

ワヤン・クリのバロック性について

Wolfgang Zoubek

富山大学人文学部紀要第54号抜刷

2011年2月

ワヤン・クリのパロック性について



Wolfgang Zoubek

はじめに

東南アジアの文化は木の文化だと言われているが、バリ島の文化はそれとは異なっている。島内のヒンドゥー教の寺は全て石造りで、それだけでなく、宮殿から個人の家に至るまで、多くのバリ建築は石で建てられている。また、あちらこちらの交差点の真ん中に、超自然的な生きものを象徴した大きな石像が立っているのも目に付く。形は鬼のように見えるが、機能はまるで昔のヨーロッパの交差点で安全を守るカトリックの聖人像のようである。

パロックの街ウィーン生まれの私にとってはそのようなバリ島の文化はヨーロッパのパロック時代を彷彿とさせた。

その中でも特別な興味を抱かせたものがあつた。バリ島の芸能を代表するワヤン・クリという人形芝居である。この芝居を初めて観たとき、とてもユニークな印象を受けた。人形は装飾的な形をもっており、影絵芝居なのでスクリーンの後ろから照らし出される火の灯かりからは神秘的な雰囲気生まれる。背景に燃えている火は常にちらちらするので、人形の影がまるで生きているようにも見え、さらに伴奏するガムラン音楽も観客を幽玄の世界へ誘う。

ワヤン・クリの上演には深い象徴的な意味がある。上演の前、つまり人形を入れた箱がまだ開いていないときは無を意味する (Hinzler 1981, 251)。その後、人形遣いが箱を開け人形を出すが、これは創造の開始を意味する。そして、スクリーンに最初の人形が現れると、見える世界が生まれたという意味になる (Hinzler 1981, 252)。人形遣いは主人公を登場させる前にその人形を指で触ってよみがえらせることもある (Hinzler 1981, 265)。人形遣いはそういう風になるで創造主、つまり神様のような存在なのである (Hinzler 1981, 257)。それゆえ、彼らはバリ島ではただの人形遣いではなく、特別な力を持つ者として敬意を払われている。

ワヤン・クリは昔からヒンディー寺院での祭りなどで上演されており、ひとつの上演が夜中に4～5時間かかることがある(Hinzler 1981, 15)。しかし、私が初めてワヤン・クリを観た際は、観光客向けの上演で、観客はみんな外国人で、人形遣いは英語で外国人用の駄洒落も入れ観客を楽しませてくれ、上演は1時間で終わったが、この短い時間でも十分に幽玄の世界に引き込まれた。スクリーン上に出現した、一見グロテスクにも見える空想の世界は白黒映画の初期に製作されたアニメ映画のような印象を受けた。

しかし本来のバリ島の芸能は常に宗教と関係がある。残念なことに20世紀の後半から観光産業の影響でますます商業化された。しかしながら、バリ島の人々はそういう傾向を意識し、宗教と関連する上演と観光客向けの上演を区別している。寺院の祭りなどでの上演は雰囲気は全く異なり、本来のワヤン・クリは宗教との関係をまだ失っていない。

戯曲のあらすじは主に古典的インド伝来のマハーバーラタやラーマーヤナの物語に基づいており、芝居の内容はヒンドゥー教や神話に関連している。ワヤン・クリの世界観点を簡単に説明すると、人間の世界は鬼の世界(地獄)と神々や先祖の世界(極楽)の間に考えられているのである(Hinzler 1981, 173)。そして人間の世界は善と悪の争いに決着をつける戦場になっている。それはキリスト教とヒンドゥー教の違いを認知しても、ある程度までヨーロッパ・バロック時代の演劇に近いといえる。

また、バリ島のワヤン・クリが反映している世界はヒンドゥー教のカースト制度に基づいていることを考慮しなくてはならない。この社会制度では本人が生まれついた社会階層を移ることはできない。この点もバロック時代の厳しく固定された社会階級制度と似ている。

