

Tangible and Intangible in Arja, a Balinese Musical Dance Theater : Crown, Body, and Stock Characters <Special Theme : Humans and Things Weaving a Performance Together : Exploring an Intersection of the Anthropology of Materiality and Performing Arts Studies >

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2021-10-20 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 増野, 亜子 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.15021/00009853">https://doi.org/10.15021/00009853</a>

## バリの歌舞劇アルジャにおける有形と無形

—冠、身体、ストック・キャラクター—

増野 亜子\*

Tangible and Intangible in *Arja*, a Balinese Musical Dance Theater:  
Crown, Body, and Stock Characters

Ako Mashino

本稿はバリの伝統芸能アルジャ (*arja*) の伝承における有形と無形の側面の関係性を、演者の身体と冠ゲルンガン (*gelungan*) の相互作用に焦点を当てて論じる。アルジャには常に登場する 11 の役柄 (ストック・キャラクター) があり、演者の身体的属性や冠の形状は、各役柄に固有の社会的身分、性別、性質によって規定されている。これらのストック・キャラクターは演者の身体と冠が一時的に結合することで、有形の存在として舞台上に生み出される一方、上演前や終演後に両者が分離している間は、無形の規範的な概念としてしか存在しない。

演者の身体と冠のモノとしての持続性、そして両者が上演の前後においても配役や稽古、供物や儀礼などの実践を通して相互関係をもち続けることによって、ストック・キャラクターの一貫性が維持される。その半面、両者の可塑性と多様性は、ストック・キャラクターの規範性を漸次的に修正し、伝承全体を変容させていく側面も持っている。

This article presents examination of the tangible and the intangible in the transmission process of *arja*, a traditional Balinese musical theater, particularly addressing the interaction of a performer's body and their *gelungan* (crown or headdress). Eleven stock characters that appear in every *arja* story prescribe the performers' physical characteristics and the *gelungan* design representing the characters' personality, gender, and social status. They appear as a tangible and material presence only through the temporary synthesis of

---

\*東京藝術大学

**Key Words** : materiality, body, tangible and intangible, headdress, norm

キーワード: 物質性, 身体, 有形と無形, 冠, 規範

performer and *gelungan*. By contrast, they exist only as intangible norms before and after the performance, when the combination is dissolved.

The enduring physicality of *gelungan* and performers' bodies, and their interaction maintained even outside the performance through the practices of casting, rehearsal, offerings, and rituals, safeguard the stock characters' consistency, although their variety and malleability gradually recast normative models of the characters, thereby transforming the tradition over the long run.

1 本稿の課題	4.3 グルンガンの共有
1.1 登場人物を保管する仕組み —ストック・キャラクター	4.4 グルンガンの個人所有
1.2 芸能研究における物質性の議論	5 グルンガンに宿る目に見えない力
2 アルジャのストック・キャラクター	5.1 グルンガンの聖性
2.1 アルジャの概観	5.2 グルンガンによる保護とタクサー ( <i>taksu</i> )
2.2 アルジャのストック・キャラクター	6 身体とグルンガンの物質的相互作用
3 スtock・キャラクターの物質的側面	6.1 グルンガンの部分性
3.1 選ばれる身体	6.2 隠される身体, 隠されない身体
3.2 視覚的なキャラクター表現としての 衣装	7 規範としてのストック・キャラクター の持続性と可変性
4 グルンガンと身体の結合	7.1 規範としての身体
4.1 グルンガンが身体に及ぼす作用	7.2 グルンガンの多様性と可変性
4.2 身体を選ぶグルンガン	8 結語 —アルジャの伝承における有形と無形

## 1 本稿の課題

### 1.1 登場人物を保管する仕組み—ストック・キャラクター

インドネシア、バリ島の伝統芸能アルジャ (*arja*) は歌と芝居、舞踊、音楽の要素が融合した歌舞劇である。即興を重視するアルジャのパフォーマンスは、演目や演者の顔ぶれ、上演場所等の違いによって多彩な様態をみせる。しかしその登場人物群はいつも同じ性格と身分に設定され、同じ歌唱や舞踊の様式で表現さ

れる。このようにいつでも取り出せるよう予め用意され、保管されているかのような登場人物を演劇研究ではストック・キャラクターと呼ぶ。日本の狂言における太郎冠者と次郎冠者、イタリアの喜劇コンメディア・デッラルテの登場人物などにも見られる演劇的仕組みの一つであり、また同じバリ島の仮面劇トペン (*topeng*) や影絵人形芝居ワヤン・クリット (*wayang kulit*) も広い意味でのストック・キャラクターを用いた演劇形態といえる<sup>1)</sup>。

アルジャの演目は中国起源の民話から中世ジャワを舞台とする宮廷恋愛劇まで幅広い題材を扱うが、そのいずれもが、基本的に同じ「ストック」されたキャラクターによって構成される。またアルジャの歌、伴奏音楽、台詞、動作や舞踊のすべてはストック・キャラクターの属性に対応して生み出される。彼らが登場しなかったり、一人一人のキャラクターの表現方法が遵守されなかったりするパフォーマンスはアルジャとは認識されないか、少なくとも批判の対象になる。つまりストック・キャラクターの維持はこの芸能の骨格を成す要素なのである (増野 2002, 2004b; Mashino 2016)。ではこの登場人物たちはどのようにして「ストック」されるのだろうか。

ユネスコの「無形文化遺産」という概念が示唆するように、伝統芸能や音楽の伝承は概して技能、演奏法、振り付けなど、それ自体は「無形」の知識や技能が世代間で継承される過程としてとらえられることが多い。筆者もこれまで主に歌唱様式や台詞に焦点をあてて、ストック・キャラクターの表現を考察してきた。しかし音楽や舞踊を生み出す人間の身体は有形のモノであり、衣装や楽器、マイク、あるいは上演空間そのものを構成する床や幕など身体以外のモノと密接にかかわり合い、作用しながらパフォーマンスを生み出すのであって、技術や表現のような「無形の」要素はそこから抜き出して存在することはできない。

ここではアルジャを生み出す「有形」の要素の中でも特に演者の身体と、冠グルンガン (*gelungan*) の相互作用を論じ、そこからストック・キャラクターという仕組みを考えてみたい。グルンガンはキャラクターごとに形状が異なり、視覚的にそれぞれのキャラクターの属性を表すだけでなく、演者の身体の動きや意識に作用を及ぼし、アルジャの上演と伝承を支える重要な役割を担う。たとえば仮面劇や影絵芝居においては、登場人物の性質を視覚的に表す仮面や人形のようなモノが保管され、繰り返し使用されることがキャラクターを表現し、その持続性

を支える上で重要な役割を果たしている (cf. 吉田 2016)。影絵人形や仮面と比べて、アルジャのグルンガンと演者の身体の物質性はどのような特性を持ち、それはストック・キャラクターを「ストック」する仕組みにどのように関わっているのだろうか。

## 1.2 芸能研究における物質性の議論

音楽や舞踊におけるモノの中でも楽器や衣装の重要性は以前からたびたび指摘されてきた。たとえばバリの伝統舞踊について自身も舞踊家である研究者イ・マデ・バンダム (I Made Bandem) は観客が衣装によって登場人物の性質を識別すること、また衣装があるからこそ成立する舞踊の型が複数存在することに触れ、衣装は付加的な装飾ではないとしている (Bandem 1983: 39)。またユージェニオ・バルバ (Eugenio Barba) とニコラ・サヴァレーゼ (Nicola Savarese) は『俳優の解剖学』の中で、古今東西の舞踊劇を視野に入れながら、衣装や小道具や仮面が演技者を「小型の舞台装置に変身させる」とし、「身体としての演技者、衣装としての演技者、衣装をまとった存在としての演技者という三者の相互関係」について書いている (バルバ/サヴァレーゼ編 1995: 216-217)。もっともこれらの記述は概して衣装の重要性を端的に強調しつつも、衣装と身体の相互作用の詳細な分析には至っていない。

20世紀初頭の比較音楽学では楽器というモノの構造を焦点化した議論が展開し、楽器分類法が発展した。その後1970年代以降、民族音楽学ではモノと人、社会との双方向的なかかわりがたびたび論じられてきた。楽器の構造と演奏技法、音楽構造との相互関係を分析したゲルハルト・クービック (Gerhald Kubik) の研究 (Kubik 1972)、楽器改良、演奏技法、音楽家の社会的位置づけの相互的变化の過程を論じたジョン・ベイリー (John Baily) の研究 (Baily 1977)、楽器分類法そのものを考察対象として、文化に固有の音楽観、世界観を読み取るマーガレット・カルトミ (Margaret Kartomi) の研究 (Kartomi 1990) がその代表例である。

2000年代になると文化人類学におけるマテリアリティ論の展開を受けて、上演芸術研究でもモノの担う役割や物質性に関する議論が活発になる。舞踊研究では演者の価値観やアイデンティティを表すメディアとしての衣装を中心に据えたデジリー・クインテロ (Desiree Quintero) の研究 (Quintero 2013)、タンゴにおける

