

# バリ舞踊《ヌラヤン》は社会主義舞踊として 創作されたのか？

- スカルノ政権下のバリにおける芸能の文化政策<sup>1</sup> -

梅田英春

## はじめに

スカルノ Sukarno 政権時代の1950年代後半から、バリではたて続けに「労働」をテーマにした三つの舞踊作品、《タニ Tani (農民)》<sup>2</sup>、《トゥヌン Tenun (機織)》<sup>3</sup>、《ヌラヤン Nulayan (漁師)》が異なる作曲家・舞踊家により創作され、どの舞踊もバリ各地で、またバリ舞踊団の国内公演、海外公演で頻繁に踊られた。まさにこの三つの舞踊は1950年代から60年代にかけてのバリ舞踊の代名詞ともいえ、今なおこれらの舞踊はこの時代を生きたバリの人々の記憶の中に深く刻み込まれている<sup>4</sup>。

三つの舞踊は、それまでのバリの舞踊にはなかった特徴を有している。それは舞踊のテーマに「現実世界における労働」を取り入れたことである。それまでの舞踊は歴史物語をテーマとしてとりあげたり、空想上の王、動物などを表現しており、それは現実世界とはかけ離れた歴史上、空想上の世界を描いたものだった。しかし、《タニ》、《トゥヌン》、《ヌラヤン》は、バリ舞踊の中にそれぞれの労働行為の所作をバントマイムとして挿入し、現実の労働行為を舞踊作品の中に具象化したものであり、その衣装もそれまでの華美なバリ舞踊の衣装とは一線を画しており、民衆をイメージさせるものだった。

バリの人々はこの新しい舞踊を受容し、ガムランを所有する各グループはこぞってこの舞踊を上演したが、その一方でこの舞踊に政治性が付与されていることにも気がついていった<sup>5</sup>。

スカルノ政権末期は、国民党が与党でありながら、大統領のスカルノ自身が共産党に接近し、バリ島でも共産主義勢力が台頭したことから、これら政党のキャンペーンが頻繁に行われていた。国民党、共産党という二大政党は、それぞれ国民党系の国民文化協会 Lembaga Kebudayaan Nasional (通称LKN)、人民文化協

会 Lembaga Kebudayaan Rakyat (略称LKRA) という文化機関を持ち、文化保護を名目に、各党の宣伝媒体として舞踊や演劇を用いて政治的プロパガンダを行った (Ramstedt 1992: 69, 鏡味 2000: 75, Putra 2003: 74-5, Umeda 2007: 45)。そうした時代と《タニ》、《トゥヌン》、《ヌラヤン》の創作、上演時期は重なっている。

スカルノ政権終焉の直接的要因となった1965年9月30日事件 (共産党と国軍内の不満分子によるクーデター未遂事件) 以後、ジャワ島、バリ島を中心に軍によるいわゆる「赤狩り」が行われ、数万人のバリ人がその対象となり、その中で《ヌラヤン》の創作者も共産主義者である嫌疑をかけられて殺されたといわれる<sup>6</sup>。こうした共産主義者に対する肅清以後、これらの三作品は、《トゥヌン》を除き、ほとんど上演されなくなった。その後、こうした現実世界の労働を描いた《タニ》や《ヌラヤン》はバリの現代史における負の遺産と見なされ、その後、研究者はこれらの舞踊に「社会主義舞踊 socialist dance」という名称を与えた (Ornstain 1971: 44)。

確かにこれらの舞踊が、ある時期に政治性を帯び、労働の重要性をよびかけるプロパガンダ舞踊としての役割を果たしたことは否定できないが、これらの作品そのものは当初からそのような目的のために創作された作品だったのだろうか？ 本論文では、三作品のうち、《ヌラヤン》の創作背景や過程を通して、この舞踊のもつ芸術性と政治性との関係について論じていきたい。

## バリ舞踊《ヌラヤン》の概観

《ヌラヤン》は、バリ北部ブレレン県ブスンピユ郡クディス村のイ・クトゥ・マルダナ | Ketut Mardana が、1958年に作曲・振付を行った創作作品である。このタイトル「ヌラヤン」は、「漁師」を意味するインドネシア語である。《ヌラヤン》をはじめ、《トゥヌン》、《タニ》もすべてインドネシア語による舞踊タイトルであるが、ここにあげた作品以前の名称には、古ジャワ語やバリ語が用いられていたことから、この三作品にインドネシア語が用いられたことは、それまでのバリの舞踊と比べると大きな変化だった。

ヌラヤンはそのタイトルからわかるように漁師が漁をする所作を舞踊化したもので、現在では、男性役1名、女性役2名の漁師を演じる踊り手により演じられる。最初に男性の踊り手が一人、その後、二名の女性が漁師とは関係のないバリ

舞踊の基本的な所作を演じた後、漁に関係する一連の所作である投網、網の引き上げ、網にかかった獲物の確認、網にかかった棘のある魚による男性漁師の手の怪我、二人の女性による男性の怪我の治療、櫂による小船の操舵、餌撒き、網にかかった魚介類の収穫、収穫物の運搬が物語のように順に演じられる。