そして、もうひとつの共通点は道化役の登場である。ワヤン・クリには召使いのような道化役の種類がいくつかあり、そして彼らは物語の中で大変重要な役割を担っている。ヨーロッパ演劇、特にバロック時代に限られたことではないが、18世紀の半ばまで悲劇と喜劇はまだそんなにきちんと分れていないので、多くの場合主人公と共に道化役が召使いとして登場する。例えばイタリアのコメディ・デ・ラルテ、またシェークスピアの芝居に、そして18世紀のウィーン民衆演劇にもこのドラマトゥルギーは見られる。こういったことでも類似点が見られる。

舞台

ワヤン・クリの上演には特別な劇場は必要ない。舞台はスクリーンを張ることができれば

場所を選ばない。スクリーンはケリルと呼ばれ、空または宇宙を意味し、大きさは大体0.5 × 1.5メートルである。ケリルの下には動かしていない人形が固定される木の縁があるが、それは土を意味するといわれている (Hinzler 1981, 16)。それはゲデボンと呼ばれているバナナの幹である (Ballinger/Dibia 2004, 44)。ケリルの後ろにかけられているオイルランプは太陽を意味し、用いるココナツオイルが一番きれいな炎をもたらすといわれている (Hinzler 1981, 168)。

そのダマルと呼ばれている灯は象徴的なだけでなく、登場人物に本当の命を与えているようにも感じられる。それはその炎が常に揺れているので、人形の影が生きているように見えるからである。もちろん、人形遣いのさまざまな巧みな人形繰りもその効果がある。例えば、人形はスクリーンに近づけば影がはっきり見え、スクリーンから遠ざかると、影は大きくなり、少しぼやけるように見える (<http://ja.wikipedia.org/wiki/>)。人形遣いは主に人形を登場や退場させるときにその手段を使っている。それもほかの象徴的な意味と関係がある。登場人物は先祖の魂を意味するので、ランプとスクリーンの間に現れる影はまるであの世から出現した魂で、そしてついに退場すると再びあの世へ消えてしまうように見える (Ballinger/Dibia 2004, 44)。

人形遣い

ワヤン・クリの人形遣いはダランと呼ばれている。ダランの仕事には二つの大切な面があり、一つは観客を楽しませること、もう一つは心霊的なことである。以下に明らかになるように、ダランの仕事は決して簡単ではなく、責任は意外に大きく、修業は少なくとも数年間かかる。

芸術的見地からすれば、ダランは日本の文楽と違って人形を全て一人で登場させ、義太夫の仕事も負っている。一夜に少なくとも六、七十体の人形をただひとりで操作し、全てのセリフを語り、その上、背後にひかえるガムラン奏者たちにもそのつど次の曲の指示を与えたりするのである (<http://www.kt.rim.or.jp/~banuwati/gai.html>)。

さらにダランは人形遣い兼語り手だけではなく、演出家の才能も必要である。しかし、宗教的見地からすれば、ダランはまるで聖職者のように呪術的な役割も果たす。芸術的な演者としてだけではなく、上述したようにバリ島の人々にとっては神の使いた的存在であり、シヴァ神 (インドの神) に憑依されていると思われる (Hinzler 1981, 257)。

ちなみにパロック時代にも演劇は宗教的な使命を果たした。例えばイエズス会は演劇を取り入

れて宣教をしていた。しかし、ワヤン・クリのなかにも教誨はあるが、イエズス会の宣教とダランの呪術とを比較すると、その意味合いはまったく異なっているので、ダランの役割をもっと具体的に説明したい。

オランダの研究者ヒンツラー博士がBima Swargaという戯曲の上演を詳しく記録して分析した。芝居は寺院の祭りではなく、葬式の場で上演されていた。内容は伝説上の英雄ビーマが、死去した父親を救済するために聖水を神々に要求するというもの。その“聖水”は「死人の魂が天国に行くための必需品」だと思われている。上演が終わっても、それはまだダランにとって本当の終わりではなかった。彼は舞台上演後、舞台裏で自ら聖なる儀式を行い、聖水を作っていたのだ。

上演は根本的には神々や先祖のために行われていた。それで故人の親戚が出資者として資金を出しており、無料で観劇できた。(Hinzler 1981, 242)。芝居のなかには観客を笑わせる冗談が随所に見られるが、しかし上演の目的は娯楽ではなく、あくまでも宗教的な意味を持つ(Hinzler 1981, 167)。

