

西ジャワのワヤン wayang における叙事詩「世界」の形成：マハーバーラタを対象として

著者	福岡 まどか
雑誌名	国立民族学博物館研究報告
巻	28
ページ	571-596
発行年	2004-03-08
URL	http://doi.org/10.15021/00004015

西ジャワのワヤン *wayang* における叙事詩「世界」の形成 —マハーバーラタを対象として—

福 岡 まどか

Performances of the Mahabharata epic “world” in the *wayang* in West Java

Madoka Fukuoka

この論考では、インドネシア、ジャワ島のワヤンにおけるマハーバーラタの叙事詩「世界」について考察する。通常、ワヤンの物語は、ヒンドゥー叙事詩であるラーマヤナとマハーバーラタに由来するとされる。しかし、上演の中では、書かれたテキストに見られるような、叙事詩のひとすじの筋立てが示されることはない。一晚の上演の中で演じられるのは、叙事詩に由来する特定の演目 *lakon* である。叙事詩の「世界」は、これらのひとつひとつの演目を集積することによって形成される。この論考では、ワヤンの上演においてマハーバーラタの「世界」が形成されるメカニズムについて理解するために、演目の様式的構造と、演目によって提示される登場人物の伝記的情報という要素に焦点をあてて、複数の演目の関連について考察する。

This article considers the Mahabharata epic “world” in performances of the *wayang golek purwa* (rod puppet theatre) in West Java. In general, the stories of the *wayang golek purwa* mainly derive from the Hindu epics the Mahabharata and the Ramayana. In the performances, however, we do not see the linear plot of the epics that characterizes the written texts. All night performances of the *wayang* merely perform a particular episode or *lakon* derived from the epics. The epic “world” is formed by concentrating on these episodes. In this article, I focus on the elements of the stylistic structure of *lakon* and biographical information on the main characters in considering the Mahabharata epic “world” in performances of the *wayang*.

Key Words : Mahabharata, *wayang*, West Java, *lakon*, stylistic structure, biographical information

キーワード : マハーバーラタ, ワヤン, 西ジャワ, 演目, 様式的構造, 伝記的情報

1 ワヤンの上演における叙事詩	5. 演目相互の関連
2 マハーバーラタの大筋	5.1 登場人物に関する伝記的情報
3 マハーバーラタのジャワ島への伝播	5.2 複数の演目相互の関連
4 ワヤンの演目	6 ワヤンにおける叙事詩「世界」の形成
4.1 演目の種類	
4.2 演目の様式的構成	

1 ワヤンの上演における叙事詩

古代インド起源の二大叙事詩であるラーマーヤナとマハーバーラタは、東南アジアの各地に伝わり様々な上演芸術のジャンルに多大な影響を与えてきた。ヴィシュヌ神の化身とされるラーマ王子と、魔王ラーヴァナの戦いを軸に展開するラーマーヤナは、東南アジアの島嶼部と大陸部のほぼ全般にわたって、多くの芸術様式の題材とされて広く普及している¹⁾。マハーバーラタは、古代インドのバーラタ族の後裔であるパンドヴァ5兄弟とカウラヴァ100兄弟の大戦争を描いた叙事詩である。この叙事詩は、主にインドネシアのジャワ島とバリ島のワヤン *wayang* と呼ばれる芸術ジャンルの中で主要な演目群を構成して、独自の発展を遂げてきた。

ワヤンは、影絵人形芝居 *wayang kulit*、木偶人形芝居 *wayang golek*、絵巻の絵解き *wayang beber*、板人形芝居 *wayang klitik*、仮面劇 *wayang topeng*、舞踊劇 *wayang orang* などの諸ジャンルを総称する。これらの諸ジャンルは、語り手あるいは人形遣いであるダラン *dalang* が上演をとりしきる点において共通する。上演の題材となる物語の種類に着目した分類では、ラーマーヤナとマハーバーラタの二大叙事詩に基づくワヤンを指して、特にワヤン・プルワ *wayang purwa* (原初のワヤンの意) と呼ぶ²⁾。ワヤン・プルワの代表的なジャンルには、ジャワ島とバリ島の影絵人形芝居、ジャワ島西部の木偶人形芝居がある。ワヤン・プルワは、ラーマーヤナとマハーバーラタの双方を題材とするものの、ラーマーヤナのレパトリーが約20前後にとどまる³⁾ のに対して、マハーバーラタのレパトリーは数百に及び、さらに多くの創作された演目群を含めるとその総数はつかみがたいとされる (松本 1982: 246-249)。このようにマハーバーラタのレパトリーが突出して多いのは、おそらく、簡潔な筋立てをもつラーマーヤナ⁴⁾ に比べると、全体の筋立てが長大かつ複雑であり、原作自体が多

くのエピソードを含むためだと考えられる。サンスクリット語のマハーバーラタにおいて、パーンダヴァとカウラヴァの確執と戦争を描く主筋は全体の5分の1ほどであり、それ以外の部分には各種の神話や物語が挿入されている（上村 2002: 12）。ワヤンにおいてマハーバーラタの演目数が多いことは、このようなサンスクリット語のマハーバーラタの特色を踏襲しているためだと考えられる。マハーバーラタには、いわゆる善の側とされるパーンダヴァ 5 兄弟を中心に、敵対するカウラヴァの側にも、多くの特徴的で魅力的な人物群が登場するため、個々の登場人物にまつわる多数の演目が存在する。また、ジャワ島のワヤンの上演では、従者として登場する道化役者群の存在が際立っている。これらの道化役者群は、インドにおけるマハーバーラタには登場しないが、ワヤンの中では重要な位置を占める登場人物である。ワヤンの演目の中には、これらの道化役者群をクローズアップした演目も存在する。現在、ワヤンにおけるマハーバーラタの演目の中で、膨大なレパートリーを構成しているのは、大戦争そのものを描いた演目よりはむしろ、主としてパーンダヴァ 5 兄弟の側の登場人物群を中心とした様々な創作演目群である。これらの演目群の中には、いわゆるオリジナルとされるマハーバーラタの筋立てを構成する演目以上に広く知られ、頻繁に上演されるものもある。これは、もう一つの叙事詩であるラーマーヤナに関連する演目に創作された演目があまり見られないことと対照的である。

この論考では、マハーバーラタがワヤンという上演芸術において、どのようなやり方で上演され、表現されているのか、ということを考えてみたい。一般に、ワヤンは叙事詩を演じる芸術ジャンルとして説明される。この論考の中で考察するのは、ワヤンにおいて「叙事詩を演じる」とはいかなることか、という問題である。文字化された、書かれたテキストの存在を想定した場合、「叙事詩を演じる」とは、始まりから終わりに至るひとすじの叙事詩の全体像を1回あるいはいくつかの部分に分けて数回で上演する、ということになるだろう。しかし、ワヤンにおけるマハーバーラタはこのようなやり方では上演されない。一晩のワヤンの中で上演されるのは、一つの演目である。演目は叙事詩の一部を成す場合もあるが、叙事詩の大筋における人物設定に基づく創作の場合もある。一つの演目は、様式的な構成と典型的パターンに基づく表現の中で展開する。ワヤンの中で「叙事詩を語る」ということは、この様式的構成をもつ演目を集積することに他ならない。エピソードを積み重ねていくことによって叙事詩を語るメカニズムは、古代ギリシアにおける叙事詩をはじめ、口頭で伝承される叙事詩のあり方に関してすでに指摘されている（オング 1992: 294）。『声の文化と文字の文化』の中でオングは、文字の文化がクライマックスに向かって進むひとすじの

プロット climactic linear plot によって構成されているのに対し、「声の文化」はそのような筋立ての構成をもたず、時として事柄の核心から語り始め、必要に応じてその経緯を語るという傾向を持っており、これらの事柄は決して時系列上の順序に並べられることはない、という点を指摘する（オング 1992: 288-301）。ワヤンにおけるマハーバーラタの上演に関しても同様の傾向が指摘できる。このような傾向を前提とした上で、私がこの論考の中で焦点を当てるのは、上演における個々の演目を積み重ねるとい状況の中で、演目は相互にどのような関連性を持ち、マハーバーラタという叙事詩のイメージをいかに広げていくのかという問題である。先に述べたように、マハーバーラタの演目の中には主にパーンダヴァ側の登場人物に関する創作された演目が多く、登場人物の人気の度合いによって演目の上演頻度は著しく異なる。また儀礼の際の上演では、特定の儀礼に相応しい内容の演目を演じることが多い。たとえば結婚式であれば、王や武将の結婚を描いた演目、誕生に関わる儀礼であれば剛勇の武将や絶世の美女とされる登場人物の誕生を描いた演目を上演することが多い。このように、演目によって上演の頻度は異なる。こうした状況を考慮すると、ワヤンの演目を観たり聴いたりするだけでは、マハーバーラタの全体を貫くひとすじの筋立てを均等に知ることは難しい。したがってジャワの人々の認識において、多数の上演を観たり演じたりした結果として文字化されたテキストのようなひとすじの筋立てが想起されるというメカニズムは成立しない。上演の頻度が著しく異なるという状況下において、個々の演目を集積することは、マハーバーラタの全体を貫く筋立てを形成するのではなく、叙事詩の中のいくつかの部分が断片的に示されることであったり、ある部分だけが厚みを持つ、という全体像を形成する。これは、文字化されたテキストに見られるひとすじの筋立てに比べれば、不均衡な全体像を形成すると言える。このような叙事詩のあり方を、仮にマハーバーラタの「世界」と呼ぶことにする。この論考では上演における演目を検討しながら、複数の演目がどのような関連性を持ち、叙事詩「世界」をいかに形成しているかというメカニズムを考察する。

