

ヴァルター・シュピースとバリ島のケチャ舞踊の由来

ツォウベク，ウォルフガング

富山大学人文学部紀要第 64 号抜刷

2016年2月

ヴァルター・シュピースとバリ島のケチャ舞踊の由来

ツォウベク，ウォルフガング

1. ヴァルター・シュピースの略歴

ヴァルター・シュピース（1895-1942）はユニークな芸術家であり、人柄もまた興味深い。裕福な家庭の生まれで、父も祖父も在ロシアのドイツ名誉領事であった（Rhodius 1980, 9 頁）。そのため、ヴァルター・シュピースは子供時代を帝政ロシアのモスクワで育ち、ドイツで過ごしたのは高校生としてまたは成人後の数年のみである。第一次世界大戦後、1923 年代にジャワ島に移住し、その後バリ島に移った。そしてそこが彼の人生で大きな意味を持つことになった。第二次世界大戦が始まるまでは、ドイツで起きた社会的・政治的变化の影響をそれほど受けることなく、シュピースは文化・芸術活動のみに人生を捧げることができた。生涯一度も兵役につくことはなかったが、第二次世界大戦中に残念ながら戦争の犠牲となって命を落とした。

シュピースは幼少時代から音楽や美術に多彩な才能を開花させていた。ロシアで過ごした少年時代にピアノを習い、音楽家になることを夢みていた。また趣味として当時の近代画家の作品を手本に絵画も描いていた（Rhodius 1980, 13 頁）。

第一次世界大戦は最初シュピースの人生に影響を及ぼさなかったが、ドイツ国籍だったため成人するとウラル山脈周辺のキャンプに抑留された。ロシアの敗戦が決定的になったころ、運良くドイツへ逃げることができた。ドイツでは画家としてマーク・シャガールやパウル・クレーの作品から感化を受けた（Rhodius 1980, 13 頁）。

シュピース絵画の故意に歪められた遠近法は非現実の印象を与えるが、彼の作品は抽象芸術へは向かわず、むしろのちにバリ島で描いた絵画に見られるようにますます素朴派に傾倒していったようである。シュピースは既にモスクワでアンリ・ルソーの絵画を見たことがあり、親近感を感じていた（Rhodius 1980, 13 頁）。とりわけ様式化した自然や植物の細かい描き方は非常に似ている。ルソーが最後に完成した作品「夢」とシュピースが晩年に描いた絵には類似点が多い。ただ驚くべきなのは、シュピースはルソーの絵から直接影響を受けたのではなく、バリ島の文化、ことに芸術から強い影響を受け、その結果偶然にもルソーの絵画と同じ方向性を持つようになったことである。

シュピースは 1923 年 8 月にハンブルクから船でヨーロッパを離れ、10 月に当時オランダの植民地であったジャワ島に到着した（Rhodius 1980, 19 頁）。最初バンドンの映画館でピアニストとして無声映画の伴奏の仕事に就いたが、数か月後にはジョグジャカルタへ移り、スルタン

の西洋オーケストラの指揮者になった。その地でシュピースはガムラン音楽を熟知するようになる。ガムランの楽曲をピアノでも弾けるように西洋式楽譜に記述したり、ガムランとピアノを組み合わせた実験的なコンサートを試みたりした (Rhodius 1980, 27 頁)。

2. バリ島の文化との出会い

1925年にシュピースは初めてバリ島を訪れて、この島の自然や文化に魅了された。そして、二年後の1927年についてジョグジャカルタでのオーケストラ指揮者の仕事を辞める許しをスルタンから得て、バリ島へ移り住んだ。

バリ島は、既に三百年以上にわたってオランダ支配下にあったジャワ島と違い、オランダによる侵略は20世紀初頭に入ってからだったため、文化的にも政治的にも独自性が比較的良好に保たれていた。さらにジャワ島にはイスラム教が15, 16世紀から広まって伝統的なヒンドゥー教を追い出していたが、バリ島はヒンドゥー教を守り続けたため数百年もの間、文化的に大きな変化がなかった。しかし、バリ島の北部は20世紀初頭にオランダの影響下に入り、1906年には南部もププタンという戦いで独立を奪われ、オランダの支配下に入った (Rhodius 1980, 31 頁)。

