筆者がたどった街のつくり手たちの知人・交友関係に、彼らが現れることはなかった。

本研究では、イレ・イフェのつくり手の視点を主軸とするため、つくり手によって「アーティスト」とみなされている人、あるいは同業者とみなされる人、つまり、その仕事を本業とする人をおもな対象とする。ここでは、作品を概観することで、そうしたつくり手によって制作されるアートがどのようなものであるのかをみていく。

2.1 伝統的価値に寄りそうアート

現在、ナイジェリアと呼ばれる土地で、イギ

リス政府による植民地統治が開始されたのは1886年のことだった。以来、ナイジェリア各地にあった王国は近代政治のなかへととりこまれていった。1960年の独立時はイギリス連邦王国のひとつであったナイジェリアだが、1963年に連邦共和国憲法を制定し、大統領制へ移行した。その後、1999年まで軍政がつづいたのちに民政となり現在にいたるが、連邦共和国において王がいけないわけではない。王政はなくなったが、王権は各地で存続している。ヨルバランドでは、王や首長と呼ばれるリーダーが存在しており、彼らの伝統的権威の尊厳は守られている。

イレ・イフェの最高首長(王)であるオーニ(Ooni of Ife)は、イレ・イフェではもちろん、ディアスポラをふくむヨルバランド全域において最高位に立つ⁷⁾。オーニによって任命される首長には3つの階級があり、最上級に属するのはイハレ(Ihare)またはアバ・イフェ(Aba Ife=「イフェの長老たち」)と呼ばれる8人の首長である。このうち6人はイジョイエ(Ijoye)と呼ばれ、イレ・イフェを構成する6つの地域の首長を務める。次の階級に属するのは、モデワ(Modewa)と呼ばれる8人の首長である。モデワは王宮首長とも呼ばれ、6つの地域を治めるイジョイエとは異なり、オーニの不在時などに、王宮内でオーニの職務の補佐を勤める。イハレとモデワという16人の首長によって構成されるのが「オーニの官僚」である。これにつづく第3の階級の首長は、オニソロ(Onisoro)と呼ばれる、ヨルバの神々の聖職者たちである。数百存在するといわれるヨルバの神々それぞれの崇拝者たちの頭であるオニソロは、イレ・イフェで崇拝されている神の数だけ存在するとされている(Eluyemi 1986: 7-10)⁸⁾。

イレ・イフェにおいて、こうした伝統首長たちによって保持される伝統的権威と密接な関わりをもつのは、ビーズ細工と木彫である。これらのつくり手たちは、筆者がイレ・イフェで出会った61人のつくり手のうち、9人であった。

〈ビーズ細工〉

ビーズ細工とは、ビーズ製の冠、帽子、職杖、衣服、靴、バッグ、ペンダント、クッションなど、ヨルバの王や首長たちによって、その権威の象徴として身につけられる、またはそばに置かれるものである(写真1)。祭儀など公の場では、ビーズ細工のほどこされた装飾品はヨルバの王や首長の伝統的権威の象徴として欠かせない。ビーズ製の王冠は少なくとも18世紀より使用されていたことがわかっているが、紀元後1000年から1500年のあいだにイレ・イフェでビーズが製造されていたことも明らかとなっていることから、ビーズ細工はイレ・イフェが王国として誕生した当初の10世紀前後よりつくられていた可能性があると考えられている(Fagg 1980: 10–12)。

ビーズ細工は、綿布、ジュート、革などの生地、針と糸を使ってビーズを縫いつけてつくられる。大きさやかたちによって、作品を仕上げるまでに5日から2か月かかる。それぞれの作品には、ほとんどの場合、アルファベット表記のヨルバ語で王や首長の称号や名前がビーズで縫いこまれており、周囲には模様が刺繍されている。模様は幾何学的なものや、ヨルバの神像や人間の顔を表した抽象的なもの、そして動物を表した具象的なものまで、さまざまである。また、模様はなく、いくつか異なる色の使いわけのみがされている場合もある。価格は交渉次第だが、もっとも小さい名札は約2,000円から、もっとも大きい王冠が約2万円からと、幅広い⁹⁾。

〈木彫〉

ヨルバランドにおいて、木彫は、とくに伝統宗教とのかかわりをもっている。ヨルバの伝統宗教を司る首長(オニソロ)は、イレ・イフェの王の直属であり、伝統宗教は伝統首長制度と直結している。ヨルバの神々の神像、そして、器や仮面などの儀礼道具は木で彫られており、少なくとも19世紀半ばから使用されていることがわかっている(Picton 1994)¹⁰⁾。しかし、20世

紀半ば以降は伝統宗教が衰退し、国内での木彫の需要は減っている。こうした状況において、木彫のつくり手たちは、ブラジルをはじめとし、奴隷貿易によって北米・中南米に離散したヨルバのディアスポラから、ヨルバの神像などの注文を受けたり、キリスト教教会からの依頼を受けて、ドアの装飾や十字架の制作をおこなう。さらに、海外からの訪問者(駐在員、研究者、観光客など)や国内の富裕層に属する人たち(王・首長、企業家、大学教授など)を対象に、置きもの・装飾品として、ヨルバの伝統・文化が主題の像やレリーフ、また、装飾をほどこした椅子、テーブル、箆筒、ベッドなどの家具や扉などがつくられている。元来、伝統宗教と密接にかかわっていた木彫は、キリスト教徒や外国人や国内富裕層に、ヨルバの「伝統的」あるいは「文化的」な装飾品として受け入れられるようになっていったのである。

木彫のほとんどは具象的であり、ヨルバの創始者オドウドウワ、雷と稲妻の神シャンゴ、川の神オシュンといった代表的なヨルバの神々、狩人、太鼓奏者、母子像など伝統文化を表現する人物や動物が彫られる(写真2)。突出した目、鼻、唇、乳房が特徴的である。稀に全体が黒く塗られることはあるが、基本的に、着色はされない。片手でつかむことのできる高さ約20cmほどの小型のものから、柱やパネルなど、両手でしっかりと支えなければならない高さ約200cmの大型のものまである。価格の高低は大きさに比例し、約250円から10万円以上となっている。

2.2 近代的制度に寄りそうアート

イレ・イフェのつくり手たちのなかに、アカデミズムやアートマーケットという近代的制度と直接かかわりをもつつくり手がいる。アカデミズムにたずさわるつくり手の多くは、販売をなりわいとしていなくても、アートの高等教育機関の教員として展示や研究をおこなっている。ここでいうアートマーケットとは、国外や国内

に居住する欧米人を中心とした外国人、または国内の富裕層に属すナイジェリア人を対象に作品を販売する市場をさす。筆者が出会った61人のつくり手のなかで、39人がこうした近代的制度に寄りそう作品をつくっており、そのうち、15人がアートの高等教育機関と、24人がアートマーケットと直接のかかわりをもっていた。

〈アカデミズムにたずさわるつくり手による作品—絵画、グラフィック・デザインなど〉

イレ・イフェにあるアートの高等教育機関は、オバフェミ・アウォロウォ大学の美術学部である。同学部が美術学部として正式に設立されたのは1969年だが、その前身は、1967年より大学付属のアフリカ学研究所 (Institute of African Studies、現Institute of Cultural Studies) で開講されていた美術コースである。同学部には、絵画、彫刻、染色、陶芸、グラフィック・デザイン、美術史の6つのコースがあり、各コースにおいて2～3人の教員が教鞭をとっている。個々の教員たちは、それぞれの専門や研究対象、そして作品制作に関連して、国内で文献調査やフィールドワークをおこなうことがある。また、ほぼ全員がナイジェリア・アーティスト協会のメンバーであり、同協会の会合や展示に参加することがある¹¹⁾。毎年のように「ベスト・オブ・イフェ」展という、同学部の教員と学生の作品を中心とした展覧会を、学内で開催している。

こうした展覧会では、インスタレーションに代表される欧米の現代美術はみられないが、ロマン主義、写実主義、印象主義、フォーヴィスム、キュビズムなどが顕著な風景画、静物画、肖像画といった西洋近代美術の絵画のフレームワークを踏襲した作品がほとんどである。他方、同美術学部の教育方針として、作品の主題にヨルバ文化をとり入れることに力を入れているため、ヨルバの諺が表現されていたり、動物や幾何学模様などヨルバのモチーフもみられる。彼らの収入源はおもに教職員としての給料であり、実

際に作品を売っている教員もいるが、作品の収入が給料を上回ることはない¹²⁾。たとえば、グラフィック・デザインの教員のひとり、1枚3,500円から、自作のカード（結婚式、誕生日、記念日、昇進などに際して贈られるカード）制作の依頼を受ける（写真3）。なお、この種のカードは、街で店を開くグラフィック・デザイナーによる制作であれば、通常、1,000円～2,500円である。

〈オショボ派のアーティストによる作品—絵画など〉

イレ・イフェには、1960年代前半から1990年代半ばにかけて、近隣の都市オショボで活発に活動をおこなってきたオショボ派のアーティストの影響を受けた人たちがいる。彼らはみな、オショボ派であると自称していても、自称していなくても、オショボ派の影響を受けたことは自覚している。なお、彼らは高等教育機関における教育は受けておらず、オショボ派のアーティストのもとで、徒弟制によって技術を身につけてきた。

オショボ派のアートとは、ドイツ人の教員ウリ・バイヤーが主催したフリースクールで生まれたもので、とくに、バイヤーの妻でイギリス人画家のジョージナの影響をつよく受けた一群の作品である（川口 2011: 146–147）。2003年以降のイレ・イフェでの筆者の調査でみられたのは絵画のみだが、オショボ派のアーティストたちは版画やレリーフ、染色などもつくってきた。絵の主題のほとんどは、ヨルバの神話や伝統である。キュビズムの影響がみられるが、構図は奥行きのない平板で、色彩は強く、べたっとした塗り方が特徴である（写真4）。アーティストの著名度にもよるが、1枚数百円から数万円で売られる。

筆者はイレ・イフェに居住しているオショボ派の第1世代のアーティスト（50～60代）3人と出会ったが、ほか多くのアーティストたちは、彼らに弟子入りした第2世代のオショボ派のアー

ティスト（30代～40代）、または、弟子入りしていなくとも、オショボ派に影響を受けているアーティストであった。1960年代末から1970年代初めにかけて、オショボ派のアーティストが参加したオリ・オロクン・ワークショップがイレ・イフェでおこなわれたこと、また、オショボとイレ・イフェが距離的に非常に近いことから、第1世代のオショボ派のアーティストはイレ・イフェに移り住んだり、イレ・イフェとオショボを行き来して活動していた¹³⁾。このため、彼らはイレ・イフェのアーティストに少なからず影響をあたえていった。現在、イレ・イフェに居住するオショボ派のアーティストは、店をかまえていないことが特徴である。著名な第1世代のアーティストは大都市の画廊や顧客と直接連絡を取り、自宅に保管している作品を売る。あまり名の知られていない第2世代のアーティストは、作品を持って、国内富裕層や外国人が訪れる場所まで売りに行く。

〈「アブジャ志向」のアーティストによる作品—絵画、コラージュなど〉

イレ・イフェに在住しているが、首都のアブジャを中心に、駐在の外国人や国内富裕層を対象とした市場で作品を販売するづくり手のことを、本稿においては、オショボ派と区別するために「アブジャ志向」のアーティストと呼ぶ¹⁴⁾。彼らのなかにはオショボ派のアーティストから学んだ者もいるが、自らをオショボ派であると認識していない。筆者が出会った67人のアーティストのうち「アブジャ志向」のアーティストは、7人である。

作品の主題はヨルバ文化や神話よりも、平和な農村、楽器奏者や踊り子、椰子の木やキリンといったアフリカに一般的とされる文化が多く、民族衣装や民族固有の模様、特定の神や祭の描写など、ひとめでヨルバだとわかる作品は少ない。抽象的なものもあれば、風景画や人物像など具象的なものもあり、原色のべたっとした厚