写真1と写真2に掲載した踊り手の衣装は、民衆を表現したもので、創作当初、男性の場合は、布で巻いた簡易な頭飾り、上半身は上着を着用せずに、肌に直接バパンbapangとよばれる胸元飾りを着け、下半身には、舞踊用の派手なものではなく、民衆が普段つけている織布を巻いたという。女性の衣装は、《ヌラヤン》より約1年早くに創作された《トゥヌン》の衣装がほぼそのまま用いられている。機織をするパリの女性を描写した踊りである《トゥヌン》の衣装は、従来の舞踊の衣装と比較すれば簡素ではありながらも、パリの女性の伝統的な衣装を表象していたからである<sup>7</sup>。また男女の踊り手とも、魚籠を肩からかける紐を描写するための細い布を左肩から褌がけにし、右腰の部分に実際の魚籠をぶら下げた。



写真1 《ヌラヤン》の中で櫂を漕ぐ所作



写真2 《ヌラヤン》の中で手の怪我をしている男性の治療をする女性漁師

こうした舞踊の音楽には、ゴン・クビャル gong kebyar とよばれるガムラン編成が用いられた。この編成は20世紀初頭にバリ北部で誕生した編成で、1930年代以降にバリ全土に広がりをもせ、《ヌラヤン》が創作された1950年代後半には、バリではポピュラーなガムラン編成となりつつあり、各村落が所有を始めた時期だった。

前半部分の旋律構造は当時、イ・ニョマン・カレル I Nyoman Kaler<sup>8</sup>がゴン・クビャルのために創作した複数の創作舞踊作品の旋律構造（主旋律が二倍化、四倍化する特徴をもつ構造）と類似しており、旋律の装飾方法も含めて明らかにそれらの作品の影響を強く受けたことがわかる<sup>9</sup>。ただしこの作品では、それまでのバリのガムランの曲にはみられなかった四つの音楽的特徴を有している。一つ目の特徴は、この作品にはこれまでのバリのガムラン作品には見られなかった歌のような特徴的な旋律が用いられている点である（譜例1，譜例2<sup>10</sup>）。二つ目の特徴は、これまでの作品にみられなかった独特なゴング周期が用いられている点である。それまでのバリのガムランの曲は、旋律周期の1拍目（最終拍）から旋律が始まるが、この曲の場合は、旋律がアウフタクトで始まるため、最終拍で鳴らされるゴングから遅れて旋律が始まる構造になっている（譜例2）。

譜例1 《ヌラヤン》 中間部分の旋律

The image shows a musical score for the intermediate section of the melody 'Nurayan'. It consists of four staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). A tempo marking of '♩ 75' is placed above the first measure. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff starts at measure 5 and continues the melody with quarter notes D5, E5, F#5, and G5. The third staff starts at measure 9 and continues with quarter notes A5, B5, C6, and D6. The fourth staff starts at measure 13 and concludes the phrase with quarter notes E6, F#6, G6, and A6, ending with a double bar line and repeat dots. The piece is in a 4/4 time signature.

譜例2《ヌラヤン》最終部分の旋律

1  $\text{♩} = 75$   
 mari ka-wan kita me-lai bekr - ja mari ka-wan kita me-lai bekr -

5  
 ja go tong-ro - yang ber sama menang kap i - kan go tong-ro - yang ber sama menang kap i -

9  
 kan anbil do - yang anbil do - yang da - yang do - yang do - yang da - yang da - yang da -

13  $G$  4 times  
 yang da - yang sampone da - yang da - yang da - yang da - yang sampone da - yang

17 *accf.*  $\text{♩} = 100$

21

25  $G$

三つ目の特徴は、この曲の最後の部分のテンポと終止方法にみられる。それまでのバリ舞踊の作品の多くはテンポを落として終わるのに比べ、《ヌラヤン》ではテンポを急激に加速して終わるという点に特徴があった。譜例に示した最後の旋律は、約♩ 75で数回繰り返された後、最後の周期では、約♩ 100に速度があり、さらに最後は、旋律周期が終わらない途中で旋律が唐突に止まり、ゴングだけが叩かれて曲は終わる。これまでの作品では曲の最終音が最終拍でたたかれるゴングの位置と同じであったために、ゴング単独の音のみで曲が終止するのは斬新な方法だった。

四つ目の特徴は、それまではジャワのガムラン音楽で用いられるだけだったゲロンとよばれる複数の女性の歌い手が、譜例2に示した旋律でインドネシア語の歌詞をうたうことだった<sup>11</sup>。歌詞の内容は以下のように、協働作業としての労働を賛美するものである。

#### 原語

Mari kawan kita melai bekerja  
Gotong-royong bersama menangkap ikan  
Anbil dayug, dayung, dayung, dayung, dayung  
Sampan ne dayug

