

Title	バリ島村落社会における芸能集団の組織化とその実践：アダットとビジネスを中心に
Sub Title	The organization of art performance groups and their practice in the village society of Bali, Indonesia : Adat and Bisnis as central analytical concepts
Author	中野, 麻衣子(Nakano, Maiko)
Publisher	三田哲學會
Publication year	2002
Jtitle	哲學 No.107 (2002. 1) ,p.61- 104
JaLC DOI	
Abstract	<p>This paper examines the on-going process of cultural self-reflexivity in Balinese village society by analyzing art performance activities. The field data collected in a village I call P which is a mecca for tourists who enjoy performing arts (performing arts is one of the core representation elements of "Balinese Culture") suggests that the villagers of Bali have never been passive to the development of tourism on the island since the colonial era. On the contrary, they have actively sought to enter into the growing tourist market by organizing themselves as art performance groups-seka. The seka has been organized in accordance with local traditional criteria and engaged in commercial activities. The number of seka has been on rise, especially rapidly since the 1980s, following the increase of tourists. Today's phenomena called "Cultural Involution" or "Balinization" is rather a consequence of the local people's intentional involvement in Capitalism by manipulating "Balinese Culture" in the eyes of tourists for their monetary benefit. In P village, people divide and execute their wide-ranging performance activities by using two categories, bisnis (i.e., commercial activities intended for profit making for oneself) and adat (i.e., local customary practices), which are opposed to each other in their everyday discourse on art performance. These two forms of practice show striking contrast, in terms of aesthetic value placed upon, emphasis on individual artistic skills, and the method of money distribution among the members of seka, for instance. Moreover, the practice of art performance by local groups is characterized by conflicts arising from money troubles, where adat has been objectified and redefined as tradition opposed to bisnis. I instantiate this process of reconstructing social practice of art performance, which reflects active incorporation into the capitalist economy, by making reference to seka's social organization, localizing concept of art, and their relations with cultural policies.</p>
Notes	特集文化人類学の現代的課題 論文
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000107-0064

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

バリ島村落社会における芸能集団の 組織化とその実践

—アダットとビジネスを中心に—

—中 野 麻衣子*

The Organization of Art Performance Groups and their Practice in the Village Society of Bali, Indonesia: *Adat and Bisnis* as Central Analytical Concepts

NAKANO Maiko

This paper examines the on-going process of cultural self-reflexivity in Balinese village society by analyzing art performance activities. The field data collected in a village I call P which is a mecca for tourists who enjoy performing arts (performing arts is one of the core representation elements of “Balinese Culture”) suggests that the villagers of Bali have never been passive to the development of tourism on the island since the colonial era. On the contrary, they have actively sought to enter into the growing tourist market by organizing themselves as art performance groups—*seka*. The *seka* has been organized in accordance with local traditional criteria and engaged in commercial activities. The number of *seka* has been on rise, especially rapidly since the 1980s, following the increase of tourists. Today’s phenomena called “Cultural Involution” or “Balinization” is rather a consequence of the local people’s intentional involvement in Capitalism by manipulating “Balinese Culture” in the eyes of tourists for their monetary benefit. In P village, people divide and execute their wide-ranging performance activities by using two

* 一橋大学大学院社会学研究科博士課程

categories, *bisnis* (i.e., commercial activities intended for profit making for oneself) and *adat* (i.e., local customary practices), which are opposed to each other in their everyday discourse on art performance. These two forms of practice show striking contrast, in terms of aesthetic value placed upon, emphasis on individual artistic skills, and the method of money distribution among the members of *seka*, for instance. Moreover, the practice of art performance by local groups is characterized by conflicts arising from money troubles, where *adat* has been objectified and redefined as tradition opposed to *bisnis*. I instantiate this process of reconstructing social practice of art performance, which reflects active incorporation into the capitalist economy, by making reference to *seka*'s social organization, localizing concept of art, and their relations with cultural policies.

はじめに

インドネシアのバリ社会は、観光が「文化のインヴォリューション」(McKean 1973)を引き起こしているとして注目されてきた¹。今も観光という資本主義が一層の拡大を続ける中で、「伝統文化」もまた一段と活性化しているように見える。その一つの指標となってきたのが芸能である。本稿の目的は、村落での芸能活動を取り上げ、それをめぐる村民の表象と実践を分析し、村民の観光への主体的な対応過程を考察することである。

「バリ文化」のエッセンスが具現化したものとして表象され、「文化」を焦点とするバリ観光の目玉となってきた芸能は、近年の人類学的研究でも観光が文化に与える影響を論じる中でしばしば取り上げられてきた。しかし従来の研究では、芸能の演目、即ち舞台芸術としてのパフォーマンスそ

¹ 1970-71年にバリを調査したマッキーンは、観光がバリ社会を産業化社会の文化的同質性に至らせるという仮定に反して、伝統文化を再活性化、強化する方向に働いていると論じ、ギアツがジャワの農村社会について、人口増加に対し生産に関わる既存の技術や組織、制度を精緻化させる形で適応する過程を「インヴォリューション（内旋）」(involution)という概念を用いて説明した(Geertz 1963 a)のにならない、これを「文化のインヴォリューション」と呼んだ(McKean 1973)。

のものに分析の焦点が当てられてきたために、人々がどのように芸能活動を組織し観光に対応してきたのかは、明らかにされてこなかった。むしろ観光が「伝統文化」を活性化するという観点を強調するがゆえに、逆に、拡大する資本主義に積極的に参入してきたバリ人の主体性を見えにくくしてきたとも言える。

従来のように、観光という脈絡の中でバリの「伝統文化」たる芸能がいかに「保存」されるのか (McKean 1973)、あるいはいかに「創造」されてきたか (Picard 1990a) を論じることが本稿の課題ではない。儀礼の文脈に埋め込まれていた芸能は既に切り取られて伝統的舞台芸術として商品化され、不断の創造を許されたものとしてある。本稿で注目するのは、バリの村民が自らを芸能集団として組織化することを通して観光市場に参入してきた過程そのものである。

芸能をめぐる今日の村落の状況は、バリ村民が植民地時代に始まる観光開発に単に受動的に対応してきたわけではないことを示している。観光客の増大に呼応して、村落では次々と芸能集団が組織され、それらは積極的に商業活動に乗り出してきた。観光が急激な発展を見た1980年代以降その数は急増し、バリ全体で5000を越えていると言われる。それに伴い芸能集団間の観光市場での競争も激しくなった。「文化のインヴォリューション」ないし「バリ化」(中村1990; Picard 1996: 200)と呼ばれる今日の現象はむしろ、人々が金銭獲得のために「バリ文化」を見つめる観光客の視線を巧みに読み取り、意図的に資本主義に参入してきた結果と言える。

したがって本稿では、村民が商業を軸に自らを芸能集団として組織化していく過程にグローバルな経済への主体的な関わり方を見つつ、その組織のあり方や実践を彼らの概念に基づいて詳述する。それによって今日の芸能活動の実態を明らかにし、村民が観光市場に参入し資本主義を取り込む中で、芸能活動という社会的実践をどのように再構成させてきたのかを考察する。近年、世界を包み込んできた資本主義をめぐっては、局所的な地

点でそれがどのようにローカライズされてきたのか、つまりローカルな主体がどのようにそれを馴化させてきたのか、という問題に焦点が置かれつつある (cf. 春日 1995)。本稿も基本的にはこうした視座に立ち、バリ村民がローカルな原理の下に組織する集団を基礎に商業活動を実践する中で、資本主義をどのように解釈・導入し、またそれとその過程で対象化した「伝統」とを生活の中でいかに折り合いをつけてきたのか、を考察していくのがねらいである。それゆえ分析の対象となるのは、経済活動、とりわけ観光産業としての芸能であり、またそれを担う社会組織である。その意味では、本稿は社会組織の動態をめぐる考察でもある。

また、近代におけるバリの芸能活動が一貫して観光に支えられてきた以上、「バリ文化」に特定の価値を与えて消費する他者（観光客）と、他者が付与するその価値を読み取りしたたかに自らの金銭的利益のために利用してきたバリ人との相互作用が及ぼした影響を、バリ人自身による芸能をめぐる表象と実践の中に読み取っていくことも必要である。20世紀初頭のオランダ植民地時代に西洋人の好奇な視線の中で産出された著名なバリの文化イメージは、一方ではバリ人自身によって自己表象の基礎として取り込まれながら、他方では国際的な観光産業の拡大とともに再生産され続けている。その結果バリ社会の経済的現実とは裏腹に、宗教性（精神性）や芸術性をバリ文化の本質とし、バリ文化を資本主義の外側にあるかのように理想化する視線は世界のより多くの大衆に共有されるようになった²。バリの観光は今も基本的にはこうした視線に支えられており、それを巧みに自らの商売に利用してきたバリ人の隠れ蓑となっている。したがって本稿で記述する一村落社会での芸能活動も、「バリ文化」を介した現地の人々と外部世界とのマクロな相互的關係の中に位置づけて理解されなければならない。

² 近代におけるバリ・イメージの形成過程については Vickers 1989 参照。大戦間期の西洋資本主義社会でのバリ・イメージの流通については永渕 1997, 1998 を参照。

以上の観点から、以下では筆者が実地にデータ収集を行ってきた内陸部のP村に焦点を当て、具体的に記述、検討していく。

1. 芸能による名声の獲得と観光市場への参入

20世紀初頭に裕福な西洋人の観光地として出発したバリ島は、今や日本人を筆頭に世界各地から年間130万人を超える人々が訪れる大観光地に成長した³。バリ島の観光開発はオランダ植民地統治下の1920年代に始まるが、インドネシア共和国独立後の1960年代から国策として、特にスハルト政権下の開発政策の一環として本格的に進められてきた。1970年代には大量観光の時代を迎え、1980年代、1990年代とバリの観光は加速度を増して発展してきた。1990年代には観光産業は農業を越えてバリ最大の産業になり（1994年の時点でバリ州の総生産の42.2%）（Picard 1996: 57）、住民の生活の観光への依存度はますます高まっている。

本稿の舞台となるP村は、内陸部最大の観光地ウブド(Ubud)の一角にある。ウブドは、独立後の観光開発の過程では、南部の海岸沿いのサヌール、クタの発展の後、「文化」特に「芸術」を焦点に新たに発展してきたが、その背景にはこの地域がオランダの植民地統治権力に協力した一貴族の勢力基盤として発展し（永渕1994: 54）、1930年代にはワルター・シュピース(Walter Spies)をはじめとする欧米の芸術家や学者が住み、バリを西洋に紹介しつつ地元の人々と共に芸術運動を起こしたという歴史がある。植民地期に著名なバリ・イメージを産出した西洋人と深い関わりのあるこの地域は、今日バリの中でもとりわけ「文化」の真正性(authen-

