

【論文】 ディズニー・アニメーション『モアナと伝説の海』を巡って

後藤 明 (南山大学)

はじめに

アニメーションの最新作 *Moana* 『モアナと伝説の海』（以下『モアナ』）が公開された。英語圏では昨年 11 月の感謝祭に合わせて封切られ、興行的には一定の成功を収め、日本でも 3 月 10 日に公開され、話題を呼んだ。筆者は 12 月の初頭、試写会で字幕スーパー版を実見、同月、研究旅行で赴いたハワイでこの映画に対する反応を見聞いた。また映画の公式パンフレットに背景たる古代ポリネシアやカヌールネサンスについて執筆を依頼された（後藤 2017）。

ディズニー側は制作にあたって太平洋のできるだけ観光化していない場所で調査を行い、またポリネシア人を中心とした研究者や文化活動家、航海士や音楽・踊りのプロからなる「Oceanic Story Trust」を形成し、現地の協力を得て映画の制作監修を行ったとする。また映画制作の取材地の中心地のひとつサモアでは、ディズニーが主催のアニメーション教室を行って、現地にノウハウを還元しているとする。

しかしこの映画は 11 月の発表前から批判的な意見もネット上で飛び交っていた¹。

簡単に予想がつくことだが、この「Oceanic Story Trust」の人選について批判が起こっている。「なぜ、これら少数の人々が選ばれたのか。その選考の基準は？」などの公開質問状とその返答などが掲載された。その結果、映画に批判的なウェブでは「Oceanic Story Trust」メンバーの名前がいわば「晒され」ているが、ポリネシア人どうしがこのようなことをするに至ったのは不幸なことである。

映画公開前のことであるが、マオリの抗議によって入れ墨を模した子供用ハロウィン服の回収事件も起きた。映画ではマウイという神が全身入れ墨をしたかたちで描かれており、それを模した子供用のハロウィン服が人間の皮膚のようで気持ちが悪いか、神聖な入れ墨を晒すからよくないなどの批判から、ディズニー側は回収を余儀なくされ謝罪もしたのだった。

ミネソタ大学でエスニック・スタディーズを教えるヴィンス・ディアス (Vince Diaz) 氏が『モアナ』批判の急先鋒に立った²。彼によると、少数民族からモチーフを搾取し、

¹ アーカイブスとして <https://app.box.com/s/00ik6p55eyb3mh7jrh1kyz0owugqvbbv> 参照。

² ディアス氏はポンペイ島出身の人類学者で、2007 年、筆者がトヨタ財団の助成金で行った「環フィリピン海カヌーサミット」をグアム大学で行った時、当時グアム大学のスタッフとして協力を得た方である。また 2016 年グアムで行われた「太平洋カヌーサミット」を石村智（東京文化財研究所）氏らとともに企画した際、中心的に協力いただき、会議では司会を努めた方でもある。

通俗的なイメージが消費されることによって、結局、差別性が増長される、という批判は『モアナ』に対しても言えることだという。

ディアス氏は、『モアナ』が太平洋の文化を白人の、あるいはディズニーの土俵に載せ、莫大な収入を上げることで、オセアニアにおける文化の搾取とポスト植民地主義を推し進め、オセアニアに暮らす人々には百害あって一利なしだと喝破する。また『モアナ』で描かれている文化的要素は太平洋各地の文化要素の雑多な混合であり、現実にはありえない折衷である。また自分の出身地のポーンペイ島のようなマイクロネシアおよびメラネシアはこの映画ではまったく無視されている、といった多くの問題を含んでいるという。

ネットで表明されている批判の多くは、このような問題を孕むアニメが美しい 3D 映像によって表現されることによって、麻薬のような危険性をもって青少年の心を蝕むことに向けられている。つまり一見、美化あるいは無菌化されているが、実は危険な毒を含んでいるというのである。

ディズニーの成功は単発的な作品に起因するのではなく、その周到な商業戦略の構築であるといわれる (e.g. 能登治 1990 ; 有馬 2003 ; ブライマン 2008)。この延長上で考えると、『モアナ』は一見、環境保護を訴えるような内容であるが、ディズニーはお得意の「抱き合わせ商法」によって、関連する様々なプラスチック製商品を生かそうとしている。これによってディズニーはさらに大きな利益を得る一方、環境への悪影響を及ぼすだろうという。