ハイヒールが踊り手に要求する身体技法, その身体技法が強調する女性性について論じたベアテ・リティグ (Beate Littig) の研究 (Littig 2013), コンテンポラリー・ダンスにおいて衣装の物性が視覚・触覚・聴覚的にダンサーに働きかけることを示したジェシカ・バグ (Jessica Bugg) の研究 (Bugg 2014) のように, これまでは断片的に, 脇役に論じられてきた衣装や小道具を中心に置く研究が増えている。音楽研究でも楽器をより先鋭的に前景化し, 音楽実践を楽器の「社会的な生活」として記述するエリオット・ベイツ (Elliot Bates) の試み (Bates 2012) や, 音楽の演奏と創作を楽器と奏者の身体の交渉として分析するジョナサン・デ・スザ (Jonathan De Souza) の研究 (De Souza 2017) などがある。これらの研究にはアルフレッド・ジェル (Alfred Gell) が主に造形芸術に関して論じたモノのエージェンシー論 (Gell 1998) や, ブリュノ・ラトゥール (Bruno Latour) のアクター・ネットワーク理論 (ラトゥール 2019) の直接的・間接的な影響がみられる。古谷嘉章は『物質性的人类学』の序章において, 物質性を物性, 感覚性, 存在論の三つの問題系に分けることを提唱したが, このうちとくに最初の二つ, すなわち「世界とモノが物質として具えている性質」としての物性と, 「人間は世界をどのように体験し, どのように働きかけるのか」を問う感覚性 (古谷 2017: 13–25) という視点は, モノとかかわりながら身体の動きや音を通して世界を体験し, 世界に働きかける営みである儀礼や芸能, 音楽や舞踊の研究と響きあっている。人とモノが相互に連携して生まれるエージェンシーへの着目は, 楽器と演奏者と演奏, 衣装と踊り手と舞踊の循環的・相互的な関係をとらえなおす上でもきわめて有効である。

例外はあるもののこれらの音楽・舞踊研究の多くにおいて, 物質性の議論は身体性の議論と結びついており, モノは身体と対置されたうえで, 身体と時に拮抗し, 時に融合する存在として論じられてきた。これに対し文化人類学における仮面劇や仮面を用いた憑依儀礼の研究では, 仮面というモノが放つ, 時には演者を圧倒するような強力なエージェンシーがより強調されてきた。インドネシア, バリ島の仮面劇を論じた吉田ゆか子 (吉田 2011; 2016) や, ジャワ島西部の仮面を論じたローリー・マルゴット・ロス (Laurie Margot Ross) の研究 (Ross 2016) は, それぞれの社会的・宗教的文脈において, 仮面の物質性, 演者の身体, 上演の文脈, 上演に作用する不可視の力との間に生じる相互作用を考察している。また仮

面、演者、精霊の間に生じる相互作用を論じた佐々木重洋は、カメルーンの仮面儀礼オバシンジヨムにおいて物質と非物質、人間と非人間的存在の間に境界線を引くことは、必ずしも有効でないとし、「人間と人間の身体を軸とした二元論的発想」の限界を示唆している（佐々木 2017: 175–176）。

本稿ではモノ自体のエージェンシーを描き出す文化人類学的なアプローチを参照しながら、あえて人間の身体と非人間的なモノを対置した上で両者の関係性を論じることから出発したい。仮面と同様にここで論じるグルンガンもまた、常に人間の意図や行動に従属するわけではなく、むしろ時には演者や製作者を圧倒し、その身体や意識に強く作用して行動を促す力を持つ。その意味で常に付随的な存在にとどまるわけではない。しかしここでは非人間的なモノ単体の作用よりも、むしろ身体と身体以外のモノの物質的な差異に注目し、両者が結合と分離を繰り返すダイナミックな過程を考えてみたい。演者の身体がグルンガンを身に付けて舞台上に登場するとき、観客が見るのは単体としてのグルンガンと身体ではなく、両者が結合した存在としてのストック・キャラクターである。その時グルンガンは演者の頭部を覆う装飾として身体に装着されるだけでなく、演者の意識と身体にはたらきかけ、その行動に作用する存在でもあり、身体と相互作用的に結合して、ストック・キャラクターを具現化する。その過程においてそれぞれの物質性の差異はどのように現れるのか。また上演の開始前や終了後、つまり身体とグルンガンが物理的に分離している間、両者の関係はどのように維持され、あるいは変化するのか。両者の物質性はストック・キャラクターを「ストック」する過程でどう作用するのか。ここでは主に 2015 年から 2018 年の間に断続的に行った現地調査の資料に基づいて、これらの問いについて論じていきたい<sup>2)</sup>。

## 2 アルジャのストック・キャラクター

### 2.1 アルジャの概観

アルジャは寺院の祭礼や個人宅などにおいて、主に儀礼に伴う娯楽として上演される（写真 1）<sup>3)</sup>。建物内部の舞台上で上演されることもあるが、屋外でも上演できる。上演空間の後方にカーテン状に 2 枚一對の布幕（*langsi*）をつるし、役者は



写真1 アルジャの上演—マントリ・マニス（甘い王子，左）とガル（甘い王女，右）。演者はニ・マデ・ムルダニ（マントリ・マニス）とジェロ・ラトナ（ガル）。（2011年8月11日，バリ島バドゥン県サディン村，筆者撮影）

その中央を開閉して舞台に出入りする。幕の表側の左右どちらかに、竹笛，太鼓，大小の青銅製のゴング類などから成る小編成の伴奏音楽，ガムラン・ゲグンタンガン（*gamelan geguntangan*）の奏者が座る。

演目はインド起源の叙事詩から中国の民話まで幅広いが，パンジ（Panji）等の中世ジャワの王宮を舞台とする物語が中心である。文字テキストは最近までほとんど用いられず，主に口頭で創作され，また即興に比重をおいて上演されてきた。

アルジャの原型は20世紀中頃に生まれた素朴な歌芝居であったとされるが，宮廷舞踊劇ガンブー（*gambuh*）等の影響を受けて発展し，1950年代には歌と芝居，舞踊，音楽を融合した総合的なエンターテインメントになっていった。現在のアルジャの登場人物やその表現方法もこの頃に確立したと考えられる（Dibia 1992: 41-47）。1960年代にはバリ各地に村のアルジャ劇団が結成され，盛んに上演を行った。しかし1970年代以降すぐれた役者を選び集めて上演するアルジャ・ボン（*arja bon*）が隆盛を誇るようになると，人気役者が専門化・職業化して村の劇団



の大半は次第に淘汰されていった。そのアルジャ・ボンも 1990 年代以降、他の娯楽の流行によって上演機会が減少している。現在のアルジャは全盛期のような圧倒的な人気はないものの、貴重な文化遺産として政府主導による次世代養成の試みもなされ、現在も儀礼の際等に上演されている（増野 2002; Mashino 2013）。

## 2.2 アルジャのストック・キャラクター

アルジャの舞台には常に同じ 11 のストック・キャラクターが登場し、それらの登場人物像が各々に固有の表現様式を用いて表される。それぞれの人物の属性——身分、ジェンダー、年齢、性格、役割等——が決まっており、性格、性別、身分によって洗練され、善良で、誠実な「甘い (*manis*)」人物群と傲慢で、粗野な「抑制に欠けた (*buduh*)」人物群、男と女、王族と従者に大別できる (図 1)<sup>4)</sup>。

アルジャの演目は王子や王女たちの恋愛を軸に、横恋慕や策略、冒険を描くロマンティックな物語が多く、物語の構造や場面展開にはある種の類型性がある (Dibia 1992: 173; 増野 2002: 33–41)。演目によって設定や編成が部分的に異なっても、ストック・キャラクターたちは基本的に同じ属性を持ち、同じ表現様式で表現される。これらのストック・キャラクターが全く登場しない場合はアルジャとして認識されず、逆に主要なキャラクターが登場すれば、たいていの物語はアルジャとして上演可能である<sup>5)</sup>。

ストック・キャラクターは個々の属性に呼応した声と身体、固有の表現様式——言語の選択、話し方、歌い方、動き方、衣装や化粧等——をもつ。たとえば「甘い」王子マントリ・マニス (Mantri manis) と王女ガルー (Galuh) は美男美女で、いつも同じ衣装と化粧で登場し、劇中すべての台詞をモチャパット (*macapat*) という声楽様式で歌い、終始舞踊的所作を崩さない。韻律と旋律をもった歌声と優雅な動作は、彼らの高貴な身分や「甘い」性質を表す<sup>6)</sup>。対照的に身分の低い従者たちはモチャパットで台詞を歌うことはなく、主に日常的な会話体で話し、動作も舞踊的ではない<sup>7)</sup>。王族でありながら「抑制に欠けた」王子マントリ・ブドゥ (Mantri buduh) や皇后リンブル (Limbur) たちは、モチャパットと会話体、舞踊的な所作とそうでない所作を使い分けるが、これは高貴な身分と粗野な性質をあわせもつ、両義的な人物像に対応している (増野 2002: 116–208)。歌唱にもキャラクターごとの様式性があり、たとえばガルーはゆったりと声をのばして、なだ

