

多民族国家ニュージーランドの映画文化と文化政策 について : 先住民族マオリの位置づけを中心に

児玉, 徹

<https://doi.org/10.15017/2545023>

出版情報 : Cultural policy research : journal of the Japan Association for Cultural Policy Research. 4, pp.23-42, 2010. The Japan Association for Cultural Policy Research

バージョン :

権利関係 :



多民族国家ニュージーランドの映画文化と文化政策について

—先住民族マオリの位置づけを中心に—

Cinematic Culture and Cultural Policy in New Zealand:

Nationalism and Cultural Identity in Maori Film

児玉 徹

KODAMA Toru

[要約]

ニュージーランドの映画文化は、世界的な大成功を収めた三部作の映画「The Lord of the Rings」をモデルケースに、その高い商業的将来性が語られることが多いが、そうした事例は同国の映画文化のほんの一面を表しているにすぎない。イギリスによる植民地支配という経験を経て現在に至る同国においては、「ニュージーランド人のアイデンティティとは何なのか」「それは何に依拠して構築されるべきなのか」という長い歴史を通して繰り返し問われてきた問いとの関係において、「ニュージーランド映画とは何なのか」という問いを巡る様々な議論と模索が続いてきており、それが同国の映画文化と映画文化振興政策に重要な影響を及ぼしてきた。同国では、先住民族である「マオリ (Maori)」の、ヨーロッパからの入植者の末裔である「パケハ (Pakeha)」に対する対抗運動が、土地所有権や政治、教育、その他の文化活動を含んだ幅広い分野で展開されてきており、そうした運動は映画文化の分野でも根強く展開されてきた。そして近年において同国政府が二文化主義 (biculturalism) を政策の支柱として掲げると、その影響は、同国の映画文化振興政策についても及ぶこととなった。そしてますます多民族国家化の進む中で、同国の映画文化と映画文化振興政策は、新たな展開を模索する段階に入っている。

このニュージーランドの事例は、多民族国家における文化政策の、さらには今後ますます活発化するであろう各国の先住民によるメディア情報発信活動の、ひとつの重要なモデルケースとして位置づけられるものである。そうした点を踏まえながら、本稿では、ニュージーランドの映画文化の動向と映画文化振興政策の方向性を、そこにおける先住民族マオリの位置づけを見据えながら、さらには人間集団におけるアイデンティティの心理と文化との動的な関係性に焦点を当てながら、多角的に分析する。

キーワード：映画、ニュージーランド、文化政策、マオリ、民族、ナショナリズム、アイデンティティ

1. はじめに

ニュージーランドは、赤道をはさんで日本と緯度・経度の点ではほぼ対極に位置する、南太平洋の島国である¹。人口は、福岡県一県よりも少ない約432万人。名目GDPは約1,178億米ドルで世界第52位（2009年IMF調査）。畜産業を主な産業としてきたこの国の映画産業が、いま、国内外から熱い視線を集めている。そのきっかけとなったのは、2001年、2002年、そして2003年にそれぞれ公開された三部作の映画「The Lord of the Rings（邦題＝ロード・オブ・ザ・リング）」である。同作品は、ニュージーランド人であるピーター・ジャクソン（Peter Jackson）によって監督され、その撮影の全てがニュージーランド国内において実施された。（ただし資金を拠出した主要主体はアメリカのニューラインシネマ社であった。）同作品は世界中で大ヒットし、3部作の全世界における興行収入の合計は29億米ドルを超え、米国アカデミー賞でも作品賞や監督賞等、数多くの賞を受賞した。

「The Lord of the Rings」の成功に注目した当時の首相ヘレン・クラーク（Helen Clark）は、「ニュージーランドの壮大かつ多様な自然風景を背景に撮影された The Lord of the Rings 三部作は、国内の自然の美しさと知識産業に従事する優秀な人材の存在を世に知らしめながら、観光客誘致と観光投資に大きな貢献をしてくれることでしょう」とのコメントを2001年に発表した（Clark 2001 及び Jones, Barlow, Finlay and Savage 2003）。そのコメントを実証するかのように、ニュージーランド国内で映画撮影を行おうとするアメリカを中心とする海外からの映画制作者が、近年急増している²。そうした状況を受けて、ニュージーランド国内における映像技術者の育成や、撮影インフラ設備の質向上のための様々な施策も実施されつつある。また2009年に公開されて世界歴代最高の興行収入を達成した映画「Avatar（邦題＝アバター）」で駆使されているコンピューターグラフィックスの制作は、ニュージーランドの首都ウェリントンにある映像制作会社ウェタデジタル社（Weta Digital／代表は前出のピーター・ジャクソン）によって行われたことがマスコミ報道でも頻繁にとりあげられたりもした。そして「The Lord of the Rings」が海外からの観光客誘致に多大な貢献をしているとの議論も盛んに行われている。

しかし、この「The Lord of the Rings」に端を発したニュージーランド映画産業の活況ぶりに焦点を当てるだけで、ニュージーランドの映画文化が語りつくせるわけでは全くない。イギリスによる植民地支配という経験を経て現在に至る同国においては、「ニュージーランド人のアイデンティティとは何なのか」「それは何に依拠して構築されるべきなのか」という長い歴史通して繰り返し問われてきた問いとの関係において、「ニュージーランド映画とは何なのか」という問いを巡る様々な議論と模索が続いてきており、それが同国の映画文化と映画文化振興政策に重要な影響を及ぼしてきたことについては、海外ではあまり（少なくとも日本ではほぼ全く）知られていない。同国では、先住民族である「マオリ（Maori）」の、ヨーロッパからの入植者の末裔である「パケハ（Pakeha）³」に対する対抗運動が、土地所有権や政治、教育、その他の文化活動を含んだ幅広い分野で展開されてきており、そう

した運動は映画文化の分野でも根強く展開されてきた。そして近年において同国政府が二文化主義（biculturalism）を政策の支柱として掲げると、その影響は、同国の映画文化振興政策についても及ぶこととなった。そしてますます多民族国家化の進む中で、同国の映画文化と映画文化振興政策は、新たな展開を模索する段階に入っている。

本稿では、これら複合的な事実関係を捉えつつ、ニュージーランドの映画文化の動向と映画文化振興政策の方向性を、そこにおける先住民マオリの位置づけを見据えながら、多角的に分析する。

なおここで、本稿において用いる「文化」という言葉の定義について簡単に触れておきたい。「文化」とは、それを語ろうとする者の立場や意図などによって多種多様な意味合いを帯び得る、非常に抽象性の高い言葉である。例えば、文化人類学においては19世紀の人類学者エドワード・タイラーの『文化』または『文明』とは、知識、信仰、芸術、道徳、法、慣習、その他、社会の成員としての人間によって獲得されたあらゆる能力や習慣の複合的全体である」という定義が、「文化」の定義として好んで用いられる。ここでこの定義を仮に「広義の定義」とする。他方で、心理学や教育学、社会学を含んだ複数の学問分野において、人間の心理・行動のパターンや知能などは、文化的（環境的・後天的・学習的・経験的）に習得されるのか、それとも遺伝的（先天的・生得的）に決定されるのかという問いが長いあいだ議論されてきた⁴。この問いにおける「文化」を仮に狭義の定義とするならば、「広義の定義」において「文化」とされるものが、「狭義の定義」においては「文化であるもの」と「文化でないもの」にさらに分類され得るということになる。さらに、えてして文化政策を論ずるにあたっては、「文化は人間にポジティブな影響を与えてくれる」という暗黙の前提に立ちながら⁵、そこでいう「文化」とは真に何なのか、なぜ「文化」は人間にポジティブな影響を与えるのかという問いについての分析には深く立ち入らないままに、抽象的議論に埋没する、あるいは美術館経営や美術教育などに係る個別具体的な事例の議論や記述に終始する、という風潮もまた見られる。そうした議論では、「文化」とひとくくりにされるものの中には人間社会にネガティブな影響を与えるものも存在し得ることについては、特に触れられない。

こうした例からも分かる通り、「文化」について語ろうとするとき、如何なる観点からそれを語ろうとするのかを明らかにする必要がある。本稿では、「文化」を、狭義よりは広義の定義に近づけつつ、かつ「文化＝人間にポジティブな影響を与えてくれる」というア priori な判断を排しながら、遺伝的要素と環境的・学習的要素とが複合的に絡み合うプロセスを通して、無形物と有形物の双方を巻き込みながら形成される、人間集団における何らかの習慣として捉える。そしてこのように定義される文化と、人間集団におけるアイデンティティの心理との動的な関係性に注視しながら、論を進めたい。

なお本論文は、筆者が日本学術振興会の優秀若手研究者海外派遣事業の一環でニュージーランドのオークランド大学に派遣（2010年3月～6月）されていた際に実施した研究調査活動の成果として、位置づけられるものである。

2. ニュージーランド映画とは何か ―NZFC の機能とその設立経緯から―

1978 年の設立以来、ニュージーランドの映画文化及び映画産業の発展に決定的に重要な役割を果たしてきた国家主導の映画文化振興機関、ニュージーランド・フィルムコミッション (New Zealand Film Commission/以下 NZFC と称す) のホームページには、1939 年から 1970 年までの期間において、ニュージーランド国内ではたったの 8 本の映画しか制作・公開されていないというデータが公開されている。つまり約 30 年間の長きにわたる期間において、ニュージーランド国内で制作された映画が、国内外の映画市場で流通し、それを国内外の鑑賞者が鑑賞・評価するという文化 (以下こうした文化を総括的に「ニュージーランド映画文化」と称す) はほぼ全く存在していなかったことになる。(もちろんこの期間において、外国で制作された映画の流通・鑑賞・評価に係る文化は同国内で存在していた。) ニュージーランド映画文化が勃興し発展していったのは、NZFC が設立されて以降のことであり、その過程で NZFC が果たした役割は非常に大きい。つまりニュージーランド映画文化の振興政策の枠組みを理解するためには、この NZFC の活動内容を理解することが必須となる。

NZFC は、映画の制作、プロモーション、流通、上映という全過程において支援を行うことを使命としており、2009 年から 2010 年にかけての年度の実績で、年間 1,600 万 NZ ドル (日本円で約 11 億円) の予算を確保 (ただし映画制作資金援助のための予算は別に組まれている)、その財源は、22%が政府財源、68%は政府主導で実施されるロタリーからの収入、残りは映画投資から得られる興行収入である (NZFC 2009b)。その経営に係る意思決定は、芸術・文化・遺産大臣 (Minister for Arts, Culture and Heritage) によって指名された映画業界等を代表する 8 名のボードメンバーによって行われ、約 20 名のスタッフが、その意思決定に基づいた NZFC の活動を支えている。

