

How Replicated Masks Work in Balinese Society : The Case of Topeng Legong

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2016-10-19 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 吉田, ゆか子 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15021/00006113

レプリカの天女様のゆくえ
—バリ島天女の舞トペン・レゴンにおける仮面の複製—

吉 田 ゆか子*

How Replicated Masks Work in Balinese Society:
The Case of *Topeng Legong*

Yukako Yoshida

バリ島南部のパヨガン・アグン寺院に伝わる天女の舞トペン・レゴンは、ご神体の天女の面をかぶって少女が舞うもので、その歴史や神聖性のために特別な価値を置かれてきた。この演目が1980年代に芸術祭に招待された際、寺院側は神聖な仮面の神聖さが損なわれる事を恐れ、レプリカを作成してこちらで代用した。本研究が注目するのは、このレプリカのその後である。

レプリカや模造品も、生み出されたあと、人々との関係のなかに入ってゆく。現在このレプリカは、特定の寺院祭儀礼でも用いられる。この仮面を、「代用品の仮面」と考える者も、オリジナルの「子ども」と位置づける者も、オリジナルと混同する者もある。曖昧かつ両義的に意味づけられるこのレプリカの仮面は、天女の舞の上演に特別な魅力を付与していてもいる。本論では、このレプリカの仮面が、オリジナルの仮面とは別のやり方で、天女という神格の一部を「創っている」ということも論じる。

Topeng legong is a ritual dance in which masks representing celestials are worn by little girls. This highly sacred dance has received special attention because of its sacred nature, history, authenticity, and beauty.

Currently, there are two sets of masks used in *topeng legong*. One set consists of centuries-old masks believed to possess magical powers for protection; the other set comprises replicas. The replica masks were made when *topeng legong* dancers were invited to perform in an art festival in 1988. Ketewel locals were afraid that their sacred masks might be “defiled” if brought to a secular context or place, so they decided to create replicas as

*東京外国語大学アジア・アフリカ言語文化研究所

Key Words : mask, material agent, replica, *topeng legong*, Bali

キーワード : 仮面, モノ, レプリカ, 天女の舞, バリ

substitutes.

At first glance, people seem to differentiate sufficiently between secular performances and religious rites by using non-sacred masks. However, the actual situation is more complicated. Some regard the replicas as “children” of the original ones, and show respect for them. Some cannot distinguish the replicas from the originals. The meaning and role of the replicas are thus ambiguous and inconsistent.

In this study, I argue that because of that ambiguous status, the replica masks have generated unique and interesting effects on the development of *topeng legong* and its original masks.

はじめに	6 レプリカの仮面のその後
1 複製や模造品の働き	7 レプリカの天女様の曖昧さと両義性
2 バリ芸能研究のなかの天女の舞	7.1 天女の舞の中核を担う人々—2つの呼び名
3 天女の舞の機能と概要	7.2 一般の村民や村外者—誤解や混同
4 天女の舞と仮面の歴史性・真正性・神聖性	8 2007年のバリ芸術祭における上演
4.1 起源の物語	9 考察—子天女様／レプリカの動態と働き
4.2 仮面の神聖性と禁忌	
5 代用品の仮面の誕生	おわりに

はじめに

1980年代以降の人類学は、人がモノに心動かされたり、行為を引き出されたりする局面に注目しながら、モノを人に一方的に意味づけられたり使われたりする存在と位置づけるのではなく、人とモノの相互的な働きかけによって出来事が生成するプロセスを記述するようになった (e.g. Gell 1998; Tilley et al. eds. 2006; ラトゥール 2007; Kanappett and Malafouris eds. 2008; 田中編 2009; 床呂・河合編 2011)。本研究はこのような視点をインドネシアのバリ島の芸能研究に応用するものであるが、ここで着目したいのは、複製あるいは模造された仮面（以下レプ

リカの仮面と呼ぶ)である。

インドネシアのバリ島南部のケテウエル村 (desa Ketewel) にあるヒンドゥ教寺院パヨガン・アゲン (以下 P 寺院と表記) には、村の寺院祭などで奉納される天女の舞 (*topeng legong*) が伝承されている。この村と隣のレンベン村 (desa Lembang) にしか伝承されていないこの舞踊は、宮廷舞踊レゴン (*legong*) の起源となったともいわれ、また高度に神聖とされていることから、バリ芸能のなかでも特別な価値が置かれている。さらに、P 寺院には、天女の舞の際に着用される 7 枚を含む、9 枚のご神体の仮面が祀られている。これらもまた、バリに現存する仮面のなかでも特に歴史が古いうえ、数々の禁忌と結び付いている。以上のことから、この舞と仮面は共に神聖性と真正性を帯びた存在であるといえる。本研究が取り上げるのは、この天女の仮面のレプリカである¹⁾。

1988 年に天女の舞は芸術祭への招待を受けた。この時、「世俗の」芸術祭に神聖な仮面を用いるべきでないとする地元民たちの意向や外部の専門家の提案を発端にして、レプリカが作られた。20 世紀後半のバリでは、観光客の増加に伴い、どこまで神聖な芸能を観光客に公開しても良いのかその線引きが議論を呼んでいた。観光ショーなど、世俗の上演には神聖な仮面や冠を用いず、その複製や類似品で代用するという実践は、天女の舞に限らず、バリのその他の芸能においてもみられる。一見人々は、仮面を使い分けながら、宗教儀礼と世俗の領域を巧みに切り分けているかのようである。しかし、事態はそれほど単純ではない。仮面と人々との関わりを注意深くみてゆくと「儀礼に用いる神聖な本物」と「世俗の上演用のレプリカ」という役割分担は時に不明瞭であり、また後述するように、レプリカは現在ご神体に準ずるような扱いを受けることがあるからである。

以下の第 2 節でふれるように、先行研究は、天女の舞の神秘性や歴史性を強調する一方で、レプリカについてはまとまった考察をしてこなかった (e.g. Iriani 2006; Agus 2002; 2006)。本研究では、代用品として生み出されたこのレプリカの仮面もまた、オリジナルと並んで、天女の舞における重要な「エージェント (Gell 1998)」であると位置づける。A. ジェルは、エージェントを周囲に出来事を引き起こすとみなされる存在として定義している (Gell 1998: 16)。その出来事とは、物理的連鎖ではなく、心の働きや意図に基づく行為の連なりである (Gell 1998: 16)。そこでは、人間に加えてモノもまた、相手の人間から感情や行為を引き起

こすことで、エージェントとなる (Gell 1998: 16–21)²⁾。本研究の目的は、レプリカの仮面が纏う曖昧な意味づけとその動態を明らかにし、これらの仮面がオリジナルの仮面や、人々にどのように働きかけ、どのような出来事を引き起こしているのかを考察することである。またそのなかで、このレプリカがオリジナルの仮面とは別のやり方で、天女という神格の一部を「創っている」のだと論じた

い。

なお本研究は、主に2006年～2016年にかけて断続的に約18ヶ月間行われたバリ島の仮面文化についての現地調査に基づいている。なかでも、2011年4月～2012年7月には、天女の舞に関する、のべ約2ヶ月の集中的な調査を行った。本調査の対象となった人々の母語はバリ語であるが、国語であるインドネシア語も広く用いられており、バリ語にインドネシア語の語彙が頻繁に挿入される。インタビューは基本的にインドネシア語で行ったが、必要に応じて、バリ語での表現も説明していただいた。本文中に記載した現地語は基本的にバリ語であるが、一部インドネシア語を表記している。その場合には「イ」の文字を付記した。

1 複製や模造品の働き

我々は、大量生産された工業製品でさえ、ある人にとってかけがえのないモノとなり、様々なかたちで情緒に訴えかけたり、行為を触発したりすることを知っている。商品として生み出され、貨幣や別の商品と交換され人の手に渡った後、持ち主にとって他には代えられない存在となりうる。そういったモノに対し人は愛着を寄せたり、その劣化を悲しんだり、手間をかけて修理したりする。こういった、モノに触発されて人間が心揺さぶられたり、何かの行為を動機付けられる現象を、ジェルに倣ってモノの働きと呼ぶならば、オリジナルのみならずその複製品も、様々な形で人に働きかけうるのである³⁾。さらに、既に筆者が別のところで論じたように、バリでは仮面は静的に留まるのではなく、供物を捧げられたり、繰り返し上演に使われたりするなかで、演者と霊的な絆を深め「育てられ」てゆく存在である⁴⁾。代用品として生み出された仮面も、一度人々の手に渡れば、どこかに置かれ、繰り返し装着されるなかで、人々との関係を築いてゆく。

ただしここで注目しておきたいのは、ケテウエルで1988年に作られた仮面の、

「代用品」あるいは「レプリカ」としてのステータスである。そもそもバリの仮面制作は、既に存在する仮面を手本に行われることが多く、ほとんどの仮面が、程度の差こそあれ複製であるという側面をもつ。そして、通常これらの仮面がとりたててレプリカや模造品ましてや偽物と呼ばれることはない。しかし、本研究が着目している 1988 年作の仮面は、寺院に伝わっていた天女様の仮面との関係のなかで「レプリカ (*duplikat* イ)」と呼ばれている⁵⁾。

複製に関する先行研究は、まがい物や複製品がオリジナルの価値を左右したり、人々とオリジナルの関係に様々に影響したりしうることを指摘してきた。芸術の分野では、オリジナルにこそ価値があるとする近代の「オリジナル神話」が指摘され、複製物のユニークな作用や、模倣や引用といった創作方法における豊かな可能性が指摘されている (山田 2002; 西野編 2001; 三浦他 2006)。また、複製を通して、オリジナルの芸術作品の重要性や価値が形成されるという過程に注目する研究もある。人々が作品を直接鑑賞する機会は限られている。名作が誕生するには、作品の写真やカタログが流通しそのことによって作品の存在が広く知られているという状況が生まれることが必要である。むしろそういった大量の複製の存在によって、名作が生まれるのだと指摘される (ブーアスティン 1964; 吉田夏彦 1980; 山田 2002)。

ところで、神像や幽霊画のように、オリジナルの存在自体が曖昧なものから生まれる複製には別の効果もある。山田奨治は、幽霊や妖怪を例にとり、その物語やイメージが、複数の作家によって繰り返し複製されることで、公共性をもつようになり、それが日本人の幽霊や妖怪イメージをかたどってきた歴史を指摘する (山田 2002: 8-12)。吉田夏彦は、「…何らかの意味で、他のもののうつしになっているもの」と複製を定義している (吉田夏彦 1980: 9)。このように広く複製をとらえると、幽霊画やその模写だけでなく、漫画、キャラクターグッズも物語もみなある面では幽霊や妖怪の複製ということになる。こうして幽霊や妖怪は繰り返し複製されることで輪郭を獲得するのである。また複製はイメージを連鎖させ、それによってオリジナルの輪郭をかたどるだけではない。人々はそういった複製の存在を通して初めて幽霊や妖怪といった存在に接近できる。そうして生み出されるイメージを人々が楽しんだり怖がったりすること自体が、妖怪の働きであるといえるであろう。

