

伝統のチカラ、 芸能のカタチ



東南アジアと日本の伝統のチカラを再発見し、現代の芸能のカタチを考えるプロジェクト

2016
-2017



文学と演劇の異ジャンル対談

池澤夏樹×木ノ下裕一

心和むタッチと光る洞察力

時松はるなのイラストエッセイ

ここでしか読めない

木ノ下裕一の書き下ろしコラム

ワヤン、ケチャップ、ブレンボン???

インドネシア芸能を面白くするマメ知識

ナシゴレンはナン!

まだまだ知らないインドネシアグルメ



伝統のチカラ、 芸能のカタチ

2016 - 2017



*The Power of Tradition,
the Form of Artistry*

はじまりのはじめに

「伝統芸能」と聞いて、みなさんにはどんなイメージが思い浮かぶでしょうか。昔から形を変えず、脈々と受け継がれてきたものでしょうか。敷居が高く、堅苦しいものでしょうか。それとも高尚で難解なものでしょうか。10年前と現在とでは様々なことが異なるように、刻一刻と変化する社会に合わせて、また、何人もの血肉を通して柔軟に、しかし、したたかに数多の叡智を蓄えて躍動しつづけていくもの——それが伝統芸能だと私たちは考えます。いまの私たちにとって、伝統芸能が近づきがたくて分かりにくいものに見えたとしたら、それは、もはや伝統芸能が現代の暮らしの一部とは呼べない、遠い存在になってしまっていることの表れかもしれません。

2度目の東京五輪を目前にした日本では、自らの独自性やアイデンティティを見つめなおす機運がにわかな高まりを見せ、伝統芸能に目が向けられる機会も増えつつあるように感じられます。しかし、伝統芸能がこのまま高い敷居の上に同じ形で鎮座する難解で尊いものとして扱われ続けるならば、それに対する関心の減退とともに、十分な理解もされないまま、不要なものとして隅に追いやられてしまうのではないかと危惧されます。

2014年のアジアセンター設立、1990年のASEAN文化センター発足、さらに遡って1976年のアジア伝統芸能の交流(ATPA)始動以来、国際交流基金がこれまでに会ったアジアのアーティストたちは教えてくれました。ユニークで面白い表現者の根っこには、自国の伝統芸能を礎とした揺るぎない独自性や、独創性を追い求める中で伝統に立ち戻ろうとする意識があることを。私たちが再び伝統芸能に存在意義を見出すとき、それは新たなクリエイティビティの源泉となり、豊かに生きるための糧を与えてくれるはずだということを。

2020年を節目の年としながらも、さらにその先の未来に向けた東南アジアと日本との相互交流促進に取り組むアジアセンターは、歴史や背景が異なる様々な民族が多種多様な文化を織り成し、豊かな伝統芸能を醸成してきた東南アジアとタッグを組み、新たなプロジェクトを立ち上げました。これが、東南アジアと日本で活躍するキーパーソンたちとともに、アジア各国で伝統芸能やそれを取り巻く環境を調査し情報を発信・共有することで、伝統のチカラを再発見し、現代における芸能のカタチを考える「伝統のチカラ、芸能のカタチ」事業です。

事業の始動にあたって最も重要なのは「誰と」です。日本で現代における伝統芸能のあり方を模索する実践者として、即座に思いついたのは木ノ下裕一さんでした。歌舞伎の古典演目を現代演劇に翻案する木ノ下歌舞伎を主宰し、10年の活動をとおして現代演劇だけでなく、伝統芸能の関係者・観客にも、様々な形で伝統芸能のあり方を投げかけてきました。また、木ノ下さんのような実践者のほかにも、東南アジアの伝統芸能の担い手との橋渡し役が必要です。さらには、伝統と乖離した暮らしを送る人に伝えるために、面白そうでも入りやすそうな入口を作れないか、どうやって入ってもらい、どういうルートを辿ってもらうか、俯瞰しながら知恵を出し合える仲間も必要です。

東南アジアの中でもとりわけ多様なインドネシアとまず向き合うことに決め、多くの人と意見交換を重ねた末に、古典を現代演劇に翻案する運動体の主宰者、伝統芸能からインドネシア社会を考える研究者、画家、演劇ライター、舞台制作者、バリ舞踊を軸に異文化の出会いを研究する者など、経歴と背景はバラバラでも、同じ熱量で語り合えるメンバーが集まりました。バラバラだからこそ、異なる視座から映し出される全体像も立体的になり、力を結集して実現できることの幅も奥行も広がるのではないかと考えました。

この冊子は、「伝統のチカラ、芸能のカタチ」事業メンバーが、2016年4月から翌年3月までの間、どこへ行き、誰と会い、何を見て、何を感じ、何を考えたか、そしてそれらを伝えるための補足情報を盛り込み、手にとってじっくり向き合えるもの、何年か後にも読み返せるものとして作られました。目指したものは、東南アジアや伝統芸能のことを「知らなくても面白い」、「知っていてなお面白い」、「深く知ってようやく面白い」の3つが全部叶えられること。この冊子は、東南アジアと日本の伝統のチカラを再発見し、現代社会に適したカタチを考えていくうえで、もっともふさわしいと私たちが考えた成果還元のカタチのひとつです。ページをめくりながら、私たちと一緒に歩み、考え始めていただけたら嬉しいです。

国際交流基金アジアセンター、
「伝統のチカラ、芸能のカタチ」事業メンバー一同

『伝統のチカラ、芸能のカタチ 2016-2017』案内図



002

はじまりのはじめに

009

トキマツのトキメキ①

011

対談 伝統芸能と向き合う ―歌舞伎とワヤン―

022

木ノ下の雑感ノート①

026

PETA PETA インドネシア

027

カクカクシマジマ

029

トキマツのトキメキ②

032

インドネシア芸能を面白くする基礎知識

046

トキマツのトキメキ③

048

コラム たべ子のタベトコ！インドネシア①

052

コラム ボレアンビルフォト？①

054

木ノ下の雑感ノート②

058

トキマツのトキメキ④

061	064	066	068	072	078	080	081	104	108	126	128	130	131
コラム	コラム	コラム	木ノ下の雑感ノート③	トキマツのトキメキ⑤	インドネシア調査旅程	トキマツのトキメキ⑥	対談 古典と向き合う―文学と演劇―	木ノ下の雑感ノート④	座談会 ―2016年度事業活動を振り返る―	ブックガイド	事業メンバー紹介	トキマツのトキメキ⑦	奥付
コラム	たべ子のタベトコ！インドネシア②	ボレアンビルフォト？②											
スカスマンとアトリエ													

対 談

語り合うことを重視している私たちは、これまで大小様々な規模の対話を行ってきました。ここに掲載している対話はその一例です。「伝統芸能と向き合う」対談では、事業メンバーである遠藤雄と木ノ下裕一がキックオフに相応しい3つの命題について話し合い、「古典と向き合う」対談では、池澤夏樹と木ノ下裕一による古典への惜しめない愛情を共鳴させる濃密な語りを展開されました。じっくり、たっぷり、時間をかけて、お読みください。

木ノ下の雑感ノート

現代における歌舞伎演目上演の可能性を発信する「木ノ下歌舞伎」主宰の木ノ下裕一による書き下ろしエッセイ。日本の伝統芸能を専門的に扱ってきた木ノ下が「他国」という視座を強く意識した文章は、他所では読むことが出来ない貴重な内容です。現代を生きる伝統芸能を見つめ続けようとする「伝統のチカラ、芸能のカタチ」事業からの、大切なメッセージであると考えています。

充実のコラム

メンバーの本郷麻衣によるフォトコラムや、食いしん坊のたべ子(誰!?)によるインドネシアのグルメコラム、はたまたこの冊子に頻出するインドネシア芸能の異端児・スカスマンを偲ぶコラムなど、多様なラインナップに自信アリ! これら「個性的な集合知」こそが、この冊子の魅力であると(自画自賛ながら)思います。願わくば、誌面を通じて皆さまの“まだ見ぬ好奇心”と出会えますよう。

トキマツの トキメキ

メンバーのひとり、画家でイラストレーターの時松はるなが、事業を通じて体験したあれこれをイラストエッセイにまとめています。本人の感性や人柄がにじみ出る彼女特有のタッチには、物事を真っ直ぐに見つめる清らかさと活潑な好奇心が溢れています。このコーナーを追っていただだけでも、冊子全体のオモシロさに触れることが出来るハズ。(でもホントは全部読んで欲しい!)

PETA PETA インドネシア

あまり聞き慣れないインドネシアの地名に少しでも馴染んでもらいたいと、遂にアイツが立ち上がった！ オフィス勤務のナビ子が事務用品を駆使して作ったインドネシアの地名早見MAPはいつでもあなたの味方です。

カクカクシマジマ

インドネシアに10年住まい、社会と向き合ってきた遠藤雄による、分かりやすくするためのインドネシア概説。インドネシア初心者の方は、まずここから読まれることをオススメします。読後には更にインドネシアについて知りたくなること間違いナシ！?

インドネシア芸能を面白くする基礎知識

私たちが調査渡航中に触れたインドネシア芸能の数々。そのいくつかを日本の芸能との対比を交えつつご紹介。芸能と社会の密接な関わり合いに想いを馳せ、ページをめくりながら「疑似芸能体感」するのも一興かと。

座談会 —2016年度事業活動を振り返る—

事業メンバー6名が集い、1年間の体験を通じて各々の想いを語りました。意見が分かれたり集中したり、メンバーの個性も浮き彫りになった(かもしれない)「振り返りの会」をギュギュッとダイジェストでお送りします(実際はもっと語ったのでした)。

ブックガイド

遠藤雄&木ノ下裕—おススメ書籍。日本とインドネシア双方の芸能に興味を持たれた方は是非アクセスしてみてください。この冊子共々、未永くあなたの良き「智(とも)」になり得たら、こんな嬉しいことはありません。





*The Power of Tradition
the Form of Artistry*

ダラン

1日7時間、休みなしで全ての登場人物を操る。物語を、歌い、笑い、笑わせ、アクロバティックなスゴ技もお手のもの。このステージ(世界)の神様おられる存在。

ワヤン・クリッ

プリンデン

女性コーラスのみならず。果ては一座の華やかな存在。彼女たちも7時間ぶっ通しなので、舞台上で化粧なおしもおこなわれる。座っているワヤンがポーチになっており、中に色々入っている。

この下手の舞台上はダランの手さばきなどが見えるので、特等席ぞい!(by 遠藤)

ワヤン研究をしている学生、俳優、コアのお宮さんが人物の整理とかしている。

食べもの配給が何度かある。

喜ぶおカマラビとしゃべりおじさん。

横おすかすとその人ごねてる人もチラホラ

ステージにのぼって見てる人もけいこいる。

ゴングの人完全に手回りがこまれてバツグンおめでたわい。

←ガランの人たちのリアクション100点!!

ドラムセットおいたいおたあつり

肩たたき

おしゃべり

スマホ

たばこ

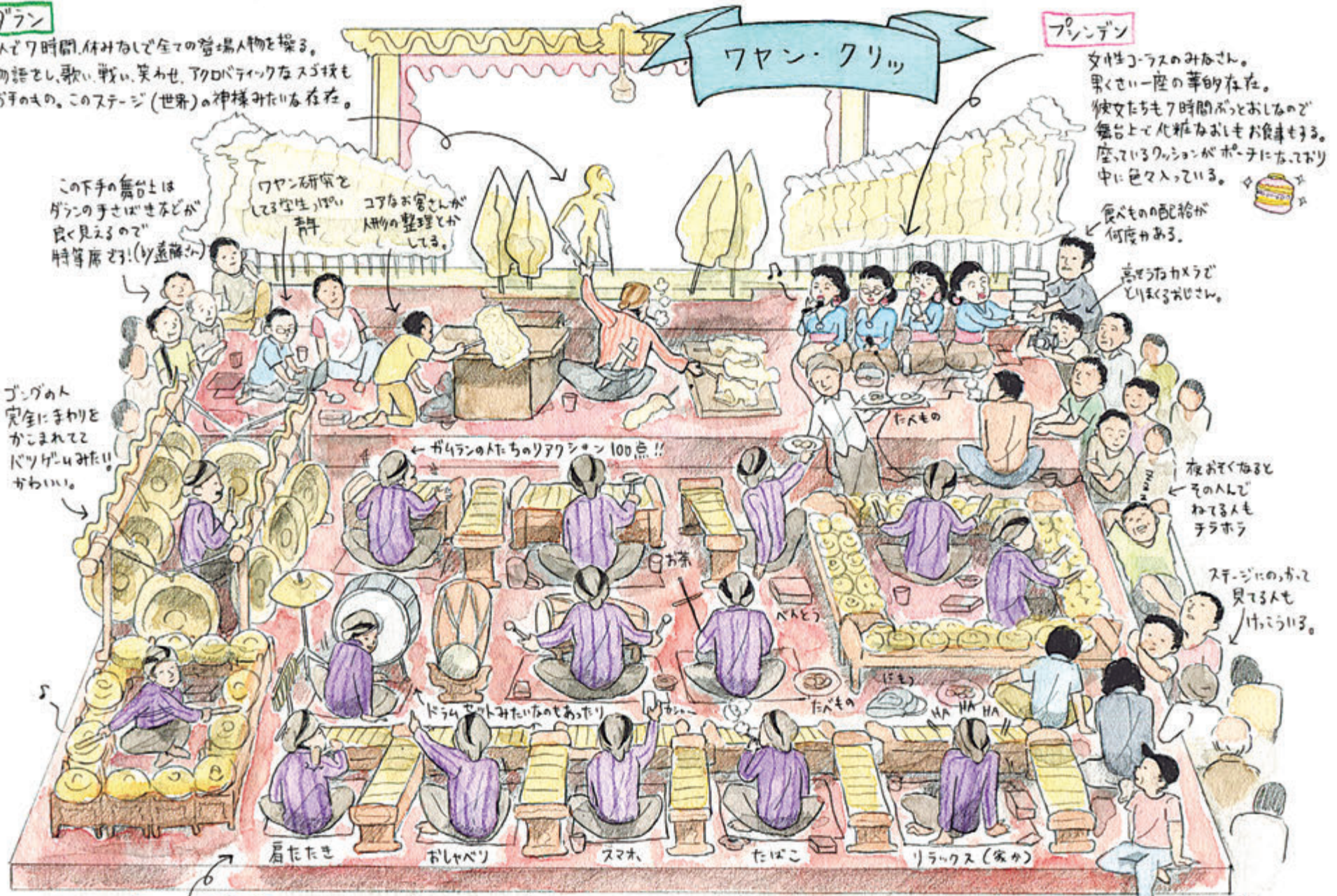
リラックス(家カ)

ガムラン楽団

ほんとうに自由なガラン奏者たち。自分のパート以外の時間はみんなかなりのびのびとすごしていた(舞台上で)。でも、おしゃべりしていたかと思うと、あるきっかけで急に一糸乱れぬ演奏をはじめると職人技は壮観!めっちゃくちゃがっさいおじさんたちになる!! 7時間もの上演の間、誰よりもワヤンを楽しんでいる。彼らが一番のお客さんなんだなと思った。

こちいちゃんと客席がある。

© Takimatsu station



アレンボン
マスコのタマシ寺院

あ、こ木鬼強会の時に
見せやっだ!

ガラン楽団
演奏者の動きに合わせて音を出す。
この太鼓の人がコンサートマスター
みたいなかんじ。
シャブとは全然ちがう音!

お姫様と
侍女の姿をした
強烈なおじさん

かけあい漫オの
ような雰囲気

のぼって
みてる子ども

この人は
ゴミため

ステージ袖にも
人がすずなり

客席におりてきて
一般人をステージに
上げて巻きこむ!

ターゲットになった
團太

ははは
観光客はわらわれ
るんぞよ~

このあとステージに
上がることになる
遠藤さん。

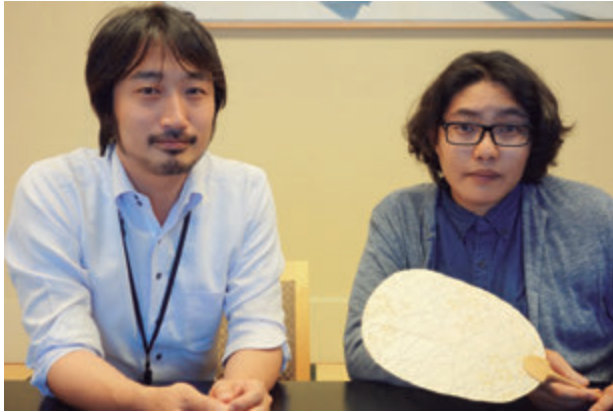
© Tokimatsu
Haruka

お客さんは地元の人がほとんど。大人も子供もこれを楽しみにしていたのがすごく伝わってくる。くいつきがすごい!! 家族みんなでテレビを見ているような風景。

遠
藤
雄

対 談

木
ノ
下
裕
一



伝 統 芸 能 と 向 き 合 う — 歌 舞 伎 と ワ ヤ ン —

現代における歌舞伎演目上演の可能性を探る「木ノ下歌舞伎」を主宰し、古典の現代化の在り方を探究しつづける木ノ下裕一と、ジャワの伝統芸能として名高い「ワヤン・クリッ(影絵芝居)」の現代化について研究する遠藤雄。この2人が、「何をもって歌舞伎／ワヤンと呼ぶのか?」、「古典芸能と伝統芸能のそれぞれが持つ意味の違いとは?」、そして「伝統芸能の現代化とは何か?」と言う、ある意味で究極的とも思える伝統芸能に関する3つの命題について、それぞれの胸中を語ります。

進行・編集：園田喬し

【問1】何をもって歌舞伎／ワヤンと呼ぶか？

木ノ下 何をもって歌舞伎か？という問いに答えるのは最も難しく、且つ僕の中でも一番のハテナ。

遠藤 ワヤン・クリッ(※以下ワヤン)も、何をもってワヤンか？に答えるのは非常に難しいです。

——ん〜……。では、次の質問へ移ります。

2人 ええっ!?(笑)。

——だからこれ、最初に尋ねる質問じゃないんですよ！難問すぎる。究極すぎる。

遠藤 でも、この問いなくしてこの事業は始まらないです。

——遠藤さんはそう仰いますけど……。

遠藤 これは譲れません。

木ノ下 いやいやいや(笑)。でも、難問だからこそ考え甲斐がありますよね。僕なりに言わせて頂くと、その答えはひとつではないし、そもそも答えがあるかどうか分からない。それについて考えること、見つけようとする事自体が、とても楽しいんです。

遠藤 ワヤンは、そもそも「影絵芝居」と訳すこと自体にためらいがあります。ワヤンの成り立ちには諸説あり、誕生当初から影を用いていたのかもハッキリしない。そして、近年のワヤン上演では観客の多くは「影」の側から上演を見ていない。

木ノ下 ほう！

遠藤 ダラン(※人形遣い)や楽団が座る舞台の後方から、ダランの背中越しに上演を観る。要するに影じゃなくて人形そのものを見るんですよ。語源から考えると「ワヤン＝影」ではあるけれど、話はそれほど単純ではなくて。

木ノ下 語源ですね、じゃあ僕もそこから。歌舞伎は「傾く(かぶく)」という言葉から始まりました。現代ではファッションが奇抜だったり、尖った意見を述べる人を「あの人、傾いてるね」と言ったりするけど、それは江戸時代の意味合いとは、若干異なります。現代に置き換えると、反骨精神を持つ、物事を見る切り口を変えてみる、そういう批評性にあたるのではないかと。その表れとして、奇抜なファッションや尖った言動なんかがある。だから「傾く＝批評性」と訳するのが適していると現段階では考えています。

遠藤 すると「何かを批評したもの」が歌舞伎？

木ノ下 いや、それも違います。それでは伝統という発想が抜け落ちてしまっている。歌舞伎は批評性とエンタメ性のバランスが絶妙で、それが渾然一体となり両者が入り混じっているシーンがよくあるんですよ。だから、現代演劇を鑑賞していて、批評性のあ

影絵なのに人形が極彩色!!
(しかも裏も表も)

ものすごく
キレイ!

顔の角度や色装飾で
そのキャラクターの身ぶり
性格などがわかる

木牛のツリギ
べこうどでまた
棒で撞る。

影絵といえは...



影の部分さえ完成されて
いれば「いい思、ていたので
この人形のデザインは
おどりました。

うすくなめた牛の皮に
ものすごく細かい柄が透かし彫り
のようにほどこされている。
うし出された影は緻密なレースのよう。
着彩の緻密さはとてまねごえません
職人技!!

もともと 儀礼として行われていたウヤン。
人形は神さまの依り代など影としての役割だけでなく
人形本体が完成された形になっているそうです。
ただしこれはまるご仏像や宗教建築ベルの手作りです。

るエンターテインメント作品と出会った時、僕は「ああ、これは歌舞伎やな～」と感ずることが多いです。

歌舞伎とは？ について考えることは 「現在の自分を知る」と同義

遠藤 形式・様式というのは、歌舞伎の本質とあまり関係性がない？

木ノ下 例えば「1人の俳優が瞬時に別の役に入れ替わる」という演出がありますが、あれは一瞬で入れ替わるという単純な驚き、エンターテインメントとしてのショー要素と、1人の俳優が全く別の役をやること自体に批評性があるんですよ。善と悪を同じ俳優が演じたり、1人が何役も兼ねることで「人間とは？ 個人とは？」という領域へ踏み込んでいく。

遠藤 なるほど！

木ノ下 回り舞台なども、ダイナミックさ、スペクタクル性のエンターテインメントですが、ひとつの街が舞台上に出来上がっていて、それを俯瞰的に見るという行為が批評性に繋がる。回り舞台が回るということは視点が変わるということですから。だから、舞台技巧も含めた「エンタメ性と批評性の両立」ですよ。

遠藤 根底にエンタメ性と批評性の両立があり、そこから形式や技法が紡ぎ出されてきたというのは非常に興味深いです。ワヤンにも、エンタメ性と批判性が確実にあります。でも、歌舞伎とワヤンでは上演様式がまるで違う。ワヤンの上演ではダランがあらゆることを仕切り、上演のほとんどがダランの手に委ねられます。だからワヤンの歴史を振り返る際には「あのダランは凄かった！」みたいな、特定のダランありきで、伝統的な文脈よりも個人の力量を振り返る形で語られることが多くなってしまふ。しかも、ワヤンから派生した上演形態は多岐に渡り、極端なものだとスクリーンも人形も使わない上演まである。多様な形態のワヤンを観る度に「ワヤンとは何か？」「何をもってワヤンと定義すれば良いのだろうか？」と考え続け、そこから私なりのワヤンを探す旅が始まりました。それについて考察するためには、歴史的、社会的、宗教的、文化的背景など、あらゆる観点からワヤンについて考えなければならない。とは言うものの、もしこの場でひとつの視座を提示するのであれば、「ワヤン(影)の捉え方」ではないかと考えます。物理的に人形へ光を当てて生まれる影をワヤンと呼ぶのか？ あるいはもっと抽象的な意味も含まれるのではないかと。私は「アジア演劇の本質は空間体験にある」と考えているのですが、観客はそこで上演されているものに色々な“意味”を投影します。そこに着目すると、ワヤンの本質に少し近づけるのかな。



木ノ下 歌舞伎もワヤンも「何をもってその芸能たらしめるのか?」という答えはひとつではなくて、それは「自分は古典の中に何を見出すか? 己の興味とは何か?」という自己投影に他ならないと思う。だから、歌舞伎とは? について考えることは、僕にとって「現在の自分を知る」と同義です。

【問2】 古典芸能と伝統芸能のそれぞれが持つ意味の違いとは?

遠藤 インドネシアの芸能では、あまり「古典芸能」という言い方をしません。と言うか、あまり明確な使い分けがなされていないという方が適切かもしれない。一般的には、東南アジア全域で「古典」と称されるものがあるとすれば、インド伝来の二大叙事詩『マハーバーラタ』、『ラーマーヤナ』がそれにあたると思います。

木ノ下 『マハーバーラタ』は元々本ではなかったと思いますが、「本は古典」「パフォーマンスは伝統」というような区別はありますか?

遠藤 そういう区分もないと思います。

木ノ下 「古典」と「伝統」をインドネシア語で訳すとしたら?

遠藤 「古典」は「クラシック」で、「伝統」は「トラディショナル」でしょうか。ワヤンで言えば、宮廷を通して庇護・育成されるワヤンと、大衆に広がるワヤンとを区別して、前者を敢えて「ワヤン・クラシック」と呼ぶこともあります。やはり一般的にはトラディショナルを使うことが多いかな。

——大衆ワヤンと宮廷ワヤンにはどのような違いがあるのでしょうか?

遠藤 宮廷ワヤンは規範の中で様式化されたものを美とし、変化を嫌う傾向がありますね。それに対して、大衆ワヤンは観客を魅了しないと他の娯楽に上演の機会を奪われてしまうので、変化を常としながら娯楽性を強めていく傾向があります。

木ノ下 日本だと「古典芸能」、「伝統芸能」に加えて「伝承芸能」や「民俗芸能」という言葉もあり、更に混乱を招きやすい。とはいえ、どの言葉も同じように使えるわけではなく、

例えば、神楽は古典芸能とは呼ばず民俗芸能に相当します。ただ、僕自身はこれらを正しく分類したいという欲求がありません。原稿を執筆する際、「古典芸能」と表記するか「伝統芸能」と表記するかについて、もの凄く気を遣うけれど、そして、それらふたつには明らかな差異があるけれど、ひとつの区分方法に囚われてしまうのではなく、それらについて考え続けることが、今の僕にはとても楽しい。でも、それだと質問の回答にならないので……、僕の中では「古典＝点、伝統＝線」とイメージしています。古典は点であり自分とは別物で、僕にとって「出典」みたいなもの。でも伝統は線なので、今の自分も内包されてしまう。古典という点から、現代の私たちの地点まで「伝承の線」で繋がっているから。だから一度継承が止まってしまったものは伝統とは呼びたくない。たとえば、ある本が何百年も受け継がれてきたとしても、内容に変遷がないのなら、それはやっぱり「古典」と呼びたいです。逆に、大きく変化しながらも血肉を通して伝承されてきた歌舞伎は、「伝統」芸能です。

遠藤 そのように考えてみると、ワヤンは果てしなく「伝統」かもしれませんね。ずっと地続きなんです。インドネシアを含むインド文化圏では口頭伝承に重きを置くところがあります。私の大学の恩師がインドへ留学した際に、講義のメモを取ろうとして頭を叩かれたそうです。「神聖な言葉を文字に書き取るとは何事か!」と。聞いたら覚える、その繰り返しで継承されていく、という形なんでしょうね。

木ノ下 イメージとして、インドネシアの「口承」の方が伝言ゲームのようなずれが大きくて、書物の中に文字として残された日本の「古典」の方がしっかりしていると思われがちですが、それは嘘。『リグ・ヴェーダ』を読んだけど、あれは「一文字でも間違うと言葉に宿る神様がなくなる」というもので、その集中力で伝承されたものは、日本の古典文学と比べても遥かにガッチリしていると思います。『竹取物語』も『平家物語』も紙で読めるけれど、異本が多くてどれが原型だか判別がつかないし。まあ、その原理主義的ではない煩雑さが日本の古典の面白いところでもあるけど、古語と現代語の違いや、何度でも文字を読み直せるという安心感も含めて、読み手がどこまで受け取れるか? と考えたら、伝承の方が、余程その“魂”を受け継いでいるとも言えますね。

祭礼であり、エンタメでもある。

それがワヤンの基本かも

——先程「神楽は民俗芸能に分類出来る」というお話がありましたが、例えば「興行」と「祭礼」というのも区分の基準になり得ますか？

木ノ下 古典芸能の中に祭礼的なものはないのかと聞かれたら、ある。そして、祭礼の



中にエンタメ性はないのかと聞かれたら、それもあある。

遠藤 「祭礼とエンタメ」に関してお話すると、ワヤンは祭礼でありエンタメでもあると言っても良いかもしれません。根底にアニミズムがあるので、そのエンタメ性が誰のためかと言われれば、必ずしも人間のためだけではないんですよ。世にあまねく様々な存在に対して上演が捧げられます。

木ノ下 それ、神様と民衆は分けられます？

遠藤 分けるのは難しいでしょうね。基本は「そこにいるすべての存在に向けて」というスタンスです。空間体験というのはまさにそういうことですよ。精霊も人も楽しませるエンターテインメント。祭礼であり、かつエンタメでもある。それがワヤンの基本かも。

木ノ下 日本語でも「遊芸」の「遊」の語源は「神様と触れ合う、神様との遊び」だと言われています。余談ですが、かつて三波春夫さんが「お客様は神様です」と仰ったことに関して、消費社会にへりくだった発言だと批判されたりもしましたが、あの本意は「お客様は神様です。神様に向かって歌を奉納しています」ということ。人と神が一緒になって楽しむ、祭礼でありエンタメ。三波春夫さんは芸能の根本へ立ち返ろうとされていたのだと思います。

【問3】 伝統芸能の現代化とは何か？

遠藤 ワヤンの現代化は、ここ50年来の大きな課題として突きつけられています。例えば、ワヤンは上演言語としてジャワ語を使用するのですが、ジャワ人であっても、特に若い世代ではジャワ語離れが進んでいて、ジャワ語が堪能ではありません。そういった社会状況の変化に対して、1960年代には早くもワヤンの現代化が議論され始めます。上演言語を国語であるインドネシア語に置き換えた上演が生まれ、実験的な試みとしてま

ずまずの反響が得られたようです。ただし、ジャワ語とインドネシア語という多分に異なるふたつの言語の翻訳は、ジャワ語が持つ言語的な奥ゆかしさを損なってしまう危険性を常に孕み、いまに至るまで十分な成果をあげていません。70年代から80年代には語りの芸能としてのワヤンは黄金期を迎え、それに続くテレビの普及では、ワヤンの視覚化が徐々に進むなど、時代と共に少しずつワヤンも変わっていきました。2000年代に入ってから伝統的なワヤンの解体が進み、ワヤンから着想を得たワヤンを冠する上演が雨後の筍のごとく現れましたが、そのほとんどはやみくもに様々なジャンルの舞台芸術とワヤンを掛け合わせるばかりで、いたずらに新しいワヤンの種類を増やしているような状態でした。その迷走期にインドネシアに滞在することになった私は、ことさら「ワヤンとは何だろう?」と考えるようになりました。

—そういった安易な現代化が批判の対象になることは?