塗りもあれば、水彩で淡く色づけしたものもある。また、人物や動物、パターンなどで背景を埋め尽くすことの多いオショボ派の平板の構図に対し、「アブジャ志向」のアーティストの作品には、背景に空白や奥行きがみられることが多いという点においても、オショボ派とは異なる（写真5）。しかし、オショボ派のアーティストとも友人・知人として、あるいは同業者としてつながっており、とくに市場の面で情報を共有しあうこともある。作品の価格が数百円から数万円であるところも共通している。また、ほとんどのアーティストは、オショボ派と同様に、高等教育ではなく徒弟制で技術を身につけている。イレ・イフェの街に店をかまえず、ギャラリーや顧客と直接連絡をとる、または、作品を売りにでかける点もオショボ派と同じである。しかし、彼ら「アブジャ志向」のアーティストに特徴的であるのは、イレ・イフェではほぼまったく販売をせず、アブジャに直接作品を持って行き、そこで販売する点である。

〈学位取得者や独学のづくり手（スタジオ・アーティスト）による作品—絵画、版画など〉

オショボ派のアーティストや「アブジャ志向」のアーティストとは異なり、徒弟制ではなく高等教育、あるいは独学によって技術を身につけ、かつ、街や地域の人びとを対象とせず、アートマーケットに独自にかかわりながら活動をおこなうづくり手がいる。彼らのことを、本稿では、スタジオ・アーティストと呼ぶ¹⁵⁾。筆者が出会った67人のづくり手のうち、スタジオ・アーティストは3人である。

彼らのおもな作品は、絵画または版画である。スタジオ・アーティストは、オショボ派や「アブジャ志向」のアーティストのように作品が類似する傾向はなく、主題やスタイルを独自に生みだそうとする。遠近法やキュビスムの手法をとり入れたもの、具象的、抽象的、半抽象的な表現など、さまざまである（写真6）。しかし、

主題がおもにヨルバやアフリカの文化であるのは、スタジオ・アーティスト全員に共通している。販売場所も価格も個人によって異なるが、およそ2,000円～25,000円、あるいは、5,000円～250,000円で販売される。彼らのおもな販売先・顧客はラゴスの画廊、国外の画廊、国内の銀行やホテル、そして富裕層に属する個人である。スタジオ・アーティストは店をかまえているが、イレ・イフェに住む一般の人を対象とするのではなく、イレ・イフェを訪れる国内富裕層や外国人訪問者を対象としている。しかし実際は、店での販売よりも、大都市の顧客との個人的なやりとりによる販売のほうが多い。

2.3 伝統的価値と近代的制度の狭間にあるアート

イレ・イフェには、伝統的権威へも、近代的制度へもとくに寄りそうことなく、作品制作をおこなうつくり手がいる。彼らの多くは、街に住む一般の人びとを対象としている。筆者が出会った61人のつくり手のうち、13人がこうしたつくり手である。

〈グラフィック・デザイン〉

ここでいうグラフィック・デザインとは、イレ・イフェの街で「アート (art)」や「アーツ (arts)」という看板が掲げられている店でつくられる一群のモノを指す。広告や宣伝を目的とした看板、バナー、ビラのデザインと作製をはじめ、冠婚葬祭や記念式典での贈り物や記念品 (Tシャツ、文房具など) へのスクリーン・プリント、賞状や記念額、ゴム印、ステッカーの製作、肖像画、さらには家屋の壁塗りやバイクの泥除けのデザインなど、幅広い仕事をグラフィック・デザイナーは請けおう (写真7)。看板は数百円から、ステッカーは5円から、賞状は1,500円～5,000円である。イレ・イフェでは、冠婚葬祭で主催者側が贈り物 (日本でいう引出物や香典返し) を多数準備することが常識であり、通常、贈り物

には主催者の名前や写真などが印刷されたり、ステッカーとして貼られている。誕生日や結婚記念日、卒業や昇進を祝う際は、厚紙や木などでつくられる、大型のオリジナルカードが贈られる。また、インフォーマルセクターにおける個人ビジネスや、さまざまな宗派のキリスト教教会の活動は非常に盛んであり、店の看板や外装、教会のモットーや行事を知らせる広告・チラシは欠かせないものとなっている。そのデザイン・制作を担うのが、「アーティスト」と呼ばれるグラフィック・デザイナーである。

つくり手のほとんどは徒弟制によって技術を習得しているが、なかには、アートの高等教育を受けた人もおり、同じような看板を掲げ、同じような仕事を請けおっている。彼らのなかには、アートマーケットに積極的に関わりたいという希望をもつ人々もいるが、労働力としての弟子の欠如や、政治・経済的困難から、アートマーケットに乗って活動をおこなうことができない。しかしながら、先に挙げた製品・作品のようなローカルな需要は絶えずあり、伝統首長制度やアートマーケットに寄りそって得るほど単価は高くないが、比較的安定した生活を送っている。

〈土器〉

イレ・イフェには、土器づくり (陶芸) を専門とするつくり手が1人いる。土器づくりは、ビーズ細工や木彫と同じように、古くからイレ・イフェに存在していたと考えられる。しかし現在では、水がめや皿をはじめとする土器はプラスチック製に変わり、日常で土器を使用することはほとんどなくなった。土器づくり師は、イレ・イフェの大学の美術学部の陶芸コースの教員や学生に粘土を売ること、中学校のキャンドルサービスで使用する蠟燭たて (約100円) をつくること、そして、イレ・イフェ近郊の技術大学から毎年数週間研修生を受け入れることで土器づくりをつづけているが、花瓶やコップなど、自

分自身がつくりたいと思っているものをつくる金銭的余裕もなければ、そのような商品の需要もほとんどない（写真8）。

〈教会の装飾—セメント彫刻など〉

キリスト教のなかでも、とくにカトリックやアングリカンの教会では、装飾が重んじられる。イレ・イフェで信仰されているおもな宗教はキリスト教、イスラム教、土着信仰だが、キリスト教徒がもっとも多く、街のいたるところに教会がある。キリストや聖母マリア、聖人たちのレリーフ彫刻、そして聖書の教えを彫刻や絵、ステンドグラスにした装飾は、アーティストによって制作される。このようなつくり手は、上述のスタジオ・アーティストであることが多いが、なかには、アートマーケットには乗れずに、イレ・イフェのみで活動するつくり手もいる。作品のスタイルは、基本的に西欧の教会美術を踏襲している（写真9）。また、キリストや聖母、聖書の教えを彫刻した木製のドアは、木彫師によって制作される。こうした木彫には、先述したヨルバの木彫のスタイルがとりいれられることもある¹⁶⁾。

大きさや数にもよるが、縦3メートル、横1.5メートル、奥行き0.8メートルのレリーフ（セメント彫刻）であれば、約100,000円、等身大のレリーフ像であれば約50,000円である。

3. つくり手の自称

これまで、筆者のフィールドワークによって明らかとなった、イレ・イフェの街でアートをつくることを本職とする人たちによる作品がどのようなものがあるのかを概観してきた。次に、つくり手個人に焦点をあて、つくり手にとって何がアートであるのか、あるいは、どのような人がアーティストであるのかということを、彼らの自称に着目して検討していく。

つくり手たちは、ビジネス名を表示する際、あるいは職名を自称する際、英語を使う場合と

ヨルバ語を使う場合がある。表1は、21人のつくり手を事例に、彼らが自称に使う英語表現またはヨルバ語表現を、仕事内容、そして、仕事の依頼を受ける対象、請けおいまたは販売の対象に関する情報とともに表している。

イレ・イフェではふたつの言語、すなわちナイジェリアの公用語である英語、そして植民地時代以前からこの土地で話されているヨルバ語がおもに使われている。しかし、英語とヨルバ語の理解や使い方は話し手の世代や教育の程度によって大きく異なる。また、小学校以上の教育を受けた人もふくめ、ヨルバ語を話し、聞きとることができても、読み書きのできない人も多い。ヨルバ語教育が必修であったか、必修ではなかったかなど、各時代の教育制度の違いや貧富の差、さらには各個人の家庭環境や居住環境、学校や職場などの環境によって、英語とヨルバ語の使われ方は異なる。このように、少なくとも21世紀初頭においては、イレ・イフェでの言語状況には個人差があることをふまえたうえで、1) 英語のみを使う、2) 英語とヨルバ語を使う、3) ヨルバ語のみを使う、という3つのケースにわけて、つくり手が称する「アート」や「アーティスト」とはどのようなものであるのかを検討していく。なお、つくり手の年齢や容姿、店や経営の様子などは、2012年の調査時に更新された情報に基づいている。

3.1 英語のみを使う

〈グラフィック・デザインを手がけるつくり手〉

表1の事例番号1～6にみられるように、イレ・イフェの街の一般の人びとを対象に、おもにグラフィック・デザインの仕事を請けおうつくり手は、英語で「アーティスト」と自称する。彼らは基本的に英語表現のみを使い、軒先の看板や名刺にヨルバ語訳が添えられることはない（写真10）。しかし、このような仕事を請けおうつくり手のなかには、グラフィック・デザインが本来の専門ではない人もいる。彼らは専門だ

表1 つくり手が自称する職名、および、ビジネス名または看板表記名

	事例 番号	職名の自称	ビジネス名、または看板表記名	請けおう仕事	専門	請けおい、または販売 の対象	おもな販売地域
英語のみ	1	artist	<i>Yinka Arts</i>	グラフィック・デザイン、建物の壁塗り	グラフィック・デザイン	一般の人びと	イレ・イフェ
	2	artist	<i>Ifé Creative Centre for Arts and Designs</i>	グラフィック・デザイン、初等・中等教育教科書作成、染め・プリント布	グラフィック・デザイン	一般の人びと	イレ・イフェ
	3	artist	<i>Inspiration Fine and Applied Arts Centre (Fine & Applied Arts School)</i>	グラフィック・デザイン、建物の壁塗り、絵画、教鞭	グラフィック・デザイン	一般の人びと（、学生）	イレ・イフェ
	4	artist	<i>Eniborn Art Studio</i>	グラフィック・デザイン、木彫	木彫	一般の人びと	イレ・イフェ
	5	artist	<i>Deo Arts</i>	グラフィック・デザイン、絵画、建物の壁塗り	絵画	一般の人びと、まれに国内外富裕層／外国人	イレ・イフェ
	6	artist	<i>Auric Arts Visuals</i>	グラフィック・デザイン、彫刻、土器、インターロッキング・ブロック	絵画	一般の人びと、国内富裕層／外国人	イレ・イフェ
	7	artist	<i>Olokun Art Gallery</i>	版画、絵画	版画	国内外富裕層／外国人	ラゴス
	8	artist	<i>African Art Gallery</i>	絵画、グラフィック・デザイン、彫刻	絵画	国内外富裕層／外国人	ラゴス
	9	artist	<i>De Art-Concept</i>	絵画	絵画	国内外富裕層／外国人	アブジャ
	10	artist	<i>Sedag Art</i>	コラージュ、絵画	コラージュ	国内外富裕層／外国人	アブジャ
	11	artist	<i>KP African Arts</i>	絵画（音楽演奏、ラジオ広告）	絵画	国内外富裕層／外国人	ラゴス
	12	artist	なし	絵画	絵画	国内外富裕層／外国人	イレ・イフェ
	13	artist	なし（大学教員）	教鞭、グラフィック・デザイン	グラフィック・デザイン	国内富裕層	イレ・イフェ
	14	artist	なし（大学教員）	教鞭	絵画	なし（大学生）	イレ・イフェ
英語とヨルバ語	15	artist/ ceramist/ amokoko （土器づくり師）	<i>Shalom Pottery</i>	土器	土器	一般の人びと	イレ・イフェ
	16	artist/ agbegirele （木彫師）	なし	木彫、絵画	木彫	国内外富裕層／外国人	イレ・イフェ、ラゴス
	17	sculptor/ agbegirele （木彫師）	<i>Locomotion the Sculptor</i>	木彫	木彫	伝統首長、国内外富裕層／外国人	イレ・イフェ、ラゴス、アメリカ、ブラジル
	18	carver/ agbegirele （木彫師）	<i>Carver</i>	木彫	木彫	国内外富裕層／外国人	ラゴス、ブラジル
	19	carver/ agbegirele （木彫師）	<i>Glorious Wood Carvings</i>	木彫	木彫	国内外富裕層／外国人	ラゴス、ブラジル
	20	asindemade/ asinde （ビーズ細工師）	<i>Asindemade Royal Beads Company: The Beads Fashion Designer & Decorator</i>	ビーズ細工	ビーズ細工	伝統首長、まれに国内外富裕層	イレ・イフェ、ヨルバランド各地、まれにイボランド
ヨルバ語のみ	21	asinde （ビーズ細工師）	なし	ビーズ細工	ビーズ細工	伝統首長、まれに国内外富裕層／外国人	イレ・イフェ、ヨルバランド各地、まれにエドランド

