

2008 年度 修士論文

バリ舞踊における
基本姿勢（チャンケット）の定着過程

Canket, Balinese dance technique

早稲田大学大学院スポーツ科学研究科

スポーツ科学専攻 スポーツ人類学研究領域

5006A028－8

國寶 真美

Kokuho, Mami

研究指導教員： 寒川 恒夫 教授

バリ舞踊における基本姿勢（チャンケット）の定着過程

スポーツ人類学研究領域

5006A028-8 國寶真美

研究指導教員：寒川恒夫 教授

研究目的

インドネシアのバリ島(以下バリ)の女性の舞踊ではチャンケット(canket)と呼ばれる胸を張りおしりを突き出し膝を曲げた姿勢がある。これはバリ舞踊の代表的な特徴の一つであり、現在のバリにおいてこの曲線こそが「美しさ」とであると捉えられているものである。しかしアジアの舞踊の人類学的研究を数多く行っている宮尾慈良によると、このチャンケットは古くからバリ舞踊の中にあっただけのものではなく、1930年代に特に強調して取り入れられ始めたと考えられている(宮尾、2007:188)。バリにおいて1920～30年代とは、西洋文化の刺激を受けることで新たな伝統文化が創造された時代であり、バリ文化の一つの転換期ともいえる時代である。よってチャンケットもこの流れの一つとして創造されたと考えられるが、現在先行研究からは明らかになっておらず、また西洋の代表的な舞踊であるバレエの姿勢や美意識から鑑みるにチャンケットの姿勢はそれと相反するものであるため、それが西洋文化を取り入れたものだとは考えにくい。舞踊において「姿勢」とは、動きを行う上で中心的な部分であり、物理的な重要性を担っていると同時にその舞踊および背景にある文化の精神性が表れている重要な部分の一つでもある。よってその重要部分を変更するに至った状況は興味深く、背景にあるこの時代のバリを知る上で重要であると考えられる。

よって本研究では現在バリ舞踊においてチャンケットがどのように捉えられているのか、またかつては見られなかったその姿勢が何の

影響によって、なぜ現在のように定着したのかというチャンケットの定着過程について明らかにし、そこからこの時代のバリの文化的背景を考察していくことを目的とする。

第一章

バリにおける舞踊とは「宗教儀礼としての舞踊」と「観光資源としての舞踊」という二つの側面を持ち、あらゆる意味で常に生活に密着した存在である。そして舞踊は神聖さの度合いによって3つに分類されている。

本研究ではバリバリアンの中でも女性の宮廷舞踊レゴン(Legong)に焦点を当てる。

【バリバリアン(Bali-balihan)】

世俗的な舞踊という意味を持ち、純粋に娯楽のために踊られる舞踊である。

【レゴン(Legong)】

バリを代表する伝統的な舞踊である。レゴン・クラトン(Legong Keraton)「宮廷のレゴン」とも呼ばれるように、もとは宮廷舞踊であり、王のために王宮で踊られていた。

第二章

チャンケットは胸、腰、膝の3点を重要なポイントとした姿勢で、舞踊手はこのチャンケットの姿勢を常に保ったまま踊る。バリ舞踊の基本の姿勢であり訓練の必要な高度なテクニックのひとつである。現在のバリにおいてチャンケットは「美しさ」とであると捉えられており、そこには舞踊手の体の柔軟性と女性らしさという二つの観点がある。またチャンケットは日常生活においては見られず、舞

踊の中にあるからこそ美しいとされ、価値を持つ姿勢なのである。

第三章

現在ではバリ舞踊の代表的な特徴として定着しているチャンケットだが、これは古くからバリ舞踊の技法にあったものではないと考えられている。というのも 1930 年代にバリを訪れた画家ミゲル・コバルビアスによって撮影されたフィルム「Bali1930」に腰を曲げていないレゴンの映像が残っているのである。



1930 年代のレゴン

これに関し宮尾は「アグン・マンダラの改良だとされる」(宮尾、2007: 188) と述べる。そしてその根拠としてアグン・マンダラという人物とその功績、バリ植民地博覧会における海外へのバリ舞踊の紹介、クレオール文化を創り出していったシュピースとのかかわり、などが挙げられる。

第四章

アグン・マンダラの出身村であるプリアタン村で調査を行い、アグン・マンダラの息子であるバグース氏に話を聞いた。彼によるとチャンケットはプリアタン村では 1930 年代以前から存在していたという。プリアタン村のみで行われていたものがシュピースに認め

られ、1931 年以降の海外公演によって世界でプリアタン村の舞踊が認められたことにより、バリ舞踊のイメージとしてチャンケットが定着し、その結果チャンケットはバリの他の村にも影響を与え広がっていき、現在のように定着したのではないか、ということである。

つまりチャンケットは西洋文化の影響や西洋人たちを意識した演出ではなく、元々バリにあった姿勢だと考えることができる。しかしこれは西洋人によってチャンケットがバリ舞踊のオーセンティックな姿勢とされたこと、プリアタン村の姿勢チャンケットが西洋の目に触れることで「バリ舞踊の姿勢チャンケット」として大きな意味を持ち始めたことによるものであり、それは間接的ではあるが、現在のチャンケットという存在に西洋が影響を与えていることになるだろう。

結論

チャンケットは西洋文化の影響によって創られたものではなく、元々バリにあった姿勢であることがわかった。そしてその定着過程が明らかとなった。

そしてそこにはチャンケットをエキゾチックなものとして受け入れ、さらに一つの村の伝統をバリ全体のオーセンティックなものとして捉えた西洋と、その西洋によって新たな意味を付与されたものを柔軟に取り入れ自分たちのものにしていったという、バリのこの時代の背景があったと考えられるのである。

よってチャンケットはもともとバリにあった伝統的な姿勢だが、現在のバリ舞踊の基本姿勢チャンケットはそのような背景を経てきたものであるため、これもバリに多く存在するクレオール文化の一つであり、「伝統の創造」だと言えることができると思う。

目次

序章・・・・・・・・・・2

第一節 研究動機と目的

第二節 先行研究

第三節 研究方法

第一章 バリとバリ舞踊・・・・・・・・6

第一節 バリの概観と歴史

第二節 バリ文化におけるバリ舞踊

第三節 バリ舞踊の分類

第四節 女性舞踊レゴン

第二章 バリ舞踊におけるチャンケット・・・・・・・・16

第一節 チャンケットの概説

第二節 チャンケットの捉えられ方

第一項 美しさをあらわす姿勢

第二項 非日常の姿勢

第三章 改良としてのチャンケット・・・・・・・・25

第一節 1930年代のチャンケット

第二節 アグン・マンダラとチャンケットの関係の根拠

第一項 アグン・マンダラ

第二項 パリ植民地博覧会

第三項 ウォルター・シュピースと新しいバリ文化

第四章 チャンケットのバリ舞踊への定着とその背景・・・・・・・・34

第一節 チャンケットの定着過程

第二節 プリアタンとチャンケット

第三節 西洋が与えた影響と背景

結章 まとめ・・・・・・・・41

第一節 結論

第二節 今後の課題

序章

第一節 研究動機と目的

フランスの人類学者マルセス・モース (Marcel Mauss, 1872-1950) によると、私たちの日常におけるあらゆる動作は、すべて所属する文化の習慣によって規制されているのだという (モース、1976 : 121-156)。彼の提唱するこの「身体技法」の概念はもちろん舞踊にも当てはまり、よって文化の差異と共に世界中には多種多様な舞踊があり、独自の舞踊技法が存在することとなる。

筆者が初めてインドネシアのバリ島 (以下バリ) の舞踊に出会った時、それはまさしく身体技法論を感じた瞬間であった。その動きは今まで筆者を取り巻いてきた文化の中には存在しなかったものであり、その一挙手一投足が新たな発見であった。そしてその中でも特に興味を惹かれたのが女性舞踊手たちの、胸を張りおしりを突き出し膝を曲げた独特の姿勢である。バリの女性舞踊手は常にこの姿勢を保って踊っている。筆者は幼少より西洋の代表的な舞踊であるバレエに親しんできたが、バレエでは背筋をぴんと伸ばした姿勢で踊るのが常識であり、それ以外の姿勢は存在しないといっても過言ではない。そのバレエの姿勢についてロシアの舞踊評論家アキム・ヴォルィンスキー (А.Волынский, 1863-1926) は「垂直志向性」とであると述べる (ヴォルィンスキー、1993 : 25)。そこには天を志向し、天に垂直に伸びる姿勢を美しいとするバレエの美意識があり、背中を丸めるようなことがあればその姿全体が醜くなるのである (ヴォルィンスキー、1993 : 25-28)。そのようなバレエの姿勢と思想に親しんできた筆者にとってバリ舞踊の姿勢は衝撃的だったのである。

このバリ舞踊における女性舞踊手の姿勢をチャンケット (canket)¹と呼ぶが、これはバリ舞踊の代表的な特徴の一つである。日本を含めアジアの舞踊でも膝を曲げた低い姿勢というのは一般的であって、そこにはアジアの、大地を重んじ大地からエネルギーを求めるという精神性があるという (宮尾、1987 : 130)。しかし胸を張りおしりを突き出す姿勢というのはあまり類をみないため、アジアの中でもチャンケットは稀有な存在である。そしてチャンケットは現在のバリにおいて踊り手、観客ともにこの曲線こそが「美しさ」とであると捉えられているものである。

ところがアジアの舞踊の人類学的研究を数多く行っている宮尾慈良によると、このチャンケットは古くからバリ舞踊の中にあつたものではなく、1930年代に特に強調して取り入れられ始めたと考えられているのである (宮尾、2007 : 188)。バリにおいて1920～30年代とは、西洋文化の刺激を受けることで新たな伝統文化が創造された時代であり、バリ文化の一つの転換期ともいえる時代である。よってチャンケットもこの流れの一つとして創造されたと考えることができるが、本当に西洋文化の影響であるのか、現在具体的な資料等もなく先行研究からは明らかになっていない。また前述のバレエの姿勢や美意識だが、こ

¹ チャンケット、ニャンケット、スパールも cenked や nyengked など複数見られたが、本論分では中村美奈子の論文 (中村、2003) で使われている canket を使用することとする。

それはバレエの中だけにみるものではない。舞踊評論家の鈴木晶は天への志向について「ヨーロッパのゴシック様式の教会にいくつもある小塔が天への憧れを体現しているかのよう
に小塔を並べていること」（鈴木、2000：151）などを例に挙げており、そのようなことから
も西洋の精神性として天へまっすぐ伸びる姿勢を好む傾向があることが窺えるだろう。
それらを鑑みるに、チャンケットの姿勢はそれと相反するものであるため、チャンケット
が西洋文化を取り入れてできたものだと考えにくい。また舞踊において「姿勢」とは、
動きを行う上で中心的な部分であり、物理的な重要性を担っていると同時にその舞踊およ
び背景にある文化の精神性が表れている重要な部分の一つでもある。よってその重要部分
を変更するに至った状況は興味深く、背景にあるこの時代のバリを知る上で重要であると
考える。

よって本研究では現在バリ舞踊においてチャンケットがどのように捉えられているのか、
またかつては見られなかったその姿勢が何の影響によって、なぜ現在のように定着したの
かというチャンケットの定着過程について明らかにし、そこからこの時代のバリの文化的
背景を考察していくことを目的とする。

第二節 先行研究

バリ舞踊の研究ではこれまで、その宗教的な意味や役割について取り上げたものや、観
光化していく社会の中での舞踊の位置について論じた、文化人類学的研究が盛んに行われ
てきた。しかしそれらの研究は具体的な舞踊の技法や動作特性については触れられていな
いことがほとんどである。本研究は人類学的研究であるが、より身体に焦点を当てた内容
であるためその先行研究は数少ないものとなる。

そのような現状の中、具体的に舞踊の技法や動作特性について書かれているものとして
以下のような研究がある。まずイ・マデ・バンデム(I made Bandem)は『*Kaja and
kelod: Balinese dance in transition*』にて数多くあるバリ舞踊を分類わけし、さらにそれら
一つ一つについて歴史や特徴をまとめている。いわばバリ舞踊の概論のような研究である。