複製によってオリジナルが姿を現す、あるいは複製されたモノに媒介されてオリジナルの力が発揮されるという現象は、宗教の領域においてより顕著である。大量に出回る、神や聖人の像や写真、聖遺物の複製や写真といったモノの取り扱い、宗教や個々の事例によって、様々である。それらの複製の中には、単にオリジナルの姿（イメージ）を表象するだけでなく、オリジナルのもつ力を受けつぐ存在として、あるいは神や聖人との関わりのチャンネルとして祈られたり供物を捧げられたりするものがある（木下 2007; 小牧 2014; 川田 2012）。家に持ち帰られ、日常的に人と関わりあうこれらの複製物は、信仰者にとって、より個別な関係を結ぶことのできる身近な対象となる。また、大量生産され、聖性をほとんど失いながらも、人々の仏教徒であることの表現として所有される、韓国のブツダのキャラグッズのような例も報告される（岡田 2014）。これらの複製物はオリジナルと同様に、あるいはそのあり方をずらしながら、神の存在やそのイメージを可視的で具体的な存在へと変換する。

このような視点にたったとき、レプリカの仮面がどのように人々と関わり、どのような表情をみせ、人々からどのような行為や感情を引き出しているのかを考えることは、すなわちレプリカが天女という神格にどのような新たな側面を付け足しているのかを考えることでもあることが理解される。なお、複製に関する先行研究からは、複製物の価値やそれがオリジナルに与える影響が一様ではなく、個別のケース毎に非常に多様であるということも明らかになっている⁶⁾。天女の舞のレプリカのケースもまた個別にその詳細をみてゆく必要がある。

2 バリ芸能研究のなかの天女の舞

バリ芸能を西洋世界に広く知らしめることとなったのは、バリの習俗を広く記述したメキシコ人画家コバルビアスによる『バリ島』（1998 [1936]）および、バリに滞在し現地の絵画や芸能に多くの影響を与えたドイツ人画家 W. シュピースが、バリ芸能を幅広く記述した、*Dance & Drama in Bali*（2002 [1936]）の2冊である。そのいずれにも天女の舞の記述は見当たらない。

筆者の知る限り、天女の舞に関する研究は1977年のバリ人研究者イ・ワヤン・スダナ（I Wayan Sudana）によるレポートが最初である（Sudana 1977）。舞踊ア

カデミー ASTI (Akademi Seni Tari Indonesia) に所属していた彼は、当時の学長イ・マデ・バンデム (I Made Bandem) から、未だ調査されていない舞踊があると聞かされ、これを調査するよう勧められた (Sudana interview 2012 年 7 月 4 日)。スダナの報告書では、天女の舞の起源に関する古文書の紹介や、歴史や上演の機能の分析、上演内容の詳細などが記録されている。そして天女の舞は、バリ芸能の 3 分類のなかで最も神聖な「ワリ」のカテゴリーに相当することや、この演目が先述の宮廷舞踊レゴンの起源となったことなどが論じられている (Sudana 1977: 44)。ケテウェル村で伝承され、他地域にはほとんど知られていなかった天女の舞が、この報告書によってバリ芸能の体系のなかに位置づけられたのである⁷⁾。報告書の完成後、P 寺院は舞踊アカデミーやその後身である芸術大学とのつながりを深めてゆく。スダナはケテウェル村の人々に対し、舞踊レッスンを提供したり、アカデミーの学生を P 寺院へ研修に送り込んだりしている。また本研究にとって興味深いのは、報告書の最後に村への数点の提案がなされており、そのなかで、天女の舞の儀礼上の価値を認識し守ってゆくよう促している点である。これを商業目的で観光客などに見せることを望む場合には、今ある仮面は用いずに、公演専用の仮面を新たに作成するように、という提案もしている (Sudana 1977: 46)。この提案が地元の人々の目に留まったのかは不明であるが、1988 年には現実のものとなった。

21 世紀に入ってから、バリ内外に在住のバリ人研究者によって天女の舞を題材とした 3 本の学位論文が著される (Agus 2002; 2006; Iriani 2006)。これらは、天女の舞の機能や象徴的意味をバリのヒンドゥ教の教義や神話と関連付けながら分析したり、供物や衣装も含む上演の詳細や、伝承のプロセスを記述したりした。これらの研究もまた、この演目が仮面と共に高度に神聖であることや、長い歴史をもち、また舞踊レゴンのルーツになったことを強調しながら、その宗教的、美学的、教育的価値の高さを論じる。これらの論文は、芸術祭を近代的な現象であると位置づけた上で、それに出場するために必要となったレプリカの仮面に言及する。特にアグスは、この新しい仮面によって、オリジナルの神聖性が護られたと述べ、レプリカの作製という出来事を、時代の変化に沿った柔軟な対応として積極的に評価している (Agus 2006: 123-125, 195)。他方、これらの論文は、レプリカの仮面が地元の人々に神聖視されていることも記している。しかし、世俗的

な舞台に出演するために用いられた仮面がなぜ祈りの対象となるのか、その神聖化のプロセスやその現象が示す含意について明らかにしていない。それは、両著者の関心が、天女の舞（そしてオリジナルの仮面）の神聖さや宗教的な価値の高さや歴史性にあり、レプリカについては副次的な関心を向けているにすぎないからであると考えられる。

レプリカに対する関心の低さは、ここに挙げた天女の舞に焦点化した論文・報告書以外の先行研究においてより顕著である。バリ芸能全般、あるいはレゴン舞踊や仮面芸能を対象とした先行研究のなかでも、しばしば天女の舞が登場する。それらの記述は、天女の舞をレゴン舞踊のルーツとして紹介し、その舞や仮面が高度に神聖視されていることや、後述するようなスカワティ王家の神話と結びついていることを強調する（e.g. Rubin and Sedana 2007; Slattum and Schraub 2003; Davies 2008）。これらにおいてレプリカについて紹介されることはほとんどない。数少ない例外の一つが西洋世界に向けてバリ芸能を網羅的に紹介したバンデムらの著作であるが、そこでは「近代的な複製」として短く紹介されているのみである（Bandem and deBoer 1995: 71）。

これらの研究動向に対し、本研究ではレプリカの仮面に注目する。「近代的」と描かれるこの仮面は、実際に地元の人々や、彼らの信仰実践においてどのような位置におかれているのか。この仮面の作成によって、オリジナルの仮面や、天女の舞自体はどのような影響を受けているのだろうか。以下では、天女の舞の演目について概要を紹介した後、レプリカの仮面と人々の関わりについて、人々の語りだけでなく、モノの配置やその取扱いに関する詳細へも目をむけながら考察する。

3 天女の舞の機能と概要

本稿で天女の舞と呼んでいる演目は、バリではトベン・レゴン（*topeng legong* レゴンの仮面舞踊）という名の他、サンヒャン・レゴン（*sanghyang legong* レゴンのサンヒャン）、サンヒャン・ドウダリ（*sanghyang dedari* 天女のサンヒャン）、サンヒャン・トベン・レゴン（*sanghyang topeng legong* レゴンの仮面のサンヒャン）などの名で知られている⁸⁾。他方、地元ケテウエル村においては、これらの

名はそれほど一般的ではない⁹⁾。ケテウエル村では仮面もそこに宿る神格も共に天女様 (*tu dari*) と呼ばれる¹⁰⁾。「天女の舞」という演目自体の呼び名は無く、地元の人々はその上演を「天女様がお出になる (*tu dari medal*)」あるいは「天女様がお踊りになる (*tu dari masolah*)」と表現する。人間が仮面を使って踊っているのではなく、あくまでも天女様が人間の体 (あるいは人間の体と仮面) を用いて踊るのである。なお、天女 (*dedari/bidadari* イ) とは、天界で神々 (*dewa*) に仕える美しい女で、神々よりは下位の存在と位置付けられ、時に人間の世界に降りてきて、人々と関わる¹¹⁾。

P 寺院では天女様が「お出でに」あるいは「お踊りに」なることで何事をなすのか。上演の儀礼上の機能は大別すると2つである。まず1つ目は、疫病や災害を退けるといふものである。かつては、クニンガン (*kuningan*) とよばれる祭日に村内の住民の家一軒一軒で天女様が踊った。この行事には大変な労力が必要とされるため、現在は寺院で一括して作成した天女様の聖水を、それぞれの家庭に持ち帰りこれに代えている。さらにかつては、疫病が流行すると、僧侶が天女様からの啓示を受けて、天女の舞を上演することがあった (Widiana interview 2011年5月20日)。

もう一つの機能は寺院の周年祭 (*odalan*) を成就させるというものである。こちらの機能を目的とした上演は現在も活発である。P 寺院の場合毎年の周年祭で上演がある。またそれ以外のケテウエル村の主要な寺院および、村民の各家にある屋敷寺 (*sanggha/merajan*) の周年祭が特に大規模に開催される場合には上演が行われる。このように地元の寺院の儀礼に組み込まれているために、ケテウエル村内での上演頻度は比較的高い¹²⁾。それに加えて村外でも、いくつか関係の深い寺の周年祭で上演される。たとえば、スカワティの王家に縁のあるグヌン・レバー寺院 (*pura Gunung Lebah*) などでは毎回の周年祭にて上演される。そしてその他の寺院でも、数十年に一度といった特に盛大な周年祭を催す際には、天女の舞を招くことがある。こういった大祭では、参拝客が殺到するため、僧侶や儀礼執行を手伝う限られた人たち以外は、天女の舞が行われる奥の敷地への入場を制限されたりもする。以上のことから、天女の舞は、ケテウエル村の人々にとっては頻繁に目にする身近な演目である一方、村外の多くの者たちにとっては、特別な機会にのみ現れ、かつそれを目撃することが稀などこか神秘的な演目となって

いる。

寺院にあるオリジナルの仮面は9枚であり、後述するようにそれぞれが名前をもっている。9枚のうち2枚は踊ることがない¹³⁾。バリのコスモロジーでは上が浄、下が不浄と結びついている。そのため、専用の箱に入れられている仮面は、普段寺院の奥にあるグドン・アグン (*gedong agung* 偉大な館) と呼ばれる建物の高い棚の上に、他のご神体や儀礼具と共にしまわれている。この建物には、僧侶や清めの儀礼を受けた寺の世話人、そして天女の舞に関わる少女たちだけが出入することができる。それに対し、冠と衣装は同じ敷地の隅にある建物の比較的簡素な戸棚のなかに保管されている。

天女の舞は初潮前の地元の少女だけが踊ることができる。踊り子やその候補はレゴン・アリット (*legong alit*) と呼ばれる。彼女たちは初潮を迎えると踊りを引退し、アシスタントとなる。アシスタントたちはレゴン・アノム (*legong anom*) と呼ばれ、仮面の移動や収納、踊り手の着付け、上演中の様々な世話や、舞踊の指導などを担う。上演に先立ち当日の舞を担当する3人を含む15～25人の少女たちが集い着付け等の準備を始める。仮面は常にこの少女たちおよびP寺院の僧侶によって取り扱われる。

