

# スカルノ政権下のバリにおける 社会主義リアリズム舞踊の再評価<sup>1</sup>

梅田英春

## はじめに

インドネシアは1945年8月17日に独立宣言を行ったが、その後、植民地復帰をもくろむオランダとの間で武力衝突が続き、1949年にオランダで開催されたハーグ円卓会議を経て、名実ともにスカルノ Sukarno を大統領とするインドネシア共和国が成立したのは1950年のことである。そしてこの年に交付・施行された50年暫定憲法にもとづき、議会制民主主義による政治が行われるようになった。

1955年にはじめて施行された総選挙は、比例代表制がとられたこともあり、約30の政党で争われ、結果として四つの政党、すなわちインドネシア国民党 Partai Nasional Indonesia（略語 PNI、以下、国民党と表記）、インドネシア共産党 Partai Komunis Indonesia（略語 PKI、以下、共産党と表記）、モスリム政党であるマシュミ Masyumi<sup>2</sup>、とナフダトゥール・ウララ Nahdatul Ulama（略語 NU）が主要政党となった。こうした四大政党による政党制政治は、結果的に政党間の対立を激化させ、複数政党の連立によって構成された政府はさまざまな混乱をまねく中、スカルノは、1957年2月に議会制民主主義を否定したスカルノ独裁体制とでもいうべき「指導された民主主義」計画を公表し、1959年には、独立宣言をした当初の「1945年憲法」へと復帰した上で「指導された民主主義」が始まった。その後、限られた政党のみの活動を許されたが、その中でもマルハエニズム maruhaenism とよばれるインドネシア社会主義・大衆主義を唱えるスカルノが特に傾倒していった共産党が、1950年代後半から力を持ち、結果としてスカルノ体制の中で大きな影響力を持つことになっていった。

スカルノの政治的権力が増大し、それが確固としたものになっていったこの時期に呼応するように、バリ島各地ではこれまでにはなかった新しい芸能が誕生し、頻繁に上演されるようになってきた。その一つが社会主義リアリズム舞踊である。

インドネシア社会を支える農民や漁民といった労働者を賛美したこれらの舞踊は、それまでのバリ舞踊には見られないまったく新しい写実的な舞踊だった。1960年代に入るとそれらの舞踊はバリ各地に広まって盛んに上演されるようになっていった。

しかしこれらの舞踊の大半は、共産党勢力が関わったとされる政府のクーデター未遂事件である「1965年9月30日事件」の報復として行われたインドネシア各地での共産党の粛清、いわゆる「赤狩り」が行われた後、ほとんど上演が行われなくなった。その結果、これまでのバリ芸能研究において、社会主義リアリズム舞踊は「政治的なまなざし」だけから一方的に論じられることで、舞踊作品として正統な評価が行われてこなかった。言い換えれば、社会主義リアリズム舞踊の誕生と発展は、スカルノの共産主義への接近と大衆主義への道程の産物という一面だけで論じられており、個々の舞踊や音楽の創作の歴史や、その構造からはまったく論じられてこなかったのである。そこで本研究では、「政治的なまなざし」だけから論じるのではなく、舞踊作品の創作のプロセス、音楽や舞踊の構造や特徴から作品そのものに注目することで、バリの社会主義リアリズム舞踊に対する再評価を試みることを目的とする。

## 1. 共産党の文化活動

社会主義リアリズム舞踊の誕生と展開を考える上で重要なのは、1950年に設立された共産党の文化機関である人民文化協会 Lembaga Kebudayaan Rakyat (略称 LEKRA) の存在である。この組織は、青年団、婦人運動、学生同盟などとならぶ共産党の大衆組織の一つに位置づけられ、インドネシア各地に支部が作られた (アナンタ 1982: 124-125)。その活動は1965年までの間、文学、映画、美術、演劇、芸能、書籍出版など多分野にわたって行われ、文化を通して共産主義をインドネシア各地に広める大きな役割を果たしたのだった。

この協会が設立された直接の要因は、1950年8月にジャカルタで開催された「国民文化と西洋の影響」をテーマにした国民文化に関する会議における議論である (Foulcher 1986: 15-17)。インドネシアにおける文化論争の歴史は、1935年から1939年にかけて行われた「文化論争」にさかのぼることができる。この論争は、西洋近代をインドネシア文化のモデルにするべきであると唱えるアリシャ

バナ (Dutan Takdir Alisjabana) を代表するグループと、西洋的な思想を排除し、民族の伝統に根ざした文化をモデルにすべきであると唱えるデワントロ (Ki Hadjar Dewantoro) を中心とした二派の論争であり、結果的に結論が出なかったことから、1945年憲法の国民文化に関する説明文は、曖昧な表現に終始するにとどまった<sup>3</sup>。この論争が1950年の会議において再燃し、この会議が終わった10日後に人民文化協会が設立され、そのマニフェストの中で、協会は国民文化に対する立場を明示した (Foulcher 1986: 209-214)。

そのマニフェストにおいて、人民文化協会は1950年当時のインドネシアを「半植民地 *setengah jajahan*」と記し、封建的でインドネシア人の魂を破壊し、奴隷としての精神を植えつけている植民地時代の文化を国民文化として受け入れる政府の方針を強く批判する (Foulcher 1986: 209)。さらには、植民地文化は一部のエリート階層のものであり、90パーセント以上を占める人々の文化が妨げられ、抑圧される現実と言及した。その上で、植民地文化や反動的な保守文化の復帰のあらゆる試みに抵抗するために人民は団結し、組織化しなければならないとマニフェストの中で宣言したのである (Foulcher 1986: 209-210)。

設立当初、この協会は正式に共産党の大衆組織として設立されたわけではなく、植民地文化への抵抗組織として設立された協会であったが、その設立メンバーの中に共産党の若き二名のリーダー、アイディット (Dipa Nusantara Aidit)<sup>4</sup>とニョト Njoto<sup>5</sup>がいたこともあって、共産党との関係が深まったことで、その後、共産党の支援を受けることで正式に共産党の文化機関に組み込まれていった。

この人民文化協会の活動において、その大きな方針の一つとして位置づけられることになる「社会主義リアリズム」という言葉がその活動の中で現れるのは、1955年以降である。これらは、人民文化協会に属する作家や翻訳家によりソビエトやヨーロッパの社会主義リアリズム文学が翻訳されることによって、インドネシアに広められていき、その後、協会に所属する作家達により、政党イデオロギーに合致した社会主義リアリズム文学が次々に発表され、社会主義リアリズムは人民文化協会の文化的イデオロギーの重要な役割を担っていった (Foulcher 1986: 202)。そして1960年代に入ると、人民文化協会はインドネシアにおけるもっとも強大な文化組織の一つとして成長していった (Putra 2003: 70)。

こうした文化協会の活動や社会主義リアリズム運動が活発に行われる背景には、

1957年に教育文化大臣に就任したプリヨノ Prijono の存在が大きい。スカルノ大統領の「指導された民主主義」を推進するための教育や文化政策に尽力したプリヨノは、大臣就任前にはスターリン平和賞（1955）を受賞し、インドネシア・中国友好協会の会長を務めており、社会主義、共産主義ときわめて緊密な関係を持っていた（Jones 2005: 120）。

人民文化協会がそのイデオロギーを拡大させる手段の一つとして用いたのが地域の大衆芸能だった。特に中央ジャワではクトプラ ketoprak、西ジャワではレオッグ reog、東ジャワではルドルック ludruk、そしてバリではジャンゲル janger がその代表的な芸能である。またワヤン wayang は、ジャワ、バリに限らず用いられた。ジャンゲルについては次節で言及する。