ダランの修業は近年では芸術学校でもできるが、伝統的方法是若いころから尊敬するダランの弟子になることである。その後、数年間ダランの助手として基本的なやり方を学ぶことになる。ダランは演じながら常に二人のアシスタントが必要で、彼らはダランに右側と左側から人形を渡すことが仕事だが、アシスタントとして修業を終えてもダランになるためにはまた特別な通過儀礼を行う必要がある。

修業で学ばなくてはならないことは、人形操りの技術習得は勿論、芝居のレパートリを増やすこと、語りや歌の訓練までである。よいダランには優れた言葉使いの能力も欠くことができないといわれている(Moerdowo 1982, 52)。古典的なジャワ語以外、昔の伝統、文学や儀式などについても幅広い知識を身に付ける必要がある。しかし、一般的にダランは理想的な人物ではなく、一般市民より教養があまり高くない。

ヒンツラー博士が同行したダランはジャワ語の決まり文句しか覚えてなさそうであった。しかし、そのダランは昔の伝統に深い造詣があり、ヒンドゥー教や神話などに関してはほかのダランより大変詳しい人物なので、評判がよかったといわれていた(Hinzler 1981, 177)。

バリ島の社会では現在でも厳しいカースト制度が残っている。基本的にはどんなカースト出

身でもダランになれるが、ヒンツラー博士が同行したダランはカーストが低い人物であった。さらに、伝統的に決められていることはダランは常に男性であるということ。しかし、一番驚くべきことは、その修業の厳しさに反して、元のカースト身分が高いダランを除いては、ワヤンの上演だけで生計を立てられるダランは少ないということである。ゆえに一般のダランたちは生活するために別の本業が必要なのである (Hinzler 1981, 44)。

音楽

ワヤン・クリを伴奏するガムラン音楽はスレンドロと呼ばれている。上演中、ガムランの演奏はスクリーン後方の楽屋から聴こえる。ダランの後ろに2名以上のガムラン奏者がいて、伴奏をするからである。このガムランは主にゲンデルという鉄琴である (<http://ja.wikipedia.org/wiki/>)。マハーバーラタに基づいている戯曲ではゲンデルしか使われず、ラーマーヤナなどの場合は常に太鼓、シンバルやゴングなどから構成される (Ballinger/Dibia 2004, 50)。ガムラン音楽に用いる楽器は主に打楽器であるが、それでも色々な情味を生み出すことができる。

それぞれの演奏法によってそれぞれの独特の音が奏でられるが、その音楽の機能は雰囲気を作ることである。場面によって、楽しく、悲しく、ロマンチックな雰囲気が必要だ。観客に大切なセリフをよく聴かせるように音楽がとだえることもある。しかし、ドラマティックなクライマックスが近づいてくると音楽は観客を緊張させるために速くなり、ダランはそのために合図を送る。しかし、演奏のために使われている楽曲は、ほとんど全て上演習慣によって決まっているので、ダランと奏者は音楽に関しては上演の前にあまり話し合わない (Hinzler 1981, 292)。

さらにダランが演じながらチェパラと呼ばれている拍子木のようなものを左手や右足でつかんで叩いている (Ballinger/Dibia 2004, 44)。その叩き方はワヤン・クリで大きな役割を演じている。一度叩くのは対話や動きに軽くアクセントを置く意味合い、二度叩くときは強い強調または音楽をかえる合図であり、そして何度も続けて叩くときは芝居のクライマックスを示している。例えば戦闘の場面では、人形の動きはいつも連続した激しい拍子木の音を伴い、同時に伴奏の音楽も激しく、音が大きくなる (Hinzler 1981, 79)。

最後に、音楽と共にダランの声音も大切な役割を担うことをあげておく。開幕で主役が初めて登場するとき、または場面変化のときダランは歌っている。その歌の機能の一つは、観客の気持を準備させるための予告のような役割を果たす。もう一つの機能は、ダランが次のシーン

のために必要な人形を準備する時間稼ぎである。ある場面では登場人物さえも歌ったり、踊ったりすることもある (Hinzler 1981, 269)。セリフに関してはダランが自分の声を登場人物の役柄に合わせて語っており、声域は胸声からファルセットまで及んでいる。(Hinzler 1981, 74)。