³ 1999年の統計では、バリの空港（ングラ・ライ国際空港）に到着した人の数は1,970,665人。バリの空港からインドネシアに入国した外国人の数は1,399,571人。短期訪問のために直接バリに来た外国人の統計は1,355,799人であり、国別に見ると第1位が日本(299,233人)、第2位がオーストラリア(228,568人)、第3位が台湾(126,183人)であり、その後にイギリス、ドイツ、アメリカと欧米諸国が続く（バリ州統計局1999）。国内観光客の統計はないが、その数は年々増加し、外国人観光客を上回るとも言われている。

ticity) を強く意識した地域となっている。

今日のウブドは、バリの「芸術の中心」(*pusat seni*) として、絵画や工芸、音楽や舞踊などの芸術活動が非常に盛んであり、それらは観光客を対象とする商業活動と直接的に結びついている。P 村民の職業構成を行政村の統計で見ると、1988 年の時点ですら第 1 位は木彫や絵画などの工芸・美術に従事する職人であり、その数は第 2 位の農民の 4 倍に近い⁴。ガイドブックなどでは未だに農村として表象されるものの、この村の基本産業は完全に観光産業にとってかわり、水田耕作はもはや副業という形でしか存在しない。

P 村はウブドの中でも、レゴンと呼ばれる古典的な踊りやそれに伴うガムラン音楽といったいわゆるバリの伝統芸能でその名を知られ、芸能を目玉とする観光拠点となっている。人口約 7000 人のこの村⁵には、多岐にわたる芸能を行うスカ(*seka*) という集団（以下、芸能スカと表記）の数は 24 にのぼり（1995 年現在）⁶、芸能に携わる人々の割合は他地域に比べ極めて大きい。17 のスカは観光客向けの商業公演も行っており、そのうちの 7 つのスカは村内の会場で週 1 回の定期公演を催している。そのために P 村を訪れる観光客は毎晩、芸能公演を楽しむことができる。

今日の P 村では、練習であれ儀礼であれ観光客向け公演であれ、一日中ガムランの音が聞こえるといっても過言ではない。こうした状況は、「芸能の中心」(*pusat kesenian*) というこの村の名声をあたかも自明なも

⁴ 上位 6 位までの職業別人数は、職人 1521 人、農民 429 人、商業従事者 390 人、公務員 318 人、日雇い労働者 176 人、大工 119 人となっている。

⁵ バリでは伝統的なまとまりである慣習村 (*desa adat*) と行政区分である行政村 (*desa dinas*) とは多くの場合一致しない。P 村の場合、行政区の人口は 7046 人（1995 年現在）、慣習村は 7112 人（1994 年現在）である。

⁶ 本稿で用いる P 村における芸能活動についてのデータのほとんどは、1994 年 2 月から 1995 年 4 月の間に断続的に行った現地調査（通算 4 ヶ月半）で収集したものである。筆者はその後、1999–2001 年の 2 年間バリで民族誌的調査を行ったが、本稿ではデータの一貫性を考え 1994–95 年当時の状況を前提に記述し、それ以降の変化については最後に言及することにしたい。

のと感じさせる。しかしこうしたP村の現在の地位は、植民地統治期の「文化」をめぐる政治学と深く関わっており、また拡大してきた観光市場への村人たちの積極的な対応を抜きには理解できない。

P村が芸能で知られるようになった直接の契機は、この村のある芸能スカ（以下、スカA）が、バリ各地から集められた踊り手とともに1931年のパリ国際植民地博覧会に出演したことである。この背景には、バリ文化を植民地統治の正当化に利用しようとしたオランダ植民地政府とその庇護の下で自らの政治的動員力を強めようとしたウブドの有力者との利害の一致があった（永渕1994）。植民地博覧会の政治的意味はともかく、このスカの植民地博覧会への参加とその後の商業的成功が、「芸能の村」たる今日のP村の運命を決定づけた。

植民地博覧会への参加によってスカAはヨーロッパにバリ文化を知らしめ、バリでは村に名声をもたらし、それとともに桁外れの報酬を得た⁷。これは西洋人相手に芸能を上演することがいかに金儲けになるかを村人に強く印象づけた一つの大事件でもあった。植民地統治下の当時、貨幣経済が浸透し、土地税の支払いなどで多くの人々が困窮する中（Schulte Nordholt 1994: 114-117）、スカAの成員25人は植民地博覧会で得た収入から各々25リンギット（当時の通貨）ずつ出資して、スカ独自のガムラン（の一部）を購入した⁸。2ヘクタールの土地を質としてこのスカからまとまった金を借りた領主もいた⁹。また名声を高めたスカAはそれ以降、バリ初のホテルであるデンパサールのバリ・ホテルや、音楽家コリン・マックフィー（Colin McPhee）などバリ在住の外国人宅での上演により、安定した収入も得るようになった。植民地博覧会の後、着実に増加していった

⁷ バリ人の一行は植民地博覧会の後、パリ市内の劇場で3ヶ月の追加公演を行った。

⁸ P村で高価な青銅ガムランをスカ自ら所有しているのは、今もこのスカだけである。スカAはその後も、商業公演の収入でガムランを買い揃えていった。

⁹ スカの成員はその土地から上がる椰子の収入を定期的に分配した。

観光客をほぼ独占する形で商業活動を行うようになったのである¹⁰。

太平洋戦争を経てインドネシアが独立すると、このスカはバリ文化を国民文化の形成に利用しようとしたスカルノのバリの別荘で国家の賓客を前に上演を行うようになる。そして1952年には、イギリスのジョン・コースト (John Coast) に率いられ、スカルノの後援を受けて、このスカはさらに欧米を巡演した (Vickers 1989: 177-183)。この欧米公演から帰国したスカ A の成員は、外国製の自転車や電気製品を持ち帰り、宝石や金貨はバリで売り、屋敷の改築や、水田や自動車の購入にあて、村中の羨望的となったという。ウールのセーターを売って出費のかさむ火葬の資金にした者さえいた。今日でも海外公演は一ヶ月ほどでバリ人の平均年収の5年分を得る一攫千金の機会であるが、この公演の収入はそれをはるかに上回るものであったという。この出来事はまた、村人たちにバリ芸能の商品価値を一層強く認識させたと言える。

こうして芸能は村の看板となり、1960年代半ばに始まる観光開発の過程では、P村の芸能スカは観光市場での突出した地位を獲得した。二度の国外での成功を経て決定的な名声を得たスカ A は、様々な観光業者からチャーターされて毎日のように公演を行い、まさに村人がスカ A の「黄金時代」として振り返る時期を迎えた。また1966年にサヌールにバリ最初の大型ホテルであるバリ・ビーチホテルが開業すると、新たに結成されたP村の他のいくつかの芸能スカも、長期契約に基づいて出張公演を行うようになった。1960年代後半から70年代にかけてのスカ A の「黄金時代」はまた、このスカが商業主義に邁進していった時期でもあり、他方で村の人々の反感を買っていった。当時のスカ A は、村の儀礼での演奏を約束していても、ホテルなどから公演の依頼が入ると、儀礼の方を「すっぽかす」ことが多々あり、ついには「金の入る」公演しか行わなく

¹⁰ 1920年代に数百人であった観光客は、30年代末には数千人になった (Picard 1990a: 40)。

なったという。

しかし 1970 年代も半ばになると、P 村の芸能スカは観光市場での優位性を失っていく。南部の観光発展に伴い、リゾート地周辺の村々でも芸能集団が増加したために、観光業者はリゾート地からは距離的に遠く経費のかかる P 村の芸能スカには公演を依頼しなくなったからである。その中で、スカ A も商業公演の機会を失っていった。こうした中で 1970 年代末、スカ A は、ただ観光業者からの依頼を待つのではなく、スカ自ら定期的に公演を催すという、より積極的な商業活動に乗り出していく。P 村では初のスカによる村での自主定期公演の開始である。スカ A は最初、特定の観光業者に客集めを委託していたが、1980 年代に入りウブドにも観光客が増加してくると、それも不要になった。

現在活動中の芸能スカの大半は、バリへの観光客が飛躍的に増加した 1980 年代半ば以降、結成されたものである。スカ A の成功を目の当たりにしてきた P 村の人々は、1980 年代以降いよいよ拡大する観光市場を前に、次々と自らを芸能集団として組織し、積極的に商業活動に乗り出していったのである。また、商業を軸に活動するこれらの芸能スカは、それまでのスカとは違って、容易には解散するものではなくなった。1970 年代までの P 村の芸能スカは、1926 年に結成して以来、現在まで活動が続けているスカ A を例外として、結成と解散・消滅を繰り返していた。つまり、芸能スカは観光市場に参入していくことによって、永続的な活動をするものに発展してきたのである。

1980 年代後半の顕著な動きは、村を構成する集落であるバンジャール (*banjar*)¹¹ による芸能スカの結成である。この時期いくつかのバンジャール

¹¹ P 村の場合、慣習村は A～G の七つのバンジャールと隣接する行政村に含まれる I と J の 10 個のバンジャールで構成されている。ほとんどのバンジャールはそのまま行政村の構成単位 (*dusun*) ともなっているが、バンジャール E と G は行政上はそれぞれ二つに分割されている。また行政村には、単独で一つの慣習村でもあるバンジャール H も含まれる。

ルは競ってガムランを購入し、それを基にバンジャール内で芸能スカを組織して商業公演を行い、その収入の一部をバンジャールの財源とした。1984年にバンジャール G（後述のスカ F）、1987年にバンジャール E（後述のスカ H）、その半年後にバンジャール F がガムランを購入して芸能スカを結成し、1990年代に入ると定期公演を開始した。またバンジャール E は、1991年にはバンジャールの成員総出で行うケチャの定期公演も開始した¹²。さらにバンジャール A では1992年に、水牛にかける木製の鈴を楽器として用いた創作芸能を演じるスカを結成して、同様に定期公演に挑んだ。しかし定期公演を催すスカが増加する中で、その全てが成功するわけではない。P村の中では地理的に不利なバンジャール F には十分な観光客が集まらず、スカの定期公演は開始後一年半ほど経った1993年に中止を余儀なくされた。

こうしてP村では観光市場の拡大を背景に続々と芸能スカが組織され、芸能はかつてないほど活発になった。また、スカ A の成功により著名になったP村の芸能スカは、1970年代半ば以降、他地域とは比較にならないほどの頻度で海外公演を経験し（1996年現在、通算26回）、1985年からは毎年一、二のスカが日本を含む海外に招かれている。今やP村は名実ともに「芸能の村」としての地位を確立した。

2. ビスニス—その錯覚の構造と両義性

芸能が村の誇りであり、観光客との接触が日常化しているP村では、人々は筆者など外国人に対して自らの芸能について積極的に語る。その際に彼らが強調するのは、芸能は村の様々な儀礼の時に行うということであり、儀礼と芸能の関係や、芸能の種類や由来、地域性などの説明も行う。こうした他者に対する語りでは、彼らが観光客が喜んで金銭を支払うバリ

¹² バンジャール E は、1965年のクーデターによる政治的混乱の中でバンジャールの連帯を維持する目的でケチャを始め、1981年まで商業公演を行っていた経験がある。