けでは食べていけないという理由から、比較的小
コストに需要のあるグラフィック・ア
ートをおもに請けおっている。

「エニボーン・アート・スタジオ（Eniborn Art

Studio）」（事例番号4）を営むウケチュクウ・エ
インダ（40代後半～50代前半）は木彫を専門と
しているが、看板にはいっさい「木彫」を表示
していない。2000年にかまえた店には木彫や絵

画の作品も置いているが、需要がないため、グラフィック・デザインを専門にしている。グラフィック・デザイナーの多くは掘立小屋やコンテナという狭いスペースに店をかまえているなか、エインダの店は6畳強と比較的広めではあるが、木彫制作ができるほどでのスペースではないという。店の戸は細い木の板をユニークに並べてつなぎ合わせたエインダの手製で、なかはすっきりと片付いており、作品も壁の棚に綺麗に陳列されている。エインダは、店の中央に置かれた中古のブラウン管画面のパソコンでバナー広告のデザインなどをする。店はバイパスに面しており、車の騒音はするが、それほど人通りの多い地域ではない。弟子はおらず、店にはエインダひとりか、裏に併設されている自宅から時おり妻が顔をだすくらいで静かである。ナイジェリア南南部の大都市ポート・ハーコート出身のエインダはヨルバではなくイジョーだが、1993年にイレ・イフェに移り住み、ヨルバの妻と結婚した。1980年代後半にポート・ハーコート大学で教鞭をとっていたヨルバの戯曲作家・演出家のオラ・ロティミと知り合ったこと、また、イレ・イフェはヨルバ発祥の地であり、「オーセンティックなアート」があると思ったことをきっかけに、イレ・イフェでアーティストとしてやっていくことに決めた。木彫家の家系に生まれ、木彫は幼いころから学び、絵も好きだったという。文学や演劇も好きだが、近いうちに大学の美術学部へ進学し、将来的には美術教員になる目標をもっている。

「デオ・アーツ (Deo Arts)」(事例番号5) を営むアデオル・アデケケ (40代半ば) は、生計を立てるためにグラフィック・アートの仕事をするが、本来は絵画を専門としている。旧市街地の繁華街の路地にある店は4畳半弱と狭く、看板も表立って出ていないが、「デオ・アーツ」や「ミスター・デオ」の名は近所でおっている。車やバイク、人どおりの多さで雑多な地域だが、アデケケは人目につきにくい店の裏口を出た狭

い屋外のスペースで作業をする。店のなかは材料や道具でごったがえしている。常連が多く、家屋の壁塗りに行っていたり、スクリーン・プリントで数百枚／個のアイテムにロゴを印刷したりと、つねに商品の発注を受けて忙しい様子である。技術専門学校でアートを学んだアデケケは、職を求めて滞在した大都市ラゴスで2年間労働したあと、1990年代半ばにイレ・イフェに戻り、一部の富裕層、そして、1990年代後半は北部の都市カドゥナのヨーロッパ人をはじめとする富裕層の顧客に絵画を売っていた。しかし、1999年から2000年にかけて北部で起こった宗教紛争をきっかけに、北部へ行くことも、絵を描くこともなくなった。その後は、生活のために広告・宣伝中心のグラフィック・デザインの仕事に集中せざるをえず、需要のない絵はまったく描かなくなった。2003年ごろまで店内に数枚掲げてあった彼の絵は、2010年にはみられなくなっていた。弟子もおらず、手作業による量産のため時間のかかるスクリーン・プリントや、労力を要する家屋の外装などで手がいっぱいであるのが現状だが、余裕ができれば、ふたたび絵を描きたいという。なお、アデケケは、グラフィック・デザインという大衆を対象としたアートに対し、自分のつくる絵を「クリエイティブ・アート (創造的な作品)」と呼び、両者を区別している。グラフィック・デザイン専門のアーティストの組合を、教育を受けていない「路上のアーティスト」の集団とみなすアデケケは、技術専門学校以上の教育を受けたアーティストの組合のリーダーを勤めている¹⁷⁾。

アデケケ：「看板の仕事やったり、こういったアート作品 (絵画) つくったり、それをカドゥナに持って行って売ったり。(イレ・イフェに) 帰ってきたらまたその店で看板つくったり、家の壁塗りしたり●●したり。3か月たったらまたカドゥナへ戻るんだ。こういうアート作品 (絵画) は、夜中につくるんだよ。こうい

うクリエイティブなアートワークはね。夜中にやる。午後8時から夜中の2時くらいまでのあいだに。」

(2011年6月30日、筆者によるアデケケへのインタビュー。録音トランスクリプションの和訳より抜粋。「●●」と表示している部分は、聴き取れなかった言葉または一文。)

「オーリック・アーツ・ビジュアルズ (Auric Arts Visuals)」(事例番号6) を営むコラウォレ・オラインカ (40代後半) は絵画を専門としており、キリスト教をテーマにした油絵で国際的なコンペティションを勝ち抜いたこともある¹⁸⁾。しかし、その後の海外での絵画の展示や販売の機会は皆無に等しく、生計を立てるために、イレ・イフェの街で依頼があれば、肖像画などの絵画以外にも、バナー広告や記念額、グリーティング・カードといったグラフィック・デザイン、キリスト教の教会を装飾するセメント彫刻、木彫、粘土塑造などの彫刻、土器、舗装用コンクリート・ブロック (インターロッキング・ブロック)、染布の制作も手がける。店をもったのは2011年のことであり、アーティストとして独立してからの約15年間は、住宅地にある自宅の一室や居間を使って作品を制作していた。名刺はあるが看板はなく、限られた顧客以外に客はほとんどいない。店はまだ仕事場として完備していないため、作業のほとんどは自宅でおこなう。幼・小・中・高に通う5人の子供たちや近所の人たちに囲まれ、時に邪魔されて怒ったり苛立ったりするが、たいてい、和やかで穏やかな環境で仕事をしている。仕事着または外出着を装う街のアーティストとは異なり、短パンにボロボロのTシャツ、あるいは上半身裸でいることがほとんどである。徒弟制で絵画を学び、さらに、大学の美術学部を卒業したオラインカは、師匠や大学から得た知識にくわえ、個人的興味や創作意欲がつよいことから、依頼さえあれば幅広い仕事をこなす。小学生のころから絵を描くことが好き

で、好きなことをつづけているうちにいつのまにかアーティストを本職とするようになったが、生計を立てることが非常に難しいため、バイクタクシーの運転手やタイピングといった内職もする。

「アート」や「アーティスト」という言葉には、つくり手個人によって、厳密にはさまざまな意味がもたされているだろう。しかし、少なくとも、広く一般の人びとを対象としたグラフィック・アートの制作という仕事を請けおうつくり手が「アーティスト」という英語表現で自称していることから、彼らがこのような仕事を「アート (art)」という言葉で認識しており、このような仕事を請けおう自分たちを「アーティスト」として認識し、享受者に対してそれを明示していることがわかる。また、この仕事の対象とする客である一般の人びとに対して、つくり手が請けおう仕事内容を示すために、「アート」や「アーティスト」という英語表現が有効であることもわかる。

ナイジェリアにおいてグラフィック・デザインがはじまった背景には、英語という言葉およびアルファベット、そして「アート」という概念が外部よりもたらされたということがある。英語は、大西洋奴隷貿易の終結後、南北アメリカおよびカリブ海地域よりアフリカ大陸へ帰還した奴隷の末裔や宣教師によってじょじょにもたらされ、植民地ナイジェリアに導入された。また、これにともない、文字をもたなかったヨルバ語などの土着の言語もアルファベットで表記されるようになった。絵画や彫刻といったアートの概念は、20世紀前半、イギリスのアート教育カリキュラムが植民地ナイジェリアで導入されたことにはじまる。正規のアート教育がはじまったのは、1923年から1951年にかけてであったが、初等、中等、そして高等教育におけるアート教育が本格的に確立されていったのは独立後の1960年以降である (Nkom 2005: 176)。このことから、アートの教育が開始された20世紀前半

の植民地時代から独立後にかけて、「絵画」や「グラフィック・デザイン」といったものは英語表現のまま受け継がれた、あるいは、呼び名としては、比較的円滑に英語表現で親しまれていったと推測できる。

イレ・イフェで販売されている教科書、および、教員や生徒への聞きとりによると、小学校では、グラフィック・デザインの基礎となる色彩・配色、素描、そして染色（絞り染、のり／蠟染）、芋判、粘土細工などの図画工作が教えられる（Adeyeni 2000; Adesokan 2002; Okunlola 2005; Banjoko 2009）。中学・高等学校では、線や形、色彩、素描の方法、遠近法や明暗法、透視画法などの絵画の技法、レタリングや染織、そして陶芸や彫刻の技法など、原則として西洋美術に習って教育される。現在、義務教育である小学校でもアートは必修化されておらず、小学校から高校まで、限られた学校のみで授業がおこなわれている。大学や専門学校などの高等教育機関では、通常、絵画、彫刻、陶芸、染織、グラフィック・デザイン、美術史が専門的に教えられている。こうしたアートの教育にふくまれるグラフィック・デザインという分野は、一般の人びとの暮らしにおいてもっとも需要があり、オショボ派や「アブジャ志向」のアーティストやスタジオ・アーティスト、木彫師やビーズ細工師と比べると、「アート」という英語表現を掲げてグラフィック・デザインを専門とする「アーティスト」は、より多く、より一般的に街に存在している¹⁹⁾。

〈アートマーケットに関わるづくり手〉

「アーティスト」と自称するのは、イレ・イフェの一般の人びとを対象とするづくり手だけではない。国内外の富裕層や外国人を対象に作品を制作・販売するづくり手も、「アーティスト」という英語表現を用いる。表1の事例番号7～11のづくり手は、それぞれ絵画、版画、コラージュなどを専門としているが、全員に共通しているのは、彼らがイレ・イフェの一般の人ではなく、

ラゴスやアブジャといった国内大都市の外国人訪問者をふくむ富裕層、および、海外の顧客を対象としていることである。こうしたづくり手は一般の人を対象としていないため、イレ・イフェの街中に店をかまえていないことが多く、とくにビジネス名をもたずに本名を使うことが多い。

「オロクン・アート・ギャラリー（Olokun Art Gallery）」（事例番号7）のシェゲン・アデク（60代前半）は、イレ・イフェにまったく顧客をもたない。不定期だが、作品はラゴスの富裕層・外国人居住地区にある画廊で売る、あるいは、まれに、ドイツ人の知人にドイツで販売してもらう。表に掲げた看板には「アート（art）」の文字が入っているため、一般の人が、看板やバナー広告などグラフィック・デザインの仕事を依頼しにくることがある（写真11）。しかし、アデクはこれを断る。グラフィック・デザインができないわけではないが、自分の仕事は看板や広告といった「庶民向け」のアートではなく、より優れた、より質のよい、という意味で世界に通用するアートを手がけることだという。つまり、アデクにとって、アーティストとは欧米でも通用するアーティストを意味している。

アデク：「そうですね、わたし自身は…アーティスト（artist）です。それだけです。自分はアーティストだと思ってます。えー…イフェのアーティストであろうが、オショボのアーティストであろうが、それはどうでも良いことです…アーティストはアーティストですからね…アメリカであれヨーロッパであれ…アーティストというのはとにかくアーティストなんです。わたしはそう思ってます。それだけです。」