仮面は箱に入ったまま傘が掲げられ、会場へと運ばれる。この仮面の箱は当番のレゴン・アリットにずっと抱えられ守られている。上演前に、1枚1枚が白い布でくるまれた仮面が取り出され、箱の上のスペースに並べられる。

毎回2人のレゴン・アリット、すなわち踊り子が選ばれ、共に天女の舞を行う。またそれを手伝うレゴン・アノムが2人両脇に常に待機しアシスタントを務める。残りのレゴン・アリットとレゴン・アノムは、上演空間の奥に座ってこれを見届ける。前奏曲が流れるなか、この日の上演を担当する、冠と衣装を着けた2人の踊り子は仮面の入った箱の前で香を嗅ぎ、花で手や口を清める。レゴン・アノムに手伝われながら、2人の踊り子が仮面を装着する。仮面の裏には突起 (*canggem*) があり、これを口でくわえることで顔に仮面が固定される。観客の人々に背を向けて仮面を装着し、仮面を装着し終わるとそれぞれの踊り子は後ろに向き直り、舞い始める。仮面の順番は常に決まっており、1曲踊っては仮面を取り替え、再び踊るということを繰り返す。一番初めに現れるのは、金色の歯をややのぞかせ、細長いつり目をした白い仮面ニラタマ (*Nilatama*) と同じく金色

の歯をややのぞかせる薄い黄緑色の仮面のスラシー (Sulasih) である。2 曲目に現れるのは、金色の歯をややのぞかせる茶色の仮面のアミナカ (Aminaka) と、口を閉じ微笑んでいるかのような表情の黄土色の仮面のグディタ (Gudita) である。3 曲目は、共に金色の歯を大きくのぞかせ、額に皺のある緑の仮面のガガール・マヤン (Gagar Mayang) と水色の仮面のトゥンジュン・ビル (Tunjung Biru) によって舞われる。4 曲目は、スプラバ (Supraba) という名の、「偉大な天女様 (Ratu Dari Agung)」とも呼ばれる濃い茶色の仮面、そして2曲目にも登場した、グディタが再び現れる。スプラバが最も年長であり、またグディタが最も年下であるとされる (Agus 2002: 88; Iriani 2006: 83)¹⁴⁾。ただし、この4曲目は特に重要な上演のときだけ行われ、普段は省略されることの方が多い。このように、それぞれの仮面は異なる色に着色され、その表情 (目の形、眉の形、シワの有無、歯が見えているかどうか、等) も僅かずつだが異なっている。なお、すべての仮面は、額とはほの一部に金色の装飾が描かれている。また、どの仮面も非常に美しい顔立ちと見做されている (Agus 2002: 88; Iriani 2006: 83)。

2人の踊り子は、横に並んだり、向き合ったり、すれ違ったりしながら、向きを変えてほぼ同じ振付を踊ってゆく。舞踊の内容の細かい描写は省略するが、天女の舞には、左手で腰から下げた布の端を持ち左へ開き、右手には小さく折りたたまれた布を持って右に開くという特徴的な基本姿勢 (*agem ngembat kembar*) がある (Agus 2006: 147)。また、腰を落としたまま、手首、肘、肩の関節の柔軟性を最大限に発揮してすばやく腕を伸ばしたりたたんだりひねったりする動作や、右手を前に突き出し手で空中を扇ぐ供物を捧げる仕草 (*ngayab*) が多用される点も他のバリ舞踊にはあまり見られない特徴となっている。ただし僧侶によれば、技巧的にはそれほど難しいものではない。先行研究も、シンプルな振り付けであると指摘している (e.g. Bandem and deBoer 1995: 71)¹⁵⁾。

天女の舞が終わると、もう1人の少女が加わって、仮面をつけない舞踊レゴン・クラトン (*legong keraton*) が踊られる。この踊りは、余興としての上演である。レゴン・クラトンの最中に仮面はアシスタントの少女たちによって箱に戻される。最初の仮面が登場してから天女の舞の4曲が終わるまでの時間はおよそ50分間である。

伴奏は、5音のスマル・プグリンガン (*semar pegulingan saih lima*) と呼ばれる

構成のガムラン隊が担う。スマル・プグリンは、バリで現在一番一般的に用いられているゴン・クビヤール (*gong kebyar*) というタイプのガムランに比べて、全体的に音が高く、甘い (*manis*) 響きが特徴といわれる。歴史的には宮廷で用いられたため、その響きは宮廷文化を連想させる。なおバリのガムランは、個々の楽器セットによって微妙に調律が異なり、それぞれの楽器の個性として楽しまれている。このP寺院の楽器は、他のスマル・プグリンガンと比べても特に音が高く甘い (Vitale 年不明: 5)。伴奏曲の全体はスバンダール (*Subandar*) と呼ばれ、そのなかに4つの曲がある。上述のように、天女の舞は最大4回行われ、1曲ずつが演奏される。ただしこの4曲は、互いに少しの差異があるのみであり、耳慣れない者にとっては、同じものの繰り返しに聞こえる。演奏者は地元の男性たちであり、天女の舞の際には毎回伴奏を担う。彼らは天女様との精神的あるいは霊的な絆を結んでいるようだ。長い間天女の舞の伴奏を担い、伴奏者グループの世話人でもあった男性Wは、自分が伴奏グループを脱退した時、家に居ても伴奏曲の音が聞こえたり天女様の舞う姿がちらついたりして悩まされたというエピソードを語ってくれた。彼は天女様に許しを請う祈りをささげ、やっとそれらから解放されたという (W interview 2012年6月25日)。

4 天女の舞と仮面の歴史性・真正性・神聖性

4.1 起源の物語

天女の舞の起源には諸説存在するものの、その多くは、ケテウエル村を含む地域をおさめていたスカワティ王家の王子イ・デワ・アグン・マデ・カルナ (I Dewa Agung Made Karna 以下デワ・カルナと表記) の瞑想と関連付けられている (e.g. Sudana 1977: 16; Moerdowo 1983: 119–120; Bandem 1983: 114–115; Agus 2006: 47–55)。要約するとそれは以下のような物語である。

スカワティの王の3人の息子のうちの1人であるデワ・カルナは、ケテウエル村のP寺院で瞑想を行っていた。すると彼は非常に美しい天女たちが舞うのを見る。瞑想から醒めた彼は、そのときに見たイメージを元に踊りを作り、地元の少女たちを集めて踊らせた。

古文書には、デワ・カルナが瞑想中にパスパティ神 (*Hyang Pasupati*) の声を聴

いた、またヨガが一月にもわたり、その間食事もとらなかったなど、彼の特別な力を示すエピソードが記されているという (Sudana 1977: 16; Agus 2006: 48)。デワ・カルナ自身は、瞑想に打ち込んだ人物として知られ、現在は P 寺院の近くに祀られている。この瞑想の時期には、多説ある。最近の研究では、デワ・カルナが存命したのは 1775–1825 年であり、天女の舞が創られたのが 1811 年であるとされている (Davies 2008: 198, f.n. 13, 207)。

仮面の起源にも、さらに諸説ある。瞑想で見た天女の姿に基づきデワ・カルナ自身が作った、あるいは彼が職人に依頼して作らせたという説もあれば、この瞑想よりも前の時代に、既にジャワ島から運ばれ寺に納められていたという説もある。ジャワ起源の説としては、P 寺院に収められている古文書 (Raja Purana Tattwa Pura Payogan Agung) に、サンプランガン王国の時代、パスパティ神が東ジャワのスメル山 (Gunung Sumeru) より、パヨガン・アグン寺院に運んだとの記述がある (Sudana 1977: 15)。その仮面は東ジャワのケディリ王国 (Kediri) 出身の人物キ・ランポール (Ki Lampor) によって作られ、王によってスメル山の神へと捧げられたものであるとも記されている (Agus 2006: 54–56)。また、ブラバトゥ村にあった仮面を複製したものだと言及する古文書も存在するという (Sudana 1977: 17)。僧侶をはじめとするケテウエル村の人々は、P 寺院の天女の仮面自体はデワ・カルナの時代あるいはそれ以前からのものがそのまま使われ続けていると認識している。なおバリの仮面職人たちは、細い切れ長の目や、高く上がった鼻といった仮面の造形的特徴にジャワの仮面との共通性を指摘する。

このように、天女の舞は、王子の瞑想と美しい天女からなるドラマチックかつ神秘的な起源の物語を有している。この物語は、様々な芸能家にインスピレーションを与え、現在までに度々舞踊や演劇作品となって上演されている。さらに上述したように、この天女の舞はバリ芸能の代表的演目の一つであるレゴンのルーツともされている (e.g. Sudana 1977: 19–21; Moerdowo 1983: 119–122; Bandem and deBoer 1995: 71–72)。これらのことから、この舞は、歴史性、神聖性、真正性を旨とする演目であるといえる。ケテウエル村そして近隣のレンベン村という極めて限られた範囲にしか伝承されてないにも関わらず、特に芸能家たちにはその存在が広く知られている¹⁶⁾。

4.2 仮面の神聖性と禁忌

仮面自体も、上述したようにその歴史性に加え、神秘的ないわれをもつ。P寺院の天女の仮面には様々な逸話がある。先述の元伴奏者Wは、祖父から以下のような話を聞いたという。

かつて、船に乗って天女の舞の上演に向かったことがあった。その時に、うっかりと仮面を海へ落としてしまった。人々は泣きながらP寺院へと帰った。しかし、そうしたところ、仮面の方が人々よりも先に寺へと戻っていた(W interview 2012年6月25日)。

仮面は、意志をもって自在に動くとも言われる。上演で登場する仮面の順番は決まっているため、毎回の上演の後には、それぞれを布で包んだ後、しかるべき順番に並べて箱に入れている。しかし、なぜかこの順番が時に入れ替わっていて、この日は踊らないはずの「偉大な天女様」の仮面を取り出してしまったという事件もあった。このとき当番であった元踊り子Sは、僧侶に、「偉大な天女様」が踊りたがっているのだ、と言われそのまま予定外のその仮面と共に踊ったという(S interview 2011年4月23日)。

高度に神聖とされるこの仮面(そして舞)には、多くの禁忌がある。たとえば、踊り子であっても、直接手で仮面に触れるということはない。上演中も小さく折りたたんだ布を指で挟んで携帯し、仮面がずれることがあれば、その布越しに触り調整する。仮面は先述したように裏についている突起をくわえることで顔に固定するのであるが、うっかりこれを落としてしまうことを、人々は恐れている。また、まだ初潮を迎えていない子だけが踊り子になれると述べたが、天女様は、踊り子を選ぶとも考えられている。踊り自体は、それほど高度なものではないが、いくら教えても踊れるようにならない子がいる。また神聖な仮面をつけることを怖がり結局踊れない子もいる。そういった子どもは、天女様から選ばれていないのだといわれる。