この叙事詩「世界」には、上演において形成される叙事詩とともに、10世紀以降にサンスクリット語から翻訳されてジャワに伝承された書かれたマハーバーラタのテキストも影響を与えている。文字化されたテキストの存在は、後述するように直接上演に用いることはないが、背景となる知識として上演に影響を与えていることは事実である。したがってこの論考では、書かれたテキストと実際の上演との関連についても触れながら論を進めていく。

以下に、主に西ジャワの木偶人形芝居を対象として、マハーバーラタの上演につ

いて記述する。マハーバーラタの概要、ジャワ島への伝播、ワヤンにおける演目の概念、演目の基本的構成、具体的な演目の内容、の各項目を提示し、ワヤンの上演におけるマハーバーラタの叙事詩「世界」について考察する。

2 マハーバーラタの大筋

マハーバーラタは、紀元前4世紀ごろから紀元後4世紀ごろにかけてインドで完成されたとされる長編叙事詩である。叙事詩のテーマは、バラタ族の従兄弟同志である、パーンダヴァ5兄弟とカウラヴァ100兄弟の王位継承と領地の争いである。両者の出生、対立の経緯、運命づけられた大戦争バラタユダへと至る大筋を持つ。作者は聖者ヴィヤーサであるとされる（上村2002:12）。サンスクリット語で書かれたマハーバーラタは全18巻より成り、32音節の対句（シュローカ *sloka*）にして10万を数える、長大な叙事詩である。これは、マハーバーラタと並んで古代インドの叙事詩の双璧を成すラーマヤナ（28,000シュローカから成る）の約4倍に相当する。

物語は、クル・クシェートラ（現在のデリー近郊）で起こったとされる、バラタ Bharata 族の領土にまつわる争いの物語をもとにして、4世紀頃ごろまでに次第に現在の形を整えていったと推定されている（上村2002:12）。叙事詩の中で対立するのは、パーンダヴァ5兄弟とカウラヴァ100兄弟という2つの親族である。両者は、バラタの後裔、ヴィヤーサを祖父とし、パーンドゥとドリタラーシュトラをそれぞれ父とする、従兄弟同志の関係にある。この2つの兄弟の大戦争を中心に、様々な登場人物群の交錯した人間関係が描かれる⁵⁾。

インドネシアのジャワ島とバリ島で現在見ることのできるマハーバーラタの大筋は、細部には様々な違いがあるものの、サンスクリット語のマハーバーラタの大筋をほぼ踏襲している。以下に、松本による論考（松本1981）に依拠しつつ、ジャワ島における主要な登場人物名⁶⁾と大筋を記す（カッコ内にはサンスクリットの登場人物名を記す）。

古王国アスティナの王を弔い、病弱の2王子をも亡くした王妃サティヤワティは、王国の血統を維持するため、聖人アビヨソ（ヴィヤーサ）に亡き王子の未亡人たちと通じ後継者を残すよう要請する。こうして生まれたのが、盲目の兄ダストラストラ（ドリタラーシュトラ）と弟のバンドゥ（パーンドゥ）である。兄が盲目であったため、弟のバンドゥが王位を継承する。

ダストラストラは、ドゥルユダナ（ドゥルヨーダナ）をはじめとする100人の王子

をもうける。100王子はコラワ（カウラヴァ）と呼ばれる。パンドゥは山中で鹿の姿をして性交していた聖仙を誤って射殺したために、性交すれば死に至る宿命を背負っていた。そこで、パンドゥの妻クンティ（クンティ）は、マントラ（呪文）を用いて神との間に息子をもうけた。ダルマ神との間にユディスティラ、風神バユとの間にビマ、インドラ神との間にアルジュナを得る。また、第二夫人のマドリム（マードリー）は双神アスウィンとの間に双子の王子、ナクラとサデワを得る。この5人の王子はパンダワ（パーンダヴァ）と呼ばれる。

その後、パンドゥは第二夫人マドリムと契ったために命を落とす。パンドゥ亡きあと、王国を預かったダストラストラのもとで、従兄弟同志であるパンダワとコラワは武芸の達人であるドゥルナを師として一緒に育てられる。しかし、パンダワが武芸に優れていたため、ダストラストラはパンダワを可愛がり、コラワはこれに嫉妬する。やがてユディスティラがアステイナ国の王位を継承するに及んで、コラワはパンダワの館に火を放つ。パンダワ兄弟は地下道をつたってアマルタの森に逃げる。

パンダワはアマルタの森を拓き、森は栄える。父をそそのかして、アステイナ国の王になったドゥルユダナは、今度はアマルタを手に入れるために、いかさまのサイコロ賭博を計画し、パンダワを追い出し、13年間の放浪生活を強いる。森に追放されたパンダワは、12年を森で過ごし、13年目は、名を変えてウイロト国のマツオバティ王に仕える。そして王からアマルタの森を与えられ、アマルタの国を建設する。アマルタは繁栄し、力を蓄えたパンダワは、従兄であるクレスナを使者に立て、コラワに王国の返還を要求するが、コラワはこれを断わる。そして両者はとうとう大戦争バラタユダを起こす。

18日間の戦いでコラワ軍は死に絶え、アステイナ国はパンダワの手に戻るが、パンダワも多くの武将を失う。後にアルジュナの孫に当たるパンダワの嫡子バリクシトが王位を継承するのを見届け、パンダワは昇天して物語は終わる。

主な登場人物は以下の通りである。()内には、サンスクリットの名称を記す。

ユディスティラ（ユディシュティラ）：5王子の長男。正義の神ダルマの血を引く。

ビマ（ビーマ）：5王子の次男。風神バユの血を引く。剛勇の武将。

アルジュナ：5王子の3男。インドラ神の血を引く。最強の武将であり貴公子。

ナクラ、サデワ（サハデーヴァ）：5王子の双子の弟。双神アスワインの血を引く。

クレスナ（クリシュナ）：ウイスヌ神の化身。パンダワの従兄弟にあたる。アルジュナの朋友で、5王子を常に導く戦略家。

ドゥルユダナ（ドゥルヨーダナ）：コラワ 100 王子の長男。別名スユダナ。

カルナ：コラワ側の武将であるが、本来はパンダワの異父兄弟である。パンダワの母であるクンティ（クンティイー）と太陽神スルヤの間に生まれた。高潔な性格を持ち、アルジュナに匹敵する武芸の達人である。

また、ワヤンの上演においては、武将あるいは貴公子の従者として道化役者が登場する。通常、善の側の登場人物群とされるパンダワの武将には、スマルとその息子たちの4人の従者がつきしたがう。スマルは、本来は最高神バタラ・グルの兄であるイスマヤ神として天界にいたが、人間界に降り、人々（主としてパンダワ）を導く役目を果たす。世の秩序が乱れたり、重大な事件が起きた時は、本来の姿であるイスマヤ神に変身する。

3 マハーバーラタのジャワ島への伝播

18 篇から成るサンスクリット語の物語の中で、古代ジャワ語へ翻訳されたものは、10 世紀末頃に第 1 篇、4 篇から 6 篇が現存する。これらは、東部ジャワのダルマワンサ王の時代、10 世紀末に書かれたと推定されている（松本 1994: 131）。さらに後代の翻訳として、第 15 から 18 篇が現存する。これらはいずれも、散文体によるパルワ作品の形で残されている⁷⁾。

このほかに、サンスクリット語のマハーバーラタ物語の第 3 篇に取材した翻案である『アルジュナウィワハ』と、第 5 から 10 篇に取材した『バラタユダ』が韻文作品であるカカウインの形式で残されている。

『アルジュナウィワハ Arjuna wiwaha』は、36 詩篇から成るカカウイン作品で、タイトルは「アルジュナの結婚」を意味する。この物語は、マハーバーラタに登場するパンダワ 5 兄弟の 3 男であるアルジュナの物語である。アルジュナは、武芸に秀でた貴公子で、多くの女性を魅了する美男子とされている。「アルジュナウィワハ」は、サンスクリット語のマハーバーラタの第 3 篇「森の書」から素材を得た、ジャワ独自の翻案である。山中で苦行するアルジュナが、インドラ神の要請によって天界を脅かす魔王を退治し、その報酬に天女と天界での 7 日間の結婚生活を楽しみ、地上に帰還するまでを描いた作品である。この作品は、東部ジャワ・クディリ王国のイルランガ王（在位 1019-49 年）の時代に、宮廷詩人ムプ・カンワによって書かれたとされている。イルランガ王をアルジュナに擬し、苦行に耽るよりは、迫り来る国難に立ち向

