

# 観光芸能における真正性を再考する

## —ジョクジャカルタ王宮舞踊の事例から—

岡部 政美

### 要 旨

観光文化に真正性が認められるか否かは長く議論されてきたが、音楽や舞踊などの観光芸能では真正性は主要な課題として扱われてこなかった。そこで本稿は芸術の継承という点から、観光芸能における真正性は誰が何を基準に判断することが相応しいのかを検討した。事例としてインドネシアの観光芸能として人気の高いジョクジャカルタ王宮舞踊を取り上げ、まず踊り手にとっての王宮舞踊の文化的意義とジャワ人の信仰との関連を紹介した。そのうえでそれが観光芸能の上演において継承されているか否かを、ある観光芸能の舞台内容と王宮儀礼との比較および踊り手の意識から分析した。

### はじめに

本稿では観光芸能の真正性は誰が何を基準に判断することが相応しいのか、芸術の継承の点から検討していく。観光研究では早くから文化の真正性が中心的課題として取り上げられているが未だ議論の途上にある。初めて本格的に観光が民族音楽学の分野で取り上げられたのは、1986年に国際伝統音楽協議会<sup>1</sup>が開催したシンポジウム「伝統音楽と観光」においてだった<sup>2</sup>。内容はこの時期の観光研究の動向を反映して、ゲストとホストの関わりを扱ったものが多いが、文化人類

---

<sup>1</sup> International Council of Traditional Music

<sup>2</sup> 1988年にはその報告書 *Come Mek Me Hol' Yu Han' : The Impact of Tourism on Traditional Music* が出されている。

学で観光のマイナス面が強調される傾向にあったのに対し、報告書にはプラスとマイナスの両面が掲載されている。日本では 1991 年に論集『観光と音楽』<sup>3</sup>が出版されたが、真正性を中心に据えたものはない。民族音楽の分野では以後も観光芸能の真正性を中心に扱った研究はみられない。その背景にはそもそも民族音楽の研究者は、真正性を問うことに意味を見出してこなかった理由もある。だが音楽や舞踊にはコミュニティの価値観が反映されていることを考えると、人々の価値観が変化しやすくなった現在、芸術の真正性を再考することは、その確かな継承のために欠かせない。こういった問題意識から本稿では観光芸能として人気のあるインドネシア、ジャワ島中部に位置するジョクジャカルタ王宮舞踊を事例に検討していく。なお本稿は筆者の 2007～2010 年、2012～2013 年の現地調査のデータに基づいている。

## 1. 真正性を巡る議論

真正性に関する議論は 1970 年代から展開されてきた。文化人類学では初の観光研究論集『ホストとゲストー観光の人類学』（1977 年）で観光客をゲスト、観光地社会の人々をホストとし、観光がホスト社会の文化に与える影響をホストとゲストの関わりのなかで捉えた。そこでは文化がゲストのために商品化され、真正性が損なわれるといった観光のマイナスの影響を指摘する傾向にあった。文化人類学者らのいう真正な文化とは商品化を経っていない文化だった。これに関し社会学者のマキャーネルは、商品化された文化はゲストを欺く「演出された真正性」を持つ文化でありゲストは観光という「表舞台」でなく「裏舞台」、つまり現地の素の暮らしを見たがっているという（マキャーネル 1976、2012:110-130）。これはブーアスティンが観光はマスメディアによって製造された「疑似イベント」であり、ゲストはイメージを追認するだけの存在とする見解（ブーアスティン