#### 日本語訳（著者訳）

さあ、皆で仕事を始めましょう  
協力し合って魚を獲りましょう  
櫂を持って  
小船の櫂を手にとって

これまでのゴン・クビヤル舞踊の要素を持ちながらも、現実社会を写實的に表現するようなユニークな漁師の所作を取り入れ、新しい音楽的特徴が加味された《ヌラヤン》は、1958年に創作されて以後、バリ全土に広まり、1960年にバリ初の伝統音楽・舞踊の教育機関である国立芸術舞踊高校 Konservatori Karawitan Indonesia（通称コカール Kokar）が創設されて以降は、教員、生徒、卒業生などがバリ各地に派遣され、《ヌラヤン》を含めた新たな舞踊が広められていった。

### 《ヌラヤン》の社会主義舞踊としての側面

《ヌラヤン》をはじめ、《タニ》や《トゥヌン》は、1960年代に入るとバリだけでなくバリ以外のインドネシア公演や、海外公演でも頻繁に上演されるようになった。伝統的要素と近代的な要素を混ぜ合わせてインドネシアの国民文化を創

生しようとしたスカルノにとっても、人々の境遇、苦勞、理想、希望という現実世界が、芸術作品の中に反映されるべきであり、革命の中で形作られると考えた当時の教育文化大臣であったプリヨノ Prijonoにとっても（Prijono 1964: 13）労働をテーマにした新たな舞踊は、彼らが考える理想的な芸術作品だった<sup>12</sup>。つまりは、こうした新たな舞踊は「政府はインドネシアの国民文化を發展させる」と書かれた45年憲法の第32条の条項に適應したのである。スカルノは、バリに招待した賓客に対し、たびたびこれらの舞踊の上演を命じたという（ヴィッカーズ 2000: 290）。また、1964年にプリヨノを団長として初来日したインドネシア舞踊団（インドネシア大統領特派文化使節団“ガメラン”音楽と舞踊）の演目の中には、バリ舞踊として《ヌラヤン》と《トゥヌン》が加えられている<sup>13</sup>。ディピアとバリンガーは、「スカルノ大統領自身がプロレタリアートのため、プロレタリアートに関する舞踊をバリの舞踊家に創作を依頼したという説もある」と記し、この舞踊作品への大統領の直接的関与についても触れている（Dibia and Ballinger 2004: 95）。またプトラは、《ヌラヤン》をはじめ《タニ》や《トゥヌン》は、国民文化協会の振付師によって創作されたものであると述べているのである（Putra 2003: 78）。

《ヌラヤン》を含む新たな舞踊は、もはやバリ舞踊の域を超えたインドネシアの国民文化として受けとられたのであり、スカルノ政府はインドネシア国民の精華<sup>14</sup>としてこれらの舞踊を外向けに披露したのである。

こうした外向きの舞踊上演が行われる一方で、バリ内部でも《ヌラヤン》をはじめとした創作舞踊は頻繁に演じられた。特に1960年以降、バリでは政治勢力の中心が国民党と共産党の二党だったこともあり、各党の文化機関である国民文化協会、人民文化協会は、伝統芸能を通して、政党のイデオロギーを宣伝するための舞台を各村落で頻繁に開催した。公演の最初には、当時バリの人々が好んで上演した新作舞踊である《ヌラヤン》をはじめとした舞踊がいくつか踊られ、その後、プロパガンダ演劇が上演されることが多かったという<sup>15</sup>。

1965年9月30日事件以降、前述の通り、バリでは激しい共産党活動に対する肅清が行われ、人民文化協会に協力した芸術家を含む共産党関係者の一部もまたその対象となった。バリではこの共産党に対する肅清が行われていた間、舞踊や舞踊劇はほとんど上演されなかった。芸能を上演することで、それが政治的活動と

リンクしていると行政や軍部に受け取られることを恐れたという。裏を返せば、それまでのバリの芸能は、国民文化協会や人民文化協会の援助のもと、多くの政治的なプロパガンダと深く結びついていたことを暗示している。

《ヌラヤン》の創作者であるマルダナと共産党の関与があったかどうかをほとんどの芸術家たちは知らなかったが、《ヌラヤン》を創作したことが理由でマルダナが処刑されたという風説は広まっていった。《ヌラヤン》が人民文化協会のプロパガンダとして用いられたことに加え、マルダナの死という真実によって、この舞踊がその後、いわゆる「社会主義舞踊」の典型とみなされることになったのである。

### 《ヌラヤン》の創作過程

2008年2月と12月の二度にわたり、筆者は《ヌラヤン》の成立過程を明らかにするために、この作品が創作されたバリ北部のブレレン県、プスンビユ郡、クデイス村を訪れ、この作品が創作された1958年当時から、マルダナとともに創作・上演活動に関わってきた、マルダナの甥にあたるイ・プトゥ・スミアサ I Putu Sumiasa (1931- )にインタビューを行った。本項では、このインタビューを通して明らかになった《ヌラヤン》の創作過程について述べていきたい<sup>16</sup>。



写真3 イ・プトゥ・スミアサ (2008年2月撮影)

