

現代インドネシアにおけるジャワ大衆演劇クトブラの研究

青 木 武 信

博士（文学）

総合研究大学院大学
文化科学研究科
比較文化学専攻

平成12年度
(2000)

「現代インドネシアにおけるジャワ大衆演劇クトブラの研究」 目次

	頁
目次	i
図リスト	iii
表リスト	iii
写真リスト	iv
ジャワ語の表記について	vi
 第1章 ジャワ大衆演劇クトブラ	 1
1-1. ジャワの諸芸能	1
1-2. クトブラの一般的特徴	10
1-3. クトブラの歴史的展開	22
1-4. クトブラに関する先行研究と研究の枠組み	26
1-5. 調査対象と調査地域	34
 第2章 クトブラ劇団ペーエス・バユ	 42
2-1. ペーエス・バユ、クトブラ・ギト・ガティ	42
2-2. ペーエス・バユの経済的基盤：職業としてのクトブラ芸人	49
2-3. ペーエス・バユの公演種類と公演機会	56
2-4. ペーエス・バユの公演地と公演日	73
 第3章 クトブラの物語	 85
3-1. クトブラの演目	85
3-2. ペーエス・バユのレパートリー	90
3-3. クトブラの物語の特徴	109
 第4章 クトブラの舞台	 116
4-1. 物語から舞台へ	116

4-2. 演目のバリエーション展開	122
4-3. 格闘シーン	131
4-4. ペーエス・バユの笑いの世界	139
4-5. テレビ時代のクトプラ	152
第5章 クトプラ芸人	159
5-1. いかにしてクトプラ芸人になるのか	159
5-2. ペーエス・バユ座長ギト	162
5-3. 地域社会におけるクトプラ芸人	169
5-4. 芸人に期待される役割	179
第6章 結論	185
謝辞	191
資料1 『クトプラ物語集』採録クトプラ演目リスト	192
資料2 ハンドゥン・クス・スジャルソノによるクトプラ脚本集リスト	192
資料3 漫才ギト・ガティ	193
資料4 「プロロン嬢」シナリオ	226
ジャワ語・インドネシア語用語	251
参考文献	254

図リスト

	頁
図1-1. ジャワ島の諸文化圏	3
図1-2. ジョクジャカルタ特別州	36
図2-1. ギトとガティの親族とペーエス・バユのメンバー	43
図2-2. 1994年7月から1996年4月におけるペーエス・バユの公演地と公演回数	75

表リスト

	頁
表1-1. ジョクジャカルタ特別州と中部ジャワ州の人口・面積・人口密度	38
表1-2. ジョクジャカルタ特別州、宗教別人口	38
表1-3. パンドウォハルジョ村、宗教別人口	38
表1-4. パンドウォハルジョ村、職業別人口	39
表1-5. パンドウォハルジョ村の土地利用	39
表1-6. パンドウォハルジョ村の主な農産物生産量	39
表2-1. 1994年6月から1996年4月におけるペーエス・バユの公演機会別公演回数	60
表2-2. 表2-1中タンガバン公演の機会別公演回数	60
表2-3. 1994年6月から1996年4月におけるペーエス・バユの公演地別公演回数	76
表2-4. ペーエス・バユの公演地と公演機会別回数	77
表2-5. 1994年6月から1996年4月におけるペーエス・バユの公演種類別公演回数	79
表2-6. ジャワ暦1927年サバル月から1928年ブサル月における ペーエス・バユ公演種類別公演回数	79
表2-7. 西洋暦曜日別ペーエス・バユ公演回数	82
表3-1. ペーエス・バユのレパートリーと1994年7月から1996年5月までの上演回数	87
表3-2. モチーフ別ペーエス・バユのレパートリーと上演回数	112
表4-1. ペーエス・バユの1994年7月から1996年5月における 公演での演目ごとの公演機会別回数	117
表4-2. 「ワロ・スロムンゴロ」の場面構成のバリエーション	123
表4-3. 「プロボクスモ成功する」の場面構成のバリエーション	129

写真リスト

	頁
写真1-1. ジャティラン (1)	6
写真1-2. ジャティラン (2)	6
写真1-3. ジャティラン (3)	7
写真1-4. ワロ	7
写真1-5. クジャウエンの衣装 (1)	12
写真1-6. クジャウエンの衣装 (2)	12
写真1-7. メシランの衣装 (1)	13
写真1-8. メシランの衣装 (2)	13
写真1-9. グドの衣装 (1)	14
写真1-10. グドの衣装 (2)	14
写真1-11. 漫才の場面を演じるギトとガティ	16
写真1-12. 漫才の場面を演じるギトとバンバン	16
写真1-13. クトブラの舞台	17
写真1-14. クトブラの舞台 (プンドポで演じる)	17
写真1-15. 森の場面：背景幕	19
写真1-16. 領主の館の場面：背景幕	19
写真2-1. 結婚式で漫才を演じるギトとバンバン	62
写真2-2. 結婚式において洋服で漫才を演じるギトとガティ	62
写真2-3. 結婚式での漫才 (ギトとバンバン)	63
写真2-4. 結婚式での漫才 (バンバン、スラム、ギト)	63
写真2-5. サワランでの漫才	66
写真2-6. サワランでのペーエス・バユの舞台	66
写真3-1. 「ワロ・スロムンゴロ」ワロに扮するカルジャン	91
写真3-2. 「ワロ・スロムンゴロ」ワロ同士の対決	91
写真3-3. 「カマンドコ」楽屋	99
写真3-4. 「サンペとインタイ」	99
写真4-1. 格闘シーン (1)	132

写真4-2. 格闘シーン (2)	132
写真4-3. 格闘シーン (3)	133
写真4-4. 開演前に格闘シーンの立ち回りの打ち合わせをする	133
写真4-5. ギトとバンパンの漫才	145
写真4-6. 漫才でバンパンはお尻にキスするはめになる	145
写真4-7. 「プロボクスモ成功する」楽屋で出番を待つ女装したバンパンとスラム	148
写真4-8. 「プロボクスモ成功する」女装のダグラン役登場のシーン	148
写真4-9. クトプラ・フモル「仮面ライダー・ブラック」	154
写真4-10. テレビ局でのクトプラ番組の収録「ストリスノと箒」	154
写真5-1. キアイ・グスモとギトとガティ	174
写真5-2. キアイ・プリハルソヨ	174
写真5-3. 模範村コンテスト審査員にパジャガン集落を案内するガティ	178
写真5-4. 模範村コンテストで県内第一位のトロフィーを受ける	178

ジャワ語の表記について

ジャワ語の単語の日本語表記は、特殊な場合は以下のようにする。

"a"には[a]あるいは[ɔ]の音があり、それぞれ「ア」と「オ」と表記する。"e"は[e]、[ɛ]および[ə]の音が区別されるが、便宜的にそれぞれ「エ」と「ウ」と表記する。舌音の表記で、**dh**は[d]、**th**は[t]を表す。語尾の"k"、"t"、"d"は、特にジョクジャカルタ地方では、ほとんど発音が聞こえないため、日本語表記でもこれを表記しない。そのため、例えば"kethoprak"は「クトプラ」と表記する。

また、ジャワ語のローマ字表記法はPrawi roatmojo[1989]に原則として依拠する。ただし、地名のローマ字表記はBiro Pusat Statistik[1991]に依拠する。なお、ジョクジャカルタは現在、Yogyakartaと表記され、文字どおりの発音はヨグヤカルタである。しかし、ジョクジャカルタ地方の人々は「ジョクジャカルタ」と発音するため、以下では「ジョクジャカルタ」と表記する。

第1章 ジャワ大衆演劇クトブラ

1-1. ジャワの諸芸能

クトブラ (kethoprak) はインドネシア共和国中部ジャワ地方の大衆芸能で、基本的には、笑いとアクションを中心としたドタバタ喜劇である。そしてダグラン (dhagelang) と呼ばれる道化役が存在することがひとつの特徴となっている。クトブラは中部ジャワ一帯で人気が高く、ジョクジャカルタを中心に各地で公演が行われるとともに、最近ではテレビでの放映も行われている。

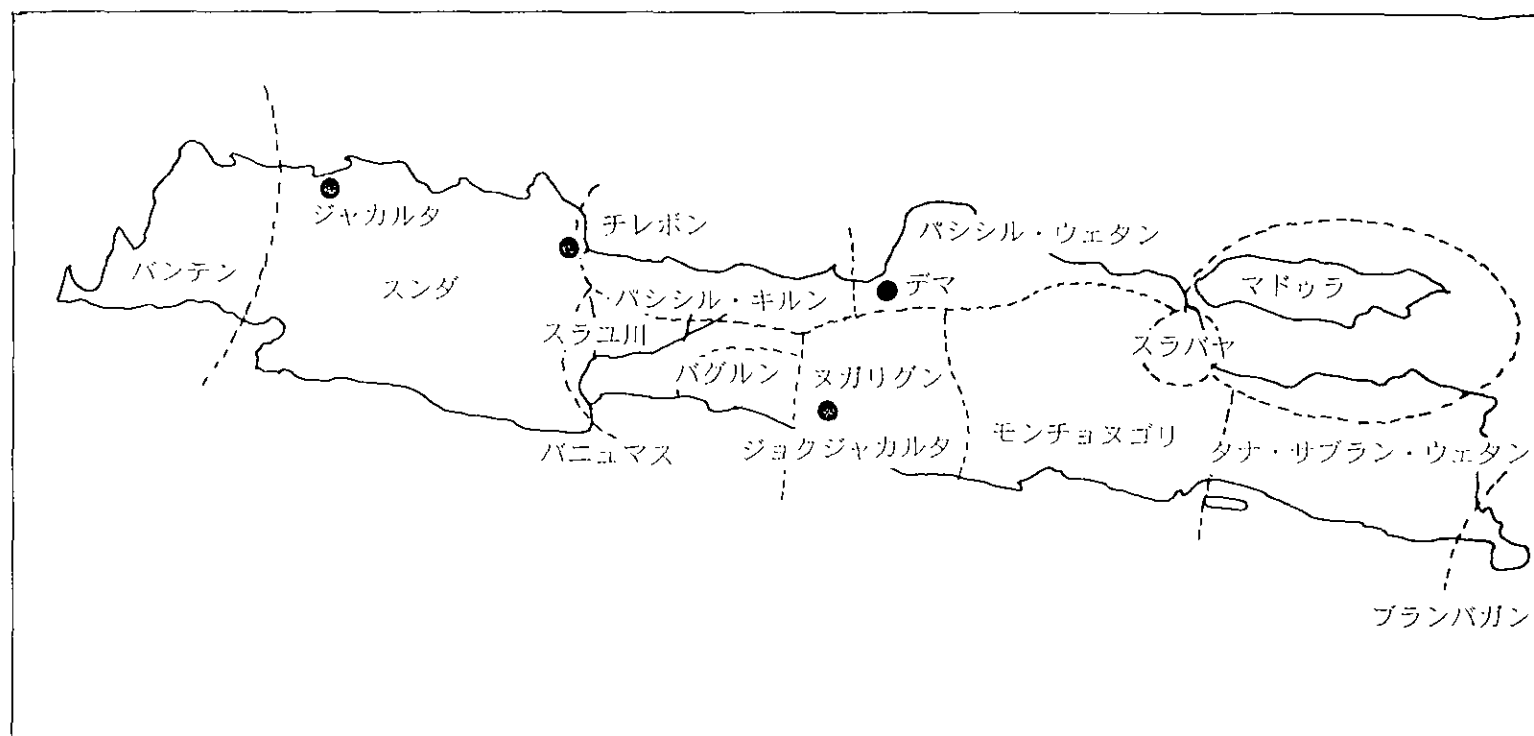
本研究は、インドネシア中部ジャワ地方において現在まで人気を保っている大衆演劇クトブラについて、現地調査によるデータをもとに、公演形態、公演内容、パフォーマーとしての芸人について民族誌的記述をおこない、1990年代半ば、スハルト長期政権最末期のインドネシア、ジャワ社会におけるクトブラの姿を明らかにしようというものである。そこで、現在ジョクジャカルタを中心に活発な公演活動をおこなっている人気の高いプロフェッショナルなクトブラ劇団パーエス・バユ (PS Bayu = Persatuan Seni Bagian Yogyakarta Utara) を事例としてとりあげ、その劇団のあり方、職業としてのクトブラ芸人、公演活動、公演内容、芸人たちの特徴を考察していく。パーエス・バユの事例研究を通して、プロフェッショナルなクトブラ劇団の存在を中心としたクトブラという芸能の世界がいかんにして成り立っているのか、を明らかにすることが本研究の目的である。1990年代にはいって、スハルトによる長期政権がおし進めた開発政策の影響により、人々の暮らしは大きく変化した。幹線道路は整備され、電化地域が広がり、テレビは普及し、ほとんどすべての人が自宅か近隣の家でテレビを見ることができるようになった。そうした変化は一方で、さまざまな社会的構造的なひずみを生み、全国的な改革運動を呼び起こす。そして、スハルト長期政権の終焉と移行期を経た新政権へと移っていった。一方で、開発にともないジャワの社会は、伝統的村落の権威構造の弱体化や伝統的信念と慣習の衰退などの社会変容を経験しているのである[Selo Soemardjan and Kennon Breazeal 1993: 208]。大衆芸能として、クトブラはこうしたジャワ社会の変化にどのように対応しているのだろうか。クトブラという芸能の世界を成り立たせていた社会が変化していった1990年代に、クトブラがどのようなになっているのか、パーエス・バユの事例より描き出していきたい。そこで、まず本節ではジャワの諸芸能について概観し、その中でのクトブラの位置づけについて述べていきたい。

ジャワ文化はジャワ島の中部と東部にひろがり、スラユ川流域で西側のスンダ文化圏と接している。

クンチャラニングラットによれば、ジャワ文化は話されているジャワ語の方言によっていくつかの地域に分けることができる[Koentjaraningrat 1985: 21] (地図1-1参照)。ジャワ文化圏の西の端にあるのがスラユ川流域にひろがるバニュマス (Banyumas) 地域である。また、ジャワ島中部にある都市ジョクジャカルタとスラカルタ (Surakarta) はジャワ宮廷文化の中心として突出していて、この両都市を含む地域はヌガリグン (Negarigung) と呼ばれる。ジャワ島北海岸はパシシル (Pasisir) と呼ばれる。パシシル地域は厳格なイスラーム教徒が多く、イスラーム色の強い文化を有している。この北海岸地域をさらに西側のチレボン (Cirebon) を中心とした地域 (Pasisir Kilen) と中部ジャワ州の州都スマラン (Semarang) を含むデマを中心とした中部地域 (Pasisir Wetan)、東部ジャワ州の州都スラバヤ周辺の地域 (Surabaya) の3つに分けることができる。ジャワ文化圏は、東はスラバヤを流れるブラントス川流域までひろがっている。東部ジャワの地域はモンチョヌゴリ (Mancanegari) と呼ばれる。その意味は「外部の地域」で、17世紀から19世紀のマタラム王朝に栄えた文化に対して周辺部であることを指し示している。この地域はジョクジャカルタ・スラカルタと芸能・文化の面でほとんど近い。しかし、ポノロゴ (Ponorogo) にはこの地域に独特なワロ (warok) と呼ばれる舞踊芸能がある (ワロについては後述)。ジャワ文化圏の中で、ジョクジャカルタとスラカルタを中心とする地域でクトブラは多く見られる (第2章参照)。

ジャワ文化圏には、さまざまなバリエーションの諸芸能が存在している。これを大きく3つに分類することができる。それは音楽パフォーマンス、舞踊パフォーマンス、物語パフォーマンスである。第1の音楽パフォーマンスは、ガムラン (gamelan) と呼ばれる青銅製打楽器を中心としたアンサンブルである。ガムラン音楽は、ジャワの諸芸能のほとんどで伴奏として用いられている。クトブラ芸人でも劇団の中心的なメンバーはガムラン音楽の演奏もできる。また、音楽に乗せて韻文を歌うパフォーマンスもある。中でもモチョパ (macapat) と呼ばれる韻文詩を歌うものが最も一般的である。

その他に、ムスリムによるもので、イスラームの祭日などにおこなわれるスラワタン (slawatan) と呼ばれるものがある。スラワタンではイスラームに関する詩を読み、歌う[Koentjaraningrat 1985: 212]。テキストとしては主としてアラビア語の書物バルザンジ (Barzanji) が使われる。バルザンジには預言者ムハンマドの昇天の物語などが書かれている[Koentjaraningrat 1985: 208]。スラワタンではバルザンジやそのジャワ語訳の他にも、ジャワ語で書かれたトロド (Tolodo)、アンビヤ (Ambiya) などの預言者ムハンマドに関する物語を主題とした韻文の書物が用いられる[Kutowijoyo 1985: 15, 156]。スラワタンはジョクジャカルタではスラワタン・ジャウィ (slawatan Jawi) と、スラカルタではサンティスオロ (santiswara) と呼ばれる[Pigeaud 1938: 293-295]。



出典：[Keontjaringrat 1985：23]

図1-1. ジャワ島の諸文化圏

ジャワではガムランとイスラームとは密接な関係をもっているとされている。そのひとつのあらわれをスカテン (sekaten) と呼ばれる行事にみることができる。スカテンは現在、預言者ムハンマドの生誕日を祝ってジョクジャカルタとスラカルタの王宮前広場を中心に開催される祝祭である。スカテンとは、王家に伝わるガムラン・セットの名前 (Nyai Sekati と Kyai Sekati) で、この大祭の期間、王宮からモスクへと運び出され、演奏される。その起源は、15世紀半ばのジャワ島北岸のデマである。15世紀から16世紀にかけてジャワ各地でイスラーム確立に貢献のあった九聖人ワリ・ソゴ (wali sanga) のひとりであるスナン・カリジョゴ (Sunan Kalijaga) がガムラン・スカテンを造り、スカテン祭をはじめたとされている。スナン・カリジョゴは、ムハンマドの生誕祭にデマのモスク前の広場に自ら作成したガムラン・セットを置いて、演奏し、人々の関心をひこうとしたという。このガムランはその後、マタラム王国へと伝えられ、スラカルタとジョクジャカルタの王家の所有となっている。スカテン祭は日本軍政下では中止されたが、1950年に再開され、現在に至っている。スナン・カリジョゴは芸能・文化に造形が深く、ガムラン音楽や影絵人形芝居ワヤン・クリ (wayang kulit) の発展に大きな貢献をなしたとされている[Umar Hasyim 1974; Pigeaud 1967]。

第2の舞踊パフォーマンスには、通常の舞踊とトランス・ダンスとがある。そして、この両者ともに仮面を用いる舞踊パフォーマンスがいくつか存在している。仮面舞踊劇はトペン (topeng) とよばれる。トペン舞踊劇は特に西部パシシル地方と西ジャワのスンダ地方に広く見られる[Keontjaringrat 1985: 202-204]。中部ジャワではクトブラ公演の始まる前に、前座としてトペンが演じられることがある。

そして、女性の踊り手を中心となるものに、タユ (tayub) とよばれるダンス・パフォーマンスがある。女性の踊り手がガムランの伴奏で踊る。そして観客の男性の中の誰かにいっしょに踊るようにさそう。かつては女性の踊り手は売春行為をも行っていたともいう。通常は結婚式などの余興で招待され演じる[Keontjaringrat 1985: 215]。

また、バグルン地域 (地図1-1参照) にはレンゲル (lengger) と呼ばれる、女性による舞踊芸能がある。未婚の女性がレンゲルの踊り手である。彼女たちは結婚とともにレンゲルのダンサーを止める[Keontjaringrat 1985: 207]。私が話を聞いたスレマン県在住のある男性の妻は、かつてレンゲルの踊り手であった。彼の話によると、ひとつのレンゲルのグループは通常、同一の村の人間によって構成されるという。リーダーは村内の美貌をもつ若い女性を自分のグループに勧誘する。人気のある女性の踊り手を擁するグループのリーダーは、結婚によって彼女が辞めたために公演依頼が減少してしまうことを懸念し、常に彼女たちの行動、特に男性との関係に注意を払っているという。私自身が

1994年にトゥマンガンで見たレンゲルは、結婚式の余興でペーエス・バユによるクトブラの舞台に先立って演じられた。このときは1人の男性の踊り手が途中でトランス状態に入り、火の上を裸足で歩いたりグラスを口でかみ砕いたり、自らのからだを鞭で力一杯たたいたりというパフォーマンスをおこなっていた。3人の女性は最初に男性と組んで踊った後、男性のパフォーマンスの間、舞台の後ろで椅子に座って待機していた。

このレンゲルのようなトランス・ダンスによるパフォーマンスに、クダ・ルンピン(kudha lumping)、あるいはジャティラン(jathilan)と呼ばれているものがある(写真1-1～1-3)。竹の皮を編んでそれに彩色してつくった平面の馬に踊り手たちがまたがり、集団で踊る。踊り手は2人が1組となり、手にした武器に見立てた棒を用いて、疑似戦闘行為を行う。通常、伴奏は小さなゴングと両面太鼓に女性の歌い手を基本とした少人数のアンサンブルである[Koentjaraningrat 1985: 211]。単調なリズムにのせて、ジャワの古典歌謡から現代のインドネシア歌謡までが歌われる。そして徐々に伴奏のテンポは速められ、それにあわせて踊り手たちの動きは激しく速くなり、最後に踊り手たちはトランス状態に陥る。トランス状態の踊り手たちは火の上を裸足で歩いたり、グラスを歯で砕いたり、椰子の実を歯で喰いちぎったりし、また周囲の観客たちの中に飛び込んでいく。ときには観客の中に、このパフォーマンスを見ているうちに自分もトランス状態に陥り、こうした踊りと一連の行為に参加してしまう者もいる。踊り手の大半がトランス状態になるとリーダーが1人ずつ順に耳元で呪文をささやき、正常な状態に戻す。1回のパフォーマンスが15分から30分ほどで、間にそれと同じくらいの休憩時間をはさんで次々とパフォーマンスが続けられるのが現在の一般的なスタイルである。そして、通常は昼間に行われる。踊り手たちは多くの場合、プロフェッショナルではない。ジョクジャカルタのあるジャティラン・グループのリーダーによれば、特にトランス状態になりやすい性質を持った人間を集めているとのことであった。

私の見たこのグループのパフォーマンスでは、30名ほどの踊り手が参加していた。そのほとんどは中学生と高校生であった。踊り手たちにトランスの状態にあるときのことを覚えているのか、覚えているとしたらどのような感じなのかとずねると、ほとんどの者はよく覚えていないと答えた。クダ・ルンピンあるいはジャティランも、クトブラやワヤン同様に、結婚式や割礼儀礼などの際に依頼を受けてパフォーマンスがおこなわれる。先のジャティラン・グループのリーダーによれば1990年代にはジャティランへの公演依頼は増えてきていて、パフォーマンスがあれば必ず周囲には大勢の見物人が集まるという。

また、そのパフォーマンス自体はトランス・ダンスではないが、神秘的な魔術を持っているとされ



写真1-1. ジャティラン (1)



写真1-2. ジャティラン (2) : トランス状態の踊り手



写真1-3. ジャティラン (3)

見ているうちに踊りに参加してトランス状態になった観客



写真1-4. ワロ

る人物が登場する舞踊パフォーマンスに、モンチョヌゴリ地域のポノロゴのレヨ (reyog) がある。レヨはこの地域独特のものである。ポノロゴのレヨは伴奏に青銅製の楽器クノン (kenong) とゴング、小さな太鼓、竹製の楽器アングルン (angklung) そして木製の縦笛スロンブレ (slompret) をともなう [Kartomi 1976: 85]。レヨのグループのメンバーは、仮面をつけた中心となる1人の踊り手、ジャラン・クバン (jarang kepan) と呼ばれる竹製の平面の馬に乗った踊り手、大きな怪物バロン (barong) の仮面と衣装をつけた踊り手、そしてそれと戦う役の踊り手、レデ (ledhek) と呼ばれるコメディアン・ダンサー、5~6人の楽器演奏者からなる [Koentjaraningrat 1985: 212-213]。そしてグループのリーダーはワロ (warok) と呼ばれる (写真1-4)。ワロは呪術などの神秘的な力をつとされている [Kartomi 1976: 107]。クトブラの物語の中には、後に紹介する「ワロ・スロムンゴロ」のようにワロの活躍するものもある。クンチャラニングラットによれば、「レヨ・グループのメンバーはプロフェッショナルな芸人であり、通常は本拠地をもたず村から村へそして街から街へと移動していく」という。レヨは割礼を受ける少年がドゥクン・トゥタ (dhukun ketak) と呼ばれる割礼を施す人間のところへ向かう行列や結婚に際して花婿がモスクへと向かう行列に随行したり、あるいは祭礼などでパフォーマンスを行う [Koentjaraningrat 1985: 213]。

第3の物語パフォーマンスは、人形芝居と人間が演じるものとさらに分けることができる。前者の人形芝居とは、ジャワでは影絵人形芝居ワヤン・クリ (wayang kulit) のことである。西ジャワのスンダ地方には木製の人形を使うワヤン・ゴレ (wayang golek) がある。影絵人形芝居ワヤン・クリはひとりのダラン (dalang) とよばれる人形使いが語り、人形を操り、伴奏を行うガムランの奏者たちに演奏の指示をだして、演じる。通常、上演は夜の8時30分ころから夜明けの5時過ぎまで一晩中、夜通しでおこなわれる。ワヤン・クリは、先述のイスラーム九聖人の一人スナン・カリジョゴによって15世紀半ばに現在の形がほぼ創られたともいわれている。スナン・カリジョゴ自身も人形使いダランとしてワヤン・クリを演じ、その公演を通じてイスラームの教えを民衆に伝えようとしたという [Umar Hasyim 1974; Pigeaud 1967]。ワヤン・クリはさらに演じられる物語によっていくつかのサブ・カテゴリーに分けられる。インドの古代叙事詩ラーマヤナとマハーバーラタを素材とするワヤン・プルウォ、東部ジャワの英雄譚パンジ物語を素材にしたワヤン・ゲド、パンジ物語よりさかのぼる時代の伝説と史実のあいだで存在の不確かな国王たちを素材とするワヤン・マディオ、16世紀から17世紀にかけての王国をめぐる物語のワヤン・ドゥポロ、子鹿に似たカンチルのとんち話であるワヤン・カンチル、インドネシア共和国建国五原則パンチャ・シラに基づく物語であるワヤン・パンチャ・シラなどである [松本 1986: 351-352]。これらの多様なワヤン・クリの中で最も頻繁に上演され

るのはワヤン・プルウォである。

ワヤン・クリは結婚、割礼、村清めの儀礼、独立記念日などの際に上演がおこなわれる。後に第2章でも述べるように、かつてワヤン・クリの上演は魔除けの儀式などとして理解されていたが、現在では娯楽としてとらえられることが多い。そのため、最近では上演途中にインドネシアのポピュラー歌謡ダンドゥ(dangdut)を入れたり、あるいはダンドゥの女性歌手をゲストとして呼んだり、ダグラン役者を別に呼んで人形使いと掛け合い漫才を行ったりということも少なくない。

物語パフォーマンスのうち人間が直接演じるものには、宮廷舞踊劇であるワヤン・ウォン(wayang wong)と、スラバヤとマランを中心とした東ジャワ地域で見られるルドル(ludruk)、そして本研究の対象であるクトブラがある。ルドルとクトブラはともに、同時代のジャワ語を用いた演劇である。ワヤン・ウォンは宮廷舞踊劇として発展し、インドネシア独立以降、スラカルタにワヤン・ウォン専用の劇場が建設された。しかし、一般の観客の人気を得ることが難しく、ワヤン・ウォン劇団は経営難に陥っている。また、ルドルは20世紀はじめに、レロ・ガメン(lerok ngamen)と呼ばれる、2～3人による一種の門づけ芸から始まり、その後、1920～30年代に大きく発展したとされる[Henri Supriyanto 1992: 8-9]。

インドネシア共和国教育文化省編『インドネシア語大辞典』では、クトブラとは「ジャワの伝統演劇(sandiwaratradisional di Jawa)」[Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan 1990: 435]とされている。また、普及版百科辞典(Ensiklopedi Umum)では、「中部ジャワに特有の民衆演劇(sandiwararakyat)」[Pringgodigdo 1977: 562-563]と記述されている。ここでみられた伝統演劇、民衆演劇という2つの表現は、クトブラという芸能のもつ2つの側面をいいあらわしたものと見える。伝統演劇という表現は、西欧近代の演劇に対して、クトブラのもつジャワの伝統的要素の側面を強調したものである。次節で見るように、多くの場合、クトブラではジャワ伝統音楽を伴奏として、ジャワの歴史上の王朝を舞台とした物語が演じられる。他方、民衆演劇という表現は、ジャワの諸王朝下で宮廷芸能として発達してきた舞踊劇ワヤン・ウォンなどに対して、クトブラが一般庶民のための娯楽として発展してきた点を強調している。クトブラは、現在にいたるまで幅広い観客層に受け入れられている。

第3節で述べるように、クトブラは19世紀末に誕生し、20世紀にはいって発展してきた。クトブラはジャワの伝統的な要素を受け継ぎながら、比較的近代になって発展してきた、民衆のための演劇である。伝統的か近代的かは相対的なものであり、後述のようにクトブラは積極的に新しい要素を取り入れながら、人々から高い人気を維持してきた。また、民衆という表現は、貴族やエリート層に対し

ての下層の人々というニュアンスが感じられる。しかし、現在のインドネシアには制度的に王侯貴族は存在しないし、クトブラの人気の幅広さはそうした社会階層を横断するものである。そこで、本研究では、クトブラがジャワ人のなかで高い人気を保っていること、すなわち、多数の人々に支持され、楽しまれている点を重視し、大衆演劇という表現を用いたい。このことは、クトブラが、ワヤン・クリや舞踊パフォーマンスなどに比べて、その公演自体に儀礼的な意味あいは弱く、娯楽として人々から認識されてきていることとも関連している。もちろん後に述べるように、影絵人形芝居ワヤン・クリでも、近年は娯楽的な側面を重視する傾向にある。それでも、一般的にはワヤン・クリに比べて、クトブラの方がより娯楽色が強いとジャワでは考えられているのも事実である。

もうひとつ、クトブラと他の芸能との関係を指摘しておきたい。それは、クトブラ芸人がワヤン・クリの人形使いダランを兼ねていることが珍しくないことである。ガムラン音楽を用いることや、いくつもの役柄の演じ分けなど両者には共通の部分が少なくない。

以上、ジャワの諸芸能について概観し、クトブラとの関係についても簡単に述べてきた。そこで、次節ではさらに、クトブラについてその衣装、舞台装置などの諸要素について概説していきたい。

1-2. クトブラの一般的特徴

クトブラは通常15名から20名くらいの男女によって上演される。せりふにはジャワ地方で話されている現代ジャワ語が用いられる。また、伴奏としてガムラン（gamelan）と呼ばれる青銅製打楽器を中心としたアンサンブルであるジャワの伝統音楽を使う。ガムラン音楽は芝居の上演前、場面転換のとき、芝居中の効果音、伴奏、上演後に演奏される。せりふを韻律詩にしてメロディーにのせ、ガムランの伴奏で歌うこともある。クトブラ劇団には、ガムランの楽器セットとこれを演奏する楽士グループを所有しているものもそうでないものもある。後に第2章でも述べるように、クトブラの公演にあたって、ガムラン・セットと演奏者は劇団が責任を負うこともあれば、主催者側で用意することもある。上演前、場面転換時、格闘シーン、そして終演時などにそれぞれ特定のメロディーを持った曲が演奏される。そのため、劇団と楽士たちが別のグループであっても、事前の打ち合わせもなく公演を行うことが可能である。

上演される物語は、後に第3章で見るように、主としてジャワの歴史上の王朝を舞台に女性、領土、財物を巡る争いである。物語のテーマはきわめて単純になっている。なにかをとりあって、2つのグ

ループが対立し争い、どちらかが敗れ、勝った方が目的のものを手にいれる、というストーリー構成にはほぼ全ての演目内容が還元される。そして格闘シーンと笑いのシーンが芝居全体の見せどころとなっている。

笑いとともに重要な格闘シーンは一晩の舞台に、通常、最低2回の格闘シーンが挿入される。兵士役の役者たちは格闘シーン専門であることが多い。彼らはマレー・インドネシア世界の護身術であるブンチャ・シラや中国の武術クンフーをつかった立ち回りを演じる。この戦闘シーンはジャワ舞踏劇ワヤン・ウォンでは極めて様式化されているのに対して、クトブラではよりリアルな戦闘シーンが演じられている。兵士役の役者たちは公演前にその日の立ち回りを簡単に打ち合わせておく。舞台上での立ち回りの演技の最中に相手役者との呼吸が合わないと、勢い余って舞台から客席に落ちてしまうこともある。第2章と第4章第3節で述べるように、ペーエス・バユはこのアクション担当のメンバーにも優秀な人材を有している。そのため、他劇団が彼らを指名してゲスト出演を依頼してくることもある。また中部ジャワ北海岸の都市パティにはアクロバティックな立ち回りを武器に、各劇団を転々と渡り歩いて仕事をしている5人組がいる。私の調査期間中に、ペーエス・バユも数回、彼らの助演を受けたことがあった。

衣装は基本的には、演じられる物語の時代背景にあわせたものが用いられる。写真1-5から1-10に示されているように、衣装には大きく分けてクジャウエン、メシラン、バサアン、グドの四種類がある[Marsidah 1985: 31]。クジャウエン(kejawen)はジャワのイスラーム王国デマ(15世紀後半～1604年)からマタラム(1580年ころ～1755年)期を舞台にしたジャワの物語のときに用いられる。メシラン(mesiran)はスタンブラン(stanbulan)とも呼ばれ、トルコやペルシャなどの中近東世界を舞台とした物語の時に用いられる。第3章で紹介するクトブラの物語では「ジュアル・マネ」「キャプテン・ラサロ」で用いられる。バサアン(basahan)はイスラーム色の強い物語の場合に使われる。クジャウエンとメシランの混じった形である。メッカ巡礼をはたしたハジと呼ばれる人が王宮内で着用した衣装に影響をうけて、生まれたスタイルだともいう[Marsidah 1985: 32]。そしてグド(gedhog)はジャワのヒンドゥー王国マジャパイト(1293～1520年ころ)以前の時代を背景とする物語の時に用いられる。第3章で紹介する物語の中では「ダマルウラン」で用いられる。

また、小道具として衣装とともに、短剣クリス(keris)などが用いられる。格闘シーンでは、槍や大きな剣などが小道具として用いられることもある。基本的に、衣装や小道具は、劇団で所有しているものを利用する。しかし、すべての劇団があらゆる種類の衣装を揃えているわけではない。そこで、クトブラの衣装一式を揃え、これを劇団に貸し出す商売をしている人も存在している。劇団の主役級



写真1-5. クジャウエンの衣装 (1)
(ペーエス・バユの舞台、向かって左からカルジャン、ヤンティ、ラソノ)



写真1-6. クジャウエンの衣装 (2)
(向かって右からふたり目がペーエス・バユのヤトマン)



写真1-7. メシランの衣装 (1)
(演目は「キャプテン・ラサロ」)



写真1-8. メシランの衣装 (2)



写真1-9. グドの衣装 (1)



写真1-10. グドの衣装 (2)
(演目は「ダマルウラン」)

のメンバーは、おおむね、自分の役柄にあった自分の衣装を所有している。女性メンバーも、ほとんどが各自の衣装を所有している。兵士役などの端役クラスでは、自分の舞台衣装を持っていることは少なく、劇団の所有しているものを利用する。劇団は、公演に先立ち、その日の演目と参加人数を考慮して、衣装の種類と数を用意し、公演地へ持っていく。その運搬や楽屋での整理と管理は、劇団内の若手兵士役クラスのメンバーか、雑用担当の人間が行う。化粧道具は、ほとんどの芸人が自分のものを所有している。中には、自前のものをもたず、同僚の化粧道具を借りるものもある。化粧は、口紅や目の廻りの隈取りなど、目鼻をくっきりと際立たせるようにされる。敵役は、コミカルな印象をあたえる化粧をほどこすこともある。漫才を演じるダグランとよばれる芸人たちは、鼻の下にチャップリンのようなちよび髭やグラウチョ・マルクスのような髭をかくことが多い（写真1-11～1-12）。

クトプラという名称の起源は上演の時に用いられるクントガン（kentongan）を叩く音であるとされている[Handung Kus Sudyarsana 1989: 23]。クントガンは丸木の中味をくり抜いたもので、木の棒で叩いて音を出す。かつて、クントガンはその音からクプラ（keprak）とも呼ばれていたらしい。このクントガンは伴奏のガムランとは別に、演出家に当たる人物（おおむね座長）が、楽屋から舞台、ガムラン奏者たちへの合図として用いる。上演の開始、役者の出入り、場面の転換、音楽の入るきっかけを知らせる場合にクントガンが叩かれる。

芝居は粗筋があるだけで、ほぼ即興的に行われる。書かれた台本はない。役者は、座長より公演前にその日の演目のおおよその物語の流れを指示される。後は、役者のアドリブによって演じられる。そして楽屋から座長がその場その場で、観客の反応をみながら指示を出していく。通常、中心メンバーは、劇団のレパートリーになっている演目のあらすじを熟知しているので、公演前に座長からさほど細かな指示が出されないことも多い。同様に、劇団として練習を日常的にすることも珍しい。ただし、テレビでの放送用に演じる場合には、決められた時間内に正確に納めなければならないため、事前に打ち合わせやリハーサルを行う。

公演の行われる舞台は多くの場合、平均して1メートル前後の高さを持ち、約4m×5mの広さで、仮設のものである。あるいは、ブンドボと呼ばれる家屋の前にあるポーチが舞台となる（写真1-13～1-14）。伴奏のガムランは通常、舞台に正対する形でオーケストラ・ボックスのような位置におかれている。時には、舞台の観客から見て背後にあたる位置におかれることもある。

舞台装置は最低限、椅子があれば充分である。椅子はパイプ椅子など、どのようなものでもよい。領主や王の座る椅子として装飾をほどこした舞台用のものを用いることもある。舞台装置はテレビ局のスタジオ内での番組収録の場合など以外では、椅子の他はほとんど使われることはない。そして多



写真1-11. 漫才の場面を演じるギト（右）とガティ（左）



写真1-12. 漫才の場面を演じるギト（左）とバンバン（右）



写真1-13. クトプラの舞台



写真1-14. クトプラの舞台（プンドポで演じる）

くの場合、観客は舞台を前後左右四方から見て、楽しむことができる。

中には、観客にひとつの面だけが開かれている対面型の舞台もある。各地を巡回しながら公演を行っている劇団の多くは、この形である。こうした形の舞台の時には、場面にあわせて背景となる絵の書かれた幕がかけられることが多い。この幕は一枚だけのこともあれば、数枚がいくつかの場面にあわせて用意されていることもある。領主の館や王宮、森、農村の家、道の4つの場面にあわせた背景幕が基本的である（写真1-15～1-16）。幕の上下には木の棒がつけられていて、幕を舞台そでからロープで巻き上げたり、降ろしたりする。また、舞台と客席を仕切る幕も背景幕とともに用意され、使用される。客席と舞台を仕切る幕は、開演前、場面転換時、終演後には降ろされる。

近年、クトブラの公演では、マイクロホンとアンプ、ラウド・スピーカーなどの電氣的音響装置を利用している。こうした音響装置に関しても、ガムラン・セットと楽士の場合と同様に、公演の主催者側で準備することもあれば、劇団側で用意することもある。多くの場合は、なんらかの催しに際して、所有する音響装置を貸し出し、現場で操作、管理することを商売にしている人に、報酬を支払って依頼をする。マイクロホンは、舞台の天井から2～3本釣り下げられ、芸人たちの声を拾う。

照明は舞台の天井や舞台の端におかれる。仮設舞台では、多数の蛍光灯が天井と、天井を支える支柱にとりつけられ、舞台を照らす。また、舞台の端に強力なライトを設置し、下から舞台の芸人たちの姿を照らすこともある。通常は、照明も音響装置を操作・管理する人が扱っている。

実際の公演で各場面は約15分で構成されている。観客と舞台をわける幕がない場合には、場面転換ごとに役者は全員舞台を1度降りる。2場面続けて同じ役者が演ずるときには、1度舞台を降りてから再び舞台に上がる。物語の導入部が終わり一段落ついたところで、ダグラン役者の登場となる。ダグランはかけあい漫才のようなもので、2人ないしは3人で、言葉の洒落などのギャグによって観客を笑わせる。ダグラン役者は、その後の物語の展開にも積極的に関係し、漫才シーンの他にも舞台に上がる。ダグランという名称は、漫才そのものとともに、これを演じる人間をさすときにも用いられる。

プロフェッショナルなクトブラ劇団には大きく分けて2種類がある。自分たちの仮設舞台を所有し、各地で小屋掛けで巡回しながら公演を行うタイプと、公演の主催者からの公演依頼を受けて公演を行うタイプである。前者はクトブラ・クリリガン（kethoprak kelilingan）あるいはクトブラ・トッボン（kethoprak tobong）とよばれる[Handung Kus Sudjarsono 1985 : 69; Indra Tanggono 1997 : 54]。クリリガンとは巡回という意味で、トッボンとは公演の行われる仮設舞台のことである。また、後者のタイプについて、風間は買い芝居型と名付けているが、ジャワでは特定の名称はない[風間 1994a : 99-100]。本研究で主たる調査対象としたペーエス・バユは後者のタイプの劇団である。クトブラ・ク



写真1-15. 森の場面：背景幕



写真1-16. 領主の館の場面：背景幕

リリガンとよばれる劇団は、通常、仮設舞台、背景幕、舞台と観客を仕切る幕、舞台装置などを所有している。こうした劇団では、仮設の小屋掛けで各地を巡回しながら公演を行っている。劇団のメンバーの多くは、仮設小屋内で暮らしている。後述のワフユ・ブドヨ劇団のような劇団では、小屋内にメンバーの居住空間があり、個室が造られ、食堂やトイレ、水浴び場なども用意されている。それに対して、小さなクリリガン劇団では、楽屋と居住空間が兼ねられていて、舞台の下のわずかなスペースが寝床となっている。クリリガン以外の劇団では、劇団員は各自の家に住まい、公演ごとに座長の家に集合して、いっしょに移動するか、場合によっては公演地へ直接でかけていく。

クトプラの公演スタイルもやはり、大きくふたつに分けることができる。観客から観劇料をとって行われるアマル (amal) と呼ばれるものと、何らかの儀礼にともなって余興として行われ、観客は無料で観劇できるタンガバン (tanggapan) と呼ばれるものである[Umar Kayam et al. 1985:11]。タンガバンは「招聘する」という意味の単語tanggapに由来し、元来、依頼されて行う公演を意味した。アマルは「善行」を表す単語に由来し、元来、観客から徴収した観劇料を特定の組織や人に寄付する目的で行われる公演を意味した。クトプラ・クリリガンの場合、その公演活動の中心はもちろんアマル公演である。しかし、依頼を受ければクトプラ・クリリガンでもタンガバン公演を行うこともある。逆に、クリリガン・タイプには属さないペーエス・バユのような劇団が、アマル公演を行う場合も多々ある。そうした場合には通常、劇団外の興行主が公演を企画し、劇団に出演を依頼する。

次にここで、ジョクジャカルタにおけるプロフェッショナルなクトプラ劇団の活動状況について概観しておきたい。1994年から1996年の調査時にジョクジャカルタで公演活動を活発に行っていたプロフェッショナルなクトプラ劇団には、ペーエス・バユの他にエル・エル・イー・ジョクジャカルタ (RRI Yogyakarta) 劇団とアグン・ブディ・アジ (Agung Budi Adji) 劇団、ヤティ・ペセ (Yati Pesek) 劇団があった。ペーエス・バユについては第2章において詳しく述べることにし、以下ではエル・エル・イー・ジョクジャカルタ劇団、アグン・ブディ・アジ劇団、ヤティ・ペセ劇団について簡単に述べていきたい。エル・エル・イー・ジョクジャカルタ劇団は国营ラジオ放送局であるインドネシア共和国ラジオ (Radio Republik Indonesia) ジョクジャカルタ支局所属の劇団である。同局で放送されるクトプラやラジオ・ドラマを中心に、ペーエス・バユのようになんらかの儀礼にともなう公演を行っている。ペーエス・バユの中心メンバーで座長のガティ (ギトの双子の弟) の長男であるヤトマンはエル・エル・イー・ジョクジャカルタ劇団の正式メンバーでもある。そのために、エル・エル・イー・ジョクジャカルタ劇団の中心メンバーである俳優らはペーエス・バユの公演に参加することが少なくない。

アグン・ブディ・アジ劇団は影絵人形芝居ワヤン・クリの人形使いダランでもあるジョクジャカルタ市在住のソピアンを座長とする劇団である。座長であると同時に中心的役者でもあるソピアンは、ペーエス・バユ座長ギトの長男ウォンドラジョクジャカルタの若手人形使いとともに、1990年代半ばより新趣向をこらしたワヤン・クリ公演をおこない成功をおさめていた。ところが、1995年にソピアンがワヤン公演の最中に心臓発作に見舞われ急死してしまった。ソピアンを失うというアクシデントを乗り越えて、劇団はその後も公演活動を継続している。

ヤティ・ベセ劇団は女性コメディアンであるヤティ・ベセを中心とした劇団である。ヤティ・ベセはクトブラだけではなく、漫才公演、テレビ出演、影絵人形芝居ワヤン・クリへのゲスト出演など、幅広く活躍をしている。

これら以外にサブタマンダラ劇団という劇団がある。1971年にインドネシア国軍第七方面ディボヌゴロ師団文化協会によって結成された。そして、1970年代から1980年代にかけて公演活動を活発におこなっていた[Handung Kus Sudyarsana 1989: 36-37]。しかし、1990年代にはいってその人気はペーエス・バユなどにおされ、公演活動はピークを過ぎた感がある。

ジョクジャカルタ以外を拠点とするクトブラ劇団には巡回型劇団であるクトブラ・クリリガンが多い。その中で規模も大きく、人気を有している劇団がふたつある。ワフユ・ブドヨ (Wahyu Budaya) 劇団とシスウォ・ブドヨ (Siswo Budaya) 劇団である。両劇団はそれぞれ、役者から裏方そしてその家族の合計約100名近い大所帯である。先にも述べたように仮設の小屋には舞台、客席だけではなく劇団員とその家族の生活のためのスペースが用意されている。中部、東部ジャワ各地の都市を巡回し、1カ所で約1ヶ月ずつ公演をおこなっている。

以上に紹介したのは、成功しているクトブラ劇団である。このほかにも少ない公演収入でほそぼそと活動を続けている小さな劇団も多数存在している。また、アマチュアの劇団も多数、存在している。ブランドンは、諸統計資料と自らの調査結果から、1964年の時点でジャワにあったプロフェッショナルなクトブラ劇団の総数を120としている[Brandon 1967: 172-173]。統計資料によれば1977年にはプロフェッショナルとアマチュア併せて、ジョクジャカルタ特別州だけで合計807劇団存在していた[Kantor Statistik Daerah Istimewa Yogyakarta 1978: 306]。クトブラ劇団に関するその後の統計資料を見出すことができなかったため、その後、この数がどのように変化していったかは不明である。

1-3. クトブラの歴史的展開

次にクトブラの歴史的展開について概観する。クトブラの起源は諸説あって、現在のところ明確ではない。しかし、ハンドゥン・クス・スジャルソノによれば、起源は1887年に遡れるという〔Handung Kus Sudyarsana 1989 : 12〕。このころ、中部ジャワの中心都市ジョクジャカルタの南部の村で、農作業の合間に農民によって行われたのがはじまりだと言うのである。当初は、ルスン（lesung）という木の幹を横にしてくり抜いてつくった臼の一種を杵で叩いて、伴奏としていた。芝居の内容は農村の日常生活をもとにしたものであったという。月の明るい夜に、庭で即興的に単純な歌や踊りによって演じられていた。その後、20世紀初頭には、これが貴族によって都市に持ち込まれ、発展していった。この時期は伴奏にルスン、そして両面太鼓であるクンダン（kundang）が用いられた〔Handung Kus Sudyarsana 1989 : 16〕。

その後、例えば踊りや歌のメロディーなどのいくつかの型が決っていき、クトブラとしてのスタイルが確立した。芝居の内容には、ジャワの様々な王国の物語などを積極的に取り入れていった。伴奏にも西欧の楽器を混ぜて使うようになった。そして、ルスンに替わってクントガン(クブラ)が用いられ、ガムランが伴奏に使われるようになる。さらに、商業クトブラが発達して、上演される物語は多様化し、西欧の影響も大きく受けた。こうした初期の商業クトブラ、すなわち観客から観劇料をとって演じるクトブラ公演として、次の事例が知られている。1925年4月15日にジョヨトルノルス(Ki Joyotrunorese)が率いるクリド・マディオ・ウトモ(Krido Madyo Utomo)という新しいクトブラ劇団が、クラテン(Klaten)でクトブラの公演を行なった(第2章地図2-1参照)。この公演が終わった後、プランバナン(Prambanan)で公演を数日続けた。その後、1ヵ月間、トゥマングン(Temanggung)で公演は続けられた(第2章地図2-1参照)。この公演は観客から観劇料を徴収したが、公演場所は地域の人家の庭であり、舞台ではルスンの伴奏が用いられていて、物語や衣裳は単純であった〔Handung Kus Sudyarsana 1989 : 10〕。

クトブラ劇団は1928年以降、プロフェッショナルな方向がますますはっきりしてくる。スラカルタ(Surakarta)の舞踊劇ワヤン・ウォン劇団ブクソ・ランゲン・ウォノジョ(Bekso Langen Wanodyo)は、その公演内容のワヤン・ウォンをクトブラに変えた。そして、この劇団は史上初の女優を擁する劇団となった。この劇団はジョクジャカルタでの公演で、伴奏にルスンやガムランを使わずに当時オルケス(orkes)と呼ばれていた西洋楽器を用いた〔Handung Kus Sudyarsana 1989 : 28-29〕。

19世紀末から20世紀初頭にかけてジャワ島内では、各地でいくつかの大衆演劇が勃興し、発展し

てきた。こうした大衆演劇にはジャワ語を用いたものと、当時のマレー世界の共通語であったマレー語を用いたものがあった。前者にあたるものがクトブラであり、スラバヤとマランを中心とした東ジャワ地域のルドルである。一方、マレー語を用いたものには、マレー半島からスマトラ島、カリマンタン島、そしてジャワ島のジャカルタで主に演じられていたバンサワン(bangsawan)や、スラバヤで始まったコメディ・スタンブル(komedi stanbul)がある。バンサワンはマレー半島でマレー系、中国系などのエスニック・グループを超えて、都市部を中心に大衆娯楽として興り、発展していた。そして、いくつかの劇団がマレー半島から、スマトラ島やカリマンタン島、そしてジャワ島のジャカルタへと渡り、公演を行った[Tan Sooi Beng 1993: 8-18]。

ジャワでは、これと同じ時期に、ジョクジャカルタとスラカルタの王宮で主として演じられてきた舞踊劇ワヤン・ウォンが、宮廷の外の世界へと広がっていった。ワヤン・ウォンは8～10世紀ころ、中部ジャワのヒンドゥー・マタラム王国において生まれ、19世紀末から20世紀初頭にピークを迎えた[Soedarsono 1990: 35-39]。宮廷世界の外でのワヤン・ウォンは、ジャワに移植したラーマーヤナやマハーバーラタの他にランゲンドリヤ(langendriya)とよばれる物語が劇場で演じられた。しかし、その後、ワヤン・ウォンはクトブラやルドルほど民衆の人気を得ることができなかった[Boen S. Oemarjati 1971: 18-20]。

これに対応するように、バンサワンの影響の下、東ジャワのスラバヤで「千一夜物語」をもとにした物語をレパートリーとしてマレー語で演じるコメディ・スタンブルが登場してきた。最初のコメディ・スタンブル劇団は1891年に、マヒウ(A. Mahieu)によってスラバヤで結成された[Tan Sooi Beng 1993: 18]。スタンブルとはトルコの首都イスタンブールのことで、マレー語でトルコ風、中東風、アラビア風をさす言葉であり、バンサワンにおいて中東風の音楽、物語を指すときに用いられていた。アラブ世界の「千一夜物語」をもとにしたコメディをレパートリーとすることから、コメディ・スタンブルと名乗ったと想像される。現在、先述のようにクトブラにおいて中東やトルコを舞台とした物語とそのときに用いられる衣装をスタンブル風のもの、スタンブランとも呼んでいる。ブーン・ウマルヤティによれば、コメディ・スタンブルのレパートリーには、「千一夜物語」の他にペルシャやインドの物語から、西洋のシェークスピア作品や中国の物語までがあったという[Boen S. Oemarjati 1971: 25-27]。現在クトブラの演目としても知られている中国起源の「サンベとインタイ」などがその中には含まれている。このことから類推して、現在、クトブラの演目の一部はコメディ・スタンブルの影響のもとに、クトブラへと移植されたと考えられる。また、オランダのジャワ文学研究者ピジョーは1938年発行の『ジャワの民衆演劇』のなかで、クトブラを「近代的なジャワの道化芝居」と述べて

いる[Pigeaud 1938 : 33]。このことから、クトブラは初期のころから、コメディ・スタンブルとともに喜劇的な大衆演劇であったと思われる。

20世紀初頭の時期、ジャワでは、上に述べてきたワヤン・クリ、ワヤン・ウォン、クトブラ、コメディ・スタンブルなどが各地で演じられ、人々によって観劇されていた。この時期のこうした諸芸能の様子をサイフディン・ズフリ¹の自伝からうかがい知ることができる。サイフディン・ズフリは中部ジャワ、バニュマスの出身で、1962年から67年までインドネシア共和国の宗教大臣を務めた人物である。彼は、半生記『プサントレンの私の師匠たち』の中で、子どものころバニュマスのイスラーム寄宿塾プサントレンで学んでいた時期に、ワヤン・クリ、コメディ・スタンブル、クトブラを観劇した経験を記している(Saifuddin Zuhuri 1974: 44-49)。彼の記述からここで、当時の様子を知るために参考になる部分を参照してみたい。彼の学ぶプサントレンでは、生徒たちの間で、ワヤン・クリとコメディ・スタンブルは人気があったという。当時、トゥティ嬢大巡回オペラ団という名のコメディ・スタンブル劇団が、彼のプサントレンのある村で公演を行った。レパートリーは、当時人気のあった実録大衆小説ダシマ嬢の物語や、シェークスピアの「ハムレット」、そして「バクダッドの商人」などであったという。また、観劇料は5セントであった。そしてクトブラ劇団も時には彼の村へ公演にやってきたが、プサントレンの生徒たちはあまり興味を示さなかった。クトブラの観劇料は3セントで、コメディ・スタンブルより安く、演じられたのはエジプト王の2人の息子ヤコブとイブラヒムの物語であったという。彼の見たクトブラ劇団はガムラン音楽を伴奏としていた。サイフディン・ズフリ²の記述によれば、今世紀初頭の段階では、少なくともプサントレンに学ぶ子供たちの間では、ワヤン・クリと新しいスタイルの大衆演劇であるコメディ・スタンブルを好み、クトブラはあまり人気がなかったようである。それでも、クトブラ劇団の公演が、都市部だけではなく、中部ジャワの各地である程度活発に行われていたことが想像される。

日本軍の占領下(1942-1945年)には、クトブラも日本軍の統制下にあった。そして、1945年のインドネシア独立を経て、政治的プロパガンダの道具として使われることも多くなる。1950年代後半に、インドネシア共産党(PKI = Partai Komunis Indonesia)は全インドネシア・クトブラ連絡団体(Bakoksi)を設立した。そうした変遷を経て、ナショナリズム・イデオロギーを持つクトブラ劇団と芸術家達はインドネシア共産党の下に設立された全国文化団体を母体とする全国クトブラ団体を形成した[Handung Kus Sudyarsana 1989 : 30]。

その後、1965年に共産党によるクーデター未遂事件であるとされる「9月30日事件」がおこり、スカルノ大統領が失脚、共産党と関係があったとされる多くのクトブラ劇団が政府によって解散させら

れた [Handung Kus Sudyarsana 1989:30]。この後、共産党は非合法化され、共産党員は逮捕された。クトブラ芸人の中にも逮捕者がでた。また、この時期、共産党となんら関係のない人間まで逮捕され、2度と帰ってこないこともあったという。ペーエス・バユ座長のガティは、彼のことを落とし入れようとする芸人の嘘の証言により、留置され、取り調べを受けたという。すでに、共産党に関係していると疑われ、軍警察に取り調べのため連行されたまま戻らなかった人間が、周囲にでていたため、家族や近所の人々はガティも帰ってくることはできないと悲しみにくれたという。しかし、幸いにして疑いは晴れ、ガティは無事釈放されたのであった。

「9月30日事件」とそれに続く政変以降、しばらくはクトブラも下火だった。しかし、1970年代にはいつて次第に盛り返し、現在にいたっている。1980年代には、ワヤン・クリの人気を凌駕していった。ペーエス・バユ座長ギトによれば、1970年代後半から1980年代にかけて、ワヤン・クリの公演依頼件数よりも、クトブラの公演依頼件数の方が上回るようになったという。そして各地で、クトブラ劇団が新しく設立され、巡回興行を行うようになった。後述のペーエス・バユのメンバーであるヨノらは、この時期に、自分たちの劇団を旗揚げした。ギトの長男のウォンドによれば、1980年代には、各クトブラ劇団は盛んに、商業的な公演を行っていたという。学校が長期の休暇になる時期には、連日、観客が多数やってきたそうである。また、さまざまな儀礼にともなうタンガパン公演でも、ワヤン・クリからクトブラへと招聘する舞台内容が移行していった。ペーエス・バユの経験から見ると、1990年ころから、公演活動は商業的公演から何らかの儀礼にともなうタンガパン公演が主流になっていったようである。

1990年代に入って、ワヤン・クリの世界では、アクロバティックな人形の扱い方で人気を博すマントゥや、ダンドゥ女性歌手との共演で人気を得たジョコなど、人気人形使いダランが登場し、活躍するようになった。ワヤン・クリの公演にシンセサイザーが導入され、女性歌手や人気コメディアンとゲストを呼び影絵人形と共演させたり、といった新しい試みがなされ、低迷していたワヤン・クリの人气が復活しはじめた。クトブラとワヤン・クリを組み合わせた公演などの試みも登場した。

1990年代には民間放送局が開局し、テレビ受像器の普及が進み、ジャワ社会はテレビ時代を迎える。クトブラは現在テレビ、ラジオで放送されている。また、インドネシア国営テレビ局 (TVRI = Televisi Republik Indonesia) ジョクジャカルタ支局の懸賞クイズ付きクトブラ番組の放送が、1990年に初めて行われた。人气が高かったため、その後も、この懸賞付クトブラ番組は数回、製作され、放送された。このように、テレビでクトブラ番組が放送される一方で、クトブラをはじめとする大衆芸能にかかわる芸人たちの間では、テレビに観客を奪われてしまうのではないかと危機感が広がって

いる。1990年代半ばの時点で、あまり人気のない劇団は、公演活動での収入が激減し、解散を余儀なくされている。クトブラは新しい局面を迎えているといえる。

一方、アマチュア劇団の活動は現在活発である。また、ジョクジャカルタ特別州主催でクトブラ大会が開催され、州内の各県から代表劇団が集まり、コンペティションが行われている。このクトブラ大会は1980年に第1回が開催されて以来、1985年2月に第2回[Proyek Pengembangan Kesenian, Daerah Istimewa Yogyakarta 1985 : 1]が、1991年2月に第3回が開催されている。私の調査期間中には、1995年1月27日から29日に大会が開かれ、バントゥル県のグループが優勝をした[Kedaulatan Rakyat 1995年2月5日]。

1-4. クトブラに関する先行研究と研究の枠組み

ここでクトブラに関する先行研究についてみておこう。インドネシア国内では1984年に教育文化省ジョクジャカルタ特別州支局が『クトブラ芸術案内』を編集した。これはアマチュア・クトブラ劇団のために、クトブラの演出法、化粧、衣装、舞台装置、劇団組織、格闘シーンについて解説したものである[Proyek Pengembangan Kesenian, Daerah Istimewa Yogyakarta, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan 1984]。同書の構成は、第1章が「演目の演出」、第2章が「化粧、衣装そしてクトブラのテクニク」、第3章は「クトブラ組織の運営」、第4章が「クトブラにおけるブンチャ・シラ、武器、格闘について」、そして3つのクトブラの演目「ハリヨ・ティムル」「協定を迫る」「ウィダニンガル敗れる」の物語の採録となっている。

1985年にはジョクジャカルタのガジャマダ大学のウマル・カヤム、アフマド・アバビ・ダルバン、リャディ・グナワン、ファルクの4名が『ジャワ伝統芸能の諸形態』という研究報告書を発表している[Umar Kayam et al. 1985]。この報告書ではクトブラと東ジャワの大衆演劇ルドル、そして舞踊劇ワヤン・ウォンの3つがとりあげられている。クトブラについては、クトブラの歴史についての概観に続いて、ペーエス・バユ座長のガティに対して行ったインタビューをもとに記述がなされている。そこではまず、クトブラ公演にはタンガパン公演とアマル公演があることが紹介され、クトブラの公演は主催者の要望と観客の嗜好を取り入れておこなわれていることが特徴として指摘されている[Umar Kayam et al. 1985 : 12-28]。

1989年にハンドゥン・クス・スジャルソノによるクトブラの歴史を記述した小冊子がジョクジャ

カルタで出版された[Handung Kus Sudyarsana 1989]。著者のハンドゥン・クス・スジャルソノは、ジョクジャカルタで発行されている日刊紙クダウラタン・ラヤの文化部の記者であり、サブタマンダラ劇団の責任者でもあった人物である。彼はまたいくつかのクトブラの演目を活字化し、出版した(資料2参照)。

また1997年には、ジョクジャカルタ特別州主催の第9回ジョクジャカルタ芸術祭の事業として、1980年代以降にジョクジャカルタの新聞や雑誌に発表されたクトブラに関するエッセイを集めた『新時代のクトブラ』と題された書物が出版された[Lephen Purwaraharja dan Bondan Nusantara 1997]。その大部分、1980年以降のクトブラ公演の劇評、紹介である。なかでもテレビで放映される舞台中継やスタジオ収録のクトブラ番組についての紹介、批評が中心となっている。

クトブラについてまとめた研究としては、オーストラリアのバーバラ・ハットレイと日本の風間純子によるものがある。

バーバラ・ハットレイは1970年から1972年まで東ジャワのマランで、1977年から1979年までジョクジャカルタでジャワの大衆演劇に関する調査・研究を行った[Hatley 1980:22]。1973年の論文「ルドルとクトブラ：ジャワの大衆演劇と社会」でハットレイはジャワの大衆演劇を「小さき人々」(wong cilik)と呼ばれる一般庶民のものであるとして、次のように結論づけている。

ルドルの舞台は「小さき人々」の生活世界の様子について明確な印象を伝えている。その仕事は生活の糧としては不安定であり、金銭的には決して十分とはいえない。(中略)ルドルはまた、「小さき人々」が見ている新しい近代インドネシアの生活スタイルを生き生きと描いている。(中略)クトブラは他の伝統的な演劇形態と同様に、現実の生活体験や信念を直接的に描くことはない。しかし、具現化された伝統的な道德と、舞台にしばしばとりいられる現代社会の情勢や風潮に、人々の世界観は大きな影響を受けている。もっと詳しくいえば、ルドルほど意図的ではないにせよ、クトブラもまた新しい流行や理念を取り入れている。それは例えば、映画で使われた物語やさまざまな舞台技術である。彼ら自身のやり方で、これらのドラマ(ルドルとクトブラ)は観客に情報を伝え、解説をあたえ、観客を楽しませる。そこには、ジャワの演劇が口承文芸をどのように演じ、舞台に構成するのが示されている。そして、これらのドラマでは現代のジャワ社会について多くのことが明らかにされている。

(カッコ内引用者)[Hatley 1973:54]

ここでハットレイはクトブラがその時代の流行をとりいれながら舞台を構成しているという特徴を指摘した。そのため、直接的ではないにせよ、現実の社会のなにがしかの反映をそこに見ることができるというのである。また、1980年の論文「クトブラ演劇とワヤン伝統」において、彼女はクトブラの演目のうち「アルヨ・プナンサン」をとりあげ、舞台構成、上演方法について記述と分析を行い、文字化された脚本が存在せず、台詞と物語の展開は直接口立てで伝えられ、演じられる様子を紹介している。また、格闘シーンが重要であること、物語の構成は固定されていないこと[Hatley 1980 : 10-13]をクトブラの特徴として彼女は指摘している。さらに「クトブラの特徴のいくつかをおそらく最もうまく表しているのは、新しい素材を同化するやり方」というコメントを加えている[Hatley 1980 : 17]。

クトブラの演目の内容についてハットレイはさらに、1981年の論文「舞台の愉楽：ジャワ演劇における恋愛のイメージ」[Hatley 1981]において、クトブラの物語では恋愛が重要なテーマとして登場することが多いことを指摘し、クトブラにアレンジされ演じられたシェークスピア作の戯曲「ロメオとジュリエット」を素材として、クトブラにおける恋愛がどのように描かれているのかを記述、分析し、次のように述べている。

恋愛関係は伝統的な演劇における王子と王女の恋愛よりもクトブラのプロットにおいての方がより重要であり、そこには恋愛のシーンがより頻繁に登場する。恋愛に関することはクトブラの舞台の本質と見られ、特定の物語において恋愛シーンがなければ、新しく創作され、つけ加えられる。恋愛シーンは比較的自由であけすけである。男性と女性がふれあい、抱き合い、お互いの目を見つめ、ベッドにいっしょに座ることさえ舞台上で演じられる。クトブラはこうしたあけすけさによって、若者をルーズな性行動へと誘惑し道徳を破壊するものであるとして批判される。[Hatley 1981 : 34]

そして主人公の男性は上品で美男で、議論と戦闘能力に優れていて、クトブラ以前のワヤン・クリヤワヤン・ウォンにおけるような「上品な戦士であるよりも、行動の人」であるとしている[Hatley 1981 : 33]。さらにクトブラの恋愛の特徴として次のような指摘をおこなっている。

クトブラにおいて恋する者は相手に対して「あなたは美しい、あなたを愛しています、あなたなしでは生きてゆけない」というような典型的な台詞は言わず、「わたしはあなたと一緒に

に平穩に暮らし家庭を持ちたい」と言う。真の愛は感傷的で、すぐれた家庭を獲得するのだ。行為とジェスチャーはよりあけすけであるがゆえに、言葉の上では純粹で高潔な意図を表明し、下品な肉体的な欲求に関連するものを避けることを強調する。[Hatley 1981 : 34]

最近のクトブラの舞台では、ロマンティックな恋愛や結婚相手を自由に選ぶという新しい考えに対するジャワの人々の賛否の内に揺れる気持ちが影響しているとハットレイは言う[Hatley 1990b : 205]。

さらに、1987年には論文「テキストとコンテキスト：舞台とスクリーンにおけるロロ・ムンドゥ民間伝説」[Hatley 1988]において彼女は「ロロ・ムンドゥ」という民間の伝説のクトブラの舞台で演じられたものと映画化されたものを比較検討している。そして、クトブラがあくまでも「小さき人」のものであるとして次のように述べている。

クトブラの舞台では物語は中部ジャワという特定の地域文化の中で特定の社会階層集団（「小さき人」）によってその集団のために演じられる。物語はこうした集団の社会的アイデンティティ、つまりこうした人々の社会秩序、適切な行動モデル、政治的権力との関係についての理解によって解釈がなされる。映画化された作品はインドネシアの観客一般にむかって製作され、すべての社会レベルの人々によって見られるものではあっても、映画の観客の中で最も強い影響力を持つ中産階級に特に向けられていることは決してない。[Hatley 1988 : 23-24]（カッコ内引用者）

そして、ハットレイはここにクトブラの演劇としての限界をみている[Hatley 1990a : 344]。ハットレイはジェームス・スコットの「日常の抵抗（everyday resistance）」の概念[Scott 1985 : 317, 336]をもとに、演劇を文化的批評、文化的抵抗の表現として捉えた。ハットレイによればクトブラは、「古い専制的国家のヘゲモニー・イデオロギーを賞賛しながらも、その時代の表現方法を用いて標準的なイメージを再現し、そのイメージが基盤としている社会的価値と反対のことを演じる」[Hatley 1990a : 344]。しかし、それでも「小さき人」とよばれるジャワの一般民衆のものであるクトブラは、そうした人々の視野の狭さによって文化批評、文化的抵抗としては限界があるというのである。

一方、日本の風間純子は1987年11月から1989年3月にかけて16ヶ月間、ジョクジャカルタにおいて調査研究を行った[風間 1994b : 103-104]。このときの成果はクトブラを紹介するエッセイ「中部ジャワの大衆演劇『クトブラ』」[風間 1982a]と1994年の『ジャワの音風景』として公刊された[風

間 1984a]。彼女は1988年6月から7月までペーエス・バユ座長ギト宅に泊まり込み、その後、約10ヶ月間、同劇団の公演を観察し、その舞台の様子を同書の中で紹介している。舞台の観察記、ギトをはじめとするクトブラ芸人たちと彼女の交流の描写が同書の中心となっている。そして、最終章でクトブラの特質とその人気の秘密について考察をおこなっている。そこで、彼女は3つの点に注目している。まず第1に、クトブラでは多様な演目をジャワ風にアレンジして演じることに注目して次のように述べている。

（前略）ここで注目したいのは、上演演目が何を出典としようともクトブラと名のつくものにはほとんど例外なく王侯貴族が出現することである。（中略）つまり原作がどこに舞台を繰り広げようと、それをクトブラに料理するための調味料はジャワ王国であり王侯貴族であったのだ。舞台の上において、中国の物語もアラブの物語もすべてはジャワのイディオムによって満たされているのである。[風間 1984a : 265]

第2に彼女はクトブラが常に「同時代性」をもって庶民に訴えかけたことがジャワ社会で人気を高めることにつながったことを指摘している。

彼らはよりわかりやすい日常のジャワ語で語るようになったのだ。それによって、クトブラは高尚な言葉使いを知らない庶民に理解しやすい芸能となり、さらに時代を共有する人々の心を的確に表現することのできる芸能となりえた。また、ワヤンの語りの中に含まれていた呪術的意味や哲学的な意味はクトブラの中にほとんど見られない。恋愛、宝物の争奪、国盗り物語といった単純明快で万人の心を打つ主題を持つクトブラは、いっそう女性や子供のファンを増加させることになった。[風間 1984a : 266]

第3に、「全国的に愛好されている護身術ブンチャック・シラットやカンフーを披露する戦いの場面や道化による屈託のない笑い」を人気の理由としてあげている。[風間 1984a : 266]。その上で風間はやはりハットレイと同様に、時代に合わせて柔軟に対応してきたことをクトブラの特徴として指摘している[風間 1984a : 266-267]。

ここまで見てきたようにハットレイ、風間、ウマル・カヤム等の研究によって明らかとなったのは、通俗性と同時代性をジャワ風のアレンジによって舞台にまとめあげたものがクトブラであるというこ

とである。

これまでのハットレイや風間らのクトブラ研究において、プロフェッショナルな芸人の存在はさほど注目されてこなかった。実際、プロフェッショナルな劇団が存在し、職業としてクトブラが成立している。クトブラを観劇する観客にとっては、クトブラは娯楽であるが、演じる芸人にとってクトブラは職業である。そして、クトブラは公演の主催者にとって、商業的公演であれば現金収入獲得の手段であり、タンガパン公演であれば、儀礼的な意味をもつものであったり、招待者や近隣の人たちへの供応であったりする。こうした諸相のなかにクトブラという芸能世界が存立しているのである。

プロフェッショナルなクトブラ芸人は、職業として公演活動から収入を得るためには、通俗性を重視せざるを得ない。そして、時には利用できるものは何でも利用したたかさも、プロの芸人は持ち合わせている。1970年代の半ばから政府主導でフェスティバルが開催され、知識人たちがジャワ文化のひとつとしてクトブラを考え、クトブラについて議論する機会が増えてきたことを風間は指摘している。こうした傾向について風間は、「エリートの参入により、これまで自由に発展してきたクトブラの『古典化』『博物館化』が始まっているようにも見受けられる」としてクトブラの今後を懸念している[風間 1984b: 116-117]。スポンサーがだれであろうとも、自分たちの生活の糧を得ることができればよい、とも考えるプロの芸人も存在している。こうした芸人にとっては、クトブラはあくまでも商売なのである。スポンサーは風間が指摘しているように、「今では、かつて祭を主催した施主として権力者（貴族）に、出自を問わず富を蓄えた者や劇団を雇うだけの資金を準備できる団体がとって変わった」[風間 1992b: 148]。そして、エリート知識人や政府機関、海外の文化機関などが現在では、クトブラにとってのスポンサーに参入してきているわけである。芸人はスポンサーの意向に自分をすりあわせ、公演機会を確保し、報酬を得る。その意味では、かつて、クトブラは決して「自由に発展してきた」といえないであろう。それは、職業としてのクトブラの存在を可能にしている社会的背景が常に何らかの形で、クトブラのあり方、クトブラの演じられる内容を規定しているからである。

