

特集

バリ島の音楽と舞踊における
共創コミュニケーション

中村 美奈子 (お茶の水女子大学)

三宅先生のご講演を聞きながら、インドネシア・バリ島の舞踊と音楽はまさにこの共創コミュニケーションによって成り立っているといってもいいのではないかと感じていた。バリ島の舞踊と音楽は、その背景にある地域共同体におけるコミュニケーションを反映している。中でもそれを色濃く反映しているのが「ケチャ」ではないかと思う。本小論では、ケチャを中心に、バリ島の音楽と舞踊の事例を挙げながら、そこにどのような共創コミュニケーションといえるものが見られるかを検証していきたいと思う。なお、本小論で用いた譜例は、山口修監修〈文部科学省 新学習指導要領準拠〉必携・新しい「世界の音楽」学習の手引き「アジアの音楽と文化」¹の解説書から引用した。

1. 儀礼としてのケチャと創作舞踊としてのケチャ

「ケチャ」とは、本来は、「サンギャン・ドゥダリ」ⁱⁱという2人の初潮前の少女がトランス状態になって踊る儀礼の伴奏音楽として行われていた男声合唱である。「サンギャン・ドゥダリ」は、バリの芸能の分類では、宗教性が強く、それ自体が儀礼の一部、である「ワリWali」ⁱⁱⁱに属する。一方、現在のような輪になって身体を激しく動かしながら演劇的に行うケチャは、20世紀になってからの創作作品であり、比較的新しい芸能である。悪霊払い(疫病を祓う)目的で行われていたサンギャン・ドゥダリは、20世紀に入って衛生状態が改善されてくるとともに、行われることも少なくなる。芸能というものは、それを行う必要がなくなってしまうと、自然と廃れていく運命にある。しかし、当時、バリ島に住んでいたドイツ人の芸術家、ウォルター・シュピースは、ケチャの伝統が途絶えてしまうことを憂い、西洋人の観光客向けに見せる芸能として再構成することを提案した。芸能の行われる文脈から切り離れた形で、技芸を継承していく方法を考えたわけである。シュピースがバリに住んでいた1930年代は、オランダによる植民地時代であり、バリ島の観光政策が推進されていた時期であった。このシュピースの提案を元に、ケチャの輪の中でヒンドゥーの叙事詩ラーマヤナ物語(ラーマ王子とシータ王妃の森での隠者生活の場面)を踊り演じるという現在の形態のケチャが、バリの人々によって創作された。このケチャは、デンパサールのアートセンターをはじめ、様々な

舞踊団によって観光客向けに上演されている。また、もうひとつの重要なケチャによる創作作品が、1974年に、ジャワ島出身の演出家サルドノ・クスモ氏^{iv}によって創作された。ラーマヤナ物語の猿王スバリとスグリワ兄弟の戦いの場面を演じるもので、大人から子供までの男性によって演じられ、女性の演者は出て来ない。激しい戦いのシーンと火を用いた演出が印象的なこの作品は、現在も、イ・クトゥット・リナ氏が主宰する、バリ島タガス村のケチャグループによって継承されており、ウブド村のアルマステージという野外劇場で満月と新月の夜に上演されている。

2. 神と人間の共創コミュニケーション

私は、ケチャの原型であるサンギャン・ドゥダリを、20年ほど前のある村で観たことがある。二人の少女たちは目を閉じたまま、40分くらいずっと踊り続けていた。アジアの民俗芸能では、このような神のための芸能は、撮影することができないことが多い。このときもやはり撮影は許されなかったのだが、バリの人は、このような場合、「カメラが壊れるからやめたほうがいい」とか、「どうせ写らないから無駄だよ」というような断り方をする。そんなことはないだろうと常識的な日本人は思うのだが、それはあながちうそでもなく、インドネシアにおいて、芸能の映像撮影に関して奇妙な事象を経験した人は意外に多いのである。例えば、撮影時には問題はなかったはずなのに、後でビデオを観てみると何か磁場の影響を受けたかのように映像が乱れていたり、何も映っていなかったりということは、よくあるようである。知人の日本人映像カメラマンから聞いた話では、機材に何の問題もないのに、すべての映像が全体的に真っ青に映っていて、どうしても直らなかつたという。バリ人のコーディネーターに相談したところ、プマンク(バリ・ヒンドゥーの僧侶)にお祓いをしてもらうことになり、その後は何の問題もなく正常に映るようになったということであった。バリの芸能は、本来は神々に捧げるための芸能であり、寺院の境内で行われるものが多い。撮影場所が寺院の中であったことから、なんらかの原因で神(あるいは悪霊)を怒らせてしまい、プマンクに清めてもらうことでその怒りが静まったという風にバリ人は解釈する。

