

エミリー・カーとそのインディアン・テーマ*

浜 由美子**

I はじめに

エミリー・カー (Emily Carr 1871-1945)⁽¹⁾ は、カナダを代表する画家・作家である。ブリティッシュ・コロンビア州南西にあるバンクーバー島南端のビクトリア市に、イギリス移民を両親とし、5人姉妹の末娘として、1871年に生まれた。認められたのは晩年になってからであったが、若い頃から画家を志し、北西海岸インディアン (Northwest Coast Indians)⁽²⁾ やブリティッシュ・コロンビアの森林をテーマとして描いた。カナダ絵画と文学の形成期初期において、経済的困難、ビクトリア朝の保守的価値観、女性であることのハンディキャップ、家族をも含めた周囲の無理解など、逆境と闘いながら、カナダ西海岸の土地・風土の独自性に根ざした作風を確立した。

カーの生まれた年は、ブリティッシュ・コロンビアが州として発足した年でもあり、19世紀半ばから、ゴールド・ラッシュや大陸横断鉄道開通により人口が急増するなど、州として発展期にあった。同時に、先住民族の人口減少とあいまって、同化政策が急激に推し進められた変革の時代でもあった。したがって、エミリー・カーを語る時、その時代の変遷と切り離しては語ることができない。しかし、カーの作品は、時代考証としての歴史的価値だけではなく、その時代を超えて現代に訴えるものを持っている。人目を惹くような“奇行”⁽³⁾ を持った意志の強い女性としてのストーリー性もあり、カー没後、劇、詩、ミュージカルなどが作られ (Krolier 1986)、伝記も多数書かれている。しかも、現在その作品の読み替え、再評価、再定義などが盛んに行なわれている。

カーの現代人への“語りかけ”とは何なのかを考えてみると、次の三点が挙げられるだろう。まず、カーが逆境にもかかわらず、結婚もせずに画家として、のちに作家としてのキャリアを貫いた、キャリア・ウーマンの先駆者としての意義があるだろう。第二点としては、カーが芸術家の視点のみならずナチュラルリストの観点からも、インディアン・テーマや森のテーマを追求して、大地、森、空など自然との交感を通して経験できる神秘、荘厳さ、歓喜などを顕すことにより、全てに内在し、全てを関係づけ統合する神のはたらき、⁽⁴⁾ 大自然のエネルギーを表現したことにある。これは、ポスト・モダンの社会においてホリスティックな、エコロジカルな意義を持っている。第三点目は、先住民族の自然観、文化、芸術に対する関心が高まったことにより、カーのインディアン・テーマが新たな意味を獲得したことである。

* Emily Carr and Her Native Indian Themes

** Yumiko HAMA, the Course of English Language & Literature

最後の点は、論争的ともなっている。政府の政策変更や少数民族への人権擁護運動の高揚とともに、先住民作家・芸術家の声も直接聞かれるようになり、先住民民族やその擁護者の中から、白人社会が先住民民族を題材として、そのイメージを歪曲したり、彼らの伝承文化の著作権を侵害したという盗用 (appropriation) 批判が始まった。その結果、当然のことながら、インディアン・テーマを扱った著名な画家・作家としてのカーに対する批判が起こってきたのである (伊藤 1994)。

筆者は、バンクーバ美術館でカーの絵を見た時、その力強くかつ繊細な、大自然のエネルギーがうねり踊る生命力溢れる絵に、力づけられるような感動を覚えた。また、初めてその著作の『クリー・ウィック』(*Klee Wyck*) を読んだ時には、カーの未知なるものに接した時の発見の喜びや感動、当惑を自ら体験しているかのように、その新しい世界へと導き入れられ、その世界を探究したくなったのである。

本稿では、カーが絵画と文章を媒介として描いたインディアン・テーマとその背景を考察することにより、「大自然の全てに顕在し、その一つ一つを繋ぎ統合するもの」として神のはたらきを見る、カーの汎神論的自然観、および、その底流にある、自然界、人間界における誕生・死・復活の転生のテーマ、これに関してはリムステッド (Rimstead 1991) も言及しているが、それを、カーの著作、絵画の両面から、明らかにしたいというのが筆者の意図である。まず、エミリー・カーが、画家、作家としてどのような軌跡を辿ったかを考えてみる。

II エミリー・カー：画家

カーは小さい時から絵を描くのが好きだった。しかし、成績も行儀もよい姉たちとは対照的に、カーは伝統的な価値観や行動規範の枠にはまらない、独創的な、独立心の強い「反逆児」であった。15歳の時に病弱の母親を、17歳の時に実業家として成功を収めていた父親を失い、その頃からずっと、日記などに記してあるが、姉たちから常に批判され、自らの絵に対して関心すら抱かれていないという疎外感を、ほぼ死ぬまで抱き続けた。

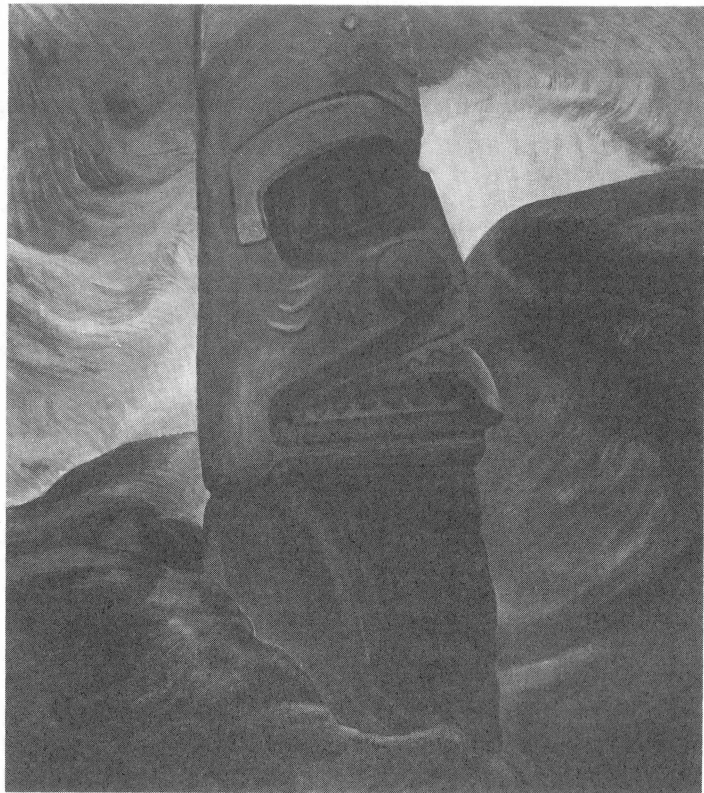
父の死後家長となった一番上の姉の圧制を逃れるためもあり、1890年、18歳の時⁽⁵⁾にサンフランシスコへ絵画の勉強に行く。この頃は、女性が絵を描くということは、趣味として以外認められない時代であった。数年後ビクトリアに戻り、子供に絵を教えたりしながらお金を貯め、1899年にイギリスに留学する。精神的疲労から入院していた期間を含めると5年ほどいたことになるが、自然を描くことの喜びを確信した以外に、たいした収穫はなかった。1904年にはカナダへ戻り、バンクーバで絵を教えながら、画業を続けた。

カーがインディアンをテーマにすることははっきり認識したのは、1907年にブリティッシュ・コロンビア州北部沿岸沿いのインディアンの村落を通りながら、アラスカへ行った時のことである。そこで出会ったアメリカ人画家に、その絵に「真のインディアンの趣き」があると褒められたこともあり、カーは「トーテム・ポール、インディアンのその村を背景としたトーテム・ポールを、できるだけ完全な集録となるように描こう」と決心したのである (*Growing Pains* 211, 以後 GP)。イギリスからの帰国以来、カナダの「広大さ」と「寂寥感」を表現したいと願っていたカーにとり、このトーテム・ポール、すなわち、北西海岸インディアンが