天女の仮面をかぶる子どもたちは、牛肉、豚肉、牛乳やそれから作られる製品、酸味の強いものなどを食べることができず、また洗濯物の下をくぐらない、洗濯物を家族とは分ける、汚い言葉を発しない、などの方法によって自らの清浄さを保つ。また、彼女たちは、仮面を装着したときの体験について語ってはならないともされる。調査初期には、筆者はこの禁忌を知らず、仮面の裏側からどのよう

な風景が見えるのか、どのような感覚でいるのか、といった質問をし、少女たちを困らせてしまったことがあった。

仮面の写真撮影も基本的には禁止されており、特に商業向けの撮影は許されていない。現在は研究や記録のためであれば、僧侶が許可を出しているが、相応しくない撮影の場合には、天女様の方がカメラを止めたり壊したりしてしまうので撮影ができないとも考えられている¹⁷⁾。ただし実際には、マスコミや芸術家や観光客のカメラによって仮面の姿は何度もとらえられている (e.g. Helmi 2010: 写真 11, 12)。

このような天女の舞にレプリカの仮面が用いられるようになったのは、先述のように、芸術祭というイベントがきっかけであった。

5 代用品の仮面の誕生

1988年にバリ州政府主催の、バリ芸術祭 (Pesta Kesenian Bali 以下 PKB と表記) に招待されたことをきっかけに、村では儀礼外の文脈で天女の舞を上演することを懸念する議論がわきあがった (Agus 2002: 63; 2006: 121–125; Iriani 2006: 60–61)¹⁸⁾。これは毎年開催されている全島規模のイベントであり、バリ島各地からの芸能の上演、コンテストなどが催されるものである。州都デンパサールに位置するアート・センター (Taman Budaya) を舞台に行われる。現在までも、この芸術祭での上演は非常に名誉なことであると捉えられている。

上演依頼を受けた村側では、大きな議論がわきあがったという (Agus 2002: 63; 2006: 121–125; Iriani 2006: 60–61)。儀礼以外で上演を行うことによって、仮面の神聖さが損なわれる、あるいは汚されてしまうというのが、その理由であった (Agus 2006: 122)。実は、これよりも前から、数度にわたって天女の舞は、州政府や関連組織より招待され、儀礼外での上演を行っていた。僧侶によれば、同アート・センターで行われた別のイベントで苦い経験をしたこともある。というのも、会場となったホール、クシル・アルナワ (Ksir Arnawa) は、二階建ての建物の二階にあり、一階から中の階段を上り会場入りするような構造であったからである。また会場は屋根付きである。動物の糞や、人間などの下を仮面が通らないよう、僧侶は非常に神経を使ったと語る (interview manku Widiana 2011 年 11

月4日)。僧侶は現地に使いの者をやって、何度も会場をチェックしたという。

1988年の依頼に対し、仮面の複製を作り、こちらを世俗の上演に用いるという解決策が浮上した。この案の背後には、バリ芸能の保護と発展に努めるワルター・シュピース財団 (Yayasan Walter Spiece) からの助言があった (manku Widiana interview 2011年11月4日, Agus 2002: 64; Agus 2006: 122; Iriani 2006: 64)。当時ワルター・シュピース財団の秘書をしていたバンデムは、文化局 (LISTIBYA) からの提案があったとも記憶している (I Made Bandem interview 2012年7月2日)。神聖な仮面の代わりにレプリカを用いるという対策は、バリでは観光客向けの芸能ショーにおいてしばしばとられている。なお、当時の意思決定に参加したのは人間だけではなかった。当時のP寺院の僧侶プトゥスは、天女様へ、複製をつくることについての伺いをたてた。彼の息子であり、現在の僧侶ウイディアナによれば、半ば夢のなかにいたプトゥスに対して、レプリカを作ってもよいとお告げがあったという。重要なのは基準を変えないことであり、舞踊の動きや天女様 (の仮面) に対する扱いや態度を同じにし、差異化せぬようにとも告げられた (manku Widiana interview 2011年11月4日)。その後、ケテウエルの村人、地元や近隣の王族、地元の高僧 (pedanda) らが集会 (pelam) を開き、レプリカを作ることが決定された (Manku Widiana interview 2011年11月4日)。

制作時から、ケテウエルの人々は、このレプリカに特別な価値を持たせようとしたようである。作成は僧侶階級ブラフマナの出身の職人に依頼し、その制作の開始日も、暦上の良き日を選んだ¹⁹⁾。当時この仕事を請け負ったイダ・バグース・アノム (Ida Bagus Anom 以下 I. B. アノムと表記) とそのアシスタントのイダ・バグース・アリット (Ida Bagus Alit) は、寺院へと呼ばれ、見本となるご神体の仮面7枚と対面する。I. B. アノムたちは、まずご神体の写真を撮ることを希望したが、僧侶はそれを許さなかった。勿論その仮面を家に持ち帰ることも許されず、彼らはその場で7枚の仮面のかたちを目に焼きつけるほかなかったという。このとき職人たちは不思議な体験をした。仮面のサイズを測ろうとしたものの、どうしても上手くいかなかった。一度測ると、どうも縦横の比がおかしいので、もう一度測ると、今度は前回と全く異なる数値がでる、ということが繰り返された。結局厳密な計測ができず、大体のイメージに基づいて作成するしかなかっ

た。このエピソードは複数の論文に記載され、また僧侶や職人たちによって天女様の霊的な力の現れとして記憶されている。結果オリジナルの仮面とその写しは、並べてみれば形、色、サイズのどれもがかなり異なるものとなった。作成は、I. B. アノムの希望によって、ケテウエルの P 寺院ではなく、彼の自宅にある屋敷寺 (*merajan*) で行われた。

村では完成後のレプリカに神聖化儀礼 (*pasupati*) を施した。1つ1つの仮面が、それぞれ対応するオリジナルの隣に置かれ、天女様からの承認と祝福 (*restui*) を賜うようにと祈りが捧げられたという。この儀礼の際には、村人たちが集まり、新しい仮面を用いた天女の舞もお披露目された。このように、僧侶たちは当初から、レプリカにある程度、霊的な力や魅力を付与しようとしていた。なお、芸術祭に用いるためにつくったこれらの仮面になぜ彼らが神聖化儀礼を施したのかについては、若干の補足が必要であろう。先代の僧侶は、レプリカの仮面にも神聖化儀礼を施した理由を生前以下のように語っていた。

儀礼をしなければ、タクサーがない。まるで土産物市場 (*pasar seni*) の仮面のような。我々はタクサーを作り出した。職人だって誰だってよかったわけではない。我々は、僧侶階級者を選んだ (manku Windia 2007 年 8 月 23 日)

タクサー (*taksu*) とは、人を魅了する霊的な力のことである。この語は、英語ではしばしばカリスマ (*charisma*) やオーラ (*aura*) と翻訳され、また日本語の「華」との類似性を指摘する先行研究もある (e.g. Coldiron 2004: 45, 163)。しかし厳密にはそれらのどれともやや異なるものである。芸能全般において、このタクサーがある上演が目指されるが、上演や演者にだけでなく仮面自体にもタクサーは宿ると考えられている。仮面芸能において、タクサーとは第 1 に仮面が命をもって生き生きと演技することであるとされる。木片であるはずの仮面が命をふきこまれて、生き生きとした表情をみせる、人はそこに不可視の存在の力の働きを見るのである²⁰⁾。

タクサーは神から賜るものであるため、タクサーを得ようと、人々は芸を磨くことに加え、日々祈りを捧げ、自らに浄化儀礼を施す。そして、寺院等で祀られているご神体の仮面でなくとも、芸能に用いる仮面には神聖化儀礼を施し、神格を招待するという実践が広くみられる。たとえば、観光客向けの芸能ショーに用

いられる仮面であっても、上演前には何らかの供物を捧げられていることが多い。人によっては、仮面への神聖化儀礼は必須ではないと考えているが、一方で先ほど言葉を引用した先代の僧侶のように、タクサーを獲得する上で神聖化儀礼が欠かせないと認識する者も少なくない。ただし、仮面の作者にあえてブラフマナ階級の者を選ぶという行為は、寺で祀る仮面を作成する場合を除けば、あまり一般的ではない。敢えてこの階級の職人を選んだ背景には、村人たちが、①レプリカの仮面に対し、個人で芸能家に所有されるような一般的な上演用の仮面とも一線を画す、神聖な存在となるように期待していた、②オリジナルの仮面が高度に神聖であるためそれに敬意を払いまた特別な配慮をした、ということのいずれかあるいはその両方があったであろうことが推測できる。

6 レプリカの仮面のその後

実は、芸術祭が終わってしまえば、レプリカの仮面が必要となるような、世俗の上演依頼はそれほどなかったようである。記録の不足により網羅的に明らかにできなかったが、1988年のPKB以降もこの新しい仮面のセットは、数度芸術祭などの世俗の上演に用いられている。しかしレプリカについてより興味深いのは、その後むしろ儀礼の場を中心に用いられているという点である。僧侶の話によれば、作成した年から、このレプリカも、P寺院の周年祭で用いられているという。周年祭はウク暦(*uku*)²¹⁾の1年、つまり210日に一度巡ってくるが、P寺院の周年祭の規模は毎年変わる。小規模(*nista*)で行われた次年には中規模(*madia*)、そしてその次年には大規模(*utama*)を開催し、そのさらに翌年には再び小規模に戻るといっている。周年祭は、小規模と中規模の場合3日、大規模の年は7日間続くが、この大規模の周年祭の際、レプリカの仮面による上演が行われるのである。その理由は、①祭りの間、何も上演されない空き時間があるのでそれを埋めるため②レプリカの仮面にも踊る機会があるようにするため、の2点であるという(manku Widiana interview 2011年5月2日)。仮面をしまいこんでおくのは惜しい、かわいそうだといった語りは、バリではよく聞かれる。筆者が別のところで論じたように、一度生み出され所有された仮面は、人々に上演を動機付けるといった側面がある(吉田ゆか子 2011: 202–206)。

〈表1〉は、2012年に行われた、大規模の周年祭における奉納の演目と、仮面の動きをまとめたものである。事前の清めの儀礼から、祭りを閉じるニンパン（nyimpan）と呼ばれる儀礼まで、実に9日間にわたって活動がみられたが、その間オリジナルの仮面は、P寺院の周年祭以外の儀礼も含めて8回の上演を行っている。他方、レプリカの仮面は1回の上演に登場した。上演頻度としては両者に大きな差があるが、ここでは曲数および用いられた儀礼の文脈にも着目したい。P寺院の最も重要かつ神聖な敷地であるジェロアン（jeroan）で天女の舞が上演されたのは、2回のみであり、レプリカが登場したのはそのうちの1回なのであ