NZFC が支援の対象とする映画の条件は、1978 年に制定された NZFC の設立根拠法であるニュージーランド・フィルムコミッション法 (New Zealand Film Commission Act) にて定められている。つまり、同法の第 18 条 1 項では、NZFC は「ニュージーランドに十分に関連した内容 (significant New Zealand content)」を有した映画の映画制作者のみに対して金銭援助を行うことができるとされており、さらに同条 2 項においては、対象となる映画が「ニュージーランドに十分に関連した内容」を有するか否かは、①映画の主題、②映画が撮影された場所、③当該映画制作に関わった脚本家や監督、プロデューサー、俳優等の個人や、映画制作企業のオーナー、そして当該映画の著作権者の国籍と住所、④映画制作資金の財源、⑤当該映画制作に使用された設備等の所有者状況及び場所、⑥その他 NZFC が関連すると判断した事項、という 6 つの要素を総合勘案して NZFC が判断すると定められている。(実務上はさらに細かい規定がある⁶⁾。) つまり、これら 6 つの要素を勘案した結果、

「ニュージーランドに十分に関連した内容」を有していると判断された映画が、NZFC の支援対象となる「ニュージーランド映画」ということになる。

では、このようにして判断されるニュージーランド映画に対して、NZFC は、如何なる支援を施してきたのか。ここでは、NZFC の数ある支援機能のうち、もっとも重要な二つの機能について触れておきたい。まずはじめに、ニュージーランド映画の制作に係る資金を出資或いは貸与する機能である。この機能が、映画制作資金を国内の一般投資家から募ることが困難なニュージーランドにおいて、ニュージーランド映画文化の勃興と発展のために、決定的に重要な役割を果たしてきた。1978 年の NZFC の設立以来、ニュージーランド国内では 294 本の長編映画が制作されてきたが、そのうちの 150 本の映画が NZFC からの資金援助を受けて制作されている (NZFC 2009d)、という事実からも、その影響力の強さがうかがえよう。現在のところ、各年度ごとに、最低でも 4 本の長編映画と 9 本の短編映画に投資することを目標として掲げている (NZFC 2009b)。また NZFC は、2003 年より、大規模映画の制作に対する補助制度 (Large Budget Screen Production Grant) をも開始している⁷。

NZFC のもうひとつの重要な機能は、ニュージーランド映画を海外で幅広く流通させるための様々な国際的なプロモーション機能である。この機能は、海外に向けてニュージーランド映画情報を発信し、さらに海外から映画投資資金を呼び込むために決定的に重要であり、おおまかに次の三つに分けて考えることができる。第一に、ニュージーランド映画の映画企画を、海外のフィルムマーケットに付属して開催される企画マーケットに売り込むことへの支援機能である。フィルムマーケットとは、映画の配給権や放映権の売買、映画製作に係る投資家の募集、映画の国際共同製作⁸などに係る交渉やその他の映像関連商品のプロモーションなどを実施する商業的なイベントであり、その多くは大規模な国際映画祭に付随して開催される。企画マーケットとは、フィルムマーケットの一環として開催される、映画制作者が自らの映画企画を海外の投資家 (配給会社等) に対して売り込むためのフォーラムである⁹。企画マーケットで海外投資家を見つけることができれば、それは制作資金と海外での流通網を同時に確保したことを意味する。またニュージーランド政府は映画の国際共同製作を推進するために幾つかの国との間で国際条約を締結している¹⁰。第二に、完成したニュージーランド映画を大規模な国際映画祭のコンペティション部門¹¹に出品することへの支援機能である。こうした支援は、当該ニュージーランド映画の作品価値と商品価値を同時に高めるために重要な意味を持つ¹²。そして第三に、完成したニュージーランド映画に係る上映権等の海外のフィルムマーケットで販売することへの支援機能である¹³。通常であればこれら三つの機能は、俗にセールスカンパニー (sales company) と呼ばれるプライベートのエージェント企業によって行われることが多いが¹⁴、NZFC は、このセールスカンパニーの行う役割の重要部分を NZFC の下部機関である NZ Film との協働体制のもとに実施しているのである。

さてここまで、NZFC にとってのニュージーランド映画の定義と、NZFC を介して実施

される映画文化振興政策の重要部分についての概略を述べてきた。では、NZFC の設立経緯において、どのような観点からその設立の必要性が議論され、どのような映画の必要性が想定されたのか。以下、この点について触れておきたい。

1978 年に NZFC が設立されるまでの経緯においてもっとも集中的に議論されたのは、もっぱら、如何にしてニュージーランド人自らの手によってニュージーランドをテーマにした映画を制作し、それを外国映画に独占される国内映画市場に流通させて、鑑賞者であるニュージーランド国民の国家的アイデンティティの向上を達成していくか、という点であった。端的に言えば、「ニュージーランド国内でニュージーランド人がつくった映画が観れないのはおかしいではないか」という疑問が、NZFC 設立への原動力となったということだ。

そのような疑問が提起されるようになった遠因として、当時のニュージーランド人の国家的アイデンティティを揺るがした二つの事件が指摘できよう。ひとつは、1890 年代に活発化し今日に至るまで続くパケハに対するマオリの対抗・独立運動（詳細は下記を参照）の存在である。もうひとつは、1973 年にイギリスが EEC に加入したことによってイギリスとニュージーランドの貿易関係が弱まり、それがニュージーランドの経済状況を悪化させたことである。これら二つの事件は、当時のニュージーランドのパケハのエリート層の間で、いかにして国民の国家的アイデンティティを高揚させて国をひとつにまとめ上げていくのか、という危機感を生ぜしめることとなり、その危機感の矛先が、外国映画文化と比して全く存在感のないニュージーランド映画文化の状況にも向けられたのである。

NZFC の設立に向けた最初の大掛かりな議論がなされたのは、1970 年にニュージーランド政府の芸術局 (New Zealand Arts Council) の主催で開催された「国家のアイデンティティの確立における映画とテレビの役割について (The Role of Film and Television in Establishing a Nation's Identity)」と題するシンポジウムにおいてであった。同シンポジウムの参加者は、シンポジウム場で、国家主導の映画振興機関の設立を提言した (Waller 2008: 17)。

1977 年に NZFC の前身である暫定的なフィルム・コミッション (Interim Film Commission/以下 IFC と称す) が、当時の文化大臣であったアレン・ハイト (Allen Highet) の主導のもとに設立された。IFC が設立される過程では、ニュージーランド国内の映画市場が外国映画 (特にハリウッド映画) に独占されていた状況下において、ニュージーランドの文化をテーマとしたニュージーランド映画を如何にしてニュージーランド国民に届けていくのか、という点が盛んに議論された (Waller 2008: 18 - 19)。IFC は、恒久的な国家主導の映画振興機関の設立を実現させていくために、1978 年に二つのレポートを発表した。ひとつは「ニュージーランドの映画産業政策に向けて (Towards a New Zealand Motion Picture Production Policy)」で、もうひとつは「ニュージーランドの映画産業の構築 (Design for the Motion Picture Production Industry)」である (Waller 2008: 19 - 20)。前者のレポートは、映画は国民の国家的アイデンティティを目覚めさせるためになくしてはならないものであるとの見解のもとに書かれており、後者のレポートは、映画産業はニュージーラン

ド経済に資するところが大きいとの見解のもとに書かれていた。また上述のハイトは 1978 年 9 月の国会答弁において「ニュージーランド国民に対してニュージーランドが経験してきたことを伝えるような高い文化的価値を有した映画」の必要性を説いた。こうした経緯を経て、1978 年 10 月に NZFC が設立された。翌年 1979 年に発行された NZFC の年間レポートでは、NZFC の目的は、国内映画市場を独占する外国映画に対抗し、ニュージーランド人の自己理解を促進するような映画の制作を推進することにあるとされていた (Waller 2008: 21)。

このように、NZFC の設立過程および設立直後において重要視された政策課題は、ニュージーランド映画の制作を増加させ、それを外国映画（とくにハリウッド映画）に独占された国内映画市場に流通させて、鑑賞者であるニュージーランド人の国家的なアイデンティティの向上に寄与することであった¹⁵。そして重要なことは、こうした議論は、ニュージーランドの政治経済を牛耳るパケハを中心に行われたということである。つまり、こうした議論は、自国内における外国文化の独占を恐れ、かつ旧宗主国との貿易面における連携関係の弱体化に直面して自立への意識改革を促されたパケハによってなされたのであり、そこで想定されたニュージーランド映画とはパケハが制作した映画のことだった。そうした議論の過程で、マオリによって制作される映画の存在が言及されることは皆無であった。言うなれば、上述のニュージーランド・フィルムコミッション法第 18 条 1 項にある「ニュージーランドに十分に関連した内容 (significant New Zealand content)」の判断に係る項目の制定において、マオリの映画制作者やマオリ文化の存在は、とくに想定されていなかったということである。

しかし NZFC は、その 1978 年の設立後、二十年近い年月を経て、マオリの映画制作者による映画制作活動への支援を最重要課題のひとつとして掲げるようになる。そうした文化政策の転換の背景には、パケハが牛耳る映画業界において徐々に頭角を現し始めたマオリの映画制作者の姿があった。そしてさらに彼・彼女らの奮闘する姿の背景には、政府による二文化主義の採用に帰結するまでの、パケハに対するマオリの長い対抗・独立運動の歴史が横たわっていた。以下、こうしたパケハに対するマオリの対抗・独立運動の歴史を、「民族」「ナショナリズム」「先住民」といったキーワードを頼りに考察したい。

3. マオリ・ナショナリズムとマオリ・ルネッサンス

ニュージーランドにおけるパケハに対するマオリの対抗・独立運動の展開を理解するためには、そもそも民族とは何か、ナショナリズムとは何か、そして先住民とは何かという点に係る的確な認識が必要となる。

民族とは何か。この問いについてはこれまで数多くの議論がなされてきた。そうした議論を総括した日本の書籍としては、例えば吉野 (2002) や小坂井 (2002)、塩川 (2008) があ

る。そこで示された民族の捉え方は、非常に大まかに言えば、ある民族と他の民族を持続的かつ固定的に分ける原初的なシンボルに着目する本質主義的な捉え方と、そうした原初的なシンボル先にありきではなく、むしろシンボルが恣意的に発見され創造されていく過程で民族というものが社会的に構築されていくという立場をとる構築主義的な捉え方の二つである。