## 2. バリにおける共産党と国民党の政党プロパガンダと芸能

1955年の総選挙で四大政党が力を持ったことはすでに述べたとおりだが、バリではその政党勢力分布がインドネシア全体の政党分布と異なっていた。具体的には、民族主義政党の国民党が第一党として過半数の51.4パーセント、インドネシア社会党 Partai Sosialis Indonesia が第二党として30.6パーセントを獲得した一方で、ジャワで勢力を強めた共産党は第三党として、7.9パーセントを獲得したに過ぎなかった<sup>6</sup>（Robinson 1995: 196）。しかし、その後共産党が勢力を伸ばし、総選挙後には他政党との対立が始まり、その対立軸は政党イデオロギーの政治的な対立に加えて、宗教—無宗教という宗教軸が加わって徐々に激しいものになっていった。当初は、国民党と社会党の二党が共闘して共産党と対立したが、社会党が解党された後は、国民党と共産党との激しい対立が1965年まで続いた。

議会制民主主義の政党政治が否定され、スカルノ大統領による「指導された民主主義」が始まった1959年以降、政党間対立はますます激化し、両党は道路や畑などでの政党批判、大集会やデモを行うだけでなく、一方の政党による他方の政党集会の占拠までが繰り返された（Robinson 1995: 211-212）。またこの時代になると、各政党に所属する文化協会の活動が盛んになり、文学や各地の伝統芸能のかたちを借りた、政党のイデオロギー宣伝が行われるようになっていった（鏡味 2000: 85）。なお、共産党系の人民文化協会が正式にバリに設立されたの

は1961年である。しかしそれ以前にも芸能による政党プロパガンダが行われていた<sup>7</sup>。

一方、国民党もまた共産党に遅れるものの「指導された民主主義」が始まる1959年に国民文化協議会 Lembaga Kebudayaan Nasional (略称 LKN) を設立し、文化による政党のイデオロギー宣伝を開始した。1959年にソロ市で行われた第1回の国民文化協議会の大会では、文化におけるマルハエニズムが強調されているように<sup>8</sup>、当初、国民党と共産党の文化機関の方針には大きなへだたりはなく、どちらも革命的であり、親民衆的であり、スカルノ体制派であった。ただ一つ異なる部分は、国民党が国家五原則であるパンチャシラ Pancasila を承認しているのに対して、共産党はパンチャシラにはまったく言及しなかった点である (Putra 2008: 69)。当初は、二つの文化機関の間の論争はそれぞれの芸術グループの競技会程度のものだと考えられていたし、事実、その競技会では両文化機関の芸術家が、民衆に喜ばれる新作を創作して、どちらが人々の共感を得るか競い合った (Putra 2008: 69-70)。

しかし、1963年に発表された「文化宣言 Manifes Kebudayaan (略称: Manikebu)」を機に、バリにおいては、国民文化協議会と人民文化協会が激しく対立することになる。人民文化協会の活動に批判的な中道、右派系の一部の文学者たちが出した「文化宣言」は、政治的イデオロギーとはかかわりを持たない文化活動の必要を説いており、これは人民文化協会の活動の趣旨と真っ向から対立するものであったからだ。

しかし、この「文化宣言」は政党イデオロギーそのものを否定し、かつ当時スカルノが提唱していたスローガンであるマニポル・ウスデック Manipol USDEK<sup>9</sup>、ナサコム Nasakom<sup>10</sup>を肯定的にとらえなかったことから、ジャワにおいては、スカルノの下に存在する共産党、国民党はともに「文化宣言」に対して否定的立場をとった。その結果、ジャワでは「文化宣言」支持派に対して、人民文化協会と国民文化協議会が連帯を組むことで反対闘争を行ったのである (Putra 2003: 70-72, Ricklefs 2008: 312-313)。ところがバリにおいては、ジャワとは異なる対立の構図、すなわち「文化宣言」をめぐる人民文化協会と国民文化協議会が対立した。なぜならバリにおいて「文化宣言」を支持したメンバーは、結果的に国民文化協議会のメンバーと重複したからである (Putra

2003: 73)。

両文化機関の政党活動の特徴は、両者ともジャンゲル janger とよばれるバリの芸能を用いてその政党プロパガンダを行ったことだった。これは1920年代からバリで上演されるようになった芸能であり、一時衰退したものの、この時期に復興されてバリ各地で上演された。1964年から1965年にかけては、ほとんどすべての村や学校にジャンゲルのグループがあったとわれている (Moerdowo 1983: 129)。スティアは、政党プロパガンダで用いられたジャンゲルを次のように記している。

共和国独立後のバリで、政党活動が盛んだったころには、ジャンゲル janger という芸能が流行した。これは青年男女の踊りで、それぞれ一列に並んだ男性と女性がかけあいの唄をうたい、唄の合間に喜びの踊りをおどるものである。なかの一人が、会議でいえば司会に相当するダグ dag という役回りを演じる。…… (中略) ……唄の内容は、恋愛や破られた約束といった、たわいもないものだった。

しかしそこに「政党の精神」が注入されるようになると、かけあいの内容の恋愛ごとではすまなくなり、各政党の宣伝といった様相を呈するようになってくる。…… (中略) ……

ただ相手の女性を指差したり、腰に手をおいて、からだを揺すったりしていたのが、「政党の理念」の影響で、たとえば人民文化協会のジャンゲルでは、ハンマーを叩いたり草を刈ったりする踊りをしながら、共産党のスローガンである「平等、公平」と叫ぶものが上演された (スティア 1994: 177-178)。

上記に引用した人民文化協会が上演するジャンゲルと、国民文化協議会が上演するジャンゲルには差異があり、前者のジャンゲルは、スローガンや共産主義を語る演説の要素が強い一方、国民文化協議会による上演は、人民文化協会のジャンゲルと比較すると芸術的に優れていたという (Putra 2003: 75)。ジャンゲルを用いた政党スローガンの主張は、1965年9月30日事件以後にバリで起こる共産党の粛清まで続いた。

舞踊もまたジャンゲルと並んで集会に用いられた。しかし舞踊自体は台詞を持たないため、社会主義リアリズム舞踊を踊ることは、世辞的スローガンを主張す

るというよりもむしろ、芸能を通して「大衆性」や「労働の賛美」を訴えることに用いられた。その点からいえば、マルハエニズムを唱える右派の国民文化協議会、共産主義を唱える左派の人民文化協会の両組織（両党）にとっても社会主義リアリズム舞踊を集会で用いることは自らの主張をわかりやすく人々に伝える媒体となりえたのだ。また実質的に、両文化機関、あるいは政党にとって舞踊は、集客に適した芸能だった。大編成のガムランと若い男女による舞踊が開催されることで、多くの村人を集会に呼び寄せることができたのである。

さらにスカルノはこの舞踊をひじょうに好み、バリを訪れた際には必ずこれらの舞踊を要望したといい、社会主義リアリズム舞踊をレパートリーにもたないグループはスカルノの前では演奏できないほどだった (Ornstein 1971:44)。

### 3. バリの社会主義リアリズム舞踊の概観とその従来の評価

バリの社会主義リアリズム舞踊として複数の文献で紹介される代表的な舞踊作品は、《農民 (タニ Tani)》(写真1)、《漁師 (ヌラヤン Nelayan)》(写真2)、《機織 (トゥヌン Tenun)》(写真3)の三つである (Ornstein 1970: 44, Ramstedt 1991: 112, 1992: 68, Tenzer 2003: 95, Dibia and Ballinger 2004: 95, Suartaya 2007: 76, ヴィッカーズ 2000: 290-291, 梅田 2008: 169, 2009: 41)。現在では、《機織》を除いてほとんど上演されることはないが、スカルノ政権時代を経験したバリの多くの人々は、当時盛んに上演されたこれらの舞踊のことを今なお鮮明に記憶している。

舞踊作品のタイトルが示すとおり、三つの社会主義リアリズム舞踊は、農民や漁民、機を織る農村の女性という典型的なバリの労働者を表象したもので、それまでのバリ舞踊にはみられなかった写実的な労働の所作が舞踊の中に表現された。