芸人にとっての職業としての側面、観客にとっての娯楽としての側面の両者の間に、クトブラという芸能世界が存立している。そして、芸人に対して、舞台を通じて楽しませてくれることだけではなく、さまざまな役割が期待されている。クトブラのみならず、ワヤン・クリにおいても、その公演が儀礼的な意味合いを強くもっている場合には、芸人には目に見えない内面の力を有していることが期待される。そして、著名で人気のある芸人は羨望と憧れの対象となり、常に周囲の人々の視線にさらされる。舞台外での芸人の人間性についても、一般の人々は注意をはらう。また、芸人は居住してい

る地域社会においては、当地の住民としての役割を周囲から期待されている。

別稿で、私はペーエス・バユ座長のギトについて、舞台ではドタバタ喜劇を演じながらジャワ人としての強い倫理観を持つ人間であると自他ともに認めていることを指摘した。そしてさらに、ギトが自分のことを周囲の人がどのように見ているのか、どのような人物を理想としているのかを十分に意識しているという点についても述べたことがある[青木 1991 : 63]。

こうした点について、エドガール・モランが的確に指摘している。彼は映画スターについての書物の中で次のように述べている。

むろん、映画館でスペクタクルと人生との区別ができるのは自分たちだけだと思いこんでいる知識人たちがやるように、現象を真面目に考えすぎてはならない。観客はちゃんと見分けている。しかし、ことスターに関しては、この見分けはつきにくい。スターの神話は信仰と娯楽との間、両者がまぜこぜになった地帯に位置している[モラン 1976 : 2]。

モランはスターだけに関して観客は、現実と虚構の世界の区別がまぜこぜになっているという。しかし役者、芸人、いわゆる芸能人は多かれ少なかれ、実像と虚像の中間地帯に存在していて、スターはその中で両者の混在が傑出しているのだと考えられないだろうか。スターあるいは人気の高い芸人は、私生活を含むエピソードがさまざまなメディアを通して豊富に語られ、その人についてのさまざまなうわさが人々の口に頻繁にのぼる。

ボードウェルは、「芸術家と作品との関係は、常に社会によって媒介される」という[1992 : 19]。ボードウェルは、ボリス・トマシェフスキーの「伝記上の伝説」という概念をもとに、次のように述べている。

伝記が書かれている芸術家もいれば、そうでない芸術家もいる。パイロンやベルイマンのような芸術家には、伝記の確固としたバージョンがあるが、それは次の2つのやり方で作られたものである。すなわち、作品を伝説の実現として示すこと、そして鑑賞者にそれを受け入れさせ、ある解釈を支持し、他の解釈を拒むようしむけることである[ボードウェル 1992 : 19]。

そこでは、映画産業が伝説を生み出すこともできるし、芸術家自身がインタビュー、文章、公的発言

を通じて伝説を生み出すこともできる。しかし、ボードウェルが述べているように「伝記上の伝説を意図的な自己顕示とみなすべきではない」。というのは、「世間は、必ず映画作家の言葉と行為を自己流に解釈し、それを特定の方向にむけてしまう」からである[ボードウェル 1992: 19]。

自己演出と観客による解釈の間で、その人のイメージが形成されるというわけである。そうしたイメージの形成過程は、テレビや雑誌、新聞などのマス・メディアを通じて、あるいは観客と演者との直接的な対話を通じてなされる。人気の高い芸人は周囲からの注目度も高い。また、さまざまな機会に多数の人々と接し、話をする機会も多い。そうした場所での会話において、芸人たちは、あるときは質問に答えて自己のこと、自己の舞台について語る。そして明確な自己イメージを形成し、これを維持していくことができるかどうか、人気を保ち、芸人として生き残っていくためには重要なポイントとなっているのである。もちろん、すべてのクトブラ芸人がそうであるわけではないが、少なくとも劇団の座長や人気の高い芸人には当てはまるであろう。

以上のような問題設定のもとに、以下、次のように記述と分析をおこなっていく。第2章では職業としてのクトブラがどのように成立しているのかをペーエス・バユの事例から考察する。そこで、ペーエス・バユ劇団について、その劇団メンバーの紹介、組織としての特徴の考察を行う。そして、公演地、公演形態、公演機会について述べ、クトブラの公演が公演の主催者にとってどのような意味を持つのかを考察する。また、第3章では観客にとって娯楽であるクトブラの娯楽性について、上演されるクトブラの物語から、ペーエス・バユのレパトリリーをもとに考察する。さらに第4章では、第3章で紹介した物語がどのように実際の公演でバリエーション展開をみせていくのか、そしてクトブラの重要な要素である格闘シーンと笑いがどのように舞台でくりひろげられるかを見ていく。ドタバタ喜劇として人気をたもっているペーエス・バユの笑いの世界がここでは明らかになるであろう。第3章と第4章は、観客に舞台を通じて優れたエンターテインメントを与えるという役割に対してペーエス・バユがどのように応じているのかを見ることになる。続いて第5章では、クトブラのパフォーマーである芸人について記述・分析を行う。どのようにしてクトブラ芸人となったのか、をまず述べた上で、ジャワ社会において舞台外でクトブラ芸人にどのような役割期待がされているのかを考察する。そこでは、ペーエス・バユ座長ギトの持つ明瞭なセルフイメージを起点として、人気劇団の座長に対して期待されている人物像が、どのようなものかを考察する。さらに、彼が地域社会においてどのような存在であるのか、そして、クトブラ公演を主催する人が彼に対して期待している役割を見ていく。第6章ではそれ以前の章で展開された考察をまとめて結論をのべる。

1-5. 調査対象と調査地域

本論文が依拠する調査資料は、インドネシア共和国ジョクジャカルタ特別州スレマン県在の人気クトブラ劇団パーエス・バユを対象として行ったフィールドワークによって得られたものである。このフィールドワークは1990年6月から1991年3月の10ヶ月と1994年6月から1996年6月までの2年間の2回にわたって行われた。

1990-1991年の段階ではインドネシア共和国政府教育文化省ダルマシスワ奨学生プログラムによるジョクジャカルタのガジャマダ大学への留学中に、まずクトブラとはどのようなもので、現在のジャワ社会の中でどのように劇団は活動をしているのかを全体的に大まかにとらえることを目的として調査を行った。

1990年当時、クトブラは隆盛をきわめており、観客から観劇料をとる商業的公演が頻繁に行われていた。その後、1991年からインドネシアでは民間テレビ局が次々と開局し全国放送を行うようになった。国内でのテレビ受像機の普及もめざましいものがあった。また、影絵人形芝居ワヤン・クリはクトブラ人気におされて低迷気味であった。しかし、アノム・スロト、マントウ、ジョコの3人の人形使いがシンセサイザーやトランペットなどの西欧楽器を取り入れたり、人形を操るアクロバティックなテクニックを導入したり、若い女性歌謡歌手をゲストとして公演に参加させるなどの試みをおこない、ワヤン公演にも観客の興味をひくものが再び出始めてきた。そうした状況下、1994年から1996年にかけて2年間、再びフィールドワークを行った。合計3年弱の期間、私はパーエス・バユの座長ギト宅に住み込み、同劇団のすべての公演活動に可能な限り同行し、観察を行った。

パーエス・バユを主たる調査の対象としたのは以下のような理由からである。パーエス・バユはジョクジャカルタのみならず中部ジャワ地域で、調査当時、そして現在まで、最も人気のあるプロフェッショナルな劇団である。第2節ですでに述べたように、1990年代にはジョクジャカルタで実質的に活動している代表的なプロフェッショナルなクトブラ劇団は、パーエス・バユの他に先に紹介した国营ラジオ局エル・エル・イー・ジョクジャカルタ支局の劇団とアグン・ブディアジの2劇団である。サブタマンダラ劇団は、1990年代にはほとんど活動を休止しているような状態であった。エル・エル・イー・ジョクジャカルタ劇団にはパーエス・バユ座長の息子が参加している。また、パーエス・バユの座長である双子の兄弟ギトとガティは影絵人形芝居ワヤン・クリの人形使いダランでもあり、ジャワ伝統芸能界の中心的人物でもある。そのため多数のジャワ芸能にたずさわるひとびとがギトとガティのもとを訪ねることが多い。パーエス・バユはジャワの芸人たちのネットワークにおけるひと

つの結節点になっているといえる。また、これまでインドネシア国内外の研究者、マスコミ関係者、芸人、芸能愛好家たちの訪問を受けてきたギトとガティは自分たちの相対的な位置について自覚的で、明確なセルフ・イメージをもっている。

劇団名のペーエス・バユは「北部ジョクジャカルタ芸能団」という意味のインドネシア語名 Persatuan Seni Bagian Yogyakarta Utaraの頭文字をとってつけられている。座長であり劇団の中心スターである双子の兄弟の名前から、クトブラ・ギト・ガティともよばれる。劇団のメンバーはギトとガティの子供たちと親類たちを中心としている。ギトとガティはジョクジャカルタ特別州スレマン県スレマン郡パンドウォハルジョ村パジャガン集落（Dhusun Pajangan, Desa Pandowoharjo, Kecamatan Sleman, Kabupaten Sleman, Daerah Istimewa Yogyakarta）に居を構えている（図1-2参照）。パジャガンの自宅にはギトとガティが子供たちと住まい、遠方に住んでいる芸人たち数人が公演の回数が増える繁忙期には寝泊まりをしている。そのため公演依頼の多い時期には、パジャガンのギトとガティの家は劇団の合宿所のような様相をみせることもある。ペーエス・バユについては次章において、より詳細に紹介する。

ここで、ペーエス・バユの活動の中心であるジョクジャカルタとペーエス・バユの本拠地スレマン県パンドウォハルジョ村について概観しておこう。ジョクジャカルタはジャワ島中部の南に位置している。インドネシアの行政区分ではジョクジャカルタ特別州（Daerah Istimewa Yogyakarta）である。このジョクジャカルタ特別州と中部ジャワ州（Propinsi Jawa Tengah）がクトブラの公演が主に行われている地域である。

ジョクジャカルタは8世紀以来ヒンドゥー・マタラム王国の中心であった。そしてシャイレンドラ朝が勃興した780-850年ころ、街の北西約40kmに仏教寺院ボロブドゥールが作られた。また、シャイレンドラ朝に代わったサンジャヤ朝は、街の東方17kmにヒンドゥー寺院群プランバナンを作った。その後、王都は東ジャワのクディリに移された[永積 1977: 64-68、レッジ 1984: 49-57]。16世紀後半になって、ジョクジャカルタ南東郊外コタグデにジャワで最初のイスラーム王国マタラムの中心地があったとされている。先のヒンドゥー教王国のマタラムと区別するために、この王国はマタラム・イスラームとも呼ばれる。マタラム・イスラーム王朝の発祥については、伝説のなかにあるのみではっきりしていない。1613年に即位したスルタン・アグンの代に王国はジャワ島の大半を支配下においた[永積 1977: 179]。その後、何回かの遷都を経てスラカルタが王都になった。18世紀にはマタラム王パクブウォノ二世が亡くなり、その息子パクブウォノ三世と前王の弟マंकブミとの間に王位継承をめぐって争いが起こった。1755年には両者は合意にいたり、マंकブミはマタラム王国の南

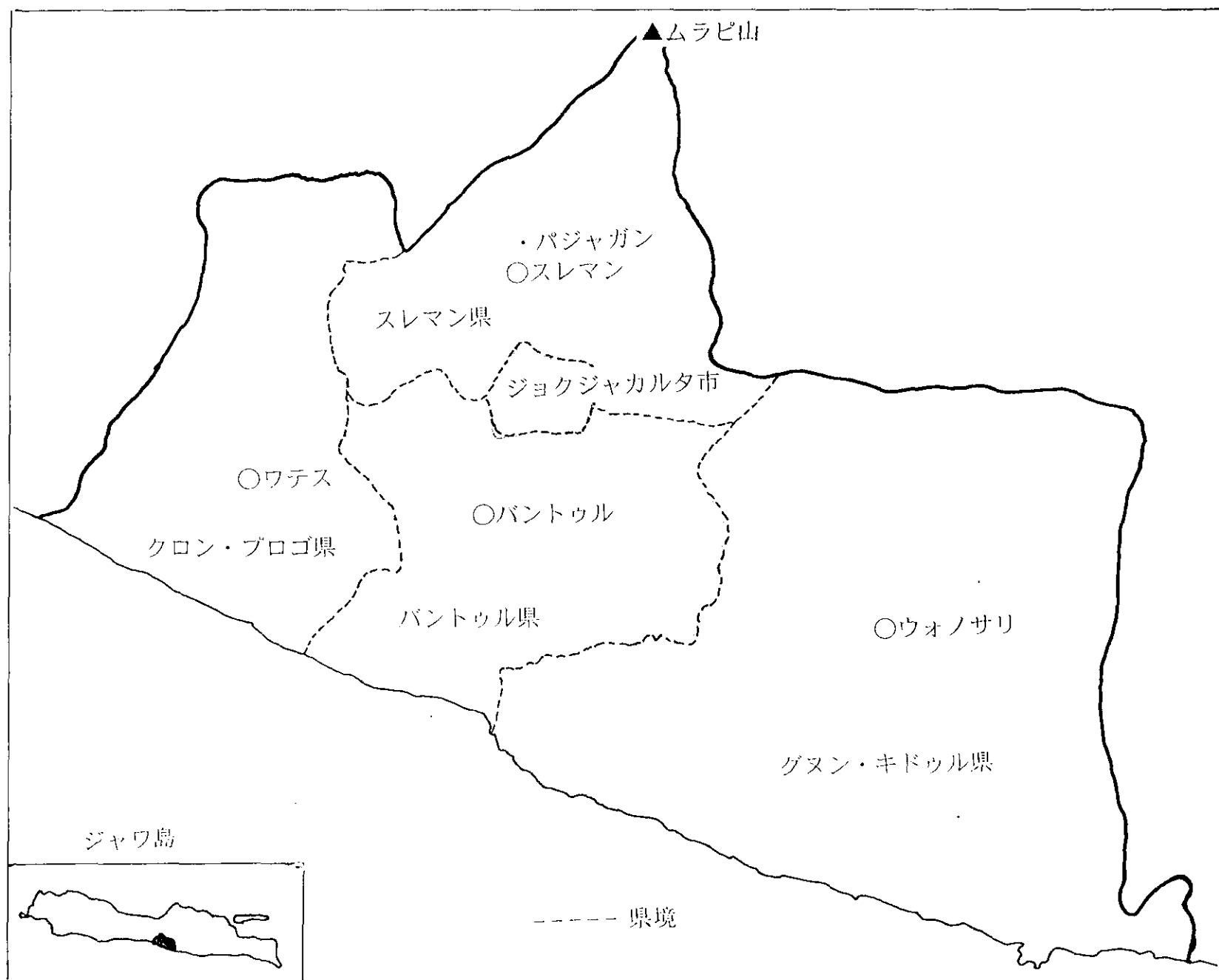


図1-2. ジョクジャカルタ特別州

西半分を得てジョクジャカルタを都としてスルタン・ハムンクブウォノ一世となった[永積 1977 : 221-226]。1825-30年にハムンクブウォノ三世の三男ディボネゴロは、当時すでにながりの政治的影響力を維持していたオランダ東インド会社に対して反乱を起こした。しかし、ディボネゴロはとらえられ反乱はオランダに鎮圧され、ジョクジャカルタの王は1831年の協定によりいっさいの外領をオランダに譲ることになる。そのためオランダの支配は強まり、ジョクジャカルタの市街にはオランダ風の建築が増え、オランダ人居住者も増えていった[永積 1977 : 260-263-68]。

その後、日本軍による軍事支配をへて1945年にインドネシア共和国が独立したが、オランダと独立戦争を戦った1946-49年には一時、ジョクジャカルタは共和国の首都にもなった[永積 1977 : 359-367]。また、20世紀初頭の民族主義運動において、ジョクジャカルタは大きな位置を占めている。ジョクジャカルタは民族主義団体ブディ・ウトモ、イスラーム同盟などの諸団体の中心地であり、改革派イスラーム組織ムハマディーヤ、学校組織タマン・シスワの発祥地でもある[永積 1980 : 99-108、永積 1977 : 307-312、Nakamura 1983 : 1-3]。

現在、ジョクジャカルタ特別州は5つの下位行政区分から成っている。クロン・プロゴ県 (Kabupaten Kulong Progo)、バントウル県 (Kabupaten Bantul)、グヌウン・キドウル県 (Kabupaten Gunung Kidul)、スレマン県 (Kabupaten Sleman)、そしてジョクジャカルタ市 (Kotamadya Yogyakarta) である。ジョクジャカルタ特別州は中部ジャワ州とともにインドネシア国内でも人口密度は比較的高い[Biro Pusat Statistik 1996 : 34-35] (表1-1、図1-2参照)。

ペーエス・バユの本拠地であるスレマン県はジョクジャカルタ特別州の北部に位置している。スレマン県は霊峰ムラピ山 (海拔2911m) の南山麓に広がる比較的水の豊かな水田地帯である。そのスレマン県の県庁の東にあるバンドウォハルジョ村に、ペーエス・バユ座長のギトとガティの住居がある。県庁舎群と村のあいだにはジョクジャカルタと北海岸にある中部ジャワ州の州都スマランを結ぶ幹線道路、通称「マグラン通り (Jalan Magelang)」が走っている。ジョクジャカルタ市内からは中距離の乗合タクシーであるコル (kolt) に15分ほど乗り、県庁の手前の交差点で降り、そこから東北方向へ水田のあいだをいくとバンドウォハルジョ村の南端に位置するパジャガン集落がみえてくる。その南の端、つまり最初の家がギトとガティの住まいである。マグラン通りからは、オートバイの後部座席に客を乗せて運ぶオジェ (ojek) を利用することもできる。ジョクジャカルタの市街地まで、オートバイや自動車でも20分ほど、バスなどの公共の交通機関を利用しても30分から1時間ほどでいくことができる。そのため、仕事や学校にジョクジャカルタ市街までバンドウォハルジョ村から通う人も少なくない。

表1-1：ジョクジャカルタ特別州と中部ジャワ州の人口・面積・人口密度（1995年）

	人口（人）	面積（km ² ）	人口密度（人/km ² ）
インドネシア共和国	194,755,000	1,919,317	101
ジョクジャカルタ特別区	2,917,000	3,169	920
中部ジャワ州	29,653,000	34,206	867

（出典）Biro Pusat Statistik [1996: 34-35]

表1-2：ジョクジャカルタ特別州、宗教別人口

県名/宗教	イスラーム	プロテスタント	カトリック	ヒンドゥー	仏教	その他	合計
クーロン・プロゴ県	396,997	5,214	19,073	19	842	77	422,222
バントウル県	693,179	5,616	17,929	841	146	78	717,789
グヌン・キドゥル県	682,225	13,292	13,243	3,176	1,152	—	713,094
スレマン県	702,082	15,223	47,544	704	325	263	766,141
ジョクジャカルタ市	368,949	32,327	41,958	2,288	1,948	1,288	448,758
ジョクジャカルタ特別州	2,813,432	71,672	139,753	7,028	4,413	1,706	3,068,004

（出典）Kantor Statistk Propinsi DIY [1993: 131] 単位：人

表1-3：バンドウォハルジョ村宗教別人口（1992年）

宗教	（人）
イスラーム	7318
プロテスタント	86
カトリック	895
ヒンドゥー	1
仏教	0
合計	8300

（出典）Desa Pandowoharjo [1992: 7]

表1-4：パンドウォハルジョ村職業別人数（1991年）

職業	人数（人）
自営農家	1769
小作農家	752
民間（芸人も含む）	662
国家公務員（国軍をのぞく）	607
職人	585
国軍軍人	120
年金生活者	62
商人	33
サービス業	12
合計（全人口中職業を有する者）	4602

（出典）Desa Pandowoharjo [1992]

表1-5：パンドウォハルジョ村の土地利用（1991年）

	面積（km ² ）
水田	5.25
畑	1.468
パンドウォハルジョ村全体	7.29

（出典）Desa Pandowoharjo [1992]

表1-6：パンドウォハルジョ村の主な農産物生産量（1991年）

農産物	生産量（t）
コメ	3,400
トウモロコシ	1,850
ジャンプ	2,200
ランブタン	2,580
サラ	3,217
ヤシの実	2,154

（出典）Desa Pandowoharjo [1992]

バンドウォハルジョ村は1946年に5つの村が合併してできた。現在、22の集落（*dhusun*）からなっている[Desa Pandowoharjo 1992: 2-3]。村の人口は8300人である（1991年）。世帯数が1933、家屋が全部で1309軒である。教育関係では、村内に、幼稚園が国立が4つ、私立が3つ、国立小学校が7校、国立高校が1校、私立高校が2校がある。

就業形態について見てみると、自作農民が1769人、土地を持たない小作農民が752人で、職業を持っている村人中、農家があわせて約54%である。村の総面積は7.29km²で、そのうち水田が5.25km²、畑が1.468km²である（表1-5参照）。主たる農産物は、コメ、トウモロコシ、果物のジャンプ、ランブタン、サラなど、そしてヤシの実である。1991年のコメの生産量は3400トンであった（表1-6参照）。コメは二期作が基本で、乾期の水田を利用してトウモロコシを栽培する。

一般的に、ジャワの農民世帯は、農業、商工業といった区分を超えて柔軟に多種多様な仕事を分担しながら維持されている[Firman 1991, Evers 1991, 加納 1988]。そのため、ジャワの農村の就業形態についての統計を見るには、注意が必要となる。世帯のメンバーは多種多様な仕事を臨機応変にこなしている。ジャワではどこでもみられるように、自宅の一部を改造して雑貨屋を開いているのをバンドウォハルジョ村でも眼にすることができる。また、農地の賃貸借が広くみられるのもジャワの農村の特徴である。土地を所有している農民がまとまった現金が必要なときに、借りてくれる人と農地の賃貸契約を結ぶ。時には、自分の農地の一部、あるいは全部を売却し、その農地に関しては購入者すなわち新しい所有者と賃貸契約をむすび、かつての自分の農地で小作するケースもある。つまり、農地を所有しながら、小作もしているという農民が存在しているのである。ペーエス・バユ座長のギトとガティも水田をバンドウォハルジョ村に所有している。ガティは、パジャガン集落長としてバンドウォハルジョ村から職田を与えられている。ギトの所有する水田は第5章で後にも述べるように、まとまった現金を必要とした村内の農民からの要望により買い取ったものである。ふたりの所有している水田は、小作に貸しだされ、自らは契約に則り、収穫の一部を受け取っている。ジャワでは一般的に農地の売買は珍しいことではなく、商人や公務員が稼いで貯めた金で農地を買って農業を始めるケースもある。多様な収入源をもち家計を維持し、農地の賃貸借が頻繁に行われる、というジャワ農村で広く見られる特徴がバンドウォハルジョ村でも見出すことができる。そのため、日本人が考えるほど農民と非農民がはっきりと区別されているわけでもない。

ここで次に、宗教の状況について概観しておこう。インドネシアはその人口の80%以上がムスリム（イスラーム教徒）として知られている。ジョクジャカルタ特別州もその約92%がムスリムである（表1-2参照）。スレマン県は、ジョクジャカルタ市とともに他の県に比べ若干、カトリック信者の人数

が多い。これは、スレマン県の北に接する中部ジャワ州マグラン県のムンティラン周辺において、インドネシアの独立以前からカトリック教会による熱心な布教活動があった影響と考えられる[Steenbrik 1993 : 115-118]。カトリックの人口がジョクジャカルタ特別州全体で約4.5%なのに対して、スレマン県で約6.2%、ジョクジャカルタ市で約9.3%である。パンドウォハルジョ村ではカトリックの割合はさらに大きく約12%である[Kantor Statistk Propinsi DIY 1993 : 131, Desa Pandowoharjo 1992 : 7] (表1-2、1-3参照)。そして、パンドウォハルジョ村にはモスクが17、礼拝所ムショラが2つ、教会が3つ、チャペルが1つある。

日曜日の朝、近隣の人々と連れだって教会に向かうカトリック信者の姿も、パンドウォハルジョ村の見慣れた光景の一つである。カトリックの村人は、クリスマスにクリスマス・ツリーをかざり、自宅でパーティーを催す。そうしたパーティーに私も、招待され参加する機会を得た。そこには、ムスリムは忌避するアルコール飲料（ビール）が用意されていた。

パンドウォハルジョ村においてムスリム、カトリックの両者はお互いに相手の信仰を尊重する態度をとっている。例えば、断食月にはムスリムは、日中、飲食をいっさいおこなわない。カトリックの人間は断食月でも、通常通り食事をする。しかし、断食月のあいだは、人目につかないように飲食をすます。また、来客があった場合も、相手がムスリムかどうかわかっている場合には、それにあわせて、お茶がだされる。わからない場合には、いきなり決めつけてお茶をだしたり、何もださなかったりということはせず、まず確認をしている。村内で、さまざまな儀礼や集まりがある場合にも、互いの気遣いを感じさせられる。小規模なムスリムだけの集まりでは、コーランの一節が最初に朗唱され、祈るのが通例である。しかし、カトリック信者とムスリムが同席する場合には、「それぞれの宗教に従って神に祈りを捧げよう」と呼びかけられる。

ギトとガティはムスリムであるが、同村内に居住する彼らの親類にもカトリック信者が存在する。ギトとガティあるいはその家族たちは、ムスリムとカトリックの両者の共存する地域社会に暮らしているといえる。

以上、本研究の調査対象と調査地域について概観してきた。次の第2章では、人気クトブラ劇団ペーエス・バユについてより詳細な記述を展開し、劇団としての特徴、公演活動についてみることにする。

第2章 クトブラ劇団ペーエス・バユ

2-1. ペーエス・バユ、クトブラ・ギト・ガティ

本章ではプロフェッショナルなクトブラ劇団ペーエス・バユの劇団組織と公演活動についてみていく。それによって、クトブラの組織、産業・職業としてのクトブラについて考察する。まず第1節では、クトブラ劇団ペーエス・バユのメンバーを紹介し、クトブラ劇団の組織としての特徴について考察する。

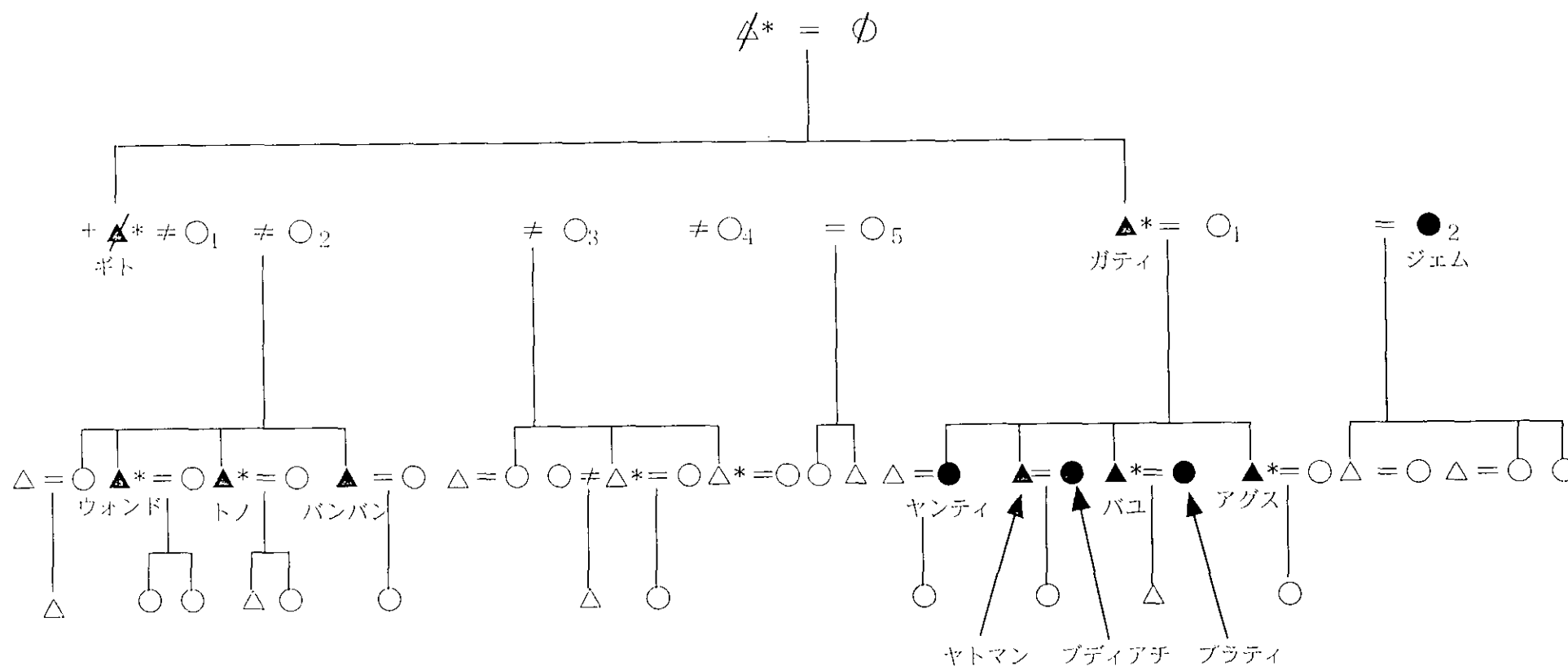
ペーエス・バユは1950年代に、スレマン県在住の芸人たちによって結成された。参加したのはワヤン・クリの人形使い、ガムラン奏者、ジャワ舞踊のダンサーなどであった。当初の中核メンバーは、ギトとガティ、そして後述のラソノの父らであった。当初から、当時すでに人形使いダランとして活躍をしていたギトとガティは漫才コンビ、ダグランとして人気が高かったという。その後もギトとガティのコンビがこの劇団の顔であり続けてきた。そのために、クトブラ・ギト・ガティと呼ばれることも少なくない。

クトブラ劇団ペーエス・バユは座長のギトとガティの親族を中心に構成されている。ここで、ペーエス・バユの中核メンバーを紹介しておこう（図2-1参照）。

まず、座長のギトからはじめよう。ギトは双子の弟ガティとともにペーエス・バユの座長を務める。1934年生まれである。ワヤン・クリの人形使いダランとしても著名である。ガティとコンビで漫才ダグランを演じ人気を博する。1980年代末ころから自らの第3男のバンバンと漫才コンビを組み、ダグラン役者として活躍する。そしてワヤン・クリの人気がクトブラの人気に追い越されていくに従い、活動の中心をワヤン・クリからクトブラへと移す。しかし、惜しくも1996年3月急逝する。彼は「猥褻な人形使い（dhalang jorok）」として有名であった。彼が猥褻なジョークや汚い言葉をジョークとして頻繁に使うからである。そうしたジョークについては第4章第2節で紹介する。また、ギトの詳しいライフヒストリーについては、後に第6章にて紹介する。

ギトの双子の弟ガティは、ペーエス・バユの座長であるとともに在住するパジャガン集落の集落長をつとめる。やはり人形使いでもある。ギトとともに漫才を演じるダグラン役である。

座長のギトとガティとともに、2人の子どもたちもペーエス・バユの重要なメンバーである。ギトの長男であるウォンドは1962年生まれで、ワヤン・クリの人形使いダランでもある。1990年代に入



$\Delta \bullet$: ペーエス・バユのメンバー * : ワヤン・クリのگرانである者 + : ギトは1996年に死亡

図2-1: ギトとガティの親族とペーエス・バユのメンバー

ってからはワヤン・クリ公演の依頼が徐々に増え、クトプラ公演には役者が足りないときなどに参加する程度である。若手人形使いとして注目を集めつつあり、1991年にはアメリカ文化省の招待でアメリカ各地でワヤン・クリの公演を3ヶ月間行った。1996年8月にギト宅のすぐ南に家を新築し、妻子と暮らしている。

ギトの次男トノも、ワヤン・クリの人形使いダランでもある。ジョクジャカルタの私立大学法学部を卒業している。大学を一度中退し、1995年に復学し、ジョクジャカルタ市の売春と刑法についての卒業論文を作成し、卒業を果たした。ウォンドとともに役者の足りないところを補うかたちでの参加が中心である。父ギトと2人で漫才ダグランを演じることもある。スレマン県内にある妻の実家に住んでいる。主催者からの要請で、漫才にさまざまなメッセージを盛り込まなくてはならないときには、大学で学んだ経験を持つ人間としてメンバーから頼りにされ、活躍する。例えば、厚生省によるキャンペーンの一環として、スローガンの説明を漫才の間に挟んだり、新採用公務員の研修打ち上げパーティーで公務員としての心得について自治省地方支局からのメッセージを盛り込んだりしなければならないときに、主催者の要望を聞いて、漫才の構成を組み立てるのである。

バンバンはギトの3男で、漫才ダグランでのギトの相方をつとめる。1970年生まれである。格闘シーンもこなし、人気が高い。狂犬病を意味するラビエスということばがニック・ネームとなっている。ギトの死後、後述のスラムと漫才コンビを組んで活躍する。舞台では、アナーキーな魅力を前面に出している。以上はギトの子供たちである。

次に、ガティの家族であるメンバーを紹介しよう。ジェムはガティの夫人で、北隣の集落に住んでいる。王女、領主の娘お付の女性役を主として担当する。ガティとのあいだに2人の娘がある。娘は2人とも芸人にはならなかった。しかし、彼女たちも人手の足りないときには特別にクトプラや漫才にかりだされることもある。姉は国立ガジャマダ大学を卒業後、1996年に結婚した。妹は、私立の外国語大学英語科を卒業している。

そして、ガティともうひとりの妻との間だの子どもの内、長女ヤンティは1963年生まれである。王女、領主の妻などヒロインの母親役を主として演じる。ジョクジャカルタの私立大学を卒業しており、父ガティの集落長としての仕事を助ける。長距離乗合タクシーの運転手である夫と1人娘とともにパジャガンに暮らす。

ヤトマンはガティの長男で、国営ラジオ局エル・エル・イー・ジョクジャカルタ(RRI Yogyakarta)の所有するクトプラ劇団の正式メンバーでもある。敵役を主として演じる。60歳をすぎた父ガティから徐々に、劇団運営の中心的役割を継承しつつある。ヤトマンの妻ブディアチは、王女、領主の娘など

ヒロインを主として演じる。

ガティの次男バユは、主役を演じる。人形使いダランでもある。ペーエス・バユの主役級の看板役者でもある。バユの妻ブラティも舞台に立つ。王女、領主の娘を主として演じる。ブディアチに準ずる役が多い。スレマン県庁の職員でもある。

アグスはガティの三男で、準主役を主として担当する。バユが不在の時には主役も演じる。ワヤン・クリの人形使いダランとしての活動も行う。以上は座長のギト、ガティの親族関係者であるメンバーで、以下は非親族メンバーである。

スラムは1957年生まれで、スレマン在住である。漫才ダグラン担当で、パンパンとコンビを組むことが多くなってきている。そして、王や領主、大臣などの役を担当するのはカルジャンで、ジョクジャカルタ市内に住んでいる。また、ラソノはスレマン在住で人形使いでもあり、道化役から敵役まで広い役どころをこなすベテラン役者である。父もワヤン・クリの人形使いダランであった。ラソノはワヤン・クリの公演だけではなく、1970年代に入ってペーエス・バユのクトブラの舞台にもたつようになる。ラソノの妻ティラもペーエス・バユのメンバーで、女王、領主の妻などを主として演じる。

ヨノは敵役王や大臣、領主役を担当する。コミカルな悪役を得意とする。後で紹介するパダンらをメンバーとする自らのクトブラ劇団シナル・マタラムを以前、主宰していたが、運営がうまく行かずに1980年代後半に解散する。その後、シスウォ・ブドヨ劇団にも参加する。1990年代半ばよりペーエス・バユの中心メンバーとなる。シスウォ・ブドヨ劇団は巡回公演を基本とする劇団のためジョクジャカルタを離れていることが多い。そこで、ジョクジャカルタ在住の年老いた両親の面倒をみるために、ペーエス・バユに活動の中心を移す。ヨノが座長をつとめていた劇団にかつては在籍し活動していたパダンも、現在、やはりペーエス・バユのメンバーである。劇団解散後、ヨノとともにペーエス・バユに参加する。彼は1954年生まれである。敵役部下の兵士を主として演じる。トンボがえりをするなどのアクションをこなす。兵士役を担当する役者には台詞のやりとりを不得意とする者が多いが、パダンはこの苦にしない。そのために重宝がられ各地の劇団から出演依頼を受ける。スレマン県の東南部にあるプランバナン在住である。パダンの弟たちワルトノ、ジュキ、エンドロは兵士役担当である。兄パダンとともに1980年前後にペーエス・バユに参加する。現在はギト宅の敷地内西隣に小さな家をたてて、そこにワルトノ、ジュキ夫妻、エンドロ夫妻とその息子、そして彼らの一番下の妹と暮らしている。

そしてスリはボヨラリ出身で、兵士役を担当する。弟のアディルとともに1990年代にはいってペ

ーエス・バユに参加する。公演が続いてあるときには弟アディルとバジャガンのギト宅に居候している。1977年生まれのアディルも兄スリとともに兵士役を演じる。ボヨラリにはスリの妻と2人の両親がいる。父親も芸人で、クトブラ役者やガムラン奏者として活動していたが、現在はほとんど引退している状態であるという。

以上のメンバーが中心であるが、ペーエス・バユの実際の公演に参加する役者は流動的である。座長のギトの要請によってこれ以外の芸人が公演に参加することもあれば、仕事を求めてやってきた芸人をうけいれて公演に参加させることもある。こうした芸人たちはどこにも本拠とする劇団をもたないフリーの芸人もいれば、特定の劇団に属しているものもいる。上に紹介した芸人たちの他に、ペーエス・バユの公演に仕事を求めてやってくる芸人は珍しくない。こうした芸人たちは、ギトの家に直接やってくることもある。また、ペーエス・バユの公演がいつどこであるとの情報を入手し、公演地へ公演のある夜に直接やってきて、役をもらうものもいる。例えば、トゥマングンでペーエス・バユの公演があると、どこからか聞きつけて楽屋へ必ずやってくるトゥマングン在住の男性芸人がいた。後に第5章でも述べるように、こうした芸人たちの売り込みに対してギトはほとんどこれを拒むことはない。もちろん、出演料は彼らにもギトから配分され、渡される。ギトは自分を頼ってくるものを拒絶できない、と言う。しかし、逆になんらかの事情で役者の数が足りないときなどには、ギトの方からこうした芸人たちに協力をもとめる。その意味では、互いに助け合っている結果となっている。フリーの芸人であったスリはこうしたことに関して、彼の経験を私が質問したときに、「芸人同士互いに助け合うということだね」と、インドネシアではゴトン・ロヨン(gotong royong)とよばれる相互扶助の精神を引き合いに出して言った。

このように座長の親族である中核メンバー以外は、公演に参加する劇団メンバーは固定されていない。しかし一方で、中核メンバーが必ず、全てのペーエス・バユの公演に参加するわけではない。それは次のような場合である。ペーエス・バユは人気劇団であるため、後にみるように8月と9月の公演依頼が増える時期には、公演がたて込んでくる。ほぼ毎日公演があると言っても過言ではないほどである。ときには、昼と夜と2回公演を行ったり、あるいは一晩に複数の場所での公演をこなすこともある。そこで、ペーエス・バユのメンバーを複数の公演地に振り分け、一晩に、この各公演地をギトとバンバンが順次まわって漫才を演じたのである。ペーエス・バユの名の下で同時に複数の公演が行われることもあった。先に述べたように、ペーエス・バユ劇団の顔はギトとガティであり、1990年代に入ってからにはこれにバンバンが加わる。公演の主催者と観客は基本的にこの3人が登場すれば、これをペーエス・バユの舞台と認めてくれる。また、ギトとガティは別々に公演の依頼を受けること

が多かった。そして、互いに依頼を受けたその日に予定があいていれば、それぞれ相手の受けた仕事に参加する。ときには、主催者からギトとガティが両者参加することを特に要求してくることもある。しかし、ギトとガティが同じ日に公演予定があることも珍しくない。そうしたときはペーエス・バユの中核メンバーをふたつにわけて公演を行う。そして、ギトやバンバンはそれぞれの公演地間の距離がさほど遠くないときには、かけもちで舞台に立つこともあった。

劇団運営の柔軟性は、時に座長の役割にまで至ることがある。公演にあたり公演依頼を受け、参加メンバーを集め、公演料の交渉を行い、受け取り、これを参加メンバー間に適正な割合で配分するという通常は座長ギト・ガティが行う役割を他のメンバーがはたしたことがあった。1995年11月4日、ペーエス・バユは地元スレマンで公演を行った。電力公社スレマン支社による「電気の日」の催しでの公演であった。この日の公演はガティの息子のアグスが、電力公社に勤務する友人からの依頼で行ったものであった。アグスは依頼を受けた後、メンバーにこの日に公演があることを伝え、出演を頼んだ。そして、公演終了後は主催者から公演報酬を受け取り、参加したメンバーに出演料を分配した。そこまで無事終わったところで、一安心したような様子のアグスを見て、そこにいた彼の兄ヤトマンは「クトプラでは仕事を受けたものがボスだ。最後まで責任をもってやらなければならない」と私に言った。ペーエス・バユの座長はギトとガティであり、公演に先立つ口上でも、そう紹介している。しかし、実際には仕事の依頼をうけた人間が「座長」として、参加メンバーの調整、移動手段の準備、公演報酬の分配といった仕事を責任を持って行うこともある。もちろん、ギトとガティが公演依頼を直接受けることが最も多い。それに次いで、ヤトマン、バユ、トノ、バンバンといった彼らの子どもたちが公演依頼を受けて実質的な座長役を果たすこともあるのだ。

ここまで見てきたようにペーエス・バユは劇団として固定したメンバーで、運営されているわけではない。座長の親族を中心とした中核メンバー以外は、公演に参加するメンバーは流動的である。また、一度に複数カ所で公演を行う場合には、中核メンバーも振り分けられ、役者の不足分は外部に助演を頼む。また、各メンバーも他劇団の公演に助演したり、他の仕事を行ったりとペーエス・バユに特に拘束されているわけではない。さらに、劇団経営の面でも、座長以外の人間が公演依頼から実際の公演までを統括することがある。ペーエス・バユの名前の下に、公演ごとにそれぞれの都合で各々のメンバーが参加する。つまり、劇団自体は名前だけがあって、関係する芸人のネットワークとして存在しているということができると思われる。

こうした芸人のネットワークは、各人がそれぞれだれの弟子筋にあたるのかという系譜がもとになっている。次節でも触れるように、ジャワ社会では、芸能にかぎらず習い事、稽古事を個人的に師匠

について学ぶという伝統が存在している。例えば、プサントレン (pesantren) と呼ばれるイスラーム寄宿塾における師匠キヤイ (kyai) と生徒サントリ (santri) の関係から、マレー世界の伝統的護身術プンチャ・シラ (pencak silat) まで、著名な師匠を求め、たずね、弟子入りし、学ぶというスタイルが広くみられる。そこでは、シルシラ (silsilah) と呼ばれる、師匠から弟子へ、そしてまたその弟子へという連綿と続く系譜の存在が重視される¹。芸能の世界でも、著名な芸人は、周辺の人々からババ (bapak、語義そのままでは父親を表す) とよばれ、彼についた弟子筋の人々はその子どもあるいは子孫をあらわすことばを用いて、ボチャ (bocah)、あるいはアナ・プトゥ (anak putu) と呼ばれる。芸人たちは著名・有力な師匠の系譜に自らもつらなることで、師匠を中心としたネットワークに入り、そこに自らをアイデンティファイする。ギトやガティは後に第6章で述べるように、代々ワヤン・クリの人形使いダランの家系である。そして、先に紹介したようなペーエス・バユの中心メンバーである人々の多くは、ギトとガティの子供たちである。ギトとガティの親族以外のメンバーのことも、すべてギトとガティはクトプラの公演に先立つ配役紹介で、「私の子ども某 (anak kula ...)」と呼び、ペーエス・バユ劇団については「クルアルゴ・ペーエス・バユ (keluarga PS Bayu)」という表現を用いる。クルアルゴは「家族」をあらわすことばである。劇団はババと呼ばれる座長を中心としたクルアルゴ、家族として考えられているといえよう。そして劇団のメンバーではないが、私のことをギトは「日本からきた子ども (anak seka Jepang)」と各地で紹介していた。

ペーエス・バユに参加を希望する芸人たちは、直接ギトやガティのもとをたずねてくることもあるが、多くの場合は、友人や知人を介してやってくる。知り合いのそのまた知り合いの紹介という形でやってくることもある。はじめは、パジャガンかあるいはクトプラの公演中の楽屋へきて、紹介をされ、ギトやガティに挨拶をする。それから、何回かペーエス・バユの公演に参加していくうちに、次第に、本人と座長ギトやガティが互いに暗黙のうちにメンバーシップを認めていくように見える。そうした芸人の中には、次第にペーエス・バユから離れて、他の劇団との距離をより近づけたりするものもある。ギトとガティは基本的には、去る者は追わず、来る者は拒まずという姿勢をとり続けていた。ペーエス・バユの中心メンバーによれば、劇団間での芸人の引き抜きというようなことはほとんどないという。芸人たちは自由に出入りをするというのができるというのだ。

ペーエス・バユの中心は、代々続くシル・シラと呼ばれる系譜であり、その系譜に連なる有力な存

¹ プサントレンにおける事例については Woodward [1989:140]、Zaifuddin Zufri [1974]、Zamakhshari Dhofier [1982] を、プンチャ・シラについては De Grave [1996] を参照。

在であるギトやガティの弟子、あるいは「子ども」としてそこに枝葉のごとくつながる芸人たちが周辺に存在している。これが、ペーエス・バユの劇団のあり方である。そしてババとアナ、すなわち「オヤコ」に擬された関係をもつのである。こどもたちは、基本的にはババに絶対服従しなければならない。ババの独断による報酬の配分などで不満があっても、だまってそれに従う。しかし、不満が大きくなれば、そうした芸人はギトやガティのもとを去ることもできる。逆に、ギトやガティの怒りに触れ、出入り禁止になった芸人も存在している。

2-2. ペーエス・バユの経済的基盤：職業としてのクトプラ芸人

次に本節では、プロフェッショナルな劇団であるペーエス・バユの経済的側面について述べてみたい。ペーエス・バユはプロフェッショナルな劇団であるとこれまで述べてきた。これは、この劇団の中心的メンバーが、クトプラの公演などの劇団の活動による収入で生計を立てていることを意味している。クトプラに限らず、ジャワの芸能をめぐるには、その芸能を演じることなどで生計を立てているいわゆるプロと、自分の楽しみのために演じているアマチュア、さらに複数の職業をもちながら、芸能を演じているセミ・プロとでもいうべき人々の3種類が存在している。第1章でも述べたように、ジャワ社会では、特に農村においては、人々は農工商といった職業の区分を越えて多種多様な仕事を持ちながら生計を立てている。セミ・プロとここで呼ぶ人々の中には、芸人を本職と考え、それだけでは生活の糧を得るには十分ではない場合に、不足を補う意味で副職を求める者もいる。その一方で、芸人は予芸で、趣味の範疇で楽しみとしてやっていて、それで多少の報酬をもらえればうれしいが、たとえもらえなくともよいと考えている人もいる。例えば、職場や学校あるいは地域社会で、サークル活動としてガムラン音楽やジャワ伝統舞踊、そしてクトプラなどを習い、演じるという活動がジャワでは広く見られる。

ペーエス・バユのメンバーの場合にも、クトプラなどの芸能の他に職を持っているものがある。プラティは、先にも紹介したように、スレマン県庁にも勤めて給与をもらっている。ガティは、バジャガン集落の集落長を務めている。集落長には、給与は支給されていない。そのかわりに村から、職田（タナ・ブンコ：tanah bengkok）の使用権利が集落長の任期中、与えられる。もちろん、この職田を自ら耕作してもよいし、収穫米を売って、現金に換えることも可能である。しかし、ガティは他人に耕作をまかせ、収穫米のうち一部を手間賃として与え、残りのコメを受け取り、自家で食糧としてい

る。ギトも水田を所有している。この水田は、パジャガン集落の農民から購入したものである。第5章でも後に述べるように、家族の病気治療、子どもの進学、自動車の購入、家の修繕、新築などの理由でまとまった現金が急遽必要になると、ジャワの農民の多くは、所有している田を売却することにさほど抵抗を感じない。ギトのもとには、このような事情で農民が田を売りにくることがある。こうして手に入れた田の一部は、息子のウォンドに与えられ、新居を1996年にここに構えることになった。残りの田は、ガティの職田と同様に、以前の持ち主、すなわち田をギトに売った農民がそのまま耕作し、収穫の一部を耕作料としてとった残りのコメが、田の所有者であるギトのものとなる。こうしたコメは、ギト一家の食糧の一部を賄っている。

また、エル・エル・イー・ジョクジャカルタ劇団のソスロ・パイは、ジョクジャカルタ市内の自宅の一部を利用して、小さな雑貨屋を開いている。ペーエス・バユの公演にもたびたび参加するフリーのクトプラ芸人スギアルトは、やはりジョクジャカルタ市街の自宅で、クトプラなどの舞台衣装、ジャワの伝統的結婚式の衣装を扱う店を開いている。ここで紹介した2人のように、自宅のある場所が、店舗を開くのに適しているようなときには家の一部を改造し、雑貨屋や小さな食堂を開き、多少であろうともなにがしかの現金収入を得ようとすることは、芸人でなくともジャワの社会ではよくみられることである。また、ペーエス・バユの中核メンバーも、かつてギトの息子たちを中心に、1980年代にミニ・バスの運営を試みたことがあった。しかし、この試みは結局、うまく利益を上げることができず、短期間で失敗に終わった。次節以降に見るように、クトプラの公演は1年を通じてコンスタントにあるわけではない。そこで、公演の仕事の少ない時期に、収入の減少分を補うために、そして、彼らがよく「暇な時間を埋める（mengisi waktu, cari kesibukan）」と表現する、空いている時間を無駄に過ごさずにすまそうという目的で、さまざまな仕事を求めていくのである。例えば、機械いじりが好きで、子どもころからやっているスリは、公演が長期にわたってないときなどにはオートバイの修理などをボヨラリの自宅で行って、稼いでいる。

またその一方で、通常は工場に勤務していたりしながら、クトプラやあるいはワヤン・クリの公演に際してさまざまな形で参加し、報酬を受けとる人もいる。クトプラやワヤン・クリの公演では、多数の人間の手が必要となる。それは、舞台上で演じる人、伴奏のガムランを演奏するウィヨゴと呼ばれる人、舞台の設営などをする人、公演中に芸人の身の回りの雑用をこなす人、などである。公演に際して、舞台設営、ガムランの準備、演奏者を主催者側と劇団側とのどちらが用意するのかは、場合による。主催者側が準備する場合には、会場となる場所に近い地域内で、ガムランのセットを所有している人、ガムランの演奏のできる人などに声をかけ、当日に仕事をしてもらう。また、劇団側が責

任を負う場合には、劇団のメンバー、あるいは知人、近隣の人々の中から適当な人間を集めて、公演地へ向かう。現在、売れっ子の人形使いダランの多くは自分の専属のガムラン演奏グループを所有している。ペーエス・バユはとくに専属の楽団を有してはいない。このようにして芸人でなくとも、ガムランの演奏ができればもちろん、小遣い銭稼ぎにはなるし、クトプラやワヤンに関することを何もできなくとも、舞台の設営や雑用などをこなし、臨時収入を得ることができるわけである。

以上のように、ジャワ社会では、多種多様な職から収入を得るというパターンは、芸人に限らず広く見られる。そうした事情もあるため、先にセミ・プロと呼んだ人々は多くの場合、芸人でありながら副職をもっているのか、あるいは他の職業をもちながら余技として芸人もやっているのか、という区別をすることは難しい。あえていえば、本人のアイデンティティが芸人にあるのかどうか、にかかっているといえる。例えば、ペーエス・バユのような劇団に属している、あるいはギトやガティのような著名な芸人の弟子筋に自らを位置づけている人は、自分のことを芸人（男性ならばスニマン *seniman*、女性ならばスニワティ *seniwati*）と考える傾向があるように思われる。前節でも述べたように、芸人たちは、自分をだれだれの弟子筋にあるというように、どこかの系譜に属することを求めようとする。

それでは、芸人たちの収入源にはどのようなものがあるであろうか。ペーエス・バユの事例から以下に見ていきたい。芸能による収入は大きく2種類に分けることができる。ひとつは公演活動によって公演料として受けとるものである。もうひとつは芸能をだれかに指導することで、指導料を受けとるものである。

クトプラの公演活動には、第1章でも述べたように、何らかの儀礼にともなうタンガパン公演と呼ばれるものと、観客から観劇料をとるアマル公演とよばれるものがある。ペーエス・バユでは、どちらの公演も、多くの場合、主催者が直接、座長のギトかガティのもとをたずねて、公演の依頼がなされる。まず、挨拶、初対面であれば自己紹介などがひととおりなされた後、来客は何のためにやってきたのか、その目的を話し始める。何月何日にこれこれの催しを予定していて、できればそこでペーエス・バユに公演をして欲しい、との希望を伝えるのである。ギトは、そこで、最初に公演予定のメモが書き込まれているカレンダーを見て、依頼された日時にすでに予定がはいっているかどうかを確認する。なければ、それから、さらに交渉が進む。どのくらいの規模の公演にするのか、クトプラかあるいは漫才ダグランのみなのか、伴奏のガムラン、それを演奏する楽士などは主催者が用意するのか、あるいは劇団で用意し同行するのか、公演報酬はいくらか、往復の移動手段はどちらが用意するのか、その費用は公演報酬に含まれるのか、などの点について、会話がかわされる。主催者側から

希望が伝えられ、それに対して、劇団側から不明の点を確認する。ときには、あまり乗り気にならず、できれば断りたい依頼の場合もあり、そのようなときにギトは、希望の日時にはすでに予定が入っているので大変残念だが不可能である、などといって丁重に断る。基本的に、公演の約束はすべて口約束で、契約書をかわすことはなかった。ただし、民間テレビ放送局との仕事の場合は、事前に数頁にわたる契約書をかわした。内容は、舞台内容についてだけではなく、それを録画したものの諸権利はテレビ局側にすべて所属することになるとの項目もあった。契約書をかわすという経験は、ペーエス・バユのメンバーにとってはほとんどないもので、書類の内容を一切、読んでいない様子であった。テレビ局との仕事の後に、契約書を見せてもらい、ウォンドやバユ、アグスたちと私が話をしている中で、はじめてその内容を知ったと彼らは言った。国営テレビ局ティー・フィー・エル・イー（TVRI）ジョクジャカルタ支局での仕事では、契約書をかわすことはなく、報酬を受けとるときに領収書にサインするのみであった。ウォンドは、これからは契約書の内容をチェックすることも大事かもしれないが、実際問題として報酬があれば、背に腹は代えられず仕事の依頼をことわるのは難しいと言う。

公演報酬に関しては、公演依頼時に交渉されることもあれば、ほとんどなされないこともペーエス・バユの場合は少なくなかった。とくに、ギトはあまり金銭のことを細かく要求することをいさぎよしとしない傾向があったので、依頼人がこのくらいの報酬でやって欲しいというように交渉をしてこない限り、多くの場合は、相手の言い値で公演依頼を受けていた。報酬が多くない場合、あるいは多くないと予想される場合には、ギトは、公演のコストを切り詰める。すなわち、参加メンバーの数を少な目にし、各自の取り分が結果的に、さほど小さくならないようにする。また、公演依頼の少ない時期には、「買い手」有利の状況のため報酬の少ない依頼が舞い込むことも少なくない。こうした時期には、フリーあるいは他劇団の芸人たちは、仕事を求めて、ペーエス・バユのような人気劇団ならば公演依頼も受けている可能性が高いと見込みをつけて、やってくることもある。ある時は、ギトはこうした外からの参加者が増えることを避けるために、通常より1～2時間早めにパジャガンの自宅を少数のメンバーと出発した。このときのメンバーはペーエス・バユの中心メンバーばかりであった。いつもと同じ時間に出発するのだと思いこんでいたために、あわててノートやカメラを鞆に詰め自動車に乗り込んだ私に向かって彼らは、早くしないといっぱい芸人が集まってきてしまうから、と笑いながら事情を説明してくれた。ギトは、自分で公演報酬が少ない事情を説明して、やってくる芸人たちの公演への参加希望を直接、断ることを避けていたのである。

何らかの儀礼にともなうタンガパン公演の場合は、交渉で決まった金額あるいは、互いに暗黙のうちに相場として想定した金額が、公演時に支払われる。しかし、観客から観劇料をとるアマル公演の

場合は、多くの場合、売り上げの50～60%が劇団へ公演報酬として渡されることになる。よって、観客の数によって、劇団の受けとる報酬の額も増減するのである。例えば、1994年11月1日マグラン県サラマンでのアマル公演では、雨が降るという天候上の悪条件もあり、観客がなかなか集まらなかった。ペーエス・バユへの報酬は約10万ルピアであった。ギトとガティをはじめ、総勢22名が参加した公演であった。結局、ギトとガティは自らの取り分を削って、参加メンバーに報酬を分配し、平均的な報酬額からの減少分を補った。

また、アマル公演にもペーエス・バユ単独の公演ではなく、クリリガンと呼ばれる巡回型劇団の公演にゲストとして出演した場合もある。こうしたケースは、観客の数が落ち込んできたときなどに、著名で人気のあるペーエス・バユの中心メンバー、とくに漫オダグランのギト、ガティ、バンバンに助演を頼み、興行の建て直しを図ろうというものである。巡回劇団は概して、多数の劇団員を抱え、経営が苦しい。先にも述べたように、ギトやガティはこうした苦しい劇団に対しては喜んで惜しみなく協力をし、彼ら自身の報酬は二の次と考えているようにみえる。1995年4月7日、ギトとバンバンはカラングニャル県で2ヶ月間の公演を行っている巡回型劇団スリヤ・ブドヨの依頼で、ゲスト出演を行った。終演後、この劇団の座長は、その夜の入場料の入った、お菓子の空き缶をギトの前に差し出し、好きなだけとって欲しいと申し出た。しかし、ギトは、そちらの出せるだけで結構とこれを断った。結局、数万ルピアの報酬を受けとった。それは通常の報酬額には及ばなかった。このように、時にはゲスト出演で、赤字になることもあるという。往復の自動車のガソリン代にも足りないこともあったという。

ペーエス・バユの場合、公演報酬はおおよそ、1回あたり30万～100万ルピアであった。もちろん、それ以下あるいはそれ以上の公演報酬のときもあった。漫オダグランのみの場合は、参加人数も少なく（2人から5人ほどで、多くの場合は例えばギトとバンバンのように2人）、時間も短い（約30分から1時間）ことから、おおよそ20～50万ルピアであった。1995年当時、日本円との交換レートはおおよそ100ルピアで4円であった。また、ジョクジャカルタ在住で公務員などの勤め人の給与はおおよそ月10～20万ルピアであった（当時の交換レートで換算すると約4000～8000円）。参考までに紹介すれば、インドネシア政府教育文化省（1999年以降は国民教育省）による外国人留学生プログラムであるダルマシスワ・プログラムで支給される毎月の奨学金の額が、17万5000ルピア（約7000円）であった。ここでさらに、インドネシア中央統計局による1995年度版統計年鑑より、賃金や生活費に関する統計を参考に紹介しておきたい。1995年の独身勤労者の1ヶ月の最低必要生活費の平均が、ジョクジャカルタ特別州で8万7287ルピア（約3491円）、中部ジャワ州で8万9682ルピア（約3587

円)、ジャカルタ首都特別州で12万5522ルピア(約5021円)である。また、1995年12月の工業部門での平均週給金額が、ジョクジャカルタ特別州と中部ジャワ州で2万7900ルピア(約1116円)、一方で、ジャカルタ首都特別州で4万6900ルピア(約1876円)である[Biro Pusat Statistik 1996: 71-73]。

公演報酬は、通常、座長であるギトかガティに主催者より、公演後あるいは公演の途中で渡される。参加したメンバーに、それぞれの役どころや役者のランクなどを考慮して、座長が自己の責任でこの報酬を分配する。また、メンバーは座長による配分に不満があったとしても、表だってこれに異議をさし挟むことはない。ここで、実際に分配がどのように行われるのか、一例を紹介してみたい。先に紹介したマグララン県サラマンでのアマル公演2日目、1994年11月2日のペーエス・バユの公演には、14人が参加した。前夜の公演で観客が少なかった様子を見て、ガティとヤトマンは参加を控えた。集まった観客の数は前夜に比べ、多少増えたように見えた。結局、劇団への報酬はやはりかなり少なく、約20万ルピア弱(約8000円)であった。そして主役級のヨノ、他劇団からのゲスト出演の3名には3万ルピア(約1200円)、やはりゲスト出演の女優が2万ルピア(約800円)、カルジャンが1万ルピア(約400円)、ラソノが1万5000ルピア(約600円)、兵士役がそれぞれ7500ルピア、7500ルピア、5000ルピア、この日は往復の移動に際して自動車を運転しただけで舞台には立たなかったアグスが5000ルピア、合計で18万7500ルピアが参加メンバーに分配された。残りはギトが自らの取り分とした。この日は、劇団として受けとった全体の公演報酬は少ないほうであったが、各メンバーの受けとった報酬は平均的な額であった。主役級であれば、1回の公演で工場労働者の1週間分の平均賃金を稼ぐことになる。しかし、兵士役クラスでは、工場労働者の1週間分を稼ぐには、おおよそ5回程度の公演をこなす必要がある。同じクトブラ芸人でも、ランクによって、その収入も差がでてくるのである。こうした平均的な報酬を受けとるのも、公演があればこそであるのだが、後に述べるように、クトブラの公演は1年を通じて平均してコンスタントにあるわけではない。そのために、あまり報酬の多くないランクの芸人たちの多くは、公演の少ない時期には他の収入源をもとめざるをえない。また、ギトやバンバンは漫才ダグラランのみの公演では、1回約30分から1時間弱の舞台で2人でおおよそ20~50万ルピアの報酬を受けとる。これは、クトブラの公演に比べ、効率の良い仕事で、一度の舞台で、公務員の月給並の収入を得ることができる。さらに、公演地がさほど離れていなければ、1日に複数の場所での公演をこなすことができる。実際に、8月の公演依頼の多い時期には、ギトとバンバンは1日に3カ所での漫才ダグラランの舞台を務めたことがあった。

以上のような公演報酬の他に、いわゆるアマチュアの人々にクトブラやワヤンあるいはガムラン音

楽を指導することで受けとる報酬もある。ペーエス・バユの場合も、ギトやガティは各地のアマチュア劇団に請われて指導を行ってきた。こうしたアマチュア劇団は、8月17日の独立記念日を祝う催しで、日頃の練習の成果を発表することが多い。そうしたときには、ギトやガティなどペーエス・バユの主役級のメンバーは、ゲストとして呼ばれて出演する。例えば、マグラン県とトゥマングン県のそれぞれの県警職員によるアマチュア・クトプラ劇団をはじめ、各地にギトとガティに指導を受けてきたアマチュア劇団が存在している。また、各地域社会において、女性によるグループや青年団の活動としてクトプラやガムラン演奏などを学ぶ人々が存在している。インドネシアではジャワに限らず、ペー・カー・カー（PKK）と呼ばれる政府によるプログラムである家族福祉運動（Pembinaan Kesejahteraan Keluarga）の一環として、女性が村落単位でグループを作り、さまざまな活動を行っている。ペー・カー・カーは1970年代以降に開始され、インドネシア各地へ広がった。本来は、家族福祉の改善と村落開発の推進をめざした、農村地社会の女性を対象とした政府による開発プログラムである[Selo Semardjan and Kennon Brazeale 1993: 48-49]。このプログラムの活動として、ジャワの農村社会ではガムラン演奏などを習うことも選択肢のうちにはいっているのである。パジャガン集落でも、女性たちのガムラン演奏グループが、ペーエス・バユのメンバーの指導のもと練習を行っている。ちなみに、地元集落への還元と考え、ギトやガティはこの指導に関しては無報酬である。

こうした指導には、ギトやガティが直接あたることもあるが、多くの場合は、彼らの息子たちが代行して指導する。ウォンドによれば、まだ、公演の仕事でさほど稼げない若い修業時代には、こうした指導は、いい小遣い稼ぎになって助かったという。中には、あまりきつく注意すると、機嫌を損ねて、稽古を止めてしまうような人もいう。こうした人に対しては、お世辞にほめることも大切であり、それもなれるまでは簡単ではなかったとの感想を彼はもらした。そして、クトプラやワヤンの仕事である程度稼げるようになった現在では、いまさらそうしたことはやる気にもならないと、つけ加えた。それでも、彼は高校生のころは、小遣いをしばしばくれたよい「生徒」が何人かいて、稽古以外にも頻繁にその人のうちへ遊びに行つて機嫌をとったりしたものだという。こうした人の多くは、その芸の技術は未熟でありながら、自己顕示欲とうぬぼれは人一倍強く、かつ経済的に余裕がある。中には、他人に公演を依頼されることはないの、自ら公演費用を負担して舞台を務めるようなことまでしてしまう人も存在している。

以上のような人以外に、自らは習ったり演じたりすることなく、純粹にファンとして芸人の活動を支援するパトロン的な人物も存在するらしい。1999年スハルト失墜以前の政権与党であったゴルカルに積極的にかわり、支援を受けていたワヤン・クリの人形使いダランがいたと、ペーエス・バユ

のメンバーは教えてくれた。このダランは自分の自動車をゴルカルのシンボルカラーである黄色に塗っていたという。政府による文化政策から補助金が支給されることもあり、かつてペーエス・バユも支給を受けた。ギトによれば金額は忘れたが、僅かな額であったとだけは記憶しているという。ペーエス・バユのファンの場合は、クトブラの公演を企画するときには必ずペーエス・バユに依頼する、あるいは友人知人にも紹介、推薦をすることで、劇団を支援していた。ただし、後に第5章で述べるように、ペーエス・バユ座長のもつ広範囲な人間関係は、経済的な援助のみならず、さまざまな恩恵を劇団にもたらしている。例えば警察や軍の関係者とのコネクションはインドネシア社会ではおおいに役立つものである。基本的には、クトブラの公演活動がクトブラ劇団の経済的基盤を支えているといえる。さらに、アマチュアの指導、セミ・プロとの関係を多数維持することで公演活動をサポートしている。アマチュアからは指導報酬を受けるだけではなく、ペーエス・バユの潜在的な観客であり、公演の依頼主になる可能性が大きい。セミ・プロも同様である。どれだけ多くのセミ・プロを含めた芸人たちと関係をもっているかは、その劇団の評価、人気を示しているともいえる。

2-3. ペーエス・バユの公演種類と公演機会

第1章と前節でも述べたように、プロフェッショナルなクトブラ劇団の公演は2種類に分類することができる。タンガパン (tanggapan) と呼ばれる何らかの儀礼にともなう公演とアマル (amal) と呼ばれる商業公演である。前者のタンガパンとよばれる公演は、何らかの儀礼や催しの際に行われる。後述のように、たとえば、結婚式 (mantu)、割礼儀礼 (khitanan)、村清めの儀礼 (bersih desa)、8月17日のインドネシアの独立記念日を祝う催し (tujuhbelasan)、病気が治ったり、職場での昇進、上級学校への進学などのような何かよいことがあり神に感謝する儀礼 (syukuran) などのあるときに余興としてクトブラの公演が企画される。また、後ほど見るようにイスラームと関連するイドゥル・フィトゥリ (断食明けの祭)、ハタマン (khataman) などの儀礼時にもクトブラ、漫才ダグランは招聘されることも多い。前節ですでに述べたように、タンガパンの場合はこうした儀礼や催しの主催者が劇団に公演報酬を支払う。

アマルとよばれる後者の公演の場合は商業的興行であり、観客から観劇料を徴収し、興行収入を得ることを第1の目的とした公演である。多くの場合、観劇料は500から1000ルピアほどであった。その具体例を次に述べることにしたい。1994年7月25日、26日、27日の3日間にわたって、ペーエス・

バユはウォノソボ県クレテック郡ボジョサリ村の広場で商業公演を行った。このときの興行主体はボジョサリ村であった。村長を中心に村役場の職員たちが会場設営、劇団の手配、観劇料の徴収などを行った。村の予算では不足だった村の運動場の整備、公民館の修理のために必要な費用を独自に調達することが目的であった。3夜の興行収入（観客からの観劇料）の合計から劇団への公演報酬、諸経費をひいた残りが村の収入となったわけである。

さらに、ペーエス・バユは1994年6月21日と22日の2晩、中部ジャワ州のアンバロウォで商業公演を行った。この公演はある興行主の企画である。この興行主はパッサル・マラム（pasar malam）と呼ばれる移動遊園地グループの一員で、クトブラやインドネシアのポピュラー歌謡ダンドゥのグループの公演を企画する役割を担っている。彼の目的とするところはクトブラあるいはダンドゥを使ってより多くの観客をよび、入場料収益を向上させることである。

また、アマル公演の範疇に入るもので、テレビやラジオでの放送用に行う公演もある。こうした公演は、テレビ局やラジオ局のスタジオ内で演じ、収録されることもあるし、公開収録の形で行われることもある。ペーエス・バユの事例では、スタジオでの収録では、衣装以外の舞台装置はテレビ局側が準備していた。公開収録の場合は、必要な費用はテレビ局の負担で、ペーエス・バユが舞台装置からすべてを準備した。ただし、ラジオ局エル・エル・イー・スラカルタ支局での公開番組収録では、同放送局内のホールで、同局専属のクトブラ劇団が所有する装置や衣装を使用した。

通常、ペーエス・バユの公演時間は、タンガパン、つまり儀礼にともなう公演の場合、午後10時から午前3時半である。しかし、時としてクトブラの舞台がはじまる前に伝統舞踊、ディスコ・ダンス、バンド演奏などの余興が前座として主催者側によって用意されることもある。このような場合には、クトブラの開演が午前0時をまわることもある。通常、公演時間は5時間前後であることが多い。伝統的なワヤン・クリの公演時間はおおむね9時から翌朝の6時までの9時間で、3時間ごとの3つの時間帯に分けられ、演じられる内容もそれにしたがって決まっていた。これに比べると、クトブラでの公演時間はより自由である。しかし、ギトやその長男ウォンドらによれば、近年は、ジャワ北海岸の大都市スマランを中心に、ワヤンであっても公演時間を自由に短縮して上演することが珍しくなってきたという。

商業公演の場合は午後9時ごろ開演し、午前0時には終演するというのが通例である。したがって公演時間はおよそ2～3時間ほどである。

イスラームの影響により公演時間も近年変わっているところもあるようである。以前はクトブラもワヤン同様、朝6時ころ、日の出まで舞台は続けられていたのだが、最近では午前3時半終演というケ

ースが増えてきている。ギトによればこれは、暁のスプフの礼拝をするムスリムへの配慮からだという。午前3時半に終演すれば、終演まで観劇していたとしても、それから帰宅し、時間通りにスプフの礼拝を行うことができる、というわけである。クトブラは見たいがイスラームの教えも守りたいという、ムスリム観客のことを考えてのことだというのである。もちろん、こうした芸人側の説明を、全面的に受け入れることには慎重になるべきであろう。しかし、こうした説明が私にだけなされるわけではなく、公演依頼者との交渉の中でも頻繁になされている。少なくとも、芸人たちがムスリムに対して注意を払っている、という点を、まわりの人々に知ってもらおうと考えていることは確かである。

これに対して、アマルと呼ばれる商業公演の場合、広場やあるいは体育館、村の公民館のような施設の屋内で行われる。そこでは現代の西洋演劇で通常用いられている対面型舞台が用いられる。また背景幕や舞台幕、ときには小道具が用意されることも少なくない。

上述の2種類の公演活動にはさらに3つの公演形態がある。1つめは劇団の単独公演である。2つめは他劇団がタンガパンやアマルを行う場合のゲスト出演である。観客動員力を向上させる目的で、観客を名前でよぶことのできる人気芸人がゲストとして出演を要請されるわけである。ペーエス・バユの場合、ギト、ガティ、バンバン、バユらは人気が高く、他劇団からゲスト出演の依頼を受けることが多々ある。先に述べたように、例えばギトは、クトブラ・クリリガン（巡回劇団）の公演に依頼を受けてゲスト出演することがある。多くの場合、巡回劇団は弱小劇団であり、経営状態がかなり苦しい。しかし、芸人は「相身互い」と言い、ギトは時としてまさに雀の涙ほどの報酬であっても、依頼をうければ厭わず出かけていく。もちろんワフユ・ブドヨ、シスウオ・ブドヨという大手巡回型劇団の公演に依頼を受けてゲスト出演することもあった。