そして、この映画を批判的に評価する facebook のページ「Mana Moana: We Are Moana, We Are Maui」も立ち上がり、現地の文化活動家や研究者たちの間でも種々の批判が展開され³、また 2 月にハワイのカウアイ島で開催された ASAO (Association of Social Anthropologists in Oceania) では『モアナ』に批判的な研究者がセッションを行った。さらに、ディアス氏はブリガム・ヤング大学ハワイ校で行われた講演でも批判を展開し、その内容は YouTube で閲覧できる⁴。

本論では、毀誉褒貶があるとはいえ、ディズニー映画の影響は多大であることに鑑み、この映画が日本人、そしてオセアニア研究に対して持つ意味を論ずる。

I. 『モアナ』の諸側面：オセアニアの人類学から

A. ハワイキ

ハワイキはポリネシアの源境、ホームランドである。もともとポリネシア神話で祖先の国とされるのがハワイキで、ハワイの語源ともなっている。かつてこの語源のた

³ <https://www.facebook.com/manamoanawearemoanawearemaui/?fref=ts>

⁴ 注 3 の Facebook から閲覧できる。

めにポリネシアのホームランドはハワイであるとされた時代があったが、近年の考古学および言語学の研究によって、それは東部ラピタ文化の地域であるトンガ・サモア付近であると言われている (Kirch and Green 2001 ; 後藤 2003 ; 石村 2011)。

しかし今から 3000 年ほど前に東進してきたオーストロネシア集団は東部ラピタ地域に到達すると、その後 1000 年から 1500 年ほど滞留する。『モアナ』もそのように移動をやめた人々が主人公となっている。したがって『モアナ』は端的に「ハワイキ」を舞台にした物語であり、映画では「モトゥヌイ」という島の話となっている。

ちなみにモアナの父親は Tui で、これは Tui Tonga 等、チーフや王の称号に使われる語彙である。母親は Sina で、ポリネシア全域で知られる女神のシナ／ヒナから来ている (後藤 2002)。さらにモアナのフルネームは Moana Waialiki である。/wai/は水を表す語彙だと思われるが、ハワイキに想定されるトンガ語やサモア語では/w/音は存在しない。トンガ語やサモア語なら vai である。一方、/w/音はハワイ語やマオリ語には存在し、ポリネシア祖語で再構されている (Ross *et al.* 2003)。モアナのフルネームに/w/音が存在するというのはポリネシア祖語から作った名前であると推測される。ちなみにポリネシア祖語で海を表す語彙は/moana/である。

このようにこの映画の内容は考古学や言語学の成果を取り入れたものとなっている。

B. マウイ

ポリネシア全域で知られている半神半人 demigod でトリックスターでもある。島を釣り上げたり、早く動きすぎる太陽を捕まえて正常なスピードにしたり、鳥が独占していた火を盗んで人間にもたらしたりする文化英雄であり、女神ヒナが母親とされることもある (Orbell 1966 ; 後藤 2002)。この映画に関してもっとも早く批判を浴びたのが、このマウイに関してであった。前述した入れ墨を模した子供用ハロウィン服への批判に加え、マウイがメタボに描かれていることへの批判、つまりそれがポリネシア人のステレオタイプを助長する、という批判である。

肥満に描かれた問題だが、マウイはそもそも神話的存在で正しい姿はありえない。神話の中ではマオリ神話で全身入れ墨というバージョンがあるくらいで、その体型については言及がない。さらに、もっと痩身あるいは筋骨隆々、すなわち「かつこ良く」描くべきというのは、むしろ近代の西洋の身体観念やダイエット思考などに影響されているという再批判もある。要するに「デブでなにが悪いのだ」という再批判もある。

