

バリ島仮面舞踊劇トペンとジェンダー

——「ルッ・ルウィ」の事例を中心に

吉田ゆか子

はじめに

インドネシア・バリ島の芸能は、現在でこそ美しく舞う女性のイメージと結びついているが、かつては多くのジャンルにおいて、演技や演奏は男性のみによって担われていた。芸能に限らず、バリにおいては、コミュニティ活動や、日常生活の営みのなかで、男性と女性の活動が区別される傾向があり、それぞれのジェンダーに割り当てられた役割を十分に果たすことで、男性と女性が補完的に社会を支えることが理想とされる。そのような役割分担の中で、多くの芸能の演目が、男性の活動領域として存在していた。

芸能の様々なジャンルにおいて、女性の演者・演奏者が生まれたのは、20世紀に入ってからのことである。バリの芸能の現代的発展に注目する書籍や記事では、この女性達の参入を、芸能や文化の新しい現象の一例として取り上げることが珍しくなくなった（例えば Dibia & Ballinger 2004 : 36-37）。また、特にインドネシア国内の学術及び政治的なコンテクストにおいては、しばしばこの傾向が、女性解放と結び付けられて語られる（例えば Wiratini & Arshiniwati 1992, Sawitri 2001, Dibia 1992 : 37-41）。そして、バリ政府も芸術祭などにおいて、様々なジャンルの女性演者や演奏者たちの養成に積極的である。

しかし、本論が注目する仮面舞踊劇トペン（topeng）は、現在までなかなか女性の参入が見られなかった分野である。2003年には、バリ州政府主催の芸術祭（Pesta Kesenian Bali）で、各県に女性演者によるトペンを上演させるという計画が持ち上がったが、演者を確保することが難しいという理由で、結局は一県のみでの参加になったという事例もある。本論の一つ目の目的は、他のジャンルとの比較を交えながら、トペンがバリ社会において、いかに男性というジェンダーと結びついてきたのかを明らかにすることである。

一方、少数ではあるが、女性のトペン演者が存在する。2000年からは、政府主催の芸術祭などの機会を活用しながらも独自のルートで活動を展開する、女性芸能集団「ルッ・ルウィ（Luh Luwih）」がトペンを上演し始めた。そして彼女達の活動

により、女性によるトペンの存在が社会に広く知られることとなった。本論では、女性のトペンとしては最も知名度の高いこのルツ・ルウィを取り上げ、その演者達の動機、習得過程、活動状況に注目する。男性というジェンダーと深く結びついたこのジャンルに彼女達が参入してきた動機や、それを可能とした社会背景はいかなるものであったのか、またこの活動はバリ社会にどのように受け止められているのかを考察することが、本論のもう一つの目的である。

1. トペンと演者の社会的属性

1-1 トペンの形式

「トペン」とは、仮面を意味し、また仮面を用いる舞踊劇も意味する。以下、本論では混乱を避けるため、仮面を「仮面」、仮面舞踊劇のパフォーマンスを「トペン」と記述することにする¹。トペンの上演は、地域や演者によって多様なスタイルが存在する。本節では、筆者が2005年6月から2007年8月の間に断続的に約1年2ヶ月滞在した際に得たデータに基づき、ルツ・ルウィも活動拠点を置く、ギャニャール県(Gianyar)の状況を中心に記述する。ギャニャール県は、バリ島の中でも、男性女性ともにトペンの上演が最も盛んな県の一つであり、有名演者を多数排出しているエリアである。

ギャニャール県では、寺院の周年祭(piodalan)や、葬式に伴う儀礼、結婚式や削菌式などの通過儀礼等が、ある一定以上の規模で行われる場合、トペンの上演が必須であるとされる。基本となる物語は、ババッド(babad)と呼ばれる、バリの王朝時代の系譜物語から選択される。このババッドを基調に、宗教的な教義、儀礼の意味や道徳話やジョークなどを加え、即興をベースに自由に構成する。この演目は、様々な知識を人々に伝える教育的機能を持つと同時に、人々やそこにやってくる神格たちを楽しませる娯楽的な機能も担っているといえる。

儀礼のプロセスで用いられるトペンの場合、初めに大臣(topeng keras)やそのパロディ(topeng bancuk)、老いた大臣(topeng tua)などの役柄による舞があり、その後プナサル(Penasar)と呼ばれるストーリーテラーが登場する。プナサルは王の従者であり、物語の設定を語ったり、王や大臣達の言葉を代弁したりしながら物語を展開し、更には、道化的な役割も担う。プナサルの弟ウィジル(Wijil)が登場し、同様の役割を担うこともある。次に王(dalem)の舞が行われるが、物語の設定や演者の好みによって、省略されることも多い。また、後半は民衆という設定の道化(bondress)が登場し、コメディが展開されることが一般的である。上演の最後には、伝説上の司祭ともいわれるキャラクター、シダカルヤ(Sidakarya)

が登場する。これは儀礼的な機能を司る、トペンの中で最も重要な部分である。シダカルヤが、マントラ (mantra、真言) を唱え、米やケペン (kepeng) と呼ばれる中国由来の古銭を撒くなどの儀礼的所作を行った後、パフォーマンス全体が修了する。このような儀礼の一部として上演されるトペンの場合、他のトペンの形式と区別し、トペン・ワリ (wali)、またはトペン・シダカルヤと呼ばれることも多い。バリの儀礼実践においてトペン・ワリが重要な演目として位置づけられるのは、このシダカルヤが存在するからである。女性によるトペンが、バリ社会において大きな役割を担うのかどうかについては、女性がこのシダカルヤを演じるのか否かという点も一つの指標となるであろう。尚全体の上演は 30 分から一時間程度である。

一方、このトペン・ワリをもとに、余興を目的として演じられる新たな演目がいくつか生まれた。1915 年には、トペン・ワリのキャラクターを五人で分担するトペン・パンチャ (topeng panca) という形式が現れた (Bandem & Rembang 1976: 13)²。加えて 1940 年代には、歌舞劇アルジャ (arja) 等、別ジャンルのキャラクターを加えた、プレンボン (prembon) という形式が生まれた (Bandem & Rembang 1976: 16)。この演目は一般的に、男女混合の演者によって上演されるが、仮面をかぶりトペンの形式で演技を行うのはもっぱら男性であり、女性は化粧を施しアルジャの形式で演技を行う。プレンボンでは、パバッドよりも、その間に挿入されるコメディのほうに重点が置かれる。通常夜も深まった十時頃から始まり、三時間前後続く。また、1980 年代には、村人の道化、ボンドレスだけを登場させる喜劇、トペン・ボンドレスが生まれた (Kodi 2006: 73)。

これらの三つに共通して顕著なのは、コメディの重視である。一般に、これらにはシダカルヤは登場せず、儀礼的な機能をもたない。寺院の周年祭において上演されることが多いが、司祭が儀礼を行っている最中ではなく、典型的には夜の余興として、寺院の外庭などで上演される。

1-2 トペン演者の社会的属性とその動向

近年までほぼ全面的に男性によって占められてきたトペンの演者とは、バリ社会においていかなる位置にあるのであろうか。原則的にはトペン演者となる条件は、清めの儀礼マウインタン (mawintan) を行うことのみであり、全ての者がトペン演者を目指すことが可能である。マウインタンは、シダカルヤを踊るにあたって必要であるとされている³。そのため、マウインタンを行わず、シダカルヤ以外のキャラクターを担当する者もいる。実際に、筆者は調査中トペンの舞踊を習い、様々な寺で老人や大臣の舞踊を踊り、また民衆の道化としてコメディ部分に参加した。