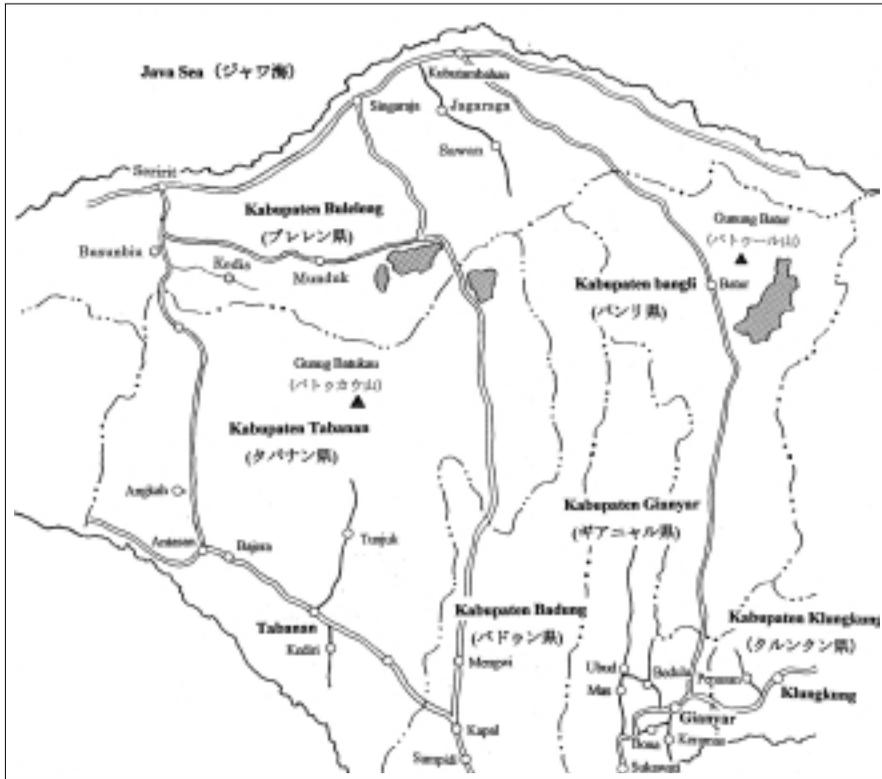


図 北部バリ地域とその周辺地域

### ① 北部バリにおけるゴン・クビャル作品創作の背景

インタビューから明らかになったことの一つは、北部バリの作品創作の背景が、他グループとの競演という北部バリ独特の上演形態と関わっているという事実である。《ヌラヤン》を含め、マルダナの創作曲として現在まで知られている作品は、舞踊曲《ウィラ・ジャヤ Wira Jaya》<sup>17</sup>、器楽曲《ガンバン・スリン Gambang Suling》<sup>18</sup>である。

1950年代当時、北部バリにおいては、ゴン・クビャルは二つのグループが互いに競演する演奏形態バルン barung で上演されることが多かった。特にブレン県では、ゴン・クビャル編成発祥の地域といわれているジャガラガ村や、その近隣のサワン村、ブン克蘭村を中心とするブレン県東部地域一帯と、ブスンピ

ユ村、クディス村、ムンドツ村を中心とする西部地域一帯が、常に競演形態で儀礼の余興やさまざまな記念日などで演奏したという。スミアサは競演について次のように述べている。

西部地域の村々のガムラン奏者は、お互いの村が近かったこともあり、よく会っては曲を教えあったり、情報を交換したりもしました。それぞれのグループによって演奏技術の差はありましたが、異なるレパートリーを持つことはほとんどありませんでした。しかし東部のレパートリーは、わたしたちのものと違っていましたし、同じ曲でもどこかに手を加えて違いを出そうとしました。そして競演をするときは、常に東部のグループにはないものやできないものを用意しました。それだけ東部のグループに対しては強い対抗意識があったのです。もし彼らが新しい曲を演奏すれば、わたしたちもそれに対抗しうるべき新しい曲を創作して、次の競演に備えました。

こうした東部のグループに対抗すべき作品を中心となって創作したのがマルダナだったという。《ウィラン・ジャヤ》は、東部のグループが頻繁に《トゥルナ・ジャヤ Terna Jaya》という舞踊曲を演じることに対する対抗曲で、名称も《トゥルナ・ジャヤ》に類似したものをつけた。また《ガンバン・スリン》も、東部地域では用いられていないジャワの旋律をゴン・クビャルに用いることで対抗したという。

## ② 競演と《ヌラヤン》の誕生

スミアサによれば、《ヌラヤン》もまたこうした東部に対抗するための作品群の一つとして創作された。

私は、中学から高校の1953年から1957年まで、ジョグジャカルタの経済専門中学・高校<sup>19</sup>で教育を受けました。ですから、この間、私はクディス村での演奏活動には加わっていないのですが、私がバリに戻って本格的に活動を始めた1958年の初めにサワン村で競演があり、私もその上演に参加しました。その時にサワンのグループが演奏した舞踊曲が《タニ》でした。それには驚きまし