芸能を現金獲得の手段として組織的に商業化し、それによりかなりの収入を得てきたという事実には一切触れられない。「神々の島」「芸能の島」というバリ・イメージがバリ文化を資本主義とは無縁のものと錯覚させるとすれば、今日のバリ人はむしろ自ら積極的にこの著名なバリ・イメージを提示することで観光客を錯覚させている。例えば1988年のスカBの日本公演のプログラムでは、スカの長は「普段我々は村での儀礼の時にのみバリ舞踊を上演する」と書いているが、実際には1978年の成立直後から観光客向けの商業公演を行っており、1984年には週1回の村での自主定期公演を開始している。しかも頻度からすれば、儀礼の場での上演は商業公演に比べて圧倒的に少ない。このスカは1993年からはクタのある5星ホテルでも週1回の公演を行っており、村での自主公演と合わせると、商業公演は定期公演だけでも月に最低8回となる。それに対し儀礼での上演は平均して月に1, 2回である。このようなウソとも言える言述は、彼らの「伝統」に根ざした芸能が商業主義に犯されてしまったのではないかという観光客の懸念を予め読み取った商業戦略に他ならない。

既に芸能が主な生計の手段となっている者ほど、芸能の商業的・経済的側面に踏み込んだ視線に対しては防御的である。この説明にはある定まったパターンがある。皆一様にビジネス (*bisnis*) という言葉を用い、「バリの芸能はビジネスではない」と、ビジネスを否定することによりバリ芸能を説明するのである。

ビジネスとは英語の *business* に由来するインドネシア語であるが、今日のバリ人にとってこの語は「金儲け」とほとんど同義であり、資本主義的精神を代表する言葉として日常的な会話実践の中に深く取り込まれている。村人のビジネスという概念は、純粹に個人の金銭的利益の追求を目的とする商業活動である。彼らにとっての身近なビジネスとは即ち、「アートショップ」(土産物となる木彫りや絵画、衣服やアクセサリー、インテリア雑貨などを扱う店)の経営(そこで扱う家内工業製品の生産・輸出業

も含む), レストランやバンガローなどの経営である。通常これらは個人ないし世帯が営業主となる事業であり, 主たる顧客は外国人観光客であり, P 村にはこれによって巨額の富を築いた者が少なくない。農業離れの進んだ今日, 村の人々の関心は何よりもこうしたビジネスでの成功に向けられている。この文脈でのビジネスという語は「近代社会」と結び付けられ, 進歩や発展といった意味を持ち, なんら否定的なニュアンスはない。

にもかかわらず, 公に芸能活動を指してビジネスと呼ぶことにはある種のタブーがある。実際には人々は村やホテルで行う商業公演をビジネスと認識し, 日常ごく普通にビジネスと呼んでいる。しかし役人が臨席する公式の場や芸能スカの会合などでは, この語は極力避けられる。芸能活動をビジネスと呼ぶ場合には, 営利主義, 利己主義といった否定的な意味を含んでしまうのである。こうした場合には, より中立的なコメルシル (*komersil*) (「商業的」) という語が代用される傾向がある。しかしこの語はむしろ文語のインドネシア語であり, 一定の教育水準に達していない者にとっては聞き慣れない言葉である。

「バリの芸能はビジネスではない」という語りは, バリ文化を見つめる外部他者のために用意されたものであるが, それと同時に彼ら自身の理念をも表していると言える。こうした語りは, 「宗教的, 芸術的, 反商業主義的バリ人」という植民地時代より外部から規定されてきたバリ人像が, 村落の人々の自己意識の中にいかに内面化されているかを照らし出している。観光への対処を急務の課題とした 1970 年代のバリ政府は, バリ人の価値と観光客 (特に西洋人) の価値を, 文化的価値/経済的価値という二項対立で捉え (Picard 1990b: 15-17), 芸能の商品化による芸術的水準の低下や宗教的浄性の減少を危惧した (Vickers 1989: 197; Picard 1990a: 62-71)。P 村の人々の芸能をめぐる関心はこの見方と類似するが, その焦点は芸能の目的や意味を見失い営利主義に染まったか否かという自分たち自身の倫理的価値にあり, 芸能自体の質の低下にはない。つまり, 「ビ

スニスではない」ことが芸能の真正性として意識化されている。そしてビジネスの対極を示す共通言語として人々が用いるのが、アダット (*adat*) という言葉である。

アダットは「慣習」「慣習法」と訳されるが、インドネシア全体でローカルな慣習的实践と諸制度を説明する総称的な語である (Warren 1993: 3)。今日のバリでは国家の行政上の諸制度 (ディナス *dinas*) に対して、村落社会で独自に継承されてきた社会的行為に関する伝統的な枠組みをこの語は意味する。アダットという言葉のこうした用法は、植民地統治下でバリ社会が管理の対象として再組織される過程で、オランダ植民地政府が村落での伝統的秩序を行政という世俗的領域とは分離され保存されるべき「宗教的領域」と見なしたことに由来する (Shulte Nordholt 1994: 98-100)。宇宙的秩序と社会的秩序が不可分なバリの村落社会では、アダットは多くの概念を集め、儀礼的義務、社会制度、法的規制、先祖の喚起などを包括する意味領域を形成しており、今日も共通の利益についての見方を構築し、集合的活動を組織するための枠組みとなっている (Warren 1993: 3-5, 290-299)。

村の人々は、ビジネスならぬ「真正な」芸能の存在様態を説明する時、儀礼のため、神々のため、村のため、相互扶助のためというように具体的に目的を列挙するが、こうした語彙を相互に関連づける際に、アダットという語を持ち出す。この場合アダットは、ビジネスとは反対の価値や規範、制度を説明するためのカテゴリーとして用いられる。ビジネスとアダットという概念は、基本的には近代的なやり方/伝統的なやり方という対比に基づいているが、人々の語りの中で焦点となるのは、ビジネスとは個人的な利益の追求であり、束縛されずに自由に行える活動であるのに対し、アダットとは集合的利益の絶対的な尊重であり、社会的義務が伴う活動であるという対立の内容である。そしてこの個人の利益/全体の利益という対立が、芸能実践においても深く関わってくるのである。

P村の人々による芸能をめぐる語りの中で浮かび上がるビジネス/アダットという二項対立はまた実践のカテゴリーとなっており、後に見るように人々はこの二つの概念を対比的に用いて制度や意味、価値などを区別して上演活動を執り行っている。

3. 芸能の実践母体スカとその組織上の特色

村落での芸能活動は基本的に、人々が自発的に組織するスカという集団が行ってきた。P村の場合、芸能スカはまず楽団として組織されるが、商業公演を行うようになると必要な踊り手や役者をも成員として含むものに発展していく。ちなみに、あるスカが催す商業公演の踊り手や役者の全てがそのスカの成員であるわけではない。普通はその一部または全員が商業公演の度にそのスカに雇われた者である。祭りや儀礼の際は、その主催者が楽団と個々の踊り手とを別々に呼ぶのが慣例であり、祭りや儀礼の場のみで活動する限りスカは踊り手を成員として所属させる必要はない。芸能スカの規模は芸能の種類によって最小で15人（ジョゲッド）¹³、最大で337人（ケチャ）¹⁴と幅があるが（1995年現在）、一般的な青銅ガムランのスカは40～50人である。複数のスカに所属する者も多く、四つに同時に所属する者も珍しくない。

スカという言葉は組織された集団を指す一般的なバリ語であるが（Geertz 1959: 999）、今日では村落で伝統的に組織されてきた諸集団についてのみ用いられる。芸能スカは従来、一組の寺院（Kahyangan Tiga）とアダット（慣習法）を共有してまとまる慣習村の内部で組織されてきた。それゆえ慣習村が共有する寺院での儀礼では、村内の芸能スカであれ

¹³ ジョゲッド（ジョゲッド・ブンブン *joged bumbung*）は、竹のガムランを演奏に用い、女性の踊り手が観衆の中から男性を選び出し、衆目の前で模擬恋愛の踊りを踊るという大衆娯楽芸能である。

¹⁴ ケチャ（*kecak*）は、男性の「チャッ」という掛け声の合唱をバックにラーマヤーナ物語を簡潔に演じるもので、1930年代にワルター・シュピースによって考案された。

ば無償で奉仕する (ngayah) ことが当然の義務と見なされている。海外公演など大きな機会がある時には、芸能スカは成員一同が揃って慣習村の全ての共同寺院で祈りを行い、大きな収入を得た場合はその一部をそれらの寺院に寄付することを心掛けている。

しかし芸能スカは慣習村が運営しているわけではなく、他の社会集団からも独立している。バリの村落社会についてギアツは、独自の機能を持ち互いに独立した集団（スカ）が織り成す広がりとして捉え、「多元的集団性」(pluralistic collectivism)を強調し (Geertz 1959; 1963 b; 1980; Geertz and Geertz 1975), 「村落共同体」という一つの統一的な全体として見るそれまでの見方を一変させた。主なスカには、基本的な領域的政治的単位であるバンジャール、水利組合 (subak)、父系親族集団 (dadia, soroh)、寺院の信徒集団 (pemaksan)、そして単にスカと呼ばれる様々な任意集団がある。芸能スカは任意集団にあたる。任意のスカには芸能スカの他に、P村には椰子酒を飲むスカ、会費を積み立てて成員の結婚式に豚を贈るスカなどもある。各スカは他のスカやその他の集団構成体に規制されない自律性を持ち、内部の合意に基づいて意思決定を行い、その過程で蓄積される諸規則を独自の法として経験の中で不断に作り替える。それゆえスカは、社会状況に柔軟に対応する運動性を持つと言える。

スカの内部では、外部での地位がいかなるものであれ、全成員に同等の権利と義務を配分することが追求される。ギアツはバリの社会組織をスカとして一般化する中で、この点をスカの第一の原理として挙げた (Geertz and Geertz 1975: 165-166)。しかし成員の平等性というバリの社会組織を貫くこの原理は、ギアツをはじめ、位階性を象徴や意味の体系の中心に据えた従来の研究では正面から扱われることはなかった。これに対しウォレンは、村落社会に深く根ざした大衆的平等主義を描き出す中で、改めてスカの概念に注目した (Warren 1993: 65-98)。

スカとは、文字通りには「一つになること」を意味する (Geertz 1959:

999). ウォレンが注目したのは、この概念が第一含意として持つ一体性である。即ちスカでは、部分としての成員個人に対して集団全体の利益の優先が要求される。またバリ語では、「集団」とその「成員」、「成員権」は同一の語で表される。したがってスカでの成員の平等性とは、部分に対する全体の優先に不可欠な、部分の法的な等価性であるとする (Warren 1993: 8-10)。P村の芸能スカの場合も、成員はスカと呼ばれる。スカとはその中の個人が見えないような集団なのである。ウォレンによれば、この一体性に基づく法的平等性というスカの原理を基礎とする「団体的平等主義」(corporate egalitarianism)が、村落世界、即ちアダットの領域を支配する価値である。そしてそれがローカルな集合的活動の基盤を提供するがゆえに、バリの村落社会は近代国家の諸制度が浸透する中で政治経済的变化にうまく対処できてきたと主張する (Warren 1993: 87-88)。

P村の人々が芸能活動について、ビジネスに対してアダットという語を用いて語る場合、その強調点はウォレンの言う法的な団体的平等主義的価値にあると言える。アダットの原理に包摂されるスカの一体性と成員の法的平等性は、芸能スカの成員にとっても強く意識された理念となっている。言説レベルでも、「成員は一つにならなければならない」、「成員は固く結ばれていなければならない」と繰り返し強調する。また、個々の成員が身勝手に行動したり、スカ内で不公平が生じたりすれば「スカはたちまち壊れてしまう」と言う。そうした事態を回避するために、過去にはスカが海外公演の招待を拒否することもあった。

