

動きはじめたタトゥー

— 偽ポリネシアのディズニー映画『モアナ』における半神マウイ —

栗原詩子

Keywords : Disney, Moana, Maui, Kakamora, moving tattoo, growing tattoo,
narrative tattoo

1. 序

1-1. 本論の射程

映画『モアナ』(MOANA, 2016)は、島国の長の娘モアナの冒険譚である。モアナは、かつて半神マウイが命の女神テ・フィティから奪った心^{おき}／心臓^{ハート}を、マウイと協力してテ・フィティに返還することで、崩れかけていた自然環境を復興する。映画製作過程から一貫して「ポリネシアの少女をとりあげたディズニー初の作品」として繰り返し言及されてきた。当のポリネシア地域においては早くも、2013年末には「モアナ — ディズニーの次作に取り上げられる誇るべきポリネシア」¹⁾と題される記事が出現し、その本文には次作が「ポリネシアを舞台とする映画で、ポリネシア人の主人公女性が叙事詩的な冒険に出て、これにポリネシア神話の半神や妖精が同行する」と書かれている。

一方、映画公開²⁾に前後する時期には否定的論調が散見されるようになる。たとえば、BBCで「ディズニーの革新的プリンセスの背後にある論争」³⁾とい

1) Anonym. "Moana : la Polynésie à l'honneur dans un prochain film de Walt Disney." *Tahiti news : l'actualité de Tahiti et ses îles*. 20 décembre 2013. <http://www.tahitinews.co/moana-la-polynesie-a-lhonneur-dans-un-prochain-film-de-walt-disney/>. accessed on April 20, 2017.

う記事、NBCで「モアナ公開に先立ち評論家がディズニーを文化的篡奪で告発」⁴⁾という報道がみられる。特にNBCの報道では、ポリネシア系出自を持つ側からの発言として3つの問題が紹介されている。第1に、ハワイ生まれのドキュメンタリー作家であるケリー（Anne Keala Kelly）の発言として、「太平洋には数百万の人間がいて数百種類の言語がある。ポリネシアは単一民族ではないので初っ端から問題だ（中略）私たちの祖先を丸裸にする文化的篡奪だ」。第2にミネソタ大学で太平洋諸島学を講じるグアム生まれのディアス（Vince Diaz）の発言として「予告編映像は（中略）トロピカルな異国の保養地のステレオタイプであり（中略）この地域に対するアメリカの植民的横暴が続きそうな気配だ」。そして第3に、「こうした篡奪にもかかわらず」、ディズニーが当のポリネシア地域に対して「3年間のべ150人分で総計50万ドルばかりの奨学金」を用意したにとどまるという指摘である。

こうした記事は、実のところ、映画業界全体として『モアナ』の興行成績を後押しする性格を帯びている。ディズニーの映画制作配給事業はキャラクター商品事業⁵⁾と深く結びついているために、様々な論者から、繰り返し、そのポ

2) 映画祭や試写会といった限定的公開を除いて、インターネット映画データベースに挙げられた104地域の中から、任意に挙げていくと、アメリカ合衆国・カナダの11月23日、中国・ポーランド・ヴェトナムの11月25日、フランス・ベルギー・フィリピンの11月30日、ロシア・タイの12月1日、イギリス・インド・メキシコの12月2日、ドイツ・イタリアの12月22日、オーストラリア・ニュージーランドの12月26日、日本の翌年3月10日などをたどることができる。“Moana: Release Info,” *IMDB*, <http://www.imdb.com/title/tt3521164/releaseinfo>, accessed on March 30, 2017. なお当のポリネシア地域での公開が、北米より1ヶ月以上も遅れる理由について、ディズニー側は「夏休み休暇に焦点をあわせるため」という説明を行ったようである。Anonym as NZ Herald, “Why New Zealand will be among the last to see Moana,” *New Zealand Herald*, July 27, 2016, http://www.nzherald.co.nz/entertainment/news/article.cfm?c_id=1501119&objectid=11682069, accessed on April 20, 2017.

3) See for example, Tom Brook, “The controversy behind Disney’s groundbreaking new princess,” *BBC*, November 28, 2016, <http://www.bbc.com/culture/story/20161128-the-controversy-behind-disneys-groundbreaking-new-princess>, accessed on February 27, 2017.

4) Agnes Constante, “Critics Accuse Disney of Culture Theft Ahead of Moana Release,” *NBC News*, November 18, 2016, <http://www.nbcnews.com/news/asian-america/critics-accuse-disney-culture-theft-ahead-moana-release-n685866>. accessed on April 27, 2017.

リティカル・コレクト性についての検閲的言論を浴びてきた⁶⁾。新聞・雑誌における論調が煽動的であればあるほど、ディズニー映画において、もはやおなじみとなった「ポリティカル・コレクト度チェック」の矛先が今作ではどこに向けられるのかという関心を醸成する。今や酷評記事は、広範囲の世代層に話題の場を提供するための仕組みだと言ってもよい。したがって、2つの記事は、地元民の怒りや批評家の危惧を関心の引き金として提示するにとどまり、見出しに「篡奪」という言葉を掲げながらも、具体的にどのような篡奪であるのか述べていない。しかし筆者は、描き方——本論ではタトゥー——の成否を考える上で、描く側の感覚と描かれる側の感覚の落差を知ることにもまた肝要だと考える。したがって本論第2章では、篡奪という言葉が発する側が、『モアナ』に対して抱いた諸感情を扱う。

さて、他文化を篡奪した映画の内容は、当然、製作側の本拠地たる北米地域の状況や欲望を反映しているだろう。状況や欲望のあり方は無限だが、本論で問いかけたい第2の点は、文化的にも映画技術的にも、ある種の実験といえる「半神マウイのタトゥー」である。本論第3章ではこれを検討する。

半神マウイは、もともと、ポリネシア一帯の創世神話の大人物である。海から島を引き上げたこと、太陽の進行速度を遅らせて日照時間を増やしたこと⁷⁾、聖なる女神（Hine-nui-te-po）を騙したために、世界に「死」をもたらしたこと

5) ディズニーは、映画製作配給事業・放送事業・キャラクター商品事業・テーマパークリゾート事業という四つの主要部門を持つ。‘Company divisions and subsidiaries,’ ‘The Walt Disney Company,’ *Wikipedia* (en.wikipedia.org), accessed on April 30, 2017.

6) 危惧感はたとえば以下のような文言に表明されている。「いまプリンセスもので大儲けをしているのは、だれでも知っているアメリカの大企業である。関連商品も大売れである。プリンセスは必ず売れる、売れるからいっそう生産される。生産されるから大量に消費される。大量に消費されるから影響力も絶大である」, 若桑みどり『お姫様とジェンダー——アニメで学ぶ男と女のジェンダー学入門』, 筑摩書房, 2003, 第2章7節, Kindle edition, location 708. See also Rebecca C. Hains, *The Princess Problem: Guiding Our Girls through the Princess-Obsessed Years*, Naperville (IL): Sourcebooks, 2014.

7) アンダーセンは、マウイのこの業績について、北方の人々が南方に移住したことで日照時間が増えたことを記す伝承である可能性を示唆している。Johannes Carl Andersen, *Myths & legends of the Polynesians*, London: G.G.Harrap, 1928, 228.

などが知られる。その描かれ方は、ポリネシア地域の口頭伝承の中で「多様な付加・変更を経ているものの、全体としては同一性がみとめられ」⁸⁾、基本形は「母タランガが海辺を歩いていた時に、髪の毛束から形の定まらないもの」⁹⁾として発生して、沢山の兄弟のうちで「タランガの鬘のマウイ (Maui-tikitiki-a[o]-Taranga)」¹⁰⁾と呼ばれるようになったが、必要に応じてモリバトに化けたり瞬時にヒトに姿を変えたりする¹¹⁾、というものである。

さて、現存する彫刻類¹²⁾や、人類学資料の挿絵¹³⁾、児童向け絵本¹⁴⁾、アニメーション映画¹⁵⁾において、体表にタトゥーが施されたマウイ像は、見当たらない。そして実は『モアナ』の中でも、モトゥヌイの祖先たちの身体にはタトゥーは描かれておらず¹⁶⁾、ここから、タトゥーが映画内で文明の印として機能していることが感じられる。したがって有史以前の存在である半神マウイが大量のタトゥーを持っているのは奇異である。もしかすると「半神のタトゥー」の発想源は、マウイと並んで「湿った混沌から島を引き上げた」伝説をもつアア神 (A'a)¹⁷⁾の像に由来するのかもしれない (図1)。身長約117cmをもつ、この木像の体表には、約30の小さな人体が様々な体勢で付着するように彫刻されている。

8) J. C. Andersen, *Ibid.*, 226.

9) J. C. Andersen, *Ibid.*, 192.

10) J. C. Andersen は “a” を使用, Sr. G. Grey は “o” を使用している。Sr. George Grey, *Polynesian Mythology and Ancient Traditional History of the Maori as Told by Their Priests and Chiefs*, New York: Taplinger Publishing Company, 1970, 8.

11) J. C. Andersen, *Ibid.*, 196-197.

12) 門柱のレリーフ。Roslyn Poinant, *Mythologie océanienne: Polynesie, Micronesie, Melanesie, Australie*, Paris: ODEGE, 1967, 24-25.

13) Sr. G. Grey, *Ibid.*, 33, 36, 37, 45. and J. C. Andersen, *Ibid.*, 226-228.

14) Gabrielle Ahulii, *Maui Hooks the Islands*, illustrated by Jing Jing Tsong, Kane'ohe (HI): BeachHouse Publishing, 2016.

15) Preston McNeil, *Ko Maui me te Ra (Maui and the Sun)*, 1984, <https://www.youtube.com/watch?v=wgLWdCrgR7w>, accessed on April 19, 2017.

16) 映画『モアナ』, 0:24:07-0:25:57, AmazonVideo, <http://www.amazon.com/gp/product/B01MRNUJUO/>.

17) Matt K. Matsuda, *Pacific Worlds: A History of Seas, Peoples, and Cultures*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012, 9-10.

体表のタトゥーのアイデアについては、ポリネシア地域における「民族復興運動がもっとも顕著に現れているものの一つ」¹⁹⁾として採用された可能性も、もちろん考慮されるべきである。しかし結論を先取りするなら、そうした敬意の可能性は、本論第2章で示される諸事例からみて、限りなく低い。

半神マウイは、彫刻類・挿絵・絵本・アニメーション映画において、例外なく、精悍な体躯を持ち、頭髪をキリりと結んだ人物として描かれてきたが、『モア

ナ』に登場するマウイは、伝統とは対照的に肥満した大男である。数千年を孤島で暮らす半神というより、ジャンクな食生活を思わせることから、しばしばジョークの対象となり、たとえば「大型キャンピングカー」²⁰⁾のように巨大で、「島々を釣り上げた後フライにして食った野郎」²¹⁾と揶揄されている。ポリネシア地域におけるマウイ表象の伝統を覆して巨漢マウイを描いた理由について、『モアナ』のストーリー班長のピメンテル (David Pimentel) は、「彼がスーパーマンのような英雄で (中略) 彼が誰よりも強いことを観客に視覚的に即座



図1 オーストラル諸島ルツでみつかったアア神像 (大英博物館蔵)¹⁸⁾

18) 転載元: British Museum, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=1457071001&objectId=502783&partId=1, accessed on April 19, 2017.

19) 神山歩未, 「アイデンティティ・ポリテイクス: ポリネシアのタトゥーをきっかけに」, 『名古屋大学人文科学研究』39, 2010, 76.

20) Robert Ito, “How (and Why) Maui Got So Big in ‘Moana,’” *New York Times*, November 15, 2016, <http://www.nytimes.com/2016/11/20/movies/moana-and-how-maui-got-so-big.html>, accessed on April 19, 2017.

21) Eliota Fuimaono-Sapolu’s writing, cited by Bindi Bryce, “Disney’s Moana trailer upsets some Polynesians for portrayal of ‘obese’ demigod Maui,” cited *ABC News*, July 1, 2016, <http://www.abc.net.au/news/2016-07-01/disneys-moana-trailer-upsets-polynesians-for-portrayal-of-maui/7561142>, accessed on April 20, 2017.