（2011年7月1日、筆者によるアデクへのインタビュー。録音トランスクリプションの和訳より抜粋。）

アデクの仕事場はイレ・イフェでもっとも車の通りが多い道路のひとつに面している。屋内でも話し声が聞こえにくいほど騒音がひどいが、時おり物売りが訪ねてくるほかは、アデクは誰とも話をせず、ラジオもつけず、ひとり静かに作品を制作する。オショボ派や国内のアカデミック・アーティストから間接的に影響を受けながらも、アデクは独学で絵画・版画の技術を学んだ。1975年に名門美術学部のある北部ザリアの大学ではじめての個展をおこなって以来、アフリカ、アメリカ、ヨーロッパをふくむ国内外で20回近く個展を開き、グループ展にも多々出展している。作品は不定期にしか売れないが、中学校に勤める妻とささえあいながら、3人の子供のうち2人はすでに大学へ進学させており、生活は比較的安定している。アデクはナイジェリア・アーティスト協会や大学美術学部のあいだでも名の知れたアーティストだが、正規の美術教育を受けていないことを理由に、アカデミックなアーティストたちから差別を受けてきたという。このため、作品のクオリティや展覧会出展などの実績で勝負しようとしている。

「アフリカン・アート・ギャラリー (African Art Gallery)」(事例番号8) のボラデ・オミディロン(40代前半)は、静かで物価も安い地方都市イレ・イフェは住む場所、および作品を制作する場所であり、販売する場所ではないとはっきりと言いきる。大学でグラフィック・デザインを専攻したため、グリーティング・カードや記念額の制作を請けおうこともあるが、それは個人的な人脈をとおして引き受ける仕事であり、表向きにはグラフィック・デザインを専門にしていない。オミディロンが専門とするのはあくまでも絵画であり、顧客のほとんどは、ラゴス在住、またはラゴスと海外を行き来している国内外の富裕層の人びとである。住宅地の自宅敷地内にある、テントで覆われた半屋外の6畳ほどのスペースがオミディロンの仕事場だ。2008年に建てたイレ・イフェ屈指の邸宅とは対照的で

シンプルだが、ラジカセから音楽が流れていたり、2、3人の弟子や妻や4人の子供たち、そして訪問客でつねに賑やかである。しかし、寡黙で集中力のあるオミディロンはそのなかで1日じゅう黙々と作業をつづける。週末はできるだけ休むように心がけ、自宅で映画を観たりゲームをしてリラックスする。車3台に大型自家発電機、液晶テレビや大型冷凍庫などを所有している豪華な暮らしぶりだが、服装は上半身裸、または5～10年間着古した絵具の汚れまみれのシャツとズボンを好む。最低でも月に1、2回は作品の販売にかかわることでラゴスへ行くが、できるだけ顧客にイレ・イフェの自宅まで来てもらうことにしている。そうすることで、オミディロンは作品制作に集中することができ、交通費や手間賃を差し引いた安い価格で顧客に直接作品を売ることができるからだ。自宅敷地内には作品を展示・保管するプライベート・ギャラリーも建てており、来客にはそこで飲み物をふるまい、展示している数十点やポートフォリオの作品をみてもらう。

ビジネス名はもたないが、職名を自称するときは「アーティスト」という英語表現をもちいるつくり手もいる。オショボ派のアーティスト、タジュ・マヤキリ(事例番号12)(30代前半)は絵画を専門とし、大学キャンパス内にある会議場ホールのロビーで作品を売っている。マヤキリの作品を購入するのは、学会などの学術プログラムへの参加のため会議場を訪れる国内外の富裕層である。マヤキリはイレ・イフェの病院に勤める外国人医師や医師の訪問客に作品を売りに行くこともあるが、街の一般の人に販売することはない。父親は第一世代のオショボ派の著名アーティスト、ティジャニ・マヤキリであり、幼いころから父親や知人のオショボ派のアーティストに絵画や版画を教わってきた。作品制作は、住宅地にある集合住宅の一室である、4畳半ほどの自宅まえの軒下(屋外)にテーブルを置いておこなう。妻と幼い2人の娘、そして近所

の住人たちに囲まれているが、一般の人目にはつかない場所である。出来上がった作品は、週3、4日、会議場のロビーの床に並べて売る。高校は卒業したが英語は得意ではなく、こみいった話は英語ではできない。しかし、作品の説明や値段交渉は拙いながらも英語を使って堂々とおこない、アートに関することは極力英語を用いる。

このように、国内外の富裕層および外国人を対象とするづくり手は、対象が国際的なアートワールドのなかにあるため、「アーティスト」という英語表現を使うことが不可欠となる。しかし、ここでいう「アーティスト」は、グラフィック・デザインを中心とした、イレ・イフェの一般の人を対象とするづくり手が自称する「アーティスト」とは異なる。彼らにとっては、イレ・イフェの一般の人に「アーティスト」とみなされるかどうかはそれほど重要ではない。ターゲットである国内外の富裕層および外国人、そして、アートワールドに対して、自分は「アーティスト」であると表明しているからだ。

「近代的制度に寄りそうアート」(2.2)で述べたように、イレ・イフェのづくり手の一部は、1960年代以降、近隣の都市オショボをベースに活動をおこなっていたオショボ派のアーティストに、そして1960年代末以降、イフェ大学(現オバフェミ・アウォロウォ大学)美術学部のアーティストに影響を受けてきた。つまり、ここで事例としてとりあげたづくり手たちが英語で「アーティスト」と自称する背景には、西洋近代のアートマーケットとアカデミズムとのかかわりがあることがわかる。

〈アカデミズムにたずさわるづくり手〉

アカデミズムにたずさわるづくり手も、国内外の富裕層および外国人を対象とするづくり手である。しかし、教員としての収入があるという点については、上述のづくり手と異なる。事例番号13と14のづくり手はイレ・イフェの大学の美術学部で教員を勤めている。彼らには教員

としての給料があるため、一般の人や、国内外の富裕層を対象に作品を販売して生計を立てる必要はなく、ビジネス名ももたない。しかし、彼らは職名を自称する際、教員とはべつに「アーティスト」という英語表現を用いる。

スティーブ・フォランミ(事例番号14)(40代前半)は、大学の美術学部で絵画の講師を勤めており、生計を立てるために自分の作品を販売することはない。しかし、ラゴスをはじめとする国内の大都市で開催されるアートに関する学術プログラムやイベント、展覧会への積極的な参加をとおして、国際的なアートワールドやアカデミズムとの接点をつねにもっている。また、2010年から2011年にかけては、ドイツのゲーテ・インスティテュートから奨学金を得てドイツに滞在し、作品の展示・販売をおこない、ドイツをはじめとするヨーロッパの美術館をまわった。小学生になるころ、父親が買いあたえてくれた美術や図画工作に関する百科事典で西洋美術にふれたことをきっかけに、フォランミはアートが好きになったという。教育専門学校と技術専門学校、そして大学と大学院のそれぞれでアートを専攻し、アカデミック界の真ただ中でアートにたずさわってきた。また、国内のアートマーケットの中心であるラゴスで生まれ育ったフォランミは、大都市ラゴス内のギャラリーや、NPOや財団、国の美術機関の所在や、そこでおこなわれる展示やワークショップ、トークイベントなどの情報に非常に詳しく、各地へのフットワークも非常に軽い²⁰⁾。ふだんは授業や大学内の諸々の会議に忙しく、絵筆を握ることは少ないが、作品制作は、妻と幼い娘と住む静かな自宅でおこなう。

タヨ・イジシャキン(事例番号13)(40代前半)は美術学部でグラフィック・デザインの講師を勤めている。小学生のころから、正確に人物像を描いたりカレンダーをつくるのが好きだったことをきっかけに大学・大学院でアートを専攻した。そしてその後、同大学で教職を得たイ

ジシャキンとは、アカデミズムに身をおくつくり手である。フォランミほど頻繁に大都市へ通うことはないが、大学内でおこなわれる学会やセミナーには定期的に参加し、国内外のアートに関する学術雑誌にも関心を寄せる。しかし、フォランミやほかの多くの教員とは異なり、講師の仕事をしてながら、グラフィック・デザインの仕事の依頼も一般の人びとから受ける。なかでも、グリーティング・カードはイジシャキンがもっとも得意とするもので、大学キャンパス内、街、イレ・イフェ以外の地域など、人脈を通じて、さまざまな場所に住む国内の比較的豊かな顧客から依頼を受ける。教員の仕事で大学へ行く以外は、作業場として利用している自宅の一室でこうしたカードの制作を単独でおこなう。停電が頻繁に起こってもデザインの作業に必要なコンピューターをつねに使えるよう、自宅には自家発電機も備えている。大学でのイベントで使用される大きなバナー広告を制作する際は、美術学部の広い教室を使い、学生に仕事を手伝わせることもある。プロのアーティストとして、正規の美術教育を受け、学位を授与されることを重要視しており、同じようにアーティストと称していても、アカデミック・アーティストとそうではないアーティストは格が異なると考えている。

フォランミやイジシャキンが身をおく美術教育の現場では、西洋美術がカリキュラムの土台である。西洋美術は欧米近代のアートワールドの一部であり、アカデミズムにたずさわるつくり手にとって、「アーティスト」という英語表現で自称することは自明である。教員である彼らは、顧客に対し「アーティスト」と表明する必要は必ずしもないが、アートワールドと結びついたアカデミズムの世界において、彼らは「アーティスト」なのである。

〈さまざまな作品を請けおうつくり手〉

ところが、イジシャキンがアーティストとい

う英語表現を用いて自称するのは、アカデミズムにたずさわっているという理由からだけではなく、また、グラフィック・デザインを専門にしているという理由からだけでもない。それは、アートに関するあらゆる仕事に対応するためでもある。「アーティスト」であるイジシャキンに、客は絵画や彫刻など、専門外の仕事を依頼されることがある。するとイジシャキンは、「わたしはグラフィック専門ですので」という理由で断らず、それを専門とするつくり手に仕事をまわす。仕事をまわしたつくり手へは、依頼人（顧客）の要望をイジシャキンが明確に伝える。依頼を受け、作品を渡すのはあくまでもイジシャキンの責任であり、イジシャキン自身も多少の収入を得る。つまり、「アーティスト」と称することで、より幅広い、より多くの仕事を受けることが可能となる。

I（イジシャキン）：ぼくはプロのアーティストだから、アーティストが担うあらゆる仕事を請けおう。

O（筆者）：そうですか、たとえ彫刻でも？

I：なんでも。アートに関わるもので、ぼくに依頼が寄せられる仕事ならなんでも。

O：そうですか。

I：でも、なかには、コンサルタントとして引き受ける仕事もあるよ。つまり、ある仕事が入ったとして、それが自分の専門（グラフィック・デザイン）以外の仕事であれば、それをちゃんとやれる知りあいのアーティストへ仕事をまわす。ぼくは客から仕事を引き受けて、それを専門のアーティストにまわして、客の要望にこたえるようそのアーティストをスーパーバイズして、最終的にぼくも多少なりとも収入を得る。重要なのは、客がその作品に満足するということ。つまり、良い作品を仕上げるということ。それがぼくのめざすところだよ。

（2012年3月2日、筆者によるイジシャキンへの

インタビュー。録音トランスクリプションの和訳より抜粋。)

幅広い仕事を請けおうことは、イジシャキンのようなアカデミズムにたずさわるつくり手に限ったことではない。たとえば、オラインカ（事例番号6）は、知りあいのアーティストであるハッサンが請けおった仕事を引きうけた。大学病院敷地内にモニュメントとして置くセメント塑造の仕事だった。ハッサンは木彫を専門としていたので、塑造ができるオラインカにその仕事をまわした。できあがった作品の土台部分には、「ハッサン・アート・ギャラリー（Hassan Art Galley）」というハッサンのビジネス名と彼の店の住所が彫られている。オラインカは報酬を受けとったが、ハッサンが実際に依頼主からいくら受けとったのかは知らないという。また、オラインカが教会からの依頼でコンクリート製の大型レリーフを制作した際は、型作りで粘土を扱う仕事の一部を、友人の土器づくり師であるアウォイェル（事例番号15）に頼んだ。また、知人アーティストに仕事をまわすだけではなく、生活していくためにはあらゆるアートを手がける必要があることから、オラインカは絵画を専門としているにもかかわらず、美術学部で学んだ知識を生かし、できる限り、絵画以外の依頼も自分自身で受けるようにしている。