そして本研究で主に対象とする女性舞踊に関しては、中村美奈子や軍司愛の研究がある。
中村は伝統的な女性舞踊レゴン・クラトン(Legong Keraton)の中の一つレゴン・ラッサム
(Legong Lasem)を事例として取り上げ、その基本の動き、ストーリー、構成などをラバ
ノーテーションを用いて綿密に記述し研究をしている(中村、2003)。軍司愛もまたレゴン・
ラッサムをその動きの特性をこちらは音楽との関係を交えながら研究している(軍司、
2003)。

また梅田英春はレゴン・クラトンについて、その名称や様式が現在バリ全土に広がった
過程を教育機関での指導とのかかわりから研究している(梅田、2007)。この研究は具体的
な動作の記述はないが、その振り付けへの踏み込んだ内容は卓見である。

しかしこれらの先行研究にも本研究で中心として取り扱うチャンケットに関する詳しい
記述はほとんどみられない。具体的にチャンケットの変容について触れられているのは現

在のところ宮尾慈良の著書の中でのみである（宮尾、2007）。その中で宮尾は現存している1930年代の映像について「1930年代にミゲル・コバルビアスによって撮影されたフィルムに腰を曲げていないレゴンの映像が残っている。今日のように様式化されたのはプリアタン村のアグン・マンダラによる改良だとされる」（宮尾、2007：188）と述べている。本研究のきっかけとなったのはこのミゲル・コバルビアスによる1930年代の映像であり、宮尾の述べるこの説である。しかし宮尾の著書でもこれ以上の言及はされておらず、よってチャンケットに関しての研究はここまでしか行われていないのが現状である。そこで本研究ではこの宮尾の研究を踏まえ、なぜ「アグン・マンダラの改良」と考えられるのか、筆者なりの根拠を提示してこの説を再考することとする。そして再考したうえで、さらにフィールドワークでの調査結果などを加え本研究の結論へと導いていきたいと考える。

第三節 研究方法

研究方法は以下の3つを中心とした。

① フィールドワークでの聞き取り

2007年11月10日～13日、2008年3月3日～12日、2008年8月16日～28日の3回にわたりバリ島の中中部にあるウブドを中心とした地域にてフィールドワークを行い、聞き取り調査を行った。このウブドという地域はいくつかの村が集まった地域を指すが、ここは芸術の村として知られており、舞踊を観るために多くの観光客が訪れる地域である。村ごとに多少の違いがあるといわれるバリ舞踊だが、「芸術の村」として有名であること、多くの舞踊団が集まっていること、デンパサールの芸術大学の出身者も多くいることなどから、現在のもっとも一般的なバリ舞踊のかたちが観られると考え、ここで調査したものを中心にすすめていくこととした。また先行研究からアグン・マンダラの出身地であるプリアタン村でも調査が必要であると判断したため、プリアタン村でも聞き取り調査を行った。よって文中特に注記のない場合は、筆者の聞き取りによる情報に基づくものである。



図1. バリ島全図（地球の歩き方編集室、2007）

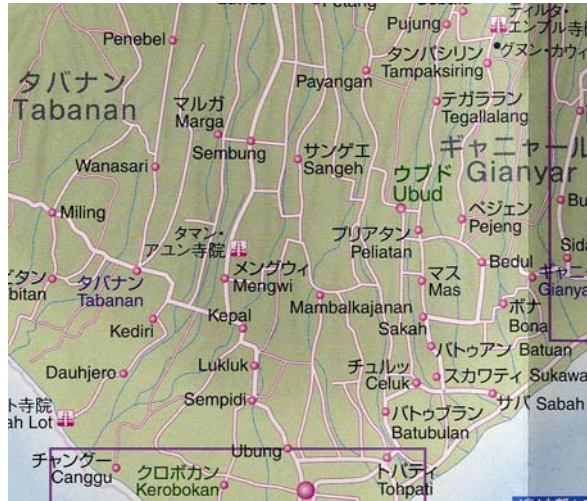


図 2. バリ島中部地図（地球の歩き方編集室、2007）

② 研究者自身の舞踊習得過程での知見

筆者は 2007 年 12 月より日本にて、ウブドを中心に活躍していたバリ舞踊家グスティ・アユ・クトゥット・プスパワティ（Gusti Ayu Ketut Puspawati）氏のもとでバリ舞踊を習得中である。またフィールドワーク中は現在ウブド王宮で活躍中の舞踊家アナック・アグン・オカ・アングリマワティ（Anak Agung Oka Angrimawati）氏にも指導を仰いだ。そこでの指導法及び習得内容を元にする。

③ 映像、画像を含む歴史的資料、文献による研究

1930 年代の映像、写真を重要参考資料とした。そして今回はあくまで映像、写真を扱うこととし絵画はその対象外とした。その理由としてバリの女性舞踊手が描かれている絵画の量が膨大であることと、時代ごとの流行や個人の作風の違いによりそこで描かれる身体も多種多様であるため、必ずしも参考になる作品とは限らないと考えたことが挙げられる。

第一章 バリとバリ舞踊

第一章では本研究の調査地であるバリとバリ舞踊の概要を述べる。第一節では概観と歴史についてまとめる。第二節ではバリ文化にとってバリ舞踊がどういった存在であるのかというバリ舞踊の位置について述べる。第三節では数多くあるバリ舞踊の分類とこの論文で対象とする舞踊（女性舞踊のレゴン）を限定する。第四節ではレゴンの概要と成り立ちについてまとめる。

第一節 バリの概観と歴史

【バリの概観】

インドネシア共和国の一州であるバリはインド洋に浮かぶ島の一つである。南緯八度、東経一一五度に位置し、西にはジャワ島、東にはロンボク島が浮かぶ。およそ東西 150 km、南北 80 km、全島の面積は 5633k m²（嘉原、2006：15）と小さいが、人口は約 320 万人²であり、人口密度は平方キロあたり約 568 人となる。インドネシア全体の人口密度が平方キロあたり約 117 人³であることからするとこれはとても高い数字である。バドゥン県、ギャニャール県、クルンクン県、カラングスム県、バンリ県、タバナン県、ブレレン県、ジュンブラナ県の 8 つの県からなり、州都は南部にあるバドゥン県のデンパサールである。島の中央部にはアグン山をはじめとする火山群が東西に並んでそびえ、西部には国立公園に指定されている熱帯雨林が広がっているため、南部の平野部に人口が集まっているのである。

気候は熱帯性気候に属するため、乾季（5～10 月）と雨季（11～4 月）と二つの季節に別れてはいるが、気温は一年を通してあまり差がなく、25 度～30 度と暖かく過ごしやすい。そしてそこここにある熱帯特有の色鮮やかな花々や果実、のどかな田園風景、海岸、と島中が豊かな美しい自然に恵まれている。その自然の中には今も多く多くの神が存在するといわれており、そこで暮らすバリ人の生活も宗教性が濃い。バリ人の 93.18%はヒンドゥー教徒で、次いでイスラーム教が 5.22%、仏教が 0.55%と続く（嘉原、2006：15）。よってバリにもカーストが存在しているが、それはインドのカーストのように厳格なものではない。

主な生業は農業で、一般的に二期作が行われている。地理的に高低の差があるため水田は斜面に沿って棚田となっていてところも多い。しかし都市部では観光業に従事する割合が多く、近年では農村でも専業農家は減少しつつあるという。

【バリの歴史】

バリの歴史は、14 世紀以前に関しては現在も明らかになっていない部分が多い。よって諸説あるが、以下は最も一般的に知られている吉田の研究（吉田、2001：20-34）をもとに

² 2005 年調べ。地球の歩き方編集室著・編 2007『地球の歩き方 バリ島 2007～2008 年版』 株式会社ダイヤモンド・ビッグ社

³ 外務省：インドネシア共和国 基礎データ（2008 年 8 月）

<<http://www.mofa.go.jp/mofaj/area/indonesia/data.html>>（検索日：2008 年 11 月 10 日）

したバリの歴史の流れである。

バリでは 9 世紀頃から王の事績などが石碑に記されており、中南部を中心として王国が形成されていたことがわかっている。隣のジャワ島とは 3km ほどしか離れていないこともあり、この頃、またそれ以前からも常にジャワの影響を大きく受けている。そして 11 世紀にはバリの王ダルマウダヤナが東ジャワの王宮から妻を向かえ、その息子が東ジャワの宮廷に養子に入り、その後王になったことでさらにジャワとのつながりは強くなっていった。しかし 14 世紀、東ジャワで内乱が起こり、その後建国されたマジャパイト王国によってバリは支配されることとなり、そこで 400 年続いたバリ人による王朝は幕を閉じることとなる。とは言うもののこの 14 世紀以前のバリの王朝に関しては宮廷のあった場所さえも現在明らかにはなっていない。

マジャパヒト王国による支配以降のバリの王朝はマジャパヒト王国から遣わされたジャワの貴族、クパキサンという人物に始まるとされている。彼はゲルゲルに都を置く王朝を築き、それがその後のゲルゲル王朝となる。ゲルゲル王朝は 16 世紀のバトゥ・レンゴン王の時代に最も栄えたといわれ、芸能や音楽などの文化もこの時代に花開いたとされる。また現在観光地として有名なタナ・ロット、ウルワトゥなどの寺院もこの時代に作られた。

その後ゲルゲル王朝はクルンクンに都を移した後、8 つに分裂してゆき、現在の 8 つの県元となる形でそれぞれ小王国が成立する。そしてそこでもそれぞれの王国で中心となったのはマジャパヒト王国時代にジャワからやってきた貴族の子孫であることを主張していたという。

19 世紀後半になり、16 世紀より交易をおこなっていたオランダが積極的にバリに介入するようになる。バリ諸王国の抵抗は続いたが、1849 年のバリ島北岸のブレレン王家、西部のジュンブラナ王家への制圧を皮切りに、次々とオランダの支配下となり、1908 年にバリ島全体がオランダの植民地となったのである。しかしバリ諸王国は滅んでしまったものの、この植民地支配をきっかけに、バリは西洋人たちの観光地として世界中に名を馳せていくこととなる。観光地としてのバリの歴史の始まりである。またバリ文化の価値も世界に認められるようになっていった。そして 1920～1930 年代には西洋から訪れる芸術家たちの刺激や影響を受け、バリの文化は新たに創造されていき、現在観光客に人気の芸能もこの時代に多く生み出されていったのである。

太平洋戦争中は日本軍による占領があったが、戦争後 1949 年のハーグ協定によりスカルノ大統領が率いる共和国政府は独立し、バリも 1950 年には共和国に参加し、現在のインドネシア共和国の一州となったのである。

第二節 バリ文化におけるバリ舞踊

バリにおいて舞踊とはどういった存在なのだろうか。それは次の舞踊の二つの側面から考えることが出来る。

一つ目は「宗教儀礼としての舞踊」という面である。前述の通りバリの主な宗教はヒン

ドゥー教で、国民の大半がイスラーム教だといわれるインドネシアにおいては特異な地域である。しかし公式にバリの宗教がヒンドゥー教となったのは1962年のことであり、それ以前はジャワ島を渡って伝わったヒンドゥー教の影響と、祖先崇拜や精霊信仰などの土着のアニミズム的なものであった。それが1962年にインドネシア共和国建国五原則パンチャシラ⁴の制定により統一された「ヒンドゥー教」なのである。よってヒンドゥー教といってもインドのそれとは少し異なっており「バリの固有の宗教体系の中にヒンドゥ教教的要素が不可分な形でとりこまれ、まざりあい、バリ独自の宗教体系が形成されている」(吉田、2001)もので、それは一般的に「バリ・ヒンドゥー」と呼ばれている。そのバリ・ヒンドゥーが現在のバリ文化を支え、またバリ人の生活の基礎となっていると言える。彼らはとても信仰心が厚く、宗教儀礼を非常に大事にし、頻繁に行っている。例えば毎日の神へのお供え物がかかさない。家の中をはじめ、道のあちこちにもお供え物が置かれており、それを作る女性達の姿も頻繁に見ることができる。また寺の数も多く、まず各家の山側には寺があり⁵、さらに各村には必ずプラ・プセ(始まりの寺)、プラ・デサ(村の寺)、プラ・ダラム(死の寺)三つの寺がある。そしてこの寺を中心に多くの宗教儀礼が行われているのである。