C. 物質文化と生活風景

『モアナ』の背景に描かれている生活情景や道具類はどのように評価されるか？

アニメ史上最高売上を記録した『アナと雪の女王』は北欧 (=と思われる) の港町にある王国が舞台であったが、このアニメには生活感が感じられないという指摘がある：

作品中の遠景から、半島状に突き出た城下の都市部と海岸から山岳広がる地方部からなる小国のように見える。主な産業は「貿易」と語られているが、何を売り買いして国を維持しているのかは不明だ。地理的条件から考えれば海洋資源が主な取引商品にも思われるが、作中には漁港も魚市場も描かれていない。畑に適した土地柄には見えないが、城下の港にも野菜市らしきテントしか見当たらない……作中で唯一描かれているのは氷の切り出しだけだ (叶 2014: 108)。

一方、『モアナ』ではタパ打ちのシーンや網やウケを使った漁労のシーンなど物質文化や生業の場面が描かれている。筆者は全体としては概ね許容できる描き方だと感じたが、細かく観察するといろいろな議論が可能である。

たとえば登場人物が体につけている装身具や頭飾りなどである。父トゥイの首に掛かっている飾りはマッコウクジラの歯から作ったと思われ、フィジーで造られる首飾りの *sisi* に似ている (Clunie 1986: Figure 108 & 109)。しかし、材料となる鯨歯の大量供給は西欧の捕鯨船が来た後のことであり、この種のペンダントはハワイキの時代には合わない可能性がある。

ただし、篠遠喜彦らが明らかにした東部ポリネシア文化の古層 (Archaic Eastern Polynesian Culture) には形態の異なる鯨歯のペンダントがあった。それはマルケサス諸島のハネ、ソシエテ諸島のマウピティ島、ニュージーランドのワイラウ・バー遺跡などから出土した鯨歯製あるいは貝製の模造品も含めた出土品から推測される (Bellwood 1979:322-324,388-390)。すなわちトゥイたちがハワイキから東部ポリネシアへの移住を開始した集団であるなら、『モアナ』で描かれている時代に鯨歯のペンダント自体は存在していたと仮定することが可能なのである。

また神殿でチーフを継承する者が石を積み上げるシーンがある。モアナの父であるチーフは一人娘のモアナにチーフを継がせたいと念願し、神殿で石を積むことでチーフを継承するように望んでいた。それに対しモアナは外界に憧れているのでそれを逡巡する、というシーンである。しかし神殿に石を積むというのはポリネシア本来の風習ではない。たとえばハワイの海岸に石が積んであるのはツーリストの仕業であり、州立公園の現状を変える行為で望ましいものではない。そのためハワイ人からこのシーンへの抗議があった。

D. カヌールネサンス

1975年にハワイで復元されたダブルカヌーのホクレア号は、当初はポリネシア型カヌーの航海能力を証明するための実験考古学のツールであった。しかし、しだいにポリネシアあるいはオセアニア全体の文化復興、カヌールネサンスの象徴となっていく。ホクレアは2007年には日本航海を行い、筆者がその教育プログラム支援委員会の

委員長をつとめた（後藤 2009）。近年は世界一周に挑戦し、2014年5月にオアフ島を出発し、2017年6月にハワイに無事帰還した。

『モアナ』は西部ポリネシアに到達したポリネシア人の祖先が今から1500年ほど前に再び動き出し東部ポリネシアに到達したことをストーリーの基本にしている（後藤 2017）。かつては大航海民であった自分たちが外洋に出ることをやめていた時代がこの映画の設定で、モアナはマウイの助けを得て冒険に乗り出し、最後はそのことで外洋に出ることを禁止していた父親たちも目覚めて、再び大航海に出発する、という展開になっている。

この映画はそのような考古学的な事実と、ホクレア号に端を発するカヌールネサンスという現代的な流れを重複させているのである。なお映画では、航海の指標をえるため手をかざして星を見るシーンがある。これはホクレア号のナイノア・トンプソンが1980年代に獲得した技法であり、古代ポリネシア人が実際にやっていたかどうかは不明である（後藤 2003）。