歴史

ワヤン・クリはバリ島で800年の歴史を超え、ヒンドゥー教の影響の下で発展した。上演で使われていた皮革製の人形は先祖を意味したといわれている (Moerdowo 1982, 12)。ワヤンという言葉は「yang」から生まれ、先祖または神という意味で、クリ (kulit) とは皮革を意味する。別の説明によるとワヤンとは「bayang-bayang」または「layangan」から生まれ、影という意味だそうである (Moerdowo 1982, 19)。とにかく、両方の説明はワヤン・クリの由来や演じ方と関係があったことを示している。上演は常に祖霊崇拝のために行われていたが、観客にとっての娯楽であると共に、ヒンドゥー教の宇宙観を通じて道徳的な教えを伝えることも意図されていた。

本来、ワヤン・クリはジャワ島やバリ島でも同じように上演されていたが、イスラム教がジャワ島に入ってから、ジャワ島でのワヤンの伝統が変わって、人形の形、演じ方や芝居の内容に関して別な発展の道を進み、その結果、16世紀からワヤン・ゴレクという人形芝居が発達した。ワヤン・ゴレクは影絵芝居ではなく、人形が立体的である (Moerdowo 1982, 14)。一方、バリ島ではワヤン・クリの上演方法は11世紀から現在まで大きな変化がないといわれている (Moerdowo 1982, 17)。ところがバリ島にも、昼にスクリーンなしで、上演される人形芝居がある。それはワヤン・レマーと呼ばれ、観客が皮革の人形をそのまま観ることができる (Ballinger/Dibia 2004, 47)。

人形

ワヤン・クリの人形は二次元・扁平で、水牛の皮革に浮き彫りが施されており、高さは大体45センチくらいである。上演中は影しか見えないのに、両面が色華やかに塗ってある。その理由についてはさまざまな説がある。例えば、由来は紙芝居のようなもので、15世紀半ばくらいから人形が絵から抜きだされ、白い幕に投影されるようになったというもの (<http://www.kt.rim.or.jp/~banuwati/gai.html>)。しかし、上述したモエルドウォ博士の論文によるとワヤン・クリは800年前にも影芝居として描写されていたようである (Moerdowo 1982, 12)。

ほかの説によるとスクリーンの裏側は、あの世の象徴であるとされ、あの世では色のついた美しい世界が、現界では白黒にしか見えないということである (<http://ja.wikipedia.org/wiki/>)。もっと具体的な説としてはダランが人形を操りながら間違わないために色がついているというものがある (Dibia/Ballinger 2004, 47)。とにかく、ワヤン・クリの着色した人形はそのままでも貴重な作品で芸術的な価値がある。現在では観光客向けに作られた装飾品としても人気がある。

ワヤン・クリの特殊な人形を作るには数週間かかることもあり、さまざまな芸術家があるために協力している。最初は描かれた外形と目や口が切り抜かれる。次に皮が柔らかくなめされ、人形の特徴的な細部が仕上げられてから、別な芸術家が色をつける。最後に動く部分、例えば手などが組み立てられる (<http://en.wikipedia.org/wiki/Wayang>)。人形以外にもさまざまな道具もある。例えば矢、棒や盾などの武器、または入れ物のような簡単な道具である。さらにゲデボンに固定した舞台装置としてやぶ、木や岩なども作られ使われている。

人形の色は常に役柄と関係がある。洗練されている人物は白または黄色であり、粗野な人物は赤または茶色である。ヒンドゥー教の神様にも色が分類されており、シヴァの色は白、ヴィシュヌの色は緑、ブラフマーの色は赤である。さらに青は勇気のある人物を表わし、黒は魔女または道化役を表わすことになる。しかし、観客は影しか見えないので、登場人物は主に冠や髪型など、つまり外形で識別される (Ballinger/Dibia 2004, 47)。

人形の鼻や口の形も役柄を表わす可能性がある。例えば団子鼻や太鼓腹は道化役の印である (Moerdowo 1982, 30)。ある道化役は本物のたてがみをもっている。人形の姿勢も役柄を表わし、例えば強い戦士は足を広げて立っており、洗練されている人物は足をぴったり揃えて立っている (Moerdowo 1982, 31)。