その宗教儀礼に欠かせないものの一つが舞踊なのである。1930年代にバリで過ごしその生活を詳細にまとめ著書にした画家ミゲル・コバルビアス(Miguel Covarrubias, 1904-1957)⁶も「バリの祭りととは、音楽と凝った芝居や舞踊なしにはすまない。」(コバルビアス、1991: 236)と述べており、アジアの多くの地域が宗教儀礼と芸能が深く結びついているように、バリ島においても舞踊は儀礼的役割を担っているのである。それは「神々の祝福や幸福を祈り願うための献納であったり、また一方には不幸や災難をとり除くために祈り願う魔除けであったり」(宮尾、1994: 62)、目的はさまざまであるが、舞踊が神々と人をつなぐものの一つとして作用しているのである。その種類の詳細については後の節で述べるが、その中にはトランスを伴っているものも多い。トランスとは何かに憑依されることであり、舞踊手たちは何者かに体をのっとられた状態で踊り、それが悪魔祓いなのである。この場合、踊ることから儀礼がはじまる、というよりむしろ舞踊自体が儀礼であり儀礼の軸として成り立っていると言ってもいいだろう。つまりバリ人の生活に密着したところに宗教儀礼というものがあり、その中で欠かせない要素であるのが舞踊、そういった位置関係にあるのである。

⁴ インドネシア共和国の国是をなす原則であり、現在のインドネシアの国民生活の基礎原理。①インドネシア民法主義②国際主義ないし人道主義③全員一致(ムファカット)の原則ないし民主主義④社会的繁栄⑤唯一神への信仰(土屋、1991: 356)

⁵ バリでは山側が神聖な方角とされている。

⁶ バリを訪れたメキシコ人画家。1937年にバリの社会、宗教、芸術などについて書かれた『バリ島(Island of Bali)』を出版。



写真 1. 儀礼で踊られていた仮面舞踊

そしてもう一つの側面は「観光資源としての舞踊」である。バリには現在年間 167 万人（2007 年）⁷の観光客が訪れている。このようにバリが観光地として栄え出した歴史は 1920 年代にさかのぼる。先述の通り、1908 年のオランダによる植民地化とともに西洋人の植民地観光が始まり、バリは「最後の楽園」と呼ばれ世界中から多くの観光客が訪れるようになった。また独立後はスハルト政権の下、1969 年に第一次五カ年計画において観光開発が外貨獲得の手段として進められ、バリはその重点地域のひとつとなったのである（福家、1991：123）。以来現在までバリは世界でも有数の人気の観光地となっている。その人気の理由として一年を通しての暖かな気候に海、というリゾート地としての一面もさることながら、やはりその最大の魅力はエキゾチックなバリの文化にある。そしてバリ州政府もバリの観光を「文化観光」として、「バリを観光に供するのではなく観光をバリの発展のために活用するという姿勢で、観光による文化の『汚染』を防ぎとめ、観光からの利益を文化の発展に供していく」（鏡味、2000：115）という理念の下、バリ文化を守りながらも観光資源として扱っている。その観光資源となっている文化の中でも芸術、特に舞踊は重要なものの一つである。

バリ島中部にある「芸術の村」と呼ばれるバリ芸術の中心地ウブドでは毎晩必ずどこかで観光客向けに舞踊が披露されている。ウブドの観光案内所やホテルには、舞踊公演の案内の看板が大きく掲げられており（写真 2）、どこで何時からどの舞踊団の公演がある、と

⁷ Report of International Departure Pax From Denpasar Int'l Airport 2007

いう予定表が日本語や英語で用意されているのである(写真 3)。またパッケージツアーにも舞踊観賞は頻繁に組み込まれている人気のコースの一つであり、公演開始時間になると特にウブドの王宮⁸のあたりは多くの観光バスでごった返している。そして観光客は観るだけでなく、舞踊を習うこともできるようになっている。夜に舞台上で踊っている踊り手たちは昼間に観光客へのレッスンも行っており、一日から気軽に体験することができるため、こちらも観光客には人気なのである。また 1979 年から始まったバリ・アートフェスティバルはバリ州政府主催の芸術祭で、州都デンパサールのアートセンターにて毎年 6 月から 7 月の一ヶ月間にわたり舞踊を含むバリの伝統芸能が披露される。このイベントにも毎年多くの観光客が訪れており、いまやバリ的一大イベントとなっている。



写真 2. 舞踊公演の案内看板

⁸ ウブド王宮では日替わりで毎晩さまざまな舞踊団が公演をおこなっている。

日曜日 MINGGU	場所	時間
マハブラータレゴンダンス	ウブドブレイス	19:30
ケチャックダンス、トランスダンス	パダンテッガル北集会所	19:00
ワヤンクリット(影絵)	オカ カルティニー	20:00
プリアタンマスター	アルマミュージアム***	19:30
ジャンゲール	ロータスポンドオープンステージ	19:30
ジュゴグ(竹ガムラン)	ブンテウ村***	19:00
ケチャックダンス、トランスダンス	バテウカル寺院	19:30
プリアタン村の演奏家とダンス	バレルンマンデラ	19:30
ポンドックブカガムランダンス	ウブド南集会場	19:30
月曜日 SENIN		
レゴンダンス	ウブドブレイス	19:30
ケチャファイアードレス	ジュンジュンガン村	19:00
パロン クリスダンス	集会場	19:00
ケチャックラマヤナファイアードレス	ブラダラムウブド	19:30
ウーマンガムランとダンスグループ	ウブド南集会場	19:30
レゴンテレック	ウブド南集会場	19:30
ワヤンクリット(影絵)	アルマミュージアム***	20:00
	ポンドックバンブー	

写真 3. 日本語で用意されている舞踊公演予定表

このようにバリにおける舞踊の存在を二つの側面からまとめたが、これらからわかることは、バリ人にとって舞踊はあらゆる意味で常に生活に密着した存在だということである。バリ人の生活の基本であるバリ・ヒンドゥーの宗教儀礼とそれに伴う舞踊、さらにそれは守られながらも観光資源としての役割も担うのである。そしてそのような状況のせいか村民全体の舞踊への関心もとても高い。それはフィールドワーク中にも強く感じたことであり、舞踊に関する質問をした際、大多数の村民が「自分も昔は踊っていた」もしくは「家族が今も踊っている」など何かしらの形で舞踊とかわわっているためである。バリで舞踊が、時に神と人間をつなぐものであったり、また舞台上で観客を前に行うものであったりと、あくまで日常生活の俗（ケ）に対する聖（ハレ）であるのは確かである。しかしこのようにその距離はとても近く、生活の中に舞踊が自然に組み込まれているといっても過言ではないほど、常に生活に密着した存在だと考えられるのである。

第三節 バリ舞踊の分類

前述の通りバリ舞踊には宗教儀礼としての側面と観光資源としての側面があるが、バリの 1969 年からの観光開発により、どんどんと観光資源としての側面が大きくなることで混乱が生じてくることとなる。儀式である舞踊とただのエンターテイメントである舞踊が混ざり、バリの人々の間では、どこまでが儀礼であり、どこからが観光用にしてよいものなのか、区分することが必要となった (Picard, 1996: 151-152)。そして現在バリ舞踊は 3 つの分類がなされるようになったのである。この分類は 1971 年にバリ州教育文化省の芸術部門の中に組織された「バリ文化の保護と創造プロジェクト」という組織が主催した「舞踊における神聖な芸術と世俗的芸術に関するセミナー」にて提案され、その後「観光者および

一般に対する宗教的な舞踊と儀礼的な舞踊の上演禁止に関する法令」として法令化されたものである（梅田、2003:79-82）。これはその名の通りバリ文化の保護のため、観光用の演目を宗教用のものと区別するために作られたものである。以下はその分類の詳細をバンデムの著書（Bandem,1981）を参考に述べる。

【ワリ（Wali）】

ワリは神聖な宗教的な舞踊という意味を持ち、三つの分類の中でも最も神聖とされる舞踊のカテゴリーである。宗教儀礼の中で行われる、それ自体が供物とも言える踊りで、行われる場所も寺院の一番奥にある最も神聖とされるスペース（jeroan）となっている。その身振りやポーズはジャワのヒンドゥーの要素も見られるが、バリ特有の土着の要素を持つものだと思われる。踊り自体には高度な技術やトレーニングは必要とされず、踊るのもプロの舞踊手ではなく一般の村の人々である。

女性たちが供え物の花などの乗った皿を持って踊るペンデット（Pendet）や男性たちが槍を持って踊る戦士の踊りバリス・グデ（Bris Gede）、そして初潮前の少女がトランス状態になって踊るサンヒャン・ドゥダリ（Sanghyang Dedari）などがここに分類される。

【ブバリ（Bebali）】

ブバリは儀礼的な舞踊という意味を持ち、ワリよりは神聖さの度合いが下であるが、重要な宗教儀礼において踊られるものである。行われる場所も寺院の一番奥からひとつ手前のスペース（jaba tengah）となっている。そしてワリとの大きな違いは物語性があることで、よってワリよりはエンターテインメント性が高いといえる。これは祭りや儀礼の中で神をもてなすと共に、参加者をももてなし楽しませるという考えがあつてのことである。

ジャワの宮廷を舞台にした舞踊劇ガンブー（Gamboh）やバリの王朝の歴史を語る仮面劇トペン・パジェガン（Topeng Pajyegan）、そしてラーマヤナ物語を題材にした仮面劇ワヤン・ウォン（Wayang Wong）などがここに分類される。

【バリバリアン（Bali-balihan）】

バリバリアンは世俗的な舞踊という意味を持ち、ワリ、ブバリの要素と基礎に基づいてはいるが純粋に娯楽のために行われる舞踊である。舞踊団がチケットを販売し、観光用の舞台で行われる。時に寺院で行われる場合もあるが、その場合は寺院でも一番手前のスペース（jaba）となる。踊るのも長くトレーニングを積んだ、高い技術をもつ舞踊手たちで、三つの分類の中でも最も芸術性の高い舞踊のカテゴリーといえる。また日々舞踊団ごとに新たな演目も増えつつある。

ラーマヤナ物語などを題材にした女性の宮廷舞踊レゴン（Legong）や20世紀初頭にできた新しいスタイルのガムラン音楽クビヤール（Kebyar）で、男性が女装してトロンボンという楽器を演奏しながら踊るクビヤール・トロンボン（Kebyar Torompong）、そして多

数の新しい創作舞踊がここに分類される。

この三つの分類のうち、ワリは村の人々のみで行われ観光客は見るできないことになっている。またブバリも基本的には村の人々のみでのものだが、場合によっては観光客が見ることもできる舞踊である。そして観光客が見ることができるのはほとんどバリバリアンに属するものである。

よってそのような事情により本研究ではバリバリアンを中心に論を進めていくこととする。そしてその中でもレゴンに対象を絞ることとする。というのも前述のとおり本研究では女性舞踊の姿勢に焦点を当てるが、バリの女性舞踊の所作のほとんどがレゴンを基本としているのである。よってレゴンを対象とし、その中でのチャンケットについて論じていくこととする。

第四節 女性舞踊レゴン

レゴンはバリバリアンに属する舞踊の一つで、バリを代表する伝統的な舞踊である。女性によって踊られるもので、それは「バリのなかで女性の優美さをもっとも表現している舞踊」(宮尾、2007:185)とも言われている。レゴン・クラトン (Legong Keraton)「宮廷のレゴン」とも呼ばれるように、もとは宮廷舞踊であり、王のために王宮で踊られていたものである。しかし1908年のオランダの植民地による諸王国崩壊後は各村で伝えられ踊られてきた。



写真4. レゴン

レゴンの起源についてはいくつか説があるが、その一つは椰子の葉に書かれた古文書ロントールに残っているもので、それについて『踊る島バリ』でアナック・アグン・グデ・ラカ・バワ (Anak Agung Gede Raka Bawa) 氏は以下のように語っている。