性質	身分	性別 (年齢)	キャラクターの名称	通常の役割	性格	身体	声
甘い (マニス manis)	王族	女 (若い)	<b>ガルー Galuh</b>	王女・ 王妃*	優雅で美しい	卵型の顔、 中肉中背 常に舞踏的所作	高い声、 声を長くのばし、 ゆったり 滑らかに歌う 全台詞 モチャバット
		男 (若い)	<b>マントリ・マニス Mantri manis</b>	王子*	洗練、優雅	(一般に女性が 演じる) 中肉中背、 卵型の顔 常に舞踏的所作	高い声、 ゆったりとした なめらかな歌い 方。全台詞モ チャバット
	従者	女 (年配)	<b>チョンドン Condong</b>	女官	忠実 知的な助言者	小柄、敏捷	中音域、はきは きした話し方、 通常の口語
		男 (年長)	<b>プナサル・マニス Penasar manis</b>	マントリ・ マニスの 従者(兄)	忠実、賢い、 まじめ、助言者	大柄、 落ち着いた物腰	低い声、落ち着 いた話し方、 通常の口語
		男 (年少)	<b>カルタラ・マニス Kartala manis</b>	マントリ・ マニスの 従者(弟)	忠実、機敏、 頭の回転が速い	小柄 もしくは痩せ型 機敏で軽妙	やや高い声 通常の口語
抑制に 欠けた (ブドゥ buduh)	王族	女性 (年配・ 既婚)	<b>リンブル Limbur</b>	皇后 リクーと マントリ・ ブドゥの 母親	力と権威がある が子供に甘い	やや角張った顔 がっしりした体格 ゆったりと動く	低めの声、威厳 のあるゆったり とした話し方 モチャバット+ 台詞
		女性 (若い・ 未婚)	<b>リクー Liku</b>	王女	幼稚、わがまま エキセントリック	奇抜な恰好と化粧、 性急な動き、 滑稽な踊り	叫ぶような 粗野な発声 モチャバット+ 台詞
		男性	<b>マントリ・ブドゥ Mantri buduh</b>	王子/王	横柄、自信家 裕福、傲慢	(一般に女性が 演じる) しっかり した体格	明朗な声と 歌い方 モチャバット+ 台詞
	従者	未婚 女性	<b>デサ・ライ Desak Rai</b>	リクーと リンブルの 女官	幼稚 不平が多い	小柄、機敏	おしゃべり、早 口、通常の口語
		年長 男性	<b>プナサル・ブドゥ Penasar buduh またはプンタ Punta</b>	マントリ・ ブドゥの 従者(兄)	傲慢、粗野、 直情的	大柄、性急、 やや荒々しい動き	叫ぶような低く 大きな声 性急な話し方 口語
		年少 男性	<b>ウィジル・ブドゥ Wijil buduh</b>	マントリ ブドゥの 従者(弟)	傲慢、粗野、 ずる賢い	小柄もしくは やや痩せている 機敏、軽妙	やや高い声で 軽妙に話 通常の口語

\*ガルーやマントリ・マニスは演目によっては庶民と設定される場合もあり、その場合は「女官」や「従者」も各々に付き添う親しい家族等となる。

図1 標準的なアルジャのストック・キャラクター

らかな曲線を描くように歌うが、女官のデサ・ライ (Desak Rai) や「抑制に欠けた」王女のリクー (Liku) はせわしなく、速いテンポで歌う<sup>8)</sup>。

### 3 ストック・キャラクターの物質的側面

#### 3.1 選ばれる身体

アルジャ役者は自分が演じるキャラクターにふさわしい身体を持たなければならない。たとえば王女ガルーや王子マントリ・マニスは大柄中肉中背、卵型の顔を持つ人、皇后リンブルは大柄でやや角ばった顔をもつ人、女官は小柄な人によって演じられる。男性従者はたいてい大柄な兄とやや小柄なその弟のコンビである。人々は演者の体格や顔の造作を常に強く意識しており、芸能者や観客たちが新人役者を評する際には、技術的な巧拙や顔の美醜よりもまず「その役者がその役にあっているかどうか」が問題になる。一方、実年齢と演目の設定上の年齢差や、演者と役柄のジェンダーの一致はさほど重視されない。現在はアルジャでは王子役（マントリ）は女性が演じるのが一般的であるが、それ以外に全ての役を男性が演じる場合や、子供の劇団で中学生の役者が年配の皇后を演じる場合もある。

それぞれの役に対する身体的な適性をもつ (*sesaluk*) かどうかは天賦の資質によるものと考えられており、配役の際には技術や表現力、経験以上に重視される。たとえば1960年代からガルー役者として活躍してきたジェロ・ラトナ (Jero Ratna) が村の劇団でガルー役に選ばれたのは、歌や舞踊を習い始めるよりも前だった (pers.comm. 19990215; 増野 2004a: 32)。配役の際には声質や声域も重要な選択基準になるが、それらも基本的に天賦の身体性によるところが大きい。つまりアルジャ役者は自らの意思で役を選ぶというより、その声と身体の資質によって役に選ばれるといえる。個人の意思が全く関与しないわけではないが、最終的には指導者や周囲の人々が判断して役を決める。役に選ばれてはじめて、その役に固有の歌い方や踊り方を学び始めることが多く、選ばれなければ歌や舞踊の学習そのものが始まらない。そして役者は配役されたキャラクターを、長ければ数十年間にわたって演じ続ける。身体の物性が役者人生を導くのである<sup>9)</sup>。

配役の際に身体性が重要視されるのは、バリの伝統芸能においては身体の視覚的特徴がその人物の社会的身分や性質と対応すると考えられているからだ。アルジャよりも長い歴史をもつ影絵人形芝居や仮面劇、舞踊劇ガンブー等でも、体格や肌色、顔の造形、そして衣装がそのキャラクターの性別、社会的身分、性質（高

貴か粗野か)等の属性を象徴的に表している(影絵人形芝居については Hobart 1987: 98-123; 梅田 2020; 仮面劇については Dunn 1983: 90-109; Slattum and Schraub 1992; ガンブーについては Formaggia 2000: 11 参照)。さらにそれぞれのキャラクターにはそれにふさわしい声, 話し方, 歌い方, 動き方がある。バリの伝統演劇では一般に王は王らしくふるまい, 従者は従者らしい声で歌い, 話す。つまり視覚的にも聴覚的にもその人物の属性がはっきり分かるように表現されなければならないのである。

### 3.2 視覚的なキャラクター表現としての衣装

身体と同様, 衣装もキャラクターによって固有のデザインと構成をもつ。舞台用の衣装と化粧は日常用いられるものとははっきりと異なっており, 衣装の各部位の形状, 構成, 着用方法は男女や身分の設定によって決まっている。どのキャラクターも身体を布で何重にも覆うが, 年配の女性であるリンブルは肩を出した状態で胸から下を布で覆い, それ以外のキャラクターは上半身に白いシャツを着る。女性役はシャツの上に帯状の飾り布を巻き付け, 下半身は一枚布で足首まで覆い, 女官(チョンドンとデサ・ライ)とガルーはさらに裾を長く後ろにひきずるように布を着用する。男性はシャツの上に胸から腰までを覆う布(saput)をまとい, 背中に剣を刺し, ズボンをはく。男女とも, 首周り, 肩, 二の腕, 手首, 腰, 足首等に革製の装飾品を付け, 耳飾りや指輪など金属製の装身具をつける。腰や胸の前には様々なサイズのひだ状の布を垂らす。王族は従者よりも装飾品が多く, 華やかに装う(衣装の詳細は Dibia 1992: 208-215 参照)。

王子や王女の化粧はふだんよりもはっきりした色使いで肌を白く, 目鼻立ちをくっきりと, 美しく強調するのが基本だが, 男性従者たちは口髭を書き加える。また道化的役割をもつ従者やエキセントリックな王女であるリクーは, 特別なラインを入れて滑稽味を出す。またすべての演者が額の中央, 眉根の間に白い点を描くが, これは演者が清められた存在であることを示し, 役になりきった演者が, 本来の身分や年齢では許されない, 礼儀作法や倫理的に不適切な言動をとることによって生じうる不浄を防ぐとされている(Dibia 1992: 215)。衣装と化粧は演者の外見を変化させるだけでなく, その存在全体を舞台上の特別な存在へ, 物語の登場人物へと変身させる。

衣装として使用される布や装飾品にはある程度の汎用性がある。たとえば白いシャツはどの役にも使え、マントリ・マニスとマントリ・ブドゥの首周りを飾る革製の装飾品 (*bapang*) は同じものを使用可能である。しかし頭にかぶるグルンガンは役柄によって一つ一つ形状が異なり他の役柄とは共有できない。グルンガンはラタンで編まれた籠状の骨格のまわりを黒布で覆い、彫刻を施した牛皮製の装飾部品と花串 (*bancangan*) をつけたものである。マントリ・マニス、マントリ・ブドゥ、ガルー、リンブル、チョンドンのグルンガンには白と黄色の花弁をもつプルメリアと赤いハイビスカスの造花をつけた花串がさしこまれている。山型に花を積んだ花串は神の座、聖なる山の象徴とされ、また花は供物に多用されることから、祈りと舞踊の共通性を表すという解釈もある (Dibia and Ballinger 2004: 21)。全体は金色に塗られ、輝石等をはめこんで、美しく華やかに仕上げられる。

グルンガン細部の形状もキャラクターの属性、すなわちジェンダー、身分、性格と対応している。王族の中でも特に高い権力をもつマントリとリンブルのグルンガン後頭部にはケンドン (*kendon*) という丸みのある立体的な部位があるが (写真 2 左)、相対的に彼らより低い地位にあるガルーのグルンガンの後頭部はププダ