3つめは漫才のみの仕事で、ダグランまたはプラワ（*pelawak*）とよばれる。笑いの要素はペーエス・バユの売り物のひとつになっている。ギト、ガティ、バンバンによって演じられる漫才はクトブラの舞台のなかで、あるいは独立した形で演じられる。何らかの儀礼や催しの際にクトブラやワヤン・クリではなく、この漫才のみを呼ぶことがある。主催者にとって、この選択は経済的に賢い選択といえる。前節で述べたように、クトブラに比べ出演者に支払う報酬は出演者の総数が少ないために低額で済むし、さらに公演時間も30分から1時間程度で手ごろである。こうした企画は夜ではなく昼間に行われることが多い。現在では、このタイプの安上がりで、手軽な余興が一般に好まれているようで、ペーエス・バユでもクトブラ自体の公演依頼はやや減少ぎみなのに対して、漫才のみの公演の依頼は増加傾向にある。

ここで次に、ペーエス・バユの公演活動から、クトプラ公演がおこなわれる機会について詳しく見てみよう。アマル公演の場合は、基本的に観客からの観劇料収入が目的である。これに対してタンガパン公演は先にも見たように、何らかの儀礼や催しに際して余興として呼ばれて行う公演である。この儀礼や催しにはどのようなものがあるのか次に見ていきたい。表2-1は、1994年7月から1996年4月までの期間にペーエス・バユが行った公演回数を公演機会別に示したものである。合計363回のうち、商業公演であるアマル公演が100回、何らかの儀礼にともなうタンガパン公演が263回であった。アマル公演とタンガパン公演の割合はおおよそ2対5の割合であった。全体として、タンガパン公演の方が回数は多かった。アマル公演のうち、パッサル・マラムでの公演が20回、ラジオやテレビでの放送用の公演が9回あった。

タンガパン公演の機会には人生の通過儀礼、記念日を祝う催し、イスラームにかかわる儀礼などがある。1994年7月から1996年4月までの間、ペーエス・バユのタンガパン公演は合計で263回であった。そのうち、回数が多かったのは、結婚式、割礼儀礼、独立記念日を祝う催し、シュ克蘭、サワランである。特に、結婚式と割礼儀礼にともなう公演は、あわせて105回で、タンガパン公演のうち約4割を占めている。この2つに、独立記念日を祝う催しとシュ克蘭を加えると、公演回数は161回で、タンガパン公演中6割をこえる割合になる。これらが現在の代表的な公演機会であると想像される。

また、ペーエス・バユの公演機会にあったもの全体を見てみると、人生の通過儀礼、イスラームやキリスト教、ジャワ固有の信仰などにかかわる儀礼、何らかの記念日を祝う催しの3つに大別できるように思われる。結婚、割礼儀礼、生後35日目の儀礼、銀婚式などが人生の通過儀礼の例である。また、シュ克蘭、サワラン、ハタマン、スカテンはイスラームの信仰にかかわる儀礼であり、クリスマスはクリスチャンの儀礼、村清めの儀礼はジャワ固有の信仰によるものである。ただし、結婚や割礼などの人生の通過儀礼もそれぞれの当事者の信仰とも密接に関係している。また、例えば、割礼儀礼はイスラームと生後35日目の儀礼はジャワ固有の信仰にもとづいて行われる。一方、結婚式は、イスラームやキリスト教などの信仰をこえて、ジャワの人々の間で広く行われている。よって、2番目のカテゴリーは人生の通過儀礼を除いた、宗教・信仰による儀礼を入れた。そして3つめが何らかの記念日を祝う催しで、その代表的なものが、8月17日のインドネシア共和国独立記念日を祝う催しである。表2-2は、表2-1中のタンガパン公演の機会を、この3つに分類したものである。通過儀礼にともなう公演が最も多く、タンガパン公演の4割以上を占めている。一方で、特定の宗教・信仰にかかわる儀礼と世俗的な何らかの記念日を祝う催しでの公演回数は、46回で同数であった。

表2-1：1994年6月から1996年4月におけるペーエス・バユの公演機会別公演回数

公演機会		公演回数
アマル (商業公演) 合計100回	パッサル・マラムでの公演	20
	ラジオあるいはテレビ放送のための公演	9
	その他の商業公演	71
タンガパン (何らかの儀礼にともな う公演) 合計263回	結婚式	56
	割礼儀礼	49
	独立記念日を祝う催し (トゥジュブラサン)	37
	シュ克蘭	19
	サワラン	12
	何らかの記念日を祝う催し (独立記念日を除く)	9
	ハタマン	6
	村清めの儀礼	4
	生後35日目の儀礼 (スラパナン)	4
	カー・カー・エヌ送別会	4
	クリスマス	3
	スカテン	2
	金婚式 (結婚50周年)	2
	タンガパンのその他・不明	56
合計		363

表2-2：表2-1中タンガパン公演の機会別公演回数

タンガパンの公演機会	公演回数
人生の通過儀礼	111
宗教・信仰にかかわる儀礼	46
何らかの記念日を祝う催し	46
その他・不明	60
合計	263

次に、表2-1に示したペーエス・バユの事例より、以下に、これらタンガパン公演の公演機会について、公演回数の多かったものから順に述べてみたい。

(1) 結婚式

ジャワの結婚式はシラマン (siraman)、ミドダルニ (midodareni)、アカ・ニカ (akad nikah)、パンギ (panggih)、披露宴 (resepsi) という一連の儀式からなっている。シラマンは新婦の家で新郎新婦に両者の両親が水浴びをさせる儀式である。その後、新郎は新婦の家の近くに宿舎として用意された家に移る。その夜、新郎は新婦の家に行き、新婦の親類たちにあいさつをする。そして再び宿舎に戻る。新郎新婦それぞれのもとには来客のために食事が用意されている。この夜のことをミドダルニと呼ぶ。翌日にはアカ・ニカの儀式が行われる。これは、各々の宗教に則った形式で行われる。ムスリムの場合は郡のイスラーム教事務所へ行き、そこの役人であるプンフルが主宰する。そして双方の後見人の立ち会いのもと、結婚証書に署名がなされる。キリスト教徒であれば教会で結婚の儀式がとり行われる。その後、新婦の家に戻り、新郎が正式に新婦の家に迎え入れられるパンギの儀式となる。そして結婚披露宴がとり行われる。最近では、ホールを借りて披露宴を行うことが都市部を中心に増えてきている[Tomas Wiyasa Bratawidjaja 1985: 38-64]。この披露宴でクトブラや漫才ダグランが演じられるのである。ペーエス・バユは1994年7月から1996年4月の間に56回の結婚式にともなう公演を行った。

(2) 割礼

多くのジャワのムスリム男子は、10歳から16歳のあいだに割礼を受ける。イスラーム寄宿塾で教育を受けたサントリとよばれるムスリムたちは、4歳から7歳で割礼を受けることもある。ジャワのほとんどのムスリムは、割礼のことを男の子がムスリムになる儀礼と考えている。すなわち、割礼をすませると1人前の男性と見なされるのである。そして割礼はドゥクン・ボン (dhukun bong) あるいはドゥクン・チャラ (dhukun calak) とよばれる割礼師によって行われる[Koentjaraningrat 1985: 359-361]。近年は自宅ではなく病院で割礼を行い、割礼祝いの宴だけを自宅で行う場合も少なくない。

(3) 独立記念日の祝い

8月17日はインドネシア共和国独立記念日である。インドネシア各地で、8月17日前後には独立記念日の祝いが開催される。この催しは、インドネシア語で17をあらわすトゥジュブラス (tujuhbelas)



写真2-1. 結婚式で漫才を演じるギト（右）とバンバン（左）



写真2-2. 結婚式において洋服で漫才を演じるギト（左）とガティ（右）



写真2-3. 結婚式で漫才を演じる（ギトとパンパン）



写真2-4. 結婚式で漫才を演じる（パンパン、スラム、ギト）

に名詞化接尾辞アン (an) をつけてトゥジュブラサン (tujuhbelasan) と呼ばれる。独立記念日の祝いはハットレイが言うように、「少なくともジョクジャカルタの村や町内会においては、最も熱狂的にそしてどこでも」[Hatley 1982: 56]催されている。この催しに必要な費用は通常、住民たちから広く寄付を募って集められる。ジョクジャカルタ市のある集落の実行委員会の若い男性に話をきいたところ、「必要な費用をどうやって集めるかもわれわれ実行委員の重要な仕事です」と語った。だが、金銭を出せないものは労働力を提供することになる。寄付金は多くの場合、地域の中心的人物、あるいは経済的に比較的裕福な人がその大部分を負担することになっているようである。ギトとガティの住むパジャガン集落の場合、ギトとガティが費用のほとんどを提供している。ほかの住民たちは特設舞台の設営や、会場の準備などの仕事を手伝うことで催しを助けている。

集落への入り口には飾り門が造られ「インドネシア共和国永遠に」(Dirgahayu Republik Indonesia) とそこには通常書かれている。催しでは各集落によってさまざまなアトラクションがおこなわれる。私が見る機会を得たものでは、地元住民によるバンド演奏、ジャワ伝統舞踊、ディスコ・ダンスなどが特設舞台の上で次々に披露される。子供たちが思い思いの服装で流行のダンス・ミュージックにのって踊り、歌自慢の女性たちはインドネシアの歌謡曲ダンドゥをカラオケで熱唱する。前節でも述べたように、この独立記念日を祝う催しは、稽古事をしている人にとっては、習った芸を人々の前で披露する一年に一度の機会となっている。そして、そうした企画のクライマックスとして、夜、クトプラの公演が行われるのである。

独立記念日を祝うという主旨よりも娯楽として、いかに地域の人々に楽しんでもらうかということに主眼をおいている、とある実行委員の男性は私に語った。

(4) シュ克蘭

シュ克蘭 (syukuran) とは、神に感謝するという意味のアラビア語起源の動詞 syukur から派生した言葉で、神に感謝すること、そのための宴、儀礼のことをさす。特定の儀礼行為をとまなうものではないようである。ペーエス・バユはシュ克蘭での公演を1994年9月8日ジョクジャカルタ特別州スレマン県カリウラン郡プトゥン村で行った。主催者の子どもの病気全快を神に感謝するシュ克蘭の催しであった。また、1994年9月13日の公演は中部ジャワ州クラテン県クマラン郡バウカン村トゥガルロン集落で行われた。これはこの集落が電化されたお祝いであった。さらに、1994年10月3日には中部ジャワ州トゥマングン県ブル郡ワドゥマン村ウォノティルト集落で公演を行った。このときは、主催者がそれ以前は何をやってもうまく行かなかったが、最近はすべて順調にいくことになったので、

これを神に感謝するためにクトブラを呼んだとのことであった。

(5) サワランあるいはハラル・ビハラル

断食月ラマダンの明けた後にはインドネシアのムスリムにとって1年で最大の祝祭イドゥル・フィトゥリがある。断食月明けのヒジュラ暦第10月の1～2日に行われる。ムスリムたちは第1日目の朝、集団で礼拝を行う。その後、親戚、友人の家をまわって挨拶する。互いに、それまでの1年間の自分の言動の誤りを謝罪し、許しをこう。これがハラル・ビハラル(halal bi-halal)と呼ばれる。この時期、都市に居住する多数の人々が故地に帰郷する。そのため都市から地方へと向かうインドネシア国内の交通は毎年この時期、大混雑をする。また、学校、会社などでは、ハラル・ビハラルの機会を設け、イドゥル・フィトゥリを祝う催しが開かれることが多い。そこに、クトブラや漫才が余興として呼ばれることも多い。こうした催しが行われるヒジュラ暦第10月はジャワ暦ではサワル月にあたるため、サワラン(sawalan)とも呼ばれる。後述の表2-6の第10月の儀礼にともなう公演とダグランのほとんどがこのサワランでの仕事であった。

ペーエス・バユの行ったサワランでの公演は、スレマン県のタクシー会社、クラテン県の籐家具工場、マグラン県カンクガン村、建設省スレマン支局などの主催による催しでのものであった。個人によるサワランの催しは、1995年3月5日スレマン県パカム郡チュプ村での事例の1回のみであった。この主催者は手広く商売をして成功した裕福な一族で、親類一同が集まり、サワランの儀礼が行われたのである。

(6) 何らかの記念日を祝う催し

8月17日のインドネシア共和国独立記念日を祝う催しは、インドネシア各地で広く行われている。これ以外にも、各地ではさまざまな記念日を祝う催しが開催され、クトブラの公演がアトラクションとして招聘される。1994年から1996年のペーエス・バユが行った公演のうち9回がこうした何らかの記念日を祝う催しでの公演であった。そのうちの多くは創立記念日で、インドネシア語のHari Ulang Tahun（語義通りでは毎年繰り返しやってくる日）の頭文字をとってHUTと表されるものである。ペーエス・バユの公演での例を以下にあげてみると、マグラン県パンチャシラ青年団創立記念日(HUT Pemuda Pancasila Magelang)、スラカルタ市パンチャシラ青年団創立記念日(HUT Pemuda Pancasila Kodya Surakarta)、ゴルカル創立記念日(HUT Golkar)、インドネシア民主党創立記念日(HUT Partai Demokrasi Indonesia)、スレマン県警備員協会創立記念日(HUT Satuan Pengamanan Sleman)、インドネシ



写真2-5. サワランでの漫才
(背後の幕中央には大きく「イドウル・フィトゥリおめでとう(Selamat Idul Fitri)」と書いてある)



写真2-6. サワランでのペーエス・バユの舞台
(背後の幕上部にはアラビア文字風のデザインで「ハラル・ビ・ハラル(halal bi halal)」と書いてある)

ア青年全国委員会創立記念日 (HUT Komite Nasional Pemuda Indonesia)、テンペル農村協同組合創立記念日(HUT Koperasi Unit Desa Tempel)である。これらの催しを主催したのは、それぞれの組織であった。また、記念日を祝う催しとしては、青年の誓い記念日(hari Sumpah Pemuda)、電気の日(Hari Listrik Nasional)、国民健康の日(Hari Kesehatan Nasional)での催しにアトラクションとしてペーエス・バユは公演を行った。電気の日の催しは、国営電力会社 (PLN = Perusahaan Listrik Nasional)スレマン支店主催によるもの、国民健康の日の催しは、厚生省(Departemen Kesehatan)バントゥル支局主催によるものであった。青年の誓いの日の催しは、トゥマングン県ガディルジョ郡トラジ村 (Desa Traji) の主催で、村のアマチュア劇団の公演にペーエス・バユからゲスト出演したものであった。

(7) ハタマン

ハタマン (khataman) は、タシャクラン (tasyakuran) と呼ばれ、イスラーム寄宿塾プサントレン (pesantren) で1年間の学習の終了 (khataman) を祝う行事である。中部ジャワ州マグララン県トゥガルルジョ郡トゥガルルジョ村にあるプサントレン・トゥガルルジョ (Pesantren Tegalrejo) では毎年ヒジュラ暦第8月の12日と13日を中心にハタマンの祝賀行事を大々的に行っている²。このイスラーム寄宿塾はマグラランの町から東へ約10キロ、著名な山間の観光地コペンを通してソロティゴの町へと抜ける街道に面している。

プサントレンで学んだサントリたちの保護者、親類が各地から集まり、学習の終了を祝う。私の調査期間中には、ハタマン自体の宗教的な行事、例えば学習の成果を発表したり、著名なイスラーム教師による宗教講話などが、1995年12月13日から1996年1月3日 (ヒジュラ暦1916年ラジャブ月20日からシャバン月13日) にかけて行われた。この年のものはプサントレン・トゥガルルジョでは第52回目とされていた。そして、このプサントレンではそれにともない、1995年12月26日から1996年1月3日 (ヒジュラ暦1416年シャバン月5日から13日) にかけて、伝統文化教育(Pawiyatan Budaya Adat) という名物のジャワ伝統芸能の一大祭が開催された。今回の芸能祭は第21回目のものであり、ワヤン・クリやクトプラはもとより、ジャティランやレンゲルなどのグループがジャワ各地から招待されて公演が行われた。プサントレンの近くの大広場に3~5つの舞台が内側に向けて丸く設営され、毎晩この

² ハタマンおよびプサントレン・トゥガルルジョについては西野 [1990: 280-322]に詳しい紹介がある。このイスラーム寄宿塾の正式名称はアスラマ・プルグルアン・イスラーム(Asrama Perguruan Islam, APIとも略称されるイスラーム教育寄宿塾)であるが、所在地名から通常プサントレン・トゥガルルジョと呼ばれる。

舞台上で同時に3～5つのグループが公演を行った。ペーエス・バユは毎年最終日にメイン・ゲストとして招待され、公演を行っているが、最終日ともなると会場の広場は、大群衆にあふれ、ペーエス・バユの公演の際には特に混雑する。1996年1月3日の公演では、寄宿塾前の街道を遮断し、大きなテントをかけて作られた会場で行われる宗教講話などの一連の宗教的行事がすべて終わるのを待って、午前1時半に開演した。会場に詰めかけた大観衆はペーエス・バユのメンバーが楽屋入りした午後10時からだんだんとふくれあがり、最後には立錫の余地がないほどになっていた。終演は主催者側からの要請で午前4時半であった。これは、暁の礼拝スプフの前に公演が終わるようにとの配慮からである。

仏教遺跡ボロブドゥールの東のマグラン県ムンティラン郡ドルジョカン村にあるプサントレン・アル・アシュハ（Pesantren Al-Asyhad）でもプサントレン・トゥガルルジョと同様に、ハタマンの祝賀儀礼にともない、ペーエス・バユによるクトプラの公演を催している。ここはイスラーム寄宿塾としての規模もトゥガルルジョに比べ小さく、毎年、ペーエス・バユの公演だけがハタマン儀礼にともなうて行われている。

(8) 村清め

村清めの儀礼はブルシ・デソ（bersih desa）、あるいはブルシ・ドゥスン（bersih dhusun）という。これらの表現はいずれも「村をきれいにする」ことを意味する。クンチャラニングラットは村清めの儀礼を次のように説明している。

これは「村落共同体を清める」というその名称がはっきりと表しているように、村落全体が関係する儀式である。村清めの儀礼は一年に一度行われ、通常、太陰暦であるジャワ暦の第11月に行われるが、村によって実際に行われる日にちはまちまちである。儀礼により村落共同体は悪霊の手、すなわちすべての不幸の原因から逃れることをその名称は示している。

[Koentjaraningrat 1985 : 375]

村清めの儀礼は、村長あるいは集落長の家で行われることが多い。そして大地や祖先の霊にたいして食物を供える。さらに夜には、タユやワヤン・クリ、そしてクトプラの公演が行われ、村の人々を楽しませる[Koentjaraningrat 1985 : 375-376]。ペーエス・バユはスマラン県ウンガラン郡シドムクティ村グブロ集落で毎年、同集落による村清めの儀礼で公演を行っている。1994年は10月12日に、1995

年は11月1日に公演は行われた。ジャワ暦でいえば、前者は第5月ジュマディル・アワル7日、後者は第6月ジュマディル・アキル月7日である。また1995年4月26日（ジャワ暦1927年第11月ドゥルカンギダ月26日）にはジョクジャカルタ特別州グヌン・キドゥル県で、1995年9月16日（ジャワ暦1928年第4月バクダ・ムル月20日）には中部ジャワ州ウォノソボ県で村清めの儀礼にともなうクトプラ公演をペーエス・バユは行った。私が出会ったケースではクンチャラニングラットの記述のとおりジャワ暦第11月に村清めの儀礼があったのは、グヌン・キドゥル県での事例だけであった。シドムクティ村グプロ集落で集落長にこの点を質問したところ、この儀礼はコメの収穫の後に行うのが通例なので、毎年10月から11月ころに行っているとのことであった。

（9）生後35日目の儀礼（スラパナン）

スラパナン(selapanan)はジャワの固有の信仰によるスラマタン(selamatan)あるいはクンドゥリ(kenduri)と呼ばれる諸儀礼のうち、子どもの生誕後に行われるもののひとつである。生後35日目に行われる。スラパナンということばは、ジャワ語の35をあらわすスラパン(selapan)に名詞化接尾辞anがついたものである。35日という日数は、パサランと呼ばれるジャワの5曜（ルギ legi、パイン pahing、ポン pon、ワグ wage、クリウォン kliwon）とイスラームあるいは西洋暦の7曜（ミング minggu、スニン senin、スラサ selasa、ラブ rabu、カミス kamis、ジウムア jum'at、サブトゥ sabtu）の組み合わせによる曜日の数えかたによる $5 \times 7 = 35$ 日での1まわりをあらわしている。スラパナンの他にも、子どもの誕生にまつわるスラマタンあるいはクンドゥリと呼ばれる儀礼が行われる。妊娠7ヶ月目にまず行われるのが、ミトニ(mitoni)と呼ばれるものである。ペーエス・バユは1995年4月1日にジョクジャカルタ市コタグデでミトニ儀礼にともなう公演を行った。子どもが生まれた後は、7日目、35日目、105日目（ 35×3 ）、175日目（ 35×5 ）に儀礼がもたれる。

（10）カー・カー・エヌ送別会

大学のカー・カー・エヌ（KKN = Kuliah Kerja Nyata）³とよばれる社会実習の終了時に、協力してもらった地域の人々に感謝をする意味で開く催しで、社会実習送別の夕べ(Malam Perpisahan KKN)

³ 1998年5月の大統領交代劇をひきおこした、各地でなされた学生によるデモにおいて、スローガンのひとつとして政府のカー・カー・エヌ（KKN）の追放が唱えられた。このKKNは、korupsi, kolusi, nepotismeの略で、汚職、癒着、縁故主義を意味する。デモの中心となった学生たちは、それまでよく知られている本来、社会実習を表すKKNという表現をあえて別の意味にずらして利用したのであった。

と呼ばれるものである。学生たちが主催して地域の人々を招待する形で行われる。1996年当時は社会実習プログラムは大学での必修科目で、約1〜2ヶ月間村落に住み込み、各自の専門知識を生かす社会奉仕活動をするものである。ペーエス・バユは、毎年、アトマ・ジャヤ大学ジョクジャカルタ校の社会実習プログラムの送別会に呼ばれて公演を行っている。また、ジョクジャカルタ特別州クロン・プロゴ県カリバワン郡バンジャルハルジョ村で行われたムハマディヤ大学ジョクジャカルタ校の社会実習プログラムの送別会でも公演を行っている。バンジャルハルジョ村にはプサントレン・アル・イスラミ(Pesantren Al-Islami)があり、その指導者が同村の村長でもあるために、イスラーム近代派組織ムハマディーヤ系列の同大学は毎年、この村で社会実習を行っているという。

(11) クリスマス

回数は少ないが、クリスマス祝いの催しでの公演もペーエス・バユは行った。1995年12月28日にはジョクジャカルタ特別州パントウル県での公演は、カトリックの家によるクリスマス祝いのための公演であった。さらには次のような公演機会もある。1995年1月12日にはギトらは社会省ジョクジャカルタ支局による職員たちのためのクリスマスと新年を祝う催しで漫才を演じた。

(12) スカテン

スカテン(sekaten)はヒジュラ暦第3月ラビウ・アルアワル(ジャワ暦でいえばムル月)12日の預言者ムハンマドの生誕祭マウリ(Maulid)を祝って、一週間ジョクジャカルタとスラカルタの王宮前広場(Alun-alunアルン・アルン)で毎年行われる。スカテンとは、スルタン家所有の聖なるガムランの名前である。スカテンという名のガムランがスカテンの期間、王宮内から王宮前広場西隣のモスクへと運ばれ、特別に演奏される。

広場には、サーカスやさまざまな露店が並び、王宮に近いところに特設舞台が作られ、毎晩クトブラ、ワヤン・クリなどの芸能が演じられる。ペーエス・バユは毎年、最終日に公演を行っている。スカテンでの公演は、ジャワの芸人にとっては名誉なことで、無報酬でありながら、どの劇団も依頼があれば喜んでこれを受ける。ペーエス・バユがジョクジャカルタのスカテンで毎年、最終日に公演を行うことは、この劇団がジョクジャカルタでトップの位置にあることを象徴していると多くの人々は受け取っている。

(13) 金婚式(kawin emas)

結婚50周年を祝う金婚式(kawin emas)での公演もペーエス・バユは2回行った。それは1996年2月26日ジョクジャカルタ特別州クロン・プロゴ県と1994年12月28日スレマン県であった。また、ペーエス・バユは結婚25周年の銀婚式(kawin perak)を祝う催しでの公演をかつて行ったこともあるという。

(14) その他の公演機会

ペーエス・バユの公演機会を見渡してみると、上述の他に次のようなものもある。1994年12月31日深夜から1995年1月1日にかけて日付が変わる2時間ほど、ジョクジャカルタ市の中心部にあるTHR(Taman Hiburan Rakyat)と呼ばれる遊園地で、ギトとバンバンは新年を祝う特別企画で漫才を2回演じた。この遊園地はインドネシア歌謡曲ダンドゥの女性歌手がコンサートを毎週末に行っているところである。この夜は大晦日ということで特別プログラムが組まれ、出演歌手の数も大幅に増やし、ギトとバンバンの人気漫才コンビもゲストに出演したのであった。このほかには、安産祈願、ムラピ山噴火被災者慰問公演などがあった。ムラピ山被災者慰問公演は、スレマン県が費用を負担し、被災者対策の一環として行った。1994年11月22日にスレマン県の北端にあるムラピ山が25年ぶりに噴火し、59人が死亡、40人以上が重傷、5000人以上の住民が避難生活を余儀なくされた。12月27日にペーエス・バユはスレマン県からの依頼で、スレマン県トゥリ郡ウォノクルト村の小学校に避難していた被災者を対象にした慰問公演を行ったのであった。

ここまで、ペーエス・バユの公演活動から、公演機会にどのようなものがあるのか、述べてきた。ジャワでは、こうした儀礼や催しにおいて、影絵人形芝居ワヤン・クリやクトブラ、トランス・ダンスのジャティランやレンゲルなどが演じられる。ギトやガティによれば、かつては演じられる芸能自体も儀礼的性格が強かったという。そのため、影絵人形芝居ワヤン・クリであれば、人形使いダランの持つとされるサクティ(sakti)とよばれる内面の力が重視された。ダランやワヤン・クリの物語に登場するキャラクターが持っているとされる神秘的な力が、結婚式であれば新郎新婦の、割礼儀礼であれば当の子どもに今後の平安と繁栄をもたらすことを期待したのである。また、村清めの儀礼は、まさに悪霊から村を清めて、向こう1年間の無事と繁栄を求める儀礼である。そのため、毎年行われるこの儀礼では村内に何か災いが起これば、儀礼に呼んで公演を行ってもらった芸人に力がなかったとみなして、次の年には別の芸人に依頼をするという。逆に、何事もなく無事に1年がすぎれば、芸

人を替えずに公演依頼を続けようとする。さらに、村清めのように毎年決まっていられる儀礼だけではなく、結婚式や割礼儀礼などのときにも、同じ芸人を呼ぶことを好む傾向があるという。ギトやガティはこうした「得意客」を数軒持っている。

1980年代以降、ワヤン・クリの人気は、クトブラに圧倒されていった。1990年代にはいって、ワヤンでは一部の人形使いダランを除いて、見物客はほとんど集まらなくなった。ギトによればこうした時期を境に、ワヤン・クリの依頼よりもクトブラの依頼の方が多くなっていったという。神秘的な内面の力を有しているかどうかよりも、どれだけ楽しい舞台を演じ、多数の観客を呼ぶことができるかという面から公演の種類、公演を依頼する芸人を選ぶようになってきたといえるだろう。招待した人々をもてなすため、そして近隣の人々に舞台を楽しんでもらうために、世俗的なエンターテインメントとしての側面を重視するようになったということではないかと思われる。儀礼的側面を重視するのであれば、招待客が楽しめるかどうか、あるいは多数の近隣の人々が観劇に訪れるかどうかはさほど主催者にとって重要ではないはずだからである。ギトとウォンドによれば儀礼的な側面を重視する人は、グヌン・キドゥル県やトゥマングン県の山間部地域に多く、1990年代になってもワヤン・クリを儀礼に際して呼んで演じてもらっているという。ギトとウォンドはこうした地域で、村清めの儀礼などでワヤン・クリの依頼を受けて演じていた。トゥマングン県のある村では、毎年、村清めの儀礼にギトによるワヤン・クリの公演が行われてきた。ギトは、ワヤンでは観客が集まらないし、自らも年齢的にワヤン・クリの一晩公演はきついの、クトブラにしてはどうか、と提案したことがあった。しかし、この村の人はクトブラでは儀礼的意味が弱まるとして、ワヤンの公演を強く希望した。結局、1996年からは、両者の話し合いの結果、ギトに代わって息子のウォンドがワヤンの公演を行うこととなった。一方、スマラン県のシドムクティ村での村清めの儀礼では、1994年より1日目はギトの息子たちのワヤン・クリ、2日目はペーエス・バユによるクトブラの公演に代わった。

また、人気のあるクトブラ劇団を呼び豪華な経費のかかった儀礼を行うことは、近隣の人々に対して自らの財力を誇示する目的もあるという。例えばトゥマングン県のタバコ栽培の盛んな地域では、第6章で後述のように、とくに結婚式を近隣の人々と競うように派手に行おうとする傾向があるといわれている。クトブラ劇団を呼び、公演を行わせるには多額の費用が必要である。1994年7月17日スレマン県プトゥン村でペーエス・バユはシュ克蘭儀礼での公演を行った。主催した人はジャカルタの陶器工場に勤務していて、週末を家族の住むスレマン県の自宅で過ごす生活をしている。長男の病気全快を感謝するためにこの日、シュ克蘭の儀礼を行ったという。主催者の話では、この日のために約900万ルピア（当時の交換レートで約36万円）の費用が全部でかかったという。このうち約

100万ルピアがペーエス・バユにたいする公演報酬であった。ペーエス・バユのメンバーによれば900万は少し大げさで、見栄を張っているのではないか、実際は500万ルピア（約20万円）程度であろう、という。この主催者の男性は、大きな経費がかかろうとも、近所の人々に喜んでもらえれば嬉しいし、子どもの病気が治ったことに対する感謝の気持ちををこした形で表し、親類や近隣の人々に対してお返しできればよい、と私に語った。

結婚式、割礼儀礼などの諸儀礼では、来客に対して食事がふるまわれる。スラムタンあるいはクンドゥリと呼ばれる儀礼では、その場で食事が出されることもあれば、竹で編んだ籠に食べ物をつめ、これを来客に配ることもある。クンチャラニングラットが指摘するように、こうした儀礼はジャワの村落社会における相互扶助システムであるゴトン・ロヨンのひとつという側面も有している[Koentjaraningrat 1961]。村落社会の貧しい世帯にとっては、こうした儀礼の際に無料でふるまわれる特別な食事は大きな意味を持っている。また、儀礼を行う世帯では、来客に出す食事の準備など多数の人手が必要である。近隣の人々は互酬性の原理に基づき、互いに手伝いにでかける。そうしたときに、貧しい世帯の人に対しては、多少の心付けが与えられる。パジャガン集落のギト宅で何らかの儀礼が行われたときにも、このようなことを見ることができた。地域社会における貧困世帯の扶助システムとしての機能も諸儀礼は果たしているといえるだろう。そして食事とともに、クトブラの公演が主催者により来客のために準備され、人々を楽しませる。先に紹介したスレマン県プトウン村のシュクラン儀礼を行った男性が言うように、クトブラの公演は近隣の人々に対する「もてなし」と多くの場合は考えられているように思われる。

2-4. ペーエス・バユの公演地と公演日

次に本節では、クトブラ劇団ペーエス・バユが、どこで、いつ、どのくらいの頻度で公演を行っているのか、また、1年間の劇団の活動サイクルはどうなっているのかを、1994年6月から1996年4月までの1年10ヶ月間の公演の記録をもとに考察していくことにしよう。

まず公演地について見てみたい。ペーエス・バユは、公演の依頼を受け、かなり広範囲で公演活動を行っている。1994年6月から1996年4月までの私の調査結果によれば、彼らの公演地はジョクジャカルタ特別州をはじめとして、中部ジャワ州のチラチャップ（Cilacap）、東ジャワ州（Propinsi Jawa Timur）のスラバヤ（Surabaya）にまでわたっている（図2-2、表2-3参照）。

1994年6月から1996年4月までの1年10ヶ月間でもっとも公演回数の多かったのはスレマン県で、2番目に多かったのがマグラン県（Kabupaten Magelang）であった。以下順番に、3番目がバントウル県、4番目がジョクジャカルタ市、5番目がクラテン県（Kabupaten Klaten）、6番目がトゥマンゲン県（Kabupaten Temanggung）、7番がグヌン・キドゥル県などとなっている。

スレマン県はペーエス・バユの本拠地である。第2章第1節で紹介したように劇団の座長、団員の大多数がこのスレマン県に住んでいる。このことは、ペーエス・バユの公演頻度がスレマン県で最も多くなっていることの第1の理由と考えられる。そして、さらには、マグラン県、ジョクジャカルタ市、クラテン県、バントウル県といったスレマン県周辺の地域でも、スレマン県に続いて公演回数が多い。また、トゥマンゲン、ウォノソボというシンドロ山、スンビン山の山麓に広がる地域での公演回数も多い。1年10ヶ月間の記録からも公演地がジョクジャカルタを中心に中部ジャワ各地に広がっていることがわかる。

次に、公演地と公演機会の関係をみてみよう。表2-4は、合計公演回数が10回以上の公演地（県・市）における公演機会別の公演回数を示したものである。アマル公演とタンガパン公演の割合を見ると、マグラン県、ジョクジャカルタ市、ウォノソボ県、スラゲン県ではアマル公演の割合が大きくなっている。このうちマグラン県でのアマル公演とタンガパン公演の割合は1対2.5で、全体の割合1対2.63とほぼ同じである。それに比べて、ジョクジャカルタ市ではアマル公演とタンガパン公演がほぼ同数、ウォノソボ県とスラゲン県ではアマル公演の方が多くなっている。これらの各地でのアマル公演についてさらに詳しく見ると、スラゲン県でのアマル公演のほとんどは当地で公演中の巡回型劇団へのゲスト出演であった。ペーエス・バユのメンバーによれば、スラゲン県の近隣諸県には巡回型劇団が多数あり、この地域内を巡回し公演を行っているという。これを除けば、アマル公演の回数の割合が多いのは、都市部のジョクジャカルタ市と山間部のウォノソボ県である。ウォノソボ県の県都ウォノソボは周辺山間部地域中、特に1970年以降交易の中心地として発達してきた都市である[de Jong and van Steenberghe 1987: 47-50]。ウォノソボ県でのアマル公演回数が多いことは、県都ウォノソボを有し、その周辺で公演が行われていることによると考えられる。ジョクジャカルタ市と全公演回数3回すべてがアマル公演であったマグラン市とあわせて、都市周辺ではアマル公演が比較的多い傾向にあるといえよう。

また、ジョクジャカルタ市でのタンガパン公演13回中半分以上の7回が独立記念日を祝う催しでの公演である。全体ではタンガパン公演中の公演機会として最も多かった、結婚式と割礼儀礼にともなうものは1回もなかった。そしてジョクジャカルタ市でのペーエス・バユの公演は、アマル公演と独

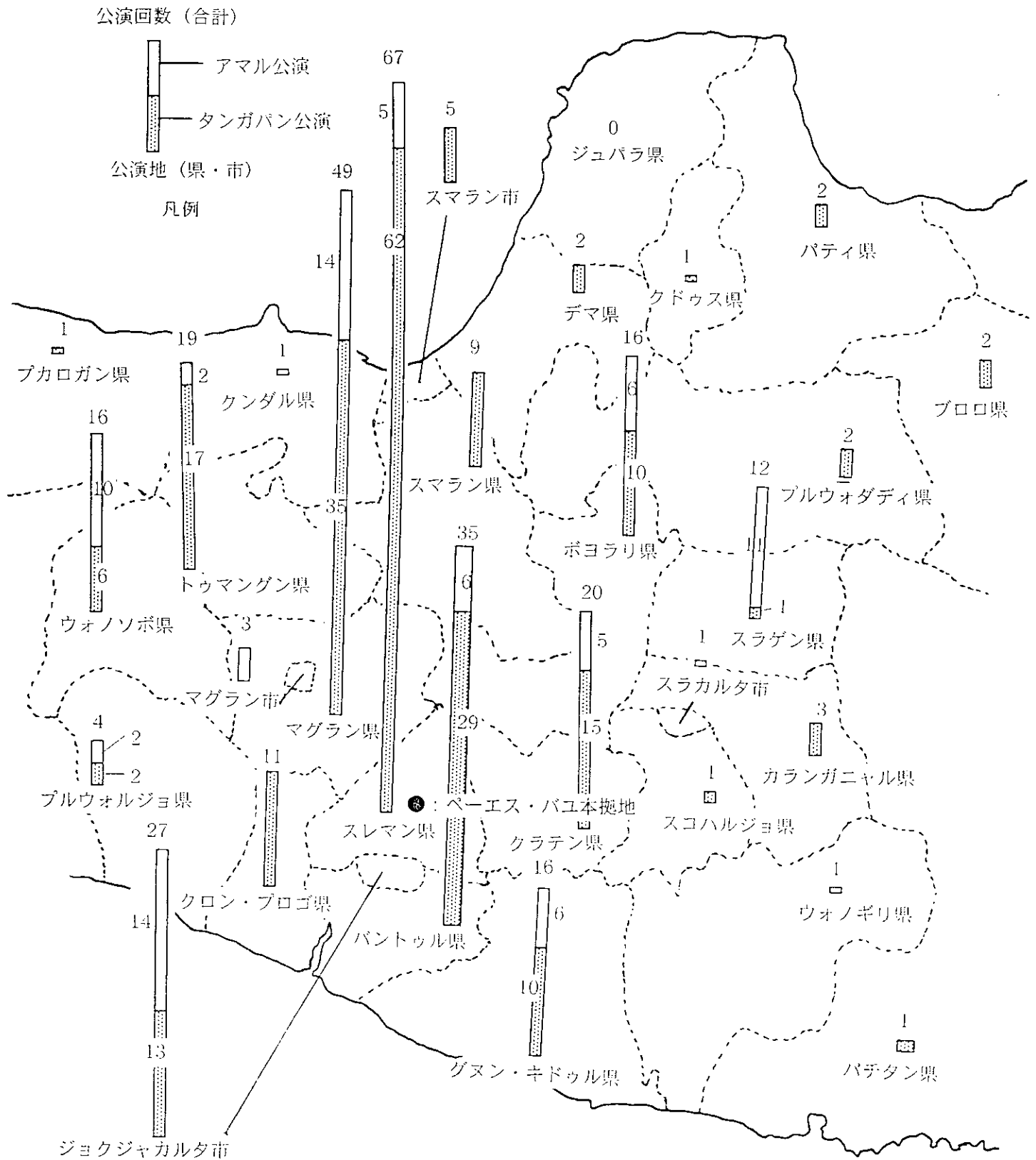


図2-2：1994年6月から1996年5月におけるペーエス・バユの公演地と公演回数

表2-3: 1994年6月から1996年4月におけるペーエス・バユの公演地別公演回数

公演地県名	州名	合計回数
スレマン (Sleman)	ジョクジャカルタ特別州	67
マグラン (Magelang)	中部ジャワ州	49
バントウル (Bantul)	ジョクジャカルタ特別州	35
ジョクジャカルタ市 (Kota Madya Yogyakarta)	ジョクジャカルタ特別州	27
クラテン (Klaten)	中部ジャワ州	20
トゥマングン (Temanggung)	中部ジャワ州	19
グヌン・キドゥル (Gunung Kidul)	ジョクジャカルタ特別州	16
ボヨラリ (Boyolali)	中部ジャワ州	16
ウォノソボ (Wonosobo)	中部ジャワ州	16
スラゲン (Sragen)	中部ジャワ州	12
クロン・プロゴ (Kulon Progo)	ジョクジャカルタ特別州	11
スマラン (Semarang)	中部ジャワ州	9
スマラン市 (Kota Madya Semarang)	中部ジャワ州	5
ブルウォルジョ (Purworjo)	中部ジャワ州	4
マグラン市 (Kota Madya Magelang)	中部ジャワ州	3
カラングニャル (Karanganyar)	中部ジャワ州	3
スラバヤ市 (Kota Madya Surabaya)	東部ジャワ州	2
パティ (Pati)	中部ジャワ州	2
デマ (Demak)	中部ジャワ州	2
ブロロ (Bora)	中部ジャワ州	2
ブルウォダディ (Purwodadi)	中部ジャワ州	2
スコハルジョ (Sukoharjo)	中部ジャワ州	1
パチタン (Pacitan)	中部ジャワ州	1
クドゥス (Kudus)	中部ジャワ州	1
プカロガン (Pekalongan)	中部ジャワ州	1
チラチャップ (Cilacap)	中部ジャワ州	1
クンダル (Kendal)	中部ジャワ州	1
スラカルタ市 (Kota Madya Surakarta)	中部ジャワ州	1
ウォノギリ (Wonogiri)	中部ジャワ州	1

表2-4：ペーエス・バユの公演地と公演機会別回数（1994年6月から1996年4月）

公演地（県・市）	アマル	タンガパン	タンガパン中の公演機会						合計
			結婚	割礼	独立記念日	シュ克蘭	サワラン	その他	
スレマン	5	62	10	13	8	8	5	18	67
マグラン	14	35	5	8	5	1	1	15	49
バントウル	6	29	8	9	6	1	0	5	35
ジョクジャカルタ市	14	13	0	0	7	1	0	5	27
クラテン	5	15	2	1	4	1	2	5	20
トゥマンゲン	2	17	4	3	0	2	0	8	19
グヌン・キドゥル	6	10	4	1	1	1	0	3	16
ボヨラリ	6	10	3	2	0	0	1	4	16
ウォノソボ	10	6	0	3	1	1	1	0	16
スラゲン	11	1	0	1	0	0	0	0	12
クロン・プロゴ	0	11	7	2	0	0	0	2	11
合計	100	263	56	49	37	19	12	90	363

（注）公演地は、合計公演回数が10回以上のもの。

立記念日を祝う催しでの公演が27回中21回と全体の8割近くを占めている。逆に、同じジョクジャカルタ特別州のクロン・プロゴ県ではアマル公演と独立記念日を祝う催しでの公演は1回もなかった。都市部のジョクジャカルタ市では、儀礼にともなうクトプラ公演は少なく、観劇料をとるアマル公演や独立記念日を祝う催しでの公演が多く、公演機会に世俗的な傾向が色濃くでているといえる。都市部と村落部の両方でペーエス・バユは公演を行っている。どちらでもクトプラの公演は広く受け入れられているといえよう。しかし、その公演機会は両者では異なっていることがわかる。

次に公演頻度と暦の関係を見てみたい。1994年6月から1996年4月までの調査の結果によれば、ペーエス・バユの公演回数は1年の間に季節的な変化がある（表2-5参照）。最頻期は8月前後である。1994年、ペーエス・バユは8月に33回、9月に21回、10月に30回、1995年の8月には23回の公演を行っている。8月の公演回数は年間で最も多い。反対に2月前後は最閑期といえる。1995年2月にはペーエス・バユの公演回数は7回、1996年2月は5回にとどまっている。

ジャワの芸人たちにとって最大のかきいれどきは、8月～9月にかけて独立記念日を祝う行事が各地で行われるときである。芸人たちはよく、1年のうちで8月は芸人にとって「収穫期」(musim panen)であると言う。8月17日以降、集落で行われる独立記念日を祝う行事では多くの場合にクトプラ、ワヤン・クリなどが余興として招待される。経済的に余裕のある集落は、ここで競って著名なグループを呼ぼうと努める。独立記念日を祝う催しは、8月17日のみではなく、8月中、ときには9月にはいつからも行われる。主催者側はそのため、人気劇団、人気芸人を自らの企画に招聘するために、劇団・芸人のスケジュールにあわせて、催し自体の日程を決めることも可能になる。ペーエス・バユも、もちろん多数の公演依頼を受け、この時期行っていることが表2-5からわかる。

ジャワでは6月、7月、8月、9月、10月が乾季である。乾季には、雨がふることはほとんどなく、独立記念日を祝う企画以外の結婚式、割礼儀礼などの儀礼を催すのに適した気候といえる。雨季には逆に儀礼自体の頻度が減少し、それにともないワヤン・クリ、クトプラなどの公演が依頼されることも少なくなる。

ここで次に、ジャワ暦に注目してみよう（表2-6参照）。ジャワでは現在においても、太陰暦であるジャワ暦が西洋暦と併用されている。ジャワ暦はイスラーム暦であるヒジュラ暦とほぼ並行してしている。月名はヒジュラ暦とジャワ暦では異なるものを用いているが、第1月からすべて一対一対応している。1994年6月から1996年4月はジャワ歴では、1927年サバル月（Sapar 第2月）から1928年ブサル月（Besar 第12月）にあたる。ペーエス・バユの公演頻度をジャワ歴で示したものが表2-6である。これを見ると、スロ月（Sura 第1月）とボソ月（Pasa）の公演回数が少ないことがわかる。ジャ

表2-5：1994年7月から1996年4月におけるペーエス・バユの公演種類別公演回数

公演種類	年/月	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
タンガバン (何らかの儀礼にと もなう公演)	1994	—	—	—	—	—	—	18	25	15	14	13	8
	1995	8	1	13	7	17	4	15	20	14	10	6	12
	1996	9	4	8	5	—	—	—	—	—	—	—	—
アマル (商業公演)	1994	—	—	—	—	—	—	5	8	6	14	6	7
	1995	2	6	4	12	1	2	6	3	4	4	2	1
	1996	0	1	1	0	—	—	—	—	—	—	—	—
合計	1994	—	—	—	—	—	—	25	33	21	30	19	15
	1995	12	7	18	19	18	9	21	23	18	15	8	13
	1996	9	5	9	5	—	—	—	—	—	—	—	—

単位：回

(注) 合計には公演種類の不明のものを含む。

表2-6：ジャワ暦1927年サバル月から1928年ブサル月におけるペーエス・バユ公演種類別公演回数

公演種類	年/月	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
タンガバン (何らかの儀 礼にともなう公演)	1927	—	17	24	17	12	12	7	10	1	14	4	15
	1928	3	16	15	18	7	9	10	11	0	7	4	8
アマル (商業公演)	1927	—	8	4	9	12	6	9	2	6	2	13	2
	1928	5	2	6	0	7	0	1	0	1	1	0	5
合計	1927	—	25	28	26	24	18	16	12	7	16	18	17
	1928	8	18	21	18	14	9	11	11	1	12	4	13

単位：回

(注)

表中、ジャワ暦の月の名称は次の通り。第1月スロ (Sura)、第2月サバル (Sapar)、第3月ムル (Mulud)、第4月バクダ・ムル (Bakda Mulud)、第5月ジュマディル・アワル (Jumadil Awal)、第6月ジュマディル・アキル (Jumadil Akil)、第7月ルジュ (Rejeb)、第8月ルワ (Ruwah)、第9月ポソ (Pasa)、第10月サワル (Sawal)、第11月ドゥルカンギダ (Dulkangidah)、第12月ブサル (Besar)。

ワ暦1927年スロ月が8回、1927年ポソ月に7回、1928年ポソ月にはたった1回しかペーエス・バユは公演の仕事がなかった。ジャワの民間信仰では、スロ月は何であれ儀礼を行うのによくない月とされている。ポソ月はイスラーム暦（ヒジュラ暦）ではラマダン（ramadhan）と呼ばれる断食月であり、ムスリムにとっては聖なる月である。そのため、ジャワでは多数を占めるムスリムはこのポソ月の間、さまざまな儀礼やクトプラなどの興行を避ける傾向にある。ジャワ暦1927年と1928年のポソ月に、ペーエス・バユは1度だけしか儀礼にともなう公演を行っていない。

また、ペーエス・バユのメンバーによれば、1980年代まではポソ月はクトプラ芸人にとっては8月に次ぐ、かきいれ時であったという。かつて、ポソ月の間は学校は、ほぼ1ヶ月間休みとなり、クトプラの興行をうてば、子どもたちが多数やってきて大成功であったというのである。しかしながら、1980年代後半から、学校の休みは短縮された。断食月であるポソ月（あるいはラマダン月）の間の学校の休みについてのこうした変化は、1978年の教育文化大臣令（Keputusan Menteri P & K No. 0211/U/1978）によるものである。同大臣令第6項で、断食月の休みを月の始まりの3日間と祭日であるイドゥル・フィトゥリ前後の7日間の合計10日と定めた。これに対しては、その後、イスラーム指導者たちから反発がおこった[Heru Cahayono 1992: 191-193]。しかし、結局、大臣令がそのまま施行された。また、ポソ月はムスリムにとって聖なる月であるとして、人々はたとえ夜間であってもクトプラの公演のような騒々しいものは嫌うようになった。それに対応するように担当部局である警察や各地の県や郡の社会政治部で、ポソ月の間クトプラ公演のような催しにたいして許可を与えないようになってきている。

ジャワの暦では曜日も独自の数え方をもっている。前節でも触れたように、ジャワの5曜と西洋あるいはイスラームの7曜を組み合わせたものである。ルギ legi、パイン pahing、ポン pon、ワグ wage、クリウォン kliwon とミング minggu（日曜）、スニン senin（月曜）、スラサ selasa（火曜）、ラブ rabu（水曜）、カミス kamis（木曜）、ジウムア jumat（金曜）、サブトゥ sabtu（土曜）の組み合わせにより、 $5 \times 7 = 35$ 日で一周する。ミング・ルギ、スニン・パイン、スラサ・ポン、ラブ・ワグ、ジウムア・クリウォン、サブトゥ・ルギ、ミング・パインというように両者を順番に組み合わせしていく。誕生日、死者の命日などはこの曜日で示し、35日周期でさまざまな儀礼が行われる。地域社会の会合など定期的に行われるものは、例えばスラサ・クリウォンにというように日を決め、35日ごとに会合を開くこともよくある。また、それぞれの曜日には固有の数が割り当てられていて、これをもとに誕生日から吉兆や運勢を占う。こうした占いの方法については口承により各地で伝えられてきている。しかし、調査当時には、多くの人が出版されているプリンボン（primbon）と呼ばれる書物を参照し

ながら占いを行っていた。プリンポンは10種類以上のものが出版されている。内容はそれぞれによって多少、異同がある。

儀礼を行うにあたっては、こうした占いに従って日時が決定されることも少なくない。表2-7は、ペーエス・バユの公演日をジャワ暦の曜日別に示したものである。スラサ・クリウォンとジュムア・クリウォンはジャワ暦に従えば最も儀式を行うのに適した日とされている。しかし、ペーエス・バユの公演日を見ても、特にこの2日に公演回数が多くなってはいない。個別の儀礼に適した日時に関しては、当事者の誕生日から計算するので、その人により異なった日が選択される。そのため、ペーエス・バユの公演回数にジャワ暦の曜日による特別な傾向があらわれていないと思われる。また、最も普及しているとされるプリンポンであるブタルジュムル（Betajemur）によれば、結婚などの儀礼には不適切な日として各月1日ずつあげられている。ペーエス・バユのタンガパン公演が行われた日を見てみると、この不適切とされる曜日も少なくない。ジャワ暦の月別の公演回数で顕著な傾向が見られたのとは比べて、この点で大きく異なっている。

ギトやガティの話によれば、公演依頼の交渉の段階で、儀礼にクトプラを呼ぶ場合には、希望日を設定してきているが、その日にすでにペーエス・バユの公演予定が入っている場合には、やむを得ず劇団の都合にあわせて儀礼自体を行う日にちを改めて設定し直すことも珍しくないという。しかし、現在、学校や会社など公的な機関が休日などの設定で従っている西洋暦の7曜別のペーエス・バユの公演回数を見てみると顕著な傾向が見て取れる。表2-7は、日曜から土曜までのペーエス・バユの公演回数を示したものである。なお表中の曜日は午前0時に日にちがかわるとする数え方で、公演の始まる夜の曜日用いたものである。ジャワでは一般に、日没から1日が始まる数え方をする。例えば、土曜日の夜は、マラム・ミング（malam minggu）日曜の前夜と呼ばれる。表2-6を見ると、土曜日と日曜日の公演が他の曜日に比べ多くなっている。次いで水曜日の公演が多かった。日曜日に公演の多いことは、結婚式や割礼儀礼は通常、儀式自体は昼に行われ、クトプラはその日の夜に行われることから、儀式を休日の日曜日に行うことが多くなっているためと考えられる。タンガパン公演全体では土曜日が最も多いが、結婚式にともなう公演は日曜日が最も多い。独立記念日を祝う催しは金曜と土曜日が多い。アマル公演は土曜日の公演が最も多い。クトプラの公演は夜に行われるので、翌日が休日である土曜日の夜が選ばれていると考えられる。このように、ペーエス・バユの公演頻度からは、儀礼などを行うのに、ジャワ暦の月には注意を払うが、曜日に関しては西洋暦の土日を優先させるなど、さほど重視しない傾向にあることがうかがえる。

本章では「クトプラ業界」とでも呼べるものを存在させている社会的背景について、ペーエス・バ

表2-7：西洋暦曜日別ペーエス・バユ公演回数（1994年6月から1996年4月）

	アマル	タンガパン合計	タンガパン公演中の公演機会				合計
			結婚	割礼	独立記念日	シュ克蘭	
月曜日	12	29	5	6	4	5	41
火曜日	12	28	3	5	5	2	40
水曜日	15	38	7	10	4	0	53
木曜日	10	25	7	4	1	1	35
金曜日	12	35	9	8	9	4	47
土曜日	25	63	10	10	10	5	88
日曜日	14	45	18	6	4	2	59
合計	100	263	56	49	37	19	363

ユの事例より見てきた。クトブラを演じている劇団組織がどのようなものであるのか、職業としてクトブラ芸人が成り立っているのはどのような活動によってか、クトブラ芸人の主たる収入源である公演はどのような機会にいつどこで行われているのか、の順に述べてきた。ここで、本章の考察を簡単にまとめておきたい。

第2節で述べたように、ペーエス・バユの事例から見ると、クトブラ芸人の収入源は、公演報酬とアマチュアに対する指導報酬のふたつであった。そして、劇団の構成においても指導においても、代々続く芸人の家系に連なるギトやガティを中心に、師弟の関係が結ばれ、芸人のネットワークがつながっていく。師弟の結びつきの強弱は人によりさまざまで、出入りは比較的自由である。それはクトブラのような芸能にかぎらず、人々はイスラームの知識、護身術プンチャ・シラの技の習得をめざして著名な、あるいは優れた師を求めていくことをよしとする考えによって支持されていると思われる。

クトブラの公演はアマルと呼ばれる観客から観劇料をとる商業公演と何らかの儀礼にともなうタンガパン公演の2種類ある。ペーエス・バユの公演の割合では回数のより多かったのはタンガパン公演であった。このタンガパン公演で芸能が演じられることは、演じる芸人の内なる神秘的な力により、平穏や繁栄を祈る儀礼的意味よりは、招待客や近隣の人々をもてなし、楽しんでもらう世俗的な意味が現在は強い。ペーエス・バユのタンガパン公演の公演機会としては結婚式と割礼儀礼の2つが最も多く、それに次いで、インドネシア共和国の独立記念日を祝う催しが多かった。ペーエス・バユの公演活動は、地理的に中部ジャワ州とジョクジャカルタ特別州各地で広く行われ、その公演機会も人生における通過儀礼から、何らかの記念日を祝う催し、イスラームの信仰にかかわる儀礼など諸相あった。

都市部のジョクジャカルタ市では、アマル公演と独立記念日を祝う催しでの公演がほとんどで、通過儀礼や宗教的な儀礼での公演はなかった。都市部ではクトブラの公演はその意味のみならず、公演機会の点でも世俗化しているといえよう。都市部以外でも、クトブラ公演はワヤン・クリ公演に比べて世俗的な意味合いが強く、ジャワ固有の信仰に基づく村清めの儀礼のようなものの公演はペーエス・バユは少なかった。それに対して同じ儀礼でも、結婚式や割礼儀礼などの人生における通過儀礼とあるいはサワラン、シュ克蘭などのイスラームの信仰にかかわる儀礼は全体で少なくなかった。また、こうした儀礼を行う日にちについてペーエス・バユの公演頻度から見ると、ジャワ暦の35日周期の曜日に従った日にちの選択をさほど重視していないように思われた。ジャワ暦の曜日よりも、西洋暦の曜日で学校や企業が休日となる日曜日、あるいはその前日の土曜日を儀礼を行う日、そしてクトブラの公演の行われる日として選ぶ傾向が見られた。しかし、ジャワ暦の月は大いに注意を払われ

ているように見える。儀礼に適さないとされているスロ月とムスリムにとって断食月であり信仰上重要な月であるボソ月にはペーエス・バユはほとんど公演を行っていない。ジャワ社会では社会生活の変化にしたがって、儀礼のあり方は変化しているが、まったく世俗化してしまっているわけではないことがこうしたことからうかがえる。

公演機会についてこれまで見てきたことからわかるように、クトプラ公演は、特にタンガパンと呼ばれる何らかの儀礼にともなう公演の場合は、地域社会の暦、年中行事との関わりが深い。例えば、農業暦による村清めの儀礼、イスラーム暦によるサワラン、ハタマンなど、そしてインドネシア全国的な行事である独立記念日を祝う行事などである。そのため、社会のさまざまな変化にクトプラの公演は大きな影響を受けざるを得ない。プロのクトプラ芸人はそうした変化に常に対応を迫られている。

第3章 クトブラの物語

3-1. クトブラの演目

クトブラの演目 (lakon) の総数は数百あるともいわれている。その多くは、ジャワの歴史上の王朝マタラム、マジャパイト時代を背景とした物語である。その他に、バリの王朝を舞台背景としたものや、中国、中近東イスラム圏（トルコやアラブ世界）を舞台とした物語も存在する。後に紹介する「サンペとインタイ」などは中国文学に想を得た翻案物で、ジャワのクトブラでは著名な演目のひとつでもある。また、後述の「キャプテン・ラサロ」は現在のトルコ地方を舞台とした物語とされる。

第1章で紹介したように、それぞれの演目の時代背景、地域によって、クジャウエン、メシラン（スタンプラン）などの衣装を使い分けるのが通例である。しかし、ペーエス・バユの公演では実際に、こうした衣装の使い分けを厳格には適用していない。

クトブラの演目のほとんどが、その作者はわからない。その起源は、ババ (babad) と呼ばれる年代記や民間伝承、古典文学などさまざまである。例えば、「ダマルウラン」はジャワ古典宮廷文学ランゲンドリヨ (langendriya) をその原典としている。また後述の「サンプルニョウォ」、「スナン・パクブウォノ」などは歴史上の人物を主人公とした史実に想を得た物語である。それぞれの演目がいつごろ現在演じられているような形になったのかは定かではない。

クトブラでは文字に書かれた脚本は基本的には存在せず、口頭で筋立てが役者から役者へと伝えられ、演じられる。そして、実際の公演にあたっては、次章で紹介するように、簡単な場面進行表を使用することが多い。つまり、台詞などは役者の即興にまかされており、演技の参考となるあらすじが与えられているにすぎない。そこで、舞台のかなりの部分が役者の手にゆだねられることになる。そのために、時として、役者は自らの演技をコントロールできずに、舞台進行が混乱の危機に瀕するようなことがある。そのようなときには、多くの場合、座長がつとめる演出家が軌道修正を行う。また、同一の演目名でもそのストーリーのバリエーションはさまざまである。次章で見るように同一の劇団でも公演ごとに物語の展開が一部分、変更されることが日常的に行われている。現在でも常に物語自体が変化しつづけているともいえる。

クトブラの演目はこのように文字化され、記録されることがなかった。しかし、舞台で演じられているクトブラの演目を活字化し、記録しようという試みがいくつかジョクジャカルタで行われてきた。

教育文化省ジョクジャカルタ特別州支局のプロジェクトによりクトブラの演目の一部は活字化されている[Proyek Pengembangan Kesenian, Daerah Istimewa Yogyakarta, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan 1979]。『クトブラ物語集』と題されたこの冊子には、合計22の演目が収録されている。また、ハンドン・クス・スジャルソノによるクトブラ物語集もジョクジャカルタで数冊出版されている[Handung Kus Sudyarsana 1988a, 1988b, 1988c]。それぞれには後掲の資料1と資料2に示したような物語が納められている。とはいえ、一般の観客、あるいはクトブラ芸人はこうしたものに頼って舞台を務め、それを見て楽しんでいるわけではもちろんない。これらのクトブラの演目の活字化されたもの以外にも、その物語は様々な形で人々に親しまれてきている。

ここで次に、ペーエス・バユが演じている演目から、クトブラの物語にどのようなものがあるのかみてみよう。1994年7月から1996年5月の約2年間に、ペーエス・バユが最も多く舞台にかけたのは「ワロ・スロムンゴロ/スミンテン狂気 (Warok suramenggala / Suminten Edang)」であり、総計24回演じられた。演じられた回数の多い順にペーエス・バユの演目を並べたのが表3-1である。これらペーエス・バユのレパートリーのうち、「ワロ・スロムンゴロ」、「エラン・ストジョヨ」、「ダマル・ウラン」、「ジュアル・マニ」が先に紹介した教育文化省編集の『クトブラ物語集』に収録されている。なお、ここで使用する演目のタイトルは、ペーエス・バユの公演において上記の期間中に使用されたものである。同一の演目が別タイトルで舞台にかけられることも多々あるが、以下、物語、演出などペーエス・バユの事例について考察するため、ペーエス・バユによるタイトルを使用することとする。演目タイトルは多くの場合、その物語の中心的登場人物の名前がそのままになっていることが多い。たとえば表3-3に紹介したペーエス・バユのレパートリーにおいて以下のものが主人公を題名としている演目である。「ワロ・スロムンゴロ」、「人形使いソポニョノ」、「エラン・ストジョヨ」、「ワフユとエンドロ」、「ジョコ・サンボロ」、「プロロン嬢」、「ダマルウラン」、「トゥルノジョヨ」、「カマンドコ」、「ジュアル・マニ」、「キャプテン・ラサロ」、「サンペとインタイ」、「サンプルニョウォ」、「プルノウォ・カストウォ」、「アリヨ・プナンサン」、「ジョコ・スシロ」、「スナン・バクブウォノ」、「マルモヨとマルマディ」、「マイソ・ジェナール」。このように、主要登場人物の名前を演目を指し示すために使用しているケースでは、クトブラ芸人たちが用いている演目タイトルが、演じる芸人たちの仲間内での通称がそのまま用いられているようである。開演前に、座長は公演参加メンバーに対して、その日の演目と配役を指示する。そのときに、自分たちのレパートリーの中からどの演目が選ばれたのか簡潔に示すために、主要登場人物名をそのまま用いるわかりやすく単純な通称が頻繁に使われるのではないかとと思われる。中には「ワロ・スロムンゴロ」と「ワ

表3-1：ペーエス・バユのレパートリーと1994年7月から1996年5月における上演回数

演目	物語の舞台	モチーフ	上演回数
ワロ・スロムンゴロ/スミンテン狂気 Warok Suramenggala / Sminten Edang	ボノロゴ、ジャワ	男女	24回
人形使いソポニョノ Dalang Sapanyana	ジャワ	男女	23回
エラン・ストジョヨ Elang Sutajaya	スンダ	地位	21回
マタラムの剣/ワフユとエンドロ Keris Mataram / Wahyu Endro	ジャワ	男女+地位 修行冒険	12回
ジョコ・サンボロ/ランバン・サリ狂気 Joko Sambara / Lambang Sari Edang	ジャワ	男女	10回
赤子殺し/生きる屍 Bayi Deplok / Mayat Hidup	ジャワ	男女+地位	9回
プロボクスモ成功する Purabakusma Wisuda	ジャワ	男女	8回
プロロン嬢 Nyi Blodong	伝説上の南海の王国	男女	8回
ダマルウラン Damarwulan	マジャパイト王国、 ジャワ	領地	7回
双子星 Lintang Rinoce	ジャワ	領地・地位	5回
トゥルノジョヨ Tumajaya	ジャワ	領地 歴史	5回
ジュアル・マネ Juhar Manik	バグダッド	男女 修行冒険	5回
流血 Rembang Banjir Darah	ジャワ	地位+男女	4回
カマンドコ Kamandaka	バジャジャラン王国、 スンダ	男女 修行冒険	4回
キャプテン・ラサロ Kaptan Lasaro	トルコ	地位+男女	3回
サンペとインタイ Sampek Intay	中国	男女	3回
サンプルニョウォ/スナン・パクブウォノ Sambernyowo / Sunan Pakubuwana	ジャワ	領地 歴史	3回
ブルノウォ・カストウォ Purnawa Kastawa	ジャワ	領地・地位 歴史	2回
アリヨ・プナンサン Ariyo Penangsan	ジャワ	領地・地位 歴史	2回
ジョコ・スシロ Joko Susira	ジャワ	領地・地位	2回
ティダール山 Gunung Tidar	ジャワ	領地・地位	1回
白蛇 Siluman Uling Putih	ジャワ	領地・地位	1回
炎のグトゥル Gutur Geni	ジャワ	領地・地位	1回
マルモヨとマルマディ Marmoyo Marmadi	中東	男女	1回
ストリスノと箒 Strisna Sapu	ジャワ	領地・地位	1回
マイソ・ジェナル Maisa Jenar	ジャワ	領地・地位 歴史	1回

注) モチーフ中、「男女」は男女の恋愛をめぐる争い、「領地」と「地位」は領地や地位をめぐる争いをモチーフとする物語であることを、「歴史」は歴史上の人物、出来事を物語のモチーフにしているもの、「修行・冒険」は主人公の修行や冒険の過程が物語の主要なモチーフになっているものを示している。

フユとエンドロ」のように、「スミンテン狂気」、「マタラムの剣」という別の題名がサブ・タイトルとして並列されているものもある。これらは、題名を紹介するときにも両者を並べて使う。ギトによれば、劇団によってはより多くの観客を惹きつけるため、さまざまな工夫を凝らしたサブタイトルをつけることもあるという。また、同一の演目を演じる場合にも、意図的にまったく別のタイトルで紹介し、新しい演目であるかのように観客に思わせ、関心をひこうとすることもあるという。しかし、ペーエス・バユの公演の場合はほとんど、演目の題名はあくまでも演者側の符号のようなものとして通用しているように見える。

次に物語の舞台となっている場所についてみてみたい（表3-1参照）。ペーエス・バユのレパートリーの多くはジャワのマタラム王朝を舞台にしたものである。それ以外では、スンダ地方（西ジャワ）を舞台にしたものが2つあり、「エラン・ストジョヨ」がチルボン王国、「カマンドコ」がバジャジャラン王国での物語である。また、教育文化省編『クトブラ物語集』には、バリを舞台にした物語「ジョヨプロノ・ラヨンサリ（Jayaprana Layonsari）」が収録されている。さらにインドネシア国外を舞台とした物語もあり、「ジュアル・マネ」がバグダッド、「キャプテン・ラサロ」がトルコ、「サンベとインタイ」が中国、「マルモヨとマルマディ」が中東をそれぞれ舞台としている。「ジュアル・マネ」は『千一夜物語』からの翻案とされる。

スラバヤで1891年に設立されたマレー語による音楽劇劇団コメディ・スタンブルは、その上演レパートリーに『千一夜物語』を選んだ[Boen S. Oemarjati 1971: 21]。クトブラにおける中近東を舞台とした演目であるスタンブランもここから派生していると考えられる。コメディ・スタンブルはその後、ジャワ島全域で人気を獲得した。そして、1900年代にはいつて上演演目にハムレットなどの西欧の戯曲、オペラなどの物語を加えていった。その後、いくつか同様の劇団が結成され、コメディ・スタンブルは特定の劇団名から、こうしたマレー語による音楽劇一般をさす言葉となっていった[Boen S. Oemarjati 1971: 23-24]。クトブラの演目に『千一夜物語』などのような海外の物語が導入されたのは、おそらくこうしたコメディ・スタンブルの影響を受けて、クトブラ芸人が自分たちのレパートリーに加えていったのではないかと考えられる。

また、「サンベとインタイ」の起源は西暦4世紀ころの中国の民話である。この話はインドネシア共和国独立以前の1885年にブーン・シン・フー（Boen Sing Hoo）が出版した『中国古典時代物語中国物語全集より、サンベとインタイ』（Tjeritera Dahoeloe Kala di Negeri Tjina, Terpoengot dari Tjerita'an Boekoe Menjanjian Tjina Sam Pik Ing Taij）によって、インドネシアに紹介されたものである。その後、この物語を翻案した小説を発表したインドネシアの文学者も登場したという[Achmad Setiawan Abadi

1994 : xii]。クトブラではシスウォ・ブドヨ劇団が1973年にジャカルタのイスマイル・マルズキ芸術センター (Taman Ismail Marzuki) で「サンペとインタイ」を上演した。このときのシスウォ・ブドヨによる公演についてはダナンジャヤによる報告がある [Danandjaja 1975]。また、このストーリーは1931年には、テ・テンチュン (The Teng Chun) の製作・監督・脚本によって映画化されている [JB Kristanto 1995 : 3]。

中国の民話を起源とする「サンペとインタイ」、ジャワ宮廷文学を起源とする「ダマルウラン」以外のペーエス・バユのレパトリーは、その起源がはっきりしないものばかりである。その多くは、ジャワで広く知られている物語である。その中には、実際の歴史上の人物や出来事をもとに構成されている物語もいくつか存在している。ペーエス・バユのレパトリー中では、「トゥルノジョヨ」、「サンプルニョウォ」、「ブルノウォ・カストウォ」、「アリヨ・プナンサン」、「マイソ・ジェナル」がこのカテゴリーの物語である (表3-1中のモチーフ欄に「歴史」とあるもの)。

クトブラの物語の主要なモチーフは、女性、領土、地位、財物の奪い合いである。ペーエス・バユのレパトリーをみると、女性をめぐる争いと領土あるいは政治的な地位をめぐる争い、そしてこの両者ともをめぐる争いが基本的なモチーフである。女性をめぐる争いでは、一組あるいは複数組の男女がそれぞれ錯綜する恋愛感情から関係がもつれ、各主要登場人物が自分の希望の相手と結婚することをめざして互いに争う。そして実際には、物語の中で、女性が積極的に行動することも少なくないし、複数の女性の間で1人の男性をめぐる争いも存在することから、表3-1中のモチーフ欄では「男女」と示し、男女の恋愛をモチーフとする物語と、今後、本章では、述べることにする。また、領土や地位をめぐる争いでは、地方領主、あるいは国王が自らの治める領土を拡張するために、あるいは王国内や領主のもとに仕える家臣たちの間でより高い地位に自らつくために他のライバルや上司と争う。領地や地位をめぐる争いをモチーフとする物語は表3-1で「領地・地位」と示している。ペーエス・バユのレパトリーを見る限りではそのすべてが、男女の恋愛をめぐる争いをモチーフとするものか領地や地位をめぐる争いをモチーフとするもの、あるいは両者を組み合わせたもののいずれかである。また、こうしたモチーフを持ちながら、主人公が修行や冒険を続け、最終的に異性や地位を手に入れるというプロットに還元される物語がある。ペーエス・バユのレパトリー中では、「マタラムの剣」、「ジュアル・マネ」、「カマンドコ」の3つがこのプロットによる物語である。

3-2. ペーエス・バユのレパートリー

ここでこの節に、男女の恋愛をめぐる物語、領地や地位をめぐる物語、両者をあわせたもの、そして主人公の修行・冒険の物語、の順にペーエス・バユのレパートリーの中の代表的なストーリーのあらすじをみてみよう。なお後述のように、同一の演目が常にまったく同じ様に演じられるわけではない。ここで以下に紹介するあらすじは、私が見る機会を得た舞台で演じられたものをもとに、バリエーションを比較し、ギトに意見を求めてペーエス・バユの標準的プロットといえるようなものに私がまとめたものである。したがって、常にこの通りに演じられるわけではない。実際の公演でのバリエーション展開については第4章で述べることとする。

(1) 異性をめぐる争いをモチーフとする演目

「ワロ・スロムンゴロ」は、1994年から1996年にかけてのペーエス・バユの公演において上演回数が最も多く、彼らの得意演目とも言ってよい演目である。クトブラの演目としても一般的によく知られている。このあらすじは以下の通りである。

(a) Warok Suramenggala / Suminten Edang ワロ・スロムンゴロ/スミンテン狂気

東ジャワ、ポノロゴの話。領主プロトクスモのもとに、領内を荒らす反乱者（pengacau プガチョウ）がいるとの報告がある。領主は配下のものにこれを追放するように命ずる。しかし、兵士たちはプガチョウたちに敗れてしまう。そこにワロ・スチョダルモが登場、兵士たちに依頼され、超自然の力を使いプガチョウを敗退させる。領主は感謝し、自分の息子スプロトとワロ・スチョダルモの娘スミンテンを結婚させることにする。スミンテンはスプロトとの結婚を喜ぶが、スプロトはこの結婚に気が進まない。一方、ワロ・スロバンサの息子グントはワロ・スロムンゴロの娘ワルシアに求婚するが断られる。そこで力づくでワルシアを我がものにしようとする。そこに帰途にあったスプロトが通りかかり、ワルシアを助ける。そして、ワルシアと恋に落ちる。最後にスミンテンは、スプロトに結婚を断られ、気が狂ってしまう。