また、オミディロン（事例番号8）の自宅敷地内のプライベート・ギャラリーには、オミディロン自身の作品のほか、ラゴスのチャイナタウンや訪問先のガーナや南アフリカで購入した、アフリカや東洋風のエキゾチックな花瓶や置き物、さらには、絵画や彫刻など知人アーティストの作品も数点並べてある。収集を視野に入れ、イレ・イフェで腕の良い木彫師の作品を見に行ったこともあるという。オミディロンは自分の作品だけにこだわらず、アーティストとして、幅広く、良い作品を展示・販売することが大切であると考えている。イジシャキンやオラインカ、オ

ミディロンの受注・販売にみられるように、イレ・イフェにおいては、アーティストと自称することによって、より幅広い、より多くの仕事を受ける可能性が生じることもある。それはアーティスト個人の収入や知名度の上昇につながるものであり、つくり手にとって、自らの専門分野に限定しない、広い意味でのアーティストという英語表現が重要となるのである。

このように、イレ・イフェにおいて、街の一般の人びとを対象とするつくり手、アートマーケットとアカデミズムという「芸術＝文化システム」のなかのつくり手、そして、両者、さらには伝統的価値に寄りそう作品もふくめたさまざまな作品を請けおうつくり手が、アーティストという英語表現を使って自称している。

3.2 英語とヨルバ語を使う

表1の事例番号15～20は、英語とヨルバ語の両方を用いて自称するつくり手を表している。彼らは、英語表現の「アーティスト」や専門分野をあらわす職名「セラミスト／ポッター（土器づくり師）」や「スカープター／カーバー（木彫師）」、そして、ヨルバ語表現での専門分野をあらわす職名「アモココ（土器づくり師）」「アベギレレ（木彫師）」の両方を用いて自称する。彼らの多くは、国内外の富裕層および外国人や伝統首長を顧客・対象としているため、英語で自称することが必要となる。彼らの店の看板は、皆、英語表記である。この点は、前項で検討した「国内外の富裕層および外国人を対象とするつくり手」が英語で自称する理由と同様である。しかし、英語とともにヨルバ語でも自称するのは、彼らがつくるモノ、および彼らの専門職名が、イレ・イフェで英語が使われるようになるまえから存在していたことと関係しているようである。

〈土器づくり師〉

「シャローム・ポタリー（Shalom Pottery）」のアヨ・アウォイェル（事例番号15）（40代前半）は、

イレ・イフェで唯一の土器づくり師である。自称には、土器づくり師および陶芸家を意味する英語表現の「セラミスト (ceramist)」¹⁾、または、ヨルバ語表現の「アモココ (amokoko)」²⁾を使う。アウォイェルは2000年代前半までは花瓶、小物入れ、蠟燭たてなどをつくって大学キャンパス内の売店に卸していたが、その後、作品の需要はなくなり、2005年ごろからは作品をほとんどつくっていない。2008年以降、アウォイェルが制作するのは蠟燭たてのみであり、近隣の地方都市オショボの1軒の雑貨屋から不定期に注文を受ける、または、イレ・イフェの中学校からキャンドルサービス用として注文を受けることがある。このほかは、粘土づくりをし、毎年、大学の美術学部の学生に陶芸の課題用の粘土を売っている。また、近隣の町アド・エキティにある技術専門学校から毎年研修生を受け入れ、土器づくりを教えている。アウォイェルは、高校を卒業した後、アルバイト先として、友人に誘われて土器づくりの工房へ行った。そこで土器づくりに夢中になり、2年間見習いをしたのち独立し、生まれ故郷であるイレ・イフェに帰ってきた。仕事場は、父親から譲り受けた住宅地にある平屋の一室で、12畳以上ある広い空間である。そこは、仕出しの仕事をする妻の仕事場（台所）でもあり、食材やまな板、粘土やろくろが混在している。小・中学生の3人の子供を育てるにはアウォイェルの不定期でわずかな収入だけでは足りず、妻の稼ぎに頼らざるを得ない。注意していなければ見落とすほど地味なものだが、「シャローム・ポタリー」と書かれた小さな看板が家のまえに立ててある。将来的には、外国人や国内富裕層、学生などを対象とした、「ポタリー・ヴィレッジ (Pottery Village) (陶芸の村)」とアウォイェルが呼ぶ施設をイレ・イフェの郊外につくる目標をもっている。国内外の大都市を市場とする画家の友人も複数おり、アウォイェルは、アート、つまり陶芸作品を、イレ・イフェの一般大衆のあいだではなく、国際的なアートマー

ケットで評価されるべきものだと考えている。

アウォイェル：ほら、ああいう街の職人たちはみんな、(アートのことを) よくわかってないんだよ。俺は彼らとは一緒にされたくないね●●。彼らは、その、俺は彼らとは違うよ●●。ほら、彼らのほとんどはさ、その…「路上のアーティスト」はさ、これ(陶芸)はアートだって知らないんだ。

(2011年6月22日、筆者によるアウォイェルへのインタビュー。録音トランスクリプションの和訳より抜粋。「●●」と表示している部分は、聴き取れなかった言葉または一文。)

しかし、現状においてアウォイェルが対象とするのは、イレ・イフェの一般の人びとまたは大学や技術専門学校の学生である。グラフィック・デザインを専門にしていないこともあり、「アーティスト (artist)」という看板はだしていないが、自身は「アーティスト」であるという。ところが、通常は土器づくり師を意味する専門職名「セラミスト」で自称し、かつ、そのヨルバ語も使う理由については、土器づくり師という職が、英語が使われるようになる植民地時代以前よりヨルバランド内で慣れ親しまれてきたことが考えられる。考古学調査により、イレ・イフェにおいては、土着信仰の儀礼に使われていたとされる土器製の人頭像や、街の舗装に使用された大量の土器の破片が出土しており、土器は10世紀以前より生産・使用されていたことがわかっている (Garlake 2002: 134)。現在においては、伝統宗教の衰退により、儀礼用の土器の需要はほとんどない。水がめなど生活必需品の容器として使用されていた土器製の壺や器も、プラスチック製のタンクやバケツ、ボールへと変化した。しかし、これからみていく木彫と同様で、土器が古くからこの地で使用されていた点、そして、土器のつくり手である「アモココ」というヨルバ語が植民地時代以前より一般に定

着していたと推察できる点から、アウォイェルはかならずしも英語表現の「アーティスト」を称する必要がないと考えることができる。

〈木彫師〉

筆者がイレ・イフェで出会った7人の木彫師のうち、5人は英語とヨルバ語の両方を用いて自称する（事例番号16～19）²¹⁾。その5人のうち、3人は木彫のみを専門としており、店の看板には木彫師であることを示すビジネス名が英語で書かれている（写真12）。また、看板を掲げず、ビジネス名も持たない2人も、「アーティスト」「カーバー」「ウッド・カーバー」「スカープター」など、英語表現で自称する。しかし、5人とも、口頭では「アベギレレ」というヨルバ語で木彫師を意味する言葉も用いて自称する。

「ロコモーション・ザ・スカープター (Locomotion the Sculptor)」のジョナサン・イジョー（事例番号17）（30代後半）のおもな顧客は、イレ・イフェの伝統首長、ブラジル、中米、北米へ離散したヨルバのディアスポラの伝統首長である。こうしたイジョーの顧客は、現在でもイレ・イフェや近隣の都市で大々的に開かれるヨルバの伝統宗教祭にやって来る。このため、イジョーの店は王宮の真向かいにあり、祭の直前になると、4畳半強の店の壁にとりつけられた棚には作品が一面に並ぶ。伝統宗教のほかにも、イレ・イフェのキリスト教教会から依頼を受けて装飾を施した扉を彫ったり、伝統首長をふくむ富裕層から贈り物としてのレリーフを依頼されることもある。また、イレ・イフェの国立博物館の売店にも作品を商品としてだしている。弟子がいるときは、ヤスリがけやニス塗りを中心に、作品制作の補助をさせる。祭の直前の忙しい時期でなければ、四六時中作品をつくっている様子はなく、隣の酒場でリラックスするなど、しばしば店を開けていることもある。陽気でひょうきんなイジョーは、ナイジェリア南部出身であるにもかかわらず巧みなヨルバ語で

コミュニケーションをとり、近所の人たちのあいだでも、「ロコ」「ロコモーション」などと呼ばれて人気者である。イジョーは、英語表現であれば「スカープター」という言葉が気に入っているというが、顧客のほとんどはヨルバの伝統にかかわる人たちであることから、「アベギレレ」というヨルバ語表現も自称として用いる。高校を卒業した後、親戚をたよってイレ・イフェの農園で働くことになったのだが、農園の木を利用して杖やキーホルダーなどを作ってみたことをきっかけに、独学で技術を磨き、イレ・イフェの街で伝統首長らを顧客にするまでになった。

他方、「カーバー (Carver)」の看板を掲げるガブリエル・アフォラヨン（事例番号18）（50代後半）は、イジョーの店から徒歩2分の場所に店をかまえているにもかかわらず、伝統首長をおもな顧客としていない。伝統宗教祭を訪れる首長らはもっぱらイジョーの顧客であり、祭でアフォラヨンの作品が売れることはほとんどない。アフォラヨンのおもな顧客は、ブラジルで彼の作品を売るという数人のバイヤー、そして、店が博物館敷地内にあることから、博物館を訪れる客のなかでまれに店を訪れる国内外の富裕層である。木彫がよく売っていた時代であった1973年から1976年に師匠に弟子入りし、木彫師として生きることに希望をもったアフォラヨンの作品は、1980年代までは、とくに大学教授や観光客など、欧米からの訪問者に売っていた。しかし、政治・経済不安によるナイジェリア情勢の悪化、さらには、イレ・イフェでの紛争にともなう外国人訪問者の減少、また、それ以前より進んでいた土着信仰の衰退や建築様式の変化にともない、木彫はほとんど売れなくなっていった。もはや木彫は一般の人に売れるものではなく、伝統首長の顧客もいないアフォラヨンにとって主要な客は国内外の富裕層や外国人であるため、「カーバー」という英語を看板に用いる。

A（アフォラヨン）：でも…もし木彫が売れれ

ば車はすぐ買えるんですが、売れませんからね。

O (筆者): そうですか。では、その、これまでどの時代が、その、木彫についてですが、いつの時代が、えー…その…一番お客さんが多かったですか? どの、

A: そうですね…82年から……90年のあいだででしょうか。

O: 90年までですね。

A: えー…あるいは…89年でしょうか。メイフェア (イレ・イフェ新市街地の繁華街) でよく売れましたね。

O: そうですか。

A: えー…あの時代は、

O: はい。

A: お客さんを探すなんてことはありませんでしたね (笑う)。

(2011年6月14日、筆者によるアフォラヨンへのインタビュー。録音トランスクリプションの和訳より抜粋。)

ところが、どのように自称するのかという質問に対しては、「カーバー」または「アベギレレ」と答え、英語とヨルバ語の両方が並べられる。また、筆者がアフォラヨンを訪ねようと博物館敷地内を歩くたびに、博物館スタッフらは、「ババ・アベギレレ (木彫師に敬意をこめたヨルバ語表現で、木彫の達人／木彫師さんの意味) に会いに来たんだね」と声をかける。イジョーやアフォラヨンが、アートワールドに対して英語を用いて自称すると同時に、ヨルバ語表現を用いる背景には、木彫師という仕事が、前述の土器づくりと同じように、英語が導入された植民地時代以前よりも一般に定着していたことが考えられる。しかし、販売の対象はヨルバの伝統に関わる人たちだけではなく、国内外の富裕層や外国人でもあるため、英語をもちいて自称する必要があることがわかる。