遠藤 批判の対象にはあまりなりません、上演して面白くないものはどんどん淘汰されちゃいますよね。ほとんど1回限り。その一方で、「ワヤン・ウクール」のように、新しい人形を用いて、既存の解釈を打破するような演出や上演技法を取り入れる革新的な試みもありました。ただ、この上演は創始者であるシギット・スカスマンに負うところがあまりに大きく、スカスマンが亡くなってしまっただけからは、その意思が十分に継承されていない印象です。スカスマンの最も面白かった点は、歴史的な文脈を踏まえ、上で規制の概念にとらわれることなく新たな変革を求めたこと。既に完成された人形の形態に対してもメスを入れることを恐れず、「この人形はこういう時代背景を経て生まれているのだから、現代であればこのように生まれ変わっても良いだろう」という確固とした理論付けの中で変革を追い求めた。

木ノ下 それは「必然性」の問題ですね。そこに作り手がどれだけの必然性を持てるか? だと思う。アーティストが確固たる根拠と自信を持って「これが現代のあるべき姿です」と出した表現は、簡単には無視出来ないし、それについて批評家も観客も意見を述べられるので、そこから議論が発展していく。だから、必然性がない、それを必要だと思っていない上演は、根本的にダメ。芸能への愛情、愛着だけではダメ。それらは勿論必要だけど、同時に客観的な根拠や説得力のある理論による裏付けが必要。1つの作品が、アーティストの独創性や想像力の産物として片づけられることなく、いかにその作品から議論を起こせるかどうか? その上に新たな議論を構築出来る土壌が作品に残されているか? それがひとつの判断基準になってくる。

遠藤 スカスマンの活動は賛否両論を招いたけれど、上演形態の発展のさせ方として見るべきところが多かったと思う。彼自身が新しい人形を数百体考案していて、その中には既存の価値体系の中では絶対に変えてはいけなるとされる主要キャラクターも含

まれていた。その人形を実際に目にすると、少なくとも私にはただ美しいだけではなく、ジャワの社会状況や歴史を踏まえた地続きの進化形に見えました。伝統的と言われる上演の中にスカスマンの影響が垣間見えたりすると、そういう流れは凄く面白いなあと思います。

外的視点を持っていたからこそ、 変革に挑むことが出来た

木ノ下 現代化という試みが成功したか否かという尺度のひとつに、それが本家に何かしらの影響を与えたか？という客観的評価があると思う。伝統を変えた、爪痕を残したという行為は、そこで真価を問われますよね。

遠藤 仰る通りで、スカスマンの場合は彼自身がダランではなかったということが大きかった。外的視点を持っていたからこそ、本家が驚くような変革に挑むことが出来た。

木ノ下 それはひとつの鍵ですね。日本芸能の近現代史を紐解いてみても、ある芸能を根本から変えてしまった人は大体外の目を持った人。人形浄瑠璃(文楽)で言うと、二代豊竹古鞠太夫、後に山城少掾と名前が変わるのですが、この人の以前と以後では義太夫の語り の概念が変わったと称されるほどの変革者。彼は東京出身です。上方落



語で言えば、桂米朝。上方落語を復興させた功労者ですが、米朝師匠は姫路市出身なので、「あんな訛りのある上方落語を定番にして良いのか?」とか「大阪らしい猥雑で泥臭い味わいが無い」などの批判は常にありました。でも、だからこそ大胆なテキストレジ(※脚本の改変)に踏み込むことが出来た。

遠藤 スカスマンの「外の立場」はとても明確で、自分はダランではない、まして伝統芸能の担い手でもない。その自由な立場であったからこそワヤンを客体化し、人形のリデザインや演目の改変、新しい上演技法を用いるといった変革を成し遂げられたのだと思います。彼にとって、ダランはあくまでワヤン上演の一要素で、演出家としての指針がハッキリしている。

木ノ下 「武智歌舞伎」で有名な武智鉄二もそういう人。スカスマンと似ているんじゃないかなあ。

遠藤 その、「武智歌舞伎」というのは?

木ノ下 主に昭和20年代に武智鉄二という人の演出で上演された歌舞伎公演を「武智歌舞伎」と呼んでいます。実は演出とクレジットされず監修という形で参加した作品も多数あり、ひとつの運動体だと言った方がいいのかもしれませんが。武智歌舞伎に関する学術的研究も、その評価も、随分遅れているというのが僕の見解です。それはさておき、その武智鉄二ですが、彼も伝統芸能者でもなければ歌舞伎の実演者でもない。いわゆる「歌舞伎演出家」ですからね。武智鉄二はそこが唯一無二で、外部の人間が歌舞伎を演出するなど到底考えられない時代、それこそ演出家という概念すら怪しい時代に、それを歌舞伎という芸能で実践した。それはやはり、革命と呼べると思います。

遠藤 なるほど……。凄く興味深い人物ですね。

これらが揃った事例は ほぼないように思います

木ノ下 武智鉄二は、歌舞伎演出家として自分の地位を確立する為に様々な取り組みを行い、そこで血の滲むような苦労をしているのですが、スカスマンがワヤンの芸能コミュニティへ入って行く際、そういう軋轢はなかったのですか?

遠藤 はじめの頃は王宮のダランから猛烈な反発を招いたみたいですよ。でも、彼が新しいワヤンを創ろうとした時代は、ワヤンの存続に対する危機意識が高まっていた時期でもあって、そういう危機意識を共有できる人達が他にもいた。時代の後押しと危機意識、そしてワヤンに対する深い愛が軋轢をものともしない推進力になったのでは。

木ノ下 武智歌舞伎も同じ。戦後間もない昭和20年代、このままだと歌舞伎が廃れて

しまうという危機感があり、特に上方の関西歌舞伎が危ないという時期でした。やはり、伝統芸能の現代化というのは相応の危機感がないと辿り着けない領域なのかも。危機感のない人たちをただ集めて、「はい、コラボレーションでーす!」とやっても仕方ないでしょうねえ。だって、そこには何の必然もないから。

遠藤 そうだと思います。そして、歌舞伎の現代化について考えることは、木ノ下歌舞伎の活動とそのままリンクしますね。

木ノ下 僕としては、基本、木ノ下歌舞伎は唯一無二だと思っていて……。

遠藤 間違いなく唯一無二です!

木ノ下 ありがとうございます。でも、まあそれは単に「隙間産業」だということなだけですけどね(笑)。ほかに事例がないというだけのことで……。木ノ下歌舞伎の特質は大きく3つあって、①演者が歌舞伎俳優ではない。②古典テキストを現代的に読み替える。ここまでなら木ノ下歌舞伎以外でも該当する作品や劇団はあります。でも、③作品毎に演出家を替えることで多様な作品群を生み出し、それらを波及させることを志している。この3つが揃った事例はほぼないように思います。そういう意味では、武智以外にも演出者が複数いた武智歌舞伎とかなり近いのですが、あれは歌舞伎俳優が演じていたので、その点は異なります。

——いま挙げて頂いた3点が木ノ下さんの考える「歌舞伎の現代化」と捉えてよろしいですか?

木ノ下 2016年現在における歌舞伎の現代化では、そうです。10年後にはまた変わるだろうし、昭和20年代に武智鉄二が挑んだ現代化とも異なる。あくまで「いま現代化するならば、このやり方が有効だ」という立場に立った上でのひとまずの私の「解」として捉えていただければ嬉しいです。マニアックに陥っても良くない、作品を一般に発信しようとするアンテナも不可欠、活動を浸透させるためには沙龙的な性質と機能も必要……などなどを加味した上で、これまで木ノ下歌舞伎という集団を作ってきましたから、先程の3点の特質も含めて、現時点で私が考える歌舞伎の現代化はこれだ、と考えていただければと思います。



“他国と向き合う”ということ

文：木ノ下裕一

「とにかく、〈未来〉につながるプロジェクトにしたい。一過性のものでなく、日本と東南アジアを比較軸に調査や対話を重ねながら、〈現代における伝統の在り方〉を提案することを目的としたプロジェクトに。ひとまず二年。二年間付き合ってもらえないだろうか。プロジェクトである以上、なんらかの成果として最終的にまとめる必要があるが、それが結果的に公演なのかイベントなのか、書籍なのか、そこから一緒に考えてはもらえないだろうか。」

アジアセンターから、このような旨の打診をいただいたのは、2015年の師走も押し迫った頃、今にも雪がちらつきそうな夕暮れだった。前田、遠藤の両氏が京都までわざわざ出向いてくださり、熱っぽく語ってくださった。二つ返事でお引き受けした。ご両氏のお人柄、仕事にかける熱情にほだされたからだけではない。私としては、まさに“渡りに舟”、実にタイムリーな機会到来、であったからだ。

これまで、私の興味関心は、おもに“日本”のみに注がれてきた。子供の頃から日本の伝統芸能好きで、それが高じて、歌舞伎演目を現代演劇として仕立て直すことを生業にしているのだから、趣味も仕事も“日本の古典”一色に塗られてきた生活には、“海外”の国々について考える余白もなく、またその必然性もさほど感じずに生きてきた。しかし、ここにきて、この態度をあらためないといけない局面に差し掛かってきたような気がしていたのだ。

アジアセンターのお二人にお会いするひと月ほど前、私は生まれてはじめて沖縄に足を踏み入れた。琉球舞踊のホープであり、国立劇場おきなわの芸術監督でもある嘉数道彦氏とのトークセッションに招かれたからで、「現代に生きる古典～伝統芸能と現代演劇について考える～」というテーマで二時間ほど語り合った。それだけでも有意義な時間であったが、主催者側のお心尽くしであろうか、二泊三日の余裕のあるスケジュールの中、沖縄本島の歴史的名所や伝統芸能を多く見せていただいたことが、ありきたりな云い方ではあるが、まさに私にとっては“カルチャー・ショック”であった。

沖縄の代表的な伝統芸能に「組踊」がある。琉球の古典音楽と伝統舞踊によって構成された歌舞劇であり、いうなれば、“沖縄版・能楽”である。と、それまでの自分なら、深い考えなく安易にこう説明していただろう。なんと愚かしいことであろうか。だいたい、他者の文化を説明する際に「○○版・○○」という身近なものを引き合いに出し、わかった気になる(または、させる)など、いささか乱暴が過ぎる。そこには多少の、見かけ倒しのPOPさがあるだけで、その実、なにほどの解説にもなっていないのだし、だいいち、フェアじゃない。常に自分の立ち位置は動かさず、他者の文化を無理やり引き寄せて、「はいはい、私たちが云うところの○○みたいな

ものね」と済ませてしまうのだから、不精にもほどがあるし、安易なレッテルをいとも簡単に貼ってしまうことで理解したことにしてしまうのだから、それは一種の暴力行為にも通ずる……と、まあ、そんなことを考えさせられるほど、現地・沖縄で目の当たりにした組踊は、衝撃的で、唯一無二の尊い輝きを放っていた。まず、一目見て、この琉球が有してきた古典歌舞劇の複雑さに心奪われた。演者の足の運びは摺足が基本で、舞台のスペーシング(居所)のロジックも、なるほど能に共通している。しかし、その演技態は、ところどころ狂言に似た軽みを帯び、扇を操る腕と手が描く曲線は歌舞伎舞踊のようである。首の動き、面(顔)のきり方はどことなく中国の京劇を思わせるし、そもそも、あの衣裳の原色を散りばめたような色づかいは、遥か大陸の文化を彷彿とさせる。信じられないくらい腰をグッと落として、足を外輪に開き、大股で歩く所作には、例えば、タイの伝統芸能コーンなどに見られる東南アジア特有の身体性の匂いがする……。古くから、釜山、福州、安南、マラッカ、ジャワ、ルソン、薩摩、博多などと交易を結び、アジアの重要な貿易拠点として発展してきた〈島〉に相応しく、実に〈ハイブリッドな歌舞劇〉なのだ。だからといって、オリジナリティーが無いということではなく(そもそも、これらの複数のエレメントを結晶化したこと自体にも充分な独創性が存在しているのではあるが)、他国からの芸術的影響

を何もかも差っ引いたところに、なおも消え残る、独自性があった。それは、主に言葉と音楽が司る〈間(リズム)〉である。琉球の古語が持つ音の柔らかさと、うねるような抑揚一。琉球の古典楽器が奏でる、まるで時間を引き延ばしたような、たゆたうような旋律一。舞台全体に流れるこのリズムは、沖縄が有してきた悠久の時間を体現しているかのように、響く。おそらくそれは、唯一無二なものはずだ。寄せては返す波の音、どこからともなく吹いてくる風の音、沖縄の自然を音声化したようなリズム。そして、この島の歴史。古琉球の時代から近現代にいたるまで、直面し続けてきた厄介な外交、政治的駆け引き、理不尽な搾取と暴力、そして支配。この島は、なんと多くの苦難を呑み込んできたことだろう。あの平穩な劇のリズムには、それら全てが内包されているように私には感じられた。どんな苦難も内包するやわらかさと芯の強さ。その果てに獲得した“自分たちのリズム(スタンス)”なのだ。正負両面から諸外国の影響と圧力をもろに受けながらも、かつ自立しようと努めてきたこの〈島の姿〉が、まるで縮図の如く、組踊という芸能には現れていた。かつて、私は、一度たりとも、このような視点で、日本の芸能を観ることができただろうか。能、狂言、文楽、歌舞伎……どれもそれなりの数は見てきたはずだが、あまりに身近すぎたせいか、舞台の一つひとつの良し悪しはとやかく言えたとしても、伝統芸能の奥にある〈国

のカタチ)にまで想いを馳せたりはしてこなかったように思う。それを観ようとせずして、何が“伝統”なのか、何が“古典”なのか――。

日本で出来ないことが、なぜか沖縄では出来た。それは、自分にとって沖縄が文化的に〈異国〉であったからに他ならない。異邦人が異文化を見つめるような新鮮さと(多少の自由さ)があればこそ、可能であったのだと今にして思う。つまり、「日本の中のみで居て、日本の伝統芸能について考える」ことの限界を思い知らされた瞬間であった。出来ることなら、いま一度、異邦人的立場で日本の芸能に触れ、この国のカタチを隈取ってみたい。そのためには、新たな眼を獲得しなければならない。とりわけ、日本の芸能に強い影響を与えたはずである中国や朝鮮、そして東南アジアの芸能を視野に入れながら見つめ直す必要がある。冒頭に記したアジアセンターからのお誘いは、このような欲求が沸き起こっている最中のことであった。

さて、簡単に、〈他国を観る〉といっても、これがなかなか難しいのではないか、と思う。先に〈異邦人的立場〉という言葉を使ったが、これと〈観光客の立場〉とは、似て非なるものであり、大きな開きがある。後者ならば、他国のポジティブな部分のみを切り取って褒めそやしたり、物珍しさに感心したりしていれば事足りるが、前者であろうとするならば、その国のネガティブな部分をも引き受ける覚悟が必要になってくる。それはけっして楽しいこと

ばかりではないだろう。だからといって、他国に対して“同情的”になるのも、違う。同情は時として“優位意識”に転じ、知らず知らずのうちに、他国を弱者として扱ってしまうおそれがある。ましてや、自国と異文化を比較することで、「やはり日本文化は素晴らしい!」などといった安易なオリジナリティーを再認識するような姿勢はもってのほかであり、最も忌むべきことであろう(昨今、信じられないことに、日本においてこのような風潮が強まってきていると感じているのは私だけだろうか……)。

つまり、どこまでいっても、自己と他国は並列関係であり、互いに上下も貴賤もなく、寄り添いながら、見つめ合うような視点でなければ、意味がない。そして、その中で行われる対話は、両者にとって実りのあるものでなくてはならない。言うは容易いが、まことに実践するとなると、実に難しいことだ……。アジアセンターとのプロジェクトが始動しはじめても、なかなか心が定まらず、考えあぐねている時、偶然、立ち寄った古本屋で、一冊の本に出会った。正確にいうと再会したというべきかもしれない。それは、民藝運動の指導者であった柳宗悦の評論集『民藝四十年』(岩波文庫)であり、ずいぶん前に読んだことがあった。「たしかこの中に、他国に対して語りかけている文章があったはずだ……」と記憶を頼りに頁をめくってみる。「朝鮮の友に贈る書」と題されたその文章は、大正7年に記されたもので、当時の朝鮮の独立運動(三・一事件)を受け

て書かれた、云わば柳の“隣国へ宛てた熱烈なラブレター”だ。同時に、優れた朝鮮文化論であり芸術鑑賞論でもある。

柳は、日本と朝鮮が育んできた長き交流の歴史を紐解きつつ、両国が〈支配/被支配〉の関係に陥ってしまった現状を冷静に見据えつつ、朝鮮の陶磁器の造形をこのように“隈取る”。

「流れるように長く長く引くその曲線は、連々として無限に訴える心の象徴である。言い難いもろもろの怨みや悲しみや、憧れが、どれだけ密かにその線を伝って流れてくるであろう。その民族は応わしくも線の密意に心の表現を托したのである。形でもなく色でもなく、線こそはその情を訴えるに足る最も適した道であった。人はこの線の秘事を説き得ない間、朝鮮の心を入れる事は出来ぬ。線にはまざまざと人生に対する悲哀の想いや、苦悶の歴史が記されている。その静かな内に含む匿れた美には、朝鮮の心が今なお伝わっている。私は私の机の上に在る磁器を眺める毎に、寂しい涙がその静かな釉薬の中に漂っているように想う。」

いつまでも引用したくなる文章だからこのあたりでやめておくが、実はこのあと、磁器が語る声なき声を次々に柳が代弁していく。その件がなんと素晴らしい。それは、磁器に託した陶工の願い声であり、虐げられる民衆の声であり、独立派の日本への抗議の声であり、朝鮮という国そのものが、兄弟国

である日本に語りかけるやさしい声でもある。多種多様な声を、柳は磁器から次々に聴き取り、まるでイタコのように書き連ねていく。

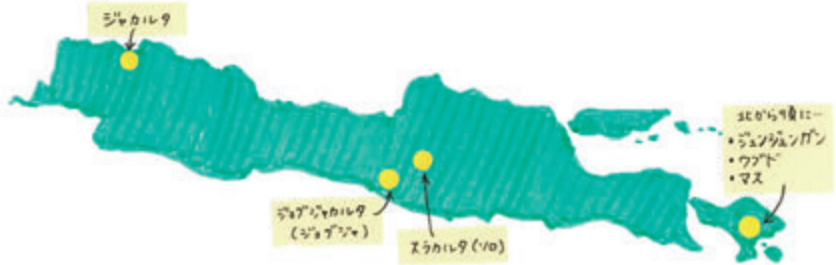
柳はけっして、支配国側の立場に立って発言しない。また支配していることを引け目にへりくだったりもしない。日本政府を口汚く非難することもなければ、正義心を振りかざし独立運動に加担することもしない。自国と他国の〈尊厳〉を最大限に尊重しながら、なおも〈対等〉に接しようとする。他国の声を聴こうとする。

「藝術の美はいつも国境を越える。そこは常に心と心が逢う場所である。そこには人間の幸福な交りがある。いつも心おきなく話し掛ける声が聞こえている。藝術は二つの心を結ぶのである。そこは愛の会堂である。」

分かり合うことすら困難である異文化同士の者は、芸術を介在させることで深く対等な対話が許される。柳はそれを「愛の会堂」と表現した。そして、他国の芸術から声なき声を聴き取ろうとすることは、例えるならば「黙禱するかのよう」な姿だと説明している。

それはまさに、他国と向き合うための“極意”だ。

本プロジェクトを通して、私は、常に黙禱するような心地でいたい。そして、どんなに小さくても、どんなに粗末なものでもいいから、会堂を見つけ、そこに入れることを切に願っている――。



インドネシアのモト

インドネシア共和国は東西5,000kmに渡って赤道付近に広がる世界有数の島嶼国家です。日本のおよそ5倍もの国土には、18,000以上もの島々が浮かび、背骨のように伸びる活火山には3,000mを越えるものも多く、それらはときおり噴煙を巻き上げながら、肥沃な大地を裾野に残してきました。連なる大小の島々に広がる緑豊かな熱帯雨林や幾筋もの河川、それらをぐるりと囲む海洋は「タナ・アイル」(水と大地)と呼ばれ、インドネシアを象徴的に表すのと同時に、「祖国」を意味する言葉として日常的に使われています。

この「タナ・アイル」には、物流の拠点として古くから栄えた港湾都市、精神文化の拠り所として優れた伝統をいまに受け継ぐ王都、土着の信仰や生活をひっそりと守り続ける山あいの村落などが、それぞれの自然環境に応じて発達してきました。そこには300を超える民族集団が暮らし、インドネシア語を国語としながらも、異なる地域的な言語を話し、独自の慣習や規範を維持しつつ、それぞれ多様な文化を育んできました。

人口の9割弱のおよそ2億人がイスラム教を信奉する世界最大のイスラム教徒を有する国でありながら、憲法上はイスラム教を国教と定めてはおらず、信教の自由によってキリスト教、ヒンドゥー教、仏教などを信仰することが認められています。カトリック系キリスト教徒の多い東ササ・トゥンガラ、プロテスタント系キリスト教徒の多い北スラウェシやバブア、ヒンドゥー教徒の多いバリを除けば、ほとんどの地域ではイスラム教徒を圧倒的多数派としながらも、様々な宗教・思想を信奉する人々がともに暮らしています。

中国、インド、アメリカに次ぐ人口を抱え、人的資源はもちろんのこと、石炭やガス、錫といった天然資源、また、世界遺産に登録されているバリの文化的景観やボロブドゥール寺院遺跡群などの観光資源に富み、いまやASEAN最大の経済大国にまでのし上がったインドネシアの最大の魅力は、様々な自然、民族、言語、宗教などが織り成すこの多様性にこそあります。

インドネシアはインドノシマ

イスラム化の進展、オランダによる植民地支配とその後の日本軍政期を経て、1945年8月17日に独立を宣言したインドネシアですが、この地域は紀元前より長きに渡ってインド文化の影響のもとにありました。インドと中国とを結ぶ海上ルートの途中にあり、3世紀には早くも両国との定期航路が開かれ、季節風を利用した貿易の要所だったこの地域には、水上交易活動を政治・経済・文化の基盤とする港市国家が幾つも栄えました。そこには、行き交う外来の物資はもちろんのこと、半年ごとに風向きが入れ替わる季節風を待ちながら長逗留する人々によって、様々な文物がもたらされました。なかでもインドからは、仏教やヒンドゥー教といった宗教にとどまらず、文学、美術、芸能、哲学、思想、世界観にいたる様々な文化が伝わり、その影響範囲はジャワ、バリ、スマトラを中心に周辺にまで及びました。

スマトラ島東海岸やマラッカ海峡周辺、マレー半島やカリマンタン島など、この地域にはムラユ族が広く分布しますが、この「ムラユ」という言葉は、もともとインドの交易商がマレー半島を指すときに使った「山脈のある土地」を意味するサンスクリット語の「マラヤ・ドヴィバ」を語源にしており、「マレー

シア」の名前の由来にもなりました。標高3,676mを誇り、ジャワ島の最高峰にして活発な火山活動をいまも繰り返すスメル山は、古代インドの世界観において、世界の中心にそびえる聖なるスメル山をなぞらえたもので、この山はマハーバーラタの中で骨肉相食む大戦後に生き残った王族が世俗を離れ、最後の地として旅立つ場所でもあります。ちなみにスメル山は漢訳すれば「須弥山」、意訳すれば「妙高山」となり、この名前を耳にしたことのある人も多いと思います。古都ジョグジャカルタの「ジョグジャ」が、タイの「アユタヤ」と同様に、ラーマーヤナに登場する王都「アヨーディヤー」が現地語訛りしたものなら、中部ジャワに実在するキスケント洞窟は、同じくラーマーヤナに登場する猿の王スバリが、行き違いから弟スグリウォに閉じ込められてしまった場所です。また、ジャワの古代王朝が自らの血の正統性を、マハーバーラタの主要登場人物の一人であるアルジュノに求めるなど、この地域にはインド伝来の二大叙事詩が深く根付きました。ここでは、インドは遠く向こうにある余所の国ではなく、歴史と伝説、現実と虚構の延長線上にある、自分たちと地続きのものとして受け入れられてきたのです。

インドネシア勉強会

ジャワの伝統芸能「ワヤン・ワリット」について

講師はエムズラエム
実物の人形をつか、てスクリーンでワヤンを再現

人形たちは全部手作り!
↓ (すごい量)



インドネシア芸能を面白くする 基礎知識

まずは地ならし。私たちがジャワ島やバリ島で実際に目にした様々な芸能を、日本の古典芸能の専門家でもある木ノ下裕一のコメントをまじえながら、上演の成り立ちや様々な背景とあわせて、写真とともに振り返ります。ここで紹介されるのは、数多あるインドネシア芸能の内の、ほんの一握りに過ぎないけれど、深く知ることで伝統との距離は縮まり、写真だけでは伝わらない芸能が持つ奥行を、以前にも増して感じられるようになるはず。

構成：園田喬し

ケチャツ

前田

インドネシアでいろんな芸能を観ましたよね。大別すると、儀礼や祭事のための上演と観光客向けの上演との2つがありましたが、後者の最たるものがバリ島で観たケチャツでしょうか。上半身裸の男性がわらわらと数十人登場し、複数のリズムパターンの「チャツ、チャツ」という声が重なることで複雑なリズムを奏でるアレです。その男性群が舞台背景や猿の軍団や大蛇など様々な役割を担いながら、バリ舞踊らしい煌びやかな衣装を纏ったダンサーたちによってラーマーヤナなど古典ストーリーを演じる舞踊劇。

前田

バリ芸能の中で日本人に最もよく知られているのがケチャツですよ。欧米中心に海外旅行が流行し、人気の行先のひとつとしてバリ島が注目を集めた1930年代にケチャツは有名になりました。政府のイメージ戦略も相まって観光客は芸術に触れたがっていたけれど、当時のバリの人たちは彼らに何をどう見せれば良いか分からない。そこでジョグジャカルタ王宮付きオーケストラ指導のため同地に滞在中だったドイツ人アーティストのヴァルター・シュピースに白羽の矢が立ち、彼は外国人観光客に向けてバリ島の芸

木ノ下



術を紹介する役割を担うことになりました。あるとき「サンヒャン」という儀礼を目にしたシュピースは、その独特で複雑なリズムを刻むコーラスに心奪われます。そこで主演していたリンバック氏に働きかけ、サンヒャンのコーラスにさまざまな要素を加えて舞踊劇へと再構築したものがケチャップです。

もうひとつ付け加えると、私たちが観たケチャップは「チャップ・リノ」というケチャップの発展形。「チャップ・リノ」は1974年に、バリ人ではなく、スラカルタ出身の舞踊家サルドノクスモによって作られたもので、完成当時のバリでの評価は渋かったようです。その後ジャカルタやパリでの上演は大きな成功をおさめ、今では観光客向けのケチャップの中では観る価値アリのものとしてバリ人の間でも認識されていると思います。ちなみに「リノ」は主演ダンサーの名前で、創作当時は別称があったものの「チャップ・リノ」という名称の方が浸透していったのではないかと思います。専門性の高いダンサーではない村人たちが上演する前提で作られたので、煌びやかな衣装の舞踊家は登場せず、子どもを含む男性コーラス隊だけで猿の兄弟の物語が演じられます。火の玉がステージ上でびゅんびゅん蹴られたり客席をかすめたり…と元のケチャップでは見られない演出も満載でした。

来歴を辿ると近代の産物で、創作の過程や定着した事実も含め、そういった歴史に惹かれました。観光地化、民俗芸能をどう諸外国に売り出すか？ など様々な試行があったでしょうし、アーティスト達は純粋に面白いものを作ろうとしていた。日本の芸能に例えるのなら「都をどり(みやこどり)」でしょうか。現代では京都の風物詩となっていて、都をどりをお目当てに沢山の観光客がやってくる。でもあれは祇園で発達した「京舞(井上流)」という舞踊を踏まえて再構築されたもの。元が京舞なので伝統には違いありませんが、演出意図や創作の背景は明らかに観光や興行を意識しています。

木ノ下

前田

なるほど…、外国人観光客ばかりの客席で「日本ではなかなか体感できない雰囲気…」と思いながら観ていましたが、京都などの文化的な観光地だと同様のことがあるんですね。仰る通り、ケチャップの誕生には観光や興業という時代の変化と、それに伴いバリに移住し、バリの芸術を敬愛したシュピースという外の目をもつ存在が欠かせなかったと思います。

個人的には、伝統の現代化に付きまとう容赦ない暴力性と再創造性、それ

木ノ下

に加えて一種の「いかがわしさ」を感じました。すごく魅力的です。20世紀初頭といえば、バレエ・リュス、パリ植民地博覧会での(西洋人から見た)未開の民族(日本も含む)や文化の見世物と紙一重な紹介など、伝統なるものがパッケージングされていった時代ですよ。 「楽園」という称号、エキゾチックさを求める観光客の無責任な視線などを呑み込み、利用するバリの「したたかさ」も興味深い。その一方で、シュピースの愛も感じました。シュピースが当時を描いた画が残っており、彼の想いを非常に強く感じました。

前
田

ひとつ気を付けたいなと思ったことは、ケチャツは「創造された伝統」の最たるものとして捉えられることが多い反面、バリ人にとってはあくまで伝統芸能であり続けているというディビア先生のお話です。ケチャツの核は伝統的なコーラスにあること、そこにさまざまな要素が付け加えられたとはいえ、常に地続きの伝統芸能なのだという捉え方は、伝統のチカラとそれを現代の社会でも発揮するための芸能のカタチを模索するうえで、見過ごさずに留めておきたい意識だなと思いました。

プレンボン

前
田

外国人観光客に囲まれて観たケチャツとは対照的に、バリの正装に身を包みお祈りした後、地元の人たちに混じって鑑賞したのが、祭礼の一環として上演された舞踊劇プレンボンでした。

1942年頃、とある王族が自分の好きないくつかの芸能を組み合わせる舞踊劇を作りたいと言って、時の著名な芸術家たち、そのうち1人はディビア先生のお父さんなのですが、彼らが創作したものとされています。一方で、芸能どころではない戦禍で担い手が減っていたため、数少ない優れた踊り手たちが得意だった仮面舞踊や古典舞踊劇などの見せ場をつなぎ合わせて構成した「いいとこどり」だったとも言われているようです。

あの時は、雨季のバリらしい土砂降りの大雨で開始が2時間以上遅れ、深夜0時頃まで粘ったけれど、ジャウックという仮面舞踊、男性演じるおかしなお姫さまとその侍女が、観客をいじりながら笑える問答を展開するコメディー

シーン、そのあとの大臣役によるコメディシーンが始まる辺りまでしか観ることができませんでした…。でも、バリの人々と祭礼(信仰)や芸能との距離感や、人々がどのように楽しんでいるかを体感することはできましたよね。いかがでしたか？

木ノ下

面白かったですねー。バラエティショーみたいな感じ。日本の芸能で言う「寄席」に近いのかな。この2人が今いくよ・くるよ師匠に見えた。なんばグランド花月にいるような気分(笑)。笑いの取り方、立ち位置、ほぼ一緒です。こういうのは万国共通なんですね。お客さんに乗せる時の力の入れ具合とか、客席の空気とか、各所に寄席との類似性を感じました。地元の方々も伝統芸能と思って観ていないんじゃないかな。もちろん昨日今日出来たものでないことは皆さん分かっているけれど、「面白いから観に来て、それがたまたま歴史のあるものだった」という雰囲気。色々な芸能が寄せ集められているのは日本にない形式。極端に言えば能と漫才がセットになっているようなもの。

