

みんなくりポジトリ

国立民族学博物館学術情報リポジトリ National Museum of Ethnology

ホピの銀細工と知的財産問題

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-03-14 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 伊藤, 敦規 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10502/00008565

ホピの銀細工と知的財産問題

伊藤敦規[※]

※いとう あつのり

札幌市出身。国立民族学博物館文化資源研究センター助教。専門は社会人類学、アメリカ先住民研究。アリゾナ州やニューメキシコ州の先住民と共に、博物館資料やアート商品などについて、知的財産権の側面から協働管理の実践的研究を行っている。論文に「博物館標本資料の情報と知識の協働管理に向けて」『国立民族学博物館研究報告』35巻3号(2011年)、「協働作品としての『ホピ・ズニ作家展』」岸上伸啓(編)『北アメリカ先住民の社会経済開発』(みんなく実践人類学シリーズ4巻)(2008年)などがある。

1. はじめに

近年マスメディアを通して、食品加工会社による食材や生産地の偽装、欧米や日本企業のブランド商品などが不正にコピーされて販売されている問題をしばしば耳にします。このような、故意に商品の成分を偽ったり生産者やブランド名をかた騙ったりすることで消費者を欺く行為は、先住民アートの分野においても無縁とはいえません。本稿の目的は、アメリカ合衆国(以下、米国と略称)南西部の先住民ホピ(Hopi)が制作する銀細工の模倣品や偽装品を紹介するとともに、偽装品販売に対する米国先住民自身の対応を紹介することにあります。

2. 先住民ホピ

米国南西部のアリゾナ州には、世界遺産グランドキャニオンをはじめとする自然観光資源が多数存在しています。また、レジャー施設が充実している温暖な南部は、冬場の米国有数な避寒地として知られています。アリゾナ州は米国内外から多くの人々を呼び寄せる魅力的な地域であるばかりか、カリフォルニア、オクラホマに続き米国で3番目に先住民人口が多い州としても知られています[阿部2005:34]。

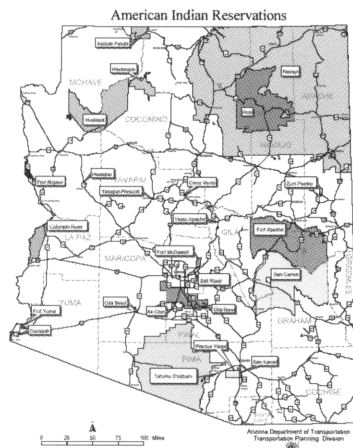


図1 アリゾナ州の先住民保留地



図2 ホピ保留地の風景 (The Hopi Tribe License No.10-006)

2000年に行われた国勢調査によれば、アリゾナ州には21の個別の先住民集団(トライブ)が一定範囲の自治を行うことができる保留地を有しており、その合計面積は州の1/4以上となります。また、州内の先住民人口は合計約25万

人といわれています¹⁾ (図1)。さて、本稿で主としてとりあげるホピとは、ホピ語で「平和の民」を意味します。人口は約1万1,000人で、そのうち約9,000人がアリゾナ州北東部のホピ保留地内に暮らしています。標高1,600から2,000メートルという高地に位置する保留地の面積は約244万エーカー（埼玉県と群馬県の合計面積に相当）で、年間降雨量は300ミリメートル未満です。ホピ保留地は、ほとんど雨の降ることのない、岩がゴロゴロする乾燥した荒野なのです（図2）。こうした厳しい自然環境にもかかわらず、ホピの人々は現在でもクラン（親族集団）が管理する土地でトウモロコシなどの農作物を栽培していて、雨乞いに関連する複雑な神話を伝承し、様々な儀礼を行っています。

ホピは、儀礼や言語や親族組織といった民族集団にとって重要な文化的要素を比較的根強く保ち続けてきた人々です。とはいえ、キリスト教への改宗や寄宿学校への強制入学といった19世紀後半からの「強制同化政策」をはじめ、20世紀前半からの「インディアンのためのニューディール政策」と呼ばれる自治推奨政策、第二次世界大戦後の「連邦管理終結政策」といった米国政府主導の政策方針が変化しやすい「対インディアン政策」を経ることで、他の米国先住民と同様に伝統的な生活様式の一部が否応なく変容していきました。また、近代的な生活様式が保留地内に徐々に普及していったため、結果として西欧型の貨幣経済システムが浸透してゆき、今日の日常生活を営むためには現金収入が必要です。

しかしながら、現在でもホピ保留地内には安定した収入を保障する雇用機会がほとんどありません。その稀な機会の一つがホピ・トライブ政府関連機関での就労です。ホピ・トライブ政府とは、米国政府によって州政府とほぼ同等の権限を保障された、保留地内での司法・立法・行政を司るホピの自治政府のことです。この政府機関は警察、消防、刑務、医療、公教育機関、道路工事などの一時的な公共事業なども管理しているため、総勢数百人程度の雇用機会を生み出しています。政府機関での就労以外で保留地内において固定給を得られる機会は、米国郵便局の地方営業所、村落や個人が経営する食料品店や飲食店、アート・ギャラリーなどで仕事を得ることです。ただし、どれも経営規模は小さく、最も大きな食料品店でも従業員は10名程しかいません。そのため、保留地に暮らす成人男女のほとんどは「失業状態」にあるといえます。職を求めてアリゾナ州内の都市部に移住する者や、毎日数時間かけて100キロメートル以上離れた近郊都市へ自動車通勤する者もいますが、多くの保留地内居住者は現金を獲得する手段としてアート制作とその販売を頼りにしています。