「ワロ・スロムンゴロ」のプロットは、ワルシアとスプロトという相愛の男女に、スミンテンとグントという男女がそれぞれ恋敵として登場し、争いとなるというものである。物語は、ワルシアとスプロトの相愛の2人が結ばれ、恋に破れたスミンテンが気がふれてしまうという結末をむかえる。プ



写真3-1. 「ワロ・スロムンゴロ」ワロに扮するカルジャン



写真3-2. 「ワロ・スロムンゴロ」ワロ同士の対決

ロットだけからは悲劇的な結末のように見えるが、ペーエス・バユの舞台では、スミンテンが精神に異常をきたし、奇行を繰り返す場面では観客の笑いを誘う演出をとっている。また、この演目では、超自然の力を用いた術を操るワロとよばれる人物が3名（ワロ・スロバンサ、ワロ・スロムンゴロ、ワロ・スチョダルモ）登場し、彼らが術を用いた対決を行う場面がクライマックスのひとつで、見せ所となっている。

次の演目は「人形使いソポニョノ」で、ペーエス・バユが「ワロ・スロムンゴロ」に次いで多く（23回）上演した物語である。あらすじは以下の通りである。

(b) Dhalang Sapanyana 人形使いソポニョノ

父からいやいやながら結婚させられた領主の娘が、結婚にあたって影絵人形芝居ワヤン・クリをやって欲しいと要求する。だがワヤン・クリを演じた人形使いのソポニョノに一目惚れし、その上演中にランプの火を不意に消し、彼の手をとりその場から逃れる。2人は恋におち逃避行をする。父親と結婚相手は2人を追う。一方、ソポニョノの姉と妹はそれぞれ領主の家臣たちと恋に落ちる。この姉と妹にソポニョノは助けをもとめる。そしてこの姉妹の恋人の力を借りて、ソポニョノは領主の娘との結婚を認められる。

父親の決めた結婚相手を嫌う娘とダラン（人形使い）のソポニョノの恋愛がこの物語の核心部分である。領主の娘は大胆にも、結婚式当日に、恋の逃避行へと出奔してしまう。そして結局は娘の気持ちのままにソポニョノとの結婚が認められる。ほとんどの場面で、女性が積極的に行動し、物語が展開していく。当初は、父親の意向に逆らえなかった娘も、自らの意志を貫いた結果、好きな男性と結婚することができることになる。後半では、ソポニョノの姉と妹が彼を助けることもあり、女性登場人物が活躍する点が、この物語の特徴のひとつになっている。

父親の決めた縁談が気に入らず、別の好きな男性と結婚するために行動をおこすという「人形使いソポニョノ」とほぼ同じ物語構造をもつのが、次の「エラン・ストジョヨ」である。「エラン・ストジョヨ」も1994年から1996年の調査期間中、23回ペーエス・バユが舞台にかけた、彼らの得意演目のひとつである。あらすじは以下の通りである。

(c) Elang Sutajaya エラン・ストジョヨ

スルタン・ハジ王の娘レトノ・パントに家臣ジャヤ・ウイノトとの縁談が持ち上がる。しか

し、レトノ・パントはジャヤ・ウィノトを嫌い、縁談を拒否する。一方、宝物庫の警備長は息子エラン・ストジョヨに病床の自分の代わりをつとめるようにと剣を彼に与える。エラン・ストジョヨは父の言葉に従い、王のもとへむかう。エラン・ストジョヨは、そこでレトノ・パントと出会い、2人は恋に落ちる。エラン・ストジョヨはある夜、宝物庫で剣をねらう盗賊を発見し、追い払う。しかし、暗闇でのことで、自分の剣を王の剣の鞘に間違えてさしてしまう。王のもとへねらわれた剣を証拠品としてもち、報告に行き、そこで自分の剣を王スルタンの剣の鞘に誤ってさしてしまったことに気づく。そして、王の鞘におさまっている2本の剣のうちの1本は自分のものであるから返して欲しいと王に求める。しかし、王は自分の剣の鞘に入っているものは何本でも自分のものであるとして返すことを拒否する。そこで、ストジョヨはしかたなく、王のもとを去る。ちょうどそのころ、ある領主が自らの王国を打ち立てようと野望を持って、スルタン・ハジに反旗を翻し、戦いとなる。王はこの戦いで苦戦し、今後の作戦を家臣たちと相談する。そこで、娘のレトノ・パントからエラン・ストジョヨならば勝てるだろうと、父に助言する。王は、娘の意見を受け入れ、エラン・ストジョヨを呼び戻す。そして、王は反逆した領主を退治することを要求、エラン・ストジョヨは剣の返却を条件にこれを承諾する。エラン・ストジョヨは勝利し、父から受け継いだ剣を取り戻し、レトノ・パントと結婚する。

レトノ・パントは父の決めた結婚相手であるジャヤ・ウィノトを嫌い、好きなエラン・ストジョヨとの結婚を求める。エラン・ストジョヨは失態を犯して彼女のもとを去らなければならなくなるが、彼女の父王に対する助言により、名誉を挽回し、彼女と結ばれて物語は終わる。ジャヤ・ウィノトはエラン・ストジョヨの恋のライバルとして登場するが、2人は直接争い闘うことはない。ペーエス・バユの舞台では、ジャヤ・ウィノトは三枚目として演じられ、何をやってもエラン・ストジョヨにかなわず、間抜けで、レトノ・パントにますます嫌われる道化的役回りを与えられ、観客の笑いを誘うように工夫して演じられる。

次の「ジョコ・サンボロ」も上演回数が調査期間中で10回を数えた、比較的多く舞台にかけられた物語である。

(d)Joko Sambara / Lambang Sari Edang ジョコ・サンボロ/ランバン・サリ狂気

クロノは領主の娘レトノ・クニンに求婚するが、彼女にはパンジ・チャランワスポという恋

人がいる。クロノはパンジと決闘をしようとするが、レトノ・クニンがこれを止め、珍しいブンダの花をもってきた者と結婚すると宣言する。クロノは各地を探索し、ブンダの花を手にする。一方、ジョコ・サンボロと恋人のランバリ・サリは仕事を求めて領主のもとへいく。面会した家臣クンドはランバン・サリに一目惚れをする。そして、ジョコ・サンボロを遠ざけ、あわよくば亡き者にしてしまおうと考える。そこでジョコ・サンボロにクロノを殺害し、ブンダの花を奪って、領主のもとへ届けるように命ずる。ジョコ・サンボロがクロノに破ればそれでよいし、もし勝ったとしてもブンダの花を持ち帰ればレトノ・クニンと結婚することになる。どちらにせよジョコ・サンボロをランバン・サリから引き離すことになるとの謀略である。そして、ジョコ・サンボロはクロノと闘い、勝ち、クロノからブンダの花を奪い、領主のもとへいく。この結果を知って、クンドはランバン・サリに、ジョコ・サンボロは領主の娘と結婚することになるのだから、彼をあきらめ、自分と結婚するように求める。レトノ・クニンがジョコ・サンボロとの結婚を渋っていると、恋人パンジはブンダの花をもって現れる。そして、レトノ・クニンはパンジと結婚し、ジョコ・サンボロはランバン・サリと結ばれる。

「ジョコ・サンボロ」では、ランバン・サリとジョコ・サンボロ、レトノ・クニンとパンジ・チャランワスポの2組のカップルが登場する。これに、それぞれの恋敵があらわれるが、最終的には当初の相愛の男女が結ばれて物語は終わる。また、「ジョコ・サンボロ」にはこのほかの演目でもよくみられる物語上2つの要素が含まれている。気に入らぬ相手との結婚をせまられたときにとりあえずその場を切り抜けるために女性が結婚相手に条件をつける（「ジョコ・サンボロ」では珍しい花を探し出してくること）というパターンと、恋敵の男性を計略により亡き者にするかあるいは遠ざけようとする領主の家臣の存在の2つである。次に紹介する「プロボクスモ成功する」にも女性が結婚相手に条件を出して、その場を凌ぐという場面が登場する。

(e) Purabakusma Wisuda プロボクスモ成功する

ある地方領主がプチャンクンバルの娘に求婚する。拒否されるが武力で強引に我がものにしようとする。言うことを聞かない娘は嚴重に警戒された館に幽閉されてしまう。娘は男のような女性を連れてくれば結婚をしてもよいと条件をだして、恋人のプロボクスモが救助にきてくれるまでの時間稼ぎをする。一方、プロボクスモは友人たちと女装して潜入しようと試みる。そして、領主の家臣によって館へ連行される。しかし、正体が明らかになり捕らわれの身とな

ってしまう。そこをうまく逃れることのできたプロボクスモの友人は、盗賊をだましてプロボクスモを助けようと一計を案じる。領主の屋敷にある財宝の入った大きな箱をいっしょに盗もうと盗賊を誘う。そして箱にプロボクスモを隠し、盗賊の力を利用して屋敷から救出する。箱をあけて中に財宝がないことに怒った盗賊は、怒りにまかせ追ってきた領主を殺してしまう。こうしてプロボクスモと娘は無事結ばれる。

「プロボクスモ成功する」基本プロットは、プチャンクンバルの娘とその恋人プロボクスモに恋敵があらわれるが、プロボクスモは彼と争い、最後には恋人と結ばれるというものである。プロボクスモが友人とともに女装して恋人が幽閉されている屋敷へ向かう場面が、クライマックスのひとつであり、物語全体の最大の見せ場になっている。女装をしたプロボクスモたちと、彼らを尋問し、領主の屋敷へ連行する兵士たちとのやりとりでは、衣服は女性ものなのに髭をはやしていたり、大腿で歩いたり、立ったまま小用を足したりといった振る舞いを続け、観客を笑わせようとする。この演目はペーエス・バユの最も得意とするレパートリーのひとつである。1994年から1996年の調査期間中には8回上演された。ペーエス・バユは、上演時間が短い場合には、後半の盗賊を利用する部分を省略し、領主の屋敷へ入ることに成功し、そのまま恋敵と最後の対決を迎えるように上演する。

次の「ブロロン嬢」も「プロボクスモ」と同じ8回、上演された。「ブロロン嬢」の物語の舞台は、これまでの演目のようにジャワではなく、伝説上のジャワの南の海にあるとされる王国である。この物語は南海の女王についての伝説をもとにしている。伝説自体にもまた「ブロロン嬢」の物語にもさまざまなバリエーションが存在している（資料4とProyek Penerbitan dan Pencatatan Kebudayaan Daerah Istimewa Yogyakarta, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan [1981: 11-15]を参照）。

(f) Nyi Blorong ブロロン嬢

伝説上の南海の女王とロロ・キドゥルに北の海の王が、女王のもとにいるブロロンを自分の妻にと申し出る。しかし、ブロロンはすでに西の海の王子ティジョ・アルムと関係がある。ブロロンはそこで、ふたりを戦わせればきっとティジョ・アルムが勝つと思い、ブロロンは結婚の条件としてティジョ・アルムの首を取ってきてくれと求める。しかし北の海の王の命令を受けたデウォト・チェンカルにティジョ・アルムは負けて、首を切られてしまう。デウォト・チェンカルはティジョ・アルムの首を手にもってブロロンのもとへやってくる。ブロロンは事態を知り、嘆き悲しむ。そして、今度は首から下の遺体をもってくるように要求する。デウォト・チェン

カルは遺体を求めて出かける。すると首が消えてしまう。

一方、掟を破り南の海で魚を捕ったためにロロ・キドゥルにその罰として妻を殺されたブントウン・セトは、偶然ティジョ・アルムの遺体を発見する。そして、彼を蘇らせようと呪文を唱える。すると首のない遺体はよみがえり、自らの首を求めてさまよい、首を取り戻しブントウン・セトのもとに戻る。

ブントウン・セトは、蘇ったティジョ・アルムを別の人格にしてしまい、自分の娘とティジョ・アルムを結婚させようとする。そこへ南海の王国からロロ・キドゥルがやってきてティジョ・アルムの遺体を奪い、後に禍根を残さないようにとブントウン・セトの娘を殺す。ロロ・キドゥルはブントウン・セトに逆恨みである、と言い残し帰る。

ロロ・キドゥルの手でもとの通りに生きかえさせられたティジョ・アルムは、プロロンと結婚する。そこへデウォト・チェンカル一味がやって来たとの報告が入る。ロロ・キドゥルはティジョ・アルムに自らの指輪を与える。この指輪を持ったものは一撃で相手を殺すことができる。そして、ティジョ・アルムはデウォト・チェンカルと対決し、倒す。

プロロンとティジョ・アルムの2人の結婚に、プロロンに恋する北海の王、南海の女王ロロ・キドゥルに恨みをもつブントウン・セトが障害としてあらわれるが、ロロ・キドゥルの力により、2人が最後には結ばれるというのが、この物語の基本的なプロットである。「プロロン嬢」はペーエス・バユのレパートリーの中では、通常は上演されることの余り多くない演目のひとつであるという。1994年から1996年の間に8回の上演がなされたのは、連続のアマル公演において、この公演を企画した興行師から「プロロン嬢」を毎回連続して上演して欲しいとの要望があったためである。ギトによれば、「プロロン嬢」を舞台にかけると必ず雨が降り、公演は成功しないことが多いと芸人仲間ではよく言われているのだという。しかし、今回、ペーエス・バユの公演では、一度も雨は降らず、観客の集まりもよく、成功の部類に入るものであった。

次の「ジュアル・マネ」もやはりジャワ以外を舞台とする。バグダッドでの物語である。

(g) Juhar Manik ジュアル・マネ

王は年かさの家臣に後を頼み、息子のジュアル・スマンとメッカ巡礼に出かける。家臣は王の不在をいいことに王女ジュアル・マネに関係を迫るが拒絶され、彼女を追放してしまう。

ジュアル・マネは逃亡中に2人の盗賊に出会う。この盗賊たちはある王国の王冠を盗んで

ていた。2人は、ジュアル・マネに一目惚れをする。ジュアル・マネは、2人が彼女をめぐる争いあいに隙を見て逃げる。そして、今度は大商人スダカルに出会う。彼もジュアル・マネに一目惚れし、夢中になる。4人の妻まで捨てて追いかけるが、ジュアル・マネに逃げられてしまう。

彼女は、それから森で、ある国の国王に出会い、2人は恋に落ちる。そして、結婚。まもなく子供が産まれる。ジュアル・マネは夫に、幼い子どもをつれて父親に会いに行きたいと頼む。王は家臣に命じて彼女の父親のところへいっしょに行かせる。その道中、同行した家臣は、ジュアル・マネに心奪われ、自分のものになるように迫る。子どもは殺されてしまうが、彼女はなんとか逃れ、男装をし、別の王国に入る。この王国は女王によって治められていた。ここは実は先の2人組の盗賊に王冠を盗まれた王国であった。女王は神のお告げを受け、結婚相手候補探しを家臣たちに命ずる。そして、偶然に出会った美しい男装のジュアル・マネを、女王のもとに連れ帰る。女王は彼女を男と疑わず、自分の夫にすることとする。そして随所に新しい国王が生まれることを告げる御触書を掲示する。そこには、新しい国王として男装のジュアル・マネが描かれていた。この御触書を見た、彼女の夫、2人組の盗賊、大商人スダカル、そして彼女の弟のジュアル・スマンらは男装を見破り、彼女に会おうと試み、警備の兵士たちに捕らえられ女王のもとに連れてこられる。そこで、ジュアル・マネは、正体を明かし、盗賊は捕らえられ、王冠は女王の手に戻る。そして、事情をすべて理解した女王は、ジュアル・スマンを国王とし、ジュアル・マネは夫のもとに戻る。

この物語の主人公は女性ジュアル・マネである。彼女は美貌と男性を惹きつける魅力の持ち主であり、一目彼女をみた男性は、すべて彼女の虜になってしまう。このジュアル・マネがさまざまな男性に言い寄られ、逃げるというのがこの物語の基本的なプロットである。男女の恋愛をめぐる争いがモチーフとなる物語のカテゴリー中、この点で「ジュアル・マネ」は他の物語とは異なった特徴を有している。この物語は王女でありながら逃亡生活を余儀なくされ、各地を転々とする、ジュアル・マネの冒険譚である。主人公による修行や冒険の旅が物語の中心となるクトプラの演目にはしばしばみられる。ペーエス・バユのレパートリー中では「カマンドコ」と「マタラムの剣」がそうした物語である。同じ主人公の冒険譚でありながら、次に紹介する「カマンドコ」は主人公が男性である物語である。「カマンドコ」は西ジャワ・スダ地方のパジャジャラン王国を舞台にしている。

(h) Kamandaka カマンドコ

パジャジャラン王国（西ジャワ最後のヒンドゥ王国、1333年から史実として知られ1579年ころ滅亡）の王の長男バニャ・トトロは理想の妻を求めていたが、ある日、森へ行き瞑想をする。そして、探す女性に出会うには、衣装を村人のように変えて、名前もカマンドコとせよ、そして、ルクソノのところへ行け、と啓示を受ける。カマンドコが仕事を探しにやってくるとルクソノは彼を見て良い人間だと思い、養子にする。カマンドコはロガワ川で、とある地方領主の末娘チプト・ロソと出会い、恋に落ちる。これをチプト・ロソの兄たちに見つかりカマンドコは逃げる。そして再び森へ行き瞑想をし、猿に姿を変えよ、衣装は洞穴にある、との啓示を受ける。一方、チプト・ロソのもとには求婚者が現れる。そんなある日、彼女は愛玩用の動物を捕らえるために森に出かける。そして、猿に姿を変えたカマンドコと再会し、ペットとして連れ帰る。カマンドコは2人だけになるともとの姿に戻り、それ以外の時は猿の姿で過ごした。その後、チプト・ロソの先の求婚者と戦い、勝ったカマンドコはもとの姿に戻り、その場を逃げる。一方、カマンドコの異母兄弟ガガ・ガンバは兄トトロを捜しに出かけ、森で瞑想をする。啓示があり、衣装を変え、名もスレ・ワルニと変える。そしてチプト・ロソの父である地方領主のところへ行き、仕事を探していると告げる。そこでカマンドコを殺せと命ぜられ、スレ・ワルニはカマンドコを追う。カマンドコは傷を受け、山へと逃げる。スレ・ワルニは後を追う。二人はここで対決に際して本名を名乗りあう。そして、異母兄弟であることがわかる。カマンドコはチプト・ロソと結婚できれば、王位を継ぐことができなくともかまわないと弟に告白する。カマンドコは地方領主に自分たちの正体を明かし、チプト・ロソとの結婚を許される。

パジャジャラン王国の王子カマンドコが理想の女性をもとめて、修行と冒険の旅にでるというのが、この「カマンドコ」の基本的プロットである。カマンドコはチプト・ロソという女性に出会い、恋敵と争い、最後に彼女と結ばれる。カマンドコが猿に姿を変えチプト・ロソのもとにペットとして飼われる場面では、彼女への求婚者をカマンドコがからかい、周囲の人間もこの猿の行いに慌て、騒動になる。ペーエス・バユの舞台では、着ぐるみで猿に扮した役者が餌を求婚者から受け取っても投げ返したりと悪さをして困らせたりして、観客の笑いを多くとることを目指した場面として演じている。また、「カマンドコ」では、主人公が森へいき、瞑想を行い、その後とるべき行動について啓示を受ける場面がある。物語に展開のきっかけとして、瞑想と啓示が道具建てとして用いられるのも、クト



写真3-3. 「カマンドコ」楽屋
(中央に猿に扮したアディル)



写真3-4. 「サンペとインタイ」
(シオトンが息子連れてインタイの両親のもとを訪れた場面、
インドネシア共和国テレビ・ジョクジャカルタ局スタジオ内での収録)

ブラの物語ではしばしばみられることである。

「カマンドコ」の物語は、1991年にアト・スハルト監督、アブナル・ロムリ脚本で「カマンドコ」のタイトルで映画化されている[JB Kristanto 1995: 368]。ジャワやスンダ地方では広く知られているストーリーでもある。

次の紹介する「サンペとインタイ」は、これまでみてきた異性をめぐる争いをモチーフとする物語とは同じカテゴリーにありながら、その雰囲気は異なっている。そして舞台は中国である。

(i) Sampek Ingтай サンペとインタイ

中国の物語である。富裕な家の娘インタイが両親に学校へ行きたいと言い出す。しかし、女を学校に行かすなどはできぬ相談と父親はこれを許さない。母親は、父親に内緒でインタイを学校へ行かせる。学校は男子のみしか入学できないので、彼女は男装して出かける。一方、貧しい家の子であるサンペが同じ学校へ入学してくる。学校は全寮制で、2人は同部屋となる。サンペは貧しく寮費を払えないが、インタイが2人分払ってくれる。彼女はサンペに恋をしていた。そのうちにサンペは、インタイが女性であることに気づく。インタイはサンペと恋に落ち結婚したいと思うが、両者の境遇の違いから思い悩む。インタイは両親を自分が説得するからとサンペを納得させる。そして、2人で最後にはいっしょの墓に入ろうと約束する。一方、インタイの両親のもとには富裕なシオント夫妻が息子をつれてインタイを嫁に欲しいとやってくる。インタイの両親はこれを承諾。さっそく、インタイを連れ戻すために使いをだす。事情を知らず、両親からの呼び出しに応じて帰宅したインタイは、両親から縁談を聞かされる。しかし、彼女はすでにサンペと結婚の約束をしていると両親に告げる。両親は相手が貧しい家の子としてこれを許さない。サンペも父親の元へ帰り、インタイとのことを報告し、父と2人でインタイの両親に会いにやってくる。サンペはインタイとはすでに約束があると説明するが、インタイの父は、インタイは既にシオント夫妻の息子と結婚することになっているとして、すげなく2人を追い払う。サンペはショックで病に倒れ、死んでしまう。サンペの父は再びインタイの家をたずね、インタイに会い息子の遺書を手渡す。そして2人はインタイの墓へ。サンペが話しかけると墓の入り口が開き彼女を招き寄せる。彼女が中にはいると再び閉じてしまう。結局、2人は約束を果たしたのであった。サンペ、インタイのそれぞれの父親は、そこで仲良く戯れ飛び回るひとつがいの蝶を見つける。

「サンペとインタイ」は悲恋の物語である。サンペとインタイは互いに愛し合いながらも、インタイの父親の反対にあい、サンペは哀しみに打ちひしがれ亡くなり、インタイも後を追うというのが基本的なプロットである。主人公のカップルが、その思いを最後まで通そうとする点では、他の演目と同じである。しかし、最終的に結ばれるにしても、この世ではなく、死んで結ばれるという結末は、かなり異質である。ペーエス・バユの舞台では、学校でインタイが同級生のグループに言いがかりをつけられ、痛めつけられようとしているのをサンペが助けるという場面を前半に挿入し、格闘シーンをつけ加えている。後半は、ペーエス・バユのレパートリーでは他にみられないような悲劇的なトーンで物語が進む。私の調査期間中では3回、上演されているが、うち2回はテレビ放送用にスタジオで演じ、収録されたものであり、残り1回は、ジョクジャカルタ特別州文化部主催のアマル公演で、主催者からの要請によりこの演目を選ばれた。

以上、ペーエス・バユのレパートリーから異性をめぐる争いをモチーフとする物語をみてきた。ここに紹介してきたもの以外に、表3-1に示した1994年から1996年の調査期間中に彼らが演じた演目のうち、「マルモヨとマルマディ」もこのカテゴリーにいれることができる。「マルモヨとマルマディ」はめったに演じられない珍しい演目で、調査期間中1回のみ、舞台にかけられた。

(2) 領地や地位をめぐる争いがモチーフである物語

次に、領地や地位をめぐる争いがモチーフである物語について、同様にペーエス・バユのレパートリーからみてみたい。このカテゴリーで1994年から1996年の調査期間中に最も多く上演されたものは「ダマルウラン」であり、7回舞台にかけられている。「ダマルウラン」はもともとジャワ宮廷文学であるランゲンドリヨにその起源がある。ランゲンドリヨ版が教育文化省から古典文学シリーズの一冊として出版されている[Suyadi Pratoimo 1982]。また、子供向け読み物としてその流布版がでている[Hamaeni n.d.]。ペーエス・バユの舞台は、後者の流布版のストーリー展開とほぼ同一である。また、この物語は1950年に「ダマルウラン」、1983年に「ダマルウランとメナ・ジンゴ」のタイトルで映画化されている[JB Kristanto 1995: 14 ; 252]。

(j) Damarwulan ダマルウラン

ブランバガンの国王メナ・ジンゴは、どんな敵も打ち負かすことのできる魔法の武器「ブシ・クニン」を自らの優れた容姿と交換に手に入れ、醜い姿となって勢力を拡大していく。メナ・ジンゴはマジャパイト王国の女王クンチョノウングに求婚する。そして両国は戦闘になる。マ

ジャバヒトの宰相ログンデルのもとで働くことになったダマルウランは、この戦闘にかり出され、メナ・ジンゴを倒すように命ぜられる。メナ・ジンゴのもとには各地から連れてこられ、彼に仕えさせられていた女性がいた。彼女たちはメナ・ジンゴのもとを逃れるためにダマルウランに助力する。彼女たちの助けを借りてダマルウランは魔法の武器ブシ・クニンを奪い、メナ・ジンゴを退治する。

物語の舞台はジャワの歴史上のマジャパイト王国である。「ダマルウラン」はマジャパイト王国とブランバガン王国との領地をめぐる争いにおいて主人公ダマルウランが活躍する物語である。そして、超自然の力を利用した武器をもつメナ・ジンゴを相手に、敵地ブランバガンに赴き、闘うダマルウランの冒険譚といえることができる。醜い姿のメナ・ジンゴを、強いが滑稽な姿にみえるように、ペーエス・バユの舞台では演出する。そして、彼が登場するシーンでは、その奇妙な外見、言葉づかい、振る舞いに観客が笑いを誘われるように工夫をしている。

次の「トゥルノジョヨ」はジャワのマタラム王国を舞台とする史実をもとにした物語である。

(k)Turnajaya トゥルノジョヨ

トゥルノジョヨの父はマドゥラに領地を持つ領主である。父は息子が大人になるまでのあいだ弟に領地を預け、引退する。トゥルノジョヨは成人後、叔父に約束の履行を求めるが、拒否され、争いとなる。トゥルノジョヨは最後には、闘いに勝利し、父の領地を受け継ぐ。(ペーエス・バユは通常、ここまでを演じる。この後、物語は、スルタン・アグンが統治するマタラム王国とオランダとの争いにトゥルノジョヨがかかわることになる。)

この演目は、トゥルノジョヨと叔父が、トゥルノジョヨの父の領地をめぐる争う物語である。トゥルノジョヨは歴史上の実在の人物で、のちにオランダとマタラム王国の争いに参加し、マタラムの王スルタン・アグンを助ける。「トゥルノジョヨ」と同様に史実をもとにした演目がクトブラには多数存在している。ペーエス・バユのレパートリーにもいくつか含まれている。次に紹介する「サンプルニョウォ」も歴史上の実在の人物サンプルニョウォを主人公とした物語である。

(l) Sambernyawa / Sunan Pakubuwono サンプルニョウォ/スナン・パクブォノ

マタラム王スナン・パクブォノのもとへオランダ人がやってきて、スロカルト(スラカルタ)

の都を今より発展させるから、その代わりに土地を譲って欲しいと交渉してくる。パクブォノはこのオランダ人とその要求通りに条約を締結しようとする。しかし、家臣のサンプルニョウォは契約に反対し、オランダ軍と争いになる。サンプルニョウォたちは山へ追い込まれ、オランダ軍に包囲されてしまう。サンプルニョウォはオランダ軍の兵士の制服を奪い、変装して、オランダ軍中に入り込む。そしてオランダ軍を破り、サンプルニョウォは英雄となる。

ジャワのマタラム王国の歴代王のなかでもスナン・パクブォノはスルタン・アグンとともに、広く知られている存在である。小・中学校の社会科の教科書にも記述があり、子供向けの物語本にもなっている。ペーエス・バユでは、上演回数は少ないが、1994年から1996年の調査期間中に3回、舞台にかけている。実は、この演目はペーエス・バユのレパートリーに以前は入っていなかった。しかし、主催者の要望で上演することになった。ギトをはじめとする劇団のメンバーは、その大まかなストーリーは知っていたし、他の劇団の舞台で演じられるのを見た経験もある。そこで、ギトがこれまでの記憶と体験をもとに場面構成を考え、細かなところは、一般向けの流布本を参考にしながら舞台を作り上げていった。オランダ軍との闘いを前半と後半に1度ずつ配し、1度目は敗退、2度目に勝利するというプロットになっている。

表3-1中のペーエス・バユのレパートリー中ここまで紹介してこなかった、1994年から1996年の調査期間中の上演回数の少ない演目の多くが、領地や地位をめぐる争いをモチーフにしている物語である。また、「トゥルノジョヨ」や「サンプルニョウォ」のように史実をもとにした物語は、ペーエス・バユのレパートリーでみる限りは、すべて領地や地位をめぐる争いをモチーフにしている。そして、上演回数からみるとペーエス・バユはこうした領地や地位をめぐる争いをモチーフとする物語を、上演レパートリーの中心とはしていないように思われる。

(3) 異性をめぐる争いと領地・地位をめぐる争いの両者をモチーフにした物語

最後に、異性をめぐる争いと領地や地位をめぐる争いの両者をモチーフにした物語を、ペーエス・バユのレパートリーからみていきたい。まず、はじめに紹介するのはこのカテゴリー中、1994年から1996年の調査期間中に最も多く12回ペーエス・バユが上演した「マタラムの剣」である。

(m) Keris Mataram / Wahyu Endro マタラムの剣/ワフユとエンドロ

マタラム王国（中部ジャワを中心に1580年代末ころから1755年まで存在したイスラーム王

国)のある村でのこと。長男ワフユ、次男エンドロ、長女マリアンヌに父親が病床で、マリアンヌは実の子ではなく、赤ん坊のころ森で泣いていたところを連れ帰り、わが子として育てた、と真実を伝え、長男ワフユと長女マリアンヌに結婚するように遺言し、まもなく死去する。ワフユは、エンドロとマリアンヌを家に残し、1~2ヶ月ほど仕事を探しに行ってきたら、父の形見の剣をもって出かける。ワフユはマタラム王国の家臣のもとを訪れ、仕事を求める。そして、ワフユはこの家臣から王国内をあらすトゥルノ・パディオゴを追い払うようにと依頼され、追い払うことに成功する。この功で王はワフユに役職を与える。その後、ワフユはトゥルノ・パディオゴとの闘いで死んだ男の妻にそのことを伝えにいく。するとこの未亡人に言い寄られ、結婚をせまられる。これを拒否するとその腹いせにワフユが彼女を無理に犯そうとしたと虚偽の訴えをおこされる。そのためワフユは王国を追われる。

数年ぶりに帰郷するとエンドロとマリアンヌは夫婦となり、子供も生まれていた。これをみて呆然としていると王からの使者がやってきて、ふたたびトゥルノ・パディオゴが反乱を起こしているので協力して欲しいというマタラム国王からのメッセージを伝える。この依頼を受け、再びトゥルノ・パディオゴと対決し、退治する。ワフユは王のもとへもどり、報告をする。ワフユのもつ剣の力でトゥルノ・パディオゴを倒したことを知り、王はこの剣をワフユに見せるように求める。するとこの剣は王家に伝わる剣であることがわかる。王はワフユにこの剣を王家に返すように求める。ワフユは剣を王家に返し、王女と結婚する。

「マタラムの剣」の物語は、ワフユとエンドロの兄弟がいっしょに育ったマリアンヌをめぐるライバルとなる関係と、マタラム王国とこれに対してたびたび攻撃を仕掛けてくるトゥルノ・パディオゴの争いの2つのモチーフが組み合わされた構造を有している。ワフユはマリアンヌと結婚するつもりでいたが、留守の間に弟のエンドロとマリアンヌは結婚し、子どもが生まれる。ワフユは、好きな女性と結婚することはできないが、マタラム王国の王女と結婚し、出世をすることになる。主人公が好きな相手を手に入れることができないという点で、先にみてきた異性をめぐる争いのみをモチーフとする演目とは異なる結末を「マタラムの剣」は持っている。

また、「マタラムの剣」は、ワフユはマタラム王国に奉職することを求めて旅立ち、王国とトゥルノ・パディオゴの争いに参加し、活躍をすることで出世をするというストーリー展開をたどっている。この点では、この演目は、先に紹介した「ジュアル・マネ」や「カマンドコ」と同様の主人公の修行・冒険譚といえることができる。

次の「双子星」は、1994年から1996年の調査期間中に5回、上演されたペーエス・バユの演目である。

(n) Lintang Rinoce 双子星

双子の兄弟がどちらが兄かで兄弟喧嘩をする（ジャワでは、双子の兄、弟はどのようにでも決められる伝統がある）。一方、ある男のところへ彼の娘2人を嫁にほしいと、2人の男がやってくる。姉妹はこれを拒否する。彼らはここで一計を案じる。父親が先祖の墓へ参ったのを見計らい、先祖になりきり、娘2人を求婚者に嫁がせるようにと偽のお告げを与える。娘の父親はこれを本気にして、娘2人を求婚者に嫁がせることにする。しかし、あくまで姉妹はこの結婚をいやがる。偶然双子の兄弟が彼らが結婚をせまるその場に出くわし、姉妹を助け、恋に落ちる。そして、双子の兄弟はその恋人となった姉妹をつれて父親の元へ帰る。父親はこれを見て、結婚相手をとにかえることができるか、とたずねる。兄弟はそれはできない相談であると答える。父親は、それでは、姉妹の姉と結婚するものが兄になるのが利にかなっているだろう、と提案する。双子の兄弟はこれを受け入れる。

この「双子星」は双子の兄弟が、領主である父の領地をどちらが跡継ぎとして継承するのかをめぐって争う物語である。しかし、争うといっても、物語のトーンは穏やかで、兄弟喧嘩というニュアンスである。物語としても単純で、軽い演目である。

次の「赤子殺し」は1人の人物が王位と女性を奪おうとし、争うという物語である。「赤子殺し」は「ダマルウラン」とともに風間[1994a: 123-135; 146-164]にペーエス・バユの舞台が紹介されている。

(o) Bayi Deplok / Mayat Hidup 赤子殺し/生きる屍

トゥングルノゴ王は腹違いの弟コロウランに王位を奪われ、傷つき森をさまよう。王は森で絶命、同行した王妃はその後、男子ワフユを出産する。ワフユは成長後、父の墓前で父の亡霊を見、それを知った母から自分の出自とこれまでの事情を話してもらう。一方、コロウランは領内の若い女性を集め、物色する。そのなかからマリアンヌという女性を選び妻にしようとするが、彼女は妊娠中であることを理由に拒絶する。しかし出産後に妻になることを約束させられる。出産後、彼女は生んだばかりの子を棍棒で叩いて (deplok) 殺すようにコロウランに命

じられるが、コロウランは兵士たちを隙を見て棍棒でふたりを殴り、赤ん坊を抱いて逃れる。彼女は夫エンドロに再会し、さらにワフユと出会う。ワフユは事情を説明し、エンドロの助力をえて、コロウランと対決。あわや返り討ちというときに、父王の亡霊（生きる屍=mayat hidup）があらわれ、コロウランを殺す。

コロウランは兄の王位を奪い、エンドロの妻マリアンヌを奪おうとするが、亡き王の亡霊とその息子ワフユとに負け、地位・領地と女性の両者とも失う。これが「赤子殺し」の基本的なプロットである。この物語は、ワフユとエンドロがそれぞれコロウランに奪われた領地と地位、そして妻を奪い返す、いわば復讐譚という性質も有している。次に紹介する「流血」も復讐が果たされる物語である。

(p) Rembang Banjir Darah 流血

ノトスティルトはペロン一味の黒幕で、領地内を荒らさせ、その機に乗じて宰相の地位を我がものにしようと企んだ。ノトスティルトはペロン一味に会い、ペロン一味が宰相ジョヨ・スダルコとの戦いで彼の剣を奪ったことを利用しようと謀略をめぐらす。そして、ノトスティルトは一味をとらえた芝居をして、領主のもとへつれていく。ペロンはすべてジョヨ・スダルコの命令であったという。そして証拠としてジョヨ・スダルコの剣を差し出す。領主はペロンの言葉を信じて、ジョヨ・スダルコに20年の刑を言い渡し、森の中の牢獄に送る。ジョヨ・スダルコは服役する前に妻に会い、幼いわが子ティルノがあとに残されることを不敏に思い、友人に預ける。一方、ノトスティルトは宰相に昇格し、ジョヨ・スダルコの妻を訪ねる。そして、自分の妻になるように迫る。ジョヨ・スダルコの妻は、夫の服役期間20年を考え、19年と年限を限るのならとこれを承諾する。そして20年がすぎる。

ペロンは牢獄で刑期を終えたジョヨ・スダルコに20年前のたくらみをすべて白状させられてしまう。ジョヨ・スダルコはペロンをつれて領主のもとへ向かう。その前にかつての自分の部屋に入るとそこにはノトスティルトが寝ていた。ノトスティルトを起こして責め、最後にはペロンに彼を殺させる。翌朝、妻はノトスティルトが死んでいるのを発見し領主に報告する。そして、以前、薪を売りにきてノトスティルトに殴られ追い返された若者ティルノが、恨みをはらすためにやったのだらうと訴える。そこで、ティルノは領主のもとへ連行され、尋問をうける。そこへ、ジョヨ・スダルコがペロンをつれて現れ、すべてを明かす。そこへティルノの養父が駆けつけ、ジョヨ・スダルコと再会し、ティルノが20年前に預かった子供であることを告

げる。ペロンは20年の刑を言い渡され、領主はティルノを宰相の地位につける。

「流血」は、ノトスティルトによって宰相の地位と妻を奪われたジョヨ・スダルコは、20年後にこの両者を取り戻す物語である。ノトスティルトはジョヨ・スダルコの宰相という地位と彼の妻を奪うために、謀略をもちいる。これまでみてきたペーエス・バユのレパートリー中では、異性が領地あるいは地位をめぐる争いに際して、謀略をめぐる物語はなかった。他の演目では、自らの欲しいものを手に入れるために、登場人物たちはライバルと闘った。これに対して、「流血」ではノトスティルトは策略をめぐらし、ジョヨ・スダルコを罠にはめる。この点で、「流血」のノトスティルトは単なる敵役ではなく、悪役というイメージも有することになる。次にみる「キャプテン・ラサロ」も「流血」と同様に悪役のイメージを醸し出す人物が策謀を用い、さらに残虐な行為を行う。

(q) Kapten Lasara キャプテン・ラサロ

トルコ王国の王スルタン・アブドゥル・ラジスには二人の息子がある。兄ユスはすでに裁判官の職に就いている。弟はまだ子どもである。王は老齢であり、長男に王位を譲りたいという。しかし、長男ユスはすでに裁判官の仕事に就いていて、この仕事が気に入っているので、王位は弟のアラティムに継がせるように、父王に頼む。王は長男の真意を確かめた後、これに従おうとする。しかし、次男はまだ幼少なので、学校へ行かせ、王になるための知識を学ばせることにする。王は、家臣のラサロにアラティムをロム・スタンブルという学校へつれていき、入学させるように命令する。

一方、王の妹のシティ・ロハナが王宮内にいるばかりで退屈しているので、王の許しを得て、気分転換に黒海まで遠出をする。すると風が吹き、波が荒くなり、船は転覆してしまう。すぐに黒海にむかえという天啓をうけた村人サディは黒海へおもむき、波間に漂っていたシティ・ロハナを助ける。彼女は、サディを王のもとへ連れ帰り、事情を説明して、彼を自分の侍従にする。彼女は、サディに一目惚れし、求婚する。しかし、サディはこの求婚を断りたいのだが、きっぱりと断ることができず、返答を先延ばしにする。そして、自分の村にとりあえず一度帰りたいと許しをこう。シティ・ロハナはあまり長いことかけずにすぐに戻るようについて、自分のことを忘れないようにと自らの指輪を渡し、彼の帰郷を許す。

一方、ロム・スタンブルでラサロと王子アラティムが女性教師レシアに会う。ラサロは、レシアに一目惚れし、自分と結婚するように迫る。しかし、レシアはこれを拒否する。ラサロは

暴力に訴えて、結婚を強要する。ラサロは止めようとした彼女の弟アブドゥルラを殺してしまう。次にレシアの妹セイラが、ラサロを止めに来てくるが、ラサロは腕を切り落とし、彼女を生き埋めにしてしまう。そこへ、ちょうど王宮からの帰路にあったサディが通りかかり、事情を聞き、ラサロを止めようとする。サディはラサロが王のもとを離れたあとで、シティ・ロハナに召し抱えられたため、2人は初対面で、互いに知らなかった。ラサロは、サディの指に王家の指輪があるのに気づき、その場から逃げてしまう。レシアとサディはその後、恋に落ちる。

ラサロは王宮に戻り、大臣と将軍に事情をうちあけ、協力を求める。大臣は王位を、将軍は王の妹シティ・ロハナを、それぞれ我がものにしようと虎視眈々とねらっていたので、3人はそれぞれの野望のために協力することになる。調べでレシアにはサディという恋人がいることがわかる。そこで、サディさえいなければレシアも結婚を承知するだろうと考え、サディを罠にはめようとする。そして3人は、「王は三日後にロム・スタンプルの教師レシアと結婚する予定であり、レシアは現在、後宮コンスタンティノブルに滞在中である」との御触書をだす。後宮は男子禁制であった。一方、サディは王宮に戻り、兵士のショラとハッサンの2人と親交を深め、義兄弟の契りを交わす。そして王宮に戻る途中、触れ書きを見つけ、レシアに会うために後宮へショラ、ハッサンと向かう。後宮ではラサロ、大臣、将軍がサディを待ち受けていた。そして潜入しようとした3人を逮捕し、男子禁制の法を破ったとして、翌朝処刑すると宣告する。事情を知ったユスは、翌朝、いままさにサディたちが処刑されようとしているところへ駆けつける。裁判官として、3人の兵士を処刑するのなら、ラサロ、大臣、将軍の3人も偽の王名義の触れ書きをだした罪で処刑されるべきだと主張する。そこで、王は三人の兵士に法をおかした罰として、現在、交戦中であるビディル国との戦線へ送ることにする。

（調査期間中にはここまでが演じられた。その後のストーリーは次の通りである。シティ・ロハナはサディの本心を知り自殺する。ビディル国との戦いで捕虜となったサディは、同じく捕虜となっていたトルコの医師サロカと、ビディル国の強さの源である秘密の泉をつきとめ、トルコに勝利をもたらす。）

「キャプテン・ラサロ」は他の演目にくらべても長い物語である。そのため比較的長い上演時間を必要とする。ペーエス・バユのメンバーによれば、最近では、全体的に公演時間が短めになる傾向にあるので、「キャプテン・ラサロ」は演じられることが少なくなっている。あるメンバーによれば、こ

こ10年ほど舞台にかけた記憶がないという。かつて演じたときには、ビディル国とトルコとの戦争まで全編が2晩に分けて演じられた。

最後まで王位を狙う大臣と女性教師レシアを狙うキャプテン・ラサロ、そして王の妹シティ・ロハナを狙う將軍の3人と、レシアの恋人でありシティ・ロハナの片思いの相手であるサディとの対立が、この物語のプロットによこたわる基本的構造である。サディ自身は、地位に関してはなんの望みも有していないが、恋に落ちた相手レシアと一方的に彼を愛する王の娘シティ・ロハナの2人と関わるうちに、王国内の権力争いにも巻き込まれていく。

3-3. クトブラの物語の特徴

前節では、ペーエス・バユのレパートリーから、クトブラの物語を（1）異性をめぐる争いをモチーフにするもの、（2）地位や領地をめぐる争いをモチーフにするもの、（3）異性と地位・領地の両方をめぐる争いをモチーフにするものの3つに分けて見てきた。そこで、本節では、上に紹介してきたペーエス・バユのレパートリーから、クトブラの物語の特徴について考察していきたい。

全体を通して比較してみると、それぞれのカテゴリーに分類した演目ごとにいくつかの特徴を共有している。（1）の異性をめぐる争いをモチーフとする物語は、恋愛関係にある男女に障害となるライバルが登場するが、最後には望みが成就し、結ばれるというのが基本的なプロットである。(i)「サンペとインタイ」だけは異質で、この世では結ばれず、死んで結ばれる。

ハットレイは、「伝統的演劇における王子と王女の恋愛よりも、クトブラのプロットにおける恋愛関係は重要であり、ラブ・シーンはより頻繁に現れ」、その舞台での描き方は比較的自由であけすけである、という[Hatley 1981: 34]。クトブラが誕生する以前からあった芸能(影絵人形芝居ワヤン・クリなど)に比べて、こうした恋愛の描き方は、時代や観客の嗜好にあわせて、新しい要素を取り入れていくというクトブラの特質によるものであろう。しかしそのため、クトブラは道徳を破壊する(ngrusak moril)として批判にさらされることにもなるのである[Hatley 1981: 34]。

クトブラの物語での登場人物は、大概において自らの欲望に忠実に行動する。男性は女性に出会い気に入ればすぐに求婚する。女性も自分の気持ちに忠実に行動する。嫌いな男性は拒み、権力や暴力をつかって結婚を求めてくれば、無理難題を条件に出し、なんとか逃れようとする。(d)「ジョコ・サンボロ」、(e)「プロボクスモ成功する」、(f)「プロロン嬢」がその例である。(d)「ジョコ・サン

ボロ」では珍しいブンダの花を持ってくる、(e)「プロボクスモ成功する」では女性でありながら男性のような外見の人間をつれてくること、そして(f)「プロロン嬢」ではティジョ・アルムの首を取ってくることを条件として、求婚男性に求めている。あるいは、条件を出すことなく(b)「人形使いソポニョノ」や(g)「ジョアル・マネ」のように嫌いな男性から逃走してしまう物語もある。(b)「人形使いソポニョノ」では結婚式の間から、結婚相手とは別の男性との逃げ出すという大胆な場面が登場する。

異性をめぐる争いをモチーフとするペーエス・バユのレパトリーの物語を概観してみると、登場人物の自らの欲望に忠実な姿が印象的である。中村によれば改革派イスラーム組織ムハマディヤの人々はクトブラのことを無制限な欲望(hawa nafsu)の表現であると見なしているという[Nakamura 1983: 169]。クトブラの物語は、欲望に忠実な登場人物が対立し、戦い、一方が敗れ去る、という構造にそのほとんどが還元される。美しい女性を見るとすぐに恋をし、結婚を申し込む。女性をめぐる対立すると格闘になる。女性も自らの意志に忠実で、気に入らなければ求婚を拒む。ときには、「プロボクスモ成功する」のように、女性の意志を力でねじふせようとする男性が現れるが、彼女は決してこれに屈しない。こうした物語、あるいは登場人物の描き方の特徴は、人間の持つ欲望を否定せずそのまま、提示している点にあるということができよう。そこでは、人間存在の理想を語らない。美しい女性を見ると気をひかれる男性の気持ち、領土や財物を欲しいと思う欲望を否定しない。欲望を持った人間の現実、ありのままの姿をそのまま舞台に表現しているのである。(a)「ワロ・スロムンゴロ」のスミンテンは、何も悪いことをしたわけでもないが恋に破れ、気が狂ってしまう。物語は勧善懲悪とは限らない。敵役は、敵役だからこそ主役に敗れるのである。そうした図式化と欲望を肯定も否定もせずそのまま提示するやり方が観客の情動に訴えかけ、気晴らし、娯楽として人気を博してきた秘密の一端であると思われる。

ペーエス・バユのレパトリーのなかで(2)の地位や領地をめぐる争いをモチーフとする物語をみると、史実をもとにした演目はすべてこのカテゴリーに含まれている。(k)「トゥルノジョヨ」、(l)「サンプル・ニョウォ」がこの例である。王国内の権力闘争、王国同士の領地争い、外国勢力(オランダ)との争いが、このカテゴリーの演目では描かれる。史実をもとにした物語では、歴史上の著名な英雄の活躍が、その中心的なテーマとなっている。

(3)の異性と地位・領地をめぐる争いをモチーフとする演目では、復讐、策略、隠された出自が物語の展開上、重要な要素として好んで描かれている。(o)「赤子殺し」と(p)「流血」では復讐が物語全体の大きなテーマになっている。(o)「赤子殺し」では、父から王位を奪ったコロウランに対し

て、父の亡霊の力を借りてワフユが復讐を果たす。(p)「流血」では、20年間の牢獄生活の後にジョヨ・スダルコは、策略によって彼とその妻を奪ったノトスティルトに復讐を果たす。また、(p)「流血」と(q)「キャプテン・ラサロ」ではノトスティルトとラサロが自らの欲望を満たすために策謀を巡らせる。

そして、隠された出自というテーマがでてくるのは、(m)「マタラムの剣」と(p)「流血」である。(m)「マタラムの剣」では、まず兄妹として育てられてきたマリアンヌが実はそうではないことが父により明らかにされる。そして、後半では、父の形見の剣がマタラム王国に伝わっていた剣であることがわかり、ワフユが王国と深い関係にある者の末裔であることが明らかになる。一方、(p)「流血」では、ジョヨ・スダルコは20年ぶりに自らの潔白を明かし、復讐を果たしたジョヨ・スダルコが彼の父親であることを最後に知る。

異性をめぐる争いをモチーフとする演目では、敵役は主人公のライバルであるだけであり、特に悪人としては描かれなと先に述べた。これに対して、(3)の異性と地位・領地をめぐる争いをモチーフとする演目では、(o)「赤子殺し」のコロウラン、(p)「流血」のノトスティルト、(q)「キャプテン・ラサロ」のラサロのように悪役としてのイメージを喚起させられる敵役が登場している。このカテゴリー中では、「双子星」だけはこの点で例外的な演目である。敵役が悪役的であるのは、こうした演目では敵役は策謀を用い、主人公は復讐を果たす、という物語の構造上の特徴と呼応しているところが大きいと思われる。

以上のようなモチーフに関する3つのカテゴリー別に、ペーエス・バユのレパートリーをまとめ、それぞれの1994年から1996年の調査期間中の上演回数を示したものが、表3-2である。表3-2にみられるように、ペーエス・バユのレパートリー中、最も頻繁に舞台で演じられた演目は、異性をめぐる争いをモチーフとするものであった。そのなかでも、「ワロ・スロムンゴロ」、「人形使いソポニョ」、「エラン・ストジョヨ」は約2年の間に20回以上、上演されている。領地や地位をめぐる争いをモチーフとする演目は、演目の数では、異性をめぐる争いをモチーフとする演目とほぼ匹敵しているが、上演回数を比べるとおよそ4分の1にしかすぎない。さらに、より演目数が少ない(5つ)異性と領地・地位をめぐる争いをモチーフにするものの合計上演回数、33回よりも少ない。

異性をめぐる争いをモチーフとする演目が最も頻繁に演じられる傾向は、ペーエス・バユのみに限られないようである。私自身の他劇団の公演を見た経験に照らしてみてもおおまかに、この傾向をみてとることができる。こうした傾向に関して、ペーエス・バユのある20代の男性メンバーは、クトブラの演目について私が話を聞いていたときに、最近はクトブラで演じられるのは、愛だの恋だのと、

表3-2：モチーフ別ペーエス・バユのレパートリーと上演回数

モチーフ	演目	上演回数
(1) 異性をめぐる争いをモチーフとするもの (合計107回)	ワロ・スロムンゴロ/スミンテン狂気 Warok Suramenggala / Sminten Edang	24回
	人形使いソポニョ / Dalang Sapanyana	23回
	エラン・ストジョヨ Elang Sutajaya	21回
	ジョコ・サンボロ/ランバン・サリ狂気 Joko Sambara / Lambang Sari Edang	10回
	プロボクスモ成功する Purabakusma Wisuda	8回
	ブロロン嬢 Nyi Blorong	8回
	ジュアル・マネ Juhar Manik	5回
	カマンドコ Kamandaka	4回
	サンペとインタイ Sampek Ingday	3回
(2) 領地や地位をめぐる争いをモチーフにするもの (合計26回)	マルモヨとマルマディ Marmoyo Marmadi	1回
	ダマルウラン Damarwulan	7回
	トゥルノジョヨ Turnajaya	5回
	サンプルニョウォ/スナン・パクブォノ Sambernyowo / Sunan Pakubuwana	3回
	プルノウォ・カストウォ Purnawa Kastawa	2回
	アリヨ・プナンサン Ariyo Penangsan	2回
	ジョコ・スシロ Joko Susira	2回
	ティダール山 Gunung Tidar	1回
	白蛇 Siluman Uling Putih	1回
	炎のグトゥル Gutur Geni	1回
	ストリスノと箒 Strisna Sapu	1回
(3) 異性と領地・地位をめぐる争いをモチーフにするもの (合計33回)	マイソ・ジェナル Maisa Jenar	1回
	マタラムの剣/ワフユとエンドロ Keris Mataram / Wahyu Endro	12回
	赤子殺し/生きる屍 Bayi Deplok / Mayat Hidup	9回
	双子星 Lintang Rinoce	5回
	流血 Rembang Banjir Darah	4回
	キャプテン・ラサロ Kapten Lasaro	3回

注) モチーフのカッコ内は、1994年7月から1996年5月にかけてのペーエス・バユの上演回数の合計。

女を追いかける話ばかりだとの強い不満を込めた感想を述べてくれた。彼自身は、「トゥルノジョヨ」や「プルノウォ・カストウォ」のような歴史上の英雄を主人公にした物語のほうが好きであるという。しかし、私自身が直接、話を聞いたクトブラ芸人たちの中で、こうした好みを持っている人は、多くはなかった。ともかく、1990年半ばにおいて、「女を追いかける話ばかり」といわれるように、異性をめぐる争いをモチーフとする演目が多く演じられる傾向にあるといえそうである。

領地や地位をめぐる争いをモチーフにする演目には史実をもとにする物語が多い。異性と領地・地位をめぐる争いをモチーフにする演目は、策略や復讐が重要な要素として登場し、敵役は悪役として描かれる。これに対して、異性をめぐる争いをモチーフにする演目は、他のモチーフの演目にくらべ、物語の深刻さはあまりみられない。適役も悪役ではなくあくまでもライバルであるにすぎない。異性をめぐる争いをモチーフにする演目が多く演じられる傾向にあることは、その特徴をみると、より深刻ではない、気楽な物語が好まれていると言い換えることができよう。

また、これまでみてきたような3つのすべてのカテゴリーの演目において、共通してみることができ特徴も存在している。それは、物語の展開上、偶然の一致が重要な役割を果たしていることが多いことである。ハットレイもこの点は指摘している[Hatley 1980: 2-3]。A.L. ベッカーは、影絵人形芝居ワヤン・クリと西欧の演劇の筋立てを比較し、ワヤン・クリの物語において「偶然の一致 (coincidence, kebetulan)」が重要な役割を果たしていると指摘した[Becker 1979: 225]。物語が展開するきっかけとなる出来事に必然性はなく、偶然そこにいた、偶然出会った、というように偶然性によっているというのである。クイーンによれば、この偶然性の優越は、ワヤン・クリのみではなく、ジャワの現代小説においても見られる特徴であるという[Quinn 1992: 126]。クトブラのみならず、ジャワの物語世界に広くみられるということなのであろう。

登場人物は偶然出会った異性と恋に落ちたり、窮地に立ったときに偶然通りかかった人物に助けられたり、あるいは逆に誰かが窮地に立っている場面に偶然通りかかり、この人物を助けたりする。そして、これにより、物語が大きく展開していく。(a)「ワロ・スロムゴロ」のプロトクスモとワロ・スチョダルモの出会い、スプロトとワルシアの出会いは偶然の出会いとして描かている。(e)「プロボクスモ成功する」では、プロボクスモによる女装して敵を欺いて、館に潜入しようとする策と、娘による時間稼ぎのための男性のような女性を連れてくれば結婚してもよいという条件とが偶然に一致し、物語は大きく展開していく。

ときには、登場人物の次の行動を偶然性に単に委ねるのではなく、天啓を用いる場合もある。(h)「カマンドコ」はその代表的な演目である。主人公のカマンドコことバニャ・トトロは、森で瞑想を

行い天啓を受け、これに従い次の行動をとる。偶然の一致の理由づけに神の声による示唆をもちだしているわけである。しかし、ペーエス・バユのレパートリーでは、天啓が物語の展開上重要な要素としてあらわれるものは多くはない。多くの場合は、偶然性をそのまま理由を説明することなく提示している。

クイーンは現代のジャワの小説で偶然の一致が多用されることを、「現代のジャワの創作は、偶然の一致におぼれている」と表現している。そのうえで、混乱しているようにみれる世界の背後には秩序が存在しているという世界観が、偶然性の多用をささえているのだとクイーンは主張している [Quinn 1992:124-125]。リアリズムを重視するドラマでは、物語の展開や登場人物の行動に対して合理的な理由づけを必要とされる傾向がある。それに対してジャワのドラマでは、物語の展開や登場人物の行動を、偶然性に委ね、その理由を説明しようとしなない。しかし、それは、理由を説明しない（あるいはできない、神のみが知っている）だけであり、偶然のようにみえてもその背後には秩序に則った何らかの理由が存在している、と読者や観客は考えている。クイーンの指摘は、このように言い直すことができよう。

クトブラの物語における偶然性の多用も、ジャワの小説に関してクイーンが指摘する世界観にささえられているともいえるだろう。しかし、それだけではなく、クトブラの楽しみ方とも大きな関連があると思われる。舞台の全部を通してずっと注目するではなく、好きな部分をところどころ摘み食いのみる観客の態度をリチャード・シェクナーは「選別的な不注視 (selective inattention)」と呼んだ [Schechner 1979]。クトブラの場合にもこうした観客の態度は当てはまる。これまでみてきたように、クトブラの物語は、主人公と敵役が女性、領地をめぐる争い、最後には主人公がそれを手に入れる、というストーリー構造にほぼすべての物語が還元することができる。物語の展開は偶然性に支配されており、前後の必然的連関はなく、御都合主義的で、結末は決まっており、登場人物は典型的である。そのため途中を見損なっても、物語全体を見失うことにはならない。御都合主義は、クトブラにおいては物語の展開の必然性よりも別のところにその見せ所があることによるものであるといえよう。したがって、偶然性や必然性の概念にもとづいて、ジャワの芸能と西欧の演劇を比較することはあまり意味がない。

クトブラの物語のモチーフは単純であり、登場人物は図式的に描かれる一方で、物語の筋自体は単純とはいいがたいものが多い。「キャプテン・ラサロ」、「カマンドコ」、「ジュアル・マニ」などはその代表的なものである。特に「キャプテン・ラサロ」は全体では非常に長い物語である。そのため、全体を通して上演されることはまれであるという。こうした複雑で長い物語を、いかにして限ら

れた時間内にわかりやすく上演するのか、というその舞台構成のテクニックをペーエス・バユでは重視している。

クトブラの芸人は同じようなストーリー、よく知ったなじみのストーリーを繰り返し演じ、観客に飽きられずに舞台をこなしていく。そのパフォーマンスを理解するには、物語の内容だけではなく、実際の舞台でどのように演じているのか、どう舞台に仕立て上げていくのかを見る必要があるだろう。本章では、どのような物語がクトブラでは演じられているのかを見てきた。次章では本章で紹介したような演目がどのように実際の舞台に構成されていくのかをまず、ペーエス・バユの得意レパートリーのバリエーション展開を具体的に見ながら考察する。そして、クトブラの重要な要素である笑いと格闘シーンがどのように舞台にのせられるのかを、ペーエス・バユの漫才、ギャグのレパートリーを紹介しながら考察する。

第4章 クトブラの舞台

4-1. 物語から舞台へ

第3章ではペーエス・バユのレパートリーとなっているクトブラの演目のあらすじについて見てきた。本節ではまず、公演にあたって、演目が選択され、場面構成と配役が決定され、座長の演出のもとで舞台上で実際に演じられる、という過程をペーエス・バユの事例よりみていく。

第2章で述べたように、クトブラ公演の依頼がなされる時点で、特定の演目を舞台にかけるようにと要望する場合もある。しかし、ペーエス・バユの場合、多くは劇団側に演目の選択はまかせられている。座長のギトとガティは、公演地に到着後、公演の種類、公演地、その日の公演に参加したメンバー、等を考慮して、演目を選ぶ。

まず、公演の種類によって演目がどのように選択されているのか、見てみよう。表4-1は、1994年から1996年の調査期間中のペーエス・バユの公演における公演機会別の演目を示したものである。タンガパン中の公演機会は、公演回数が10回以上のものをとりあげた。表4-1をみると、観客から観劇料をとる商業的公演アマルと何らかの儀礼にともなうタンガパン公演をくらべて、どちらかの公演に多く演じられる演目が存在していることがわかる。最も上演回数の多かった「ワロ・スロムンゴロ」をはじめとして、「赤子殺し」、「プロボクスモ成功する」、「プロロン嬢」、「双子星」はアマル公演での上演回数がタンガパン公演での上演回数をうわまわっている。なかでも、「プロロン嬢」は合計8回演じられながら、すべてアマル公演での舞台である。「プロロン嬢」は前章でも述べたように、演じると雨が降るとの言い伝えが芸人の間には存在している。ギトはこうした言い伝えは気にはしないというが、こうした理由から、一般的に演じられることの珍しい演目である。今回は、ペーエス・バユは、クトブラのアマル公演を企画した興行主から要望によって、「プロロン嬢」が選択され、連続6回上演された。そのために珍しい演目ながら、調査期間中の上演回数が上位にはいつてきたのである。「プロロン嬢」をのぞけば、残りの「ワロ・スロムンゴロ」、「赤子殺し」、「プロボクスモ」、「双子星」はどれもペーエス・バユにとって手慣れた得意演目である。アマル公演では、得意演目を好んで演じる傾向にあるといえる。

逆に、5回以上演じられた演目のうち、「人形使いソポニョノ」、「ジョコ・サンボロ」、「ダマルウラン」、「ジュアル・マネ」そして「トゥルノジョヨ」はタンガパン公演のみでアマル公演では

表4-1：ペーエス・バユの1994年7月から1996年5月における公演での演目ごとの公演機会別回数

演目	アマル	タンガパン	タンガパン中の公演機会						合計
			結婚	割礼	独立 記念日	シュク ラン	サワラン	その他	
ワロ・スロムンゴロ (1)	15	9	1	4	1	0	0	3	24
人形使いソポニョノ (1)	0	23	3	10	2	2	1	5	23
エラン・ストジョヨ (1)	4	17	6	3	1	3	0	4	21
マタラムの剣 (3)	5	7	0	0	2	2	0	3	12
ジョコ・サンボロ (1)	0	10	3	3	1	0	0	3	10
赤子殺し (3)	7	2	1	1	0	0	0	0	9
プロボクスモ (1)	5	4	1	1	2	0	0	0	9
ブロン嬢 (1)	8	0	0	0	0	0	0	0	8
ダマルウラン (2)	0	7	3	1	0	0	0	3	7
双子星 (2)	5	2	0	0	1	0	0	1	7
ジュアル・マネ (1)	0	5	2	2	0	0	0	1	5
トゥルノジョヨ (2)	0	5	2	1	1	0	0	1	5
カマンドコ (1)	2	2	0	0	0	0	0	0	4
キャプテン・ラサロ (3)	0	3	2	1	0	0	0	0	3
サンペとインタイ (1)	3	0	0	0	0	0	0	0	3
サンプルニョウォ (2)	3	0	0	0	0	0	0	0	3
ブルノウォ・カストウォ (2)	2	0	0	0	0	0	0	0	2
アリヨ・ブナンサン (2)	1	1	0	0	0	0	0	1	2
ジョコ・スシロ (2)	0	2	1	1	0	0	0	0	2
ティダル山 (2)	0	1	0	0	0	0	0	1	1
白蛇 (2)	0	1	0	1	0	0	0	0	1
炎のグトゥル (2)	0	1	0	0	0	0	0	1	0
マルモヨとマルマディ (1)	1	0	0	0	0	0	0	0	1
ストリスノと箒 (2)	1	0	0	0	0	0	0	0	1
マイソ・ジェナル (2)	0	1	1	0	0	0	0	0	0
漫才のみの公演	4	53	18	1	6	13	7	9	57
合計	100	263	56	49	37	19	12	90	363

(注1) タンガパン中の公演機会は合計公演回数が10回以上のもの。

(注2) 演目の後のカッコ内の数字は、主たるモチーフが (1) 異性をめぐる争い、(2) 地位・領地をめぐる争い、(3) 異性と地位・領地をめぐる争い、であるものを示している。

演じられなかった。

次にタンガパン公演において、公演機会と演目選択に何らかの関係があるかどうか、表4-1からみてみたい。まず、目につくのは、「ワロ・スロムンゴロ」と「人形使いソポニョノ」がそれぞれ結婚式と割礼儀礼にともなう公演での上演回数に大きな差がでていることである。全体では、結婚式にともなう公演が56回、割礼儀礼にともなう公演が49回とやや前者が多い程度である。それに対して、「ワロ・スロムンゴロ」は結婚式にともなう公演で1回、割礼儀礼にともなう公演で4回、「人形使いソポニョノ」は前者で3回、後者で10回、演じられた。これは、「ワロ・スロムンゴロ」では恋に破れたスミンテンが気が狂う結末、「人形使いソポニョノ」では結婚式で人形使いと花嫁が逃げてしまうという場面、が結婚式にともなう公演には不適當であるとの判断によるものと思われる。しかし、ギト自身は、あまりこうした点については気にしていないという。たしかに、少ないとはいえ、結婚式にともなう公演でこの2つの演目は演じられているし、主催者側や観客から不適切であるなどの不満や異議があらわされたようには、私には感じられなかった。それでも、上演回数に明らかな差がでてくるのは、多少は先に推測したような判断が影響を与えていると考えてもよいだろう。

また、ハットレイは独立記念日を祝う催しでのクトブラについて、そこで演じられる物語について次のように言っている。

こうした機会に最も適していると考えられる演目は、オランダ植民地政府に抗する戦いについて描いた歴史的な物語である。しかしながら、実際には歴史的背景を持った、英雄の功績を描いた物語であれば演目として選ばれ得る。[Hatley 1982: 58]

インドネシア共和国はオランダ植民地支配と日本軍による占領をへて、1945年8月17日に独立を宣言した。その後も、オランダとの間で独立戦争が闘われた。こうした歴史的事実を考慮し、インドネシアの独立記念日には、毎年、オランダ植民地政府に抗する闘いや、独立宣言後のオランダ軍との独立戦争、そして日本軍との闘いを描いた映画がテレビで放映される。これに呼応して、クトブラの公演でも、独立記念日には、オランダに対する闘い、あるいは歴史上の英雄を描いた物語が好んで演じられる、というのがハットレイの指摘である。ペーエス・バユの場合、表4-1にみられるように、独立記念日を祝う催しでの公演で演じられる演目に、歴史上の英雄を描いたものが特別に選ばれる傾向はない。表中では、「トゥルノジョヨ」のみが、独立記念日を祝う催しでの公演において舞台にかけられた史実をもとにした演目である。ギトはやはり、独立記念日だからと特別な演目を選択すること

はないという。この点に関しては、ハットレイが調査を行った1970年代には彼女の指摘する傾向があったが、1990年代にはそうした傾向も薄れてきたとも想像される。第2章で、1990年代現在、クトブラ公演の意味が儀礼的なものから、娯楽を主眼とする世俗的なものになっていると述べた。これに呼応する形で、演目の選択についても、公演機会との関連性を考えるよりも、娯楽として集まった人々が楽しめる演目を選ぶようになってきているということなのかもしれない。

影絵人形芝居ワヤン・クリでは、現在でも、公演機会との関係で特定の演目を公演依頼者から指定されることがある。ギトの長男ウォンドによれば、グヌン・キドゥル地方では、そうした傾向が現在でも強いという。しかし、ワヤン・クリでも多くの場合は、現在、娯楽的な意味合いが強くなり、公演機会と特定の演目を結びつけるような公演依頼は少ないともいう。

私の調査期間中、主催者から演目に関して要望がなされたペーエス・バユの公演は数えるほどしかなかった。1995年3月11日マグラン県サラマン郡カンクガン村での公演はこの一例である。この日は、村の主催のサワランの催しでの公演であった。サワランというムスリムにとって宗教的な儀礼での舞台であることから主催者から、当日、現地入りしたペーエス・バユに対して、物語の中で死人がでない演目を演じて欲しいとの要望が伝えられた。そこで、ギトは中心的なメンバーとも相談した上で、「人形使いソボニョノ」を選んで、舞台にかけた。演目の選択について要望が出されたのは調査期間中ではこの一件だけであった。

その他の例では、同一場所での公演において、同じ演目は舞台にかけないようにとの要望がなされたことがあった。独立記念日を祝う催しや村清めの儀礼での公演には、第2章で述べたように、毎年連続して同一の主催者から同じ場所での公演を依頼されることがある。そうした場合には、主催者から要望がなくとも、劇団として、毎年、異なった演目を演じるように努めている。また、同一の場所ではなくとも、ごく近い場所で、近い時期に公演を行った場合、ペーエス・バユは演目が重ならないように気を使っていた。さらに、公演のすぐ直前にテレビのクトブラ番組で放映された演目も、できるだけ避けるようにもしていた。他劇団と演目が重ならないようにする気遣いをガティが見せたこともあった。スカテンの期間には、ジョクジャカルタの王宮前広場では毎晩、影絵人形芝居ワヤン・クリやクトブラの舞台が演じられる。1994年8月18日に、ペーエス・バユは、スカテンでこの年の公演を行った。この日は、ガティが舞台演出のイニシアティブをとっていた。ガティは、当初は「サンペとインタイ」を舞台にかける予定であった。しかし、公演以前に他劇団の芸人仲間から、ペーエス・バユの舞台の翌日にはシスウォ・ブドヨ劇団が公演を行う予定で、演目はやはり「サンペとインタイ」を予定しているという話をガティは耳にした。そこで、彼はシスウォ・ブドヨに気を遣って、演目を

「人形使いソポニョノ」に変更した。

表4-1にみられるように、ペーエス・バユは、特定の得意演目を多く舞台にかけている。しかし、上に述べてきたような事情から、レパートリーの中で、上演頻度の比較的少ない演目を選ぶこともでてくる。そこで、近年では、舞台にかけてのことのないような演目を数年ぶりに、上演することになることもある。「キャプテン・ラサロ」などはその一例である。ペーエス・バユは、10年ほど「キャプテン・ラサロ」を演じていなかったが、1995年1月29日バントゥル県で結婚式にともなう公演で、久しぶりに上演した。そして、その後、同年5月22日バントゥル県の割礼儀礼にともなう公演、7月15日クロン・プロゴ県での結婚式にともなう公演と一年間に合計3回、「キャプテン・ラサロ」を舞台にかけて。

さらに、めったに演じない演目を演じざるを得ないだけでなく、時には、劇団のレパートリーにない演目を要求されることもあった。劇団によっては、レパートリー以外の演目であるとはっきり伝え、他の演目に代えることを求めたり、あるいは公演依頼交渉が不調和に終わることもあるという。ペーエス・バユの場合は、依頼者による演目に関する要望を拒絶することはあまりない。1994年12月14日のクラテン県での商業的公演では、歴史物のうち「サンプルニョウォ」を演じて欲しいとの要望が主催者から出された。ギトは、「サンプルニョウォ」がペーエス・バユのレパートリーにないことを承知の上で、この依頼を受諾した。そして、公演日までの間に、この演目をかつて演じたことのある芸人仲間に協力を頼んだ。事前に、「サンプルニョウォ」のあらすじを教えてもらい、さらに、サンプルニョウォをめぐる一般向け歴史物語本を読み、舞台構成を組み立てていった。クラテン県での公演後、この「サンプルニョウォ」がペーエス・バユのレパートリーに加えられ、1995年5月20日にはジョクジャカルタ市内での商業的公演でも舞台で演じられた。このようにして劇団のレパートリーは増えていくようである。

公演依頼者からの要望というきっかけがなくとも、レパートリーに新しい演目が増えられることがある。他劇団の公演にゲスト出演したときなどに、経験した演目の物語を参考に、ペーエス・バユでの舞台に使ってみることもあるという。新しく加えられた演目は、何回か上演されていくうちに、そのうちのあるものはペーエス・バユの得意演目になっていくようである。

公演において演目が決定されると次に、ギトやガティは、ペーエス・バユの主要メンバーと相談しながら、場面構成と配役を決めていく。劇団のレパートリー中の得意演目を演じる時には、上演する演目が決まれば、それだけで主な配役、場面展開などをほぼすべてメンバーが了解する。しかし、参加メンバーはいつも一定であるわけでもないし、他グループからの参加者がいることも少なくない。