「十七世紀の半ばのこと、スカワティ王家の初代の王の長男デワ・アグン・カルナは瞑想が好きでした。この人がスカワティのクテウェル村で長く瞑想を続けるうちにある日、神の国に迷い込み、そこで天女の舞を見るのです。彼は瞑想から覚めてもその美しさが忘れられません。なんとかしてあの舞を再現しようと、村の娘たちを集めて踊らせてみましたが、いくら探してもあの天女の美しさにかなう娘は見つかりませんでした。そこでかれは天女の面を作って、それをつけて踊らせます。これがレゴンと呼ばれるものの最初だといわれています。クテウェル村には、このときのものと伝えられる面が今も残っていて、この上なく神聖なものとされています」（東海他編、1990：99）。

この天女の面をつけて踊ったものをサンヒャン・レゴン (Sanghyang Legong) と呼び、バンデムによると、このサンヒャン・レゴンに似た新しい舞踊が 19 世紀にイ・グスティ・ングラ・ジュランティック (I Gusti Ngurah Jelantik) によって作られたという。これはナンディール (Nandir) といい、少年によって踊られるもので仮面はつけない。このナンディールを見たギャニャールの王イ・デワ・マンガス (I Dewa Mangis) はとても気に入り、ギャニャール中の優秀な舞踊家や振付家、ガムラン奏者をあつめて新たに舞踊を創作するよう支持し、作られたのが現在の女性が踊るレゴンである (Bandem, 1995: 71-72 Moerdowo, 1982: 120)。このようにレゴンはかつては名前に「サンヒャン」とついていたことによりサンヒャン・ドゥダリをもとに、そしてそのストーリーからガンプーももとになっているといわれている

レゴンのストーリーは中世の王朝史やヒンドゥーの叙事詩『ラーマヤナ』を題材としており、演目は 15 種類ほどある (宮尾、1998：78)。その中でもよく上演されるのが『レゴン・クラトン・ラッセム (Legong Keratin Lasem)』である。これはガンプーで上演される『パンジ』の前半部『クサンドゥン・ラッセム』をもとにしたもので、以下のようなストーリーである。パンジ王子はダハ国の王女ランケサリと婚約していた。しかしある日王女は野に花摘みに出かけ森に迷い込んでしまう。そこを通りかかったマタウン王に救われ王の養女になり、さらに王の弟ラッサム王に嫁ぐこととなる。ランケサリ王女の父であるダハ王は悲嘆にくれ、王女の兄グヌンサリ王子を王女探しに遣わした。そしてパンジ王子も王女探しに出る。一方ラッサム王はその後ググラン国に攻め入ろうと企んでいた。その時にググラン国には奇遇にもグヌンサリ王子とパンジ王子が国王に仕えていた。戦いはググラン王の勝利に終わり、ラッセム王は死ぬ (宮尾、2007：190)。⁹

このようなストーリーをレゴンはおもに女性 3 人によって踊られる。振り付けに関しては村により多少の差があるが、構成はたいてい以下のようになっている。

①侍女チョンドン (Tjondong) の踊り

⁹ 軍司の研究によるとこのストーリーはコバルピアスやシュピースが記したレゴンのストーリーとは多少異なっているが、それはレゴンがガンプーに比べて演者が少なく、また舞踊劇ではなく舞踊であるため話し手がおらず話の筋が伝わりにくいことからの違いではないかとしている (軍司、2003：69-70)。

二人のレゴン¹⁰に扇を渡すまでの踊り。特にここの動きは振り付けによって異なる。

②二人のレゴンの導入の踊り

ここの長さや振りはさまざまである。ある村では静かに踊り始めるが、またある村では激しく踊り始める。

③話の始まり

ここはたくさんのバリエーションがある。ストーリーは同じ部分であるが、違うメロディーで踊られる。

④最終部

筋のない正式な踊り。すべての舞踊手が純粋に踊るために参加する。

(Spies, 2002: 220)

動きの特徴については、そしてこれはバリの女性舞踊の動きに共通した特徴でもあるが、第二章で詳しく述べていくこととする。

¹⁰ ここでのレゴンとは舞踊手を指していると考えられる。

第二章 バリ舞踊におけるチャンケット

第二章では本研究の中心となる「チャンケット」について具体的に説明していく。第一節では概説としてチャンケットという言葉の説明と写真を用いた形の説明、そして筆者自身の舞踊習得過程からチャンケットがどのように教えられているか、舞踊手にとってのチャンケットの重要性についてまとめる。第二節では現在のバリにおいてチャンケットがどのように捉えられているのか、バリ人の意識をウブドでのフィールドワークでの聞き取りを中心に述べていく。

第一節 チャンケットの概説

では本研究で取り上げるチャンケットとは具体的にどのようなものなのか述べていきたいと思う。

まず「チャンケット」という言葉に関してだが、これはバリ語である。現在バリの公用語はインドネシア語であり、学校でもインドネシア語が教えられているが、それとは別にバリ語が存在し、通常バリ人同士の会話はバリ語でおこなわれている。よってインドネシア語で同じ意味を表す単語に「ランキン」(lengking)があるが、こちらはあまり使われていないようであり、チャンケットのほうが一般的である。チャンケットには特に他の意味が含まれている様子はなく、チャンケットといえば女性舞踊のこの姿勢をさすようである。また舞踊に精通した人だけが知る専門用語というわけでもなく、たいていのバリ人がわかる広く知られた単語である。

次にチャンケットの形だが、重要なポイントとして胸、腰、膝の3点が挙げられる。まず胸は、両肩甲骨を寄せるように両肩を後ろへと引き、胸を張り前へ突き出す。次に腰は胸とは逆におしりを後ろへと突き出し曲線を描くようにする。おしりは後ろへと突き出すのだが、胸を前へと突き出しているため、後ろというよりも後ろ斜め上へと出しているイメージである。そして最後に膝は曲げ、重心を全体的に下へと落とすのである。この3点すべてが揃ったチャンケットであり、そのどれか一つが欠けていてもこの姿勢は完成されないのだという。しかしやはり注目すべきは胸の張りと腰の曲がり具合だろう。膝を曲げ重心を低く下げた姿勢というのはアジアではよく見られるものであり、日本でも能や日本舞踊においてはごく当たり前の姿勢として行われている。それに比べ、胸を突き出しおしりを出すというのはバリ舞踊以外ではあまり一般的ではない。この点に関しては追って近隣諸国の宮廷舞踊の姿勢を調査する必要があるが、代表的なものをいくつか取り挙げてみても写真で見比べる限りチャンケットのような胸と腰は見られない(写真6、7、8)。よって現段階ではチャンケットの姿勢はバリ舞踊特有のものだとも考えられるのである。



写真5. チャンケットの姿勢で踊る舞踊手



写真6. インドネシア・ジャワの舞踊「ブドヨ」(宮尾、1998 : 75)



写真 7. カンボジアの舞踊「アプサラ」(宮尾、1998 : 97)



写真 8. タイの舞踊「ラコーン・ナーイ」(宮尾、1994:312)

舞踊手はこのチャンケットの姿勢を常に保ったまま踊る。つまりチャンケットの状態がバリ舞踊の基本の姿勢なのである。基本の姿勢ではあるが、当然訓練の必要な高度なテクニックのひとつである。ではそれをどのように身に付けていくのか、ということだが、一般的にチャンケットだけを取り上げ教えるということではなく、バリ舞踊を習う際にはまず最初にチャンケットも含めたアグム (agem) という基本ポーズを教えられる(写真 9、10)。何らかの動きをした後にアグムで止まる、移動をして位置についたらアグムで止まる、とアグムは常に舞踊中に登場する基本のポーズであり、このポーズを体に叩き込むことから

バリ舞踊が始まると言っても過言ではない。このポーズでポイントとなるのは、ひじを肩の高さに保つこと、手首を反らすこと、重心は片足にかかっていること、そして胸、腰、膝はチャンケットの状態であることである。このアグムのポーズを通してバリ舞踊実習者はチャンケットを初めて身に付けることとなるだろう。この時点ではあくまで手や足同様チャンケットもアグムを構成する要素の一つであり、重要性は他のポイントと変わらないが、前述の通りチャンケットに関してはアグム時だけでなくその後も常にこの姿勢なのである。手足には様々な振りがあるにもかかわらず、姿勢は停止時も移動時もどのような時にもチャンケットを保ったままである。膝に関しては、より深く曲げる時などがあり屈伸の動きをしているため常に同じというわけではないが、胸からおしりにかけては常に踊っている間チャンケットで固定されたかたちとなるのである。よってチャンケットの姿勢に慣れることがまず必要であり、他の所作よりもチャンケットはより重要であると考ええる。当然このような姿勢は普段し慣れていない人にとって腰に大変負担のかかるものである。よってバリ舞踊習得初期の日本人が腰を痛み断念するということもよく耳にするが、バリ人にとってはごく当たり前の姿勢であるため「辛い」「腰を痛める」ということはあまり耳にしない。しかしこれがバリ人女性がたいてい小さい頃から舞踊の訓練をしているからなのか、バリ人の体型がチャンケットに適しているからなのかは定かではない。

また、このチャンケットがあることによってバリ舞踊の動きはある程度制限されているとも言える。それは特に下半身の動きであり、胸から腰が固定されているため、伸びる動きが必要な高い跳躍はまずない。また脚を高く上げることも、チャンケットの状態ではバランスをとるのが困難であるためか、そのような動きはない。基本的に脚の動きには複雑なもの、技術的に高度なものはみられない。しかしそのように胴体や下半身の動きのバリエーションが少ない分、腕や指先などの手の動き（指先は常に小刻みに揺らしている）、顔の動き（顔を左右にスライドさせる）、目の動き（細めたり大きく見開くことで表情を出す）が豊富であり、動きの中心は上半身となっている。



写真 9. アグム正面

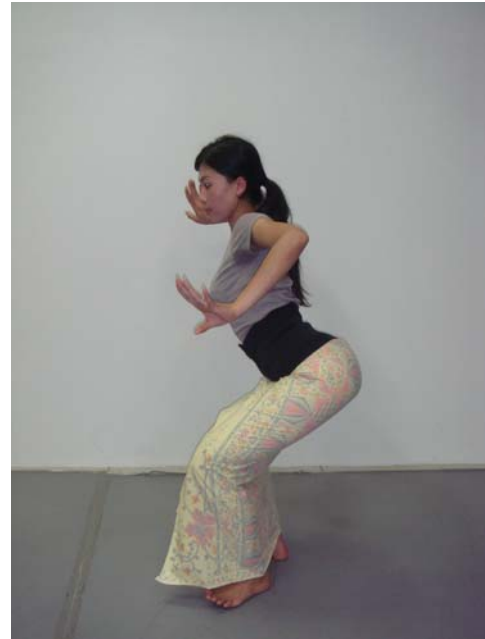


写真 10. アグム横向き

第二節 チャンケットの捉えられ方

第一項 美しさをあらわす姿勢

現在のバリにおいて、チャンケットは何よりもまず「美しさ」とであると捉えられている。それはバリの人々の発言の端々から窺えることであり、チャンケットに関しては「あの曲がっている腰が美しいんだ」「きれいにおしりが出ている」「あの舞踊手の腰は一層きれいに曲がっている」「胸から腰にかけて部分がきちんとできていないと踊りも美しくない」など常に美というキーワードと共に語られる。そしてそれは観客側、舞踊手側、両方に共通していることであり、また男女の間でも意見に相違は見られない。よって現在のバリではチャンケットが美しい姿勢であるという認識は広く受け入れられている事実だといえるだろう。そしてこの「美しい」という感覚は、以下の二点の観点による美しさであると考えられる。

まず一点目は「チャンケットが美しくできる舞踊手」というのが、つまりは「体に柔軟性がある舞踊手」ということにつながっているということである。バリ舞踊に限らず、体の関節の柔軟性とは一般的に舞踊手にとって必要な要素とされるものである。体に柔軟性が備わっていることは動きの範囲を広げることであり、またあらゆる所作の優雅さともかわってくるだろう。欧米ではそのようなダンスにおける美的要素を構成するとともに、傷害の予防という面でも柔軟性は重要とされている（ロバートソン、1999：62）。しかしバリ舞踊においては後者はあまり意識されておらず、それよりも前者の美的要素としての役割がほとんどのものであり、さらには体に柔軟性があること自体をすばらしいとする傾向にある。

