

ジョクジャカルタ王宮舞踊の継承  
—「よきジャワ人」として生きる踊り手の視点から—

2021 年度

岡 部 政 美

ジョクジャカルタ王宮舞踊の継承  
—「よきジャワ人」として生きる踊り手の視点から—

2021 年度

大阪市立大学大学院 文学研究科

おかべ まさみ  
岡 部 政 美



## 目次

### はじめに

第1章 序論.....	1
1.1 研究の目的と意義.....	1
1.2 研究対象と「よきジャワ人」.....	3
1.3 無形文化の継承における担い手の視点と遺産概念.....	6
1.4 先行研究.....	8
1.4.1 ジャワ芸能研究.....	8
1.4.2 文化政策研究.....	13
1.4.3 観光研究.....	16
1.5 研究方法.....	21
1.6 本論の構成.....	24
1.7 インドネシア語・ジャワ語のカタカナ表記.....	26

### 第一部「ジョクジャカルタ王宮舞踊」

第2章 ジョクジャカルタ王宮舞踊の概要.....	28
2.1 ジョクジャカルタの諸芸能.....	28
2.2 ジョクジャカルタ王宮舞踊の種類.....	35
2.2.1 群舞.....	35
2.2.2 舞踊劇.....	37
2.2.3 その他の舞踊.....	39
2.3 王宮舞踊の技術.....	41
2.3.1 王宮舞踊の3要素.....	42
2.3.2 基本の動き.....	45
2.4 王宮舞踊の稽古.....	49
2.4.1 植民地時代の王宮での稽古.....	49
2.4.2 ワヤン・クリットの学習.....	53
第3章 ジャワ社会の信仰とジョクジャカルタ王宮舞踊.....	55
3.1 ジャワ社会の信仰.....	55
3.1.1 クバティナン.....	55

3.1.2	クバティナンの統一概念.....	57
3.1.3	ワヤン・クリット.....	59
3.1.4	日常生活の規範.....	61
3.2	ジャワ社会の信仰と王宮舞踊の精神論ジョゲッド・マタラム.....	63
3.2.1	王宮舞踊の精神論ジョゲッド・マタラム.....	63
3.2.2	ラヒルとバティン.....	64
3.2.3	王宮舞踊における統一概念とジョゲッド・マタラム.....	66
3.2.4	イロモ概念.....	69
3.2.5	美しい身のこなしを学ぶ王宮舞踊.....	70
3.2.6	クバティナンの世界観とブドヨ.....	73
3.2.7	ジャワ語にみる統一概念とスリンピ.....	75
第4章	ジョクジャカルタ王宮舞踊の発展（1）植民地時代まで（～1942年）.....	80
4.1	ヒンドゥー時代（4世紀～1527年頃）.....	81
4.2	イスラム、植民地時代（1578-1942年）.....	83
4.2.1	ジョクジャカルタ王家の成立と模範的中心.....	83
4.2.2	正統性の主張とインド文化の再生.....	84
4.2.3	ブドヨ・スマン：建国神話と苦難の歴史.....	85
4.2.4	ブクサン・トルノジョヨ：戦闘訓練とオランダ批判.....	87
4.2.5	ワヤン・ウォン：オランダ批判.....	88
4.2.6	ワヤン・ウォン：植民地支配の深化とジャワ語.....	90
4.2.7	王宮舞踊の黄金時代.....	91

## 第二部「踊り手から見た王宮舞踊の意義」

第5章	国家建設のなかの王宮舞踊と文化・観光政策.....	96
5.1	文化イメージが形成された時代（1918年頃から1967年）.....	96
5.1.1	文化に関する議論.....	96
5.1.2	憲法に規定された国民文化.....	99
5.1.3	スカルノ大統領の文化政策.....	99
5.1.4	スカルノ大統領の観光政策.....	103
5.2	文化政策が強力に始まった時代（1968年から1983年）.....	104
5.2.1	国家理念パンチャシラと王宮舞踊.....	105
5.2.2	「民族闘争史」とスルタン9世.....	107
5.2.3	スハルト大統領の文化政策.....	108
5.2.4	行政機構と文化施設の整備.....	111

5.2.5	スハルト大統領の観光政策.....	115
5.2.6	「訪れるべき土地」としてのジョクジャカルタ.....	116
5.3	文化政策と観光政策が連動して行われた時代（1984年から1998年）.....	118
5.3.1	観光政策.....	119
5.3.2	文化観光の促進.....	120
5.3.3	文化政策と地方色の創出.....	121
5.3.4	ジョクジャカルタにおける文化・観光政策.....	125
5.4	地方自治の時代（1998年～）.....	126
5.4.1	政治機構の再編と文化の民主化.....	127
5.4.2	文化の再編.....	128
5.4.3	ジョクジャカルタにおける文化の状況.....	129
5.4.4	観光政策.....	130
第6章	ジョクジャカルタ王宮舞踊の発展（2）	
	独立国家の文化イメージが形成された時代のジョクジャカルタ王宮舞踊	
	（1918年頃から1967年）.....	134
6.1	独立前のナショナリズムと王宮舞踊(1918年頃～1945).....	134
6.1.1	王宮舞踊の解放と民間の舞踊団体の誕生.....	134
6.1.2	デワントロの王宮舞踊に対する考え.....	139
6.2	独立後の国家指向の舞踊活動（1939-1950年代頃）.....	142
6.2.1	国家指向の舞踊団体イラマ・チトゥラの誕生.....	142
6.2.2	イラマ・チトゥラの学習システム.....	143
6.2.3	イラマ・チトゥラで学ぶ目的.....	145
6.3	王宮と王宮母体の舞踊団体の活動（1939-1960年代）.....	146
6.3.1	スルタン9世が行った王宮舞踊の諸慣習の変革.....	147
6.3.2	王宮と王宮母体の舞踊団体の誕生.....	149
6.3.3	「よきジャワ人」と王宮舞踊.....	150
6.3.4	ズバダン・アモン・ブクソの学習システム.....	156
6.3.5	王宮舞踊に対する責任感.....	159
6.4	芸術教育機関の設置.....	161
6.4.1	芸術教育機関の設置.....	161
6.4.2	芸術教育機関の舞踊教育.....	163
第7章	ラーマーヤナ・バレエのインパクト.....	167
7.1	国家スンドラタリ・ラーマーヤナ・セミナー1970.....	167
7.2	基調報告「ジョクジャカルタ様式のラーマーヤナ舞踊劇」.....	172

7.3 質疑応答の分析：国家と踊り手たちの価値観の齟齬.....	174
----------------------------------	-----

## 第8章 ジョクジャカルタ王宮舞踊の発展（3）

文化政策が強力に始まった時代のジョクジャカルタ王宮舞踊 （1968年から1983年）.....	184
8.1 文化の掘り起し.....	184
8.1.1 ジョゲッド・マタラムの公開.....	184
8.1.2 文化の記述と公開・講習会.....	193
8.2 芸術コンテストの開催.....	197
8.2.1 自文化の気付きと愛情の涵養.....	197
8.2.2 課題舞踊の創作と普及.....	199
8.2.3 ジョクジャカルタ様式のスンドラタリの創造.....	200
8.3 芸術教育機関.....	206
8.3.1 教育目的の変化.....	206
8.3.2 授業の進め方の変化.....	207
8.4 王宮の舞踊活動.....	208
8.4.1 稽古の形態の変化.....	208
8.4.2 王宮舞踊団の派遣による慣習の変化.....	210
8.5 民間の舞踊団体と教室の誕生.....	212
8.6 王宮舞踊の閉鎖性とスラカルタ地方の舞踊の人気.....	215

## 第三部「王宮舞踊の意義を継承する」

第9章 王宮舞踊の変革者サスミント・ディプロ.....	222
9.1 生い立ち.....	223
9.2 王宮舞踊の保護と発展に関するスピーチ.....	225
9.3 サスミント・ディプロの「よきジャワ人」像.....	229
9.3.1 サスミント・ディプロに寄せた手紙から.....	230
9.3.2 サスミント・ディプロが育てた「よきジャワ人」.....	234
9.4 王宮舞踊の創作.....	236
9.5 王宮舞踊の普及.....	240
9.6 観光芸能の上演.....	243
9.6.1 王宮舞踊の商品化.....	244
9.6.2 ラーマーヤナ・バレエとの比較.....	246
9.7 サスミント・ディプロへの批判.....	249

第 10 章	ジョクジャカルタ王宮舞踊の発展（４）	
	文化政策と観光政策がともに強力に行われた時代（1984 年から 1998 年）	.....260
10.1	王宮の舞踊活動	.....260
10.1.1	新たな舞踊劇ワヤン・ゴレ・メナの創作	.....260
10.1.2	観光客に向けた芸能の上演開始	.....262
10.1.3	求心力の低下	.....263
10.2	文化政策	.....264
10.2.1	州と民族文化の一致	.....264
10.2.2	コンテスト用の新たな課題舞踊の創作	.....265
10.2.3	創造性を育成するフェスティバル	.....268
10.3	観光政策	.....271
10.3.1	「よき踊り手」の登場	.....272
10.3.2	「心づくし」の観光芸能：カネマン・ロイヤル・ディナー	.....273
10.3.3	観光芸能に対する踊り手の意識	.....277
第 11 章	ジョクジャカルタ王宮舞踊の発展（５）	
	地方自治の時代(1998～2019年)	.....283
11.1	前時代に生じたラヒルとバティンの不均衡	.....283
11.2	舞踊活動の現状(2007～2019年)	.....284
11.2.1	上演機会	.....284
11.2.2	舞踊団体・教室／芸術教育機関	.....286
11.3	現状に対する踊り手の意識	.....289
11.3.1	年配の踊り手の意識	.....290
11.3.2	若い踊り手の意識	.....293
11.4	文化政策	.....300
11.4.1	州の文化プログラム	.....300
11.4.2	ジョクジャカルタ市の文化プログラム	.....303
11.5	民間の取り組み	.....306
11.5.1	合同稽古会と舞踊シンポジウム	.....307
11.5.2	稽古文化の必要性に関する議論	.....308
11.5.3	王宮の定期稽古の再活性化	.....309
11.6	新たな舞踊団体ウィロゴ・アプルタン・ジョクジャカルタの活動	.....310
11.6.1	ウィロゴ・アプルタンの概要	.....311
11.6.2	設置の背景と活動目的	.....312
11.6.3	運営方針	.....314
11.6.4	ウィロゴ・アプルタン・ジョクジャカルタの稽古	.....315

11.6.5 芸術教育機関との比較.....	321
------------------------	-----

## むすび

第12章 結論.....	350
12.1 これまでの議論の要約.....	350
12.2 「よきジャワ人」は継承されているか.....	353
12.3 無形文化の継承とジョクジャカルタ王宮舞踊.....	355
引用文献.....	356

# 第1章 はじめに

## 1.1 研究の目的と意義

本研究はインドネシアにおける芸能の継承を、担い手の視点から考察したものである。無形文化は人間が一瞬一瞬に生み出しは消えていく営みの繰り返しである。それならば何を伝え遺していくことが「継承」といえるのか。本研究が担い手の視点に立つのは、消えていくものを遺し伝える作業は、芸能を取り巻く複合的な要素のなかで、担い手自身が芸能に何らかの意義を見出すからこそ営まれてきたと考えるためである。

芸能は担い手たちの生活に密接に関連しながら育まれる。また担い手コミュニティの枠を超え国家のアイデンティティと結びついて、国家運営の象徴にされやすく、芸能に関する文化政策は各国で様々に行われている。インドネシアにおいて文化・芸能は常に政治の中心に位置してきた。文化が国家の枠組みで議論され始めた経緯は、1920年頃からオランダ植民地政府からの独立運動の象徴とされことに遡る。次いで1930年代半ばからは独立国家を見据え、そのあるべき文化について激しく議論が交わされた。そして独立を果たした1945年には早くも教育省が設置され、文化は新国家の政治的文脈に組み込まれた<sup>1</sup>。200とも400ともいわれる多民族を抱えて発足した新政府にとって、文化は国家統一の象徴として都合が良く、政府は積極的に芸能を育成・発展させた。さらに1980年代後半からは観光と結びついて文化には経済的利益を生むという価値が加わり、さかんに観光芸能が創出され上演された。

一方で芸能の担い手の生活も、およそ300年にわたるオランダによる支配から脱し、新たな社会が構築されるなかで大きく変化した。それまで地方語（民族語）を使用していた人々は共通語としてのインドネシア語の浸透により、他民族とのコミュニケーションが容易になり、交通手段の多様化と利便性の向上により自由に移動もできるようになった。海外資本の進出に加え、近年はスマートフォンのような高度な通信機器の急速に普及し、瞬く間に様々な文化や価値観が流入し、人々の生活様式や価値観、他者との関わり方が変化した文化に大きな影響を与えている。そのなかで芸能の在り方もダイナミックに変化し続け

---

<sup>1</sup> 1945年に教育省（Kementrian Kebudjayaan）が設置された。省名に文化が加わったのは、教育文化省（Kementerian Pengajaran Pendidikan dan Kebudayaan）と改称された1949年である（インドネシア政府教育文化省

<https://www.kemdikbud.go.id/main/tentang-kemdikbud/daftar-menteri-pendidikan>、2020年5月7日アクセス）。しかしながら1945年の設置間もないころの教育省は、教育よりも国家独立の機運を強めることを目的とし、具体的には学校での国旗掲揚やインドネシア・ラヤ（国歌）斉唱が試みられたこと（上掲Webサイト）、および初代教育大臣には1920年頃から一貫して、教育における文化の重要性を訴え続けたデワントロ（第5、6章に記述）が就任していること、およびその後インドネシアでは1999年まで文化と教育が同じ省で扱われてきたことから、1945年の教育省は実質的に文化を扱ったとみてよい。

ている。

本論文ではこうした状況下での、ジャワ島中部に都をおいたジョクジャカルタ (Yogyakarta)<sup>2</sup>王家に伝わる王宮舞踊を継承する踊り手の実践に焦点を当てる。ジョクジャカルタ王宮舞踊をめぐる状況も、1918年に舞踊が王から庶民に解放されて以降のおよそ100年の間に劇的に変化した。社会体制との関りにおいては、舞踊発展の「黄金時代」(1921～1939年)がオランダ植民地政府の撤退(1942年)により突然幕を閉じた後、国家独立(1945年)と王の統治権の消滅、スハルト大統領の中央集権体制(1967～1998年)での文化・観光政策、その後の地方自治体制への移行があった。そのなかで王宮舞踊は王の権力の象徴からジャワ民族の象徴へ、そして国家統一の象徴へと在り方を変えた。黄金時代に4日4晩かけて上演していた豪華な王宮舞踊劇は、今やほんの数時間に短縮された。踊り手も貴族から庶民へと変化した。植民地時代に高い地位と高給を得ていた踊り手は、もはや踊ることでは生活が出来なくなった。

こういった根本的な社会基盤の変化の中で王宮舞踊はなおも発展し続けている。舞踊の継承の場は王宮から、私設の舞踊団体や国立芸術教育機関へと広がった。観客は王や植民地官僚から庶民や観光客へと広がり、上演の場も王宮から国内外へと広がり、上演機会も目的も多種多様となった。新たな舞踊も多く創られ創作・上演活動も盛んとなった。この間、王宮での舞踊活動は低迷期もあったが、王宮は変わらず踊り手の精神的支柱であり続けている。

本論文の目的は、こういった王宮舞踊を取り巻く社会の劇的な変化と、それに伴う人々の生活様式や価値観の変化のなかで、どのように踊り手が王宮舞踊を営み続けてきたのか、何をいかなる方法で受け継ぎ、将来に伝えていこうとしているのかに関して、踊り手の視点から明らかにすることにある。

踊り手たちは、たとえ誰もが認める優れた踊り手であっても、自ら王宮舞踊について語ることは少ない。その背景として第一に、現在でも旧上流貴族の出身者を敬う傾向が強くその血をひく踊り手を差し置いて、自ら舞踊について語ることは、おこがましいと考えていること、第二に王宮舞踊は深い精神性が必要とされるため、踊り手自らが深遠な舞踊について語る器にないと感じること、第三に王宮舞踊の意義は踊り手の内面に深く関わるため語って聴かせる相手が舞踊を学んでいないと理解が難しいことがある。

これらの点で踊り手たちはジャワ社会から一定の距離を置きつつも、2002年よりジャワで断続的に、王宮舞踊の調査と稽古を続けてきた筆者からのインタビューには応じやすかった。また現地には自分の師や出身舞踊教室を中心とした、緩やかな繋がりがあり、それをまたいで、稽古やインタビューを行うことを憚る傾向があるが、筆者はそういった制約から自由であったことも本論文のための調査を可能とした。植民地時代の王宮舞踊を経験した踊り手の語りを、直接聴くことは時代的に遅すぎたものの、筆者は彼らが次の世代に

---

<sup>2</sup> 行政的には Yogyakarta と綴りヨグヤカルタ、あるいはヨグヤカルトと発音されることもあるが、慣例としてジョクジャカルタと発音されるため本論文もこれに倣う。

直接、伝え遺した舞踊の意義を現在の踊り手から聴くことができた。こういった現地の状況と筆者の属性から、本論文では踊り手たちから得た語りを最大限に活かすことに力を置いた。よって本論文は王宮舞踊が 1918 年に庶民に解放されてから、およそ 100 年間のジョクジャカルタ王宮舞踊の発展と継承の方法について記し、踊り手たちの貴重な語りと彼らの実践を記した民族誌として大きな意義がある。

## 1.2 研究対象と「よきジャワ人」

本論文は 2019 年までのジョクジャカルタ王宮舞踊の状況を扱う。そのうち踊り手たちへの集中的なインタビューが可能であった、およそ国家独立（1945 年）から 2013 年までが中心となる。研究対象であるジョクジャカルタ王宮舞踊は、現在も存続するジョクジャカルタ王家で育まれてきた。王家はイスラム王朝の末裔にあり王はスルタンの称号を用いる。現在はその 10 代目に当たり、スルタン・ハメンク・ブウォノ 10 世（在位 1989～）と呼ばれる。王宮はジャワ島中部、南側に位置するジョクジャカルタ特別州にある。州名に「特別」が冠されているのは、ジョクジャカルタが独立戦争時（1945-1950）に果たした多大な貢献を認められてのことである<sup>3</sup>。民主国家でありながらスルタン 9 世（在位 1939～1988）以後、州知事は世襲でスルタンが務めているのも特別州であるが故の特権である。王族は王宮運営をはじめ、会社経営、国会議員や団体役員を務めるなど王宮内外で活躍している。王宮では大小の儀礼も行われており、一般公開される儀礼はスルタンや王族を崇敬する人々や観光客で賑わう。

ジョクジャカルタ王家は 17 世紀頃から始まるオランダの支配のもと、幾多の戦乱を経て新マタラム王朝（1578 年頃成立）が分裂した一方の王家として 1755 年に成立した。以後ジョクジャカルタ王宮舞踊はジャワ島中部、南側の一地方、しかも王宮内部（南北に 700 メートル、東西に 300 メートルほど）という極めて狭く閉ざされた空間で、貴族を中心とした限られた人々によって営まれてきた。ところが国家独立後は東西 5,000 キロ、大小 1 万 7,000 以上の島々からなる、広大な群島国家の国民文化を構成する地方芸術（*kesenian daerah*）のひとつに位置づけられるようになった。

オランダ植民地政府の支配地域をほぼそのまま受け継ぎ、多民族を抱えて独立したインドネシアは国家統一のために様々な文化的工夫を試みた。第二代大統領スハルト（在位 1968～1998）の時代には「民族」、「地方」、「州」を同一の枠組みで扱うことで、各民族の独立に向かうエネルギーを文化の発展に向けさせる政策をとった。ここで文化は行政単位で示されるようになり政府は各民族の文化を地方（州）芸術として育成し始めた。それに伴い

---

<sup>3</sup> 他に「特別」が冠されている地域は首都のジャカルタ特別市、アチェ特別州がある。インドネシア語でジョクジャカルタ特別州は、*Daerah Istimewa Yogyakarta* と表記され、頭文字を取って *DIY*（デーイーエーと発音）と記されることも多い。なお行政的には *Yogyakarta* と綴り、ヨグヤカルタ、あるいはヨグヤカルトと発音されるが、慣例としてジョクジャカルタと発音されることが多いため本論文もこれに倣う。

ジョクジャカルタ王宮舞踊はジャワ語で舞踊を意味する「ブクソ」(beksa)と「ジョグッド」(joged)から、全国民の理解できるインドネシア語を用いた様々な呼称で呼ばれるようになった。「伝統芸術」(kesenian tradisional)や「芸術舞踊」(seni tari)、「ジョクジャカルタ王宮芸術舞踊」(seni tari kraton Yogyakarta)、最高級という意味でのクラシックという言葉を用いた「クラシック芸術舞踊」(seni tari klasik)等がそれである。あるいは貴族的な雰囲気を持たせるためにジャワ語を用いて「崇高で偉大な舞踊」(tari adi luhung)、「マタラム舞踊」(tari Mataram)という言い方もある。

民族音楽学者のサットン<sup>4</sup>は独立後のインドネシアでは多くの「地方芸術」は、「伝統芸術」と同義とされてきたと指摘する(Sutton 1991:10)。これに関連しリンセイは「地方芸術」のなかでも「伝統」という言葉は特に都市部の芸能に用いられ、いくら古くから存在していても、村落部のものは「民衆芸術」(kesenian rakyat)と呼ばれると記している(Lindsay 1991:44-50)。こういった芸能のジャンル分けは、1970年頃からの文化政策で行われてきた。上記の「伝統芸術」や「クラシック芸術舞踊」などの呼称は、この作業の中でジョクジャカルタ王宮舞踊に与えられた。

これらの呼称にはジョクジャカルタ王宮舞踊が、インドネシアの幾重にも織り重なる信仰や宗教的伝統を内包しながら極めて高度に発展した芸能であると、国民に印象付ける意図が政府にあったことに注意を払う必要がある。その理由はジョクジャカルタは独立宣言(1945)に続く、独立戦争(1945-1949)の中心地として重要な役割を果たしており、実質的な独立を勝ち取った土地の芸能を、象徴的に扱うのは国家統一に都合が良かったからだ。呼称にはそういった政治的背景があり、ジョクジャカルタ王宮舞踊が文化政策の手厚い保護を受けて発展してきた理由もここにあった。

政府は1950年代から、いくつかの地域に芸術教育機関を設置して芸能を育成し、国内外の様々な機会でも用いてきた。ジョクジャカルタ芸術大学<sup>4</sup>は現在、全土に7校ある大学レベルの芸術教育機関のなかでも、専門学校に相当するアカデミー(akademi)から、最も早く大学(institut)に昇格しており、常に他地域の芸術教育機関に先んじてきた。これはジョクジャカルタに1963年に設立された舞踊アカデミー<sup>5</sup>が、1984年に大学に昇格したのに対し、20世紀初頭から芸能の島として有名な観光地となっていたバリでは、1966年にジョクジャカルタ校の分校として舞踊アカデミー<sup>6</sup>が設立され、1986年に大学<sup>7</sup>に昇格したことからもうかがえる。西ジャワの舞踊アカデミー<sup>8</sup>も、ジョクジャカルタ校の分校として1970年に設置され(1973年に独立)、大学<sup>9</sup>に昇格したのは1995年だった。

しかし中央政府主導の文化政策は、長い年月の間にジャワ人の心奥で培われてきた王宮

---

<sup>4</sup> Institut Seni Indonesia Yogyakarta、通称 ISI

<sup>5</sup> Akademi Seni Tari Indonesia Yogyakarta、通称 ASTI

<sup>6</sup> Akademi Seni Tari Indonesia Denpasar

<sup>7</sup> Sekolah Tinggi Seni Indonesia Denpasar、通称 STSI

<sup>8</sup> Akademi Seni Tari Indonesia Bandung

<sup>9</sup> Sekolah Tinggi Seni Indonesia

舞踊の意義には関心がなかった。政府が必要としたのは象徴としての王宮舞踊であり、国家統一にも経済開発にも益をもたらさない舞踊の意義は無意味だった。そもそもジョクジャカルタ王宮舞踊は日常生活においては、第三章に詳述するクバティナン (kebatinan) と呼ばれるジャワ社会の信仰の実践形態のひとつとして大切に扱われてきた。クバティナンは他者を尊重することで調和された世界を築くことを旨とし、最終的に宇宙とこの世の統一を目指す。政府は信仰と呼んでいるが独自の世界観を持ち、先人から代々受け継いできた価値観や教え・慣習ともいえる。

一方で植民地時代の支配構造下における王宮舞踊の意義は、並立した他王家に対する自らの王家の正統性の主張とともに、二度とオランダや他家から侵略されることのないよう、永続的な繁栄を期して兵士でもあった踊り手の精神を鍛えることにもあった。ブドヨ (bedhaya) と呼ばれる女性 9 人で舞う群舞には、王の権力を増す霊力があると考えられ、踊り手にはそれに値するだけの高潔さと気品、正しいジャワ敬語使用とそのレベルに応じた美しい振る舞いを身に付けて、精神的にも成熟することが求められた。舞踊を通してジャワ語と振る舞いを学ぶことは、他者を尊重する方法を身に付けることであり、そのままクバティナンの実践となった。

つまり王宮舞踊は踊り手の日常生活において、信仰と密接に結びついてこそ意味を持ち、先人から平和で幸せに暮らすための知恵を身に付ける方法として伝承されてきた、極めて高度に発展した芸能といえる。踊り手たちは、こういった王宮舞踊を通してクバティナンを実践する踊り手のことを「よきジャワ人」と呼び、国家独立後もそういった生活することに価値を置いて舞踊活動を続けた。これが踊り手たちが王宮舞踊の継承に尽力した理由であり、同時に中央政府が必要としなかった王宮舞踊の側面である。

具体的な「よきジャワ人」の姿を一言で述べることは難しく、本論中で踊り手の語りと実践から重層的に描いていくが、ひとまずここで記すなら、踊り手にとって「よきジャワ人」であることは舞踊を学びながら、舞踊の精神論を理解し実践することといえる。これは王宮舞踊は、芸術におけるクバティナンと捉えられているように (GBPH Suryobrongto 1975) クバティナンの理解と実践となる。王宮舞踊は学べば学ぶほど、その深遠さに気づき畏敬の念を抱くようになる。同様に「よきジャワ人」も、そうあろうとすれば、あろうとするほど、その姿から遠のく。その遠のく姿に近づくための精神論が、「ジョゲッド・マタラム」(Joged Mataram) と呼ばれる、スルタン 1 世が定めた舞踊の精神論である。

第 3 章と第 8 章で詳述するようにジョゲッド・マタラムは、サウイジ (Sawiji)、グレゲッド (Greged)、スンゴ (Sungguh)、オラ・ミンコ (Ora Mingkuh) という 4 つのジャワ語から成る。それぞれ集中、気迫、自分を信じる、決してあきらめない、という意味になる。簡素な言葉であるが実践は極めて難しい。ごく簡単に述べればジョゲッド・マタラムは、自分の成すべきことに集中しやり遂げるための教えといえる。舞踊の営みにおいて成すべきことは自らの舞踊を高めることであり、そうすることで謙虚さが根付き、常に他者に気を配り尊重するようになる。王宮舞踊は細部に至るまで美しさで埋め尽くされており、

これが自然と普段の振る舞いに反映され、他者に対して心地よい振る舞いを取れるようになる。つまり王宮舞踊を学ぶことは、他者を尊重する振る舞いを身に付けることであり、これはクバティナンで目指す調和された世界を導く。言い換えれば踊ることは、型（舞踊技術）を身に付けることで、クバティナンを身に宿すこととなる。

国家統一の象徴としての王宮舞踊は、スハルト政権時代には華やかなものとして扱われ、踊り手は忙しく舞台をこなした。一方でクバティナンの実践としての王宮舞踊の側面は、踊り手にとって次第に、「大切に気にかかるが注意を払う余裕のないもの」となり若い世代への継承も滞った。この状況に踊り手たちは後ろめたさを感じながら、与えられた状況のなかで活動を続けていた。この後ろめたさは 1998 年の中央集権体制の崩壊を機に、地方自治が推進されたことによって、徐々に具体的な行動を引き起こした。現在、踊り手たちは再び王宮舞踊を通して他者を尊重し、調和をもたらす方法を学ぶことに注目し、変化し続ける社会生活に合わせて、伝統的な舞踊活動を復活させる方向で舞踊の継承を目指している。

しかし社会構造や生活様式が変化し続けるなか、先人たちと同じような方法で王宮舞踊の意義を継承することは難しい。現在の踊り手の活動は、スハルト大統領時代のように華やかで目に見えた成果に結びつかない。それでも踊り手たちは「よきジャワ人」として、他者を尊重し調和を旨として生きる、という王宮舞踊の意義を継承することに価値を置き地道に活動を続けている。そのいわば目に見えない成果、献身的に担い手の内面を継承しようとする営みは、次の世代への芸能継承の核心となるのではないか。すべての芸能は時代や人々の価値観、嗜好を反映して変化する。それでもなお芸能を継承していると言えるのは芸能に内包された担い手たちにとっての、意義を継承していることを意味するのだろう。ジョクジャカルタ王宮舞踊の継承を記すことは、王宮舞踊に内包された意義、すなわち外面（舞踊）と内面をともに継承する踊り手の活動を、担い手の視点から丁寧に検証することによって可能となる。

### 1.3 無形文化の継承における担い手の視点と遺産概念

舞踊や音楽などの芸能を中心とする無形文化の継承に関して、担い手の視点はどのように扱われてきただろうか。文化遺産の保護を主導するユネスコでは、1950 年代から無形文化の保護・継承の方法を議論してきた。そのアプローチは次のように記録・保存・研究という方法から、包括的で柔軟な方向に変化した。ユネスコは 1950 年代にアフリカとアメリカ大陸の文化を皮切りに、無形文化を外来文化による歪曲、消滅から守るための記録を開始した。その後、地域を拡大したものの 1980 年代まで支援は、研究・記録・振興が中心だった（河野 1995:194,201）。ここでは担い手とそのコミュニティ内部で大切にされてきた、思想や価値観などの保護に関心は向かず、第三者として記録・保護する取り組みが主体だった。

こういった状況は 1990 年頃から有形文化を扱う世界遺産条約の議論で、特定のものや建

建築物のみに価値を認めるのではなく、それを中心とし周辺領域を含めて総合的な価値を見出そうとする「文化的景観」の考えが生まれたことを受けて、無形文化にもより包括的なアプローチをとり始めたことで（七海 2012:50）、担い手の視点の重要性が認識されるようになった。初めて文化的景観が世界遺産リストへ記載されたのは1993年だった<sup>10</sup>。それはたんなる自然景観ではなく、自然環境に対して人々が行った働きかけが何らかの意味を持って刻印された景観であり、「多くの人びとが長期にわたって築いた営みを反映」していた（飯田 2017a:12）。これを皮切りにユネスコは、積極的に先人たちの文化的・思想的営みを反映した文化を世界遺産リストに記載しはじめた。こういった担い手の営みという視点を無形文化の保護・継承に取り入れたものが、2003年の第32回ユネスコ総会で採択された無形文化遺産条約だった<sup>11</sup>。

無形文化遺産条約は単に世界遺産条約の無形版ではなく、比較的自由に改定できる運用指示書が付けられるなどの柔軟さをもつ（七海 2012:57）。これは音楽や舞踊が社会情勢によって変化しやすいこと、継承者は生身の人間であり、その生命やコミュニティが脅かされたり継承者内の関係が変化することなどは、直ちに無形文化の消滅につながること、さらに人々の生活様式や価値観の変化に伴い、無形文化に内包された価値観も変化しやすい、という無形文化の性質を反映したものであろう。

無形文化遺産の認定にはユネスコ事務局長を務めた松村が述べたように、「地域社会にしっかり根を下ろしている」ことが求められ、「人から人に伝えられて時がたつにつれてどんどん進化していき、さらには新しいものも加わっていくことも認められている」（松浦 2017:8）<sup>12</sup>。これと対照的に有形の世界遺産の条件には、顕著で普遍的な価値と建設当時のものが原型で残っていることが求められる。つまり無形文化遺産には担い手コミュニティ固有の価値と、現役世代の担い手によって変化することが認められている点で、有形の不動産である世界遺産に対する見方と異なる。これは無形文化の担い手の視点を反映した見方と言える。

ここで今まで使用してきた文化遺産という言葉について整理しておく。文化遺産という概念はユネスコの文化保護に対するアプローチの変化に沿って形成されてきた。「文化財」と「文化遺産」という言葉がある。ユネスコの考えに沿って文化財と文化遺産の意味を整理すると「財 **property**」は建築物などの不動産、および所有、取引、移動のできる個々のもので、所有者の存在を強く意識させる言葉であるのに対し、「遺産 **heritage**」は相続される財産の総称で抽象的なニュアンスを含む（河野 1995:29、七海 2012:27-28）。ハーグ条

<sup>10</sup> 1993年にニュージーランドのトンガリロ国立公園が記載されている。

<sup>11</sup> ユネスコでは「無形文化遺産の保護に関する条約」の第2条2項において、無形文化遺産を次の5つに類型している。すなわち1) 口承による伝統および表現、2) 芸能、3) 社会的慣習、儀式および祭礼行事、4) 自然および万物に関する知識および慣習、5) 伝統工芸技術である。ジョクジャカルタ王宮舞踊は2) 芸能となる。

<sup>12</sup> アジア太平洋無形文化遺産研究センター主催の無形文化遺産国際シンポジウム「技と心を受け継ぐ」報告書所収（同研究センター2013年刊行）の基調講演より。

約（1954年）で「文化財」という言葉を使用したのに対し、世界遺産条約（1972年）で「遺産」という言葉を用いたのは、より「大事に残して未来の世代につたえていくべきもの」（七海 2012:27-28）との思いを反映させたからだった。

とりわけ無形文化遺産には上述のように、長期にわたって担い手社会にしっかりと根を下ろして変化も経験しつつ、なんらかの思想や価値観が何世代にもわたって継承され、未来に向かって伝えようとしている文化、といった面が強く認められる。この考えに基づけば地域社会にしっかりと根を下ろし、先人たちが音楽や舞踊に込めて伝えてきた思想や価値観は、担い手の心の中に築かれるものであり、それを未来の世代に伝える営みを理解しようとする研究者には、長期間、担い手社会に住み込んで思想や価値観の理解に努め、その実践に着目する姿勢が欠かせないだろう。本論のアプローチはこの考えに立脚している。以下、本論で「遺産概念」という言葉は、芸能とそこに内包された思想や価値観を「大切に遺し伝えていくもの」として使用する。

以上から本論で用いる無形文化の継承における担い手の視点は、ある文化を、目に見えないものも含めて、担い手の総合的な文化の営みと捉える文化遺産概念の最も基礎的な視点といえる。長年ユネスコで世界遺産事業に関わった河野は、無形文化の継承を「複雑な総合事業」（河野 1995:210）と表現しているが<sup>13</sup>、とくに音楽や舞踊は、かたちが残らないため担い手たちが創り上げてきた思想や世界観を理解し、思想の媒体として捉えることは芸能の継承の核心となるだろう。

ジョクジャカルタ王宮舞踊を取り巻く社会状況は、前述のように、およそこの100年の間に目まぐるしく変化した。そのなかで先人が王宮舞踊に託して大切に伝えてきた、思想や価値観を継承することは容易ではなかった。しかし芸能は思想や価値観など人間の内面を反映した営みである以上、どれだけ社会が変化しても、その思想を丁寧に伝えていくことは芸能を継承するうえで欠かせない。以下に記す芸能に関する先行研究では、舞踊や音楽などの芸能を中心とする無形文化の継承について、担い手あるいは担い手コミュニティの視点がいかに着目されてきたか、あるいは着目されなかったかという点に注目しながら検討する。

## 1.4 先行研究

### 1.4.1 ジャワ芸能研究

東インド（現在のインドネシアに対して植民地政府が用いた言葉）に関する研究は、ジャワ語や建築、考古学などを対象にオランダ人が始めており、音楽と舞踊に関しては1880年頃から見られる。この頃ジョクジャカルタ王宮に仕えたオランダ側の医師（Groneman）

---

<sup>13</sup> 河野（1995:210）は「複雑な総合事業」であるとして次のように記す。「無形文化財は種類も存在形態も千差万別であるし、記録しさえすれば保存されるとは限らない。記録の方法も問題になるし、研究し分類し一般へは普及し、外部専門家は習得しなければならないから、細部にわたる様々な活動の集積がないと、いわゆる保存というひとつの事業にはならない」。

は発明されたばかりの写真とともに、王宮の儀礼と芸能について詳細に記録した (Lindsay 1991 : 9)。1920~30 年代には音楽と舞踊に対する関心が量的・質的ともに高まり、1921 年に結成されたオランダ人団体ジャワ・インスティテュート (Jawa Institut) の宣伝媒体として同年から発刊された雑誌「ジャワ」(Djawa) には、東インド在住のオランダ人に向けた音楽と舞踊の記述も見られる (Lindsay 1991 : 27)。クンスト (Kunst) は 1919 年から 1934 年の東インド滞在中に、多地域で精力的に音楽と舞踊の調査を行った。そして豊富な採譜と写真を付け『ヒンドゥ・ジャワの楽器』(1927)<sup>14</sup>、『ジャワの音楽』(1934、1949、1973)<sup>15</sup>、『フローレスの音楽』(1942)<sup>16</sup>、『ニアスの音楽』(1939)<sup>17</sup> (E.Heins 1994 : 14-18) をはじめ多数の著作を遺した。

この時期の研究方法は楽器や調性、メロディー構造など音楽そのものを分析する比較音楽学だった。音楽学の一分野である比較音楽学は 19 世紀末にヨーロッパで成立し、西洋あるいは他地域との比較から音楽と舞踊の分析を行うことを特徴とする。そのため西洋中心主義的記述であり、東インドの音楽と舞踊に関しては神秘的で未開であると同時に、近代化の影響を受けやすい脆い性質のものともみなして憂う傾向があった。比較音楽学の手法は音楽や舞踊の分析は行うが、担い手とそのコミュニティの思想や価値観には関心を向けない。

この研究傾向は 1950~60 年代に、一連の新たな方向性が提唱されたことによって抜け出す。まずクンストが 1950 年代に比較音楽学にかわり、民族音楽学 (ethnomusicology) という言葉を提唱する。これは西洋中心主義に代えて、各地の音楽文化に固有の価値を認めようという文化相対主義的なものだった。ついでメリアム (Merriam) は『音楽人類学』(1963,1980) のなかで、「民族音楽学は音楽的な部分と民族学的な部分と言うふたつの異なった部分で常に複合される」(メリアム 1980:14) とし、文化人類学の視点の導入を提唱した。さらにジャワでガムラン音楽を学んだフッド (Hood) は、複数の音楽構造を理解し演奏実践することが、民族音楽学者に必要な資質であるとする「二重音楽性 (bimusicality)」を提唱した。この流れから民族音楽学は、文化的脈絡のなかで音楽や舞踊を捉える傾向を帯び、民族音楽学者には研究対象の音楽や舞踊の習得が必須とされるようになった。西洋中心主義から文化相対主義へと変化し、各地の音楽文化固有の価値を認めるようになった点では担い手の視点が意識され始めたといえよう。

フッドの提唱を受けとくにアメリカの複数の大学では、現地から長期間、演奏家を招いて演奏技術を学ぶ講座が開講された<sup>18</sup>。ジャワの音楽と舞踊も、二重音楽性を身に付ける上

---

<sup>14</sup> *Hindoe-Javaansche Muziekinstrumenten*

<sup>15</sup> *Music in Java*

<sup>16</sup> *Music in Flores*

<sup>17</sup> *Music in Nias*

<sup>18</sup> 例えばウェスリヤン大学では 1966 年から、アメリカの黒人音楽、南インドの古典音楽、ジャワのガムラン音楽、日本の三曲合奏、ガーナの太鼓合奏、アメリカ先住民の伝統の講座が開かれている (柘植 1999 : 182-183)。

で格好の教材となり（福岡 2002：6）ガムラン音楽や舞踊などが教えられた。ジョクジャカルタからも多くの踊り手やガムラン奏者が、カリフォルニア大学やウェスリヤン大学などから招聘され年単位の長期間にわたって教えている。これに伴い歌謡や影絵人形芝居のワヤン・クリットなど、ガムラン音楽を用いるジャワの諸芸能も研究対象として拡大していった。この方法で現地調査を行いながら音楽や舞踊を学び、二重音楽性を身に付けた欧米の研究者は1980年代から成果を発表し始める。インドネシアの音楽や舞踊などに関しても多くの成果が公開された（Becker 1980, Keeler 1987, Lindsay 1991, Sutton 1991, Benamou 1998, Brakel 1991, Hughes-Freeland 2008 など）。

そのなかでリンセイとサットン、独立後のジャワ芸能の状況を文化的、政治的要因から描き出した。ジャワ芸能の伝統概念に注目したリンセイは、ジョクジャカルタのガムラン（Gamelan）音楽と、ワヤン・ウォン（Wayang Wong）と呼ばれる王宮舞踊劇の上演形体の分析から、「伝統」と位置づけられた芸能も変化し続けていることを明らかにした（Lindsay 1991）。彼女は王宮の古い楽譜と、自ら主催したガムラン奏者達の定期的な演奏会と議論から、「伝統」的なガムラン音楽の奏法は、すでに現在の奏者の好みによって変化していること、現在「伝統」的とされるワヤン・ウォンは、最も発展した1930年代の様式をモデルにしているが、その上演もすでに変化していると記す。

さらに芸能ジャンルを表す言葉の登場と、「伝統」の実態が密接に関わっていることも指摘する。ジョクジャカルタ王宮舞踊は、古の理想的な王宮芸能であることを印象付けるために「伝統」芸能、「クラシック」な芸能に分類される。一方、いくら古くても村の芸能は「伝統」の範疇ではなく民衆の芸能に分類される。さらに都市のものでもチケットを売る商業演劇は「キッチュ」、「まがいもの」に分類される。こういった分類作業は、貴族的な文化とその他の文化を差別化し、王宮芸能を権威づけようとする政策の中で行われた。リンセイは芸能に対する操作は、政府が国民文化の創成過程で「伝統」的と位置付けられた芸能が、極めて現代的な芸能に創りかえられていることを覆い隠し、インドネシアが過去の偉大な文化を継承して成立した国家であることをアピールして、国家統一の大義名分とするためだったと結論付ける。

これに関連しガムラン音楽のダイナミクスについて、サットン（Sutton 1991）は次のように考察している。彼は1970、80年代にジャワの7つの地域（ジャワ中部の2つの王宮と、他のジャワ5地域）の、ガムラン音楽の構造と教育システムやコンテストなどの文化政策、ラジオ放送やカセット産業などのマスメディアの影響について分析した。そして行政的に区分されたひとつの地方内でも、さまざまな演奏、上演様式が存在すること、そこでは文化政策とマスメディアによる特定の様式の権威づけが行われ、同時に相互に影響しあう多様な音楽の状況が認められると記している。

リンセイとサットンの研究は、ひとつの地方の多様な芸能が、文化政策やマスメディアの影響、人々の嗜好のなかで分類され変化しながら、地域性を強固にしていく状況を描き出した点で、現代インドネシアの国民文化の創成過程を明らかにした代表的な研究である。

しかし両研究とも芸能を、それを取り巻く外面である社会的要因から分析しており、芸能の内面である舞踊や音楽に内在する担い手たちの思想や価値観と、それを継承していく担い手の日常の実践について触れていない。

この他、ジョクジャカルタ王宮舞踊に関してはブラッケル (Brakel, 1991) や、フリーランド (H.Freeland, 2009) の研究がある。これらは 1980 年代の長期間の舞踊実践と聞き取り調査に基づいており、植民地時代の王宮舞踊を経験した最後の世代の踊り手や演奏家の語りや、1980 年代の王宮舞踊の活動実態を収めた貴重な記録である。ブラッケルの研究は王宮舞踊の思想について記しているが、そこに現役世代の踊り手の営みが描かれておらず作品分析が主眼の研究といえる。また彼女はジョクジャカルタ王宮舞踊にも触れているが、主な研究対象としては約 60 キロ離れたスラカルタ王家の舞踊を扱っている。この 2 つの研究は、より過去に重点を置いた研究であり、王宮舞踊を次の世代に伝える現役世代の営みは視野に入っていない。

1980 年代半ばからはインドネシア人による研究も出てくる。スダルソノ (RM Soedarsono, 1984) は植民地体制下での、王宮舞踊劇ワヤン・ウォンの精緻化と植民地政府との関係や、一般に 3 レベルに大別されるジャワ語の敬語体系がワヤン・ウォンではより複雑であることなどを詳細に検討し、ワヤン・ウォンをインド世界を体現する国家儀礼と結論付けた。スダルソノは王家の血筋にある人物であり、そもそも記録が少ないうえ、一般人に触れることが出来なかった王宮の資料を使用できる立場にあった。よって彼の研究は初めてワヤン・ウォンの上演実態を明らかにした点で貴重である。しかし記述の中心はスルタン 8 世時代のワヤン・ウォンが占め、すべて過去の内容であり現役世代の担い手については触れられていない。

B.スハルト (B.Suharto 1990, 1991) は王宮舞踊が描く世界観と、あるべき踊り手の内面の関連について記した。彼は王宮舞踊を踊ることの意味を、古ジャワ語<sup>19</sup>とクバティナンの関係から整理することを試みた。そしてジャワ語に「踊り手」(dancer) に相当する言葉がないことや、舞踊を意味する名詞「トヨ」(taya) を動詞「マトヨ」(mataya) とすると、「踊る」という意味のほかに「神と一体となる」ことを意味することなどから、踊ることは神と一体になる行為であると結論付ける。これらを、さらに自身の師から得た学びから裏付け、あるべき踊り手の内面について説明する。これは王宮舞踊が体現するクバティナンの世界観と、踊り手に求められる内面を総合的に記述した唯一の哲学的な内容の貴重な研究である。その点で先行研究のなかでは最も王宮舞踊を学び継承する意義と、先人たちが王宮舞踊に込めた思想や価値観について踏み込んでおり、担い手の内面を取り上げた研究といえる。だがやや精神論に偏り、実際の舞踊技術や舞台構造と関連する、現役世代の

---

<sup>19</sup> ジャワ語はサンスクリット語からの大量の借用語がみられる古ジャワ語 (9 世紀～)、インド文化の影響は残るがイスラム文化の影響はまだみられない中期ジャワ語 (15 世紀～)、アラビア語の借用がみられ敬語体系の発展した現代ジャワ語 (16 世紀～) に分けられる。2017 年度アジア・アフリカ言語文化研究所言語研修 (ジャワ語) 文化講演「ジャワ語文学の歴史の概要」(青山亨、2017) 配布資料より。

踊り手の営みについての言及もない。そのため王宮舞踊の意義に着目して、その継承の方法を考察するには、踊り手の営みの詳細な観察と哲学的内容との関連の記述が求められる。B.スハルトの研究については第三章に記す。

B.スハルトのほかに王宮舞踊をクバティナンとジャワ語との関連から論じたものはない。スパドモ (Supadma, 2003) の研究は、1970 年から州政府が始めた芸術舞踊劇の創作フェスティバルを通して踊り手たちがラサ (rasa) と呼ぶ、ジョクジャカルタらしさを保った舞踊劇の創作を追っており、踊り手の内面に関する研究ではある。しかし彼の研究は政府の文化政策を制度面から記述することが主体で、実際の舞踊劇の創作活動において踊り手たちのラサの解釈が、曖昧なままにされている点で踊り手の視点に欠ける。踊り手の内面の継承を検討するには、時代とともに変化する芸術的嗜好と、ラサという伝統的な地域色を融合させる過程で生じる、踊り手の創作上の工夫や葛藤を追うことが必要となる。このほか 2000 年ごろから国立芸術大学ジョクジャカルタ校の紀要 (2001 年～)、教師たちの修士論文や研究報告書、数点の博士論文が出てくるが、多くは特定の舞踊の歴史や、優れた踊り手のライフヒストリーに関するものである (B.Astuti 1996, Kuswarsantyo 1996, T. Winarti 1997, Supriyanti 1997, Supadma 2003, I.Nuraini 2003, Supriyanto 2005, RM Pramutomo 2010 など)。現役の踊り手でもある教師の研究であるだけに、細かな舞踊技術や民衆芸能、儀礼との関係、観光芸能の実態などの記述は興味深い。しかし内面の継承を主にした研究は見られず、王宮舞踊を手厚く保護、利用してきた文化・観光政策に批判的な研究も見られない。

このように王宮舞踊の現役の担い手が記す研究論文にも関わらず、内面の記述が限られている理由は次の 2 つのことが考えられる。第一に踊り手の内面に触れるには、ジョゲッド・マタラム (Joged Mataram、第 3 章に後述) と呼ばれる、舞踊の精神論に言及する必要があるが、これはスルタン 1 世が記述を禁じたことに関する。およそ 200 年の間、秘伝されていたジョゲッド・マタラムは 1974 年に公開されたが、やはり現役の踊り手は記述することに抵抗があったと思われる。さらに 1.1 に記したように上流貴族の出身者をさしおいて、自分が王宮舞踊の深遠な精神論を記すことを、おこがましいと感じる風潮があったことがある。第二に文化・観光政策に批判的な研究がないのは、自分たちがその恩恵を多分に受けてきたこと、および言論統制のあったスハルト大統領時代に、その批判は公にしにくかったことがある。これらの点が王宮舞踊のコミュニティの中心にいる踊り手たちが、乗り越えられなかった心理的・政治的な壁であり、本論文は彼らが記した王宮舞踊の発展や継承に関する外的要因を参考に、内部者という制約を受けることなく記述した研究として位置づけられる。

以上のことから音楽学分野でのジャワ芸能の継承の扱いは次のように整理できる。植民地支配者による記述が中心だった比較音楽学の時代には、音楽や舞踊を記録・分析することを目的としていた。この点では 1950 年代にユネスコが始めた、無形文化に対するアプローチと同様だった。この傾向は民族音楽学が提唱され、より現地社会に溶け込んで音楽や

舞踊を習得した二重音楽性を備えた研究者の出現により、担い手側の視点を反映して王宮舞踊を無形文化遺産として、すなわちコミュニティにとっての舞踊の意義を扱い、次世代へ継承する営みの研究が促されるかのようにみえた。たしかに二重音楽性を身に付ける過程で研究者は深く担い手社会に入り込み、詳細に個々の芸能の置かれた社会構造の分析を進め、現状を明らかにすることが出来た。しかしそれらは芸能そのものや、芸能の変化の過程をより深く理解する方向に向かった。さらに王宮舞踊の担い手である、インドネシア人による内面の研究は社会的制約から難しかった。このようにジャワ芸能に関する研究は、歴史や作品分析、国民文化の創成過程などを扱ったものが多い。唯一、B.スハルトが王宮舞踊の思想や価値観を哲学的に記したが、それらの継承の営みを、現役の担い手の視点から記述する研究はまだ見られない。

#### 1.4.2 文化政策研究

文化政策は芸能が国家のアイデンティティと関わる以上、舞踊や音楽の継承に大きな影響を与えるためその研究は欠かせない。文化政策は第三者の立場から芸能を支援あるいは政治的に利用する。しかし根木（2001：5）が指摘するように文化政策は属地性が極めて強く、各国で定義する文化の範囲が異なり政策の対象も国ごとに異なる。そのため芸能の継承に関しては個別の事例を検討していく必要がある。以下にまず文化政策の特徴を見出そうとする研究、次に個別事例を検討する。

ロジャー・ウォリスとクリステル・マルム（1984、1996）は、1979年から1983年の現地調査で、マイノリティに属す世界12地域の状況から音楽産業、著作権システムの国際化を分析する中で文化政策についても整理している。この研究は1）各国は文化政策によって伝統音楽に基づく国民的様式を創造し、それを国内外に向けて発信するための音楽舞踊団を設立すること、2）新興独立国は西洋文化の普及を目指すこと、3）音楽の習得制度がインフォーマルな世界から公教育の場に移行されること、といった傾向があることを明らかにした。これは音楽や舞踊に関する文化政策の大まかな傾向を見出した点で評価できる。しかし調査地が12地域と少ないこと、調査地とされるマイノリティの定義と選定基準が曖昧なこと、アジア地域の状況をスリランカに代表させているなどデータが不十分で粗い印象がある。この研究では担い手の思想や価値観の保護や継承、その実践については触れられていない。

アフリカの文化政策の傾向については、民族音楽学者の塚田（1999、2014）が整理している。それによると音楽と舞踊はかつての宗主国の西洋文化に対して、国民に自らの文化的アイデンティティを鼓舞する一方で、近代化を希求し外部からの影響を受容してグローバルな変化に適応しようとする、相矛盾する方向性を内包する傾向にあると言う（塚田1999:19-40、2014:30-31,269）。具体的政策として政府は国立舞踊団をつくり、芸術祭やコンクールの開催を奨励して国民意識を植え付ける。塚田はアフリカに加え、いくつか他地域の状況を踏まえて第三世界の独立後の文化政策に、次の3つの特徴が認められると記し

ている（塚田 2014:270-271）。

- 1) 新生国家の建設に向けて、もともとは文化的に多様であった多民族国家のなかに「一つの国民文化」を創出するため、さまざまな民族集団の伝統的な音楽と舞踊が利用される。また国民文化を具体的に創り上げて、それを公にする目的で国立民族舞踊団のような政府が後ろ盾となった公演団体が組織される。
- 2) 「国民文化」の創出に関連して伝統的な音楽・舞踊の教育が重視され推奨される。そのために新たな文化施設や教育施設が創設されるなど、文化・教育上のインフラ整備が行われる。
- 3) 文化政策が目指す「国民文化」の創出は、(中略) 旧来の「伝統」に基づきながらも、それを変えるという一種の変革ないし改変行為が伴う。伝統文化の舞台芸術化や伝統音楽とポピュラー音楽の融合など、演奏の様式や実践の仕方などに何らかの変更や再編が加えられる。

次に東南アジアの状況についてはリンセイ (Lindsay 1995) が、文化政策は伝統的な音楽と舞踊の上演慣習の延長線上にあることを明らかにしている。それによると東南アジアは国民国家の成立以前からの文化的慣習を強く保っている。この伝統ゆえ各国政府は容易に国民文化を規定でき文化の操作役を担い、担い手もたとえ意に反しても、それを受け入れることができたと分析する。その特徴として彼女は次の点をあげる。

第一に、東南アジアの芸術家支援は、担い手が支援を申請するのではなく、政府が直接支援者を決める。たいてい担い手はフェスティバルや国家の式典、海外上演旅行など政府のプログラムの担い手として指名されるかたちで支援を受ける。あるいはその功績を認められて、表彰という栄誉を授けられる。つまり芸術支援は政府が国内政治などに都合の良いプログラムに対して行い、担い手側の芸術的創造性を後押しするような形では行われない。

第二に、政府の行う文化イベントはすべて予定調和的に行われる。フェスティバルやコンテスト、国家儀礼や宗教儀礼の聴衆は選ばれた国民であり、上演の依頼主である政府が見せたいものを鑑賞し聴衆はその内容に関与しない。聴衆はチケットを買う不特定多数ではなく特定の予定調和的な招待客である。これは国民国家の成立以前から現在に至るまで続く村落社会の各種儀礼で、依頼主が上演に関する一切の費用を負担して招待客に見せる、という伝統的な形式と同様である。国立芸術教育機関でも伝統を基に新たに芸能を創造するが、聴衆とその鑑賞の形態を変えることはない。

第三に、独立後は国民文化創出のため、地方の芸能を新たなスタイルに再構成する傾向がある。それは大抵トップダウン型で、政府は芸術家が望んでいないスタイルでの上演を強要することもある。しかしパトロネージのシステムが政府に限られているため、芸術家は口を出すことが出来ない<sup>20</sup>。

---

<sup>20</sup> 例えばスカルノ大統領時代のバリでは、踊り手はしぶしぶ社会主義舞踊を踊らされていた。社会主義舞踊とは、農・漁業作業や機織りの様子を描いた、「漁師の踊り」や「織り

第四に、政府は文化資源リストを作成する傾向がある。これは国家のアイデンティティを強め、国家の方向性を示す道具として利用するためである。リストは各国がどういった文化に重点を置くかを示し、この点で東南アジア各国の文化省は似たような文化を重視する傾向にある。

この東南アジアの文化政策を概観する研究は、ともすれば過去数十年の傾向を分析材料にしがちな文化政策研究に、文化的慣習と歴史的視点から考察する新たな切り口を提案した点で斬新である。

以上、主にアフリカと東南アジアの文化政策の傾向に関する研究をみてきたが、政府は積極的に文化政策に取り組むものの、好ましい芸能を標準化、リスト化し国民への普及を試みる傾向がある。半面、芸能に内包される思想や価値観に注意を払ったり、担い手の自主的な取り組みを支援する傾向は見られず、担い手の視点も着目されない。次にあげる研究は、そういった文化政策に対する個別事例である。

デイビス (Davis 1997) はリンセイも指摘したリスト作成の例として、アフリカのチュニジアを取り上げ、次のような問題が引き起こされたと記している。チュニジア政府は 1960～70 年代に、伝統音楽の楽譜集「チュニジアの音楽遺産」を刊行し、その普及のためにフェスティバルを開催したり、政府が養成した音楽家を地方で活躍させたりした。しかしこれにより地方の音楽的特徴がかき消されつつあり、住民もこれに気付いているが何もできないでいる。この事例は文化資源リストを作成する政府の目的と、その負の側面を描き出している。

アラゴン (Aragon 1996) は 1980～90 年代にインドネシアのスラウェシ島で、政府が衰退していたラエゴという芸能を、国民文化として相応しい水準に創り変えていくプロセスを記述している。その過程で、もともと農耕サイクルに合わせて、夜通し何日も踊られていたラエゴは、コンテストで競われテレビ放送や写真撮影用に舞台化し、いわば外向きの芸能として整えられた。その結果、ラエゴを上演する若い世代は、もはやラエゴと農耕サイクルの関係を理解しなくなった。これは音楽や舞踊が文化政策により、脱文脈化し舞台芸能化したことによって、担い手コミュニティにおける意義が喪失し、人々の農耕や信仰の営みと芸能の分離を招いたことを批判している。

梅田は多くの論文で、バリ芸能と文化政策の関係を記すなかで (例えば 2008, 2009, 2010, 2011)、芸術教育機関が国民文化の創出と普及に果たした役割を、レゴン舞踊を例に描き出す (梅田 2010)。もともとレゴン舞踊はバリの各地域に特有のスタイルがあったが、1968 年のコンクールで優勝したスタイルをもとに、芸術高校で再編し、それを代表的なスタイルとして普及させるために教員や生徒を村落に派遣した。梅田はこれを「国家による教育機関の芸能様式の移植政策」と記す (梅田 2010:169)。また文化観光資源開発プロジェクトでは、それまで単に「レゴン舞踊」と呼ばれていた舞踊に、王宮を意味するインドネシア語の「クラトン」をつけて「レゴン・クラトン」とし、王宮に出自を持つという「権威

---

子の踊り」など単純な所作の連続だった (エイドリアン 2000 : 290-293)。

づけ」を行った。この研究は文化政策が極めて意識的に国家を代表する芸能を標準化し、ついに観光資源として経済力を持たせるまでの力を持つこと、およびそこに担い手の意思が介在せず、権威的に文化の操作が行われることを示す。

カルトミ (Kartomi 1993) はインドネシアの北マルク州のテルナテ島と、ティドレ島の王宮音楽が、1980年代に文化政策によって現代に受け入れられるかたちで再生し、政府の宣伝活動や観光芸能に用いられていく過程を記している。王宮音楽は観光などを通じて地方経済を潤すことに貢献した。しかし彼女はその未来は明るくなく担い手は政府に、一過性の芸能再生や振興策ではなく、若い世代への教育活動の支援など、継承のための環境整備を願っていると記すが、それに対する担い手側の取り組みについては言及されていない。

これらの先行研究に代表されるように文化政策に関連した研究の多くは、その批判をするものの、現状に対して担い手が音楽や舞踊を継承しようとする、具体的な取り組みにまで深く踏み込んでいない。もっともその理由には、デイビスやカルトミが記すように担い手側が何も行動を起こしていないこともある。そのなかで福岡はインドネシアの西ジャワ州の仮面舞踊トペン・チルボンの継承を、内面の継承にも触れて2世代の踊り手の芸の習得方法から分析している (福岡 2002)。それによると村落社会の門付けで芸を習得した母親に対し、娘は芸の技と知識を創作活動を重視する、近代的芸術教育機関で調整されながら学んだ。娘は芸術大学で教え創作活動も続けながら、積極的に村に帰って母親の上演に同行して修行を重ね、村でのやり方も継承しようとしている。踊り手の内面に関しては、母親が行った瞑想などの修行方法の記述があるものの、社会状況や価値観の変化が進むなかで、いわば秘儀ともいえる修行方法を母親以外の踊り手も実践しているのか、それは将来的な継承が可能であるのか、あるいは瞑想などの修行が行われなくてもトペン・チルボンは継承可能なのか、その現状と展望についての記述がない。

以上のように文化政策学的研究からみた芸能研究では、国家が芸能を保護・育成・発展させる目的と、担い手が芸能を営む目的の間に生じる種々の問題点浮かび上がらせ、芸能継承のための個別課題を提示することに成功した。しかし担い手コミュニティ内部で芸能を継承する意義や継承への取り組み、さらに将来的な展望については十分な検討がなされていない。芸能を担い手の視点から捉え、その継承を検討するためには、上記の研究成果の次の段階が重要である。そのためには、まず担い手とそのコミュニティにとっての芸能の伝統的な意義を整理したうえで、彼らの将来に向けた芸能継承の方法を見出そうとする取り組みと、その目的の記述に踏み込む必要がある。

#### 1.4.3 観光研究

音楽や舞踊などの芸能は観光地で商品化されやすいために、観光発展の影響を避けることをできず観光が芸能の継承に与える影響に関する研究は必要である。それにも関わらず文化分野からの観光研究への参入は遅かった。その理由は人類学者が観光客と間違えられるのを嫌い観光を避けたためだった (橋本 1999: 7-8)。民族音楽学者も同様に観光を避け

てきた。彼らにとって研究価値のある音楽は「可能な限り純粹培養的な音楽」であり、ホテルやレストラン等で見られる機会が多かった観光芸能は、内容や時間を観光用に「下降」したものだ（藤井 1991：15-16）。民族音楽学者は商品化された芸能は偽物であり、研究対象は伝統性と非商品性を備えた芸能にあると考えていたのである（石森 1991：27）。

しかしこれは芸能の担い手の置かれた社会の文脈を無視した姿勢であり、担い手の観光現場を中心とした芸能の営みとその目的、および観光の正負の影響を見逃すことになる。そして民族音楽学者も、文化人類学者がマスツーリズムの興隆から生じる文化的問題を無視し得なくなった状況から観光研究を始めたのと同様に、観光現場で生じる現象に目を向け始める。

文化人類学では観光を扱い始めた初期から、文化がもとの文脈から切り取られて観光客に提示されることで真正性が損なわれ、担い手社会での意義を失っている状況を問題としてきた。観光研究の初期の論集『ホストとゲスト—観光の人類学』（1977）でグリーン・ウッド（1991：234-249）は、スペインの儀礼が観光客に人気となった事例から、観光が文化を「切り売り」した結果、住民が儀礼を表面的に演じるようになったと批判した。この事例のように当初、観光はマイナス面が指摘される傾向にあった。

真正性に関しては次のような議論が続いているが、真正性は本論文が立脚する音楽や舞踊を、周辺の思想や価値を含めて文化遺産と捉える見方では、担い手にとっての芸能の意義と言い換えられる。

真正性は社会学者らも含めた一連の議論のなかで、何が文化の意義で、いわゆる「本物」といえるのか、それは誰が決めるのかといったことが問われてきた。マキヤーネルは商品化された文化は、観光客を欺く「演出された真正性」を持つ文化であり、観光客は観光という「表舞台」でなく「裏舞台」、つまり現地の素の暮らしを見たがっているという（マキヤーネル 2012（1976）：110-130）。これはブーアスティンが観光はマスメディアによって製造された「疑似イベント」であり、観光客はイメージを追認するだけの存在とする議論（ブーアスティン 1974）に対する反論だった。

こういった真正性の議論はホスト国の文化が、ゲスト国やグローバル化の影響で変化することを憂慮した、西欧諸国の第三者の視点を反映したものに過ぎず、担い手の視点を無視し、担い手とそのコミュニティにとって芸能の意義を考慮していない。これは 20 世紀初めに、植民地支配者だったオランダ人が東インドの音楽や舞踊に対して示した懸念と同様である。研究者たちはホスト国の文化は、大きなうねりに飲まれるだけの貧弱な存在ではなく、外部からの刺激を受けて新たな意義や価値を生み出す、逞しい創造力を持つことを見過ごしていたのである。

これに気づき 1990 年ごろから観光現場における、担い手の反応が注目されるようになる。その典型がバリ島であり、バリ文化は観光によって汚されるどころか新たに創造され、精緻化され、文化が再構築されているとの研究がある。マッキーンはバリでは「地元の伝統的経済を破壊しないで、それを国際経済とリンクさせる代替方式が存在」し、バリ人は観

光をも「文化的包摂」(cultural involution) し、バリ文化を高めていると論じている (マッキー 1991)。

誰が真正性を判断するのかという問題についてはゲッツ (1995) が新たな見解を示した。彼は観光の商業主義は文化を損なうという一般的な見解に疑問を投げかけ、観光用のイベントを分析して、真正性は伝統的なイベントと新しく観光用に創られたイベントで意味が異なるとする。そして真正性は本物か偽物かという二分法で判断できるものではなく、コミュニティが文化的意味を認めるか否かや、参加度合によって確保されると真正性の議論に文化ではなく、人を中心に据える新たな視点を提示した。この考えは地域に根を下ろし、人から人へ伝えられる過程で新しいものも取り込みながら変化や進化していく、という無形文化遺産の基本的な考えと共通している。

ゲッツが真正性における人の視点の重要性を、ホストの立場から論じたのに対し、ブルーナー (2007) <sup>21</sup>はゲストの立場から論じた。彼はインドネシアで自ら観光グループのガイドとなり、ジョクジャカルタとバリの観光用舞踊劇を案内し、双方とも観光用だと説明した後観光客と真正性について議論している。それによると観光客の心に残ったのは、もてなしであり、ジョクジャカルタではホスピタリティにあふれ限定的で高級な経験が出来たのに対し、バリでは会場が陳腐で親近感が湧かなかったという。ブルーナーはこのように観光客が、観光用の舞台が真正であるかどうかに関心を払わない状況を、劇場で観光客は「不信の自発的停止」(willing suspension of disbelief) に入ると分析した (ブルーナー 2007: 304) <sup>22</sup>。

これらに関しピカール (Picard 2006) はバリ文化を分析した。彼は現在の政治も観光も 20 世紀初頭に植民地政府が始めた、バリの「バリ化」の過程にあると捉え、観光客とすべてのインドネシア人の賛同のもと、バリの諸機関はバリを「バリ化」させるのに忙しいとする。そして国際観光はバリ文化の生成過程で切り離せるものではなく、観光はバリ人の文化に対する敏感さを強め、バリ文化はさまざまな外部からの、まなざしを意識したバリ人自身がバリ内部から豊かにしていると捉える<sup>23</sup>。

---

<sup>21</sup> ブルーナー (2007) の 307 頁の注は間違っている。彼は、地元のジャワ人ガイドは 1987 年に、あまりに多くの観光客がプランバナン寺院の観光芸能を見に来るので、ジャワ人が観劇できなくなったと述べたと記している。しかしプランバナン寺院の観光芸能は外国人観光客、あるいはジャワ語を母語としないインドネシア人を想定して上演しているうえ、ジャワ人のさほど好まないラーマヤナ物語を用いている。また 1987 年の劇場は約 4000 席あり全席が埋まるとは考えにくい。実際、1989 年には経営効率の悪さから、劇場の移転縮小を行い、新たに 1000 席の劇場を新設している。筆者は 2008 年、2009 年の現地調査時に、プランバナン寺院で公演する、すべての舞踊団体の上演を観るため、頻繁にプランバナン寺院に通ったが、客席のジャワ人は修学旅行の団体や、踊り手や演奏家に同行した家族がほとんどであり、客席が埋まることもなかった。

<sup>22</sup> ここでブルーナーは、マキヤネル (1976、2012) が、観光客は観光の「舞台裏」である真正な文化を見たがっているとした見解に対し、観光客は真正性にさほど関心を持たず、観光の場を大規模に文化が発明される場と捉える方が生産的であると主張した。

<sup>23</sup> そこから彼は観光研究のすべきことは、観光開発という複雑な状況の理解に努めること

そして彼はバリ舞踊を、バリ人自身が試みた神聖さを基準に分類する困難さについて指摘する (Picard 2006 : 203-246)。ヒンドゥー教を信奉するバリの舞踊や音楽の第一義は、神々へ奉納することにある。ところがもともと奉納舞踊のひとつだったペンデット舞踊は、1950年代にスカルノ大統領や国賓を迎える歓迎の舞踊として舞われて以来、観光客を迎える舞踊として定着するようになった。これはヒンドゥー教の神々と観光客を、同列に扱う行為であり宗教団体から異論が出た。そのためバリ州政府は1971年に舞踊を神聖な舞踊のワリ(wali)、観光用の舞踊のバリバリアン(balih-balihan)、その中間の舞踊のズバリ(bebali)に3分類し、1973年には神聖な舞踊を観光に用いることを禁じた<sup>24</sup>。

これを受けてペンデット舞踊は新たに観光用のものが創られたが、これが寺院で上演されるようになった。彼はこういった寺院の奉納舞踊が観光用に創りかえられ、また寺院に戻る現象を舞踊の「循環」が起きていると説明し、バリ人は観光という複雑な状況のなかで柔軟に文化を解釈し続けているとみる。循環現象を前にしてバリでは本物か偽物かという議論は意味をなさず、ゲッツの主張するようにコミュニティの参加度や、担い手が文化をどのように解釈し、生活に還流させているかという事柄の方が、文化遺産としての芸能の継承を考える上で有効となる。

ピカールと同様に橋本(1996)は、日本の花田植の担い手が、観光と保存のはざままで花田植を演じ続けながら、解釈、再解釈しようとする過程こそ、真正な文化現象であると記す。そして「民俗芸能を実体として存在する真正な文化現象として考えるよりも、観光を介して生成した文化、つまり観光文化の1つとして考えたい」(橋本 1996 : 178)と述べている。

このように観光研究では当初、観光は文化の真正性を損なうと批判する傾向にあったが、ゲッツやピカール、橋本が提示したように、担い手コミュニティが、いかに観光を解釈し次世代へ継承しているかを丁寧に追うことが、より担い手の生活に根差した文化の理解だという考えが示されるようになった。これは文化そのものを議論する視点から脱した、より担い手の視点を重視したアプローチであり、社会変化における担い手の文化に対する柔軟さや逞しさを記したと言える。

一方、民族音楽学の分野で観光を扱った研究では、観光の正負の影響を検証するものが目立つ。初めて本格的に観光が民族音楽学の分野で取り上げられたのは、国際伝統音楽協議会<sup>25</sup>が、1986年7月にジャマイカで開催した「伝統音楽と観光」と題する国際シンポジウムにおいてだった。1988年には、その報告書 *Come Mek Me Hol' Yu Han' : The Impact of Tourism on Traditional Music* が出されている。内容はこの時期の観光研究の傾向を反映して、ゲストとホストの関わりが音楽と舞踊に与えた影響を扱ったものが多いが、文化

---

だと主張している。

<sup>24</sup> しかし結局3分類は功を奏さず、各々の境界線を越えて上演されるようになった。ズバリとバリバリアンの定義が曖昧で、その判断が各地域に任されたことなどがその理由にある。

<sup>25</sup> International Council of Traditional Music

人類学で観光の負の面が強調される傾向にあったのに対し、報告書には正負の両面が掲載されている。日本では石森（1991）が、民族音楽叢書シリーズで『観光と音楽』を独立して編集したものが音楽の観光研究としては初めての成果である。内容は観光の正負の影響をとりあげるもので、先の報告書のいくつかの論文も所収されている。

そのなかでズッパン（Suppan 1988：167-174、1991：231-244）は、オーストリアの伝統的な民俗音楽における観光の負の面を取り上げる。オーストリアを訪れる観光客は、伝統音楽に音楽性よりも「おもしろさ」を求める。観光業者も音楽の担い手を娯楽の提供者と見ることに違和感を覚えない。それに対し異論を持つ担い手もいるが、経済的利益を優先しがちで意見を主張できない。同様にハワイでも観光業者はフラが観光客の人気を集めるにつれ、そこに込められた信仰や思想より、西洋的な娯楽を重視し踊り手や演奏家にエンターテイナーであることを求めた（タートル 1991：37-67）。この2つの研究は担い手コミュニティにおける音楽と舞踊の意義が、観光現場では失われていることと、担い手は弱い立場にあることを批判している。

他方、ダニエル（1991：125-152）は、キューバでは観光客の要望に応じることでルンバの多様性が失われた半面、ルンバ特有の観客も踊りに参加し楽しむという担い手コミュニティにおけるルンバ本来の機能や、継承形態は維持されたと記す。ルンバの例では担い手は上演機会の確保のために、政府の指導を受け入れざるを得なかったなどの観光の負の面も認められるが、もともとルンバが観客を巻き込む外向きのエネルギーを持っていたという、偶然の幸運によって観光は元の文脈を保ったルンバの上演機会を提供することとなった。

サンガーはバリ島のバロンと呼ばれる芸能でも、観光の正の面が見られると報告する（Sanger 1988：89-104,1991：207-230）<sup>26</sup>。彼女によればヒンドゥー寺院の奉納舞踊劇であるバロンは、観光用に上演されても伝統的な上演形態を維持しており、村人は観光用バロンを受け入れている。その理由は次の6つにあると言う。1）観光用でもバロン（獅子のような外見の神獣）の仮面は畏敬の念を持って扱われ供物や祈りも省かれていない、2）村で最も古く神聖なバロンは観光用に使っていないので穢れてない、3）収益は村に入り個人的に利益を得るといふ罪悪感を村人は持たない、4）村人はどんな場面でもバロンは踊ることを好むと信じている、5）観光は村の団結を強めるのに役立つ、6）観光用でも質を落としていない。バロンの観光化が良い影響をもたらしたのは、村人が観光に主体的に関わることができバロン上演の意義、つまり観光用でも信仰心を持って、元の文脈と同様に上演したためだろう。

もう一点、サンガーの報告から村人は、バロンの仮面を上記の1）では観光でも儀礼でも同様に神聖なものとして扱い、2）では観光では最も古い神聖な仮面は用いない、と使

<sup>26</sup> サンガーは伝統的な村落社会の変化は、観光に原因があると不当に誇張されてきたが、むしろマスメディアの発達、中央集権体制、都市化等の近代化の要因の方がはるかに伝統を破壊していると指摘する。

い分けていることが分かる。この仮面の扱い方の違いは、村人の観光と儀礼に対する主体性を示すものであり、ゲッツのいう人を中心に据えた考え方、解釈の仕方から理解できる。

以上から観光研究での芸能継承における、担い手の視点の扱いは次のように整理できる。当初、文化学系の研究分野では観光を排除していたが、マスツーリズムの興隆により、観光の文化への影響を扱い始める。真正性の議論では商品化は文化を破壊するとされる傾向があったが、次第にゲッツに代表されるようにコミュニティの参加具合など、担い手の視点から観光を考えるようになった。ここで担い手の思想や価値観を伝える舞踊や音楽という、芸能を文化遺産として捉える考え方が認められる。今後、さらに巨大化するであろう観光産業と、芸能の適切な関係を考えると、担い手（ホスト）の視点に注目する視点がより重要となるが、これまでの観光研究では、ホスト社会の複雑な状況が十分に考慮されているとは言い難い。観光芸能が単体で存在することはなく必ずもとの芸能がある。観光と芸能の継承の良い関係を築くためには、担い手コミュニティにおける芸能の文化遺産としての側面と、観光の位置づけをより詳細に見ていく必要がある。そのために担い手の視点は欠かせない。

## 1.5 研究方法

踊り手がどのようにジョクジャカルタ王宮舞踊を実践し、何をいかなる方法で継承し、将来に伝えていこうとしているのかについて明らかにする、本論文の目的を達成するためには、踊り手の視点から彼らの内面に宿る王宮舞踊の意義、すなわち文化遺産としての王宮舞踊を詳細に検討することが必要となる。

無形文化遺産の継承を担い手の立場から捉えた研究は、1.4に記したように十分ではない。この状況から飯田(2017)を中心に無形文化遺産の担い手に着目した研究が始まっている。彼が「担い手に着目するには人文社会科学の視点を欠かすことが出来ず、現場の動きを論じる上ではフィールド研究の手法を無視できない」「文化遺産の今後を考えるうえでは、文化遺産を生み出した過去の担い手だけでなく、それを遺産として受け継ぐ現代の担い手についての理解を深めていかなければならない」(飯田 2017: 14)と記すように、王宮舞踊の継承に関しては、踊り手についての深い理解が必要である。これはまず踊り手の心の中に築かれる、王宮舞踊の意義と価値観を探る必要がある、そのためにフィールド研究が欠かせない。まして音楽や舞踊を扱うにはフッドの提唱した二重音楽性を身に付け長期間、担い手社会に住み込んで、彼らとともに芸能を実践しながら参与観察を続けて、はじめて舞踊と踊り手に対する深い理解が可能となる。

主に第6章に記すように、踊り手はクバティナンに基づいた生活を送る人を「よきジャワ人」と捉え、舞踊を通して「よきジャワ人」であろうとした。しかしその人物像は、文献で得た知識だけで理解することはできない。スルタン1世は舞踊の精神論に関する記述を禁じたが、その理由もここにある。すなわち知識(精神論)は実践を伴わないと真の理解に至らないのである。担い手コミュニティの思想や価値観は、それらを肌感覚で感じら

れるだけの長期の参与観察を通して徐々に理解に向かう。そこでは踊り手と研究者の信頼関係の構築も重要となる。内面に関することはインタビュー調査だけでは不十分であり、日々の踊り手の言動や踊り手同士の関係、何気ない会話やつぶやきからも核心を得やすい。コミュニティ外で生まれ育った研究者にとって、踊り手の心の中に築かれたものは、王宮舞踊を実践しつつ担い手コミュニティに深く入り込み、文献で得た知識を活用しながら、インタビューを繰り返すことでようやく全体が見えてくる。

石森は「国際観光は、ゲストとホストの双方に文化の差異性を認識する絶好の機会を提供する」と記している（石森 1991:30）。この指摘は正しく、ホストは観光によって一時的には自文化を認識しアイデンティティを高める。実際にこの考えは、インドネシア政府の文化・観光政策の中心にある。しかし観光芸能が日常化するのはいのほかに退屈である。経済的な利益を生む観光はゲストの期待を満たす行為であり、そのためホストはすでに確立された観光イメージから外れて演じることは出来ず、毎回決められた舞台を再生産しなければならないからである。ここに一時的に文化を楽しむゲストと、常時、文化を提供するホストの意識の差が生まれる。ホストがいくら真摯な姿勢で舞台に立とうと心がけても、それを楽しみを求めるゲストの前で持続させることは難しい。さらに踊ることに対する踊り手の信条が関わってくると状況はより複雑となる。1.2に河野（1995:210）が無形文化の保護を「複雑な総合事業」と表現したと記したが、無形文化に関わることは担い手にとっても複雑な営みなのである。こういったことは研究者が自ら芸能を実践し、コミュニティ内部から担い手たちの活動実態を把握し、日々、彼らとコミュニケーションを重ねていなければ分からない。踊り手にしても、外部者に「本当は観光芸能は退屈なんだけどね」とは言えないのである。

以上を踏まえて本論文の研究方法として筆者は、長期の現地調査で王宮舞踊とその音楽<sup>27</sup>であるガムランを習得して二重音楽性を身に付けながら文献調査、および広範な踊り手へのインタビュー調査を行った。およそ4年と8か月の調査期間は次の通りである。

- 1) 第1回：2002年7月17日から2002年9月12日
- 2) 第2回：2003年7月11日から2003年9月4日
- 3) 第3回：2005年6月3日から2005年7月17日
- 4) 第4回：2007年5月27日から2010年3月28日
- 5) 第5回：2012年5月19日から2013年5月17日
- 6) 第6回：2018年2月26日から2018年3月26日
- 7) 第7回：2018年7月31日から2018年8月29日

---

<sup>27</sup> 筆者はジョクジャカルタ王宮舞踊に関する記述において、ガムラン音楽を「伴奏音楽」とは表記しない。「伴奏」には主役を引き立てるニュアンスがあるが、ジョクジャカルタの踊り手、演奏者はともに、対等にひとつの王宮舞踊を創り上げているという意識で臨んでいるからである。

## 8) 第8回：2019年8月5日から2019年8月29日

調査地はいずれもジョクジャカルタである。このうち4)と5)が本論文のための主要な調査である。4)ではガジャマダ大学、5)ではインドネシア国立芸術大学ジョクジャカルタ校が受け入れ機関である。4)では、みずほ国際交流財団の研究助成を受け、5)では大阪市立大学都市研究プラザの頭脳循環プログラムの特別研究員として派遣された。6)から8)では補足調査を行った。

具体的な研究方法はインタビュー、文献調査、王宮舞踊とガムラン音楽の習得を中心に、出来る限り踊り手と行動を共にし、踊り手の日常生活における王宮舞踊の占める位置を把握することにつとめた。以下、研究方法の概要を記す。

### 1) インタビュー

対象者は出来る限り多くのあらゆる年代層の踊り手とした。目的は主に各人の王宮舞踊を実践する目的、経験してきた舞踊活動や稽古方法と、それらの世代による違いを知ること、および現在の舞踊活動の実態や、それに対する意識を知ることとした。インタビューでは質問内容を絞らず、自身の舞踊経験や考え(なぜどこで学び始めたか、稽古の様子、なぜ学び続けるのかなど)を自由に語ってもらい、そこから筆者の関心を惹く事柄について質問を掘り下げた。1回で終わらず回数を重ねることが多かった。また可能な限り様々な舞踊上演へ同行し、稽古や教室の見学を行い、そこでの会話から得た情報も多い。王宮舞踊の踊り手だけでなく周辺領域である創作舞踊、影絵人形芝居、商業用舞踊劇などの担い手にも広くインタビューをした。

### 2) 文献調査

文献調査ではジョクジャカルタ王家の歴史や儀礼、植民地時代の王宮舞踊、独立後の文化・観光政策の把握につとめた。文献の閲覧場所はタマン・シスワ図書館、州立図書館、タマン・ブダヤ図書室(州文化局内)、ソノブドヨ博物館、ガジャマダ大学、芸術大学、イグナチウス教会、州の文化局、市の観光・芸術文化局、教育局を中心としたが、踊り手から個人的に拝借した資料も多い。大臣、役人の演説原稿は州と市の役所で入手した。古い写真資料は踊り手とタマン・シスワ図書館から拝借した。

### 3) 王宮舞踊とガムラン音楽の習得

王宮舞踊は個人稽古と舞踊団体の教室で習得した。個人稽古は伝統音楽高校、芸術大学を卒業し、王宮儀礼でもたびたび踊る踊り手に師事し、主に基本舞踊と舞踊コンテストの課題舞踊を学んだ。個人稽古の教師を通して許可を得て王宮の定期稽古にも参加した。同じ教師が教えるAFCと呼ばれる州が主催する舞踊教室にも参加した。舞踊団体の主催する教室での習得は、後述するシスウォ・アモン・ブクソを主としたが、短期間パ

ムラガン・ブクソや、クリド・ブクソ・ウィロモ、マラム・ストーンなどいくつかの団体の稽古や上演にも参加した。これは各団体の活動実態、参加者の舞踊を学ぶ目的などの違いを知る機会にもなった。2012年5月から大阪市立大学からアーツマネジメント調査をする目的で派遣された時には、すべての舞踊団体の調査を行った。観光芸能などで踊る機会にも恵まれ、内部から観光芸能の実態を知ることにも役立った。ガムラン音楽は滞在先の家庭で、毎週末開かれる練習会で学んだ。

調査期間中およそ4年を、代々続く王宮の芸術一家の家に滞在し、そこで得たものも大きい。上記のガムラン音楽の練習会もここで行われた。家長は影絵人形芝居の人形遣いを養成する、王立ダラン養成学校（ハビランダ、Hafirandha）の校長だった。影絵人形芝居はクバティナンを分かりやすく庶民に伝える媒体であり、家長や家族との日常生活からもジャワの思想や価値観を肌で感じ取ることが出来た。この家には頻りに芸術家を含め多くの人が入り出し、彼らとの会話からも有意義な情報を得ることが出来た。

## 1.6 本論の構成

本論の構成を述べる。本論は第一部「ジョクジャカルタ王宮舞踊」（第2～4章）、第二部「踊り手から見た王宮舞踊の意義」（第5～8章）、第三部「王宮舞踊の意義を継承する」（第9～11章）から成る。第一部はジョクジャカルタ王宮舞踊の基本を知るために、植民地時代までの王宮内で形成された舞踊の性質と意義を、芸術面およびクバティナンと歴史の関わりから記す。第二部は踊り手は1918年に王宮から出て発展した王宮舞踊に、どういった意義を見出していたのかを記す。第三部は現代の生活様式のなかで王宮舞踊とその意義を継承する踊り手の取り組みについて記す。

第2章では王宮舞踊とその周辺の芸能を概観するために、ジョクジャカルタの諸芸能を記した後、王宮舞踊の種類と技術、植民地時代の稽古について記す。

第3章ではジャワ社会の民間信仰クバティナンと王宮舞踊の関係について考察する。まずクバティナンの思想や価値観を記した後、それを人々に伝える媒体としての影絵人形芝居の代表的な演目と音楽の構成、それに基づいたジャワ人の日常生活の規範を記す。そして王宮舞踊の精神論を述べたあと、イロモ概念（舞踊と音楽が統一された状態）とクバティナンの関係、および王宮舞踊におけるクバティナンの表現方法を、具体的な舞踊の上演技法とジャワ語との関係から明らかにすることで、舞踊の精神論が舞踊のすべての側面に通底する踊り手の内面の在り方であることを記す。

第4章では王宮舞踊の性質をオランダ植民地時代までの王家の歴史と、それを反映して発展した王宮舞踊との関係から明らかにする。まず古代ジャワ（4～16世紀）から植民地時代までのジャワの王朝史と、それによって形成された王家の性格を述べる。次に各時代の政治的背景をもとに創り出された王宮舞踊について、その特徴と機能を関連付けながら記す。

次に第二部に入るが、第一部がジャワの王朝史と植民地構造下で発展した王宮舞踊を扱ったのに対し、第二部からは 20 世紀初頭から起こったナショナリズムと、インドネシア国家の枠組みのもとで発展した王宮舞踊を扱う。その前提として第 5 章では、国家建設における王宮舞踊の位置づけを明らかにするための時代区分を行い、文化・観光政策を中心とした各時代の舞踊の扱われ方の特徴を記した。時代区分は 1) 文化イメージが形成された時代 (1910 年頃から 1966 年)、2) 文化政策が強力に始まった時代 (1967 年から 1983 年)、3) 文化政策と観光政策がともに強力に行われた時代 (1984 年から 1998 年)、4) 地方自治の時代 (1998 年～) とした。この区分に従って第 6 章から第 11 章では、中央政府の政策を受けたジョクジャカルタでの具体的な舞踊活動を記す。

第 6 章は国家独立前後の、中央政府の影響をさほど受けず、踊り手が自由な舞踊活動を行っていた時代を扱う。まず独立前後のナショナリストの視点が捉えた王宮舞踊の性質と、彼らの舞踊活動について明らかにする。次に独立後の王宮の舞踊活動と具体的な稽古や上演の様子を、踊り手へのインタビューを中心に記しながら「よきジャワ人」像について言及する。これらと並行して植民地時代の王宮とは異なる、各舞踊団体の学習システムについても記す。

第 7 章では 5 章の時代区分から独立して、『国家スンドラタリ・ラーマーヤナ・セミナー 1970 報告書』の分析を通して、踊り手が王宮舞踊のどういった要素を継承しようとしたのか明らかにする。この 1970 年に開かれたセミナーは、国家主導で商品化された観光芸能がジャワ王宮舞踊を強く想起させること、および国家に都合のよい王宮舞踊史が語られたことに対し、踊り手は違和感を抱き質疑応答が紛糾しており、踊り手が考える王宮舞踊の意義と具体的な舞踊の要素の関係がよく分かる内容となっている。

第 8 章ではスハルト大統領の文化政策が強力に行われ始めた時代を扱う。まずその大きな成果として公開された、王宮舞踊の精神論について記す。そして文化政策の 2 本柱であった舞踊コンテストの目的と開催方法、芸術教育機関を設置した目的と教育内容、および王宮の変化や、民間の舞踊教室が誕生した背景について述べる。最後にそれにもかかわらず王宮舞踊は庶民には閉鎖的と映り、逆に他地方の舞踊が人気だった状況についても触れる。

次に第三部に入るが、第 9 章は再び 5 章の時代区分から独立させて、主に第 10、11 章で扱う舞踊活動の基盤を築いた、踊り手サスミント・ディプロの取り組みを記す。彼は王宮舞踊の改革のために、創作と普及を 2 本柱として、社会状況に則した多くの新しい作品を創ったほか、初めて王宮舞踊の商品化も試みるなど、柔軟な上演・普及活動に取り組んだ。彼の作品は現在も色褪せることなく高い人気を集め、弟子たちの多くが指導者として活躍するようになった点でも重要な人物である。

第 10 章では、スハルト大統領が強力に行った文化・観光政策によって生じた舞踊活動の変化と、それらが踊り手の意識に与えた影響を探る。まずこの時代の状況として王宮が対外的な文化・観光活動に積極的だったのに対し、対内的な活動は停滞し王宮の求心力が低

下した背景を記す。次に政府が盛んに舞踊コンテストを行ったことで、王宮舞踊の普及の兆しが見え始めたり、伝統を基礎とした創造的な作品の創出が促されたりすることで、王宮舞踊の普及・発展が促された一方で、政府の求めに応じて提供した観光芸能によって生じた踊り手たちの踊ることへの意識の変化を分析した。

第 11 章では 2000 年代に中央集権体制から地方自治へ移行し、文化においても踊り手の自由意思の反映が可能となった時代を扱う。まず現状把握として王宮舞踊の上演機会と団体の整理、踊り手の舞踊活動に対する意識を整理した。そのうえで実際の舞踊活動をもとに踊り手たちから見た舞踊の意義と、彼らが目指す舞踊継承の方向性を分析した。最後に 2001 年に新しい運営方針をもとに生まれた舞踊団体ウィロゴ・アプルトン・ジョクジャカルタの活動を詳細に追うことで、現代の生活様式に適した王宮舞踊とその意義を継承しようとする方法の例を示した。

## 1.7 インドネシア語・ジャワ語のカタカナ表記

インドネシア語・ジャワ語のカタカナ表記は確立されていないが、本論文では王宮舞踊の現場で実際に用いられている発音に近いものを採用して以下の通りとする。よって例えば **raja** はインドネシア語読みすれば「ラジャ」、ジャワ語読みすれば「ロジョ」であるが、「ロジョ」と表記した。同様にラーマーヤナ物語の登場人物である **Rama** は「ロモ」、**Sinta** は「シント」などと表記した。ただしラーマーヤナ **Ramayana** やマジャパヒト **Majapahit**、バティック **batik**、ワヤン・クリット **wayang kulit** などカタカナ表記が確立している単語はそれに従う。個々の舞踊名の綴りには、複数の表記が見られるものがあるが、王宮舞踊の文献やプログラムで一般的と思われる表記を採用した。

### ・ a の表記

a はインドネシア語では“a”と発音するため「ア」とした。ジャワ語では語末、およびその直前の a は“o”と発音されるため、「オ」と表記する。

### ・ 語尾の子音

h は記さない。

例 indah 「インダ」

k は表記しない。

例 golek 「ゴレ」

mendhak 「ムンダ」

t は「ト」と記す。

例 kulit 「クリット」

g は記さない。

例 gedrug 「グドウル」

n および ng は「ン」と記す

例 orang 「オラン」  
l および r は「ル」と記す  
例 sampur

## 第一部「ジョクジャカルタ王宮舞踊」

第一部はジョクジャカルタ王宮舞踊の基本的な性質を知ることが目的とする。そのために主に植民地時代までの王宮内で発展した王宮舞踊について記す。第2章では王宮舞踊とその周辺で発展した芸能の概要を記し、第3章では王宮舞踊が民間信仰クバティナンの実践であることを記し、第4章では王家の歴史に王宮舞踊を位置づけることで、舞踊の性質を明らかにする。

### 第2章 ジョクジャカルタ王宮舞踊の概要

ジャワ島の諸芸能は実に豊かで互いに似通いながらも強い独自性を持つ。文化圏は西部のスンダ語を用いるスンダ文化圏と、中・東部のジャワ語を用いるジャワ文化圏に大別できる。中・東部ジャワはさらに港市国家を中心に栄えた北部と、内陸に諸王朝の都が置かれた南部に分かれる。ジャワ島に共通する文化的特徴は影絵人形芝居ワヤン・クリット (wayang kulit) を代表とするワヤンの伝統が、多種多様な芸能を生み出してきたことにある。ワヤンはジャワ語で「影」「影絵人形芝居で用いる人形」を意味する。一般に「ワヤンを見に行く」と言えばワヤン・クリットをさすが、ワヤンのジャンルには人形だけでなく人間の演じる芝居、布絵巻なども含んだ種々の芸能が含まれる。ジョクジャカルタは中部ジャワ内陸南部のジャワ文化圏にあり、王宮を中心に発展した王宮とその外部(町と村落部)の芸能に大別される。両者は互いの領域を守りつつも長い年月の間に影響を与え合いながら発展してきた。ジャワ諸芸能に関する記録は遺物が極めて少なく明らかでない。以下、2.1で主に王宮外でみられるジャワ諸芸能、2.2~2.4でジョクジャカルタ王宮舞踊について記す。

#### 2.1 ジョクジャカルタの諸芸能

##### 2.1.1 ワヤン・クリット (wayang kulit)

クリット (kulit) は「革」を意味する。ワヤン・クリットは水牛の革で作った人形を、クリル (kelir) と呼ばれる布製の白い幕に映す影絵芝居をさす(写真1)。ワヤン・クリットの起源は明らかでないが次の二つの説に大別される。第一に主にマハーバーラタとラーマヤーナを上演することから4世紀頃にインドの文化、宗教、思想を国家の編成原理として取り入れた、ジャワの諸王朝のインド化の過程で上演が始まったのではないかと、第二にインド文化が伝来する前から存在したと考えられている演目があることと、すべての専門用語が古ジャワ語であり、サンスクリット語や他のインドの言語が用いられていないことからジャワ起源の芸能ではないかという説である(J.M.Brandon 1967: 42, J.O.Miettinen 1992: 79, セノ・サストロアミジョヨ 1982: 23-27)。ワヤンという言葉の初出は、907年に古マタラム朝の王によって書かれた碑文にみられ、マハーバーラタが祖先の霊のために上演されたことが記されているが上演形態については記述がない(RM Soedarsono 1984: 3-4)。930

年に刻まれた碑文 (Wimalasrama) には wayang wwang と記されている。Wwang は人間を意味し、これは人間が演じた芝居を指す (RM Soedarsono, 1984: 4-5)。文学活動が盛んだったアイルランガ朝 (11 世紀) の時代の文学作品『アルジュノ・ウィウオホ (Arjuna Wiwaha)』のなかに古ジャワ語の walulang、inukir という言葉が使われている。walulang は現代ジャワ語で lulang であり「動物の皮」、inukir は「彫られた」を意味する。そのためアイルランガ朝時代のワヤン・クリットは、動物の革を用いたことまでは分かっているがその形状は分かっていない (Sunarto 2004: 7) <sup>1</sup>。

ワヤン・クリットの人形の体型や特定の登場人物の有無や相関関係などは、地域ごとに特徴を持つが、ジョクジャカルタで現在みられる様式は、新マタラム朝が 2 王家に分立した 1755 年以後に整えられた<sup>2</sup>。人形の特徴は額からまっすぐ伸びる高い鼻、細長い目、曲線を描いた口、腕と同じくらい細い首、極端に細い胴体、地面まで付く長い腕などに見られる。この人間とかけ離れた人形の体型は、イスラム教が偶像崇拜を禁じたためと言われている<sup>3</sup>。人形の衣装や装飾品等は、植物画や幾何学模様を用いている。その結果、人形制作者の芸術的技量は、細かな模様を発展させることに向かった (Sunarto 2004: 13-14, 18-19)。このワヤン・クリットの忠実な再現を試みたのが、2.2.2 に後述する王宮舞踊劇ワヤン・ウォンである。

現在の上演形式で用いる人形の数約 100 から 500 体<sup>4</sup>、大きさは登場人物によって異なり 20~50 センチほどある。人形は幕の左側に悪、右側に善の人物が並べられることが多い。音楽は約 30 の楽器で編成されたガムラン音楽が使われる。人形遣いはダラン (dalang) と呼ばれ 1 人で語り、謡い、人形の操作を行い、ガムラン音楽をリードする<sup>5</sup>。ダランはガムラン演奏以外の、すべてを一人でこなす。上演は夜 9 時ごろに始まり、夜明け前のイスラム教徒の礼拝スブ (subuh) の前まで続く。ワヤン・クリットの上演は王宮の行事、豊年祭など村の行事、結婚披露宴のほか政府や企業の催事でも用いられる。ほかにラジオやテレビで放送されたり、人気のあるダランの上演はカセット・テープや DVD で売られている<sup>6</sup>。

---

<sup>1</sup> 次の青山の記述から当時の人々がワヤンを楽しんでいたことが分かる。アルジュノ・ウィウオホには「私たちは幻影でしかない現象世界を現実と錯覚しているが、それは、皮に彫られた人形と知りながらそのせりふと動きに観客が一喜一憂するのと同じだ、と主人公が語る」(青山 2001: 155)。

<sup>2</sup> ジョクジャカルタ王家成立までのワヤン・クリットの歴史について、スナルトはデマック朝 (16 世紀前半) 時代には、中国出身の人物が伝えた木彫の技術を革に应用して人形制作をしたのではないかと推測し、パジャン朝 (16 世紀後半) に入ると王冠や髻などの装飾品、武器、動物などが加わり、新マタラム朝の都がカルタスロに置かれた時代 (1680-1746) には、インドの物語には見られない 4 人の道化プロカワン punakawan が加わったと記している (Sunarto 2004: 7-8)。

<sup>3</sup> イスラム教との関係からワヤン・クリットの人形の体型が、非人間的となったのはデマック朝の時と考えられている (Brandon 1967: 44)。

<sup>4</sup> 人形の数に差は所有者の財力による。

<sup>5</sup> ガムラン奏者はダランが上演中に出す指示から次に演奏する曲を知る。

<sup>6</sup> ジョクジャカルタでは州文化局主催で毎月第二土曜日に、王宮南広場に面するサソノ・

上演はクバティナンを分かりやすく庶民に伝える芸能としての機能を持ちつつ、18世紀の王宮では戦法を学ぶもの、ジャワ語の敬語体系が著しく発展した19世紀の王宮では敬語を学ぶもの、インドネシア独立後は政府のプロパガンダなど様々な媒体としても使用された。現在は庶民の娯楽として上演されることが多く、人々は物語を楽しみながらクバティナンに沿った生き方やジャワ敬語の使用法を学ぶ。演じる物語はマハーバーラタが多い。ダランはユーモアたっぷりに社会風刺をすることも多く、これもダランの技の見せ所の一つとされている。

ワヤン・クリットはルワタン (ruwatan) と呼ばれる厄除けや<sup>7</sup>、悪魔払いの儀礼としても上演されている (Tim Penyusun 1992 :10)。そのなかにインド文化流入前からジャワにあったとされる、ムルウォコロ (murwakala) の物語に由来するルワタンがある (Brandon 1967 :44)。これは食人鬼ブトロ・コロ (butara kala) が食べる特定の生まれ合わせの子、例えば二人姉妹や一人っ子などを守るために行われる。ダランの役目はブトロ・コロを追い払うことにあり、特定の系譜のダランが断食等で身を清めて臨む。上演は昼間に行われダランが対象者の髪の一部を切ったり、対象者は灌頂を行うなど多くの点で他の上演形態と異なる。



(写真1) ワヤン・クリット (筆者撮影 2009年)

---

ヒンギルと呼ばれる建物でワヤン・クリットが上演されている。これはラジオ放送 (RRI) で生中継されている。この放送を聴く踊り手は多く、ワヤンの物語やジャワ語を学ぶためや、自らの演技に活かすために聴いているという。

<sup>7</sup> 中島は1963年の鼠の大発生時に、その終息を祈願してジョクジャカルタの南海岸でワヤン・クリットが上演されたことを記している (中島 1993 :24-38)

上記のような主にマハーバーラタ、ラーマーヤナ、ムロウオコロなど古い時代の物語を扱うワヤン・クリットを、ワヤン・プルウォ (wayang purwa, プルウォは「原初の」) と総称する。それに対し 1940 年代以降、次の 1) から 4) のように他の物語を用いるワヤンも生まれた。

#### 1) ワヤン・カンチル (wayang kancil)

多くの動物が登場する寓話カンチル物語を題材とする。主人公のカンチル (鹿の一種、マメジカ) はユーモアと知恵に富み、ワニやトラとの戦いに勝つなどの冒険を経て目的を達する。ワヤン・カンチルはスラカルタに住む中華系インドネシア人ボ・リム (Bo Lim) が創り、1943 年にサイド (RM Sayid) が登場人物を増やし、教育的要素を持ったものとして発展させた (Haryanti 1998 : 61)。その後はあまり発展せず、現在の上演機会は政府の催事などごく限られている。

#### 2) ワヤン・レフォルシ (wayang revolusi)

1945 年から 49 年の独立戦争時にラジオや新聞などの情報発信媒体が、オランダ軍の手にあった時に考案されたワヤンで、インドネシア人ナショナリストがプロパガンダに用いた。1949 年以後は上演されていない。人形はスカルノ大統領など実在の指導者、革命軍兵士、オランダ人や農民などが本物に似せて創られた。物語は広島原爆やオランダと戦うゲリラや農民の話など実際の出来事が使われた (Haryanti 1998 : 61)。

#### 3) ワヤン・スル (wayang suluh)

ワヤン・レフォルシと同様にプロパガンダに用いられたが、もともと 1950 年以後に政府が創ったものをさした。ワヤン・クリットはまだテレビがなく、インドネシア語が十分に浸透せず、読み書きができない人が多かった時代に、宣伝媒体として都合が良かった<sup>8</sup>。次第に私的な行事でも用いられるようになったため、内容はジャワ人の好むディポヌゴロ戦争 (1825-1830) や、植民者と戦った英雄セノパティなど歴史的出来事も扱うようになった (Haryanti 1998 : 60)。ジョクジャカルタ特別州政府は、ダランを公務員として雇い各地で政府の宣伝活動を兼ねた上演をさせていた<sup>9</sup>。

#### 4) ワヤン・ワフユ (wayang wahyu)

---

<sup>8</sup> インドネシア語は 1928 年の「青年の誓い」で、ひとつの祖国・民族・言語 (インドネシア語) がインドネシアであると宣言されたが、オランダ植民地政庁による民族主義運動の弾圧のなかで実体を伴わず、1943 年の日本軍政期には公用語化への準備が始まったが (森山 2009 : 8-9)、独立後も地方語しか使えない人が多かった。

<sup>9</sup> ダランは政府の決定を広く知らせる仕事をする広報局 (Dinas Penerangan) で雇われていた。

1957年にカトリックの教えを広めるために創られた。物語は聖書を用い伴奏音楽はガムランのほか教会音楽も用いる (Haryanti 1998 : 60)。人形には聖書の登場人物が用いられる。

### 2.1.2 ワヤン・ベベル (wayang beber)

起源は明らかになっていないがアニミズムと深く関連があり、ワヤン・クリットと同じかより古くから存在したのではないかと考えられている (Brandon 1967:45)。人形は用いず布に描かれ巻物状の絵を繰りながら上演する。現在はグヌン・キドゥル県にダランがいるが、ジョクジャカルタ特別州政府主催の芸術祭などで用いられる他は、ほとんど上演機会はない。

### 2.1.3 ワヤン・ゴレ (wayang golek)

ワヤン・ゴレと呼ばれる木偶人形を用いたワヤンで、昼間に上演し幕は使用しない。2つの年代記 (19世紀初頭に記された *Serat Centhini* と 20世紀初頭に記された *Serat Sastramiruda*) によるとワヤン・ゴレは中部ジャワに16世紀には存在していた (Haryanti 1998 : 58, J.O.Miettinen 1992 : 86-87)。物語にはムハンマドの叔父アミル・ハムザを描いたメナ物語や年代記等を用いる。現在、ジャワ西部では上演されるが、ジョクジャカルタでは観光用を除き、ほとんど上演されない<sup>10</sup>。ワヤン・クリットの上演は、明け方にワヤン・ゴレの人形で締めくくる慣習があり、今でもこの用法では用いられている。ゴレには「探す」という意味があり、この慣習は観客に今晚の上演の意味を探し当ててください、という意味がある。ワヤン・ゴレを人間が演じたものが 2.2.2 に記した舞踊劇ワヤン・ゴレ・メナである。

### 2.1.4 ワヤン・ポテヒ (wayang po the hi)

中国由来の手袋人形劇で、中国の衣装を付けた手袋人形を人間が手にはめて、50×40センチほどの小さな舞台上で、インドネシア語を用いて中国由来の物語を上演する。インドネシアでの上演の歴史は明らかでないが 20世紀初頭には存在し、1960年代にはスラバヤやマランなど大きな中国人社会のある町で 20 から 25 のグループが活動していた (Brandon 1967 : 49)。スハルト大統領時代には中国文化を公にできなかったことから、ワヤン・ポテヒは中国系の寺院以外で上演されることはなかった。その後はスハルト退陣後の一連の自由化路線の際、グス・ドゥル大統領 (在任 1999-2001) の時代に、中国文化が好意的に受け止められて以降、徐々に表舞台で表現できるようになり、ジョクジャカルタでは旧暦の春節に際して、州政府が主催する行事等で上演されている。

### 2.1.5 ワヤン・オラン・パンゲン (wayang orang panggung)

---

<sup>10</sup> 現在はジョクジャカルタ王宮で観光用に週に一度上演されている。

オラン (orang) は人間、パンゲン (panggung) は舞台を意味する。スラカルタ地方のマンクヌゴロ家で上演され、マンクヌゴロ 5 世 (1881~1896) のとき最も発展した (J.R.Brandon 1967: 47)。1895 年にスラカルタの中国人商人 Gan Kam が踊り手を引き抜いて庶民向けの商業舞踊劇グループを創って商業的に上演を始めたのを機に、中・東ジャワで人気を集め多くのグループができた一方、経済的理由からマンクヌゴロ家では 6 世 (1896-1916) の時代に上演されなくなった (Rustopo 2007: 108-113)。常設の舞台を持たず巡業をしていた。ジョクジャカルタでは巡業上演のほか、王宮東隣の大公園 THR<sup>11</sup>に常設舞台サソノスコ (Sasanasuka) が造られ、1969 年から 1985 年まで毎晩演じていた。THR では東ジャワのマランを拠点とする上演団体チプトカウェダル (Cipto Kawedar) の数人の団員が、巡業後もそのまま残って THR の専属劇団員となり上演をつづけた。上演は 20 時から 24 時で、内容はマハーバーラタからラーマヤナから取材し、毎晩、違う演目を上演していた<sup>12</sup>。現在、THR の劇団は解散し、その他の上演団体も大半が解散したが、スラカルタで 1910 年頃に上演を開始したスリウェダリ公園 (Taman Sriwedari) の常設劇場では上演が続いている。

#### 2.1.6 クトプラ (ketoprak)

クトプラは 20 世紀初頭にジャワ中部で生まれた旅回りの大衆演劇をさす。ジョクジャカルタは貴族の援助により、1920 年代から発展の中心地となり王宮前北広場をはじめ各地で上演された。物語にはジャワの民話や歴史物語、中国やアラブの説話などを使用し、ガムラン音楽を伴奏にジャワ語で語り歌う。ドタバタ喜劇、即興の要素も大きい (風間 1994: 81-86, 2010: 25)。現在は旅回りの形態でのクトプラは廃れたが、愛好者は多く自主的に上演をしている。国営ラジオ局ジョクジャカルタ支局 (RRI Yogyakarta) はクトプラ役者を雇い、定期放送が人気を得ているほか、地方テレビ局 (Jogja TV) でも愛好者の上演を定期的に放映している。ジョクジャカルタ市は毎年クトプラ・フェスティバルも開催している。