たよ。グデ・マニックの創作した《トゥルナ・ジャヤ》とか、カレルの創作した《パンジ・スミラン Panji Semirang》や《ウィラナタ Wiranata》が踊られていた時代、突然、農民の格好した踊りが登場したわけですから。しかも、その踊りはもはやバリ舞踊のルールを無視して、踊り手ではなく、役者のようでした。上演が終わったあと、マルダナはすぐにこの曲がデンパサールに住むブラタさんの作品で、サワンの人々がブラタさんから直接教えてもらったことを聞いてきたのです。

この出来事の後、マルダナとスミアサは《タニ》に対抗できる曲の構想を考え続け、二人でシンガラジャの町を歩いていたとき、曲の名称を思いついたという。

シンガラジャに用があってマルダナ叔父と二人で町を歩いていたら、ちょうど「農民・漁師組合銀行 Bank Kooperasi Tani dan Nelayan (略称BKTN)」の看板を見つけたのです。その後、この銀行の名称はインドネシア民衆銀行 Bank Rakyat Indonesiaになりましたが、当時は農民と漁師という名称が使われていました。これを見たときにマルダナ叔父は、サワン村のグループが上演した農民の踊りに対抗して、漁師の踊りを作ることを思いついたのです。

マルダナ叔父は、曲の旋律には東部の人々が用いていないジャワの旋律を使うことを提案しました。私がジョグジャカルタに下宿していたとき、下宿先のすぐ隣に孤児院があり、そこで毎日のようにジャワのガムランの練習が行われていて、その音が部屋にいるとよく聞こえました。そのとき私の耳に残った旋律をマルダナ叔父に教えたものが、ヌラヤンの中間部に用いられた特徴的な旋律です。歌が入る最後の旋律は、私がジョクジャカルタでよく見たマレー映画の音楽をもとにマルダナ叔父が編曲したものです。このメロディーの最終周期のテンポを上げて終わらせる方法も叔父が考えたもので、これまでの舞踊曲にはない手法を取り入れることで、東部のガムラン・グループを驚かそうという意図があったのです。しかしマルダナ叔父は、こうした新しい試みが観客に受け入れられるかどうか、当初はとても不安がっていました。

このインタビューを聞く限り《ヌラヤン》は、北部バリの競演スタイルの上演

の中からブレレン県東部のガムラングループに対抗できる作品として誕生した作品なのであって、スカルノ大統領に依頼されて創作されたわけではなく、また創作者自身が共産主義思想との関わりの中で、創作したわけでもなかったことがわかるだろう。なお、ここで話されているジョクジャカルタで聞いた旋律をもとにして作られた旋律とマレー映画の旋律は、すでに前掲の楽譜1、2に示した。

舞踊の振付についてスミアサは次のように語っている。

叔父も私も山村に育ちましたから、漁師の所作というのがよくわかりませんでした。そのため叔父はスリリットの海岸に出かけて、漁師を見たり、話を聞いたりしたそうです。今の《ヌラヤン》の所作は、マルダナが創作したものに、さまざまな人の手を加えられています。私が記憶しているのは、この作品は当初は東部地域との競演用に創られた作品でしたが、たまたま初演したのはデンパサールのバリ・ホテルでした。この時、デンパサールにあった国営のラジオ局に勤める演奏者であり、《トゥヌン》の創作者であるリクスさんが演奏後に私のところにきて、この作品の創作者は誰なのか尋ねたので叔父を紹介しました<sup>20</sup>。リクスさんはこの舞踊にたいへん興味を持っていて、いくつかの踊りの所作や衣装、音楽について叔父にアドバイスをしてくれたそうです。そうしたものの一つが、船を漕ぐ所作でした。当初は一本の魯で漕ぐのではなく、両手で一本ずつの魯を持って漕ぐ所作だったのです。リクスさんはその後、クディスに来ていくつかの部分を手直ししてくれました。そういう点で、叔父が考えた振り付けに、彼のアイデアがたくさん加えられています。もちろん、現在、上演されている振り付けも以前と全く同じではありません。《ヌラヤン》は、叔父が振り付けした作品として知られていますが、叔父は踊りのアイデア提供者にすぎないのです。

このように振付はマルダナのアイデアで創作されたものが、その後、部分的に形を変えてきたことがこのインタビューから明らかである。特に、現在の《ヌラヤン》の振付の中でも、最後の旋律部分にみられる船を漕ぐ仕草は、この舞踊の特徴的所作の一つであるが、それはすでにマルダナのアイデアでなかったことも、このインタビューで明らかになった新たな事実といえる。

### ③《ヌラヤン》と政治との関連性

これまでの語りを聞く限り、マルダナは《ヌラヤン》の創作とかかわったことで共産党関係者として軍部に連行され、肅清の対象になったとは考えられにくい。スミアサはこの事件について次のように語る。