前田

参加できるベストな人員で実現できるベストを目指していいとこどりをした舞踊劇を作っちゃうところが、さすがバリ人！というか、あくなき探究心とそれを実現できる技量にはホント敬服です。女装した侍女役の人に急に舞台上に拉致されながら、見事バリ舞踊劇デビューを飾った園田さんと遠藤さんもカッコよかったですけど(笑)。あのお寺のステージでは5日間で7演目が上演されました。無数にあるバリ舞踊・舞踊劇のうち、プレンボンだけが異なる歌舞団によって2回上演されたことから、その人気伺えます。

観る側の人たちの雰囲気はまさに木ノ下さんのおっしゃるとおり「面白いから観に来て、それがたまたま伝統芸能」って、本当にそういう感じじゃないかと私も思うんですけど、そうやって幼いころから伝統芸能に触れて育っていたら、そりゃあ社会における伝統芸能の立ち位置とか距離感とか、全然違うだろうなあ〜って思います。そういう機会が幼少期にあまりなかった私にとってはその豊かさがうらやましくて…。他方、バリでも都市化や生活リズムの変化などが進んでいて、徐々に芸能との関係性は変化しているんですよね…。持前のしなやかな強さで芸能のカチを模索し続ける担い手たちの活躍が、今後ますます期待されるんじゃないかなと思っています。



ワヤン・クリッ

遠藤

ワヤン・クリッ(以後ワヤン)とは「皮製の平面人形に光を当てて影を投ずることで演じられる人形芝居」のこと。主にインド伝来の二大叙事詩マハーバーラタやラーマーヤナから着想を得た演目が、夜の9時頃から翌朝の明け方近くまで夜を徹して上演されます。人形遣いのダランは人形を巧みに操るだけではなく、登場人物すべてのセリフを発し、地の文を語り、歌い、手にした小槌で効果音を打ち鳴らし、ガムランの伴奏を指揮し…、とまあ、一人でなんでもやっ

てのけちゃう訳です。ワヤンは結婚式や割礼、落成式や収穫祭、魔除けや浄化儀礼などの際に上演されます。来客は木戸銭を取られることなく上演を見られる上に、飲み物や軽食まで振る舞われます。それらの費用は公演団への報酬と合わせて、主催者となる個人や団体、コミュニティがすべて負担します。近年では生活様式や価値観の変化に伴って、費用対効果が悪いからと言って他の娯楽に上演の機会を奪われることもあります。それでもワヤンは単なる娯楽以上の存在として、折に触れて上演されています。

一昔前ならワヤンを見に行こうにも上演を探すのに一苦労でしたが、最近ではインターネット上に情報が公開されるなど、アクセスがとても容易になりました。それこそ見る気になればいつでもワヤンを見られる。以前を知る身としては隔世の感があります。

それを聞いて思うのは「インドネシアに生まれなくて良かった」ということ。連日どこかでワヤンが無料上演されていて、食事もお菓子も振る舞われて、夜通し上演で朝まで楽しめる、こんな環境に生まれたら僕は廃人ですよ(笑)。面白すぎてとことん通い詰めちゃう。日本の伝統に例えるのなら、「祭り」「神楽」「地蔵盆」、そういう村の催しに近いのだろうけど、その場合演じるのは村人ですからね。ダランのような職業芸能家がやってきて、クオリティの高いプロ集団が上演するという形態は日本にない。地域コミュニティと密接に繋がっている芸能がプロの手によって上演されるというのは、ちょっと羨ましいです。

木ノ下

遠藤

ワヤンの人形をかざしてみると、なめした水牛の皮に施された精緻で見事



な透かし彫りや、繊細で美しい彩色に心奪われます。けれども「影絵芝居」と訳されることの多いワヤンに透かし彫りならともかく、彩色は不要ではと訝しがる人もいるかもしれません。これは、ワヤンの上演ではクリルと呼ばれるスクリーンを挟んで、人形が落とす影の側からでも、ダランの背中越しからでも上演を眺めることができるからで、「影絵芝居」としてではなく、「人形芝居」として上演を観る人の目を楽ませるために彩色が施されたとも言われています。

一旦座ったら終演まで席を離れることのできない西洋的な演劇スタイルとは違って、ワヤンでは上演の間、観客が好き好きに影の側と人形の側を行き来しながら上演を観ることができます。どこから見ても面白いですが、個人的にはダランのいる側、スクリーンに向かって左側の舞台袖からのアングルがダランとの距離が近くてお気に入りです。逆サイドにはプシンデンと呼ばれる女性歌手がいて、そのプシンデン見たさに地元のおじさんたちがいつも群がっています。影の側には子供たちが目を輝かせながらクリルにかぶりついています。それぞれの場所にそれぞれの楽しみ方がある。最近では影の側から見るスペースが最初から設けられていないことも多くなり、影好きとしてはとても残念ですが、それでも好きな人は影の側にわざわざ回り込んで上演を楽しん

でいます。

意外ですね、この影を見るイメージなもの。でも自由に観られるのは良いですよ。それは「自由に観ても楽しめる芸能」ということだから。要素がいっぱい詰まったメカ芸能ですからね。オモテとかウラとかないんですよ。ひとつの宇宙ですから。観客が自分の好きな位置を見つけて好きなタイミングで動ける、これは芸能としてかなりレベルが高い。

木ノ下





ワヤン・ゴレッ

遠藤

ワヤン・クリッの終演近く、綺麗な衣装をまとった木偶人形が登場するシーンがありましたよね。それまでの平面の世界とは一転して、立体の人形がクリルの前で優雅な舞を披露していましたが、あれがワヤン・ゴレッです。「ゴレッ」はジャワ語で「人形」を意味しますが、その他に「探す」という意味もあります。一夜の上演から何を感じ、何を受け取ったのか。上演を振り返りながら、観客がそこにあるエッセンスを「探す」ためにこのシーンは挿入されるそうです。ワヤンは上演時間がとても長いので、趣向が異なるものを差し込むことで、構成にメリハリをつけるという意図もあるようです。

ワヤン・ゴレッは木偶人形それ自体のことも指しますが、ワヤン・クリッと同じように伝統的な演劇ジャンルの呼び名でもあります。極端な言い方をすれば、ワヤン・クリッが登場する皮製人形をそっくり木偶人形に置き換えればワヤン・ゴレッです。人形の代わりに人が演じればワヤン・オラン、人や人形ではなく絵巻を使って物語るのであればワヤン・ベベールと言った具合に、インドネシアには「ワヤン」を冠した伝統芸能が幾つもあります。

ジャワ西部ではマハーバーラタやラーマーヤナが、ジャワ中部ではメナク物語というイスラム教布教に関するペルシャ由来の英雄譚が演じられることの多いワヤン・ゴレッですが、私たちがジョグジャカルタのクラトン(王宮)で見たものは後者です。あの上演は観光客向けということもあって、雰囲気が十分に伝わって来なかったのが残念です。

クラトンで観た上演は若干の不自由さを感じました。平面の皮製人形が立体になっているのだけれど、ワヤン・クリッの創造性と比較すると「人形劇感」が強い。でもクラトン内の博物館に展示されていた人形はすごかった！あれが動いていたら、さぞかし荘厳な気持ちになるのではないかと思います。まるで仏像が動いているような。

木ノ下



ラーマーヤナ・バレエ

遠藤

プランバナナ遺跡群の中でも一際高く、天に向かってそそり立つシヴァ寺院。その回廊に彫られたラーマーヤナのレリーフは必見ですが、スポットライトを浴びて宵闇に浮かび上がるそれらの寺院を借景にして上演されるのが、同じくラーマーヤナを題材にした舞踊劇「ラーマーヤナ・バレエ」です。

ラーマーヤナ・バレエは、1960年にカンボジアを訪れた当時のインドネシアの閣僚が、アンコール・ワットの前で舞踊を鑑賞したのがきっかけで、政府の中部ジャワ観光開発の一環として、バリに続く観光の目玉にすべく創作されました。この舞踊劇のために3,000人を収容する専用の野外特設ステージが建てられましたが、工期がたったの90日だったことには驚かされます。このステージは後に規模を縮小して現在の場所に移されますが、その時代の政府の力の入れようが伝わってきます。

ワヤン・クリッの人形の動きを模したような所作が印象的なラーマーヤナ・バレエは、伝統的な舞踊劇であるワヤン・オランのスラカルタ様式を土台にしつつ、ジョグジャカルタ様式の舞踊のテクニックなども取り入れながら創作されました。もともとあったジャワ語の歌やセリフを、振付や演出によって視覚化することで、外国人観光客でも言葉の壁を気にせず楽しめるようにしたそうです。伝統に根ざしながらも、これまでの様式とは異なる革新的な上演が、多くの舞踊家の手を経て生み出されたのです。残念ながら、私たちが会場を訪れた際には雨がひどくて、写真を撮るのはもちろんのこと、観客の傘が邪魔をして、公演を見るのもままならない状況でした。傘と傘の合間からようやく舞台が見えても、ステージの上を無邪気に滑って遊ぶ猿役の子供たちの姿ばかりが気になってしまって…。

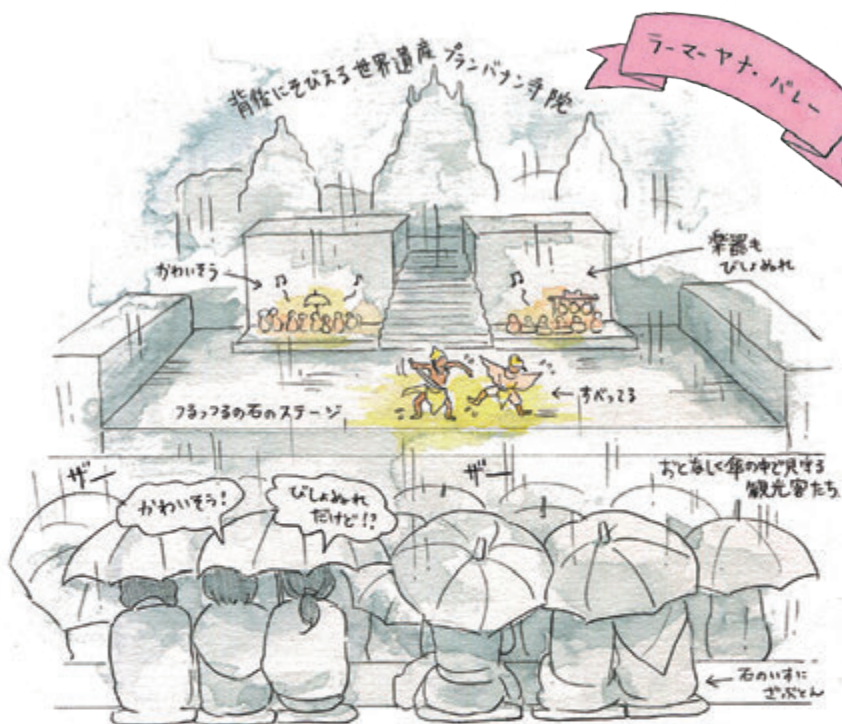


天候不良のため途中までしか観られなかったので、あまり踏み込んだことは言えないのですが…、人形の動きを模することが技法的に面白いのは分かるけれども、もっと小さな空間で観た方が映えるのではと感じました。おそらくこれが出来た当初は現代化だったと思うですよ。真っ向から現代化に取り組んだ。でも、現代化は常に更新し続けないと〈現代〉でなくなってしまう。3年経ったら変わりますからね。だから「現代化」と謳ったものこそ気をつけないといけない。現代化の宿命は新陳代謝。これは切実な問題です。

遠藤

絶え間ない現代化の試みによって、新陳代謝を繰り返しながら少しずつ形を変えていく。そうやって時代を越えて受け継がれていくのが伝統芸能なのかもしれませんね。





雨季の洗礼にみまわれながら、屋外ステージで観劇。中止にはならず、強引に開演！
「ワヤンの人形たちを実1祭の人間が演じる（実写化!!）。セリフはなく、重ききは人形のように
関節を意識した美しい形。衣装も豪華と個人的に大好きなビジュアルだったので、
晴れた日に双眼鏡をもってリベンジしたいぞつでした。

インドネシア（ジャワ）の伝統芸能はとにかく堅苦しくない。
気むずかしさよりもリラックスした笑いがたくさんあって、近付きやすい
存在だなと思った。やれている方と見ている方の間に
距離をおき感じなかった。

たべ子のタベトコ! インドネシア ～おすすめグルメ編～



パダン料理

Masakan Padang

全域

レア度 ☆☆☆☆☆

どこにでもある。逆に言えば、民族の壁を越えて愛される国民食!

西スマトラ州都名を冠したローカル料理ですが、インドネシア全域どこでも食べられます。色とりどり(といっても、茶色ばっか)のおかずから食べたいものを選ぶスタイル。観光ガイドブックに載ってるような、テーブルにずらりとお皿を運んできてくれるお店は、だいたい高級店。よくある庶民のお店では並んでるおかずのところで指さし注文し、ごはんの上に乗っけてもらいます。なかでもレレ(なまず)は特にオススメ。注文するとき「つゆだくで!(カシ・クアー・バナヤッ・ヤ!)」の一言をお忘れなく! インドネシア人は基本的につゆだくが嫌い。でもたべ子的にはつゆだくがオススメ!



ショーケース裏側から指さして選びます!



いろんなおかずあります!



おすすめはレレ!!

イカン・バカール

Ikan Bakar

ほぼ
全域

レア度 ★☆☆☆☆

海から遠いとNGだけどジョグジャでは食べられる!

「イカン」は魚、特に海魚のこと。「バカール」は焼くです。バリ島の海岸沿いには海の家みたいな屋台が並び、炭火でよく焼いた魚にスパイシーなタレが絡んで、ごはんとの相性は言うまでもない!!

イカン・ゴレンも鱗ごとサクッと揚がって旨いです! けど…インドネシア人的には、塩味が食べたければイカン・ゴレン/たれ味が食べたければイカン・バカール…という具合に、調理法ではなく味付けで選ぶらしいです。あつ、「ゴレン」って言うのは、揚げるって意味ね。

さて…ジョグジャカルタでは山の方でも魚を出すお店が多いのはなぜでしょう? その心は、淡水魚の養殖が盛んだからです! 川魚特融のクセも臭みも一切ありません!! 日本にもノウハウが取り入れられたらいいのになあ…。

機会があったらグラメという淡水魚を食べてみてください! (ちなみにパダン料理で紹介したレレも淡水魚です。)とてもメジャーで、淡白な白身は焼いても揚げても本当に美味しいです!



イカン・バカール

真っ黒なのは炭火でよく焼いているから! 香ばしくてうまい!!



イカン・ゴレン



グラメ

さあご覧ください。この茶色一辺倒の見た目！
でも見くびっちゃあいけません、どれも本当に美味しいんです!!!
茶&白のビジュアルの食べ物を見て瞬時においしそうと思えたら、
あなたはすでにインドネシア料理のトリコです…。
ふつつつぶ…。



テンペ

全域
特にジョグ
ジャ

Tempe

レア度 ★☆☆☆☆

ほぼどこでも食べられる

大豆発酵食品、ネバネバせず固まっています。日本と言う「すいとん」のような立ち位置の質素な食べ物で、テンペが好きと言うと現地では不思議がられたりもします。日本でも一時流行ったけれど、本場は大豆の風味がしっかり、触感はブリッと…全然味が違う！特にジョグジャは美味しいです!!

たべ子的テンペのタベトコ料理はテンペ・パチェム(レア度:★)とテンペ・クリン(レア度:★)。急にアメリカンテイストが恋しくなったあなたにはテンペ・ブルグル(バーガーのインドネシア語読み)(レア度:★★★)もあるヨ。



テンペ・パチェム



テンペ・クリン

カキ・カンビン

ジョグ
ジャ

Kaki Kambing

レア度 ★★☆☆☆

ほぼどこでも食べられる

「カキ」は足、「カンビン」は山羊です。調味料やスパイスと長時間かけて煮込んだ絶品グルメ！汁はごはんにかけて、骨付き肉はそのまかぶりつきます。が！それがメインではない！ふっとい骨の真ん中に、宝物のようなコラーゲンが♪これをチューっと吸い出して食べるのです！事業メンバーがジョグジャに到着したのは、丁度イドゥル・アドハというイスラム教の犠牲祭の日でした。犠牲祭はアッラーへの忠誠を示すために家畜(山羊や牛など)を屠るべしとされている日で、経済力に応じて所属する寺院に山羊や牛を寄進、屠ってハラル肉にされた後、寄進した人にもしない人にも等しく分配されます。この日しか肉を食べられないという人中にはいるそうで、富める者が貧しき者を支えるイスラム教の社会システムの優れた一面を実感します。写真のカキ・カンビンはバユさんのお宅でご馳走になった一品！専門店もあるので、犠牲祭でなくとも味わえます♪



カキ・カンビン



ミー・バツ・コンブリック
肉団子スープに、麺やアレコレ入った全乗せ版!



ガド・ガド
ピーナツソースの茹で野菜サラダ



ソト・サビ
ダシの利いた牛スープ。鳥バージョンも旨い!

バビ・グリン

バリ

Babi Guling

レア度 ★★☆☆☆

「バビ」は豚、「グリン」はグリル。そうです、豚の丸焼きです!!(徐々に食べ物の語彙が増えてきましたね〜♪) バリ人の大好物で、お祭り・祝い事の際に来客に供されます。ヒンドゥー教徒が大半を占めるバリならではのグルメですので、イスラム教徒が多い地域ではもちろん食べられません。

豚一頭(結構高いらしい)を買い付けて、キッチン的一角などでバーンクーヘン的にぐるぐる回しながら、皮はバリバリ、お肉はジューシーに、じ〜っくり焼き上げます。バリ人のお気に入りポイントは皮と腸詰した血のソーセージ。味付けは家庭ごとに異なりますが、バリ人は辛めが大好き…そんなときは冷たくて甘い飲み物と一緒にどうぞ♪(お水厳禁! 辛さが増幅します!)

専門レストランや市場の出店、お祭りの屋台でも食べられます。食べに行ったお店でスープを見つけたあなたはとってもラッキー。迷わず注文しましょう! 豚一頭余すことなく使う料理ならではの、うまみたっぷりです!



デウィさんのお家の絶品バビ・グリン、ご馳走様でした!

ラワール

バリ

Lawar

レア度 ★★★★★

東南アジアの人は生肉(魚)を食べる習慣がない…なーんて、ことはない! ラワールは、バリのお祭り・祝い事などの日の朝、自宅で作られる特別な料理で、ほどよく刻んだ新鮮な生肉と野菜をスパイスなどで和えたもの。ごはんと一緒に食べます。足が早いので昼以降は火を通すのですが、たべず的には生肉ラワールが超おススメ(ただし、お腹の強さに応じて要注意!)。地域・家庭ごとに味も材料も違い、お肉の種類もまちまちですが、一番たべず好みだったのはアヒルでした〜。

ラワールもバリ人の大好物ですが、ナシ・チャンプル(ナシはごはん、チャンプルは混ぜごぜの意、少しずつついろんなおかずがのったワンプレート)にちょこっと入ってるくらいで、専門レストランは見ることがありません。バリ人のお友だちを作らないと、生肉ラワールは食べられないのです!!

ちなみに、バリの祭事料理は男性の仕事。朝4時起きが一般的な働きものの女性陣に対して、のんびり屋さんが多い印象のバリ人男性も、踊りや演奏してるときに料理中は、機敏で力強くカッコいい!(たべず談)



デウィさんの弟アグスさんの手作り!とってもおいしかった〜!



テェ・ボトル
辛い料理の友。
紅茶の味を感じないほど甘い!!



エス・クラバムダ
ジュースだけじゃない、果肉を
スプーンで削いで食べる♪



ジュルッパナス
たべずの大定番。柑橘果汁を
お湯で割って、砂糖もたっぷりと。



たべ男のタベトコ! 裏インドネシア

サンバル・メルチョン

Sambal Mercon



直訳すれば爆竹サンバル。最強にして最恐のメシの友。要するにチリペーストだが、その辛さと言ったら!爆竹の束が口の中で弾ける程度じゃ済まされない。目は白黒、胃はカッカ、口から火を吐き、耳の付け根が痛くなる。少しのサンバル・メルチョンで白米が山のように食べられます。食後はサウナか激しい運動を終えたばかりのように汗でズブ濡れになること間違いなし。大量のカプサイシンでダイエット効果にも期待。激辛好きならぜひ一度はご賞味あれ!

ダギン・ウラール・コブラ・ゴレン

Daging Ular Kobra Goreng



ジョグジャカルタと言えば、ナンカ(ジャックフルーツ)の実を甘く煮付けたものを、味付け卵やテンペなどと食べるナシ・グドゥツが有名だが、裏の名物と言えばこの揚げコブラ。郊外に広がる田んぼに生息する悪そうな蛇たちの中でも一番ヤバそうなコブラは、身が薄くて鶏肉を固くしたような食感。食べるところは少ないが、少量でも滋養強壮に絶大な効果があると言う。さばいたばかりのコブラの生き血をすずり、肝まで食べれば意識が冴えて視界がキラキラしてくる…、らしい。

グドゥツ・ジャントウン・ピサン

Gudeg Jantung Pisang



バナナの果軸先端の赤紫色の蕾のような部分をココナツ・ミルクで煮付けたもの。別名をバナナハートという筆のような形をしたこの部分には食物繊維が豊富で、コレステロールを下げ、胃の働きを活性化し、ダイエットに効果があり、心臓発作の予防にも期待が持てるらしい。これはもう立派なスーパーフード。ジョグジャカルタ市内でこのメニューを見かけることはあまりないが、郊外の村や町にあるワルン(食堂)で見掛けたら、レアキャラ発見ということで逃さずゲット!

ベー・サトウ&ベー・ドゥア

B1 dan B2



料理の名前じゃないけれど、「B1」は犬肉、「B2」は豚肉をさす隠語。バタック族のように日常的にそれらを食べる民族もあるが、イスラム教徒のように宗教上のタブーからそのいずれもまったく口にしない人の方がインドネシアでは圧倒的に多い。以前なら町の片隅で目にした「B1」・「B2」料理を出すワルンも、インドネシアのイスラム教が寛容性を失う中、徐々に姿を消しつつあって、食の多様性が失われることを危惧する声も。「B1」を食べた後はしきりに犬に吠えられたり、付け狙われたりするというのは本当だろうか。

ボレ アンビル フォト?

その1

文：本郷麻衣



教えてもらった「ボレ アンビル フォト? (写真を撮ってもいいですか?)」を実践して、お店にたくさんいた可愛い鳥の撮影に成功! それにしても、この国は鳥が大好き。



インドネシア芸術大学スラカルタ校で出会った学生たち。
“学ぶことが楽しくて仕方ない”エネルギーでキラキラした。
授業が終わっても、みんな残って創作しているのだから。自
分の芸大時代を思い出してちょっとキュンとしたりもして。



ブルボ・アスモロ宅にて初めてのワヤン観劇。深夜の閑静
な住宅街に突如現れた知らない世界。美しさが強すぎて、
目眩しそうなくらい。



ジョグジャの最初の夜は、大学近くの屋台のご飯。道端に
座って親しい友人たちと、ゆっくり語らうのがこちらの習わ
しとか。この旅のスタートにふさわしい。



気持ちの良い風が吹くブンドボで、バユさんの人生を聞い
たりして。真挚に物を創っている人は愛に溢れていた。



バリの祭事料理、パビ・グリ。グルンガンのために、家族総出で準備されたというお料理をいただく。その美味しさは…バリに移住したいほど！



マス村の祭事で突然の豪雨。そして停電。みんなで雨が上がるのを待つ間の時間の流れは緩やかで、時代も逝ったような不思議な感覚。



ジャンケンに負けた私は、宿側の都合で1部屋だけ用意された素敵な一軒家を与えてもらって…。なんかほんとすいません。めっちゃくつろぎました笑。(翌朝、シャワーが出なくなるという…案の定のトラブル付き。)



停電の後、お待ちかねブレンボン！村の人たちが楽しみにしていたのがよくわかる。観客全員残らず楽しませようとすると、パフォーマーお2人の至芸に始終笑いっぱなし！（もちろん言葉はわかりません。）



伝統の衣装を身につけて、お参りに参加。身近にある様々なものに感謝を捧げる、祈りに溢れた生活が、この街の人たちの美しさの秘密かも。



ものすごく偉いダランなのに、少年のような笑顔のウィジャンさん。その素敵な生き様は、素敵な笑い皺にくっきりと。

勝手にワヤン考 前編 ～日本人の眼に映ったワヤン～

文：木ノ下裕一

同じアジア圏内に、ワヤン・クリッという人形影絵芝居があることは、ずいぶん前から知っていた。たしか高校時代に読んだ、文楽の入門書が、その知り始めではなかったか。その本には「諸外国のいわゆる人形劇の大半が“子供の鑑賞物”であるのに比べ、文楽は世界でも数少ない“大人のための人形芝居”である。そのような例は珍しく、あえて挙げるならば、東南アジアの人形影絵芝居ぐらいだろうか」という旨の(今にして思えば、ちょっと眉唾ものの)記述があり、それを鵜呑みにした私は、「文楽に血道を上げる者としては、一度その人形影絵芝居とやらを観てみたいものだ」と、思った。やがてそれは「インドネシアには、ワヤン・クリッという文楽によく似た芸能があるらしい」という知ったかぶりも甚だしい“一種の思い込み”に変じ、この極端に単純化された認識のみを携えて、インドネシアに乗り込んだのだから、今更ながら、無知というものは恐ろしい。

であるからして、生まれてはじめてワヤン・クリッを目の当たりにして、真っ先に持った感想は、

「こ、これは……文楽ではない。」

という実に間の抜けたものだった。

これまで観たことのない芸能であった。月並みな言い方だが、それは、一種のカルチャー・ショックであって、“得体の知れないモノ”に出会った時の、怖さと高揚感があっ

た。思わず、ワヤン・クリッ(以下「ワヤン」と略す)研究者の遠藤雄氏のそばに駆け寄り、「遠藤さん! これ、ぜんぜん、文楽じゃないですよ。というか、文楽との共通点を見出すほうが難しいぐらいです。」

と、上演中であるにもかかわらず、ご注文に上がったぐらいである。遠藤さんは、影絵のスクリーンから視線を外し、

「でしょ。そうなんですよ、ええ。」

とのみおっしゃった。そして、軽く膝を打つようなしぐさをしてみせた。それを受けて、私は少しほっとした。きっと彼はこう言いたかったのではないだろうか。「しばしば文楽と同類のように語られるたびに、苦々しく思っていたのですよ。だってすごく乱暴な言説だから。あなたもそう思ったのでしょ、そこに気がついて、まずは、エライエライ」と。心なしか遠藤氏の目が笑っているように見えた。

さて、それからが問題である。この得体の知れない「ワヤン」という怪物と、どう対峙すればよいのか……。文楽との比較が成立しないとわかった今、ほとんど丸腰同然である。ならば、「全く新しい眼」で感受すればよさそうなものだが、人間は常に、これまでの経験と記憶の中で培ってきた“類型”と比較する中でしか、世界を感知することができない不自由な生き物であるから、そう容易くは「新しい眼」などになれるはずもない。一体どうす

ればよいのか。いよいよ進退窮まった時、ふと「鵺^{ぬえ}」のことを思い出した。かつて日本人は、得体の知れない怪物を「顔は猿、胴は狸、手足は虎、尾は蛇にさも似たり」と解することで、“得体の知れるモノ”とした。類型が見つかるまで細分化して、全体を捉えようとするこの方法が、賢いやり口であるかはわからないが、漫然とワヤンを見つめ続けるよりはいくぶんか収穫があるような気もする。こうなれば、徹底的に、古典芸能と比較してやろう。自分の中の、見出せるだけの“類型”を総動員して(それとても、高が知れた蓄積ではあるが)、ワヤンとがっぷり対峙してみたい。どうせ相手は怪物だ。いずれこちらの矢も尽き、刀も折れる。“類型”を出し尽くした果てに、「さも似たり」という例えなどではなく、怪物の実態が見えてくるような気がしたのだ。

ワヤンは、「ダラン」と呼ばれる語り手がひとり物語を進行させる。その点だけは、文楽の太夫と似ていなくもない。しかし、段ごとに太夫が交代する文楽とは違って、ダランは深夜の七時間上演を休憩なしに一人で語り切る上に、全ての人形をも操るのだから、おのずとその性質は異なる。文楽は、太夫が全体のリードを取りつつも三業(語り、人形、三味線)の完全分業制であるが、ワヤンはほぼダランの一人舞台であり、上演にまつわる責任の全てが彼の肩に押し掛かっていると言っ

てよい。そのスタンスだけを取り出して、あえて日本の芸能に類型を見出すなら、「錦影絵」が最も近いのかもしれない。これは江戸期に流行した娯楽で、アニメの元祖のようなものだ。ガラス版に描かれた絵を蠟燭の明かりを光源に和紙のスクリーンへ投影する実に繊細で美しい芸能なのだが、ガラス版の操作から語り、時に楽器の演奏までを一人の影絵師がこなしていた。一種のダラン的存在と言えなくもない。影を映し出して見せるという共通点からいっても、木偶人形による人形浄瑠璃(文楽)よりも、錦影絵の方がいくぶんかワヤンに近いような気もするが、そもそも錦影絵は少人数で鑑賞する密室芸であり、ワヤンのような大規模な上演ではない。上演時間もさほど長くはないし、内容も、歌舞伎や舞踊の一コマを切り取った断片的軽みが身上であり、ワヤンのように叙事詩的な物語性はない。

では、「叙事詩的語り」ということだけを見て、日本の浄瑠璃のようなものなのかと問われれば、これも頷きがたい。「語りの様式」が浄瑠璃とは異なるからだ。私は古代ジャワ語を全く解せないから、事前に頭に入れていただく簡単なあらすじだけを頼りに、ただ音としてダランの語りを聴くしかなかったが、その違いは歴然と感じられた。例えば、日本語を解さない外国人が、突然浄瑠璃を聴いたとしても、今、どのような登場人物

がしゃべっているのかぐらいは見当がつくと思う。若い女性なのか、老人なのか、男性なのか、場合によってはその人物が、善人なのか悪役なのかまで判別できるかもしれない。それに比べてダランの語りは、もっと淡々としていた。ダランが人形を動かしてくれなければ、今どの人物がしゃべっているのかすらわからない。にもかかわらず、いつまでも恍惚と聴いていられるような、圧倒的な強度を秘めた語りなのだ。この感じ、以前どこかで体験したような気がするが……そこで思い当たったのが「節談説教」。僧侶が布教の一環として、仏教説話などを民衆に語り聞かせた芸能で(浪曲や落語などの「日本の話芸の源流」であるとされている)、これを聴いている時の生理にかなり近い。物語を追いながらも、ある瞬間は、理屈を越えて宗教的な法悦に誘われる感覚。浄瑠璃は、聴衆を物語の世界に誘うことを旨とするが、節談説教は、物語を通過して、宗教的な神秘世界にまで引き入れることを目的とする。ワヤンの演目のほとんどが「マハーバーラタ」「ラーマヤナ」などの所謂“神話(神々の物語)”を原典にしていることを考えると、その「語り」に、人間の宗教心に直接触れてくるような〈魔力〉が潜んでいたとしても、そう不思議ではないのかもしれない。