私自身もケチャの撮影に関して奇妙な経験をしたことがある。映像の異常ではないのだが、映像の撮影を妨害するような力を感じたのである。今から16年ほど前、ブラ・ダレム^vにおいて、ケチャを用いた創作舞踊の商業用映画の撮影に関わったときのことである。映画の中でケチャのシーンは、ほんの30秒くらい映るだけなのであるが、撮影

用に3分くらいの作品を作ってバリのB村の人々に演じてもらった。雨季の始まりの頃だったため、夜の撮影は連日雨のため流れてしまっていたが、たまたまその日は雨が降らなかったため、これまでの遅れを取り戻そうとして撮影が長引いてしまっていた。そして、夜中の12時を回ったころ、ケチャを演じていた一人の男性が突然トランス状態に陥り、何かを叫びながら暴れだしたのである。演技中にトランスに陥る演者はたまにるのであるが、叫んだ言葉の内容が悪かったようで、その場にいたバリ語の通訳者は、顔面蒼白になり「神様が怒った」と言い残し、その場を去ってしまった。そして、そのまま仕事を降りてしまったのである。そのときも、やはり、後日ブマンクによってお祓いをしてもらったところ、その後は何も起こることなく、無事撮影を終えることができた。

このように、神や悪霊はバリの人々にとって、とても身近なものである。神が自分に降りてくることは誇らしいことであり、尊敬される。このような宗教的、精神的な背景が、その舞踊文化にも大きな影響を与えていることはいうまでもない。バリ島の舞踊や音楽を上演する前には、それがたとえ営業用の挙行であっても、プログラムの冒頭で必ず、ブマンクにより、上演の場と演技者を聖水で清める儀式が行われる。観光用のケチャの上演の場合も同様である。このように考えると、バリの芸能は、「神と人間の共創コミュニケーション」によって成り立っているといえるのかもしれない。

3. ケチャのリズム構造

さて、ケチャの合唱のリズム構造は、以下の譜例1のような5つのリズムパターンからなっている。でたらめに「チャッ」と叫んでいるのではな

く、全体がきちんとリズムパートに分かれているのである。もちろん、彼らはこれらのリズムを口頭伝承で受けついでおり、五線譜のような記譜法は持たないが、我々が理解するために敢えて五線譜に書き記すとこの譜面ようになる。

ケチャのリズムの基本は4拍周期の拍節リズム^{vi}からなっている。譜面にはないが、基本拍を「シリリリ、ティ、ボン、ティ^{vii}」と4拍ずつ唱えながら刻むタンブールというパートがあり、基本的なテンポを決めている。4拍中に「チャッ、チャッ、チャッ、」と2回繰り返して刻むチャットゥル（トゥルは3の意味）、4拍中に「チャッ」を5回刻むチャットゥリマ（リマは5の意味）、同じく、6回刻むチャットゥヌム（ヌムは6の意味）、チャットゥヌムの半拍遅れで裏打ちをするプニャロツ、そして、4拍中に7拍を刻むチャットゥピトゥ（ピトゥは7の意味）の5パートである。

私の担当する教養科目の授業時に、音楽表現コースの学生が4人いたので、チャットゥルからプニャロツまでの4パートのリズムを練習の上で披露してもらったことがある。予想通り、音符をそのまま正確に再現してくれて、各パートのリズム形が浮き立つような、合唱であった。西洋近代音楽のリズム概念をそのまま当てはめようとそのような演奏になる。