かうように暗に王を諫めた作品とされる（松本 1994: 90）。

同じく韻文作品カカウインの形式で書かれた『バラタユダ』は、マハーバーラタ物語のクライマックスである 18 日間にわたる大戦争を描いた物語である。731 連の四行詩から成る作品で、クディリ国のジョヨボヨ王（在位 1135–57 年）の時代に、王の魔除けの書として書かれたとされる（松本 1981: 21–22）。

以上のようなパルワ作品とカカウイン作品は、ジャワ島とバリ島の多くの文学作品や上演芸術に多大な影響を与えた。しかし、実際のワヤンの上演に直接の影響を及ぼしたのは、これらの作品には限られない。

中部ジャワにおけるマハーバーラタ物語に関する論考の中で、シアーズは、現在、ワヤンの中で上演されているマハーバーラタの土台となったテキストとして、19 世紀に中部ジャワで活躍した宮廷詩人ロンゴワルシト Ranggawarsita（1802–73）による「古の王の書」Pustaka Raja Purwa と、20 世紀初頭に書かれたマハーバーラタのテキストを挙げている（Sears 1991: 63–67）。

ロンゴワルシトの「古の王の書」は、19 世紀中頃に成立したとされる。ロンゴワルシトが行ったことは、ワヤンの物語群を、クロノロジカルな形にアレンジしたことである。ここでは、「ハルジュナサスラバフ」物語群がインドの影響を受けた最も初期の物語群とされている。この物語群は、ラーマ王子以前に魔王ラーヴァナを制圧していたハルジュナサスラバフ王にまつわる物語群である。そのあとに「ラーマヤナ」物語、そして「マハーバーラタ」物語がこれに続くものとして位置づけられる。これらの三つの物語は、約 300 の物語群としてジャワ語の散文 *gancaran* の形式で残されている。ここでは、それぞれの物語の最低限の概略が記されている。中部ジャワにあるすべての宮廷はこの作品の手書きの原稿をもっており、その他の手書き原稿または印刷物が、19 世紀の終わりから 20 世紀にかけて激増した（Sears 1991: 64）。シアーズによれば、これらのテキストを各地の人形遣いが所有しているケースは少ないが、19 世紀の終わりに中部ジャワのスラカルタ王宮で各地の人形遣いを集めて「古の王の書」の物語を教えていたため、多くの人形遣いがこのテキストについて知っていた（Sears 1991: 65）。

一方、20 世紀初頭に中部ジャワで書かれたマハーバーラタとは、以下の 2 つのテキストである。一つは、スラカルタのマンクヌガラン王宮で使っていたテキストで、パルトウイロヨ Partowiroyo によって書かれた。このテキストは、オランダ人学者によって持ち込まれたインドのテキストの英語版のジャワ語訳だとされる。これは、ジャナメジャヤ Janamejaya 王の蛇の供儀や、ヴァイシャンパヤナ Vaishampayana に

よって語られるパーンダヴァの物語、という形式をとって書かれており、原典により忠実な内容をもつ。もう一つは、同じく20世紀初頭にレシ・ワハナ Resi Wahana によって書かれたもので、パルトウィロヨのテキストに影響を受けたものとされている。このテキストはジャワ的な神秘主義の影響を強く受けており、レシ・ワハナ自身が、1930年代にジャワで盛んであった神智学的な潮流の追随者であったとされる (Sears 1991: 66)。

シアーズは、実際のワヤンの上演において当時の書かれたテキストは最低限の筋を記したものであり台本として用いることは不可能であったため、ワヤンの芸術伝統を制限することはなく、むしろ人形遣いの知識を広げ、口頭伝承を豊かにするために機能した、と指摘する。その一方で、今日の教育制度の中ではマハーバーラタの書かれたテキストを台本として用いる人形遣いも出現し、書かれたテキストのリテラシーは多大な影響力をもち、上演に変化をもたらしつつある傾向が見られる (Sears 1991: 67-80)。

このように、サンスクリット語の膨大な叙事詩がジャワ島に伝播した際、原典の克明な翻訳ではなく様々な物語の要約としてワヤンの人形遣いたちの間に広まったことは、その後のワヤンの上演のあり方を決定づける重要な要素であったと考えられる。ある物語の最低限のあらすじを踏襲しつつ、多くの人形遣いはその細部を上演の中で様々な脚色することが可能となった。現在に至るまで、ジャワ島のワヤンの中で、様々な演目のヴァージョンが存在し続けているのは、こうした伝播の経緯にも依るものと考えられる。

この論考で主として取り上げる、西ジャワのワヤンにおいては、中部ジャワの人形遣いの上演と演目のレパートリーが主に北海岸のテガル、チルボンを経由して伝えられた (Foley 1979: 23-30)。上演と演目のレパートリーのみならず、中部ジャワで書かれたテキストを含む多くのテキストも西ジャワにおけるマハーバーラタ「世界」の形成に影響を与えた。西ジャワにおけるマハーバーラタの代表的テキストは、地方語であるスダ語の詩ワワチャン *wawacan* の形式で翻案されたものである。このテキストは1920年代に詩人であり文学者であったR. メメッド Raden Memed Sastrahadiprawra (1897-1932) によって最初の7巻が出版され、メメッドの死後に、サチャディブラタ Raden Sacadibrata (1886-1970) によって後続の4巻が出版された (Rosidi 2000: 389)。また、詩人であったサルムン Salmun, M. A. (1903-1972) は、詩、戯曲、小説などの様々な形式で多くの物語を書いたが、1950年には「マハーバーラタ」と題して、このメメッドの翻案の改訂版を発表した (Rosidi 2000: 389)。スダ語のワワチャンに

翻案されたマハーバーラタの原本になったのはサンスクリット語のマハーバーラタのオランダ語訳のテキスト *Gewijde verhalen en legenden van de Hindoue's* (Dr. Henriette W. J. Salomons によって書かれた) であった。したがってこのスダ語のテキストは、サンスクリット語の原典により忠実な内容を持ち、現在の木偶人形芝居の上演の演目とは内容の異なる点が多い。特に顕著な相違点として、木偶人形芝居の上演の中で重要な役割を果たす道化役者の登場人物群がワワチャンのマハーバーラタの中に見られないという点が挙げられる (Rosidi 2000: 389–390)。

先に挙げたロングワルシトによる『古の王の書』は、1960年代にジャワ語から西ジャワの地方語であるスダ語への翻訳がなされた。翻訳を行ったバルタスアンダ Raden Oemar PartaSuanda (1904–1966) は、西ジャワの木偶人形芝居の近代的スタイルを確立したとされる人形遣いで作曲家であった (Rosidi 2000: 500)。また、人形遣いであり文学者であったアフアンディ Affandi, Moh. A. (1913–1972) は、多くの物語をスダ語の詩 *dangding*、散文、挿絵入りの物語として雑誌や新聞で紹介した (Rosidi 2000: 24)。

中部ジャワにおける状況と同様に、これらの書かれたテキストは人形遣いが上演の中で台本として用いることはなかった。特に西ジャワのケースでは、中部ジャワから伝わったテキストを翻案するという形で、書かれたテキストが成立した。西ジャワにおける木偶人形芝居の上演スタイルは、ジャワ島北海岸のテガルヤチルボンなどを経由して中部ジャワから伝わったものをもとにして、19世紀の中頃に確立したとされる (Foley 1979: 23–30)。したがって、これらのテキストの成立は西ジャワにおけるワヤンの上演スタイルの成立を促したというよりは、テキストは上演を追うような形で普及した、と考えられる。バルタスアンダ、アフアンディなどは人形遣いとして国营ラジオ局で木偶人形芝居の上演を行っていたため、彼らの上演にこれらの翻訳されたテキストが影響を及ぼした可能性は強い。また、バルタスアンダは中部ジャワのテキストのスダ語訳の他にも人形遣いのための手引き書を執筆している。したがって西ジャワの人形遣いたちは書かれた文献に触れる機会は皆無であったわけでは決していない。にもかかわらず、これらの書かれた資料は、ワヤンの上演にあまり強い影響力をもたなかった (Foley 1979: 13)。その理由は、人形遣いの多くが、上演を伝承する際にこれらの文献資料を用いる習慣をもたなかったことと、中部ジャワの王宮に代わるような、書かれたテキストを伝えるための場が西ジャワの人形遣いたちにはなかったことなどが考えられる。

書かれたテキストは、ワヤンの上演のために存在したというよりは、むしろ印刷物

を通して広く普及し、特に西ジャワの文化人や知識人たちに知られるようになった。

先に述べたように、中部ジャワのワヤンの中では、マハーバーラタを語るエピソードの総数は基本をなすもので約 200、その他の創作などを含めると総数はつかみがたいとされる（松本 1982: 249–250）が、このうち大戦争バラタユダを描いた部分がほぼ 15 のエピソードとされる。西ジャワの木偶人形芝居に関する研究を行ったキャセイ・フォレイは、木偶人形芝居の演目の総数を約 251 と想定して、そのうちの 181 がマハーバーラタであることを示している（Foley 1979: 124–125）。この膨大な演目の数は、マハーバーラタがジャワ島に深く根付いて独自の発展を遂げてきたことを物語る。