---

<sup>3</sup> 『観光と音楽』石森秀三：責任編集、1991、東京書籍

1974) に対する反論だった。

しかしこれらの議論は文化の担い手であるホスト国の文化が、ゲスト国やグローバル化の影響で変化することを憂慮した他者の視点を反映したものに過ぎない。研究者たちはホスト国の文化は国際観光という大きなうねりに飲み込まれるだけの貧弱な存在ではなく、外部からの刺激を受けて新たな文化を生み出す逞しい創造力を持つことを見過ごしていた。これに気づき 1990 年ごろから観光のプラス面が注目されるようになる。その典型がバリ島でありバリ文化は観光によって汚されるところか、新たに創造され精緻化され文化が再構築されているとの研究がある<sup>4</sup>。この流れのなかでゲッツは観光用のイベントを分析し真正性は本物が偽物かという二分法で判断できるものではなく、コミュニティが文化的意味を認めるか否かや成員の参加度合によって確保される、と真正性の基準に文化ではなく人を中心に据える新たな視点を提示した（ゲッツ 1995）。真正性における人の視点の重要性をゲッツがホストの側から論じたのに対し、ブルーナー（2007）はゲストの側から論じた。彼はインドネシアで自ら観光グループのガイドとなりジョクジャカルタとバリの舞踊劇を案内し、双方とも観光用だと説明した後、ゲストと真正性について議論した内容を記している。それによるとゲストの心に残ったのは、もてなしでありジョクジャカルタではホスピタリティに溢れた高級な経験ができたのに対しバリでは会場が陳腐で親近感が湧かなかったという。ブルーナーはこのようにゲストが観光用の舞台が真正であるか否かに注意を払わない状況を劇場でゲストは、「不信の自発的停止」に入ると記している（ブルーナー 2007:304）。

以上のような人を中心にした真正性の議論に対し、ピカールは文化の神聖さの基準から新たな問題を提起した。彼はもともとヒンドゥー寺院で上演され観光芸能としても人気の高いバリ舞踊を、神聖さを基に分類することの困難さについて

---

<sup>4</sup> 例えばマッキーン 1991、Picard 2006

指摘した。バリ州政府はバリ舞踊を神聖な舞踊、観光用の舞踊、その中間の舞踊に3分類し、1973年に神聖な舞踊を観光に用いることを禁じた。だがこれは奏功せず神聖な舞踊が観光用に創りかえられ、再び寺院に戻るといった現象を生み出した。これをピカルルは舞踊の「循環」が起きていると説明する（Picard 2006:203-246）。儀礼用の神聖な舞踊を真正とするなら、「循環」現象を前にしてバリでは真正性の議論は意味をもたない。

他方、民族音楽学者らは長く音楽や舞踊に真正性の概念を用いることに疑いを持っていた。民俗芸能を研究する橋本（1996）は、そもそも芸能に真正性を問うこと自体に意味がないとする。橋本は日本の花田植の担い手が観光と保存のほぎまで花田植を演じ続けながら解釈、再解釈しようとする過程こそ真正な文化現象であると記す。そして「民俗芸能を実体として存在する真正な文化現象として考えるよりも観光を介して生成した文化、つまり観光文化の1つとして考えたい（橋本 1996:178）」との考えを示した。塚田も音楽において真正性はそれほど問題ではないと記す。その理由を「表現にある程度の再編や脚色が加えられても、自集団が他集団とは異なる存在であることを示し、それが民族的アイデンティティのよりどころとなるならば、音楽はその民族にとって文化的なシンボルとしての意味を持つからだ（塚田 1999:14）」とする。

観光芸能と真正性については以上のような議論を辿っているが、ここで見落とされているのは芸術の継承を第一に考える視点ではないだろうか。芸術には多様な継承意義があるが、とりわけ先人から脈々と伝えられてきた社会の精神的教えを伝える媒体としての機能は重要である。特に舞踊や音楽といった上演芸術は、有形文化と異なりかたちが残らないため、そこに内包された精神的教えを担い手が実践を通して伝えていくことが芸術の継承の核心となる。音楽や舞踊は社会変化によって変わることが常であるが、外面が変化しても先人からの精神的教えを保っていれば確実に将来に継承されていくだろう。どういった目的で上演されるにせよ、そういった点で社会に根付いている文化こそ真正と言えるのではないか。

本稿で取り上げるジョクジャカルタ王宮舞踊は、精神的教えを継承する意義の強い芸術である。

ところで観光芸能とは石森によれば、ゲストのために特別に商品化された芸術であり、およそ次のような性質を持つという。観光芸術は民族芸術に重点をおいた「伝統型観光芸術」と、欧米など外来の芸術に重点をおいた「近代型観光芸術」に分類できる。「伝統型観光芸術」は、近代化の過程で消滅した民族文化を復興させた「復興型観光芸術」と、現在もホストの間で用いられている芸術に単純化や簡素化、強化などを施した「合理型観光芸術」に分けられる（石森 1991:23-24）。この分類に従うとジョクジャカルタ王宮舞踊は、「伝統型観光芸術」であり「合理型観光芸術」である。

