

シミュラークルと沈黙の記憶
——バリ島の観光地ウブドの絵画をめぐって——

吉田 竹也

キーワード

バリ、ウブド、絵画、シミュラークル、沈黙の記憶

1. 序論 問題の所在

今日の物質文化の研究は、きわめて広範な問題意識を内包している。本稿は、その中で、人類学における解釈学的認識を基盤としつつ¹、社会学における記憶研究を参照しながら、バリ島の観光地ウブドの絵画を取り上げようとする。たとえば、ティリーらは、『物質文化論ハンドブック』の序論において、物質文化と集合的記憶、あるいは芸術と記憶論との接合可能性を、とりわけ個別社会の事例研究に即して展開していくことが、物質文化研究のひとつの有力な方向性になるとしている (Tilley et al 2006: 4)。本稿では、集合的記憶からはみ出してしまう記憶の問題にむしろ注意をはらいながら、そうした芸術と記憶に関する民族誌論的な議論のひとつの可能性を、バリの近現代のローカルな歴史的脈絡の中に絵画を位置づけ論じたマクレイの研究を再検討することを通して、探求しようとする。

ここで、あらかじめ本稿の基底にある認識について述べておきたい。モノは、人の関与を介してコト化する。解釈という営為はそのコト化のひとつである。特定の解釈とかなり安定的に結びついたモノから、主体によって異なる解釈を許容するモノまで、そのコト化のあり方はさまざまである。ただ、人間が象徴／記号を使用し不断に再創出する生き物であるという点、そして象徴／記号がソーシャルのいう恣意性を特徴とするものであるという点を踏まえれば、本来モノには多様かつほとんど無限の意味開示の可能性が潜在していることになる。これは、芸術という象徴／記号つまりは文化の体系においてとくに重要であろう。オーソライズされ社会的に固まった解釈と、前衛的で斬新な解釈との間の闘争を誘発するものこそ、芸術にほかならない、といいうるからである (cf. 石田 2003: 4-25; Luhmann 2004(1995))。

もともと、たとえばデュシャンの「泉」のように、作者のねらいが当初から社会に衝撃をもって受けとめられる場合もあれば、「日曜画家」アンリ・ルソーのように、作品の芸術性が死後になって社会に認められ評価が激変するという場合もある。作者の意図やメッセージが、つねに評者や鑑賞者の側にそのまま受けとめられるわけではない。だが、そうし

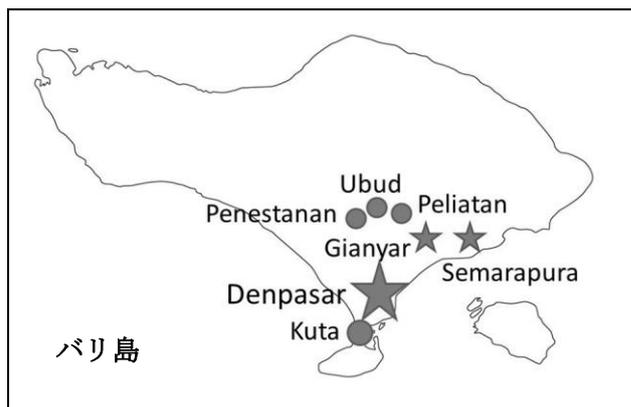
¹ 人類学における解釈学的認識と、その可能性や限界については、すでに拙稿 (吉田 1992, 2005a, n.d.) で述べているので、本稿でこれをあらためて論じる作業は省略する。

た作者の側の意味づけは、芸術の社会的な意味作用のひとつの基点であるにすぎない。むしろ、作者や評者をふくむさまざまな主体がたがいに異なるあらたな意味開示の可能性をぶつけ合うその相互作用のただ中にこそ、芸術の存在理由はあると考えられる。

本稿は、このような視点に立ちつつ、バリ絵画とその解釈をめぐる問題に焦点を当てる。ここで具体的に取り上げるのは、マクレイの「世界で最も安寧な場所の芸術と平和——バリのアポリティシズムの文化」(MacRae 2003) という論考である。マクレイは、このエッセイの中で、バリ島の観光地ウブドの絵画が、この地域の文化的傾向性であるアポリティシズムつまり政治的無関心を反映したものであると論じた。しかしながら、私は、その議論には再考すべき論点が潜んでいると考える。

以下では、次節でまず議論の舞台となるウブドについて概観する。そして第3節でマクレイの議論のポイントを要約し、第4節でその議論を批判的に再考し、別様の解釈可能性について考察する。こうした作業を通して、本稿は、現代のウブドの絵画に関する民族誌的事実をマクレイの議論を補足・修正するかたちで記述しなおすとともに、絵画というモノが表現しうるコトを集合的記憶論とは別の視角から理解する可能性を検討しようとする。

2. 芸術の観光地ウブド



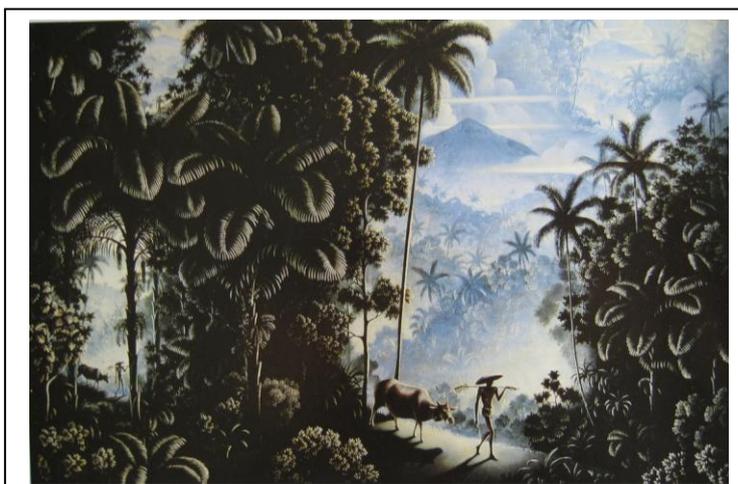
ウブド (Ubud) は、バリ島の内陸部にあり、南部にある国際空港や州都デンパサール (Denpasar) から車でおおよそ1時間の距離にある観光地である。行政上は、バリ州 (Propinsi Bali) のギャニヤール県 (Kabupaten Gianyar) のウブド郡 (Kecamatan Ubud) の中心をなす村である。このウブド行政村の中で、観光地化されているのはほぼ10集落の範囲である。本稿でいう「ウブド」はこの範囲を指す。ウブドの売り物は、海岸部に比べて涼しい内陸の気候、緑あふれる自然、そして芸術や文化 (絵画、彫刻、ガムラン音楽、バリ舞踊、周辺の遺跡など) である。島の中央部に位置するウブドは、東部や北部に向かう中継点の機能も果たしている。観光客のおおくは、昼は散策、ショッピング、周辺への日帰り旅行、森林や田園の中でのリラクゼーションを楽しみ、夜は舞踊や音楽を鑑賞する。近年はエコツーリズムなどの体験観光もさかんである (吉田 2011a, 2011b, n.d.)。

ウブドは、政府が積極的に開発のてこ入れをした地域ではなく、観光客の増加にともなう、いわば自生的に観光地としての諸条件を整えてきた地域である。この点は、たとえば南部にあるクタ (Kuta) とおなじである。ただし、リゾート観光地となっているクタとは異なり、ウブドには、バリ島外・国外の資本による大型の店舗や宿泊施設はまだ本格的に参入していない。そのひとつの背景は、中心部では土地が細切れ状になっており、そうした土地を住民が手放さず、賃貸契約を好むという点にある。したがって、ウブドには、大口の団体を滞在させ消費させる体制は整っていない。滞在する観光客の大半は個人旅行

者であり、海岸部のリゾートホテルに宿泊するバックツアー客は日帰りで行ってくるにすぎない。ただ、それらの観光客からの利益がある程度現地の経済システムの中へと還流していく状況にはある。なお、ウブドから数キロほど離れた周辺地域では、大型の高級リゾートホテルが建設されるなど、外部資本による開発がかなり進んでいる。