ププタンとはバリ語で「終焉」を意味する。1906年の戦いでは、数百人のほとんど武装していない住民たち、主に君主の家系の者達 (女性と子供を含めて) が降伏よりも死を選び、無抵抗のうちに身をささげてオランダ兵によって殺害された (<http://ja.wikipedia.org/wiki/ププタン>)。

時はまだ植民地の時代だったので、白人と現地の人々の関係は不平等であった。ジャワ島やバリ島に滞在していたオランダ人は主に商人、大農園所有者、公務員や軍人などで、当時の白人は社会のエリートであり、支配階級に属していた。芸術家だったシュピースも、白人というだけで支配階級の一員だった。ところがシュピースは現地の人々に同情的で、最初から偏見なしにジャワやバリの島の人々と交流を持ち、彼らの魅力とやさしさに心引かれていった (Rhodius 1980, 19 頁)。

バリ島でシュピースはまもなくウブド村の領主チョコルド・グデ・ラコー・スカワティに支援されるようになり、ウブド村に住むことになった。そこでシュピースは現地の芸術家たちと親交を結び、いよいよバリ島の芸術に対して高い尊敬の念を抱くようになった。また現地の芸術家たちも、シュピースの芸術に対する考え方や判断を評価するようになっていった。このようにして彼の影響力は次第に浸透していき、シュピースはバリ島で西洋と東洋の架け橋のような存在となった。

さらに、シュピースは同性愛者だった。そのような彼にとってジャワ島やバリ島の若い男た

ちは大きな魅力があったことだろう。保守的な当時のヨーロッパでよりも、東南アジアでシュピースは性的に比較的奔放に暮らすことができた。オランダ人はそのことを批判したが、バリ島の社会はそれを受容したようである。1938年の末にシュピースは同性愛行為のため拘留され、1939年に裁判になったが、彼の恋人の父親は、シュピースと息子との関係は恥ではなくむしろ息子にとって名誉だと証言したという (Rhodius 1980, 45 頁)。

3. 西洋と東洋の架け橋

シュピースは画家として、バリ島のエキゾチックな景色や伝統的な芸術、そして文化と宗教との深い関係に強い印象を受けた。彼がバリ島で制作した絵画には、多様な意味を持つため解釈の難しい数々のシンボルが表現されている。シュピースは現在のバリ島でも有名で彼の名前はよく知られている。彼によって美術館が創立されたし、バリ島における彼の芸術活動は今も忘れられてはいない。さらに「ヴァルター・シュピース・フェスティバル」という舞踊劇祭までバリ島で行われているが、彼の最大の功績はあまり知られていない。それは現代のバリ島観光の目玉となっているケチャ舞踊に及ぼした影響である。

このことの大もとには、シュピースがヨーロッパからジャワ島へ移住する前にドイツの無声映画と関わっていたことがある。1920年に彼はベルリンで当時若い映画監督だったムルナウと知り合いになり、映画界で働いた (Rhodius 1980, 15 頁)。その後シュピースはバリ島に移り住み、バリ島の文化に強い関心をもち、益々バリ島の音楽や舞踊に詳しくなっていた。

ベリル・デュー・ゾーテがバリ島の舞踊について1938年に発表した「Dance and Drama in Bali」という論文があるが、これはシュピースの積極的な支援を受けたものである。ゾーテ自身によると、彼女が1934年に初めてバリ島を訪れたときに、シュピースと一緒にその研究を計画したという (Zoete 1973, IX 頁)。そして、シュピースは助言するだけでなく、その論文に掲載された全ての写真を撮ったといわれている。

1935年にバリ島のシュピースのもとに滞在した有名な小説家ヴィッキー・バウムの作品『バリ島物語』(Liebe und Tod auf Bali)も、シュピースの助けがなければおそらく執筆されなかっただろう。何故ならバウムが1937年に発表したこの小説は、ププタンのいきさつを描いているが、歴史的な出来事と並んでバリ島の伝統的な生活や文化も大きな役割を演じているからである。シュピースの優れた知識を認めたバウムは小説の原稿の誤りさえも彼に正させた (Spies 1964, 25 頁)。

先に述べた映画界との関係に戻ると、シュピースはゾーデやバウムに対するよりも前にアメリカの映画監督アンドレ・ルーズベルトを支援した。1928年に製作された映画『ゲーナ・ゲーナ』ではバリ島を初めて西洋に広く紹介した (Spies 1964, 264 頁)。その後、シュピースはド