## 2. ジョクジャカルタ王宮舞踊

ジョクジャカルタ王家はオランダ東インド会社の介入で分裂した新マタラム朝（1578 年成立）の一方の王家として 1755 年に現在の地に王都を構えた。ジョクジャカルタ王宮舞踊は、並立した他家に対し王朝の正統性を主張する芸術とみなされ、さらに王の力を増す神聖なものとも信じられたため歴代王は舞踊の発展に尽力した。舞踊の技術的難易度は高く優美さの中に力強さを持つ。そのため踊り手には神聖な舞踊を担うに足る強靱な精神力が必要とされた。こういった踊り手を養成するため、初代王スルタン 1 世は舞踊実践における精神的教えであるジョゲッド・マタラム Jaged Mataram を定めた。ジョゲッド・マタラムは 4 つの短い言葉、サウィジ（集中）、グレゲッド（気迫）、スongo（自己を信じること）、オラ・ミンコ（決してあきらめない）からなる。

この内容は現在も多くのジャワ人が信仰しジャワ神秘主義ともいわれるクバティナンに基づいている。クバティナンには多様な実践形態があるが、王宮舞踊は芸術におけるクバティナンの実践（スニ・クバティナン、スニは芸術の意）といわれる。クバティナンでは統一された社会にこそ安寧がもたらされると考え、い

ずれの実践形態も統一することを最終的な目標とする。王宮舞踊では統一とは「個」(踊り手自身)を消して神と統一すること<sup>5</sup>、舞台全体と統一すること、演じる役と統一すること、などと様々な次元で解釈される。踊り手は個を消して自分<sup>から</sup>を空にし、空いた部分を表現するもので満たした状態で踊って、はじめて優れた踊り手と評価される。舞踊劇であれば自分を登場人物の性質で満たし、その他の舞踊であればその舞踊が象徴する内容で満たすことが必要となる。これをジョゲッド・マタラムに則すと、個を消して全神経を舞台に集中させ(サウィジ)、抑制された気迫で(グレゲッド)、自己を信じて(スongo)、全体を視野に入れて最後まであきらめずに踊り(オラ・ミンコ)、総合的に統一された舞台を創り上げることとなる。ジョゲッド・マタラムの4つの言葉は互いに関連し合うが、なかでも集中することが重要とされる。スルタン8世(在位1921-1939)は、稽古中に一瞬でもよそ見をした踊り手を見つけると、集中力を欠いているとみなし必ず叱っていたと伝えられている(G.B.P.H.Suryobrongto 1980:115-117)。このようにジョクジャカルタ王宮舞踊における先人の精神的教えとは、舞踊活動において統一を目指すことにある。だがこれは大変難しいことで、植民地時代の踊り手は一生与えられた一つの役だけを学び続け、役と自分を統一させて踊ることを目指した。

1945年にインドネシアが独立したことによって王は政治権力を失ったが、その後も王家は存続し舞踊は王宮儀礼と文化政策を中心に継承されている。ジョゲッド・マタラム<sup>6</sup>は王宮舞踊の継承の核にあり、旧貴族を中心とした踊り手たちは王宮文化にアイデンティティを持ち続け、強い責任感を持って舞踊活動に取り組んでいた。1960～70年代に若手の踊り手として活躍したユワンが「踊り手は何をおいても舞踊を犠牲にしてはならず、いつでもブンドボ(舞台)の上で死ぬ

<sup>5</sup> この場合の神とは特定の宗教の神ではなく唯一神をさす。

<sup>6</sup> ジョゲッド・マタラムという言葉自体は1976年に出版された *Tari Klasik Gaya Yogyakarta* で初めて公開されたが、その内容はスルタン1世の時代から伝えられている。