現在のウブドは、ギャニヤール県における観光の中心地であり、経済的のみならず宗教的・文化的な面でもおおいに存在感を示しているが、もともとはプリアタン (Peliatan) 村の西はずれに位置する川間のちいさな村落にすぎず、村の中心もいまより南にあった。しかし、プリアタン王宮の分家が 18 世紀後半にいまのウブドの中心地に王宮を構えて以降、このウブド王宮は、急速に勢力を拡大して周辺地域を支配下に組み込んでいった。ウブド王宮は、19 世紀末の時点では、オランダ政府からも当時の 9 王家に次ぐ存在として認められるまでになった (MacRae 1997; Schulte Nordholt 1996)。

20 世紀初頭に、バリ全島がオランダの植民地支配下に入ると、バリの王族・領主層は政治的な権力をいったん剥奪された。しかしながら、植民地支配の安定と効率的な運営をもくろんだオランダ政府は、バリの上位カスト層に税の免除など若干の特権を与えて優遇し、またその一部を官吏に登用するなどし、彼らを現地人支配者層として取り込んでいった。また、オランダ政府は、彼らが大々的な儀礼や祭礼を催行し宮廷文化を復活させることを黙認した。王族・領主層は、こうして芸術や儀礼を媒体としたかたちで政治的・象徴的な力を誇示し、競い合うようになった²。オランダという絶対的な権力が支配する中でこのようにした宗教と芸術を武器としたあらたな政争を、もっとも巧みに勝ち抜いたひとりが、当時のウブド領主であった。彼は、ヴァルター・シュピース (Walter Spies) ら、バリの芸術や文化に関心を寄せる欧米人と親交をもち、彼らのパトロンの存在としてふるまうとともに、ガムラン音楽や舞踊を活性化させ、王宮の威信のさらなる強化をはかった。また、彼の時代に、ウブド王宮は、宗教活動や宗教施設にたいする指導を通して、周辺地域に隠然たる



シュピース作「風景と子供たち」(1939年)
(Couteau 1999: 20)

宗教=政治的な力をおよぼすようにもなった。1931年のバリ植民地博覧会のオランダ館——バリ風建築の建物であった——では、バリ舞踊のライブショーが耳目を集めたが、その舞踊団がプリアタンから出たのは、1925年から国民参事会 (Volksraad) の議員をつとめ、バリ文化のエキスパートとして政府に認められた、彼の影響力によるところがおおきかった (Bloembergen

2006: 336-348; Schulte Nordholt 1996; 永渕 1998; MacRae 1997, 1999; 吉田 2005,

² ギアツのいう「劇場国家」的状況は、彼の論じた 19 世紀までの古典国家の時代よりも、むしろ 20 世紀の植民地時代において実質的に開花したと考える方が妥当である (Geertz 1980; Schulte Nordholt 1996: 5-7, 334-335; MacRae 1999: 143-144; 永渕 1996: 74)。

2011a, n.d.)。

アンリ・ルソーの絵画に多大な影響を受けていたシュピースは、オランダ人画家のボネ (Rudolf Bonnet) とともに、ウブド周辺に居住し、風景や日常生活を題材とした絵を描きつつ、バリ人に西洋絵画の技法 (キャンバスに描く油絵、遠近法、色づかいなど) を教えた。また、彼らは 1936 年にピタマハ (Pita Maha) という組織をバリ人画家とともに立ち上げ、観光客向けの土産物として量産される傾向のあった絵画の質の維持・向上をはかろうとした。ピタマハは、シュピースの自宅で週 1 回の品評会を開き、優秀な絵を画家から買い上げ、ホテルに売却したり東インド各地や欧米のギャラリーや展覧会に出展したりもした。バリ人画家たちは、この品評会でどのような絵が売れるのかを学ぶことができた。バリの伝統絵画は、永渕が指摘するように、欧米人が「バリの伝統」とみなしたものをバリ人画家が受け入れ表現するという屈折を経て作成されたものであった。同様のことは舞踊や音楽にも当てはまる。当時のバリ人舞踊家は新作の案出や独創的なアレンジの付加に余念がなかったが、そこには欧米人観光客にいかにもせるかという観点が多分に入ったものだったと考えられる。シュピースは、いまもさかんに演じられているケチャツやバロンダンスを、バリの舞踏家やガムラングループとともに観光客向けのパフォーマンスとして創作する作業にも手を貸した。絵画であれ、音楽や舞踊であれ、あるいは彫刻であれ、バリの「芸術」は、西洋人によって価値を見出され、それがバリ人によって具体化されていくという過程の累積を経たものであり、シュピースは植民地時代におけるその中心人物であった。また、シュピースは、欧米から来た人類学者をはじめとするバリ文化研究者・愛好家たちと一種のサロンを形成し、バリの伝統文化・宗教・芸能芸術について情報を交換し合い、バリ文化にたいする理解枠組みを共同で育てていった。戦前のウブドは観光地としては未開拓であったが、シュピースを中心としたこの芸術の活性化運動は、戦後にはじまるウブドの観光化の基盤を用意するものだった (Belo (ed.) 1970; 伊藤 2002: 34-43; 永渕 1998: 206-210; 坂野 2004; 吉田 2005)。

ところで、植民地時代における末端のバリ人の生活は、決して豊かなものではなかった。観光地の村人が絵画・彫刻・舞踊など、外国人観光客向けの伝統文化の売買に熱心に取り組んだのは、それが手近なビジネスであったからである。だが、当時バリを訪れた欧米人は、シュピースやその友人たる人類学者らもふくめ、こうしたバリ人の活動を、バリにつたわる伝統文化の真正の姿であると捉え、これを芸術文化の更新や生成の過程とは見なさなかった。彼らにとって、バリは一介の村人までが芸術家であるような、地上に残された最後の楽園であり、バリ人は高貴な未開人であった。そして、植民地体制の中かろうじて保持されているその伝統文化は、いままさに滅びの局面にあると捉えられていた。こうしたノスタルジアとロマンティシズムに満ちた欧米人のまなざしが、バリ観光とバリ文化調査の展開の基点にあったのであり、バリ人は、そうした欧米人のまなざしを受け入れて、外国人向けのビジネスとしての芸術に取り組んでいたのである (永渕 1998; Picard 1996; Robinson 1995: 52-69; Schulte Nordholt 1996: 285-291; Vickers 1989; 吉田 2005, 2011a)。

ウブド王宮の政治的・宗教的な中心性とその權威性は、第二次世界大戦からインドネシア独立前後にいたる混乱の中でも揺らぐことはなく、ウブドという村落の社会的紐帯は損なわれなかった (MacRae 1997: 44)。もっとも、戦後もウブドの人々の経済状態はかなら

ずしも恵まれたものではなかった。村の中にこれといった働き口もないので、人々は南部の観光地などに日雇いや行商に出ていた。しかし、ウブドを訪れる観光客も徐々に増える中、ウブド王宮の成員が中心となり、1981年にバリ文化を保存・発展させつつ観光振興をはかることを目的とした観光財団 (Yayasan Bina Wisata) が設立され、観光化の地盤が整えられた。その後、オーストラリア人とウブド王宮が共同で経営していたホテルが、オーストラリアやバリの旅行代理店と契約を結び、南部の海岸リゾートにはない田園風景とバリの芸術文化の魅力をアピールするようになった。これが功を奏し、ウブドに滞在する観光客が増えていき、これに対応してホテルや民宿、飲食店、土産物屋なども増え、ウブドは隣村のプリアタンとともに、一定数の観光客が滞在し消費する、芸能・芸術を売り物とした観光地としての地位を固めていった。このように、ウブド王宮は、戦後のウブドの観光化の過程においても中心としての位置を占めていたといえる (Lewis & Lewis 2009: 32; MacRae 1997: 25-62, 111, 414-415, 1999:132, 135-139)。