イッの映画製作会社にも協力している。1932年に映画の撮影のためにバリ島にやって来た映画製作者たちは、シュピースが豊富な知識をもっていることを知り、シュピースのもとを訪れて相談した。

その映画会社の創立者はフリードリッヒ・ダールスハイム、カメラマンはハンス・シャイプ、監督はヴィクトル・フォン・プレッセンで、計画されていた映画は『鬼の島』(Insel der Dämonen)というタイトルである(Stepputat, 268頁)。映画のテーマは、バリ島の原始社会における善と悪との象徴的な戦いであった。美しい風景の中での原住民の迷信は神秘的な雰囲気をもつもののように思われ、そのためにバリ島は魅力的で理想的な撮影現場になると制作者たちは真剣に考えていた。しかし、バリ島の風土や文化についての知識は不十分だったので、シュピースがその映画製作の全てにおいて無くてはならない人物となった。制作者達は物語の信憑性を高めるために、プロの俳優ではなくバリ島の住民を出演させる予定だった(Stepputat, 268頁)。結局、シュピースはロケ地探しや配役のみならず、フォン・プレッセンとダールスハイムと共に台本造りにも尽力することとなった。

4. 『鬼の島』のあらすじ

舞台はブドゥル村。サリとワヤンは恋人同士で、二人は愛し合っている。しかし、サリは金持ちの娘、ワヤンは魔女の息子だと村で噂されているためサリの父親は結婚を許さない。そのため二人の恋は人目を忍ばなければならなかった。ところが、そのうち不幸な出来事が次々とブドゥル村に起こる。まずはサリの父親が闘鶏で全財産を失う。そのうえ個人的な不幸だけではなく、奇形児の誕生や日食といった不吉な前ぶれが村人に災厄が起こることを告げる。そしてまもなく疫病が発生し、多くの村人が死ぬことになる。

疫病を鎮めるために、寺院の前で二人の童女がサンヒャン・ドゥダリという伝統的な呪術の舞を踊る。その舞踊には厄払いの意味があり、ついに呪術のおかげで災いの原因が明らかになる。実はワヤンの母親はランダという魔女の化身で、悪意をもってブドゥル村の全ての災いを起こしていたのだ。だがバロンという善霊が現われてランダを殺し、村人たちは救済される。

この映画の中には伝統的な要素が多数含まれている。物語の頂点で演じられるサンヒャン・ドゥダリは、疫病が蔓延したときなどに常に行われるものである。初潮前の童女がトランス状態になって、祖先の霊を招き、加護と助言を求めるのである。

もう一つの重要な要素はバロンとランダである。善意の獅子であるバロンと魔女であるランダは、バリ島の文化において現在でも神話的な役割を演じており、善と悪の永遠の戦いを象徴している。バリ島の神話や迷信、伝統芸能などを映画に利用するというアイディアは、物語に信憑性を与えるためにシュピースの提案に基づいて採用されたと思われる。

5. バロンの舞踊劇

バロンはバリ島に伝わる獅子の姿をした聖獣であり、善を象徴している。その舞踊劇は元々悪霊祓いのために行われ、バロンは災厄を防ぐ力をもつとされる。現在ではバロン舞踊劇はケチャ舞踊と同様に、バリ島を訪れる観光客向けのアトラクションとして上演されることも多い。

二人の男性がバロンの張りぼての中に入って、舞台の上でガムランの伴奏にあわせて踊る。劇の見せ場は、悪の象徴として登場する魔女ランダとバロンとの戦いである。全ての悪霊のリーダーである魔女ランダは、バロン側の戦士たちに呪いをかけて自殺させようとするが、バロンは呪い返して戦士たちを無敵の存在にする。戦士たちが自らの身体にクリス（短剣）を突き立てようとする最終場面は何度見ても印象的である。ヴィッキー・バウムは『バリ島物語』の中でバロン舞踊劇の最終場面をオランダ人の視点で見たバリの人々の不合理な行動の象徴として描いた。つまりププタンの比喩として描写したのである（Baum 2013, 343 頁）。

バロン舞踊劇は1931年にパリでも上演され、フランスの舞台監督アントニン・アルトーに深い印象を与えた（Zoubek 2011, 302 頁）。新しい演劇や演じ方を模索していたアルトーにとってバロン舞踊劇はよい意味で素朴な芸能だった。その芝居は神話や呪術との結び付きをまだ失っていなかったからである。その観点に関しては素朴な芸能に関心をもっていたシュピースも、アルトーと同様の魅力を感じていたのかもしれない。実際、バロン舞踊劇はバリ島で重要な機能を果たしている。人間社会は常に超自然の力に脅かされているので、このような儀式的な芝居は善と悪のバランスを保つために上演されているのだ。