例えば、スカ A は 1952-53 年の欧米公演の 2 年後、文化使節として日本で公演するよう中央政府に要請されたが、当時の成員 45 人のうち参加者は 15 人に限定されていたため、話し合いの末、辞退した。一度は演奏者 8 人と踊り手 7 人が候補にあがったが、選ばれなかった者のみならず選ばれた者も「心地よくなかった」という。1964 年のニューヨーク世界博覧会の際にも、このスカの成員 5 人のみの出演が教育文化省により要

請されたため、再び拒否した。またスカ B が 1982 年に日本に招かれた際も、日本側の要求は舞踊専門学校 (ASTI)¹⁵ の学生とスカの成員の一部との合同公演であったため、結局辞退した。1985 年の日本公演の際には、楽器と演奏者はスカ C から踊り手はスカ B からという要求を受け、両スカの間でもめた末、結局スカ C は辞退しスカ B のみが公演に赴いた。

自律性を特徴とする芸能スカの活動の一般化は困難であるが、特定の日に行う会合、独自に作っていく法、共同活動、蓄積し消費する共有の財、繰り返し行うスカ独自の儀礼など、スカとしての活動全体に他のスカとも共通する一体性と成員の平等性という特徴が現れている。

第一に、一体性の象徴として、他のスカと同様、芸能スカはそれぞれに成員に集合をかけるための丸太太鼓、クルクル (kulkul) を持つ。その音色は成員により識別が可能であるが、今日では信号としてよりもスカの儀礼的象徴として重視されている。

会合では満場一致に基づいてあらゆる決定が下される。成員は会合のための供物を中心に円陣を組んで座り話し合う。この供物は口論が起らずに全てが合意に達し、決定事項の成功を願うために捧げられ、その際に用いる聖水は会計簿にも振り掛けられる。決定事項はそのつど法となるが、これは結成時に作成する永久的な法 (awig-awig) とは異なる事例法 (per-aruman) である。会合には定期会合 (sangkepan) と臨時会合 (paruman) があるが、前者の主たる議題は会計報告であり、極めて詳細な報告を行うことで全成員にその内容を熟知させる。

活動に必要な物質的、金銭的財は共同で管理する。共同資金 (kas) は運営に用いる他、成員への貸し出しも行う。しかし返済しない者が現れ、スカが解散に追い込まれることが繰り返された結果、これは好まれなくなっている。共同資金は 210 日毎のガルンガン (Galungan) の祭日に必要経費

¹⁵ ただしスカ A は例外であり、役員 5 人に対して倍の量を配分する。

を残して成員間で均等に分配する¹⁶。かつては豚を購入してその肉を分配する方法が主体であったが、現在は現金での分配が好まれる。スカでの分配は原則として均等であるが、役員に対する若干の加算は伝統的に行われてきた。芸能スカでは一般に、内部での罰金は役員の間で分配される。役員はスカ内部で選出され、特別な権限を持つわけではない。

スカの儀礼は、共同資金を用いて成員が共に働き、共に祈る機会である。芸能スカは独自の寺院を持たないが、他のスカと同様、祈りを行う単位である。スカは吉日を選び村内の寺院で一同揃って祈る儀礼(nuasen)をもって正式な結成と見なされる。組織が定まる頃には、楽器とスカの「結婚式」(mesakapan)を行い、以後スカは独自に選んだウク（ジャワ＝バリ）暦の特定の日（210日毎）にガムランの記念祭(nguduh)を執行する。準備など一切の作業は全成員に均等に振り分け、供物のお下がりも均等に分配する。

今日、観光客を相手にグローバルな市場経済の中で活動を展開している芸能スカは、ローカルな原理に基づいて組織され、スカである限り、その基盤であるローカルな社会的・文化的文脈、即ちアダットに埋め込まれて存在し続けている。

4. 芸能におけるアダットとビジネスの活動

従来の研究では、芸能パフォーマンスに関して、バリ人が、バリ人観光客/観光客という二分法を用いて上演活動を区別することが前提とされてきた。マッキーンは、文化の現れをパフォーマンスとして概念化し、バリ人向けのパフォーマンスには神々が聴衆として存在するとバリ人自身が信じているのに対し、観光客向けのパフォーマンスには商業的な意味しかな

¹⁶ ASTI (Akademi Seni Tari Indonesia) は、バリの伝統芸能の保存と振興を目的として1967年に成立された。1989年に改組され、国立芸術大学 STSI (Sekolah Tinggi Seni Indonesia) となった。

いため、観光化によっても伝統文化の意味や質は失われないと論じた (McKean 1973; 1976; 1989).

それに対して、このモデルの想定する聖/俗二分法がバリ人には異質であることを論証したのがピカールである (Picard 1990a). 「文化観光」政策を採った 1970 年代初期のバリ政府は、観光による文化汚染を防ぐため、ラテン語の翻訳であるインドネシア語を用いて舞踊の演目を「神聖な」(*sakral*) ものと「世俗的な」(*provan*) ものちに区分し、前者の演目を観光目的で上演することを禁止した。しかし結果としてバリ人向けのパフォーマンスと観光客向けのそれとの間の混同が生じ、観光用の舞踊が寺院の儀礼で奉納される事態に至ったという (Picard 1990a: 62-74). 実際、この聖俗論に基づく芸能の分類法は P 村の芸能の実情にもそぐわない。P 村では特定の演目が観光用か儀礼用かという意識は希薄であり、儀礼用の芸能と観光用の芸能との互換性は大きい。むしろ、観光客向け公演用に創作されたものであれ、新たに創作された演目は儀礼の場でも上演するのが常識である。

従来 of 聖俗論は、儀礼 (= 聖) をバリ文化の本質とし、観光 (= 俗) はその外側、ないし付随的なものでしかないと見る「観光する側」の論理であったに過ぎない。西洋的な概念をバリの芸能に適用することの矛盾を明らかにした点でピカールの指摘は重要であるが、ここで新たに実際に芸能を行う立場にある者、即ち「観光される側」の概念に立ち戻り、彼らによる上演活動の認識の仕方、ないし分類方法を理解する必要がある。

P 村の場合、芸能の上演活動に用いられているのは、前述したアダットとビジネスという対比的な概念である。人々は多様な上演の機会をアダット/ビジネスという対立の図式を用いて区別し、具体的な実践形態は上演に際しての交渉の仕方、上演方法、上演に置かれる価値、芸術的技量、報酬の内容、スカ内部での金銭の処理方法など様々な点で明確な対照をなす。この弁別方法は、従来の聖俗二分法とは別物である。芸能上演の際に

は人々はいかなる時も供物を捧げ、儀礼の文脈ではない上演の場合は、予め特定の寺院に赴いて得ておいた神からの聖水を頭から振りかける。この聖水は海外公演の際にも持参する。ビジネスの活動にも宗教的・儀礼的要素は持ち込まれており、逆にアダットの活動にも貨幣が介在し、商業的要素が含まれている。彼らの区別は、橋本がフィジーに関して論じているような、上演を行う対象が文化的コードを共有するものであるか否かという観点によるものでもない（橋本 1996: 164）。アダット/ビジネスという区分は、そもそも観衆を基準とした区分ではないのである。

人々がアダットの概念で捉える芸能の上演活動の代表的な例は、「アダット儀礼」(*upacara adat*) と呼ばれる村落社会での様々な儀礼における上演であるが、バリ・ヒンドゥーの総本山であるブサキ寺院 (Pura Besakih) など村落社会を基盤としない公的寺院や、ジャワのヒンドゥー寺院（例えば Pura Agung Mandara Giri）の儀礼での上演もアダットの活動に含まれる。

ビジネスの活動には、自主的に営利目的で催す公演と、チャーターされて上演料を受け取る公演がある。現在スカの上演活動の大部分を占めるのは観光客向けの公演であり、週1回の自主定期公演はビジネスの典型例とされる。これは観光市場での直接投資であり、スカは演目の設定から宣伝、会場の手配、公演の準備、観客の送迎までを自らの経費で行い、入場料を観客から徴収して利益獲得を目指す。観客数いかんで赤字となる危険も常に伴っている。自主商業公演の開始にあたっては、予め文化審議育成委員会 (Listibiya)¹⁷ による資格審査を受け、免許 (Pramana Patram Budaya) を取得することが義務づけられている。これに対し、ホテルや

¹⁷ Listibiya (Mejalis Pertimbangan dan Pembinaan Kebudayaan Daerah Propinsi Bali) は、バリ芸能の保存と促進を目的として 1967 年に創設され、芸術水準の維持に責任を持つ機関として、在野の芸能団体に観光客向けの公演や海外公演を行う許可を与える権限を持つ (Noronha 1979:197-199; Picard 1990a: 46-48; 鏡味 1995: 41)。

レストランに直接ないし観光業者を介して上演を依頼される場合は、上演内容などの諸条件を飲み込まざるを得ないかわりに損失を被る危険は少ない。ビジネスはバリを訪れる観光客のみを対象とするわけではなく、役所や軍部など公的機関での上演、バリ州外での公演や海外公演もあり、ビデオ収録やカセット・CDの製作、州政府主催の芸術祭¹⁸を含む各種の芸術の催しへの参加もビジネスの一環である。

アダットの活動とビジネスの活動との根本的な違いは、前者の場合は芸能の上演が寺院の祭りや家庭儀礼という宗教的・社会的行事に付随しているにすぎないのに対し、後者の場合は純粹に上演自体を目的とする点にある。具体的に言えば、上演を行う側が、特定の観衆に見られることを前提としない活動と、観客の存在を想定しそれに対して見せることを目的とする活動となる。その場合重要となるのは、ラメ (*ramé*) とラピ (*rapi*) という対概念である。

従来、バリ人はラメと呼ばれる社会状態即ち、込み合った、せわしい、喧しい、てんてこ舞いの状態を好み高い価値を置くとされてきた (Bateson and Mead 1942: 3-4, 64; Geertz 1963 b: 84; 1993 (1973): 446; Warren 1993: 8-9, 86)。しかし、ラメに着目して芸能が論じられたことはない。P村では儀礼の機会に行われる芸能は、儀礼の手続きとして行うもの (*wali*) と余興として行うもの (*balih-balihan*) という区別¹⁹を超えて、一般にバリ語でラメラメ (*ramé-ramé*)、インドネシア語でクラメアン (*ke-ramaian*) と呼ばれる。どちらも形容詞ラメ (*ramé/ramai*) を語根とする名詞であり、「賑やかな催し」といった意味を持つ。儀礼はラメという価値

¹⁸ バリ芸能祭 (Pesta Kesenian Bali) は、バリ人の芸術的創造力の育成と観光の促進を目的として1979年に始められ、以来、毎年行われている (Picard 1990a: 72)。参加する芸能グループには助成金が与えられる。芸能の催し物のうちコンテストは、既存のスカではなく各郡 (*kecamatan*) の選抜者の一時的なグループの間で争われる。

¹⁹ 聖俗論を基に1970年代にバリの知識人によってなされた芸能の分類については、Picard 1990a: 66-71; 1996: 155-163 を参照。

基準で評価される。儀礼についての村人のコメントは常にラメか否かであり、経済的に許す限りラメな儀礼を行うことは理想として語られる。芸能はいかなるものであれ、儀礼をラメにするための最も有効な手段の一つとされ、儀礼の規模が大きいほどその上演が強く望まれる。

