

みんなくりポジトリ

国立民族学博物館学術情報リポジトリ National Museum of Ethnology

From “Theatre State” to “Tourist Paradise” : An Analysis of Tourism as the Art Cultures Systems in Twentieth Century Bali

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-02-16 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 山下, 晋司 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15021/00004250

「劇場国家」から「旅行者の楽園」へ
——20世紀バリにおける「芸術-文化システム」としての観光——

山 下 晋 司*

From “Theatre State” to “Tourist Paradise”: An Analysis of Tourism
as the Art-Culture System in Twentieth-Century Bali

Shinji YAMASHITA

In 1908 the royal family of Klungkung, the oldest and the last kingdom of Bali, by then part of Dutch East India, committed the *puputan*, mass suicide, by marching helplessly and almost in a state of trance against the invading Dutch colonial army. It was literally the death of *negara*, the theatre state of nineteenth-century Bali, analysed by Clifford Geertz. After the old state died out, however, Bali was discovered by Western pioneer tourists and was reborn again as “the last paradise” under the Dutch colonial regime.

By the 1930s Balinese tourism was well developed, to the extent that in 1931 Miguel Covarrubias, a Mexican artist and traveller and the writer of the now classic *Island of Bali* wrote of the Island: “we were disappointed; the tourist rush was in full swing.” After a break during the World War II and following the Indonesian Independence Revolution period, tourism in Bali reappeared again in the late 1960s as part of the development policy of the government of the independent Republic of Indonesia. It goes without saying that the Island has now gained worldwide fame as an international tourist site. The number of tourists in 1991 is reported as amounting to over 600,000.

This paper describes the historical transformation of Bali from the nineteenth-century “theatre state” to the twentieth-century “tourist paradise,” and examines the dynamism of Balinese culture with reference

* 東京大学，国立民族学博物館共同研究員

Key Words : Bali, tourism, art, nationalism, history
キーワード：バリ，観光，芸能，ナショナリズム，歴史

to tourism. It aims to make a contribution to the historical anthropology of the Island as well as to the anthropology of tourism.

The main part of the paper consists of four sections. The first section describes the birth of Bali as the “tourist paradise” in the 1920s to the 1930s. In this setting, the roles played in the old theatre state of Bali, such as those of sponsors (kings), director (priests) and actors/audience (peasants) had to change drastically. Now the “theatre” acted as hosts to tourists within the colonial state. The second section pays special attention to the role of artists, scholars and anthropologists—Walter Spies, a German artist and musician, and Margaret Mead, the American anthropologist, among others—who stayed in Bali in the 1930s, and who helped create the Western perception of Bali as the exotic, oriental “last paradise.” Related to this, the third section examines the re-creation of traditional Balinese art—dance in particular—under the influence of the tourist, a Balinese version of the “invention of tradition” to quote Eric Hobsbawm. The final section analyses the present situation in which the “tourist paradise” has been transformed further into the “national park of beautiful Indonesia” as part of Indonesia’s nation building process. Both tourism and nationalism necessarily emphasise the beauty of the Indonesian nation, and particularly that of Bali as its foremost tourist attraction.

By examining the Balinese cultural dynamics in relation to tourism, I am analysing the Balinese version of what James Clifford has called the “modern art-culture system.” Following Clifford, I mean by the “art-culture system” the way in which the West adopts, transforms and consumes non-Western cultural elements. In the twentieth century, objects from “primitive” societies have been re-evaluated both as “works of arts” by artists (and also, importantly, by tourists), and as “scientific cultural materials” by anthropologists. In this system artists, tourists and anthropologists play complementary and in some ways, similar, roles, each in establishing the “authenticity” of cultures.

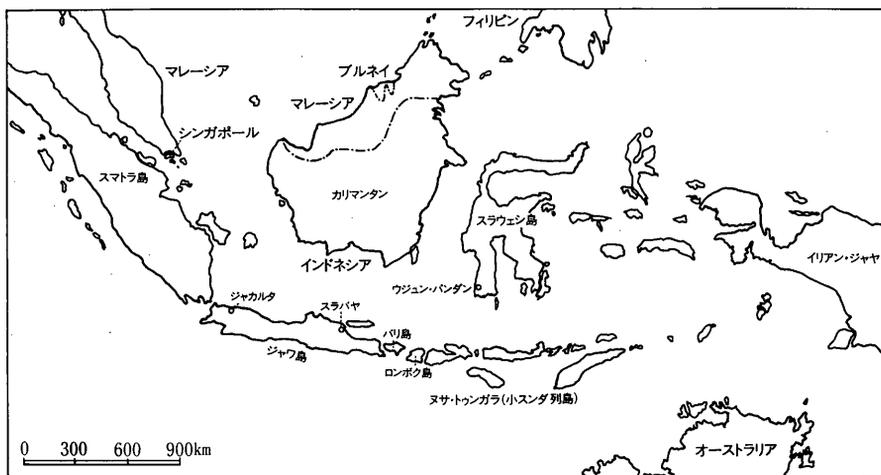
It is within this modern art-culture system that the Balinese tourism is embedded. In other words, as is the case with museums which Clifford analyses, it is this modern system which the anthropology of tourism must really analyse. In this sense the anthropology of tourism must be the anthropology of modernity and/or of post-modernity. The Balinese case considered here is just one example which demonstrates this thesis.

I. 序論——バリ島の20世紀	V. 「楽園」の再定義
II. 「楽園」バリの誕生	——国民国家のまなざしのなかで
III. 戦間期の観光と「楽園」の演出家たち	VI. 結語
IV. 民族芸能の発明	——「芸術-文化システム」としての観光

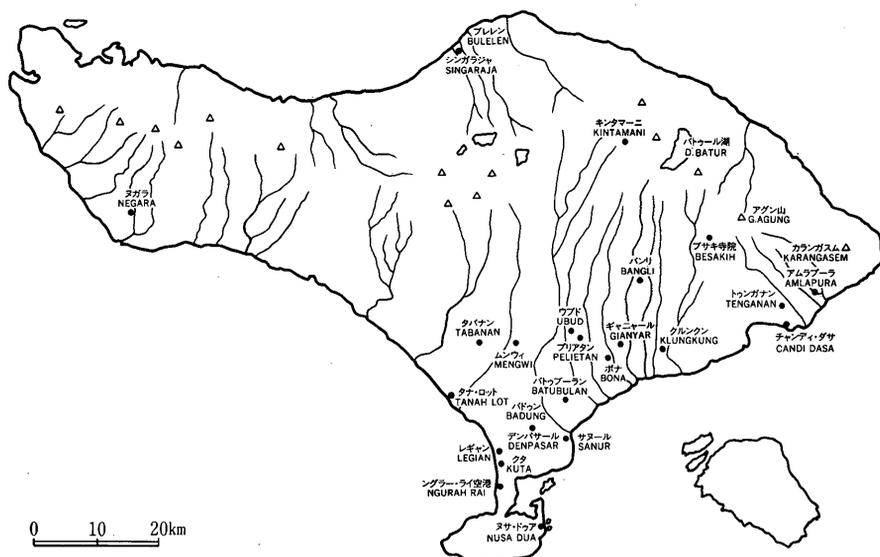
I. 序論——バリ島の20世紀

『ヌガラ——19世紀バリの劇場国家』において、クリフォード・ギアツはバリの伝統的な王国（ヌガラ）を「劇場国家」という言葉で捉え、その権力と祭儀の関係を考察した。ギアツによれば、「この国家が常に目指したのは^{スペクタクル}演出であり儀式であり、バリ文化の執着する社会的不平等と地位の誇りを公に演劇化することであった。バリの国家は、王と君主が興行主、僧侶が監督、農民が脇役と舞台装置係と観客であるような劇場国家であった」[GEERTZ 1980: 13 (ギアツ 1990: 12)]。しかしながら、歴史が19世紀から20世紀へと展開していくなかで、バリの劇場国家は大きな変身を余儀なくされる。

19世紀の中葉にはバリ北部のブレレンがオランダの支配下に入り、この島にも徐々にオランダの力が及んでくる。1891年には南部のムンウィが王国間抗争のために滅ぶ。



地図1 インドネシア



地図2 バリ島

1894年にはカラングスムが、1900年にはギャニャールがオランダの支配下に入る。1906年にはオランダ軍は南部を掌握するためにサヌールに上陸し、バドゥン（デンパサルを中心にした王国）に進攻する。これに対してバドゥンの王族たちはオランダ軍の銃火のただなかに向って行進した。ププタン（*puputan*）と呼ばれる死よりも名誉を重んじるバリの王族の集団自殺であった。それから一週間もたたぬうちにタバナンの王と王子はオランダに捕えられ、ともに捕虜になったその晩に自殺した。1908年にはバンリが陥落し、最後にバリの名目上の都クルンクンで最後のププタン——王族たちはここでも半ばトランス状態のうちにオランダ軍の砲火に向って進んでいったという——が行なわれた。こうして、19世紀バリのヌガラは劇的に、そして文字通り、死に絶えたのである [HANNA 1990: 45-90; GEERTZ 1980: 11-12]。

王国はこのようにして滅んだ。だが、オランダの植民地支配下において、バリ島は「最後の楽園」あるいは「神々の島」として生まれ変わる。そして1920～30年代には、バリは南太平洋のロマンティックなイメージとヒンドゥーの神々と華麗な祭儀、一部の欧米の芸術家や人類学者たちを魅了した芸能を焦点とした観光地として登場してくる。もっとも、この観光という新しい現象の背後にはオランダ植民地国家があったわけだから、観光地バリは劇場国家バリの20世紀版として捉えることができるかもしれない。そこでは植民地政府によって可能になった観光にバリの祭儀が仕えたのだ。イ

インドネシア独立後、それは共和国政府に受け継がれ、バリが今日インドネシアを代表する国際的観光地として存在することは周知のとおりである。

こうしたなかで、劇場国家バリを支えていた興行主、監督、舞台装置係、観客といった役まわりもその舞台内容も変更を余儀なくされる。本論¹⁾においては、19世紀の「劇場国家」から20世紀の「旅行者の楽園」への変身のうちにバリ社会の歴史的变化を見、そこにおける複雑な文化の動態を検討する。このテーマに関しては、最近オーストラリアのアドリアン・ヴィッカーズ [VICKERS 1989]、オランダのテッセル・ポルマン [POLLMANN 1990]、フランスのミッシェル・ピカール [PICARD 1990, 1991] といった研究者たちが検討を加えている。これらの研究に筆者が新しく付け加えるものは多くはない。しかし、以下の点において、筆者なりの検討を加えることをとおしてバリの観光に関する文化人類学的研究に貢献したいと考える²⁾。すなわち、本論ではまず「楽園」バリの誕生について述べ（第Ⅱ節）、その「楽園」の演出にあたっての欧米の芸術家、旅行者、それに人類学者たちの関与に注目する（第Ⅲ節）。ついで、バリ観光の焦点であった民族芸能を「伝統の発明」という視点から検討し（第Ⅳ節）、さらにそのようにして作られてきたバリの観光文化が今日国民国家インドネシアのまなざしのなかで「美しきインドネシアの庭園」を飾る地方文化として捉え直されていることを検討する（第Ⅴ節）。そして最後に、20世紀バリにおける観光をジェームズ・クリフォードの言う近代における「芸術-文化システム」[CLIFFORD 1988: 215-251]の視野のなかに位置づけることを試みる（第Ⅵ節）。このような意味では、この論考はたんにバリの観光人類学的考察というばかりでなく、バリの20世紀に関する歴史人類学的考察でもある。