人形はどうであろうか。ワヤンの革人形は、手足の関節部分が動く程度で、実にシンプルな作りである。手足指先、首や目までを

も三人がかりで動かす文楽人形とは、自ずとその「虚構度」が異なることは言うまでもない。例えば、文楽を見ていて、人形遣いのその繊細な至芸によって、人形を人と見まごうといった経験は度々あるが、ワヤンの革人形では、そういった感覚に陥ることはほとんどない。どこまでも人形然としている。そも、はじめから“人に似せる”ことを潔しとしないように感じられた(蛇足ではあるが、文楽人形も、「人に似せること」のみを目指して今日まで発達してきたわけではない。人的な動きと木偶ならではの超人的な動きとを使い分けることで、その“あわいの妙”を見せることが文楽人形術の本位である)。

ワヤンの人形は、シンプルであるがゆえに、ちょっとした動きが実に効果的に作用する。技術はそうとう高度なものだ。とりわけ驚いたのは、「移動の動き」である。ある人物が、左から右へ移動しようとする。その際、まず人形をかすかに右方向に傾ける。つまり人形を少し前かがみにする。これで、移動のスピード感が表現される。そのあと、足は動かさず、人形をそのままスーと右へ動かす。目的地点に近づくと、片足だけを少し動かしてピタッと止める。少し遅れて、腕をかすかに動かす。これで目的地点に到着したことが表される。まるで上手い能役者の移動を見ているようであった。スムーズな摺り足、最後の一足と慎重に止める繊細さ、そして、手を構えの位置(定位置)に戻す所作の美し

さ、能が持つシンボリックな身体性に実によく似ているのだ。この類似はあながち偶然ではないような気がする。万事、最小限の動きにまでそぎ落とされた能の演技と、最小限の可動域によって成り立つワヤンの人形には、どこかで共通した〈洗練美のロジック〉が働いているとも言えるからだ。

終始、虚構度が高く、人形然としているワヤンの影絵において、一か所だけ、恐ろしく鮮烈な「リアリズムの精神」を感じる箇所があった。それは戦闘シーンである。ダランは2体の革人形を力一杯、ぶつけ合う。人形が壊れてしまうのではないかと心配になるほど、激しく、激しく、何度もぶつけ合う。この暴力シーンの迫力には、どんな映画や演劇も敵うまい……と思った。なにせ人形同士の“本物の暴力”である。平生、人形然としているからこそ、そのギャップも相まって、直視できないくらいの残酷さで、思わず「あ、痛い!」と声を出してしまいそうなほど鬼気迫るものがあった。また、文楽人形のように、人形的身体性を全面に生かして、暴力を一つの様式美として見「殺し」のロジックとは真逆な点も興味深い。

戦闘シーンでもう一つ興味深かったのは、効果音である。ダランが人形を操りながら、チュンポロという金属または木製の小槌を、金属プレート数枚を一組にして吊るしたものに打ち付ける。当然けたたましい音ができる。武器と武器がぶつかり合った際に、ま

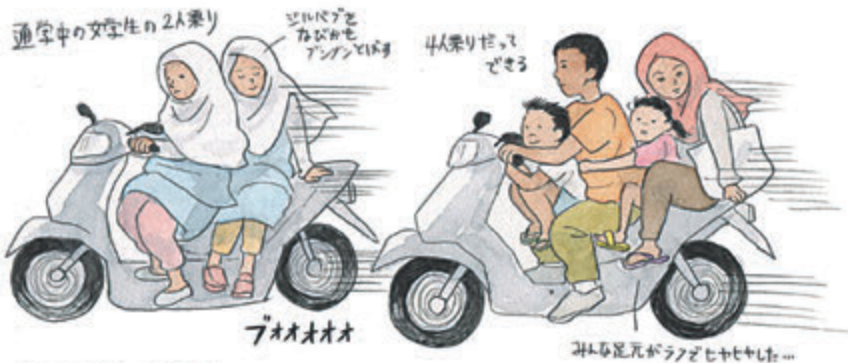
た一撃を食らわせた際に、鳴らされるが、これは、歌舞伎でいうところの「ツケ」のようなものだろう。しかし、ツケの、どことなくおっとりした木製音に比べて、このチュンポロの金属音には得も言われぬ切迫感があった。ちなみに、このチュンポロという木槌は、通常、コタックという人形収納用の木箱に打ち受けて使用される。「ゴンゴン」と低い音ができるが、これは戦闘シーンにかぎらず、会話と会話の切れ目や場面転換時など、要所要所に挟み込まれる。ちょうど、講談の張り扇や落語の小拍子のような、物語の句読点的役割を担っているのだろう。同時に、伴奏の楽隊(ガムラン)への合図や指示も兼ねているのだという。

……などなど、ワヤンを細分化して、様々な日本の古典芸能と繋げつつ、その類似点と差異について考え出せば、まだまだ多くのことが指摘できるが、キリがないから、ひとまずこのあたりでやめておこう。そういったものを「ワヤン・クリッ」から差っ引いた際に、さて何が残るのか……。日本の古典芸能の中から類型を見出すことができないものは何であるのか、つまり日本人的発想を飛び越えて、我々の眼に、斬新かつ鮮烈に映ったものは何であるのかについて考えてみたい。そうすれば、いよいよ、この“怪物の実体”が浮かび上がってくる気がする。(後編につづく)

インドネシアの日常

道路にはバイクがたくさん!

自転車感覚どひいよ乗れる
バイクは日常必須アイテム。
小学生!?というくらいの子どももガンガン運転してワ。



よく見かけたのは日本の
HONDAのバイク。
1〜4.5人まで平気で乗ちゃう。
スピードもかなり出しちゃう。



なんとなく玄関先でポーっしてる人タライ。

トキマツのトキメキ

画家・イラストレーターの時松はるなが、
見たり聞いたり出会ったり。

本屋の店員さんたち



インドネシアの人は働き方が
とてもマイペース。

接客 = 立ちばなし. という日本のスタイル
とはちがひ. ヒマな時は座. 足のんびり
するのあたり前. とても省エネ!!
働いている人たちがみんな自然体で
楽しそうなのがすごく良かった。

空港のスタッフらしき男性たち



荷物チェック



密着のベチャのおじさんたち

ベチャは現地の人も日常的に使う
便利なのりもの. 人力が重宝。



トキマツのトキメキ

画家・イラストレーターの時松はるなが、
見たり聞いたり出会ったり。



スカスマンの
アトリエ

キラキラと光の入る
秘密基地のようなところ。
たぶんその人々に
スカスマンさん
いたんじゃないかな?

いろんなものが
たぐさしのこされてる。

スカスマンの古い友人でワン・ワールの
上客を呼んでいたヨヨコさんのお話をきく。

今はもう亡くなっています。画家で
ワン・ワールの創始者、スカスマンのアトリエ。
芸術作品のような美しさをセオリーで。
舞台装置や彫刻、作りかけの巨大なリーフの壁画……
ついさきまでこの場所に居たのでは、と居るほど
活々としてスカスマンの息づかいを感じる場所でした。

スカスマンとアトリエ

文：遠藤雄

まるで苦行僧か仙人のように痩せさらばえ、白髪交じりの蓬髪と口や顎に生えた白くて長い髭、顔に刻まれた無数の細かい皺が、もしかしたらスカスマンを実際よりも老けて見せていたかも知れない。けれども、実際に対面すると、少し窪んだ目の奥には力がみなぎり、物事の奥底まで見通すようなまなざしで、誰よりも熱心に人の話に耳を傾けた。博識で、ジャワの影絵芝居「ワヤン・クリッ」(ワヤン)をはじめ、芸術、思想、哲学、政治、社会について、いつも熱っぽく語った。そんな人だった。気難しい顔をしていても、時おり見せる笑顔には少年のようなあどけなさ、いたずらっぽさが同居していた。去りぎわに握手を交わすと、握り返す力が思いのほか強く、この手が、どんな批判にも負けることなく、生涯を通して400体もの新しいワヤンの人形を生み、ワヤン・ウクールとして知られるワヤンの新しい上演形態を創作したのだと強く感じた。

1937年にジョグジャカルタで生まれたシギット・スカスマンは、みんなからは親しみを込めてキ・カスマンと呼ばれていたが(一般的に「キ」はワヤンの人形遣いである「ダラン」の名前の前につける敬称)、そもそもスカスマンはダランではなく、絵画や彫刻、デザイン作品を制作する造形作家だった。幼少のころからワヤンに親しみ、ワヤンの登場人物を描き写すのが趣味だったスカスマンは、父

親に買ってもらった紙製のワヤン人形一式を修理しながら大切に使っていたようだ。現在のインドネシア芸術大学の前身にあたるインドネシア美術アカデミーで、学術的な理論や体系的な知識を学び、その後のスカスマンの創作活動に貫かれる科学的な姿勢を培った。伝統的なワヤンをまねるのをやめ、新しい人形の形態を模索しながら創作しはじめたのはちょうどその頃だった。

スカスマンは、伝統の中で一つの完成を迎えたとされるワヤンの人形を、そうあるべきものとして受け入れることができなかった。個々のキャラクターの性格や生い立ち、背景を緻密に分析しなおし、それに基づいて人形の大きさや胴体の太さ、手足の長さを逐一測りながら、より適切な比率やバランスを追い求めた。いまでもそうだが、ワヤンの形や色彩にメスを入れることはタブーとされているから、当時であれば随分と手厳しい批判を受けたはずだ。それでもスカスマンは、試行錯誤を繰り返しながら、幾度となく同じキャラクターを描き続けることで、個々のワヤンのキャラクターに見合った大きさや形、色彩をつむぎ出していった。定職をもち、作品を売ったり、公演料を得たり、時には親族に無心してようやく得たお金は、残らずワヤン・ウクールの創作活動に費やしてしまった。

アトリエに遊びに行くと、なぜかいつも外で涼んでいるところへ出くわし、少し面倒くさ

そんな顔をしながらも、中へと招き入れてくれるのがスカスマンの常だった。採光のために一部がガラスの瓦に入れ替えられているとはいえ、屋根から差し込む光はいかにも頼りなく、室内は薄暗くて、風通しが悪いうえに埃っぽかった。そこには何か言い知れぬ重たくて、煮詰まった空気がいつも漂っていて、人を寄せつけない雰囲気があった。それはジャワ各地に残る遺跡の中に一步足を踏み入れたときに感じる雰囲気になんと似ていた。アトリエに入ってすぐの机の上には、何枚ものスケッチが散乱していて、その内の一枚を取り上げると、席もすすめぬ内からそれについての説明を始めた。「もともとワヤンは…、これが更に発展していくと…」と言った具合に。その傍らに置かれたワヤンの人形は、色使いや形から一目で伝統的なものでないことがわかったが、それを手にするなり動かしたり、宙にかかげたりして、ここでも延々と人形について語り出した。ときどき言葉が少ないこともあったが、女の子の友達を連れて行くと、いつにも増して会話が弾むのも知っていた。無造作に置かれたワヤンのレリーフのパネルや、象をモチーフにした空想上の動物の彫刻は、これもスカスマン自身が作ったものだが、伝統的な上演では決して目にする事のない舞台美術で、それらはヒンドゥー・ジャワ文化の寺院遺跡の彫刻を彷彿とさせた。色のついた影をクリルに落とすために自作したという幾つものスポットライトは、端の方で山積みになされていて、踊り手の衣装をしまった戸棚や、仕切りのドアには、創作に関するメモとおぼしき文章が、チョークで走り書きされていた。このアトリエにはスカスマンの想いのすべてが詰まっていた。

スカスマンが亡くなってから7年の歳月が

流れた。久しぶりに訪れたアトリエはとても綺麗に整頓されていて、レリーフや彫刻がきちんと並ぶさまは、さながら美術館や博物館にいるようだった。前より明るくなったように思われる室内にはカラリとした空気が流れ、以前のようなねっとりとした空気はもう感じられなかった。スカスマンがいた頃にはずっと小さくて、ギョッと詰まっていたように思えたアトリエが、主を失ったいま、やけに広く感じる。それが何よりも寂しかった。

信号が赤に変わるとすぐに車の長い列ができた。その両脇を、隙間を嫌うかのように、次から次へとバイクが積もっていく。容赦なく照りつける太陽の下、古いエンジンがカラカラと乾いた音を立て、小刻みに揺れるマフラーは規則的なリズムを刻む。熱せられた路面がさらに熱を上げ、そこかしこで鳴らされるクラクションが辺りを包むが、そんなことは気にも留めず、馬車を引く馬は、カッポカッポと蹄の音を響かせながら足踏みをする。車やバイクに紛れて走るベチャは、チリンチリンとベルを鳴らし、前に座るお客さんを盾にして交差点へと切り込んでいく。その様子を近くの屋台でもの食う人々が見るとなしに見る。空地に生えたバナナやパパイヤの木は、いつだって歩行者に日陰を与えてはくれない。7年前とそれほど変わらぬ景色。往来には新しい車が目立ち、人力だったベチャも原動機付のものが増えた。たったそれだけのことだ。でも、この世にスカスマンはもういない。ワヤンに全身全霊を捧げたスカスマンの死から7年が経ったいま、あらためてスカスマンを思う。スカスマンは、ワヤン・ウクールは、私たちに何を残したのだろうか。

たべ子のタベトコ! インドネシア

～芸能のお供編～

たべ子流インドネシアの伝統芸能鑑賞に欠かせないもの、それは、言葉が分からないものを自分なりに楽しむマイペースさ、空間全体(そこに在るすべて)を楽しむ広大な感性、鑑賞の手助けをしてくれるお友だち(その場で探しても、本でもOK!)、そして長丁場をさらに楽しむための「ゲル・メ」です♡
ここでは事業メンバーが主に芸能視察した2地域、ジョグジャカルタとパリの芸能のお供をご紹介します!



ジョグジャカルタ

3,000m級の山のふもとにあるジョグジャカルタ。ワヤン・クリグが始まる夜9時頃は結構肌寒くなります。暖かいお供でほっと一息ついて、7時間の上演に自分なりのメリハリをつけると、さらに上演を楽しめるかも!

ウェダン・ロンデ

Wedang Ronde

暖かい生姜シロップの中に、ピーナッツとジャワ砂糖の蜜入りもちが浮かんでいるのがウェダン・ロンデ、グミと寒天の間みtainな触感の何か(あれはなんなんだろう…)が浮かんでいるスコテンというものもあります。生食パンの欠片も入ってたりしてちょっとびっくりするけど、ほんわかした甘みと温かさによるリラックス効果に加えて、いくつかの食感が脳を刺激。消化スピードもまちまちなので、時間差で満腹中枢を満たす、スニッカーズの先駆けでは?? という見解も。深夜～早朝のまどろみがちな意識が優しく覚醒されます! 日本でも、夜神楽の会場脇とかで売ってたらいいのになあ…。



カチャン・ルブス

Kacang Rubus

「カチャン」はピーナッツ、「ルブス」は茹でるという意味。殻つきのままのピーナッツを塩茹でしたシンプルなお供です。インドネシア料理にしばしば使われるピーナッツですが、インドネシアのものはキュッと固めの身をしていて、香ばしさも歯ごたえも日本のものより強く、たべ子の定番タベトコ土産でもあります。茹でたものは柔らかくて、深夜～早朝の胃にも優しいお供。知らず知らずのうちに手が袋と口の間をエンドレスに往復するのでご注意ください…。



【おまけ】日本でタベトコ! インドネシア

ブリ・マデ@外苑前

東京都港区北青山2-12-27 ハレクラニ北青山2F
日曜定休/ランチ(平日のみ)11:30～14:30 ディナー18:00～23:00

絶妙な味を作り出す複雑なダシや香味が決め手のインドネシア料理、お店で出されるものは既製の料理の素が使われるケースも少なくありません。しかも!このお店はバリ人シェフのマデさんが、全て手作りにごこだわっているそうです。中でもたべ子のおススメはプレチン・カンクンという茹で空芯菜のスパイシー和え物(パリの隣のロン

ボク島発祥)、つくねのような串焼きサテ・リリッ(バリ名物のひとつ)、そして、ラワール!!! お店がバリにあっても繁盛すること間違いのない、どれも本当に美味しいお料理です!
お馴染みナシ・ゴレンを頼むのもいいですが、おかずをいくつも頼んで白ごはんをおかわりし続けることをお勧めします!



店内の様子。
紙パックのデー・ボトルも売っている!

ランチ限定メニュー。
たべ子おススメメニューはディナーでも堪能できます!

バリ

バリの芸能は屋間にも行われますが目玉は夜上演。
お祈りの合間や終了後に鑑賞するので(メインはあくまでお祈り)、開始時間も読めないし1日がかり…
ということからか、屋台の量もバリエーションもハンパなく、ボリュームあるものが多い印象。

サテ

Sate

串焼きの総称。日本の焼き鳥の半分くらいのお小さな肉片がカリカリに炭焼きされ、甘辛ピーナッツ・ソースがマッチして旨い!サテ・アヤムなら鶏肉の串焼き、サテ・サビなら牛肉の串焼き。たべ子の友だちの間で絶大な人気を誇るのはサテ・カンピン。「カンピン」は山羊だけど、もう覚えたよね? バリ名物のサテ・リリック(巻く)や、サテ・トゥナ(マグロ)なんてレアキャラもあるの、見つけたらお試しあれ!



右の写真:ジョグジャの露店ですが、同じようにバリでも売られています!

タフ

Tahu

タフ、タフ、タッフ…豆腐です。衣をつけて揚げたフライ状で食べるのが一般的で、茹でもやしや青唐辛子などと一緒にピーナッツ・ソースやケチャップで味を調えて頂きます。ケチャップと言ってもトマト・ケチャップではありません!大豆と小麦を発酵させた黒い調味料で、サラサラしょっぱいケチャップ・アシン(アシンはしょっぱいの意)、どろっと甘いケチャップ・マニス(マニスは甘い)の2種類があります。タフはタフでもタフ・イシ(イシは中身、詰めるの意)という、揚げた豆腐の中に具材が入っているものも。これもボリュームーでとっても美味しいです!



左の写真:タフは一番左、右の茹で野菜などと一緒に皿に盛られます。

ブブール

Bubur

インドネシアのおかゆです。日本のおかゆよりダシも塩味もしっかりめ、さりげなく香るスパイスと小赤玉ねぎのフライ、ナッツや揚げ豆の食感が食欲を刺激します。インドネシアで主に食されるジャヴァニカ米は、インディカ米のように味気なくはないけれど、さらりとしていて、日本のジャボニカ米のようにネチネチにならない!生の青唐辛子がピリリといいアクセント♪ですが、辛いものが苦手な人はお気を付けあれ…!

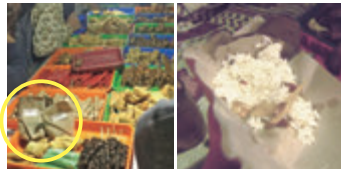


お祭りの屋台はこんな感じ。平皿に盛られるのが斬新。腹ごしらえしたら客席へGO!

ナシ・ジェンゴ

Nasi Jengo

芸能に見入って丑三つ時の帰りの道、屋台も何も閉まって静まり返った道端で売られる夜の小腹の救世主。「ナシ」はごはん、「ジェンゴ」はホッケン語で1,500の意味。中国から渡ってきた人たちの使っていた言葉が由来だなんて、バリの歴史を感じます。Rp.1,500(約17円)で買える、弁当というよりおにぎりみたいなミニ・ミールです。ナン・クチン(クチンは猫の意、要は「猫まんま」?)の名前でジャワにもあるヨ!



スラカルタの屋台の様子。中身は、気持ちばかりのおかずとサンバル(辛い調味料)。

ボレ アンビル フォト?

その2

文:本郷麻衣



エコさんのお稽古場。突然(という訳でもないのだろうけれど)始まったアカペラで歌われる歌。生まれるリズムが心地よく響く。



ディバさんのスタジオ、GEOKS。伝統と新たな創造のための場所。そこに垣根はないように思えて、伝統ってなんだっけ…と立ち止まって考える。



運転手さんたちが、お客待ちの間ずーっと喋ってる姿が印象的だったベチャに初乗車。かなり爽快、快適!!



学部設立記念のために大学で上演されたワヤン。かなりこのダラン特有の演出がなされているワヤンに大興奮。明け方、クライマックスに鳴り響いていた“音”のイメージは今も耳に残ってる。



やってきましたプランバナン寺院!! 世界遺産はやっぱりでかかった!! しかしながら、写真奥の雨雲が、このすぐあと我々の頭上に…。



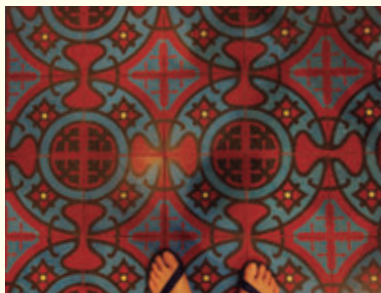
インドネシア芸術大学ジョグジャカルタ校での木ノ下の講義。熱心に聞いてくださる学生さんに感激！こうやって自分たちのことを紹介させていただくことが、お互いにとって何かのきっかけになれば…。



出来上がるまでに、ものすごく時間のかかる、だけどすごく美味しいパッミー・ゴドックを食べに。見よこの鍋を！美味しくないはずがない！“食”に対してシンプルで丁寧なこの国のご飯は、何を食べても幸せな気持ちに。



ワヤン・ウクルの舞台裏。空き缶で作られたスポットや照明操作盤など、彼のアイデアがそこに、自分の思い描くイメージを実現させるための、知恵と愛情が詰まっている。



インドネシアでの最後の食事を食べに行った先で出会った、素晴らしい美しいタイル。なぜか懐かしく感じるのにはやっぱり、どこかで文化は繋がっているからかな。



地元の人たちが集うカフェで、何やら非常に楽しそうな…私。何を話してたのか全く覚えていないけれど、それもまた素敵な旅の一部。



来た時は「絶対1人で渡れない!!」と思っていた道も、渡れるようになった旅の終幕近く。見えてる風景も少しだけ違ってきかたも。

勝手にワヤン考 後編 ～ワヤンと対峙するための身体感覚～

文：木ノ下裕一

作家・池澤夏樹氏は、小説の中で、「外国」をこう定義している。

「われわれにとって外国とはなんだろうか。言葉、日々の習慣、互に見ている顔つき、食べているもの、着ているもの、町の風景、自然の風景、社会の慣習や制度や法律……要するに普通の生活の土台となっているものの多くが異なる場所、である。

それ以上に、外国とは、ここは自分の国ではないという意識を常に持って、一種の緊張のうちに過ごすところだ。自分の常識は通用しないという覚悟がいるところ。あなたはそこではお客様であり、場合によっては邪魔者であり、異物である。追い出される可能性のある場所。あらゆる意味で仮の生活の場。」
（『すばらしい新世界』中公文庫より）

常に“旅人的視点”に立ち、あらゆる事象や情感を地球規模で捉え、すでに見飽きたはずの世の中を鮮やかに切り取り、〈新たな世界〉として描き直す稀代の作家ならではの、切っ先鋭い“ことば”である。こうも的確に定義されると、私を含め、多くの人は、改め

て「外国」について、もしくは「外国に足を踏み入れる」ということについて、胸に手を当てて、考え直さずにはいられないのではないだろうか。とりわけ、15日間のインドネシア調査出張（2016年9月13～27日）を終えた私にとっては、ひと際、重い言葉として、押し掛かってくるものがある。

「異国」という言葉がある通り、そこが「生活の土台となっているものの多くが“異”なる場所」であるということは、数日間なりと海外で過ごせば、容易に気づくことができる。今回のインドネシア調査出張においても、例えば、まるで擬音のようにコロコロと弾んで聴こえるインドネシア語の響き、ジョグジャカルタ空港に降り立った刹那に嗅いだ香辛料のような香ばしい匂いを含んだ風、この国の土の色を封じ込めたようなバティック（ろうけつ染め）の渋い色彩などは、どれもが「異国に足を踏み入れた」ということを実感させてくれたし、否応にも旅への興奮を高めてくれた。しかし、それらの上に、「邪魔者、異物としての自分」を発見し、「追い出される可能性がある」ということへの緊張感と覚悟を持つことは、そう容易なことではない。物見遊山的な浅

い付き合い方では一生得られない感覚であろうし、異国の生活や信仰や、そこから形成されるコミュニティにそれなりに入り込んでいく必要があるからだ。しかし、畢竟、異国に足を踏み入れることの“醍醐味”は、そこにあるのではないか――。

幸いなことに、私は、インドネシア滞在中において、自分の常識が全く通用しないこと、自分が異物であることをはっきりと認識する瞬間を得た。それは、インドネシアの代表的な伝統芸能のひとつ「ワヤン・クリッ」を目の当たりにした時である。その時の衝撃については前回のコラムで書いた。ワヤンを、様々な日本の伝統芸能と比較することで、自分に近づけよう(引き寄せよう)と試みたのが前稿であったとするならば、本稿では、引き寄せようにも引き寄せきれないもの、つまり、どこまでも「自分の常識は通用しない」と感じた点について書いてみたいと思う。

それは、演者も観客も含んだワヤンの上演空間全体について、もしくは、その空間との付き合い方についてである――。

ワヤンは基本的に徹夜で上演される。日

がどっぷり暮れてから、夜明け近くまで、その間約七時間、休憩なしの長時間上演である。その間、観客は、客席で、各々自由に、実にのんびりと過ごす。そもそも、ワヤンの上演において、客“席”という概念の有無すら怪しい。観客は基本的にどこに座ろうが自由なのである。ガムランの楽隊に混じって奏者たちと世間話に興じる人もいたし(奏者たちも不思議がっている様子はなく、まるで茶の間で会話しているかのようにリラックスしていた)、観客の三割近くは寝そべて見ている。中には、設営されているスピーカーの上で熟睡しているおじさんまでいた(身体に響く大音量のダランの語りを守歌にしてみさぼる眠りはさぞ気持ちがいいだろう)。勿論、飲み食い煙草も自由、途中入退場も自由、寝てようが起きていようが、しゃべろうが自由なのである。

これは、歌舞伎座や文楽劇場、能楽堂などの、現代の日本における伝統芸能の客席の空気、または鑑賞態度とはあまりにかけ離れている。そのため、私ははじめ強い戸惑いを覚えた。自分がワヤンをどのような態度で観るべきなのか全く見当がつかなかった

のである。また、他の観客（現地の人々）が何を〈楽しみ〉にし、何を〈鑑賞の核〉にして見ているのかもわかり兼ねた。それは、自分が、ワヤンというコミュニティーに入っていけない存在であるということを強く意識した瞬間であったし、ワヤンにとっては「異物」以外のなものでもないということを感じ知らされた瞬間でもあった。一種の疎外感のようなものも感じていたのかもしれない。

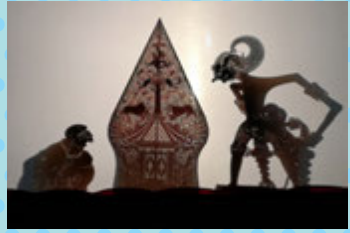
かつて同じような疎外感を、江戸時代の芝居小屋について調べている時に感じたことがあった。

江戸期の歌舞伎は、日の出から日没までの終日上演が基本であった（終日上演が行われるようになったのは、劇場に屋根が取り付けられ、文字どおり“芝居小屋”の中で、天候などに影響されず安定した興行が打てるようになってからのことで、それまでは野外、あるいは半野外で行われていた。また、上演の形態や時間帯などについても江戸と上方とでは多少事情が異なるようだが、話が煩雑になりすぎるので本稿では触れないことにする）。幕の区切りのいいところで幕間と呼ばれる休憩時間があったものの、上演

中に入入りする客もいれば、目当ての役者が登場するまで、隣の茶屋で一服というお客も少なくはなかった。当時の芝居風景を描いた錦絵などを見ると、談笑する客、喧嘩をはじめの客、中には七輪（簡易コンロのようなもの）を持ち込んで、車座になって鍋をつついているツワモノまでいる。錦絵の類には多少の誇張はあるだろうが、残された絵を見るかぎり、いかにも客席が騒がしそうで、そして自由である。

私はかねてより、江戸の芝居小屋に憧れつつも、自分が、そのような劇空間にいる様子うまく夢想できないでいた。どうしても感覚として理解できないからだ。芝居小屋に入れば、一秒でも長く舞台を見たいと思ってしまうだろうし、中座することなど自分に許容できそうもない。こちらが見入っている時に、隣で談笑されれば腹が立つだろう。せっかくの自由奔放な客席も、場合によっては集中力を削いでくるだけの雑然とした空間にしか感じられなくなるかもしれない。

ワヤンにおいても、江戸の歌舞伎においても、私たち日本人の常識的な観劇態度が〈通用しない〉ということなのだろう。ならば、新



しい観劇態度を模索するしかない。

まずは無駄な力を抜いてみた。たゆたうように空間に身をまかせるつもりで、ダランの語りの節回しに、ガムランの音や拍子に、身体のリズムを合わせていく。お、これはなかなか、恍惚として気持ちがいい。次に、周囲の会話や、煙草の匂い、間食としてつまむ食べ物の味も、遮断せずに感知しようとしてみる。感知することで、自分の身体感覚、もしくは目の前で行われている上演の受け取り方が、どのように変化したかまでも感じようとしてみた。微細な変化も見逃さないぞ！という心構えで意識を集中させる。すると、不思議なことに、空間全体が自分の中に〈浸透〉してくるような感覚に陥った。身体がどこまでも広がっていくような爽快感、まるでワヤンが体内で上演されているような感触……。あの時の感覚をあえて言葉で説明するなら、こういうことになろうか。なるほど、江戸時代の観客は、もしかするとこういう〈感覚〉だったのかもしれないなとも思った。目や耳や脳だけを使って何かを鑑賞するということがひどく不自由なことのようにも感じられた。

芝居は、“目”だけで見るものではないのだ。近代的な劇場文化の延長線上に生きる日本

の私たちは、どうしても、視覚と聴覚にほとんどの神経を集中させて、舞台芸術を感じようとする。しかし、実は、嗅覚も触覚も、時には味覚もフルに使って観劇することが可能なのだ。いうなれば、それは身体全体をめいっぱい“開いて”上演作品はおろか、劇空間そのものを受け止めようとすることであり、決して、散漫な鑑賞態度などではなく、むしろ五感を意識的に開くことで、身体(内界)と空間(外界)の垣根を曖昧にし、上演作品も観劇空間全体をも、体内に取り込んでしまおうとすることに近く、そのためには近代的な鑑賞法とは種類の異なる集中力も当然要する。

ワヤンを通して、新たな〈観劇の感覚〉を得ることができたのは大きな収穫であった。

が、しかしもっと大切なのは、この稀有な体験は、ワヤンをこちら側の常識に〈引き寄せる〉ことで得たのではなく、常識や慣習を打ち捨てて、ワヤンの空間に身を〈投げ出す〉ことで得たということなのではないか、と、帰国してもうずいぶんと月日がたった今、思ったりしている。

インドネシアで
出会った人々

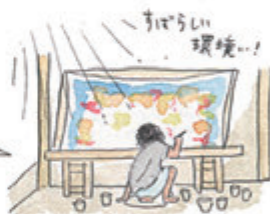
Mas Bayu
バユさん



バユさんとは
古い付き合いの
速蔵さん

細くねた山道とのぼた
見晴らしのいい自宅にて。
工房も併設されていて。
職人さんが絵付けしていました。

パティックというジャワの伝統的な
ろうけつ染めのデザイン。バユさん。
作家としてこれまでにない新しい
イメージの図柄などは叶出して
いる。売れっ子。



すばらしい
環境..!