にわかってもらう』²²⁾ための仕掛けだと説明している。しかし、北米映画の中で特別に強い英雄たち——ジェームズ・ボンドにせよララ・クロフトにせよ——が「巨大」である事例はむしろ少ない。その広い体表に描かれたタトゥーに至っては、外部の目を業績よりも飾りに向けてしまう危険性がある²³⁾。ピメンテルの言葉は、巨大さや肥満についての事後的な弁明にはなっても、創意の根拠としては説得力を欠くように思われる。むしろ想像されるのは、北米その他の地域の観客に、マウイ伝説を手際よく説明するために、広い体表を「大きなキャンバス」²⁴⁾として活用し、人形や影絵——結果的にはタトゥー——による縮小版マウイを活躍させる、という着想上の取り組みである。この着想は、劇中歌《俺のおかげさ》を中心に、作品全体で実現されている²⁵⁾。

今日のアメリカ合衆国では、「タトゥー保有者は5人に1人の割合」²⁶⁾とされ、カナダでもほぼ同じ割合で「国民の21パーセントが少なくとも1つのタトゥーをもつ」²⁷⁾といわれる。タトゥーは今や「野球やアップルパイと同じくらい“アメリカ的”なもの」²⁸⁾となり、「専門職を探求する多くの大学生もタトゥーを入れている」²⁹⁾。北米地域において、タトゥーは先住民族（First Nations People）の文化的継承権の一部として「法的に保護されて」³⁰⁾おり、絶えず反社会的組織とのつながりを暗示する日本の「入れ墨／刺青」³¹⁾とは、全く事情が異なる。しかしそのような北米においてさえも、「就職するにはタトゥーを隠すべき

22) Robert Ito, *Ibid.*

23) Dayna B. Daniels, “The Mark of an Athlete,” *Women in Sport and Physical Activity Journal*, 2004, 13(2): 51.

24) Robert Ito, *Ibid.*

25) 詳細は、本論3章1節(2) および3章4節(2) を参照のこと。

26) Samantha Braverman, “One in five U.S. adults now has a tattoo” *The Harris Poll*. February 23, 2012, <http://www.harrisinteractive.com>. on February 27, 2017.

27) Mike Faille and Jake Edmiston, “Graphic: The Tattoo Industry,” *National Post*. <http://news.nationalpost.com/news/graphics/graphic-the-tattoo-industry>. accessed on February 27, 2017.

28) Margo DeMillo, *Bodies of Inscription: A Cultural History of the Modern Tattoo Community*, Durham & London: Duke University Press, 2000, 44.

29) *Ibid.*

30) Olivia Joerges, *Ibid.*, 9.

か」といった議論がなされるし³²⁾、とりわけ保育者や保育業については、多くのケースでタトゥーの露出が不適切と捉えられる³³⁾。西洋社会におけるタトゥーの含意が様々であるにせよ、「自身を社会の主流から引き離す効果」³⁴⁾は依然として消えておらず、「テレビや映画におけるタトゥーは肌の露出とその提示を前提にしているために欲望と暴力を生成する力がある」³⁵⁾と指摘されている。現時点で、タトゥーがこのような両義的価値観の只中にあることをふまえると、児童向け／家族向けのアニメーション映画に、身体全体がタトゥーで覆われた人物が登場し、主役級の活躍をすることは、映画製作事業と並んでキャラクター商品事業をかかえるディズニーにとって、作品の成否に関わる大きな実験のはずである。そして制作陣は、全般的にはCG（コンピュータ・グラフィクス）で製作した『モアナ』のうち、マウイのタトゥーのみ「手描き」³⁶⁾であったるといった手間をかけて、この大実験に及んだ。本論第3章で扱うのは、「タトゥーが動く」「タトゥーが語る」というアイディアの根底をなす映像的心理である。

-
- 31) 2014年6月、茂木健一郎によるTwitter上の発言「タトゥー、刺青は入浴お断り、という不当な差別をしている限り、日本の温泉の世界遺産登録は無理だね」は、国内観光産業の運営に大きな波紋を投げかけた。観光庁は以降、継続的な調査を実施し、2016年3月には具体的な対応事例が紹介されている。「入れ墨（タトゥー）がある外国人旅行者の入浴に関する対応について」、観光庁、March 16, 2016, http://www.mlit.go.jp/kankochu/topics05_000183.html, accessed on February 27, 2017.
- 32) See for example, Savanna Duckworth, “We asked a lawyer if you should cover up your tattoos to get a job,” *The Tab*, May 16, 2016, <http://thetab.com/us/2016/05/17/asked-lawyer-cover-tattoos-get-job-4963>, accessed on April 26, 2017.
- 33) See for example, Matthew Schneier, “Mom Tattoos, for Those Who Still Live With Her,” *New York Times*, December 30, 2015, <http://www.nytimes.com/2015/12/31/fashion/a-temporary-tattoo-parlor-with-ink-for-the-whole-family.html>, accessed on April 26, 2017. また、ホルヘスは記事「タトゥーかタブーか」の中で、タトゥーをもつ保育相談員（40代）の「オフィスでは隠さないが保護者と面談する際には隠す」という談話を紹介している。Olivia Joerges, *Ibid.*, 8.
- 34) Rebecca L. Stein, *The Anthropology of Religion, Magic, and Witchcraft*, Routledge, 3rd edition, 2010, 92.
- 35) Karin E. Beeler, *Tattoos, desire and violence : marks of resistance in literature, film and television*. N. C. : McFarland, 2009, 6-8.
- 36) Courtney Potter, “How 2D Animation Brings Moana’s Mini Maui to Life,” *D23*, November 10, 2016, <https://d23.com/how-2d-animation-brings-moanas-mini-maui-to-life/>, accessed on April 19, 2017.

1-2. ディズニーにおけるセル・アニメーションの伝統とその実写映画化

『モアナ』は、セル・アニメーションの伝統にもとづくCG映画である。したがって、マウイのタトゥーが動くことは、表面的には、アニメーション独特の表現の範疇にあって、実写映画とは関わりがないように見える。しかし、ディズニー・ピクチャーズ社は、近年、同社のアニメーション映画の実写リメイクに注力しているように見える。

下記のように、ディズニーにおける特に2014年以降の「アニメーションの実写版」は、物語素材よりもアニメーション素材への忠実度を保っている。そして、もとは「アニメーション特有」だった映像表現を、クロマキー技術やCG技術の援用によって実現している。

2010年 実写で公開された『アリス・イン・ワンダーランド』(Alice in Wonderland)は、ティム・バートン監督(Tim Burton, 1958-)の個性や、実写版には小説の『鏡の国のアリス』を編入したことが重なり、1951年の『ふしぎの国のアリス』(Alice in Wonderland)よりも遥かに超現実性の高い映画となった。

2014年 1959年の『眠れる森の美女』(Sleeping Beauty)が、ジェロニミ監督(Clyde Geronimi, 1901-1989)のもとで、もとの主人公の敵役である呪術師に視点を移して『マレフィセント』(Maleficent)として実写化された。呪術師マレフィセントの母性が解読されるとともに、養母となった3人の妖精やマレフィセントの羽については、アニメーション版に忠実で、その忠実性がCGを用いて映像の新境地を開拓した。

2015年 1950年の『シンデレラ』(Cinderella)が、ブラナー監督(Kenneth Branag, 1960-)のもとで同名で実写化された。シンデレラの人物像に主体性が補われるとともに、シンデレラの変身や、夜12時に馬車が南瓜に戻ってしまうプロセスについては、アニメーション版に忠実で、その特性がCGを用いて十分に実写的表現として実現されることが証明された。

2016年 1967年の『ジャングル・ブック』(The Jungle Book)が、ファブロー監督 (Jon Favreau, 1966-) のもとで同名で実写化された。ウォルト・ディズニー (Walt Disney, 1901-1966) の没後50周年を記念する作品として、彼の開拓した語る動物と人間の共存するアニメーションの世界を、実写映像として実現した。

2017年 1991年の『美女と野獣』(Beauty and the Beast)が、コンドン監督 (Bill Condon, 1955-) のもとで同名で実写化された。ベルの主体性が増し、野獣と恋敵ガストンの塔上の対決がアクション映画的に演出されるという変化があったが、燭台リュミエールや時計コグズワース、茶器のポット夫人とチップ、箆箭のガルドローブなどの活躍については、アニメーション版に忠実で、その忠実性がCGを用いることで、アンティークの精巧さとキャラクターとしての活躍を兼ね備えた形で実写的表現に転化された。

2018年以降 『ピノキオ』(Pinocchio, 1940)がロン・ハワード監督 (Ronald William Howard, 1954-) のもとで、『101匹わんちゃん』(One Hundred and One Dalmatians, 1961)³⁷がティンバース監督 (Alex Timbers, 1978-) のもとで『クルエラ』(Cruella)として、『ティンカー・ベル』(Tinker Bell, 2008)がストラウス監督 (Victoria Strauss, 1955-) のもとで実写版として製作中である。

このように、ディズニー・ピクチャーズ社のリメイク事例は、いずれも、アニメーション映画と実写映画の表現特性の融合という点で、映像表現の新境地を開拓している。これらが可能になるのは、同社における綿密な映像編集の伝統に加え、グループ傘下にディズニー・シアトリカル・プロダクションズを抱え、たえず実上演での配役・振付に秀でていることも手伝っているだろう。も

37) 同作には、ブエナ・ビスタ社のもとでヘレク監督 (Stephen Robert Herek, 1958-) のもとで『101』(101 Dalmatians)として実写化した例がある。しかし、飼い主の上司に名優グレン・クローズ (Glenn Close, 1947-) を起用し、その人物描写に集中するもので、映像技術面での新境地が前面に出てはいない。

はや、フィクション長編においては、アニメーション映画と実写映画の表現上の境界は限りなく曖昧である。遠からぬ将来、『モアナ』の実写版が製作されることは十分に予測できる。

1-3. タトゥーの技術および意匠の継承

世界中のいたるところでタトゥーのあるミイラが発見され、有史以来、人類がタトゥー文化を営んできたことが知られており³⁸⁾、当然、それぞれの土地でさまざまな呼称が用いられていた。西欧諸国でタトゥーの語が定着したのは、イギリスの海洋探検家クック (James Cook, 1728-1779) が1769年にタヒチに到着し、それまで出身国で「pricks」や「marks」と呼ばれていた技術を、「印をつける (to mark something)」ことを意味するタヒチ語にもとづいて、タトゥー (tattoo) として伝えたためである。

ところが19世紀から20世紀にかけて、タヒチのみならずポリネシア一帯のタトゥーはいったん、伝統から姿を消した。この消滅の経緯については、一般に「島民の多くがキリスト教に改宗し始めると、身体に何らかの変工を施す事を禁止してきたキリスト教の教えにしたがい (中略) 約150年近く、タトゥーはタヒチの歴史から姿を消す」³⁹⁾といった見方がなされている。しかしながら、タトゥーとキリスト教の「教え」そのものとの関係については、より慎重な検討が求められる。なにしろ17世紀には、キリスト教徒が聖地への巡礼の記念や信仰の証として、聖地でタトゥー処置を受けていた例も知られる⁴⁰⁾。宣教師たちが伝道先でタトゥーを禁止した根拠は、教義よりもむしろ、自分たちの宣教の地ならしとして、派遣された地域に根付くあらゆる文化を「未開 (uncivi-

38) アルジェリアのタッシリ・ナジェール遺跡 (10000 年前)、埃伊の堺にあるエッツタル・アルプス (石器時代)、エジプト (紀元前 4160 年頃)、シベリアのウコク高原の僧侶 (紀元前 5 世紀)、中国の新疆ウイグル自治区 (4000 年前) が知られている。Theresa M. Winge, "Tattoos," *Encyclopedia of clothing and fashion*, ed. by Valerie Steele, Farmington Hills: Charles Scribner's Sons, 2005, Vol.3, 268-269.

39) 神山歩未, 「アイデンティティ・ポリティクス: ポリネシアのタトゥーをきっかけに」, 『名古屋大学人文科学研究』39, 2010, 76.

40) Margo DeMillo, *Ibid.*, 44.

lized)」なものとして一旦否定することになり⁴¹⁾、並行して、19世紀に西欧各国で開催された万国博覧会では、世界の諸文化ならびに「タトゥーをはじめとする人間の奇怪さ」が「展示」され⁴²⁾、未開性のイメージが強調された。

ニュージーランドにおいてタトゥーの伝統が失われた経緯については⁴³⁾、これらとは若干観点を別にする消滅経緯が指摘されている。マオリ族には、死者への敬意から、モコ——顔面に曲線を描くタトゥー様式⁴⁴⁾——をもつ死者の頭部が保存される習慣があったが、これらが西欧人の収集対象となったというのである⁴⁵⁾。はじめのうち、モコの審美性により、西洋の武器と交換されていたが、モコをもつ者が、モコ収集目的で殺害されるケースの増加にともなって、マオリ側がモコの風習を捨てたという。

今日のポリネシア地域のタトゥーは、こうした様々な経緯を経ていったん消滅した。しかし、「1980年代に（中略）民族アイデンティティの再構築と土着文化復興運動が次々と起こ⁴⁶⁾るにしたがい、20世紀初頭までの民族学的「デッサンをもとに意匠が再現され、それをサモアに残るタトゥーの技法を元に再興された」⁴⁷⁾。

タトゥーの意匠についても、西欧と太平洋地域との接触史の中で、大きく3つの影響関係があるようだ。まず1784年ごろ、家系表示や安全祈願の機能を担っていたタヒチ地域のタトゥーを、クックの率いる船員が身にほどこし、タヒチの線画的タトゥーの意匠が西欧に伝わった⁴⁸⁾。これと並行して19世紀はじめまでには、動植物やライフル銃のようなモチーフを含む西欧的意匠を、タヒチやハワイの人々がタトゥーの意匠にとりこんだ⁴⁹⁾。その後1891年に北米でオ

41) Margo DeMillo, *Ibid.*, 47.