- 1) 筆者は本論の骨子を、1991年11月22日、国立民族学博物館での共同研究会「観光現象の総合的研究」（代表 石森秀三助教授）において発表した。発表の際、高田公理氏はじめ同研究会のメンバーの方々から有益なコメントをいただいたことに深く感謝する。なお、ほぼ同じ論旨の筆者の口頭による発表は、1991年10月13日、東京大学教養学部における第45回日本人類学会・日本民族学会連合大会でのシンポジウム「民族文化の現在—観光人類学の可能性」、および1991年12月15日、民俗芸能研究会／第一民俗芸能学会主催のシンポジウム「民俗芸能研究の現在」（於東京）においても行なわれた。
- 2) バリでの筆者の現地調査は、1988年7～9月に「島嶼国家における観光の文化人類学的研究」（研究代表者：石森秀三国立民族学博物館助教授、昭和63年度文部省科学研究費補助金）の一環として、また1990年8～10月に「観光開発にともなう社会的文化的変化の比較研究」（研究代表者：石森秀三国立民族学博物館助教授、平成2年度文部省科学研究費補助金）の一環として行なわれた。

II. 「楽園」バリの誕生

観光地としてのバリ島の誕生は、すでに示唆したように1920年代に遡る。1920年代と言えば、ニュースやフロリダがアメリカ人によって夏のリゾート地として開発され、海や太陽、日焼けした肌の美しさといった価値が新たに発見されていった時代である。例えばニースはそれ以前はヨーロッパの貴族たちの避寒地、冬のリゾートだった【佐藤 1990: 61-69】。他方で、20世紀の初頭にはピカソらによって「未開美術」が発見され、それと並んで「エスニック・トゥーリズム」と呼ばれる異文化に関心をよせる観光のかたちも生まれてくる³⁾。1891年、画家のゴーガンが有名なタヒチ行を決心した直接的なきっかけは街角でみかけた旅行案内書であったというから【前川 1989: 115-116】、19世紀末には植民地への旅行はかなり一般化していたのかもしれない。オランダ領東インドにおいても、1908年には政府の観光局がバタヴィア（現在のジャカルタ）に設立され、1913年にはすでに『パダン高原への14日間の旅』などという旅行案内書が出版されている【福家 1991: 122】。

フィールドワークに基づいた文化人類学が市民権を得ていくのもこの時期である。イギリスでは、マリノフスキーの『西太平洋の遠洋航海者』とラドクリフ＝ブラウンの『アンダマン島民』がともに1922年に刊行され、フィールドワークに基づいた新しい人類学の時代がやってくる。アメリカでは、1924年にルース・ベネディクトがはじめてサウス・ウェストを訪れ、以後数年にわたってズニヤピマといったインディアンのあいだでフィールドワークを開始する。しかしここで重要なことは、サンタ・フェ鉄道が開通した19世紀末から1924年までに年間およそ5万人の観光客がホビヤナヴェホの居住するグランド・キャニオン地帯を訪れていたという事実である【今福 1991: 50】。そしてマーガレット・ミードは1925年に「三週間に一度蒸気船が通っている」⁴⁾ サモアに赴き、到着後の最初の日々をサマセット・モームの『雨』の舞台にな

3) 19世紀半ばまでは、未開社会からの収集品はグロテスクとして見られるか、骨董品として見られるかだった。ピカソらがそのなかに美を見出したとき、それは「未開美術」として誕生したのである【CLIFFORD 1988: 228】。この未開への芸術家の視線と観光客の視線は基本的に同質的なものである【GRABURN 1977: 24; 今福 1991: 63】。

4) ミードは述べている。「私はサモアをえらんだ。ポリネシアの島々のなかで文明に汚されていないいくつかの島があったが、その一つのサモアへは、ボアズの条件どおり、三週間に一度蒸気船が通っていた」【MEAD 1972: 144 (ミード 1975: 173)】。ミードの師であったボアズはミードに「危険な」南太平洋ではなく、アメリカ・インディアンを調査させたかったらしい。しかしミードは南太平洋を希望し、彼女の希望を受け入れたときのボアズの条件が船が少なくとも三週間に一度は定期的に通う島ということだったのである。

山下 「劇場国家」から「旅行者の楽園」へ

ったホテルで過している [MEAD 1972: 158]。つまり、今世紀の人類学者は未知の地を切り開く探検家ではなく、フィールドワークに基づいた新しい人類学の成立も観光現象の展開と無縁ではなかったのだ。

こうした流れのなかで、バリ島は、「最後の楽園」として発見される。1930年に出版されたヒックマン・ポーウェルの旅行記は『最後の楽園——あるアメリカ人の1920年代のバリの発見』と名づけられ [POWELL 1986]、1930年代の初頭には『バリ——最後の楽園』という映画も作られていたらしい [TANTRI 1981: 15-16]。それ以来今日に至るまで、この言葉はバリ観光のキャッチ・コピーであり続けている。

ヴィッカーズによると、バリにおいてアジアと太平洋は合流し、バリは欧米の想像力にとって南海の美とインドの神秘という二つのイメージが結合した場所として現れる [VICKERS 1989: 1]。南太平洋との結びつきにおいては、バリはキリスト教化し、土着の文化が失われてしまったタヒチに代る「最後の楽園」として位置づけられた。1930年代のはじめにこの島を旅して、名著『バリ島』を書いたメキシコ人画家ミゲル・コヴァルビアスによると、「美しい胸をした褐色の少女、椰子の樹、うねる波、そしてさまざまなロマンティックな想い」がバリの「南海の楽園」のイメージを構成している [COVARRUBIAS 1937: xvii]。女たちの胸は今ではすっかりおおわれてしまったが、こうしたバリ観光の楽園イメージ自体は今日でもたいして変わっていない。

このバリの楽園イメージの形成にとって重要だったのは、ドイツ人グレゴール・クラウゼの写真集『バリ島』であった [KRAUSE 1922]。オランダ領東インドに医師として赴任していたクラウゼは1912年から1914年までをバリで過し、当時のバリの自然と人びとの生活を約4,000枚の写真に収めた。とりわけ水浴する娘たちの写真は当時の旅行者たちのバリ・イメージに大きな影響を与え、コヴァルビアスもこの写真集を見て、「その島をみたいという抑え難



写真1 バリの娘 [KRAUSE 1922: 31より]



写真2 水浴する女 [KRAUSE 1922: 77より]



写真3 水浴する女 [COVARRUBIAS 1937: 117より]

い欲求にかられて」パリを訪れている [COVARRUBIAS 1937: xvii]。1930年代のはじめにはセックス・アピールを強調したパリに関する一連の映画も作られていたようだ [COVARRUBIAS 1937: 391]。こうして、パリは当時の欧米の「抑圧された性」の現実に対して「自由な性」の神話を提供した。この「自由な性」には同性愛も含まれる。旅行者の間にもホモセクシャルの楽園としてのパリのイメージは広まっていたし [VICKERS 1989: 106]、実際パリの文化は当時の欧米の性倫理からみれば、ホモセクシャルに関して寛容だった。

パリ・イメージの源泉の一つにクラウゼの写真集があることはいくつかの点で興味深い。第一に、この写真集は、今福龍太 [1991: 21] の言葉を借りれば、写真による「ネイティヴの発明」に寄与した。つまり、「狂気」や「子供」、「女性」や「ジェンダー」が歴史のなかで発明され、文化的に構成されていったように、「パリ人」という民族集団もある意味ではオランダ植民地体制下に、西洋人という他者のまなざしのなかで誕生したのだ⁵⁾。第二に、この写真集(現実というよりイメージの集合体)がその後のパリ観光に与えた影響は、ブーアスティン [1964: 89-128] の言

う観光の「擬似イベント」的性格を想起させる。すなわち、観光客は本当の現実より擬似的なイメージを求めて旅する存在であって、ガイドブックに載せられた写真を見て旅に出、例えばトルコ様式の模倣があるだけのイスタンブール・ヒルトンに滞在することを好む（ホテルの周囲には本当のトルコが横たわっているにもかかわらず）観光客、旅先でガイドブックで見たような写真を撮ってくる観光客は、ブーアスティンの観光客の好例である。クラウゼ以来、「写真家の楽園」とも言われるバリはまたそのような観光客を無数に産み出してきたのだ。

バリに関するもう一つのイメージは、インドの延長としてのバリ、とくにイスラーム化される以前のジャワ・ヒンドゥーの姿が今も残るバリというものである。バリの王権起源神話によると、バリの王国は1343年のジャワ・マジャパイトによる征服に由来する。マジャパイトは16世紀には崩壊し、ジャワはイスラーム化されてゆくが、バリはイスラーム化されずヒンドゥーの伝統を保った。それゆえ、トマス・ラッフルズが『ジャワ誌』（1817年）のなかで指摘して以来、バリは古代ジャワ・ヒンドゥーの「生きた博物館」というイメージが形成された。19世紀の W. R. ファン・ヘーフェルや R. フリードリッヒといったオリエンタリストたちはバリにサンスクリット語テキスト、つまりインドを求めて研究したのだ [VICKERS 1989: 81]。そして1908年にクルンクン王国が最終的に滅びたとき、バリの王国はオランダ植民地体制のもとで事実上博物館化されてゆく運命にあったのである。

もちろん現実のバリは、南太平洋でも、インドでも、古代ジャワでもない。バリはバリでしかない。だが、欧米の大衆の想像力のなかでは、バリは南太平洋とインドのイメージの合体のうえに存在してきた。とりわけビング・クロスビーとボブ・ポーブの映画『バリ島珍道中』（原題 *Road to Bali*, 1952年）はこのイメージの混淆ぶりをよく示している。そこではバリは、南太平洋、ジャワ、タイ、インド、アラビア、さらにアフリカなどが混雑したイメージとして捉えられているのだ⁶⁾。