彫刻を施して家の前などに建てた杉の巨木のポールは、紛れもなく「カナダ独自のもの」であった。

1910年から1年ほどフランスへ勉強に行き、ポスト印象派の影響を受ける。帰国後、バンクーバーにアトリエを設けて、展示会などを開くが、近代的印象画など想像もできないような風土において、しかもインディアンを主題とした絵には、拒絶反応を抱く人が多く、評価する批評家もごく僅かであった。そんな中で、1912年には、ブリティッシュ・コロンビアの北方にあるクイーン・シャーロット諸島 (Queen Charlotte Islands) やスキーナ川 (Skeena River) 上流の廃村に、トーテム・ポールを求めて、カヌーを乗り継ぎ、宣教師や誰も住まなくなったインディアンの家に泊まったりしながら、一人旅をする。その時のスケッチから、多くのインディアンの村やトーテム・ポールの絵が生まれた。この頃のカーは、できる限り正確にこれらのポールを「歴史的記録」として描きたいと考えていた。しかし、経済的困難のために画業だけを続けることは難しくなり、1913年にはビクトリアへ帰り、父親の遺産で家を建て、下宿屋を始める。以後10数年間、第一次大戦による不況もあり、下宿屋の女主人としての雑用、犬の繁殖業、インディアン・モチーフによる土産用の陶器や敷物作りに追われる毎日、画業からは遠ざかっていた。

画家としての大きな転機は1927年、カーが56歳の時におとずれる。それは、オタワにあるカナダ国立美術館の『カナダ西海岸芸術：ネイティブとモダン』（“Canadian West Coast Art: Native and Modern”）という展覧会に出品して、東部で“7人の会” (Group of Seven)⁽⁶⁾ の画家に会った時である。今まで独り苦闘してきたのが、美術評論家やこの会の画家たちに仲間の一人として認められた意義は大きかった。東部でカナダ美術界を牽引する活動をしている会のメンバーの中でも、特に中心的存在であったローレン・ハリス (Lawren Harris) により



A SKIDEGATE POLE

oil on canvas 86.4×76.2cm : [1941-42]

クイーン・シャーロット諸島スキッドゲイトにあるサメのポール (Shadbolt, *The Art of Emily Carr*, 1979 より)

啓蒙、激励され、自信を取り戻したエミリー・カーは、火が付いたように再び創作に取りかかった。これ以後円熟期に向かい、フォービズム、北欧印象主義、キュービズムの影響の見られる優れた作品を数多く生んでいくのである。1928年夏の長期にわたるインディアン村落への再訪に加え、その後何度もスケッチ旅行に出かけた。この頃には、「事実の記録としてのトーテム・ポール」というより、「より大きなもの、すなわちポールの奥深くにあるその魂」を描きたいと願うようになっていた (*Hundreds and Thousands* 5, 以後 HT)。1930年頃からは、さらに、「写しとる」芸術ではなく、「自らの創造的表現をしたい」と考える (GP 254) ようになり、インディアン・テーマを離れ、ブリティッシュ・コロンビアの風景、主に森を題材として描き始めた。カーは「自然の中に顕在する神」、すなわち、全てのものを統合し繋げる根源的、普遍的宇宙の大いなる生命を描こうと、模索、研鑽を続ける。しだいに、その画風は、不安感や畏怖の念を惹き起こすような神秘に満ちた暗い森のテーマから、生の躍動と力を湛えた、光や影、大気が交錯する明るい森のテーマへと変容していった。1940年前後には再びトーテム・ポールのテーマに戻った。ティベット (Tippet 1994) は1937年以降のカーの作品をあまり評価していないが、シャドボルト (Shadbolt 1990) が述べているように、そのトーテム・ポールの絵には森と空中にどっしりとトーテムが存在、融和し、どちらが主でもない、カーが求めた全てが繋がったところに在る調和が見られる。1937年よりたびたび心臓発作に見舞われ、このトーテムを主題とした作品あたりが最晩年のものとなっている。

発作以降、カーの創作意欲にもかかわらず、スケッチ旅行や画業を続けることはしだいに難しくなっていった。このような理由により、カーは、60代半ばから、本格的に著述を始め、作家としての道を歩みだすことになったと言えるだろう。カーの作家としての顔がどのようなものであったかを次節で見てみる。

Ⅲ エミリー・カー：作家

カーの作家としてのデビューは、1941年、カー70歳の時である。カーの『クリー・ウイック』 (*Klee Wyck*) は出版されるとすぐに増刷されるほどの売れ行きで、画家としてよりも、作家として先にその名が広く知れ渡ることになった。それは、その年のノン・フィクション部門で総督賞 (Governor-General's award) まで獲得した。若い頃から詩や文を書いてはいたが、画家としての一大転機となった1927年からは、日記を書き始めた。この頃、カーは、感じていることを書き記そうと、真摯に観察、模索して書くことにより、描きたいことの真髄が見えてくると述べている (Tippet 1994)。1937年の発作以降は、創作意欲の新しい吐け口を著述に求め、日記、書きためていた作品も含めて、計7冊分を書き上げたのである。

作品リストとその簡単な紹介は次の通りである。

Klee Wyck (1941年)

インディアンの村落へのスケッチ旅行や、インディアンとのふれあいを記した短篇集。
“クリー・ウイック” はインディアンがエミリー・カーに付けた“笑う者” (Laughing One) という意味のインディアン名である。

The Book of Small (1942年)

“スモール”はカーが少女時代の自らに付けた呼び名で、その頃の回想集。*A Little Town and a Little Girl*も収められている。これも、少女カーの目を通して見たビクトリアでの出来事を綴ったものである。

The House of All Sorts (1944年)

1913年から1928年頃まで下宿屋をしていた時の体験を書いた逸話集。犬を題材とした*Bobtails*も含まれる。

以上が存命中に出版されたもので、下記は死後整理され出版されたものである。

Growing Pains : The Autobiography of Emily Carr (1946年)

幼少期から晩年にかけて印象に残ったことを取り上げ自伝風に綴ったもの。

The Heart of a Peacock (1953年)

熱烈な動物愛好家でもあったカーが、飼ったり育てたりしていた動物や鳥を主題に描いた短篇集。インディアンを題材とした作品も含まれる。

Pause : A Sketch Book (1953年)

イギリス滞在中に入院していた病院にまつわる小品集。40点近くのスケッチや寸評が載っている。

Hundreds and Thousands : The Journals of Emily Carr (1966年)

1927年から1941年にかけての日記。日々の記録や円熟期にあるカーの芸術家としての精神的希求、表現方法への模索などに関して綴られている。

Fresh Seeing : Two Addresses by Emily Carr (1972年)

1930年と1935年にカーが行なったインディアンに関する講演の原稿。一篇は*An Address*として1955年に出版された。

このほか、書簡集も出ている。⁽⁷⁾ わずかな短篇を除いては、全作品が、一人称か、“スモール”（子供時代のカーのこと）の視点を通して、自らの観察、体験を基として書かれている。リズム感のある平易な文体、正確かつユーモラスな描写、無駄のない直截表現、鋭い直感に基づいた状況を彷彿とさせるような比喩などが、その作品の特徴として挙げられる。カーの著作の出版を精力的に援助した友人のアイラ・ディルワース (Ira Dilworth)⁽⁸⁾ は、『クリー・ウィック』(*Klee Wyck*)の序文の中で、カーの著作においても、彼女の絵の特徴である軽快な、確かな筆遣い、ドラマチックで鮮明な色彩が見られるとその文体を評している。

『クリー・ウィック』が一番優れた作品だと考えられているが、どの作品もエミリー・カーを解明する重要な手がかりとなっている。しかし、カーが年代や名前など事実の詳細に無関心なこともあり、絵においてと同様、年代の記載がなかったり、表現効果を狙って、意図的に変えた箇所、誇張した箇所などがあるために、書いてあること全てをそのまま事実として受け取るわけにはいかないというのが、カー研究家の一致した意見である。

以上、カーの画家、作家としての歩みを簡単に辿ったわけだが、その両表現方法において、中核をなすものは、インディアンのテーマである。そこで、具体的にカーのインディアン・テーマを検討する前に、トーテム・ポールなどの芸術を実際に創造した人たち、北西海岸イン