42) Margo DeMillo, *Ibid.*, 48.

43) 首都ウェリントンでは、モコを持った人々が1918年まではみられた。A. H. McLintock, “Maori Material Culture: Tattooing,” 1966, vol.2, 444.

44) モコの場合は、単に皮膚に針で着色するのではなく、肉を切開して色素を埋め込む。A. H. McLintock, *Ibid.*, 428.

45) Chuck Eldridge, “Maori Tattoo,” *Tattoo Archive*, 1990 fall, 76.

46) 神山歩未, *Ibid.*, 77.

47) 神山歩未, *Ibid.*, 78.

48) Margo DeMillo, *Ibid.*, 45.

ライリー (Samuel O'Reilly, 1854-1909) がエジソン型ミシンを応用して機械式タトゥー技術によって、グラデーションを含む新しい表現が生まれた。

その後、ポリネシア各地のタトゥー文化は、先述のように西欧との接触過程で消滅するが、1980年代に復興されるようになり、その際、意匠を民族学的デッサンから、技法をサモアに残るタトゥーにより復興した⁵⁰⁾。

ディズニーは『モアナ』製作にあたって、サモアのタトゥー師スルアペ (Su'a Peter Sulu'ape) に監修を求めたという⁵¹⁾。しかし、彼が監修し認定した——あるいは認定しうる——のが、映画内のタトゥーのどの側面についてなのかは不明である。2つの可能性をみておこう。

第一に、スルアペは、モトウスイ地域の人々の身体に刻まれたタトゥーの意匠を検証したかもしれない。しかし前出のケリーの発言にあったとおり、ポリネシアは単一民族ではなく、「数百万の」文化がある以上、どの意匠との比較検討が可能だというのであろうか。サモア諸島の伝統的タトゥーについていえば、「全体として大海の旅を表現し、図柄は、自然の木樹や草花や日常的な道具や建物からなっていて、概して左右対称である」⁵²⁾といわれる。モアナの父親のほかモトウスイ村民の身体には、太陽・波・植物・オールの模様が彫られているが、基本的に左右の対称性を欠く上、身体のどちら側にタトゥーの重点を置くかも個人によってまちまちであり⁵³⁾、その点では、ハワイにおける「身体上の左右における対照性が必須ではない」⁵⁴⁾という伝統に近い。一方で、こ

49) Margo DeMillo, *Ibid.*, 45, referring to Adrienne Kaeppler, "Hawaiian Tattoo: A Conjunction of Genealogy and Aesthetics," In *Marks of Civilization*, ed. by Arnold Rubin, Los Angeles: Museum of Cultural History, 1988, 157-170.

50) 神山歩未, *Ibid.*, 77.

51) Sage Young, "All Of Maui's Tattoos In 'Moana' Show How Culturally Important The Demigod Is," *Bustle*, November 23, 2016, <http://www.bustle.com/articles/196388-all-of-maui-tattoos-in-moana-show-how-culturally-important-the-demigod-is>, accessed on March 7, 2017.

52) Lisa Altieri and Omori Emiko, *Skin Stories: the Art and Culture of Polynesian Tattoo*, 2003. [Video, 57 mins]

53) 耕作する人々 [0:07:46], 踊る人々 [0:07:59-0:08:10; 0:08:13-0:08:14], 野菜を調理する老人 [0:12:46-0:12:58], Amazon Video.

のアニメーション作品の独自のタトゥー様式である、マウイの業績やミニ・マウイのような役柄がタトゥーとして現れる点は、同じポリネシア地域の中でも、マオリ族の「家族の歴史やアイデンティティを彫り込む」⁵⁴⁾という伝統に近いかもしれない。

第二に、スルアペは以下の場面について自らの技法との比較検証をするにとどまった、という可能性もある。モアナの成長過程においても、身体にタトゥーを刻む風習は身近である。風通しのよい空間で、モトゥヌイの青年たちの身体にタトゥーが施される間、痛みに悲鳴をあげる青年を脇でモアナが励ます⁵⁶⁾。この場面で刻まれているのは、三角形・四角形の連鎖と、これを応用した船や魚の模様である。しかし上述したように、タトゥーの意匠はポリネシア全体としては多様であり、それを検証するのは、困難であることを越えて、おそらく不可能である。

2. 逸脱・篡奪・移植 — 置き去りにされたポリネシア

本節では、『モアナ』が、ポリネシア文化をどのように篡奪しているのかを考える。ポリネシアが、ケリーの言葉にあるとおり「数百種類の言語」を保有する、まさに多様性の地域である以上、網羅性への期待は筆者の能力を越えている。そこで雑駁ではあるが、地域別に4つの事例をピックアップする⁵⁷⁾。4つの地域とは、フィジー、タヒチ、トンガ、サン・クリストバル島の4つである。フィジーとタヒチは英仏の植民地化を経た地域における『モアナ』受容のモデル、トンガとサン・クリストバル島は、それぞれ西欧からの独立性の高い地域における『モアナ』受容のモデルとなろう。後二者のうち、トンガは植民

54) Altieri and Omori 2013.

55) Altieri and Omori 2013.

56) 0:12:22-0:12:31, Amazon Video.

57) 筆者は、ポリネシア地域諸語の門外者であり、加えて、現時点まで現地調査の機会を持っていない。本節での考察は、欧米語のうち、主に英語と仏語の諸媒体に現れる範囲でのことに過ぎない。上記の弱点に起因する学術的欠落が、今後、ポリネシア諸語ならびに現地調査などによって修正されることに期待している。

地化を経ず独自の歴史を編んできた地域であり、サン・クリストバル島は、生物多様性で広く知られるガラパゴス諸島の中にあつて地質学的にも最古の特徴を持つ。

2-1. フィジー（イギリス連邦加盟国）の場合

映画評者シモンズは『フィジー・タイムズ』誌において、「神話的主人公を描いたポリネシア文化からの逸脱」を論じている。

どう見ても、この映画は、神話的な男性主人公を描いたポリネシア文化から逸脱している。女性の主人公モアナが、自分の民を導くべき人物として選任されているのだ。彼女は強情であり、狡猾で自信家の半神マウイに対して主導権を保つ。（中略）しかしまあ、これはファミリー向けのカートゥーン映画なのであつて、映画好きが必ず好きになる映画でもあろう⁵⁸⁾。

「しかしまあ（But hey）」という表現には、「目くじらを立てることではないかもしれないが」といった苦笑交じりのニュアンスが感じとれる。こうした語調には、古来より継承されてきた神話からの逸脱について、違和感が消化しきれないことが表現されている。物語の中で活躍する人物像の性別が逆転しているということについて、文中に表現された違和感をより身近に感じるために、私たちの立場に置き直して、同様の事態が日本古来の神話について発生する場合を想像すると、それはたとえば、ヤマタノオロチを前にしたスサノヲの大奮闘がクシナダ姫の手柄として描かれた感覚にあたるかもしれない。

この逸脱を生みだしているのは、端的に言えば、映画の中で女性の自立性や指導性を表現すれば直ちに「良いこと」だと受け取る今日の欧米的感受性⁵⁹⁾である。神話から逸脱して女性キャラクターに「活躍」の場を与える脚本上の戦

58) Matilda Simmons, "Riding the waves of Moana," *The Fiji Times Online*, November 26, 2016, <http://www.fijitimes.com/story.aspx?id=380006>, accessed on February 27, 2017.

略は、たしかに欧米においては成功している。たとえば『フィラデルフィア・インクワイアラー』紙のデラクシャーニは「正真正銘のフェミニスティック・プリンセス」⁶⁰⁾と論じているし、『ル・モンド』紙のルチアーニは、「ディズニー映画のプリンセスが（中略）ついに夫選びという運命の古い鉄鎖を断ち切った点で重要な映画であり、これによって、冒険上の限界も表現上の限界も遥かに広がった」⁶¹⁾と評価している。しかし、「ポリネシアの神話に基いている」と繰り返し広報しながら、ポリネシアで暮らす人々の伝承や彼らがそこに寄せる想いよりも、欧米的な価値観の反復を重んじる姿勢が「文化的篡奪」と評されるのは必然的と言わねばならない。

2-2. タヒチ（フランス領ポリネシア）の場合

タヒチでは、2016年11月に、フランスと同様のタイトル『ヴァイアナ』で公開された。ただし、同月から2017年3月にかけての、タヒチにおける仏語系3紙における記事13点を参照するかぎり⁶²⁾、本文での表記こそ「Vaiana」となっているものの、記事に挿入されるポスター図やロゴ類は、奇妙なことに、そろって英語圏と同様の「MOANA」である。

ディズニーからの2015年末の公式発表によれば、仏語版において「モアナ」ではなく「ヴァイアナ」という役名が選択され、これにならって欧州諸国版では「ヴァイアナ」に統一された⁶³⁾。役名変更の経緯は公式には明らかにされて

59) Stacy Smith, “The data behind Hollywood’s sexism,” *TED*, Filmed in October 2016, http://www.ted.com/talks/stacy_smith_the_data_behind_hollywood_s_sexism. accessed on April 30.

60) Tirdad Derakhshani, “‘Moana’: Disney’s funny, colorful girl-power adventure,” *The Philadelphia Inquirer*. November 22, 2016, <http://www.philly.com/philly/entertainment/Moana-Disneys-first-feminist-heorine.html>, accessed on accessed on April 30, 2017.

61) Noémie Luciani, « Vaiana, la légende du bout du monde » : 1 héroïne de Disney qui préfère la mer au prince charmant. *Le Monde*. November 25, 2016. http://www.lemonde.fr/cinema/article/2016/11/25/disney-ose-une-heroine-qui-pense-a-la-mer-pas-au-prince-charmant_5037664_3476.html, accessed on April 20, 2017.

62) *La Dépêche de Tahiti* (<http://www.ladepeche.pf>); *Tahiti Infos* (<http://www.tahiti-infos.com>); *Tahiti Pacifique* (<http://www.tahiti-pacifique.com>).

いないが、風評には諸説ある。辞典型掲示板プロジェクトの『ウィキペディア』には「フランスにおける著作権の問題」と記述されたが、『テレグラフ』紙や論説ブログ型『ハフポスト』誌は「イタリアのポルノ女優で政治運動家の故モアナ・ポツィを連想させる名だから」と推測している⁶⁴⁾。

映画公開から約半年を経た2017年4月、政府出資によりタヒチ語（レオ・マーオヒ）版の公開が報じられた。この時のタイトルは『モアナ』である。記事によると「翻訳作業は2016年11月には開始されていたが2017年3月までかかった。この作業に取り組んだ専門家チームは、タヒチ語学習者のための教育ツールとして推進できるのではないかと考えている」⁶⁵⁾。タヒチ語版『モアナ』は、タヒチの文化庁（le ministre de la Culture）主催で、当月内では2会場で2日間「無料上映」され、さらにタヒチ内の学校ならびに仏系ポリネシアの文化施設に1000枚のDVDが無料支給される計画である⁶⁶⁾。

以上の経緯をめぐって、タヒチにおける『モアナ／ヴァイアナ』受容の特殊性が3点、浮かび上がる。

63) “En France, Moana s’ appellera Vaiana,” *DisneyPixar*, December 9, 2015, <http://www.disneypixar.fr/news/2015/12/09/4655-en-france-moana-sappellera-vaiana/>, accessed on April 30, 2017.