その際、少なくともそれらの役柄については、筆者が日本人であること、マウインタンを行っていないこと、また女性であることは問題とされなかった⁴。そしてむしろ外国人の珍しい演者として、様々な所から、トペンの奉納に参加するように声がかかった。

しかし実際には、演者の大多数が男性であるということの他にも、トペン演者の社会的属性にはいくつかの特徴が見られる。

- 1) 演者は、地元の知識人、特に歴史や宗教儀礼に造詣の深い者として尊敬を集めている場合が多い。これは、ババッドを初め、宗教知識や教訓などの様々な知識を人々に説く、トペンの教育的機能に起因している。演者が、村 (desa) や集落 (banjar) の長や役員、また教員を務めている場合も目立つ。
- 2) トリワンサ (triwangsa) と呼ばれる三つの上位カースト出身の者が比較的多く、その中でも最高位である司祭階級ブラフマナ (brahmana) の者が目立つ⁵。地域によっては、重要な儀礼でのトペンの演者を、ブラフマナやトリワンサに限定している。
- 3) 既婚者が多く、30代後半以降から中年にかけて、特に子供をもうけた後の世代の者が目立つ。先述した、教えを説くというトペン演者の立場に加え、トペンに登場する、カウイ語 (Kawi) やサンスクリット語などの古い言葉を、若い時期から学ぶことを嫌うバリ社会の傾向が要因となっているものと思われる。
- 4) 代々のトペン演者の家系の出身者が演者となる場合も多い。知識、技術、仮面、衣装、そして「タクサー (taksu)」が父親から息子へと受け継がれる。タクサーとは、人々を魅了する力である。トペンにおけるタクサーとは、演者が観客を魅了し、人々はその言葉に惹きこまれる状態や、仮面が生きているように見える状態を生み出す力である。タクサーは、親から子へと継承され得ると考えられており、有名演者の息子には、周囲も息子自身もこのタクサーが備わっているという期待を抱く。
- 5) また、アルジャヤ、ガンブー (gambuh) やドラマ・ゴング (drama gong) 等の、他の演劇ジャンルの演者がその技量を応用しトペン演者となることもある。上記のようなトペン演者の社会的属性の傾向に加え、近年これらの範疇には当てはまらない人々が、数多く登場してきた⁶。例えば、芸術大学や、ヒンドゥー教系の大学などの高等教育機関出身者が、学校で得た舞踊や宗教の知識を資本とし、トペン演者となるケースがある。本論が扱う、女性のトペン演者達も、社会の様々な層からトペン演者が登場するという、この近年の流れを背景として生まれてきたのである。

尚、現在トペン演者として、その上演や指導で生計を立てる者は殆ど存在しない。

大多数のトペン演者にとって、トペンの上演に対し支払われる謝礼金は、副次的な収入でしかない。トペンの多くは、ンガヤー (ngayah) 呼ばれる、宗教的な奉仕活動として行われる。

2. バリ社会における女性演者誕生の歴史

バリ社会において、本来女性の芸能活動は、非常に限られたジャンルの中でのみ行われてきた。しかし、20世紀に入り、様々なジャンルにおいて、女性の演者や演奏家が生まれた。本節では、女性の芸能活動の領域の拡大の歴史を、トペンに関連の深いジャンルを中心に紹介する。加えて、バリ社会にこれらの女性芸能者の登場がどのように受け取られて来たのかについて、バリの研究者や政府の反応に注目し考察する。

2-1 女性の芸能活動の広がり経緯

女性が舞台に立つことを禁じる宗教的タブーは、筆者が文献調査やインタビューから知り得た限り、現在存在しない。ただし、月経による出血は不浄であると見なされ、その期間中、女性は寺院に入ることが許されない。このことは、少なからず、女性演者達の活動の障害となるが、月経の期間に限られたことであり、決定的な除外要因とはならない。

一方、かつて女性が人前で舞台に上がることを、はしたない、モラルに反するとして嫌う傾向があった (Wiratini & Arshiniwati 1998 : 6)。女性が家族の男性を伴わずに、練習や本番へと頻繁に出かけることは、家族や周囲の人間の反対を受けやすかった。また、寺の外で舞台に上る女性の、家族や恋人に関する噂がとびかかったという記述もある (Sawitri 2001 : 133)。これらのことを背景にして、20世紀に入るまで、女性の芸能活動は、一部のジャンル、特に儀礼的意味合いの濃いジャンルの舞踊や、歌に限られてきた。

そのような状況の中、1920年代に、トペンと同じく歌、舞踊、劇の要素を併せ持つジャンルであるアルジャに、王族の女性達によるグループが生まれた (Dibia 1992 : 37-38, Bandem & deBoer 1995 : 85) ⁷。ギャニャール県のウブド (Ubud) の王宮から始まり、1933年に同じくギャニャール県のシンガパドゥ (Singapadu) の王宮の妻達もアルジャを上演し始めた (Dibia 1992 : 38, Wiratini & Arshiniwati 1998 : 32)。これが後に村落におけるアルジャのモデルになったのだという (Dibia 1992 : 38) ⁸。女性演者の登場は、このアルジャをきっかけに、ガンブー、チャロナラン (calonarang)、ワヤン・ウォン (wayang wong) などの、他のドラマジャ

ンルへと広がりを見せた (Wiratini & Arshiniwati 1998 : 35)。

他方、20世紀初頭に、稲妻のような激しさとエネルギッシュな性格を持つ、クビヤール (kebyar) というジャンルが生まれた。1925年～1950年代初頭には、女性用のクビヤールの舞踊が多数考案された (Bandem & deBoer 1995 : 76)。これらには、男性舞踊と女性舞踊の要素を持った、ベバンチアン (bebanician) と呼ばれる中性的な舞踊が存在し、勇敢な王や、ライオンの王などをモチーフにしたものがある (Bandem & deBoer 1995:76)。

また、女性の影絵師 (dalang) が初めて現れたのは1980年前後である。インドネシア影絵師統一会 (Persatuan Pedalangan Indonesia) および、インドネシア影絵師書記局 (Sekretariat Pewayangan Indonesia) からの、各地に女性の影絵師を育成せよとの要請により、女子学生に試験的にトレーニングを施した (Wicaksana 2000 : 95)。また、村落レベルでは、有名な影絵師の妻、ニ・ワヤン・ノンドリ (Ni Wayan Nondri) が、1979年の夫の死後、影絵師として活動している (Wicaksana 2000 : 97-98)。現在は、40名以上の女性影絵師が存在しているという (Wicaksana 2000 : 111-112)。

2-2 女性の芸能家を巡る政府の対応

アルジャでの女性演者の活躍などを例にとり、女性解放と結びつける視点が、特にインドネシア国内の研究者によって示されてきた。1998年には、インドネシア国立芸術大学 (Sekolah Tinggi Seni Indonesia) から「バリのパフォーマンスアーツにおける女性舞踊家の役割」と題された報告書が出された (Wiratini & Arshiniwati 1998)。ここでは、女性演者達の登場が、女性達のバリにおける社会的地位の変化の反映や描写となるものとして位置づけられている (Wiratini & Arshiniwati 1998 : 3)。同様に、チョッ・サウイトリは、女性演者の参加は、芸術の進歩の問題としてだけ捉えられるべきではなく、女性運動のモデルとして評価されるべきであると主張する (Sawitri 2001 : 135)。比較的近年まで女性の活動が見られなかった、ガムラン演奏 (gamelan) や影絵などの女性演者による上演を、州政府主催の芸術祭で取り上げる傾向がある。この背景には、芸能の世界での女性の進出を、社会における女性の地位向上の表象としてアピールしたい政府側の意向がある⁹⁾。