ジャワ島のワヤンの上演レパートリーにおいては、ラーマヤナに比べてマハーバーラタの方が、はるかに人気が高い。先に述べたように、マハーバーラタに関するワヤンの演目は、創作された演目群を含む膨大なレパートリーをもつ。また、マハーバーラタの登場人物の名前（多くの別名を含む）は、人々の名前として使われることが多く、登場人物の性格や行動パターンや生き方は、常に人々の日常生活と重ね合わせて理解され話題にのぼる。例を挙げれば、パンダワ 5 兄弟の異父兄弟でありながら恩義を受けた敵方のコラワのために最期まで戦う武将カルナは、ジャワの人々にとっては忠誠心にあふれた高潔で模範的な人間像として受け取られている（ハルジョウィロゴ 1992: 56–58）。インドネシア共和国初代大統領であったスカルノの名前が、カルナに由来するのは有名な話である。ジャワ的な神秘主義の一つであるクバティナンにおいては、ワヤンの英雄たちの瞑想や修行、それによって得た超能力などがしばしば言及され、人々の信仰の対象となっている。中部ジャワのクドゥス県には、パンダワとコラワの共通の祖父であるアビヨソ（サンスクリット語のヴィヤーサに相当する）の墓地があると信じられており、ここを巡礼地として訪れる者もあるという（福島 2002: 31）。

マハーバーラタの演目には、様々な登場人物を取り上げてジャワ独自の思想を展開した演目が多い。その典型的な例の一つとして「デワ・ルチ」と題する演目を挙げることができる。この演目は、5 兄弟の次男であるビマにまつわる出来事を描く。ビマは武芸の師ドゥルナの申しつけにより、「生命の水」を探す旅に出る。その旅の中で、ビマは自分自身の内面であるデワ・ルチに出会う。ワヤンの中ではデワ・ルチはビマと同形で小型の人形として登場する。ビマはデワ・ルチの耳の中へ入り、自己の内面を旅する。帰ってきたときには、ビマはすでに己を知る者となる。ドゥルナの申しつけは、バラタユダが始まる前にビマを亡き者にしようという企みだったにも拘わら

ず、ビマはドゥルナに敬意を表するのである。

「デワ・ルチ」に代表されるように、マハーバーラタの人物設定に基づきながら、ジャワ的な神秘主義をはじめ、様々な思想や信仰がこめられたワヤンの演目が多数存在する。

4 ワヤンにおける演目

4.1 演目の種類

ワヤンは、様々な祝い事などに伴って、一晚を徹して上演される。先に述べたように、1回の上演で演じるのは、叙事詩の一部分あるいは叙事詩と何らかの関連を持つ、一つの演目である。この演目のことを、ラコン *lakon* と呼ぶ。

通常、演目には、「主要な演目」*lakon pokok* と「枝葉の演目」*lakon carangan* の二種類があるとされる。前者の *pokok* は基本を意味し、オリジナルの大筋の一部分を成す演目を指す。後者の *carangan* は「枝のようなもの」を意味し、その名が示すとおりオリジナルの大筋から派生した演目群を指す。

ジャヤスブラタによれば、さらに後者は二つに分けられ、オリジナルの筋が明白に認識される場合には *lakon carang kadapur* と言われ (*dapur* は結合、の意)、オリジナルの筋とはほとんど共通性をもたず、数人の主要登場人物の名前だけを借用している場合には *lakon sempalan* (*sempalan* はちぎれたもの、の意) と呼ばれる (Djayasoebrata 1994: 84)。

中部ジャワのワヤンについての研究を行ったシアーズは、同様の分類を、「主要な演目」*trunk stories/lakon pakem* と「枝葉の演目」*branch stories/lakon carangan* という用語を用いて行っている。シアーズは、中部ジャワの人形遣いとインタビュー結果をもとに、彼らが「主要な演目」をよりローカルな意味で捉えていることを示した。彼女は、「主要な演目」の手本とされるものが多くの場合、物語の大筋を記したテキストであり、上演のためにはアレンジすることが不可欠であるため、すべての演目を「枝葉の演目」と捉える人形遣いも存在すると指摘する (Sears 1991: 70–72)。また、ジャワ人にとってはジャワ的な価値観に近いものこそが、たとえインドの叙事詩における大筋に従っていなくても、「主要な演目」とされる (Sears 1991: 73)。したがって、先に挙げたジャワ的な神秘主義の影響を強く受けた演目である「デワ・ルチ」は、サンスクリット語のマハーバーラタには見られないが、ジャワの人々にとっては

代表的な「主要な演目」の一つと見なされる。

西ジャワの木偶人形芝居についての研究の中で、フォレイはワヤンの演目を「主要な演目」*lakon galur* と「枝葉の演目」*lakon carangan* に分類し、*pakem* という概念を、演目そのものではなく、登場人物の生い立ち、登場人物に関する様々な事件や出来事の集積として位置付けている。彼女は61の演目の分析を通して、10種類の「神話的パターン」を抽出した⁸⁾。そして、登場人物の生い立ちや出来事を指す概念である *pakem* に依拠しつつ人形遣いが神話的パターンのいずれかに基づく「枝葉の演目」を創り、それが広く普及し時間の経過とともに多くの人々に知られるようになると、それらの創作は「主要な演目」として定着するプロセスを提示している (Foley 1979: 94-142)。

これに対してアイップ・ロシディは、西ジャワの木偶人形芝居の演目を、「主要な演目」*lakon pakem/galur* と「枝葉の演目」*lakon carangan* に二分し、*pakem* と *galur* を同じものとして捉えている。彼は、「主要な演目」をマハーバーラタの本筋に由来する演目として位置づけ、それに対して「枝葉の演目」を人形遣いによる創作の演目とする。アイップ・ロシディの分類の中で興味深い点は、「枝葉の演目」を、マハーバーラタの大筋における中間部、すなわちパンダワ5兄弟がアマルタの国を建てコラワ100兄弟がアステイナ国を治めている時代を背景とするものに限定と位置づけた点である (Rosidi 2000: 147)。すなわち、「枝葉の演目」は運命的大戦であるバラタユダをむかえる前の状態に終始することが必要とされる。アイップ・ロシディの指摘する通り、「主要な演目」と「枝葉の演目」の位置関係は、マハーバーラタの中間部に創作された演目群の膨大なレパートリーを形成することを可能とする。

4.2 演目の様式的構成

ワヤンの演目は上演の頻度が演目によって異なるため、演目の時系列上の順序とは関わりなく、上演を観ることになるのが普通である。演目はひとつひとつが独立した上演として成立する。ワヤンの演目は、通常、一定の構成のもとに展開され、完結した様式性を持つ (Djayasoebrata 1994: 84-86, Buurman 1988: 39-44, Foley 1979: 110-115)。以下に、ビュールマン、フォレイの記述に基づき、西ジャワの木偶人形芝居における演目の構成を記す (Buurman 1988: 39-44, Foley 1979: 110-115)。

西ジャワのワヤンでは、演目は以下のような場面構成に基づいて展開する。

幕開き：女性の従者、Emban の舞踊

第一場：舞台となる王国と王の紹介 王が紹介されたのち、王の側近や大臣たちが

現われ、王に敬意を表したのち、何らかの問題（結婚、差し迫った戦い、誰かの失踪など）についての話し合いがなされる。解決策が決められ、話し合いが解散される。大臣や側近たちはそれぞれの方法で、王に敬意を表して場を辞する。王は、妻に会い指示を与えるために女性たちの住む場所へと向かう。

第二場：対する側の王国。多くの場合、海の向こうの国の王。同じような構成をとるものの、粗野なタイプの登場人物たちが集まり、王妃の誘拐や隣国への攻撃などを企てる。

第三場：双方の側のメッセンジャーが森の中で出会い、小競り合い *perang gagal* がなされる。ここでは明確な勝敗は示されない。

第四場 *banyolan*：真夜中の、不安で無秩序の時間帯に始まる。物語の主人公が従者とともに森の中を旅する。彼には何らかの事件の解決策がまだわかっていない。従者たちは彼を慰めるが、滑稽なジョークを交えた会話である。ここで、従者たちは最近の出来事についてコメントしたり、上演に関わる結婚したばかりのカップルの行く末について笑いものにしたたり、政治的な出来事についてコメントしたりする。この場面の終わりの方で、主人公は敵方の怪物（ラクササ）数人と、戦い *perang kembang* を展開する。

第五場：明け方の3時ごろに始まる。いくつかの前座的な戦いののちに、物語の主人公はライバルと長い戦い *perang barubuh* を展開する。企みが明らかになり、（多くの場合）善の側の勝利となる。勝者は集まり、結婚あるいは勝利の宴会などが開かれる。ビマヤガトカチャは勝利の舞踊を演じることが多い。*kayon* が舞台中央に置かれて、上演が終了する。