3. 政治的無関心という文化

次に、マクレイの議論の検討に入ることにする。マクレイの当該の論考は、①インドネシア通貨危機に端を発する20世紀末の流動化した社会情勢にあつて、ウブドの人々が驚くほど政治に無関心であることを記述した部分 (MacRae 2003: 30-36)、②このアポリティシズムの文化が、ウブドの絵画に表現されていることを指摘した部分 (ibid: 36-41)、③ウブドのアポリティシズムの文化が、現代インドネシアの政治・経済情勢ばかりでなく、ウブド王宮を中心としたこの地域のローカルな歴史をも背景として成り立っていることに論及した部分 (ibid: 41-48)、からなる。結論部分では、バリの芸術や芸術家が政治的なメッセージを伝えるようになった直近の変化に触れているが (ibid: 48-49)、それはウブド芸術に関わるものではない。また、③は前節の記述内容にある程度重なる。そこで、これらについては言及を省略し、以下では、必要に応じて若干の補足を加えながら、この①と②の部分のポイントを要約することにする。

*

1998年、その前年にはじまるアジア通貨危機がインドネシアにも波及し、ジャカルタをはじめ国内各地で暴動やデモが発生する中、32年間つづいたスハルト体制は終焉した。マクレイは、この経済的・政治的な動乱の直後に調査地ウブドを訪れた。ところが、ウブドの知人たちは、バリでは何事もなく安全そのものであると述べ、その平穏さをことさら強調した。マクレイはこれに驚きと違和感を覚えた。というのも、州都デンパサールでもデモがあったこと、バリを強力な地盤とする闘争民主党党首のメガワティが、おりしも熱狂的な支持者にかこまれ大々的な政治活動を島内で展開中であり、つい先日ウブドにも来ていたことを、知っていたからである。しかし、ウブドの知人たちは、おおきな儀礼の準備期間であるこの時期にウブドを訪れたのは本当に幸運であるとマクレイに述べ、そうした動乱の最中にあつても政治的な事柄にはまったく無関心な風を示し、儀礼の準備に忙しうであった (ibid: 30-31)。

マクレイは同様のことを翌年にも経験した。総選挙でメガワティ率いる闘争民主党が比較第1党となったが、その後の政治交渉によりワヒドが大統領の座を射止め、メガワティ

が副大統領となることが決まった直後、後者を支持する一部のバリ人が州都や県庁所在市などで道路を封鎖したり、政府の建物を破壊したりする抗議活動に出た。しかし、このときも、ウブドの人々はそうした政治問題に無関心であり、またウブドやウブドが含まれるギャニヤール県はそうした社会的混乱と無縁であった。ウブドの人々の意見は、この選出の結果には満足している、だが政治には関心がない、関心があるのは宗教儀礼であり、観光とそれによる経済成長が乱されないことだ、観光客が来て食べていければ、誰が大統領でもおなじだ、という見解に集約されうるものであった。端的に言って、彼らの中では、宗教活動と経済的繁栄は直接的に結びついているが³、そこに政治が占める余地がないのである。彼らの思考の論理は、政治的混乱が生活にもたらす影響をよく理解している、だからその影響を最小限にとどめるために儀礼を行っている、というものだった。そしてそこには、ウブドやギャニヤールは儀礼の催行によって平穏な状態にあるが、別の地域の政治化した少数派の行動によって不利益を被っている、という認識もうかがわれた。このころは、30%をこえるインフレと通貨ルピアの下落、バリそしてウブドを訪れる外国人観光客の一時的な減少などが重なっていた (ibid: 31-32)。

マクレイは、このウブドの人々の政治的無関心を、東南アジアに広く見られる衝突や対立を避けようとする婉曲的な対人関係のあり方や、政治権力や社会的不平等は自然な秩序の一環であってその批判は適切でないというジャワ的な世界観など (cf. Anderson 1990)、バリ周辺地域にみられる一般的な文化的傾向性を背景としたものであることを認めながらも、むしろそれを歴史的な脈絡の上にあるものとして理解しようとする (MacRae 2003: 32-33)。とくに重要なのは、スハルト体制下での政治的活動・言説にたいする抑圧の構造である。スカルノからスハルトへの権力移譲の分岐点に位置する、1965～1966年の共産党派とみなされた人々にたいする集団殺戮事件——インドネシアでは G30SPKI と呼ばれる——は、全国で数十万人ないし百万人をこえる死者を出し、バリだけでも数万人規模の死者を出した。ウブドにおいては、王宮とともに大半の人々が国民党派であって、村の外部者による殺害や連行がほとんどなかったこともあり、犠牲者はごく少数にとどまったが、バリはジャワとならんでおおくの犠牲者を出した地域であった。たとえばロビンソンは、当時のバリ島の人口の約 5%に当たる 8 万人が殺害されたと推計している。この事件を収めたスハルトは、一躍軍部の中で台頭し、共産党と共産主義を非合法化し、実権を握った。しかし、第 2 代大統領となった彼の「新秩序」体制においては、言論の自由や政治活動は制限され、秘密警察が民衆の中に監視の目を光らせ、表立った体制批判は封じ込められることになった。こうした社会の雰囲気と事件の記憶が、儀礼の適切な催行が生活の安寧を支えているという観念と相まって、政治的な話題を避けようとするウブドの人々の態度をもたらしている、と考えられるのである (Lewis & Lewis 2009: 12-16, 26-31; MacRae 1997: 23, 2003: 32-33, 43-45; Putra 2003; Robinson 1995: 273; 白石 1996)。

³ マクレイは言及していないが、宗教活動は、不可視の世界の超越的存在に供物をささげ祈ることによってこの世に生きる人間の安寧を願うという点ばかりではなく、現実世界において直接的に観光を刺激するという点でも、経済と結びついている。ウブドは、芸能・芸術を売り物とする観光地であり、神への奉納舞踊・奉納劇を見たい、あるいは宗教活動そのものを間近で観察したいという観光客を一定数抱えている。この点で、ウブドにおいては、宗教は芸術と結びつき、観光を側面から支える潜在的な観光資源となっている。

*

ところで、バリは植民地時代から「楽園」のイメージで捉えられる観光地であり (cf. 吉田 2011a, n.d.)、およそ政治的・現実的なものはこのイメージと相容れない。ウブドにおいて、こうした点が如実に表れているのが芸術、中でも絵画である。ウブドあるいはバリの絵画は、その大半が、田園、夕日、美女、幸福な家族といったものを主題としている。そのことは、たとえばウブド周辺にある 3 つの主要な美術館 (Museum Puri Lukisan, Museum Neka, Agung Rai Museum of Art) の所蔵作品からも確認することができる。絵画の中に描かれているのは、現実の政治・経済・社会から遊離した主題であって、たとえば経済は伝統的な農業や市場といったロマン主義的なイメージの風景に、政治的闘争はヒンドゥーの叙事詩に登場する神話的存在の戦いに、貧困や社会的不平等は儀礼的な紐帯や共同労働といった題材に、それぞれとって代わられている。同時代の社会問題や社会変化は、わずかな例外をのぞき、まったく描かれていない、とマクレイはいう。

こうした点が端的に表れているのが、ウブド南西隣村のペネスタナン (Penestanan) で生まれた絵画の潮流である。ヤングアーティストスタイルといわれるその絵画の潮流は、1960年代はじめにこの村に滞在していたオランダ人画家アリー・シュミット (Arie Smit) が、当時十代であった村の若者たちに画材を与え、つかい方を指導したことから生まれたものであり、風景画を中心とし、全体的に平面的で、現実にはない明るい色づかいをしたり、顔を描き込まなかったりする、といった特徴をもつ。マクレイが注目するのは、まるで子供が描くようなカラフルな色合いと無垢なタッチの筆づかいを基調としたこの絵画ス



ヤングアーティストスタイルの絵画 (部分)
I Wayan Pugur 作「村にて」(1970年代、ネカ美術館所蔵) (Kam 1993: 180)