共産党の人民文化協会のために我々が上演を行ったことは何度かあります。しかし、それは我々の村だけに限ったことではありません。国民文化協会も人民文化協会も謝礼金は高かったし、それを断る理由はありませんでした。しかもこうした党のキャンペーンを断ったときの報復も恐れました。上演したとはいえ、それは政治的な理由からではないのです。一日前は国民党のキャンペーンで演奏し、翌日には共産党のキャンペーンで演奏するというようなことすら珍しいことではありませんでした。私たちの演奏は、政治的目的のためではなく、単なる集会の最初の客集めのために行われたただけなのです。

筆者の調査によれば、スミアサを含む当時のバリ芸能の上演家たちは異口同音に、国民文化協会や人民文化協会のために上演したのではなく、それは依頼されたから上演したに過ぎないと述べている。当時からバリ芸能の多くは、依頼に基づいて上演され、村の儀礼への奉仕や親族、ごく親しい友人などの依頼ではない限り、上演の対価として額にかかわらず金銭の授受があった。上演者たちには政治的意図があったわけではなく、依頼者の注文に応じて上演し、それに対して報酬を得ただけだという。スミアサの言うとおり、国民文化協会、人民文化協会ともにその報酬額は高く、各上演グループにとっては魅力的だったという。しかし結果的にはそうした上演依頼を受け、人民文化協会に協力して上演を行った芸術家の一部は、共産党関係者として肅清の対象となったことは事実である。マルダナの連行についてスミアサは次のように述べている。

叔父は密告によって連行されたのだと思います。根も葉もない理由をつくり、妬みの相手を軍部に密告するという風潮があったのです。私は一日中、ほとんど叔父と暮らしていましたから、彼が共産党員や共産党関係者でないことは一

番よく知っています。政治のことには全く興味がなく、朝からガムランや踊りの話ばかりをするような叔父だったので。叔父ばかりでなく、私の家に保管してあったゴング・クビャルの倉庫にも火が放たれ、ほとんど楽器は使いものにならなくなってしまいました。

クディス村では芸能関係者として共産党狩りの肅清の対象になったのは、ムルダナと他1名だけであったことを考えれば、一度でも人民文化協会の援助で上演を行ったクディスのガムラングループへの見せしめとして、ガムラングループの指導的立場であり、《ヌラヤン》の創作者であったムルダナがスケープゴートになったという解釈も可能である。しかし、少なくともムルダナ自身が政党と関わった結果、《ヌラヤン》が誕生したのではないことをこのインタビューが語っているであろう。

スマアサはこの作品が徐々に政治的な目的のために利用されていったことについて次のように述べる。

叔父も私も、自分たちの村で作られた曲がバリ各地で上演されるようになったことを誇りに思っていました。私は、スカルノ政権時代にはインドネシア各地や海外公演にも参加していましたから、バリのことを知らないインドネシアの人々や海外の人々にとっては、バリの神話や伝説と結びつく舞踊より、《ヌラヤン》のような写実的な作品の方がわかりやすいと考えていました。《ヌラヤン》は各地で上演されましたが、実際、どの地域の人々にも好意的に受け取られたのです。国民的、国際的な舞踊の創作に関わったという自負がありました。しかし結局そうした特徴が、政治的なキャンペーンに用いられることに繋がったことは否定できません。当初、男性三人で踊る曲だったものが、1960年代の初めには現在の男性一人、女性二人の舞踊に変わり、私たちが知らぬ間に、男女協働の舞踊にされてしまったこともそうしたことの一つです。

以上がスマアサのインタビューから明らかになった《ヌラヤン》の創作過程である。当初は北部バリのガムランの競演形態という文脈において、純粹に芸術的な目的で創作された《ヌラヤン》は、それが国民的、国際的な作品であったこと

から、スカルノ政権が目指す国民文化と合致した結果、バリを表象する舞踊作品となり、さらには、労働の協働性を歌詞などに表現することで、マルクス主義思想を表明する作品としてバリの中で受容されていったのである。

しかしこうした作品が創作された背景には、スミアサが約7年にわたりジャワ島のジョクジャカルタで教育を受けたことを無視することはできない。音楽的な諸要素にジャワの影響が見られるだけでなく、バリ語というローカル言語ではなく、インドネシア語の歌詞を付した背景には、国民的な作品であるためにはインドネシア語を用いる必然性を実感していたと考えられる。こうしたいわば、当時のバリの舞踊作品としては革新的な試みが、スカルノの目に止まり、結果的には社会主義舞踊として認知されていく結果へと繋がったのではなかろうか。

## おわりに

共産主義者に対する肅清後、《ヌラヤン》は公の場で踊られることはほとんどなくなった。各グループとも、この舞踊を上演することが、国家により活動が禁止された共産主義イデオロギーの宣伝と受け取られることを恐れたのである。もっともレパトリーが少ない村のグループでは村内の小さなイベントなどで上演されていたというが、マルダナの死の事実、徐々にバリの芸能関係者の間に広がり、《ヌラヤン》は、他の労働をテーマにした舞踊である《トゥヌン》と《タニ》とも切り離されて、バリ舞踊の「負の遺産」というレッテルを貼られることになった。

