

[研究ノート]

バリ島の職業的芸能者に関する予備的考察 — 歌舞劇アルジャを中心に

増野 亜子

「バリ人は誰もが芸術家である」(ZOETE; SPIES 1986[1938] : 7、コバルビアス1991[1936] : 193)という記述が従来のバリの芸能者に関する一般的イメージであった。しかし実際にはある種の芸能は専門的な技能をもった芸能者によって支えられている。イ・ワヤン・ディビア I Wayan Dibia は歌舞劇アルジャ arja の役者を「最良の演技をすべく金銭で雇われた」芸能者(DIBIA 1992 : 93-94)、「職業的芸能者 professional artists」(ibid. 69, 90-91, 94-95, 100-101)と表現した。しかしバリ社会における「職業的」芸能者の性質についての考察はまだ十分になされていない。本稿では芸能上演と報酬の有無の関係、アルジャ役者の専門性・職業性の変化、芸能者自身の認識について順に考察し、バリ社会において芸能は職業として成立するか、という問題を考えてみたい¹⁾。

1 芸能と報酬

芸能上演における報酬の有無を左右する要因として、ここでは(1)儀礼における芸能の役割、(2)芸能者と儀礼の関係、(3)芸能者の専門性の3点を考察する。

(1) 儀礼における芸能の役割

バリの芸能はバリ・ヒンドゥー教の儀礼（パンチャヤドニヤ *panca-yadnya*）の場で最も頻繁に上演される²⁾。儀礼における芸能は全て、娯楽と儀礼の両要素をあわせもつが(ZOETE; SPIES 1986[1938] : 46)、儀礼上の役割の強弱によって、儀礼的パフォーマンスと娯楽的パフォーマンスに大別して考えられる³⁾。女性群舞ルジャン *rejang* や人形芝居ワヤン・ルマ *wayang lemah*⁴⁾等は、目に見えない神や精霊のためのものとされ(LANSING 1983 : 96)、儀礼の遂行に必須とされる点からも儀礼的性格が強いと考えられている⁵⁾。一方アルジャなどの芸能は儀礼において付加的な位置付けにあり、人間の観客を対象とした娯楽としての性格が強い (DIBIA 1992 : 68)。概して娯楽的パフォーマンスでは演者に報酬を支払い、儀礼的パフォーマンスでは無報酬の場合が多い (ibid:65-69)。寺院プラ *pura* に神を迎える儀礼オダラン *odalan* の場合、血縁・地縁にもとづく共同体が運営義務を担っている (中村 1994 : 53)。儀礼的パフォーマンスの多くは、共同体の成員が分担して儀礼のために行う無償労働「ガヤ *ngaya*」の一環として行われる。儀礼的パフォーマンスは神への供物であり、儀礼を行う者の義務であるがゆえに無償が原則である。しかし娯楽的パフォーマンスは必ずしも「ガヤ」とは認識されない。

(2) 芸能者と儀礼の関係

パフォーマンスが「ガヤ」として上演されるかどうかは、演者の儀礼への関わりかたと関係があるようだ。1940-1950年代、シンガパドゥ

Singapadu 村のほぼ全集落 (banjar) にアルジャ劇団、スコ・アルジャ sekhearja があつた⁶⁾。当時この村のプラ・デサ pura desa (村の寺院) のオダラン (祭礼) の際には、村の役者全員に「ガヤ」としてアルジャをする義務があつた(CANDRI 1998 : インタビュー)。

筆者の調査ではアルジャのような娯楽的パフォーマンスでも、演者が儀礼に義務をもつ立場にある場合は、現在も原則的に無報酬の「ガヤ」である。儀礼的パフォーマンスは共同体内部の者が「ガヤ」として演じることが多いのに対し、娯楽的パフォーマンスでは外部から演者を呼ぶことがより多い。その理由は(3)で考察する芸能の専門性と関係がある。外部の演者には儀礼に関する義務はなく、謝礼が必要になる。シンガパドゥの一座も他村の依頼で上演する場合は報酬を受けとる(CANDRI 1998 : インタビュー)。しかしとくに依頼主が演者の友人・親戚の場合等に、演者が報酬を礼儀として辞退する場合がある(DIBIA 1992 : 99-100)。これも「ガヤ」と表現され、演者が儀礼に主体的に参加し主催者と儀礼を分かち合う表現である (KANTOR 1998 : インタビュー)⁷⁾。