あまり舞台にかけたことのない演目をやることもあるし、馴染みの演目も多少構成を変えることもある。そうした場合には、公演に先立ち、座長は、簡単な場面進行表を作成する。まず座長は、その日の公演地などの諸事情を考慮の上、場面構成を検討し、表にする。各演目を構成する場面の数は平均すると、先述のアマルと呼ばれる深夜0時前後に終わる観客から観劇料を徴収する公演の場合は5～8場面、タンガバンと呼ばれる何らかの儀礼にともなう公演では12～15場面になっている。次に、参加メンバーを見て、配役を考える。そして、各登場人物名とそれを演じる役者の名を、先の場面進行表の上に、最初に登場する場面の横に記入していく。劇団外からの参加メンバーが多かったりする場合には、座長は全役者を把握するために、参加者リストを場面進行表作成に先だって作ることもある。このリストは公演後、出演料の配分の時に、配分をいかに行うか記入したり、報酬の渡し漏れがおこらないようにチェックをする目的のために利用される。

場面進行表が完成すると、座長あるいはそれを補佐する人間が、演目から順に読み上げていく。その際に、座長が簡単に舞台上での注意を与えることもある。参加メンバーがその日の演目に慣れていなかったりした場合には、座長はまず、場面進行表にしたがって、物語のあらすじを語っていく。舞台上、メンバーはあらすじとそれぞれの演じる役のキャラクターに応じた台詞をアドリブで発しながら、演じていく。役者が戸惑っている場合には、台詞を口立てで座長がメンバーに伝えることもある。ペーエス・バユは得意演目を演じることが多いので、練習を日常的に行うことは少ない。同じ演目を何度も演じていく中で、メンバーは台詞や演技を試行錯誤しながら得意演目にしていく。ただし、上演時間が正確に決まっているテレビ番組での公演などでは、事前にリハーサルを行うこともある。役者たちは、場面進行表を見ながら、自分が最初に出演する場面を確認し、それにあわせて支度をしていく。最初の場面に登場する役者は、さっそく化粧、衣装と準備にとりかかる。後半に初めて登場する役者であれば、開演後、舞台の進行と場面進行表を見比べて、頃合をみはからって準備を始める。そして各自の出番が終わったかどうかは、座長のギトやガティに、自分の出番が終わったかどうかを確認する。座長から「終わり」との回答が得られれば、化粧と衣装を解き、楽屋で休んだり、外へでてあたりを散歩したりして終演を待つ。中には、劇団といっしょに移動せずに、個別に公演地へ直接やってきているメンバーもいる。こうした芸人は、出番が終わると、座長からその日の出演料を受け取り、他のメンバーに先んじて帰途につくこともある。

本節では、ここまで、公演にあたって演目の選択から場面進行表の作成、開演前の準備段階についてペーエス・バユの事例から述べてきた。そこで、次節では、開演以降、ペーエス・バユの得意演目が実際にどう演じられていくのかを、ストーリー展開、場面構成などを中心にみる。そのうえで第3

節ではクトブラの重要な要素である格闘シーンについて、第4節では笑いについて、ギトらのギャグを紹介し、考察を加える。

4-2. 演目のバリエーション展開

本節では、それぞれの演目が実際の公演で、どのような場面構成になり、演じられるのかについて、主としてその場面構成のバリエーションをペーエス・バユの公演よりみていく。

まずはじめに、「ワロ・スロムンゴロ/スミンテン狂気」の場合をみてみよう。この演目はペーエス・バユの得意演目でもあるが、一般的にクトブラの演目のなかでも、有名で人気の高い演目である。東ジャワのポノロゴ地方のワロという魔術をつかう人物が登場し、その術を使った対決の場面など、見せ場も多く、観客のうけも総じてよい。そのため商業的公演でも、しばしば舞台にかけられる。先に見たように、ペーエス・バユは1994年6月から1996年6月の2年間に最も頻繁にこの「ワロ・スロムンゴロ」を演じた。公演時間の短い商業的公演アマルでは、通常はひとつのストーリーを前編・後編にわけ、2夜にわたって演じる。第3章で「ワロ・スロムンゴロ」のあらすじを紹介したが、その内容をふりかえてみることにしよう。

東ジャワ、ポノロゴの話。領主プロトクスモのもとに、領内を荒らすもの（ブガチョウ）がいるとの報告がある。領主は配下の兵士にこれを追放するように命ずる。しかし、兵士たちは敗れてしまう。そこへ、ワロ・スチョダルモが登場、兵士たちに依頼をされ、超自然の力を使いブガチョウを敗退させる。領主は感謝し、自分の息子スプロトとワロの娘スミンテンを結婚させることにする。スミンテンはスプロトとの結婚に喜ぶが、スプロトはスミンテンが気に入らない。一方、ワロ・スロバンサの息子グントはワロ・スロムンゴロの娘ワルシアが好きで、求婚する。しかし拒否され、力づくでワルシアに受諾させようとする。そこへ通りかかったスプロトはワルシアを助ける。そしてスプロトとワルシアは恋に落ちる。スミンテンは、スプロトとの結婚が破談になり気が狂ってしまう。

表4-2は、ペーエス・バユが舞台上で演じた「ワロ・スロムンゴロ」の場面構成の3つのパターンを示したものである。ここでは、タンガパン公演で一晩で最後まで演じた場合、アマル公演で前編と後

表4-2：「ワロ・スロムンゴロ」の場面構成のバリエーション

1994年7月22日（クロン・プロゴ県）	1994年7月25日と26日（ウォノソボ県）	1994年12月16日（クンダル県）
1 領主の館。領主が部下に反乱者討伐を命ずる。	前1 領主の館。	1 領主の館。
2 ダグラン役登場。漫才。	前2 ダグラン役登場。漫才。	4 漫才。
3 反乱者と兵士の闘い。反乱者の勝利。	前3 反乱者との闘いに領主側が負ける。	2 反乱者との闘いに領主側破れる。
4 ワロ・スチョダルモが兵士に助勢し反乱者を追い払う。	前4 ワロスチョダルモに助勢を頼む。	
5 ワロ・スロバンサと息子のグント登場。	前5 ワロ・スチョダルモが反乱者を追い払う。	3 ワロ・スチョダルモの助力で反乱者を追い払う。
6 領主の館。領主はワロ・スチョダルモに感謝し息子スプロトと彼の娘スミンテンの婚姻を約束。		
7 スチョダルモの家。スミンテンはスプロトとの婚約に喜ぶ。	前7 スミンテンがスプロトとの婚約に喜ぶ。	
8 スプロトはスミンテンを密かに見るが、気に入らない。	前8 スプロトはスミンテンを密かに見るが、気に入らない。	
9 ワロ・スロバンサの息子グントがワロ・スロムンゴロの娘ワルシアに求婚する。	前6 グントがワルシアに求婚し、断られる。	
10 逃げるワルシアをスプロトが助け、2人は恋に落ちる。	前9 スプロトがグントに追われるワルシアを助ける。	
11 グントは父に助勢を願い、ワロ・スロバンサはワロ・スロムンゴロと術を使い闘うが負ける。	後1 ワロ・バンサの家：グントが父スロバンサに助力を願う。	
	後2 ダグラン役登場。漫才。	
	後3 スロバンサはスプロトたちに術をかけて、立ち上がれなくしてしまう。	
	後4 グントがワルシアを家につれて帰る。	
	後5 ワロ・スロムンゴロにスプロトは助けられる。スロムンゴロはスロバンサと対決し、勝つ。	5 スロバンサとスロムンゴロの対決。
12 スプロトは父にワルシアとの結婚の許可を求める。	後6 スプロトがワルシアとの結婚を父に許可を求める。	
13 スチョダルモの家に婚約解消の知らせが届く。	後7 スチョダルモの家に婚約解消の知らせが届く。	
14 婚約解消にスミンテンは気が狂う。	後8 スミンテンの気が狂う。	6 スミンテン気が狂う。

注）数字は場面の順番。前1は前編の第1場面、後2は後編の第2場面をあらわす。

編の二晩に分けて演じた場合、そしてアマル公演で一晩で最後まで演じた場合の3つを選んだ。

まず、タンガバン公演の場合をみてみよう。ペーエス・バユは1994年7月22日、ジョクジャカルタ特別州バントゥル県での公演で、「ワロ・スロムンゴロ」を演じた。これは割礼儀礼にともない依頼を受けた公演であった。儀礼にともなうタンガバン公演で、午後10時に開演、午前3時15分に終演した。その舞台は14の場面から構成され、それぞれの場面構成は表4-2の最も左の欄にある通りである。

この夜の公演は、「ワロ・スロムンゴロ」のペーエス・バユによるバージョンの完全な形となっている。すべてのエピソード、シーンを通して演じている。この夜は、ペーエス・バユのメンバーの他に、他の劇団からのゲスト出演を得て、役者の顔ぶれは豊富であった。また、客層もよく、舞台をスムーズに進めることができた。公演時間も、夜10時ちょうどに開演したため、十分であった。第2場面でギト、バンバンの2人が登場し、15分ほど漫才を演じる。そして、その後、主要な登場人物であるスプロトと行動をともにする。この日は、開演前も特別な演出上の注意も出されることなく、演目がメンバーに伝えられたのみで、いつもの決まりきった手順で準備がなされ、舞台は進行していった。

次に前後編にわけて演じられた例を見てみよう。また、ここに紹介する例は参加メンバー、地域の観客の好みによって、どのように場面構成が変更されるのかを見るためには好例である。1994年7月25日と26日には、ペーエス・バユは中部ジャワ州ウォノソボ県クレテック郡（Kecamatan Kretek）で商業的アマル公演を行った。全部で3日間の公演であったが、その最初の2夜にわたって、「ワロ・スロムンゴロ」を前編・後編の続き物として演じた。この3日間の公演は当地の村が興行の主体であった。村長が中心に村役場の職員が企画、運営した、村の広場の整備費用調達を目的とした興行である。会場は、この公演の興行収入で整備する予定の村の広場であった。また、公演地ウォノソボはペーエス・バユの本拠地ジョクジャカルタのスレマンより遠いために、参加メンバーは3日間当地に滞在し公演を行うことになった。往復の交通費（ガソリン代）や手間を考えれば、主催者の村長からその間の食事などの準備はするとの提案があったこともあり、座長のギトはそう決定したのだろう。しかし、参加メンバーは3日間拘束される。そしてこの間、ペーエス・バユの一部のメンバーはギトとは別に公演依頼を受けていた弟ガティのもとで他所での公演予定が入っていて、ギト組に参加できるメンバーはギトを入れて8人と限られていた。そこで、ウォノソボ、トゥマングン地域在住のギトと懇意のクトブラ役者が2人、クラテン在住の役者一家3人（父母娘）の計5人の協力をあおいだ。兵士役の助演はなく、ペーエス・バユのメンバーから2人が参加した。参加役者の構成はアンバランスといえた。このことは、この夜の公演の場面構成に影響を与えている。この2夜の場面構成は表4-2の中央の欄に示した通りであった。表中の前1から前9までが、一日目に演じられた前編で、後1から後8までが

二日目に演じられた後編である。公演では、前編はseri pertama（初編）、後編はseri tamat（完結編）と案内された。

前編は、スプロトたちとプガチョウたちの戦い、スプロトとグントの戦いが舞台の中心である。前半と後半にそれぞれを配し、終演まで観客の興味をひきつけようとする。後編は、ワロ・スロバンサとワロ・スロムンゴロとの闘いとスミンテンが狂う場面が2つのクライマックスを構成する。この夜の公演では、先に紹介したように、参加メンバーの構成がアンバランスで、兵士役とワロ役の役者の数が不足していた。そこで、格闘場面はシリアスなアクションよりもダグラン役者のバンバンをまじえたコミックな部分を全面に出した演出となった。このときは、敵役が登場するとバンバンが声を出して泣き出す。そこでギトがバンバンをなぐさめながらたずねる。

ギト「どうした？」

バンバン「（敵役の方を指さして）あそこに犬がいる！怖いよ！」

ギト「あれは犬じゃないよ。犬のような顔をした人間だよ！」

ジャワ語で犬（asu）というのは強い罵倒語である。日常的にはめったに使われることのない言葉である。そして、グントはバンバンを挑発する。

グント 「おまえらが俺にかなうはずがない。俺の頭に指一本だって触れることはできないだろう。やってみろ！」

バンバンは必死にグントの頭をつかもうとするが、グントは右に左にとこれをかわす。

バンバン 「よし、おまえだって俺の足にさわることができないだろう！もしできたら5000ルピアあげよう！」

グント 「よし、5000だな」

グントがバンバンの足をつかもうと追いかけ、今度はバンバンがこれをかわして逃げ回る。

しかし、ついにはグントはバンバンの足首を両手で捕まえる。

グント 「やったぞ！これで5,000ルピアはいただきだ！」

バンバンは喜ぶグントの頭を難なく両手でおさえて言う。

バンバン 「はい、俺の勝ち！」

また、ワロ・スロバンサとワロ・スロムンゴロとの闘いも、もうひとつ迫力に欠けるため、これよりも後半のスミンテンが狂う場面に比重を移した構成とした。最終場面では主要登場人物が全員登場した。スチョダルモは領主の話を聞き、娘の結婚をあきらめる。スプロトとワルシアは仲良くよりそう。スロ・ムンゴロはスチョダルモをなぐさめる。すると、気のふれたスミンテンが突然デタラメの歌をうたいだし、踊りだす。そして、その場でこの様子を見ていたバンバンの方に「あら、かわいい男ね」と言いながら、しなをつくって近づいてくる。そしてバンバンの顔を両手で抱いて、「私がかわいがってあげるわよ」と自分の顔を近づける。バンバンはびっくりして当惑する。そして、いっしょに踊りだす。2人はでたらめな踊りを繰り広げる。最後にはスミンテンが前に、バンバンが後ろに体を密着させ、腰を前後に動かす性行為を連想させるような動きまでみせた。

笑いの要素を強調した舞台構成になったことには、ふたつの要因があると思われる。まず第1の要因は、今回のものが観客から観劇料を徴収するアマル公演であったことである。ギトはいつも、アマル公演の場合は、公演時間がタンガバン公演に比べて短いこともあり、また観客の関心をひくため、笑いやアクションのシーンを多めにしている。観劇料を払って見にきている観客は、タンガバン公演の観客と違い、おもしろくなければすぐにざわついてくるし、ヤジも飛んでくる。

上演の不手際によって観客が騒ぎだしたこともあった。1994年12月14日、クラテンでのアマル公演でのことであった。公演企画者の手違いで、アンプやスピーカーそしてマイクなどの音響機器の手配を忘れ、開演予定時間直前になって急遽、探しに走った。満員の観客は、開演が1時間ほど遅れてくるとざわつき始めた。ギトはしかたなくマイク、アンプ、スピーカーなどの機器なしで、開演させた。会場は体育館で、さすがに台詞は前部の観客にしか聞き取れなかった。観客からはヤジが次々と浴びせかけられた。そして、一部の観客がチケットを破り捨て大声で捨てぜりふを叫んで会場をでいった。開演から30分ほどで幸運にも音響機器が到着し、急いで準備され、その後は舞台は終演まで無事進んだ。このクラテン公演の場合は公演の内容に問題があったわけではないが、一時は会場は騒然となり、私はアマル公演の観客の率直で激情的な反応を目の当たりにすることになった。この夜はチケットが最前列に近い席で7500ルピアと比較的高額だったことも、観客の反応をより激しいものにしていただのかもしれない。

第2の要因は、ウォノソボという公演地である。ギトによれば、ウォノソボ地域の人々は、シリアスな芝居、物語を好まない傾向があるという。物語の展開上必要な台詞のやりとりや、政治的な駆け引きの場面を高度な演技力で演じるような場面になると「もういいぞ！（Wis!）」などと観客から声がかかる。そこで、ウォノソボ地域ではなるべくシリアスな場面を少なくして、笑いとアクションの

場面を多くするようにしているのだと言う。

最後の事例は短縮され、簡潔になった場面構成となった例である。1994年12月16日に、ペーエス・バユは中部ジャワ州クンドル県（Kabupaten Kendal）にあるジャワ島北岸の町クンドル市の体育館で、商業的公演を行った。中部ジャワ州の州都スマランから西へ数十キロのこの地域は、第1章第4節で述べたように、パシシル地域と呼ばれ、きわめてイスラーム色が強く、ペーエス・バユのメンバーによるとイスラーム宗教指導者キアイによる宗教講話では必ず会場は満員となるという。しかし、クトブラやワヤン・クリなどの公演になると、どんなに有名な人形使いあるいはグループがこようと、客の集まりは非常に悪いという。芸人泣かせの地域だというのである。この夜も予想通り、観客の入りは悪く、まばらな客席に大きな体育館は閑散としていた。参加メンバーの1人のヨノは、「よくこの様子を見ておけ。これがクトブラ芸人のつらいところで、おまえにもよくそれがわかるだろう」と私に語った。この日は、「ワロ・スロムンゴロ」をと主催者側から要望があり、舞台にかけた。この夜は、笑いの要素を減らして、ストーリーも簡潔にし、スミンテンが狂う場面もあまりくどくやらないように注意していた。場面構成は表4-2中の最も右の欄に示した通りであった。

観客は少なく、もちろん反応もほとんどない状態で、結局、わずか6場面で、大幅にストーリーを短縮しての公演であった。開演が午後9時45分、終演が11時30分と公演時間も2時間に満たなかった。当初、開演に先立ち作成された場面進行表では全部で8場面あり、実際の舞台の場面構成の後ろにさらにあと2場面あった。ワロの対決という、本来なら前半のクライマックスである場面で切って、一気にスミンテンの気がふれる場面をもってきて終演させている。まず、ワルシアにグントがせまり、そこに偶然とおりがかったスプロトが助け、2人は恋に落ち、ワルシアとグントの父親同士ワロ・スロバンサとワロ・スロムンゴロの対決、ワロ・スロムンゴロが勝利するまでをひとつの場面に押し込めている。そして最終のシーンでは、まずワルシア、ワロ・スロムンゴロ親子、スプロトのいるところに地方領主とワロ・スチョダルモがやってきてこの間の事情をスプロトから聞く。そこに陰で話をすべて聞いていたという設定で、恋に敗れ気の狂ったスミンテンがあらわれる。先に紹介した1994年7月24日と25日のウォノソボ県クレテック郡での公演では、第2夜に後編として演じられた部分を2場面、実質的には1場面でこのクンドル公演では終わらせたことになった。観客の反応を見て、スミンテンが狂態をみせる場面に興味を示さないことから、これ以上続けても、観客の興味を最後までひくことは困難とギトが判断して、舞台裏から指示を出したのであった。この夜はあまり多くない観客が、ほとんど目立った反応を示すことなく公演は終了した。

先に述べたように、何らかの儀礼にともなうタンガパン公演の場合には、午前3時半ころまで舞台

は続けられるが、観客から観劇料を徴収する商業的公演の場合には午前0時前後には終演する。そこで、両者の間には3時間半ほどの公演時間の差が生ずる。先の「ワロ・スロムンゴロ」のように前編・後編にわけて2夜連続で公演することもひとつの方法である。また、特定の場面を省略し、全体の構成自体に手を加えることもある。次に参加役者の顔ぶれによって、あるいはタンガパン公演とアマル公演ではどのように舞台構成を組み変えていくかを、ペーエス・バユの十八番ともいえる演目「プロボックスモ成功する」を例にみてみよう。表4-3は、「プロボックスモ」をペーエス・バユが演じた公演から、タンガパンの場合2つとアマル公演1つの場面構成を場面ごとの時間とともに示したものである。

主人公のプロボックスモが同行するダグラン役者とともに、敵の目をごまかすために女装する場面が、この物語の見せ場である。プロボックスモは恋人を救いに女装して敵地に乗り込み、首尾良く彼女と再会するのだが、そこで正体が分かってしまい、彼女ともども捕らわれの身となってしまう。その後、ダグラン役が宝探しの村人を利用して2人を助け出して、物語は終わりを迎えることになる。

まず、標準的な場面構成の事例から見てみよう。1994年7月6日に、中部ジャワ州マグラングスチャン郡サラハン・カリジョソ村（Desa Salahan Kalijoso）で「プロボックスモ」をペーエス・バユは舞台にかけた。会場はジョクジャカルタとスマランを結ぶ幹線道路マグラング街道をマグラングの町をすぎて、数キロ西にはいったところであった。この日は割礼儀礼にともなう公演である。割礼を受けたのはその家の三男であった。開演に先立ち村長、主催者が舞台上で挨拶を行い、コーランの一節を引用、みんなで朗唱する。この日は、地元の素人劇団スディヨ・ウトモ（Sediya Utama）から10人が参加、兵士役など端役を中心にこなし、舞台に厚みを加える。この夜の場面構成は表4-3中の左欄に示した通りである。

前半の第4場面の漫才は特別参加のスディヨ・ウトモ劇団からの出演である。ペーエス・バユの顔、ギトとガティそしてバンバンは第8場面に、2番目の漫才として登場した。この日は先に述べたように、ペーエス・バユのメンバーがほぼ全員参加し、その上にさらに、現地の素人劇団のメンバーが10人参加した。主要な役は、ペーエス・バユのメンバーが演じ、兵士、家臣たちを助演グループのメンバーが演じた。先に紹介した1994年7月22日バントウル公演での「ワロ・スロムンゴロ」の場合と同様、役者の顔ぶれが質量ともそろい、時間も充分にあった。そんなところから「プロボックスモ」を十分に細かい場面までこの夜、彼らは演じたと思われる。開演から第4場の最初の漫才まで、観客は舞台に集中し、演者側の意図通り、笑うところで笑っていた。最初の漫才が終わると、少し会場がざわついてきた。舞台への集中が解かれた感じであった。しかし、第8場でギトとバンバンが登場すると観客は再び舞台に注目する。その後は、終演まで観客も舞台もだれることなく進行していった。

表4-3：「プロボクスモ成功する」の場面構成のバリエーション

1994年7月6日 マグラン県	1994年7月16日 バントゥル県	1994年6月20日 ボロブドゥール県
(1) 22:00-22:45 領主の館。	(1) 22:25-23:00 領主の館。	(1) 21:15-22:00 領主の館。
(2) 22:45-23:10 プチャンクンバルに使者が来る。	(2) 23:00-23:30 プチャンクンバルに使者が来る。	
(3) 23:10-23:35 領主の申し出を拒否。戦闘。領主の勝利。	(3) 23:30-23:50 領主の申し出を拒否。戦闘。領主の勝利。	(2) 22:00-22:15 戦闘。領主の勝利。
(4) 23:35-0:05 漫才		
(5) 0:05-0:25 プチャンクンバル：娘を父が説得する。		
(6) 0:35-0:45 領主が求婚。娘は条件を付ける。	(4) 23:50-0:05 娘は領主との結婚に条件を付ける。	
(7) 0:45-0:55 恋人のプロボクスモは事情を知る。	(5) 0:05-1:05 漫才。プロボクスモ登場。	(3) 22:15-23:00 漫才。プロボクスモ登場。
(8) 0:55-1:30 漫才		
(9) 1:30-2:30 プロボクスモは友人とともに女装して領主のもとへ。	(6) 1:05-2:00 プロボクスモは友人と女装して領主のもとへ。	(4) 23:00-23:20 プロボクスモは友人と女装して領主のもとへ。
(10) 2:30-2:50 プロボクスモは恋人と再会。	(7) 2:00-2:30 プロボクスモは恋人と再会。領主と戦闘。	(5) 23:20-23:40 プロボクスモは恋人と再会。
		(6) 23:40-0:00 プロボクスモは領主と闘い、勝利する。
(11) 2:50-3:05 領主とプロボクスモの戦闘。領主の勝利。	(8) 2:30-2:50 プロボクスモは領主に捕らえられる。	
(12) 3:05-3:10 逃れた友人はプロボクスモの救助を村人に手伝わせる。	(9) 2:50-3:20 逃れた友人の助力で、プロボクスモは領主に勝利。	
(13) 3:10-3:40 友人の助けで、プロボクスモは領主に勝利する。		

次に参加メンバーが少ないときの場面構成の事例を見てみよう。1994年7月16日の公演は、バントウル県トゥリロンゴ郡ボゴラン村（Desa Bogorán, Kecamatan Trironggo）で割礼儀礼にともなうものであった。演目は「プロボクスモ成功する」であった。この夜は、ギトとは別にガティもマグランでの公演依頼を受けており、ペーエス・バユのメンバーを2つに分けての公演である。バントウル公演に参加のギト組は、ギト、バンバンに兵士役役者3人、女優2人、男優1人がペーエス・バユのメンバーで、これにインドネシア国営ラジオ、エル・エル・イー・ジョクジャカルタ支局のクトブラ劇団から4人が加わった。参加役者の構成は人数的にも不足気味で、主役のプロボクスモと領主もペーエス・バユのメンバーではなく、ゲスト参加の役者が演じた。この夜の舞台の場面構成は表4-3の中央の欄に示した通りであった。

1994年7月6日のマグラン公演と比べると、全場面の数が13から9と減っている。しかし、全体の物語の流れは特に省略されることなく演じられている。漫才が1場面、領主に敗れ、娘に領主との結婚を承知させる場面、ダグラン役が村人に助けを求める場面の3つがこの夜はマグラン公演とは異なり、なくなっている。役者数が不足であることから、物語の大筋はそのまま、細かいエピソードを省略している。省略の仕方は、そのエピソードが物語の展開になくとも支障がない場合にはそのまま削られる。ストーリーの展開上、必要な場合には、次のそれに続く場面で登場人物の台詞の中でふられ、観客に知らされる。特に、ギトはこの省略の技法を好み、場面を必要以上に多くしたりせず、全体の構成がすっきりとなるように演出するようにこころがけていると私に語った。

また、この夜は最初の場面である領主の館での家臣や使者と領主のせりふのやりとりの場面で観客はあきらかに舞台に集中していなかった。そこから、ギトはこの日の観客はシリアスなせりふのやりとりには興味を示さない、物語の進行よりも漫才やアクション・シーンを求めて見に来ていると判断し、後半の構成をかえた。最初の領主の館の場面でも、場面の後半には、領主はプチャンクンバルの娘の気持ちがたかぶり、家臣のひとりが彼女に見えてしまうという芝居をアドリブでいれた。領主は男性の家臣のひとりの手を取り、自分のもとにひきよせ、肩を抱く。この家臣は、はじめは戸惑うが、結局されるがままに領主に肩を抱かれる。そして領主が彼の顔を片手であげさせ口づけしようとして、はっとわれに返る。そこで、領主は家臣に「何をやっている、馬鹿者！」と怒りをぶつける。というようなギャグを盛り込み観客の笑いを誘っていた。

最後にアマル公演の場合を見てみよう。1994年6月20日、ボロブドゥール遺跡公園の南でペーエス・バユはやはり「プロボクスモ」を演じた。この夜は、ジョクジャカルタ特別州スレマン県在住の興行師による商業的公演であった。この日の入場料は1人1000ルピアであった。場面構成は表4-3の右の

欄に示した通りであった。

商業公演では公演時間が短い。そこで、プロボクスモが女装し領主のもとへ潜り込み、恋人に再会するところで、一気に領主に勝利し恋人をとりもどし、物語りは終結する。このように、商業的公演の場合は、クライマックスで幕切れとする演出をパーエス・バユは多用していた。これは、観客の興味を最後まで失わせないための工夫であると彼らは言う。公演時間が短いときには、物語の見せ場となるシーンのみをつなぎ、後はストーリー展開に支障が生じないように間を埋める。こうしたことは、先に「ワロ・スロムンゴロ」の例で既に見たところでもある。

何らかの儀礼にともなうタンガパン公演ではアマル公演に比べて公演時間も長く、通常は観客は最初から最後までずっと通して見るようなことはしない。興味ある場面場面をとぎれとぎれにつまみ見することが多い。クトブラをよく知っている観客ならばその日の演目、劇団からどこが見どころであるかを考慮して、そこにあわせて舞台へと向かう。あるいは、面白い場面であれば舞台を見、興味がなければ同行の仲間と話をしたり近辺にある露店でお茶をのみ、スナックをつまみながら見どころの場面がめぐってくるのを待つ。そして後半のクライマックスの場면을すぎると、多くの観客は終演を待つことなく帰路につく。そこで、終演間近に最後のクライマックスをもってきたりという工夫をパーエス・バユは頻繁に行う。そのため、パーエス・バユの舞台の幕切れは、クライマックスで突然、終演する印象を受けることも少なくない。

それに対して2～3時間ほどの商業公演アマルでは、観客は最初から最後までを通して見る人が多い。舞台袖から観客の行動を観察していた限りでは、アマル公演では観客はずっと舞台に集中しているように思えた。そこで、観客の興味を最後までずっとひきつけるために見せ場を豊富にし、物語は筋がたどれるくらいに単純化している。次節以下では、クトブラの舞台にとって見せ場であり、重要な格闘シーンと笑いの要素について述べていく。

4-3. 格闘シーン

クトブラでは笑いと言闘シーンが最も重要な要素である。笑いはダグラン役によって各場面に持ち込まれる。そのため、笑いの要素は物語の構造とは関係なく入れることができるわけである。しかし、格闘シーンを物語に入れるには、戦いの場面が必要である。そのためには物語の中で2人あるいはふたつのグループの間で何らかの対立が重要になってくるわけである。格闘シーンでは、インドネシア



写真4-1. 格闘シーン (1)



写真4-2. 格闘シーン (2)



写真4-3. 格闘シーン (3)



写真4-4. 開演前に格闘シーンの立ち回りの打ち合わせをする

国内で広く親しまれている護身術ブンチャ・シラや国内で映画館やテレビを通じて親しんでいるクンフーの要素が取り入れられている。ブンチャ（pencak）は護身術鍛錬法を意味し、シラ（silat）はその実践的格闘を意味する。ブンチャ・シラは8世紀ころからスマトラ島とマレー半島付近で発展してきた。その後、17世紀から18世紀にかけてマジャパイト王国のもとで、ジャワにその格闘術が広まった[Alexander et al. 1970 : 11-12]。ジャワでは子供たちはブンチャ・シラやクンフー、空手遊びをよく行っているし、町にはブンチャ・シラや空手、さらにはテコンドーの道場があり、学校ではブンチャ・シラが体育教育に取り入れられている。そうした観客となるジャワの庶民が日常から親しんでいる動きが舞台でさらに優れた形で演じられることによって、観客はより舞台を近く感じる。

ハットレイは格闘の場面について次のように述べている。

格闘シーンはワヤンと同様にクトブラにおいて極めて重要である。それは特に戦闘シーンが劇団の若い男性にとっては、跳躍やとんぼ返り、おどけたアクロバティックな動きなどの、彼らの技を披露する機会となっているからである。そして、こうしたテクニックはクトブラのシラ/クンフー/空手スタイルの格闘を構成している。しかし、物語の筋によって戦闘シーンの数と配置は決まってくる。[Hatley 1980 : 10]

つまり、クトブラにとって重要な格闘シーンがどこに入るか、いくつ入るかということは物語の筋によって決まるというのである。クトブラの物語は格闘シーンを入れることのできる構造になっているのである。そのため、女性、権力、領土などをめぐっての対立がクトブラでは物語の中心的なテーマになっていると考えることもできるであろう。私の見たかぎりでは、実際の舞台ではときには格闘シーンをいれるために物語を一部変更したりということも行われる。例えば「サンペとインタイ」は先に紹介したように基本的に男女の悲恋物語であり、本来は戦闘シーンはない。しかし、ペーエス・バユは格闘シーンをつけ加えた。それは次のようである。学校ヘインタイが入学しようとしたところで、悪い生徒たちが彼女に乱暴をしようとする。そこに通りかかったサンペが友人たちとともに、この暴徒たちと格闘し、追い払う。このように物語の筋の進行とは関係なく、格闘シーンが挿入されていくのである。格闘シーンの長さ、あるいは一度の公演で何回入れるかは、前節で見たように、公演地の人々の嗜好、公演機会、そのときの観客の反応などを考慮した上で座長が決めていく。その点では、ハットレイがいうように物語の筋によって格闘シーンの数と配置が決まっているとはいいきれない。

格闘シーンの重要な要素となっているブンチャ・シラは、マレー半島からインドネシアにかけて広

くみられる護身術・武術の総称であるが、その名称、形態は地域によって多岐にわたっている。たとえば、西スマトラ、ミナンカバウ地域の音楽劇であるランダイ (randai) は、この地域の武術であるシレ(silek)を基盤としたものである。パウカの研究によれば、ランダイの格闘シーンはシレとアクロバットやコミカルなものから構成されているという[Pauka 1998: 127]。ランダイはミナンカバウ独自の武術シレを基本としているが、それに対してクトプラの場合は、ジャワ・スタイルのシラを特に基盤としているわけではない。クトプラでは先にもふれたように、シラ、クンフー、空手からかたちを取り入れ、それぞれの役者がこれを組み合わせて格闘シーンを組み立てている。私の見たかぎりでは、クトプラの兵士役の役者が特に特定の格闘技の訓練をうけていたり、習熟しているケースはまれであった。

格闘シーンには、一対一の場合と多数を相手にする場合とがある。私の見ることができたかぎりでは、クトプラの格闘シーンは一対一のものが多い。対立した両者の双方のメンバーは相対して舞台に立つ。格闘になると、両側からひとりずつ舞台中央に進み出て、一対一で闘う。また一方で、多数を相手にするのは、主役側の人間であるのが通例である。

次に、クトプラにおける格闘シーンの基本的パターンをペーエス・バユの舞台からみてみたい。

まず、構えである。手は親指をはなして残りの四本の指をつけ、軽く曲げる。肘を支点として手を動かし、相手の動きにあわせる。足はやや広く広げ、腰を落とし加減にする。この構えで相手と対峙し、間合いをはかる。

拳を突き出す。それを体を90度ひねりながらよけ、上から手刀をふりおろし相手の手を押さえる。

前に足を蹴りあげる。それを手刀で受け、はらう。

手刀を水平に相手に向かって打つ。これを体をひねりながらよけ、腕でこれをはらう。

さらに、拳や手刀のかわりに武器を用いる立ち回りもある。ペーエス・バユが用いる武器は、兵士役のメンバーが自ら木や竹からつくったものである。例えば、竹の棍棒である。まず竹を60cmほどの長さに切る。その片方をたてに数回、割り、叩いたときにさほど相手に痛みを与えず、大きな音ができるようにする。また、大きな1mほどの長さの木製の刀もよく用いられる。中国の青龍刀のようなかたちに木の板を削り、握りの部分は黒い色に塗り、刃にあたる部分は銀紙をはる。さらに、もうひとつ約2mの長さの竹の棒の先に直径50cmのたんぽをつけた槍も、ペーエス・バユの格闘シーンの名物になっている。

ペーエス・バユの格闘シーンは、ほとんどがコミカルな味付けがされている。主役側のメンバーに対して、敵役の兵士たちは常に、間抜けな役回りを当てられている。彼らの立ち回りのパターンのい

くつかを以下に紹介したい。

上述の槍を敵役の兵士が使って、主役側の兵士を攻める。槍をつく。それを体をひねりながらよける。その瞬間、槍の柄の部分をつかみ先端の大きなたんぼを足の甲で蹴りあげる。槍は跳ね上がって半回転し、後ろに控えていた敵役側の兵士の頭を直撃する。そして同様の槍による攻撃と防御、再び主役側の兵士は槍をつかみ、たんぼの部分で蹴りあげる。今度は槍は上にむかって180度回転し、たんぼが敵役の兵士の顔を直撃する。最後には、主役側の兵士が槍を奪い取り、たんぼではなく反対側の竹の部分で相手の頭を叩く。すると、敵役側の兵士は先述の大きな青竜刀を持ち出してくる。刀を振り上げて、相手めがけて振り下ろしてくる。これを右に左に体をかわす。上段から大きく振り下ろされた刀に対して、主役側の兵士は槍を左右の手で横にもち頭上にかかげ、この刀の一撃を受けとめる。敵役側の兵士はじりじりと力を込め、刀は相手の顔に届くばかりになる。主役側の兵士は前蹴りで相手を引き離し、槍を突き出し、相手を攻撃する。2、3回、槍で突かれて刀を手から落とした相手に、彼はとどめとして槍で股間を突く。相手は、腰を引き槍に付かれたままの姿でよろよろと歩く。主役側の兵士は刀を拾い、これで相手の股間に突き立てた槍のもう片方を、釘をかなづちで叩くように打つ。観客、特に子どもたちは、いつでもこのシーンで爆笑をする。

バンバンはダگران役者であるとともに、格闘シーンでもコミカルな立ち回りを舞台でこなす。彼の演じる格闘シーンには次のようなものがある。

バンバンは相手側の兵士と拳、蹴りなどせめぎあい続ける。バンバンは相手に近づき、攻撃しようとしてバランスをくずし、相手の方に体を倒していく、すると相手の兵士はこれを思わず抱きとめる。すぐに両者は体を引き離し、再び攻撃しあう。すると、再びバンバンはバランスを崩して体を倒してくる。相手の兵士はまた彼を抱きとめる。両者は再度、体を離して攻撃をしあう。今度は、相手の兵士がバランスを崩し、バンバンの方へ体を倒してくる。しかし、バンバンはすばやくこれをよける。そこで、相手の兵士はそのままその場に倒れる。そこに相手側の他の兵士がバンバンに向かって攻撃を仕掛けてくる。これを防御しながら、バンバンは回し蹴りで相手の兵士を、先に倒れている兵士の上に倒す。3人目の兵士が、さらにバンバンに向かってくる。同様に回し蹴りの一撃で、2人が横になってのびている上に倒す。バンバンはさらに舞台の端に待機して格闘をみていた敵役のところへいき、彼をむりやり引きずってきて横になっている3人の上に倒して乗せる。

このようにして拳、前蹴り、手刀による攻撃とそれに対する防御の動きの基本的なパターンを組み合わせ、格闘シーンを役者たちは演じていく。同一劇団で常にいっしょに演じている役者たちは、通常は、開演前にもほとんど練習、打ち合わせをしない。それまでのパターンを組み合わせ、その

場その場でアドリブで演じていくのである。しかし、いつものメンバー以外の役者が参加したとき、テレビ番組の収録など特別な場合には、兵士役の役者たちは、開演前に立ち回りの打ち合わせをする。数回、互いにゆっくりと格闘シーンを演じてみて、タイミングやどの攻撃と防御のパターンを使うかを確認する。日常的に彼らは、格闘シーンの練習をすることは滅多にないが、時には新しい格闘シーンのパターンを追加するために、練習や打ち合わせをすることもある。パーエス・バユの兵士役の役者は、自らの趣味をかねて、しばしば郊外の2番館、3番館の映画館で香港製クンフー映画やアメリカ製のいわゆるB級アクション映画を見に行く。テレビでそうした映画が放送されれば、もちろん必ず見る。そうした映画の中の格闘シーンからも彼らは新しいアイデアや格闘のパターンを勉強しているのだと言う。

クトプラの格闘シーンは、リアルなものというよりも、よりアクロバティックでコミカルなものへの傾向があるといえるだろう。中部ジャワ北部のパティ出身の4人組はこうした傾向をまさに体現している。彼らは格闘シーン専門の役者で、各地の劇団の公演にゲスト出演し、人気を得ている。チーム・ワークは抜群で、よく鍛えられた肉体を駆使してアクロバティックでコミカルな格闘シーンを約20分間、彼らは演じる。その一部を以下に紹介してみたい。4人は、1対3で格闘をする。1人が主役側で、残る3人が敵役側である。

3人は主役側の兵士を囲み攻撃を仕掛ける。敵役側の1人が飛び蹴りでおそってくる。これを、前転しながらよける。相手はその上を飛んでいく。すると次の兵士が同様に跳び蹴りで反対側からおそってくる。これも前転しながらよける。3人目も同様である。相手は拳をつき、前蹴りで次に攻撃してくる。これを後方宙返りをしながらよける。さらに、アルミ製のお盆をもって殴りかかってくる。これをからだをひねりながらよけ、お盆を奪い取り、逆に相手の頭を叩く。叩かれた方は痛み、頭に巻いていた布をとり、叩かれたところをさする。彼の頭はつむじのまわり、ちょうど叩かれたあたりだけ約直径15cmそられている。長い髪を肩までたらし、叩かれた部分が丸く禿げているように見えるわけであり、頭を観客に見えるように後ろを向くと、観客からは爆笑が起こる。彼らの格闘シーンの終わりは、半ば組体操のようなものである。主役側の兵士が1人を蹴りあげると、反動で彼は後ろに勢いよく走っていき、そこにいる味方の兵士の肩の上に飛び上がり、肩車の状態になる。続いてもう1人の相手兵士をとらえて蹴りと拳で突き放す。相手は勢いよく肩車の2人のもとへ後ろ向きに飛び去る。そして最初の兵士の腹部に後ろから飛びつき、足で後ろに彼の体をはさみ、手で支えてもらう。主役側の兵士は、肩車に1人、前に1人を抱える兵士のもとへ走っていき、跳躍をして、2人を支えている男の肩の上にあがり、先に肩車の状態で乗っている男の前に足を両方に広げて腰をおろす。

それから、もっていた布をひも状によって、前方に体をのぼして支えられている男の口にくわえさせ、あたかも馬に乗っているように、足で3人を支えている男の脇腹を蹴る。その状態で舞台上を1〜2周する。

こうしたアクロバティックでコミカルな格闘シーンは、物語の展開と直接は関係がない。格闘シーンは、クトプラにおいて舞台の見せ場のひとつである。そして、物語の展開に飽きてきた観客に対して、舞台へその注意を再び取り戻す効果を果たしているといえる。タンガパン公演の場合、公演時間は長く、観客にとって時に物語の展開は退屈なものになりがちである。そこで、適当な位置に格闘シーンを挿入し、舞台への関心を再び高めようとするのである。どのように配置するのかは座長の判断であり、それによって舞台に対する観客の反応は大きく影響を受ける。また、さらには、優秀な格闘シーン担当の兵士役の役者をもっていることは、劇団にとって大きな強みとなる。そこで、そうした優秀な兵士役の役者のいない劇団は、他劇団から助演を頼まざるを得なくなる。ペーエス・バユの兵士役の役者たちも、もちろん、漫才のギト、ガティ、バンバンとともに他劇団の公演に、請われて助演することが多々あった。

格闘シーンが重視されていることは、そのシーンを担当する役者に対する報酬の高さにもあらわれている。後述のように、1990年代半ばから、しばしばジョクジャカルタで上演されるようになったクトプラ・フモルという名称を用いたクトプラの舞台では、笑いの要素とともに格闘シーンが強調されている。クトプラ・フモルは「冗談のクトプラ」という意味である。基本的にはそれまでのクトプラと変わりが無いのだが、喜劇色を強めた、いわば「あちゃらか芝居」とでもいうべきものである。1994年11月のジョクジャカルタ市内でのクトプラ・フモル「仮面ライダー・ブラック」に、ペーエス・バユからバンバンとアディルが参加した。バンバンはもちろんダグラン役として舞台にたった。アディルは、主人公が変身した後の着ぐるみを着た仮面ライダーの姿で怪人たちの格闘シーンを演じた。2夜の公演の後、2人は帰りの自動車の中で封筒にはいった報酬をあけてくらべていた。中部ジャワではダグラン役として人気のあるバンバンが10万ルピアであった。それに対して、役者としての知名度はほとんどなく、舞台での出演時間もバンバンに比べてかなり短かった仮面ライダー役のアディルが15万ルピアであった。人気ダグラン役者も、着ぐるみを着ての派手な格闘シーンを演じた兵士役になかなかたわけである。しかし、いつでも兵士役の方が高額報酬を受け取っているわけではない。「仮面ライダー・ブラック」の場合には、バンバン以外にも著名なジョクジャカルタ在住のダグラン役者たちが集まって参加した。そのため、相対的にダグランよりも兵士役の方が舞台での稀少価値があがったために、こうした報酬の逆転があったとも考えられる。それでも、優秀な兵士役者

の重要性をこの事例から読みとることはできるのであろう。

4-4. ペーエス・バユの笑いの世界

ジョクジャカルタ市のイロムジャン集落では、毎年、独立記念日を祝う集落の催しにペーエス・バユを呼んでいる。この企画の実行委員の中心人物にペーエス・バユの魅力をたずねると「他の劇団に比べてかたくるしくなくて、とにかく笑えるからね」と語ってくれた。ともかく、本節で紹介したようなかなりばかばかしい、あるいはドタバタのギャグをペーエス・バユは売り物にしているのである。

ペーエス・バユの笑いの世界には、ダグランの場面で演じられる漫才や各場面場面でアドリブとしていれられる笑い、格闘シーンで演じられるコミカルなアクションの3種類がある。3番目の格闘シーンのコミカルなアクションについては前節で既に見てきた。本節では、最初の漫才において演じられるペーエス・バユのギャグとアドリブで各場面に挿入される笑いを見ていきたい。

まず、漫才で演じられるギャグについて検討していきたい。ペーエス・バユのギャグの中で言葉の洒落にもとづいたものを見てみよう。

これからは我々も外国語を学ばなければならないと、ギトがまずきっかけを与える。

バンバン 「俺は英語ができるよ」

ギト 「それじゃ、1から10まで英語でどういうの？」

バンバン 「ワン、トゥー、スリー、フォー、ファイブ、シックス、セブン、セブン・アップ、コカコーラ、スプライト…」(セブン・アップは清涼飲料の商品名)

ギト 「そんなのないよ。俺は日本語で数をかぞえられるよ。いち、に、さん、し、ご、ろく、しち、はち、きゅう、じゅう、じゅういち、じゅうに…」

バンバン 「(じゅうににあわせて) ジュニ(Juni)、アグストゥス(Agustus)、ルワ(Ruwah)、ボソ(Pasa)....」(7月Juni、8月Agustus、とジャワ暦の月名)

言葉の取り違えを利用した次のようなギャグもある。これはウォンドが作ったもので、私がギャグの素材になっている。

いま、日本からきたアオキ君という男がうちにいるんだけど、彼は辞書を買ってきてジャワ語も勉強している。あるとき、彼に辞書を見せてもらったときに、「この辞書は不良品だよ、買ったところで交換してもらった方がいいよ、おまえの頭（*dasumu*、*こんちくしょう*）なんて言葉がのってないから」といった。すると、彼は本屋に行って店員に「この辞書にはのっていないよ！おまえの頭！（*こんちくしょう*）（*Ora ana, dasumu!*）」と店員に苦情いったそうだ。

ジャワ語で頭をあらわすダスに二人称所有格をあらわすムがついて、字義通りでは「あなたの頭」という意味なのだが、通常「*こんちくしょう*」というような意味で使われる。外国人のジャワ語初学者で、その語学力が中途半端であり、「あなたの頭」という表面的な意味までしか知らなかったため、適切ではない場面で使ってしまったというわけである。このギャグには次のようなバリエーションがある。

ジャワ語を教えるという設定で、

「（自分の頭をさして）これはジャワ語でダス・ク（*dasuku*：私の頭）。（相手の頭をさして）これはダス・ム（*dasumu*：*こんちくしょう*）！」

1人称所有格を表すクがついたときには「私の頭」というそのままの意味だが、2人称のムがつくと別の意味になってしまうというところを利用しているわけである。言葉の取り違え、駄洒落によるギャグは同じ音でも意味が違うというところにポイントがある。

言葉の音と意味の取り違え以外にも、類比の取り違えギャグとよべるものがある。例えば次のようなものである。

バンバン 「馬のしっぽとねずみのしっぽと、どっちが長いかわかる？」

ギト 「簡単。馬のしっぽの方が長いに決まっている」

バンバン 「違うよ。ねずみのしっぽだよ」

ギト 「どうして？」

バンバン 「馬のしっぽは地面についてないけれども、鼠のしっぽは地面にまで届いてるから」

常識では馬のしっぽの方が長いに決まっているとだれもが思っているところに、ねずみの方が長いという意外な主張がなされる。そして最後にそれに対する説明がなされるという構造になっている。地面にまで届いているのと、届いてないのでは、届いている方が長いという推論は正しいのだが、長さを比べる際の起点となる高さがちがうという点を見逃したために、常識をはずれた結論が出されているのである。意外な類比・推論をまず提出して、それに対して理由を説明するという構造にこのギャグはなっている。類比・推論が聞き手に要求されるかたちのギャグもある。こうしたものでは、多くの場合、種明かしをきくと肩すかしを受けたような気がする。そうした思わせぶりの肩すかしギャグとでもいえるものに次のようなものがある。

「近代的なこの時代には、さまざまな高度なテクノロジーがある。例えば、工場では機械にサトウキビを入れると砂糖がでてくるし、藁を入れると紙がでてくる」

「オレの家だって同じだ。オレが女房の寝ている部屋にはいると、子どもがでてくる」

「なに?!」

「勘違いしないように。オレの家には部屋がいくつもあって、女房が寝ている部屋のベッドは3人で寝るには小さいので、オレが寝るときには、子どもが自分の寝床のある子ども部屋に行き寝るのだ」

次のものも、同様のタイプのギャグである。

バンバン 「父さん。俺、今度、結婚したんだ」

ギト 「そうか。相手はどんな人？」

バンバン 「とても美人でいい人なんだけれど、欠点がひとつあるんだ」

ギト 「何だい」

バンバン 「口がきけないんだ」

ギト 「そうか、でもいい人ならいいじゃないか」

バンバン 「でも、たいへんなこともあるんだよ」

ギト 「どんなことだい」

バンバン 「食事の用意ができたよと呼びに来るときなんかね・・・」

ギトの肩をゆすり、皿からなにかを手ですくって口に入れるまねをする。

ギト 「なるほど」

バンバン 「いっしょに水浴びにいこうなんてときは、もっと大騒ぎだよ」

再びギトの肩をゆすり、人差し指でお互いのことをさし、その人差し指をたててふたりで歩いていくことを示す。そして、腰に巻いた布をまくりあげしゃがみ込む。（小用をするジェスチャー）

ギト 「わかりやすいけど、ちょっとね」

バンバン 「寝るときなんかはね・・・」

再びギトの肩をゆすり、両手をあわせて顔の横にもっていき首をかたむけ、眠るジェスチャーをする。

ギト 「なるほど」

再びギトの肩をゆすり、こんどは何かに上から抱きつくようなジェスチャーをする。

ギト 「ちょっと待て、そんな動きを人前でやってはダメじゃないか！」

バンバン 「何を勘違いしてるの！これは抱き枕をだくところだよ！」

ギトは抱きつくジェスチャーから妻に抱きつき、そして性行為まで想像してしまったが、実は、たんに抱き枕をだくしぐさをしただけだというわけである。そこでは、なんら性的な話ではないのに性的な話題であると思いこんで聞いてしまう観客を含めた聞き手の潜在意識を利用している。加藤はこうしたギャグでは、「てっきり～と思いこむ」ことが重要だと指摘している[加藤 1987：207]。最初のギャグでは、「女房の部屋に入ると子どもがでてくる」という表現に、性行為と妊娠、出産のことだと思いこむ。そこでは、観客と演者が「共犯関係」にあるといえる。クトブラの漫才の舞台を見にくる観客は、そこで笑うためにくるのである。そのために多少無理な状況設定であっても、それをそのまま受け入れた上で楽しむわけである。思わせぶりのギャグは性的なイメージを多くの場合は利用している。聞き手に推論させておき、実は違うというパターン以外に、最後まで全部説明せず、あとは聞き手の想像にまかせる、というパターンのギャグがある。例えば次のものである。

小学校入学前の娘と父親が一緒に入浴していると、娘が父の股間を見て、たずねた。「どうしておとうさんにはそれがあるけど、私にはないの？」

「おまえも大人になれば同じものをひとつ手にいれることになるよ」

さらに次のようなジョークもある。

ある女性行商人はいつでも商品を売りさばいてもうけていた。これを知った他の行商人が彼女に、「どうしていつもいつもそうやってうまく商売がいくの？」と質問した。すると彼女は答えた。

「私は朝でかけるときに、夫のペニスをみるの。そして、その向いている方向へ商売に出かけると必ずうまくいくのよ。東を向いていれば東へというようにね」

「それじゃ、上をむいていたらどうするの？」

「その時は出かけるわけないでしょう」

「大人になればひとつ手に入れることになる」とはどういうことなのか、「上をむいていたら」なぜ出かけないのか、出かけずにどうするのかは、聞き手の想像するにまかせている。

もっとストレートなギャグもペーエス・バユでは使われている。例えば次のようなものである。

ガティ 「母乳と缶入り粉ミルクとどちらがよりよいと思う？」

ギト 「粉ミルクは、缶に書いてあるように、栄養も多くていいんじゃないの」

ガティ 「母乳の方がいいに決まっている。だって、まず、どこへでも持っていくのが簡単で便利。出かけるのに、オッパイだけおいていく女はない。第2に、実用的だ。赤ん坊を抱いて出かけたときに、赤ん坊が泣いたら（赤ん坊を腕に抱いてあやしながら、赤ん坊の泣き声の鳴き真似をする。そして、赤ん坊を胸に押しつけるポーズをとる）」

ギト 「それはそうだ。泣いたときに、（赤ん坊をあやしながら、自分の股間におしつけるジェスチャーをする）こうする人はいない」

ギトとガティのコンビでは、ギトがボケ役を演じる。そしてギトとバンバンの組み合わせの時には、バンバンが間の抜けた役どころを担当することが多かった。ダグラン役者が演ずる間の抜けた人間は失敗をして、観客の笑いを取る。成功を思い描きながら、その期待が裏切られる。そうした構造に間抜けなダグラン役の失敗をモチーフとしたギャグになっている。次のものはその一例である。

ギト 「今度、踊りの公演の依頼をうけたから今日は練習をしよう」

女 「でも私には病気があるの」

ギト 「どんな病気？」

女 「男性にさわられると、そこがアレルギーで蕁麻疹ができちゃうの」

ギト 「それで治療は？」

女 「でもその場所にその人にキスしてもらおうと直っちゃうのよ」

ギト 「それならいいね。バンバン、彼女にふれないように注意しろよ。さあ、はじめよう。

音楽、スタート！」

音楽に合わせて女性とバンバンが踊る。バンバンの手が女性の肘に触る。

女 「（肘をそのままの状態でごかさずに）ちょっと待って！」

ギト 「音楽ストップ。どうした？」

女 「私の肘にさわったの！」

ギト 「それじゃ、バンバン、そこにキスして」

バンバンは言われるまま彼女の肘にキスをする。

ギト 「治ったね。それじゃ、もう一度。音楽スタート」

2人は再び踊りだす。こんどはバンバンは彼女の頬にふれる。

女 「ああ、ちょっと待って！」

ギト 「今度はどうした？」

女 「私のほっぺたにさわったのよ！」

バンバンは彼女の頬にキスできると思い大喜び。

ギト 「よし。それじゃ、バンバンは目をつぶって」

バンバンに目をつぶらせ彼女の頬にキスさせようとするが、寸前で彼女とギトが入れ替わる。

バンバンはギトの頬にキスする。

ギト 「さあ、もう一度。音楽スタート」

バンバンと彼女は踊り始める。今度は彼女の臀部にバンバンの手が触れてしまう。

女 「ああ、ちょっとまって！」

ギト 「またかい？今度はどこ？」

女 「お尻よ！」

ギト 「それじゃ、はい、お尻をだして（彼女の臀部をバンバンの方へ向けさせ）。バンバン、さあ責任もってやるように」



写真4-5. ギトとバンバンの漫才



写真4-6. 漫才でバンバンはお尻にキスする羽目になる

バンバンはお尻にキスすることをいやがるがしぶしぶ四つん這いになって彼女のほうに近づく。寸前でとどまると、ギトがバンバンの頭をもってむりやり彼女の臀部にキスさせる。

また、次のようなものもある。

ガティ 「私は兵士で、敵に追われています。かくまってください」

ギト 「わかりました。それじゃ、奥へ隠れていなさい」

バンバン 「こんにちは。今、兵士が逃げてこなかったか？」

ギト 「いいえ、誰もきません」

バンバン 「本当か。隠すとためにならないぞ」

バンバンはギトの頭を小突いたりして問いつめる。そのうちにガティも出てきていっしょにギトのことを小突く。

ギト 「ちょっと待て！この役は損だ！俺と代わって」

今度はギトが逃げ込んでくる兵士、ガティがかくまう人、バンバンが追手になる。

ギト 「すみません。敵に追われています。かくまってください」

ガティ 「どうぞ。奥に隠れていなさい」

バンバン 「今、ここに兵士がこなかったか？隠すとためにならないぞ」

ガティ 「（ギトのいる方を指さし）はい、そこにいます。」

バンバンとガティはやはりいっしょにギトを捕まえて小突いたりなぐったりする。

ギト 「ちょっと待って！この役も損だ！今度は追手をやらせてくれ」

再び役柄を交代する。今度はガティが兵士、バンバンがかくまう人、ギトが追手になる。

ガティ 「すみません。敵に追われています。かくまってください」

バンバン 「わかりました。奥に隠れていなさい」

ギト 「今、ここに兵士が逃げてこなかったか？隠すとためにならないぞ！」

ガティ 「何人で追ってきたのですか？」

ギト 「私ひとりだ」

ガティ 「（バンバンに向かって）ひとりだ！ふたりでやっしまえ！」

またもやガティとバンバンにギトは袋叩きにあってしまう。

前者ではバンバン、後者ではギトが失敗をする。どちらも一度目は成功するが、二度目あるいは三度目には思惑ははずれてしまうことになる。こうしたギャグにおいては同じ行為を繰り返すところにポイントがある。同じようにやったのにうまくいかない、というところが笑いのもととなるのである。そこでは、失敗自体をあるいは失敗者を笑っているのではない。思惑と現実のズレ、成功と失敗の対比の構造が笑いを誘うのである。

こうしたダグラン・シーンと呼ばれる漫才の場面で登場し、ダグラン役のギトやガティ、そしてバンバンは漫才を演じる。そしてそれ以後、ダグラン役者は主人公と出会い、その後の物語の展開に絡んでくる。まさに道化的な役割を果たすわけである。先に紹介した「プロボクスモ」ではダグラン役者が重要な役回りを与えられている。ダグラン役者は、主人公や他の登場人物との会話に割り込み、言葉尻をとらえて洒落のめしたり、あらぬ方向に話をもっていこうとしたりと、観客を笑わせる。ダグラン役者は、どれだけそこでおかしいことをいって観客を笑わせるか、他の役者たちは、このダグラン役者の台詞をときに受け流し、ときに悪のりをしたりと互いの駆け引きが舞台上で繰り広げられる。その緊張感と会話の内容のおかしさが、観客を舞台に引き込んでいくのである。

「プロボクスモ」では、主人公プロボクスモに対して、女装して潜り込もう、と提案する。3人で女装して、兵士と交わすやりとりをここに紹介してみよう。ギトとガティ、バンバン、そしてプロボクスモ役のバユの4人が女装して舞台上に登場する。バンバンだけはスカートなど現代の女性の服装をしている。観客は女装の4人が登場しただけで爆笑している。

ガティ 「服装だけでなく、言葉づかいや歩き方も女性のようにしなくてはダメだ。ちょっと練習してみよう。歩くときは、裾を軽くつまんでしとやかに（きつく腰に巻いたバティックの布を軽くつまんで）、しゃべり方もやさしく静かに。みんないきますよ（女性らしい口調で、残りの3人に言い、しなをつくって歩く）」

バユ 「はい、お母様（まねをして歩く）」

ギト 「はい、お母様（がに股で腰に巻いた布を大きくつまみ上げて歩く）」

ガティ 「そんな歩き方があるか！ちゃんとやらなきゃ！」

そこへ男性みたいな女性を捜すよう命じられた兵士たちがやってくる。そして4人を見てこれを止める。

兵士 「どこへ行く？」

ガティ 「あちらにまいります」



写真4-7. 「プロボクスモ成功する」
楽屋で出番を待つ女装したバンバンとスラム



写真4-8. 「プロボクスモ成功する」：女装のダグラン役登場のシーン

兵士 「その方たちは女か？」

ガティ 「はい、女です」

兵士 「それで親子かな？」

ガティ 「はい、私の娘たちでございます」

兵士 「姉妹にしてはみんな別々の顔をしているな」

ガティ 「はい、みんな父親が違うのでございます」

兵士 「そうか、それにしても（ギトの方をさし）その方は特別異なっているな」

ガティ 「あれの父親は外国人旅行者です」

兵士 「なるほど、その方は名前をなんという？」

ギト 「マリア・メルセデスです（当時テレビ放送中のコロンビア製人気メロドラマの主人公の名前）。お母様」

ガティ 「なんだい」

ギト 「おしっこ！」

ガティ 「その辺ですませておしまい」

ギト 「はい」

向こうをむいて立ったまま小用をたすジェスチャーをする。兵士はびっくりする。

兵士 「その方たちは本当に女であるな？」

ガティ 「はい」

兵士 「それでは、領主様のところへ、その方たちを連れて行くから、ついてまいれ」

ガティ 「はい。娘たちよ、行きますよ」

バユ 「はい、お母様」

ガティ、バユ、ギトの順に舞台から退場する。その様子をじっと兵士たちは見守る。バンバンだけがうまく女性のようにしなをつくって歩けず、取り残される。兵士にせかされ、最後にははいているスカートをくるりとまくって大股で走り去る。兵士たちはそれを見て驚く。

「ワロ・スロムンゴロ」の最終場面で、先に紹介したようにスミンテンが気が狂ってしまうという悲惨なシーンもダグラン役が参加すると、爆笑の場面になってしまう。ダグラン役者のおかげで、クトブラの物語はすべてドタバタの喜劇になってしまうのである。

こうしたアドリブで挿入される笑いは、観客に向けてというよりも、舞台上でともに演じている役

者たちや、伴奏をしているガムラン奏者たち、あるいは楽屋で待機している役者たちにもむけられることも少なくない。こうした人々は、舞台上でだれかがアドリブでギャグをいうと、遠慮無く大きな声で笑う。観客はそれにつられるかのように笑う。時には、観客は笑わず、役者たちだけが笑うこともある。こうしたギャグはいわゆる「楽屋落ち」である。「楽屋落ち」は本来は、楽屋にいる人間にしかわからない、笑えないギャグである。例えば、後述の資料3に採録した漫才で、ガティのもとにやってきたギトが誰何されて、「マイケルです」と答えている場面がある。当時、ギトのもとには影絵人形芝居ワヤン・クリを習うために、マイケルというアメリカ人男性が通っていた。この名前を口にすると、伴奏のガムラン奏者たちは一斉に笑い声をあげた。

また、次のような例もある。トゥマングンでのウォンドはワヤン・クリ公演を行った。その帰り道の車中で、同行したメンバーの1人が、「この近くに、売春宿がある。どうだ、よっていかないか？」と私に冗談を言ってきた。私は、「だれのおごりで？(Sing bayare sapa ?)」と答えると車中は爆笑であった。それ以来、この時に居合わせたメンバーは何かにつけ、「だれのおごりで？」といって、笑いあっていた。そしてついには、これを舞台でも使い始めた。そんなときには観客は笑わないが、楽屋は爆笑である。

また、ギトは公演地の地域的话题をギャグの中に盛り込むことも積極的に行っていた。結婚にともなう公演の場合であれば、結婚する両者の名前や簡単なプロフィールを事前に楽屋で聞いておく。そして例えば次のようにそれを利用していく。

バンバン「俺は～(新郎の名前)さんの大学の同級生なんだ」

ギト「うそつけ。学校なんかいってるのか？」

バンバン「同じ法学部 (fakultas hukum) だけれども専攻が違うんだ。俺は、因果の法専攻 (jurusan hukum karna) だった」

1996年1月10日、ギト、バンバンはやはりギトの息子のトノと3人は、自宅近くのスレマン警察署でひらかれたスレマン警備員協会 (SATPAM Sleman) の創立記念日を祝う催しでダグランの舞台をつとめた。このときも、楽屋入りしてから3人でどのギャグを使うかうちあわせをしていた。その最中に、大きな声で元気よく裏方として働いていた女性が3人の目についた。聞いてみると、彼女はスレマン警察署の名物婦人警官だそうで、いろいろなエピソードにも事欠かない人気者であることがわかった。口数が多いので有名であるともいう。そして漫才の開口一番、次のようにはじめた。

バンバン「俺の元恋人がこのスレマン署にいるんだよ」

ギト「へえ、だれだい？」

バンバン「～さん（先ほどの婦人警官の名前）だよ。でも口うるさいからわかれちゃった。

～さん、見てるかな？」

舞台上で突然、自分たちのよく知っている同僚の名前に言及されたことで、観客の舞台への注目は一段と増した。このように主催者や関係者の名前を利用することは彼らのよくやることである。

ピーター・バーガーは、ジョークの効用には集団の境界の線引きをし、集団内の親密度を増すものがあり、特にそうした特徴を持つジョークを内集団ジョークと呼んでいる[バーガー 1999: 107-108; 126-129]。そのジョークを笑えるかどうかによってヨソ者と身内をわけるというのである。それは逆に言えば、いっしょに笑うことでそこに居あわせた人々の間では、親密度、凝縮性が増強される。舞台上の演者と観客がそこで共通の話題、人物についての知識を共有し、それをもとにしたギャグでいっしょに笑う。それによって、観客は舞台との一体感を感じ、舞台によりひき込まれることになるのである。また、いわゆる「楽屋落ち」はそうした効果をややひねった形で利用しているといえる。それは観客に演者と楽屋の人々の笑いに同調することを誘っているのだ。何がおかしいのかわからなくとも、いっしょに笑うことで観客は演者とより親密になったかのような気持ちになる。意図してかどうかは判然としないが、結果的にそうした効果を「楽屋落ち」ギャグはもたらしているのである。こうしたことが生じるのは、観客がクトブラの舞台に笑いを求めてきている、笑いにきているからだと考えられる。

ここまで、ペーエス・バユの代表的なギャグを紹介してきた。それは、言葉の洒落、類比・推論を利用した肩すかしのギャグ、失敗によるギャグ、楽屋落ちなどであった。ギャグにはさまざまな種類があり、笑いの原因も多様である。人間はくすぐられても笑う。加藤はおおげさかもしれないがと断りながら、「ジョークは、不条理なものが人間の本質に食い込んでいるさまをさらけだす」と述べている[加藤 1987: 21]。前章で見たようにクトブラの物語に登場する人物たちが自らの欲望に忠実に行動するのと同様、ギャグを通じて、人間の合理性ばかりではない、非合理、あるいは不条理な面をさらけだされているのである。重要なことはこうした笑いが、つねに特定の対象にむけられているわけではないということである。風刺のように、特定の対象を攻撃することも可能ではあろう。しかし、ここでみてきたようなクトブラのギャグはどちらかといえば、特定の人物を笑っているのではなく、

その状況自体を笑って楽しんでいるといえよう。クトブラでは男性が女装して敵を欺いたり、といった非合理的な状況、不条理的な状況をそのまま否定も肯定もせず提示する。それによって、本来的に非合理的で不条理な現実世界と理性や理想とのあいだで苦悩し、両者のズレを見ないようにしている人々に、このズレを肯定しているといえる。そして、観客は日常的な世界から解放され、笑うのである。

以上、本節では、見せ場であるペーエス・バユの笑いの世界を紹介し、考察してきた。そこで、次節では1990年代半ば以降のクトブラをめぐる状況の新しい展開としてテレビ番組でのクトブラと、クトブラ・フモールと呼ばれるものについて紹介し、考察を加えたい。

4-5. テレビ時代のクトブラ

1990年代にはいって、インドネシアではテレビ民間放送が本格化し、テレビ受像器の普及も進んできた。こうしたインドネシアの本格的テレビ時代に、クトブラの世界にも新しい動きが登場してきた。これは、影絵人形芝居ワヤン・クリの公演の世俗化が、テレビ時代に突入する数年前に、進んだことと地続きの現象といえる。

影絵人形芝居ワヤン・クリは1970年から1980年代ころには、クトブラ人気におされ、公演機会は減少し、低迷を続けていた。そこで、1990年代に入って、シンセサイザー、ドラム・セットなどの楽器を伴奏にガムランと組み合わせたり、インドネシア歌謡ダンドゥの女性歌手や人気コメディアンと共演したりと新趣向を取り入れてきた人気人形使いが登場し、人気を挽回してきた。ワヤン・クリの公演も儀礼的な意味よりも、娯乐的・世俗的な意味が強くなってきたといえよう。これに対して、クトブラも物語、音楽、台詞、アクションなどにおいて様々な新しい要素を積極的に取り入れ、時代の変化に対応してきた。1990年代に入って、各地の体育館やホールを会場に、多数の観客を対象に、商業的なクトブラ公演も頻繁に行われるようになってきた。

そんな中で、ジョクジャカルタの人気芸人をあつめてクトブラ・プレセダン (kethoprak plesedan : 脱線のクトブラ)、あるいはクトブラ・フモル (ジョークのクトブラ) のタイトルを冠した笑いの要素を特に強調したドタバタ劇の公演は1990年代半ば以降、大きな成功をおさめてきた。人気女性芸人ヤティ・ベセや舞踊家ディディ・ニニ・トゥオが中心となり、ジョクジャカルタ発行の日刊紙クダウラタン・ラヤ紙がスポンサーとなり一連のクトブラ・フモル公演はジョクジャカルタ市の文化ホー

ルで開催された。観客から観劇料をとっておこなわれた商業目的の公演である。ペーエス・バユの中心メンバーであるギト、ガティ、バンバンらもしばしばこの企画公演に参加していた。

1994年11月12日と13日にはジョクジャカルタ市文化ホールでクトブラ・フモルの企画公演がおこなわれた。演目は1994年当時インドネシア国内でテレビ放送され人気のあった「仮面ライダー・ブラック」のパロディーであった。「仮面ライダー・ブラック」は石ノ森章太郎原作による日本の人気テレビ・アクションドラマ・シリーズ「仮面ライダー」のシリーズのうちのひとつである。インドネシアでは「黒い鎧の騎士 (kesateria baja hitam)」のタイトルで民放テレビ局で全国放送され、高視聴率を獲得し、子供たちを中心に大きな人気を得た。パロディー版はインドネシアに日本から観光にやってきた仮面ライダーが怪人たちと戦うという物語で、ダグラン役クトブラ芸人マルウォットの作である。あらすじは以下の通りである。

クライシス王国で、いつも仮面ライダー・ブラックに野望を阻止されてばかりいることに
対する対策会議が開かれる。そして、チュ・ニャ・ディン、ガジャマダ、ディボネゴロとい
ったインドネシアの歴史上の英雄を神秘的な力を持った武器とともに現世に蘇らせようと試
みることになる。こうしてインドネシア各地で怪人たちが暗躍し、人々を恐怖に陥れる。一
方、インドネシアを観光旅行で訪れていた南光太郎は、この様子を見て、仮面ライダー・ブ
ラックに変身して、クライシス王国の怪人たちと闘い、勝利する。

マルウォットが主人公の仮面ライダーの日常の姿である南光太郎に扮した。先に第3節でも述べたよ
うに、ペーエス・バユからはウォンド、バンバン、アディルが参加した。アディルは変身後の仮面ラ
イダーを着ぐるみをつけて扮し、怪人たちとの格闘シーンを演じた。

こうした最近の新しい試みをみると、クトブラが常に新しい要素を取り入れながら人々の人気を勝
ち得てきた姿をそこに見出すことができるであろう。今後、クトブラ・フモールのように新聞社のよ
うな資本を持つ団体がスポンサーとなり、商業的な興行を行うという傾向がさらに増していくかもし
れない。そして、タンガバン公演も第2章で見たように、世俗的・娯楽的な側面が強くなっているこ
とから、タンガバン公演でも、同様の試みが今後、増えていくことが予想される。

クトブラ・フモルはクトブラとはいいいながら、クトブラ芸人が出演しているという以外は通常のク
トブラの舞台とはあまり共通点のないものであった。ドタバタ喜劇という点でのみクトブラとの接点
があったともいえる。物語、舞台設定、伴奏であるガムラン音楽といった要素も時代に合わせて変化



写真4-9. クトプラ・フモール「仮面ライダー・ブラック」



写真4-10. テレビ局でのクトプラ番組収録「ストリスノと箒」

させ、クトブラとは単にドタバタ喜劇をさす言葉になっていくのかもしれない。この点では、クトブラ・フモルのような試みの方向性は、クトブラのアイデンティティをゆるがすことになる可能性があるだろう。それは、クトブラとそれ以外の喜劇を演じる商業演劇との差異が小さくなり、境界が曖昧になってくるからである。これに対して、影絵人形芝居ワヤン・クリの場合は、若い女性歌手をゲストとして呼び、人形の脇で歌を歌わせたり、さまざまな新しい要素を取り入れていったとしても、人形を使った影絵芝居であるという点では、自己同一性を保持し続けることができる。クトブラとは何か、という問いに対して、演目、衣装、音楽、などの面からはっきりとした回答をすることが難しくなっていくのだろう。