政治学者の塩川伸明は、後者の構築主義的な立場に重きを置きながら、自分たちはあるシンボルを共有する仲間であるとの主観的な「われわれ意識¹⁶」が広まった集団を「エスニシティ」と定義し、一つの国家ないしそれに準じる政治的単位をもつべきだという共通意識が広まった「エスニシティ」のことを「民族」と定義する（塩川 2008: 3 - 9）。（民族の形成における「われわれ意識」と表現されるような主観的要素の重要性は、小坂井（2002）でも再三にわたって強調されている。）そしてそうした民族と政治的単位（端的な例は国家）とを一致させようとする運動が「ナショナリズム」であるとし（塩川 2008: 20 - 22）、ある国家の正統な構成員の総体と定義されるところの「国民」という括りと民族という括りの間で往々にして生じる「ズレ」に対して、そのズレを埋めようとしたり、強引に切り捨てようとしたり、無視したり、それに反発しようとしたりする現象が、「民族問題」と称される問題群の根源にあるものであるとする（塩川 2008: 8）。本稿においては、この塩川による「民族」「ナショナリズム」「民族問題」の捉え方に依拠しながら、マオリ、マオリ・ナショナリズム、そしてマオリとパケハの間で生じてきた民族問題を捉えたい。マオリという民族は、パケハとの対抗関係から「われわれ意識」を強め、その過程で様々な文化や知識をシンボルとして強調し、ときにそうしたシンボルを意図的に創造しながら、民族内の結束とパケハに対する対抗力を強めてきた。そしてパケハとの間の数々の民族問題を経ながら、マオリ・ナショナリズム（Maori nationalism）と称される様々な対抗・独立運動を展開し、現在のニュージーランドにおける二文化主義的な政策を生み出してきたのである。

そしてもうひとつ、先住民とは何かという点についてごく簡単に触れておきたい。先住民（indigenous people）の定義として最も一般的に言及されるのは、国際労働機関（International Labor Organization）による第 169 号条約にある「国家の中で独自の文化的社会的状況を持ち、それが自己の習慣や伝統、法によって統御されている人々で、国家が植民地化、侵略されたときからそこにいる人々」という文言である。1970 年代以降、国連等の国際組織が先住民の権利に注目するようになる中で、先住民をめぐる状況は大きく変化し、各国の先住民はグローバルなつながりを広めながら、差別や格差、不平等、剥奪などに係る窮状の改善要求や様々な権利主張、伝統文化の保護・促進の主張などに係る国際的な言説を展開してきた。そして近年、そうした言説を展開するにあたって、先住民みずからがテレビやラジオ、そして映画といったメディアの運営に乗り出す事例（カナダ、オーストラリア、南米、北欧などの事例）が多数報告されている（Alia 2009 及び Wilson and Stewart 2008）。ニュージーランドのマオリは、そうした国際的な言説の展開を主導してきた先住民のひとつであり、そのテレビや映画、ラジオといったメディアの運営を介した活発な情報発

信活動は、先住民の情報発信活動の先駆的な事例のひとつとして位置づけることができる。

さてここまで、民族とは何か、ナショナリズムとは何か、そして先住民とは何かという問題を考えるための枠組みの概略を述べてきた。ここからはこうした枠組みを念頭に置きながら、マオリ・ナショナリズムとそれに追従するマオリ・ルネッサンスの歴史的展開をみてみたい。

マオリの祖先がポリネシア地域からニュージーランドの地に到来したのは 750 年から 1400 年にかけてのことである。その頃のポリネシア系先住民の間には「われわれ意識」に基づく共通の民族意識のようなものは存在しておらず、そうした意識はパケハの到来とともにパケハに対抗する過程において徐々に形成されていき、そのなかでマオリという民族が作りあげられていったと考えられる。1840 年にワイタンギ条約¹⁷ (Treaty of Waitangi) がイギリス女王とマオリの諸首長との間で締結された後、ニュージーランドはイギリスの植民地となった。それ以降、イギリス、スコットランド、アイルランドといった国々からのパケハ系移民の数が急増し、同時に、パケハによるマオリに対する同化政策が強化されていく。同化政策は、主に、英語教育と技能教育の実践に重きを置いた原住民学校 (Native School) を通して実施された。(そこでの教育においてマオリ語の使用は禁止された。) 1862 年から 1872 年にかけて、タラナキ地方に居住していた土地不買派のマオリとパケハとの争いが北島全土に広がった事件 (土地戦争或いはマオリ戦争と呼ばれる) が勃発したが、そうした争いもむなしく、1862 年に原住民土地法 (Native Land Act) が制定されると、マオリが占有していた土地のパケハによる収奪は加速していき、20 世紀初頭にはマオリの手に残った土地はわずかなものとなった。そうした中、パケハの持ち込んだ疫病等の要因により、マオリの人口は半減し、1840 年から半世紀でマオリとパケハの人口比は 1 対 10 となる。19 世紀末期になると、マオリは「消えゆくマオリ」「死にゆくマオリ」などと揶揄されるようになった。

しかし 1890 年代に入ると、マオリの土地所有権の回復を訴えるコヒタンガ運動や、青年マオリ党 (Young Maori Party) に主導された種々の政治運動のような、マオリ・ナショナリズムに裏打ちされたパケハに対する様々な対抗・独立運動が展開されるようになる。この過程では、マオリタンガ (Maoritanga／原義は「マオリらしさ」という言葉で捉えられるようなマオリ文化の精神的支柱に関わる概念のいくつかも、パケハからの同化政策に対抗するために、マオリのエリート層の主導のもとに意図的につくり上げられ、マオリ社会の中で伝播されていった¹⁸。こうしたマオリによる抵抗運動が展開される中で、1920 年代に入ると、原住民学校においてマオリ文化 (芸術・工芸) の授業が導入されるようになり、マオリ工芸委員会や美術工芸学校が設立され、それが後述する「マオリ・ルネッサンス」の勃興を下支えすることとなった。

その一方で、二つの大戦を経て、それまで地方の小さなコミュニティで暮らしていたマオリは都市部へと大量移住するようになり、そこで高い失業率や低い教育達成度、根強い差別、そして地方のマオリ共同体で育まれてきた伝統的マオリ文化との紐帯の断絶など、様々な

社会的抑圧やアイデンティティの危機を経験するようになった。そうした状況の中、1960年代に入ると、都市部に居住する一部のマオリのなかでンガ・タマトア（Nga Tamatoa／原義は「若き戦士」）と呼ばれる政治集団が結成され、激しい土地の回復運動を展開するようになった。この運動は1975年のワイタンギ条約法の成立とワイタンギ審判所の設立に結実し、そこでパケハによるマオリの土地の不法略奪が集中審議されるようになった。

またマオリ・ナショナリズムの気運は、総称的に「マオリ・ルネッサンス（Maori Renaissance）」と呼ばれる、教育や芸術・工芸といった分野における一連のマオリ文化復興・活性化運動へと結びついていった。例を挙げると、教育分野においては、ンガ・タマトアによるマオリ文化の教育機会回復運動が、テ・コハンガ・レオ（Te Kohanga Reo／マオリ幼稚園）、クラ・カウパパ・マオリ（Kura Kaupapa Maori／マオリ小学校）、ファレ・クラ（Whare Kura／マオリ中高一貫校）の1980年代以降の全国地域での設立¹⁹や、1987年におけるマオリ語の公用語としての認定につながっていく。芸術・工芸分野においても、文学や音楽、舞踊、美術、彫刻などにおけるマオリの活動の再評価や復興が進んだ。またマオリの芸術・工芸活動に従事する人々の組織化も行われ、そうした人々の活動を支援する目的で1973年にマオリ芸術家作家協会（Maori Artists and Writers Society）が設立されて、それが後にニュージーランド最大の芸術家協会であるンガ・プナ・ワイハンガ（Nga Puna Waihangā／原義は「創造の泉」）へと発展していった。

以上述べたような歴史的変遷を経て、1984年に政権に就いた第4次労働党政権は、ワイタンギ条約の精神を尊重し、マオリに対して土地所有権や政治、教育、その他の文化活動を含む幅広い分野におけるマオリの地位の向上、マオリ独自のイニシアティブを認めることを標榜した二文化主義（biculturalism）を公的な政策として掲げることとなった。

先に述べたとおり、1970年代に入りニュージーランド映画文化の創出によるニュージーランド人の国家的アイデンティティの強化が議論されるようになったことの背景には、このようなマオリ・ナショナリズムを基調とするマオリのパケハに対する様々な対抗・独立運動の展開が、同国民の国家的アイデンティティに揺さぶりをかけていたという事情があった。しかしそこでマオリが制作した映画の存在が議論されることはなかったことは、既述の通りである。そして、NZFCが、その1978年の設立後、マオリの映画制作者の映画制作活動への支援を最重要課題のひとつとして掲げるまでには、二十年近い年月が必要とされた。NZFCの政策の転換の背景には、1984年に政府が正式に標榜した二文化主義がニュージーランド映画文化の振興政策においても徐々に浸透していったという事実があるが、マオリ・ルネッサンスの流れのひとつとして位置づけられるマオリ映画制作者のパイオニアによる精力的な映画創作活動と発言活動が社会に与えた影響も、その大きな要因として働いていた。以下、ニュージーランド映画文化におけるマオリ・ルネッサンスの萌芽について考察を加えたい。

4. ニュージーランド映画文化におけるマオリ・ルネッサンスの萌芽

ニュージーランド映画文化におけるマオリ・ルネッサンスの展開は、速やかには進行しなかった。NZFC は、その設立された 1978 年から 1988 年に至る 10 年間の間に、38 本の長編映画に対して制作資金の援助を行ったが (NZFC 2009d)、その対象となった映画のうち、マオリの映画制作者によって制作された映画は、マオリ人映画監督メラタ・ミタ (Merata Mita) が監督した「Patu !」(1983 年に制作) 及び「Mauri」(1988 年に制作)、そしてマオリ人映画監督バリー・バークレイ (Barry Barclay) が監督した「Ngati」(1987 年に制作) の 3 本だけであり、これら 3 本の映画がニュージーランド映画文化において最初に登場したマオリの映画制作者の手による映画であった²⁰。残り 35 本はすべてパケハの映画制作者によって制作された映画であったのだが、その中には、パケハ文化のひとつの象徴である「Kiwi bloke (ニュージーランド野郎)」と俗称されるパケハの男性の型にはまった男らしさ (masculinity) を追求した作品が多く含まれていたという指摘がある (Campbell 2008)。

これらマオリの映画監督のもとで制作された 3 本の映画には、それぞれ、マオリに深くかかわる要素が盛り込まれていた。(3 本のうち「Patu !」のみがドキュメンタリーであり、残りの 2 本は架空の物語に基づいている。) ミタが監督した「Patu !」は、1981 年に実施された南アフリカ (当時はアパルトヘイト体制下にあった) の代表ラグビーチーム・スプリングボック (Springbok) のニュージーランド遠征に関してニュージーランド国内で勃発した、(アパルトヘイトへの抵抗の意志から) 遠征の受け入れに反対した市民活動家と、それを鎮圧しようとするニュージーランド警察との間の激しい争い (俗にスプリングボック事件²¹と呼ばれている) を撮影したドキュメンタリー映画である。映画では、受入反対派の中でもとくにマオリの反対派グループのパケハ警察官に対する抗争により焦点が当てられている。同じくミタが監督した「Mauri」においては、伝統的なマオリ文化の精神的な側面に焦点が当てられ、北島の西海岸にあるマオリ居住地を舞台にしながら、そこで織りなされる人間の生と死に関わるマオリ独特の信仰や儀式などが多くとり込まれており、マオリによる字幕なしのマオリ語会話も頻繁に登場する。そしてバークレイが監督した「Ngati」では、北島の東海岸にある小さなマオリ居住地を舞台に、パケハの経営者が所有する工場が閉鎖の危機に陥ったときに、その工場で働いていたマオリの人々が結束し、その工場の経営権をパケハ経営者から獲得して自ら経営に乗り出そうとする様が描かれている。

