

## 米僊が観たジャワの踊り

岩城紀子\*

### 目次

- はじめに
- 1. 「南洋爪哇の芝居」
- 2. 米僊の観たもの
- おわりに

キーワード 久保田米僊 京都日報 『歌舞伎』 画報 万国博覧会 パリ ジャワ舞踊  
マンクヌゴロ ラングンドゥリヤン 仮面舞踊 松原晩香  
クロード・ドビュッシー

### はじめに

米僊のパリへの渡航については、前稿「久保田米僊の巴里万博見聞記—『京都日報』連載「渡航画報」を中心に—<sup>1)</sup>」でその全体像を詳述した。その中で、船中で出会ったオランダ人と彼が率いるジャワの舞踊団についても、すでに触れたところであるが、渡航の全体像を述べるにあたって、その一部として紹介したに過ぎず、また執筆の時点ではいまだ十分な調査を行えずにいた。そこで本稿においては、米僊が出会ったジャワの舞踊団に焦点をあて、彼らがどのような人物であったのか、彼らのどんな踊りを米僊は観たのか、手掛かりは極めて少なく、限られた資料に基づく検証ではあるが、明らかにすべく試みるところである。

まずは、繰り返しになるが、改めて米僊とこのジャワの舞踊団との関わりについて、彼自身の言説に則って振り返ってみたい。

米僊がパリを目指して横浜を出航したのは、明治22年（1889）3月10日のことであった。米僊が乗船したのは、フランスの郵船会社Messageries Maritimes社船籍のヤンツェ号（Yangtse）で、いわゆる西廻り航路でマルセイユを目指した。横浜を出航後、神戸を経て、上海、香港、サイゴンに寄港し、3月26日早朝にシンガポールに到着する。同地での滞在時間は、わずかに9時間程と短いものであった。午前7時半に上陸した米僊は、馬車で市街に向かい、現地の日本人の知人を訪ね、その案内のもと、出航時刻の16時まで市内見物を楽しんだ。

予定どおり、ヤンツェ号は16時に錨を上げ、再び海上を進み始めたが、シンガポールから乗船した乗

\*東京都江戸東京博物館学芸員

客の中に、件のジャワの舞踊団一行があった。

此日新嘉坡より爪哇島の妓十名乗込たり是れハ此度開設の佛國博覧會場にて舞踏なさしむものなりと云ふ

米僊はこのように『京都日報』明治22年5月1日号の「渡航画報」に記し、シンガポールで出会った様々な民族の姿を写した挿絵も合わせて掲載した。その中で「爪哇芸妓」とその姿を紹介している【図1】。

「渡航画報」の中には、ジャワに関わる記述がもう一カ所確認できる。シンガポール出航後は、寄港地もほとんどなく、インド洋をひたすら西に進み、アデンからスエズ運河を遡り、スエズに到達するまで、長く退屈な航海であったようだ。5月24日の画報には、次のような記述がある。

船中和蘭陀人コレスドフリス氏余が晝を能くするを聞知し就て日本画を學バンと請ふ余之を諾し一日二時間を課す頗る敏なり氏は和蘭陀の工學技師年齒三十五能く佛語に通ぜり本年巴里に開く博覧會の派出官なるが此程迄爪哇島に在りしが爲めに此航を同ふするに至れるものなり（『京都日報』明治22年5月24日号）

パリ万博のオランダからの「派出官」であり、35歳の工学技師のオランダ人「コレスドフリス」氏と船中で懇意となった米僊は、彼に請われて日本画の教授を引き受けた、ということである。このオランダ人紳士は、ジャワ島に滞在していたが、パリ万博に赴くため、この船に、おそらくはシンガポールから乗船したと読み取ることができる。

パリに向かう航路での出来事を、ほぼリアルタイムに伝えた「渡航画報」においては、ジャワ及びジャワの舞踊団に関わる事項の記述は、この二例に限られている。ごくごく少ない情報であるので、ここから舞踊団の実際を知るまでには至らないが、彼らとの出会いは、米僊にとっても記憶に強く残るものであったようで、後年になり雑誌『歌舞伎』に、口述筆記という形で、詳しくエピソードを残している。

以下、「南洋爪哇の芝居」<sup>2)</sup>と題し、米僊が残した彼らの記憶について、少し詳しく紹介したい。

## 1. 「南洋爪哇の芝居」

この時の万博で上演されたジャワの舞踊公演について、現地のフランスにおいては、多くのグラフ誌



【図1】「渡航画報」挿絵  
『京都日報』明治22年5月1日号  
掲載

図版提供：東京大学大学院法学部  
政治学研究科附属近代日本法政史  
料センター明治新聞雑誌文庫

等で挿絵付きで紹介されている。これらの代表的なものについては、後述するが、実際にこの公演を観た日本人の記録としては、おそらく米僊のものが唯一である可能性が高く、少なくともここまで詳しく述べているものは他に例がないと考えられる。画家の視点で描写された点でも、非常に興味深い記録であり、何より読み物として素直におもしろい。長文の引用とはなるが、折々解説を交え、以下全文を紹介しておきたい。

なんやうじやわ しばる  
南洋爪哇の芝居 故 久保田米僊 （第四十四號所載網版参照）

なんやうじやわ しばる  
南洋爪哇の芝居といふと、なん かくし なんやう い み ても来たやう聞え升が、けつ けてさうではな  
いので、唯佛蘭西の博覽會へ行つた時、その會の中で見物したのです。然しこの芝居を見るに就ては、  
ばかり ちやく まへ ばなし  
巴里へ着さない前から話があるのでして、それから申さないと面白味が薄うござい升。先づこの  
ぼくらんくわい い つい の  
博覽會へ行くに就つたのは、ヤンセイ號といふ佛蘭西船で、ミスジリ・コンパニイの持船なので  
した。さてこの船が横濱を出發して各港を経、新嘉坡へ着きますと、こゝの港から多くの和蘭陀人が  
のりこ じやわ なんによ どじん たくさん ひきつ どりん めんぼう み にほんじん に り  
乗込んで、爪哇の男女の土人を澤山に引連れしました。土人の面貌を見ますと日本人に似て居て、  
ふじん ほう ちやうどわがくに いどばたくわぢちやうてき おさんふう いろ くら あたま まき  
婦人の方は丁度我國の井戸端會議長的女女風で、色が黒く、頭髪はイボジリ巻のやうにして、しんちう  
で拵へたピンのやうな簪を挿し、上着は緋金巾の筒袖の腰切で、その下には赤の更紗の腰巻を掛け、  
すあし ちい ところ  
跣足ですが、乳の處がブワ〜として、誠に不格好なものです。その内で白の汗拭を頸へ巻いて居る  
のが、先づ洒落れ者だといふ事でした。男は日本へ輸入して居る、赤の更紗の風呂敷を頭に纏けて、  
あさぎ かなきん ついぞで しろ やう こしまき おな すあし ふうてい なんによとも み、 しんちう あり  
淺黄金巾の筒袖に、白のズボンの様な腰巻をし、同じく素足といふ風體で、男女共、耳に眞鍮、或は  
銀の輪を嵌めて居ります。船がこの新嘉坡の港を出帆すると、乗込んだ爪哇の連中が、大きい鉢に飯を  
い かんばん うへ なんによ うちまじ てづか じよくじ ありさま じつ やばんまは  
入れ、ライスカレイにし、甲板の上でこの男女が打混り、手攫みで食事をする有様は、實に野蠻極り  
なしです。これを爪哇の何者だらうと、船中で評判をして居りましたが、和蘭陀人の説明するのを聞  
いて驚きましたのは、是等の人は、爪哇國宮廷の俳優で、この和蘭陀人が國王から博覽會の開場中借  
りて来て、佛蘭西で演劇をさせて見せるといふ事であつたのです。

米僊は、四十代半ば以降、眼病を患い、最晩期にはほぼ視力を失っていた。そのため画家としての活動は行えなくなっていたが、かわりに芝居評や舞台作品の時代考証、儀式に関わる有識故実、料理献立など、豊富な知識を活かし多くの著述（失明後は口述）を残している。特に、三木竹二が主宰した雑誌『歌舞伎』には、亡くなる直前までほぼ毎号に何らかのコラムを寄稿していた。この「南洋爪哇の芝居」もそのひとつである。実際の掲載は、米僊の没後となり、ゆえに著者名としては「故 米僊」と記されている。

さて、まず冒頭で、米僊はパリに向かう「ヤンセイ」＝ヤンツェ号でのジャワ舞踊団との出会いから語り始める。ここでは『京都日報』に掲載された「渡航画報」では記されていなかった船上でのジャワ舞踊団の様が詳細に語られる。航海後、約16年を経ての記憶に基づく口述であるため、厳密には記憶違いなどによる米僊の誤認も含まれていると考えるのが当然であるが、米僊の多くの著述等から感じられ

る高い記憶力と再現性を鑑みると、ここで記された事象の多くは、米僊の脳裏に鮮明に焼き付けられたものの反映であろうと、筆者は受け止めている。

横浜出港後、シンガポールに到着した「ミスジリ・コンパニイ」=Messageries Maritimes船籍のヤンツェ号に、オランダ人の一行が、男女のジャワの現地人多数を引き連れ乗船してきた、という。男女それぞれの風貌、着衣の特徴、髪型や装飾品など、画家ならではの観察眼で色彩鮮やかに伝えている。ここに「我国の井戸端会議長の下女風」とされている「夫人」については、「渡航画報」の挿絵に登場する「爪哇芸妓」の姿に一致する。

船上での彼らの食事風景などを見た米僊は、一体何ゆえ彼らがこの船に乗船しているのか、疑問に思ったのであろう。引率していたオランダ人に尋ねたところ、ジャワ王国宮廷に所属する俳優であり、国王に依頼しパリ万博の開催中にジャワの演劇・舞踊を上演するために派遣の許可を得た者たちであった、と知る。彼らの態様から、米僊にとってはこの事実は意外なものであり、驚きを感じたようだ。