スタイルが、1965年の大量虐殺の直後に流行したものであるにもかかわらず、そうした悲劇をまったく反映するところがない、という点である。マクレイは、バリ絵画を概観した著作の記述やそこに記載された絵画からも、バリ絵画が同時代の経済的・政治的ナリアリティへの言及や示唆をほとんど欠いているという点を確認できる、とする (MacRae 2003: 37-39; Djelantik 1986: 42-45; Kam 1993: 57; cf. Couteau 1999: 35-36, 38)。

そして、この点は、ウブドの芸術家たちが認めるところでもある。ウブドの芸術家たちは、マクレイに次のような 2 つの説明をした。すなわち、①芸術の本分は、日常生活の中に分け入ることではなく、日常の諸問題から離れたところにある美と調和の世界を創造することにある、また、②絵画のみならずバリのすべての伝統芸術はこの世 (*sekala*; 可視の世界) のあらゆる問題に取り組んだものだが、それはあの世 (*niskala*; 不可視の世界) に関する表象や解釈を通して隠喩的なかたちで行うものなのだ、というのである。さらに、

芸術家は政治的な問題の種になるような題材を描くことを恐れている、ということを示唆する芸術家もいた。バリの芸術に、政治的な話題や社会批評を織り込んだものがまったくないわけではない。トペン (*topeng*; 仮面舞踊) とワヤン (*wayang*; 影絵劇) は、その代表である (cf. Hobart 1987)。しかし、これら 2 つの演劇芸術や、一部の近代文学をのぞけば、とりわけ絵画芸術においては、そうした批判的メッセージが込められ表現されることはほとんどない。こうしてマクレイは、バリの芸術にはアポリティシズムという支配的な文化パターンないしエートスがあり、それがウブドでは積極的な価値づけを与えられてきている、と結論づける (MacRae 2003: 39-41; cf. Bateson & Mead 1942: xi, Putra 2003)。

*

マクレイは、芸術と宗教が結びつくとともに政治がその対極をなすという今日のウブドにおける思考枠組みは、前節でみたような植民地時代の状況にその起源をたどるものであるとする。芸術と宗教は、普通の人々が取り組むのに適したものとして権力者により設定され、その一方で、政治は王宮そしてオランダによって引き受けられた。そして、経済は政治から分離され、かわりに芸術／宗教に結びつけられるものとなったのだ、というのである (MacRae 2003: 42)。

今日のウブドの人々は、王宮の政治的・経済的・宗教的な権力行使に肯定的であり、マクレイにとって王宮の支配や搾取、位階的上下関係と受け取れるものが、彼らにとっては互恵的な相互依存関係として捉えられている。そして、こうしたローカルな権力関係の中で、芸術はさまざまな利害の不一致を曖昧模糊とさせる領域として立ちあらわれるにいたる。芸術は、社会的・経済的・政治的な意味内容を消去しつつ、美・伝統・秩序に合致するイメージにもとづくことで、アポリティシズムの文化をあらわす完璧な記号として作用するようになるのだ、とマクレイは述べる (ibid: 47-48)。

4. アポリティシズム論の再検討

前節では、マクレイの議論の主要部分を要約した。ここでは、その再検討に入ることにする。あらかじめいっておくと、私は、その②の部分のをのぞき、マクレイの理解にたいしておおむね同意する。つまり、ウブドの人々が、経済・観光・宗教には多大な関心を寄せるのにたいして、総じて政治な話題には無関心な傾向があること⁴、その背景として、スハルト時代の言論や思想にたいする抑圧、1960年代の虐殺事件の記憶といった、バリ島外にも広く当てはまる要因ばかりではなく、ウブドという地域にかなり固有な要因も作用していると考えられること、それは、具体的には、ウブド王宮の政治・経済・宗教にわたる多層的・重層的な支配の構造、その王宮支配の正当性にたいする疑念の不在、この支配にも絡む観光地としてのウブドにおける芸術および宗教と経済との強固な結びつきといった

⁴ ウブドの人々は、宗教の領域における政治的問題にたいしても無関心な態度を示す傾向がある。インドネシアのヒンドゥーを統括する団体であるパリサド (Parisada Hindu Dharma Indonesia; PHDI) は、20世紀末にバリ中心主義的な保守派と汎インドネシア主義的な改革派とに事実上分裂した (永淵 2005; Schulte Nordholt 2007)。ところが、ウブドやその周辺地域においては、ここが保守派の牙城であることもあってか、このことが深刻な問題として語られる雰囲気がないのである。

諸点であること、である。マクレイの論考は、こうしたウブドの社会・文化がもつ一面に着目し、これを主題化した点で、民族誌的研究として注目に値すると考える。

しかしながら、その一方で、私は、マクレイの議論はこの②の部分に関していくつかの問題点や疑問点を抱えている、とも考える。たとえば、マクレイは、ウブドの人々の政治的無関心という文化的特徴を、ベイトソンとミードに言及しつつ「エートス」という概念でもって捉えている。だが、一部の人々の態度や語りから集合的な心性としてのエートスを抽出し、それを当該文化の一般的特徴として本質化する、古典的な文化とパーソナリティ論の誤った理論的前提にたいして、彼がいかなる理論的・方法的スタンスにあるのかは、何も明示されていない。別言すれば、マクレイの議論には本質主義とオリエンタリズムの結託が潜んでいる可能性がある。ただ、ここではそうした理論的前提に関わる疑問は措いておく。以下では、ウブドの絵画をめぐる具体的な民族誌的論点にさしあたり焦点を絞って、マクレイの議論を再検討することにする。

なお、その場合、私自身が過去20年ほどの間にウブドの美術館、ギャラリー、店舗で経年観察した絵画は、やはりその大半が花鳥風月、神話や叙事詩、伝統的な日常生活、儀礼や舞踊を主題とした具象画や、細密画風のもの、そして抽象絵画であって、政治的メッセージが明確に込められたものや、同時代の社会変化が描かれたものは、皆無というわけではないが、きわめてすくないという点は、ここで指摘しておく。つまり、マクレイの観察内容は私の観察内容と基本的に合致するのである⁵。では、マクレイの議論のどこが問題なのか。端的にいえば、それは解釈や視点の次元にあるのである。

具体的にいえば、問題は、マクレイがいかなる意味での「芸術」としてウブド絵画を捉えているのか、という点にまずもって存する。彼の議論では、さしあたり西欧的な概念としての「芸術」がバリやウブドの絵画を記述・分析する上で用いられている、と判断する。だが、その場合、西欧における芸術（そして宗教、政治など）の意味と、バリ社会における芸術（そして宗教、政治など）の意味とが異なってくるかもしれないという、人類学的思考においてはごく当然といえる論理的可能性を、検討しないままでよいのだろうか（吉田 1992, 2005; cf. Howe 2001: 4; 柄谷 1988; Schulte Nordholt 1996: 241-242）。

私は、バリ文化の中における芸術と西欧におけるそれとは本来異なるはずだ、といったいのではない。むしろ、第2節において言及したように、植民地時代のバリ芸術は、西欧人がバリに寄せたロマンティシズムやノスタルジアに満ちたまなざしをバリ人が受け入れ表現した結果の産物であると考えられる。ただ、そこにあった屈折を看過すべきでない。西欧的な芸術概念に即してバリ絵画を芸術と捉えるマクレイの視点は、マクレイ自身も知っているはずの以下の民族誌的事実と相容れないのである。すなわち、今日のバリ絵画の起源は、植民地時代にウブドを拠点にしたシュピースやボネらの西欧人芸術家とバリ人と

⁵ ただし、同時代の政治・社会や戦争などを描いたバリ絵画は一定程度あり、マクレイがいうほど例外的とはいえないと、私は考える。たとえば、昆虫がたがいに戦い共食いする様子を描いたイ・クトゥット・スパルノ (I Ketut Suparna) 作「イナゴとアカ蟻の戦い」(1956年、プリルキサン美術館所蔵) は、象徴的な表現ながら、その種の作品のひとつに挙げられるものであろう。また、イ・ワヤン・ブンディ (I Wayan Bendi) は、同時代の社会現象やオランダとの戦争を積極的に描いてきたバリ人画家である。もっとも、マクレイは、彼の作品の同時代性と社会・政治的意図をあまり評価していない (MacRae 2003: 38-39, 50)。