ミタは、こうしたマオリ文化の大切な要素をマオリ自身の手による映画制作を通して表現していくことの意義を、「マオリの映画制作者は過去を修正し映画スクリーンを脱植民地化することによって、パケハがマオリに対して抱く植民地主義的なステレオタイプを覆し、マオリについてのポジティブなイメージを生み出していく義務を負っている」という言葉で表現する (Mita 1992: 49)。またミタは、「Patu !」の制作に絡んで、「私が映画を制作し

ているとき、マオリの監督がマオリの観点から制作する映画では、真実を正確に反映できないのではないかと疑問が周りから投げかけられたが、他方で、パケハが事件を語ろうとするときのパケハ自身のバイアスが疑問視されることはなかった」という主旨の発言もしている²²。一方でバークレイも、「Ngati」の制作に絡んで、「この映画は、マオリが映画の撮影から流通、上映までをコントロールしようとする試みであり、そこで織りなされるマオリの世界をパケハに知らせようとする試みである」という主旨の発言をしている²³。

このように、ミタもバークレイも、その映画制作において最も重要視していたことのひとつは、マオリ文化のポジティブなイメージをパケハに伝播させることによって、ニュージーランド社会におけるマオリの存在の重要性をパケハに理解させ、パケハがマオリに対して一方的に抱くネガティブなステレオタイプを覆していく、ということであった。マオリ文化のポジティブなイメージは、既述のマオリタンガ（マオリらしさ）という言葉で表わされるような、地方のマオリ共同体で育まれてきた伝統的マオリ文化を基調とした人々の紐帯と精神性に求められ、それは「Mauri」と「Ngati」においても重要なテーマとして描かれていた。そしてこうしたミタやバークレイの対パケハを意識したスタンスは、マオリのエリート層がマオリの映画制作者に対して抱く期待を、まさに満たすものであった。（もちろん映画の中で表現されたマオリ文化のポジティブなイメージは、マオリの伝統文化とのつながりが途切れた都市生活の中でアイデンティティの喪失に苦しむマオリ自身に対しても向けられていた。）

人間は、ある人間集団に関するステレオタイプをひとたび心の中で形成すると、そのステレオタイプを通して当該集団を均質的に認知し、そのステレオタイプには合致しない情報は無意識のうちに無視してしまうという本能的な心理傾向がある²⁴。そうしたステレオタイプが、嫌悪や敵意といったネガティブな感情と結びつくと、差別や格差といった社会問題を引き起こす。パケハがマオリに対して抱いてきたステレオタイプについては、「マオリの男性に歴史的に与えられた血生臭く恐ろしい戦士のイメージはニュージーランドの植民地化を促進するのに役立った」という指摘や（Meijl 1994: 58）、「パケハがニュージーランドに移住を開始した当時、パケハは一般的にマオリを、汚らしく、品がなく、怠惰で、モラルに欠けた人間であるとみなしていた」といった指摘（Harker and McConnochie 1985: 57-58）が存在する。（テレビや映画といった映像メディアを介してパケハが形成・発信してきたマオリに係るステレオタイプの類型については、Blythe（1994）において詳細に分析されている。）パケハがマオリに対して歴史的に抱いてきたネガティブなステレオタイプが、結果として、マオリが差別され、社会的にも経済的にも劣悪な環境に追いやられて、失業を余儀なくされ、教育も満足に受けられずに、犯罪に手を染める者も多数生みだしてしまうというような事態を生み出し、そうした事態がさらにパケハのマオリに対するネガティブなステレオタイプを強めてしまうといった、「予言の自己成就」的な事態を引き起こしてきたことは否めないだろう。

他方で、マオリの映画制作者に対する NZFC の対応は、芳しいものではなかった。例え

ばバークレイは、マオリの映画制作者が NZFC から資金援助を得るためには、何度も映画企画を NZFC からの要求に合わせて書き直さなければならなかった、ゆえにマオリの映画制作者は自らの望むような形で映画制作を実現することができなかったという主旨の発言を行っている (Barclay 1999)。またバークレイは、別の機会においても、マオリの映画制作者は、自らの映画企画へ出資を仰ぐためにその企画の内容をパケハが支配する映画投資主体に対して何度も説明し、ときにその内容を改変しなければならなかったことについて、強い不満を述べている (Barclay 1993)。こうしたことへの疑問から、バークレイとミタは、2003 年に、NZFC に対して、マオリ映画制作者による映画制作への金銭的支援に特化した政策の実施を要求した (Gauthier 2008: 71)。

一方、1994 年に公開された映画作品「Once Were Warriors (邦題＝ワンス・ウォリアーズ)」を監督したマオリ人映画監督リー・タマホリ²⁵ (Lee Tamahori) の場合、NZFC に対してだけでなく、マオリ社会のエリート層に対しても戦わなければならなかった。同映画の脚本は、マオリ人作家のアラン・ダフ (Alan Duff) が書いた同名の小説をもとにしている。オークランド郊外で生活するあるマオリ一家を舞台に繰り広げられる人間模様を中軸に据えながら、現代都市社会における暴力（とくにドメスティック・バイオレンス）と貧困に彩られたマオリの姿を描き出しており、ニュージーランドにおいては、同年に公開されたハリウッド映画「ジェラシックパーク」の国内興行収入をしのぐ約 680 万 NZ ドルの興行成績を収め、モントリオール映画祭でグランプリを受賞するなど、国際的にも高い注目を集めた。これは、マオリ映画監督のパイオニアによって制作された映画でありながら、商業的な目的のために制作されたものではなかったために、国内外の映画市場で十分に流通することはなかった先の 3 本の映画とは対照的であった。

このように高い商業的成功と国際的評価の獲得を成し遂げた「Once Were Warriors」であったが、NZFC は当初、同映画の制作に資金援助することに難色を示した。かつて NZFC のコミッショナーであったリンゼイ・シェルトン (Lindsay Shelton) によれば、NZFC は当初、マオリ家族のドメスティックバイオレンスに関する映画が大衆に受け入れられるかどうか不安であったため、資金援助には非常に消極的で、夫の視点に重点が置かれていた小説のストーリーを、妻の視点に重点を置いたものに書き直すよう示唆するなどしたという (Shelton 2005: 140)。そうした NZFC からの要求に従い映画企画を何度も練り直した末に、NZFC から最終的に資金援助の合意が得られ、映画が制作されたのであった。

「Once Were Warriors」は、その公開直後からマオリのエリート層から激しい非難を浴びた。その代表的なものは、ニュージーランドを代表するマオリの女性映画監督であるレオニー・ピハマ (Leonie Pihama) の「マオリに対するネガティブな捉え方を助長し再生産するもの」「パケハによる植民地政策においてマオリが経験してきた抑圧に言及していない」 (Pihama 1996: 191 - 192) という批判である。こうしたマオリのエリート層からの非難を要約すると、「タマホリはマオリの映画監督であるにもかかわらず、その責任、つまりパケハがマオリに対して抱くネガティブなステレオタイプを覆し、ポジティブなマオリの文化

のイメージを、パケハ社会に知らしめる責任を果たしていない」ということになる。言うなれば、タマホリはバークレイやミタが果たしてきたようなマオリ映画監督としての義務を果たすべきだ、ということである。

しかしそもそも映画「Once Were Warriors」のもととなった小説の作者であるダフは、伝統的なマオリ文化を上から押し付けることが、都市社会の底辺で暴力と貧困にまみれながら生活するマオリの抑圧的な環境の改善に結びつくとは考えず、むしろマオリのそうした実態を公にすることで、より洗練された経済社会的地位を獲得することへのマオリ自身の自覚を促すことこそが重要であると考えた (Martens 2007: 121)。ダフの考え方を引き継いだタマホリも、始めからミタやバークレイのような観点からマオリ社会にアプローチすることを特に意図しておらず、むしろ、ニュージーランドの都市社会の底辺で暴力と貧困の中で苦しむマオリの実態を、事実に忠実にというよりはよりドラマティックに(かつエンタテイメント性を意識しながら)描き出すことに重きを置いていた。こうしたダフやタマホリのメッセージは、都市環境の中で生活するマオリの若者から(もちろんパケハからも)幅広く受け入れられ、それが映画の大ヒットにつながった。またこの映画のおかげで、マオリ社会におけるドメスティック・バイオレンスの実態が社会的に注目を集めるようになり、それがニュージーランド社会全体におけるドメスティック・バイオレンスの減少へとつながったという指摘も存在する (Martens 2007: 139)。

以上、マオリ人映画監督のパイオニアとして位置づけられる3人の映画監督の作品に焦点を当てながら、ニュージーランド映画文化におけるマオリ・ルネッサンスの萌芽の様子を見てきた。ここで明らかになったことは、おおまかに次の三つに集約できる。

第一に、こうしたマオリ人映画監督のパイオニアの存在が、NZFCをマオリ重視政策へと転換させる原動力のひとつとして大きな意味を持ったということであり、同時に、彼・彼女らの存在は、他のマオリの映画制作者たちの創作活動に様々な刺激を与え、ニュージーランド映画文化におけるマオリ・ルネッサンスの展開に多大な貢献をしてきたということである。

第二に、ニュージーランド社会に存在する言説の枠組みの多様性である。マオリのエリート層は、パケハに対する対抗・独立運動の長い歴史を受け継ぐ形で、対パケハを意識した様々な政治的な言説の枠組みを築いてきており、様々な事象を、その事象の当事者の意図とは関係なしに、そうした政治的言説の枠組みの中に組み入れて解釈・評価し、情報を発信しようとする。(ときにそうした言説の枠組みはマオリとパケハの原初的な差異を強調する本質主義的な見方に振れる。)他方で都市生活を送るマオリの若者は、そうしたエリート層とは別の観点から、パケハとの関係性における自らのアイデンティティを構築し、そのアイデンティティに基づく言説の枠組みを形成して、情報発信する。言うまでもなくパケハ自身も、マオリとの関係、さらには旧宗主国であるイギリスや他のヨーロッパ諸国の文化との関係の中で、自らのアイデンティティを構築し、そのアイデンティティに基づく言説の枠組みを形成し、情報発信する。そして後述するように多民族国家化が急速に進展するニュージーラ

ンド社会において、こうした言説の枠組みの多様性はますます進展する状況にある。こうした多種多様な言説の枠組みが緊張関係の中でひしめきあう状況において、マオリをテーマに扱う映画をつくらうとする者は、その創作過程で常に難しい判断を迫られる。と同時に、国内だけでなく、国際社会に対してマオリの何を伝えていくのかという視点も常に求められるのである。