覚悟ができていないといけなかったのです」と語るように<sup>7</sup>、踊ることは踊り手にとって何よりの悦びであり精神活動でもあったのである。

ジョクジャカルタ王宮舞踊が観光芸能として盛んに上演され始めたのは 1980 年代末からである。これは政府が 1991 年に定めたインドネシア観光年に向けて始めた一連の観光キャンペーンを受けたものだった。空港と市中心街を結ぶ幹線道路沿いの高級ホテルや、王宮とその周辺の旧貴族の邸やレストランが劇場となった。大半の劇場では植民地時代に発展した王宮舞踊劇をもとに、観光客が楽しめるように創作したラーマーヤナ舞踊劇を上演した<sup>8</sup>。だがジャワ人はラーマーヤナ物語よりも圧倒的にマハーバーラタ物語を好む。王宮舞踊を含めジャワ諸芸術の題材もマハーバーラタ物語を用いることのほうが多い。それにも関わらずラーマーヤナ物語を用いた理由は、1961 年以降ジャワの王宮舞踊と言えばラーマーヤナ物語という観光イメージが定着していたことにある。1961 年にスカルノ大統領は外国人観光客も想定した大規模な観光芸能を創作させ、それにラーマーヤナ物語を用いジョクジャカルタ東北部に位置するプランバナン寺院前で上演させた<sup>9</sup>。この時用いた舞踊は並立するスラカルタ王家のあるスラカルタ地方の舞踊が中心だったが、そのイメージはジョクジャカルタの観光芸能にも影響を与えたのである。

### 3. カネマン・ロイヤル・ディナーの事例

次に 2 に記した観光キャンペーンを受けて始まった観光芸能のなかから、カネマン・ロイヤル・ディナーを取り上げる。その理由はここがブルーナー（2007）が劇場でゲストは、「不信の自発的停止」に入るとした劇場であることにある。よってこの劇場では真正性を意識するのはゲストではなくホストとなる。

---

<sup>7</sup> Ywan へのインタビュー、2009 年 9 月 10 日

<sup>8</sup> 王宮でも観光客用にジャワ諸芸術の上演を行っているが、観光客用に手を加えることは認められていない。

<sup>9</sup> この時ラーマーヤナ物語を用いた理由は、プランバナン寺院にそのレリーフが刻まれていたことによる。また政治的要因から大半のジョクジャカルタの踊り手はこの上演に参加していない。

## カネマン・ロイヤル・ディナーの概要

カネマン・ロイヤル・ディナーは 1993 年に始まった。内容はディナーと王宮舞踊の上演で予約団体のみ受け付ける。特徴は「ロイヤル」の名の通り伝統的建築様式を用いたジャワ貴族の邸（通称カネマン、現在の王スルタン 10 世の姉の邸）を利用しゲストはあたかも王の賓客として、もてなしを受けることにある。場所は王宮から徒歩 15 分ほどの観光の好立地にある。舞踊上演は王宮直属の舞踊団体を母体として生まれた舞踊団体シスウォ・アモン・ブクソ（1952 年設立）が担う。そのため旧貴族の家系にある踊り手が多く技術レベルも高い。舞踊はゴレと呼ばれる 12 分ほどで踊れる舞踊を一つと、王宮舞踊劇をもとに観光用に創作したラーマーヤナ舞踊劇を上演する。一晚の上演は踊り手 9 人、演奏者 15 人と裏方 2～3 人で担う。ゴレ舞踊は現地で踊られるものをそのままを用いており、観光用に創作したのはラーマーヤナ舞踊劇のみである。

カネマン・ロイヤル・ディナーは次のように進行する。19 時ごろ観光バスから降りたゲストは、生のガムラン演奏と王宮の召使の衣装を付けた司会者と給仕に迎え入れられ、一瞬で王宮の雰囲気包まれる。シャンデリアの灯る舞台の前に通されたゲストは、司会者から邸の由来、ウェルカム・ドリンクに隠された王と植民者との関係などの説明を受ける。ゲストは王宮の文化と歴史に想像を膨らませ



（写真 1）

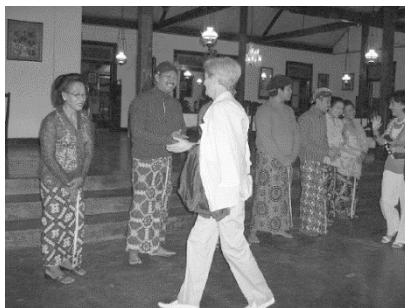
カネマン・ロイヤル・ディナーの食事風景（2009 年撮影）

たところでゴレ舞踊を鑑賞しディナーに移る（写真 1）。料理はすべて王が好んだものであることも説明される。その後 20 時 30 分頃から約 45 分のラーマーヤナ舞踊劇が上演される。この間、司会と給仕たちはジャワ式に微笑みを浮かべながら手厚くゲストをもてなす。ゲストは帰り際も司会と給仕に温かく見送られる