ディアンというのが、どんな人たちで、どんな歴史的状況にあったのか、カーのインディアン・テーマを理解するための背景として考えてみる。

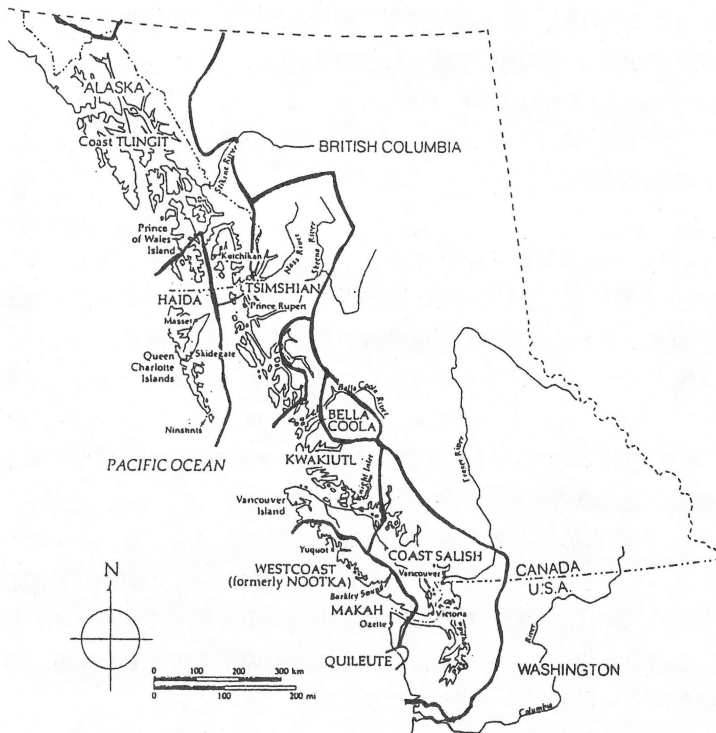
IV 北西海岸インディアン

カーの幼年時代には、居留地がそばにあった上に、ウオッシュ・メアリー (Wash Mary) というインディアンの洗濯おばさんが家に居たり、カヌーで岸边に来たインディアンのキャンプを見たりと、インディアンは「ビクトリアの生活の一部」であり、小さい頃から「その物語はカーをわくわくさせた」(The Book of Small 85)。

カーがその生涯のほとんどを過ごしたブリティッシュ・コロンビアで、旅行も含めて、実際に接触したのは、北西海岸インディアンであった。大きく分けて7部族からなる北西海岸インディアン⁽⁹⁾は、アラスカからシアトルにかけての太平洋沿岸に何千年も前から住んでおり、豊かな海の幸と森の幸に頼って生活をしてきた。鮭やニシン、鯨などを食用とし、ラッコ、アザラシからは毛皮を捕り、杉を材料として、箱やバスケット、毛布などの生活必需品から、家、カヌー、トーテム・ポールまで作っており、足りない物は海路で相互に交易を行っていた。自然の恵みと深く入り組んだ神秘的な海岸線の影響もあり、複雑な社会的構造、豊かな精神文化を形成していた

(Jenness 1989 等)。

1770年代からヨーロッパの船が訪れるようになり交易が始まると、いやおうなしにインディアンの生活形態は急変していった。最初は対等の立場で、毛皮や工芸品に対して、武器や金属器などの物々交換が行なわれていたのが、1824年にハドソン湾会社が設立され、交易所が各所に設けられると、主導権は完全に白人に奪われた。さらに、土地が収奪され、漁労もできなくなり、缶詰工場などで季節労働者として働くようになると、経済



(Hilary Stewart, *Cedar: Tree of Life to the Northwest Coast Indians*, 1984より)

構造も貨幣経済へと変わっていった。宣教師の布教活動⁽¹⁰⁾や政府のインディアンに対する植民地化政策により、その原始宗教、階級制度、伝承文化などが否定され、白人の法と秩序、白人の文化と教育が強要され、寄宿学校では母語まで否定された。若者は、村を捨て都市へ流出したし、白人との接触によりそれまではなかった天然痘、麻疹、インフルエンザなどの疫病が蔓延し猛威をふるい、インディアン部族の人口は、19世紀末頃には、19世紀前半の三分の二から十分の一ぐらいにまで激減した。その結果、多くの村は廃村となり、売春、アルコール中毒など、激変による精神的荒廃の問題も出てきた。1884年からは、社会的に重要な意義を持つ伝統的祭事である“ポットラッチ”⁽¹¹⁾まで禁止され、踊り、物語口承などが行なわれなくなり、カヌー、トーテム・ポールも作られなくなった(Cole 1990等)。

しかし、徐々にではあるが、状況は変わってきた。北西海岸インディアンは古くから優れた木工品を作ることで知られており、西洋との交易とともにヨーロッパなどへ多くの工芸品が流出していたが、19世紀末頃からは、民族学者、文化人類学者⁽¹²⁾の調査、研究が進み、箱や面、トーテム・ポールなどの彫刻手工芸品が、保存の名目で数多く博物館や個人蒐集家の手に渡り、一般の人の目に触れるようになった。1920年代半ばからは、観光が主目的ではあったが、打ち捨てられていたトーテム・ポールの修復作業、美術館などによる新たな発注も行なわれて、優れた先住民芸術家⁽¹³⁾の輩出を促した。また、論議はあるが、人類学者と同様にカーのような芸術家⁽¹⁴⁾もその伝播に貢献したと考えられる。再三再四の禁止強化にもかかわらず、所によって密かに形を変えて行なわれていた“ポットラッチ”の祭事も1951年に禁制を解かれ、トーテム・ポールの掲揚を祝う“ポットラッチ”が、再びインディアンの村で行なわれるようになった(Cole 1985, 1990等)。

カーの世代の先住民族の多くは、自らの文化遺産から切り離され、自らの文化を恥じなければならぬように思いこまされていた。その結果、カーク(Kirk 1986)に記してあるように、年寄りには教えたがらず、同化を願う若者は、学びたがらなくなっていた。しかし、今の若い先住民族は、自らのアイデンティティーの拠り所としての精神文化を大事にしながら、誇りを持ってそれを再生し、土地の回復や自治権拡大のために政治運動を展開していこうというように意識が変わってきている。幸いなことに、カーなどの北西海岸インディアンが「滅びゆく民」であるという危機的認識は危惧に終わったようだ。

ここまで、北西海岸インディアンに関して、過去から現在に至るまでの歴史的経緯をざっと見てきたが、それは、カーの作品を真に理解するには、このような民族的、時代的背景を基として、カーの作品が生み出されたということを知ることが肝要だと考えたからである。

五節では、カーのインディアン・テーマということが具体的に何を指すのか、それが果たしたカーにとっての意味は何なのかを簡単に考察してから、本題であるそのインディアン・テーマを論じる。

V エミリー・カーのインディアン・テーマ

カーのインディアン・テーマという言葉は今まで使用してきたが、それは、大きく捉えて、二つのことを意味していると考えられる。一つは、物理的なもの、すなわち、北西海岸インディア

ンの芸術作品、特にそのトーテム・ポールを描いたカーの絵や、その著作の題材となったものである。もう一つは、精神的なもの、インディアンの芸術や人々とのふれあいを通してカーが得たもの、すなわち、その自然観、死生観など精神生活への洞察を通して、カーの芸術家として、また、人間としての成長を助けた力である。ただ、ここで、覚えておかなければならないことは、カーのインディアン像は、客観的全体像ではないということである。ティベット (Tippet 1994) などは、カーのインディアン像は概してセンチメンタルな正確さに欠けるステレオタイプ化したものだと評している。筆者は、リムステッド (Rimstead 1991) が指摘しているように、カーの観察、経験の範囲において、カーの感性、視点が捉えた主観的インディアン像は、それ自体に意味があると考えられる。個人の限られた実体験の記録は必ずしも真実の抽出ではないが、その意義は、それが常に受け手にもその発見の喜びや驚きを強く訴え共有させてくれることにある。それを基としてどのように客観像を構築するかは、受け手の問題であろう。

では、カーが捉えたインディアン像を端的に示すものをその著述の中から見てみよう。言外に自然を切り拓き征服してきた西洋の自然観と対比させながら、次のように述べている。