(3) 芸能者の専門性

外部から演者を招くのはどのような場合であろうか。儀礼的パフォーマンスでも専門知識が必要な芸能 (ワヤン等) では共同体内部に芸能者が存在せず、報酬を支払って外部から演者を招くこともある。逆にルジャンなどは特別な技能はあまり要求されず、共同体内部の者が演じるのが普通である。報酬は芸能者の専門性と関係があると考えられる。

ワヤンは専門的な知識を必要とする芸能であるが、同じワヤンでも儀礼的性質の強いワヤン・ルマには、娯楽的性質の強いワヤン・プタン

wayang peteng ほどの芸術的表現力は不要とする声もある(LOCENG 1997: インタビュー)。ワヤン・ルマは自村の影絵人形師ダラン *dalang* に依頼し、ワヤン・プタンは外部から名の知られたダランを招く場合も多い。娯楽的パフォーマンスでは儀礼的パフォーマンス以上に、観客は演者に芸術的完成度を求める傾向があり(DIBIA 1992: 66, 69, BANDEM; DeBOER 1995[1981]: 1)、外部の演者に依頼する割合が高くなると思われる。

以上の考察を整理すると、儀礼に際する芸能上演で演者に対して報酬が支払われるのは、主に専門的芸能の演者が共同体外部から招かれる場合であるといえる。娯楽的パフォーマンスの方が芸術的スキルがより重視される傾向があるため、外部から専門的演者を招くことも多い。総じて娯楽的パフォーマンスの方がより報酬と結び付きやすい。

2 アルジャの変遷と職業的芸能者

上記のような上演活動のほか教育等を含む広義の芸能活動による報酬を主要な収入源とする芸能者をここでは「職業的芸能者」と呼ぶ。ここではアルジャの歴史から「職業的芸能者」の成立について考察する。

(1) アルジャ・スブナンからアルジャ・ボンへ

初期のアルジャの活動形態は地域集落バンジャール *banjar* の下部組織スコ⁸⁾を活動基盤としたアルジャ・スブナン *arja sebunan*(一つの巢のアルジャ)であった。1930-1950年代にはバリ各地でアルジャのスコが組織された(DIBIA 1992: 39)。スコは全員同じ集落の成員から成

り、集落およびスコの規則に従って活動を行っていた。

1950年代、各スコの優れた役者のみを集めた一種の「スターシステム(BANDEM; DeBOER 1995[1981]: 81)」によるアルジャ・ボン arja bon が生まれる。各スコ尖鋭の役者を集めたアルジャ・ボンの流行で、素朴な村々のアルジャのスコの多くは競争力を失い徐々に減少した。一方アルジャ・ボンに選ばれた一部の演者は人気を得て活発に活動した。彼らの豊富な経験と高い技術によりアルジャの様式は一層洗練されたと推測される。ディビアはアルジャ・ボンの誕生を「アルジャにおける一種のプロフェッショナリズムの芽生え」と位置付けている (DIBIA 1992: 48)。

(2) アルジャ役者の専門化

アルジャは声楽、舞踊、演劇の諸要素を含む娯楽的芸能であり、役者には歌手、舞踊家、役者の全ての側面で高度な技術、専門的訓練、知識が要求される(DIBIA 1992: 288)。複数の言語、韻律、旋律を自在に駆使し、巧みな話術や冗談で観客を物語に誘い込む能力が必要である。

インタビューの結果を総合するとアルジャ・スブナン時代のスコの大半は、役者個人の能力差が大きく、演目も限られていたらしい。アルジャ・ボンの演者は全員が熟練した技術の持ち主であり、レパートリーも広い。スコの場合は指導者が台詞や歌詞を作り与え、演出するが、アルジャ・ボンの役者たちは普通、演目の粗筋を教えられるだけで自分で作詞し、即興的に表現することができる。この意味でアルジャ・ボンの役者は「独立した大人 mandiri (LATRI 1998: インタビュー)」である。アルジャ・スブナンからアルジャ・ボンへの移行は、玉石混交のいわば