(写真2)。これがブルーナーがゲストはホスピタリティに満足したと記す内容である。

ホスピタリティはラーマーヤナ舞踊劇にも溢れ、ゲストの満足度を優先した内容となっている。その特徴は次の点にある。



(写真2)

カネマン・ロイヤル・ディナーで観光客が給仕たちに見送られる場面  
(2009年撮影)

(a) 粗筋の大胆な簡略化

すでによく知られた物語を用いゲストが容易に理解できる範囲の粗筋にした。

(b) 儀礼的要素の削除

一部を除き、踊り始めの前に行うスンバ（祈り）を削除した。踊り手が登場するたびにスンバをしては戦闘場面では激しさが伝わらないし、観客は視線をやる先が分からないからである。

(c) 地語り、歌謡、台詞の削除と縮小

王宮舞踊劇はジャワ語の長い地語りから始まるが、これを削除し上演開始と同時に踊り手を入場させることで、ゲストがすぐに踊り手に視線を向けられるようにした。歌謡と台詞も削除や縮小をした。

(d) 見どころの矢継ぎ早の展開

すべての舞踊を短縮し矢継ぎ早に上演した。王宮舞踊劇で男性の踊り手の見せ場となる戦闘場面でさえクライマックスでは10秒、18秒、18秒で3つの舞踊を次々展開させた<sup>10</sup>。

(e) 見ごたえを残す

<sup>10</sup> 2012年11月11日の上演時、筆者が撮影した映像による。

王宮舞踊劇で用いる巨大な鳥のジャタユ（羽を広げると2メートル）は衣装は高価であるうえ相当な体力が必要だが、見ごたえがあるため用いた（写真3）。

(f) 堅苦しきの軽減

ゲストに堅苦しい印象を与える空間移動の技法トゥリッシック（腰を落として爪先立ちで小刻みに移動する）に代えて、悪役ラウオノは普通に歩くように移動させた。

(g) 登場人物の追加

戦闘場面を華やけるため、本来ラーマーヤナ物語に登場しない巨人ブトを登場させた。他の登場人物と違い、青色の仮面を付けることで、色彩面での変化も持たせた。

(h) かわいらしきの演出

王宮舞踊劇では、人間が着ぐるみを着て4本足で演じる鹿を若く小柄な女性がキラキラ輝く金色の衣装を付けて飛び跳ねたり、おどけたり、かわいらしく踊るようにした。

(i) 拍手のタイミングをつくる

当初は王宮舞踊劇と同様に歌謡で上演を終えていたが、観光客が拍手を送るタイミングが分からず困惑したため、歌謡を削除し終演と同時に踊り手全員が再び舞台に登場し、司会者が拍手を求めるよう変更した。