儀礼ではラメに価値を置くため、芸能上演に対する成員の意識はビジネスの場合とは明確に相違する。芸能は、供物を持った女性が忙しく動き回り、人々の話し声や様々な物音の喧騒の中で上演される。大規模な儀礼では様々な芸能が同時進行で催されることも多い。大きな寺院には祭りの余興のための舞台が設けられているが、通常、芸能上演のための特設の舞台はない。儀礼の場に集まった人々は芸能が上演されている中を自由に横切り、見たり見なかったりする。スカの上演の雰囲気も、開放的で和気藹々としている。演奏者や踊り手には飲み物と菓子と煙草が配られ、演奏者は食物を口にしながら、子供を膝に抱いたり、冗談を言い合い、傍らで行われる闘鶏の勝敗を予測しながら演奏を行う。1995年にある高位司祭宅で行われた儀礼では、テレビで放映されていたサッカーの国際試合に釘付けになったまま演奏を行っていた。こうした光景は儀礼的文脈ではごく一般的に観察され、観衆の視線は意識されない。

外国人観光客に代表される外部の人々は一般に、儀礼の場こそバリ人にとって芸能を行う意味があり、最も精魂込めて優れた上演を行うと想定している。この裏側にあるのが、宗教的脈絡から切り離された商業公演は本番ではなく手抜きもあるという見方である。例えば週刊誌『アエラ』（1996年6月17日）のバリの特集記事では、村でのビデオ撮影用の上演の写真に「一流楽団は、商業用の演奏も手抜きをしない」（p. 47）というキャプションが添えられている。このような記述は、これまでの観光と芸能をめぐる議論の中にも散見される。例えばサンガーは、「観光客は本物の演技を求めるので、観光客向けの公演だからといって、パフォーマンスの質が落とされることはない」と述べている（サンガー 1991: 219）。彼

女の議論は、観光がバリの伝統文化の保存と活性化に貢献するというマッキーンの議論 (McKean 1973; 1976; 1989) に依拠しているが、従来の議論の共通した前提は、バリ人が自分たち向けの上演と観光客向けの上演とを「審美性」という同一の価値基準に基づいて区別するという見方である。マッキーンは、伝統芸術の質が減じない理由の一つをバリ人が伝統文化の水準の高低を慎重に見分けることに求め、バリ人は審美的水準の低いものは大量観光市場に回すことはできても、「無限に優れた審美眼」を持つ霊的領域に劣悪なものを捧げることはできないと論じた (McKean 1989: 123, 129)。

しかし、P村の人々が審美的に高い水準を要すると見なすのは商業公演であり、儀礼での上演ではない。儀礼の間では演奏や舞踊が「上手」である必要はなく、しばしば商業公演に向けての「勉強の機会」と言われる。通常、新しく結成されたスカが最初に公衆の前で演奏するのは儀礼の間であり、踊り手の場合は最初から商業公演で踊ることはあり得ない。寺院の祭りの余興の間は舞踊の初心者のお披露目の間とされ、村で舞踊を習う外国人が踊るのも儀礼の間だけである。優れているとされるスカほど商業公演との意識の違いは顕著である。商業公演では演奏者各々の担当する楽器が決まっているのに対し、儀礼の間では各人が自由に楽器を選択し、担当していない楽器を「試す」ことができるという。

こうした状況は、観光化の進んだP村では儀礼での芸能の重要性や意味が既に失われたということの意味するわけではない。P村の人々は、自ら行う芸能を審美性という単一の尺度で測り、レベルの高いものと低いものを各々儀礼用と観光用に振り分けているのではない。人々は芸能のアダットとビジネスの活動を、それぞれ別の価値基準に基づいて実践している。アダットの活動で志向されるのはラメであり、上演の審美的水準は問われない。それに対し、ビジネスの活動では「審美性」が最大限追及される。そこでの審美的価値は、ラメとは正反対の、整然とした状態を指すラ

ピという言葉で表現される。アダットとビジネスの違いは、ラメとラピという価値観の差異でもある。

ビジネスの活動とは舞台芸術としての芸能の商業的上演活動であり、そのためスカは観客の反応には敏感で、あらゆる点で「優れた上演」を目指す。ビジネスを行うスカと行わないスカとの最大の相違点は練習量にあり、前者は観客の反応に応じて随時上演の内容を改善し、練習によって上演の質を向上させる努力を惜しまない。また、演奏者の揃いのコスチュームや踊り手の衣装、楽器や小道具など、観客席から見えるものは全て「美しい」状態に保つことを心がけ、そのために莫大な出費をする。そこには上演に金銭が支払われることへの明確な自覚がある。つまり、ビジネスだからこそ手抜きをしないのである。商業用の上演は優れたものでなければならず、それが利益を挙げるという認識が村民に広く共有されている。特に、自己の力しだいで利益が左右される自主定期公演を行うスカは、舞台設定や演目内容などより優れた舞台を作るため、日々、創意工夫と努力を重ねている。

「優れた上演」を行うにあたっては、スカの基本原則であると先に述べた平等性を裏切る側面も出てくる。上演には各成員の最良の技量が考慮され、演奏者は各人にふさわしい楽器を担当し、欠席者がいないかぎり別の楽器を演奏することはない。1995年までに7回（2000年までに9回）の海外公演を経験しているスカBでは、1994年のロシア公演のために楽器の塗り替えを行った際、各楽器に担当者の個人名を記入した。踊り手もまた、各人が最も得意な演目に出演する。ここでの強調は演奏者あるいは踊り手であり、匿名性が覆り、個人が突出してくるのである。また、ビジネスの活動はスカの枠組みをも越える。スカ外から出演者を臨時に「雇う」(ngebon)制度があり、欠席した成員の補充や成員のみでは行えない演目の上演を可能にする。商業公演の免許を取得するための審査に臨む時や海外公演など芸術的技量が重視される上演の際には、スカ内の踊り手を

用いずにより優れた踊り手をあえてスカ外から雇うこともある。

こうして行われる「優れた上演」は、儀礼の場での上演には見られない緊張感に満ちている。開始時間を厳守して始められ、成員は特設舞台の上で各人の技量を最大限に発揮して観客を魅了することに集中する。ビジネスの場合は演奏や踊りを「間違う」ことが怖いと成員は言う。また、「真面目に」上演せねばならないとされており、演奏者たちは観客に向けて整然と並べた楽器の後ろに姿勢正しく座り、私語を一切しない。各演目はプログラム通りに次々に行い、踊り手は踊り終わると観客にお辞儀をして舞台裏に去って行く。このように観賞用に「美しく」整えられた上演を人々はラピと評する。ビジネスの活動に求められるのは、ラピという形式化され秩序化された審美性の追求なのである。

アダットとビジネスの活動の対比を明らかにするもう一つの事例として報酬の問題が挙げられる。サンガー及び山下は、バリでは伝統的に芸能パフォーマンスに対して報酬が支払われてきたことから、観光客向けの有料の上演も伝統的なやり方から必ずしも逸脱していないと論じている（サンガー 1991: 222; 山下 1996: 109）。このような見方は、いかなるパフォーマンスであれその報酬はバリ人にとって同じ意味を持つことを想定している。しかしP村の人々は、アダットの活動に対する報酬とビジネスの活動に対する報酬とを別のものと見なし、異なる方法で処理する。

儀礼での上演に際してスカが主催者から与えられるものには、①事前に届けられる各成員への食物 (*nasin seka*) とクルクルへの供物、②上演開始時に楽器に捧げる供物、③上演中に配られる煙草と茶菓、④終了時に出される食事、⑤バトゥ・バトゥ (*batu-batu*) と呼ばれる金銭がある。バトゥ・バトゥは慣例上、楽器の修理費などとしてスカに渡される謝礼であり、理念上は報酬とは見なされない²⁰。

スカは村の共同寺院での奉仕や自発的奉仕の場合には一切の報酬を要求

²⁰ この点はコヴァルビアスも指摘している (Covarrubias 1986 (1937): 163)。

せず、バトゥ・バトゥを与えられても「贈り物」(*punia*)としてその場で返す。その他のアダットの活動についてはバトゥ・バトゥを得ることを前提としており、金額をスカの法の中で設定している。金額は社会関係によって決定され、スカと儀礼主催者との社会的な距離に比例して高くなる特徴がある。最も低額なのは、スカに所属する成員自らが自宅での儀礼にスカを呼ぶ(*ngedeng*「引く」)場合で、無料としているスカも多い。例えばスカ D では、スカの成員自身が呼ぶ場合は 25,000 ルピア、成員以外が呼ぶ(*ngupah*「雇う」)場合、スカの全成員が所属するバンジャール E の者であれば 100,000 ルピア、P 村内の他のバンジャールの者であれば 150,000 ルピアである。P 村外の者であればそれ以上の額となる(1995 年現在)²¹。

しかしバトゥ・バトゥは目安であり、実際には儀礼主催者との互酬的な関係によりスカが受け取る額は変わってくる。例えば、スカに楽器を提供した者や資金援助を行った者、演奏や舞踊の指導を行った者がスカを呼んだ場合、スカは自らの判断で渡された金額の一部のみを受け取る。バトゥ・バトゥは均衡的互酬性の典型である。バトゥ・バトゥの額は時には商業公演で得る利益を上回ることもあるが、その金額の大きさにかかわらず、また成員の誰が上演に参加したかにかかわらず、スカのものとしてそのまま共同資金に加える。

一方、ビジネスの活動での報酬は金銭のみであり、インドネシア語で「金銭」を意味するウアン(*uang*)という名称で呼び、バトゥ・バトゥとは明確に区別する。これは純粋に上演に対する支払いと見なされており、金額はスカの格や上演の優劣で決まる²²。スカのチャーター料金はスポンサーとの交渉により決定されるが、名声のあるスカは低料金では承諾しないことに強い誇りを持つ。また成員は自らが所属するスカが他より優れて

²¹ 1994-95 年当時の交換レートは約 20 ルピア=1 円であった。

²² 1930 年代には既にこのような支払い方が行われていたようである (Covarubias 1986 (1937): 163)。

いることを示す際に、チャーター料金が高いことを第一の理由として挙げる。自主定期公演の入場料も、最初に値上げを行うのは、常に格が高いとされるスカである。1995年当時、P村の芸能スカの公演のチケットの代金は一律5,000ルピアであったが、スカAとスカBは他のスカと同額であることに満足できず再び値上げを検討していた。

ウアンの額はバトゥ・バトゥの額とは違い絶対的である。それはビジネスが「契約」(*kontrak*)に基づく活動と捉えられていることによる。村人は「契約」をバリの伝統的なやり方とは明確に異なるものと説明する。バリではウアンを支払うことは「契約」を意味し、「契約」が切れると同時に互いの関係は完全に切れる。これがビジネスである。それに対し、ウアンを支払わない場合は互いの関係は維持されねばならないという。このような互酬的關係はソシアル(*sosial*)と表現され、それがアダットなのだと説明される。商業公演の場合は、その利益から公演に参加した者にはギャラ(*uang makan*)が支払われる。スカの成員であっても公演に参加しなければ当然ギャラは得られない。そしてそれを支払った後の利益の残りがス