5) スーザン・ソントグ [1979: 70-71] は、1869年、アメリカの大陸横断鉄道の完成によって西部が開かれた後に、「写真術を通じての植民地化が続いた」と述べている。インディアンの生活の「いいショット」が観光客たちの写真に撮られた。ここでも写真による「ネイティブの発明」がなされたと言えよう。

6) 例えば、映画のなかの「バリの踊り」は、バリというよりタイあるいはインドの踊りと思わせるし、壺から美女が出てくるという仕掛けはアラビア風である。森からは虎ばかりかゴリラも出てくるといった具合である。実際の撮影はフィリピンで行なわれたらしい。

Ⅲ. 戦間期の観光と「楽園」の演出家たち

1920～30年代のバリ観光は K. P. M. (Koninklijk Paketvaart Maatschapij オランダ王立郵船会社) による船旅であった。1924年にはシンガポール、スラバヤ、マカッサル(現在のウジュン・パンダン)、バリ(シンガラジャ、ブレレン港)を毎週一度結ぶ定期便が就航している。それゆえ当時の観光客たちは船がバリに着いて再びバリに入港するまでのあいだに島内観光を行なった。彼らは北バリの港町シンガラジャから車で島を横切り、南バリ、デンパサールの政府のゲストハウスに滞在した。このゲストハウスは1928年にはバリ・ホテルとして建て直され、現在に至っている [PICARD 1990: 40]。

当時のバリ観光の繁栄ぶりについては、コヴァルビアスが1931年のバリを「最初私たちはがっかりしてしまった。というもひどい観光ラッシュだったからだ」 [COVARRUBIAS 1937: xxii] と述べているほどである。ある試算では、1920～30年代には月100人から250人、つまり年間にして1,200人から3,000人の観光客があったと言われ [HANNA 1990: 114]、別の試算では1930年代中盤には年間3万人もの観光客がバリを訪れている [POLLMANN 1990: 10]。

こうしたなかで、1930年代のバリは一つの文化復興の時代を迎える。すなわち、「当時のバリにやってきたのは、オランダ王立郵船会社のスラバヤ発四泊五日のパッケージ・ツアーで、島をあわただしく巡って去っていく観光客だけではなかった。何人もの若い芸術家・研究者が欧米からやってきてこの島に住みつき、たがいに個人的に深く結びつきながら、バリの音楽家、舞踊家、美術工芸家とまじわった。そしてこの交流の中から、バリの踊り、音楽、絵画に新しい様式が生まれ、文化の活性化が進んだ」 [関本 1991: 397]。

この「バリ・ルネッサンス」の中心にいたのは、画家にして音楽家、舞踊もやり、写真も撮り、映画も作る多才な芸術家だったワルター・シュピースという人物である。シュピースはドイツ国籍だったが、父が外交官としてロシアに赴任していた関係で、1895年にモスクワで生まれた。裕福な家庭の子弟として恵まれた少年時代を過したが、第一次世界大戦中、ドイツ人だったために彼はウラル地方の敵国人抑留キャンプに入れられる。そこで彼はタタールやキルギスといったアジア系の遊牧民たちの生活に触れ、それが後に彼のポヘミアンな性格を増幅させ、アジアへの関心をかきたてる種となった。ロシア革命が勃発すると、彼はモスクワへ戻り、さらにドイツへ脱出する。

ヨーロッパで彼は画家としてルソー、シャガール、あるいはクレーを思わせるような幻想的な絵画を描き始める。しかし、彼のウラルでの生活へのノスタルジーはやがて東洋への強い関心へ変わり、1923年に彼はヨーロッパを離れ、オランダ領東インドへ向う。ジャワ到着後幾度か転職を重ねたのち、やがて彼はジョクジャカタの宮廷でスルトンの音楽監督の職を得る。1925年にシュピースははじめてバリを訪れ、たちまちバリの多彩な自然と生活に魅了される。1927年には彼はバリへ移り、その後十数年の長きにわたって内陸部のウブドのスタジオを中心にして絵画の創作活動に従事した。同時に以下に見るように、音楽、ダンス、絵画といった分野でバリ文化に大きな刺激と影響を与えていった。インドネシアが日本軍政のもとにおかれた1942年、シュピースはインドネシアから脱出途中の船上で日本軍の攻撃を受け、インド洋上に死んでいる [RHODIUS and DARLING 1980: 9-54]。

このシュピースの経歴自体が、彼のきわめてコスモポリタンな性格をあらわしている。実際、ドイツ語、ロシア語、英語、フランス語、オランダ語、ジャワ語、バリ語を流暢にあやつたという彼は、関本 [1991: 397] の言葉を借りれば、どこの個別文化にも故郷を持たない「文化的放浪者」であった。そしてウブドに滞在中のシュピースの周辺にはさまざまな国々の芸術家、学者、そして人類学者たちが集まってきた。先述のミゲル・コヴァルビナス、アメリカの音楽研究者コリン・マックフィー、マックフィーの当時の妻で人類学者のジェーン・ペロー、ペローに会って1936年にバリ行きを決心した人類学者マーガレット・ミードとその三人目の夫クレゴリー・ベイトソン⁷⁾、アメリカのダンス研究家クレア・ホルト、イギリスのダンス研究家ペリル・ドゥ・ズット、オランダの考古学者・文献学者のストゥッターハイムヤルロフ・ホルス、音楽学のヤープ・クンスト、そしてアメリカの映画監督アンドレ・ルーズベルト、舞踊家のカサレーン・マーション、ドイツの作家ヴィッキー・バウムなどといった人びとである⁸⁾。

このように名前を列挙してみるだけでもきわめて多彩な人間模様が浮び上がってくる。彼らは、一言で言えば、バリと欧米を仲介し、「楽園」バリを演出した。バリのガムラン音楽は、ジャワのガムラン音楽とともにすでに1889年のバリ万国博覧会に出

7) バリ行きを前にして、ミードは二人目の夫レオ・フォーチュンと離婚し、グレゴリー・ベイトソンとシンガポールで結婚して、マカッサル経由の船でバリに到着している [MEAD 1972: 244]。

8) ジェーン・ペローは彼女の死後出版された論集の序文で「第二次世界大戦前に他のだれよりもバリ文化の知識と理解に貢献した」ワルター・シュピースとその周りにいた人びとを追憶している [BELO 1970: xvii seq.]. 彼らの「あの時代」についてはジェームズ・ブーンが卓抜な論考を書いている [BOON 1986]。

展され、作曲家のドビュッシーなどに影響を与えていた。シュピースは1920年代末にバリのガムラン音楽を録音し、レコードをオデオン社から出している⁹⁾。1931年にパリで開かれた植民地博覧会ではシュピースはバリのガムラン音楽と舞踊団¹⁰⁾、および美術と工芸品を出展するのに大きな役割を果たした。さらに、ルロフ・ホルスが解説を書き、彼自身が撮った美しい写真を掲載したバリ観光の小冊子をオランダ王立郵船会社から出版している [VICKERS 1989: 108; POLLMANN 1990: 2]。

問題は、シュピースがどのようなバリを欧米の人びとに演出しようとしたかである。クラウゼと同様、彼はバリの農民の生活世界に関心をもった。その世界は彼のドイツ・ロマン派的背景のなかで幾分か理想化されたものとして捉えられていた [VICKERS 1989: 107]。そのことを端的に示しているのは「風景とその子供たち」(原題 *Die Landschaft und ihre Kinder*, 1939年)と題された絵である。そこにはバリのやせた農夫と水牛が幻想的な熱帯風景のなかで描き出されている。彼はまたバリの人びとの演



写真4 ワルター・シュピース作『風景とその子供たち』 [RHODIUS and DARLING 1980: 48より]

- 9) ジェーン・ペローと当時の夫コリン・マックフィーがバリ行きを決めたのは、1929年にクレア・ホルトが持参したバリの音楽のレコード、つまりシュピースの制作指導によって作られたレコードをニューヨークで聞いたことがきっかけだったという [BELO 1970: xviii]。これはクラウゼの写真がきっかけだったコヴァルピアスの場合と比較すると興味深い。
- 10) このとき派遣された踊り手の一人はブリアタンの故マンダラ翁である。彼は1986年に亡ったが、当時の思い出を含む生前のインタビューの記録が東海晴美らによって出版されている [東海・大竹・泊 取材・編 1990]。

じるガムラン音楽や儀礼における舞踊や演劇に深い関心をもった。1927年に最初にパリを訪れたとき、彼はチャロナラン (*calonarang*) と呼ばれる儀礼劇を見て大いに感動している。先に触れた1931年のパリ植民地博覧会にシュピースはこのチャロナラン劇の簡略版を出展することに尽力したし、同じ1931年にバロン・フォン・ブレッセンの映画『悪霊の島』への協力を求められて、後述するケチャ (*kecak*) を劇効果をあげるための音楽として使っている。

シュピースはこうしてパリの伝統的な生活と文化に深く心を動かされた。彼のバリに対する関心は、それゆえオランダの植民地体制のもとで変化するバリではなく、伝統の持続する「オーセンティックな」バリの方であった。この点では、ペロー、ミード、バイトソンといった人類学者も全く同様であった。「マーガレット・ミードのバリ人」を検討しながら、テッセル・ボルマンは1936年4月29日付のミードの手紙、師であるボアズに宛てたバリからの第一信を引用している。

バリで新旧の文化がどのようなコントラストをなしているか、どういえば最もよく理解してもらえるでしょうか。それは、原住民の比較的そこなわれていない昔のままの平穏な生活を本体として、その外側に外来の文化が特別な神経組織のようにはりつけられているといった、たいそう奇妙な組合せです。黒い砂利の自動車道路が魔よけの壁のある村々の間をぬって走り、運転者の頭上には、悪霊を狙う先のとがった竹のスクリーンがみられたりします。いくつかの道路では、人びとが今だに自分たちの稲を担いで運んでいる道のわきには——動物(牛または水牛)を使って稲を運ぶのはタブーとなっていますが、今はそのタブーも崩れかかっています——政府のすべての役所をつなぐ電話線が走っています。日蔭になっている一隅では、十数人のサロンを腰にまとった男性が柳の小枝で作った籠の中で闘鶏をしているかと思うと、格好のよい緑色の制服を着て、つばの広い麦わら帽をかぶった警官が、運転手に免許証をみせるように求めたりします。海岸近くの寺院の祭には、すべての神々の像が運ばれてきますが(神像は小さな肩輿の中にすえられ、儀式用の傘をさしかけられて、ピラミッド型に盛った供物の食物や花を持つ女性たちに先導されてきます)、そこには「アイス・キャンドル」の売子が出ています。これはろうそく状の氷に棒をさしたもので、売子は自転車のハンドルにくくりつけた大きな魔法びんに入れてもってきます。夜の芝居上演には、500年かそこら続いている踊りが披露されますが、見物人の半分は懐中電燈をもっています [POLLMANN 1990: 3-4; MEAD 1977: 160-161 (ミード 1984: 182)]。