この和蘭陀人の中に、ペレイといふ人がありましたが、この人がその俳優を統轄して居る處の一紳士で、私が絵を描くの誰が話したのだから知つて居て、新嘉坡から馬耳塞港までは、二十日間の航海日数があるから、毎日二時間づゝ日本絵を教へて呉れろといつて参りました。私もその風雅な心掛に感じ、早速承諾して、毎日その人の部屋へ行つて、二時間づゝ教へて遣りました。そうすると又同船中の郵便督務の佛蘭西人が、矢張絵を描くので、丁度私が教授して居る部屋へ来て、爪哇の俳優を寫生する處から、大變その人と懇意になりました。その内に目出度船は馬耳塞へ着しまして、乗込んだ人々は各處へ向いて離散して仕舞ひました。そこで、私も巴里に日を経る内博覽會は開場になりましたから、豫て船中で繪を教えたペレイ氏の宿と、會場中で芝居をする場處なども聞いて置きましたから一度訪ねようと思つて居ながらも、多忙しい體であつて、遂々尋ねずに日を過ぎました。

さて、ここから、米僊が懇意になったオランダ人が登場する。ここでは「ペレイ」という名で登場するこのオランダ人であるが、彼についての米僊の説明をみると、「渡航画報」に登場した「コレーストフリス氏」と同一人物と考えて差し支えない。同様に「郵便督務の佛蘭西人」も「トラ子氏」と同定できる。彼らとの交流のきっかけは、「絵」を通してのものであった。外国語による意思疎通は、米僊にはなかなか困難であったが、絵画という手段が、コミュニケーションの成立に寄与していたことがここから理解できる。「爪哇の俳優を寫生」とあることから、米僊自身も船上で実際にジャワの舞踊団のメンバーと接触があり、当然そこに交流が生まれていたと考えるのが自然であろう。「ペレイ氏」のパリでの宿泊先と、万博会場での上演場所も聞いていた米僊ではあったが、現地での多忙な日々のなか、訪問の機会をなかなか得ずにいたが、偶然に万博会場内で再会を果たす。

丁度博覽會も半ば頃になつて、或日のこと計らずもそのペレイ氏に場中で邂逅し、久闊を述べて共に手を携へ、彼方此方を逍遙しました。この時にペレイ氏が、今から自分が行つて居る珈琲店、この珈琲は爪哇が世界第一等で、珈琲を喫んで通をいふを、爪哇といふ位です。それと爪哇の風俗展覽場

へ来て呉れと云ふので、私は一も二もなく随行して往きました。先づ風俗展覽場へ往つて見ると、建築物一切が大小の竹で出来て居て、屋根も竹で葺いて、席に敷くのも簞です。それで更紗の製造をして居る處もあれば、竹で籠や笠を細工をして居る店もあり、又珈琲店もあります。この主人達は、新嘉坡以來船中の馴染で、一同から懇懇に挨拶をされました。この種々な有様を見廻つて往く内、この場中で一番大きい建築物がありました、これも同じく竹造で、音楽が遙に聞えます。ペレイ氏が、マア此場へ入れといひますから、入つて見ると、これが劇場なのでして、丁度日本でいへば赤坂の演伎座の小さい位の建物で、土間に簞を敷いて竹の椅子が一面に並べてありました。

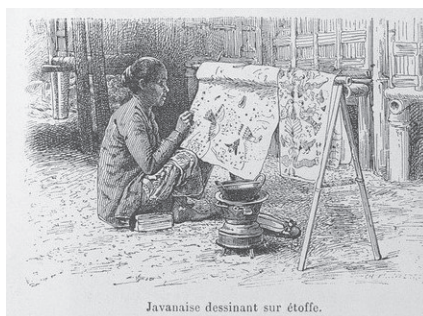
米僊が「ペレイ氏」に誘われ、連れだつて訪れた「爪哇の風俗展覽場」については、当時、万博の盛況ぶりを伝えるために発行された多くのグラフ誌に紹介されている。ジャワをはじめとする、いわゆる「植民地展示」は、この時の万博の注目企画であり、多くの人々の関心を集めていた。各誌には、会場の様子を伝える精緻な銅版画も数多く掲載され、いかに人々の興味を集めていたかをうかがい知ることができる。これらの挿絵は、実際に撮影された写真をもとに銅板が起こされたものと考えられ、それらの元になったと思える多くの写真が、欧州の複数の機関に現存している<sup>3)</sup>。【図2】は、ジャワ展示場の全体を示す図である。この図自体は、万博がオープンする前の段階に描かれた完成予想図であり、想像の部分が含まれてはいるが、実際の会場を撮影した【図3】と比較してみても、寺院の塔を模した建造物がシンボリックに配置されるなど、会場全体の雰囲気をつかむことができる。

米僊が述べているように、会場内には更紗の製造をしている家や【図4】、竹や籠細工で笠を作る店、カフェもあった。茅葺屋根の住居の前に並ぶ人々の写真も現存するが【図5】、おそらくこの展示場で万博の間「働き」「生活する」ために、ジャワから連れてこられた人々で、彼らは米僊の船旅の道連れでもあった。

会場内の様子を一通り目にした米僊は、音楽が漏れ聞こえてくるひときわ大きな建物に気づく。「ペレイ氏」に促され中に



【図2】 Exposition Universelle De 1889. - L'exposition Coloniale Française, A L'esplanade Des Invalides. L'EXPOSITION DE PARIS DE 1889, No.4 館蔵90207995



【図4】 Les Chapeliers Javanais A L'esplanade Des Invalides. L'EXPOSITION DE PARIS DE 1889, No.40 館蔵90207995



【図3】 Terrein van de Exposition Universelle te Parijs Leiden University Libraries Digital Collections.KITLV158121 <http://hdl.handle.net/1887.1/item:830621>



【図5】 Exposition universelle de 1889 1889 World's Fair in Paris. Javanese village (Kampong). [https://www.europeana.eu/en/item/2024913/photography\\_ProvidedCHO\\_Parisienne\\_de\\_Photographie\\_6169\\_8?utm\\_source=new-website&utm\\_source=old-website&utm\\_medium=button&utm\\_medium=button](https://www.europeana.eu/en/item/2024913/photography_ProvidedCHO_Parisienne_de_Photographie_6169_8?utm_source=new-website&utm_source=old-website&utm_medium=button&utm_medium=button)

入ってみると、そこがジャワ舞踊団の公演を行う劇場であった。

舞臺の有様は先頃本誌で申しました、支那の芝居と格別變らないのですが、只不思議なのは、舞臺上で役者が出入りする口の隣の處に、日本の袖屏風の様なもの、矢張り竹細工で出来て居り、それが兩方に立て、あつて、その隅角に木彫で、赤塗の鼻隆面が、向ひ合せにして載せてありますが、これは殆んど日本で云ふ天狗の面です。舞臺の正面には一人隠れる位な竹の衝立に簾がかゝつて居り、その後が籬段のやうに、三段になつて居て、樂人が十四人座つて居りました。概な樂器は銅鑼ですが、今我國で茶席に使つて居る大銅鑼は、この爪哇製のもので、この大小の銅鑼を二十以上使つて打合せののですが、誠に音色が巧妙でした。これへ又角笛を合して居るだけで、その他には太鼓も絃も用ゐません。

米僊はここで、舞台装置や舞台装飾、樂器等について、観察するまゝに語っている。実は、この「南洋爪哇の芝居」の掲載以前に、同じ『歌舞伎』第44号の誌上に、米僊所有のある舞台写真が「南洋爪哇の芝居」というタイトルのもとに口絵で紹介されている【図6】。米僊のこのコラムのタイトル脇に、「(第四十四號所載網版参照)」とあるのは、この写真のことを指す。第44号の巻頭口絵は、「各國劇場の舞臺面」と題し、「巴里グランドオペラの(ハムレット)」「伯林王室劇場の(新聞記者)」「日本歌舞伎座の(暫)」「支那天仙茶園の



【図6】『歌舞伎』第44号巻頭口絵(明治37年1月1日)筆者蔵

(中國戲)」「南洋爪哇の芝居」の5点を掲載しており、その説明書きには、「口畫の各國劇場の舞臺面を集めた寫眞中、佛蘭西と南洋諸嶋は久保田氏の所蔵、獨逸は巖谷小波氏から拝借したものです。」とある(『歌舞伎』第44号66頁)。「久保田氏」即ち米僊所蔵の2点は、おそらくはパリ万博の際に、土産物等として出回っていた絵葉書のようなものを米僊が持ち帰ったものと想像できるが、この爪哇の芝居の写真が、米僊が観た舞台そのものを写したのかについては判然としない。写真には、米僊が語るような竹細工の袖屏風のようなものや、赤塗の鼻高面のようなものは映り込んでおらず、樂人の座る籬段も確認できない。ただ、舞台上の出演者の扮装を見る限り、あきらかにジャワの仮面舞踊劇の場面を写したものであり、米僊が観た舞台と類似したものであることは確かであろう。

さて、米僊は、舞台上に設置された樂器類—ガムランについてもここで言及している。演奏者の数は14名、主たる樂器は銅鑼であり、大小20以上の銅鑼により独特のハーモニーを生み出している、としている。

このパリ万博でのジャワ公演について検証している唯一とっていい論文が安田香の「1889年パリ万国博覧会におけるジャワの舞踊と音楽について」<sup>4)</sup>であるが、安田はこの中で、ガムランの樂器と演奏

者について詳細に検討しており、西ジャワ州で茶園を営むハンブルク出身のMundt氏が、故郷に贈ったガムランセットを借用したもの、との仮説をたてており、楽器の編成も調音も西ジャワ由来のものではないか、と結論づけている。安田の考証に於ても、実際に当時の舞台を観た者による詳細な楽器編成についての記録があまり残されていないことから、あくまで「仮説」として導きだしているが、米僊のここでの記憶、すなわち、大小20以上のジャワ製の銅鑼と角笛のみによる編成で、演奏者は14名、太鼓や絃=弦楽器はなし、という極めて短い記述ではあるが、安田の仮説に対しても何かヒントを与えてくれるかもしれない。

ここでジャワの演劇について、興味深い著作をあわせて紹介しておこう。昭和18年（1943）に刊行された松原晩香による『南方の芝居と音楽』である。松原晩香という人物の来歴について、詳しいことはわからないが、大正9年（1920）にジャワ島に赴き、現地の日本語新聞である『爪哇日報』の記者として活動していたことが知られている。また、現地赴任中に、インドネシア諸島の人形劇、仮面舞踊などの民俗芸能への興味が高じ、フィールドワークによる研究を重ね、また多くの仮面を収集し日本に持ち帰った。その成果をまとめたものが本書である。