#### 2.1.7 ロンゲン (ronggeng)

ロンゲンは 20 世紀初頭まで、商売として娯楽を提供するために踊る女性をさし、現在はその舞踊をさす。中部ジャワのディエン高原で発見された 8 世紀頃の女性の像は、王や貴族を舞踊で楽しませていたロンゲンと言われている。ロンゲンは都市部、農村部を問わず市場や道端、催事で見られレデ (ledak)、タレデ (tledek) と呼ばれた (RM Soedarsono 1974: 23,50-51)。観客の男性を誘って一緒に踊るものはタユブ (tayub) という。

1811~16 年にイギリスのジャワ副総督だったラッフルズは、1817 年に記した『ジャワ史』 (*The History of Java*) のなかでロンゲンに触れている。それによればロンゲンは社会の低い層から高い層まで幅広く人気のある舞踊で、よく見られ、一人あるいはグループで踊

<sup>11</sup> THR は Taman Hiburan Rakyat の略で、テーハーエルと呼ばれていた。

<sup>12</sup> 元団員のひとりチャヨノ (Cahyono) へのインタビュー、2009 年 11 月 27 日。

っていた。ジャワ人富裕者のなかにはロンゲンをかこうものもいたが、たいてい彼女らは一定期間を置いて離婚し再び路上で踊り始めた。衣装や装飾品は簡素で2~3人で演奏する簡素なガムラン音楽を伴奏に用い、なければ自分たちで歌っていた。おかしげな歌詞を用いて笑いを取り、踊り手自身もよく大笑いしていた。ラッフルズはロンゲンを嫌い、声は高すぎて聞くに堪えず、音楽と振りはかみ合わず粗野で汚らわしいと酷評している (Raffles 2008 (1817) : 236-238)。

年代は特定されていないがロンゲンはジャワ貴族にとり上げられ、貴族の美意識で洗練されてゴレ (golek) やガンビョン (gambyong) という名の舞踊として発展した。ジョクジャカルタ王宮にロンゲンが入ったのは20世紀初頭と推測されているが、その出自から王宮の女性には不適切とされ男性が踊っていた。ゴレは2つの芸術教育機関 (1961、1963年設置) の授業で教えられたり、1972年にゴレが州政府主催の舞踊コンテストの課題となったことなどから、女性舞踊として普及し、現在は最も上演機会の多い王宮舞踊となっている。ゴレの普及と逆に、現在ロンゲンを見かけることはない。タユブの形式は観光芸能や各種催事で男女を問わず観客を楽しませるためよく用いられている。

#### 2.1.8 ガンビョン (gambyong)

ガンビョンはロンゲンをもとに発展し、ジョクジャカルタの北東に位置するスラカルタ地域を中心に好まれた舞踊であり、中部ジャワ全域で結婚式や催事でよく用いられる。商業用のワヤン・オラン・パンゲンやクトプラの上演前に踊ることもあった。衣装はバティックの腰巻、胸を布で巻き、腰にサンプル (sampur) と呼ばれる長細い布を巻きつける<sup>13</sup>。ガムラン音楽とともに踊る。ガンビョンはジョクジャカルタ様式の舞踊ではないが、親しみ易い雰囲気からジョクジャカルタでも結婚披露宴や催事でよく用いられる。

#### 2.1.9 ジャティラン (jatilán)

中部ジャワの村落部でよく見られる舞踊で、クダ・ルンピン (kuda lumping)、クダ・クパン (kuda kepong)、ジャラン・クパン (jaran kepong) などとも呼ばれる。主に男性が踊る。ジョクジャカルタの他いくつかの地域では、女性が男性風の衣装を着て踊ることもある。踊り手は竹で編み彩色した平らな馬にまたがり、槍や鉾を持ち、二人あるいは三人以上のグループで踊る。伴奏音楽は数個の小さなゴングと両面太鼓など、簡素な編成で単純で短いメロディーを繰り返す。踊り手はしばしばトランス状態に入る。豊年祭などの村の儀礼や行事のほか政府の催事、都市部の町内会等の行事で用いたり、芸術大学の学生らが創作舞踊のモチーフに用いることもある。

#### 2.1.10 アング (angguk)

---

<sup>13</sup> ジョクジャカルタ王宮舞踊でもサンプルと呼ばれる細長い布を用いる。ガンビョンではオーガンジー素材、王宮舞踊ではシャントウン素材のサンプルが用いられる。

アングはジョクジャカルタ特別州の北部スレマン県に伝わる舞踊である。1960年代まではイスラム教徒の割礼式で男性が踊り歌っていたが、一度廃れた後、1990年代に女性が演じるものとして復活している（風間 2010:45-48）。衣装は西洋風の軍服と帽子にサングラス、丈の短い半ズボン、編み上げブーツを用いる。生地はспанコールを縫い付けたり、エナメル加工のものを用いるなど華やかである。伴奏音楽は主に太鼓、タンバリン、シンセサイザーを用い軽快で勇ましい。現在、政府や企業の主催する式典等で用いられる他、創作舞踊のモチーフとしてもよく取り上げられている。

## 2.2 ジョクジャカルタ王宮舞踊の種類

次にジョクジャカルタ王宮舞踊の種類について記す。王宮舞踊の分類法に特に定まったものはないが女性舞踊、男性舞踊、舞踊劇に分類することが多い。男性舞踊は優形のアルス（alus）と荒型のガガ（gagah）に2分されるが、女性舞踊に性質の分類はない。ただし王宮舞踊劇ワヤン・ウォンでは男性の登場人物が21分類され、女性の登場人物は2分類される。

以下ではクバティナンと王宮舞踊の関係を論じる本論の趣旨に照らして群舞、舞踊劇、およびその他に分類して記す。このうち植民地時代の王宮舞踊には、群舞と舞踊劇しかなかった。舞踊には全員が一致して踊ることで、調和を旨とするクバティナンを学ぶという目的があったからである。2.1に記した王宮外のジャワ諸芸能と、王宮舞踊には互いに影響を与えたものもある。ワヤン・クリットは王宮内外で上演され、後述のように王宮では、ワヤン・クリットの人形を人間が演じるワヤン・ウォン（wayang wong）が発展した<sup>14</sup>。その他、女性舞踊のゴレ（golek）や仮面舞踊劇ワヤン・トペン（wayang topeng）は、もとは王宮外の芸能であり、逆に舞踊劇ランゲン・モンドロ・ワノロ（langen mandra wanara）のように、王宮から王宮外へ伝わった芸能もある。

### 2.2.1 群舞

#### 1) ブドヨ（bedhaya）、スリンピ（srimpi）

ブドヨは女性9人、スリンピは女性4人で舞う群舞をさす（写真2）。ブドヨは最も神聖でありスリンピはそれに続くとき王宮儀礼、スルタンの誕生日や戴冠記念日、王宮の創設記念日、王族の結婚披露宴などの重要儀礼で舞われたほか、オランダ人の植民地官吏など外国人のもてなしにも用いられた。植民地時代の女性王宮舞踊はこの2種類しかない。ブドヨとスリンピの起源を示す確かな資料はない。ブドヨはスルタンの権力の象徴でもあり、スルタンはブドヨの創作により力が増すと信じられている。ブドヨとスリンピは王家の家宝プ

---

<sup>14</sup> ダランはスルタン8世時代の1925年に設置された、ハビランダ（Habirandha）と呼ばれる王宮のダラン学校でも養成され、王宮の内外で活動している。現在も週に一度、夜間に稽古が行われている。

ソコ (pusaka) とされる<sup>15</sup>。そのため王宮儀礼では、踊り手たちは王宮の宝物庫バンサル・プロボエクソ (Bansal Prabayeksa) から出て、スルタンと最高位の家宝しか上がれない建物バンサル・クンチョノ (Bansal Kencana) の上段で舞う。これは王宮舞踊劇ワヤン・ウオンの踊り手が、バンサル・コタ (Bansal Kothak) と呼ばれる、踊り手の待機小屋から出て、バンサル・クンチョノ前のテラスで踊ること対照的であり、ブドヨとスリンピの神聖さが分かる。

ブドヨとスリンピは神聖な舞踊であるため上演に際しては、数日～数か月前から一連の儀礼が行われ供物も用意される。インドネシア独立前の王宮内には常に約 60 人の女性の踊り手があり、結婚などの理由で踊り手が抜けると補充された (GBPH Suryobrongto 1981: 100)。この慣習は 1945 年の国家独立の前後まで続いていた。ブドヨの踊り手には清浄さが求められ、上演の一週間前から断食に入って自己の内面を清め、ルルール (lulur) と呼ばれるスクラブを用いて体を磨き、心身ともに神聖な状態で舞台に立つ (Kuswadi 1981:165)。月経中の踊り手は不浄とみなされたため、清浄な踊り手が代わりに踊った。しかし月経中の踊り手と同等の高い技術を持った、交代の踊り手を充てることは困難だったため、スルタン 5 世はアブディ・ダルム・ブドヨ・カクン (abdi dalem bedhaya kakung) と呼ばれる、ブドヨを専門に踊る男性踊り手集団を組織した。この集団は 1913 年に解散した (GBPH Suryobrongto 1979: 204)。

---

<sup>15</sup> 中島は「プサカ (家宝) には短剣、王冠、ガムランの楽器などの無生物のほか、金属職人や鍛冶屋、踊り子のほかにワヤンのダランも含まれる」(中島 1993: 82) と記しているが、家宝であるのは特定の舞踊であり踊り手は家宝に含まれない。王家の家宝は王宮の宝物庫に保管され特定の日に、高位の家臣が祈りと供物をささげる。王宮では月経中の踊り手は不浄とみなされるが一時的にであれ、家宝を不浄とみなすのはおかしい。また筆者は 4 年ほど家長が王宮で、最高位のダランとして仕える家に滞在したが、自分が家宝であると述べたことはなかったし、王宮から家宝として扱われている様子ではなかった。王宮には家宝であるワヤン・クリットの人形が何箱分か保管されており、家長は週に一度、その陰干しのために王宮に出仕していた。アンダーソンも「伝統的な陳列品だけでなく、白子、道化、小人、占い師など」(B.アンダーソン 1995: 42) の人間も家宝だと記しているが、踊り手とダランが家宝ではないのなら、この記述にも疑問がある。



(写真2) ブドヨ (筆者撮影 2007 年)

## 2) ブクサン・トゥルノジョヨ (Beksan Trunojoyo)

ブクサン・トゥルノジョヨは連続して踊る 3 つの男性群舞、ラウン・アルス (Lawung Alus)、ラウン・ガガ (Lawung Gagah)、スカル・マドゥロ (Sekar Madura) から成る。踊り手はそれぞれ 16 人、16 人、8 人であり上演には 4 時間半を要する。作者はスルタン 1 世であり兵士の戦闘訓練の様子を芸術的に表現している。トゥルノジョヨはジャワ東部のマドゥラ島の王子の名で、1674～1681 年にオランダ東インド会社と戦った武勇として知られる。スルタン 1 世はその勇敢さを称えるためにトゥルノジョヨの名を男性群舞、および王家のいくつかある軍隊の名のひとつに用いたと言われる。踊り手の発する台詞はジャワ語と、バゴガン (bagongan) と呼ばれる王宮内でのみ使用されるジャワ語に加え、トゥルノジョヨの出身地で話されるマドゥラ語が用いられている。ラウンはジャワ語で槍を意味し、この舞踊は槍をもった勇壮な兵士役の踊り手が踊る。

### 2.2.2 舞踊劇

#### 1) ワヤン・ウォン (wayang wong)

ウォン (wong) はジャワ語で「人間」を意味し、ワヤン・ウォンは人形芝居のワヤン・クリットを人間が演じる舞踊劇といえる。ワヤン・クリットでダランが一人で担っていた役割 (人形の操作、楽曲のリード、台詞、地語り、歌謡) を、ワヤン・ウォンでは複数人で分担する。歴代スルタンはインド文化の再現に注力したため、ほとんどの演目はインド由来のマハーバーラタから取材した。多くは結婚式など王家の祝い事に際して上演され、ワヤン・

ウォンが最も発展したスルタン 8 世 (在位 1921-1939 年) の時代には 20 回も上演されており、最長で 4 日 4 晩 (1923 年と 1928 年) およそ 400 人の踊り手や演奏家によって上演した贅を尽くしたものだ (RM Soedarsono 1970:150-151)。登場人物は性質に応じて男性はアルスとガガの下位に 21 分類、女性登場人物は淑やかなルル (luruh) と勝気なブランヤ (branyak) に 2 分類される。男性の分類が多いのはマハーバーラタでは多くの男性武将が描かれることにある。男女の同席は好ましくなかったため、植民地時代のワヤン・ウォンは女性役も含めすべて男性が演じていた。この習慣はスルタン 9 世の時代に廃れ、1973 年からは王宮内で上演されるワヤン・ウォンでも女性が参加するようになった。

## 2) ランゲン・ドリヨ (langen driya)

ジャワ語でランゲン (langen) は「娯楽」、ドリヨは「心」を意味しランゲン・ドリヨは、1876 年に創られた座った体勢で演じる舞踊劇をさす (Departmen Pendidikan dan Kebudayaan 1972:134)。創作の着想はスルタン 6 世の娘婿プルウォディニングラット王子 (Purwadiningrat) が、王宮で舞踊とガムラン音楽の稽古のない断食月の夜、貴族たちがジャワ語の歌謡トゥンバン (tembang) を謡いあっていたことに得たといわれている。王宮ではなく貴族の邸で演じられていた。座って演じる理由は貴族たちが王宮のワヤン・ウォンと同様に、立って演じることを畏れ多いと感じたためである (T.Winarti 1997 : 41-45)。そのため舞踊劇のうち立って演じるものがワヤン・ウォンであり、座って演じるものがランゲン・ドリヨと、次に記すランゲン・モンドロ・ワノロといえる。踊り手は座った姿勢で踊りながらトゥンバンを台詞として謡うため、技術的にはワヤン・ウォンより難しい<sup>16</sup>。題材には 14~15 世紀のマジャパヒト朝を舞台とした英雄譚ダマルウラン物語を用いる。ランゲン・ドリヨは 1935 年頃まで上演されていたが、後から生まれたランゲン・モンドロ・ワノロの人気に押されて、あまり発展しなかった (GBPH Suryodiningrat 1976 : 26)。

## 3) ランゲン・モンドロ・ワノロ (langen mandra wanara)

ジャワ語でモンドロ (mandra) は「多くの」、ワノロ (wanara) は「猿」を意味し、ランゲン・モンドロ・ワノロは多くの猿が登場する、ラーマーヤナを題材に座って演じる舞踊劇である。ランゲン・ドリヨと同様にトゥンバンを台詞に用いる。1890 年にユドヌゴロ王子 (Yudonegara) が創作し、貴族の邸で上演していた (B.Suharto 1981 : 114, RM Soedarsono 1970 : 154-156, 1974 : 44-46)。その後、スルタン 8 世がワヤン・ウォンの発展に注力したため、踊り手の活動もそちらが中心となり、1920 年ごろから貴族の邸を出て村落に広まった。

## 4) ワヤン・ゴレ・メナ (wayang golek menak)

ワヤン・ウォンが人間の演じるワヤン・クリットといえるのに対し、ワヤン・ゴレ・メナ

---

<sup>16</sup> ワヤン・ウォンの踊り手は台詞は発するが謡わない。

は木偶人形芝居ワヤン・ゴレを人間が演じる舞踊劇である。これは1941年にスルタン9世が王宮で上演された木偶人形芝居に着想を得て創作を命じた。1943年に物語の一部が二人一組で踊るブクサン (beksan) の形式で初演されたが、国家独立とその後の社会状況から創作は滞り、1987年にスルタン9世の指示により再開された。このときスルタン9世は自ら創作のアドバイスを与えるなど積極的に創作を導いた。しかし完成上演されたのは、スルタン9世の逝去の半年後の1989年3月だった (RM Soedarsono 1989)。題材には木偶人形芝居のワヤン・ゴレと同様にメナ物語を用いる。そのため登場人物は中東から中国、ジャワの人物まで多様である反面、特別な衣装や小道具が必要で大掛かりとなり、フル上演されることはあまりない。ワヤン・ゴレ・メナの一部を取り出したものをブクサン・ゴレ・メナと呼び、ブクサンの形式での上演は現在でもよく見られる。なかでも中国人女性とジャワ人女性の闘いを取り出した場面は、二人が鳥に乗って戦うなど華やかで迫力もあるため<sup>17</sup>、王宮での賓客のもてなしや、結婚披露宴などの華やかな催事で好んで上演される。

#### 5) ワヤン・トペン (wayang topeng)

トペン (topeng) は仮面を意味しワヤン・トペンは人間が演じる仮面舞踊劇をさす。12世紀のクディリ朝の時代には存在していた。物語はラーマーヤナとマハーバーラタを用いていたが、14世紀からは東ジャワ起源のパンジ王子物語が加わり、イスラム教の流入後はもっぱらパンジ王子物語が用いられた。上演伝統はスラカルタ王家から分家したマンクヌゴロ家を中心に受け継がれ、ジョクジャカルタでは王家ではなく庶民の間に広まった。その後、ワヤン・トペンは20世紀初頭に、ナショナルリストの貴族らが中心となって設立した舞踊団体クリド・ブクソ・ウィロモ (Kridaha Beksa Wirama、6章に後述) が取り上げて、王宮の美意識で洗練されたため、王宮舞踊の一部とみなされるようになった (RM Soedarsono 1974: 37-38,50)。

#### 6) スンドラタリ (sendratari)

スンドラタリはスニ・ドラマ・タリ (芸術 seni 劇 drama 舞踊 tari) を短縮した言葉で芸術舞踊劇を意味する。スンドラタリという名は、1961年にジョクジャカルタ北東部のプランバナナ寺院前で始まった観光芸能ラーマーヤナ・バレエに対して用いられた (RM Soedarsono 1974)。以後スンドラタリは各地に広まり、地域ごとに独自のスンドラタリが生まれている。現在に至るまでスンドラタリに定まった形式はないが、一般には地域の伝統的な舞踊と音楽を用いた舞踊劇と幅広く理解されている。ジョクジャカルタでは1970年から州政府主催のスンドラタリ・フェスティバルで、毎年新たなスンドラタリが創られ続けている。

### 2.2.3 その他の舞踊

---

<sup>17</sup> 鳥は人間が演じる。二人の女性の踊り手は鳥に乗って入退場する。

### 1) ゴレ (golek)

ゴレは女性一人で踊る舞踊で、ブドヨとスリンピのような儀礼性はない。ゴレはもともと庶民の舞踊ロンゲンが王宮に入り、貴族の美意識のもとでブドヨの振りを用いながら洗練された舞踊である。ロンゲンが王宮に入ったのはスルタン 7 世 (1877-1921) の時代の 20 世紀初頭ではないかと言われているが、はっきりとは分かっていない。官能的で王宮の女性に相応しくないとされ男性が踊っていた。女性がゴレを踊るようになったのは国家独立後であり、初めて王宮で踊られたのは 1970 年代初頭だった<sup>18</sup>。ゴレは王宮に入る前、ランゲン・ドリヨの最後に踊られていた。これはワヤン・クリットが木偶人形のゴレの登場で終演するのと同様である。ジャワ語でゴレは「探す」を意味し、ワヤン・クリットにおけるゴレ人形の役割は、観客に「いま見た上演の意味を探し当ててください」というメッセージがある。ゴレは子供から大人になろうとしている若い女性が、ゴレ特有のムルヤニブソノ (muryani busana) と呼ばれる振りで、化粧をしたり鬘や装飾品を付けるなど身なりを整えることで、自分の可能性と外見の美しさに気付き自信を得て、自分を探す様子を描く (T.Winarti 1997 : 24-31)。

### 2) クロノ・ロジヨ (klana raja)、クロノ・アルス (klana alus)、クロノ・トペン (klana topeng)

いずれも男性が一人で踊る。ロジヨ (raja) は「王」を意味し、クロノ・ロジヨは恋に落ちたマハーバーラタの悪役側の王が、身だしなみを整えている様子を描くガガ (荒型) の舞踊である。クロノ・アルスも王を描くがアルス (優形) の舞踊である。クロノ・トペンは仮面舞踊である。もともと仮面舞踊劇は庶民の間で好まれていたものが貴族の美意識によって洗練された。この点はゴレと同様である。たんにクロノ・トペンというときはガガであり、アルスの時はクロノ・トペン・アルスという。描く人物はパンジ王子物語に出てくる王で、恋に落ちて身なりを整える様子を描く。仮面を生き生きとしたものに見せるため、振りはやや機敏である。

### 3) ブクサン (beksan)

ブクサンはジャワ語で「舞踊」を意味するブクソ (beksa) を基語とし、慣例として舞踊劇から二人一組で舞う場面を取り出した舞踊をさす。インドネシア語でペアを意味するパサン (pasang) という言葉を用いてパサガン (pasangan) と呼ぶこともある。多くは戦いやロマンスの場面を描き、舞踊の名には二人の登場人物の名前を用いる。たとえばマハーバーラタに登場する女性武将スリカンディとスロデワティの戦いは、「ブクサン・スリカンディ vs スロデワティ」と呼ばれる。

---

<sup>18</sup> プトゥリ (Putri) へのインタビュー、2010 年 2 月 9 日。プトゥリは王宮で初めてゴレを踊っている。

#### 4) 基本舞踊

王宮舞踊の基本的な姿勢や振りを学ぶための代表的な基本舞踊として、男性用のタユガン (Tayugan)、女性用のサリ・トゥンガル (Sari Tunggal) がある。いずれも王宮舞踊の基本であると同時に一生学び、深めていく性質の舞踊である。タユガンはワヤン・ウォンの 21 の役柄を学ぶ舞踊として王宮で創られた。創作時期はスルタン 8 世の時代 (在位 1921～1939 年) だと推測されている。全員が一斉に 21 の役柄が稽古でき、踊り手は各自の稽古段階や上演予定の役柄を稽古する。一方、サリ・トゥンガルは王宮外の舞踊団体が創作しており複数あったが、現在、サリ・トゥンガルといえば王宮の稽古用に創作されたものをさす。いずれもブドヨとスリンピから基本的な姿勢と、いくつかの振りを取り出して組み合わせられている。最も古いサリ・トゥンガルは 6 章に記すように 1928 年に創られている。タユガンは繰り返しの連続であるため時間制限がないのに対し (たいてい 40 分程で終える)、サリ・トゥンガルは 25 分から 45 分ほどの長さを持つ。この他、独自の基本舞踊を持つ舞踊団体もある。

#### 5) その他

その他、一人で踊る舞踊も多い。例えばサリ・トゥンガルが長く難しかったため、より短時間で初心者向けの舞踊として、1980 年頃に創られたサリ・スムカル (Sari Semukar) や、1976 年に創られたサリ・クスモ (Sari Kusuma) などがある。あるいは小・中学生や初心者が王宮舞踊に興味を持ちやすいよう、リズムカルで直接的な表現を多用した舞踊もある。代表的なものに 1989 年に創られたプスピト・サリ (Puspito Sari) や、1995 年に創られたレトノ・アスリ (Retna Asri) がある。さらに低年齢の 3、4 歳くらいの子供から楽しめるように、動物を模した舞踊、たとえば孔雀舞踊、うさぎ舞踊などがある<sup>19</sup>。男性用のその他の舞踊は女性舞踊ほど多くない。男児用の入門的な舞踊として定着した舞踊に、クダ・クダ (kuda kuda) やチャントゥリ (cantrik) がある。他に地方政府の文化政策によって子供や初心者のための易しい舞踊の創作も試みられたが、難しい舞踊に仕上がったため定着しなかった。

### 2.3 王宮舞踊の技術

次に王宮舞踊の技術面の概略を記す。参考として次の 3 冊を用いた。

『ジョクジャカルタ王宮舞踊を知る』(1981, Fred Wibowo (ed.))<sup>20</sup>

『ジョクジャカルタ王宮舞踊を学ぶ』(1983, RL Sasmintamardawa)<sup>21</sup>

<sup>19</sup> これらの舞踊は同じ名前で複数の舞踊が存在することが多い。とくに子供向けの舞踊は、「○○作のうさぎ舞踊」(○○は作者の名前)と記さないと舞踊を特定できない。

<sup>20</sup> *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*. ジョクジャカルタ王宮舞踊を初めて系統立てて出版物した書物として知られる。

<sup>21</sup> *Tuntunan Pelajaran Tari Klasik Gaya Yogyakarta*. 伝統音楽学校の授業で用いるため

「ジャワ舞踊と音楽の専門用語辞典」(1978, Sudarsono(ed.))<sup>22</sup>

とくに『ジョクジャカルタ王宮舞踊を知る』は現在、王宮舞踊に関する書物の参考文献として頻用されている。衣装は舞踊によって異なるが男女ともに、サンプル (sampur) と呼ばれる約 60 cm×2.8m の布を用いる。女性は腰に巻き、男性は首から垂らすか腰に巻く。サンプルはソンドル (sondher)、ウデウ (udhet) と呼ばれ、シヤントウン (syantung/siantung) と呼ばれる平織りの布を用いる<sup>23</sup>。

### 2.3.1 王宮舞踊の要素

王宮舞踊は表 1 に整理したように踊り手の技術と精神から成る。技術は「外側」を意味する「ラヒル」(lahir)、精神は「内側」を意味する「バティン」(batin) で呼ばれる。3 章に記すようにバティンは王宮舞踊の精神論であるジョゲッド・マタラム (Joged Mataram) の習得を目指す。ラヒルはさらに「体」を意味するウイロゴ (wiraga)、音楽と体の調和を意味するウイロモ (wirama) からなる。バティンはウイロソ (wirasa) と呼ばれる。ウイロゴ、ウイロモ、ウイロソは、それぞれジャワ語のロゴ (raga、体)、イロモ (irama、リズム)、ロソ (rasa、感覚、感じ、味) に由来する<sup>24</sup>。イロモは広義のリズムを意味し、音楽用語としてだけではなく生活のリズム、慣習などを幅広い概念を含む。ウイロゴ、ウイロモ、ウイロソは次のように説明される。

表 1 王宮舞踊の構成要素

王宮舞踊	ラヒル (外側、技術)	ウイロゴ (体)	パトカン・バク パトカン・ティダ・バク
		ウイロモ (調和)	
	バティン (内側、精神)	ウイロソ (内側、精神)	

#### 1) ウイロゴ

ウイロゴには王宮舞踊の基本姿勢である i) パトカン・バク (pathokan baku) が 7 つと、それを個人の体に合わせてよい 3 つの注意点からなる、ii) パトカン・ティダ・バク

に出版された。

<sup>22</sup> Kamus Istilah Tari dan Karawitan Jawa, Proyek Penelitian Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah Jakarta, 1977/1978

<sup>23</sup> サンプル、ソンドル、ウドゥは、ジャワ語の敬語体系とは関係ないが、現在はサンプルという言葉をよく用いる。踊り手によると植民地時代の王宮ではシルクのサンプルを使用していたが、現在は化繊の生地を用いている。スラカルタ王宮舞踊で用いるサンプルは、オーガンジーを用いる。

<sup>24</sup> wi の意味は明らかでない。2017 年 8 月にガジャマダ大学のジャワ語研究者にも質問したが分からなかった。

(pathokan tidak baku) がある。舞踊の学習はまず、次の a) から g) の7つのパトカン・バクをしっかりと身に付けることから始める。

i) パトカン・バク

a) パンダガン (pandangan) : 視線

顔を開き眼球を顔の向きに沿ってまっすぐ前を見て、女性と男性アルスは身長3倍先に、男性ガガは5倍先に視線を鋭く落とす。視線は最もウィロソ(精神)を反映し、王宮舞踊の精神論ジョゲッド・マタラムと密接に関連する。鋭い視線は踊り手の威厳を醸し出し、真剣さと集中力の指標にもなる。逆に瞬きやよそ見は精神力の弱さ、集中力の欠如、粗野さの指標となる。踊り手は個人の性質ではなく、演じる登場人物の性質、心情、舞踊が象徴する内容を視線に映し出す。これらを表情で表現することは粗野であり、自身の内面の奥深くから湧き上がらせ視線で表現する。例えば怒りを表現するためには、怒った表情をつくるのではなく、魂の底から湧き上がる怒りを視線に投影させる。視線による表現は精神の成熟した踊り手しかできない。

b) パチャ・グル (pacak gulu) : 首の動かし具合

首はジリン(jiling)を起点に動かす。ジリンは頭と首の骨のつなぎ目、耳の後ろ少し下のあたりをさす。首の動かし方は2種類ある。ひとつめが首と視線の向きを一致させて首を動かすトレハン(tolehan)、ふたつめが視線の動きを伴わずトレハンの位置から首を45度傾けるチョコレアン(coklekan)である。体の他の部位が首の動きにつられて動いてはいけない。

c) デ (deg) : 胴の構え具合

胴はぴんと伸ばして床に垂直に構える。肩は自然に張り、肋骨は開き、背骨はまっすぐに伸ばし、肩甲骨は張り、胸は開き腹をへこませる。良い胴の構えは呼吸の仕方にも関わる。呼吸はガムラン楽器のクノン(kenong)とクンプル(kempul)を目安にイロモに沿って行うのが良い。これにより踊り手はすべての角度から美しく見えるようになる。

d) チュテ (cethik) : 丹田、重心移動

体の重心はチュテと呼ばれる丹田、あるいは太ももの付け根から移動させる。重心を左右に移動させるオヨガン(oyogan)、上下に移動させるムンダ(mendhak)は、チュテから行う。

e) ルムイン・ププ (mlumhing pupu) : 太ももの付け根の開き具合

太ももと膝を開いて力強くまっすぐ立つことで、太ももの付け根をしっかりと開く。

これにより舞踊が安定して脚が足首から動かさず、自然でしなやかで軽やかに踊れる。

f) ニュルクンティン (nyelekenthing) : 足指を上に向ける

足の指は垂直にまっすぐ上に向け緊張感を保つ。これは見た目には小さな部分の構えだが、すべての振りと姿勢に影響を与えて、体を引き締め、舞踊が力強く見えるようになる。

g) ムンダ (mendhak) : 腰の落とし具合

腰は大腿部付け根から落とす。十分なムンダにより脚の動きが、より生き生きとし舞踊に力強さが出る。小柄な踊り手でも大きく見え、舞台が埋め尽くされた印象も与える。逆にムンダが不十分であれば大きな踊り手でも、小さく弱々しく見え、集中力を欠いた中身の無い舞踊となる。ただし腰を落とし過ぎると無理をしているように見えエネルギーの無駄にもなる。

ii) パトカン・ティダ・バク

パトカン・ティダ・バクは、パトカン・バクを十分に学んだうえで、より踊り手が美しく見えるように、パトカン・バクを個人の体に合わせることをいう。例えば首の短い踊り手は、短さに合う動かし方で美しく見えるように、胴の長い踊り手は胴が長く見えないように、より軽やかで安定するようムンダの具合を調整する。パトカン・ティダ・バクは次の a) から c) の3点に留意して行う。

a) ルウス (luwes)

ぎこちなさがなく自然で滑らかにイロモと調和して流れるように踊る。無理をしたり強制されているように見えてはいけない。

b) パトゥ (patut)

振りの美しさよりウォンド (wondo) と呼ばれる登場人物の性質や、心情表現を優先させることをさす。舞踊技術が優れていてもウォンドが足りない踊り手は優れた踊り手とはいえ、逆に舞踊技術がまだ未熟であってもウォンドが優れていれば、無理に技術を修正する必要はない。つまり登場人物をより適切に表現するためならパトカン・バクを個人仕様にしても良いことをいう。

c) レセ (resik)

次の3つのイロモの感覚を身に付けることをさす。

・イロモ・グンディン (irama gendhing)

ガムラン音楽の節目に鳴る楽器クトゥ、クノン、クンプル、ゴンを的確に感じる

こと。

- ・イロモ・グラ (irama gerak)

体をガムラン音楽のテンポにびたりと合わせて動かすこと。

- ・イロモ・ジャラ (irama jarak)

体の各部位の均衡を美しく保ち感じること。

## 2) ウィロモ

ウィロゴ (体) がガムラン音楽と調和された状態をウィロモいう。ガムラン音楽は舞踊の振りの落としどころを示し、踊り手と音楽、および演じる登場人物、舞踊が象徴するものを統一させて、舞踊に魂を宿らせるための雰囲気を作り出す。そのためガムラン音楽は舞踊を引き立てるような伴奏ではなく、踊り手とともに舞踊を創り上げる対等な位置づけにある。振りの落としどころとは、コロトミー楽器群と呼ばれるクノン (kenong)、クンプル (kempul)、クトゥ (kethuk)、ゴン (gong) の音を目安に、踊り手の意識を大小のまとまりの振りに向ける目安のこと。踊り手はガムラン音楽のリズムを的確に把握し、振りと音楽をびたりと一致させることにより、ウィロゴの各部位間の美しい距離感を保つ美的感覚を養う。ウィロモを学ぶことは踊り手自身のイロモ、例えば日常生活で他人と調和すること、規則正しい生活を送るなどを整えることにつながる。

## 3) ウィロソ

ウィロソは踊り手の精神に関する総合的なことがらを指す。踊り手は舞踊が象徴する内容や登場人物の性質や心情を、的確に表現して舞踊に魂を宿らせて踊る。すなわちウィロゴとウィロモが統一された状態を目指して踊るが、これが達成された状態がウィロソである。例えばマハーバーラタに登場する女性武将スリカンディであれば、他のどの登場人物とも違うスリカンディの性質や感情を的確に表現しないといけない。ウィロソは王宮舞踊の精神論ジョゲッド・マタラムを、踊り手が身に付けることにつながり、強靱な精神と調和を第一とする姿勢や成熟した精神を養う。ウィロソについては3章で更に詳しく述べる。

### 2.3.2 基本の動き

王宮舞踊のラヒルは4つの手指の構えと、3つの手首の構え、およびウンスル (unsur) とラガム (ragam) の組み合わせで構成される。ウンスルは個々の体の部位の動き、例えば踵を内側に入れる、手首を回転させることなどをいう。ラガムはいくつかのウンスルの組み合わせで構成され、体全体あるいは両手と首など一定の体の部分でつくる、まとまりのある一連の振りをいう。全てのウンスルとラガムはパトカン・バクを守る。

次に王宮舞踊の1) 手指の構え、2) 手首の構え、基本的な3) ウンスルと4) ラガムについて記す。この他にもウンスルやラガム、次のラガムに滑らかに移行するための動き (スンディ sendi) や、細かな装飾的な振りは多数存在し、踊り手が舞踊を創作する際に独自の

ものを創ることもある。ここではブドヨとスリンピ、および後述する舞踊コンテストの課題舞踊で使用し、その他の舞踊でもよく用いられるものを記す。

### 1) 手指の構え

手の動きは手首に集中させ腕と肘は手首に伴って自然に動かす。腕と肘は外に膨らんだり、内に入りすぎてはいけない。指の構えは次の4種類あり、すべて手の甲と下腕で90度をつくり、手の甲を上に向けてまっすぐ立てる。

ルチ (ngruji) : 親指を除く指をぴたりと揃えて上に向け、親指を手のひらに付ける。

ニティン (ngithing) : 中指と親指の先を付けて輪を作り、他の指は軽く曲げ、小指は他の指より立て気味に曲げる。

ニュンプリ (nyempurit) : ニティンの状態から親指の先を中指の第一関節に移動させる。

グプル (ngepel) : 人差し指、中指、薬指を揃えて指先を手のひらに付ける。親指と小指は曲げるが手のひらには付けない。

### 2) 手首の構え

ヌク・レンクン (nukuk lengkung) : 下腕を前に出し、ニティンの手で、手を下に向け手のひらは後ろに向ける。

ヌク・ブルディリ (neku berdiri) : ヌク・レンクンから手を上に向け、手のひらを前方に向ける。

ルルス (lurus) : 手をまっすぐ下におろす。手は体に付けない。指の構えは舞踊によって異なる。

### 3) ウンスル

パチャ・グル (pacak gulu) : 首の動き。首を8の字に小さく回したり、左右に小さく動かすなど、いくつかのパチャ・グルがある。

トレハン (tolehan) : 首を右、あるいは左に移動させる動き。視線は首の移動に沿わせる。

チョコレ (cyokolek) : 首を45度傾ける動き。トレハンに続いて行われる。

セレ (seleh) : 腕をひじの位置から振り下ろし、うしろにはらう動き。

タウイン (tawing) : 片方の手を額の前で左から右に、あるいは右から左に横切らせる動き。

ムンダ (mendhak) : 重心を落として立つこと。

ウンチョ (encot) : 重心を落とした後、一瞬、止まること。

インス (ingsut) : 踵を内側に入れる構え。

ケンセル (kengser) : 左右の足で小刻みにインスを繰り返して横方向に進む動き。  
パングル (panggel) : 左足を十分に床に付け、右足をインスで軽く床に付ける。  
グドウル (gedrug) : 片方の足の爪先(足の指の付け根の裏)を、もう片方の足の後ろで軽く床に打ち付ける動き。  
レイェ (ngleyek) : 上半身を左、あるいは右に移動させる動き。  
ランプ (lampah) : 歩いて前進する動き。  
トゥリシ (trisig) : 空間移動の方法。背骨をまっすぐ伸ばし膝から上の両脚はぴたりと付け、膝を曲げ踵を上げ、足の指を上に向ける。この状態で細かく素早く足を前方に動かして移動する。  
ゴヨ (ngoyog) : 胴の左から右、あるいは右から左へ移動させる動き。丹田から移動する。  
レムベヤン (lembeyan) : 両腕を上下に動かすこと。ただし肘より上に上げない。  
ニャンコル・ウドゥ (nyangkol udhet) : サンプルを肘にかける動き。  
スブラ (seblak) : サンプルを持ったまま後ろに振り払う動き。  
グムバット・アスト (ngembat asta) : 片方の腕を真っすぐ斜めに伸ばし、手の甲を上に向ける構え。  
ニヤト (nyathok) : 手のひらを前方に向け手首を、下から上に引き上げると同時に回転させて手をサンプルで覆う動き。  
キパ (kipat) : ニヤトの状態から手首を回転させながら、サンプルを持ったまま振り払う動き。  
マンチャ (mancat) : 片方の足の爪先を前方の床に軽くに付けること。  
マパン (mapan) : 片方の足に重心をかけ、もう片方の足のかかとを内側に入れる動き。  
マユ・ジンジ (mayuk jinjit) : 体を前方右か前方左に傾け、片方の足をつま先で立つ構え。左に傾けたときは右足つま先立ち、右に傾けたときは左脚つま先立ち。

#### 4) ラガム

グルド (nggrudha) : 両手にサンプルを持ち 4 拍で左か右に移動し、2 拍で中央に戻り体の重心を落とす (encot) 一連の動き。左に向かって行う左グルドと右に向かって行う右グルドがある。ほとんどの舞踊はグルドで始まり、その後も多用される。その様子が神話の神鳥ガルダの翼のように見えることからジャワ語でガルダを意味するグルドと呼ばれる。  
グンデレ (ngendherek) : 後退する動きを伴ったグルド。  
ティン・ティン (ting-ting) : トゥリシしながらサンプルを両手に持ち、4 拍で右、あるいは左に移動し、次の 4 拍でサンプルを上下に払う動き。

- オンケ (ongkek) : 腕を腹の位置まで上げて上下させる動き。右手はニティン、左手はルチ。
- ニャンブル (nyamber) : サンプルを持った片方の手を耳の横 (左手は右耳、右手は左耳) にもってきて、トゥリシで円を描きながら移動する動き。
- グンチェン (ngenceng) あるいはグンチェン・ウタ (ngenceng wetah) : 左手をルチに構えて前に出し、右手を下方でニュンプリに構えサンプルを持ち、体の重心を左右に移動させる動き。
- グンチェン・ジェンケン (ngencen jengken) : ジェンケンの状態 (左ひざを立てて座る) で行うグンチェン。
- ラヤン (nglayang) : ジェンケンの状態から上半身を右後方に倒す動き。
- ウラップ・ウラップ (ulap-ulap) : 左手を目の前に持ってきて、何か遠くののものをしたり日光を手で遮るしぐさをする手と首の動き。
- ウクル・タウイン (ukel tawing) : 顔の前で手を回転させるなどしながら、横切らせる一連の動き。ウクル・タウイン・ガジャハン (ukel tawing gajahan) では片手を腰の位置まで落とす動きが加わる。象の鼻のように見えるので象を意味する言葉ガジャを用いる。
- グンドゥ・スカル (ngundhuh sekar) : 片方の手を耳の横、もう片方の手を下方斜めに伸ばした一連の動き。グンドゥは「摘む」、スカルは「花」を意味し、花を摘む様子を表現する。
- グドウォ・アスト・ミンゴ (gudhawa asta minggah) : 体を右から左に移動させると同時に、腕を腹の位置まで上げる動き。
- タシアン・ムブン (tasikan mubeng) : タシアンはおしろいを顔に乗せるさまを表現した一連の動き。左手の平に乗せたおしろいを右手で取り、額の左から右に乗せていく。ムブンは「回る」の意味でタシアン・ムブンは回りながらタシアンする動き。
- レンベヤン・シリ・ムンドウル (lembeyan sirig mundur) : シリは横に歩幅を開くこと。ムンドウルは後退すること。レンベヤン・シリ・ムンドウルは、腕の上下運動 (レンベヤン) とシリ、ムンドウルが合わさった一連の動き。
- ムンジャガン・ランガ (menjangan ranggah) : 両手を頭の左右に持ってきて、鹿の角を表現する動き。
- アトラップ・チュンドゥ (atrap cunbduk) : アトラップは「刺す、置く」の意。チュンドゥは女性のサングル (sanggul) と呼ばれる鬢に刺す金、あるいは金色の金属でできた頭飾り。アトラップ・チュンドゥは鬢に頭飾りを指す様子を表現した一連の動き。
- アトラップ・ジャマン (atrap jamang) : ジャマンは王冠のような頭飾り。アトラッ

- プ・ジャマンはジャマンを頭に据える様子を表現した一連の動き。
- ドラナン・サペ (dolanan sape) : 指輪 (sape) で遊んだり、眺めている様子を描いた両腕の動き。
- アトゥル・アトゥル (atur-atur) : 片方の腕を肩の高さに上げ、肘から先を上に向け、もう片方の手で肘を支える動き。物を運ぶ様子を描く。
- レロ・レロ (lela-lela) : サンプルを赤ん坊に見立て子供があやす様子を描いた動き。
- ニロ (ngilo) : 顔の前で両手でサンプルを持つ動き。鏡を見る様子を描く。
- トゥムパン・タリ (tumpang tali) : 両手首を胸の前で合わせる動き。数種類ある。
- ギドラ (gidrah) : 右手を下から腹の前に移動させ、左手と合わさる動き。
- ムンダ・レイェ・マパン (mendhak ngleyek mapan) : 女性は踵を握りこぶし一つ空けムンダの構えをして体の重心を右に移す。左の踵を体と並行になるまで内側に入れる。腰と肩は動かさない。左向きの場合は重心の移動や踵の位置を逆にする。
- イムパン・ウンチョ (impang encot) : 右足を左足前に交差させ、体重を落とす (ウンチョ) 一連の動き。
- キチャ・リドン・サンプル (kicat ridhong sampur) : 片方のサンプルを肘にかけてキチャットで左右に移動する一連の動き。

以上が王宮舞踊の技術面の概略である。舞踊の記譜法は定まったものはない。踊り手は舞踊を覚える時、ラガムの順番を記憶していく。群舞を踊る際には、簡単なフォーメーションを記したメモが配られることが多い。

## 2.4 王宮舞踊の稽古

本節では王宮舞踊の稽古方法、とりわけ時代ごとの稽古の方法の変化を知るために、舞踊発展の黄金時代といわれるスルタン 8 世 (1921-1939) の時代に、王宮内で行われていた舞踊の稽古方法について記し、第 6 章以降に時代ごとの舞踊の稽古について記す。

### 2.4.1 植民地時代の王宮の稽古

以下、踊り手のスルヨブロント (GBPH Suryobrongto 1976, 1981) の記述を参考に記す。彼は 1914 年にスルタン 8 世の息子として生まれ、黄金時代の最後の 1939 年に上演されたワヤン・ウォンでガトコチョを演じた<sup>25</sup>。国家独立後も王宮の舞踊活動の中心人物として活躍したほか、スルタン 9 世の秘書を務め王宮運営の中枢を担った。彼によれば植民地時代の王宮の稽古は、ラヒルとバティンを深く学び、精神を鍛えるために大変に厳しかった。そ

<sup>25</sup> ガトコチョ (Gatotkaca) はマハーバーラタに登場するパンダワ 5 兄弟のひとりビモ (Bima) の息子で大変に人気のある人物。

の特徴は次のようにまとめられる。

### 1) 参加者

参加者は貴族とアブディ・ダルム (abdi dalem) と呼ばれる家臣、10 歳以上の家臣の子だった。慣例として女性は結婚後に舞踊をやめた。スルタン 8 世の時代はワヤン・ウォンが壮大なスケールで発展したため踊り手も多く必要となり、庶民でも男性なら適性試験に通れば家臣になり稽古に参加できたが、女性の庶民は参加できなかった。

教師は男性の場合、i) タユガンを教える教師、ii) ワヤン・ウォンの特定の登場人物を教える教師、iii) 上級者を教える教師の 3 グループに分かれていた。女性のための教師はグループ分けされず、スルタン 8 世の時代にはアブディ・ダレム・ブドヨ・カクン (ブドヨを専門に踊る男性の踊り手) を引退した男性教師が教えた。

### 2) 場所

男性の稽古場所は技量別に異なり優秀な踊り手グループほど、王宮の中心で稽古をした<sup>26</sup>。女性の踊り手はグループ分けされず女性専用の建物の前で行われていた。男女ともに稽古にはガムラン音楽の生演奏を用いた。演奏はガムラン音楽専門の家臣が担った。

### 3) 時間

稽古には集団稽古と、ムグル (meguru) とよばれる個人稽古の 2 種類があった。集団稽古は男性は朝 9 時から約 6 時間、女性は夜 7 時から約 2 時間、木曜日の夜<sup>27</sup>と金曜日を除く毎日行われた。断食月の間は稽古はなかった。ムグルは集団稽古とは別の時間に教師宅で行われた。

---

<sup>26</sup> スルヨブロントはスルタン 5 世時代の、男性の踊り手グループ分けを次のように記している (GBPH Suryobrongto 1981 : 101-102)。ここにスルタン 8 世時代の記述はないが、5 世時代と同様だったと思われる。

#### 1) リンギット・グプルメン (Ringgit Gupermen)

最も優秀なグループで、王宮の最も重要な儀礼、例えばスルトンの誕生日、スルトンの子の結婚式、植民者の正式訪問者を迎える儀礼などで踊った。ワヤン・ウォンに参加したのもこのグループ。王宮の中心バンサル・クンチョノのテラスで稽古をした。

#### 2) リンギット・エンチック (Ringgit Encik)

中間のグループ。王宮北側に位置するバンサル・トラジュマス (Bangsal Trajumas) で稽古と上演を行った。

#### 3) リンギット・チナ (Ringgit Cina)

初心者のグループ。王宮南側に位置するバンサル・クマガガン (Bangsal Kemangangan) で稽古と上演を行った。

<sup>27</sup> ジャワでは一日の始まりは夜とされているため、金曜日は木曜日の夜から始まる。金曜日はイスラム教の神聖な日であるため稽古はなかった。

#### 4) 服装

男女ともに王宮における日常用の正装を用いた<sup>28</sup>。男性は上半身は裸、下半身はバティック (batik、ろうけつ染めの布) の腰巻とベルト、帽子<sup>29</sup>を着用した。女性は上半身にクバヤ (kebaya) と呼ばれるブラウス、下半身にバティックの腰巻、頭は特定の髪型に結ったり鬢を着用したりした。身分によって用いて良い装飾品の大きさや柄、髪型など細かな決まりが多くあった。

#### 5) 稽古した舞踊

男性は朝 9 時から基本舞踊のタユガンを 45 分間学んだあと、15 時頃までワヤン・ウォンを稽古した。女性は 19 時から 21 時頃までブドヨとスリンピを学んだ<sup>30</sup>。スルタンに客人があるときは、そのための稽古や上演もあった。

#### 6) 稽古の方法と段階

稽古は非効率で、優秀な踊り手を見て真似て学んだ。男性には基本を集中して学ぶ基本舞踊のタユガンが創られたが、女性用の基本舞踊はなく、初心者でも初めから難解なブドヨとスリンピを真似て学んだ。稽古の段階は男性の場合、次の通りだった (スルヨブロントは女性の踊り手の稽古の詳細は記していない)。

##### 第一段階：基本を学ぶ

朝から全員が一斉に基本舞踊タユガンから始めた。約 45 分続くタユガンの間、強い集中力と精神力が必要とされた。踊り手は踊り始める前や、踊っている最中の静止している時でさえ、彫像のように微動だにせず、まっすぐな視線 (パンダガン) で深く一点を見つめた。静止している姿勢の時、教師はとくにパトカン・バク、つまり視線、ぴんと張った姿勢、ワヤン・ウォンの登場人物に応じた適切な足の開き具合、腕の構え具合に注意して指導した。踊り始めると首の回し具合、腕と脚の具合を見た。とくに足裏を床に付ける具合と、脚を上げた時の床との距離は、男性舞踊の要であり厳しく指導された。この 45 分は初心者ばかりか経験者にとっても、きつい稽古だった。タユガンのあと体力を使い果たして、しゃがみ込む踊り手や、足をくじいてびっこを引いて稽古場を後にする踊り手もいた。

##### 第二段階：ラガムを軽やかに、しなやかにする

---

<sup>28</sup> 現在の王宮の稽古でも、この服装は変わっていない。

<sup>29</sup> 帽子はバティックの布で作られ、作り方によっていくつか名前がある。現在は予め形作られたブランコンと呼ばれる帽子を着用することが多い。

<sup>30</sup> スルヨブロントの娘のアティック (Atik) によれば、王宮の女性たちは、日中はスルタンや妃らの身に付けるものを準備したり、鳥の世話をしたりして過ごしていた。アティック (Atik) へのインタビュー、2012年8月17日。

基本を学んだ踊り手はラガム（まとまりのある振り）を軽やかに、しなやかにする段階に入った。これは観客に踊り手が無理に体を動かしているような、重い印象を与えないためにも重要だった。タユガンは単調な舞踊であるが、こういった軽やかに踊る技術を身に付けるために効果的だった。

#### 第三段階：まだ体得できていない振りを集中的に学ぶ

次に踊り手はまだ体得できない姿勢と振りを集中的に学び、次の振りへの移行が滑らかに、ひとつの流れとなるように稽古をした。滑らかに次の振りに移行するには、チュテ（丹田）の構え具合が最も重要となる。チュテが正しく構えられれば、適切なムンダ（腰を落とす）ができ、体が安定し、オヨガン（上半身の左右への移動）が滑らかになり、観客に重い印象を持たせることなく脚を上げることが出来る。脚はアルスは足首が床から 20 センチ、ガガは上脚が床と並行になる高さまで上げるが、これは男性でもきつい。

#### 第四段階：音楽にぴたりと合わせる

この段階は技術面の最終段階とされ、完璧な振りで音楽にぴたりと合わせる稽古をした。そのために体の各部分の距離感、体の動かし方の感覚、イロモ（リズム）を総合的に体で覚えこむことが必要だった。パトカン・バクを個人の体型に合わせて、パトカン・ティダ・バクにするのもこの段階だった。まだ動きの硬い踊り手はイロモに合わせて呼吸をすることを学んだ。この段階に達した踊り手の内面は、ジョゲッド・マタラムを学ぶ準備が整いつつある。粗野な性質は穏やかとなり、穏やかな性質はさらに深く舞踊を学ぶ気迫であふれ、決して諦めない強い意志を持ち始めた。

#### 第五段階：ジョゲッド・マタラムを学ぶ

ジョゲッド・マタラムは厳しい稽古に耐え抜き、技術を完璧に獲得した限られた踊り手だけに稽古を通して伝えられた。この段階に至ってはじめて踊り手は舞踊に魂を宿らすことができた。言い換えれば理性ではなく本能で踊れるようになる。ワヤン・ウォンでは音楽や語りなどが作り出す場の状況を適切に掴み、自覚と無自覚の間、トランスのような状態で踊るようになる。この段階に至るには何年もかかった。

### 7) 厳しさと専門性

ジョクジャカルタ王家の舞踊は、並立した他家の舞踊に比べて、特に体の構え具合がきついが、稽古ではこれを徹底して身に付けた。規律も厳しく、少しでもよそ見をすると集中力を欠き、粗野であると注意された。途中で投げ出す者もいたが、これは踊り手の選抜、つまり厳しさに耐えバティンを学ぶ段階まで到達できるか否かを見極めるものでもあった。ただし女性の稽古は男性ほど厳しくなかった。踊り手には高度な専門性

が要求され、ワヤン・ウォンでは一生、ひとつの登場人物を学び続けた。そのために次項で記すワヤン・クリットの人形を、注意深く観察することも重要だった。

#### 2.4.2 ワヤン・クリットの学習

ワヤン・クリットの深い理解も重要だった。その理由は、第一にワヤン・ウォンは、ワヤン・クリットの忠実な再現を目指した舞踊劇であること、第二にスルタンはワヤンの物語を通して、踊り手に兵士としての心構えを学ぶことを期待したことにあった。ワヤン・クリットの学び方は上演を見る、物語とその背景にある兵法やジャワ人の生き方（3章に記すクバティナン）を理解する、人形のイメージと体の特徴を分析することなどがある。学習段階は次のようだった（GBPH Suryobrongto 1981 : 68-82）。

##### 1) 第一段階：登場人物の特徴を学ぶ

踊り手はまず登場人物の特徴（性格、外見、しゃべり方）を学んだ。登場人物には次のように3分類（優形、荒型、粗野）とその下位分類がある。

###### i) 優型アルス (halus)

アルス・ルル (halus luruh) : 穏やかで品のある人物。目は鋭く下を向き、鼻は鋭く小さい。顔はやや下向き。体は大き過ぎずない。

アルス・ブラニャ (halus branyak) : アルスかつダイナミックな人物。目は小さく鋭く平たい。鼻は小さく平ら。顔は垂直で平ら、やや上を向く。

アルス・トゥマンドウ (halus tumanduk) : 上記2つの中間の性質。

###### ii) 荒型ガガ (gagah)

ガガ・ルグ (gagah lugu) : 誠実な人物。目は丸く鼻は下を向き顔はうつむき加減が平ら。

ガガ・コンガス (gagah kongas) : やや高慢でダイナミックな人物。目は丸いか、大豆型。鼻は鋭い。顔はうつむき加減か、平らで上向き。

###### iii) 粗野カサル (kasar)

カサル・カサトゥリア (kasr ksatria) : 粗野な将軍か王。目は丸く鼻は普通か大きめ。顔は平らで、うつむくか上向き。口は歯茎を見せる。

カサル・ラクササ (kasar raksasa) : 粗野な巨人。目は丸く、鼻は大きい。口は牙か歯が見える。顔は水平か上を向く。体は大きい。

人形は場面に応じた心情を、顔のうつむき加減によって表現するため、ひとりの登場人物に3つの人形を使い分ける。しゃべり方も重要であり、次のように声色を使い分ける。

アルス・ルル : 平らでやや低く、柔らかい声

アルス・ブラニャ	: 高くダイナミック、鋭く、小さい声
ガガ・ルグ	: 低く大きく少しぎこちない声
ガガ・コンガス	: 鋭く高い声

## 2) 第二段階：登場人物の相関関係を学ぶ

次に登場人物の相関関係を掴んだ。重要とされたのは場面ごとに異なる人物の相関関係を的確に把握することだった。これは居合わせた人物の組み合わせによって変わるので難しい。その上で人物の配置や姿勢、視線や声色、振る舞い方を判断する。各人物の細かな特徴の演じ分け方、例えば優形同士の戦いでも、力量の差や間柄などから生じる戦い方の違いなどを掴むことが重要である。

ワヤンの深い理解は、スルタン 8 世が「もしおまえが踊っているときに自分の人間性を持っていたら良いワヤンにはなれない」と言ったように、踊り手が個性を消して登場人物と一体となるために必要だった。その習得には長く厳しい稽古が必要であり、一生かけてひとつの役に取り組んだ。逆に踊り手は一生かけても到達できないほど高いレベルを期待された。この段階に達するための精神論がジョゲッド・マタラムだった。

以上がスルヨブロントが記した植民地時代、とくにスルタン 8 世時代の王宮の稽古の概要である。上記のような厳しい稽古は、ラヒルとバティンの両者を一体のものとして学ぶためであり、それは次章に記すクバティナンを実践し、ジョゲッド・マタラムを習得することにつながった。

### 3章 ジャワ社会の信仰とジョクジャカルタ王宮舞踊

本章では王宮舞踊が、どのようにクバティナンと呼ばれるジャワ社会の信仰を表現し、その実践と結びついているのかを明らかにする。インドネシアの宗教は重層的でありジャワ社会に住む多くの人々はイスラム教やキリスト教など、政府が公認する宗教と同時にクバティナンを信仰している。クバティナンの世界観はワヤン・クリットで深く文学的に表現されている。それはとくに王宮を中心とする伝統のなかで発展し、イスラム教の要素とも融合してジャワ人の生活に密着した世界観・価値観の枠組みとなっている（内堀 1995：122, 132）。クバティナンには実に多様な流派や実践形態があるが、ジャワ芸能においては政治背景や文学的嗜好など多くの要素と絡み合い独自の実践形態を形成している。そのため王宮舞踊はスニ・クバティナン（seni kebatinan）、すなわち芸術におけるクバティナンの実践だと理解されている（GBPH Suryobrongto 2012：61-62）。

ここでジャワ社会とは文化的なまとまりをもつ、ジャワ島中部のジャワ語を代々使用している地域をさす。主な地域にジョクジャカルタ、スラカルタ（Surakarta）、バニユマス（Banyumas）、ケドゥ（Kedu）、東部のマディウン（Madiun）、マラン（Malang）、クディリ（Kediri）がある。東端ジャワ、西部ジャワ、プシシル地方（Pesisir、ジャワ島北海岸地域）は含まない。

#### 3.1 ジャワ社会の信仰

##### 3.1.1 クバティナン（kebatinan）

クバティナンはジャワ社会の信仰であり、クジャウエン（kejawen）とも呼ばれる。バティンはアラビア語で「隠された」「内」などを意味する *batin* の借用語である。2.3.1 に記した王宮舞踊の要素であるバティンも同様である。クバティナンはバティンの派生語でありジャワ神秘主義や、*Mysticism Java* などと訳される。クジャウエンはジャワ（*jawa*）ないしジャウィ（*jawi*）を語幹としており、「ジャワ的なるもの」という文化概念や、そういった文化伝統を有する地域を示す。クバティナンとクジャウエンの境界線は曖昧だが、前者がより信仰を指すのに対し、後者は「ジャワ的なるもの」の文化概念のなかにクバティナンも包摂する。そのためクバティナンを信仰する人はジャワ的な人と認識されている。クバティナンという言葉自体はバティンがアラビア語であるように、イスラム教の影響を受けて16世紀以後に生まれた。一般にクバティナンは、ジャワ古来のアニミズムに信仰の基盤が求められ、4世紀頃から流入してきた仏教・ヒンドゥー教的枠組みのもとで発展したと考えられている。

クバティナンの特徴は唯一神を認め、神と人間の統一を目指すことにある。そのための行為や考え方の指針があり宗教に近いが、政府は宗教ではなく信仰（*kepercayaan*）や慣習（*adat*）と位置づけている。インドネシアでは土着の信仰や慣習をアダット（*adat*）、宗教をアガマ（*agama*）といい、「アダットは山からアガマは海から」来るといわれるように、

アガマは外国で生まれた世界宗教をさす（福島 2002：326）。クバティナンが最終的に目指すのは感覚的欲望を統御・抑制し、内面を通じて神、心理、究極的実在に至ることにある。その実践は多種多様であり、狭義では弟子は師について瞑想や禁欲行を行うが、必ずしも師に付く必要はなく、個人で一定期間の不眠や塩など特定の食べ物を断ったり、夜に川の中で瞑想するなどの実践も含まれる。ジョクジャカルタやスラカルタといった王宮文化の影響が強い地域の人々は、日常的に自己流のクバティナンを実践している。そのためクバティナンの境界を定めることは出来ないものの、ジャワ人にとってはジャワ人の精神文化を支える一貫した体系である（関本 1986, 1991）<sup>1</sup>。

国家が認める宗教はイスラム、カトリック、プロテスタント、ヒンドゥー、仏教、儒教の 6 つがある。国民には信仰の自由はあるが信仰しない自由はなく、いずれかの宗教に属さなければならない。6 つの宗教とクバティナンは共存し、大部分のジャワ人はいずれかの宗教の信徒であると同時に、クバティナンに基づいた生活をしている。ジャワ人を宗教から分類すると北海岸文化圏に多く住むサントリ (santri) と、内陸文化圏に多く住むアバガン (abangan) に分類される。サントリは熱心なイスラム教徒であり、アバガンはイスラム教徒と自認するがクバティナンを生活の中心におく。他の宗教の信徒も同様でありキリスト教を信仰しながら、クバティナンを実践することなどもごく自然である。

そうすると多くの神を崇めるヒンドゥー教、仏教と、一神教であるイスラム教、キリスト教の間で神の存在について矛盾が生じる。しかしジャワ社会では全ての宗教の神は同一であり、各宗教で神の呼び名が違うだけだと考える。ジャワ人はクバティナンの唯一神も他の宗教の神と同様に、同じ教えを違う方法で人間に伝えていると考える。つまりクバティナンはすべての宗教と、統一あるいは調和された性質を持つ。

そういったクバティナンの性質は、スラマタン (selamatan) と呼ばれる供食儀礼で説明すると分かり易い。スラマタンは町内会等の寄合のほか、割礼や結婚などの人生儀礼、旅行に出る前など非日常的な行事の前などに、人々が集まって平穏を祈る儀礼をさす。踊り手たちも重要な上演やコンテストの前にはスラマタンを行う。スラマタンは「無事」を意味するスラマツト (selamat) を語幹とし、もともと、ものごとが滞りなく進むよう精霊に祈りを捧げるアニミズム的要素を持った儀礼だった。それにより超自然を含む宇宙全体の秩序を保つことを目指す。ところがイスラム教流入後はアッラーに祈りを捧げるものとなり (M.Z.Haq2008：17)、さらに現在では進行役が、各自の宗教の神に祈ることを促し、全員で 1 分ほど黙祷をする、個別の宗教や信仰の枠を超えた祈りとして定着している。

クバティナンがイスラム教を包摂した要因には、アニミズム、仏教、ヒンドゥー教による呪的・神秘主義的な固有の世界観を形成していた土地に、イスラム神秘主義とよばれるスーフィズムが流入したことが考えられる。ジャワのイスラム化にはワリ・ソング (Wali Sanga) と総称される 9 人の伝道者が大きな功績を果たしたと言われているが、そのひとりスナン・カリジョゴ (Sunan Kalijaga) は、ヒンドゥー的な修行によってイスラムの伝道

<sup>1</sup> 関本 (1991) は「インドネシアの事典」、147 頁のクバティナンの項。

者となったと伝えられ、神秘主義的実践においてイスラム教が理解されている(内堀 1995: 130-131)。

以上のようにクバティナンは統一することを思想の根底に持つジャワ社会の信仰であり、ジャワ人の日々の行為や考え方の指針として色濃く息づいている。

### 3.1.2 クバティナンの統一概念

クバティナンでは神はすべての創造主とされる。それは「マヌンガリン・カウロ・グスティ」(Manunggaling Kawula-Gusti) と、「サンカン・パラニン・ドゥマディ」(Sangkan Paraning Dumadi) というジャワ語の言葉に集約される。マヌンガリンは「統一」、カウロは「人間」、グスティはここでは「神」の意であり、マヌンガリン・カウロ・グスティは、狭義で神と人間の統一を、広義ですべての異なるものの統一を意味する。ジャワ人は神と人間の統一は、上位の神と下位の人間という秩序の強化によって実現すると考える。この上下関係の強さが宇宙の秩序を保ち、ひいては人間に幸福をもたらす。

ジャワ社会の世界観では世界は大宇宙と小宇宙から成り、大宇宙には目に見えない権力や威力が存在しその中心に神がいる。小宇宙は人間界である。スルタンは小宇宙における神の代理、あるいは大宇宙と小宇宙の中間に位置し、その役割は神と人間の統一された状態を保つこととされる。伝統的なジャワ社会は封建的である。これはクバティナンでは神の代理であるスルタンへの権力の集中と強化は、宇宙の秩序の安定につながるという考えがあることから説明できる。ジャワ人は日常生活でも大宇宙と小宇宙の統一を重視し、精霊や悪魔など霊的存在を信じて超自然な出来事に関心を寄せ、そこから神のメッセージを読み取ろうとする。精霊が宿るとされる短刀や楽器などには、特定の日には花や香などを供えて祈りを捧げる。ジャワ人は幸福をもたらすのは物や資産など物質的なものではなく精神的な生活であり、神と統一することによってのみ幸せな人生がもたらされると考える(M.Z.Haq 2008: 14)。これがマヌンガリン・カウロ・グスティに基づいた生き方である。

これと切り離せないのがサンカン・パラニン・ドゥマディである。サンカンは「ものの由来」、「起源」、パラニンは「出来事」を意味し、サンカン・パラニン・ドゥマディは人間の一生は、あらかじめ神によって定められており死後、人間の魂は体から離れてその起源に戻り、やがてまた生まれ変わり永遠に生を繰り返すという輪廻の思想である<sup>2</sup>。

サンカン・パラニン・ドゥマディに基づいた生き方は次のようになる。神と統一するために人間は常に穏やかでないといけない。これはよくインドネシアのコーヒーに例えられる(S. Endraswara 2003: 44-45)。インドネシアではパウダー状に挽いたコーヒーの粉をグラスに入れて熱湯を注ぎ、ぐるぐる回る粉が沈むのを待って飲む。一度、沈んだ粉は再び熱湯の中で回ることはない。人間の精神もコーヒーの粉のように静かに沈殿した後は、かき乱れることがない。人間の一生は神によって定められており、人間は沈殿したコーヒ

---

<sup>2</sup> KRT Cermo Widyo Kusumo へのインタビュー、2012年7月6日。彼は王立ダラン養成学校 Habirandha の校長である。

一の粉のように静かにそれを受け止めるのみである。ただし努力をせず単に定められた運命に従うのが良いのではない。人生を前向きに生き、努力の結果がいかなるものであろうと、それを運命として静かに受け止めることが求められる。これが神との上下関係を強める行為でありマヌンガリン・カウロ・グスティにつながる<sup>3</sup>。

ジャワ人はこのクバティナンに基づいた人間のとるべき行為、送るべき人生を、ラヒルとバティンという言葉で説明する。2.3.1に記した王宮舞踊の要素であるラヒルとバティンと同様に、ラヒルは外側、行為、バティンは内側、心のありようを意味する。ラヒルとバティンは表裏一体で人間を構成し、均衡を保っていること、つまり行為と心が穏やかに統一されていることが求められる。理想的なバティンは3つの要素「リロ」(rila)、「リモ」(nrima)、「サバル」(sabar)を満たす。リロは人間のすべての持ち物や能力を喜んで神に捧げる心構え、リモは神から与えられた運命、自分の果たすべき義務を受け止め感謝し満足すること、サバルは欲がなく忍耐強く心が穏やかであることを意味する (S. Endraswara 2003 : 43-44)。いずれも神と統一するための日常生活の指針として、ジャワ社会に息づいている。

バティンには4つの欲も備わっている。4つの欲とは「アルマ」(alumah)、「アマラ」(amarah)、「スピラ」(supirah)、「ムマイナ」(mutmainah)である。前者3つは悪い欲で、働かずに食欲を満たそうという欲(アルマ)、悪事を好み感情をあらわにする欲(アマラ)、美しいもの、異性に対する欲(スピラ)である。ムマイナは良い欲で良心や、忍耐強く穏やかで神にすべてを委ね、神から与えられた運命に感謝し満足する心構えである。これら4つの欲は、ひとりの人間の心の中で互いに打ち勝とうと争っていて、前者3つの悪い欲は常に4つ目の良い欲を打ち負かそうとしている (S. Endraswara 2003 : 71-72)。人間は4つの欲すべてを持つのが常であるが、理想的なバティンを持って穏やかに神に従って生きるのが良いとされる。人間はラヒルとバティンの均衡から成り、4つのバティンも均衡を取ろうとしている。つまり一人の人間の中のラヒルとバティンが統一された状態は、その人の均衡が保たれた状態となる。

このようにクバティナンでは、人間の幸福は神と人間との統一によってのみ得られるという考えを中心に、穏やかで抗うことなく他者と調和して暮らすことを重視する。この統一するという概念を、ジャワ人はラヒルとバティンで説明することを好む。王宮舞踊では特に女性群舞のブドヨとスリンピで、ラヒルとバティンの統一を視覚的に描く。

### 3.1.3 ワヤン・クリット

クバティナンとその世界観は、ワヤン・クリットを通して分かりやすく庶民に伝えられてきた。とくにサンカン・パラニン・ドゥマディは、マハーバーラタの一部である「ルチ神の物語」(Dewa Ruci)を通して伝えられる。王立ダラン養成学校でワヤン・クリットを教えるダランのクスモ (KRT Cermo Widyo Kusumo) は、次のようにルチ神の物語の意義を

<sup>3</sup> KRT Cermo Widyo Kusumo へのインタビュー、2012年7月6日。

説明する。

「ルチ神の話は、サンカン・パラニン・ドゥマディの教え、つまり人間はどこから来て、何の目的のために生き、死後どこに行くのかを伝えるもの。人間の生は神によって与えられたもの。神と人間との距離は人間の行為によって決定される。善行をすればするほど神に近づき死後、天国に行ける。悪行をすればするほど神との距離は遠のき死後、地獄に行く。人間として神から生を受ける期間はほんの一瞬、水を飲み、人間の世界に立ち寄ったようなもの<sup>4</sup>」

ルチ神の物語でパンドウォ (Pandawa) 5王子の次男ビモ (Bima) は人間、ルチ神は唯一神を象徴し、ビモがルチ神の導きによって多くの困難に出会い克服していく様子が描かれる。ルチ神の物語は次のような内容である (ただし同じ演目でもワヤンの物語はダランによって細部が異なり、ダランの数だけ物語の数があるとされている)。

ビモは聖なる人生を求めて、師であるドゥルノ (Durna) に教えられたとおり、山に向かって歩き出す。山を越え谷を越えた先でビモはふたりの巨人に出会い、ビモとふたりの巨人の闘いが始まる。実はふたりの巨人は神々の化身であり最後にはもとの神の姿に戻る。ふたりの巨人(神々)はビモに、「ここに聖なる人生はない。師のもとに帰って再び聖なる人生の在処を聞くとよい」と告げる。

ビモは師ドゥルノのもとに戻る。ドゥルノはビモに、「もとより山に聖なる人生はない。しかしお前は山に行って聖なる人生の在処を聞く必要があったのだ。そしてお前は再びその在処を聞くために私のもとに戻ってきた。聖なる人生は海の底にある」と告げる。ビモはドゥルノに言われた通り海に行き、海底に向かって歩きだす。ところがビモは濡れない。ビモは海の深い深いところまで濡れずに辿り着き、ルチ神に出会う。ビモはルチ神に「私は聖なる人生を探しに来ました。人生の意味を探しています。死後、私はどこに行くのでしょうか」と尋ねる。ルチ神は「それなら人間はどこから来て、どこに向かうのか、私が見せてあげよう。私の左耳に入りなさい。今から私が教えるマントラを唱えれば入ることができる」と述べ、ビモはルチ神の左耳に入り死後の世界を見る。そこでは悪行をした人間は虐げられている<sup>5</sup>。

ビモが師に誤った聖なる人生の在処を教えられた部分は、人生を決めるのは師ではなく神であるということ、海に入ったビモが濡れないのは人間は常に神に守られていることを象徴する。ビモのように神を信じ、強い信念と清らかな心で何かをやり遂げようとする神は人間を守ってくれる。こうやってルチ神の物語では神の定めに従って生きる、あるべ

---

<sup>4</sup> KRT Cermo Widyo Kusumo へのインタビュー、2012年7月6日。

<sup>5</sup> KRT Cermo Widyo Kusumo へのインタビュー、2012年7月6日。

き人間の生き方が伝えられる<sup>6</sup>。

以上のようにクバティナンは物語で伝えられるほか、上演の進行とも関連付けられている<sup>7</sup>。ジャワのワヤン・クリットは一晩かけて上演され、夜9時ごろから始まり夜明け前のイスラム教徒の朝一番の礼拝スブ（subuh）の始まる前、4時半から5時ごろに終演する。上演の時間帯は3つに分かれ、それぞれガムラン音楽の調（pathet）も異なる。上演前には短時間マニユロ調（manyura）を用い、およそ9時から12時にヌム調（nem）、12時から3時にソング調（sanga）、3時から終演まで再びマニユロ調と移り替わる。

マニユロはジャワ語で、「孔雀」や「近づく」を意味し、上演前に演奏されるマニユロ調の音楽は、「今からワヤン・クリットの上演を始めるから集まってきてください」と呼びかける意味がある。ヌムはジャワ語で、「決める」という意味の「ヌムトアケ」（nemtoake）という言葉に由来する。これは人生の歩みを決めるのは神であることを意味する。ソングはジャワ語で数字の9を意味する。9はジャワ人にとって最も大きな数字であり、頂点や制限を含意する。人生の頂点は各人によって違い、それも神によって予め定められている。たとえば一国の頂点である大統領になりたいと望むのは自由だが、大統領になる人物は予め神によって定められている。制限とは人間は後戻りできないこと、例えば人間は赤ん坊から大人になり、決して若返ることはできないということの意味する。

最後のマニユロ調は上演前の演奏と意味が異なる。ここでマニユロの意味する「近づく」は、この世が形成される前、すべてのものは神に近づいていき、その後、世界が形成されたことを象徴する。ソング調の後にマニユロ調が用いられるのは、上演前に演奏された調子に戻ること、つまり人間は生を終えて神のもとに戻り、また生まれ変わり人生を永遠に繰り返していることを象徴する<sup>8</sup>。これはサンカン・パラニン・ドゥマディの考えである。

このようにワヤン・クリットでは物語、ガムラン音楽の3つの調と上演時間に意味を持たせ、総合的にクバティナンを分かりやすく庶民に伝える。そのためワヤン・クリットはクバティナン、ジャワ社会の世界観、人生観に満ちた生活様式の百科事典とも言われ<sup>9</sup>、ジャワ人が親しむべき芸能と考えられている。

---

<sup>6</sup> 通常、ダランはワヤン・クリットの中に、現実には起こっているニュースや、社会現象なども織り交ぜて、人々にジャワの世界観を分かりやすく庶民に伝える。例えばルチ神の話のなかでダランのクスモは、「人生はほんの一瞬の出来事、水を飲み立ち寄ったようなもの。富ばかり求めて何になる。週末ごとに海外旅行をして財産を使い、さらに子孫に財産を遺すことに躍起になって何になる。善い行いをしなければ死後の世界で虐げられるだけ。子孫には財産より、先祖からの教えのほうが価値がある」ということを伝える。KRT Cermo Widyo Kusumo へのインタビュー、2012年7月6日。

<sup>7</sup> KRT Cermo Widyo Kusumo へのインタビュー、2012年7月6日。

<sup>8</sup> 各調では曲調と最終拍のゴングに演奏される音高を変えることによって、人間の成長の過程も描く。ヌム調ではゴンは6の音高に落ち、曲調は凛々しく、若々しく、引き締まっている。ソング調でゴンは5の音高に落ち、曲調はより勇ましいものとなり、ヌム調より成長した印象を与える。マニユロ調でゴングは3、あるいは6の音高に落ち、曲調は穏やか、つまり大人になり欲を捨て、何事にも動じなくなった状態を象徴する。

<sup>9</sup> Departmen Pendidikan dan Kebudayaan 1982 : 129-134

### 3.1.4 日常生活の規範

次に上記のようなクバティナンを信仰する人々が、実際に日常で何を規範としており、それによりどういった社会を目指しているのか明らかにする。ジャワ社会ではクバティナンに基づき調和を導く言動をアルス (alus)、その逆をカサル (kasar) と呼び日常生活の行動規範としている。アルスは洗練され上品で優雅な言動であり、カサルは粗野な言動である (染谷 1993)。人間はアルスであれば神に近づき、カサルであれば神から遠のく。クバティナンで目指す統一は、神との関係だけでなく様々な次元におよび、ジャワ人は日常生活ではアルスな言動を通して他者と良好な人間関係、調和された社会を築くことを目指す。中庸な生き方はアルスであり、その実現のためにジャワ人は他者との関係にさまざまな規範を創り上げてきた。中庸な生き方とは必要にして十分な生活であり、ジャワ人は必要が満たされればそれで十分と考える。必要以上のものを望む人間はカサルとされる。神との関係では神に与えられた運命に満足することが、神と人間の統一を強固にするのであり、必要以上に望むことは神の意志に反することになる。これは理想的なバティンのひとつりモである。

中庸な生き方は以下の7つに集約される (S. Endraswara 2003 : 49-52)。

- 1) 他者を尊重し慎み深く常に時間と場所を弁えた行動をとる
- 2) 目立ったこと、行き過ぎたことをしてはいけない
- 3) ある行為がすべての人にとって正しいとは限らない、正しい行為より調和を尊ぶ
- 4) 過度に喜んだり悲しんだりしてはいけない
- 5) 欲は適度に制御する
- 6) 感情の均衡を保ち自分を弁え、過度に喜んだり神経質になってはいけない
- 7) 他人に気を配り状況や感情を共有する

これを実践するために日常生活では、いつ、どこで、誰と接しており、その中で自分の立場を的確に掴み、とるべき行為を判断することが重要となる。そのために重要なのが敬語体系が複雑に発達したジャワ語と、敬語レベルに応じた振る舞いである。言葉を選んで相手に敬意を表すこと、場と立場に相応しい衣服を身に付けること、肌を隠すことなどは個人の評判にもかかわる。立ち居振る舞いも他者との関係を規定し、調和された人間関係を築く上で重要である。

ジャワ人は象徴的な言動をアルスとして好む。直接的な言動はカサルとして嫌い、少ない言葉の中に多くの意味を含ませ、何かに象徴された他人の気持ちを理解することを美德とする。人を諭す必要があるときも、やんわりとベールに包んで伝える。たとえば「海老のような結婚相手を選んではいけない」という言葉は、こそこそ隠れる海老のような人は結婚相手として相応しくないことを暗示する (S. Endraswara 2003 : 24)。行いについては他者に正しい作法 (アルス) で接すれば、自分も他者から敬意をもって接してもらえ、社

会の調和につながると考える。

以上はジャワ人の人としての価値である。つまりジャワ人は、話し口調や服装が適切であるか、適切なジャワ語を選択して象徴的な表現が出来ているか、それを理解しているか、といったことを常に意識し、調和された社会を創り保つことに気を配る。こういった人間が「よきジャワ人」であり、ワヤン・クリットなどジャワの諸芸能を中心に、クバティナンに基づく日常生活の規範が伝えられてきた。王宮舞踊はその方法の一つであり、伝統的に踊り手は舞踊を通して「よきジャワ人」としての生き方を学んできた。次節では実際に王宮舞踊では、クバティナンをどのように表現するのかより詳細に記す。

### 3.1 のまとめ

クバティナンはジャワ社会の信仰であり、「バティン (batin)」が「内」を意味するように、ジャワ人の内面を規定する日々の行為や考え方の指針として根付いている。その思想は統一することにより、人間は創造主である神と統一することによってのみ幸せになると考える。これは2つのジャワ語「マヌンガリン・カウロ・グスティ」(神と人間の統一)「サンカン・パラニン・ドゥマディ」(人間は神の定めた運命に従うのみ)に集約されている。ジャワ諸芸能はこのクバティナンを庶民に伝える媒体としての役割を持ち、とりわけワヤン・クリットでは「ルチ神の物語」で、人間は神の定めに従っていれば守られるといった内容が伝えられる。これらの実践としてジャワ人は、日常生活では中庸な生き方を心がけ、他者を尊重し調和を保つことに気を配る。そのためにアルス、すなわち優美で象徴的言動をとることが求められる。これが出来る人間が「よきジャワ人」といわれる。

## 3.2 ジャワ社会の信仰と王宮舞踊の精神論ジョゲッド・マタラム

### 3.2.1 王宮舞踊の精神論ジョゲッド・マタラム

クバティナンの中核は神と人間の統一にあり、日常生活では他者と調和することが最終的に神との統一につながると考える。王宮舞踊でもラヒルとバティンが調和することで、神との統一に向かい舞踊の完成度も高まると考える。このバティンを深めるための奥義がジョゲッド・マタラム (Joged Mataram) である。

ジョゲッド・マタラムは、ジョクジャカルタ王家の初代王スルタン 1 世が定めた王宮舞踊の精神論である。ジョゲッドはジャワ語で舞踊、マタラムはマタラム王朝のことであり、ジョゲッド・マタラムはマタラム舞踊<sup>10</sup>を意味するが通常、王宮舞踊を語る文脈では精神論をさし、個別の舞踊をさすときは舞踊名を使う。ジョゲッド・マタラムはあるべき踊り手の内面に関する4つのジャワ語の単語からなる。ジョゲッド・マタラムはスルタン 1 世が秘伝するよう命じたが、1974年に踊り手のスルヨブロントが一般公開している(公開の経緯は8章に記す)。彼はジョゲッド・マタラムの4つの単語に、以下のような短い注釈をしている (GBPH Suryobrongto 2012 : 63-64)

<sup>10</sup> ジョクジャカルタ王宮舞踊と同じ。

1) サウイジ (Sawiji) : 集中

ジョゲッド・マタラムを自分に宿らすためにまず学ぶもの。決然とした集中力が必要とされる。その段階で持つ能力の最高の舞踊を舞うことに全精神を集中させる。

2) グレゲッド (Greged) : 気迫

精神の気迫と抑制された感情を、しなやかな舞踊の振りに統合させること。これは粗野 (カサル) なものを遠ざける。

3) スンゴ (Sengguh) : 自分を信じる

自分の能力を信じること。しかし決して高慢になってはいけない。

4) オラ・ミンコ (Ora Mingkuh) : 決してあきらめない

どんな状態でも踊り手としての精神を置き去りにしてはいけない。体力的なきつき、個人的な事情を舞踊に持ち込んではいけない。

このようにジョゲッド・マタラムは極めて簡素な言葉と内容であるが、その実践には厳しく自己を律する、決然とした精神が必要であり深遠で容易には習得できない。

ジョゲッド・マタラムが秘伝された理由を、スルヨブロントは次のように記している (GBPH Suryobrongto 1981 : 88-93)。ジョクジャカルタ王家は 1755 年に戦乱の歴史を経て成立した。スルタン 1 世がジョゲッド・マタラムを定めたのは、踊り手でもあった兵士の戦闘能力と強い精神力を養い、いつ再発するか分からない戦乱に備えるためだった。ところがスルタン 1 世は舞踊技術が優れ精神も成熟した踊り手にしか、正しくジョゲッド・マタラムは伝わらないと考え、一握りの優れた踊り手にのみ教師から直接、稽古を通して伝えるよう命じた。そのため王家の年代記『ババッド・ギヤンティ Babad Giyanti』には、スルタン 1 世がジョゲッド・マタラムを定めたことと、それが 4 つの言葉からなることは記されているが、その具体的な内容を記すことは、スルタン自ら禁じたと伝えられている。

2.4 にジョゲッド・マタラムの学習は、稽古の最終段階に置かれたことを記した。その理由もジョゲッド・マタラムは文章を読んで理解できるものではなく、逆に記すことも困難であり、優れた踊り手にしか理解できないことにあった (GBPH Suryobrongto 1981 : 94-99)。教師は生徒が厳しい稽古を重ね優秀な踊り手に成長して、自己の内面を鍛える準備が整ったと判断して、初めて生徒にジョゲッド・マタラムを稽古を通して伝えた。この継承方法を踊り手のプジョスウォロ (B. Pudjasworo 1991:43) は、「舞踊教師から生徒に口承、あるいは舞踊に魂を宿すことによって代々伝えられてきた」と記している。

このようにジョゲッド・マタラムは王宮舞踊の根幹をなす精神論でありながら長い間、王宮という極めて狭い空間で、優れた一部の踊り手にだけ密やかに継承されてきた。

### 3.2.2 ラヒルとバティン

1) ムグル (megeru)

バティンを学ぶために「ムグル」(meguru) という稽古法が重視された。スルヨブロントは、ジョグッド・マタラムは「スニ・クバティナン」(seni kebatinan) だと述べた (GBPH Suryobrongto 2012 : 61-62)。スニは芸術を意味する。狭義のクバティナンでは弟子が師のもとで瞑想や禁欲行などを行う。よってスニ・クバティナンは、生徒が一人で教師のもとを訪れて指導を乞うことをさす。この稽古の形態をジャワ語で「ムグル」と呼ぶ<sup>11</sup>。クバティナンが「内面の隠された心理・実在・力についての思想」(関本 1991 : 147) を深めるものであるように、ムグルは舞踊技術の習得よりも精神的学習に重点を置く。ムグルには時間の制約がなく夜から朝方まで続くこともあった。この点でもクバティナンでは、夜通し瞑想などの修行を行うことと同様である。

同様に教師から個別に指導を受ける稽古に「ウェジェダン」(wejedan) がある。ウェジェダンは「絞る」という意味のジャワ語の「ウェジェック」(wejek) を語根とし、文字通り不完全な生徒の振りを、教師が絞り出すように指導することをさす。ムグルが師のもとを訪れるという場所の観念を含むのに対し、ウェジェダンは技術を集団稽古の中で個人的に指導されることも、師のもとを訪れて指導されることも含む<sup>12</sup>。

ムグルは技術の習得よりも教師が自身の舞踊経験をはじめ、舞踊に関する事柄、あるいは直接には舞踊に関わらない事柄などを語ることによって、生徒の内面を深める意味合いが強い。そのため教師と生徒の間に強い精神的結びつきが生まれやすい (RM Kristiyadi 2012 : 233)。B. スハルトの経験によれば、ムグルで師事したある教師は舞踊技術の指導はせず、スルタン 8 世時代の自らの舞踊経験を語るが多かった。その語りから彼はスルトンの命令は、神の命令と同一であることを理解したと記している (B. Suharto 1998 : 11)。

このようにムグルは、よりバティン (精神、内側) を深めることに重心を置き、ウェジェダンはよりラヒル (舞踊技術、外側) を深めることに重心を置く稽古となる。優秀な踊り手となるにはムグルが必要とされ、向上心の強い踊り手ほど積極的にムグルをしていた<sup>13</sup>。スルヨブロントは ムグルは集団で行う定期稽古より、はるかに意味があると記している (GBPH Suryobrongto 2012 : 89)。このラヒルとバティンを同様に深めることは、神と人間の統一を目指すクバティナンの在り方そのものである。

## 2) ムグルとラヒルとバティンの関係

ムグルが重視されたのはバティンを深め、ラヒルと統一させるためであり、バティンを

---

<sup>11</sup> ムグルはジャワ芸術の専門用語であり一般には使用されない。

<sup>12</sup> アティック (Atik) へのインタビュー、2012年8月4日。

<sup>13</sup> 現在の踊り手はあまりムグルをしない。その理由は主に 11 章に記すように、舞踊活動が多様化と多忙化し、ムグルをする時間が取れないことや、そもそも向上心の強い踊り手が減っていることなどがあげられる。また現在は以前にはなかった、生徒が教師に謝金を払うことが一般的となった。その理由は教師が生徒のためにお菓子を用意していたため、生徒がお菓子代を渡すようになった、また外国人の生徒がお礼を渡すようになったため、と言われている。

深めるための精神論がジョゲッド・マタラムである。この3つの関係についてスルヨブロントは次のように説明する(GBPH Suryobrongto, 1981 : 102-106, 2012 : 58, 69)

「知識の伴わない芸術は貧しく、芸術の伴わない知識は野蛮である」

ここで知識はジョゲッド・マタラムを、芸術は舞踊をさす。よってこれは「ジョゲッド・マタラムを伴わない舞踊は貧しく、舞踊を伴わないジョゲッド・マタラムは野蛮である」という意味になる。これをスルヨブロントは具体的に次のように例える(GBPH Suryobrongto 2012 : 58)。

「精神の成熟していないバイオリニストは、いくらストラディバリウスでも鳴らすことはできない。」

ストラディバリウスという優れた楽器(ラヒル)を持っていても、バイオリニストの精神(バティン)が伴わなければ優れた演奏はできない。つまり精神の成熟していない踊り手は、いくら優れた舞踊技術(ラヒル)をもっているても良い舞踊を舞うことはできない、という意味になる。

ジョゲッド・マタラムと、ラヒルとバティンの関係は、「アンジョゲッド」(anjoged)と「ジョゲダン」(jogedan)というジャワ語からも説明ができる。アンジョゲッドは踊り手の精神が信念で満たされ、美しい振りで迷いなく踊っている状態をさす。それに対しジョゲダンは、ただ覚えた振りで体を動かし、意味も分からず踊っている状態をさす(GBPH Suryobrongto 1981 : 88-93)。ジョゲダンの踊り手は舞踊を精神の表現として解釈する度合いが浅い。振りを音楽にぴたりと合わせることができず、舞踊が象徴する内容や登場人物の性質も表現できないばかりか周囲に調和できず浮いてしまう。ジョゲダンの踊り手は、なんとか解決策を見出そうとして、大袈裟になり抑制されない舞踊を舞ってしまう(GBPH Suryobrongto 2012 : 63-64)。そういった踊り手のことを教師は、「踊れるが舞踊の意味を理解していない」と表現した(GBPH Suryobrongto 1981 : 102-106)。ジョゲダンの踊り手は、どれだけ高い技術を持っていても優秀な踊り手とは見なされい。ジョゲダンの踊り手がアンジョゲッドの段階に達するために必要とされるのが、ジョゲッド・マタラムを通じた精神の鍛練だった。

### 3.2.3 王宮舞踊における統一概念とジョゲッド・マタラム

クバティナンでは日常の様々なレベルの統一によって、最終的に神との統一に至ると考えられているように、王宮舞踊においても統一は、様々なレベルで創り出すものとされる。それは特に踊り手個人の統一と舞台全体の統一にみられる。踊り手個人の統一は、技術(ラヒル)と精神(バティン)の統一にある。舞踊全体の統一とは、ひとりひとりの踊り手が、

群舞や舞踊劇の構成要素の一部として、完全に全体のなかに溶け込んでいることをさす。ひとりだけ目立ってはならず、個々の体つきの差も消し去って、他の踊り手たちと統一された状態を創り出す。ワヤン・ウォンでは個々の踊り手が、登場人物を表現しきることによって統一された舞踊劇となる。踊り手には全体の一部としての役割を全うすることが求められるのである。それはちょうど万華鏡の一粒一粒のガラスが、規則通りに動くことで生み出される美しさにも似る。

踊り手個人の統一は、舞踊全体の統一のために調整が必要となる。例えば女性群舞ではムンダ（腰の落とし具合）も、個人が美しく見える位置ではなく、全体が美しく統一されて見えるように個々人で調整する<sup>14</sup>。よって踊り手は、ともに踊る相手によって腰の落とし具合を調節する。さらに一人が間違った振りをすれば、敢えて他の踊り手も同様に間違えて、全員が同じ振りをする臨機応変さが求められる。たとえ間違った振りであっても全員がぴたりと揃い、全体が統一された舞台を創ることを重視する。これは3.1.4に記したジャワ人が価値を置く、「正しい行為より調和を尊ぶ」という中庸な生き方に沿った行為である。植民地時代の王宮舞踊に群舞と舞踊劇しかなかったのも、以上のような理由から説明できる。

ジョゲッド・マタラムに沿うと、こういった統一を目指す踊り手の姿勢は次のように説明できる。

#### 1) サウイジ

サウイジは「集中」を意味するが、我を忘れて闇雲に集中したり、トランスに入ったりすることではなく、自分を空にして、その空になった部分が、舞踊が象徴する内容や登場人物の性質で満ちるように、全神経を集中することをさす。この状態を踊り手は「空であるが満たされた状態」(kothong nanging kebak) と表現する (E. Subangun 2012 : 18)。サウイジの状態にある踊り手は上演中に何が起ころうとも気に留めなくなる。

これをスルヨブロントはスルタン 8 世の時代に、ワヤン・ウォンの上演中に王宮で起きたアクシデントで説明する。舞台<sup>15</sup>が砂だった当時、ジェジェラン (jejeran) の場面で豪雨に見舞われたことがあった。ジェジェランは主役級の登場人物が出会い、向き合う場面などをさし、端役はじつとジェンケン (jenkeng) の構えをとる。ジェンケンはまだ座っているように見えるが、腰と背中、脚、特に足の指先が痛く、大変きつい体勢である。2時間におよんだジェジェランの間、豪雨は踊り手たちの腰まで達して体を冷やしたが、彼らはジェンケンのまま微動だにしなかった。これは踊り手たちが全神経を舞台に集中させ、サウイジの状態にあったために乗り切れたことだった (GBPH Suryobrongto

<sup>14</sup> 筆者は参与観察のために訪れた稽古場や舞台で、よく踊り手から、他の踊り手と身長を合わせるために、腰の落とし具合は十分だったかと聞かれた。

<sup>15</sup> 舞台はバンサル・クンチョノ前のテラスが使われた。

1981 : 88-93) <sup>16</sup>。

サウヰジの学習方法はワヤン・ウォンであれば、まず自分が演じる登場人物の性質と象徴するものを学び、次に他の登場人物の性質と比較して、さらに自分の役を深めることにある。そのためにワヤンの物語を学び、ワヤン・クリットを見て深く理解することが重要となる。こうやって踊り手は舞踊の1つ1つのコマにびたりとおさまることで、舞台全体を統一された状態に導く。

## 2) グレゲッド

グレゲッドは「気迫」を意味するが、重要なのは気迫が抑制されていることにある。抑制されていない気迫は、思いのままに感情を表出させ過剰な振りを生み、カサル（粗野）となり、ジャワ人が重視する象徴的な表現からも遠ざかるばかりか、舞台全体の統一を損なう。反対に抑制された気迫は登場人物の象徴性を、しなやかな振りの中に浮かび上がらせ舞台を統一させる。ジャワ人は象徴的表現を好むため、王宮舞踊でも表情を変えて感情表現することは、最もカサルとみなされ忌避される。怒りの表現のために眉を上げたり唇を尖らせたりすること、あるいは喜びの表現のために、にこりと微笑むことも粗野となる。そうではなく自然に感情を浮かび上がらせるには、舞踊の意味や登場人物の性質を深く理解し、それらと踊り手が真に統一される必要がある。

抑制された気迫は冷静に登場人物を演じ分けることにつながる。ワヤン・ウォンの同じ分類の登場人物でもその性質は少しずつ異なる。これをプジョスウォロ (B. Pudjasworo 1991 : 46-47) は悪役ラウォノを例に次のように説明する。ラウォノは技術的には荒型ガガの下位分類カラン・キナンタンを用いる。ただし同じカラン・キナンタンを用いる登場人物は他にもあり、踊り手は他の登場人物と区別して、冷静にラウォノの残忍で貪欲な暴君ぶりを表現する必要がある。逆に他の登場人物がラウォノと同じようなカラン・キナンタンを用いると過剰な振りになる。

こういった心の奥底からの感情を、分析的で抑制的に表現する技術を身に付けるための1つの方法がガムラン音楽、地語り、歌謡、台詞など外からの刺激を的確に受け止めることにある。ワヤン・ウォンのガムラン音楽の役割は、場の雰囲気を作ることにある。神々がシワ神に対面するときは、厳かで尊い曲調のメガ・ムンドウン (Mega Mendung) という曲、悲しい場面にはアヤック・アヤック (Ayak-Ayak) という曲がよく用いられる。アヤック・アヤックには歌が入り、曲調と詩の内容から一層悲しさが増す。このように外からの刺激は、踊り手が瞬時に自分の体に登場人物の魂を宿らせるための重要な合図であり、最終的に舞台を統一に導く重要な要素となる (GBPH Suryobrongto 2012 : 68-69)。

## 3) スンゴ

---

<sup>16</sup> 現在、バンサル・クンチョノ前のテラスが大理石で覆われているのは、このアクシデントを受けてのことである。

スongoは「自分を信じる」ことだが、自信を持ちすぎて高慢にならないように自らを律することが重要となる (RM Soedarsono 2000 : 114)。そのために常に自制心を持ちながら自分を信じて、一度舞台上上がったら自分の役目を果たすために最高の舞踊を舞うことが求められる。B. スハルトは自信を持ちすぎて、舞踊にしなやかさが欠けていると師から指摘されたが、これはバティンの状態 (自信の持ちすぎ) がラヒル (しなやかさの欠如) に影響した結果だと記している (B. Suharto 1998 : 36)。自信を持ちすぎても、高慢だったり謙虚でありすぎても、個人が目立ち全体の統一から遠のく。そのため自信と高慢、謙虚さの均衡を保った状態が必要とされる。そのように均衡が保たれた舞台が、統一された状態と説明される。スongoはアルス (謙虚) であることに価値を置き、慎み深く目立った行為を控えるという、3. 1. 4 に記したジャワ人が理想とする中庸な生き方でもある。

#### 4) オラ・ミンコ

オラ・ミンコは「決してあきらめない」を意味し、舞台を務め上げるための総合的な不屈の姿勢をさす。B. スハルトは師であるジョゴブロット (Kangjeng Jogobroto) との私的会話 (1964年) から、次のようにオラ・ミンコを説明する (B. Suharto 1990 : 39-41)。踊り手は自分の総体力を意識し、うまく体力の配分をすることが重要である。本番で踊り手が消耗する体力は稽古時よりはるかに大きい。スタミナ切れを起こしては舞台をつとめ上げられず調和からも遠のく。場合によっては本番に備えて体力を高める必要もある。本番で頭飾りをつけ分厚い衣装に身を包むと、呼吸を整えるのが難しくなる。衣装の重さや装飾品で視野が制限され平衡感覚も失われがちになる。ガムラン音楽は否が応でも踊り手を興奮させる。その結果、時折、踊り手はすぐに疲れ、ガムラン音楽に踊らされているような印象を与える。ジョゴブロットはこういった事態を避けるための総合的な姿勢が、オラ・ミンコであると B. スハルトに教えた。

これは最後まで最高の演技をするという踊り手の強い責任感でもある。やる気のあまり早々に体力を使い果たしては、統一された舞台はつくれぬ。逆に本番で消費体力が少なければ、踊り手がよく自己抑制できている証拠となり、舞台も全体として統一に向かう<sup>17</sup>。

こういったジョゲッド・マタラムが踊り手に備わっているか否か、またその習得の程度

---

<sup>17</sup> オラ・ミンコの別の例としてスルヨブロントは、1939年に王宮で上演されたワヤン・ウオンを上げる (RM Soedarsono 2000 : 115-116)。上演の1日前に、スルヨブロントの弟プジョクスモ (GBPH Pujakusuma) は病に倒れる。医者からはひと月の療養が必要と診断され、舞台上に立てない状況だった。スルヨブロントは青白い顔をしたプジョクスモに、「お前は本当に大きな舞台上に立てるだけの心構えが出来ていたのか」と尋ねたところ、プジョクスモは、当日の朝7時に王宮に入って役を演じ上げた。スルヨブロントはこれはプジョクスモが、オラ・ミンコを身に付けていたため出来たと記している。

はパンダガン（視線）から推測できる（GBPH Suryobrongto 1981 : 60）。パンダガンには踊り手の精神の習熟度が反映されるからだ。ジョゲッド・マタラムを備えた踊り手のパンダガンには、舞踊や登場人物を象徴する性質が自然に映し出される。そのため理想的なパンダガンは技術的な訓練よりも、精神を深める行為によって獲得される。パンダガンは踊り手の集中度を量る指標でもある。ちらりとよそ見をしたり、目をきよろきよろさせることは集中力の欠如、ひいては内面の欠如とみなされ、サウイジを獲得できていないと判断される。

以上のように踊り手はジョゲッド・マタラムを心において、全神経を集中させ（サウイジ）、抑制された気迫で（グレゲッド）、自己を信じて（スング）、決してあきらめず（オラ・ミンコ）、総合的に統一された舞踊を創り上げることを目指す。これは最終的に神との統一に向かいクバティナンの実践となる。こういった踊り手の精神は、踊り手個人のレベルにおいても、舞台全体のレベルにおいても核となる。

#### 3.2.4 イロモ概念

舞踊とガムラン音楽が統一されていることも重要である。これはイロモ（irama）概念から説明できる。ジャワ社会では統一・調和された状態を、ジャワ語のイロモという言葉で説明する。礼儀を知らない人は「イロモを持っていない人間」と表現される（GBPH Suryobrongto 2012 : 61）。イロモはリズムを意味するが、音楽用語としてだけでなく日常生活のリズムが整っていることや礼儀作法、身のこなし方が状況に即していることなど、広く調和された状態もさす言葉としてもよく使われる。イロモを保つことはジャワ人が価値を置く中庸な生活を送ることと同様である。逆にイロモのない状態は社会に混乱を生む。スルヨブロントはこれを次のように道路の状態に例える（GBPH Suryobrongto 2012 : 68-69）。イロモは道路で流れに沿っている状態、渋滞のないスムーズな道路状況と同様である。自分だけ早く目的地に近づこうと欲を出すと、イロモは乱れスムーズな交通は乱れてしまう。

イロモと王宮舞踊の関係についてスルヨブロントは次のように説明する（GBPH Suryobrongto 2012 : 61）。ジョゲッド・マタラムが備わった踊り手の舞踊は美しく軽やかに見える。すべての振りがガムラン音楽のイロモ（リズム）と調和し均衡が取れるからだ。舞踊とイロモの調和はカサルな性質を遠ざけ、美しく調和された状態を生み出す。ワヤン・ウォンの身の毛もよだつような、おぞましい場面でさえイロモに支えられて美しく昇華された場面となる。ガムラン音楽のイロモと舞踊が、びたりと統一された状態は調和された舞台を生む。

王宮舞踊で身に付けた振る舞いは日常生活に反映される。サウイジによって音楽や地語りなどを敏感に感じ取るようになった踊り手は、日常生活においても同様に反応するようになり、他者との調和、つまりイロモを保とうとする。自分のすべきことも理解するようになり目的達成のために集中し（サウイジ）、努力をし（グレゲッド）、自己を信じ（スング）、困難に立ち向かう（オラ・ミンコ）ようになる。

ジャワ人の子供は母親にトゥンバン (tembang) と呼ばれる、ジャワ語の歌謡であやされることで、赤ん坊の時からイロモに親しむ。トゥンバンには音楽的なイロモだけでなく、韻文詩に日常生活における礼儀など広くジャワの価値観が織り込まれているからだ (GBPH Suryobrongto 2012 : 61)。舞踊と日常生活とイロモの関係について、踊り手のデワティ (Dewati、1940 年生まれ) は次のように述べる。

「舞踊はただイロモに従うのみです。イロモから離れて踊ることはできません。イロモは日常生活の中にこそあります。朝起きること、朝食を食べること、仕事に出ることは生活のイロモです。イロモは人によって違います。お手伝いさんだと当然、家主より早く起きて、家の人のために仕事を始めないといけないでしょう。つまり舞踊も日常生活もイロモに従うものなのです。そうすると自然に調和が生まれます<sup>18</sup>」

デワティが語るように王宮舞踊でも日常生活でも、イロモに従うことは全体の流れの中に個人を統一させることを意味する。それは神と人間の統一を強化し、神が定めた個人の一生に抗わないことにつながる。これはマヌンガリン・カウラ・グスティと、サンカン・パラニン・ドゥマディに他ならない。

### 3.2.5 美しい身のこなしを学ぶ王宮舞踊

#### 1) 王宮舞踊に反映された身のこなし

日常生活にイロモをもたらすには、他者に敬意を示すために、その場に居合わせた人と自分の関係を正しく把握し、美しい身のこなしをとり、適切なジャワ敬語を用いることが基本となる。ジャワ人の身のこなし、礼儀作法をウンガ・ウング (ungah-unguh) といい王宮舞踊に反映されている。代表的なものにスンバ (sembah)、ランパ・ポチョン (lampah pocong)、シロ (sila) がある。いずれもスルタンや神聖な場や物に敬意を示すための最も基本的な所作である。

スンバは両手を顔の前で合わせ、ランパ・ポチョンはしゃがんだ体勢で前進し、シロは胡坐をかくことである。スルタンに呼ばれたらスンバをして、ランパ・ポチョンで進みシロをする。美しいスンバは手の合わせ方や角度、高さ、指の揃え具合、頭との距離などの均整がとれてないといけない。ランパ・ポチョンは片足を出すと同時に反対の手を床に付けながら前進する歩き方で難しい。正装して踝までびたりと腰巻を巻くと脚は自由に動かないし、背筋もぴんと伸びてないと美しく見えない。シロも単に胡坐をかくのではなく、背筋を伸ばさないと品に欠けだらしく見える。王宮舞踊の稽古では、こういった身のこなしは基本であり、無意識に出来るまで徹底して学ぶ。

王宮舞踊で身に付けた美しい身のこなしは日常生活に反映される。前述のデワティは、「スルタン 8 世の頃の踊り手は常に姿勢が美しく、踊っていなくても踊っているかのよう

---

<sup>18</sup> デワティ (Dewati) へのインタビュー、2012 年 7 月 10 日。

に優美に身をこなししていた」と語る<sup>19</sup>。舞踊の場だけでなく貴族や家臣の子は普段から厳しく躰けられていた。デワティはスルタン 7 世のひ孫で、家族は王宮に仕える芸術一家だった。彼女の父はスルタン 8 世の時代に王家に仕えたガムラン奏者であり、デワティが少しでもだらしく座っていると、その辺りにあるものを手に取って腰をピシッと叩いて正すなど、厳しく躰けていたという<sup>20</sup>。

美しい身のこなしはワヤン・ウォンの細かな所作にも見られる。たとえばジャワ人は何かものを指し示す時、胸の前で親指を立て、その他の指は揃えて手のひらに付けて示す所作を礼儀正しいとする。舞台上の登場人物も同じように、親指を立てて、ものを指し示す。その他、身分の高い人物に対しては目は伏し目がちにし、座るときは斜めに構える。座る位置や姿勢は居合わせた人物の構成によって異なる。目上の人物の目を正面から見たり、向かい合って座ることは礼を欠くとみなされる。これは舞踊においては敵対関係にある人物が、相手の目を見ながら台詞を発したり、にらみ合いながら戦う場面などに見られる。

このように王宮舞踊には、日常生活で必要な美しい身のこなしが反映されており、ジャワ貴族にとっては必須の教養だった。

## 2) 女性としての振る舞いと王宮舞踊

ブドヨとスリンピを舞うことは、王宮のクプトレン (Keputren) と呼ばれる女性専用の建物で暮らした女性 (スルタンと貴族の娘) の仕事だった<sup>21</sup>。ブドヨという言葉は、それを舞う踊り手のことも指すことから、彼女らの仕事が重要だったことが分かる<sup>22</sup>。彼女たちは常に 60 人ほどいた。スルタンに近い場所で暮らすため彼女らは妃になる可能性もあった<sup>23</sup>。スルタン 8 世の時代、彼女たちが馬車に乗って移動していると、沿道の庶民はスンバをして敬った (T. Suharti 2000 : 298-300)。

女性たちは王宮舞踊を通して、スルトンの力を象徴する舞踊を舞う踊り手として相応しい品格と威厳、美しい振る舞いを身に付けた。とりわけ視線に品位を備えることは重要だった。理想的なジャワ人女性は目に上品で柔らかい喜びを湛える。これが出来ない女性はカサル (粗野) と見なされた。舞踊の稽古中であれば、ほんの一瞬のよそ見をしても落ち着きがないとみなされた。スルヨブロントによるとスルタン 8 世は、そういった踊り手を見つけると必ず叱っていた (GBPH Suryobrongto 1976:117)。

衣装もジャワ人の礼儀を反映している。たとえば踊るときに腰に巻くサンプルは床に付く程の長さに調整する。この長さだと踊り手は無理なくサンプルを手にとって踊ることができる。これは何かものを手にするとき腕を大きく広げるのは、はしたないことで

---

<sup>19</sup> デワティ (Dewati) へのインタビュー、2012 年 7 月 10 日。

<sup>20</sup> デワティ (Dewati) へのインタビュー、2012 年 7 月 10 日。

<sup>21</sup> スルタン 8 世の孫であるアティック (Atik) によるとこの慣習は 1950 年ごろまで続いていた。アティックへのインタビュー、2012 年 8 月 17 日。