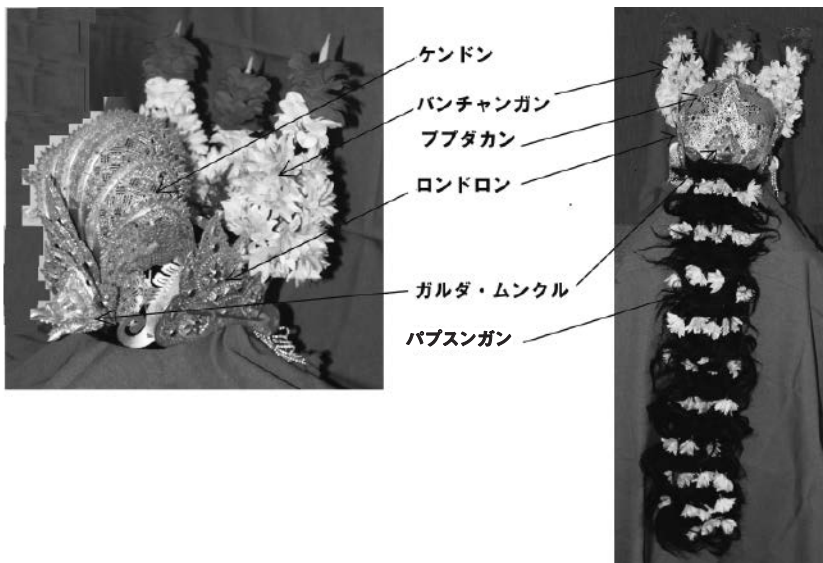


写真 2 マントリ・マニスのグルンガン (左) とガルーのグルンガン (右)、チャンドリ所蔵 (2017 年 3 月 17 日、バリ島ギャニアル県シンガパドゥ村、筆者撮影)

カン (*pepudakan*, 写真2右) といい形状が異なる。さらに女性従者のグルンガンはこれに相応する部位がなく, 髪 (*papusungan*) がついている。

グルンガンを着用するのは相対的に身分が高いキャラクターで, 身分の低い男性従者たちは冠のかわりに布や皮製の頭飾りウダン (*udeng*) をかぶる。ウダンとグルンガンは構造が異なるが, 扱いや機能は基本的に共通している (写真3)。

「甘い」王女に付き添うチョンドンは女官であって王族ではないが, 一般庶民よりは身分が高く, 知的で尊敬される存在とされ, 王族とよく似たグルンガンをかぶる。一方「抑制に欠けた」女官デサ・ライはより身分が低く, 知性や品位に欠けるとされ, 花串の形状が異なるシンプルなグルンガンをかぶる (写真4・5)。また同じマントリでも「抑制に欠けた」マントリ・ブドゥは傲岸な金満家と設定されるため, マントリ・マニスよりもケンドンを大きく, また装飾的な彫刻模様の肌理をやや粗くして派手に見せるなど, グルンガンのデザインの細部が異なっている。

「抑制に欠けた」リクーのグルンガンは, やや左右に離れたアンバランスな位置に花串が配置され, 長く不揃いな三つ編みの髪が両サイドに垂れている (写真4右)。かつてあるリクー役者はグルンガンに線状の細工物をつけていて, これが歩



写真3 ウダンをかぶった男性従者 (左: プナサル・マニス, 演者: イ・ニョマン・スカルタ, 右: ウィジル, 演者: イ・クトゥット・コデイ) (2006年3月9日, バリ島バドゥン県シダカルヤ村, 筆者撮影)



写真4 デサ・ライ（左，演者：ニ・マデ・ムルニアシ）とリクー（右，演者：ニ・マデ・レシュニ）（2011年8月11日，バリ島バドゥン県サディン村，筆者撮影）



写真5 デサ・ライのグルンガン，チャンドリ所蔵（2017年3月17日，バリ島ギヤニアル県シンガパドゥ村，筆者撮影）

くたびにぼわんと揺れるのが，滑稽で幼稚なリクーの性質を端的に表していたという（Kodi and Candri, pers.comm. 20170312）。

衣装やグルンガンのデザインは，各々の人物を視覚的に表現する。上演中のグルンガンは演者の身体と結合し，キャラクターに特有の声や動作と結びついた状態で，観客の記憶に刻み込まれていく。いつも同じような容貌の演者によって，同じ衣装を用いて上演されることで，演者や演目が変わってもストック・キャラクターの視覚的特徴は維持され，観客は舞台上の人物を一目で識別し，それぞれ

の性質や身分を説明なしに理解することができるのである。

## 4 グルンガンと身体の結合

### 4.1 グルンガンが身体に及ぼす作用

演者が舞台に立ち、王族や従者としてふるまう間、グルンガンは演者の身体の一部となる。演者の動きに付随してグルンガンの花串がちらちらと揺れ、金の装飾がきらめいて、頭部のわずかな動きが強調される。グルンガンは身体の動きに従属するだけでなく、意識的・無意識的に演者の動作に作用すると考えられる。各登場人物が最初に舞台に登場する場面 (*pepeson*) の舞踊の中には、人差し指をぴんと張ってグルンガンにあてる特徴的なしぐさ (*nabdab gelung*) のように、グルンガンがあって初めて成立する舞踊の型が含まれている。またその重みと形状は、特に頭部の動きをある程度抑制するだろう。

しかし演者へのインタビューからは、サイズが合わないグルンガンを装着する際の痛み以外には、グルンガンの身体動作への直接的な影響を示唆する証言は得られなかった。それはグルンガンの物性が姿勢や動作に影響する可能性を完全に否定するものではない(痛みについては後述する)。少なくともスムーズに装着されたグルンガンは、演者は自身の身体の一部として異物感なく受け入れられ、演者の動きを阻害しないために、その物理的作用はほとんど意識されないのだろう。

### 4.2 身体を選ぶグルンガン

グルンガンの演者の身体への作用は、むしろパフォーマンスが始まる前の配役の段階において顕著である。既に述べたように配役で重要なのは演者の身体的特徴であるが、とくに重視されるのは顔の形がグルンガンに似合うかどうかだといわれる。アルジャ役者・指導者として知られるニ・ニョマン・チャンドリ (Ni Nyoman Candri) と、アルジャや仮面劇、影絵芝居で活躍する芸能者のイ・クトゥット・コディ (I Ketut Kodi) によれば、村のアルジャ劇団を結成する際に、かつては候補者数名がグルンガンをかぶり、似合う者を選別するテストが行われたこともあるという (Kodi and Candri, pers.comm. 20170312)。現在はこうしたテストは



ほとんど行われませんが、それは経験豊かな専門家なら実際にかぶった姿を見なくても、誰にどのグルンガンが似合うか判別できるからだといひ、依然として「グルンガンに似合うか」が配役の基準であることが分かる。

たとえばガルーのグルンガンは装着時に額の中ほどまで隠れる形状であるため、やや面長の卵型の顔つきが適しており、それとは微妙にデザインの異なるリンブルのグルンガンはややえらの張った顔が適しているといわれる。眉や目の大きさ、唇の輪郭などは化粧である程度補正可能だが、顔の骨格を大きく修正するのは難しい。配役時に顔の形を最優先する理由についてコディは、声は練習や技術である程度修正できるが、顔の形は「仮面を作る時のように（役に合わないからといって）削ることはできない」からだといひ説明する（pers.comm. 20170312）。人間の身体は天賦のもので基本的に修正不能と考えられており、役者の意思や努力によって役に「合わせる」のではなく、はじめから似合う人を選ぶことが重視される。ゆえに役者は役に「選ばれる」という受け身の形でグルンガンと結合することになる。

ドナテラ・バルビエリ（Donatella Barbieri）はコンテンポラリー・ダンスにおける衣装を論じる中で、衣装がパフォーマンス前の準備段階、たとえばリハーサルや楽屋で着替えの段階で予め「準備された」状態であることが、役者自身の心理的な「準備」において重要だといひ書いている（Barbieri 2018: 2）。バルビエリは「準備」の詳細について議論していないが、舞台に出る際に必要な演者の心理的变化を外見の変化が引き出すことが示唆される。基本的に作品ごとに衣装も設定も異なるコンテンポラリー・ダンスと異なり、アルジャの場合、上演に先立って「準備」されているのは衣装だけではない。演者が変身すべきキャラクターの視覚的特徴、属性、ふるまいの様式は配役前に既に確立されており、そのことが時には役者の身体的な個性を凌駕しさえする。グルンガンは装着されて演者自身の一部になるより前に、既にストック・キャラクターの重要な一部だともいえる。

#### 4.3 グルンガンの共有

芸歴の浅い初心者は自分専用のグルンガンや衣装を持たない者も多く、師匠や先輩の衣装やグルンガンを借用する。また村のアルジャ劇団のグルンガンや衣装は共同体の共有財産として集会所や寺院などに保管されており、役者の世代交代

に伴って、一つのグルンガンが何人もの演者に使用されることも珍しくない。グルンガンは高価であるが丁寧に扱えば何十年もち、結婚や出産を機に舞台を降りる役者が多い村の劇団では、数年で交代する役者よりもしばしば「長生き」する。先輩が使用したグルンガンをかぶることは、村の劇団では伝統を継承し、代々続く村の役者の系譜の一員となることを意味する。グルンガンと身体がそれぞれ持つライフサイクルのずれが、世代間でのモノの継承を可能にし、モノを經由して複数の演者の身体を連鎖させるのだ。同じグルンガンを使うことで、観客も演者も先行する役者の演技や記憶を重ねてパフォーマンスを体験することになる。

共有されるグルンガンは特定の演者にあわせて製作されたわけではない。ゆえにサイズが合わないことも多く、演者はある程度我慢して、自分の身体をグルンガンに合わせなければならない。後頭部がゆるい場合はハンカチをつめたり、頭に布を巻いたりして調整するが、額部分がきっちりあわない場合は対処が難しいという。特にグルンガンが小さすぎる場合は頭部が圧迫される。スムーズに装着できればほとんど意識されないグルンガンは、装着が困難な場合は強烈な異物感や痛みによって存在感を増し、演者の身体を圧倒する。

#### 4.4 グルンガンの個人所有

村の役者や初心者とは異なり、プロとして活躍するアルジャ・ボンの役者たちはふつうグルンガンを個人で所有している。彼らは個人的に依頼を受け有償で上演活動を行う専門家であり、高価なグルンガンや衣装を購入する経済力と、管理する責任をもつ。彼らにとってグルンガンは、共同体に依存せず、個人で自立した上演活動を可能にする資源でもある。