6. サンヒャン・ドゥダリとケチャ舞踊のルーツ

現在しばしば上演されるケチャ舞踊は、そのアルカイックな印象とは裏腹に存外新しく、1930年代に発展したものである。上述のサンヒャン・ドゥダリがケチャの誕生のもとになった。というのもサンヒャン・ドゥダリには男声合唱が伴奏に使われていたからである。モンキーダンスとも呼ばれるケチャ舞踊もその点で共通しているが、それはシュピースの提案による新機軸だったといわれている。きっかけは映画『鬼の島』にバリ島の様々な伝統芸能を登場させたことであった。例えば、レゴン（宮廷女性舞踊）やバリス（戦士舞踏）、バロンなどの舞踊が登場したが、それはサンヒャン・ドゥダリを演じさせるためだった。¹⁾ シュピースにとっては、

1) しかし、シュピースは1934年に『鬼の島』を初めて見たとき、かなり失望した。何故なら制作者は彼と相談せず、間違ったサウンドトラックを使って、それぞれの舞踊と合わないガムラン音楽を使ってしまったからだ（Spies 1964, 343 頁）。

サンヒャン・ドゥダリの男声合唱がもっとも印象的なバリ島の伝統芸能であった (Stepputat, 275 頁)。既に 1925 年に初めてバリ島を訪れたとき、彼はサンヒャン・ドゥダリを観て、手紙の中に自分の魅了された感じを描写した (Spies 1964, 207 頁)。その男声合唱は聞き慣れていない耳には単なる不協和音のように聞こえるが、実はその構成とリズムはガムランの構成とリズムに基づいており、多声の合唱がガムランの様々な楽器の音色のようにかみ合うからである (Stepputat, 271 頁)。おそらくその男声合唱の魅力のために、シュピースは映画の結末の寺院祭の場面に、厄払いの呪術であるサンヒャン・ドゥダリを使用したのだろう。

ただし、シュピースはサンヒャン・ドゥダリの演技方に関して小さな変更を提案した。映画の撮影の際、男声合唱には円陣を組んで座らせ、顔がよく見えるようにその中心に光を放つ棒を置き、正面のカメラの前で二人の童女を踊らせたのである (Stepputat, 278 頁)。

数年後シュピースはさらに新しいアイデアを思いつき、1935 年にヴィッキー・バウムがケチャ舞踊を無声ドキュメンタリー映画として撮影した際には、男声合唱のメンバーも円陣の中でソロダンサーとして踊った (Stepputat, 279 頁)。

そして、次の発展はシュピースがバリ島の舞踏家ワヤン・リンバクと知り合いになったことで生じた。二人はブドゥル村の人達と一緒に、『鬼の島』やバウムのドキュメンタリー映画で撮影された舞踊にさらなる変更を加えようと考えた。元々はサンヒャン・ドゥダリとは無関係の『ラーマーヤナ』のシーターとラーマの恋物語を組み込もうというのである。ちなみに、バウムのドキュメンタリー映画にも『ラーマーヤナ』に出てくる猿族の兄弟スバリとスグリーヴァが既に登場している (Stepputat, 280 頁)。そして 1970 年代に制作した現代的なケチャ舞踊で再びスバリとスグリーヴァを主人公として登場させる振り付けもあったが、それはシュピースの最終的に考え出したバージョンよりバリの人たちや観光客の中にはそれほど人気を集めていない (Dibia/Ballinger 2004, 100 頁)。

『ラーマーヤナ』はワヤン・ウォンという舞踊劇として常にガムラン音楽と共に上演されていたが、シュピースは男声合唱も併せて使用することを思いついた。ワヤン・リンバクはそこでサンヒャン・ドゥダリにバリス舞踏の動きを組み込むことにした。映画の時と同様に、男声合唱に円陣を組んで座らせ、中心にダマルケチャという枝つき燭台のような棒を立てる。踊り手は円陣の中央の空間で踊る。大勢の男性合唱団はリズムを刻むだけでなく、劇の進行に伴い合唱も行い、また様々な手や体の動きで、例えば猿や蛇などの役を演じて劇の背景としての表現も行うことがある (<http://ja.wikipedia.org/wiki/ケチャ>)。しかし、シュピース自身はこのアイデアを周囲にそれほど強く主張しなかったので、ケチャに対して彼の提案がどれほど貢献したのか、バリ島でもあまりよく知られていない (Dibia/Ballinger 2004, 93 頁)。