こうした傾向に対しては、クトブラではあまり批判がなされることはないようである。しかし、ワヤン・クリでは、芸人の間で、新しい試みにたいする賛同と批判が存在し、議論が巻き起こっていた。ジョクジャカルタでは、ワヤン・クリの伝統と革新というテーマを掲げたセミナーがいくつか開催された。私が参加する機会を得た2つのセミナーについて、ここで紹介してみたい。1995年4月23日、ジョクジャカルタ市内で、民間ラジオ局エム・ペー・エス（MBS）主催によるワヤンに関するセミナーが開かれた。エム・ペー・エスは、複数の幕と複数の人形使いダランという新しいスタイルのワヤン・クリの試みを積極的に支援し、ラジオで放送をしていた。これに対して、一部の芸人から、こうした試みはワヤン・クリの伝統を破壊するものであるとの強い批判がなされていた。そこで、エム・ペー・エスはジョクジャカルタ在住のワヤン・クリの人形使いダランに呼びかけ、このセミナーを開催したのであった。当日は、新しい試みに賛同するもの、批判的なもの双方から、意見が出された。また、1996年2月27日にはジョクジャカルタ特別州芸術会議（Dewan Kesenian Daerah Istimewa Yogyakarta）とジャワ研究センター（Lembaga Studi Jawa）の共催で、「ジョクジャカルタにおけるワヤン伝統について」と題したセミナーが開かれた。このセミナーでも、新しい試みに関する賛否両論が闘わされた。このセミナーでは、伝統派ダラン代表ティンブルと革新派ダラン代表ウォンドがパネラーとして参加し、ウォンドはセミナー修了後、1時間のワヤン・クリのデモンストレーションを行った。

この2つのセミナーとも、賛否両論の見解はおおむね同様なものであった。新しい試みに賛同するものの見解は、基本的に何もしなければワヤン・クリは時代遅れになり、現在の観客に見向きもされなくなり、ダランは生活の糧を得られなくなるというものである。一方、批判的な人の見解は、ワヤン・クリにはワヤンの伝統があり、これを壊すことは許されず、たとえ人気が出たとしてもそれはすでにワヤン・クリとはいえない、というものである。こうした見解の対立に対して、後者のセミナー

でのパネラーの1人だったガジャマダ大学のジャワ文学科スタッフのクントロは、伝統はひとつではないし、変わりうるものである、として新しい試みに対して理解を示した。しかし、批判的な人々からそれでも、儲かれば何をしてもよいのか、との強い批判も飛び出した。これにたいして、ウォンドと近いある若手ダランは、何もできず、客を奪われているダランが、嫉妬と焦燥感からこうした批判をしているだけだ、との見解をもらしていた。ともかくも、時代の変化、観客の嗜好の変化に対して芸人たちが対応をせまられ、試行錯誤している姿をここからは見てとることができるであろう。

クトブラでは、このような論議が盛んになってはいない。それは、おそらく、クトブラがワヤン・クリにくらべより娯楽的な存在であり、人々の好みにあわせて、変わってきたからであろう。そして、ワヤン、クトブラとも、本格的なテレビ時代に突入した現代のインドネシアにおいて、大きな変化の中にいる。

1990年代半ば以降、インドネシアでは全国レベルのマスメディア、特にテレビが大きく発展を遂げた。それ以前は国営のインドネシア共和国テレビ（TVRI）一局だけだったのが、1996年の時点では民間放送局5局テー・ペー・イー（TPI：インドネシア教育テレビ）、エル・チェー・テー・イー（RCTI）、エス・チェー・テー・フェー（SCTV）、アン・テー・フェー（AN Teve）、インドシアル（Indosiar Visual Mandiri）が全国放送を行っている。これと同時にテレビ受像器の普及もめざましい。

当初、テレビでは、国営放送TVRIがローカルなクトブラ番組を放送していた。その後、民間放送局は短期間に5局も新設され、需要に供給が追いつかず、放送ソフトが不足気味になっていった。後発の民間放送局インドシアルは、1994年に開局後、1995年からクトブラを含むいわゆる伝統芸能番組の定期放送を始めた。インドシアルのこの伝統芸能番組はすべて、舞台中継スタイルでインドネシア語字幕なしで放送されていた。国営放送や他局の番組では、全国放送において、ジャワ地方以外の視聴者も理解できるようにインドネシア語を字幕をつけて放送したり、インドネシア語を用いて演じていることも少なくない。また、こうした放送用ソフトはテレビで放映するだけでなく、ビデオ・ソフトとしての販売も考えられている。

その一方で、テレビではクトブラに想を得た連続ドラマや、クトブラの舞台中継が1995年以降、インドネシア史上はじめて生まれたいくつかの民間放送局によって放送されてきている。それ以前も国営放送によってクトブラは放送されてきた。しかし、国営放送局による番組の放送はあくまでも中部ジャワ地方に限られていた。それに対して民間放送局は全国放送である。そこで、クトブラはジャワ時代劇としての側面を前面に出しているように見える。舞台ではクトブラ・フモールや漫才のよう

に笑いの要素を前面にだし、テレビではジャワ王朝時代劇の側面を前面にだすというように、クトブラは今後、二極分化していく傾向にあるのかもしれない。

また、本格的なテレビ時代に入り、ワヤンやクトブラ芸人の間には、危機感を募らせるものもいる。人々はテレビで娯楽を賄い、クトブラの舞台を見に来ることはなくなるのではないかという心配を持ったのである。各地で、楽屋話として、こうした話題がだされる場面に遭遇することも珍しくはなかった。

その一方で、テレビで放送されている人気番組は、芸人によって参照され、パロディー化され、舞台に反映させられる。先のクトブラ・フモール「仮面ライダー・ブラック」はこの一例である。ギャグの中に人気番組の内容や、登場人物の名前などを織り込みながら、観客の共感を引き出していくことが、1990年代半ばからは当たり前のことになってきている。舞台で演じる戦闘シーンのアクションも、テレビで放送される欧米や香港製のアクション・ドラマや映画での登場人物の動きを参考にしている。ペーエス・バユの兵士役のメンバーが、テレビや映画の戦闘シーンを参考に、立ち回りを工夫していることは前節でも述べたとおりである。テレビの脅威を心配するだけでなく、そこから取り入れられるものは積極的に取り込み、観客を舞台へ少しでもつなぎ止めておくようにする試みを一部のクトブラ芸人は行っているのである。

また、芸人自身がテレビのクトブラ番組などに出演することは、芸の切り売りになり、マイナスだという芸人がある。特に、ギャグなどは、テレビで一度放送されてしまえば、同時に多数の人間にとって既知のものになってしまい、公演で使うときに、観客の反応が弱くなってしまうというのである。ギャグに関しては、バンバンはこうした点に敏感だが、父親のギトは、同じギャグでも、面白いものは何度でも使えると自信を覗かせていた。また、ギトの長男のウォンドは、常に、新しいギャグを考え、新しいジョークを勉強し、引き出しを広げておく必要があるという。しかし、テレビに出演することには大きなプラスの効果をもたらすことにもなる。その後の知名度と人気の上昇には、大きく寄与するのである。テレビでお馴染みのあの芸人がやってくる、という形で、さらに各地での公演は人気を得ることができる。ともかくも、1990年代以降、クトブラ芸人はテレビとの関係を真剣に考えていかななくてはならない状況にあるといえるだろう。

テレビ受像器の普及、テレビ・メディアの発展にともない、クトブラはさまざまな影響を受けてきている。1990年代以降、クトブラの舞台にジャワ外のインドネシア的な要素も多く取り入れる一方で、テレビを通じてジャワの芸能からインドネシアの芸能にステップ・アップする様子も見られ始めている。そしてテレビの全国放送ではジャワ王朝時代劇というようなジャワ的な要素を強調すること

が多い。エリントンはインドネシア語の使用状況について、ジャワではジャワ語とインドネシア語の使い分けが行われているとともに、インドネシア語とジャワ語の融合も見られることを指摘している。そしてインドネシア語の使用機会が増え、言語が標準化し、ジャワ語がインドネシア語に置き換わっていくであろうとの憶測に対して否定的な見解を示している[J.J. Errington 1998 : 185-186]。クトブラにおいても、エリントンの指摘する言語の融合状況と同様に、ジャワ的な要素とインドネシア的な要素の融合が生じているといえよう。

本章では、クトブラの舞台の実際をまず、演目の選択、場面構成、笑いの要素と格闘シーンについてペーエス・バユの事例から述べ、最後にテレビ時代のクトブラが置かれている状況について述べてきた。次章では舞台外でのクトブラ芸人に焦点をあて、ドタバタ喜劇を演じているギトのようなクトブラ芸人は舞台の外ではどのような人物であるのかをみてゆくことにする。

第5章 クトブラ芸人

5-1.いかにしてクトブラ芸人になるのか

前章と前々章でクトブラで演じられる物語について、そしてその物語がどのように演じられるのかペーエス・バユの事例からみてきた。本章では、こうしたクトブラの舞台を演じている芸人がどのような人間であるのか、みていきたい。そこで、まず、プロフェッショナルな芸人たちがどのようにして芸人になったのか、そしてクトブラをめぐる芸がどのように伝えられ、習得されていくのかを本節では述べることにする。

プロフェッショナルなクトブラ芸人には影絵人形芝居 ワヤン・クリのダラン(人形使い)でもある人間がいる。ペーエス・バユの主要なメンバーのほとんどは、ギトやガティをはじめとしてワヤン・クリのダランでもある(第2章、図2-1 参照)。こうした人々の多くは、親もワヤンやクトブラの芸人である。子どものころから、芸能の世界に身近に接して育ってきて、自分自身も芸能の世界に入ってしまった。例えばギトとガティの一家は、代々、ワヤン・クリのダランである。これに対して、ダランではないクトブラ芸人たちの多くは、特に、親や親類が芸人であったわけではない。こうした人々は、ある人は子どものころから、あるいは成人以降、芸に世界に魅せられて、芸人となったのである。

前者の芸人の家系に生まれた人々については、次節でその代表的な人物であるギトのライフヒストリーとその人物像を述べる。そこで、ここでは、後者のそれ以外のクトブラ芸人たちについて、こうした人々がどのようにして芸人となったのかをみていきたい。

まず、最初に紹介する芸人は、ベテランである。ワホノは1937年生まれで、妻とともにサブタ・マンダラ劇団のメンバーである。1990年代に入ってから劇団の世代交代も進み、舞台に立つことも少なくなってきた。彼は、以前は小学校の教師をしていた。そのときに、ガムランの演奏を学ぶ機会があり、そのうちにワヤン・クリやクトブラの公演に楽士として参加するようになる。その後、クトブラの世界に魅せられて、クトブラ芸人となり、サブタ・マンダラ劇団に参加した。1995年8月、ペーエス・バユは例年と同様、ほぼ毎日独立記念日を祝う催しにともなう公演を各地で行っていた。ワホノは音楽から始め、楽士としてクトブラの公演に参加するうちに、その演目や舞台の進め方などを直接、自分の目で見ていくうちに学んでいったのであった。

次に、若手芸人の例をみてみよう。マミは、1975年生まれで、私が出会ったときには20歳であった。彼は、ペーエス・バユのメンバーであるスリの友人である。スリと同じボヨラリの出身で、子どものころからクトブラが好きで、各地の巡回型の劇団に出入りしていたという。シスウォ・ブドヨやワフユ・ブドヨという成功している大劇団にもいたことがある。彼は、直接劇団をたずね、何でもいいから仕事をくれ、と頼み込んだのだという。最初は、雑用、幕引きなどをこなしていたが、そのうちに兵士役で舞台に立つ機会もでてきた。1991年ころから、せりふのある役もつくようになる。そして、1995年からスリの紹介で、ペーエス・バユの公演に参加するようになる。彼は、各地の劇団を転々としながら、化粧、衣装の付け方、格闘シーンのアクション、演技などを学んできた。ひとつの劇団に落ちつかなかったのは、経験をさまざまなところで積んでみたかったからだという。

3人目は、自分の劇団を旗揚げするまでになった芸人である。1954年生まれのダルマントは、20歳ころに、クトブラ芸人になりたくて、ある巡回型劇団に身を投じた。約12年間、この巡回型劇団でクトブラ芸人として暮らす。その後、クラテン県に自宅をかまえ、県内のアマチュア劇団の指導をはじめる。そして、1995年に県内の芸人たちをあつめて、自ら座長となりシナル・マタラム劇団を結成した。彼も、先のマミと同様に、プロの劇団に入って、そこで実践的に芸を学んできている。

3人とも、自ら芸人の道を選び、プロのクトブラ芸人になるための修行を行っている。ワホノの場合は、ガムランの演奏をまず学び、楽士としてワヤン・クリやクトブラの公演に参加するようになり、その後、クトブラの演技を習得していった。これに対して、マミとダルマントは最初からクトブラ劇団に参加して、クトブラの芸を身につけていった。彼らがクトブラの世界に魅せられていったきっかけについては、詳しくはわからない。彼らは、クトブラの舞台を見ているうちに、自分でも演じてみたくなったという。各地で演じられるアマル公演やタンガパン公演のクトブラの舞台を観客として見る経験がきっかけとなった場合もあるであろう。または、何らかの形で、クトブラの公演に関わりをもったことがきっかけとなることもあるであろう。クトブラの公演にあたっては、ワヤン・クリ同様に芸人や楽士のみではなく多数の人間の労力を必要とされる。仮設舞台の設営、衣装の運搬などから、公演中、舞台用の衣装と化粧のままで外へでることのできない役者にかわって、タバコなどを買いに出たりする雑用まで、公演に付随したさまざまな仕事が存在するのである。舞台の設営などは、場合によっては主催者側で責任をもって用意することもある。しかし、その他の雑用は主催者側の人間に頼むわけにはいかない。そこで、舞台に立つ人間以外に、こうした雑用をこなす人間が公演に同行することが多い。また、劇団内の兵士役や端役のメンバーが、こうした雑用をこなすこともよくみられる。このように、雑用係として劇団に同行し、舞台に接し、徐々にその芸を習得していく者もい

るのである。もちろん、劇団に同行し雑用をこなす人間のすべてがクトブラ芸人志望であるわけではない。芸人になろうと思う者は、はじめは、他の先輩格の芸人たちに衣装をつけたり、化粧をするのを手伝ってもらいながら、端役で舞台に立つ。そして舞台では、おおむね、兵士役として、格闘シーンで他のメンバーの格闘を見守るか、領主の館などのシーンで、居並ぶ家臣のさらに部下の役として、末席にじっと座っているかである。化粧や衣装のつけかたを覚え、舞台へ端役ででていくうちに、その後、次には、せりふや格闘の立ち回りを習得することになる。クトブラでは、通常は、シナリオはなく、あらすじがあるだけである。芸人たちは、舞台上で、与えられた役の性格、舞台設定、あらすじを考慮に入れて、その場面で自分の演じる役の人間がそこでいうであろうと予想される言葉を自分で考えてアドリブで語り、相手役の芸人と会話をつないでいかななくてはならない。そのため、場面ごとに適切なせりふが話せるようになるには、一般には一定期間の舞台経験が必要である。そして主として兵士役を担当する者でも、その日の公演参加メンバー数が少ない場合などには、せりふのある役をやらざるを得ないこともある。それでも、なかにはせりふが苦手な芸人も存在している。例えば、ペーエス・バユの兵士役のあるメンバーがそうである。ある日の公演で、彼が格闘シーンを終えた後のことである。彼は、楽屋での座長と主役クラスのメンバーとの会話から、自分にその後の場面で、せりふをしゃべらなければならない役どころがまわってきそうな雰囲気を感じ取ったらしい。そこで、彼は、俺はせりふは苦手だから、と私に笑いながら言って、急いで化粧と衣装を解いて、逃げるように楽屋から出ていってしまった。

多くの場合、せりふより先に、格闘シーンの立ち回りを習得していくようである。前章で見たような格闘シーンの立ち回りを、先輩格のメンバーから手ほどきを受け、いろいろなパターンを身につけていく。芸熱心な者は、テレビや映画のアクション・シーンを参考にしたりしながら、立ち回りに工夫を加えていく。彼らは、演目にかかわらず、格闘シーンを演じるのみで、特に演じている演目の物語の展開などを熟知している必要はない。座長が開演前に出す指示に従い、指定の場面に舞台へ上がり、格闘シーンを演じればよいのである。それに対して、座長あるいは主役クラスのメンバーであれば、演じている演目の物語のあらすじについて知っている必要があるし、舞台で演じられている物語の展開に注意を払い続ける必要がある。座長や主役クラスになるためには、兵士役からさらなる経験や修養が待っているのである。一方、格闘シーンとともにクトブラにとって重要な漫才シーンを演じるダグランと呼ばれる芸人も、観客を笑わせるための芸を身につけなければならない。ダグランをめざす者は、他のメンバーとは別の芸を学び、磨かなければならないのである。

化粧や衣装の付け方からはじまり、格闘シーン、せりふ、演技、多数の演目のあらすじと登場人物

に関する知識、伴奏のガムラン音楽まで、クトプラに関わる技術知識をすべて有していることが、クトプラ劇団の座長になるためには必要である。こうしたクトプラに関わる技術知識は、実は、影絵人形芝居ワヤン・クリと共通する部分が少なからず存在している。ワヤン・クリの人形使いであり、語り手でもあるダランは、1人ですべての登場人物を声で演じわけ、笑わせるシーンでは、観客を笑わせる話術を駆使し、伴奏のガムラン音楽についてもよく知っていなければならない。そのため、ワヤン・クリのダランがクトプラの舞台に立つことは、比較的簡単であるという。さらにおぼえなくてはいけないのは、化粧と衣装、自分の体を使った舞台上での立ち居振る舞いぐらいのものである。パーエス・バユの座長、主力級のメンバーがワヤン・クリのダランでもあることは、こうした要因もあると考えられる。座長のギトとガティ、その子どものウォンド、トノ、バユ、アグスは、ワヤン・クリのダランとしての教育を受けて育ち、長じて、クトプラの舞台にも立つようになっている。

ここまで、クトプラ芸人がどのようにしてその芸を習得していくのか、見てきた。次節では、パーエス・バユ座長のギトのライフヒストリーを紹介し、彼がどのような人物なのか、どのようなセルフ・イメージをもっているのか、を述べていきたい。

5-2. パーエス・バユ座長ギト

ギトは私の質問に答えて、あるいは何かのおりにふと思い出したように、自分のこれまでの人生を語ってくれた。ギトはジャワ芸人の重鎮的存在で、多くのマスコミ関係の人々、ジャワの芸人たち、海外からのジャワの芸能を学ぼうとする人々が訪れてきた。その点で、インタビュー慣れしているといえる¹。たいていの質問には、よどみなく、毎回おおよそ同じ内容を答えていく。ギトによればこれまで、海外からはアメリカ、ドイツ、フランス、オーストラリア、日本から研究者がやってきた。ジョクジャカルタ周辺の芸人たちも頻繁に、ギトのもとを訪ねてやってくる。遊びに来るものもいれば、何らかの相談事を持ち込んでくることもある。こうして、ギトのもとにはさまざまな種類の人間が出入りし、情報が集まってくる。また、入れ替わり立ち替わり、新顔が現れ、そのたびに、同様の

¹ ギトに対するインタビュー記事の代表的なものとしてCitra Yogya[1988]がある。また、風間[1994a]も参照されたい。1994年末には国営放送局TVRIジョクジャカルタ支局製作のジャワ文化の担い手たちを描くドキュメンタリー「文化プロフィール (Profil Budaya)」という番組シリーズでギト、ガティは出演した。

質問が放たれる。そしてそれに対して、ギトはいやがることもなく、自分の芸歴、人生、芸談などを見事な話芸で語ってくれる。彼は、はっきりとしたセルフイメージをもち、いつも誰に対してもほぼ同様の内容をひとつの物語のように語る。まず、彼の経歴を彼の話から要約して紹介しよう。

クトブラ芸人として、あるいは人形使いダランとして著名なギトは、11代続いたワヤン・クリの人形使いの家系に1934年に生まれた。ギトの父、チェルモ・ワルノは貧しい人形使いであったという。そして幼少のころから父につき、人形使いダランとなるべく修行を始めた。小学校に通うあいだも、ワヤン・クリが好きで、父の公演には頻繁についていったという。小学校を卒業後は、芸人修行に集中することになる。17歳ころから、人形使いダランとしてのキャリアを始める。クトブラは、26歳ころから舞台に立つようになり、30歳代になってから本格的に活動を始めた。人形使いとして、そして双子の弟ガティとのコンビでのクトブラ芸人として人気を徐々に獲得し、常に人気芸人として活躍してきた。ギトとガティの漫才コンビは大人気を博し、パーエス・バユの顔となった。その後、活動の中心をクトブラに移して行き、ガティとクトブラ劇団パーエス・バユの座長として、そして人気ダグラン役芸人として活動してきた。しかし、1996年3月、病に倒れ、多数の人々に惜しまれながら、62歳の生涯を終えた。その葬儀には数千人の弔問客が訪れ、ギトの人気と人望の高さを見せつけられる思いを私はした¹。そんなギトは日常の場では次のような人物であった。

生前、ギトは仕事以外に特に趣味というものを持たず、自宅で仕事のない時にはのんびりと休養をしていた。テレビは好きでよく見ていた。好きな番組はニュースと、ボクシング中継であった。時間の許す限り、ニュース、ボクシングの試合中継があるときには必ずテレビの前に座る。世界のニュースは特に好きだといっていた。セロ・スマルジャンらによるインドネシア農村における社会変化に関する研究[Selo Seomardjan & Kennon Breazeale 1993: 136-174]でも、このギトのようなテレビ番組を好んでみる人たちが紹介されている。ボクシング中継とニュース番組を好んで見るというのは、ジャワのみならずインドネシアにおける中高年男性の、ひとつの特徴といえるかもしれない。ともかく、ギトはテレビ、ラジオ、新聞、雑誌などを通じて国内外の出来事に非常に関心を持っていた。

ギトは、おりにふれ私にその処世術、人生観を語ってくれた。まず、最も頻繁に聞かされたのは、「楽あれば苦あり、苦あれば楽あり」という考えだった。ギトによれば、この世の中の全てのものは

¹ ギト死去の知らせは地元ジョクジャカルタで発行されている日刊紙クダウラタン・ラヤの第1面に写真入りで報じられた[Kedaulatan Rakyat 1996年3月27日]。また、葬儀の様も同紙で報じられるとともに、国营テレビ局TVRIのジョクジャカルタ地域のローカル・ニュースで大きく取り上げられた[Kedaulatan Rakyat 1996年3月28日]。

対になって存在している。ギトが示してくれた例では、上と下、生と死、太っていると痩せている、などである。彼は、「苦勞がずっと続く人というのはいない」といった。いずれ楽になるときがくる、というのである。逆に、「先に楽をしてしまえば、あとで苦しいことが待っている」、とも言った。神（Tuhan）は、そうした人間の行いを見ていて、それに報うようにしてくれる、というのである。ギトによれば、すべては神の恵みであって、それに対してはたとえ、量的に少なかったりしても、長いこと受け取らなくとも、不満をいわず、感謝すべきなのである。よく、神の恵みの話は、雨にたとえて話された。雨が降らなければ人間は生きていけない。雨が降らなければ、神の恵みを待つだけである。そして降れば、神に感謝する。もし、降らなくとも、それが神の思召しであるのだから、しょうがない。

ギトの人間性の特徴をあげると、寛容と慈悲の精神であろう。神を敬い、他人に対して寛容に慈悲の心を持って接する。ギトは、他劇団の役者がやってきてペーエス・バユの公演に参加したいといえれば、断わることをしない。たとえ、自分の方の都合が悪くともである。エキストラの出演者が増えてしまい、結果的に公演料が足りずにギトが自腹を切ったこともあった。また、出演者が多すぎて舞台上で収拾がつかなくなり、公演が失敗に終わったこともあった。しかし、ギトはそれに対する不満を直接、当の役者たちに訴えることはしない。ギトは、家族にしかそうした不満をぶつけはしない。しばしば、そうしたストレスからか、家族に強く当たることもある。けれども、それもそう長くは続かない。悪くいえば、外面がいいともいえるのかもしれない。もっといえば体面を気にしているともいえる。ギトが自分の体面と考えているのは、おそらく、穏和で寛容で頼りがいのあり、他人から慕われ頼られる、そんな人物としての自分のイメージであろう。

ギトにとっては、人形使いダランでありクトブラ劇団の座長であり、一家の長である自分は、上のような人間であって当然、と考えているのだろう。それに、そうした行動をとることを特に苦痛には思っていないようである。ギトは物心がつく前から、将来は人形使いダランになることになっていて、そのために父親について修行を続けた。ギトは、自分自身の将来についてなんら思いわずらうことなく、すべてを当然のこととして受け入れていたという。それは、後年のギトが、公演依頼の少ないときに、それも神の思召しであるとしてそのまま受け入れるときの態度につながるものがある。全ては人間の意志を越えた神の意のもとに進むのだ、とでもいう宿命論的な人生観である。

宿命論とはいえ、どうせこの世はまなならぬといったニヒリズム的人生観ではない。ギトの人生観はきわめて明るい楽観主義である。1995年12月2日、ギトはマグラン県の知人から割礼儀礼にともなうクトブラ公演の依頼を受け、公演を行った。知人であることもあって、事前に公演報酬の話はでな

かったという。公演は無事終了し、参加メンバーが帰り支度を終えても、主催者側からなんら公演報酬らしきものがでてこなかった。ギトはそれとなく報酬について主催者である知人に気づくように話を持っていかうとするが、一切それには触れなかった。最終的に、ギトは帰路につく挨拶をし、言外に報酬を要求したつもりであったのだが、公演の依頼主は礼をいったきりで、それで会話は終わってしまった。ギトは結局、参加したメンバーに自腹を切って出演料を払った。帰りの自動車の中でギトは、私にこうした事情を話してくれた。そのうえで「まあ、仕方がない。いつかは私のところへ（知人に無報酬で公演をしてあげたことに対する報いが）返ってくるはずだから」と言い、あまりこだわらない態度を示した。

クトブラ芸人たちの生活は金銭的には、格別に裕福であるわけではない。公演の少ない時期には、座長でさえ金銭の蓄えが無くなることのある生活なのだから、ましてや劇団員たちも同様である。しかし、彼らもそれによって、貧しい自分たちの境遇を嘆いてみたりは決してしない。困ったときには、ギトのように寛容で他人への思いやりの豊かな人物が周りにいるからである。ギトの家には、私の他にもしばしば食客がいた。彼らは、ギトの親類であったり知合いであったり、劇団員であったり、他の劇団の役者であったりする。やってきて、数日間泊まっていき、食事をしていく。ギトも家族も食客もそれが、至極当たり前のように振舞っていた。

ギトは積極的に自分を売り込んだりはしない。それによって、誰かが仕事をなくしたりすることを望まないし、そういった行為を恥ずかしいことだという。あるとき、公演依頼が一週間くらい無かったときに、知合いのクトブラ役者が他の劇団の公演があるから一緒に参加しに行こう、と誘いにきたことがあった。しかし、ギトはこれを断わった。「招待もされていないのに、出かけて行くような恥ずかしい真似はできない」というのが理由であった。ギトには、人気クトブラ劇団の座長としての誇りもあったと思う。自分の芸には自信を持っている。それに加えて、ギトの倫理観がそこに働いていると考えられる。

ギトは金銭に関してはあまりこだわらないことをよしとする。息子のウォンドがワヤンの公演依頼をうけたときに、公演報酬について依頼人と交渉をしていたのを見て、依頼人が帰ったあと、ギトは報酬をいくらよこせというような言い方はよくないからやめるようにと注意をした。次節でみるように、ギトは経済的援助を求められれば、不可能でない限りは快くこれを承諾するのが常であった。それに対して、自らの生活に関しては質素を旨としていた。日常の服装もいたって質素である。あるとき、ギトは買ったばかりの服を着てでかけようとしていた。そこへウォンドにワヤン・クリを習いにきていたある日本人男性がこの様子を見て、「新しい服ですね」と声をかけた。するとギトは「この

服はいくらだと思う？」とこの男性に質問した。実際の値段より数倍高い値を答えると、ギトは笑って、「私はそんな高いものは身につけないよ。でも着ている人間が服も高く見せるものなのだよ」とわれわれに言った。しかし、その一方で子供たちに対しては経済的援助は惜しまない。

中村によれば、近代派ムスリム組織ムハマディヤの前会長A. R. ファフルディンは、その講話の中で、クトプラのダグラン役の話術を巧みに駆使し、「よりよきムスリムとして身につけるべき行動パターンとして、両親や教師など目上の人への尊敬、隣人、同僚などへの思いやりと調和、上品と洗練（ハルス）、寛容と楽観主義、自分の人格（アフラク、ブディ・プクルティ）の向上を口にする」という[中村 1991: 66]。そして、これらの徳目を「ムスリムの徳目」だとし、そこではジャワとイスラームの徳目は不可分であると述べている[中村 1991: 66]。この倫理観は、上に見たギトのそれと重なる。クトプラは基本的にはドタバタ喜劇であり、ギトは特にダグラン役、漫才で登場する。舞台では、笑われるような演技をする。また、芸人は生活が乱れていてあまり好ましくない人物であるとの一般の人々の印象もある。これに対して、クトプラ劇団の座長であるギトは、ジャワ・ムスリムの指導者が口にしてもおかしくないような人物としてのイメージを醸し出している。これは、ジャワの理想的人物像をギトが体現しようとしているということができよう。

ギトはジョクジャカルタ周辺では名も知られており、新聞、雑誌の取材を受けることもある。多くは地方紙であるが、こうした新聞雑誌でのインタビュー記事でも、ここまで、私が紹介してきたような話を繰り返し語っている。そこで、注目すべきは、ギトが語る内容についてかなり自覚的であるということである。本人と周囲の人間がともに認める、人気クトプラ劇団の座長としての人物像がそこには存在している。

一般的に、大衆芸能にかかわる芸人の社会的地位は相対的に低いといわれる。また、芸人は反社会的な存在であるといわれることが多い。たとえば、一般的な道德から自由であるとか、その行動は好き勝手、自由放埒であるといった具合にである[Indra Tanggono 1997: 54-56]。しかしながら、芸人にもいろいろな人がいることをわれわれは忘れてはならない。少なくとも芸人には2種類いる。一方は、一流芸人、ギトやガティのような座長クラスの芸人、主役クラスの芸人である。こうした芸人は、それ以外の端役を主に演じる芸人たち、売れない芸人たちとはその立ち居ふるまい、考え方などが明かにちがう。クトプラ一座の座長ともなれば、座員一同の生活の心配から、舞台の行方までつねに責任をもって見守っていかなければならない。舞台裏では、座長は楽屋で公演の主催者などの来客をむかえ、たとえ忙しかろうとつかれていようと、丁寧に対応することを要求される。反対に、端役の芸人たちは総じて舞台上の出番は時間的に短く、出番以外の時間はリラックスし、横になって眠ったり

仲間と談笑したり、ときには賭け事をしたり、酒をのんで過ごすことも可能である。

楽屋では、座長のギトとガティは参加メンバーにたいして目配りを欠くことがない。公演に参加した役者の中には、飲酒を我慢できない人間もいる。ある役者は、ギトとガティの目を盗んでビールを黒いビニール袋にいれて楽屋に持ち込み、飲んでいた。それに気づいた私に対して彼は、座長には内緒にするように懇願してきた。飲酒が座長の知るところとなれば、注意を受け、場合によっては出入り禁止になることもあるからである。ガティがアルコールに対し断固とした態度を見せたことがあった。スマランでの公演でのことであった。公演依頼をした主催者が気を利かしたつもりで、ケースでビールを楽屋に運んできた。それを見たガティは、すぐに楽屋からビールを出すように強い調子で主催者に要請した。

飲酒に限らず、クトブラ芸人の中には、ジャワの一般的な道德通念からははずれた行動をとるものも存在している。特に、弱小のクトブラ・クリリガン劇団には珍しくない。私が話を聞いたある弱小のクリリガン劇団の男性芸人は、自らの女性遍歴（そのほとんどは下級の売春婦）、さらに男性ともホモセクシュアルな関係にあったこともあることを語ってくれた。彼によると、あまり売れていない女性芸人には売春をおこなっているものもいるという。

次に述べるのはウォンドから聞いた、ある伴奏のガムラン奏者の男性の失敗談である。この男性はウォノソボ地域での公演にガムラン奏者として参加した。舞台を見に来ていた1人の女性に彼は目をつけ、演奏の合間を見て、彼女に話しかけた。彼は彼女を口説き落とし、他のメンバーに気づかれないうように彼女と人気のない闇へと消え、関係を持った。彼は時間を忘れて没頭したのか、公演が終わって、メンバーが小型バスでジョクジャカルタへ帰るときになってもあらわれなかった。この夜はガムラン奏者たちはそろいのジャワ伝統衣装の頭にかぶるブランコンにシャツのスルジャンを身につけていた。結局置いてきぼりをくったこの男性は、早朝の混雑したジョクジャカルタ行きのバスに一般の乗客にまじって、舞台衣装であるブランコンとスルジャンという格好で乗り、周囲の視線を集めたという。自らの失策に、後悔することしきりであったという。

男性芸人にとって女性との関係は、ときにスキャンダラスなうわさとなって語られる。こうした点についても、座長は気をつかうことになる。ギト自身、4名の女性との結婚経験があり、女性にだらしないとの悪いうわさが巷間にながれたこともあった。そのことをギトにたずねると、「すべて正式の婚姻関係であり、新しい女性と結婚するときには、手続き上はそれ以前の女性とは離婚しているのだ」となったら道德にもとる行為を行ってはいないと言い、書きたければ公表してもかまわないと私に言った。ジャワのムスリムの間では、結婚関係は不安定で離婚も決して珍しくない[ギアツ 1980 :

92]ことも彼のこの発言の背景にはあると思われる。さらに、彼は4度の結婚でなした10名の子どもすべてに、彼ら/彼女たちが将来、少なくとも住むところには困らないようにと、土地を買っていた。

「自分のように有名で人気のある芸人は外へでかけるときにつねに周りの人々の視線を感じ、注目を浴び、ときには声をかけられる。だから、自分の名前を守るために外では人一倍、気をつかわなければいけない」とギトは言う。以前に紹介したように1994年7月25日から27日の3日間ペーエス・バユはウォノソボ県クレテック郡ボジョサリ村で公演を行った。村が主催したアマル公演であった。深夜0時ころ終演したあとは、村の運動場に仮設された舞台とその裏手の楽屋で参加メンバーは2晩をすごした。公演は夜9時ころ開演のため、昼間はメンバーも、村の中を散歩したりして過ごしていた。ギトはほとんどを楽屋で過ごしていた。朝、村の共同の水浴び場へペーエス・バユの男性メンバーといっしょに私がいくと、近所の人々は注意深くわれわれのことを見ていた。ジャワの人々の視線はときに非常に遠慮なく、芸人たちに注がれる。公演直前、公演中、公演直後の楽屋は特に、一般の人々にとって好奇心の格好の対象である。わずかなすきまから子どもたちだけでなく大人も、中で舞台の準備をしたり、出番を待っている芸人たちの姿を凝視する。芸人たちも慣れたもので、あまりこうした視線を気にはしていない風である。ボジョサリ村での2日目の昼、私がバンバンとアグスと散歩をしていると、子どもたちが後をぞろぞろとついてきた。ダグラン役であり格闘シーンでも悪役を相手に大活躍するバンバンは、子供たちには大人気で、どこへ行ってもこんな様子であった。

公演地へ向かう途中、ガソリンを自動車に補給するためにたちよるガソリン・スタンドで、食事にたちよる食堂で、目的地までの道をたずねるために声をかけた人々から、ギトやバンバンは、「どちらで公演ですか？」とたずねられたり「あっ、ギトさんとバンバンだ！」と言われたりする。1990年のある日の夕方、私はギトとふたりスコハルジョへとバスに乗って向かっていた。昼にはクラテンで漫才の仕事があり、バンバンといっしょに舞台をつとめた。バンバンはガティと、その夜はジョクジャカルタでクトプラの仕事があり、そちらに自動車で向かった。ギトは、スコハルジョで仮設小屋にて公演を行っている劇団の公演にゲスト出演をすることになっていた。そこで、バスを乗り継ぎ、公演地へと私とふたりで向かったわけである。このとき、やはりバスの中で、あるいは乗り換えのターミナルでギトは何度か声をかけられた。そのたびに彼は笑顔で応えていた。スコハルジョの表通りでバスを降り、そこから目的地まで、さほど遠くはない筈なので歩いていくことにした。ふたりで歩き始めると、近くにいたひとりのベチャ（輪タク）引きが「ギトさんじゃないですか？」と話しかけてきた。近くの小屋掛けクトプラにゲスト出演にいくところだと知ったこのベチャ引きは、そこまで送っていったとあげると言いだした。ギトはもちろん遠慮し、丁重に何度も断ったのだが、結局、目的

地まで、私とふたりベチャで送ってもらった。そして彼は料金を受け取ろうとしなかった。ギトはこのとき、私がいっしょであったので遠慮なく乗せてもらったが、本当はこうした好意を受け入れることは恥ずかしいと、私に言った。そして、これも彼が有名だからで、どこでも注目をされる存在なので、常に自分の行動には注意深くなくてはならないのだ、とも言い、自分が他人にどのように見られているのかに常に気を使っていることを強調した。

観客は舞台の上の芸人だけを見ているのではない。人々は舞台の外の芸人についても興味関心をもっている。たとえば、有名人、芸人たちに関する話題が雑誌や新聞、テレビで頻繁に報じられるのを思い起こしてみよう。歌手のだれだれはなにが好物だ、といったようなことが紹介され多くの人々の関心を集める。

私は、機会あるごとにペーエス・バユを呼んだ主催者たちに、なぜペーエス・バユを選んだのか、という質問をぶつけてみた。回答は概ね、こうであった。ペーエス・バユの舞台は面白くて、人気がありその公演では多くの観客を集めることができる、それに座長がギトのような人柄のよい人だから、と。ジョクジャカルタ市のゴンドクスマン郡クリトレン村イロムジャン集落は1993年から毎年連続で独立記念日を祝う催しにペーエス・バユのクトブラ公演を依頼している。この催しの実行委員は、この集落の青年たちが中心であった。私は、彼らにもどうしてペーエス・バユを毎年、呼んでいるのかを質問してみた。答えはやはり、ペーエス・バユの舞台はおもしろいから、そしてギトの人柄にほれて、というものであった。ギトにたいする人々のイメージは、温厚で親切、だれにたいしてもわけへだてなく、他人にたいして敬意をつねにはらうというものである。

芸人のなかにも、上記のようなギトのひとがらにひかれて仕事をともにするものも多数いる。こうした芸人たちはたとえ報酬が少なからうが、ギトの依頼であれば喜んでかけつけるような人々である。座長の人柄のよさ、人間性、あるいはそのイメージが劇団の人気の大きな要因のひとつであるということが出来るであろう。

5-3. 地域社会におけるクトブラ芸人

前節では、ペーエス・バユ座長のギトの人物像を、彼の持つセルフ・イメージに注意しながら述べてきた。そこで、本節では、ギトをはじめとするペーエス・バユのメンバーが、公演活動で各地を訪れる中で多様な人脈や知識・情報を獲得していること、に注目しながら、ギトが住まう地域社会の中

で彼がどのような存在であるのかをみていきたい。

ジャワの芸人たちと一般の人々とをくらべたときに、ひとつの特徴として芸人たちが比較的豊かな経験を有していることをあげることができるであろう。さまざまな土地を公演のため訪れ、さまざまな人々と話をする機会が芸人には多い。第2章で見たようにジャワの芸人たちは中部ジャワ州とジョクジャカルタ特別州内の各地を公演でまわっている。私がフィールドワークを行った1994年6月から1996年6月までの約2年間にペーエス・バユとともに訪れた土地は中部ジャワとジョクジャカルタ特別州のジョクジャカルタと北海岸の都市スマランを結んだ南北の街道を中心にほとんどの県にまたがっていた。中部ジャワの地図をひろげてペーエス・バユのメンバーと話を見ると、彼らはここもいった、あそこもいったことがあると答えてくれる。ともかく中部ジャワでは行っていないところがない、といわんばかりである。それも年配ではなく、まだ20代半ばの人間がである。

さらに、後述のように彼らは民俗学者とよびたくなるほど、いろいろな土地の生活習慣、経済的状况などについての知識をもっている。先にのべたように、各地の人々の気質を知することは、舞台を成功させるために必要であることも芸人たちにこうした点に注意を向けさせる要因となっているともいえるだろう。芸人たちのこうした一種の生活の知恵はもちろん学問的な裏付けのあるものではないし、その視野も狭いかもしれない。それでも、芸人ではない一般の人々にくらべれば、はるかに豊富な知識を持ち、広い世間を知っている。ガティは1960年代から集落の長(kepala dhusun)として公的に地域社会のためにはたらいてきた。またギトは周辺の人々からよろず相談をうけたり、金の無心にこたえ、集落のために寄付を行うなどしてきた。彼らの住むパジャガン集落にとってギトとガティは村の名士であり、大きな役割を果たしている。

芸人たちは、公演地で、開演前や公演中に出番待ちの間、当地の人々と話をする機会を持つことが多い。そんな中で、その地の珍しい習慣や、土地柄、生産活動などの情報を入手するわけである。ギトのような座長ともなれば次回以降の公演のためにこうした情報を重要視する。以下に、私がペーエス・バユのメンバーとともに公演活動で各地を訪れたときに、彼らがいかにして各種の知識や情報を蓄えていくのかという点について、その一端をかいま見ることができた事例をいくつか述べてみたい。

トゥマングン地域は、タバコの栽培で有名で、現金収入が比較的多く、経済的には豊かである。しかしギトの長男ウォンドは、同地は子どもの就学率が低く、高等教育まで子どもをやるものも少ないという。その理由はウォンドによれば、学校に子どもをやるよりも、タバコ栽培を手伝わせた方がはるかに儲かる、と親たちが考えているからだという。また、トゥマングン地域では結婚式や割礼儀礼は他の地域に比べて豪奢に見える。ギトやウォンドによれば、この地域の人々は見栄張りだという。

近所の人に負けないようにより豪華な食事を用意し、より有名な芸人を呼ぼうと考えるのだという。ギトはさらに、「見栄を張るために、まとまった現金が入ると自動車を買う。そしてその自動車でタバコ畑に作業に行く」と私に語った。結婚式の余興に漫才の依頼をうけてギトとバンバンとともにトゥマンガンにでかけたときに、タバコ畑の広がる中を自動車で目的地へ向かう最中に、あちこちの道ばたに止めてあるトラックではない普通自動車を私たちは見かけた。たしかに、それは畑で作業をしている農家の人々の乗ってきた車であった。

また、1996年3月25日、私はウォンドとふたりでスマラン県カラングジャティ郡クボン・アグン村を訪れた。割礼儀礼にともなうワヤン・クリ公演をウォンドが行うためである。この日の公演は本来、ギトが依頼を受けたものであったが、彼の体調不良のため息子のウォンドが代役を務めたのであった。ギトは1971年以来、この村でなんらかの儀礼がある時に依頼を受けてワヤン・クリの公演を行ってきた。この村はマットレスの行商人が多い村であり、パジャガンのギトの家に行商にやってきたのをきっかけにつき合いが始まったのだという。クボン・アグン村はスマラン県の南部に位置する山地にある村である。農業に不向きな土地で、貴重な収入源としてマットレスの行商をおこなっている。この日に私がワヤン・クリ公演の依頼主に尋ねたところ、マットレスはスマランの街で一度に総重量70キログラムほどを仕入れて、約1ヶ月各地を売り歩くそうである。主にジョクジャカルタ特別州をまわるが、東ジャワ州のポノロゴ県まで足を延ばすこともあるという。バスを乗り継ぎ、各地にある定宿に泊まり、売り歩くのだという。このように公演で各地に出かけることで、このような地域のあることや行商のやり方などに関して知識をそこで得ることが芸人はできるのである。

出稼ぎの割合の多い村がウォノサリ地域には少なくないギトはある日、私に語った。それは私が都合で同行できなかったその前夜の公演のことを翌日、尋ねたときのことである。その前夜、1995年7月24日、ペーエス・バユはウォノサリでシュ克蘭儀礼にともなうクトプラ公演を行った。この夜、公演を行った村は、多数の男性がジャカルタとスラバヤに出稼ぎに出かけているという。ギトによれば、このときはジャワ暦のスロ月で、出稼ぎにでていた人々が村に戻ったので、一同無事に帰郷できたことを神に感謝するためにシュ克蘭儀礼をもったという。ウォノサリ地方はジョクジャカルタ特別州の南東に位置している。この地域の土地はやせていて、稲作が困難である。そのため出稼ぎも多いのだらうと、ギトは私に語った。ギトにウォノサリ地域について話をきいていると、そこに同席していたウォンドはいくつかさらにつけ加えた。ウォンドによれば、ウォノサリ地域はインドネシ

アのなかでも自殺率の高い地域だと、この地方の人々から聞いたことがあるという⁴。その理由はわからないとも言った。また、彼はウォノサリ地域はワヤン・クリの物語に登場するキャラクターにたいする信仰を有していると言う。強い力をもつワヤン・クリの物語のキャラクターの絵や人形を家の中に飾ることによって、その力を得ることができるとの信仰がいまでも根強いこっているというのである。そして、次にウォノサリへ行ったときには家の中を注意深く観察すれば、他の地域に比べワヤンのキャラクターの絵や人形を飾っている家が多いことがわかるだろうと私に語った。

公演の依頼を通じてのつきあいは農家や行商人に限らない。例えば、ペーエス・バユはトゥマングン警察署と長いつきあいを有している。トゥマングン警察署の署員たちは素人のクトブラ・グループを形成している。10年来、その指導をギトは頼まれて行っていた。毎年、インドネシアの独立記念日を祝う催しにこのトゥマングン警察のグループはクトブラを演じている。そしてその公演にギトをはじめとするペーエス・バユのメンバーがゲストとして参加し、舞台をサポートしている。このトゥマングン警察署との関係は、1994年、ペーエス・バユにとって大きな恩恵をもたらすことになった。1994年9月24日、ペーエス・バユはトゥマングンでアマル公演を行った。この夜、公演の最中にひとりの若い男が舞台に勝手に上がってきた。公演の邪魔になるので何度か舞台から降りるように注意するが、まったく言うことをきかないので、バンバンと兵士役の若手役者が力づくで降ろした。その後、この男とペーエス・バユのメンバーのあいだで小競り合いがあったが、この男はまもなくどこかへ消えていった。公演はそれから終演をむかえた。しかし、この男は十数名の仲間をつれて戻ってきた。そして、バンバンは彼らに袋叩きにあってしまった。幸いにも、会場にいわせた警官が空にむかって威嚇射撃を行い、その場をまず鎮め、ペーエス・バユのメンバーを自動車にのせ、その場を立ち去らせた。その後、警察に関係者が呼ばれ事情聴取がおこなわれた。ギトによれば、当初は喧嘩両成敗の原則からバンバンにもなんらかの処分を警察は考えていたという。しかし、ギトがトゥマングン警察のクトブラ・グループを通じての旧知の警察署員に、相手側が舞台を妨害したのがきっかけであることを主張し、ペーエス・バユ側には寛大な処置をと、協力を求めた。結果として、ペーエス・バユ側は何も処分を受けることがなく終わった。

警察・軍隊以外にも、役所や事業主とのクトブラを通じての交流も少なくない。例えば、1995年3

⁴ ジョクジャカルタ発刊の日刊紙ブルナス[Bernas 1999年3月29日]によれば、ウォノサリ地域での自殺者は1998年に22人、1997年は26人、1999年は3月までで4人であるという。

月9日、ペーエス・バユは中部ジャワ州クラテン県にある籐製品工場での断食月明けのハラル・ビハラルの催しでクトブラを演じた。また、1995年1月12日には、ジョクジャカルタ特別州社会政治局職員によるクリスマスと新年を祝う催しでギト、ガティ、ブディ、バンバンの4人は漫才を演じた。1995年12月10日は、ギト、トノ、バンバンの3人で、ジョクジャカルタ特別州クロン・プロゴ県保健局による第31回の国民健康の日を祝う催しにおいて漫才を演じた。

ペーエス・バユはイスラーム指導者との関係ももっている。第2章でも述べたようにペーエス・バユは、毎年、マグラン県トゥガルルジョ郡トゥガルルジョ村にあるイスラーム寄宿塾でひらかれる学習の終了式であるハタマン儀礼で公演をおこなっている。この寄宿塾の主宰者でありイスラーム指導者である通称キアイ・グスモとギト、ガティは10年以上のつきあいであるという。このキアイ・グスモはイスラムの知識に長け、さらに超自然の力も取得しているとして中部ジャワでは広く、尊敬され畏怖されている人物である。

また、ジョクジャカルタ特別州クロン・プロゴ県カリバワン郡バンジャルハルジョ村にあるイスラーム寄宿塾アル・イスラミの主宰者キアイ・プリハルソヨもギトとガティと深い交流がある。キアイ・プリハルソヨはこの村の村長もつとめている。また、ギトとガティについてワヤン・クリの人形使いの勉強もしている。1995年3月12日にはこの寄宿塾で催された結婚式でダグラン漫才をギトとバンバン、ブディの3人は演じた。1995年9月26日にはムハマディヤ大学ジョクジャカル校の学生による社会実習プログラムがこの村でおこなわれたときに、その終了にあたって地元村民とのお別れ会があり、ガティの3男アグスがワヤン・クリを演じ、ギトとガティが漫才を演じた。さらに1996年1月13日にはハタマン儀礼でギトとガティは漫才を演じた。

政治組織との関わりもギトは小さからぬものをもっている。新体制(*orde baru*)と呼ばれるスハルト大統領時代、政府与党ゴルカル(Golkar)と野党インドネシア民主党、開発統一党の3つに政党は制限されていた。ゴルカルは公務員はすべてゴルカルに所属し、ジャワの芸人たちはガナシディ(Ganasidi: Lembaga Pembina Seni Pedalangan Indonesia)という組織を通じてゴルカルを支持することを求められてきた。ペーエス・バユは人気クトブラ劇団であることから、ゴルカルの地方組織によるさまざまな催しによばれて公演をおこなってきた。例えば、1994年11月27日にはパチタンで、ゴルカル・パチタン支部による創立記念日祝いが開催され、ギト、ガティ、ジェム、バンバンの4名が漫才を演じている。1995年1月21日から22日には、ジャカルタでインドネシア・ダラン協会(PEPAD=Persatuan Padalangan Indonesia)の会議が開催され、ギトはジョクジャカルタ代表の一員として選ばれ参加した。22日には大統領官邸に参加者たちは集められ、当時の大統領スハルトによるスピーチを聞



写真5-1. キアイ・グスモ（右から4人目）とギト（右から6人目）とガティ（一番右）



写真5-2. キアイ・プリハルソヨ
（左からバンバン、プディアチ、キアイ・プリハルソヨ、ギト）

いた。それは、国のために芸能は何ができるか、どのような役割を担うべきかという内容のスピーチであった。そして23日夜には子どもたちによるワヤン公演とインドネシア・ダラン協会のメンバーによるクトプラ公演が行われ、スハルトをはじめとする政府閣僚がこれを観劇した。ギトもちろんクトプラの舞台に出演した。このようにギトは政府与党と関係を維持していたが、前節で見たように正式のゴルカル・メンバーになることはなかった。

その一方で、やはり前節で見たようにギトは野党のインドネシア民主党からの依頼による公演も行っていた。1995年3月18日、マグラン県ボロブドゥール郡でインドネシア民主党マグラン支部による創立記念日を祝う催しでペーエス・バユはクトプラの公演を行った。また1996年1月13日には、ジョクジャカルタ市支部によるインドネシア民主党創立記念祝いでギトとバンバン、スラムの3人は漫才を演じている。

以上紹介した事例からも、ギトの人脈の広さは明らかであろう。こうした地域的な広がり、農家から事業主、官公庁、警察、軍人、政治組織までの公演を通じての交流の多様さは注目に値するであろう。もちろん、すべてのクトプラ芸人、あるいは人形使いダランがギトのように、こうした広い人的ネットワークを持っているというわけではないであろう。まさに、この点が芸人として成功したギトの特質のひとつであり、彼の成功の一因ではないだろうか。

近年では、給与労働者による依頼もふえてきているが、まだ、多数は農家からの公演依頼である。そこで、その年の農作物の収穫の多少によって、さまざまな儀礼や行事の規模、あるいは行うかどうか左右され、ひいてはそれにもなって呼ばれるクトプラの公演依頼の増減に、影響してくる。クトプラ芸人たちは、気象状況、農作物の出来不出来に常に注目している。収穫がよくなければ、クトプラ、ワヤン・クリを呼ぶにしても、経済的理由からより安い報酬でよぶことのできるグループにランクを下げることもしばしばである。ペーエス・バユのような人気劇団はその点で、時にはより格下のグループに仕事を奪われてしまうこともあるのだ。そこで、第2章でみたように、独立記念日を祝う行事、サワランの行事、村清めの儀礼などに毎年恒例のようにペーエス・バユに公演を依頼してくるお客様には、収穫のよくない年には、多少割引値段で仕事を引き受けたりもしている。こうした「お客様」の公演依頼主を逃さないための戦略である。座長の経営能力の試されるところといえる。

こうした豊富な経験に裏付けされた知識、情報は自らの劇団の活動戦略に生かされるだけでなく、地域社会に対して役立てられることも少なくない。先に述べたように、ガティはパジャガン集落の集落長を長く努めている。ギトは、集落内の人々から相談を受けることが多い。そんなときに、豊富な知識・情報をもとに、さまざまな相談にこたえていく。

1990年に、パジャガン集落とその周辺の集落では共同墓地の敷地がいっぱいになったとして、関係者がギトとガティのもとを相談に訪れた。墓地の敷地を拡張しようというのだが、どのような手順で行うか、資金はどうするか、といった点について相談が持ち込まれた。資金は関係集落の住民から広く募金を集め、不足分をギトとガティが補うことになった。そして1990年10月25日に作業の無事を祈ってクンドゥリ(kendhuri, kendhuren) 儀礼がおこなわれ、共同墓地の敷地拡張作業が開始された。クンドゥリ儀礼はスラマタンとも呼ばれ、誕生、結婚などの通過儀礼や家族の祝事、家屋の棟上げなどの機会に平穏無事を神に祈り、あるいはそれまでの平穏無事を神に感謝する儀礼である。食物を供物として用意し、近隣の人々が集まり、地域のイスラームの知識の優れている男性がコーランの一節を朗唱し、食物は参加者間に分配され、それぞれが持ち帰る。この日は、ガティが集落長としてまず挨拶をし、その後コーランの一節が朗唱され、ギトとガティから共同墓地拡張作業の責任者に費用がわたされ、クンドゥリ儀礼は終わった。

これ以前にも、パジャガン集落の共同の水浴場が雨季には川の増水などによって使えなくなってしまうので、何とかならないだろうか、との相談がギトのもとに持ち込まれたことがあったという。川のわきにある湧き水を利用した共同の水浴場は、自宅内に井戸をもたない世帯にとってはもちろんのこと、井戸をもっている家庭にとっても洗濯を行うために頻繁に利用するなくてはならない施設である。ギトは、泉のまわりにコンクリートで枠をつくり、川の増水などによって汚水やごみが入り込まないようにし、水浴びや洗濯がしやすいように洗い場にあたるようなスペースをやはりコンクリートでつくることを提言し、資金もその大半を援助した。パジャガン集落に現在あるうちの2カ所の共同の水浴び場は、こうして整備され住民たちに利用されている。この2カ所の水浴び場には、ギトの援助にたいする人々の感謝の気持ちの表れとして、利用する人の目につく位置にギトの名前が刻まれている。

毎年8月下旬あるいは9月の初旬には、ガティとギトはインドネシア独立記念日を祝う催しをパジャガン集落で開催している。ペーエス・バユの公演の予定のない日を利用して、クトプラやワヤンを無報酬で、集落の人々のために彼らは演じる。1995年には9月11日12日の2日間パジャガン集落の独立記念日を祝う催しが開かれた。第1夜はワヤン・クリ、2日目の昼はジャティラン、2日目の夜はペーエス・バユによるクトプラが演じられた。

集落、村のさまざまな活動に関しても、ギトとガティは中心的な役割を果たしている。パンドウォハルジョ村の青年会によるガムラン・グループやバドミントン、バレー・ボールなどのスポーツ活動などが、ギトとガティの財政的援助のもとに活発におこなわれている。村対抗のスポーツ大会にあた

っては、参加選手たちや応援する人々を会場まで移送するための自動車の手配なども、彼らが積極的に行っている。青年会に関しては、ギトの長男ウォンドが近年は、アドバイザーとして村内の若い世代から頼られることが多いようである。

1995年、ガティはパジャガン集落の集落長として、模範村コンテスト(lomba desa)にむけて準備を行っていた。それはこの年パジャガン集落がバンドウォハルジョ村の代表としてスレマン県内の模範村コンテストに参加することが決まったからであった。模範村コンテストは政府主導で模範的な村を選出し、表彰するプログラムである。集落を南北に貫く道路にはアスファルト舗装がなされ、小さな花壇が集落の入り口に作られた。また、集落の女性たちの活動としてガムラン・グループが結成され、ギトの家でそのガムランを利用して練習が定期的におこなわれた。1995年1月31日にスレマン県から審査員がやってきて集落内を視察し、ガティと夫人から集落内の家庭厚生増進運動(PKK: Pembinaan Kesejahteraan Keluarga)の活動などについて説明をうけた。審査の結果、パジャガン集落はスレマン県内で家庭厚生増進運動優秀集落第一位に選ばれた。1995年5月5日にパジャガンにて授賞式がスレマン県の担当役人やバンドウォハルジョ村村長を迎えておこなわれた。そして県知事夫人からガティ夫人にトロフィーが授与された。ガティのこれまでの集落長としての活動の結果が評価されたともいえよう。

ギトやガティは村内では相対的に裕福な存在である。そのため、第1章第5節ですでに述べたように、まとまった現金を必要とする農民から農地を担保に金銭を貸すように、あるいは農地を買い取ってくれるように頼まれることがある。金策の相談にくるのは農民に限らない。また、自動車、オートバイ、貴金属を持ち込んで、買い取ることを要求する客も珍しくない。

また、ギトの家の道路に面した部屋は日常的に集落の特に若い男性が集まる場所ともなっている。1990年代前半までは、パジャガン集落にテレビはまだ珍しく、テレビを見に集まってくることがよくあったという。1995年ころからテレビを見るためだけにやってくる人は、テレビ受像機普及とともにほとんどいなくなった。ギトの家にも1995年の末には3台のカラー・テレビ受像器があった。1995年ころ以降は、近隣の若い男性が夕方や夕食後にあらわれ、四方山話をしてすごすことが多々見られた。もちろん、それはペーエス・バユの公演のない日に限られるのは当然である。こうした人々は、来客とは扱われず、一般の来客のように飲み物やスナックを家人は用意する必要がない。彼らは、ぶらっとやってきて、好きなときに帰宅していく。私も特にすることのないときには、こうした集まりに参加し、彼らの話に耳を傾け、ときに会話に参加をした。話の内容はまさに雑談で、話題も社会情勢から恋の悩みまで、多岐にわたる。私がいるときには、日本のことが話題に上ることも珍しくな



写真5-3. 模範村コンテスト審査員にパジャガン集落内を案内するガティ
(右から2人目)



写真5-4. 模範村コンテストで県内一位のトロフィーを受ける
(左から県知事夫人、ガティ、ガティ夫人、ひとりおいてパンドウォハルジョ村村長)

かった。そして、ギトの長男ウォンドはこうしたときに集まってくる若い男性たちにいわば兄のような役割を期待されている。そこでウォンドに両親とささいなことから喧嘩したがどうか、あるいは恋人とうまくいかないがどうしたらよいかなどの相談が持ちかけられることも少なくなかった。

以上に述べてきたギトやガティのような存在は、ジャワでは一般にトコ・マシャラカ(tokoh masyarakat)と呼ばれている。トコ・マシャラカと呼ばれる人物は、篤農家であったり、富裕な商人であったり、宗教的な指導者であったりする。ギトとガティの場合は、芸人がこのトコ・マシャラカである事例である。

ペーエス・バユの座長ギトそしてガティ、あるいはその子供たちは、その居住する地域社会にとって陰に陽に重要な役割を果たしている。巡回型のクリリガン劇団とちがい、地域社会に住居を構え、そこに暮らすペーエス・バユのギトとガティにとって、こうした役割をはたすことが必要であったことも想像される。地域社会とトラブルをおこす、あるいはおこしそうな芸人はギトとガティにより、出入り禁止にされる。私自身はそうした事態が生ずるのを見ることはなかった。しかし、そうした事例をペーエス・バユのメンバーからいくつか聞くことはできた。ギトとガティはこのように地域社会でトラブルが生じないように座長として芸人たちに目を配り、自らは期待されている役割を積極的に果たしている。そして、地域社会において相対的に広範囲にわたるネットワークをもち、相対的に豊かな経験と知識、さらに資金をもっているという特徴により、村社会と外の社会とのあいだをつなぐ役割を彼らが果たしているということができるであろう。

5-4. 芸人に期待される役割

ここまで、ペーエス・バユ座長のギトを中心に、芸人の姿について述べてきた。2節と3節ではクトブラ劇団の座長であるギトが、どのようなセルフイメージをもっているのか、周囲の人々は彼に対してどのような役割を期待し、どのような人物像を投影しているのかという点に注目してきた。それは、多くのジャワの人々が共有するジャワ人としての理想像と重なるものであった。その理想像とは、両親や教師など目上の人への尊敬、隣人、同僚などへの思いやりと調和を大切にし、上品で洗練(ハルス)された立ち居振る舞いとことばづかい、寛容で楽観主義で、そして話芸に長けている人物である。だれもがそうした人物になるようにしつけられ、本人もそうなろうと努める。しかし、それはあくまでも理想であり、だれもがそうなれるわけではない。ワヤン・クリのダランでもあり、クトブラ劇団

の座長であるギトやガティにとっても同様である。それでも、ギトやガティのような芸人とそれ以外の一般のジャワの人々と間には、相異があると思われる。それは、著名な芸人は、一般の人間に比べて、常に周囲の人間の容赦ない視線にさらされていることであろう。第2節で述べたように、ギトやガティは、公演先の楽屋あるいは公演地までの往復の道中などで周囲の人々の視線に注意を払っていた。著名な芸人となれば、舞台の外でも周囲の人々の視線を常に気にしているわけである。

そしてさらに、3節で述べたように、ギトやガティは地域社会において、村社会と外の社会とのあいだをつなぎ、知識、情報、人的関係、資金をもたらす役割を果たしている。これは、彼らが相対的に広範囲にわたるネットワークをもち、相対的に豊かな経験と知識、さらに資金をもっているという特徴によるものである。彼らが芸人だからこそ地域社会で期待される役割というよりも、彼らが持っている人的ネットワークや情報、資金によって結果的に生じてきた役割期待といえるだろう。

また、芸人として、公演活動を通じて彼らに対して期待されている役割も存在している。これには、目に見えない力の媒介者、舞台を通じて情報を伝達する媒介者あるいは多数の人間をあつめるための媒介者、の2つがあると思われる。以下、これらの役割について述べていきたい。

ファン・フルネンダールは、ワヤン・クリのダランに期待される役割が、かつては人間と目に見えない力を媒介するものであったが、エンターテインメントをもたらすものになってきていると指摘している[Van Groenendaal 1985: 202]。ダランは、かつて、目に見えない神秘的な力(kesaktian)をもつ人間と見なされてきたという。ダランとしても著名であるギトやガティも、ダランとして持っている目に見えない力を期待されることがあった。かつては、ワヤンの公演を行うことは主催者にとって娯楽、余興のためではなく、集落、家族の平穏・繁栄を祈ってのことであった[Geertz 1960: 267-269, Keeler 1987: 165-179]。第2章で述べたように、現在では、クトプラはもちろん、ワヤン・クリの公演も、こうした意味よりも、主として娯楽としての性格をもっている。それでも、人形使いダランの力を少しでも分け与えてもらおうと考える人も存在している。芸人たちに話を聞くときを得るためにする行為はさまざまな形態があるようである。ギトの息子で人形使いのウォンドはかつて、陰部をなめさせて欲しいと公演先でいわれたことがあったという。それにより人形使いの力の一部を自分のものにできるとこの男性は信じていたというのである。ウォンドは人形使いの力を信じているこの男性の要望を断ることができなかったが、彼自身はそんなことで効果があるとは思えないと言う。

私自身が直接、見た事例として次のようなことがあった。1994年11月1日、ペーエス・バユは中部ジャワ州スマラン県ウンガラン郡シドムクティ村のA集落で公演を行った。村清めの儀礼にともなう

公演であった。ギトによればこの集落には毎年、呼ばれて公演を行っていて、すでに10年以上になるという。かつては、ワヤン・クリを2晩1昼3回連続でおこなっていた。中の昼の部分だけ、息子にやらせていたのだが、1994年からは最初の夜と次の日の昼はワヤン・クリ、2日目の夜はクトブラにとプログラムがかわった。1995年10月12日にも同様の公演が同集落で行われた。1994年11月1日、当地に到着したギト一行は、集落長の家に通され、食事が供された。食事も終わり、開演の時間を待って仲間と談笑していると、集落長につれられてひとりの村人がギトの前にあらわれた。彼は、小学校に通う息子が病弱で困っているのを、是非ギトの力を借りて、息子の体を元気で健康なものにして欲しいと、懇願した。そして水のはいったコップをさしだし、後で息子に飲ませるのでここにギトの唾をいれて呪文を唱えてかれの见えない力を水に入れて欲しいと言った。ギトはこの願いを簡単に承諾した。私はどうするのか興味を持って見守っていた。この村人が後で取りにきますのでと出ていくと、ギトはコップをわきにおいて仲間との談笑に戻ってしまった。そして、しばらくして先の村人がコップをとり来ると、何もしなかったコップをそのままわたして、息子さんが健康で元気になりますようにと励まして帰した。

もちろん、だからといってギトがそうした神秘主義的な考えをまったく否定しているというわけでは決してない。ギトは、ジャワ暦の新年になれば、かつてからの習慣にしたがい、ジョクジャカルタの南方の海岸パラントゥリティスにでかけ、伝説上の南海の女王への捧げものを海に流し、家族の無事平穏を祈る。信じる、信じないにかかわらず、ギトはその場で自分に期待されていた役割を十分認識し、それに応えたともいえるであろう。

次に、公演自体での情報伝達の媒介者として、あるいはできるだけ多数の人間を集めるための媒介者としての役割についてみていこう。公演主催者が、何らかのメッセージを、集まった観客に対して伝えるための媒介として、クトブラの舞台を利用しようとすることもある。そして、団体あるいは組織が何らかの集会を開催する際に、多数の観客を集めるために人気のある劇団に公演を依頼することもある。ペーエス・バユも、こうした要請からの公演を行ってきている。その多くは、漫才のみの公演であった。

1995年12月10日、ギトはやはりバンバンとトノをつれてクロン・プロゴ県ワテスヘダグランの漫才公演に向かった。クロン・プロゴ県による第31回の国民健康の日（Hari Keschatan Nasional）を祝う催しであった。この日は楽屋入りすると、主催者側から今回の催しの主旨、国民健康の日の意義などについて説明があった。そして、現在、全国レベルでポリオ根絶キャンペーンをやっていることなどの主催者のメッセージをできれば、舞台の中に入れて欲しいとの要請があった。そこで、ギャグの合

間に、次のように会話のなかで主催者からの要望を挿入した。

ギト「今日は何の日か知ってるか？」

トノ「知ってるよ。国民健康の日だよ。今年のテーマはポリオ根絶、ストレスなどから精神の健康を守ろうだよ」

ギトはこうした要請があれば、そのとおりに舞台の会話の中に入れていく。また、主催者ではないが、政府与党ゴルカル（Golkar）関係者から、政府による家族計画プログラムや移住プログラムなどについて、一般の人々に広く知ってもらうために舞台で宣伝に努めて欲しいとの要請を、ギトは他の芸人たちとともに受けたことがあるという。そのため、漫才の中で政府によるプログラムについて話をする。例えば、資料3「漫才ギト・ガティ」に採録した漫才内でガティが政府によるプログラムについて語っている。ギトはこうした要請に対して、できる限り答えようとする。しかし、あまりこうしたメッセージばかりをいれると、つまらなくなり、観客が舞台を見なくなってしまうので、程度を加減しないといけない、とギトは言う。主催者の要請とは別に、観客が期待しているのはあくまでもエンターテインメントとしての公演であるからである。

また、さまざまな団体や組織が、人気のクトブラ劇団の公演、人気の芸人の漫才公演を余興として呼ぶことで、多数の観客を集めようと努める。政党の記念式典での公演は、こうした役割を期待されていることが多い。

インドネシアの政治状況は、与党ゴルカルの長期一党支配が続いていた。そのため、ゴルカルは地方レベルでもさまざまな政治的影響を有していた。そこで、芸人によっては、ゴルカルに入党などしてゴルカル支持を表明し、その影響の傘のもと公演活動を行い生き残りをはかる戦略をとるものもいた。スマラン郊外に住まうある著名なワヤン・クリのダランはゴルカル支持を表明し、自家用車をゴルカルのシンボル・カラーの黄色に塗っていた。一方で、クラテンには民主党支持でゴルカル批判をつねに公演の中で繰り返すダランがいる。しかし、ギトのひきいるペーエス・バユは劇団として人気があることもあり、特定の政党よりの態度をとることはない。ゴルカルからも野党（開発統一党、インドネシア民主党）からもさまざまな機会（例えば党の創立記念日など）により多数の民衆の関心を集める目的で、公演依頼を受ける。ペーエス・バユは、ゴルカルからの依頼も野党からの依頼もどちらも受け付け公演を行っていた。インドネシア民主党の仕事を受けたときには、劇団のメンバーには、野党の仕事をするれば、その後の仕事がしにくくなるのではないかと心配する者もいた。ギトに直接

心配そうに相談する劇団メンバーを何人か私は目撃した。ギトはこれに対して、「われわれは政治的な目的を持って仕事をしているのではない。あくまでも娯楽（hiburan）だ。それにこれまでも何度も国営放送にも出演しているし、何の問題もない」と答えていた。また、彼は私にはこうも語っていた。

「商人が相手がインドネシア民主党だからといって商品売らないことはないだろう。われわれはクトブラで娯楽を売って暮らしているのだ。買いたいという客に売るのは当然だろう」。悪くいえば八方美人的で、芸人のしたたかさ、たくましさの一端をかいま見ることができる。また、別の側面から見れば、特定の政党との関係だけにイメージが固定されることを嫌っているともいえよう。

また、ジャワ「伝統」芸能・文化の担い手としての役割期待も存在している。そこではインドネシア政府による文化政策との関係も無視するわけにはいかない。インドネシア政府は文化政策として地方文化の調査記録、保存、伝承、発展と国民文化の確立と発展を目指している[Naryati Soebadio 1985: 12]。地方文化に関する文化政策は、教育文化省の各地方の出先機関による調査・記録活動、芸能フェスティバル、芸能集団にたいする資金援助などを通して実行されている。第3章で紹介した『クトブラ物語集』の編纂などが、この文化政策によるプログラムによるものである。そうしたプログラムによって政府の担当部局が想定する「理想型」に適合した芸能を確立し、発展させていくことが目指されている。こうした政府によるプログラムにうまく乗っていくことで生き残りをはかるためには、「理想型」に活動内容をあわせていかなければならない。それによって、政府からの補助金、あるいは「伝統芸能」を好んで楽しむ一部の観客を獲得するわけである。ギトとガティもかつて政府からのその活動に対する報奨金として数十万ルピアを受け取ったことがあるという。彼らは政府に対して、口は出すがカネは出さない、との印象をもっている。

1990年代後半、インドネシアではテレビ放送の大きな発達を経験した。クトブラもテレビで放送される番組ソフトとしてとりあげられてきている。第4章第5節でみたように、これまでクトブラのテレビ放送はジャワ地方のローカル放送局によるものであったのが、民間放送局を中心にインドネシア全国放送が試みられている。さらに、放送用ソフトとしてだけでなく、ビデオ・ソフトとしての販売も考えられている。クトブラはジャワ地方で話されているジャワ語で演じられているため、ジャワ以外のインドネシアの諸地域ではせりふを理解されることが難しい。そのため、全国放送では、インドネシアの公用語であるインドネシア語の字幕がつけられたり、インドネシア語で演じられたりしている。テレビを通じてジャワ社会に、インドネシア語による全国レベルの番組や海外の番組が流れてくる。一方で、クトブラもテレビの全国放送へと出演することにもなる。