表1 2012年のP寺院の周年祭における、儀礼の過程と天女の仮面の動き

2012年	周年祭スケジュール	P寺院奥の敷地での奉納演目 ²²⁾	オリジナルの仮面の動き	レプリカの仮面の動き
6月19日	8:00 神の降臨			
	14:00 海での清め儀礼	パリス, ルジャン, ラトゥ・ラナン, 天女の舞	海にて 3曲の上演	共に海へ運ばれ, 清められる。
	20:00 供犠・供物の清め儀礼		P寺院の東屋に安置 (23日まで)	P寺院の東屋に安置 (23日まで)
6月20日	19:00 周年祭の頂点 (puncak)	パリス, ルジャン, ラトゥ・マユン, ラトゥ・ラナン		
	21:00 プウインタナン最終儀礼			
6月21日	周年祭続き		P寺院東の敷地で3曲上演 P寺院の中庭で3曲上演	
6月22日	周年祭続き 外から訪問していたご神体が去る		ウブド村のGL寺院にて3曲	
6月23日	最初のニンパン (閉めの儀礼)	天女の舞	P寺院の隣のJ寺院にて3曲上演 P寺院にて4曲上演 ⇒グドン・アグンへ戻される	グドン・アグンへ戻される
6月24日	周年祭続き			
6月25日	周年祭続き			
6月26日	周年祭続き		近隣民家2件の屋敷寺で, それぞれ3曲上演	
6月27日	2回目のニンパン (閉めの儀礼)	天女の舞		P寺院にて3曲 (予定では4曲)

る。このジェロアンでの上演の際だけに、先述の「偉大な天女様」が加わり、計4曲の上演となる。レプリカの仮面に割り当てられたのは、この重要な上演のうちの1回だったのである。ただし、筆者の調査の際には、上演中に冠が落ちるといったアクシデントがあったため、実際には3曲のみが行われ、4曲目は上演されなかった²³⁾。

レプリカが周年祭に登場するとき、上演前の祈りや仮面の脱着の手続き、そして舞の内容まで、基本的にオリジナルの仮面の場合と同様に行われる。踊り子、冠、衣装、そして上演の際に捧げられる供物もオリジナルの仮面の回と同様であり、仮面だけが異なるという状態で舞われる。オリジナルの回と同様、注意深く箱に入った仮面が儀礼の場へと運ばれ、慎重に箱から取り出されていた。僧侶も踊り子もそのアシスタントたちも、先々代の僧侶が受けたお告げに従い、レプリカとして生み出された新しい仮面にも、オリジナルと同じ態度で同じ尊敬の念をもって接しているようだ。僧侶によれば、このレプリカの仮面での上演は、オリジナルでの上演と同様の宗教上の効果があるのだという。

ただし、レプリカの回には、上演前に、天女様に力添えを乞う祈りが捧げられ、天女様の作った聖水が撒かれる。このようなプロセスは、オリジナルでの上演の



写真1 レプリカの仮面による天女の舞の上演 2012年6月27日撮影。

際には必要とされない。そして仮面の取り扱いの細かい差異に目をやると、オリジナルとレプリカが微妙に差異化されていることにも気づく。たとえば、上演以外の時間は、仮面はそれぞれのセットで箱に収められ、同じ東屋で、隣土同士に置かれる。しかしその位置関係は常に、オリジナルのほうが、少し北で、少し上になっている。聖なる山アグン山（Gunung Agung）に向かう北の方角は、神聖とされる。そして先述のようにバリでは、上が清浄、下が不浄と結びつく。このような空間の序列のなかで、オリジナルは常にレプリカよりも上位の位置になるように配慮されている。なお、移動の際にも、先に運ばれるのは必ずオリジナルの方である。次に、このレプリカの仮面の多義性について述べる。

7 レプリカの天女様の曖昧さと両義性

7.1 天女の舞の中核を担う人々—2つの呼び名

これまで「オリジナル」「レプリカ」と呼び分けてきた仮面であるが、天女の舞の中核を担う人々は、現在これらをそれぞれ「大天女様／年配の天女様（Tu Dari Lingsir トゥ・ダリ・リンシル）」と「子天女様（Tu Dari Putra トゥ・ダリ・プトラ）」と呼ぶ。リンシルは「古い」「年配の」、プトラは「子ども」「息子」を意味するバリ語である。両者は「親・子」として位置づけられているのである。この呼称からは、芸術祭を契機に作られた仮面が、既に「偽物」の含意のある「レプリカ」とは呼びにくい存在となっていることが理解される。ご神体の仮面を新調したり、新たに買い足すときなどに、元のご神体の複製を作り、その新しい方を「子ども」と呼ぶこと自体は、バリでは珍しくない。

実は筆者が、レプリカの仮面が「子天女様」と呼ばれていると知ったのは、調査を初めてしばらくたってからであった。実際にはこの呼称は、P寺院の僧侶やその家族、踊り子たち、伴奏を担う演奏家たちなどを中心に、限られた間の人々なかで用いられている。元踊り子によれば、1988年の作成当時はこのような呼び方はされておらず、その後次第に使われるようになった（Y interview 2013年3月3日）。

現在の僧侶は、文脈によって、仮面の呼び名を使い分けているとも語る。「普

段はオリジナルの方は『大天女様』と、レプリカの方は『子天女様』と呼んでいる。ナショナルな場面では『オリジナル』と『レプリカ』と呼ぶとは僧侶の言葉である (manku Widiana interview 2011年5月2日)。このナショナルとは、政府機関が主宰する芸術祭などのイベントのこと、そして国語であるインドネシア語を指している。それに対して「子天女様」という名は、僧侶たちの日常の空間つまりP寺院の周辺で、人々の日常語であるバリ語の文脈で用いられる。バリ語であるリンシールやプトラは、より「神聖」かつ「洗練された (*alus*)」呼び名であるため、儀礼に相応しいとも語る (manku Widiana p.c. 2011年4月30日, interview 2012年7月1日)。彼は、「レプリカ」では「まるでコピー印刷みたいだ」と冗談交じりに笑ったりもした。時にご神体の「子ども」であり、時に「コピー」である。この異なる2つの面が、国家や州政府と関わる公的なインドネシア語の文脈と、地元の寺を中心とするローカルなバリ語の文脈においてそれぞれ前面化することによって、この1988年に作られた仮面を両義的な存在にしている。このような、両義性と文脈依存的な性格は、ご神体に準ずるような存在である子天女様が、世俗の芸術祭にも登場することを可能にしている。(なお、8節以降ではこの仮面が、のちに文脈を超えた、あるいは文脈自体を変えていくような力を見せることもみてゆく。)

そして、子天女様は、P寺院以外の儀礼ではけして天女の舞に登場しないという点にも注意しておきたい。P寺院以外の寺院や屋敷寺などで行われる儀礼での上演は、必ず大天女様の仮面に割り当てられている。P寺院を離れば、多くの人々はこのレプリカの仮面をオリジナルと同等の価値や力があるとはとらえていないことを、僧侶は認識しているのである²⁴⁾。くわえて、この仮面の「親子」は、僧侶にとっても、全く同等な位置づけを得ているのではない。既に見てきたように、上演機会に加えて、置き場所でも両者は注意深く差異化されていた。僧侶ウィディアナも両者は、「神聖さの種類が」違うと語り、子天女様は、より自由に上演したり話題にしたりすることができるのだという (manku Widiana interview 2011年4月22日)。子天女様の方だけが芸術祭など世俗の上演に出演できることの根拠を、P寺院の先代の僧侶は仮面の作り手と起源に置いていた。

レプリカは、模造品 (*tiruan* イ) なだけ。それでも命を与えるため、われわれはこれにも (霊的な存在を) 招待する。作者も違う。彼 (レプリカの作者) は新しい人でしょう。オリジ

ナルの方は、ウンプー (*empuh*/高僧の称号)によって、夢に基づいて作られた (manku Windia interview 2008年3月19日 括弧内は筆者)。

このように、その歴史性や神秘的な起源によって、オリジナルの仮面は、レプリカとは異なる真正性を付与されているようである。しかし、一方でこれをつけて踊る少女たちにとっては、このレプリカの仮面もけして新しい存在ではないという点も付記しておきたい。10代やそれにも満たない彼女たちにとって、子天女様もまた、生まれる前からずっと祀られてきた、古い仮面である。レゴン・アノムの1人と話していた際に筆者がそれを「新しい仮面」と呼ぶと、その少女は「それだって古いものよ」と訂正した。このようにレプリカの仮面の捉え方には、文脈だけでなく、人によっても大きな幅がある。次にこうした中核で天女の舞を担う人々以外の、一般の村民や村外の人々の視点を取り上げる。

7.2 一般の村民や村外者——誤解や混同

P寺院を離れば、子天女様という名前はほとんど知られていない。一般の村民や村外者たちは、通常1988年製の仮面の方を単にレプリカ、あるいはレプリカの天女様と呼ぶ。そして人々の間では、このレプリカの仮面に対して異なる認識がみられ、それは以下の3種に大別できる。

- ①ご神体に準ずるものだと思っている者
- ②世俗の上演用の代用品だと思っている者
- ③レプリカの存在をそもそも知らない者 (天女の仮面は一式しか存在しないと考えている者)

数としては村外者を含めれば③が大半であり、①が最も少数である。また、人々の多くは、オリジナルとレプリカの仮面の両者を見分けられない。踊り子、アシスタント、演奏者、僧侶など、天女の舞の中核を担う人々は、両者を見分けることは容易だと語る。ある元踊り子は、2組の仮面は、色や形状が異なることや、装着した感じ (*rasa*) や突起部の形が異なることなどから、簡単に区別がつくのだと教えてくれた (p.c. 2011年4月28日)。実際、筆者の目からみても、両者の形状や色は大きく異なる。しかし、以下のいくつかの理由によって、一般の村民

たちは新旧の仮面を混同したり、見分けられないといった事態に陥りうる。

第1に、人々は天女の舞をあまりじっくりとは眺めない。天女の仮面は、通常は箱にしまわれており、上演のときだけに取り出される。そしてこの上演も鑑賞物というよりは奉納物として神々にむけられている。上演に居合わせた人々はこれを遠くから眺めたり、眺めなかつたりする²⁵⁾。熱心に鑑賞するような観客は、観光客や一部の村外者を除けば見当たらない。そのような状況下で6～7枚の面が入れ替わり登場するため、それぞれの表情をしっかり記憶に留めていない者も少なくない。

第2に、レプリカが作られた同年に、オリジナルの方も古い塗料を剥ぎ、新たに着色されなおしたため、両者の古さの違いが目立たない。大天女様の方が、はるかに頻繁に装着されているため、色のくすみや、色落ちも見られるが、遠目には気づかない程度のものである。