(j) よく知られた場面の追加

時間短縮のため当初、削除していたよく知られた場面<sup>11</sup>をゲストの満足感を



（写真3）

王宮舞踊劇で用いる鳥（ただし写真は王宮舞踊劇フェスティバル2005のときのもの）

<sup>11</sup> ロモ王子、ラクスモノ、シント姫の3人が森をさまよう場面。

満たすために追加した。

以上がカネマン・ロイヤル・ディナーの概要である。

## 王宮舞踊劇との差異

ここで王宮儀礼で演じる王宮舞踊劇と上記の(a)から(j)の特徴について比較検討する。まず観光芸能では粗筋の簡略化(a)により物語は単純なハッピーエンドで終わるようになった。さきに王宮舞踊劇はマハーバーラタ物語を用いると記したがジャワ人はこのインド起源の物語を、枝葉の物語や独自の登場人物を加えることで壮大に発展させた。踊り手の技量の見せ所は複雑な人間関係から生まれる登場人物の心情を、いかに的確に表現できるか否かにある。ところが観光芸能ではラーマーヤナ物語を用いたうえ、粗筋を簡略化させたことで人間関係も単純となり踊り手は技量を存分に発揮できなくなった。次に(b)から(d)により踊り手は舞台上に集中しづらくなった。王宮儀礼では(b)のスンバ（折り）は、踊り手が舞台上で改めて精神統一する重要な時間でもあった。(c)の地語りは独特の口調で物語を説明し踊り手はこれを聞きながら一層、物語に集中し感情を高め台詞(c)に反映させることで登場人物との統一を目指した。さらに上演時間は植民地時代の記録によれば最も長い王宮儀礼では4日4晩だったのに対し<sup>12</sup>、カネマン・ロイヤル・ディナーは45分にまで短縮し、矢継ぎ早に物語を展開させることで(d)、踊り手はじっくり集中して演じることができなくなった。以上は石森（1991）の記す観光化による民族芸術の単純化と簡素化である。

(e)の巨大な鳥の使用は王宮舞踊劇をそのまま用いている<sup>13</sup>。(f)については悪役ラウォノを普通に歩かせ、その他の役の空間移動は王宮舞踊の技法を用いている。いずれもゲストの満足度を優先し、もとの上演に手を加えた結果である。実際、巨大な鳥は迫力があり登場するとゲストは一斉にカメラを向ける。

<sup>12</sup> これはスルタン8世時代の1925年のことである。G.B.P.H.Suryobrongto 1981:45-56

<sup>13</sup> ただし巨大な鳥はマハーバーラタ物語ではなくメナ物語を用いた王宮舞踊劇で用いる。

一方、(g) (h)は華やかさを演出する目的で観光用に新たに考案した要素である。王宮舞踊劇で動物を演じるときに重視されるのは、いかに本物の動物のように演じられるかにある。そのため植民地時代の動物役の踊り手は、王家の動物の飼育小屋の前で一日中演じ方を研究したと伝えられている。それに対し観光芸能の黄金の鹿(h)は、2本足で舞台を駆け回ること、かわいらしさを添える。鹿役に限っては踊り手に舞踊技術は必要なく、たいてい若くて小柄な女性が演じ、見映えを重視する。(i)と(j)は観光ガイドの注文を受けて変更している。特に拍手のタイミングを設けることは王宮儀礼の文脈と異なる。王宮儀礼では踊り手は王のために踊り観客のために踊るのではないからだ。

このほか踊り手の専門性に関しても大きな差異がある。既述のように植民地時代の踊り手は一生かけて一つの役だけを学んだ。ところがカネマン・ロイヤル・ディナーでは、配役はその日に都合のつく踊り手によって決める。そのため男性の踊り手は1人で9役、女性は3役を演じられるよう稽古している。さらにゴレ舞踊と老人役の踊り手は一人二役をこなす。ゴレ舞踊は観光客の到着後すぐに上演され、踊り手はディナーの間に着替えてラーマーヤナ舞踊劇で他の役を演じる。老人役の踊り手は出番が早いとため着替えて終盤に巨人ブトを演じる。

## 踊り手の意識

では踊り手らは観光芸能の上演にどういった意識をもっているだろうか。以下は文献と筆者のインタビューによる。

### (1) 気持ちを込める余裕がない

踊り手は「演じる役に気持ちを込める余裕がなく、しばしば踊った実感さえないまま上演を終えてしまう<sup>14)</sup>」という。これは主に(a)から(d)の簡素化と単純化による。(a)のスンバの削除は、スンバにいたる一連の所作の削除でもあった。王

<sup>14)</sup> Acun へのインタビュー（2009年12月19日）他、カネマン・ロイヤル・ディナーに参加する踊り手多数との会話より。

宮儀礼では踊り手はガムラン音楽を聴き、クブラ（スリット・ドラム）の合図で、ゆっくりと舞台に入る。次に舞台脇でシロ（胡坐）の姿勢で音楽が切り替わるまで静かに待ち、クブラに合わせてスンパをしてから踊り始める。踊り手の精神状態は、こういった舞台裏からの一連の所作を通して高まっていく。だが観光芸能ではこれを削除し、踊り手は普通に歩いて舞台に向かいそのまま踊り出すため、「心の準備が整わないまま踊り出さないといけない<sup>14</sup>」と言う。矢継ぎ早の展開は、踊り手に舞台の出退場を繰り返させ、短時間の舞踊を次々と踊らせる。そのため踊り手は、「役を演じ切ろう、味わおうと思っても、役に気持ちを込める余裕がない<sup>14</sup>」、と踊った実感のないまま舞台が終わることもあると言う。