彼らは自分の頭に合わせたグルンガンを個人で注文制作するが、グルンガンのサイズ調整は技術的に難しく、採寸して製作してもなかなか完璧にフィットしないようである。アルジャ役者として活躍するニ・マデ・ムルダニ (Ni Made Murdani) は、頭のサイズが小さく、通常サイズのグルンガンが合わない。個人で注文製作した複数のグルンガンを所有しているが、「鏡で確認しなくても、かぶった時にぴたっとはまった感じが分かる」ような、快適にフィットするものはそのうちの一つだけだといい、そのグルンガンに特別な愛着を感じている (pers.comm. 20170905)。チャンドリはかつて、サイズがぴったりで愛用していたグルンガンを

手放さざるをえなくなったことがあり、長期間にわたり深い喪失感を味わった。新しく入手したグルンガンと「一つになる (*menyatu*)」には長い時間がかかり、しばしば以前のグルンガンを思って泣いたという (pers.comm. 20151230)。特に上演頻度の高い専門家の場合、グルンガンのサイズが合うこと、それによってもたらされる快適さは上演の成否、上演活動全体を左右するため、いっそう重要な意味を持つ。

こうしたことも手伝って、役者は特定のグルンガンとの間に強い結びつきを築くことがある。自身の一部ともいえるグルンガンを役者は簡単に他人に貸与しない。アルジャ役者ニ・マデ・アスタリ (Ni Made Astari) はある時、生徒から懇願されて、気が進まないまま自分のグルンガンを貸した。その後手元に戻ってきたグルンガンを着用して上演している最中に、グルンガンが頭から落ちてしまった。アスタリはこの不吉なできごとについて、貸与した相手が無意識にせよ不適切な扱いをしたせいではないか、さらには他人に貸したこと自体が問題だったのではないかと感じている。貸与によって破損や変形のような目に見えるダメージが生じたあつたわけではない。彼女が恐れていたのはグルンガンとの精神的・霊的な絆が部分的に損なわれた可能性である。アスタリはそれ以来、他人にはグルンガンを貸さないようにしているという (pers.comm. 20170901)<sup>10)</sup>。

## 5 グルンガンに宿る目に見えない力

### 5.1 グルンガンの聖性

グルンガンはそれ自体が目に見えない力を持つと考えられている。職人による製作のプロセスが完了すると、実際の上演に用いる前に供物と聖水を捧げ、マントラを唱えて浄化儀礼パスパティ (*pasupati*) を行う。製作中に不浄な部位とされる足があたるなどして気づかないうちに穢れを帯びている可能性があるからだ。この儀礼によって、ただのモノが特別な力を持った存在に変化する (Dibia 1992: 132)。浄化儀礼を受けたグルンガンはある種の「命 (*jiwa*)」が宿ったものとして慎重に扱われ、床や地面には決して置かれず常に台や棚等の上に置かれる。上演前には必ず供物を捧げるほか、上演時以外にも暦に従って定期的に供物を捧げる



写真6 上演前にグルンガンに供物をささげる。(2017年8月22日、バリ島デンパサール市、筆者撮影)

(写真6)。修理の際は「命」を抜いて供物に預けておき、「空っぽのモノ (*benda kosong*)」に戻してから修理する (Kodi, pers.comm. 20170829)。このような特別な扱いはアルジャの他の衣装に対しては通常行われませんが、仮面劇における仮面や影絵人形芝居の人形に対しては行われる。

グルンガンは身体の中で最も神聖な部位である頭部を保護し、またそれ自体が「命」や聖性のよりどころになるという点で霊的にも強力な部位である。特に上演中の役者は呪術による攻撃を受ける可能性がある、傷つきやすい存在であり、グルンガンはそうした敵意から身を守る道具でもある (Dibia 1992: 134-135)。マントリのグルンガン後頭部には神鳥ガルダ *Garuda* の頭部をかたどったガルダ・ムンクル (*garuda mungkur*) という部品がついているが、これはコデイによれば背後からの攻撃、特に呪術による攻撃に備えるためのものである。デイビアはグルンガンを、変身をもたらす「武器 (*senjata*)」、霊的な力によって演者を守護する「お守り (*jimat*)」だと言っている (Dibia 2012: 54)。

グルンガンと演者のつながりは儀礼や供物を経て意識的に維持され、また強化される。パスパティの後に、マサカパン (*masakapan*) と呼ばれる儀礼を行い、グルンガンと演者を「結婚」させる (Dibia 1992: 132)<sup>11)</sup>。グルンガンと身体は物理

的に接続するだけでなく、靈的にも結合することによって、グルンガンに宿るパワーが演者に注入され、パフォーマンスを成功へ導くカクスー (*taksu*) を呼び寄せられると考えられている。

## 5.2 グルンガンによる保護とタクスー (*taksu*)

上演を成功に導き、演者やパフォーマンスに特別なオーラを与える力をタクスーと呼ぶ。芸能に限らず美術工芸品の製作者、呪術師、僧侶等もタクスーをもちうる。ディビアはタクスーを「日常的なものを非日常的なものに、人間を超人的な存在に、日用品を特別なものに変える靈的な力、あるいは特別なエネルギー」としている (Dibia 2012: 22)。演者は上演に出かける前に必ず自宅寺院内のタクスーの祠で祈りを捧げる。また特に劇団結成後の初演の際などには、全員一緒に寺院に参拝してタクスーが得られるように特別に祈ることもある。タクスーはどこから「訪れ (*datang*)」たり、「失う (*hilang*)」ことがあるものであり、パフォーマンス全体に「訪れる」こともあれば、仮面やグルンガン等のモノや人間が「もつ (*punya*)」ものとして語られることもある。タクスーを天賦のもの、世襲的に得られるものとする人もいれば、努力と研鑽の必要性を強調する人、供物や祈りが重要だと考える人もいる (増野 2002: 317-318; 吉田 2011: 194)。いずれにせよ芸能者はタクスーを得るために供物を捧げ、祈り、暦上の良い日を選び、練習をして研鑽を積み、上演に集中する。しかしそうしたプロセスのいずれも、タクスーの訪れを保証するわけではない。

グルンガンに宿るタクスーは、製作のプロセスで得られる側面もある。仮面の製作者もまた祈りを捧げ、研鑽を積み、作業に集中することでタクスーを得ようとする。仮面製作についてコディは次のように話す。

仮面を彫っている時は必ず、それが踊ったらどうなるか考えながら、歌ってみたり、動かしたりしながら彫っていく。その時に踊りや歌の知識が仮面の中に入って味わい (*rasa*) になる。こうして彫刻の段階で既にパスパティのプロセスが始まっている。(pers.comm. 20170829)

コディによればパスパティとは単なる浄化ではなく、モノに「命」を与える (*menjiwai*) ことである。モノは僧侶だけでなく職人 (製作者) からも「命」を受

けとる。コディは仮面が生き生きと動いている様子を想像しながら製作することで、仮面に命が入ると考えている (pers.comm. 20170829)。またコディの師匠であったシンガパドゥ村の故チョコルダ・オカ・トゥンプレン (Cokorda Oka Tumblen) は、グルンガンや仮面の製作者であると同時にアルジャや仮面劇の卓越した役者・指導者でもあった。彼が製作したグルンガンは、強いタクスーを持つものとして現在も集落の寺院に大切に保管され、畏敬の念をもって扱われ、語られる。そのタクスーは製作技術と完成度の高さだけでなく、おそらく役者としてのトゥンプレンのオーラにも由来するだろう。また前述のアスタリは人気役者のチャンドリの娘であるが、母親が所有するグルンガンには、チャンドリのタクスーが含まれていると考えている (pers.comm. 20170901)。タクスーは製作者からモノへ、モノから演者へ、演者からモノへと注入される力であり、またパフォーマンスを通して観客に伝わる時に初めてそこにあると感じられるものである。

タクスーがある時、アルジャ役者は自分が演じるキャラクターそのものとしてふるまうことができ、観客の共感を得ることができる (Dibia 1992: 135)。アルジャ役者のイ・マデ・ガリ (I Made Gali) によれば、タクスーがあると観客を惹きつけることができ、教訓話もすんなりと受け入れられる一方、タクスーがないと冗談を言っても受けない (pers.comm. 20000626)。このようにタクスーの有無は観客と演者間に生まれるコミュニケーションの質に深くかかわるものとされる。バリの芸能者が気にかけるのは上演の完成度や技術的な正確さよりも、観客に受け入れられたかどうかであり、タクスーのバロメーターも観客の反応にある。タクスーがあるかどうかは基本的に自分で分かるものではなく、他人の目を通して初めて分かるものだとする芸能者も多い。

コディによれば、グルンガンには演者を日常よりもオーラに満ちた (*berwibawa*)、知的で美しい存在に、小さい人を大きく、普通の人を王のように見せ、特別な存在にする力がある (pers.comm. 20170312)。またグルンガンを飾る花串には以前は生花を使っていたが、それは美をつかさどる天女 (*bidadari*) やタクスーの神を上演の場に招くためのものだったという (pers.comm. 20170312)。グルンガンの内側にマントラを書きつけたり、こっそりと護符をひそませたりして特別にタクスーを得ようとする役者もいるというが、日々の修練や祈りを重視する役者のなかにはこうした方法に頼ることをよく思わない者もいる。しかし方法や解釈は多様で