「素人の」アルジャから専門家によるアルジャへの変化を意味する。アルジャが高度な技術を要求する洗練された芸能と認められようになったのはアルジャ・ボンの功績であろう。アルジャ・ボンの隆盛と共に、アルジャは徐々に少数の専門的芸能者の芸能に変貌していったと思われる。

(3) 「職業的」アルジャ役者の成立

活動の主体がスコから役者個人へと移行すると、少数の優秀な演者に上演機会が集中し、それ以外の大半の役者は活動の場を失った。1950年頃にはギャニール Gianyar 県内だけで15以上のスコが活動していたが(DIBIA 1992 : 47)、現在はその大半が活動していない。現在のアルジャの9割はアルジャ・ボンであり、演者も数十人にほぼ限定される。

スコの場合の上演報酬はスコの共有財産として一括管理されていたが、役者が個人的に依頼を受けるアルジャ・ボンのシステムでは報酬も役者個人の権利となる。1960年代のアルジャ・ボンの役者たちは1回のパフォーマンスで約300ルピアの収入を得、アルジャは「3人千ルピア (Tiga Seribu)」という俗称で呼ばれた (CANDRI 1995 : インタビュー)。

1950-1960年代には人気役者たちはほぼ毎晩活動し、大きな収入を得ていた (CANDRI 1995 : インタビュー)。少数の演者への依頼の集中が「職業的」アルジャ役者の成立を可能にしたと考えられる。1960年代以降はインドネシア・ラジオ放送局(RRI)の芸能者として固定給を得ている役者もいる⁹⁾。1997年の調査時にはアルジャ・ボンの上演機会も減少の傾向にあったが、一回の上演報酬 (約5万ルピア=約2千円) は決して少額ではなく、役者の多くにとって上演は重要な収入源となっている。

3 金銭をめぐる美学

バリの芸能者の多くは芸能を金を稼ぐ手段ではなく、本来「社会のため *untuk masyarakat*」のものと考えている。職業的芸能者の多くは依頼者と具体的な値段交渉をせず、報酬は「払えなければ払わなくてもよい」という(KANTOR 1998, CANDRI 1995, LOCENG 1997 : インタビュー)。芸能者たちの言説には金銭による芸能の「売買」、芸能を生計の手段＝職業と考えることへの抵抗感が強く感じられ、周囲の評価や芸能者としての誇りを重視し、報酬を副次的な産物と考える者が多い。

一方で貨幣経済の浸透により金銭感覚も変化している。現代の芸能者の生活にとって金銭報酬は、これまで以上に大きな意味をもつようになってきている。とくにアルジャ役者などの報酬はバリ社会では決して少額とはいえない。報酬の額には暗黙の「相場」があり、アルジャの一座では報酬の配分比率が厳密に決められている。芸能者は実際には報酬の額に全く無関心とはいえない。

芸能者の専門的技能が報酬と結びつき、主要な収入源となる時、実態としての「職業的芸能者」は存在する。しかしバリ社会では芸能はまだ職業として認知されていない。「職業的芸能者」たちは実際に芸能報酬に依存して生活していても、それを認めたくないように見受けられる。「社会のために」活動し、報酬を問わないという理想は依然強く支持されているが、金銭への執着に起因するトラブルも少なくないのが実情だ。多くの芸能者は美学と実生活での金銭の必要性の板挟みになっている。現代における社会変化、芸能をとりまくコンテキストの変化と伝統的美学の間で芸能者は戸惑い、揺れ動いている。

注1：本文は1993年10月-1995年10月、1997年11月に断片的に収集された資料と観察に加え、1998年7-8月に行われたフィールドワークに基づいている。インタビューの多くは1998年に行われた。

注2：パンチャヤドニャは神への儀礼、僧の儀礼、人間の通過儀礼、死者の靈魂のための儀礼、地霊のための儀礼の5種類の儀礼の総称。

注3：1971年にスグリウォ I Gusti Bagus Sugriwa が提唱した芸能の機能分類は、純粋に儀礼的な「神聖な」芸能ワリ wali、「世俗的な」バリバリハン balih-balihan、両者の中間ブバリ bebali に諸芸能を分類するもので、BANDEM 1983 等によって広く知られている。この分類法は観光用に上演可能な芸能と観光化すべきでない芸能を分類する必要性から生まれた(PICARD 1996 : 135-163)。本稿ではこの分類法がもつ諸問題点(ibid : 152-155等)を検討の上、諸芸能ジャンルを各カテゴリーに固定的に分類するのではなく、上演の場のコンテキストによる娯楽・儀礼両要素の強弱によって各パフォーマンスの性質を分類する立場をとる。