ボルマンは引用していないが、この部分に続けてミードは述べている。

しかし、こうした目に映りやすい「文化」はすべて表面的なもので、パリの人びとは2000年にわたる外国の影響の中で、何をとり入れ何を無視するか学んできたようにみえます。彼らは外国の貴族政治に慣れ、絶えまなく押し寄せるヒンズー教や仏教などにもなれ、

異国のものが頭上を通りすぎるにまかせているのです [MEAD 1977: 161 (ミード 1984: 182-183)]。

これは、人類学者が関心を持つのは文化の深層であって、表面的な変化の底にある常数の発見にあるとでも言いたげな文章である。ミードはこうして、バリ人を時間を欠いた存在、変化することも変化の必要もない存在として描き出し、それによって師ボアズが好んだような人類学、つまり伝統的な慣習を研究する人類学に適合するように仕立てたのだ [POLLMANN 1990: 4]。ここでは変化の問題は表層の現象として切り捨てられてしまう。それはちょうどシュピースが新しいバリの風景——「自動車道路」や「制服を着た警官」、それに「アイス・キャンドル売り」や「懐中電燈をもった踊りの観客」——を描くことがなかったのと平行している¹¹⁾。

こうしたある種の「オリエンタリズム」、あるいは欧米の人類学者の文化観のもとで、バリが欧米人が期待するイメージに自らを合わせるという「バリのバリ化」というプロセスが進行してゆくことになる。「バリ化」とは、「オランダがわれわれに生きた博物館たれと望んだことだ」とあるバリ人の歴史学者は言う。

私が小学生のころ、私はパリ式に踊らなければならなかった。パリ式に絵を描かねばならなかった。バリの文学を学ばなければならなかった。西洋人は私たちに近代人になることを望まなかったのだ。なぜなら近代的事であることは西洋的事であることだから。しかし、私たちの方は近代化というものを西洋的だとか東洋的だとかということとしてみていなかった。近代化とは科学、つまり合理主義を採用することだった。しかしそれはかなえられなかった。われわれはバリ化される運命にあったのだ [POLLMANN 1990: 15]。

西洋が望んだのはそれゆえ、バリが近代的な変身を遂げるのではなく、植民地体制のもとで「オーセンティックな」バリの伝統——その「自由な性」、その「美しさ」、その「音楽」、その「芸術」——が存続することにあつたのである。そのようなものとしてバリの伝統は欧米人の旅行者に仕えることになった。バリはその意味で欧米人の旅行者にとっては「楽園」であつたかもしれない。しかしながら、それはバリ人にとってのものではなかった。この点はすでに1932年に、オランダの慣習法学者 V. コ

11) このことは、19世紀後半のジャワにおいて出現してくる「うるわしの東インド」の風景画においても言える。絵のタッチはまったく異なるが、そこでも、空、雲、火山、椰子の樹、水田と水牛、水牛に乗る少年…といった平和と調和の世界が描かれ、鉄道、教会、学校、さとうきびやゴム園のプランテーションは描かれなかった [土屋 1991: 116]。この「うるわしの東インド」の風景画もはじめはオランダ人の画家によってオランダ人の植民地官吏の応接間を飾る絵として描かれたが、後にインドネシア人によってインドネシア人のために描かれるようになる。

ルンが観光客のためにバリを美化するなと警告を発しているほどである [POLLMANN 1990: 12, 17-18]。

こうした状況のなかで、シュピースやミードは、信じられないくらい安い経費で、大きな屋敷に住み、車をもち、召使いを使い、バリ人の水準からみれば王侯貴族のような生活をした [POLLMANN 1990: 18; MEAD 1972: 256]。その意味では、彼らもまたバリ人とバリ文化の理解者である前に「楽園」の享受者であった。そして、新しい政治的な目覚めや社会的な変化よりはバリの伝統文化の方に目を奪われることで、「バリのバリ化」のプロセスに加担したのである¹²⁾。

Ⅳ. 民族芸能の発明

すでに示唆されたように、1930年代のバリの観光と「ルネッサンス」の重要な焦点は芸能であった。バリでは芸能は儀礼のなかでの奉納芸として、宮廷生活を飾る華やかなパフォーマンスとして、つまりギアツのいう劇場国家のエッセンスとしてきわめて重要な役割を果たしてきた。しかし、王国の崩壊とともに劇場国家の舞台も観客も変わっていく。

1889年のパリ万国博覧会に出展されたジャワとバリのガムラン音楽がドビュッシーの音楽に影響を与えたことはすでに述べた。1931年のバリ植民地博覧会に出展されたバリの演劇は、アントナン・アルトーのようなシュールリアリストの劇作家に深い衝撃を与えた。そして1935年にこの地を訪れたジェフリー・ゴラーは、バリでは農民さえも芸術家だと「芸術家の民」バリ人を讃えた [GORER 1987: 63]。今日でもフランスのバリに関するあるガイドブックには次のように書かれている。「すべてのバリ人は芸術家である。もっとも彼らはその創造的才能が共同体自体に吸収され、自らの創造的力についてはほんのかすかな意識しか持たない無名の芸術家である」 [GEERTZ 1983: 52]¹³⁾。

今日、観光客に供される芸能としては、(1) ケチャ (*kecak*)、(2) バロン (*Barong*) とクリス (*kris*) ・ダンス、(3) エンジェル・ダンスとファイヤー・ダンス、(4) レゴン (*legong*) ・ダンス、(5) ラーマヤナ・バレエなどがある。これらはそれぞれの

12) 「バリ化」については中村潔 [1990] が整理している。

13) ギアツによれば、この種のイメージは完全に芸術化された生活というドイツ・ロマン派の詩人シラーの夢想に遡る [GEERTZ 1983: 53]。それはまたドイツ・ロマン派の伝統に連なる画家としてのワルター・シュピースがバリに求めようとしたイメージと重なっていると思われる。

演目を演じる芸能集団が住んでいる村で観光客のために定期的に演じられることもあるし、ホテルなどでのショーとして演じられることもある。こうしたバリの芸能は、「神々の島」を飾る芸能としてその神聖さや伝統性が強調されることが多い。しかし重要なのは、これらの芸能が1930年代以降バリと欧米との出会いのなかで新たに作り出されたものだという点である。以下にミッシェル・ピカールの研究 [PICARD 1990: 37-74] に依拠しながら、その点を検討してみよう。

(1) ケチャ

バリの芸能として有名なケチャの原型は、サンヒヤン (*sanghyang*) と呼ばれるトランスを伴うダンスの際に男性によって歌われるコーラスであった。サンヒヤンは伝染病などが流行したような場合に、悪魔祓いを目的として行なわれるものである。すでに述べたように、ワルター・シュピースはこのコーラスに深く感動し、映画『悪霊の島』の音楽に使った。1920年代末にはバリ人の踊り手によってケチャにバリス (*baris* 戦士の踊り) が取り入れられるなどの刷新が見られたが、シュピースはこれにラーマヤナ物語を結びつけ、一個のスペクタクルに仕立てあげたのだ。ラーマヤナとの結びつきのなかで、ケチャはシータ姫を救出すラーマ王子を助ける猿の軍団を演じる男たちによって演じられたので、ケチャは「モンキー・ダンス」として観光客に知られるようになった。今日ではさまざまなグループがケチャを上演しているが、1930年代にはボナ村のケチャが有名であった。

(2) バロン・ダンス

これは魔女ランダ (*Rangda*) と聖獣バロンの戦いをモチーフとしたダンスで、悪魔祓い儀礼の一環として行なわれるチャロナランと呼ばれる儀礼劇を単純化したものである。先述のように、シュピースの尽力によってチャロナランの抜粋劇はすでに1931年のバリ植民地博覧会に出展されている。シュピース、ペロー、ミードらはバトゥプーラン村のバロン劇の調査を行ない、記録のための写真と映画を撮っている。その際、撮影用のライトの不足から、元来夜行なわれるこの儀礼劇を昼に行なってもらい、撮影している [MEAD 1972: 252]。彼らはまたエンターテインメントとしての「クリス・ダンス」の制作をこのバロン劇グループに委嘱している。クリス・ダンスは男たちが神がかりの状態ですらの身体にクリス (短剣) をつきたてるというものである。1936年には観光客用の上演が始まっている。これは太平洋戦争とインドネシアの独立抗争によって中断されるが、観光客がバリに戻ってきた1960年代に復活し、現在に至



写真5 観光用のクリス・ダンスの上演（バトゥブルーランにて、1988年8月、筆者撮影）

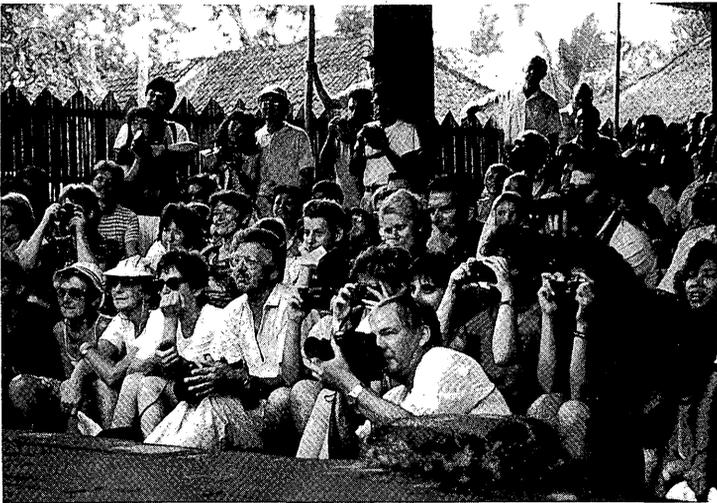


写真6 カメラをかまえる観光客（バトゥブルーランにて、1988年8月、筆者撮影）

っている。

(3) エンジェル・ダンスとファイヤー・ダンス

これは、先述のサンヒヤンと呼ばれるトランス状態で演じられるダンスに由来する。サンヒヤンにはいくつかの種類があるが、観光用にはサンヒヤン・ドゥダリ



写真7 ボナ村のケチャとファイヤー・ダンスの上演広告(1988年8月, 筆者撮影)