そして第三に、こうした社会における文化政策は、基本的に、どれかひとつの民族の情報発信活動のみを支援したり、どれかひとつの言説の枠組みのみを支持・促進するものであってはならないということだ。それは、あらゆる民族・エスニシティのあらゆる層の人材に多種多様な情報発信活動を行う機会を与えながら、国内外に向けて価値ある文化情報を活発に発信していくことを追求するものでなければならない。

さて、以上述べたようなニュージーランド映画文化におけるマオリ・ルネッサンスの萌芽を背景に、NZFC は、その政策方針をマオリ重視を基調とした二文化主義的なものへ転換していくこととなった。と同時に NZFC は、急速に多民族国家化が進むニュージーランドにおいて、多文化主義的な政策方針の模索をも迫られることとなった。この点を、最後に考察したい。

5. マオリ重視政策への転換と多民族社会における新たな模索 ―結びにかえて―

「Once were Warriors」の公開後、1990 年代においてマオリの映画制作者によって制作・公開された長編映画はわずか二本だけであったが、その間、マオリの映像制作者による映像コンテンツ制作活動を活性化するための基盤が徐々に整備されていった。1984 年から 1990 年までマオリの映像制作者の養成機関として存続したヘ・トンガ・イ・タウィティティ (He Taonga I Tawhiti) の関係者は、1992 年にヘ・トンガ・フィルム (He Taonga Film) という名の映像制作会社を設立した。ヘ・トンガ・フィルムは、今日に至るまで、映画「The Maori Merchant of Venice」(2001 年制作) のほか、マオリ語や英語の映像ドラマの制作等を NZFC から支援を受けながら行っている²⁶。(このヘ・トンガ・フィルム以外にも、マオリ主導のもとに経営される複数の映像制作会社が登場し、多様な映像制作活動を実施している²⁷。) さらに 1996 年には、マオリの映画制作者やテレビ番組制作者による映像制作活動を推進するための国家機関であるンガ・アホ・ワカーリ (Nga Aho Whakaari／原義は「多様な視野の基準」) が設立され、NZFC からの資金援助のもとに、マオリ映像制作者に対する様々な支援活動を展開している²⁸。そして、2004 年には、2003 年に成立したマオリテレビサービス法 (Maori Television Services Act) に基づき、マオリ語の番組が 50%以上であることを義務付けられたマオリのテレビ放送局 (Maori Television) が政府からの資金提供のもとに開設された (詳しくは Smith and Abel 2008 及び伊藤 2009 を参照)。

2000 年代に入ると、NZFC は、マオリの映画制作者による映画制作の支援を重要視する

方向に明確に舵を切っていく。NZFC は 2004 年に、2004 年から 2007 年までの活動計画を記した戦略計画 (Strategic Plan) を発表し、そこで自らの活動原則の最重要項目のひとつとして「マオリの物語およびマオリ物語の語り手はわれわれの活動目的において重要である」という宣言を掲げた (NZFC 2004)。そして NZFC は 2007 年に、上述のンガ・アホ・ワカーリとの協力体制を強固なものにしながら、マオリ映画制作者の映画制作活動へ資金援助を行う「テ・パエパエ・アタータ (Te Paepae Ataata)」と呼ばれる基金を設立することを発表した。また、2009 年 10 月から 2011 年 12 月までの NZFC の活動指針 (Statement of Intent) においても、ンガ・アホ・ワカーリとの協力体制のもとに「テ・パエパエ・アタータ」を推進していくことが明記された (NZFC 2009c)。こうした NZFC のマオリ映画制作者に対する支援活動の内容と支援対象となった映画作品・映画制作者のリストは、同機関の各年間レポート (Annual Report) で、1 ページを割いて紹介されている。

こうした中、NZFC の資金援助を受けて、地方のマオリ共同体に伝わる伝説をテーマにとりあげたマオリ人作家のウィティ・イヒマエラ (Witi Ihimaera) の小説をもとに 2002 年に制作された映画「Whale Rider (邦題=クジラの島の少女)」が、トロント国際映画祭、ロッテルダム国際映画祭、サンダンス映画祭などで賞を受賞し、さらに同映画の主人公を演じた女優・ケイシャ・キャッスル＝ヒューズ (Keisha Castle-Hughes) が米国アカデミー賞の主演女優賞に史上最年少 (当時若干 13 歳だった) でノミネートされて、ニュージーランド映画の底力を世界に見せつけた。このことは、マオリ文化をテーマにした映画がニュージーランドの魅力を世界に伝えるための広告塔として高いポテンシャルを有することを、存分に証明したということでもあった。(しかし同映画がパケハの監督であるニキ・カーロ (Niki Caro) のもとで制作されたことについては、一部のマオリの間で不満の声があがったという (Gauthier 2008: 58 - 59))。

以上述べたような映像コンテンツ分野におけるニュージーランド政府のマオリ重視政策の実施は、ミタやバークレイといったマオリ映画制作者のパイオニアによる根強い創作活動・発言活動の成果であり、その背後にあったパケハに対するマオリの様々な対抗・独立運動の成果であり、かつ同政府が標榜する二文化主義の政策方針に沿ったものである。しかし同国政府が幅広い分野において採用する二文化主義的政策については、現在、様々な観点から批判がなされている。その主なものは、マオリ文化を尊重する二文化主義が結果としてマオリの分離主義的な運動を促進しているという批判や、マオリの分離主義的権利主張に応じるために多額の国家予算が割かれている事に対する批判、そしてアジア等の地域からの移民が急増する中での二文化主義の妥当性に対する批判などである。

この最後の批判については、若干の説明を付しておきたい。2006 年にニュージーランド国内で実施された国民のエスニシティに係る国勢調査 (Statistics New Zealand 2006) によれば、最大のエスニシティは依然としてパケハ (全体の 67.6%) であり、その次に人数の多かったエスニシティがマオリ (全体の 14.6%) であったのだが、中国や韓国、インドといったアジア圏や、サモアやトンガといった太平洋諸国圏に自らのアイデンティティを置く

エスニシティの人口も多く、とくにアジア圏にアイデンティティを置くエスニシティの人口がマオリの人口に徐々に迫りつつある様子がうかがえる。ここには同国が推進してきた移民政策のひとつの効果が表れている。(最近では中東、ラテンアメリカ、アフリカからの移民も増えつつある。) さらに、自分は複数のエスニシティに属していると答えた人の人数が全体の 10%以上にのぼり、その原因のひとつとして、異なったエスニシティに属する者どうしが結婚する事例が増えているということが考えられている (Statistics New Zealand 2006: 9)。つまりニュージーランドの多民族国家化は急速に進んでおり、かつ国民のエスニック・アイデンティティも複雑化しており、もはや「ワイタング条約の精神にのっとりた形でのマオリの地位・権利をどう確保していくか」という視点のみに依拠して政策を立案・実施していくことはできなくなりつつあるということである。

こうした状況下で、ニュージーランド国内では、政府は多文化主義へ移行すべきだとの声も高まっており、実質的には多文化主義的な施策が部分的に実施されつつあるが、同国政府は依然として公式には二文化主義を表明している。他方で、多文化主義の採用に関しては、マオリからの「マオリと他の移民とを同等に扱おうとする多文化主義は、ニュージーランドにおけるマオリの先住民としての地位を弱体化するものである」という反対意見が根強くある²⁹。そうした事実を裏付けるかのように、マオリは中国人移民に対してよい感情を抱いていないという調査結果もある (Ward and Lin 2006: 164)。しかし、ニュージーランドの多民族性と多文化性、そして国民のエスニック・アイデンティティの複雑性がますます進行していくことを考えれば、マオリとパケハの関係のみを支柱に据えた二文化主義的な文化政策はいずれ立ち行かなくなるであろう。

ニュージーランド映画文化の振興政策を考えた場合においても、今後、マオリ映画制作者の優遇措置にのみ焦点をあてる二文化主義的な政策ではなく、あらゆる民族・エスニシティのあらゆる層の人材に、映画という媒体を介した多種多様な情報発信を行う機会を与える多文化主義的な政策に移行していく必要があるだろう。そしてそれは、国民の感性と良識、相互理解をじっくりと時間をかけて育て、民族間の分離や対立を煽り立てるような偏見が蔓延することを防止し、それぞれの民族が育んできた文化の価値ある部分をお互いに認め合って、より深めていくことに結びつくものでなければならない。(勿論、ネガティブな文化が存する場合には、それを民族の壁を越えて指摘し合うことによって、そうした問題への社会全体の気づきを促進し、対処・解決へと結びついていくような風土を醸成していくことも大切である。) そうした試みが、国際社会に向けて価値ある文化情報を積極的に発信していくことにもつながるのである。ニュージーランドの事例は、多民族国家における文化政策の、さらには今後ますます活発化するであろう各国の先住民によるメディア情報発信活動の、ひとつの重要なモデルケースとして位置づけられるものである。それが成功のモデルケースになるのか、それとも失敗のモデルケースとなるのか、今後の動向がますます注目される。

注

¹ ニュージーランドと日本との関係については、日本の外務省のホームページにおいて、政治経済関係について「捕鯨、放射性物質輸送などの分野で意見の相異はあるが、全体的に良好な関係を維持」、文化関係について「外務省文化事業、国際交流基金事業等により、人物交流、日本語教育助成、各種展示・公演事業等を実施」との記述がある (<http://www.mofa.go.jp/mofaj/area/nz/index.html>／2010年5月10日確認)。

² ニュージーランドで撮影された映画の例としては、「Vertical Limit (邦題＝バーティカル・リミット)」(ドイツ・アメリカ共同製作／2000年公開)、「The Last Samurai (邦題＝ラストサムライ)」(アメリカ製作／2003年公開)、「Without a Paddle」(アメリカ製作／2004年公開)、「Mee-Shee: The Water Giant robe」(アメリカ製作／2005年公開)、「Chronicles of Naria: Lion, the Witch and the Wardrobe (邦題＝ナルニア国物語第1章ライオンと魔女)」(アメリカ製作／2005年公開)、「King Kong (邦題＝キング・コング)」(ニュージーランド・アメリカ共同製作／2005年公開)、「Thirty Days of Night (邦題＝30デイズ・ナイト)」(ニュージーランド・アメリカ共同製作／2007年公開)、「The Water Horse: Legend of the Deep」(アメリカ製作／2007年公開)、「The Chronicles of Narnia: Prince Caspian (邦題＝ナルニア国物語 第2章：カスピアン王子の角笛)」(アメリカ製作／2008年公開)などがある。ただし、これらいずれの映画においても、ニュージーランド自体が物語のテーマとなっているわけではない。鑑賞者は、これら映画に登場する様々なニュージーランドの光景を、あたかもヒマラヤや日本、オレゴン、カナダ、ナルニア王国のファンタジーの世界、キングコングの住まう島、アラスカ、スコットランドの光景であるかのように信じ込まされながら映画を観賞することになる。なおニュージーランドには、海外の映画制作者に対して同国内のロケーション情報を提供する Film New Zealand という国家組織が、その1994年の設立以降、活発に活動している。またニュージーランドが映画撮影場所として好まれるのは、その雄大な大自然が映画の中の光景に適しているということだけでなく、同国で撮影スタッフを雇用する際、FRINGES (Fringes／給料以外の社会保険料等の間接経費)を支払う必要がないという理由もある(日本貿易振興会 2006: 11)。