II. 『モアナ』のカヌー

A. シングルアウトリガー式

『モアナ』にはカヌーが二種類登場する。まずモアナがマウイとともに冒険にでるときに乗っていたカヌーである。これはシングルアウトリガー式の帆走カヌーである。帆はまっすぐ立てられたマストに、逆三角形の帆を一方の桁で結びつける型式で、フィジーの *thamakau* 型のカヌーに近いことがわかる（Hornell 1936: Figure 232）。

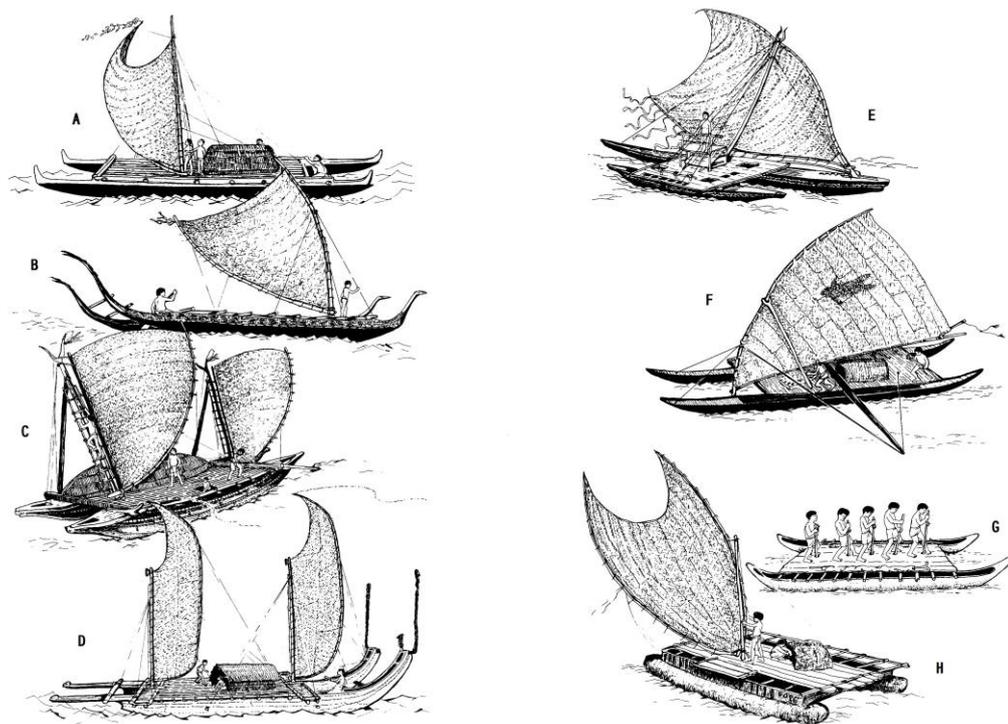
浮き（フロート）を結びつけるアーム（ないし boom）であるが、数本のアームがフロートに伸びているのはフィジーのアウトリガー・カヌーの特徴とっていい。たとえばタヒチやハワイではアームは前後二本だけのことが多い。しかしモアナの乗るカヌーはアームが下に湾曲してフロートに結縛されている。アーム自体が湾曲しているのか、船体側の真っ直ぐなアームに、フロート側の湾曲したアームを繋いでいるのか否かはよく見えない。いずれにせよフィジー型であればアームはまっすぐで、フロートと結合するためにはフロートに差し込んだペグを中間に入れているので、この点は正確に描かれていないといえる。このカヌーのアウトリガー構造は太平洋全体を見回すと、マーシャル諸島、あるいは見方によってはソロモン諸島のポリネシア・アウトライアー、タウマコなどのアウトリガー構造に一番近いと考えられる。

なおモアナの使っているパドルは丸みを帯びた流葉形である。たとえばハワイのパドルはブレードがもっと丸みを帯びている。あるいはメラネシアのソロモン諸島からビスマルク諸島あたりでは、もっと細く尖った形状のパドルとなる。そしてこの丸みを帯びた流葉形は西部ポリネシアから中央ポリネシアにかけての型式に近く、この点では矛盾はない。