1) アリゾナ州に保留地を有する21のトライブの内訳は以下のようになっています。Ak-Chin Indian Community、Yavapai-Apache Nation、Navajo Nation、Cocopah Indian Reservation、Colorado River Indian Tribes、White Mountain Apache Tribe、Fort McDowell Yavapai Nation、Fort Mojave Indian Tribe、Gila River Indian Community、Havasupai Indian Reservation、Hopi Tribe、Hualapai Tribe、Kaibab-Paiute Tribe、Pascua Yaqui Tribe、Salt River Pima-Maricopa Indian Community、San Carlos Apache Reservation、Tohono O'odham Nation、Tonto Apache Tribe、Yavapai-Prescott Indian Tribe、Fort Yuma-Quechan Tribe、San Juan Southern Paiute Tribe [http://edrp.arid.arizona.edu/tribes.html]



図3 ホピのアート (ニール・ディビッド・シニア作)



図4 ホピの銀細工 (アーサー・ロマイエステワ作)

ホピはアート制作に優れた才能を発揮しています。そのジャンルは多様で、例えば乾燥した大地に雨と生命力をもたらすカチーナ (*Kachina*) と呼ばれる超自然的存在 (神や精霊) をモチーフとした木彫人形、保留地近郊で採取した粘土や釉薬を使用した土器や陶器、草木染めした植物の葉を編んだかご細工、同じく草木染めした羊毛や木綿の織物やキルトといったテキスタイル、平面絵画、そして本稿で主として取りあげる銀細工などがあります (図3、4)。アーティストは自ら手がけた作品を儀礼時や親族の祝事などに贈与したり交換したりもしますが、大部分は保留地内外のギャラリーに卸したり、米国南西部各地で開催される先住民アートショーで直接コレクターに小売り販売するか、保留地やアートショーを定期的に訪れるバイヤーに卸売り販売することによって現金を得ています²⁾。ホピのアートは安価な観光みやげというよりも、米国内ばかりかヨーロッパやアジア諸国のコレクターを魅了する、需要も単価も高い「ブランド商品」として売買されているのです。

2)

ホピ保留地内における経済活動の拠点となるのがギャラリーです。2011年11月現在、保留地内では20軒が営業しています。アーティストが作品を持参すると、仕入れ担当者が作品の完成度や品質やアートショーでの受賞歴などを基準として買い取り価格を提案します。ホピ保留地内のギャラリーで売買されるアートの小売価格の相場は、数千円から100万円を超えるものまで幅がありますが、平均すると数万円といったところです。なお、1999年当時のホピのアートの年間売上高は7,631,667米ドル (約9億1,580万円、1米ドル≒120円) と見積もられていました [RHODES 1999]。

3. ホピの銀細工

米国南西部の先住民で銀細工制作を行うのはホピだけではありません。その他にもズニ (Zuni)、サント・ドミンゴ (Santo Domingo)、ナヴァホ (Navajo) などが知られています。それぞれの民族集団は独特で特徴的な制作技法を得意としていて、制作技法、使用する素材、図案の組み合わせによって、ズニ様式やナヴァホ様式といったように民族集団それぞれの名前を冠したトライブ様式に細分化されることがあります。そして、これら諸民族集団の銀細工はインディアン・ジュエリーという総称で呼ばれています。

ホピ様式に特徴的な制作技法は、重ね合わせ技法 (overlay) です。この技法は大別すると10の工程からなりますが、本稿では詳述はせず簡単な紹介にとどめます。まず平たい2枚の銀板を用意します。その1枚の表面に釘などで図案を起こし、糸鋸で描写部分^{いとこの}を切り抜きます。透かし状になった銀板をもう1枚の銀板に重ね、2枚の銀板をバーナーで溶かした銀鑢^{ぎんろう}で溶接します。冷却後、凹面

に^{たがね}鑿や釘、金属用カッターなどで細かな線を刻み（テクスチャー加工）、そこに硫酸などの化学薬品で硫化させ黒色化させます。最後に^{きめ}肌理の異なる数種類の研磨剤を取り付けた機械で凸面の黒色化した部分を磨きあげ、煮沸したアンモニアに浸して汚れを落とすと、白と黒のコントラストが鮮やかな作品が完成します[伊藤・鈴木 2012]。

ホピの銀細工のもう一つの特徴は、かわいらしい図案です。熊や太陽、トウモロコシといったクランのシンボルや保留地近郊に生息する動植物をはじめ、プエブロ (*Pueblo*) と呼ばれる住居、カチーナなど「ホピらしさ」を表象するモチーフが選ばれることが多く、キヴァ (*kiva*) と呼ばれる地下の宗教施設に描かれた壁画や、保留地内の遺跡に描かれた大昔の岩絵から出土した土器に描かれていた幾何学模様や動物の描写なども用いられることがあります³⁾。

さらに、インディアン・ジュエリー全般の特徴として忘れてはならないのがホールマーク (hallmark) です。ホールマークとは、主に作品の裏面に刻印される5mm 四方程度の作者のサインのことです。これは鑿に似た金属製の棒の先端に施されていて、作家はそれを銀板に打ち込みます。使用中の疲弊や損失のために新たな図案のホールマークに切り替えたり、亡くなった親族から相続して使用する者も稀に存在しますが、通常、特別な理由がない限り、一人につき一つのマークを所有し使用しています。これまでにホールマークのデータベースは研究者によってまとめられていて [WRIGHT 2000 ; SCHAAF 2003 ; WRIGHT 2003]、コレクターやバイヤーは作品に刻印されたマークから制作者を推定するための参考書として活用しています。