7. 『ラーマヤナ』物語の概略

『ラーマヤナ』はヒンドゥー教の文化と深い関係がある。ただしケチャ舞踊の中で使われているのは、ラーマの恋人であるシーターの誘拐と救出の場面だけである。ランカーの王ラーヴァナは計略をめぐらせてシーターを奪おうとする。彼は魔術師を美しい黄金の鹿に変身させる。シーターはその鹿を見て、捕えてくれるようラーマに頼む。ラーマがシーターのそばから離れた隙に、彼女はラーヴァナの計略通りに誘拐されてしまう。

猿族スグリーヴァと親交を結んだラーマは、猿たちと一緒にシーターを救出しようとするが、まず白猿ハヌマーンを使者としてランカーへ行かせる。ハヌマーンは海を越えてランカーにたどり着き、自分がラーマの使者である証をシーターに見せるまではよかったが、結局敵方に見つかって捕えられる。しかしハヌマーンはすぐに逃亡に成功し、ランカーの都を炎上させて帰還する。

ラーマが猿の軍勢を率いてランカーに渡り、ここにラーヴァナとの間で激しい戦になる。猿軍は甚大な被害を蒙るが、ハヌマーンは勇敢に戦い、最終的にラーマはラーヴァナを討ち、シーターを救出する。

8. 新しいケチャ舞踊の大成功

新しいケチャ舞踊はすぐに人気を得て、1930年代半ばごろには広く知られるようになり、大きな反響を引き起こした。ラーマとシーターの物語は最初はただ背景を成しているに過ぎなかったが、ワヤン・リンバクは主に神話的な「クンバカルナの死」という場面を印象的に演じた (Zoete 1973, 84 頁)。リンバクはバリス舞踏のダンサーとして有名で、彼の特徴は戦闘的な舞踏スタイルにあった (Zoete 1973, 165 頁)。クンバカルナはラーヴァナの弟でラーマと戦うのだが、彼が登場するのは一つのエピソードだけである。しかし、バリの人たちはその新しいケチャ舞踊劇を真似し、様々なバリエーションを加えてそれぞれの村で上演するようになった。そのようにして新しいケチャ舞踊はバリ島中に広がり、バリ島を訪れた観光客を魅了するようになっていった (Zoete 1973, 29 頁)。

シュピースはバリ島移住の先駆者だといえる。既に1930年代に最初の観光ブームが起り始めたが、40年代には戦争の影響で観光客は減少した。しかし、60年代に再びバリ観光ブームが訪れて、ケチャ舞踊は次第にバリ島の代表的な芸能として知られるようになった。しかし、現在でもケチャ舞踊は色々なバリエーションで上演されている (Dibia/Ballinger 2004, 93 頁)。それはバリ島の舞踊劇には長い伝統があるためだろう。唯一の決まったバージョンではなく、村ごとに様々な上演の仕方があるといわれている (Zoete 1973, 104 頁)。

筆者はバリ島で二度ケチャ舞踊を観たことがある。2009年にバトゥブランで、2014年にはウルワトゥウ寺院において。内容はほぼ同じだったが、細かな点に関してはその二つの公演は随分異なっていた。バトゥブランで観た公演では、『ラーマーヤナ』のストーリーはシーターの救出に至るまで演じられた。その後でサンヒャン・ドゥダリを暗示する二人の童女が男性の肩に乗って登場し、短い舞踊を踊り、次いでサンヒャン・ジャランという火舞踊の壮観な場面上上演された。

サンヒャン・ジャランも呪術の舞踏で、トランス状態のダンサーが木製の馬の首形のような物を身に着け、燃えているココナツの皮の上を素足で何度も駆け抜ける。しかし、ウルワトゥウ寺院での公演ではシーターの誘拐の場面は演じられたが、その後はハスマーンが主役になり、ラーマとラーヴァナの戦いやシーター救出の場面はあまり重視されていなかった。ハスマーンが拘束を解いて逃亡シランカーの都を炎上させる場面は、バトゥブランで上演されたサンヒャン・ジャランとほぼ同じ火舞踏であった。