一方トペンに関しては、政府からのサポートのチャンスがありながらも、それがうまく機能しなかったという事例が存在する。2003年度の州政府主催の芸術祭では、各県から女性によるトペン・パンチャの上演を行うという企画が持ち上がった。しかしトペン・パンチャは、五名の演者によって上演される。五名もの女性演者を各県が確保することが困難であり、実際には、ギャニャール県のみ参加という形に

なったという。この県は、トペンに限らず、様々な芸能において演者層が厚い。県はアルジャ演者を中心にトペンを習得させ、上演を行った。

女性の芸能活動の領域の拡大の歴史において、それを後押しした政府の影響力は大きい。しかし、この芸術祭におけるトペン・パンチャの事例が示すように、それに呼応できる技能を持った人材や、女性の側の興味関心があって、はじめてその政府のサポートが機能するといえる。次節では、女性トペン演者達の活動が今ひとつ広がりを持たないという現状に注目し、実際にトペンが上演される村レベルにおいて、男性とトペンがいかに結びついてきたのかを考察する。

3. トペンに埋め込まれたジェンダー

他ジャンルでは次々と女性演者が現れるのに対し、トペンにおいては、近年までトペンが殆ど男性に担われていたのは何故であろうか。この問いに答えるためには、トペンと他のジャンルを分ける、トペンの形式及び機能上の特徴に注目し、それらが、いかにトペンを男性というジェンダーに結び付けてきたのかについて考察する必要がある。

3-1 歴史や教義を語る行為と男性ジェンダーとの結びつき

トペンは、歴史や宗教的な教えや道徳といった知識を、現在の観客たちへと語りつぐものである¹⁰。第一節で指摘したように、トペン演者は、知識人であり指導者的役割にある人々である場合が多い。一方バリの日常生活の中では、既婚男性は家長として、コミュニティの集会に参加し、そこでの決定事項を家族に伝える役割を担う。社会的に重要な知識を語り継ぐというトペン演者の機能は、バリ社会における、男性の性別役割の枠組みとより親和性が高い。

3-2 ババッドと男性ジェンダーとの結びつき

トペンの中に登場するキャラクターの中にそもそも女役が少ないという点も、女性の参入を難しくした原因の一つである。トペンが語るババッドとは、父系社会がつむいで来た、男性を軸とした家系の物語であり、王や、その下で仕えた大臣達にまつわる物語が大半を占める。女性は、民衆として描かれる以外は、王や大臣の妻や娘として登場するのみであり、またそのような形でさえも、女性について語られることは稀である。加えて、バリのドラマジャンルでは、男性の主人には男性の従者が、女性の主人には女性の従者が付き添うという、形式上の決まり事がある。ゆえに、男性である王に仕える従者兼ストーリーテラー、プナサールとウィジルの二

人は、必然的に男役という設定になる。ブナサールとウィジルは、物語を展開する重要な役どころであり、その中でも語りと歌という声のパフォーマンスが重要である。声は演者自身の性別によって大きな差が生まれる部分であるため、これらの役柄が男性という設定であるという点が、トペンを男性と結びつける重要な要素であるといえる。

第二節で述べたように、歌舞劇アルジャにおいて、女性演者の活躍が目覚しい。アルジャはトペンとは対照的に、男女の恋物語が題材となり、王女と、それに仕える従者兼ストーリーテラーの女官 (condong) が登場する。アルジャの典型的な登場人物 11 人のうち、五人は女性という設定である (増野 2000 : 115)。アルジャの女性演者は決して女役だけに留まらないが、全ての女役は、女性によって担われるのが一般的であり、女役が女性演者の活躍の機会となっている。女性が影絵を上演する際、アルジャのストーリーが比較的頻繁に用いられるのも、女役が多く、女性影絵師の声質を活かすことができるという事情によるものと思われる。これらの点を考慮したとき、今後女性によるトペンが広がりを持つていくとすれば、そこには、女性を中心としたババッドの発掘または、歴史の読みかえが必要となるであろう。

加えて、登場人物の性別もさることながら、そのそれぞれの演技の内容もまた、バリ社会における男性というジェンダーと強く結びついている。トペンにおいて演じられる、戦いに挑む勇敢な大臣や知恵の人である老人、雄弁な従者は、バリ社会における理想的男性イメージを体現するものでもある。1982年にバリからのある芸能チームが日本公演を行った際の紹介文には、「みどころ」と題して以下のように記されている。

トペン・パンチャでは、コミカルな民衆を除き女の登場人物はなく、男達のダイナミックで媚のない踊りの表現力を第一に見せている。これに対して、トペン・プレンボンアルジャと呼ばれる歌を中心とした舞踊劇の女の演者達を加えたもので、硬度の高い芸質を和らげ、見る者の心をよりときめかせてくれる。

『ガムラン 楽舞夢幻』(1982 : 25)

ここでは、トペン・パンチャに代表される、トペンの男性的なイメージと、アルジャの中の女役の柔らかなイメージの対比が明確に描かれ、演目の見所として語られている。

日常生活に目を向けてみれば、バリ社会では食べ方、座り方、立ち振る舞い、喋り方や顔の表情においてまで女性らしさ (そして男性には男性らしさ) の規範が存在する (Wikan 1990 : 67)。全般的に、女性には柔らかさ、そして静かさが求められる

るのに対し、男性は独断的、支配的に振舞うことが許されている（Wikan 1990 : 69-70）。トペンにおいて女性は、日々の振舞いに期待されているイメージの、真逆のキャラクターを表現することが要求される。

以上のように、ババッドの使用や、それが描く世界のイメージは、トペンをバリ社会において男性というジェンダーに結びつける大きな要因となった。ただし、ブレンボンでは、主にババッドを取り上げながらも、男性登場人物の妻や娘を登場させている。上演時間が長く、話の骨格に縛られることなく、様々なエピソードが盛り込まれるこの演目では、ババッドの世界の中に女役を取り込むことが可能であった。しかし、先述のように、このブレンボンにおいても、女性の演者は、仮面を使用しないアルジャの役者として参加し、トペンを演じることは無い。女性がトペン演者として舞台上上がることが非常に稀であることの背景を考察するにあたって、トペンのもう一つの重要な特徴である、仮面の使用という点を視野に入れることが必要である。

3-3 女性の芸能における顔の重視

バリ社会において、女性が仮面を付けて演じることは極めて稀である。バリの芸能にはトペンをはじめとして様々な仮面を使用するジャンルが存在するが、女性によって踊られるのは、実験的な分野は別として、テレック（telek）¹¹と、そのルーツともいわれるケテウェル村のビダダリ（bidadari、妖精や女神を意味する）の二種類に限られており、そのビダダリの仮面も初潮前の少女のみが着用することができる。