最後に、ホピの銀細工の歴史について簡単に振り返ってみましょう。貝殻や山サングなどを素材とした装身具は古い遺跡からも出土していますが、金属を加工する技術自体は、スペイン人からナヴァホへ、ナヴァホからズニへ、そしてズニからホピへと伝わりました。ホピに伝わった19世紀末頃には、金属製の馬具を作ったり、鋳型で作る簡素な銀細工を作ったりしていたようです。20世紀初頭のサンタフェ鉄道の開通や、グランドキャニオンの展望台の創業に伴い、観光客が増加し観光客用の土産品の需要も高まりました。ホピの人々の間に銀細工制作が広まったのもこの時期ですが、同時期に重ね合わせ技法やホピらしいデザインが用いられたわけではありません。ここでは詳述を避けませんが、重ね合わせ技法の創出案はすでに1930年代以降の「インディアンのためのニューディール政策」期に興っていて、第二次世界大戦後に復員軍人援護法の下でホピ保留地内に設置された職業訓練銀細工教室とその後身となったギルドを舞台としてホピの銀細工師に広まったのです [WRIGHT 2003]。その後1960年代から現在にいたるまで、ホピ様式にこだわることなくナヴァホ様式やズニ様式を併用して作品を制作

3) さらに近年では、イルカや鯨といった海洋生物や、象やパンダといったアメリカ大陸に生息しない動物も図案として使用されることがあります。こうした図案の多様化は、作家個人の発意だけでなく、外国人バイヤーの影響も考えられます [伊藤 2007c]。

するホピの作家が登場したり、ホピ保留地内の一定の場所から採掘される火山岩を鑄型^{いがた}として利用するトゥファ・キャスト (tufa cast) という古い制作技法を再興する作家も少数ながら現れています。また、銀だけでなく、14金やトルコ石、珊瑚、ラピス・ラズリ、象牙といった稀少石・稀少金属を施した宝飾品を手がける作家も登場しています [伊藤 2007a]。

4. ホピの銀細工の「模倣」と「偽装」

ホピ独特の様式によって作り出される銀細工は約半世紀の歴史しか持たない、比較的新しい文化といえます。とはいえホピの銀細工は、米国南西部やホピ保留地を訪れる観光客にとっての土産物として消費されるばかりか、米国内外のコレクターやバイヤーがまるで宝探しでもするかのように、供給量の限られた作品をギャラリーやアートショー会場にてホールマークを確認しながら買いあさっている状況にあります [伊藤 2007b]。このように商業的価値を抱え、それゆえ需要の高いホピ製の銀細工は、しばしば模倣や偽装の対象となります。それらは、「ホピ風 (Hopi type)」や「ホピ・スタイル (Hopi style)」として作品の表面的特徴を模倣して製造されたものもあり、特定の民族集団名や作家名を故意に偽った商品 (偽装品) として販売される場合もあります。以下では、そうした模倣や偽装の事例をいくつか提示してみます。

① 原版を用いた「複製」と父子間の原版の相続



図5 原版



図6 ビクター・クチュワイテワ作

ホピの銀細工師の中には、すべてフリーハンドでデザインを起こす者もいれば、デザインを繰り返し起こすための原版 (プレート) を使用する者もいます。デザイン部を切り抜いた原版を釘などでなぞると、同寸・同デザインの図案が複製されます。これも一つの模倣といえます。

例えば図5は、アリゾナ州人間州宝に認定されたビクター・クチュワイテワ氏 (1922年生～2011年没) が数十年前に制作した3頭のシカと祈りの羽根が描かれた原版です。クチュワイテワ氏は必ずしも全ての作品制作時に原版を使用し

ていたわけではありませんが、生前こうした原版を数十類所有していました。図6は2004年に数ある原版の中から一つ選んで制作してもらったブレスレットです。彼は2011年に亡くなりましたが、直前の数年間は高齢のために作品制作をしていませんでした。それでも、自分の原版を息子のリッキー・クチュワイテワが使用することを認めていました。亡くなってからはリッキーが原版とビクターの考案したデザインを相続しました。

②親族間での教育目的の模倣



図7 パット・テウウィナ作(上)
ケビン・タカラ作(下)



図8 拡大図

図7(上)はパット・テウウィナ氏作、図7(下)はケビン・タカラ氏作のブレスレットです。両作品の中央部には祈りの羽根を首からぶら下げたクマが描かれていて、その他にも類似する図案がほぼ同じ構図で配置されています(図8)。筆者はテウウィナ氏の作品を入手したときに、たまたまタカラ氏の作品を身につけていました。そこで、両作品の類似性の理由を尋ねてみました。テウウィナ氏はその理由を、「タカラ氏はオリジナルの作品も作るが、そのブレスレットについては年長のイトコである自分の作品を手本として制作したから」と説明してくれました。二人は雪クランという拡大家族集団に属しており、母方平行イトコ(母の姉妹の子ども)の関係にあたります。ホピ社会ではエゴ(自分)が男性の場合、母の兄弟(母方オジ)たちが儀礼に関する知識やしつけを厳しく教育する忌避的存在で、比較的近い年齢にあるイトコ同士の場合には生活上の苦悩や相談などを打ち明ける冗談関係もみられます。テウウィナ氏はタカラ氏よりも銀細工制作経験が長いので、しばしば年下のイトコのタカラ氏から教えを請われることがあるそうです。テウウィナ氏はタカラ氏の作品について「ホピの間では技術の習得のための親族間での『模倣』はしばしば行われていて、それは特定の作家作品の剽窃(ひょうせつ)あるいは盗用とはいわない」とも説明してくれました。後日タカラ氏に年長イトコのテウウィナ氏の作品を見せて両作品の類似性について聞いたところ、前述したテウウィナ氏とほぼ同様の回答が得られました。