	アダットの活動	ビジネスの活動
目的	非営利	営利
交換形態	均衡的互酬性	契約性：否定的互酬性
上演に置かれる価値	ラメ	ラピ
上演の審美性	問わない	重視
個人的技量の卓越性	考慮されない	考慮される
報酬	食物、供物 煙草と茶菓、食事 金銭（バトゥ・バトゥ）	金銭（ウアン）
金銭の処理	共同資金	個々人へのギャラ
金銭の分配	均等配分	不均等配分
実践主体	スカ	スカを超える個人の集合体

カの共同資金に収められる。個々の成員へのギャラの支払い額はスカ内部で決められているが、国際的な名声を持つスカ A, B では、成員個人の技量によりそれに格差を設けている。つまり、ここでは均等配分というスカの原則から逸脱している。

以上から明らかなように、二つの活動形態は際立った対照をなす。アダットの活動とは、芸能上演という形をとってはいるが儀礼という社会的文脈での労働提供にすぎず、互酬的な考え方に基づき、スカの原理に従って行う活動である。そこでの成員は匿名の村人である。それに対しビジネスの活動とは、純粋に鑑賞の対象となる自律した「芸術」(スニ *seni*) として芸能を上演する活動であり、「契約」という、一回ごとに関係を切る方法に基づく。また、スカという集団を超えて行われ得る活動で、成員の法的平等性も逸脱する可能性があり、スカは個性を持つ演奏者や踊り手の集合体となる。

5. 金銭的利害をめぐる衝突と文化的自己反省

アダットとビジネスという芸能活動の領域区分は、日常的実践における不断の文化的自己反省 (cultural self-reflexiveness) を通して、次第に明確化し、精緻化してきたと考えられる。P 村では、芸能活動の領域で反省作用を促している現代の矛盾が見られる。

芸能スカでの問題は常に金銭をめぐる生じている。スカの成員は観光客など他者に対しては皆一様に、自らが芸能を行うのは金銭のためではないと強調するが、スカの問題は全て金銭の問題として表面化する。法の制定、役員の交替、成員の脱退、スカの解散は、筆者の知る限りほとんど全て金銭をめぐるトラブルに起因していた。金銭トラブルとは即ち、分配金の不公平な配分や共同資金となるべき金銭の着服などが露呈することである。その事例をいくつかのスカの場合で示しておく。

(事例 1) スカ E には、少人数での演奏を依頼された場合は、成員が交

替で赴き、収入の半分を共同資金に収めなければならないという法がある。この制定は、最初にそうした形でチャーターされた際、演奏に赴いた5人がその収入を5人のみで分けたためである。他成員は「ガムランもコスチュームもスカのものなのに」と激怒したという。

金銭問題はビジネスの文脈に限って生じるわけではない。（事例2）スカFは、一成員の親戚の儀礼のためデンパサルまで演奏に赴いたが、儀礼主催者は親戚であるその成員に直接バトゥ・バトゥを渡し、その成員はそれを自分の懐に納めたため、スカ内部で論争になった。その成員は成員がスカを呼ぶ場合は無料という規則に反しないと主張したが、他成員はデンパサルまで行くには交通費もかかり、村外であれば無料のはずがないとした。これに対しその成員は前例に触れ、その主張は認められた。その結果、他成員も同じ事をしたがるようになったため、成員がスカを呼ぶ場合に無料となる範囲について討議し、新たな法が成立した。

（事例3）1970年代末にスカAは、あるスポンサーの依頼でスカBとの合同公演を行ったが、数回公演を経た時点で、役員は公演が赤字であるためギャラは配分できないと成員に告げた。この時、不審に思った成員二人がスポンサーに確認して役員の嘘が発覚し、その役員はその地位から降ろされた。次の役員も長続きしなかった。当初から成員たちは公演のギャラが少ないことに疑問を感じており、政府にチャーターされた時には、10回以上もギャラを支払われなかった女性の踊り手全員がボイコットした。1981年の北米・中米公演では、4000米ドル（約2,576,000ルピア）の収入を得たにもかかわらず、2,000,000ルピアの損失が出る事態が生じて役員の着服が露呈し、事実上彼は追放された。

（事例4）スカBは、1980年代末から毎年のように海外公演を行い、最も成功していたが、資金不足でギャラの分配ができない事態が頻繁に起こった。他成員に説明を求められた会計担当者は、会計簿が紛失したと言ったという。一方、スカの長は次々と自動車を買替え、ついに「メル

セデス」を乗り回すようになった。この時期スカは混乱を極め、脱退者も現れ、解散寸前になったというが、1994年初めに役員が交替してスカの建て直しが図られた。スカ内部の衝突が深刻化した場合、かつてはすぐに解散となるのが常であった。流動的に生成と消滅を繰り返していたスカが、ここでは存続への道を踏み出している。

こうした事実は従来のバリの民族誌では記述されることがなかった。だがこのような実態に調査の焦点を当ててみると、従来の研究に基づくバリの理解は大きく変わってこよう。実際、金銭トラブルに溢れたスカの実態は、超俗的で調和のとれた幸福な人々の住む平和で芸術的な楽園、「神々と芸能の島」というバリのイメージ (Vickers 1989: 175-196) とは程遠いものがある。少なくともP村では、芸能がほとんど唯一の現金獲得手段であった時代から今に至るまで、こうした事態は現実发生过っていた。現金収入の機会が飛躍的に増大した現在、金銭問題は芸能スカに限らず村人全体が直面する深刻な問題となっている。ビジネスに対してアダットの価値が強調されるのはまさにこうした文脈においてである。金銭をめぐる衝突と緊張の高まりの中で、逆に言説レベルではスカの一体性と内部での法的平等性が強調され、アダットが再発見されたのである。

スカ内部の問題が常に金銭をめぐるという事実は、貨幣経済が浸透した今日、金銭が理念としてのスカの一体性と成員の平等性を脅かす最大要因であることを物語る。実際、多くの者がスカの内情を筆者に打ち明ける中で、スカの善し悪しは金しだいだと言った。芸能スカに限らずスカ一般において、全成員が同じ条件である限り分配金が全く無かったり、極めて少額であったりしても不満を訴える者はいないが、金銭配分が不公平とわかればたちまち騒ぎになり、スカの存続が危うくなるという。つまりスカの金銭問題とは、成員の法的平等性の金銭による侵犯である。

現在のところP村の人々は、芸能スカの抱える矛盾を金銭配分上の問題としてしか捉えていないが、そこには個人の芸術的卓越性とスカの原理

との間の衝突という問題も存在する。バリ人の芸術的才能を讃えた1930年代の欧米の学者らは、バリ芸術の大衆性、個人性の欠如、芸術家の匿名性を強調したが (Covarrubias 1986 (1937): 160–166; de Zoete and Spies 1970; Mead 1970a; 1970b; 1970c; Holt and Bateson 1970), 芸術領域での個人主義は格段に高まった (Warren 1993: 29). P村では、優れた上演が高い経済的価値を持つことは既に一般的な見解となっている。また、卓越した個人的芸術的技能が高い経済的価値を持つことも広く認識されている²³。

こうした認識をもたらす契機となったとされるのは、1952–53年のスカAの欧米公演である。当時参加した成員数名は、最初の公演地ロンドンでの出来事を今も克明に記憶している。その際スポンサーは公演料を一括してスカに支払うのではなく成員一人一人に現金封筒を渡し、成員は大きな衝撃を受けたという。しかも金額には「段階」(*tingkatan*)が設けられており、「スター」の踊り手数名と演奏者3人が特に多かった。これを知った成員はその日の出演を拒否し、「スト」を起こした。スカの長はヨーロッパのやり方に従うしかないと言を有め、辛うじて公演中止は避けられたものの、あまりの「ショック」で集中できず、演奏は「めちゃくちゃになった」という。

これはP村では個々の成員にギャラが支払われた最初の経験と言われ、以後スカAはこの分配方法を導入していった。今日では、個人の芸術的卓越性を金銭に換算することは、スカの枠組みを越えたところでは既に一般的に行われている。例えば、スカがビジネスの活動を行う際に、成員以外の者を臨時に雇う場合、より卓越した芸術的技能を持つ者に対してより多くの報酬を支払う。だがこの方法をスカ内部に持ち込むことについては、同意する者が増えつつあるが、未だに多くの者が反発している。

²³ こうした認識がP村に特有でないことが、例えばプトゥ・スティアの記述からわかる (プトゥ・スティア 1994: 194–195)。

前述したように、二つのスカ A, B ではこれを実施している。踊り手の場合は、演目と熟練度によりギャラに段階があり、演奏者の場合は、卓越した技能を持つとされる一部の者にのみ高いギャラが支払われる。役員に対する特別加算もあり、最も高い者のギャラは一般成員の 8 倍にもなる。これは成員の平等性というスカの理念と明らかに矛盾するが、ギャラの格差は同意の上で決めており、スカ内部で表向きには容認されている。しかし陰では反発が強い。特に演奏者の間では、破格のギャラを得ている者に対する嫉妬と憎悪の感情が渦巻いている。

高額ギャラを得ている者たちは、音楽のみで生計を立てており、バリではまだ少ない存在である。他成員との違いは、外国人に評価されていることにある。幾度も外国に招かれ、大学などでバリ音楽の指導にあたるなどの経験も持つ。そうして得た名声は国家に認められ、メダルを授与されたり、芸術大学や高校に講師として招かれたり、州政府により芸術祭の審査員として招かれたりしている。

成員たちは確かに彼らの芸術的才能や技量の卓越性を認めているが、他成員よりも多くのギャラを要求する彼らは芸能をビジネスと考え、金と名声を求める「エゴイスト」だとスカ成員は非難する。彼ら抜きでもスカは「やっていける」と主張する者も多いが、あえて彼らを排除しようとする動きは見られない。そこには卓越した技能と名声を持つ彼らが離れることで、スカが観光市場での競争力を失うことへの恐れがある。幾多の海外公演を経験してきた両スカにとって、外国人のパトロンを持つ彼らがスカを離れることはその一攫千金の機会をも失うことを意味する。スカ A は、1996 年の 2 ヶ月間の北米公演で成員一人につき約 25 万円の収入を得たが、これは約 50 ヶ月分の収入に相当する。それゆえ成員は、スカの理念とは矛盾する個人的技能の金銭による計量化を、ビジネスの場合は仕方がないとして容認しているのである。

このような文脈でのビジネスという言葉は明らかに「金儲け」という否

定的な意味で使われ、ビジネスの異質性が強調されている。そこで芸能スカのビジネスの活動は伝統ではない、異質な文化として位置づけられる。ビジネスは、伝統的な制度や価値との矛盾を処理するいわばゴミ箱のようなカテゴリーとして用いられ、矛盾を一瞬にして消し去る効果を内在している。

一方、ビジネスという言葉で陰口を言われる者たちが、自らを正当化する言葉はスニ、即ち「芸術」である。芸能は今日、国民国家の下で地方文化として位置づけられるとともに（山下 1992: 25-26）、「芸術」として把握される。「芸術」は、バリの官僚や知識人にとって、「宗教」(*agama*)と「慣習」(*アダット*)と共に「バリ文化」を定義する要素であり、「バリ文化」は高い価値を持つ芸術形態に具体化するものと規定される (Picard 1990b: 23-24)。