(*sanghyang dedari*) つまり「天使の踊り」とサンヒヤン・ジャラン (*sanghyang jarang*) つまり「馬の踊り」が演じられる。前者は10才くらいの少女によって踊られるが、少女は踊りながらトランスに陥る。後者は男性の踊り手が模型の馬に跨がって、燃え盛るヤシのからの上を飛び跳ね、火渡りを行なう。それゆえ、「ファイヤー・ダンス」として知られているわけだ。いずれにせよ、ここではトランス、つまり神がかりが観光客の前で演じられる見世物となっている。ボナ村ではこれにケチャが伴っており、ある意味では「古い形」を保っている。

(4) レゴン・ダンス

これはバリの宮廷芸能の系譜をひくものだと言われ、その冒頭でペンデット (*pendet*) と呼ばれる女性たちによるダンスが踊られる。これはもともと寺院で神へ花や供物を捧げる際に踊られるものであった。1950年代にはこの踊りはスカルノ大統領などの中央からの賓客を歓迎するために披露されるようになり、やがてバリ・ホテルなどで観光客に対しても踊られるようになった。これに対してバリの宗教関係者は神々をもてなすのと同じ踊りが観光客にも演じられたという点を非難した。それで1960年代には観光用のパニェムブラマ (*panyembrama*) あるいはタリ・スラマツ・ダタン (*tari selamat datang*)、つまり「ウェルカム・ダンス」が、1961年にデンパサルに創設された芸能専門学校 (*Konservatori Karawitan*)¹⁴⁾ によって考案され、

これが今日、観光客に披露されている。

(5) ラーマヤナ・バレエ

これは西洋のバレエに触発されて、1961年、当時の通信観光大臣の提案で、ジョクジャカルタでジャワ人以外の観客を対象として創作されたものがある。これに刺激されてバリでも、1962年、先述の芸能専門学校の創立一周年を記念してバリ版ラーマヤナ・バレエが創作された。ラーマヤナの物語にバリ舞踊の振りをつけ、一個のスペクタクルに仕立てたものである。これが観光客の前で演じられるようになり、今日ではバリ芸能の重要な演目の一つになっている。この種の創作芸能は、今日のインドネシアではスンドラタリ (*sendratari=seni drama tari*)、つまり「舞踊劇」として分類されている。因みに、芸能専門学校では、卒業制作として新しい踊りが作られ、「兎の踊り」「鹿の踊り」などのように観光客の前で披露されるに至っているものもある。

デイビッド・グリーンウッドが、スペインのバスク地方の事例を取り上げながら怒りをこめて論じたように [GREENWOOD 1977]、観光はしばしば伝統文化を破壊するように作用する¹⁴⁾。しかし、バリにおいては上に示されたように、むしろ観光が伝統文化を保存し、新しい文化創造のための刺激剤になった。バリにおけるこの観光と芸能の関係について、次の三つの問題点を指摘しておこう。

第一に、すでに明らかなように、バリの芸能は新しく作り出された伝統だという点である。フィリップ・マッキーンは「文化のインボリューション」という言葉を用いて、バリにおいては伝統文化、ことに民族芸能は観光開発のなかで保存されてきたと論じた [MCKEAN 1973, 1977]。しかし、筆者はバリの伝統文化がたんに保存されたというより、シュピースをはじめとする芸術家や人類学者たち、さらにこの島を訪れた観光客の視線のなかで再創造された（あるいは再創造させられた）という点を強調したい。言い換えれば、バリの「民族芸能」と言われるものは、今世紀前半の植民地

14) これは“*karawitan*”と総称されるバリの伝統芸能の保存を目的に設立された専門学校で、しばしばコカール (*Kokar=Konservatori Karawitan*) と略称され、高校レベルの生徒を対象としている。より上級の芸術大学はアスティ (*ASTI=Akademi Seni Tari Indonesia*, 1967年設立) の略称で呼ばれてきたが、1989年に STTI (*Sekolah Tinggi Seni Indonesia*) として改名・改組された。こうした学校による芸能教育は、バリ芸能の再生産において今日その役割を強めつつあるようにみえる。

15) グリーンウッドの怒りは彼自身がバスク人であることにもよっていると思われる。しかし、1989年に出た第二版では直接的な怒りは和らぎ、観光開発に伴う文化の商品化の問題をより大きなシステムの問題として論じようとする追記が加えられている [GREENWOOD 1989: 181-185]。

状況におけるバリと欧米との出会いのなかで新しく作り出されたクレオール（混血）文化と言ってよいものなのだ。このクレオール文化にバリという「エスニック・ブランド」が与えられたのである¹⁶⁾。

因みに、こうしたこと——イギリスの歴史家ホブスボームにならって「伝統の発明」と呼びたくなる事態 [HOBSBAWM 1983]——は絵画についても言える。ワルター・シュピースやドルフ・ボネットらの影響のもとで、1930年代にパリ絵画の新しいスタイルが誕生したのだ。バリの絵画はそれまでは地獄絵風の宗教的なモチーフを中心にしていたが、田園や稲刈りあるいは市場の光景など日常生活のテーマが描かれるようになった [RHODIUS and DARLING 1980: 55-93]¹⁷⁾。こうして成立した新しいスタイルの絵画も今日のバリ文化を構成する重要な要素の一つになっている。こうした新しい刺激に対応してゆこうとするバリの文化的再創造力は、今日でも積極的に展開されており、ここ10年ばかりの「ポップアート・バリ」の生成のなかにもみてとれる。

第二に、1930年代のバリにおける民族芸能の発明をいざなったものは、文化を美と



写真8 市場の風景画（作者不詳）

16) 元来得体のしれない、国際的なクレオール（混血）文化が、民族性あるいは国籍を獲得していくプロセスを土屋健治 [1991] は、インドネシアにおける風景画やクロンチョンという大衆音楽を例に論じている。

17) これはバリにおける「風景の発見」とも言うべき事態である。「風景の発見」というテーマは柄谷行人 [1988] が近代の日本文学を素材に検討しているが、オランダ領東インドにおける「風景の発見」については土屋健治 [1991] が論じている。

して取り出そうとする芸術家と観光客のまなざしだったという点である。パリの芸能は元来儀礼という枠組みのなかに埋め込まれていたものである。その目的は神々に捧げられたり、悪霊を追い払ったりするものであった。しかしながら、シュベースらはこうしたパリのコンテクストのなかで芸能を捉えようとしたわけではなかった。パリの芸能はパリ人にとっての「呪術」としてではなく、欧米人にとっての「美」として取り出され、ラーマヤナなどの古典的物語のなかに新しく位置づけられた。そのかぎりにおいて、パリの芸能は西欧の観光客にとって理解可能で、安心して観ることができるものとして新たに発明されたのである [POLLMANN 1990: 14]。

第三は、観光用芸能と儀礼用芸能の区別という問題である。パリでは観光用の芸能と儀礼用の芸能が注意深く区別され、文化の観光化は必ずしもパリ文化のオーセンティシティと抵触しないと言われてきた。先に述べたように、1960年代には聖なる儀礼芸能と俗なる観光芸能の区別が論じられ、聖なる芸能としてのペンデットは観光用の上演が禁じられた。そのために観光用の「ウェルカム・ダンス」が作られた。しかし、この観光用のダンスがいまや寺院儀礼で奉納されているという [PICARD 1990: 62-74]。このことは観光用に作られたはずの芸能が今やパリ人自身にフィードバックしていることを示し、同時に儀礼＝聖、観光＝俗という議論が西欧的な二元論に立脚するもので、パリ固有の区分でなかったことをも証明している。「聖なる芸能」や「オーセンティックな文化」という概念は、むしろ西欧がパリに望み、持ち込み、押しつけたものである。

V. 「楽園」の再定義——国民国家のまなざしのなかで

ところで、1945年8月17日にインドネシアは独立を宣言し、1949年には正式にインドネシア共和国が発足した。1965年の政治的混乱による初代大統領スカルノの失墜の後、1968年に二代目の大統領になったスハルトは開発を旗印にかかげ、1969年には第一次五ヵ年計画が着手される。そこでは観光開発はインドネシア国家の外貨獲得のための重要な手段として位置づけられた¹⁸⁾。

こうした歴史の展開のなかで、パリは「国民国家インドネシア」の観光地として新

18) とはいえ、インドネシア政府が観光開発に本腰を入れるようになるのは、1970年代後半から80年代はじめの原油価格の低落によるオイル危機を経験した後である。これは、石油輸出依存型の外貨獲得構造からの脱却を図るために観光開発が再度見直された結果である。とくに1983年の大統領令で、観光客の受け入れをスムーズにするために二か月間のビザなし入国を認めた点にその意欲が強うかがえる [BAGUS 1987: 169]。

たに位置づけ直される。スカルノ時代には戦後のバリで最初の国際的ホテルであるバリ・ビーチ・ホテルが日本の戦争賠償金によってサヌールに建設され、1966年にオープンしている。1969年にはトッパンにングラー・ライ国際空港が開港し、これによってバリ観光もジェット機によるマス・ツーリズムの時代を迎える。バリ州政府観光局の統計によると、1969年にバリを訪れた外国人観光客は11,278人で、以後この数字は年々増え続け、1989年には436,538人に達している¹⁹⁾。因みに、昨年1991年の「インドネシア観光年」(Visit Indonesia Year 1991)²⁰⁾には、全体として250万人の外国人観光客が見込まれ、そのうち約80万人の観光客がバリを訪れると試算されていた。

これまで見てきたように、文化の再創造という点では、バリの観光は伝統文化と幸福な関係を結んだ例である。しかし、1960年代後半以降のバリ観光の展開²¹⁾とともにネガティブな問題も生じた。その一例はかつてヒッピーと呼ばれた人々が引き起こした問題である。

1960年代後半から70年代前半にかけて、バリ、とくにクタ・ビーチはヒッピーたちのたまり場だった [McKEAN 1973: 235-239; 鶴見 1981: 138-154]。彼らはバリ人にとってはあまり歓迎できない存在だった。というのも、第一に彼らは奇妙な格好をし、ドラッグをやり、性的にだらしく、「汚い」とみなされていた。彼らはまたバリ人が最も重要だと考える家族、宗教、隣人を捨てた人びとだった。そしてとりわけ彼らがバリ人のあいだで不評だった理由は、彼らがレストランでの食事代、観光用の芸能ショーの観覧料、お土産の木彫りの代金、さらに宿泊費などを払わないことだった。他方、ヒッピーたちにしてみれば、彼らなりの理屈があったらしい。すなわち、彼らは彼らの反商業主義的で自然主義的思想のなかで、バリを理想化し、バリ人が世俗的な利益のために行動するとは考えなかったという。芸能ショーの観覧料を払わないのも、バリ人が踊るのは宗教的、あるいは審美的な理由からであって、経済的理由からではないのだから、彼らはむしろ払うことを望まない、というのである [McKEAN 1973: 235-237]。