本書の巻頭には、坪内逍遙の自筆原稿による序文が掲載されている。晩香は、逍遙との交流と、本書刊行に至る経緯について「後記」に次のように記している。

この一書は、故坪内逍遙先生の御鞭撻により研究を促されて成つたものだといつてよい。

それは大正九年の秋、私が初めてジャワへ旅立つことになつて、牛込余丁町の坪内先生邸へ御挨拶に伺ふと、先生は私の首途を祝うて下された後『ジャワには人形芝居がある。演劇趣味のある君だ、是非それを研究して母國へ土産とされたい』と饒けの一言にされた。

私はジャワ日報を創刊以来、その編輯と經營にたづさはる傍ら、人形劇研究に専念し、大正十一年五月に初稿を坪内先生の御盡力で早稲田文學へ發表され、翌二月には稍、纏つた原稿を、矢張り同誌へ掲載を許され、爾来私をして一廉の人形芝居研究家の列に加へられ、寄稿に講演にまたラジオ放送にと、歸朝のたび臆面もなく世に出られるやうになつたのは、全く先生の御教導の賜とするところである。

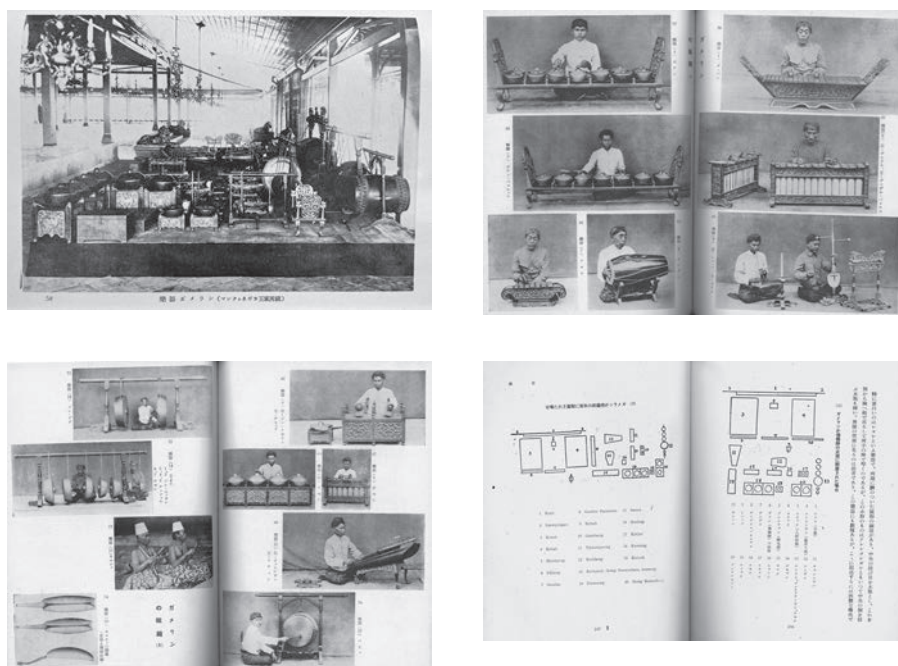
大正十三年春歸朝の砌り、先生を熱海の雙柿舎へお訪ねした時に、單行本上梓の希望を申し上げたら、大變に悦ばれて序文執筆を快諾され、翌十四年に態、ジャワへまで送つて戴いたのが、即ち本書巻頭を飾る先生の御遺墨である。然かも朱書ト書まで克明に筆を加へられた貴重な玉稿を戴きながら、遂に今日まで素志達成し得られなかつたのは先生に對し甚だ申譯ないのである。<sup>5)</sup>

尚、早稲田大学の演劇博物館館長を務めた河竹繁俊によると、松原の収集した多数の仮面のうち、二十数点が同博物館に寄贈されたとのことである<sup>6)</sup>。

本書の内容は、松原が大正9年から大正14年頃に行った現地調査に基づいてまとめられたものと考えられ、米僊がパリで実見したジャワ舞踊団の踊りとは、およそ30～35年程の隔たりが認められるが、現在のインドネシア舞踊との時間差からすれば、より近い時期にあたることは間違いなく、米僊が残した

「見たままの印象」を具体的に補完する、同じ日本人が客観的な分析のもとで残した記録として、極めて有益であろう。松原の著述については、本稿において折々参照していきたいが、まずは彼が舞踊音楽について述べた部分について、紹介しておきたい。

松原によると、ジャワの音楽には、「ペロック」(ペロッグ <pelog>、以下ペロッグと表記)と「スレンドロ」(スレンドロ <slendro>、以下スレンドロと表記)という二つの音階が存在し、ペロッグのほうがより古くからあった。スレンドロはヒンドゥー文化の影響を受けた、いわば外来の音階であり、徐々にペロッグに変わり、主流となっていったという。但し、この二つの音階は、松原が本書を著したこの時点でも、楽曲や演目によって使い分けられており、ゆえにそれを演奏するガムランセットには、通常、どちらの音階でも演奏できるように二組の楽器が用意されているものであった。ガムランは、1. レバップ 2. スリン 3. ケンダン 4. サロン 5. ガンパン 6. チェレンボン 7. ケチール 8. ゲンデル 9. ポナン 10. ゴン・ケモドン 11. カメナック 12. ゴン 13. ベドゥという、13種18個の楽器をもって一組とするのが「大體正式の場合」とし、おのおの図版を掲載して紹介している<sup>7)</sup>【図7】。松原がここで挙げているガムランセットの写真は、マングヌガラ王家所蔵のものであるが、彼によれば、各王家はそれぞれ多くのガムランセットを所有しており、マングヌガラ王家のそのうちの一つには「正確に翻譯すると『微笑の誘惑先生』といふ位階の肩書が附けて」あるとのことである<sup>8)</sup>。王宮が所有するガムランセットは、いずれも精緻な装飾が施された豪華なものである、と松原は記述しており、これらから、おそらくは王宮外に持ち出すことは容易ではなく、外国への貸与などはなされなかったのではないかと想像する。また、松原は、ガムランは王宮に限らず広く市井の民俗芸能の場でも演奏されており、安田が指摘したMondt氏のようにより廉価なセットを海外に贈ったケースも実際にあったのだろう。米僭が実際に目にしたガムランセットは、安田の仮説にあるように、ヨーロッパで何らか



【図7】松原晩香『南方の芝居と音楽』(筆者蔵)より



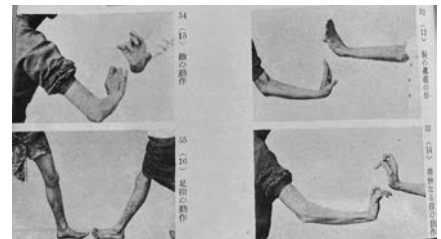
の方法で調達されたものと考えるのが妥当であろうと思うが、その姿形を我々がイメージするにあたり、松原が挙げた写真や配置図は大きな助けとなる。

さて、ガムランの響きに続き、いよいよ舞台上では物語が始まる。

この演劇も支那の芝居と同じく、のべつ幕なしで、役者がこの音楽に連れて練出して来るのを見ますと、顔を真白く塗つて更紗の半裸體の衣裳を着け、背中に會色の船後光のやうな物を負うて居ますから、殆ど繪に描いてある佛菩薩といふべき形装です。この更紗の處へは例の硝子珠と、金屬やら鐵板やら何だか光るものをこちたく付けて、胸の邊には瑤珞などを下げ、耳及び手足には金色の輪を嵌めて居て跣足です。先づその有様をいふと、左の手を胴へ當て、腕を張り、右の手を前へ突張り、示指と中指を立て、拇指と薬指を合せた様で、摺足をして出て来るのですから、これが宛然たる下手な繪師が描いた、觀世音菩薩の來迎の様です。それで左の手を外すと、天衣とでもいふべき襷のやうなものを懸けて居るので、その手を一振りふり、音楽に連れてそれを腕へ掛けますが、これが殆ど日本で見える舞樂であらうと考へるのです。從來舞樂のうちに胡樂といふものがあつて、天竺から入つたといふことは、既に聞いて居ましたが、誠に是等のものらしいです。それが何故かと云へば、首の振りから一切残らずが、我國の舞樂の風なのでした。

「のべつ幕無し」、すなわち客席と舞台を隔てる緞帳や引幕などが存在せず、日本における能狂言のように、出演者が入れ替わり立ち替わり登場することによって、場面が進むという形式の演劇である。冒頭、音楽に合わせて顔面を白く塗ったダンサーが登場する。「船後光」=船形光背のやうなものを背負い、多くの装飾品を付けた更紗の衣裳をまとったこの人物は、あたかも「繪に描いてある佛菩薩」のようだと、その印象を述べている。性別について米僊は明確に記していないが、「觀世音菩薩の來迎」になぞらえていることから、おそらくは女性舞踊手であったと考へる。また、人数についても明示していないので、場合によっては複数によって踊られたかもしれない。

米僊は、その登場の仕方、仕草に特に注目したようだ。ここで彼が描写しているダンサーの動きについては、先に紹介した松原の著作からビジュアルなイメージを得ることができる。松原は、ジャワ舞踊の特徴をなす舞踊の型を写真とともに紹介している。米僊が描写した手の型は、【図8】から我々は想像することができる。また、「天衣とでもいふべき襷のやうなもの」は、【図9】から具体的な姿が想起される。松原は、ジャワ舞踊の特徴として「ジャワの表現派的な此舞踊はいろ／＼の人々の性質を現はす事が基礎であつて、俳優の各自勝手の動作とか、或は熱心な心象が各獨立になさるゝに關らず、これらが相集つて次々に現はれる音律的動作及び手眞似が大なる調和をなして、この精神的藝術の偉大さを現はすもの」としており、西洋の「パレット・ダンス（オペレット）」が「單に外觀的調和を現はして内面的の意味を缺いてゐる」のに対し、「大なる相違がある」と評している<sup>9)</sup>。また、西洋のダンサーは専門の教育、訓練を受けた



【図8】松原晩香『南方の芝居と音楽』（筆者蔵）より

上でないと、まずダンサーとして成り立たないが、ジャワ舞踊においては、「代々自然に舞技の利用について必要な動作を直ちになし得べき體と筋肉とを先天的に備へて居ると同時に、また天稟的にこれら動作に對する特質をも持つて生まれてゐるのである」とし、その先天的身体的能力を民族由来のものとしてとらえ、その前提にたつて三十六の型を身につけている、としている<sup>10)</sup>。松原は、「ジャワ舞踊に於ける手の表情といふものは、非常に大きい意味を持つてゐるものと思はれる。それは指や手首を美しく優しく表情と、もに動作するのである」「舞踊で最も重要な役割を勤めるのは腕と手である。腕や手は表情を援けるのみならず、凡ゆる手及び腕の動作は踊り全體の意味及び表情を最もよく表現し、手及び腕の動作をもつて、あだかも物を言ふと同様にその意味を示すものである」と、限られた型に従い、制限された動作で表現するジャワ舞踊において、特に手が多くを語るものと分析している<sup>11)</sup>。はじめてジャワの舞踊を観た米僊に、こうした舞踊学的知識はもろんなかつたであろうが、手の動きを注視したのはやはりその舞踊の持つ特性を看破したためであろう。