<sup>22</sup> アティック (Atik) へのインタビュー、2012 年 8 月 17 日。

<sup>23</sup> アティック (Atik) へのインタビュー、2012 年 8 月 17 日。

あり、サンプルの長さより遠い所に手を伸ばさないことを教えている。また女性が踝を見せることは、はしたないことであるため、腰巻は踝を隠す長さできつめに巻く。腰巻をきつく巻くと大股で歩いたり、脚を高く上げられず、自然と落ち着いた品のある身のこなしがとれる。

王宮舞踊の中でもブドヨとスリンピの踊り手だけは、2人のドドック (dhadhak) と呼ばれる女性に先導されて舞台に向かう。踊り手はカパン・カパン (kapang-kapang) と呼ばれる非常にゆっくりした独特の歩みで舞台に向かう。これはジャワ人女性はゆったりと歩くことが良いとされ、走ることは品格に欠けるからだ。この時ドドックは舞台に向かう踊り手と、舞台までの距離を計算して歩みの速度を調整する<sup>24</sup>。これは視線を落として歩む踊り手が、速度と舞台までの距離を気にせず、悠然と舞台に向かえるようにするためである<sup>25</sup>。

その他、細部に至るまで女性舞踊は、舞踊自体がジャワ人女性として相応しい日常生活の所作で成り立っている。例えば 2.3.2 に記したティン・ティンというラガムでの、手首のしならせ方、あるいは、おしろいを顔に乗せる様子を表現したタシアン・ムブンというラガムは、丁寧で優美におしろいを扱うなど、すべてが美しい所作で構成されている。

以上のように王宮舞踊には美しい身のこなしを身に付け、日常生活でやわらかで品のある女性として振舞うこと、神聖な舞踊を担う女性として相応しい品格と威厳を備えること、といった王宮での生活に必要な素養を身に付ける機能があった<sup>26</sup>。いずれも美しい振る舞いをとることで他者に敬意を示し、場に調和を導き、最終的に神との統一を目指す。

### 3.2.6 クバティナンの世界観とブドヨ

ブドヨは次の1) から4) のように視覚的にもクバティナンの世界観を表現している。

#### 1) フォーメーション

ブドヨの基本のフォーメーションでは、5人の踊り手が一列に並んでラジュラン (rajuran) という配置を構成しその両脇に4人が並ぶ。この4人はスリンピを構成しておりブドヨは、ラジュラン・スリンピ (rajuran srimpi) とも呼ばれる (T. Suharti 2000 : 301)。ブドヨの稽古のことをラジュランの稽古とも呼ぶこともある。ブドヨの起源は明らかになっていないが、王家の年代記『ババッド・ニティック・スルタン・アゲン』(Babad

<sup>24</sup> 女性の踊り手は王宮の宝物庫からカパン・カパンで舞台に向かい舞い終わると再びカパン・カパンで宝物庫へ戻る。

<sup>25</sup> 踊り手たちの後ろにも2人のドドックが従う。合計4人のドドックは上演中、乱れた衣装を直すなど、とっさの事態に備えて舞台上で待機する。踊り手に触れる前には、たとえ衣装であってもスンバをする。

<sup>26</sup> このほかブドヨとスリンピは女性への教えも、柔らかくベールで包みこむように表現する。たとえばスリンピ・コンド (Srimpi Kandha) は、王家とスルタンの正統性を語るとともに、よく行われていた貴族の近親婚を避けるようにとのメッセージを含んでいる (T. Suharti 2004 : 128-129)。唯一5人で舞う形式のスリンピのスリンピ・レンゴワティ (Srimpi Renggawati) も教育的な内容を含み、レンゴワティ (伝説上の少女) が、4人の教育係に守られて生活する様子を描く。

*Nitik Sultan Agung*) では、スルタン・アグン (マタラム朝第 3 代王) が、妃らが 9 人で舞ったブドヨにスマンの名をつけ (E. Subangun 2000 : 6-7)、そのなかで特徴的な 4 人の舞踊を取り出してスリンピを創ったと記されている (Suprianti 1997 : 101)。

ラジュランはジャワ語で一本線を意味するラジュール(rajur)を語幹とし、人間は予め神が定めた真っすぐな一本の道を歩んでいること、生は永遠に繰り返されることを意味している。ラジュールには米倉の意味もあり、ラジュールが満たされていることは子孫繁栄も意味する<sup>27</sup>。スリンピの 4 人の踊り手は火、水、空気、土を象徴し<sup>28</sup>、彼女らが 5 人のラジュランを囲んでブドヨが構成されることから、ブドヨは人間が神の創造した小宇宙 (地球の火、水、空気、土) の中で、定められた生 (一本線) を繰り返す様を描いていることが分かる。これはサンカン・パラニン・ドゥマディの考えである。

さらにブドヨが、ラジュランとスリンピの組み合わせであることは、神と人間との統一であるマヌンガリン・カウラ・グスティを象徴する。ほとんどのブドヨが 9 人で踊られるが、結婚式で用いるブドヨには 6 人のものがある<sup>29</sup>。これは新郎新婦役の 2 人の踊り手と、自然界を象徴するスリンピの 4 人がブドヨを構成して、人間の生が自然と統一されていることを象徴する。5 人で舞われるスリンピ・レンゴワティ Srimpi Rengawati は、レンゴワティとスリンピの統一を意味する<sup>30</sup>。

## 2) 化粧と衣装

ブドヨの化粧と衣装は人間が神の被造物であることを示す。9 人の踊り手は誰一人として目立たぬように全く同じ化粧と衣装を施す<sup>31</sup>。化粧も衣装も王宮で最も神々しく、神聖とされる結婚式の花嫁のものを用いる。化粧であまり美人でない踊り手は美人に見えるように、逆に美人はあまり美人でないように見えるようにする。これをサムン (samun) といい、生き物がこの世に現れた最初期、まだはっきりとした形 (外見) をしていない様子象徴している (E. Subangun 2000 : 8)。サムンは人間の誕生を象徴し、誰も赤ん坊がどういった容姿に成長するか分からないことを通して、人間は等しく生を受けていることを表す (GBPH Suryobrongto 1979/1980 : 193-195)。

## 3) 9 の意味

ブドヨは 9 人で踊るが、この数字は王宮の主要な入り口の数と、人間の体の穴の数を

---

<sup>27</sup> スハルティ (Suharti) へのインタビュー、2012 年 9 月 14 日

<sup>28</sup> ただし 4 人の踊り手のそれぞれが火、水、空気、土の役と特定されてはおらず、舞踊全体で宇宙のバランス、自然界の様々な要素を描く。

<sup>29</sup> ジョクジャカルタ王家から分家したパク・アラム家のブドヨは 7 人で踊られる。これは本家に敬意を表してのことである。

<sup>30</sup> スハルティ (Suharti) へのインタビュー、2012 年 9 月 14 日

<sup>31</sup> ただしブドヨによって、特定の人物を演じる踊り手などは異なる化粧と衣装を身に付ける。

象徴する。9はジャワで最も大きな数字でもある。人間の9つの穴は2つの目、2つの鼻の孔、2つの耳、口、臀部と性器の穴でありブドヨは人間の体を象徴する。穴は良いことも象徴し、目は良いものや美しいものを見る、口は良いことを言う、耳は良いことを聞くとなる。逆に穴は悪いことも招くが閉じてしまえば欲を締め出す。例えば口を閉じると必要以上に食欲を満たさない、目を閉じると必要以上に物を望まない、性器を閉じると必要以上の性欲を出さなくなる。目を閉じると瞑想に繋がり、口を閉じると断食をして清らかな状態になる<sup>32</sup>。これは理想的なバティンの1つであるリモ、すなわち神に与えられた運命をそのまま受け止めて感謝し、必要以上に欲を出さず中庸な生活を良しとするクバティナンに基づいた生き方に通じる。

#### 4) 人間の一生

ブドヨの踊り手は、それぞれ人間の体の9つの部位も象徴する。9人はラジュランを構成して舞台に向かう5人の後ろから、頭のエンデル(hendhel)、心(心臓)のバタック(batak)、首のジョンゴ(jangga)、胸(胴)のドド(dhadha)、性器のブンティル(bunthil)、これを囲みスリンピを構成する4人は左腕のアペット・ガジェン(apit ngajeng)、右腕のアペット・シンキン(apit singking)、左脚のエンデル・ウェダァラン・ガジェン(hendel wedalan ngajeng)、右脚のエンデル・スタラン・ウィンキン(hendel sedalan wingking)となる。舞台へは人間の脚から入ってくることになり、エンデルは最後尾となる。

エンデルとバタックは人間の内面を映し出す。エンデルは頭によぎる様々な思考を、バタックは人間の心に宿る精神や指導者を象徴する。ブドヨは2部構成で前半にクバティナンとその世界観、後半に特定の物語を描く。前半の初めの部分でエンデルとバタックは向かい合い、エンデルはバタックを邪魔しようと、すべての方向に回転しながら舞う。しかしバタックは影響されず、あまり動かない。エンデルは次第に大人しくなってラジュランに入る。

エンデルが回転しながら舞うのは、次々と湧いてくる思考の赴くままに行動している様子を、バタックがあまり動かないのは、エンデルの行為を阻止する様子を描く。エンデルがラジュランに入るのはバタックに負けたことを意味する。これは悪い考えも良い考えも、人間の頭に過る様々な思考(エンデル)は、成熟した精神(バタック)に支配されることを象徴する。

重要なのはバタックは神を象徴していることにある。つまり人間の一生は一本道で、どんな思考を持っても思い通りにはゆかず、予め神が定めた通りに運ばれるという、サンカン・パラニン・ドゥマティを、バタックとエンデルが表現している。

舞台ではこの後、エンデルは再びラジュランから出てバタックを邪魔しようと試みる。しかしやがてエンデルはすべての行為は無駄であると悟り、縦横に3人ずつ並んで3×3のフォーメーションを構成する。これはあらゆるものが統一されて均衡を保った状態、

<sup>32</sup> スハルティ(Suharti)へのインタビュー、2012年9月14日。

人間の最期、あるいは完全な状態を示す。ジャワ人は完全であることは無、あるいは死と見え、このフォーメーションは人間が生まれ、生き、死んで完全な状態に戻ることも象徴する (GBPH Suryobrongto 1979 : 193-195)。

ここで前半が終わり後半の物語が始まる。ここではマハーバーラタなどの物語や、歴史上の人物など、上演目的に沿った内容を描く。物語の最後では再び3×3のフォーメーションをつくり、崩れ、最後にラジュランを構成して終わる。最後のラジュランは、再び人間が生まれ、生き、死ぬことを永遠に繰り返すことを表現する。これもサンカン・パラニン・ドゥマディを象徴する。

このようにブドヨは幾重にも象徴的な意味を持ち、舞踊全体でクバティナンとその世界観を視覚化する。

### 3.2.7 ジャワ語にみる統一概念とスリンピ

スリンピでは、統一概念を次の1)と2)のように象徴する。

#### 1) 踊ることと神との統一

B. スハルトはクバティナンの統一概念と王宮舞踊の関係を、舞踊を意味するジャワ語から次のように説明する (B. Suharto 1990, 1991)。舞踊を意味するジャワ語には、古ジャワ語のイグル (igel)、トヨ (taya)、現代ジャワ語のジョグッド (joged)、ブクソ (beksa) がある。イグルはクジャクの羽を広げるという意味もある。イグルがメラック・ギグル (merak ngigel) と使用されると、プノカワン (panakawan) と総称されるワヤン・クリットに登場する、4人の道化の所作の種類に言及される<sup>33</sup>。プノカワンは超自然の力を持つため、かつてイグルは舞踊の内面、踊り手の精神状態を意味する言葉としても用いられたのではないかと B. スハルトは推測している (B. Suharto 1990 : 6-8)。

トヨは舞踊のほかに最高、絶頂、<sup>から</sup>空も意味するほかシワ神や仏陀のこともさす。つまり最高の存在であるシワ神と仏陀は空の状態となる。この概念は11世紀のクディリ朝のアイランガ王の時代に記された『アルジュノ・ウィウォホ』にみられる (石井 1994:81-82)。そこにはアイランガ王が、普遍的真理である空の状態を体得し解脱を得たと記されている。時代を下って13世紀のシンガサリ朝のクルタナガラ王の時代に記された『ラージャパティグンダラ』では、空がすべての存在の最高位にあり、クルタナガラ王はシワであり仏陀である普遍的真理の体現者と位置づけられている (石井 1994:85、深見 1999:70)。よってトヨは空であり普遍的真理であり、宇宙の秩序の頂点を意味する。トヨを動詞にするとマトヨ (mataya) になり「踊ること」、および「神と一体になること」を意味する。つまり踊ることと、神と一体となることは同じ語であることから、踊ることは神と一体になる、マヌンガリン・カウラ・グスティに通じる (B. Suharto 1990 : 8-9, 1991 : 19-23, 43)。

<sup>33</sup> ただし王立ダラン養成学校の教師クスモ (KRT Cermo Widyo Kusumo) に確認したところ、プノカワンとイグルの関係は見いだせなかった。クスモへのインタビュー、2012年9月29日。

さらにトヨは、ジョゲッド・マタラムを会得した踊り手の精神状態と一致する。B. プジョスウォロによれば、踊り手は舞踊のなかで、自分ではなく舞踊が象徴するものを表現する。そのため踊り手は踊っているとき、ひとりの人間であってはならず舞踊から踊り手の性格が分かるようではいけない。いかなる状態であっても踊ることに集中し（サウイジ）、日常生活における様々なことを頭に過らせてはいけない（B. Pudjasworo 1991 : 47）。踊り手は個性を消して空（トヨ）の状態に達して、さらに空の状態を、舞踊で表現するもので満たして、はじめて良い舞踊を踊ることができる。空になった踊り手はワヤン・ウォンであれば登場人物で満たされ、ブドヨなどその他の舞踊であれば象徴する内容で満たされる。これがマトヨであり踊ることとなり、ジョゲッド・マタラム、とりわけサウイジに他ならない。

このあるべき踊り手の状態を B. スハルトは、ジャワ語に踊り手を意味する言葉がないことから次のように説明する（B. Suharto 1990 : 16-19）。インドネシア語で「～する人」を表すには、名詞に接頭辞 pe（プと発音）を用いる。踊り手は舞踊を意味するタリ（tari）の前に pe をつけてプナリ（penari）となる<sup>34</sup>。インドネシア語は、しばしば他言語の言葉を借用してインドネシア語の文法をあてはめる。そのためジャワ語の名詞に pe をつけて、インドネシア語と同様に「～する人」を表すことができるがプジョゲッド（pejoged）、プベクソ（pebeksa）などという言葉はない。

踊り手にあたるジャワ語がないのは、そもそも観客は踊り手ではなく舞踊そのものを見ていたことを示唆する。そのため踊り手というジャワ語は必要なかったし、敢えてジャワ語を借用してインドネシア語の言葉も作らなかった。実際、B. スハルトの師シンドウディプロ（Sindudipura）は、踊り手を舞踊の技術ではなく、踊り手の性格が舞踊に反映されているか否かで評価し、個性を舞踊に持ち込まないよう指導していたという（B. Suharto 1990 : 10）。また B. スハルトは 1962 年に踊り手のハルジョスプロト（Hardjoseobroto）に、「（おまえは）私がいかに踊っているのではなく私の舞踊を見るのだ」「自分がいかに踊るのかを見ることを観客に期待するのではなく、観客は舞踊そのものを見る存在だと思え」と舞踊と踊り手と、観客の在り方を教えられたと記している（B. Suharto 1998 : 17-18）。

以上のようにジャワ語から、踊ることは個を消して空になり、神と統一する行為であると説明が出来る。ここからも踊ることは、マヌンガリン・カウラ・グスティを体現していることが分かる。しかし個を消して踊ることは容易ではない。どんなに舞踊に集中しても、人間の常として様々な思考が脳裏をよぎる。王宮舞踊は稽古を積み重ねれば積むほど、目指すものは遠のくと言われる。これは努力によって神に近づくことはできるが、どれだけの努力を重ねても、真に神と統一することは出来ない、上位の神と下位の人間という不変の関係を象徴していると解釈できる。さらに努力を重ねた結果、自分の能力の限界を知ること謙虚となることはスングにつながる。

<sup>34</sup> tari に接頭辞 pe を付けるとプタリ petari となるが、この場合インドネシア語では語根の t が n に変化するためプナリ penari となる。

## 2) 対概念の統一

B. スハルトは踊ることは対概念の統一に向かうことだと、スルヨブロントの記述を用いて説明する。スルヨブロントはジョゲッド・マタラムを次のように対概念からも説明している<sup>35</sup>。

- サウイジ : 精神を惑わされることなく集中すること
- グレゲッド : 粗野でない内面の気迫
- スング : 高慢になることなく自分の能力を信じること
- オラ・ミンコ : 退くことなく決して諦めないこと

こういった対になる精神状態は、一人の踊り手の中に存在し、互いに抑制されて均衡を保っている。これはバティンの持つ4つの欲（アルマ、アマラ、スピラ、ムマイナ）が一人の人間の中で均衡を保とうとしている状態と同じである。この対概念を統一しようとする精神状態が、あるべき踊り手の内面であり、トヨ（最高、神）の状態、すなわちマヌンガリン・カウラ・グステイを目指すことになる（B. Suharto 1990 : 25）。ジャワ人が価値を置く中庸な生き方も、スルヨブロントの記した対概念の中間の状態を保つことになる。

B. スハルトは、対概念の統一をジャワ砂糖とスリンピの関係から説明する（B. Suharto 1990 : 53-61, 1991 : 45）。ヤシの果汁を煮詰めて作るジャワ砂糖は、ヤシの殻を使って固められ半円形をしている。半円形でも砂糖としては完成しているが、2つの半円は合わさって初めて球という完全な形となる。スリンピは2組の女性武将の戦いの様子を描く。ジャワの芸術は善と悪の永遠の葛藤を描くことを好むが、敗者も勝者も存在しない（RM Soedarsono 1979/1980 : 203）。スリンピでも武将たちは勝敗をみず戦いは永遠に続く。その理由は武将はみな対等な力を持つことにあり、踊り手が同じ衣装を着けるのは、武将の力の均衡を象徴するためでもある。つまりスリンピもジャワ砂糖のように、2対の異なるものが合わさって勝敗の存在しない完全なものとなる。合わさる前も、それぞれ異なる完璧な存在であるが、合わさって均衡を保つことによっても完璧となる。

このように王宮舞踊で対概念の統一を描くのは、宇宙は2つの異なるもの、例えば月と太陽、男性と女性などが均衡を保って成り立つことを象徴している。とりわけ宇宙の構成要素（火、水、空気、土）を象徴するスリンピは、勝敗を見ないことによって宇宙のバランスを視覚化している。

王宮舞踊のラガムからも異なるものの統一は説明できる。王宮舞踊は緊張と弛緩の均衡が保たれてこそ美しい。舞踊のラガムではグンチェン（ngenceng）<sup>36</sup>が多用されるが、これ

<sup>35</sup> GBPH Suryobrongto 1970:13 を、B. スハルトが B. Suharto 1990:44 に引用している。

<sup>36</sup> 舞踊に関する専門用語は、スラカルタ様式とジョクジャカルタ様式で、しばしば同じ言葉でも違う内容を意味する。グンチェンもスラカルタ様式では別の意味となる。

は体をぴんと張って緊張を保ちながら、同時にしなやかな状態（弛緩）を保つ姿勢をさす（B. Suharto 1990 : 55-57）。グンチェンは、左手をルチ（ngruji）、右手をニュンプリット（nyempurit）に構え、体を右から左へ移動させること、あるいはその反対をいい、他の動きと組み合わされて頻繁に用いられる。王宮舞踊のすべての振りは、グンチェン・ウタの変形と言われており、グンチェンの状態、つまり緊張と弛緩という異なる状態の調和が王宮舞踊の根底に流れていることとなる。

このようにジャワ語に踊り手に当たる単語がないことから、踊り手は舞踊と統一された存在であること、スリンピでは特に2つの異なるものの統一が表現されていることから、王宮舞踊を学ぶことはクバティナンを学ぶことだと説明できる。

### 3. 2のまとめ

ジョゲッド・マタラムは4つの言葉からなる王宮舞踊の精神論であり、スルタン1世が定めた。王宮舞踊はスニ・クバティナンと呼ばれるように、ジョゲッド・マタラムは舞踊におけるクバティナン実践の指針であり、あるべき踊り手の内面の在り様を示す。技術（ラヒル）を十分に学んだ踊り手は、ムグルという稽古形態でバティンを深めることで、ラヒルとバティンの統一を目指した。踊り手たちは個人レベルにおいても、舞台全体のレベルにおいても統一を目指す。イロモ概念とは舞台においては、特にガムラン音楽と調和すること、日常生活においては他者との関係や生活のリズムのなかに、個人を統一させることであり、いずれも神と人間の統一を強化し、神が定めた個人の一生に抗わないことにつながる。とりわけ女性にとっては舞踊を通して、美しい身のこなしを身に付けることが、他者を尊重し調和に至るものとして重視された。これらはブドヨとスリンピにおいては、より視覚的に表現されている。またジャワ語に踊り手に当たる言葉がないことから、踊り手は舞踊と統一する存在とされたことがうかがえる。

### 3章のまとめ

クバティナンはジャワ社会の信仰である。その核は統一にあり、「マヌンガリン・カウロ・グスティ」（神と人間の統一）「サンカン・パラニン・ドゥマディ」（人間は神の定めた運命に従うのみ）という2つのジャワ語に集約されている。人々は日常では、中庸な生き方と他者を尊重することを心がけ、統一された状態を保つことが最終的に神との統一に至ると考え、これができる人間を「よきジャワ人」と呼ぶ。王宮舞踊もスニ・クバティナンと呼ばれるように、クバティナンの実践のひとつである。スルタン1世は王宮舞踊の精神論であるジョゲッド・マタラムを定め、踊り手に舞踊を通して統一を目指すことを伝えた。ムグルという内面（バティン）を鍛える稽古は、技術（ラヒル）と統一されることで優れた踊り手になることを目指す。踊り手はこういった個人レベルに加え、舞台全体でも完全に役を演じ切ることで、ガムラン音楽のイロモと完全に調和することで統一を目指す。このイ

ロモ概念を日常でも意識して生活することは、最終的に神との統一につながる。ブドヨとスリンピにおいても、さまざまに統一することを表現している。このように王宮舞踊が個を消して舞踊全体に統一するものであることは、踊り手というジャワ語が存在しないことからもうかがえる。

## 第4章 ジョクジャカルタ王宮舞踊の発展（1） 植民地時代まで：（～1942年）

ジョクジャカルタ王宮舞踊は極めて政治的な文脈のなかで発展した。そこで本章から以下の1) から5) の歴史区分ごとに王宮舞踊の発展について分析する。

- 1) 植民地時代まで（～1942年）
- 2) 独立国家の文化イメージが形成された時代（1918年頃から1967年）
- 3) 文化政策が強力に始まった時代（1968年から1983年）
- 4) 文化政策と観光政策がともに強力に行われた時代（1984年から1998年）
- 5) 地方自治の時代（1998年～）

1) と2) は時代が重なっているが、1) は王宮舞踊の王宮内での発展、2) は王宮舞踊の王宮外での発展を扱う。2) の区分は1945年の国家独立という大きな政治体制の変化を含むが、王宮舞踊の活動においては、インドネシア政府の直接的な影響が小さく、踊り手が主体的な活動をしていた点でひとつの時代とした。各時代の状況は1) を本章、2) を6章、3) を8章、4) を10章、5) を11章に記す。第5章においては、第6章以降で扱う王宮舞踊がインドネシア国家の枠組みに位置づけられる時代の背景となる、国家建設と王宮舞踊の関係を整理しておく。さらに第7章では、踊り手の舞踊継承への意思が示されたセミナー、第9章では舞踊の発展に大きな影響を与えたカリスマ的な踊り手に関する記述を挿入した。よって上記の時代区分を記す章は以下となる。

- 1) の時代：本章
- 2) の時代：第6章
- 3) の時代：第8章
- 4) の時代：第10章
- 5) の時代：第11章

まず本章では植民地時代まで（～1942年）のジャワの歴史を概観しながら、王宮舞踊の発展を政治的背景から考察する。ジャワの王朝史は表1のようにヒンドゥー時代（4～16世紀）、イスラム時代（17世紀～）、植民地時代（18世紀半ば～1942年）に大別できる。諸王朝が都をおいた地域からは、ジャワ島中部時代（7世紀から9世紀）、東部時代（約10世紀から1527年）、再び中部時代（16世紀前半～）とも区分される。ジョクジャカルタ王家は植民地時代初期の1755年に成立し、ジャワ島中部の内陸に都をおいた。

表1 ジャワ王朝史の概略

宗教と政治体制から見たジャワの王朝史	
ヒンドゥー時代	4～16世紀
イスラム時代	17世紀～
植民地時代	18世紀半ば～1942年

諸王朝が都をおいた地域からみたジャワの王朝史	
ジャワ島中部時代	7世紀から9世紀
東部時代	10世紀から1527年頃
再び中部時代	1527年頃から

#### 4.1 ヒンドゥー時代（4世紀～1527年頃）

本節では今日に至るまで、ジョクジャカルタ王宮舞踊に大きく反映されている古代からマジヤパヒト朝（1293～1527年頃）までの歴史と文化を記す。表1ではヒンドゥー時代、およびジャワ島中部時代と東部時代にあたる。ジョクジャカルタ王家は、のちの諸王朝に「古のジャワの理想型」と呼ばれたマジヤパヒト朝の文化の再生に尽力した。マジヤパヒト朝は最後のヒンドゥー王朝で、ジャワ化されたインド文化を誇り王宮舞踊はその中心で発展した。

ジャワにはもともと精霊や超自然の力を崇め怖れる、アニミズムが基層文化として存在していた。そこに4世紀ごろからインド文化が流入し、基層文化とまじりあいながらジャワ文化を形成していった。このインド文化とは、インド北部を統一したグプタ朝（320～520年頃）で栄えた文化でありサンスクリット語、大乘仏教、ヒンドゥー教シヴァ派、マハーバーラタ、ラーマーヤナなどがあつた（石澤 1998：82-96）。2つの宗教は諸王朝で信仰されるようになり8世紀頃から仏教王朝のシャイレンドラ朝（8～9世紀）、ヒンドゥー王朝の古マタラム朝（8～10世紀）などが誕生した。仏教とヒンドゥー教はアニミズムとよく混淆して8、9世紀には、インド・ジャワ文化と呼ぶにふさわしい独自の文化が形成されていた（深見 1999：58-59）。

その代表が仏教寺院のボロブドゥール（Borobudur）と、ヒンドゥー寺院のプランバナナ（Prambanan）であり、それぞれシャイレンドラ朝による8、9世紀頃の造営、古マタラム朝による9世紀頃の造営と見られている。場所は現在のジョクジャカルタの中心から西北に40キロにボロブドゥール寺院、東に15キロにプランバナナ寺院がある。両寺院には仏教譚、ラーマーヤナなどインド起源の物語の壁画が刻まれており、踊り手や楽器を手にした人物も見られる。壁画の踊り手は手や足を高く上げ、現在の王宮舞踊の美的感覚と異なることから、インドから流入した舞踊や音楽は長い間にジャワ人の好みに変化したのだろうと推測されている（RM Soedarsono 1974：22）。

ジョクジャカルタ王宮舞踊が影響を受けた文化は、古マタラム朝の崩壊後、諸王朝が10世紀後半から13世紀にかけて東漸した頃からみられる。この時代に生まれたいくつかの文学作品のカカウイン（kakawin）<sup>1</sup>は今日でもジャワ人に好まれ、王宮舞踊を含めジャワ諸芸能の題材としてよく用いられ新たな作品が作られ続けている。現在、上演機会の多い1981年に創られたブドヨ・アルジュノ・ウィウォホ（Bedhaya Arjuna Wiwaha）は<sup>2</sup>、文学活動

<sup>1</sup> 古ジャワ語の韻文作品の総称。

<sup>2</sup> KRT Sasmintadipura の作品

が盛んとなったクディリ朝（11世紀中頃～1222年）で生まれた、文学作品『アルジュノ・ウィウオホ』（Arjuna Wiwaha）<sup>3</sup>を描く。この物語はマハーバーラタに登場するパンドウォ（Pandawa）5兄弟の3男アルジュノ（Arjuna）を主人公とするが、すでにインドでの物語にはないジャワ独自の内容になっている。他にワヤン・ウォンやワヤン・クリット、スンドラタリでも好んで取り上げる、マハーバーラタの大戦争を描くバラタユダ（Bharata Yudha）と呼ばれる場面も、この時代にジャワ独自の物語として生まれている。

ジャワ諸芸能では王族をはじめ歴史上の人物も描かれるが、王族の系譜にヒンドゥー教の神々は統合されていった。ブドヨ・サンアムルオブミ（Behdaya Sang Amurwabhumi、1990年創作）<sup>4</sup>で描く、シンガサリ朝（1222-1292）の開祖ケン・アロック（Ken Arok、在位1222-1227年）も、ブラフマー神を父とすることが『パララトン』<sup>5</sup>に記されている（石井1994：83）。王たちは死後、仏教とヒンドゥー教で祀られ、シンガサリ朝第4代王ウイスヌワルダナは両宗教の寺院に祀られた。

マジャパヒト朝は13世紀初頭に、諸王朝が築き上げてきたインド・ジャワ文化を集大成させて成立した。のちにマジャパヒト朝は「古のジャワの理想型」と呼ばれ、ジャワの栄光の象徴と位置づけられた。その理由はジャワで初めて農業地帯と海域世界を同時に統治する、強力な物的・人的資源をもった王権へ発展したことにあつた（土屋1986:251）。その支配域はジャワ中東部、マドゥラ島、バリ島に及び、高い農業生産を上げ、東南アジア諸国と外交関係を持ち、海軍力でその交易権も握って栄華を誇った。文化面では仏教とヒンドゥー教の統合がさらに進み、豊かな文学作品、寺院、美術なども生まれた。呪術的な力を持つ短剣クリス（keris）、バティックなど、今日のジャワを代表する大部分の文化の原型も生まれインド・ジャワ文化が発展した。

ジョクジャカルタ王家は成立から、わずか1年後の1756年にワヤン・ウォンを上演しているが、そこにはマジャパヒト朝の伝統を受け継ぐ意図があつた。マジャパヒト朝では舞踊劇が盛んで、夜中から明け方まで上演されていた。題材には以前から好まれていたマハーバーラタとラーマーヤナに加え、東ジャワ起源のパンジ王子物語も用いられるようになった。音楽の詳細は分かっていないが、現在のガムラン音楽に通じるいくつかの楽器名が、石碑やカカウインに記されていることから、舞踊劇の人気と共に発展したと推測されている（RM Soedarsono 2002：185-187）。ワヤン・クリットに関しては、人形は動物の皮革を用いて作られており、関連する語句がアルジュノ・ウィウオホにも記されている（Sunarto 2004：7）。

以上のようにヒンドゥー時代の文化の特徴は、ジャワの基層文化にあつたアニミズムと、流入したインド文化がよく混雑してインド・ジャワ文化として発展し、それらがマジャパヒト朝で最も栄え、今日に至るまでジャワ諸芸能に大きな影響を与えたことにある。王宮

<sup>3</sup> パンドウォ5王子のうち、アルジュノの結婚を描いた作品。

<sup>4</sup> スルタン10世の命によってKRT SasmitadipuraとYudaが創作した作品

<sup>5</sup> Pararaton、15世紀末頃の記述と見られる中期ジャワ語の散文の歴史物語。

舞踊に関しては、ジョクジャカルタ王家はマジヤパヒト朝の伝統を継承するかたちで、マハーバーラタとラーマーヤナ、特にジャワ独自の文学作品として生まれたアルジュノ・ウィウオホやバラタユダに取材した舞踊作品などを多く創った。マジヤパヒト朝時代の文学作品を好んで舞踊作品の題材として用いることは現在でも変わっていない。

#### 4.1 のまとめ

王宮舞踊は 10 世紀後半から 13 世紀頃に生まれた文学作品を好んで用いた。その特徴は群舞やワヤン・ウォンにおいて、マハーバーラタに登場するパンドウォ 5 兄弟の 3 男アルジュノを描いた『アルジュノ・ウィウオホ』や、同じ物語の大戦争を描く『バラタユダ』などに代表されるように、インド起源の物語がジャワ独自の内容になっていることにある。これらは今日でも舞踊作品の題材としてよく用いられる。13 世紀初頭にはマジヤパヒト朝がインド・ジャワ文化を集大成させて成立し、のちに「古のジャワの理想型」と呼ばれた。ジョクジャカルタ王家は、このマジヤパヒト朝の伝統を継ぐものとして舞踊を発展させた。

#### 4.2 イスラム、植民地時代 (1578-1942 年)

次にジョクジャカルタ王宮舞踊の発展をイスラム、植民地時代の歴史的な背景から考察する。以下、まず 4.2.1 に王家の文化の性格と文化が発展した歴史的背景を記す。次に 4.2.2 以降では個々の舞踊の性格と発展の背景を歴史の中に位置づける。

##### 4.2.1 ジョクジャカルタ王家の成立と模範的中心

ジョクジャカルタ王家の文化の性格は、マジヤパヒト朝の崩壊から 1755 年の王家成立までのおよそ 250 年間続いた戦乱の歴史を強く反映した。マジヤパヒト朝はジャワ島北岸を中心に興った、イスラム化した港市諸国家の台頭により 1527 年頃に崩壊した。その後、諸王朝の勃興と攻防を経て、王家のルーツである新マタラム朝が 1578 年にイスラム王朝として成立した<sup>6</sup>。その後も新マタラム朝は内紛や諸王朝との覇権争いを繰り返し、これに乗じたオランダ東インド会社は調停者として介入した。そして次第に王朝の内政に干渉して領土と権益を取り上げ、1755 年にギヤンティ条約を結ばせて新マタラム朝を 2 分させた。ジョクジャカルタ王家はこの条約をもって成立し、分裂したもう一方のスラカルタ王家 (Surakarta) と並立した。

その後もオランダの介入により、1757 年にはスラカルタ王家からマンクヌゴロ家 (Mangkunegara) が分家、1813 年にはジョクジャカルタ王家からパクアラム家 (Pakuaram) が分家し 4 家並立となった。土屋 (1986 : 252-259) によればギヤンティ条

---

<sup>6</sup> 王朝名に「新」を付けるのは、ヒンドゥー王朝であった古マタラム朝と区別するためである。16 世紀に成立した王朝をイスラム・マタラム朝、8 世紀に成立した王朝をヒンドゥー・マタラム朝とも呼ぶ。新マタラム朝より前に初のイスラム王朝デマック (16c 前半-17c 初頭) が誕生している。

約による、とりあえずの戦乱状態の解決は、王権を「戦闘集団の主宰者から『模範的中心』としての王宮へと変容」させた。「模範的中心」とは、マジャパヒト朝に求められる「古のジャワの理想型」を、ジャワ文化の正統なかたちとして再生させていく試みをさす。マジャパヒト朝までにつくられたジャワの文化と伝統は、王家成立までの約 250 年の戦乱の間に徹底的に破壊されており、この破壊された伝統を並立した 4 家は「古のジャワの理想型」として再生と発展に尽力したのである。

王宮文化は植民地支配が深まるとともに発展した。各家はオランダの策略により分裂後も抗争を繰り返し、その度に調停に入ったオランダに巧みに政治権力を剥奪され、「政治権力が無力化するのにあいともなって王宮文化が内展」（土屋 1986：259）したのである。4 家は競って微に入り細をうがった独自の王宮文化の開花に注力し、舞踊、音楽、ワヤン・クリット、文学、バティック、銀細工、短剣（クリス）などを発展させた。ジョクジャカルタ王家から分家したパクアラム家は、スラカルタ王家の影響を受け、逆にスラカルタ王家から分家したマンクヌゴロ家の文化は、ジョクジャカルタ王家の影響が見られるというパラレルな関係も生じた。

現在、ジャワ中部の王宮文化は、男性的で勇壮でありながら優美でなジョクジャカルタ様式と、女性的で華美なスラカルタ様式として知られている。舞踊に関して踊り手は、「ジョクジャカルタ様式はマスクリン (maskulin)、スラカルタ様式はフェミニン」と表現する。マスクリンはインドネシア語で「男性的」を意味する。こういった文化的差異は、円滑な植民地経営のために、王家間の対立と融和を煽ったオランダ側の操作の結果だった。

以上のようにジョクジャカルタ王家の文化は、植民地支配の構造により発展し「古のジャワの理想型」であるマジャパヒト朝の文化の再生に尽力した。その性格はマジャパヒト朝崩壊からおおよそ 250 年の間の戦乱の歴史を反映し、さらに「模範的中心」としての性格も強めていった。次項から具体的な舞踊を挙げながら、その発展について王家の歴史から考察する。

#### 4.2.2 正統性の主張とインド文化の再生

並立した王家にとって、自らがマジャパヒト朝の王権を継ぐと正統性を主張することは重要だった。そのために前項に記したように各家は「古のジャワの理想型」を、その文化を再生することに求めた。新マタラム朝の文化は、並立した王家で分割継承していたが、スラカルタ王家ではそれを王家の美的感覚で、新たなものとして発展させたのに対し、ジョクジャカルタ王家では、より「古のジャワの理想型」を再生することに求めた。それがマジャパヒト朝で盛んに演じられたものの、その後のおおよそ 250 年の戦乱の間に忘れ去られていた舞踊劇ワヤン・ウォンの再生と発展だった。

スルタン 1 世は早くも王朝が分裂した 1 年後の 1756 年にワヤン・ウォンを上演した。演目はマハーバーラタに取材した「ゴンドワルドヨ」(Ganda Wardaya) だった。内容は武将アルジュノを父とする異母兄弟 (ゴンドワルドヨ Ganda Wardaya とボンドクスモ Banda

Kusuma) が争ったのち、最後に道化のスマル (Semar)<sup>7</sup> が登場して平和的に解決するというものだった。スダルソノは異母兄弟の 2 人はスルタン 1 世と、分裂したもう一方のスラカルタ王家の王パク・ヴウォノ 2 世、スマルはオランダ人の暗示だろうと推測している (RM Soedarsono 1990 : 53-54)。

王権の正統性はインド文化の再生にも求められた。そのための格好の物語がマハーバーラタとラーマーヤナであり、ワヤン・ウォンで用いたほか、2 つの物語に由来するものを、王家の重要なものの名として多用した。スルタン 1 世は自らをマハーバーラタの英雄アルジュノの化身とみなし、王宮の建物の名にもアルジュノの王宮名バンサル・マドゥコロ (Bangsal Madukara) や、瞑想した山の名グドン・グドロキロ (Gedhong Ngedrakila) など所縁の名を用いた。ジョクジャカルタ王家の名ガヨグヤカルト・アディニングラット (Ngayogyakarta Hadiningrat) は、ラーマーヤナに出てくるロモ (Rama) 王子の王宮のあった都アヨディオ (Ayodya) に由来する (RM Soedarsono 1990 : 68)。地理的な名前も両物語から多用しプロゴ川 (Praga)、キスクンド洞窟 (Kiskendha) などの名がみられる。

前代から見られる王家の系譜はさらに拡大し、宮廷詩人たちは年代記 (babad) や物語 (serat) のなかで、王家をヒンドゥー教の神々と両物語に加え、マジャパヒト朝時代の物語とも関連付けて記した。それはワヤン・ウォンの上演形態にも反映され、太陽神ウイスヌの化身とされていたスルタンは、上演の日の朝 6 時に舞台に向かって、東向きに座して太陽を拝礼した (RM Soedarsono 1990 : 96-108)。スルタンはウイスヌ神の化身であるばかりか<sup>8</sup>、マジャパヒト朝が栄えた、東ジャワで生まれたパンジ王子物語、ダマルウラン物語 Damarwulan の英雄とも結び付けられた。ワヤン・ウォンの主要人物の多くはスルトンの息子が演じ、マハーバーラタは王族によって進行した (RM スダルソノ 2003 : 71-73)。特に優れた踊り手には、スルタンからマハーバーラタに登場する英雄の名を与えられることもあった (RM Soedarsono 1990 : 22-23)。

#### 4.2.3 ブドヨ・スマン：建国神話と苦難の歴史

建国神話と王家成立までの苦難の歴史が、ブドヨのなかでも最高位の家宝プソコである、ブドヨ・スマン (Bedhaya Seman) に描かれている。ブドヨ・スマンは、ブドヨのなかでも最も古く、最も神聖視されている。規模も大きく上演には 3 時間半かかり、踊り手は上演の一週間前から断食をして心身を清める。3.1.1 に記した通り、建国神話では南海の女王ロロ・キドゥルが、スルタンに王国の安寧を約束した蜜月が語られる。ここでスルタンはクバティナンの世界観に基づき、大宇宙と小宇宙の中間で、超自然の存在と交信できる唯一の存在、すなわちロロ・キドゥルと交信できる唯一の立場に位置づけている。この建国神話が新マタラム朝の成立を保障し、それまでの諸王朝と新マタラム朝の違いも建国神話の

<sup>7</sup> スマルは 4 人の道化プノカワン (Punakawan) の一人で宇宙の支配者でもある。プノカワンはジャワで考案された登場人物で、インドのマハーバーラタには登場しない。

<sup>8</sup> アルジュノはウイスヌ神の化身とされている。

有無にある。

王家がオランダ東インド会社の策略と攻防の末に成立した歴史は、「初代王スノパティは死に臨み新マタラム王国が永遠に繁栄できるだろうかと吐露した」と、ガムラン音楽のゲロンと呼ばれる斉唱部分に刻まれている (T.Suharti 2004 : 129)。スマンは疑惑、不安、切望、悲哀、困惑を意味することから (E.Subangun 2000 : 6-7)、ブドヨ・スマンは王家が、屈辱と悲しみのなかで生まれたことを、後世に伝える意図があったと考えられる。

ブドヨ・スマンの作者は初代王スノパティ、第3代王スルタン・アグン、スルタン2世、果てはロロ・キドゥルとまで伝えられているが正確には分かっていない。スノパティは新マタラム朝の開祖であり、海底王宮でロロ・キドゥルと蜜月を過ごし王国の平安を約束された人物である。その孫で第3代王スルタン・アグンは、初めてオランダ東インド会社と激しく戦った英雄であり、侵略者との抗争の象徴とされている。いずれにしても作者とされる人物が、王家成立に深くかかわることは、ブドヨ・スマンをより神聖視させる意図があったと推測できる。

建国神話は王家の最重要儀礼のラブハン儀礼 (Labuhan) を行うことで毎年、ロロ・キドゥルとスルトンの結びつきを再確認し更新する。ラブハン儀礼は両者が出会ったジョクジャカルタ南部のパランクスモ海岸と、北部のムラピ山と東部のラウ山の3か所で行われ、スルタンはロロ・キドゥルと精霊たちに衣服、果実、菓子、自身の爪や髪の毛などを捧げる<sup>9</sup>。

いかにブドヨ・スマンが神聖視されていたかは、すべてのブドヨは様々な儀礼や決まり事をへて上演されるが、とりわけブドヨ・スマンの上演には多くの大がかりな儀礼が行われることから分かる<sup>10</sup>。儀礼は上演当日だけでなく稽古時に用意する供物の種類も量も多い。建国神話でロロ・キドゥルの海底王宮の前庭とされる南部のパランクスモ海岸には、

---

<sup>9</sup> こういったアニミズム的要素を持つ儀礼はラブハン儀礼を最大のものとして、他にも大小さまざまな見られる。王家が諸王朝から継承した家宝は、王権の正統性の象徴であると同時に、神聖な力が宿るとされ毎月ジャワ暦の特定の日に、王家の家臣たちが供物を供える。それが大規模に行われるのがジャワ暦の新年スロ (sula) 月1日 (一般にサトゥ・スロ satu Sulo と呼ばれる) で、家臣たちが家宝を洗い清める。その水は汚れていても神が人間に与えたもので、水を手にした人は神の祝福を得て安寧に暮らせると信じられている。スロ月1日に王宮で新年の儀礼が行われた夜には、家臣たちがいくつかの家宝を手を黙想しながら王宮の城壁を一周する。庶民もこれに続き、古い年に神から与えられた恵みと祝福に感謝し、新しい年の安寧を神に祈る。この夜、王家はジャワ式の供え物を準備してワヤン・クリットを上演する。

<sup>10</sup> 2002年におよそ100年ぶりにブドヨ・スマンが再演されたとき、稽古に先立ち王宮では上演の平穏を願う大小様々な儀礼が行われている。歴代スルタンを始め王族たちの眠るイモギリ (Imogiri) とコタグデ (Kota Gede) の王墓、パランクスモ海岸、ムラピ山では、踊り手だけでなく多くの家臣たちも参加した大きな儀礼が行われ、稽古時も毎回、供物が用意された (T.Suharti 2004 : 125)。2組の踊り手、つまり18人が稽古を行い、本番での不測の事態に備えた。上演当日は1人の踊り手が月経のため、代替の踊り手と交代した。筆者も許可を得て王宮での稽古を見学したが、王宮内での正装を求められた。一連の儀礼はスハルティが詳述している (T.Suharti 2012)。

踊り手だけでなく大勢の王家の家臣が出向き、上演に先立って儀礼を行う。

このようにブドヨ・スマンは、王家成立の保証ともいえる建国神話とともに、苦難の歴史を描くことから、政治的な意味合いの強い王宮舞踊といえる。

#### 4.2.4 戦闘訓練とブクサン・トゥルノジョヨ

王家成立後も続く争いを背景にスルタン 1 世は、戦闘訓練を描いた男性群舞ブクサン・トゥルノジョヨを創作した。この群舞は毎週土曜日に王宮北広場で行われていた、槍を持って馬に乗った兵士たちが俊敏さを競う競技会をもとに創作された。伴奏にはキアイ・グントウル・サリ (Kyai Guntur Sari) と名付けられた低く太い音を響かせるガムランを用いていた (GBPH Suryobrongto 1981 : 30)。この群舞には次の 2 つの意義があった。

第一は、戦闘訓練を禁止したオランダに対して、実質的な戦闘訓練のカモフラージュとして機能させたことにあった (C. Soeratno 2002 : 182)。スルタンは軍隊の中から優秀な兵士を、踊り手として選り抜き、厳しい舞踊の稽古を通して強靱な精神力を養わせ<sup>11</sup>、戦闘訓練を描いた群舞を学ばせることで戦闘能力を鍛え、いつ再発するか分からないオランダ側や他家との争いに備えた。土曜日の競技会が終わった夜は、兵士のためにワヤン・クリットが上演され、彼らは物語から戦術や兵士としての心構えなどを学んだ (GBPH Suryobrongto 1981 : 30)。トゥルノジョヨはマドゥラ島出身の東インド会社と戦った英雄であり、その名と偉業を遺す意味もあった。

第二にブクサン・トゥルノジョヨには、オランダ側に対する嘲りと反骨精神を伝える目的を持たせていた。この舞踊ではオランダ人が道化と化した召使役で登場する。道化は西洋風の軍服を身に付け、白塗りの化粧に頬を赤く塗り、だらしなく目を縁どって、武将役の踊り手の周りでコミカルな動きを見せる。伝統的にジャワの諸王朝はインド文化やイスラム教などの外来文化を、自文化と融合させてきたが、西洋文化だけは表面的な摂取にとどめた。ブクサン・トゥルノジョヨにおいてもオランダ人を登場させて植民者を批判し貶め、西洋文化をジャワ文化の奥深くまでは取り込まなかった。

ブクサン・トルノジョヨを通したオランダ側への批判は、王族の結婚披露宴でも見られた。結婚儀礼は 1~2 か月続き、スルタンは王宮での結婚式に立ち会うが、王宮の北方にあるクパティアン (kepatihan) と呼ばれる役所群で行われる披露宴には出席しなかった。その代わりにスルタンは自分の代理として、踊り手たちをクパティアンに遣った。彼らは馬に乗り家臣たちのさす傘とガムラン (キアイ・グントウル・サリ) に伴われて、王宮からクパティアンに向かい、ブクサン・トゥルノジョヨを結婚披露宴で上演した。披露宴ではスルタンから新郎新婦への祝辞が伝えられないことから、ブクサン・トルノジョヨはスルタンが舞踊に秘めたオランダ側への、反骨精神を伝えるために上演したと RB スダルソノは

---

<sup>11</sup> スルタン 1 世も精神力を鍛え、内面の感覚を鋭くするため登山や断食などの苦行や、忍耐力を鍛えるために、クンクム kungkum と呼ばれる川の水に浸かって夜の瞑想を行うなどの苦行を行ったと伝えられている (B.Suharto 1998:2-3)。

推測している (RB Soedarsono 1979:12)。戦闘訓練にカモフラージュしたうえ、西洋人を召使に仕立て上げたブクサン・トルジョジョヨを、祝いの席でオランダ側の目前で上演することは植民者に対する痛烈な皮肉りであったに違いない。

ブクサン・トゥルノジョノに限らず、王家はオランダ人官吏を王宮でもてなす際によく舞踊を用いた。オランダ人官吏たちはマンドロソノ (Mandalasana) と呼ばれる西洋音楽専用の奏楽堂で奏でられる西洋音楽に耳を傾け、バンサル・マニス (Bangsal Manis) と呼ばれる食事用の建物で食事を振る舞われた。バンサル・マニスのステンドグラスには、オランダ王室の冠の下に、王家のシンボルが描かれている。その意図はうわべの従順さを示すためだったと言われている。これは彼らを歓待しているように見せかけ、容易には服従しないという王家の確固とした意志を表明していたことになる。西洋文化の摂取は、オランダ側への見せかけの従順さであり、王宮文化を豊かにしつつもジャワ貴族の中では皮肉として了解され、反骨精神を示す手段として機能した。

以上のことからブクサン・トゥルノジョヨは、ブドヨ・スマンと同様に歴史を伝える媒体としての機能の高い舞踊といえる。土屋 (1986 : 252) は王家は「戦闘集団」から「模範的中心」に移行したと記した。しかしブクサン・トルノジョヨと、ブドヨ・スマンの機能を考えると、王家は「戦闘集団」から「模範的中心」に移行したとは言い切れないのではないか。そうではなく王家は、高い芸術的表現のなかで「戦闘集団」としての性質を保持し続けていたと考えるべきである<sup>12</sup>。高度な芸術的表現のなかで、「戦闘集団」の性質を強靱な精神力に昇華して、オランダ側に対する反骨精神を後世に伝えようと意図したことは、ジャワ人が好む極めてハルスな方法といえる。4家に分裂した王家のなかでも、ジョクジャカルタ王家の王宮舞踊が男性的であるといわれるのは、こういった歴史を反映した結果である。

#### 4.2.5 ワヤン・ウォン：オランダ批判

ワヤン・ウォンはスルタン1世が再生させた後、5世が台本の編纂を始め、8世が壮大なスケールで上演したことで大きく発展した (RM Soedarsono 1989 : i) (写真3)。特にスルタン1世と5世のワヤン・ウォンでは、オランダへの強い批判が顕著に見られる。4.2.2に記した通り、スルタン1世が1756年に上演したワヤン・ウォンでは、王朝がオランダの介入で分裂した歴史を描いた。この演目と上演時期の早さは、スルタン1世が王朝分裂の

---

<sup>12</sup> イスラム教の記念日を祝って王家が行うスカテン (Sekaten) と呼ばれる一連の儀礼のなかにも、オランダ側との抗争が刻まれている。言い伝えではスルタン1世が大モスクで祈りを捧げているとき、オランダ側とスラカルタ王家の軍隊が侵攻しているとの情報が入り、スルタンはモスクの塀を足で蹴飛ばして出口を作り、ひっそりと王宮に帰り難を逃れたという。この様子が儀礼のクライマックス、第12日夜の儀礼の最後に大モスクの南側の塀でスルタンによって再現される。これは8年に一度、ジャワ暦の最も重要なダル (Dal) 年にしか行わず、王家がオランダに屈した屈辱と反骨精神の継承を意図していることが窺える。

経緯を、強い憤りと反骨精神を、ワヤン・ウォンに秘めて伝えるためだったと推測できる。

同様にオランダ人の登場する作品に、スルタン 5 世のときに上演された「ペトロ・ダドゥス・ラトゥ」(Petruk Dados Ratu) がある。ペトロはワヤン・クリットに登場する 4 人の道化ブノカワンの一人で、鼻が高いためにオランダ人に見立てられている。ダドゥスは「～になる」、ラトゥは「王」を意味し、この演目は「ペトロ、王になる」となる。召使ペトロは自分のことを「ベル・グドゥル・ベ (Prabu Bel Ggeduwel Beh) 王子」と名乗る。「ベル・グドゥル・ベ」には何の意味もない。ペトロにそう名乗らせることによって、オランダ人の行為を滑稽に批判しているのである<sup>13</sup>。ペトロは最後にスマルに見つかり説教されて元の召使いの姿に戻る。虚勢を張っていた偽王子が最後には召使に戻るというユーモアの中に、オランダに対する強烈な皮肉を盛り込んだ作品である (RM Soedarsono1990 : 21) <sup>14</sup>。

スルタンはオランダ側に理性と自重も求めた。スルタンはオランダ人長官に、「お父様」という尊敬の念を含む「ロモ」(rama) と呼びかけ長官の子のように振る舞った。双方を親子関係に置くことで父親であるオランダ人長官は、自分の要望を子であるスルタンに押し付けてはならない、暴力を振るうことなく惜しめない愛情を注がないといけない、という意味を込めたのである<sup>15</sup>。これはワヤン・ウォンの台本にも見られる。台本の最後にはオランダ国王に、祖父母に対する最も丁寧で改まった呼びかけの言葉「エヤンダ」(eyangda)、オランダ人長官に対しては、父親に対する最も丁寧で改まった呼びかけの言葉「バパンダ」(bapanda) と呼びかける言葉が記されている (Supriyanti 1997 : 14) <sup>16</sup>。ワヤン・ウォンの上演にはオランダ人官吏たちが招待され、スルタンと並んで鑑賞していた。改まった呼びかけの言葉は、スルタンが敢えて上下関係を示すことによって、高位に立つオランダ人に、それに値するだけの理性を求める場としても機能したのである。

以上からワヤン・ウォンは、ブドヨ・スマンおよびブクサン・トルノジョヨと同様に、ジャワ人が価値を置く象徴的な表現を用い、柔らかで高度な芸術的表現でありながら、王家の「戦闘集団」としての性質を、毅然とジャワ人の心に宿らせる媒体として機能したと言える。

---

<sup>13</sup> 王立ダラン学校の校長クスモ KRT Cermo Widyo Kusumo へのインタビュー、2012 年 10 月 5 日。

<sup>14</sup> この演目はワヤン・ウォンとワヤン・クリットに共通している。ワヤン・クリットにはこの他にも、植民地政府との歴史を描いた作品は多く存在する。クスモ KRT Cermo Widyo Kusumo へのインタビュー、2012 年 10 月 5 日。

<sup>15</sup> Supriyanti(1997:12)が、*Kasultanan Yogyakarta Suatu Tinjauan Tentang kontrak Politik(1877-1940)*, Soedarisman Poerwokoesoemo , 1985, Gadjah Madah Unibersity Press から引用した部分による。

<sup>16</sup> オランダ側を上位に見たことは、賓客に食事を振る舞う建物バンサル・マニス (Bangsal Manis) を彩るステンドグラスの一枚に、オランダの王冠の下に王家のシンボルを描いていることから分かる。ただし 3.2.2 に記したように見せかけの従順さだった。



(写真3) ワヤン・ウォン：1928年に上演されたワヤン・ウォンのパンフレット用に撮影された写真より (Programma van de Wajang-Orang-Voorstelling 13-15 Februari 1928) (ソノブドヨ図書館蔵)

#### 4.2.6 ワヤン・ウォン：植民地支配の深化とジャワ語

最後の反オランダ武力抗争となったジャワ戦争（1825-1830）ののち、王家はエネルギーを文化の発展に注ぎ始めた。この時、文芸活動が奨励され、ジャワ語の敬語体系も複雑に発展した。その中心に年代記とワヤン・ウォンの台本の編纂があった。皮肉だがワヤン・ウォンの台本の編纂は、オランダの植民地支配の深化によって始まったとみることができる。

王家にとってジャワ語の敬語体系を発展させることは、スルタンを頂点とした身分秩序の強化に好都合であり、王宮は敬語体系の「唯一の生産地」となった（土屋 1987：82）。他方、オランダ側にとってジャワ語の価値は、植民地支配の深化と効率化にあった。彼らは19世紀半ばまでに、実質的な王家の戦闘能力と政治力を奪う反面、王家をジャワ語世界の頂点におき、そこで形成された敬語体系の拡散を通して、庶民がジャワの支配者がオランダではなくスルタンだと納得させることができた（土屋 1987：80-83）。

ジャワ語の発展により踊り手は、台本を暗記しジャワ敬語を正しく発することを求められるようになった。ワヤン・ウォンで用いるジャワ語は、通常のジャワ語よりさらに細分化された敬語体系を用いた<sup>17</sup>。通常のジャワ語が尊敬語のクロモ (krama)、近しい相手に使うゴコ (ngoko)、その中間のマディオ (madya) の3段階に大別されるのに対し、ワヤンでは各々がさらに細分化されるうえ、神や悪役など特定の人物が使用する言葉や、王宮内で

<sup>17</sup> ワヤン・クリットで用いるジャワ語も同様に複雑である。

のみ使用されるジャワ語のバゴガン (bagogan) も加わる。地語り (kandha) や歌謡 (lagon) では、サンスクリット語と古ジャワ語も多用される (RM Soedarsono 1990)。

王家はジャワ語の発展とともに、それを中心に規定される様々な振る舞いも創り上げた。複雑なジャワ敬語は複雑な身分関係と対応され、その関係はワヤン・ウォンで完璧に反映された。踊り手はまず登場人物同士の身分関係を正しく把握し、適切なジャワ語を選択し、それにふさわしい振る舞いで相手に敬意を示さないといけない。身分によって衣装や装飾品の色や柄、大きさなどは細かく異なり、立ち位置や、体の向き、視線をやる方向などは、その場に居合わせた人物の取り合わせによっても変わる。つまり台本を暗記することは適切なジャワ語敬語を学ぶと同時に、臨機応変さが求められる振る舞いを学び、場に調和をもたらす、王宮の身分秩序を強固にするためでもあった。土屋 (1983 : 24) はワヤン・ウォンの台本の編纂は、ジャワ語の「書き言葉の世界」が、「話し言葉の世界」に浸潤する過程だと記しているが、ワヤン・ウォンは演技が伴う点で、他者を尊重する振る舞い方が浸透する過程でもあったと言えるだろう。

ワヤン・ウォンの台本は、地語りを記したスラット・コンド (serat kandha) と、登場人物の台詞を記したスラット・ポチャパン (serat pocapan) の 2 種類があった<sup>18</sup>。台本は恭しく扱われ編纂は神聖な時間、すなわち断食月のコーランが読まれている間に行われた (RM Soedarsono 1990 : 109)。稽古の間、台本は楽器群の一番前の小さな机の上に置かれ、スンバ sembah と呼ばれる合掌をして開閉された (RM Soedarsono 1990 : 96-108)。スンバは両掌を顔の前で合わせて敬意を表す行為である。スルタンとその家族に話しかけるとき、家宝に触れたり神聖な建物に上がるとき、踊る前後にもスンバは行われる。ブドヨとスリンピに付き添う女性ドドックが、踊り手の乱れた衣装などを直す前にもスンバを行う。土屋はジャワ語の言語空間の異様な濃密化は、跪拝 (スンバ) の構造を制度化していくと記しているが (土屋 1986 : 263)、ワヤン・ウォンの台本の取り扱いはその象徴といえる。

以上からワヤン・ウォンの上演は、ジャワ語の言語空間に裏付けられた、踊り手による「模範的中心」の視覚化であり、「古のジャワの理想型」の再生として機能したとすることができる。

#### 4.2.7 王宮舞踊の黄金時代

19 世紀半ばまでに植民地政府に戦闘能力と政治力を奪われた王家は、文化の発展にエネルギーを注いだ。その頂点はスルタン 8 世 (在位 1921-1939 年) の時代に迎えた。この時期は王宮舞踊の発展の「黄金時代」と呼ばれ、とりわけワヤン・ウォンは壮大なスケールで上演され、インド文化が視覚化された。最長で 4 日 4 晩に及んだワヤン・ウォンの多額の上演費用を捻出できた背景には、植民地政府が王家の政治権力と引き換えに、文化の

---

<sup>18</sup> これに対しワヤン・クリットには台本が存在しない。ダランは覚えた物語を独自の解釈やユーモア、ときに社会批判を交えて語る。そのため物語はダランによって細部が異なり、それがダランの腕の見せ所であり人気を左右する。

発展を促した飴と鞭の政策があった。ワヤン・ウォン上演のために、スルタン 8 世は土地の割譲と引き換えに、植民地政府から得た補償金を充てることもあった (RM Soedarsono 1990)。

スダルソノは次の 5 つの点から、この時代のワヤン・ウォンを「国家儀礼」(state ritual) と記している (RM Soedarsono 1990 : 109)。

- 1) 他家で継承しなかったマジヤパヒト朝のワヤン・ウォンを継承したこと
- 2) ウィスヌ神の象徴である太陽が昇る朝 6 時に上演を開始したこと
- 3) スルタンが太陽の昇る東を向いて王宮の最も神聖な建物バンサル・クンチョノの中央に座った鑑賞の形態
- 4) マタラム朝の安寧を約束するロロ・キドゥルとスルトンの結びつきを維持・強化するラブハン儀礼と同じように、ワヤン・ウォン上演終了時に祈りを捧げたこと
- 5) ワヤン・ウォン上演のための各種儀礼があること

このうち 1) は既述の通りで、2) と 3) はヒンドゥー教の神々が登場するインドの物語の上演空間に、ウィスヌ神の化身であるスルタンが座すことで、スルタンとヒンドゥー教の神々が統合された王家の系譜を視覚化したといえる<sup>19</sup>。

芸術面におけるワヤン・ウォンの発展の特徴は、次のようにワヤン・クリットの忠実な再現を試みたことにあった (RM Soedarsono 1990)。

i) 衣装、化粧、装飾品

出来る限り人形と同じように作り豪奢になった。化粧、装飾品も人形をまね、とくに頭飾りなどの装飾品には本物の金を用いたり、細かな装飾を施すなど煌びやかになった。

ii) 男性舞踊の振り

ワヤン・クリットの人形は肘に結節点があり、肘から先の回転を多用するのを模して、男性舞踊も肘から先を回転させる動きを取り入れた

iii) ガムランの調子

ワヤン・クリットで用いる 3 つの上演時間帯と、それに対応するガムランの調子を反映させた。数日間の上演では、各日 6 時から 23 時を 3 つの時間帯と調子に分けた<sup>20</sup>。楽団は舞台後方 (踊り手の後方) の左右に、スレンドロ調とペログ調のセットごとにおかれた。

---

<sup>19</sup> 4) と 5) については詳細が記されていない。

<sup>20</sup> ワヤン・クリット上演の午後 9 時から 12 時のネム調子、夜中 12 時から 3 時のソング調子、3 時から 4 時半のマニユロ調子が、ワヤン・ウォンではそれぞれ朝 6 時から昼 12 時、12 時から夕方 6 時、6 時から夜 11 時とされた (RM Soedarsono 1990 : 140)。

#### iv) 舞台装置

ワヤン・クリットで影を映す幕クリルと同様に舞台を長細く見立てた。長さはクリルの10倍の約40メートルあった。アルジュノが瞑想した洞窟や大木など大がかりな道具も作られた。ワヤン・クリットの開演・閉演や場面の切り替わりなどで用いるグヌガン (gunungan) も、木で作って一日の上演開始と閉幕に用いた。

上演形態も次のように大規模に発展した。

#### i) 上演時間

スルタン7世の時代まで、朝6時に開始し夕方には終演していたのに対し、スルタン8世の時代には電気の使用が可能となったため上演は23時まで続き、1度中断し翌朝6時から再開されるようになった。1日17時間に及んだ上演は短くて1日、長くて4日4晩(1923年と1928年)続き、総上演回数は20回に及んだ(RM Soedarsono 1970:150-151,1980:1)。

#### ii) 踊り手の数

上演時間の大幅な伸びに伴い、多くの踊り手が必要となったため、男性庶民を踊り手として養成し始めた。女性庶民の踊り手は養成されなかった。これは未婚の男女の同席は不道德と考えられていたためで、代わりにワヤン・ウォンの女性役は男性が演じた。王宮のオランダ人医師 Groneman の記録には、スルタン7世の時代の1899年に150人だった踊り手は、スルタン8世の時代には300人から400人に膨れ上がったと記されている(RM Soedarsono 1990:96-108, 229)。踊り手、演奏者、裏方まで合わせて800人が参加することもあった(RM Soedarsono 1970:150-151,1980:1)。

#### iii) 鑑賞者

ワヤン・ウォンを鑑賞したのは、王宮関係者ばかりでなくオランダ人官吏も招待されていた。バンサル・クンチョノの中央にはスルトンの横にオランダ人長官が座った。庶民にも公開されており、その数は1899年の上演では連日、2万3千から3万6千に上った(RM Soedarsono 1979/1980:27)。

スルヨブロント (GBPH Suryobrongto 2000:166) によれば、スルタン8世の時代の踊り手にとって踊ることは「神聖な任務」だった。彼によればこの時代、ワヤン・ウォン、およびその他の舞踊を担うことはジャワ貴族の必須の教養であるだけでなく、「神聖な任務」と考えられ、一生かけて一つの役を学び続けていた。踊り手の地位は高く、優秀な踊り手は4人の妻と19人の子供を養うのに十分な給与が与えられ、スルトンの娘と結婚する機会

もあった。そのため踊り手は、踊ることで高い地位と収入を得て、一日の大半を稽古に費やしていた。連日、朝 6 時から夜 23 時におよぶワヤン・ウォンの上演は過酷であり、「神聖な任務」を全うするためには、強靱な精神力と体力、規律が必要だった。その様子をスルヨブロントは次のように記している (GBPH Suryobrongto 1981:52-55)。

ワヤン・ウォンの上演前日、全ての関係者は王宮に泊まった。当日、出番の早い踊り手は夜中 3 時に準備を始め、翌朝 6 時の上演に備えた。スルタン 8 世はこの準備の様子を、少し離れたところから見ていた。踊り手たちの規律は強く、出番の 30 分前には出て行く順に、待機小屋バンサル・コタック (Bangsal Kotak) 中で並んでいた。すべての踊り手は強い責任感を持ち、たとえ病気になっても降板することはタブーだった。

2.4 に記した王宮の厳しい稽古は、この時代のものであり、ジョゲッド・マタラムは上記のようなきつい上演と、それに向けた稽古を通して深まった。

ワヤン・ウォン以外の王宮舞踊も豊かになった。ブドヨとスリンピは新しく変化に富んだものが多く作られた (T. Suharti 2004 : 128)。スルタン 5 世の時から見られた西洋文化の影響は、スルタン 7 世の時代のスリンピに西洋式の鉄砲が小道具として取り入れられ、スルタン 8 世の時代には金の頭飾りやベルト、首飾りや腕飾り、およびそれらに施された緻密な細工と刺繍など豪華な装飾品を生み出した。女性の踊り手の上半身は、それまで用いていた布を胸に巻きつけるドド (dodot) に加え、金糸で西洋風の刺繍をあしらった華やかなノースリーブの上着ロンピ (rompi) が登場した (Supriyanti 1997 : 104)。

このように西洋の文化要素は王宮舞踊を華やかに発展させた。しかしそれはオランダ側に、みせかけの従順さを装うためでもあり、西洋文化の摂取は表面的だった (Supriyanti 1997 : 24-25)。

#### 4.2 のまとめ

ジョクジャカルタ王宮舞踊は、1755 年の王家成立までの約 250 年の戦乱の歴史を強く反映させ、また「古のジャワの理想型」の再生を求めて発展した。そのためブドヨ・スマンでは、王家が屈辱と悲しみのなかで生まれたことが語られ、ブクサン・トルノジョヨやワヤン・ウォンにおいても王家成立までの戦乱の歴史を描くと同時に、オランダ人を道化として登場させるなどして、オランダ側を痛烈に批判している。土屋は王家は「戦闘集団」から「模範的中心」へ移行したと記すが、こういったオランダ側との関係を反映させた舞踊を創っていることから、王家は高度な芸術的表現の中に戦闘集団としての性格を保ち続けたというのが適当である。

一方で王家は植民地構造を背景に舞踊を豊かに発展させた。ジャワ語を王家で発展させることは、オランダ側にとって植民地支配の道具であったが、それにより王家はワヤン・ウォンの台本を編纂したり、敬語と振る舞いを結び付けワヤン・ウォンに反映させるなど

している。またスルタン 8 世時代にはワヤン・ウォンを壮大なスケールで発展させ、舞踊発展の黄金時代を経験している。

#### 4 章のまとめ

王宮舞踊は 10 世紀後半から、ジャワ化したインドの文学を好んで用いながら発展した。13 世紀初頭に成立したマジャパヒト朝は、こうしたインド・ジャワ文化集大成させ、のちに「古のジャワの理想型」と呼ばれるようになった。1755 年に成立したジョクジャカルタ王家の舞踊の特徴は、この「古のジャワの理想型」を受け継ぐものとして、さらに次のようにオランダ植民者との関係を強く反映して発展したことに特徴がある。

第一に王宮舞踊には戦乱の歴史を刻まれた。それは早くも王家成立から 1 年後の 1756 年に、王朝分裂の歴史をワヤン・ウォンで上演したこと、王家の最高位の家宝であるブドヨに疑惑、不安、切望、悲哀、困惑を意味するスマンの名をつけたこと、およびその斉唱部分で初代王スノパティが不安を吐露していることに見られた。

第二に王家は植民者に対する反骨精神を舞踊に込め、それを後世に伝えた。実質的な戦闘訓練として用いたブクサン・トルノジョヨでは、西洋人を道化と化した召使として登場させたうえ、結婚披露宴ではオランダ側の目前で上演することさえしている。またワヤン・ウォンでは虚勢を張った鼻の高い偽王子をオランダ人に見立てて、滑稽なことを語らせたのちに、元の召使の姿に戻させることもした。いずれも強烈的な皮肉と嘲りであった。

第三に王家はジャワ語とワヤン・ウォンを関連付けて発展させた。オランダはジャワ語を植民地支配の強化の道具として利用したが、王家はそれによって敬語を発展させ、ワヤン・ウォンの台本を編纂し、ジャワ人独特の振る舞いと敬語をワヤン・ウォンに反映させた。

土屋（1986：252）は王家は戦闘集団から模範的中心へ変化したと記しているが、以上から王家は「戦闘集団」の性質を、高い芸術的表現に昇華させ保持し続けたと見るのが適当だろう。また上記のような舞踊の発展の背景には、オランダ側が巧みに王家から政治縁力を剥奪し、文化の発展に向かわせたこともあった。最後の反オランダ抗争となったジャワ戦争（1825-1830）ののちには、王家は文化発展に注力するようになり、スルタン 8 世時代（1921-1939 年）には王宮舞踊の発展の黄金時代を迎えるまでに至った。

## 第二部「踊り手から見た王宮舞踊の意義」

第二部は1918年に王宮外に出て植民地の支配構造から自由となった王宮舞踊の、踊り手にとっての意義を知ることが目的とする。そのために第5章では時代区分を行って、時代ごとのナショナリストや国家にとっての王宮舞踊の位置づけと文化・観光政策を記し、第6章以降は、そういった国家の大きな流れに対応したジョクジャカルタの舞踊活動を記す。第6章では国家の影響が比較的少なく、踊り手の意思の反映が可能だった舞踊活動を記し、第7章では踊り手が重視した王宮舞踊の要素について記し、第8章では文化政策を通して踊り手が公開した舞踊の精神論、および新たな舞踊と活動形態について記す。

### 第5章 国家建設のなかの王宮舞踊と文化・観光政策

本章では前章に引き続いて、ジョクジャカルタ王宮舞踊の発展について記す前に、4章の冒頭に記した(2)～(5)の時代区分ごとに、王宮舞踊の発展に影響を与えたインドネシアの歴史を整理しておく。国家独立後(1945年)のインドネシアでは、文化は常に政治の中心に位置づけられてきた。「多様性の中の統一」が国是であるように、インドネシアには多種多様な文化が存在する。そのなかでジョクジャカルタ王宮舞踊は、国家建設の理念の中心を占めた点で特異な存在であり、文化・観光政策の恩恵を大きく受けて発展した。以下、特に王宮舞踊とインドネシアの歴史の関係の中に、ジョクジャカルタという地方都市の歴史・文化的な特徴を関連付けることに注意を払う。

#### 5.1 文化イメージが形成された時代(1918年頃から1967年)

本節では国民文化のイメージが形成された国家独立前後の1918年から1967年の、およそ50年の間に、王宮舞踊が地方の枠組みから国家の枠組みに位置づけられた要因と過程を記す。

##### 5.1.1 文化に関する議論

###### 1) ジャワ民族の象徴からインドネシア民族の象徴としてのジョクジャカルタ王宮舞踊

インドネシアの文化イメージの萌芽は、20世紀初頭にはじまるナショナリズムにさかのぼりジョクジャカルタ王宮舞踊は、その最初期から運動の中軸に位置づけられた。インドネシアのナショナリズムの特徴は、民族ごとに結集して文化による民族の結束を掲げたことにあった。初のナショナリストの団体は1908年にバタヴィア(現ジャカルタ)で、ジャワ人原住民官僚を中心に生まれたブディ・ウトモ(Budi Utama、最高の徳の意)だった。その導きでジョクジャカルタには1918年にヨング・ジャワ(Yong Jawa、ジャワ青年の意)が生まれた。彼らはジョクジャカルタ王宮舞踊をジャワ民族の象徴と捉えた。そして舞踊活動を通して結束するための活動母体として、同1918年にスルタン7世の許可を得て初の

民間の舞踊団体クリド・ブクソ・ウィロモ (Kridha Beksa Wirama) を設立し、第6章に記すように王宮舞踊の民主化に取り組んだ。他地域でも同様の青年団<sup>1</sup>が1910年代末から生まれ、文化を中心にした活動を展開した。

やがて民族ごとの活動は統一国家を見据えた活動に移行した。その転機が1928年の第2回インドネシア青年会議で採択されたインドネシアをひとつの祖国、国民、言語と宣言した「青年の誓い」だった。宣言では個別の民族でも、イスラム教や共産主義のような普遍的価値に基づくものでもなく、そのすべてを包摂するものとしてインドネシア民族主義を打ち出しており、ナショナリズムの節目とされている (鏡味 2000 : 80)。

この流れのなかで独立後の国家のあるべき文化の在り方が、新聞・雑誌、文化に関する集会などでさまざまに議論された。議論の争点は各地域の慣習を基盤にした諸民族の文化を、まとめて西洋近代と対置した伝統文化とし、これを封建的で遅れていると捉えるか、それとも民族の精神的基盤と捉えるかにあった (鏡味 2000 : 82-83)。

その議論のひとつに1935年6月8日から10日に、教育者や文学者がスラカルタで開いた、インドネシア教育協議会<sup>2</sup>があり次のような内容が交わされた (Sumaryono 2012 : 129-131)。西洋近代を標榜する側の代表であるアリシャバナ (Alisjahbana) は、インドネシア文化は土着の民族文化ではなく、西洋文化の要素を多く取り入れるべきだと主張した。これに真っ向から反論したジャワ文学者のポルボチャロコ (Porbatjaraka) は、新国家の文化はアリシャバナが断ち切るべきという民族文化に基づくべきだと論じ、S. パネ (Sunasi Pane) は東洋の文化として宗教、感性 (perasaan)、ゴトン・ロヨン (自発的相互扶助) を重視すべきであり、これらは西洋文化と相容れない、と東洋文化に基づいた独自の文化を創り上げていくことを主張した。この議論のほかに1935年から1939年にかけて、いくつかの雑誌や新聞でかわされた文学者らの議論もあった。これは独立後の1948年に『文化論争』のタイトルで出版され、独立後の国家形成に反映された (鏡味 2000 : 82-83)

こういった文化に関する議論のなかで、ジョクジャカルタ王宮舞踊は、はじめナショナリストによってジャワ民族の象徴として取り上げられ、ナショナリズムの進展とともにジャワ民族からインドネシア民族の象徴へと移り変わることによって、国家の枠組み組み込まれていった。その過程における具体的な活動には、クリド・ブクソ・ウィロモ設立と、次に記すように私立学校タマン・シスワ (Taman Siswa) での中心的な科目として取り上げられたことがある。

## 2) 民族教育におけるジョクジャカルタ王宮舞踊

一連の文化に関する議論において、諸民族の文化を基盤にした国づくりを主張した側の代表がキ・ハジャール・デワントロ (Ki Hadjar Dewantara, 1889-1959) だった。デワントロはジョクジャカルタの貴族出身の教育者であり、ナショナリズムの中軸を担った私立学

<sup>1</sup> ヨング・スマトラネン・ボンド、ヨング・スラウエシ、ヨング・バタヴィアなど。

<sup>2</sup> Permusyawaratan Perguruan Indonesia

校タマン・シスワ (Taman Siswa、学童の園の意) を創設した。独立後は初代教育大臣にも就いている。彼は1920年ごろから民族教育に関する多くの論文を書き<sup>3</sup>、そのなかで独立後の国家はジョクジャカルタ王宮舞踊のような質の高い、各地の伝統的な民族文化に基づいた文化を形成すべきであると、一貫して文化の質の高さと伝統の重要性を訴えた。

デワントロが王宮舞踊を取り上げた背景には、インドのタゴールとの深い親交と、神智学からの深い影響があったと考えられる。当時、ヨーロッパの学者を中心に生まれ、世界の先端の思想だった神智学は、諸宗教の統合と人類の兄弟愛を目指しインドの思想を色濃く反映していた<sup>4</sup>。デワントロにとって、インドの思想を持つ神智学やタゴールの思想を取り入れることは、インド文化を基層に持つジャワ文化を時代の先端に置くことにつながった (土屋 1981, 1994 : 185-186)。文化論争が繰り広げられた時代は、ちょうど王宮舞踊の発展の黄金時代といわれたスルタン 8 世の時代だった。王宮ではまさにインド世界を視覚化するものとして、壮大なスケールのワヤン・ウォンが上演されていた。その回数は4日4晩を最長として20回にもわたった (RM Soedarsono 1970 : 1970:150-151, 1980 : 1)。この点でインド文化の再生を指向して、発展の黄金時代を迎えていた王宮舞踊は、デワントロにとってジャワ民族の団結の象徴として相応しかつたと言える。

タマン・シスワは1922年に開校したジョクジャカルタ本校に続いて、各地に開校し、民族教育に力を入れた。ジョクジャカルタ本校では王宮舞踊、ジャワ音楽の演奏と歌唱、ジャワ語、ジャワ史、ジャワ文化論など積極的にジャワ文化を教え、デワントロも自らジャワ音楽を教えていた (土屋 1981 : 237)。王宮舞踊と歌謡は、交流の深かったクリド・ブクソ・ウィロモのメンバーが教えていた。クリド・ブクソ・ウィロモは、王宮舞踊の民主化に意欲的であり、庶民の娯楽だった仮面舞踊劇ワヤン・トペンを王宮舞踊と同等な芸術的水準に高めたり、一般女性にも舞踊を教え、初めて女性用の基本舞踊サリ・トゥンガルを創って、女性の踊り手の稽古を飛躍的に効率化させるなど、次々と庶民のために王宮舞踊の学習を容易にするシステムを生み出した。サリ・トゥンガルを創るために1928年に踊り手たちが集ったのが、タマン・シスワであったことも (GPH Te jokusumo 1980 : 123-135)、両団体が王宮舞踊の民主化に積極的だったことを示す。

このようにジョクジャカルタ王宮舞踊は、ナショナリズムの働きかけにより、初めて庶民へ解放されたことで民主的に発展しはじめた。この点で1920年頃からの王宮舞踊は、王宮内での芸術的な発展の黄金時代 (1921年から1939年) と、王宮外での民主化という新たな発展を、同時に迎えていたと捉えることが出来る。いずれにしても独立後の国家の文化イメージは、20世紀初頭のナショナリズムの中で形成され、最初期からジョクジャカルタ王宮舞踊はその中軸にあった。その位置づけは次項以降に記すように、国家独立後も維持、

<sup>3</sup> デワントロの論文集 (第一巻教育) は2004年にタマン・シスワ Majelis Luhur Persatuan Taman Siswa から *Karya Ki Hadjar Dewantara* のタイトルで出版されている。

<sup>4</sup> 1875年に神智学協会が設立されて以降、西欧世界に影響力を拡大していった (土屋 1994 : 185)。

強化されていった。

### 5.1.2 憲法に規定された国民文化

インドネシアは1945年に独立を宣言し、初代大統領にスカルノが就任する。文化論争は結局、立ち消えとなったが、次に見るように1945年に制定された憲法の第32条のなかに取り込まれ、独立後の国家建設に反映されていく。憲法第32条の説明文には次のような注釈があり、これを鏡味がうまく訳している（鏡味2000：83）。

「民族文化とは、インドネシア全土の民の理念と活動の成果として生じる文化のことである。インドネシア全土にわたり、各地方で見られる古い土着の文化の精華もまた、民族文化である。文化の営みは、民族文化を発展させ豊かにし、インドネシア民族の人間性を高めてくれるような、外国の文化からの新しい要素を拒むことなく、時代や文化の進歩、また統一の促進に向けたものでなければならぬ<sup>5</sup>」

ここで国民文化を地域文化の「精華」と表現していることに、文化政策の目指したものが示されている。「精華」は鏡味がインドネシア語の「頂点」(puncak-puncak)を訳した言葉である。地域文化の精華とは文字通り頂点に位置する、優れた文化を意味する。これは文化論争においてデワントロが独立後の国民文化として質の高さを主張し、ジョクジャカルタ王宮舞踊を称賛した通りである。「精華」という点で王宮舞踊に並ぶものはない。

対するアリシャバナらの主張に対しても、「外国の文化からの新しい要素を拒むことなく」と配慮した記述がみられる。このように政府は憲法において、インドネシアの国民文化は古くて質の高い固有の文化を基本にしなが、新しい文化も受け入れると謳った。この憲法の規定に沿って、国家独立後のジョクジャカルタ王宮舞踊は、インドネシアの国民文化の精華として文化政策で取り上げられ、新しい要素を取り入れながら発展していく。

### 5.1.3 スカルノ大統領の文化政策

憲法32条に「政府はインドネシアの国民文化を発展させる」<sup>6</sup>と謳われたように、独立後

---

<sup>5</sup> インドネシア語は、Kebudayaan bangsa ialah kebudayaan yang timbul sbagai buah usaha budidaya Rakyat Indonesia seluruhnya. Kebudayaan lama dan asli yang terdapat sebagai puncak-puncak kebudayaan di daerah-daerah di seluruh Indonesia, terhitung sebagai kebudayaan bangsa. Usaha kebudayaan hams menuju ke arah kemajuan adab, budaya dan persatuan, dengan tidak menolak bahan-bahan baru dari kebudayaan asing yang dapat memperkembangkan atau memperkaya kebudayaan bangsa sendiri, serta mempertinggi derajat kemanusiaan bangsa Indonesia,  
Undang-Undang Dasar 1945 dan Amandemennya, Trinity, 2007:48

<sup>6</sup> インドネシア語は、Negara memajukan kebudayaan nasional Indonesia ,Undang-Undang Dasar 1945 dan Amandemennya, Trinity, 2007:33

の国民文化の発展は政府が担うようになる。インドネシアでは1945年の独立宣言後も、オランダが再植民地化を狙って侵攻し各地で激しい独立戦争が続いていた。1950年によく名実ともに独立を果たした後も、1960年代半ばまでのおよそ20年間、つまりスカルノ大統領時代を通してイスラム系勢力との対立、南マルクや西イリアンの分離独立運動など政治情勢は安定しなかった。そのためスカルノ大統領時代の文化政策は、こういった多民族、諸勢力をまとめ上げるために、国民が直接参加するものではなく、国家レベルで文化を国家統一の象徴とする性質が強かった。

新国家としては国際的地位を高めることも課題だった。それは外交面では1955年に西ジャワで開かれたアジア・アフリカ会議によって達成された。文化面では次に記すように、芸術教育機関が設置され、海外へ芸術使節団を派遣する方法がとられた。この2つがスカルノ大統領の王宮舞踊に関わる文化政策だった。とりわけ芸術使節団の派遣には国是との密接な関係が見られる。

#### 1) 芸術使節団の派遣と国是

政府は1952年から1965年にかけて、海外に国の代表として芸術使節団を派遣し続ける(Lindsay 2011 : 221-252)。初めは国際フェスティバルなどに参加国の一つとして芸術使節団を送っていたが、1954年からは政府単独の行事として大規模な芸術使節団を送り始める。大きな派遣事業に中国に3か月間60名(1954年)、チェコスロバキア、ポーランドなどの社会主義国5か国に3か月約30人(1957年)、ソ連、北ベトナムに3か月28人(1961年)、中国、北朝鮮、日本に60人(1965年)の派遣がある(Lindsay 2011 : 231)。芸術使節団は複数地域の代表団から構成された。例えば1954年の中国派遣ではスマトラ、南スラウェシ、西ジャワ(11人)、スラカルタ(8人)、ジョクジャカルタ(11人)の代表者で構成されていた(Lindsay 2011 : 224)。これは複数の文化を、ひとつの舞台に乗せることによって建設すべき国家のイメージを視覚化した内容であり、国是「多様性の中の統一」に示された民族の在り方を示す。

インドネシアの国是「多様性の中の統一」は1950年に採択されている。これはインドネシアが多様な民族と文化を内包しながら統一を保っていることを指し、国章ガルダにも刻まれている<sup>7</sup>。加藤によれば1950年代にインドネシア民族と、それを構成する諸民族という位置づけが言語的に工夫され、もともと「民族」を意味するインドネシア語の「バンサ」(bangsa)はインドネシア民族に対して用い、「部分」を意味する「スク」(suku)を諸民族に対して用いるようになった(加藤 1993 : 31)。加藤はスクは日本語では「種族」が近く、バンサとスクの使い分けは、インドネシア民族とインドネシア諸種族の関係を正しく了解する言語的工夫と記している。つまりインドネシア民族(バンサ)とはインドネシア国民をさし、インドネシア諸民族(スク)とはジャワ民族、バリ民族などをさし、インド

<sup>7</sup> 神鳥ガルダの握るリボンに「多様性の中の統一」を意味するビネカ・トゥンガル・イカ Bhinneka Tunggal Ika と刻まれている。

ネシア民族（バンサ）は多数の民族（スク）から構成されることになる。

この言語的工夫と芸術使節団の派遣が、ともに 1950 年代から行われたことは、偶然の一致ではなく、インドネシアの国家建設に重要な位置を占めていたことを示すと考えられる。派遣された芸術使節団の舞台は、まさにインドネシアが、諸民族（スク）で構成された、インドネシア民族（バンサ）で成り立っていることを表現したものであり、「多様性の中の統一」を芸術的に視覚化したものと理解できる。

もう一点、芸術使節団から読み取れることは、アリシャバナの主張を取り入れて憲法 32 条に記した通り、新たな試みをする芸術家も歓迎したことである。例えばジョクジャカルタ王家の血筋に生まれた、クレアシ・バル（kreasi baru）と呼ばれる創作舞踊の若き担い手、バゴン・クススディアルジョ（Bagong Kussudiarjdo、1928-2004）と、ウィスヌ・ワルダナ（Wisnoe Wardhana、1929-2002）も 1954 年の中国派遣に参加している（Sumaryono 2012 : 127-128, Lindsay 2011 : 241）。二人とも王宮舞踊を身に付けた後に、アメリカで西洋の舞踊を学び独自の舞踊スタイルを築き上げた著名な踊り手である。とくにバゴンは 1961 年にスカルノ大統領の肝いりで始まった観光芸能ラーマーヤナ・バレエの創作に加わったほか（7 章に詳述）、大きな国家行事の開会式で用いる舞踊を手掛けた。

## 2) 芸術教育機関の設置

政府は 1950 年を皮切りに 1960 年代に、いくつかの国立の芸術教育機関を設置した。これにより国家による地方の音楽や舞踊などの伝統芸能の教育が始まった。その目的は憲法第 32 条で謳ったように国民文化を発展させること、および上述の芸術使節団などで活躍する芸術家を養成することにあった。中部ジャワ州のスラカルタには 1950 年に伝統音楽学校（Konservator Karawitan）が設置され<sup>8</sup>、第一期の卒業生は 1954 年に芸術使節団の一員として東パキスタンに派遣された<sup>9</sup>。ジョクジャカルタに 1961 年に舞踊学校、1963 年に舞踊アカデミーが設置されたほか、各地に表 1 のようにいくつかの国立の芸術教育機関が設置された<sup>10</sup>。

表 1 各地に設置された芸術教育機関

<sup>8</sup> カラウィタン（karawitan）とは「ジャワの舞踊とカラウィタン辞典」（Kamus Istilah Tari dan Karawitan Jawa 1977/1978）によれば「スレンドロとペログとよばれる調から成る音楽」と記されているように、ガムラン音楽を中心としたジャワ古典音楽のことをいう。

<sup>9</sup> プジョクスマン 50 周年記念セミナー HUT Emas Pujokusman（2012 年 7 月 14 日、於：ガジャマダ大学）配布資料 Seni Pertunjukan Tradisi dan Diplomasi Antar Bangsa, J. Lindsay 2 頁。

<sup>10</sup> 1976 年にはジャカルタにも芸術教育機関（Institut Kesenian Jakarta 通称 IKJ）が設置されているが、これは国立ではなく州立の機関である。同様に 1980 年に東ジャワのスラバヤ市に芸術教育機関（Sekolah Tinggi Kesenian Wilwatikta）が設置されているが国立ではない。

	地域	設置された機関
1950年	中部ジャワ州	伝統音楽学校 <sup>11</sup>
1958年	西ジャワ州	伝統音楽学校 <sup>12</sup>
1960年	バリ州	伝統音楽学校
1961年	ジョクジャカルタ特別州	舞踊学校 <sup>13</sup>
1963年	ジョクジャカルタ特別州	舞踊アカデミー <sup>14</sup>
1964年	中部ジャワ州	伝統音楽アカデミー <sup>15</sup>
1965年	西スマトラ州	伝統音楽アカデミー <sup>16</sup>
1967年	バリ州	舞踊アカデミー <sup>17</sup>

ただしスカルノ大統領の時代、芸術教育機関の設備は整っておらず、ジョクジャカルタの舞踊学校と舞踊アカデミーは、スルタン7世の息子テジョクスモ（GPH Tejokusma）王子<sup>18</sup>の私邸とガムラン楽器を借りていた。ここはクリド・ブクソ・ウィロモの稽古場でもあった。

この他、スカルノ大統領時代の政治における文化の役割に関して、文化政策ではないが、各政党がイデオロギー宣伝のためにワヤン・クリット、クトブラ、ガムラン音楽、ルドルック（Ludruk、東ジャワの大衆演劇）などの芸能グループを利用していたことがある。彼らのなかには共産党に協力したことから、1965年に起きた9月30日事件<sup>19</sup>をきっかけに粛清された者もいた。この時、ジョクジャカルタ王宮舞踊の踊り手は、いずれの政党の活動にも参加しておらず犠牲者も出なかった<sup>20</sup>。

以上、スカルノ大統領の文化政策は、芸術使節団の派遣と芸術教育機関の設置にあった。芸術使節団の創り出した舞台は、国是「多様性の中の統一」の視覚化の試みであり、初期の芸術育機関はそのための芸術家を養成する機能も持っていた。しかしこの時代の文化政策は国家レベルで行われており、ジョクジャカルタ王宮舞踊に直接的な影響を及ぼすも

<sup>11</sup> Konservator Karawitan（通称 KOKAR）

<sup>12</sup> Konservatori Karawitan

<sup>13</sup> Konservatri Tari Yogyakarta（通称 KONRI）

<sup>14</sup> Akademi Seni Tari Indonesia Yogyakarta（通称 ASTI）

<sup>15</sup> Akademi Seni Karawitan Indonesia（通称 ASKI）Surakarta

<sup>16</sup> Akademi Seni Karawitan Indonesia（通称 ASKI）Padangpanjang

<sup>17</sup> Akademi Seni Tari Indonesia（通称 ASTI）Denpasar

<sup>18</sup> 6章に記すクリド・ブクソ・ウィロモの中心的人物。

<sup>19</sup> スカルノ大統領が失脚する要因となったクーデターで、以後、共産党が非合法化され黨員らは粛清された。

<sup>20</sup> その理由として、まず非常に尊敬されていたスルタン9世の王宮で生まれた舞踊を、政治利用することは憚られたこと、次に政党は芸能グループに助成金や税の免除など様々な優遇したが（風間 1994：93）、王宮舞踊の踊り手にとって、踊ることは献身であったため優遇措置に関心がなかったことが考えられる。踊り手らは筆者のインタビューでも、自分たちは政治には関わらなかったと述べていた。

のではなかった。

#### 5.1.4 スカルノ大統領の観光政策

スカルノ大統領の観光政策は、文化政策と同様に国家レベルで行われ、直接的にジョクジャカルタ王宮舞踊に影響を与えることはなかった。ただし後述の観光芸能ラーマーヤナ・バレエは、のちのジョクジャカルタ王宮舞踊に大きく影響した。インドネシアの観光政策が本格化するのには、スハルト大統領時代の1980年代半ば以降であるが、スカルノ大統領もいくつかの観光政策を手掛けており、それは彼の政治手法「指導される民主主義<sup>21</sup>」のもとで「指導される観光」といわれた (Dahles 2001 : 71)。その特徴は国際観光客のために、いくつかの大規模な観光インフラを整備したことにある。これは文化政策で芸術教育機関を設置し、いわば芸術インフラを整備したのと同様である。

観光開発は1950年代後半から国家発展の目標に含まれ、1957年にはインドネシア観光会議 (Dewan Tourisme Indonesia) が組織された。実際の事業は1955年に国営のインドネシア開発銀行 Bapindo が設立したナトゥール (P. T. Natur) という公社を通して行われ、国際ホテルの建設などが行われた。ナトゥールは植民地時代に建設された数軒のホテルの運営を手がけ、グランドホテル・ジョクジャカルタや、1930年代にバリ観光の中心だったバリ・ホテルもその傘下に入った (Dahles 2001)。

1961-1969年の国家建設に関する大綱 (Garis-garis Besar Haluan Negara) では、観光が当面の国家建設のための費用を捻出するプロジェクトの一つとされ、中部ジャワは観光開発地域とされた (I. Nuraini 2003 : 2-3) <sup>22</sup>。このプロジェクトは国際観光のためのインフラ整備を目指し、ジョクジャカルタには1966年にジャワ観光の拠点として王家の離宮に、4つ星のアンバルクモ・パレス・ホテル<sup>23</sup>が建設された (Dahles 2001 : 71)。

同じプロジェクトのなかで、本項の冒頭に記したラーマーヤナ・バレエが、国際観光客を想定し、ジョクジャカルタ観光の夜の娯楽として1961年から始まった<sup>24</sup>。これはバレエと名付けられているが西洋のバレエとは関係がなく、スンドラタリであり、内容はジャワの伝統的な王宮舞踊劇を想わせる。巨大な専用野外円形劇場もプランバナナ寺院前に造られた。観光客は満月の夜に浮かび上がるプランバナナ寺院を背景に、昼間に楽しんだ寺院の壁画に刻まれたラーマーヤナの物語を、夜は舞踊劇で楽しめるという仕組みである。舞

<sup>21</sup> 選挙のような手続きを経ずに人民の意志を感得し、これを顕現する者としてのスカルノ大統領の英知によって導かれる政治のことをいう。「インドネシアの事典」1991, 同朋社、pp.195-196

<sup>22</sup> この決定はプロジェクト B と呼ばれ、B1 石油、B2 木材、B3 漁業、B4 コプラ、B5 ゴム、B6 錫鉛、B7 アルミ、B8 観光が開発対象とされた。

<sup>23</sup> このホテルは1980年代までジョクジャカルタの高級国際ホテルとして人気があった。

<sup>24</sup> 正確にはプランバナナ寺院は西半分がジョクジャカルタ特別州、東半分は中部ジャワ州のクラテン (Klaten) 県に位置するが、観光で訪れるにはジョクジャカルタからの方が便利である。

台は50×120メートル、客席は2,000から3,000人を収容し<sup>25</sup>、満月前後の6日間に上演した(I. Nuraini 2003 : 44-45, 56)。この巨大劇場はスカルノ大統領の強い指導力のもと、僅か3か月という異例の早さで完成している。劇場の大きさと建設スピード、舞台内容とも、インドネシアの地位を高める国際観光の資源として相応しい規模といえる。

重要なことはラーマーヤナ・バレエは、ジョクジャカルタ観光の呼び物にも関わらず、舞台内容はスラカルタ王家の舞踊を中心に創られたことにあった。この観光芸能の創作は国家レベルで行われ、ジョクジャカルタ王宮の踊り手はほぼ関与しなかった。専属の舞踊団体ロロ・ジョングラン財団(Yayasan Rara Jonggrang)も運輸・郵政、電通、観光省<sup>26</sup>のもとに設置されたが、参加者は劇場近くの住人とスラカルタ王宮舞踊の踊り手だった<sup>27</sup>。これは1970年にジョクジャカルタの踊り手の強い不満として噴出した一方(7章に記述)、独自のスンドラタリ創作のひとつの動機となり(8章に記述)、のちの観光芸能のモデルにもなり(9.6および10.3に記述)、1990年頃からは踊り手が一斉に参加し始めるなど(10.3に記述)、ジョクジャカルタ王宮舞踊の継承と発展に影響を与えることになった。

## 5.1 のまとめ

1918年頃から1968年はナショナリストらによる文化に関する議論、憲法第32条、芸術使節団派遣と芸術教育機関の設置などを通して、インドネシアの国民文化のイメージが形成された時代だった。そこで文化は民族や国家の象徴と位置付けられた。ジョクジャカルタ王宮舞踊は、デワントロらによって質の高い伝統的な民族文化と主張されたことで、常に文化に関する議論の中心を占め、独立前はジャワ民族の象徴、独立後は多民族国家統一の象徴へと位置づけを変えながら、国家の枠組みで存在意義を維持、強化された。初代大統領スカルノの文化・観光政策は、この国民文化のイメージを国家レベルで実現させたため、文化の内実にフォーカスしたものではなく、象徴としての文化のインフラ整備としての側面が強かった。そのためジョクジャカルタ王宮舞踊は、スカルノ大統領時代の文化・観光政策からは直接的な影響は受けなかったが、文化インフラとしての芸術教育機関の設置と、ラーマーヤナ・バレエの上演開始は、のちの王宮舞踊の継承に影響を及ぼすことになる。

## 5.2 文化政策が強力に始まった時代(1968年から1983年)

この時代からジョクジャカルタ王宮舞踊は、実質的に国家の影響を受け始める。1968年に第2代大統領に就任したスハルトは、スカルノ大統領時代を「旧秩序」、自らの時代を「新秩序」と呼び統治体制を大きく転換した。文化政策はより国家の治安と秩序の安定に資す

<sup>25</sup> この劇場は1981年まで使用された。劇場の下に遺跡があることが分かったため、1000席ほどの一回り小さな劇場を近くに建設し、現在まで使用されている。

<sup>26</sup> Departmen Perhubungan Darat, Pos, terekomunikasi dan Pariwisata

<sup>27</sup> ジョクジャカルタからは僅かにパクアラム家の踊り手が参加していた。

るものとして進められ、国民一人一人の参加を求めるようになったことで、ジョクジャカルタ王宮舞踊にも直接的な影響を及ぼし始めたのだ。本節ではその背景としてジョクジャカルタの歴史が大きく関わっていたことを明らかにする。

### 5.2.1 国家理念パンチャシラと王宮舞踊

国家建設が課題だった旧秩序に対し、新秩序では経済開発と国家統一を優先課題とし、国家理念パンチャシラを国民ひとりひとりに浸透させることで治安と秩序の安定をはかった。そこで文化は経済開発と両輪で政治の中心を占め、文化政策も国家の国際的地位を高めるものから、より国民の参加を促すものへ方向転換した。パンチャシラとジョクジャカルタ王宮舞踊には密接な関係が認められる。パンチャシラは憲法前文に記載された短文の国家5原則で、第1原則「唯一なる神への信仰」、第2原則「公正にして礼節に富む人道主義」、第3原則「インドネシアの統一」、第4原則「代議制による英知に導かれる民主主義」、第5原則「すべてのインドネシア国民にとっての社会的公正」からなる。

旧秩序ではパンチャシラは多様に解釈され、国家理念として強調されることもなかった（土屋 1994 : 278）。それに対し新秩序では 1978 年の国民協議会<sup>28</sup>で「パンチャシラの理解と実践のための指針」<sup>29</sup>（以下「指針」と表記）を作成し、5原則の解釈を定めて政治思想の中心に据えた。この時期に公定の指針を必要とした理由は、国内諸勢力に対処することに加え、海外の価値観の流入など経済開発に伴う様々な事柄に対し、国民的個性を強く保って国民が幸せであること、および引退し始めたオランダとの独立戦争（1945-1950）を戦った 1945 年世代の精神を伝えることで、国家統一を盤石にする狙いがあった（土屋 1994 : 279-281）。この国民的個性を保つことと、独立戦争の世代の精神の継承に、ジョクジャカルタの文化と歴史は都合が良かった。

まず「指針」に沿って王宮舞踊との関係をみていく<sup>30</sup>。「指針」は序文、本文、5原則の説明からなるが、全体を通して王宮舞踊が体現するクバティナンとその世界観、ジョグッド・マタラムに一致した内容となっている。本文には次のように記されている。

「個人と個人、個人と社会、人間と自然、国民と国民、人間と神の間の調和と均衡、そしてまた、物質的進歩と精神的幸福を追求するうえでの調和と均衡を基本とする時、幸福な人生が実現する。（略）人間は個人的存在であり同時に社会的存在でもあるが、神の被造物としての人間の能力から出発すれば、パンチャシラをいかに理解し、いかに実践するかは、国民としての、あるいは社会の一員としての義務を果たすべく自己

<sup>28</sup> 通称 MPR。Majelis Permusyawaratan Rakyat の略。

<sup>29</sup> インドネシア語では pedoman penghayatan dan pengamalaman Pancasila-Ekaprasetia Pancakarsa

<sup>30</sup> 「指針」の内容は山本春樹訳の『これからのインドネシア』巻末資料に掲載のものを参考にした。

と自己の利益を抑制するうえでの個人の意思と能力によって決定されるであろう。」<sup>31</sup>  
(太字筆者)

ここでのキーワードは調和と均衡にあり、人間は社会のなかで自己を抑制し調和を旨とすることで、内面・外面とも幸せになれるのであり、それに基づけばパンチャシラを理解し実践することが国民の一員に成る重要な心構えである、と説かれている。とりわけ本文中の「人間と神の間の調和と均衡」「神の被造物」からは、神と人間が、近代国家の理念で重視されていることが注目される。これはクバティナンの真髄、すなわち神と人間との統一を意味するマヌンガリン・カウロ・グスティそのものである。

「物質的進歩」と「精神的幸福」の追求とは、反するものの「調和と均衡」を求めることであり、優秀な踊り手の条件として、ラヒル（技術・外面）とバティン（精神・内面）の均衡が必要とされることと同様である。「社会の一員」として「自己の利益を抑制」することは、国家の統一と安定を実現するための、あるべき個人のバティン（内面）を説明したものであり、王宮舞踊の営みではもちろんのこと、ジャワ社会で重視される統一概念、および日常生活のイロモと同様である。

「指針」は前文に続いて5原則の解釈が記されており、およそ次のように要約できる。

第1原則：「唯一なる神への信仰」

国民は唯一である神を信仰し、異なる信仰を持つ人の中での相互尊重が重要

第2原則：「公正にして礼節に富む人道主義」

すべての人間は等しく神の被造物であり、互いに公正で礼節に振る舞い、尊敬と協力が重要

第3原則：「インドネシアの統一」

個人より全体の統一や利益を優先させるために時に個人は犠牲を払うこと

第4原則：「代議制による英知に導かれる民主主義」

合議の重要性と、共通の利益が個人や集団の利益に優先されること

第5原則：「すべてのインドネシア国民にとっての社会的公正」

助け合いの精神が重要

5原則の要点はこのように他者を尊重して、個人レベルで社会の調和を創り出すことで国家統一に至ることにある。これはクバティナンの神と一体となるためには、まず他者を尊重して常に調和された状態を保つように気を配り、その延長として神との統一に至ると考えられていることと同様である。

この「指針」を全国民に浸透させるため政府は学校教育、家庭教育、成人教育、テレビ、ラジオ、新聞、ワヤン・クリットや民衆劇を用いた（土屋 1994：285）。学校教育では1980

---

<sup>31</sup> 『これからのインドネシア』イマム・ウォルヨほか（編）・山本春樹（訳）pp.295-296

年以來「パンチャシラ道徳教育」の授業が設けられ、土屋はその小学校低学年用の教科書を分析して、次の三点の特徴をあげている（土屋 1994：288-290）。

- 1、修身教育として生徒一人一人が家庭、学校、地域社会と取り結ぶ関係のありうべきかたちを示す
- 2、家庭的調和を学校、地域社会等へ拡大することで、社会全体の秩序と調和をはかり役人に敬意の念を持つことを説く
- 3、美しい祖国に生きる、すべての命が神の恵みと慈愛に抱かれていることを説く

このうち第2の特徴は家族の長や隣組長など、身近な目上の他者を敬うよう説く例から導き出されているが、これは上下関係や、他者を尊重し場の秩序を重視するクバティナンの実践と同様であり、王宮舞踊を通して養う日常生活の振る舞いと同様である。さらに興味深いことに土屋が具体例を挙げて紹介している教科書の内容のいくつかは、ジョクジャカルタの踊り手が王宮舞踊をイロモ概念から説明した例と同様である。教科書では交通ルールを守ること、家の手伝いをするよう記されているが、3章に記したようにスルヨブロントはイロモ概念を交通ルールを守ることと説明し、デワティは自分の立場を意識して家庭内の秩序を守ることだと説明した。

ここから読み取れることは、王宮でスルタンを頂点とした上下関係を維持することの延長に神との統一がある、というクバティナンの世界観の構造が、パンチャシラ教育では家庭を最小の単位とした上下関係を形成することの延長に、末端の役人から最終的にスハルト大統領を頂点とする、国家の秩序を堅固なものとする描かれていることにある。これは抽象的なクバティナンの世界観と信仰を日常の王宮舞踊の営みによって、具体的に理解し実践していくことと同様に、抽象的かつサンスクリット語を用い、格式の高さを感じさせるパンチャシラの内容を、実生活に即して理解し実践していく構図と同様といえる。

#### 5.2.2 「民族闘争史」とスルタン9世

次に指針で示された「1945年世代の精神」の継承について見ていくが、その中心にはジョクジャカルタ王家のスルタン9世の存在があった。「1945年の精神」とは独立国家を勝ち取った不屈の精神をさすが、それを伝えるため政府は学校教育で「民族闘争史」の授業を設け、1970年代後半から独立戦争の戦闘場面を想起させる記念碑を各地の広場や路地に設置した。この2つの取り組みは最終的に、独立宣言とその後のオランダとの独立戦争での国軍の役割を、国史の中心に置き称え、パンチャシラに収斂させていく（土屋 1994：290-291, 298-300）。そこでは軍人だったスハルト大統領の功績が称えられる。

しかしスハルト以上に、「1945年の精神」の継承とパンチャシラを思想を徹底する人物は、ジョクジャカルタ王家のスルタン9世である。スルタン9世は1912年に生まれ、4歳からオランダ人家庭で教育を受け、幼稚園から高校まで西洋式の学校に通った後にライデン大

学に留学した。オランダ留学から帰国した翌 1940 年に即位するが、その直後は日本軍政（1942 - 1945 年）、独立宣言、オランダとの独立戦争（1945 - 1949 年）といった、およそ 200 年続いたオランダによる支配構造が崩壊する出来事が次々と起こった。こういった先が見えない混乱の時代にスルタン 9 世は、スカルノ大統領の独立宣言後、直ちに共和国への参加を表明したり、オランダからのジャワの傀儡国の長への就任の打診を拒否するなど、一貫して強い指導者であり続けた。とりわけ独立戦争時における功績は大きく、1946 年 1 月にオランダの攻撃によって機能不全に陥っていたジャカルタから、首都をジョクジャカルタへ移し<sup>32</sup>、オランダが完全撤退する契機となった 1949 年 3 月 1 日総攻撃<sup>33</sup>を提案するなど、強い指導力でインドネシアを実質的な独立に導いた。この独立戦争の間、多くの重要な会議もジョクジャカルタで開かれた。スルタン 9 世は独立戦争時の 1949 年 7 月には国防大臣に就任し、以後も中央政府の重要ポストを歴任し、1973 年から 1978 年までは副大統領に就任している。