《農民》は、州都デンパサール出身の作曲家・演奏者であるイ・ワヤン・ブラタ I Wayan Beratha によって1958年に創作された作品と、同年、タバナン県カランピタン村の演奏者リntag Rintag が作曲、同村のイ・ニョマン・カデル I Nyoman Kader が振付した作品の少なくとも二作品が認められる<sup>11</sup>。この二つの中ではブラタ作品の知名度が圧倒的に高かった。ブラタの《農民》は、稲作と関わる一連の農作業の所作を舞踊化したもので、ふつう男性1名、女性4名で踊られる。一方《漁師》は、1958年にバリ島北部クディス村においてイ・クトゥ・



写真1 カランピタン村の《農民》：両頭の杵を使って脱穀する場面



写真2 《漁師》：手を怪我した男性漁師を女性の漁師が介護する場面



写真3 《機織》：糸を紡ぐ場面

マルダナ I Ketut Mardana によって創作された作品であり、漁と関わる一連の所作が舞踊化された。また《機織》は、三人の女性舞踊家（あるいはそれ以上）が、綿花から糸を紡ぎ、織機に糸を通し、手作業で布を織るプロセスを《農民》、《漁師》と同様に舞踊化した作品で、作曲はイ・ニョマン・リデット I Nyoman Ridet, 振付はイ・ワヤン・リクス I Wayan Likes によって1957年に創作された。

これらの作品に共通した特徴は、それぞれの労働を象徴するような所作をパントマイム（ゼスチャー）により表現したという点、これまでのきらびやかな衣装に比べると質素な衣装を着用する点、そしてゴング・クビヤル gong kebyar という20世紀初頭に誕生した新しい編成のガムランを用いている点の三つにまとめることができる。

社会主義リアリズム舞踊についてもっとも早く言及した研究者は、これら舞踊



が盛んに上演されていた1960年代前半にバリでゴング・クピャル音楽の調査を行っていた民族音楽学者オースティンである。この研究では、スカルノ大統領の前でしばしばこれらの舞踊を演奏していたバリの演奏者たちが、舞踊に対して「芸術ではない」と語った言説に基づき<sup>12</sup>、社会主義リアリズム舞踊を音楽・舞踊作品としてはほとんど評価をしなかった (Ornstein 1971: 44)。

「芸術ではない」と語った事例は、一つのガムラングループの人々の言説の事例にすぎないが、結果的に社会主義リアリズム舞踊に対する研究者の視点は、オースティンの視点が継承されることになった。その後の研究の多くには、オースティンの研究が引用されていることからそれは明らかである。その結果、その後の研究ではテキスト研究が行われず、芸術的ではない理由を政治的なコンテクストに求めたといっても過言ではない。「芸術的ではない」のであれば、もはやテキスト研究の必要はなかったのである。以下の記述はどれもその作品のコンテクストである政治性のみに注目している。

ディビアとバリンガーは、「スカルノ大統領は舞踊家達にプロレタリアートのための、プロレタリアートに関する舞踊を創作するように依頼したと噂されていた」と述べ、一連の社会主義リアリズムの舞踊の創作とスカルノの直接的な関与をほのめかした上で、共産党の影響で生じた意識が、こうした舞踊の創作に力を貸したと述べる (Dibia and Ballinger 2004: 95)。またこれら舞踊の創作について、具体的に国民文化協議会の舞踊家による創作を指摘した研究 (Putra 2003: 78)、国民文化協議会の援助を指摘した研究 (Dibia and Ballinger 2004: 95) があり、当初から創作と政党活動を結びつけて論じている。また「舞踊家は、モスクワや北京で振り付けられたようなプロパガンダを含んだ舞踊を演じた」という記述 (Hanna 1976: 112)、さらに《漁師》創作についての「北朝鮮にある同様の舞踊からヒントを得て創作された」というインドネシア人音楽学者の言葉の引用 (Ornstein 1971: 44) は、バリの社会主義リアリズム舞踊をソ連や中国といった当時の共産圏にみられる社会主義リアリズム舞踊と結びつけた。

さらに研究の大半は、《農民》、《漁師》、《機織》といった社会主義リアリズム舞踊を「非伝統的」と評価する。たとえばラムステッドは、それらの舞踊は「農民や労働者といった真なるインドネシア人」を描いたもので、もはや初期のゴング・クピャルの舞踊作品のようなバリの伝統的な古典舞踊の影響を受けていなかった

たと論じる (Ramstedt 1991: 112)。また「古典舞踊の崇高さや技は新しいスタイルにはほとんど役に立たない」という記述 (ヴィッカーズ 2000: 291) からわかるように、社会主義リアリズム舞踊は、伝統を継承しないバリ舞踊として批判的に描かれることが多かった。

当時の上演状況についても先行研究にはいくつかの記述が見られる。オーンステインは、「この舞踊は人気がなく、スカルノ大統領の要求によって仕方がなく上演が行われた」と記している (Ornstein 1971: 44)。またスカルノ大統領はバリにある大統領公邸に賓客を招いた際、必ず社会主義リアリズム舞踊を含むバリ舞踊の上演を命じたといい (ヴィッカーズ 2000: 291)、先にあげた三つの社会主義リアリズム舞踊をレパトリーに持たない演奏グループは、大統領の前で上演を行うことができなかったという (Ornstein 1971: 44)。さらに、スカルノの前で上演するようなグループでなくても、たいていは三つの社会主義リアリズム舞踊をレパトリーとして持っていたが、スカルノ失脚後、その作品は廃れてしまった (Ornstein 1971: 33, Tenzer 2000: 95)。こうした記述からわかることは、社会主義リアリズム舞踊は、ヴィッカーズが「バリの名声のために彼ら [舞踊家] はそれらを演じたのだった」と述べているように (ヴィッカーズ 2000: 291)、自主的に上演されるレパトリーではなく、政治との関わりの中、能動的な理由で上演されたことが強調された。

以上の先行研究はどれも、この舞踊を芸術作品として評価しているとは考えられない。芸術的側面を無視する一方、その政治性だけを強調し、その結果、作品そのものの非伝統的手法が強調されたり、「芸術ではない」などという一部の人々の言説が引用されることで、舞踊作品としての文化的な価値を否定してしまっているのである。

#### 4. 芸術作品としての社会主義リアリズム舞踊の考察

本節では、これまで論じられてこなかった舞踊作品のテキストそのものに焦点を当て、ブラタ創作の《農民》とマルダナ創作の《漁師》の二作品の創作の経緯やその特徴について、作品そのものの考察に加え、創作者とその関係者やバリ各地域において当時、演奏者として活動を行っていた人々へのインタビューを通して明らかにしたい。

## 1) 《農民》(作曲・振付：ブラタ、1958年)

ブラタが創作した《農民》は、男性一人、女性四名で踊られる舞踊である。この作品は、1960年代後半から作曲家、振付師として頭角を現していくブラタの最初の作品だった。ブラタ自身「作曲には慣れていない頃の作品」と述べているが(p.c. Berata 2008)、確かにブラタの強い個性が表れているというよりは、その旋律構成はそれまでの代表的なゴング・クビヤルの舞踊作品《マルガパティ Margapati》、《パンジ・スミラン Panji Semirang》、《オレグ・タムリリンガン Oleg Tamulilingan》などの影響を強く感じさせる。ブラタは音楽の特徴の異なる北部と南部のゴング・クビヤルの代表的な作品の両特徴を取り入れているものの、伝統的なゴング・クビヤル作品の手法に基づいているため、先行研究が主張する「非伝統的」という表現は、少なくともブラタの創作した《農民》の音楽的特徴には当てはまらない。