64) ‘5. Production,’ in “Vaiana : La Légende du bout du monde,” *Wikipedia* (fr.wikipedia.org), accessed on April 30, 2017. Tristram Fane Saunders, “Disney renamed its new film Moana ‘to avoid confusion with porn star,’” *The Telegraph*, November 16, 2016, <http://www.telegraph.co.uk/films/2016/11/16/disney-renamed-its-new-film-moana-to-avoid-confusion-with-porn-s/>, accessed on April 30, 2017. Anonym as HuffPost, “Pourquoi le prochain Disney” Vaiana “ne s’appelle pas” Moana “dans tous les pays,” *Huffington Post*, November 18, 2016, <http://www.huffingtonpost.fr/2016/11/18/disney-moana-vaiana-oceania-cinema/>, accessed on April 30, 2017. 名称変更が、『ウィキペディア』に記される「著作権の問題」によるなら、映画タイトルの競合が想定できるのは、米国ドキュメンタリー史の父フラハティ（Robert J. Flaherty, 1884-1951）がハワイ諸島の海を取材した1926年の『モアナ』であろう。同作は、「モアナ」という語が「ハワイ語の海」として英語圏で周知される源にもなった有名作だ。フラハティの出身・活動の地であるアメリカ合衆国内で一切問題にならなかったタイトル権が、著作権条約では全く異質のフランスで問題になるという状況も考えづらいので、おそらく『テレグラフ』紙や『ハフポスト』誌の記述が的を射ているのだろう。

65) Anonym as JeH, “Moana en tahitien aussi à Moorea,” *La Dépêche de Tahiti*, April 21, 2017, <http://www.ladepêche.pf/moana-tahitien-a-moorea/>, accessed on April 30, 2017.

第1にタヒチ地域の政治的文脈である。実は、2016年11月の時点で、世界各国に支部をもつディズニー⁶⁷⁾が製作していた仏語版は2種類あった。フランス向けの『ヴァイアナ』と、カナダにおける仏語使用者向けの『モアナ』である。タヒチ居住者の大多数が仏語を使用しているという状況を尊重するなら、両バージョンのどちらを採用しても大差ないはずだが、政治的に「仏領」であるために「本国」フランスと同じ『ヴァイアナ』が採用されたのである。ここには1980年代にポリネシアの旧植民地地域が次々と脱植民地化していく中で、タヒチが「仏領」としての存続を選択した歴史が『ヴァイアナ』上映に反映している。ただし、カナダの仏語版『モアナ』でなくフランス向けの『ヴァイアナ』が選択されたことについては、一つだけ、タヒチ文化にとって好ましい点がある。「モアナ」という役名は、ハワイ語の「海」であるが、「ヴァイアナ」という役名は、タヒチ語の「岩清水 (eau de roche)」に由来するからである⁶⁸⁾。したがって「ヴァイアナ」という役名はタヒチ語文化圏には、本質的に馴染み易かったはずである。

第2に、グローバリゼーションの時代における経済的あるいは商活動的文脈である。広く知られるように、フランスをはじめ欧州諸国は米国産業に対する親和性がやや低い。商活動面では、これまでマクドナルドやフォードといった米国企業が進出するたびに反対デモが起こったのが記憶に鮮やかだし、映画文化についても、ハリウッドやディズニーといった米国の大型スタジオに対する冷笑的な論調が色濃い⁶⁹⁾。したがって、ディズニーの場合、キャラクター商品事業についても当然、フランスあるいは欧州市場向けの「ヴァイアナ」よりも、米国を中心に展開される「モアナ」のラインナップがはるかに豊富であり、タ

66) Anonym as LDT, “Moana, un outil pédagogique au service de REO,” *La Dépêche de Tahiti*, April 19, 2017, <http://www.ladepeche.pf/moana-outil-pedagogique-service-reo/>, accessed on April 30, 2017. See also “Compte rendu du Conseil des ministres,” by La Présidence de la Polynésie française, April 12, 2017, <http://www.ladepeche.pf/wp-content/uploads/2017/04/Compte-rendu-du-Conseil-des-ministres-mercredi-12-avril-2017.docx>.

67) 正式名称はウォルト・ディズニー・カンパニー (The Walt Disney Company)。

68) ‘5. Production,’ in “Vaiana: La Légende du bout du monde,” *Wikipedia* (fr.wikipedia.org), accessed on April 30, 2017.

ヒチでの事業展開には「MOANA」のロゴを印象づける広報戦略が有益である。具体的には、タヒチ語と結びつきの深い「Vaiana」ラインと共に、米国発の「MOANA」ラインでのキャラクター・イメージを並行的に広報する戦略である。新聞・雑誌をはじめとする各種メディアで『ヴァイアナ』が批評される際に、ポスターやロゴ類で「モアナ」ラインが提示されるのは、ポスターやロゴ類を提供するディズニー・グループ側の媒体コントロールだといえる。

第3に、タヒチ語版『モアナ』の成立をめぐる言語的脈絡である。主人公の役名ならびにタイトルを『モアナ』とすることで、地元市場において仏語版『ヴァイアナ』と区別しやすいという便宜も考慮された可能性はあろう。一方、上記の商活動的文脈により、約半年かけてコントロールされた媒体を通じて、タヒチ地域内において商標としての「MOANA」が、タヒチ言語文化圏にふさわしいものとして浸透しており、それこそが、タヒチ語版のタイトル設定の本質的理由である可能性が高い。

結果的に、本来、タヒチ語ときわめて親和性の高い「ヴァイアナ」という名は、タヒチ語版、つまり、タヒチ語そのものの「語り」からは欠落し、「モアナ」という語に置換（supersession）された。そして今や、政府公認で仏系ポリネシアの文化施設に浸透することが期待されている。ディズニーによる文化的篡奪は、政治的にも商活動的にも言語的にも、明瞭に浮かび上がる。

69) 中島恵『ディズニーランドの国際展開戦略』名古屋：三恵社、2014、96-97。ただし実は、アメリカの画一性の象徴としてのディズニーへの危機感はやヨーロッパに限ったことではない。『タイム』誌・『ライフ』誌の映画評欄の主幹を努めたアメリカの映画史家シッケル（Richard Schickel, 1933-2017）は、1968年刊行のディズニー評伝で書いている。「ディズニー・マシンは子供時代の2つの宝——神秘と安らぎ——をスタズタにして、方向付けられた一つの夢を分かち合って有難がるように着想されている。このマシンは各々の人格にミッキー・マウスの帽子を乗っけてはアメリカ風に養成する。資本主義的観点からすると見事だが、文化的観点からするとひどく恐ろしい。」Sébastien Roffat, “Disney : Un héritage contrasté,” *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, dir. par A. de Baecque et Ph. Chevalier, Paris : PUF, 2012, 235.

2-3. トンガ王国（イギリス連邦加盟国）の場合

モアナの父トゥイは島全域を治める長^{おさ}で、その長子たるモアナも頭部に暖色の羽根飾りを大量につけて観衆の前に立つという、継承者披露式のような場を数回経験している（図2）。また、父トゥイはモアナを連れて「長たちの高台^{おさ}」に登り、積み上げられた石版の塚が、自分の父祖にあたる長たちの歴史を表していることを教え、「もうすぐお前はここに石を積む。お前は人々の未来だ」と告げる（図3）。こうした対話によれば、この島、あるいはこの地域の「長^{おさ}」の立場は選任制ではなく世襲制の、いわば王朝的なものである。



図2 後継者披露（左：頭部の飾り、右：居並ぶ観衆）⁷⁰⁾



図3 長たちの高台^{おさ}⁷¹⁾

70) 映画『モアナ』, 0:09:11;0:09:13, AmazonVideo, <http://www.amazon.com/gp/product/B01MRNUJUO/>. 図2に示した式典場面（0:09:11-0:09:25）の数年前（0:08:35-0:08:38）と数年後（0:11:37-0:11:57）にも、モアナが同様の式典を経験したことが示されている。

71) 映画『モアナ』, 0:10:24, AmazonVideo, <http://www.amazon.com/gp/product/B01MRNUJUO/>.

王朝史やトゥイ (Tu'i) という呼称から、ポリネシア文化圏の多くの人々の脳裏に浮かぶのは、トンガ神聖王 (Tu'i Tonga) であろう。トンガ王朝は、約1000年にわたって交易大国として栄え、太平洋の島々の中では唯一、西欧諸国による植民地化にも見舞われなかった歴史を誇る。トゥイという呼称は、ポリネシア文化に馴染みのない者の耳には単なる人名として響くが、トンガ王国はもとより、ポリネシア文化圏の多くの地域⁷²⁾においては紛れもなく称号である。

モアナは半神マウイと対面した際、自らを「モトゥヌイから来た、トゥイの娘モアナ」と名乗る。この表現は、ポリネシア文化外の者の耳には単に身元を表すために父親の名前を示す慣習——たとえば「アミナダブの娘エリシェバ」(Ex. 6:23) とか「アビハイルの娘エステル」(Esth. 9:29)——のように聞こえるが、ポリネシア文化圏の人々の多くは、同じ表現をおそらく「王の娘モアナ」——これに対応するのはたとえば「ファラオの娘ビトヤ」(Chron 1. 4:17)——として受け取るだろう。このような齟齬をふまえて、海上におけるモアナとマウイの以下の対話をみると、欧米人にとっては自然でも、ポリネシア文化圏の人々にとっては極めて珍妙な対話であろうことが推測できる。

モアナ：ねえ、船の操縦を教えて。

マウイを大海の向こうへ連れて行くのが私の役目よ。

操縦ぐらい、えっと、操縦ぐらいできなくちゃ。

マウイ：大事なのは波を見つけることだ、プリンセス。

ただ操縦したり、綱を結んだりするわけじゃない。

わかるかい、進もうとしているのは海さ。

72) 特にサモアとフィジーにとって、トンガは12世紀ごろから重要交易国である。トンガが「帝国」であるかどうかについては、研究者によって諸説あるようだが、「貿易・年貢・交換をめぐるトンガ的システムは、政治的連合・親類的絆を結びつける海洋的ネットワークとして機能していた」。Matt K. Matsuda, *Pacific Worlds: A History of Seas, Peoples, and Cultures*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012, 27-28.

どう進んできたのかを知り、
今どこに居るのか、見きわめなくちゃいけない。

モアナ：わかったわ。

でもまず、私はプリンセスじゃないわ。
おさ
長の娘よ。

マウイ：同じだろ、何も違わない。

モアナ：違うわよ。[0:51:44-0:52:13]

このような脚本が生まれた理由について、筆者は、『モアナ』製作陣が、同じディズニーの『ポカホンタス』(Pocahontas, 1995)の公開時に浴びた様々な批判とそこからの反省を「誤って」適用したためだと推測する。『ポカホンタス』は、西欧人とネイティブ・アメリカンとの遭遇を描いた作品である。実在のポカホンタス(1595-1617)は、セナコンマッカ文化圏の大酋長をつとめるポウハタン族のおさ長の娘で、政治交渉の道具として誘拐され、改宗・改名の上、ジョン・ロルフと結婚させられた。ところが、映画内ではジョン・スミスと自発的・積極的に恋愛し、しかも自立的に生地に留まることができたかのように描かれた。したがって『ポカホンタス』の製作・公開時には、史実の歪曲性がネイティブ文化継承系の団体から大いに批判された。たとえば、ネイティブ・アメリカン文化教育財団からディズニーの歴史検証班に派遣されたカスタロー＝マクガバン(Shirley Little Dove Custalow-McGowan)は、「ポカホンタスという名前さえ提示しなければ良い映画なのだが」⁷³⁾と述べ、最終的には、映画の製作者クレジットからの除名を願い出ている⁷⁴⁾。こうした批判と並行して、彼女の誘拐の背景には、ネイティブ・アメリカンの諸族におけるおさ長の立場を西

73) Elaine Dutka, “Disney’s History Lesson: ‘Pocahontas’ Has Its Share of Supporters, Detractors,” *Los Angeles Times*, February 09, 1995, http://articles.latimes.com/1995-02-09/entertainment/ca-29997_1_native-american, accessed on April 30, 2017.

74) Gary Edgerton and Kathy Merlock Jackson, “Redesigning Pocahontas: Disney, the ‘White Man’s Indian’ and The Marketing of Dreams,” *Journal of Popular Film and Television*, 2(24): 90-98, 95.