Indians...had leisure in abundance because they understood ; they did not combat. If the wind wanted to come in, they let it and shifted themselves out of its way. If the tide served, they went, if not, they waited. No fussy, hurrying clock to watch, only the steady old sun. If the sun said, "Too hot to work," the Indian did not work. Time was no object and waiting enjoyable. There was no friction so there was peace and they went with nature and nature is quite comfortable if you don't thwart her. (HT 122)

くつろげる時間がインディアンにたくさんあるのは、彼らがよく分かっていたからである。彼らは自然と闘わなかった。風が入って来れば、中に入れて、自分たちがその邪魔にならないように退いた。潮の向きがよければ出かけ、よくない時は待った。焦って忙しそうに時計を見る必要はなく、ただ、ゆっくりと変わらぬ太陽だけを見ていればよかった。太陽が「今日は暑くて働けないよ」と言えば、インディアンは仕事をしなかった。時間は問題ではなく、待つことは楽しかった。摩擦がないから、平和があった。インディアンは自然に沿って生活をしていた。自然は、こちらが逆らわなければ、心地よいものであった。

このように、インディアンは、決して自然に逆らわずに、時間ではなく、潮の満干や太陽を見ながら生活していた。「寝たい時には寝、お腹が空けば食べ、悲しければ泣き、嬉しければ歌う」(Klee Wyck 104-5, 以後 KW)。カーを惹き付けたのは、このような自然との関係、調和、自由さ、および、その豊かな精神生活だったのである。現実のインディアンは、すでにこういう生活が必ずしもできないような状況に追いやられていたわけだが、カーは、古きよき時代をそのままに取っておきたかったようである。後で考察するが、これは、インディアン女性の現状に対してカーが示した変革への洞察とは異なる。

カーは、インディアンをテーマとして多くの絵と文を残したが、本稿では、その中でもカーに最も大きな内的影響を与えたものであると思われるトーテム・ポールとインディアン女性に焦点を絞って、そこにどのように生と死と再生という副テーマが流れているかを考察する。ま

ず、トーテム・ポールがどういうものかということから論を始める。

5.1. トーテム・ポール

トーテム・ポールは、北西海岸インディアンが、家紋や守護動物、家伝来の物語や出来事、死などを記すために、杉の巨木に動物・鳥・魚・人間などを彫って、家の前や近くに建てたものである。⁽¹⁵⁾ それは文字を持たないインディアンにとって、家の系譜を記録し、社会的地位を象徴するものとして重要な意味を持っており、そこには彼らの自然観、宇宙観が込められている。インディアンは、動物にも石にも魂があり、これらも人間も自然界において同等で優劣はなく、自由に動物が人間になったり、再び動物の姿に戻ったりすると信じていた。そのため、ポールには両者の部分が入り混じった形で彫られている。また、正面から見える見えないにかかわらず、身体の特徴を全部前面に出すので、位置関係を無視した歪曲した形になっており、一見するとグロテスクなようにも見える。それが何であるのかは、それぞれの動物の慣例化した表し方を理解していないと分かりにくい。カーは、外見に捉われないこのような歪曲が、トーテム・ポールに力強い表現、迫力、重量感を与えていると述べている (GP 210)。

トーテム・ポールは、西欧との接触により金属器が導入され、賃金経済で生活が潤うと、より巨大な凝ったものが多く作られるようになった。しかし、前述のように 1880 年代からは新たに作られるものは少なくなり、カーが訪れた頃には、村落にはすでに人けもなく、トーテム・ポールは打ち捨てられた状態となっていた。

カーがこのようなトーテム・ポールを描く決心をしたのには、自らの絵に対してなんらかの意義を与えなかったということもあったと思われる。しかし、インディアン女性にどうして描くのかと聞かれた時、カーは、無くならないうちに描いて、トーテム・ポールの美しさを、白人だけでなく、インディアンの若者にも分かってもらいたいからだと答えている (KW 101)。カーの見たトーテム・ポールは、「傾き」、「色褪せ」、「ひび割れ」、「汚れていた」が、「威厳」を湛え、前面に海、背後に森や山を配し、自然の「驚くべき生命力」のなかに聳えていた。トーテムの荘厳な美しさは、「滅びゆく民」の地の寂寥感、原始の森の威圧的孤独感、そして、それに対置する大自然の豊かな営みの中にそれがあるからこそ感じられるものだったと言えるだろう。多くのインディアンの村落は岸辺に沿って細長く延びており、そのすぐ後ろは原生林である。クイーン・シャーロット諸島の東南部にある廃村スケダズ (Skedans) の描写を見てみよう。

There was no soil to be seen. Above the beach it was all luxuriant growth ; the earth was so full of vitality that every seed which blew across her surface germinated and burst. The growing things jumbled themselves together into a dense thicket ; so tensely earnest were things about growing in Skedans that everything linked with everything else, hurrying to grow to the limit of its own capacity ; weeds and weaklings alike thrive in the rich moistness. (KW 17-8)

どこにも地面は見えなかった。岸の向こうは一面豊かに生い茂っていた。大地は生命力に溢れ、地表に落ちた種は全て芽を出しはちきれんばかりだった。生え伸びている草木はか

らまり合い、深い茂みになっていた。スケダングズでは、草木が、激しいほどひたむきに大きく伸びようとしており、全てが、他の全てと繋がり合い、少しでも速くその極限にまで伸びようとしていた。雑草も虚弱なものも、同じにその豊かな湿った土壤に生い茂っていた。

人はすでにいなかったが、このような自然の生命力が豊かに溢れ躍動する地にトーテム・ポールは建てられていた。だからこそ、カーがこのインディアンの地に在るトーテムを描きたいと思ったのであり、そのトーテムの“語りかけ”を聞くことができたのであろう。インディアンは、ポールを作るために杉の巨木を切る時には、その霊にまず許可を求め、感謝の祈りを捧げてから切ったとカーク (Kirk 1986) に記してある。それから、トーテムの彫り手が、その幹に「心の中にあること、すなわち、動物・自分・その相互の関係が表現できるように、動物や鳥を彫っていく。すると、全てが相互に関係しあい繋がり合い、人々へ強く語りかけるようになる」(KW 51)。このようなポールを「何ものも卑しめたり、哀れっぽく見せたりすることができないのは、インディアンがそこに強い思いを込めて表現し、それを心から信じていたからである」(KW 19)。しかし、「進歩の妨げになるとして村に残されたポールには、話を聞いてくれる相手がいらない」。また、美術館へ運ばれたポールは、「その歪曲の馬鹿らしさを嘲笑されても、言葉を解さない白人に対して、哀れなことに、返す言葉もない」のである (KW 52)。観光のために派手なペンキを塗られたトーテム・ポールは、その意味と美しさを失ない、安ぼっくなってしまったとカーは嘆く (*The Heart of a Peacock* 61, 以後 HoP)。これが、カーが訪れた頃のポールの実態であった。

“語りかけ”をするポールのうちでも、特にカーを捉えたのは、「ドゥソノクア」(*D'Sonoqua*, KW 32-40) に描かれている伝説の巨人、森に住む野生の女性、ドゥソノクアである。「突き出した耳」、オーというように「丸く突き出した口」、「空洞の目」が特徴で、カーがインディアンから聞き出した話によると「子供を盗む」女性だということであった。⁽¹⁶⁾ カーは、何年間に渡って、三度このドゥソノクアのポールを見た。リムステッド (Rimstead 1991) は、それは、カーの最初の原始の森への恐怖を、自然との融和という認識に変える助けをした彫像であると指摘している。それぞれ違う場所で見たとこのドゥソノクアを順を追って見てみよう。

第一のドゥソノクアは、刺草の茂みを掻き分けていくと、威嚇するように聳え上がっていた。彼女は「その木の一部であり、その心臓部から生え出てきたかのように見えた。ただ彫刻家が樹皮を中へと削っていったら、そこに居た⁽¹⁷⁾ という感じである」。丸く黒い空洞の目は「まるで杉の古木の命そのものが視ているかのように、食い入るようにわたし(カー)をじっと見据えていた」。口からは、「木そのものの声が、溢れんばかりであった」。カーは立ったまま彼女を長いこと視ていたが、しばらくすると、「霧が家に連れ帰ったかのように見えなくなった」。これは、木そのものに命が宿り、生きていると思われるほど荒々しい存在感のあるトーテム・ポールだった。カーは、強烈な印象を受け、その後、「寝ても覚めても何度もそのイメージが心に浮かんだ」と記している。