ジャワの舞踊演劇は、影絵人形劇（ワヤン）から派生したものが多く、米僊が観たこの芝居も、後述するが、舞踊演劇の一演目とみられる。こうした演目では、ワヤンの始まり方と同様にTalo（タルウ）と呼ばれるガムランの曲から始まる。これは、いわゆる序曲にあたるものであり、物語の本筋に入る前の前座として演じられる部分となる<sup>12)</sup>。米僊がここで紹介している「佛菩薩」のようなダンサーは、おそらく物語の登場人物ではなく、舞台の幕あけを告げる者として登場していると解釈できるだろう。

多くの国や地域の原初的な舞踊は神事としての役割を担っており、ジャワにおいても同様であった。神儀として踊られる古典的な舞踊では、冒頭に神に捧げる所作が踊られるが、米僊がこのダンサーを佛菩薩になぞらえたのは、そうした名残を感じたからかもしれない。



【図9】松原晚香『南方の芝居と音楽』（筆者蔵）より

處でそれが引込むと、今度は背中に物は負つて居りませんが、同じ衣裳の婦人が下手から出て来ると、上手からはその婦人に對して少しく男らしいといふ風俗の者が、三ヶ月形の劍を帯びて、赤塗の鼻隆面を被つて出て来るので、女は座して右の膝を立て、右の手を頬に當て、如意輪觀世音のやうな形になります。さうすると正面の衝立の影から、男女の假聲を使ひ出すのですが、この假聲は頓と我國の義太夫節の音聲に似たものでして、丁度日本の首振のやうな恰好です。それから今度は美裝の男子らしい者が、同じ様な太刀を帯びて出て来て前に残つて居る女形と渡り白があり、料があつて、女形の方が引込んで仕舞ふと、又以前の天狗の面が、笠のやうな丸い楯を持つて、非常に聲を怒らすやうな様があつて、太刀を抜いて立廻りになり、とうとう天狗の面を美裝の男子が仕留めると、面を脱いでスラ〜と入つて往つて仕舞ひますが、この立廻りも中々輕快でした。其處へ又以前の女が出て来ると、美裝の男子が面を持つて首を取つた形を示し、女が喜ぶので一段落が付くので、後が

ふたう さいぜん すりあし ひつこ このすじ こと し き み し よ く  
 舞蹈になつて、最前の摺足で引込みます。そこで此筋の事をペレイ氏に聞いて見ましたら、氏も好く  
 わか れい こひ けつくわ てんぐ めん ふじん おや ころ じやうじん あだうち く  
 は解らんですが、例の戀の結果で、天狗の面が婦人の親を殺したのを、情人が仇討をして呉れたとい  
 ふので、情交が一層密になつといふ、東洋風の芝居の仕組だと云はれました。この爪哇劇にも無論  
 だうぐだて もち よほどきようみ おもしろ こと  
 道具立は用ゐませんでしたが、餘程興味があつて、面白い事でした。

さて、いよいよ本筋へと舞台は進む。米僊の記述に従うと、この芝居では3人の人物が登場する。

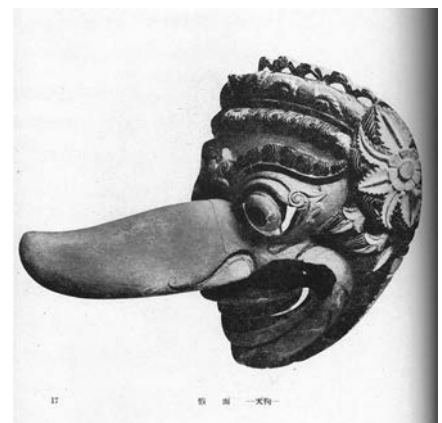
- ①後背はないが、冒頭に登場した女性と同じ衣裳を着けた女性—ヒロイン役
- ②三日月形の剣を帯びて赤塗の鼻高面を付けた男性—ヒール役
- ③同じく三日月形の剣を持った美装の男性—ヒーロー役

米僊の説明によると、仮面を付けているのは②のヒール（悪役）のみのもので、他の出演者については特段仮面に言及していない。また、最初に登場した前座のダンサーについて「顔を眞白く塗つて」と表現していることから、全員が仮面をつけて演じる「トベン」と呼ばれる仮面演劇ではなく、「ワヤン・ウォン」と呼ばれる、日本における歌舞伎にあたるような実人芝居であった可能性がある<sup>13)</sup>。更に、「男らしいといふ風俗」「美装の男子らしい者」という表現から、実際に演じているのは男性ではなく、女性であったとも推測できる。この点については、後にもう少し詳しく検証したい。

ストーリーについては、初めて観た米僊はもちろん、ダンサーを引率してきた「ペレイ氏」も正確には理解していなかったようである。大筋としては、「ペレイ氏」が解説したように、ヒーロー役=王子とヒロイン役=姫は恋仲にあった。ヒール役=天狗面の男は、その姫に横恋慕し、我が物にしようとしたくらむが、実はこの天狗男は姫の親の命を奪った仇であった。そこへヒーロー役=王子が登場し、天狗男と対決、見事に打ち負かし、その首を取り、姫の仇討も果たし、兩人結ばれめでたしめでたし、といった塩梅である。

これらの断片的な情報で、この演目が何であったか、特定するのは非常に困難ではあるが、「赤塗の鼻隆面」や美装の男子との闘いの場面がある、という点から、ジャワでは古くから親しまれてきた「パンジ物語」に題材をとったものと考えられる。パンジ王子を主人公とするこの物語は、「クロノ」という異国の王が登場する。クロノはパンジ王子の許嫁であるスカクタジ姫に横恋慕しており、その姿態は天狗のように赤く鼻が突き出た、目がギョロギョロとした仮面で表現される【図10】。松原も、このパンジ物語について次のように言及している<sup>14)</sup>。

この劇に演出されるのは、<sup>ジェンガラ</sup> Djenggala國の王子<sup>ラデン</sup> Raden Panji  
 の英雄物語によつて占められてゐる。土民の崇拜的人物であつて、この物語の筋といふのは、パンヂー王子と<sup>デウイ</sup> Dewi  
<sup>アンレニ</sup> Angreni <sup>カンドラ</sup> Candra <sup>キラナ</sup> Kirana（別名<sup>スカルダチー</sup> Sekartaji）や其他の姫君達  
 との戀物語の始まりから、對岸の王<sup>クラナ</sup> Keranaとの戦争冒険といふ段取りに進んでゐる。で筋には時時女傑との關係に始



【図10】 松原晩香『南方の芝居と音楽』（筆者蔵）より

まり、途中で英雄の踪跡が不明となつたり、また凡ゆる冒険の後に再び邂逅したりする場面もある。奇想天外な神話らしいものである。

特に、庶民層にも人気があった仮面舞踊芝居においては、パンジ物語に題材をとった演目が多数を占めており、英雄譚として広く普及していたことを示している<sup>15)</sup>。

異国ジャワの芝居を初めて観た米僊も、大筋は理解できたようで、興味深く鑑賞したようだ。それとともに、楽曲や歌に、舞楽や義太夫といった日本の芸能との共通性を見出している点は、クロード・ドビュッシー (Claude Achille Debussy 1862-1918) ら、西洋の芸術家が、東洋の神秘としてこれを衝撃的に受け止めたことと対比をなしている。

それからペレイ氏が、樂屋の横手の方へ往きましたので、私は場の外へ出て居ますと、ペレイ氏が今の扮装をした儘の三女優を連れて來ましたから見ると、遠くでは一寸綺麗に見えましたが、さて近寄ると、矢張例のお婢どん的でした。併しこれは皆船中以來のお馴染なのであつたものですから、ペレイ氏が握手せいと云つたので一々その三人が私に握手をし、一緒に連立つて珈琲店で御馳走に預り、大變愉快に思つて居て、不圖後を見ますと男女の佛蘭西人が、目引き袖引きして、私を見て居ましたが、それ等の人は矢張私を爪哇人として見て居るらしいのですから、つまりペレイ氏が、體裁好く私を見せ物に爲た様なものと心付き、これは爲たりと顔を紅くして、早々其處を逃げ出しましたが、私も佛蘭西の博覽會へ行つた序に、黄なる顔を見せ物にされたのでした。(すの字記)

公演後、米僊は「ペレイ氏」の案内で、同船したジャワのダンサー3名との再会を果たした。「今の扮装をした儘」という記述から、この3名が上述の芝居に出演していたことがわかる。先に述べた3名の登場人物は、彼女たちによって演じられていたのであろう。とすれば、やはり米僊が観たこの芝居は、いわゆる仮面舞踊劇ではなく、日本の少女歌劇のように女性のみによって演じられる形式の芝居であった可能性が考えられる。ここではまずこの点を指摘しておきたい。

彼ら5人は、ジャワ展示場の中にあるカフェに向かい、「ペレイ氏」に御馳走になった。その場所は、おそらくは写真に残されているこのカフェであったのだろう【図11】。旅の道連れとの再会を愉快に思った米僊であったが、ふと、道行く人々から自らに浴びせられた視線に気づく。そこに何を感じたかは前稿で述べたとおりである。



【図11】 Exposition universelle de 1889  
Groupe de Javanais, Exposition universelle de 1889, Paris.