バリ舞踊においてそういった体の柔軟性がすばらしいとされているため、腰が柔らかくなくてはできない姿勢であるチャンケットも高く評価されるポイントの一つとなるのである。よって人々は舞踊手のチャンケットをほめる際には同時に「なんて体が柔らかいんだ。」という柔軟性への賛美を口にすることが多い。つまり「チャンケットの美しさ」とはチャンケットという胸から腰にかけて胴体の曲線からその舞踊手の柔軟性を見て取った「美しさ」という一面があるのである。

二点目はチャンケットが「女性らしい体」を表現しているということである。ここまでチャンケットが舞踊手にとってどれほど重要であるかを述べてきたが、チャンケットとは女性舞踊手のみに見られる姿勢であり、男性舞踊手が行うことはない姿勢なのである。写真でもわかるように、男性舞踊手の姿勢は、膝を曲げており重心が低いという点は女性舞踊手と変わらないが、胸から腰にかけてはまっすぐでチャンケットの姿勢はみられない（写真 11、12）。そしてこのことについてインタビューをしていく中で耳にしたのは「女性がするから美しいのであって、男性がするものではない。」「男がそんなに腰を曲げたり、胸やおしりを突き出したらおかしいだろう。」という、チャンケットが完全に女性のものであり、女性が行ってこそその美しさであるという意見であった。また一部の話では男性でも女性の役を演じる際にはチャンケットの姿勢をする場合があるらしく、チャンケットが女性らしさの一つの表現として用いられているのがわかるだろう。それは胴体が描く曲線のことを指すとともに、胸とおしりという女性の特徴的な部分を強調する姿勢であることからだと考えられる。しかしだからといって性的ないやしさを含んでいない印象を受けるのは、チャンケットが舞踊技術として洗練され芸術として完成しているからだろう。あくまでそれは女性らしい体を表現している「美しさ」なのである。



写真 11. 男性の舞踊①



写真 12. 男性の舞踊② (Bandem,1995:19)

第二項 非日常の姿勢

先述の通りチャンケットは舞踊の中では基本の姿勢でありそれが美しさとして捉えられているが、一方バリの日常生活の中でこの姿勢をとることはまずないといっていだろう。女性たちは胸やおしりを突き出すことも、胸から腰にかけての曲線を強調して見せることもなく、ごく普通の背筋のまっすぐな姿勢で日常生活を送っている。もちろんそれは舞踊手においても同じであり、どんなに踊っているときは常にチャンケットを保っていても、舞踊が終了すれば通常の姿勢に戻る。彼女たち自身、踊るとき意外でチャンケットをする機会などないとはっきりと述べる。そしてそれに関して人々は「踊ってもいないのにチャンケットのような曲げた姿勢をしていたらおかしいだろう。」「普段歩くのにおしりを突き出したりしたら変だ。笑ってしまうよ。」と答え、バリの人々にとってあくまでもチャンケットは舞踊の最中においてのみの姿勢であり非日常のものなのだとということが窺える。そしてさらに舞踊中に「美しさ」としていたのとは対照的に「変な姿勢」という負の要素を含む見方へと変化するのである。確かにチャンケットの姿勢は日常生活を送るのに機能的に適している姿勢とは言えない。そのためわざわざそのような困難な姿勢をとっていた場合に「変だ」とみなされることも当然である。つまりチャンケットは日常におけるなんらかの所作が舞踊に反映したものではなく、もともと舞踊の中でのみ存在し、舞踊の中にあるからこそ美しいとされ、価値を持つものなのだと考えられる。

しかし、日常生活でチャンケットの姿勢をとることはまずないと述べ、それは実際にないわけだが、日本人の目線から見た場合チャンケットに少し似た姿勢を見る場面が一つだけある。それはあくまでバリの人々にとってはチャンケットとは別のものであり、似ているという意識もないようであるが、バリの生活をよく知る何人かの日本人からは同じ意見を聞いた。それは頭に物を乗せて運ぶ時の姿勢である(写真 13)。バリでは宗教儀礼が多く、その都度お供え物を置く習慣があることはすでに述べたが、大きなお供え物はたいてい女性が頭の上に乗せて運ぶのである。これはバリではよく見かける光景だが、この時の姿勢が少しチャンケットと似たものとなる。頭の上に物を乗せて歩くということは上半身を動かさずに下半身を動かすこととなるため、どうしても少しおしりを突き出す姿勢となり、それがチャンケットを連想させるのである。しかしこれに関しては上半身がチャンケットのように胸を突き出す形ではないことや、物を運ぶ際に頭に乗せるという行為が決してバリだけに限らないことから、現時点ではチャンケットとは関係ないと考えているため、本論文ではこれ以上の言及はしないこととする。だがそのような事情によりバリの女性たちが少々おしりを出しぎみに歩いているように、日本人の目からは見える場合があるということは付け加えておく。



写真 13. 頭上にお供え物を乗せる女性たち

第三章 改良としてのチャンケット

第三章では1930年代のチャンケットについて述べる。第一節ではミゲル・コバルビアスの残したフィルムにあるおしりを突き出さず踊るレゴンの映像、またこの時代に多く残るレゴンの写真を分析をし、現在との違いを指摘する。第二節では先行研究で1930年代にアグン・マンダラによってチャンケットは創られたのではないかと考えられている根拠についてアグン・マンダラという人物と彼が行ってきた数々の海外公演とそれらが与えた影響、初の海外公演であったパリ植民地博覧会、1930年代に新しいバリの文化を作り出した中心人物ウォルター・シュピースとの関係などからまとめる。

第一節 1930年代のチャンケット

ここまで述べてきたように現在ではバリ舞踊の代表的な特徴として定着しているチャンケットだが、これは古くからバリ舞踊の技法にあったものではないと考えられている。というのも1930年代にバリを訪れた画家ミゲル・コバルビナスによって撮影されたフィルム「Bali1930」に腰を曲げていないレゴンの映像が残っているのである。



写真 14. Bali1930①



写真 15. Bali1930②



写真 16. Bali1930③



写真 17. Bali1930④



写真 18. Bali1930⑤



写真 19. Bali1930⑥



写真 20. Bali1930⑦



写真 21. Bali1930⑧



写真 22. Bali1930⑨



写真 23. Bali1930⑩

1930年代のものはひざの曲げ伸ばしはあるものの、胸と腰は突き出されておらず、チャンケットの特徴である曲線が見られない。現在のほうが胸のそり具合、おしりの突き出し具合が強調された形になっているのがわかるだろう。

またこの映像以外にも次のような写真も残っている。



写真 24. 1930 年代のレゴン (Freichmann, 2007: 105)



写真 25. 1930 年代のレゴン (ベイトソン・ミード、2001 : 85)

このようにかつてのレゴンにおいては現在のチャンケットの姿勢は見られなかったことがわかる。このことに関して宮尾は著書の中で「レゴンの踊り子は今と違って、腰を極端に曲げた姿勢をとってはなく、立った姿勢で踊っている。今日のように様式化されたのはプリアタン村のアグン・マンダラによる改良だとされる。」(宮尾、2007:188)と述べている。しかし1930年代のレゴンの姿勢が現在のチャンケットと異なっているのは明らかになっていることだが、それがアグン・マンダラによる改良だということは、現在はっきりした資料が見つかったわけではない。よって宮尾もこれ以上の言及はしておらず、あくまで一つの説として推測されているにすぎない。ではなぜアグン・マンダラとの関係が考えられるのか、その根拠についてアグン・マンダラと彼を取り巻くこの時代の状況から考察していきたいと思う。

第二節 アグン・マンダラとチャンケットの関係の根拠

すでに述べた通り宮尾の研究では「アグン・マンダラの改良だとされる。」(宮尾、2007:188)というところまででとどめられているため、まずそこに至る根拠について考察し、それを踏まえた上でさらにアグン・マンダラとチャンケットの関係について考えていくこととする。

第一項 アグン・マンダラ

まずはこのアグン・マンダラだが一体どのような人物なのだろうか。彼は本名をアナック・アグン・グデ・ングラ・マンダラ (Anak Agung Gude Ngurah Mandera, 1905-1986) といい、通称グンカ (偉大な父) と呼ばれていた人物である。彼については東海晴美らによるアグン・マンダラ本人とその周辺の人々の聞き語りをまとめた著書 (東海ほか、1990) に詳しく述べられているため、それを参考とする。

彼は現在バリの中でも芸術の村として知られるプリアタン村のプリ・カレラン家に生まれ、そのプリアタン村の村長を勤めていた人物である。プリ・カレラン家は元々スカワティという地方の王家の出身であり、またプリアタン王家でニンティという従者のような役割を担っていた家系であったため、プリアタン村において信頼の厚い、村の中心となる家系だったのだろう。しかしアグン・マンダラがグンカ、偉大な父と呼ばれていたのは何より彼がバリ芸能発展へ偉大な貢献をしてきたことによるものだろう。

彼は若い頃から音楽や舞踊に興味を持ち、さらに持ち前のリーダーシップを発揮し、楽団グヌン・サリを結成し活躍した。この時代の楽団は楽器、演奏者、舞踊手すべて王の庇護の下に存在している「王のお抱え楽団」であるものがほとんどであった。しかしグヌン・サリはそういった形態ではない独立した楽団であり、新しい形の楽団を結成したとして、その存在の意味はさらに大きいものと言える。

そしてその活躍はバリ島内にとどまらず、1931年には海外公演を行うこととなった。それがバリのガムラン音楽と舞踊を初めて西洋に紹介することになったバリ植民地博覧会である。オランダ政府からの信頼があったウブド村の王族チョコルド・グデ・ラカ・スカワ

ティの誘いによりアグン・マンダラはこの博覧会に楽団を率いて参加した。その時の様子を彼は次のように語る。

「観客は、まるで風でも見ているような顔をしていた。もうあっけにとられて。ワーッ、見たこともない、ってね、ハハハハ。初めての公演だったからね。バリに限らずインドネシアのものはやったことがなかったから。いつも観客はいっぱいだった。劇場は五百人…いやそれ以上だな…千人くらい入るかな…毎日いっぱいだった。終わるとブラボー！みんな手を叩いて大喝采だった」（東海ほか、1990：111）。

本人もこう語るように彼らの公演は成功をおさめた。そしてこの博覧会を皮切りにそれ以降もアメリカ、メキシコ、そして日本など世界各地で公演を行っている。これによってバリの芸能は海外に紹介され広まり、さらには高い評価を受けることとなった。しかしここで注目すべきは、彼がただバリの芸能を海外へ持って行っただけではない点である。彼は元々の伝統を守りつつも常に新しいものを取り入れ、バリの芸能を発展させたのである。アグン・マンダラの息子の妻であるマンダラ景子氏は彼について以下のように語る。

「義父は1931年にパリでの初めての海外公演以降、海外を訪れるたびに「時代の最先端」を吸収した、と言うのです。例えば、米国公演ではジャズを伝統のガムランのレヨン（コブのある青銅楽器）に加えました。『ジャズはガムランに似ているところがある』が理由です。（中略）メキシコ公演の時には王様と牛が登場する昔話をアレンジして取り入れ、喝采を浴びたといいます。（中略）自国の文化の素晴らしさを知り尽くした上で、他国の素晴らしさも認める。そして良いものは積極的に取り入れる—これがグンカ・マンダラの特徴でした。」¹¹

ただバリの文化を守るだけではなく、良いものは取り入れ自分たちのものにしていく、その柔軟さがさらにバリ芸能を発展させていったのだろう。彼がグンカと呼ばれ現在でもバリ芸能において「偉大な父」とされている所以はそこにあるのではないだろうか。そして彼のその功績はインドネシア政府、バリ州政府から数々の表彰を受けており、1982年には教育文化相から金メダルも贈られている。またプリアタンの劇場には大きく彼の写真が掲げられている。

このようにアグン・マンダラはバリの芸能史に多大な功績を残した人物でありレゴンでのチャンケットの変容を考える上でも注目すべき人物なのである。

¹¹ NIKKEI NET Biz Plus ビジネスコラム マンダラ景子のバリ島通信（2007年12月7日）
<<http://bizplus.nikkei.co.jp/colm/mandela.cfm>>（検索日：2008年9月1日）