しかし人形の形だけではなく、操り方によっても観客が役柄をわかるようにそれぞれの登場人物には特徴的な動きがある (Moerdowo 1982, 42)。巨人や戦士などの動きは、女性や洗練された人物などと比べて荒々しくなり、そして道化役の動きは笑いを誘うこともある (Moerdowo 1982, 41)。それぞれの人形には棒が1本ついており、ダランがその人形をスクリーン下から手にもっている。重要な人形の手も動き、ある道化役はあごさえも動くので、ダランは人形の体を上手に動かして、観客は今ほどの登場人物が話しているのかわかる。幾つかの人形が同時に登場する場合には、ダランは人形の棒をスクリーンの下にある木の枠縁に差し込んで固定する。その人形の整え方によって登場人物の上下関係もはっきり表せることがある。戦いのシー

ンでの激しい動きはダランにとって一番大きな挑戦だといえる。特に、色々な戦士が登場し、さまざまな武器で戦っている場面では優れたダランの技術が明らかになる (Moerdow 1982, 45)。

それぞれのダランは上演で使う人形を自分で所有する。数は100体を超えるが、全てが一定の決められた役柄ではなく、ある人形はさまざまな役を演じることができる (Hinzler 1981, 84)。一番重要なのはケカヨナンという人形で、人間の姿ではなく、ただの道具でもない。上演の際、その人形には象徴的または儀式的な機能がある。全てがケカヨナンで始まり、そしてケカヨナンで終わるといわれている (Hinzler 1981, 249)。上演の前に灯に火がともされてからケカヨナンがゲデボンに差し込まれるが、それは生命の創造を意味する。開幕でケカヨナンは抜かれるが、火、土、水や空気などの象徴的な役も演じることがある。例えば、芝居の中に火事があれば、ダランはそれを表現するためにケカヨナンを使うが、その他にも木、海、雲や風などとしても使われている (Ballinger/Dibia 2004, 46)。

それ以外の重要な役は伝説上の主人公たちである。特にマハーバーラタに基づいている戯曲に登場する無敵の英雄ビーマと彼の兄弟は人気がある。一方、ラーマーヤナの主役はラーマーと彼の愛妻シタ、または白猿ハヌマーンとスグリワヤスバリという猿の大將などである。しかし、ワヤンの上演では原作では言及されていない道化役も常に登場している。

道化役

ワヤン・クリの上演では道化役が重要な役割を演じている。道化役は主役または悪役のお供として出てくる。右側から登場する英雄に味方する道化役はマレンとメルダーで、左側から登場する悪役に味方する道化役はデェレムとサヌと呼ばれている。道化役の登場は駄洒落のためばかりではなく、あらすじを解説するような役割をも果たす。ワヤン・クリの言葉は部分的に古典的ジャワ語であるが、一般の観客はそれが聞き取れない。しかし、道化役は現代のバリ語を使っているため、彼らのセリフによって観客は芝居の内容がわかるようになる。さらに、道化役のセリフは大部分即興的なので、道化役の登場は日本の合狂言のような機能を果たしているともいえる (Ballinger/Dibia 2004, 47)。

ワヤン・クリの道化役はほかの登場人物と比べてグロテスクな小人のように見える。しかし、右側から登場するマレンとメルダーは低いカーストのメンバーなのに実は神が由来だといわれている。特にマレンは年取った召使いのように現れるが、彼の役割は英雄を後援することである。

る。マレンは幅の広い知識があり、三つの目さえももっている。それは彼の賢明さを表し、その目で人の心を測ることができる (Ballinger/Dibia 2004, 47)。メルダーはマレンの息子なのに、そんなに賢くはない。

一方左側から登場するデレムとサヌは兄弟である。デレムは実際に頭が悪くて臆病なのに、ほらを吹くことが好きである。彼は善と悪の区別がわからず、道徳的に物事を判断できない。反してサヌはしばしば右側の対戦相手のいいところをほめたりするので、二人の見解がくいちがうことがあり、兄弟間によく可笑しい口喧嘩が起る。その上、サヌの特徴は右側の英雄の態度を滑稽に真似することなので、それもコミカルな効果を発揮する。