二番目のドゥソノクアを見たのは数年後であった。このドゥソノクアは、朽ちた家の柱の立ち並ぶ中であつた。彼女も、目は「ただ空洞になっていて、そこからじっと凝視していた」。そ

の見詰め方は「前のものほど荒々しくはなかったが、もっと激しかった。彫像全体が、強い力、重量感、支配力を表していた」。ポールには「色は塗ってなく、風雨に曝され、ひび割れており」、「その後ろから陽が底知れぬ影を目、頬、口に落としており、そこからは恐怖が転がり出ていた」。カーは「凝視に凝視を重ね見返した。しかし、彼女のは、わたし（カー）のをはるかに凌駕し、わたし（カー）は、その空洞の目にぐいと捕らえられて、目をそらすこともできなかった。わたし（カー）の感じた力は、ポールそのものにあるというより、その背後にある強烈な力、彫り手が信じて彫ったものにあった」。しかし、一方では、この激しい威圧感と対照するように「その丸い口には鳥が巣材を運んでおり」、「その足元には猫が寝ていた」のである。

第三のは、下生えの生い茂る荒涼としたジャングルの中に聳えたっていた。ポールは、「陽と嵐で色褪せてはいたが、あちこちに生えている苔がその荒削りな形を和らげており、一彫り一彫りに誠意が込められていた。彼女は木でできているとも、そこに埋め込まれているとも思えなかった。まるで若々しい清新な歌う精が、森を通り抜けていくようであった」。彼女は、どんな横暴さにも屈しないほど「優雅に女性的」であり、二匹の蛇が額の中央から両肩にかけて顔を縁取っており、それが彼女をより「女性」らしく見せていた。そして、その近くには十何匹もの猫がいて、カーがスケッチをしていると「膝や肩に飛びのってきた」のである。このドゥソノクアを見たときの感動をカーは次のように表現している。

She caught your breath, this D'Sonoqua, alive in the dead bole of the cedar. She summed up the depth and charm of the whole forest, driving away its menace. (KW 40)

死んだ杉の幹に生きているこのドゥソノクワを見た時には、はっと息が止まった。彼女は、森の脅威を追い払い、森全体の奥深さとその魅惑をまとめて象徴していた。

一番目と二番目のドゥソノクワは、その空洞の目でカーを呪縛してしまうような恐ろしい威圧感があった。ただ、二番目のを見た時には、カーは、それを周りとの調和の中で捉えた。ところが、この三番目のドゥソノクワは、輝かしい「歌う精」として現れ出た。カーは、廃村となったインディアンの里の暗い苔むす亡霊も出るという原始の多雨森で、初め、その恐ろしいほどの静寂、寂寥感が怖かった。それが、三番目のドゥソノクワを見た時、それは、「ドゥソノクワ、猫たち、私（カー）」の関係で捉えられ、風雪に耐えてきた軽やかなあらゆるものを包み込むようなその優しさに、そこにあるもの全てを一つに纏め豊かな魅力溢れるものとする力、すなわち、“神のはたらき”を見たのだろう。これにより、カーの最初に感じた原始の森への恐怖が、物理的にはまだ怖くはあっても、概念的には、昇華されたのだと考えられる。カー自身は「彼女がわたしにしてくれたこと」（HT 155）と記しているのだが、カーにとり、この彫像が果たした役割は大きいと言えるだろう。カーの森の絵が、不安に満ちた不動の暗い森から、躍動する木々のエロスとエネルギーが溢れる明るい森へと変化していったのは、このドゥソノクワを通しての自然との和解も一因としてあったからではないだろうか。

切られ、彫られ、捨てられたポールに正面から向き合う時、カーは、そこに彫り現れ出た古木の霊の尊厳に満ちた力、生命力、および、インディアンがそこに彫り込めたものを見出し

た。また、このような表面朽ちていくポールは、一方では、新しい生命の繁殖場ともなっていた。戸外で風雨に曝されて立つトーテム・ポールは元来50年から100年の寿命のものである。杉は切られた時に死に、彫られた時に再び生を与えられ、朽ちはてた時に死ぬ。しかし、そこからまた杉が生えて、再生していく。周りの自然の営みの中で、それは何百年となく繰り返されてきたのである。

カーの見たトーテム・ポールとその周りの自然との関係において、流転、転変する大自然のサイクルが読み取れるが、これは、カーのインディアン女性の描写を通して感じとることができる。ただ、その時代においては、生ははかなく、死が異常な重さで女性たちにのしかかっていた。

5.2. インディアン女性

インディアン男性は一様に影が薄く、「怠惰」のように描かれているが、カーの描くインディアン女性は、変化のただ中であって、失意のうちにも強く生きていく女性である。古い世代の代表としては、「友達」(*Friends*, KW 73-77)のグリーン夫人(Mrs. Green)と「キテワンクール」(*Kitwancool*, KW 97-107)のダウス夫人(Mrs. Douse)が挙げられる。グリーン夫人は、生活様式において、インディアンであることを頑なに守り通す強さと意志を持つ女性である。ダウス夫人は、女性酋長として怖いほどの威厳に満ちた近づきがたい女性であるが、子供達の住む大きい新しい家より、自分たちの生活が染みついた古い小屋で生活することを好み、そこでは「鳥が翼の中に頭を突っこみ心地よさそうに息している」かのようなのである。その子供にあたるカーと同世代の女性たちは、「半分白人、半分インディアンの行動様式」(behaviour half-white, half-Indian)の狭間において、羨望、嫉妬、競争、同化の願いに揺れながらも、誇り、悲哀、希望を抱いた「静かなる力」のある女性として現れる。それは、人生も悲しみもあるがままに受け入れていく強さである。グリーン夫人の娘のルイザ(Louisa)は、白人の前で母親の行動を恥じつつも、母親に尊敬の念を抱いている。「ソフィー」(*Sophie*, KW 22-31)のソフィーは、「立派な淑女」を理想に健気にそれに近付こうと努力しているカトリック教徒である。ここでは、生と死、再生のテーマに焦点を絞って、カーの世代のインディアン女性を通して考察してみる。

カーは居留地の春はいいと言う。春、村には「無数のそれは見事な桜の花のベルが音もたてずに揺らぎ」、村は新しい命、人間・動物・植物の命で溢れている。泥道には赤ん坊、子犬、子猫が群がり、雌鶏は、雛を自慢げに見せながら、鷹や鼠を警戒してコッコとわめきかたてている。その横では、インディアンの母親が、「揺りかごを紐で縛って背負ったり、横に置いたりして、床にしゃがんでバスケットを編んでいる」(GP 229)。

一見すると、居留地の日常生活風景は、幾百年となくずっとそうであったかのように見える。人間の赤ん坊も動物の赤ん坊も植物も全て同列に並び、その調和の中で新たに誕生した生命が息づいている。ただ、このような生きるものに対して、インディアン女性は強い愛のみならず、非常に執着を抱いている。カーのカモメの雛を欲しがらる女性、友達からその大切な子供をもらった女性、白人の赤ん坊を見て触りたがる女性などに、これは痛ほど表されている。しかし、生あるものへのこのような執着の底流にあり、大きな影を落とすのは、死である。なぜな

ら、これらの女性の子供は、皆死んでしまっていたのである。だからこそ、何であれ、生きるものに執着したのである。

インディアンの赤ん坊は「はかない生きもの」(temporary creatures)として「蝶のように家に入ったり出たりして」(HoP 95) 生まれたと思うと埋葬された。グリーン夫人は、クイーン・シャーロット諸島初の三つ子の母親であった。彼女の家に飾ってあった写真を見た時、カーはその「驚くべき表情」に心を動かされた。なぜなら、「その6つの目は封筒を舐めて閉じたいにきつく閉じられており、幼児は明らかに恐るべき意志の力を持ち、決して目を開けまいと決心していた」かのように見えたからだ。そして、その老人のような顔を「見ていると、わたし(カー)は、その深い皺に目を攔まれつままれたかのように、目を離すことができなくなってしまった」(KW 76-7)。