〈ビーズ細工師〉

英語とヨルバ語の両方を用いて自称するつくり手として、ビーズ細工師のオウオジョリ (事例番号20) (40代前半) がいる。オウオジョリの顧客は、イレ・イフェをはじめとするヨルバランド各地の伝統首長である。さらに、2006年ごろより、ナイジェリア東部のイボランドの一部の首長からも依頼を受けるようになったという。オウオジョリによると、王しかかぶることのできない王冠や、首長しかかぶることのできない帽子など、特定のものの以外であれば、誰でもビーズ細工を依頼・購入することができる。オウオジョリが筆者に、「日本人はビーズ細工に興味はあるか」「きみの教授や博物館はビーズ細工に興味をもっていないか」と何度か尋ねてくること、2012年にロンドンの博物館関係者からも展示用として依頼の相談を受けたこと、また、店のまえに掲げられた、ビーズ細工のカラー写真をあしらい、「アシンデマデ・ロイヤル・ビーズ・カンパニー：ザ・ビーズ・ファッション・アンド・デコレーター」と英語で表示してある大型看板、さらにはカラー印刷された名刺からは、オウオジョリが積極的に顧客を増やそうとしている様子がうかがえる (写真13)。6畳ほどの店にはガラスのショーケースが置かれ、商品またはサンプルとしての作品が並べてある。机のうえにはノートパソコンや電卓が、冷蔵庫のなかには客に出すソフトドリンクが常備されている。隣の仕事場は同じく6畳ほどで、2人の弟子が作業を手伝っている。オウオジョリは2台の携帯電話をそばにおいて作業し、仕事関係の電話が頻繁に鳴る。客の訪問に備えて、また、本人のこだわりもあり、上下揃ったヨルバの民族衣装や黒いズボンにポロシャツを合わせるなど、服装はつねにきちんとしている。

ところが、口頭での自称は、ヨルバ語でビーズ細工師を意味する「アシンデ (asinde)」、または、ビーズ製王冠づくり師を意味する「アシンデマデ (asindemade)」である。1959年にウィ

リアム・ファッグのおこなった、「オドウドウワ（ヨルバの創始者・初代王）の冠」の所有者であるイダンレのオワというヨルバ王へのインタビューから、その王冠が18世紀から受け継がれているものであることが確認されている（Fagg 1980: 10-12）。土器や木彫がそうであったように、ビーズ細工も、植民地化をきっかけに英語のアート（art）がこの地にもたらされる以前より存在していたことがわかる。このことから、ビーズ細工師という職種と彼らの呼び名「アシンデ」または「アシンデマデ」は植民地時代以前より確立していたと推測することができる。また、前項で述べた木彫師のアフォラヨン（事例番号18）が「木彫家の巨匠/達人」を意味する「ババ・アベギレレ（baba agbegirele）」と呼ばれるように、ビーズ細工師のアジャオ・アデトイ（事例番号21）も、近所の人や知人から、「ビーズ細工師の巨匠/達人」を意味する「ババ・アシンデ（baba asinde）」と呼ばれる。したがって、現代における英語のアーティスト（artist）という呼び名の存在にかかわらず、ビーズ細工師という職種と、その技術や伝統が、ヨルバ文化において確立しており、ビーズ細工師という呼称が親しまれていると考えることができる。

しかし、オウオジョリの活動からわかることは、ビーズ細工は土器や木彫と比較すると、現在においても安定した需要があることだ。この点に着目し、次に、オウオジョリの師匠であるアジャオ・アデトイ（事例番号21）の事例をみながら、イレ・イフェのビーズ細工師が、ヨルバ語のみで自称することが可能であることを検討していく。

3.3 ヨルバ語のみを使う

筆者が出会ったつくり手のなかで、ヨルバ語で専門名のみを用いて自称するのは、ビーズ細工師のアジャオ・アデトイ（事例番号21）（60代後半～70代前半）だけであった。アデトイは、「アシンデ」というビーズ細工師を意味するヨル

バ語を用いる。アデトイの顧客はイレ・イフェをはじめとするヨルバランド各地の伝統首長である。王宮のそばにある仕事場は、自宅玄関まへの広いスペースの軒下（屋外）である。向かって左のゆったりとしたスペースにアデトイ、右には弟子たちが2、3人横一列に並んで、ゴザ1枚とクッションひとつを敷いたコンクリートの床に座って作業する。作業中のアデトイは、使い古した綿のズボンに、上半身はランニングやTシャツといった楽な格好をしている。アデトイのそばに置かれたラジオの音、妻や孫たちの話し声、仕事場のまえを通りかかる近所の人たちと交わす挨拶の声、ヤギや犬の鳴き声や表通りを走る車やバイクの音は頻繁にするが、つくり手たちは寡黙に作業に専念する。月曜日から土曜日の朝から夕方まで、つねに作品をつくっている。

王しか所有することのできない王冠など、特定のものの以外であれば、誰でもビーズ細工を依頼・購入することができるという考えは、オウオジョリ（事例番号20）も、その師匠であるアデトイも同じである。しかしそれでも、ビーズ細工師であった父親に教わって以来50年間、アデトイはこれまで英語で自称することなく「アシンデ」としてやってきた。たしかに、学校教育を受けていない老人であり、英語の知識がないという事実はあるのだが、アデトイが英語で自称しないのは、「英語を知らないから」だけではなく、「英語を使う必要がないから」でもある。絵画や木彫を専門とするつくり手のなかにも、英語の知識があまりない人たちがいるが、彼らが作品を売る対象は国内外の富裕層および外国人であり、ある程度の英語を使う必要がある。また、顧客はアートワールドのなかにおり、したがって、必然的に、つくり手もアートワールドで自明とされる英語表現の「アーティスト」と自称する必要がある。他方、ビーズ細工師であるアデトイにこの必要がないのは、ビーズ細工の享受者がヨルバの伝統首長であるからであり、なおかつ、首長から安定した需要があるため、

ビーズ細工だけを専門にして生計を立てることができるからだと考えることができる²²⁾。つまり、アデトイは、積極的に自らアートマーケットにかかわる必要がないのである²³⁾。アデトイとオウォジョリの活動や発言からは、ビーズ細工は現在でも需要が高いことがうかがえ、この点は、同じように植民地時代以前より存在していた木彫の需要の現状とは大きく異なる。

I (イジシャキン)：これまでに仕事の依頼を受けた王や王室の人たちの名前を教えてくださいませんか？

A (アデトイ)：いったい何人数えればいいんだい？

I：覚えていらっしゃるぶんだけでも教えてくださいませんか？

A：汗が出るよ。(笑う) わしの一文、一文(発言)は金なんだよ。二文言えば、それだけ金になるんだよ。仕事してるわしに全部答える？ これがどれだけの仕事かも知らずにね。さっきからおまえさんに話してることで、さっき食べたエコ(コーンスターチを蒸して豆腐状にした食べ物)代(約5円)くらいにはなったね(笑う)。イフェ王はそのひとりだし、エフォンのアラーイエもそうだし、イレモのアカリボ、オバのオロバ、アゲゲのアラゲゲ、エドのオセマウエとか、色いろだ²⁴⁾。子どもの数を数えられないのと一緒にだよ。

I：イペトゥのアペトゥや、近隣の王たちもでしょうか？

A：みなわしの御ひいきだよ。みなわしの父だ。ヤコーヨのサリー、ボンガンのオルフィ、オデ・オムのアラテグンもみなそうだ。

(2009年6月18日、筆者とイジシャキンによるアデトイへのインタビュー。録音トランスクリプションの和訳より抜粋。)

1960年の独立後、ナイジェリアに連邦政府が置かれたのちも、ヨルバランドにおいて伝統首

長制度は存続している。同制度が植民地時代以前、そして植民地時代、さらには植民地時代以後、どのように変化しているのかを本稿で検討することはできないが、王や首長と呼ばれる人びとが存在し、彼らが伝統首長としての社会的ステータスの象徴としてビーズ細工を用いることはたしかである。アデトイとオウォジョリが、つねに伝統首長から需要を受けていると発言していること、ビーズ細工以外のつくり手たちと比較すると、「伝統首長御用立つ」である彼らは、「アーティスト」と英語で称する必要がないことがうかがえる。

4. まとめと考察

イレ・イフェの造形のつくり手たちそれぞれの自称に着目することによって、イレ・イフェにおいては、つくり手は以下の造形を「アート」と呼び、また、そのつくり手が「アーティスト」と自称していることが明らかになった。表2は、イレ・イフェのアートの全体像を、A、B、C、D、Eの5つの切り口でまとめたものである。

まず、表2のAのように、イレ・イフェには、一般の人びとを対象に、グラフィック・デザインをはじめとする、人びとの暮らしに密着したアートがある。その多くは、街中で、「アート(art)」や「アーツ(arts)」、「アーティスト(artist)」の看板を掲げて店をだしている。こうしたアートは、海外において、たとえば看板がアフリカの「ストリートアート」として展示されることがあるのとは対照的に、国内の美術館・博物館で展示されることはなく、つくり手からもそのような場所で展示されるアートだと思われていない²⁵⁾。アートマーケットやアカデミズムとも、伝統的価値とも直接のかかわりをもたないが、冠婚葬祭、学校や教会での行事、宣伝・広告や内装・外装など、暮らしに身近である。イレ・イフェの街中においてもっとも需要があり、一般・大衆的なアートである。

次に、表2のBのように、大学教授や収集家、

表2 イレ・イフェのアート（AからEの分類による）

仮の分類名	対象	伝統的価値／ 近代的制度／ 両者の狭間	窓口（売り場・発表場所）	おもな作品
Aのアート	イレ・イフェの街の一般の人びと	両者の狭間 （大衆）	店頭（イレ・イフェのみ）	グラフィック・デザイン（壁塗り、肖像画などふくむ）、土器、キリスト教装飾など
Bのアート	国内外富裕層（大学教授や知識人、収集家、外国人訪問者など）や外国人	近代的制度	受注、訪問販売、ギャラリー販売（イレ・イフェまたは国内大都市・外国）	絵画、版画、パティック、コラージュなど
Cのアート	アカデミズム（大学美術学部やNPO・財団・国などの美術機関）	近代的制度	シンポジウム・展覧会会場、国内大都市や外国でのギャラリー販売（イレ・イフェまたは国内大都市・外国）	絵画、彫刻、染織、陶芸、グラフィック・デザインなど
Dのアート	イレ・イフェおよび北米・中南米をふくむヨルバランド全域、まれにイボランドとエドランドの伝統首長	伝統的価値	店頭、受注（イレ・イフェまたは北米・中南米をふくむヨルバランド全域、まれにイボランドとエドランド）	ビーズ細工、木彫
Eのアート	すべて	すべて	受注、店頭（イレ・イフェまたはすべての場所）	すべて

外国人訪問者、そして海外在住のナイジェリア人といった国内外の富裕層、さらには海外のギャラリーを対象とするアートがある。つくり手のほとんどはイレ・イフェの街に店をもたず、自宅で作品制作をし、顧客への受注販売または訪問販売、あるいは大都市や海外のギャラリーでの依頼販売または滞在販売をおこなう。絵画をはじめとした平面作品が多く、主題はアフリカやヨルバの伝統習慣・神話・風景が代表的である。

また、表2のCのように、アカデミズムを対象とした、あるいはアカデミズムのなかでつくられるアートがある。つくり手は、大学や技術専門学校など、アートの高等教育機関の教員をつとめる。作品は、西洋美術教育の枠組みを踏襲した絵画、彫刻、染織、陶芸、グラフィック・デザインを基本としている。学内での展覧会や国際シンポジウム、大都市のNPOや財団や国による美術機関での展示やワークショップが作品の発表場所であり、研究の場である。

そして、表2のDのように、伝統的価値と直接のかかわりをもつアートがある。対象とするのはヨルバの伝統首長、また、まれにイボやエドの伝統首長であり、作品は、伝統首長制度や伝統宗教の儀式・儀礼・ステイタスに必要とされるビーズ製や木製の道具や装飾品である。つくり手は、上述のつくり手たちのあいだでは「アーティスト」と認識されており、また、自分たち