第二項 パリ植民地博覧会

ここで、アグン・マンダラたちが参加したパリ植民地博覧会について説明する必要があるだろう。パリ植民地博覧会とは、1931年5月6日～11月15日にフランスのパリ東部ヴァンセンヌの森で開かれた博覧会である。その名の通りこの時代ヨーロッパに植民地とされていた国々の文化が「一日間世界一周旅行」というキャッチフレーズのもと、フランスの森に一举に集められた博覧会である。フランスはもちろんのこと、アジア・アフリカ地域に植民地を持つヨーロッパの国々は競ってこの植民地博覧会に出展し、自国の植民地の伝統文化を紹介した。

植民地博覧会は1920年代から1930年代にかけてヨーロッパでは頻繁に行われており、代表的なものにイギリスのロンドンで1924年～1925年に開催された大英帝国博覧会がある。フランスでも植民地展示はそれまでに数回行われており¹²、1931年のパリ植民地博覧会も1900年に行われたパリ万国博覧会で植民地パヴィリオンが人気を博したことが直接的な動機だという（モルトン、2002：65）。しかし「こうした植民地展示の民族学的かつ建築的な信憑性は疑問のあるところであり、ある種のアミューズメントパークの性格が強かったことは否めない」（モルトン、2002：66）と考えられる。そんな中フランスはこの植民地博覧会では従来のようなエンターテインメント性の強い演出や、過剰にエキゾチズムを演出するようなことを避け、「わかりやすいジオラマや図表を用い、さらに植民地の村をそのまま再現して現地の人々を住まわせるなど、観客が自ら体験できるようにして、現実の植民地を立体的に理解できるような」（モルトン、2002：10）展示手法を用いたのである。しかしその裏の狙いは「現地の文化の価値をそこなうことなく植民地運営を進める、良き統治者としての姿を印象づけ」ることであり、「現地人は高い文化を営んではいるけれども、その価値に自覚的ではないし、保存することもないだろう。だからヨーロッパ人が乗り出し、文化の価値をあらためて認め、保護してやらなければならない」（永淵、1994：47）と考えられていたとも言われる。これに関してはさまざまな批判や矛盾が指摘されている。

ところでこの頃オランダの植民地下にあったバリは、この植民地博覧会でバリ文化を西洋に紹介することとなった。オランダ政府は当初主展示ゾーンのテーマはジャワを考えていたようだが、公募によりバリをテーマにした展示館を建設することが決定した。そこには実行委員の一人にバリ文化に詳しかったオランダ人建築家モーイエンがいたことも要因のひとつであったようだ（永淵、1994：51）。先述したようにこの博覧会では植民地の村がそのまま再現されており、オランダ館も入り口にバリ様式の門が建てられ、それは特に多くの見物人の目を引いたようである（写真26）。さらに中へ進むとバリの寺院までも再現されていた。また主展示館は図にあるようにバリ文化を中心に、バリに残るヒンドゥー・ジャワ文化の遺跡をはじめ、工芸品、コーヒーなどの特産品、絵画など数々の展示が並んだ（図3）。そして主展示館の隣りには特設ステージが建設され、舞踊団による公演が行われ

¹² 1896年ルアン、1906年1922年マルセイユ、1907年ボルドー、1911年ルーベの博覧会にて植民地展示が行われている（モルトン、2002：66）。

たのである。上演プログラムに関しては開催期間中に多少の変化はあったようだがジャンゲール（青年男女による歌謡ショー）、チャロナラン（魔女伝説に基づく舞踊劇）、バロン（獅子舞に似た踊り）、バリス、レゴン、ケチャ（男性合唱劇）を行っていたという（東海ほか、1990：110）。



写真 26. オランダ館入り口（永渕、1998：87）

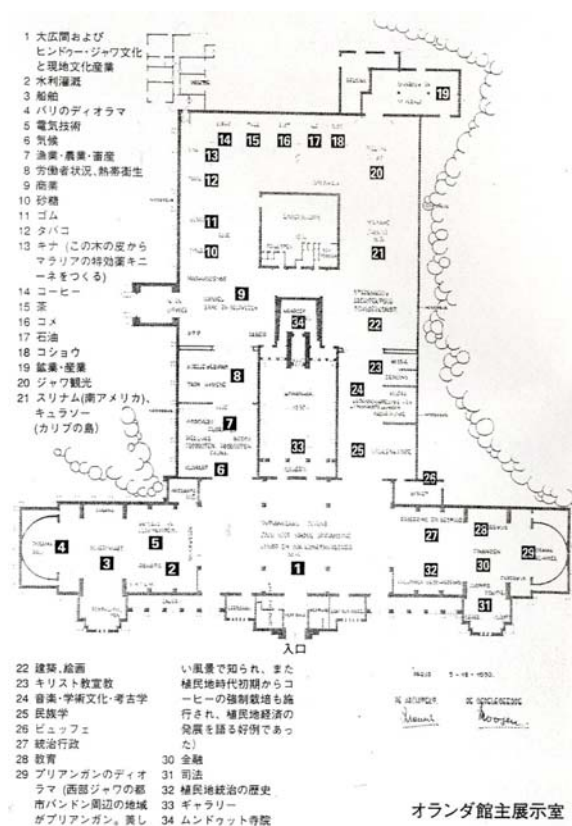


図 3. オランダ館主展示室図（永渕、1996：50）

この植民地博覧会での公演が成功をおさめたことはすでに述べたが、それはただ珍しいものとして観客を集めただけでなく、西洋の芸術家に大きな影響を与えている。その中の一人がフランスの劇作家アントナン・アルトー（Antonin Artaud, 1896-1948）である。アルトーは「演劇によって思考不可能なものとしての身体をまさに構築しようとし」（宇野、1997：11）、「残酷演劇」という演劇を提唱し 20 世紀の演劇に大きな影響を与えた人物だが、彼はこの植民地博覧会で見たバリ舞踊、その中でも特にチャロナランにそのヒントを得ているのである。チャロナランは魔女ランダと聖獣バロンの戦いを軸にしたトランスを伴う呪術的な舞踊劇であるが、そこにみられる断片的で暴力的な身振りはアルトーにとってまさに衝撃的だったのである（バーバー、1996：70-71）。アルトー曰く「バリ島の人々は、もっとも極端な厳密さをもって、純粹演劇という観念を現実化している」（アルトー、1973：90）のであり、それは彼の見てきた西洋演劇にはない要素だったようである。

このようにパリ植民地博覧会はバリの舞踊や演劇が初めて海外公演を行う機会となり、その後の数々の海外公演へときっかけともなったものである。そしてそれと同時に、バリの芸術が世界に認められるきっかけとなった出来事なのである。

第三項 ウォルター・シュピースと新しいバリ文化

アグン・マンダラたちのパリ植民地博覧会の参加、この出来事にさらにもう一人重要な人物が関わっている。それがドイツ人画家のウォルター・シュピース（Walter Spies, 1895-1942）である。彼はバリに移住した画家でありその伝統的なバリ文化に西洋文化を取り入れ、新たなバリ文化を創ったとして知られている人物である。1920～1930 年代にバリが観光地として繁栄し、西洋人たちが多く訪れていたことはすでに述べた。それと同時にこの時代は、訪れた多くの西洋芸術家たちの影響により「バリ・ルネッサンス」といわれるほどにバリ文化が再興した、バリ文化にとっての一つの転換期である。その中心となった人物がシュピースなのである。

シュピースは外交官の父の赴任先であったロシアのモスクワで生まれた。裕福な家庭であり、幼少期から絵画、音楽、舞踊に親しんでいたようである。第一次世界大戦中はドイツ国籍であることからウラル地方の抑留キャンプへと送られることとなるが、そこでの生活はその後の彼に多大な影響を与え「協調と自然と創造、彼の性格と個性の多くはそこで養われ、音楽や言葉や絵画や舞踊のなかで生かされていった」（伊藤、2002：59）のだと言われている。またそれは後に彼がヨーロッパを離れ東洋へと憧れ旅立つきっかけともなっている。

そんなシュピースがバリを初めて訪れたのは 1925 年のことである。ジャワにいたシュピースをバリへと招いたのは、アグン・マンダラをパリ植民地博覧会参加へと導いたウブド村の王族チョコルド・グデ・ラカ・スカワティである。ジャカルタの宮廷で音楽監督を務めていたシュピースは西洋音楽を教えるべくバリへと招かれたのだが、すっかりバリに魅せられたシュピースはその後 1927 年にはバリへ移住することとなる。そしてシュピースは

ウブドにアトリエを借り、そこを中心に絵画の創作活動と、自身の創作活動だけでなく、バリ人画家たちに西洋絵画の手法や概念を教えたのである。それによりバリ人画家たちは西洋絵画の技術を吸収した上でさらに新しい様式を生み出していくこととなった。また今まで宗教的なテーマしか描かれなかったバリ絵画に、川や田園などの自然の風景、また人間などの日常生活の風景が登場するようになったのもシュピースの影響だと言われる（伊藤、2002：86）。

シュピースが影響を与えたのはもちろん絵画だけではない。すでに述べたように幼少より音楽や舞踊にも親しんでいたシュピースは、バリの音楽や舞踊とも関わり影響を与えていったのである。その代表的なものがケチャ（kecak）である。ケチャは現在バリを代表する舞踊のひとつであり、さも伝統的なバリ文化であるように見えるが、それはシュピースが創作したものである。もともとなったのはワリのひとつである古くから伝わる悪霊退散を祈願する儀式サンヒャン・ドゥダリである。サンヒャン・ドゥダリでは男性による「チャッチャ」という合唱が行われるが、この男性たちが興奮し、立ち上がって踊りだしたのを見たシュピースは、儀式ではないこの合唱を伴奏にした舞踊劇ができないかと村人たちに相談した。その結果、合唱する男性たちの輪の中心にラーマヤナ物語の舞踊を加え、サンヒャン・ドゥダリよりエンターテインメント性の高い舞踊劇ケチャが創造されたのである（坂野、2004：258-259）。ケチャは今ではすっかり観光客に人気のバリ芸能である。

このような状況について山下晋司は次のように述べる。「バリの伝統芸能と言われるものは、今世紀前半の植民地状況におけるバリと欧米との出会いのなかで新しく創り出されたクレオール（混血）文化といってよいものなのだ。興味深いことに、このクレオール文化がバリ文化として本質化していくのである」（山下、1999：56）。そしてシュピースはそのクレオール文化を創造していった中心的人物なのである。

そして先述したようにシュピースはアグン・マンダラたちのパリ植民地博覧会の参加にも深く関わっているのである。それは彼をバリへ招いたスカワティの依頼によるものであり、パリへの同行はしていないものの、パリでの舞踊公演プログラムの構成を行った。またバリ文化の紹介カタログを考古学者ルーロフ・ホリスとともに執筆し、そのカタログにはシュピースの撮影した写真が掲載されたという（伊藤、2002：123-124）。

このようにアグン・マンダラという人物とその功績、パリ植民地博覧会における海外へのバリ舞踊の紹介、クレオール文化を創り出していったシュピースとのかかわり、これらを鑑みるに、チャンケットの強調はアグン・マンダラの改良であろうという宮尾の考えは十分に正当性があると思われる。そこにはシュピースによってもたらされた西洋文化の影響、もしくはシュピースの提案した西洋人たちを意識した演出として、チャンケットの強調があり、それをアグン・マンダラが受け入れ改良したのではないかと仮定することができるだろう。

第四章 チャンケットのバリ舞踊への定着とその背景

第四章ではチャンケットがバリ舞踊に定着した流れと、そこからの考察を述べる。第一節ではアグン・マンダラの息子であるバグース氏のインタビューとそこから考えられるチャンケットの定着過程を提示する。そしてそれをもとに第二節ではプリアタン村とチャンケットの関わりを、第三節ではチャンケットの定着過程からわかるバリと西洋の関係についてまとめる。

第一節 チャンケットの定着過程

第三章で述べたようにチャンケットの強調はアグン・マンダラと深くかかわっていると考えられる。よってそのことについてアグン・マンダラの出身村であるプリアタン村で調査を行ったところ、アグン・マンダラの息子であるバグース氏に話を聞くことができた。バグース氏は本名をアナック・アグン・グデ・バグース（Anak Agung Gede Bagus）といい、アグン・マンダラの第三夫人の長男にあたる。現在アグン・マンダラが結成した舞踊団、プリアタン村のティルタ・サリ¹³を引き継ぎ率いている人物である。以下、バグース氏のインタビューから考えられるチャンケットの定着過程である。