このようにスルタン 9 世は 1945 年の精神の核となる人物であり、ジョクジャカルタという町も新国家の独立を勝ち取る重要な役割を果たした。こういった歴史からジョクジャカルタには、1945 年の精神を確認するための記念碑が数多く造られ、独立革命と英雄を想い、国家統一を強固にするため訪れるべき土地とされた。記念碑を代表するものとして 1973 年に、3 月 1 日総攻撃の記念碑（Monumen 1 Maret）が、独立戦争の首都移転時に臨時政府庁舎が置かれた場所の向かい側に設置された。ここはジョクジャカルタきっての目抜き通りであるマリオボロ通りの南端に位置し、王宮を見渡せる場でもあり、記念碑前は広場が造られ様々な行事に使用されている。象徴的なことに、この記念碑広場には、ワヤン・クリットの上演開始時や、場面の切り替わりで用いるグヌガンが、5 人の兵士像を見守るように設置されている。これはグヌガンから人々がクバティナンの世界観を想起し、独立国家のために戦った名もない兵士たちを結びつける仕組みと考えられる。

### 5.2.3 スハルト大統領の文化政策

#### 1) 文化政策の目指した方向

5.2.1 と 5.2.2 に記した政治思想のもと、治安と秩序の安定のため、スハルト大統領は文化政策を、国民一人一人に、その実施が分かるレベルで行った。加藤（1993：32）はスハルト大統領の文化政策を次のように記している。

「この政策は、『多民族国家インドネシア』をめぐる了解の構造との関係で、二つの点で新しい工夫を導入した。一つは、『種族的なるもの』から種族主義、地域主義につながるような政治的要素を骨抜きにし、その一方で、種族意識の

<sup>32</sup> オランダの攻撃によってジャカルタの首都機能が混乱していたため。

<sup>33</sup> これは 1949 年 2 月 19 日のオランダの第二次軍事行動で占拠されたジョクジャカルタを、国軍側が 6 時間にわたり占領した攻撃。

はけ口として政治的に比較的コントロールしやすい芸能や文化を前面に押し出したことである。もう一つは、種族を『地方』で置き換えることによって、種族意識を『地方』という水で薄めようとしただけでなく、『多様性のなかの統一』の基盤を、共和国の行政機構そのものに位置づけたことである」

これは「種族意識の芸能化」（加藤 1993：34）政策とも言え、インドネシア民族（バンサ）を構成する、各種族（スク）の独立へ向く意識を芸術や文化に向かわせ、さらに種族の枠組みを行政単位である州に置き換える手法だった。これによって州ごとに代表的な文化を創出し、その総体をインドネシア国民の文化とすることによって、国家の枠組みを固めていく。創出すべき各州の代表的な文化は、憲法 32 条に記された「精華」だった。このスハルト大統領の政策は、文化人類学者クンチョロニングラットの文化論を参考にしたと思われ（鏡味 2000：90-92）、そこにもジョクジャカルタ王宮舞踊の影が強く認められる。

## 2) クンチョロニングラットの文化論とジョクジャカルタ王宮舞踊

クンチョロニングラットの文化論は、1974 年に出版された『文化、精神および開発』<sup>34</sup>に記されている。そこでは、まず文化の普遍的要素として (1) 宗教・儀礼体系、(2) 社会体系、(3) 知識体系、(4) 言語、(5) 芸術、(6) 生業体系、(7) 技術体系の 7 つがあるとする。このうち国民にアイデンティティを提供し、民族の誇りとなる質の高い文化要素として言語、芸術、および儀礼・慣習の 3 つをあげている。このなかで言語、儀礼・慣習は民族の誇りを高める点で限界があるのに対し、芸術は国民に独自のアイデンティティを与える要素として最も相応しいとする。

クンチョロニングラットは 1923 年にジョクジャカルタで生まれた。クリド・ブクソ・ウイロモで王宮舞踊を学び、国家独立後はスカルノ大統領を支持した舞踊団体イラマ・チトゥラ (Irama Citra) を立ち上げ、副会長に名を連ねている。イラマ・チトゥラが 1947 年にチャロン・アランを題材として、ワヤン・ウォンを上演した際には、女の巨人役で舞台に上がっている (R. Anhar 1983：16)。1945 年から 1946 年にはタマン・シスワ<sup>35</sup>でも教えた。

ジャカルタで舞踊を教えていた 1959 年には、『ジャワの舞踊と文学』<sup>36</sup>を編集し、そこに収めた自身の論文「ジャワ王宮舞踊」<sup>37</sup>のなかで次のように記している。

「ジャワ文化のなかの王宮舞踊は、インドネシアにあまねく存在する多種多様な舞踊

<sup>34</sup> *Kebudayaan Mentalitas dan Pembangunan* Koentjaraningrat, 1974, cetakan kedua-puluh 2002, PT Gramedia

<sup>35</sup> 5.1.1 に記したデワントロが設立した私立学校。6.1 に詳述。

<sup>36</sup> *Tari dan Kesusasteraan di Djawa*, Koentjaraningrat (redaksi), 1959, Buku peringatan ulang Tahun Ke-VIII Indonesia Tunggal Irama

<sup>37</sup> *Javanese Court Dances*, pp.6-12

のひとつにすぎない。しかし王宮舞踊と民俗舞踊には明確な違いがある。すなわち民俗舞踊は大変単純で時に原始的であるのに対し、王宮舞踊は非常に精緻で複雑な技術を発展させたことにある」(Koentjaraningrat 1959 : 6)

この論文内容と彼の経歴を考えると、クンチョロニングラットが彼の文化論のなかで理想的な国民文化として主張する、固有性と同時に質の高さを備えた芸術のモデルは、ジョクジャカルタ王宮舞踊だったと考えられる。『文化、精神および開発』が発表された1974年は、ちょうど文化政策が強力に展開し始めた時期であり、彼の文化論はジョクジャカルタ王宮舞踊にとって、デワントロらが主張し憲法32条で示された、理想的な国民文化の理論的総仕上げと位置付けることができる。

### 3) 美しい虹としての国民文化

理想的な国民文化のイメージは、国民に分かりやすく伝えられた。スハルト大統領の妻、ティン夫人は第4回バリ芸術祭(1982年)のスピーチで、次のように述べている。

「芸術とアダットは色とりどりの美しい虹なのです。インドネシア的なインドネシア実現のため、(中略)虹は保たれることが望ましいのです」(IGBS. Sugriwa 1991 : x)

アダットとはインドネシア各地に伝わる慣習をいう。「虹」は各州を代表する文化であり、中程度のものではなく、質が高く頂点に立つ「美しい虹」でなければならない。「インドネシア的なインドネシア」とは、パンチャシラを理解、実践することによって保たれる「国民的個性」を指す。つまり各州を代表する「美しい虹」が、色とりどりに保たれた状態が、インドネシアの国民文化イメージである。「虹」はそれを受け継ぐ、各種族にも置き換えられ、国家統一は各種族が多様なまま統一された状態、すなわち国是「多様性の中の統一」につながる。さらに「美しい虹」と表現することで、祖国の文化を自然美になぞられ祖国愛を喚起させる。

### 4) 国民文化の広め方

理想とする国民文化は、6章以降で記す芸術コンテストの開催と芸術教育機関での教育のほか、様々なメディアを通して国民に伝えられた。1962年に開局し1989年まで一局独占だった国営テレビは、「各地の芸能」の題で短い番組を組み、各州の舞踊や歌を放映した(山下1988 : 304)。国家行事は各州の芸能が華やかに披露される場だった。特に毎年、独立記念日の夜に大統領宮殿で開かれた記念行事は、各州を代表する舞踊が一堂に披露される豪勢なものだった。これに参加したジョクジャカルタの踊り手によれば、飛行機で移動するなど待遇は非常に良く、パンチャシラの絵入時計などの記念品も配られた<sup>38</sup>。そのほか

---

<sup>38</sup> Pramutomo へのインタビュー、2013年4月15日。

1980年からは文化功労者に対する表彰なども行われた (H. Soebadio 1985 : 48-49)。

上記の特徴はいずれも国民一人一人が、文化のありようを視認することが重要であったため、新たに誰もが楽しめ分かり易いように創られたことにあった。この政府の目的に最もかなったプログラムが芸術コンテストであり、参加者個人の技術の高さを競うことよりも、できるだけ多くの国民が参加することに力点が置かれた。このため芸術コンテストの課題は、平易で短時間の作品とされたり、地方らしさを象徴する作品を創ることとされた。その結果、国家行事で披露された舞踊からは歴史性や信仰、宗教的意義、農耕サイクルとの関係は省かれ、独立記念日の大統領宮殿では、凝縮された各州の芸術が短時間で華やかに次々と披露された。ジョクジャカルタからは、決まって1972年に創られた王宮舞踊のゴレ・アユン・アユンが披露された。こうやって国民は、新たに分かり易く作られた国民文化を大量に消費していった。その他、国家覚醒の日や国軍記念日などの国家行事では、ラーマーヤナ・バレエの創作にも参加したバゴンの創作舞踊が華やかに大規模に披露された<sup>39</sup>。

このようにスハルト大統領時代の前半の文化政策は、国家統一を目指して行われ、そこでジョクジャカルタ王宮舞踊は理論的にも、理想的な国民文化として位置づけられた。実際の政策は国民が自文化を認識し参加しやすいよう、地方(州)ごとに特色を持った、分かり易い作品が創られたことに特徴があった。

#### 5.2.4 行政機構と文化施設の整備

##### 1) 行政機構

上記のような文化を保護・育成・普及するために行政機構と文化施設が整備された。その特徴は地方政府を中央政府の強力な管理下に置き、中央の政策を地方の末端まで反映させたことにある。そのために1974年に公布した「地方行政基本法」を皮切りに行政機構と法令の整備を推し進め、中央政府と地方政府が一体となって開発を推進する体制を整えた(鏡味 2000 : 77-78)。文化行政を担う省庁は1975年までに、中央の教育文化省文化総局、その地方での出張所である文化総局州支部と、州(第一級自治体)の教育文化局に整えられた<sup>40</sup>。表2に示したように各州におかれた文化総局州支部は、市と県(ともに第二級自治体)に分室、その下の郡(kecamatan)に担当者を配置した<sup>41</sup>。州の教育文化局は市と県に分室を置いた。つまり地方では中央政府の州支部と地方政府の二つの役所が置かれ、各地の文化総局州支部は地方で中央政府と地方政府の橋渡し役をした。

表2 文化行政機構

<sup>39</sup> Mardi へのインタビュー、2008年9月11日。

<sup>40</sup> 州政府は内務省の管轄であり、州の教育文化局は内務大臣と州知事の下に位置した。文化総局は教育文化省の組織であるため、教育文化大臣の下に位置した。

<sup>41</sup> インドネシアでは、第一級自治体の州の下に、第二級自治体の市 kota と県 kabupaten が置かれ、市と県は同じ行政レベルにある。

中央	地方		
	州	市・県	群
教育文化省	文化総局州支部	分室	担当者を配置
文化総局	教育文化局	分室	

文化を扱う中央の機構は教育文化省の文化総局であり、1975年に次の4つの部局、すなわち歴史・伝統価値局、芸術局、博物館局、歴史考古遺物保護育成局に整えられた (H. Soebadio 1985 : 16、鏡味 2000 : 86-87)。ジョクジャカルタ王宮舞踊は、芸術局で扱われた。芸術局の役割は伝統芸術を保存・育成・発展させることにあり、伝統芸術の記録や調査、芸術一座の運営の制度化、フェスティバルの実施などを行った (福岡 2002 : 18)。

文化政策の具体的なプログラムを実行したのは、文化総局の下に置かれた下記の3つの研究センターと9つの地方の派出所だった (H. Soebadio 1985 : 16, 17)。9つの州派出所のうち、5つの派出所 (3, 4, 5, 7, 8) がジョクジャカルタに設置されていることから、ジョクジャカルタに文化政策の大きな拠点が置かれていたことが分かる。

#### 研究センター

1. 図書センター
2. 考古学研究センター
3. 言語発展センター

#### 派出所

1. 国立博物館 (ジャカルタ)
2. 国立図書館 (ジャカルタ)
3. 歴史・伝統価値文書センター (2州)
4. 文化センター (27州、先行して13州に設置)
5. 州立博物館 (12州)
6. 歴史・遺物保存センター (5州)
7. 言語文学研究センター (3州)
8. 州立図書館 (27州)
9. 考古学研究センター (2州)

文化総局と上記の施設は、次の5つの研究プログラムを行った (H. Soebadio 1985:35-39)。

1. 歴史、考古、博物館の発展
2. 芸術の発展
3. 言語、文学、書籍、図書館の発展
4. 文化の記述

## 5. 地域の信仰

王宮舞踊に関するものは、2と4で扱われ下記の内容が実施された。

2の芸術の発展プログラムの目的は、国民の創造性の育成と芸術鑑賞の機会の提供にあり、次のaからgのことが実施された（H. Soebadio 1985 : 39-40）。

- a. 文化センターの設置
- b. 芸術高校・大学の援助
- c. 国レベルの芸術祭の実施
- d. ユーモアのあるエンターテイメントのコンテスト
- e. 絵画、写真、木彫、陶芸、布の展示会
- f. 助成金交付
- g. 農村演劇の支援

aの文化センターは、タマン・ブダヤ（Taman Budaya、文化の園の意）と呼ばれる文化に関する役所の名であり、同時に美術展や舞踊や音楽の上演施設、その他の芸術に関する活動場所を提供する建物の名でもある。芸術に関する書物や映像などの記録物の収集と公開も行っている。タマン・ブダヤの職員は中央や地方政府の決定に従って、芸術プログラムの執行にあたる。cについては演劇、舞踊、音楽など、様々な芸術コンテストやフェスティバルが、国・州・市・県のレベルで行われた（RM Soedarsono 1990 : 112）<sup>42</sup>。国レベルに参加するのは州から依頼を受けたり、地方の芸術祭や芸術コンテストで優勝したグループであり、そこでは各州の芸術が一斉に披露され、さながら地域文化の「精華」の競演会が展開された。ジャカルタの大きな文化娯楽施設<sup>43</sup>では、州の依頼を受けたグループが上演することもよく行われていた。

4の文化の記述プログラムでは1976年から各州の地方史や民話、伝統儀礼、伝統的遊びやスポーツなどの調査、記録、刊行が行われた（鏡味 2000 : 87）。芸術分野で特徴的なのは、8.1に後述するように「文化の掘り起こし」と呼ばれる、長く上演されなかった芸能の調査・再演・記述・録画が一体となって行われたことであつた。上演時には中央政府からも役人が招かれ、国民文化の発展を鼓舞するような祝意が伝えられた。これにジョクジャカルタの踊り手は積極的に協力した。

### 2) 中央での職員の研修会

---

<sup>42</sup> フェスティバルとコンテストの違いは曖昧なことが多い。フェスティバルでも、順位を競い合うコンテスト形式のものもある。ひとつのフェスティバルの中でも、舞台発表的なものから、展示会、コンテストなどさまざまな形式のものが混在した大規模なものもある。

<sup>43</sup> タマン・ミニヤタマン・イスマイル・マルズキなど。

1) の研究プログラムの実施を、中央政府が地方政府に直接、指導する場として文化総局は年に一度、全ての州支部の職員を集め文化に関する研修会を開いた。そこでは中央政府の職員が、各州の文化に関する知識を供与したり、各州の文化の取り組みに関する経験交換をするなどをして、地方の職員が研究プログラムの実施方法を学んだ。例えばある地域で消えかかっていた文化 A が再現されたとすると、研修会では誰が文化 A を見つけ、どのように掘り起こしたか、公開や上演はどうであったかを報告する。その後、地方に戻った職員は自らの地域を調査し、消えかかっている文化があれば、研修会を参考に保存・育成・発展のための計画を立てる。その成果は 8 章に記すように記述と、公開や上演という形で公にされた。上演には中央から役人が視察に訪れた。

### 3) 芸術グループの把握と育成

文化局州支部の役割の一つに、「健全な芸術を保存・育成・発展させ、それを邪魔するような社会に悪影響を与える不健全な活動を排除<sup>44</sup>」することがあった。そのため郡にひとりずつ文化監察官 (penilik kebudayaan) を配置し、芸術グループの把握と育成を行い、その状況を報告書にまとめて中央政府に地方の芸術状況を報告した。文化監察官はすべての芸術グループの活動状況と設備を把握した。これには他州の芸術、演劇、西洋音楽、絵画など、担当地域で活動するすべてのグループが含まれた<sup>45</sup>。文化監察官は各グループの稽古や発表の場を視察し、グループやリーダーの名前、活動内容、所有する楽器、舞踊の衣装や道具、工芸品製作のための道具とその個数など細部まで記録する。文化監察官は活動が好ましくないグループの指導も行った。例えば何かの催事のためだけに練習を行うグループ (grup musiman) に対しては、日ごろから練習を行うよう指導した。これらの状況を文化監察官は報告書にまとめ、群、市・県、州、中央の順に末端から中央に報告した。報告書は文化の育成にも活用される。文化賞の授与や政府の催事への出演依頼、あるいは活動実態が良いのに、楽器などの設備が整っていないグループへの備品の供与などが、報告書を参考に行われた。ジョクジャカルタの舞踊団体は衣装や楽器を供与されている。

地方文化の育成には活動許可を出すなど文化活動の管理も含まれた。新たに芸術グループを作ったり文化的な催事を行うためには、文化局州支部への許可が必要だった<sup>46</sup>。催事の場合、主催者は舞台の内容、警備員やトイレの数など詳細な申請書を、事前に提出し許可が出なければ実行できなかった。不許可になる催事は不健全な文化、例えば風紀を乱すコンサート、露出の高い衣装の歌手、反政治的なパフォーマンスなどだった。

文化活動の許可に関してジョクジャカルタ王宮舞踊は特別だった。新しいグループの結成が不許可になることはなく、催事の届け出さえ必要なかった。その理由は前述のように

---

<sup>44</sup> 文化局州支部の文化監察官だった Kadar へのインタビュー、2010 年 2 月 18 日

<sup>45</sup> ジョクジャカルタは進学等で地方から移り住む人も多く、彼らはよく出身地域の芸術グループをつくる。

<sup>46</sup> 現在 (2018 年) は、州文化局からの許可が必要。

王宮舞踊が国家建設の理念と重なることに加え、政府にとって「王宮舞踊は健全な芸術で反社会的な色彩を帯びることのない望ましい芸術だった<sup>47</sup>」ことにあった。

このようにスハルト大統領が目指した、国民一人一人の文化政策への参加は、行政機構と文化施設の整備によって可能になり、これは同時に文化の管理にもつながった。またジョクジャカルタは多くの文化施設が置かれたことから、文化政策の重要な地域だったことが分かる。これを背景に 8 章以降に記すように、踊り手たちは積極的に文化政策に協力することで、王宮舞踊の継承と発展を意図した。

#### 5.2.4 スハルト大統領の観光政策

文化政策を通して創出された文化は、新秩序体制下の課題だった経済発展のうち、観光発展のための主要な資源としても活用された。ダルスはスハルト大統領の観光政策の目的を次の4つにまとめている (Dahles 2001 : 4)。

1. 観光収入、とりわけ外貨獲得による国民総生産の増加
2. 経済的繁栄、政治的安定、文化的に洗練された国として、国際的な尊敬と地位を獲得してイメージ向上
3. 地方文化の精華を観光資源として利用することによる、民族の飼慣らしと文化的多様性の管理
4. 国内観光を通じた国家統一、パンチャシラおよびその他の新秩序体制の基本的価値観の強化

具体的な内容は 1969 年に始まる 5 年開発計画を中心に次のように実行された。

##### 第1次5年開発計画 (1969-1973)

観光開発による外貨獲得の方針を打ち出した。10 の観光開発重点地域を指定し、とくにバリとトラジャ、ジョクジャカルタを重要な観光地とした。バリは植民地政府によって観光の下地が作られていたこともあり、早い時期にングラライ国際空港が開港し (1969 年)、寺院や王宮などの主要な建築物が整備されるなどした。1971 年にはフランス人コンサルタント・グループによって「観光開発のマスター・プラン」が作成された。そのプランを受けて 1972 年に、大統領令で観光をバリ経済の最優先事項とすることを明言し、他州に先駆けて観光開発に本腰が入った (Pikard 1990 : 41)

##### 第2次5年開発計画 (1974-1978)

国家統一における観光と文化の役割をより明確した。1975 年にスハルト大統領夫人の強力な提言によってジャカルタに開園した大公園タマン・ミニ・インドネシア・インダも

---

<sup>47</sup> 文化局州支部の文化監察官だった Kadar へのインタビュー、2010 年 2 月 18 日。

その例である。これはインドネシアを詰め込んだ公園とでも呼べ、120ヘクタールの広大な公園に全27州（当時）を代表する伝統建築を実物大で再現した。休日にはその前で各州の舞踊など伝統芸能を上演した。国民はここで余暇を楽しみながら、祖国の多様な美しさを確認して愛国心を養うことを期待された。この時期は文化遺産のマネジメントに観光が果たす役割についても積極的に認めた。

### 第3次5カ年開発計画（1979-1983）

1970年代末に石油価格が低迷したことから、石油依存型の経済からの脱却をはかるために、外貨獲得の手段として観光開発に本腰を入れ始めた（山下 1999：80）。観光に対するさまざまな規制緩和も行い新しい港の開港、主要空港への外国航空会社の乗入れ権の追加承認、60日以内の滞在者に対するビザの免除など、外国人観光客のインドネシアへのアクセスを容易にする便宜を図った。また2度にわたる通貨ルピアの切り下げにより、外国人観光客が低料金でインドネシア観光を楽しむことが可能となった。遺跡を観光に利用する計画も進み、1981年に中部ジャワに点在する遺跡を一括管理する、観光通信省のもとに公園管理公社タマン・ウィサタを組織した<sup>48</sup>。その3年後にボロブドゥール寺院の修復が完了している。

以上のように、この時期のスハルト大統領の観光政策は、はじめバリを筆頭に10の地域に重点を置いていたが、1980年代からは外貨獲得のために国際観光の開発を全土に拡大した。一方でダルスが指摘したように、観光開発は経済開発と同時に、文化を通じた国家統一のための作業でもあった。スハルト大統領時代に地方文化を愛でる国内観光は、パンチャシラを理解し実践する国民を育てる手段のひとつであり、学校や職場単位での観光旅行が促進された（Dahls 2001：17）。インドネシアの国内観光は、国民が祖国を知り、愛することで国家統一を目指すという性質が強く、そこでは各州の伝統文化がクローズアップされた。そういった特徴はジョクジャカルタで顕著にみられ、次項に記すように「訪れるべき土地」として様々に整備された。

#### 5.2.5. 「訪れるべき土地」としてのジョクジャカルタ

観光は経済発展だけでなく、国民がパンチャシラをよく理解し実践するためにも促進された。とりわけ政府はジョクジャカルタに「歴史都市」、「英雄都市」、「政治巡礼の地」、「文化都市」のキャッチコピーを与え、「パンチャシラ観光」の中心と位置付けた（Dahls 2001：53-54, 58）。具体的には次のような観光すべき要素がジョクジャカルタには存在する。

##### 1) 歴史都市

宗教建築物としてボロブドゥール寺院とプランバナン寺院のほか、その周辺にも多く

---

<sup>48</sup> インドネシア語表記は P.T. Taman Wisata Candi Borobudur dan Prambanan.

の寺院が点在する。町の中心には王宮があり、大モスクが北西に隣接している。この大モスクは年 3 回の大祭グレベグ (Grebeg) 儀礼の中心となり、その敷地でジャワ初のイスラム王朝である、デマック朝時代から伝わる家宝のガムランが演奏される。大モスクの北東にはスルタン 8 世時代につくられた、ジャワの歴史を展示するソノブドヨ博物館がある。王宮の徒歩圏内には、大きなキリスト教会 (Gereja Kidul Loji) のほか、現在はインドネシア銀行 BI とインドネシア国家銀行 BNI として使用される大きなコロニアル建築がある。いずれも歴史と宗教の重層性を感じさせる。

## 2) 英雄都市、政治巡礼の地

王宮から北に延びるマリオボロ通りと呼ばれる目抜き通りの南端に、3 月 1 日総攻撃記念広場がありオランダ軍と戦う 5 人の兵士の像が設置されている。広場の北東部にはオランダ軍の要塞や兵舎のあったベンテン・フレドブルク博物館があり、その西向いには独立戦争時代に臨時首都の政府の置かれた庁舎がある。20 世紀初頭のナショナリズム期に独立運動の原動力となった、タマン・シスワ (1922 年設立) と、近代イスラム改革運動の組織ムハマディア (1912 年設立) もジョクジャカルタで誕生した。スルタン 9 世の指導のもと独立戦争時 (1945-1949 年) にはジョクジャカルタに首都が置かれ、反オランダ抗争の最前線の地となり多くの犠牲も払った。「国軍の父」と呼ばれるスディルマン将軍は英雄墓地に眠り、その功績を伝える博物館もつくられている<sup>49</sup>。

以上のうちボロブドゥール寺院、プランバナナ寺院など、いくつかを除き、ほとんどの記念碑や建築物が王宮周辺に集中し、王宮から北に延びるマリオボロ通りの両側に立ち並ぶ飲食店、土産物店とともに観光の中心地を形成している。

ところで政府がジョクジャカルタの観光地整備に、本腰を入れ始めたのは 1980 年頃からだ (Dahls 2001 : 76)。政府はまずジョクジャカルタを「バリに次ぐ第二の観光地」と位置付け、1981 年に州観光局を設置して中央政府の手の及ばない分野 (ガイドの養成、ホテルやレストランの指導、観光情報センターの設置など) を整えた。交通機関も整備され、飛行機は毎日バリとジャカルタから飛び、各地からの長距離バスも乗り入れるようになり、国際ホテルも次々と建設された (Dahls 2001 : 77)。ボロブドゥール寺院とプランバナナ寺院の整備も、1981 年に設置された両寺院の管理公社タマン・ウィサタを通して始まった。

興味深いことにこれ以前は、積極的なジョクジャカルタ観光は呼びかけられていなかった。ダルスは 1969 年に情報相が発行した中部ジャワのガイドブックを分析しているが、編集趣旨が明確でなく、ジャワ中部の観光地としてスマラン、北部都市、ディエン高原、スラカルタに次いで、ジョクジャカルタはようやく 5 番目に紹介されていると記している (Dahls 2001:72)。ジョクジャカルタの観光資源も王宮、タマン・サリ (水の王宮)、ソノ

<sup>49</sup> スディルマン博物館はボロブドゥール寺院近くであり、市中心部からは遠い。

ブドヨ博物館、戦争博物館、ディポヌゴロ・モニュメントが中心地の観光資源と紹介された後、周辺の観光地としてコタ・グデ<sup>50</sup>、イモギリ<sup>51</sup>、カリウラン<sup>52</sup>、パラントリティス海岸<sup>53</sup>、ボロブドゥール寺院が紹介され、プランバナン寺院はその他の寺院群のなかで紹介されているに過ぎない。

結局ジョクジャカルタは、スカルノ大統領時代に国際ホテルや大劇場が建設され、第一次5カ年開発計画では、10の観光開発重点地域のひとつであるなど、早くから観光地として注目されていたが、本格的な観光開発を後押ししたのは国家統一と外貨獲得にあったと言える。その結果、以前は取り立てて観光資源として注目されていなかった、ボロブドゥール寺院とプランバナン寺院の位置づけが変化した。パンチャシラの浸透によって、国家の安定をはかるための様々なプログラムが実行されたのも1980年頃からであり、1983年の国策大綱では国内観光の振興は、祖国に対する愛を育むものとされていた。こういったことから観光政策がパンチャシラを通じた、国家統一に多大に寄与するものとして実行され、それによりジョクジャカルタの観光地としての魅力も整理されたことが分かる。

## 5.2 のまとめ

ジョクジャカルタ王宮舞踊は、スハルト大統領時代に入ってから直接的な影響を受け始め、庶民の舞踊活動への参加が促された。その背景には多民族国家統一のために浸透させる必要のあった、国家理念パンチャシラ、および民族闘争史に、ジョクジャカルタの独立に貢献した歴史性と、王宮舞踊が体現するクバティナンが密接に関連したことがあった。文化政策的ではクンチョロニングラットの文化論に見られたように、ジョクジャカルタ王宮舞踊は国家の誇りとして相応しい文化として位置づけられ、様々なプログラムが実行された。その目的は国民に自文化を認識させることにあり、盛んに行われた文化コンテストでは、参加者の技術力の高さを競うことより、多くの国民が参加することに力点が置かれた。そのために地方（州）の特色を持った、分かり易い作品の創出も促された。文化政策を実施するための行政機構も、網の目のように張り巡らされ、文化活動を促進すると同時に文化の管理も行われた。観光政策においても同様に、国家統一に資するためパンチャシラを確認するものとしての観光を国民に促した。ジョクジャカルタもその歴史性から「訪れるべき土地」とされた。これを機に、ボロブドゥール寺院とプランバナン寺院が注目され始めるなど、ジョクジャカルタの観光地としての整理が行われた。

## 5.3 文化政策と観光政策が連動して行われた時代（1984年から1998年）

---

<sup>50</sup> Kota Gede, 町の中心から南東に6kmにある小さな町。新マタラム朝の初代王がここに都を定めた。古いモスクがあり銀細工の街としても有名。

<sup>51</sup> Imogiri, 町の中心から南に10kmにある地域。王家の墓地がある。

<sup>52</sup> Kaliurang, ムラピ山の裾野にある避暑地。

<sup>53</sup> Pantai Parangtritis, 建国神話で描かれるロロ・キドゥルの海底王宮の前庭とされる、インド洋に面する海岸。

スハルト大統領時代の後半の文化・観光政策も、インドネシア独特の政策がとられた。観光政策は直接的には、外貨暴落を受けて本格化した。文化と切り離されることがなく、最終的には国家統一を盤石にするものとして実行された。同時に文化政策では多様性の一コマとしての文化の地方色を強める政策がとられた。これらに注目しながら以下に、観光と文化の形成の関係について記す。

### 5.3.1 観光政策

この時期から本腰の入った観光政策の特色は、文化政策と連動して行われたことにある。観光政策強化の直接的な背景には 1986 年の石油価格の暴落があった。この年の観光郵政会議でスハルト大統領は、石油以外の輸出と観光開発の強化による経済発展を打ち出し、観光郵政大臣のヨープ・アフエは、「外国人観光客は掘り起こすべき金鉱である」と述べ国際観光による外貨獲得を明言した (RM Soedarsono 1999 : 176-177)。そして当面の目標として 1991 年をインドネシア観光年に設定し、それを成功に導くために様々なキャンペーンを展開した。ダルスはこのヨープ・アフエのスピーチから、1991 年のインドネシア観光年と 1992 年のアセアン観光年までを、インドネシアの観光発展のクライマックスと見ている (Dahles 2001 : 29)。

特徴的なことに観光は、単なる経済対策としてだけではなく、国民が観光を通して自文化への認識と愛情を深めることをも目的とした。表 3 に一連の観光政策を整理した。国策大綱における観光振興は 1983 年には祖国に対する愛を育むものから、1988 年には観光に対する国民の意識を養うものに変化している (山下 1999 : 81)。観光に対する国民意識とは、国民ひとりひとりが自文化に気付くことを指し、政府は国民に「よきホスト」となることを期待した。そのために 1989 年の「観光に気付く年」、1990 年の「芸術と文化の年」、1991 年と 1992 年の観光年の「観光意識キャンペーン」など次々とキャンペーンが組まれた (山下 1999 : 81, 82)。

1990 年には翌年のインドネシア観光年をアピールするために、米国に芸術使節団<sup>54</sup>を派遣して大規模なプロモーション活動も行った。ジョクジャカルタからも多くの踊り手と演奏家が上演旅行に参加した。1991 年と 1992 年の「観光意識キャンペーン」では、インドネシアの国際観光の魅力を定めて<sup>55</sup>、新聞紙上で議論したり、ポスター等で広く知らされて、国民に観光活動に参加することを促した (Dahles 2001 : 29)。

自文化への気付きはゲストに提示される文化を、国民が知ることによっても深まる。そのため政府はインドネシア独自の文化のプロモーションを行い、たとえ観光客誘致のためであっても、娯楽施設をつくって無国籍な楽しみを提供することはなかった。代わりに各

<sup>54</sup> インドネシア語表記は *Kebudayaan Indonesia di Amerika Serikat*、通称 *KIAS*。米国各地で上演や展示会などを行った。

<sup>55</sup> 望ましい魅力とは「安全」、「行儀のよさ」、「ホスピタリティ」、「美しさ」「涼しさ」、「清潔」、「心づくし」の 7 つ。

地で伝統舞踊の上演を行い、バリでは儀礼の情報を公開し、ホテルや空港は現地の工芸品で彩られ、ゲストは民族衣装をまとったホストや民族音楽などで迎え入れられた。こういったもてなしに国民はホストとして参加したり、直接あるいはテレビやポスターなどを見ることによって自文化を認識していった。山下は以上のような観光年とその前後に、各地で催された一連の祭礼や舞踊などの催事を「美しいインドネシア」の演出と位置づけ、それはナショナリズムの発露であり、観光意識の向上とナショナリズムが結びつくとして記している（山下 1999：82-83）。こうやって政府は観光を通して、国民総出でインドネシアを美しく演出し国民意識を持つことを促した。

以上のように1980年代半ばに始まる観光政策の強化は、それまでのパンチャシラ道徳教育や1945年精神の継承などを通して、国民意識や祖国への愛情を養う性質に、観光を通して自文化を知り、ゲストに紹介することで国民意識や祖国への愛情を養うという側面が加わった。その点でインドネシアの観光政策は経済発展のためだけではなく、文化を通じた国家統一の盤石化を目指したことに特徴がある。

表3 観光政策に関する主な動き

1983	国策大綱で観光振興は祖国に対する愛を育むものとされる
1986	石油価格の暴落を受け国際観光による外貨獲得策を打ち出し、ヨープ・アフェがスピーチで、「観光郵政大臣が外国人観光客は掘り起こすべき金鉱である」と述べる 1991年をインドネシア観光年に設定
1988	国策大綱で国内観光の振興は観光に対する国民の意識を養うものとする
1989	観光に気付く年 (Tahun Sadar Wisata)
1990	芸術と文化の年 (Tahun Seni dan Budaya)
1991	インドネシア観光年 (Tahun Pariwisata) 観光意識キャンペーン (Kampanye Nasional Sadar Wisata) ~1992 ボロブドゥール寺院とプランバナン寺院の世界遺

### 5.3.2 文化観光の促進

インドネシアは自然豊かな国土をもちながら、政府は文化を観光の目玉商品とし文化観光を促進した。観光郵政通信大臣は1991年の「国民文化と観光フォーラム」で、「外国人観光客にとってインドネシアの魅力とは自然よりも文化にある<sup>56</sup>」と、インドネシア観光の魅力は文化観光にあると述べている。

<sup>56</sup> 観光郵政通信大臣スシロ・スタルマン Soesilo Soedarman の演説原稿より。“Sambutan, Menteri Pariwisata, Pos dan Telekomunikasi Pada Ceramah Budaya Bangsa dan Pariwisata Yogyakarta, tanggal 29 April 1991” このフォーラムはジョクジャカルタで開かれている。

遺跡は文化観光で注目された。法的にも遺跡の意義は 1979 年に保護するばかりでなく、積極的に観光に活用する方向に変化した。その活動組織として文化観光促進委員会と、その下部組織として歴史考古遺物保護育成局が設置され、公社タマン・ウィサタ (Taman Wisata) が、ボロブドゥール寺院とプランバナナ寺院の修復保存と観光公園の整備を始めた (鏡味 2000:95-96)。そして両寺院はそろって観光年の 1991 年にユネスコの世界遺産リストに記載された。以後、2つの寺院はジャワ観光の枠を超えインドネシア観光の目玉として売り出されるようになり、バリ島をメインとしたパック旅行にもオプションとして加えられるようになった。

これを機に経営不振が続いていた、プランバナナ寺院前の観光芸能ラーマーヤナ・バレエ (1961 年～) も、1988 年にタマン・ウィサタの管理下に置かれ刷新された (I. Nuraini 2003 : 63)。1989 年にはおよそ 3000 人を収容した巨大な野外劇場を取り壊し、1000 席の劇場を新設すると同時に、新たに雨季用 (11 月から 4 月に使用) の屋根付き劇場も建設した。これにより、それまで乾季の 5 月から 10 月に限られていた上演が年間を通して可能となった。公演日数もそれまで満月前後の 4 日間の公演から、毎月 20 日ほどまでに増やし、年間ではおよそ 24 日公演から、240 日公演と 10 倍に増えた。

この時、ようやくスカルノ大統領が整備した観光インフラとしての、ラーマーヤナ・バレエが直接的にジョクジャカルタの踊り手の活動に変化を生じさせた。タマン・ウィサタが、複数の新たな上演団体を募ったことがきっかけで、一気にジョクジャカルタの踊り手が、プランバナナ寺院の観光芸能で踊り始め、参加者の大部分を占めるようになったのである。多くの舞踊団体が参加したほか、この劇場の上演のためだけに結成された舞踊団体もあった。こうやってジョクジャカルタでは昼に世界遺産となった両寺院を見学し、夜にプランバナナ寺院を背景に舞踊劇を観賞するという文化観光プランが成立した。観光芸能はプランバナナ寺院前だけでなく、多くのレストランや劇場で上演され始めた。その結果、踊り手たちは多くの踊る機会を得たが、10 章、11 章に記すように、彼らの活動は多忙化し、王宮の舞踊活動の低下や、踊ることへの意識の変化などを生み出すことにつながった。

### 5.3.3 文化政策と地方色の創出

#### 1) 芸術祭と創造的文化

文化政策は国是にいう多様性の一コマとしての、文化の地方色を強める性質が強まった。その方法として政府は多くの芸術祭を国家レベル、地方レベルで開催した。芸術祭は芸術フェスティバル、芸術コンテストともいわれ、その内容は明確に区別されず、芸術祭や芸術フェスティバルと冠していても、実際にはコンテスト形式のものも多くある。芸術祭は 2 つに大別される。ひとつめは 2) に記す地方 (州、市・県) ごとのアイデンティティを高めることを目的とした地方芸術祭であり、ふたつめは 3) に記す伝統芸能の普及や技術向上、地方色豊かな芸能の創出を促すことを目的とした芸術コンテストだった。

芸術祭の意義は 1985 年の第 6 回バリ芸術祭 (Pesta Kesenian Bali) の開会式で明言さ

れた。芸術祭は 1970 年代から始まったが、なかでも 1979 年に始まり地方芸術祭のモデルともなったバリ芸術祭は一地方の芸術祭でありながら、開会式には例年、正副大統領夫妻をはじめ大臣たちが列席し、国家全体の文化に対する重要なメッセージを発してきた。その第 6 回開会式で、副大統領ウマル・ウィラハディ・クスマ (Umar Wirahadi Kusuma) が、芸術祭の意義は次の 2 つにあると述べた (IGBS Sugriwa, 1991 : X)。

- a) 伝統に基づきつつ、より創造的な文化の育成
- b) 外国から流入する悪い文化に対抗する<sup>57</sup>

ポイントは伝統と創造にある。この場合の伝統とは行政単位 (州) の各地方の伝統であり、創造的な文化は何より伝統に基づくことが絶対とされる。伝統に基づかず単に新たに創造したものは、外国から流入する悪い文化の影響を受けた文化や、大衆の好みに迎合した文化であり歓迎されない。つまり芸術祭の目的は、伝統に基づいた創造的文化を通してインドネシアの個性を創っていくことにあった。こうやって創られた文化が国民文化となった。

観光政策において国民意識は、国民が「よきホスト」として自文化をゲストに提示することで養われた。一方、文化政策で養う国民意識について、教育文化大臣の E. スディアワティは 1993 年の文化に関する会議のスピーチで次のように述べた<sup>58</sup>。

「創造性の尊重は国民文化のもつ価値観の一つである。(中略) 崇高な文化遺産、歴史、創作力にアイデンティティを持つことは国民意識を高める。(中略) なかでも芸術における創造性は、国民にとって理解しやすい」

つまり国民意識は、高い価値をもつ得伝統的な芸術に創造性を付け加えることによって高まるということになる。クンチョロニングラットは『文化、精神および開発』(1974) で、芸術が最も独自のアイデンティティを育てやすいと主張したが、このスピーチはそこに、創造性という要素を付け加えた内容といえる。

---

<sup>57</sup> 「外国から流入する悪い文化」は役人が好んで使用する言葉であり、「ブダヤ・インスタン」(budaya instan) ともいわれる。ブダヤは「文化」、インスタンは「即席」で「即席文化」を意味する。おもに安直な文化や楽しみ、たとえばテレビ番組、ショッピングモール、近年はスマートフォンなどをさす。外国文化を脅威とする発言は、5.3.1 に引用した 1991 年のフォーラムで、次のように観光通信大臣もしている。「我々が独立を勝ち取ったのは、憲法にいう崇高な、地方文化の精華を持っていたからである。(中略) 地域で記された文化を広めることによって、我々は強いアイデンティティを築くことができ、どんな外国からの脅威にも屈することはない。」

<sup>58</sup> 教育文化大臣 E. スディアワティ (E. Sedyawati) の演説原稿より。“Strategi Kebudayaan Dalam Kaitan Dengan Beberapa Pokok Permasalahan Kebudayaan” Jakarta, 17 Mei 1993 pp8

では創造的文化は誰が創るのか。文化観光大臣のヨープ・アフエは、第10回バリ芸術祭(1989年)の開会式で次のように述べた(IGBS Sugriwa 1991 : x i)。

「バリ芸術祭は国民のアイデンティティを強めるもの、とくにバリ人のための、バリ人自身によるバリ文化を強めるものである」

このように創造的文化は地方(州)の住人自身が創るのであり、それにより地方文化は地域色を強め、その総体が国民文化を形成する。

芸術祭に向けた作品創作では、芸術家たちは改めて自分たちの伝統を吟味し、特定の要素に焦点を当てるなどする過程で、理解しやすい地域色をもった創造的文化が生まれる。コンテスト形式をとれば、自ずと作品は地方色の方向性を定めていく。こうして政府が育成を目指した国民意識は、芸術を介して地方色を創り上げていくことにつながった。

## 2) 地方芸術祭

地方芸術祭は住民たちが自身の文化を知る場である。以下にバリ芸術祭を例に、住民が自文化を知る仕組みを記す。バリ芸術祭は6月半ばからひと月にわたって、州都デンパサールにある広大なアートセンターで行われる。このアートセンターがバリ州では州文化局の下部組織タマン・ブダヤとなる。ここは大小複数の野外・屋内舞台を備えた公園といった風情で、飲食店も多くありグループや親子連れで朝から夜まで一日中楽しめる。期間中は芸能の上演と芸術の展示に加え、各地の特産品のスタンドが並び、多くの住民を集めて賑やかに地方文化を盛り立てる場として機能する。専門家によるバリ文化に関するシンポジウムも開かれ真剣な議論が展開される。最も盛り上がるのは、県予選を勝ち抜いたゴン・クビヤール<sup>59</sup>の勝ち抜き戦によるコンテストである<sup>60</sup>。

特質すべき点は、芸術祭は新作を発表する場として機能していることにある。日ごろの稽古の発表や作品展示も行われるが、より住人から注目されるのは新作の発表である。これは地方芸術祭の目的が、地方文化を創造することにあることを示す。ヨープ・アフエがスピーチで述べたように、バリ芸術祭はバリ人のために開催されるのである。国際的な観光地で会場までの便も良いにもかかわらず、バリ芸術祭は外国人観光客のための観光資源とは見られていない。そのためバリ芸術祭は外国人観光客が増加する7、8月ではなく、インドネシアの学年末休みの6月半ばから1カ月間開催されている。バリ芸術祭の様子はテレビ放映されたり、盛んに新聞誌上で取り上げられるなどして、直接フェスティバル会場に出向かなくても知ることが出来る。5.3.4に記すようにジョクジャカルタでも、ジョクジャ

---

<sup>59</sup> バリのガムラン音楽の形式のひとつ。

<sup>60</sup> ただしゴン・クビヤール(バリ・ガムラン音楽の楽器編成と音楽の様式の一つ)の勝ち抜き戦形式でのコンテストは、白熱しすぎるとの理由から現在は、勝ち抜き戦によらないコンテストに変更されている(中谷氏へのインタビューより、2013年1月13日)。

カルタ芸術祭がバリ芸術祭とほぼ同時期に、ひと月にわたり開催され、住民が芸術を楽しみながら自文化を確認している。

### 3) 芸術フェスティバル

一方、音楽や舞踊などの専門家のための芸術フェスティバルは、地方芸術祭のように和やかに楽しむ雰囲気はなく、コンテスト形式で上位入賞を目指して真剣となる。そうした芸術フェスティバルのひとつに、1985年に教育文化省主催で始まった「地方創作舞踊フェスティバル」(Festival Tari Daerah Kreasi Baru)がある。このフェスティバルから2つのことが読み取れる。

第一はフェスティバルのタイトルに「地方」という言葉が冠されているように、地方色の重視にあった。地方創作舞踊フェスティバルは、インドネシア語でフェスティバル・タリ・ダエラ・クレアシ・バルとなる。タリは「舞踊」、クレアシは「創造」、バルは「新しい」であり、タリ・クレアシ・バルは「新しい創作舞踊」、これに「地方」を意味するダエラが加えられている。つまりフェスティバルは地方(州)ごとの伝統に基づいた文化の創成を促したのであり、インドネシアの創作舞踊とは地方の伝統舞踊の要素や価値を含んだ舞踊となる。よってそれを創るのは、地方の伝統舞踊を学んだ踊り手となる。対照的に伝統舞踊の要素よりも、外国の舞踊の要素、あるいは踊り手独自の要素が強い現代的な舞踊は、現代舞踊を意味するタリ・コンテンポレル(tari kontemporer)と呼び、創作舞踊と区別する。

第二は各州の作品を一斉に披露することで芸術家が互いに刺激を受け、彼ら自身が地元の芸術の価値を再確認し、その価値を踏まえた創造的活動を促すことにあつた(Sumaryono 2007 : 17)。その第一回フェスティバルの開会式の演説では、次のように創造性が強調された(Sumaryono 2007 : 17, 18)。

「祖先からの伝統を受け継ぐ我々は、芸術作品そのものを受け継ぐだけでなく、祖先の創造性を受け継ぐのである」

この基準で優勝したのはジョクジャカルタ特別州だった。作品はワヤン・クリットを土台に、ブクサン・トルノジョヨを用いた滑稽さと真剣さを併せ持った作品だった。スマルヨノはこの作品を、伝統芸術に新たな要素を加えて再構成しながら、地方文化の特徴を前面に出した地方色の濃いものだったと評価した(Sumaryono 2012 : 127, 128)。

創出された作品は国民に広めるべくフェスティバルは一般公開された。地方創作舞踊フェスティバルも例年、ジャカルタの大公園タマン・ミニで開催された。審査員のスダルソノは1989年は大晦日に開催され、タマン・ミニは新年を祝う多くの人で賑わい様々な催しが行われていたと記している(RM Soedarsono 1999 : 33,39)。この賑わいの中で27州(当時)の代表がそれぞれ7分の舞台を披露した。

政府はこういった芸術コンテストの参加者を増やし、優勝への意欲を掻き立てるために様々な工夫を凝らした。参加証明書の発行はその一つだった。これは履歴書に記すことができ、文化に対する貢献と能力を認められたことの証とされた (H. Soebadio 1985 : 49)。学齢期の子供を対象にした芸術コンテストでは、比較的容易な課題を出して、広く浅い層の参加を促すことを重視した。成績優秀者には進学に際し加点されることもあった。しばしば参加者にはパンチャシラなど、インドネシアを象徴する絵柄の入った腕時計や、カップなどの記念品が配られ国民意識の向上が促された。

#### 5.3.4 ジョクジャカルタにおける文化・観光政策

ジョクジャカルタでも多くの文化・観光政策が実施された。王宮舞踊に関するものは 10 章に記し、ここではそれ以外のものを記す。

ジョクジャカルタでは 1989 年の「観光に気付く年」キャンペーンを受け、同年よりジョクジャカルタ芸術祭 (Festival Kesenian Yogyakarta) が始まった。芸術祭はバリ芸術祭と同様に毎年テーマを決めて、6 月から 7 月のひと月間に演劇や舞踊などの上演、工芸品の展示・販売、セミナーなど様々な催しが行われる。この芸術祭も住民がジョクジャカルタの文化・芸術に気づき、自文化に対する愛情を育むことを目的とした。そのため例年、主会場は住民が足を運びやすいよう、王宮から北に延びるマリオボロ通り一体に設置されている<sup>61</sup>。ここは政治巡礼で訪れるべき場所 (3 月 1 日総攻撃記念碑広場とベンテン・フレドブルク博物館周辺) でもある。芸術祭は各種芸能の上演の他、パレードや子供のお絵かき大会、工芸品や土産物の展示販売などが夜遅くまで賑やかに行われ、庶民の娯楽となるよう工夫されている。

観光面では 1990 年代に観光郵政大臣ヨープ・アフエが、ジョクジャカルタを MICE ツーリズム<sup>62</sup>として整備することを表明した (Dahles 2001 : 76)。これによってホテルやコンベンションセンターが建設され観光インフラの整備が加速した。ボロブドゥール寺院で日の出を見学するツアーや、寺院見学の後に近隣の工芸品の村を見学するツアー、両寺院を一日で見学するツアーなど多くのツアーも組まれた。観光芸能は既述のようにプランバナン寺院前のラーマーヤナ・バレエが、1989 年より上演日数を 10 倍に増やしたほか、1980 年代半ばからは王宮周辺やホテルなどでの上演も始まった。観光年の 1991 年からは王宮も日替わりで、観光客向けに舞踊など王宮芸術の上演を始めた。

こういったジョクジャカルタの文化観光の取り組みは、近隣の他地域に抜きんでていた。1991 年から 1992 年の半年間にわたり政府とユネスコ、国際連合開発計画 UNDP は、ジョクジャカルタと中部ジャワの文化観光の開発プランを練る目的で、文化観光資源について調査

<sup>61</sup> 近年、少なくとも 2017 年からは、主会場は中心地から遠い住民の交通の便を考慮し、別の場所にも置かれるようになっている。

<sup>62</sup> MICE は、大会 (Meeting)、インセンティブ (Incentive)、会議 (Conference)、イベント (Event) の頭文字をとったもの。

し、その内容を報告書『中部ジャワとジョクジャカルタの文化観光発展』にまとめている<sup>63</sup>。その10～16頁ではこの地域に豊富に点在している仏教とヒンドゥー教の遺跡と、王宮芸術などの上演芸術や工芸品に観光資源としての可能性がある」と記されている。しかし宿泊施設と移動手段<sup>64</sup>、観光資源が整っているのはジョクジャカルタだけであり、ジョクジャカルタを拠点に、この地域の他の主要都市であるスラカルタとスマランを巡る観光コースを整えることで、観光客の滞在日数の伸びが期待できると提案している。この報告書はジャワ中部の観光プランの可能性について記しているが、ジョクジャカルタを起点とした観光コースを提案していることから、かえってジョクジャカルタが、文化観光の促進地として他都市に先んじて整えられていたことが分かる。

### 5.3 のまとめ

1980年代半ばから文化政策と観光政策は強力に結びつき、最終的に国家統一に資するために行われたことに特徴があった。そのため観光政策に本腰が入れられた直接的な要因は、外貨獲得の必要性にあったものの、経済的利益のみを優先することはなく、自然豊かな国土でありながら、文化を観光の目玉商品として文化観光が促進された。スハルト大統領時代の前半からの文化政策と同様に、観光政策でも国民ひとりひとりの参加が重視され、国民が自文化を知り、それをゲストに紹介することで祖国への愛情を養うための、さまざまな観光キャンペーンも行われた。

一方で文化政策の傾向として、多様性の一コマとしての文化の地方色の創造の強化が一層促進された。政府は文化は伝統に基づき、なおかつ創造的であることによって、地方色が整えられやすく、国民は自文化として認識しやすくなると考え、多くの国家レベル、地方レベルの芸術祭を開催することで、伝統的で創造的な文化の創出を促した。観客としても出演者としても、芸術祭に参加するのは地方の住人自身であることにより、自文化への認識と愛着も強化できた。それらは総体として国民文化を形成していった。

ジョクジャカルタでも1989年に始まったジョクジャカルタ芸術祭をはじめ、各種の芸術コンテストへの参加が促され、住民が楽しみながら自文化を知る仕組みがつくられた。また踊り手たちは1991年の観光年に、世界遺産登録を目指したボロブドゥール寺院とプランバナン寺院の整備が進み、観光芸能ラーマーヤナ・バレーが刷新されたことや、多くのレストランや劇場でも観光芸能が開始されたことで、一斉に観光芸能に参加し始めた。ここでようやくスカルノ大統領が整備した、観光インフラとしてのラーマーヤナ・バレーが、ジョクジャカルタの踊り手たちの活動に影響を与え始めることとなった。

### 5.4 地方自治の時代

<sup>63</sup> *Cultural Tourism Development Central Java-Yogyakarta*, Directorate General Tourism, UNESCO/UNDP 1991-1992。

<sup>64</sup> 飛行機、列車でのジャカルタージョクジャカルターバリが主要ルートと記している。

32年にわたるスハルト政権は1998年に幕を閉じた。以後、政治体制は中央集権から地方自治へと大きく移行し、文化においても地方自治が促進された。文化は地方の状況に応じて整理と再編が行われ、国全体の文化像は多様性を増したともいえる。この状況下、中央の指示に従って文化を活性化させていた前時代と異なり、地方住民自身が文化に対する認識を表明し、自ら働きかけることが可能となっている。この時代はいわば文化の位置づけが、国家のための文化から、住民のための文化へと移行した時代といえる。本節では、いくつかの地方の文化状況と、ジョクジャカルタの文化状況と背景について記すことで、現在のインドネシアの多様な文化の位置づけを把握する。

#### 5.4.1 政治機構の再編と文化の民主化

強固な中央集権を誇ったスハルト政権は1998年に終わった。以後は政治の民主化が進み、「改革」を意味する「レフォルマシ」(reformasi)の時代と呼ばれる。当初、大統領は頻繁に変わったが、2004年に就任したユドヨノ大統領は10年の満期をつとめ、2014年に就任した庶民派のジョコ・ウィドド大統領は2019年から2期目に入り、インドネシアは安定した新しい時代に入っている。

レフォルマシの最大の特徴が地方自治の導入だった。これはスハルト大統領時代のピラミッド型の政治体制を解体・再編し、2004年に改定された地方行政法と中央・地方財政均衡法により、地方自治とゆるやかな行政ヒエラルキーを併存させるかたちで進んだ(佐藤2006:34)。地方自治権が中央政府から地方政府へ大幅に委譲されたことに伴い、中央が地方を統制する政治機構も撤廃され、各省の州支部(kantor wilayah)も多くが廃止された。

これは文化の民主化を引き起こした。文化局の州支部も廃止され、それまで地方の文化を細かく指導、管理し、中央へ報告していた文化監察官の目がなくなった。言論の民主化も進んだ。新聞や雑誌の発行は許可制から登録制に変更され、新報道法により言論、報道、出版の自由が認められた。労働者には団結権が承認されたり、デモや集会は許可制から事前届け出制に変更され、意志表明の自由法も制定された(佐藤2006:26)。これらの改革により、スハルト大統領時代にメディアをはじめ、あらゆる文化を対象に行われていた政府の検閲体制は一転し、自由な文化、言論の活動が行える環境となった。

レフォルマシは間接的に民族意識の表出も促した。インドネシアは多民族国家でありながら、スハルト大統領時代までは民族意識を抑制する政策から、民族別の人口集計は行われていなかった。ところが2000年に行われた人口センサスでは、初めて民族を問う項目が加えられた(長津2012:37-47)。さらにそれまで冷遇されていた華人やアラブ系民族も、もともとインドネシアに住んでいた諸民族の名と並んで選択肢に加えられ、インドネシア国民を構成する民族と認められた(鏡味2012:19)。これにより人々は改めてインドネシア国民である前に、自らの民族のカテゴリーを意識するようになった。

この民族意識の再認の機運は1999年の改正地方行政法で、新たな州や県の設置が認められると地域の分割を生み、新たに生まれた自治体は州は27州から34州に増え、県の数も5

割で急増した（鏡味 2012:19）。民族意識は伝統的な政治単位の復活や、文化的同一性を根拠とした、新たな自治体を立ち上げる理由とされる場合が多かった（岡本 2012:223）。

#### 5.4.2 文化の再編

この流れのなかで各地では民族意識の高まりによる文化の再編や、維持・強化が見られるようになった。そのあり方は各文化の性質や地域の事情を反映して様々である。例えば言語の分野では2002年の憲法改正で、国家は地方語を国民文化の財産として尊重し保護するとされたことを受けて、地方でも地方語を復興させようとする動きがあり、国家の側からの尊重と地方の側からの地方語の復興がみられる（森山 2009:15）。出版物の発行が登録制になったことで地方語の新聞や雑誌の刊行は容易になり、テレビやラジオでは地方語を使った番組も見られる<sup>65</sup>。ただし公用語はインドネシア語であり、地方語の使用は民族のアイデンティティの象徴の域を出ない。

地域別の事情としては、西ジャワ州では2001年に民間主導でスダ文化国際会議が開かれ、スダ人自身によるスダ文化振興策が議論されている（福岡 2006, 森山 2009）。2003年には西ジャワの州条例で地方の言語、文学、文字を保護することが定められ、地方政府もスダ民族のアイデンティティ強化を保証するなど、活発なスダ文化の復興が行われている（森山 2009:85-86）。スダ語はその核として学校で教えられたり、メディアでの使用が拡大するなどしている（森山 2009:47-78, 2012）。

バリ州では「アジェグ・バリ」（Ajeg Bali）というバリ文化の保持運動がみられる。アジェグ・バリは当初、バリの伝統復古的な文化を中心にした運動だったが、2002年の爆破テロ事件以後は、社会的、政治的な色彩も加わった。2003年の日刊紙「バリ・ポスト」の創刊記念では環境破壊、貧困の増大、観光の悪影響等に対し、「バリ性」を堅持すること、ヒンドゥー教を維持すること、バリの伝統を強く守ることを呼びかけ、今や一般にも広く使われる言葉となった（中村 2009:66）。西ジャワ州とバリ州は、もともと、ひとつの民族の居住地域と州の範囲がほぼ一致しており、民族文化の維持・復興と強化を目指す方向で文化の運動が行われている。

一方、複数の民族の居住する地域や新設の自治体では、新たに文化を再編する動きがある。例えば2000年に南スマトラ州から独立した新しい州、バンカ・ビリトゥン島嶼部州は、州の実体を示すために新たに文化を探しだし創り上げた（岡本 2012:224）。また2001年に西カリマンタン州に誕生したシンカワン市では、3つの主要民族を象徴するモチーフを組み合わせて、新たなバティック柄を創出し市のアイデンティティとして位置づけた（津田 2012:138-145）。移民の数が土着の民族を上回るスマトラ島のランブン州では、民族の枠ではなく移民、土着民をひっくるめた「地域」の枠での地域文化が形成されつつある（金

---

<sup>65</sup> ジョクジャカルタの地方放送局ジョクジャ・テレビのニュース番組では、インドネシア語の後に同じ内容を、ジョクジャカルタ王家の伝統衣装を着たアナウンサーがジャワ語で伝えている。

子 2012:185-220)。以上はいずれも地方政府主導で文化を再編した例である。全国に散住し特定の居住地域を持たない華人は、バティックに漢字や中国風のモチーフを描いたり(津田 2012)、春節を獅子舞や手袋人形、伝統食などで祝うなど各地で華人文化の表出が見られる<sup>66</sup>。

こういった各地での文化復興ともいえる動きについて鏡味は、国家統合のもとに民族意識より国民意識を優先していた時代から、言語や習慣に根差す民族意識を基盤にした主張が公にできるようになった時代を示すものであり、その意味でインドネシア諸民族の民族意識は、今まさに生成過程にあると述べている(鏡味 2012:20)。同様の状況を塩原はインドネシアの「国家としての成熟」と表現している(塩原 2009:300)。

以上のように地方自治下の文化状況は、各地域の事情を反映して多様であるが、おおむね民族意識を中心に伝統文化の再認識と強化、あるいは新たな文化を創出する傾向にある。一方で問題もあり、西ジャワ州では文化に対する発言力の差から、文化政策の恩恵を受ける対象に偏りがある(福岡 2006:142)。南スマトラ州は文化・慣習を掘り起こすことに関心が薄い(岡本 2012)。この点でスハルト大統領は半ば強制的に文化活動を促した文化の大きな庇護者であり、スハルト大統領を懐かしむ声も少なくない。

#### 5.4.3 ジョクジャカルタにおける文化の状況

上記の文化状況のなかでジョクジャカルタもまた特殊であった。というのはジョクジャカルタは、もともと州と民族の範囲が一致していたうえに、10章に記すように1980年代半ばからは文化政策によって、王宮周辺を中心に営まれていた王宮芸術が、全州に行き渡り、州と民族文化の一致がはかられたという事情があった。つまりスハルト大統領時代の文化・観光政策が効果的に行われたため、文化的な枠組みを再編する必要がなかったし、王宮文化を中心とした文化の地方色の共通認識もあったのである。文化政策の方向性は2002年に記された州の文化観光局の資料<sup>67</sup>を見ても、民間の自主的な文化活動を促進し、スハルト大統領時代の文化の保存、育成、発展政策をさらに深めることが謳われ、特に文化を再編成しようとする記述は見られない。

唯一見られる文化政策の方向性の違いは次のように、より伝統の共有に重点を置くようになった。例えば2009年から始まり、伝統的な内容に特化した催事パサル・カゲン(Pasar Kagen)がある。カゲン(kagen)は「懐かしい」という意味で、毎年7月中旬の1週間にわたり、タマン・ブダヤの敷地で伝統菓子や工芸品の販売、伝統芸能の上演などが行

---

<sup>66</sup> ジョクジャカルタでは2000年代半ばから、州の行事として春節を祝う週間が始まり、パレードを行ったり、臨時の舞台と市場を設け、中国語のカラオケ大会や手袋人形劇の上演、中国雑貨や中華料理の店が並ぶなどしている。2013年には繁華街マリオボロ通りの中ほどに大きな中国風の門が建設されたりした。

<sup>67</sup> *Work Shop Upacara Adat dan Adat Istiadat Tradisional, Yogyakarta, 12-14 September 2002* Proyek Plestarian dan Pengembangan Kebudayaan di DIY Dinas Kebudayaan dan Pariwisata DIY, 2002

われている。2012年度のパサール・カグンへの招待状で使用された、竹で組んだ市場の写真は、セピア色に加工することで「懐かしさ」を演出し、さらに写真の上下に王家のシンボルカラーの緑を使用することで、伝統と王家を一体のものとして、ジョクジャカルタの象徴として共有しようとする意図がうかがえる。ついで2010年からゲラル・スニ (Gelara Seni Sepanjang Tahun) が始まった。これは乾季の2月から11月の第三土曜日にタマン・ブダヤで、一日中、伝統芸能を上演する催事であり、土曜日の夜は必ずワヤン・クリットで締めくくられる。タマン・ブダヤは繁華街マリオボロ通りに位置し、いずれの催しも屋外で行われることから、誰でも気軽に足を運びやすい。さらに2018年からは毎月、スルタン10世の月誕生日に<sup>68</sup>、マリオボロ通りを歩行者天国として開放し、終日、様々な文化イベントを行っている。このほか単発で過去の偉大な芸術家を称え、業績を知り受継ぐための舞踊の上演会なども開催されている。同様に2018年頃から王宮でも独自に文化セミナーを開催したり、スルタン10世の月誕生日のガムラン音楽の演奏会に、舞踊の上演を加えてインターネットでライブ配信するなど、伝統文化の再活性化と、それをより広く庶民へ公開し、参加を促す動きも見られる。

また伝統文化には限定されていないが、2002年頃から州文化局は「子供のための芸術活動」(Art for Children) という名の文化教室を始めた。内容は舞踊 (王宮舞踊と創作舞踊クレアシ・バル)、音楽 (西洋のオーケストラ)、ボーカル (西洋音楽の歌)、ガムラン音楽、文学と演劇、美術、ワヤン・クリットからなり、毎週日曜日の午前中、タマン・ブダヤで教室を開いている。目的は芸術の普及と愛情を涵養することであり10か月に一度、すべての活動に発表の場を設けている。

このようにジョクジャカルタでは、新たに文化を創出して普及させる動きはなく、むしろ前時代までに普及していた王宮文化を中心とする伝統文化を、住人全体で共有する機運が見られる。王宮舞踊に関しても同様に伝統的な舞踊の在り方を再認識し、11章に記述するように、踊り手の内面の継承という伝統を現代の生活に取り入れながら舞踊を継承する傾向にある。

#### 5.4.4 観光政策

インドネシア観光は1998年の政権交代に伴う国内の混乱により、しばらく停滞していた。観光政策は1980年代半ばから文化政策と強力に結びつき、文化観光の促進によって外貨獲得を目指した。しかし地方自治推進後の観光政策は方向性を変え、観光は文化を経由せず、経済に直結するようになった。その象徴が2011年第二次ユドヨノ内閣の文化観光省の、観光クリエイティブ・エコノミー省 (Ministry of Tourism and Creative Economy) への名称変更である。この省庁再編はインドネシア観光局ニュースレター (2011年11月4日付) によれば、観光と創造経済 (creative economy) を統合して、観光をよりインドネシアの経済発展に資する目的で行われた。これにより文化は観光と切り離されて教育と結びつき、

---

<sup>68</sup> ジャワの暦でスロソ・ワゲ (selasa wage) の日。

それまで文化観光省が扱っていた文化に関する業務は、教育省に統合され教育文化省が担うようになった。以後、観光は経済発展に重心を置き、各地でインフラ整備が進められている。

この動きを後押ししたのが、2008年のインドネシア観光年の国際観光客数の伸びと思われる。これは1991年の観光年の時に、事前のプロモーション活動が活発に行われ、ボロブドゥール寺院とプランバナン寺院が世界遺産リストに記載されたり、アメリカに大規模な観光使節団（KIAS）が派遣されるなど、各種の観光キャンペーンが実を結んだことなどに比べれば、盛り上がりには欠けていた。しかし国際観光客数は過去最多の640万人に上り、前年比で15%の伸び率だった（インドネシア観光局ニュースレター、2009年2月13日付）。

観光クリエイティブ・エコノミー省の新設後、バリ島は国際レベルの会議や催事を相次いで開催し、一層、国際観光地としての魅力と利便性をアピールした。2013年にはミス・ワールド（9月）、APEC首脳会議（10月）、WTO首脳会議（12月）が行われた。これに合わせバリ島では3つの大型インフラの整備が行われた。1つめに年間2,500万人の旅客受入の可能なングライ国際空港の拡張、2つめに空港周辺の慢性的な渋滞緩和のための高速道路建設（ブノアとヌサ・ドゥア間）、3つめにタンジュン・ブノア港の拡張である。いずれも将来的な観光と経済の発展を見据えた事業だった。前年の2012年には、バリ島初の世界遺産登録も行われた。登録されたのはバリ島伝統の水利システム、スバック subakによって維持されている19,500ヘクタールに及ぶ5つの地区であり、風光明媚な棚田も含まれエコ・ツーリズムの振興も進んでいる。

観光インフラの整備はバリ島にとどまらず、インドネシア全土で行われ、2013年から2015年までに24の空港が新設された。その特徴は小規模空港の新設にあり、ジャンビ（スマトラ島）、ラジャ・アンパット（西パプア州）など遠方まで及び、それまで僻地ともいえた地方への、アクセスの利便性向上が図られていることにある。海港の拡張工事が行われ、バリ島と、東部ジャワのスマランとスラバヤの3港では、大型クルーズ船受入体制が整えられた。これにより2,000～6,000名収容の大型船の寄港が可能となり中・東部ジャワの経済開発が見込まれている。

2015年には92の国と地域に、30日までの観光ビザを免除した。6月には日本、米国、中国、韓国など30か国に適用し、10月にはさらに47か国・地域に拡大した。10月の追加地域は当初2016年1月に開始される予定だったが、4か月の前倒しで始まった。対象国は観光客数の多いオーストラリア（2014年観光客数100万人）、台湾（同20万人）、インド（同30万人）などで、免除開始から1年間で観光客数20%増、外貨獲得12億ドル増を目指している。政府は観光ビザの免除によって、今後5年間で外貨獲得額を280兆ルピア、観光事業の従事者を現在の300万人から700万人に増加すると見積もり、2019年までに国際観光客を、2,000万人にまで増やす目標を掲げて、外貨獲得、観光事業による雇用創出を目指した<sup>69</sup>。

---

<sup>69</sup> じゃかるた新聞 2015年9月3日。

このように地方自治下の観光政策は、文化と切り離され、経済と直結したことに特徴がある。このため観光芸能も、地方の担い手の意思を反映した内容となる可能性がある。

#### 5.4 のまとめ

1998年にスハルト政権が幕を閉じ、政治体制が中央集権から地方自治へと変化したなか、文化活動も地方独自に行うものとされた。これは民族ごと、あるいは地方ごと、さらに複数の民族による文化の再編、維持・強化が見られるようになった。その結果、各地で民族語の復興や、伝統文化や宗教の保持や強化運動など、おおむね民族意識と伝統文化を中心とした、さまざまな文化復興とも呼べる現象が起きている。これには文化局州支部や文化監察官の廃止、出版や報道の自由を認めるなど制度面にも後押しされた。また文化・観光政策も方針転換が行われ、文化は観光と切り離され、観光は経済活動と直結するようになった。

この時代、ジョクジャカルタの文化状況も特殊だった。スハルト大統領時代の文化政策で見事に、文化と州の枠の一致が行われていたためである。そのためジョクジャカルタでは文化の再編の必要はなく、王宮文化を中心とする伝統文化を、住人全体で共有する方向に力点が置かれている。文化政策も伝統を共有するための新たな催事を定期的に多く行うようになった。王宮も2018年頃から伝統文化の再活性化のために、積極的に若い世代を取り込み、王宮の伝統行事を公開したり、独自に文化セミナーを開催するなどしている。

#### 5章のまとめ

ジョクジャカルタ王宮舞踊は常に国家建設の中心に位置づけられてきた。そのきっかけは20世紀初頭のナショナリズムで、ジャワ民族の象徴とされたことにあり、国家独立後は国家統一の象徴として、国家の枠組みの中で発展するようになった。とはいえ初代大統領スカルノの文化政策は国家レベルで行われたため、王宮舞踊は直接的な影響を受けなかった。ただし1961年に創られた観光芸能ラーマーヤナ・バレーは、のちの王宮舞踊の活動に大きく影響することになる。

スハルト大統領時代に入ると国家統一のために、国家理念パンチャシラと民族闘争史を国民に浸透させる政策がとられたが、ジョクジャカルタはいずれにも深く関与していた。これが王宮舞踊が文化政策によって手厚く保護された理由でもあった。文化政策も国家統一に資すものとして、国民レベルで行われるよう変化した。その特徴は国民に自文化を認識させることにあり、多くの国民が容易に参加できる文化コンテストが盛んに行われた。観光政策でもパンチャシラを促進したことで、ジョクジャカルタでは、国民が確認すべき観光の目玉が整理され、それまで注目されていなかったボロブドゥール寺院も観光資源と考えられるようになった。

文化政策はスハルト大統領時代の後期（1984-1998）になると、観光政策と強力に結びついた。引き続き国民には自文化を知ることが求められたが、観光促進により、国民が自ら

自文化をゲストに紹介することで愛国心を養うと言う要素が加わった。踊り手も例外ではなく、これを機に観光芸能ラーマーヤナ・バレーに、一斉に多くの踊り手が参加するようになったのである。他方、多様性の一コマとして、文化の地方色の創出を促す芸術コンテストが行われたり、楽しみながら自文化を知るための地方芸術祭も各地で始まるなど、政府主導の文化活動が盛んだった。

1998年に中央集権が幕を下ろし地方自治へ移行すると、民族意識の再燃を呼び、各地で伝統文化を中心とした文化復興、あるいは文化の再編が始まった。このなかでジョクジャカルタの文化は、王宮を中心とする伝統文化を住人全体で共有する方向に向かった。州政府も住人が伝統文化に楽しめる催事を定期的に行うようになった。2018年からは王宮も積極的に、若い世代を王宮の行事に参加させるなど、独自に文化活動を活発にしている。

このようにジョクジャカルタ王宮舞踊は、20世紀初頭に王の専有物から、ジャワ民族、そしてインドネシア国民の文化として位置づけを変えてきた。新国家の枠組みでは国家統一に資する文化という役割が与えられ、文化・観光政策で保護・発展してきた。そして中央集権の終焉とともに、再び王宮舞踊は、踊り手の元に戻されるという歴史をたどっている。

## 第6章 ジョクジャカルタ王宮舞踊の発展（2） 独立国家の文化イメージが形成された時代の ジョクジャカルタ王宮舞踊（1918年頃から1966年）

5章では王宮舞踊の発展史の時代区分に沿って、国家建設における王宮舞踊の意義と、関連する文化・観光政策について記した。本章から11章では、そうした中央政府の動きを受けたジョクジャカルタでの、踊り手たちの具体的な活動を通して、王宮舞踊の継承について考察していく。まず本章では20世紀初頭のナショナリズムの芽生えから、スカルノ大統領時代までの状況を扱う。年代は1918年頃から1966年を扱うが、各舞踊団体の活動時期と性質に応じて、6.1に1918年頃～1945年、6.2に1939-1950年代頃、6.3に1939-1960年代の活動、6.4で芸術教育機関の設置について記す。

### 6.1 独立前のナショナリズムと王宮舞踊（1918年頃～1945年）

本節では王宮外に生まれた2つの舞踊団体の、活動内容と舞踊に対する考えを記す。とくに独立後に受け継がれた女性の踊り手の参加と、舞踊の教え方に着目して、王宮の舞踊活動との差異を整理することで、王宮外の庶民生活のなかで、長く難解な王宮舞踊を教えることを可能とした方法と意義を明らかにする。

#### 6.1.1 王宮舞踊の解放と民間の舞踊団体の誕生

ジョクジャカルタ王宮舞踊は王朝の正統性を象徴する崇高で神聖な存在であり、王宮の外で上演されることはなかった<sup>1</sup>。ところが20世紀初頭にナショナリストが、王宮舞踊をジャワ民族の象徴として取り上げたことで、初めて王宮外に出され庶民に解放された。そして王宮舞踊を実践する2つの団体、クリド・ブクソ・ウィロモ（Krida Beksa Wirama）と、タマン・シスワ（Taman Siswa）が生まれた。もともとタマン・シスワでは王宮舞踊を学校教育の一部として教えたが、両団体ともジョクジャカルタ内外で舞踊公演を行うなど活発に活動した。両団体はともに舞踊を創ったり、教師を派遣するなど交流も深かった。これに対しスラカルタ王家が王宮舞踊を庶民に開放するのは1970年代以降だった。

両団体は国家独立後に新たな舞踊団体を設置したり、芸術教育機関の設置を国に働きかけたり、文化政策の中核を担うなど、王宮舞踊の発展に尽力する人物も多く輩出した。例えばスヤディ（Suyadi、1906年生まれ）は1950年代に国立芸術教育機関設置のための委員となり、設置後は舞踊学校で教えた。スダルソ・プリングブロト（Sudharso Pringgobroto、1921年生まれ）は、1963年に舞踊アカデミーの教員と同時に第一期生となり、1964年には州の教育文化局長に就き、8.2.3に記すスンドラタリ・フェスティバル（1970年～）を始めた。5.2.3に記したクンチョロニングラット（1923年生まれ）は文化人類学者として文化

<sup>1</sup> 実際にはスルヨブロントが記したように、王宮外での上演を禁じられていたのはブドヨ、スリンピ、ブクサン・トルノジョヨだけであったが、ジャワ人たちは王宮外で王宮舞踊を上演することは恐れ多いこと、あるいは禁じられていると考えていた（GBPH Suryobrongto 1976:25-26）

に関する書物を多く記し、スハルト大統領の文化政策にも影響を与えたと考えられている。両団体の特色と、王宮舞踊の解放に対する取り組みは次の通りである。

#### 1) クリド・ブクソ・ウィロモ

クリド・ブクソ・ウィロモは1918年にスルタン7世の許可を得て生まれた。設置目的は王宮舞踊を通して、ジャワ人ナショナリストの団体ブディ・ウトモの働きかけで生まれた団体ヨング・ジャワの青年たちの民族意識を高めることにあった (S. H. Koesoemo 1956:141-143)。ジャワ語でクリド (kridha) は「稽古」や「楽しみ」、ブクソ (beksa) は「舞踊」、ウィロモ (wirama) は「リズム」を意味する。ブディ・ウトモは踊り手でナショナリストでもあったスルタン7世の2人の息子テジョクスモ王子 (GPH Tejokusma) と、スルヨディニングラット王子 (BPH Suryodiningrat) に協力を求めたこともあり、クリド・ブクソ・ウィロモは、王宮から衣装や楽器の提供のほか、舞踊とガムランの教師が派遣されるなど王宮の全面的な支援を受けることが出来た。団体幹部は王宮関係者が占めスルヨディニングラットは代表者に、テジョクスモは舞踊教育の責任者となった (RM Soedarsono 2000 : 137)。活動場所はテジョクスモが提供した王宮の城壁のすぐ西にある彼の私邸を使用した。生徒が増えてからは近辺の王子の邸<sup>2</sup>でも教え始めた (S. I. Albiladiyah 1997 : 11)。

クリド・ブクソ・ウィロモの活動は、次の二点で王宮舞踊の解放の第一歩となった。第一は身分や性別にかかわらず、誰でも王宮舞踊を学べるようになったことである。当時の王宮の踊り手は貴族、もしくは家臣とその子だった。男性は庶民でも王宮の適性試験に受ければ、家臣として踊り手になれたが、庶民の女性はなれなかった。また王宮の家臣には、城壁内の家で生活するという制約もあった。それに対しクリド・ブクソ・ウィロモの生徒は、11歳以上であれば<sup>3</sup>、誰でも週3日の稽古に通えばよく、住居を移す必要もなかった。その結果、生徒はヨング・ジャワや分立した他の3家のほか外国人も集まり、1942年までに約1200人が学び、その中から男性教師60人、女性教師25人も育った (Suharno 1992 : 118)。特に庶民の女性に門戸を開いたことの意義は大きく、第二の点のように王宮にはなかった、女性初心者のための基本舞踊の誕生につながった。

第二は庶民が系統立てて王宮舞踊を学べる、効率的な次の i) から iv) の4つの学習システムを生み出したことにある (R. Anhar 1983 : 48-54, Suharno 1991 : 114-115)。

#### i) カウント法

ガムラン音楽の拍をジャワ語で数えながら踊るカウント法を創り出した。当時の王宮の踊り手たちは、ガムラン音楽の曲の節目に鳴るコロトミー楽器群 (クトゥ、クノン、ク

<sup>2</sup> スルヨウィジャヤン (Suryowijayan)、ウィログナン (Wirogunan) など。いずれも現在まで舞踊活動の拠点となっている。

<sup>3</sup> 11歳以上というのは王宮舞踊を踊るだけの体力が付き、美的感覚が理解できるようになる年齢と考えられていた。

ンプール、ゴング)の音を目安に踊っていた。実際、舞踊は節目の音ごとに大小一つのまとまった振りが形成されており、節目の音を目安に体を動かすことは呼吸を整えるうえでも合理的である。しかしガムラン音楽の構造や、基本的な振りの理解の浅い段階で、節目の音を探しながら体を動かすのは初心者にとって難しい。そのため拍を数えながら、振りを拍に落としながら踊るカウント法は初心者にとって理解しやすかった。具体的には1拍を2つに分けて数え、さらに偶数拍に重心を置き大小一つのまとまりを数えた。これは生徒だけでなく、教師も拍を数えながら教えられる点で効率的だった。

#### ii) 女性用の基本舞踊サリ・トゥンガル (Sari Tunggal) の創作

女生徒のために基本舞踊サリ・トゥンガルを創った<sup>4</sup>。テジョクスモが「1928年5月15日に、タマン・シスワとクリド・ブクソ・ウィロモの教師が集まり、ブドヨとスリンピの中から基本的な動きを取り出してサリ・トゥンガルを創った<sup>5</sup>」と記したように、この曲はブドヨとスリンピの基本的な振りを、集中して学べるよう構成されている。それまで王宮の男性は基本舞踊タユガンで基礎を叩き込むことができたが、女性用の基本舞踊はなく、初心者は上級者の踊るブドヨとスリンピを真似て学ぶしかなく非効率だった。サリ・トゥンガルは女性の舞踊学習を容易にし、女性が舞踊を学びやすい状況を作り出した画期的な舞踊だった。

#### iii) メソッド・クラシカル (method klasikal) の採用

初心者に舞踊の基礎を理論的に教えた。これはメソッド・クラシカルと呼ばれ、カウント法も含まれる。毎日、数時間の稽古が仕事だった王宮の踊り手は、真似るだけの学習でも時間をかければ技術の向上が見込めた。それに対し稽古時間の限られる庶民は学習効率を向上させることが必要だった。具体的には教師が手本として踊って見せ、さらに詳しく説明して、拍数をカウントした。この方法で初心者は初めにタユガンとサリ・トゥンガルを用いてパトカン、すなわち基本的な体の構え方、ぴんと一直線に張った胸と胴体、腰の落とし方、足の指の上げ具合、目線の遣り方などを学ぶことができた。メソッド・クラシカルは、のちにテオリー (teori) と呼ばれるようになり、現在でも用いられている。

#### iv) 昇級試験

昇級試験を設けた。王宮では毎日ひたすら稽古を積み、いわばゴールの見えない果てし

---

<sup>4</sup> 独立後に誕生した他の舞踊団体でも、独自の基本舞踊としてサリ・トゥンガル、あるいは他の名前での基本舞踊を創作しているが、スリンピとブドヨから創られた女性の基礎舞踊という点は共通している。クリド・ブクソ・ウィロモのものは、24のラガムが学べた。

<sup>5</sup> GPH Tejukusumo, *Joged Sari Tunggal Buku Peringatan TAMAN SISWA 30 tahun 1922-1952*, pp.123-135, 1980 cetakan ketiga, Majelis Luhur Persatuan Taman Siswa

ない稽古を続けていた。それに対し昇級試験があれば、生徒はそれに合わせて学習の到達点を明確にできる。試験に通って次の段階に進むため、無理なく学習段階を進めることも出来る。ただし昇級試験は一定の学習期間を経て自動的に受けられるものではなく、教師が許可して初めて受けることができた。

以上 4 つの学習システムは徐々に導入され、学習段階はおよそ次のように整えられた (GBPH Suryobrongto 1976 : 16)。

#### 第一段階

メソッド・クラシカルの段階。約半年をかけて、姿勢や首の動きなどのパトカンを学ぶ。男性はタユガン、女性はサリ・トゥンガルを用いる。ガムラン音楽は用いず、教師が拍数をカウントをして教える。

#### 第二段階

1年間ガムラン音楽に合わせて、タユガンとサリ・トゥンガルの学習を続ける。

#### 第三段階

男性はブクサン、女性はスリンピを学ぶ。

これを週 3 回の稽古で 3 年で習得する仕組みだった。こういった新しい学習システムの最も大きな特徴は、庶民の生活に合わせて効率を考慮したことにあった。

一方で王宮の様々な慣行も維持された。教師らは王宮舞踊で重視された、身分に応じたジャワ語敬語の使い分けと、それに対応する歩き方や歩く場所、美しい振る舞い、神聖なプンドポでの作法を守ることなどを教えた。これが可能だったのは、教師が現役の王宮の踊り手や演奏家で占められ、稽古場所も貴族の邸だったことにあった。生徒たちにとって王子であるテジョクスモと、スルヨディニングラットをはじめ王宮関係者と接することは、なにより美しい振る舞いを学ぶことになったし、会話をするときには、ことさらジャワ敬語を意識する必要があった。プンドポという場の意義も大きかった。プンドポは様々な儀礼が行われる場所であるため、場を尊重した歩き方や座る場所などを学ぶのに都合が良かったからだ。

クリド・ブクソ・ウィロモは積極的に上演依頼も受け、ヨング・ジャワから 1919 年に 2 度、オランダ人高官とジャワ・インスティテュートから 1921、1926、1937 年の依頼に応じている (RM Soedarsono 2000 : 140-141)。日本の占領期 (1942-1945 年) は、日本軍の依頼で 97 回もの上演を行っている (Suharno 1992 : 120)。上演目的はいずれも催事を華やげることにあつた。

以上のようなクリド・ブクソ・ウィロモと王宮の舞踊活動、とりわけ稽古方法の違いは、それぞれの舞踊の意義の違いを反映した。王宮において舞踊は儀礼性、象徴性を持った神聖な存在だったのに対し、クリド・ブクソ・ウィロモは王宮外に拠点を置き、王宮舞踊を通じたジャワ民族の結束を活動目的とした。そのため王宮では非効率で長時間の厳しい稽古が

行われたのに対し、クリド・ブクソ・ウィロモでは、ガムラン音楽の拍子に合わせた理論的な学習法と、女性用の基本舞踊の創作、昇級試験の導入により、庶民の生活に合わせて効率的に教えた。とりわけ昇級試験の導入は、王宮外での活動であるがゆえに可能になったのであり、王宮では神聖な舞踊に合否を持ち込むことは不適切とみなされただろう。

この違いは、のちにスルヨブロント (GBPH Suryobrongto 1976 : 16) が批判的に記したように、王宮の踊り手の目にはクリド・ブクソ・ウィロモの踊り手たちは、「上品さ、しなやかさ、きめ細やかさ、精神を王宮の基準に合わせて学ぶ必要があった」と映ったことも事実だった。しかしクリド・ブクソ・ウィロモの4つの舞踊学習のシステムは、のちに国立芸術教育機関、民間の舞踊団体・教室でも取り入れられ、庶民生活に合わせた舞踊の教え方を考案した点で大きな意義があった<sup>6</sup>。そのためクリド・ブクソ・ウィロモの活動は、ナショナルリズムに資することを目的として始まったが、結果として国家独立後の庶民による王宮舞踊の継承の大きな一歩となったと言える。

## 2) タマン・シスワ

タマン・シスワは1922年に民族教育を重視する私立学校として誕生した。校舎は現在タマン・シスワ通りと呼ばれる、王宮から東に1.5キロほどの場所に置かれた。創設者のデワントロは5.1に記したように、インドのタゴールとの交流と、ヨーロッパ滞在中(1913-1919)の神智学との出会いから、王宮舞踊を教育することに自信を深めた。そしてシュタイナー(1861-1925)やモンテッソーリ(1870-1952)らの子供の心身の内発的成長を重視する教育と、ジャワ芸術を通じたイロモを身に付ける学習方法が本質的に同様だと考えた (Dewantara 1938 : 316)。この考えが当時の植民地体制の末端を担う、官吏養成のための近代的な知識偏重教育を批判して、帰国後にジャワ芸術による情操教育を重視したタマン・シスワを設立することになった (Dewantara 1936 : 305, 306)。

デワントロは西洋文化を批判しつつも、1929年に発行された雑誌“Wasita” Vol 1, No11-12で、オランダ人の生活を真似ていてはジャワ人としての民族教育が出来ないため、西洋文化は本当にジャワ人のためになるものだけを見極めて取り入れるべきと記しているように、柔軟な考えを持っていた<sup>7</sup>。その柔軟さは舞踊教育にも見られ、タマン・シスワではゴレを教え、ワヤン・ウォンの女性役を女生徒に演じさせるなど、当時の王宮のタブーを破り、女性を舞踊の表舞台で積極的に活躍させた。そのために既述のように、クリド・ブクソ・ウィロモと共同で、女性用の基本舞踊サリ・トゥンガルを創作し、女性が舞踊を学びやすい環

<sup>6</sup> 芸術教育機関では1960年代初頭の設置当初から、効率を重視し4つのシステムを用いている。舞踊学校ではサリ・トゥンガルよりも、さらに基本的な基本舞踊としてウンスル(1963年)とラガム(1963年)を創り現在も用いている。クリド・ブクソ・ウィロモ以後に生まれた、民間の舞踊団体・教室でも4つのシステムを導入し、団体独自の基本舞踊も創っている。

<sup>7</sup> Ki Hadjar Dewantara, *Asosiasi antara Timur dan Barat Wasita*, Vol.1, No.11-12, Aug Sep 1929, pp321-324

境も整えた。

タマン・シスワではゴレを、デワントロ夫人の同意を得て1938年から教え始めた。教えたのはクリド・ブクソ・ウィロモから派遣された踊り手のスヤディだった。同年にタマン・シスワは西ジャワに上演旅行に出かけている (Suhatno 1992 : 114, 115)。これにデワントロ夫人とスヤディも同行していることから、ここでゴレを上演した可能性もある。これに対し、初めて表舞台でゴレが上演されたのは、8.2.2に記すように、州の舞踊コンテストの課題にゴレが選ばれた1972年だった。タマン・シスワでゴレを教え始めてから、実に30年の開きがあった。

西ジャワ上演旅行の直後にスヤディは、タマン・シスワでのワヤン・ウォン上演に女生徒を参加させた。これは初めて男女がひとつの舞台で演じたワヤン・ウォンとなった (Suhatno 1992 : 114, 115)。当時、男女の同席は倫理に反すると考えられていたため、王宮のワヤン・ウォンに女性が参加することはなく男性が女性役を演じていた。クリド・ブクソ・ウィロモでは、女性がワヤン・ウォンに参加していたが、ともに演じる男女の間柄は、兄弟か夫婦間に限られていた。さらに後述のように王宮で演じるワヤン・ウォンに、初めて女性が参加したのは1973年以降だった。よってタマン・シスワは王宮より35年も早く、女性をワヤン・ウォンに参加させたことになる。

以上のようなゴレとワヤン・ウォンにみる女性の舞踊活動への参加は、タマン・シスワの解放的な性質を最も象徴すると言える。デワントロは王宮舞踊をタマン・シスワの全国大会で披露したり、オランダ人に見せるなど、折に触れて国内外の客人に紹介しているが (土屋1982 : 263, 415-418)、女性の踊り手も様々な機会に踊っていたのだろう。このタマン・シスワの解放性をリンセイ (Lindsay 1991 : 24) は、デワントロが改名して貴族の血筋から距離を置いたことから読み取っている。デワントロはジョクジャカルタ王家から分家したパク・アラム家に生まれたが、40歳ごろに貴族の称号ラデン・マス (Raden Mas) と、貴族的な名スワルディ・スルヤニングラット (Soewardi Suryaningrat) を捨て、キ・ハジャール・デワントロ (Ki Hadjar Dewantara) と改名している。一方、クリド・ブクソ・ウィロモの教師らは貴族の名のまま活動した。

このようにタマン・シスワとクリド・ブクソ・ウィロモは、ともにナショナリズムを背景に、王宮舞踊を庶民に解放・普及することに成功したが、両者の王宮舞踊に関する考えには、保守的な王宮と、解放的なタマン・シスワの間に、クリド・ブクソ・ウィロモが位置するという微妙な温度差もあった。それを端的に示すのがタマン・シスワにおける女性用の基本舞踊の創作、女性のゴレとワヤン・ウォンへの参加にみられるように、女性の積極的な舞踊活動への参加だった。この点でタマン・シスワは、国家独立後の女性の舞踊活動への参加を促す存在だったといえる。

#### 6.1.2 デワントロの王宮舞踊に対する考え

文化論争においてデワントロは、ジョクジャカルタ王宮舞踊を、質の高い伝統的な民族文

化だと主張したが、具体的にどういった点を評価していただろうか。それは1936年に雑誌「ワシト」No6に発表した論文「スリンピの学習とその効用」(Pelajaran Serimpi dan Konsekwensinya)<sup>8</sup>から読み取れる。これはスリンピの学習について、いくつかの理解の足りない新聞記事を糺すために書かれている。

まずデワントロはスリンピを「神聖なクバティナンと美的な感覚(ラサ、rasa)が融合された美しい芸術」で、もともと王宮の「高貴な女性」が学ぶ優れた地方文化の頂点と捉える。さらに王宮は永遠に存続するものでないうえ、スリンピは未だ「ナショナル」なものとなっていないため、「我々の民族の文明として永遠に保ち続ける」ために庶民が学ぶべきだとする。スリンピのような崇高な芸術は娯楽に用いることもできるが、芸術を娯楽として楽しむことは庶民の品性を高める一方、粗野な方向に向かう危険もある。

そのためスリンピの学習者は団結して、芸術の神聖さと崇高さを保持し、ジャワ人としての感覚(ラサ)を高める努力をし、スリンピを貶めるようなものを断固拒否しないといけないう。さらにスリンピは、「西洋の悪い影響を受けた女性の粗野な習慣を遠ざける武器」となり、そういった女性たちは「我々が美しい芸術を持っていること、さらに崇高さにおいて西洋の芸術より優れていることを知らない」と記す。この論文のスリンピは王宮舞踊と置き換えられ、デワントロが王宮舞踊を極めて優れた地方文化と位置づけ、それを中心にジャワ人としての誇りを高めていこうとした意気込みが伝わる。この西洋指向に偏り気味の女性への批判は、アリシャバナへの間接的な反論と取れる。

さらにデワントロは王宮舞踊が日常生活に調和をもたらし、教育効果も高いことを1937年に雑誌「クルアルガ」(Keluarga) No5に発表した論文「教育と生活におけるリズムの効用」(Gunanya wirama di dalam pendidikan dan hidup manusia)<sup>9</sup>で主張している。そこで王宮舞踊はガムラン音楽のリズムにぴたりと合わせることが重視され、それによって全体の調和がもたらされると記す。この論文でデワントロは王宮舞踊のリズムを重視する性質は日常生活に応用でき、舞踊を学んだ人は規律正しい生活を送るようになる、特にリズム(イロモ)に合わせた舞踊の各振りは、組み合わせられてひとつの統一された舞踊となるため、日常においても調和を重んじるようになる」と記す。

同じ論文でデワントロは王宮舞踊から、独特な歩き方や座り方などジャワ人としてのマナーが学べると記す。これらは相手を尊重する振る舞いであり場に調和をもたらす。さらにこのジャワ人独特の振る舞いは、教育者シュタイナーのいうリズムの4つの教育的要素と共通すると指摘する。4つの要素とは、i) 運動を容易にする、ii) 計算や言葉の教育に有効、iii) 品性を良くしリズムに則った生活を送り気持ちが安定し、秩序正しく、冷静で勇気があり、心安らかで辛抱強くなる、iv) 人間の力強さを呼び起こす、からなる。この論文はデワントロが、神智学とジャワ芸術に共通項を見つけたことを示す。

---

<sup>8</sup> Majelis Luhur Persatuan Taman Siswa, *Karya Ki Hadjar Dewantara:Bagian Pertama Pendidikan* 1977, pp 304-306

<sup>9</sup> 前掲書、pp 311-314

デワントロは歴史を重視し、「生の軌跡」(garis hidup) (Dewantara 1940 : 326-329) という言葉で、民族文化は祖先が連綿と培ってきた伝統の上に成り立ち、先祖は常に今より良い状態を求めてきたという考えを記している。タマン・シスワでも「文化の歴史」という授業を設け民族文化の発展過程を教えている (Dewantara 1940 : 325-326)。ジャワ芸術においては例えば、1938年に雑誌「クルアルガ」No8に発表した「教育における遊び、舞踊、歌」(Permainan, tari dan lagu di dalam pendidikan)<sup>10</sup>で、「マタラムの私の教え子たち」(Anak-anak murid saya di Mataram)、「マタラムのタマン・シスワ」(Taman Siswa di Mataram)と、「マタラム」という言葉を多用している。ここからデワントロは、王宮舞踊をマタラム王朝から続く崇高な文化と認識し、子供たちにマタラムの民としての誇りを持たせるためにも舞踊教育を施したことが分かる。

こういったデワントロの考えのもと、タマン・シスワでは、低年齢のころから遊びながら楽しんでジャワ芸術に親しめるよう工夫した。例えば音楽に合わせて体を動かしたり、歌謡 (tembang) を平易なメロディーにのせて歌わせたり、ドラナン (dolanan) と総称されるジャワの子供の遊びを用いたりした。こういった遊びを用いて子供の頃から、楽しんで総合的にジャワ芸術に慣れ親しませるという教育は、11歳以上の生徒に王宮舞踊を教えた王宮と、クリド・ブクソ・ウィロモと異なるタマン・シスワの際立った特徴である。

以上のデワントロの論考から彼は王宮舞踊を、神聖なクバティナンと質の高い芸術の融合であり、振る舞いを学び、特有のガムラン音楽のリズム (イロモ) に調和することで、日常生活に調和をもたらすものであると捉えていたことが分かる。デワントロは「生の軌跡」という言葉を使って、民族文化を先祖から受け継ぐものとして歴史性を重視した通り、王宮舞踊を教育理念の中心に据えた。よってナショナリストのデワントロにとって、王宮舞踊は王の専有物ではなく、「ナショナル」なものとして永遠に受け継ぐべき存在であり、タマン・シスワで女性への思い切った舞踊教育と、より低年齢からのジャワ芸術教育を行ったのだった。

## 6.1 のまとめ

ナショナリズムをきっかけに、王宮外に2つの舞踊団体クリド・ブクソ・ウィロモ (1918年) とタマン・シスワ (1922年) が誕生した。両団体は庶民の民族意識を高めるため、効率的な方法で王宮舞踊を教えた。それがクリド・ブクソ・ウィロモで導入したカウント法、女性の基本舞踊、メソッド・クラシカル、昇級試験という方法だった。より解放的な性質を持ったタマン・シスワでは、王宮のタブーや慣習を打ち破り、女性にゴレとワヤン・ウォンに参加させ、芸術教育も低年齢から行った。いずれも王宮舞踊を永遠に受け継ぐべき、崇高な文化と捉えたデワントロの考えを反映したものだった。以上の効率的な舞踊教育の方法は、国家独立後の芸術教育機関や民間の舞踊教室に受け継がれ、女性も男性と同様に舞踊活動を行うようになったことから、両団体の活動は、王宮舞踊を貴族の専有物から庶民で共有す

---

<sup>10</sup> 前掲書、pp 314-317

るための土台となったと言える。

## 6.2 独立後の国家指向の舞踊活動（1945–1950年代頃）

クリド・ブクソ・ウィロモとタマン・シスワの舞踊活動は、国家独立を果たしたのち、新たな舞踊団体イラマ・チトゥラを生み出し、より庶民が参加しやすく、スカルノ大統領を支持する活動へと移行した。以下、具体的なイラマ・チトゥラの活動から、彼らにとっての王宮舞踊の意義や在り方を明らかにする。

### 6.2.1 国家指向の舞踊団体イラマ・チトゥラ (Irama Citra) の誕生

インドネシア独立により、クリド・ブクソ・ウィロモとタマン・シスワの踊り手の関心は、ジャワ人の団結から国家の建設に移行し、舞踊活動も国家指向の傾向を強める。その最初期の活動が1946年7月14日にクパティアン<sup>11</sup>で上演した、出演者50人ほどのワヤン・ウォンの上演だった (GBPH Suryobrongto 1979, RM Soedarsono 1980 : 153-159)。この上演はインドネシア起源のチャロン・アラン (Calong Arang) 物語を用いた点で、国家指向の性質を象徴した。これは植民地時代の王宮のワヤン・ウォンが、インド起源のマハーバーラタを用いていたことと対照的である<sup>12</sup>。このインドネシア起源の物語の使用から、踊り手らが産声を上げたばかりの新国家を文化面から支持したことが窺える。独立宣言後、スルタン9世はいち早く共和国の一部に編入することを宣言しているが、チャロン・アランの上演はその宣言に沿った活動だったといえる。

もう一点この上演で注目すべきは女性の踊り手の参加にある。すでにタマン・シスワではワヤン・ウォンに女性が参加していたが、独立後も男女が同じ舞台に立つことをタブー視する風潮は強かった。スルタン9世はこの上演を観劇した。王宮外での上演とはいえ、スルトンの臨席したワヤン・ウォンに女性を参加させることは、男女が同時に舞台に立つことへのタブーを解消し、新しい時代の王宮舞踊を創り出そうとする意気込みが感じられる。

こういった革新的で国家指向の試みは、新たな舞踊団体の誕生に結びつき1946年10月5日にイラマ・チトゥラ (Irama Citra) が誕生した<sup>13</sup>。稽古は王宮からマリオボロ通りを北に、1キロほどの場所にあるクパティアンのプンドポを使用した。彼らの活動目的は舞踊を通じた国家への貢献にあり、たびたびスカルノ大統領時代の政府行事で踊っている。今でも多くの踊り手が、「イラマ・チトゥラはスカルノ大統領のために踊る団体だった」と振り返る<sup>14</sup>。イラマ・チトゥラでも女性の活躍が目立った。設立準備委員11人のうち8人が女性

<sup>11</sup> Kapatihan、植民地時代に形成された役所群のある地域のこと。王宮から北に延びるマリオボロ通りにある。

<sup>12</sup> 初めてラーマヤナが王宮のワヤン・ウォンで取り上げられたのは1933年であり、マハーバーラタの一部に組み込まれて上演されている (RM Soedarsono 1970 : 150)。

<sup>13</sup> 1946年は団体が生まれたのみで、イラマ・チトゥラという名前がついたのは1949年12月25日。

<sup>14</sup> この語りは筆者がフィールド・ワーク中 (2007~2010年、2012~2013年)、たびたび

であり、初期の生徒は男性 156 人、女性 180 人だった<sup>15</sup>。のちにスハルト大統領時代の文化政策に影響を与えるクンチョロニングラットは副長を務めている。

イラマ・チトゥラの国家指向の性格は、国内時事を扱った新たな舞踊も多く創り出した<sup>16</sup>。例えばオランダから西イリアンの奪回を目指した、インドネシア人の戦いの様子を描いた「デウィ・イリアン」(Dewi Irian, 1957 年)、1945 年の独立宣言と 1945 年憲法の変遷を描いたブドヨ「レフォルシ 1945」(Revolusi, 1959 年) などがある (R. Anhar 1983 : 65-66)。上演内容は団体の性質と扱った出来事の性質から、国家統一を鼓舞する内容だったと推測できる。いずれの作品においても、1946 年のワヤン・ウォン上演で示されたように、女性の起用に意欲的で、女性が多く登場するように工夫されていた。作品の多くはクリド・ブクソ・ウィロモで舞踊を学んだスダルソ・プリングプロトが創った。

以上のような活動内容からイラマ・チトゥラは、クリド・ブクソ・ウィロモによる王宮舞踊の庶民への解放の次の段階、すなわち王宮舞踊に国家的な性格を与えることに貢献したと捉えられている (GBPH Suryobrongto 1979, RM Soedarsono 1980 : 153-159)。クリド・ブクソ・ウィロモとタマン・シスワ、イラマ・チトゥラは、いずれも王宮舞踊を通じた国家への貢献という共通目的を持っていたため、メンバーは団体の垣根を越えて活動していた。これらの団体は、後に伝統音楽学校校長や教員、芸術大学教員、創作舞踊の踊り手になるなど多くのリーダー的人物を輩出し、王宮舞踊の継承を民間団体だけでなく、公的機関においても推し進めることになった。

#### 6.2.2 イラマ・チトゥラの学習システム

舞踊の学習方法に関してもイラマ・チトゥラは、クリド・ブクソ・ウィロモより、さらに庶民が学びやすいシステムを整えた。その特徴は 1 つめにシンプルな基本舞踊を充実させ、2 つめに段階別に教育し、3 つめに生徒が飽きないよう教える舞踊に変化を持たせたことにある。カリキュラムは以下のようにレベル 1 を基本、レベル 2 を教育の中核、レベル 3 を上級と位置付け、必要に応じて独自の舞踊を用いた (R. Anhar 1983 : 59-61)。

##### 【女性舞踊】

レベル 1 : 基本

- 1) サリ・トゥンガル : ブドヨとスリンピから 14 の振りを抜粋した舞踊

---

耳にした。特にいくつかの舞踊団体の違いの説明を求めると、イラマ・チトゥラには必ずスカルノ大統領の名前が出てくる。

<sup>15</sup> *Kota Jogjakarta 200 tahun*, 1956, Panitia Peringatan Kota Jogjakarta 200 tahun(ed.), pp.141-143

<sup>16</sup> 本文に記した舞踊のほかに、ワヤン・クリットで有名なルチ神の物語を描いたブドヨ・デワ・ルチ (1951 年)、西ジャワのスンダ地方の伝説を用いたワヤン・ウォン (1951 年)、東ジャワのパンジ王子物語を用いたワヤン・ウォン (1952 年) などがある (R. Anhar 1983 : 65-66)。

- 2) サリ・クンバル (Sari Kembar) : スリンピを簡素にした舞踊
- 3) サリ・マウル (Sari Mawul) : ブドヨと同様のポジション移動を伴う舞踊

レベル2 : 教育の中核

- 1) スリンピ
- 2) ブドヨ

レベル3 : 上級

- 1) 様々な舞踊 : ブクサン、ゴレなど
- 2) ガムラン、クプラ(keprak)<sup>17</sup>など舞踊に関連するものの学習

#### 【男性舞踊】

レベル1 : 基本

- 1) タユガン
- 2) サリ・マトヨ (Sari Mataya)
- 3) ブクサン : レベル1

レベル2 : 教育の中核

- 1) ブクサン : レベル2
- 2) 仮面舞踊、クロノ・ロジヨ、クロノ・ガガ、クロノ・アルス

レベル3 : 上級

- 1) 様々な舞踊 : ラウオン、仮面舞踊など
- 2) カラウイタン、クプラなど舞踊に関連するものの学習

このカリキュラムから次の3点の特徴が読み取れる。

第一にレベル1で学ぶ舞踊は大胆にシンプルにし変化も持たせている。基本舞踊のサリ・トゥンガルは、クリド・ブクソ・ウィロモのものが24の振りを盛り込んでいたのに対し、イラマ・チトゥラでは14の振りしか盛り込んでいない<sup>18</sup>。女性舞踊のサリ・クンバルやサリ・マウルといった、スリンピとブドヨへの導入的な舞踊は、王宮にもクリド・ブクソ・ウィロモにもなかった。新たに男性用の基本舞踊サリ・マトヨも創作している。レベル1の段階で導入的な舞踊を多く組み込み変化に富ませたことは初心者には有効だったと思われる。

第二に舞台上演することを念頭に置いた舞踊を教えたと推測できる。例えば男性舞踊のレベル2では少人数で踊れる舞踊を用いている。ブクサンは二人、クロノ舞踊は一人で舞い、仮面舞踊も一人で舞うことが多い。女性舞踊のレベル1の舞踊、レベル3のブクサンや

<sup>17</sup> 木製スリットドラム。曲の始まりを告げたり、イロモの具合を調整したり、叩き具合で登場人物の心理状態を示したりするなど、踊り手とガムラン音楽を効果的に結びつけるための調整役。

<sup>18</sup> サリ・トゥンガルという名の基本舞踊は3つあるが、それぞれ内容は異なる。3つの舞踊団体が独自にサリ・トゥンガルという名の基本舞踊を創ったためである。サリ sari はエッセンス、トゥンガル tunggal は単独という意味であり、サリ・トゥンガルは1人で舞踊の基本を学ぶための舞踊、といった意味合いとなる。

ゴレも少人数で上演できる。いずれの舞踊も一人、あるいは二人で踊れるため踊り手の都合をつけやすく、急な上演依頼や踊り手のキャンセルにも対応しやすい。逆に大人数で踊ることも可能なため、舞台の大きさや予算等に臨機応変に対応できる。それに対し王宮儀礼で用いられる群舞は、踊り手の都合に手間取りやすい。

第三にクプラと呼ばれる、ガムラン音楽や踊り手に様々な合図を与えたり、場の雰囲気を作る楽器も教えている。これにより初心者は舞踊とガムラン音楽の構造を理解でき、より系統立てて効率的に舞踊を学ぶことができる。

以上からイラマ・チトゥラは、王宮舞踊の学習システムを、さらに庶民向けに系統立てて学びやすく整えたことが分かる。教えた舞踊は上演依頼にも応じやすい性質のものでもあった。特にすべての舞踊劇で女性を起用するなど、女性の踊り手が学びやすく、活躍しやすい活動を行っていたことは注目に値する。

### 6.2.3 イラマ・チトゥラで学ぶ目的

イラマ・チトゥラの活動目的は国家への貢献にあった。これは大人たちの目的だった。では子供だった生徒は何を目的に舞踊を学んだのだろうか。イラマ・チトゥラの生徒には、5章に記したバゴンのような貴族の子弟もいたが、多くは知識階級の庶民の子だった。タマン・シスワの授業で舞踊やジャワ芸術に親しみイラマ・チトゥラに入った生徒も多い。生徒のひとりスバルジャン (Suparujan, 1937 年生まれ) は、イラマ・チトゥラでの活動を次のように語る。