³ ニュージーランドでは、ヨーロッパからの入植者及びその末裔のことを総称的に「Pakeha (パケハ)」(語源はマオリ語)と呼び、一般及び学術用語として定着している。ニュージーランド事情を扱った日本の人類学系の論文でも、ニュージーランドにおけるヨーロッパからの入植者及びその末裔を称して「パケハ」と呼ぶのが通例となっているので、本稿でも以後、これらの人々を「パケハ」と称す。

⁴ 俗に「氏か育ちか」と呼ばれる問いである。この問題は、歴史的に様々な社会的な論争を引き起こしてきた。例えば、遺伝的な要因を盲目的に重要視する立場から、ナチスの人種差別的な優生思想や知能は遺伝で決まるといった遺伝決定論や社会ダーウィニズムのような何の根拠もない胡散臭い考えが生み出されて強い非難を浴びた(長谷川: 8-9)。他方で、文化的な要因を盲目的に重要視する立場からは、著名な文化人類学者であるマーガレット・ミードが、著書『三つの未開社会における性と気質』において、通常では考えられない気質を文化的(環境的・学習的・経験的)に育んでいるニューギニアのある部族に関して紹介したが(ミードはこの部族では男性が女性的な気質を有し、逆に女性が男性的な気質を有していると観察した)、その調査結果のほとんどがミードの性急な思い込みであることが後に明らかとなったという事件も過去にあった(長谷川: 7-8)。心理学の分野では、進化心理学等が人間という種内に共通して見られる心理や行動のパターンを適応主義的観点から明らかにしつつある一方で、文化心理学は欧米と東洋の間にある自己観の相対的差異を明らかにしようとし、いずれも注目を集めている。人間の心理や行動

に係るパターンが形成される過程においては、常に遺伝的な要素と文化的な要素の両方が複合的に影響を与えている。その意味で、「氏か育ちか」ではなく、「氏も育ちも」という前提に立ちながら、ある心理・行動パターンが形成される過程において、遺伝的要因と文化的要因がそれぞれどれほど影響しているのかという「影響の程度」に関する問いを、ケースバイケースで慎重に検討することが常に要求される。

⁵ ちなみに文化芸術振興基本法の前文には「また、文化芸術は、人々の創造性をはぐくみ、その表現力を高めるとともに、人々の心のつながりや相互に理解し尊重し合う土壌を提供し、多様性を受け入れることができる心豊かな社会を形成するものであり、世界の平和に寄与するものである」との文言がある。

⁶ 実務上は、「ニュージーランドに十分に関連した内容」であるかどうかを判断するための6つの要素をさらに細かく分類し、そうして細分化された要素のそれぞれに対して、ニュージーランドとの関連性の強さの観点から重みづけした点数を付して、すべての要素に係る点数の合計が一定以上の値（長編映画の場合は20点）を上回った映画を「ニュージーランドに十分に関連した内容」として判断するということがなされている（詳細はNZFC 2008bを参照）。なお映画文化支援策におけるこうした実務対応は、ヨーロッパ各国においてもなされている（詳細は児玉 2007を参照）。

⁷ この制度では、ニュージーランド国内で費やされる制作費が1,500万NZドル以上を越える映画制作に対して、その制作費の15%がNZFCから支援される。詳細はNZFCのホームページに掲載されているので、確認されたい（<http://www.nzfilm.co.nz/regulatoryapprovals/LargeBudgetGrantScheme.aspx/> 2010年5月10日確認）。

⁸ 投資家から拠出された資金のもとに映画を制作し、市場に流通させ、利益を投資家に還元する一連のプロセスを総称的に「製作」と呼び、複数の投資家から拠出された資金のもとに「製作」を実施することを「共同製作」と呼び、さらに国籍の違う複数の投資家が参加する「共同製作」を「国際共同製作」と呼ぶのが、映画業界の慣行である。

⁹ 企画マーケットとは、いわば、映画のアイデアの国際取引市場のようなものである。その主な例としては、欧州地域においては、カンヌ国際映画祭に付随する「Producers Network」、ベルリン国際映画祭に付随する「Co-Production Market」、トロント国際映画祭に付随する「International Financing Forum (IFF)」、ロッテルダム国際映画祭に付随する「CineMart」、パリ映画祭に付属する「Paris Project」などがあり、アジア地域においては、釜山国際映画祭に付属する「Pusan Promotion Plan (PPP)」、上海国際映画祭に付随する「Co-FPC (Co-Production Film Pitch and Catch)」、香港国際映画祭に付属する「HAF (Hong Kong – Asia Film Financing Forum)」、そして日本の東京国際映画祭に付属する「Tokyo Project Gathering」などがある。ここで挙げた例との関連でいえば、NZFCはここ数年毎年のようにロッテルダム国際映画祭の「Cinemart」にニュージーランドの映画制作者が手掛けた映画企画の出品を支援し、さらにベルリン映画祭に付随して開催される「Talent Campus」と呼ばれる映画制作者のためのワークショップにもニュージーランド人映画制作者を参加させている。筆者がロッテルダム国際映画祭（2010年1—2月）およびベルリン国際映画祭（2009年2月）を視察に訪れた際に、NZFCのこうした活動を観察することができた。なおNZFCは、ここで挙げた例以外の国内外の企画マーケットや脚本家セミナーへのニュージーランド映画制作者の参加を積極的に支援している。詳しくはNZFCが各年度ごとに発行する年間レポート（Annual Report）を参照されたい。ちなみに日本においては、財団法人日本映像国際振興協会（ユニジャパン）が、2006年より経済産業省の「映像コンテンツ国際共同基盤整備事業」の一環として「J - Pitch（プロデューサーズ・ワークショップ）」を推進し、日本の若手映画制作者に、海外のいくつかの企画マーケットにおいて自らの映画企画を売り込むチャンスを与えることを推進してきている。

¹⁰ NZFCによる支援が「New Zealand Film Commission Act 1978」の第18条1項で定められている

「ニュージーランドに十分に関連した内容 (significant New Zealand content)」を有した映画に限られているということは、ニュージーランド国内の映画制作者や投資家とともに同国外の映画制作者や投資家も参加する国際共同製作の映画が、NZFC の支援対象から除外される可能性が高いということを意味する。しかしこのような状況を放置しては、NZFC の支援策が、かえって、ニュージーランド国内の映画制作者や投資家の国際共同製作に対するインセンティブを減退させるという悪循環を生ぜしめる可能性がある。国際共同製作を推進して国内映画産業の活性化につなげたいとする同国政府の立場からすれば、回避されなければならない状況である。このような状況を回避するために、ニュージーランドは、こうした国際共同製作による映画が NZFC の支援対象となることを保証する条約を、オーストラリア、カナダ、フランス、イタリア、シンガポール、イギリス、ドイツ、アイルランド、スペイン、そして韓国との間で締結している。この条約は互恵的なもので、各条約条文においては、相手方の条約締結国も当該国際共同製作映画に対して国産映画と同様の支援を行うことを保証している。こうした映画の国際共同製作に係る条約は、自国の映画市場を席巻するアメリカのハリウッド映画の存在に危機感を抱いた多数のヨーロッパ諸国の間で、網の目のように締結されている（詳しくは児玉（2007）を参照）。

¹¹ NZFC はこれまで、カンヌ国際映画祭、ベルリン国際映画祭、ロッテルダム国際映画祭、トロント国際映画祭といった権威ある国際映画祭のコンペティション部門へのニュージーランド映画の出品を支援してきている。同時に NZFC は、国内で開催される映画祭の運営への支援も行っており、例として、これまでニュージーランド国際映画祭 (New Zealand International Film Festival)、ウェリントン映画祭 (Wellington Fringe Film Festival)、ワイロア・マオリ映画祭 (Wairoa Maori Film Festival) といった映画祭の開催に資金援助を行ってきた。

¹² コンペティション部門には、次の二つの機能がある（詳しくは児玉（2009）を参照）。ひとつが、映画の作品面に対する「権威付与機能」。国際的に有名な映画祭のコンペティション部門で賞を受賞した映画作品の制作に関わった者、特に監督や俳優は、映画祭から付与された「権威」により、映画界におけるその後のキャリアの道が大きく開けてくる。この機能は、「先ず国内の映画界で認められてから、それを土台に国際的な映画市場に進出する」というルートではなく、「先ず国際的に有名な映画祭で賞を獲得し一気に権威とブランドの両方を獲得してから、国内市場に『逆輸入』される」というルートを考える映画制作者にとってはとくに、重要な意味をもってくる。コンペティション部門のもうひとつの機能が、映画の商品面に対する「商品価値付与機能」である。国際的に有名な映画祭のコンペティション部門で賞を受賞した映画作品は、同時に「商品」としての価値を高めることにもなり、劇場における興行成績やDVDの販売成績の飛躍的な向上を経て、それに投資した映画制作者に大きな利益をもたらすことになる。NZFC のコンペティション部門出品支援機能は、国際的吸引力の高い映画祭が開催されていないニュージーランドにおいて、非常に重要な役割を果たしている。

¹³ NZFC はこれまで、注 9 で記したカンヌ国際映画祭、トロント国際映画祭、ベルリン国際映画祭、ロッテルダム国際映画祭、釜山国際映画祭などのフィルムマーケットに参加してきている。筆者がカンヌ国際映画祭（2006 年 5 月）、ベルリン国際映画祭（2009 年 2 月）、ロッテルダム国際映画祭（2010 年 1-2 月）、釜山国際映画祭（2007 年 9 月）を視察した際に、NZFC がそれら映画祭のフィルムマーケット会場にブースを設けてニュージーランド映画を海外のバイヤーに盛んに売り込む様子が観察できた。

¹⁴ 北野武、黒沢清、是枝裕和、三池崇史、青山真治、宮崎駿といった日本の映画監督がその名を海外に知らしめるきっかけとなったのは、彼らが権威ある国際映画祭のコンペティション部門で賞を受賞したからであるのは周知の事実だが、彼らの才能を発掘し、彼らの映画制作活動に資金を投資し、完成した映画作品をそうしたコンペティション部門に出品し、さらに海外の配給会社に販売するまでの段取りを取り仕切ったのが、セルロイド・ドリームズ (Celluloid Dreams/本拠地パリ)、フォルテッシモ・フィルムズ