おそらくヒッピーたちはバリの生活と芸術を理想化した1930年代の「旅行者の楽園」

19) 1989年には、インドネシアを訪れた外国観光客総数は1,625,965人なので、そのうちの約30%に当る人びとがバリを訪れていることになる。国別にみると、オーストラリアからの126,000人がトップで、日本からの46,000人がそれに続いている。

20) これは1987年の「タイ観光年」(Visit Thailand Year)の成功を踏まえて、「フィリピン観光年1989」、「マレーシア観光年1990」、「インドネシア観光年1991」と続いているものである。1992年はアセアン結成25周年を記念して「アセアン観光年1992」が実施されている。

21) 1930年代の「旅行者の楽園」を見直しながら、1970年代後半までのバリにおける観光開発については、レイモンド・ノロンハが概観を与えている [NORONHA 1979]。

の系譜につらなる者たちであろう。しかし、インドネシア独立後の現代のバリにおいては、彼らの思想と行動はどうみても時代錯誤的な倒錯でしかない。そのことは逆に1930年代においてでさえ、「楽園」は植民地体制のもとでのみ機能しえた幻影でしかなかったことをも証明している。

この「ヒッピー問題」と並んでドラッグや売春の問題が生じた。観光によるこのような悪影響への配慮から、インドネシア政府は1980年代のヌサ・ドゥア地区の大規模な観光開発に際し、住民社会と観光客を分離する方式をとり、高級リゾート化によるエリート・ツーリズムを志向した。つまり、そこでは国際的水準を満たした快適なホテルこそが今日の「楽園」を演出する小宇宙となる。ある観光パンフレットではそれは次のように描かれている。

山も海も、草花も、動物たちも、そして人間も。すべてのものが神と心を通わせる不思議の島、バリ。その独特の文化と豊かな自然は、この地を訪れる人々にも、心洗われる時間を与えてくれます。クラブメッドは、この島の神秘的な空気をそのままに、バリーの高級リゾート地にバカンス村をつくりました。…マリンスポーツに最適な、静かな青い海原。広い浜辺。神々の宿るパニオン（ママ）の木。神の恵みを感じさせる美しい自然と、バリ文化をふんだんに取り入れたバカンス村の造形は、互いに調和し、不思議なやすらぎの空間をつくっています。広い敷地には、プール、コテージ、シアター、フィットネスセンターなど充実した施設が、長い回廊で結ばれています [地中海クラブ 1990]。

こうした「バカンス村」では互いに何ごとにも煩わされることなく現代の「楽園」での休暇を楽しむことができよう。しかし、これは金を落とす旅行者をていよく隔離することでもある [MAURER 1979: 36]。それゆえ、異文化を求め、住民とのふれあいを望む観光客には大きな不満が残ろう。他方で、ヌサ・ドゥアの開発は地元住民にも不満をもたらした。というのも、政府は地元の雇用の促進を理由に土地の買収をしておきながら、実際ホテルができてみると国際的水準を満たすための語学力のない地元住民は職にありつけないという状況があるからだ²²⁾。

1990年代をむかえた今日、バリ観光はさらに変容をとげようとしている。まず、バリ州全体の開発という視点から、これまでクタ、サヌール、ウブド、ヌサ・ドゥアなどの州南部のバドゥン県やギャニャール県を中心にしていた観光スポットが東部のカラングスム県（チャンディ・ダサ）や北部のブレレン県、そして西部のタバナン県やジュンブラナ県（ヌガラ）にも拡大、整備されつつある。さらに隣のロンボク島もバ

22) バリの観光セクターで働いているのはバリ人とはかぎらない。ジャワからの移民労働者たちも多く就労している。それゆえ、ヌサ・ドゥアのホテルの受付係、クタの路上の物売り、そして「バリ娘」の娼婦がジャワ人だったりする。

り観光の延長線上に置かれようとしている。また、バリ観光のあり方も従来の文化探訪を強調したいいわゆる「文化観光」(cultural tourism)型からマリン・スポーツを中心にしたいわゆるリゾート型の観光に移行しつつある。

さらに、商業主義の加速という問題がある。これはとくに観光地の地価の急騰というかたちで現れている。例えばクタのレギャン通り(おみやげ屋、ブティック、レストランなどのならぶ観光通り)の地価はこの2、3年間に10倍も上がり、一平方メートル当り200万ルピア、坪・円に換算すると一坪当りおよそ50万円もの値段がついているという。土地の値上がりは、ジャカルタなど外部からの資本が流れ込んでいることと関係があろう。クタで売られているおみやげもしばしばトーキョーやロンドン、ニューヨークの商人たちとの国際的な取引きのなかで製造されている。実際バリの他の地域からクタに入ると何か外国人観光客の「租界地」にでも入ったかのような錯覚に襲われる。クタ(Kuta)が「オーストラリア人の町」(Kota Ujung Orang Australia)というダジャレの対象になっている所以である。

筆者の調査滞在中、1990年8～9月のヌサ・ドゥアでは、ヒルトン、ハイヤットといった国際的チェーン・ホテルや日本が出資したヌサ・インダーなどの新しいホテルの建設が、1991年の「インドネシア観光年」にむけて急ピッチで進められていた。ある意味でバリはバリ人の手から離れようとしており、その気配を感じ取りながらグルー・スカルノ・プトラ(故スカルノ大統領の息子で歌手)が「私のバリを返せ」と歌っている²³⁾。もちろん現実のバリは「最後の楽園」でも「失われた楽園」でもないが、ボーダーレス時代の地球を駆けめぐる金がバリを「金の地獄」に変えかねない勢いである。

ところで、観光用に作り直されたバリの「新しい伝統文化」は、今日、観光商品として売られるばかりではなく、バリ人自身の文化としても受けとめられつつある。つまり、観光用に作り出された文化がたんなるバリのミニアチュア的モデルである以上に、文化的実体としての意味を持ち始めているということだ。観光用の「ウェルカム・ダンス」が今日寺院の儀礼に際して奉納されているということはすでに述べた。さらに注目されるのは、ピカールの報告する「バリ・アート・フェスティバル」(Pesta

23) 因みに、その歌詞を訳してみると次のようである。「ハイ、オヤ、ハヨ、私のバリを返してくれ、私のもとに。ハイ、オヤ、ハヨ、私のバリを返してくれ、私のもとに。うなる海、青い山、灰色に八雲たなびく私の家宝である土地。ハイ、オヤ、ハヨ、私のバリを返してくれ、私のもとに。純粹な心と一体となった芸術。ガムランの調べは私をメランコリーにする。ハイ、オヤ、ハヨ、私のバリを返してくれ、私のもとに。島中に呼びかけている自然、心を揺さぶるイメージよ、おまえはどこにいるのだ。ハイ、オヤ、ハヨ、私のバリを返してくれ、私のもとに」[SUKARNO 1988]。

Kesenian Bali)である [PICARD 1990: 72-73]。これは1979年に当時のバリ州知事(インドネシア政府の文化総局長をも務めたバリ人の学者)の発議で、「バリの芸術的創造力を育み、同時にバリ島の観光促進を刺激するために」始められたものである。フェスティバルは毎年6月から7月にかけて開催され、そこではバリ中から伝統芸能、音楽、およびスンドラタリつまり創作舞踊劇が出展され、競演される。いわば「バリ州芸能大会」といった催しである。このために人びとはさまざまに趣向を凝らし、練習し、金をかけ、観光客よりもバリ人自身が大いに興奮するという。

興味深いのは、このフェスティバルの焦点がバリのオーセンティックな芸能ではなく、スンドラタリつまり1960年代に観光用のスペクタクルとして創られたものだという点である。それゆえ、1980年にはフェスティバル委員会は「このフェスティバルが主に目的とするところはスンドラタリ・ラーマヤナという形態でのバリの伝統的な芸能の発展である」という説明をしている。今日ではスンドラタリは観光用の見世物ではなく、すでにバリ文化の模範例の一つに数えられるに至っているというのである。

こうしたなかで、バリの「文化観光」(cultural tourism)は「観光文化」(touristic culture)へと変貌しつつある、とピカールは指摘する [PICARD 1990: 73-74]。そしてそのようなものとしてのバリの観光文化は、インドネシアの文化イメージを世界に伝える重要な媒体としてばかりでなく、インドネシアの国民文化を構成する地方文化の一つとしても機能している。この点で、上記のバリ・アート・フェスティバルが「バリ州の」フェスティバルであることが重要である。それはバリの特定の地域の伝統芸能の祭典ではなく、またバリ人という民族集団のための祭典でもなく、バリ州というインドネシアで全部で27ある州の一つの州の地方文化 (*kebudayaan daerah*)を振興する祭典なのである [PICARD 1991: 22]。

筆者が別のところで指摘したように、今日のインドネシアの地方文化は国民文化の一部として位置づけられるとき、歌や踊りといった「芸能」(*kesenian*)として現われる [山下 1988a, b, c, d]。このようなコンテキストにおいて、芸能はたんに美的なものとしてだけでなく、ときとして経済的なもの、とりわけ政治的なものとして現れている。むしろ、芸能は必ずしも経済や政治の関数ではない。しかし、ワルター・ベンヤミンが複製芸術の問題を論じながら指摘したように、かつて儀礼に基礎づけられていた芸能は今日では政治に基礎づけられるようになり、その強調点は「儀式的価値」(cult value)から「展示的価値」(exhibit value)へと移るのである [BENJAMIN 1969: 224]²⁴⁾。

24) ベンヤミンは1936年にこの論考を発表している。

芸能としての地方文化が、こうした文化の政治学のなかで国民文化 (*kebudayaan nasional*) のなかに位置づけられてゆくさまは、ジャカルタ郊外にある国立公園のなかに端的にみることができる。そこではインドネシアの地方文化が27の州ごとに各州を特徴づける伝統家屋のかたちをしたパビリオンのなかに展示され、ときには芸能として演じられる。これが「美しきインドネシアのミニアチュア庭園」(Taman Mini Indonesia Indah) と名づけられていることはきわめて象徴的である。そしてここにおいてバリは「美しきインドネシアの庭園」の一つとして位置づけられることになるのである。

さらに、インドネシア政府は今日、「全国伝統芸能大会」(*Festival Tari Tradisionil Tingkat Nasional*) といった催しを主催している²⁵⁾。「バリ・アート・フェスティバル」のような地方の芸能大会が地方文化を作り出すとすれば、これはインドネシアの国民文化を作り出す試みである。1991年のインドネシア観光年においては、インドネシア各地で芸能のパフォーマンスを中心としたイベントが催され、総体として「美しきインドネシア」が演出された²⁶⁾。この国家によって演出された「美」は、インドネシアのナショナリズムの新しいかたちでもある。政治学者土屋健治は述べている。