[https://www.europeana.eu/en/item/2024913/photography\\_ProvidedCHO\\_Parisienne\\_de\\_Photographie\\_60542\\_1?utm\\_source=new-website&utm\\_source=old-website&utm\\_medium=button&utm\\_medium=button](https://www.europeana.eu/en/item/2024913/photography_ProvidedCHO_Parisienne_de_Photographie_60542_1?utm_source=new-website&utm_source=old-website&utm_medium=button&utm_medium=button)

## 2. 米僊が観たもの

さて、ここまで米僊の残した記録に沿って、その内容を少し詳しく紹介してきた。ここからは、それでもなお残る3つの疑問について可能な限りの検証を試みたい。

- (1) 「ペレイ氏」とは、いったい誰であるか。
- (2) 米僊が出会ったジャワのダンサーたちは、誰であるか。
- (3) 結局のところ、米僊が観た「爪哇の芝居」とは何であったのか。

この3つの疑問に対しては、先にも紹介した安田香が、すでに詳細な調査により検証を行い、前掲論文においてその成果を公表している。安田は、まさに1889年のパリ万博において上演されたジャワの公演がどのようなものであったか、特にガムラン楽器と演奏曲を明らかにするべく、関連各国における詳細な現地調査に基づき、豊富な資料を提示しつつ解明している。安田の至った結論については、非常に高い精度を持ち、信頼に値するものであるが、この論考を執筆した段階では、おそらく米僊という画家の存在は認識しておられなかったようで、日本人の画家が現地で公演を実見したということには触れていない。そこで、ここからは、安田の研究成果を軸とし、実際にジャワ公演を観た米僊の記録が安田の導き出した結論と、どのように符合するか、あるいは一致しないことがあるのか、比較しつつ検証を試みたい。

- (1) 「ペレイ氏」とは、いったい誰であるか。

すでに述べたとおり、米僊自身の語るところによれば、彼がパリに向かうために乗った船の中で出会ったオランダ人は、シンガポールから乗船してきた35歳の青年工学技師であり、パリ万博の開催にあたってオランダから派出官としてジャワに赴いていた人物であり、名は「コレースドフリス」であった。これは、パリ渡航の過程でリアルタイムに新聞記事として掲載された際の内容であり、後年回顧談として『歌舞伎』に掲載された際には、この人物の名を「ペレイ氏」として語っている。「ペレイ」は、ファーストネームあるいは愛称である可能性が高いが、いずれにせよ、オランダ語を解さない米僊が、聞いたままの音に頼って片仮名で表記したものであり、正しい名前の綴りは明らかではない。

安田氏は、万博で使用されたガムランセットの由来の検証過程で、この人物を同定しうる資料を紹介している。1889年当時、ジャワで刊行されたオランダ語新聞「Bataviaasch nieuwsblad」に掲載された次のような記事である。

Cores de Vries氏は、オランダ領東インドに委員会結成を要請するために、昨年12月5日出かけ、ジャワで非常な歓待を受けた。現地では、ジャワ銀行頭取のVan de Berg氏を長とした小委員会が出来た。委員会の秘書官Cowan氏は、Cores de Vries氏といっしょにプレアンガー地方に旅した。Mundt氏から彼がちょうどハンブルグに向けて手放したばかりのガムランを借りるためである。確かにパリに一つの完全なガムランがあるのだが、それは音楽院の楽器博物館の所有で、今まで演奏されたことがないらしいのだ。Cores de Vries氏は、プレアンガーからさらに王侯領に赴き、マンクスガラ王宮の若い君主に会って、宮廷儀式や舞踊に使う豪華な衣裳などを借りた<sup>16)</sup>。

また、パリ万博の翌年に刊行された『L'XPOSITION UNIVERSELLE de 1889』の記述として以下も紹介している。

独立した王子であるマンクスゴロは、オランダの委員会の代表、Cores de Vries卿の再度の懇願によってはじめて彼女たちをフランスへ送ることを承諾した。<sup>17)</sup>

ここに登場する「Cores de Vries」という人物こそ、米僊が船中で出会った「コレースドフリス」氏その人であったと考えて間違いないだろう。

1889年のパリ万博は、開催の主旨としてフランス革命100年が謳われたことで、ヨーロッパ王制国家の多くが公式には参加しない、という事態を招いていた。オランダもその一つであったが、民間での参加は妨げない、としたため、経済人を中心とした私的団体「1889年万博におけるオランダの利益を守る会」が結成された。ジャワの展示場はこの団体によって実施された<sup>18)</sup>。

資料中にある「オランダの委員会」は、この「利益を守る会」を指すものと考えられる。Cores de Vries氏は、この会の命を受け、ジャワに赴き万博で実施するジャワ展示のための人員の派遣や資材の調達、借用の交渉にあたった人物であったのだろう。これは、米僊が記した「巴里に開く博覧會の派出官なる」といった表現にも合致する。

Cores de Vries氏は、万博での舞台公演のための出演者の派遣について、スラカルタ侯国の領主スファン家の分家であるマンクスゴロ家と交渉を行っていたようだ。先に紹介したオランダの新聞記事中にある「マンクスガラン王宮の若い君主」とは、1881年から1896年に在位したマンクスゴロ5世を指すものと考えられる。

オランダの万博への参加が国家としての正式なものではなかったため、この時のジャワ展示に関する公的な記録はほとんど残されていないことから<sup>19)</sup>、事実関係を公文書から確認することは現時点ではできないが、断片的ではあるがこれら当時の新聞や雑誌に見られる報道の内容と、米僊の残したエピソードから、米僊が出会った「コレースドフリス」＝「ペレイ氏」は、次のような人物であったと、ひとまずここでは結論づけたい。

- 「ペレイ氏」は、オランダ語（もしくはフランス語）表記でCores de Vriesという人物である。
- 「1889年万博におけるオランダの利益を守る会」に所属するか、もしくはそこの依頼を受け、当組織の代表としてジャワに赴き、マンクスゴロ5世との交渉にあたった。
- その結果、パリ万博のジャワ展示会場において行うジャワ舞台公演の出演者となるダンサーの派遣と、その衣裳の借用について、マンクスゴロ5世の了承を得た。
- 彼らを引率してパリ万博に向かう際、シンガポールよりMessageries Maritimes社船籍のヤンツェ号（Yangtse）に乗船し、そこで米僊と懇意になり、彼から日本画の手ほどきを受けた。

(2) 米僊が出会ったジャワのダンサーたちは、誰であるか。

では、引き続き、二つ目の疑問に取り掛かりたい。Cores de Vries氏とともにパリに向かったダンサー

たちは、いったい誰であったのか。

これについても、すでに安田が多くの資料を提示してくれている。

パリ万博で上演された各植民地の民俗芸能公演はそれらを初めて観聞きする機会を得たヨーロッパの人々に大きな衝撃を与えた。特に、ジャワの公演はかなり注目を集めたようで、当時の新聞や雑誌、万博後に刊行された報告書等の類にも多くの記事が掲載され、そのほとんどは賞賛をもって語られたのであった<sup>20)</sup>。

これらの記事の中で、ジャワ公演に出演していたダンサーに関して、それぞれの名前とともにその姿も挿絵によって紹介されている。例えば、安田も引用している『L'XPOSITION UNIVERSELLE de 1889』では、記者がたまたま通りかかった小屋を覗くとそこはジャワ舞踊団の楽屋であり、公演前の身支度を整える4人のダンサーがいた、とその偶然の出会いを述べた後、4人について次のように紹介している。4人のダンサーの名前は、Faminah、Sariem、Saria、Neskiemであり、最年少は12歳、最年長は16歳である。ソロ（スラカルタ）の王宮で生まれた彼女たちは宮廷から出ることはなく、儀式に於て神に神聖な踊りを捧げることを役目としていた。彼女たちはマンクヌゴロ5世に属するダンサーであり、Cores de Vries氏の懇願によりパリへの派遣が許された<sup>21)</sup>。

彼女たちの名前については、文献により若干の異同があることを安田は指摘しているが<sup>22)</sup>、ここでは、日本語での表記として、タミナー、サリエム、ソユキア、ワキエム、としておこう。

ライデン大学には、これら4人とみられる写真が複数所蔵されている。それぞれの写真資料には、人物名が付されており、4人を特定することができる【図12】。ライデン大学が所蔵する写真には、一部額縁のような枠があり、そこにタイトル等の題字が見られるので、おそらくは土産物等として当時流通した複製写真であったと思われるが、このオリジナルと思われるプリントが、Roger-Viollet collectionsに所蔵されており、クレジットとしてNeurdein frèresという名が表記されている<sup>23)</sup>。おそらく撮影者であろう。安田も紹介している当時の多くの刊行物には、彼女らダンサーの姿を写した銅版画の挿絵が多数掲載されているが、それらはこのようなオリジナルの写真をもとに、銅版画に起こしたものと考えて間違いはない。想像の域を超えないが、Neurdein frèresは万博の公式カメラマンの一人であり、これらの写真は万博公認のオフィシャルな画像として利用、流布されていった可能性が高い。

彼女たちの身分について、安田は、各文献により「スリンピSarimpi」「ブドヨBedoyo」「ランゲンドリアLangendria」「タンダツTandak」と、伝え方が様々である、としたうえで、「現在（1996年の安田氏調査時：筆者註）のマンクヌガラ王宮の芸術監督Ronosuripto氏から、ワキエム、サリエム、ソユキア、タミナーといった呼称からはマンクヌガラ王宮の踊り手とは考えられない、との言を得ている」ことから、これら4人のダンサーは、王宮から派遣されたことは確実だが、「スリンピ」「ブドヨ」「ランゲンドリア」といった、女性王族あるいは王宮に属する踊り手であるかは不確か、と結論づけている<sup>24)</sup>。

米僊は、「南洋爪哇の芝居」の中で、「是等これらの人は、爪哇ひと國宮廷じやわこくきうていの俳優はいゆうで、この和蘭おらん陀人だじんが國王こくわうから博覽會はくらんくわいの開場中かいちやうちゆう借りて来て、佛蘭西ふらんすで演劇えんげきをさせて見せるみといふ事ことであつたのです」と述べているが、米僊が実際に当時者から聞いたところでは、「爪哇國宮廷じやわこくきうていの俳優はいゆう」と説明されており、安田氏がここで導き出した結論とは必ずしも一致しない。先にあげた『L'XPOSITION UNIVERSELLE de 1889』の中



①Taminah, een danseres uit de kraton Mangkoenegoro te Soerakarta, op de koloniale expositie van de Wereldtentoonstelling van 1889 te Parijs



②Sariem, een danseres uit de kraton Mangkoenegoro te Soerakarta, op de koloniale expositie van de Wereldtentoonstelling van 1889 te Parijs



⑥Sariem, danseuse du Kampong. Monod,Émile.1890 L'Exposition universelle de 1889. Tome IIIème. Paris: E.Dentu 131頁挿絵



③Soekia, een danseres uit de kraton Mangkoenegoro te Soerakarta, op de koloniale expositie van de Wereldtentoonstelling van 1889 te Parijs



④Wakiem, een danseres uit de kraton Mangkoenegoro te Soerakarta, op de koloniale expositie van de Wereldtentoonstelling van 1889 te Parijs