彼らは自称「芸術家」(*seniman*)で、バリの芸術を西洋その他の芸術と同様に発展させるべきであるという志を持つ。バリ以外の音楽に対しても意欲的で、異なるジャンルに触れることを通して作曲活動にも彼らは取り組んでいる。ギャラの格差は芸術的才能や技量の優れた者を評価することであり、そうしなければスニは発展していかないと芸術家たちは強調する。

「芸術家」の一人である Y 氏は、日本の芸能団体にガムラン一式と練習・公演会場の提供を受け、1994年に新しいスカ G を結成した。これは P 村では外国人をスポンサーに持つ初の芸能スカであり、これが市場競争を行ってきた既存のスカ間にとって脅威となった。スポンサーと Y 氏の意図は、優れた演奏者を集め、このスカを新しい作品の開発の場とすることであったというが、村人一般には「スカ・ビジネス」と呼ばれ、非難を浴びた。通常芸能スカは建前であってもアダットをその第一の目的として掲げるが、スカ G の法では、その目的として「1. 高い価値を持つ文化の発展」と「2. 観光の誘致」(即ち、ビジネス)が、「3. 儀礼執行の援助」(即ち、アダット)よりも上位に挙げられている。実際 1996年に初

の海外（日本）公演を経るまでは2年以上、儀礼の場で演奏しなかった。高額ギャラと海外公演が保証されたスカであることを知りつつも、勧誘された演奏者の中には、他のスカでの自らの立場を考え、周囲の非難を予想して参加を拒否した者も多かった。彼らはY氏の意図を純粹にビジネスであると批判し、優れた者のみを集めるのでは他のスカが「壊れてしまう」と案じた。事実、他のスカは大きく動揺し、特に、名声を持つスカA、Bでは、多くの成員がこのスカGに加入した結果、内部の人間関係に亀裂が生じ、混乱を極めた。両スカはスカGに加入した成員を追放するため、代理の成員を探した。スカGが初の日本公演を行うと、参加者の何人かは帰国と同時に他のスカでの成員権を失った。

同様なことは、スカBの1982年のジャカルタ公演、及び1985年の日本公演の際にも生じた。この時にはスカAとBの両方に所属していた者が、スカBの公演に参加したことでスカAから追放された。その結果スカAとBは完全に分離し、両者は敵対意識を強めるようになった。また日本公演の参加者に選ばれなかったスカBの成員15名はこぞってスカを脱退した。海外公演は参加人数が限定されるため、スカ内部でも常にトラブルが生じている。

芸能活動の領域でビジネスの対立項としてアダットが浮上してくるのは、金銭関係の衝突や商業公演をめぐるスカ内外の争いが生じ、矛盾が常時顕在化するようになった1980年代半ば以降である。P村にはビジネスを行わないスカが7つある。これらは全てアンクルン(*angklung*)という小型ガムランの楽団であり、今では古くから存在する伝統的な芸能スカと言われ、純粹にアダットのためのスカと見なされている。それゆえ、演奏技能の卓越性を追求する姿勢は見られない。しかし、アンクルンのスカは最初からアダット専用集団としての位置づけを与えられていたわけではない。実際には1970年代半ばまでのP村のアンクルンのスカは、機会さえあれば踊りもつけて商業公演を行っていたのであり、サヌールのバリ・

ビーチホテルで開業当初から3年間定期的に公演を行っていたスカも一例ある。現在活動中のアंकルンのスカはいずれも1980年代半ば以降、新たに再結成されたものである。そしてその結成の発起人の多くはビジネスを行うスカ、主に名声を持つスカA、Bで活躍してきた者である。つまり、これはビジネスの実践を通して逆にアダットが芸能活動の独自の理念型として明確化した事例であり、「伝統」の再発見と見なしうるものなのである。芸能活動の領域でのアダットという実践のカテゴリーは、ビジネスという実践のカテゴリーが発生してはじめて相互規定的にその存在を意識され、ビジネスとの対比の中で再構成されてきたと考えられる。

おわりに

以上見てきたように、観光化の進んだP村の人々は、「理念としての伝統的な枠組み」であるアダットと「外国起源の近代的な枠組み」であるビジネスというカテゴリーを用いて芸能活動の二つの領域を識別し、実践するようになっている。今日の芸能活動の実践は、人々が資本主義を取り込む中で経験してきた不断の文化的自己反省を通して精緻化されてきたと見るべきである。その背景には、金銭をめぐる衝突や緊張、利害対立という芸能活動の領域での現実の問題がある。パプア・ニューギニアの事例をもとにオットーやフォスターが示したように、日常的実践における文化的自己反省の過程では、利害や権力をめぐる衝突が決定的要素である (Otto 1992; Foster 1992)。P村では、そうした衝突に特徴づけられる芸能活動の現場で、人々は自ら取り込んだビジネスを、自らの「伝統」即ちアダットの対極に位置づけながら、その双方を同時に扱う方法を見出してきた。アダット/ビジネスという対極的な形での芸能活動の弁別過程は、芸能活動の実践に携わる者たちが自発的に現代の矛盾を乗り越えて行く方法である。

一方、村落での日常的実践を通しての文化的自己反省の過程は、社会の

総体的変化や国家政策といったマクロな状況を背景として進行している。芸能活動において自己反省を促す要因には、世界システムへの接合過程での経済的变化に伴う芸術観の変化もある。1930年代にコヴァルビアスが、「バリ芸術は…機能から分離したある審美的価値を持つような、芸術作品それ自体を目的として意識的に生産されるものではない」と述べたように (Covarrubias 1986 (1937): 165), バリの芸能は本来、純粹に観賞の対象となることを前提とする自律的な芸術ではなかった。しかし植民地時代以来、芸能は西洋人の芸術家や学者、観光客など他者の眼差しを通して儀礼的文脈から切り離され、美として抽出されてきた (山下 1992: 20-21)。その中で芸能は「芸術」となり、近年の文化政策がその過程を一層促進してきた。

観光開発下のバリでは 1960 年代半ば以降、伝統文化の保護・育成とその観光への活用を目的として、芸能の振興や整備のための政策が強力に推進されてきた (Picard 1990a; 鏡味 1995: 41-42)。その中で芸能の審査機関として 1967 年に設立した文化審議育成委員会は、文化政策の力点が観光への対処から自文化に対する自覚の啓発へと移った今日 (鏡味 1995: 42), 芸能を高度な「芸術」として保証することで、むしろその商業化を促しているといえる。

1995 年 4 月に筆者はウブドの S 村で、この機関による芸能スカの商業公演の資格審査に立ち会った。その際、県知事代理と審査員らはバリのスニ、即ち「芸術」が国際的に高い評価を得ていると強調した。スカの長がスカ結成の第一目的が村の寺院での奉仕であると述べたところ、一審査員はその重要性を認めながらも、寺院での奉仕だけではスニは発展しないと述べた。この発言は先に見た P 村の「芸術家」の言説と重なる。また講評の際、審査員は上演の質の維持と向上を訴えたが、そこで要求された上演の審美的価値は、前述したビジネスの活動に現れるラピという価値と重なるものであった。楽器を叩く槌は落とすまで振り回さない、化粧は足ま

でするつもりで、笑顔を絶やさない、頭から花や冠を落とさない、といった注意がなされ、上演は「きれいな」(*bersih*)ものにし、「汚い」(*kotor*)ものであってはならないと指導された。

つまり国家が求めるスニの価値とはラピと呼ばれるような整然とした形式性であり、それがビジネスに必要な商品的価値であると言える。芸能をスニとして保証する国家の文化への関心は、同時に芸能を「商品」として認め、ビジネスを促進している。またこのスニは「商品」であるがゆえに、金銭に換算可能である。一方、P村の芸能スカは植民地博覧会への参加をはじめとする幾度もの海外公演による一攫千金の経験を通して、独自に芸能に「商品」としての価値を認めてきた。しかし商業的な上演の機会の飛躍的な増大に伴い、スカの一体性と法的平等性が個人的技能の卓越性の商品としての価値と衝突するようになった。かくしてビジネスとして非難される者たちは、国家によって公認されたスニで自らの立場を正当化できるのである。

しかしスニの理念に基づく芸能活動の実践母体、即ちスカがアダットという理念を有している以上、基本的な矛盾が内在し、それが衝突という形で露呈する際にアダットが意識化される。また逆説的な局面ではあるが、アダットという概念が持ち出されることも文化政策と関わっている。バリ州政府は特に1980年代以降、固有の価値の維持のみならず開発の促進への寄与をもねらい、アダットやそれに基づく伝統組織を整備し、慣習への自覚を鼓舞する政策を推進してきた(鏡味1995)。これにより慣習の「合理化」、つまりバリ人の間で慣習に新たな意味を求める動きが起こっていると鏡味は見る(鏡味1995)。P村の人々が近代西洋的芸術観を獲得していく中で、アダットという語を用いて自らの芸能活動を再定義している事実は、これを裏付けるものとも言える。

P村の事例を通して見た芸能活動の領域における実践を通してのアダットの明確化は、トーマスの言葉で言えば伝統の「逆転」(*inversion*)とも

言え、人々はその対立項としてのビジネスに価値を措定している(Thomas 1992)。ビジネスとアダットという二つの概念を弁証法的に使い分けることが、伝統的価値領域を確保しつつ、観光という資本主義を生き抜いていくバリ村民の生存戦略であったと言えよう。

＊

1999年から2001年にかけての観察を踏まえて言えば、今日、P村の芸能活動は一層活性化している。その中で芸能活動は、その総体においてビジネスとアダットという二極の方向に一層分化していく傾向にある。

1998年の政変とその後のインドネシアの政情不安により一時期バリの観光客も減少を見たが、バリの観光産業は新世紀を迎えた今日に至るまで基本的には拡大の一途をたどっている。その中で、芸能の観光市場での競争も一層激しいものになり、これまで名声を持ち、際立った商業的成功を収めてきたP村のトップ層のいくつかの芸能スカも新たに危機感を持ち始めている。

先に述べたように、1994年の日本の団体をスポンサーに持つスカGの出現は、それまでトップの地位にいた二つのスカを大きく動揺させた。1996年にはさらに、観光産業で成功した村内のある企業家が、村内に巨大な美術館・文化施設を設立し、芸能の熟練者を雇用して地元の子供たちを養成するとともに、いくつかの芸能集団を組織して定期的な観光公演を行うようになった。これまで村の自発的結社スカが組織してきた商業的芸能活動が、今や「大資本」によって組織されるようになってきたのである。一つの企業組織の下に結成されたこれらの集団はもはやスカとは呼ばれない。

こうした動きを受けて、これまで商業的成功を遂げてきた既存の芸能スカは、これまでの名声を売りに、一層積極的に宣伝・営業活動をするとともに、新たに設備投資を行うなどして、観光市場での地位を保持しようと努めている。スカBは、スカの長自らが出資して最新の照明設備を備え

た公演会場を建設し、2000年末からそこで定期公演を行うようになった。それを機に、再び他のスカに先駆けて観賞料を値上げした（他のスカより5000ルピア高い30,000ルピア。約70ルピア=1円）。また村の自発的結社として出発したこれらの芸能スカも、流出した成員の補充に際し、もはや同村の者か否かとは無関係に、商業活動を行う上で即戦力となる熟練者を優先的にリクルートしていく中で、これまでその組織的基盤であった「村」(*desa*)という枠組みからはしだいに乖離していく傾向にある。