半屋外の自然光と
風の中、黙々と緻密な
作業をする職人さん。

トキマツのトキメキ

画家・イラストレーターの時松はるなが、
見たり聞いたり出会ったり。



他では見られない形態の人形を自ら作って使っているダンのウィジャさん。
動物や恐竜、おばいが動く人形など、おもしろそう!と思ったら全部自分で
作る。アーティストなタイプ。演奏も人形の操作も全て1人で行う「1人ワン」
という斬新な上演(試作中)も披露してくれた。

トキマツのトキメキ

画家・イラストレーターの時松はるなが、
見たり聞いたり出会ったり。

Prof. Dibia
ダイビアさん



トパン(仮面)をつけてみせてくれた
ダイビアさん。ほんのわずかな重さ
でも、ぜよとする速さ。

演者に「TAKSU」があると
とても息せられるという。

GEOKSアトスペース創設者
芸術大学教授、演出家、振付家、舞踏家...
などたくさんの肩書きをもつダイビアさん。
演者としても演出家としてもとにかく大量の
知識をもっていて、ずいぶんお話をたくさん
聞くことができた。



TAKSU (タクス)とは?

生まれつきその人に備わっている神聖な力。
自分のマスクに合わせて、修練を積み重ねて
才能を開花させる。

天賦といわれるものを手に入れてはいる人には
「タクス」があるのかな、と思った。

Mbak Dewi
デウィさん

バリで活躍しているダンサーデウィさん。
今回わたしたちを様々なデューパーな
場所へ人と巡り合わせてくれたバリの案内人。
屈託のないキラキラとした笑顔！



これカラケイ
パフエ-メ-スは
見られなかつた
けれど、踊ら
ざるアヤだろ
うな-と見
るばつぐんのスタイル

から...!

やさしいおみやげ
甘いおもちなど
買ってもらったりと
お世話になりました。
クバヤなども
かしてもらった。



ドウイアシア〜
ありがとya~

自宅でのお祈りや食事も体験させてくれたり
現地の人の暮らしの形も感じることができた。

前田さんと古い友人でもあるデウィさん
夕市女将のように仲良しの2人♡
前田さんはバリにくるととき
がわりらしくなっていました(笑)



ちなみに、インドネシアで生活している
どんどん生き生きしてる遠藤さん...!

トキマツのトキメキ

画家・イラストレーターの時松はるなが、
見たり聞いたり出会ったり。

Mas Eko
エコさん

若手美術家のエコさん。
インドネシアをテーマにした現代アートを
手がけており、それをより広くインドネシアの人に
伝えるため、様々な活動形態のプロジェクトを
展開している。

これは「ファン・ポータル」という
最新を促した創作現代劇の
稽古風景。とてもわきあいあいと
した楽しい雰囲気。

自身の文化に対する愛が
とても多いエコさん。
現代の作家が伝統について
どんな考えをもっているのかを
探ることができた。



はるが見お花見の宴会風景かな。

Ki Catur
チャトルさん



ワヤンとセツアホッポを融合させた「ワヤン・セツアホッポ」を作っている若いワヤンのチャトルさん。伝統的のワヤンの上演もしている。どうしたら今の子どもたちにワヤンに関心をもってもらえるかを考え、ストーリーや設定を新しく作っている。それが古典に対する反発ではなく新しいリズナクトであるというのが印象的だった。

インドネシア 調査旅程

2016年
9月13日(火)～27日(火)

文：前田佳子



ジョグジャカルタへ移動(ジャカルタ経由 約12.5時間)



ジョグジャカルタ

- パティックデザイナー：バユ氏の工房見学とインタビュー
- カソンガン村のガムラン製作工房の見学



ウブド

- 伝統衣装を身に着け、ジュンジュンガン村の寺院で早朝祈禱に参加
- デウィ氏の自宅寺院で祈禱参加、祭事料理バビ・グリーンを頂く
- 著名なダラン：ウィジャ氏アトリエ訪問とインタビュー



- マス村の寺院で祈禱に参加、ワヤン・ウォン(仮面劇)とブレンボンを視察



ジョグジャカルタ

- 「ワヤン・ポチョール」稽古見学、創始者のアーティスト：エコ氏にインタビュー

9/13
火

9/14
水

9/15
木

9/16
金

9/17
土

9/18
日

9/19
月



スラカルタ(ソロ)

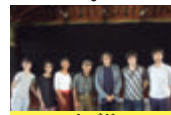
- インドネシア芸術大学スラカルタ校で実技講習などを見学
- ヒンドゥー遺跡チャンディ・スクで『マハーバラタ』のレリーフを視察
- 著名なダランの自宅で通過儀礼のためのワヤン・クリッ上演を視察



ジョグジャカルタからバリへ移動(約1時間)

ウブド

- 舞踊家：デウィ氏と面会、祭事料理ラワールを頂く
- アルマ美術館にてリノ氏創作ケチャップの視察



ウブド

- 元インドネシア芸術大学デンパサール校校長：デビア氏スタジオ「GEOKS」訪問とインタビュー



バリからジョグジャカルタへ移動(約1時間)

ジョグジャカルタ

- ガジャ・マダ大学生物学部設立61周年記念行事のワヤン・クリッ上演視察

サラッと見ればなんてことのない日程表かもしれませんが、でも1日1日を追ってみると、いかに濃密な2週間だったか、その一端を感じていただけのではないのでしょうか。

ヒンドゥー文化の名残と時の移ろいをジャワ島にある遺跡群から感じ、

生活様式が一変しても、人生の節目節目で上演される伝統芸能が人々の暮らしを豊かにする様を目の当たりにしました。ヒンドゥー文化が色濃く根付くバリ島では、信仰や生活の一部を成す伝統芸能に身を浸しました。さらには生活と密接にかかわる伝統

芸能を、外からの目を魅了する独自のブランドに転換する強さと創造力にも触れることができました。

インドネシアにおける伝統芸能と人々との距離は、もしかしたら日本のそれよりずっと近いのかもかもしれません。価値観や娯楽の多様化は世界



ジョグジャカルタ

- 調査振返りの会①
- 「ワヤン・ヒップホップ」創始者のダラン:チャトール氏自宅兼アトリ見学とインタビュー



ジョグジャカルタおよび近郊

- 文化施設トゥンビルマ・ブダヤ視察
- バントゥリティス海岸周辺の王宮施設等視察
- 世界遺産ブランパン寺院群見学
- ブランパン寺院でラーマ・ヤナ・パレー視察



ジョグジャカルタ

- 「ワヤン・ウクール」創始者:故スカスマンのアトリ見学、ヨヨッピにインタビュー
- サルジャナ・ウィヤタ・タマンシワ大学創立61周年記念行事のワヤン・クリッ上演視察



日本へ移動(ジャカルタ経由約13時間)

9/20
火

9/21
水

9/22
木

9/23
金

9/24
土

9/25
日

9/26
月

9/27
火



ジョグジャカルタ

- ジョグジャカルタ王宮でワヤン・コレツ視察
- ソノブドヨ博物館見学
- ソノブドヨ博物館で観光用ワヤン・クリッ視察



ジョグジャカルタ

- インドネシア芸術大学ジョグジャカルタ校大学院で日本の古典芸能に関する木ノ下さんの講義
- ギャラリーや文化施設(クダイ・クブン・フォーラム、チェメティ・アートハウス、ランゲン・アート・ファウンデーション)視察
- エコ氏のアトリエ兼シヨップ訪問



ジョグジャカルタ

- フェニックスホテルにてコロニアル様式のヘリテージ建築や調度を視察
- 調査振返りの会②



中どこでも等しく押し寄せ、現代社会における伝統芸能のあり方も変わっていきます。伝統芸能が持つ意味や役割を考え、提起する芸能の担い手たちは、いずれの地でも、独創性に富んだ再解釈や発展形を模索し続けています。それらを日本で紹介する

こと、同様に日本の現状と様々な歩みをインドネシアにも伝えること—そのような活動を通して、数多の人の試行錯誤の痕跡や叡智を蓄えてきた伝統芸能から、豊かに生きるためのヒントをともに学び、考え、享受していけたら…。

どんなに濃密でも、この2週間はほんのはじまりに過ぎません。しかし、確かな一歩を踏み出すことができました。様々な形で現代における伝統芸能の可能性を惜しみなく見せてくれたインドネシアのみなさんに、心から感謝申し上げます。

ラマヤナの一節より

海に橋を架ける

© Takatsuki-Hanna

ラマの足前を書くと石が浮いた。
けれど浮かだけとはくつかず橋には
ならなかった…。そこで「ラ」と「マ」を
分けて書き、石が引き合おうにした。

このお話がとても好きだ。たのび
「伝統」と「現代」が引き合う設定に
(Tradisi) (Modern) しました。



「猿の受け取る石」は
人に受け取った漢字や字が
このように通じた愛だ。それ
をまた海に架けて新しい橋を
つくりたい。それが私の願い
でした。

木ノ下裕一

対談

池澤夏樹



古典と向き合う—文学と演劇—

当代の作家が古典の名作を現代の言葉に訳す「日本文学全集」（河出書房新社）を個人編集する作家・詩人の池澤夏樹と、『勸進帳』をはじめとして古典演目上演の補綴・監修に携わりながら現代における歌舞伎のあり方を問う木ノ下歌舞伎主宰の木ノ下裕一。文学と演劇、それぞれジャンルは異なりますが、2人が古典作品をあえて今の世に送り出したきっかけや背景、その舞台裏やそこに託した思いなど、すべてが詰まったテキストを全12幕でお届けします。

編集：園田喬し

（2016年11月6日ロームシアター京都にて収録）

池澤「本当に面白いし、今後も観たいと思いました」

木ノ下 ご来場の皆さま、本日はようこそお越し下さいました。まずはご挨拶を兼ねて、僕から木ノ下歌舞伎に関するお話をさせて頂きます。木ノ下歌舞伎の特徴は、大別するとふたつありまして、ひとつは「日本の古典芸能、特に歌舞伎や文楽などの演目を現代演劇に作り替えている団体」ということです。古典芸能家や歌舞伎俳優ではなく、現代演劇の演出家や俳優と一緒に古典のテキストを現代化しています。もうひとつの特徴は「演出家を固定しない」ということ。一口に歌舞伎と言っても、世話物、時代物、舞踊など様々な様式がありますから、それらに挑むためには色々なタイプの演出家が必要になります。僕は公演の度にベストの演出家とタッグを組み、演出家の傍で相談を受けたり、アドバイスをしたり、一緒に考えたりしながら、作品作りをしています。これは小説家と編集者の関係に近いかもしれません。以上2点が木ノ下歌舞伎の主な特徴です。丁度いま『勸進帳』という作品を上演中で、この対談の後に千秋楽を迎えます。

池澤 その『勸進帳』を一昨日観ましてね。今日これからご覧になる方もいるのであまり踏み込んだことを言うてはいけないうのだけれども……、面白いです。本当に面白い。

木ノ下 ありがとうございます！

池澤 芝居というのは面白いものとつまらないものの差が天と地ほどあって、つまらない芝居を観た後は人生が暗くなるのだけれど、この『勸進帳』は本当に面白かった。話の筋は最後まで知っている。そうすると、本来の能や歌舞伎の様式美をどうひっくり返すか、どこを残して、どういうからくりで現代化するのか、その辺りが実に良かった。

木ノ下 嬉しいなあ～。

池澤 これは今、抽象的に言っています。具体的に言うと、これから観る方の楽しみを削ぐから。しかし、ほんとに感心しました。歌舞伎を元にこういうことが出来るのか。それが観劇直後の印象。その後でつくづく考えると、まあ皆さん芸達者。色々な表現がある。本来の歌舞伎的な面白さを残しながら、そこへ次々と加えていくわけです。途中のあれはラップですよ？

木ノ下 ラップもありますね。

池澤 ラップもあればチャンバラもあるし、早口の論争もある。でも、役者の歩き方がお能の摺り足になっていたり、泣く時には手がこうなる。あの手の動きもお能でしょ？

木ノ下 はい。いわゆる「シオリ」です。

池澤 そういうものひとつひとつが全部溶け込んで一体化しつつ、ちゃんと各部も保っている。大したものだと思います。

木ノ下 ……(息を呑む)。

池澤 これくらい褒めればいいかな？

木ノ下 ありがとうございます(笑)。

池澤 本当に面白いし、今後も観たいと思いました。今日はこれくらい抽象的な話に留めておきましょう。

木ノ下 ……本当に感無量。ずっと池澤さんに観ていただきたかったです。池澤さんの作家としての素晴らしいお仕事はもちろんですが、近年の僕が特に熱狂していて、熱を上げるあまり悔しさすら覚えたお仕事に、河出書房新社から出ている「日本文学全集」の個人編集というものがあまして。「こんなことが出来るんだ!？」と、まあ嫉妬したんですよ。その上で、僕が古典を扱う際に考えたり悩んだり、あるいは楽しんだりしていることを、池澤さんとなら共有出来るのではないかと、これまた勝手な妄想を繰り広げまして。

池澤 木ノ下歌舞伎の『勸進帳』を観て、ぼくは「同じことをやっているな」と感じた。木ノ下歌舞伎と「日本文学全集」は原理的に重なるところが相当ある。今日はそういう話をしましょう。

第二幕

池澤「日本人とはいかなる人々か？ を勉強するために全集を作ってみよう」と

木ノ下 その「日本文学全集」ですが、ご本人から説明を頂いてもよろしいですか？

池澤 数年前から「日本文学全集」という大袈裟なタイトルの全集を編集しております。こういう仕事はうっかりすると出版社の社運が掛かりますから、共に勇気を持って決断しました。文学全集というものは、昔はたくさん出たんですよ。昭和の初めから1980年代くらいまで、出版社のドル箱でした。戦争中を除いてずっと出ていた。最初にこれを思いついたのは改造社という出版社で、経営状況がギリギリの時、起死回生の大博打でやってみた。最初に全巻の内容を発表してしまう。毎月一冊刊行する。そして、最終巻まで予約した人に特典を付ける。そういうやり方で、この博打が大当たりしました。そうすると他の出版社も黙ってなくて、すぐ後に新潮社がやり、それも売れた。あっちこっちの出版社がやり出して、しかも確実に売れる。その理由を考えてみたけれど、大正の終わり頃というのは、日本人の教養主義が非常にしっかりしていた時期です。元々日本人は本を読むのが好きなんです。江戸時代、日本へやってきた外国人が「こんなに本を読む人達は初めて見た」と驚いた。暇があると懐から薄い本を取り出して読んでい

る。その伝統がずっと受け継がれてきたんです。明治以降は西洋の文学が入ってきた。それも勉強して、今度は西洋式の小説の書き方を身につけてどんどん書く。そういう努力の成果が一定量たまったところで、大正の終わり頃に、それをまとめて全部読めるようにしました。それが文学全集の起りです。また一方で、日本人はセットが好きなんです。幕の内弁当とかお雛様とか、ここに全部揃っていますと言われると欲しくなる。バラバラに出すよりずっと有利。これは営業戦略です。この風潮が80年代に終わりました。教養主義なんてもういいじゃない。そんなお勉強なんか止めて、読んで面白かったらばいと捨て、次の本を買いましょよと。つまり、本は教養財から消費財へ変わってしまった。それから2005年頃だったか、河出書房新社にいる友人の編集者から「池澤さん、『世界文学全集』をやらない?」と言われた。その時は「そんなもの今更ダメだよ。古いよ。第一、最初に刊行リストを発表したら、途端に文庫でそれを買っておしまいでしょ」と言ったんだけど、若い編集者達も熱心だったし、何かやり方があるだろうと思って、改めて考えた。それで、だったら既存の世界文学全集とは全く別のものに仕立てようと、まず古典を全部捨てちゃいました。収録された作品は第二次世界大戦後のものがほとんどで、そこにちょっとだけ20世紀前半のものを混ぜた。何故かという、戦争が終わった後に世界ががらがらと変わった。大戦中の植民地は次々と独立して、女の人達は強くなった。そして、世界中の人達みんながやたらと移動するようになった。終戦から9.11までの世界の変容を文学で迎えるか。それが隠れたポリシーでした。結果、これはそこそこ上手くって、昔の大ヒットと比べたら1割程度ですけど、最終巻までちゃんと出せた。で、ひとまず終わったんですが、味を占めた河出の社長が「池澤さん、『日本文学全集』もよろうよ」と言いました。ぼくは「安直だよ、あなたは」と言った。「世界文学全集」に関しては、ぼくは元々が書評家ですから、この何十年間に出た翻訳文学は大体目を通していて、そこから良いものを選んでいけば内容のリストが作れた。でも、日本文学、何も知らないんです。本当に知らない。だから「無理だ」と言って、そこで話は終わりになった。そして、「世界文学全集」の最終巻が出たのは2011年3月10日でした。翌日が東日本大震災です。それからぼくは東北に、「入り浸って」というのはヘンだね、郭じゃないんだから。

木ノ下 フフフ。

池澤 東北へひたすら通い詰めて、みんなの話を聞いて、レポートをして、そういうことが1~2年間続きました。その途中で、何でこんな情けないことになっちゃったんだろうと思うわけです。この国は辛い。地震は起こる、津波は来る、火山は爆発する、それでも足りないと言わんばかりに台風もやって来る。何も好き好んでこんな土地に住む必要はないじゃないか。しかし、結局我々はここに何万年も住み続けてきた。それなりに

良いところもあって、四季折々きれいだし、なかなか豊かで、雨も降れば日も照る、お米も穫れる。島国で半ば閉じているから社会も安定しやすい。本当に奇跡的に、1945年まで異民族支配を知らないで済んだ。こんな国、どこにもないです。陸続きなら敵が来ます。海があるおかげで、軍勢を渡すのが難しかった。日本とはこういう国で、日本語という言葉に頼り1300年間文学を作ってきた。そう考えた時、「結局日本人とはどういう人達なのか?」と改めて問い直してみたくくなりました。ぼくはこれまで、大体は外のものへ目を向けてきて、文学も海外作品を読み、しばらく海外へ行って何年か暮らし、ぼくにとっての日本とは、外で見たものや聞いたことを報告する相手だった。そういう意味では徹底して日本人です。愛国者、ははは。だけど、日本そのものへの関心が薄かったため、日本文学をあまり読んでこなかった。そういうことを考えていたら、河出の若森社長が「やっぱり『日本文学全集』はダメ?」と改めて聞いてきた。じゃあ、日本人とはいかなる人々か? を勉強するために全集を作ってみようと、そういう発想でつい「やろう」と



言っちゃったんです。無責任な話でね。だって『源氏物語』を最後まで読んだことがなかったのだから。そういう例はたくさんあります。既存の日本文学全集の内容とえば、大体が明治以降です。明治以前は「古典」という言葉をつけて別にします。だけどこれは日本人論なんだから、始まりから今までを視野に入れないと意味がない。で、古典をたくさん入れることにしました。そうして、古典をどう読むのか、どう提供するのか、そういうところで木ノ下さんと同じ発想をしたのだと思う。現代化しようと。あの三島由紀夫という立派な作家が「古典を現代語訳することは冒瀆である」と言っています。彼にとって古典というのは、多分女神様か天女様であり、日がな一日拝んでいたのだと思う。ぼくは根が俗な人間ですから、天女様の手を引っ張ってきて一緒に暮らしたいんですよ。そうすると、ひらひらした衣装では日常生活に不便であるから、ジーンズとセーターに着替えて頂けませんかと。そういうつもりで現代語訳しようと考えました。だってこれは、読書であって勉強ではないのだから。古典であって古文ではないのだから。方針を決めて、内容のリストを編集部と相談しながら決めて、その次が難しい。誰に訳してもらうか。そもそもこんな仕事を持ち込んで、今時みんな受けるものなのか。恐る恐る蓋を開けて頼んでみたら、これが意外と反応が良い。ほとんどが二つ返事で、みんな「やる」と言ってくれた。そのうち「で、池澤さんは何を訳すんですか?」と言われました。いや、ぼくは指揮官だから、作戦を練って後方から指揮をすと言ったら、「ダメです。将校が前へ出て戦わないと、兵隊はついていきません」と。仕方ないなと思って、一番簡単そうな『古事記』にしました。そんな感じです。

第三幕

木ノ下「アーティスト訳の可能性にすごく魅せられました」

木ノ下 僕がこの全集で感動したポイントがふたつあって、ひとつはこれ、一般的な文学史に沿ったものではなく、あくまで池澤さんの個人編集なんですよ。三島由紀夫が入っていないとか、でも中上健次は入っていると、これまでの全集なら当然入ってきた作家が見当たらず、そのあたりのセレクト意図を考えていくのが非常に面白い。ふたつめは、第1巻であり第1回配本が、ご自身が訳された『古事記』から始まるということ。これはすごいことで、自ら「古典の現代語訳とはこういうものだ」と、バシッとモデルケースを出しちゃうわけです。具体的には、脚注がたくさん付いていて、細やかな工夫のもと『古事記』が読めるようになっている。この後に、じゃあ皆さん次を訳して下さいとバトンを渡しているのですが、池澤さんご自身が「私のやり方に囚われなくていい。むしろ脚注はつけない方向で考えて欲しい」と仰っていますね。

池澤 先ほど「一番簡単そうなのが『古事記』だった」と言ったのは、文体が明晰だから。例えば『源氏物語』と比べると、あれは出入りする人々の数も多く、その関係も錯綜していて、心理的な綾が綿々と書いてある。非常に凝った文体です。とてもぼくなんかに手の出せるものではない。『古事記』に出てくる人間は単純明快な性格であって、出会ったら、愛するか殺すか、奪うか逃げるか、そういう話がパキパキした文体で続いている。いま脚注の話が出たけれど、これ以前にも『古事記』の現代語訳は幾つかあり、それらは現代人に分からない事柄の説明文を本文中に織り込んでいた。それはそれで親切なんだけれども、そうすると読むスピードが落ちるんです。『古事記』というのはとにかく早く、タカタカ進んでパッと次の話題へ移る。その本文を鈍重にはしたくない。しかし、分からない事柄があるのは困る。じゃあ脚注にしよう。そうすれば、説明が欲しい人は視線を下ろせばそこに脚注がある。そんなものいいから先へ進みたいという人は後回しにすればいい。それを選べるよう、そういう仕掛けを作りました。普通の文学書で脚注がたくさん付いているものは減多にないですよ。有名になったのは田中康夫の『なんとなく、クリスタル』。あれはたくさん注が付いていて、注自体が面白かった。その方式を採用しました。しかし、翻訳、現代語訳をどなたかに頼む場合、それは皆さんの自由を最大限保証するというか、「どうやって下さっても結構です、翻訳の範囲に収まるのであれば、あなたの思うようにして下さい」と言いました。ぼくのやり方は例外だから、よい子の皆さんは真似してはいけません。それでも、いとうせいこうさんは、ぼくに倣ってではなく、『なんとなく、クリスタル』に倣って注をたくさん付けました。これがまた面白い。

木ノ下 山東京伝の『通言総籙』ですね。

池澤 このように、ひとりひとりが工夫して下さればと、ポンと手渡したんです。

木ノ下 色々な訳し方があっていいですもんね。いや、あるべきなんです。古典を訳すということは、つまり、原文から〈どこ〉を、〈なに〉を取り出すか？ということですから。例えば、よくある文学全集では研究者の方が原文の下にプレーンな訳を添えたりしますが、池澤さんの全集ではアーティストが古典を訳している。僕はこれを勝手に「アーティスト訳」と呼んでいて、このアーティスト訳の可能性にすごく魅せられました。この原文をどう訳すか？というところに各々の作家性が出てくるわけですが、河出の「日本文学全集」は、その作家性と原文の文体が、さほど遠くない気がするんですよ。

池澤 現代語訳を誰に頼むかという問題ですが、学者には学識があります。よく知っています。おそらく誤訳はしないでしょう。でも、文体は違うんですよ。大切なのは文体なんです。だから作家に頼んだ。作家はひとりひとりそれぞれ違う文体を持っている。それと作品がマッチすれば面白いものになる。それが狙いだったので、まず作家が翻訳

をして、それを学者に読んでもらい、歴然たる間違いはそこで正す。そういう手間をかけています。

第四幕

木ノ下「古典に触れる機会がアーティストへ与える影響は非常に大きい」

池澤 木ノ下歌舞伎の話に戻すけれど、『勸進帳』を現代化することも、それをどう読み込んでいくかでしょう？ 読み込んだ上で、それを舞台に変換させる。ちょっとだけばらしちゃうと、今回の舞台は真っ白いステージで横に長く、背景も客席なんです。

木ノ下 客席が舞台を挟んで対面型になっています。

池澤 そうすると、ステージの奥に向こう側で観ている人の顔が見える。家へ帰った後で気付いたんだけど、『勸進帳』というのはAグループとBグループの対決の話なんです。安宅の関の富樫と、義経一行の対決。その対決がチャンバラになりそうな直前で言葉の戦いにすり替わるところが面白いのだけれども……、これ、ばらし過ぎかな？

木ノ下 いえいえ、大丈夫です。

池澤 これってラグビーなんですよ。アイスホッケーでも同じ。そういう形に変換することで一旦は伝統から切り離され、そこから更に伝統的な部分をもう一度拾い上げていく。この過程で現代化が行われているわけで、ぼくが翻訳を頼んだ作家達も、それぞれにそういうことをやった。

木ノ下 どの古典をどのアーティストに訳してもらうか？ ということが鍵になってくると思うんです。まるで接点のない、作風も思考も合わないアーティストとのマッチングは面白くないでしょうし、かと言って合い過ぎちゃうのも想像の範囲内に収まってしまふ。あれはどのように選ばれたのですか？

池澤 作品と作家のマッチングは確かに難しい作業だけれども、あれはぼくひとりでは出来なかった。編集部の力が大きいです。というのも、ぼくは付き合いの悪い人間で、これまで作家達と直に会うことは少なかった。この全集を始めてから会うようになったけれども、かといって彼らの近作もあまり読んでいない。だから逐一編集部と相談して、リストを作って、依頼も編集部経由でお願いしました。ぼくが連絡すると「お前がやれ」と脅すようなことになりかねないから。

木ノ下 池澤さんから直に電話がかかってきたら「はい」と言うしかないですね。

池澤 マッチングで言うと、島田雅彦さんは昔から井原西鶴が好きだと公言していた。だから『好色一代男』は彼に頼もうと。これは「好色」という言葉があるから島田さんに

頼んだわけじゃなくて、彼が西鶴好きだと元々知っていたから。

木ノ下 はい(笑)。

池澤 『枕草子』はエッセイストの酒井順子さんをお願いした。彼女も『枕草子』ファンで、『枕草子REMIX』というエッセイ集を出している。一事が万事こういうことで、いやいや引き受けたのは『古事記』をやったばくだけじゃなかったかな。

木ノ下 僕は現代のアーティストが古典を訳した時にこそ、古典の命が取り戻されると考えています。それと同時に、古典に触れる機会がアーティストへ与える影響も非常に大きいと思っています。現代演劇の場合、僕ら世代の演出家には「歌舞伎を観たことがありません」という人もたくさんいる。だったら観に行けばいいという話かもしれませんが、歌舞伎を観るのと、実際やってみるのとでは全然違いますから。やってみるとよく分かります。必死になって作品作りをしていると、自分が普段やっていることと古典の共通項に気が付いたり、自分の武器や魅力を再発見したり、一度古典を通過することでアーティストの引き出しが増えることがある。この全集も色々な作家さんが訳されていますが、そのようなケースはありますか？

池澤 ぼくが最初に考えたことは、とにかく古典と今の読者を繋げたい。その手伝いを作家に頼もうということだけでした。ところが、その話を大江健三郎さんにしたら、大江さんは「それは作家にも影響を与えますよね。作家自身を変えますよね」と言った。それは気が付かなかった。さすがノーベル賞作家だなと思いました。確かに作家も変えていっていると思う。芝居の場合は身体性が強いでしょう？ だから観ることとやること



の違いが歴然と現れる。小説は身体的な面が少ないですけど、『古事記』を訳しながら感じたのは、声が非常によく聞こえるということ。文章というのは書いているとある程度の声が聞こえます。声が聞こえていないとロクな文章にならなくて、一旦声にして自分の耳へ戻していく。言い回しがおかしいところは後で変える。ところが、『古事記』を訳しているとはっきり声が聞こえるわけ。これはおそらく、最初から読み上げられたものなのだろうと。普段の我々というのは、暗い部屋にひとり籠もって書き、本を出す。読者の方は暗い自室でそれを読む。だから、どこか暗いんですよ。芝居で何が羨ましいかって、楽しんでる人の姿が目の前に並んでいること。その妬みがあるから、こうしてトークショーにも出てくるのですが、だけど『古事記』の場合、これは朗読されている。明らかに声があった文学だということが、訳していて分かる。今回の現代語訳は、その身体性を取り戻したのだと思います。本来文学は声が大事だと『古事記』を訳して改めて考えました。

第五幕

木ノ下「鶴屋南北も近松門左衛門も、はっきり声が聞こえました」

木ノ下 日本の古典芸能の非常に大きなポイントとして、歌舞伎、能、文楽など、様々な上演形態や演技様式が現代まで続いてきたという点が挙げられます。変化は色々ありますが、誕生当初から現代まで、身体や声途絶えずに残っている。『古事記』の声が聞こえてくるというお話ですけど、伝統芸能も同じで、やはりそういったものは無視出来ない。例えば『勧進帳』を上演しようという時に、台本だけ持ってきても全然意味がないんです。これがどういう身体で、どういう声で、どういう抑揚で、どういう演出で上演されてきたかということまで含めて、初めて「テキスト」になり得る。この抑揚にはこういう意味があるとか、この動きはこうだとか、それらを全部訳さないと意味がない。と同時に、上演され続けるうちに俳優が台詞を足したとか、新たな幕が付け加えられたとか、そういうものもたくさん存在します。それらを全部訳していく作業を、最初に僕がするわけです。補綴作業と呼んでいるんですけど、演目の上演史や受容史を調べたり、異本を照合した上で、演出家に一番合った台本を編集するんです。それを演出家に渡して「これを元に創作していきましょう」という土台、下訳みたいなものですね。その作業をしていると、作者の声が聞こえてくるんですよ。『東海道四谷怪談』なら鶴屋南北の声が聞こえる。「最近の上演ではこうなっているけれど、実は俺、元々こうしたかったんだ」みたいな。鶴屋南北も近松門左衛門も、はっきり声が聞こえました。僕は、それも何とか訳せないものか？と思うんです。それから、先ほど「演劇は観客の反応がダイレクトに見られて、それ