③非親族による図案の剽窃



図9 図案の剽窃

これまでみてきた二つの事例が父子やイトコ間という親族に相当する二者間で合意が得られた模倣であったのに対して、次に挙げるのはホピの作家による無許可での図案の剽窃の事例です。図9（右）はルーベン・スフキー氏が2005年に制作したボロタイで、筆者がホピ保留地内のギャラリーで購入しました。このギャラリーは上質の在庫商品のいくつかをホームページ上に掲載し販売することでバイヤーの間に知られています。同作品もウェブ上に掲載されており、筆者が購入した後も「Sold」のマークが追加されたものの、しばらくの期間画像が削除されることはありませんでした。図9（左）はそのボロタイ購入後、半年程経った頃にebay（米国で最も利用者の多いインターネット・オークション・サイトのひとつ）に出品されていたペンダントです。ペンダントの説明文に記された作家名はルーベンではなく、別のホピの男性銀細工師A氏となっていました。加えて、A氏の顔写真とA氏のホールマーク画像も掲載されていました。なお、オークションの出品者はA氏本人ではなく、非ホピが営むホピ保留地近郊都市のインディアン・ジュエリーの小売販売店でした。この販売店はしばしばA氏の作品をホームページに掲載していますが、過去に他店のホームページに掲載されていた特定のホピ作家の作風や図案に酷似している別の作家の作品が販売されることがしばしばありました。

ここに挙げた2点は、ボロタイとペンダントというように形状もサイズも異なります。しかし、両者に描かれたワシの部分は構図や図案の細かな点まで極めて似ています。A氏のペンダントがホームページに掲載されたスフキー氏の作品画像をコピーしたのか否かの確証はないのですが、少なくともスフキー氏は「A氏か掲載した販売店に自分のボロタイ作品が不正にコピーされた」と語りました。スフキー氏とA氏は居住村落が異なるため日常的な交流はなく、また父系母系双方においてクランも異なるため親族にはあたりません。スフキー氏は「自分が考案した図案やその組み合わせが他のホピの銀細工師に模倣されることは、自分が一人前のデザイナーとして認められたことを意味するある種の名誉だ」と述べた一方で、「いくら同じホピとはいえ考案者の許可無く不正にコピーすることは

作家として恥ずべき行為です。まして我々の銀細工を転売することで収入を得ている販売店がもし関与しているならば、法的手段を用いた解決も辞さない」と激しく非難しました。

④制作技法と特定作家作品の模倣



図10 ebay に出品されていた作品



図11 書籍からのコピー



図12 書籍からのコピー

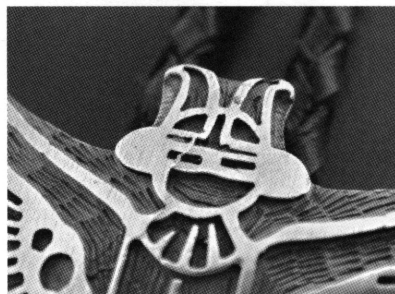


図13 技法の偽装

これまでみてきた3つの事例は、ホピの銀細工師の関与が明らかな「複製」および許可・無許可の「模倣」行為ですが、これからは非ホピによる模倣事例をいくつか紹介します。図10の4点は全て筆者がebayに掲載されたものを落札しました。4つそれぞれ出品者は異なるのですが、オークションの商品説明文にはどれも制作者の個人名が記されていて、ホピ製も明記されていました。図10(左)を除く作品にはホールマークが刻印されていましたが、いずれも過去に出版されたホールマーク集には掲載されていないものでした。図10(上)と図10(右)はデザイン部分が左右対称ですが、図10(下)と図10(左)は図案と構図ともに類似性がみられます。実はこれらの原作であると思われる作品が、過去に出版されたホピの銀細工の写真作品集に掲載されていたのです(図11、図12)[BASSMAN 1993: I; WRIGHT 1998 [1972, 2003]: top]。図10(上)の円形のペンダントはロイ・タラハフテワ氏の書籍掲載作品の写真(図11)を模して手作業で図案を起こしたものと考えられます。対して図10(右)ならびに羽根の生えた天空神を象ったグレン・ルーカス氏の作品2点は、作品写真をトレースもしくはコピー機で複写したものから図案を起こしたものと推定されます。

またその場合の制作技法はすべて手作業ではなく、レーザーカットした銀板を重ね合わせたり、鑄造技法で製造したものと推測されます。工程の判断の根拠

は、通常手作業で曲線部分を糸鋸で切り抜く時に現れる微妙な凹凸が一切無く非常に鋭利なことです。また、図10（左）に関しては天空神の目の部分にカットした銀板を溶接する場合には現れるはずのない繋ぎ目が確認できること（図13）、さらに作品の下部の銀板の厚みを測定した時に不統一の数値結果が表れたことです。書籍に掲載される有名作家の作品の図案を剽窃した事例、そして制作技法を偽ることでホピ様式に特徴的な重ね合わせ技法であることを騙る事例といえます。