歌舞劇アルジャにおいては、1920年代の女性縁者の登場によって、歌唱の面で表現の幅が広がったと共に、若い女性達の外見の美しさが華が加わったといわれる（Bandem & de Boer 1995 : 81）。このことが示唆するように、女性の芸能において美しさ、そしてその中心となる顔の美しさは重要な要素である。このことから、仮面で顔を覆ってしまう点も、トペンの女性の活動が広がらない一つの要因であったと考えられる。また、第四節では幼少期に仮面で顔を覆って踊ることに非常に強い抵抗感を持っていたと語ったスカリアニの事例が紹介される。このように、顔を仮面で覆う女性のトペンは、観客側のニーズが低かったことに加え、女性演者達の興味を引いてこなかった可能性が高い。

4. 女性トペン演者達の実態—ルツ・ルウィの事例研究

これまで述べてきた、トペンと男性ジェンダーを結びつけるいくつかの要因があ

るにも拘らず、バリ社会において、トペンを上演する女性達が存在する。

1930年代に女性がトペンを踊ることがあった、という記述があるが、その詳細は不明である (Dharmawan 2006: 13)。いつ頃から女性トペン演者が生まれたのか、筆者は現在調査中であるが、少なくとも1999年には、ニ・ワヤン・スカリアニ (Ni Wayan Sekariani) が父親に連れられトペンの上演に参加していた。女性によるトペンがある程度の知名度を持ったのは、2000年に初演した、ルッ・ルウィ¹²の活動からである。

ルッ・ルウィ以外の活動では、先述した2003年度の政府芸術祭のケースがある。ギャニャール県を代表し、クラマス村 (Keramas) という、アルジャで有名な地域の女性による、トペン・パンチャが上演された。ただし、このチームは、芸術祭のために養成されたもので、その後の継続的な活動は見られない。また、2006年の時点で筆者は、個人のレベルでトペンを習得したり奉納したりする女性のケースを数件確認したが、現在まで、バリ社会全体における女性によるトペンの活動の全貌は明らかになっていない。本論では、バリの芸能研究の中でこれまで取り上げられてこなかった、女性トペン演者達の実態を可視化すべく、その初めの手がかりとして、女性のトペンとしては最も知名度の高いルッ・ルウィのケースに焦点をあてる。

4-1 女性トペン演者の動機、技能の習得過程、及び活動状況

4-1-1 チャンドリの場合¹³

ニ・ニョマン・チャンドリ (Ni Nyoman Candri) は、有名なアルジャの役者である。一般に、バリ内に、女性のトペン演者の存在さえ知らない者も多いが、チャンドリは、アルジャの役者としての全島的知名度も後押しし、女性トペン演者として真っ先に名が挙がる演者の一人である。

故イ・マデ・クレダ (I Made Kreda) という高名なトペン演者を父にもち、またインドネシア芸術大学の学長を務め、自身も芸能家である、イ・マデ・バンデム (I Made Bandem) を兄にもつ彼女は、アルジャの有名な村、シンガパドゥに1950年に生まれた。

幼少の頃から踊り子であったチャンドリは、七、八歳の頃から男性舞踊の基本であるバリス (baris) を習得した。これは、バリスで足を鍛えることで、それ以外の舞踊の上達につなげるという、父のアイデアによっていた。当時から女性の踊るバリスは珍しかったが、チャンドリは、父のトペンの上演に同行し、トペンの始まる前などに、ンガヤーとして頻繁にバリスを上演していた。

その後アルジャ役者として活躍したチャンドリは、様々な声色を使い、仮面のキャラクターを演じ分けるトペンに興味を持った。アルジャもトペンも歌を用いる芸

能であるが、一人の役者が一つの役柄のみ担当するアルジャと異なり、トペンの場合は、仮面を付け替え、仮面に合わせ声を変えてゆく技能が要求される¹⁴。加えて、歌唱法も、アルジャとトペンでは異なる。アルジャにはない要素を持つトペンに強い魅力を感じ、既にトペンを習得していたイタリア人女性で舞踊家であり、芸能研究者であるマリア・クリスティーナ・フォルマギア (Maria Christina Formaggia) と、同じ村出身のアルジャの人気演者であるチョコルダ・イストリ・アグン (Cokorda Istri Agung) と共にチームを結成した。

チャンドリの家には、父クレダが生前使用していた仮面が存在する。この仮面をつけて演じるということも、トペン習得の動機の一つとなった。トペン演者でもある兄は多忙のため、仮面が使用される機会は稀であった。現在チャンドリは、それらの父の仮面を主に使用している。

チョコルダ・アグンの父も、高名なトペン演者であり仮面職人でもあった。チャンドリの父、チョコルダ・アグンの父、そしてイ・マデ・グリア (I Made Geria) の三名は、トペンを頻繁に共演する間柄であった。チャンドリが、普段三名でトペンを演じることを好むのも、この父のスタイルに倣ってのことであるという。このように、チャンドリのトペンの活動において、父の影響は大きい。父の仮面を使用する彼女は、父と同じく、ウィジル役を主に担当している。

トペンの技術は、兄のバンデムや、先述のイタリア人舞踊家で研究者のクリスティーナの前で習得した。また、チャンドリ自身の娘が有名トペン演者であるイ・マデ・ジマツト (I Made Jimat) にトペンを習う際に同伴し、観て学ぶこともあった。

チャンドリ、チョコルダ・アグン、クリスティーナの三名は、2000年にトペンを初演し、2001年には舞踊劇団ルツ・ルウィと合流した。ンガヤーを中心に、寺院の周年祭の夜の余興として上演した。その後、バリ州政府主催の芸術祭に出場したり、デンマークやパリでの海外公演を行ったりした。一時期は、ホテルの観光客向けの上演も行っていた。

ルツ・ルウィの活動は、シダカルヤを含まない余興的演目を中心であったが、チャンドリ自身が、シダカルヤを踊ったことが一度だけある。それは、チャンドリの自宅の屋敷寺の周年祭であった。トペンの踊り手が彼女自身とクリスティーナの二人のみであったため、チャンドリがシダカルヤを踊ることになったという。

4-1-2 スカリアニの場合¹⁵

1964年生まれの子・ワヤン・スカリアニは、先述の、チャンドリの娘にトペンを教えた、ジマツトの姪にあたり、彼の養女でもある。ジマツトは、ガンブー、トペン、ジャウック¹⁶で世界的に有名な演者である。スカリアニは、現在ジマツトの

率いる舞踊団で、踊りの上演及び後輩の育成にあたっている。最近ではリクー役でブレンボンに頻繁に登場している。リクーは、アルジャとブレンボンに現れる女王で、奇抜な見かけや動作、激しい気性などで笑いをとる役である。

自分の性格は男踊り向きであると言う彼女は、幼い頃から中世的な舞踊ジャンルであるブバンチアンを好み、女性舞踊にはあまり興味を示さなかった。ジマットの元で、五歳から、男性舞踊と女性舞踊の基礎を習得し、七歳頃からパリスを地元の寺などでンガヤーとして上演していた。

その後、仮面舞踊であるジャウックを習得した。当時を振り返り、スカリアニは、仮面を被って踊ることに対して感じた強い抵抗感について語った。幼い彼女にとって、顔を隠して踊るジャウックは、「可愛く見えなくなる」ものであり、泣きながらの練習が続いたという。しかしその後時を経て、彼女はトベンにも興味を持ち、ジマットから習得した。彼女がトベンを上演し始めたのは、ルツ・ルウィに加わる以前のことであった。1999年の初めてのトベンの舞台もジマットと一緒にであった。その後も、ジマットと共に、寺院でのンガヤーに参加した。後に、ルツ・ルウィにも参加し、チャンドリと同様、ンガヤーでの上演の他、バリ芸術祭にも参加した。