すぐに、それは、「一人は死に、二人は生きることもなかった」グリーン夫人の三つ子の写真だと分かった。まるで残った一人がすぐ死ぬのを予測していたかのように、死後三人いっしょに写真に撮り、記録に留めたのだ。カーは「もし彼らが生きられ、グリーン夫人の強さと意志力を受け継いだならば、島全体を揺り動かすほどの人物になっただろう」(KW 77)と詠嘆する。多産が奨励され、ブラックマン (Blackman 1981) などから推測すると、15人前後が平均出産数であったようだが、コール (Cole 1990) によると、当時の幼児の死亡率は、10人中6人と非常に高かった。運よく幼児期を越すことができても、疫病や海難などの事故による死亡件数も多かった (Blackman 1981)。

ブラックマン (Blackman 1981) に記されているが、インディアンは死に際しては悪霊が来ないように近い親戚や友達が集まり、死後は、すでにただの慣例の場合もあったが、皆で死者を号泣で送りだしたようである。ソフィーの20番目の子が亡くなった時「ソフィーはこれをもう19回もしている」のに、集まった女たちといっしょに「最初は赤ん坊が泣きじゃくるようにそと、それからだんだん大きくなり、さらに大きくなり、ついに激しく吠えるように泣き始めた」のである。それは「虐待を受けた犬が出すような恐ろしいなき声だった」。ソフィーは、司祭が留守で埋葬ができないために、3日続けてこのように嘆き悲しんだ。彼女は「疲れ果てていた」が、「埋葬が済むまでインディアンは寝ない」⁽⁴⁸⁾のだと言って、「横になって休むこともしなかった」(KW 27)。

このようにして埋葬した後、女性たちが、次に異常とも思われるほどの執着を持つのは墓石に対してである。疫病で至る所に新しい墓の“都市”が突然出現したとカーク (Kirk, 1986) に書いてあるが、ポールを建てなくなったインディアンにとり、より簡単に建立できる⁽¹⁹⁾墓石が、“吊いのポール”に取って替わり、自分のものとして誇れるものとなったのだろう。それは居留地での「必需品」となった。カーは、ソフィーの“墓標の家族”に関して次のように述べている。

When I visited Sophie her entertainment for me was the showing off of her graves. She had a huge family of tiny tombstones. She had woven, woven, woven baskets in exchange for each tombstone.

...Sophie knelt...to search for her own twenty-one crosses — babies dated barely one

year apart. "Mine,mine," Sophie stopped to pat a cold little stone,... (GP 229 - 300)

ソフィーを訪ねた時には、お墓を誇らしげに見せて歓待してくれた。彼女には小さい墓石の大家族があった。それぞれの墓石と交換するために、バスケットを編んで、編んで、編み続けたのである。

... ソフィーは膝まづいて... 21の十字架を探した—どれも間に1年の間隔もない。「わたしの、わたしの」と言いながら、ソフィーは立ち止まり、冷たい小さい石を撫でた...

長年にわたりカーの大事な友人であったソフィーは、毎年のように子供を産み、毎年のように子供を埋葬していた。そして、50歳半ばまでには、子供全員、21人が死んでしまっていた。その間、たくさん買うからと墓石をまけてもらったり、インディアンだからといって壊れた棺を買わされたりしながらも、墓石のために次から次へとバスケットを編んだ。しかし、ついにソフィーは「涙も涸れ、飲み始めた」⁽²⁰⁾のである(KW 23)。

「鷲のポールの影で」(*In the Shadow of the Eagle*, HoP 89-109)⁽²¹⁾のスーザン・ダン(Susan Dan)は、近所の子供が墓を荒らさないようにと墓石の番人にまでなった。そして、墓から墓を回り、死んでいった子の名を一人ずつ囁きながら、墓石にそっと触り口づけをする。その様子をカーはこう記している。

High above struggle, sorrow, loss, she stood gazing in ecstasy at the little group of dazzling whiteness that was to commemorate her motherhood.(HoP 103)

苦闘、悲嘆、喪失を超えて、彼女は、母親としての愛を記念するかのように白く輝く十字架を陶然と見詰めながら、立っていた。

悲しいことに、インディアンの子供は死ぬことによって、母親にとり決して失われることのない生を受けるかのようである。しかし、これらの墓標は、スーザン・ダンの子供への愛の証であるとともに、これまでの自らの長い苦闘、および、回復した信仰心の証ともなる記念碑であったと思われる。ちょうどトーテム・ポールが、家の系譜を知らしめるものであったのと同じである。筆者は、カーが、数少ないこの創作作品において、ソフィーを基としてスーザン・ダンを書いたのではないかと思う。カーは、このような形でソフィーの子供への愛、死を悼む気持ちを自らの中で昇華し、この短篇に書こうとしたのではないだろうか。

墓のテーマは、カーの絵にもよく見られる。「インディアン教会」(*Indian Church* 1929年)は、カーの傑作の一つであると考えられているが、それは、深緑の木々が奥深く高く聳える中に、白くすくっと立つ美しいシンプルな教会の絵である。この白い小さな教会の両横に、白い小さな十字架が並んでいる。カーは、このインディアン教会によって、ソフィーのようなインディアン女性の篤い素朴な信仰心、母性愛、悲哀、誇りをシンボルとして具現化したのではないだろうか。これは、また、静かなる力を内に秘めたインディアン女性やその子供のために、カーが建てた記念碑でもあったと言えるのではないかと思う。

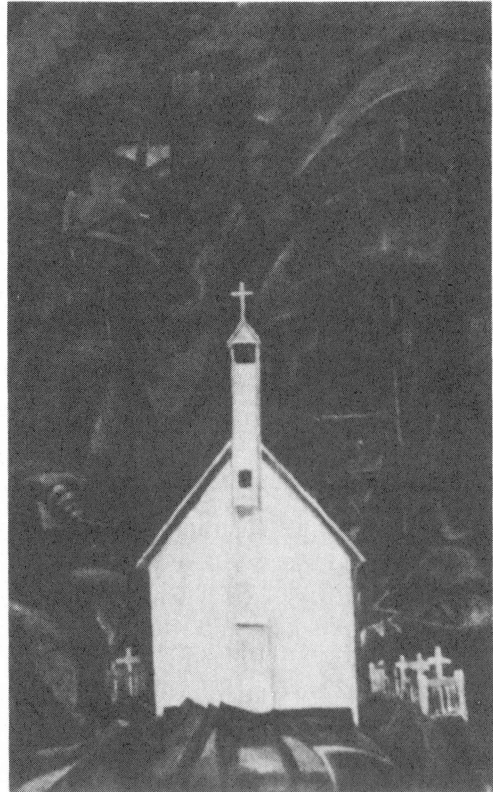
このような死や墓のテーマは、生のテーマと対照してもよく描かれている。森の中で無残に伐採された切り株の絵においては、その切り株は、「木々の悲鳴」(screamers)、すなわち、「自

らの死を悼む森の墓標」である (HT 132-3)。その周りには草が生い茂り、木々が聳え、空がうねり踊っている。カーは古木に若木を対比させた絵もよく描いたが、周りの樹木や空とコントラストをなしているこの切り株の絵は、光と影に輝く森の中で、朽ち果てあちこちに傾いている“弔いのポール”の絵「廃墟」(Vanquished 1931年)とも重なる。

廃村、廃家、朽ち果て傾いているポール、夥しい数の子供の死、墓と、一見すると荒廃しかないようだが、そこにある、“生”、“再生”を見落としてはならない。ある時代におき、死が圧倒的バランスを占めることもあるだろう。しかし、その背景として自然を置く時、それは生、死、再生という連続した流れにおいて捉えられる。インディアンの墓地が主題となっている「世紀で刻まれる時」(Century Time, KW 94-96)で、カーはインディアンが死後「死者を土へ返すと、大地がそれを迎え入れ、そこに新しい生命が美しく育つようにするから」、そこには「それだけ豊かに植物が繁茂する」と書いている (KW 95) が、“白人”化する前のインディアンは、死者をそのまま再び“自然”に返していた。生と死は、大宇宙の中では自然なプロセスであり、そこでは死がまた生を産んでいったわけである。