欧における「帝王」⁷⁵⁾のような世襲権力者——実際には部族内の奉仕者、部族間の調停者として選任された立場——と捉える誤解があったという周辺状況⁷⁶⁾も、広く知られるようになった。

『モアナ』の制作陣は、90年代の失敗を繰り返していないことを表明しようと、「プリンセスではない」という台詞を盛り込んだのだろう。しかし、ポリネシア地域を代表する王朝においても、映画の設定においても、「トゥイの娘」は、紛れもなくプリンセスである。西欧人が、北米大陸入植期に諸部族の^{おき}長の娘を王女と誤解した歴史への反省を『モアナ』に織り込むことは、結局、ネイティブ・アメリカンと入植者の摩擦を、ポリネシア内部の出来事——王女と半神との遭遇——に、一方的に移植することでしかない。言い換えるなら、「プリンセスではない」という台詞は、アメリカの企業がポリネシア地域を山車にして自分たちの歴史を語ってみせた証左にもなっている。

この他、トンガ内では『モアナ』の予告編映像が発表されて以降、半神マウイによって「肥満したポリネシア人」という否定的ステレオタイプの定着を懸念する声が多く挙がった⁷⁷⁾。ポリネシア地域——とりわけニウエ、クック諸島、ナウル共和国、トンガ王国——は、今日の世界的な問題である「肥満」に関して、たびたび WHO や EPODE により統計ランキングの上位に取り上げられてきた地域である⁷⁸⁾。描写上の巨大さが「半神」という特殊存在に関するもので

75) John Smith, “The Generall Historie of Virginia, New-England, and the Summer Isles,” 1st edition in 2006, 37, electronic edition by University of North Carolina at Chapel Hill, *Documenting the American South*, <http://docsouth.unc.edu/southlit/smith/smith.html>, accessed on April 30, 2017.

76) Gail Tremblay, “Reflecting on Pocahontas (1),” *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 2002, 23(2), 121.

77) See for example, Anonym, “Disney’s overweight Maui sparks debate,” *Matangitonga*, July 4, 2016, <http://matangitonga.to/2016/07/04/disney-s-overweight-maui-sparks-debate>, accessed on April 30, 2017.

78) トウモロコシや豆を中心とする伝統的な食生活からアメリカの簡便食への移行、ならびに、近隣諸国の酪農羊産物などが原因と言われる。Cindy Tran, “How Tonga became the most obese country in the world thanks to ‘mutton flaps,’” *The Daily Mail Australia*, January 16, 2016, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3406191/Tonga-obese-nation-world-thanks-New-Zealand-mutton-flaps.html>, accessed on April 30, 2017.

あったとしても、心理的なアレルギーを喚起するのは自然なことである。まして、ポリネシア地域における肥満の問題は、そもそも西欧諸国との接触により引き起こされたのではなかったか。筆者の記憶では、1980年代のテレビ・ドキュメンタリーに、トンガ王国の人々が、ケンタッキー・フライド・チキンに代表される米国系の食産業によって肥満を抱えるようになったという指摘があった。植民地主義について、自由経済の名の下で、この地で数千年にわたって育まれた食文化が、大量生産を前提とする食品群によって変容させられたのが原因である⁷⁹⁾。先に見たとおり、サモア系サッカー選手フイマオノ＝サポルは、単に「島々を釣り上げて食った野郎」と書いたのではなく、わざわざ「フライにして」という文言を加えている。「フライにする」という調理法には、西欧諸国とりわけ米国の食文化が示唆されているとみてよいだろう。米国産映画における「肥満したポリネシア人」の描写は、当の地域においては、加害者が被害者の傷痕を茶化しているようにさえ受け取られうる事態かと推察される。

2-4. サン・クリストバル島（エクアドル共和国）の場合

モアナが初めてマウイに「トゥイの娘モアナ」と名乗り、海に漕ぎ出してから、プリンセスかどうかを議論するまでの間に、一つの事件——海賊カカモラの襲撃——が起こっている。椰子の実の形をした海の小人カカモラの軍勢は、可愛らしい暴れん坊たちであり、毒矢を放ちながら意味不明な叫び声をあげているだけだが、画面の様子から、命の女神テ・フィティの心臓は、周辺海域の征服の象徴としてたえず狙われていることが伝わってくる。

この海のギャングたちは映画公開前の2016年7月の時点では、「ディズニーの太平洋映画ではニュージーランドのスターたちが光を浴びる」⁸⁰⁾ことの印で

79) 伝統的食文化の中心は芋・魚介類・ココナツであったのに対し、西欧諸国から、小麦粉・コンビーフ・バター・甘味飲料などが輸入されるようになった。井上昭洋「食生活の近代化と伝統的身体観・健康観の変容——トンガ健康減量大会の事例研究」, 北海道大学文学研究科紀要, 2001, 105: 5.

80) Siena Yates, “Moana: Kiwi stars set to shine in Disney’s Pacific tale,” *New Zealand Herald*, July 26, 2016, http://www.nzherald.co.nz/entertainment/news/article.cfm?c_id=1501119&objectid=11681132, accessed on April 20, 2017.



図4 『モアナ』のカカモラ⁸¹⁾

あるかのように挿絵付きで扱われていたが(図4)、映画公開後には、ポリネシア系の新聞メディアから姿を消した。

カカモラ(kakamora)という語は、西欧諸国においては、メラネシア伝道にあたった聖公会牧師フォックス(Rev Charles E Fox, 1878-1977)がソロモン諸島滞在中に現地の人々からつけられた「あだ名」⁸²⁾として知られている。サン・クリストバル島北西部のアロシ地方では「極小の人種で、山岳地帯に生息すると言われ、彼らについての物語は多数伝承されている」⁸³⁾。現地の人々にとっては「小さな悪戯好きの山岳民」⁸⁴⁾のイメージがあり、「林や洞窟に住むリングゴ3つぶんほどの大きさの人型の生き物」⁸⁵⁾として、さらに近年は「マキラ [=アロシ南方の港]の母系社会の祖先にあたり、自己複製していた原初的存在」⁸⁶⁾として伝承されていることも知られるようになった。

81) S. Yates の記事からの転載。ただし、記事内にキャプションはなく「カカモラ」として掲載されているわけではない。

82) A. Capell, “Book Review: Charles E. Fox, Kakamora,” *The Journal of the Polynesian Society*, 1962, 71(4), 418-419, p.418. Michael W. Scott, “To be Makiran is to see like Mr Parrot: the anthropology of wonder in Solomon Islands,” *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 2016, 22(3): 474-495, 482.

83) Charles E. Fox, “kakamora,” *Arosi-English dictionary*. Revised edition with English-Arosi Index, by Mary Craft, Canberra: The Australian National University, 1978, 237. 同辞典は1920年代から1930年代にかけてフォックスが書き留めた資料にもとづき約12000語を収録している。D. S. Walsh, “Book Review: C. E. Fox. ‘Arosi-English Dictionary,’” *Oceania*, 1975, 45(4), 324.

84) Ibid.

85) Charles Fox, *The Threshold of the Pacific*, 1924.

しかし映画『モアナ』が公開された今、世界中の人々にとっての「カカモラ」の概念内容が、現実的にどのようなものになったのかは、この語をウェブ上で検索すればすぐに分かる。それは今や、人類学的研究が伝える「人型の」「山岳民」といった諸特徴を全て失った、「椰子の実の形の」「海賊」として提示されるのだ。アロシの人々が「祖先」として伝承してきた大切な存在を、ディズニーが、全く別の姿へと書き換えてしまった。これもまた文化的篡奪の根源的な一形態といえるだろう。

3. タトゥー男マウイと北米におけるタトゥー表象

3-1. 動くタトゥーという着想

(1) 刺青の男 (1951, 1969) とムービング・インク (2015)

映像的視野で「動くタトゥー」が構想・実装されたのは比較的最近のことである。2015年に、メディアアーティストのオスカー&ギヤスパーは、凹凸のある対象に投影する映像をコンピュータ制御するプロジェクション・マッピング技術を下敷きに、人体表面においてリアルタイム制御する技術を開発して、「ムービング・インク (Moving Ink)」として特許取得した⁸⁷⁾。こうした技術の開発には、西欧社会において、タトゥーが変化するのを見たいという期待が、潜在的に高まっていることが示唆されている。また、このような技術は当然、映画表現に直結しうるものである。

小説の領域では、すでに1950年代に「動くタトゥー」が描かれていた。ブラッドベリ (Ray Bradbury, 1920-2012) の幻想小説『刺青の男』(The Illustrated Man, 1951) は、未来から来た変幻自在な鬼婆——千年の劫を経た婆に見えるかと思うと二十の小娘に見えたりする⁸⁸⁾——から一晩で施された全身の刺青が「動く」という設定の物語である。

86) Michael W. Scott, *Ibid.*, 482.

87) Mindy Weisberger, “Moving Ink : Cool Animation Tech Brings Tattoos to Life,” *Live Science*, February 29, 2016, <http://www.livescience.com/53879-projection-mapping-brings-tattoos-to-life.html>, April 30, 2017. 投影事例集は以下を参照。 <http://vimeo.com/oskargaspar/>.

その男は、全身のタトゥーを見世物小屋で披露することで糧を得ているいるが、動くタトゥーは、「その男」の意に反して、勝手に十八の物語を編んでいく。つまりこの小説において「動くタトゥー」は、『デカメロン』や『カンタベリー物語』と同様の「枠物語」の外枠として機能している。

絵が動くから、おれはクビにされる。おれの刺青があばれるのは、みんなにきらわれるんだ。どの刺青も、ちょっとした話になっている。じいっと見ていると、一つひとつの刺青が、みじかい話を語るのさ。三時間も眺めていりゃあ、十八か二十くらいの話がおれの体の上にかかる。声もきこえるし、いろんな考えも伝わってくる。ただ見ていさえすりゃいいんだ⁸⁹⁾。

この小説にもとづいて1969年に制作されたスマイト監督（Jack Smight, 1925-2003）の同名映画では、「タトゥーが動く」という幻想性は後方に退いている。その理由は、第一に幻想への移行のプロセスが異なっていることである。幻想的な物語群は、小説の中では、一人称態の人物が「その男」の肌を見つめている間に肌の上のタトゥーが「動き始める」形で展開されるのに対し、映画の中では、タトゥーを持つ男のめまい——補色光の点滅——を経て展開される。その瞬間から、各々の物語が実写で演じられ、タトゥーの図柄はスクリーン上に現れていない。第二に、知覚の形態が逆転してしまうことである。小説に含まれていた二次元／三次元のギャップが、三次元で撮影され二次元で展開される映画には成立しないし、小説を読む者が想像の中で感じ取っていた香りも、映画からは香ってこない。たとえば枠内物語の「子供部屋」は、室内に居る者の心が放射する精神磁波を、その部屋が正確にキャッチして望みどおりの場面をつくりだすことを繰り返し、いつかその者の心を飲み込んでしまう物語であ

88) レイ・ブラッドベリ『刺青の男』、小笠原豊樹訳、東京：早川書房、2013、Kindle edition, location 99.

89) ブラッドベリ、同書、location 113.

る。主人公夫妻は、子どもたちをピーターとウェンディと名づけたことから夢物語の好きな夫婦であることがうかがえる。ジョージが妻を励ます。

しっかりしなさい、リディア、壁なんだよ。(中略) つまるところは、ガラスのスクリーンに、高感度の立体カラー・フィルムが映写されて、それに臭音装置オドロフオニックスや何かが働いているだけなのさ⁹⁰⁾。

『刺青の男』で、「その男」は、かつて自分の身にタトゥーを施したことを深く後悔し、タトゥーの施術師を恨んでもいる。

襟までボタンをかけておくのは、もう1つわけがある。俺が道を歩くと、ぞろぞろついてきやがる。みんな、この絵を見たがる。かと思うと、みんな見たがらない。(中略) おれは、そのときは笑ったがね。今になってみれば、思い当たる。(中略) もう五十年間、毎年夏がくるたびに探してるんだ。あの婆ばばあを探しだしたら、きっと殺してやる⁹¹⁾。

社会心理誌家のマドフィスは、タトゥーの有無がすでに一般化した北米社会においても「見たところほとんど不快感を与えない月並みなタトゥーにも後悔を覚える人が多い」ことに着目し、タトゥー消去・修正を専門に扱うクリニックでの聞き取り調査を行って、タトゥーが担っている象徴的機能の限界を論じている⁹²⁾。医師・患者の双方を含む22名へのインタビューによると、タトゥーには象徴における意味の相対性と固定性が分ちがたく結びついており、今日の広範囲な「タトゥー・リグレット」の原因になっている。身体に刻まれた象

90) ブラッドベリ、同書、location 203.

91) ブラッドベリ、同書、location 87-108.

92) Eric Madfis and Tammi Arford, “The dilemmas of embodied symbolic representation: Regret in contemporary American tattoo narratives,” *The Social Science Journal*. 50(4), 2013: 547-556.