ジマットと踊る場合に担当するのは、大臣や、老いた大臣、王、そして民衆の道化のいくつかである。また、ジマット以外の男性と一緒にンガヤーに参加する場合もある。男性と共にンガヤーを行う場合、スカリアニはシダカルヤを担当しない。唯一彼女がシダカルヤを踊ったのは、ルツ・ルウィのリーダー、デサック・ニョマン・スアルティ (Desak Nyoman Suarti) の屋敷寺の周年祭であった。デサック・スアルティの希望で、踊り手も、伴奏の演奏家たちも全て女性が集められた。その中で、スカリアニは、王を踊り、加えてシダカルヤも担当した。

スカリアニのトベンの活動が稀になったのは、2002年からリクーの役に挑戦し、当たり役となって以後である。ジマットや周囲の人間の勧めで2002年の地元の寺院で初演し人気を博すようになった。以来、出演依頼では、リクーを指定されることが多くなり、トベンの上演の機会は減少した。

4-2 芸能を通じた女性の社会的地位の交渉—ルツ・ルウィの活動趣旨

チャンドリ、チョコレート・アグン、クリスティーナ、そしてスカリアニが参加したのが、女性によるガムラン及び歌舞踊のグループ、ルツ・ルウィである。

デサック・スアルティは、外国人の夫を持ち、国際的なビジネスを展開している女性である。彼女自身も、舞踊家であり、ガムランの演奏家でもある。彼女によって、この舞踊団は2001年3月に設立された。ルツ・ルウィとは、バリ語で「すばらしい女性」の意である。このネーミングに見られるように、このグループは、女

性による演奏や演技であることの社会的意味を重視し、芸能の活動を通して、女性達の社会的な位置づけを交渉しようとする。以下に、2006年に入手したルッ・ルウィの公演パンフレットの一部を抜粋する（原文は英語）。

このグループは、バリの女性達に、演じ、舞台に立ち、自身の村の外に出、新たなアイデアに触れる機会を与えることを目的としています。（中略）バリの女性達は、（男性達と同様）無数のルールや文化的強制に縛られています。公の場では女性は政治的、そして社会的権利をほとんど与えられていません。彼女達の主な役割は、夫に尽くすこと、子供を育てること、そして家事や宗教上の義務をこなすことです。バリの女性の余暇の時間は非常に限られています。

Luh Luwih Balinese Women's Gamelan and Dance Troupe

女性達に新しく演奏や舞踊の機会を与えることにより「無数のルールや文化的強制」から、女性達を解き放つという目的を持ったこの芸能集団は、女性演者や女性演奏家の誕生を女性解放の現れとしてきたバリ政府や国立芸術大学の論調と明確に呼応している。実際、何度も州政府主催の芸術祭に参加している。

ルッ・ルウィは、2006年より、週一度の観光客向け公演を行っているが、その演目の中には、トペンが含まれる。先述のパンフレットには、「トペンは伝統的に全て男性によって踊られてきました。ルッ・ルウィはこの伝統を破り、全ての役柄を女性によって演じます」と謳われている。先述のように、トペンはいくつかの面で、男性というジェンダーと深く関わっており、それを演じる女性達の登場は、「女性の解放」をシンボリックに表象する絶好の材料であるといえる。但し2006年の時点では、トペンは男性演者が代役となっていた。現在活動方針の相違から、チャンドリ、クリスティーナ、チョコレート・アグンの三名は、ルッ・ルウィからの活動から離れている。

5. 女性によるトペンのバリ社会における位置づけとその可能性

ルッ・ルウィの状況は、近年女性の演者や演奏者が登場した他ジャンルの状況と比較したとき、どのような特徴が見られるのであろうか。また、彼女達によるトペンは、男性によるトペンとどのような相違があるのであろうか。本節では、以上の二点に注目し、女性トペン演者達の誕生を可能とした社会背景と、女性のトペンがバリ社会においてどのような位置づけをされているのか、そしてこの新しい担い手達の活動は、既存のトペンとジェンダーとの関係性にかかに作用しうるのであるかを考察

する。

5-1 女性トペン演者の誕生を可能にした要素

5-1-1 演者の家系とキャリアによる後押し

王族の妻たちによって始まった女性のアルジャヤ、学校の中で実験的に養成され演者が増大した女性の影絵師の状況とは異なり、ルツ・ルウィの女性によるトペンは、王宮でも学校でもなく、一般の芸能家達の間から始まった。この異例の試みを実現する上で、以下に述べる彼女達に共通するいくつかの社会的属性が、大きな促進材料となったと考えられる¹⁷。

まず第一に、チャンドリ、チョコレート・アグン、スカリアニの三者ともに、有名トペン演者の娘であった。トペンに限らず、それまで男性の領域とされていた分野の芸能に参入する先駆的な女性演者や演奏者が、その芸能を担う者の家族の出身であるというケースは多い。またトペン演者の家系が代々技と仮面を受け継ぐという傾向は、男性トペン演者にも共通した傾向でもある¹⁸。

また第二に、クリスティーナを含む四名共に、トペンを開始する以前からアルジャヤやガンブーなど別ジャンルの人気役者であった。男性の場合も、別ジャンルの役者が後にトペン演者になるというケースは見られるが、女性のケースではそれに加えて特殊な事情が存在すると考えられる。一つは、既に卓越した演技手として認知されていることで、演技に対する寛大な反応と、期待を得られたのではないかとということである。チャンドリらのトペンの海外公演についての地元紙バリ・ポストの記事では、「全ての演者の熟練度は今更疑う余地もない。(Bali Post 2003年3月23日)」として、チャンドリ、チョコレート・アグン、そしてクリスティーナの名前を挙げている。具体的な説明はないが、この言葉はこの三名がいずれも、名の知れたアルジャヤまたはガンブーの演者であることを背景に語られていると考えられる。また、これら女性達の役者としてのキャリアは、トペン演者としては世界的にほぼ無名の彼女たちが海外公演を行う機会にも重要なものである。加えて、そのようなキャリアは、この異例の試みを、社会秩序の転覆といった恐怖や嫌悪感をかきたてる行為ではなく、彼女達にとっての芸術的なチャレンジ、或いは新たな技能の開拓であると、社会的に印象付けることに寄与したと考えられる。これは、女性のトペンが女性の地位向上をシンボリックに現すものとして捉えられたというこれまでの議論と一見矛盾するようにも見える。しかし、ある種急進的な女性解放のメッセージは、人気役者が更なる精進を求めてトペンに取り組む姿とあいまって始めて、社会に受け入れやすいものとなるのではないだろうか。

5-1-2 外国人愛好家達の影響

この現象における、外国人達の影響も見過ごすことができない。筆者を含め、トペンを学び、バリの一般的な儀礼の場において、演技を披露する外国人女性が、数名存在する。これらの女性達の熟練度は様々であるが、少なくとも、女性がトペンを演じるという前例を作る。いうまでもなく、外国人は、バリ社会の規定するジェンダーにまつわる規範やイメージから自由である。これら外部者達の芸能実践に、少なからず影響を受けるという現象が、バリの女性達の芸能活動領域の拡大の歴史の中に度々現れている¹⁹⁾。

バリの女性トペン演者の誕生に、最も影響を与えた外国人は、イタリア人クリスティーナであった。彼女は、チャンドリよりずっと以前からバリでは珍しい女性トペン演者として各地でトペンを踊っていた。既に何年も他の男性演者と上演していた彼女が、同性の演者とチームを組んでみたいと考えたことが、先述のチームの結成のきっかけになった。彼女がチャンドリらに声をかけ、自らもメンバーとして、ルツ・ルウィでのトペンの活動を牽引していた。