⑦Danseuse Javanaise. Monod,Émile.1890 L'Exposition universelle de 1889. Tome IIIème. Paris: E.Dentu 134頁挿絵



⑤Exposition Universelle de 1889. Kampong Javanais. Les Danseuses Or. 27.412-recto



⑧Les danseuses Faminah, Sariem, Saria et Neskien. Monod,Émile.1890 L'Exposition universelle de 1889. Tome IIIème. Paris: E.Dentu 133頁挿絵

【図12】 ①～⑤Leiden University Libraries Digital Collections, KITLV 3935～3938, Or.27.412)  
⑥～⑧Source gallica. Bnf. fr /Bibliothèque nationale de France



では、王宮で一生を過ごし神聖な儀式を担う巫女のような存在として紹介しているが、こういった言説は、公演そのものに箔をつけるために、意図的に喧伝された可能性もあり、実態とは異なっていたのであろう。また、「宮廷に属する」ということの定義についても、受け取る側に認識のずれがあったのかもしれない。

ところで、米僊は、「渡航画報」の中で、シンガポールから乗り込んだ「爪哇の芸妓」が10人であったとしているが、実際10人すべてがダンサーであったかどうかは判然としない。現地パリでの当時の報道では、主たるダンサーとして4人ないしは5人としており、先に紹介した写真に残されているサリエム以下4名のダンサーがこの時のジャワ公演において主役級として出演していたメインダンサーであったのだろう。米僊は船中で「爪哇の芸妓」を写生したと述べており、パリでの公演を鑑賞した後に再会を果たした「船中以來お馴染」であった出演者である3人のダンサーは、パリで人気者となった4人のうちの3人であったと考えてよいだろう。米僊の残した挿絵【図1】には、爪哇の芸妓2人の姿が描かれているが、この人物は「船中以來お馴染」となったダンサーを写生したのものであろう。写真が残っている4人のうちこれが誰であるかを特定するのは困難であるが、特に左側の人物は、右側の華奢な女性に比べてやや体格ががっしりとしているように見え、厚めの唇や意志の強そうな眉の描き方から、サリエムに一番近いような印象を筆者は持っている。

以上のことから、2番目の疑問「ジャワのダンサーたちは、誰であるか」については、次のような結論を提示したい。

- パリ万博で舞台に立った主役級のダンサーは、少なくとも4人おり、彼女たちの名前はタミナー、サリエム、ソエキア、ワキエムで、年齢は12歳から16歳であった。
- 彼女たちは、Cores de Vriesの依頼を受けたマンクヌゴロ5世の了承を得て万博公演に出演する舞踊団の一員としてパリに派遣された。
- 彼女たちの身分は明らかではないが、王宮とは何らかの関係性を持っていたダンサーであった。
- 彼女たちは、Cores de Vriesの引率のもと、シンガポールからMessageries Maritimes社船籍のヤンツェ号（Yangtse）に乗船し、そこで米僊と出会い顔なじみとなった。
- パリ万博で、米僊は彼女たちの公演を実際に鑑賞し、公演後そのうちの3人と再会を果たした。では、最後の疑問に移ろう。

（3）結局のところ、米僊が観た「爪哇の踊り」とは何であったのか？

まず、これについて、安田がどのように論じているか整理してみよう。

- ①この時の公演から3種類の舞踊音楽の採譜を行った音楽学者Tiersotの記録によれば、一曲は4人のダンサーが豪華な衣装を付けてゆっくりと踊る「Dahonn-Maas」という曲、もう一曲は男女によって踊られる「Vani-Vani」という民俗的な楽曲である。ただし、この2曲について現代でも演奏されているか、または実際に楽曲として今に伝わっているかは確認できない。
- ②楽曲について、他に「'kebogiro'、'gondjanganJng'、'tjelengmogok'、'larikan' が演奏された」との記録があり、このうち、前の2曲は、現在も中部ジャワでよく使われている。

- ③ 4人が踊っている場面の挿絵が残されているが【口絵2-2】ここに描かれているダンサーの動きなどから、画家の創作が加わっている可能性があるが、衣裳については実際の写真と同一に描かれている。
- ④ マンクスガラン王宮の芸術監督であるRonosuripito氏(1996年当時)は、この挿絵に対し、「ダマル・ウラン(ランゲンドリヨの一つ)の可能性もある。4人は、衣裳は不自然な部分があるものの、左から女、男、女、男を演じているように思われるからである」と述べている。
- ⑤ マンクスガラン王宮資料館には、「公演が始まると毎日交代で次のような踊りを行った。1. ソロの踊り<4人のガンピオン、曲(歌)はバンドウン(ジャワ西部の地名:筆者註)>2. バンドウンの踊り」という、宮廷舞踊では用いられない楽曲の記録が残されている。

以上の調査や専門家からの指摘により、この公演で使用された楽曲は宮廷舞踊で用いられるものではなく、民間の舞踊等で演奏される楽曲であった可能性が高く、また挿絵に見られる踊りのスタイル、衣裳などから、ブドヨ、スリンピといった宮廷儀式で舞われ、門外不出とされる舞踊では少なくともなかった、との推測を導き出している。そして前章で少し触れたが、ガムランセットに関しても、西ジャワ方面のものが使用されていた可能性とあわせ、「1889年パリ万博では、西ジャワの演奏家が西ジャワのガムランで演奏する音楽に合わせて、中部ジャワ、スラカルタの踊り手が宮廷舞踊らしきものを踊った」という仮説の提示に至っている。ただし、具体的な演目については、これほどの広範にして綿密な調査をもってしても解明には至らなかったようで、論文中では示されずにいる。

さて、ここからは、やや大胆ではあるが、米僊という実際に舞台を観た人物の記録をひとつの拠り所とし、この公演の演目についてあらたな仮説の提示を試みたい。

まず演目の特徴であるが、最低でも2演目あったことは確実であろう。一つは、米僊が観た天狗男の登場するもの、そしてもう一つは、多くの写真や記事が残されている4人のダンサーで踊られる作品である。

米僊が観た芝居については、前章で検証した通り、パンジ物語由来の舞踊劇であり、女性だけで演じられた可能性が高い。米僊の記述からガムランの伴奏とともに、義太夫のような歌が劇中で唄われたこともわかる。王子と姫の恋物語であるので、安田が提示した「男女のカップルの踊り」がこれに該当するのかもしれない。もしくは、マンクスガラン王宮資料館の資料にある、「バンドウンの踊り」もこれを指すのかもしれない。

一方の4人の踊りの方は、米僊はおそらく観ていないのであろう。マンクスガラン王宮資料館の記録にあるように、二つの演目は一日交代で上演されていたとすると、米僊が訪れた際にかかっていた演目は、やはり「バンドウンの踊り」の方を指し、もう一演目の4人の踊りは、記録にある「ソロ(スラカルタ)の踊り」に該当する可能性は否定できない。

さて、その4人の踊りであるが、これについては米僊の鑑賞記がないため、多く残されている当時の写真や挿絵から、想像力を働かせてみよう。

まず、マンクスガラン王宮の芸術監督が示した「ダマル・ウラン(ランゲンドリヨの一つ)」という言葉に注目したい。ダンサーの身分について、安田は各文献に見られた呼称のひとつとして、やはり「ラン

ゲンドリア」もあったことを記している。

ここでいう「ランゲンドリヨ」「ランゲンドリア」とは、マンクスゴロ4世（1853-1881在位）によって創出された舞踊劇ランゲンドゥリアン（Langendriyan）であり、マンクスゴロ5世（1881-1896在位）時代にその形式が整えられた。主としてダマル・ウラン物語を題材とする作品が上演された<sup>25)</sup>。この時期は、まさにパリ万博に向けて4人の女性ダンサーがマンクスゴロ5世の承認のもとに派遣された時期に一致する。

この舞踊劇の最大の特徴は、すべての役柄が女性のみによって演じられるという点である。松原は、その著書において「歌劇と婦人芝居」との項を設け、次のように解説している。

ワヤン・ウォンの特別な種類に<sup>ランゲンドリヤ</sup>Langen dorijaといふ一派がある。

この劇の特徴は、ワヤン・ウォンでは俳優の臺詞が散文體であるに、これは『短かい詩』<sup>トムバンマカパット</sup>（Tembang macapat）を吟誦する。それにはダランが出演せず、伴奏はカメラン・サレンドロウを使ふ。この演技はワヤン・ウォンに比すれば、その歴史は新しいものである。そして案出されたのは、パンゲラン・アルヤ・マンクウ・ネガラ第四世である。名稱の意味は『心を爽快の状態に持ち來らすための演劇』といふ一種の歌劇調のものである。

演技の題材は、ワヤン・クリテックと同様にダマル・ウーラン詩篇より求めたもので、出演者は一切假面を使用してゐない。ワヤン・ウォンは俳優の演技であるが、これは純然たる女優劇である。そして女優の髪のは恰好はワヤン・クリテック人形と同一の形態に結び男役に扮装する場合にはPamekak<sup>バメカ</sup>或はMekah<sup>ムカア</sup>と稱する胴着で上半身を纏うのである。<sup>26)</sup>

ランゲンドゥリアンの成立とその特徴については岡戸香里が詳細に論じている<sup>27)</sup>。その誕生の背景には、中部ジャワを16世紀から支配してきたイスラム・マタラム王国が、内紛とオランダの介入により18世紀後半から19世紀初頭に四つの王家に分割された政治状況があったとする。マンクスゴロ家は、その一つであり、スラカルタ（ソロ）のカスナナン家から分家として独立した。これら四家は、王家としての存続は認められたが、政治的実権はオランダが握ったため、各王家は次第に芸術文化の中心となることで、その存在感を示すようになり、各王宮独特の舞踊や音楽、影絵芝居などが発展していった、という。こうした状況のもと「各王家が競合し、それぞれの様式を作り上げていくという過程で、以前からあるワヤン・ウォンのような舞踊劇に加えて、新しい舞踊劇の形、ランゲンドゥリアンがマンクスガラに出現してきたのも不思議ではない。」と岡戸は述べている<sup>28)</sup>。

当初は民間のバティック工場の女工たちによって演じられていたようだが、マンクスゴロ4世の時代、1867年に王宮での芸術活動をつかさどる「ランゲンプロジョ（Kemantren Langenpraja）」という部署が新設され、楽器や上演用の道具類を管理するとともに、公演の上演や歌手、ダンサー、舞台関係の職人もここに所属させることにより、王宮における芸術文化の統轄機関としての機能をもっていたよう<sup>29)</sup>。