通常、ひとつひとつの場面の変り目ごとに、人形遣いによってスルック *suluk* またはカカウェン *kakawen* と呼ばれる詩の朗誦が挿入される。これによってその場面の描写あるいは登場人物の心情などが説明される。

実際には、上演によって場面構成にはかなりの差異がある。全場面は5場面に限らず、10以上の場面を持つ場合もある。しかしいずれの場合も、幕開き、舞台となる王国の紹介と主要な登場人物たちの登場、敵対する王国あるいは場所の紹介と主要な登場人物の登場、双方のメッセンジャーの戦い *perang gagal*、真夜中に始まる主人公と従者たちの場面 *banyolan*、主人公とラクササとの戦い *perang kembang*、ライバルとの戦い *perang barubuh*、最後の場面という主要な骨格はほぼ共通する。

このようにワヤンにおけるそれぞれの演目は、構成上、始まりと舞台設定とクライマックスと終わりのある完結した構造を持ち、演目の独立性が高い。中間部の真夜中

付近の時間には、従者が登場して、主人公を諭す形で観衆に多くの教訓を語り、滑稽な演技を披露して観衆を楽しませる。一晚の上演の中に、筋立ての完結した構成と演出の効果とが組み込まれた形になっている。演目の独立性の高さは、個々の演目の上演頻度の著しい差異を生み出す理由のひとつであると考えられる。ひとつひとつの演目がそれ自体で完結した構造をもっているために、ワヤンの上演においては時系列上の順序にしたがって演目を観ることは必ずしも必要でない。一晚の上演としてはそれ自体が完結した構造を持つため、仮に人気のある登場人物にまつわる演目を頻繁に観ることになったとしても、上演としては不都合なことはいないからである。

また、人形遣いは演目の様式的構成に適切な登場人物を配置することによって、多くの創作の演目を創り出すことが可能となる。先に述べたように、西ジャワのワヤンにおける「枝葉の演目」がマハーバーラタの中間部に膨大な演目群として存在するのも、このような様式的構造に拠るところが大きいと考えられる。

マハーバーラタの叙事詩「世界」を構成するのはこれらの完結した構造を持つひとつひとつの演目である。そうであるならば、完結した構造をもつ複数の演目は、いかなる関連性をもって結びつくことが可能なのだろうか。以下に演目相互の関連性について考察する。

5 演目相互の関連

5.1 登場人物に関する伝記的情報

演目相互の関連性について考察するために、一晚のワヤンの中で上演される演目が叙事詩に関するいかなる情報を提供しているかということに着目する。

ワヤンの演目は、先に述べたような様式的構造にしたがって、通常、あるひとつの事柄をクローズアップしながら展開する。演目のタイトルは、多くの場合、登場人物の名前とその人にまつわる出来事をあらわす。たとえば、「アビマニュの誕生 Abimanyu Lahir」（アビマニュはアルジュナの息子）、「アストラジンガの結婚 Astrajingga Rarabi」（アストラジンガはチェポットとも呼ばれる西ジャワの道化役者）、「カルナの戦い Karna Tanding」などである。また、「ジャバン・トゥトゥカ Jabang Tutuka」, 「ミントラガ Mintaraga」, 「デワ・ルチ Dewa Ruci」というように、登場人物の名前のみがタイトルをなす場合も多い。これらのタイトルに用いられる名前は、ある登場人物の別名（ジャバン・トゥトゥカはガトカチャの幼少時の名前、ミントラガ

は苦行中のアルジュナ)であったり、特別な存在(デワ・ルチはビマの内面の神)である場合が多い。このように、演目の中では特定の登場人物をクローズアップするのが普通である。他の登場人物は、主要な登場人物との関係の中で配置される。

したがって、ひとつの演目は、上演の中で登場人物の生い立ちや性格、主要な出来事などに関する情報を示す。アイップ・ロシディはこれらの情報を登場人物の「伝記的情報 *biographical information*」として位置づけている(インタビュー:2002年10月14日)。伝記的情報は、演目によって示されると同時に、演目を構成する際に重要な要素でもある。マハーバーラタの主要な登場人物たちは、それぞれ独特の生い立ちと運命、類型化された性格とそれにふさわしい行動様式、様々な事件や出来事の経験などをもつ。それらは人形遣いが自らの創意のために変更したり、省略することは許されないものであり⁹⁾、演者も観衆も含むジャワの人々に広く知られている。これらの情報は、バラタユダの大戦について直接言及する場合もしない場合もある。しかし多くの情報は、しばしばバラタユダの伏線として機能する。登場人物に関する伝記的情報は、上演における演目の中で常に提示される。アイップ・ロシディが、*pakem*の概念を演目の分類名称として用いている根拠は、演目が伝記的情報を形成するという事実にある。

以下に西ジャワのワヤンにおける登場人物の一人を例に、伝記的情報が形成されるしくみを示す。取り上げるのは、マハーバーラタの、パンダワ側の英雄であるガトカチャ *Gatotkaca* (ガトートカチャ)である。ガトカチャは、パンダワ5兄弟の次男であるビマの息子である。この登場人物は、誠実な人格と比類なき強さを持ちながら、最後にはバラタユダの対戦で自らの叔父であるカルナの剣に倒れる運命を辿る。ガトカチャは、中部ジャワの影絵人形芝居においても人気が高く、特に西ジャワの木偶人形芝居では他に並ぶものがない人気の高い登場人物である。ガトカチャの人気は、インドネシアの初代大統領であったスカルノが演説の中でガトカチャをインドネシア建国に自らを投じた民族主義者たちにたとえたことに起因すると言われている (cf. *Anderson 1965: 28*)。ガトカチャは多くの演目の中で活躍する。またガトカチャにまつわる創作の演目も非常に多い。

ガトカチャのもつ類型化された性格は、「宰相の性格」*pongawa lungguh* と呼ばれている。これは、人形の形態と動き方、語り方などのすべての要素を規定する。このタイプの人形は、ややうつむき加減の顔と大きな目を持ち、話すときは低く思慮深い声で話し、ダイナミックな舞踊と戦い方を見せるなどの特徴を持つ。人形遣いは、それぞれの登場人物の伝記的情報と類型化された性格カテゴリーなどの事項を知ってい

の必要があり、創作の演目も基本的演目も含めたすべての演目をこれらの事項をふまえて上演する必要がある。

西ジャワにおける英雄ガトカチャに関する主要な伝記的情報はほぼ以下のようにまとめられる (Foley 1979: 97)。

- ①バンダワ 5 兄弟の次男であるビマと羅刹の女性アリンビを両親とする。
- ②ビマの血を引いているため空を飛翔することができ、母のアリンビの血を引いているため闇を見透かすことができる。
- ③誕生に際して臍の緒が切れず、超能力の武器コンタの鞘で臍の緒を切った。その際に鞘は臍の緒に吸い込まれた。(これは、後の日のバラタユダにおいて、ガトカチャが超能力の武器コンタを持つ武将に斃される運命を示す)。
- ④幼少時に神々によって天界の火山の火口に投入され、一瞬のうちに成長し鋼の体躯を得た武将として火口から再び登場し、魔物ナガ・プルチョナを倒した。
- ⑤母アリンビの国であるプリンゴダニを攻撃した叔父 (母の兄) のブラジャムステイを倒した。斃れたブラジャムステイはガトカチャの左手に入り、そのためガトカチャは左手から強力な一撃を出すことができる。
- ⑥アルジュナの娘であるプルギワを妻にした。
- ⑦バラタユダの大戦において、叔父 (父の兄) であるカルナの持つ超能力の剣コンタに斃れる。

これらの情報はそれぞれ、対応する演目を持つ。①から④に至る伝記的情報には「ジャバン・トゥトゥカ (ガトカチャの幼少時の名前)」Jabang Tutuka, ⑤には「ブラジャムステイ (ガトカチャの叔父の名前)」Brajamusti, ⑥には「プルギワ・プルギワティ」は Pergiwa Pergiwati, ⑦には「ガトカチャの戦死」Gatokaca Gugur というタイトルの演目がそれぞれ対応する。以下にこれらの演目の要約を記す。

(1) 「ジャバン・トゥトゥカ Jabang Tutuka」(ガトカチャの幼少時の名前)

ガトカチャ誕生の際に、臍の緒が切れず、最高神バタラ・グルから超能力の武器コンタを借りて臍の緒を切ることになった。バンダワ 5 兄弟の三男アルジュナはコンタを受け取りに行くが、途中でコラワ側の武将カルナにコンタを横取りされ、鞘だけを持ち帰る。鞘で臍の緒を切ると、鞘は臍の緒に吸い込まれる (これは、後の日のバラタユダの際に、カルナの持つコンタは鞘の中に再び戻る、つまりカルナのコンタにガトカチャが斃れる運命の伏線となる)。この演目の中で、