こうした伝統的な側面がみられる一方で、それまでの舞踊作品に見られなかった新しい音楽表現として注目できる点は、4、5人の女性による歌唱ゲロン gerong の導入だった。この歌唱方法はジャワのガムランで用いられるもので、本来バリには、大編成のガムラン編成に複数の女性の歌唱が加わることはなかった。この新しいアイデアは、1957年の独立記念日にジャカルタの大統領宮殿で演奏したブラタが、ジャワのガムラン音楽を実際に耳にしたことで、取り入れられていったことも考えられる<sup>13</sup>。

舞踊については、先行研究でもっとも非伝統的であると指摘された部分の一つ、いわゆるパントマイム(ゼスチャー)の動きによって労働を表現する所作が含まれていることに特徴がある。最初に登場する男性の姿勢は明らかに鍬を振り下ろして田を掘り起こし、額から流れる汗を腕で拭き、足で土を均す写実的な所作を繰り返す。それ以降の田植え、雑草とり、鳥払い、稲刈り、穂の結束、運搬などの作業風景も同様で、それは日常表現を芸術的にデフォルメしたものではなく、当時の子どもから大人まで誰にでもわかる日常表現そのものを舞踊の振り付けの中に表現したといっても過言ではない。ただし、1957年にはすでに《機織》の中でパントマイム的な新しい要素が導入されているため、ブラタの《農民》がこうした所作を採り入れた最初の試みではないが、日常生活に舞踊の題材を求めたことはバリ舞踊においては画期的な試みといえた。この所作については、バンダム

とデボアが「用いられた動きの語彙はひじょうに新しく、直接的な観察から生じるひじょうに写実的なものだった。数百年の間ではじめて、バリ舞踊の振付師たちは伝統遺産以外からその要素を探そうとした」(Bandem and deBoer 1995: 134) と述べていることから明らかである。

しかし舞踊全体からみれば、労働所作のパントマイム表現の部分はその一部を構成するにすぎないため、バリの伝統舞踊の中に、日常生活を表現したパントマイム的な新しい要素を融合させたという表現が適当である。しかしこれまでの研究はとりわけ労働表現の部分だけに着目して、この舞踊を論じているのである。

ブラタによる《農民》創作の契機と経緯は、ブラタ研究の文献にインタビューによる記述がある。それによると、ブラタは1957年にジャカルタの大統領宮殿でスカルノ大統領の前でバリ芸能を上演した際、大統領から直接、翌1958年の建国記念日のための舞踊作品の創作を委嘱されたという (Senen 2002: 57-58)。バリへの帰り道、ブラタは汽車やバスの窓の外に見えるさまざまな作物の中でも特に黄色く色づきはじめた稲穂の実る田の光景に刺激を受け、その光景から農業をテーマにした音楽と舞踊のアイデアが浮かんだようだ (Senen 2002: 58)。さらにブラタはそのインタビューの中で「たとえ農民であっても愛情をもって仕事をしなくてはならないというメッセージ、そして協調して生きることで、心の安らぎをもたらすというメッセージが作品に込められている」ことに言及している (Senen 2002: 58)。こうしたメッセージ性は、結果的には社会主義リアリズムのテーマに合致しているとはいえ、筆者が2008年にブラタにインタビューを行った際、「大統領は特に私に音楽や舞踊のテーマを直接依頼したわけではないし、政治的な作品を創ろうとした意図はない」と明確に述べている (p.c. Berata 2008)。しかしゲロンの歌詞には、ブラタがこの作品に込めたメッセージである農作業を通した「労働の美化」が言葉として表現されており、それがバリ語で歌われることで、少なくともバリの人々には明確にそのメッセージが伝わっただけでなく、それがスカルノの唱えるマルハエニズムへの迎合ととらえられ、結果的には政治的な作品であると評価されてしまったことは疑いない<sup>14</sup>。

またブラタの《農民》は、男女協働の労働を表現するかのような舞踊であるが、創作時の舞踊では男性だったことを、1950年代からデンパサールの踊り手として知られ、1960年に設立した国立伝統芸術高校の一期生でもあるニ・クトゥアリニ

Ni Ketut Arini はインタビューで述べている。

通常は男女で踊るブラタが創作した《農民》は、当初は男性だけの舞踊作品でした。国立伝統音楽高等学校が1960年に設立されると、この舞踊もこの学校教育の中で教えられるようになりましたが、男女共学のこの高校の生徒がともに参加できるようにその後、この高校の教員になった創作者のブラタ先生自身の手によって1960年代の初めに改作されたのだと思います (p.c. Arini 2009)。

もしアリニの解釈が正しければ、この舞踊は男女協同作業の表現を強調する政治的意図を持って作られたわけではなく、芸術高校の教材として改作されたことになろう。

## 2) 《漁師》(作曲・振付：マルダナ、1958年)

《農民》が南部バリの作曲家・振付師ブラタによって創作されたのに対し、《漁師》は北部バリのブレレン県西部クディス村のゴング・クビャルのグループの指導者であったマルダナが1958年に創作した作品である。男性1名、女性2名で踊られる舞踊で、男性、女性の順に登場し、最初は漁師とは無関係な伝統的な所作で踊り、その後、男女の踊り手により、《農民》と同様パントマイム的な表現によって、漁に関連する一連の所作である投網、網の引き揚げ、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の治療、櫂による小舟の操舵、餌撒き、網にかかった魚介類の捕獲、捕獲物の運搬が順に演じられる(梅田 2009: 42-43)

漁師を表現した男性の衣装は、簡易な頭飾り、膚身の上半身に直接胸元飾り(バパン bapang) を装着し、下半身に巻く布は、当初、できるだけ民衆が使うようなふつうの布を用いていた。女性の衣装は、1957年に創作された《機織》の衣装がそのまま用いられた。ただし男女とも小さな魚籠をたすき掛けて右腰に下げ、漁師らしさを演出した。

この作品の創作過程は、マルダナの甥にあたり、マルダナとともに多くの作品を創作してきたイ・プトゥ・スミアサ I Putu Sumiasa への筆者のインタビューから明らかになっている(梅田 2009: 49-53)。

このインタビューを通してわかることは、《漁師》はバリ北部で頻繁に行われ

るゴング・クビャルの競演<sup>15</sup>の中から誕生したことで、その目的は純粹に芸術的なものだったことである。マルダナの所属するクディス村のグループが、1958年にブレレン西部のサワン村でその村のガムラングループと競演をした際、クディス村のグループは、サワン村のグループが演奏したブラタの《農民》に対抗できる上演作品をレパートリーに持っていなかった。その後、《農民》に対抗できる作品の創作にとりかかり、結果的にそれが《漁師》となったのである。しかもその舞踊作品のテーマは、たまたまシンガラジャの街を歩いていたとき通りがかった銀行名「農民・漁民組合銀行 Bank Kooperasi Tani dan Nelayan (略称：BKTN)」<sup>16</sup>の看板から閃いたという。

漁師の日常作業を知らないマルダナは、北部バリのスリリットの海岸で漁師の作業を見たり聞いたりしながら振付を考えたが、創作後、デンパサルで偶然に《漁師》を見たトゥヌンの振付師であるリクスの手も加わっていることがインタビューから明らかになった<sup>17</sup> (梅田 2009: 53)。

この曲の中で注目すべきは音楽的な側面であり、これまでのゴング・クビャルの舞踊作品にみられなかった三つの新たな音楽の特徴がみられる。一つ目は、バリのガムランの旋律にはみられないような歌のような特徴的な旋律の使用、二つ目は独特のゴング周期の採用、三つ目は終止方法である。

最初の特徴として顕著なのは、ジャワ中部のジョクジャカルタで中学・高校生活を送ったスミアサがそこで耳にしたジャワのガムランの作品の旋律やマレー映画の音楽の断片を、創作者マルダナが積極的に引用した点にみられる。二つ目の特徴である独特のゴング周期は、アウフタクトではじまる旋律や、もともとゴング周期にあてはめて作られていない旋律を引用したことから生じたものだった。たとえば譜例に示したこの作品の最後にあらわれる旋律は、第16小節の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 (梅田 2009: 44, 46)。三つ目の特徴としては、譜例の28小節目にみられるように、本来は「レ」の音で終わるはずの終止音が演奏させず、ゴングだけで終止する部分にみられる。こうした終止方法はこれまでの作品に見られない新しい手法だった<sup>18</sup>。