⑤販売店が製造する模倣品・偽装品



図14



図15 日本製の「オリジナル」「ホピ製ジュエリー」

図14（上）は日本のインディアン・ジュエリー販売店A社製のベルトバックルです。素材は銀ではなくニッケル合金で、技法は重ね合わせ技法ではなく鑄造製であるという説明が明記されて販売されていました。A社はこの商品を自社の「ホピ・スタイル」のオリジナル・ブランドとして販売しています。原産国表示（日本製）と素材表示（ニッケル合金）がしっかりされているものの、このバックルに使用されているワシの図案は図14（下）のホピのバナード・ダワホヤ氏が娘婿のアンダーソン・コインバ氏に相続させたデザイン図14（中）に酷似しています。

A社に限らず自社のオリジナル商品として売り出す販売店の中には、重ね合わせ技法を用いた手作業で制作したものも含まれる場合もあります。クモが描かれた図15は日本の販売店の経営者が店舗内の工房スペースにて手作業で制作した銀製のペンダントです。この経営者は、「従来インディアンに著作権という考えは存在しなかった」という独自の論理を展開し、裏面にホールマークこそ刻印しないものの、自身が制作した作品を自社製のオリジナル「ホピ製ジュエリー」として数年間にわたって制作・販売し続けている。この経営者が言うところの「ホピ製」とは、重ね合わせ技法と「ホピらしいモチーフ」の組み合わせのことを指しています。また同氏はこの作品だけではなく、書籍等に掲載されているホピの特定作家作品の図案を流用して自分で作った作品を、「ホピ作家Z氏作」、「ホピ製」として販売することもあります。ここまでいくと「先住民の知的財産問題」とし

てではなく、一般的な知的財産権侵害（不正競争防止法違反）の事例ということができそうです。

⑥作家名を騙る偽装品

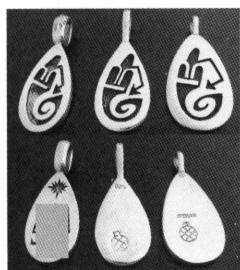


図 16



図 17

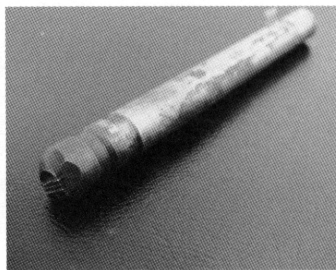


図 18

次は特定の作家名を故意に騙る偽装事例の紹介です。図 16（左）と（中）の二点は日本国内の販売店（B 社、C 社）が販売していたもので、図 16（左）の裏面には B 社の商標が刻印されていました（本稿では B 社の匿名性を保つために図 16（左）に付されている B 社の商標に加工を施しています）。この商品について B 社の販売責任者は、以下のような説明を口頭で行いました。「重ね合わせ技法が特徴的なホピ製の『ホンモノ』の商品は、単価が高く消費者がなかなか購入しません。自社はメキシコ国内に鑄造専門の工場をもっているのです、そこに図案を送り、後日完成した作品を日本に逆輸入して販売しています。自社では外見上重ね合わせ技法にみえる作品であれば『ホピ製』として販売しています。お客様にとっても手頃な価格で購入できるので売れ行きも伸びています」。B 社が行っているような国外工場での大量生産は特段稀な例ではなく、近年ではメキシコ製、タイ製、フィリピン製、日本製の「ホピ風」ジュエリーが米国や日本などの市場で販売されています（図 17）。

図 16（中）の裏面にはホピの銀細工師ウィリー・タラハフテワ氏のホールマークに酷似したスタンプが刻印されているため、制作技法と図案に加え裏面のホールマークの図案も剽窃された事例の一つということが出来ます。模倣の対象になっているタラハフテワ氏に図 16（左）と（中）を確認してもらったところ、「おそらく数年前に（保留地近郊の）ギャラリーに卸した作品がコピーされたのだろう。ちょうどそれらの原作となったペンダントを今もっている。これは作家本人が持っているのだからホンモノの作品ですよ」といって図 16（右）を見せてくれました。もちろんこの作品には彼のホールマークが刻印されていて、図 16（中）のマークとはサイズも図柄も多少異なることが判明しました。筆者はホールマーク自体が偽装された事例については、ホピの作家たちから噂としてたびたび耳にしてきたものの、具体例としてはここに挙げた例しか知りませんでした。ただ、

米国や日本の彫金専門の素材販売店や大型の雑貨販売店の工芸販売コーナーでは、しばしば既製品のホールマークが販売されています。図 18 は東京都内の販売店兼彫金用素材販売店で販売されていたものです。ホピの一般的なホールマークよりも一回りほどサイズが大きいのですが、作品のモチーフとして使用されるホピが描く雨雲を想起させる図案が施されています。

5. 模倣品や偽装品販売に対する作家、トライブ政府、州政府、連邦政府の対応

これまで紹介した具体例にみられる、ホピ様式やホールマークとホピ製やホピの特定作家製であることとの関係性は、次のように説明できます。ホピ製であることはホピ様式から隠喩的に表されるだけで、ホピ様式はホピ製を確証する関係にはありません。つまり、意味の搬送体としてのホピ様式やホールマークは、ホピ製やホピの特定作家製であるというメッセージを表わすという、象徴を搬送体とメッセージとの関係として捉える考え方で説明することが可能です。観光人類学の分野では、この様な関係によるエスニック・アートの売上の解釈が行われてきました。

しかし、これまで紹介した偽装の例は、こうした関係性の混乱を示しています。例えば、ホールマークは参照可能な書籍として出版されていますが、それすらも偽装の対象となっているため作家を推定する目安としてしか機能しません。市場に偽装品が氾濫するのは、一部の販売者が搬送体（ホールマークやホピ様式）とメッセージ（ホピ製、特定作家製）の関係を混同させることで、「ホピらしいもの」を欲する消費者を満足させようとしている行為と解釈できます⁴⁾。