(Fortissimo Films／本拠地アムステルダム・香港)、ワイルドバンチ (Wild Bunch／本拠地パリ・ロンドン) といったプライベートのセールスカンパニーであった。

¹⁵ただし労働党が1984年に政権に返り咲き、金融大臣の Roger Douglas の主導のもとで、透明化、分権化、国際化路線を基調とする「Rogernomics」と俗称される経済自由化路線に踏み切った頃とほぼ時を同じくして、NZFC はニュージーランド映画の海外プロモーション活動にも力を入れるようになった。

NZFC の海外プロモーション活動重視への移行の陰には、隣国のオーストラリアで1986年に制作された映画「Crocodile Dundee (邦題＝クロコダイルダンディー)」の世界的な大ヒットに大いに触発されたという事実もあったという (Waller 2008: 24)。なお、NZFC による海外プロモーション活動の具体的内容は、本文中で述べた通りである。

¹⁶ここで、こうした民族の捉え方のおおもとにある「われわれ意識」という主観的要素に関する社会心理学的な知見と社会学的な知見について、簡単に触れておきたい。人間は、多元的に重層化された複数の集団の中で、自らが属する集団 (内集団) と自らが属さない集団 (外集団) とのせめぎ合いの中に置かれながら生きている。そうした内集団と外集団のせめぎ合いの過程で、人間は、「内集団びいき (ingroup favoritism)」と呼ばれる心理傾向を持つことが社会心理学の分野で広く知られている。「内集団びいき」とは、自分が属している集団 (内集団) と自分が属していない集団 (外集団) の違いに積極的に注目して両者の差異を強調し、一方で内集団の外集団に対する優位性をより積極的に評価し、他方で外集団の内集団に対する劣位性をより積極的に評価することによって、自己のアイデンティティや自尊心を高揚・維持させたいとする心理傾向のことである。「内集団びいき」は、①内集団をポジティブに評価する傾向、②外集団をネガティブに評価する傾向、そして③内集団と外集団の差を拡大する傾向の三つの要素より構成されており、なかでも①の傾向がもっとも一貫して見られる傾向である一方で、②の傾向は、内集団の構成員が共通運命を共有していたり、外集団と内集団が競争関係に置かれたり、外集団が内集団の脅威となるような存在であるときに顕在化することが多い (亀田・村田 2006: 208-212)。そしてこの「内集団びいき」の心理傾向が、内集団の構成員の「社会的アイデンティティ」、つまり内集団の一員としての自己定義を強化し、内集団の中に「われわれ意識」を引き起こすのである。ある集団内で「われわれ意識」が強化されていく過程においては、その集団の構成員が共有する多種多様な文化 (言語や宗教、様々な生活習慣など) や知識 (神話や血筋など) のうち、ある特定の文化や知識が選択され、集団の結束を強めるためのシンボルとして強く意識されることが頻繁に起こり、時にそうしたシンボルは、意図的に新しく創造されていく。後者の事例として有名なのは、スコットランドのキルトの事例である。スコットランドを象徴する伝統文化として広く認識されているキルトは、本来はイングランドのランカシャーに住む人物によって18世紀に入ってから発明されたものであるにもかかわらず、イングランド政府による同化政策に反発したスコットランド地方の人々が、イングランドと自らの差異を強調するために、自らが生み出し育んできた伝統文化として位置づけ直したものであった (ホブズボウム 1992)。ここで、何をシンボルとするのかによって、ある集団と別の集団を区分する境界線の引き方も変わってくることに注意せねばならない。例えば、ひとつの言語集団が異なった宗教に分かれている場合には、言語をシンボルとするのか、宗教をシンボルとするのかで、集団の区切り方も違ってくる。そもそも何をもち「一つの言語」とみなすのかについても様々な議論がある (塩川 2008: 10 - 11)。また、敵対関係にあった集団が、お互いに協力しなければ達成できないような上位目標に直面すると (例えば外部から一括して威嚇されるような事態に直面すると)、それら集団の差異を表象していたシンボルに関する認識は減退し、逆にそれら集団に共通したシンボルへの認識が強まることが知られている。重要なのは、こうしたシンボルの可変性にもかかわらず、ある集団の「われわれ意識」が強化される過程で強く認識されるにいたった文化や知識は、その集団内においては永久不変かつ固定的な (つまり本質的な) ものであるかのように錯覚されることが多いとい

うことだ。

¹⁷ ワイタンギ条約 (Treaty of Waitangi) は、英語で草案された後、マオリ語に翻訳され、北島のベイ・オブ・アイランズのワイタンギの地で 1840 年 2 月 6 日に締結された。43 の北島の首長がその日のうちに条約に署名し、その後条約は使者によって国中に広められ、数か月の間に 500 を上回るマオリ族の首長から署名を得ることに成功した。しかしワイタンギ条約の条文解釈を巡っては、イギリス側とマオリとの間に違いがあり、それが後に問題化することとなる。マオリは、1970 年代以降、マオリ語版の同条約文において保証されている (とマオリが解釈する)、土地や言語、教育、芸術工芸活動といった様々な有形無形の財に対する権利を主張し始め、それが 1975 年のワイタンギ条約法の成立とワイタンギ審判諸の設立、そして様々な分野におけるマオリ・ルネッサンスの展開へとつながり、今日に至っている。

¹⁸ 「マオリタンガ (Maoritanga)」は、「マオリらしさ」「マオリであることの誇り」といったようなマオリ文化における精神的な (spiritual) な要素を意味し、宗教的な儀式や、親族の連帯、芸術や工芸、歌やダンスといったものと一緒に語られることが多い。この「マオリタンガ」を巡っては、マオリが先祖代々受け継いできたものであるというよりは、パケハからの同化政策に危機感を抱いた青年マオリ党が、パケハ文化に対抗してために意図的に創造し広めていった概念であるという指摘がある (Meiji 1996: 311 - 314)。なお、こうしたマオリの精神的な要素が語られる場合、「マオリ＝精神主義的な人々」「パケハ＝物質主義的な人々」という二項対立的な文脈の中で語られることも多く、ときに両者の差異は本質的なものであるかのように捉えられることもあるが、実際のところ、マオリが本質的に精神的な人々であり、パケハが本質的に物質主義的な人々であるなどということはない。現代における都市生活の中で物質主義的な生活を送っているマオリも多々おり、その反対に、精神主義的な生活を送っているパケハも多々いる。

¹⁹ ニュージーランド国内の大学においては、主にパケハの教育研究者によって推進される人類学と、マオリの教育研究者によって構成されるマオリ学との間で、教育研究体制における分離が発生しており、パケハの人類学者がマオリ文化の研究から実質的に排除されるという事態に帰結しているとの指摘がある (伊藤 2007: 193 - 216)。この点に関連して、2010 年 3 - 5 月の時点で筆者がニュージーランド最大の大学であるオークランド大学 (University of Auckland) の映画・テレビ・メディア研究科 (Department of Film, TV and Media Studies) の客員研究員 (visiting research fellow) であった際に、同大学のマオリ学研究科 (Department of Maori Studies) で開講されていたマオリの伝統文化に関する学部生対象の授業に参加する機会があったのだが、同授業に参加している 15 人ほどの学生のほぼ全員がマオリの学生であったことを参考までに記しておきたい。

²⁰ この間 NZFC は「Utu」(1982 年に制作) という 1870 年代にマオリとパケハの間で勃発した土地戦争をモチーフにした映画の制作に資金援助を行っているが、この映画はパケハの監督のもとで制作されたものだった。

²¹ この事件の背後には、ニュージーランド代表ラグビーチームが南アフリカに遠征に行った際、アパルトヘイト体制下にあった同国政府の方針で、同チームのマオリの選手は同遠征に参加できなかったという因縁の事件があった。

²² 詳しくはニュージーランド・フィルムアーカイブ (New Zealand Film Archive) のホームページ (<http://www.filmarchive.org.nz/feature-project/pages/Patu.php>) に掲載されている同映画の情報を参照されたい (2010 年 5 月 10 日確認)。

²³ 詳しくはニュージーランド・フィルムアーカイブ (New Zealand Film Archive) のホームページ (<http://www.filmarchive.org.nz/feature-project/pages/Ngati.php>) に掲載されている同映画の情報を参照されたい (2010 年 5 月 10 日確認)。

24 スtereotypeとは、「あるカテゴリーに属する人がもつ可能性の高い特徴に関する信念」のことである（亀田・村田 2006: 216）。社会心理学の分野においては、ステレオタイプには主に6つの効果があることが指摘されている。第一に、ある人の心の中である外集団に関するステレオタイプが形成されると、その人は当該外集団の成員の性格的特徴や外見的特徴をそのステレオタイプに応じた形で均質的に認識する傾向が強まる（外集団同質性効果）。例えばある人の心の中で「マオリは暴力的である」というステレオタイプが形成されると、その人はマオリ人と会うたびにそのステレオタイプを心の中で想起させてそのマオリ人を「暴力的」という性格的特徴と結びつけながら認識しようとするようになる。第二に、ある人の心の中である外集団に関するステレオタイプが形成されると、その人は、外集団に関する多種多様な情報のうち、ステレオタイプに合致した情報にもっぱら注目し、ステレオタイプに合致しない情報は無自覚的・無意識的に無視するという傾向がでてくる。これを「確認バイアス」と呼ぶ。例えば、ある人の心の中で「マオリは暴力的である」というステレオタイプが形成されると、マオリの平和的で温厚な側面が無意識のうちに無視されがちになる、ということだ。第三に、ある人の心の中にある外集団に関するステレオタイプが形成されると、そのステレオタイプは、学習というプロセスを通してその人の属する内集団の他の成員にも広まりやすい。第四に、ステレオタイプは、外集団の成員のポジティブな特徴よりも、ネガティブな特徴に関して形成されることが比較的多いということ。第五に、ある人の心の中である外集団に関するステレオタイプが形成される過程も、その人がひとたび形成されたステレオタイプをもって当該外集団の成員の性格的特徴や外見的特徴を認識する過程も、無自覚的・無意識的なものであるということ。第六に、ある人の心の中である外集団に関するステレオタイプが形成されると、そのステレオタイプを結果的に実証するかのような事態が起きてしまうという、「予言の自己成就」と呼ばれる現象を引き起こす可能性があるということ。例えば、ある内集団のある人の心の中である外集団の成員に関する偏見が形成され、それが当該内集団の他の成員に広く行き渡ったとする。その結果として、当該外集団の成員が差別され、社会的にも経済的にも劣悪な環境に追いやられて、失業を余儀なくされ、教育も満足に受けられず、犯罪に手を染める者もでてくるということが起こる。これはつまり、当該外集団に対する偏見が、その偏見を裏付けるような事実を実際に生み出してしまったことを意味する。

25 ちなみにタマホリの父親はマオリ人だが、母親はイギリス人である。

26 ヘ・トンガ・フィルムのホームページ（<http://homepages.ihug.co.nz/~hetaonga/>）に同機関の活動内容が紹介されている（2010年5月10日確認）。