この曲では、二つの《農民》と同様に後半部でゲロンが挿入されるが、《農民》ではバリ語が用いられるのに対し、《漁師》ではインドネシア語が使用される点が特徴的である<sup>19</sup>。ジャワで生活をしてきたスミアサは、インドネシア語を用い

楽譜 《漁師》の最後の旋律部分

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

5  
 ja go tong-ro-yong ber sama me nang kap i - kan go tong-ro-yong bersama menang kap i-

9  
 kan anbil da-yung anbil da-yung da-yung da-yung da-yung da-yung da-yung da-

13  $G$  4times  
 yung da-yung sanpane da-yung da-yung da-yung da-yung sanpane da-yung

17 *accel*  $\text{♩} = 100$

21

25  $G$

ることで、バリの舞踊を広くバリ以外のインドネシア各地でも理解してもらえ  
 と考え、マルダナにインドネシア語の歌を創作することを提案したという。また  
 ジャワに公演に行くことがあった二人は、バリの芸能がインドネシア他地域の人々  
 に理解しづらいことを実感しており、インドネシア語の使用についてはまったく  
 抵抗がなかったという (p.c. Sumiasa 2008)。しかしインドネシア語が使用さ  
 れることでバリを越境した「汎インドネシア」的な作品となり、インドネシア語  
 の使用に政治的意図はなかったとしても、結果的にこの作品はインドネシア化し  
 た社会主義リアリズム舞踊の作品へと変貌していくことになった<sup>20</sup>。

創作者が意図しなかったもう一つの変貌の事例は、舞踊家の性別にみられる。マルダナが創作した当初は《漁師》は三人男性による舞踊だったが、スミアサによると「あちこちに伝えられるうち、いつのまにか男女が協働する舞踊へと変わっていた」という（梅田 2009: 55）。こうして具体的な創作過程をみていくと、《漁師》は、《農民》に対抗すべく、当初は競演という芸術的な目的のために創作され、たまたまスミアサがジャワで生活した経験があることから、「汎インドネシア」的な要素が加えられたのであって、先行研究の中で言及されたように「北朝鮮の舞踊にヒントを得た」のでもなければ、ましてや社会主義リアリズム舞踊として創作されたものではなく、結果的にそうした舞踊へと変貌していったと考えられよう。

以上二作品の考察を通して明らかになったことは、これらの作品が先行研究で語られてきたような「芸術的にとるに足らない作品」なのではなく、音楽・舞踊の両面で実験的な手法を取り入れて、それまでには見られなかった新たな舞踊作品を作り出した点である。こうした新たな創作には、ガムラン編成であるゴング・クビャルが大きく寄与している。歴史が浅いガムランであるからこそ、伝統的な手法に縛られず自由な表現の可能性を持っていたのである。しかしそうした歴史の浅さは、共産主義や大衆主義を唱える政党にもひじょうに都合がよかった。なぜなら、新しいガムラン編成であるゴング・クビャルを用いたことは、封建主義的な文化的脈絡と関係を持っていないことを意味していたからである（Ramstedt 1991: 112）。

舞踊の側面からみると、大衆主義が声高に唱えられていた時代だからこそ、それまでには見られなかった現実世界や大衆社会をテーマに描ききっかけになり、大衆が理解できるようバリ舞踊と労働の身体行為をうまく調和させることで、バリ舞踊の中にパントマイム的な表現を誕生させたのである。重要なことは、バリの社会主義リアリズム舞踊においては、伝統と創作を調和させたことで、「伝統」が「リアリズム」をカモフラージュした点である。バリの人々は、時代の波を敏感に受けいれながらも決して伝統を排除することなく、ストレートな表現を用いて「労働」のみを描こうとはしなかった。

ブラタが《農民》で初めてゴング・クビャルの作品にゲロンを加えたことも、



それまでにはない新しい音楽的試みだった。その結果、《漁師》にもゲロンが挿入されるようになり、その後のゴング・クビャルを用いた演劇作品に大きな影響を与えることになった。しかしこの二曲の内容は、労働における協働作業を賛美するような内容をバリ語、インドネシア語で語ったものであり、音楽的な新しさが注目されることはなく、その政治性だけが強調されてしまった。

以上のべてきたように、二作品は、「指導される民主主義」という時代を反映しながらも、当初から、政党やその文化機関のために創作された作品ではなく、さまざまな芸術的試みに挑戦した新しい舞踊作品といえよう。しかし、結果的に社会主義リアリズム舞踊へと変貌し、踊り手などの構成にみられるように、部分的に社会主義リアリズム舞踊に適応するように改編されていったのである。

しかし社会主義リアリズム舞踊へと変貌したはずの新たな舞踊表現に挑戦した作品は、共産党の文化機関である人民文化協会から批判されている。協会はこの三作品を「伝統的であり、革命の精神を反映しておらず、民衆の社会的状況を想起できない作品」と評し、底辺の人々が表現されていない失敗作であると指摘しているのである (Yuliantri and Dahlan 2008: 396)。さらに共産党機関紙(『人民日報 Harian Rakyat』)は《機織》、《農民》、《漁師》の三作品を次のように批判した。以下は抄訳である。

《機織》は美しいバリの女性が、ガムランをともなった舞踊で、布を織る表現をするに過ぎない。《漁師》は大きな波に直面する中でどれほど生活費を稼ぐために苦労しているのかということがはっきり表現されておらず、さらに雇い主によってその収穫が搾取されることへの抵抗も表現されていない。

《農民》は、農作業に出かけ、田を耕して田植えをし、鳥を追い払い、女性たちとともに稲刈りをして、それらを持ち帰るという一連の農作業の風景を表現したに過ぎない。そのイデオロギーの質を低下させているのは最初に「王」という単語が出てくるその歌詞であり、スプラタ [プラタ] は、舞踊の上演から「王」を消し去る勇気がないのだ<sup>21</sup>。

バリの人々からみれば、ひじょうに新しい社会主義リアリズム舞踊も、肝心の共産党からは、伝統を踏襲し、共産主義のイデオロギーのない表面的な舞踊として「不合格」のレッテルが貼られている。しかし裏を返せば、この批判は、バリの社会主義リアリズム舞踊が伝統的、芸術的であったと解釈することもできよう。

新しいバリ舞踊作品として伝統を継承しつつも、創意工夫が施された社会主義リアリズム舞踊は、共産党からみれば中途半端な舞踊に見えてしまったのである。

社会主義リアリズム舞踊にみられるゴング・クビャルの新たな手法、パントマイムの舞踊手法、詠唱ゲロンの挿入という社会主義リアリズム舞踊にみられる三つの新たな手法は、その後、バリの国民文化を代表する芸能として発展していくスンドラタリ sendratari とよばれる芸能の重要な要素を成している。バリでこの舞踊劇が最初に上演されたのは、社会主義リアリズム舞踊が盛んに踊られていた1961年のことで、《農民》を創作したプラタが曲や振付を考え、国立伝統音楽高等学校の生徒が中心になり上演された。ところがバリのスンドラタリの歴史を《農民》、《漁師》、《機織》といった社会主義リアリズム舞踊との関連から論じた研究は皆無で、1961年7月からプランバナナ寺院の野外劇場で上演された中部ジャワのスンドラタリとの関係から論じられるのみである (Bandem 1996: 65, deBoer 1996: 159, 小池 2009: 167-171)。すでにジャワでスンドラタリの上演が開始される3年も前からバリでは、スンドラタリの要素をもった舞踊が創作され上演されているのであり、ジャワのスンドラタリがバリにおけるスンドラタリの上演の直接的なきっかけになってはいるものの、その新しい芸能の諸要素を抵抗なく受容したのは、社会主義リアリズム舞踊の経験によるところも関係すると考えられる。