まず、チャンケットはプリアタン村では 1930 年代よりもっと昔から存在していたという。「その時代は女性の姿勢一つとったって、村によって様々なスタイルが存在していたんだ。胸やおしりを突き出さないまっすぐな姿勢があったのはもちろんだが、逆に背中をそらせておなかを出すような姿勢で踊っていた村もあったと聞いたことがある。でも私たちプリアタン村では昔からずっとこのチャンケットの姿勢で踊っているんだ。」とバグース氏が述べるように、本論分でも取り上げているミゲル・コバルビアスの残した映像等、かつての胸やおしりを突き出さない姿勢は村によるスタイルの一つだと考えられるのである。よってチャンケットは 1930 年代に演出の一つとしてアグン・マンダラによって改良されてきたものではないのである。それと同時にチャンケットを美しいとする感覚は西洋人の影響によって与えられた感覚ではなく元からバリ人に存在した感覚だということになる。バグース氏曰く海外公演の際にその国に応じてプログラムに新たな演出を加えることはあったが、チャンケットがその際にできたもの、ということはないという。つまりかつてチャンケットはプリアタン村のみで行われており、女性の姿勢として重んじ引き継がれていたのである。

しかしそんなプリアタン村のみで行われていたものが他の村へと広がったきっかけは、チャンケットを含むプリアタン村の舞踊がシュピースに認められ、また 1931 年以降の海外公演によって世界で認められたことである。シュピースとは直接面識はないものの、父アグン・マンダラから生前シュピースの話しをよく聞いていたというバグース氏は次のよう

¹³ 1978 年結成。プリアタンの古典を保護する目的で結成された。海外公演も多数行っており、現在プリアタンを代表する歌舞団である。

に述べる。「シュピースは私たちにヨーロッパのあらゆることを教えてくれた。ヨーロッパの文化、彼らの好きなもの、カクテルの作り方なんかも教えてくれたと言っていた。彼がバリ舞踊に具体的にどんな演出を施したかまではわからない。しかし彼は私たちの文化を高く評価してくれた人物だと聞いている。」こう語るようにシュピースは彼らの文化を認め、高く評価したのである。そして海外公演でも認められたことにより、まず西洋の人々にバリ舞踊のイメージとしてチャンケットが定着していったと考えられる。その結果としてチャンケットはバリの他の村にも影響を与え広がっていき、現在のように定着したのではないだろうか。このようなバリのほか村への広がりに関してバグース氏はバリ人の性格を例に挙げて次のように説明する。「昔からあったものを守るのは大切だ。もちろんそれもするよ。しかし他に良いと言われているものがあつたらそれも取り入れてさらに良いものにしようとするものだ。それが例えバリ人の意見でも外国人の意見でも。私たちは常に良いものを探しているし、それによって変化していくものなんだ。」そして 1931 年の植民地博覧会以降、海外で公演するようになりプリアタン村が有名になったことで他の村もチャンケットを取り入れ定着し始めたのだろうという。またそこには交通や通信技術の発達により村同士の情報交換が盛んになったこと、国立の舞踊学校¹⁴が設立されたことによりそこでいろんな村のスタイルが統一化されるようになったことが関係しているだろうと述べる。

つまりかつてチャンケットはプリアタン村のみで行われていたものがシュピースに認められ、また 1931 年以降の海外公演によって世界でプリアタン村の舞踊が認められたことにより、バリ舞踊のイメージとしてチャンケットが定着していき、その結果チャンケットはバリの他の村にも影響を与え広がっていき、現在のように定着したのではないか、ということである。

第二節 プリアタンとチャンケット

バグース氏がプリアタン村ではチャンケットを古くから継承し続けていると述べる通り、プリアタン村にはチャンケットの独自の訓練法があり、いかにチャンケットを重んじ強化していたかが窺える。現在はそこまで厳しい訓練を課すことはないと言うが¹⁵、かつては背中に重いものを背負わせて胸をそらす練習をさせたり、肩を柔らかくさせるための独自のマッサージを行っていたという（写真 27）。そしてブリッジをして腰を柔らかくさせる訓練は現在でもプリアタン村のみで行われている伝統的な訓練法だそう（写真 28）。

¹⁴ 1960 年に国立伝統音楽高等学校（現在のスカワティ郡第三専門高等学校）が、1967 年に国立舞踊アカデミー（現在のインドネシア芸術大学デンパサール校）が設立された。

¹⁵ バグース氏曰く「今の子どもたちは厳しくするとやめてしまう」らしく、現在は昔ほどの厳しい訓練は行わないと言う。



写真 27. 肩を柔らかくさせるためのマッサージ¹⁶



写真 28. 腰を柔らかくさせる訓練¹⁷

そしてその訓練法のおかげもあってか、プリアタン村のチャンケットは他の村よりもその曲線がはっきりしており美しいと言われている。筆者自身ウブドで見た他の歌舞団のチ

¹⁶ プリアタンの劇場内に展示されていた写真を許可を得て筆者が撮影したものである。

¹⁷ 写真 27 と同じくプリアタンの劇場内に展示されていた写真を許可を得て筆者が撮影したものである。

チャンケットよりもプリアタン村のほうが胸の張り、おしりの突き出し、膝の曲げすべてがよりはっきりしており、洗練された技術である印象を受けた。



写真 29. プリアタンの舞踊手

チャンケットが 1931 年以前から存在しているということは証拠となる資料等こそ残っていないものの、このような状況からみてもチャンケットが古くからプリアタン村で重んじ継承されてきたことが言えるだろう。

また現在プリアタン村はバリ島内でも屈指の、音楽と舞踊で有名な村である。アグン・マンダラの残したティルタ・サリ、ムカル・サリ¹⁸を始め、グンタ・ブアナ・サリ¹⁹などの歌舞団がカレラン王宮（プリ・カレラン）と 2000 年に新設されたバレルンステージを中心に活躍している。その中でも特にティルタ・サリの人気は高く、「バリ舞踊を観るならティルタ・サリ」というこだわりを持って足を運んできている観客が多くいる。また海外公演も多く行っているため、「日本公演で観て以来のファン」という日本人観光客もいるほどである。しかし今ではこれほどまでに有名なプリアタン村だが、バリ島内で有名になったのは 1931 年以降のことであり、バリ植民地博覧会への参加もバリ島内で有名な歌舞団であったからというわけではない。ここまで有名になったのはその技術的な実力はもちろんだ

¹⁸1986 年結成。プリアタン周辺地域の女性たちによって編成されている、演奏者がすべて女性のガムラン・グループ。

¹⁹1992 年結成。アグン・マンデラの考えをもとに、息子のアナック・アグン・グデ・オカ・ダレム氏 (Ir.A.A.Gede Oka Dalem) によって結成された、10 代から 20 代の少年少女中心の歌舞団。

が、やはりアグン・マンダラの功績であり、パリ植民地博覧会を始めとする海外での評価によるものだろう。よって1931年以降、バリ島内でプリアタン村の名前が有名になったのと同時に、プリアタン村の舞踊の特徴であったチャンケットも有名になり、島内に広がった可能性はとても高いと考えられる。

一方、近年プリアタン村ではさらなるバリ舞踊の発展の試みとして、西洋の舞踊や日本の舞踏とのコラボレーションを行うなどの活動を積極的に行っている。しかしそういった新しい試みの中で気付くのは、バリ舞踊がいかにかチャンケットによって動きが制限されているかである。第二章で述べた通りチャンケットは胸から腰にかけて固定された姿勢であり、その動きの範囲は他の舞踊に比べかなり限られており、新しい動きを模索することも難しい。よってそのような他の舞踊とコラボレーションする場合においてのみチャンケットを行わないのだという。しかし前述の通りプリアタン村では他の村以上にチャンケットを重要視する傾向があるため、古典的な演目を踊るときはチャンケットを行い、継承していく努力をしている。とはいえ今後さらにバリ舞踊が発展していく中でチャンケットの扱いがプリアタン村でどう変化していくのかは大変気になるところである。

第三節 西洋が与えた影響と背景

ここまでで述べてきたように、チャンケットは西洋文化の影響や西洋人たちを意識した演出ではなく、元々バリにあった姿勢だと考えることができる。つまり美しいとされるのもすべて西洋人の感覚からくるものではなく、バリ人の感覚からきているものなのである。よって当初仮定していたような西洋文化の影響はなかったということになる。しかしチャンケットの誕生自体に直接西洋の影響が及んでいないとしても、その定着過程には大きく西洋がかかわっていると言えるだろう。

チャンケットはそれまでの西洋の舞踊には存在しなかった姿勢であり、彼らが美しいとするものとは対極にあるものである。しかし本来ならばネガティブに捉えられるはずのものをなぜか彼らは受け入れ、さらに高く評価したのである。西洋でのバリ舞踊の評価として具体的にチャンケットに触れられている記述は現在のところ見当たらないため、それを彼らが実際にはどう受け入れたのかはわからないが、チャンケットも含めた上でバリの舞踊を高く評価したのは事実である。よってそこにあったのは「最後の楽園」とされた未開の島バリへのエキゾチシズムであり、自分たちとは一線を引いた「他者」としてのバリの身体だったのだと考えられる。西洋人たちは自分たちの身体においてはネガティブに捉えるものを、バリ舞踊においては彼女たち舞踊手を客体化し他者とすることでチャンケットを「美しい」ものとして受け入れたのだと理解できる。

そして西洋ではチャンケットも含めた上でバリ舞踊は評価され、チャンケットも一つのバリ舞踊のイメージとして定着していったのである。それは本来プリアタン村で行っていた一つの村のスタイルに過ぎなかったにも関わらず、チャンケットがバリ舞踊全体のイメージとして西洋に捉えられていくのである。

ベネディクト・アンダーソン (Benedict Richard O'Gorman Anderson, 1936-) は国民 (ネーション) を「想像された共同体」とよんでいる。ここで彼の言う「想像された共同体」とは「これを構成する人々は、その大多数の同胞をしることも、会うことも、あるいはかれらについて聞くこともなく、それでいてなお、ひとりひとりの心の中には、共同の聖餐のイメージが生きている」(アンダーソン、1987: 17) という意味である。このことについて小田亮は「アンダーソンの議論の要点は、その一人歩きしている題名にもかかわらず、ネーションを『想像された共同体』と捉える点にあるのではない。その要点は、想像された共同体には、近代とそれ以前ではその想像されるスタイルによって根本的な違いがあるということにある」(小田、1996: 111) と述べ、その違いについて「ネーションなどの近代の想像された共同体は、その(近代以前の) ような個と個の錯綜した関係をぬきに、個人をいきなり境界づけられた全体へと結びつけるような想像のスタイルによって特徴づけられている」(小田、1996: 112) ということだと説明する。そしてこのような近代の想像のスタイルを酒井直樹は「種的同一性」と呼び、次のように述べる。

「国民共同体(民族あるいは人種共同体も同様な論理によって構成される)への帰属は、身分や職業などにもとづく個と個の関係を飛び越えて、個人と全体としての共同体を直接に結びつける。ひとは、共同体の全体へ無媒介に接近しうるのでなければならない。無数の社会関係の網目のなかに位置を占める身分の束としての自己規定ではなく、そうした身分から離れた、国民・民族・人種といった非身分的集合への帰属による規定が、近代においてひとの主体的位置を優先的に決定するようになる」(酒井、1996: 173)。

そしてチャンケットの西洋での定着も西洋人によるバリという一つの島の種的同一性だったのではないかと考えられる。個(チャンケット)を全体のものとして捉え、それをさもオーセンティックなものとしたが、それは決してそうではなく、西洋人によって作られたバリ舞踊のオーセンティックな姿勢に過ぎないのである。プリアタン村の姿勢チャンケットが西洋の目に触れることで「バリ舞踊の姿勢チャンケット」として大きな意味を持ち始めたのだといえる。そしてそれがバリ舞踊のイメージとして定着したことにより、逆輸入のような形でバリに戻り、他の村の舞踊姿勢にまで影響を与え、現在のように全体に定着させているのである。西洋が認めることでプリアタンというある一つの村で継承されていた技法が、改めて価値を持ったのである。それは間接的ではあるが、現在のチャンケットという存在に西洋が影響を与えていることになるだろう。