こうした偽装品の作り手・売り手・買い手の論理とは別に、作品を制作し続けることで日々の生活を営む上で必要になる現金収入を得ているホピの銀細工師の多くは、非ホピによる模倣品・偽装品の製造と販売を自分たちの経済活動を脅かす存在として捉えています。ホピの銀細工師たちは、観光客の購買対象が安価な模倣品に移り、専門的知識を有するバイヤーやコレクターでさえも図 16 (中) で紹介したような偽造ホールマークが刻印された作品の真贋判断は不可能であり、そのために本来彼ら作家が得るべき経済的利益が模倣者や偽装者に収奪される、と考えているのです。こうした認識は、ホピの親族間での図案やその原版や合意に基づく模倣行為に対する寛容な姿勢とは明らかに異なります。ホピの作家の中には、事の成り行きをただただ傍観するだけの者もいますが、様々な対応策を講じて現状に向き合っている者もいます。

ホピの銀細工師個人による対応策には例えば以下のようなものがあります。まず、ホピ様式の代名詞でもある重ね合わせ技法にこだわらずに、新たな技法を考案したり他の技法と組み合わせた作品の制作に努めること、また原版を用いずに

4) この様な関係性においてエスニック・アートが売買されることは観光人類学の分野で繰り返し述べられてきました。例えばカナダ・イヌイットのアートの歴史的な発展を紹介した齋藤玲子は、「買い手にとって重要な点は、品物が『イヌイトらしい』ということで、どこで作られたかということだけでなく、歴史を無視して買い手が勝手に想像するところの『本物』らしさが求められた、としています〔齋藤 1993 : 96〕。

全てフリーハンドで図案を起こすこと、そして作品に高額の高額希少石を付すことで鋳物によるコピーを防止するといった対応です。これらは、技法や図案や素材といった作品の形態上に表現される「一点もの」としての特徴を、消費者や閲覧者にアピールする方法といえます。こうした対応は、1950年代以降のホピへの重ね合わせ技法の普及に対する、作家の創作的表現様式の現れとして位置づけることもできるでしょう。次に、主に1990年代以降の比較的新しい傾向として、作品と共に提供する作家情報の充実化があります。具体的にいうと、作品の裏面に刻印するホールマークの他に、制作年月日や作家の氏名や著作権を表す©マークを刻印するといったことです [伊藤 2007a]。さらに作品に作家直筆の真正性保証書を付属して提供したり、作品集やポートフォリオを作成して過去の制作作品を管理する者が現れるようになってきました。最後に、外部から訪れる身元の不明なバイヤーをはじめ保留地内外のギャラリーにさえも作品提供を止める作家が少数ながらも存在します。これは何を意味するかというと、彼らはアートショー会場での直接販売とオーダー受注のみを行うことで、制作作品の流通管理を図り、「不正コピー商品」の入り込む余地を狭めようとしているのです。

ホピによる対応には、これら個々の作家による自身の個人的権利を擁護する動向の他に、ホピ・トライブ政府主導のものもあります。例えば、米国連邦政府が定めた国内法への依拠や、ホピが集団的・伝統的に継承してきた文化や伝統といった集団的権利の側面を強調する対応です。

ホピ・トライブ政府が依拠する連邦法とは、「インディアン美術工芸法 1990 (Indian Arts & Crafts Act 1990、以下 IACA1990 と略称)」のことです。1990年に制定され1996年に施行された同法は、米国内において米国先住民製のアートの制作者に関する不実表示を伴う販売行為を重罪として取り締まることを目的としています⁵⁾。IACA1990の条文での米国先住民製アートの「真作」基準は、『インディアン (Indian)』または、『インディアン・トライブ (Indian tribe)』、もしくは『インディアン美術工芸組織 (Indian arts and crafts organization)』によって制作されたものと定められています。条文内でいう「インディアン」とは、『インディアン・トライブ』の成員であるあらゆる個人」のことであり、「インディアン・トライブ」とは、連邦政府もしくは州政府によって米国先住民として承認された集団のことであり、そのトライブ政府に登録している者が制作した作品が「真作」とみなされます。ホピの場合にあてはめてみると、「ホピ・トライブ政府が制定した『ホピ憲法』で定めたホピ成員規定に適合する者」以外が制作したものは連邦法上「贋作」と判断されるわけです⁶⁾。

なお、IACA1990制定と同年の1990年には、「米国先住民遺物保護返還法 (Native American Graves Protection and Repatriation Act、以下 NAGPRA

5) 故意に違反した者は「初犯の場合、個人であれば25万米ドル以下の罰金か5年以内の懲役、もしくはその両方が処され、複数人であれば100万米ドル以下の罰金が処される。再犯の場合、個人であれば100万米ドル以下の罰金か15年以内の懲役、もしくはその両方が処され、複数人であれば500万米ドル以下の罰金」が刑事罰として定められています [U.S.C.18, 1159]。

6) 「ホピ・トライブ政府が定めているホピ成員規定」は1937年制定の『ホピ憲法(CONSTITUTION AND BY-LAWS HOPI TRIBE ARIZONA)』の第2条「成員」第1節で以下のように定められています。a) 1936年1月1日の時点で「ホピ・トライブ人口調査名簿 (census roll of the Hopi Tribe)」に明記されている全ての者。b) 1936年1月1日以降に出生した全ての子供で、両親ともホピ・トライブの成員である者。c) 1936年1月1日以降に出生した全ての子供で、母親がホピ・トライブの成員で、父親は他のトライブの成員である者。d) 次節で規定するホピ・トライブへ養取された全ての者。