幼少時のガトカチャは、神々によって天界を脅かす怪物のナガ・プルチョナと対決させられる。一度はナガ・プルチョナに殺されるが、天界の神々によって天界の火山チャンダラディムカの火口に金属とともに投げ込まれる。そして天界の女神が体内に入魂し、鋼の筋肉をもつ不屈の武将となって蘇生する。成長したガトカチャは、ナガ・プルチョナを倒す。

(2) 「ブラジャムスティ Brajamusti」

ブラジャムスティはガトカチャの叔父に当たり、母アリンビの兄である。ある日、妹のアリンビがビマと結婚してプリンゴダニ王国を治めていると知り、王国を要求しにやってくる。ガトカチャはブラジャムスティに立ち向かうが最初は倒される。アリンビはガトカチャを蘇生させ、別の叔父のもとへガトカチャを送り込む。そこでガトカチャは強くなり、何人かの叔父が彼の身体の各部に入魂する。一方、ブラジャムスティは、アルジュナに変身して、コラワ側の長兄ドゥルユドノの妻であるドルパティを誘惑する。嫌疑をかけられたアルジュナとガトカチャはブラジャムスティを探し出して戦い、彼を破る。斃れたブラジャムスティはガトカチャの左手に入魂する。そのためガトカチャは左手から強力な一撃を出すことができるようになる。

(3) 「プルギワ・プルギワティ Pergiwa Pergiwati」

アルジュナの双子の娘たちであるプルギワとプルギワティは、父親のアルジュナに会いに行く途中でコラワ軍に会う。アビマニュとガトカチャは2人をコラワ軍から救出する。コラワ軍はプルギワをコラワ側の怪物の王レスマナと結婚させようとしたが、ひそかにプルギワに思いを寄せていたガトカチャが彼女を救い出し、求愛する。

(4) 「ガトカチャの戦死 Gatokaca gugur」

バラタユダの大戦において、敵方コラワの武将であるカルナの対戦相手としてガトカチャが選ばれる。カルナ対戦の榮譽を受けたガトカチャはプリンゴダニ王国へ向かい、母アリンビに報告をする。アリンビは護衛に多くのラクササを与える。ガトカチャは雲の中に隠れ、不意に現われて、カルナを攻撃する。次にガトカチャはラクササの姿に変身する。カルナはあわててアルジュナを倒すために用意してあった矢を使う。ラクササ姿はなくなり、ガトカチャは再び空へ舞い上がり、雲の中に姿を消す。とうとうカルナは、一度しか効力をもたない超能力の武器コンタを使う。コンタをガトカチャの声に向かって放つと、ガトカチャはコンタに倒れ戦死する。

(1) の演目は、ガトカチャの不思議な出生の経緯と彼の強さの由来を物語る演目である。この演目の中では、超能力の剣コンタの鞘がガトカチャの臍に吸い込まれた出来事が示され、バラタユダの大戦でコンタを持つ武将によって倒される運命が、誕生の時点で予言される。(2) の演目は、ガトカチャの母方の叔父が彼に滅ぼされた後、その身体に入り込んだため、ガトカチャが左手から強力な一撃を出すことができるに至った経緯を物語る。ガトカチャにはブラジャムスティを含む5人の羅刹の叔父たちと天界の3人の女神が身体の各部に入っており、ガトカチャの身に危機がせまった場合には8人は合体して一人の貴公子バジン・キリンとなって登場する（後述する(5)の演目を参照）。(3) の演目は、誠実で女性に対して内気な性格をもつガトカチャを描いたものである。この演目は、コラワ軍とパンダワのアビマニュとガトカチャとの戦いを軸にしてガトカチャが美しいプルギワを妻にした出来事が語られる。(4) の演目は、バラタユダの大戦でガトカチャが運命のとおり、超能力の剣コンタを持つ叔父カルナに滅ぼされる内容を持つ。ガトカチャとの戦いで、一度しか効力を発揮しない超能力の武器を使ってしまったカルナは、後にパンダワ軍のアルジュナとの大戦に敗れる。ガトカチャの戦死はパンダワの勝利をもたらすために必要な犠牲であった。そのために、ガトカチャの死は、しばしば民族のために自らの命を捧げた民族主義者たちの姿と重ね合わせて語られることがあるとされる。

こうして(1)、(2)、(3)、(4)の演目はそれぞれガトカチャという登場人物に関する伝記的情報を提示する。それぞれの演目は、上演としては完結しているものの、相互に伝記的情報を共有したり、ある伝記的情報は他の演目における伝記的情報を前提として存在する、という関連をもつ。ひとつひとつの演目がガトカチャの登場人物像を豊かに広げる機能を持つ。ガトカチャの誕生からバラタユダでの運命づけられた戦死に至る人生は、複雑で錯綜した内容を持つ。ワヤンの上演では、一つの演目の中で、登場人物の重要な伝記的情報を提示しつつ、しばしば他の伝記的情報にも言及する。同時に、演目の中では、他の登場人物の伝記的情報も示され、登場人物相互の間の系譜関係や人間関係が示される。したがって複数の演目を知ることは、様々な登場人物に関する伝記的情報と登場人物間の錯綜した人間関係についての情報を蓄積することになる。

このような演目の中で提示される伝記的情報に基づいて、創作の演目が創られる。以下に、創作として西ジャワでよく知られている「アンタクスマの胴着」という演目を挙げる。

(5) 「アンタクスマの胴着 *Baju Antakusumah*」 (U. Wichert, T. Purbaya n.d.: 47-81)

神々の世界 *Suralaya* の火山、チャンドラディムカが噴火し天界の花が枯れてしまう。これは、世界のどこかで秩序が乱れている兆しであり、最高神であるバタラ・グルは、火山の噴火はガトカチャの上着を火口に投入すればおさまると予言する。神々はガトカチャに上着を提供するよう要請する（この部分で、ナラダ神によって、ガトカチャの誕生時にこの上着が与えられた経緯、*Jabang Tutuka* の一部分）が語られる。ガトカチャがこれを拒むと、神々との戦いとなるが、ガトカチャのあまりの強さに神々は退散する。神々はコラワ兄弟の長兄スウドノと参謀ドゥルナを訪れ、ガトカチャの上着を奪うように要請し、その見返りに後の日のバラタユダの対戦でコラワ軍を勝たせることを約束する。ドゥルナはこの願いを聞き入れる。コラワ軍はプリングダニへ赴き、カルナがガトカチャと戦うが、カルナはこの戦いの理不尽さを承知して負けるふりをする。そこで、幼いころのパンダワとコラワの共通の武芸の師匠であるドゥルナは、最愛の弟子であるアルジュナに、ガトカチャの無礼に嘆くふりをして、上着を奪うように頼む。ドゥルナの話を知ったアルジュナは、ガトカチャの上着を奪う。瀕死のガトカチャを見てアリンビが嘆いていると、そこへ従者たちがやってくる。アリンビが、スマルに助けを乞うとスマルは本来の姿である神イスマヤに変身する。ガトカチャの体からは蒸気が上がり、その中からガトカチャを守護する8人の影が現われる。この8人は天界の女神3人と5人のラクササ姿の叔父たちである。8人の影は合体し、貴公子バジン・キリンとなる。イスマヤは天界へ行って上着を取り戻す。バジン・キリンは、アスティナ国へ行ってアルジュナとドゥルナを追跡する。上着を取り戻したイスマヤはプリングダニへ急ぎガトカチャに上着を着せると、彼は息を吹き返す。アルジュナとドゥルナはガトカチャに許しを乞い助けを求める。2人を追ってきたバジン・キリンにガトカチャはお礼を言う。バジン・キリンは8人の影となり、しだいにガトカチャの体の中に戻っていく。

(5) の演目は「枝葉の演目」とされるが、西ジャワでは多くの人々に知られている。この演目の内容は、ガトカチャの伝記的情報に基づいて展開する。ガトカチャが誕生時に最高神から特別な上着を与えられたこと、ブラジャムステイをはじめとする8人の人物（神、ラクササを含む）がガトカチャを守護していることが前提とされる。したがって、(1)、(2)、(4) の演目を知っていれば、(5) の演目をより深く知ることができる、という関係になる。また(5) の演目は、その筋の展開に(1) と(2) を内包する

構造にもなっている。

演目中に挿入されるガトカチャとコラワ軍のカルナの戦いは、バラタユダにおける真の大戦とは異なり、カルナが負けたふりをする事で終わる。バラタユダの大戦の時まで、両者は真剣に戦うことがあってはならないためである。演目の中では、他の登場人物の情報も物語の展開に係わる。純粹で高潔なガトカチャが神々の勝手な取り決めに屈せず、神々をも退散させるほどの強さを持つことに加えて、コラワ側の武将カルナの高潔さ、パンダワ側の武将アルジュナの師匠ドゥルナに対する恩義と忠誠、道化役者スマルの真の偉大なる姿など、多くの要素を内包する。

以下にもう一つの創作の演目を事例に挙げる。これは、「1,000人のガトカチャ Gatokaca Sewu」という演目である。

(6) 「1,000人のガトカチャ」(Foley 1979: 296–297)