しかし、ケチャのリズムは、各パートのリズムが際立つ必要はないのである。自分の「チャッ」で、拍の隙間を埋め尽くすことが目的であって、図1を拍ごとに縦に見てもらえば分かるように、すべての拍に何かしら音が入っている。「チャッ」が多く重なっている拍は厚い音となり、チャッがあまり重なっていない拍は弱拍のように聞こえるが、全部の拍に隙間なく音が入っていることが重要なのである。よって、ケチャの演者たちは、常に全体を聞いていて、弱いリズムパートがあれば、進

拍節	(1)	2	3	4
チャットゥル (cak telu)	♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪
チャットゥリマ (cak lima)	♪ ♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪ ♪
チャットゥヌム (cak nem)	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
プニャンロツ (penyanglot)	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
チャットゥピトゥ (cak pitu)	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

譜例1. ケチャのリズムパターン

んで自分がそのパートを補強しようとする。おおまかなパート分けはあるが、リズムパートは臨機応変に代わるようである。

もうひとつ重要なのは、「呼吸」を合わせることである。吐く息とともに、下腹に力を入れて「チャッ」と声を出すのである。よって、1時間近くケチャを続けていると過呼吸に近い状態になることもあり、これが、トランスを引き起こすひとつの要因とも考えられている。^{viii}

バリの人たちは、隣の人の演奏を聞きながらその足りない部分を自分が補って演奏し、全体としての音楽をいいものにしていこうとしているように思う。いずれにしても、彼らは密な人間関係の共同体の中で、互いに助け合いながら生活しており、そのようなバックグラウンドがあってこそこのような演奏が可能になるのである。それは、組織の中で自分の役割を見つけて自主的に遂行するという共同体社会を反映しているといえるのではないだろうか。バリの芸能は、共同体や宗教と有機的な関係を保っている。

4. ガムラン音楽のコテカン奏法

ガムラン gamelan とは、バリ島やジャワ島の伝統的な器楽合奏音楽を指す言葉であると同時に、その演奏に使われる楽器群の総称でもある。「ガムル（叩く）」という単語から派生したとされている。

旋律を担当する楽器は、グンデル属のジェゴガン、チャルン、ウガル、ガンサ（ブマデとカンティラン）そして、こぶの付いたゴングを水平に並べたボナン属の楽器、レヨンである。音階は、沖縄音階に似た、ペロクという5音音階に調律してある。これらの楽器は（ウガルとレオンを除いて）2台一組となっている。これは、「二人で一对」というバリの二元論的宇宙観を反映していると言われる。二台一組の楽器は、微妙に音高をずらして調律してあり^{ix}、音高が低い方が女性、高い方が男性を表象している。

ケチャのリズムは相互補完リズムであり、呼吸を合わせることが重要であるということに述べたが、ガムラン音楽にも、2台の同種の楽器による「コテカン奏法」という入れ子式のリズム技

法がある。1本または2本の手（撥）で叩くタイプの打楽器では、一人の演奏で速い旋律を奏でることは難しいが、二人で旋律を分担して入れ子式に演奏することにより、より速いテンポの演奏を実現することができる。しかし、当然ながら、2人の息を合わせないと美しい旋律は生まれない。入れ子式のリズムとは、譜例2のようなものである。これは、レヨンという4人で演奏する楽器の演奏例である。レオンは2オクターブの音域があり、1オクターブを2人一組、合計4人で演奏する。譜例2の譜面からも分かるように、ケチャと違うのは、音高が変化する（旋律線がある）ことであるが、リズムにおいて隙間を作らないという点では共通している。

二つのリズムにはそれぞれ表拍にはボロス（吸う）、裏拍にはサンシ（吐く）の名前がついている。バリにおいて音楽することは、まさに呼吸をすることなのである。二人の呼吸を合わせるためには、互いの音を聞き、全体のメロディーを感じるということが重要となる。

5. 音楽と舞踊の共創コミュニケーション

ここまで主に演奏者間のコミュニケーションについて述べてきたが、それでは、演奏者と踊り手の間ではどのようなコミュニケーションが行われているのだろうか。

ガムラン・ゴング・クビヤールの魅力のひとつは、演奏する旋律が急に大きく変化したり、音量が急に大きくなったかと思うと突然小さくなったりするデュナミックの変化であろう。これらの変化は、ガムランの指揮者的役割を果たしている両面太鼓クンダンの叩く「アンセル」という合図のリズム型に従って行われる。