9. ヴァルター・シュピースの遺産

シュピースがケチャ舞踊に関して生み出した新機軸は、二つの芸能を組み合わせるというアイデア、つまりサンヒャン・ドゥダリの男声合唱と『ラーマーヤナ』の物語を結びつけた点にある。そして、それは彼の画家としての制作手法と関係があると考えられる。何故なら彼の絵画は多くの場合、二つの平面が重なっているからである。例えば1933年に制作した『水の風景』(Wasserlandschaft)は、奇妙な遠近法で二つの湖の景色を描いた一つの景色のように見えるが、実は上の景色と下の景色は別々である。1932年に描いた『鹿狩』(Rehjagd)も同様の手法で作られている。このような絵の描き方がケチャ舞踊の誕生(つまり二つの芸能の結合)に影響を及ぼしたのかもしれない。

目につくもう一つの点は、シュピースが幾つもの絵画で、神秘的に照明された円い形を画面の中心に置いていることである。例えば1922年に描かれた初期の作品『メリーゴーラウンド』(Das Karussell)や『スケーター』(Die Schlittschuhläufer)、さらには1924年の『カニの漁師』(Die Krabbenfischer)や1929年の『バリ島の伝説』(Balinesische Legende)でも画面の中心にそのような円形のものが見られる。ケチャ舞踊にも円形の中心があり、その真ん中に光の台が立てられ、周囲でダンサーが踊り、チャチャと叫ぶ男性達がぐると周りを取り囲む。特に『スケーター』で見られる円形のスケート場は、ケチャ舞踊が上演される際の日暮れの神秘的な雰囲気を先取りしているように見える。

シュピース自身は残念ながらケチャ舞踊の大成功を経験することがなかった。それは第二次世界大戦が拡大し、その渦に呑み込まれて命を落したからだ。1940年にドイツ軍がオランダ

に侵入すると、ジャワ島やバリ島などのオランダの植民地に滞在していたドイツ人はほとんど皆捕虜にされた。シュピースは初めジャワ島、その後スマトラ島のキャンプに抑留された。そして1942年に日本軍がオランダの植民地を攻撃した際、オランダ軍は捕虜のドイツ人たちを船でセイロンへ疎開させようとしたが、その船が日本軍の空爆を受けた。オランダ人の乗組員たちは自分たちの身の安全だけを考え、ドイツ人捕虜の救助を拒否した。捕虜が逃げられないように残っていた救命ボートを壊し、ドイツ人たちを乗せたまま船を沈没させたのである。シュピースは他のドイツ人捕虜と共に溺れ、46歳の若さで命を失った。

戦後のドイツではシュピースの運命についてそれほど取り上げられてこなかった。一つには彼は政治的な理由で亡命を強いられた訳ではないので、他の亡命者たちのように名誉回復の必要があるとはされなかったからである。もう一つの理由は、シュピース絵画の芸術的な傾向つまり素朴派が戦後のドイツでは評価されず、むしろ抽象画が流行したため、シュピースは時代遅れのように見なされたからだろう。ハンス・ローディウスがシュピースの足跡を甦らせようとその生涯や作品について書物を著したが、残念ながら大きな反響を呼ぶには至らなかった。

参考文献

- Baum, Vicky: *Liebe und Tod auf Bali*. Köln 2013
- Dibia, I Wayan & Rucina Ballinger: *Balinese Dance, Drama and Music. A Guide to the Performing Arts of Bali*. Illustrations by Barbara Anello. Singapore 2004
- Rhodus, Hans & Darling, John: *Walter Spies and Balinese Art*. Amsterdam 1980
- Stepputat, Kendra: *The Genesis of a Dance-Genre: Walter Spies and the Kecak*. p267-285 (PDF-file: <http://ethnomusikologie.kug.ac.at>)
- Spies, Walter: (Herausgeber Hans Rhodius) *Schönheit und Reichtum des Lebens. Walter Spies (Maler und Musiker auf Bali 1895-1942)* Den Haag 1964
- Zoete, Beryl de & Walter Spies: *Dance and Drama in Bali*. With a preface by Arthur Waley. Kuala Lumpur 1973
- Zoubek, Wolfgang: 「ワヤン・クリのバロック性について」富山大学人文学部紀要第54号 291-304頁 2011
- <http://ja.wikipedia.org/wiki/ケチャ>
- <http://ja.wikipedia.org/wiki/ププタン>