第3に、上演に現れるのは、常にどちらか片一方である。そのため両者を見比べる機会は何もない。

上記の理由を背景にして、多くの人は目の前の天女様が、大天女様なのか子天女様なのかを認識することができない。そのため、子天女様がP寺院の周年祭で踊る際、②と③の人々はそれを大天女様あるいはオリジナルだと思い込むケースがある。③の人は、天女様は全てオリジナルだと信じて疑わない上、②の人は儀礼に出たり、供物をたくさん捧げられている仮面の姿をみて、これは神聖なご神体(すなわち大天女様/オリジナル)であろうと推測するからである。ここに、仮面の霊力や神聖さは、仮面そのものよりもむしろそれを扱う人間の行為によって印付けられるという側面をみることもできる。

8 2007年のバリ芸術祭における上演

通常は低頻度ではあるものの周年祭を中心に踊っていた子天女様/レプリカであるが、2007年には再び芸術祭にて舞台上上がった。本節では、このときの上演やその前後の出来事を紹介し、その上で第9節において、代用品として生み出された仮面がその後、天女の舞やケテウエル村の人々とどのように関わり合い、影響を及ぼしてきたのかを考察する。

2007年のPKBでは、天女の舞は、仮面舞踊劇の一部として上演された。各県がそれぞれ仮面舞踊劇を持ち寄るという企画において、P寺院の地元ギャニャール県は、『レゴンの故郷』(Kawit Legong)と題した作品を上演した。これは、芸能家で芸能研究者でもあるイ・クトゥット・コディ (I Ketut Kodi) の発案のもとで創作されたもので、P寺院の歴史や天女の舞誕生の物語、そしてそこからレゴン舞踊が生まれたというエピソードを演じるものであった。

この劇の一部に天女の舞が用いられ、そこに登場したのは勿論オリジナルではなくレプリカの仮面である。天女の舞のシーンに出演したのは、普段から天女の舞を担っている踊り子たちであった。しかし伴奏を担ったのは、P寺院のスマル・プグリンガンの楽隊ではなく、ケテウェル村の近隣のある集落のガムランチームであった。上演前には、出演者全員がP寺院に集まり、上演の成功と天女様の力添えを祈った。そして子天女様が箱ごと取り出されると、普段大天女様がP寺院から外へ踊りに行くときのように、仮面の箱はレゴン・アノムの頭上に載せられ、傘をかざされてバスへと運ばれた。バスの中でも舞台裏でも常にこ



写真2 P寺院から運び出される子天女様／レプリカ 2007年7月10日撮影。

の箱は少女によって抱えられ守られていた。

会場にはバリ人が最も多く、他にインドネシアの国内観光客、そして数人の外国人観光客や外国人の芸能愛好家たちも客席を埋めていた。他の県の回に比べ、バリ人芸能家たちも多く観に来ていた。ギャニャール県は芸能が盛んであり演者の質も高いことで知られている。全島から人が集まる PKB では、ギャニャール県の出品作品は特別な期待を寄せられている。ケテウエルの村からも十数名の僧侶が全身真っ白の慣習衣装を着て客席を埋めていた。

上演はトペン・パンチャ (*topeng panca*) と呼ばれる上演形式をもとに行われた。3 曲の男性の仮面舞踊が披露されたあと、王国時代の物語が始まる。王が3 人の王子たちの誰かに王位を継がせようとするのであるが、その1 人がデワ・カルナである。彼は王位継承に関心を持たなかったが、瞑想中に得たイメージに基づいて天女の舞を創作する。その後王国の多くの者たちが病気にかかるという災難が降りかかるが、この天女の舞を用いて厄払いをし安寧を取り戻すというストーリーであった。

この中で子天女様は2度登場した。1 度目はデワ・カルナが天女の舞を創作したというエピソードの箇所である。まず、祈りや、上演に必要な儀礼上のプロセス自体が、パフォーマンスの一部として、舞台で行われ、次に4 人による天女の舞が行われた。2 度目は、劇のクライマックスの厄払いのシーンであった（〈写真3〉も参照）。こちらでは、2 人の子天女様が正装をした男性たちに神輿で担がれ会場を1 周したあと、客席を抜けて退場した。天女様の歩く客席部分には白く長い布がしかれ、ご神体を移動する祭の光景を彷彿させた。ちなみに、コディによればこの演出は急に決まったもので、ケテウエル村の人々の意向によって急遽布が持ち込まれたのだという。

この上演では、芸術祭がある種の儀礼空間のような雰囲気に包まれた。舞台上で仮面を前にひざまずき、香を何度も嗅ぐ踊り子や、けして直接手を触れずに丁寧に仮面を扱うものものしい手続き、そして客席の前方を埋めた僧侶集団の姿も含め、上演はどの県の出し物とも違う、神々しく目を引くものであった。仮面がレプリカであることも特に紹介されないまま上演が始まったため、デワ・カルナの時代から伝わる仮面が実際に用いられたのだと思い込んだ人たちはかなりいたはずである。この上演は、その後何度かテレビでも放映されたという。当時観客

吉田 レプリカの天女様のゆくえ

席からこれを見守っていた僧侶は3年後のインタビューでも当時の様子を興奮した面持ちで語ってくれた。

あの時は、みんな（感動して）泣いた。芸術の権威たちからも、沢山のSMS、電話がかかってきた。（中略）あのアウラを見て。非常なるアウラだった」（manku Widiana interview 2011年11月4日 括弧内は筆者）

なお、バリの人々は、外国人に向けて、タクサーをアウラと言い換えることがあり、ここでの僧侶の発言も、タクサーのことを指していると思われる。この芸術祭を通じて、天女の舞はケテウエルの人々にも、新たな表情をみせた。踊りの内容は通常の天女の舞と変わらなかったが、通常は必ず2名で舞われるところ、PKBでは4人一緒のフォーメーションを組んだり、担がれたりし、周年祭では決してみられない演出が加えられていた。伴奏楽器も異なるものであった。既に述べたように、通常P寺院で伴奏に用いられるのは特に音が高く、甘い音色のスマル・プグリガンであるが、PKBで用いられたのは、現在最も広く普及しているゴン・クビャールであった。これは、20世紀に成立した比較的歴史の浅い



写真3 PKBでの上演『レゴンの故郷』のクライマックス 2007年7月10日撮影。

種類のガムランであり、その響きは、宮廷文化を連想させるスマル・プグリンガンと比べて、より現代的なニュアンスを帯びている。上述のように演奏者も普段から天女の舞を伴奏しているP寺院のグループではなく、近隣の別の村の者たちであった。何度も天女の舞を目にしてきたケテウエルの人々も、普段とは異なる出演者や音の組み合わせ、そして通常ではありえない角度からこの舞や仮面を観ることとなった。そして子天女様の放った魅力は、天女の舞を取り仕切っていた当時の僧侶の予想をも上回っていたようである。彼は後のインタビューで、「(あの日のレプリカの姿は) オリジナルとほとんど同じであり私たちは非常に驚いた」と語っている (manku Windia interview 2007年8月23日)。

9 考察——子天女様／レプリカの動態と働き

これまでの記述からは、世俗の舞台に用いるためにご神体の代用品として製作された仮面が、様々な人やモノや神格と関わるなかで新たな意味や役割を獲得していった様子が明らかになった。仮面は人々に意味づけられるだけではなく、仮面制作を担当したI. B. アノムは、まるでご神体のように扱われている現在の子天女様／レプリカの状況について、驚きをもって語る。彼自身は芸術祭のための仮面を作ったつもりであったからだ。しかし、この仮面も生み出されたあと、人々との社会関係に入っていった。神聖化儀礼を施されるなかで、また長い間使われることで、僧侶や演者や伴奏者との親密な関係を築き、また驚くような魅力を放つ神聖性を感じさせる存在へと「育って」いったのである。

ではこの子天女様／レプリカは、天女の舞やケテウエルの人々に何をもたらしたのであろうか。以下に4点を指摘したい。

まず、このレプリカの仮面を作るというという体験が、職人にとって新しい創作のきっかけとなった。子天女様の仮面作りを請け負ったI. B. アノムはその後、天女様の表情に影響をうけた様々な仮面を創作している。模倣や模造の過程は、オリジナル作品やそれを支える技術を学ぶ機会となることや、それが創造性の源となる (e.g. 三浦他 2006; 山田 2002)。写真を撮ることがかなわなかった彼も、頭のなかにその像を焼き付け、それを元に制作することで、天女というモチーフを自分のレパートリーの1つに加えるに至った。なお、このようにして作り続け

られる天女の仮面が、P寺院や天女の舞の名やイメージを拡散してゆく可能性もある。調査中には仮面のコレクションを持つある裕福なバリ人男性に、I.B.アノムから購入したという天女の仮面を見せられたことがあった。彼は、それをケテウエルの天女の仮面を模したものだと言った。このようにI.B.アノムによってその後作成された仮面も、P寺院やP寺院の天女の舞と結び付けられ眺められることがある。その仮面の魅力は第3点目で再びふれるように、オリジナルの仮面やあるいはその先にいる天女という存在自体のイメージをかたどるものとなりうる。

第2点目として、当然ながら、仮面のレプリカを作成したことで、天女の舞の上演できる範囲が広がった。また天女の舞は創作作品の素材として加工可能な存在ともなった。レプリカをもつ以前から、芸術祭への参加実績はあったが、レプリカの存在によってより自由に儀礼の文脈を離れて上演を展開する余地が生まれた。2007年のPKBでの上演は、レゴン舞踊のルーツを描くものであった。レゴン舞踊はバリ芸能全体を代表する演目の1つともいえ、このPKBの作品は、芸能のメッカ、バリ文化の源泉としてのギャニャール県の歴史をアピールするものとなった。そしてP寺院にとっては、歴史的な権威を公的な場で表現する機会ともなった。PKBは、バリ芸能の代表的な演目を各県の代表が演じその質を競うコンテスト、有名な芸能家たちによる上演、地域色をもった希少な演目の上演、廃れつつある演目の再発掘、伝統の要素を取り上げながら創作された新しい演目の上演などが行われる全島を挙げたイベントである。そして優れた芸能がバリ島中から次々と召集される以上、このイベントは「バリ文化」の認証装置としても機能している。このイベントへの出演により、その演目や芸能集団は、いわば「お墨付き」を得るのである。さらに付言すれば、そのなかの優れた成果がのちに国家規模の芸能イベントへと招待されることもある。その場合、その演目や上演者たちは、今度は「インドネシア文化」の部分を担うこととなる。レプリカの仮面は、一村落で伝承されていた天女の舞がこうした舞台へと開かれてゆくことを容易にしたのである。

ただし、興味深いことに子天女様による上演機会は無制限に拡大することがなさそうである。なぜならこの子天女様は既に「神聖すぎる」存在となっているからである。実は2007年のPKBのあと、『レゴンの起源』はP寺院からそう遠く

ないエルジェルック寺院（pura Erjeruk）の周年祭において再演された。芸術祭のために準備した作品を、芸術祭の前後に寺院の周年祭の余興として上演することはよくある。ところが天女の舞はこの上演に声がかからなかった。筆者は直接観察することができなかったが、コディの話によれば、エルジェルック寺院では、天女の舞のシーンは省略された。理由は、人手や経費の節約のためである。レプリカであっても、子天女様は、沢山の供物と相当な儀礼上の手続きをもってはじめて上演に登場させることができる。この供物と労力の負担が過大であるため、気軽に上演に組み込むことができないのである。