クンダンが、「カパッ」とか、「デデデ…」というような特定のリズム型を叩くと、それを合図に演奏者たちが、一斉に演奏を変化させる。ガムランの演奏者は、常に太鼓の手を聴く集中力と、すぐに反応できる運動神経が要求されるのである。

この合図は、踊り手の方が出す場合もある。男性のソロ舞踊である戦士の踊り「パリスBaris」がそうである。パリスは、パリス・グデという男性群舞による奉納舞踊を元に創作された舞踊であ



譜例2. レヨンのコテカン奏法

る。踊り手が出すアンセルの舞踊動作を見て、クンダンが合図のリズム型を叩き、ガムラン音楽が変化する。演奏者たちは、踊りの振付も知っていなければならない。音楽と踊りは、まさに一心同体で、両者の間の張りつめた緊張感と絶妙なタイミングが大切なのである。クンダン奏者と踊り手の呼吸が合わないとアンセルは成立しない。アンセルを見落としてしまうと、音楽も変化しないし、踊りも先に進まない。鑑賞する側は、踊り手がいっ合図を出して音楽と踊りが変化するのか、わくわくとした期待感を持ちながら鑑賞する。この音楽と舞踊の共創コミュニケーションの構造を知らない人には、ただの単調な音楽と動きの繰り返しと見えてしまうかもしれない。しかし、これが固定された音楽ではなく、即興性と不確定性を含んだ共に創り上げていく形式であることを知っていれば、音楽や舞踊の生き生きとしたコミュニケーションを鑑賞することができるのである。

6. 地域共同体としての舞踊団

少なくとも私がバリ通いを始めた1988年ごろは、バリにはプロフェッショナルな演奏家や舞踊家はいないといわれていた。彼らは、地域共同体に帰属し、多くは農業に従事しており、夜、仕事のあとにみなで集会所（パレ・バンジャール）に集まって演奏や踊りの練習をすることを楽しみにしている。では、何のための練習か。彼らの「本番」の舞台は寺院での祭礼である。

もちろん、その当時も観光向けの舞踊公演のようなものも行われていたが、彼らはそれを「本番」のための予行演習と考えているということだった。つまり、「練習」の一環である。しかし、予行演習だからといって手を抜くというわけではなく、予行演習だからこそ手を抜かない。だから観光向けの舞踊公演であっても質の高い公演を見ることができるというわけである。

普段は普通に家事労働をしているふつうの女の子が、オダランと呼ばれる祭礼の際に衣装を着けて化粧をして踊っているときの変身ぶりはとても神々しく、バリの人がもつ天性の芸術的な才能のようなものに感動したものである。

プリアタン村のような芸能の盛んな地域の舞踊団は、日本での公演を含め、海外公演もたくさんこなしており、技能的にはプロと言えなくもないのだが、地域共同体に所属する構成員からなるグループという意味では、伝統的な在り方である。少なくとも、各村からの選抜メンバーでグループを結成するという発想は、彼らにはない。

7. おわりに

本稿では、ケチャを中心に、バリ島の音楽と舞踊における共創コミュニケーションの事例を検証してきた。

バリでの共創コミュニケーションは、ケチャに見るとおり、密な共同体的意識をもとに成り立っている。この構造は、「間」をもとにした共創コミュニケーションとは大きく異なる性質を持つ。同時に、呼吸を基本とする身体意識及び共同体での神秘的関係をも内包する。

また、トランスは、共同体を維持していくための重要なシステムのひとつになっていると考えられる。共同体は、相互扶助的な助け合いの場であると同時に、全体のために自分の感情を抑えるという点でストレスのかかりやすい場でもある。トランスは、そういった感情を開放させる。