「私はタマン・シスワ幼稚園で、ジャワ語を用いた歌謡トゥンバンを体の振り付きで学んで舞踊が好きになり、イラマ・チトゥラに入りました。稽古は木曜と日曜でした。当時(1950年代)はまだテレビはなく、映画も一般的な娯楽ではありませんでした。よって舞踊の稽古は子供たちにとって楽しみでした。社会はまだ不安定で食べていくのも大変だったので、稽古の時に与えられる食べ物はとても楽しみでした。家では水を飲んでいても、クパティアンの稽古場ではレモン・ジュースが飲めたのです。家では卵が食べられなくても、稽古場では卵が食べられたのです。

また当時は舞踊で生計を立てることは想像もできませんでした。まだ学校の舞踊教師の職はなく、後に芸術高校や大学が設置されるとは考えられませんでした。舞踊は将来を保障するものではなかったのです。だからこそ、またはしかし、舞踊の稽古が出来ることは楽しみであり、誇りであり気分転換にもなったのです。バントゥール県<sup>19</sup>から通っていた友人は、自転車に乗って稽古場のクパティアンに通うことを誇りとしていました。

タマン・シスワとイラマ・チトゥラは同じ考えを持っていました。つまり舞踊は庶民に広く解放するものであり、舞踊は生徒の集まる場、学ぶ場であったのです。インテリ

<sup>19</sup> ジョクジャカルタ特別州を構成する 5 つの第 2 級自治体の一つ。南部に位置する。

志向も強かったように思います。またイラマ・チトゥラは王宮の舞踊団体と違い、クラシック<sup>20</sup>に熱狂的ではありませんでした<sup>21</sup>」

このスパルジャンの語りには、植民地時代の王宮と独立後の庶民の舞踊を学ぶ目的の違いがよく表れている。「舞踊は将来を保証するものではなかった」という語りは、植民地時代に高い地位と高給を保証されていた踊り手と、独立後の踊り手の立場と、舞踊への取り組み方の違いを象徴する。稽古が給与に結びつかない点は逆に、舞踊を心から楽しめた要因でもあった。

また生徒が純粋に踊ることを楽しんでた様子も分かる。出される食べ物が楽しみだったとはいえ、舞踊が嫌いであれば稽古に通わなかったはずだ。ここから 6.2.2 に記した、庶民向けに効率的、かつ舞踊自体を楽しめるように工夫した学習システムが効果を上げていたことが推察できる。

こういった解放的なイラマ・チトゥラは、バゴン・クススディアルジョなど、クレアシ・バルと呼ばれる創作舞踊の分野を切り拓いた踊り手も輩出した。バゴンはアメリカへの舞踊留学後、ジョクジャカルタに舞踊スタジオを開いている。彼が兄とともに 1950 年代に創作した舞踊「クダ・クダ」(Kuda-kuda) や「ラヤン・ラヤン」(Layang-layang) などは、王宮舞踊の要素をしっかり保ちながら、やや軽快で短時間で踊れる舞踊である。そのため当初はクレアシ・バルに分類されたが、現在では王宮舞踊に分類され、小さな男の子のための導入的な舞踊として、民間の舞踊教室で教えられ、舞踊コンテストの課題曲としても定着している。

## 6.2 まとめ

独立前に活躍したナショナリストたちは、新たな舞踊団体イラマ・チトゥラを立ち上げ、王宮舞踊を通して新国家に貢献することに向かった。その活動目的のもと、舞踊の学習システムはさらに庶民が学びやすいように整えられ、国家建設に伴う時事を扱った多くの舞踊劇も創り出された。いずれも女性の踊り手が学びやすく活躍しやすかった。こういった王宮舞踊を庶民に普及し、舞踊を通して国家を支持するイラマ・チトゥラの性格は、子供だったスパルジャンが、王宮舞踊を楽しんでいたと語っていることから窺える。

## 6.3 王宮と王宮母体の舞踊団体の活動（1939–1960 年代）

前節まで 1918 年のクリド・ブクソ・ウィロモの設立に始まる、王宮外でのナショナリズムの流れにある舞踊活動を記した。本節では独立後も、王宮儀礼を担った元貴族層を中心とする踊り手たちの舞踊活動に視点を移す。各舞踊団体の踊り手は互いに交流があり、王宮舞踊を継承すると言う共通した目的を持っていた。しかし王宮儀礼の執行を舞踊活動の中心

<sup>20</sup> この文脈では、独立前の王宮舞踊をさす。

<sup>21</sup> Suparjan へのインタビュー、2010 年 2 月 17 日。

においた元貴族層の踊り手は、ことさらスルタンと王宮舞踊に対する愛慕の念が強く、王宮での伝統的な舞踊の諸活動と慣習に高い価値を置いていた。これは王宮舞踊を通して「よきジャワ人」として生きること強く結びついた。以下に、彼らの舞踊活動の特徴、およびその意義を記すとともに、王宮舞踊を中心とした「よきジャワ人」の実態を明らかにする。

ここで本論で使用する「貴族」(バンサワン、bangsawan)という言葉を整理しておく。関連する言葉に「アブディ・ダルム」(abdi dalem)と「プリアイ」(priyayi)がある。アブディは「仕える人」、ダルムは「家」を意味するが、ここでは王宮をさし、アブディ・ダルムは「王家の家臣」となる。スルトンの秘書など王宮運営の中枢にかかわる仕事から、踊り手、門番、動物の飼育係など王家に仕えるすべての職種を一括して指す。スルトンの息子は個人名の前に王子を意味する「パンゲラン」(pangeran)を付けて「〇〇王子」と呼ばれるが、同時に位の高いアブディ・ダルムでもある。よってアブディ・ダルムは一般に貴族と呼ばれるスルタンと血縁関係の深い層も、血縁関係のない家臣も含む。

一方、もともとプリアイはマタラム朝の貴族層をさしたが、19世紀末以降は植民地の原住行政官、20世紀以降は西洋教育を受けた知識層を総称するようになった。スルタンと濃い血縁関係にある人物は20世紀初頭から西洋教育を受けており、貴族、家臣、プリアイのすべてに含まれる。以下、貴族あるいは元貴族という言葉を使用するが、これは植民地時代に家臣として王宮舞踊を担った人物、およびその子孫、スルタンと血縁関係の濃い人物とする。これは広く曖昧な範囲設定であるが、今日でも王宮舞踊を語る文脈で用いられる貴族という言葉に近く、最も実態を反映しているため使用することとする。現在、元貴族はとりたてて社会的特権を持たないが、ジョクジャカルタにおいては一定の尊敬の念を持たれている。なお通常の会話の中で貴族について言及するときは、「子孫」を意味する「クトゥルナン」(keturunan)という言葉を使用することが多い。

### 6.3.1 スルタン9世が行った王宮舞踊の諸慣習の改革

王宮の舞踊活動は植民地構造を背景としていたため、1942年にオランダ植民地政府が撤退したことで一変した。同年にスルタン8世は逝去し、スルタン9世(在位1940~1988年)は1940年に即位した。スルタン9世は1912年に生まれ、1930年にオランダに留学するまでの間に王宮舞踊を学んでいる<sup>22</sup>。即位後はただちに王宮舞踊の諸慣習を緩和することで、舞踊の継承と発展に着手した。王宮の舞踊活動はすべてスルトンの意志に基づいて行われるため以下に、まずスルタン9世による舞踊活動の変革について短く整理しておく。

---

<sup>22</sup> スルタン9世は4歳からオランダ人宅に預けられ、13歳(1925年)からスマラン、バンドゥンの学校で学んだ後、18歳(1930年)から1939年までオランダ留学をしている。王宮舞踊はオランダ留学前まで、休暇で王宮に戻ったときに学んでいる。そのため実践者としてというより、指導者として舞踊に関する諸慣習を緩和することを通して舞踊を発展させている。ワヤンの登場人物はガトコチョを好んでいた(RM Soedarsono 1989: 25)

### 1) 舞踊活動の簡略化

王宮のひっ迫した財政立て直しのため、すべての王宮儀礼を規模、回数とも縮小した。これに伴い舞踊活動も簡略化した。最長で4日4晩かけて上演したワヤン・ウォンは、大幅に上演時間を短縮し、インドネシア独立前の最後の上演は朝9時から夕方4時となった。毎日行われていた稽古も、特定の上演の準備のために月曜日と水曜日のみに行うようになった (Y.S.Hadi 1988 : 80-83,87)。

### 2) 王宮の文化組織の制度化

スルタン 8 世の時代まで王宮舞踊に関する諸事項はスルタンが直接、踊り手に指示を出していた。それに対しスルタン 9 世は日本占領時代の終盤に王宮の文化組織クリド・マルドウォ (Krida Mardawa) を設置し、以後の舞踊活動はスルトンの指示を受けた、クリド・マルドウォの長を通して行うようになった<sup>23</sup> (Hadi 2007 : 46-48)。これによりスルタンが王宮外の活動で多忙でも、組織立った舞踊活動が行えるようになった。

### 3) 舞踊創作の自由化

スルタン 9 世は国家独立前に、王宮舞踊を自由に創作することを許可した (Hadi 2007 : 52)。スルタン 8 世までの王宮舞踊はすべて、その時代のスルトンの作とされてきたが、スルタン 9 世以後の舞踊作品は、踊り手個人の名前で知られるようになった。独立後に多くの王宮舞踊が生まれたのも、スルタン 9 世が創作を許可したためである。

### 4) 王宮儀礼と舞踊活動を王宮外に移した

1950 年以降、王宮儀礼と王宮舞踊を、王宮外のカネマン (Kaneman) と呼ばれる元貴族の邸で行うこととし、同時にそれを担う舞踊団体ブバダン・アモン・ブクソ (Bebadan Among Beksa) も設置した。舞踊の稽古も以後はカネマンで行った。その理由は踊り手の数を増やすことにあった。王宮は庶民にとって畏怖する存在であり容易には入ることができなかった。さらに舞踊の稽古であっても、王宮に入るには衣服や装飾品に細かな規則があった。そのため庶民が稽古に参加しやすい物理的環境を整える目的で、舞踊活動を王宮外に出した<sup>24</sup>。1973 年には王宮儀礼も舞踊の稽古も王宮に戻している。

### 5) 男女差の解消

王宮舞踊の男女差の解消に努めた。スルタン 9 世は 1946 年に、女性が参加したイラ

---

<sup>23</sup> クリド・マルドウォは舞踊 (tari)、カラウィタン (pengrawit)、ダラン (dalang)、文学 (kepuustakaan)、工芸品 (kriyan)、芸術教育 (pemucal)、舞踊の衣装・裏方 (pelaksana pekerja seni)、事務 (tepas kawedanan) から成る (Y.S.Hadi 1988 : 42-48)。

<sup>24</sup> Kadar へのインタビュー、2019 年 8 月 12 日。

マ・チトゥラのワヤン・ウォンを鑑賞し、1954年にゴレを学びたいと申し出た自分の娘に学ぶ許可を与えた (T. Winarti 1997 : 53-56)。植民地時代に男女別だった稽古場は1950年以後、同じ稽古場 (座る場所は男女別) を使用するようになった。1973年に王宮儀礼と舞踊の諸活動を王宮に戻した時、スルタンは女性がワヤン・ウォンに参加することも認めた。スルタン9世自ら製作を指揮したワヤン・ゴレ・メナ (1989年完成) にも多くの女性を参加させた。

#### 6) 芸術使節団の派遣

1970年代から国内外に王宮の踊り手を芸術使節団として派遣した。王宮外、さらに他国では舞台の物理的な諸条件が異なったため、この派遣を機に上演時間が短縮されたり、踊り手が一人で何役も演じるようになるなど、伝統的な形態とは異なる上演方法がとられることとなった。

#### 7) ワヤン・ゴレ・メナの創作

スルタン9世は自ら指揮して1989年に、新たな舞踊劇ワヤン・ゴレ・メナを完成させた。これはワヤン・ウォンと趣が異なり、多地域の芸術の要素を融合させ、王宮舞踊劇の幅を広げることになった。

#### 6.3.2 王宮と王宮母体の舞踊団体の誕生 (1950年)

スルタン9世は1950年に、クリド・マルドウォの下部組織として、王宮舞踊を担う団体**ブバダン・アモン・ブクソ**を設置した (写真4)。設置目的は、第一に踊り手を増やすことにあった。そのために稽古場を王宮ではなく、王宮から徒歩10分ほどにある、カネマンと呼ばれるスルタン9世の娘の邸に置くことで<sup>25</sup>、庶民が参加しやすくした。しかし実際の活動は、スルタンとその家族や元貴族や家臣らが、ほとんどを占めたために貴族的雰囲気が高く、王家に所縁のない庶民が参加することはなかった。第二の設置目的は、年に3回の王宮儀礼 (王宮の設立記念日、スルトンの誕生日、スルトンの戴冠記念日) での舞踊上演と、そのための定期稽古を行うことにあった。年に3回の儀礼はいずれも王家の最重要儀礼だったが、1950年からは王宮ではなくカネマンで行うようになった。

ブバダン・アモン・ブクソは設立後、すぐに政府や民間から舞踊の上演依頼を受けるようになったが、任務が王宮儀礼に限定されていたため応じることが出来なかった。そのため1952年にブバダン・アモン・ブクソを母体として、新たに王宮外での上演を専門に行う舞踊団体**パグユバン・シスウォ・アモン・ブクソ** (Paguyuban Siswa Among Beksa) を立ち上げた (以後シスウォ・アモン・ブクソと表記)。両団体の違いは王宮の直属であるか否か、王宮外からの依頼に応じられるか否か、および定期稽古の有無にありメンバーはほぼ同じ

<sup>25</sup> 用いた舞踊は独立以前と同じだったが、時間は短縮されている。ワヤン・ウォンは2～4時間で上演された。

だった。ただしシスウォ・アモン・ブクソは若手中心だった。

シスウォ・アモン・ブクソが受けた依頼は政府行事のほか、元貴族の主催する内輪の儀礼や<sup>26</sup>、メンバーの多くが学んでいたガジャマダ大学での行事等のほか、ラジオ放送 RRI でガムランの生演奏をすることもあった。踊り手らはブバダン・アモン・ブクソの踊り手として稽古を積んで王宮儀礼を担い、シスウォ・アモン・ブクソの踊り手として王宮外で上演活動をした。これにより同じ踊り手が、王宮儀礼では舞踊を神聖的な舞踊として踊ったのに対し、王宮外では依頼に応じて上演時間の短縮やプンドポ以外での上演など、個々のケースに対応するようになった。しかし、あくまでも彼らの活動の中心は、ブバダン・アモン・ブクソでの定期稽古と王宮儀礼での舞踊の上演にあり、次に見ていくように、彼らが踊り続けた理由は、王宮と王宮を中心とした舞踊活動に尽くすことに価値を置いて「よきジャワ人」として生活することに変わりなかった。



(写真4) スリンピを踊るシスウォ・アモン・ブクソの踊り手 (Sri Kadar 氏提供)

### 6.3.3 「よきジャワ人」と王宮舞踊

#### 1) 稽古場の環境

3.1.4に「よきジャワ人」とは、適切な話し口調や服装、正しいジャワ語と象徴的な表現の使用などにより、常に調和された場を創ることを重視する人物だと記したが、カネマンで

<sup>26</sup> たとえば断食月明けのお祝い（シャワラン）、結婚式、スルタンの子孫ごとの集まりなどがある。スルタンの子孫は、「スルタン〇世の子の〇〇王子の子孫」というように、集団（keluarga besar）を形成して催事をするを好む。

は貴族的雰囲気の中で、踊り手独特の「よきジャワ人」としての慣習を保ちやすい環境にあった。カネマンはおよそ次のような場であった。

カネマンは1881年にスルタン6世の孫の住居として建てられたのち、当主がその子、次にスルタン9世の長女アノム (Kanjen Ratu Anom) に引き継がれた由緒のある邸である<sup>27</sup>。カネマンという名はアノムの名に由来する。近隣には植民地時代に建てられた貴族の邸が多く点在し、道を挟んで北側には、即位前の歴代スルタンが過ごした邸もある。3,000 m<sup>2</sup>の敷地は王宮と同様に分厚い塀と高い門に囲まれ、独特のジャワ建築の構造をもつ。住人は当主とその親族関係にある貴族、および彼らの使用人たちだった。中央に大きなプンドポを据え<sup>28</sup>、奥には当主の住む母屋がある。住居は身分を反映して身分が高いほど中央に配置され、広さと高さは当主を中心に狭く低くなるため、視覚的にも身分関係を認識しやすい。このようなミニ王宮ともいえる邸の中心に位置するプンドポで舞踊の稽古は行われた。

カネマンに住む元貴族の生活は楽ではなかった。しかし彼らは植民地時代の生活を好む傾向があり庶民の生活とはかけ離れていた。その様子を2代目当主の娘カダル (Kadar、1944年生まれ、踊り手) は次のように振り返る。

カダルは両親とも踊り手で父は2代目当主、母はスルタン8世の子で、兄弟6人とも舞踊を学んでいる。家族には一人ずつ使用人が付き、小さな子供には身の回りの世話をする大人と、遊び相手になる同年代の使用人がついた。学校の登下校には使用人が付き添った。住人の多くは独立後も家臣として王宮に仕え、王宮の普段の正装に身を包んで出勤した。王宮での仕事はスルトンの秘書など王宮運営の中核に関わる仕事から、宝物や建物の手入れ、特定の日に供え物をするなど様々だった<sup>29</sup>。

こういった雰囲気のもと、貴族的な慣習は次のようなことに見られた。住人の一人で踊り手のトゥリ (Tri) (1953年生まれ) は、「プンドポには神聖なオーラが漂い、上がるときは必ず側面から一定の所作で上がっていた<sup>30</sup>」と語る。正面から上がると、当主の住居に背を向けてしまい敬意を欠くからである。一定の所作とは、まずプンドポの端に腰を下ろして、体の向きを変えて静かに立ち上がる、やや手間なものだった。正面の階段から、そのまま歩いて上がるのはスルタンと当主およびその家族だった。

カネマンの外から稽古に通ったハリナ (Harina、1945年生まれ) は、「カネマンにはスル

---

<sup>27</sup> 最初の当主スルタン6世の孫、ウィログノ (KRT Wiroguno) は、王宮舞踊とガムラン音楽の名手だった。現在、邸にはウィログノの自筆譜などを保管する資料室が設けられている。邸の名は当主が変わると変わり、当初ウィログナンと呼ばれた。次に当主となったウィログノの子プルウオディニングラット (KPH Purwadininrat) から、プルウオディニングラタンと呼ばれ、現在のカネマンという名に至る。アノム (Kanjen Ratu Anom、故人) は、現在のスルタン10世の姉になる。

<sup>28</sup> プンドポの大きさは当主の身分を反映する。カネマンのものは、すぐ北に位置する即位前の歴代スルタンが過ごした邸の次に大きいと言われている。

<sup>29</sup> Kadar へのインタビュー、2010年1月23日。

<sup>30</sup> Tri へのインタビュー、2010年1月24日。

タンの兄弟や貴族が住んでいたのも、門をくぐるだけでも心が引き締まりました<sup>31</sup>」と語る。彼女によると女性は稽古の時、バティックの腰巻と、ジャワ人女性の正装でクバヤと呼ばれるブラウスを着用していた<sup>32</sup>。鬢を結うことが自由だったことを除けば、植民地時代の王宮の稽古時と同様の姿である。ハリナはカネマンで稽古着を着けることも出来たが、父親はそれを許さず家で着替えて出かけていた。その理由を彼女は、「当時、女性が外で着替えるのは、みっともないという風潮、まして貴族の邸で着替えることは、はしたないとされてきました。それにカネマンには心から尊敬する貴族や先生たちがいらしたので、とてもそんなことは出来ませんでした<sup>33</sup>」と語る。

これらの語りからカネマンでは、王宮での生活を経験していないトゥリやハリナのような若い世代にも、王宮文化やスルタンを尊ぶ気風と、貴族社会独自の「よきジャワ人」としての慣習が受け継がれていたことが分かる。カネマンのミニ王宮のような空間は物理的にも、他者を尊重した振る舞いを身に付けやすかった。トゥリが語ったプンドポへの上がり方をはじめ、歩き方、歩く場所などの空間の使い方、ジャワ語の使い分けなどは、すべて実際の舞踊の上演に反映されており、6.3.4と6.3.5で記すように稽古では厳しく教えられた。

## 2) 王宮舞踊を通した「よきジャワ人」の生き方

1945年の新国家誕生により踊り手は仕事を失った。それまで一日の大半を踊ることに費やし、高給を得ていた踊り手の生活は一変し、もはや踊ることは余暇に行うものとなった。それでもブバダン・アモン・ブクソの踊り手が王宮舞踊を続けたのは、王宮儀礼の執行という必要性もあったが、「よきジャワ人」として生きることには価値を置いていたためだった。

「よきジャワ人」について踊り手のクリスは、王宮舞踊を学ぶことは、精神的な生活を送り、美しい振る舞いを身に付けて「よきジャワ人」となるための方法、という考えがあったとおおよそ以下のように記している (RM Kristiadi 2012 : 231)。精神的な生活とは、スルトンの息子で植民地時代の踊り手ブロントディニングラット王子 (KRT Brongtodiningrat) が常々、「踊り手にとって最も重要なのは精神 (jiwa) である」と述べ、プジャンングラット (KRT Pujaningrat) が「舞踊を学ぶことはクバティナンを学ぶこと」と述べたように、踊り手にとっては舞踊を精神生活の中心に据えてクバティナンを実践することだった。クリス自身、スルタン8世の娘である祖母から、「お父様が生きていて孫やひ孫が踊る姿をご覧になったら、どんなにお喜びになられたでしょう」と常々、言われていた。つまり「よきジャワ人」とは、クバティナンを実践する人であり、特にスルタンと王宮舞踊に愛慕の念を抱く踊り手たちにとっては、王宮舞踊を通して美しく振る舞い、ジャワ敬語を正しく使い、他者を尊重して調和を保つ方法を学び、日常生活においても精神的な生活を送ることだった。

---

<sup>31</sup> Harina へのインタビュー、2009年11月25日。

<sup>32</sup> 王宮での稽古時は、これに鬢を付ける。カネマンでは鬢の着用は自由だったが、年配の踊り手のなかには付けて稽古に参加する人もいた。

<sup>33</sup> Harina へのインタビュー、2009年11月25日。

踊り手たちによれば具体的な「よきジャワ人」の生活は次のようだった。舞踊を通して身に付けた振る舞いは日々のすべての仕草におよんだ。父方の祖母がスルタン 7 世の時代にトップクラスの踊り手だったデワティ (Dewati、1940 年生まれ) は次のように語る。

「祖母には日々の仕草も踊っているかのような品がありました。歩くときは、まるでカパン・カパン<sup>34</sup>のように、ゆったりと歩き、座るときも常に背筋はびんと伸びていました。私が子供の頃、踊り手はみな、そういった感じでした。男性のスルヨブロントにしても、ゆったりと、まるで踊っているかのように歩いていました。そのため舞踊をやっている人と、やっていない人、あるいは学び始めたばかりの人は、普段の振る舞いから見分けることが出来ました<sup>35</sup>。」

カダルは次のように、「よきジャワ人」として生活することは、精神の豊かさを得て、スルタンへの忠誠心や舞踊への思慕の念を満たすことでもあったと語る。

「踊り手にとって踊ることは喜びであり、それで心の充足が得られたのです。踊り手はスルタンや舞踊に対する忠誠心から踊ったのであり、王宮舞踊はジャワ人の精神的な拠り所でもあるのです<sup>36</sup>」

そのため舞踊の稽古や上演に金銭のやり取りは伴わなかった。踊ったり教えたりして、謝金を受け取ることは恥ずかしいことだった<sup>37</sup>。代わりに踊り手は上演の謝礼として、上演日に食事を振る舞われ、バティックの布地などの記念品を受け取った<sup>38</sup>。ムグルでも謝礼のやり取りはなかった。演奏者も誰に頼まれるのではなく、自分の意志で舞踊の稽古のためにガムランを演奏した。

こういった舞踊を精神活動とする心情は、稽古を特別な経験とした。ハリナは次のように語る。

「カネマンでブドヨやスリンピを踊ることは、魂を揺さぶられることなのです。カパン・カパンでは一歩足を踏み出すごとに、踊ることの喜びを噛みしめていました<sup>39</sup>」。

これは大人たちに限らなかった。とくにカネマンに住む子供たちは、自然に舞踊に親しみ

---

<sup>34</sup> kapang-kapang、スリンピとブドヨで用いられる舞台への入退場で用いられる、独特なゆっくりとした歩き方のこと。

<sup>35</sup> Dewati へのインタビュー、2012 年 7 月 10 日。

<sup>36</sup> Kadar へのインタビュー、2010 年 2 月 18 日。

<sup>37</sup> Sutiyah へのインタビュー、2009 年 12 月 30 日。

<sup>38</sup> Kadar へのインタビュー、2010 年 2 月 18 日。

<sup>39</sup> Harina へのインタビュー、2009 年 11 月 25 日。

アイドルの踊り手を持ち、真似ごとをして遊んだ。子供たちにとって稽古を見ることは、アイドルに心ときめかす特別な時間だった<sup>40</sup>。自分たちが稽古を始める年頃になると、アイドルの存在は「自分もあんな風に踊れたらなあ<sup>41</sup>」と、憧れの対象となり稽古の励みになった。

このように踊り手らにとって、舞踊は精神を満たすものであり、それが自然と調和を生み出す振る舞いや言葉遣いに反映され、「よきジャワ人」としての生活を送ることになった。これはカネマンに住む子供たちにも受け継がれていった。

一方でこれは舞踊活動は、ただ献身的に臨むものであり、金銭のやり取りを介さないものという風潮も生んだ。それは彼らが商業舞踊劇ワヤン・オラン・パングンを、批判的に見ていたことから理解できる。旅回りの形態をとるワヤン・オラン・パングンは、ジョクジャカルタでは王宮北広場によく舞台が設営されていた。1950年頃から1985年までは、王宮の東側に政府経営の常設の芝居小屋もあった<sup>42</sup>。上演は夜21時から24時頃までの夜間に行われていた。1960年代にワヤン・オラン・パングンの踊り手<sup>43</sup>だったチャヨノ (Cahyono) <sup>44</sup>は、上演の様子について次のように語る。

「ワヤン・オラン・パングンは商業目的の舞台で、集客力を重視し毎晩、違う演目を上演していました。舞台の使い方などが決まっているため、事前に稽古をすることなく演じられます。話はラーマーヤナかマハーバーラタから取っていましたが、一度たりとも同じ演目を上演することはありませんでした。演者は生活費を稼ぐために舞台に立っていました<sup>45</sup>。」

こういった点を王宮舞踊の踊り手たちが嫌っていたことを、スティア (Sutiyah、1946年生まれ) は次のように振り返る。

「ワヤン・オラン・パングンの踊り手たちは、受け取った謝金をすぐに使ってしまい、お酒を飲む人もいて、恋愛問題もよく起こしていました。舞台では男女が共に演じていました。これは私たちの倫理に反します。それに踊ることは本来、献身であって謝金

---

<sup>40</sup> Tyas へのインタビュー、2009年10月8日。

<sup>41</sup> Anggoro へのインタビュー、2009年11月24日。

<sup>42</sup> 現在この芝居小屋 THR は改築して、プラウイサタ (Purawisata) という名の劇場として観光芸能を上演している。運営も民間会社が行っている。

<sup>43</sup> ワヤン・オラン・パングンの出演者を、踊り手 (penari) と呼ぶか、役者 (pemain) あるいは演者と呼ぶかは意見が分かれる。インドネシアでも両方の呼称を使用する。しかし多くの出演者が観光芸能の舞台で、スラカルタ地方の舞踊も踊ることからここでは踊り手と記す。

<sup>44</sup> チャヨノは、ジョクジャカルタで政府が運営した常設小屋 THR で、ワヤン・オラン・パングンの舞台に立っていた。のちにジョクジャカルタの伝統音楽高校でスラカルタ様式の舞踊の教師となった。

<sup>45</sup> Cahyono へのインタビュー、2009年11月27日。

を受け取るのはおかしいのです。よって多くの貴族がワヤン・オラン・パングンを嫌い、父も私に見に行くことを禁じていました<sup>46</sup>」

このようにワヤン・オラン・パングンは、舞台活動を献身と捉えるか否かという点で、王宮舞踊の価値観と対極にあった。

以上のように貴族的雰囲気の高い稽古場で、踊り手たちは王宮舞踊を精神生活の中心に据えて、美しい振る舞いやジャワ語など、他者の尊重の仕方を学び、「よきジャワ人」として生活することに価値を置いた。これは一方で王宮舞踊と庶民の隔たりを深めることに繋り 8 章に記すように王宮舞踊の不人気の一因となった。

### 3) 「よきジャワ人」の生活

実際に「よきジャワ人」は王宮舞踊を、どのように日常生活に位置づけていただろうか。次にその例としてスティアへのインタビューから、彼女が舞踊を学び始めた 1950 年代の様子を記す<sup>47</sup>。

スティアの家系はスルタン 2 世に系譜にあり、父方の祖父はその 3 世代目になる。祖父以降は王宮の踊り手だった。独立後、祖父は王家に家臣として仕えながら、城壁内にある自宅でかばん作りをして生計を立てた。その職人たちが仕事中にジャワの歌謡トゥンバンを、よく口ずさんでいた。スティアは自然にトゥンバンをまねて歌いジャワ芸術に親しんだ。母親は独立前に王宮で舞踊を学んでいたが、慣習に従って結婚を機に舞踊をやめている。スティアを生んで、まもなく他界した。

1912 年生まれの父親はスルタン 8 世時代の踊り手であり、特にワヤン・ウォンでは猿將軍の役に秀でていた。独立前に父親がワヤン・ウォンで猿將軍を演じると、王宮の女性たちは、「きゃあ、あの猿將軍はスコハルジョさんじゃない？」と口々に叫んでいた、とスティアは聞いている。スティアが舞踊を学び始めて間もない頃は、先輩の女性の踊り手たちから、「まあ、あなたスコハルジョさんの娘さんじゃないの？ねえ、みんな来て」と注目を浴びていた。

父親はインドネシアの独立後も家臣として王宮に仕え、儀礼で踊ったほか、スルトンの衣服の世話をしていた。当時、たいていスルトンの息子の邸にはガムランが置いてあり、貴族が集まってよく稽古をしていた。父親はガムラン演奏にも長け、よく稽古に参加していたため、スティアは幼い頃からガムラン音楽にも親しんだ。

父親はランゲン・モンドロ・ワノロにも参加し、結婚式などの行事で踊っている。スティアは父親の参加する舞台や、ブバダン・アモン・ブクソの稽古に連れて行かれ、よく舞踊を見ていた。こういった環境に育った彼女にとって、舞踊を学ぶことは自然な成り行きだった。

---

<sup>46</sup> Sutiya へのインタビュー、2009 年 12 月 30 日。

<sup>47</sup> Sutiya へのインタビュー、2009 年 12 月 30 日、2010 年 1 月 4 日。

ある日スティアは、近所の人に誘われて見に行ったチプト・ブドヨ (Cipto Budoyo)<sup>48</sup>の稽古で、初めて女性舞踊のブクサン・スリカンディ vs ララサティを見る。家に帰り「さっき見た踊りはスリカンディが矢を放ってかっこよかったのよ」と話したのを聞いた祖父は、すぐさまスティアを、チプト・ブドヨで学ばせ始めた。

家族はスティアが舞踊を学ぶことを喜んだ。祖母は寝起きぎまのスティアに、カパン・カパンの伴奏を口でまねて練習をさせた。スルタン6世の孫で1912年生まれの踊り手プロジョ (Purojodanart) を、自宅に呼んで個人稽古もつけさせた。11歳頃からブバダン・アモン・ブクソに入って舞踊を学び始めた。

国家独立後は庶民だけでなく元貴族の生活も厳しかった。彼らは所持品を売って家計の足しにしていた<sup>49</sup>。スティアの家族も同様に厳しく、一日1グラスの米にキャッサバや、トウモロコシ、その他、ありあわせの野菜を混ぜて嵩増した飯で7人を養っていた。彼女の記憶ではこういった状況が60年ごろまで続いている。それでも家族はスティアが舞踊を学ぶことを全面的に応援した。

以上がスティアへのインタビューから得られた語りである。ここからスティア家族の物質的な豊かさより、舞踊を中心とした精神的な豊かさに価値を置く生活がわかる。踊り手たちの家庭環境は様々だったが、王宮舞踊を重視した家庭ではスティアの家族のように、時間的にも精神的にも王宮舞踊が生活の大きな部分を占めていた。とくに注目したいのは、祖母がカパン・カパンを口で真似てスティアに稽古させたことにある。カパン・カパンは女性群舞の踊り手たちが、舞台に入退場する際の独特の非常にゆったりした歩みをいう。ガムラン音楽に合わせて全員が一糸乱れぬよう歩調を合わせて舞台に入ること、およびその際に視線を前方下の一点に定めることが重視される。幼いスティアに祖母はどこまで求めたか分からないが、日々、カパン・カパンを真似ることは、イロモノのなかに身を置くことであり、子供ながらにリズムに調和することを学ぶことを可能としたと思われる。

#### 6.3.4 ブバダン・アモン・ブクソの学習システム

ブバダン・アモン・ブクソの役割は王宮儀礼を担うことにあつたため、舞踊の学習システムは、下記の1)と2)のように他の舞踊団体と同様に効率的な方法を取り入れると同時に、3)のように植民地時代の王宮と同様の慣習も維持した。

---

<sup>48</sup> キリスト教系の団体が運営した舞踊団体。独立後の一時期、ソノブドヨ博物館の敷地で稽古を行っていた。

<sup>49</sup> スティアは次のように語った。「初めは指輪やネックレス、腕輪、イヤリングなど小さなものから売り、やがてそれが尽きると家具や陶器、彫刻など大きなものを売っていた。みな今、アンティークと呼ばれる質の良いものばかりだった。彼らは、そういったものを売ることを恥ずかしいと感じ、使用人に売りに行かせていた。食べるものにも事欠き、米や油を買うにも長い行列に並んでいた」。Sutiyah へのインタビュー、2009年12月30日、2010年1月4日。

## 1) 新たな学習システム

### i) 時間

稽古は1日2時間、週2日行った。植民地時代の王宮と比較すると、男性が週に36時間から4時間、女性が週に12時間から4時間に激減した<sup>50</sup>。

### ii) 女性の基本舞踊サリ・トゥンガルの導入 (1952年創作)

稽古時間短縮に伴い稽古効率を上げるためサリ・トゥンガルを導入した<sup>51</sup>。これにより、ようやく王宮を活動基盤とした女性も、男性と同じように、初めに集中して基本を叩き込めるようになった。これは1928年にクリド・ブクソ・ウィロモとタマン・シスワがサリ・トゥンガルを導入した24年後だった。サリ・トゥンガルは、初心者が学ぶ基本舞踊であると同時に、技術を深めるために一生学ぶべき難しい舞踊でもあるため<sup>52</sup>、経験者にとっても、短時間で基本をさらえる優れた舞踊であり、技術の差に関係なく一斉に稽古できる点も利点だった。

### iii) カウント法の導入

学習の効率を上げるためにカウント法を導入した。これはiv) のメソッド・クラシカルと同様に初心者に対して用いた。

### iv) メソッド・クラシカルの導入

学習の効率を上げるためにメソッド・クラシカルを導入した。

以上のii) からiv) は、クリド・ブクソ・ウィロモが用いていた稽古方法である。しかしクリド・ブクソ・ウィロモで行っていた昇級試験は取り入れなかった<sup>53</sup>。

## 2) 学習段階

新たな学習法の導入とともに学習段階も次のように整えられた。

### 1年目：テオリーの段階

タユガン (男性)、サリ・トゥンガル (女性) をガムラン音楽なしで学ぶ

### 2年目：タユガン、サリ・トゥンガルをガムラン音楽付きで学ぶ

<sup>50</sup> この計算は、男性は一日6時間を週6日、女性は一日2時間を週6日から、男女とも一日2時間を週2日による。ただし特定の行事があれば稽古時間を増やしていたので、実際には上記の時間より多く稽古した期間もある。

<sup>51</sup> このサリ・トゥンガルは1928年に創られ、クリド・ブクソ・ウィロモで用いたものとは異なるが基本舞踊という性質は変わらない。

<sup>52</sup> Kadar へのインタビュー、2010年2月22日。

<sup>53</sup> ただしカダルによれば教師になるための試験はがあり、「本当に舞踊をマスターできているか、足の指先は上を向いているか、手首は腕と90度の角度を保っているかなど、細かな部分まで360度から見られる大変厳しいもの」だった。Kadar へのインタビュー、2010年2月22日。

3年目：ウィロゴ・トゥンガル (Wiraga Tunggal、男性)<sup>54</sup>

スリンピ、ブドヨ (女性)

4年目：エンジェラン (enjeran、男性)

5年目以降：ワヤン・ウォン、ブクサン・トルノジョヨなどその他の舞踊

### 3) 植民地時代の王宮と同様の慣習

#### i) 専門性の重視

教師は自分の得手とする舞踊だけを専門に教え、テオリーを教える教師はテオリーのみ、ブドヨを教える教師はブドヨだけを教えた<sup>55</sup>。ワヤン・ウォンの上演では、配役と日程が決まると3～4か月の準備期間中、ひとりの登場人物に、専門の教師と踊り手が対面で稽古をした (B. Suharto 1990 : 10)。

#### ii) 11歳以上の受け入れ

11歳以上の生徒のみ受け入れた。その理由は1つめに王宮舞踊はシンプルな分、均整美が要求されるため、子供がその美しさを理解するのは困難なことであった。2つめに、小さな子供だと稽古を受けられるだけの体力がなく、厳しく長い稽古にも付いてこられないことであった<sup>56</sup>。

#### iii) 内面の重視

学習段階は整えられたが、次に進めるかどうかは教師が判断した。その基準は舞踊技術よりも内面である精神性に置かれた。デワティは、「サリ・トゥンガルを心から踊っていると判断されて、はじめてスリンピのクラスに入れました<sup>57</sup>」と語っている。B. スハルト (B. Suharto 1990 : 10) も既述のように、教師は技術ではなく、個人の性格が舞踊に反映されていないことを重視したと記している。

#### iv) 稽古の厳しさ

はじめの約2年は基本舞踊に費やされ、子供でも初めから大人と同じ難しい基本舞踊を学んだ。教師は子供でも容赦せず手首が90度上に曲がっていないと、生徒の手の甲を抓ったり、ピンツと指ではじいて厳しく指導した<sup>58</sup>。ムンダ (腰の落とし具合) が足りないと、生徒の背中を壁に付けて正しく脚を開かせ、十分な位置まで腰を落とさせた<sup>59</sup>。学習段階は稽古場所に反映され、テオリーの段階はブンドポの下のトラテンと呼ばれる、通路のような場所を使用した。生徒は基本舞踊を十分理解できたと教師に判断されて、ようやくブンドポに上がり生のガムラン演奏で

<sup>54</sup> ウィロゴ・トゥンガルは、4年目に学ぶエンジェランの予備稽古的な舞踊である。エンジェランは、ワヤン・ウォンから取り出した二人で舞う戦闘場面を描いた舞踊。

<sup>55</sup> Atik へのインタビュー、2012年8月4日。

<sup>56</sup> Kadar へのインタビュー、2010年2月22日。

<sup>57</sup> Dewati へのインタビュー、2012年7月10日。

<sup>58</sup> Broto へのインタビュー、2012年7月10日。

<sup>59</sup> Tri へのインタビュー、2010年1月19日。

稽古が出来たが、許可がもらえなければ、いつまでもトラテンでカウント法を用いて稽古をした<sup>60</sup>。

以上のようにブバダン・アモン・ブクソでは、新しく効率的な学習法を取り入れた一方で、植民地時代と同様に、徹底した指導と厳しさ、内面を重視した稽古が行われており、植民地時代の王宮と同様に踊り手のバティンを鍛える、という稽古の側面が強く継承されていた。

### 6.3.5 王宮舞踊に対する責任感

ブバダン・アモン・ブクソの踊り手の、舞踊を精神的な豊かさを満たす中心に据える姿勢は、教え、学び、踊ることへの強い責任感となって顕れた。教師も生徒も稽古熱心だった。初心者はいつ次の学習段階に進めるか分からず、初舞台に立つには早くても3~4年を要したが、じっと辛抱して稽古を積んだ<sup>61</sup>。基本舞踊は、およそ2年かけて学ぶものであり、単調な稽古に思えるが、生徒はいくら学んでも飽きないどころか、誇りと喜びを感じていた<sup>62</sup>。厳しい稽古でも嫌いではなく家で稽古を重ねる生徒もいた。仲間が褒められると悔しい思いをして、いっそう稽古に精を出す健全な競争意識もあった<sup>63</sup>。

この背景には教える立場、学ぶ立場としての強い責任感があった。スルヨブロント (GBPH Suryobrongto 1976 : 29-30) は次のように記している。

「踊り手たちは教師に言われたことが出来ないと、恥ずかしいと感じていました。愚かな人間だと思われたくなく、個人稽古に励みました。逆に教師のほうも、生徒の秘めた可能性を引き出せないと恥ずかしいという気風があり、ずいぶん厳しい指導をしていました」

生徒は教師に直された部分の稽古を重ね、二度と同じ注意をされることはなかった。注意された点を直せなかったり、忘れてたりすることは教師を尊敬していないことを意味した<sup>64</sup>。舞台を務めることへの責任感は、ことさら強かった。ユワンは自身の1950~60年代の踊り手としての姿勢について次のように語る。

「うまく踊れないのは罪を犯すことだ、という意識がありました。踊り手は何をおいても舞踊を犠牲にしてはならず、いつでもプンドポの上で死ぬ覚悟が出来てないといけなか

<sup>60</sup> Tri へのインタビュー、2010年1月19日。

<sup>61</sup> Ywan へのインタビュー、2008年9月15日。

<sup>62</sup> Harina へのインタビュー、2009年11月25日。

<sup>63</sup> Tri へのインタビュー、2010年1月19日。

<sup>64</sup> プジョクスマン 50周年記念セミナー HUT EMAS PUJOKUSMAN (2012年7月14日、於：ガジヤマダ大学) 配布資料 Apakah Sinta akan Tersenyum Lagi?, Alex Dea 9頁。

ったのです<sup>65</sup>」

こういった心構えはことさらムグルで養われた。ユワンはムグルのために自転車で教師の家まで通っていたが、稽古の後はベチャ（人力車）かアンドン（馬車）を呼んで、自転車を乗せて帰らないといけないほど疲れ果てていたという。教師はユワンが出来るようになるまで稽古を続け、出来なければ家に帰さなかった<sup>66</sup>。こういった稽古が 24 時を回ることもしばしばだった。

この他、舞踊に関する様々なことを伝える場として、稽古後の教師や踊り手同士の、「語らいの場」がよく持たれていた。トゥリは次のように語る。

「語らいの場は稽古のあと、ウンプ (empu) たちが『さあみんなで語り合おう』と言って、車座になって自然に始まります。内容は舞踊に関するあらゆることで、植民地時代の王宮のことや上演の様子を聞いたり、技術指導を受けたりしながら、明け方近くに及ぶこともありました。屋台の麵屋が通りかかると、みんなで麵を食べながら話し合いました。こういった場での麵は格別おいしかったのです。私が最も印象に残っているのは、ウンプに『今持っているだけの技術と知識だけで満足するな』と言われたことで、稽古への意欲を新たにしました<sup>67</sup>。」

「ウンプ」とは踊り手に限らず、極めて優れた芸術家をさし、マエストロと同意のジャワ語である。トゥリが語るように語らいの場は、自分の知識を後進に伝える場、知識と技術をつなげ同様に重要なものとして継承していく場の機能も果たしていた。3 章に記述したようにスルヨブロントは、ムグルを舞踊界のクバティナンと述べたが、語らいの場も舞踊技術を学ぶより、師の話から舞踊に関する知識や心構えといったバティンを学んだ点で、ムグルでありクバティナンの実践と言える<sup>68</sup>。

以上のようにズバダン・アモン・ブクソの踊り手は、王宮舞踊を「よきジャワ人」として生きるために生活の中心に置いていた。これは舞踊の学習システムに反映され、稽古は技術（ラヒル）と精神（バティン）が同様に重視された。主な上演機会は年 3 回の王宮儀礼であり、そのための長く厳しい稽古も厭わなかった。舞踊活動は心の充足を得るものであり、何より優先順位が高かったからだ。そこで金銭のやり取りは伴わなかったが、踊り手らは教師も生徒も責任感を持って舞踊に取り組んでいた。このように見ると、彼らの舞踊活動は植民地時代と制度面では異なるものの、技術と精神の両面から舞踊を学ぶ点はさほど変わらなかったといえる。

<sup>65</sup> Ywan へのインタビュー、2009 年 9 月 10 日。

<sup>66</sup> Ywan へのインタビュー、2009 年 9 月 10 日。

<sup>67</sup> Tri へのインタビュー、2013 年 2 月 11 日。

<sup>68</sup> 語らいの場はズバダン・アモン・ブクソの稽古に限らず広く行われた。踊り手が観光芸能などで忙しくなってから、徐々に減少し始めるが 1990 年頃までは行われていた。

### 6.3 のまとめ

ブバダン・アモン・ブクソは王宮儀礼の執行を任務とする、旧貴族と家臣を中心とした貴族的雰囲気の高い王宮の舞踊団体だった。シスウォ・アモン・ブクソも王宮以外からの上演依頼を受けた点を除けば団体の性質に違いはなかった。彼らはスルタンと王宮舞踊に愛慕の念を強く持ち、王宮舞踊を精神生活の中心に据えて、美しい振る舞いやジャワ語など、他者を尊重する方法を学ぶことを通して、「よきジャワ人」として生活することに価値を置いていた。これは舞踊は精神を満たすものであり、舞踊活動に金銭のやり取りは伴わないという風潮も生み出した。舞踊の稽古は独立後の社会を反映して新たな学習方法が取り入れられたが、植民地時代の王宮と同様に、専門性と内面が重視され厳しい稽古が行われていた。教師も生徒も王宮舞踊に対して強い責任感を持ち、ムグルや語らいの場も設けられ、献身的に舞踊に尽くした。こういった姿勢から彼らの舞踊活動では、植民地時代と同様にラヒルとバティンを同様に学ぶと言う伝統的な稽古が継承されていたと言える。

### 6.4 芸術教育機関の設置

民間での王宮舞踊の継承と同時に、踊り手は国立の芸術教育機関でも王宮舞踊を教えることを望んだ。スカルノ大統領時代の文化政策は地方の文化状況に、直接的な影響を与えることはなかった。そのためジョクジャカルタの芸術教育機関も、踊り手の意思が反映されやすい状況にあった。以下に踊り手たちが民間の舞踊団体とは別に、芸術教育機関の設置を望んだ理由と、彼らの意思を反映した教育内容について明らかにする。

#### 6.4.1 芸術教育機関の設置

政府は1950年にスラカルタに伝統音楽学校を設置して以降、いくつかの地域で芸術教育機関の設置を始めた。これは1970年代初頭から始まる芸術フェスティバルの開催とともに文化政策の2本柱をなした。ジョクジャカルタには1961年に中学卒業者を対象とした舞踊学校（通称コンリ KONRI, Konservatori Tari の略）<sup>69</sup>、1963年に専門学校レベルの舞踊アカデミー（通称アスティ ASTI, Akademi Seni Tari Indonesia の略）が新設された。いずれも国立である。初め舞踊学校はAコース（3年）の後にBコース（2年）があり5年制だった。舞踊アカデミーはBコースが高校卒業者の進学先として独立したものである。

舞踊学校の新設は、ナショナルリズムの流れにあった3つの舞踊団体（クリド・ブクソ・ウイロモとタマン・シスワ、イラマ・チトゥラ）の中心人物だったデワントロ、スヤディ、バゴン・クススディアルジョ、ウィスヌ・ワルダナらが積極的に呼びかけた<sup>70</sup>。それに応じた

<sup>69</sup> 政府決定書（1961年10月17日付）Mentri pendidikan Dasar dan Kebudayaan R.I No. 48/1961。同時にガムラン音楽を中心に教える伝統音楽学校の設置も申請していたが、すでにスラカルタに伝統音楽学校（通称 KOKAR, Konservatori Kawaritan）があったため、ジョクジャカルタでは舞踊学校の設置しか認められなかった。

<sup>70</sup> 第10代校長 Nardi へのインタビュー、2019年8月12日。

教育文化大臣は、クリド・ブクソ・ウィロモで学んだプリヨノ (Priyono) であり、校舎はなくテジョクスモ邸を間借りし、初代校長にはテジョクスモの息子クスモブロット (RR Kusumobroto) が就いた (Y. Purwanti 1999 : 16)。舞踊学校の授業は、クリド・ブクソ・ウィロモの稽古場と同じ場所を使用していたことになる。

プルワンティは政府が舞踊学校を設置した目的は、国民文化の保護と発展にあり、その方法として、系統立てた舞踊教育を施すことで、(1) インドネシアの国民文化を豊かにし、(2) 短期間で舞踊教育を施し、(3) 舞踊教員と踊り手の養成を目指したと記している (Y. Purwanti 1999:17-18)。しかし上述のように舞踊学校の新設と、その後の運営が、実質的に3つの舞踊団体の中心人物によって実現したことを考えれば、踊り手側の意図が、そのまま舞踊学校の授業に反映されたといえる。第4代校長のスバルジャンによれば当時、舞踊学校の新設に関わった踊り手たちは、自分たちの世代が消えた後を心配して、学校教育で王宮舞踊を教えることを望み、そのための教員免許を出せる国立学校の設置を望んだ<sup>71</sup>。次項に記すように教育内容が王宮舞踊中心だったことも、こういった事情を反映した結果といえる。

芸術教育機関の門戸は大きく開かれ、舞踊学校は中学卒業生、舞踊アカデミーは高校卒業生なら誰でも学べた。初年度の舞踊学校の生徒は、18人 (男性9人、女性9人) と、関係者の期待ほど多くなかった (Y. Purwanti 1999 : 19)。すでに踊れる生徒の入学を見込んでいたが、実際の入学者は初心者だったり、王宮舞踊を知らない生徒や、ジョクジャカルタ以外の出身者もいた。生徒が少なかった理由は、次の4つの要因にあったと考えられている (Y. Purwanti 1999 : 21)。第一に王宮舞踊は当時あまり知られていなかったこと、第二に踊ることでは家族を養えないこと、第三に舞踊は民間の舞踊団体でも学べること、第四に踊り手には生まれながらに適した体が必要、という理由だった。

初期の卒業生の多くはジョクジャカルタ内外で、役所の芸術部門や舞踊教員などの職に就くことができた。プルワンティ (Y. Purwanti 1999 : 22) は、就業率の良さの理由は第一に教師、生徒ともに熱心だったこと、第二に実技の授業が多く比較的長い期間、ひとつの舞踊を集中的に学ぶことができたこと、第三に舞踊だけでなく歌謡、ガムランの授業もあったこと、という3点から優秀な卒業生が育ったことにあると記している。また章末資料1のカリキュラムに見るように、王宮舞踊に加え関連するジャワ芸術、他地方の芸術の知識があった踊り手は、舞踊学校の卒業生の他はいなかったことも一因と思われる。

国立芸術教育機関の設置は、5.1.3に記したように芸術使節団に派遣する芸術家養成という政府側の目的があった。しかしジョクジャカルタから芸術使節団に参加したことが分かっている踊り手 (バゴンとウイスヌ・ワルダナ) は、芸術教育機関では学んでいない。さら

---

<sup>71</sup> Suparjan へのインタビュー、2010年2月17日。現在、舞踊学校の流れをくむ職業学校 SMK1 のホームページでも、学校史をクリド・ブクソ・ウィロモ、タマン・シスワ、イラマ・チトゥラの次に位置づけて記している。2019年10月1日アクセス <http://www.smki-yogya.sch.id/>

に上述のように芸術教育機関は、実質的に踊り手らの望みを反映して設置された。よってジョクジャカルタの芸術教育機関は、ナショナリズムの流れをくむ舞踊団体の踊り手たちが、王宮を含めた民間の舞踊団体とは別に、国の機関でも王宮舞踊の継承と発展を可能とする基盤を築いたと言える。

#### 6.4.2 芸術教育機関の舞踊教育

芸術教育機関の教育内容にも、設置に関わった踊り手たちの意図が反映された。舞踊学校の教師5人は、すべてウンプと呼ばれた植民地時代の王宮で活躍し、当時の舞踊活動の中心を担っていた踊り手だった。舞踊アカデミーの教師は、舞踊学校に比べ若手が中心だった<sup>72</sup>。授業の特徴は次の3点にあった。

第一に授業内容は校長に大きな裁量権があり、ジョクジャカルタ王宮舞踊の教育に多くの時間をさけた。舞踊学校では半年で女性舞踊だけ、次の半年で男性優形舞踊だけ、というように一つの型を集中して教えた。教師も生徒も週に4時限（1時限100分）、じっくり授業に取り組み細かな指導や学習ができた<sup>73</sup>。

第二に生徒はジョクジャカルタ王宮舞踊だけでなく、バリ、スندا、スマトラ、スラカルタなど複数地域の舞踊を学んだ。性別は関係なく、男子生徒でも女性舞踊を学び、女生徒であっても男性荒型・優形舞踊を学んだ。これは生徒が教職に就いた時、ひとりで複数地域の女性舞踊、男性舞踊を教えられるほうが良かったからである<sup>74</sup>。また国家行事などの舞踊上演では、予算の制約が伴うため、一人で複数地域の舞踊をこなせると都合が良いことになった。

第三に授業時間数という制限があるため、授業効率を高める目的で、ひとつひとつの振りを解説しながら教えるテオリーを取り入れた。これはクリド・ブクソ・ウィロモが植民地時代に考案し、メソッド・クラシカルと呼ばれていた方法である。テオリーでは、例えばなぜ踵を内側に入れるのか、何拍めに首を左右どちらに傾げるのか、それはなぜか、という具合に論理的に教えた。これによって生徒は舞踊を頭と体で理解するよう指導された。テオリーは教育機関で用いられたことから、「アカデミックな教え方」とも呼ぶようになった<sup>75</sup>。

第四に王宮舞踊の基本舞踊として、「ウンスル」(Unsur、1963年)と「ラガム」(Ragam、1963年)を創作した<sup>76</sup>。ウンスルとラガムはともに舞踊用語であり、前者は「腰を落とす」(mendak)、「踵を内側に入れる」(ingsut)など基本となる構えや体の動き、後者はいくつかのウンスルがまとまった一連の振りをさす。2つの基本舞踊はその名の通り、ウンスルとラガムを体に叩き込むために創られ、見た目の美しさが考慮されているとは言い難い。そのため同じ基本舞踊のタユガンとサリ・トゥンガルに比べ味気なく、機械的とさえ感じる。サ

<sup>72</sup> Sutiya へのインタビュー、2009年12月30日。

<sup>73</sup> Suparjan へのインタビュー、2010年2月17日。

<sup>74</sup> Suparjan へのインタビュー、2010年2月17日。

<sup>75</sup> Suparjan へのインタビュー、2010年2月17日。

<sup>76</sup> 2つの基礎舞踊は現在でも、1年生がまず学ぶ基本舞踊として用いられている。

リ・トゥンガルは人前でも上演されるが、ウンスルとラガムは授業でのみ用いられる。この2つの基本舞踊は、9章に記すように舞踊学校の教師サスミント・ディプロが創作している。

カリキュラムは資料1の通りである。教員養成のための「教育法」、「心理学」、「教育法実践」などの教職科目も組み込まれた。また舞踊教員としての教養を深めるため、文化的な知識（「文化史」「古ジャワ語」「地方語」など）、実技（「地方舞踊」「他地方域舞踊」「地方カラウィタン」など）、他地方の芸術（舞踊、カラウィタン、歌謡、ブンチャック・シラット）など芸術に関する幅広い科目も組み込まれた。このカリキュラムの特徴は、後のスハルト大統領時代のものと比較すると、ジョクジャカルタ様式の舞踊実技の比率が多いこと、国語や数学等の一般科目が少ないことにある。

このように初期の芸術教育機関は、教員養成に関する授業などを除けば、民間の舞踊団体と同様に集中的に王宮舞踊の教育を行っていた。教師たちの責任感も強く、生徒を自宅に呼んで稽古をつけるムグルも、よく行われていた。実際に当時の生徒も教師も、昼間は学校で、夕方からはブバダン・アモン・ブクソで教え学んだ<sup>77</sup>。これによって生徒は昼間、学校で学んだ内容を、夕方じっくり深めることができた。教師たちも学校で教えられなかった部分を、夕方にじっくり教えることができた。また舞踊学校と舞踊アカデミーは、定期的に舞踊の上演会（Pentas Rutin antara KONRI dan ASTI）を行うなど自主的な活動も行っていた<sup>78</sup>。よって芸術教育機関は「広く浅く」、民間の舞踊団体は「狭く深く」教える、という相互補完的な関係にあったといえる。

#### 6.4 のまとめ

ジョクジャカルタの芸術教育機関は、舞踊教員の養成を望んだ踊り手らの意見を反映して設置された。カリキュラムは校長の裁量権が大きかったため、ジョクジャカルタ王宮舞踊の授業に多くの時間を割くことも出来た。一方で授業時間数という制約もあったため、効率的に教えるために、クリド・ブクソ・ウィロモで考案されたテオリーを用い、さらに独自の基本舞踊も創作した。教師は王宮を活動の中心とするウンプたちであり、生徒にムグルをつけるなど熱心に教育をしており、教師も生徒も夕方は民間の舞踊団体でも学んでいた。よってこの時期の芸術教育機関における王宮舞踊は、民間の舞踊団体とさほど変わらない教育を行っており、両者は学校での学びを舞踊団体で深めるといって相互補完的な関係にあったといえる。

#### 第6章のまとめ

本章では国家独立を挟む1918年頃から1966年まで、およそ50年の王宮舞踊を扱った。新国家の誕生により王宮舞踊は、王家という存在基盤を失ったが、その後も王宮舞踊は受け継がれた。それを可能とした背景には、第一に王宮舞踊をジャワ民族の象徴と捉えたナショ

---

<sup>77</sup> Suharti へのインタビュー、2012年12月26日。

<sup>78</sup> Harina へのインタビュー、2009年11月25日。

ナリストの存在があった。彼らは庶民のために舞踊団体を設置し、カウント法や女性用の基本舞踊の創作、初心者に舞踊の基礎を理論的に教えるなど、効率的な学習システムを考案した。独立後に生まれた舞踊団体は、この方法を用いることにより、新たな社会でも滞りなく舞踊教育を継続することができた。

第二に王家が存続し、王宮儀礼が引き続き行われたこと、および旧貴族と家臣らが、王宮儀礼を中心とした舞踊活動を通して「よきジャワ人」として生きようという想いを強く持ち、献身的な活動が行われたことにあった。彼らが属した王宮の舞踊組織**ブバダン・アモン・ブクソ**は保守的であったが、一方で効率的な舞踊の学習システムを取り入れ、他方で植民地時代の王宮と同様に厳しい稽古を行い、踊り手の専門性と内面を深めることを重視した。ムグルも良く行われたほか、稽古の後に「語らいの場」を持ち植民地時代の舞踊のエピソードなどが、若い世代に伝えられていた。彼らにとって王宮舞踊は精神を満たすものであり、舞踊活動に金銭のやり取りは伴わなかった。

第三に 1961 年に舞踊学校、1963 年に舞踊アカデミーというように、芸術教育機関が相次いで設置されたことにあった。これにはナショナリズムの流れにある舞踊団体で育った踊り手の貢献が大きかった。教育内容には校長の裁量権が大きかったため、王宮舞踊に大きな比重がおかれ、教師もウンプと呼ばれ、王宮儀礼を中心となって担う優秀な踊り手が占めていた。芸術教育機関は広く浅く、民間の舞踊団体は狭く深く教えるという補完関係も成り立ち、教師も生徒もその両方で教え学び熱心に舞踊に取り組んでいた。

このようにこの時期は、国家の文化政策も直接的な影響を及ぼさず、いずれの舞踊団体においても、設置目的や価値観に沿った舞踊活動を自由に行うことが可能だった。

#### 資料 1 舞踊学校 KONRI のカリキュラム

	セメスター									
	1	2	3	4	5	6	7a	8a	7b	8b
<b>【一般科目】</b>										
宗教	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
国民教育	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
インドネシア語	2	2	2	2	2	2	2	2	4	4
英語	2	2	2	2	2	2	2	2	4	4
保健体育とレクリエーション	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
インドネシア史	-	-	-	-	-	-	-	-	2	2
歴史一般	-	-	-	-	-	-	-	-	2	2
人類学	-	-	-	-	-	-	-	-	2	2
数学	2	2	-	-	-	-	-	-	-	-

一般教養	-	-	-	-	-	-	-	-	3	3
芸術鑑賞	-	-	-	-	-	-	2	2	-	-
	13	13	11	11	11	11	13	13	24	24
<b>【職業科目】</b>										
教育法	-	-	-	-	-	-	4	4	-	-
心理学	-	-	-	-	-	-	2	2	-	-
教育法実践	-	-	-	-	-	-	2	2	-	-
文化史	2	2	2	2	2	2	-	-	-	-
芸術史	2	2	-	-	-	-	-	-	2	2
舞踊解剖学	-	-	2	2	2	2	2	2	-	-
古ジャワ語	2	2	2	2	-	-	-	-	2	2
地方語	2	2	-	-	-	-	-	-	2	2
地方文学	-	-	2	2	2	2	-	-	2	2
芸術視察	2	2	-	-	2	2	2	2	-	-
商業	-	-	-	-	2	2	2	2	-	-
	8	8	10	10	12	12	14	14	6	6
<b>【専門科目】</b>										
地方舞踊	8	8	6	6	4	4	6	6	4	4
他地方舞踊	6	6	6	6	6	6	6	6	4	4
創作	-	-	-	-	2	2	2	2	-	-
地方カラウイタン	4	4	2	2	2	2	-	-	-	-
他地方カラウイタン	-	-	2	2	2	2	4	4	-	-
舞台方法	-	-	-	-	2	2	2	2	-	-
他地域歌謡	-	-	2	2	2	2	2	2	-	-
アクティング	2	2	-	-	-	-	-	-	-	-
ダラン	-	-	-	-	2	2	2	2	-	-
ブンチャック・シラット	2	2	2	2	-	-	-	-	-	-
ダラン（知識）	-	-	-	-	-	-	2	2	2	2
	22	22	22	22	22	22	26	26	10	10
	43	43	43	43	45	45	45	45	40	40

## 第7章 ラーマーヤナ・バレエのインパクト

6章の記述のように国家独立後もジョクジャカルタ王宮舞踊は、王宮儀礼で用いられたほか、いくつかの舞踊団体でも継承され、踊り手たちは自分たちの目的や価値観に沿って自由に舞踊活動を行っていた。芸術教育機関は設置されたものの、踊り手の意思を反映した教育が出来ており、とりたてて国家の文化政策の影響は受けていなかった。しかし一方で踊り手たちは国家主導で創られた、自分たちの価値観に合わない、ジャワ中部の王宮舞踊劇を想起させる観光芸能の出現に戸惑っていた。それが 5.1.4 に記したスハルト大統領の肝いりで、国際観光の資源として創られ、1961年から上演されていた観光芸能ラーマーヤナ・バレエだった。本章ではそれに対する踊り手たちの困惑と不安が噴出した、国家スンドラタリ・ラーマーヤナ・セミナー1970での議論から、踊り手たちが感じた困惑の要因を分析する。それにより王宮舞踊の要素と特徴の面から、6章に記した踊り手たちの舞踊活動の目的や価値観をより鮮明にすることで、彼らが将来に渡って継承することを望んだ王宮舞踊の在り方を明らかにする。以下の記述は、その報告書『国家スンドラタリ・ラーマーヤナ・セミナー1970 報告書』<sup>1</sup>に基づく。

### 7.1 国家スンドラタリ・ラーマーヤナ・セミナー1970

国家スンドラタリ・ラーマーヤナ・セミナー1970<sup>2</sup>は（以下セミナーと表記）、ジョクジャカルタで1970年9月16日から18日に開催された。開催目的は「4地方の様式（スラカルタ、ジョクジャカルタ、スンダ、バリ）のラーマーヤナ舞踊劇の目録作成（inventarisasi）を行うこと」にあった<sup>3</sup>。目録作成とは「文化の目録作成・記録化プロジェクト」（Proyek Inventarisasi dan Dokumentasi Kebudayaan）と呼ばれた、スハルト大統領時代の文化政策のひとつであり、1976/77年度から20年ほど、教育文化省の文化総局ものとして行われた（鏡味 2000:87）。目録入りすると「国家によってお墨付きを与えられた公式の地域文化」（山下 1999:70）とでも呼べる文化となり、州ごとに多くの報告書が刊行・保存された<sup>4</sup>。実際に目録が作られ始めたのは1976/77年度からであるが、基調報告者のひとりだったスダルソノは、セミナーには特別に目録作成のチームが組まれたと報告書所収の序言に記していること（RM Soedarsono 1970 頁番号の記載なし）、および開催年が1970年であることから、このセミナーは政府にとって、目録作成プロジェクトの先駆けだったと考えられる。

<sup>1</sup> インドネシア語表記は、*Laporan Seminar Sendra Tari Ramayana Nasional Tahun 1970*

<sup>2</sup> インドネシア語表記は、*Seminar Sendra Tari Ramayana Nasional tahun 1970*

<sup>3</sup> 報告書 317 頁に添付の資料「国家ラーマーヤナ舞踊劇セミナー規定（Tata-tertib Seminar Drama Tari Ramayana Nasional 1970）」317 頁の開催目的に記載されている。

<sup>4</sup> Kadar へのインタビュー、2019年8月14日。彼女はジョクジャカルタの文化総局地方支部に勤務しており文化の目録作成を行っていた。

本セミナーはラーマーヤナを扱った舞踊劇に関する、国家主催の大規模なものであり、文化教育大臣をはじめ文化関連の政府高官、芸術アカデミー長らも列席している。3日間で5つのセッション(基調報告と質疑応答)が生まれジョクジャカルタ、スラカルタ、スンダ(ジャワ島西部)、バリの4地域の舞踊が取り上げられた。報告書によれば各セッションの参加者は225人を下らず関心の高さがうかがわれる<sup>5</sup>。夜には4地域がそれぞれ、地域の伝統舞踊をもとに創作したラーマーヤナ舞踊劇(drama tari Ramayana)をプランバナン寺院前の野外劇場で上演している。セッションの基調報告のタイトルは以下だった。1と2はスラカルタ地域を中心とした舞踊を扱っている。

1. スンドラタリ・ラーマーヤナ・ロロ・ジョングラン
2. 古い様式のスンドラタリ・ラーマーヤナ・プランバナン
3. ジョクジャカルタ様式のラーマーヤナ舞踊劇
4. スンダ様式のラーマーヤナ舞踊劇
5. バリ様式のラーマーヤナ舞踊劇<sup>6</sup>

セミナーの報告書『国家スンドラタリ・ラーマーヤナ・セミナー1970 報告書』は同年に出された。報告書は全334頁におよび、ジョクジャカルタ様式の舞踊を取り上げたセッション3の基調報告と質疑応答は、148頁から218頁に収められている。このうち基調報告に22頁、質疑応答に50頁が割かれ質問者は60人、質問数は114である。

参加地域を4地域と広がりを持たせたのは、スンドラタリという国家主導の文化創造により生まれた舞踊劇の形式が、ジャワ中部から全土へ広がったと印象付ける意図が伺われる。しかし実際にこのセミナーで強調されたのは、観光芸能ラーマーヤナ・バレエの存在と、それをジャワ中部の王宮舞踊史に位置づけることだったと考えられる。その理由は、a) セミナー報告書に添付された政府関係者の書簡の内容、b) セッション3の基調報告で、ラーマーヤナ・バレエを中心にジョクジャカルタ王宮舞踊の歴史が語られていること、c) 4地域の舞踊劇を、観光芸能ラーマーヤナ・バレエと同様に、夜間にプランバナン寺院前の野外劇場で上演することで、同観光芸能を称え、国家の偉業を誇示する意図が見えることにある。次にa) からc) について検討する。

---

<sup>5</sup> 参加人数は報告書所収の Soedarsono の序言 prakata に記されている。頁番号の記載なし。

<sup>6</sup> インドネシア語のタイトルと報告者名は次の通り。

1. Sendratari Ramayana Roro Djonggrang, Prof.Dr.S.D.Soeharso F.I.C.S.
2. Sendratari Ramayana Prambanan Gaja Lama, Drs.S.D.Humardani
3. Dramatari Ramayana Gaja Jogjakarta, Drs. Soedarsono
4. Dramatari Ramayana Gaja Sunda, Maman Suriatmadja, and Drs.ATJA
5. Dramatari Ramayana Gaja Bali, Drs. Ig.B.N.Pandji

a) セミナー報告書に添付された政府関係者の書簡の内容

書簡にはラーマーヤナ・バレエ上演開始の翌年に交わされており、およそ次のような内容が記されている。まずアブドゥイ・イサタラ (Abduwi Isatara)<sup>7</sup>が、1962年3月22日付けで運輸郵政通信観光大臣のジャティクスモ (Djatikoesoemo) に、「インドネシア化」(indonesiasi) の件名で、「ラーマーヤナ・バレエを、ジャワという骨格を保ちながら、偉大なるインドネシア文化を構成する多民族の要素を取り入れてより豊かにすること」(Soeharso 1970:52-54) を提案している。ついで1962年4月12日には、ラーマーヤナ・バレエ顧問のスハルソ (Soeharso) が、同じく運輸郵政通信観光大臣ジャティクスモに、同公演が「インドネシア国家舞踊」(Klasik Nasional Indonesia)<sup>8</sup> (Soeharso 1970:55-56) となることを望む、と国家という言葉を用いて記している。この書簡の提案がどこまで踊り手の耳に届いたか明らかではないが、セミナーの質問で「インドネシア化」という言葉が使用されていることから、これを知っていた踊り手がいたことが分かる<sup>9</sup>。以上からセミナーは、ラーマーヤナ・バレエを国家を代表するジャワの舞踊劇として、認知度を確かにすることを意図したことは明らかである。

b) セッション3の基調報告の内容

セッション3の基調報告「ジョクジャカルタ様式のラーマーヤナ舞踊劇」は、こじつけとも取れる不自然な内容であり、質疑応答に対しても回答を避けようとする不誠実な姿勢が目立つことから、ラーマーヤナ・バレエをジョクジャカルタの王宮舞踊史に組み込む意図が感じられる。

セッション3の報告者はスダルソノだった。彼はセミナー開催年の1970年はジョクジャカルタの国立舞踊アカデミーの学長(在任1963~1980年)であり、国家の政策を推進する立場にあった。スダルソノは1933年にジョクジャカルタ王家の血筋に生まれ、王宮舞踊の稽古も積んでいた。名門ガジャマダ大学を卒業し、王宮舞踊に関する著作も多く、実践と学問の両面から最も王宮舞踊を知る、おそらく唯一の人物だった。それにも関わらず彼が踊り手側ではなく、政府の意図を汲んだ基調報告を行ったのは、当時、国立アカデミーの学長だったことに加え、目録作成の先駆けに位置づけられていたセミナーを、成功させる必要があったためと思われる。ラーマーヤナ・バレエを王宮舞踊の歴史に組み込めれば、憲法第32条で謳っているように「古い土着の文化の精華」としての王宮舞踊を政府主導で、外国人観光客が訪れるほど素晴らしい芸術に発展させたとアピールできる。

c) 夜間のプランバナン寺院前の野外劇場での4地域の舞踊劇上演

---

<sup>7</sup> この人物の役職などは記されていない。

<sup>8</sup> Klasik Nasional Indonesia には舞踊と言う言葉は含まれていないが、前後の文脈から「インドネシア国家舞踊」と訳した。

<sup>9</sup> 報告書172頁の質問1d。

3つめの理由として、4地域のラーマーヤナ舞踊劇を一斉に披露すれば、プランバナン寺院で生まれたスンドラタリが、全土に広まり、今まさに伝統をもとに新たな文化が創出されている、と国民文化の創成を通じた国家建設に正当性を与えられる。さらにスハルソが書簡に記したように、ラーマーヤナ・バレエが「インドネシア国家舞踊」になれば申し分なかったはずだ。

以上の政府の意図にジョクジャカルタの踊り手は困惑し、セッションではラーマーヤナ・バレエをめぐる直接的な、ときに相手の意見を全否定する質疑応答が交わされた。ジャワ人は相手を批判して正しさを求めるより調和を重視する。相手に意見をするときには穏やかに遠回しに述べる。これは他者を尊重するというクバティナンに沿った行為である。よってセミナーで相手の意見を全否定するのは、よほど正さねばならない重要な事柄だったはずである。以下、セミナー報告書を検証する前に、まずラーマーヤナ・バレエの芸術面の特徴と、スンドラタリという上演手法の影響を整理しておく。

#### 1) ラーマーヤナ・バレエの芸術面の特徴

ラーマーヤナ・バレエの第一の特徴は、台詞を用いず舞踊と音楽だけで舞踊劇を進行させることにある。これに対し王宮舞踊劇であるワヤン・ウォンでは台詞を用いる。上演は専属の舞踊団体ヤヤサン・ロロ・ジョングランが、プランバナン寺院を借景に建設した巨大な野外専用劇場で行った。舞台は50×12メートル、収容観客数は2,000から3,000人もあった(写真5)。出演者数も膨大で、セミナー報告書の添付資料によれば1961年の初演時には、主役級28役の踊り手は46人(ダブルキャストを含める)、巨人113人、猿97人、魚60人、悪魔72人、魔神15人、女官31人、鳥13人、蟹4人、ナーガ2人、ガムラン奏者66人、歌手86人、化粧や衣装など舞台裏88人と、700人近くに達している(Soeharso 1970: 59-69)。初年度の上演は7月から10月までの満月を挟んだ乾季の夜に6日連続で行われ、一晩の公演は90分から120分だった。物語は6つに分け6日完結とし、それぞれの晩にクライマックスが来るよう設定された(I. Nuraini 2003: 59) 上演にはスカルノ大統領ほか政府関係者、外国大使、国内外の芸術家が招待された(小池 2009: 167)。以後、今日まで経営母体、劇場、上演団体、上演時期と日数を変えながら上演は続いている<sup>10</sup>。

ラーマーヤナ・バレエは、劇場から約60キロ北東にあるスラカルタ王家の王宮舞踊を中

---

<sup>10</sup> 初演時の経営は運輸・郵政、電通、観光省(Departmen Perhubungan Darat, Pos, terekomunikasi dan Pariwisata)であり、上演団体は専属の舞踊団体ロロ・ジョングラン財団(Yayasan Rara Jonggrang)だった。数年後、ロロ・ジョングラン財団は独立して上演するようになる(I. Nuraini 2003: 62-63)。その後運営は1988年にポロブドゥール寺院とプランバナン寺院を管理する公社タマン・ウィサタ(PT. Taman Wisata)に引き継がれた。1989年には屋根付き劇場を造り、通年上演を始め、徐々に上演団体も増やし、現在はロロ・ジョングラン財団の他、ジョクジャカルタを中心に活動する複数の舞踊団体が上演している。

心に、他地域の舞踊の要素を取り入れて創られた。創作もスラカルタ王家の踊り手を中心に行われたが、数名の他地域の踊り手も参加した。ジョクジャカルタ様式の舞踊は猿や魚の群舞に採用されているが（富岡 2004：25）、スポットライトが当たる役回りではない。踊り手も演奏者もスラカルタ地方と劇場周辺の住民であり、ジョクジャカルタに住む踊り手は少数を除いて参加していなかった<sup>11</sup>。これにはラーマーヤナ・バレエ創作を主導した政府機関に、スラカルタ王家の関係者がいた背景がある（富岡 2004：24）。

つまりラーマーヤナ・バレエはスカルノ大統領時代の、1961-1969年の国策大綱 B8 で、国家建設の費用を捻出するための観光プロジェクトのなかで、ジョクジャカルタの観光インフラを整えるために、夜の娯楽として創られたが、ジョクジャカルタ王家の踊り手は創作にも上演にも参加していなかったのである<sup>12</sup>。踊り手らにしてみれば自分たちの地域で、自分たちの知らぬ間に、知らない舞踊劇が、国家により観光資源として創られ上演されていたことになる。しかもその舞踊劇は、ジョクジャカルタの中心から車で 20 分ほどにあるプランバナン寺院前で上演されることにより、あたかもジョクジャカルタ王家の王宮舞踊劇であるかのような印象を与えるばかりか、いずれラーマーヤナ・バレエこそジョクジャカルタ王家の舞踊劇だと誤った認識が広がる可能性もあった。これは当時、王宮文化を畏怖し王宮舞踊について、よく知らなかった庶民に誤解を与える恐れも大きかった。



（写真5）プランバナン寺院前の舞台（初演時 1961 年のパンフレット Pentas Ramajana, Badan penerbit “Kesatuan Jogjakarta Tahun” 1961 より）

## 2) スンドラタリという上演手法の影響

いまひとつの踊り手の困惑の要因はラーマーヤナ・バレエが、スンドラタリという新たな舞踊劇の手法を用いたことにある。スンドラタリという言葉は報告書によれば、1961年にアンジャール・アスモロ（Andjar Asmara）<sup>13</sup>が、スラカルタの芸術家たちとの会話で初めて

<sup>11</sup> ジョクジャカルタ王家の分家である、パクアラム家に仕える踊り手と演奏家はラーマーヤナ・バレエの上演に参加していた。彼らの舞踊様式はスラカルタ王家に近く、ジョクジャカルタ王家の様式とは異なる。

<sup>12</sup> 5.1 に記したウィスヌ・ワルダナなどジョクジャカルタ王宮舞踊を学んだ踊り手も創作に参加しているが、創作の中心はスラカルタ王家の関係者だった。

<sup>13</sup> 報告書においてもこの人物の詳細は分からないと記されている（Soeharso 1970：92）

使用し、それが 1961 年の政府刊行物の回想文に収録されたことから広まった (Soeharso 1970: 92-93)。ラーマーヤナ・バレエが、スンドラタリを用いた影響は大きかった。それはこの頃 (1960-1977 年) の州の文化政策の方針について、ジョクジャカルタ特別州の地方議会議員だったキ・ナヨノ (Ki Nayono 1997: vii) が、「ラーマーヤナ・バレエの大きな影響を受けて、スンドラタリとはプランバナナ寺院前で上演されているラーマーヤナ・バレエである、という庶民の狭い視野を変える必要がある」と記したほどである。一般にスンドラタリは地域の伝統的な舞踊をもとに、台詞を用いず舞踊と音楽のみで進行する舞踊劇と考られているが、踊り手のスマルヨノ (Sumaryono) も指摘するように現在に至るまで明確には定義されていない<sup>14</sup>。それにも関わらず庶民はスンドラタリとはラーマーヤナ・バレエに準ずる、と考えるほど両者は強く結びついて認識されていたのである。

以上のように踊り手たちは、自分たちの知らないうちに、国家の大規模な開発計画でラーマーヤナ・バレエが創作され、それがスンドラタリという手法を生み出したこと、そして次節以降に記すように、その手法が王宮舞踊の思想や価値観と合わないことに戸惑い不安を覚えていた。

## 7.2 基調報告「ジョクジャカルタ様式のラーマーヤナ舞踊劇」

次に紛糾した質疑応答のもととなった、スタダルソノによるセッション 3 の基調報告「ジョクジャカルタ様式のラーマーヤナ舞踊劇」(Soedarsono 1970: 148-168) を要約して記す。

ジョクジャカルタ様式のラーマーヤナ舞踊劇は、いつ誕生し、どのように発展したのだろうか。ジャワには 840 年、907 年、12 世紀に刻まれた碑文、および 14 世紀の古ジャワ文学 “Nagarakrtagama”、16 世紀の古文書 “Pararaton” に、仮面舞踊劇の記述がある。よってジャワの最も古い舞踊劇は少なくとも、9 世紀半ばには存在した仮面舞踊劇といえる。物語は 907 年の碑文に見られるビモ<sup>15</sup>の記述、9 世紀末に建立されたプランバナナ寺院のラーマーヤナの彫刻から、マハーバーラタとラーマーヤナを用いたと分かる。

ジョクジャカルタ様式のジャワ舞踊劇 (Drama Tari Djawa gaja Jogjakarta) は、ワヤン・ウォンと呼ばれる。これは 18 世紀半ばの王宮で誕生しマハーバーラタを上演していた。ラーマーヤナを用いたワヤン・ウォンは 1933 年に初めて上演された。演目名は「ロモ・ニテック」(Rama Nitik) といった。だがラーマーヤナ

---

93)。

<sup>14</sup> 日刊紙 Kedaulatan Rakyat 2008 年 11 月 22 日へのスマルヨノの投稿記事。1970 年からジョクジャカルタ特別州政府が開催しているスンドラタリ・フェスティバルでは、セリフの使用を条件づけたり、禁じたり、あるいは上演条件に台詞について記載しないなどしている。

<sup>15</sup> マハーバーラタに登場するビモのこと。

は主でなく、マハーバーラタの一部の物語として上演された。スルタン 8 世の時代（在位 1921～1939）にワヤン・ウォンは 20 回上演されているが、ラーマーヤナを用いたのは 3 回のみで、すべてマハーバーラタの一部としての上演だった。

一方、ラーマーヤナだけを演じた舞踊劇にはランゲン・モンドロ・ワノロがある。これはドラマタリ・オペラであり、1890 年に貴族が創り王宮外で上演した。その特徴は座った状態で踊ることと、台詞にトゥンバン・モチョパットと呼ばれる歌謡を用いたことにある。そのため踊り手は、舞踊だけでなく歌謡に長けている必要があり、技術的にワヤン・ウォンより難しい。ランゲン・モンドロ・ワノロの担い手は貴族から次第に村人へと移った。

そして最新のジョクジャカルタ様式のラーマーヤナ舞踊劇の発展として、1961 年に台詞を用いないスンドラタリが誕生した。スンドラタリは 1961 年以後にジョクジャカルタで発展した。それは舞踊の革新であり歴史から伝説まで幅広い物語を扱った。スルタン 8 世時代のワヤン・ウォン上演には 600 人が必要で、そのうち踊り手は 400 人ほどだったという。400 人はようやくプランバナナ寺院で上演されているラーマーヤナ・バレエに匹敵する。

このようにジョクジャカルタ様式のラーマーヤナ舞踊劇は、1890 年に誕生したランゲン・モンドロ・ワノロ、次に 1933 年の王宮舞踊劇ワヤン・ウォンの一部としての上演、最後に 1961 年のスンドラタリへと発展を遂げた。ワヤン・ウォンはワヤン・クリットの間人版として創られ、ランゲン・モンドロ・ワノロとスンドラタリはワヤン・ウォンから創られた。もちろんラーマーヤナを用いた舞踊劇は古くからあったが、それは仮面舞踊劇だったことと、ワヤン・ウォンはワヤン・クリットから影響を受けた点で、ランゲン・モンドロ・ワノロ以降のラーマーヤナ舞踊劇とは性質が異なる。以上から私はジョクジャカルタ様式のラーマーヤナ舞踊劇の最も古いものは、1890 年に創られたランゲン・モンドロ・ワノロだと結論付ける。

以上が基調報告の要約である。ここから次のことが指摘できる。第一に報告者はラーマーヤナという物語を軸に王宮舞踊の歴史を構成し、ラーマーヤナ・バレエが王宮舞踊の最新の発展とする。しかしこれは多くの点で不自然である。スダルソノも基調報告に記したように、ジャワ人は圧倒的にラーマーヤナより、マハーバーラタを好む。ワヤン・クリットも王宮舞踊劇もマハーバーラタを中心に扱う。さらにスカルタ王家の王宮舞踊を中心に創作されたラーマーヤナ・バレエを、ジョクジャカルタ王家の王宮舞踊の最新の発展とするのは、そもそも無理があり歴史的な説明もない。ラーマーヤナ・バレエでは、ジョクジャカルタ様式の舞踊は群舞に取り入れられているに過ぎず、舞踊劇の進行にも大きな影響を与えない。

第二に報告者はラーマーヤナ・バレエという言葉を用いず、それをスンドラタリという言葉に置き換えて記している。ラーマーヤナ・バレエは、プランバナナ寺院で上演されているスンドラタリ的手法を用いた舞踊劇に固有の名称であり、間違いとは言い切れないが誤解

を生みやすい表現である。しかしこれにより報告者はラーマーヤナ・バレーとスンドラタリを、同一のものとして印象付け、1961年をスンドラタリの誕生と強調したかったものと思われる。そうすればスンドラタリは国家主導の文化創造で生まれ、汎用性を持ち合わせた優れた国民文化であり、全土に広まったと印象付けられる。

第三にスンドラタリとワヤン・クリットを関連付けているが、いくつもの舞踊劇を経由させており無理がある。ワヤン・クリットの起源は明らかでないが4世紀には存在したと言われており、クバティナンはさらに前の時代からあったと言われている。ワヤン・クリットはクバティナンを伝える媒体としての機能が大きく、その信仰は現在も大部分のジャワ人の生活の中心を占める。こうした長い歴史をもちジャワ人の信仰にも関連するワヤン・クリットへの言及は、スンドラタリに歴史の重みを付与することで、庶民にスンドラタリに親近感を抱かせる意図があったと考えられる。

以上の性質を帯びた基調報告は、碑文や古文書の内容を持ち出したり、各舞踊の初演年や上演回数、西洋の研究者による研究などを持ち出すことで、史実に基づいているとの印象を与えている。1970年のインドネシアに王宮舞踊に関する文献は少なく、基調報告の内容は特別な人間しか得られなかった情報である。また基調報告では当時、一般的でなかった言葉（オペラタリ *opera tari*、スニマン *seniman*、クレアシ・バル *kreasi baru*、バレー *ballet*、パンマイム *pantomime*、クラシック・ロマンチック *klasik romantik*）の多用もみられるが、報告者が芸術の専門家であると強調したかったのかもしれない。ここからセミナーを権威づけようとする意図が感じられる。

### 7.3 質疑応答の分析：国家と踊り手たちの価値観の齟齬

次に基調報告に続いて行われた質疑応答について検証する。質問者60人の114の質問は次のように8項目に分類できる。ただし3つの質問は2項目に分類できるため合計117質問とした。

- 1) 34 質問：スンドラタリについて
- 2) 32 質問：ワヤン・ウォン、王宮舞踊の特徴・歴史について
- 3) 10 質問：ランゲン・モンドロ・ワノロについて
- 4) 7 質問：現在の王宮舞踊について
- 5) 7 質問：新たな用語について
- 6) 4 質問：新たな舞踊について
- 7) 4 質問：在庫目録、登録権者に対する異議
- 8) 19 質問：その他

質問全体から読み取れる特徴は、まずスンドラタリに関する質問が多く、踊り手らが、その出現に戸惑っていること、およびスンドラタリと王宮舞踊の関係のとり方を見いだせな

いでいることにある。これらは7)に分類した質問で報告者への強い批判となって表れる。一方、報告者の応答には前述のように、一般的でない用語の多用のほか、質問とかみ合わなかったり、曖昧だったり誠意を欠いたものも目立つ。質問者の困惑をよそに「基調報告を読み直してほしい」「すでにその質問には答えた」との応答も多かった。

以下に王宮舞踊の表現方法や意義・機能にも触れながら、項目別に質疑応答の内容を分析していく。以下、(質問 a1)のようにカッコで記した質問と応答の番号は報告書に記載の番号である。一人の質問者が複数の質問をした場合は a から b, c と順に番号がふられている。

#### 1) スンドラタリについて：34 質問

この項目の質問は次のように分類できる。

- a：スンドラタリとは何か、そのジョクジャカルタ様式の特徴は何か (13 質問)
- b：1961 年をスンドラタリの誕生とする根拠は何か (4 質問)
- c：ワヤン・ウォンとスンドラタリの違いは何か (3 質問)
- d：スンドラタリが生まれた社会的背景は何か(3 質問)
- e：その他 (11 質問)

#### i) ジャワ語との関係

最も多い a の項目では、

「ジョクジャカルタ様式のラーマーヤナとは何か。我々は明快な説明を受けていない (質問 15c)」

「基調報告のスンドラタリの説明が良く分からなかった (質問 18a)」

とスンドラタリに関する基本的で、半ば抗議とも取れる質問が 13 も出された。これに対する応答は、

「報告書を読み直して下さい (応答 15c、22、51b、59a)」

と回答を避けたり、スンドラタリに関する質問に対して、王宮舞踊の歴史や特徴を述べたり (応答 18a)、ワヤン・ウォンの特徴を問う質問に、スンドラタリはランゲン・モンドロ・ワノロのようである (応答 11a) とかみ合わなかったり、基調報告の内容を繰り返したりした。

b の項目では、

「1961 年以前にスンドラタリはなかったのか (質問 7e、24b)」

「1961 年以後にスンドラタリが発展したのは本当か。だれがパイオニアなのか (質問 24a)」

「スンドラタリ・ラーマーヤナが誕生した場所はどこか、だれが上演したのか。歴史的にはっきりさせてほしい (質問 46a)」

と報告内容を疑問視する声があがっている。これに対する応答は、

「スンドラタリの形態 (*bentuk*) をとった舞踊劇は 1961 年以前からあった (応答 7e)」

「完全な形態のスンドラタリがジョクジャカルタで発展したのは 1961 年以降 (応答 24a)」

と曖昧だった。a と b の質問の背景には 1961 年以前にも、王宮舞踊の踊り手がワヤン・ウォンに準じた舞踊劇を、いくつも上演していたことにある。とくにイラマ・チトゥラは 6.2.1 に記したように、1950 年代に社会的メッセージを含んだ舞踊劇を多く上演している。b の応答では、1961 年以前にもスンドラタリがあったと認めるような発言をしたり (応答 7e)、基調報告のタイトルに用いた様式 (*gaja*) という言葉を避け、形態という言葉を用いたり、「完全な」という言葉を使用するなど曖昧さが目立つ。肝心のスンドラタリの明快な説明はない。

基調報告には、スンドラタリは「台詞を用いない (149 頁)」「ランゲン・モンドロ・ワノロ、ワヤン・ウォンに続く最新の発展 (156 頁)」と記されている。しかし「台詞を用いない」という特徴は、正しいジャワ敬語を身に付け、他者を尊重する方法を学ぶという王宮舞踊の意義に関わる。

ここで改めて王宮舞踊、特にワヤン・ウォンで用いるジャワ語の台詞とクバティナンについて記すと、次のようにまとめられる。ジャワ人は常に相手に敬意を払い場に調和をもたらそうとする。そのための 1 つの方法が複雑な敬語体系をもつジャワ語の使用である。ジャワ語は 5 つの単語レベルと 5 つの文体レベルからなる。単語レベルは目下の人や友人に使う最も下位のゴコ (*ngoko*) から、クロモ・マディオ (*krama madya*)、クロモ (*krama*)、クロモ・インギル (*krama inggil*)、クロモ・アンドアップ (*krama andhap*) までである。文体レベルは下位からゴコ (*ngoko*)、ゴコ・アルス (*ngoko alus*)、クロモ・マディオ (*krama madya*)、クロモ (*krama*)、クロモ・アルス (*krama alus*) までである。文章は相手と自分の関係を考え、適切な敬語レベルの単語を組み合わせて作る。そのためひとつの文章のなかでも異なる単語レベルを使い分ける。例えば自分の所有物と相手の所有物で単語レベルは異なり、同じものをさすのに異なる単語を用いる。同じ内容でも相手が異なれば用いる単語レベルも異なる。

話し言葉としてのジャワ語は丁寧な文体のクロモと、粗野な文体のゴコを適切に選択し誤りなく使用すること、およびその特定のジャワ語が表情、振る舞いなどの所作を規定することに特徴がある (土屋 1983:24-25)。これらはすべてワヤン・ウォンに反映されており、踊り手は舞踊を通して正しいジャワ語と振る舞いを学ぶ。つまり話し言葉と振る舞いは、一体のものであることが重要であり、舞踊劇という形態はそれを学ぶのに適していた。そのため植民地時代のワヤン・ウォンは庶民にも公開されており、上演はそのまま庶民の手本ともなった (GBPH Suryobrongto 1981:49-51)。ジャワ敬語を正しく使い他者を尊重することで、場の調和を保つことは、最終的にそのまま大宇宙と小宇宙の統一につながり、クバティナンの実践となる。これこそが踊り手たちが価値を置いた王宮舞踊の意義であり、舞踊を

通して「よきジャワ人」として生きることである。

このようにジャワ語はワヤン・ウォンの重要な要素であり、そこから台詞を省くことはワヤン・ウォンの土台が崩れることに等しい。よって a の質問のように踊り手たちが、スンドラタリが、ワヤン・ウォンと同じように舞踊劇に分類される意味が分からない、というのは当然である。b の質問についても社会的意義・機能も異なる王宮舞踊と、ラーマーヤナ・バレエを、同一の歴史上に置くことは不自然であり、質問者が違和感を覚える方が自然である。またワヤン・ウォンで用いる台詞は隠喩やサンスクリット語を多用し、これが舞踊劇の味わい深さでもあったことを考えると、台詞を省いたスンドラタリは文学的表現に欠け、踊り手には淡泊なものと思われ。

## ii) 感情表現の方法

c の質問は、

「ワヤン・ウォンにある明確な役柄の性質の違いはスンドラタリにあるか(質問 54a)」

「ワヤン・ウォン特有の登場人物への魂の宿し方、目線、人物の舞台配置をスンドラタリでは変える必要はあるのか(質問 54d)」

と、王宮舞踊の感情表現の本質にかかわる内容が中心だった。これに対する応答は、

「質問者はあまりにもワヤン・ウォンを意識しすぎている(応答 54a)」

「王宮舞踊をそのまま用いれば観客は楽しめない(応答 54d)」

と誠実とは言い難いばかりか、王宮舞踊の中軸であるワヤン・ウォンを中心に考える質問者の方が自然である。この質問の背景には、2つの舞踊劇の表現方法が大きく違うことがある。ラーマーヤナ・バレエは客席と舞台に距離があるため、踊り手は遠くの客席にも物語の進行が伝わるように、大きく分かり易い身振りをとる必要がある。それは結果的に直接的表現をとり、悲しみの表現には目や胸を手あるいは布で覆い、怒りの表現には表情を変え大げさに粗野な振る舞いを取る。こういった直接的表現をジャワ人はカサルと捉え、他者を尊重しておらず、クバティナンに反した避けるべき行為と考える。

それに対し王宮舞踊は象徴的表現を用いる。その方法として最も重視されるのはパンダガン(目線)による表現であり、喜びも悲しみも怒りも、すべて心の底からパンダガンに浮かび上がらせて表現する。にこりと笑って喜びを表現することは、粗野な直接的表現として忌避される。質問 54d の「魂の宿し方」とは、こういったパンダガンによる心情表現をさしている。

3.2.2 に舞踊に魂の宿っていない踊り手をジャワ語で「ジョゲダン」、魂から踊っている踊り手を「アンジョゲッド」と呼ぶと記したが、ジョゲダンの踊り手がアンジョゲッドの踊り手に達するにはパンダガンによる表現が必要とされる。これに従えばラーマーヤナ・バレエの踊り手はジョゲダンであり、ワヤン・ウォンの踊り手はアンジョゲッドとなる。このように感情表現の方法においても、ラーマーヤナ・バレエとワヤン・ウォンは大きく異なっている。

2) ワヤン・ウォンあるいはジョクジャカルタ王宮舞踊の特徴、歴史について：32 質問  
この項目の質問は次のように分類できる。

- a：歴史的事実について（14 質問）
- b：ワヤン・クリットとの関連（6 質問）
- c：厳しいディシプリンについて（2 質問）
- d：その他（10 質問）

i) ディシプリンの有無

a と b は単に歴史的事実を問う質問だった。たとえば

「王宮ではマハーバーラタが好まれ、ラーマーヤナの人気がなかったのはなぜか（質問 8, 16b)」

「だれがいつからワヤン・ウォンを王宮外で発展させたのか（質問 23)」

といった内容だった。これらの質問が出された背景には当時、踊り手たちが自由に参考に来る、王宮舞踊に関する書籍がなかったことがある。初めての王宮舞踊の系統だった書籍が出版されたのは、8.1 に記すように 1976 年だった。注目したいのは c に分類したディシプリンについてである。2 つの質問は、

「なぜどのようにしてワヤン・ウォンの厳しいディシプリンは形成されたのか（質問 3a)」

「厳しいディシプリンは全ての舞踊に必要なか（質問 3b)」

という内容だった。王宮舞踊の文脈でディシプリンとは辞書通りの「規律」に加え、いかに強い信念を持って舞踊に取り組むか、いかに厳しい稽古に耐え抜くことができるかなど、踊り手の精神の強靭さを示す言葉として使用されることが多い。つまりディシプリンを強く持つことはジョゲッド・マタラムに通じ、2 つの質問もこの意味で用いている。

植民地時代、特にスルタン 8 世の時代のワヤン・ウォンの踊り手のディシプリンを伝える話は多く伝わっている。例えば病気でも、朝 6 から夜 23 時まで続く舞台を降板することはタブーだったとか、雨で腰まで水に浸かりながら、きつい着座待機の姿勢（シロヤジェンケン）を 2 時間微動だにせず保ったといった話である（GBPH Suryabrongta 1979/1980：126, 200-203）。これは主役級の踊り手だけでなく、その他大勢と一括りにされるような端役も同様だった。1) の ii) に記したパンダガンによる感情表現も、厳しいディシプリンをもった踊り手にしかできない。

これらはスンドラタリには要求されない。セッション 2 の報告者フマルダニは、ラーマーヤナ・バレエの質の低さを酷評しているが（Humardani 1970：103-133）、ディシプリンが備わっていれば自ずと舞台の質は保たれる。質の低さの要因には巨大な舞台を埋める 700 人もの出演者を揃えるために、急ごしらえの踊り手が多く動員されたこともある。その多く

は群舞を担う端役だったと思われるが、上述の雨に浸かりながら 2 時間微動だにしなかった踊り手も端役だった。「厳しいディシプリンは全ての舞踊に必要なか (質問 3b)」との質問からは、王宮舞踊に当然要求される厳しいディシプリンが、ラーマーヤナ・バレエに見られないことに、踊り手が違和感を覚えていることが分かる。

### 3) ランゲン・モンドロ・ワノロについて : 10 質問

この項目の質問は次のように分類できる。

a. : 歴史的事実について (9 質問)

b. : その他 (1 質問)

質問は、ほとんどランゲン・モンドロ・ワノロに関する歴史的事実を問う内容だった。例えば用いたテキスト (質問 38a)、創始者 (質問 44a) などが問われている。これらの質問も当時、王宮舞踊に関する記述が限られていたため、踊り手が知りたがるのは自然である。

### 4) 現在の王宮舞踊について : 7 質問

この項目は次のように分類できる。

a : 社会との関わりについて (3 質問)

b : その他 (4 質問)

a、b ともに現代社会で王宮舞踊を継承させる方法を問う内容だった。質問 26a では「王宮舞踊が庶民に受け入れられない要因は何か」と問うている。王宮舞踊は 1918 年以降、制度的には誰でも学ぶことが出来たが、セミナーが開催された 1970 年頃の王宮舞踊は王宮儀礼や国家行事での上演が中心だったこと、および当時の踊り手は大半が元貴族や家臣だったことから、庶民は舞踊活動への参加を畏れ多く感じており王宮舞踊が、実質的に一般に広まっていたとは言いにくい状況だった。

b は、

「王宮舞踊に新たな時代に適した息吹を与えるにはどうすべきか (質問 37a)」

「王宮舞踊の独特の感情表現も、(時代に合わせて) 変える必要があるか (質問 44a)」

「他地域の舞踊の様式を王宮舞踊に取り入れることはできるか (質問 46d)」

といった内容だった。これに対する応答は、

「クラシックとモデルンを組み合わせて上演するのはよくない (応答 37a)」

「王宮舞踊の感情表現は現代人に向かない。クラシック・ロマンチックな新たな舞踊が創られている (応答 44a)」

「クレアシ・バルについては賛成だが、クラシックについては賛成しない (応答 46d)」

と、かみ合わなかったり、定義の曖昧なまま新たな用語を多用したりしている。4) に分類した質問は踊り手が王宮舞踊の担い手としての使命感から、その継承方法を探ろうとする内容であったのに、応答は不誠実だといえる。

#### 5) 新たな用語について：7 質問

この項目は次のように分類できる。

a：新しい用語の定義について（4 質問）

b：報告者の使用する新しい言葉に対する異議（3 質問）

#### i) クバティナンとの関係

a には、

「スニマンとは何か（質問 4b）」

「ドラマタリとオペラタリは同じか（質問 51a）」

「スンドラタリとオペラなどの舞踊劇をはっきり区別して定義できるか（質問 37b）」など報告者が用いた新しい用語の定義を求める質問だった。しかしいずれの応答でも、「基調報告を読み直してほしい（応答 42c、51a）」「その解釈は間違っている（応答 51c）」と説明を避けている。

注目したいのは質問 4b の「スニマン」という用語と、その応答で用いた「上演者（dibawahnja）（応答 4b）」という用語である<sup>16</sup>。スニマンはインドネシア語で「芸術家」を意味し踊り手も含む。3 章に記したようにクバティナンでは、踊り手は自分の存在を消して空の状態で踊り、舞踊から踊り手個人の性質が分かるようではいけない。そのためジャワ語には「踊り手」という言葉もなかった。それに対しラーマーヤナ・バレエの踊り手は自己主張をする。彼らの役割は「スニマン」、「踊り手」として、華やかな衣装を身にまとい観客を楽しませることにある。客席から遠いため、身振りも大きく表現は直接的になる。このように踊り手は王宮舞踊では自己の存在を消そうと努め、ラーマーヤナ・バレエでは自己主張をする点でも両者は根本的に異なる。

#### 6) 新たな舞踊について：4 質問

この項目はすべてジョクジャカルタ出身のウィスヌ・ワルダナと、バゴン・クススディ・アルジョという、2 人の踊り手と彼らの作品に関する質問だった。2 人とも王宮舞踊を学んだ後にアメリカで舞踊を学び、王宮舞踊をもとに独自の舞踊を創作している。質問は、

「2 人の作品はクラシック（筆者注：王宮舞踊の意）の範囲か（質問 1c）」

「2 人の作品はジャワ・モデルン（筆者注：近代ジャワ舞踊の意）か、あるいはインド

---

<sup>16</sup> 質問 4b は、質問 4a 「舞踊の創作者が王であるというのは本当か」への応答「スルタン 1 世やスルタン 8 世のようなスニマンもいた（応答 4a）」を受けて出されている。

ネシア・モデルン（筆者注：近代インドネシア舞踊の意）と言うのか（質問 1d）」と 2 人の作品の位置づけを問うものだった。彼らの作品は個人様式とでも呼べる独自の作風でありながら王宮舞踊を土台に持つ。そのため踊り手たちが、2 人の作品に関心を寄せることは自然だと言える。

7) 在庫目録、登録権者について：4 質問

この項目は次のように分類できる。

a. : 在庫目録について (2 質問)

b. : 登録権者について (2 質問)

i) 文化の登録権者

質問 a、b には、

「報告者は在庫目録作りのために話したと理解した（質問 21）」

「ワヤン・ウォンとランゲン・モンドロ・ワノロは本質的にスンドラタリとは異なる。

これらを結びつけるのはスンドラタリ独自の特徴を覆い隠したいからなのか。スンドラタリを古いものとして位置付けたいからなのか（質問 31）」

のように真っ向から基調報告の内容を否定し、報告者の意図を問いただそうとする抗議のような内容もあった。これは婉曲的表現を美德とするジャワ人にとって、直接的で大変にきつい表現である。ここから客席、少なくとも質問者は基調報告は、ラーマーヤナ・バレーを在庫目録に載せるために、都合よく構成された歴史だと認識していたことが分かる。重要なのは b に分類した、だれがある文化を在庫目録に登録する権利を持つのかということだろう。

質問 35b に「基調報告を作成したのはラーマーヤナ・バレーを在庫目録に入れる必要があるからなのか。もしそうならば、だれが、どの団体が在庫目録に登録する権利があるのか」とあった。この質問者はラーマーヤナ・バレーが、王宮舞踊の価値観と大きく異なるにもかかわらず、あたかもジョクジャカルタ王宮舞踊かのように、国の目録に登録されることで、次の世代への本来の王宮舞踊の継承が滞る可能性を危惧したのだろう。観光芸能につきものの問題として、そのうちラーマーヤナ・バレーのイメージが独り歩きして定着する可能性もある。また当時、王宮舞踊をよく知らない庶民も多く、ラーマーヤナ・バレーが王宮舞踊だという誤った認識が広まる可能性もあった。こういったことから踊り手たちが、自分たちの文化にみせかけたラーマーヤナ・バレーを、基調報告に記されたようにジョクジャカルタの王宮舞踊の最新の発展と位置付けて、国家が目録登録することに反対するのは当然である。

セミナーの報告者はすべて研究者だったが、それに対する不満もあがっている。「この種

の研究は<sup>17</sup>舞踊アカデミーASTI と伝統音楽学校 KOKAR<sup>18</sup>が行うべきなのか。ガジヤマダ大学のみ研究することが可能なのか。ガジヤマダ大学以外には究者も研究施設もない(質問 1e)」と質問が出ているが、1970 年頃のインドネシアには実質的に、踊り手自身が舞踊の研究を行える機関はなかった。

本章ではそれに対する踊り手たちの困惑と不安が噴出した、国家スンドラタリ・ラーマーヤナ・セミナー1970 での議論から、踊り手たちが感じた困惑の要因を分析する。それにより 6 章に記した踊り手たちの舞踊活動の目的や価値観を、王宮舞踊の要素と特徴の面から鮮明にし、彼らが将来に渡って継承することを望んだ王宮舞踊の在り方を明らかにする。

## 第7章のまとめ

以上、国家スンドラタリ・ラーマーヤナ・セミナー1970 での基調報告と質疑応答の分析を通して、踊り手たちが望む王宮舞踊の継承のありかたを検討してきた。踊り手がラーマーヤナ・バレエの登場に困惑したのは、王宮舞踊の意義や価値観と異なる要素、とりわけ 1) ジャワ語の台詞の不使用、2) 直接的な感情表現、3) ディシプリンの欠如、4) 調和より自己主張を必要としたことにあった。

ジョクジャカルタ王宮舞踊はスニ・クバティナン、すなわち舞踊を通じたクバティナンの実践であり、自己の内面を深め、他者と調和し最終的に神との統一を目指すものとされてきた。そのため王宮舞踊のあらゆる面に、他者を尊重する振る舞いが反映されている。上に挙げた4つの要素は、すべて他者を尊重する振る舞い方に反していた。本来の王宮舞踊では、踊り手はジャワ敬語のレベルと振る舞いを一致させ、自己を消して調和することを重んじる。それは象徴的表現と結びつき、感情でさえ直接的に表現することはカサル(粗野)とみなされ、喜びも怒りも心の奥底から目に浮かび上がらせ、極めてアルス(洗練)に表現する。こういった表現は、高度な舞踊技術とともに深い内面が備わって初めて可能となり、そのために踊り手は厳しいディシプリンをもって稽古をしてきた。

第6章に記したように、そういった姿勢で日常生活を送れる人を「よきジャワ人」と呼び、踊り手たちは王宮舞踊を精神を満たすものと位置付けていた。踊り手たちがこういった王宮舞踊の意義を大切に受け継いでいた、ちょうど同じ時期に、それに反するラーマーヤナ・バレエが誕生し、目録登録されようとしていたのである。

第3章にジャワ人は日常生活で、常にアルス(洗練)とカサル(粗野)を意識し、行動の規範にすると記した。ジョゲッド・マタラムのグレゲッド(気迫)でも、抑制されていない気迫はカサルであり、冷静に抑制された気迫がアルスであると説明できた。調和された状態は、すべてがアルスであることによってもたらされる。そうするとラーマーヤナ・バレエの

---

<sup>17</sup> この質問文の前に、ガムランについて述べられているので、「この種」とは直接的にはガムラン研究を指す。だが舞踊に関しても状況は同様だった。

<sup>18</sup> 5.1.4 に記した 1950 年に中部ジャワ州のスラカルタに設置された伝統音楽学校。

上記 4 つの特徴は、いずれもカサルであり、王宮舞踊だけでなくジャワ人の価値観からも反する。

これはインドネシアに限らず政府主導の文化・観光政策の特徴でもある。つまり政府は、ある文化を、もとの文脈とは別に、文化・観光政策に取り込んでしまう傾向があり、その結果、その文化は担い手コミュニティでの意義を失ってしまう。文化の目録登録についても同様に、政府は好ましい芸能を標準化して国民に普及しようとするが、芸能に内包される思想や価値観に注意を払うことなく、担い手の視点に立った登録が行われないことが多い。ラーマーヤナ・バレエの場合は新国家の威信を示すこと、および国家建設の費用捻出のため、中部ジャワの観光開発計画の一つとして創出された観光芸能だった。さらに国家スンドラタリ・ラーマーヤナ・セミナー1970 は、セミナー名に「国家スンドラタリ」と付けることで、スンドラタリという舞踊劇の形式を、国家が創出したという意識を国民に植え付ける意図があった。