と略称)」が連邦議会で可決され制定されました。ホピ・トライブ政府はその動きに合わせ、NAGPRA の下で全米各地の博物館や専門機関が収蔵する文化的遺物や遺骨の返還業務といった「外交交渉」を行う機関として文化保存局 (Cultural Preservation Office、以下 CPO と略称) を 1989 年に設立しました。ホピの作家の多数は、確かに博物館などに収蔵された過去の遺物の返還業務の重要性を認めつつも、現在の自分たちの生活に直結する現金収入への脅威としての模倣品・偽装品販売の問題をより身近で重要な案件として捉えています。そのため CPO が IACA1990 を担当する米国政府機関との連絡業務を積極的に行っていくことや、トライブ政府によるホピ・アートの商標登録化と適切な管理業務などを希求してきました。実際に CPO がアートの模倣問題に関して行ってきたことは、IACA1990 の条文や要約を記したパンフレットを保留地内の一部のギャラリーに配布したこと、CPO のホームページやホピ・トライブ政府が発行する新聞の紙面、そしてアリゾナ州各地で開催される先住民アートショー会場などを媒体として、「知的財産権侵害」や「文化への侵害行為 (cultural violation)」、フォークロア (folklore、民間伝承の意) をもじった「フェイク・ロア (fake lore)」といった言葉を用いて非ホピ成員の模倣者に警鐘を投げかけることで、ホピ成員規定に該当する者の権利の正当性を主張したことでした。

ホピの作家個人の営利活動について政府として主体的に介入することを躊躇^{ちゆうちよ}した CPO の対応は [KUWANWISIWMA 2001]、多くのホピ作家が期待していたような市場管理や商標登録、さらに訴訟を起こした場合の原告側への協力といった積極的な働きかけには応じておらず [TAKALA]、偽装品製造者や消費者に向けた教育活動に限定しているのです。そのため CPO は現在ホピの多くの作家からこの点においては消極的な評価を下されていて、模倣品・偽装品問題に対するホピ保留地内での具体的な対応策は作家個々の働きかけが目を引く状況になっています⁷⁾。

7)

ホピの作家の多くが期待していた「効果的」な対策の一つは、トライブ独自の商標の導入でした。近年ズニ・トライブ政府によって現実化された “Zuni Ordinance No.58 Certification of Zuni-made Arts and Crafts” と名付けられた行政命令は、ズニ・トライブ政府発行の「トライブ商標」を個人のホールマークに併置して刻印することを定めています (ただし 2011 年 12 月現在、まだ実施されていません)。

6. 作り手主体の対応策の充実化

流通システムや情報通信が日に日に進歩していく現在において、モノ、人、商品、情報、カネなどがこれまで以上の加速度をもって目まぐるしく世界中を駆けめぐるようになっていきます。本稿で扱ったホピの銀細工もこうしたグローバルゼーション^{あお}の煽りを受け、ホピ保留地や米国南西部に留まらず日本を含めたより広範な市場に迅速なスピードで流通するようになっていきます。こうした状況は商品として作品を制作するホピの作家にとって販路の拡大と収入の増加という肯定的展開の可能性を抱かせましたが、同時に彼らの独特の制作技法や民族集団名や特定作家名を詐称する模倣品や偽装品の流通も促進させてしまいました。

こうした市場経済の加速化や情報の流通に起因する先住民アートの模倣や偽装に関わる問題は、特段ホピだけにみられる問題ではありません。本報告書の本篇や資料篇にも記されているように、オーストラリアのアボリジニやニュージーランドのマオリ、そしてカナダ・イヌイットや北欧のサーミなどのアート問題はすでに日本語でも報告されています[齋藤 1993; 葛野 1996; 久保 2003]。先住民アートを対象とした模倣・偽装行為に特徴的なのは、著作権をはじめとする近代法体系における個人的権利が、第三者によって侵害され経済的利益が収奪されることに加え、伝統や文化といった民族集団としての集合的権利が、彼らの知り得ないところで、そして彼らの許可無く「正統な」ものとして騙られることに収斂していると思われまます。

もちろん洋の東西を問わず、著名作家作品の贋作問題という模倣行為がこれまでに多々世間を賑わせてきました。そしてホピ作家間での模倣事例で紹介したように、一般的に芸術分野において模写・模刻といった先人の作品をまねる行為は、過去の技術を後進が習得するための有効な行為とみなされています。また、被破壊性や展示による不慮の破損や欠損を考慮し、博物館などが一般展示用に代用品として用いるレプリカも、オリジナル作品に対する「模倣品」です。さらに芸術分野にはその他にもマルチプルやパスティッシュなどの様々な用語が、「模倣」行為の文脈に即して使用されています⁸⁾。繰り返しになりますが、本稿で紹介してきた事例がそれら「模倣」行為と異なるのは、作家が属す(成員登録した)特定の民族集団名を「偽称」する偽装行為が行われている点です。

8) 芸術分野における「模倣」行為の詳細な分類は[近藤 2001]を参照。

ただし、情報のグローバル化や文化の異種混交性は、必ずしもホピの銀細工師に悲観的な結果だけをもたらすわけではないでしょう。飛び交う情報は、辺境の地に暮らす作家にとって、新たな表現形態をもたらすアイデアの源泉になるかも知れません。また、作家やホピ・トライブ政府にとって、より効果的な模倣品・偽装品問題の対策は、類似する問題を抱える他の民族集団との意見交流や国外市場の動向把握などによって新たな展開をみせる可能性を秘めています[伊藤 2008]。少数民族や先住民族の権利の一部が部分的に促進されつつある現代において、先住民自身がグローバルに展開するアートの諸種の権利と市場管理に関するイニシアチブを求め、実践に移し、自らもしくは研究者などとの協働によって展開させていく機会が、今後さらに増えていくと思われまます。