の邂逅にさかのぼる。彼らの指導の下に、バリ人たちはキャンバスに絵を描くようになったのである。その場合、一部の優秀だと評価されたものは芸術作品としてあつかわれたが、総じて絵画は外国人観光客の買う土産物として制作されていた。つまり、もともとバリ絵画は、ひとつひとつが質的な固有性をもって描かれた芸術作品というよりも、金儲けの手段としてやや量産される傾向のある手工芸品に近いものだったのである (cf. 永淵 1998)。そうした傾向はいまも基本的に変わっていないといつてよい。とすれば、バリ絵画をただちに西欧的な意味での芸術として捉えるべきではないことになる。これが第1点である。

インドネシア語には、そうした手仕事で創作される銀細工、木彫刻、絵画、布織物などの工芸品を総称するクラジナン (*kerajinan*) という概念がある。これは、作者と結びついた「芸術」(*seni, kesenian*) と無名のかたちで量産される工芸品とを区別せず、それら包摂したところにある概念であるといえる。ウブドあるいはバリの絵画は、現地の文脈に照らしていえば、芸術ではないものをもふくんだこのクラジナンであると捉えることができる。たしかに、マクレイが見て回ったような美術館では、絵画は芸術作品としてあつかわれ展示されている。しかしながら、それは、事後的に与えられた、多分に西欧的な芸術の——かつオリエンタリスティックな——まなざしにもとづく評価によるものといつてよい。美術館という制度自体が西欧芸術のまなざしを基盤にしたものだとなれば、われわれはむしろ、そうしたまなざしが多少なりとも緩和されたところにあるバリ絵画のあり方にこそ注目すべきである。それは、たとえば、ウブドの街中の土産物屋や、ウブドの郊外や他村に展開する工房での観察によって可能となる。しかし、マクレイは、美術館や本の中の作品に言及しつつ議論を進めており、そうした工房で製作され店舗で売られる大量の絵画にはまったく言及していない。



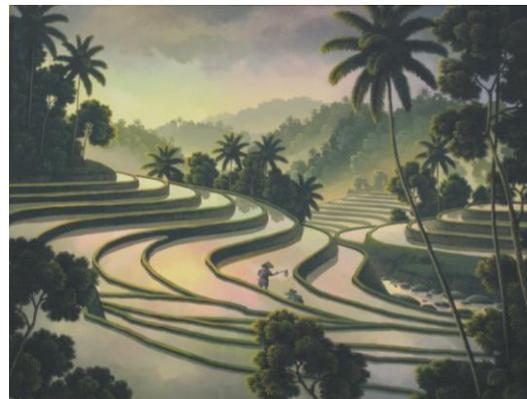
ウブドの店舗兼工房において絵を描く画家たち

左の画家は、完成していた売り物の絵の上に、あらたに絵を描き直している。右の画家は、手元にある写真を拡大模写するかたちで、花の絵を描いている。

たしかに、ウブド絵画の中にも芸術作品に相当するものはあり、それに焦点を当てることはひとつの議論の選択として有効なものであろう。しかし、マクレイの調査の時点においても、植民地時代においても、土産物として売られている絵画の方が数は圧倒的に多いという事実は残る。したがって、私は、むしろこちらを念頭においてウブドの絵画の総体を捉えるべきであろうと考える。その場合、バリの絵画が——絵画にかぎらず、彫刻や舞踊もだが——既存のパターンの反復や複製の延長線上に展開しているという点に、あら

ためて気づく。実際、ウブドには、花鳥風月や舞踊・儀礼を主題としたものであれ、抽象画であれ、ほんのすこし色合い、おおきさ、要素を変えたりずらしたりした、おなじモチーフやパターンの絵画があふれている。それは、芸術作品とというものについても当てはまる。とりわけ神話に題材をとった古典的なスタイルの絵画芸術については、そうした傾向が強い。端的にいえば、オリジナルな芸術作品とそのコピーがあるのではなく、ウブド絵画の総体は、ボードリヤールのいうシミュラクルから成り立っているといえるのである (Baudrillard 1984, 1995)。これが第2点である。

ウブド絵画は、たとえ美しい風景や人物を細かい筆づかいで描いたものであっても、あらたな意味開示の可能性を切り拓く独創性に富んだ芸術作品というよりも、むしろそうしたものとしての芸術をあざ笑うかのような、いわば下世話な模造品の総体として、理解されるべきものなのである。もちろん、デュシャンの「泉」のように、その種のものもまた、芸術作品たりうる。また、そうした反芸術としての芸術をさらに転倒させ、芸術とそうでないものとの差異を流動化させようとする、ポップアートのものもある。ただ、いずれにせよ、マクレイの議論は、現実において支配的なウブド絵画のシミュラクルとしてのあり方を適切に捉えたものではない。そして、ウブド絵画の大半がかならずしも西欧的な意味での芸術と呼ばれる必要のないものである以上、これがあるままの政治・社会・経済的な諸問題をあつかっておらず、そこから遊離しているとしても、そのことは特段の議論関心を惹起するものではないということにもなる。このように、ウブド芸術にアポリティシズムをみるマクレイの問題設定は、そもそも焦点のずれたものだった可能性すらある。これが第3点である。



おなじパターンの抽象画が並ぶ土産物屋 土産物として売られるシュピース風の絵画

付言すれば、21世紀に入って以降、芸術作品にせよ量産される土産物にせよ、それらのバリ絵画の描き手がかならずしもバリ人に限定されない状況になってきているという点もある。とくに土産物としての絵画については、そのおおくがバリ在住もしくはジャワ島在住のジャワ人ら非バリ系インドネシア人によるものとなっているのが現状である。これは、ウブドで売られている絵画についても当てはまる。したがって、ウブド絵画という題材を通して、ウブドの人々の文化や思考枠組みにアプローチしようとする議論自体が、今日においては成り立たなくなっているといえる。マクレイがウブド絵画のアポリティシズムに注目した20世紀末の時点において、そうした傾向がどの程度あったといえるかは判断の難しいところであるが、1990年代前半においても、ジャワなどバリ外出身のインドネシ

ア人アーティストの卵がウブド周辺に在住し、絵を描くという状況は一定程度観察された。

最後に、第4点として、マクレイのアポリティシズム論とはまったく逆の解釈が成立する可能性もあるということ、指摘しておきたい。つまり、私は、ウブド絵画のすくなくとも一部が政治的なメッセージを宿している可能性があると考え。その場合、参考になるのが社会学や歴史学の記憶研究である。

アルバックスやアンダーソンの議論は、集合表象ないし想像された共同体としての国民国家の次元における社会的な記憶のあり方を主題とするものであったが、それは同時に、集合的な記憶と個人的な記憶との間にある差異あるいはむしろ断絶についての社会的・歴史学的研究を切り拓くものともなった。集合的記憶やナショナルな想像力は、制度化され公的な記憶として君臨する場合、人々にたいして何を記憶し何を忘却すべきかを指示し、それは場合によっては個人の記憶を疎外するものとなる。たとえば、富山は、これを「ナショナルな語り」と「証言の領域」との断絶として定式化する。また、直野は、前者を「文化的記憶」、後者を「経験記憶」と呼び、広島で原爆に遭遇し生き残った人々の経験記憶が、いかにそうした公定の文化的記憶に回収されえないものであるのか、またこの文化的記憶がいかに人々にさらなる苦悩をもたらすものであるのかについて論じる。生き残った人々は、自らの体験を語るときにしばしば沈黙する。あるいは、一部の体験については表現しようが、どうしても語ったり描写したりできないものがある。彼らは忘れたくても忘れることができない経験記憶とともにありつづけ、忘却することを許されない。そして、それと引き換えに、制度化された記憶を保持するわれわれは、忘却する権利を手に入れている、と直野はいう (Anderson 1987(1983), 1995(1990), 2005(1988); Halbwachs 1989; 直野 2004, 2008, 2010: 511; 桜井 2010; 富山 2006: 145-151; 米山 2005)。