B. ダブルカヌー式

次にモアナが洞窟で発見した先祖の乗っていた大型カヌーはダブルカヌーである。物語の最後にはモアナに刺激されて父たちも再び大航海に出発するときに乗るカヌーがこの型式のカヌーである。これもフィジー型である。まず双胴の片方が少し小さい、つまりアンバランスなダブルカヌーである点である。これはフィジー・トンガ・サモアが形成するトライアングル（東部ラピタ文化地帯）のダブルカヌーの特徴である。タヒチやハワイのダブルカヌーは両船体の大きさがほとんど同じである。

帆の形態と構造であるが、オセアニア型ラテン (Oceanic Lateen) 帆が描かれている。この帆は上桁と下桁で形成される二等辺三角形の帆を、まっすぐ立てたマストで横に釣り上げるような構造となっている (図 1:E)。これはマストに逆三角形型 (あるいは蟹挟型=Crab Claw) 帆をつけるハワイ (図 1:A) やタヒチ (図 1:D) の帆とは明確に区別される型式である。



A: ハワイ、B: マルケサス、C: ツアモツ、D: タヒチ (tipairua)、E: フィジー (drua)、
F: トンガ (tongiaki)、G: ニューカレドニア、H: マイルー

図 1 オセアニアのダブルカヌー各種
(Oliver 1989: Figure 10.7 & 10.8 改変)

オセアニア型ラテン帆はタッキングするときはマストを中心に帆の前後を逆に据え付けると、今までの船首と船尾が逆になって走り出す方式である。これはマイクロネシア・カロリン諸島のシングルアウトリガー式航海カヌーの操作法で、タッキングではなくシャンティングと呼ばれる操作法となる。

さて同じオセアニア型ラテン帆でもフィジーのタイプとトンガのいわゆる *tongiaki* 式ダブルカヌーでは帆の構造が若干異なる（図 1:F）。主マストの先端（檣頭）が花弁あるいは二股になっているのは共通しているが、トンガ型は帆の上桁を檣頭の間に載せる形となる。一方、フィジーの *drua* 型は上桁に結ばれた輪状の索で檣頭に掛ける形となる。モアナのダブルカヌーはこの *drua* をモデルにしている⁵。

しかしこの種のカヌーがハワイキから東部ポリネシアの移住に使われたかどうかについては疑問である。幾人かのカヌー研究者はフィジーやトンガのシャンティング型ダブルカヌーはおそらくカロリン型の航海カヌーの影響ではないかと考える。そのためわざわざ船体の一方を少し短くしてシングルアウトリガー型カヌーに近づけているのではないかという。

アンダーソン氏は東部ポリネシアの移住に使われたカヌーはオセアニア型スプリットセイル（*Oceanic Sprintsail*）型の帆をもったダブルカヌーだと考えている（Anderson 2000）。民族事例ではマルケサスやマオリにみられる型式である（図 1:B）。この型式ではいわゆるマストは存在しない。そして V 字型の二本の桁で形成される帆をステイ（*stay*=帆を前後で支える索）によって支え、かつ角度などを操作してカヌーを操る型式である。筆者もそれに賛同し（後藤 2003）、沖縄の海洋文化館用に作った、ポリネシア人が初期移住に使ったと思われるカヌーのジオラマにもこの型式を採用している。

III. アニメーション史上における『モアナ』の位置

A. マオリ映画『クジラの島の少女』

次にアニメのストーリーそのもの、いわば内部構造の分析をする。

ストーリーの流れを見ると『モアナ』は『クジラの島の少女』（以下『クジラ』）の本歌取りではないか、と思えるくらい筋が似ている。まず主人公はどちらも 10 代の少女である。そして『クジラ』の主人公パイケア（*Paikea*）にとっては祖父、『モアナ』では父が厳しい存在である。ちなみにパイケアとはマオリ神話でハワイキから鯨に乗ってきた英雄の名前である（Orbell 1966: 130）。