岡戸氏は、ランゲンドゥリアンの衣裳についても次のようにその特徴を述べている。

ラングンドゥリヤンの衣装は華やかなものである。男役はひざ下までのズボンの上に短めにカイン(腰から下に巻かれる布)を巻き、上半身をムカッで包み、サブツと呼ばれる腰巻をしてベルトを締め、クリス(剣)を後ろにさす。女役は足首までカインを巻き、上半身をムカッで包み、ベルトを締める。男役、女役ともにサンプルと呼ばれる、舞踊に使う細長い布と、様々なアクセサリ、頭飾りをつける。基本的に、それ以前からある舞踊劇ワヤン・ウォン、または、そこから派生してきた舞踊作品の衣装と同じで、伝統に沿ったものであるといえる。<sup>30)</sup>

この記述は、先にあげた松原の説明にも合致する。さらに岡戸氏によると、ワヤン・ウォンも含め、ジャワ舞踊の衣裳が現在の様式に整えられたのは、マンクヌゴロ5世の時代であったと言われているそうである<sup>31)</sup>。

ここであらためて、4人のダンサーの衣裳を見てみよう。彼女たちの衣裳は、まさに岡戸氏が解説する衣裳の特徴に一致しはしないだろうか。ハイデルベルク大学が所蔵する『REVUE DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889』には、4人のダンサーの舞台を描いた彩色画が口絵として掲載されているが<sup>32)</sup>【口絵2-1】、これにより衣裳の色を確認することができる。現代において上演されているダマル・ウランの演目は、ウェブサイト上で動画として観ることができるが<sup>33)</sup>、その衣裳は色彩も含め、これらの写真や口絵と酷似しており、衣裳の特徴を見る限り、4人のダンサーにより演じられたのは、ラングンドゥリヤンのダマル・ウランである可能性が高いと筆者は考える。

Cores de Vriesが交渉相手としていたのがマンクヌゴロ5世であり、彼の承諾のもとに派遣されたのが、この4人のダンサーであり、衣裳、装飾品も王宮から貸与されたものである。1867年にラングンプロジョが創設され、そこに王族以外の女性舞踊手も所属し、なおかつ女性舞踊手のみによって演じられる新しいスタイルの舞踊劇ラングンドゥリヤンがさかんに王宮内でも上演されていた、という背景をあわせて考えると、この4人のダンサーはやはり全く王宮に関係のない市井の踊り子が王家の名を借りて派遣されたものではなく、マンクヌゴロ5世の王宮の組織に所属するダンサーとして正式に派遣された者たちであったと考えたい。

岡戸によれば、カスナナン家やスルタン家といった他の王家に比べ、分家として位置づけられたマンクヌゴロ家は、女性のみによって演じられる斬新なラングンドゥリヤンという新しいスタイルの芸術を創出することにより、他家に対し独自性を打ち出すことを狙ったのではないかと指摘している<sup>34)</sup>。

パリ万博へのダンサー等の派遣と公演の上演を、Cores de Vriesに許したのは、ただ単に統治権を持つオランダ側の要請に消極的に従ったためではなく、むしろ新しい舞踊作品を通して、自らの王家の先進性、開明性を万博の場でアピールしたいという、積極的な狙いがあったため、と考えることはできないだろうか。

ここまでの検証を踏まえ、筆者としては、この三つ目の疑問に対し、特に安田氏も明示できなかった上演演目について、次のような仮説を提示したい。

○1889年のパリ万博において、ジャワ舞踊の公演は、日替わりで、少なくとも2演目以上は上演され

ていた。

- 米僊はそのうちのパンジ物語に題材をとった王子と姫の恋物語の作品を鑑賞した。
- もう一演目は、ダマル・ウランに題材をとった女性ダンサー4人による舞踊劇であった。
- いずれの作品も、女性のみで演じられており、マンクスゴロ家によって創出された新しい舞踊劇「ラングンドゥリヤン」であった。
- ラングンドゥリヤンの発展に力を入れたマンクスゴロ5世が、パリ万博へのダンサーと衣裳等の貸与を許可した人物であったことから、ダンサーや衣裳は、宮廷内の文化芸術統轄組織である「ラングンプロジョ」に所属・管理されていたものと推定される。
- マンクスゴロ5世は、新しい舞踊作品を通して、自らの王家の先進性、開明性を万博の場でアピールする意図を有していた。

## おわりに

1889年に開催されたパリ万博で上演された植民地展示における東南アジアの舞踊や演奏が、当時のパリにおける音楽界に大きな衝撃をもたらしたことは、つとに知られたことである。

例えば、ハワード・グッドールは著書『音楽の進化史』で、「ドビュッシーや、画家のジョン・シンガー・サージェント、彫刻家のオーギュスト・ロダン（二人は万博会場で多数のスケッチを描いている）、そして画家のポール・ゴーギャンなどをとりわけ魅了したのは、オランダの紅茶会社の提供によるジャワ村である（ゴーギャンはそこで出会ったジャワの少女を後に召使いにし、内縁の妻にもした）。そこでは、ジャワの踊りを見て、音楽も聴くことができた」と述べている<sup>35)</sup>。後年、ドビュッシーはこの時の体験に基づき、ジャワ舞踊について次のように評している。

文明がもちこむ無秩序にもかかわらず、呼吸の仕方を身につけるほどのたやすさで音楽を身につけた好ましい小民族が、かつてあった、ばかりか今になお生息している。彼らの音楽学校とは、海の永遠のリズムであり、木の葉を渡る風であり、その他無数のかすかなざわめきなのだ。彼らは屁理屈だらけの音楽概論に基づいて宇宙を見るようなことはけっしてしない。ただ注意深く、宇宙の小さなざわめきに耳を傾けるのである。彼らの伝統は、舞踏と溶け合っているきわめて古い歌謡のなかにしか存在せず、彼らは一人ひとりが何百年ものあいだ、めいめいの敬虔な献身をそういう歌謡のなかに運び入れたのだ。けれども、ジャワの音楽は、パレストリーナの対位法のごとき、これに比べれば兎戯にひとしいような一種の対位法を含んでいる。そしてわれわれがヨーロッパ的な偏見を捨てて彼らの打楽器の魅力に耳を傾けるならば、われわれの打楽器のごときは、場末のサーカスの野蛮な音にすぎないのに、いやでも気づかなくてはならない。<sup>36)</sup>

ドビュッシーがこのような印象を受け、その後の作品創作に多大な影響を確実に与えたであろうこの時のジャワ舞踊公演は<sup>37)</sup>、本稿で検証してきた米僊が観た「ジャワの踊り」と同一のものであった。つ

まり、米僊はドビュッシーと体験を共有していたことになるのだ。

同じものを観ていた米僊は、ドビュッシーと同じようなインパクトは受けなかったようだ。彼の残した言説からは、初めて観た南洋の異国の舞踊に対し、未知なる神秘性よりは、自国日本の伝統的な舞踊につながるものを感じ取っていたことが理解できる。大きなくくりで言えば、地理的に東アジアに属し文化圏を近しくする日本人である米僊が、ジャワの舞踊に親和性を見出すのは至極自然のことであろう。

さらにこの文化的コンテンツを供給する側にあったマクヌゴロ5世としては、古代から続くジャワの伝統的にして神聖な古典舞踊ではなく、最先端の舞踊作品として提示したものが、この舞踊公演であった。ここに、供給する側と受容する側においてもずれが生じることになる。

一方、やや時代が下るが、米僊と文化的背景を同じくする松原晩香の体験についても言及しておきたい。彼の観たものも、おそらくドビュッシーや米僊と同質のものであったと考えられるが、ジャワ舞踊にとって異文化の地であったパリ公演での体験と違い、晩香の体験は、本拠地であるジャワでのものである点で、先の両者とはまた違う環境にある。晩香はこのように述べている。

このジャワ舞踊に現はれ汲まれるリズム—西洋人はこれを東洋式神秘律と稱してゐるのであるが—は、ジャワ人の有する共通の思想、感情を表はすものであつて、これは踊手の精神が入神三昧の幽境に入つて、益々靈妙崇高な妙技となつて表現されるのである。

従つて第三者としては、尠くともジャワ人の精神及び思想を有する者か、又はこれを些少とも諒解する者でなくては、外部から其動作のみに依つて、このリズム即ちジャワ舞踊の妙技を窺知することは出来ないのである。<sup>38)</sup> (中略)

一般に凡ゆる外國の藝術といふものは、完全に理解することは困難であるけれど、例へばジャワ人の芸術にしても少しでもジャワ人の心理状態を解釋し之に同情を持つて見れば、そのジャワの特徴のある舞踊も之れを漸次諒解し、段々舞踊の意義及び各動作の表現等も理解することが出来るやうになる。<sup>39)</sup>

受け手にしても送り手にしても、彼らの視線の先にあつたのは、同じジャワの踊りである。彼らの網膜に映った像は同質のものであつたらう。しかし、その先の認識においては各々の道は別れていくことになる。これは、各々の抱える社会的文化的背景が、体験の際の環境として作用し、その認識に影響を与えるからにほかならない<sup>40)</sup>。

彼らの視線を示すベクトルは、二次元の平面で見ればどこかで交差するかのように見えても、これを三次元の空間で見たときに、実はそのベクトルは永遠に交差することなく、ひたすらまっすぐに進み続けるばかりなのかもしれない。異文化の交流を考える時、こうした可能性を常に意識しておく必要を忘れずにいるべきことを、米僊の短い記録を検証する過程で気づかされた。

（謝辞）

本稿の執筆にあたり、富岡三智氏、久保田広美氏に多くの教示を得た。ジャワ舞踊に関する専門的な知識を持たない筆者が、この主題での研究、論考の執筆を試みることができたのは、両氏との出会いなくしては不可能であった。心から深く感謝申し上げる。