第3点目として、レプリカの存在は、天女様のイメージを豊かに増幅させていることも指摘できる。特にPKBではこれまでと異なった共演者、伴奏者と共に、儀礼の場とは違う背景や音に囲まれながら、普段の観客と異なる人々によって、異なる角度から眺められた。これらの演出によって引き出された天女様の新たな表情は、子天女様の存在によって初めて可能となったものである。第1節で述べたように、天女というそのかたちや存在自体が曖昧な対象は、仮面にされたり、演劇や舞踊で演じられることで初めて人々の前に可視的なものとしてたち現れる。夢のイメージをもとに作られた「オリジナル」の仮面は、神格としての天女様の複製されたイメージの1つでもある。すでに述べたように、デワ・カルナの夢物語はかつてから何度も創作の材料となってきた²⁶⁾。天女様は、異なる作品において何度も何度も想像され創造される。子天女様、そして子天女様が登場する上演作品も、そのような重層的なイメージの一片として、天女様のイメージの豊饒性に寄与する存在として位置づけることができるであろう。第1点目で紹介した、I.B. アノムによって作り続けられている天女の仮面もまたそのような存在に数えることができる。ただし、子天女様についてさらに興味深いのが、それは単に、天女様のイメージの1つとして存在するだけでなく元となった大天女様の仮面と深く結びつき、様々な影響を与えている点である。その点を含めて、次に述べてゆく。

第4点目として、レプリカの仮面が、オリジナルの仮面やその先にいる天女様の力の証しとなっていることを指摘したい。代用品として作られた仮面が子天女様と呼ばれるようになるのに伴い、元々「天女様」と呼ばれていた仮面は「大天女様」と呼ばれるようになった。天女様が「子持ち」になったのである。結果、

大天女様の貴重さやその超自然的な力が強調されているといえる。第1節で紹介したように、レプリカがオリジナルを権威付けるという例は、たとえば絵画の複製のケースでよく知られている。仮面のレプリカが作られたという出来事は、まず天女の舞に対する上演ニーズが高いことの証になる。

そのことに加えて、子天女様が魅力的であればあるほど、人々に（大）天女様の霊的な力を印象付けることになる。なぜなら先述のように子天女様の上演の際には、王天女様、あるいはそこに宿る神格としての天女様のつくった聖水が用いられる。子天女様が（大）天女様の力を借りて踊る以上、その魅力は（大）天女様の証となる。

さらにレプリカの存在は、オリジナルの仮面が儀礼外には持ち出せない程高度に神聖である証であり、また世俗の上演によって穢されていない証ともなる。仮面職人のチョコルダ・ティスヌも、レプリカが作られるということは、神聖なオリジナルの仮面が不浄な場所で使われないということであり、このことは人々の信頼をさらに厚くすると指摘する（Cokorda Raka Tisnu interview 2011年4月30日）。ところで、この点については、レプリカをオリジナルだと思い込んで上演を眺める人が相当数いるという事実も見過ごせない。彼らは、レプリカが芸術祭で上演されるのを観て、天女の舞、あるいは天女の仮面には「芸術祭へも持ち出せる程度の神聖性しかない」と全く逆の理解をする可能性があるからである。つまりレプリカの仮面が誤解を誘発し、オリジナルの仮面の神聖性に対する信頼を損なう可能性もあるのである。しかし、少なくとも2007年のPKBのケースでは、その心配はなさそうである。なぜなら、上述のように踊り手の念入りな祈りや儀礼手続き、厳かな上演風景がそのまま舞台に乗せられ、むしろ天女様の神聖性を印象付けるような内容だったからである。この上演を見守った観客たちの中には、レプリカ／子天女様であると知っていて眺める者と知らずに眺める者たちが混在しながら、奇妙にも両者にとって、天女の舞の神聖さや霊的な魅力を感じる場となっていたと考えられる。

天女の舞を儀礼の文脈から切り離し、世俗の舞台を踏めるようにするために作り出された仮面は、第7.1節でみてきたように、その後P寺院の儀礼の文脈とそれ以外とで、ご神体の子供とされたりレプリカと呼ばれたりという両義的な役割を担わされてきた。しかしPKBの事例にみるように、今ではむしろ世俗の上演の文

脈自体を変質させてしまう力をもっているのである。

おわりに

複製の仮面に着目して天女の舞を描きなおすことで何が見えてきたのであろうか。それはまず、「近代化の過程で奉納舞が世俗化し、非神聖な仮面が必要とされた」という単線的な近代化観とは異なる、誤解と矛盾も含んだ仮面と人間の相互的なやり取りであった。レプリカは、オリジナルや人々との関わりのなか、意味づけられ、価値付けられる。他方、代理品であったはずの仮面が思いがけないほどの魅力を発揮するなど、人間が想定していなかった出来事も起き、それは時に上演の意味合いさえ変化させうる。このように、レプリカの天女様（仮面）のゆくえ、すなわちそれがその後どのような意味合いや力を纏い、どのような出来事をおこしてゆくのかは、事前に計画し予測しきれるものでもなく、それゆえに僧侶たちはこれに驚かされ、魅了されてもいた。レプリカの存在によって、天女様の新たな表情が生まれ天女様のイメージが豊かに膨らんでゆくのみならず、大天女様／オリジナルの神秘性や真正性や魅力が強調されるということも確認された。実際には、子天女様／レプリカの舞を眺める人々の間では、統一されない様々な認識が混在するのであるが、それらが、今のところ、特に混乱を生じないままに共存している。時にご神体のようにであり、文脈によってはご神体と区別される、この仮面の曖昧で両義的な性格は、世俗的な場での上演を可能にしながら、その世俗の上演にさえ、神秘的で神々しい魅力を加え、さらには文脈それ自体を変質させてゆく力さえ垣間見せるのである。

謝 辞

本研究は、澁澤民族学振興基金平成23年度大学院生等に対する研究活動助成によって可能になりました。関係者の皆様に感謝申し上げます。また国立民族学博物館の平成23年度若手研究者奨励セミナー、日本文化人類学会第47回研究大会、International Council of Traditional MusicのStudy Group on Performing Arts of South East Asiaの第3回シンポジウム、東京外国語大学アジア・アフリカ言語文化研究所共同研究会「『もの』の人類学的研究(2) 人間／非人間のダイナミクス」では、研究の一部を発表し、沢山のコメントや質問を賜りました。そしてそこでの議論は、

本論を執筆する上で大変参考になりました。最後に、貴重なご意見とアドバイスを頂戴いたしました査読者の方々に心より感謝申し上げます。

注

- 1) 筆者は、天女の舞における仮面と人の関係についてごく短いエッセイ（吉田ゆか子 2016a）を発表したことがある。本論はそのエッセイと一部内容が重複しているが、特にレプリカの仮面に注目しながら、大幅に加筆し論を発展させたものである。
- 2) あるモノや人がエージェントかどうかは、そのモノや人自体に内在する属性によって決まるのではない。そのモノや人に働きかけられる受動者（ジェルの言葉ではパシエント）が存在することで、それはエージェントとなるのである。
- 3) そしてこの記述から明らかのように、オリジナルであることと複製であることは二律背反ではなく、同時に起こりうる。
- 4) バリでは仮面を手入れしたり供物を捧げたりして保有することをインドネシア語の「育てる／世話する（*memelihara* イ）」という語で表現することがある（吉田ゆか子 2011: 196; 2016b: 195）。
- 5) この新しい方の仮面は、後述するように、よく見ればその表情も色も元の仮面とはかなり異なる。職人によって手作りされたこの 1988 年の仮面一式を、複製物ではなく、ベンヤミンのいうアウラのある、オリジナルなものともみなすことも可能であろう（ベンヤミン 2007 [1974]）。しかし、これらの仮面は寺に祀られていた天女の仮面の代用品として生み出され、また極力姿を似せ、オリジナルの天女様の仮面の魅力（それは霊的な魅力でもある）を部分的に受け継ぐことを目指して作られ、手入れされてきた。この点において、この仮面はバリ社会の中で「レプリカ」と呼ばれうる。本研究は、複製という言葉を用いてこのような仮面間に作り上げられた社会的関係に注目し、そこから引き起こされる様々な効果や出来事を明らかにしようとしている。
- 6) たとえば、『真贋のはざま』と題された企画展と論文集では、本物と偽物の垣根が曖昧であることや、複製物の価値が文脈依存的であることを多様な事例から明らかにしている（西野 2001）。
- 7) ただし、この舞をレゴンの起源として位置づけたのは、本書が最初ではない。Sudana (1977) が先行する、レゴン舞踊についての報告書では、ブラバトゥ村 (*desa Blahbatuh*) のイクトゥット・リンダ氏 (I Ketut Rinda) の話として、レゴンが天女の舞から派生していった歴史を、レゴンの起源説の一つとして記している (*Proyek Pengembangan Sarana Wisata Budaya* 1974/1975: 17)。このレポートは執筆者の個人名を記載していないが、バンデムによれば彼自身の執筆であるという。
- 8) レゴンとは、先述の天女の舞から派生したとされる舞踊でバリ芸能の代表的なジャンルである。サンヒャンとは憑依と関わりが深い、少女たちによる舞の名である。これらの名前は、天女の舞がバリにおいてレゴンやサンヒャンの一種とみなされてきたことを示している。
- 9) 先行研究によれば、トベン・レゴンという名前は、舞踊アカデミー ASTI の学生や研究者との関わりの中で付与されたものである (Agus 2006: 41–42)。
- 10) なお、*tu dari* とは *Ratu Dedari* の省略形であるが、バリ語で *ratu* は「～様」のように敬意を表わす語であり、*dedari* (インドネシア語では *bidadari*) は天女を意味する。
- 11) インド由来の神話的叙事詩『マハーバーラタ (*Mahabharata*)』や『ラーマヤナ (*Ramayana*)』、そしてバリの民話にも描かれている。『マハーバーラタ』と『ラーマヤナ』では、それぞれアルジュナや、スグリワとスバリという男性登場人物が瞑想しているところに天女がやってきて、彼らを誘惑する。後述するように、P 寺院にまつわる伝説でも、天女様は瞑想時に現れた。また、天女が現れる代表的な民話に、『ラジャ・パラ (*Raja Para*)』がある。これは、水浴びをする天女が体に纏う布を盗まれたことで天界に帰ることができなくなるという、日本の羽衣伝説にも類似した物語である。
- 12) 村内外をあわせ、2012 年 5 月のうち上演があったのは 6 日間、6 月中は 7 日間であった。平均して約 5 日間に 1 日は上演があることになる。(踊り子たちがつけている出席簿より算