徴としてのタトゥーは、本人の意に反して「意味を語る」ことがある。タトゥーが担う意味は、他人が眼にした際に、自分がそのタトゥーに込めたのとは異なる意味で受け取られることがある。外国旅行中に、意味の重心が変化するのだが、意味の相対性にまつわる「タトゥー・リグレット」である。また、タトゥーを彫って数年たってから、新しい流行語や社会事件が発生し、あるいは、家族関係や人生観が変化しているにもかかわらず、依然として肉体に固定されているタトゥーを嫌悪するようになるのが、象徴の固定性と人生の動態性の乖離にまつわる「タトゥー・リグレット」である。

(2) モアナ (2016) 《俺のおかげさ》

一般に、時代や地域の異なる世界を説明するのは、時間がかかり、映画を冗漫にする危険がある。SF映画領域で、緩慢な雰囲気そのものを「作品の美学」として楽しむ場合もあろうが、それはおそらく、キューブリック、タルコフスキー、マリック等の特権であり、少なくとも児童向けエンターテインメントの発信においては致命的な欠陥となりうる。したがって、近年のディズニーは、主人公の人生観や前日譚を、軽快な歌にのせて短時間で紹介するスキルを積んできた⁹³⁾。『モアナ』の楽曲《俺のおかげさ You're Welcome》は、このような脈絡上にある。

半神マウイは、楽曲《俺のおかげさ》において、半神伝説の紹介とあわせて映画キャラクターとしてのマウイの「お調子者」な性格を発揮する。マウイは、

93) 人生観の提示については、ウォルト・ディズニー時代のいわば「古典的ディズニー」においては、『白雪姫』(Snow White and the Seven Dwarfs, 1937)の《私の願い／I'm Wishing》や『ピノキオ』(Pinocchio, 1940)の《星に願いを／When You Wish Upon a Star》のように緩徐な曲調が主流だったが、近年、軽快化の傾向があるように思われる。代表的なものとして、『美女と野獣』(Beauty and the Beast, 1991 and 2017)の《朝の風景／Belle》における人生観の提示、『アナと雪の女王』(Frozen, 2013)の《雪だるまつくろう／Do You Wanna Build a Snowman?》によるメインストーリーの前日譚などが挙げられよう。この他、古典期からの過渡期にあった『プリンセス・オブ・エジプト』(The Prince of Egypt, 1998)の《川の子守唄／River Lullaby》のように、曲調そのものは緩徐だが、ワニの襲撃や大型船の舵といった事件を盛り込むことで冗漫さを避ける事例もある。

遠方からやってきたモアナを、自らの名声によって訪れたファンだと思い込み——あるいは思い込んでいふりをして——《俺のおかげさ》と歌い、神話上「有名なベテン師」⁹⁴⁾らしく、歌のノリの勢いで、モアナを岩間に閉じ込めてしまう。

楽曲《俺のおかげさ》の中で、タトゥーが歌詞とともに示すマウイの業績は6点に及ぶ。提示順に追うと、天を持ち上げたこと、火の怪物から火を盗み出したこと、太陽の進行速度を遅らせて昼間を長くしたこと、風を導いたこと、海から島を引き上げたこと、巨大なカニ——後に登場するタマトアだと考えられる——を打ち負かしたことである。マウイの肌にはタトゥーとして現れるミニ・マウイ⁹⁵⁾は、単に、身体表面上に「絵巻」として鎮座するのではなく、各業績を「動作」として体現し、しかも、それが人間たちに讃えられる様子までもが2度にわたって提示される。ナレーションで伝えたならば十数分はかかりそうな神話上の業績を、3分間で示すことをと可能にしたのは動くタトゥーである。『モアナ』において、動くタトゥーは、まさに「芸術的な驚異であり、かつ、物語を描写するユニークな道具」⁹⁶⁾である。

3-2. 見えるタトゥー——自他の境界をめぐる映画的意図

(1) ケープ・フィアー (1991) とメモメント (2000)

スコセッシ監督 (Martin Scorsese, 1962-) による『ケープ・フィアー』 (Cape Fear, 1991) は、1962年の同名映画のリメイクである。異常犯罪者ケイディは、自分に有利な情報を裁判で主張しなかった弁護士ボーデンを恨み、服役中に独学で法学を修め、報復を正当化する沢山の言葉をタトゥーとして身体中に刻んでいる⁹⁷⁾。狙われる身となったボーデンに付き添う弁護士が眉をよせて述べる

94) Martha Beckwith, *Hawaiian Mythology*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1970, 226.

95) キャラクターとそのミニ・バージョンの関係は、ディズニーの近年最大の成功作『アナと雪の女王』 (Frozen, 2013) のスピノフ短編『エルサのサプライズ』 (Frozen Fever, 2015) におけるオラフとミニ・オラフの関係を思い起こさせる。

96) Sage Young, *Ibid.*

とおり、もはや「彼の身体は読むもの」となっている。ケイディは、社会復帰の様々な刺激の中で服役中の怨恨の記憶が紛れてしまうことを避けるべく身体中に復讐の思いを刻んだのだ。出所後、はじめは「お礼参り」として法に触れない範囲での嫌がらせをしていたが、最終的には、タトゥーという象徴シニフィアンの固定性が呪縛となって、全身火傷して——つまりタトゥーが消滅して——死ぬまで、報復を止めることができない。

このような映画表現は、服役中に自発的にタトゥー処置を受けるケースが多かった1940～1960年代の動向を反映しているとともに、タトゥー処置を受ける動機についての1990年前後の動向を反映している。1970年代の「タトゥー・ルネッサンス」を経て、この頃、タトゥーの動機の重心は、「集団への帰属」意識よりも、「個性」とりわけ「個人的な語り」や「反抗心・反骨精神」へと移行しつつあった（表1）。

表1 肉体改造（body modification）の二大領域の動機⁹⁸⁾

| | タトゥー | ピアス |
|--------------|------|-----|
| 美・芸術性・ファッション | 38 | 28 |
| 個性 | 59 | 36 |
| 個人的な語り | 52 | 30 |
| 肉体的忍耐力 | 21 | 20 |
| 集団とのつながりや帰属 | 48 | 26 |
| 反骨精神 | 38 | 19 |
| 精神的・文化的伝統 | 15 | 15 |
| 中毒 | 3 | 3 |
| 性的動機 | 17 | 20 |
| 特に理由なし | 2 | 3 |

97) 彼はフィルム・ノワールに登場する多くの悪役と同様、聖書の言葉を引用することで自分の悪事を正当化しているのが、身体に刻まれたタトゥーの多くは聖書からの引用である。「復讐はわたしのすること」(Roman, 12: 19), 「わたしの時が近づいた」(Mat., 26: 18), 「主は罰をお与えになる」(1 Thes., 4: 6), 「主なる神に依り頼み、わたしは信頼しまつる」(Ps., 91: 2), 「わたしの時はまだきていない」(John, 7: 6)。Adele Reinhartz, *Bible and Cinema: an Introduction*, New York: Routledge, 2013, 196.

98) Silke Wohlrab and Jutta Stahlb, Peter M. Kappeler, “Modifying the body: Motivations for getting tattooed and pierced,” *Body Image*, 4(1), 87-95. この研究は、タトゥーとピアスという肉体改造の二大領域の動機をめぐる1990～2006年の既存研究130件を動機10種類に分類したものである。

ノーラン監督（Christopher Nolan, 1970-）の『メメント』（Memento, 2000）も、『ケープ・フィアー』と同様に、復讐のモチーフがタトゥーに象徴化された作品である。主人公レナート・シェルビーは、かつて殺害された妻の犯人に復讐を誓いながらも、同じ暴行事件において、新しい出来事の記憶を10分間しか保てない傷害を負ったため、出会った人物や訪れた場所はポラロイドカメラで撮影してメモを書き込み、いっそう重要なことは自分の体にタトゥーとして彫り込む。映画は、物語論でいうファビュラスとシュジェの模擬実験ともいえるほど、前後関係が複雑に入り組むように編集されている。しかし、モノクロ映像で示される事件前の出来事とカラー映像で示される事件後の出来事が対比されたり、主人公にとっての「今」を示すべく一つの場面が再帰・反復するため、映画が進行するにしたがって、観客が2つのことを理解できる仕組みが出来上がっている。一つは、復讐の協力者たちがレナートの復讐衝動を活用して自らの敵を幾度も始末していることである。もう一つは、彼自身が、自身の前方性健忘症を自他への口実にしつつ復讐衝動の反復を生きがいにしている連続殺人鬼だということである。彼は出来事や自身の行為を、10分後の自分のためにポラロイドで残すのを習慣としているが、復讐という名目の殺人を終えてポラロイドに残した後、しばらくすると自らその写真だけを捨てる。記憶が保てないという虚脱感から逃れるべく、次なる「復讐」に自らを駆り立てる行為は、半ば自覚的な記憶破棄と言わねばなるまい。

これら2つの映画において、復讐者のタトゥーには、共通点が2つある。まず、タトゥーは「復讐の意志」を説明あるいは説得している。この説明・説得は、さしあたり映画内世界の自己に向けられたものだろう。自分が刺激の中で復讐を忘れてしまわないように（ケイディ）、前方性健忘症の自分が次に行動に移すべき事がわかるように（レナート）、彼らは自分の身体にタトゥーを刻む。ケイディやレナートのような復讐常習者のタトゥーの目的は、人生の動態性にあらがって固定された意味^{シニフィエ}を呼び覚ます点にあるため、彼らはマドフィスの指摘するような「タトゥー・リグレット」を経験しない。またタトゥーは、復讐行為を、映画内世界の他者全般に向けてあらかじめ説明している。ケイ

デイ（上半身の前面と背面）とレナート（四肢と上半身の前面）の文字の向きは、自身ではなく他者の視線に最適化されている。「あらかじめの説明」は、ケイデイの場合はボーデンに脅威を与える道具となり、レナートの場合は罪を弁明しつつ協力者を募る道具になっている。

したがって、タトゥーの映し出される映画において、^{エキストラ・ディエジェティック}映画外世界の観客が感じ取るのは、肌の露出とその提示をめぐる暴力性だけではない。観客は、^{ディエジェティック}彼らが映画内世界で経験している彫刻の痛みやその背景にあった復讐の祈り、そして他者への発信性をも感じ取る。つまり、タトゥーは結果的に、^{エキストラ・ディエジェティック} ^{ディエジェティック}観客が映画外世界から映画内世界へ感情的に移行するための仕掛けとして機能しているともいえる。

(2) デッドマン・ウォーキング (1995)

ロビンス監督 (Tim Robbins, 1958-) の『デッドマン・ウォーキング』(Dead Man Walking, 1995) は、映画の原作にあたるノン・フィクションの筆者である修道女プレジャン (Sister Helen Prejean, 1939-) が、罪状否認中の死刑囚ポンスレットを告解に導く物語である。二人のあいだでタトゥーが話題にのぼるのは、死刑執行直前の面談時、彼が罪を告解する直前のことである。投げ出されたポンスレットの左脚に日付の数列が刻まれ、彼の両腕に彩色調の模様が描かれているのが映され [1:30:43-1:30:55]、二人の会話が始まる。

プレジャン : その番号は何？

ポンスレット : マリオン [弟] にわかるように彫ったんだ。

俺が誰かに殺された時にさ、

俺の身体だってことがわかるように。

プレジャン : そういうの彫る時、痛かった？

ポンスレット : こういうのを見ると、あんた

俺のこと悪い奴って思うんだろ。

プレジャン : 思ってたより、いろんな色の肌を

持っているんだなって思ったわ。[1:30:56-1:31:41]

プレジャンは、平服で信者の日常とかかわり社会奉仕を行う聖ヨセフ派教会の修道女である。刑務所の教誨師から、修道女による告解に前例がないことや、平服ゆえ女性性が伝わりやすい外見のまま男性刑務所に入出入りすることをめぐって、たびたび辛辣な言葉を向けられ、外見にまつわる「偏見」の世界を身をもって生きている。ポンスレットとの面会に向かう車内ではいつも、集団心理から自ら動物を虐待した子供時代の記憶を反芻し、誰もが悪の誘惑に負けてしまうこと、外見による「偏見」を誰もが持ちやすいことを、日々、痛感している修道女である。だからこそタトゥーを肌色の多様性という価値的視野に置き換えてみせる。このタトゥーの会話の後、ポンスレットは、収監中に読んでいた聖書をプレジャンに贈り [1:32:04-1:32:39]、電話で母親と話し [1:32:40-1:34:00]、罪を告白する [1:34:35-1:36:20]。