27 ンガ・アホ・ワカーリのホームページのリンク先に、それらマオリ主導のもとに経営される映像制作会社のリストが掲載されている（<http://www.ngaahowhakaari.co.nz/links/>）ので確認されたい（2010年5月10日確認）。

28 ンガ・アホ・ワカーリのホームページ（<http://www.ngaahowhakaari.co.nz/>）に同機関の活動内容及び同機関がこれまでに支援してきたマオリの映像制作者による制作活動が紹介されている（2010年5月10日確認）。

29 隣国のオーストラリアでも、同国政府が1978年より採用する多文化主義に対して、先住民であるアボリジニから、先住民の権利の他の移民の権利に対する優位性を主張する立場から反対の声が上がっている。しかし近年は、テロリズムへの不安や原理主義の批判などから、より統合主義的な多文化主義が模索されているという（窪田 2009: 7）。

参考文献

- Alia, Valerie. 2009. *The New Media Nation*. New York: Barghahn Books.
- Barclay, Barry. 1990. *Our Own Image*. Auckland: Longman Paul.
- Barclay, Barry. 1993. "From The Other Eye." Witi Ihimaera (ed.). *Te Ao Marama: Regaining Aotearoa. Maori Writers Speak Out*. Pp.322-329. Auckland: Reed
- Barclay, Barry. 1999. "The Vibrant Shimmer." *The Contemporary Pacific* 11 (2): 390-413
- Blythe, Martin. 1994. *Naming the Other: Images of the Maori in New Zealand Film and Television*. New York and London: The Scarecrow Press.
- Campbell, Russell. 2008. "The Kiwi Bloke: The Representation of Pakeha Masculinity in New Zealand Film" Ian Conrich and Stuart Murray (eds). *Contemporary New Zealand Cinema: From New Wave to Blockbuster*. pp.211-224. London and New York: I.B. Tauris.
- Clark, H. 2001. Some Facts about Lord of the Rings. Wellington: New Zealand Government announcement, 7 November.
- Gauthier, Jennifer. 2008. "Lest Others Speak for Us': The Neglected Roots and Uncertain Future of Maori Cinema in New Zealand." Pamela Wilson and Michelle Stewart (eds). *Global Indigenous Media*. pp.58-73. USA: Duke University Press.
- Harker, Richard, and Keith McConnochie. 1985. *Education as Cultural Artifact: Studies in Maori and Aboriginal Education*. Palmerston North: Dunmore Press.
- Jones, Deborah, and Jude Barlow, Steven Finaly and Helen Savage. 2003. *NZfilm: A case study of the New Zealand Film Industry*. Victoria University. Online. Available: <http://www.victoria.ac.nz/canz/research/docs/NZfilm.pdf> (10 May 2010)
- Keown, Michelle. 2008. "He Iwi Kotahi Tatou?: Nationalism and Cultural Identity in Maori Film." Ian Conrich and Stuart Murray (eds). *Contemporary New Zealand Cinema: From New Wave to Blockbuster*. pp.197-210. London and New York: I.B. Tauris.
- Martens, Emiel. 2007. *Once Were Warriors: The Aftermath*. Amsterdam: Aksant Academic Publishers.
- Meijl, Toon van. 1994. "The Maori as Warrior: Ideological Implication of a Historical Image." Paul van der Grijp and Toon van Meijl (eds). *European Imagery and Colonial History in the Pacific*. pp. 49-63. Saarbrücken: Verlag Fur Entwicklungspolitik Breitenbach.
- Meijl, Toon van. 1996. "Historicising Maoritanga: Colonial Ethnography and the Reification of Maori Traditions." Ray Harlow (eds). *Journal of Polynesian Society*. 105.3. pp. 311-346.
- Mita, Merata. 1992. "The Soul and the Image." Jonathon Dennis and Jan Bieringa (eds). *Film in Aotearoa New Zealand*. Pp 36 - 56. Wellington: Victoria University Press.
- New Zealand Film Commission. 2004. *2004-2007 Strategic Plan*.
- New Zealand Film Commission. 2006. *Annual Report 2005/2006*. Online. Available: <http://www.nzfilm.co.nz/AboutUs/AnnualReport.aspx> (10 May 2010)
- New Zealand Film Commission. 2007. *Annual Report 2006/2007*. Online. Available: <http://www.nzfilm.co.nz/AboutUs/AnnualReport.aspx> (10 May 2010)
- New Zealand Film Commission. 2008a. *Annual Report 2007/2008*. Online. Available: <http://www.nzfilm.co.nz/AboutUs/AnnualReport.aspx> (10 May 2010)
- New Zealand Film Commission. 2008b. *New Zealand Screen Production Incentive Fund/ Assessment of 'Significant New Zealand Content' /Guidance Notes*. Online. Available: <http://www.filmnz.com/production-guide/incentives/screen-production-incentive-fund.html> (10 May 2010)
- New Zealand Film Commission. 2009a. *Annual Report 2008/2009*. Online. Available: <http://www.nzfilm.co.nz/AboutUs/AnnualReport.aspx> (10 May 2010)
- http://www.nzfilm.co.nz/DevelopmentAndFinancing/Screen_Production_Incentive_Fund.aspx (10

May 2010)

New Zealand Film Commission. 2009b. *Fact Sheet*. Online. Available:

<http://www.nzfilm.co.nz/AboutUs/KeyFacts.aspx> (10 May 2010)

New Zealand Film Commission. 2009c. *NZFC Statement of Intent 2009/10 - 2011/12*. Online.

Available: http://www.nzfilm.co.nz/AboutUs/Statement_of_Intent_2007_08_-_2009_10.aspx (10 May 2010)

New Zealand Film Commission. 2009d. *NZ Feature Films since 1939 by year*. Online. Available:

<http://www.nzfilm.co.nz/FilmCatalogue/Statistics.aspx> (10 May 2010)

Pihama, Leonie. 1996. "Repositioning Maori Representation: Contextualising Once Were Warriors."

Jonathan Dennis and Jan Bieringa (eds). *Film in Aotearoa New Zealand*. pp. 191-194. Wellington: Victoria University Press.

Shelton, Lindsay. 2005. *The Selling of New Zealand Movies*. Wellington: Awa Press.

Smith, Jo T and Sue Abel. 2008. "Ka Whawhai Tonu Matou: Indigenous Television in Aotearoa/New Zealand." *New Zealand Journal of Media Studies*. Vol 11 (1). pp. 1 - 14.

Statistics New Zealand. 2006. *Profile of New Zealander Responses, Ethnicity Question: 2006 Census*.

Online. Available: <http://www.stats.govt.nz/Census/about-2006-census/profile-of-nzer-responses-ethnicity-question-2006-census.aspx>

Waller, Gregory A. 2008. "The New Zealand Film Commission: Promoting an Industry, Forging a National Identity." Ian Conrich and Stuart Murray (eds). *Contemporary New Zealand Cinema: From New Wave to Blockbuster*. pp.17-36. London and New York: I.B. Tauris.

Ward, Colleen, and En-Yi Lin. 2006. "Immigration, Acculturation and National Identity in New Zealand." James H Liu, Tim McCreanor, Tracey McIntosh and Teresia Teaiwa (eds). *New Zealand Identities: Departures and Destinations*. pp. 155-173. Wellington: Victoria University Press.

Wilson, Pamela, and Michelle Stewart (eds). 2008. *Global Indigenous Media*. USA: Duke University Press.

伊藤泰信 2007 『先住民の知識人類学 ―ニュージーランド＝マオリの知と社会に関するエスノグラフィ』 世界思想社

伊藤泰信 2009 「ニュージーランド先住民とメディア ―テレビ放送とマオリの多様性」 吉岡政徳監修 『オセアニア学』 pp. 414-428 京都大学学術出版会

亀田達也・村田光二 2006 『複雑さに挑む社会心理学 適応エージェントとしての人間』 有斐閣

窪田幸子 2009 「普遍性と差異をめぐるポリティックス ―先住民の人類学的研究」 窪田幸子・野林厚志編 『「先住民」とはだれか』 pp. 1-14 世界思想社

小坂井敏晶 2002 『民族という虚構』 東京大学出版会

児玉徹 2007 「映画の国際共同製作に係る欧州各国の協力的振興政策について」『文化経済学』 第5巻第3号（通算第22号） pp. 67-86 文化経済学会

児玉徹 2009 「日本の映画祭の現状と課題に関する調査報告 東京国際映画祭と湯布院映画祭に係る事例を機軸に据えながら」 『芸術工学研究』 第10号 pp. 109-130 九州大学大学院芸術工学研究院

塩川伸明 2008 『民族とネイション ―ナショナリズムという難問』 岩波新書

内藤暁子 2008 「＜土地の人＞と＜条約の人＞ ―ニュージーランド「国民」形成におけるワイタンギ条約の意義―」 『文化人類学』 73(3) pp. 380-399

内藤暁子 2009 「先住民の権利回復運動とマオリ・ルネッサンス」 吉岡政徳監修 『オセアニア学』 pp. 484-491 京都大学学術出版会

日本貿易振興機構 2006 「諸外国におけるロケーション・ハンティング戦略実態調査 ニュージーランド映画産業 ―ロード・オブ・ザ・リング以前と以降」 日本貿易振興機構市場開拓部

(http://www.jetro.go.jp/jfile/report/05001257/05001257_001_BUP_0.pdf／

2010年5月10日確認)

長谷川寿一・長谷川眞理 2001 『進化と人間行動』 東京大学出版会

ホブズボウム他編 1992 『創られた伝統』 前川哲治他訳 紀伊国屋書店

吉野耕作 2002 『文化ナショナリズムの社会学 現代日本のアイデンティティの行方』 名古屋大学出版会

[Summary]

The purpose of this paper is to analyze and outline the history, current circumstance and future perspective of cinematic culture and cultural policy in New Zealand, mainly in connection with the social movements of Maori people for nationalism and cultural identity. From the beginnings of New Zealand film until as late as the 1970s, cinematic images of Maori people were produced almost exclusively by Pakeha or European New Zealanders. From the early 1970s, however, a major cultural shift known as the 'Maori Renaissance' created a context for the emergence of a Maori perspective in New Zealand filmmaking. Maori issues came under increasing scrutiny, partly as a consequence of the growth of domestic social movements based on Maori nationalism. While the national film industry tremendously flourished in the late 1990s and early 2000s, Maori filmmaking initiatives gradually expand in line with the intensified bicultural politics in New Zealand. In recent years, while New Zealand is quite rapidly transforming from a predominantly bicultural to a largely transcultural society, the New Zealand government has adopted a policy of multiculturalism besides the policy of biculturalism. Under the circumstance, both the New Zealand government and film industry have faced the challenge to articulate the newly emerging cultural realities into their film policies and to express the diverse cultural identities into their film productions.

Key words: cinema, New Zealand, cultural policy, Maori, nation, nationalism, identity