このようにジャワ・ローカルな文脈とインドネシアというナショナルな文脈の交叉する中で、クト

プラはあらためて「ジャワ文化」の伝統にあると位置づけられる。ギトとガティはクトプラの公演に先立つ口上の中で自分たちの舞台を「先祖から受け継いだジャワ文化 (budaya Jawi, peninggalan nenek moyang)」であると、しばしば紹介する。そこには他のエンターテインメントと差別化を図る意図があるのであろう。また、第2章で述べたように、ギトとガティはジャワ芸能世界の代々続く芸人家系につらなる中心的人物として活躍してきた。その点で彼らには「ジャワ文化」の担い手としての役割も期待されている。しかし、そこで語られる「ジャワ文化」とは何であるのかについては、第4章第5節で述べたワヤン・クリをめぐる議論に表れているのと同様、統一されたイメージがあるわけではない。ジャワの歴史上の王朝を舞台背景にした物語に「ジャワ文化」を見る人もいる。ある人々はワヤン・クリのダランと同様に目に見えないカサクティを持つ存在であることをクトプラ芸人に期待している。そして舞台の外で、特に劇団の座長はよきジャワ人であることを期待されている。さらに時には、地域社会においてトコ・マシャラカとしての役割を果たすことが期待される。また、他の人々はクトプラに対して、他のエンターテインメントと同様、観客を楽しませてくれることを第一に期待している。こうした様々なクトプラおよびクトプラ芸人に対する期待に、芸人たちは対応してきた。観客、公演主催者、地域住民と芸人との間の相互作用の中に、クトプラを通じて人々がイメージする「ジャワ文化」が存在しているのである。

第6章 結論

現代ジャワ社会における大衆演劇クトブラについて人気クトブラ劇団ペーエス・バユの事例から考察してきた。本章ではこれまでの記述、分析をまとめて、結論を述べたい。

まず第2章では、クトブラという芸能世界がいかにして現代のジャワ社会において成立しているのかを、プロフェッショナルな芸人の存在を手がかりに考察した。職業としてのクトブラ芸人を成り立たせているのは、公演活動とアマチュアの指導であった。この2つの活動から、プロの芸人たちは収入を得ている。アマチュアの人々は、プロの芸人にとって報酬を受けて指導をする弟子であるとともに、クトブラ愛好家であり、よき観客でもある。そして、アマチュアの中にはプロの公演活動を補佐する役割を果たすセミ・プロとでもいえる人々も存在している。こうしたクトブラを愛好する人々の裾野の広がり、一方でクトブラの世界を支えている。

その一方で、プロのクトブラ芸人にとって主たる収入源は公演活動である。ペーエス・バユの公演活動から見ると、観客から観劇料を徴収するアマル公演よりも何らかの儀礼にともなうタンガパン公演の方が頻度は多かった。タンガパン公演での公演機会としては、独立記念日を祝う催し、結婚式や割礼儀礼、サワランやシュ克蘭などのイスラームに関わる儀礼が主たるものであった。近年ではジャワの固有の信仰に基づく村清めの儀礼や生後35日目の儀礼などでの公演にかわって、独立記念日を祝う催しのようにインドネシア全国レベルの行事や地域や宗教を超えて広く行われる結婚式、ムスリムによる割礼儀礼やサワランなどがクトブラの公演機会の中心になっている。ジャワ・ローカルなものよりもインドネシア全国的なもの、あるいはイスラーム的なものへと公演機会、ひいては広く行われる儀礼の中心が移行しているのである。また、公演すなわち儀礼や行事が行われる日にちの選択にあたって、ジャワ暦の35日周期の曜日の数え方から適切な日を選んでいる様子は見られなかった。それに対して、学校や職場が休みである日曜とその前日の土曜日にこうした儀礼や行事が多く行われていることがペーエス・バユの公演活動よりうかがえた。月日の選択にあたっては参照されるものは、ジャワの暦からインドネシア全国的に使用されている暦へと移っている。その一方で、ムスリムにとって聖なる月である断食月、ジャワ暦で儀礼に適さないとされているスロ月にはほとんど儀礼が行われないため、ペーエス・バユの公演活動も休止状態であった。ジャワ暦、イスラーム暦がまったく無視されているわけではない。

クトブラのタンガパン公演は現在、招待客や近隣の住民に対してエンターテインメントを提供することをその主たる目的としている。厄除けや平穏無事、繁栄を祈る儀礼的な意味は、現在ではワヤン・クリの公演でも薄れてきている。

エンターテインメントとしてのクトブラの物語の特徴は、第3章でみたように、異性あるいは地位や領土の奪い合いという単純明快なテーマである。しかし、物語の筋自体は単純であるとは限らない。クトブラの人気を可能にしているのは、数多くの人の情動にうったえかけ、その支持を獲得するための通俗性である。その通俗性は、まず、登場人物の自らの欲望に忠実なすがたによってもたらされている。クトブラは、だれもが持っているが日常的には抑圧している欲望を舞台上で提示している。つまり、観客が共有している現実の本音の部分に関するイメージを掬いだし、舞台上で演じる。観客はそこで、共感を持って舞台を見ることができるのである。

そして第4章で見たように、クトブラは、必ずしも単純明快ではない物語を、わかりやすく簡略化し、登場人物を類型化し、物語の展開を図式化し、御都合主義を積極的に導入している。そして、観客の注意を舞台にひきつけるために、格闘シーンや笑いのシーンを適宜挿入しながら、巧みに舞台を構成していく。クトブラ芸人たちは、観客の反応を見ながら、あるいは公演地の観客の好みの傾向を考慮に入れながら、舞台を構成していく。格闘シーンは舞台の進行にアクセントをつけ、ゆるんだ観客の舞台への注意を再び強化する効果をはたしている。笑いは、観客と演者がいっしょに笑うことでそこに集まった人々の一体感をもたらす。そしてクトブラは笑いをふんだんにいれることで、深刻さをさけ、観客に気晴らしの娯楽を提供している。理想と現実との乖離に日常的に直面し、緊張をしいられている観客は、そのズレを提示され、笑うのである。

このように、人々のもつ欲望を的確に捉えて表現する技術、観客の舞台に対する反応を適切に感じとり舞台構成を柔軟にかえ対応していく技術にたけていることが人気クトブラ芸人の条件であるといえる。そうした芸人の能力は、彼らの豊富な体験に基礎をおいている。第2章で見たように、クトブラの公演は地理的にも公演機会の点でも広範囲にわたっている。そのため、芸人たちはジョクジャカルタを中心に、中部ジャワ各地を公演で訪れ、さまざまな人々と接触し、見聞を広め、人的なネットワークをもつことができるようになる。こうしたことが、クトブラ芸人の舞台上での能力を培っているのである。

また、一方で、こうした豊富な体験、人的ネットワークは、舞台の外でも重要な役割を果たしている。第5章で試みた芸人の民族誌では、ペーエス・バユ座長のギトとガティの事例から、彼らにたい

してさまざまな役割が期待されていることに注目した。舞台上では娯楽を提供し、観客を楽しませてくれることを、舞台の外ではよきジャワ人であることを人々は期待している。そして時には、目に見えない力をもつ人物であることが期待される。舞台ではドタバタ喜劇を演じている芸人も座長ともなると強い倫理観を持った好人物として自他ともに認める人物であり、ギトやガティ自身もそうした明確なセルフ・イメージを持っている。

さらに第5章第3節でみてきたように、地域社会においてさまざまな場面で名士、リーダーとしての役割もギトガティは期待され、果たしてきている。ガティは集落長という公的な要職にもある。彼らの居住する集落はあまり裕福とはいえない稲作農民が多数を占めている。何らかの事情で、まとまった現金を必要とする集落の農民たちは、ギトやガティのもとを訪れることが多い。あるときは、手持ちの装飾品などをかたに現金を借り、またあるときには、所有する農地、水田を彼らに買ってもらう。また、集落の共同の水場の新設、整備、共同墓地の拡張、道路の舗装、青年団の活動、などにたいしても経済的なものをふくめて援助を求められて行っている。

こうした地域社会でのギトとガティの役割は、一面で、芸人という、とかくマイナスのイメージで見られがちな存在が地域社会で生活をしていく上で、必要に迫られた戦略であるともいえるであろう。たしかに、特に仮設の小屋掛けでおこなう巡回公演を中心とするクリリガンと呼ばれるクトプラ劇団の芸人たちは、売春まがいのことを女優がおこなったりとその生活はジャワ人の一般的倫理観からは大きくはずれた存在であることが多い。そうしたこともあり、ギトとガティは自己のイメージというものを大変重要視している。それは人気クトプラ劇団のリーダーであり、ジャワ芸能界の人気者にして重鎮、温厚で、人当たりがよい、というイメージである。彼らは、ジャワの人々に期待されている人物を舞台の外でも演じているかのようである。

そして、こうした役割を詳しく見てみると、ギトとガティはある意味では地域社会（村）とその外にあるジャワ社会をつなぎ、情報、金銭、人的コネクションをもちこむ存在であるということが出来る。ジャワの地域社会では名士あるいはリーダー的存在はトコ・マシヤラカ(tokoh masyarakat)と呼ばれるが、彼らがどのような人間であるのかは実に多種多様である。篤農家であったり、宗教指導者であったり、富裕な商人であったりする。ギトとガティの例はこうした多様なトコ・マシヤラカの中の一例である。

また、多くのクトプラ芸人は政治的、あるいは宗教的にギトとガティのように特定の勢力と深く関係することなく、中立的な立場を貫いてきた。彼らとは別に、これまで芸人のなかには公演依頼を増やすために、積極的に特定の政治団体、特に与党ゴルカルに参加し、活動を行ってきたものもいた。

芸人たちは生き残りをかけて、ときには利用できるものは何でも利用するようしたたかさを顕にする。そうしたときにはやはり、芸人がその豊富な経験に裏打ちされた彼らの独特の「嗅覚」あるいは現実感覚が大きくはたらいっているのである。だからこそ、クトブラ芸人たちはジャワ社会の変化に巧みに対応し、時代にあわせつつ人気を保ててくることができたのである。

本論文が依拠した調査資料は、スハルト体制最末期の時期のものである。その後、インドネシアは通貨危機に端を発したスハルト体制の崩壊、総選挙から新しい政権の誕生へと大きな変革を体験している。社会が大きく変わろうとしている現在のインドネシアにおいて、芸人にとっても新たな選択をせまられている。経済状況の悪化から、政府による文化政策は予算が削減され、停滞を余儀なくされていくだろう。それにより、文化政策プログラムにたよることで生き残ってきた芸能は、今後の存続が危うくなる。同時代の多数の観客の嗜好とずれた内容でありながら活動をおこなってきた芸人たちは、観客獲得の競争に参加せざるをえなくなる。そして、「ジャワ伝統芸能」という限られたジャンルの中でのライバルとの競合から、テレビや映画、ダンドウ・ショー、近代的演劇などより広い範囲のライバルと観客を奪い合う世界に入っていく、生き残りをかけて競争しなければならないのである。一方、商業主義的方向で生き残ってきた芸人も、公演機会自体の減少、縮小傾向に直面している。第2章で指摘したように、スハルト体制末期にすでに、何らかの儀礼にともなう公演では、クトブラより漫才のみの公演依頼が増加する傾向がみられた。経済危機以降はこうした傾向がさらに強まっている。クトブラ公演の機会自体が減少し、クトブラ公演の需要の低下により、競争は激化している。そして観劇料をとる商業公演では、第4章第5節で紹介したクトブラ・フモルのような新しい試みが登場している。まさに、時代状況に合わせて変化しているクトブラの姿の一端がそこにあらわれている。

1990年代後半、インドネシアではテレビ放送の大きな発達を経験した。クトブラもテレビで放送される番組ソフトとしてとりあげられてきている。第4章第5節でみたように、これまでクトブラのテレビ放送はジャワ地方のローカル放送局によるものであったのが、民間放送局を中心にインドネシア全国放送が試みられている。さらに、放送用ソフトとしてだけでなく、ビデオ・ソフトとしての販売も考えられている。クトブラはジャワ地方で話されているジャワ語で演じられているため、ジャワ以外のインドネシアの諸地域では台詞を理解されることが難しい。そのため、全国放送では、インドネシアの公用語であるインドネシア語の字幕がつけられたり、インドネシア語で演じられたりしている。

ペーエス・バユの事例から見てきたように、クトブラは演じられる内容の面でも、舞台の外でも地域社会であるジャワ社会との関係が深い。その点で、クトブラはジャワの芸能である。それが、テレ

ビ出演を契機に、ジャワのものからインドネシアのものへと全国レベルの芸能になっていくという選択肢がでてきた。ジャワのレベルから全国レベルへと移行するには、使用する言語をジャワ語からインドネシア語に換える方向でインドネシア化していくとともに、ジャワ的なものを商品的特徴として全国的に売り出していくことになるだろう。一方で、先述のように公演機会は、ジャワ的なものから全国的な独立記念日を祝う催しなどに中心が移行している。そして舞台の内容も、クトプラ・フモルのように現代を舞台にした物語を演じることもあるし、また漫才のみの公演も増えてきている。そして、漫才ダグランのみの公演では、衣装もジャワのものではなく洋服を着て行くことも珍しくなくなっている。全国レベルではジャワ時代劇というジャワ的なイメージを前面に出し、一方でジャワ・ローカルでは現代的な要素を取り入れ、インドネシア的なものへと近づきつつある。

クトプラとならぶ大衆芸能としてジャワでは人気の高い影絵人形芝居ワヤン・クリは、1970年から1980年代ころには、クトプラ人気におされ、公演機会は減少し、低迷を続けていた。そこで、1990年代に入って、シンセサイザー、ドラム・セットなどの楽器を伴奏にガムランと組み合わせたり、インドネシア歌謡ダンドウの女性歌手や人気コメディアンと共演したりと新趣向を取り入れた人気人形使いダランが登場し、人気を挽回してきた。これに対して、クトプラも物語り、音楽、台詞、アクション、などにおいてさまざまな新しい要素を積極的に取り入れ、時代の変化に対応してきた。しかし、クトプラはそこで、クトプラとしてのアイデンティティの危機に直面することになった。ワヤンは、どう新しい試みをとっても、人形を使った影絵芝居という点さえおさえおけば、たとえ保守的な人々から批判を受けようと、一般の人々からは認められ続ける。しかし、クトプラの場合は、元来、特定の型というものをもち、時代とともに発展してきた。自由で制約の少ない分だけ、クトプラとクトプラ以外の演劇との境界は常に曖昧とならざるを得ない。そこが、テレビなどのマスメディアなどへの対応も自由自在に行えるという強みでもあると同時に、クトプラ自体の実態が曖昧になり、名前だけのものになってしまいがちであるという弱みでもある。そうした中で、舞台でのクトプラは、先のクトプラ・フモルのようにもともと重要な要素であった「笑い」と「アクション」を強調し、その点にクトプラとしてのアイデンティティを見いだしていつているように見える。

また一方で、先に見たようにクトプラに想を得た歴史活劇ドラマが制作され、テレビで放送されるようになった。こうした番組は、一般に「クトプラ」と呼ばれることが多い。インドネシア語で放送されるこのジャワ王朝時代劇ともいえるテレビ映画の一ジャンル、そしてジャワ語のまま共通語インドネシア語の字幕なしの民放による舞台中継も行われている。全国レベルのマスメディア・テレビではクトプラはジャンルとして「ジャワ王朝時代劇」へと収斂しつつあり、ひとびとはそこにジャワ的

なるものを見いだそうとしているように思われる。

20世紀初頭、クトブラはジャワのワヤン・ウォンやワヤン・クリの伝統の中で当時の共通語マレー語を用いるコメディ・スタンブルや西欧の演劇の影響をうけて発展してきた。クトブラは、ジャワとインドネシアの間で状況に応じて両者の要素を取り入れ、芸人たちも期待される役割を果たしながら、生き残ってきた。エリントンはジャワにおけるインドネシア語の使用状況について、ジャワ語とインドネシア語の使い分けが行われている一方で同時に、インドネシア語とジャワ語の融合も見られることを指摘している。そのためにジャワでインドネシア語の使用機会が増え、言語が標準化し、ジャワ語がインドネシア語に置き換わっていくであろうとの憶測を批判した[J.J. Errington 1998 : 185-186]。ジャワ語にインドネシア語が混入していくように、クトブラにジャワ外の要素が取り入れられてきた。芸人たちは、生活の糧を得るために、観客や公演依頼者の期待に応え、利用できるものは何でも利用するようしたたかさをもちながら、クトブラを続けてきた。しかし経済危機以降、儀礼やそれともなうクトブラの公演の頻度は減少しているという。クトブラという芸能世界を成立させていた経済的基盤が揺らいでいるといえる。そして、インドネシアの独立、スカルノ時代を知らない、スハルト長期開発独裁政権下で生まれ育ってきた世代にクトブラの芸界も中心が移行しつつある。パーエス・バユはギト・ガティの時代から、彼らの息子たちの時代への端境期にある。新しい世代の芸人たちが今後、経済的に厳しい状況のなかで、どのようにこの時代に応じて活動を行っていくのか、興味深く見守っていききたい。

謝辞

私は1990年4月から1991年3月の1年間、インドネシア教育文化省ダルマシスワ獎学生としてジョクジャカルタのガジャマダ大学に留学した。このときから私とペーエス・バユとのつき合いは始まった。すでに数名の外国人研究者の訪問を受けていたペーエス・バユ座長のギト師は私のことを快く受け入れてくれた。その後、留学期間が終了し、帰国したが、1994年6月に再びギト師のもとへと行った。今度は本研究のためのフィールドワークが目的であった。再び、ギト師の自宅に住み込み調査を開始した。故ギト師、ガティ師をはじめとし、その家族の人々、ペーエス・バユのメンバーは本当の家族同様に私を扱ってくれ、私の調査に快く協力をしてくれた。また、ギト師の家のあるバジャガン集落の人々もさまざまな形で私の同集落での生活を快適なものにしてくれた。まず、これらの人々に感謝したい。

この現地調査はインドネシア石油教育交流財団より資金援助をうけ、ガジャマダ大学を受け入れ先機関として行われた。現地調査の準備から終了までインドネシア科学院、ガジャマダ大学の関係者の人々には大きな助力をうけた。これら関係機関にも感謝をしたい。

総合研究大学院大学文化科学研究科崎山理、杉島敬志両先生には指導教官として本研究に対して多くの助言をうけた。藤井知昭先生は、同大学院を定年退官されるまで、研究指導、現地調査にかんして多大な助言・助力を私にたいして与えてくれた。また、中村光男先生には千葉大学の学部時代から修士課程まで文化人類学とインドネシア研究へと導いてもらい、その後も機会あるごとに助言、助力を受けた。これらの先生方にも記して感謝したい。

また、本論文の資料である録音からの文字化とその日本語訳にあたっては、ムルヤディ、モハマド・ソバリ、ゴファル・イスマイル、デウィ・カスミワティの4人のジャワ出身の友人の協力をえた。4人の友人にも感謝をしたい。

資料1 『クトブラ物語集』採録クトブラ演目リスト

	タイトル	物語の起源 (物語の舞台)
1.	Sri Tanjung - Sidapeksa	
2.	Batik Madrim Sayembara / Seri Maha Prabu Anglingdarma	
3.	Bancak Maling	
4.	Rangga Lawe Gugur	ランゲンドリヤン (東ジャワ)
5.	Jaka Tarub	
6.	Begal Loka Jaya	
7.	Jayaprana Layonsari	
8.	Rara Mendut Pranacitra	マタラム年代記
9.	Banteng Giring	マタラム年代記
10.	Warok Suramenggala	(ポノロゴ、東ジャワ)
11.	Pangeran Harya Timur	年代記
12.	Rara Jonggrang	
13.	Rengganis Perjurit Wanita / Seri Menak Jayengrana	
14.	Widaninggar Gugur / Seri Minak Jayengrana	Serat Minak Sasradipuran
15.	Putri Tunggarana	
16.	Elang Sutajaya	
17.	Ki Jogo Poling	
18.	Johar Manik	千一夜物語 (ペルシャ)
19.	Damarwulan Ngenger	(ブランバガン)
20.	Iman Suwangsa Edan	(クパルマン王宮)
21.	Ki Ageng Mangir / Ki Wanabaya ing Mangir Babad Mataram	(マタラム王国)

出典：Proyek Pengembangan Kesenian, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan [1979]

資料2 ハンドゥン・クス・スジャルソノによるクトブラ脚本集リスト

	タイトル	出版社・出版年
1.	Setaywati Obong	Penerbit Kanisius, 1988
2.	Jaka Suruh	Penerbit Kanisius, 1988
3.	Pangeran Timur	Penerbit Kanisius, 1988
4.	Nyi Ageng Serang	Penerbit Kanisius, 1988
5.	Putri Arumdalun dan Penguasa Sejati	Penerbit Kanisius, 1988
6.	Perintah Dipanagara	Kedaulatan Rakyat

資料3 「漫才ギト・ガティ」採録（ジャワ語・日本語訳）

以下のテキストは「漫才（グヨン・マトン）ギト・ガティ」と題されたギトとガティによる漫才である。これは1984年にジョクジャカルタのプサカ・レコード（Pusaka Record）によって製作・発売されたカセット・テープの録音から書き起こしたものとその日本語訳である。カッコ内は翻訳者である私が内容を補うためにつけ加えた。出演は、ギト、ガティそしてゲストのエンドラワティ役の女優スジアティの3人である。若干内容について解説しておこう。友人から結婚式で司会と余興のクトプラをたのまれたギトは、ガティとエンドラワティの夫婦に出演を依頼し、3人は打ち合わせをする。そして、後半は結婚式当日に、ギトが司会を担当し、ガティがスピーチをして最後にクトプラを演ずるという設定で3人は漫才を演ずる。後半で演じられる設定になっているクトプラの演目は「キャプテン・ラサロ」である。「キャプテン・ラサロ」のあらすじについては第3章にすでに紹介した。こうした設定のもと、ほとんどの会話はアドリブで演じられている。そのため前後で話が矛盾したり、唐突な会話が始まったりしており、文字で読むと意味のわかりにくいところが何カ所がある。

漫才ギト・ガティ（ジャワ語）

Guyong Maton Gito-Gati

Gati : Wong iki nek wong sugih wis ndilalah sruwa-sruwi ming sarwa seneng, ora ana meneh. Nanging ora kaya sok gedhagan iki atiku jan trataban tenan. Ha nyatane mbiyen kae iya wis dho mantep ? Muni arep dho latihan kethoprak, ha kok yo ndilalak kok yo bojoku ki le thil-thilen arep melu. Engko nek njur dadi rol pencuti ngowong dadi apa awakku hanek. Penonton mana pancen kena tak gawo lan kena tak cangkeng kena tak alang-alangi. Anggere muni sing duwe karep ki kocap wyogo. Wis, wis, wis. Wah mangka bojoku ki tak sawang nek agek dhong melek yo apik tenan. Mbasan arep ngeroi wae agek turu tak sowang-sawang, wah jan kayake saya kepiye nganala. Iki ya apa patut domeh arep ngeroi we yo seprene durung tangi. Jan... Ha dekemben kae malah nyindheni neng nggon wong bal-balan kowi tak goleki wae, wong ki nyindhen ki nyindhen neng ngendi ngana lho. Eneng padhang-padhang kol sripah, wah..., yo pancen isine wong ki mong pakewuh ora ana maneh.

- Endrawati : Hemmh -(suwara orang banguntidur)
- Gati : Wis tangi, po?
- Endrawati : Empun.
- Gati : Galo, wis tak timbakke.
- Endrawati : Pancen duwe bojo enom niki yo abot sanggane kok.
- Gati : Abot sanggane, wong pancen kurang. Biyene yo bengkah dandane kok pancen.
- Endrawati : Yo nimbakke, yo nggodog wedang.
- Gati : Saiki dhelet engkas nek ken mbukanke lawang iki. Kowe ngerol, iyo to? Terus mengko ning dijemput kowe thok, dibon..., ha yo. Wis, njur aku ora !
- Endrawati : Ha nek sing payon niku nggih ming kula?
- Gati : Mbok saiki ana peraturan meneh saiki.
- Endrawati : Peraturan pripon?
- Gati : Pokoke ki kudu karo rol lanang ngana.
- Endrawati : Ha nika rak kudune kula njur golek bojo enam?
- Gati : Engko tak cuwil lambemu sisan kuwe lho.
- Endrawati : Ha nek njur rol wedok, nggih to, karo rol lanang niku rak kudune sing imbang, hanek kula dadi bojone sampeyan niku yo ora imbang je.
- Gati : Lho, iki rak kalo nggon persune, iki lo bab nggon rol kethoprak iki lho !
- Endrawati : Hanggih sampeyan wis ora payu kok yo.
- Gati : Hayo kaya aku ki padhane dadekke juru taman ngana, menthong aku yo trampil menthong...menthong. Terus men aku nek eneng kethoprak sing mleku kesel terus mijeti kae yo isa.
- Endrawati : Mbok empoun, sampeyan niku.
- Gati : Dadi perlune ki nengdi-nengdi aku ora sujana kowe yo ora nyajanani aku nganalo. Oee...lo.
- Endrawati : Hanek sampeyan sujana kalih kula niku nggih keliru, kula ki wong wedok tenan kok njur di sujanani.
- Gati : Coba iki yo ngana yo dik yo, iki rembugan tenan.
- Endrawati : Enggih mas.
- Gati : Pokoke kowe wiwit arep latihan kethoprak atiku ki kok tratapan wae to. Aku percaya nek seni

mesti apike, ora ana sing elek.

Endrawati : Seni niku endah kok yo.

Gati : Haiyo ning uwonge kuwi sing dho duwe lelakon sing elek. Mula racake wong-wong ki dho duwe anak wedok ki ora entok dadi seniwati jalaran sing okeh ki mesthi sokoke.

Endrawati : Ning nek bab nggon hobi niku yo ora ana gandheng cenenge karo nggon seniwati kok yo.

Gati : Lho aku rak ming kuwatir.

Endrawati : Wong dudu seniwati sing tekone luwih dong iku yo akeh banget kok yo.

Gati : Haiyo mula aja bab perkar iki nggo liwat ngana lho. Aku rak ming kuwatir kowe dibon mrana-mrana weruh apik, njur weroh aku kaya weruh kebon rak dadi cilaka to kuwi?

Endrawati : Ha mula sampeyan kuwi yo kodo dijaga servise.

Gati : Wah nek nggon nyervis jelas kuwi, tenan. Nek ming karo Pani we... Ha mula tak jaluk kanthi banget aja nganti kok sakwise kowe neng nggon seniwati utowo neng nggon waranggana mau terus dadi lan pegatan karo aku rak ngana.

Endrawati : Ampun kaya ngoten, golek kaya sampeyan niku yo angel tenan.

Gati : Waah tenan.

Endrawati : Musium yo wis ora ana.

Gati : Ora ana.

Endrawati : Kok yo ngrumangsani lho sampeyan ki.

Gati : Haiyo. Iki ning yo lehm u ngerol ki kurang roda apik thithik. Dadi kurang kemajuan.

Endrawati : Lho niki lakone rencanane Damarwulan.

Gati : Lho lho iyo, perkara lakone apa ki sak karepmu. Ning padani awake dhewe ki yo sak ora-orane yo kejaba hiburan, disamping hiburan karo apa meneh ngerti keterangan karo wong sing do ora ngerti kuwi lho, umpamane wae ngana. Dadi seni ki apa ming bab hiburan? Yo warna-werna. Keki keterangan wehi patuladan iyo to.

Endrawati : Lho enggih

Gati : Terus kuwi dhek emben rak dibon Gito kae. Gito kae apa, wis apik apa le dadi juru taman?

Endrawati : Niku jane ngoten, rak ora kedhapuk, gandheng pasokane niku aku dhewe dadi nggih kepekeso didadekke juru taman, niku dadi yo blas rak apik juru taman kok kae ha kok gandrung kae ngapa kae? Ha gandheng pasoke akeh njur entuk gandrung. Wong dheweke muni, aku gelem pasok sing

akeh dhewe ning waton aku nggandrungi Endra, ngoten iku je.

Gati : Mangka nenggon naskah ki ora ana to?

Endrawati : Ha enggih niku.

Gati : Rak rak neh naskah dheweke.

Endrawati : Hla terus pripon niku yois olo-olo yomen anane yoming kuwi kokyo.

Gati : Yo tegese ki ora yo ngana kae! Ngana lho le gandrung ki kekasaren.

Endrawati : Yo kan latihan saiki, yo dilatih dhisik.

Gati : Sapane?

Endrawati : Hanggih Gito niku.

Gati : Ha nek kae sing nglatih aku wis angel kae, kae nek ora diajar Hanra kae ngana wis, wong
Njombor we wis ora kecongah kok kae, mbok digeboki.

Thok-thok-thok (suwara lawang dithothok)

Endrawati : Sinten niko?

Gati : Iki wong ngundang ledhek iki mesthi.

Endrawati : Sajake.

Gati : Nek takoni kowe ora ana ngana yo?

Endrawati : Wah nggih ampun ngoten.

Gati : Apa nek takoni kowe wis mati ngana po piye?

Endrawati : Niku nggih nyengsarake, sampeyan niku piye to ? Wong kula niku arep kepingin meningkat je.

Gito : Perminsi !

Gati : Iki sajakke turis iki.

Gito : Saya Maichel.

Gati : Injenen seko jendhela. Injenen.

Endrawati : Kula sawang! Alah-alah adate.

Gati : Ooo... tuan Tegel, tuan Tegal, tak orani nek turis je, kene-kene.

Gito : Aku wis ngrongokke neng njaba mau.

Gati : Krungu lehku ngrasani?

- Gito : Haiyo krungu.
- Gati : Wong ki nek dadi brasakki aja ngana kae, gandrung ki aja kasar-kasar ngana kae.
- Gito : Wong kuwi permintaan soko massa kok.
- Gati : Lho nek bab perkara sing cah gedhe-gedhe mana karepmu. Weruh, iyo to. Ning engko njur sing cah engko njur sing cah cilik-cilik rak padha karo tok ajari to kuwi?
- Gito : Yo ora, aku ora kok le tembung ngajari ki ora, wong aku lebar dadi brasak njut ketemu karo cah cilik-cilik kuwi aja nganthi ditiru ngana lho, iyo to?
- Gati : Suk maneh nek dadi apa wae ki.
- Gito : Piye suwaraku nek gandrung piye?
- Gati : Apik tenan, apik tenan.
- Gito : Kae miturut gendering ampunan, para kasepuhan-kasepuhan, ana sing ngrasani.
- Endrawati : Pripun?
- Gati : Piye le ngrasani piye?
- Gito : Apik tenan kethoprak kowi ora kaya sekali iki penonton isa resik kabeh kok.
- Endrawati : Jenenge yo ora apik.
- Gati : Lha iki rak agek manti-manti bojoku kuwi takkan nenanni. Dadi nek niyate wani yo aja wedi, nek niyate wedi yo aja wani. Ngana lho karepku ki.
- Gito : Aku pancen yo tak kandhani kuwi.
- Gati : Dadi niyate dadi seniwati iku aja nganthi kalah karo liya-liyane. Ngana, kowe barang kuwi.
- Gito : Aku ki janjane ki mrengene rak ana keperluan.
- Gati : Arep ngapa? Ngapa?
- Gito : Iki ki aku wingi rak nompo dayoh, wong telu. Iki arep mbutuhke kethoprak. Ning ora nganggo wedok kuwi.
- Gati : Ora nggo wedok piye to?
- Gito : O, nganggo-nganggo pesenane wedokke papat.
- Gati : Lakone apa?
- Gito : Anu, dijaluki Maiso Jenar. Engko Maesone iki. Rak Jenare bojomu.
- Gati : Kuwi tenan po piye?
- Gito : Weh tenan kuwi. Sesuk sasi, saiki sasine April to iki, Ruwah njur ahat to?

- Gati : April kok njur ruwah ki piye to?
- Gito : Apa to nek bar April kuwi? Mei, sesuk Mei tanggal siji kuwi arep ana persmian.
- Gati : Persmian apa?
- Gito : Wela kowe ki ora ngerti, Saroso sida dipendhem dino kuwi.
- Gati : O kuwi dikauli karo wong ndeso kana.
- Gito : Arep dinggo gawe tumbal neng kana kok iki rak ngenengke pengewan-ewan suk kuwi.
- Gati : O, ning nek upamane dikauli yo ana empere.
- Gito : Dadi sewanci-wanci iki tentrem iki Saroso dino tanggal siji kuwi arep diresmekke arep ditekak neng kana.
- Gati : O, keperluan kuwi?
- Gito : Yo iki ming setengah wengi. Jam siji bubar.
- Gati : Lakone apa njaluke?
- Gito : Kapten Lasaro karo anu Damarwulan kuwi.
- Endrawati : Kapten Lasaro kok ketemu Damar Wulan.
- Gito : Karang sewengi njalok rong lakon kok.
- Endrawati : Dadi yo ora sida bubar jam siji.
- Gito : Prakmen ora lakon, prakmen ngana, lho.
- Gati : Wis nek ngana saiki latihan, wis saiki umpamane aku tok dhapuk, apa wis?
- Gito : Lho ketrampilanmu nggon apa saiki?
- Gati : Lho nek aku apa-apa trampil kok aku.
- Gito : Lho bojomu piye?
- Gati : Bojoku apa Waito, apa Ratu ayu, apa Anjasmaro?
- Gito : Apa dadi pedhang-pedhange Minakjinggo kae sapa?
- Gati : Le nyekel yo ora cakep kok yo.
- Endrawati : Alah wong sak mene gedene kok didadekke pedhang yo ora cakep kok yo, njur. Minakjinggone sampeyan?
- Gito : Ora iki pokokke njaluk prakmen Damarwulan- Minakjinggo poko ke wis.
- Gati : Saiki aku Minakjinggone wis.
- Gito : Kejaba kuwi, iki rak dheweke gawe mantu Saroso kuwi.

- Gati : O.. ngana terus piye, terus piye?
- Gito : Kae wedok sida dipek karo bocahe lanang kae ngana? Njut awake dhewe dipasrahi dikon ular-ular manten karo protokol.
- Gati : Emmm, yo, yo, sabda tama.
- Gito : Ha iki mengko protokole apa kowe apa kowe nggon sabdo tamane?
- Gati : Ha wis aku manut kuwi.
- Gito : Kowe maesi manten dhisik isa to kowe maesi?
- Endrawati : Wela piye to?
- Gati : Bojoku ki apa-apa isa tenan je, bukak cukur we isa kok kuwi.
- Endrawati : kula niku napa-napa..., kula niki rak wanita pembangunan to kula niki.
- Gati : Kemajuan kok iki. Kemajuan ki apa-apa isa, iyo to? Wong nyatane polisi wedok ana, iyoto?
- Dhalang wedok ana. Lurah wedok ana. Tentara wedok ana.
- Gito : Tentara wedok ana, ning nek bong supit wedok kok durung ana yo?
- Gati : Niyat iki Saroso tetak meneh.
- Gito : Ning umpamane sesuk usul supaya kon nganani piye ?
- Endrawati : Bong supit wedok niku?
- Gito : Haiyo.
- Gati : Iki mesthi mung nginceng bojoku meneh, kuwi mengko.
- Gito : Iki kejaba nggon sabdo tamane pasrahke aku karo nggon protpkol.
- Gati : Wis aku dhapuken nggon apa?
- Gito : Kowe nggon sabdo taman, protokol aku.
- Gati : Iyo ? Kowe isa to pidato?
- Gito : Durung.
- Gati : Lho mulakno latihan, tamune rak okeh to? Saroso kuwi rak enthengangn to? Saroso ki enthengan dadi nek umpamane dueawe, iki mesthi sing rawuh wong okeh banget.
- Gito : Sarajah we arep rawuh kok, Sarajah Nggineres kuwi rasan-rasan arep rawuh.
- Endrawati : Raja Firoun niki.
- Gito : Haiyo. Muni Abdul Gapor barang?
- Gati : Wis coba saiki kowe umpamane pidato piye, coba melayu umpamane.

- Endrawati : Bahasa Indonesia.
- Gati : Bahasa Indonesia utawa bahasa Inggris yo kena.
- Gito : Yoh.
- Gati : Iki saiki pidato kowe.
- Gito : Iki aku protokole to iki umpamane kae tamu-tamu, iki rak mesthi mbenakke benik barang to?
- Gati : Lhai yo.
- Gito : Iki prayogone, mbok sesuk wae la pidato ki umpamane.
- Endrawati : Lho le mbenakke benik barang niku wae terus nggo apa.
- Gito : Mergane iki durung dibeniki iki.
- Gati : Lho saiki sing perlu dilatih sik apa umpamane prakmene disik.
- Gito : Sebab iki wis kondhang, sebab calone tamu-tamu ora njagak aku suguhan.
- Gati : Wis bojoku ethok-ethoke Waito Puyengan kae lo, ning kowe Waito wae.
- Endrawati : Enggih.
- Gito : Aku Puyengane hm ?
- Endrawati : Puyengan niku wedok.
- Gito : Haiyo.
- Gati : Waduh,waduh, waduh ? Ora iki?
- Gito : Kurang sero.
- Gati : Wadhuh-wadhuh-wadhuh.
- Gito : Kuwi malah darani sing dhewe omah mati kuwi, ha yo le wadhuh-wadhuh ki sak madyo wae
"wadhuh-wadhuh, wadhuh-wadhuh" Waito sartane kowe Puyengan.
- Endrawati : Nggih kangmas.
- Gito : Nggih kangmas.
- Gati : Aku rawuh kok dadi kowe mung meneng wae kowe diajeng?
- Endrawati : Kados pundi to kangmas mundhut menapa?
- Gito : Badhe ngersakken menapa kangmas?
- Gati : Aku kepingin nggarwo kowe cah ayu.
- Endrawati : Nyak mboten mawon.
- Gati : Aku tenan-tenan tresna marang kowe. Kene-kene nyangking ember kiwa tengen mlekotho.

- Endrawati : Gelem ora saiki diajeng?
- Gito : Nek aku mana gelem.
- Gati : Kowe aja gelem kok.
- Endrawati : Ora gelem kok.
- Gito : Utawa mengko nek aku gelem yo njur piye, aku tetep ora gelem to iki?
- Gati : Ora gelem tak ngana.
- Gito : Yo wis kowe wae mbakyu sing dadi bojone Minakjinggo kuwi, aku mengko. Wis sak-sake wae.
- Gati : Lho kok sak-sake priye to?
- Gito : Waton aku Wuru Bisma mengkana manuto kowe tak rasuk garwa yo wong kuning.
- Endrawati : Emoh kakang.
- Gati : Kowe njaluk semaya pirang ndina wong ayu.
- Endrawati : Semaya pirang dina?.
- Gito : Iki prayayaanane mengko lehku semaya prayayane tak taren neng Puskesmas disik.
- Gati : Kok taren Puskesmas kepiye?
- Gito : Wong aku ki agek arep presan neng Puskesmas.
- Gati : Tak srantakke aku teka rong ndino meneh yen kowe ora gelem ngladeni mbek aku mesthi kowe tak gebugi ngana.
- Gito : Iiyoh piye kang mbok.
- Gati : Aku njaluk pamit.
- Gito : Iki terus kowe ethok-ethok bali-bali (thoh-thoh-thoh) hoyo wis ngana kuwi kurang pincang sethithik.
- Gati : Semene-ngene iki.
- Gito : Haiyo wis tangane le cekot ngene kiyi, iyoto?
- Gati : Saiki ethok-ethok seing dadi Damarwulan kowe.
- Endrawati : Sampeyan Damarwulan, njit kok, hayo kuwi.
- Gati : Kowe tetep ngadhepi Damarwulan.
- Gito : Iki sapa iki?
- Endrawati : Kula Waito kang mas Damarwulan.
- Gito : Apa kowe garwane.....sapa kae mau?

- Gati : Minakjinggo.
- Gito : Apa kowe bojone si Minakjinggo?
- Endrawati : Injih kangmas, kula badhe suwita penjenengan.
- Gito : O,...yah badhe suwita ?
- Endrawati : Injih kang mas.
- Gito : Iyo-oyo tak tampa.
- Endrawati : Wonten sranane kados pundi?
- Gito : Sranane apa?
- Endrawati : Lho penjenengan mundhut menapa?
- Gito : Aku manut karepmu, wis iki pokoke aku sesuk rembugeseiye iki ?
- Gati : Kowe gelem, kewe pokoke mulungi gelem waton gelem dirasuk garwa, ha kene gelem, njur
Minakjinggo teka, njur perang ngana.
- Gito : O, yoh-yoh wis.
- Endrawati : Nanging penjenengan kedah aku matinu kangmas Minakjinggo lo kang mas Damarwulan.
- Gito : Wis kowe aja kuwatir, kowe mengko tak tekake mengko si Minakjinggo.
- Endrawati : Lho meniko kang mas Damarwulan, kang mas Minakjinggo rawuh.
- Gati : Wadhoh-wadhoh wadhoh kok dadi ana bocah bagus iki bocah ngendi?
- Gito : Iki siro...(uro-uro).
- Gati : Iki sing uro-uro ki aku ko.
- Gito : Lhaiyo, iki Damarwulan roda kemantepen iki yo selak siro wong apa ?
- Gati : Iki slendro, apa pelog?
- Gito : Slendro, uro-uro.
- Gati : Saiki sirowong apa wani mlebu ing taman sari rupamu bagus..... "Lan sapa kang wani, ngakuo
siro pupung durung palastra den sia-sia" uro-uro.
- Gito : Sesuk aku le nembang sesuk, nek neng kene wae iki sesuk entek suaraku.
- Gati : Neng kowe iki apalane wis apal ? (Lagu Jawa)
- Gito : Sun iki duta ning nata.
- Endrawati : Sampeyan niki nembang kok dlewer.
- Gito : Yo wis sesuk angger wiyaga nek padha pinter-pinter aku raya nembang.

- Endrawati : Yo wis saiki aku tak takon opahe piro sejatine.
- Gito : Kuwi nggon kanca dhewe kok.
- Gati : Nggon kanca terus piye iki nggon kanca piye to, ken iki rak yo si Saroso to.
- Gito : Kana ki ming arep ngleboni kas.
- Endrawati : Pun sambatan.
- Gati : Kepriye to iki.
- Endrawati : Yo ora kaya ngana.
- Gito : Karang yo wong seni aku jan-jane, tak blakani iki Saroso ngenehi dhuwit karo tengah juta.
- Gati : Mbok blaka wae tenane piro?
- Gito : Karo tengah wong wis adol nyawa ki.
- Endrawati : Seni niku larang regane lho mas.
- Gito : Yo. Awake dhewe tanggapane siji setengah ta to, iki si Saroso iki awake dhewe aku ming njaluk siji.
- Endrawati : Sak juta ?
- Gito : Satus.
- Endrawati : Pun mboten isa kok.
- Gito : Sejuta ning dheweke wis ana pakaian kethoprak, njur ana gamelan nek gamelane wis nganggo gamelan barut.
- Gati : Lho ming gamlen barut.
- Gito : Ora apa-apa sing pokok ki rak nyuguh tamu to?
- Gati : Wis iki apike ngana dik Endra.
- Endrawati : Nggih mas.
- Gati : Kuwi apike yo kejobo kuwi yo nulung, iyo to yo awake dhewe jatine digelar digolong nek pancen wong sing durung tau sawung tenan piye meneh, ning nek wis tau sawung yo.
- Endrawati : Ning wong ki rak njur nggo rasa nek mboten wong niki kabisan niki yo ora gampang.
- Gito : Ha iki akuki wis kepaten rasa, dadi wis ora ana rasane ngana lho.
- Gati : Karang iki dicewowe ora krosa kok kae pancen.
- Gito : Ha wong kae tau nabuh kleru yo mbelong wae kok, haiki prayagane kowe karo aku iki ana manjer sek si Saroso kewi udhi kena ganggosangu, yo to ? Iki manjere, sejuta seko kana to,

mbanjur limang ewu.

Endrawati : Seyuta kok limang ewu?

Gito : Kowe sing sewu cah loro iki, lan sing 4000 cak ke wena ? Tak nggo sewa pakain nggo metok bocah-bocah, nggo kundaraan narang kuwi.

Endrawati : Sampeyan kuwi mesthi senengane kok nggon ting...

Gati : Lho tekno priye, nek ngana sing baku kowe namoan dhuwit kuwi saiki tuku wedak wae-tuku pupur.

Gito : Ee.. para umat.

Gati : Para tamu engkang minulya.

Gito : Iki rak yo umati gusti kabeh kok iki ngana kuwiki sake gelem protokole ce para rawuh kakung soho putri ingkang sanget kula minulyaken.

Gati : Sastra kuwi ditata aja kak engkang kula mulyakglem.

Gito : Tembung sing benar kepiye.

Gati : Sing benar kuwi aja kula mulyakaken, kula mulyak aken kuwi jenenge dikijing, sing benar ingkang minulyo, dadi nek ana wong pidado "para tamu ingkang kula mulyak aken" kae kleru, ngarani sepisan orak ko sepindah, sepindah kula nyaosaken sugeng rawuhm kae klero sing benar yo sepisan kuwi".

Gito : Wis bahasa Indonesia wae yo "ee para rekan-rekan", yo Jawa wae ko ndadak.

Gati : Yo Jawa yo karepmu yo wis karemu kana. Yo para bapak ibu-ibu menika badhe dipun causi pasugatan gumbungan saking keluarga Gito Gati injih menika lare saking Samirana, samitana mawi ririh.

Endrawati : Nek anak ki sing cetho ngana lho.

Gito : Ingkeng ajejuluk, ingkeng asma pun mbakyu Endrawati badhe dipon segahaken badhe nyogoto gambyong.

Ura-ura (musik)

Gito : Matur nuwun saking bantuan PS Bayu ingkang dipun paringaken dateng anak kula penganten salajengipun injih menika sabdotomo, ing wong dipun badhe dipun paringaken panterengan ipun

bapak lurah badhe dipun wakilaken sederek Gati wedal kula aturaken sumonggo. (thok-thok-thok)

Ana apa niku.

Gati : Eethok-ethok swara sepatu mukokno thok-thok aja di anggep nek aku arep adol bakmi ora, iki krasak mejang manten.

Gito : Mejang manten gek cepat-cepat gantian kethoprak.

Gati : Ngger anakku sang pinanganten sing baku kowe kudi, eleng senaja kowe ngerti yen ana ning mangsa kabeh ki ingkang nganakake gusti Allah, nanging kowe ngerti lan kudu eneng nek iki eneng kanthi lantaran rama lan ibumu, mula piwelingku kowe dadi bocah aja pisan-pisan wani marang wong tuwa, sak wise sungkem lan ngajeni marang wongtuwomu kudu kowe ngajeni marang bapa gurumu, merga bapa gurumu kuwi kowe ngerti kepintaran marang kowe karo guru yo kudu sing ngajeni mergo kuwing sing paring kaweruh sing paring piliulang marang kowe? Sok wis kuwi kowe kudu sunglem nyanyi marang maratuwa, merga maratuwa kuwi sing paring rasa kenik matan marang kowe, okeh panganan anak, enak dewe yo panganan paringane maratuwa kuwi.

Gito : Ooo.

Gati : Iki le ku omong iki tenanan lo lakokkowe malah dadi muni . Oo ki kepiye ha kowe

Gito : Lho kowe ora tau reti neng temangga ing je marakke je Temanggung kae rak piye angger uwang rak o...o...

Gati : Lho mula nek karo maratuwa yo kudu sing ngajeni tenan.

Gito : Oo...oo...

Gati : Nek wis karo maratuwa ki, ngajeni karo bangsane senajan beda-beda agamane, bedo-bedo penemune, yo kudu sing akur, ingat "satu bangsa satu negara", satu bangsa satu negara, apa perlu, benthak sirah sikut-sikutan tarin, kuwi ra apik. Sing rukun sing akur ngendikane kakekmoyang, rukun gawe sentosa congkrah mara ibu brah, iyo to yo ora, gedhe desane akeh roleyate ing tanpa akur, ha cilaka, cilik desane, thithik Rakyat ning akur nggayuh apa bisa kelakon, mula sing aku sing rukun tenanan sak wis rukun karo bangsane sinajaito beda-beda penemune, iling kudu kowe gampang pinoto sing wajib, sing wajib sapa ? Oyo upamane wae sapa ? Lho pemerintah, iki kowe kudu gampangi kan ngulon-nglon kan ngetan-ngetan awit pemerintah ki pada karo bapakmu kowe ki anake padone ha ora ana wong tuwa kok nyempulungake kowe supaya kecemp lung neng

mblumbang ki ora ana, ningmesti wong tuwo ngihuj ake bisane kowe ki mulga uripe, padane ken KB, nek kebacut akeh yo transmigrasi iki pemerintah ki kaya ngana kawi, yo mula kudu, yo padane ken sajek ki yo pajek, kon apa wae wis, didateke yoo. Ha cukup semene wae njur saiki enggal-enggal waktune yo nggertehne kowe ki pancen yo anakke putuku si Saroso, dadi mula aku rasuk basa wae, agek bapakmu dhewe wae karo aku yo, tegase ki ngaku bapak tenan ngana lo. Mula sing gedhe ngopuramu anakku manten iki waktu, wedal kula sumangga aken dumateng pranata cora.

Gito : Matur nuwun saking wejanganipun bapak Sugati ingkang dipun paringaken dateng anak kula sang pinanganten lajeng acara sak lajengipun inggih meniko tinjo.

Gati : Tinjo kerot.

Gito : Iki mengko lebar iki tinjo.

Gati : Tinjo kepiye to ? Iki rak ira ngerti to iki dahar. Dahare rak wis metu.

Gito : Dahar sing sepisan rak es.

Gati : Wis es e wis metu kae.

Gito : "Klangengan".

Gati : "Klangenan" sak "uler kambang", umpamane tak sek le "gonjing miring", ha wis apik kuwi hok.

Gito : Miring slendro yo.

Ura-ura

Gito : Purna ning wiwahan purna ning pesta raja ondo wino aking kersanipun ingkang kagungan dalem badhe dipun sugatani injih menika pragmen kethoprak rombongan seka ngendi iki ? Ngesti, e, musthika.

Endrawati : Kethoprak Gito-Gati.

Gito : Musthika raras yo iki kethoprak seka durun.

Endrawati : Pun punsiap.

Gito : Badhe dipun causi pasugatan pragmen kethoprak wedal kula sumangga aken.

Endrawati : Kangmas, kangmas Sadi.

Gati : Resia...sebab apa kowe mlayu-mlayu heng.

Endrawati : Aku iki wis duwe bojo.

- Gati : Sapa bojomu?
- Endrawati : Jenenge Sadi Bei.
- Gati : Pegat no katrinan mu marang Sadi nanging kowe kudu nresnani marang kapten Lasaro.
- Endrawati : Kapten aku ora seneng karo kowe kapten.
- Gati : Sebab apa kowe ora senang he?
- Endrawati : Sebab rupamu olod.
- Gati : Hahahaha....
- Endrawati : Lho lho kok malah ngguyu?
- Gati : Ris. Manto wae.
- Endrawati : Apa?
- Gati : Kowe ngerti wataku hem janji kowe ora gelem ngladeni marang aku apa lakon tak pulasara kowe Resia heng.
- Endrawati : Wilo to di pulasara wae aku ora gelem karo kowe ko kapten.
- Gati : Kowe ora gelem ?
- Endrawati : Emoh.
- Gati : Kowe cekake mlayu seka ngendi papan tak cekel tak boyong ana ing papanku.
- Endrawati : Kang mas Sadi kula dioyak ? Kapten tak , lo ko kapten tak, kapten sapa kae mau mas.
- Gito : Iki yen nonton marang pandhu lu iki pek ora kleru, iki penontone rameki kejoiye, angger aku sing metu mesti rame penontone.
- Endrawati : Iki wis dadi bojo.
- Gito : Uwis ?
- Endrawati : Uwis.
- Gito : Diajeng-diajeng Resia ko kowe kluyuran neng endi kowe.
- Endrawati : Aku kang mas aku dioyak-oyak karo kapten Lasaro.
- Gito : Kap ...he
- Endrawati : Kapten Lasaro.
- Gito : Sing dudu lap sarong apa ora ana
- Gati : Lasaro !
- Endrawati : Lasaro.

- Gito : Kapten Lasaro ngoyak karo kowe.
- Endrawati : Iyo kang mas Sadi.
- Gati : Hae-hai-hai ngapa kowe neng kene Resia.
- Endrawati : Iki bojoku.
- Gati : Wah bojone Sadi to.
- Endrawati : Iyo.
- Gati : Wah hayo uwis yen ngana, nek pancen wis duwe bojo temenanan, hayo wis aku njaluk pamit, tak bali wis cukup semene.
- Endrawati : Lho, sing dadi Sadi wis kebucut kayangana kuwi.
- Gito : Iki kok tanpa perang ki kepiye aku ki wis.
- Gati : Aku weruh ulatmu ki wis wedi.
- Gito : Aku wis ajar perang karo si Padang, lho aku tekane padha kok rak sida diperangke iki priye.
- Gati : Wong mbasan kowi, sing dadi Sadi ki sing do jagongan njur molih harak njur gelo to iki.
- Gito : Aku metu ki penontone njur suk-suksuk dho nggawa batu.
- Gati : Wah ning iki mau wis ana wong retasan lo arep ditangkap meneh lo awake dhewe.
- Endrawati : Laiyo dadi awake dhewe ki di tingkat ki latihane kuwi, dadi dikem sang ki meneh.
- Gati : Piye batinku karo batinmu sak wis entek tanggapan kethongene iki-isih sumbar aja nganti kalah karo kana, kana yo sumbar aja nganti kalah karo kana. Anggere batine dho sumbar-sumbaran kaya ngana kuwi, tak kira kabeh kebudayaan Jawa, saya maju saya maju dadi kebudayaan sing apik rak ngana.
- Gito : Wong aku ki senjata ming dagelan we yo emah kalah kok sumbarku.
- Gati : Sunbarmu piye ?
- Gito : Aku mok kalah saruk karo wong-wong kuwi mau.
- Gati : Nyuwun pamit wae nek ngana.
- Gito : Yo iyo.
- Gati : Saiki nyuwun pamit sing apik-apik iyo to yo mengko tunggakane di sumbangke karo mas Saroso barang kuwi kok o yo.

「グヨン・マトン ギト・ガティ」 (日本語訳)

- ガティ : もし金持ちだったらきっといい気分で、ずっと楽しいだろうが、それだけだ。
しかし、傲慢な風ではなくとも俺の心は本当にどきどきする。ああ、以前は何でもなかったというのに。クトブラの練習があるっていうけれども、うちの女房はいつも一緒に練習したがる。もし女房が他の男に気を惹かれたらどうしよう。相手が観客だったら邪魔することもできるけれども。もし、相手が楽団員だったら。もういいや。女房は起きてるときにみるととても美人だ。もちろん、舞台でも、それに寝ているときでも、ますます魅力的だ。練習をやるというのにまだ寝てるとは。どうしよう、本当は急がないと。クトブラをやるというのにまだ起きてこないというのはどうなっているんだろう。たしか・・・、前にサッカーの試合での歌の仕事があったときには、俺はあっちこっちさがした。歌手は、歌手はどこかって。葬式もあるというのに。ああ、きっと人間の中身は望まない困難ばかりで、それだけなのだろう。
- エンドラワティ : ああー (目覚める声)
- ガティ : 起きた？
- エンドラワティ : 起きたわ。
- ガティ : もう、水くみはやっといたから。
- エンドラワティ : 若い奥さんを持つと本当に大変ね。
- ガティ : 本当に大変。
- エンドラワティ : 水を汲んで、お湯を沸かして。
- ガティ : 次に表の戸をあけさせられて。クトブラをやるんだって？迎えがきて仕事があるのはおまえだけで、俺はないんだ。
- エンドラワティ : 私だけ仕事があるからどうなの？
- ガティ : 規則をかえよう。
- エンドラワティ : どんな規則？
- ガティ : 男性の役者といっしょでなければいけないという規則。
- エンドラワティ : もしそうなれば、私は若い亭主を6人さがさないと。
- ガティ : その口を切り落としてやるぞ。

- エンドラワティ : 女優と男優とはほんとうはバランスがとれていないといけないのよ。もし、私があなたの妻になるのでは、ひきあわないわ。
- ガティ : それは個人的な問題で、いまはクトブラの役者について話してるんだ。
- エンドラワティ : ああ、あなたはもう人気がないのね。
- ガティ : 後宮の警護役になって、棒でたたくのだって、俺はたたける。それにクトブラでだれかが歩き疲れたら、マッサージ係にだってなれる。
- エンドラワティ : もういいわ。
- ガティ : 要するに俺がいいたいのは、俺はおまえのことを疑わないし、おまえも俺のことを疑わないようにしようと、そういうことだ。
- エンドラワティ : あなたが私のことを疑うのは間違いだわ。私は本当によい女なのに、どうしてあなたは疑うの。
- ガティ : さあ、まじめに話をしよう。
- エンドラワティ : はい、あなた。
- ガティ : いつもおまえがクトブラの練習に出かけようというときには俺は安心してられない。芸能はすばらしいし、悪い芸能はないと俺は信じている。
- エンドラワティ : はい、もちろん芸能は美しい。
- ガティ : でも人間はときには悪い行為をする。だから大概の人は娘がいれば、芸人には絶対にさせない。それはたいていの場合良くない結果になるからだ。
- エンドラワティ : 趣味の問題なら、女性の芸人と関係はないじゃない。
- ガティ : 俺はただ心配しているだけだよ。
- エンドラワティ : 芸人じゃなくても、もっと悪い人間はたくさんいるじゃない。
- ガティ : だから、俺の心配があたらないようにと思っているんだよ。ただ、心配なのは、おまえがあちこちへ行っていい思いをして、それに較べて俺は家の庭だけを見ているなんてことでは困るじゃないか。
- エンドラワティ : だから、あなたは私にサービスをずっとし続けるようにしなければならないのよ。
- ガティ : えっ、サービスするのはおまえに決まっているだろう。パニに比べれば俺のほうが明らかにすぐれている。だからおまえには芸人になったり歌手になったり、そして俺と離婚するようなことにならないようにと強く願っているのさ。

- エンドラワティ : ダメ。そんなことをいわないで。あなたのような夫をさがすのはとてもたいへんなのだから。
- ガティ : そう、たいへんだよ。
- エンドラワティ : 博物館にだってないわ。
- ガティ : そう、ないね。
- エンドラワティ : あなたもわかっているのね。
- ガティ : もちろん、おまえの演技はちょっとよくないね。あまりうまくならないね。
- エンドラワティ : 演目はダマルウランをやる予定なの。
- ガティ : なにをやるかはおまえの自由だ。でも、娯楽だけではダメで、娯楽として芸能をおこなうときには、まだ知らない人々に情報を伝える。例だってある。そう、いろいろと。だから、芸能は娯楽だけではだめなのかな？情報やよい例を伝えなくてはいけないのさ。
- エンドラワティ : はい。
- ガティ : 以前おまえはギトと仕事をしなかった？ギトは王宮の警護役としてうまく演じた？
- エンドラワティ : もちろん、あの人は選ばれなかったのだけれども、功績がたくさんあるので王宮の警護役にせざるを得なかったの。でも全然よくなかったわ。功績がたくさんあったので私にちかづくチャンスがあったわけ。そして言ったの。君に近づきたくて一生懸命仕事をしたんだ、って。
- ガティ : 脚本にはなかったの？
- エンドラワティ : はい、なかったわ。
- ガティ : 自分の脚本をもっていなかったのかな？
- エンドラワティ : それでどうだというの。ただ、そういう悪い人なのよ。ほっときなさいよ。
- ガティ : そういう意味ではない。女に近づくななんて無礼な。
- エンドラワティ : さあ、練習だわ。まず練習よ。
- ガティ : だれかきたね？
- エンドラワティ : きっとギトよ。
- ガティ : もし俺が指導するのなら、そんなことはむづかしいのだけれども。警備員がちゃんとみてなければそれまでだ。ジョンボル（当時ギトが住んでいた集落の

名前)の人間でもダメだった。ああ、石でも投げてやろう！

(クントガンをたたく音)

エンドラワティ : どなたですか？

ガティ : きっと仕事の依頼だよ。

エンドラワティ : ええ、そうみたいね。

ガティ : もしきかれたら、いないって言うよ。

エンドラワティ : だめよ、あなた。

ガティ : それとも死んでしまったと言おうか？

エンドラワティ : 困らせないでよ。どうしてそうなの。私はただ自分のキャリアを高めたいだけなのに。

ギト : ごめんください。

ガティ : 観光客みたな人だね。

ギト : 私はマイケルです。

ガティ : 窓から覗いてるぞ。覗いてるよ

エンドラワティ : ほんとう。あら、ふつうよ。

ガティ : ああ、トゥガル(床石)さん。私は観光客かと思いましたよ。どうぞ。

ギト : 外で2人の話は聞きましたよ。

ガティ : 俺が話しているのを聞いたの？

ギト : そう。聞いたよ。

ガティ : 失礼なことをしないように。恋愛をするのならそんな無礼なことをしてはいけない。

ギト : でもみんながそうしてほしいのだから。

ガティ : 大人ならどうしようが君のたってだけれども。わかっている？ でも小さな子供がそういうの見れば、悪いことを教えているようなものじゃないか？

ギト : ちがうよ。俺はそうやって教えていない。無礼なことをして、小さな子供にあったら、真似しちゃダメ、と言ってるよ。

ガティ : 今度は何になるの？

- ギト : 恋をしている俺の声はどう？
- ガティ : いいよ。とても。
- ギト : 先輩たちによると、ある人がね、言ったそうだ。
- エンドラワティ : どうしたの？
- ガティ : 何と言った？
- ギト : このクトプラは大変すばらしい。観客席はみんなきれいにさっぱりしている。
- エンドラワティ : それはよくないのよ。
- ガティ : 今日はちょうど女房にクトプラをがんばるように言っていたところだ。勇気があるのならこわがってはいけない、でも怖いのならあまり勇気をだしてはいけない。俺の言いたいのは……。
- ギト : もちろん俺もそう言ったよ。
- ガティ : もし芸人になりたいのなら他の人に負けないように。君もそうだ。
- ギト : 今日は用事があって来た。
- ガティ : 何の用？何？
- ギト : 昨日、うちに3人の客がきて、クトプラを探していると言うんだ。でも女性は使わないそうだ。
- ガティ : 女性を使わない？
- ギト : ああ、ごめん。女性を4人といていた。
- ガティ : 演目は何？
- ギト : 「マイソとジェナール」をやって欲しいそうだ。俺がマイソになって君の奥さんがジェナールで。
- ガティ : 君が？それまじめな話か？
- ギト : まじめだよ。今月は、ええと4月、来月はルワ月だよ。
- ガティ : 4月の次がルワだって？
- ギト : 4月の次は何？5月か。5月1日にあるんだよ。
- ガティ : 何が？
- ギト : えっ、知らないの。その日にサロソが埋葬されるんだよ。
- ガティ : 村の人たちはみんな参列するんだ。
- ギト : それで魔除けにしたいので、儀礼をおこない精霊に捧げるのだそうだ。

- ガティ : それはそうすべきだね。
- ギト : それでその日、1日にサロソは埋葬され、その日に儀礼をおこなうのさ。
- ガティ : そういうことか。
- ギト : クトプラは夜中までで、1時にはおしまい。
- ガティ : 演目は何？
- ギト : 「キャプテン・ラサロ」と、えーっと、「ダマルウラン」。
- エンドラワティ : キャプテン・ラサロとダマルウランがいっしょなの？
- ギト : 一晩にふたつの演目をやって欲しいと言うんだよ。
- エンドラワティ : 1時には終わらないわよ！
- ギト : プラメン（クトプラのいくつかの場面をぬきだして演じる短縮版）だよ。プラメン。
- ガティ : さあ、練習をしよう。さて、俺は何の役をやろうか？
- ギト : どこで君はでるの？
- ガティ : どこでもいいよ。
- ギト : 君の奥さんはどうするの？
- ガティ : うちの女房は美しい女王ワイトかアンジャスモロではどう？
- ギト : ミナジンゴの剣になるのは誰？
- ガティ : それはだめだよ。
- エンドラワティ : この大きさと私が剣になるの？だめよ。あなたがミナ・ジンゴになるの？
- ギト : いや、やらない。とにかく「ダマルウラン/ミナジンゴ」をやって欲しいというのさ。
- ガティ : 俺がミナジンゴをやる。
- ギト : それからサロソは家で結婚式があるんだよ。
- ガティ : ああ、そう。それで？
- ギト : その娘はついに男性と結婚することができた。そしてわれわれは結婚式の幹事と司会の仕事をあたえられた。
- ガティ : へえ、幹事ね？
- ギト : 君は幹事と司会のどちらがいい？
- ガティ : 君にまかせる！

- ギト : 君は化粧係ね。できるでしょう？
- エンドラワティ : ええっ。本当？
- ガティ : うちの女房は何でもできるよ。床屋だって開けるよ。
- エンドラワティ : 私はなんでもできるのよ。進歩的女性なんだから。
- ガティ : これが進歩だね。進歩とは何でもできることだろう？ 今では女性の警官もいるし、女性の人形使いもいるし、女性の村長もいる、それに女性の軍人だっているんだ。
- ギト : 女性の軍人はいるけれども、女性の割礼師はまだいないね？
- ガティ : そうしたらサロソはもう一度割礼するよ。
- ギト : 今度、女性の割礼師ができるようにわれわれですというのはどう？
- エンドラワティ : 女性の割礼師？
- ギト : そう。
- ガティ : おまえはそうやってうちの女房を追っかけてばかりいるね。
- ギト : 幹事ではなくて、俺が司会をやるようにいわれた。
- ガティ : 俺は何をすればいい？
- ギト : おまえは幹事で、俺が司会。
- ガティ : そう？ 君はスピーチができるのか？
- ギト : できないよ。
- ガティ : それなら練習しなくちゃ。来客はたくさんなんだろう？。サロソはいい人だから、結婚式があればきつととてもたくさんの人がやってくるよ。
- ギト : サラジャもくるって。サラジャ・ンギヌルスも来るらしいよ。
- エンドラワティ : 古代エジプト王の？
- ギト : そう、アブドゥル・ガプルも。
- ガティ : それじゃ、スピーチをやってごらん、マレー語で。
- エンドラワティ : インドネシア語ね。
- ガティ : インドネシア語でも英語でもどちらでもいいよ。
- ギト : いいよ。
- ガティ : さあ、どうぞ。君のスピーチだよ。
- ギト : 司会をやるんだから、シャツもちゃんとしないとかないとね？

- ガティ : そうね。
- ギト : スピーチは明日にした方がいいんじゃない？
- ガティ : 今、シャツをちゃんとしたのにどうして？
- ギト : シャツをまだ着てなかったから。
- ガティ : さあそれじゃ先に、ブラメンの練習をしなくちゃ。
- ギト : 有名なのだから、客は余興の出し物ににそれほど期待してないよ。
- ガティ : うちの女房がワイト・プユガンになる。おまえはワイトにしろさい。
- エンドラワティ : ええ。
- ギト : 俺はプユガン？
- エンドラワティ : プユガンは女性よ。
- ギト : そうか。
- ガティ : ああ、ああ、ああ。どうかな？強さが足りないかな？
- ギト : 力強さが足りない。
- ガティ : ああ、ああ、ああ。
- ギト : それじゃ、主人が亡くなったと思われてしまう。もっと精いっぱい強く言わなくちゃ。こうやって。「ああ、ああ、ワイトとプユガン！！」
- エンドラワティ : はい、あなた。
- ギト : はい、あなた。
- ガティ : 俺がきたら、おまえたちはどうしてただ黙っているのだ？
- エンドラワティ : 何がございましたのですか？
- ギト : 何がありましたのですか？
- ガティ : 美しい君と結婚したいんだ。
- エンドラワティ : そんなことをおっしゃらないで。
- ガティ : 俺は本当に君を愛しているんだ。桶を持ってこっちにおいで。
- エンドラワティ : こっちにきてくださらない？
- ギト : うん、いくよ。
- ガティ : おまえは行かなくていいの！
- エンドラワティ : いやです。
- ギト : 俺は行きたいのに。どうなっているの？俺はここで行かないのだね？

- ガティ : そう、いけない。
- ギト : よし、おまえだ。いいよ、ミナジンゴの妻になるのは。俺は待っている、どんなことがあっても。
- ガティ : どういうことだ？
- ギト : 私ウル・ビスモの妻になりなさい、肌の美しい人よ。
- エンドラワティ : いやです。
- ガティ : それでは何日待てばよい？美しい人よ。
- エンドラワティ : 何日待てばと？
- ギト : ちょっと保健所に行って、聞いてくる。
- ガティ : 保健所？
- ギト : 保健所でみてもらわないと。
- ガティ : 2日後にまたくる。もし承知しないのなら力づくだぞ。
- ギト : はい。なんてことでしょう。
- ガティ : それではまた。
- ギト : そこで君は帰ろうとする。
- (クントガンをたたく音)
- そうだけど、ちょっと物足りないな。
- ガティ : こうかな。
- ギト : そうそう。手はこうね。
- ガティ : さあ、それでは君はダマルウランをやるように。
- エンドラワティ : あなたがダマルウラン。さあ。
- ガティ : おまえはダマルウランと向き合ったままで。
- ギト : だれだ？
- エンドラワティ : ワイトです。ダマルウラン様。
- ギト : おまえはだれだ？亭主か？
- ガティ : ミナジンゴ。
- ギト : おまえはミナジンゴの妻か？
- エンドラワティ : はい、私はあなた様におつかえしたい思っております。
- ギト : ほう、私につかえる。

- エンドラワティ : はい、そうです。
- ギト : よし、承知した。
- エンドラワティ : 条件がございますのですが？
- ギト : 条件？
- エンドラワティ : きいていただけましょうか？
- ギト : おまえの望みに従おう。これからどう言うんだっけ？
- ガティ : おまえは承知する。夫となることに承知する。そして、ミナジンゴがやってくる。そして闘いになる。
- ギト : わかった、わかった。
- エンドラワティ : ダマルウラン。ミナジンゴを殺してください！
- ギト : 心配しないように。私はミナジンゴと対決しよう。
- エンドラワティ : ああ、あそこに、ダマルウラン様。ミナジンゴが来ました。
- ガティ : あら、あら。この人物はだれだ？
- ギト : ここはシロね。（歌をうたう）
- ガティ : ここでうたうのは俺だよ。
- ギト : ダマルウランは歌いたくて仕方がなかったんだよ。それで？
- ガティ : 音階はスレンドロ、ペロ？（ガムラン音楽の音階）
- エンドラワティ : ペロよ。
- ギト : スレンドロだよ。
- ガティ : ああ。おまえはだれだ？王宮に入ってくるとは大胆な。なかなかいい男だ。
「おい、だれだ？すべて無駄になる前に名乗れ。」さて、今度はおまえが歌う番かな？
- ギト : 俺は本番のときでいいよ。今うたったらあとで声がでなくなってしまう。
- ガティ : でも歌詞を覚えてるの？
- ギト : 「私は王の使者・・・」
- エンドラワティ : デタラメにうたってどうするの？
- ギト : もういいよ。本番では優秀な伴奏者がいるし、俺もきつとうたえるよ。
- ガティ : さて、訊きたいんだけど、こんどの公演料はいくら？
- ギト : 相手は俺の友人だよ。

- ガティ : 友達ならどうなの？サロソでしょう？
- ギト : あっちではお金がかかるんだ。
- エンドラワティ : サービスしようというのね。
- ギト : ということだ？
- エンドラワティ : だめよそれじゃ。
- ギト : それが芸人というものさ。じゃ、本当のことを言うよ。サロソは150万ルピアくれたよ。
- ガティ : いったいほんとうはいくらなんだ？正直にいえよ。
- ギト : 150万で魂を売っちゃったんだ。
- エンドラワティ : 芸能は値が張るのね。
- ギト : そう。ふつうは150万でやるので、1でいいよといったのさ。
- エンドラワティ : 100万？
- ギト : 10万だよ。
- エンドラワティ : できないわよ。
- ギト : 100万だけれども、サロソはクトプラの衣装とガムランの楽器をもってるんだ。ガムランは傷だらけなんだ。
- ガティ : 傷だらけのガムラン！
- ギト : 大丈夫だよ。大事なのはお客さんをもてなすことだろう？。
- ガティ : そういうことだって、エンドラ。
- エンドラワティ : はい。
- ガティ : 人助けをして、われわれの心はときにはほめられたり傷つけられたり。もし協力しなければどうなる、もうわかるだろう。
- エンドラワティ : でも、人間には感情があるのよ！簡単にはいかないわ。
- ギト : 人は死んでしまえば、もう感情はない！
- ガティ : たぶん顔をつねられても痛くない。
- ギト : 間違いをおかしたことがあっても、間違ったと感じたことはないのさ。ああ、ここにサロソからもらった前金があった。100万のうち5千ルピアが前金だ。
- エンドラワティ : 100万で、前金が5千？
- ギト : 千は2人に、4千は必要経費ね。衣装代や交通費なんかのため。

エンドラワティ : あなたはいつもそうやってピンハネするのね。
 ギト : どうしろっていうの？
 ガティ : もういいよ。おまえがお金をもっているのだから。白粉を買ったときな。
 ギト : 7時ちょうどに待ち合わせよう、俺のうちに。
 ガティ : ここにしようよ。
 ギト : いや、俺のうちに7時ちょうどに。忘れないようにね。
 ガティ : そっちこそ。

歌（結婚式という設定）

ギト : ええ、人類のみなさま。
 ガティ : 敬愛なるご来場のみなさま。
 ギト : でもみんな人類でしょう。みんな神の僕。司会をやりたいの？ご来場の皆様方、心から敬意を表します（kula minulyaaken）。
 ガティ : あいさつのことばはちゃんとしてなくちゃだめだよ。それじゃだめ。
 ギト : 正しくはどうすればいいの？
 ガティ : "kula mulyakan"は正しくない。"kula mulyakan"というのは遺体を布でくるむという意味だよ。正しくは"ingkan minulya"。さっきみたいに言う人がいたら、その人は間違っているのさ。"sepisan"で"sepindah"ではない。"sepindah"という人がいるけれども、それは間違いで正しくは"sepisan"だ。
 ギト : もういいよ。インドネシア語にしよう、簡単だから。（インドネシア語で）ああ、皆さん。やっぱり、ジャワ語でやろうよ。
 ガティ : ジャワ語ね。いいよ。ああ、ご来場のみなさま、ここで余興がございます、サミロノから参りましたギト・ガティ・グループが登場いたします。
 エンドラワティ : 冗談はよしてよ。
 ギト : エンドラワティさんが登場いたしまして、踊りを披露します。

（歌）

- ギト : 私どもの結婚式のために、ペーエス・バユの皆さんありがとうございました。それではつづきまして村長の代理としましてガティさんによる祝辞です。どうぞ。
- ガティ : トク、トク（効果音を口でいう）。
- ギト : 何、いまの音は？
- ガティ : これは足音だよ。流しの屋台が来たんじゃないよ。それではスピーチを。
- ギト : 話は短くして、すぐにクトブラにしようよ！
- ガティ : 新郎新婦。人間は神のおかげで存在していることはもう承知のことだと思います。あなたは母親から生まれたことを忘れてはいけません。だから母親にはさからってはいけません。両親に反抗してはいけません。両親に敬意を払い、次にあなた方の先生に敬意を払いなさい。先生はあなた方に知識を授けてくれました。先生がいなければ、それでも生きてはいけるでしょうが、半人前で時も読み書きできず路頭に困っていたでしょう。先生が教えてくれたので礼拝のときの方がわかるのです。だから先生は敬わなくてはなりません。それから義父母も敬わなくてはなりません。義父母はあなたを愛してくれて、おいしいものをくれました。最もおいしいものは義父母から与えられたものです。
- ギト : ふーん。
- ガティ : 俺がまじめに話をしているのに、ふーん、とはなんだい？
- ギト : トゥマングン地方の結婚式にいったことないの？トゥマングンの人たちはよく、ふーんていうんだよ。
- ガティ : ええ、義父母に対しても尊敬の気持ちをもたなくてはなりません。
- ギト : ふーん。
- ガティ : それから、国に敬意をはらわないといけません。たとえ宗教がちがっても出身が違って、ひとつにならないといけません。「ひとつの国民、ひとつの国家」。どういうことでしょう。国民は争う必要はない。争いはよくない。私たちはみな協力していかななくてはならないと、先達たちは言いました。調和は平穏をもたらし、争いは国家を破壊してしまいます。そうですね。例えば大きな村でも、村人たちが協調し暮らしていなければ、これは不幸です。小さな村でも、村人が協調していれば何でもできます。だからわれわれは協調しなければなり

ません。みんな違った人間でも。また義務を果たさなくてはなりません。義務とは何でしょう？たとえば国です。あなたが西へ行くか東へ行くか。国は父親のようなものです。父親はいつも子供たちが幸せに暮らせるようにと望んでいます。たとえば、家族計画プログラムです。もし手遅れになれば、たくさんの人を移住プログラムに参加させます。これが国というものです。それに税金は払わなくてはなりません。必ずです。ここままで十分でしょう。時間も限られています。もちろん、あなたがたは私の友人のサロソさんの子どもです。だから敬語を使う必要はないでしょう。あなたの父親だってそうです。失礼しました。私の時間がきました。それでは司会の方どうぞ。

ギト : ありがとうございます。ガティさんから新郎新婦への言葉でした。つづいてはボクシングです。

ガティ : ボクシング？

ギト : 次はボクシングでしょう？

ガティ : どうなってるの？今度は食事でしょう。食事はもう準備できてるんだよ。

ギト : 冷たいものはないね。

ガティ : ほら、冷たい飲み物もでてきた。

ギト : 「クラングナン」（ジャワの歌の題名）を。

ガティ : 「ウルル・ウクンバン」（ジャワの歌の題名）。「ゴンジン・ミリン」をうたうよ。

ギト : スレンドロ音階で。

(歌)

ギト : 最後のだしものはクトブラ・プラメンです。クトブラはどここの劇団かな？ンゲステですか、えっ、ムスティコですか？

エンドラワティ : クトブラはギト・ガティ劇団です。

ギト : 宝物ね。

エンドラワティ : 準備できましたよ。

ギト : クトブラ・プラメン、どうぞ。

エンドラワティ : あなた、サディさん。

ガティ : ルシア。どうしておまえは走っているのだい？

エンドラワティ : 私はもう結婚したの。

ガティ : だれと？

エンドラワティ : 彼の名前はサディ・ベイです。

ガティ : サディとはわかれてこの俺キャプテン・ラサロを喜ばせてくれ！

エンドラワティ : キャプテン、私はあなたを愛していません。

ガティ : どうして俺がいやなのだ？

エンドラワティ : 欲張りそうだからです。

ガティ : ハハハ。

エンドラワティ : どうして笑うの？

ガティ : ルシア。結婚しよう。

エンドラワティ : 何？

ガティ : 俺は君がいやでも、君となんとしても結婚するといっているのがわからないのか、ルシア。

エンドラワティ : どうしても、あなたと結婚はしません。

ガティ : いやか。

エンドラワティ : いやです。

ガティ : どこへ逃げてもつかまえて俺の家につれていく。

エンドラワティ : サディさん！キャプテンにつきまとわれてるのよ！キャプテンだれだっけ？

ギト : もし、この場面を観客が見たときに間違っって受け取らないように、観客をわかさないで。俺が登場するときと観客はわくだろうな。

エンドラワティ : 私はもう妻になったのよ。

ギト : もう？

エンドラワティ : そう。

ギト : ルシア様、あなたはどこからいらしたのですか？

エンドラワティ : キャプテン・ラサロに追いかけているのです。

ギト : キャプテン？

エンドラワティ : キャプテン・ラサロ。

- ギト : 更紗布（ラ・サロン）じゃないの？
- ガティ : ラサロだよ！
- エンドラワティ : ラサロよ。
- ギト : キャプテン・ラサロが君を追いかけているの？
- エンドラワティ : はい、サディさん。
- ガティ : ルシア。どうして、おまえはここにいるのだ？
- エンドラワティ : この人が私の夫です。
- ガティ : おまえが夫のサディか。
- エンドラワティ : そうです。
- ガティ : ああそう。もう結婚しているのなら手遅れだね。もういいよ。俺は失礼するよ。帰るね。もういいよ。
- エンドラワティ : サディになった人は出遅れたのね。
- ギト : あれっ、決闘はないの？
- ガティ : おまえを見ただけで怖くなったよ。
- ギト : パダンと決闘の練習をしたのに。やらないんだ。
- ガティ : みんな、がっかりしてるんだよ。サディになるのは強い人だ。がっかりしたのさ。
- ギト : 俺が登場したら、みんなやってきたけれども、手には石を持っていたよ。
- ガティ : われわれに仕事の依頼を持ってきた人がいるよ。
- エンドラワティ : それじゃ、また練習しなくちゃね。もっと上手になるように。
- ガティ : こうやって舞台を終えた後は、われわれは誇れるようではないといけない。他の人たちに負けてはいけない。その人たちも誇れるようでなければならないし、その他の人たちに負けないようにしなければならない。われわれみんなが誇れるようならば、ジャワ文化はずっと発展していき、すばらしい文化になるのだよ。
- ギト : 漫才だって、負けたくないね。
- ガティ : おまえの自慢はなんだい？
- ギト : 下ネタなら負けないよ。
- ガティ : さあ、失礼しよう。

ギト : はい、はい。

ガティ : さあ、われわれはこれで失礼します。後はサロソさんに捧げます。

資料4 「プロロン嬢」シナリオ（ジャワ語・日本語訳）

以下は「プロロン嬢」のシナリオのテキストとその日本語訳である。1995年4月18日と19日にペーエス・バユはインドネシア共和国テレビ（TVRI）スラバヤ支局の依頼で、同局で放送する番組のために「プロロン嬢」を演じた。このときにテレビ局側の要請によって劇団が作成したものがこのシナリオである。番組の収録は同局内のスタジオでおこなわれた。収録時には放映日時は未定であった。参加メンバーは、ガティ（召使い）、ヤンティ（女王）、ヤトマン（ソト・ガレン）、プディ（ロロ・キドゥル）、バユ（テジョ・アルム）、プラティ（プロロン）、ジュム（サングップ）、ユニ（ウェ・ウエ・プティ）、カルジャン（ブントゥン・セト）、ヨノ（デウォト・チェンカル）、スリ、アディル、ワルトノ、ジュキ、エンドロ、パダン（兵士たち）。第3章で紹介した「プロロン嬢」のあらすじとここに採録したシナリオと一部、異なる部分がある。これは、先に紹介したものはギトが座長として演出したときのもので、以下のシナリオ版はガティが座長として演出・監督したものであるためにでてきている。基本的に書かれたテキストを持たず、物語の大きな流れが与えられるだけでそれ以外はアドリブで演じられるというクトブラの演出スタイルから、こうしたことはよく見られることである。また、シナリオは基本的にジャワ語で書かれているが、場面の説明、ト書きにはインドネシア語が用いられている部分が一部、存在する。

「プロロン嬢」シナリオ（ジャワ語、一部インドネシア語）

"Nyi Blorong"

Dapukan	Kanjeng Ratu Kidul
	Mbok Rara Kidul
	Blorong
	Dewoto Cengkar
	Tejo Arum
	Buntung Seto
	Wewe Putih
	Sotho Galeng

Mbok Sanggup

Abdi

Perjutit

Adegan 1 : Guo Pandansegegek

Setting : Guo yang di dalamnya terdapat sebuah batu dapat dipergunakan untuk tidur.