他方、観光市場での競争が激化する中で不振に陥り、その前線からは撤退する芸能スカも現れている。バンジャールを基礎に成立している芸能スカがその傾向にある。バンジャールGのスカFは、1998年の政変後の観光客の減少で痛手を受け、1998年末には完全に定期公演を辞めた。またバンジャールEのスカHでも、ここ数年で客足は著しく減った。筆者の滞在した2000年の間、観客数が採算の取れる人数に満たず、開始時間直前に公演を中止するという事態が度々起こり、定期公演を続けるべきかどうかという話がスカ内部で持ち上がっていた。こうしたスカは、改めてアダットの活動にその存立根拠を求めるようになっている。

つまりP村の芸能スカは、ビジネスをその主たる活動領域とし、厳しい市場競争の中で一層の物的、人的投資を行い、設備の面でも技量の面でもレベルアップを図り、プロフェッショナルな芸能集団を目指していくスカと、そうした競争からは身を引き、改めてアダットの領域に重心を置き直して活動を続けていこうとするスカとに二極化しているのである。言い換えれば、ビジネスとアダットという二つの活動領域を、ビジネスに活動の重心を置くスカとアダットに重心を置くスカとがそれぞれ分業する体制になってきているのである。

しかしここで新たに注目したいのは、P村の芸能活動は近年、ビジネスの活動とアダットの活動とが共に活性化しているという事実である。歴史的に見れば、この村での芸能活動の活性化は、観光市場への村人たちの積

極的な対応を契機としており、人々は商業を軸に自らを芸能集団として組織化しその実践を作り上げてきた。しかし、芸能活動はビジネスとしてのみ発展しているわけではない。他方で、アダットの活動領域も近年、拡大している。

順序としてはビジネスを行うスカの発生の後になるが、先に触れたように、1980年代半ばからアンクルンのスカが新たにアダット専用集団として登場してきた。また、定期公演という積極的な商業活動からは身を引いた芸能スカも、解散せずに儀礼の場を中心に活動している。一時はビジネス専用団体に見えたいくつかの芸能スカも、最近では頻繁に儀礼の場で演奏している。この背景には、「芸能は本来、儀礼のためのものである」という言説が流通する中での、ビジネス即ち「金儲け」だけを行うことに対する社会の批判的な視線もある。しかしこれは何よりも、村民自身の間での芸能の需要が実際に高まったためである。即ち、芸能の本来の文脈とされる儀礼自体が近年、著しく増幅したのである²⁴。

ここで再び我々は、「文化のインヴォリューション」ないし「バリ化」の現象を目の当たりにする。しかしこれは、ただ単に観光客の需要の増大という外的要因による付随的現象ではない。一層の観光発展がバリ社会全体の生活水準の向上をもたらす中で、「バリ文化」の核とされる芸能や儀礼は、今日バリ社会の内的な要因によって活性化している。観光産業の拡大に伴い、バリ社会内部の階層的差異化が進む中で、「バリ文化」はその差異を表す媒体となっており、特に新興富裕層にとっての顕示的消費の対象となっている。ビジネスとアダットの相互作用に揺り動かされる「バリ文化」は、今日では外部に向けた民族的象徴であると同時に、バリ人社会内部ではむしろブルジョア的記号として自己消費されているのである。こうした文化のインヴォリューションの新たな局面に対しては、これまでの

²⁴ 儀礼の頻度や規模が拡大するのみならず、執行される儀礼の種類や内容も確実に増えている。また、寺院や祭司の増加、供物製作をはじめとする儀礼に必要な労働の商業化など、それに伴う様々な変化が見受けられる。

枠組みを越えた概念での把握が要請される。

国際的な観光産業に投げ込まれた「バリ文化」は、バリ人自身によってまた新たな価値を付与され、社会生活に取り込まれてきた。今後は、「バリ文化」の商業化のみならず、その社会内部での消費にも注目して、一見連続しているように見えるバリ社会の動き、即ち「バリ文化」のインヴェンションを更に分析していかなければならない。

付 記

本稿は1996年1月に慶應義塾大学大学院社会学研究科に提出した修士論文「バリ島の村落社会における芸能活動のカテゴリー分析—*Adat* と *Bisnis* を中心に—」の一部を加筆修正したものである。修士課程当時にご指導下さった宮家準先生、本稿作成に至るまで助言して下さいました鈴木正崇先生には改めてお礼を申し上げる。また1999-2001年の現地調査に際しては、松下国際財団（「松下アジアスカラシップ」）及び大和銀行アジア・オセアニア財団の資金援助を受けた。記して感謝したい。

参 照 文 献

- Badan Pusat Statistik Propinsi Bali（バリ州統計局）
 2000 *Bali Dalam Angka 1999*. Denpasar: Arysta Jaya.
- Bateson, Gregory, and Mead, Margaret
 1942 *Balinese Character*. New York: New York Academy of Sciences.
- Covarrubias, Miguel
 1986 [1937] *Island of Bali*. London and New York: Kegan Paul International.（関本紀美子訳『バリ島』1991, 東京：平凡社）
- de Zoete, Beryl, and Spies, Walter
 1970 "Dance and Drama in Bali." In Belo, J. (ed.), *Traditional Balinese Culture*. New York: Columbia University Press.
- Foster, Robert J.
 1992 "Commoditization and The Emergence of *Kastam* as a Cultural Category: A New Ireland Case in Comparative Perspective."

Oceania 62 (4): 284-294.

Geertz, Clifford

1959 "Form and Variation in Balinese Village Structure." *American Anthropologist* 61(6): 991-1012.

1963a *Agricultural Involution: The Processes of Ecological Change in Indonesia*. Berkeley: University of California Press. (池本幸生訳『インヴォリューション—内に向かう発展—』2001, 東京: NTT 出版)

1963b *Peddlers and Princes: Social Change and Economic and Modernization in Two Indonesian Towns*. Chicago: University of Chicago Press.

1993 [1973] "Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight." In *The Interpretation of Cultures*. London: Fontana Press. (吉田禎吾(他)訳『文化の解釈学 II』1988, 東京: 岩波書店)

1980 *Negara: The Theatre State in Nineteenth-Century Bali*. New Jersey: Princeton University Press. (小泉潤二訳『ヌガラ—19世紀バリの劇場国家—』1990, 東京: みすず書房)

Geertz, Hildred, and Geertz, Clifford

1975 *Kinship in Bali*. Chicago: The University of Chicago Press. (鏡味治也・吉田禎吾訳『バリの親族体系』1989, 東京: みすず書房)

橋本和也

1996 「フィジーにおける民族文化の演出—新たな『観光文化』の可能性をもとめて—」 山下晋司編『観光人類学』, 東京: 新曜社.

Holt, Claire, and Bateson, Gregory

1970 "Form and Function of the Dance in Bali." In Belo, J. (ed.), *Traditional Balinese Culture*. New York: Columbia University Press.

鏡味治也

1995 「儀礼の正装論議に見る現代バリの宗教事情」『民族学研究』60(1): 32-52.

春日直樹

1995 「経済 1—世界システムのなかの文化—」 米山俊直編『現代人類学を学ぶ人のために』, 京都: 世界思想社.

McKean, Philip F.

1973 *Cultural Involution: Tourists, Balinese, and the Process of Modernization in an Anthropological Perspective*. Ph. D. Thesis, Brown University.

- 1976 "Tourism, Culture Change, and Culture Conservation in Bali." In Banks, D. J. (ed.), *Changing Identities in Modern Southeast Asia*. The Hague: Mouton Publishers.
- 1989 "Towards a Theoretical Analysis of Tourism: Economic Dualism and Cultural Involution in Bali." In Smith, V.L.(ed.), *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism* (Second Edition). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Mead, Margaret
- 1970a "The Arts in Bali." In Belo, J. (ed.), *Traditional Balinese Culture*. New York: Columbia University Press.
- 1970b "Community Drama, Bali and America." In Belo, J. (ed.), *Traditional Balinese Culture*. New York: Columbia University Press.
- 1970c "Children and Ritual in Bali." In Belo, J. (ed.), *Traditional Balinese Culture*. New York: Columbia University Press.
- 永渕康之
- 1994 「パリに來たバリ—1931年、パリ国際植民地博覧会オランダ館—」『季刊民族学』70: 44-54.
- 1997 「『正しい』他者となること」清水昭俊編『思想化される周辺世界』岩波講座文化人類学第12巻, 東京: 岩波書店.
- 1998 『バリ島』, 東京: 講談社.
- 中村 潔
- 1990 「『バリ化』について」『社会人類学年報』16: 179-191.
- Noronha, Raymond
- 1979 "Paradise Reviewed: Tourism in Bali." In de Kadt, E. (ed.), *Tourism: Passport to Development?* Washington: Oxford University Press.
- Otto, Ton
- 1992 "The Way of *Kastam*: Tradition as Category and Practice in a Manus Village." *Oceania* 62(4): 264-283.
- Picard, Michel
- 1990a "'Cultural Tourism' in Bali: Cultural Performances as Tourist Attraction." *Indonesia* 49: 37-74.
- 1990b "Kebalian Orang Bali: Tourism and the Uses of "Balinese Culture" in New Order Indonesia." *Review of Indonesian and Malaysian Affairs* 24: 1-38.

- 1996 *Bali: Cultural Tourism and Touristic Culture*. Singapore: Archipelago Press.
- Sanger, Annette (アネット・サンガー)
- 1991 「幸いか、災いか？—バリ島のバロン・ダンスと観光—」(松田みさ訳) 藤井知昭監修, 石森秀三責任編集『民族音楽叢書 6 観光と音楽』, 東京: 東京書籍.
- Schulte Nordholt, Henk
- 1994 "The Making of Traditional Bali: Colonial Ethnography and Bureaucratic Reproduction." *History and Anthropology* 8(1-4): 89-127.
- プトゥ・スティア
- 1994 『プトゥ・スティアのバリ案内』(鏡味治也・中村潔訳), 東京: 木犀社. (Putu Setia 1986, *Menggugat Bali: Menelusuri Perjalanan Budaya*. Jakarta: Penerbit PT Pustaka Utama Grafiti.)
- 高橋淳子
- 1996 「楽園の幻想にはまる日本人」『アエラ』24 (6月17日): 33-47. 東京: 朝日新聞社.
- Thomas, Nicholas
- 1992 "The Inversion of Tradition." *American Ethnologist* 19(2): 213-232.
- Vickers, Adrian
- 1989 *Bali: A Paradise Created*. Berkeley: Periplus Editions Inc.
- Warren, Carol
- 1993 *Adat and Dinas: Balinese Communities in The Indonesian State*. Kuala Lumpur: Oxford University Press.
- 山下晋司
- 1992 「『劇場国家』から『旅行者の楽園』へ—20世紀バリにおける『芸術—文化システム』としての観光—」『国立民族博物館研究報告』17(1): 1-33.
- 1996 「『楽園』の創造—バリにおける観光と伝統の再構築—」山下晋司編『観光人類学』, 東京: 新曜社.