『クジラ』ではマオリ族のチーフである祖父はパイケアに男勝りの活動を禁じる。しかし彼女は少年たちがしていることに加わりたくてしかたがない。棒術では少年を

⁵ 『モアナ』の制作監督たちは「フィールドワーク」でフィジーに赴き、カヌーに載せてもらったと書いているので、この体験からカヌーをデザインしたものと思われる。

負かしてしまい、そのことでまた祖父から叱られる。また祖父はチーフを継ぐべき少年の試練として、位を象徴するペンダントを海に投げ入れる。それを取ってきた少年がチーフになるはずだった。しかし誰もそれができず、ペンダントは海に沈む。ところがパイケアが潜りそのペンダントを見つけてしまったので、祖父はますます複雑な心境に陥る。

さらに不思議なことに座礁した鯨とパイケアは心が通じ合い、パイケアが乗ると瀕死の鯨が目覚まし、無事海に戻っていく。孫娘が鯨に乗る姿を目の当たりにした祖父もとうとう彼女にチーフを継ぐことを承諾する。

『モアナ』でも外洋に出て行きたいというモアナの希望を父は認めず、厳しく諫める。ただし父はモアナにチーフを継いで欲しいと願っている点は『クジラ』と異なる。

一方、両方の映画で主人公に優しい女性に祖母である。『クジラ』ではパイケアの母親は出産のとき死んでおり、チーフを本来継ぐべき父は、妻の死後ドイツに行き、デザイナーを目指している。『モアナ』でも祖母が優しい存在で、モアナが航海にでることを暗に勧める。また祖母はなくなってもエイの姿になってモアナを守る役を務める。

B. ディズニー・プリンセス史の中での『モアナ』

ディズニーのプリンセスアニメは3つの時期があると言われる(萩上 2014)。まず『白雪姫』～『シンデレラ』までが第1期。このあとウォルト・ディズニーがなくなってからしばらく低迷期が訪れる。会社乗っ取りの危険もあった。第1期では「待つ」女性という基調がある。しかし第二次世界大戦前後の『シンデレラ』では、アメリカ人女性たちが戦時中社会進出する必要があったことを背景に、主張する女性という側面がしだいに強調されてきた。

第2期は1967年の『ジャングルブック』あたりからだが、ヒット作は『リトルマーメイド』である。さらに『美女と野獣』、白人ではない主人公の『アラジン』、『ポカホンタス』などが続く。第2期の代表作『リトルマーメイド』の主人公アリエルは海底世界に住むが地上世界に興味津々、恋愛も積極的な金髪のアメりカ娘という印象が強い。またその一方、『アラジン』『ムーラン』によって非西欧社会を舞台にする物語の路線は、北米先住民を描いた『ポカホンタス』で一種の極限に到達した。

第3期は2000年以降で『塔の上のラプンツェル』あるいは『メリダと恐ろしの森』(以下、『メリダ』)を経て、大ヒットになった『アナと雪の女王』(以下『アナ雪』)と続く時代である。この流れの中でプリンセスの相手は最初は王子だったが、しだいに王子以外の男性になっていく。『アラジン』や『ラプンツェル』では泥棒、『ポカホンタス』では征服者である開拓団の下っ端の白人男性であった。さらに『アナ雪』のアナの恋愛相手は、氷職人のクリストフであった。最初、恋愛をしそうになった王子のハンスは悪人だったという衝撃の結末もある。

さらに第3期にはプリンセスは恋をしなくなるという新しい傾向が指摘できる。そ

の例は『メリダ』のメリダ姫や『アナ雪』のエルサ女王であり、これらの主題は「家族愛」のようなものであるといわれる。そして『モアナ』もその延長に位置する。なお『アナ雪』の控えめな姉のエルサと積極的な妹のアナは一人の女性の2つの側面を描いたという意見がある。

以上の流れの延長上、すなわちプリンセス史上における『モアナ』の立ち位置は次のように考えられよう：

- (1) モアナは外界に興味津々で冒険を厭わないという意味でむしろ『リトルマーメイド』のアリエルに近い。
- (2) 『モアナ』にはまったく恋愛の要素はない。先住民を描いたという点では『ポカホンタス』と共通するが、主人公の女性が征服者の白人男性と恋愛する点で異なる。
- (3) 恋愛しないプリンセスという点で『アナ雪』のエルサと共通するが、『モアナ』では「I am not a princess」というセリフが登場する点が大きな違いである。しかしポリネシア社会のチーフの娘なら西欧文化に翻訳すればプリンセスであるので、このようなセリフは「わざとらしい」というような批判も聞かれる。