Wewe Putih : (Nyedaki) ...pak mbokku kuwi sejatine sapa ...nek kok duduhke aku kepingin nyembah jalaran aku ngerti yen aku ana iki lantaran - simbak pak...

Buntung Seto : (mbengok kaliyan kesah) Durung wancine... Durung wancine...durung wancine...

Buntung Seto mlajar cut - mlebet genting pambuko credit title.

Adegan 2. : Kraton Samodra Kidul

Setting : Kursi-kursi

Ratu Kidul : Mbok Rara Kidul ... aja dadi gugup rasaning pamikirird ... jeneng sriro ingsun piji ana ing ngarsaningsun ...

Mbok Rara Kidul : Dahat kapundi dhateng kasuwun ... dhawuh timbalan ndalem ingkang Rumentah dumateng abdi dalem kula ... nuwun angaturaken sewau wonten ing njawi benter raosing manah dalem pindha alang-alang selemba ingkang pinanjer wonten sak tengahing alun-alun ... katiuping samirana sakelangkung geter pater raosing manah adalem ... nanging saksamapuni pun abdi dalem kula marak wonten ngersa nanda lem ...rumos mboten gadhah manah ingkang kumarasan malih ... arep pindha siniram tirta ingkang wayu sewindu manah adalem ... ngunduraken sabda dalem keparengo abdi dalem kula munjukaken sembah pangabekti kanjeng ratu ...

Ratu Kidul : yoh ... ingsun trima puja pangestuningsun ... kebat sira tampa.

Mbok Rara : Inggih adalem tampi ... adalem pundi mugi dadoso jejimat ...

Ratu Kidul : Diprayogagake angonira marak mbok Rara Kidul

Mbok Rara : Nun inggih ... ngestoaken dhawuh kanjeng ratu ...

- Ratu Kidul : Semana uga sira Dewoto Cengkar ... winantu ing karaharjan lakunird sako Kraton Samodra lor ...
- Dewoto Cengkar : Nun inggih pengestu dalem ... sinongsongan dening karaharjan lampah dalem saking samodra lor ...
- Ratu Kidul : Sak banjure ana wigati apa deneo pindha binalangake sowaniro ana ing ngarsaningsun ...
- Dewoto Cengkar : Inggih kepareng munjuk wonten ing ngersa dalem ... mbok bilih wonten tumpang suhing atur adalem ... wonteno kepareng ndalem mbedah tambaking samodro pangsaksami ... kejawi sowan adalem munjukaken sembah pang ngabekti ... keng ongo kalih namung badhe nglamar kanjeng puroro putri dalem ... ingkang kekesih kesumo dewi Blorong ... menawi nandalem kepareng maringaken, badhe kula rasuk minongko garwa prameswari won ten ing samodra lor.
- Blorong : Kakang Prabu Dewoto Cengkar ... unjuk atur mu sarwa aneh lan elok ... jalaran ana beba san orao mireng ning pirsu ... ing toto lair aku isih kenya nanging ing batin aku wis - winengku ing kakung kakang prabu. Karana aku wis dipacangake karo kanjeng pengeran Tejo arun, satriyo ing samodra kulon. Kejoko renbuk wis dadi bebasan mung kari bojo dini daupe.
- Dewoto Cengkar : Yen kowe kena ndak pringgake becik pegatno katresnanmu. Jalaran bagus yo bagus aku ... dasar aku ratu bung binatara.
- Mbok Rara Kidul : Sareh ... iki ana ngersa dalem lho ... unjuk aturmu aja sesongaran ...lan aja gawe panasing swasana.
- Blorong : Wis ... wis mbok Rara Kidul, mengko mundak kri wikan dadi grojogan ... kakang Dewoto Cengkar ... yen pancen adreng kersamu, aku saguh nanging, aku duwe penjaluk kakang ...
- Dewoto Cengkar : Apa penjalukmu ... wong ayu.
- Blorong : Yo ayo ndak derekake manjing taman, mengko aku bakal matur.
- Dewoto Cengkar : Sampun kanjeng retu ... abdi dalem kula nyuwun pamit ... badhe lumnet saklebeting taman nampi panyuwunipun diajeng Blorong ...
- Ratu Kidul : Oh ... yoh ... Dewoto Cengkar ingsun paringi lilah.

Blorong : Sinaayan abdi dalem kula ugi nyuwun pamit lan nyuwun pengestu kanjeng ratu ...

Ratu Kidul : Yoh padha ndak keparengake padha dirembuk ingkang sareh lan pekoleh.

Dewoto Cengkar kaliyan Blorong mlebet dipun iringi suluk sinden

Cut. Gantos adegan

Adegan 3 : Kasatriyan

Setting : Rego kasatriyan dipun damel supados kenging kangge perang.

Keterangan : Rampung gambyong dhatengipun perajurit.

Abdi : E... mbok ... Sanggup ... kowe ki rak wis wong tuwa to ... kok jingklak-jingklik
ki kowe ki rak ora edan to ... rak ora pethok to ...

Sanggup : (Nesu) Sing kentir yo kowe kuwi ...

Abdi : We ... wong ki njaluk tak sikat ...

Dipun ajengaken improvisasi sak wetawis. Lanjeng dhatengipun Tejo Arum.

Tejo Arum : Iki ngapa to ... kok padha rame-rame ...

Sanggup : Menika lho ndoro ... nyaruwe anggen kula bekso malah badhe nyikat menapa ...

Tejo Arum : Mbok aja koyo ngana kuwi to ... kejobo wong trapsilo kuwi ngedohake panyendu
lan panyaruwe, lan mbok Sanggup iki anggon jejogetan iki pancen ndak dhawuhi ...
tak kiro kowe kabeh padha ngerti yen sedelo maneh aku bakal dadi temanten daup
karo diajeng Blorong. Keng gelen ora gelem aku kudu mbandul keramean. Sing apese
suwenw patang puluh dina patang puluh bengi. Kalebu mbok Sanggup iki ndak
dhawuhi ...

Abdi : Ha kok kula mboten dipun duwui ndora ... ateges ndoro menika mban cinde mban
siladan ...

Sanggup : Lho ... kowe ki sesuk yo nggo, rame-rame ... kowe kuwi sesuk arep dinggo
pengewan-ewan neng ngalun-alun.

Degso gesang dhatengipun Dewoto Cengkar.

Tejo Arum : (Kaget) ... Kakang Dewoto Cengkar ...

Dewoto Cengkar : Yoh ... aku dimas ...

- Tejo Arum : (Gupuh) mangga ... mangga kakang ...ngaturi sugeng kakang rawuhmu ana segara kulon .
- Dewoto Cengkar : Yoh ... pengestumu kalis ink sambekolo lakuku.
- Tejo Arum : Nuwun sewu. Aku ko pangling ... iki sapa kang nderekake kakang.
- Sotho Galeng : Kula ingkang abdi soth galeng kanjmg pengeran ... pangabekti kula kunjuk kamjeng pengeran.
- Dewoto Cengkar : Dimas Tejo Arum ... rehning kederenging atiku angel ndak pambengi, mula enggal-enggal aku ndak suka keterangan marang sliramu .
- Tejo Arum : Sajake ana wigati rawuhmu kakang ?
- Dewoto Cengkar : Yoh ... bener ... sepisan aku mlayoke kapang ing penggalihku, ... kang kaping pindhane, aku bakal mboktekake babaring pawarto ... maut gedering ampunan apa keporo nyata yen sedelo meneh kowe bakal daup karo diajeng Blorong ?
- Tejo Arum : Mgemdikamu kang kawiyos pancen bener ... kejobo rembuk wis saiyek saeko proy, lan Blorong wis saguh ngladeni aku , sarta Kanjeng Ratu Kidul wis kepareng.
- Dewoto Cengkar : Dimas Tejo Arum ... yen kena ndak pripih kanti becik sarta ing mengkone, ora bakal ana ludiro kang mili lambah-lambah, wurungno kekarepanmu jalaran Blorong bakal ndak rasuk garwa ... wusana wangsulane Blorong saugh ngadeni aku ... nanging yen aku bisa nugel gulumu ...
- Tejo Arum : Banjur rembug sakteruse.
- Dewoto Cengkar : Rehning ... aku kumacelu banget nggonku kepingin nggarwa marang Blorong, mula penjaluke Blorong bakal ndak leksanani.

Lajeng perang antawis perjurit samodra Lor kaliyan samodra kulon. Tejo Arum didun limpe kaliyan Dewoto Cengkar pejah.

- Dewoto Cengkar : Sotho Galeng ...
- Sotho Galeng : Nun ... kula sang prabu ...
- Dewoto Cengkar : Mati Tejo Arum sakiki kena pusakaku ...
- Sotho Galeng : Lanjeng keparengipun sang prabu ... kados pundi ...

Dewoto Cengkar : Kethoken gulune ... sirahe ndak pasrahne Blorong minongko kanggo bukti yen aku bisa mateni Tejo Arum.

Sotho Galeng : Nun inggih ... daten sendiko sang prabu ...

Dewoto Cengkar bidal abdi nangis. Lajeng dhatengipun Ki Buntung Seto.

Buntung Seto : Wonten napa mas ... kok sampeyan ten riki sami nangis ...

Abdi : Kula ... nangisi ndoro kula ... jalaran kula nyandang, mangan sing peparing menika ndoro kula wusana ndoro seda, disendani prabu Dewoto Cengkar ha ... niko gembunge ...

Buntung Seto : (Nyelaki gembungipun Tejo Arum) ... kaget ... Iho kok mustakane mboten wonton mas...

Abdi : Ha ... nggih perkara niku leh kula kekejer ... gumun kula kok mentolo lan tegel nyikso uwong.

Buntung Seto : Pun sakniki ngoten mawon mas ... gembung niki kula gawane ... mangke sirahe kula golekane nek pun ketemu kula uripne ...

Abdi : Lho ... nek sampeyan isa ha nggih sokur bage sewu to mbah ... malah mangke kula njaluk tullung ... mbok kula, mbah kula sing wis mati niko mang uripke. Napa sampeyan kula dhereke mawon tindak ten njaratan.

Buntung Seto : Wah ... nggih mboten saget ... jalaran nek niko rak pun tekan titi wacine ... ning nek niki derenge pun sakniki mang rewangi nenuwun ... bangke niki ajeng kula sidikoro, supoyp enggal tekan ngomah kula.

Abdi : Daleme pundi to mbah ...

Buntung Seto : Kula pandan segegeg, nami kula Buntung Seto. Sampeyan ampun ngajak omong mawon , pun ... direwang-rewangi nenuwun.

Ki Buntung Seto sedhakep, sound angin, lajeng gembung ical.

Adegan 4 : Taman

Keterangan : Blorong saweg lenggah ijen, dhatengipun Dewoto Cengkar.

Blorong : Kakang Dewoto Cengkar ... kene ... kene kakang.

Dewoto Cengkar : Wiyo diajeng ...

Blorong : Enggal-enggal aku nyuwun pirsu kakang ... kepiye anggonmu saguh merjoyo kakang Tejo Arum ...

Dewoto Cengkar : Blorong ... aku ora bisa guneman ingkang warna-werna ... nyoh iki tampanana ... permanakno ... mestakane sapa ...

Sirah dipun tampi, lajeng njerit.

Blorong : (Njerit) ... Kakang ... aduh kakang Tejo Arum ora ngiri babar pisan, yen kakang Tejo Arum ndisi ki sowan neng tetet suci ...

Dewoto Cengkar : Blorong ... Tejo Arum mati ki rak panyuwunmu to ... nanging kena apa kowe kok malah netesake waspa ...

Blorong : Yo sapa wong to kakang ... keng ora nggronjal sarta njolo atine ... awit ora ana dedane aku iki ... koyo ponang jabang bayi kang isih abang ... kang lagi nedeng-nedenge nyesep banyu sesapan ... wusana ... tintilar seda ... apa ora Ajur mumur atiku.

Dewoto Cengkar : Nanging ... iki wis ora kena tok getuni ... njur sasakiki kowe mung kari sumadiyo ... ndak boyong ana samudro lor, dadi garwaku.

Blorong : Oh yo kakang ... aku saguh ... nanging aku duwe panyuwun sepisan maneh ... yoh aku saguh dadi garwamu nanging yen kakang Dewoto Cengkar bisa masrahake gembunge kakang Tejo Arum.

Dewoto Cengkar : Lho kok ngana ... apa keng kok karepake.

Blorong : Isining kekarepanku kakang ... sirah lan gembung bakal ndak rukti beharengan.

Dewoto Cengkar lajeng gandrung. Sinom. Rempung gandrung nyambet dialog.

Blorong : Kakang prabu Dewoto Cengkar aturku pindha sabdaning ratu, kang ora kena wola-wali. Yen kakang Prabu bisa minangkani panyuwunku aku saguh, nanging ... yen ora kersa ngleksanani, tak entengake patiku katimbang aku dadi garwamu.

Dewoto Cengkar : Yoh ... yem mengkana ndak saguhi panyuwunmu. Dimen pindha sinurung jumangkahku Blorong ... linggarku soka ing taman , aku ngersakake semmu sak tleraman.

Dewoto Cengkar : Wong ... mung mesem wae ... kok ... dinggo ... larang to ... nek kowe ora gelem mesem ... sakjege urip aku ora bakal ... lunga soka kene.

Blorong : (Mesem)

Dewoto Cengkar gemujeng, lajeng kesah. Blorong mriksani kesahipun Dewoto Cengkar, gangsa seseg dipun inggahaken lajeng Blorong njerit amargi sirah ingkang dipun beto ical.

Blorong : (Sero) O ... mbok rara ... mbok rara ... mbok Rara Kidul.

Sounangin mbok Rara Kidul lajeng dhateng.

Mbok Rara Kidul : Wonten menapa kesumo dewi ... nimbali dumaten abdi dalem kula ...

Blorong : Sumurupo mbok Rara Kidul ... kakang Dewoto Cengkar rawuh ana ing taman masrahake mustakane kakang Tejo Arum, kakang Dewoto Cengkar linggar, ... sirah tak kedepake ilang mbok Rara Kidul.

Mbok Rara Kidul : Keng ateges ... taman wonten duratmaka ... gumun lan ngugun raosing manah kula ... yen manut petang mestinipu mboten wani, yen mboten ajrih dumaten kula, ... mestinipun dekah ajrih dumaten kenjeng Ratu Kidul ... yen mekaten enggal-enggal abdi dalem kula nyuwun pamit ... perkawis menika badhe kula rampungaken.

Blorong : Keng kuau nganti ketemo lho mbok Rara Kidul ...

Mbok Rara Kidul : Inggih senaiko ...

Sound angin mbok Rara Kidul bidal cut.

Mbok Rara Kidul wonten wana piyambak, bingunglajeng kaget semerep cahya. Lajeng, mabur madosi wonten

pundi dunungipun cahya menika wau. Nanging sakderengipun mbok Rara Kidul mabur, langkung rumiyin Ki Buntung Seto ingeng mabur mbeto sirahipun Tejo Arum. Cut.

Adegan 5 : Guo Pandansegegeg

Keterangan : Gambar mlebet Ki Buntung Seto njampeni Tejo Arum gembung kaliyan sirah sampun pulih, nanging Tejo aum dareng saget gesang.

Wewe Putih : (Dhateng njawil bapakipun) ... pak ... karepmu kuwi kepiye to ... ing sakawi aku takon, sejatine mbokku kuwi sapa ... wis ora diwangsul malah kowe njur klepat lunga ... sakwise bali, malah nggowo gembung karo sirah, yo amarga soka kepinteranmu gembung lan sirah kang maune pisah, banjur bisa pulih koyo wingi uni. Gembung kuwi ndeke sapa, ... banjur sirsh kuwi ndeke sapa ... terus karepmu kuwi kepiye to ...

Buntung Seto : Oh ... anaku Wewe Putih-Wewe Putih ... sejatine mbokmu kuwi wis mati ...

Wewe Putih : Mati ... pak ... oh simbak ... kabeh keluputanku aku wenehpno pangapuro ... awit nalika kowe nglairake aku nyawamu padha karo unggak-unggak neng lawange pati ... sakwise aku lahir, durung nganti aku males budi simbak ngrasakake woh ing panandur, simbak malah wis medot katersnanku.

Buntung Seto : Wis ... wis ... ndak keranta-ranta atiku nok ... sakiki rungokno ... tak omong sing ceto ... mula mbokmu mati jalaran dipateni dening mbok Rara Kidul ...

Wewe Putih : Kaluputane apa pak.

Buntung Seto : Nalika semana, ... mbokmu kuwi mangan wong mancing mangka wong mancing kuwi kaulane kanjeng panembahan senopati ing metaram ... kowe ngerti yen kanjeng panembahan senopati kuwi sambung tresna karo Kanjeng Ratu Kidul. Mula mbokmu diperjoyo dening Kanjeng Ratu Kidul, alantaran mbok Rara Kidul ... ha ... terus ati lan pikiranku sakiki wis kempel banget ... kang lereke aku ora trima, jalaran pepatok ane wong urip, siji lemah, loro anak, telu bojo, tihi pati. Banjur sakiki aku arep ngosak-asik kraton kidul bisa dadi segara getih samodra kidul, yen aku bisa manunggal karo pengeran Tejo Arum, wusana pengeran Tejo Arum wis seda ...

mustakane ora ana rehing bakal tak nggo kekuatan banjur sira tak goleki ... sakwise ketemu banjur sirah lan gembung banjur tak usadani, nganti wis pulih, sinad ha iki mengko arep ndak uripake sarana ndak ganti utek boyo.

Wewe Putih : Ha ... sak banjur kepiye pak.

Buntung Seto : Yen wis urip ... kejobo tak nggo kekuatan, uga bakal tak daupake karo Wewe Putih.
Ha ... wong bebrayan kuwi mbutuhake akur rukun ... bisa siyek saeko proyo, kowe mantu ... ndak klothok sirahmu ... kowe uga bakal ndak salini utek boyo.

Wewe Putih : Yen ngana aku manut pak.

Buntung Seto kaliyan Wewe Putih out kamera, sound angin mbok Rara Kidul dhateng, pengeran Tejo Arum dipun usah dajeng gesang.

(Dipun paringi cahya wonten epek-epekipun mbok Rara Kidul.)

Mbok Rara Kidul : Kanjeng pengeran ... enggal-enggal kepare ngo kundur ... inggih titi wanci meniki penje nengan temuli badhe dipun daupaken kaliyan kesumo dewi Blorong.

Pengeran Tejo Arum medal, mbok Rara Kidul out lajeng dhatengipun Ki Buntung Seto.

Buntung Seto : (Kaget) Lho ... pengeran Tejo Arum ilang ... sapa kang wani nyolong ...

Mbok Rara Kidul : (Keras) Aku kang ndhusta ... arep ngapa kowe malah ngertiyo ... anakmu Wewe Putih uga wis tak juwing-juwing. Buntung Seto ... ayo tandi ngana mbok Rara Kidul ... jambar aku wani rapak aku jo wani kantiyo sukmo kadang dewo, orahmenang Kanjeng Ratu Kidul awit daya panguasane sarta kasektene bebasan tanpo winates sapa kan bisa nggunggahi wewenang ndalem Kanjeng Ratu Kidul gunemku kang pungkasan Buntung Seto ... yen kowe njajagi jero lan cetheke kasektenku ayo ... tututana aku ... tututana aku ... tututana aku ki buntung ...

Mbok Rara Kidul kesah, Ki Buntung Seto njegreg lanjeng dhatengipun Dewoto Cengkar.

- Dewoto Cengkar : Kowe kang jeneg Buntung Seto ... kowe sing nynyolong gembunge pengeran Tejo Arum.
- Buntung Seto : Mboten ngamungaken gembungipun ... sinadyan si rahipun kula ingkang nyolong ... malah saksam punipun pulih kados wingi uni ... lajeng dipun dhusta dening mbok Rara Kidul. Malah anak kula Wewe Putih ugi dados benten. Srana dipun wejing-wejing, ingkang sedayo wau awit sking wengisipun mbok Rara Kidul.
- Dewoto Cengkar : Yen mengkana ... aturmu iki mawa surasa sarta werdi, wurung dupku karo diajeng Blorong.
- Buntung Seto : Kejawi penjenengan mboten saget minangkani panyuwunipun Blorong ... ugi estipun Blorong menika mboten tresna kaliyan penjenengan, perkwis nyuwun menapa kemawon menika sektipun namung kangge pawadan anggenipun badhe nampik dhateng penjenengan.
- Dewoto Cengkar : Yen mengkana ... ndak rusak kraton kidul ...
- Buntung Seto : Mangga ... sesarengan kaliyan kula ... jalaran kula ugi mboten trimah ... senak kula dipun pejahi dening mbok Rara Kidul. Nanging sang prabu ... mboten kenging sinonggo enteng bobotipun perjurit ing kraton kidul, awit ... mbok Rara Kidul, sapu jagat sumber nyawa ... kasektenipun sekelangkung nggegi lani. Ha ... penjenengan saget sasap ... yen penjenengan kersa nampi pisungsung saking kula ... ingkang awujut aji lebur sekethi.
- Dewoto Cengkar : Lho ... yen pancen ora mung kandeng neng lathi ... sebab apa aku ora seneng sarta ora gelem nompo. Wis ... yen mengkana ndang wateken ndak tampanane.
- Buntung Seto : Yen mekaten, mangga kula derekaken muja semedi angrambut jantun, muhung ing asepi, nuwun sewu ... keparengo mbuko, korining woranawo.
- Kekalihipun sami sedakep. Lajeng wonten cahya medal saking raganipun Ki Buntung Seto. Mlebet raganipun Dewoto Cengkar. Gangsa rep wangsul dialog.
- Dewoto Cengkar : Hem ... marem kang tanpo upama ... penggalihku, banjur daya kasiyate piye, lan kepiyecak-cakane ...

Buntung Seto : Wiwit sak menika ... menapa ingkang penjenengan antem, yen gunung mesti jugrug, segara asat, menapa malih namung manungso limrah ...

Dewoto Cengkar : Yen mengkana kowe keng tak nggo njajal ...

Buntung Seto dipun antem lajeng kanti sound dor, Buntung Seto pejah .Cut.

Adegan 6 : Taman

Keterangan : Gambar mlebet ,kanjeng ratu lajeng mejang Tejo Arum kaliyan Blorong.

Tejo Arum : Kepareng munjuk wonten ngersa dalem Kanjeng Ratu Kidul ... ngaturaken rena kang tanpa pindha ... saksampunipun abdi dalem kula kadaupaken kaliyan diajeng Blorong ... ewo semanten abdi dalem kula tasih gadhah panyuwun rehing kula lelumban wonten jagating bebrayan. Saweg sepisan menika, pindhane bumbung sakestu abdi dalem kula tasih kothong. Pramila murih jumangkah kula sampun ngantos kece plung wonten samodra ning latu, wonteno kepareng ndalem paring sabdatomo keng waujut wewarah sarta pitedah.

Blorong : Nderek ngiyateken unjuk aturipun kangmas Tejo Arum sumangga kanjeng ratu keparenga paring pepadang minongko oboring lampah kula ... supados sampun kerem wonten jagating peteng leliwengan.

Kanjeng Ratu : Nggger Tejo Arum ... sartane nini Blorong ... sepisan tentremo nggoniro bebrayan ... jalaran kejobo waspada tresnane, ingsun uga wis paring idip lilah, kaping pindhane bisa tenrenm nggoniro bebrayan, jeneng sira mung kudu ngatonake sucining katresnan ... hah ... kang sinebut tresna suci, arep kasempyok dening manungso kang trape koyo sato ajeg, kudu ora kena medotake katresnan. Janji kabeh mau wis koyo ngendkaningsun kang wus kawiyos, iki pindhane ron mesti balak bisa ngemboko sarta ngrembuyung. Yo Ngrembuyunging katresnan, banjur anuwuhake oyoting bebrayan ... saenggo angel kalamun bakal binedol marang candolo ingkang yekti bakal ngumbar anggoro murkane. Kejobo soka kuwi ngger, nyoh ali-ali pusoka sira tampa ... (Ngulungake ali-ali) ... sakwise ali-ali sira tampa, jeneng sira ingsun

dhawuhi nyimakake Dewoto Cengkar sakandahane ... awit angkoro murkane Dewoto Cengkar soyo mangombro-ombro. Malah wektu iki dina wus ngepung kraton samodra kidul kanti perjurit segelar sepapan.

Tejo Arum : Yen mekaten ... nyuwun pamit soho nyuwun tambahing pangestu.
 Mbok Rara Kidul : Sinadyan kula ugi nyuwun pamit lan nyuwun tambahing pangestu ... kanjeng ratu.
 Kanjeng Ratu : Yoh ... dugo prayogo aja nganti padha di tinggal.

Tejo Arum kaliyan mbok Rara Kidul bidal, kanjeng ratu mirsani. Cut.

Adegan 7 : Alas
 Keterangan : Sakndangen mbok Rara Kidul dumugi.

Dewoto Cengkar : Aku ora pangling ... mbok Rara Kidul lan Tejo Arum iki ...
 Mbok Rara Kidul : Yoh ... ing perkara iki pancen ndak jarak ... aku kepingin metukake kowe ... nek wis kepetuk ming arep tak ndakke. Aja ko terus-terusake nggonmu tumindak kang kurang toto ... jalaran coba to piki ren ... ngendi ana kawulo kok wani marang ratu ... yen ana kawulo wani marang ratu, iki perlambanging manungso kang wus bakal ... kuwalik pendelengane sarta malik keblate lan kepingin urip neng nroko jahanam.
 Dewoto Cengkar : Yo ... suwamu sing koyo ngana kuwi ... mbok Rara Kidul sing marahi ngiris atiku ... mula roso pang rasaku banjur kepingin arep nyuwek-nyuwek raimu kac.
 Tejo Arum : Sareh ... kowe bisa adu kasekten karo mbok roro nanging yen kowe wis bisa nglangkahi bangkene Tejo Arum. Oh Dewoto Cengkar ... ungalno dadamu ... tak balang nganggo ali-ali pusoko paringan ndalem ora lebur tulismu persasat kowe menungso sing bisa nguntal jagat sakisine.
 Dewoto Cengkar : Ora bakal tak tamengi gigir nanging tak tamengi dhadha ...

Lajeng Dewoto Cengkar dipun balang ali-ali pejah. Kaliyan sambat Blorong ... kaping tiga. Kasambet gending pentutup. Lajeng gambar mlebet ombak samodra.

「プロロン嬢」シナリオ（日本語訳）

登場人物 南の海の女王
 ロロ・キドウル
 プロロン
 デウオト・チェンカル
 テジョ・アルム
 ブントウン・セト
 ウェウエ・プティ（ブントウン・セトの娘）
 ソト・ガレン（デウオト・チェンカルの召使い）
 サング（テジョ・アルムの下働き）
 召使い（テジョ・アルムの下働き）
 兵士

第1場 : パンダン・スゲゲ洞穴

装置 : 寝床となる岩が中においてある洞穴

ウェウエ・プティ : （近づきながら）お父さん。私の母親は本当はだれなのですか。教えてくれ
 れば、私は母を拝みます。私が生まれたのは、母がいたからなのですから。

ブントウン・セト : （立ち去りながら）まだはやい。まだ教えるときはきていない。まだだ。

ブントウン・セトは走り去る。カット。音楽が入り、タイトルが入る。

第2場 : 南海の王宮

装置 : 椅子

- 女王 : ロロ・キドゥル、心配しないように。
- ロロ : 申し上げます。私は熱く感じてます。平原を散歩していて風が吹いてきたようです。そして私はここにまいってお目にかかっております。私はつらくはありませんし、爽快です。聖なる水で沐浴をしたようです。私は陛下に私の賞賛と従順さをささげます。
- 女王 : よい。受けよう。
- ロロ : 私にお力の一部を賜りますように。
- 女王 : ロロ・キドゥル、私はおまえの答えを聞くのはうれしい。
- ロロ : はい、陛下を敬い申し上げます。
- 女王 : デウォト・チェンカルよ、北の海の王宮に平穏があるように。
- デウォト : はい、北の海が平穏であるようにとの陛下のお気持ちありがとうございます。
- 女王 : その方、ここに再び参ったのは何のようがあつてのことか？
- デウォト : まず、私が失礼なことを申し上げたときには私のことをお許しいただきたく存じ上げます。次に、陛下のお子さまであられますプロロン嬢をいただきたく申し上げます。もし、お許しいただけるのであれば、私は結婚いたしまして北の海の王となるつもりでございます。
- プロロン : デウォト・チェンカル様。あなたのお言葉はおかしいのではないのでしょうか。
「見なくとも、知っている」という言葉がございます。私のこの心はすでにテジョ・アルム様に預けております。西の海の騎士テジョ・アルム様と私はすでに婚約しております。結婚に同意いたしておりますし、あとは結婚式を待つばかりとなっております。
- デウォト : その婚約を破棄なさるように忠告いたします。私の方がその男よりも優れておりましょう？私はビナトロ王なのです。
- ロロ : お待ちなさい。お控えなさい。陛下の御前です。言葉を慎みなされ。興奮してはなりません。
- プロロン : ロロ・キドゥル様、もうよろしゅうございます。小さなことを大きくなさりませんように。デウォト・チェンカルさま、もしあなたの望みがそれほど強いのであれば、私はあなたと結婚いたしましょう。ただし、条件があります。
- デウォト : どんな条件でしょう？美しいお方よ。

プロロン : 後宮においでください。そこでお話しします。

デウオト : 陛下、私はお暇ごいをいたします。プロロン嬢の願いをうかがいに後宮にまいります。

女王 : わかった。さがりなさい。

プロロン : 私も、御前からお暇いたしたく存じます。陛下に栄光があらんことをお祈りいたします。

女王 : おさがりなさい。落ちついて冷静に。

デウオト・チェンカルとプロロンは出ていき、シンデン（女性ヴォーカル）の歌が入る。

第3場 : 兵士たち

場所 : 戦闘をする兵士たち

踊りの後に兵士が登場する

召使い : サング。あなたは、もう年なのに、狂ったみたいにそうやって踊ってるなんて、馬鹿だね。

サング : （怒りながら）狂ってるのはあなたの方よ。

召使い : 後で痛い目にあわせるぞ。

アドリブでやりとりがあって、テジョ・アルムが登場する。

テジョ・アルム : にぎやかだけれども、何があった？

サング : ご主人様。この人が私のことをぶつというのです。

テジョ・アルム : よしなさい。2人の仲にひびが入ってしまうよ。サングを踊らせたのは私だ。知っているように、私はもうすぐ結婚するんだ、プロロンと。だから、結婚披露宴をしなくてはならないのだ。それも40日間昼夜通してね。サングもそこも手伝ってもらうのだ。

召使い : ご主人様。私はいいのですか？

サング : あなたも招待されているのよ。にぎやかになるようにあなたは会場で犠牲になるのよ。

デウオト・チェンカルが突然やってくる。

テジョ・アルム : (びっくりして) デウオト・チェンカルさん！

デウオト : うん。

テジョ・アルム : (体をおりまげて) どうぞ。西の海へようこそ。

デウオト : おかげで無事ここまで来ることができた。

テジョ・アルム : 失礼ですが、こちらにごいっしょの方はどなたですか？

ソト・ガレン : ソト・ガレンです。ご挨拶申し上げます。

デウオト : テジョ・アルムよ。私は知りたくて我慢ができないのだ。だから、そなたに直接たずねようと思う。

テジョ・アルム : 本当はどのような用件でいらしたのですか？

デウオト : うん。まず、私はそなたに会いたかったのだ。それから、ある話を確かめたかったのだ。そなたはまもなくプロロンと結婚するというのは本当かな？

テジョ・アルム : その通りです。プロロンとラトゥ・キドゥル陛下の承諾もえております。

デウオト : テジョ・アルムよ。無事で血を流したくなければ、その結婚を取りやめよ。プロロンは私と結婚するのだ。プロロンも私との結婚を受け入れるだろう。もし、断れば、おまえの首を切り落とすこともできるのだぞ。

テジョ・アルム : どういうことでしょうか？

デウオト : 私はプロロンと結婚したいのだ。だからプロロンの求めることをするのだ。

北の海と西の海の兵士たちのあいだで戦闘になる。テジョ・アルムはデウオト・チェンカルに殺されてしまう。

デウオト : ソト・ガレン！

ソト・ガレン : はいご主人様。

デウオト : テジョ・アルムは死んだ。おまえの剣を使い！

ソト・ガレン : どうすればよろしいので？

デウオト : 首を切り落とせ！首は私がプロロンにわたすのだ。テジョ・アルムを私が殺した証拠に。

ソト・ガレン : はい、わかりました。

デウオト・チェンカルはテジョ・アルムの首を持っていく。召使いとサングは泣く。そこへブントウン・セトがやってくる。

ブントウン・セト : どうしたのだ？どうしておまえたちは泣いているのだ？

召使い : ご主人様が、デウオト・チェンカルに殺されてしまったからです。これが遺体です。（首のない遺体）

ブントウン・セト : （遺体に近づきびっくりする）えっ。首がないではないか。

召使い : だから、私は泣いているのです。こんなことをする人間がどうしているのでしょうか。

ブントウン・セト : もわかった。この遺体は私がもっていく。首を探して、生きかえらせよう。

召使い : そんなことができるのなら素晴らしいことです。もしできるのなら、私の両親も生き返らせてください。さあ、私の両親の墓へ行きましょう。

ブントウン・セト : それはできない。そのものたちはすでに死ぬべきときがきたのだ。しかしこのものはそうではない。おまえたちはテジョ・アルムが生き返ることができるように祈りなさい。この遺体は私が大事に扱い、私の家に持って帰る。

召使い : あなたの家はどちらですか？

ブントウン・セト : パンダン・スゲゲだ。私の名はブントウン・セト。おまえは口数が多いぞ。さあ、いっしょに祈りなさい。

ブントウン・セトは手を胸の前で合わせと風の吹く音がする。そして遺体が消える。

第4場：後宮

プロロンがひとりで座っている。そこへデウオト・チェンカルがやってくる

プロロン : デウオト・チェンカルさま。こちらへ。

デウオト : うむ。

プロロン : 私はまちきれません。いかがですか。テジョ・アルムを殺してきましたか？

デウオト : プロロン。私は何もいわない。これを受け取れ。見よ。だれの首だ？

首を受け取り、プロロンは泣き叫ぶ。

プロロン : (泣きながら) テジョ・アルムさま。テジョ・アルムさまが私より先に天に召されるとは思ってもいませんでした。

デウオト : プロロン。テジョ・アルムの死はおまえが望んだのに、なぜ泣くのだ？

プロロン : ああ、私はただのふつうの人間です。私は淋しく思います。私を残して死んでしまうなんて。私の心は張り裂けてしまうようです。

デウオト : しかし、後悔してもしかたのないことだ。さあ、準備をなさい。北の海に私が連れていくのだ。そして私の妻になるのだ。

プロロン : ああ。わかりました。でも、私はもうひとつだけお願いがあります。テジョ・アルムさまの遺体を持ってきてくだされば、あなたとの結婚をお受けいたしますでしょう。

デウオト : 何だと。どういうことだ？

プロロン : 私は首と体をひとつにしたいのです。

デウオト・チェンカルは歌をうたいプロロンを慰める。その後せりふにはいる。

プロロン : デウオト・チェンカルさま。もしあなたが私の願いを聞き入れてくれれば、私はあなたの妻になることを承知します。でももしできないのならば、私はあなたの妻にはなりません。

デウオト : よし、それならば、おまえのいうとおりにしよう。私が出かける前に、おまえがほほえむのを私は見たい。どうして、おまえはほほえんでくれないのだ。ほほえんでくれないのなら、私は死ぬまでここを離れない。

プロロン : (ほほえむ)

デウオト・チェンカルは笑ってでかける。プロロンはそれを見送るが、テジョ・アルムの遺体が突然消えてしまい叫ぶ。

プロロン : (叫んで) ロロ様。ロロ・キドゥル様！

風の音がしてロロ・キドゥルがあらわれる。

ロロ : どうしました。なぜ私を呼んだのです？

プロロン : ロロ・キドゥル様。デウオト・チェンカルさまはテジョ・アルムの首を持っていまさっきここへやってきました。でも、デウオト・チェンカルが行ってしまうと、突然テジョ・アルムの首が消えてしまったのです。

ロロ : ということは、この後宮に泥棒がいるのですね。これはたいへんな驚きです。ふつうに考えれば、そのような大胆な人はいないはずです。私のことを恐れなくとも、陛下を恐れるはずです。いいでしょう。このことは私が何とかしましょう。

プロロン : テジョ・アルムの首をお探してください。

ロロ : わかりました。

風の音がして、ロロ・キドゥルはいなくなる。

ロロ・キドゥルは深い森のなかで光をみて驚く。そしてその光の源を探しに飛び立つ。そしてテジョ・アルムの首をもって空を飛ぶブントウン・セトをみつける。

第5場：パンダン・スゲゲ洞穴

ブントウン・セトはテジョ・アルムの遺体と首をもって呪文を唱えている。テジョ・アルムのからだは元に戻っているがまだ動かない。

ウェウェ・プティ : (父親のもとにやってきて責めたてる) おとうさん。どうしたというのですか？私の母は本当はだれなのですか？あなたは私の質問に答えずにどこかへ行ってしまった。そして遺体と首をもって帰ってきました。確かにあなたは首と体の別れた遺体を元通りにすることができます。この遺体はだれのものですか？首はだれのものですか？どうしようというのですか？

ブントウン・セト : わが娘ウェウェ・プティよ。おまえの母はもう生きていないのだ。

ウェウェ・プティ : 死んでしまったの？ああ、おかあさん。私をお許してください。私はあなたに大きな恩をおっています。私は生まれてから、まだ恩を返していません。それなのに死んでしまったなんて。

ブントウン・セト : もういい。私も悲しい。ききなさい、娘よ。おまえの母はロロ・キドゥル様に殺されたのだよ。

ウェウェ・プティ : お母さんは何をしたのですか？

ブントウン・セト : 以前、おまえの母は釣りをしている人を食べたのだ。その人はマタラム王国の指揮官だったのだ。その指揮官はラトゥ・キドゥル陛下の恋人であった。そこでおまえの母にロロ・キドゥルは心底怒ったのだ。でも私はこれをうけいれなかった。それは大事なものはまず第一に土地、第二に子供、そして第三に妻であるからだ。だから私はいま、南の王宮を血が流れるように破滅させるのだ。テジョ・アルムといっしょになればできる。さっき首のないテジョ・アルムの遺体にであった。そこで首を探して体とひとつにしたのだ。そして生き返ったならば脳は獣の脳と交換する。

ウェウェ・プティ : それからどうするのですか？

ブントウン・セト : テジョ・アルムが生き返ったら、私の手助けをさせ、それからおまえと結婚させよう。結婚生活は釣り合いが大切だ。だからおまえの頭を開いておまえの脳も獣の脳と交換しておいた方がいいだろう。

ウェウエ・プティ : はい、わかりました。

ブントウン・セトとウェウエ・プティは去る。

そして風の音がしてロロ・キドゥルがやってくる。テジョ・アルムの体をさすると生き返る。（光をロロ・キドゥルからテジョ・アルムは受ける）

ロロ : テジョ・アルム。急いで帰りなさい。プロロンとすぐに結婚するのです。

テジョ・アルムは立ち去る。ブントウン・セトがやってくる。

ブントウン・セト : （びっくりして）あれっ。テジョ・アルムがいなくなった。だれが大胆にも盗んだのだ？

ロロ : （強い声で）私だ。私はおまえの子供のウェウエ・プティも切り刻んでしまった。ブントウ・セト。私にむかってきなさい。無限の力をもっているラトゥ・キドゥルに反抗してもあなたはかなわないでしょう。言っておこう。もし私の力を試したいのならば、私を追うがよい。

ロロ・キドゥルは立ち去る。ブントウン・セトは立ち尽くす。そこへデウオト・チェンカルがやってくる。

デウオト : ああ、おまえがブントウン・セトか！テジョ・アルムの遺体を盗んだのはおまえだな。

ブントウン・セト : 私は体はとっていない。首だけだ。しかしテジョ・アルムがもとのように生き返ってからは、奪われてしまった。私も被害者だ。ロロ・キドゥルの仕業だ。

デウオト : もしおまえのいうとおりならば、プロロンとの結婚を阻止しなくては。

ブントウン・セト : プロロンの条件をあなたが満たせないようにしているのだろう。本当のところプロロンはあなたを愛していない。だからプロロンはあれこれといってあなたを断ろうとしているでしょう。

デウォト : どうか。おまえのいうのが正しいのならば、私は南の王宮を破壊してやろう。

ブントウン・セト : 私といっしょにやりましょう。私もロロ・キドゥルにわが子を殺され、許すことができない。デウォト・チェンカル。南の王宮の戦力を甘く見てはいけない。ロロ・キドゥルはたいへんな力を持っている。私の申し出をうけるのならば、さあ私と協力しましょう。

デウォト : よし、指をくわえてみているだけではない。あなたの申し出をうけなくてどうしよう。さあ、承知した。

ブントウン・セト : それなら、いっしょに森で瞑想をしよう。

ふたりは手を胸のまであわせる。するとブントウン・セトから光が出てデウォト・チェンカルの体にはいる。

ガムランによる「ゴンソ・レ」がはいって台詞。

デウォト : ああ、気がみなぎっている。どんな力をえたのか？どう使うのだ？

ブントウン・セト : これから、あなたは何であれそれをたたけば、もし山なら必ず崩れるだろう、海ならば必ず水が蒸発してしまうだろう。まして相手が人間であれば必ず……。

デウォト : それならば、おまえで試してみよう！

ブントウン・セトはたたかれ、音がして倒れる。

第6場：後宮

テジョ・アルムとプロロンにラトゥ・キドゥルが話をしている。

テジョ・アルム : ラトゥ・キドゥル様の御前にお目通り願います。申し上げます。私はプロロンと結婚をいたしました。私の結婚は家庭にあって、いまだに泳いでいるようです。そして私はいまだに空虚であるかのようです。そのために、私は火

の海の中に、突然落ちてしまうのをただ待っているかのようです。どうか、陛下より、ご助言をいただきたく存じます。

プロロン : 私もテジョ・アルムの申しますように、陛下に私どもの歩みを照らす光を与えていただきたく存じます。暗黒の世界に私どもが落ちいってしまいませんように。

女王 : テジョ・アルムよ。そしてプロロンよ。まず第一に、家庭生活では平穩にすごしなさい。お互いに愛し合うだけではなく。私もふたりを祝福します。第2には、家庭生活を平穩に過ごすために、ふたりは純粋な愛を保つように心がけなさい。たとえ悪者に邪魔をされたとしても、愛をすててはならない。もし愛が強いものであれば、それは悪者に切り倒されることのない強い樹のようなものだ。この指輪を受け取りなさい。（指輪を与えながら）この指輪を手にしたら、そなたにデウォト・チェンカルとその仲間たちを退治するように命じます。かれらは傲慢で乱暴なことをしたのだから。いま、彼らはすでにこの南の海の王宮をたくさんの兵士たちで包囲している。

テジョ・アルム : それでは私は御前をお暇いたします。陛下のご加護をいただきたく存じます。

ロロ・キドゥル : 私も失礼いたします。陛下のご加護をいただきますように。

女王 : よろしい。気をつけるように。

テジョ・アルムとロロ・キドゥルが立ち去るのを女王は見守る。

第7場：森林

風の音とともにロロ・キドゥルが登場する。

デウォト : おまえたちのことはおぼえているぞ。

ロロ・キドゥル : 私はわざわざおまえに会いに来たのだ。おまえの悪行をつづけることは許さない。考えて見よ。ラトゥ・キドゥルに刃向かう勇気のあるものがどこにいるというのだ。洞察と方向のひっくり返った者は地獄で暮らそうとしているようなものだ。

デウオト : ということか。ロロ・キドゥルめ、私を怒らせたな。おまえの顔をつぶしてやる。

テジョ・アルム : おい、落ちつけ。ロロ・キドゥル様と力を競おうというのもいいだろう。私の体を踏むことができるのなら。デウオト・チェンカル、おまえの胸を見せろ！陛下にいただいたこの指輪をぶつけるぞ。もしおまえが死ななければ、おまえはこの世界すべてを食べつくことができるだろう。

デウオト : よし。防御の鎧を使うのは止めよう。私の胸で受けてやる。

デウオト・チェンカルは指輪を投げつけられ倒れる。プロロンがやってきて、終わりの音楽が流れる。
風がふき、海の波の映像。

ジャワ語・インドネシア語用語

(Jv.) = ジャワ語

(Ind.) = インドネシア語

(Ar.) = アラビア語起源

amal = アマル (Jv.) : クトブラの公演のうち、観客から観劇料をとる興行形態。

AN Teve = アン・テーフェー (Ind.) : 民間テレビ放送局のひとつ。

basahan = バサアン (Jv.) : クトブラの衣装の一種。

bersih desa = ブルシ・デサ (Ind.)、ブルシ・デソ (Jv.) : 村清めの儀礼。

desa = デサ (Ind.)、デソ (Jv.) : 村、行政村。

dhagelang = ダグラン (Jv.) : 漫才、あるいはその場面や舞台、さらにはそれを演じる人。

dhusun = ドゥスン (Jv. / Ind.) : 集落、村の下位の社会組織。

gamelan = ガムラン (Jv.) : 銅製の打楽器を中心にしたジャワ伝統の音楽アンサンブル。

Golkar (Golongan Karya) = ゴルカル (Ind.) : 職能グループ。第2代大統領スハルトのもと、政府与党にあった。

halal bi-halal = (Ind./ Ar.)ハラル・ビハラル : ムスリムが、断食月明けに互いに過去一年間に犯した自らの過ちにたいして許しを請いあう儀礼。

kabupaten = カブパテン (Ind./ Jv.) : 県。

kejawen = クジャウエン (Ind.) : クトブラの衣装の一種。元来はジャワ風の意味。

kendhuri = クンドゥリ (Ind./ Jv.) : ムスリムが結婚、誕生、家の新築などのさいに平穏無事を神に祈る儀礼。

kethoprak = クトブラ (Jv.) : 中部ジャワ地方の大衆演劇。

kethoprak humor / kethoprak plesedan = クトブラ・フモル、クトブラ・プレセダン (Jv.) : クトブラの舞台のうち、笑いの要素のみを強調したかたちのもの。

kethoprak tobong / kethoprak keliligan = クトブラ・トボン、クトブラ・クリリガン (Jv.) : クトブラ劇団のうち、自らの仮設小屋をもって、そこで生活をしながら各地を巡回し、興行を行うもの。

khatama = ハタマン (Ind./ Ar.) : イスラーム寄宿塾での学習の修了式。

khinatan = ヒナタン (Ind./ Ar.) : 割礼。

kiyai = キアイ (Jv.) : プサントレンを主催するイスラーム指導者。

KKN (Kuliah Kerja Nyata) = カー・カー・エヌ (Ind.) : 大学の社会実習。

PKK (Program Kesejahteraan Keluarga) = ペー・カーカー (Ind.) : 家族福祉プログラム。

mantu = マントゥ (Jv.) : 結婚、結婚式。

mesiran / setanbulan = メシラン、スタンプラン (Jv.) : クトブラの衣装の一種。中東を舞台にした物語の場合に主として用いられる。

PDI (Partai Demokrasi Indonesia) = ペー・デー・イー (Ind.) : インドネシア民主党。

pelawak = プラワ (Ind./Jv.) : お笑い芸人。

pencak silat = プンチャ・シラ (Ind.) : インドネシアの護身術。

pesantren = プサントレン (Ind.) : イスラーム寄宿塾。

PKI (Partai Komunis Indonesia) = ペー・カー・イー (Ind.) : インドネシア共産党。1966年に非合法化される。

propinsi = プロピンシ (Ind.) : 州。

ramadhan = ラマダン (Ind. / Ar.) : 断食月。

RCTI (Rajawali Citra Televisi Indonesia) = エル・チェー・テー・イー (Ind.) : インドネシアで最初の民間テレビ放送局。1990年開局。

RRI (Radio Republik Indonesia) = エル・エル・イー (Ind.) : 国立インドネシア共和国ラジオ。

SCTI (Surya Citra Televisi Indonesia) = エス・チェー・テー・イー (Ind.) : 民間テレビ放送局のひとつ。

sekaten = スカテン (Jv.) : ジョクジャカルタとソロの王宮前でムハンマドの生誕日を祝って毎年開かれる大祭。

syukuran = シュクラン (Jv. / Ar.) : 病気が治ったり、昇進、上級学校への進学などのようになにか善いことがあった場合に、ムスリムが神に感謝するために行う儀礼。

tanggapan = タンガパン (Jv.) : クトブラの公演のうち、結婚式などなんらかの儀礼にともない余興として行われるもの。

TPI (Televisi Pendidikan Indonesia) = テー・ペー・イー (Ind.) : インドネシア教育テレビ。民間テレビ放送局のひとつ。

tujuhbelasan = トウジュブラサン (Ind.) : インドネシアの独立記念日8月17日を祝う催し。

TVRI (Televisi Republik Indonesia) = テー・フェー・エル・イー (Ind.) : インドネシア共和国テレビ。

国営テレビ局。

wayang kulit = ワヤン・クリ (Jv.) : 影絵人形芝居。

wayang wong = ワヤン・ウォン (Jv.) : ジャワ宮廷舞踊劇。

wong cilik = ウォン・チレ (Jv.) : 小さき人。一般民衆のこと。

参考文献

Achmad Setiawan Abadi

- 1994 'Kata pengantar', in: Oey Kim Tiang (ed.), *San Pek Eng Tay*, pp.x-xxv, Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.

Alexander, Howard, Quintin Chambers and Donn F. Draeger

- 1970 *Pentjak-silat: The Indonesian fighting art*, Tokyo: Kodansha International.

青木武信

- 1991 「クトプラ芸人とクトプラ公演の実際—ジョクジャカルタ、ペー・エス・バユの事例を中心に—」『南方文化』第19輯、47-65頁。

バーガー、ピーター L. (Burger, Peter)

- 1999 『癒しとしての笑い：ピーター・バーガーのユーモア論』森下伸也訳、新曜社。

Becker, A.L.

- 1979 'Text-building, epistemology, and a esthetics in Javanese shadow theatre', in: A.L. Becker and Aram A. Yengoyan, (eds), *The imagination of reality: Essay in Southeast Asian coherence system*, pp.211-243, New Jersey: ABLEX Publishing Corporation.

Bernas (日刊紙)

- 1999 'Banyak warga bunuh diri, desa wareng diruwat', *Bernas on Line*, Maret 29.

Biro Pusat Statistik

- 1991 *Peta indeks Kecamatan per Desa / Kelurahan, Propinsi Jawa Tengah dan D.I. Yogyakarta 1990*, Jakarta: Biro Pusat Statistik.
- 1996 *Statistik Indonesia 1995*, Jakarta: Biro Pusat Statistik.

ボードウェル、デヴィッド (Bordwell, David)

- 1992 『小津安二郎—映画の詩学—』杉山昭夫訳、青土社。

Brandon, James R.

- 1967 *Theatre in Southeast Asia*, Cambridge: Harvard University Press.

Boen S. Oemarjati

- 1971 *Bentuk lakon dalam sastra Indonesia*, Jakarta: Gunung Agung.

Citra Yogya

- 1988 'Gito: Wahyu ada di mana-mana', *Citra Yogya* 4:13-24.

Danandjaja, James

- 1975 'Fungsi teater rakyat bagi kehidupan masyarakat Indonesia (Ketoprak / dagelan Siswo

- Budoyo sebagai suatu kasus studi)', in: Edi Sedyawati and Sapardi Djoko Damono (eds),
Seni dalam masyarakat Indonesia: Bunga rampai, pp.80-89, Jakarta: Gramedia.
- De Grave, Jean-Marc
- 1996 'Une école catholique de *pencak silat* Tunggal Hati Seminari', *Archipel* 52, pp.65-75.
- Desa Pandowoharjo
- 1992 *Laporan hasil pembangunan desa Pandowoharjo Kec. Sleman, Kab. Dati II Sleman, Thn. 1991/1992*, Yogyakarta: Desa Pandowoharjo.
- De Jong, Wouter and Frank van Steenberg
- 1987 *Town and hinterland in central Java*, Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Errington, J. Joseph
- 1998 *Shifting languages: Interaction and identity in Javanese Indonesia*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Evers, Hans-Dieter
- 1991 'Trade as off-farm employment in Central Java', *Sojourn* 6: 1-21.
- Firman, Tommy
- 1991 'Population mobility in Java: In search of theoretical explanation', *Sojourn* 6: 71-105.
- Geertz, Clifford
- 1960 *The religion of Java*, Chicago: The University of Chicago Press.
- ギアーツ、ヒルドレッド (Geertz, Hildred)
- 1980 『ジャワの家族』戸谷修、大鐘武訳、みすず書房。
- Handung Kus Sudyarsana
- 1985 'Kethoprak keliling', in: Osedarsono, Djoko Soekiman and Retuna Astuti (eds) *Gamelan, drama tari, dan komedi Jawa*, pp. 57-81, Yogyakarta: Proyek Javanoplogi, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- 1988a *Nyi Ageng Serang*, Yogyakarta: Penerbit Kanisius.
- 1988b *Putri Arumdulu lan Pangeuwasa Sejati*, Yogyakarta: Penerbit Kanisius.
- 1988c *Setyawati obong*, Yogyakarta: Penerbit Kanisius.
- 1989 *Ketoprak*, Yogyakarta: Penerbit Kanisius.
- n.d. *Prentah Dipanagara: Lampahan kethoprak*, Yogyakarta: Kedaulatan Rakyat.
- Harnaeni
- n.d. *Damarwulan.*, Yogyakarta: Citra Budaya.
- Hatley, Barbara

- 1973 'Ludruk and ketoprak: Popular theatre and society in Java', *Review of Indonesian and Malaysian Affairs* 7(1): 38-58.
- 1980 *Kethoprak theatre and the wayang tradition*, Clayton: Centre of Southeast Asian Studies, Monash University.
- 1981 'The Pleasure of the stage: Images of love in Javanese theatre', in: M.J. Kartomi (ed.), *Five essays on the Indonesian arts*, pp.17-42, Clayton: Monash University.
- 1982 'National ritual, neighborhood performance celebrating Tujuhbelasan', *Indonesia* 34:55-64.
- 1988 'Texts and contexts: the Roro Mendut folk legend on stage and screen', in: K. Sen (ed.), *Histories and stories: Cinema in new order Indonesia*, pp.14-24, Clayton: Monash University.
- 1990a 'Theatre as cultural resistance in contemporary Indonesia', in: A. Budiman (ed.), *State and civil society in Indonesia*, pp.321-348, Clayton: Monash University.
- 1990b 'Theatrical imagery and gender ideology in Java', in: J.M. Atkinson and S. Errington (eds), *Power and difference: Gender in island Southeast Asia*, pp.117-207, Stanford University Press.
- Henri Supriyanto
- 1993 *Lakon ludruk Jawa timur*, Jakarta: Gramedia.
- Heru Cahyono
- 1992 *Peranan ulama dalam Golkar, 1971-1980: Dari pemilu sampai malari*, Jakarta: Pustaka Sinar Harapan.
- Indra Tanggono
- 1997 'Gairah asmara tobong', *Basia* 46(7-8):53-60.
- 加納啓良
- 1988 『インドネシア農村経済論』勁草書房。
- Kantor Statistik Propinsi Daerah Istimewa Yogyakarta
- 1993 *Daerah Istimewa Yogyakarta dalam angka 1992*, Yogyakarta: Kantor Statistik Daerah Istimewa Yogyakarta.
- Kartomi, Margaret J.
- 1976 'Performance, music and meaning of reyog Ponorogo', *Indonesia* 22: 85-130.
- 加藤尚武
- 1987 『ジョークの哲学』講談社。
- 風間純子

- 1992a 「大衆文化」上智大学アジア文化研究所編『入門東南アジア研究』143-154頁、めこん。
- 1992b 「中部ジャワの大衆演劇『クトプラ』」『芸能』第34巻11号、14-17頁。
- 1994a 『ジャワの音風景』めこん。
- 1994b 「ジャワの大衆演劇クトプラー変わりゆく芸能」関本照夫・舟曳建夫編『国民文化が生まれる時—アジア太平洋の現代とその伝統一』93-118頁、リプロポート。

Kedaulatan Rakyat (日刊紙)

- 1996a 'Ki Gito persiapan liang lahat', *Kedaulatan Rakyat*, Maret 27: 1.
- 1996b 'Pemakaman Ki Sugito, nglangut', *Kedaulatan Rakyat*, Maret 28: 12.

Keeler, Ward

- 1987 *Javanese shadow plays, Javanese selves*, Princeton: Princeton University Press.

Koentjaraningrat

- 1961 *Some social-anthropological observations on gotong rojong practices in two villages of central Java*, Ithaca: Cornell University.
- 1985 *Javanese culture*, Oxford: Oxford University Press.

Kristanto, JB

- 1995 *Katalog film Indonesia 1926-1995*, Jakarta: PT Grafiastri Mukti.

Kuntowijoyo, Nanik Ksniyah and Humam Abubakar

- 1985 *Tema Islam dalam pertunjukan rakyat Jawa: Kajian aspek sosial, keagamaan, dan kesenian*, Jakarta: Proyek Pengkajian kebudayaan nusantara (Javanologi), Direktorat kebudayaan, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

レッジ、ジョン・D (Legge, John)

- 1984 『インドネシア：歴史と現在』中村光男訳、サイマル出版会。

Lephen Purwaraharaja and Dondan Usantara (eds)

- 1997 *Ketoprak orde baru*, Yogyakarta: Yayasan Benteng Budaya.

Marsidah

- 1985 'Tata rias, tata pakaian dan tata teknik Ketoprak', in: Bidang Kesenian Kanwil Departemen pendidikan dan kebudayaan, Propinsi Daerah Istimewa Yogyakarta (ed.), *Tuntunan seni kethoprak*, pp.15-44, Yogyakarta: Proyek Pengembangan Kesenian Daerah Istimewa Yogyakarta Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

松本亮

- 1986 「ワヤン」石井米雄、高谷好一、前田成文、土屋健治、池端雪浦編『東南アジア

を知る事典』351-353頁、平凡社。

モラン、エドガール (Morin, Edgar)

1976 『スター』渡辺淳、山崎正巳訳、法政大学出版局。

永積昭

1977 『世界の歴史 第13巻：アジアの多島海』講談社。

Nakamura, Mitsuo

1983 *The crescent arise over the banyan tree*, Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

中村光男

1991 「イスラーム、ジャワ、インドネシア—A.R.ファフルディン・ムハマディヤー前会長の人物像を通してみた考察—」前田成文編『講座東南アジア学 第5巻 東南アジアの文化』49-68頁、弘文堂。

Naryati Soebadio

1985 *Cultural policy in Indonesia*, Paris: Unesco.

西野節男

1990 『インドネシアのイスラム教育』勁草書房。

Pauka, Kirstin

1998 *Theater and martial arts in west Sumatra: Randai and silek of the Minangkabau*, Athens: Ohio University Press.

Pigeaud, Theodore Gauthier Th.

1938 *Javaanse volksvertoningen : Bijdragen tot de beschrijving van land en volk*, Batavia: Uitgave Volkslectuur.

1967 *Literature of Java*, The Hague: Martinus Nijhoff.

Priggodigdo, A.G.(ed.)

1977 *Ensiklopedi umum*, Yogyakarta: Penerbit kanisius.[Edisi kedua]

Proyek Penerbitan dan Pencatatan Kebudayaan Daerah, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan

1981 *Cerita rakyat Daerah Istimewa Yogyakarta*, Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Proyek penerbitan dan pencatatan kebudayaan daerah

1981 *Cerita rakyat Daerah Istimewa Yogyakarta*, Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Proyek pengembangan kesenian Daerah Istimewa Yogyakarta (ed.)

1985 *Tuntunan seni kethoprak*, Yogyakarta: Daerah Istimewa Yogyakarta.

- 1985 *Laporan penyelenggaraan festival ketoprak dalam bentuk lomba ketoprak antara kecamatan se-Daerah Istimewa Yogyakarta 25, 26 dan 27 Februari 1985 di Yogyakarta*, Yogyakarta: Daerah Istimewa Yogyakarta.
- 1980 *Serat carita kethoprak*, Yogyakarta: Daerah Istimewa Yogyakarta.
- Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa, Departemen pendidikan dan kebudayaan
- 1990 *Kamus besar bahasa Indonesia*, Jakarta: Balai Pustaka.
- Quinn, George
- 1992 *The novel in Javanese: Aspects of its social and literary character*, Leiden: KITLV Press.
- Saifuddin Zuhri
- 1974 *Guruku orang-orang dari pesantren*, Bandung: PT Alma'arif.
- Schechner, Richard
- 1979 *Essays in performance theory*, New York: Drama Book Service.
- Scott, James C.
- 1985 *Weapons of the weak: Everyday forms of peasant resistance*, New Haven and London: Yale University.
- Selo Soemardjan, and Kennon Breazeale (eds)
- 1993 *Cultural change in rural Indonesia: Impact of village development*, Surakarta: Sebelas Maret University Press.
- Steenbrink, Karel
- 1993 *Dutch colonialism and Indonesian Islam: Contacts and conflicts 1590-1950*, trans. Jan Steenbrin and Henry Jansen, Amsterdam: Rodopi.
- Suyadi Pratoimo
- 1982 *Langendriya: Damarwulan jumeng nata*, Jakarta: Balai Pustaka.
- Thomas Wiyasa Bratawidjaja
- 1988 *Upacara perkawinan adat Jawa*, Jakarta: Pustaka Sinar Harapan.
- Umar Hasyim
- 1974 *Sunan Kalijaga*, Kudus: Menara.
- Umar Kayam, Ahmad Ababy Darban, Ryadi Gunawan and Faruk
- 1985 *Beberapa entuk seni tradisional Jawa*, Jakarta: Departemen pendidikan dan kebudayaan, Direktorat jenderal kebudayaan, Direktorat sejarah dan nilai tradisional, Proyek inventarisasi dan dokumentasi kebudayaan daerah.
- van Groenendael, Victoria M. Clara

- 1985 *The dalang behind the wayang: The role of the Surakarta and the Yogyakarta dalang in Indonesia-Javanese society*, Dordrecht: Foris Publications.

Woodward, Mark R.

- 1989 *Islam in Jawa: Normative piety and mysticism in the Sultanate of Yogyakarta*, Tucson: The University of Arizona Press.

Zamakhsyari Dhofir

- 1982 *Tradisi pesantren: Studi tentang pandangan hidup kyai*, Jakarta: LP3ES.