パロック演劇の道化役はワヤン・クリの道化役と比較しにくく、また類似点も相違点もある。18世紀の半ばまでドイツの演劇によく出てきた道化役は常に肉体的な本能に根ざし、自分の欲望を抑えずに、自制が全然できないというものだった。その道化役の身分も召使いのように低く、大衆の代表としての気高い心を持った人物とは対照をなす存在であった。上述したようにサヌはそういう風刺的な滑稽さを見せ、またマレンの役割はシェークスピアの賢明な愚か者と比べることができるだろう。

言葉

上述したようにワヤン・クリの上演では古典的ジャワ語が使われている。古典的ジャワ語は文学や教養の言葉だというイメージなのに、実はバリ島で理解できる人は少ない。それでもワヤン・クリの言葉は現在まで変わることなくジャワ語である。特にダランの語りはジャワ語で、その瞬間は神様が語っていると思われている。さらに身分が高い登場人物もジャワ語で対話しており、唯一道化役たちはバリ語でのみ話している。ところが、いかに修業が厳しいと言っても、多くのダランたちはジャワ語を完全にはマスターしておらずに、必要なフレーズだけしか覚えていない (Hinzler 1981, 82)。

そういうわけで道化役は対話を翻訳する役割を演じることになっている。そのために二つの方法がある。一つは道化役たちは主人たちの召使として登場し、対話を聞きながら説明のつくコメントをする。道化役はその場合にジャワ語が理解できると思われている。もう一つの方法は主人が退場してから、道化役たちは聞いていた話についての滑稽な対話をするというものがあるが、これは観客にそれまでの場面の内容を理解させるという意図がある (Hinzler 1981, 301)。そういうふうに同じ話が何度も繰り返される。しかし、古典的ジャワ語は聖なる言葉と

思われているので、やはり掛け替えのない言葉の一つである。それもワヤン・クリの長い伝統やアルカイックな特性と関係があるといえる (Hinzler 1981, 303)。

台本

驚くべきことに、ワヤン・クリは非常に長い歴史があっても、現在まで戯曲は口伝えだけで伝承されたものである。決まった脚本の代わりに素朴なシナリオのようなノートのようなものだけがあり、それはワヤンの伝統に詳しい専門家しか理解できない (Hinzler 1981, 71)。しかし、ダランたちは多くの場合にそういうシナリオを使わない。台本は彼らの頭の中にあるのである。弟子として師に就いた数年間で暗記した語りやセリフを自分の上演にも使っているからである (Hinzler 1981, 83)。有名な芝居のあらすじは広く知られているが、その地方の伝統や習慣を守って上演するのであれば、ダランたちがストーリーやダイアログを自由にアレンジすることができる。そういうわけでそれぞれのダランは常に個人的なバージョンを上演することになる (Hinzler 1981, 241)。

上演では脚本の文学的な面より、語っているセリフと人形の動きをうまく合わせることのほうが劇的な効果がある。語り手として上手なダランは、駄洒落、言葉遊びや当てこすりを言える能力が必要である (Hinzler 1981, 178)。ダランが語る言葉の細部は主に即興なので、靈感も大きな役割を演じている。それゆえに同じダランが同じ演目を二夜つづけて演じたとしても、同じものをくりかえすことにはならない (<http://www.kt.rim.or.jp/~banuwati/gai.html>)。それもバロック時代の演劇に似ており、特にイタリアのコメディア・デ・ラルテやウィーン民衆演劇の道化役のセリフも常にアドリブであった。

ほかの共通点は、ワヤン・クリが内容的に非合理的な要素が多く、不思議な出来事が一般的であるという点である。例えば、主人公は超自然的な力があり、動物は話せ、死者は簡単に蘇るなどのようなことがよくある。ワヤン・クリの世界は超越的な世界で、つまり神々と人間や鬼たちなどは同じ世界で共同一致して活躍し、この世とあの世は結合していて、その地域の人間は崇高な世界の住人で、天国と地獄にははっきりした境界がない。

すでに上述したヒンツラー博士が研究した戯曲 *Bima Swarga* はその例の一つである。それはマハーバーラタに基づいている演目なので、主人公は英雄のビーマである。ビーマは死去して地獄に落ちた父親を救済するために、鬼たちと戦ってから天国へ上り、聖水を神々から取って来ようとする。しかし、ビーマは父親と共に地獄にあった死者の魂を全て解放したので、神々