結局、質疑応答で交わされた内容は曖昧なままだったが、このセミナー以後、踊り手たちは積極的に文化政策を利用して、自分たちの思想や価値観を記録したり、新たな舞踊に盛り込んで継承する活動を始める。その初期の最も大きな事柄が、200 年の間、秘伝されてきた王宮舞踊の精神論ジョゲッド・マタラムの公開だった。もっとも強力な中央集権体制のもとでは、大統領は絶対的な存在ではあったが、踊り手たちの積極的な文化政策への協力、とりわけジョゲッド・マタラムの公開にまで踏み切ったのは、このセミナーに対する不信感があったとの想像も固くない。次章以降では巧みに文化政策を利用しつつ、王宮舞踊の意義を継承していこうとする踊り手たちの実践を検討していく。

## 第8章 文化政策が強力に始まった時代の ジョクジャカルタ王宮舞踊（1968年から1984年）

スカルノ大統領時代に国家レベルで行われた文化政策は、スハルト大統領時代に入ると国民レベルで行われるようになった。スハルト大統領は国民一人一人が、形式的に芸術コンクールなどの文化プログラムに参加することによって、従順な国民を育てることを意図したため、必ずしも参加者に文化を深く理解することを求めなかった。これに対し踊り手は文化政策に積極的に協力しながら、一方で政府の意図通り王宮舞踊の広く浅い普及に取り組み、他方で王宮舞踊の深い理解を記述を通して遺しつつ、舞踊団体や教室の運営などを通して実質的な王宮舞踊の継承に乗り出す。いずれの活動もラーマーヤナ・バレエに見られなかった、「よきジャワ人」として生きるという王宮舞踊の意義を伝える試みだった。本章では、そういった踊り手の取り組みを具体的に検討することで、彼らがいかに王宮舞踊の意義を保ちつつ、新たな社会に生きる次世代に舞踊を継承しようとしたのか、その方法を明らかにする。

### 8.1 文化の掘り起し

各州の文化は掘り起こし記述することで、国家公認の国民文化とされ目録に入れられた。この目録作成のプロジェクトは7章に記したように1976/77年度から始まった。文化総局ジョクジャカルタ州支部でこのプロジェクトを担当したカダルによれば<sup>1</sup>、ある文化を目録に入れるには、まず選定・調査・記録・記述からなる、文化の掘り起こしの作業が必要で、上演芸能の場合、実際に上演しその映像も保存した。記述されたものは大臣や州知事、議員など多くの有力者からの祝辞を添えて出版されることで正当性を強め、国民一人一人に、よく知るよう促した。目録入りした文化は、政府から予算がつき、楽器や衣装など不足しているものを供与する対象となった<sup>2</sup>。カダルが「目録に入れる芸術の選定は、芸術家側の希望に応じて行い、関係者を呼んで講演会等を行うこともあった」と述べたように、このプロジェクトは芸術家側の意思も尊重された<sup>3</sup>。踊り手たちは、この「掘り起こし」という方法で様々な舞踊を記録したが、その最初期かつ最も重要なものが、およそ200年も秘伝されてきたジョゲッド・マタラムに関する講演会と記述だった。

#### 8.1.1 ジョゲッド・マタラムの公開

ジョゲッド・マタラムは初代王スルタン1世が記述を禁じ秘伝されてきたが、スルヨブロントが講演会というかたちで初めて一般に公開した（写真6）。それが教育文化省ジョクジャカルタ州支局が開いた1974年の講演会「ジョクジャカルタ様式のクラシック舞踊」(Tari Klasik Gaya Yogyakarta) だった。スルトンの命令に背いてまで、ジョゲッド・マタラムを

<sup>1</sup> Kadar へのインタビュー、2019年8月14日。

<sup>2</sup> Kadar へのインタビュー、2019年8月14日。

<sup>3</sup> Kadar へのインタビュー、2019年8月14日。

公開した経緯は次の通りだった。娘のアティックによればスルヨブロント<sup>4</sup>は、国家独立後、王宮舞踊の活動形態が変わり、舞踊以外のことも含めさまざまな価値観が流入するなか、「ジョゲッド・マタラムは記さなければ忘れられる。しかし記せば誤って伝わる懼れがある<sup>5</sup>」とその継承方法について悩んでいた。その理由はジョゲッド・マタラムは高度なラヒルと、成熟したバティンを持つ踊り手でなければ理解が難しく、文章で伝えるのは困難で、たとえ文章にしても深く舞踊を学んだ踊り手でなければ理解は難しいからだった<sup>6</sup>。この時期はちょうど7章に記したように「国家スンドラタリ・ラーマーヤナ・セミナー1970」において、踊り手らが王宮舞踊の価値観と異なる舞踊劇の存在に困惑しており、これもスルヨブロントを悩ませた一因と考えられる。

この問題の解決のためスルヨブロントは、まず1970年頃にトップクラスの若い踊り手10人を集め、稽古をつけながらジョゲッド・マタラムを伝えることを試みた。この時、彼は踊り手の一人に「技術が未熟な踊り手には、このジョゲッド・マタラムを教えないでほしい<sup>7</sup>」と伝えており、まだジョゲッド・マタラムを一般に公開する意思はなかった。また別の踊り手は「稽古に来なかったり、あまり熱心に学ぶ意思の見られない踊り手もいた<sup>8</sup>」と語っており、この時のスルヨブロントの試みは思うような成果を得られなかった。

最終的にスルヨブロントは、この問題の解決を「文化の掘り起し」プログラムに期待した。それが上述の1974年の講演会だった。その内容は1976年に『ジョクジャカルタ様式のクラシック舞踊』として王宮出版から刊行された。この時初めてジョゲッド・マタラムは、すべての踊り手が知ることの出来る知識に変化した。次にその記述の概要を記す。

『ジョクジャカルタ様式のクラシック舞踊』<sup>9</sup> 1976 王宮博物館出版

本書は全31頁しかない、ごく短い王宮舞踊の概説書であるが、ジョゲッド・マタラムに加え、王宮舞踊についても初めて一般向けに記された書物として貴重である。項目は以下のように分かれている。

「王宮舞踊の基本」

「王宮舞踊の稽古」

「王宮舞踊の特徴」

「王宮舞踊の歴史」

ジョゲッド・マタラムは「王宮舞踊の特徴」の項におよそ次の内容が記されている。

---

<sup>4</sup> スルヨブロント自身は、スルタン7世時代の踊り手 *Kertatmaja* に師事した

*K.P.H.Brontodiningrat* から、ジョゲッド・マタラムを継承した。

<sup>5</sup> Atik へのインタビュー、2012年8月17日。

<sup>6</sup> Atik へのインタビュー、2012年8月17日

<sup>7</sup> Sutyah へのインタビュー、2013年1月28日。このときブロントディニングラット *K.P.H.Brontodiningrat* も指導に加わっている。

<sup>8</sup> Kadar へのインタビュー、2018年8月23日。

<sup>9</sup> インドネシア語のタイトルは *Tari Klasik Gaya Yogyakarta*

ジョゲッド・マタラムは、サウイジ、グレゲッド、スongo、オラ・ミンコから成る。この4つと高度な舞踊技術を体得した踊り手は、ラヒルとバティンの均衡が取れ、自己抑制ができワヤンで描かれるような美しく、他者を尊重した振る舞いが取れるようになる。こういった人は、人として完璧だからそう振る舞えるのではなく、ジョゲッド・マタラムを体得する難しさを理解しているから、謙虚になり自然とそう振る舞えるようになる。王宮舞踊は技術を学べば踊れると思われているが、踊り手の中心を占めるのは精神であり、これこそ王宮で重視されてきた要素だった。

このように踊り手には内面の成熟が必要なことが簡潔に記されている。この他、王宮舞踊は難しい舞踊だと思われているが、パトカン・バクを学べば基本が身に付くこと、王宮外での王宮舞踊の上演は禁止されていると思われているが、いくつかの舞踊を除けば禁止されていないことなど、一般に流布している誤解を解く内容も語られている。

この講演会と出版を敢行した当時の教育文化局ジョクジャカルタ州支部長のディヌ(Dinu)は、王家の血筋に生まれ、シスウォ・アモン・ブクソの中心的踊り手だった。彼はこの書物の巻頭言に、次のように極めて興味深い文書を記している。

「王宮舞踊に込められた意味は何かを知るために、スルヨブロントの講演内容は広く一般に広める必要がある。教育文化省は国民文化を掘り起こし、育成、発展させるプログラムのなかで王宮舞踊を広める必要があると考える。これは文化政策の根幹をなす<sup>10)</sup>」

つまりディヌは、「王宮舞踊に込められた意味は何かを知るために」と記しているように、たんに王宮舞踊(ラヒル)そのものの普及ではなく、その意義(バティン)にまで踏み込んだ理解の記録を狙っていたのである。それがジョゲッド・マタラムの公開に至った。この点で、国民に文化の深い理解まで求めていなかった政府の文化政策に対する姿勢と、踊り手の意図は対照的だったといえる。

以後、スルヨブロントは積極的に、王宮舞踊とジョゲッド・マタラムについて講演会で語り始めた。内容は以下のタイトルで各書物に所収されている。概要は次の通りである。

1) 「ジョクジャカルタ王宮舞踊の概略」<sup>11)</sup>

<sup>10)</sup> Dinusatmo 1976, ページ番号の記載なし。

<sup>11)</sup> Tinjauan umum tentang Tari Jogja, *60 Tahun Tapak Siwsa Among Beksa(1952-2012)*, E.Subangun(ed) 2012, pp.53-72

これは1975年6月28日に、ジャカルタのイスマイル・マルズキ公園<sup>12</sup>で行った講演の記録であり新聞 Berita Yudha に掲載された<sup>13</sup>。内容はおよそ次のとおりである。

長い歴史<sup>14</sup>を持つジョクジャカルタ王宮舞踊が、記述されることがなかったにも関わらず継承されてきた理由は、それが個人で踊るのではなく群舞だったことにあります。群舞は個人が全体のために献身します。これはジャワ社会の慣習であるゴトン・ロヨン、つまり一人は全体のために、全体は一人のためにという精神と同質です。踊り手は群舞の構成員、芸術の使者であり、自らの名声を上げることや謝金の多寡、個人的な利益を差し挟むことなく芸術に自らを捧げるのです。踊り手は常に自分の舞踊に満足することなく、さらに能力を高める努力を惜しまず、精進する高度な文明の使者でもあります。

踊ることは人間の精神を体で表現することです。この段階に達して、調和された表現が出来るようになるには長い年月の稽古が必要で、振りを覚えて体を動かすだけでは不十分です。ジョクジャカルタ王宮舞踊は抽象的、象徴的に表現されます。ところが現在、表情を作ったりするような具象的な表現をする踊り手がみられるようになりました。これは抽象画の中に写実画を埋め込むような奇異なことであり、調和された表現とはいえません。本来、踊り手の表情は作るものではなく、深い精神性が反映された結果なのです。そのためには舞台上で踊り手は地語り、歌謡、台詞などを的確に掴めるよう集中して踊ることが欠かせません。

ジャワ人は長い年月のなかで、しなやかで深い美的感覚を備え、極めて高度に洗練された舞踊をつくり上げてきました。1928年にジョクジャカルタを訪れたインドのタゴールは、ジョクジャカルタ王宮舞踊ほど完成された舞踊は見たことがないと述べています<sup>15</sup>、西洋の学者たちも最も完成された舞踊のひとつ、あるいはその頂点だと述べています<sup>16</sup>。かような舞踊におけるジャワ人の繊細な美的感覚は、すべての粗野なものを遠ざけるのです。ワヤン・ウォンのおぞましい場面でさえ美的に表現します。この点においてイロモの果たす役割が大きいといえます。イロモはジャワ人の生活のリズム、すなわち礼儀をわ

<sup>12</sup> 複数の劇場などがある芸術センター。

<sup>13</sup> 本論では、ヤヤサン・シスウォ・アモン・ブクソの設立60周年記念冊子 *60 Tahun Tapak Siwsa Among Beksa (1952-2012)*, E.Subangun(ed)に再収録されたものを利用した。

<sup>14</sup> ここでスルヨブロントは王宮舞踊の歴史は4段階あると記している。第一段階：インド文化の影響を受ける前、第二段階：インド文化が流入した時代、第三段階インド・ジャワ文化の時代（4～12世紀）、第四段階：1478年のマジャパヒト王国滅亡以後。

<sup>15</sup> タゴールは1927年にタマン・シスワを訪問している（土屋 1982：511）。このときタゴールは王宮舞踊を見学して感激し、のちにインドに同じ学校を開くために数人の女性を派遣している。スルヨブロントと土屋（1982）の年代の記述に1年の差があるが、スルヨブロントはこの時のことを語っていると思われる。

<sup>16</sup> スルヨブロントは西洋の学者がジョクジャカルタ王宮舞踊を賛美した証拠として、1936年に出版された *Al-gemeene Encyclopie, Winkler Prins* の52-53頁の記述を上げている。

きまえラヒルとバティンが調和されている状態を指しますが、イロモを備えただけでは踊ることはできません。ジョクジャカルタ王宮舞踊独自の哲学、舞踊の真髄であるスニ・クバティナンが必要なのです。我々はスニ・クバティナンをジョゲッド・マタラムと呼びます。これを定めたのは戦乱のさなかに即位したスルタン1世だったので、王宮舞踊には軍隊のような強い規律が反映されています。この特徴がジョクジャカルタ王宮舞踊が難しいといわれる要因となっています。

舞踊は決して切り離すことのできない2つの要素、すなわち踊り手の技術（ラヒル）とジョゲッド・マタラム（バティン）から構成されます。ジョゲッド・マタラムはサウイジ、グレゲッド、スongo、オラ・ミンコという簡素な4つの言葉から成りますが、習得は極めて難しく断固とした意志と、自らを舞踊に捧げる揺るぎのない献身性が求められます。王宮舞踊の学習においてジョゲッド・マタラムは最終段階におかれますが、その理由は技術が未熟であれば、踊り手は技術の習得に意識を向けるからです。高度な技術をもった踊り手は、美しく軽やかに踊っているように見えます。それはすべての振りがガムラン音楽のイロモと調和しているからです。この最高レベルの踊り手は、いかにジョゲッド・マタラムの実践が難しいかを理解しているため大変に謙虚です。ジョゲッド・マタラムは日常生活に反映されます。つまり目的達成のために集中し（サウイジ）、不断に努力をし（グレゲッド）、自分を信じ（スongo）、困難に立ち向かう（オラ・ミンコ）ようになるのです。神との関係では常に神の存在を意識し（サウイジ）、懸命に実践し（グレゲッド）、生を受けたことに感謝し（スongo）、天命に身をゆだねる（オラ・ミンコ）ようになります。

ワヤン・ウォンについてですが、これは演劇、舞踊、音楽から構成されます。いずれも同等に必要な要素であり、互いに他の要素を補いつつ深く一体化することで調和が生まれ、ひとつの舞台が作られるのです。この同等な要素が調和するという性質において、ワヤン・ウォンは崇高な教えに満ちているといえます。

## 2) 「スルヨブロント氏の講演」<sup>17</sup>

これは1979年5月25日にスルヨブロントの邸宅で行った講演の記録であり、1980年に出版された『ワヤン・ウォン衰退のいくつかの要因－舞踊倫理の面から』<sup>18</sup>に所収されている。内容はおよそ次のとおりである。

ジョクジャカルタ王宮舞踊の真の意味は、王宮外ではよく理解されておらず、王宮舞踊の発展の黄金時代といわれるスルタン8世の時代と、今の踊り手の精神は大きく異なっ

<sup>17</sup> Cermah dan Wawancara dengan GBPH Suryabrongta di Dalem Suryawijayan 25 Mei 1979, *Beberapa Faktor Penyebab Kemunduran Wayang Wong Gaya Yogyakarta Satu Pengamatan Dari Segi Estetika Tari*, RM Soedarsono, 1979/1989, pp.173-191

<sup>18</sup> インドネシア語のタイトルは、前注に記載した *Beberapa Faktor Penyebab Kemunduran Wayang Wong Gaya Yogyakarta Satu Pengamatan Dari Segi Estetika Tari*。

ているようです。かつて私たちは踊ることを神聖な任務と捉えていました。なぜなら王宮舞踊はスルタン 1 世が王宮の関係者、特に兵士のために創ったプソコ（家宝）だからです。今の踊り手は舞踊を趣味だと思っているようですが、昔はそうではなかったのです。ですが今も昔も踊り手の能力は同じです。ただ精神が異なっているのです。今の踊り手はパトカン・バクが不十分なのですが、パトカン・バクを習得するには揺るぎない決意が必要です。

パトカン・バクのひとつであるパンダガン（視線）は、舞踊に魂を込めるために極めて重要です。正しいパンダガンは一点を見つめます。これができるようになれば踊り手は感情表現をしなくても、自然と感情が心の底から湧き上がってきて、それを観客も的確に受け止めることができます。愛情も怒りの感情も、あえて表情に出そうとしなくて良いのです。深いパンダガンは心情を自然と顔に映し出すからです。逆に喜びを表現するために、微笑むようでは踊り手の中身は空っぽです。今の踊り手は、こういったパンダガンが不十分なために舞踊が弱々しく見えます。

パンダガンはジョゲッド・マタラムのサウィジ、すなわち集中力を高めるうえでも極めて重要です。集中といってもジャティランのようにトランスに入るのではなく、集中力は常にコントロールされている必要があります。踊り手は観客が一人であろうが、数千人であろうが同じように集中して踊らなければなりません。スルタン 8 世は大変にディシプリンが強い人だったので、4 日 4 晩続くワヤン・ウォンでも、朝 5 時にガムラン奏者の準備の様子を見ていました。そしてワヤン・ウォンは、きっかり 6 時にスンバをして始まるのでした。朝早いため観客は西洋人だけで、7 時になってもそう多くありませんでした。それでも踊り手は神聖な任務として真剣に踊っていたのです。

私の父であるスルタン 8 世は、「まだ個人の間人性が感じ取れるようなら、良い踊り手とは言えない」と言っていました。私自身、1939 年のワヤン・ウォンでガトコチョを演じたとき、先生方に「まだガトコチョに見えない」と言われたことがあります。先生方はガトコチョという役でなく、私の性格を舞踊から感じたのです。はじめ、なぜそう言われるのか分からなかったのですが、しだいに私より優秀な踊り手が完全に集中して、バンサル・コタック（踊り手の待機小屋）から舞台に向かって出ていったのに対し、私はそうではなかったため、私は自分がガトコチョで満たされていなかったのだと気づきました。完全に役と一体になるには、優秀なダランのワヤン・クリットを見て、それぞれの役の性質を深く学び、自らの体に落とし込んでいくことが必要とされていました。

スルタン 8 世の時代は 4 日 4 晩のワヤン・ウォンの上演が行われていました。そのために 1 年から 1 年半を費やして準備を重ねるのですが、それだけ準備していても本番は大変にきついものでした。踊り手は朝 6 時から夜 11 時、12 時頃まで常にスタンバイしていなければなりません。朝一番と夜の最後の両方の舞台に出るのは本当に大変なことでした。しかし、これこそが踊り手の精神を鍛えたのです。私は 2 日目の上演を終えて疲れ切り、もう舞台に立つのは無理だと感じたことがありますが、翌朝には何が何でも踊る

と決心して 3 日目も踊ることができました。踊り手はどれだけ疲れていても、いったん IN に入ると通常の肉体の状態から脱するのです。このレベルに達するには相当な修練が必要なのですが、その目安としてパンダガンを獲得することを目標に稽古を積みます。パンダガンが備わっていれば 2 時間の舞台上で、身じろぎひとつせずシロ（胡坐）ができます。スルタン 8 世の時代で舞台がまだ砂敷だったとき、豪雨に見舞われシロの姿勢をとっていた踊り手が腰まで雨に浸かったことがありましたが、それでも踊り手は微動だにしませんでした。また兵士役の踊り手が誤ってテーブルに触れ、体に食べ物が降りかかったことがありましたが、彼は一切動じませんでした。これらはジョゲッド・マタラムが備わっていたために出来たことです。私は以前、足の痛さに耐えられず 5 分のジェンケンができませんでした。父はこれに怒り、先生に命じて私にジェンケンの稽古をさせたことがあります。先生は私の傍らで時計を持っており、ようやく 20 分のジェンケンができるようになりました。

女性のパンダガンには優美さが求められます。かつて王宮にいた約 60 人の女性の踊り手は舞踊を通して美しい振る舞いを学びました。そのため稽古中、少しでもよそ見をしていけば落ち着きがないとみなされ、スルタン 8 世に叱られていました。踊り手がブドヨやスリンピを舞うために舞台に向かうときに、クプラと呼ばれる女性達が先導するのは、踊り手がずっと一点を見つめていても、つまりパンダガンが出来ていても、ガムラン音楽に調和しながら、時間内に舞台まで辿り着けるよう歩みの速度を調整していたのです。同じ女性舞踊でもブドヨとスリンピ、ゴレのパンダガンは、それぞれ異なります。ゴレを踊るときにブドヨのパンダガンでは、踊り手の精神が十分にゴレで満たされていません。ひとつひとつの振りに集中することが適したパンダガンであるためにも必要です。

その他のパトカン・バクですが、デッグ（胴の構え具合）も大変に重要です。私は舞踊アカデミーの舞踊の試験で、踊り手の前に座って審査をしてほしいと頼まれたことがあります。しかしこれは間違っています。踊り手は前からだけでなく、横から見ても後ろから見ても美しくなければならないからです。そのために、とりわけデッグが重要なのです。別のパトカン・バクであるルムイン・プブ（太ももの付け根の開き具合）が足りないのは、デッグができていないからです。デッグはお腹を後ろに引き、胸を張り、背骨はぴんとまっすぐに伸ばします。前傾ではいけません。

踊っているときの呼吸はイロモと同調するのがよいでしょう。昔の踊り手はクトゥ、クノン、クンプール、ゴンを目安に踊っていました。私も拍数をカウントしながら踊ることはできず、クトゥ、クノン、クンプール、ゴングに合わせて踊ります。呼吸をクノンに合わせるか、クンプールに合わせるかは好みです。ある踊り手は常に過度に集中して踊り、よく息切れを起こしていました。彼は以前、スルタン 9 世の子の結婚披露宴がカネマンで行われたときに、ラウオンを踊ったのですが、立った姿勢で静止する場面で息切れして体が揺れていました。私は彼に「呼吸をイロモに合わせて整えろ」と、クプラ（木製スリット・ドラム）を叩いて合図を送りました。幸いそれに気づいた彼は、イロモに合わせて呼

吸を整え舞台を務めあげることができました。それほど呼吸は大切なのです。ぴたりとイロモと呼吸があえば数時間に及ぶ舞踊でも疲れないのです。

植民地時代の踊り手は踊ることが仕事でした。男性なら朝9時からタユガンを45分間、その後ワヤン・ウォンの稽古を3時か4時頃までしました。ワヤン・ウォンの通し稽古をする時は1週間かかりました。夜は賓客があればラウンやその他の舞踊を踊り、客がなければ稽古はありません。女性は夜にブドヨとスリンピの稽古をしていました。

### 3) 「スルヨブロント氏の講演」<sup>19</sup>

これは1979年10月6日にスルヨブロントが、国立美術大学ジョクジャカルタ校<sup>20</sup>で行った講演と質疑応答の記録であり、前掲書『ワヤン・ウォン衰退のいくつかの要因－舞踊倫理の面から』に所収されている。内容はおよそ次のとおりである。

ブドヨは哲学で満ちています。9人で踊るのは人間を象徴しているからです。踊り手がクリス（短剣）を持っているのは、すべての邪悪なものと戦うためです。ブドヨではとりわけエンデルとバタックが重要な役割を演じます。またブドヨではラジュランと呼ばれるフォーメーションが大切で、ブドヨの稽古のことをラジュランの稽古とも言います。バタックは人間の精神、エンデルは思考を象徴します。ブドヨの前半ではバタックとエンデルは常に相対し、エンデルがバタックに近づいたり離れたりしながら踊ります。これはまっすぐに生きようとするバタックを、エンデルが邪魔をしている様子を描いているのです。しかしバタックは動じません。これは人間の進む道はまっすぐな一本道であり、人間のあらゆる思考は、その人間の精神に支配されていることを意味します。そして一度、エンデルは大人しくなりラジュランの中に入ります。これは人間の生は決まってお選択肢は限られていることを意味しています。しかしそれでも納得しないエンデルは再びラジュランから飛び出し、バタックを邪魔しようとし、やがてエンデルは、すべては無駄だと悟り完全な私たち、つまり3×3のフォーメーションの一部になります。このフォーメーションはどこから見ても3×3です。これは人間の最期を迎えたこと、あるいは完全となったことを意味します。ジャワの哲学では完全であることは死を意味します。亡くなった人はすべての悪行が取り消されるのです。次にブドヨは第二部、物語を描く場面に移ります。

ブドヨを例にするとジョゲッド・マタラムは次のようになります。バタックは善悪を見分けることができる性質を持つため、バタック役の踊り手は他の踊り手より深いジョゲッド・マタラムが必要で、地語り、歌謡、台詞、ガムラン音楽などを的確に掴めないとい

<sup>19</sup> Cermah dan Wawancara dengan GBPH Suryabrongta di ASTI Yogyakarta pada 6 Oktober 1979, *Beberapa Faktor Penyebab Kemunduran Wayang Wong Gaya Yogyakarta Satu Pengamatan Dari Segi Estetika Tari*, RM Soedarsono 1979/1980, pp.192-207

<sup>20</sup> Sekolah Tinggi Seni Rupa Indonesia、通称 ASRI。

けません。以前の踊り手はそれぞれ専門とする舞踊がありましたが、今の踊り手は一人でブドヨもゴレも踊ります。ですがこれでは踊るうえでの精神を整えるのが困難です。ゴレの精神でブドヨを踊ると、ブドヨは落ち着きに欠けます。ブドヨの振りはシンプルにできているので、踊り手の精神も迷いがなく静かで落ち着き、澄み切っていないといけません。喜びは極めてハルスに表現しないとけません。そのためブドヨの踊り手はジョゲッド・マタラムを備え、自らの感情をコントロールすることが求められるのです。往々にしてブドヨはよく踊れても、ゴレはうまく踊れないという踊り手がいます。これは2つの舞踊の性質が異なるからです。ゴレは甘えた感じが必要です。スリンピはブドヨより喜びの具合が高い必要がありますが、ゴレのように妖艶ではいけません。

ヨーロッパ公演のために王宮の舞踊団が派遣されたとき、オランダのある劇場のステージ・マネージャーが私たちに驚いて尋ねたことがあります。彼によると通常、上演前の出演者は誰からも邪魔されたくなく、楽屋に鍵をかけて閉じこもる人もいるが、我々の舞踊団は上演3分前でも冗談を言い合っていたのに、幕が上がると完全に集中して舞い、上演後にはすぐに冗談を言い合っていた、こんな団体は見たことがないというのです。私は彼に、それは私たちにはジョゲッド・マタラムがあるからだと説明しました。その後、我々は私たちの舞台に感動したオランダ側から、何でも好きなものを好きなだけ買い物をして良いとの好意まで受けました<sup>21</sup>。

かつて王宮では4日4晩続くワヤン・ウォンが上演されていました。毎朝6時に上演が始まります。朝一番は観客が少ないのですが、踊り手はすでに何千人もの観客がいるのと同様に真剣に踊りました。私はある時、7時半に舞台上ることがありました。コタック（待機小屋）から出る時、私はまだ完全には集中できておらず、ゴングが一周した後ようやく集中できました。なぜならコタックから出たときはまだ緊張して心臓がどきどきしていたからです。私は父であるスルタン8世から「おまえがまだ人間の感覚を持ったまま踊っているようなら、ワヤンの登場人物になりきれないだろう」と言われたことがあります。これは人間は多くの感情、たとえば間違いや、うまく踊れないことへの恐れ、称賛されたいというエゴを持っているのですが、いったん踊り始めると踊り手は完全に集中して、そういった感情を拭い去っていないといけない、ということです。

かつて私の弟のプジョクスモが、プルギウォ・プルギワティ（Purgiwa-Pergiwati）を上演したワヤン・ウォンで、重要な役オンコウイジョヨ（Ongkawijaya）をもらったことがあります。ところが彼は上演前日に病気で倒れました。医者によると少なくともひと月の静養が必要でした。王宮ではワヤン・ウォンの上演時に、踊り手、演奏者、化粧係、衣装係、大道具・小道具などすべての関係者は王宮のバンサル・カサトリアン（Bangsal Kasatriyan）に寝泊まりしました。およそ800人くらいでした。上演前日から最終日までここで過ごすのです。そこでプジョクスモの急病の知らせを聞いた私は、王宮から彼の家

---

<sup>21</sup> これについては同行していた Kadar は、気候の異なるオランダでコートを買ったと証言した。Kadar のインタビュー、2018年8月20日。

に向かいました。彼の顔は青白く、立つこともままなりません。私は彼に病であっても上演の朝、王宮に入るように伝えました。そして彼は当日の朝7時に、まだ震えながら王宮に入り、準備をして舞台に立ったのです。ひと場面を終えてコタックに戻った彼は気絶しました。私は彼に香油を降りかけて意識を取り戻させました。私は彼に踊り続けるか降板するか尋ね、彼は踊り続けると答えたのです。そして3日にわたるワヤン・ウォンのあと、なんと彼の病は治っていたのです。医者は理解できないと首をかしげました。これは1939年のことです。これがオラ・ミンコなのです。

ジョゲッド・マタラムは口承でのみ伝えられ、記されませんでした。スルタン1世が間違っ て解釈されることを懼れたからです。優秀な踊り手、せいぜい30人に一人程度の踊り手にしか伝えられてきませんでした。

以上がスルヨブロントが語ったジョゲッド・マタラムの概要である。こういった経緯を経てジョゲッド・マタラムは、芸術教育機関の授業でも取り上げられるようになった。1976年頃の舞踊アカデミーの授業「ジヨクジャカルタ舞踊5」では、ウンブから舞踊に込められた教を学ぶ課題が出されている。学生だったトゥリは週2日、スルヨブロント宅を訪れ、稽古を受けながらジョゲッド・マタラムについて学び、レポートをまとめている<sup>22</sup>。



(写真6) 左端がスルヨブロント、1930年代頃の王宮での写真 (Sri Kadar氏提供)

### 8.1.2 文化の記述と公開・講習会

「文化の掘り起し」では多くの王宮舞踊が上演・記述された。その中でスルヨブロントの

<sup>22</sup> Tri へのインタビュー、2013年2月11日

講演と並んで、踊り手たちが王宮舞踊に関する最も基本的な文献だと口にする書物が、下記の『ジョクジャカルタ様式のクラシックな舞踊を知る』<sup>23</sup>である。これは1981年に州文化局の主催で上演したワヤン・ウォンに際して出版された。参加者はのべ117人（実行委員33人、制作委員10人、踊り手74人）にのぼった。

まずこの書物の概要を記しておく。

#### 『ジョクジャカルタ様式のクラシックな舞踊を知る』

これは王宮舞踊に関する初の系統だった書物である。スルヨブロントの『ジョクジャカルタ様式のクラシックな舞踊』が全31頁の王宮舞踊について学ぶための、導入的な内容であるのに対し、本書は全235頁におよび充実した内容となっている。内容は次の項目からなっており、各項目はトップレベルの専門家が記している。

王宮舞踊の歴史

基本的な構え

ワヤン・クリットとの関係

ジョゲッド・マタラム

ガムラン音楽

衣装・化粧

代表的な芸術家

各舞踊団体の歴史

上演目的は、当時の文化局州支部長ディヌが次のように記している（RM Dinusatma 1981：11-13）。

1. ワヤン・ウォンの掘り起し、育成、発展、向上、および保存
2. 庶民、とくに若者にワヤン・ウォンの鑑賞機会を与え、（若者の精神を）刺激する
3. 踊り手、文化人、庶民にワヤン・ウォンの知識を得る場、研究材料、鑑賞機会を提供する
4. 若手と年配の踊り手を出会わせ、知識と経験を共有する機会をつくる

この書物の刊行と上演に至るまでのプロセスから、次の2点のような踊り手の意図が読み取れる。

---

<sup>23</sup> *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*, Fred Wibowo(ed.), Dewan Kesenian Propinsi DIY, 1981。この本は多くの文献で引用されているほか、筆者がフィールドワークを始めた2002年に、舞踊の先生からまずこの本を読んで勉強するように言われた。

第一に前項に記したジョゲッド・マタラムの公開と同様に、王宮舞踊の深い理解を記述して遺すことを目的としていた。なぜなら、このプログラムが行われた1981年頃、ワヤン・ウォンは王宮儀礼でも上演されており、取り立てて「掘り起こし」する必要はなかったからだ。実際に記述内容は詳細であるし、こういったインドネシア語で記され、誰でも手にすることの出来る書物は1981年以前には見られない。その理由は踊り手は崇高な王宮舞踊について記すことを、おこがましいと感じていたこと、および7章で用いたセミナー報告書の質疑応答(172頁)に「ガジャマダ大学以外には研究者の研究施設もない」と記されているように、当時は、研究し記述するという行為が一般的でなかったことがある。

第二にディヌの記した上演目的通り、3世代の踊り手の交流により、年配の踊り手の知識と技術を若い世代に伝えることを目的とした。カダルも『3世代の舞台』は若い踊り手に踊る機会を与え、舞台を創るプロセスを伝える意味がありました<sup>24</sup>と述べるように、踊り手たちは書物によって王宮舞踊の知識を記録しつつ、3世代がともに、実際の上演までのプロセスを経験することを通して、年配者から若手への技術と知識を伝達した。これは通常ワヤン・ウォン上演に関する活動は、個別の題目名や「ワヤン・ウォンの舞台」(Pentas Wayang Wong)と呼び慣わすのに対し、踊り手たちはこの再上演を「3世代の舞台」(pentas tiga zamanあるいはpentas tiga generasi)と呼ぶことから分かる。

このように踊り手側は、すべてのプログラムではないにしても、たんに政府の意図に従って、広く王宮舞踊を国民に普及させようとしたのではなく、政府のプログラムを巧みに利用して、一般には王宮舞踊を普及し、さらに踊り手には年配者から若手へと、王宮舞踊の深い理解を継承することまで求めたと考えられる。こういった「掘り起こし」の成果として再上演された舞台は映像も作られ、記述資料とともに文化局州支部、あるいは教育文化局に保管され、誰でも参照することができた<sup>25</sup>。

この他、記述による知識の継承を意図した書物として、伝統音楽高校(旧舞踊学校、1974年に改称)の授業用に作られたものがある。これは多くの写真を用いて、体を動かすのと同時に、頭で舞踊を整理できるよう構成されている点で画期的であり、植民地時代にひたすら上級者を見て真似て、長い時間をかけて学んでいた方法と大きく異なる。概要は以下である。

#### 『ジョクジャカルタ王宮舞踊の学習』<sup>26</sup>

本書刊行の目的は当時の校長スパルジャンが、1977年に改訂された伝統音楽高校のカリ

<sup>24</sup> Kadar へのインタビュー、2019年8月23日。

<sup>25</sup> 筆者は1981年に上演された3世代のワヤン・ウォンの映像を、州の文化局で探したが見つからなかった。その理由は担当者によると、スハルト政権崩壊後の数度にわたる行政機関の再編成で多くの資料や映像記録が散逸したことと、保管の担当者も明確でなくなったことにある。担当者は、「この中にあるかもしれない」と部屋の片隅から、いくつかのビデオテープの入った段ボール箱を取り出してきたが、カビや水で濡れた後などが多くあり、見られる状態ではなかった。

<sup>26</sup> *Tuntunan Pelajaran Tari Klasik Gaya Yogyakarta*, RL Sasmintamardawa, 1983, Ikatan Keluwrngta SMKI KONRI Yogyakarta

キュラムに沿って、生徒の舞踊学習の拠り所とすることと記している (Suparjan 1983:5)。目次は以下となっている。

- 第1章：はじめに（王宮舞踊の3要素、性質、教育的側面）
- 第2章：王宮舞踊の学び方
- 第3章：王宮舞踊の分類
- 第4章：王宮舞踊に必要な道具
- 第5章：王宮舞踊の構え方と振り
- 第6章：イロモの教え方
- 第7章：授業で学ぶ舞踊

第4、5章は233枚もの写真付きで細かく説明し、第7章では1年次で学ぶ基本舞踊ウンスルの各要素と、ガムラン音楽、進行方向を細かく対応させて記している。

ほかに講習会や講演会もよく開かれ、舞踊やガムラン音楽の技術指導も行われた。テーマは「ジョクジャカルタ様式の芸術とは何か」、「スリンピとは何か」、「ブドヨに込められた精神的意味は何か」、「ガムラン音楽の各楽器の演奏法はどうであるか」など具体的な内容が取り上げられた<sup>27</sup>。これは政府のプログラムを利用したウンプと若手の「語らいの場」と見ることができる。講演会という形式では稽古後などの自然発生的で、時に深夜に及んだ「語らいの場」に比べれば味気ないが、系統立てて経験や知識を継承する場としては効果的だった。

こういったプログラムを実行できたのは、これまで、しばしばインタビュー引用しているディヌやカダルといった多くの文化関連の役人が、私生活では王宮舞踊の指導者層であったことも大きい。彼らは植民地時代に王宮舞踊を担っていた貴族や家臣、その子たちであったため教養があり役所に職を得やすかった。シスウォ・アモン・ブクソのメンバーにいたっては、半数以上が文化関連の役所に勤めていた (E. Subangun 2012:33)<sup>28</sup>。彼らの多くは役所勤めをしながら家臣として王宮にも仕えた。現在、州の文化局で働く職員は、そういった役人の一人で上司だったパンガルソ・プロトの姿勢について、次のように語る<sup>29</sup>。

「州の文化局長だったパンガルソ・プロトは、舞踊アカデミーの3、4代目ぐらいの卒業生で、王宮舞踊の育成に力を入れていました。舞踊上演の予定があると職員には必ず、

<sup>27</sup> Suparjan へのインタビュー、2013年5月20日。

<sup>28</sup> たとえばスルタン8世の末子プグル GBPH Poeger (1932-1999) は、インドネシア大学卒業後、中央の教育文化局の職員として、ジョクジャカルタ特別州、中部ジャワ州の州支部に勤務した。シスウォ・アモン・ブクソのリーダーであり、多くの舞踊作品も作っている。舞踊学校が設置されたときの、教育文化大臣もクリド・ブクソ・ウィロモで舞踊を学んだ人物であった。

<sup>29</sup> Herman へのインタビュー、2010年2月11日。

王宮の正装で準備にあたるよう指示していました。また上演日には、朝から晩まで現場にいて、準備が滞りなく進むように、陣頭指揮を取っていました。彼は朝、役所で働き、夕方、舞踊アカデミーで教えていましたが、他にも何人か、そういった役人がいました。」

このように文化政策における王宮舞踊のプログラムは、役人であり、踊り手でもあった人物が担ったという点においても、踊り手側の意図を反映しやすかった。ウンブラが現役で活躍していた1980年代頃まで、役人はみなパンガルソ・プロトのように、公私の垣根を越えて王宮舞踊の継承と発展に尽力した。

## 8.1 のまとめ

1974年のスルヨプロントの講演により、およそ200年もの間、秘伝されてきたジョグッド・マタラムが公開され、王宮舞踊の内面を深めるという意義を、誰でもが知識として知ることが出来るようになった。以後、様々な王宮舞踊のプログラムが生まれ、記述されることにより、王宮舞踊の継承方法に書物を読んで知識を得るという方法が加わった。「文化の掘り起し」が始まった1970年代は、スルタン8世の舞踊発展の黄金時代の終焉から30年以上を過ぎ、徐々に当時の舞踊活動を知る世代も減少していた。プログラムで刊行された幾つかの書物から、踊り手たちが政府の文化政策の意図を超えて、王宮舞踊の深い理解を記述によって残すことを意図したことが分かる。このように王宮舞踊の再上演、記述、映像記録、講習会は、植民地時代の王宮舞踊やその慣習を知る踊り手たちの貴重な知識を継承するための、文化政策を利用した踊り手側の戦略と見るができる。

## 8.2 芸術コンテストの開催

中央政府は芸術コンテストの開催を通して、広く国民自身が国民文化を知ることが求めた。そのためにコンテスト用の平易で理解しやすく、楽しみやすい作品を創り広めていった。本節ではジョクジャカルタの芸術コンテストの特徴と、その作品や創作過程が、どのように王宮舞踊の継承と発展に活かされたかを明らかにする。

### 8.2.1 自文化の気付きと愛情の涵養

舞踊コンテスト<sup>30</sup>が1972年ごろから<sup>31</sup>、小・中・高生別に文化局州支部と州の教育文化局の主催で始まった。例年、開催日は5月2日の教育の日の前とされた。この日は王宮舞踊を学校教育に取り入れたデワントロの誕生日を記念している。舞踊コンテストを担当した文化局州支部の職員だったカダルによれば、子供を対象にした目的は、できるだけ小さな子供

<sup>30</sup> インドネシア語表記は *Lomba Seni Tari se-DIY*。

<sup>31</sup> 舞踊コンテストが始まった年は確認できなかった。舞踊を扱う役所の統廃合によって資料が処分されたり、散逸しているためであるが、課題舞踊を披露する講習会の資料が1972年であったため1972年の開始で間違いのないと思われる。当時の文化局長や複数の踊り手に確認しても、1971年か1972年頃だったとの回答が多かった。

の頃から、自文化に気づかせ愛情を涵養させるためだった。政府主催ということは、コンテストを通して国民に、守り育てるべき文化を伝えるメッセージにもなった。その意味でコンテストは参加する子供だけでなく、その親にも自文化に気付かせる良い方法だった<sup>32</sup>。政府は参加者に順位を付けて表彰したが、実際には技術の高さは求めず、「上手に踊れる子が出てきたら儲けもの<sup>33</sup>」という感覚だった。国民に王宮舞踊を自文化と認識させるには、技術が未熟でも、広く浅く多くの参加者がある方が効果的だったからである。

部門はジョクジャカルタ様式の王宮舞踊、スラカルタ地方の舞踊、創作舞踊の3つが設けられた。それぞれ市・県<sup>34</sup>の優勝者が、州レベルに進む勝ち抜き形式がとられた。注目したいのはスラカルタ地方の舞踊と創作舞踊の2部門である。8.6に後述するように当時、舞踊を学んだ子供の多くはスラカルタ地方の舞踊を学んでいた。当時の文化局州支部長のディヌによれば、スラカルタ地方の舞踊の参加者は、ジョクジャカルタ様式の4~6倍も多かった<sup>35</sup>。一方、創作舞踊はジョクジャカルタ様式の王宮舞踊を基本に、軽快な動きを多く取り入れ、学校の課外授業でも教えられ子供に人気があった。ディヌはこの2部門を設置した理由の1つは、当時、ジョクジャカルタ様式の王宮舞踊を学ぶ人は少なく、他部門も設けないと参加者が集まらないからだだったと語った<sup>36</sup>。

2つめにディヌは語らなかったが、2部門の参加者をジョクジャカルタ様式の王宮舞踊へ転向することを期待したと考えられる。実際に参加者の中には人前で踊ったり入賞したりすることで、踊ることに自信を持ったり、楽しいと感じるようになり、芸術教育機関に進学する者が多くいた。入学して初めてジョクジャカルタ様式の存在を知ったり、見たりした生徒もいたが、結果として彼らの多くは、次第に専門をジョクジャカルタ王宮舞踊に変更している。1973年に舞踊学校に入学したエンダンによれば<sup>37</sup>、彼女は多くの同学年の生徒がそうであったように、入学後に初めてジョクジャカルタ様式の舞踊の存在を知り、入学を機にスラカルタ様式からジョクジャカルタ様式に転向したという。転向の理由は授業の4分の3がジョクジャカルタ様式の舞踊だったこと、および9章に記す踊り手のサスミント・ディプロの圧倒的な魅力から放課後に彼の舞踊教室に通ったことにある。現在、芸術教育機関でジョクジャカルタ王宮舞踊を教える教員も、スラカルタ地方の舞踊からの転向者が多い。

このように舞踊コンテストは、政府の意図に沿って広く王宮舞踊の認知度を高めつつ、スラカルタ地方の舞踊と創作舞踊の部門を設けることで、間接的にジョクジャカルタ様式の王宮舞踊を学ぶ入り口として機能させ、その試みは見事に成功したといえる。

---

<sup>32</sup> Kadar へのインタビュー、2010年2月18日。彼女は文化局職員で舞踊コンテストを担当した。

<sup>33</sup> Kadar へのインタビュー、2010年2月18日

<sup>34</sup> インドネシアでは州の次に市(kota)と県(kabupaten)が位置し、同じ自治体レベル。

<sup>35</sup> Dinu へのインタビュー、2010年2月12日。彼は文化局州支部長だった。

<sup>36</sup> Dinu へのインタビュー、2010年2月12日。

<sup>37</sup> Endang へのインタビュー、2019年8月19日。

## 8.2.2 課題舞踊の創作と普及

### 1) 課題舞踊の概要

舞踊コンテスト開催のためには、多くの国民が参加するという目的に沿って、平易で親しみやすく短時間の舞踊が必要であり、新たに中・高生用の課題舞踊が創られた。作者は文化局州支部が、2人の舞踊学校の教師サスミント・ディプロ (Sasminta Dipura) と、スナルトモ (Sunartomo) に依頼した。創られた作品は以下だった。ゴレと高校生用の男性優形舞踊は、サスミント・ディプロの作、それ以外の舞踊はスナルトモの作である。

#### 女性舞踊

中学生用：ゴレ・アスモロドノ・クニュティヌンベ

高校生用：ゴレ・アスモロドノ・ボウォロゴ

#### 男性優形舞踊

中学生用：クロノ・アルス・ドソ・レンコロ

高校生用：クロノ・アルス・ジュンコン・マルディオ

#### 男性荒型舞踊

中学生用：クロノ・ロジョ

高校生用：クロノ・トペン・スワンデウオ

特徴はいずれも軽快で変化に富んだ振りを用い12～13分程で踊れ、儀礼的要素も含まないことにあった。そのため課題舞踊は人気の王宮舞踊となり、様々な催事で用いられるようになった。女性舞踊のゴレと男性舞踊のクロノ・トペンは、もともと庶民の舞踊であり、それを課題舞踊としたことは、政府公認の舞踊として王宮舞踊のレパートリーを増やしたことになり大きな意義があった。課題舞踊は文化局が1972年に関係者向けに開いた講習会で披露・指導された<sup>38</sup>。小学生用の課題は新たに創作せず、女性舞踊ゴレ・スルン・ダユン(1963年創作)と、男性舞踊クダ・クダを用いた。

その他、ゴレが課題とされた理由には、現実問題としてブドヨやスリンピのように1) 深い儀礼性を含む舞踊に点数を付けることは不適切であること、2) 王宮芸術の美的感覚に溢れ長い舞踊は子供には難しかったこと、3) 群舞だと個人の技量が違うため順位付けが難しいこともあったと考えられる。

### 2) ゴレの公式化と人気

注目すべきはゴレが、他でもない文化政策の場で使われたことにある。ゴレに対する否定的な見方は、舞踊コンテストが始まった1972年頃も続いていた。当時の王宮の教師のなか

<sup>38</sup> Dinu へのインタビュー、2010年2月12日。

Kadar へのインタビュー、2010年2月18日。

には生涯ゴレを踊らなかつた女性もいる。それでもゴレが課題舞踊とされた理由は、1954年にスルタン9世が娘にゴレを踊ることを許可したという後ろ盾が大きかった<sup>39</sup>。すでに20年近く前にスルタンが、娘にゴレの学習を許可している以上、だれも表立ってゴレを踊ることは不適切だと反論できなかつた。参加者にしてみれば女性用の課題舞踊はゴレのみであり、ゴレを踊らざるを得なかつた。

しかし実際には以前からゴレを、こっそり学んでいた女性の踊り手もあり<sup>40</sup>、ゴレを課題舞踊にしたのは、ゴレが政府によって公式化されたことを意味し、舞踊界の風潮を変える大きな転換点となった。その結果1972年以後、ゴレはコンテストの枠を超えて様々な場面で上演される人気の舞踊となった。独立記念日の夜にジャカルタの大統領官邸で開かれた記念パーティーでは、決まってゴレが披露されるほどだった<sup>41</sup>。パーティーは各州を代表する文化を披露する場であり、そこで創作されたばかりのゴレが、ジョクジャカルタを代表する舞踊として上演されたのである。他にもゴレは結婚式、観光芸能などでも踊られるようになった。

ゴレの人気の理由は、上演の依頼主にとって使い勝手が良いことにもあった<sup>42</sup>。その最も大きな理由は儀礼性がなかつたことにある。またゴレは1人で踊るため、催事の規模や予算によって人数の調整がしやすかつた。華やかさを増したければ、人数を増やして群舞風になればよい。踊り手もブドヨやスリンピのように、何度も集まって稽古をする必要はない。観客もブドヨやスリンピを観るような、緊張感と集中力は必要なく気軽に楽しめる。

以上のように課題舞踊の創作は、第一にゴレを公式化し否定的な風潮を変えた点、それにより一人で踊ることのできる王宮舞踊のレパートリーが増えた点、第二にゴレは使い勝手が良くコンテストの枠を超えて、よく上演される王宮舞踊として定着した点で、実質的な王宮舞踊の普及に大きな意義があつた。

### 8.2.3 ジョクジャカルタ様式のスンドラタリの創造

前項まで、記述による王宮舞踊の知識の継承と、舞踊コンテストによる王宮舞踊の普及を目的とした文化政策のプログラムについて記してきた。本項では王宮舞踊の発展について、すでに舞踊活動をしている踊り手たちによる創作活動に視点を移し、スンドラタリ創作による王宮舞踊の発展について記す。

---

<sup>39</sup> これはスルタンの意思ではあつたが当時、踊り手の間では賛否両論があつた (Tutik Winarti 1997:53-56)。

<sup>40</sup> Suharti へのインタビュー、2012年9月14日。

<sup>41</sup> 独立記念パーティーでは、ゴレ・アユン・アユンが踊られることが多かつた。このゴレは1970年の大阪万博でも上演されている。

<sup>42</sup> 男性用の課題舞踊も一人で踊れる使い勝手の良さなどから、広く普及し催事でよく使われようになつた。ただし男性用の課題舞踊の場合、使用する舞台面積が広いことと、跳躍運動が含まれることから、群舞風にするには向かない。男性舞踊で華やかさを出したい場合は2人一組で踊るブクサンを用いる。

## 1) ラーマーヤナ・バレエの影響

王宮舞踊は1918年のクリド・ブクソ・ウィロモの誕生を機に、誰でも学べたが、その環境は王宮周辺の住人に限られていた。そこで州の教育文化局長だったプリンゴブロト<sup>43</sup>の発案で、1963年より王宮から遠い地域での王宮舞踊の普及を目的として、ジョクジャカルタ市を除く全4県で、毎週日曜日に舞踊教室「クルスス・カドウル・スニ・タリ」(Kursus Kader Seni Tari) (次代の踊り手を育てる教室)を開いた(Pangarsobroto 1997: 14)<sup>44</sup>。教師は王宮を中心に活躍していた踊り手やガムラン奏者で、プリンゴブロト自身も舞踊教師として参加した。卒業生は教師として地域で教えることを期待された。

その成果発表会として1970年に州政府主催で、第1回舞踊劇コンテスト(Lomba Dramatari)が開かれた。同時にコンテストの目的は、7章に記したラーマーヤナ・セミナーで、踊り手が感じた不安の払拭と(Pangarsobroto 1997: 13)<sup>45</sup>、ラーマーヤナ・バレエの影響を乗り越えて、ジョクジャカルタ独自のスンドラタリを創ることにあった(Ki Nayono 1997: vii)。これについてキ・ナヨノは次のように記している(Ki Nayono 1997: vii)。

- a) ジョクジャカルタ様式の舞踊は保護されるだけでなく、新しいアイデアを生み出す必要がある。
- b) ラーマーヤナ・バレエの大きな影響を受けて、スンドラタリとはプランバナン寺院前で上演されているラーマーヤナ・バレエである、という庶民の狭い視野を変える必要がある。
- c) スンドラタリはジョクジャカルタに伝わる民話や伝説、歴史をもとに創作されるべき。
- d) 舞踊、ガムラン音楽、衣装、化粧の創造性を後押しする。
- e) ジョクジャカルタの芸術家たちが州内の地方で芸術を教えることを期待する。
- f) スンドラタリ・フェスティバルは大人も子供も参加を促す。

ここから踊り手たちは、民話や伝説などの州の文化要素と、創造的な舞踊や音楽などを王宮舞踊に取り入れて、独自のスンドラタリの創作すること、および、それによってラーマーヤナ・バレエの影響の払拭を意図したことが分かる。コンテストの名称は第5回目から、スンドラタリ・フェスティバルに変更されている。名称変更の理由は明らかでない。

前項に記した舞踊コンテストとの違いは、舞踊コンテストが個人個人が与えられた課題

---

<sup>43</sup> 彼はクリド・ブクソ・ウィロモで学び、イラマ・チトゥラでは多くの舞踊劇を創っている。

<sup>44</sup> ジョクジャカルタ市が除かれたのは、中心に王宮といくつかの舞踊団体があったことにある。

<sup>45</sup> プリンゴブロトは「プランバナンの野外劇場で行われた国際ラーマーヤナ・フェスティバル」(Pangarsobroto 1997: 13)と記しているが、これは「国家スンドラタリ・ラーマーヤナ・セミナー1970」の誤りと思われる。パドモも同様に舞踊劇コンテストは1970年のラーマーヤナ・セミナーの影響を受けて始まったと記している(Supadoma 2003: 58)

舞踊を踊るのに対し、スンドラタリ・フェスティバルでは、1市4県のチームごとに毎年、新たな作品を創り上げて競う点にあった。州文化局にはコンテスト開催のための、顧問と実行委員会も組織され、作品のテーマや規則を与えている。参加チームは当初、4県だったが、第5回目からジョクジャカルタ市チームも加わっている。

## 2) 王宮舞踊のラガムを用いた作品の登場

実行委員会は第一回コンテストの課題を、マタラム様式 (gaya Mataram) を用いた舞踊劇の創作とした。マタラム様式とはジョクジャカルタ様式と同じである。しかし作品の出来は芳しくなく、いずれのチームの作品にも王宮舞踊の特徴はみられなかった。いくつか見られた王宮舞踊の振りも、十分なものではなく、逆に各県の村落部の芸能の要素がみられ、庶民の舞踊劇といった作風だった (Supadoma 2003 : 46-47)。その原因は4県はジョクジャカルタ特別州にありながら、王宮芸術の文化圏にはなく、そもそも王宮舞踊に対する共通認識がなかったこと、および芸術教育機関で学んだ踊り手もいなかったことにあった。そのため実行委員会は4県に舞踊学校、舞踊アカデミーらの教員からなる、作品創作のための育成チームを派遣した (Supadoma 2003 : 143-144)。

フェスティバルは、ジョクジャカルタ独自の舞踊劇の創作を目指したが、顧問と実行委員も具体的な作品創造の方向性を示しておらず、第4回までは特筆する作品は生まれなかった。スハルティ (T. Suharti 1997 : 40-41) によれば、この状況の突破口となった作品が、1974年の第5回フェスティバルで、ジョクジャカルタ市チームが、初めてブドヨのラガムを基本に創作したスンドラタリだった。この作品の登場以降、王宮舞踊のラガムを用いることが、ジョクジャカルタ様式のスンドラタリを生むと認識されるようになった。

しかしラガムを用いた創作は、逆に踊り手を王宮舞踊の枠から出ることを懼れさせた。その結果、キ・ナヨノが記したような新たな要素を取り入れた、創造的な作品は創作されづらくなり、ワヤン・ウォンに準じた舞踊劇を生みやすくなった。上演場所がクパティアンの歴史のあるブンドボだったことも、王宮舞踊から外れることを躊躇させる一因であった<sup>46</sup>。この状況に実行委員会も独自のスンドラタリ創作の、具体的な方向性を見出せず思うような成果を上げていなかった。

依然としてラーマーヤナ・バレエの影響も強く、その上演形式こそスンドラタリであるという意識は、踊り手だけでなく実行委員会にもあった。そのため本来スンドラタリは台詞を禁止していないにもかかわらず、ラーマーヤナ・バレエに倣って1976年まで台詞の使用は禁止されていた。この暗黙の認識を払拭するため、実行委員会は1977年に台詞の使用を創作条件として課すようになった (Supadma 2003 : 58)<sup>47</sup>。ところが今度は台詞の使用を認めたことで、1978年に問題のある作品が上演された。この年、バントゥール県チームの作

<sup>46</sup> Angela へのインタビュー、2019年8月23日

<sup>47</sup> 以後、台詞の使用は何度か禁止されたが、現在フェスティバルの開催要項では、明確な規定はない。

品には、プグル王子の名を声を荒げて連呼する場面があった。プグル王子は作品に登場する人物だったが、その作品を鑑賞していた当時の文化教育局長が、偶然同じプグル (GBPH Poeger) という名前だったため、敬意を欠いた不適切な作品とされたのだ (Supadma 2003 : 58-59)。文化教育局長のプグルは、スルタン 8 世の息子であるばかりか、王宮とシスウォ・アモン・ブクソの中核を担った踊り手であり、文化関連の役所の重役を歴任していた。これにより 1979 年から再び台詞の使用が禁止されることとなった。

このように 1970 年代のフェスティバルの特徴は、第一に王宮舞踊のラガムを用いることで独自のスンドラタリの創作を目指したが、逆に王宮舞踊の作風から抜け出せなくなったこと、第二にラーマーヤナ・バレエの影響から脱するために、台詞の使用を試みたが、プグル王子の件で、再び創作条件が変更されたことで、ジョクジャカルタ独自のスンドラタリ創作の方向性が見いだせないことにあった。

### 3) 創造性をめぐる議論

上記の状況は、1982 年のスンドラタリ・フェスティバルに関する会議で交わされた、創造性を巡る 2 つの議論によって、徐々に一定の方向性が示され始めた。ひとつめの議論は、そもそも創造性とは何かを問うもので、フェスティバルの顧問は創造性については議論を深めていくことが重要とした上で、次のように述べた (Supadma 2003 : 63-64)。

「創造性は、伝統的な価値観と、創作された作品固有の価値観の違いが分かるように、伝統的な価値観と基準の深い理解に基づかないといけない。」

これは万人を納得させるが、曖昧で、具体的な方向性を示すものではなかった。

もうひとつの議論は、「ガヤ」(gaya) と「ラサ」(rasa) の概念についてだった。インドネシア語でガヤは「様式」、ラサは「感覚、味」を意味する。語幹のガヤに接頭辞 ber をつけて自動詞にすると、「ポーズをとる」(bergaya) になる。一方、ラサには多くの意味があるが、語幹のラサに接頭辞 me をつけて他動詞にすると、「感じる」(merasa) になる。よってガヤは様式や見た目、外側、ラサは内面、内側で感じるものを意味する。

舞踊におけるガヤとラサについて、踊り手のスマルヨノは、ガヤは舞踊の技術、振り、性質、衣装、伴奏音楽など視覚的なものであり、ラサは王宮舞踊の基本的な価値をもった感覚的なもので、伝統的な価値で理解するものであると同時に、新しい価値観のもとで、より広い解釈が可能であると記している (Sumaryono 1997 : 87-94)。つまりガヤは視覚で判断でき、ラサは感覚で判断するものとなる。1970 年代の作品であればガヤは、ブドヨのラガムの使用にみられ、プグル王子の名を激しく連呼した場面はラサに反していた。1982 年の議論ではこのガヤとラサを意識して、ガヤ・ジョクジャカルタを使用した、ラサ・ジョクジャカルタの作品を創作することが示された。

個人により感じ方に幅のあるラサ・ジョクジャカルタとは、具体的にどういった作品を指

すのか。これに関して3人の踊り手は次のように考えている。ガヤについてカダルは次のように述べた。

「ガヤとはラガム。ラガムはパトカンに基づいてないといけません。ムンダ、ウクル、手の構え具合などがパトカンに基づいていれば、新しい振りを用いても王宮舞踊のラガムと言えます。最も重要なパトカンはパンダガン、すなわち視線を一点に集中させて見つけることが大切です」<sup>48</sup>

要はガヤの基本はパトカンにあり、パトカンさえ保持されていれば、新たな振りは創造的であり、受け入れられるということだ。デウィは次のようにパトカンは、ラサ・ジョクジャカルタであるための必要条件だと述べる。

「ラサはガヤから生まれます。王宮舞踊は発展してもラサ・ジョクジャカルタを保たないといけません。例えば前傾姿勢で踊ればスラカルタ様式の舞踊に見えます。それはラサ・スラカルタです。同じように目を見開いて両手を型の高さに構えるとラサ・バリになります」<sup>49</sup>

一方イヌルは次のように、ガヤの使用でラサを保てるとは限らないと述べる。

「ガヤ・ジョクジャカルタを使えば、ラサ・ジョクジャカルタを保てるとは限らないと思います。なぜならラサは心で感じるものだからです。教師は舞踊の稽古でラサ・ジョクジャカルタの心を教えようとしますが、それを自分なりに消化するのは個人個人だからです」<sup>50</sup>

以上のようにラサとガヤの関係に関しては、踊り手により感じ方が異なるが、およそガヤ・ジョクジャカルタは、ラサ・ジョクジャカルタであるための条件ではあるが、ガヤを用いただけではスンドラタリの作品としては不十分であり、この不十分な部分に創造性の伸び代があると解釈できる。これを先の顧問の見解に照らし合わせると、ガヤとは「伝統の基準、決まりごと」であり、ラサとは「伝統の価値」となり、ガヤとラサを意識することは、視覚（ガヤ）で、王宮舞踊の価値観（ラサ）を感じられるよう意識することになる。さらにスマルヨノが言うように、ラサには新しい価値観を反映させることが可能となる。

若い踊り手を戸惑わせたのは、このラサとガヤの概念だった。イヌルが「ラサは心で感じるもの」と語ったように、ラサは感覚を重視する曖昧な概念であり、踊り手に大きな創作の

---

<sup>48</sup> Kadar へのインタビュー、2019年8月12日、21日。

<sup>49</sup> Putria へのインタビュー、2019年8月11日。

<sup>50</sup> Angela へのインタビュー、2019年8月23日。

自由を与えると同時に明確な基準もないからだ。まして1980年代はウンブたちが舞踊界の重鎮であったし、王宮のものを最上とする保守的な考えも強かった。そのなかで王宮舞踊に、若い踊り手なりのラサの解釈を持ち込むことは勇気のいる行為だった。だからこそ議論のなかで、若い踊り手はラサの具体性を顧問に求めた。

しかし顧問にとっては、ラサの曖昧さこそ重要だった。州の教育文化局長も務めた踊り手のパンガルソ・プロトは、次のように述べている (Supadma 2003 : 64)。

「ラサ・ジョクジャカルタという創作の方向性は、踊り手たち、特に舞踊の作者の創造性に制限をかけることを意図している。これにより王宮舞踊を源泉とした作品が生まれる。」

つまり顧問は感覚的で解釈の幅の広いラサと、視覚で一定の制限を持つガヤを用いることで、王宮舞踊を源泉とした創造的な作品を期待したと解釈できる。この議論を経て、1984年のフェスティバルから、ジョクジャカルタ様式のスンドラタリはラサ・ジョクを出すようにと規則が変わった (Supadma 2003 : 67)。しかし同年の作品は、ラガムをしっかりと守って女性は脚を閉じ気味にしたり、腕を高く上げず、衣装も伝統柄を用いるなど、ガヤが強く意識されており (Supadma 2003 : 67)、いずれのチームを無難な作品を上演した。

スンドラタリ・フェスティバルは、ラーマヤナ・バレエの影響を払拭し、ジョクジャカルタ独自のスンドラタリを創ることを目的とした。そのために踊り手たちの創造力を競わせたのは、効果的だったといえる。王宮舞踊のガヤ (見た目) を用いながら、ラサ (感覚) を感じさせ、なおかつ創造的な作品を創ることは、王宮舞踊を深く理解して初めて可能となるからだ。これは顧問のパンガルソ・プロトが、ラサにより創造性と制限を同時に与えることで、王宮舞踊を源泉とした作品が生まれる、と語った通りである。実際の創作活動は試行錯誤の繰り返しとなるが、順位を付けることで競争心が湧く。

こういったフェスティバルの性質は徐々に形成され、当初の意図を超えて、王宮舞踊を深く理解させ、なおかつ創造的な作品を毎年生み出し続けている点で、王宮舞踊の継承にも発展にも重要なフェスティバルとなった。事実、その後、スンドラタリ・フェスティバルは、踊り手が最も真剣に取り組み、多くの人の関心を集めて盛り上がる、重要な行事として定着している<sup>51</sup>。

## 8.2 のまとめ

中央政府にとって芸術コンテストは、広く国民が参加するという形式に意味があった。しかしジョクジャカルタにおいては、政府の要請に応えつつ、実際には舞踊コンテストの参加者を芸術教育機関へ進学させたり、コンテストの課題舞踊が様々な場所で踊られることにより、実質的な王宮舞踊の普及の基礎を築いた。特にそれまで女性用の儀礼性のない王宮舞

---

<sup>51</sup> 筆者は2008年に半年間、ジョクジャカルタ市の作品創作に密着したが、稽古時間、踊り手の真剣さ具合ともに、他の行事では見られないものだった。

踊は限られていたのに対し、ゴレの公式化により様々な場所で王宮舞踊が上演されるようになったことの意義は大きい。スンドラタリ・フェスティバルにおいても、ラサという創作の制限と自由を同時に与えることで、結果的に踊り手に深い王宮舞踊の理解を求めることになった。フェスティバルは毎年、新しい作品を競わせることで、踊り手の創造性は刺激され、王宮舞踊を発展させる重要な機会として多くの人の注目も集めるようになった。こういった点で、ジョクジャカルタにおける芸術コンテストは、実質的な王宮舞踊の継承と発展のための器として機能したといえる。

## 8.3 芸術教育機関

### 8.3.1 教育目的の変化

政府が様々な機会で国民文化を披露したのに伴い、芸術教育機関ではそれを担う踊り手の養成に力を入れるようになった。まず1970年代半ばの教育制度改革により、舞踊学校は高校レベルに、舞踊アカデミーは大学レベルとなった (Y. Purwanti 1999 : 30)。舞踊学校は1974年にワヤン・クリットのダラン・コースと、ガムラン音楽を中心とする伝統音楽コースを新設し、1977年には4年制の伝統音楽高校 (通称 SMKI, Sekolah Menengah Karawitan Indonesia の略) となった<sup>52</sup>。2コースを設け7セメスター目 (入学4年目) から、卒業後すぐに芸術家として働くAコースと、大学進学を目指すBコースに分かれた。

伝統音楽高校の教育目的は、舞踊教員の養成から踊り手の養成に変化し、卒業後に舞踊、ダラン、ガムラン音楽の演奏家等の伝統芸能に関する職業に就く生徒の養成が目指された (Y. Purwanti 1999 : 32)。それに伴い章末の表1のように、カリキュラムも芸術を総合的に学び、様々な舞台をこなす多才な踊り手を養成する内容となった。具体的には舞台装置の使い方など舞台に関することを総合的に学ぶ「舞台法」、舞踊の創作から作品を舞台に上げるまでの実務を学ぶ「舞台制作」<sup>53</sup>といった、すぐに現場で活かせる科目が加わった。他地域の舞踊は変わらず教えているが、その目的は舞踊教員としての素養から、踊り手としての素養を高めるものになった<sup>54</sup>。関連芸術の知識と技術を学ぶ科目も増え、舞踊専攻の生徒でもガムラン音楽 (表1ではカラウィタンと表記) やワヤン・クリットなどの科目が課された。代わりに教員養成のための教科は「教育法」のみとなった。

一方、舞踊アカデミーは1984年に美術大学と、西洋音楽アカデミー<sup>55</sup>の3校を統合して、国立芸術大学ジョクジャカルタ校<sup>56</sup>となった<sup>57</sup>。統合の目的は多分野の芸術教育をひとつの

<sup>52</sup> 政府決定書 Menteri Pendidikan dan Kebudayaan RI No. 0292/O/ 1976。

<sup>53</sup> 「舞台制作」は卒業制作も兼ねている。場所の確保 (学外が多い)、チラシづくり、協賛者探し、チケット販売まで生徒が行う。

<sup>54</sup> Suparjan へのインタビュー、2013年5月2日。

<sup>55</sup> Akademi Musik Indonesia、通称 AMI。

<sup>56</sup> Institute Seni Indonesia Yogyakarta、通称 ISI Yogyakarta。

<sup>57</sup> 政府決定書 No39/1984

芸術大学設置の経緯は1973年に上記3つの教育機関と、何人かの芸術家、教育文化省の役人が芸術と教育分野で、より幅広く大きな権限を持った芸術教育機関を作ることで

大学で行うことにより、学生が他分野の芸術を知り、芸術的な感性をより豊かにすること、および芸術そのものの発展のために、異なる芸術間の交流を促すことにあった<sup>58</sup>。

芸術教育機関の教員は、生徒たちに授業外の様々な舞台経験も積むよう指導し (Y. Purwanti 1999 : 32)、職業芸術家としての踊り手の養成も意図していた。当時、伝統音楽高校の校長だったスバルジャンによれば、学校としても積極的に政府や民間からの上演依頼を受け、また一生働けるように化粧や着付けの仕事など、積極的に舞踊に関連する分野も学ぶよう促していた<sup>59</sup>。これに応じて生徒たちも、学内で学んだ総合的な能力を活かして、学外で精力的に幅広い芸術活動をするようになった。彼らの活躍場所は国家行事やフェスティバル等の政府の文化プログラム、観光芸能、企業の催事、結婚式等の庶民の儀礼など多岐にわたった。

### 8.3.2 授業の進め方の変化

芸術教育機関で踊り手の養成が目指されるようになると、授業の進め方も変化した。当時の教員や踊り手らによれば、次のような変化があった。

1960年代の設置間もない芸術教育機関は、授業内容に関して大きな裁量権が与えられ、王宮舞踊の教育に多くの時間をさけた。舞踊学校では半年で女性舞踊だけ、次の半年で男性優形舞踊だけ、というように一つの型に集中して取り組み、週に4時限(1時限100分)、じっくり細かな指導や学習が可能だった<sup>60</sup>。

ところが1970年代半ばの教育制度改革で、すべての学校が教育文化省の管理下に置かれて以降、国の統一した教育プログラムのもとで、踊り手側の意思が反映しづらくなり、結果的に多地域の舞踊に加え、共通科目の詰め込み教育が行われるようになった<sup>61</sup>。生徒は Semesterごとに複数の課題をこなすことが求められ、伝統音楽高校では1 Semesterで女性舞踊、男性優形、男性荒型の3つの性質の異なる舞踊を並行して学ぶようになった。3つの性質の舞踊を、それぞれ週に2日、4時限で学んだ(1時限は40分、1回の授業は連続した2時限)。ひとりの生徒が朝に男性荒型を学び、昼から女性舞踊を学ぶなど、1日のうちで異なる型を学ぶ状況も出てきた。こういったカリキュラムでは、各舞踊に適した精神を切り替えることが難しかった。

芸術大学も同様だった。1974年に芸術大学に入学したトゥリによると、1976年に授業シ

---

合意したことにある。ついで1978年に設置されたインドネシア芸術大学開発プロジェクト (IKI, Proyek Pengembangan Institute Kesenian Indonesia) と統合され、約10年を経て総合芸術大学の設置にいたった。 *Buku Panduan, Sarjana Starata Satu ISI Yogyakarta 2009-2014*, ISI Yogyakarta 2009 pp.1-3

<sup>58</sup> *Buku Panduan, Sarjana Starata Satu ISI Yogyakarta 2009-2014*, ISI Yogyakarta 2009, pp.1-3

<sup>59</sup> Suparjan へのインタビュー、2013年5月2日。

<sup>60</sup> Tri へのインタビュー、2013年2月11日、Endang へのインタビュー、2010年1月19日、Sumaryono へのインタビュー、2013年4月11日ほか。

<sup>61</sup> それまで各学校は関連する省庁の管轄にあった。

システムが大きく入れ替わった。トゥリが学んだ初めの2年間は、1年を通した授業で、例えば女性舞踊のゴレ、男性優形舞踊のクロノ・アルス、男性荒型舞踊のクロノ・ロジョというように、3つの性質の舞踊を、週に2回の授業で順に1つずつじっくり学べた。ところが1976年から1セメスターで、3つの性質の異なる舞踊を2つか3つずつ、週に4回の授業で学ぶようになった。学ぶ舞踊も授業数も2倍に増え、ついていくのが大変だったという。

こういった芸術教育機関の舞踊教育は、カリキュラムの消化と、学期末に成績をつけるという必要から、ラヒル（技術）教育に偏重しがちだった。しかし踊り手たちによれば、授業では舞踊のラヒルもバティンも学べ充実していた。その理由は5名ほどのウンプの存在にあった。ウンプたちは王宮儀礼を中心となって担う、王宮の教師・踊り手でもあり、伝統音楽高校では常勤教師として、芸術大学では非常勤教師として熱心に指導した。彼らは、ほんの少し手本を見せることにも気を抜かず、授業は個人稽古のように内容が濃かった。休憩時間のウンプたちとの雑談も、古い時代の舞踊活動について聞いたり、舞踊に対する心構えを学ぶ貴重な時間だった。芸術大学の若い教師たちもウンプに刺激を受け、傍らでサポートしながら学びを深めていた。多くの生徒は、ウンプたちが教える王宮と民間の舞踊団体でも学んでいた。生徒は特にウンプのなかでも、特に9章に記すサスミント・ディプロのカリスマ性に魅了され、彼の主催する舞踊団体で学ぶ生徒も多かった。

### 8.3 のまとめ

踊り手の養成を目的とするようになった芸術教育機関では、短期間に多くの舞踊を詰め込んで教えるようになり、生徒はそれぞれの舞踊を踊るための精神を切り替えることが難しかった。しかしウンプたちが教員だったこともあり、深い学びができ、ラヒルとともにバティンを学ぶこともできていた。一方で教員も生徒も、積極的に様々な機会で踊るようになり、国民文化を分かり易く広めるといふ政府の目的も達成できた。こういった点で、この時期の芸術教育機関は、踊り手にとっても政府にとっても有意義だったといえる。

## 8.4 王宮の舞踊活動

前節まで文化政策に関連する舞踊活動を記してきたが、本節からは民間の舞踊団体を取り上げる。

### 8.4.1 稽古の形態の変化

1951年からカネマンで行われていた王宮儀礼と舞踊の稽古は1973年に王宮に戻された。その理由はスルタン9世が芸術教育機関と民間の舞踊団体により、踊り手が増加したと判断したことにあつた<sup>62</sup>。それに伴いブバダン・アモン・ブクソは、王宮の文化組織クリド・マルドウォに吸収解消され、以後の王宮の舞踊活動はクリド・マルドウォの名で行われるようになった。

22年間のカネマンでの舞踊活動はそのまま王宮に戻された。これは次の点で、植民地時

---

<sup>62</sup> Kadar へのインタビュー、2019年8月12日。

代の王宮での舞踊活動の諸慣習を変化させた。

### 1) 庶民の参加

カネマンでは家臣にならなくても王宮の稽古に参加できた。本来、王宮に入ることが出来るのは家臣に限られるが、1973年以降は舞踊の稽古のためならば、一定の技術と教師の許可を得た踊り手は、家臣でなくとも王宮に入ることが出来るようになった。植民地時代に男女別、技量別だった稽古場は全員が同じ場所<sup>63</sup>となった。

### 2) 稽古時間の減少

稽古は日曜日の朝10時から12時とされた<sup>64</sup>。儀礼や催事のための稽古は、その後に行った。稽古時間の減少は次のように植民地時代（～1942）、カネマン（1951～1973年）、王宮（1973年～）の順に減少した。

女性	植民地時代	: 12時間
	カネマン	: 4時間
	1973年以降	: 2時間
男性	植民地時代	: 36時間
	カネマン	: 4時間
	1973年以降	: 2時間

### 3) 稽古する舞踊の変化

稽古時間の減少に伴い、稽古する舞踊は次のように変更された。

女性	植民地時代	: ブドヨ、スリンピ
	1973年以降	: スリンピ、基本舞踊（サリ・トゥンガル）
男性	植民地時代	: ワヤン・ウォン、基本舞踊（タユガン）
	1973年以降	: ブクサン、基本舞踊（タユガン）

ブドヨとワヤン・ウォンを省いた理由は、いずれも長時間であることと、広い場所と人数が必要であり、2時間の稽古に向いてなかったことにあった。それに対しスリンピは4人で踊るため使用する舞台面積はブドヨより小さく、4つから6つのグループが一斉にブンドポに上がり稽古の効率が良かった。基本舞踊のサリ・トゥンガルは、新たに25分ほどの短縮版が創られた。

<sup>63</sup> カサトゥリヤン（Kasatriyan）という名のブンドポで行われている。ここは観光客が見学できるエリアのため、踊り手らは写真を取られたり見学されたりしながら稽古をする。

<sup>64</sup> はじめ平日の夜間数日にも稽古をしていたが、参加者の生活にそぐわず行われなくなった。

#### 4) 女性のワヤン・ウォンの参加

王宮儀礼で用いるワヤン・ウォンの女性役を女性が演じるようになった。女性役を女性が演じることは、1938年頃にタマン・シスワ、1946年にイラマ・チトゥラが始めたのをきっかけに王宮外では定着しており、これを1973年に王宮が受け入れた。

以上はすべて社会変化を反映していた。とくに1)のように、舞踊の稽古であれば庶民でも王宮に入ることができた意義は大きかった。その理由は踊り手の中には、王宮への畏怖の念と王宮舞踊を担う重責から、技術が優れていても心の準備が整わない、と家臣になることを躊躇する意識があったからだ<sup>65</sup>。若い世代にはなおさらであり、家臣でなくとも王宮内の稽古に参加できるようになったことは、彼らの心理的障壁を除く優れた策だった。

一方、変わらない慣習もあった。踊り手の稽古着は、植民地時代と同様に王宮の平時の正装とされ、用いてよい装飾品やバティックの柄や大きさ、ブラウスの型など細かな決まりがあった。カネマンでは鬘を付けなくても良かったが、王宮に入るには鬘が必要とされ、入り口で履物も脱いだ。ガムラン音楽も変わらず王宮の演奏者の生演奏を用いた。

このように王宮は、王宮での稽古再開にあたって、諸慣習を緩和して庶民が参加しやすい環境を整えた。実際には王家に所縁のない庶民の参加は少なかったが、それを制度的に可能としたことは大きな前進といえる。さらにワヤン・ウォンに女性が参加できるようになったことは、女性の踊り手の活躍の場を増やした点で意義があった。以上は王宮という最も保守的な場においても、王宮舞踊が民主化されたと捉えることができる。

#### 8.4.2 王宮舞踊団の派遣による慣習の変化

スルタン9世は1970年代から国内外に舞踊団を派遣し始めた。海外派遣には1971年のヨーロッパ(56日間)、1973年の香港(10日間、7回上演)と日本(22回上演)、1975年のヨーロッパがある。1973年まではシスウォ・アモン・ブクソが派遣され、以後は王宮舞踊団クリド・マルドウォが派遣された(E.Subangun 2012:41-45)。クリド・マルドウォは1975年に初めてヨーロッパ上演に派遣された。目的は国の芸術使節団として、ボロブドゥール寺院の修復費用を捻出することにあつた(Hadi 1988:98)。

国内で初めて派遣されたのは、1978年のジャカルタ・フェスティバルだった。この時、75名の団員とともに、初めて王家の家宝とされる2セットのガムラン楽器<sup>66</sup>も持ち出された。以後1980年代には度々、家宝のガムランが上演旅行に持ち出された。スマトラ島のパダンでは西スマトラ州の行事で、ブクサン・トルノジョヨ、ブドヨ、ワヤン・ウォンといった神聖な舞踊を上演した。舞踊団の派遣には、しばしばスルタンも同行して舞踊の解説を行った(Y. S. Hadi 1988:98)。

<sup>65</sup> 家臣になるには難しい筆記試験(ジャワ語や王宮文化など)と、実技試験(立ち居振る舞いなど)に合格する必要があるがあった。試験内容は仕事内容によって異なる。

<sup>66</sup> Kyai Madumurti と Kyai Madukusuma と呼ばれるガムラン。

こういった国内外への派遣によりクリド・マルドウォは、それまで王宮儀礼の執行のみ任務としたのに対し、1973年以後は国や州の代表として、およそ2時間の舞台上で国民文化としての王宮舞踊を上演するようになった。これにより次の2つの変化が生じた

#### 1) 専門性の変化

植民地時代の踊り手は専門性が強く、一生ひとつの型と役柄だけを演じていた。これはカネマンでも続いていた。ところが派遣公演では参加人数が限られるため踊り手は複数の役を演じることが必要となった。この変化はディヌが「私は男性優形を専門に踊っていましたが、1971年のヨーロッパ公演では、一つの役柄だけでなく多くの役を踊るよう王宮から要請されました<sup>67)</sup>と語る通りすでに1971年の海外公演で生じていた。

#### 2) 舞踊の短縮と調整

派遣公演では上演時間が限られることと、観客が飽きないようにするため、繰り返しをカットするなどの方法で舞踊の短縮が行われた。プンドポとは異なる文化ホールの横長の舞台に合わせ、フォーメーションの調整も行われた。

こういった変化は踊るときの精神に影響を与える。ディヌのように特定の型と役柄に特化して学んできた踊り手が、2時間の舞台上で複数の役柄を演じることは、その都度、役柄に適した心情を整える必要があり、難しいことだった。また踊り手のユドが「いくら時間の短縮が必要とはいえ3回の繰り返しを1回に減らしては、踊る時の心情は異なります。それにガムラン音楽はとても神聖なので、3回のゴングを1回にするより、やはり3回繰り返すのが良いのです<sup>68)</sup>と語るように、時間を短縮した舞踊では精神的な充足感を得にくかった。

しかしスルタンの意向は絶対であり、踊り手はいずれの変化も、王宮舞踊の否定的な変化とは捉えなかった。この意識は上演時間の短縮に関して踊り手が、インドネシア語で短縮を意味するシンカット (singkat) ではなく、凝縮を意味するパダット (padat) という言葉を用いて、肯定的に表現することに表れている。

### 8.4 のまとめ

この時期の王宮の舞踊活動は2つの特徴があった。ひとつめは、王宮での儀礼と稽古の再開を機に、庶民が参加しやすい制度を整えたことにあった。実際には、王宮に所縁のない庶民の参加は少なかったが、家臣でなくても王宮へ入ることを可能とし、女性もワヤン・ウォンを演じるようになったことは、王宮内での舞踊の民主化といえ、将来的な王宮での活動の可能性を広げた点で意義があった。

ふたつめは王宮舞踊団の国内外への派遣にあった。これは国民文化としての王宮舞踊の

<sup>67)</sup> Dinu へのインタビュー、2010年2月12日。

<sup>68)</sup> Yuda へのインタビュー、2002年8月。日付はフィールドノートに不記載のため不明。

普及活動として行われた。これに伴い踊り手は、1) 専門性より一人で複数の型と役柄を演じることが求められ、2) 舞踊やガムラン音楽の短縮などの調整が行われるようになった。これはひとつの役柄に特化して踊ることを常とした踊り手にとって、短時間で役柄ごとの精神を整えるという困難さを与えたが、いずれもスルタンの意向であるため肯定的に捉えられた。このように保守的な王宮も社会変化に応じて諸慣習を変化させた。いずれもスルタンの強い指導力と、スルタンと王宮を慕う踊り手の姿勢によって可能だった。

## 8.5 民間の舞踊団体と教室の誕生

国家独立から20年ほど経過し、民間の舞踊団体でも活動内容の変化が見られ始めた。クリド・ブクソ・ウィロモとイラマ・チトゥラは、中心メンバーが仕事で多忙となったため1970年頃までに活動休止しており、1960年代から実質的な舞踊活動は、王宮とシスウォ・アモン・ブクソ(1961年設立)、マルドウォ・ブドヨ(1962年設立)の3つの団体を中心に展開した。次に文化政策との関連も視野に入れながら、新体制を整えたシスウォ・アモン・ブクソの活動と、彼らが後継者育成を目的に設置した舞踊教室での舞踊の継承方法について明らかにする。マルドウォ・ブドヨは9章に記す。

### 1) ヤヤサン・シスウォ・アモン・ブクソの活動

シスウォ・アモン・ブクソは、1973年に母体のブバダン・アモン・ブクソが王宮に戻った後もカネマンを拠点に活動を続けた。この頃、後継者問題が浮上し1977年の懇談会で、踊り手の質は保たれているが、後継者が育っていないとの意見が出た(E. Setyawati 1993 : 5)。これを受けてシスウォ・アモン・ブクソは、後継者の育成を念頭に、諸手続きを円滑に進めるため1978年に財団となった。団体名も財団を意味するヤヤサン yayasan が加わり、ヤヤサン・シスウォ・アモン・ブクソとなった(以後シスウォ・アモン・ブクソと記す)。活動の目的と内容を次のようだった(E. Setyawati 1993 : 4-5)。

#### a) 活動目的

- i) ジョクジャカルタ様式の芸術<sup>69</sup>の教育をする
- ii) ジョクジャカルタ様式の芸術の掘り起しをする
- iii) ジョクジャカルタ様式の芸術を継承・育成する
- iv) ジョクジャカルタ様式の芸術を発展させる
- v) ジョクジャカルタ様式の芸術に奉仕し保護する

#### b) 活動内容

- i) 稽古と舞踊教室を運営する

---

<sup>69</sup> ここでジョクジャカルタ様式の芸術は王宮舞踊、ガムラン音楽、歌謡を中心とした王宮芸術を指す。

- ii) 芸術に関するディスカッションを行う
- iii) 庶民に芸術に関する情報を提供する
- iv) マタラム・ジョクジャカルタ様式の芸術の上演を行う

特徴は a) の活動目的に、「掘り起こし」「継承・育成」などとあるように、いずれも政府の文化政策に沿った内容に整えられたことにあった。実際に「掘り起こし」た作品には以下がある (E. Subangun 2012 : 92-214)

- i) エテン (1974 年上演、Kagungan Dalem Beksan Etheng)
- ii) ブクサン・ゴレ・メナ (1974、1978 上演)
- iii) ブギス (1975 年上演、Beksan Bugis<sup>70</sup>)
- iv) ランゲンドリヨ (1977、1980 年上演)、

すべての作品は古く長い間上演されていなかった。i) はスルタン 1 世の作品、ii) は 1939 年以來制作が滞っていた作品、iii) は 1879 年から 1899 年の間に創られた作品、iv) は 1913 年以後、上演されておらず、文字通り「掘り起こし」て上演された。これらの作品は、1981 年にシスウォ・アモン・ブクソが独自に刊行した小冊子『カウロ・ジョゲッド・マタラム Kawruh Joged Mataram』に解説が掲載されている。これは民間による「文化の記述」といえる。

## 2) 舞踊教室の開始と昇級試験

b) の活動内容のように、それまで上演活動のみ行っていた彼らの活動に、以下のような舞踊教室と定期稽古の運営が加わった。

### c) 舞踊教室<sup>71</sup>

設立年：1981 年

対象者：初心者

時間：週 2 日、1 回 1 時間

ガムラン音楽：カセットテープ使用

学習システム：クラス制、昇級試験、3 年で卒業

<sup>70</sup> Patih Danurejo5 世 (1879–1899) の時代の作品。もともとブギスの兵士によって踊られていた。

<sup>71</sup> これによって僅かな額であるが生徒からの月謝が活動資金の一部となる。また舞踊教を開いた頃から 2010 年ごろまで、舞踊好きだったスハルト大統領の親族の一人から私的な援助を受けている。その親族は自邸で王宮舞踊の活動があることを望み、週のうち何日か、シスウォ・アモン・ブクソの稽古を行っていたこともある。

d) 定期稽古

対象者： 経験者

時間： 週 2 日、20 時から 22～23 時

内容： 基本舞踊、ブドヨ、スリンピ、ブクサンなど

ガムラン音楽： 生演奏

舞踊教室の特徴は、3 年で卒業というように学びの時間に制限を設けたことにあった。そのため学習効率を考慮して、クラス制と昇級試験を導入し、初心者用の易しく短い舞踊も創った。これはクリド・ブクソ・ウィロモの学習システムと同様だった。初期の生徒は 90 人で、夕方に 1 時間の教室を週 2 日ずつ開いた。

注目したいのは昇級試験の導入である。生徒は半年で 1 つの舞踊を学び、昇級試験に合格すると次のクラスに進み別の舞踊を学べた。これにより生徒は明確な学習目標をもって学べた。昇級試験では、生徒のバティン（内面）ではなく、表 2 に記した 10 の採点項目に従って、ラヒル（技術）の習得具合を審査する。

表 2 採点項目表

	成績	説明
1. Wiraga 体		
a. Sila 着座		
b. Jengkeng 待機姿勢		
c. Pandengan 視線		
d. Jangga 首の具合		
e. Torso/badan 胴の具合		
f. Patrap Tangan 手の具合		
g. Patrap Kaki 足の具合		
2. Wirasa 精神		
a. Rasaning irama イロモの感じ具合		
b. Rasanin Joget 舞踊の感じ具合		
3. Wirama 音楽と体の調和		
a. Iramaning Jongga 首と音楽の調和具合		
b. Iramaning Gerak Tangan 手と音楽の調和具合		
c. Iramaning Gerak Kaki 脚と音楽の調和具合		
d. Iramaning Joget 舞踊と音楽の調和具合		

たいてい生徒は、ある程度、踊れていれば合格し次のクラスに進めた。これは第 6 章に記した「教師に心から踊っていると判断されて次の舞踊の学習に進んだ」というデワティの話

りと対照的である。

そこで初心者がラヒルとバティンの両面を深める場として機能したのが夜の定期稽古だった。定期稽古で初心者がまず苦勞するのは、生演奏のガムラン音楽に合わせることだった。舞踊教室ではカセットテープを利用したため、毎回、同じように踊ればよかった。しかし生演奏であれば同じ曲でも毎回、少しずつ演奏は異なり、その日の演奏に自らの舞踊を調整していく必要がある。これは思いのほか難しい。また定期稽古には、王宮儀礼を中心になって担うウンブや先輩の踊り手たちがいる。初心者は彼らカセットテープを刺激されたり、一層ジャワ敬語や振る舞いにも気を配ることになる。

経験者にとっても定期稽古は、ラヒルとバティンの両面を深める場だった。とりわけ群舞では、僅かなイロモの感じ方や呼吸の異なる他の踊り手と踊ることは難しい。経験者は初心者が踊りやすいよう、スピードを加減したり立ち位置を調整するなどの工夫も必要となる。

## 8.5 のまとめ

シスウォ・アモン・ブクソは民間の舞踊団体であったが、文化政策と同様に、古い時代の舞踊の再上演・記述、および舞踊教室を設置して王宮舞踊の普及に取り組んだ。舞踊教室では生徒に基本的なラヒルを習得させ、以前、ブバダン・アモン・ブクソで初心者にも求めているバティンの深さは、必ずしも必要としなくなった。以上は文化政策と変わらない活動であったが、シスウォ・アモン・ブクソは夜の定期稽古を行うことで、ラヒルとバティンの両面を深めていくという踊り手が望んだ、王宮舞踊の意義の継承に取り組んでいたと言える。

## 8.6 王宮舞踊の閉鎖性とスラカルタ地方の舞踊の人気

前節まで文化政策と民間の舞踊団体による、王宮舞踊の普及について記してきた。しかし実際には庶民に王宮舞踊は閉鎖的と映り、スラカルタ地方の舞踊が人気だった。本節ではその要因と影響を明らかにする。

### 1) 王宮舞踊の閉鎖性の要因とスラカルタ地方の舞踊の性質

王宮舞踊の閉鎖性について踊り手のウィボウォは、「踊り手の中に公式行事以外で王宮舞踊を上演するとその価値を落とすという見方があった」と記している (F. Wibowo 1981 : 185)。彼の指摘通り当時、王宮舞踊の上演は王宮儀礼、国家行事、舞踊コンテストやフェスティバル、旧貴族の内輪の儀礼などに限られ、庶民が実際に目にする機会はほとんどなかった。結婚披露宴で舞踊を用いることはあったが、それも旧貴族のものだった。本章1節に記した「三世代の舞台」と呼び慣わされている1981年のワヤン・ウォンの上演に参加した踊り手も、旧貴族や知識層が大半を占めており、庶民と王宮舞踊の隔たりがあった。「三世代」の属性は、貴族の称号保持者と学士以上の学位保持者が、それぞれ実行委員会33人のうち13人と8人、制作委員会10人のうち7人と1人、踊り手74人のうち46人と14人であった。

一方で庶民の側にも、神聖な王宮舞踊やスルタンと旧貴族に対し、畏怖の念と心理的な壁があった<sup>72</sup>。これは当時、舞踊を学んだ庶民の大半がスラカルタ地方の舞踊を学ぶ結果を招いた。その様子を芸術大学でジョクジャカルタ様式の舞踊を教えるジユは次のように述べる。

「1970年代初め、ジョクジャカルタ王宮舞踊に比べてスラカルタ地方の舞踊は、教室も生徒の数も圧倒的に多かったのです。舞踊コンテストにしてもスラカルタ地方の舞踊に60人の参加者があったとすると、ジョクジャカルタ王宮舞踊には5人、多くても10人ほどの参加者、そのくらいの割合でした<sup>73</sup>」

ジユが語るようにジョクジャカルタには、多くのスラカルタ地方の舞踊教室があり、1950年代には街中だけで少なくとも6教室あり、その状況は1990年代まで続いた<sup>74</sup>。スラカルタ地方の舞踊は、ガムラン音楽のカセットテープが、早くから出回っていたことも舞踊教室を運営しやすくした<sup>75</sup>。それに対し、ジョクジャカルタ王宮舞踊の舞踊団体の数は、1970年代初めは3団体<sup>76</sup>であり、いずれも旧貴族中心であり、王家の家臣らの演奏する生のガムラン音楽を用いており、庶民には近寄りがたい存在だった。

庶民がスラカルタ地方の舞踊を学んだ理由は、その親しみやすさにもあった。ジユも子供の頃にスラカルタ地方の舞踊を学んでおり、その理由を次のように語る。

「スラカルタ地方の舞踊は感情表現がしやすいのです。ですから何でもすぐに表現したがる子供にとって親しみやすいのです。一方、ジョクジャカルタ王宮舞踊は、非常にハルスで子供には難しいのです<sup>77</sup>。」

「ハルス」は、王宮舞踊の特徴の「アルス」と同義である。子供にとってハルス、つまり洗練され象徴的な表現は、つまらないし難しい。体勢もジョクジャカルタ王宮舞踊は、スラカルタ地方の舞踊に比べ大変にきつい。例えば空間移動は腰を十分に落とし（ムンダ）、両膝をぴたりとつけた状態で、つま先を素早く細かく動かして移動し、待機時の着座姿勢ジェンケンも、膝や爪先に相当な負担がかかって痛い。そのため少なくない親世代の踊り手は、自分はジョクジャカルタ王宮舞踊を学んでいても、敢えて子供にはスラカルタ地方の舞踊

---

<sup>72</sup> Jiyu へのインタビュー、2008年9月2日。

<sup>73</sup> Jiyu へのインタビュー、2008年9月2日。

<sup>74</sup> スラカルタ地方の舞踊教教室は現在、ひとつもない。これは10.2に記す文化政策を受けた結果だった。

<sup>75</sup> Endang へのインタビュー、2009年11月5日。

<sup>76</sup> 王宮、シスウォ・アモン・ブクソ、マルドウォ・ブドヨ。

<sup>77</sup> Jiyu へのインタビュー、2008年9月2日。

を学ばせていた<sup>78</sup>。

逆にジョクジャカルタ王宮舞踊の稽古の厳しさから、スラカルタ地方の舞踊に転向する生徒もいた。職業高校（旧伝統音楽高校）でスラカルタ地方の舞踊を教えたチャヨノは、「生徒の中には王宮舞踊の厳しさに懲りて、伝統音楽高校ではスラカルタ地方の舞踊を学ぶ人もいました。王宮舞踊は姿勢がきつく、習得にも時間がかかり、忍耐力が要求されるのに対し、スラカルタ地方の舞踊は早く上達することが出来るのです」と語る<sup>79</sup>。

このようにジョクジャカルタ王宮舞踊の不人気の要因は、閉鎖的であったことと、とくに子供にとってはきつく難しいものであったことに加え、スラカルタ地方の舞踊の解放的な性格にあった。

## 2) スラカルタ地方の舞踊団体と観光芸能の上演

スラカルタ地方の舞踊団体は、上演活動に対しても開放的で観光芸能も上演していた。職業高校でジョクジャカルタ王宮舞踊を教えるマルディは 1970 年代半ばの様子を、次のように語る。

「私はスラカルタ地方の舞踊をアレナ・ブダヤ (Arena Budaya) という団体で学びました。

この団体はジョクジャカルタの数か所で教室を開いていました。私は小学校 5、6 年生のとき、ラーマーヤナ舞踊劇をガディヌガラン (Gadinegaran) 地域で、外国人観光客のために踊っていました。定期上演ではなく予約があつて初めて上演されるもので、週 2 回のこともあれば、週 1 回の上演のこともありました。私はこの上演のための送迎車で街中をドライブできるのが楽しみでした<sup>80</sup>」

ガディヌガラン地域は王宮から東に車で 5 分程という、ジョクジャカルタの中心地であり、そこでスラカルタ地方の舞踊の観光芸能を上演していたのである。観光芸能はラーマーヤナ・バレエのほか 1970 年代半ばから、外国人観光客の宿泊する高級ホテルやレストランで上演されるようになった。しかしジョクジャカルタ王宮舞踊は用いられず、もっぱらワヤン・クリットやガムラン音楽、およびスラカルタ地方の舞踊が用いられた。王宮舞踊が観光芸能として、用いられなかった理由は次の点にあった。

- a) ウィボウオの指摘のように、観光芸能は公式行事ではなく、王宮舞踊の価値を落とすという風潮があった。
- b) 金銭を得て踊ることは王宮舞踊の踊り手に馴染まなかった。

---

<sup>78</sup> Endang へのインタビュー、2009 年 11 月 5 日

<sup>79</sup> 彼は 1958 年 16 歳の時からスラカルタ地域の舞踊を学び始めた。Cahyono へのインタビュー、2009 年 11 月 27 日。

<sup>80</sup> Mardi へのインタビュー、2008 年 9 月 11 日。

- c) そもそも王宮舞踊は、格式張り堅苦しいという印象を与えやすく、コンド(地語り)や踊り手の台詞が長くジャワ語であるため観光芸能に不向きだった。

これに対しスラカルタ地方の舞踊は、舞踊団体が開放的であるうえ、舞踊も衣装も華やかで、生花を撒くなど観光客が楽しみやすかった<sup>81</sup>。

観光芸能でスラカルタ地方の舞踊を踊ったのは、マルディのように舞踊教室で学んだ生徒と、芸術教育機関の生徒だった。マルディによれば、たいてい舞踊教室の生徒は学び始めて1年で舞台に立っていた。彼も学び始めて間もない小学5年生で上演に参加し始めた。対照的に王宮舞踊は、子供であっても厳しく長い稽古が必要だった。マルディが舞台に立った11歳という年齢は、ブバダン・アモン・ブクソでは稽古に参加することが許された年齢であり、そこから初舞台には早くとも3~4年を要した。

芸術教育機関では8.2に記したように入学後に、ジョクジャカルタ王宮舞踊へ転向する生徒が多かった。しかし彼らの多くは、もともとスラカルタ地方の舞踊を学んでいたうえ、1970年代半ばの芸術教育機関では、職業芸術家を養成するため多地域の舞踊を踊れるように教育しており、そこにスラカルタ地域の舞踊も含まれていた。そのため彼らは昼間に王宮舞踊を中心に学び、毎晩のように、あちこちの観光芸能の舞台でスラカルタ地方の舞踊を踊った<sup>82</sup>。

以上からジョクジャカルタでは、文化政策で広く浅く王宮舞踊の普及が図られ、それに協力した踊り手たちは、文化の掘り起こしでの記述や上演活動、舞踊コンテストやスンドラタリ・フェスティバルの開催などを通して、王宮舞踊の深い理解の継承も目指していたが、実際にはスラカルタ地域の舞踊に人気があり、王宮舞踊の普及は思うように進んでいなかったとみることができる。

## 8.6のまとめ

ジョクジャカルタ王宮舞踊が閉鎖的と考えられていた理由は、1) 踊り手らが公式行事以外での上演は価値を落とすと考えていたこと、2) 庶民とスルタンや王宮舞踊の間に心理的壁があったことにある。子供にとっては王宮舞踊は、きつい姿勢や象徴的表現が敬遠要因となっていた。その結果、開放的な雰囲気で見学しやすく、舞踊教室の数も多かったスラカルタ地方の舞踊が人気となり、観光芸能でもスラカルタ地方の舞踊が用いられていた。そこで踊ったのは舞踊教室と芸術教育機関の生徒だった。舞踊コンテストはスラカルタ地方の舞踊門参加者を、芸術教育機関へ参加させジョクジャカルタ王宮舞踊へ転向させることに成功し、職業芸術家を養成するという国の文化政策の目的も達成できていたが、生徒たちは

<sup>81</sup> これは地元住民にも当てはまり、企業の催事、結婚披露宴などで好んで上演されたのはスラカルタ地方の舞踊だった。

<sup>82</sup> この時期の観光客は訪問地の踊り手が踊る他地域の舞踊を楽しんでいたことになるが、様式の差の存在を知らない観光客には問題ではなかった。

観光芸能の舞台ではスラカルタ地方の舞踊を踊っていた。そのためこの時期は、王宮舞踊の実質的な普及はまだ浅かったといえる。

## 第8章のまとめ

政府は王宮舞踊の広く浅い普及を目指した。これに踊り手たちは積極的に協力しつつ、王宮舞踊の深い理解の継承を目指した。そのために文化の掘り起こしプログラムを利用して、1974年に王宮舞踊の精神論ジョゲッド・マタラムを公開・記述しことを皮切りに、多くの王宮舞踊の再上演、記述、映像記録、講習会を行って、舞踊の知識としての普及を試みた。さらに舞踊コンテストでは、政府の意図通り参加者を増やすために新たに平易な舞踊を創ったが、これはゴレの公式化として実を結び、初心者がまず学ぶ舞踊として定着した。こうやって養成された踊り手は次に、スンドラタリ・フェスティバルに参加し、ラサとは何かを考えつつ毎年、新たな舞踊劇を生み出し続けるようになった。踊り手の養成を目指すようになった芸術教育機関では、忙しく舞踊の詰め込み教育が行われるという面もあったが、ウンブたちが教員であり、ラヒルだけでなくバティンを学ぶことも出来ていた。

王宮も庶民が稽古に参加しやすい制度を整えたり、女性のワヤン・ウォンへの参加を認めるなど、舞踊の幅広い普及を目指した。王宮舞踊団の派遣にも積極的であったが、これにより効率が求められ、それまで特定の役に特化するのが常であった踊り手は、複数の役柄を演じることが求められたり、舞踊やガムラン音楽の短縮が行われるなどの変化があった。民間でも後継者の養成のために舞踊教室が設立された。1981年に舞踊教室を設置したブバダン・アモン・ブクソでは、学習効率を考慮して、クラス制と昇級試験を導入し、初心者用の易しく短い舞踊も創った。教室では内面の深さは求めず、基本的な技術の習得を目的とし、卒業生は夜の稽古への参加で、ラヒルとバティンを共に深めるという方法で舞踊の深い継承を図った。

しかし王宮舞踊は実際には庶民に閉鎖的と映り、スラカルタ地方の舞踊が人気だった。その理由は、1) 踊り手らが公式行事以外での上演は価値を落とすと考えていたこと、2) 庶民と王宮舞踊の間に心理的壁があったのに対し、スラカルタ地方の舞踊は開放的で、厳しい稽古も求めないことから、庶民には親しみやすかったことにあった。そのためこの時期は、踊り手たちは王宮舞踊の継承のために、戦略的に取り組んだものの、実質的な王宮舞踊の普及はまだ浅かったといえる。

表(1) 伝統音楽学校のカリキュラム

“Sejarah Asal-Usul Sekolah Menengah Kejurusan Negeril Kasihan Bantul Yogyakarta”

Y. Purwanti 1999 より

	セメスター			
	I	II	III	IV

		1	2	3	4	5	6	7	8
一般 科 目	宗教	2	2	2	2	2	2	-	-
	パンチャシラ	2	2	2	2	2	2	-	-
	インドネシア語	2	2	2	2	2	2	-	-
	保健体育	2	2	2	2	2	2	-	-
		8	8	8	8	8	8	-	-
専 門 科 目	<b>【専門基礎科目】</b>								
	芸術史	4	2	2	2	-	-	-	-
	文化史	-	-	2	2	2	-	2	2
	言語と現地文学	2	2	2	2	-	-	-	-
	舞踊のための解剖学	-	-	-	-	2	2	-	-
	マネジメント	-	-	-	-	-	-	2	2
	英語	2	2	2	2	2	2	-	-
		8	6	8	8	6	4	4	4
	<b>【専門理論】</b>								
	舞踊知識	2	4	-	-	-	-	-	-
	創作	-	-	2	2	2	2	2	2
	舞台法	-	2	2	2	2	2	2	2
	カラウイタン(ガムラン音楽) 知識	2	2	-	-	-	-	-	-
	地域のダラン、演劇の知識	2	-	-	-	-	-	-	-
	レトリカ	-	-	-	-	-	-	4	4
	音楽知識	-	-	-	-	2	2	2	2
	教育法	-	-	-	-	-	-	4	4
		6	8	4	4	6	6	1 4	1 4
	<b>【専門実技】</b>								
	舞踊実技	6	10	12	12	12	12	12	12
	カラウイタン(ガムラン音楽) 実技	6	6	6	6	6	6	4	4
	地域のダラン、演劇実技	6	-	-	-	-	-	-	-
	ブンチャック・シラット	-	2	2	2	2	2	-	-
舞台制作	-	-	-	-	-	-	6	6	
	18	18	20	20	20	20	2 2	22	

	4 0	4 0	40	4 0	4 0	4 0	4 0	40
--	--------	--------	----	-----	--------	--------	--------	----

## 第三部「王宮舞踊の意義を継承する」

第三部は現代の生活様式に合わせて王宮舞踊の意義を継承する、踊り手の営みを明らかにすることを目的とする。まず第9章では王宮舞踊の変革者として知られるサスミント・ディプロについて記す。彼は現在、最も有名でよく上演されている舞踊を創作した点、のちに芸術教育機関や舞踊教室の教師となる弟子を多く育てた点で、今日の王宮舞踊の活動基盤を築いたと言える。第10章では強まる文化・観光政策の影響下での舞踊活動と王宮の存在、踊り手の踊ることに対する意識の変化について記す。第11章では地方自治の推進により、再び王宮舞踊に踊り手の自由意思の反映が可能となった時代に、いかに踊り手が変化し続ける生活様式に合わせて、王宮舞踊の意義を継承しようとしているのか、その具体例について記す。

### 第9章 王宮舞踊の変革者サスミント・ディプロ

本章では8章6節で触れた舞踊界の保守的な風潮に挑んだ、踊り手サスミント・ディプロ(1929-1996)(写真7)に注目し、彼がいかなる方法で彼が王宮舞踊を変革し、なぜそれを社会が受け入れたのか明らかにする。彼は王宮舞踊の黄金時代の余韻を経験した最後の世代であり、多くの同世代の踊り手たちと同様に伝統を重んじた一方で、斬新な舞踊の創作と普及活動に取り組んだ。とりわけゴレの公式化は彼の功績であり、ほかに舞踊団体・教室の主催、観光芸能を始めたことでも知られる。その活動は、彼の弟子が「サスミント・ディプロから井の中の蛙になるな、目を見開いてよく周りを直視しろ、と社会変化を見据えた活動をするよう教えられた」<sup>1</sup>と語った通り、柔軟に社会変化に対応していた。一方で彼の活動に批判的な踊り手もいた。本章末節では、その批判と踊り手たちの対応も検討する。

なお踊り手としてのサスミント・ディプロの名前は、王宮から称号を授与されるたびに変わっているが、本論文では1994年に授与された最後の名である、カンジェン・ラデン・トゥマンゲン・サスミント・ディプロ(Kangjeng Raden Tumenggung Sasmintadipura)から、家臣の位階を示す部分を省いたサスミント・ディプロの名で統一する。一般に彼は男性に対する尊敬の念を示す「ロモ」をつけたロモ・サス(Rama Sas)の呼称が定着しており、サスミント・ディプロという名は王宮儀礼などの改まった場合に用いられる。ロモは男性への敬称としてよく用いられるバパ(bapak)より尊敬の度合いが高く、より年配の男性に用いられる。

---

<sup>1</sup> Kuswarsantyo 1999: 59。サスミント・ディプロが弟子のスナルディに語った言葉。



(写真7) サスミント・ディプロ (Styah 氏提供)

## 9.1 生い立ち

まずサスミント・ディプロの生い立ちを、彼の弟子で国立芸術大学ジョクジャカルタ校の教員ブディ・アストゥティが1996年にガジャマダ大学に提出した修士論文『サスミント・ディプロ：時代に挑戦したジャワ舞踊のコレオグラファー』<sup>2</sup>を参考に記す。

サスミント・ディプロは1929年に5人兄弟の2番目に長男として生まれた。ちょうど王宮舞踊の黄金時代と呼ばれたスルタン8世の時代であり、父親は王家の家臣として王宮舞踊を担っていた。サスミント・ディプロは父親からよくワヤンの話を聞き、王宮の稽古や上演に同行するなど芸術的な環境で育った。1935年には王宮のワヤン・ウォンを見ている。

---

<sup>2</sup> Budi Astuti, 1996, *KRT Sasmintadipura Koreografer Tari Jawa Dalam Menghadapi Berbagai Tantangan Zaman*

彼はマハーバーラタのなかのジャノコ（アルジュノの幼名）に憧れ、父親にジャノコの頭飾りをジャック・フルーツの葉で作るようせがんで、ワヤンごっこをして遊んでいた。ジャノコへの憧れは自分がジャノコと呼ばれないと振り向かないほどであり、周囲の大人は彼が恥ずかしがる年齢になってもジャノコと呼んでいた。姉は1937年から1939年まで王宮で舞踊を学び、スルタン8世の息子で王宮の文化部門クリド・マルドウオの長だったプジョクスモ（GPPH Pujakusuma）王子に嫁いだ後、慣例に従い舞踊をやめている。義兄プジョクスモは、サスマント・ディプロの舞踊活動を強く支援した。

舞踊は小学校に上がった7歳頃に友人から学び始める。彼は整った容姿を持ち色白で細身だったため女性舞踊から学び始めた。昼間は友人とプジョクスモ邸で、夜は自宅で稽古をした。1942年13歳の時に本格的に王宮舞踊を学ぶ決心をし、中学を中退して王宮の踊り手見習いとなった。王宮ではワヤン・ウォンの女性役に男性が必要だったため、彼は王宮でも女性舞踊の稽古を続けた。この時すでにスルタン9世によって、王宮の稽古時間は週2日に大幅に短縮されていたが、稽古は厳しく、彼は新米の踊り手として1年間ひたすら、グルドとカパン・カパンのみの稽古を徹底して行った。グルドは最も基本的な8拍のラガム、カパン・カパンは入退場時の独特な歩み方で、いずれも単純な動作の繰り返しだったが、彼は飽きるどころか、ますます舞踊の世界に惹きこまれた。見習いになったばかりの1943年には、努力と才能を認められて異例の早さで、王宮のワヤン・ウォンの女性役<sup>3</sup>で初舞台を踏んだ。同年のスルタン9世の誕生日を祝う儀礼でも、ブクサン・ワヤン・ゴレ・メナの女性役に抜擢された<sup>4</sup>。

この王宮での経験が、サスマント・ディプロに王宮舞踊を継承させることを決意させた。それについて彼は1962年に設立した舞踊団体マルドウオ・ブドヨ（Mardawa Budaya）の設立25周年記念の会のスピーチで（1987年7月14日）、次のように述べている<sup>5</sup>。

「王宮舞踊を学び始めた頃の私は、なぜ踊るのか、どんな利点があるのか分からず、舞踊を学ぶことはあまり楽しくなく、やや恥ずかしくも感じていました。しかし先生方や義兄プジョクスモ、両親から私が学んでいる舞踊は先祖から継承してきた崇高な芸術文化遺産であること、道徳や倫理を磨くための基本的な教育でもあると教えられてからというもの、私は舞踊に強く惹かれ、真剣に学ぶ意思が芽生え始めたのです。いえ、それどころか出来る限り深く学ぶ義務感さえ感じたのです。」

---

<sup>3</sup> ムスティコワティ王女役（Dewi Mustikawati）だった。

<sup>4</sup> このワヤン・ゴレ・メナは1941年にスルタン9世が、ケドゥ Kedu 地方のダランの上演するゴレ・メナに感銘を受けて、踊り手に命じて1943年に上演させている。1943年の上演は物語の一部のみを上演しており、フルストーリーは10.1の記述のように1989年に完成し上演している。

<sup>5</sup> Mardawa Budaya Yogyakarta, RW Sasmina Mardawa, in *Rama Sas Pribadi, Idealisme dan Tekadnya*, pp23-27

この言葉通り若いころから彼は王宮舞踊を熱心に学んだ。ワヤンの物語も学び、王宮からマハーバーラタ、ラーマーヤナ、メナ物語、パンジ王子物語などのワヤン・ウォンの台本を借りて家で書き写していた。男性舞踊を王宮で学ぶことはなかったが、王宮で友人の稽古を観察して自宅でひとり稽古していた。1951年からはブバダン・アモン・ブクソで男性舞踊を学び、以後、女性役で舞台に上がることはなかった。

彼は早くから舞踊を教えた。1945年の16歳の時には義兄の希望から、王宮の踊り手たちと、義兄の邸で近所の子供たちに教えたほか、普通中学や高校でも教えた。中学高校でのひと月の謝金はタバコ代ほどだったが、彼は舞踊を教えることは献身だと考えて真摯に教えた。中学高校で教え始めた頃、自分が王宮で学んだように見て真似るように指導していた。しかし当時の女性舞踊はブドヨとスリンピしかなく、生徒たちは難解で長い舞踊を限られた授業時間では十分に学ぶことができなかった。この解決策として彼は1947年に、初めて舞踊を創作したのである。その作品が30分弱で踊れ、授業時間内で教えきれぬゴレ・チュルンタン (Golek Clunthang) だった。以後、彼は創作活動の初期段階では集中的に女性初心者が、無理なく学べる舞踊を多く創っている。1972年に舞踊コンテストの課題舞踊として2つのゴレを創作したのも彼だった。

このほか彼の教師経験としては、1954～55年にクリド・マルドウォの教師養成コースで学んだ後に、1956年から王宮の教師として教え始め、その後、常勤教師として舞踊学校 (1964年～1989年)、非常勤講師として舞踊アカデミー (1965年～1976年、1986年～1990年)、ジョクジャカルタ教育大学 (1986年～1990年)、カリフォルニア大学ロスアンジェルス校 (1979年、1986年) で教えた。王家の家臣としては、多くの王宮儀礼で踊ったほか、スルタンの委嘱によるブドヨの創作や、芸術使節団の派遣など多くの舞踊活動に従事したほか、舞踊団体 (1961年) と舞踊教室 (1976年) の立ち上げ、初の王宮舞踊の商品化と観光芸能の開始 (1981年) など、公私の境なく精力的で献身的に、王宮舞踊の継承と発展に尽くした。また彼の作品と人柄に魅了され、多くの外国人生徒も彼に師事した。

## 9.2 王宮舞踊の保護と発展に関するスピーチ

サスミント・ディプロは生涯を王宮舞踊の創作と普及活動にささげた。本節ではその活動の源であった、彼の王宮舞踊の継承に対する考えを、彼のスピーチから明らかにする。以下に引用するスピーチは、1991年10月19日に「ジョクジャカルタ王宮舞踊を継承する目的」<sup>6</sup>の題で語られている。これは1999年の彼の1000日忌に際して編まれたメモリアル、「ロモ・サス：人となり、理想と決意」<sup>7</sup>の17頁から22頁に所収されているが、こういった機会のスピーチであったのか記載はない。以下に全訳を記す。

### 「ジョクジャカルタ王宮舞踊を継承する目的」

<sup>6</sup> インドネシア語のタイトルは Tujuan Melestarikan Tari Klasik Gaya Yogyakarta.