## 【註】

- 1) 『東京都江戸東京博物館研究紀要』第9号 平成31年（2019）3月 東京都江戸東京博物館 所収
- 2) 「南洋爪哇の芝居」『歌舞伎』第81号（歌舞伎発行所 明治40年1月1日）18～23頁。  
雑誌『歌舞伎』は、森鷗外の弟である三木竹二が主宰した演劇雑誌である。明治33年（1900）1月に創刊され、大正4年（1915）1月に通巻175号で廃刊となった。歌舞伎の劇評や考証等の他、海外の演劇事情にも多くの誌面を割きイプセンら、欧米の戯曲の紹介にも務めた。執筆陣には、幸堂得知、饗場幸村といった根岸党に属する文人をはじめ、森鷗外、坪内逍遙、夏目漱石等も名を連ねた。根岸党の活動に参加していた米僊もほぼ毎号寄稿しており、深く関与していることがうかがえる。
- 3) 管見の限りにおいては、オランダのライデン大学、フランスのRoger-Viollet collectionsに多くが所蔵されている。特にRoger-Viollet collectionsには、銅版画の元となった写真のオリジナルプリントと思われる多くの写真が所蔵されている。<https://www.roger-viollet.fr/search/exposition-de-pari-1889/25723>
- 4) 安田香「1889年パリ万国博覧会におけるジャワの舞踊と音楽について」『東南アジア研究』36巻第4号 1999年3月 所収
- 5) 松原晚香『南方の芝居と音楽』（誠美書閣 1943年）303頁
- 6) 仮面の寄贈については、松原自身も「筆者は曾て二百余个の仮面を蒐集したが過去十年間に殆んど手元を離れて了つてゐる。早稲田大学内の坪内演劇博物館にはそのジャワ古面や演劇に関係ある数種を寄贈し、展覧の資として遺されてゐるのは、筆者のジャワに蒐集せる労務を慰め得且つ光栄としてゐるのである」（松原前掲書131頁）と述べている。  
尚、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館に確認したところ、晚香寄贈の仮面16点が現在も所蔵されている（非公開）とのことであった。
- 7) 松原前掲書 240～242頁。図版は同書口絵に掲載。
- 8) 松原前掲書 234頁
- 9) 松原前掲書 211頁
- 10) 松原前掲書 211頁
- 11) 松原前掲書 215～216頁
- 12) 松原前掲書 126頁
- 13) このように仮定すると、口絵にあった爪哇芝居の写真は、この舞台を写したものではなかったと考えられる。
- 14) 松原前掲書 47頁
- 15) 富岡三智は、宮廷の公式の場で上演されていた舞踊は、あくまでもスリンピ、ブドヨ、ウィレン（男性舞踊）といった正規の宮廷舞踊であり、民間で上演されるトントナン（tontonan 見世物）のひとつに、「郊外からやってくる大道芸のワヤン・トベン（wayang topeng）」があり、そこに由来する演目「クロノ Klana」などが宮廷男性舞踊のレパートリーに取り入れられていった、と述べている。（富岡三智「ジャワ宮廷舞踊の正統性と継承をめぐる問題」『西洋比較演劇研究』第9号 2010年 西洋比較演劇研究会 51頁）
- 16) 安田前掲論文515頁。安田が引用した記事の原典は、5月25日付 Bataviaasch nieuwsblad: algemeen dagblad voor Indonesie. Batavia-Centrum: G.Kolff & Co
- 17) 安田前掲論文520頁。安田による引用原典は、Monod, Émile. 1890 L'Exposition universelle de 1889. Tome IIIème. Paris: E. Dentu, 135頁。尚、同書はSource gallica.Bnf.fr/Bibliothèque nationale de Franceにおいて閲覧可能。
- 18) 虫明知彦「ドビュッシーの作品におけるガムラン音楽の変容：—1903年作〈パゴダ〉と1889年パリ万国博覧会で展示されたガムラン音楽—」（『東京音楽大学大学院博士後期課程 2018年度博士共同研究A報告書《モデル×変容》』所収）、井上さつき『パリ万博音楽案内』（音楽の友社 1998年）参照。

19) 安田前掲論文508頁に以下のようにある。

「筆者は、オランダ公文書館で当時の公文書[その他の資料参照] (当該論文末一覧のこと・岩城註)を調査したが、1889年パリ万博についての文書は一切発見されなかった (1893年シカゴ博については、いくつかの文書が残っていた)。オランダ領東インド政府の公式報告書[その他の資料参照]にもパリ万博について触れたものはない。また、Obreenは、『1889年パリ万博オランダ部門』と題したパンフレットのなかで、以下のように述べている。「この短い記録は、政府の一切の援助無しに特筆すべき結果をおさめたオランダ部門の指導者たちをたたえるために書かれた。展示会をなすのに、もはや政府の介入が要請される必要がないことは明らかである。プライベートの力は… (中略) …今後ますます有効になっていくだろう」[obreen1889: 13]。」

20) 安田前掲論文 508～509頁。井上前掲書 174～177頁。

21) 該当部分の原文は以下のとおり。[註16] 前掲書135頁]

Les quatre premières, avec lesquelles nous avons fait, indiscrettement, connaissance, répondent aux doux noms de Faminah, Sariem, Saria et Neskiem. La plus jeune d'entre elles a douze ans et l'ainée en a seize. Nées dans la forteresse du Sultan de Solo, elles n'en sont jamais sorties, et ne la quitteront que pour épouser, à l'époque fixée par les rites, un homme du pays de Djogjakarta, la patrie sacrée des danseuses. Elles font partie d'un corps de ballet composé de soixante sujets, et Manka Negara, leur souverain maître, prince indépendant, n'a consenti à les laisser venir en France, que sur les instances réitérées de M. Cores de Vries, l'éminent délégué du comité des Pays-Bas. Ici, comme ailleurs, le tact et la bonne tenue courtoise du Hollandais ont conquis la confiance.

22) 安田前掲論文 510頁

23) Roger-Viollet collectionsのWEBサイトでは以下の3人の写真が確認できる。

ソエキア

<https://www.roger-viollet.fr/image-photo/1889-world-s-fair-in-paris-neurdein-freres-roger-viollet-1003592>

サリエム

<https://www.roger-viollet.fr/image-photo/1889-world-fair-in-paris-japanese-dancer-neurdein-roger-viollet-181468>

タミナー

<https://www.roger-viollet.fr/image-photo/paris-1889-world-s-fair-japanese-dancer-neurdein-roger-viollet-372477>

24) 安田前掲論文 510頁。富岡は、マンクスゴロ家の本家にあたるスラカルタ宮廷においては、女性舞踊手によって踊られるものにブドヨとスリンピの二種類があり、その中で最も神聖な舞踊である「ブドヨ・クワタン」の踊り手に選ばれるのは、現在でも未婚の女性に限られ、踊り手自身が儀礼の際に神に捧げられる存在である、としている。また、「かつて彼女たちは幼少から親元を離れて後宮に住み込みで仕え、長じては舞踊に従事するだけでなく、王の寵愛を受けた」と後宮制度と一体化していた、と指摘している。(富岡前掲論文 49～50頁)

25) ダマル・ウランを題材としたラングンドゥリヤンの舞踊劇のストーリー等については、以下を参照。

・「観月の夕べ」(2013年9月23日 岸和田市岸城神社御社殿内にて開催) プログラム (舞踊劇ラングンドゥリヤン Langendriyan舞踊: 岡戸香里) <http://javanese-dance.blog69.fc2.com/blog-entry-649.html?sp>

・Langëndriyan: music of Mangkunêgaran Solo, II (Compact disc King Records, p1995) 解説

26) 松原前掲書 137～138頁

27) 岡戸香里「逆転のイメージジャワ舞踊劇ラングンドゥリヤンにおけるクロス・ジェンダード・パフォーマンス」『都市文化研究』Vol.12 (大阪市立大学大学院文学研究科・都市文化研究センター 2010年)

28) 岡戸前掲論文 37頁。尚、インドネシアの通史及び19世紀末のジャワにおける四王家をめぐる政治情勢については、富尾武弘『インドネシアの歴史 東西交流史の中心的ステージとして』(2015年 朋東書店)、土屋健治「ジョクジャカルター中部ジャワにおける〈みやこ〉の成立と展開」(『東南アジア研究』21巻第1号 1983年6月所収)等を参照されたい。

29) 岡戸前掲論文 38頁

30) 岡戸前掲論文 41頁

31) 岡戸前掲論文 48頁、註64。

32) Tome Premier, REVUE DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889, F. G. Dums, L.de Fourcaud, Paris  
Universitätsbibliothek Heidelberg所蔵 105頁前の口絵



33) 一例として、以下を挙げる。

Tari Langendriyan, Lakon : Menakjinggo Leno Dari Pura Mangkunegaran Surakarta 1

<https://www.youtube.com/watch?v=HcioscW6RUk>

34) 岡戸前掲論文 39頁

35) Howard Goodall著 夏目大訳『音楽の進化史』（河出書房新社 2014年）326頁

36) クロード・ドビュッシー著 杉本秀太郎訳『音楽のために（新装版）—ドビュッシー評論集—』「趣味について」（『SIM』1913年2月15日初出）225頁。

37) 1889年の万博でのジャワ公演が、直接的にドビュッシーのどの作品にどのような影響を与えたか、については、多くの研究者によってさまざまな検証が行われているが、実際にこの場で演奏された楽曲が確定されていないこともあり、結論には至っていない。ただし、井上さつきが「ドビュッシーが東洋の音楽に対して偏見のない耳で接し、その理解に新しいページをつけ加え、自身の音楽語法のパレットに新しい色をつけ加えたことは確かだった」と述べるように、ドビュッシーの創作イメージに何らかの影響を与えたことは確かであろう。（井上前掲書 180頁）尚、ドビュッシーの作品とガムランの関係については、虫明前掲論文も参照されたい。

38) 松原前掲書 206頁

39) 松原前掲書 216～217頁

40) 井上勲は、歴史研究と環境について、「環境はそれ自体が歴史の産物である。なにも歴史を超えて環境が存在しているわけではない。いわば時代が環境をつくり続けて、今に至っているのである。けれども、その自明性の高さから、環境は超歴史の存在とみなされがちである。現在の環境の諸相が、そのまま過去に存在していたかのような錯覚を生む。現在の環境の構成要因のさまざまが、なんらの抵抗を受けることなく過去に滑り込んで、歴史の理解に狂いを生じさせることがしばしばなのである。」とし、過去をより正確に理解し、歴史についての構想力をその根底から得るために、「歴史における環境」に留意する必要がある、としている。例えば、近代における西洋と東洋の文化的な出会いについての「定説的」な理解も、現在の我々にとってこうした「環境」となり得るのだということを意識下に置くべきであろう。（井上勲編『日本の時代史29 日本史の環境』吉川弘文館 2004年 「あとがき」 あわせて第一章 井上「日本史の環境」も参照されたい）

※本稿中に掲載したURLの最終閲覧日はすべて2021年3月3日である。