はこれを許せず、ピーマに聖水を譲ろうとしない。それでピーマは最初、神々と戦わずに、自身をささげるつもりであったが、ある神はピーマを打ち殺してしまうが、他の神はピーマをまた蘇生させる。そして神々とピーマの対決は暫く続くのだが、結局ピーマは聖水がもらえることになる。

私がバリ島で観た芝居の一つもマハーバーラタのエピソードで、主人公はピーマであった。あらすじは以下の通り。ある王国に残酷な鬼がおり、国王から人間を生けにえとして要求する。ピーマはその話を聞くと自身を鬼に生けにえとしてささげたいと思う。鬼はピーマをすぐ食らおうとするが、ピーマは抜け目のない者だったので食われず、鬼はほかの鬼たちを助けに呼んだが、結局は無敵のピーマが鬼を全員退治する。

もう一つ私が観た芝居はラーマヤナに基づいた話であった。ラーマヤナの主人公ラーマとシタの悲劇的な恋物語はケチャク・ダンスにも描写されている。ラーワナという巨人の王はシタを自分の妻にしたいと思い、陰謀を企てシタを誘拐する。白猿ハヌマーンはシタを救い出すためにラーワナの王国にやってくる。ハヌマーンはシタを見つけ出すのが敵に発見されてしまう。ラーワナの息子はハヌマーンを魔法の矢で殺そうとするが、ハヌマーンは無敵である。最後に大きな戦いが始まり、結局ハヌマーンはラーワナの王国を全て火事で荒らす。

ワヤン・クリのドラマツルギーは、主に二つの集団の間に葛藤を生じさせるというものである。時には三つの集団の紛争も見られる (Hinzler 1981, 256)。その葛藤は次第に戦いという結果になり、結末は常に右側（後に述べることになるが、右側は光と正義をあらわす）の主人公が決闘で勝つということになる。なので、戦場は芝居のクライマックスとして重要な役割を演じ、英雄と悪役の決闘だけではなく、お供も戦いに参加する。戦いの演じ方ではダランは人形操りに関して自分の見事なテクニックを最もよく見せることができる。英雄と悪役の決闘は何度も中断され、さまざまな戦士たちが左側や右側に登場したり、退場したりする。人形の動きがだんだん早くなり、次々に敵が現れ、戦いのどよめきがますます激しくなる場面など、武器の扱い方も抜群である。また、道化役のおかげで真剣な戦場のなかにもコミカルな要素が現れる。

形而上の意味

観客は常に右側から登場する団体の味方をするが、ヒンドゥー教では右側と左側はただ善と悪という意味ではなく、むしろ陰と陽のように幅広い意味があり、それによってさまざまな対

立が象徴されている (Hinzler 1981, 250)。それで、左側から登場する役割は決して常に悪役ではなく、神々なども左側から登場することがある。ワヤン・クリの上演は善と悪のバランスを作り、つまりカオスが起らないように宇宙の調和を守るという形而上の目的がある。それはバリ島の演劇や踊りなどの特徴で、演劇も宗教と関係が深い。上演を通じて神様や先祖に敬意を表し、さらに先祖の霊を慰め、鬼を静めるためである。そのためワヤン・クリは寺院の祭り以外に葬式または子供の誕生に際しても上演されている (Hinzler 1981, 69)。

フランスの、伝説の演劇監督アントニン・アルトーはエッセイ集「Le théâtre et son double」のなかでバリ島のバロン劇についても触れた。アルトーによると、バリ島の演劇には、世界の形而上的な秩序や調和的なバランスを保つ機能があるという。そのバランスが失われた場合には疫病や戦争などが起こる可能性があり、健康や平和を守るために善と悪のバランスを回復しなければならない。その手段の一つとして儀式的な演劇がある。なぜなら、上演されることで、善と悪の象徴的な戦いを繰り広げさせられるからである (Lee 1993, 40)。