すなわち、バリでの共創コミュニケーションは、こうした神との関係をも含めた濃密な劇的空間を基盤とした密な共同体意識からなっていることに注意されたい。

<主要参考文献>

- ・伊藤 俊治：「バリ島芸術をつくった男—ヴァルター・シュピースの魔術的人生」, 平凡社（新書）, 2002.
- ・エイドリアン ヴィッカーズ（著）中谷 文美（翻訳）：「演出された「楽園」—バリ島の光と影」, 新曜社, 2000.
- ・藤井知昭（監修）：「民族とリズム」, 民族音楽叢書8, 東京書籍, 1990.
- ・ミゲル・コバルビアス（関本紀美子：訳）：「バリ島」, 平凡社, 1991年
（原書：Migel Covarrubias, *Island of Bali*, New York, Alfred A. Knopf, 1936）
- ・山口修監修：〈文部科学省 新学習指導要領準拠〉必携・新しい“世界の音楽”学習の手引き「アジアの音楽と文化」解説書, ビクターエンタテインメント, 1998.
- ・吉田禎吾（監修）：「神々の島バリ」, 春秋社, 1994.

<注>

¹ 山口修監修：〈文部科学省 新学習指導要領準拠〉必携・新しい“世界の音楽”学習の手引き「アジアの音楽と文化」解説書, ビクターエンタテインメント, 1998. (LD6枚組。現在はDVD版もある)

この教材は、音楽の学習指導要領の改正により「世界の諸民族の音楽」の学習が含まれたことから、中学・高校の音楽教師向けに作成されたものであるが、各分野の研究者が積極的に関わっているため、質が高く、大学の教養課程でも十分に利用できる教材に仕

- 上がっている。また、「音楽と身体の間を映像として把握する」というコンセプトの元に作られているため、民族舞踊学の教材としても利用できる。
- ii サンギャンとは、「神様」というような意味である。ブラフマ・ヴィシュヌ、シヴァといったヒンドウの神々ではなく、森羅万象の中に宿るアニミズム的な神を指している。
- iii バリの芸能は、宗教性の強さにより、ワリ (Wali) : 神のための舞踊であり、最も宗教性が強く、それが踊られること自体が儀式であるもの、プバリ (Bebali) : 奉納舞踊、人間と神の両者が楽しむための舞踊、バリ・バリーアン (Balih-balihan) : 人間の観賞用の舞踊の大きく3つに分類される。厳密には、これらの分類に当てはまらないものもあるのだが、芸能の大枠を理解するためによく用いられる概念である。
- iv インドネシア・コンテンポラリー・ダンスのパイオニア。このケチャは海外でも多数公演されており、1990年代に日本公演を行っている。現在は、ジャカルタ芸術大学学長。
- v プラ・ダレム (pura dalem) は、墓地や火葬場に隣接し、葬儀や悪霊祓いの芸能が行われる寺。ケチャは、そのルーツから、プラ・ダレムで上演されることが多い。
- vi バリでは線的で分割的な「4 / 4 拍子」のようなリズムではなく、円環的な周期性のリズムとしてとらえられている。つまり、この場合は4拍で1周して戻ってくるのである。(8拍, 16拍, 32拍・・・のように長い周期のリズムもある。)
- vii これらは、ガムランの楽器の口唱歌であり、シリリリ=ゴング、ティ=カジャール、ボン=クモンの楽器音を表している。ゴングは、ガムランの中では一番重要な楽器であり、拍節周期の最終音にならされる。ゴングは最終音 (バリ人にとって拍節周期の最終音は一番重要な拍である) でありながら音楽の始まりも表すという機能を持っている。本来は「4, 1, 2, 3」と書くほうがより正しいのであるが、西洋音楽の理論にあわせて「(1)」と書くことで、便宜的に4拍目を1拍目として扱っている。
- viii 参考文献:河野亮仙:「ケチャ／芸能の心身論」、『神々の島バリ』, 春秋社, 1994, pp.115-132
- ix 調律をずらすことにより、2音間にうなりが生じる。彼らは1秒間に生じるこのうなりの回数を「調律」することにより音に彩りを与えている。日本の伝統音楽が「音色」を重視しているように、バリのガムラン音楽では、このうなりが重要である。逆に、音高については、西洋のオーケストラのように正確に決められているわけではなく、相対的な音程で調律されるため、各ガムランセット内では統一されるが、別のガムランセットの楽器として援用することはできない。