が「アーティスト」とであるという自覚もあるが、「アーティスト」よりもむしろ具体的な専門名を用いて自称する。「アート」や「アーティスト」という言葉がもたらされる植民地時代以前よりつくられていた、土器や木彫、ビーズ細工のつくり手がそうである。

さらに、表2のEのように、伝統的価値、近代的制度、両者の狭間にかかわらず、すべての人を対象とし、グラフィック・デザイン、絵画、彫刻といった専門性も問わないアートがある。つくり手は、上述のA～Dのアートのすべてを、アーティストの仕事として請けおうべきものとみなしている。この場合、アーティストがコンサルタントとなって仕事を請けおい、人脈を生かして知人のつくり手に仕事を依頼する。あるいは、ひとりのつくり手が多彩な知識と技術を使ってA～Dのさまざまな作品をつくることもある。

このように、イレ・イフェのアートをA～Eに分類したうえで、注目すべきは、つくり手はA～Eのいずれかにとどまるのではなく、しばしば境界を越えるという点である。グラフィック・デザイナーのアデケケが、Bを専門とすることが本望であるにもかかわらず、生活していくことの困難さから、Dに専門を狭めざるを得ないように、一般の人びとを対象とするAのつくり手のなかには、アートマーケットに乗るB

を専門にしたいくても、政治・経済的困難のため、生計を立てるべくグラフィック・デザインの仕事をやるつくり手がいる。木彫師のアフォヨンのように、元来木彫はDであるにもかかわらず、社会の変化にともない作品の需要が減ったことから、主としてBの環境に身を置く場合もある。また、オウオジョリの活動にみられるように、さらなる利益の追求のために、従来のDだけではなく、Bへも対象を広げようとする試みもある。

くわえて、同じアートやアーティストという呼び名であっても、それらが、つくり手によって異なる意味で使われることも重要である。ひとつの環境のなかで、あるいは、異なるふたつ以上の環境同士で、対立や差異化がつくり手によっておこなわれている。アデケケやアウオイェルのように、おなじBの環境で「アーティスト」と称するつくり手のなかでも、つくり手が、「クリエイティブ」という言葉で形容して、自分のアートを「路上のアーティスト」や「職人」、「正規の教育を受けていないアーティスト」によるアートと区別することがある。また、アデクの「アーティストはアーティスト」という主張にみられるように、教育の有無を理由に、Bの環境のアーティストがCの環境のアーティストから差別を受けることもある。

イレ・イフェには、街中の日常という一般・大衆性、ヨルバの伝統という特殊性、そしてアカデミズムやアートマーケットという国際性がある。つくり手は、そのいずれかに寄りそいつつも、その狭間で、あるいはいくつかにまたがるというかたちで、「アート」や「アーティスト」を称して生きている。また、同じ「アート」や「アーティスト」という呼び名をめぐって差異化や対立が生じるように、彼らは自称に意味をもたせ、能動的に使用している。このことから、イレ・イフェのつくり手たちが自分たちの作品を「アート」と呼び、また、自分たちを「アーティスト」と称することは、アートマーケットとア

カデミズムという近代の支配としての「芸術＝文化システム」に依拠するだけではないことがわかる。

おわりに

本稿では、これまでの人類学におけるアートの研究の展開に本研究を位置づけ、先行研究でほとんど明らかにされてこなかった、当該社会において何が「アート」であり、誰が「アーティスト」であるのかを、つくり手を本職とする人びとの自称に着目して検討した。これによって、従来、ヨルバ民族やヨルバアートという文脈で語られてきた古都であり、かつ、現代アフリカの地方都市であるイレ・イフェにおける、「アート」と「アーティスト」の輪郭が明らかになった。また、彼らが「芸術＝文化システム」という支配の言説にかならずしも荷担することなく、つくり手として生きている様子が浮かびあがってきた。

今後の課題として、つくり手の自称だけではなく、つくり手による「アート」や「アーティスト」のヨルバ語への訳し方、そして、つくり手のライフヒストリーや作品についての語りから、つくり手個人が「アート」や「アーティスト」にどのような意味をもたせているのかを検討していく。彼らがつくり手としてどのように生きているのかを丹念に明らかにしていくことをとおして、近代の支配とは異なるアートの可能性を探っていきたい。

注

- 1) 「芸術＝文化システム」とは、(1) 美術館や芸術市場で収集される真正な芸術作品および審美的なオリジナル作品、(2) 民族学博物館や歴史博物館などで収集される真正で伝統的・文化的な器物および工芸品、(3) 技術博物館で収集される科学的な発明品、あるいは非真正で非文化的な偽物および反芸術、(4) 骨董品として収集されるモノ、あるいはツーリストアートなどの非真正で非芸術的な商品および実用品の4つにモノを分類し、価値の多寡を割りふる欧米近代に独特な制度である (Clifford 1988: 223)。4つに分

類されたモノは、「非真正な非文化」であるツーリストアートが博物館に収められることで「真正な文化」となったり、「真正な文化」である工芸品が美術館に展示されることで「真正な芸術」となるように、4つの区間を移動することがある。しかし、この分類上の変動を決めるのは、モノのつくり手ではなく、モノを集めて分類する芸術市場とアカデミズムである。

- 2) 本稿では、ヨルバ語を、ヨルバ語のアルファベットではなく英語のアルファベットを用いて表記する。このため、「e」「o」「s」の下部に付記されるドットマーク、および、各文字の上部に付記されるトーンマークは省略している。
- 3) 20世紀初頭になると、ピカソやブラック、マチスといったヨーロッパの画家たちも、万博や画商を通してヨーロッパに入ってくるアフリカやオセアニアの彫刻や仮面といった黒人美術や現地の人びとの写真を「発見」し、「アール・ネーグル（ネグロ美術）」という呼称のもとにそれらの「プリミティヴ」な美に魅了されていた（吉田 1999: 57）。
- 4) 「art」は「芸術」や「美術」と訳されることもあるが、本稿では、カタカナで「アート」と訳す。ただし、著作名については、和訳版の出版されているものはその通りに訳す。また、「美術館」「美術界」「美術史」「美術学部」「西洋美術」など、一般的に使用されている語彙については、その通りの表現を本稿でも適用する。
- 5) アフリカのアートの展示に関しては、1989年、パリのボンピドゥ・センターで、ジャン＝ユベール・マルタンらによって開催された「大地の魔術師」展、ニューヨークのアフリカ美術センター（現、アフリカ美術館）で1991年にスーザン・ヴォーゲルらによって開催された「アフリカ・エクスプロアーズ」展（Vogel 1991）、ロンドンのホワイトチャペル・アート・ギャラリーで1995年にクレモンティーヌ・デリスらによって開催された「アフリカのモダン・アートについての七つの物語」展（Deliss 1995）、東京・世田谷美術館で1995年に川口幸也らによって開催された「インサイド・ストーリー ―アフリカの同時代美術」展（川口 1995）、同じく川口幸也らによって、2010年から2011年にかけて、国立民族学博物館をはじめ日本国内の博物館と美術館でおこなわれた「彫刻家エル・アナツイのアフリカ」展（川口 2010）などがある。
- 6) 古谷はこれを「「芸術」辺り」と呼ぶ（古谷 2008: 155）。

- 7) たとえば、イレ・イフェでおこなわれる祭りや王家の冠婚葬祭には、イレ・イフェの首長をはじめ、ヨルバランド内の主要な首長たちが出席・参列することになっている。1995年には、アメリカへ離散したヨルバのディアスポラ代表団がオーニを訪問した際、オーニは儀式をおこなって彼らを歓迎した（Picton 1995: 208）。
- 8) 現在、イレ・イフェで崇拜されているヨルバの神々の正確な数は明らかになっていないが、主要な神は、オドウドウワ、オバタラ、オグン、エシュ、イファ、シャンゴ、イエモジャ、オシュン、オバルフォン、シェギディなどである。ナイジェリアの植民地時代における初代芸術教育長ケネス・マリー氏が1943年に編集し、1948年に改訂したイレ・イフェ考古学に関する文献資料（未出版）によると、ヨルバランドの他地域ではまだ確認されていない神々の祠がイレ・イフェで多数見つかっている（Murray 1948）。
- 9) 1ナイラ=0.5円で換算。わかりやすくするため、本稿ではあらかじめナイラから円に換算した金額を表示している。
- 10) ピクトンの調査により、彫り手の名前を確認できるヨルバランド最古の木彫は、オピン地区イケリン村のロティミ・アラリ（Rotimi Alaari）によって1850年ごろつくられたもの（鉄の神オグンを象徴する偶像）であることが明らかにされている（Picton 1994: 52-53）。
- 11) ナイジェリア・アーティスト協会（Society of Nigerian Artists）は、ナイジェリア国内のいくつかのアートの高等教育機関によって、1963年に設立された。国立美術館をはじめとする国のアート関連機関とも連携し、展示、教育、出版などアートに関する活動を促すことを目的としている。アカデミック・アーティストが中心だが、教育を受けていないアーティストも会員になることができる。
- 12) オバフェミ・アウオロウォ大学美術学部の常勤講師イジシャキンによると、国立大学の講師の月給は、手取りでおよそ8万円～10万円である（2012年3月2日時点）。
- 13) オリ・オロクンワークショップとは、1968年に、イフェ大学（現オバフェミ・アウオロウォ大学）のアフリカ研究所（現、文化研究所）によってイレ・イフェの街中に設立された、アート、演劇、文学のための文化施設でおこなわれたアートのワークショップである。指揮官として大学の美術教員が、そして参加者としてオショボ派のアーティストらが招かれた。

- 14) 「オショボ派のアーティスト」はつくり手のあいだでも使用される呼称だが、「アブジャ志向のアーティスト」は、本稿において、筆者が暫定的に用いる呼称であり、つくり手のあいだではこうした呼称は使われていない。
- 15) 学位を取得したのち、アートマーケットに乗り独自に活動をおこなう画家のボラデ・オミディロンが、自らのことを、スタジオ（アトリエ）を持ち、そこで毎日作品制作に没頭するアーティストとして、「フルタイムのスタジオ・アーティスト」と自称していることから、この呼び名を本稿で用いることにした。
- 16) 1930年代以降、木彫の需要が衰退していた状況において、パトロンとしてヨルバランドにおける木彫の伝統の再建に貢献したのは植民地時代のイギリス人神父（アフリカ伝道教会（Society of African Missions））ケビン・キャロルであった。1940年代、オスイ・イロリン地方オピン地区をはじめとするいくつかの地域の木彫師の作品に魅了されたキャロル神父は、教会の装飾を彼らに依頼した。これをきっかけに、1940年代以降、とくにカトリック教会からの依頼を受けて、木彫師はキリスト教装飾をおこなうようになった。スタイルはヨルバの伝統宗教に使用される木彫と同様だが、主題はキリスト教というユニークな木彫は、「ネオ・トラディショナルアート」として復興していった（Carroll 1967）。筆者も、前述の木彫師たちによってドアなどに装飾がほどこされた教会を、イレ・イフェで5つ確認している。
- 17) 約120人から成り、イレ・イフェでもっとも大きなグラフィック・デザイナーの組合「Ife Artists, Designers, Painters and Motor Spray Artists Associations」に対し、アデケケは、6、7人から成る「Association of Professional Artist」を結成した。
- 18) 教皇庁立のカトリック布教機関MISSIOによって1993年に主催された、アフリカ人によるキリスト教画のコンペティション。
- 19) グラフィック・デザインを専門にしているアーティスト、ベンガ・コラウォレの推測によると、彼の所属するイレ・イフェのグラフィック・デザイナーを中心とする組合（Ife Artists, Designers, Painters and Motor Spray Artists Associations）には約120人の会員がおり、これ以外にさらに100人以上のグラフィック・デザイナーがイレ・イフェに存在している。なお、コラウォレはイレ・イフェでもっとも品揃えのよい画材屋も経営しており、顧客である「アーティスト」を数多く知っている。したがって、コラウォレはイレ・イフェのアーティストの人数や個人に関して、比較的詳しい情報をもっていると考えられる。
- 20) フォラランミは、ラゴスの現代美術センター（Centre for Contemporary Art）、アフリカン・アーティスト財団（African Artists' Foundation）、ベン・エンウォンウ財団（The Ben Enwonwu Foundation）が開催する展示やイベント、アブジャの国立美術館（National Gallery of Art）が開催する展覧会やサミット、南南部アバラ・オトーでブルース・オノブラクペヤ財団（Bruce Onobrakpeya Foundation）が開催するハマトーン・ワークショップ（Harmattan Workshop）などに参加している。
- 21) なお、自称する際、ヨルバ語表現をとくに用いない2人の木彫師のうち、ひとりには巨匠木彫師として知られており、国内外で幾度も展示活動をおこなっている。このため、彼はイレ・イフェの町で看板を立てる必要はなく、国内外のアートワールドに対してフルネームである「ラミディ・ファケイエ」で自称する、あるいは、英語で「アーティスト」や「スカープター」などと表現するだけで十分であった（2010年に逝去）。
- 22) 顧客のなかには、アメリカやブラジルに居住するヨルバのディアスポラもあり、ヨルバ語を話せないこともある。その場合は、顧客が通訳をつけてくる、あるいは、英語を話せるアデトイの息子に通訳をさせる。
- 23) 作品の流通について筆者は詳しい調査をおこなっておらず、バイヤーやコレクター、博物館関係者など、アデトイの作品が伝統首長以外の人たちの手にどの程度渡っているかは確認できていない。しかし、池谷和信によると、同じヨルバランドでも、イバダンをはじめとするいくつかの地域では、ビーズ細工が伝統首長のみならず、国内外のアートマーケットで流通している（池谷 2012: 107-108）。
- 24) ここで挙げられている固有名詞はヨルバランド各地の王の名前だが、オセマウェは、エドランドの王の名前である。
- 25) たとえば、2003年から2004年にかけて、福井県立美術館、川崎市岡本太郎美術館、福岡市博物館を巡回した「アフリカのストリートアート」展で、理髪店や美容院の看板が展示された（川口 2003: 6-7）。