直野がいう「経験記憶」と「文化的記憶」は、バーバのいう「遂行的時間」と「均質で空虚な時間」に、また、ランガーのいう「再現される過去」(re-presented past)と「表象される過去」(represented past)に、それぞれ対応する。ランガーによれば、ホロコーストの記憶は、その生き残りの人々にとってはつねに「再現される過去」である。それは、公共的な空間や標準的な近代のクロノロジー的時間に位置づけられ、選択された事項の配列が固定化されてマスターナラティブやモデルストーリーと化した、「表象される過去」とは相容れない。たとえば、リオタールは、ホロコーストを言葉で表現しそれを記憶に刻みつけることが、むしろそれを忘却するひとつの方法であると指摘する。ランガーの議論は、こうしたリオタールの見解を受けたものでもある。「経験記憶」や「再現される過去」は、ストーリー化されえないがゆえに、忘れることができないのである。オーラルヒストリー研究者は、それゆえ、インフォーマントの経験記憶を文化的記憶の枠組みの中に押し込めて整理することがないよう、注意深くあらねばならない。パッセリーニは、ファシズムを体験した人々がある期間についての語りを欠落させたり、冗談ではぐらかしたり、まとまりのつかない言説をつづけたりする傾向があることを主題化している。ファシズム下でのトラウマが、彼らによる無自覚の自己検閲をもたらしているのである。桜井は、オーラルヒストリー研究においては、前後の脈絡のつながらぬ「混沌の語り」や「失われた語り」などの「反ストーリー」にこそ、耳を傾けることがもとめられている、と述べる (Bhabha 2005(1994); Langer 1995; Lyotard 1992; Passerini 1988; 桜井 2010)。

さて、こうした議論を参照すれば、ウブド絵画がまったくといってよいほど政治的な事

柄を主題から除去しているということについては、マクレイが指摘するのはまったく逆の解釈もまた可能であると、考えることはできないだろうか。端的に言えば、ウブド絵画は、あるいは広くバリ絵画は、語りえないことにたいして沈黙しているのかもしれないのである。バリにおける絵画の大半は、そもそも個人の固有の思いが込められた（西欧的な）芸術ではなく、シミュラクルの蓄積である。そして、たとえ個人の思いを表現しようとしたものがあるとしても、その思いがストレートに描かれなかったり、あるいは表現することができないままに描かれていたりという可能性はある。マクレイの問いにたいしてウブドの芸術家が述べた2つの説明（第3節参照）は、ウブド絵画の一般的な特徴をむしろ精確に評価したものだったのかもしれない。つまり、政治的・社会的な現実を衝撃をもって受けとめたからこそ、それを直接描くことを避けた、あるいは隠喩的・象徴的に描こうとした者もいたのではないか。もちろん、マクレイがいうように、単に政治的なことに触れるのを怖れて描かないというケースも中にはあっただろう。ただ、すべての沈黙や無言がすなわち無関心を意味すると断定すべきではない。沈黙は、ある種の語りでありうる。むしろ、沈黙というかたちでしか表現できないメッセージもあり、おおくの言葉や描写を尽くす以上に、沈黙が雄弁に語る状況もまたありうる。私は、政治的なメッセージがほとんど一切描かれぬというその頻度と強度の程度において、ウブドそしてバリの絵画があえて沈黙を選択した可能性を排除できないと考える。たとえば、マクレイは、ペネスタナンのあらたな絵画スタイルが1965年の大量虐殺の直後に流行したにもかかわらず、そうした悲劇をまったく反映していないとしているが、大量虐殺の直後だからこそ、そうした悲劇をまったく反映しない絵画が流行したのだと、考えるべきではないだろうか。そうだとすれば、その絵画はむしろ政治的なメッセージを潜在的には宿していることになる。

もちろん、これはひとつの解釈の可能性にすぎない。ここまでの議論は、フィールド調査によるその裏付けや検証の前段階にとどまる議論ではある。ただ、私の知るウブドの人々が1965～66年の出来事になお沈黙を守り語ろうとしないということ、私なりに重く受けとめたいとも考える。たとえ殺された村人が少数であったとしても、ウブドの人々が村外にいるおおくの血族や姻族そして知人におこった事態に無関心だったとは考えられない。また、共産主義者とみなされた犠牲者の家族や子孫が社会の中で差別され、抑圧された状況の中で生きてきたという点もある（Putra 2003: 69）。そして、実はマクレイも、ウブドの人々がこの虐殺事件の時期について語ろうとしないことに触れている。彼は、あるバリ人（ウブドの人か否かは記されていない）が、スハルト体制終焉後の社会的混乱の雰囲気、1960年代半ばの虐殺の記憶を呼び起こすものであると述べた、という点を記している（MacRae 2003: 30, 44-45）。つまり、マクレイは、今日のウブドあるいはバリの人々に残る、当時の悲劇をめぐる経験記憶に接していたのである⁶。しかし、彼は、その経験記憶が

⁶ ルイス夫妻は、その民族誌の中で、死者の霊と会話を交わす、60代のバドゥン県在住の盲目のバリ人女性について記述している。彼女は、新婚だった1966年5月に自宅の庭で、共産党員だった夫と自身の弟を、12名の国民党派の村人たちにより殺害された。彼女が夫の命乞いをする中で、夫は喉をかき切られ、その血が流れつづける中で、彼女をふくむ家の女性たち全員は服をはぎ取られた。共産党員の女性は陰部にPKI（インドネシア共産党の略称）の文字を刺青していると信じられていたからである。実は、この家に押し入った村人のリーダー格は、以前この女性を妻にしようとした男だった。すでに2人の妻をもち、カストの出自がかならずしもはっきりしなかったため、彼女はこの男との結婚を断ってい

いわばゼロ記号としてバリ絵画に表現されている可能性を考えようとはせず、集合的な心性つまりは「エートス」の把握を志向した。私には、そうしたマクレイの議論こそ、語りえない記憶をもって生きているであろう人々にたいするある種の無関心を、宿しているようにも思える。

以上、第4点として、ウブド絵画の政治的無関心をいわば実存的な沈黙として捉えなおす解釈可能性について論じた。植民地時代以降のウブド王宮の支配という事実はたしかに注目すべき点であるが、マクレイの議論においては、1960年代半ばにあった全島の悲劇にたいする経験記憶がバリ絵画に反映されているという可能性が過小評価されている。ウブド絵画は、表現しえないものは表現しえないということを沈黙でもって表現している一部の作品と、紋切り型のパターンを流用しながら複製されるいわばポップな反芸術との、境の見えない累積ではないかと、私は考える。

5. 結論 意図せざる政治性

最後に、マクレイの研究の事後の出来事について触れつつ、議論をまとめることにする。

2006年のバリは、インドネシア共和国の国会で審議されるアンチポルノ法案をめぐるおおいに揺れていた。この法案は、イスラーム系政党が保守的ムスリム層へのアピールをねらって提起したもので、もともとインドネシアでは強く禁止されていたポルノの規制をさらに厳格化あるいは拡充し、性的な欲望を刺激するおそれのあるもの一切をポルノグラフィとみなして禁止する、というものだった。



バリ社会はこの動きに強く反発した。イスラーム勢力によるバリのヒンドゥーの宗教・文化・芸術にたいするあからさまな攻撃とみなしたのである。たとえば、バリでは、胸から腰までを布で巻きつけることで体形がはっきりわかり、また肩も露出したものが、女性の舞踊衣装のひとつの標準型となっている。女性の正装（慣習衣装）であるブラウス (*kebaya*) の