## （2）言葉を使い分ける

踊り手は王宮儀礼と観光芸能を別のものと認識していることが言葉の使い分けから分かる。王宮舞踊劇では登場人物が向かい合う場面をジェジェランという。ところが観光芸能では同様の場面であっても、踊り手はジェジェランという言葉を用いない。例えばシント姫が王宮の庭に出てくる場面は、王宮舞踊劇であれば「ジェジェラン・シント・タマン」と呼ぶ。タマンは「庭」で、「シント姫が王宮にいる場面」ほどの意味である。しかし踊り手は、この場面を「シント・トゥム Sinta temu」と呼ぶ。トゥムはインドネシア語の「出会う」という自動詞“ブルトゥム bertemu”の接頭辞ブルを省き語幹だけを用いるくだけた表現である。ヌルの記述によれば、踊り手は「え、ジェジェラン？アディ・ルフン（偉大で崇高な）に言ってるの？ジェジェランは王宮で使うものよ」と言う（Noor 1999:101）。言葉の使い分けは鹿をあらわす言葉にも見られる。インドネシア語で鹿を意味する語にはカンチルとキジャンがある。前者はジャワのおとぎ話「カンチル物語」に登場する鹿、後者は品格や威厳のある美しい鹿、伝説に登場する鹿がイメージされ、日本製の高級車の名前にも用いられている。踊り手は観光芸能の鹿をカンチルと呼ぶのである（Noor 1999:107）。このように踊り手は観光芸

能で王宮と同じ言葉を用いたり、品のある言葉を使うのは相応しくないと考えている。

以上からカネマン・ロイヤル・ディナーの踊り手は、役を味わう余裕なく決められた通りせわしく踊っていること、および、そういった舞台に王宮儀礼での上演と同様の感情を持たず王宮儀礼を上位、観光芸能を下位に感じていることが分かる。

### ジョゲッド・マタラムとの関係

上記のような観光芸能の上演にジョゲッド・マタラムは継承されているだろうか。ジョゲッド・マタラムは踊ることを通して最終的にあらゆる次元での統一を目指す。それに対し観光芸能はゲストに満足感を与えることを目指す。観光芸能が踊り手に求めたのは、高度な舞踊技術に裏付けされた深い感情表現ではなく、よく知られた場面を次々とゲストに見せることだった。これは高い技術を持った踊り手には容易であり、意識の持ち方次第でゲストを満足させながら、一方で自らは踊ることに集中して統一を目指すことも可能である。ところが観光芸能は地語り、歌謡、スンバ等の削除と縮小により、踊り手から心を落ち着けて集中するための要素と時間を奪ったため、まだ技術が未熟であったり、初心者の踊り手が意識を高く持つことは難しい。実際に彼らは観光芸能の舞台でも気持ちを込めて踊りたがっているが、その余裕がないことを残念に感じている。さらに言葉の使い分けに見られるように観光芸能を下位に感じていることから、出演者全員が舞台の成功に向けて心をひとつにする状況は生まれにくい。そのため統一は踊り手個人のレベルでも、舞台全体のレベルでも達成されているとは言えない。

これは個を空にすることと逆に個を個、あるいは個以上のもので満たそうとする踊り手も生んだ。王宮舞踊劇には役の性質を表現するための伝統的な化粧法がある。だがこれに反して踊り手は、自分を美しく見せる化粧をする傾向がある。筆者がカネマン・ロイヤル・ディナーの楽屋で準備を見学していたとき、役の性

質に関係のないラメ入りのシールでできたアイシャドウを用いた踊り手がいた。彼女は舞踊教師に注意されたがシールを取らなかった。これはどの役でもない「きれいな私を見て」とアピールすることであり、個が浮いて舞台は統一から遠ざかる。以上のことからカネマン・ロイヤル・ディナーでは、ジョゲッド・マタラムが継承されているとは言い難い。