その後1970年代に国立芸術高校で創作された新しい芸能であるスンドラタリ sendratari がバリ全土で上演されるようになると、パントマイムの所作をともなった《トゥヌン》、《タニ》、《ヌラヤン》はバリの人々に忘れられていった。なぜならスンドラタリ自身がパントマイムの要素を色濃くもった芸能であり、人々はより洗練された規模の大きい芸能であるスンドラタリに魅了されていったからである。

1980年代後半になって、《ヌラヤン》は小学生の子どもが踊る舞踊として、徐々に上演されるようになった。スハルト時代の文化政策機関である文化審議育成委員会<sup>21</sup>の中心メンバーだったイ・ワヤン・マドラ・アルヤサ I Wayan Madra Aryasaは、小さな子どもに踊らせることで、この舞踊から払拭しきれない政治性

を少しでも薄めようとしたのかもしれないと述べている (p.c. Aryasa 2006)。ディピアとバリナガーは、現在の《ヌラヤン》を「小さな子どもによって踊られる舞踊」と記述しているが、まさにこれは1980年代の復興の結果である (Dibia and Ballinger 2004: 95)。

1999年に長期政権だったスハルト政権が終焉し、新たな法令が發布され、インドネシアは民主国家を歩み始め、2000年から文化行政もまた地方分権によって、各州にその政策の多くが移譲された。表現の自由もまた大幅に緩和されたのである。この年の秋、全島バリで行われるコンクール形式のゴン・クビャル・フェスティバルの課題曲が発表されたが、その曲の一つとして選ばれた作品が《ヌラヤン》だった。このことは《ヌラヤン》の歴史を考える上で重要な出来事といえよう。北部バリの競演形態の中で純粋な芸術舞踊作品として創作されたにも関わらず、その後、政治性が付与されたことで、結果的には創作者までが粛清された作品が、再びバリ州の公的なフェスティバルの課題曲として選ばれたことは、この舞踊の地位復権を意味した。ポスト・スハルト政権にとってもはや《ヌラヤン》は「負の遺産」ではなくなり、1950年代の舞踊作品として現在では、映像資料までもが販売され、そこには作曲家、振付師としてマルダナの名も記されたことで、マルダナもまた芸術家として正当な評価を得ることとなった。しかし、だからといってこの舞踊作品が社会主義舞踊として創作されたという根も葉もない伝聞によって捏造された歴史が見直されたわけではない。

《ヌラヤン》は決して「社会主義舞踊」として創作されたものではない。ただ時代の波にのみ込まれ、政治性を付与されたことで、結果として「社会主義舞踊」というバリ舞踊の「負の遺産」としてのレッテルを貼られてしまった。しかしそれらは《ヌラヤン》という舞踊作品に対する正当な認識や評価ではなく、共産党活動を禁じたスハルト政権の中で、政治的な色眼鏡を通して作り出された不当な認識と評価に過ぎないのである。

## 註

- 1 本研究は、2007年から開始された日本学術振興会科学研究費による研究「バリ島の音楽・舞踊と文化政策に関する民族音楽学的研究 (基盤研究 (C))」(研究代表者: 梅田英春)、「文化の世代間継承に関する文化人類学的研究:

インドネシアの事例から（基盤研究(A)）」（研究代表者：鏡味治也）の一部として行われた。

- 2 この曲については、1957年にイ・ワヤン・プラタ I Wayan Berathaによる創作というのが定説ではある（Bandem 1983: 139, Dibia 1999: 52, Pandji 1979: 144, Soedarsono 1972: 164）。またプラタ自身もこの曲の創作過程について語っている記録がある（Senen 2002: 57-8）。しかし、そうしたプラタ創作説とは別に、インドネシア国民党の依頼により創作された作品であり（この記述には作曲者は書かれていない）、タバナン県クランピタン村のグループが舞踊の振付をしたという記述もあり、この創作については未だ不明な点が多い（Bandem and deBoer 1995: 134）。
- 3 1957年の作品。作曲はイ・ニョマン・リデツ I Nyoman Ridet、振付はイ・ワヤン・リクス I Wayan Likes。
- 4 スダルトソノは、1972年に刊行されたその著作の中でパリの代表的な創作舞踊の代表的なものとして、《タニ》、《トゥヌン》、《ヌラヤン》の三曲もあげている（Soedarsono 1972: 164-5）。
- 5 観光客向けの定期公演においても、これらの舞踊の上演が義務付けられていた一方で、演奏者たちは、「芸術ではない Bukan seni」と陰口をたたいていたという（Ornstein 1971: 44）。
- 6 正確な死者については今だに不明のままであるが、統計によれば最大で約10万人が殺されている（Robinson: 1995: 273）。
- 7 トゥヌンの女性の頭飾りは、ルルナカン Ielunakan とよばれ、かつて火葬儀礼に参加する女性が着用したものである（Bandem and deBoer 1995: 134）。
- 8 作曲家・舞踊の振付師として1940年から活躍した。
- 9 クビヤル kebyar とよばれる独立した器楽前奏部分に続く、曲の冒頭部の旋律構造は、カレルの代表的作品で、当時、どの村でも頻繁に演奏された《マルガパティ Margapati》、《パンジ・スミラン Panji Semirang》、《ウイラナタ Wiranata》、《ドゥマン・ミリン Demang Miring》と類似している。
- 10 この採譜は、クディス村のグループにより演奏されるカセットテープ *Tari Lepas, Kedis-Singaraja*（Aneka Record no. 295）に収録された《ヌラヤン》にもとづいている。