おおくは、中の下着が透けて見えるほど薄いレースの生地を素材としている。しかも、ホテル、レストラン、ガイドなど観光業に従事する者は、この正装かそれに準じる制服を着

た。このリーダー格の男をふくむ3名は彼女を強姦した後、夫と、彼女を守ろうとして殺された弟の脇に、彼女を置き去りにした。彼女は命を奪われなかったが、女性や子供をふくむ家族そして村人の全員が殺害されたというケースもあり、強姦された後に殺害された女性もいた (Lewis & Lewis 2009: 12-13)。老いたこの女性の死者との会話は、周囲の人々には理解できない、生き残った者の語る反ストーリーのひとつである。

用することがバリ社会のルールになっている。また、女性の踊り手が腰を振る動きが舞踊のひとつの型としてあり、一部の舞踊では求愛や男女の恋愛が表現される。木彫刻や絵画などの観光土産や芸術作品の中には、女性の裸体そのものを描いたり彫ったりしたものもおおい。そもそも、植民地時代にオランダ政府が規制をかけるまで、バリでは女性も上半身は裸であった。古代遺跡に刻まれた女神の石像、神聖な寺院の彫刻や絵画、あるいは神像の中にも、乳房や裸体表現は見受けられる。このように、バリの宗教文化や観光土産は、性的欲望を刺激すると解釈されるおそれのあるものに満ちているといえる。アンチポルノ法案は、こうしたバリの宗教や芸術そして観光のあり方を否定するものであると、バリでは受けとめられたのである。この年の3月には、国会議員を前にした数千人規模のデモに集まったバリ人が「われわれにさらなる爆弾を送るな」と叫んだ。2002年と2005年のクダでの爆弾テロ事件はバリの観光経済におおきな打撃を与えたが、この法案はバリの観光や文化にたいしてそれに匹敵する打撃になる、というわけである。このデモでは、ひとりの年配の女性が群衆の前で胸をあらわにしてジョゲツ (*Joged*) を踊り、アンチポルノ法案反対の意思表示をするということもあった⁷ (Lewis & Lewis 2009: 128-130; 吉田 2009)。



クルタゴサ (Kertha Gosa) の地獄絵 (部分)

クルタゴサは、植民地時代にバリ東部のクルンクン (現スマラプラ) 地域の裁判所だった建物であり、天井にはマハーバーラタの物語の一部が伝統的な技法で描かれている。現在の絵画は20世紀後半のものである。写真は地獄を描いた部分であり、左の女性は股間に火の棒を当てられ、右の女性は口に何かを押し込められている。このように、神話や神話的伝承を描写する中では、女性も男性も上半身は裸体が一般的である。

コテカ (ペニスケース) を伝統文化とするパプア地域の人々をはじめとする、非イスラームの伝統文化の擁護者や、この法案を性差別だとするジャカルタなどのフェミニストのグループなども反対する中、2008年10月にこの法案は国会で可決された。批判的な言論はその後もつづいた。たとえばバリでは、若手芸術家たちによる、動物や昆虫の交尾や性

⁷ ジョゲツは、女性が腰を振りながら観客の男性を誘って即興の踊りをともに踊るというもので、植民地時代にはすでに存在していた。この胸をさらした女性は、ある舞踊団に所属するプロのジョゲツの踊り手であった。地元の新報 Radar Bali は、この胸をさらした女性の写真を1面トップで掲載した。この報道もまた、アンチポルノ法案にたいするひとつの意思表示であったと考えてよい (Dibia & Ballinger 2004: 86-87; Lewis & Lewis 2009: 113, 128-130, 135; Radar Bali 2006年3月4日)。

行為を描いた絵画の展覧会が開催され、当時のメガワティ大統領もこれを支持するということがあった (Lewis & Lewis 2009: 131-132)。ただ、当初の疑心暗鬼の時期を過ぎると、結局バリでは事態はほとんど何も変わらないし、変える必要もない、ということがわかってきた。また、2010年3月には、憲法裁判所がバリの伝統的衣装や舞踊について、犯罪性もなければ違憲性もないという判断を下したようである。こうして、当初の激しい抵抗や批判的な動きは現状では沈静化している。

アンチポルノ法案をめぐる動きが活発化した時期においても、ウブドやギャニヤール一帯はもちろん、バリの各地において、裸婦の彫刻や絵画は制作され販売されつづけた。儀礼においてジャワ風の透けない白のブラウスを着用する動きもあったが、ウブドでは高価なレースの薄地のブラウスを着用する傾向は存続し、儀礼舞踊や観光客向けの舞踊も以前とおなじように演じられた。もちろん、そうした行為のすべてがアンチポルノ法案への抵抗を意図したものだったのではない。むしろ、ここで重要なのは、そうした以前と変わらぬかたちの宗教活動や土産物および芸術の創作と販売を実践することが、本人の意図とは関係なしに、政治的な抵抗を意味する社会的文脈が存在した、という点である。ある行為は、ある文脈においてある社会的な意味を自ずともってしまうことがある。宗教活動と芸能・芸術に取り組むウブドの人々の、それ自体は文化的・宗教的あるいは経済的な営みであったかもしれないものも、こうしたアンチポルノ法案にたいする批判が渦巻く状況においては、意図せざる政治的意味合いを帯びざるをえなかったのである。

ひるがえってマクレイの議論にもどろう。本稿のはじめに、あるモノが異なる主体にとっては異なるコト化 (= 解釈) の可能性をもつという、意味の多様性と偶有性という点にあらかじめ触れておいた。端的に言って、マクレイの議論はこうした観点を欠いている。それゆえ、彼のバリ絵画論では、政治的無関心という彼自身の解釈が、絵画の作者の意図や意味へと、いわばすりかえられて議論されているのである。だが、多少一般化していえば、本人は意図していなくとも、その行為や発したメッセージが政治的な意味に理解される状況もあれば、逆にそうした行為やメッセージに本人の政治的な意図が込められていても、政治的には無関心だと受け取られる状況もある。第4節では、1960年代におけるウブド絵画やペネスタナン絵画が後者でありうる可能性を指摘した。アンチポルノ法案をめぐる論争の中であって、政治的に無関心なままに宗教や芸術に関わった人々の実践は、前者に相当する。それだけではない。1960年代半ばの連鎖的な集団殺戮の悲劇の構図も、また前者なのである。共産党派であると (たまたま) みなされた多数の人々が、弁明の余地なく殺害され、その後も遺族はそのスティグマに苦しむことになったのである。そして、蛇足ながら付け加えれば、前節に指摘したように、ウブド絵画の政治的無関心を主題化するマクレイの議論もまた、本人の意図しないところで、ある種の無関心を有したものと理解される余地がある。

第1節で述べたように、作者が作品に込めたメッセージは、つねにそのまま評者や鑑賞者に受けとめられるとはかぎらない。むしろ、作者や評者がたがいに異なる解釈をぶつけあう中であらたな解釈が生み出されていく運動の中に、芸術というモノの存在理由が、あるいはむしろ象徴/記号というモノの一般的な特性が、あると考えられる⁸。とすれば、ウ

⁸ 廣田は、現代インドネシア芸術におけるそうした運動の一端を論じている (廣田 2013)。

ブド絵画がシミュラクルであるか芸術であるのかはかならずしも重要な問題ではなく、われわれは、それらの総体としてのウブド絵画のもちうる無限の解釈可能性と、多種多様な記憶が媒介・沈殿されているその潜在性について、これからも語っていかうすべきだろう。本稿では、ウブド絵画をめぐる民族誌的な記述を再整理しながら、マクレイとは別様の理解の可能性を論じるにとどまったが、ウブドやバリの絵画がもちうる意味の可能性や広がりをも矮小化しないことの重要性を確認したことで、さしあたり議論の目的は達したと考えることにしたい。

附記 本稿は、南山大学 2012 年度パツへ研究奨励金 I-A・2 の助成にもとづく研究成果の一部である。

参考文献

Anderson, Benedict

1987(1983) 『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、リプロポート。

1995(1990) 『言葉と権力——インドネシアの政治文化探求』、中島成久訳、日本エディターズスクール出版部。

2005(1998) 『比較の亡霊——ナショナリズム・東南アジア・世界』、糟谷啓介他訳、作品社。

Bhabha, Homi K.