## おわりに

本稿では芸術の継承の側面から、観光芸能における真正性は誰が何を基準に判断することが相応しいのか検討してきた。音楽や舞踊は先人が長い間に創り上げてきた価値観など何らかの重要な意味を込めて継承される。ゲッツは真正性の基準にコミュニティの参加度合をあげ、コミュニティが文化的意義を認めるか否かが真正性の基準と記述した。ジョクジャカルタ王宮舞踊の場合、担い手社会にとって踊ることの重要な意義は、踊り手が舞踊を通してあらゆる次元で統一を目指すことにあり、これはジョゲッド・マタラムに集約されている。事例で取り上げた踊り手は純粹に踊ることが好きでカネマン・ロイヤル・ディナーに参加しているが、舞台は観光客の満足度を優先して創作されていた。踊り手は短時間で観光客の期待に沿うことが期待され、踊り手もそれに応えていた。踊り手の語りからは観光芸能ではいくつかの要素の削除や矢継ぎ早の展開などから気持ちを込める余裕がなく、ときに踊った実感がなく舞台を終えることが分かった。そのため彼らが舞台上で精神を集中させ統一を目指して踊ることは難しく、ジョゲッド・マタラムは意識されていなかった。そもそも彼らは同じ王宮舞踊でも観光芸能と王宮儀礼を別の文脈と捉えて参加していた。よって踊り手たちはカネマン・ロイヤル・ディナーに、王宮舞踊が継承されてきた文化的意義を認めていなかったといえる。以上のことからコミュニティの価値観などを伝えていくという音楽や舞踊の役割を考えると、観光芸能においても、そこに参加者が文化的意義を見出さなければ真正性は保たれていないと言うのが妥当である。

## 引用文献

ブーアスティン

- 1974 『幻影の時代—マスコミが製造する事実』 星野郁美・後藤和彦（訳）、  
東京創元社

ブルーナー

- 2007 『観光と文化 旅の民族誌』 安村克己（他訳）、学文社

G.B.P.H.Suryobrongto

- 1980 Ceramah dan Wawancara dengan G.B.P.H. Suryabrongta

*Beberapa Faktor Penyebab Kemunduran Wayang Wong Gaya Yogyakarta Satu  
Pengamatan Dari Segi Estetika Tari*, Soedarsono, Sub/Bagian Proyek ASTI  
Yogyakarta Departmen Pendidikan dan Kebudayaan, 1979/1980, pp.192-207

- 1981 Wayang Wong Gagrag Mataram, *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*. Fred  
Wibowo(ed.), Dewan Kesenian Propinsi DIY, pp.45-56

ゲッツ

- 1995 「イベント観光とオーセンティシティ（本物）のジレンマ」 ウィリアム  
F. シーアボルト編著、玉村和彦監訳、『観光の地球規模化—一次世代への  
課題』、晃洋書房、pp.192-213

橋本裕之

- 1996 「保存と観光のはざま—民俗芸能の現在」 『観光人類学』 山下晋司  
（編）、新曜社、pp.178-188

石森秀三

- 1991 「観光芸術の成立と展開」 『観光と音楽』 石森秀三（責任編集）、東京書  
籍、pp.17-36

マキャーネル

- 2012 『ザ・ツーリスト—高度近代社会の構造分析』 安村克己他（訳）、学文  
社



観光芸能における真正性を再考するージョクジャカルタ王宮舞踊の事例から

マッキー

1991「観光活動の理論的分析を目指してーバリ島にみる経済の二元構造と文化的包摂」三村浩史（監訳）『観光・リゾート開発の人類学ーホスト&ゲスト論でみる地域文化の対応』勁草書房、pp.165-191

Noor Dwi Artyandari

1999 *Sajian Ramayana Dance : Negosiasi Antara Seni Tradixi Dengan Industri Pariwisata*, Tesis S1, Jurusan Antropologi Fakultas Sastra Universitas Gadjah Mada

Pikard, Michel

2006 *Bali Pariwisata Budaya dan Budaya Pariwisata*  
Jakarta, Kepustakaan Populre Gramedia

塚田健一

1999「世界音楽と変容する伝統」『はじめての世界音楽』柘植元一・塚田健一（編）、音楽之友社、pp.5-17