<参考文献>

阿部珠理

2005 『アメリカ先住民——民族再生にむけて』東京：角川書店。

伊藤敦規 ITO, Atsunori

- 2005 Marketing Hopi Jewelry in Japan : An Analysis of the Promotional Characteristics of Hopi Arts and Crafts in/to Japan. *European Review of Native American Studies*. 19-1, pp. 45-48, Wien : Museum für Völkerkunde.
- 2006 「日本におけるホピ・イメージの流通とホピによる対応」『季刊民族学』118、pp. 66-69、国立民族学博物館。
- 2007a 「ホピ・ジュエリーの歴史的発展過程とホピによる現在の意味づけ」『講座世界の先住民族——ファースト・ピープルズの現在——10 失われる文化・失われるアイデンティティ』、綾部恒雄（編）、pp. 244-257、東京：明石書店。
- 2007b 「コメの国の商人の、トウモロコシの国での宝探し——日本人バイヤーを通じたホピ・ジュエリー市場」『先住民族の10年News』133、pp. 4-7、東京：先住民族の10年市民連絡会。
- 2007c 「先住民アートの模倣問題に関する一考察（1）——ホピ・ジュエリーの形態的特徴」『先住民族の10年News』136、pp. 13-15、先住民族の10年市民連絡会。
- 2008 「協働作品としての『ホピ・ズニ作家展』——北米先住民の知的財産保護に向けた日本での実践」『北アメリカ先住民の社会経済開発』（みんぱく実践人類学シリーズ4巻）、岸上伸啓（編）、pp. 103-136、東京：明石書店。
- 2011 Hopi and Zuni Arts and Crafts in Japanese Market and Museums : Trends in the Collaborative Management of Cultures in Japan. *Ethnoscripts* 13 (2) : 140-154, Hamburg, German : Universität Hamburg Institute für Ethnologie.

伊藤敦規、鈴木紀（制作監修）

- 2012 『アメリカ先住民ホピの銀細工づくり——銀板に重ね合わせる伝統』、国立民族学博物館ビデオテーク。

鶴月祐典

- 2000 「アメリカ・インディアンの自意識の多様性」『アメリカの多民族体制——「民族」の創出』五十嵐武士（編）、pp. 241-268、東京：東京大学出版会。

大澤麻衣子

- 2002 「知的財産としての伝統的知識の保護——国際的展覧と課題」『知財研フォーラム』summer 50、pp. 29-32、財団法人知的財産研究所。

葛野浩昭

- 1996 「サンタクロースとトナカイ遊牧民——ラップランド観光と民族文化著作権運動」『観光人類学』、山下晋司（編）、pp. 113-122、東京：新曜社。

久保正敏

- 2003 「模倣と創造——エスニック・アートとファイン・アート」『模倣と創造のダイナミズム』、山田奨治（編）、pp. 215-239、東京：勉誠出版。

近藤由紀（編）

- 2001 「関連用語集」『真贋のはざま——デュシャンから遺伝子まで』、西野嘉章（編）、pp. 89-102、東京：東京大学出版会。

齋藤玲子

- 1993 「北方諸民族における現代の民族芸術研究への課題——イヌイト・アートの商品化の歴史を中心に」『北海道立北方民族博物館研究紀要』2、pp. 89-102。

高倉成男

2000 「先住民の知的財産」『A'PI』45-11、pp. 2-12、社団法人日本国際工業所有権保護協会。

BASSMAN, Theda

1993 *The Beauty of Hopi Jewelry*. Kiva Publishing, Walnut, CA.

KUWANWISIWMA, J. Leigh

2001 Introduction : From the Sacred to the Cash Register : Problems Encountered in Protecting the Hopi Patrimony. In *Katsina : Commodified and Appropriated Images of Hopi Supernaturals*. Pearlstone, Zena (ed.), pp. 16-21, UCLA Fowler Museum of Cultural History, Los Angeles, CA.

RHODES, Robert

1999 Crafts Production on Hopi Reservation The Center for Applied Research, Denver, CO.

SCHAAF, Gregory

2003 *American Indian Jewelry I : 1,200 Artist Biographies*. CIAC Press, Santa Fe, NM.

PEARLSTONE, Zena (ed.)

2001 *Katsina : Commodified and Appropriated Images of Hopi Supernaturals*. UCLA Fowler Museum of Cultural History, Los Angeles CA.

WRIGHT, Barton

2000[1989] *Hallmarks of the Southwest*. Schiffer Publishing, Atglen, PA.

WRIGHT, Margaret Nickerson

2003[1972/1998] *Hopi Silver : the History and Hallmark of Hopi Silversmithing*. Northland Publishing, Flagstaff, AZ.

<ウェブサイト>

ARIZONA'S NATIVE AMERICAN TRIBES

<http://edrp.arid.arizona.edu/tribes.html> (2011年11月30日現在)

CONSTITUTION AND BY-LAWS HOPI TRIBE ARIZONA

<http://thorpe.ou.edu/IRA/hopicons.html> (2011年11月30日現在)

TAKALA, Jason

“Hearing before the Senate Committee on Indian Affairs on Implementation of the Indian Arts & Crafts Act (P.L. 101-644) , PANEL II Mr. Jason Takala”.

http://indian.senate.gov/2000hrsgs/arts_0517/takala.pdf (2011年11月30日現在)