が羨ましい」というお話がありました。上演は残らないけれど、本は残るじゃないですか。100年後、200年後に、池澤夏樹という人がこういう仕事をした、21世紀前半にはこういう作家達がいた、なんて面白い全集なんだ! と、そういうことが残るでしょ。一方で今日千秋楽を迎える『勸進帳』は、次いつ上演できるかわからない。演劇には演劇の良さがあるけれど、でも、残るということは僕にとって羨ましい。

池澤 芝居でも作者の声が聞こえるという良い例があって、これは翻訳者の松岡和子さんに聞いた話ですが、『ハムレット』の中のハムレットとオフィーリアの会話に不自然な箇所があり、それがずっと引っかかっていた。ある時、『ハムレット』の稽古場で、その時のオフィーリア役は松たか子さんなんだけれども、松岡さんが「ここ、何か変よね?」と言ったら、松さんが「これは父親に言わされているのだと思います」と言った。それで松岡さんの長年の疑問が一気に氷解するわけです。松岡和子は非常に優れたシェイクスピアの翻訳者で、上演に関わる際は必ず稽古場へ行き、演出家や俳優と一緒に議論をする。そういう現場的なやり方をしている人です。その松岡和子の疑問点を松さんはぴしゃりと言いつた。それを聞いた松岡さんは「役者はすごい」とゾツとしたそうです。演劇の場合、そういうことが起こりうる。上演の度に改められていく。小説は一旦出してしまえばそれっきりですから、その点は寂しいものです。

木ノ下 芝居の世界には「原作主義・原典主義」という言葉があります。作者が書いたテキストは一言一句尊重すべきで、それをそのまま上演することが最も正当な上演だという考え方。僕はそれが大嫌いなんです。歌舞伎なら歌舞伎で、出てくる言葉は当時の人が使っていた言葉じゃないですか。現代人は言葉も習慣も信仰の感覚も、何もかも違っているのに、それで原作主義を貫くとか、そもそもおかしいと思う。僕は、その古典演目を観た当時の人が、何を聞こうとして、何を思ったのか、そこまで再現したい。僕が芝居を作る時に意識しているのは、「この演目を観ている江戸時代の人の感覚って、こんな感じかな?」ということ。きっとこの全集にも「原文のまま収録しないのは何故だ?」という批判があると思います。でもこれは、敢えて訳す。しかも現代のアーティストが訳すことで、原文を読むより更に「原文に込められたナマの感覚」が味わえるかもしれない。僕が追求したいのはそういうこと。

池澤 全くその通りです。それ以上もう付け加えることがないくらい、そうなんです。しかも本の場合は有り難いことに、その気になったら原文はいくらでも手に入る。注釈書もあれば辞書もある。お勉強をしたいのであればいくらでもそちらへ行ってもらえばいいわけで、とりあえずこの全集を入口にして下さい、と言いたい。「世界文学全集」の時は、なかなかこういかなかった。これは面白いけれど原文はどうなんだろうと思って、セルビア語やベトナム語ではちょっと勉強が間に合わない。その点、日本語の古

典は周到的な準備が出来ますから。そっちの用意はしてある、とりあえずここから入りましょうというのが、この全集の意味です。

第六幕

池澤「編集という活動は、文学にとって基本的な営み」

木ノ下 入口とか、とりあえずここから入りましょうとか、そういうお話を聞くと、皆さんすごく甘い言葉に聞こえるでしょ？「古典は苦手だけれども、ここから入れるのかしら」と。あの、もうねー、これ入口に立ってみて下さい。入った瞬間地獄へ堕ちますから(笑)。そうなんですこれ。町田康さん訳の『宇治拾遺物語』なんて、読んでみたらむちゃくちゃ面白いんですよ。町田康の文体で『宇治拾遺物語』。腹を抱えて笑うほど面白い。そうすると次は原作がどうなっているのか気になるから、原作を買いに書店へ行くわけなんですけど、これがまた、新潮版があったり岩波版があったり小学館版があったり……、それらを全部揃えてねえ。だって注釈の内容が違いますから。一通り並べて照合してみると、意外な箇所が原作にもあったり、逆にあると思っていた箇所が創作で、新しく付け加えられたものだったり、これがものすごく楽しいんです。池澤さん、僕はこの全集が出てから読書が全然間に合わないですよ。だって1ヶ月に1冊新刊が出ますから。これ早いですよスパンが。間に合わないですよ。せめて3ヶ月に1冊にしてもらえませんか！

会場 (爆笑)。

池澤 作る方だって大変なんですよ。

木ノ下 そうですよ、作る方も読む方もお互い大変。新訳されたものを読むと原作が読みたくなる。これは素晴らしいこと。広げると同時に奥へ入れるんです。僕も同じことを考えています。木ノ下歌舞伎の『勸進帳』を観て下さい。きっと面白いと思うんです。自信を持ってお送りします。でも、木ノ下歌舞伎を観た後に、これは歌舞伎ではどうなっているのか、文楽ならどうか、能・狂言ならどうか、そういうことを気にして欲しい。だから、我々は蟻地獄を作っているんです。蟻地獄を大きくしてどンドン中へ引きずり込んでいく。普及と同時に、奥へ奥へと。

池澤 全集を作っている側が地獄だと思っているのだから、読者の皆さんにも共有して頂きたい。

木ノ下 はははは。作る側も覚悟しているのだから、読む側も覚悟して読んで下さい。

池澤 これも木ノ下歌舞伎と共通すると思うのだけれど、「日本文学全集」は最初にラインナップを作ったわけですが、ここでは「編集」という言い方にしましょうか。色々違うものを持ってきて、そこへ並べて、ワンセットの全集にする。これは文学にとって非常

に基本的な振る舞いであり、例えば『古事記』。太安万侶は当時色んな家々に残っていた有力な言い伝え、系図、物語、民謡、そういったものをかき集めて、それら全部を積み上げた上で、この中の何を選んでどういう順番でどんな物語に仕立て直すかを考えた。更に、日本語の発音に沿った表記法を作るという、もうひとつの大仕事もやり遂げた。色々な素材を集めてきて、ひとつの方針を基に性格のはっきりした書物に仕立てる、これが編集ですね。ある意味では美術のキュレーターの仕事に似ていると思う。そして、この編集という活動は、創作や翻訳と同じように、文学にとって基本的な営みです。『古事記』に始まり、『万葉集』にしても『宇治拾遺物語』も『今昔物語』も、すべて編集ものですよ。素材は他にあったんだから、誰かがまとめた。『平家物語』だって、様々な伝説を辣腕な編集者がまとめたのだと思う。明らかに1人の頭から出てきて完成に至ったのは『源氏物語』くらいで、古典の文学作品というのはみんな編集ものです。その原理に気が付いて、いま自分は同じことをやっているんだと思い、それは嬉しかったね。

第七幕

木ノ下「今回僕はこれを選びました。 その理由は、現代(いま)だから」

木ノ下 『古事記』は編集という作業と翻訳という作業の賜ですよ。語りの言葉を文字にするとか、日本語を漢字にするとか。池澤さんは「日本文学全集」の第1巻で、それをもう一度やられた。全集を個人編集する。『古事記』を翻訳する。そして、プロデュースをする。それら全てが企画として美しい。発行順で考えると『古事記』が出た後は中上健次でしたよね。中上健次は、ある意味『古事記』的な世界観というか、神話の現代化とも言えるじゃないですか。あの世界をもう一度近代文学へ取り込んでいくという、それもひとつの現代化だと思います。日本の古典芸能にも、著作権とかオリジナリティという概念はありません。歌舞伎の『勧進帳』だって能の『安宅』の現代化であり、翻訳ものなんです。能の『安宅』だって元々は『義経記』の演劇化です。だから、全く新しいものがいきなり生まれることは稀で、何かしら土台になるものがあり、それを編集するか、もしくは翻訳するという行為を繰り返して、新しいものを作ってきた。それが日本の古典芸能の歴史です。日本の古典に関して言えば、新訳というのは極めて真っ当な行為だと思います。

池澤 おそらく明治以降から、作家個人のオリジナリティが大切であるという考え方が普及して、他所から持ってきたものを使うと、それは剽窃であるとされたりする。作家同士の差の部分強調して、作家ひとりひとりを売ろうとする。だから作家の名前で本



が売れる。でも、文学というものは元々心の広いものでした。他のものを土台にして新しいものを作ることは当たり前のことで、20世紀で最も派手な例を挙げると、ジェイムズ・ジョイスの『ユリシーズ』。これはホメロスの『オデュッセイア』が下敷きです。下敷きですけれども、普通に読んだのではそれが分

からないくらい翻案してある。あの長い放浪の話をダブリンという街のたった1日の出来事に押し込めて、登場人物3人も全く違う設定にした。しかし、『オデュッセイア』がなければ『ユリシーズ』は誕生しなかった。古典を大事にしながらか新しい工夫を凝らすというのは、モダニズムという文芸用語で説明される方法です。ここで少し、「日本文学全集」の古典以外のセレクションに関する話をすれば、ぼくはこの方法が非常に良く身に合っていて、つまり、古典を踏まえた上で全く斬新なものに作り替えていくというやり方で、文学が継承されると考えている。ところが、こういうことが明治の半ばから昭和の終わり頃までの日本文学では邪道とされていた。誠実ではない。余計な遊びが入っている。文学に必要なのは誠実である。何に誠実かと言うと、自分の心中を吐露するのに誠実である。苦しみ、悩み、欲望、失敗、そういったことを正直に書く。嘘をつかない。これを自然主義私小説と呼びます。こちらが主流であった。これ嫌いなんですよ。だから端から省いちゃったの。結果、田山花袋も志賀直哉も入っていない。これはぼくなりわがままです。よく「誰それが入っていないのはどうしてですか？」と聞かれるのだけれど、その手の問いには基本的に答えないことにしている。

木ノ下 はははは。

池澤 入れたものに関する説明ならいくらでも出来る。しかし、入れなかったものことは申し上げません。で、この先はイヤミなんだけど、もしどうしてもそれを入れた文学全集が必要であれば、どうぞ自分でお作り下さい。

木ノ下 ほんと、僕も同じことを思います。何を選ぶかということは、何を捨てるかということでもあるわけです。木ノ下歌舞伎の演目を選ぶ際も、やる演目とやらない演目を僕が決めるのですが、その時々僕なりの主張というものがあります。それから、いざ上演すると、歌舞伎好きの方がたくさん観に来られて大変有り難いのですが、「こんなものは歌舞伎じゃない!」と怒りながら帰ったりだとか、そういうことを何度も経験しています。お客様それぞれに思い入れがあるのだから、「これは『勸進帳』ではない。弁慶はもっと勇敢なんだ」とか、そのご意見自体は否定しません。でもね、「そもそもこれが正解なんだ、本流なんだ」という前提でお話されると、僕はプチッと切れてしまう。だった

らご自分でお作り下さいと言いたくなりますよね。それは本当にそう。僕達は別に……、思わず「僕達」と括ってしまいましたが(笑)、僕達は、これを正解だと思っていないわけですよ。もちろん僕の中では正解ですよ。正解ですけど、そこには「今の時代に『勸進帳』を上演するならば」という大前提があります。池澤さんもきっと「今の時代に文学全集を出すならば」ということをお考えだと思う。だからこれ、タイミングが10年ずれたら、また違った全集になるはずなんです。

池澤 そう。

木ノ下 いつも同じ答えを用意して「これが正解です」なんて全く考えていない。その辺をもう少し汲んでもらいたいと、僕は常々思います。演目もそうです。演出もそうです。原作が持つ様々なテーマの中から、今回僕はこれを選びました。その理由は、現代(いま)だから。

池澤 その通りです。ただ、芝居の場合、心の狭い観客が昔観たものを覚えていて、新しいものを「これは違う、ニセモノだ」と言うのであれば、ちょっと勿体ない。どこがどう変わったのかを見比べることで二重に楽しめるでしょ。幸いばくは『勸進帳』を何度か観ていたし、一通りは知っていますから、木ノ下歌舞伎で観たら、その違いを楽しみたいし、今度は観る側が想像し始める。『東海道四谷怪談』をやるのであれば、あれのどこを変えるつもりかな？と、期待をしながら観に行けるし、一段レベルの高い見方が可能になるわけです。

木ノ下 それはいいお客様ですね。そうです。何を变えているかというところに主張がある。「ラップが楽しかった」とか「現代語で分かり易かった」とか、そういう感想も嬉しいんですよ。それは良かった、苦労して作って本当に良かったと思う。でも、よろしければ、そこで止まらず古典にも興味を持って下さいね。どこをどう変えているかが分かったら、もっともっと面白いんですよと、いつも思います。

第八幕

池澤「あの難しい内容を、ぼくはようやく理解出来た」

池澤 10月に「舞台の上の世界」という巻(※「日本文学全集」第10巻『能・狂言/説経節/曾根崎心中/女殺油地獄/菅原伝授手習鑑/義経千本桜/仮名手本忠臣蔵』)を出したばかりで、色々な作家に訳して頂いて、この現代語訳が本当に舞台へ乗るかどうか、それがいま非常に楽しみです。

木ノ下 なるほど。本の中のみに収まらず、実際に上演されるのか？と。

池澤 例えば、岡田利規さんが能・狂言をいくつか訳してくれたんだけど、彼はこの訳

のまま舞台をやると言っています。それで日本中を回ると。伊藤比呂美さんには「説経節」を頼んだ。「説経節」は一人語りで、彼女は朗読の達人なんです。伊藤さんは『日本語のために』という別の巻で「般若心経」も訳して下さいました。以前彼女がやっていた翻訳（※「読み解き「般若心経」」）を頂いたのですが、舞台上に立って朗読する時の、その上手さね。「般若心経」は元々漢文でしょ。それを彼女は……（※本を手にとり、掲載ページを探す）。

木ノ下 この『日本語のために』という巻もすごく面白い。アイヌの歌とか、沖縄の歌とか、とにかく幅広く入っていて。

池澤 では……。伊藤比呂美の1/4程度の朗読力です。

自由自在に 世界を 観ながら 人々とともに
歩んでいこう 道をもとめていこうとする かのんが
深い ちえに よって ものを みつめる 修行の なかで
ある 考えに たどりついた。
わたしが いる。もろもろの ものが ある。
それを 感じ
それを みとめ
それについて 考え
そして みきわめることで
わたしたちは わたしたちなので ある。
しかし それは みな
「ない」のだと
はっきり わかって
一切の 苦しみや わざわいから
抜け出ることが できた。
ききなさい シャーリぶとら。
「ある」は「ない」に ことならない。
「ない」は「ある」に ことならない。
「ある」と 思っているものは じつは 「ない」のである。
「ない」と 思えば それは 「ある」に つながるのである。
「感じとる」。
「みとめる」。
「考える」。

「みきわめる」。

どれも また そのとおり。

(※河出書房新社「日本文学全集」第30巻『日本語のために』より)

池澤 読み出すと最後まで読んでしまうからここで止めます。「般若心経」がこういう文体になる。そういう工夫をしている。あの難しい内容を、ぼくはようやく理解出来た。

木ノ下 『日本語のために』は、あの有名な「白骨の御文章」も入っていますよね。浄土真宗の方は、おそらく法事で何度も聴いていると思いますし、僕も子供の頃から聴いていました。あれは長い法事の最後にやるんですよ。「～あなかしこ、あなかしこ」と聴けば、「ああ、法事が終わった」という。『日本語のために』の新訳を読み、改めてこんな名文だったのか!?!と驚きました。

池澤 じゃあ、それもちょっとだけ。これも伊藤さんの訳です。

つまりこういうことでございます。

ただよっているような人の生きざまを、

つらつら観察しております、

はかないなあと感じるのは人のいのち。

はじまるときもその途中も終わるときも、

まぼろしのような人のいのちです。

そういうわけで、

一万年生きた人の話はいまだに聞いたことがございません。

一生はすぐ終わります。

百年間、老いずに生きた人が、これまでにおりますか。

自分が先か、人が先か、

今日かもしれない、明日かもしれない、

(※河出書房新社「日本文学全集」第30巻『日本語のために』より)



池澤 こういう文体。

木ノ下 ……これですよ。もう、素晴らしいでしょ!? 原文は「つらつら観ずるに」だと思うんですが、それを「つまりこういうことでございます」とやさしく語りかけてくれる。問いかけられているような気分になる。『日本語のために』は色々な方の訳が入っていますが、これ、僕達に問いかけてくるんですよ。「般若心経」も「白骨の御文章」も、新訳することによって、あるいは現代化することによって、現代人に問いかけているのだと思う。

第九幕

木ノ下「こんなん言いだしたらなんぼでも語れますよ、我々」

木ノ下 そうだ、僕も読もう。これは松井今朝子さん訳『仮名手本忠臣蔵』の大序という、冒頭の部分です。大序ですから『忠臣蔵』とはどういう物語なのかということを作者が定義する、非常に重要な箇所なんです。これを松井今朝子さんがどう訳されているのかというと……。

いくら素晴らしいごちそうがあるといわれても、味は食べてみないとわからないのですから、武士の忠誠心や武勇といったものも平和な世の中では陰に隠れてわかりにくいのではないのでしょうか。それは昼に見えない星が、夜になればきらきら輝くのと同じことで、いったん世の中が乱れたら本物の武士とはどういうものか歴然とします。そうした一例を『太平記』の時代の出来事として、ここにわかりやすく書いてみましょう。

(※河出書房新社「日本文学全集」第10巻『能・狂言/説経節/曾根崎心中/女殺油地獄/菅原伝授手習鑑/義経千本桜/仮名手本忠臣蔵』より)

木ノ下 これ名訳でしょう!? 僕が感動したのは「わかりにくいのではないでしょうかと、大序から問いかけられたこと。そこにすごく、ゾクツとした。この原文は「躰はるる」ですから、言い切っちゃうわけです。「そういうものだ!」と言い切る。けれども、大序というものは「今からこういう話をしますよ。皆さんこんな風に読んで下さいね」と、読者へ問いかけるものなんですよ。そのことが松井今朝子さんの訳ではっきり分かった。「そうした一例を『太平記』の時代の出来事として」と書いてありますよね。この原文は「太平の代の政」なんですけど、僕はこれが『太平記』と掛かっていることを迂闊にも気に留めていなかったんです。「太平の世」というのは江戸時代のことで、その中の赤穂事件を描きます、くらの意に軽く捉えていた。でも、この現代語訳を読んで改めて、『仮名手

本忠臣蔵』が、赤穂事件を「太平記」の世界に移し替えて描いていることの重要性を知った。『仮名手本忠臣蔵』は「太平記」の現代化でもあるんですね。当時の観客は、47年前の赤穂事件と、「太平記」の歴史を重ね合わせながら、時空を行き来しながら、この芝居を楽しんでいたはずですよ。そして、一文が長いというのが松井さん独特の文体で、この新訳を読んでいると、松井さんが書かれた本を読んでいる感覚と、『忠臣蔵』の物語を読んでいる感覚が、絶妙に混じり合うんですよ。読んでいて新しい気付きがあり、松井今朝子らしい文体があり、大序という大きな意味も包括している。これは本当に名訳です。でもあれですね、こんなん言いたしたらなんぼでも語れますよ、我々。「これが良い、あれが良い」って。だからこの辺で止めておきますけれども。

池澤 『曾根崎心中』のね……。

会場 （爆笑）。

木ノ下 いや！ やりましょう！ 『曾根崎心中』、いとうせいこうさんですね。

池澤 読まないけれども、ぼくも覚えている「この世のなごり、夜もなごり〜」というリズムミク的な名文。あれはもう、僕の中で名調子が固定していて動かしがたい。それをいとうせいこうがどう訳すのかと楽しみにしていたら、パラフレーズながら元のリズムをしっかり残している。そのセンスはとても良いもので、おそらくそれは木ノ下歌舞伎の創作精神と相通じるものだと思います。しかし、朗読ばかりして時間を押すのも何ですから、今日はもう読みません。

木ノ下 いとうせいこうさん訳の『曾根崎心中』ですけど、僕の個人的な好みのお話してもいいですか？ いまお話に出た「道行き」は好きでした。こうきたかー!? と驚いたし、せいこうさんが書かれた小説のようでもあり、でもリズムは残っていて、すごく美しいんです。道行きはとても面白かったのですが、僕は冒頭の「観音廻り」が非常に気になりました……。いとうせいこうさんのスタイルとしては、句読点は守る、リズムも守る。掛詞、いわゆるダジャレも別の言葉を当てはめつつ、きちんと韻を踏んで訳されている。そのスタンスは分かるのですが……。これは僕の感想ですよ？ 言いたいことがあるというのは大事なことだと思うので、いいや、正直に言っちゃいます。これなら原文を読んだ方が良くないですか？ と思っちゃった。ごめんなさい、言葉が悪いかもしれませんが、勇気を持って話すので許して下さいね。あのね、せいこうさんの新訳は、近松の原文と似ていると思ったの。だったら原文を読んだ方がいいのではと感じた。僕としては、観音廻りの世界観をもっといとうせいこうさんの的に訳したものが読みたくて、その方が驚きや発見があったのではないかなと思うんです。そんなことを考えながら読み進めて、でも最後の道行きは見事。素晴らしい。こんな風に、色々なことを考えながら、想像しながら、読めるから、古典の現代語訳をアーティストが担当するという企画性が活きるのだと感じました。

池澤 こういう話を聞いていると、段々読みたくなってくるでしょ？ これ、商品ですからね。商品を並べて一段高いところから言葉で誘導するというのは靈感商法の手口なんです。気をつけて下さい。

会場 (笑)。

第十幕

木ノ下「古典について考えることは、 日本について考えることと同義です」

(※ここで司会者から「古典を現代化する必要性について」という質問が出る)

木ノ下 必要性ですかー。その質問はねえ、あまり好きじゃないんですよ(笑)。それにパツと答えられるようならば、僕はお芝居をやってないですから。それが知りたいから木ノ下歌舞伎をやっていると言っても過言ではなくて。もうひとつは、やはり、好きだから。古典を現代化することが気持ち良くて、それを現代に生きるみんなと共有したいから。そういう意識はありますね。演出家に手渡す台本を編集していると、外国の方と喋っているかのような距離を感じます。言葉も違う、文化も違う、世界観も人間観も、何もかも違う。それを現代化していると、ふいに「あ、これ同じ!」と感じられる瞬間があるんです。感覚的な話で申し訳ないのですが、「……そこまで遠くないのかも」と思えて、作者の意図や登場人物の心情が、直接手で触れたかのようにはっきり伝わる瞬間が、時々訪れます。こうなると、歴史とか、日本という国そのものが、実際に行き来出来るものとして、身近に感じられるのです。僕はこの感覚がすごく好き。だから古典をやっている。古典を読むこと、古典について考えることは、日本について考えることと同義です。文学も芸能も同じだと思うのですが、古典への手ほどきを謳った本や、古典を褒め称えて紹介するテレビ番組というのは、「この古典作品はいつの時代でも胸を打ちます」とか、「この物語には普遍性があります」とか、そういうことを簡単に言っちゃう。でも、普遍性なんかないですよ、古典に。現代との距離があり過ぎますもん。それを読み直したり、訳し直したり、再評価する人がいたから、現代に残っているだけなんです。古典には普遍性があり、それが残った作品が残って、ない作品が残らないんじゃない。もちろん作品によって強度の違いはありますが、常に選び直したり、手を加えたり、正しい視点で読み取れた人がいたからこそ、古典は生き残れた。歌舞伎の演目だって、今でこそ有名になったけれど、数十年前は見向きもされなかったものがいくらでもあります。古典に触れるということは、我々の祖先が何を考え、どういう感覚で生きてきたかについて探ること。それは、我々と祖先が同じ感情を有していたというよりも、「こういう感覚

は今では分かり合えないね」という結論が圧倒的に多い。分かり合えない誤差を知ることで、ご先祖様がどういう気持ちで生きてきたかが、おぼろげながら見えてくる。やはり、古典を現代化するという事は「現在を見つめ直す」ことに他なりません。いま私達がどういう世界にいるのか、古典を現代へ引き寄せながら考えていく。上手くまとめられなくてすみません。そういうことだと僕は思います。

第十一幕

池澤「それでは教養のレベルが落ちる一方でしょ。 つまり貧しくなってしまう」

池澤 このまま行くと古典は衰弱していくんですよ。やはり輸血をしなくてははいけない。現代化したものを見て、そこから古典へ立ち返る。そういう回路だってあるわけで。非常に具体的な話をすると、この間、さるお能の家元と喋っていて、「お能は盛んですね」と言ったら、「上演会はあります。でも、弟子は本当に少なくなりました」と仰った。元々は、舞台上でやってみせること、それからお弟子達に教えること、両方あったわけでしょ。お弟子がたくさん付いていれば、それで一家の生計が成り立つ。しかし、習おうとする人、身につけたいと思う人は徐々に減っている。高齢化する一方で下から誰も入ってこない。そういう時代に入ってしまった。だから、もう一度興味を持ってもらうためにも、お能と接する場がある。お能そのもの上演会でもいいけれど、ある程度現代化して、あれは眠くなるものだという概念をひっくり返すようなものを見せる。もし、古典をそのままやっていらっしゃる方がいれば、「あんな現代化されたものを」と言いながら、どこかで関係が取れないかという気持ちもあるのではないのでしょうか。これは日本だけに留まらず、どこの国にも起こり得ることだと思います。古いものは古いままで衰弱します。だって今の人には分からないんだもの。日本では中学高校で教えるから多少古文に親しんでいるけれど、普通だったら読まないですよ。難しそうな『平家物語』なんかを手を出さないで、さっさと人気作家を買ってますよ。それでは教養のレベルが落ちる一方でしょ。つまり貧しくなってしまう。その間を繋ぐ。今なら、今だから、こういう形で提供出来ると。これは、ひとつの出版事業の話ではなく、教養全体、日本文化全体の“活性化”の問題だと思います。問いが悪いわけではないけれど、こういう話はどこか物欲しげになっちゃうんですよ。ただ、敢えて教科書的に答えるのであれば、そうやっていかなきゃいけないし、これまでもずっと、そうやって継承されてきたのです。先ほどから我々が言っている通り、形を変えて、利用して、『平家物語』がなければ『太平記』は生まれなかった。換骨奪胎して別のものに作り直した。そういうやり方だったのだから、というの

が原理原則的な答で、それを応用問題にするのなら、活性化ということになるのかも
しれません。

木ノ下 (頷きながら) そうか……、そういう風に答えればいいですね。今度から僕、
そう答えます。本当にそうですね。活性化だと思う。現実問題を見ると、現代劇を観る
お客さんと古典芸能を観るお客さんというのは、客層が随分異なるんですよ。両方観
ている方も稀にいらっしゃいますけど、大体のお客さんは違います。だから、両方観れ
ばいいですよ。いま小劇場も集客に苦労しているし、歌舞伎だって連日満席ではな
い。舞台興行全体が苦労している。色々な客層を取り込んでいく。これまで全く興味の
なかった人を取り込んでいく。そういうことが目下の命題で、それも活性化だと思います。
こういう時に重要なのは「案外」という言葉を避けること。「古典って案外面白いん
ですよ」ではダメ。近年の傾向として「分からないものは面白くない」という風潮がある
ような気がします。すぐ面白い、すぐ美味しい、すぐ得する、すぐ役立つ。よく分かるもの
が必要で、よく分からないものは不必要。そうすると古典なんて誰も見向きもしなくな
る。でもね……、本当は、分からないことが面白いんです。分からないからこそ面白い。
何故こう書かれているのか分からない、それを紐解いていくことが面白い。分からない
ものを無視し続けると、どんどん貧しくなると思う。分からないことを分かっていくプロ
セスを楽しむとか、分からないことを「何だこれ!？」と面白がるとか、そういう発想をして
いかないと、私達はどんどん小さくなってしまふ。日本人の文化レベル、文化の範囲がど
んどん狭まってしまふ。だからこそ、この「日本文学全集」があり、そして木ノ下歌舞伎も
細々とあるということですね。

池澤 最初の話に戻れば、古典のままの演劇と現代演劇、その間を繋ぐのが、隙間産業
としての木ノ下歌舞伎。

木ノ下 そうそう。そして、古典文学と現代文学、その間を繋ぐのが、隙間産業としての
「日本文学全集」ですね。

第十二幕

池澤「そこまで含めて、この全集の行く先が、 ぼくは非常に楽しみです」

木ノ下 最後に池澤さんへお聞きしたいこと……、たくさんあり過ぎるなあ。うーん……
(熟考)。この全集には色々な新訳がありますよね。そうすると、褒めてくれる人もい
れば、「これはダメだよ」とか「この新訳はクオリティが低いよ」とか、そういった批判も各
所から出てくると思うんです。僕も複数の演出家と多様な作品を作っていて、そうすると

「この演出家の作品はいいけれど、あの演出家の作品は良くないよ」なんて言われて、すぐムカついたりするわけです。もちろん、作品をご覧になった方それぞれに好みがあることは分かるのですが、ダメだよとか良くないよと言われると、正直イラッとする。だって、僕にとって全作品が自分の子供で、全てが等しいから。自分自身が大人気ないと思うこともあります。そういうストレスを感じることはありませんか？

池澤 それは、次から次へと毎月出しているから、その手の声がぼくには届かない。

木ノ下 ああ、なるほど。

池澤 それどころじゃない。で、ぼく自身が翻訳を頼んで、ちょっとこれとは感じたものはありませんでした。それは自分の子供、まあ養子にただけですけど、とにかく、子供だからというよりも、みんなの奮闘努力の跡が見えるから、それが愛おしいのかもしれない。それを越えて批判をするためには一歩外へ出ないといけないし、今のぼくにはまだその余裕がない。いとうせいこうさんの話もよく分かりました。これからそういう意見がどんどん出てきたら、それもまたこの全集を支えてくれると思う。とにかく今、幸い話題になっています。面白がってくれています。その面白がり方の中には当然批判も入ってくる。そこまで含めて、この全集の行く先が、ぼくは非常に楽しみです。