映画『デッドマン・ウォーキング』では、両者の心が通い合うプロセスが、会話のみならず構図設定とカメラワークで克明に表現されている。二人の面談は、映画の序盤では、鉄の網の遮蔽性と反射によって相手の顔が見えづらいが [0:08:21-0:13:05 ; 0:19:00-0:20:18 ; 0:25:30-0:26:19]、両者が感情をぶつけ合い本気で交流し合う頃から、遮蔽網の反射光が取り除かれ [0:26:20-0:27:47]、あるいは遮蔽網そのものを映さない表現へと変化し [0:41:04-0:43:46]、移送先の刑務所での透明アクリル板を介した面談を経て [1:02:45-1:05:17 ; 1:09:36-1:14:15]、ついには鉄格子ごしに空気の交わる面談へと変化していく [1:25:35-1:26:32 ; 1:30:43-1:40:33]。鉄の網の遮蔽性から、アクリル板の透明性を経て、ついには鉄格子ごしに空気の通い合う交わりへと変化していき、作品の山場において、「皮膚 → 聖書 → 母親 → 告解」⁹⁹⁾の繋がりが発生する時、観客はプレジャンが、壁から空気へ、そしてタトゥーのほどこされた皮膚を突き抜けて、ポンスレットの魂に到達した実感を得る。タトゥーは「肌の表面にではなく肌の内部に施されているため（中略）他者の身体に入っていく」¹⁰⁰⁾原動力になる。『デッドマン・ウォーキング』におけるタトゥーは、登場

99) 媒介という視点から見ると「皮膚 → 本 → 電話 → 言語」と記述するのが適切かもしれない。

人物どうしの映画内世界における自他の境界を破っている。

3-3. 増えていくタトゥー —— タトゥー処置の映画の意図

(1) ドラゴン・タトゥーの女 (2011)

今日の一般的なDB——グーグルやIMDB——で「映画、タトゥー」を検索すると最上段にヒットするのは、フィンチャー監督 (David Fincher, 1962-) の『ドラゴンタトゥーの女』(The Girl with the Dragon Tattoo, 2011) である。ラーソン (Stig-Erland Larsson, 1954-2004) の「ミレニアム」三部作 (2008-2010) にもとづいてスウェーデンで製作された3つの映画¹⁰¹⁾にもとづいている。

主人公の女性リズベット・サランデルは、個人情報収集能力に秀でたハッカーで、もう一人の主人公ミカイルと共に、殺人・性的暴行・企業犯罪の絡まった複雑な事件を解決していく。彼女は、映画の開始時点ですでに、全身にピアス (耳・眉・鼻・口・乳首) とタトゥー (背中全面・首筋) を持つが、こうした大量の肉体改造 (body modification) には、表1にみたようなタトゥー施術の動機のうち、特に否定的諸要素¹⁰²⁾が反映していることが伺われる。というのも、映画の後半部で明らかにされるように、彼女は、父の家庭内暴力により母が重傷を負ったことから14歳で父を殺害未遂し、精神病院に隔離された過去を持つからだ。その結果、彼女には、24歳となった現在も法定後見人がついており、彼女の法定後見人ビュルマンは、定期面会¹⁰³⁾の他に、サランデル自身の預金引出の条件として彼女に2度の性的虐待を行う。映画の前半部には、彼

100) K. Beeler, *Ibid.*, 6, referring to Alfred Gell, *Wrapping in Images: Tattooing in Polynesia*, Oxford: Clarendon, 1993, 36.

101) 小説の三部作とスウェーデン版の映画三部作のタイトルは、直訳すると『女嫌いの男たち』(2008/2009), 『火と戯れる女』(2009/2009), 『焼き尽くされる天の城』(2010/2009) である。

102) Wohlrab, *Ibid.*, additionally, see especially Aglaja Stirn et. al., “Motivations for body piercings and tattoos: The role of sexual abuse and the frequency of body modifications,” 2011, 190 (2-3): 359-363.

103) 『ドラゴン・タトゥーの女』, Amazon Video, <http://www.amazon.co.jp/dp/B00FW5SYEC/>. 初回面談 [0:35:40-0:37:55] のほか, 「面会に行けずすみません」 [0:51:00-0:51:05]。

女が虐待を受けた心身の傷への代償行為として、自他へのタトゥー施術を行う場面が描かれている。

ビュルマンの虐待の1度目は言語的侮辱と口唇性交の強要、2度目は手錠・電気ショック・寝台緊縛・肛門性交である。彼女は、ビュルマンの初回面談時の言動から彼を避け、定期面会も延期していたが、地下鉄の窃盗犯にPCを壊され [0:41:35-0:42:15]、急遽その購入費用が必要になったために、預金を引き出す必要が生じた。1度目の虐待である。やがて食品購入の必要 [0:52:05] が発生した。2度目の虐待である。彼女は経済的に逼迫していた。にもかかわらず、獲得した1万クローネ [0:57:09] のうち、3000クローネを投じて足首へのタトゥー施術を受ける [0:59:52-1:00:11]。ただし2度目の虐待行為に対する彼女の対応は、自己へのタトゥー施術のみでは終わらない。ビュルマン邸を訪れて、彼を床に緊縛し、虐待される最中に隠し撮りしたビデオを流し、肛門に鉄棒を挿入し、電気ショックを与え、蹴り、さらにタトゥー施術機を用いて彼の腹部に「私は嗜虐的なブタ・変態・強姦魔」という文字を彫る [1:04:35-1:08:10]。

サランデルが、映画内でタトゥーを増やしていく時、その行為は、代償の手段にも、復讐の手段にもなっている。彼女は、小柄さ¹⁰⁴やタトゥーやピアスや凶暴行為や天才的なハッキング技術などにより、幾重にも他者化された上で、ビュルマンに対して「美少女戦士 (waif-fu)」的¹⁰⁵に正義の制裁を加える。ただし、その行為の性格について、モレゴールは以下のように論じている。

サランデルは男根的用具を用いて象徴的にビュルマンへの性的暴行を果たした。今や、性的不均衡 [能動的男性／受動的女性] が逆転して、能動的女性が受動的男性に苦痛を与えた。しかしながら、逆転という

104) スカンジナビア人にとっては、小説に描かれた5フィートの身長は「小人」のようであり、また「アジア的に見える頬骨を持っていた」と描写されている。Kirsten Mollegaard, “Signs Taken for Warnings: Body Modification and Visual Pleasure in The Girl with the Dragon Tattoo,” *The Journal of Popular Culture*, 2016, 49(2): 358.

105) K. Mollegaard, *Ibid.*, 358.

解釈は的を射ていない。ビュルマンの行動はサランデルの肉体に対する性的欲望に基づくものだったが（中略）サランデルのほうは仇をとっているものであり、彼女のビュルマン襲撃は、彼への性的欲望という動機を欠いている。

おそらくタトゥーも同じである。この映画の中で、タトゥーはしばしば増えていくが、施術の本質の意味は、能動的な「する」行為として成立せず、受動性の延長にある「なされ返す」行為にとどまっているように見える。サランデルは、心身ともに傷つけられたからこそタトゥー施術院に向かったが、傷つけられなければ、性能の良いPCと食料を手に入れて、自らのハッキング技術で他人の生活を覗き見しながら、彼女なりの平和な毎日を送っていただろう。欲望や恋の対象も、復讐を終えた夜と同じように、自分の好みで選んでいたことだろう。

(2) グッド・ワイフ I 「言論の自由」(2010)

法廷ドラマ『グッド・ワイフ』シリーズ (The Good Wife, 2009-2016) は、多岐化するアメリカ社会の時事的話題をふんだんに盛り込みつつ、働く女性の家庭運営やファッションの多様性、企業就労者の高齢化などを軽快にショー化し、7年間全90エピソードにわたって、放送局CBSの看板番組の一翼を維持した作品である。魅力的な独身弁護士ウィル・ガードナーは、シリーズ主人公のアリシアに長年片思いを寄せつつも様々な恋をついばむ。彼はいわば、法廷シリーズにロマンティックな風味を添えつつ、テレビドラマ各回の時間調整に役立つネタを提供する役どころである。

このドラマには、きわめて能動的な「する」行為として、タトゥーを増やす女性が現れる。エピソード『言論の自由 Infamy』（米国2010年1月5日放送）に登場するこの女性は、ウィルの扱う民事訴訟の敵方の弁護士エミリー・タータンである。訴訟の初回弁論の出口で二人が「8時にホテルで」¹⁰⁶非公式の調整を約束する様子から、もともと何らかの知己にあったことが暗示される。そ

して今、二人はホテルの部屋で、示談の駆け引きをしている。ウィルが、日常は衣服で隠れている女性の背中タトゥーに言及することから、過去についての親密さが即座にあからさまになる。

ウィル : [自殺した] 母親の泣き叫ぶ録音テープを警察から入手したよ。

エミリー : ハッキリでしょう。

ウィル : そうさ。俺がパニックした女の声色で録音したのさ。

で、痛かったかい？

エミリー : え？

ウィル : 君のタトゥーだよ。

エミリー : 消してないわよ。まだあるわ。隠してるの。

[いったん部屋を出た彼女がメイクオフクリームを手にして戻る]

エミリー : 引き延ばしましょうよ。延期を申し立てるの。(中略)

ウィル : わお、増えてるじゃないか。

[ファスナーの開いた背中が映し出され、そこに

木樹の葉と鳥たちの黒いタトゥーが広がっている]

エミリー : 少しずつ増やしてるのよ。

(中略)

ウィル : 下はどこまで伸びてるの。

エミリー : かなり長く伸びてるわよ。

ウィル : 今夜の相談は終わりそうにないね。[I-11, 18:38-19:14]

彼女はブルネットの美人で、^{メイク}化粧も衣装も完璧であり、若年にして大放送局の顧問弁護士に収まる法務手腕を持つ。示談の事前交渉や裁判所での仕草には、魅力的な女としての自負と、それを職業生活で存分に発揮することをわきまえた者の自信がにじみ出ている。長期間にわたって、タトゥーを「少しずつ増や

す」のは、キングらの表現を借りれば「常習的なタトゥー処置嗜好」¹⁰⁷⁾にほかならないが、この心理学研究グループがタトゥーの常習性と関連付けるようなトラウマや反社会的行為といったものを、エミリーの人物像にあてはめる視聴者がいるとは考えがたい。発作的衝動や一時の思いつきによらず、「少しずつ増やしている」タトゥーは、「口実として引っ張り出すこと」¹⁰⁸⁾を超えた本来の意味で「美・アート」としか言いようのない類のタトゥーである。

文化誌において、女性の受動性はしばしば集合的概念として一括りにされ、見られることと抱かれることが同列に論じられる傾向があった¹⁰⁹⁾。しかし、エミリーの受動性は注視されることにものみ集中している。魅力的な女性として「注視される」受動性を最大限に発揮しながら、タトゥーの施術を受け、そして隠し、伸びていくタトゥーをいつ見せるか、そして、どこまで見せるか、決定の主導権を手放さずにいることが、彼女の能動性である。「見せる」能動性を獲得したエミリーにとっては、見つめられることさえ「注視させる」能動性に変化しているかもしれない。

この女性弁護士のタトゥーは、^{ダイエジェティク}映像世界内において、「下はどこまで伸びてるの」という台詞を通じて、かつて親密な関係にあった男女間の会話に、男性の新たな関心呼び覚まししている。しかしそれだけではない。^{エクストラ・ダイエジェティク}映像世界外に向けて、「少しずつ増やしている」という木樹のタトゥーが、自ら育ちゆく樹木のような自立的で有機的イメージを喚起する効果をも発揮している。

タトゥーは、伝統的に「目に入るだけで強い刺激を与えてきた」¹¹⁰⁾が、2010年時点においては、「目に入るだけで」はそのような効果がもはや期待できなくなっていたのかもしれない。前述のムービング・インク（2015）のように、「目に入る」ことにプラスアルファを加える必要があるからこそ、有機的に育

107) Keith A. King and Rebecca A. Vidourek, "Getting inked: Tattoo and risky behavioral involvement among university students, *The Social Science Journal*. 50(4): 542.

108) K. A. King, *Ibid.* 541.

109) たとえば、バージャー (John Berger) 他, 「'見ること' と '見られること」, 『イメージ——視覚とメディア』, 筑摩書房, 2013, 65-95.

110) K. Beeler, *Ibid.*, 2.