これら外国人女性トペン演者の出現により、男性師匠が、女性にトペンを教えるという経験をするようになったという点にも注目したい。スカリアニに早くから男性舞踊の基礎を教えたジマツトの家には、毎年数多くの外国人愛好家がレッスンを受けに訪れる。筆者も彼にトペンを習った一人であるが、これら外国人生徒の中には、女性も少なくない。ジマツトは、ルツ・ルウィのトペンの技術指導を担当したが、女性相手にトペンを教えるというのは、それ以前に彼にとっては日常的なことであった。

更には、外国人が観客として、これらの女性達の活動を支持するという側面もある。例えば、2001年、2004年には海外の女性の芸術祭 (Women's International Theatre Festival and Meeting) に、出場している²⁰⁾。

5-1-3 他ジャンルにおける女性演者誕生の影響

これまでの議論で既に明らかなように、女性トペン演者の誕生は、先行するその他の近接ジャンルにおける女性演者の活躍に後押しされた。特に同じ歌舞踊劇であるアルジャとガンブーにおいて、女性演者が多数存在したことは、直接的に、トペン女性演者誕生の素地となった。加えて、クビヤールというジャンルにおいて、女性用に男性舞踊の要素を持った演目が創作されたことは、バリの女性芸能家達の表現の幅を拡大した。加えてこのことは、少女に男性舞踊の基礎を教えるという、かつては異端視された舞踊の教授法の追い風となった。

5-2 ルッ・ルウィの活動とバリ社会における位置づけ

ルッ・ルウィでのトペンの上演活動は、非宗教的コンテクスト（芸術祭、海外公演）において活発であるのが特徴的である。彼女たちは、ンガヤーとして寺院で余興のブレンボンなども頻繁に上演するが、一般的な男性演者（それも特にトペン演者としてのキャリアが浅い者たち）の上演機会は圧倒的に儀礼の場での上演が多いのに対し、ルッ・ルウィは相対的に非宗教的コンテクストでの活動が占める割合が多い。

これは、女性によるトペンが、物珍しさに加え、ルッ・ルウィが主張するように、村落社会が規定するジェンダー規範やイメージから女性達を解き放つという試みとして、または（実質的には女性の地位の変化を伴わないとしても）少なくともそれをシンボリックに現すものとしての社会的意味を纏い、バリ政府や、外国の諸団体が、積極的に賞賛またはサポートしてきたことの結果に他ならない²¹。

また宗教的な場で上演される場合も、活動の重点が儀礼よりも余興的、芸術的側面にあるという傾向も指摘できる。第一にルッ・ルウィはブレンボンを中心に活動をしており、シダカルヤを用いない、余興としての演目での活動が目立つ。第二に、トペン・ワリの上演の際も、彼女たちがシダカルヤを担当することは稀で、男性と共演する場合は、男性がシダカルヤを担当するという点も特徴的である²²。一般に男性のグループが儀礼でトペンを上演する際、カーストが高位の者か、年長者などリーダー的存在の者がシダカルヤを担当する。彼女たちのトペン演者としてのキャリアが短いことを考慮したとき、シダカルヤを稀にしか踊らないのは自然な成り行きであるともいえる。しかしそのことに加え、彼女たちのトペンを踊る動機が、トペンの神聖さや儀礼上の重要性というよりも、むしろキャラクターを演じ分けたり、仮面と一体になったり、といったトペンの技術的側面への興味に集中していることを反映しているともいえる²³。ルッ・ルウィのもう一人のメンバー、スラットニ（Ni Wayan Suratni）は、僧侶に相談したところ、シダカルヤは男性が踊ったほうが良いとのアドバイスを受けた。その理由は、1）シダカルヤのモデルとなっている僧侶がそもそも男性であること、2）月経が早まり、演技中に月経がおきてしまう可能性が完全には排除できないことの二点であったという。このため彼女は、シダカルヤを必ず男性メンバーに譲っている²⁴。しかし、女性がシダカルヤを踊るべきかどうかについて統一的な見解はまだ生まれていない。チャンドリとスカリアニのどちらもが、シダカルヤを踊ったことがあると語っており、女性であっても、トペンの聖性を司るシダカルヤを踊ることから必ずしも排除されていないという点は注目されるべきである。

上演内容を目を向けてみると、ルッ・ルウィで比較的頻繁に使われていたストー

リーは、ババッドではなく、チャンドラ・キラナ（Candra Kirana）の物語で、これは、王女を主要キャラクターとしている。また海外公演に使われたもう一つの物語は、歴史上の中国から来た王妃カン・チン・ウィーの物語であり、こちらも女性を中心とした物語である。

現在最も活躍するトペン演者の一人であり芸術大学に勤めるイ・クトウット・コディ（I Ketut Kodi）（男性）はインタビューにおいて、女性のトペンは、男性のトペンほど発展しないとしながらも、女性の登場人物の多い物語を使う場合以外は、と付け足した²⁵。

先述のように、その殆どが男性中心の物語であるというババッドの性質は、女性演者の進出を困難にする一つの要因であったが、ルツ・ルウィは意図的に、ババッド以外の物語や、ババッドの中でも女性が中心的に描かれる物語を使うことで、その問題点を回避している。これは、女性とトペンというある意味で矛盾する二つの存在を融合させるための、新たなスタイルの模索であるともいえる。

5-3 女性のトペンの今後の可能性

チャンドリ、クリスティーナ、チョコルダ・アグンの三名が、ルツ・ルウィを離れて以来、ルツ・ルウィのトペンの上演は別のメンバーたちに引き継がれている。2006年10月、ルツ・ルウィは男性演者を招いてプレンボンを上演し、また2007年にクリスティーナとチャンドリは男性演者と共に、ボンドレスを基調とした海外公演向けの創作劇に取り組んでいた。

女性が様々な分野の芸能に取り組むようになった歴史を眺めると、あるパイオニア的な人々が、それまで男性領域とされていた分野の演目に取り組む注目を集めた後、その影響が村落レベルへと広がり、ローカルな儀礼の場を中心に活動を始める者が追隨するという、草の根的な展開が見られる²⁶。トペンの場合、少なくともギャニャールでは、ルツ・ルウィの他に、女性のトペン演者の目立った活躍が見られていない²⁷。

しかし一方で、海外在住のチャンドリの娘は頻繁に海外でトペンを上演している。またスカリアニは、幼少期に男性舞踊を習得したことが後の舞踊活動に非常に有益だったとの認識から、自身も女子生徒達に男性舞踊の基礎を教えている。このように、女性によるトペンの上演は、次世代に繋がる可能性も残してもいる。

2006年に筆者が調査先であるギャニャール県のある村でトペンを奉納し始めた頃、同じ集落に在住のルツ・ルウィの（トペン演者ではない）メンバーの一人が、ある日私にこう言って話しかけてきた。「この前、友達が『まさか女性がトペンを踊るなんて』って言ったから、『それはもう普通よ』、って私言ったのよ。イブ・スカ