- 11 最終行のみバリ語が一部用いられる。
- 12 プリヨノは国家五原則であるパンチャシラになぞらえ、教育システムの五原則を主張し、その中で文化教育を強調した（Prijono 1964: 5-6）。
- 13 『インドネシア大統領特派文化使節団 “ガメラン” 音楽と舞踊』（1964）プログラムに記載されている。
- 14 「精華」は、鏡味によるインドネシアの「頂点 puncak」の意識である。45年憲法の第32条の説明文の中に、「国民文化は民族文化の頂点puncakでなければならない」という内容が含まれているが、鏡味はこの「頂点」に「精華」を置き換えている（鏡味 2000: 83）。
- 15 当時、政党宣伝に関わっていた演奏者が異口同音に述べている。
- 16 インタビューは2008年1月4日、クディス村のスミアサ氏宅で行われた。
- 17 現在でもクディス村に伝承する舞踊曲。カセットテープ *Lumbung Desa : Kreasi Gong*（Aneka Record no. 436）に収録されている。
- 18 この曲はクディスからギャニャール県プリアタン村に伝承し、その後、南部バリのさまざまなグループで演奏されるようになった。クディス村のグループによる演奏は、カセットテープ *Tabuh Gong, Kedis-Singaraja*（Aneka Record no. 296）に収録されている。
- 19 経済専門中学校 *sekolah menengah ekonimi pertama*、経済専門高等学校 *sekolah menengah ekonomi atas*
- 20 リカスは、《トゥヌン》の振付師
- 21 *Majelis Pertimbangan dan Pembinaan Kebudayaan* の訳語。1966年に州知事への答申機関として設立され、バリの国民文化創出に貢献した芸術文化政策機関。

## 参考文献

- Bandem, I Made. 1983, *Ensiklopedi Tari Bali*, Denpasar: Akademi Seni Tari Indonesia.
- Bandem, I Made and Fredrik Eugene deBoer. 1995, *Balinese Dance and Transition: Kaja and Kelod*, Kuala Lumpur: Oxford University Press.
- Dibia, I Wayan. 1999, *Selayang Pandang: Seni Pertunjukan Bali*, Yogyakarta:

- Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Dibia, I Wayan and Rucina Ballinger. 2004, *Balinese Dance, Drama and Music: A Guide to the Performing Arts of Bali*, Singapore: Periplus.
- 鏡味治也 2000 『政策文化の人類学 せめぎあうインドネシア国家とバリ地域住民』世界思想社。
- Ornstein, R. 1971, *Gamelan Gong Kebyar: The Development of a Balinese Musical Tradition*, University of California, Los Angeles, Ph. D. Dissertation.
- Pandji, I G. B. N, et al. 1979. *Ensiklopedi Musik dan Tari Daerah Bali*, Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Prijono. 1964, *Glimpses of Indonesian Education and Culture*, Djakarta: Balai Pustaka.
- Putra, I Nyoman Darma. 2003 *Reflections on Literature and Politics in Bali: The Development of Lekra, 1950-1966*, Thomas A. Reuter (ed.) *Inequality, Crisis and Social Change in Indonesia*, London and New York: Routledge Curzon, pp. 54-85.
2008. *Bali dalam Kuasa Politik*. Denpasar: Arti Foundation.
- Ramstedt, Martin. 1992, *Indonesian Cultural Policy in Relation to the Development of Balinese Performing Arts*, Danker Schaareman (ed.) *Balinese Music in Context: A Sixty-fifth Birthday Tribute to Hans Oesch*, Winterthur: Amadeus, pp. 59-84.
- Robinson, Geoffrey. 1995, *The Dark Side of Paradise: Political Violence in Bali*, Ithaca dan London: Cornell University Press.
- Senen, I Wayan. 2002, *Wayan Beratha: Pembaharu Gamelan Kebyar Bali*, Yogyakarta: Tarawang Press.
- Soedarsono. 1972, *Djawa dan Bali: Dua Pusat Perkembangan Drama Tari Tradisional di Indonesia*, Jogjakarta: Gadjah Mada University Press.
- Umeda, Hideharu. 2007, *Cultural Policy on Balinese Performing Arts: The First Decade of LISTIBIYA*. Yoshitaka Terada (ed.) *Authenticity and Cultural Identity*. Osaka: National Museum of Ethnology, pp. 43-59.
- ヴィッカーズ, エイドリアン 2000 『演出された「楽園」 バリ島の光と影』中谷文美訳, 新曜社。[ Adrian Vickers. *Bali: A Paradise Created*, Victoria: Penguin Books, 1989. ]