<sup>7</sup> インドネシア語のタイトルは Rama Sas: Pribadi, Idealisme, dan Tekadnya

## サスミント・マルドウォ<sup>8</sup>

私は1935年ごろに王宮のワヤン・ウォンを見て、常に戦いに勝つアルジュノに心を奪われました。ブロントドニングラットが演じていました。それ以来、彼のような踊り手になりたいという希望が芽生え舞踊を学び始めました。王家の家臣だった両親も私の望みを後押ししてくれました。私が幼い頃、王宮舞踊を学ぶことは道徳を学ぶことでもある、という考えがありました。これは王宮舞踊がジャワ社会特有の生活に役立つ崇高な価値を持つ、と社会に認められていた証拠となるでしょう。

私は両親のほか、クリド・マルドウォの長だった義兄のプジョクスモからも、大きな励ましを受けました。そして私は王宮で踊り手として、見習いの段階に続いて家臣となり、クリド・マルドウォで舞踊を学ぶ貴重な機会に恵まれました。私は王宮では、よくプルバニングラット先生が教えるのに同行して、どのように舞踊を組み立てるのか、どのように振りといロモが組み合わさっているのか観察しました。深く学ぶにつれて王宮舞踊に対する愛情は、ますます私の心に深く根を下ろしていきました。そして私は、舞踊は振りとい象徴性、性質で構成されていること、王宮舞踊は間接的に人間の振る舞い、考え方、人生観を含んでいるのだと理解するようになりました。

かつて王宮では、こういったことを学ぶために特に上演予定がなくとも、稽古をしていましたが、舞踊が上演されるのは儀礼や賓客をもてなす時だけでした。つまり王宮舞踊は特定の行事のために上演されるものではなく、一般庶民とりわけ王宮の人たちが、ラヒルとバティンの基本的な教えを学ぶものだったのです。では舞踊とラヒルとバティンの関係はどういったものでしょうか。

道徳教育とは人間関係における礼儀作法を指し、舞踊との関係は次のようになります。かつて王宮の稽古では初めにパトカンを学び、次にラガム、そしてガムラン音楽のイロモを感じながら舞踊を学びました。そうやって舞踊の意味と振りを結び付け、一体のものとしていったのです。次にパトカンを完璧にするための稽古を続けながら、振りといガムラン音楽のイロモが調和されるよう稽古を続けます。すると大人でも子供でも日常生活の中で誰もが、心地よく振る舞えるようになり、ぎこちないことや、見苦しいことをしなくなるのです。つまりパトカンはしなやかで、美しい振る舞いが出来るように組み立てられていて、王宮舞踊を身に付けることは日常生活に大きく反映するのです。

ガムラン音楽のイロモは舞踊が意味するものに沿っています。美しく静かで落ち着いた舞踊には、同様に美しく落ち着いた雰囲気のある曲調の音楽を用います。これは人間のすべての振る舞いは、必ず礼儀作法に沿ってなければいけないことを意味しているのです。かつて親が子供に道徳を教えたければ、説いて聞かせる必要はなく王宮で舞踊を学ばせれば十分だと言われていました。これが道徳教育と舞踊の関係です。

## バティン教育

---

<sup>8</sup> RR Sasmina Mardawa

私の考えるバティン教育とは、考え方や人生観などの倫理観を高めることで、これは神への信仰に基づきます。深い倫理観に根差した振る舞いは、自分を信じる力を養います。この力を体得して、はじめて舞踊を深めることが出来るのです。そのためには少なくともブドヨ、スリンピ、ワヤン・ウォンの基本的な意味を深く理解することが重要です。

## スリンピ

スリンピは人間の精神、すなわち常に口、鼻、目、耳から生まれている欲の象徴です。この4つの欲は人間を支配しようと争っています。スリンピは人間がこの4つの欲を捉え、打ち勝つ立つために存在するのです。

## ブドヨ

9人で踊るブドヨは、人間の精神に宿る欲に関する深い意味を含んでいます。これはラキット (rakit) と呼ばれる舞踊のフォーメーションで表現されます。

ラキット1：人間の体（頭、胴、両腕、両足）を象徴する。

ラキット2：思考、意志、欲、考え、気持ちなど人間の魂に表れる様々なものを表現し、そのすべてに良い面と悪い面があること、人間は良い面と悪い面に十分に注意して、強くなければならないことを描く。

ラキット3：上記のような様々な善悪の性質を統一するために瞑想する様子を描く。

ラキット4：瞑想が十分でなく欲望に邪魔され混沌としている状態を描く。そのため人間は完璧な精神状態に至ることを邪魔しようと、静かに巧妙に忍び寄る欲望に常に十分な注意を払わないといけないことを示す。

ラキット5：清らかな精神を持ち神を心から信じ、様々な欲望を統一することで欲望に打ち勝った完全な人間の精神を描く。

## ワヤン・ウォン

ワヤン・ウォンは多様な登場人物を描くワヤン・クリットを上演します。その登場人物を学ぶことで私たちは全ての善悪を学ぶのです。それにより、どういった行為が善であり、悪であるのかを判断できるようになります。私はこれは宗教的な考え方に近いと考えます。舞踊とラヒルとバティンの教育の関係を深く理解できるようになると、王宮舞踊が真に道徳と美学、つまりアディルフン (adhi luhung)<sup>9</sup> と言い慣わされる、美しさと気高さを学ぶための崇高な遺産であると理解できるようになります。そのため私は私心なく王宮舞踊を大切に育て、継承し発展させることを義務と考えます。

## 大切に育てる (memetri)

私は王宮舞踊を大切に育てるとは、それを自身の体に落とし込むことであり、舞踊に含ま

---

<sup>9</sup> ジャワ語で「極めて崇高で気高い」を意味する。

れる全ての要素を知り、学ぼうと努力することと考えます。そのために責任感と揺るぎない意志が必要です。これは今日、流入し続ける文化、特にジャワ文化を中心とするインドネシアの生活に、相反する外国文化と均衡を取るために大変必要とされているのです。さらに将来、王宮舞踊が失われないためにも大切に育てることが必要なのです。

## 保護する

王宮舞踊を大切に育てようと感じるようになったら、そこに十分な愛情を注いで永遠に継承しようという意志が生じてくるでしょう。この高い価値を持った芸術文化遺産を保護することは大変に有益で意味があることなのです。なぜなら保護することは、少なくとも長い歴史を持つ王宮舞踊の営みと、現代社会の発展を結びつけることだからからです。そうやって再び崇高な価値に光を当てることができれば、現代的な文脈のなかで舞踊の発展に意味を添えることができるのです。

しかし、それは一体どうしたら実現できるのでしょうか。答えはとても簡単です。自分の持つもの、すべてを次世代に伝えれば良いのです。ただし王宮舞踊がもともと持つ価値を失わないため、私心なく行うことが必要です。たとえば才能があり高い志を持った生徒が出てくれば、我々は真剣に稽古をつけてやらないといけません。何の見返りも求めず、時間と労力を惜しみなく注いで稽古をつけるのです。そのために心から王宮舞踊を保護しようという意志が必要なのです。これを実行しようとする教師は、優秀な踊り手に真剣に稽古をつけるでしょう。私はそういった過去の稽古方法は現在でも可能だと思っています。なぜなら継承することは一世代を生きた証だからです。

## 発展

スルタン1世の時代から現在に至るまで王宮舞踊の振り、ラガム、ガムラン音楽、衣装は発展し続けています。私は王宮舞踊の発展とは、要をしっかりと保持しながら振り、ラガム、ガムラン音楽、衣装に語彙を加えることと考えます。パトカンはやは要であり、その保護は王宮舞踊を保護するために極めて重要です。つまり発展の結果は、もとの舞踊と同じ息遣いではなければならないのです。パトカンから逸れてはいけません。

すべての芸術作品は広く社会と対話し、それは芸術活動の一部でないとなりません。王宮舞踊も調和された振りといろもを、社会と対話させるのです。対話の結果として新たな作品が生まれるのです。そして舞踊が滞りなく、しなやかで粘り強く、熱狂的になることなく社会に溶け込めるように、どこで発展するのか状況を見極めて創りだすことが必要です。これは時代が求めていることでもあります。私はこういった方針で、王宮舞踊の価値に再び命を吹き込むため、そして多くの人々がその価値を再認識できるように尽くしています。さらに質の高い文化を増やすために、芸術家の想像力を刺激することも意図しています。

こういった理由から私はジョクジャカルタ王宮舞踊を保護するのです。どうかこの文章

が人々の役に立ちますように。

以上がサスミント・ディプロのスピーチ「ジョクジャカルタ王宮舞踊を継承する目的」の全訳である。注目したいのは次の2点にある。

第一は彼が舞踊の保護、継承、発展を一体のものと捉えていることにある。彼は舞踊を学べば保護するために「永遠に継承しようという意志」が生じる、そして「保護することは、少なくとも長い歴史を持つ王宮舞踊の営みと、現代社会の発展を結びつけること」と述べた。そして保護することは、舞踊の伝統的な営みを、新たな社会に調和させることであり、それが舞踊の発展であって、発展のためにはパトカンを守りながら、舞踊を送り出す社会の状況を見極めて、創作や上演を行うことが重要だと考えた。

これは1972年に舞踊コンテストのために創った、2つのゴレの創作姿勢で端的に示されている。2つのゴレは儀礼性を含まず、パトカンを基本に、一人で短時間で踊れる、政府公認の公式化された舞踊として社会に送り出された。そのためゴレは使いやすく、すぐに多くの場所で上演され始めた。

第二にサスミント・ディプロは、このスピーチをインドネシア語で行いながら、「育成」という言葉に対しては、ジャワ語の「ムムトゥリ」(memetri)を使用した点である。インドネシア語で育成を意味する「プンビナアン」(pembinaan)には、上から指導するニュアンスが含まれる。そのため政府は「プンビナアン」という言葉を使用する。これに対しジャワ語のムトゥリは、「誠実に扱う」、「望み、考えを大切に心に持ち続ける」という意味合いをもつ<sup>10</sup>。この言葉の選び方から、彼が王宮舞踊を誠実に、謙虚に継承していこうとする姿勢がうかがわれる<sup>11</sup>。この姿勢は、弟子のエンダンが「サスミント・ディプロは出し惜しみすることなく、自分の持っているものすべてを教えました。教える人も選びませんでした。誰にでもすべてを教えました」と語ったことから分かる<sup>12</sup>。

以上からサスミント・ディプロは、たんに王宮舞踊を継承する強い使命感を持っていたのではなく、冷静に社会状況を認識し、そこで受け入れられる舞踊の保護、継承、発展を行うことを基本に、舞踊の変革に取り組んだことが分かる。この姿勢はジョゲッド・マタラム、とりわけ抑制された気迫の必要性を説いたグレゲッドであり、そして生涯、舞踊に捧げた人生は集中を説いたサウヰジ、自己の活動を信じ、あきらめなかった姿勢はスngo、オラ・ミンコに通じる。

### 9.3 サスミント・ディプロの「よきジャワ人」像

---

<sup>10</sup> Javanese English Dictionary, Stuart Robson and Singgih Wibisono(ed.) 2002, PT Java Books 参照

<sup>11</sup> これは8.1に記述したように、スルヨブロントが「最高レベルの踊り手は、いかにジョゲッド・マタラムの実践が難しいかを理解しているために大変謙虚です」と語ったことにも通じる。

<sup>12</sup> Endang へのインタビュー、2019年8月19日。

サスミント・ディプロは1991年のスピーチで、舞踊はジャワの道德教育（礼儀作法、振る舞いを学ぶ）であると述べた。この信念が貫かれていたことは踊り手たちが口々に、サスミント・ディプロは、ジャワ人として圧倒的な魅力があったと語ることから分かる<sup>13</sup>。ジャワ人としての魅力とは「よきジャワ人」を意味する。そこで本節ではサスミント・ディプロが育てた踊り手たちが、彼からどういった「よきジャワ人」像を得たのか、弟子や所縁の深い64人が彼に寄せた手紙、およびインタビューから分析する。それによりサスミント・ディプロ自身が舞踊を通して示したジャワ人としての生き方を描く。

### 9.3.1 サスミント・ディプロに寄せた手紙から

64人の手紙は前節に引用したメモリアル『ロモ・サス：人となり、理想と決意』の44～87頁に所収されている。これはジャワでは最後の年忌にあたる1000日法要に寄せた内容のため、感傷的な表現もあるが、およそ次のようなサスミント・ディプロの姿が浮かび上がってくる。以下、手紙を記した人物は脚注に記した。人物名の次の頁数はいずれも前掲書とする。

#### 1) 舞踊を通して良い人間を育てる

サスミント・ディプロはよく「良い踊り手を育てるよりも、良い人間を育てるために舞踊を教えている」<sup>14</sup>、「王宮舞踊の上達のために最も重要なことは良い人間になることだ」<sup>15</sup>と話していた。そのために「ただ舞踊を教えるだけでなく、生徒たちが素晴らしい人間になるように神に願い、常に生徒に目を配り献身的だった」<sup>16</sup>。「良い人間」とはよきジャワ人を意味する<sup>17</sup>。そういったサスミント・ディプロの姿勢からアレックスは、よきジャワ人とは、次の3つの性質を持つと理解したと記している。1つめに常に自分の中心軸を保ちながらゆったり構え、すべてを受け入れる広い心を持つ、2つめに何か問題を抱えていても常に気分よく過ごし他人を不快にさせない、3つめに様々な問題に直面しても前向きで強いバティンを持っていれば全て解決できる<sup>18</sup>。

#### 2) 美しく振る舞うよう教える

彼は舞踊の稽古で身に付けた振りを、日常に活かし、常に美しく振舞うように教えていた。その結果、「外国人も含め生徒たちはジャワ人のように振る舞うようになった」<sup>19</sup>。また男

---

<sup>13</sup> たとえば Endang (2019年8月19日) や、Putria (2019年8月11日)、Angela (2019年8月10、23日)、Sunardi へのインタビュー (2019年8月12日)。

<sup>14</sup> Garrett Kam (生徒、踊り手), pp.83-84

<sup>15</sup> Angela へのインタビュー、2019年8月10日。

<sup>16</sup> A.Sutarno, pp.54-55

<sup>17</sup> Pujaswara へのインタビュー、2019年8月15日。

<sup>18</sup> Alex Dea, pp. 78-79

<sup>19</sup> Sumaryono (国立芸術大学ジョクジャカルタ校教員) pp. 69

性のサスミント・ディプロが女性舞踊を踊っていたことに対する疑問には、「踊り手は最も美しく洗練された気持ちでいないといけない。そしてそれを動きで表現する。そうすれば女性らしさは（たとえ男性が踊っても）自然と表現できる」と回答している<sup>20</sup>。

### 3) 稽古と本番後にコメントを与える

サスミント・ディプロは芸術教育機関の生徒に対しては、とりわけ厳しく指導し「間違っていると容赦なく生徒を叱っていた」<sup>21</sup>。そのため生徒は「授業についていけるように心して学んでいた」<sup>22</sup>。多くの生徒は授業だけで満足せず、放課後に彼の主催する舞踊教室パムラガン・ブクソ・ジョクジャカルタ（Pamurangan Beksa Ngayogyakarta、1976年設立）に通って学んだ<sup>23</sup>。放課後も生徒たちが彼のもとで学んだ理由の一つは、稽古や本番の後に得られるコメントが何より貴重だったことがあった。コメントは「ひとりのパパ<sup>24</sup>と同時にプロの踊り手として」愛情に満ち、生徒は「どれだけ厳しいコメントをもらっても嫌な感情を抱かず心から尊敬していた」<sup>25</sup>。踊った後にコメントをもらうことは「最も価値のある稽古」<sup>26</sup>で、生徒はコメントを聞くまで帰らなかった。

舞踊学校の生徒だったスロジョは、「君の舞踊は正しい。だが素晴らしいのではない。流れに乗っておらずまだ中身がない」<sup>27</sup>と指摘された。これはバティンの不足を指摘した、かなり厳しいコメントである。しかしスロジョは日頃からサスミント・ディプロに、「大切なのはラヒルとバティンのバランス。踊るときには常にグレゲッドとスゴが必要だが高慢になってはいけない。常に腰を低くして真剣に踊らないといけない」<sup>28</sup>と教えられ、「すべての言葉は心の奥まで響き、踊ることに魅了されました」<sup>29</sup>と記している。

サスミント・ディプロが始めた観光芸能（1981～2006年）の謝金は少なかった（9.6に後述）。しかしアンジェラは「観光芸能はサスミント・ディプロから、コメントをもらうために踊っていました。踊り終わって衣装を片付けると、すぐに彼のもとに向かいました」<sup>30</sup>と謝金の多寡は問題ではなく、コメントが重要だったと語る。彼女はマリアとの会話でも、

---

<sup>20</sup> Terry Stark, pp.75-76

インタビューでも「美しく踊ることが良い踊り手であることを教えられた」と多くの弟子が語った。例えば Sumaryono（2013年4月11日）や、Pudjasworo（2013年5月8日）へのインタビュー。

<sup>21</sup> Surojo（国立芸術大学ジョクジャカルタ校教員） pp.71

<sup>22</sup> Suharinah Tjahjono（舞踊学校の生徒、のちに伝統音楽学校教員） pp. 63

<sup>23</sup> Didik Nini Thowok（舞踊アカデミーの生徒、踊り手） pp.62-63  
Surojo, pp.71

<sup>24</sup> Bapak、目上の男性に対する敬称

<sup>25</sup> Garrett Kam, pp.83-84

<sup>26</sup> Garrett Kam, pp.83-84

<sup>27</sup> Surojo, pp.71

<sup>28</sup> Surojo, pp.71

<sup>29</sup> Surojo, pp.71

<sup>30</sup> Angela へのインタビュー、2010年1月7日。

「他の（観光芸能の）場所は、サスミント・ディプロみたいな先生がないから」<sup>31</sup>と、同じ観光芸能でも他の場所では踊る意味が違っていると語っている。

#### 4) 分かり易く教える

彼の教え方は「とてもシンプルで分かり易かった」<sup>32</sup>。例えば舞踊もガムラン音楽も、大小の偶数拍で一定のフレーズをつくるが、彼はこの構造を「偶数拍では彫像になり奇数拍では彫像を創る人になる」<sup>33</sup>と説明した<sup>34</sup>。これは特に初心者にとって、振りと音楽の落としどころを掴む明快な説明である。サスミント・ディプロは、舞踊に用いるガムラン音楽のテンポが遅いことについて質問したサットンに、ゴレで使用するムルヤニ・ブソノというラガムを、テンポが早めのスラカルタ様式と、テンポの遅いジョクジャカルタ様式のガムラン音楽に合わせて踊って見せている。そこでサットンはジョクジャカルタ王宮舞踊は、早いテンポだと細部の美しさを十分に表現できないことを知ったと記している<sup>35</sup>。

#### 5) 威厳を持つ

サスミント・ディプロには威厳があり「言葉を発しなくても、そこにいるだけで場が静まり返り、それまで冗談を言い合っていた静かになっていた」<sup>36</sup>。彼は厳しく辛抱強く教える一方で、物腰は柔らかく、生徒は彼の「教師としての威厳と懐の大きさを感じていた」<sup>37</sup>。また彼のアルスな振る舞いは人を惹きつけ、「稽古時の会話は儀礼のようで教えに満ち、口調は穏やかで無意識のうちに生徒は、彼の仕草にジャワ人の品の良さを感じ取っていた」<sup>38</sup>。

#### 6) 生徒を信頼しチャンスを与えて伸ばす

彼は生徒を信用することで、能力を伸ばしてやることに長けていた。弟子のナルディは次のように語った<sup>39</sup>。「私はサスミント・ディプロにパンジ物語のなかからチョンドロ・キノノが登場する場面のワヤン・ウォンの台本を、一週間で作るように言われたことがあります。ノートを渡されて1ページ目だけ彼が記しているのですが、そのあとは何も記されていないのです。『君の作った台本が良ければそれを使って上演するが、出来が悪ければ使用しない』といわれ、1週間でなんとか完成させ上演してもらえました。私は彼から信用されていたのです」。

<sup>31</sup> Maria D.Hoetomo-Saptodewo（ジャカルタ芸術学校 IKJ 教員） pp.73-75

<sup>32</sup> A.Sutarno（1971年の舞踊学校、PBNの生徒） pp.54-55

<sup>33</sup> Terry Stark（1975,1976-1983年の生徒、アメリカ出身） pp.75-76

<sup>34</sup> ジャワの音楽では偶数拍が奇数拍より重要となる。舞踊も同様に偶数拍ごとに大小のまとまりが作られている。

<sup>35</sup> R.Anderson Sutton, pp.84

<sup>36</sup> Lusiana Ari Murti, pp.58

<sup>37</sup> Sarwono（舞踊学校の生徒） pp. 61

<sup>38</sup> F.X.Widaryanto（国立芸術大学バンドゥン校教員） pp.47

<sup>39</sup> ナルディへのインタビュー、2019年8月12日。

また初心者にも積極的に観光芸能で踊る機会を与え、必要に応じて個人稽古をつけた。そのひとりのホガーツは、まだ経験が浅く動揺していたが、サスミント・ディプロから舞台のために稽古を受け、「私に寄せてくれた信頼を忘れることはありません」<sup>40</sup>と記している。一方で十分に踊れると判断した踊り手には、特別な稽古をつけなかった。アンジェラは「サスミント・ディプロが私に稽古を、つけてくれなかったことを残念に感じましたが、それは彼が自分を信用して、舞台に立たせてくれたんだと逆に誇りに思えました」<sup>41</sup>と語る。

#### 7) 貴族的雰囲気での稽古

彼の稽古は貴族的雰囲気が濃く、とりわけ外国人の生徒には強い感銘を与えた。稽古場は王宮の東南端に近い、義兄プジョクスモ邸のプンドポを使用した。フェターはおよそ次のように、稽古をジャワ貴族に特有の雰囲気と文化に溢れた儀礼に例える。「プジョクスマン（義兄の邸と使用人たちの住居一帯）のプンドポに向かう道のりは、2時間ほど続く儀礼（稽古）の最初の入り口であり、稽古が終わるとプンドポを後にする儀礼が始まる。そしてサスミント・ディプロは王宮舞踊の教えやワヤンの話、おしゃべりで頭がいっぱいになった生徒たちを、いつも涼やかな顔で見送ってくれました<sup>42</sup>」。またブラッケルは、初めてプジョクスマンで稽古を受けたときの印象を次のように記す。「私はプジョクスマンの神秘的な空間に心を奪われました。大きなプンドポはたった一つの電球に薄暗く照らされ、その下にはカイン<sup>43</sup>とクバヤ<sup>44</sup>をつけた女性が、生のガムラン演奏で稽古をしていました。そのひたむきに踊る姿は何ともいえない美しさでした。舞踊アカデミーの鏡張りの教室でタイトスを穿いて受けた授業とは違いました。そこは本当の王宮舞踊の空間でした<sup>45</sup>」。

#### 8) 教師を育てる

彼は舞踊教師を育てることに長けていた。彼は1970年にしばらく海外に行く間、20代半ばだったハリナに自分の代わりに舞踊学校で教えるよう依頼した。ハリナは荷の重い仕事だったが、「それまでのサスミント・ディプロの教えのおかげでやり遂げることが出来た」<sup>46</sup>と記している。同様にスティアも別の機会に依頼を受けて、彼の助手として教える機会を得た<sup>47</sup>。のちにハリナもスティアも舞踊学校の教員になっている<sup>48</sup>。また1980年からサスミント・ディプロに師事していたニンは次のように語った<sup>49</sup>。彼女は芸術大学の学生だった

---

40 Els Bogaerts（オランダ出身の生徒）pp.81-82

41 Angela へのインタビュー、2010年1月7日

42 Valerie Mau Vetter（アメリカ出身の生徒1974-76,1982-1983）, pp.81

43 バティックの腰巻のこと。

44 ブラウスのこと。

45 Clara Brakel, pp.80

46 Suharinah Tjahjono, pp. 63

47 Sutiyah へのインタビュー、2009年12月30日。

48 Siti Sutiyah Sasmintadipura（伝統音楽学校教員）、pp.46

49 Ning へのインタビュー、2019年8月13日。

1984年に彼から突然、一度も舞踊を学んだことのない生徒に教えるよう言われ戸惑った。彼女が初心者向けの舞踊のサリ・クスモを教えている間、サスミント・ディプロはずっと後ろで見ている。ニンは2時間の稽古の後、サスミント・ディプロから「教える順番は足から上に向かうのがよい。まず座り方、足、腰、手の順に教え、最後に首を教えるのだ。それから先生と生徒の体形は違うから、生徒が美しく見えるように教えないといけない。自分が踊るのと同じように教えてはいけない」と教え方を学んだ。このように彼は多くの弟子に舞踊の教え方を教え、のちに舞踊団体や伝統音楽学校や芸術大学、個人稽古などで教える教師を育てた。

以上が64名の手紙と若干のインタビューを整理した内容である。ここからサスミント・ディプロが、柔らかでありながら威厳を備えた姿勢で、常に献身的に舞踊を教え、弟子たちと強い信頼関係を築いていた様子がうかがえる。1)に「良い踊り手を育てるよりも、良い人間を育てるために舞踊を教えている」と記したガレットからの手紙を引用したが、ここからスピーチ(1991年)で舞踊は道德教育であると述べた通り、舞踊を通して良い人間を育てようとしたことが分かる。分かり易く教えたり、弟子たちを信頼して積極的にチャンスを与えて能力を伸ばしたことは、スピーチ(1991年)で述べた「王宮舞踊を永遠に継承しようという意志」に基づいた、新しい社会の文脈にそった指導者としての在り方だった。

### 9.3.2 サスミント・ディプロが育てた「よきジャワ人」

サスミント・ディプロは具体的に、どのように弟子たちを指導して、「よい人間」あるいは「よきジャワ人」を育て、その結果、彼らは「よきジャワ人」をどのように理解したのか。次に自他ともに認める彼の一番弟子で、芸術大学の教師でもあるプジョスウォロ(1957年生まれ)が、サスミント・ディプロから受けた教えについて語ったインタビューを取り上げる<sup>50</sup>。

「私は初め男性優形舞踊アルスの下位分類のインプル(impur)を、サスミント・ディプロについて学びました。サスミント・ディプロは、私の友達には、他の型や下位分類の役柄を学ぶことを許していたのですが、私には、どれだけ長くインプルを学んでも、他の型を学ぶことを許してくれませんでした。荒型舞踊ガガの真似をしても怒られました。私は特別厳しい稽古をつけられていたのです。サスミント・ディプロは毎日、私を夕方呼び出して個人稽古をつけてくれました。これはムグルです。王宮の定期稽古への参加も、なかなか許してくれませんでした。友達たちは許してもらっているのに、私だけは王宮ではなく稽古場で、ずっとアルスの稽古を続けさせられました。ある日、王宮の定期稽古に参加したいと言ってみましたが、だめでした。まだその時期ではないというのです。しかし、ずっと稽古はつけてくれました。

<sup>50</sup> Pujaswara へのインタビュー、2019年8月15日。

そしてようやくある日の夕方、私は王宮の定期稽古に参加することを許されました。なんとサスミント・ディプロは、私のために王宮の稽古着を用意してくれ『次の日曜日、王宮の稽古に参加しなさい』と言ってくれたのです。私が王宮に入ると多くの人が『あれは誰?』『誰の弟子?』と聞いていたそうです。そして王宮の先生たちは、もっと私の舞踊を上達させてやりたいと、自宅に稽古に来るように言ってくれたのです。これもムグルです。私から望んだのではなく、先生の方から招いてくれたのです。そして私は多くの先生に学ぶことができました。それでもサスミント・ディプロは、私にアルスだけ学ぶように言い続け、ようやく荒型を学ぶ許可が出たのは彼に師事し始めて15年ほどたってからでした」

プジョスウォロは、こういったサスミント・ディプロとの稽古から、次のように「よきジャワ人」を理解したと語る。

『よきジャワ人』には次の要素が必要です。ひとつめは自制心です。王宮舞踊とガムラン音楽を学ぶことは、たんに踊ったり演奏したりして、美しさを表現するだけではなく、それを通して先人から継承する深い教えを身に宿すことなのです。ジャワ人には自制心が必要です。自分の感情、とくに怒りの感情が人に察せられるようではいけません。踊るときはグレゲッドでないといけません、それがカサルと映ってはいけません。スongoで自分に自信を持てるようになって、信じすぎると高慢になってしまいます。踊り手は常に均衡を保った表現をしないといけません。つまり自制心を身に付けることを、舞踊を通して学ぶのです。ジョゲッド・マタラムとは感情や精神の均衡を保つこと、自制心を保つことでもあるのです。こういったことは舞踊に限らず日々の生活についても言えます。怒っていても怒りすぎではいけません。ジャワ人は怒っているときには粗野な言葉ではなく、象徴的な言葉を使うのです。

ふたつめは献身的にことを成し遂げる覚悟です。踊り手には忍耐強さが求められます。ブドヨとスリンピの上演には長時間を要しますが、踊り手は忍耐強く、自分の持てるものすべてを舞踊に捧げて踊るのです。そしてイロモをはじめ、舞踊を構成するあらゆる要素と一体になるのです。舞踊を学ぶことは何があっても覚悟をもって取り組むことを意味します。覚悟、忍耐力、真剣さ、すべてを受け入れる心構え、これがジャワ人の人生であり、すべてを身に付けておく必要があるのです。これをジャワ人はブディ・ルフル (budi luhur)、即ち崇高な知性と呼びます。

つまり『よきジャワ人』とは道徳、礼儀をわきまえ、献身的で真剣に自分の成すべきことに取り組む人のことを言います。こういった人をアルスな人と言うのです。アルスという言葉は、『あの人は心や行い、ものの感じ方がアルスだ』などと使います。ジャワ人は常にアルスとカサルを意識しています。カサルな人とは他人

を理解しようとしないう人、他人を尊重できない人、物事に覚悟を持って取り組まない人を言います。アルスな人はその逆で、見返りを期待せず相手が貴族であろうと、地位のある人であろうと、ない人であろうと、そういったことを一切考慮せず他者を尊重できる人、助けることができる人です。ジョゲッド・マタラムは、そういった人間になるためのものなのです。

王宮舞踊は今、述べてきたような人になるための教えて満ちているのです。与えられた役に魂を宿すとは、カサルな人やアルスな人の行為を知ることでもあるのです。アルスな人とは『よきジャワ人』です。サスミント・ディプロは、そういった人間を育てようとしていました。しかし『よきジャワ人』になるのは大変に難しいことです。なぜなら人は感情を持つからです」

以上がプジョスウォロから得たインタビューの内容である。プジョスウォロは王宮の教師から褒められるほど実力がありながら、15年もアルスだけを学び続けた。サスミント・ディプロがこの長く厳しい稽古を課したのは、ことを成すために自己を信じ、集中して、揺るぎない覚悟で、あきらめずに前進することを教えたのだらう。その結果、プジョスウォロは感情を自制し、象徴的な表現を意識し、献身的に忍耐強くことを成すという「よきジャワ人」像をえた。彼は最後に「しかし『よきジャワ人』になるのは大変に難しいことです」と語っている。これは舞踊を学べば学ぶほどゴールが遠のき、謙虚になり、他者を尊重する姿勢が強まり、最終的に調和を創るといふ舞踊を通したクバティナンの生き方に通じる。

#### 9.4 王宮舞踊の創作

サスミント・ディプロはスピーチ（1991年）で舞踊の発展のためには、社会と対話して社会が受け入れやすい舞踊を生み出すことが重要だと述べ、実際に141作品もの舞踊を創作した。その情熱は、創作のインスピレーションが湧くと、すぐにガムラン音楽を合わせて試せるように、自室にクンダン（ガムラン音楽で用いる両面太鼓）とサロン（金属製の鍵盤打楽器）を置き、昼夜を問わず作品創りに没頭したほどだった（Kuswarsantyo 1999：11）。そこで以下に彼の作品は、いかなる点で社会と対話していたのか、作品の傾向を分析しながら具体的に明らかにする。

##### 1) サスミント・ディプロの作品の傾向と背景

彼の全141作品の内訳は次の通りである。作品の発表年は章末の**資料1**にまとめた。

女性舞踊 52作品（ゴレ9、ブドヨ12、スリンピ5、女性1人の舞踊26）  
男性舞踊 7作品  
ブクサン 40作品（女性同士27、男性同士19、男女ペア11）

基本舞踊 4 作品<sup>51</sup> (女性用 2、男性用 1、男女兼用 1)

舞踊劇 37 作品

作品は圧倒的に女性舞踊が多く、およそ全体の 6 割の 82 作品あるのに対し、男性舞踊は 1.5 割の 21 作品しかない。残りの 3.5 割は男女ペアのブクサンと舞踊劇である。

これは女性の踊り手が活躍しやすい環境を整えることが重要だと考えたからだろう。実際に彼の初作品のゴレ (1947 年) も、中学・高校の女生徒のために創られている。それ以前の女性舞踊は、長く難解で儀礼性のあるブドヨとスリンピしかなかった。

彼の女性舞踊の特徴は、僅かな男性的要素とダイナミックさにある<sup>52</sup>。男性的な要素とは両腕をやや広めに構えたり<sup>53</sup>、サンプルを僅かに勇ましく構えたりすることを指す<sup>54</sup>。これは彼が男性であることの影響だろうと踊り手たちは推測している<sup>55</sup>。特にダイナミックさは 2) に記すゴレに見られる。

## 2) ゴレ

### a) ゴレに特有の 2 つの要素

ゴレに特有の要素は、ダイナミックさとパンダガン (視線) の 2 つにある。ダイナミックさとは僅かな振りの加減が、躍動的なことにある。その代表が「カングッ」(kanggeg) と呼ばれる、ほんの一瞬止まったあと、はっと息をのむような軽快さで動かす手首の動きで、既存のラガムの前に、ポンと短く付け加えるかたちで多く使用される。カングッはほんの一瞬の手首の動きだが、なめらかに漂うような腕の動きに入れられることで印象に残りやすい。その他にダイナミックさは、パチャ・グルで、より細かく首の左右移動を刻みつつ早く首を上げたり<sup>56</sup>、ウクルで手首の回転数を多くすることなどにも見られる<sup>57</sup>。

ゴレのパンダガンは、ブドヨとスリンピとは異なる。ゴレは少女が大人の女性として、自らの美しさに気づき自己を確立していく様子を描いており、官能的な要素も含む。そういった性質を、パンダガンに浮かび上がらせることが求められる。踊り手はこれをインドネシア語で「いたずらっぽい、無節操な」を意味する「ナカル」(nakal) という言葉で表

---

<sup>51</sup> サスミント・ディプロの創作した基本舞踊は、Tari Unsur、Tari Renggamataya、Tari Ragam Putri、Tari Sari Tunggal である。このうち Tari Unsur は男女に共通する基本を学び、Tari Renggamataya は同じ曲で男女別の基本を同時に踊れ、のこり 2 つの舞踊は女性用の基本舞踊である。

<sup>52</sup> Angela へのインタビュー、2019 年 8 月 10 日。Putria へのインタビュー、2019 年 8 月 11 日。

<sup>53</sup> Putria へのインタビュー、2019 年 8 月 11 日。

<sup>54</sup> Angela へのインタビュー、2019 年 8 月 10 日。

<sup>55</sup> Angela へのインタビュー、2019 年 8 月 10 日。Ning へのインタビュー、2019 年 8 月 13 日。

<sup>56</sup> Ning へのインタビュー、2019 年 8 月 13 日。

<sup>57</sup> Ning へのインタビュー 2019 年 8 月 13 日。

現する。

この2つの要素はスピーチ（1991年）で述べた、舞踊の発展のために付け加える「語彙」であり、それにより既存のラガムを豊かにし、変化に富んだゴレを生み出している。

#### b) 作品数と創作年代

ゴレは全9作品あり、すべて創作活動の初期に集中して創っている。初めてのゴレを1947年に女子中学・高校生用に創作した後、1963年に3つ、1964年に2つの作品を創っている。この6作品は創作年代から舞踊学校の創立（1961年）、舞踊団体マルドウォウォ・ブドヨの創立（1962年）に合わせ、初心者用の舞踊として創ったと思われる。実際に彼のゴレは、舞踊学校と舞踊アカデミーの授業で用いられたほか、ほとんどの舞踊教室で初心者が学ぶ舞踊として定着している。最後のゴレ作品は1972年に創った舞踊コンテスト用の2つの課題舞踊であり、以後ゴレを創っていないことから、彼はこの2作品でゴレが完成したと考えたと思われる。舞踊コンテストの課題となったゴレは、すべてサスミント・ディプロの作品であり、1963年と1970年の作品を合わせて以下の4作品がある<sup>58</sup>。

小学生用：ゴレ・スルンダユン（1963年作、Golek Sulung dhayung）

中学生用：ゴレ・クニウトウヌンベ（1972年作、Golek Kenyatinembe）

高校生用：ゴレ・ボウォロゴ（1972年作、Golek Bawaraga）

ゴレ・アユン・アユン（1970年、Golek Ayun-ayun）

#### c) 基本を学ぶためのゴレ

王宮舞踊のパトカンは体勢的にきつく、すぐには身に付かない。サリ・トゥンガルはこれを一生かけて学ぶ基本舞踊であり25分ほどを要する。それに対しサスミント・ディプロのゴレはパトカン<sup>59</sup>を忠実に用いながら、その繰り返しを省いたため12分ほどの短時

<sup>58</sup> ゴレ・スルンダユンとゴレ・アユン・アユンは、コンテスト用に作られたのではないが課題舞踊として採用された。

<sup>59</sup> サスミント・ディプロは、パトカンについて『ジョクジャカルタ王宮舞踊の学習』<sup>59</sup>（1983）の26-29頁で、およそ次のように記している。

パトカンはa) 体勢、b) 視線、c) 首の動きから成る。

a) 体勢は次の5つである。

肋骨：肋骨は開く

背中：背筋はまっすぐ伸ばす

肩甲骨：肩甲骨は平らにする

胸：胸は張る

腹：腹はへこませる

b) 視線：パンダガン

鋭い目線は王宮舞踊で最も重要である。なぜなら精神の集中こそが王宮舞踊の特徴であり、それが目線に投影されるからだ。瞬きも出来るだけ控え、ちらりと横を見てはいけない。目線は瞼を開いて、まっすぐ体と同じ

間で踊れるため、彼はゴレを初心者が、短時間で基本を学ぶことを念頭に創ったと思われる。

時間短縮の方法について彼は、「私は舞踊の要（パトカン）を失うことなく時間を凝縮しようと思いました。その方法はあまり重要でない部分をなくしたり、繰り返しの回数を少なくしたのです」（Kuswarsantyo 1999:12）と語っている。

この手法はスピーチ（1991年）で述べた、舞踊がどこで発展するのか見極めた上での戦略的な創作とみることができる。実際には他の踊り手が創ったゴレも多くあるが、現在、ゴレと言えば、サスミント・ディプロの作品を指す<sup>60</sup>。またゴレは上演機会が多いにもかかわらず、誰も新たなゴレを創ろうとしない。よって数ある王宮舞踊のなかでも彼のゴレは、最も創作と普及に成功した作品と言ってよい。その背景には彼のゴレには、初心者が気軽に舞踊の基本を学ぶ舞踊として親しみやすいという性質がある。

### 3) 基本舞踊

サスミント・ディプロは以下の4つの基本舞踊を創った。

舞踊学校の授業用

ウンスル（Unsur、1963年）

ラガム・プトゥリ（Ragam Putri、1963年）

舞踊教室パムラガン・ブクソ・ジョクジャカルタ用

レンゴ・マトヨ（Rengga Mataya、男性用／女性用、1976年）

王宮で用いる基本舞踊サリ・トゥンガルが、芸術的要素も兼ね備え、人前で踊ることが出来るのに対し、この4作品はパトカン、ラガム、ウンスルを徹底して学べるように構成されており、舞踊としては味気なく鑑賞に適さないが、基本舞踊としては優れている。ゴレとの違いは、ゴレも基本を学ぶ舞踊でありながら、鑑賞用の舞踊としても優れており、王宮舞踊を一曲通して踊ったという実感や満足感を得やすいことにある。

### 4) ブドヨ

彼は13作品のブドヨを創ったが、儀礼性を重んじ、ゴレとは異なり時間の短縮をしな

---

向きに、女性と男性優形は身長3倍先、男性荒型は5倍先に落とす。

#### c) 首の動き

首はジリンを中心に動かす。

<sup>60</sup> サスミント・ディプロ以外のゴレの大部分はスルタン7世、8世の時代に創られ王宮の男性が踊っていたゴレであり、より静的で上演時間も1時間、短くても30分かかるため現在はほぼ上演されない。シスウォ・アモン・ブクソは独自のゴレを2つ継承し、舞踊教室で教え、王宮の観光芸能などで用いているが、他の舞踊団体の踊り手が踊ることはない。

った。1990年にはブドヨ・サン・アムルウォ・ブミ (Bedhaya Sang Amurwa Bumi) を創った。これはスルタン 9 世が政府から国家英雄として表彰された記念と<sup>61</sup>、スルタン 10 世の誕生日を祝うために、スルタン 10 世が彼と女性の踊り手ユドに創作を依頼した作品である。このブドヨの物語部分ではシンガサリ朝 (13 世紀) の創始者ケン・アンロックを描き、女性歌手はスルタン 10 世のメッセージを謡い、王家の歴史を丁寧に舞踊に織り込んだ作品だった。そのためこのブドヨの上演時間は 1 時間半におよぶ<sup>62</sup>。

生涯最後の作品となったブドヨ・プルノモ・ジャティ (Bedhaya Purnama Jati、1992 年) は、実姉プジョクスモ (BRAY Pujokusuma) の 72 回目の誕生日を祝って創られた。標題のプルノモは「明るく照らされた満月」、ジャティは「真実」や「純粹」を意味し、真実が明るい満月のように満ちているといった意味合いになる。詩の内容 (章末資料 2) は、常に神の存在を心に留め、ラヒル (行為) とバティン (心で思うこと) を意識し自制していれば、純粹で煌煌と照らされた満月のような状態になれる、と謳われている。これはスピーチ (1991 年) で述べた王宮舞踊と道德教育に関する考えを凝縮した内容といえる。

#### 9.4 のまとめ

サスミント・ディプロは、舞踊を継承していく社会の状況を見て、女性、とくに初心者や子供が学びやすい舞踊が必要だと考えた。その結果、全 141 作品のうち 6 割を占める女性舞踊が創りだされた。その代表がゴレだった。当時、ゴレに対する否定的な風潮はあったが、1972 年にゴレが舞踊コンテストの課題舞踊として、公式化されたことにより普及が促進された。ゴレは効率的にパトカンを学べるように創られ、12 分ほどの短時間で踊れ、儀礼性がなく、ダイナミックであることを特徴とした。そのため使い勝手も良く、様々な場で上演されるようになった。現在、ゴレといえば彼の作品を指すように、数ある彼の作品のなかでもゴレは、最も普及に成功したと言える。

一方でブドヨの創作では、ゴレとは異なりダイナミックな要素を加えることなく、時間の凝縮も行わず、儀礼性を重んじた。現在、よく上演されるブドヨサン・アムルウォ・ブミでは、王家の歴史を描き、最後の作品ブドヨ・プルノモ・ジャティの詩はスピーチ (1991 年) で述べたように道德的で、常に神を意識して行動すれば、澄み切った満月のような状態で見られるという内容だった。このようにサスミント・ディプロは、ゴレの創作によって女性が気軽に王宮舞踊を学び、活躍できる舞踊環境を整えるとともに、ブドヨでは伝統的な形式と儀礼性を重んじるという、それぞれの舞踊の社会的役割に沿った創作活動を行った。

#### 9.5 王宮舞踊の普及

創作した作品を教え普及させるために、サスミント・ディプロは舞踊団体と舞踊教室を設

<sup>61</sup> スルタン 9 世が国家英雄として表彰されたのは逝去後だった。

<sup>62</sup> ブドヨ・サン・アムルウォ・ブミは現在でも上演されているが、各催事に合わせて時間短縮をすることが多い。短ければ 30 分で上演される。

立した。本節では、その活動がどういった点で、社会と対話していたのか、そして王宮舞踊を学び活動する団体（王宮、芸術教育機関、シスウォ・アモン・ブクソ）はすでに存在していたにも関わらず、新たな舞踊団体と教室が必要だった理由について検討する。

#### 1) 上演団体マルドウォ・ブドヨ (Mardawa Budaya) の設立

サスミント・ディプロは1962年に、王宮舞踊の上演団体マルドウォ・ブドヨを立ち上げた。これは1945年頃から義兄プジョクスモの邸で、近所の子供を集めて教えていた活動を発展させた団体で6歳以上ならだれでも参加できた。当時、王宮舞踊の上演は年に3回の王宮儀礼が中心であり、初心者が人前で上演する機会はなかった。これに対してマルドウォ・ブドヨは毎年、創設記念の上演会を催すことで、初心者にも上演機会を与えた。さらに1971年からはガルーダ・ホテルの依頼で月に一度、観光客のために舞踊を上演し<sup>63</sup>、半年の契約が終了した後は、これを毎月の内輪の上演会として1975年までプジョクスモ邸で行った。こういったマルドウォ・ブドヨの上演活動は、踊り手、とくに初心者が衣装を付けて、生のガムラン演奏で人前で踊るといふ、貴重な上演経験の場として意義があった。

#### 2) 舞踊教室パムラガン・ブクソ・ジョクジャカルタ (Pamurangan Beksa Ngayogyakarta) の設立

マルドウォ・ブドヨは舞踊教室も兼ねていたが、別に1976年に舞踊教室パムラガン・ブクソ・ジョクジャカルタ（以下パムラガン・ブクソと略記）を設立した<sup>64</sup>。目的はより効率的に教えることにあり、そのためにクラス制度、昇級試験、卒業制度を導入した。教えた舞踊の大半は、サスミント・ディプロの作品だった。教室は夕方の1時間、週2日開いた (B. Astuti 1996 : 103)。卒業生はマルドウォ・ブドヨの夜の定期稽古（週1日20～22時頃）と上演活動に参加できた。以上の仕組みは昇級試験を除いて、クリド・ブクソ・ウィロモの学習システムと同様であり、8.5に記したシスウォ・アモン・ブクソの舞踊教室（1981年設立）とほぼ同じ内容だった。シスウォ・アモン・ブクソとの違いは、マルドウォ・ブドヨで教えた舞踊は、ほぼサスミント・ディプロの作品だったことにある。

クラスは3クラス（女性舞踊、男性優形、男性荒型）を設け、1クラスを1年かけ3年で卒業する仕組みだった。男性舞踊は初めに優形か荒型の一方を選び、卒業するまでクラスを移ることは出来ず、ひとつの型をじっくり学んだ。カリキュラムは学習状況に柔軟に対応したが、女性舞踊の教室はおよそ次の通りだった (B. Astuti 1996 : 103-108)。

<sup>63</sup> 上演内容はとくに観光客向けではなく、ゴレなどそのまま上演した。

<sup>64</sup> マルドウォ・ブドヨでの教え方は舞踊ごとにグループを作り、生徒は好きな舞踊を学び、ある程度学んだらほかのグループに入って別の舞踊を学んでいた。この方法で生徒はひとつの舞踊をじっくり学ぶことが出来た。しかし次第に同じグループで能力差が生じるなどしたため効率的な舞踊教室を整えた。両団体の設立費用として、外国人生徒たちは、フォード財団へ助成金を申請して、ガムラン楽器を購入するなど多大な協力をしている。

- クラス1：基本舞踊2つ（ウンスル、レンゴ・マトヨ）  
           ゴレ2つ（ゴレ・クニユティヌンベ、ゴレ・ボウオロゴ）  
           ブクサン1つ（ブクサン・スリカンディ・スロデワティ）  
 クラス2：ゴレ2つ（ゴレ・アユン・アユン、ゴレ・ランバンサリ）  
           ブクサン1つ（ブクサン・スリカンディ・ララサティ、  
                           あるいはブクサン・メナ）  
           スリンピ1つ  
           その他女性舞踊1つ（スカル・プディ・アストウティなど）<sup>65</sup>  
 クラス3：新たな舞踊1つと、今まで学んだ舞踊をより深く学ぶ

### 3) 芸術教育機関との違い

芸術教育機関、とくにサスミント・ディプロが教えていた舞踊学校と、自身の舞踊団体・教室の違いを、彼はどう捉えていたのか。それは第一にパムラガン・ブクソの設立が1976年だったことから分かる。8.3に記したように1970年代半ばから芸術教育機関では舞踊の詰め込み教育が行われた。学ぶ舞踊はセメスター毎に決められ、試験が終われば新しい舞踊を学び、同じ舞踊を繰り返し学ぶことはなかった。また複数の舞踊を同時に学ぶため、生徒はそれに適した精神状態を作るのが難しく、十分に舞踊を深く落とし込む余裕なく卒業しがちだった。これに対しパムラガン・ブクソでは1年間、一つの型を集中して学習し、カリキュラムも生徒の学習状況に柔軟に対応した。3年目の最終クラスでは、それまでに学んだ舞踊を繰り返し学ぶことも出来た。卒業して夜のマルドウォ・ブドヨの稽古に参加すれば、さらに学ぶことができた。よってパムラガン・ブクソは、舞踊学習の集中と継続という点で、舞踊学校との違いがあった。これは前節に記したプジョスウォロに15年間、アルスだけを学ばせた方法に通ずる。

第二に貴族の邸という場所のもつ独特の構造と雰囲気、礼儀作法を学ぶことに適していたことにあった。サスミント・ディプロの舞踊団体・教室は、姉の嫁いだスルタン8世の息子プジョクスモの邸のブンドポを活動拠点とした。彼の弟子で職業高校（旧舞踊学校、伝統音楽高校）で教えるアンジェラは、貴族の邸と芸術教育機関での礼儀作法の教え方について、「だれでも王宮は当然ながら、貴族の邸に入れば自動的に礼儀作法を意識し、好き勝手に騒いだりしなくなります。走ったりすることはありませんし、ブンドポに上がる時も、そのままパッと上がらず、敬意を示して腰をかがめたり歩みを緩めたりして上がるように

<sup>65</sup> 表記はウンスル Unsur、レンゴ・マトヨ Renga Mataya、ゴレ・クニユティヌンベ Golek Kenyatinembe、ゴレ・ボウオロゴ Golek Bawaraga、ブクサン・スリカンディ・スロデワティ Beksan Srikandi Suradewati、ゴレ・アユン・アユン Golek Ayung-ayung、ゴレ・ランバンサリ Golek Lambangsari、ブクサン・スリカンディ・ララサティ Beksan Srikandi Larasati、ブクサン・メナ Beksan Menak、スカル・プディ・アストウティ Sekar Pudyastuti。

なります。芸術教育機関の教師も授業中に礼儀作法を教えようとしますが、なかなか意図したようにいきません<sup>66</sup>と語る。このように舞踊団体・教室の拠点を貴族の邸に置くことは、芸術教育機関の教室で失われがちな、場所に対する敬意を保ちやすかった。

以上から、サスミント・ディプロは自身の舞踊団体・教室を、生徒がより集中して継続的に舞踊を学び、場や他者を尊重した振る舞いを学ぶことを目的として創設したことが分かる。こういった学びは3年あるいは4年で卒業する芸術教育機関では難しい。よって舞踊団体・教室は、芸術教育機関での学びを補い深める関係にあったといえる。いずれも最終的に文化政策で必要とされなかった、踊り手のバティンを向上につながった。

#### 4) 王宮、シスウォ・アモン・ブクソとの違い

次に王宮とシスウォ・アモン・ブクソとの違いであるが、両団体は保守的なことに特徴があった。王宮の舞踊活動は王宮儀礼を担うことを目的とするため、ゴレを教えることはできなかった。また参加者は旧貴族が多かったため、庶民にとって近寄りやすく、実際に王宮儀礼を担うまでに何年もの稽古が必要だった。シスウォ・アモン・ブクソも王宮に近い性質だった。こういった理由から王宮とシスウォ・アモン・ブクソは、実質的な王宮舞踊の普及には適していなかった。さらに両団体にはサスミント・ディプロより上の旧貴族階級が多く、彼が自由な舞踊活動を行うことは難しかった。よってサスミント・ディプロは、より王宮舞踊の普及を目指しやすい組織として、自身の舞踊団体・教室を設立したと考えられる。

### 9.5 のまとめ

サスミント・ディプロは、1962年に王宮舞踊の上演団体マルドウォ・ブドヨを立ち上げ、年に一度の創設記念上演会、さらに1971年からは月に1度の定期上演会を行った。これは舞踊の上演が一部の踊り手による、年に3回の王宮儀礼に限られていた当時、生徒たちに貴重な上演経験を積ませることができ、大きな意義があった。1976年には舞踊教室パムラガン・ブクソ・ジョクジャカルタを設立した。生徒はひとつの舞踊や型をじっくり3年かけて学び、その後はマルドウォ・ブドヨの舞踊活動に参加できた。これにより生徒は、ひとつの型に集中して継続的に学ぶことができた。いずれも貴族の邸を活動拠点としたため、振る舞いを学ぶ点でも適していた。これは芸術教育機関での、精神が散漫になりがちで、試験が終われば同じ舞踊を学ぶことがなく、場に敬意を示す感覚が失われがちな学びを補った。

こういった活動は、保守的だった王宮とシスウォ・アモン・ブクソに対しては、庶民に対する実質的な王宮舞踊の普及を目指せたという点で、芸術教育機関に対しては、必ずしも必要とされなかったバティンを深く教えることの出来る場として、新しい社会に適した舞踊の発展と継承をするという、自らの信念に沿った舞踊活動を行いやすかった。

### 9.6 観光芸能の上演

---

<sup>66</sup> Angela へのインタビュー、2019年8月23日。

サスミント・ディプロはジョクジャカルタで初の観光芸能の上演を始めた。彼はスピーチ(1991年)で、王宮舞踊を現代的な文脈のなかで次世代に伝えることが大切だと述べたが、観光芸能では、いかなる方法で王宮舞踊の意義を継承することができたのか。本節ではその方法を、ラーマーヤナ・バレエの内容とも比較して明らかにする。

#### 9.6.1 王宮舞踊の商品化

サスミント・ディプロは王宮舞踊を商品化し、1981年から観光芸能の定期上演を始めた。1981年はちょうどウィボウォ(F. Wibowo 1981 : 185)が、公式行事以外での上演は舞踊の価値を下げるという風潮があると記した年であり、王宮舞踊を商品化することは大変に勇気のいることだった。マルドウォ・ブドヨは1971年から半年間、ガルーダ・ホテルで観光客のために舞踊を上演していたが、観光用に手を加えていなかったため、王宮舞踊は1981年に初めて商品化されたことになる。観光芸能は観光業者<sup>67</sup>からの依頼に応じて始め、マルドウォ・ブドヨは上演のみ、業者はマネジメントのみを担うという完全な分業体制をとった。上演の概要は次の通りである。

場所：プジョクスモ邸のプンドポ（王宮東南端）  
日時：水曜、金曜（1984年から月曜、水曜、金曜）  
20時から22時  
内容：第1部／ゴレなど短い舞踊を2つか3つ（約30分）  
第2部／ラーマーヤナ舞踊劇（約45分）  
出演：マルドウォ・ブドヨの踊り手とガムラン演奏者

大半の観光客は外国人で、英語の司会者とパンフレットを用意した。当初、上演は20時から2時間、週2日だったが、観光客の増加に伴い1984年からは週3日とした。上演は好評で1日平均150人、最高観客数は1986年7月の238人にのぼった(RM Soedarsono 1990 : 148)。

上演作品はすべてサスミント・ディプロの作品だった。第1部（約30分）でゴレなど、12分程の舞踊を2つか3つ上演し、休憩を挟んで第2部（約45分）でラーマーヤナ舞踊劇を上演した。第1部の舞踊は商品化せず、短く躍動的で印象の異なる舞踊を組み合わせることで、観光客が飽きない工夫をした。

商品化は第2部のラーマーヤナ舞踊劇において、次のa)からc)のように、王宮のワヤン・ウォンをもとに行われた。

##### 1) 商品化した点

- a) ラーマーヤナを用いた

---

<sup>67</sup> Grhadika Yogyakarta Pariwisata という名の観光業者。

すでにラーマーヤナ・バレエが、ガイドブックにも載る「よく知られた」ジャワ中部の観光資源となっていたためラーマーヤナを用いた。ラーマーヤナはシント姫や黄金の鹿などの登場で華やかな雰囲気が出せ、ロモ王子たちの戦いなどで迫力のある演出がしやすかった。

b) 話を単純化し最後に見どころをつくった

話は細部を削って単純化し、観光客が容易に理解できるようにした。1981年には全体を3部、1984年からは4部に分け、ひと晩に1部ずつ上演した<sup>68</sup>。各部の最後に見どころを設け、盛り上がった場面で観光客が満足して帰れるようにした。

c) 展開を早くし短時間で終えた

話を小気味よく展開させ休憩なしの45分で終えた。

以上は大筋においてラーマーヤナ・バレエと同様だった。次に伝統に準じた演じ方は次のa) から d) の4点に見られた。

2) 伝統に準じた点

a) ジャワ語の使用と短縮

ワヤン・ウォンで用いるジャワ語を用いた。しかし観光客はジャワ語が分からないうえ、ワヤン・ウォンでジャワ語を用いる台詞と地語り、歌謡は長いうえ、その間、舞台は静止するため退屈しやすい。そのため観光芸能では台詞、地語り、歌謡の短縮を行った。これは静止場面の短縮にもなり、観光客が視線を集中させる先をつくり、飽きないことにもなった。

b) 表現方法、振り、パトカン

すべて王宮のワヤン・ウォンと同様にした。

c) 衣装、小道具、舞台

すべて王宮のワヤン・ウォンと同様にした。ジャタユ（2メートル程の高さがある鳥）の高価な衣装と、人間が四つん這いで歩き、見栄えのしない黄金の鹿の衣装も、王宮と同じものを用いた。舞台はプジョクスモ邸のプンドポを用いた<sup>69</sup>。

---

<sup>68</sup> 分け方は、3部構成の時が1) スバリの死 Subali Gugur、2) アノマンの火入り Hanoman Obong、3) シント姫の火入り Shinta Obong、4部構成の時が1) シント姫の失踪 Hilangnya Dewi Sinta、2) スバリの死、3) アノマンの使者 Hanoman Duta、4) シントの火入りだった。

<sup>69</sup> スルタン8世までの王宮のワヤン・ウォンは、プンドポの前のテラスで上演した。

d) ガムラン音楽とクプラ

王宮のワヤン・ウォンと同様にした。ガムラン音楽の調子も、ひと晩の上演時間の中でネム調、ソング調、バラン調の順にした。

以上から、サスミント・ディプロが創作したラーマーヤナ舞踊劇の特徴は、第一に観光客を満足させるために、ラーマーヤナを用いて単純化などの工夫をしながら、第二にそれを妨げない部分では、伝統的なワヤン・ウォンと同じように演じたことの2点にあったといえる。

### 9.6.2 ラーマーヤナ・バレエとの比較

次にラーマーヤナ舞踊劇は、いかなる点で王宮舞踊を次世代に伝えることができたと言えるのか、ラーマーヤナ・バレエと何が異なるのか比較を行う。表1に2つの観光芸能の特徴を比較した。a) から f) の項目は王宮舞踊の意義と関わる。

表1 ラーマーヤナ舞踊劇とラーマーヤナ・バレエの比較

		ラーマーヤナ舞踊劇	ラーマーヤナ・バレエ
a)	ジャワ語の台詞	短縮して用いる 一部を歌謡に置き換える	用いない
b)	表現方法  (感情表現) (自己主張)	王宮舞踊と同様  象徴的 しない	分かり易い表現  直接的 する
c)	ガムラン音楽 (クプラ)	生演奏 あり	生演奏 なし
d)	衣装、小道具	王宮舞踊と同様	華やかで見栄えがして安価
e)	舞台	プンドボ	巨大野外劇場
f)	ディシプリン	有	無

次に2つの観光芸能では、a) から f) の王宮舞踊の意義の反映が可能であったか否かを知るため下記のように整理した。王宮舞踊の意義は「意義」、ラーマーヤナ舞踊劇は「舞踊劇」、ラーマーヤナ・バレエは「バレエ」と略記した。

a) ジャワ語の台詞

意義 : ジャワ語の台詞や地語りを聴いて登場人物と一体になる

正しい敬語を用いて他者を尊重する振る舞いを身に付ける

舞踊劇 : ジャワ語は短縮、歌謡への置き換えで使用した

バレエ：ジャワ語は観光客が理解できないため使用しなかった  
広大な野外劇場では台詞も地語りも聞こえなかった

b) 表現方法

意義：象徴的、自己主張しないことで全体が調和する

舞踊劇：象徴的に表現した

舞台と客席が近いいため象徴的表現でも観光客は内容を理解できた

バレエ：直接的で自己主張をした

舞台と客席が遠いため分かり易くなければ、観光客は理解できなかった

c) ガムラン音楽とクプラ

意義：場の雰囲気を作り登場人物の性質や心情を表す

演奏者と踊り手が互いの演奏具合や踊り具合を見ながら調和の仕方を学ぶ

クプラは叩き具合で踊り手に踊り加減を指示する

舞踊劇：ワヤン・ウォンと同様に、踊り手はガムラン音楽とクプラの加減に合わせた

舞台が小さく屋根もあったので十分にガムラン音楽もクプラも聴こえた

バレエ：拍数と進む距離が決まっておりクプラの加減に合わせた歩調は必要なかった

広大な野外劇場ではクプラは聞こえなかった

d) 衣装、小道具

意義：役の身分に応じて異なる柄や装飾品により相手との関係を特定する

重く体を締め付ける衣装を付けた状態で、体力をうまく配分して最後まで

役を演じ切る不屈の精神を養う

舞踊劇：王宮と衣装を使用した

バレエ：見た目の煌びやかさを優先した

広大な舞台に対応するため動きやすさを重視した役もあった

e) 舞台

意義：伝統建築の使用により礼儀作法、振る舞いを学ぶ

舞踊劇：伝統的なブンドポ（約15×15メートル）を使用した

バレエ：巨大野外劇場を使用した

舞台（50×12メートル）に合わせ、長距離を早足で移動する必要がある、

美しく歩むことは難しかった

f) ディシプリン

意義：精神を深めるために必要とされた

舞踊劇：強いディシプリンと向上心がみられた<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> アンジェラによれば、踊り手たちはサスミント・ディプロから、コメントをもらうまで帰らなかった（Angela へのインタビュー、2010年1月7日）。またブディも踊り手たちは観光芸能の舞台に上がる踊り手に選ばれようと、さらに熱心に学ぶようになったと記している（B.Astuti 1996: 112）

バレエ：ディシプリンは見られないと『国家スンドラタリ・ラーマーヤナ・セミナー報告書 1970』と記載

以上からラーマーヤナ舞踊劇では、ジャワ語の使用、王宮と同様の衣装の使用、舞台の物理的条件という点から、王宮舞踊の意義を保つことを可能とし、観光客と踊り手の双方に有意義な内容だったことがわかる。それに対しラーマーヤナ・バレエでは、すべてにおいて観光客の楽しみを優先させていたといえる。

さらにラーマーヤナ舞踊劇は特に次の点において、芸術教育機関では教えきれない内容を教えることが出来た。

a) クブラの後継者養成

観光芸能を始めた 1981 年頃の芸術教育機関では、詰め込み教育の必要から、クブラを教える時間はほとんどなかった。しかしクブラは踊り手とガムラン音楽をつなぐ重要な役割を持つため、その上達のためには舞台経験が欠かせない。そのため観光芸能でクブラを用いたことは、クブラを叩ける踊り手を養成する点で有益だった。それに対しラーマーヤナ・バレエでは、クブラの加減で舞踊を調整しても、客席からの舞台の見栄えは変わらないし、そもそも野外劇場であるため聞こえないためクブラを用いなかった。

b) 集中する場

芸術教育機関では多地域の舞踊を学ぶため、生徒は精神が散漫になりがちだった。この状況で体の動きを制限する衣装を付け、ジャワ語の台詞や地語りに集中して、役の心情を深く理解し、生のガムラン演奏で、サスミント・ディプロの前で踊ることは、他のどの舞台より緊張し、全神経を集中させて踊る場だった。特に毎回、少しずつ異なる生のガムラン演奏で踊ることは、自らの舞踊を調整しながら、調和した舞台を創る貴重な機会であり、バティンを学ぶ場でもあった。

c) 技術を高める場

サスミント・ディプロは必ず観光芸能の舞台を見ており、踊り手は上演後にアドバイスを求め技術（ラヒル）を高めた。これは彼を慕った踊り手には格別なことで、彼らは舞台に上がる踊り手に選ばれようと、それまで以上に熱心に学ぶようになった（B. Astuti 1996 : 112）。

d) 衣装を付ける場

王宮舞踊の上演機会の多くなかった 1981 年当時、高価な舞踊の衣装を身に付けることは貴重だった。王宮と同様のジャタユ（鳥）と黄金の鹿の衣装を使用したことも、王宮のワヤン・ウォン上演を見る機会の少ない、若い踊り手に動物の演じ方を継承することにもなった。

このようにラーマーヤナ舞踊劇では、芸術教育機関で不足した学びを補うことができた。

実際に踊り手たちは9.3に記したように、観光芸能を重要な活動と捉え、上演とその稽古に集中し（サウィジ）、役を演じ切る冷静な気迫で（グレゲッド）、サスミント・ディプロからコメントを得てさらに技術を伸ばし（スongo）、諦めずに学び続ける（オラ・ミンコ）ことでジョゲッド・マタラムを学んだ。このように踊り手に必要な内面（バティン）を深めることが出来たのは、観光客の楽しみを妨げない部分では、ワヤン・ウォンと同様に演じたからだった。

以上から、サスミント・ディプロの観光芸能ラーマーヤナ舞踊劇は、王宮舞踊の意義を継承するために有意義であり、1971年に踊り手たちがラーマーヤナ・バレエを厳しく批判した点を、彼独自の方法で解決したと考えることができる。

なお盛況だった観光芸能は1990年頃から、急増した他の観光芸能に客足を奪われ、1993年には観光業者も撤退し、赤字を出すようになった。赤字は上演を重ねるほど膨らんだが、サスミント・ディプロは観光芸能の利点を重視し上演を続けた。彼は1996年に他界したが、その後も遺言にしたがって上演は続いた（Budi 1996：65-66）。しかし2006年に発生した中部ジャワ地震で稽古場が崩壊したのを機に休止している<sup>71</sup>。

## 9.6 のまとめ

サスミント・ディプロは保守的な風潮のなかで、王宮舞踊を商品化し観光芸能の上演に踏み切った。その特徴は観光客の楽しみを妨げない範囲で、ジャワ語や王宮と同じ衣装、プンドポの使用により、王宮舞踊の意義の継承を可能としたことにあった。これはクプラの叩き方や、舞台への集中、王宮と同じ衣装を付けることなど芸術教育機関で教えきれない内容を、教えることが出来た点でも有意義だった。実際にサスミント・ディプロも踊り手たちも、観光芸能をラヒルとバティンを深めるための大切な場と捉えていた。これはラーマーヤナ・バレエが観光客の楽しみを優先したことと対照的であり、1971年に踊り手たちが批判した内容を、サスミント・ディプロ独自に解決したと見ることができる。

## 9.7 サスミント・ディプロへの批判

サスミント・ディプロの革新的な舞踊活動には批判的な意見もあった<sup>72</sup>。しかし調和を尊ぶジャワ人は、弟子のニンが「ジャワ人は不快なことに対しては沈黙します」と語るように、サスミント・ディプロ本人には批判が直接伝わらなかった可能性が高く、まして記述されることはなかった。そこで以下に彼への批判について、踊り手たちに行ったインタビューから、批判に対するサスミント・ディプロの対応と、批判した踊り手たちの姿勢から、双方の王宮舞踊の継承に対する姿勢、および「よきジャワ人」としての在り方について検討する。

---

<sup>71</sup> 稽古場はその後再建している。

<sup>72</sup> Angela へのインタビュー、2019年8月10日。Angelaは批判する人より賛成する人のほうが多かったと語っている。

## 1) 批判の対象

まずサスミント・ディプロに批判的だったのは彼より上の世代だった<sup>73</sup>。1929 年生まれの彼にとって上の世代は、スルタン 7 世（在位 1877～1921）と 8 世（在位 1921～1939）の時代に活躍し、王宮舞踊の黄金時代を経験した踊り手たちだった。彼らは何にもまして王宮を最上のものとする傾向があり、王宮外の状況に疎い人物も多かった<sup>74</sup>。そういった踊り手たちが批判した対象は、主に次の 1) ゴレ、2) 観光芸能、3) 柔軟な上演形態の 3 点だった。

### a) ゴレへの批判

ゴレへの批判は、とりわけサスミント・ディプロが、スピーチ（1991 年）で「語彙」と表現した新しい振りに向けられた<sup>75</sup>。彼の作品にはゴレに限らず、女性舞踊であっても男性的な要素があったが、特にゴレを特徴づけるカングッや、ガムラン音楽を細かく刻んだ首の運動など、一瞬の躍動的な「語彙」からは、ブドヨやスリンピに見られる王宮の静的で淑やかな女性をイメージしにくい。ゴレに批判的だった踊り手は、植民地時代に毎日ブドヨとスリンピを稽古し、それは精神的な充足につながっていた。そういった踊り手が、ゴレを王宮舞踊と捉えがたかったのは自然だった。

それでもゴレは 1954 年にスルタン 9 世が娘にゴレを学ぶことを許可し、その教師がサスミント・ディプロだったこと、舞踊コンテストの課題として公式化されたという、社会がゴレを受け入れる流れにあった。

### b) 観光芸能への批判

サスミント・ディプロは観光芸能の上演によって、王宮舞踊を商売に使用したと批判されることを予測していた。この時のことを弟子のナルディは次のように語る。

「サスミント・ディプロは、観光芸能を始める前にマルドウォ・ブドヨの踊り手たちを集めて『私は新しいことを始めようと思う。それによって多くの敵を作ってしまうだろう』と言いました。なぜなら王宮の雰囲気のあるプジョクスマン (Pujokusuman) をビジネスに使うからです。それを王宮の教師たちはよく思わないのです<sup>76</sup>」

プジョクスマンとは、プジョクスモ邸とそのプンドポを中心とする屋敷群をさす。保守的な踊り手にとって踊ることは、何より精神の充足と献身であり、ビジネスとは正反対だった。

---

<sup>73</sup> Kadar へのインタビュー 2019 年 8 月 14 日。

<sup>74</sup> Angela へのインタビュー、2019 年 8 月 10 日。Kadar へのインタビュー、2019 年 8 月 14 日。Putria へのインタビュー、2019 年 8 月 11 日。

<sup>75</sup> Kadar へのインタビュー、2019 年 8 月 14 日。

<sup>76</sup> Nardi へのインタビュー、2019 年 8 月 12 日。

しかしナルディが、「マルドウォ・ブドヨの観光芸能だけが舞踊の質が保たれていた」<sup>77</sup>と語るように、王宮舞踊は商品化によって損なわれていなかった。これは観光芸能の創作上の工夫と、踊り手たちが強い向上心を持っていた結果であり、彼らにとって観光芸能は精神の充足と献身の間だった。ビジネスだとの批判についてプジョスウォロは次のように語った。

「サスミント・ディプロは王宮舞踊を売ってお金を儲けるのではなく、サービスに対して対価を受け取る感覚だったと思います。踊り手や奏者が受け取った謝金は、一度の昼食でなくなってしまうほど僅かだったのですから。1993年に業者が撤退した後は、すぐに赤字を出し、サスミント・ディプロは『観光芸能を中止しないといけない』と言いましたが、私たちは自分たちで寄付を集めてなんとか続けました。それだけ観光芸能は重要な活動だったのです。サスミント・ディプロも自分のカインを売ったり、ポケット・マネーを使ったりして上演費用に充てていました」<sup>78</sup>

踊り手たちが得た謝金は僅かであり<sup>79</sup>、彼らは観光芸能をビジネスではなく、赤字を出しても続けるほど重要な活動と捉えていた。これは保守的な踊り手たちが、舞踊活動を精神の充足と献身と捉えたのと同様に、王宮舞踊を心から大切に継承していこうとする意志の表れといえる。

こういった姿勢で舞踊を学んでいた彼の弟子たちの活躍は目を引いた。9.3.2に記したようにプジョスウォロは、王宮の定期稽古に参加するとすぐに注目を集めた。他にも多くの弟子たちが、王宮儀礼や芸術使節団を担う踊り手として選ばれたり、芸術教育機関の舞踊教員の職に就くなど活躍している。彼らの活躍から保守的な踊り手たちも、観光芸能が王宮舞踊の価値を落とす、と声を大に出来なかったと考えられる。

#### c) 柔軟な上演形態への批判

サスミント・ディプロは伝統的な上演形態にこだわるより、王宮舞踊を見る機会のない人たちが、舞踊を知り楽しむことを優先した。クロンプロゴ県の村ではブンドポがなく、男性の踊り手の都合もつかなかったため、女性に男性優形舞踊を踊らせたことがあった。これについてサスミント・ディプロは次のように語っている (B.Astuti 1996: 46-47)。

「私が村で王宮舞踊を上演した時、多くの批判がありました。ブンドポ以外での上演は王宮舞踊とは言えないというのです。しかし舞踊がブンドポでのみ上演されたら村人は

---

<sup>77</sup> Nardi へのインタビュー、2019年8月12日。

<sup>78</sup> Pujasuwara へのインタビュー、2019年8月15日。

<sup>79</sup> 僅かな利益も衣装を修理する材料の購入にあて、職人に修理を依頼する余裕もなかった。

いつ舞踊を楽しめるのでしょう」

これはアンジェラが、「王宮は規則が多く、『～でないといけない』ことが多いのですが、サスミント・ディプロは『本当はこうするんだけど社会が望むなら』と社会に目を向けていました」<sup>80</sup>と語った通りの柔軟な対応だった。

別の場では、依頼者の突然の要求に応じ、結婚披露宴で仮面を取って仮面舞踊を踊らせたことがあった (Kuswarsantyo 1999 : 48)。仮面舞踊は仮面が活きるように創られており、素顔で踊ると、ちぐはぐになる。それでも彼は要求に応じて招待客が舞踊を楽しむことを優先した。

衣装や小道具も同様に、本来、チンデ柄<sup>81</sup>のサンプルを用いる高貴な役柄の人物に、他の柄のものを用いたり、ベルトや頭飾りに本物の金の代わりに金色の色紙を用いたりした。これは経済的理由によるものだったが、彼は王宮と同じ衣装が揃わないという理由だけで上演を諦めるより、間に合わせのものでも上演することを選んだ (B.Astuti 1996 : 45-46)。

こういった柔軟な上演形態についてはカダルが、

「以前、王宮舞踊を王宮外で踊ってはいけないと思われていたため、プンドポ以外で踊ることを、不快に感じる人もいたようです。しかし芸術教育機関が設置されるなど、いろいろと古い慣習が変わり始めてからは、王宮外での上演に抵抗を感じる人は少なくなりました」<sup>82</sup>

と語るように、社会の変化とともに徐々に抵抗が薄れていった。

以上のようにサスミント・ディプロへの批判は、ゴレを公式化した文化政策の影響、弟子たちの活躍と、社会や時代の変化などにより薄れていったが、次に記すように、双方の踊り手たちの「よきジャワ人」としての対応も批判を和らげる要因だった。

## 2) 「よきジャワ人」としての対応

批判に対してサスミント・ディプロは冷静に対応した。アンジェラは次のように語っている。

「サスミント・ディプロと他の先生が最も違うのは、彼は一度も怒ったことがない点です。常に自制心を持っていました。サスミント・ディプロは舞踊の革新者だったので批判はありましたが、そういった人たちに対しても怒りませんでした。自分の意見を

---

<sup>80</sup> Angela へのインタビュー、2019年8月23日。

<sup>81</sup> 身分の高い人物に用いられる花のような柄。インドから伝わった柄と言われている。身分の低い人物は、無地や両端だけに柄が施されたものを用いる。

<sup>82</sup> Kadar へのインタビュー、2019年8月14日。

言うときは感情を挟みませんでした。内心では怒っていたでしょうが、相手の前ではそういった感情を表に出さず自分をコントロールしていました。それは大変に難しいことですが、心の底から舞踊を学んでいけば出来るようになります」<sup>83</sup>

これは9.3に記したようにプジョスウォロが、サスミント・ディプロの教えから理解した「よきジャワ人」としての対応である。プジョスウォロは「よきジャワ人」とは、自制心を保ち、献身的に事を成し遂げる覚悟、すべてを受け入れる心構えを持った人間であると捉えている。サスミント・ディプロの感情を表に出さない自制的な対応は、常に調和を保とうとするジャワ人のあるべき姿勢であり、王宮舞踊を継承するという揺るぎない覚悟の姿勢とみることができる。ゴレの創作や観光芸能の上演、柔軟な上演形態に対しても、批判を覚悟し、すべてを受け入れる心構えを持って、成し遂げる覚悟で臨んだと考えられる。いずれもジョゲッド・マタラム、とりわけ冷静な気迫をさすグレゲッドの姿勢と言える。

一方で彼に批判的だった踊り手にも、同様に調和と自制心、すべてを受け入れる姿勢がみられた。カダルは次のように語る。

「どの踊り手も王宮舞踊を発展させるという一致した目的を持っていました。発展のためには何でも受け入れなければなりません。サスミント・ディプロに対する批判はあっても、踊り手の間に対立はありませんでした。批判的な人は彼の活動が、あまりに先の将来を見据えていたと感じていたのです」<sup>84</sup>

つまり双方とも、王宮舞踊を継承するという共通した目的を持ち、批判はあっても互いを尊重して、すべてを受け入れる覚悟があったため対立は生まれななかった。何より調和を重んじるジャワ人にとって対立は受け入れがたかった。

こういった対応は、7章に記したラーマーヤナ・バレエを巡って、踊り手たちが直接、強い口調で批判をしたことと対照的であり、サスミント・ディプロに批判的だった踊り手も、彼の活動にはラーマーヤナ・バレエと異なり、王宮舞踊の意義が反映されていることを認めていたのだと思われる。現在、サスミント・ディプロの活動は、カダルが語るように、「すでに現在では時代の先を読みすぎたものではない」<sup>85</sup>状況となっている。

## 9.7のまとめ

サスミント・ディプロの革新的な舞踊活動に対する批判は主にゴレ、観光芸能、柔軟な上演形態に向けられた。いずれも彼の弟子たちの活躍、文化政策と社会の変化などから徐々に薄らいでいった。批判に対しては双方とも、自制心をもち冷静に対応し、対立が生じること

---

<sup>83</sup> Angela へのインタビュー、2019年8月23日。

<sup>84</sup> Kadar へのインタビュー、2019年8月14日。

<sup>85</sup> Kadar へのインタビュー、2019年8月14日。

はなかった。その背景には、王宮舞踊を継承するという共通した目的にもまして、他者を尊重し調和を尊ぶ姿勢と、すべてを受け入れて献身的に事を成し遂げる「よきジャワ人」としての姿勢があった。

## 第9章のまとめ

サスミント・ディプロ（1929-1996）は、王宮舞踊を礼儀作法を学ぶ崇高な芸術と捉え、その継承のために様々な改革を行った。彼の基本姿勢は社会に受け入れられる舞踊を創ることで、王宮舞踊の意義、ラヒルとバティンを継承していくことにあった。その姿勢から弟子たちが得た「よきジャワ人」とは、冷静にすべてを受け入れ自制心と献身さをもって、自らの成すべきことをなす姿だった。彼の全 141 作品のうち女性舞踊は 6 割を超え、女性が学びやすく活躍しやすい舞踊の環境を整えた。その代表がゴレであり、躍動的な新たな振りを多用し、短時間で儀礼性がなかった。ゴレは 1972 年には舞踊コンテストの課題舞踊とされたことで公式化され、普及が促進され、初心者が学ぶ舞踊としても定着した。現在、ゴレといえば彼の作品を指すように、彼の作品のなかでもゴレは最も普及に成功している。一方でブドヨの創作では時間の短縮を行わず、儀礼性を重んじているように、サスミント・ディプロは社会における舞踊の役割に応じた創作活動を行った。

こういった目的で創作した舞踊を普及させる活動として彼は、1962 年に演団体マルドウォ・ブドヨを設立した。1976 年には舞踊教室パムラガン・ブクソ・ジョクジャカルタを設立し、そこで3年間じっくり舞踊を学んだ生徒が、卒業後にマルドウォ・ブドヨで舞踊を学び続けられるシステムを整えた。これは効率を優先する芸術教育機関では難しい学びを補う関係にあった。さらに保守的な風潮が強かった 1981 年に王宮舞踊を商品化し、観光芸能の上演に踏み切った。上演の特徴は観光客の楽しみを妨げない範囲で、王宮のワヤン・ウォンと同様に演じることで、王宮舞踊の意義の継承が可能だった。それを踊り手たちもよく理解して、観光芸能をラヒルとバティンを深めるための大切な場と捉えていた。こういった革新的な活動に批判もあったが、弟子の活躍と社会状況、および双方とも他者を尊重し調和を尊び、すべてを受け入れて献身的に事を成し遂げる「よきジャワ人」としての姿勢から、対立を生むことはなかった。

このようにサスミント・ディプロは、ゴレの公式化や舞踊学校での教育に代表されるように文化政策に協力しつつ、そこで必ずしも必要とされなかった王宮舞踊のバティンを、自ら立ち上げた舞踊団体・教室での活動を通して補っていた。8章に記したように、他の踊り手たちも、文化政策に協力して王宮舞踊の広く浅い普及とともに、文化の記述や、ガヤとラサを追及させることで、王宮舞踊の深い理解の継承も目指していた。この点で双方とも目指した王宮舞踊の継承の先は一致していたが、サスミント・ディプロが舞踊の革新者と呼ばれる理由は、舞踊を送り出し普及させていく社会の実態を、より深く、より将来を見つめた舞踊の創作・普及活動を行ったことにあったといえる。その結果、もはや現在、サスミント・デ

イプロの活動は革新的ではなく、王宮舞踊の慣習として定着している。

資料1 サスミント・ディプロの作品の創作年 \*舞踊の種類名下の括弧内は作品総数

	その年の 作品総数	ゴレ (9)	スリンピ (5)	ブドヨ (12)	その他 女性舞踊 (26)	基本舞踊 (5)	男性舞踊 (7)	ブクサン (40)	舞踊劇 (37)
1947	2	1						1	
1948									
1949	6							5	1
1950									
1951	5		1		1			2	1
1952	2				1			1	
1953	3			1				2	
1954									
1955	1				1				
1956	2				1				1
1957	2							1	1
1958									
1959	7		1		1		2	3	
1960	3		1					1	1
1961									
1962	2		1		1				
1963	7	3			2	2			
1964	6	2		1	1				2
1965									
1966									
1967	1								1
1968	3				1				2
1969									
1970	2	1							1
1971	2								2
1972	8	2						6	
1973	3			1					2
1974	1						1		
1975	2				1			1	

1976	11				2	3	3	2	1
1977	6				2			4	
1978	8				3			2	2
1979	4						1	3	1
1980	3				1			1	1
1981	17			3	5			3	6
1982	5		1	1				2	2
1983	5				2				3
1984									
1985	2								2
1986	3			1					2
1987	1			1					
1988	2								2
1989									
1990	2			2					
1991									
1992	1			1					

(資料2) Bedhaya Purnama Jati

Lagon Panunggal Laras Pelog Pathet Nem

Atata rakit subyakta

Babo

Nawa retina kang maharsa

Amedhar beksa bedhaya

A-e, ana

Rinengga busana abra

Rum mangraras

Gendhing Ladrang Gati Sumunar

Bawa sekar tengahan candra Purnama

Ginupita langen beksa Bedhaya di Purnamajati

Pinudya dadya pralambang

Pepadhanging gesang yekti

Gendhin Purnama Jati

Purwanya kang sinebut beksa bedhaya di anenggih beksa putri cacah sanga  
abusana kembar sami amrih samun datan kawistara punika lambangipun  
gesang nging manungsa pan sinung pranti lembut warna sanga pan ageing

gung manungsa gesang yekti tan kasat ing tingal.

Minggah Ladrang Gilar-Gilar

Mangkya wedharira ptanti sanga ageing tyang.

Nenggih satunggal pangucap kalihnya pamyarsa kaping tiga pan paningal  
deneta sekawanira pangganda gangsal tengran budi nenem piker pitu rasa  
walu sinebut pramana sanga lenggabira nenggih rasa jati mulya puniku kapya  
ageing tyang gesang.

Bawa celuk

Karsaning Sang Maha Kwasa

Gung manungsa kasinungan.

Ketawang nDadhari

Pranti sanga samya darbe daya panguwasa.

Yogya kinawruban ing wewatakipun ywa ngantya tyasira katungkul kalimpat.

Ngubyungi watak tan yogya lali mring Sang Maha Kwasa.

Mugi kinawruban wewatakan sring kamoran ing nepsu rumaos angluwibi  
unggul tan kendhat daredah rebut kwasanipun marma samya den prayitna ywa  
tinggal eling waspada.

Kaletheging driya arsa linuwih priyangga.

Iku pan stuhu begalaning kalbu Yogya den pasrahna mring Sang Maha Agung.

Kanthe tulus ing tyas wening resik datan kamamoran.

Yogya binudiya heneng heninging wardaya lahir lan batinnya laras lurus  
jumbuh den pramana dling mring Sang Maha Agung yaww satubu pesthi tanpa  
nugrabeng Sang Maha Mulya.

Sampun titi purna marga datan wigyanira nglajengken angripta nglmu kang  
alembut pun pangripta nyuwun pangaksama agung ambeg wruh padhanging  
gesang jatinira mung nyenyadhang.

Ndhawah wangsul Ladrang Gati Sumunar

Lagon Jugag

Titi brastha wedharira

Babo

Lelangen beksa bedhaya

Titis ingreh kawiragam

A-e, ana, lulus bawaning wirama.