ブラックマン (Blackman 1981) でハイダの女性フローレンス・E・デビッドソン (Florence E. Davidson) はインディアンが“生まれ変わり”を信じていたと話している。カーも同様に輪廻転生を半ば信じていたような叙述が日記に数箇所あるが、カーは、インディアンの死生観を、自然界に在るそれぞれが神において繋がり、連続し、変転していくという自らの考えに重ねて見ていたのだろう。

最後に一つ付け加えておきたいのは、インディアン女性の異常とも言える赤ん坊や墓への執着は、元来彼らの生活にはなかったのではないかということである。カーは「インディアンは当たり前のように、感謝もせずにはげたりもらったりする」(HoP 63-4) と述べている。それだからこそ、子供がいなから可哀相だと、友人に自分の可愛い子供を上げるなどということが行なわれていたのだろう。⁽²²⁾ 西欧化が進む以前の北西海岸インディアンは、大きい家に何家族もが一緒に暮らしていたのであり、その頃には、だれの子供ということもなく、子供は皆の子供であったとリムステッド (Rimstead 1991) などが記している。それが、“白人の家”に住



INDIAN CHURCH

oil on canvas 109.6×68.9cm : [1929]

バンクーバー島フレンドリー・コープにある
インディアンの教会 (Shadbolt, *The Art of
Emily Carr*, 1979 より)

むようになり、核家族化が進み、貨幣経済社会になると、“わたしの子供”、“わたしの墓”ということになったのだろう。“異常”と思われたことは、実は白人社会の物質主義の投影、および、変革期の異常さであったのであろう。

VI おわりに

インディアンの「沈黙の凝視」にカーも「凝視」で対峙し、互いにじっと観察した。また、カーが、インディアンに接する時、その何世紀もかけて培ってきた豊かな文化に対して、好奇心を持ちそれを敬い共感しながらも、それに無知な者として踏みこんではいけない領域があることをはっきり認識していたことは、『クリー・ウィック』を読むとよく分かる。このようなカーに、圧政にあえぐ先住民族の惨状に無知であり、保護者の高みから先住民族に接していた、という批判をティベット (Tippet 1994) やヘムブロフ=シュライヒャー (Hembroff-Schleicher 1978) などがしている。多少それが事実であることを認めるとしても、ビクトリア朝的価値観に抗いながらも、本質的には“家庭的”な女性であったカーにとって、その時代の偏見や女性の役割の枠組みを超えることはできなかったであろう。したがって、インディアンに起こっている変化を嘆き (GP 237)、宣教師、観光業に対する批判はしても (GP 77, HoP 82 等)、それを超えて女性が政治的領域におき積極的に働きかけるといようなことは、カーが考えもしないことであっただろう。現代の多文化主義の視点に立脚してのこのような批判は、カーに対して不当なものだと思われる。

カーにとっては、あくまで芸術的表現が第一義であった。「大自然の全てに顕在し、全てを繋ぐ神のはたらき」を、荘厳な重み、生の躍動するうねりとして描くことができた時に、カーの感性が捉えたインディアンのテーマと森のテーマは繋がったと思われる。晩年に森と空の中に堂々と存在するトーテム・ポールを描いた時、両テーマの融合が見られ、その底流には、自然界、人間界における誕生・死・復活の転生のテーマが脈々と流れていると言えるだろう。

「インディアン女性の静かなる力がわたしの心を癒してくれた」(GP 266) とカーは言っているが、失意にあってもそこから立ち上がっていくインディアン女性の強さは、カーの芸術的創作における力にもなっていただろう。インディアン・テーマはカーにとり、芸術の領域においてだけでなく、生きる上でも必然であったと言えるだろう。

ティベット (Tippet 1994) はカーの業績はインディアンの芸術、および、ブリティッシュ・コロombiaの原風景を新しい目で捉え、それに人々の目を開かせてくれたことだと評している。筆者もそこを出発点として、これからも考察を続けていきたいと考えている。

注

- (1) エミリー・カーの一生に関しては、カーの作品7冊と次の文献を参考にした。Blanchard (1987), Hembroff-Schleicher (1978), Pearson (1954), Shadbolt (1979, 1990), Tippet (1994)。なお、本稿の抽訳は全て筆者の試訳である。
- (2) 北西海岸インディアンに関しては後述。本稿で以後使用するインディアンという言葉は先住民族の総称としてではなく、北西海岸インディアンを指す言葉として使用した。
- (3) 何匹もの犬や猿を連れて乳母車で買物に行ったり、場所確保のために椅子を天井に吊して上げ下ろ

- ししていたことなど。一見すると奇行にも見えるが、カーの実利的な側面をよく表している。
- (4) カーが、全てに顕在し、それぞれを繋ぎ統合する神のはたらきを絵において表現したいと模索するこの注(4)のような表現は日記の随所に見られる。
- (5) サンフランシスコへ行った年は評伝家により異なり、1889年から1891年までの幅がある。本稿では Shadbolt (1990) におき採用されている年を使用した。
- (6) “Group of Seven” は 1920 年に Lawren Harris を中心にトロントで結成された 7 人の画家の会である。ヨーロッパの伝統からの離脱とカナダ独自の絵画を目標に、オンタリオ州の風景を主として描き、カナダ美術界におき指導的役割を果たした。主として手紙によるカーとハリスの交遊はカーが亡くなるまで続き、その宗教、芸術上の模索などに関する手紙は、カー研究に欠かせないものである。
- (7) Doreen Walker, ed., *Dear Nan: Letters of Emily Carr, Nan Cheney and Humphrey Toms* (Vancouver: University of British Columbia Press, 1990) が出版されている。その他多数の手紙がビクトリアの考古資料館などや個人の所有となっている。また、カーの著作は、*Fresh Seeing* を除き、全てが *The Emily Carr Omnibus* (Vancouver: Douglas & McIntyre, 1993) にも収められている。
- (8) Ira Dilworth は、ハリスと共にカーが最も信頼していた友人である。大学の英文科で教鞭を取っていたこともあり、カーの著作の編集や校正、出版に関して献身的に手伝った。彼宛てのカーの心情を吐露した手紙は、カー研究にとって欠かせないものである。
- (9) 7部族は、北から、Tlingit 族, Haida 族, Tsimshian 族, Kwakiutl 族, Bella Coola 族, Nootka 族, Coast Salish 族である。地図参照。カーが訪れたのは、Bella Coola 族以外の村落であった。
- (10) カーは著作の中で宣教師活動を嘲笑的に批判している (KW 52 等)。たしかにインディアンの文化遺産を否定し、急激な改宗に努めた宣教師の活動には弊害も多くあったが、教育や医療の普及において大きく貢献した (Liliard 1984)。その精力的な布教により 1910 年頃にはブリティッシュ・コロンビア州のほとんどのインディアンがキリスト教に改宗していた。それは、インディアンの側から言えば、物質的利得や新しい技術の習得のためであると同時に、急激な変革の時代における精神的荒廃への自衛手段でもあった (Cole 1990)。
- (11) “Potlatch” はチヌーク語で“贈り物”という意味である。貴族階級が家系や地位、特権の継承を広く知らしめるために、結婚、死など人生の節目に近辺の部族まで招き、踊りや演説をし、ご馳走をふるまい、富を分け与えた祭事である。漁労などができなくなる冬になると、これが何日も何週間も続いた。禁止されたのは、過度な富の蓄財に走ることによる弊害、より大がかりなものにするための競争の激化、富の浪費、衛生面での健康上の問題などがあったことと、勤労や学校教育への妨げにもなるという理由からであった。しかし、奴隷階級にまで行き渡る富の再分配、生産意欲の増大、社会の統合、美術の創造性の奨励に寄与するなど、北西海岸インディアンにとり労働、貯蓄の推進力ともなる生活の中核をなす慣習であった (Cole 1990)。
- (12) 北西海岸インディアンの芸術を初めて広く紹介した民族学者の Fanz Boas, トーテム・ポールに関する研究を膨大な著書 *Totem Poles* に記した人類学者 Marius Barbeau, 医者であり、民族学者としても精力的活動をした Dr. C. F. Newcombe など。Barbeau と Newcombe は、カーの友人でもあった。上記の Barbeau の本には、カーのトーテム・ポールの絵が 19 点ほど載っている。また、カーは、講演のためにインディアンの研究をした時、Newcombe から直接教示を受けた。
- (13) 伝統芸術を継承していた Charles Edenshaw (1839 ~ 1920), Mungo Martin (1879 ~ 1962) から、現在活躍中の Bill Reid, Robert Davidson, Tony Hunt など。
- (14) カナダ人画家 Paul Kane, アメリカ人写真家 Edward S. Curtis など。
- (15) トーテム・ポールには、家の前のポール (house frontal poles), 家の柱のポール (house posts), 死者を讃えるための記念のポール (memorial poles), 遺骨が上に載せてある弔いのポール (mortuary poles) などがある。ポールの説明に関しては、Barbeau (1990), Stewart (1979) などを参考にした。