生まれたばかりのガトカチャに倒されたナガ・プルチョナの息子ロドナクンチャナがガトカチャに復讐を企て、さらにパンダワの長兄ユディスティラを捕えようとする。水晶玉の予言によって危険を知ったパンダワ側の戦略家クレスナは、策を講じて、999人の偽のガトカチャを作り出し、本物のガトカチャの頭飾りの中にユディスティラを隠す。しかし、ロドナクンチャナは特別の呪文を使って、本物のガトカチャを見つけ出し、ユディスティラを誘拐する。そこで、ガトカチャとアルジュナはロドナクンチャナを追跡して戦い、彼を倒して、ユディスティラを取り戻す (Foley 1979: 296–297)。

この演目も先に挙げた例と同様に、ガトカチャの伝記的情報に基づいて展開する。(1)の演目の中で示されたように、幼少時に天界の火山に投入され一瞬のうちに武将に成長したガトカチャは天界を脅かしていた魔王のナガ・プルチョナを倒す。(6)の演目は、この伝記的情報に基づき、ナガ・プルチョナの息子がガトカチャに父親の死の報復を企てるところから始まる。この演目の中でも、(1)の演目は(6)の演目の由来を説明するものとして存在し、過去の出来事が現在の行為の原因として示される。また登場人物のそれぞれの特徴が提示される。優れた戦略家であるクレスナの作戦、正法を重んじ決して武器を持たないパンダワの長兄ユディスティラの高潔さ、アルジュナとガトカチャの活躍と強さ、などが示される。

このように、登場人物に関する伝記的情報を知ることは、創作の演目も基本的演目も含むすべての演目を理解するための、あるいは上演するための前提である。そして同時に、伝記的情報は演目によって示されるため、多くの演目を観ることによって、

これらの情報を知る、あるいは再確認するという側面もある。

以上に述べたように、ワヤンの演目は、登場人物の伝記的情報を示しつつ、多くの登場人物間の錯綜した人間関係を描く。多くの演目を知っていれば、別の演目をより深く知ることが可能となる。ワヤンの上演における、「登場人物像を形成する」というメカニズムは、時系列上の順序にしたがって語られるあるいは読まれるテキストとは異なる認識のあり方を提供する重要な要素であると考えられる。

6 ワヤンにおける叙事詩の「世界」の形成

以上に述べたように、ワヤンの上演における個々の演目は、完結した様式をとおとして、登場人物の生い立ちや運命や主要な出来事などに関する伝記的情報を示し登場人物間の系譜関係と因果関係を描いていく。ひとつの演目は、それ自体が完結した構造を持つものとして上演され鑑賞されるが、その一方で演目を集積してこれらの情報を蓄積していくことによって、多くの登場人物像を形成することが可能となり、それらの蓄積としての叙事詩「世界」が形成される。

この叙事詩「世界」は、書かれたテキストが持つ一方向への線状の筋立てを基準にするならば、時として非常に不完全で不均衡な形を持つ。叙事詩の一部分のみが示されたり、ある特定の部分だけが異常に膨れ上がる、という形になる。しかしこのことは、言い換えれば、叙事詩のある部分を際限なく広げていくことを可能にする。演目が完結した様式性を持っている限り、叙事詩の一部分を描いた演目であっても完結した一つの形式として伝承され続けることが可能となる。また、先にも述べたようにある演目の上演と別の上演が叙事詩における時系列上の順序に従う必要もない。観客と演者は、ひとつの演目の上演を通して、登場人物の伝記的情報、性格とそれに相応しい行動様式、主要な事件や出来事の経験などを再確認する。そして多くの演目を知ることによって、新たな情報を蓄積し、これまで蓄積してきた情報を再確認していく。ワヤンにおける叙事詩の「世界」はこのようにして形成される。

すでに述べたように、上演を集積することによって形成される叙事詩の「世界」には、書かれたテキストも間接的に影響を与えている。先に述べたジャワ語からスンダ語への翻訳・翻案、オランダ語からの翻訳・翻案などの書かれたテキストは、印刷された書物、雑誌などの媒体によってより体系化された知識として知られている。また、叙事詩を題材としたテレビドラマやマンガなどによっても、叙事詩に関する多くの情報が示されている。これらの情報を通して、ワヤンの観衆、人形遣いは、マハー

バラタの全体像を、書かれたテキストのような筋立てとして認識している場合も多いだろう。しかし、上演においては、書かれたテキストの筋立てを想定してそれを演目と関連づけることは、必ずしも必要不可欠ではない。上演における様式性の中で登場人物の伝記的信息と登場人物間の人間関係を知るというメカニズムは、書かれたテキストにおける一方向の物語の展開を知ることとは、異なる認識のやり方をもつからである。

スダ人の文学者であるアイップ・ロシディは、ワヤンの登場人物の伝記的信息は演目を観ることによって得られるだけではなく年長者から年少者へ日常生活の様々な場で語り聞かせて伝承してきた情報である、と述べている。アイップ氏自身、ワヤンを観に行く時あるいは上演を終えて帰る時に祖父からその日の演目の登場人物について教えられたという（インタビュー：2002年10月14日）。このような民俗知識の豊かな伝承は、ワヤンの上演における登場人物の伝記的信息に意味を与える要素であったと考えられる。

この論考では主に、ワヤンの上演における演目の内容を対象とした。しかし、実際の上演を対象として、語りや台詞などの言葉による表現をより詳細に分析する必要もあるだろう。一晩の上演は、いくつかの場面に分かれた様式的構成のもとに展開し、この構成のもとで人形遣いは、叙事詩を語り、歌を歌い、人形の台詞を話す。演目の舞台となる王国の状況や、登場人物の心情は、人形遣いが地語りあるいはカカウエン *kakawen* と呼ばれる韻文形式の詩を朗誦する／歌うことによって表現される。それ以外に、人形として登場する登場人物たちの考えや主張を台詞を語ることによっても表現する。これらの言葉による表現自体も様式化されたものである場合が多く、その語りはしばしば定型句や決まった比喩的表現などで成り立っている。このような傾向は、上演という行為の中で口頭で伝承されたことに起因するだろう。マレーのワヤンの研究を行ったアミン・スウィーニーは、ワヤンの語り手たちが、特有の言葉や修飾語、一連の同義語を用い、日常語の語形や統語法を歪曲することによってできた複雑な構造を使用することによって、地方語の高度な形式を作り上げていることを指摘する（Sweeny 1991: 19）。そしてワヤンに限らず、その他の伝統演劇や物語の朗誦のジャンル、さらに語り物ではないジャンルすなわち伝統医療や霊媒の語りなどにおいてもこれらの様式化された特有の言語使用が認められることを指摘する（Sweeny 1991: 19）。こうした言語表現を対象として、さらなる検討をくわえる必要もあると考えられる。

また、これらの言語表現と関連する要素として、言語以外の要素に注目することも

必要である。ワヤンにおいては、言葉による表現のみが上演のすべてではない。人形遣いは人形を動かし、伴奏の音楽をリードする。人形の動きやしぐさ、人形の声色、伴奏に演じられる音楽などは、言葉による表現と同じように重要な要素である。それぞれの登場人物は、独特の類型化された「性格」にカテゴライズされることを先に述べたが、その「性格」を表現する重要な要素は、人形の形、動きや振る舞い方、声色などの要素である。特定の登場人物の登場に際しては、その登場人物のテーマ曲として決まった曲を演奏する場合が多い。また、上演の始まりに演奏する曲、あるいはそれぞれの場面転換に演奏する曲なども決められている場合が多い。こうした上演における様々な要素と叙事詩に関する情報との詳細な関連についても今後さらなる検討を行う必要があると考えられる。

このような様式的構造に基づいて、様々な演目が生み出され、マハーバーラタを題材とするワヤンの上演は尽きることなく続けられる。上演を通して口頭で展開する演目の様式性が、無数のレパートリーの創出を促しているのである。