2005(1994) 『文化の場所——ポストコロニアリズムの位相』、本橋哲也他訳、法政大学出版局。

Bateson, G. & M. Mead

1942(2001) *Balinese Character: A Photographic Analysis*, New York: the New York Academy of Science. (『バリ島人の性格——写真による分析』、外山昇訳、国文社。)

Baudrillard, Jean

1984(1981) 『シミュラクルとシミュレーション』、竹原あき子訳、法政大学出版局。

1995(1970) 『消費社会の神話と構造』、今村仁司・塚原史訳、紀伊国屋書店。

Belo, Jane (ed.)

1970 *Traditional Balinese Culture*, New York: Columbia University Press.

Bloembergen, Marieke

2006 *Colonial Spectacles: The Netherlands and the Dutch East Indies at the World Exhibitions, 1880-1931*, translated by Beverley Jackson, Singapore: Singapore University Press.

Couteau, Jean

1999 *Museum Puri Lukisan*, Ubud-Bali: Yayasan Ratna Wartha.

Dibia, I Wayan & Rucina Ballinger

2004 *Balinese Dance, Drama and Music: A Guide to the Performing Arts of Bali*, Singapore: Periplus.

Djelantik, Anak Agung Made

1986 *Balinese Paintings*, Singapore: Oxford University Press.

Geertz, Clifford

1980(1989) *Negara: The Theatre State in Nineteenth-Century Bali*, Princeton: Princeton University Press. (『ヌガラ——十九世紀バリの劇場国家』、小泉潤二訳、みすず書房。)

Halbwachs, Maurice

1989(1950) 『集合的記憶』、小関藤一郎訳、行路社。

廣田 緑

2013 「スニ・コンテンポレル——インドネシア現代美術における「市場」と「言説」の変容」、南山大学大学院国際地域文化研究科修士論文、南山大学。

Hobart, Angela

1987 *Dancing Shadow of Bali: Theatre and Myth*, London & New York: KPI.

Howe, Leo

2001 *Hinduism & Hierarchy in Bali*, Oxford: School of American Research Press.

2005 *The changing world of Bali: religion, society and tourism*, New York: Routledge.

石田 英敬

2003 『記号の知／メディアの知——日常生活批判のためのレッスン』、東京大学出版会。

伊藤 俊治

2002 『バリ島芸術をつくった男——ヴァルター・シュピースの魔術的人生』、平凡社。

Kam, Garret

1993 *Perceptions of Paradise: Images of Bali in the Arts*, Ubud-Bali: Yayasan Dharma Seni.

柄谷 行人

1988(1980) 『日本近代文学の起源』、講談社。

Langer, Laurence L.

1995 *Admitting Holocaust*, Oxford: Oxford University Press.

Lewis, Jeff & Belinda Lewis

2009 *Bali's Silent Crisis: Desire, Tragedy, and Transition*, Lanham: Lexington Books.

Luhmann, Niklas

2004(1995) 『社会の芸術』、馬場靖雄訳、法政大学出版局。

Lyotard, Jean-François

1992(1988) 『ハイデガーと「ユダヤ人」』、本間邦雄訳、藤原書店。

MacRae, Graeme

1997 “Economy, Ritual and History in a Balinese Tourist Town,” Unpublished Ph. D. Thesis, University of Auckland.

1999 “Acting Global, Thinking Local in a Balinese Tourist Town,” In Rubinstein & Connor (ed.), *Staying Local in the Global Village: Bali in the Twentieth*

Century, pp. 123-154, Honolulu: University of Hawaii Press.

- 2003 “Art and peace in the safest place in the world: A culture of politics in Bali,”
In Reuter (ed.), *Inequality, Crisis and Social Change in Indonesia: The Muted
Worlds of Bali*, pp. 30-53, London & New York: Routledge Curzon.

McKean, P.F.

- 1989 “Towards a Theoretical Analysis of Tourism: Economic Dualism and Cultural
Involution in Bali,” In Smith (ed.), *Hosts and Guests: The Anthropology of
Tourism*, Second Edition, pp. 119-138, Philadelphia: University of
Pennsylvania Press.

Morton, Patricia A.

- 2002(2000) 『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、ブ
リュッケ。

直野 章子

- 2004 『「原爆の絵」と出会う——込められた想いに耳を澄まして』、岩波書店。
2008 「暴力の跡と情動という知——〈ヒロシマ〉の跡を辿りながら」、浜日出夫（編）
『戦後日本における市民意識の形成——戦争体験の世代間継承』、pp. 23-51、慶應
義塾大学出版会。
2010 「ヒロシマの記憶風景——国民の創作と不気味な時空間」『社会学評論』60(4):
500-516。

永渕 康之

- 1996 「植民地時代以降における国家・社会・宗教——バリ島、ブサキ寺院をめぐる権
力と知」『社会人類学年報』vol-22: 49-80。
1998 『バリ島』、講談社。
2005 「宗教と多元化する価値——インドネシアにおけるヒンドゥーをめぐる境界線を
定める闘争」『国立民族学博物館研究報告』29(3): 375-428。

Passerini, Luisa

- 1988 “Work ideology and consensus under Italian fascism,” In R. Perks & A.
Thomson (ed.), *The oral history reader*, pp. 53-62, London & New York:
Routledge.

Picard, Michel

- 1996 *Bali: Cultural Tourism and Touristic Culture*, Singapore: Archipelago Press.

Putra, I Nyoman Darma

- 2003 “Reflections on literature and politics in Bali,” In Reuter (ed.), *Inequality,
Crisis and Social Change in Indonesia: The Muted Worlds of Bali*, pp. 54-85.

Robinson, Geoffrey

- 1995 *The Dark Side of Paradise: Political Violence in Bali*, Ithaca: Cornell
University Press.

坂野 徳隆

- 2004 『バリ、夢色の景色——ヴァルター・シュピース伝』、文遊社。

桜井 厚

2010 「ライフストーリーの時間と空間」『社会学評論』60(4): 481-499。

Schulte Nordhort, Henk

1996 *The Spell of Power: A History of Balinese Politics 1650-1940*, Leiden: KITLV Press.

2007 *Bali, An Open Fortress 1955-2005: Regional Autonomy, Electoral Democracy and Entrenched Identities*, Singapore: National University of Singapore Press.

白石 隆

1996 『新版 インドネシア』、NTT 出版。

Tilley, C., W. Keane, S. Küchler, M. Rowlands and P. Spyer

2006 “Introduction,” In Tilley, Keane, Küchler, Rowlands and Spyer (ed.), *Handbook of Material Culture*, pp. 1-6, Los Angeles & London: Sage Publications.

富山 一郎

2006 『増補 戦場の記憶』、日本経済評論社。

Vickers, Adrian

1989(2000) *Bali: A Paradise Created*, Singapore: Periplus Editions. (『演出された楽園——バリ島の光と影』、中谷文美訳、新曜社。)

米山 リサ

2005(1999) 『広島——記憶のポリティクス』、小沢弘明・小澤祥子・小田島勝浩訳、岩波書店。

吉田 竹也

1992 「ギアツの文化システム論——その可能性と限界」『ソシオロジ』36(3): 21-36。

2005 『バリ宗教と人類学——解釈学的認識の冒険』、風媒社。

2009 「宗教の再選択と経済の選択——バリ島のヒンドゥー・観光・テロ事件」、宮沢千尋(編)『社会変動と宗教の〈再選択〉——ポスト・コロニアル期の人類学的研究』、pp. 33-62、風響社。

2011a 「世界の夜明けのたそがれ——楽園観光地バリの明と暗」『アカデミア』人文・自然科学編新編 1: 1-30、南山大学。

2011b 「バリ島のエコツーリズムの逆説」『島嶼研究』11: 35-43。

n.d. 『反楽園観光論——バリ島と沖縄周辺の島嶼をめぐるメモワール』、人間社。