- (16) D' Sonoqua に関して、カーがインディアンに聞いた時には、インディアンは子供を盗むだけで食べないと言ったが、Kwakiutl 族の伝説によると、子供を家へ連れ帰り食べてしまうという女性巨人である。富を与える巨人のこともあり、その場合は男性である (Hawthorn 1967 等)。なお、カーが非常に女性的だと思った第三番目の D' Sonoqua は、Rimstead (1991) によれば、実は男の酋長であったのをカーが間違えたのである。表記に関しては、Tsonoqua, Zunoqua などがあるが、本稿ではカーの表記によった。カーは D' Sonoqua の絵も数点描いているが、筆者には著作に見られる圧倒されるような迫力はないと思われる。
- (17) ハイダ芸術の第一人者で、トーテム・ポールも製作した Bill Reid も、彫り手は中に育っているものを削いて出すだけと言っている (*Bill Reid*, National Film Board of Canada)。
- (18) Blackman (1981) にも同じ内容のことが書かれている。
- (19) 以前は、ポールを建てられるのは、人口の 10 パーセントぐらいを占める“貴族”のみであった (Cole 1990)。
- (20) ソフィーは、カーの Coast Salish Indian の友人で、*Klee Wyck* はこのソフィーに捧げられている。カーはこの箇所だけでソフィーがお酒を飲むことに関して触れているが、実際はアルコール中毒症だったらしい (Tippet 1994 等)。
- (21) 北西海岸インディアンの多くは、一部族の中で、さらに、“鷲”と“大ガラス”のように 2、3 のグループに分かれており、スーザン・ダン は“鷲”のグループに属していた。子供が丈夫に育つようにと、鷲のポールの影で育てるのだが、結局は子供 18 人を全て無くしてしまい、鷲のポールを守護神のように考えていた信仰が揺らぐのだが、最後にはまた信仰を回復する。
- (22) これは「ヤンへのカヌー旅」(*Sailing to Yan*, KW 57-62) に出てくる逸話だが、Blackman (1981) で Florence Edenshaw Davidson は、結婚する時に友人に「子供が死んだ場合にはお墓に居ると、居場所が分かるからいいが、上げてしまうとどこに居るか分からなくなってしまうので、絶対子供を上げてはいけない」と忠告されたと言っていることから、子供がいない女性に子供を上げるということがかなり行なわれていたのではないかと推測できる。

参考文献

- Barbeau, Marius. *Totem Poles*. Vols. I & II. Quebec : Canadian Museum of Civilization, 1990.
- Blackman, Margaret B. *During My Time : Florence Edenshaw Davidson, A Haida Woman*. Vancouver : Douglas & McIntyre, 1981.
- Blanchard, Paula. *The Life of Emily Carr*. Vancouver : Douglas & McIntyre, 1987.
- Carr, Emily. *Klee Wyck*. Toronto : Clarke, Irwin Co., 1965.
- Carr, Emily. *The Book of Small*. Toronto : Clarke, Irwin Co., 1966.
- Carr, Emily. *Hundreds and Thousands : The Journals of Emily Carr*. Toronto : Clarke, Irwin Co., 1966.
- Carr, Emily. *Growing Pains : An Autobiography*. Toronto : Clarke, Irwin Co., 1971.
- Carr, Emily. *The Heart of a Peacock*. Toronto : Irwin Publ., 1986.
- Cole, Douglas. *Captured Heritage : The Scramble for Northwest Coast Artifacts*. Vancouver : Douglas & McIntyre, 1985.
- Cole, Douglas, and Chaikin, Ira. *An Iron Hand Upon the People : The Law Against the Potlatch on the Northwest Coast*. Vancouver : Douglas and McIntyre, 1990.
- Hawthorn, Audrey. *Kwakiutl Art*. Vancouver : Douglas & McIntyre, 1967.

- Hembroff-Schleicher, Edythe. *Emily Carr : The Untold Story*. Surrey : Hancock House Publ., 1978.
- Jenness, Diamond. *Indians of Canada*. Toronto : University of Toronto Press, 1989.
- Kirk, Ruth. *Wisdom of the Elders : Native Traditions on the Northwest Coast*. Vancouver : Douglas & McIntyre, 1986.
- Kroller, Eva-Marie. "Literary Versions of Emily Carr." *Canadian Literature* 109 (Summer 1986) : 87-98.
- Liliard, Charles, ed. *Warriors of the North Pacific : Missionary Accounts of the Northwest Coast, the Skeena and Stikine Rivers and the Klondike, 1829-1900*. Victoria : Sono Nis Press, 1984.
- Pearson, Carol. *Emily Carr As I Knew Her*. Toronto : Clarke, Irwin Co., 1954.
- Rimstead, Roxanne. "'Klee Wyck' : Redefining Region through Marginal Realities." *Canadian Literature* 130 (Autumn 1991) : 29-59.
- Shadbolt, Doris. *The Art of Emily Carr*. Vancouver : Douglas & McIntyre, 1979.
- Shadbolt, Doris. *Emily Carr*. Vancouver : Douglas & McIntyre, 1990.
- Stewart, Hilary. *Looking at Indian Art of the Northwest Coast*. Vancouver : Douglas & McIntyre, 1979.
- Tippet, Maria. *Emily Carr : A Biography*. Toronto : Stodard Publ. Co., 1994.
- 伊藤美智子 『エミリー・カーへのアプロプリエーション（盗用）批判を考える』 プール学院短期大学紀要 34, 1994年

(1995年5月6日受理)

Emily Carr and Her Native Indian Themes

Yumiko Hama

Emily Carr (1871- 1945) was a renowned Canadian painter and writer. Born in Victoria, British Columbia, as the youngest daughter of British immigrants, she spent most of her life there, and established her own style as an artist, rooted in her Canadian environment, vividly depicting the landscape of British Columbia and the art of the Northwest Coast Indians.

The latter half of the nineteenth century was the time when British Columbia as a new province was rapidly developing, with increasing population fueled by the gold rush and the start of the trans-continental railway. On the other hand, native people were experiencing a sudden drop in population brought about by epidemics transmitted from white people, and the tremendous transition in life style caused by the assimilation policy forced upon them. That is why it is particularly important to put Carr, who dealt extensively with native Indian themes, in the proper historical context. She is not merely of historical interest, but also has much appeal for the modern audience, resulting in present rereading, redefining and reevaluating of her life and works.

We can postulate three reasons for people's renewed interest in her. First, she was one of the forerunners of career-track women. She pursued her career as a painter with determination and strong will, in spite of adversities such as economic difficulties, stifling Victorian values, the handicap she felt as a woman-painter, and indifference to her paintings from not only local people but even her family. Secondly, her art has gained holistic and ecological significance in the modern framework. In painting Indian totem poles and forests in British Columbia as a keen naturalist as well as a painter, she tried to express her pantheistic view of nature, "the relationship of part to part, part to whole and of the whole subject to the universal environment of which it forms a part", believing "everything is God made manifest". Thirdly, because of the increasing interest in the native people and their art, Carr's works have come to be all the more popular and appreciated. This last point, however, has brought about much dispute, such as debate about Carr's appropriation of the native art and the people, which also led to the distortion of their image.

In this paper I hope to shed light on Emily Carr's pantheistic view of nature, and the underlying cyclical life patterns in the universe, that is, birth, death, and rebirth as she observed them in nature and human society. I will examine these elements through discussions of her native Indian themes, especially totem poles and Indian women, expressed both in her painting and writing.