木ノ下 すごくよく分かります。批判されることが全集を支える、批判されることが作品を伝える、本当にその通りです。そうやって議論へ発展していくことが非常に大切なことですね。僕は木ノ下歌舞伎の人間なので一歩外へは出られない。批判は全部受け入れないといけない。「この舞台は良くないよ」と言われた時に、「仰ることは分かりますが、こうは考えられませんか？」という説明責任を僕は担わないといけない。その時に、いかに対話するか、いかに議論するか、作品について言葉で戦うことが出来るか、そこが勝負だといつも思います。きっと池澤さんも同じですよ。ご自身が訳さなかったものにも責任を取る必要が出てくる。劇団主宰者なり個人編集者には、そういう責任があるのだと。

池澤 基本的には愛ですからね。

木ノ下 ……そうですねえ。愛ですよ。愛。本当にそうです。古典に対する愛。現代アーティストに対する愛。古典へ入りたくても入れないと感じている人に対する愛。様々な愛。色んな愛がありますよねえ……。池澤さんが仰った「愛」という言葉を、しみり噛みしめたいと思います。



私が出会った〈会堂〉を創る人たち

文：木ノ下裕一

このコラムの第一回目で、以下のような柳宗悦の言葉を引用している。

「藝術の美はいつも国境を越える。そこは常に心と心とが逢う場所である。そこには人間の幸福な交りがある。いつも心おきなく話し掛ける声が聞こえている。藝術は二つの心を結ぶのである。そこは愛の会堂である。」

その上で、私は、本プロジェクトを通して「……どんなに小さくても、どんなに粗末なものでもいいから、会堂を見つけ、そこに入れることを切に願っている——。」と抱負を語った。

このコラム一回目は、今読み返してみると、肩に力が入りすぎているきらいも、またやや大上段に構えすぎているフシもないではないが、〈愛の会堂〉を見つけないという想いは、ひとつの嘘もないし、またそれを褪せさせずに、今日まで来れたように思う。

コラム第四回(つまり最終回)では、その締めくくりとして、本プロジェクトの中で、とりわけインドネシア視察中に見つけた〈会堂〉について書いていきたいと思う。

バリでインタビューさせていただいたウィジャ氏。著名なダランであり、その道では第一人者でありながら、新作ワヤン・クリッヤ子供の体験教室、従来の伝統にはなかった上演方法の考案などにも熱心に取り組んでいらっしやる。話せど話せど尽きないアイデアの数々をうかがいながら「その情熱は一体どこからくるのだろうか……」と思っていたのだが、自作の革人形(ワヤン)を見せていただいた時、その創作意欲の根源がわかったような気がした。その人形たちは、大の大人が五、六人は入ろうかというくらい大きな木箱にぐっしり収納されていた。ご本人も「今まで何体作ったかわからない」というほどのおびただしい人形たち。オリジナルのキャラクターから、牛や馬の動物、草木から、はては恐竜や飛行機にいたるまで、まるでこの世の神羅万象すべてを人形にしてきたかのようだ。当然、慣習的な〈伝統〉からは“規格外”のものばかりだが、「若い頃は批判もされたし、今でも批判する人はいるけど。でもちゃんと伝統芸能の基礎と技術の上に則ってやっているつもりだから」と語り、批判など歯牙にもかけないご様子であった。なにより、自作の人形を操るお顔のやさしいこと、楽し気なこと。そのお姿を眺めながら、こ

んな光景を想像した。大勢の子供たちがウィジャ氏の上演する創作ワヤン・クリックを見ている。ウィジャ氏が恐竜のワヤンを取り出す。子供たちは一斉に「わあ」と歓声を上げる。また、ウィジャ氏が新しい人形を取り出そうとする。子供たちは、次は何が出てくるか固唾をのんで、彼の手元を見つめる。今度は飛行機が登場する。子供たちはさっきより大きな歓声を上げる——。ウィジャ氏の創作ワヤンには、子供たちの歓声や笑い声がいっぱいしみ込んでいるに違いない。彼はそれら子供たちとの思い出を懐かしみ、慈しむように、自作のワヤンを一つひとつ手に取り、私の前で操ってみせてくれた。これがウィジャ氏の創作意欲の根源であり、〈会堂〉なのだ。子供たちを楽しませたい、少しでもワヤン・クリックに親しんでもらいたい、そしてワヤン・クリックを通して、子供たちと“笑みの交換”をしたい。そのようなアーティストの純粋な心にとって、批判など、物の数ではないだろう。極めて〈純度の高い会堂〉でウィジャ氏と子供たちは交わっているのだから。

同じくバリの寺院で見た、ブレンボン(舞踊劇)も忘れ難い。ブレンボンは歌やコント風のやりとりが入り混じる伝統演劇で、観客は大いに沸いていた。私たち日本人には、「エ

ンタメ」と「伝統芸能」を意識的にも、また無意識のレベルにおいても分けて認識しがちであるが、ここには、そのような境界線はなかった。伝統が娯楽として、また娯楽が伝統として生きているのだ。文字通り、寺院の会堂で、娯楽と伝統が出会い混然一体となりながら、融合していた。それは〈ボーダレスな会堂〉だった。

ボーダレスといえば、ワヤン・ポチョール(影絵を使った創作現代演劇)の稽古場の光景も素晴らしかった。現代美術家のエコ氏が中心となって創作されているのだが、そこに集うメンバーは、人種も宗教も異なる。ヒンドゥー教、イスラム教、キリスト教、仏教……、政治的なポリシーもきっとそれぞれだし、社会に対する主義主張だけを取り出せば対立関係にある者同士だってきつといるはずだ。そういった“多様さ”と“厄介さ”を引き受けながら稽古は進められていく。ピクニックのように墓塵が敷かれ、全員(十人ほど)で車座になる。お菓子や飲み物が置かれ、めいめい好みに食べながら、話し合う。その様子は、ただ談笑に興じているかのような和やかさで、作品ミーティングといった堅苦しさは微塵もなかった。そうこうしているうちに、いつの間にか、台本が配られ、台詞(歌詞)の読

み合わせがはじまる。少し読み合せたら、また話し合い。それを延々繰り返すのだ。なんと有意義な稽古だろうと思った。異質な者同士が一つの作品を作るためには、これだけの丁寧さと、慎重さと、そして余裕が必要なのだ。お互いをよく知ること、知ろうと努力し続けること。演出家やリーダーが独善的に取り仕切るのでなく、違いを受け入れながら、創作していく。多民族国家における創作の在り方を目の当たりにしたような気がした。ちなみにワヤン・ポチョールの「ポチョール」とは「開かれた」という意味らしい。あの稽古場はまぎれもなく「開かれた会堂」だった。

伝統芸能において、芸を守り継承していくのと同じくらい、「どう開いていくか」が重要である。新しい観客を誘うためにどの門戸を“開く”べきか、どう“展開”していくべきかを考えることを放棄した時点で、その芸能は一気に先細ってしまう。ワヤン・ヒップホップを創始したダランであるチャトゥール氏は、まさに伝統を開いていこうとされている方だった。残念ながら、創作ワヤン「ワヤン・ヒップホップ」の上演を目にすることができなかったのだが、彼の自宅兼アトリエで見せていただいた創作人形は、現代服を身にまとい、欧米のコミック・キャラクターのようなPOPな姿をしていた。ヒップポップというカ

ルチャーとワヤンという芸能が、チャトゥール氏の中で、どのように結びついているのか、両方ともに無知な私にはよくわからなかったこともあって、突っ込んだ質問が出来なかったことは申し訳なく、残念だった。しかし、チャトゥール氏が行っている、子供たちに向けたワヤンのワークショップのお話は大変興味深かった。インドネシアでも子供のワヤン離れが深刻なのだそう。そこで彼は、一方的にワヤンを見せたりレクチャーしたりするだけでなく、実際に、子供たちに紙でワヤン(人形)を作ってもらうワークショップを考案した。子供たちはオリジナリティー溢れる人形を次々に作るのだそう。その中で、チャトゥール氏が、ワヤンの人形の特徴や伝統的なスタイルを説明する。つまり実際手を動かしながら、ものを作る楽しさと、知る楽しさの両方が味わえる仕掛けなのだ。人形作りに夢中になっている子供たちは、彼の説明やアドバイスを真剣に聞くに違いない。チャトゥール氏は〈未来を育む会堂〉を作ろうとしているのだと感じた。この会堂から、何人のもワヤンファンが生まれ、中にはダランを志す子供も出てくるのではないかと……と想像していたら、なんだか幸せな気分になった。

さて、私の出会った〈会堂〉の極め付けは、旅の終盤に訪れたスカスマンの工房であっ

た(※スカスマンについては遠藤雄氏のコラムP.61を参照)。ワヤン・クリッの現代的演出、芸能としての革新の在り方を模索したワヤン・ウクールは、故スカスマンの痕跡は工房のいたるところに残されていた。どの痕跡からも彼の「ワヤンに対する深い愛」を感じることができた。例えば、壁一面に白いチョークで書きつけられた創作メモ。やりたいこと、アイデア、新たなプランが湯水のように湧いていたのだろうか。昼も夜も、ワヤンのことだけを考えていたに違いない。筆圧の高いチョークの文字は、彼亡きあともその情熱を今に伝えているように感じられた。大きな紙に描かれた革人形の下絵、壁に掲げられた自作のワヤンのレリーフからは、ワヤンのキャラクターに対する愛情が滲み出ている。なんといっても線が美しい。どの線も流れるように軽やかでありながら、力強く、一分の迷いも見られない。一ミリのズレも許さない、確信と自信にあふれた線だ。すみずみまで神経が行き届いていて、それはまるで、まだ見ぬワヤンのキャラクターの〈魂〉というのがすでにあって、それをスカスマンがああ美しい線によって形を与え、この世に出現させたのではないだろうか、などと、いささかキザな言い回しをしてみたくなるほど、生き生きしていた。この〈純粋な愛〉があればこそ、彼

のまわりには、多くのアーティストが集い、ワヤン・ウクールは、芸術運動体として機能していたのだと思う。生前のスカスマンに接することも、ワヤン・ウクールを生で見ることも叶わなかったのが返す返すも残念でならない。けれど、スカスマンは、作品のみを作ったのではなく、人も育てた。現在、第一線で活躍しているダランの中には、若い頃、彼と創作を共にし、その中で影響を受けた人も少なくないという。スカスマンは種を蒔いた。上演作品は滅しても、彼の遺伝子を分有したアーティストは生き続けているのだ。なんと尊い会堂だろう。

ワヤンに対する〈純度の高い愛情〉、伝統と現代の融合を試みた〈ボーダレスな作品〉、伝統芸能家にもそうでない人にも〈開かれた創作〉、そして〈未来を育むための人材輩出〉——。これを「愛の会堂」と呼ばずして、なんと呼ぼうか。

何度、生まれ変わっても構わない。このようなく会堂が創れたら、どんなにいいだろう。と、夕陽が差し込み、人が動くたびに舞い散る埃がキラキラと輝くスカスマンの工房の片隅に座りながら、そう思った。

2016年度事業活動を振り返る

「伝統の子カラ、芸能のカタチ」のメンバーによる大座談会。この1年の事業の足跡を特に印象深かった事柄を中心にそれぞれが振り返ります。暮らしに根付いた神さまあり、キラキラの学生あり、信念の人あり、熱っばい人々あり。様々な出会いの中で考えた伝統の子カラと芸能のカタチについて語ります。みなさまどうぞお付き合いください。

編集：園田喬し





前田佳子 木ノ下裕一 本郷麻衣

遠藤雄 園田喬し 時松はるな

人形遣いの飽くなき探求心

園田 それでは、振返りの会を始めます。よろしくお願ひします。

一同 お願ひしまーす。

園田 まずは「第3位」から。

一同 えっ!?

園田 あれ? まずかった?

木ノ下 3つ選ぶんじゃないくて?

本郷 そうきたか〜!

園田 並列で挙げてもらってもいいのですが、順位を付けた方が盛り上がるかなあと。

一同 (また唐突に勝手なマネを……)。

園田 座談会の途中で順位を入れ替えても構いませんし、みんなで話ながら進めていければ。ということで、第3位からお願ひします。思いついた人から!

一同 う〜ん……(熟考)。

遠藤 じゃあ私から。

一同 おっ!!

遠藤 やはりインドネシア調査で観たワヤン・クリッ。ジョグジャカルタには10年近く住んでましたが、その当時から活躍していたセノ・ヌグロホさんというダランの上演を今回みんなで観た際に、人形捌きに新しい動きが加わっていたのがとても衝撃的でした。チャ

キルという人形がグルグル回って肩の上に乗ってましたよね。

木ノ下 そうだ、乗ってた!

遠藤 あの動きは当時なかった。人形の可動部分は限られているし、動かし方にも限界がある。それなのにあの動き。「そうきたか!」と思いました。まだまだ新しい工夫が出来るんですね。セノさんには型破りな一面があると思うけど、それにしてもあの見せ方には唖らされました。もしかしたら、あの動きもいずれは定着して、新たな定番としてどの上演でも観られるようになるのかも知れません。

園田 現在進行形で伝統芸能が現代化され続けている?

遠藤 そうだと思います。今から15年近く前のセノさんの上演で、ワヤンの登場人物が煙草をふかしているのを見て驚いたのを今でも鮮明に覚えています。彼の上演に対しては批判もありましたが、私自身は「面白いことをやろうとしている」と捉えていて、昔も今も飽くなき探求心で突き進む姿勢が何よりも素晴らしいと思いました。これが私の第3位です。

観光地バリのしたたかさ

園田 僕の第3位は、街のグラデーション。

ジョグジャカルタもバリも、街の様子は異なるけれど、そのグラデーションが面白かった。車で移動しても、外を歩いていても、少し動いただけで所々の印象がガラッと変わる。自然が豊かな地域も、繁華街も、「世界都市」みたいな画一化された都市も、全て地続きになっている印象が。日本はもう少し分断されているイメージなんですけど、インドネシアで見た街は、色んなモノが混ざり合ってひとつの「街」なんだなあと。

遠藤 皆さんに聞きますが、今回の調査で訪れたバリとジョグジャカルタでは何か違いを感じましたか？

本郷 違いました。

木ノ下 全然違った。

時松 バリは空が青いです。空気が色が違う。画質補正したみたいに鮮やかに見えました。

遠藤 もしかしたらそれは湿度のせいかも知れませんが。バリは多湿でジャワは乾燥している。それだけで見え方は全然違いますよね。

園田 あと、バリには観光地感があった。

木ノ下 バリは「観光地としてやらせてもらっていますが、ここから先は立ち入らないで下さいね」みたいな、したたかさを感じた。人を寄せつけているようで寄せつけていない。「皆さん、バリのことを観光地で地上の楽園だと思っているでしょう？でも、この奥へ入って行く勇氣はありますか？」みたいな。本来的な暗さと、それを覆い隠したような明るさと、その感じが好き。それが僕の第3位。京都の祇園とか清水寺界限に感じる感覚と少し似ている。

暮らしに根付いた神さま

本郷 それ、私も第3位。私は「バリ・京都説」という。

一同 へえ〜！

本郷 私は生まれも育ちも京都なんですけど、バリと京都はすごく似ていると思った。見た目はきれいに取り繕ってあり、訪れた人にはウェルカムな態度をとり、でもそれより先へは入らせない。それから、「京都には伝統がある」と言われるけれど、住んでいる人間はそれを気にしないというか、伝統はあって当たり前のもので、特別には大事にしていない。そういう距離感が、バリ人と京都人は似ているんじゃないかな。だから私、バリは居心地が良かったです。

木ノ下 居心地良かったんや。それ面白いね。

本郷 街のテンションが京都と近い。

前田 意外でした。どちらもホームではない人間からすると、全然違うイメージで捉えていた。

本郷 異邦人を放ったらかしにしてくれるんですよ、バリも京都も。

木ノ下 分かるなあ。

本郷 ジョグジャカルタは情報が多くて、構われている気がする。バリは「今は独りになりたいです」と言ったらスッと手が離れる感じ。

木ノ下 フレンドリーだけど、でも芯の強い土地だよな。

時松 私もバリが第3位です。滞在中にバリのヒンドゥー教のお祈りに参加したことが特に印象に残っています。私が特定の宗教を持っていないというのがありますが、日本にいてもお正月やお盆に当たり前のようにお参りをする感じが、最近いいなと思うように

お祈りのしかた

バリのヒンドゥー教

お香の煙に目を清める。



花びらを指にはみお祈りする。



白、ピンク、黄、青など色とりどりの生花がお祈りの道具!!

使い終わった花は頭にとめる。



文の人には髪に。(シートカットの髪はがないから!)



米さうけり 額・頭骨の間にさける。



そこ頭にまぶす!!

聖水をさうけりて飲み頭にまぶす。



聖水はジャスミン茶みじの味だ。

聖水を頭につける。



↓
ずと米をさける。



そのまま家に帰ると、1日中米や花が舞うからバタバタ落ちまくる。

バリでは毎日たくさんのお祈りがあり、神様が暮らしのすぐそばにいる感じがした。だから、祭事に含まれている伝統が日常の一部として人々の中に根付いて守られていっているのだと、思えた。

なりました。結婚した相手の実家にお稲荷さんがあって、家族内で季節ごとに小さなイベントをやっているのですが、バリはそういうことがもっとずっと身近だった。神さまへの手作りのお供え物がいたるところにあったり、私たち含めみんなの傍に神さまがいるんだよと教えられた気がして、すごく印象的でした。

遠藤 日本人の信仰感覚は、ジャワのイスラムよりバリのヒンドゥーの方が親しみやすいのかも。生活と宗教の関係性とか。

時松 「かまどの神さま」とか、暮らしに根付いた神さまを身近に感じました。

宗教がもっと素直にそこにある

本郷 (小声で) 被りまくるけど……、私それ2位。

一同 おお～!!

本郷 私もバリの体験がすごく大きかった。私の実家はクリスチャンで、小さい頃から宗教が近くにあり、そこに反発した時期もあっ

て。今は宗教から離れてしまってますが、歌舞伎の演目を上演したりすると、神社へお参りに行ったりとか宗教が近くなるんです。私の中にも「宗教って一体何やろなあ?」というぼんやりした思いがありました。でも、バリを訪れてみて、芸能と宗教の近さ、繋がり、みだいなことに触れ、「宗教ってこういうことの為にあるんやろうな」と改めて思った。私の中では「宗教」がインドネシア調査のテーマの1つになりました。

園田 バリもジョグジャカルタも、宗教のことを考えるきっかけが沢山ありましたね。ホテルの天井にあるイスラムの礼拝用にメッカの方向を示す矢印とかもそうです。

時松 街中で(礼拝時刻を知らせる)でっかい音も鳴って。

木ノ下 あの音は避けようがない。

園田 少なくとも日本にいる時より、宗教を身近に感じた2週間だと思う。

本郷 私の場合、日本にいると変にこんがらがっちゃう。バリはもっと素直に宗教がそこにあった。



バリ島のおまつり

「ガランガン」「クエンガン」といったお祭りの時期（日本のお盆）は、村の家先にこたる飾りがたくさん。竹細工のようなフリド、各家庭によりみんな形がちがう。シンプルなものから、塔のようにゴージャスなものまでいろいろ。お婿さんが来た家には2本立つ。

布をたくさんつがひあ、こどもオシラレ

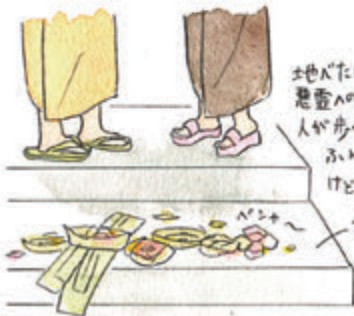


バリの正装



ア：
Gunungan
山
まらわす。Pangjor
という飾り

パンジールのふもとには
神さまへお供えものを入る
Boxがあり、果物、パン、花
お米、料理、おむしの袋まで
さまざまに入っています。



土色バタにおかれた
意匠入のお供えもの。
人が歩くところにあるので
ふんじけられてパチャン、
けど別々にいらいしい。

みんなお家の
お母さんの手作り!



地域と一緒に作った豊川公演

前田 2位と3位を迷っていて、私の中でほとんど差がないのですが……、これを第3位にします。木ノ下歌舞伎の『義経千本桜』。特に豊川公演。あれはこれまで私が観た全ての舞台作品の中でも最も感銘を受けた作品の1つです。作品そのものの素晴らしさと、それを支えるホールの人たち、地域のボランティアの人たち、すごい集中力で作品と向き合う観客、全て含めて「いいなあ」と。

遠藤 そこに集う人たちの「公演を支えている感」が半端じゃない。スタッフであり、参加者であり。

前田 ホールにいる人たちの感受性を高める、あの雰囲気。すごかった。お客さんの感想もみんなそれぞれ軸があって、作品の伝えることをしっかり受けとめながら、それぞれの軸から作品と向き合っている。あれは本当に素晴らしい公演でした。

木ノ下 ありがとうございます。

本郷 豊川公演を観て頂けたことは、私たちとしてもスペシャルなことです。豊川は私が今後演劇を続けていく上でキーとなる公演になりました。前田さんや遠藤さんが仰る通りで、お芝居ってこんなに届くんや!?! と思っただし、お客様や関わってくださっている方の熱意が会場に集結していた。演劇はこんなに力があるんやなと、改めて思わせてくれた公演でした。

遠藤 豊川公演からの帰りの私たちのテンションも超高かった。「こんなことが出来るのか!?!」って。ひとつの公演がコミュニティを巻き込んでいることがとにかく素晴らしかった。

木ノ下 僕も豊川のことを入れるかどうか迷っていて、でも前田さんも挙げてくれたし、僕も第2位にします。あれは良かった。地域と一緒に創作出来たことも良かった。

本郷 あの公演は、主催は豊川市の実行委員会で、ただ豊川市には小劇場演劇を上演す



『義経千本桜一渡海屋・大物浦一』（東京公演／東京芸術劇場 シアターイースト）撮影:Bozzo

るノウハウがないということで、同じ演目を先に上演していた愛知県芸術劇場が企画段階から全面的にバックアップに入ってくれるという珍しい公演だったんです。あの体制自体が、もうちょっと評価されてもいいと思う(笑)。

演劇を通して実現する豊かさ

木ノ下 作品も良かったと思っていますが、東京で上演して評価を得るとか、そういうことと違った視点の豊かさを感じられたのが嬉しくて。むしろ「東京ではこれが出来へんのか」とさえ思った。県と市が一緒になって企画を運営して、その垣根を越えてみんな手伝いに来てくれるし、とにかくすごい熱量だった。本当に幸福でした。演劇を使って豊かなことを実現させるには、土地ごとに様々な個性を持つ「地方」の方がよりやり易いのかもしれない。中央にあるものが本当に最先端なのかと、豊川公演を通じて考えました。少なくとも僕は、最先端だけを追いかけること

にさほど興味が無い。制約があり、悩みながら工夫して活動している運動体の方が面白いと思うんです。

前田 作品を支える人たちの在り方が、地方に生きている伝統芸能の在り方と似ている気がしました。古典演目のポテンシャルを活かして現代演劇として力強い作品にする、その現代化のありようも素晴らしかったからこそだとも思います。

園田 僕も『義経千本桜』を第2位にしようと思っていたけれど、被ったので、「とにかく圧倒的に素晴らしかったです!!」とだけお伝えして、別のコメントを考えます。

木ノ下 じゃあ「2位でした」だけでも書いておいて(笑)。

園田 了解(笑)。僕は残念ながら豊川公演は観ていなくて、SNSでその様子を垣間見ながら、東京で悔しい思いをしました。現代演劇で言うと、最先端が一極集中していた時代は既に終わっているし、これからの演劇は日本全国各地域まで足を伸ばして観



『義経千本桜—渡海屋・大物浦—』(豊川公演/ハートフルホール 豊川市御津文化会館)

に行かないと、最先端を見逃すことになる
のでしょうかね。

ワヤン、やっぱすげえな

前田 「ワヤン、やっぱすげえな」というのが
第2位。私はジョグジャカルタに10ヶ月ほど
留学した経験がありますが、その間に一度も
ワヤンを観ていません。観るチャンスも情報
もなかった。今回は2週間で4回ワヤンを観
て、その全部がすごかった。平面の人形って
制約が多いはずだけど、2Dだからこそこ
表現の幅広さや影の絶大な演出効果があ
つて。これでもかといわんばかりに魅せられ
た。それと、インドネシア芸術大学スラカル
タ校で見学したダラン学科の学生たちのキラ
キラした様子。あれもすごく印象に残って
います。そんなワヤン、すげえ!

時松 私も2位はワヤン。とにかく初めて観
たし、存在自体もこのプロジェクトで知って。
生で観て一番驚いたのは上演形態。ガムラ
ンがドーンとあり、日本でオケピは見たこと
あるけれど、客席との隔たりが一切なく、あ
れだけのクオリティというのは観たことがな
い。日本に帰ってきてから雅楽を観る機会
があったのですが、少しだけ似ている感じが
した。日本にもこういう芸能があるんだなあ
と、インドネシア経由で知りました。スラカル
タ校の学生にも感動しました。私が美大へ
通っていた頃はあんなキラキラしていなかつ
た(笑)。とにかくワヤンにける情熱がすご
い。あのきらめきは尊い。

木ノ下 学校も良かった。僕は京都造形芸
大の映像・舞台芸術学科卒だけど、当時の母
校はまさしくああいう感じやったよ。

前田 へえ〜、素敵ですね。

木ノ下 すごく懐かしい感じがした。第一線
で活躍するプロのアーティストから実地で教
わりながら、1日中創作漬けになれる感じと
か、教室の熱い空気とか。僕なんかは、あれ
を日本の伝統芸能で出来ないか?と思いま
した。単なる養成所じゃなくて、卒業後にプ
ロの古典芸能家になるかどうかは別として、
どっぷり実践的にかつアカデミックに古典を
学べるような学校。学生が集まるのかという
意見もあるだろうけど。

遠藤 大学の講義室はワヤンの練習をする
学生のために放課後も使わせてくれるので
すが、セキュリティの問題もあって夕方にな
れば閉め出されちゃう。でも、ワヤン一式を
持っている近隣の方が自宅スペースを開放し
ていて、キャンパスから出た学生たちはそこ
に流れ込むんです。

木ノ下 すごい!そこで続きをやるんや。

遠藤 そう。夜中までやっています。文字通
り朝から晩まで。本当にワヤンばかりだ
なって思うけど、あれだけ毎日やっていると
さすがに上達するんですよ。その上、小さい
頃から上演には親しんでいるから、頭の中に
目標とするイメージがある程度固まってい
て、それに向かって突き進んでいく。大学のカリ
キュラムでも、伝統を追いかけているだけで
はなく新たな創作も推奨するから、自分で発
信して自分の表現を追求していく。あそこ
には以前と変わらず、新しいものが生まれる空
気がありました。

木ノ下 変わらないのは嬉しいね。

遠藤 私たちの訪問を快く受け入れ、授業
中にも関わらず教室に招き入れて、他の学生
と一緒に人形を持ってとか、動かしてみろとか
(笑)、そんなところも昔と変わらない。イン
ドネシアでも伝統芸能離れは加速している

インドネシア芸術大学
スラカルバ
ガラン学科

実際のステージと簡易にしたい感じ、教室にスクリーンが設置されている。
雰囲気は美術によく似ていた。



のに、あの大学が以前と変わらぬ様子で存続していること、そして、そこで学ぶ学生の情熱が以前にも増してみなぎっていることが本当にすごいと思いました。

音だけを頼りに上演を探した時代

遠藤 インドネシア調査へ行く際、時代が変わったなと思ったのが、ネットでワヤンの情報が得られたことです。以前なら現地に行ってもワヤンの情報を得るのは簡単ではなかった。それが今では情報を整理してネットにあげてくれる有志がいる。私が滞在していた頃

はワヤンの情報を持っていそうな人に毎月幾らか支払って、「情報があったら携帯メールに連絡してね」と言った具合でした。

前田 ベチャのおじさんとか？

遠藤 そう。あと露店でワヤン人形を売るのにさんとか。新聞の文化面や街角にある横断幕から情報を得ることもありましたが、でも、それらの情報も上演直前にならないと出てこないことが多くて、予定を立てて上演に行くというのが本当に難しかった。ところが今は日本にいながらにしてワヤンの情報を得られるばかりか、そのほとんどが正確。ひとつづつにワヤンを見物しに行ったら見る影もな

くて、夜中におめおめ引き返すといったことはもうなくて済む。私たちが滞在する間に立て続けに上演が観られたのも、ワヤンに触れるチャンスが以前より増えたのもネットのお蔭です。

木ノ下 遠藤さんのコメントは面白い。長いスパンで見ているもの。遠藤さんから聞いた昔のエピソードで、バイクで走りながらワヤン上演の音だけを頼りに会場を探したことが、懐かしく思える時代がきたのかも。

遠藤 そう思うとグッと来るものがありますね。

園田 でも、今回は私たちも会場を探してキョロキョロしましたね。車の中から四方を見て。

木ノ下 我々も似たような体験を。

遠藤 会場が近くなるとそこだけ急に明るくなって、それまでの心細さが消えて、「ここかー！ 着いたー!!」という感じがする。正確な情報のもとに上演に行く感覚とは随分違うのかも知れませんね。

木ノ下 それは大事な話で、ネットが整って観に行くワヤンと、それ以前のワヤンでは、

良い悪いではなく違いがあると思う。ワヤンの手触りというか。

遠藤 それも含めてワヤンなのでしょうね。

木ノ下 それは芸能によくあることで、芸能が変わらなくても環境が変わると、そこへ到達するまでの道筋が変わる。鑑賞までのプロセスって鑑賞者の生理とか感覚にすごく影響を与えるから、自然と見え方も変化しちゃうんですね。今の自分が観ているワヤンが以前とどう変わったかを感じながら観るのも、非常に重要なことだと思う。

遠藤 ワヤンを観ることの意味も、位置づけも、苦労も、今とは異なる時代がかつてあった。もしかしたら昔はベチャや馬車に乗ってワヤンを観に行っていたのかもしれない。

木ノ下 その時代に想いを馳せられるか、ですよ。馬車を飛ばした時代があったのだと。

この対談はまだまだ入口

遠藤 園田さん、第2位は決まりましたか？

園田 ……よし、決めた。僕の第2位は、池



澤先生と木ノ下くんの対談。実は僕、池澤先生が日本文学全集を個人編集されていることを存じ上げなかったのですが、この事業で対談イベントが決まり、それから少しずつ勉強しました。イベント当日の朝のこと、今でもよく覚えています。僕は司会的なことをする役回りもあり、かなり緊張していました。

木ノ下 緊張しましたね～。

園田 イベントが始まり、その時は2人の会話を集中して聞いているにすぎなかったけれど、後日その様子を対談原稿にまとめる作業をしていて、そこで改めて身になったというか。この事業が大事にしていることや、僕らの活動と密接に関わる至言を頂き、とにかく一から十まで勉強になった。遅ればせながら、とても尊敬出来る方と出会えたことに感謝しています。更に言うと、木ノ下くんが池澤先生に本気でぶつかっていった様子も格好良かったし、それを間近で見られて、原稿にまとめてアーカイブも出来て、有り難いこと続きのような、達成感があるような、そんな気持ちになりました。でも、あのイベントで語られ

たことをもっとよく知るには、僕なんかまだまだこれからだと思っています。まさに「入口に立たせてもらった」という感じ。この事業に参加する身として、沢山のヒントに触れられた機会でした。

未来に残る事業を目指して

前田 1位は即決です。この事業を始められたこと。個人的にも国際交流基金的にも、東南アジアと日本という意味でも、伝統芸能と現代社会という意味でも、このタイミングで始められてすごく良かったと思う。国際交流基金がやらなきゃだもやらないだろうという、こういう事業をやりたくて、私は国際交流基金に入ったんです。入社試験の最終面接でずらっと並んだ役員の前で、新しいものを追い求めるだけでなく、文化の基層をなす伝統の意義を考えなおすような国際交流事業がしたい！と、日本語と英語とフランス語で一生懸命話したことを思い出しました(笑)。外部機関と共催して「この公演を作り



ましよう」という事業の方が分かりやすいしやり易いのだろうけど、そうではない事業、単年度では成し得ないけれど未来に残る事業を目指して展開し始められたことは、本当に良かったと思っています。もちろん大変なことも多いけれど、でも、この事業をやる意義を信じ続けられるのは、この1年間で色々な人と出会い、対話をして、この事業に感心を持ってもらえる実感出来たから。同じような問題意識を持っている人たちとたくさん出会えたから。そして何よりも、志を共有出来るというか、同じテンションで向き合える仲間が集ってもらえたことが本当に嬉しい!