あるにせよ、タクサーの訪れを願わない芸能者はいない。グルンガンはタクサーを招き、またタクサーが宿る部位なのである。

## 6 身体とグルンガンの物質的相互作用

### 6.1 グルンガンの部分性

これまで触れてきたように、ストック・キャラクターの表現におけるモノの重要性、演者とモノの相互作用、そこに宿る目に見えない力といった要素は、アルジャ以外のバリの伝統芸能、特に影絵人形芝居や仮面劇と共通している。しかし人形や仮面と比べると、アルジャのグルンガンの存在感はきわめて部分的である。

影絵人形芝居の場合、キャラクターの全身の視覚的特徴が、有形の、実体を持った人形として製作され、保存されており、仮面劇では人物の性格や感情が最も顕著に現れる顔面が物質化される。ゆえに人形や仮面は演者の身体から分離されている時でも、その人物の性質を生き生きと物語る。仮面劇の踊り手や影絵芝居の遣い手・語り手ダラン (*dalang*) はじっくりとモノと向き合い、そこから表現を引き出そうとする。ダランのイ・マデ・ジュアンダ (*I Made Juanda*) は影絵芝居で各役柄を演じ分けるための声と動きについて、まずは人形をじっくりと「見る」、そしてそこにふさわしい声を「入れる (*masuk*)」のだといい、それぞれの人形の動きや発声を人形の視覚的特徴とその性質に起因するものとして説明する (pers. comm. 20151221; 写真 7)。吉田ゆか子も、仮面劇の演者が仮面の造形をじっくりと観察し、その表情にふさわしい動きを導き出そうとして「仮面のエージェンシーを受容するペーシェント」になる瞬間をとらえている (吉田 2016: 160)。こうした時、モノは演者の行為を引き出し、表現を導いている。しかしアルジャ役者が役作りのためにグルンガンと対話するという話は聞いたことがない。

グルンガンによって役に選ばれるアルジャの役者は、人形や仮面から着想を得ようとするダランや仮面劇の役者とは別の形で「グルンガンのエージェンシーを受容するペーシェント」であるともいえる。しかし実際に役者を「選ぶ」のはグルンガン単体というよりも、グルンガンと身体の結合した全体として人々が想像し、また共有するストック・キャラクターのイメージである。グルンガンは単体



写真7 影絵人形を操作する人形遣いダラン（稽古風景，ダラン：イ・マデ・ジュアング）（2009年8月12日，バリ島ギアニアール県スカワティ村，筆者撮影）

としては登場人物の姿を現すことはできないが、それを装着する役者の身体のあるように人々に想像させ、結果的に両者の接合を促すかのようにふるまう。

## 6.2 隠される身体，隠されない身体

あらゆる人形を一人で操るダランや、仮面を取り換えることで複数のキャラクターを演じ分ける仮面劇の演者は、得意不得意はあっても、基本的に自分とは異なる「身体」をもつ複数のキャラクターを演じうる。老若男女多様な人物を演じ分けられることが、演者の技能として要求される一方で、これらの演劇では演者本人の容貌はさほど問題にされない。仮面や人形には演者の身体を覆い隠すことができるだけの、雄弁なキャラクター性が付与されているからだ<sup>12)</sup>。一方、アルジャ役者はキャラクターの顔や身体を、仮面や人形のように物理的に着脱することはできない。キャラクターごとに固有の身体性がはっきりと限定されているために、演者は自分の身体に適した配役を受動的に受け入れるしかなく、自在に役柄を取り替えることはできない。しかし、他人が努力しても獲得できない固有の資質をもつことが「役に選ばれる」ことを可能にし、潜在的な上演能力を部分的に保証することで、役者としての活動を後押ししている。それは天から与えら



れたその人自身の身体の固有性を肯定し、寿ぐことに通じる。また同じキャラクターを継続的に演じ続けることで、その役柄の固有の表現方法に精通し、いっそう役と同化できるようになっていくと考えられる。

アルジャにおける演者自身の身体の重みは、この芸能に独特のリアリティを与えている。ラトナがガルーを演じ、チャンドリがチョンドンを演じる時、グルンガンと衣装は彼女たちの身体を完全に覆い隠すことはない。演者自身の身体がむしろストック・キャラクターを具現化する主要なモノだからである。さらに劇中では、演者の私生活に触れる冗談（たとえばガルーは設定上独身の王女であるのに、ラトナが実生活では家族や孫を持つ中年女性であることをほのめかす等）が挿入され、役柄とその人自身のパーソナリティのずれと重なりが、瞬間的にクローズアップされることもある。舞台空間にあるのはたしかにガルーやチョンドンの身体であるが、同時にそれはラトナやチャンドリ個人の身体でもあることが隠されていない。そのことによってパフォーマンスの領域は時折現実の生活に接続される。

## 7 規範としてのストック・キャラクターの持続性と可変性

### 7.1 規範としての身体

仮面劇、影絵人形芝居、アルジャではいずれもモノと身体の結合が、ストックされたキャラクターをよみがえらせる。人の身体と接続し、声と動きを得てはじめてモノは「命」を持つ。仮面や人形とじっくり向き合う芸能者の例が示すように、それらの「命」の源ともいえる声と身体の動きは、少なくとも部分的には仮面や人形等モノの視覚的側面に託されて保存されてきた。モノからキャラクターの性質や表現を引き出すことができるのは、先述のようにバリ芸能においては登場人物の視覚的側面がその人物の声や話し方、ふるまい、そして社会的身分や内面の性質と呼応し、連動しているという前提が存在し、それによってモノの視覚的特徴がそれにふさわしい声や動きを召喚するからである。アンジェラ・ホバート (Angela Hobart) は影絵人形について「人形の姿とその中身は一つのものである」と書いている (Hobart 1987: 67)。アルジャでも「甘い」人物は容貌も、動作

も、話し方も「甘く」、<sup>1</sup>「抑制に欠けた」人物は外見も、声も、内面も「抑制に欠けている」とされ、外見と内面が矛盾することは、理論上ありえない。外面と内面の強い結びつきが前提にあるからこそ、声と動きを、身体とグルンガンという有形の物質の中に分離した形で保存し、再度そこから取り出すことができるのである。

一方、上演技術の習得過程において実際に規範として機能するのは、他の役者の声であり身体である。伝統的なアルジャの稽古では、経験豊かな役者が指導者となって動作や歌、台詞の見本を示し、初心者はそれをその場でできるだけそっくり模倣し、反復して、声と動きをセットで習得していく。最近では文字の台本や録音も用いられるとはいえ、学習者が練習の際に向き合い、模範とするのは熟練した役者の生身の身体と声である。チャンドリのような経験豊かな指導者は、自分では決して演じることのない専門外の役柄に関しても、自らが歌い踊って手本を示し、指導することができる。身体の動作や発声法は、持って生まれた身体の属性とは別に習得することが可能であり、同時に経験と訓練を必要とする技能なのである。自分の師匠だけでなく、先輩役者や人気役者の声と身体をたえず参照し、模倣することで、役者の卵は自分の演技をつくりあげていく。演者の身体的技能は、他者の身体、他者の声を規範として培われる。

チャンドリは約40年間にわたって女官チョンドン役の専門家として上演活動を行い、テレビやラジオでも活躍し、バリ各地で後進を指導してきた。彼女の小柄な身体、きびきびした動き、張りのある声はチョンドンのイメージにぴったりとはまる。というよりも、彼女より若い世代のチョンドン役者、また彼女の演じるチョンドンを繰り返し見てきた観客にとって、チャンドリ個人の身体や歌声と切り離してチョンドンをイメージすることは難しいだろう。長い芸歴がもたらす記憶と経験によって、キャラクターと演者の身体がもはや不可分に統合されているのだ。もっとも、10代初めから舞台に立ってきたチャンドリの身体と声は加齢によって変化し、若い時よりも声域がやや低くなり、肉付きもよくなっている。生身の身体に必須のこうした変化はストック・キャラクターのイメージを漸次的に修正していくと考えられる。

チャンドリの娘で現在チョンドン役者として活躍しているアスタリもまた、若い頃の母親とよく似た声と身体を継承している。親子で声質や体格が似ていると

いうだけではなく、アスタリにとってチャンドリは手本であり師匠でもあるからだ。年配の観客たちはおそらくチャンドリのイメージを参照しながらアスタリの演技を見ており、チャンドリの名声と名演の記憶は、結果としてその後継者であるアスタリのチョンドン役者としての適性や能力を測る背景にもなっている。将来的にチャンドリが引退すれば、チャンドリを知らない若い世代の観客たちはアスタリをチョンドンのモデルとして捉えるようになるだろう。複数の役者の固有の身体が、互いに重なり合い、連続し、あるいは部分的に複製されながら、ストック・キャラクターの規範性を構築し、更新しつづける（写真 8）。

親子二代にわたって同じ役を演じるチャンドリ母娘は幾分例外であるとしても、演者や観客にとってのストック・キャラクターとは、過去にその役柄を上演してきた具体的な個人のイメージの集合体である。歴史的に見ればアルジャのような伝統芸能の継承は、複数の役者たちが互いを上書きしながら入れ替わっていく過程でもある。



写真 8 アスタリが演じる女官チョンドン（右）とガルー（左、演者：アナック・アグン・マユン・アルタティ）（2006年3月9日、バリ島バドゥン県シダカルヤ村、筆者撮影）