参考文献

英語文献

Adesokan, Kola

- 2002 *Creative Art for Primary Schools: Practical Book 1 & 2*. Ibadan: Vantage Publishers.

Adeyeni, Evang. Mathew

- 2000 *250 Objective Questions and Answers with Practicals on Fine Arts*. Ile-Ife: Originator Business Ventures.

Banjoko, Ibrahim

- 2009 *Cultural & Creative Art Made Easy Text Book: For Junior Sec. Schools (Plus 360 Objective Tests/Model Answers)*. Lagos: Movic Publishing Company Limited.

Boas, Franz

- 1927 (1955) *Primitive Art*. New York: Dover Publications.

Carroll, Kevin

- 1967 *Yoruba Religious Carving: pagan & Christian Sculpture in Nigeria & Dahomey*. New York: Frederick A. Praeger. Inc., Publishers.

Clifford, James

- 1988 *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press.

Coote, Jeremy and Shelton, Anthony

- 1992 *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.

Danto, Arthur

- 1964 "The Artworld". *The Journal of Philosophy* 61(19): 571–584.

Deliss, Clementine (ed.)

- 1995 *Seven Stories about Modern Art in Africa*. Paris: Flammarion.

Dickie, George

- 1974 *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. London: Cornell University Press.

Drewal, Margaret T. and Drewal, Henry J.

- 1978 "More Powerful Than Each other: An Egbado Classification of Egungun". *African Arts* 11(3): 28–39.

Drewal, Henry J. and Schildkrout, Enid

- 2010 *Kingdom of Ife: Sculpture from West Africa*. London: The British Museum Press.

Eluyemi, Omotoso

- 1986 *This is Ile-Ife*. Ile-Ife: Adesanmi Printing Works.

Fagg, William

- 1980 *Yoruba Beadwork: Art of Nigeria*. New York: Rizzoli.

Forge, Anthony (ed.)

- 1973 *Primitive Art and Society*. London: Oxford University Press.

Garlake, Peter

- 1978 *The Kingdoms of Africa: The Making of the Past*. Oxford: Elsevier.

- 2002 *Early Art and Architecture of Africa*. Oxford: Oxford University Press.

Gell, Alfred

- 1992 "The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology". In Coot Jeremy and Shelton Anthony (eds.), *Anthropology, Art and Aesthetics* 40–63. Oxford: Clarendon Press.

- 1998 *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.

Harris, Michael

- 1994 "Visual Activism in Ile-Ife". In Abiodun R, Drewal H and Pemberton III J (eds.) *The Yoruba Artist: New Theoretical Perspectives on African Arts* 200–215. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.

- 1997 "Confluences: Ile-Ife, Washington, D.C. and the TransAfrican Artist". *African Arts*: 34–45.

Jonaitis, Aldona (ed.)

- 1995 *A Wealth of Thought: Franz Boas on Native American Art*. Seattle: University of Washington Press.

Jopling, Carol (ed.)

- 1971 *Art and Aesthetics in Primitive Societies*. New York: Dutton.

Layton, Robert

- 1981 *The Anthropology of Art*. London: Elek, Granada Publishing.

- 2003 "Art and Agency: A Reassessment". *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 9(3): 447–464.

Makinde, Olajide

- 2004 *Reconstruction of Egungun: Ajomogbodo's Costume in Ogbomoso*. Unpublished MA Dissertation submitted to the Department of Fine Arts. Ile-Ife: Obafemi Awolowo University.

McEvilley, Thomas

- 1984 “‘Primitivism’ in 20th Century Art at the Museum of Modern Art”. *Artoforum* 23(3): 54–61.

Murray, Keneth

- 1948 *Ife History and Antiquities, General Information* (Extract from file no. CAA800). Nigeria: Department of Antiquities (unpublished).

Nkom, Rose Ayaka

- 2005 “Professional Competencies and Implementation of the Curriculum of Art Education”. In Aremu P.S.O. and Ademuleya Babasehinde (eds.) 2005, *Contemporary Issues in Nigerian Art: Its History and Education*, 176–181. Lagos: Portion Consult Publications.

Okediji, Moyo

- 1986 “Yoruba Paintmaking Tradition”. *Nigeria Magazine* 54(2): 19–26.

Okunlola, Bayo

- 2005 *Art Workbook 2 for Junior Secondary Schools*. Ibadan: Sea Publishers.

Phillips, Tom (ed.)

- 1996 *Africa: The Art of a Continent*. Munich, Berlin, London & New York: Prestel Verlag & London: Royal Academy of Arts.

Picton, John

- 1994 “Sculptors of Opini”. *African Arts* 27(3): 46–59.
- 1995 “The Horse and Rider in Yoruba Art: Images of Conquest and Possession”. In Pezzoli Gigi (ed.) *Cavalieri dell’ Africa: Storia, Iconografia, Simbolismo*, 203–226. Milano: Centro Studi Archaeologia Africana, Milan.

Smith, Marian (ed.)

- 1961 *The Artist in Tribal Society: Proceedings of a Symposium Held at the Royal Anthropological Institute*. London: Routledge & Kegan Paul.

Vogel, Susan

- 1988 *Art/artifact*, Center for African Art. New York: Center for African Art.
- 1991 *Africa Explores*. New York: The Center for African Art & Prestel.

Willett, Frank

- 1967 *Ife: In The History of West African Sculpture*. London: Thames & Hudson.

日本語文献

ボアズ、フランツ

- 2011 『プリミティヴアート』大村敬一訳、東京：言叢社。

ブルデュー、ピエール

- 1996 『芸術の規則II』石井洋二郎訳、東京：藤原書店。

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』太田好信他訳、京都：人文書院。

古谷嘉章

- 1998 「芸術／文化をめぐる交渉—グアテマラのインディヘナ画家たち」『国立民族学博物館研究報告』23(1): 35–93。
- 2008 「序—『芸術』 辺りと人類学」『文化人類学』73(2): 155–157。

ギアーツ、クリフォード

- 1991 『ローカル・ノレッジ』梶原景昭他訳、東京：岩波書店。

池谷和信

- 2012 「民博のアフリカンビーズコレクション」朝木由香・鈴木智香子編『ビーズイン アフリカ』106–115頁、神奈川：神奈川県立近代美術館。

川口幸也

- 1995 『インサイドストーリー—同時代のアフリカ美術』東京：世田谷美術館。
- 2003 「アフリカ同時代美術の中のストーリー・アート」高橋雅子・石井実生編『アフリカのストリートアート』6–7頁、東京：Wonder Art Production。
- 2011 『アフリカの同時代美術—複数の「かたり」の共存は可能か』東京：明石書店。

川口幸也他編

- 2010 『彫刻家エル・アナツイのアフリカ』展図録 東京：読売新聞社、美術館連絡協議会。

大村敬一

- 2011 「解説：人類史の万華鏡としての文化—ボアズにみる人類学的思考の可能性」ボアズ、フランツ著 大村敬一訳『プリミティヴアート』455–546頁、東京：言叢社。

ルービン、ウィリアム編

- 1995 『20世紀美術におけるプリミティヴィズム—「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性』吉田憲司他（日本語版監修）京都：淡交社。

佐々木重洋

- 2008 「感性という領域への接近—ドイツ美学の問題定義から完成を扱う民族誌へ—」『文化人類学』73(2): 200-220。

スミス、マリアン編

- 1973 『部族社会の芸術家』木村重信・岡村和子訳、東京：鹿島研究所出版会。

竹沢尚一郎

- 2001 『表象の植民地帝国—近代フランスと人文諸科学』京都：世界思想社。

内山田康

- 2008 「芸術作品の仕事—ジェルの反美学的ア

ブダクションと、デュシヤンの分配されたパーソン」『文化人類学』73(2): 158-177。

吉田憲司

- 1995 『『事件』としての展示と出版：『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』』吉田憲司他（日本語版監修）『20世紀美術におけるプリミティヴィズム—「部族的」なるものと「モダン」なるものととの親縁性』補遺、京都：淡交社。
- 1999 『文化の発見』東京：岩波書店。



写真1 ビーズ細工師による伝統首長の王冠と帽子（アジャオ・アデトイの作品、2009年6月19日撮影）。



写真2 木彫師によるパネル（ガブリエル・アフォラヨンの作品、2009年10月28日撮影）。



写真3 グラフィック・デザイナーによる贈り物としてのカード。画用紙、厚紙、布、インクなどを使用（タヨ・イジシャキンの作品、2012年3月2日撮影）。



写真4 オシヨボ派のアーティストによるキャンバス上の油絵（タジュ・マヤキリの作品、2012年2月24日撮影）。



写真5 「アブジャ志向」のアーティストによるインクと染料による画用紙上の彩画（シェゲン・アゲンソイエの作品、2012年2月24日撮影）。



写真6 スタジオ・アーティストによる蛇皮上の絵画。アクリル、油彩を使用（ボラデ・オミディロンの作品、2012年2月26日撮影）。



写真7 グラフィック・デザイナーによる記念額の作品。木、プラスチック板などを使用（ベンガ・コラウォレの作品、2008年8月5日撮影）。



写真8 土器づくり師による蠟燭たて（アヨ・アウォイェルの作品、2009年11月27日撮影）。



写真9 スタジオ・アーティストやグラフィック・デザイナーによる教会の装飾。セメント製のレリーフ彫刻（コラウォレ・オラインカの作品、2009年11月19日撮影）。



写真10 グラフィック・デザイナーの店の外装（ベンガ・コラウォレの店、2008年8月5日撮影）。



写真11 アートマーケットにかかわるつくり手（スタジオ・アーティスト）の看板（シェグン・アデクのスタジオの看板、2009年8月29日撮影）。



写真12 木彫師の店の看板（ガブリエル・アフォラの店の看板、2008年11月8日撮影）。



写真13 ビーズ細工師の店の看板（アラバ・オウォジョリの店の看板、2011年6月24日撮影）。