このように社会主義リアリズム舞踊は、芸術的な舞踊作品として評価できるだけでなく、バリ舞踊発展にも寄与しているといえる。バリの新聞に掲載された短いコラムの中には、「スカルノ大統領は、バリの創作舞踊の開花という分野を含むバリの芸術活動に対して大きな貢献をした」(Suartaya 2007: 76) という一文がみられ、社会主義リアリズム舞踊をバリ舞踊史の中に位置づけたが、本節での具体的な考察からそれが実証できたのである<sup>22</sup>。

## 5. 社会主義リアリズム舞踊の隆盛と衰退

オーンステインはその研究の中で、プリアタン村の調査事例から「社会主義リアリズム舞踊は人気がなかった」と述べている (Ornstein 1971: 44)。プリアタン村は1931年にはパリ植民地博覧会、1952年にはヨーロッパやアメリカ公演に行

くなど古くからバリ芸能の活動が盛んな地域であり、古典舞踊の一つであるレゴン legong を独自の様式で伝承しており、その村落に伝承された伝統的な芸能様式と比較すれば、バリ舞踊の伝統を逸脱したような社会主義リアリズム舞踊は大衆には受け入れがたかったのだろう。しかし、バリの大半の村はプリアタン村のように多くの舞踊作品をレパートリーにしていたわけではなかった。また《農民》、《漁師》、《機織》といったテーマはバリの人々にとっては身近であるだけでなく、その音楽も舞踊もそれほど複雑でなかったことから、ゴング・クビャルを所有するほとんどの村が積極的に新たなレパートリーとして加えたのだった。

社会主義リアリズム舞踊のレパートリーは村から村へと口頭伝承で伝承されていくだけでなく、国立伝統音楽高等学校がその伝承に大きく寄与した。1960年に設立してから数年は、この高校にしっかりとしたカリキュラムがなく、さまざまな舞踊が高校で教えられたが、その中心はゴング・クビャルの舞踊だった。その舞踊の一つとして、《農民》、《漁師》、《機織》といった舞踊が教育現場でとりあげられた。また新しい舞踊や演劇を習得した教員や学生たちは高校のある州都デンパサールから遠く離れたバリの各村落から依頼を受けて多くの舞踊を教えた。1961年にこの高校に入学したイ・ニョマン・スマンディ I Nyoman Sumandhi は次のように述べる。

まだ高校生の私たちはブラタ先生の言いつけでバリ各地の村に教えに行きました。依頼されるのはブラタ先生なのですが、多忙であるために学生を派遣するのです。行ったことのない村に数日滞在して父親や祖父ほどの年齢の演奏者たちに教えるのですから、相当に緊張しました。もちろんメンバー達は演奏も私よりはるかに上手で、旋律を教えるだけであっという間にコテクァン kotekan を作ってしまうほどでした<sup>23</sup>。《農民》、《漁師》、《機織》は多くの村で教えました。曲が簡単だったことからどのグループもあっという間に習得しました。曲を教え終えると、今度は村の子どもたちにその踊りを教えました。村の人たちはガムランの演奏も踊りもできる私にとっても驚きましたが、当時の伝統音楽高校の学生の多くは両方の教育を受け、それをこなしていたのです (p.c. Sumandhi 2010)。

国立伝統音楽高等学校はバリ各地にゴング・クビャルの新しい作品を普及させる中で、結果的に社会主義リアリズム舞踊もバリ各地に広める役割を果たし、そ

れが1960年代に激しくなる国民党と共産党の激しい政党間対立の集会の中で各地域の演奏グループにより上演されるのである<sup>24</sup>。しかし、このときの演奏について当時、国立伝統音楽高等学校の生徒であり、ガムランの演奏者であったイ・ワヤン・マドゥラ・アルヤサ I Wayan Madra Aryasa とクディス村のスミアサは、ゴング・クビャルの舞踊曲はどちらの政党のキャンペーンでも上演されたが、政治的意図はもたなかったことを強調する (p.c. Aryasa 2007, p.c. Sumiasa 2008)。

国民党や共産党はジャンゲルの演者を連れてくることがありましたが、ゴング・クビャルの楽器や演奏者は同行しませんでした。集会の行われる地域に上手なゴング・クビャルのグループがあれば、そのグループに演奏してもらい村人を会場に集める目的で演奏が依頼されたものです。《農民》、《漁民》、《機織》といった舞踊は当時、ほとんどの村のレパートリーの一つでしたから、そのうちの何曲かは上演されたと思いますが、それはあくまでもプログラムの一つに過ぎませんでした。当時は村の儀礼や娯楽においてボランティアで演奏されていた時代でしたが、政党はチャーター代を支払うためにどのグループも依頼されれば演奏したと思います。どの演奏グループのメンバーもその大半は農民で、ほとんど政治とは無縁であり、国民党と共産党の主張の違いすらよくわからなかったと思います (p.c. Aryasa 2007)。

このインタビューの内容から、社会主義リアリズム舞踊はどちらかの政党のキャンペーンのために上演されたわけではなく、ゴング・クビャルによって演奏される舞踊曲の一つとして、集客を目的に上演されていたことがわかるのである。この点では、社会主義リアリズム舞踊は最初から政治的な歌詞や台詞を持ったジャンゲルとはその役割が大きく異なっていた。

社会主義リアリズム舞踊はバリ島内だけでなく、インドネシアを代表する舞踊として海外公演を行うグループによっても踊られていた。当時インドネシア芸能は、アジア諸国を中心に世界各地で上演されていたが、日本でも幾度か来日公演が行われている。1964年6月に行われた「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”」公演は、総勢70名の規模が大きな公演で、当時教育文化大臣だったプリヨノが団長をつとめた。

この公演でバリを代表して上演された舞踊の中に、《漁師》と《機織》が含まれている。《農民》は上演演目にはないが、スマトラ、スンダ、ジャワ舞踊の中に、

それぞれ《農民》を表現した舞踊が含まれている。大臣のプリヨノ自身が「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る」(Priyono 1964: 13) と述べているように、社会主義リアリズム舞踊は、国民文化としてのインドネシア舞踊、いわゆるインドネシアを代表する舞踊の一つとなっていったことが、こうした演目の中からも見てとれる。

しかし1965年9月30日事件の後、そうした状況は激変することになる。このクーデター未遂事件の後、スカルノは政治的な力を失うだけでなく、軍部による大規模な共産党関係者への粛清が開始された。結果的に共産党と国民党間の対立は、1965年9月30日事件の後に共産党の敗北で終わり、バリにおいて共産党と関わった人々は、陸軍や、陸軍に援助を受けたバリ人により結成された自警団により連行され、十万近くのバリ人がバリ人により殺された (Hanna 1976: 116)。こうした粛清は人民文化協会のメンバーに限らず、共産党プロパガンダを声高に唱えたジャンゲルのような芸能の上演者にもおよび、殺されたり長期にわたり投獄されたりした (ローサ他 2009: 277-289)。

すでに述べてきたように、社会主義リアリズム舞踊は共産主義との関わりで作られたわけではなく、国民党も共産党もともにこの舞踊を利用していた。その意味でゴング・クビャルの演奏者や舞踊家は、ジャンゲルのように共産党を賛美し、そのプロパガンダを行った上演者や創作者とは政治との関わりという点で一線を画しているはずだった。しかし実際は、《漁師》の創作者でクディス村のガムラングループのリーダーだったマルダナをはじめ数人のガムラン奏者は、共産党との関係を疑われて殺害され、その家も楽器もすべて軍により焼かれてしまった (Ornstein 1971: 54)。マルダナの甥であるスマアサは次のように語る。

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をするような叔父だったので… (p.c. Sumiasa 2008)。