たとえばインドネシアでは、「うるわしのインドネシア」というタイトルを持つ映画が作られ、カレンダーが売られ、カセットが市場に出まわっている。マレーシアでも、「うるわしのマレーシア」という絵ハガキセットがさかんに売られている。また、熱帯の牧歌的な風物を配した美しい風景画のスケッチも観光地だけでなく「草の根」の市場に出まわっている。ここで重要なのは、第一に、「うるわしの」と形容されているのが、マレーシアであり、インドネシアであるように、国民国家の名称であるということである。つまり、国家の全領域がひとしく「うるわし」いものとして想定されているのである。第二に、このよ

25) 因みに、日本では「全国民俗芸能大会」は、「郷土舞踊と民謡の会」という名称で柳田國男、折口信夫の参加のもと大正14年(1925年)に始まっている。この大正末から昭和のはじめにかけての時期は、関東大震災(1923年)によって「江戸」が名実ともに消滅し、新しい日本の生活文化がかたちを取り始めた時期である。この時期はまた『民族』の創刊(1924年)に象徴される日本の民族学・民俗学の誕生期である。そして『民俗芸術』『旅と伝説』といった雑誌が刊行され(ともに1928年創刊)、都市人にとっての美としての民俗芸能が旅のなかで発見され、注目され、研究され始めた時代でもある。今日のインドネシアと比較可能であろうか。

26) 「インドネシア観光年1991」のパンフレットのなかでインドネシア政府観光局による「メッセージ」は次のように語りかける。「あなたがこの地上で最大の群島を訪れることを決心すれば、あなたの夢は実現されます。とくに1991年のインドネシア観光年にそうすれば…呼吸して下さい…爽やかでこちよい熱帯の大気を、感じて下さい…千の微笑みをもった人びとのもてなしのあたたかさを、そして見て下さい…信じられないくらい無垢の美しい風景を、その昔ながらの文化が今日の現代性と快適さのなかにかくも自然に保存されているこの古い土地を探検して下さい。私たちはこの鋭い対照をなすけれど、かくも調和し、平和な国を訪れるあなたのホストになりましょう。スラマツ・ダタン・ディ・インドネシア(インドネシアによるこそ)」[Indonesia 1990/1991]。

うな「うるわしのマレーシア」, 「うるわしのインドネシア」を共有し共感するのは, 外国人観光客ではなく, 何よりも先ず, マレーシア国民であり, インドネシア国民である, ということである。そのことは, このかけがえのない祖国が, 神の創り給うたままに美しく神聖である, という祖国の聖性が一層強められつつあることを示している [土屋 1990: 170]。

インドネシア観光年はそれゆえ観光客を誘致するために外に向って訴えかけるだけではない。それは内に向っても働きかける。1989年に始る第五次五年計画における観光政策は, 国民の「観光に対する意識」(*sadar wisata*) を涵養することにあり [PICARD 1991: 7], インドネシア観光年の強調点は観光客の誘致ばかりでなく, 国民が「よきホスト」たることにも置かれている²⁶⁾。その意味ではインドネシア観光年はインドネシア政府による「インドネシアのインドネシア化」の試みでもあるわけだ。それは国家によって演出された美を国民が受け入れ, 内在化させるための一種の儀礼である。

逆に, それによって地方文化は国家の美意識, 国家の規定する文化概念によってふるいかけられる。インドネシア政府が採用している文化の概念は, 人類学者が通常採用しているエドワード・タイラー以来の「複合的全体」あるいは「生活の様式としての文化」といったものではなく, むしろ19世紀の教養主義的な「高文化」(*high culture*) 的なものである。グレッグ・アッチアイオリは, このような国家の規定する文化概念から中部スラウェシの山地民の儀礼歌が作り変えられている例を報告している。そこでは地方芸能の振興を図る郡長の要請のもとに, 彼らの儀礼歌には元来付随していないダンスが付け加えられ, 「芸能」として作り変えられようとしていたのだ [ACCIAIOLI 1985: 148-149]。バリにおいても, インドネシア政府教育文化省によれば, スバク (*subak*) と呼ばれる高度に発達した灌漑組織 (それは美しい棚田に形象される) はインドネシアの国民文化の一部を構成するに値するバリ文化だが, タジェン (*tajeng*) つまり闘鶏——クリフォード・ギアツがバリの文化を描き出すために取り上げたあの有名な事例 [GEERTZ 1973: 412-453]——は文化の名に値しないと言うのである [PICARD 1991: 23]。

こうして観光と深く結びついたインドネシア政府の文化政策は, インドネシアを「うるわしの祖国」として対外的にも対内的にも創造していくための仕掛けである。このような国民国家のまなざしのなかで, 「旅行者の楽園」バリは, 「美しきインドネシアの庭園」を飾る地方文化として捉え直されるのである。

Ⅵ. 結語——「芸術-文化システム」としての観光

『文化の窮状』のなかで、ジェームズ・クリフォードは博物館をめぐる問題——芸術と文化の収集の問題——を検討しながら、オーセンティシティを作り出す仕掛けとしての「芸術-文化システム」(art-culture system)を論じている [CLIFFORD 1988: 215-251]。彼の言う「芸術-文化システム」とは、西欧が異文化を取り入れ、変形し、消化(消費)してゆくシステムのことである。それはとくに20世紀に入って、未開社会からの収集物が、一方で「(審美的)芸術」として発見され、他方で「(学術的)文化財」として価値づけられ、流通し、変身をとげていくシステムのことである。

このシステムにおいては、「美」を見出す芸術家と「文化」を研究する人類学者はある意味で補完的な役割を果たしている。興味深いのは、美の発見であれ、文化の研究であれ、「オーセンティシティ」は元来の歴史的状況から切り離されたとき、作り出されるというクリフォードの指摘である [CLIFFORD 1988: 228]。つまり、美にとって文化的背景は本質的なものではなく、「よい芸術」、「本当の傑作」というものは、普遍的価値を持つのだ。むしろ文化的コンテクストに無知であることが芸術的鑑賞の前提ですらある [CLIFFORD 1988: 200]。他方、人類学者の研究においても、古代でも20世紀でもない「民族誌的現在」とは「オーセンティックな」コンテクストを再現するための方法上の架空の時制なのであり、また文化の研究はタイラー以来の「複合的全体としての文化」という観点からよりは、実際にはむしろつねに戦略的、選択的になされてきた、とクリフォードは言う [CLIFFORD 1988: 228, 230-231]。

オーセンティシティを作り出す仕掛けとしてのこの「芸術-文化システム」にとって、本論で検討してきたバリの観光をめぐる現象は一つの興味深い問題を提起している。今福 [1991: 63]によると、芸術家と並んで、旅行者もまた自文化とエキゾチックな文化とのあいだの差異をさまざまなやり方で「美学的システム」として発見し、大衆化していった。19世紀末のドビュッシーによるガムラン音楽の発見、今世紀初頭のピカソによる未開美術の発見ほど有名でないとしても、本論で取り上げたクラウゼの「水浴するバリの娘」、ポーウェルの「最後の楽園」、シュピースの「ケチャ」や「田園風景」、コヴァルビアスの「バリ島」、マックフィーの「ガムラン音楽」 [MCPHEE 1979]、さらにコーク夫妻の「クタの海岸」 [KOKE 1987]などは、欧米人によって「美」として取り出されたバリである。そしてギアツが言うように「大部分の人々はアフリカの彫刻を荒野のピカソとして眺め、ジャワの音楽を騒々しいドビュ

シーとして聴いている」とすれば [GEERTZ 1983: 119 (ギアツ 1991: 207)], 今日のバリの観光客も多かれ少なかれバリをクラウゼの、ポーエルの、シュピースの、マックフィーの、あるいはコーク夫妻のバリとして体験しているであろう。観光客は「あのバリ」を求めて旅に出るのだ²⁷⁾。

他方、マーガレット・ミードに代表される人類学者たちは、すでに見たように、明らかにオランダ植民地体制下の「オリエンタリズム」、つまりある種の美学的システムを旅行者や芸術家と共有した。トランス儀礼の記録映画を撮るミードとベイトソンもこうした美学的システムから自由ではない²⁸⁾。だが、バリ文化を捉える方法において旅行者や芸術家との差異も存在した。ミードとベイトソンは主な行事を逐次ノートに記録し、記録映画や写真を撮り、降神術のような特別の儀礼の際には、ストップウォッチを使った。「このことから我々のホストだった芸術家たちといささか対立することになった」とミードは回想している。「(舞踊研究家の) ベリルは辛らつな表現と、破壊的な批評能力にたけていて、この対立を科学と芸術の対立として皮肉った」 [MEAD 1972: 253 (ミード 1975: 304)]。つまり、彼女らが試みたのは「しばしば芸術家によって捉えられてきたが、科学者によってはうまく記録されてこなかった文化の諸相を翻訳するという仕事」であった [BATESON and MEAD 1942: xi]。ミードらはこうして、バリ文化の諸相の科学的解明に向う。しかし、彼女らが人類学という科学の名においてオーソライズしようとした²⁹⁾ バリの文化が、必ずしも当時のバリの実態を反映していない、無時間的で、スタティックなものであったことはすでに述べたとおりである³⁰⁾。あるバリ人によると、人類学者は「ただ文化に興味を持つだけで、

27) ギアツは『ニューヨーカー』に掲載されたピーター・アルノの時事漫画を引用している。そこでは旅行代理店のカウンターに身を乗り出し息を切らしながら、男はたずねる。「あのう…バリは…まだバリでしょうか」 [GEERTZ 1983: 50 (ギアツ 1991: 89)]。

28) ミードは書いている。「バリでは劇場で上演されるものは同時に神々に捧げるものでもあるので、神々へ感謝やごきげんりの供え物をした人、影絵劇や降神術の踊りを注文することができた。これは人類学者にとっては全くの天国だった。普通ならば夜遅く行なわれる儀式を我々の注文で特別に昼間演じてもらって撮影した映画は最高の出来映えだった。撮影用のライトがなかったし、我々は降神術の最中に踊る男女が自らの身体を切る仕草をして鋭いクリース(刀身が波形になっているマレー人の短剣)を突きつける様子をこまかくフィルムにおさめたかったので昼間の演技を注文したのである。この仕事を手配してくれた人は、普段ならば夜間にしなびた老女たちが行方不明の若く美しい娘たちにやらせるよう決めた。そのおかげでその時始めて降神状態になった娘たちが、それまで見ていた踊りの習慣的行為を自分たちの番になると苦もなく再現できるという実態を、我々はフィルムにおさめることができた」 [MEAD 1972: 252 (ミード 1975: 303-304)]。

29) 旅人たちが文化の差異を美学的システムとして大衆化していったのと平行して、人類学者たちはこの差異を「文化的システム」としてオーソライズしていった、と今福 [1991: 63] は述べている。