- 出。1日に複数回の上演があった場合も1日とカウントした。)
- 13) 1枚はトオック (Took) と呼ばれる給仕 (*emban*) 役の面, もう1枚はケントрут (Kentrut) と呼ばれる化粧係 (*juru rias*) 役の面である (Agus 2002: 89)。どちらも, 天女たちを守護する存在であり, 箱のなかで待機する (*manku Widiana interview 2016年3月17日*)。
 - 14) これらの天女の名前は、『マハーバーラタ』の中に現れる天女たちと共通する部分があるが, 天女の名前として一般的なものでもある。そのため, これらの名前から『マハーバーラタ』の物語を連想する者もいなくはないが, 天女の舞に関わるケテウエルでのインタビューで村民から言及されたことはなかった。
 - 15) 実際, 少女たちが練習する際に, レゴン・アノムたちにしごかれながら, 特に繰り返し鍛錬を積むのは, 天女の舞ではなく, その後のレゴン・クラトンの方である。
 - 16) レンベン村の人たちは, 元々ケテウエルから移動してきたとされ, レンベンの天女の舞もまた, ケテウエルのそれから派生したとされる。
 - 17) 筆者の調査に関しては, レポートに載せる場合は, オリジナルではなく, レプリカの仮面のものにして欲しいと言われもした。本論文に掲載の写真は, よって全てレプリカの仮面である。
 - 18) 代用品を用いた初めの芸術祭はしかし, PKBではなかったと述べる者たちもいた。現在の僧侶 *Widiana* は, アート・センターで行われた神聖な舞踊ばかりを集めた別のイベントであったと主張し, またバンデムは, PKBではなくワルター・シュピース・フェスティバル (*Festival Walter Spiece*) の方が先であったと語っている (*I Made Bandem interview 2012年7月2日*)。しかし, いずれのイベントについても記録が残っておらず現時点では確認不可能である。
 - 19) バリでは, 特に儀礼に用いる仮面を作るときにはこのように日取りが厳選される。また後述するように, ご神体に用いられる仮面を制作する場合, 高カーストの職人を好む傾向がある。
 - 20) なお, タクスーには, 集団的に経験されるという特徴もある (*Dunn 1983: 138*)。ある個人が, 演技や仮面に魅了されるというのではなく, 観客たちが共に, その生き生きとした仮面の姿に引き込まれ, またその熱気を上演者側も感じるとような場もタクスーの現れとなる (*Dunn 1983: 138*)。
 - 21) バリでは西暦に加え, いくつかの暦が並行して用いられている。ウク暦は, 一週間が7日からなり, 30週で一年が構成されている。バリの寺院の多くは, ウク暦の一年毎に祭りを催す。
 - 22) バリスとルジャンは, 正確にはそれぞれバリス・ゲデ (*baris gede*) とルジャン・デワ (*rejang dewa*) と呼ばれる奉納舞踊である。前者は男児たち, 後者は女兒たちによって踊られていた。ラトゥ・マユン (*Ratu Mayun*) は, パロンの形をしたご神体の仮面であり, 二人の男性によって舞われる。ラトゥ・ラナン (*Ratu Lanang*) とは, 男性によって着用されるご神体の仮面一式の名前である。これらも非常に歴史の古いものである。トベン・ワリ (*topeng wali*), あるいはトベン・シダカルヤ (*topeng Sidakarya*) などと呼ばれるタイプの仮面劇を, そのご神体の仮面を用いて上演する。
 - 23) 子天女様の舞の途中で, 踊り子の手がもう1人の踊り子に接触してしまい, 冠が落ちるといふ事故がおきた。落ちてしまった冠は手早く僧侶によって再び浄化・神聖化され, 上演は再開されたのだが, 当日の世話役を担当していた子どもそして踊り子も上演を続けながら涙を流した。そして人々からは, 「冠でまだよかった。仮面だったらもっと大変なことになっていた」という言葉が聞かれた。
 - 24) 子天女様による上演の前日, ある伴奏者に, 筆者が「明日はとうとう天女の舞の上演ですね」と話しかけると, 彼は「そう, でもレプリカだけど, 知っている?」と心配そうに応答した (2012年6月23日)。外国からきた研究者である私にとっては, 歴史ある神聖なオリジナルの仮面こそ価値があり, レプリカでは役不足ではないかと危惧していたようだ。この伴奏者もまた, 外部者にとってレプリカがオリジナルとは同等の価値をもたない (ことが多い) と認識しているのであろう。
 - 25) このような観客の無関心な態度は, バリの儀礼的色彩の強い芸能の上演では広くみられる。仮面舞踊劇トベンのケースについては, 拙稿 (吉田ゆか子 2009; 2016b: 97-139) に詳述した。
 - 26) 2012年の芸術祭でも, 県対抗のコンテストにおいて, ギャニャール県代表が, 天女の舞の要素を取り入れた舞踊劇を上演している。この作品に登場した天女役は仮面ではなく化粧

吉田 レブリカの天女様のゆくえ

を用いていたが、第3節で紹介したような天女の舞に特有な手の動作を取り入れた舞踊を披露した。

文 献

- Agus, I Gusti Komang Aryaprastyaya
2002 *Fungsi dan Makna Tari Topeng Legong pada Upacara Piodalan di Desa Ketewel Kecamatan Sukawati Kabupaten Gianyar*. Skripsi, Universitas Pendidikan Indonesia Badung.
2006 *Tari Sang Hyang Legong Topeng: Seni Pertunjukan Ritual dan Sakral di Desa Ketewel Serta Sistem Transmisinya*. M. A. Thesis. Universitas Gajah Mada.
- Bandem, I Made
1983 The evolution of legong from sacred to secular dance of Bali. *Dance Research Annual*. 14: 113–119.
- Bandem, I Made and Fredrik E. deBoer
1995 *Balinese Dance in Transition: Kaja and Kelod*. 2nd ed. Kuala Lumpur: Oxford University press.
- ベンヤミン, ヴァルター
2007 [1974] 「複製技術時代の芸術作品」多木浩二『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』野村修訳, pp. 131–203, 東京: 岩波書店。
- ブーアステイン, ダニエル・J.
1964 『幻影(イメージ)の時代: マスコミが製造する事実』後藤和彦, 星野郁美訳, 東京: 東京創元社。
- Coldiron, Margaret
2004 *Trance and Transformation of the Actor in Japanese Noh and Balinese Masked Dance-Drama*. Lewiston: The Edwin Meller Press.
- コバルビアス, ミゲル
1998 [1936] 『バリ島』関本紀美子訳, 東京: 平凡社。
- Davies, Stephen
2008 The origins of Balinese legong. *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde*. 164-2/3: 194–211.
- Dunn, Deborah Gail
1983 *Topeng Pajegan: The Mask Dance of Bali*. PhD Dissertation, Union Graduate School.
- Gell, Alfred
1998 *Art and Agency*, Oxford: Clarendon Press.
- Helmi, Rio
2010 *Memories of the Sacred*. Jakarta: Afterhours.
- Iriani, Ni Wayan
2006 *Tari Topeng Legong di Ketewel, Sukawati Gianyar sebagai Refleksi Agama dan Budaya Hindu*. Thesis, Universitas Hindu Indonesia.
- Kanappett, C. and L. Malafouris (eds.)
2008 *Material Agency: Towards a Non-Anthropocentric Approach*. New York: Springer.
- 川田牧人
2012 「可視化される祭祀・崇拜——セブの〈グアダルーベの聖母〉の伝承空間をめぐって」片岡樹編『聖なるもののマッピング——宗教からみた地域像の再構築にむけて』pp. 64–72, 京都: 京都大学地域研究統合情報センター。
- 木下彰子
2007 『『紙』はいかにして人々の『神』になるのか: 現代インド・ポスター宗教画研究の課題』『人文学報』95: 137–162。
- 小牧幸代
2014 「聖なる複製・商品の信仰空間——イスラームの聖遺物とフェティシズム」田中雅一編『越境するモノ』pp. 219–243, 京都: 京都大学学術出版会。

- ラトゥール, ブルーノ
 2007 『科学論の实在—パンドラの希望』川崎勝・平川秀幸訳, 東京: 産業図書。
- 三浦篤・小島道裕・木下直之・中島誠之助
 2006 『レプリカ—真似るは学ぶ』東京: INAX 出版。
- Moerdowo, R. M.
 1983 *Reflection on Balinese Traditional and Modern Arts*. Jakarta: PN Balai Pustaka.
- 西野嘉章編
 2001 『真贋のはざま—デュシャンから遺伝子まで』東京大学コレクション XII 東京大学出版会。
- 岡田浩樹
 2014 「複製化し, 増殖するブッダ—韓国仏教の物質化, ポップカルチャー化と忍び込むフェティシズム」田中雅一編『越境するモノ』pp. 251–273, 京都: 京都大学学術出版会。
- Proyek Pengembangan Sarana Wisata Budaya
 1974/1975 *Perkembangan Legong Keraton Sebagai Seni Pertunjukan*. Bali.
- Rubin, Leon. and I Nyoman Sedana
 2007 *Performance in Bali*. London and New York: Routledge.
- Slattum, Judy and Paul Schraub
 2003 *Balinese Masks: Spirit of an Ancient Drama*. Hong Kong: Periplus Editions.
- Spies, Walter. and Beryl de Zoete
 2002 [1936] *Dance & Drama in Bali*. Hong Kong: Periplus Editions.
- Sudana, I Wayan
 1977 *Tari Topeng Legong di Ketewel*. Skripsi, Akademi Seni Tari Indonesia Denpasar.
- 田中雅一編
 2009 『フェティシズム研究1 フェティシズム論の系譜と展望』京都: 京都大学学術出版会。
- Tilley, C., W. Keane, S. Küchler, P. Spyer and M. Rowlands(eds.)
 2006 *Handbook of Material Culture*. London, California, New Delhi: Sage Publication.
- 床呂郁哉・河合香吏編
 2011 『もの人類学』京都: 京都大学学術出版会。
- Vitale, Wayne
 年不明 *Music of Bali-Gamelan Semar Pegulingan from the Village of Ketewel*. New York: LYRCD (CD 付属解説文)。
- 山田葵治
 2002 『日本文化の模倣と創造—オリジナリティとは何か』東京: 角川書店。
- 吉田夏彦
 1980 『複製の哲学』東京: ティビーエス・ブリタニカ。
- 吉田ゆか子
 2009 「バリ島仮面舞踊劇トベン・ワリと『観客』—シアターと儀礼の狭間で」『東方学』117, pp. 156–139。
 2011 「仮面が芸能を育む—バリ島トベン舞踊劇に注目して」床呂郁哉・河合香吏編『もの人類学』pp. 191–210, 京都: 京都大学学術出版会。
 2016a 「バリ島天女の舞にみる人と仮面の関係」『FIELDPLUS』15号 pp. 8–9, 東京外国語大学アジア・アフリカ言語文化研究所。
 2016b 『バリ島仮面舞踊劇の人類学—人とモノの織りなす芸能』東京: 風響社。