## 7.2 グルンガンの多様性と可変性

グルンガンにも規範と多様性・可変性の両方が認められる。グルンガン製作者のイ・クトゥット・コルマ (I Ketut Korma) はグルンガンの骨格を編む際にプニャンカン (*penyankang*) という頭の形をした木製品を鋳型として用いているが、これは彼の祖父がさらにその前の世代の職人から受け継いだものであり、彼にとってはこのプニャンカンが規範 (*pakem*) だという (pers.comm. 20170904)。また同じくグルンガン製作者のイ・マデ・レダ (I Made Redha) は各種のグルンガンの型紙をもち、それに従って製作している。グルンガン職人は、予め踏襲すべき型をそれぞれ持つが、すべての製作者に共通の絶対的な規範性をもつ現物モデル、鋳型、設計図等は存在しない。それぞれの職人の使用する型は一種の企業秘密であり、容易に他人に譲渡したり複製させたりしない。したがってグルンガンの形状や構造はおのずとある程度多様なものになる。細部の彫刻の模様、金色の塗料の質、はめこまれた輝石の種類等には、持ち主や製作者の個人的な嗜好が反映されることも多く、同じプニャンカンや型紙に基づいて製作しても完成品は一つ一つ違ったものになる。レダによれば、たとえ頼まれても完全に同じグルンガンを二度作ることは不可能だという (pers.comm. 20160105)。基本的な構成部位やデザインに関する規範の大枠は共有されていても、その細部は実質的には多様であり、さらにその規範自体も時代的に変化している。

たとえば王族キャラクターのグルンガンの側頭部にはどれもロンドロン (*londron*) という部品があるが (写真2)、コルマによればリクーのグルンガンには元々この部品がなかった。しかし「リクーは王族なのだからロンドロンがないのはおかしい」と考えて、ロンドロンを加えたグルンガンを使うリクー役者もいるという (pers.comm. 20170904)。高貴な身分であるにもかかわらず、粗野な性質をあわせもつリクーの両義的な人物像の解釈には多様性や時代的な変化がみられる。ディビアは1992年の論文で、1960年代には奇抜ではあっても優雅さを保ち、敬意を払われる存在であったリクーが、次第にただのクレージーでエキセントリックな王女として描かれるようになったと書いている (Dibia 1992: 310)。このような人物像の変化や解釈の幅はグルンガンの差異にもおのずと投影されるだろう。

グルンガンの素材もまた時代的な背景によって変化する。1980年代までは花串

にはプルメリアの生花を使っていたが、ある年に気候のせいでは生花が入手困難になり、それ以来造花の使用が一般化したという (Candri, pers.comm. 20170312)。コディは舞台から生花の香りが失われたことでタクサーが減少したと嘆く (Kodi, pers.comm. 20170312)。またグルンガンや衣装に用いる塗料として、1990 年代初頭にはドイツ製のホルベイン社の製品がもっとも高品質とされ人気があった。当時のバリでは高価で入手が難しく、来日した芸能者やバリを訪れる日本人が個人的に頼まれて購入してバリへ持参することもしばしばであり、おそらくそのためにこの塗料は当時のバリでは「プラダ・ジュパン (*perada jepang*, 日本の金色塗料の意)」と呼ばれてもはやされた。職人や芸能者たちは衣装の色味や光沢感にこだわりをもっており、同じ金色でも、材料による微妙な輝きの違いも強く意識しているのである。最近ではより多様な塗料が入手可能になり、プラダ・ジュパンは以前のような憧れの対象ではなくなった。時代により入手可能な素材や流行も変化している。もちろんこうした変化は直接的・間接的にグルンガンのあるべき姿を変えるものであるから、必ずしもすんなりと受け入れられるわけではなく、しばしば議論や批判を呼ぶ。しかし造花の使用が現在では定着したように、様々な意見や状況の交渉の結果として受容された変化は、次第に規範の一部として吸収されていくと考えられる。

演者が役に選ばれ、グルンガンが製作される際には人々が想定するストック・キャラクターが規範として大きく作用する。しかし演者の天賦の身体が可塑的であつ個別であるのと同様、人工物であるグルンガンも同じものは二度と生まれず、その素材やデザインも変化しうる。したがって両者の結合体としてあらわれるストック・キャラクターの有形の側面も多様であり、長期的な視野でみれば常に緩やかな変化の途上にあると考えられる。そうした多様性や可変性を包摂し、吸収しつつも、ストック・キャラクターはあくまでも持続的な規範とみなされつづけ、そのことによってグルンガンの製作過程や演者の配役を方向付け、これから生まれるパフォーマンスを準備しているのである。

## 8 結語——アルジャの伝承における有形と無形

アルジャのストック・キャラクターはグルンガンと演者の身体という異なった

物質性をもつモノとモノの結合として出現する。両者の結合を導引するのは規範としてのストック・キャラクターであり、また人物の視覚的な特徴を言動や内面的な属性と一致させるバリの演劇的原理である。身体が物理的にグルンガンを着用するだけでなく、両者が一体化して声を発し、動き、話し、歌い踊ることでストック・キャラクターは演劇的な生命を得て、上演空間に立ち現れてくる。表現を可能にする技術や知識、経験など一般に「無形」とされる諸要素は、身体と衣装という有形の物質的存在に内包されることではじめて具現化する。

またストック・キャラクターが有形化するためにはグルンガンと身体の結合が不可欠であるが、そのストック・キャラクターが、逆に規範として、結合する部位である身体とグルンガンのありようを規定するという循環的な関係が見られる。上演の開始前や終了後にグルンガンと身体が分離されている間、両者は異なった時間を生き、各々の物質性は各々の方法で結合の瞬間に向けて成形される。グルンガンは舞台上で使用される瞬間のために何日もかけて製作され、また完成されたグルンガンは保管され、供物を受けることで来るべき次の結合を待機しつづける。同時に役者の身体もまた来るべきパフォーマンスのために選ばれたうえで、訓練と経験を通してキャラクターにふさわしいことば、声、動きを獲得していく。パフォーマンスはグルンガンと身体が各々経験するプロセスの一つの目的地点であり、それぞれが結合時に最大限に力を発揮し、タクスーを招くことができるように準備されるのである。

芸能者の身体はパフォーマンスが終わればその人自身に戻り、日常生活を送る。仮面や影絵人形に比べてアルジャのグルンガンは単体で人物像を描き出すには頼りない、不完全な部分でありつづける。にもかかわらずストック・キャラクターが維持され、再生されうる一つの理由は、演者の身体そのものが舞台を離れ、日常生活を送る間もなお、役への適性を保ち続けることにある。

ストック・キャラクターという制度によって、一つのパフォーマンスが終わりグルンガンと身体の接続が解かれても、いずれまた次のパフォーマンスで結合することが予期され、そのために両者の相互作用は維持される。アルジャのストック・キャラクターは、身体とグルンガンが分離すると同時に具体的なモノとしての実体をほぼ失うが、その間も規範としての力を失わず伝承を牽引し続ける。観客が役者の適性を批評するとき、指導者が新しい役者を選抜するとき、新米役者

が技術の習得に励むとき、職人がグルンガンを製作するとき、ストック・キャラクターは彼らの記憶やイメージの中で絶えず再生され、参照されることによって存続しつづけ、いつか実体として出現するはずのストック・キャラクターの姿を方向付け、準備するのである。

ストック・キャラクターは長い年月にわたって、複数の演者たちが生み出してきた複数のパフォーマンスの中で共有され、累積されてきた人物像であり、その人物像の共通性がアルジャという芸能の連続性を支えている。伝統芸能の伝承とは、一つ一つが異なり、本質的に多様なものとして生み出されるパフォーマンスを相互に結びつけ、連続させることで厚みと深みを持った固有の演劇空間を成立させる営みである。ストック・キャラクターの持続性を通じて、過去のパフォーマンスの記憶が繰り返し召喚され、現前のパフォーマンスをそれらとつながったものとして経験することが可能になる。アルジャの伝承は、それぞれに異なる物質性をもった人の身体とグルンガンが、それぞれ漸次的に変化し、また相互に交渉し合いながら、一時的な結合と分離を繰り返していく過程である。両者の物質的な可塑性や多様性によって、規範であるストック・キャラクターそのものもまた常に更新され、緩やかに変容しながら、パフォーマンスからパフォーマンスへ、世代から世代へと伝承されていくのである。

## 謝 辞

本研究の一部は JSPS 科研費 (JP19K00151) の助成を受けたものである。

## 注

- 1) バリの伝統芸能の中でも、ラマヤナ (Ramayana) やマハバラタ (Mahabharata) のようなインド起源の叙事詩を題材とする影絵人形芝居ワヤン・クリットや、ジャワ起源のバンジ物語を題材とする舞踊劇ガンブーのように、ほぼすべての演目が一つの物語系統に属する場合はストック・キャラクターという用語はあまり用いられない。しかし複数の演目に同じ登場人物が登場し、それらの表現方法に類型性があるために観客が彼らを容易に識別できることはアルジャのストック・キャラクターのシステムと共通している。
- 2) 本稿ではアルジャ役者やグルンガン製作者へのインタビューから多くの情報を得ている。インタビュー情報は参考文献と同様に文中に示し、インタビュー年月日を数字で表す。例えば 2017 年 1 月 8 日のインタビューに基づく場合は「pers.comm. 20170108」とする。グルンガンに関するインタビューは主に 2015 年 12 月、2016 年 2-3 月、2016 年 8 月、2017 年 2 月及び 8 月、2018 年 2-3 月及び 8 月に断続的に行ったが、必要に応じてそれ以前及び以降の調査資料も参照している。インタビューは基本的にインドネシア語で行ったが、部分的にバリ語