IV. 考察

『ディズニーという聖地』を書いた能登路雅子氏は、ある大学（文脈からアメリカだと思われる）の講義で学生がディズニー批判を展開したら、女子大生が怒って泣き出したというエピソードを書いている（能登路 1990: 243）。筆者も勤務先大学の講義でこの映画の話をしたら、寝ていた女子学生が突然起きて目を輝かせて聞き始めたという体験をしている。また2017年のクォーター1で担当した「物質文化論」への授業評価では、「『モアナ』と物質文化」と題して行った1回の講義に対して、「興味を惹かれた」「講義をきっかけに映画を見に行ったが物質文化の特徴がよく理解できた」などの言及が一番多かった。すなわち日米を問わず、若い世代がディズニー・ネタに食いつく度合いは大きい一方、直球の批判を行うのはなかなか手強いテーマであるようだ。

一方、日米の差も指摘されている。たとえばアメリカではそれほどでもなかったが、日本で爆発的に人気が出たためアニメーション史上最高の売上を記録したのが『アナ雪』である。逆に、ピクサーとの合作でスティーブ・ジョブスへの追悼作品『メリダ』は、アメリカでは評価が高かったが日本では人気が出なかった。このように日米ではヒロイン物に対する評価や価値付けが異なることが予想される。このような状況を見ると、『モアナ』に対する英語圏の批判、さらには現地ポリネシアの反応を直接、翻訳的に日本人に伝えても「空振り」になるのではないかと筆者は思う⁶。

⁶ 『メリダ』は主人公の心理的葛藤と成長によって、従来の家族関係が劇的に変化する（深

スタジオジブリの高畑勲によれば、アメリカ人がもつ「思いやり」とは『トイ・ストーリー』の玩具や『モンスターズ・インク』のモンスターなど人間でない者たちの主観に寄り添うことで距離をおいた客観的なユーモアや同情が生まれるといった意味を持つ。逆に、人間の主人公に自らを重ねて没入する「思い入れ」が日本のアニメの特徴であるとも述べているという（叶 2014: 122）。個が発達したアメリカ社会と、個が未発達な日本社会との対比、などというステレオタイプでないやり方でこの差を説明するにはどうすればよいか？

さらにディズニー作品とジブリ作品などとの対比も興味深い。2014年9月時点で大手書店には『アナ雪』のコーナーが設けられ関連商品が山と積まれていたとされる。しかし原案とされるアンデルセンの『雪の女王』やアンデルセン全集を並べて売っている店はなかった。一方、スタジオジブリの『思い出のマーニー』のコーナーでは映画関連書籍だけではなく、原作書も積まれていた。『風立ちぬ』に至っては直接の原作ではないのに堀辰雄の『風立ちぬ』が積まれていた（叶 2014: 67）。このディズニーとジブリの好対照な扱いをどう説明すればよいか。日本のディズニーファンには原作本は興味なく、原作とはまったく異なった作品としてディズニーワールドに浸りたい、ということなのであろうか？

しかしこのあたりにオセアニア研究者の課題が見えてはこないだろうか。『モアナ』に対しては単なる批判、あるいは「オセアニアへの興味を持つ人が増える」といったレベルで期待するのではなく、「オセアニアを考えさせる」題材としていかに使うかを考えることがわれわれに課された宿題なのではないだろうか。

V. 結論

『モアナ』は考古学や言語学の最新成果、および民族学やカヌールネサンスの動向を取り入れ、同時にディズニーのプリンセス物の近年の傾向を受け継ぎながらも、新たな側面を含む作品であった。そしてこの作品の外延的な側面を語ることでできるオセアニア研究者は、ディズニーワールドで完結させずに、ディズニーが期待している見方とは違った視点を提示し、この作品の意図や解釈をずらすような役割をもつべきだろう。