結果的には、共産党プロパガンダの上演が行われたこと、《漁師》を創作したマルダナの殺害という事実、そして、スカルノ大統領の前で必ず上演されていたという社会主義リアリズム舞踊作品とスカルノとの距離の近さが、バリ全体で社

社会主義リアリズム舞踊を各演奏団体が上演しなくなるきっかけとなったといえよう。このような粛清の対象となった共産党との関係が、社会主義リアリズム舞踊を「スカルノ時代の負の遺産」と決定づけた大きな要因となっているのである<sup>25</sup>。国民文化協議会は、人民文化協会を非難する際に「人民文化協会は、バリ文化を破壊しようとし、その文化に憎しみを抱いている」という言葉をたくみに用いて批判活動を展開したが、1965年9月30日事件以降の共産党の壊滅によって、その言葉にある種の道徳的、文化的正当性が付与されたのだった（Robinson 1995: 211）。その結果、社会主義リアリズム舞踊は、テキストを考察するまでもなく、反社会的な政党と結びつき、伝統を破壊した政治的な舞踊として不当な評価を受けざるを得なかったといえよう。

## おわりに

本研究は、「指導された民主主義」が発表され、そのもとで大衆主義が声高に訴えられるようになったスカルノの独裁体制がはじまる1950年代後半に創作されたバリ島の社会主義リアリズム舞踊を対象として、これまでの研究では政治的文脈から一方的に語られ、不当に評価されてきた舞踊をその作品の創作過程や特徴を通して再評価した。さらには、こうした評価が行われてきたインドネシアの社会的背景について論じた。

その結果、作品に対する偏った見解や風評から作品を論じ、これら舞踊を過小に評価してきた先行研究とは異なる見解を提示した。一つは、これらすべての作品は政治的な目的のために創作された社会主義リアリズム舞踊ではなく、国民党と共産党が対立する複雑な政治状況の中で、社会主義リアリズム舞踊に変貌していったことである。そしてもう一つは、社会主義リアリズム舞踊作品は、非伝統的な手法により創作され、芸術に値しない政治的な作品なのではなく、ゴング・クビヤルという歴史の浅い楽器を用いたことからさまざまな実験的な試みを施し、それがその後のバリ芸能の発展と結びついているという点である。

共産党と関連付けられ、その芸術的な価値を評価されなかった《農民》、《漁師》、《機織》は、1965年9月30日事件の後しばらくの間、上演されることはなかったが、1970年代に入ると《機織》は公的な場で、優雅な女性舞踊として再び上演されるようになる。アルヤサは、この作品にはもともと大衆主義のメッセー

ジをこめた歌が付随していなかったことや男性が登場しないことを理由にあげている (p.c. Aryasa 2007)。また《漁師》は、長い年月を経て子どものグループで演じられる舞踊になって復活した (Dibia and Ballinger 2004: 95)。

1999年、約30年以上にわたって長期政権を担ったスハルト政権崩壊の後、2000年には中央集権的な政治体制から地方分権へ変わり、インドネシアの政治状況は大きく変化した。このとき文化行政も中央集権型から各州の文化局に委ねられたのだった。スハルト政権が倒れた翌2000年の夏、バリでは、子どもによるゴング・クビャルのフェスティバルの課題曲に《漁師》、2004年には《農民》が選ばれた。スカルノが再評価される中で、再びかつての社会主義リアリズム舞踊はバリの大舞台に復活した。共産党の粛清から約35年の歳月を経た《漁師》と《農民》の公的な場への登場は、バリの人々が新しい政治体制の中で自由な文化表現を獲得したことへのメッセージであるといえよう。しかし、長い沈黙の後に登場したかつての「労働する大衆」は、今や政治とは無縁の、煌びやかな衣装をまとった愛らしい子どもたちの踊り手へと取って代わり、そこにはもはや1950年代後半から1965年にかけてバリで声高に語られた共産主義やマルハエニズムの痕跡はない。

## 注

- 1 本研究は、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))」(2007-2009年、研究代表者：梅田英春) および「インドネシアの地方分権下のバリにおける文化復興運動と文化政策にみる芸能の変容 (基盤研究(C))」(2010-2012年、研究代表者：梅田英春) の一部として行われた。
- 2 マシュミは、インドネシア・イスラム教徒協議会 Majelis Syuro Muslim Indonesia の略語表記であるが、政党名としては、マシュミとよばれ、特に党を意味するインドネシア語表記を用いない。
- 3 「文化の営みは、民族文化を発展させ豊かにしインドネシア民族の人間性を高めてくれるような、外国の文化から新しい要素を拒むことなく、時代や文化の進歩、また統一促進に向けたものでなくてはならない。」(鏡味 2000: 83)
- 4 1923年生まれ(1965年死去)。1950年代から1960年代にかけて活躍した共産党の最高指導者の一人。1965年9月30日事件の後、ソロで射殺されたという。
- 5 1925年生まれ(1965年死去)。1950年代から1960年代にかけて活躍した共産党の最高指

- 導者の一人。1965年9月30日事件の後、射殺。
- 6 バリでは住民の大半がヒンドゥー教徒であることからマシュミやナフダトゥール・ウラマといったモスリム政党はほとんど支持されなかった。
  - 7 すでに1920年代には、古典文学として知られるラマヤナ、スタソマなどの物語を用いた演劇が上演されたり、1950年代にはゴング・クロニック gong klonik とよばれる演劇集団が存在した (Putra 2003: 46, 58)。
  - 8 国民文化協議会の第1回大会の正式名称は、「国民文化協議会第1回会議と大衆主義戦線の芸術週間 (1959年5月20日-22日) Konggres Pertama dan Pakan Kesenian Front Marhaenis, 20 s/d 22 Mei 1959 / Lembaga Kebudayaan Indonesia」であり、この報告書の中にも、文化と大衆主義に関する文章が掲載されている (Lembaga Kebudayaan Nasional 1959)。
  - 9 USDEK は、1945年憲法、インドネシア社会主義、「指導された民主主義」、指導された経済、インドネシアの個性の五つの言葉の頭文字をとった略称であり、Manipolは1968年の独立記念日に行われたスカルノ大統領の演説として行われた宣言の意。
  - 10 ナショナリズム・宗教・共産主義の統一
  - 11 2009年8月27日に行ったクランピタン村の演奏者アナツ・アグン・プトゥ・ウィラタ Anak Agung Putu Wirata 氏へのインタビューに基づく。なおウィラタ氏は作曲者のフルネームを記憶していなかった。
  - 12 バリにある大統領宮殿に頻繁に招かれてバリ芸能を上演したプリアタン村のガムラングループのメンバー達は、スカルノの前で上演するために社会主義リアリズム舞踊の練習をするたび、この舞踊の価値について激論をかわし、最後には必ず「この舞踊は芸術ではない Bukan Seni」 と結論づけたという (Ornstein 1971: 44)
  - 13 たとえば、《農民》創作後に同年に作られる《蝶の舞 (クプ・タルム Kupu-tarum)》を創作するが、このアイデアは独立記念日の演奏で見たスダ舞踊の影響であることがわかっている (Senen 2002: 60)。
  - 14 プラタの《農民》の歌詞は以下の通りである。

Singgih ratu ida sang meraga luwih	王をはじめ、心優しい多くの皆様方
Mahgda sweca ida dane sang menonton	観客のみなさんが気に入りますよう
Ampurayang anpurayang titiyang I tani	にでも、申し訳ないことに、私たち



は農民なのです。

Ngring mangkin kesawah menganyi pantun さあ稲刈りをしましょう

Ngelimurang manah ibuk ditengah sawah 田の中で喜びを表現しましょう

Sambilang magending magaguyon nyeledet 歌をうたったり笑ったり、目を動  
makenyung manis かしたり、ほほえみを浮かべたりして