30) この点は、1968年のジェーン・ベローの死後、1970年にミードらの尽力によって1930年代を追憶しつつ出版された本のタイトルが『伝統的バリの文化』(Traditional Balinese Culture) へ

政治関係にはなかった」のである [POLLMANN 1990: 21]。

しかし、政治と無関係の文化というものがあるだろうか。本論で見てきたように、植民地期以前、植民地期、インドネシア独立から今日のスハルトの新秩序体制へといった歴史の展開をとおしてバリの美も文化もその時代の政治や経済のシステムと無関係ではなかった。無関係でなかったばかりか、むしろその時代の政治・経済システムのなかで美も文化もかたちを与えられ、作り直されきたのである。それゆえ、旅行者や芸術家の美学的システムも人類学者の文化的システムも政治や経済や歴史を超越した普遍的な「芸術-文化システム」としてではなく、歴史の動態のなかで相対化されるべきものとしてあるのだ³¹⁾。

クリフォードが検討した博物館の場合と同様、観光を研究する人類学が真に問題にしなければならないのは、それゆえ、こうした「芸術-文化システム」が生起してくる近代という歴史のシステムである。その意味では、旅行者 (tourist) のなかに近代人の典型を見、観光の研究は革命の研究に匹敵するほどに近代性 (modernity) の研究に寄与する、としたディーン・マッカネルの指摘は重要である [MACCANNELL 1976: 1-3]。この近代という歴史のシステムのなかで、あるいはさらに歴史システムとしての近代を相対化しつつ、観光人類学は、権力、表象 (representaion)、あるいは文化のオーセンティシティといった問題を検討するための一つの重要な場となるだろう³²⁾。

こうした意味で、観光人類学は“anthroplogy of modernity”であり、近代を相対化するという意味では“post-modern anthropology”を志向するものである。ここで検討したインドネシアのバリ島の事例はそれを提示するための一例にすぎない。

文 献

ACCIAIOLI, Greg

1985 Culture as Art: From Practice to Spectacle in Indonesia. *Canberra Anthropology* 8: 148-172.

BAGUS, I. N.

1987 Komodo National Park: Its Role in Tourism Development in Indonesia. *Man and*

であることに端的に示されている。クリフォード流に言えば、「伝統的」バリとは当時のオランダ植民地体制下という歴史的現実性を捨象することによって成立する「オーセンティックな」バリである。

31) クリフォードも「芸術-文化システム」の歴史性を強調している [CLIFFORD 1988: 226 seq.].

32) これについては、Crick [1989], Bruner [1989, 1991], Errington and Gewertz [1989, 1991] などを参照。

山下 「劇場国家」から「旅行者の楽園」へ

- Culture in Oceania* 3 (Special Issue): 169-176.
- BATESON, Gregory and Margaret MEAD
1942 *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York: The New York Academy of Sciences.
- BELO, Jane (ed.)
1970 *Traditional Balinese Culture*. New York and London: Columbia University Press.
- BENJAMIN, Walter
1969 The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. *Illuminations*, New York: Schocken Books, pp. 217-251.
- BOON, James A.
1986 Between-the-War Bali: Rereading the Relics. In G. W. Stocking Jr. (ed.), *Malinowski, Rivers, Benedict and Others: Essays on Culture and Personality (History of Anthropology vol. 4)*, Seattle: The University of Washington Press.
- ブーアスティン, ダニエル, J.
1964 『幻影の時代』星野郁美・後藤和彦訳 東京創元社。
- BRUNER, Edward M.
1989 Of Cannibals, Tourists, and Ethnographers. *Cultural Anthropology* 4: 438-445.
1991 Transformation of Self in Tourism. *Annals of Tourism Research* 18: 238-250.
- 地中海クラブ
1990 『チェラティンビーチ&シンガポール, プーケット島, バリ島 (1990. 8-1991. 4)』(観光パンフレット)。
- CLIFFORD, James
1988 *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- COVARRUBIAS, Miguel
1937 *Island of Bali*. New York: Alfred A. Knopf. (1991 関本紀美子訳『バリ島』平凡社)
- CRICK, Malcolm
1989 Representations of International Tourism in the Social Sciences: Sun, Sex, Sights, Savings and Servility. *Annual Review of Anthropology* 18: 307-344.
- ERRINGTON, Frederick and Deborah GEWERTZ
1989 Tourism and Anthropology in a Post-Modern World. *Oceania* 60: 37-54.
1991 We Think, Therefore They Are? On Occidentalizing the World. *Anthropological Quarterly* 64: 80-91.
- 福家洋介
1991 「観光産業」『インドネシアの事典』同朋舎。
- GEERTZ, Clifford
1973 *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
1980 *Negara: Theatre State in Nineteenth-Century Bali*. Princeton: Princeton University Press. (1990 小泉潤二訳『ヌガラ——19世紀バリの劇場国家』みずぎ書房)
1983 *Local Knowledge*. New York: Basic Books. (1991 梶原景昭・小泉潤二・山下晋司・山下淑美訳『ローカル・ノレッジ』岩波書店)
- GORER, Geoffrey
1987 (1936) *Bali and Angkor: A 1930s Pleasure Trip Looking at Life and Death*. Singapore: Oxford University Press.
- GRABURN, Nelson
1977 Tourism: Sacred Journey. In V. L. Smith (ed.), pp. 17-31.
- GREENWOOD, Davydd
1977 (1989) Culture by the Pound: An Anthropological Perspective on Tourism as Cultural Commoditization. In V. L. Smith (ed.), pp. 129-138.
- HANNA, A. Willard
1990 (1976) *Bali Profile: People, Events, Circumstances (1001-1976)*. Moluccas, East Indonesia: Rumah Budaya Naira.
- HOBBSAWM, Eric

- 1983 Introduction: Inventing Tradition. In Eric Hobsbawm and Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-14.
- 今福龍太
1991 『クレオール主義』 青土社。
- Indonesia, Directorate General of Tourism
1990/1991 *Visit Indonesia Year 1991, Calendar of Events*.
- 柄谷行人
1988 『近代日本文学の起源』 講談社 (文芸文庫)。
- KOKE, Louise G.
1987 *Our Hotel in Bali*. Wellington: January Books.
- KRAUSE, Gregor
1922 *Insel Bali*. Hagen i. W.: Folkwang-Verlag G.M.B.H. [English Version, 1988 *Bali 1912*, Wellington: January Books].
- 前川堅市
1989 「解説」 『ノア・ノア——タヒチ紀行』 ポール・ゴーガン著, 前川堅市訳 岩波書店 (岩波文庫)。
- MACCANNELL, Dean
1976 *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. New York: Schocken Books.
- MAURER, Jean-Luc
1979 *Tourism and Development in a Socio-economic Perspective: Indonesia as a Case Study*. Genève: Institut Universitaire d'Etudes du Development.
- McKEAN, Philip
1973 *Cultural Involution: Tourists, Balinese, and the Process of Modernization in an Anthropological Perspective*. Ph. D. Thesis, Brown University.
1977 Toward a Theoretical Analysis of Tourism: Economic Dualism and Cultural Involution in Bali. In: V. L. Smith (ed.), pp. 93-108.
- McPHEE, Colin
1979 (1947) *A House in Bali*. Singapore, Oxford and New York: Oxford University Press.
(1990 大竹昭子訳『熱帯の旅人』 河出書房新社)
- MEAD, Margaret
1972 *Blackberry Winter*. New York: Washington Square Press. (1975 和智綾子訳『女として人類学者として, マーガレット・ミード自伝』 平凡社)
1977 *Letters from the Field 1925-1975*. New York: Harper & Row, Publishers. (1984 畑中幸子訳『フィールドからの手紙』 岩波書店)
- 中村 潔
1990 『『バリ化』について』 『社会人類学年報』 16: 179-191。
- NORONHA, Raymond
1979 Paradise Reviewed: Tourism in Bali. In Emanuel de Kadt (ed.), *Tourism: Passport to Development?* Washington: Oxford University Press, pp. 177-204.
- PICARD, Michel
1990 "Cultural Tourism" in Bali: Cultural Performances as Tourist Attraction. *Indonesia* 49: 37-74.
1991 "Cultural Tourism" in Bali: National Integration and Provincial Differentiation. SEASUK Annual Meeting, 25-28 March 1991, University of Hull, Centre for South-East Asian Studies.
- POLLMANN, Tessel
1990 Margaret Mead's Balinese: The Fitting Symbols of the American Dream. *Indonesia* 49: 1-35.
- POWELL, Hickman
1986 (1930) *The Last Paradise: An American's 'Discovery' of Bali in the 1920s*. Singapore: Oxford University Press.
- RHODIUS, Hans and John DARLING
1980 *Walter Spies and Balinese Art*. Amsterdam: Terra, Zutphen.

山下 「劇場国家」から「旅行者の楽園」へ

佐藤 誠

1990 『リゾート列島』岩波書店（岩波新書）。

関本照夫

1991 「解説」『バリ島』ミゲル・コバルピアス著，関本紀美子訳 平凡社。

SMITH, Valene (ed.)

1977 *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press [the second edition, 1989].

ソントグ，スーザン

1979 『写真論』近藤耕人訳 晶文社。

SUKARNO, Guruh Putra

1988 *Kembalikan Baliku*. In *Festival Lagu Populer Indonesia 1987*, Jakarta: Bulletin (Cassette Tape).

TANTRI, K'tut

1981 *Revolt in Paradise*. Jakarta: Gramedia Publishing Division.

東海晴美・大竹昭子・泊 真二（取材・編）

1990 『踊る島バリ』PARCO 出版。

土屋健治

1990 「ナショナルリズム」土屋健治編『東南アジアの思想』弘文堂，pp. 147-172。

1991 『カルティニの風景』めこん。

鶴見良行

1981 『アジアを知るために』筑摩書房。

VICKERS, Adrian

1989 *Bali: A Paradise Created*. Berkeley and Singapore: Periplus Editions.

山下晋司

1988a 「国家的過程のなかの民族文化——インドネシア，トラジャにおける伝統的文化の現代的位相」『国立民族学博物館研究報告』13 (1): 1-35。

1988b 『儀礼の政治学——インドネシア・トラジャの動態的民族誌』弘文堂。

1988c 「現代インドネシアにおける文化の再編成——国民文化の創出をめぐるノート」今永清二編『インドネシアに於ける諸民族・部族間の文化摩擦と統合に関する史的研究』広島大学文学部，pp. 10-18。

1988d 「東南アジアにおける国家と芸能」藤井知昭監修『世界民族音楽大系』（解説書Ⅰ），平凡社・日本ビクター，pp. 80-83。