注

- 1) ラーマーヤナは、大陸部のタイ、ラオス、カンボジア、ミャンマーなどにおいて、演劇、仮面劇、影絵人形芝居などの上演芸術の主要な題材とされている。
- 2) ワヤンという名称を冠する芸術ジャンルの中には、別の物語を題材とするものもある。それらの物語は、パンジ物語、ダマル・ウラン物語などの11世紀以降の東部ジャワを舞台とする英雄譚、アミル・ハムザ王の物語、ジャワ島の王国の年代記などがある。ワヤン・プルワはレパートリーが最も多く、ジャワ島とバリ島の主要なワヤンのジャンルである。
- 3) ラーマーヤナを構成するワヤンの演目群は3種類あり、挿話として一晩に上演されるエピソードは、ジャワ島で約20ある。このうち、いわゆる原典のラーマ王子によるシーター救出の部分は約半数であり、あとの半数は、魔王ラーヴァナの祖先の物語、あるいはラーマ誕生以前にラーヴァナを倒したハルジュノソスロバフ王の物語などである (cf. 松本 1982: 246-247)。
- 4) インドにおいて詩聖ヴァールミーキによって書かれたとされるラーマーヤナは、ジャワ島やバリ島で交錯した物語群を展開させて現在に至る。インドネシアにおけるラーマーヤナについての論考の中で、青山は、ラーマーヤナの物語群を「古典」的グループと「近世」的グループに分けた (青山 1998)。これによれば、「古典」的グループは、ヒンドゥー・ジャワ時代に伝来した物語群で、ヴァールミーキ作とされる7巻からなる物語に比較的忠実なものである。これは、主人公であるラーマ王子が、魔王ラーヴァナに誘拐された妻シーター妃を救出する、という比較的明快な筋立てを持つ。一方、「近世」的グループは、イスラーム到来以降にジャワに伝播した物語群で、ヴァールミーキ版にはない要素を多く含む。ここでは、主人公以外の登場人物、特に魔王ラーヴァナの誕生に至る物語や猿の王スグリーヴァとヴァーリンをめぐる物語群などを主要なレパートリーとする。そして、これらの物語群は、登場人物相互の非常に錯綜した系譜関係を示している (青山 1998: 141-142)。青山は、外国人向けにインドネシアの国民文化として発信する芸能ジャンルの場合には、「古典」的物語群が演じられているのに対して、現地の人々が楽しむワヤンの世界などでは、主に「近世」的物語群が演じられ、非常に複雑に錯綜した物語世界が見られることを指摘している (青山 1998: 150-157)。青山の指摘するこのような傾向はたしかに顕著であり、ワヤンの物語世界は、インドにおけるオリジナルの物語の筋を土台としつつも、ジャワ島とバリ島で独自の翻案 (または創作) として発展を遂げている。

- 5) サンスクリット語のマハーバーラタの大筋は以下のようなものである。
 名門バラタ族のドリタラーシュトラとパンドゥは、それぞれ、100人の王子と5人の王子を持った。ドリタラーシュトラは、ガンダーリーと結婚し、1人の娘と100人の王子を得た。100王子の長子は、ドゥルヨーダナである。パンドゥは、クンティとマードリーの2人の妻をもっていたが、呪縛により、子どもをもうけることができなかった。そこで、クンティは諸神に祈り、正義の神ダルマ、風神バーユ、諸神の王インドラ神との間に3人の息子を得た。マードリーは双神アシヴィンとの間に双子の息子を得た。兄のドリタラーシュトラは目がみえなかったため、弟のパンドゥが王位につくが、パンドゥ王は若くして死んだ。ドリタラーシュトラは王位につき、パンドヴァ5兄弟をカウラヴァ100兄弟と共に育てる。5兄弟は武芸に秀でており、その長兄ユディシュティラが太子と定められるに及び、彼らは、カウラヴァ100王子の嫉妬するところとなり、迫害を受ける。かくして、パンドヴァと、カウラヴァの争いが展開する。100王子は5王子の名声と繁栄をねたみ、策略を講じて、5王子を王国から追放する。12年間余りの放浪生活を経て、5王子は、王国の返還を求めるが、100王子は応じず、ついに聖地クル・クシェートラにて18日間にわたる大戦争となる。戦争は、多くの犠牲者を出し、最終的にはパンドヴァ5王子の勝利に終わる。後に5王子は聖地を行脚し、メール山から昇天して、物語が終わる (cf. 上村 2002: 13-31)。また、インドでは、第6巻の『バガヴァット・ギーター』がヒンドゥー教の聖典とされている。これは、バラタユダの開戦に際し、敵方の親族を見て戦意を喪失したアルジュナに対するクリシュナの教えとして語られる。
- 6) 松本の論考の中では、中部ジャワのワヤンについて述べているため、登場人物名はジャワ人の発音にならって、母音の a が [o] と発音される表記がとられている。しかし、この論文では、母音の a は [a] と発音する表記を採用した。したがって、たとえばパンドワ側の武将アルジュナ Arjuna は、中部ジャワでは「アルジュノ」と呼ばれるが、この論文の中では「アルジュナ」の表記を採用する。
- 7) 古代ジャワ文学は、形式上、韻文作品のカカウインと散文作品によるバルワに大別される。ラーマーヤナのジャワ島における最初の翻訳は、9世紀中ごろ成立と推定される『カカウイン・ラーマーヤナ』である。
- 8) キャセイ・フォレイは、西ジャワの木偶人形芝居における61の演目を分析を通して、演目の筋立てに関する10種類のパターンを抽出した。(Foley 1979: 94-142)
- ① 災いをなくすために、人間の犠牲が求められる。多くの場合、選ばれるのは道化役者、あるいは、英雄たとえばガトカチャである。
 - ② 王女が夢の中で見た男性に恋に落ちる。その男性は多くの場合、パンドワ兄弟（アルジュナやビマ）、道化役者の一人である。
 - ③ すでに殺された武将（通常は羅刹）が命を取り戻し、別の姿になって、死の報復をする。
 - ④ 婿取り競技が開催される。成功する求婚者となるのは通常、パンドワ兄弟かガトカチャである（もし、道化役者の誰かが勝者となった場合には、通常は花嫁と結婚することは出来ない結末となる）。
 - ⑤ 英雄の誰かが悪事をたくらむ悪者によって変身させられる（悪事はたとえば、王女あるいは英雄の妻の誘惑など）。
 - ⑥ 超自然的な力をもつ家宝、武器が紛失する。
 - ⑦ 若者が、自分の父親を探す旅に出かける（多くの場合、アルジュナ、あるいは他のパンドワ一族のだれかが、近隣の国々の多くの美女と何らかの冒険の際に結婚し、こどもをもっている）。
 - ⑧ 海の向こうの国の王 rajaseberang あるいはラクササの王が、ヒーローの誰かの妻に横恋慕して、誘拐を企てる。
 - ⑨ 超自然的力を持つ家宝、武器が天界の神から人間世界へ送られて、それをめぐって戦いが繰り広げられる。
 - ⑩ 天界が侵略者に包囲され、神々が人間界の英雄（アルジュナかガトカチャ）に助けを求める。
- 9) 人形遣いが自らの創意のためにこれらの情報を変えた場合には、何らかの形でもとの大筋における情報とつじつまを合わせる必要がある。たとえば、武将ガトカチャがバラタユダの大戦前にある演目の中で死んでしまった場合には、神々によって蘇生させられる、などの処置を行って、バラタユダの前の状態に戻しておく必要がある。

文 献

Anderson, Benedict

1965 *Mythology and tolerance of the Javanese*. Ithaca: Cornell University.

青山亭

1994 「叙事詩、年代記、予言：古典ジャワ文学に見られる伝統的歴史観」、『東南アジア研究』32(1): 34-65。

1998 「インドネシアにおけるラーマ物語の受容と伝承——物語と表現の変遷」金子量重・坂田貞二・鈴木正宗編『ラーマヤナの宇宙——伝承と民族造形』p. 140-163, 東京：春秋社。

Buurman, Peter

1988 *Wayang golek: The entrancing world of classical Javanese puppet theatre*. Singapore, Oxford, New York: Oxford University Press.

Djajasoebrota, Alit

1994 *Shadow Theatre in Java: The puppets, performance and repertoire*. Amsterdam and Singapore: The Pepin Press.

Foley, Kathy

1979 *The Sundanese wayang golek: The rod puppet theatre of West Java*. Doctoral dissertation, The University of Hawaii.

福島真人

2002 『ジャワの宗教と社会——スハルト体制化インドネシアの民族誌的メモワール』東京：ひつじ書房。

福岡まどか

1996 「仮面の解釈——ジャワ島・チルボンの仮面舞踊を中心に」『民族学研究』61(2): 191-214。

ハルジョウイロゴ, マルバンゲン

1992 『ジャワ人の思考様式』柴谷臣道・宮崎恒二訳, 東京：めこん。

上村勝彦

2002 『原典訳マハーバーラタ 1』東京：筑摩書房。

松本亮

1981 『マハーバーラタの陰に』東京：ワヤン協会。

1982 『ジャワ影絵芝居考』東京：誠文図書。

1994 『ワヤンを楽しむ』東京：めこん。

オング, W. J.

1991 『声の文化と文字の文化』桜井直文・林正寛・糟谷啓介訳, 東京：藤原書店。

Rosidi, Ajip et al. eds.

2000 *Ensiklopedi Sunda: Alam, Manusia dan Budaya*. Pustaka Jaya.

Sears, Laurie J.

1991 *Javanese Mahabharata stories: Oral performances and written texts*, In J. B. Flueckiger and L. J. Sears (eds.) *Boundaries of the text: Epic performances in South and Southeast Asia*, pp. 61-82. Ann Arbor: Center for South and Southeast Asian Studies, the University of Michigan.

Sweeny, Amin

1991 *Literacy and the epic in the Malay world*, In J. B. Flueckiger and L. J. Sears (eds.) *Boundaries of the text: Epic performances in South and Southeast Asia*, pp. 17-30. Ann Arbor: Center for South and Southeast Asian Studies, the University of Michigan.

Wickert, Utta and Tizar Purbaya

n. d. *Wayang: Stories and pictures*. Jakarta: PT Intermedia.