Sampun lesu sanghyang surya sampun surup 疲れたところで、陽が沈みます

Ngiring budal sametone sareng sinamian さあ皆で帰りましょう

Benjang pungkur malih wawanin 明日また仕事をするのです

- 15 競演形式の演奏形態をバルン barung といい、北部バリ、西部バリでは現在でも頻繁に行われる上演方法である。一つの舞台の上手、下手に二セットのガムランを並置し、交互に作品の上演を演奏し、上演の優劣を競う上演方法のことで、当初は審査員がいるわけではなく、演奏者自身、観客が判断した。

- 16 現在のインドネシア民衆銀行 Bank Rakyat Indonesia の前身。

- 17 リクスは、それまでボートのように両手に一本ずつの櫂をもつ漕ぎ方を、両手に一本の櫂を持って漕ぐスタイルに変更するようにアドバイスしている。

- 18 最終小節ではゴング以外の楽器の音はすべて止められ、ゴングだけが演奏される。

- 19 《漁師》の歌詞は以下の通りである。

Mari Kawan kita melai nekerja さあ皆で仕事をはじめましょう

Gotong-royong bersama menagkap ikan 協力して魚を獲りましょう

Anbil dayung, anbil, dayung untuk 小船の櫂をとって漕ぎましょう  
mengemudi sampan

Dayung dayung dayung sampan ne dayung 小船の櫂を手にとって

- 20 プリヨノは、現代インドネシア文化の要素として、インドネシア語の重要性を強調している (Prijono 1964: 13)。

- 21 Harian Rakyat (1965年6月13日)。ただし本論文では Yuliantri and Dahlan 2008: 396から引用した。

- 22 Bali Post (2007年2月25日)に掲載され、その後、Suartaya 2007: 75-77に再録されている。

- 23 バリのガムランで用いられる主旋律の装飾法。ポロス polos とサンシ sangsih とよばれる二つの声部が入れ子リズムで演奏する。

- 24 政党間対立の時期にバリで音楽調査をしていたオーンスタインは、両党の宣伝活動にゴング・クピャルのクラブが関与していたことを調査地の事例から明らかにしている (Ornstein 1971: 34-35)。
- 25 1980年代後半、バリ人が《漁師》を「赤い舞踊 Tari Merah」と語る表現を筆者は耳にしたことがあった。

## 参考文献

- アナンタ, カワン 1982, 『インドネシア革命史序説——PKIの敗北とインドネシア永久革命の研究』, 柘植書房。
- Bandem, I Made 1996, *Evolusi Tari Bali*, Yogyakarta: Kanisius.
- Bandem, I Made and Fredrik deBoer 1983, *Balinese Dance and Transition: Kaja and Kelod*, Kuala Lumpur: Oxford University Press.
- deBoer, Fredrik E. 1996, Two Modern Balinese Theatre Genres: Sendratari and Drama Gong, Adrian Vickers (ed.), *Being Modern in Bali: Image and Change*, New Haven: Yale University Southeast Asian Studies.
- Dibia, I Wayan and Rucina Ballinger 2004, *Balinese Dance, Drama and Music: A Guide to the Performance Arts of Bali*, Singapore: Periplus.
- Foulcer, Keith 1986, *Social Commitment in Literature and the Arts: The Indonesian "Institute of People's Culture" 1950-1965*, Clayton: Centre of South Asian Studies, Monash University.
- Hanna, Willard A. 1976, *Bali Profile: People, Event, Circumstances 1001-1976*, New York and Honover: American Universities Field Staff.
- Jones, Tod 2005, Indonesian Cultural Policy, 1950-2003: Culture, Institutions, Government, Curtion University of Technology, Ph. D. Dissertation.
- 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。
- 小池まり子 2009, 「インドネシアにおける国民文化の創成——中部ジャワとバリにおける舞踊劇スンドラタリ・ラマヤナを事例にして」『言語・地域文化研究』(東京外国語大学大学院博士後期課程論叢) 第15号, pp. 163-184.
- Lembaga Kebudayaan Nasional 1959, *Konggres Pertama dan Paken Kesenian Front*

- Marhaenis, 20 s/d 22 Mei 1959/ Lembaga Kebudayaan Nasional*, Surakarta: Lembaga Kebudayaan Nasional.
- Moerdowo, R. M. 1983, *Reflections on Balinese Traditional and Modern Arts*, Jakarta: Balai Pustaka.
- Ornstein, R. 1971, *Gamelan Gong Kebyar: The Development of a Balinese Musical Tradition*, University of California, Los Angeles, Ph. D. Dissertation.
- 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.
- Ramstedt, Martin 1991, *Revitalization of Balinese Classical Dance and Music*, Max Peter Baumann (ed.) *Music in the Dialogue: Traditional Music and Cultural Policy*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, pp. 108-121.
- 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.
- Ricklefs, M. C. 2008, *A History of Modern Indonesia Since c. 1200*, Stanford: Stanford University Press.
- Robinson, Geoffrey 1995, *The Dark Side of Paradise: Political Violence in Bali*, Ithaca dan London: Cornell University Press.
- ローサ, ジョン, アユ・ラティ, ヒルマン・ファリド 2009, 『インドネシア 九・三〇事件と民衆の記憶』 亀山恵理子訳, 明石書店。
- Senen, I Wayan 2002, *Wayan Beratha: Pembaharu Gamelan Kebyar Bali*, Yogyakarta: Tarawang Press.
- スティア, プトウ 2007, 『プトウ・スティアのバリ案内 (増補新版)』 木犀社。
- Suanda, I Nyoman at al. 1999, *Selayang Pandang Biografi Anak Agung Ngurah Anom Mayun: Angelurah Kearyan Kenceng Puri Agung Kerambitan (1926-1998)*, Denpasar: [Yayasan Dewata].

- Suartaya, Kadek 2007, *Pentas Seni Ritus Bali*, Denpasar, Arti Foundation.
- Tenzer, Michael 2000, *Gong Kebyar: The Art of Twentieth-Century Balinese Music*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- 梅田英春 2008, 「インドネシア, バリ島の芸術文化政策」笠原潔・西村清和『世界の芸術文化政策』放送大学教育振興会, pp. 165-179.
- 2009, 「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」『沖縄芸術の科学』第21号, pp. 41-60.
- 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。
- Yuliantri, Rhoma Dwi Aria and Muhidin M. Dahlan 2008, *Lekra Tak Membakar Buku: Suara Senyap Lembar Kebudayaan Hrian Rakyat 1950-1965*, Yogyakarta: Merakesumba.

#### 演奏会プログラム

- 『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』（主催：日本インドネシア協会、朝日新聞社、1964）

#### インタビュー

- Arini, Ni Ketut (ニ・クトツ・アリニ：1942- )  
 国立伝統音楽高校第一期生、国立伝統音楽高校教員  
 (2009年8月23日、アリニ宅)
- Aryasa, I Wayan Madra (イ・ワヤンマドゥラ・アルヤサ：1942- )  
 国立伝統音楽高校第一期生、元国立伝統音楽高校教員  
 (2007年9月2日、バリ州文化局内、文化審議育成委員会事務局)
- Beratha, I Wayan (イ・ワヤン・プラタ：1924- )  
 《農民》の創作者、元国立伝統音楽高校教員  
 (2008年8月30日、プラタ宅)
- Sumandhi, I Nyoman (イ・ニョマン・スマンディ：1944- )  
 国立伝統音楽高校第二期生、元国立伝統音楽高校校長  
 (2010年8月28日、スマンディ宅)
- Sumiasa, I Putu (イ・プトゥ・スマアサ：1931- )

クデイス村在住のガムラン演奏家

(2008年2月7日、12月26日、スミアサ宅)

Wirata, Anak Agung Putu (アナツ・アグン・プトウ・ウィラタ：1947- )

クロボカン村在住のガムラン演奏者

(2009年8月27日 ウィラタ宅)