つかのようなタトゥーという演出がなされたのではないだろうか。

3-4. 語られる／語るタトゥー — タトゥー提示の映画的意図

(1) ゴーン・ガール (2012, 2014)

フリン (Gillian Flynn, 1971-) の小説『ゴーン・ガール』(Gone Girl, 2012) に基づく、フィンチャー監督 (David Fincher, 1962-) の同名映画 (2014) は、真実と虚実の狭間を描く作品である。この作品では、タトゥーをめぐる最近の意識がふれられている。傷害誘拐を偽装して失踪中の妻エイミーの日記に、「最先端の男」が望む女性像の一部としてタトゥーが登場する。男の映画屋たちが、「イケてる娘 cool girl」をでっち上げ、女性たちが、男の趣味に合わせて、そうした「イケてる娘」を演じる羽目になっていると嘆くくだりだ。

彼氏がベジタリアンなら、グルテンミート好きで犬に優しいのがイケてる娘だし、流行の最先端をいくアーティスト系なら、タトゥーを入れていて、マンガ好きでメガネをかけた凝り性の女がイケてる娘。
[0:10:40-0:10:50]¹¹¹⁾

シンクタンクのハリス・インタラクティブの調査によると、この小説が書かれた2012年は、タトゥーを目にした際に「知的」と感じる人口が8%に上昇した時期 — 2003年と2008年は5% — で¹¹²⁾、これは「セクシー」「反抗的」等と感じる人口が減少傾向に転じた時期や、またタトゥーをもつ人口が10%台から20%台に伸びた時期にも合致している¹¹³⁾。つまり2012年ごろに、タトゥー有りの女性であることは、視覚的な状態（形や色）や肉体的な状態（部位や大き

111) *Gone Girl*, Amazon Video, <http://www.amazon.co.jp/dp/B00U0U5MX0/>. 町山智浩『映画と本の意外な関係』集英社インターナショナル, 2017, 158より引用。原作小説で語られる「タトゥー」は、実は映画上では台詞化されていないが、小説を読んだ者には当然その場面が思い浮かぶということだろう。Gillian Flynn, *Gone Girl*, 2012, 210.

112) Samantha Braverman, “One in five U.S. adults now has a tattoo,” *The Harris Poll*. February 23, 2012, <http://www.harrisinteractive.com>, accessed on March 8, 2017, Table 5.

さ)は問われないまま、「最先端であること」と結びつく^{トーン}印になりうるという捉え方が出現した。

映像的観点からこの場面が興味深いのは、「日記に書かれたこと」がナレーション態で発声される間、スクリーン上に運転席のエイミーの無言の顔が写り、台詞と対応するような様々なタイプの女性が、スナップショットのように映し出される点である。エイミーの声が流れる間、女性たちはカメラアングル上、並行する車線を走る車内にいる人々で、エイミーは車窓から彼女らの姿を目にするという設定になってはいるが、これらの言葉は、エイミーが疾走前にエイミー自身が偽装した事件現場の残された日記内に書かれている。したがって、この場面は、^{ダイエージェティク}映画世界内の対象を劇中人物エイミーが描写しているのではなく、劇中人物の想念を映像的に提示したものだ。エイミーの声は、日記上に語られた時点として「オフの声」であり、また、スクリーン内に映し出される人物の再帰的確信としても「オフの声」であり、映し出される様々なタイプの女性たちの描写としても「オフの声」である。しかも、メガネをかけた女のカットには、マンガもタトゥーも映し出されない。すなわち、タトゥーは語られているが、映し出されることがない。

フィンチャー監督が映画内でタトゥーを視覚化するのは、上記場面の9分後である。傷害誘拐を偽装するためにキャンプ場コテージに宿泊するエイミーが、瀟洒な造りのプール・サイドで日光浴をしていると、コテージの隣人グレッタがビキニ姿でやってくる。エイミーが、自ら偽装した顔の殴打跡のために創作した(嘘)説明をすると、同情した素振りのグレッタが「独りにしてあげる」という仕草で立ち去る。エイミーが見送るグレッタの後ろ姿には、腰部に、羽を広げた天使のタトゥーが彫られている。映画内では今度こそエイミーが「タトゥーのある女性」を眼にした。だがグレッタは、彼氏次第の女性でも「マンガ好きでメガネをかけた凝り性」の女性でもなく、主体的で勧のいいワルである。グレッタは、エイミーの所持金目当てに、キャンプ場で知り合った男と組んで部

屋に押し入る。知能犯のつもりのエイミーの実情を見抜いていることからみて、プールサイドでの同情の仕草は、おそらくフェイクだったろう。

エイミー：こんなこと、彼の差し金なの？

グレタ：私が彼にやれって言ったんだよ。

エイミー：あなたたちが出ていったら、すぐに警察を呼ぶわ。

グレタ：あんたは、メガネは偽物だし、全髪を染めてるし、ナンシーって名乗ったのに、呼んでも気づかない。何かから逃げてるだろ。

理由なんか、こっちの知ったことじゃない。

だけど警察なんか呼べないってことはわかる。

あんた、マジで殴られた経験なんかなさそう。

[1:38:14-1:38:34]

『ゴーン・ガール』に描かれた2つの場面は、タトゥーにおける^{シニフィエ}意味が単に相対的であるだけでなく、タトゥーの有無に記号性など端からないと伝えてあるかのようなものである。しかし、私たちは時代の空気にあわせて、あらゆるもの——たとえばタトゥー——から記号性を読み取ろうとする本性が備わっている。だから、目に入ってもいないタトゥーを、先端性や「凝り性」^{トークン}の印として論評の場に引きずりだすと思えば、実際に目に入ったタトゥーからは何も読み取らない。タトゥーに記号性が備わっているなら、そこにはグレタの知能も物語られていたのかもしれないが、いずれにしても、私たちはそれを警戒し漏らすのである。

(2) 独立的／非独立的なミニ・マウイ

ミニ・マウイは、楽曲《俺のおかげさ》においては、もっぱらマウイの過去を再演するだけの存在であったが、その後、自ら「語る」ようになる。

ミニ・マウイは、マウイの本音を映し出す鏡のようにも見える。マウイがモ

アナとの会話の中で、「怖くない」と発言するやいなや、顎を震わせて逃げまどうからだ。しかし、マウイがミニ・マウイをたしなめるので、観客は、両者に別個の自我が備わっているらしいことに気づく。

モアナ：もしかして、これ [テ・フィティの心／心臓] が怖いのか？

マウイ：いや、いや。ハッハッハ、怖くないさ。

[ミニ・マウイの無言劇]

マウイ：おい、ほっといてくれ。じゃなけりゃ

脇の下にひっこんでろ。[0:44:00-0:44:11]

別個の自我を持つミニ・マウイは、おどけて、マウイの敗戦歴をあざ笑う。スコアボードを出してマウイがテ・カーに負けたことを示すのだ。

マウイ：溶岩怪物のテ・カーをやっつけたこと、あるかい？

モアナ：いいえ。あなたは？

マウイ：(無然として無言)

[ミニ・マウイの無言劇] [0:49:29-0:49:39]

また、ミニ・マウイは、マウイの「お調子者」な性格を共有している。テ・フィティの心／心臓を返しに行く旅をマウイが断り続けるので、モアナは、そこに目をつけて [0:49:55-0:49:56]、マウイをおだてる道具にする。「テ・フィティの心／心臓を奪ったことで、今の貴方は世界の災難だけど、テ・フィティに心／心臓を返したら英雄だわ」。さっそくマウイの肌の上でミニ・マウイが、モアナの語った情景を演じる。楽曲《俺のおかげさ》の中でマウイを讃えていたのと同じ民衆から喝采を浴びる中、「マウイ！ マウイ！ マウイ！」という小さな囁き声が聞こえる [0:50:40-0:50:44]。カメラがマウイの肌や顔を映している間、この声は、ミニ・マウイを称える民衆の声がマウイの脳内で響いているように感じられるが [0:50:44-0:50:47]、やがて、モアナがマウ

イの背後から彼の耳元で喝采の声を発している姿が映る [0:50:47--0:50:49]。喝采の音が、登場人物の心中を描く「オフの音」から、別の登場人物の発する「インの音」へと移行する瞬間をアニメーションにおいて表現し、喝采は「オフの音」ではなく「フレーム外の音」だったことを視聴者に気づかせる秀逸な場面である。

つまるところ、マウイとミニ・マウイが、それぞれ独立した自我を持っているとしても、二人は、文字通り、あるいはタトゥーらしく、切っても切り離せない仲にあるのだ。マウイが、モアナを囿にしてタマトアから「神の釣り針」を取り戻し、「さあ俺の時代がやってきた」と大見得を切る時、ミニ・マウイが鷹の姿に化ける姿が映し出される [1:02:43]。この時、観客はマウイが「鷹に化けようとしている」と認識する。だからこそ、次の数秒間、マウイが、太った金魚や鯨や、太ったカメレオンや豚に化けてしまう時に、笑い声を挙げるのだ。ミニ・マウイが、マウイが何に化けようとしているか、その企図を誰よりも早くキャッチできる点で、ミニ・マウイはマウイの第一の理解者でもある。

4. 結 び

本論では、『モアナ』に描かれた半神マウイのタトゥーをめぐって、ポリネシア地域のアイデンティティに根ざすものかどうかの検討と、映像表現上のとりくみについてさぐってきた。筆者は、前者については、ポリネシアのアイデンティティ復興運動への敬意に根ざす可能性は低いと考えている。また、後者については、1950年代から構想されてきた「動くタトゥー」や、1980年以降に高まってきた「タトゥー・リグレット」を経て、2000年代以降、多様な映像的演出のもとに置かれてきたタトゥーを土台にして、時代の要請に適合する成果が感じられる。2つの点を総合すると、『モアナ』制作陣は、米国の自由主義政策とそこで培われたやや無遠慮な風土の中で、他文化への敬意をかなぐり捨てて、描きたいものを描きたいように描きぬいたということになろう。しかし、

そうした無遠慮さは、歴史の長いスパンでは、軍事的・経済的上位にたつ者たちが絶え間なく繰り返してきたことである。また、芸術表現には、世間的呵責を割り切らなければならない契機がある。それを現代の「ポリティカル・コレクト度チェック」の中でやりとげた姿勢には、逆説的ながら、ある種の清々しささえ感じられる。

ミニ・マウイの活躍や、マウイとミニ・マウイの対話は、先に見たマドフィスの調査対象となった「タトゥー・リグレット」の状況にある人々のタトゥーナラティブ語りを思い起こさせる。

タトゥーは、自己から切り離せないで、『メメント』の例を引くまでもなく、備忘にはきわめて有効である。しかし、人が、自分の記憶に刻みたいことと、他人に提示したい思いとは、異なることも多い。ところが、タトゥーは両者をごちゃまぜにして提示してしまう。ミニ・マウイがマウイの敗戦歴を肌表面に提示してしまう事例は、たとえば「二度と手を出さないようにドラッグを服用した日付を彫った」ことを後悔する23歳の青年マリオの事例に似ている。他人は、タトゥーをつけた人物の本音が、鏡のごとくタトゥーに映し出されていることを期待するからだ。したがって、タトゥーを持つ人物は、時折、嘘をつかなければならない状況に追い込まれる。

僕が、これを彫ったのは、他人からいちいち尋ねられたり、他人に話して聞かせるためじゃありません。そんなこと考えもしませんでした。タトゥーのおかげで、隠しておきたいと思っていることが、どれほど晒されてしまうことか。人ってものは、他人のタトゥーを見ると知りたがるんです、なぜタトゥーがあって、そのタトゥーが何を意味しているのか。(中略)だから、その日付に、サメに襲われたとか何とか、とんでもない話をしてみせるんです¹¹⁴⁾。

114) Madfis, *Ibid.* 551.

人生は動的だが、タトゥーは肉体上に固定される。マウイの身体に刻まれたミニ・マウイに、モアナが目をつけて、マウイ説得のためにミニ・マウイを活用する事例は、背中に「ボストン茶会事件」の絵を刻んだことを後悔する27歳の青年トニーの事例に似ている。彼が2005年にそれを彫った時点で、「茶会」は、故郷ボストンへの思いや非暴力抵抗に対する左派的共感を意図するものだったが、2008年頃から右派がそれまでの政治活動委員会（PAC: Political Action Committee）に代わるポピュリスト運動を「ティーパーティー運動」と名付けて展開するようになった。「奴らはその意味を完全に乗っ取ったんだ」¹¹⁵⁾。

消えることの期待されるタトゥーは、現実においては除去施術で消される。しかし、映像の世界では、消滅のみならず動的变化が期待されるだろう。本論の範囲では、増えていくタトゥーと動くタトゥーを描いた映画のみを扱ったが、『モアナ』のマウイは、現時点ではアニメーション映画の領域で「物語を描写する道具」の先駆例となり、今後は、実写映画の領域でも実現していくことだろう。ムービング・インクのような技術が成立した現時点で、たとえば『刺青の男』のような幻想譚は、リメイクの好機といえるのではないか。映画におけるタトゥー表現については、『モアナ』にとどまらず¹¹⁶⁾、今後も見守ってゆきたい。

115) Madfis, *Ibid.* 553.

116) 本論は、西南学院在外研究制度による2016年8月から2017年8月にかけてのカナダ滞在中に執筆している。