注4：ワヤン・ルマは影絵芝居ワヤン・クリット wayang kulit の一種。スクリーンや灯りを用いない上演形態。

注5：ルジャン、ワヤン・ルマはスグリウォの分類法ではワリとされる。(BANDEM 1983: 23, 36, BANDEM; DeBOER 1995: 1-2, 26-27, 70)注3参照。

注6：スコについては本文第2節参照。

注7：地縁・血縁など特別な理由がなくても、一部を返すことが礼儀だと考えてい

る芸能者も多い (KANTOR 1998:インタビュー)。

注8 アルジャ以外にもガムランなどの芸能活動を行うスコがある。ガムランのスコは現在も活発に活動しており、先行研究にも記述が豊富だ (McPHEE 1966 : 6-9, TENZER 1991 : 104-105 等)。「誰もが芸術家」という芸能者像はガムラン奏者のイメージによるところが大きいと思われる。

注9 RRI のアルジャ役者は放送以外にもアルジャ・ボンの形態で活動し、1970-1980年代にかけて一世を風靡した。

*下記の方にインタビューにご協力いただいた。深い感謝を捧げたい。 Ni Nyoman Candri[アルジャ役者 (1950-)], Ni Wayan Latri[アルジャ役者(1959-)], Ni Wayan Murgi[アルジャ役者 (1954-)], I Wayan Loceng[音楽家 (1926?-)], I Made Sija[ダラン・舞踊家 (1933-)], I Ketut Kantor[舞踊家(1938-)]。

参考文献

コバルビアス、ミゲル

1991 『バリ島』、関本紀美子訳 東京：平凡社。 [COVARRUBIAS Miguel (1936), *Island of Bali*, New York: Alfred A. Knopf].

中村潔

1994 「バリの儀礼と共同体」. in 『神々の島バリ バリ＝ヒンドゥーの儀礼と芸能』 吉田禎吾 (監修) 河野亮仙; 中村潔 (編) 東京：春秋社。

BANDEM, I Made (ed.)

1983 *Ensiklopedi Tari Bali*. Denpasar: Sekolah Tinggi Seni Indonesia

Denpasar.

BANDEM, I Made; DeBOER, Frederik Eugene

1995 2^a *Kaja and Klod: balinese dance in transition* . Kuala Lumpur: Oxford University Press (1^a 1981).

DIBIA, I Wayan

1992 *Arja: a sung-drama of Bali; a study of change and transformation* .
(doctoral dissertation) Los Angeles: University of California.

LANSING, J. Stephan

1983 *The three worlds of Bali* . New York: Praeger Publishers.

McPHEE, Colin

1966 *Music in Bali: a study in form and instrumental organization in balinese orchestral music* . New Haven; London: Yale University Press.

PICARD, Michel

1996 2^a 英語訳 *Bali-cultural tourism and touristic culture* . DARLING, Diana (trans.) Singapore: Archipelago Press. (1^a 1992 *Bali: tourisme culture et culture touristique* . Paris: Editions L' Harmattan.)

TENZER, Michael

1991 *Balinese music* . Singapore: Periplus Editions.

ZOETE, Beryl de; SPIES Walter

1986 Reprint *Dance and drama in Bali* . Singapore: Oxford University Press.
(1938 London: Faber&Faber.)

ましの あこ（人間文化研究科在学中）

東京芸術大学大学院音楽研究科修了。お茶の水女子大学人間文化研究科（博士後期課程）在学中。1993－1995年インドネシア国立芸術大学デンパサール校に留学。主要論文：「バリ島における声の表現様式－モチャパットを中心に」（1995年修士論文）、「村々をめぐる芸能－バリ島の歌舞劇アルジャの歴史における「グラワン」の意義の考察」（お茶の水女子大学人間文化研究科紀要〔新雑誌・名称未定〕掲載予定）。