遠藤 私の第1位も同じです。前田さんから「一度観た方がいい」と言われて足を運んだ木ノ下歌舞伎に度肝を抜かれ、「この人と一緒に仕事をするぞ!」と決心したのが数年前。それから木ノ下さんと本郷さんにお会いして、園田さん、時松さんが加わってこのメンバーになった。私はインドネシアから多くを学ばせてもらったので、いつもそれに報いたいと思っていますが、この事業でこのメンバーを連れてインドネシアに渡れたことはすごく誇りに思っています。ワヤンを通して現代社会の中で伝統芸能が果たす役割や意

義を考えてきた私にとっては、これでようやくメンツが揃った、さあこれからだという感じですよ。

おつきく「仲間」

本郷 前田さんや遠藤さんのお話と同じことを私の視点から。私、木ノ下歌舞伎と関わる前は伝統に疎くて、でも縁あって木ノ下歌舞伎に参加して、そこから伝統の面白さも、現代化する難しさも学びました。そして、前田さんたちが初めて会いに来てくれて、お話を聞かせてくれた時、「うわぁー、木ノ下歌舞伎がやろうとしている本質を、こんなにもしっかり見てくれる人がいるんだ!」とすごく感動しました。あれに救われたし、まだやれると思えた。そこから仲間みたいな人と次から次へ出会わせてもらいました。このメンバーもそうだし、池澤先生も仲間と言ったら恐れ多いけど、ある種の同志というか。いつも木ノ下を横から見て「この人は独りぼっちでどこまで行くんやろう?」と心配していたけれど、一緒に話し合える人と沢山出会えて、おつきく「仲間」と呼びたい人が世の中にこんなにいるんや!ということを教えてもらったのがこの企

初のワヤン体験



画。だから、1位は「仲間」。そういう人たちと出会わせてもらえて、一緒に大きなことを考えられたのが一番かな。

木ノ下歌舞伎と熱っばい人々

時松 私の1位は木ノ下歌舞伎です。この事業がきっかけで出会ったのですが、こんなことをしている人たちがいるんだ！と衝撃をうけました。稽古も観て、本番も観て、とにかくインパクトが強かったのは『勸進帳』。現代人と能の登場人物が戯れる様をイラスト化するというお仕事で描いたことがある演目で、こんな描き方もあるんだと驚いて、その後『隅田川』を観て『勸進帳』との違いにまたビックリして、「木ノ下歌舞伎ってすごい!!」と。さらに2017年5月に観た『東海道四谷怪談一通し上演一』は6時間以上の大作で、あんなに長く物事を観るのは……。

木ノ下 ワヤン以来やね。

時松 そうそう、ワヤンを思い出した。熱量を感じながら「なんというものをつくってしまったんだ！」と震えました。そして何より木ノ下歌舞伎ってすごくかっこいいんです。伝統芸能が野暮たくならず、現代のものとしてかっこいい！というのすごいことだと思う。客層もばらばらで、若い人もお年寄りもいて、伝統芸能の熱みたいなものを持つ人がここに集まってくるのだなぁと感じた。あと、これは個人的な話に繋がるのですが、能公演チラシのイラストを描いたことがあるのですが、それを私に依頼してくださった担当の方が持っている熱量は、そのイラストを見つけて私にこの事業の話を持ってきてくれた前田さんたちが持っている熱量と似ていて、更にそこに木ノ下さんがいて、私の周りにいる熱っ

ばい人々がシュッと繋がっていく。これは一体どういうこと？と思いつつ、とても面白いことが起こりそうな予感がして、私的にはその流れがすごく良かった。

空間体験を通して知り得ること

園田 僕の第1位は「ワヤンの会場」にしました。僕は日常的に劇場へ通う仕事をしていて、国内であれば相当数の空間を見ていると思うのですが、それも踏まえてワヤンの会場はすごく面白かった。遠藤さんが「アジアの伝統芸能の原点は空間体験だ」と仰っていて、その意味がよく分かりました。会場の雰囲気もそれぞれバラバラ、私邸だったり、大学だったり、博物館だったり。それぞれの空間で、それぞれ違ったワヤンを観ることが出来たし、何より観る側の体験が異なるのが大きい。自分の仕事に関連する気付きを得るきっかけにもなりました。特に最初に観た上演は完全なるワヤン初体験だったので、そのファーストインパクトたるや。儀礼的な意味合いのある上演だったので、まず会場の入口で主催者の家族と握手をして……。

前田 握手した！

遠藤 全然関係ない人たちなのにね。

園田 会場に入る瞬間から初体験。そこから先はもう、初めての連続。感じたことはとにかくメモしようとスマホを握りしめ、無料で振る舞われるお茶を飲みながら、ご飯を食べながら、目の前で起こることに無我夢中だった。不思議な感覚でした。遠藤さんの「空間体験」という言葉が、あの時ほど身に染み込んだことはなかった。空間を体験する。これは他のインドネシア芸能を観る時も、日本に帰ってきてから国内の芸能を観る時も、僕の

主戦場である現代演劇を観る時も、大きな気付きに繋がりました。

遠藤 ホテルへの帰り道、車中でみんながまどろむ中、午前3時も回ろうというのに私と園田さんだけは目がぼちり冴えていましたよね。

園田 そうでしたね。興奮して眠るどころじゃなかった(笑)。

前田 あれはいいワヤンでしたね～。

遠藤 これぞ! という感じのワヤン。

園田 あの時は、初観劇から「全部乗せ」を堪能出来たと思ったけれど、甘かったですね。ワヤンの奥深さは本当に計り知れない……。

情熱を具現化する信念

木ノ下 僕の第1位。スカスマン。とにかく出会っちゃった。スカスマンの工房へ入った瞬間、「これはヤバイ」と思った。まだかつてのアトリエとしての熱とか空気が残っていて、スカスマンの気配があった。「この旅はスカスマンと出会う為にあったのかも」とすら思えた。スカスマンと会う為にワヤンを観て、街を見て、現代化の事例も色々見て、最後にスカスマンがいた。スカスマンに会う巡礼の旅。スカスマンの何に感動したかと言うと、一言で言うと「愛情」だと思うんです。ワヤンに対する愛情、伝統に対する愛情。それを、細部の細部まで疎かにしない。自分の情熱を具現化するのだという信念。アトリエに残された様々なものからスカスマンのほとばしる愛情を感じた。「伝統をもとに現代に生きる新しい芸能を生み出そう」という姿勢の極致。

遠藤 スカスマンはもう亡くなってしまったけど、過去にスカスマンと関わりを持った人

たちが今でも現代社会における伝統芸能の形を模索しながら熱心に活動している。そういう形でスカスマンの意志は受け継がれているのだと思います。運動体の成果として人材を残している。それが一番大きいことかもしれません。人に受け継がれるだけのインパクトがあったのだと。スカスマン自身は、どちらかと言えば自分がやりたいことをひたすらにやっている印象でしたが、それが社会にインパクトを与えて、ワヤンを愛する人々や伝統芸能の行く末を案ずる人たちによって受け継がれていく。意識的にせよ無意識的にせよ、スカスマンの意志を継いだ人が、今でも自分のフィールドで新しいものを生み出そうとしていることは、すごいことだと思います。

木ノ下 芸能の運動体の場合、何を残すかということが問題で、つまり作品自体は残らない。生身の芸術ですから、そういう意味で脆いんですよ。日本の事例を調べていくと、運動体がいかに人を残したか? というのが本当に大きい。スカスマンの場合、人材を育てたわけですよ。あと、これは僕の場合ですけど、芸能であれ、本であれ、人であれ、何かと出会ってものすごく感動する時って、そこに自分の姿が見えた時なんです。等身大の今の自分だったり、理想の自分だったり、その姿は様々だけど、とにかく「自分がそこにいる」と思えた瞬間が、最もボルテージの高い感動。そして、スカスマンの場合は、明らかに理想としている自分がいた。こうなりたいと思う自分がいた。ワヤンの家に生まれずして、ワヤンをやっちゃう自由さと切なさ。周囲の理解を得られずに生まれる軋轢と脆さ。それを何くそ! と奮い立たせる気持ち。好きだからこそ、自分がやらないと自分自身が納得し

ない。そうしているうちに、徐々に人が集まってくる——。そこに僕が憧れる“理想”があるように思います。

誰もが伝統芸能の担い手

園田 皆さんそれぞれのベスト3が出揃いましたね。お疲れ様でした。

一同 お疲れ様でした～!

園田 で、ここから先は僕の職業病だと思ってもう少しだけ付き合ってくださいなのですが、今日の会を、どうしても、なんか、まとめたいのです。これまでの活動を皆さんそれぞれに振り返って頂き、興味深いコメントを伺うことも出来たのですが、どんな視点でもいいので、何か付け足したいことや言い忘れたことがあれば、自由に発言して下さい。

木ノ下 なるほど、それ大事。じゃあ僕は、最後にまとめて言いますね。

園田 僕も自分なりに感じたことがあり、それについて話します。僕は自分の仕事と繋げて語ることしか出来ないのですが、僕自身、この事業に参加するまで、伝統芸能を「どう楽しむか?」ということに主眼を置いてきた

気がするのです。歌舞伎を観に行ったり、文楽を観たり、寄席へ通ったり、それらに対して、どう解釈して、どう飲み込んで、どうやって自分の血肉にするか、それを意識していた。木ノ下歌舞伎と出会った時はすごく驚いて、何度か取材をして記事も書いて、それでもやはり、木ノ下歌舞伎を楽しむことを目的としていた。けれども、この事業に参加して、伝統芸能とは前の世代から引き継いで、次の世代へ受け渡すものなのだと思うようになった。僕は伝統芸能の傍観者ではなく、担い手だったのです。いま敢えて「僕は!」という言い方をしましたが、それは自分がどうこうというより、全ての人がそうだと思うから。文化に恩恵を受けた全ての人は、その文化の担い手であり、中継者だと思う。「伝統芸能をいかに継承するか?」ということを考えるようになったのは、この事業が発端です。

時松 私にとっての伝統は、昔からずっと足元に地面みたいに広がっていたけれど、その存在を意識していなかったもの、気が付いていなかったものでした。でも、ふと足元を見たらそこにある、それに気付けるかどうか大きいのだと思います。だから伝統は懐が



広い。パリで日常と宗教と伝統と一緒に在る暮らしを体験して、共に在るのが自然なことなんだあと。

園田 なんか「当事者」みたいに思えたんだよね。伝統芸能も、生活も、私たちはそれらの当事者である。

時松 分かります。暮らしと共にあると気付けたことは結構心地良いことで、「思い出した!」みたいな感じ。

園田 それが「伝統のチカラ」なんですかね？自分が生まれるずっと前から脈々と続いてきて、生まれた瞬間から浴びながら育ち、例え無自覚だとしても、伝統のチカラ、芸能のカタチ……？

前田 繋げてきた(笑)。

園田 強引ですけど(笑)。なんとというか、酸素のことを知らずに成長して、いつかその知識を得て、「これが酸素か。酸素ありがとう」みたいな。

時松 酸素がないと死んじゃいますからね。

必要なのは敬意と愛

木ノ下 この事業を1年間やってきて、勉強させてもらったことは沢山あります。で、そ

れをひとつに絞り、今ここで語るのであれば、現代化とは「愛」だと思うのです。伝統に対する敬意と愛。スカスマンの工房で最も感動的だったのは、ワヤンに対する愛。池澤先生も、古典を読み翻訳することは、最終的には愛だと仰っていた。愛という言葉は手垢がついているし、使い古されているから、僕が言っても説得力が乏しいかもしれないけど、あの対談で池澤先生が愛と仰り、先生よくぞ言って下さいましたと。僕はとっつきー(※時松はるなの愛称)が描いた能の『安宅』の画を見せてもらった時、そこに僕がいるなど思った。能装束の山伏一行が、現代の道路の上で、交通整理のおじさんに止められている絵なんだけど、これはキノカブの『勸進帳』(※歌舞伎演目の『勸進帳』は能『安宅』の翻案作品)だと。発想とか、現代的なアイテムの入れ方とか、キャラクターへの愛情のかけ方がすごく似ていると思った。“他者の中に自分がいる”ということは、メンバー全員に言えることで、例えば、園田さんの、アーティストの言葉や活動を汲み取る力、それを編集して読者へ届けようとする技術と熱量と優しさには、いつも頭が下がるけれど、それらの根底には、アーティストや舞台作品への絶対的な愛が



ある。自分も演出家と付き合う時は、かくありたいとすごく思います。そういう意味で園田さんは、ひとつの“理想の自分”なんです。遠藤さんは、ほんと似てますもん。そこには等身大の僕がいる。遠藤さんのワヤンに対する愛も、繊細に文脈を選びながら、伝統のひとつひとつを丁寧に説明して下さる姿勢も、すごく共感します。すべては伝統を敬するがゆえなんですよね。前田さんがバリで見せた、芸能者に対する愛情、「私はバリ芸能と出会えて良かった」という強い実感、そこに対する疑いのなさ。そこにはやっぱり、理想の自分がいた。本郷さんは、関係が近すぎて何が何だか分からないけれど。

本郷 いやいやいや(笑)。

木ノ下 冗談、冗談(笑)。本郷さんはこの1年間一緒に走ってきてくれて、一番近くに来てくれた人。だから、もはや、ちょっと自分の分身みたいな感じで(笑)。本郷さんの、場所や環境を作り、場の熱を冷ますことなく円滑に事業を進めようとする手腕は、伝統への直結した愛ではないかもしれないけど、伝統を介した愛で、伝統を何とかしたいと活動している人達の、その環境を何とかしたいという愛情のあらわれでしょ。人への愛情の持ち方、そして敬意の払い方は本当にすごい。……といふうちに、このメンバーの愛と敬意、そして、事業を通じて出会った様々な人への愛と敬意。全部に共感できるし、「そこには自分がいる!」と思える。つまり何かを動かすとか新しいものを作ろうとする時、絶対に必要なのは、愛なんじゃないかね。愛情だけでは足りないけれど、でも愛情がなかったらどうにもならない。伝統の現代化には、色々な思考が必要だけど、真っ先に必要なものは、敬意と愛。単純なことで

す。でも単純だからこそ難しい。例えば、ある芸能を観て「これは愛情が見えるから良し。あれは愛情が見えないから悪し」という判断。何が愛情なのか? 自分のセンスからこぼれてしまう愛情の形もあるのではないかと? そう考えると、とても難しい問題になる。切り捨ててはいけない。でも切り捨てないと先へ進む歩みが鈍る。自分に感じられない愛を持っている人と、どうしたら仲良くなれるのか? それは本当に難しい。「好きではないが尊重は出来る」、こういう思考になれたらいいのかもしれませんが。そのことにわずか1年で気付けたという事実が、この事業がいかに濃密だったかの裏付けになるような気がします。

園田 そう考えると、伝統芸能の現代化は技術論ではないだね。

木ノ下 今のところはね。もちろん技術は必要不可欠だけど、理論や手法などを考え尽くした後に「……やっぱり愛か」ってなれたら素晴らしいなあと思います。僕はまだ、愛も技術も足りないと思うけど、いずれそうなりたい! と思えたことが大きかった。劇団旗揚げ10年そこそこで「それは、愛です」とか言いだしたらヤバイから、散々やったあとに、いざいざ言いたい。

遠藤 悩み続ける、考え抜く、それを追求しましょうという姿勢こそが愛じゃないですか。突き詰めて突き詰めて、その後に「愛かも」と気付くことが大切なのでは。

木ノ下 自分の感情に対して「これが愛なのか? 自分は芸能を愛しているのか?」という自己批評的感覚が大事になってくるのかも。芸能への愛と敬意について包括的に考えられるようになったのが、昨年1年間で最も大きな収穫かもしれません。



『NHKスペシャル アジア古都物語 ジョグジャカルタ—支えあう王と民』
NHK「アジア古都物語」プロジェクト(編)
日本放送出版協会 (2002)

古都として知られるジョグジャカルタ。そこに暮らす人々の生活に目を向け、彼らの言葉に耳を傾けることで、ジャワ人の文化的・精神的な支柱となってきた王の姿を、歴史をひも解きながら探っていく。この本で紹介される水の宮殿ことタマン・サリは、壁を塗り替えて綺麗に修繕され、鳥市場として親しまれたガスム市場は、惜しまれつつも町外れに移転し、噴火によって頂上付近が大き

陥没したムラピ山は、遠目に見てもシルエットが変わった。刻一刻と変化する世の中であって、それでも人々の心にしっかりと根をおろし、生き続けるジャワ民族の心。その心に触れておきたい。著者の一人である染谷臣道氏は他界されたが、『アルースとカサル—現代ジャワ文明の構造と動態』という優れた業績を残しており、その成果の一端は本書の中でも読むことができる。



『インドネシア芸能への招待
—音楽・舞踊・演劇の世界』
皆川厚一 (編)
東京堂出版 (2010)

る専門家の言葉からは、芸能の空気感はもちろんのこと、それを取り巻く環境やそこに住む人々の暮らし、時代の趨勢といったものまで感じ取ることができ、読んでいて楽しい。執筆者はいずれも日本を代表するこの道の専門家だが、皆川厚一氏の『ガムラン武者修行—音の宝島バリ暮らし』、風間純子氏の『ジャワの音風景』、松本亮氏の『ジャワ影絵芝居考』はあわせて是非読んでおきたい。

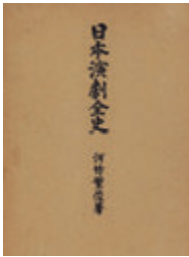
国際交流基金が実施した「アジア理解講座—インドネシア芸術を巡る旅」を下地に、インドネシアの中でも特にジャワ島とバリ島の芸能について、それぞれの専門家がわかりやすく解説。多種多様なインドネシアの芸能を無理して一冊の本の中に収めようとするれば、魅力の乏しい教科書的な内容にしかならないが、ここではインドネシア文化を基層とする地域を対象を絞ることで、そこに息づく個々の芸能を浮き彫りにする。現地での滞在経験をもとに語られ



『マハーバーラタとラーマヤナ』
前川輝光
春風社 (2013)

インドの二大叙事詩マハーバーラタとラーマヤナに関する論考。両叙事詩のあらすじや主要な登場人物のエピソードと合わせて、これまでにない切り口でマハーバーラタを読み解く。インド文化の影響を少なからず受ける東南アジア諸国にあって、とりわけインドに次いで両叙事詩が浸透し、それらにまつわる演目が様々な芸能の中でいまなお盛んに上演されるインドネシアとの比較・考察は、情報ソースに些かの偏り

を感じつつも、とても興味深い。前知識を持たずに易々と読める本ではないが、各章が独立しているので興味をそそるところから手を付けていただきたい。聞き慣れぬ名前のオンパレードにくじけそうなきも、マハーバーラタに対する著者の愛がページをめくる後押しをしてくれるだろう。巻末の参考文献目録は、両叙事詩について更に一步踏みだす際の手助けとなる。



『日本演劇全史』

河竹繁俊

岩波書店(1959)

日本の演劇の歴史を体系的に知りたい方におススメ。古事記に登場する岩戸神楽から、雅楽、猿楽、能狂言、文楽、歌舞伎、新劇まで、古代から近代までの「日本芸能の大河」を圧倒的な質量で書ききった一冊。全1426頁にも及ぶ、とてつもなく分厚い学術書だが、比較的平易な文体で、かつ読み物として面白く記されているので、全く苦に感じず

読むことができる。95頁にも及ぶ索引、177頁にわたる年表が付いているのも嬉しい。持ち運びには向かないが、長編小説をじっくり読み込むようなつもりで、腰を据えて、一日数頁ずつ紐解いていけば、生成消滅する芸能の歴史、連続と続く伝統の水脈をリアルに感じることができる。数千年単位の、果てしない時間旅行に誘ってもらえる一冊。



日本の伝統3『文楽』

チャールズ・ダン、安藤鶴夫

淡交新社(1967)

チャールズ・ダンと安藤鶴夫による共著だが、安藤鶴夫(あんつる先生)執筆部分を強くおススメする。自分は「あんどうつるお」ではなく「かんどうするお」だと自認していた稀代の批評家だけあって、臆せず、率直に、文楽に対する愛を語っている。文楽の入門書としても良い一冊だが、内容はそれのみにとどまらず、伝承することの難しさ、芸の尊さ、古典の中の「新しさ(現代性)」について

も多く論じられているから、一種の「伝統論」として読んだほうが得るものは大きい。ちなみに、文楽論の草分け、歴史的名著として圧倒的な名高さを誇るのは三宅周太郎の『文楽の研究』(正統)だが、安藤はそのオマージュとして、もしくはその応答として、本書をしたためている(と、私は思う)。両著を読み比べてみるのも面白い。



『歌舞伎への招待』正統二巻

戸板康二

衣裳研究所(1950-1951)

見巧者やツウのためではなく、例えば、若者や外国人など、これから歌舞伎に親しもうとする人に対して、どのような紹介の仕方がありえるのか……といった志向のもと執筆された本書は、従来の見方を一新し、結果、戦後の新しい歌舞伎観を打ち立てることになった。誰もが認める歌舞伎入門の名著だが、一見難解で、かつマニアックなものを、如何にすれば、一般に開いていくことができるのか、という命題に挑む、戸板先生の真摯な姿勢からも、学ぶべきことは多い。現在では岩波現代文庫で比較的簡単に手に入れることができる

が、私はあえて花森安治装幀も美しいオリジナル版(衣裳研究所)をおススメする。本書はもともと、花森のすすめで雑誌『暮しの手帖』の連載として書かれたものだが、日本中が食うや食わずの敗戦まもない頃に、「芸能だって、衣食住と同じくらい人間にとって必要なものだ」と暗に主張した編集長・花森も素晴らしい。表紙、文字組、写真レイアウトなど隅々まで神経が行き届いたオリジナル版からは「敗戦の傷を負った日本人に、なんとしてもこの本を届けるのだ!」という戸板、花森両氏の心意気がひしひしと感じられる。



前田 佳子

東京外国語大学在学中に、フランス語専攻にも関わらず、インドネシアのジョグジャカルタにあるガジャマダ大学へ留学。インドネシアのバリ島の伝統舞踊が初めて経験したフランスでの海外公演などの歴史的契機を追い、バリ島内外でどのような影響の授受があったかについて研究し、東京大学大学院超域文化科学専攻修士課程を修了。2007年より国際交流基金に勤務。これまでに企画・担当した事業に、沖縄民謡インド4都市公演、現代邦楽東南アジア4か国公演、南米音楽公演の一環でテリのヌエバ・カンシオンやウルグアイのキャンペを担うアーティストの招へいなど。一過性になりがちな舞台公演事業を、持続的な交流に繋げる工夫を重ねている。

木ノ下 裕一

木ノ下歌舞伎主宰。1985年和歌山市生まれ。小学校3年生の時、上方落語を聞き衝撃を受けると同時に独学で落語を始め、その後、古典芸能への関心を広げつつ現代の舞台芸術を学ぶ。2006年に古典演目上演の演出や補綴・監修を自らが行う木ノ下歌舞伎を旗揚げ。代表作に『黒塚』『東海道四谷怪談 通し上演』『三人吉三』『心中天の網島』『義経千本桜―渡海屋・大物浦―』など。2015年に再演した『三人吉三』にて読売演劇大賞2015年上半期作品賞にノミネートされる。また、2016年に上演した『動進帳』の成果に対して、文化庁芸術祭新人賞を受賞。翌年度の京都市芸術文化特別奨励制度奨励者。2016年博士号取得(芸術博士)。その他、古典芸能に関する執筆、講座など多岐にわたって活動中。
kinoshita-kabuki.org

本郷 麻衣

木ノ下歌舞伎制作。1979年京都市生まれ。京都造形芸術大学芸術学部洋画コース卒業。制作者。京中に演劇制作に触れ、以降様々な劇団やプロデュース公演の制作を行う。アトリエ劇研制作室のスタッフを経て、2016年まで有限会社キューカンパーに所属し、MONOや壁ノ花団等の制作を担当。木ノ下歌舞伎には京都×横浜プロジェクト2010『動進帳』(2010)より参加。
kinoshita-kabuki.org



遠藤 雄

信州大学にてインド芸術とその派生文化について学ぶ。卒業後は海外の音楽家の招へいおよび公演制作会社に勤務。2003年にはインドネシア政府奨学生としてインドネシア芸術大学スラカルタ校へ留学。2004年から2011年までジョグジャカルタに滞在し、ガジャ・マダ大学大学院修士課程に在籍しながら、ジャワの伝統芸能であるワヤン・クリットの研究に従事。都市化する社会の中で変容する伝統芸能の機能や役割をテーマに考察を深める。帰国後は大学講師などを経て、国際交流基金に勤務。これまでに日・ASEAN友好協力40周年記念事業の1つとして実施された藤間勲十郎氏の演出による国際舞踊プロジェクト[MAU: J-ASEAN Dance Collaboration]など、ASEAN各国との文化事業を担当。インドネシアでの経験を生かし、日・ASEAN諸国の相互理解に努める。

園田 喬し

演劇ライター、編集者、演劇雑誌『BITE(バイト)』編集長。2000年代前半より演劇作品の制作現場へ参加するようになり、小劇場から商業演劇まで幅広い公演の劇場業務を経験。2005年より演劇専門誌『演劇ぶっく』の編集部員として数多くの劇作家、演出家、俳優、スタッフにインタビューを行い、国内現代演劇の最先端取材する。この頃より年間150〜200本程度の演劇作品を鑑賞し、首都圏を中心に日本各地の劇場へ足を運ぶ生活が始まる。演劇ぶっく副編集長を経て、現在は自身が代表を務める演劇雑誌『BITE』を発行。マスメディアの取材対象になりにくい小劇場シーンを積極的に取り上げ、観劇環境の更なる整地を目指している。その他、演劇専門誌、公演パンフレット、公演情報ウェブサイト、フリーペーパー等での執筆、演劇コンテストや関連事業に携わるなど、その活動範囲は多岐に渡る。

bite-web.com

時松 はるな

画家、イラストレーター。1984年千葉県生まれ。多摩美術大学卒業。在学中に初個展を開催。人々の何気ない瞬間を切り取り、シャープペンシルや色鉛筆、水彩を用いて、どこか愉快な群衆を軽やかに描いた作品は好評を得、東京オペラシティアートギャラリーでの所蔵品展、K1 AF韓国アートフェアなどに出品。さらに『GEISAI 10』では審査員特別賞(サミュエル・クン賞)を受賞するなど、大学在学中から注目を集める。以後、銀座ギャラリー-東京コミュニテ、大阪福住画廊を拠点とし、定期的に個展を開催している。近年は韓国やシンガポールのグループショーでの発表、演劇のフライヤーなども手掛けており、また、2014年からは国立能楽堂企画公演のチライラストや、パンフレット挿絵、グッズ等、能や狂言をテーマにしたイラストを展開するなど、活躍の場を広げている。

harunatokimatsu.com

トキマツのトキメキ

画家・イラストレーターの時松はるなが、
見たり聞いたり出会ったり。

フンドホ

家の庭にある東屋のような独立した建物の
ワヤンの上頂や応接室として使われる。
カベのない小屋のような形をしており、
すざい風がよくとおる。



冬は寒そう...と思いたけれどこの国に冬はなかった!!
大きな窓やあらばなしの扉。「屋根さえあればそこは部屋」
という感じが暑い国ならではの風景だった。

*The Power of Tradition
the Form of Artistry*

伝統のチカラ、芸能のカタチ 2016-2017

〔発行〕

国際交流基金アジアセンター

〒160-0004 東京都新宿区四谷4-16-3

〔事業メンバー〕

木ノ下裕一 園田喬し 時松はるな 本郷麻衣 遠藤雄 前田佳子

〔イラスト〕

時松はるな

〔アートディレクション〕

釣巻敏康

〔製版〕

上野理

〔印刷〕

株式会社ユーホウ

〔編集〕

園田喬し

〔ご協力くださった方々〕

池澤夏樹／亀川彩／皆川厚一／横須賀智美／Agus Teja Sentosa
Bayu Aria／Catur Benyek Kuncoro／Eko Nugroho／I Ketut Rina
I Wayan Dibia／I Wayan Wija／Martinus Dwi Marianto
Nanang Ananto Wicaksono／Ni Kadek Dewi Aryani
Yoyok Hadiwahyono

〔ご協力くださった機関・団体〕

河出書房新社／木ノ下歌舞伎／京都岡崎蔦屋書店
ロームシアター京都&KYOTO EXPERIMENT
Desa Junjungan／Institut Seni Indonesia Surakarta
Institut Seni Indonesia Yogyakarta／Langgeng Art Foundation

※敬称略、五十音順

〔公式WEBサイト〕

dento.jfac.jp

国際交流基金アジアセンター

独立行政法人国際交流基金(ジャパンファウンデーション)は、全世界を対象に総合的に国際文化交流事業を実施する日本で唯一の専門機関です。アジアセンターは2014年4月に設置され、ASEAN諸国を中心としたアジアの人々との双方向の交流事業を実施・支援しています。日本語教育、芸術・文化、スポーツ、市民交流、知的交流等さまざまな分野での交流や協働を通して、アジアとともに生きる隣人としての共感や共生の意識を育むことを目指しています。

〔公式WEBサイト〕 jfac.jp

ISBN978-4-87540-179-7

「伝統のチカラ、芸能のカタチ」は、beyond2020プログラム認証事業です。