ールなんて、もう日常的にトペンを踊っているものね」。イブ・スカールとは、スカリアニのことである。スカリアニが日常的にトペンを踊っているというのは、かなり誇張した表現であるが、この言葉からは、たとえ少ない頻度であっても、「(パリ人) 女性がトペンを踊る」というその前例を作ることの影響力の大きさを伺い知ることができる。特にルツ・ルウィの活動が頻繁に見られるギャニャール県においては、村落レベルに、女性によるトペンを認知させるという上で、ルツ・ルウィの活動はある一定の役割を果たしているといえる。

まとめ

トペンを含む、パリの演劇ジャンルは近年まで男性によってのみ担われてきた。舞台上で女性が演じることは、非道徳的な淫らな行為とされた。この状況に変化が現れたのは 20 世紀初頭のことであった。舞踊劇のジャンルでは、アルジャ、ガンブー、ワヤンクリッにおいて、女性の演者の活躍が目立ち始めた。これらの新しい女性達の試みは、パリの研究者達や政府によって、パリにおける男女間の平等性の表れとして位置づけられ賞賛された。

しかし、トペンに女性演者が生まれたのは、2000 年近くになってからであった。この背後には、トペンを男性のジェンダーと結びつけるいくつかの特徴があった。

まず、歴史や教義など社会的に重要な知識の伝達といった営みは、既婚男性が家長としてコミュニティの活動に関わるパリ社会においては、男性役割として相応しいものであった。また、トペンの語る、典型的な王国時代の物語は、王をその頂点とし、それを支える大臣や老人、従者、そして一般大衆によって織りなされる。王の妻や、大臣の妻などとしてごく稀に女役が加わるケースを除けば、女性はトペンにおいてもっぱら一般大衆として描かれるのみである。大臣の力強さ、老人の賢明さ、そして従者たちの雄弁さは、どれもがトペンの見所であるが、これらはそれぞれパリにおける男性のイメージと結びついてもいる。また、仮面の使用という点も、女性の芸能としては珍しいものであった。容姿、特に顔の美しさが女性演者の大きな魅力と捉えられる中、顔を覆ってしまうトペンは、観客や女性演者達の興味をひいてこなかった可能性がある。

その中であって、新たな試みとして注目されたのが、ルツ・ルウィと呼ばれる芸能集団の、女性によるトペンの上演であった。近接する他ジャンルにおいて既に女性演者が活躍していたことや、近年様々な層からトペン演者が誕生していたこと、そして何人かの女性外国人愛好家達が既にトペンを上演していたことなどを背景にして、これらの女性演者達が生まれた。

この女性達は、有名トペン演者の娘、他ジャンルの人気役者、あるいは外国人と
いった、ある特定の条件下にある。これらの女性トペン演者達の社会的属性は、ト
ペンと男性とを結び付ける社会構造の合間をぬって、この新しい試みが社会的に受
容されるように働いた。また、演者の側からは、女性の登場人物の多い物語を選択
するという新たなスタイルの模索がみられる。

トペンを男性の役割として規定していたバリ社会において、ルツ・ルウィのトペ
ンは、芸術的な新たな挑戦であり、また女性の地位向上を表すもの、またはそれを
求める手段として位置づけられ、バリ内外の様々な立場の者から評価された。故に、
その活動は、世俗的な大舞台に頻繁に取り上げられた。一方、他ジャンルで既に地
位を確立した女性達が新たな技術的チャレンジとしてトペンに挑む動機も、儀礼と
してよりも芸能としてのトペンへの興味に集中していた。

今後ルツ・ルウィの枠にとどまらず、女性によるトペンの活動が発展するの
かどうかは、村落レベルにおいて、儀礼の場を中心とした活動を続ける者がどの程度
存在し、また今後現れてくるのかにかかっているものと考えられる。ルツ・ルウィ
の作った、女性でもトペンを踊るという前例は、特にギャニャール県を中心とした
エリアにおいては、女性によるトペンが村落社会に認知されることに一定の役割を
果たした。今後女性達によるトペンが広がりをもち得るのかどうかについては、も
う少し見守る必要があると思われる。

本論文は、インドネシア科学院 (Lembaga Ilmu Pengtahuan Indonesia) の許可を
得て行われた調査によって得られたデータに基づく。また、この調査の実現には、
2006 年度奨学生として、インパックス教育交流財団に財政的な支援をいただいた。
財団の皆様に感謝申し上げる。

1 実際には、バリには様々な仮面を用いた芸能が存在する。一般的には、本節で示
すような、トペン・ワリオおよびそこから派生した演目を総称してトペンと呼ぶ。

2 パンチャとは、バリ語で数の五を意味する。現在は、五人に限らず様々な人数の
編成で、余興としてのトペンが上演されている。

3 マウインタンで自身の穢れを祓わずに、聖なる仮面シダカルヤを使用することや、
シダカルヤの演技の中で必要となる聖なる言葉マントラを唱えることは、神の怒り
にふれる、リスクを伴う行為であるとされる。

4 筆者が頻繁に儀礼でトペンを奉納することから、念のために、メルカット
(melukat) を行うよう、ホームステイ先の家族に勧められた。これは、マウイン
タンと同様清めの儀礼であるが、その規模や意味合いにおいて、大きく異なる。ム
ルカッドは比較的規模の小さい儀礼であり、バリでは、夢見が悪い際などに行つた
りもする、身近な儀礼である。

5 人数では、平民階級スードラの演者が最も多いが、これは、スードラが約九割を占めるといふ、パリの人口構成に起因している。トベン演者全体のキャスト構成を把握するのは困難であるが、人口全体に比べ、トリワンサの占める割合が非常に高いといふのが、筆者が数十人のトベン演者達に出会って得た感触である。

6 かつてトベン・シダカルヤでは、一人の演者が全ての仮面を付け替へながら踊るスタイルが主流であったが、現在は複数の演者で分担する。役者が得意なキャラクターを選択し、他の演者と技を補い合へるため、一人ひとりに要求される技能や知識の範囲が相対的に狭まった。このことは、多様な層から演者が生まれるという現象を後押しする一つの要因となった。

7 増野によれば、1915年ごろ、アルジャは楽器を使用したり、ストーリーのレパートリーを増やしたりとその表現方法が発達した時期であり、その頃から女性の演者が徐々に活動を始めていた（増野 2001：9）。

8 詳細は不明であるが、1920年代にクルンクン（Kelungkung）の村においても女性達のアルジャ集団が結成されたという記述もあり、複数の場所で同時期に女性演者が誕生していた可能性がある（Sawitri 2000：132）。

9 このような、女性の芸能の活性化を女性の地位向上と安易に結びつける風潮を、批判的に見る必要性を指摘したのは、アメリカの民族音楽学者バカンである

（Bakan 1999）。バカンは、「女性らしさ」のイメージと特に乖離の大きい、ベレガンジュール（beleganjur）という演奏形態において、主に政府の方針のもと、いかに男性主導で女性演者が養成されたかを記述している（Bakan 1999：241-276）。

10 トベンに限らず、多くの芸能ジャンルは、パリの過去や神話の世界の物語を伝え、またその中で教訓や社会批判などを行うものであるが、特にトベン・ワリではそのような教育的機能が前面に顕著に現れる。

11 聖獣バロンの化身とも言われる。

12 ルツ・ルウィ自体は、様々な演目を上演する芸能集団である。その中で、トベンの活動に際しては、トベン・サクティ（Topeng Shakti）と名乗ることもある。本論では、ルツ・ルウィという名に統一する。