道徳

世界の平和や社会の調和を守るために、宇宙だけではなく、人間の心のなかにも善と悪のバランスをとることが必要である。それゆえにワヤン・クリの上演では説教を利用する機会も多く、道徳が大切に思われており、人間の長所は褒められ短所は叱られる。芝居のテーマとしては親孝行、家来の忠誠、夫婦間の操、献身や自制などのような教訓が取り上げられている。そのメッセージは、社会の調和のために各々が各々の社会的な役割を慎み深く果たすことで死後の蘇生で報いられる、というものである。過度の情熱や征服欲などを抑えられない人物は悪人としてみられ、罰を与えられることになる。そういう道徳の観点に関しては、バロック時代の社会とヒンドゥー教のカースト社会が似ているといえる。人間が社会的な身分に相応して、苦難に耐えることが強いられる。

バロック時代の演劇でも過度の喜怒哀楽が何度も取り上げられ、自制心の能力が実例になった。例えばシェークスピアの主人公「リチャード三世」や「マクベス」などはその代表だといえる。彼らは芝居の結末に悪人として負けはするが、初めから終わりまで芝居の中心人物であり、彼らと戦っている人物たちは、善人にもかかわらずただの脇役のように見える。なぜなら、バロックの演劇ではワヤン・クリと異なって、善と悪の戦場が主人公の心の中にあるからである。しかし、ワヤン・クリでもバロック時代の演劇でも、気高い心をもった主人公だけはストイックな態度をとることができ、悪人も道化役も苦しみや困難にあまり耐えられない。

おわりに

ワヤン・クリは世界中でもユニークな演劇で、世界無形遺産に登録された。しかし、それは喜ばしいことだが、同時にリスクも含まれている。芸術的な値打ちが広く認識されれば、グローバル化のなかにも生き残ることができる。しかし、演劇のような芸術が全て伝統的な習慣だけに固定されることの危機性もある。ワヤン・クリを初めて観る観客にとっては、即興的な印象が強いが、実は習慣的に決められたことが意外に多い(Hinzler 1981, 306)。もちろん、ワヤン・クリは伝統芸能として守るべきであるが、伝統は、ときに負担に感じることもある。

20世紀の後半からワヤンを近代化する傾向も見られる。例えば1949年から、国民を啓蒙しながら、自由の意思を強める目的で新世代のワヤンがインドネシアの独立運動と共に生まれた。しかし、新作が創作されずに、かえって昔の神話などは象徴的なアレゴリー（寓意）に変えられ、善と悪の戦いはインドネシア人とオランダ人の戦いだというプロバガンダになった。当然ながら観客は、植民地主義の軍人と戦っている革命家を支持する(Moerdowo 1982, 25)。しかし、そういうイデオロギーの演劇は必然的に一時的な影響しか与えない。

1996年にまた新しい芸術的なイノベーションがあり、電気ワヤンが発明された。巨大なスクリーンの後ろに、オイルランプの代わりにハロゲンランプが使われており、人形の影はいつもはっきり見える。そのために一人のダランでは手が足りず、たくさんの人形遣いが必要になった(Ballinger/Dibia 2004, 49)。このようにワヤンは、神秘的な雰囲気は失われ、スペクタクルな、まるでアニメ映画を見ているようになってしまった。

さらに最近、新しい人形を使い、新しいストーリーを語っている二、三の新世代のダランたちもいる(Ballinger/Dibia 2004, 50)。それでも残念ながら現在、若いインドネシア人の間ではワヤン・クリの評判はあまり高くなく、上演の機会は減っている。(Moerdowo 1982, 25)。しかしながら、本来の意味を考えればワヤン・クリは、世界無形遺産としてタイムカプセルのなかだけではなく、本当に生きている伝統芸能として生き延びるべきであろう。

参考文献

- Ballinger, Rucina and I Wayan Dibia: Balinese Dance, Drama and Music. A Guide to the Performing Arts of Bali. Illustrations by Barbara Anello. Singapore 2004
- Hinzler, Hedwig Ingrid Rigmodis: Bima Swarga in Balinese Wayang. Leiden 1981
- Lee, Sang-Kyong: West-östliche Begegnungen. Weltwirkung der fernöstlichen Theatertradition. Darmstadt 1993
- Moerdowo, R.M.: Wayang its Significance in Indonesian Society. Jakarta 1982
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Wayang>
- <http://ja.wikipedia.org/wiki/>
- <http://www.kt.rim.or.jp/~banuwati/gai.html>