や英語の単語が含まれていた。

- 3) バリの芸能はほぼすべてが基本的に神々への供物という側面をもつが、儀礼上での役割はジャンルや文脈によって異なる。現在のバリでは芸能の聖性を、祭礼の際に寺院内のどの空間で上演するかを基準に判断することが多く、アルジャは一般的に寺院の外庭 (*jaba*) で上演されるため、世俗的で娯楽性の強いバリバリハン (*balih-balihan*) に分類される (Bandem and deBoer 1995: 79–85; この分類法に関する批判的考察は Picard 1996: 152–163 を参照)。しかし実際には神託による奉納上演など、アルジャの上演が儀礼の重要な一部をなす場合もあり、一概に聖性が低く世俗的であるとは言い切れない。
- 4) “Buduh” という語はしばしば「気が狂った (*gila*)」「粗野な (*kasar*)」性質とも説明される。しかし実際には病的な狂気ではなく、自分の欲望を抑制できない傲慢でわがままな性質を指すため、ここでは「抑制に欠けた」という訳語を当てる。また演目によってはマントリ・マニスやガルーが王族ではなく平民として設定される場合もある。
- 5) アルジャのキャラクターの一部のみが登場し、トベンと融合した上演形態はプレンボン (*prembon*) と呼ぶ。キャラクターの表現方法は基本的にアルジャと同様である。
- 6) モチャパットは一連を構成する行数、各行を構成する音節数、行末の母音の種類を規定する韻律及び韻律に従った詩と、その詩を歌うための固有の歌唱様式を意味する。
- 7) 従者キャラクターは、その日の演目で最初に登場するププソン (*pepeson*) の場面ではモチャパット音楽を歌い踊り、劇中でモチャパット以外の歌を挿入歌のように歌うこともある。しかし台詞としてモチャパットを歌うことはない。
- 8) 人物の属性を表現する歌唱様式、モチャパットや言語の選択、歌詞や台詞の内容、身体動作等の詳細については別稿参照 (増野 2002, 2004b; Mashino 2016)。
- 9) 加齢による体形変化などを理由に役者人生の途中で役を変える役者もいないわけではない。またガルーとマントリ・マニスは要求される体形や顔型・声質が似ているため、しばしばガルー役者がマントリ・マニスを演じる例がみられる。しかしガルー役者が演じるマントリ・マニスに対する評判は概して高くない。それぞれに似合う役は通常は一つとされ、役者はその役の専門家になることが一般的であり、奨励されている。
- 10) 自分が所有し、何度も使用してきたモノに対する強い愛着や一体感は、仮面劇や影絵芝居等、バリの他の伝統芸能の演者にも共有されている (吉田 2011: 191 参照)。影絵人形芝居の人形遣いは何百体もの影絵人形を所有し、操作するが、中でも特にポナカワン (*ponakawan*) と呼ばれる 4 体の道化・従者の人形との間に強い絆を築いている。ダランのイ・マデ・ジュアングによれば、他の人形はともかくポナカワンだけは、通常は他人に貸し借りしないという (*pers.comm.* 20151221)。ポナカワンはプナサル (*penasar*, 土台となる者、の意味) とも呼ばれ、影絵芝居ではどの演目にも必ず登場する重要な人形である。また同じくダランのイ・ニョマン・スマンディ (I Nyoman Sumandi) は四代にわたるダランの家系の一員であるが、四人が各々人形の箱を持っており、スマンディの父の人形は死後も使用されずそのまま保存されているという (*pers.comm.* 20170830)。他地域では影絵人形や箱は世代を超えて譲与されることも多く、スマンディ一家の事例は必ずしも一般的とは言えないが、バリ芸能ではしばしば演者とモノが強い絆を築くことがあり、そのような場合は両者の一体感のみだりに他人に侵犯されるべきでないという考え方が示唆される。
- 11) この儀礼には劇団のメンバーを一つにまとめるという意味もあるという (Dibia 1992: 132)。なおトベンに対して行われる同様の儀礼に関しては吉田 2011: 197–199 参照。
- 12) 吉田は顔のみで存在するという仮面の不完全性が人間の顔との統合を促すと論じているが (吉田 2011: 204)、それでも仮面を着用するだけで演者の素顔はほとんど見えなくなる。

## 参考文献

### 〈日本語〉

梅田英春

2020 『バリ島の影絵人形芝居ワヤン』東京：めこん。



佐々木重洋

- 2017 「仮面を介して感知する世界, 仮面を介さず感知する世界」古谷嘉章・関雄二・佐々木重洋編 『物質性』の人類学——世界は物質の流れの中にある』 pp. 153–180, 東京: 同声社。

バルバ, E./N. サヴァレーゼ編

- 1995 『俳優の解剖学——演劇人類学事典』中嶋夏・鈴木美穂訳, 東京: パルコ出版。

古谷嘉章

- 2017 「物質性を人類学する」古谷嘉章・関雄二・佐々木重洋編 『物質性』の人類学——世界は物質の流れの中にある』 pp. 3–32, 東京: 同声社。

増野亜子

- 2002 「バリの歌舞劇アルジャにおける声のパフォーマンス」学位論文, お茶の水女子大学。  
2004a 「バリの歌舞劇アルジャにおける上演能力の習得過程——個人と共同体の関係から」『人間文化論叢』6: 31–40。  
2004b 「アルジャのプソンにみるモチャパット声楽の音楽的規範」『東洋音楽研究』69: 35–50。

吉田ゆか子

- 2011 「仮面が芸能を育む——バリ島のトベン舞踊劇に注目して」床呂郁哉・河合香吏編 『ものの人類学』 pp. 191–210, 京都: 京都大学学術出版会。  
2016 『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。

ラトゥール, B.

- 2019 『社会的なものを組み直す——アクターネットワーク理論入門』伊藤嘉高訳, 東京: 法政大学出版局。

## 〈外国語〉

Baily, J.

- 1977 Movement Patterns in Playing the Herati Dutār. In J. Blacking (ed.) *The Anthropology of the Body*, pp. 275–350. London: Academic Press.

Bandem, I. M.

- 1983 *Ensiklopedi Tari Bali*. Denpasar: Akademi Seni Tari Indonesia.

Bandem, I. M. and F. deBoer

- 1995 *Balinese Dance in Transition: Kaja and Kelod*. 2nd edition. Kuala Lumpur: Oxford University Press.

Barbieri, D.

- 2018 *Costume in Performance: Materiality, Culture, and the Body*. London: Bloomsbury Visual Arts.

Bates, E.

- 2012 The Social Life of Musical Instruments. *Ethnomusicology* 56: 363–395.

Bugg, J.

- 2014 Dancing Dress: Experiencing and Perceiving Dress in Movement. *Scene* 2(1–2): 67–80.

De Souza, J.

- 2017 *Music at Hand: Instruments, Bodies, and Cognition*. New York: Oxford University Press.

Dibia, I. W.

- 1992 Arja: A Sung Dance-Drama of Bali; A Study of Change and Transformation. Ph.D. Dissertation, University of California, Los Angeles.

- 2012 *Taksu: In and Beyond the Arts*. Denpasar: Wayan Geria Foundation.

Dibia, I. W. and R. Ballinger

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

Dunn, G.

- 1983 Topeng Pajegan: The Mask Dance of Bali. Ph.D. Dissertation, Union Graduate School.

Formaggia, M. Ch.

- 2000 *Gambuh: Drama Tari Bali; Wujud Seni Pertunjukan Gambuh Desa Batuan dan Desa Pedungan*. Jakarta: Yayasan Lontar.

- Gell, A.  
1998 *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Hobart, A.  
1987 *Dancing Shadows of Bali*. London: KPI.
- Kartomi, M.  
1990 *On Concepts and Classifications of Musical Instruments* (Chicago Studies in Ethnomusicology). Chicago: University of Texas Press.
- Kubik, G.  
1972 Transcription of African Music from Silent Film: Theory and Methods. *African Music* 5(2): 28–39.
- Littig, B.  
2013 On High Heels: A Praxiography of Doing Argentine Tango. *European Journal of Women's Studies* 20(4): 455–467.
- Mashino, A.  
2013 Between Classic and Modern: The Aesthetic and Social Evolution of Balinese *Arja* from the 1990s to the 2010s. In K. Stepputat (ed.) *Performing Arts in Postmodern Bali: Changing Interpretations, Founding Traditions*, pp. 187–223. Graz: The Institute for Ethnomusicology at the University of Music and Performing Arts.  
2016 The Body as Intersection: Interaction and Collaboration of Voice, Body, and Music in Balinese *Arja*. In Mohd Anis Md Nor and K. Stepputat (eds.) *Sounding the Dance, Moving the Music: Choreomusicological Perspectives on Maritime Southeast Asian Performing Arts*, pp. 96–107. Farnham, Surrey, UK: Ashgate.
- Picard, M.  
1996 *Bali: Cultural Tourism and Touristic Culture*. Singapore: Archipelago Press.
- Quintero, D. A.  
2013 Costuming as Moro: Filipino Americans as Shifters in the Re-Siting of Filipino-ness. In Mohd Anis Md Nor et.al. (eds.) *(Re)Producing Southeast Asian Performing Arts and Southeast Asian Bodies, Music, Dance and Other Movement Arts: Proceedings of the 2nd Symposium of the ICTM Study Group on the Performing Arts of Southeast Asia*, pp. 182–187. Manila: Philippine Women's University.
- Ross, L. M.  
2016 *The Encoded Cirebon Mask: Materiality, Flow, and Meaning along Java's Islamic Northwest Coast*. Leiden: Brill.
- Slattum, J. and P. Schraub  
1992 *Masks of Bali: Spirits of an Ancient Drama*. San Francisco: Chronicle Books.