13 ここでの記述は、本人自宅でのインタビュー（2006年10月）に基づく。

14 人形によって声を使い分ける影絵でも同様である。チャンドリは、女性影絵師でもある。

15 ここでの記述は、本人自宅でのインタビュー（2006年6月、2007年8月）のインタビューに基づく。

16 トベンとは異なる種類の仮面舞踊で、こちらも男性が踊ることが一般的である。

17 トベン演者の一人、チョコルダ・アグンは、トリワンサの出身である。しかし、王宮の女性が主体となって舞踊団を組織した初期の女性アルジャとは異なり、あくまでもトリワンサ出身の個人が、舞踊劇団に参加している。

18 チャンドリの例で見られたように、女性も、家に伝わる仮面を継承することができたという点は注目に値する。仮面は、トベンの単なる小道具ではなく、日々供え物を捧げ、儀礼での上演で使い込むことによって、タクスを帯びる。父の仮面を使用することがチャンドリにとってトベンを習得する動機の一つとなったことこの背景には、この踊り手と仮面の密接な関わり合いがある。

19 男女一緒にガムランを演奏するアメリカ人演奏者たちの姿に触発され、アメリカから帰国したパリ人演奏家が、パリの高等学校にて、女生徒達にガムランを教えるという試みを始めた事例も存在する。

20 ルツ・ルウィの海外公演の実現は、海外におけるクリスティーナの知名度や人

脈によるところが大きいようである。

²¹ しかし、ルッフ・ルウィへの政府からの経済的な支援はない。(デサク・スアルティ インタビュー2008年3月)。

²² トペン・ワリの場合、彼女達が個人的に依頼を受けることも多いと思われる。そのようなケースは、厳密にはルッフ・ルウィとしての活動ではない。しかしルッフ・ルウィの演者達の活動であることから、本論ではルッフ・ルウィの事例の一部として扱った。

²³ 男性演者がトペンを踊る動機は様々である。チャンドリやスカリアニのように、その芸術的技術的側面に魅力を感じる者もいる一方、シダカルヤを演じ、儀礼のより核の部分にコミットできることを重要な魅力とする者もいる。

²⁴ 2008年3月本人勤務先 (ISI) でのインタビュー。

²⁵ 2007年2月自宅にてのインタビュー。この他、何名かの男性トペン演者が女性の演技に対しコメントしたのを耳にしたが、動きが柔らかい、声質が異なるなどの理由で、トペンの見せ所である力強さが十分に表現しきれないという感想を聞かされることが多かった。

²⁶ 学校組織から始まり、後に集落レベルで多数形成されるようになった、女性ガムランチームがこの例に当たる。詳しくは吉田 (2006) を参照。

²⁷ メディアに取り上げられない、ローカルな場でトペンを踊る者達の活動実態の解明は、今後の研究課題の一つである。

参考文献

- Bakan, Michel B. 1999 *Music of Death and New Creation: Experiences in the World of Balinese Gamelan Beleganjur*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Bandem, I Made & Fredrik deBoer. 1995 *Kaja and Kelod: Balinese Dance in Tradition*. 2nd edn. Kuala Lumpur: Oxford University Press.
- Bandem, I Made & I Nyoman Rembang. 1976 *Perkembangan Topeng Bali Sebagai Seni Pertunjukan*. Denpasar: Proyek Penggalan, Pembinaan, Pengembangan Seni Klasik/ Tradisional dan Kesenian Baru, Pemerintah Daerah Tingkat 1 Bali.
- Dharmawan, D. L. 2006 Perempuan Bali Mendorak 'Pembagian Wilayah' Seni *Bali Sruti: Suara Nurani Perempuan*. 4: 13.
- Dibia, I Wayan. 1992 *Arja: A Sung Dance-Drama of Bali: A Study of Change and Transformation*. PhD Dissertation. University of California.
- Dibia, I Wayan & Rucina Ballinger. 2004 *Balinese Dance. Drama and Music: A Guide to the Performing Arts of Bali*. Singapore: Periplus Editions.
- Kodi, I Ketut. 2006 *Topeng Bondress Dalam Perubahan Masyarakat Bali: Suatu Kajian Budaya*. MA Thesis. Universitas Udayana.

増野亜子 2000 「バリ島の歌舞劇アルジャにおける笑い—パフォーマンスにみる冗談とことばあそび」『民族芸術』16: 114-119。

_____ 2001 『バリの歌舞劇アルジャにおける声のパフォーマンス』博士論文、御茶ノ水女子大学。

Sawitri, Cok. 2001 'Women versus Men: A Strife in the Field of the Performing Arts.' In Urs Ramseyer & I Gusti Raka Panji Tisna (eds.) *Bali: Living in Two Worlds*. Basel: Museum der Kulturender Kulturen Basel and Verlag Schwabe & Co. AG. pp129-138.

Wicaksana, I Dewa Ketut. 2000 Eksistensi Dalang Wanita di Bali: Kendala dan Prospeknya. *Mudra* 9: 88-112.

Wikan, Unni. 1990 *Managing Turbulent Hearts: A Balinese Formula for Living*. Chicago & London: University of Chicago Press.

Wiratini, Ni Made & Ni Made Arshiniwati. 1998 *Peranan Penari Wanita Dalam Seni Pertunjukan Bali*. Denpasar: Laporan Penelitian, Sekolah Tinggi Seni Indonesia Denpasar.

吉田ゆか子 2006 「バリ島地域社会における女性ガムランチームの発生—女性役割との関わりを中心に」『地域研究』26:205-221.

公演パンフレット

『ガムラン楽舞夢幻』1982 (ダルマサンティ舞踊団来日公演パンフレット) 国際交流基金。

Luh Luwih Balinese Women's Gamelan and Dance Troupe (ルツ・ルウィ定期公演パンフレット)。

インターネット資料

Topeng Shakti http://www.culturebase.net/print_artist.php?3107
(2007年11月10日習得)。

Bali Post 2003年3月23日

<http://www.balipost.co.id/BALIPOSTCETAK/2003/3/23/g6.html>
(2005年11月30日習得)。

The Balinese masked dance Topeng and gender

— A case study of the Luh Luwih female dance troop

Yukako YOSHIDA

During the 20th century, many female actresses emerged to perform Balinese drama genres, such as *Arja* and *Gambuh*, which used to be dominated by male actors. However, in *topeng*, the masked dance drama which is the focus of this paper, female performers had not existed, or at least not been widely known, until the turn of the millennium. This paper examines the following two questions. 1) Why had *topeng* been a male domain until recently? 2) How did some women start performing *topeng* and how were they perceived in society? The writer focuses on the case of Luh-Luwih (also known as Topeng Shakti), a female dance troop which staged the first female *topeng* performance brought to public attention.

In many regards *topeng* is a masculine theater. Its story is based on *babad*, a series of Balinese chronicles, which mostly depict kings, their principal ministers, servants and villagers. Women are seldom the focus of the story. Moreover, the important essences of *topeng* art, such as the fortitude of ministers and the eloquence of servants are related to the ideal masculine image in Balinese society. In addition, its use of masks might have posed an obstacle for women.

On the other hand, some women have started performing *topeng* mostly motivated by their interest in its technical or aesthetic aspects. This new effort was supported by recent shift in social conditions such as: 1) the active involvement of women in other drama genres, 2) the diversification of social status of *topeng* performers, and 3) the influences of foreign *topeng* dancers and audiences. In addition, they are daughters of famous *topeng* dancers and (or) famous actresses in their own right in other genres, and such profiles worked to their advantage.

In Balinese society, Luh-Luwih's *topeng* performance has been perceived as a