ある分析では『白雪姫』はナチスドイツのイデオロギーとも関連すると言われる（石塚 1995）。しかしそのような政治性を「毒抜き」するのがディズニーの手法であり、だからこそ親は子供に安心してディズニー作品を見せられるのである。ディズニー作品には「血」も「セックス」も出てくる心配はないからだ。

化する」という物語であると言われる（叶 2014: 95）。では日本で爆発的な人気を博した『アナ雪』はそうではないのか、という点に関しては議論が少し必要だと考える。

かねてからディズニーのアニメを批判し脱ディズニー化 (DE-Desynifying)を唱える民話学者ジャック・ザイプス (Jack Zipes) 氏は、ディズニーアニメ一般にみられる原作の無菌化、そして原作からの「adaptation」という概念の曖昧さを批判している。この概念は「脚色」とも「改作」とも訳されるが、どこまで脚色が許されるのかは常に議論が別れるところである (Zipes [ザイプス] 1999, 2011)。彼はミッシェル・オスロ作でアフリカの先住民の生活を描いたアニメ『キリクと魔女』、フランス人青年がその青い目故にアラビアで差別を受けずっと目を閉じている『アズールとアスマール』、あるいは太平洋の孤島に流れ着いた男の一生を描いたマイケル・デュドク・ドゥ・ヴィットの『レッドタートル』(ジブリ作品) などの作品を積極的に並べ、ディズニー的手法の相対化を試みるべきと主張する (Zipes 2011)。

また若桑みどり氏が『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』で示しているような方法でこの映画を大学のジェンダー論や・エスニシティ論の教材として使っていくのも一案だろう (若桑 2003)。

参照文献

Anderson, Atholl

- 2000 Slow boats from China: issues in the prehistory of Indo-Pacific seafaring.
Modern Quaternary Research in Southeast Asia 16: 13-50.

有馬哲夫

- 2003 『ディズニーの魔法』、新潮新書。

Bellwood, Peter

- 1979 *Man's Conquest of the Pacific*. Oxford University Press.

ブライマン、アラン

- 2008 『ディズニー化する社会——文化・消費・労働とグローバリゼーション』(能登路雅子監訳・森岡洋二訳)、明石書店。

Clunie, Fergus

- 1986 *Yalo i Viti: Shades of Viti, A Fiji Museum Catalogue*. Suva: Fiji Museum.

後藤 明

- 2002 『南島の神話』、中公文庫。
2003 『海を渡ったモンゴロイド』、講談社選書メチエ。
2009 「オセアニア航海カヌー文化の復興：ホクレア号と日本」、吉岡政徳 (監修) 『オセアニア』、pp.473-483、京都大学出版会。
2017 「海はいまや、人を隔てるものではなく繋ぐもの」『Disney モアナと伝説の海 公式パンフレット』、ディズニー・ジャパン。

Hornell, James

1936 *The Canoes of Polynesia, Fiji and Micronesia*. B.P. Bishop Museum Special Publication 28.

石村智

2011 『ラピタ人の考古学』、溪水社。

石塚正英

1995 『「白雪姫」とフェティッシュ信仰』、理想社。

叶清二

2014 『『アナと雪の女王』の光と影』、七つ森書館。

Kirch, Patrick V. and Roger Green

2001 *Hawaiki, Ancestral Polynesia*. Cambridge University Press.

能登治雅子

1990 『ディズニーランドという聖地』、岩波新書。

荻上チキ

2014 『ディズニープリンセスと幸せの法則』、星海社新書。

Oliver, Douglas

1989 *Oceania: the Native Cultures of Australia and the Pacific Islands*. 2 Vols. University of Hawai'i Press.

Orbell, M.

1996 *The Illustrated Encyclopedia of Māori Myth and Legends*. Cantabery University Press.

Ross, Malcolm, Andrew Pawley and M. Osmond

2003 *The Lexicon of Proto Oceania, Vol 2: The Physical Environment*. ANU Press.

若桑みどり

2003 『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』、ちくま新書。

Zipes, Jack (ザイプス、ジャック)

1999 『おとぎ話が神話になるとき』(吉田純子・阿部美春訳)、紀伊國屋書店。

2011 *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*. London: Routledge.