だがここで問題となるのは、元々はチャンケットを行っていなかった、プリアタン以外の村についてである。彼らはなぜチャンケットを受け入れ、舞踊において非常に重要である「姿勢」を変えるに至ったのか、ということになる。しかし彼らはただ単にその種的同一性として作られたイメージを受動的に認めていったわけではない。そこで挙げられる要因の一つはバグース氏の話の中でも語られていた「バリ人の気質」だろう。彼らは昔か

らあったものを守るのと同時に、常に良いものを探し、もし他に良いと言われているものがあつたらそれも取り入れ自分たちのものとしていく柔軟さがあるのである。そしてチャンケットが彼らにとって「良い」、「美しい姿勢」とされたのには、それが西洋人に認められ、西洋で高く評価されたものだという大きな価値が付与されていたことが影響しているだろう。

さらにそこにはバリが観光地となったこと、舞踊が重要な観光資源であつたことが拍車をかけている。永渕康之は 1930 年代のバリのバトゥアンという村の絵画を例に挙げて次のように述べる。

「異国趣味から導き出される観光客のバリのものへの期待、それを描き手たちは絵画として表象し、観光客の側はそれをバリ人が描いたバリらしいバリとして受けとめて買った。つまり、観光客がバリを他者化する眼差しをバトゥアンの若者たちは金銭目的のために取り込んでいるのである。バトゥアンの若者の立場は、それがすべてではないにしても、消費者のニーズを生産に結びつける資本主義の原則であり、元来あつた伝統絵画を観光客が発見したわけではない。商品を介した観光客とバリ人のやりとりにおいて、観光客が期待する正統なバリ文化が絵画の中に再現され、そして完成された絵画からは期待を読み取るバリ人の視線は消え、描かれているものが彼らバリ人のものであることが自明視され、正統なバリ文化の存在が絵画のなかで自然化されたのである」（永渕：1996）。

もちろん舞踊と絵画ではその事情は少し異なってくる。絵画と違い舞踊は、そして特にレゴンにいたってはもともと宮廷舞踊として観られることと王を喜ばせることを目的としていたため、良いといわれるものは取り込むのが当然である。しかしこの絵画の例のように観光化の中で舞踊が商品化していくにあたり「観光客のバリのものへの期待」は意識したに違いないのである。そしてその時、西洋によって作られたイメージつまり種的同一性として捉えられたチャンケットを取り入れることは好都合だったのではないだろうか。

ボズボウムの言う「伝統の創造」がこの頃のバリでなされたことについて山下晋司は「バリの素晴らしさは、バリが西洋近代文明に毒されていない本質的世界を今日まで存続させてきたところにあるのではない。むしろ、外界の刺激にたいし、柔軟でしたたかな対応の中にこそある」（山下、1999：14）と述べるが、それはこのチャンケットの場合にも同じことが言えるだろう。彼らは外界にたいし、柔軟でしたたかで、だからこそ現在のバリがあるのである。チャンケットはもちろんケチャのようにわかりやすく「伝統の創造」であると言えるクレオール文化ではない。しかし一つの伝統的なものが外に行き外の視線を受けることで新しい意味を付与されて、改めて伝統的なものとして捉えられていく、これも一つの「伝統の創造」といえるものなのではないだろうか。

結章 まとめ

第一節 結論

バリの女性舞踊手の基本姿勢である「チャンケット」は、現在女性舞踊手の美しさを表現する技法として捉えられ、バリ舞踊の代表的な特徴となっている。しかしそれは古くからバリ舞踊にあった姿勢ではないことが残された資料から見て取れる。そして1930年代という西洋文化の影響により新たなバリ文化が創造された時代に強調して取り入れられ始めたと考えられる。よってチャンケットもまたその影響によって創られたクレオール文化の一つなのではないか、と考えられ、そういった仮定のもと本研究をおこなってきた。しかしその結果としてチャンケットは西洋文化の影響によって創られたものではなく、元々バリにあった姿勢であることがわかった。そしてその定着過程として次のように考えられる。

①プリアタンという一つの村で継承されていた伝統的スタイル、チャンケット



②プリアタンの舞踊団が1931年パリ植民地博覧会以降、海外公演を行い高い評価を得る



③それによってバリ舞踊の一つのイメージとして西洋ではチャンケットが定着



④バリで改めて美しさを強調する技法として広くチャンケットが定着

このような定着過程を見る限り、海外公演によって西洋人に認められ高い評価を受けたことは大きな要因となっており、チャンケットの姿勢自体に西洋の手は加えられていないにしても、そのバリ舞踊への広い定着には西洋が大きくかかわっていると言えるだろう。そしてそこには、自分たちの美意識にはないチャンケットをエキゾチックなもの、未開の島バリの完全に客体化した他者の身体として受け入れ、さらにその一つの村の伝統をバリ全体のオーセンティックなものとして捉えた西洋の姿が見て取れるのである。またそれに対応するように、その西洋によって新たな意味を付与されたものを柔軟に取り入れ自分たちのものにしていったという、他のバリ文化にも見られるこの時代のバリの背景があったと考えられるのである。

よってチャンケットはもともとバリにあった伝統的な姿勢であることは間違いないが、現在のバリ舞踊の基本姿勢チャンケットはそのような背景を経てきたものであるため、これもバリに多く存在するクレオール文化の一つであり、「伝統の創造」だと言えることができると考える。

第二節 今後の課題

今後の課題として主に以下の点を考えている。まず、本研究では結論としてプリアタン村に古くより伝わるチャンケットが、現在バリ舞踊に広く定着しているチャンケットの元

祖であるとした。しかしそのように結論付けるには今回用いたプリアタン村での調査結果、情報だけではやや不十分であると言わざるをえない。インタビュアーのバグース氏はアグン・マンダラの息子であるという点においてその話に大きな影響力を持つが、それ以外にもさらなるプリアタンでの村民、特に古老へのインタビューが必要であるとする。またバリは観光地のため人々もインタビューをされることに慣れている可能性もあり、そこで得た内容の信憑性を高めるには今後の継続的なインタビュー調査とその対象を広範囲にする必要がある。

そしてプリアタンにおけるチャンケットの定義やその指導法についても今後引き続き追及し調査していきたいと考えている。プリアタンがチャンケットの元祖であるならば、プリアタンで元々はこういった意味を持つのかを考える必要がある。可能性の一つとして挙げられるは、「観客の目線」である。地面より一段高い舞台上で舞踊手が踊る場合、目の前の観客の目線はどうしても舞踊手の下半身へといってしまう。しかしバリ舞踊において動きの中心は上半身である。よって舞踊手が観客の目線に合わせて姿勢を低くしたのではないかと考えている。

またプリアタン以外の村、つまりかつてはチャンケットを行っていたと思われる村での調査を行うことも必要である。本研究ではその点について映像資料や「様々な村のスタイルがあったようである」というところで留めているが、彼らがチャンケットを受け入れ始めた状況について実際に村で調査することには大きな意味がある。そしてかつてチャンケット以外の姿勢が存在していたことの村民への確認と、現在の村でのチャンケットの捉え方等を調査することが本研究の結論をより根拠付け、さらに研究を発展させていくと考えている。

<文献一覧>

アキム・ヴォルィンスキー 1993 『歓喜の書』 鈴木晶、赤尾雄人訳 東京：新書館

アントナン・アルトー 1973 『演劇とその形而上学』 安藤信也訳 東京：白水社

Bandem,I made and Fredrik Eugene deBoer 1995 *Kaja and kelod:Balinese dance in transition* Kuala Lumpur :Oxford University Press

ベネディクト・アンダーソン 1987 『想像の共同体—ナショナリズムの起源と流行』
白石隆、白石さや訳 東京：リブロポート

地球の歩き方編集室 2007 『地球の歩き方 バリ島 2007～2008 年版』 東京：株式会社
ダイヤモンド・ビッグ社

Freichmann ,Arthur 2007 *Bali in 1930s* Pictures Publishes

福家洋介 1991 「観光産業」 石井米雄監修 『インドネシアの事典』 東京：同朋舎
出版

グレゴリー・ベイトソン、マーガレット・ミード 2001 『バリ島人の性格—写真による
分析』 外山昇訳 東京：国文社

軍司愛 2003 「バリ舞踊《レゴン・クラトン・ラッセム》の概観」 Mousa No.4
pp.67-77

伊藤俊治 2002 『バリ島芸術をつくった男 ウォルター・シュピースの魔術的人生』
東京：平凡社

鏡味治也 2000 『政策文化の人類学』 京都：世界思想社

カレン・クリッピンガー・ロバートソン 1999 「ダンストレーニングの原理」
プリシラ M. クラークソン、マーガレット・ストライナー編 『ダンストレーニングの科
学』 頭川昭子監修 熊谷佳代他訳 東京：不昧堂出版

マルセル・モース 1976 『社会学と人類学Ⅱ』 有地享、山口俊夫訳 東京：弘文堂

ミゲル・コバルピアス 1991 『バリ島』 関本紀美子訳 東京：平凡社

宮尾慈良 1987 『アジア舞踊の人類学』 東京：PARCO 出版

同 1994 『アジア演劇人類学の世界』 東京：三一書房

同 1998 『これだけは知っておきたい世界の民俗舞踊』 東京：新書館

同 2007 『舞踊の民族誌』 東京：彩流社

Moerdowo F.R.S.A 1983 *Reflection on Balinese Traditional and Modern Arts*
Jakarta: Balai Pustaka

永渕康之 1994 「パリにきたバリ—1931 年、パリ国際植民地博覧会オランダ館」
季刊民族学 Vol.18 No.4 pp.44-54

同 1996 「『正しい』他者となること—大戦間のバリをめぐる—」 清水昭俊他
『岩波講座 文化人類学 第12巻 思想化される周辺世界』 東京：岩波書店

同 1998 『バリ島』 東京：講談社

中村美奈子 2003 「バリ舞踊の語彙と動作特性—『レゴン・ラッサム』を事例として—」
お茶の水女子大学人文科学紀要第56巻 pp.133-151

小田亮 1996 「しなやかな野生の知—構造主義と非同一性の思考—」 清水昭俊他
『岩波講座 文化人類学 第12巻 思想化される周辺世界』 東京：岩波書店

パトリシア・モルトン 2002 『パリ植民地博覧会 オリエンタリズムの欲望と表象』
長谷川章訳 東京：ブリュッケ

Picard, Michel 1996 *Bali Cultural Tourism and Touristic Culture*
Singapore: Archipelago Press

酒井直樹 1996 『死産される日本語・日本人』 東京：新曜社

坂野徳隆 2004 『バリ、夢の景色 ヴァルター・シュピース伝』 東京：文遊社

Spies, Walter and Beryl de Zoete 2002 *Dance and Drama in Bali* Hong Kong and
Singapore: Pelipus Edition (1938 London: Faber and Faber)

スティーヴン・バーバー 1996 『アントナン・アルトー伝 打撃と破碎』 内野儀訳

東京：白水社

鈴木晶 2000 『バレエの魔力』 東京：講談社

土屋健治 1991 「パンチャシラ」 石井米雄監修 『インドネシアの事典』 東京：同朋舎出版

東海晴美・大竹昭子・泊真二編 1990 『踊る島バリ』 東京：PARCO 出版

梅田英春 2007 「バリ舞踊レゴン・クラトンにみる創られた伝統」 Mousa No.8 pp.79-92

同 2003 「バリ舞踊の聖俗論議セミナーの答申をめぐる一考察」 Mousa No.4 pp.87-101

宇野邦一 1997 『アルトー 思考と身体』 東京：白水社

山下晋司 1999 『バリ観光人類学のレッスン』 東京：東京大学出版会

吉田禎吾編著 2001 『バリ島民—祭りと花のコスモロジー』 東京：弘文堂

嘉原優子 2006 「バリ島の概観」 吉田禎吾監修 『神々の島バリ』 東京：春秋社