ブドヨ・プルノモ・ジャティ

Lagon Panunggal Laras Pelog Pathet Nem (踊り手たちが舞台に向かう間に謳われる男性)

合唱)

ブドヨを舞う壮大な意思をもった9つの宝石たち  
魅力を増す美しい赤い衣装

**Bawa sekartengahan candra Purnama**(導入の独唱)

ブドヨ・プルノモ・ジャティ  
祈り、そして(人の)正しい道の純粹さの暗喩

**Gendhin Purnama Jati, kendhangan lala**(舞踊の第一セクション)

ブドヨの始まりは、衣装を付けた9人の女性だと言われている  
それはとても表現できない  
その舞踊こそ人生の象徴  
洗練された意味を与えられた9つの偉大な人間性  
正しい道は目に見えない

**Minggha Ladrang Gilar-Gilar**(舞踊の第二セクション)

9つの人間の感覚  
まずはじめに声が存在した  
2つ目に耳、3つ目に目、4つ目に匂い、5つ目に(人の)性質、6つ目に思考、7番目にフィーリング、8番目に洞察(直観)、9番目に真実に対する感覚  
これらは人間に内在する

**Bawa celuk** (導入のボーカル)

神の意志  
神が人間に与えたギフトの偉大さ

**Ketawang nDadhari** (舞踊の第三セクション)

支配する力を持つ9つの感覚  
性質を理解するために  
安易に神の意志を忘れたり、誤った道に進む誘惑に駆られないで  
これは理解されるだろう  
制御するために常に戦っている、制御されていない情熱はよくミックスされている  
よく覚えて注意せよ  
自己の穢れた感覚は(おまえの)心を奪い去るだろう  
だから透明で純粋な心、きれいで穢れない状態に到達するため神に従え  
正しい性質(状態)は、心の状態の自覚と純粹さ、  
調和されたバティンとラヒルである  
常に神を意識せよ  
そうすれば偉大な存在から祝福を受けるだろう  
(自分の)至らない点については常に慎重になれ  
そして洗練された知識を創造せよ

そうした人間が許しを請うことが出来る

人生の純粹さと眞実を知れ

**Ndhawah wangsul Ladrang Gati Sumunar 【踊り手退場】**

**Lagon Jugag(男性合唱)**

ウィロモの化身であるブドヨよ

## 第 10 章 文化政策と観光政策がともに強力に行われた時代 (1984 年から 1998 年)

1980 年代半ばから文化政策は観光政策と強力に結びついた。政府は多様性の一コマとしての文化の地方色の創出を促し、国民が「よきホスト」として観光客をもてなすことで、国民意識や祖国への愛情を養うことを目指した。ジョクジャカルタでは、そのためのより実効性のある舞踊コンテストが開催され、踊り手が一斉に観光芸能で踊り始めたことなどにより、実質的に王宮舞踊は普及しはじめ文化状況が変化した。一方で前章に記したサスミント・ディプロのような、植民地時代の舞踊発展の黄金時代を経験し、ウンプと呼ばれる求心力のある踊り手は減少しはじめていた。本章では、こういった時代背景で行われた文化プログラムを具体的に検討することで、どういった方法で実質的な王宮舞踊の普及が図られ、そこで、王宮舞踊の意義は継承可能だったのか、踊り手の意識に触れながら明らかにする。

### 10.1 王宮の舞踊活動

まず本節では、踊り手たちが最も価値を置く王宮における舞踊活動について述べる。この時期、対外的には王宮は文化・観光政策に積極的に協力して、新たな舞踊劇を創ったり、観光客用に芸能の上演を始めるなど活発な活動を行った。一方で対内的には、スルタン 9 世が逝去し (1988 年)、次第にウンプも減少する時期を迎え、王宮内の活動は徐々に停滞し活気を失っていった。以下、そういった状況下での王宮の新たな活動と、踊り手の心理を明らかにする。

#### 10.1.1 新たな舞踊劇ワヤン・ゴレ・メナの創作

文化政策は地方の住人による、地方色の強い、分かり易い文化の創出を促した。その成果の一つが、スルタン 9 世の主導で 1989 年に完成した王宮舞踊劇ワヤン・ゴレ・メナだった。同じ王宮舞踊劇のワヤン・ウォンは、王家が分家した翌年の 1756 年に創られているため、233 年ぶりに新たな王宮舞踊劇のジャンルが成立したことになる。2 つの舞踊劇の違いは、ワヤン・ゴレ・メナがイスラム教に関するメナ物語に取材し、ワヤン・ゴレを人間が演じるのに対し、ワヤン・ウォンがインド由来の物語に取材し、ワヤン・クリットを人間が演じる点にあり、視覚的にも異なった印象を与える。

すでにスルタン 9 世は 1941 年にワヤン・ゴレ・メナの制作を命じ、1943 年に一部が上演されていた。その後、社会の混乱から未完成のままであったが、スルタン 9 世は 1987 年に再び創作するよう命じた。そして 1987 年 5 月と 12 月に首都ジャカルタに踊り手を集めて、創作会議を開き 6 つの舞踊団体が試演した作品を見たスルタン 9 世が出した指示をもとに、試作が重ねられ 1989 年に完成した。その過程はスダルソノが『スルタン 9 世：ジョ

<sup>1</sup> 6 つの団体はシスウォ・アモン・ブクソ、バゴン・クススディアルジョ舞踊練習所、伝統音楽学校、マルドウォ・ブドヨ、スルヨ・クンチョノ、芸術大学

クジャカルタ様式のジャワ舞踊の開発者・革新者』<sup>2</sup>に記録している。そこにスルタン 9 世が 2 回の創作会議で、下記のような要望を出したことが記されており (RM Soedarsono 1989 : 48-57)、スルタン 9 世が、多様性と強い個性をもった作品の創出を意図したことが分かる。

第 1 回創作会議でのスルタン 9 世の要望 : 1987 年 5 月 18 日

「1941 年に王宮で見たワヤン・ゴレは、ブンチャック・シラットを使用しているようだった。今回、ぜひともブンチャック・シラットを取り入れてほしい」

第 2 回創作会議でのスルタン 9 世の要望 : 1987 年 12 月 29、30 日

「各登場人物に特有な振りを創ってほしい」

「顔は仮面のような表情をつくり、振りもそれに合わせてほしい」

「他地域の芸術、例えばダイナミックな戦闘場面に相応しいスンダ地方の太鼓とイロモを取り入れてほしい」

「ジャワのラサとミナンカバウのブンチャック・シラットを融合させてほしい。海岸地域のブンチャック・シラットはジャワの女性舞踊と男性優形舞踊によく合う」

「中国人女性の振りは中国人の文化人に助言を求めてほしい」

「ワヤン・ウォンではクプラが舞台をリードするが、ワヤン・ゴレ・メナでは太鼓がリードするように創ってほしい」

「中国人女性の登場人物は腕を高く上げ過ぎている。これは女性として相応しくない。回転するのはダイナミックで良かったが、少し西洋のバレエのようだった。ジャワ人女性と中国人女性の違いを表現しないといけないが、中国人女性は東洋の女性であることを意識して創ってほしい」

「ワヤン・ゴレ・メナは太鼓が活かされてこそ、本当に人形が活着しているかのような表現ができる。太鼓は伴奏音楽の要となり精神を表現できる。もっと太鼓を工夫してほしい」

「登場人物の性質を示す台詞、衣装、化粧は、もっと注意して創ってほしい」

「各登場人物はショラット (sholat) の動きから踊り始めてほしい」

「各舞踊団体は 10 の登場人物を試作してほしい」

以上を受けて完成した作品は、ジャワ文化とイスラム文化を根底に持ちながら、多地域 (中東、中国、ジャワ、スンダ、ミナンカバウ) の特徴を融合させた王宮舞踊劇として仕上がった。特に技術的には木偶人形のゴレ人形を真似るため、直線的な動きが多いことを特徴とした。また登場人物は、それぞれの地域の衣装を用いたため、視覚的にもジャワ文化をベースに、変化に富んだ印象を与えた。完成作品は 1989 年 3 月 17 日にジョクジャカルタの

---

<sup>2</sup> RM Soedarsono 1989、インドネシア語タイトルは、*Sultan Hamengkubusono IX pengemangan dan pembaharuan Tari Jawa Gaya Yoghakarta*。

クパティアンで上演された。しかしスルタン 9 世は 1988 年 10 月に急逝し作品を鑑賞することはなかった。

完成後のワヤン・ゴレ・メナは、二人一組で踊るブクサンの形式で人気の高い舞踊となった。とりわけ中国人女性とジャワ人女性の戦いを描くブクサンには、二人の女性がジャタユ（鳥）に乗って登場するなど、華やかであるため祝いの席で人気が高い。この点でワヤン・ゴレ・メナの創作は、王宮舞踊のレパートリーを豊かにすることに成功した。

またワヤン・ゴレ・メナは、多地域の人物を登場させたことで、国家の多様性を象徴的に表現した舞踊劇でもあった。よってワヤン・ゴレ・メナの創作は、一方で王宮舞踊のレパートリーを豊かにし、他方で文化政策に協力して、地方色の濃い新たな王宮舞踊を生み出し、さらに国は「多様性の中の統一」を示した、踊り手側にも政府側にも有益な取り組みだった。とりわけ後々、ブクサンの形式でよく上演される舞踊となったことは、王宮舞踊の普及と継承に意義があった。

#### 10.1.2 観光客用の芸能の上演開始

王宮はインドネシア観光年（1991 年）を中心とした一連の政府の観光キャンペーンを受けて、1991 年から観光客用に芸能の上演を始めた。毎日、午前中にプンドポで日替わりで歌謡、ガムラン音楽の演奏、ワヤン・ゴレ、ワヤン・クリットを上演し、舞踊は日曜日の 11 時から 1 時間上演した。観光客は王宮の入場券を買えばだれでも鑑賞できた。舞踊の上演団体は王宮が依頼したシスウォ・アモン・ブクソや、マルドウォ・ブドヨなど民間の舞踊団体のほか、伝統音楽高校と芸術大学が担った<sup>3</sup>。上演する舞踊はジョクジャカルタ様式の王宮舞踊であれば何でもよかったが、王宮は観光用に脚色することは禁じ、王宮の規則、たとえば衣装、歩き方や歩く場所なども守るように指導した<sup>4</sup>。この他、観光客は観光用と別に日曜日の 10 時から行われている、王宮舞踊の定期稽古も見ることができた。

これにより多くの踊り手が王宮で踊る貴重な機会を得ることになった。普段、芸術教育機関の教室で学んでいる生徒はもとより、旧貴族が所有するプンドポで稽古をしている踊り手にとっても、王宮に入ることは格別なことだった。王宮では言葉遣いや歩き方に気を付けるなど、礼儀を守り他者に敬意を示す意識が高まり、踊り手のバティンを深めることになった。踊り手らは上演後に、よく観光客から写真をせがまれ、自然と自文化も意識することになった。よって王宮での観光客用の芸能の上演開始は、王宮舞踊の意義と、それが自文化であることを同時に意識する場として有機的に機能したといえる。

このほか王宮は海外での観光プロモーションにも積極的に協力し、1990 年には翌年のインドネシア観光年の宣伝活動として、インドネシア政府がアメリカに派遣した芸術使節団 KIAS<sup>5</sup>にもクリド・マルドウォを参加させるなどした。以上のような観光プログラムの実施

<sup>3</sup> 王宮が上演を依頼する団体は固定されておらず、毎年契約更新される。

<sup>4</sup> RM Strodarmo へのインタビュー、2002 年 8 月 26 日

<sup>5</sup> KIAS は Kebudayaan Indonesia Amerika Serikat の略。

も政府の意図通り、国民一人一人が自文化を認識すると同時に、多くの踊り手が王宮で踊れるようになった点で、政府側にも踊り手側にも有益だった。

### 10.1.3 求心力の低下

王宮は対外的な新しい舞踊活動に積極的だった一方、内輪の状況として次の 3 つの要因から次第に求心力を低下させていった。

第一に 1988 年のスルタン 9 世の逝去とウンブたちの減少があった。踊り手にとって踊ることは心を満たす精神的な活動であり、その中心にスルタン 9 世がいた。スルタン 9 世のジャワ暦の月誕生日のミンゲー・ポン (minggu pon) には、毎月、内輪の上演会も催されていた<sup>6</sup>。スルタン 9 世の逝去は、そういった踊り手たちの舞踊活動の精神的支柱の喪失となった。ウンブたちの他界も同様であり、踊り手たちはウンブから舞踊の指導を受け、王宮舞踊の黄金時代の様子を聴いて心を満たしていた。1996 年にはサスミント・ディプロも他界した。

第二に稽古場の王宮外への移動が踊り手の気持ちを低下させた。1973 年に王宮儀礼が王宮で再開されて以来、儀礼や芸術使節団などのための稽古は王宮で行っていたが、1990 年頃からクリド・マルドウォの長の邸に移動した。王宮に入るには多くの規則があり、身支度を整えるのに時間と手間がかかった。それに対しクリド・マルドウォの長の邸は王宮外のため稽古着の決まりはなく、特に女性は髪を着脱の手間が省け、格段に稽古への参加が容易となった。しかし踊り手にとって王宮での稽古は、心地よい緊張感を抱かせ、儀礼等の準備にあたる責任と誇りを感じられる場だった。そのため時間と手間がかかっても、王宮に入るために身支度を整えることは、踊り手の精神状態を高めるために重要な要素だった<sup>7</sup>。

第三に年 3 回の王宮儀礼に伴う舞踊活動が減った。ハディ (Y. S. Hadi 1988 : 109-116) によると 1987 年には、スルトンの誕生日と王宮の設立記念日を祝う儀礼の準備は、突然始まり、以前は 3、4 か月かけて 10~15 回行われた稽古は、最終リハーサルを入れて 4 回しかなかった。上演時間も 3~4 時間から 2 時間半に短縮された<sup>8</sup>。儀礼の日程も、多くの踊り手が芸術教育機関の教師と生徒だったため、学内試験の後に生まれ、踊り手の都合が優先されるようになった。踊り手たちによれば、この頃から王宮儀礼の準備期間が短縮され始め、舞踊を用いない儀礼も行われるようになった。踊り手でさえ次の儀礼で舞踊を上演するの  
か否か知らされず、ひと月ほど前に急に準備が始まることも常態化した。

以上のことは王宮の定期稽古に参加する踊り手の減少につながった。踊り手たちは、ちょうど 1980 年代末から盛んになった観光芸能で、毎晩のように踊るようになり、日曜日の朝に王宮の定期稽古のために、時間をかけて身支度を整えることは体力的にもきつかった。そ

<sup>6</sup> ミンゲー・ポンの上演会は舞踊の稽古が王宮で再開されたことをきっかけに始まった。上演会は定期稽古後の午後に行っていた。

<sup>7</sup> Angela へのインタビュー、2012 年 5 月 30 日

<sup>8</sup> ワヤン・ウォンを 1 時間半と 1 時間のブドヨを 1 時間。

の結果、踊り手たちは王宮の定期稽古の重要性を認識しつつも次第に、「王宮の稽古は他に舞台の予定がなければ行く<sup>9)</sup>」感覚を持つようになった。同様の理由で稽古に参加するガムラン奏者も減少した。踊り手にとって王宮儀礼で踊ることは名誉なことになり変わったが、儀礼のための稽古に欠席する踊り手さえ出てきて、全員揃った稽古も難しくなった。

しかし踊り手たちは、ウンプたちの他界を惜しんだり、儀礼のための稽古を以前のように王宮で行うことを望んだように、王宮での舞踊活動を望んだことになり変わった。その点でこの時代、踊り手は王宮での舞踊活動に価値を置き、その再活性化を望みながら、観光芸能や日常生活での忙しさから、定期稽古から足が遠のくという相反する感情を持っていた。

### 10.1 のまとめ

王宮は文化・観光政策に協力して、233年ぶりに新しい舞踊劇ワヤン・ゴレ・メナを創ることで、新たな地方色と多様性を表現した王宮舞踊を生み出すとともに、王宮舞踊のレパートリーを豊かにした。1991年からは観光客用の舞踊上演を始めたことで、多くの踊り手が王宮で踊る貴重な機会を得ることもできた。この点で文化・観光政策は、国家にとっても踊り手にとっても有益だった。しかし対内的に王宮は、スルタン9世とウンプたちの他界、稽古場の移動、王宮儀礼のための稽古回数の減少などで、求心力を低下させていった。これに加えて踊り手は観光芸能等で多忙化したことで、王宮の定期稽古は時間があれば行くもの、という感覚さえ生じさせた。しかし踊り手の王宮の舞踊活動に価値を置く心情に変わりはなくワヤン・ゴレ・メナの活性化を望みつつ、定期稽古への足が遠のくという相反する感情を抱くようになった。

## 10.2 文化政策

ジョクジャカルタでも1980年代半ばから中央政府の政策を反映して、文化の地方色の強化が始まった。文化行政機構は1975年までに地方の末端まで整備されていたため、王宮舞踊についても、王宮から離れた地域に普及させることが可能だった。以下では、具体的な王宮舞踊に関する文化プログラムの方法と結果について検証する。

### 10.2.1 州と民族文化の一致

8.6の記述のようにジョクジャカルタでは、親しみやすいスラカルタ地方の舞踊に人気があり、舞踊コンテストの参加者数はジョクジャカルタ王宮舞踊の4~6倍あった。舞踊教室の数と学習者も多く、結婚披露宴など庶民の行事でもよく使われた。一方ジョクジャカルタ王宮舞踊は、庶民にとって畏怖する存在であり、閉鎖的なイメージもあり、王宮周辺の限られた場所での営み、あるいは一足飛びにジャカルタや海外で上演されるものだった。8.2.3に1963年からジョクジャカルタ市以外の4県で、舞踊教室を開いたことを記したが、王宮から遠ざかるほど、スラカルタ地方の舞踊の人気が高い状態になり変わった。そのため行政

---

<sup>9)</sup> Jiyu へのインタビュー、2008年9月2日。

単位のジョクジャカルタ特別州と、文化的な範囲のジョクジャカルタは一致していなかった。

この状況は1985年頃に小・中・高校生向けの舞踊コンテストから、スラカルタ地方の舞踊部門を外すことによって変化した<sup>10</sup>。コンテスト入賞者は進学に際し加点されており、スラカルタ地方の舞踊を学んでいては、この恩恵を受けられなかった。また子供にとって学んだ舞踊を披露する機会がないのは残念だった。この政策は功を奏し1990年頃から次第に、スラカルタ様式の舞踊の教室はジョクジャカルタから消え（Sumaryono 2007 : 167）、行政単位の州と民族文化の一致に至った。

スハルト大統領は「種族意識の芸能化」（加藤1993 : 34）を通して、民族の枠組みを行政単位である州に置き換えることを試みた。舞踊コンテストにおけるスラカルタ地方部門の廃止は、こういったスハルト大統領の政策を見事に具現しており、ジョクジャカルタは文化政策の優等生的な地域だったといえる<sup>11</sup>。

## 10.2.2 コンテスト用の新たな課題舞踊の創作

### 1) 舞踊創作コンテスト

スラカルタ地方の舞踊部門の廃止により、舞踊コンテストの参加者が減少した。そのため政府は、新たに平易で子供が親しみやすい舞踊を創って、コンテスト参加者の獲得を狙った。それまでゴレが課題舞踊だったが、王宮から遠い地域には舞踊教室がなかった。学校の授業でゴレを学ぶことも出来たが、週に一度の授業だけ学ぶことは難しかった。王宮周辺の舞踊教室で学んでいた子供にとっては、技術的にゴレは難しくなかったが、ゴレの艶っぽさの表現は小学生には難しかった。また衣装が高価なこともコンテストに参加しにくい要因だった。

これらの問題を解決した新たなジョクジャカルタ王宮舞踊を創るため、1989年に女子小学生用の課題舞踊を創る、舞踊創作コンテストが開催された。審査基準は子供が、a) 楽しく踊れること、b) 容易に覚えられる振りであること、c) イロモを感じられること、d) 安価な衣装を用いることにあった。その結果、優勝した作品は「プスピトサリ」(Puspito Sari) だった。作者のカダル（1944年生まれ）は、創作の意図を次のように語る<sup>12</sup>。

「私は子供に王宮舞踊のイロモと振りを紹介する目的でプスピトサリを創りました。大

<sup>10</sup> スラカルタ地方の舞踊部門を外した年は、正確には分からなかった。1985年という時期は当時、芸術局州支部長であり、スラカルタ部門を外す決定を下したDinuの記憶による（Dinuへのインタビュー、2010年2月12日）。その他、多くの踊り手も1985年頃だったと記憶していた。資料が残っていない理由は、1998年のスハルト政権崩壊によって、役所が再編成された際に多くの資料が紛失、散逸したことにある。

<sup>11</sup> 1989年の観光に気付くキャンペーンを受け、同年からジョクジャカルタ芸術祭が始まっているが、これも文化の質の向上より、住民が自文化を認識することに重点が置かれている点で、舞踊コンテストと同様に州と文化の一致を導いたと捉えることができる。

<sup>12</sup> Kadar へのインタビュー、2010年3月1日。

切なのは子供が、『これが王宮舞踊のケンセルという足の動きなんだ』『これがジョクジヤカルタのイロモなんだ』と知ることなのです」

具体的には次のような子供が遊ぶ様子を盛り込んだ。

- ・指輪を付けて眺める様子
- ・赤ん坊をあやしている様子
- ・花摘みの様子。摘んだ花をかごに入れ、また他の花を探しに行く
- ・遊び疲れて、扇子で仰ぎながら休憩している様子
- ・大人を真似て髪に花飾りを付ける様子

これは象徴的な表現を好む王宮舞踊と異なり、直接的な表現方法で子供が理解しやすい。休憩の様子では本物の扇子を取り出して仰ぐなど、楽しさと変化にも富んでいる。直接的に表現すれば、「赤ん坊をあやした後、疲れて扇子で仰いで休憩する」というふうストーリーに仕立てて舞踊を覚えやすい。時間もゴレが 12～13 分だったのに対し 9 分に短縮した。

一方でプスピトサリは、王宮舞踊のパトカンを守った。扇で仰いで休憩する時も、腰をしっかりと落とし（ムンダ）、指輪を眺める時も首はしっかりと傾けるよう（ノレ）に創作した。これはサスミント・ディプロのゴレと同様に、王宮舞踊の要としてのパトカンに語彙を加えた創作手法である。サスミント・ディプロが加えた語彙は、カングッに代表される一瞬の躍動的な振りであり、カダルが加えた語彙は子供が遊ぶ様子を加えることだった。

ガムラン音楽は子供が、独特なイロモ（リズム）の感覚を掴めるように、古くから伝わる、ゆったりとした曲調のものを用いた<sup>13</sup>。踊ることは、大人であればガムラン音楽に調和すること、という感覚が掴めるが、子供にとってはガムラン音楽の決められた拍まで、体の動きを我慢するという感覚がある。例えばムンダ（腰を落とす）が辛くても、一定の間、ムンダを保たないといけない。こういったことにより子供は自然と、バティンを学ぶと言われている。このようにプスピトサリは王宮舞踊のパトカンとイロモを基本に、新たに子供が親しみやすいジョクジャカルタ王宮舞踊として創られた。

衣装は親の経済的負担を減らすため、ジャワの儀礼で用いる花飾りや頭飾り、バティックなどを用いて都合をつけやすいものにした。それに対しゴレは、豪華な刺繍を施したビロードの上着や、革製の小道具など舞踊専用のもを使用するため高価になる。

プスピトサリは王宮舞踊の学習年齢を下げることに貢献した。それまで王宮舞踊を学び始める年齢は、きつい体勢に耐えられる体力が付き、美的感覚が理解でき始める 11 歳とされ、小学生が踊れる舞踊も少なかった。そのためプスピトサリは体力面においても、表現方法においても、大人になりつつある女性を描くゴレの導入に位置した。これをカダルは

---

<sup>13</sup> カダルは「曲名は分からない。昔は曲名があったはずだが現在は、プスピトサリの名で呼ばれている」と述べている。Kadar へのインタビュー、2010 年 3 月 1 日。

「子供過ぎず大人過ぎない舞踊<sup>14</sup>」と表現する。ちょうど 1990 年頃に、幼児から小学校低学年の女兒用の舞踊としてナウン・スカル (Nawun Sekar) が創られ人気を得ていた<sup>15</sup>。こうやって相次いで創作された 2 つの舞踊によって、子供はナウンスカル、プスピトサリ、ゴレと順を追って学ぶことが出来るようになった。

以上のようにプスピトサリの特徴は、子供が楽しく学べるように直接的表現を取り入れ、王宮舞踊のパトカンとイロモを基本に創作したことの 2 点にあった。これによりカダルが「王宮舞踊のイロモと振りを紹介する目的」で創った語ったとおり、古いガムラン音楽と、しっかりとパトカンを保った作品は、地方色を持った作品に仕上がった。そのため子供は舞踊の技術 (ラヒル) を学びつつ、無意識のうちにバティンを学ぶことができた。プスピトサリは州文化局が講習会を開いて小学校の教員に広められた。作者であるカダルが 1 市 4 県を順に、毎週日曜日に 3 か月かけて教えた。現在、プスピトサリは民間の舞踊団体で広く教えられる舞踊としても普及している。

## 2) 中高校生向けの課題舞踊の創作

女子中高校生用の舞踊コンテストでも、参加者を増やす目的で 1995 年に新しく課題舞踊が創作された<sup>16</sup>。プスピトサリと異なりコンテスト形式をとらず、芸術局の職員が伝統音楽高校の教員と芸術大学の学生の二人に創作を依頼した。作者で芸術大学の学生だったアンジェラ (Angela Retno Nooryastuti) は、芸術局の職員から「課題舞踊の 2 つゴレより、シンプルでダイナミックに、新しい世代がより興味を持つ舞踊の創作を依頼」<sup>17</sup>された。依頼理由は女子中高生には、ゴレの艶っぽい表現は問題なかったが、舞踊教室のない 4 県に住む参加者にとって、舞踊教室に通う王宮周辺に住む参加者と同じレベルに達するには、思い切って容易で新しい作風の舞踊が必要だったこと<sup>18</sup>にあった。

その結果「レトノアスリ」(Retno Asri) が創られた<sup>19</sup>。その特徴は以下にある。

- ・ 入退場に用いるスンバ等の一連の所作を省いた

---

<sup>14</sup> Kadar へのインタビュー、2010 年 3 月 1 日。

<sup>15</sup> ナウン・スカルには、プスピトサリに盛り込まれた首の傾け具合 (ノレ) や、手の払い具合 (セレ) などの、美的感覚が必要な要素は取り入れなかった。ナウン・スカルは、舞踊をいやいや親に習わされている子供が、楽しく踊れるように 1990 年頃に創られた舞踊である。現在、いくつかの舞踊教室で女兒が一番初めに習う舞踊として用いられ、催事でも頻繁に用いられる有名な舞踊である。作者はレトノアスリを創った Angela Retno Nooryastuti であるが、正確な制作年は本人も記憶になかった。Angela へのインタビュー、2010 年 2 月 6 日。

<sup>16</sup> 伝統音楽学校はの生徒は王宮舞踊を踊れたが、コンテストに参加できなかったため中高レベルでもジョクジャカルタ王宮舞踊部門への参加者が少なかった。

<sup>17</sup> Angela へのインタビュー、2010 年 2 月 6 日。

<sup>18</sup> Dinu へのインタビュー、2010 年 2 月 12 日。

<sup>19</sup> 同時に男性用の課題舞踊も創られたが、難しい作品に仕上がったため普及しなかった。

- ・リズムカルで緩急に富んだ振りを用いた
- ・振りに合うガムラン音楽を新しく創作した
- ・安価な衣装を用いた
- ・7分で踊れる

これらを一言で表現すれば、緩急を伴ったダイナミックな舞踊となり、それに合うようにガムラン音楽も新しく創った。通常、王宮舞踊では踊り手はゆっくり舞台に入り、シロ、スンバ、ジェンケンを行ったあと、静かに踊り始めるタイミングを待つが、レトノアスリはこれを省き、速めの歩みで舞台に入り、そのまま踊り始めることで勢いを出した。省いたスンバとジェンケンは途中で、ガムラン音楽のイロモをゆっくりとさせて用いた。時間は繰り返しを少なくし、入退場時の一連のスンバ等を省くことで7分で踊れた。衣装もジャワの儀礼で使用するものを用いて、参加者の経済的負担を減らした。

プスピトサリとの違いは、ゴレで必要な若い女性特有の艶や美しさの表現を用いたことにあった。それは例えば、髪を整えて髪飾りをつけたり、花を摘むなどの表現や、体のしなやかさ、カングッ、視線の遣り方などに見られる。一方でプスピトサリと同様に、パトカンを基本に用いて、ガムラン音楽の緩急のはっきりしたイロモを、しっかりと体で感じて踊るように創られていることから、王宮舞踊らしい作品と言えた。レトノ・アスリも州文化局が講習会を開いて、中学高校の教員に広めた。

1972年にゴレが課題舞踊とされた時と異なり、2つの新しい課題舞踊に批判はなかった。その理由として、第一に2つの課題舞踊は王宮舞踊のパトカンを基本に創作されたこと、第二に時間の経過とともに社会が変化したことにあった。1972年にサスミント・ディプロのゴレが公式化され、約20年後に新たに2つの課題舞踊が創られた。はじめ否定的な意見もあったゴレも、この20年の間に様々な催事で用いられ市民権を得ていた。そのためゴレに続く位置づけにある、2つの課題舞踊を受け入れるのは自然だった。

以上のように舞踊コンテストは1985年頃に、スラカルタ地方の舞踊部門を廃止して、代わりに容易で親しみやすい2つの課題舞踊を創り、子供が参加しやすい環境を整えることで、州と文化の枠を一致させることに成功した。2つの新しい課題舞踊は、パトカンを基本とし、独特のイロモも保ったため、地方色の濃い作品に仕上がりに、親しみやすい王宮舞踊として定着した。技術（ラヒル）と同時に内面（バティン）も学びやすく創られている点で、王宮舞踊の意義の継承も可能だった。このようにジョクジャカルタにおける舞踊コンテストは、国民の形式的な参加を求めた政府の意図を超えて、庶民が親しみやすい、新たな舞踊を創ることで、実質的な王宮舞踊の普及に成功したと同時に、王宮舞踊の意義の継承な作品を創ることも成功したといえる。

### 10.2.3 創造性を育成するフェスティバル

舞踊コンテスト等をきっかけに、本格的に舞踊を学び始めた踊り手は、8.2.3に記したスンドラタリ・フェスティバルで創作力を競うようになった。フェスティバルは毎年、11月頃に、1市4県の代表チームで競われる。そのおよそ半年前に、踊り手を中心に専門家5名ほどからなる顧問が、前年の作品の傾向を見ながら、テーマや題材などの創作条件を踊り手に提示する。1982年に顧問は、作品にはラサ・ジョクジャカルタを求めるというフェスティバルの方向性を示し、1984年にそれが創作条件に加わった（Supadoma 2003：67）。これは、まさしく文化の地方色の創出を促す条件だった。以下、1985年から踊り手としてスンドラタリ・フェスティバルに参加している、スパドモの記述（Supadoma 2003）を参考に、作品の傾向から次の1）から3）の年代に分け、どういった方法で地方色の創出が試みられたのか検証する。

#### 1) ワヤン・ウォンの強い影響（1984年から1989年）

1984年から1989年はワヤン・ウォンとさほど変わらない作品が創られた。その理由は1984年に初めて課されたラサを意識するという創作条件が、逆に踊り手たちの創造性にブレーキをかけさせたためと思われる。それは顧問チームが与えた題材にも見られ、隔年でラーマーヤナ（1984、86、88、89年）とマハーバーラタ（1985、87年）を指定している。そのなかでスパドモは次の2つの作品に、新たな試みが見られたと記している。

1985年に優勝したバントゥール県チームは群舞に複数の役割を持たせ、ある場面では群舞を武将に付き従う修行弟子として、別の場面では単に場を盛り上げのために用いた。これはワヤン・ウォンには見られない（Supadoma 2003：76-78）。

1988年に優勝したジョクジャカルタ市チームは、ジャタユ（鳥）がロモ王子の腕のなかで息絶える悲しい結末で終わるラーマーヤナの作品を創った（Supadoma 2003：81-83）。これは当時、観光芸能として人気のあったラーマーヤナが、ハッピーエンドで終わることと対照的である。本来、ジャワ人は登場人物の複雑な心境に共感することを好むため、この作品は同じラーマーヤナを題材にしなが、観光客ではなくジャワ人自身のために創った作品と言える。

#### 2) 台詞の使用法の工夫（1990年から1992年）

1990年から1992年は台詞の使用が認められたことで新たな作品が生まれた。顧問チームが台詞の使用を認めた理由は、舞踊だけで物語を展開させることが難しかったことにあった（Supadoma 2003：90-91）。スパドモは新たな試みとして次の作品を記している。

1991年に優勝したジョクジャカルタ市チームは、トゥンバン（歌謡）を台詞代わりに用いるという新しい手法を用いた。踊りながら歌うのは難しく、作品は踊り手の技術力の高さをアピールすることになった（Supadoma 2003：102）。この作品は隣接する王宮舞踊劇、すなわち座った状態でトゥンバンを謡うランゲン・モンドロ・ドリヨと、ランゲン・モンドロ・ワノロの手法を用いた点で新しい。またこの手法はサスミント・ディプロが観光芸能でも用

いていたため、観光芸能の手法の逆輸入でもあった。しかし観光芸能ではジャワ語の台詞で観光客を退屈させないために、トゥンバンを用いたのに対し、ジョクジャカルタ市の作品では話の筋を観客に伝える手法として用いた点、および高度な芸術的な表現という点で、ジャワ人自身のために創られた作品といえる。

同じく 1991 年にスレマン県チームは台詞を、主役の武将の「悪者め！」という一言だけ用いたことで、武将の怒りを効果的に伝えることに成功した (Supadoma 2003 : 98-99)。この 2 作品のように台詞の使用は新たな手法を生んだため、以後のフェスティバルでは台詞の使用を認めるようになった。

### 3) 自由題材による自由な作品の登場 (1993 年から 1998 年)

1993 年は古典に変えて題材を初めて自由とした。それにより斬新な作品が生まれたため、翌年以降、顧問チームは様々な制作条件の変更を試みるようになった。この時期の作品をスパドモは次のように記している。

1993 年に優勝したジョクジャカルタ市チームは、スルタン 9 世の生涯を幼少期から即位、オランダと日本の時代、ブドヨヤワヤン・ゴレ・メナの創作、愛国心、逝去までを描いた。この作品は物語ではなく現実世界を表現した点と、サッカーを好んだスルタン 9 世を描くために、舞台上でボールを蹴った点が斬新と評価され、その後の作品に影響を与えた (Supadoma 2003 : 106-107)。

この作品の登場により顧問チームは 1996 年まで自由題材とした。1994 年には創作条件を大幅に自由にし、参加人数の制限を外し、ガムラン楽器以外の楽器の使用や、地元や他地域の芸能の要素の使用を認めたほか、プンドポの下の使用を条件付けることで、より新しい作品の創出を期待した (Supadoma 2003 : 108)。その結果、3 県のチーム<sup>20</sup>が地元の芸能を取り入れた。他に人が歩く様子や、市場での客と商人のやりとりなど、日常生活を描いたり、実際に農機具や収穫物を舞台上に乗せるなどの工夫が見られた。一方でこれらの作品は、自由題材が与えられると、舞踊より演劇の要素が強く出やすくなる危険性があることも示した (Supadoma 2003 : 106-118)。

1996 年には社会性の強い作品が生まれた。スレマン県チームは実際に起きたムラピ山の噴火を背景に、住民を襲った火砕流を赤い羊で表現し、ここから赤色と怒れる牛をシンボルとする政党を連想させる社会的メッセージの強い作品を創った (Supadoma 2003 : 122-124)。

以上、スパドモの記した作品のみからの分析となるが、いずれも新たな手法を用いた地方色の濃い作品だったといえ、新たな手法は、創作条件に左右されながら生み出されたことが分かる。1) では古典を題材にすることが創作条件とされた。古典を題材にすると、ワヤン・ウォンという大きな伝統があるため、ラサを保てる一方、枠にはまった表現から脱しにくく、1988 年の作品もジャワ人が好む悲しい結末で終えている。しかしこれをラーマーヤナに用

<sup>20</sup> バントゥール県、クロンプログゴ県、グヌン・キドゥル県

いた点が新しかった。

2) では台詞の利用が認められたことを活かし、1991年のジョクジャカルタ市チームは、上演が廃れていたランゲン・モンドロ・ワノロなどの台詞の用い方を取り入れ、高度に芸術的作品を生んだ。

3) では自由題材が条件とされたことにより作品の傾向が変わった。スルタン9世を描いた作品のように、現実世界を題材にすれば、古典で用いる手法をそのまま使用することが難しいからだ。

このように、この時期は創作条件の試行錯誤により地方色の濃い作品が生まれた。ただし創造性という点では大きな発展があったとはいえない。この点は8.2.3にパンガルソプロトが、ラサという方向性により創造性に制限をかけ、王宮舞踊を源泉とした作品を期待すると述べたと記した通りだった。

他方でスパドモが記した作品から、地方色の創出を念頭に創作した作品には、観光芸能と反する性質が認められることが分かる。1)の悲しい結末で終わる作品や、2)のジャワ語のトゥンバンを用いた高度に芸術的な作品、3)の国際観光客には知られていないスルタン9世や、日常生活を描いた作品は、観光客には適さない。観光芸能は与えられた文化イメージの再生産を行う場であるが、スンドラタリ・フェスティバルのように地方色の表現を求められると、観光による文化イメージが本来の自文化と異なることに気づく。

こういったことから地方色の創出を求めて作品を創り続けていくことは、最終的に自分たちの伝統的な芸術的嗜好を、新たな方法で表現する作品を生むことになり、フェスティバルは、そのための創造力を養う場として機能することが分かる。スンドラタリ・フェスティバルは、ラーマーヤナ・バレエの影響を払拭する場として始まったが、もはやその役目を終え、自文化を再確認し、新たな表現手法で、作品を生み出し続ける場へ変化したといえる。

## 10.2 のまとめ

1980年代半ば以降、ジョクジャカルタでは実効性のある文化政策が行われた。舞踊コンテストでは、スラカルタ地方の舞踊部門を廃止する代わりに、新たに容易で親しみやすい2つの課題舞踊を創って子供が参加しやすい環境を整えることで、州と文化の枠を一致させた。課題舞踊は2曲ともパトカンとイロモを基本に創られ、技術(ラヒル)と内面(パティン)を学ぶことを可能とした作品であり、地方色を持った作品と言えた。スンドラタリ・フェスティバルでは、創作条件を工夫することにより、自分たちの伝統的な芸術的嗜好を、新たな視点で表現したり、王宮舞踊ではない州内の芸能の要素を取り入れたりすることで、地方色の濃い作品を生んだ。いずれも観光芸能とは異なる作品の方向性を示したことも特徴であり、フェスティバルは自文化の再発見の場としても機能したといえる。

## 10.3 観光政策

政府はインドネシア観光の魅力を文化に求め、1980年代半ばから強力的に文化観光を促進

した。ジョクジャカルタでも観光芸能が盛んとなり、多くの踊り手が一斉に、毎晩のように観光芸能で踊るようになった。本節ではそうした文化が観光と強力に結びついた政策下で創られた観光芸能の内容と、それに対する踊り手の向き合い方を明らかにする。

### 10.3.1 「よき踊り手」の登場

ジョクジャカルタは、1991年のインドネシア観光年の目玉として世界遺産登録を目指したボロブドゥール寺院とプランバナナ寺院の観光拠点であり、1980年代末から次々と舞踊やワヤン・クリット、ガムラン音楽などが国際ホテル<sup>21</sup>、高級レストラン、貴族の邸などで上演され始めた<sup>22</sup>。この時期の観光芸能には次の2つの特徴が見られた。

第一に踊り手が一斉に観光芸能で踊るようになった。そのきっかけはタマン・ウィサタが、プランバナナ寺院の世界遺産リストへの記載に向けて、1989年にラーマーヤナ・バレエの経営改革を行い、新たに多くの舞踊団体の参加を募ったことにあった<sup>23</sup>。これに多くの団体が応じたほか、ラーマーヤナ・バレエを踊るためだけに舞踊団体もいくつか結成された<sup>24</sup>。ひとりの踊り手が複数の団体から参加することも、よくあることだった。この他、レストランやホテルなどでの上演にも多くの踊り手が参加した。そのため踊り手は、いくつも掛け持ちして、ほぼ毎晩どこかで踊った。舞踊の上演は夜が多かったため、踊り手は時間が自由になる10代から20代が中心だった。

第二に観光客の楽しみを優先する舞台内容となった。これは政府が1991年と1992年の「観光意識キャンペーン」で、国民に「よきホスト」となるよう呼びかけたことに因る。政府はインドネシアの国際観光の魅力のひとつを「心づくし」とし、踊り手は観光客の楽しみを優先する「心づくし」の観光芸能を上演するようになったのである。その結果、多くの場所で独自に創作したラーマーヤナ舞踊劇が上演されはじめたほか、食事を提供したり、バリ舞踊を上演する場もあった。プランバナナ寺院のラーマーヤナ・バレエは約半数の団体が、スラカルタ地方の舞踊の様式で上演した。以上は芸術教育機関で詰め込み教育を行い、多地

<sup>21</sup> シェラトン、アンバルクモ・パレス、ガルダ、クスマ・サヒード、ムティアラ、サンティカなど。

<sup>22</sup> 1988年には観光芸能の上演のみを行うプラウィサタ劇場（Purawisata）が生まれた。ここでは毎晩、ラーマーヤナ・バレエを上演し、王宮の東南端という好立地条件と、盛んな宣伝活動から人気を集めた。踊り手はプラウィサタ劇場の前身THRで商業用ワヤン・オラン・パンゲンの出身者であり、王宮舞踊の踊り手は参加していない。またこの劇場は「ラーマーヤナ・バレエ」という言葉を使っているが、プランバナナ寺院前のもものとは関係がなく、ほぼスラカルタ地方舞踊様式を用いている。

<sup>23</sup> それまでは1961年の初演時に設置されたヤヤサン・ロロ・ジョングランのみが、上演を担っていた。

<sup>24</sup> 例えばジョクジャカルタ様式を中心に上演するウィスヌ・ムルティ（Wisnu Murti）、オーエムエム114（OMM114）、チャトゥル・ユゴ（Catur Yuga）、クンダリ・ソド（Kendari Sodo）、スラカルタ地方の舞踊を中心に上演するグウォ・ウィジョヨ（Guwo Wijaya）、プスポ・ワルノ（Puspo Warna）、チャハヨ・グムラル（Cayayo Gumular）、アルム・サリ（Almu Sari）などが、呼びかけに応じて参加した。

域の舞踊を器用に踊りこなす踊り手を養成した成果でもあった。

こういった状況は、物理的に若い踊り手たちを、王宮や舞踊団体の活動から遠ざけた。毎晩のように観光芸能で踊っていれば、忙しさと疲れで、10.1 に記したように「王宮の稽古は時間があればいくもの」という感覚が生じ、「心づくし」の上演方法にも慣れがちとなった。舞踊教師の心情は複雑であり、「いろいろな所から生徒たちに声がかかって活躍してくれるのは嬉しい。だけど観光芸能だけで踊っていれば舞踊が悪くなる」<sup>25</sup>と心配した。教師たちのように王宮儀礼を中心に活動した踊り手にとって、王宮舞踊は精神的充足を得るもの、美しい振る舞いを身に付け、「よきジャワ人」として生活するためのものだったが、この時期は、政府の呼びかけに応じて、多くの若い踊り手が観光客を楽しませる「よき踊り手」として踊るようになった。

### 10.3.2 「心づくし」の観光芸能：カネマン・ロイヤル・ディナー

次に「心づくし」の観光芸能の内容と、それを提供した「よき踊り手」たちの意識から、文化観光の促進が王宮舞踊に与えた影響を検証する。例としてカネマン・ロイヤル・ディナーをとりあげる。その理由は上演を担う舞踊団体シスウォ・アモン・ブクソは、王宮儀礼を担う優れた踊り手が多く、儀礼やその他の上演と観光芸能の差をよく理解できることにある。またブルーナー（2007）もカネマン・ロイヤル・ディナーを取り上げ、観光客の満足度が高いと記しているように、「心づくし」が感じられた例でもあるからだ。さらにカネマン・ロイヤル・ディナーは貴族の邸で、観光客をスルタンの賓客としてもてなす様子を再現する、プーアスティンの言う疑似イベントが展開されており、観光客はイメージを追認し、踊り手たちはイメージの再生産をする立場にあることにもある。

以下の記述は2007～2010、2013年の現地調査に基づいており、本章の時代範囲と異なるが、踊り手によれば後述のガイドの注文で変更した2点を除けば、カネマン・ロイヤル・ディナーの内容は1993年以来、変化していないため問題ないと考える。

#### 1) カネマン・ロイヤル・ディナーの概要

カネマン・ロイヤル・ディナーは1993年に、スルタン9世の長女アノムとその家族が自邸カネマンで始めた。「ロイヤル」の名の通り、売りは疑似イベントにあり、王宮の雰囲気の中、観光客はスルタンの賓客になった気分（実際、賓客として扱われる）、ディナーと王宮舞踊を楽しめる。司会と給仕は王宮の家臣に扮したカネマンの住人が担う。彼らの中には実際に王宮で家臣として仕える者もいる。予約団体客のみを受け付けており大半がヨーロッパの観光客である。一晩の客はおよそ15～20人ほどである。実際のディナーは次のように進む。

19時ごろ大型バスから降りた観光客は、生のガムラン演奏と伝統衣装の給仕に迎え入れられ、一瞬で王宮の雰囲気に包まれる。観光客が席につくと司会の女性が、ジャスミンの首

<sup>25</sup> Styah へのインタビュー、2009年12月30日。

飾りを代表者に向け、英語で歓迎の意と当主と邸の由来を紹介する。その間、観光客は飲み物とスナックが振る舞われる。司会はスナックが歴代スルタンの嗜好品であること、飲み物のスチャン<sup>26</sup>は植民地時代に、酒を飲まないジャワ人がビール代わりに用いて、オランダ人を歓迎する祝杯を交わしたことも紹介する。

こうして観光客が、王宮の文化と歴史に想像を膨らませたところでゴレが上演され、その後ディナーに移る。料理もすべてスルタンの好んだジャワ料理で、一品ずつ説明もされる。観光客は食事の合間に邸の見学もできる。中央にあるセントン (senthong) と呼ばれる建物はミニ博物館として、当主家族が愛用した高価な調度品や、アノムの結婚式の写真などを展示している。その最奥には稲の女神デウィ・スリを祀った祭壇があり、ジャワ人の信仰の様子も分かる<sup>27</sup>。この女神像は観光用に小さなサイズが作られ、土産物店に多数並んでいる。観光客は昼間に土産物店で女神像を見つけ、屋敷の見学をしながら、本来の女神像の祀られ方を知ることができる。

ディナーの間、4～6 人の給仕がジャワの礼儀作法で観光客をもてなす。彼らは微笑みを浮かべて観光客の後方に控える。司会の女性は給仕より高価な衣装を身に付け、身分の高い女性を演じる。こういった扱いにより観光客は自らが賓客であることを確認できる。食事の後、約 45 分のラーマーヤナ舞踊劇が上演され、観光客はおよそ 2 時間半の疑似体験を楽しんでホテルに戻る (写真 8)。



(写真 8) 笑顔で見送る司会 (左) と給仕および観光客 (筆者撮影 2009 年)

<sup>26</sup> スチャンと呼ばれる木の皮と、シナモンやクローブ、生姜などのスパイスから煮だして作った飲み物。濃いピンク色をしており甘くして飲む。

<sup>27</sup> セントン内の展示品の多くは、そこに普段から置かれており、観光客のために扉を開けてジャワの慣習を見せているという方が近い。他の貴族の邸のセントンもたいてい同様に、調度品が収納され祭壇がある。

## 2) 商品化と踊り手の新たな専門性

次に商品化の内容と、踊り手の新たな専門性について検討する。上演する舞踊はゴレとラーマーヤナ舞踊劇であり、商品化はラーマーヤナ舞踊劇にだけ見られる。一晩に踊り手9人と、演奏者15人、着付けの手伝いや謝金を渡したりする裏方2~3人が参加する。章末資料1に2012年11月11日に参与観察した内容を記した。

ラーマーヤナ舞踊劇はテンポ良く進み、多くの劇場で90分ほどかける内容を、45分で上演する。観光客はバスの中でガイドから粗筋を聞いていることもあり、難なく話を理解し、飽きた様子を見せることもない。見せどころでは拍手を送りカメラを向ける。ラーマーヤナ舞踊劇は、次のようにワヤン・ウォンを商品化して創られた。

### a) 儀礼的要素の削除

踊る前に行うスンバ（祈り）を削除した。踊り手が登場のたびにスンバをすると、矢継ぎ早に展開する戦闘場面では激しさが伝わらないうえ、観客は視線を集中させる先が分からないためである<sup>28</sup>。

### b) 地語りと台詞の削除と短縮

上演開始時の地語りを削除し、すぐに踊り手の入場とガムラン音楽から始め、その他の地語りや台詞も短縮した。ワヤン・ウォンは長い地語りから始まが、それでは観光客には理解できないし、地語りや踊り手の台詞の間は舞台に動きがないばかりか、独特の口調でジャワ語を発するため観光客は退屈しやすいからである。

### c) 粗筋の大胆な削除

観光客が容易に理解できるよう粗筋を大胆に削除した。他の劇場で最大の見せ場であるシント姫の火入りとロモとの抱擁も削除した<sup>29</sup>。

### d) 舞踊の短縮と見どころの矢継ぎ早の展開

各舞踊は短く次々と踊り終え、踊り手も頻繁に入退場させた。ワヤン・ウォンでは見せどころとなる戦闘場面もテンポよく展開させた。クライマックスでは10秒、18秒、18秒で3つの戦闘場面を次々と展開させた。

<sup>28</sup> ロモ王子、ラクスマナ王子、シント姫の入場と、シント姫とトリジョトの入場の場面ではスンバを残した。スンバは本来、胡坐をかくシロから始め一連の所作の後に行うが、カネマン・ロイヤル・ディナーのスンバはシロを削除し、いきなり膝を立てた座り方ジェンケンから始めている。以前はシント姫とトリジョトの入場の際はシロから順を追ってスンバをしていたが、現在はジェンケンから始めている。

<sup>29</sup> この場面は多くの劇場やガイドブックで、ラーマーヤナ舞踊劇のイメージ写真として使う場面でもある。プランバナン寺院のラーマーヤナ・バレエでは、この場面を劇場の横断幕やチラシなどに使用している。その写真は1991年に日本の天皇陛下の前で上演した時に撮影したものである。

e) かわいらしさの演出

人間が四つ足で演じる黄金の鹿を、若い女性がキラキラと輝く黄金色の衣装をつけ、2本足で飛び跳ねたり、おどけたりして、かわいらしく踊るように変更した。これは舞踊技術がなくても演じられる。

f) 登場人物の追加

本来ラーマーヤナに登場しない巨人を、ラウォノの子分として追加した。巨人の追加は戦闘場面を華やげるほか、他の登場人物と異なる青色の仮面を付けさせ、色彩面での変化も持たせた。

g) 見ごたえを残した

ワヤン・ウォンのジャタユ（鳥）の衣装はそのまま用いた。ジャタユは羽を広げると縦横に2メートルほどになり、戦闘場面は見ごたえがあり観光客は一斉にカメラを向ける。衣装は高価で重く踊り手は相当な体力を使う。

h) 堅苦しさを軽減

王宮舞踊では空間移動に腰を落として、つま先立ちで小刻みに移動するトゥリシットという技法を用いる。これは観客に堅苦しさを与えるため、悪役ラウォノだけは、普通に歩くように移動させた。

一方、次の2点は観光ガイドの注文で変更した。

a) 拍手のタイミングをつくる

当初ワヤン・ウォンと同様に終演時に歌謡を用いていた。しかし歌謡は踊り手が舞台から消えた後も続くため、ハッピーエンドの瞬間に拍手を送りたがっている観光客を困惑させた。そのため歌謡を削除し、踊り手が舞台から消えて終演したと同時に、再び踊り手を舞台に戻し、司会が英語で拍手を求めるよう変更した。

b) よく知られた場面の追加

当初、ロモ王子、ラクスモノ王子、シント姫の3人が森をさまよう場面を削除していた。しかしこれはガイドブックに載る有名な場面あるため、「よく知られたもの」を見たい観光客のため追加した。

以上が商品化された舞台の内容である。

商品化は、ひとりで複数の役を踊りこなすという新たな専門性も生んだ。カネマン・ロイ

ヤル・ディナーでは、配役はその日に都合のつく踊り手によって決める。そのため男性の踊り手は一人で9役、女性は3役を演じられるよう稽古している。一度の上演で、ゴレと老人役の踊り手は一人二役を演じる。ゴレの踊り手は、観光客の到着後すぐに踊った後、ディナーの間に着替えて、ラーマーヤナ舞踊劇でシント姫かトリジョトを演じる。老人役の踊り手は出番が早いとため、着替えて終盤に巨人ブトを演じる。

二役分の衣装を付けて踊ることもある。カネマン・ロイヤル・ディナーは依頼があれば、王宮近くのレストランでも上演する<sup>30</sup>。ここではゴレとラーマーヤナ舞踊劇を続けて上演するため、踊り手はゴレの衣装の下に、シント姫かトリジョトの衣装をつける。ゴレが終わるとすぐに、ゴレの衣装を脱ぎ捨てて舞台に向かい、数分後にはシント姫かトリジョトを演じるのである。ゴレを踊る時は衣装の重さも暑さも倍増し大変に踊りづらい。

このようにカネマン・ロイヤル・ディナーの商品化は、儀礼的要素の削除や、ジャワ語の使用の削除と短縮、粗筋の単純化と矢継ぎ早の展開、かわいらしさの演出と登場人物の追加、および観光ガイドの注文に応じて拍手のタイミングと、良く知られた場面の追加にあった。さらに観光客を楽しませる「よき踊り手」は、いくつもの舞踊や登場人物を器用に踊るといふ専門性を持つようになった。これは観光芸能においては、登場人物に魂を宿すより大切なことだった。

### 10.3.3 観光芸能に対する踊り手の意識

踊り手はラーマーヤナ舞踊劇に、どういった姿勢で臨んだらうか。それは次の2点から分かる。

#### 1) 言葉の使い分け

踊り手は王宮儀礼と観光芸能で言葉を使い分ける (N. D. Artyandari 1999 : 101)。王宮のワヤン・ウォンでは登場人物が向かい合う場面をジェジェラン (jejeran) という。このとき地語りによる状況説明の後、戦闘場面などが繰り返されるなどする。植民地時代の上演では、ひとつのジェジェランが2時間に及ぶこともあった。ところが観光芸能では同様の場面であっても、踊り手はジェジェランという言葉を用いない。例えば王宮儀礼であれば、シント姫とトリジョトが王宮の庭に出てくる場面を「ジェジェラン・シント・タマン」(jejeran Sinta taman) と呼ぶ。タマンは「庭」で「シント姫が王宮にいる場面」ほどの意味である。しかし観光芸能では同様の場面を、「シント・トゥム」(Sinta temu) と呼ぶ。トゥムはインドネシア語の「出会う」という自動詞「ブルトゥム」(bertemu) から接頭辞のブル (ber) を省いた、くだけた表現である<sup>31</sup>。ヌルの記述によれば踊り手は「え、ジェジェラン? アデ

<sup>30</sup> ガドゥリ・レスト (Gadri Rest) というレストラン。ここもカネマン・ロイヤル・ディナーと同様に貴族の邸の一部を利用している。

<sup>31</sup> あるいは「トゥム」は、より砕けた表現の「クトゥム」(ketemu) の接頭辞ク (ke) を省いた言い方の可能性もある。クトゥムの場合であれば、ブルトゥムよりさらに、くだけた表現となる。

イ・ルブン（偉大で崇高な）に言ってるの？ジェジェランは王宮で使うものよ」という（N. D. Artyandari 1999 : 101）。

言葉の使い分けは鹿をあらわす言葉にも見られる。鹿を意味するインドネシア語には、カンチル (kancil)、キジャン (kijang)、ルサ (rusa) がある。カンチルはジャワマメジカという種の小型の鹿である。ジャワのおとぎ話「カンチル物語」にも登場する小鹿で、俗っぽく、知恵のある鹿がイメージされる。キジャンとルサも鹿だが、キジャンは品格や威厳のある美しい鹿や、伝説に登場する鹿がイメージされ、日本製の高級車の名前にも用いられている。踊り手は観光芸能の鹿をカンチルと呼ぶのである（N. D. Artyandari 1999 : 107）。このように踊り手は観光芸能で、王宮儀礼と同じ言葉を用いたり、高級なイメージのある言葉を使うのは相応しくないと考えている。

## 2) 踊った実感のなさ

単純化や短縮、削除により、踊り手は踊った実感を持てなくなった。本来、踊り手はクプラの合図でゆっくりと舞台に入り、シロ（胡坐）の姿勢で音楽が切り替わるまで静かに待つ。この間に精神を集中させ、クプラに合わせてスンバをして踊り始める。そして地語りを聴いて役の魂を自らの体に宿して演じる。ところが観光芸能では、踊り手は普通に歩いて舞台に入るや否や、そのまま次々と違う舞踊を踊り、気持ちを集中させる余裕を失った。例えば戦闘場面は資料 1 に示したように 10 秒、18 秒、18 秒と立て続けに異なる舞踊が上演する。これにより踊り手は「役を演じ切ろう、味わおうと思っても、役に気持ちを込める余裕がない」<sup>32</sup>と残念がる。

ガムラン奏者たちも物足りなさを感じた。当初、終演の際に用いていた歌謡はガイドの注文中で、拍手のタイミングを設けるために削除した。これについて演奏者は、「歌謡なしで舞台が終わるのは十分とは言えない。最後の歌謡が失われると舞台が台無しになる。ご飯を食べ終わって手を洗わないようなものだ」と語る（N. D. Artyandari 1999 : 10）。独特で厳かな口調の地語りもワヤン・ウォンの味わい深さだったが、それも堪能できなくなった。

以上から 2 つのことが言える。第一に踊り手は王宮のワヤン・ウォンを最上であり、観光芸能はそれより以下と捉えている。第二に踊り手は役に魂を込めて、踊ることを味わいたがっているが、踊った実感もなく忙しく上演をこなしている。

サスミント・ディプロが行った観光芸能と異なり、カネマン・ロイヤル・ディナーでは、踊り手が役に魂を込めようと、向上心を持っているにもかかわらず、それが適わないのは単純に社会背景の違いにある。サスミント・ディプロが観光芸能を始めた 1981 年は、王宮舞踊の上演機会は少なく、ほかに観光芸能を上演する場もなかった。舞台内容も観光客の楽しみを妨げない部分で、王宮と同様に演じた。

---

<sup>32</sup> Acun へのインタビュー（2009 年 12 月 19 日）ほか、カネマン・ロイヤル・ディナーに参加する踊り手多数との会話より。

しかしカネマン・ロイヤル・ディナーが始まった1993年は、政府が文化観光を強力に促進し、国民に「よきホスト」となることを求めた。それに応えて舞台内容は、観光客の楽しみを優先し、踊り手も観光客を楽しませる「よき踊り手」として、忙しくあちこちでく踊りまわるようになった。いくら踊り手が、集中して(サウィジ)、冷静な気迫で(グレゲッド)、自分を信じて(スongo)、諦めず(オラ・ミンコ)に踊りたいと望んでも、それを観光客は求めない。踊り手側も、毎晩あちこちで集中して踊るのは難しかった。それでも踊り手たちが、観光芸能に参加し続けた理由は、王宮舞踊を盛り上げたいという気持ちや、単に踊ることが好きであったり、踊り手仲間と会えることが楽しいといったことにあった。

序章にゲッツは真正性は、コミュニティが文化的意味を認めるか否かや、参加度合いによって判断されると述べたことを記した。真正性は王宮舞踊の意義にあり、それは、踊り手たちが望んでいるように役に魂を込め、舞踊を味わうことにあった。しかし「よき踊り手」たちは観光芸能に積極的に参加したが、そこに文化的意味を認めず、淡々と舞台をこなした。これは10.2に記したスンドラタリ・フェスティバルで、自分たちの文化は何かを考え、新たな手法で、伝統的な芸術的嗜好を反映させた、舞踊劇を創り出していることと対照的である。

### 10.3のまとめ

政府は1980年代半ばから文化観光を促進し、国民に「よきホスト」となることを求めた。それに応えて踊り手は、観光客の楽しみを優先する「よき踊り手」となり、1990年前後から一斉に毎晩のように、あちこちで観光芸能を踊るようになった。ほとんどのホテルやレストランでは、よく知られたラーマーヤナ舞踊劇を上演した。1993年から上演を開始したカネマン・ロイヤル・ディナーも同様であり、ワヤン・ウォンで観光客が退屈するジャワ語の削除や短縮をしたり、拍手の場を設けるなど「心づくし」の舞台が展開された。それでも踊り手は役に魂を込め、舞踊を楽しむことを望んでいた。しかし、観光芸能は複数の役を器用にこなすという新たな専門性も生み、踊り手は矢継ぎ早にいくつもの舞踊を、淡々と実感のないまま踊った。これはゲッツの言う、コミュニティが文化の意味を認めていない真正ではない文化といえる。

観光芸能はイメージを再生産することで成立するため、表面的には地方色を表現していた。しかしそれはジョクジャカルタの場合、外部から与えられたイメージであり、観光芸能は地方色の表現とは言えなかった。さらにサスミント・ディプロの観光芸能は、観光客の楽しみを妨げない部分では、最大限に伝統的な表現を用いていたのに対し、カネマン・ロイヤル・ディナーは全面的に観光客の楽しみを優先した内容だった。そのため王宮舞踊の意義の継承の場としても相応しくなかった。

## 第10章のまとめ

ジョクジャカルタは政府の期待通りに、多くの文化・観光政策を実行して成果をあげた。王宮は 233 年ぶりに新しい舞踊劇ワヤン・ゴレ・メナを創って、国家の多様性を象徴しつつ、王宮舞踊のレパートリーを豊かにしたほか、観光客向けの舞踊上演も始めたことで、多くの踊り手が王宮で踊る貴重な機会を得た。舞踊コンテストでは州と文化の枠を一致させ、参加者獲得のために創った 2 つの課題舞踊も、パトカンとイロモを基本にした親しみやすい王宮舞踊として定着した。スンドラタリ・フェスティバルでは創作条件の工夫により毎年、新たな手法で伝統的な芸術的嗜好を反映させた、地方色のある作品を創り続けるようになった。この点でジョクジャカルタで実行された文化政策では、地方色がよく表現されていた。

しかし 1990 年頃から一気に盛んになった観光芸能では、本来とは異なるイメージの再生産が求められ、地方色を表現した内容ではなかった。逆に地方色の表現を求めたスンドラタリ・フェスティバルでは、新たに観光芸能と逆の手法で、地方色が表現されるというパラレルな関係が見られた。

踊り手の心理面では、次の 2 つの点で複雑な意識の変化がみられた。ひとつめにスルタン 9 世とウンプたちの逝去、王宮儀礼における舞踊上演の不確実さと稽古場の移動による王宮の求心力が低下である。これに観光芸能等での忙しさと疲れが加わり、「王宮の定期稽古は時間があれば行くもの」という感覚さえ生まれた。ふたつめに踊り手は、役に魂を込め、踊ることを楽しみたい気持ちを持っていたが、政府の呼びかけに応じて、観光客の楽しみを優先する「よき踊り手」として、踊った実感もなく矢継ぎ早に淡々と観光芸能をこなすようになった。

王宮舞踊の意義の継承は、舞踊コンテストにおいてはパトカンとイロモが保たれ、スンドラタリ・フェスティバルでは、慎重に制作条件を工夫することで、ラサを念頭にした作品が創られたことで可能といえた。この点で文化プログラムは、政府と踊り手の双方にとって有益だった。一方で踊り手は、王宮の舞踊活動の低迷や、観光芸能で実感なく踊ることを残念に感じていた。特に年配の踊り手たちは、生徒たちの活躍を喜びつつ、王宮や舞踊団体の定期稽古から若い踊り手たちの足が遠のくことに複雑な感情を抱いた。

このように、この時代の文化・観光政策は、実効性を持ち、王宮舞踊は加速的に普及していき、王宮舞踊の意義の継承も可能だったが、若い踊り手の足が王宮や舞踊団体での活動から遠のいたり、毎晩のように観光芸能で忙しく踊りまわる状況から、十分とは言えなかった。また以上のことから、ウィボウォが 1981 年に指摘した踊り手たちの保守的な性質は、10 年ほどの間に大きく開放的に傾いたことも指摘できる。

#### 資料 1 カネマン・ロイヤル・ディナーの上演、2012 年 11 月 11 日

- 17:30 ゴレを踊る女性 1 人が控室で、衣装を付け始める。
- 18:30 ガムラン奏者 11 人、司会、給仕が衣装を着けて集まる。
- 18:50 ラーマーヤナ舞踊劇に参加する踊り手 8 人が準備を始める。

- 18:59 観光客が大型バスで到着する（フランス人 15 人、ジャワ人ガイド 1 人）。  
観光客はバスの中でガイドからラーマーヤナの粗筋を聞いている。
- 19:02 ガムラン演奏が始まる。  
観光客は着席しスナックと飲み物が振る舞われる。  
司会が歓迎の言葉、当主（故人）と邸の由来などを述べる。
- 19:07 舞踊ゴレ・スルンダユンが始まる。
- 19:24 舞踊が終了。観光客は拍手を送る。
- 19:25 ビュッフェ形式でディナーが始まる。  
ほとんどの観光客がミニ博物館を見学する。
- 20:00 ガムラン演奏が始まり、ジャワの王宮の雰囲気盛り上げる。  
演奏者の近くで楽器や奏法を見たり、写真を撮ったりする客もいる。
- 20:29 司会がラーマーヤナ舞踊劇を始めることを告げる。
- 20:34 ラーマーヤナ舞踊劇が始まる。  
ガムラン演奏と同時に、ロモ王子、弟のラクスモノ、シント姫が入場。  
ジェンケンとスンバの後、踊り始める。
- 20:36 黄金の鹿が入場しシント姫の気を惹く。
- 20:37 ロモ王子がラクスモノに、シント姫を預けて黄金の鹿を捕えに森に去る。
- 20:38 ラクスモノがシント姫に魔法の輪をかけてロモ王子の後を追う。
- 20:39 悪の大王ラウォノが入場し、シント姫を連れ去ろうとするがシント姫は拒否する。
- 20:39 一度退場したラウォノが老人男性に変身して戻り、シント姫に憐れみを乞う。
- 20:42 老人がシント姫を騙して連れ去る。
- 20:43 黄金の鹿が入場、ロモ王子とラクスモノが鹿を追って入場。
- 20:44 黄金の鹿、ロモ王子、ラクスモノ退場。
- 20:45 ラウォノが嫌がるシント姫を連れて入場。  
その様子を空から伺っていた鳥のジャタユが、シント姫を匿い、ジャタユとラウォノの戦いが始まる。
- 20:46 ジャタユが負けラウォノがシント姫を連れて退場。
- 20:46 ロモ王子とラクスモノが入場、瀕死のジャタユから事情を聞く。
- 20:47 ジャタユが退場し、アノマン（猿将軍）が入場。  
ロモ王子はアノマンに自分の指輪を託し、シント姫を探しに遣る。
- 20:49 シント姫、トリジョト（ラウォノの妹、シント姫の面倒を見る）入場。  
ジェンケン、スンバの後、踊り始める。
- 20:51 ラウォノが入場。トリジョトがラウォノを諫める。
- 20:54 ラウォノの退場後、アノマンが入場し、シント姫にロモ王子の指飾りを渡す。  
シント姫が自分の髪飾りをアノマンに託して、ロモ王子のもとに遣る。
- 20:56 アノマンが苦難の末ロモ王子を探し出し、ラウォノ側と戦いが始まる。

- 20:57 戦い：ブト（巨人）対アノマン(10 秒)。
- 20:58 戦い：ラウオノ対アノマン (18 秒)。  
戦い：ロモ王子、ラクスモノ対ラウオノ (18 秒)。
- 20:59 ラウオノが負傷して退場。
- 21:00 シント姫とトリジョトが、アノマンに伴われて入場。  
ロモ王子がシント姫を受け入れ全員退場。
- 21:01 終演。  
再度、踊り手が舞台に出て挨拶をする。  
拍手が湧き観光客は写真を撮る。

## 第11章 ジョクジャカルタ王宮舞踊の発展（5） 地方自治の時代（1998年～）

この時代の舞踊活動の特徴は、1998年におよそ33年の中央集権政治が終わったことで、再び踊り手が自分たちの意思に基づいた、王宮舞踊の継承を主導できるようになったことにある。早くも2001年にバティン教育を重視した新しい舞踊団体が設置されたことに象徴されるように、踊り手らはラヒルとバティンの不均衡の是正に、さまざまな形で積極的に取り組み始めた。いずれも再び「よきジャワ人」として生きるという、伝統的な王宮舞踊の営みを、新たなかたちで生活に位置づけなおす動きである。しかしすでに変化していた舞踊活動の状況を変えることは容易ではなく時間を要している。他方、地方政府の取り組みとしては、既存の舞踊や舞踊劇の上演機会を増やすことで伝統の共有を図っている。特徴的なのは民間の活動も地方政府のプログラムも、同様にバティンの見直しを意図していることにある。

本章ではまず1節に短く前時代までに生じていた変化を、次に2節と3節に包括的に舞踊活動の現状とそれに対する踊り手の意識、最後に4節から6節で具体的に事例を分析しながら、地方自治時代のバティンを重視する新たな舞踊活動について明らかにする。

### 11.1 前時代までの整理

王宮舞踊はその黄金時代が突然幕を閉じた1939年以後、およそ60年の間、国家統一の文脈で継承・発展してきた。王宮舞踊は新設された団体・教室や芸術教育機関で教えられ、多くの新しい舞踊も創られて広く普及した。その過程でジョゲッド・マタラムも公開され（1976年）、保守的な踊り手も、サスミント・ディプロのような革新的な踊り手も、ともに揺るぎない姿勢で舞踊の継承と発展に取り組んできた。しかし踊り手たちは、1990年頃から次第に舞踊のバティンを伝えづらくなっている状況を憂いながらも、忙しく踊るなかで、それを顧みる余裕を失っていた。この状況について芸術大学の王宮舞踊の教師だったスハルティは、『モラルの危機 - 芸術と文化の年を襲う舞踊発展の現象』（1999）<sup>1</sup>で、およそ次のようにスハルト大統領時代の観光政策を批判する。

文化政策と観光政策の強い結びつきと、中央政府の役人の芸術への理解のなさにより、王宮舞踊は国家の文化システムに埋め込まれ、踊り手のやる気、気迫、ディシプリンは低下しモラルが墮落した。観光政策は王宮舞踊を芸術市場に組み込み、「売れる」踊り手を生みだした。芸術教育機関は1980年代半ばから、そのための踊り手を量産するようになり、生徒は舞踊を覚えるにとどまり舞踊の意味、ラサ、精神状態などを体得し、舞踊に魂を宿す段階まで至らずに観光市場に送り込まれた。政府の掲げた「文化観光」の内実は観

<sup>1</sup> T. Suharti, 1999, *Krisis Moral Dalam Seni Sebuah Fenomena Perkembangan Tari Yang Melanda Tahun Seni Dan Budaya*, 国立芸術大学ジョクジャカルタ校の研究報告書

光に偏重し、皮肉にも観光産業の発展と反比例して王宮舞踊の質の低下を招いた。

文化政策が王宮舞踊を継承・発展させたことは確かだが、中央政府の役人は芸術を理解していなかった。彼らは王宮舞踊を国家統一を象徴するハレの場を飾るものと捉え、整った顔と理想的な体つきの踊り手を選んだばかりか、次々と上演時間の短縮を要求し、当初15分だった舞踊は、徐々に短くなり最後には3分になった。

この状況で育った踊り手について、ユド（スハルティの師）は次のように語った。「今の踊り手は王宮舞踊の技術、外側（ラヒル）を習得することに長け、多くの舞踊を踊ることは出来る。しかし王宮舞踊に魂を宿す点（バティン）では、もはや昔の踊り手とは違う。多くの踊り手は魂を失っている」

以上がスハルティの批判の要約である。

## 11.1 のまとめ

スハルト政権下では催事や観光芸能を華やかに飾る踊り手が必要とされた。その結果、ラヒルを習得した踊り手は多く養成されたが、政府が必要としなかったバティンを兼ね備えた踊り手の養成が顧みられることがなかった。これを多くの踊り手は気かけながら、多忙さから、その是正のために行動する余裕はなかった。これがスハルト大統領時代の文化・観光政策が生み出した状況だった。

## 11.2 現在の舞踊活動（2007～2019年）

本節ではスハルティの批判後の舞踊活動の状況を、筆者の現地調査時（2007～2019年）に実際に行われた上演から整理する。以下、11.2.1に上演機会、11.2.2に舞踊団体・教室／芸術教育機関の実態についてしるす。

### 11.2.1 上演機会

王宮舞踊は現在、主に次の1)から9)の機会で行われている。

#### 1) 王宮儀礼

王宮儀礼には定期、不定期の儀礼がある。定期的な儀礼は1年に3回（スルタンの誕生日、スルタンの戴冠記念日、王宮の設立記念日）、不定期な儀礼はスルタンの娘の結婚披露宴（2002、2008、2011、2013年）など王家の私的な行事に伴うものがある。上演する舞踊はブドヨ、スリンピ、ブクサン・トゥルノ・ジョヨ、ワヤン・ウオンといった植民地時代から続く伝統的で儀礼性のあるものを用いる。上演はクリド・マルドウォが担う。

#### 2) 王宮での賓客のもてなし

王宮では各国・各団体の賓客をもてなすために上演することがある。たいてい昼間に会

議場や役所、大学で行事があり、夜に王宮に移動してスルタン 10 世が賓客を迎えて晩餐会を開く。上演はクリド・マルドウォが担う。たいてスルタン 10 世は州知事として賓客をもてなす。

### 3) 海外公演

海外公演には政府派遣（国家または州政府）と、踊り手の個人的な縁で招待される場合がある。政府派遣の目的は、文化交流や観光促進などにあり、クリド・マルドウォが派遣されることが多いが、民間の舞踊団体や芸術教育機関が派遣されることもある<sup>2</sup>。

### 4) 政府行事

政府行事（国家、州、市・県）は多岐にわたる。大規模な国家行事には宗教ごとの式典、例えば仏教の花祭りのワイサック（waisak）、キリスト教のクリスマス、中華系住民が祝う春節、ヒンドゥー教の大晦日ニュピ（nyepi）があり、関連するスンドラタリを創作・上演することが多い<sup>3</sup>。小規模な行事であれば、ゴレやブクサンなどを上演する。上演は芸術教育機関と民間の舞踊団体のほか、政府が依頼した踊り手を中心に、一度限り結成されたグループが担うこともある。ジョクジャカルタ市の恒例行事には、イスラム教の行事スカテンの 1 か月前から行われる夜市パサル・マラムがある。王宮北広場に舞台が設置されて毎晩、様々な舞台芸術が上演され王宮舞踊も上演される。そのほか各種の政府キャンペーンでの上演もある。

### 5) フェスティバル、芸術祭

フェスティバルは政府が行う。主なものに、国家主催にはパラダ・タリ・フェスティバル<sup>4</sup>、州政府主催にはスンドラタリ・フェスティバル、ジョクジャカルタ芸術祭、ワヤン・ウォン・フェスティバル、市政府主催には子供の創造・文化週間、子供の倫理・文化週間などがある。州政府が他州の芸術祭に舞踊団を派遣することも多く、バリ芸術祭には毎年派遣している。

### 6) 芸術教育機関の行事

芸術教育機関では卒業上演を公開している。職業高校（1997 年に伝統音楽高校から改

---

<sup>2</sup> 大規模な政府派遣には 2001 年のブルネイでのアセアン・ツーリズム・フォーラムへの参加、2003 年の南米公演（コロンビア、ペルー、チリ）があった。州政府の派遣に 2010 年、2015 年の京都公演などがある。

<sup>3</sup> 2009 年、2013 年のワイサックではアセアン各国の踊り手グループを招いて大規模な上演が行われた。

<sup>4</sup> パラダ・タリ *parada tari* は 6,7 人のグループで上演する演劇の要素も入った地方色の強い舞踊。州の代表チームが国家レベルに派遣される。

称)<sup>5</sup>は3年生全員で舞踊劇を、芸術大学では舞踊創作専攻の学生が各自の卒業作品を上演する。芸術大学の修士、博士課程の卒業作品の上演は規模も大きくなり学外で上演することが多い。

#### 7) 民間の舞踊団体・教室の記念行事

各舞踊団体・教室では設立記念日を祝って上演会をすることが多い。毎年の上演のほか、2012年5月にはシスウォ・アモン・ブクソが60周年、2012年7月にはパムラガン・ブクソ・マルドウォ・ブドヨが、50周年を祝って大規模な上演会を行った<sup>6</sup>。

#### 8) 民間の行事

庶民の儀礼と企業や団体の催事がある。庶民の儀礼では結婚披露宴で上演されることが多い。内容は王宮舞踊ではなくスラカルタ地方の舞踊を用いることも多い。高予算であればブドヨ、スリンピ、ブクサン・トルノ・ジョヨなどの群舞や、ブクサン・ゴレ・メナ、低予算であればゴレ、クロノなどを一人または複数人で上演することが多い。ほかに踊り手の年忌（特に1000日忌）<sup>7</sup>、企業や団体の催事の開会式などでの上演もある。

#### 9) 観光芸能

定期上演と予約制で上演するものがある。定期上演には王宮とレストラン、ラーマーヤナ・バレエがある。王宮は毎週日曜日に、芸術教育機関と民間の舞踊団体合わせて、約9団体が、およそ3か月に1度の割合で順に上演している。レストラン（2か所）は現在（2019年）、民間の舞踊団体と契約して、ゴレなどを週末の夜間に上演している。ラーマーヤナ・バレエは乾季の5月から10月は野外劇場（月平均17日）<sup>8</sup>、雨季の11月から4月は屋内劇場（月平均13日）で上演している。上演団体は乾季、雨季それぞれ5団体ほどあり、タマン・ウィサタと1年ごとに更新している。予約制の上演はカネマン・ロイヤル・ディナーと、数か所のレストランで行っている。

### 11.2.2 舞踊団体・教室と芸術教育機関

現在（2019年）、表1のように、ジョクジャカルタには12の民間の王宮舞踊の団体・教室と、2つの芸術教育機関がある。各舞踊団体・教室の概要は章末資料1、芸術教育機関の概要（専攻、教育目的、教育理念、使命）は章末資料2に整理した。ほとんどの舞踊団体が教室を併設しているが、オーエムエムは上演活動のみ、ウィスヌ・マルチはラーマーヤナ・

<sup>5</sup> インドネシア語表記は Sekolah Menengah Kejuruan Negeri 1 Kasihan Bantul

<sup>6</sup> 近年は踊り手や演奏者の都合がつかず、設立記念上演会を行わない年があったり、活動目的にそぐわないとして行わない団体もある。

<sup>7</sup> ジャワでの年忌は亡くなって7日、40日、100日、1年、2年、1000日後に行う。

<sup>8</sup> 観光客の多い7、8月は約20日間、その他の月は約16日間の上演。

バレエでの上演のみを行っている。

表1 ジョクジャカルタの舞踊団体・教室と芸術教育機関

舞踊団体と教室			
	設立年	団体名	教室
	1918	クリド・ブクソ・ウィロモ	有
	1949	イラマ・チトゥラ	有
	1950年頃	オーエムエム 114	無
	1952	ヤヤサン・シスウォ・アモン・ブクソ	有
	1961	ヤヤサン・パムラガン・ブクソ・サスミント・マルドウォ	有
	1973	クリド・マルドウォ（王宮）	有
	1979	スルヨ・クンチョノ	有
	1991	ウイスヌ・ムルティ	無
	2001	ウィロゴ・アプルタン・ジョクジャカルタ	有
	2001	マラム・ストン	有
	2005年頃	レトノ・アジ・マタラム	有
	2009	バライ・スニ・チョンドロドノ	有
芸術教育機関			
	1961	舞踊学校（1974年に伝統音楽高校、1997年に職業学校と改称）	
	1963	舞踊アカデミー（芸術大学ジョクジャカルタ校と改称）	

上記の舞踊団体・教室と、芸術教育機関の活動状況には、次の1)から5)のような特徴がみられる。

1) 王宮の求心力の低下（1990頃～2017）と再活性化（2018～）

王宮は1990年頃から求心力を低下させ、定期稽古は参加者が減り1990年代末から、たびたび休止し、儀礼を担う踊り手を養成するという機能も形骸化していた。舞踊教師も徐々に高齢化していたが世代交代は進まなかった。その理由は次世代の踊り手が、王宮の教師としての役割を重責に感じることにあった<sup>9</sup>。教師たちは王宮側に、たびたび状況の改善を要請したが聞き入れられず<sup>10</sup>、2013年の時点で教師は男性3人、女性5人で、男性1名を除き60代以上の高齢だった。

<sup>9</sup> この他、教師になるための試験が難しいと言う理由もあった。舞踊教師用の試験はジャワ語をはじめ王宮に精通した知識が必要であり、かなり難しいと言われている。

<sup>10</sup> その要因として踊り手たちは、クリド・マルドウォの長（スルタンの弟）の王宮舞踊への理解が少なかりと、強い身分関係のため王族ではない教師たちが、スルタンの弟に強く要望できないことにあったと語る。

そして 2013 年に業を煮やした教師たちが定期稽古の体制改革を行った。まず次世代（40～50 代半ば）の踊り手を家臣にさせ、年配の教師 1 人と次世代の教師 2 人の組を 5 つ作り、当番制で稽古に責任を持つようにした。その結果、定期稽古には、初心者を含めて多くの踊り手が参加しはじめた。さらに 2018 年にスルタン 10 世の娘婿が、クリド・マルドウォの長に就いたことで舞踊活動が活性化した。彼は自ら毎回、定期稽古に参加してじっくりと観察したり、若い踊り手を家臣に採用して積極的に仕事を与えたりすることで踊り手の意識を高めた。さらに SNS を活用した王宮文化の発信にも力を入れ始めている。これからの王宮の舞踊活動は期待されるが、娘婿の就任から間もないこともあり未知数である。

## 2) 新しい舞踊団体・教室の誕生

スハルト政権が崩壊したのち、2001 年を皮切りに 4 つの舞踊団体・教室が誕生した。いずれも既存の団体・教室と異なり、生徒が王宮舞踊を楽しみ学び続けることを重視し、必ずしも踊り手の養成は目的とせず、昇級試験と卒業制度も設けていない。創設者たちは、それが現代社会に沿った王宮舞踊のバティンの継承になると考えているからだ。4 つの団体の中でも、特に人気の高いウィロゴ・アプルタン・ジョクジャカルタの活動について 11.6 に詳述する。

## 3) 民間の定期稽古の停滞・休止と再活性化

1990 年頃から定期稽古の停滞と休止が相次いでいた。王宮は上記の通りであり、シスウォ・アモン・ブクソの定期稽古（週 2 日、夜間）は、参加者が少なく休止寸前が長く続いたのち 2016 年頃から休止している。同様にパムラガン・ブクソの定期稽古（週 2 日、夜間）も長く停滞した後、2006 年の中部ジャワ地震で稽古場が崩壊したのを機に休止した。

この状況はパムラガン・ブクソが 2015 年から形態を変え 35 日に一度、出身舞踊団体を問わず、だれでも参加できる定期稽古を始めたことで変化した。これは月に一度、夜の数時間行われるため参加しやすく、稽古後には小さな上演会もあり、多くの踊り手が参加している。そのため民間の定期稽古は、およそ月に 8 回から 1 回に減少したが、パムラガン・ブクソに集約して行われているといえる。

## 4) 基本舞踊の稽古回数の減少

基本舞踊を稽古できる場所と回数が減少した。以前は週に一度、2 つの舞踊団体の夜の定期稽古で基本舞踊を学べたが、王宮を除けば、現在は 3) に記したように 35 日に一度となった。芸術大学の授業でも 5) に記すように基本舞踊を教えなくなった。

## 5) 芸術大学における王宮舞踊の授業の減少

芸術大学では王宮舞踊の授業が減少した。2008年頃の授業から、基本舞踊（サリ・トゥンガルとタユガン）は外され、次いで章末資料3の舞踊専攻のカリキュラム（2009-2014年）の通り、舞踊実技のうち王宮舞踊を学べるのは1、2年次で1 Semesterずつ、3年次では通年、つまり4年間のうち2年となった。教員によれば基本舞踊を削除した理由は、2つの基本舞踊は長く難しいため時間がかかり他の授業の妨げになること、特に幅広く舞踊を学びたい学生や初心者には負担が大きいことにある。また章末資料2のように教育目的が、生産的でグローバルな視野を持った芸術家の養成であるため、学生は必ずしも王宮舞踊のうまく踊れなくて良いこともある。理論系の授業でも王宮舞踊に関する事柄を学ぶ割合は少なく、いくつかの授業のなかで実技を伴わずに触れる程度にすぎない。

一方、創造的な活動も重視する芸術大学と異なり、職業高校は基礎的な舞踊技術を養うことに重点が置かれている。カリキュラムと時間割は、章末資料4、5の通りで、3年間通して週に2時間ずつ王宮舞踊の授業がある。職業高校独自の基本舞踊ウンスルとラガムは1年次に、週に12時間かけて学ぶ。以上のように職業高校では、1年次では基本舞踊しか学ばず、1～3年次のすべてのSemesterで12時間ずつ王宮舞踊を学び、じっくりと学ぶカリキュラムであるのに対し、芸術大学では王宮舞踊は負担が大きいという理由で基本舞踊が削除されるなど、じっくりと学ぶことはできない。

## 11.2 のまとめ

現在の王宮舞踊の上演機会は9つに分類できる。割合としては王宮が主催する機会は王宮儀礼のみで、政府関連の上演機会が5、民間の上演機会が3となる。

舞踊団体の活動としては2001年を皮切りに、バティン教育を重視した4つの新たな舞踊団体が相次いで誕生したことに特徴がある。王宮では1990年頃からの長い低迷期を経て2013年に稽古の形態を刷新し、2018年から舞踊活動の再活性化に力を入れ始めたばかりである。民間の舞踊団体も長く定期稽古の低迷が続き、ようやく2015年にパムラガン・ブクソが、踊り手が参加しやすい新たなかたちで定期稽古を再開し人気となった。しかし芸術教育機関では学生の負担が大きいことから、基本舞踊を教えなくなるなど、基本舞踊を定期的に浚える機会は減少している。

## 11.3 現状に対する踊り手の意識

次に11.2に記した現在の舞踊活動に踊り手たちは、どういった意識で臨んでいるのか、筆者が現地調査時（2007～2019年）に行ったインタビューから整理し、彼らの意識とその背景を年配と若い踊り手に分けて記す。およその年代は年配がウンプから指導を受けたり、「よきジャワ人」に価値を置き、子供時代に厳しい稽古を経験している50代以上で、若い踊り手を10代半ば以上とした。しかし厳密ではなく、より指導的立場にある踊り手は40代でも年配に分類した。

### 11.3.1 年配の踊り手の意識

年配の踊り手は、次の1) から5) のような意識を持っている。

#### 1) 若い踊り手に向上心が見られない

年配の踊り手は、若い踊り手に向上心がないと感じ、次のように語る。

「若い踊り手は王宮舞踊を学んだら舞台上で踊らないともったいないと感じ、ひとつの舞踊を深く学ぶより、新しい舞踊を覚えて舞台上に立つことを楽しんでいるように思える<sup>11)</sup>

(芸術大学教員)

「体を動かすことが楽しいと思う段階にとどまっているように見える<sup>12)</sup>」(芸術大学教員)  
(舞踊団体代表者)

「自分の舞踊レベルが低いことを認識できていない<sup>13)</sup>」(職業高校教員)

また2009年のワヤン・ウォン・フェスティバルでは、若い世代に舞踊の知識がなく、多くの間違いがあったことを次のように指摘した<sup>14)</sup>。

「陣営の配置が逆の場面があったり、倫理的な教えが含まれず、戦いの場面にも品がないなど、ワヤン・ウォンがスンドラタリに近づいている<sup>15)</sup>」(舞踊団体代表)

「もともとワヤン・ウォンに登場しない精霊(jin)を使用したり、地語りを省くのはおかしい。しかし現在の若い世代は、ワヤン・ウォンの間違いを指摘されても、古い慣習を破ることが自分たちの役割だと主張し、真剣に耳を傾けない。本来、古い習慣は破る前に、まず知っておくことが必要なのだが<sup>16)</sup>」(芸術大学教員)

このように踊り手に向上心が見られない背景には<sup>17)</sup>、第一に観光芸能や催事では、ある

---

<sup>11)</sup> Suharti へのインタビュー、2012年9月14日。

<sup>12)</sup> Pujosuworo へのインタビュー、2013年5月8日。

Dinu へのインタビュー、2010年2月12日。

<sup>13)</sup> Angela へのインタビュー、2012年9月20日。

<sup>14)</sup> 州政府主催のワヤン・ウォン・フェスティバル。

<sup>15)</sup> Dinu へのインタビュー、2013年2月8日。

<sup>16)</sup> Tri へのインタビュー、2013年2月11日。

<sup>17)</sup> Suharti へのインタビュー、2012年9月14日。

Tri へのインタビュー、2013年2月11日。

Dinu へのインタビュー、2010年2月12日。

程度の技術があれば参加できること、第二にウンブたちの他界により、上演後にコメントを求める教師がいなかったり、知識や舞踊技術を磨く語らいの場のような場がなくなったこと、第三にウンブの他界等により、そもそも良い舞踊を観る機会がないこと、第四に配役へのプレッシャーが失われたことにある。とりわけ第四の点について、年配の踊り手は次のように語る。

「伝統的にワヤン・ウォンの配役は、踊り手の性格や体格に応じて決めていたため、うまく踊れないと恥ずかしいと、踊り手は良いプレッシャーを感じていました。しかし現在は都合のつく踊り手を振り分けるため、配役へのプレッシャーが少ないようです<sup>18</sup>」  
(舞踊教室教師)

## 2) 世代間の交流が滞っている

年配の踊り手は次のように、世代間の交流が見られないことを語る。

「若い踊り手は舞台が終わるとさっさと帰宅したり、向上心も見られないため、次第に年配者の踊り手は、若い世代に煙たがられることを嫌って、自分の経験や知識を話さないようになりました<sup>19</sup>」  
(芸術大学教員)

前述のワヤン・ウォンの間違いに対する語りも、筆者のインタビューに応じたものであり、直接、上演者に伝えられることはない。この背景には若い踊り手が、催事や観光芸能などで忙しいことや、教師世代と異なり娯楽が多いため、舞踊に向ける意識が低いこと等がある。

## 3) 観光芸能により想像力が低下している

年配の踊り手は観光芸能が、若い踊り手の想像力を低下させていると考え、次のように語る。

「舞踊で必要な想像力とは、周囲の状況を的確に把握し、自らの振る舞いを定める力があります。以前ならウンブ達から古い時代の上演や稽古の経験を聴いて、想像力を掻き立て、ワヤン・ウォンの台本に記しきれない、細かな作法や振る舞いを学んでいました。しかし観光芸能は単純にできており想像力は必要ないのです<sup>20</sup>」  
(芸術大学教員)

この語りのように、ウンブの一人であるスルヨブロントは、スルタン 8 世時代のワヤン・ウォンで、アルジュノはどういった姿や衣装、精神状態で瞑想を行っていたか、それは誰が

---

<sup>18</sup> Ywan へのインタビュー、2008年9月15日。

<sup>19</sup> Tri へのインタビュー、2013年2月11日。

<sup>20</sup> Tri へのインタビュー、2013年2月11日

演じ、こういった稽古をしてアルジュノを演じたかなど、国家独立前後の舞踊の様子を聞かせていた<sup>21</sup>。しかし現在、スルヨブロントのようなウンプもおらず、若い世代は観光芸能でイメージの再生産を行い、想像力を養う場は失われている。

#### 4) イロモを感じられない踊り手が多い

年配の踊り手は、若い踊り手はイロモを感じられていないと指摘する<sup>22</sup>。そういった踊り手はパタパタと折れるように踊り、腰をストンと落としたり、十分な位置や角度まで体を動かさないまま次に進んだりする<sup>23</sup>。その原因をスハルティは、一拍を二分して振りを対応させるカウント法に頼りすぎ、ガムラン音楽を感じられていないためだ考えている<sup>24</sup>。スハルティの師のユドが、「踊ることは体でガムランを演奏すること<sup>25</sup>」と語ったように、踊り手は、特定のガムラン楽器の音ごとに振りを落として、イロモに溶け込んで踊るのが良いとされている。

#### 5) 芸術教育機関でジョゲッド・マタラムやバティンを伝えることが困難

芸術教育機関の教師は授業でジョゲッド・マタラムや、バティンの大切さを伝えることが難しいと感じている。これについて教師は次のように語る。

「生徒たちは授業前、よく鏡の前で自分で適当に創った振り付けで踊って遊んでいて、とても今から王宮舞踊を学ぶ心構えが出来ているように思えない<sup>26</sup>」（職業高校教員）

「王宮舞踊の実技の授業時間が少ないばかりか、学生たちは学校でも舞踊団体でも稽古が終わったらさっさと帰り家で練習もしない。これでは授業で王宮舞踊の倫理や価値観、ジョゲッド・マタラムに触れても、彼らの心に響いていないだろう<sup>27</sup>」

（芸術大学教員）

この背景には、第一に芸術教育機関の教師は、期間内に全てのカリキュラムを消化する必要があり、ジョゲッド・マタラムやバティンといった、踊り手の内面に踏み込んだ事柄に触

<sup>21</sup> Atik へのインタビュー、2012年8月4日。

<sup>22</sup> Putri へのインタビュー、2010年2月9日。

<sup>23</sup> たとえばノレ nolek（首の傾け具合）で首を傾げる角度が不足していたり、ムルヤニ・ブソノ muryani busana（化粧をしたり髪を整えたりする一連の振り）で、なんとなく流れるように振りを済ませて、次に進んだりすることがよく見られる。これを年配の踊り手たちは、「舞踊を味わっていない」と表現する。

<sup>24</sup> Suharti へのインタビュー、2012年9月14日。

<sup>25</sup> Suharti へのインタビュー（2012年9月14日）で得られた、彼女の師ユド Yuda の言葉。

<sup>26</sup> Angela へのインタビュー、2012年9月20日。

<sup>27</sup> Tri へのインタビュー、2013年2月11日。

れる時間的な余裕がないことと、心構えを整えることが難しいことにある。第二に実技能力から成績を付ければ客観性が保てるが、内面に関するものに成績は付けにくいことにある。そのため教師は決められた授業回数で舞踊を覚えさせることに気を配り、成績をつけることを念頭に教える<sup>28</sup>。学生も舞踊劇の試験では、クジで役を割り当てるため<sup>29</sup>、特定の人物を深く学ぶより、浅く広くすべての役の演じ方を覚えるほうが良い成績を得られる。逆にジョゲッド・マタラムを心に留めて、深く舞踊を学ぼうとすれば、いつまでも卒業できない。つまり要領よくラヒルを学ぶ学生が芸術教育機関では優秀なのである。このバティンを教えることが出来ない状況に、教師は罪悪感があると口にする。

### 11.3.2 若い踊り手の意識

次に若い踊り手の意識について分析をする。彼らは次の1)のように、上演機会ごとに名誉に感じたり、気軽に踊るなど異なる意識を持つ。一方で2)に記すように、それは必ずしも稽古回数とは比例していない。

#### 1) 上演機会ごとの意識

##### a) 王宮儀礼

王宮儀礼は最も名誉な上演機会と感じ、次のように語る。

「みんなが踊れるわけではなく選ばれて踊ることが嬉しい<sup>30</sup>」(20代)

「王宮舞踊が生まれた地で踊れることは特別<sup>31</sup>」(20代)

とりわけ2002年から数年おきに行われた、スルタンの娘たちの4回の結婚披露宴で踊ることは特別であり、参加した踊り手は次のように語る。

「スルタンと大勢の賓客が熱心に見ており、しかもバンサル・クンチョノという特別な場所で踊れ大変誇りに思う。ベテランの踊り手とブドヨを踊れて勉強になった<sup>32</sup>」  
(20代)

「待機時間が長く丸一日王宮にいて疲れたが大変名誉に思う<sup>33</sup>」(40代)

---

<sup>28</sup> Endang へのインタビュー、2009年12月18日。

<sup>29</sup> Nuk へのインタビュー、2013年4月2日。

<sup>30</sup> Ayi へのインタビュー、2008年8月30日。

<sup>31</sup> Wika へのインタビュー、2008年9月4日。

<sup>32</sup> Wika へのインタビュー、2008年9月4日。

<sup>33</sup> Spri へのインタビュー、2003年7月28日。

王宮ではスルタンが舞踊を鑑賞していれば、招待客も飲食物に手を付けず舞踊に集中するため、熱心に見られることが心地よいと多くの踊り手は感じている<sup>34</sup>。

b) 王宮での賓客向けの上演

賓客向けの上演は機会は少ないうえ、王宮から依頼されてスルトンの前で踊るため、名誉に感じている。2013年にアセアンの要人を招いた晩餐会では、王宮儀礼によく参加している40代の踊り手がブクサン・ゴレ・メナを踊った。普段冷静な彼女は興奮気味に次のように語った。

「スルタンと10数人も海外の賓客の前で踊れてとても嬉しい<sup>35</sup>」(40代)

c) 海外公演

海外公演は多くの踊り手が参加を望み、次のように語る。

「海外公演は選ばれた踊り手しか行けない。観客も真剣に鑑賞するので踊りがいがある。それに踊り手は自由に海外旅行が出来るほど、裕福ではないので、みんな是非とも参加したいと思っている<sup>36</sup>」(40代)

d) 国家、州、市の行事

政府行事を担うことも名誉に感じている。行事にちなんだ新しい舞踊劇を創ることも多く、創作そのものも楽しんでいる。2009年と2013年のワイサック儀礼ではアセアンの仏教国から招いた各国の舞踊団に、ジョクジャカルタの踊り手が数名ずつ加わり、数日かけて大規模な舞台を創った。これに参加した踊り手は次のように語る。

「他国の踊り手と一緒に舞踊劇を創れて本当に楽しかった。これは踊り手でなければ、なかなか経験できないこと」<sup>37</sup>

e) フェスティバル、コンテスト

フェスティバルは創造的な活動ができること、および順位が付くことから気合が入る<sup>38</sup>。

---

<sup>34</sup> Ayi へのインタビュー、2008年8月30日。

<sup>35</sup> Angela へのインタビュー、2013年3月28日。筆者はこの日、踊り手に同行して上演を見学した。インタビューは終演後の楽屋で行った。

<sup>36</sup> Spri へのインタビュー、2003年7月28日。

<sup>37</sup> Putri へのインタビュー、2009年11月19日。

<sup>38</sup> Mawan へのインタビュー、2008年8月3日ほか多数。筆者は2008年にジョクジャカルタ市チームの作品創作の過程を追い、ほぼすべての稽古を見学しており、インタビューはこの時に行った。

特にスンドラタリ・フェスティバルは毎年、数カ月間かけて新しい作品を創り、踊り手の真剣さ具合も高い。

「スンドラタリ・フェスティバルには、とても真剣になります。順位が付くし、新しい舞踊劇を創ることも楽しい」<sup>39</sup>

その反面、欠席者が多い場合には演出家などが、作品を創る心構えを問いただすなど緊張した場面も見られる。学齢期の子供向けの舞踊コンテスト（子供の創造・文化週間、子供の倫理・文化週間）で入賞した子供は、単純に入賞したことを嬉しく感じるほか、入賞者は進学に際し加点されるため親も嬉しく感じている<sup>40</sup>。

#### f) 芸術教育機関の授業に伴う行事

芸術教育機関での創作活動は、仲間と舞踊を創る楽しさに加え、関連作業も楽しいようである<sup>41</sup>。職業高校の卒業公演は舞台装置や衣装、チケット販売、スポンサー探しなど、一度の舞台上演に必要な事柄をすべて生徒が担う。芸術大学の卒業試験は、多地域の舞踊を組み合わせた創作舞踊を創り複数人で踊ることが多い。また毎年恒例の舞台を楽しむにしている人の存在もやる気につながっている<sup>42</sup>。

#### g) 民間の行事

結婚披露宴や企業の催事など民間の行事に対しては、さまざまな意識があると次のように語る。

「結婚披露宴は地元の客に見られているために、より真剣に踊る場合もあれば、逆に客が舞踊に注意を払わないため踊る気を削がれることもあります<sup>43</sup>」(30代)

特に近年の結婚披露宴は立食形式が多く、客はおしゃべりや食事に夢中になりやすいため、淡々と依頼をこなす踊り手も多い<sup>44</sup>。

#### h) 観光芸能

---

<sup>39</sup> Mawan へのインタビュー、2008年8月3日。

<sup>40</sup> Erlin とその息子へのインタビュー、2010年2月2日

<sup>41</sup> Putri へのインタビュー、2009年11月19日。

<sup>42</sup> Putria へのインタビュー、2019年8月11日。

<sup>43</sup> Ayi へのインタビュー、2008年8月30日。

<sup>44</sup> Angela によれば、以前の結婚式、あるいは現在でも田舎の結婚式では、招待客は着座の状態ですぐに振る舞われ、舞踊も上演されるため、舞踊を真剣に見ることがおこった。Angela へのインタビュー、2018年8月24日。

観光芸能には気軽に参加することが多い。その理由は次のようなものがある。

「いくつもの舞踊活動を掛け持ちしていて、すべてに真剣に踊る余裕がない<sup>45)</sup>」(20代)

「観光客は文化を少し知りたいだけなので踊る方も気が楽<sup>46)</sup>」(20代)

「観光芸能は変化せず、何度も踊って慣れているし、新しいタイプの舞台も生まれないので新鮮味がない<sup>47)</sup>」(20代)

「観光芸能は観光客の関心を惹こうとしたり笑わせたりするため、あまり好きではない<sup>48)</sup>」  
(30代)

「仲間の踊り手に真剣さが欠けるので好きではない<sup>49)</sup>」(30代)

こういった理由から、踊り手の責任感が低くなる傾向もあり急に欠席したり、それを埋める踊り手が急遽参加することも珍しくない<sup>50)</sup>。5年間ラーマーヤナ・バレエを踊っている踊り手は次のように語る。

「もう何度も見ているので他の役も踊れます。ウイスヌ・ムルティ<sup>51)</sup>で急にシント役を与えられても踊れます。OMM114<sup>52)</sup>でシントをやったことがあるからです<sup>53)</sup>」(20代)

このように踊り手は観光芸能を重視していない。それでも多くの踊り手が参加し続ける理由は次のようなものがある。

「観光芸能だと拘束時間が決まっているので家の都合をつけやすい<sup>54)</sup>」(20代)

「海外からの観光客に王宮舞踊を見せることを誇りに感じる<sup>55)</sup>」(30代)

---

<sup>45)</sup> Putri へのインタビュー、2009年12月8日。

<sup>46)</sup> Agung へのインタビュー、2009年12月8日。

<sup>47)</sup> Bangkit との会話から、12月27日2009年。

<sup>48)</sup> Sagit へのインタビュー、2008年9月4日。

<sup>49)</sup> Kref へのインタビュー、2008年9月14日。

<sup>50)</sup> 2012年に筆者はスンドラタリ・フェスティバルの稽古を見学していたが、この日は多くの踊り手がラーマーヤナ・バレエの上演を、急に欠席していた。

<sup>51)</sup> Putri へのインタビュー、2009年12月8日。

<sup>52)</sup> カネマンの住民を中心とした芸術グループ。章末資料(1)参照のこと。

<sup>53)</sup> Putri へのインタビュー、2009年12月8日。

<sup>54)</sup> Tere へのインタビュー、2009年12月29日。

<sup>55)</sup> Ayi へのインタビュー、2008年8月31日。

「とにかく踊ることが好きで、いろんな経験を積んで学びたい<sup>56</sup>」(30代)

「踊り手仲間に会えるのが楽しみ<sup>57</sup>」(20代、30代の多くの踊り手)

拘束時間の決まっている観光芸能は、特に小さな子供のいる踊り手には参加しやすい。それに対し王宮儀礼や新しく作品を創る場合、稽古時間が長かったり、時間通りに稽古が始まらなかったり、急に稽古の予定が組まれることが多いため、他の予定を入れづらかったり、稽古に参加できなかったりする。

## 2) 稽古回数と踊ることへの意識

若い世代の踊ることへの意識と稽古回数は、次の表2のように整理でき、名誉な機会であっても稽古回数が少ないことが分かる。なお稽古回数の多寡は絶対的なものではなく踊り手の主観による。

表2 稽古回数と上演機会

稽古回数	上演機会	上演する舞踊
少ない	王宮儀礼や賓客向けの上演 海外公演 結婚披露宴 観光芸能	伝統的な舞踊 ブドヨ／スリンピ／ゴレ／ ブクサン／ラウォン・アル ス等
多い	順位や成績が付く上演 ・舞踊コンテスト／フェスティバル ・卒業制作 催事など新しく創作して上演する舞台	課題舞踊 新しい舞踊

### a) 稽古回数の少ない上演機会

王宮儀礼をはじめとする踊り手が名誉に感じる上演と、気軽に参加する観光芸能は、ともに稽古回数は少ない。ラーマーヤナ・バレエを除けば、いずれもブドヨやスリンピ、ゴレなど伝統的な王宮舞踊を上演する。王宮儀礼や賓客向けの上演で稽古回数が少ない要因は次の3つにある。

#### i) 王宮からの上演依頼が遅い

<sup>56</sup> Acun へのインタビュー、2009年12月19日。

<sup>57</sup> Putri へのインタビュー、2009年11月19日。Tere へのインタビュー、2009年12月29日ほか多数。

賓客向けの上演は前日や当日の昼間に依頼されることもある。踊り手によれば「近年、王宮儀礼のためであっても稽古は約ひと月前に始まり、稽古回数は10回にも満たない<sup>58)</sup>」という。筆者が居合わせた2012年10月31日の21時、他の催事の稽古時に王宮から11月15日にジャカルタで予定されている上演への依頼通知が配られたこともあった。この時に踊り手に伝えられた内容は、ワヤン・ウォン上演のための稽古日程(11月1,4,5,7,8,10,12日)だけであり、こういった上演機会で、自分が何の役を演じるのか知らされていなかった。

ii) 少ない稽古でも踊れてしまう

儀礼で用いられる王宮舞踊はブドヨやスリンピなど、いくつか決まっているため、踊り手は振りを覚えており、全員の顔合わせや、群舞の立ち位置の確認のために、数回の稽古を行うだけで無難に舞台をこなせてしまう。

iii) 稽古日程の調整が難しい

i) とも関連し、参加者全員の都合がつく稽古日程の調整が難しいことがある。そのため王宮儀礼での上演であっても、本番で初めて全員が揃うこともある。

こういった状況に、踊り手の心は満たされておらず次のように語る。

「先日、王宮でスルタンと賓客の前で踊りました。本当はブクサンの相手と何度か稽古したかったのですが都合がつかず、当日、王宮で衣装を付けた後、立ち位置の確認だけで踊りました。残念だけど仕方ありません<sup>59)</sup>」(20代)

「ワヤン・ウォン・フェスティバルの稽古は、全体で7回しかありませんでした。それではとても足りません<sup>60)</sup>」(多くの20~40代)

「先日の結婚披露宴でブクサン・トゥルノ・ジョヨを踊りましたが、全員での稽古は出来ませんでした。16人で踊るので仲間と気持ちを一つにするため、本当は稽古をしたかったです<sup>61)</sup>」(20代)

このように踊り手は、王宮儀礼や賓客の前で踊ることを最も名誉に感じながら、そのための稽古回数は少ない傾向にある。こういった場で用いるのは伝統的な王宮舞踊であり、踊り慣れている舞踊でもあるため、踊り手たちも数回の稽古で踊れてしまう。しかし彼らは満たされておらず、仲間と心を合わせるために、十分な稽古をすることを望んでいる。一方で稽

---

<sup>58)</sup> Sutiya へのインタビュー、2013年1月28日。

<sup>59)</sup> Wika へのインタビュー、2008年9月4日。

<sup>60)</sup> Inul との会話、2012年11月8日。

<sup>61)</sup> Dwi へのインタビュー、2010年3月3日。

古日程の調整の難しさから仕方ないとも感じている。

他方、観光芸能に対して踊り手は、稽古をせずに舞台に立つことに関しては何の感情も抱かず、単純に踊ることや仲間と会えることを楽しんでいる。

#### b) 稽古回数の多い上演機会

稽古回数が多いのは、順位や成績の付くフェスティバルや卒業制作などと、政府の催事などで、新しい舞踊や舞踊劇を創る場合である。いずれもの機会も、新たに振りや立ち位置、ガムラン音楽などを覚えたり、製作途中で作品の何度も改良を重ねていくため、多くの稽古回数が必要となる。稽古に参加できなかったときは、友達に振りを聞いて家で覚えるなどしている。踊り手の関心が最も高いスンドラタリ・フェスティバルは年度や自治体により差はあるが、ジョクジャカルタ市の場合、毎週2回の稽古を3か月間行っている。

こういった稽古回数の多い上演に対しても稽古不足を感じている。例えば2008年のスンドラタリ・フェスティバルで、ジョクジャカルタ市チームは週に2回4～6時間の稽古を3か月間続けた。この時の踊り手は次のように語った。

「スンドラタリ・フェスティバルの稽古は多いですが、それでもまだ足りないと感じています<sup>62</sup>」(20代)

このように稽古回数は王宮舞踊ほど少なく、新たに舞踊を創り上げる活動ほど多い。いずれの場合も、踊り手たちは稽古不足だと捉え、その状況に満たされないまま舞踊活動に臨んでいる。一方で踊り手は、現実的に複数の舞踊活動と学校や職場、家庭生活を両立させることが困難であるため、常に稽古不足の状況を仕方ないとも感じている。

### 11.3 のまとめ

以上、舞踊活動の現状に対する踊り手の意識を、インタビューをもとに分析してきた。教師層を中心とした年配の踊り手は、おおむね若い踊り手に向上心がないとみている。年配者はじっくりと稽古をつけたり、語り合うなどしてバティンの大切さを伝えたいと望むが、そういった機会がないことを残念に感じている。若い世代は舞踊活動を楽しむ一方で、本当はもっと仲間と心を合わせて稽古をすることを望んだり、真剣に踊りたいなど、満たされない想いも抱いている。両者の意識の差は、若い世代にとって踊り慣れている伝統的な王宮舞踊は、すぐに踊れてしまうこと、観光芸能や芸術教育機関での試験、フェスティバルなど一度きりの舞台のための稽古に忙しいこと、それを年配者も考慮していること、およびバティンは慌ただしく短時間で伝えられる性質にないことにある。しかし若い踊り手が、もっと稽古をしたり、真剣に踊りたいと望んでいることは、彼らも自らのバティンを養いたいと考えている表れと見ることができる。

---

<sup>62</sup> Dwi へのインタビュー、2010年3月3日。

## 11.4 文化政策

次に具体的な舞踊活動について検討していく。本節ではまず文化政策に注目する。地方自治は全土的な文化の再編を引き起こしたが、ジョクジャカルタはスハルト大統領後期の文化政策が効果的に行われて、州と文化の範囲が一致していた。この状況を引き続き州・市政府は維持強化するために、民間の自主的な文化活動を促し支援し始めた。2002年に州の文化観光局が開いた文化ワークショップでも、地方自治の時代は「ジョクジャカルタの潜在的な文化能力の大きさを考えると、それを地方政府だけではマネジメントできない。よって各文化団体の自助独立と積極的な文化活動を求める」、とりわけ「若い世代の積極的な文化への参加を求める<sup>63</sup>」と、芸術家側の積極的な活動を支援することが表明された。

以下では現在（2019年）、継続して行われている文化プログラムを具体的にみていくことで、州・市政府の文化支援の方向性を明らかにする。

### 11.4.1 州の文化プログラム

スハルト大統領時代に始まった州政府の文化プログラムのうち、1972年頃から行っていた舞踊コンテストは廃止したが、1970年に始めたスンドラタリ・フェスティバルは継続している。新たな文化プログラムとしては2003年から「子供のための芸術」教室を始めた。廃止した舞踊コンテストが政府公認の文化を、国民が学ぶ性質にあったのに対し、スンドラタリ・フェスティバルも、新たに始めた子供のための芸術教室も、参加者の自主性を重んじる文化プログラムである。以下、この2つの文化プログラムの詳細を検討していく。

なお州の文化プログラムは文化観光局が策定し、実務はタマン・ブダヤが中心に担う。タマン・ブダヤはスハルト政権時代に中央政府の文化局長のもとに置かれていたが、2002年に州の文化観光局に移管された<sup>64</sup>。

#### 1) 「子供のための芸術」教室

州の文化観光局は2003年から「子供のための芸術 AFC (Art for Children)」教室を始めた。募集要項に記されたAFCの概要は表3の通りである。

表3 AFCの概要

目的	a) 子供の独創性・創造性をマネジメントする
----	------------------------

<sup>63</sup> 2002年9月12-14日に開かれたワークショップ（Work Shop Upacara Adat dan Adat Istiadat Tradisional, Yogyakarta）の配布資料“Kebudayaan dan Otonomi Daerah”より。頁番号なし。

<sup>64</sup> 政府決定書 Peraturan Daerah Nomor 7 tahun 2002 dan Keputusan Gubernur Daerah Istimewa Yogyakarta Nomor 181/Tahun 2002。これ以前1999年に全土のタマンブダヤが地方政府のもとに移されている。政府決定書 Undang-undang Nomor 22 tahun 1999 dan Peraturan Pemerintah Nomor 25 tahun 2000 tentang otonomi daerah。

	b) 子供の間での交流を促進する c) 遊びながら学ぶ場を提供する
教室	舞踊、西洋音楽、ボーカル、古典音楽、文学と演劇、美術 ワヤン・クリット <sup>65</sup>
日時	日曜日、10～13時
場所	タマン・ブダヤ
対象者	幼稚園から中学生
月謝	2万ルピア

王宮舞踊は舞踊教室で教えられ、年齢別に幼児向けのクレアシ・バル、小学生向けの王宮舞踊、中学生以上向けの王宮舞踊の3教室がある。

AFCの特徴は、第一に各教室の教師は文化観光局の干渉を受けず、教える内容は生徒の関心と能力に柔軟に対応できること、第二にすべての教室は10か月に1度、タマン・ブダヤのコンサートホールで成果発表会を行うことにある。これは子供の自由な学びを尊重し、競わせることなく、発表の場を設ける点で、スハルト大統領時代の舞踊コンテストで、子供が与えられた課題舞踊を学び、順位を付けたことと対照的である。

舞踊教室においても、「王宮の定期稽古に参加するために基本舞踊を学びたい」、「スリンピを学びたい」といった生徒の希望に柔軟に対応している。民間の舞踊教室と比べても、カリキュラムと昇級試験がなく、発表会後も学び続けることが出来る点で、生徒が楽しく無理なく学び続けられる環境にある。

以上のようにAFCは、子供たちが自由に芸術を学ぶ場として機能している。この点で国民の形式的な参加を求めたスハルト大統領時代の文化政策に対し、AFCは国民の芸術的関心に寄り添ったものであり、芸術的素質と可能性を伸ばす場として機能していると言える。

## 2) スンドラタリ・フェスティバル

1970年に始まったスンドラタリ・フェスティバルは、国内の多くの舞踊フェスティバルのなかで、最も長く続いていると言われている。長期にわたって続く理由は、毎年、新たな作品を、新たな表現方法を試しつつ生み出すことに、踊り手の関心が高いことにある。作品の内容は、毎年、顧問チームの定める創作条件に左右され、前年の作品を見て、次年度の創作条件を工夫し、よりジョクジャカルタらしい地方色（ラサ）の表現を試みてきた。

そのなかで2008年にジョクジャカルタ市が上演した作品は、地方色を巡って大きな物議を醸し、その後のフェスティバルを、より伝統回帰へと方向づけることになった。以下に、作品の概要と、それをめぐる議論について記す。2008年のテーマは「文化社会」だった。作品の概要は以下である。

<sup>65</sup> 西洋音楽は西洋のオーケストラ、ボーカルは国内外の歌、文学と演劇教室はインドネシアでテアトル teater と呼ばれる現代演劇を教える。

表題 : 「スン・クニン (Sun Kuning)」

内容 : ジャムー売りの貧しい女性スン・クニンが、数人の男に暴行される。彼女は泣き叫び、警察に訴えるが、うやむやにされる。

順位 : 3位 (5チーム中)

参加者 : 踊り手 17人、演奏家 15人、裏方 10人

ジョクジャカルタ市チームには、王宮儀礼で踊る優秀な踊り手が多く、技術力だけで評価すれば1位でおかしくなかったが3位に終わった。その理由は、地方色がジョクジャカルタらしくないと低評価されたことにあった。

この作品は1971年に実際に起きた暴行事件を扱った。警察が事件に対応しなかったのは、男性側に王家の血を引く人物を、スハルト内閣の現役大臣の親族が含まれていたと言われている。踊り手はこの事件を扱うことで社会正義を訴えたかった。しかしこの作品は、暴行場面でスン・クニンが激しく泣き叫んだこと、それを加害者が押さえつけたこと、両者とも体の動きが激しかったこと、肌の露出が多かったこと、プンドポの脇で自転車を走らせプンドポに敬意を払っていないことなどが、ジョクジャカルタの地方色ではない判断された<sup>66</sup>。

この作品について2009年7月15日に新チームの代表者<sup>67</sup>を集めたワークショップで話し合われた。まず2008年のジョクジャカルタ市の作品の映像見て意見が交わされ、出席者はみな暴行場面が直接的で卑猥すぎており、行き過ぎた不適切な表現だったと述べた<sup>68</sup>。そして顧問は「フェスティバルは王宮舞踊に立ち返り、ジョクジャカルタらしさというラサを求めることが必要」<sup>69</sup>だと伝えた。これを踏まえ2009年の創作条件は、マハーバーラタから「ガトコチョの生涯」を描くこととされ、顧問が意図したように王宮舞踊に立ち返った作

---

<sup>66</sup> これに対し作品を創った30代の演出家は、「舞台は役所のプンドポ。そんなに神聖な場所とはいえない。それにプンドポのなかでも神聖なのは上部。自転車を走らせたのは脇の下部だから、それが減点になるのは納得がいかない。僕らも王宮やクパティアンのプンドポなら、自転車を使う勇気はない」と考えていた。暴行場面にたいする評価は、演出家も予め予想しており納得したが演出家は、敢えて真に迫った暴行場面を演じさせて弱者が権力者の犠牲にされている社会を批判したかったという。Acunへのインタビュー、2008年12月19日。

<sup>67</sup> 主に演出家、振付家、作曲家、衣装・道具担当、事務担当などの出席があった。

<sup>68</sup> 各県の代表者の意見は次のようだった。バントゥール県「卑猥さはある程度まで認められるが、昨年の作品は度を越していた。より観客の受け止め方を意識した作品を心がけるべき」。スレマン県「演出家、振付家は下品さに対してコントロールが出来ていなかった。演劇的要素も強く、暴行場面もやりすぎている。卑猥さがなければ1位に相応しい作品だった」。グヌン・キドゥル県「演出家は題材を選ぶ際に、もっと多方面から検討し、卑猥さや悲鳴を象徴的に表現する方法について工夫する必要がある。そういった表現方法を検討する点では良い作品だった」。クロンプログゴ県「卑猥で倫理観に欠けていた」。

<sup>69</sup> 筆者もワークショップにオブザーバー参加した。

品が並んだ。

以後、古典物語が創作条件とされ続けている。そうすれば2008年の作品のように、ジョクジャカルタの地方色（ラサ）から大きく離れた作品は生まれにくいからだ。2018年はメナ物語を描くことが条件とされた。王宮は1989年に、ワヤン・ゴレ・メナを創作上演している。顧問はこれをスンドラタリで創らせることにより、若い世代の感性で、地方色を表現した作品が生まれることを期待した。作品はワヤン・ゴレ・メナの踊り方を用いつつ、新しい小道具・大道具を創るなど、新たな手法に富んだ作品が上演された。

このようにスンドラタリ・フェスティバルは、スハルト大統領時代から引き続き、地方色の新しい表現方法を試し、新たな舞踊劇を生み出す場として機能している。その方向性は2008年に地方色から反れた作品が創られたことを機に、より伝統に沿いつつ新しい作品を創造し続けている。

#### 11.4.2 ジョクジャカルタ市の文化プログラム

ジョクジャカルタ市では観光・芸術・文化局<sup>70</sup>と、教育局<sup>71</sup>が文化プログラムを実施する。地方自治の導入後に始めた王宮舞踊に関する文化プログラムは、表4の通り、教育局が主催する子供の倫理・文化週間<sup>72</sup>と子供の創造・文化週間<sup>73</sup>と、観光・芸術・文化局が主催するワヤン・ウォン・フェスティバルがある。観光・芸術・文化局は他に、芸術と観光を結び付けたプログラム、例えば繁華街での舞踊の定期・不定期上演、スカテン期間の舞台パサル・マラムなども行っている。

表4 ジョクジャカルタ市の王宮舞踊に関する文化プログラム

行政機関	プログラム名
教育局	子供の倫理・文化週間 子供の創造・文化週間
観光・芸術・文化局	ワヤン・ウォン・フェスティバル 定期・不定期の舞踊の上演

##### 1) 子供の倫理・文化週間と子供の創造・文化週間

まず教育局の2つの文化プログラムの目的と内容をみていく。対象者は小学生から高校生までとしている。表4のように子供の倫理・文化週間では王宮舞踊を、子供の創造・文化週間では王宮舞踊とクレアシ・バルを扱う。開催時期は子供が参加しやすいように、それぞれ11月頃、5月末から6月初旬頃の学校の長期休み前としている。

<sup>70</sup> インドネシア語表記は Dinas Pariwisata, Seni & Budaya

<sup>71</sup> インドネシア語表記は Dinas Pendidikan

<sup>72</sup> インドネシア語表記は Pekan Etika Budaya Pelajar

<sup>73</sup> インドネシア語表記は Pekan Kreativitas Budaya Pelajar

プログラム名	舞踊の種類	開催時期
子供の倫理・文化週間	王宮舞踊	11月頃
子供の創造・文化週間	王宮舞踊／クレアシ・バル	5月末から6月初旬

これらを立案した教育局のパルノは、企画理由を次のように語る<sup>74</sup>。

「本来ジョクジャカルタの芸術文化は、倫理 (budi pekerti) を学ぶことを究極の目的として継承されてきました。ところが現在、悪い外国文化が私たちの文化を破壊しようとしています。2つのプログラムは、その脅威から私たちの文化を本来の姿のままを守るために設けたのです。また『コンテスト (lomba)』ではなく、『週間 (pekan)』という言葉を用いたのは、本来、芸術は順位を付けて争うものではないし、競争より王宮舞踊の教育面をクローズアップしたかったからです」

パルノの語る「倫理」とはバティンであり、子供がジャワの礼儀作法を学んだり、イロモを感じて調和したり、辛抱する態度を養うことを期待している。悪い外国文化はブダヤ・インスタン (budaya instan 即席文化の意) と総称されるテレビ、SNS、大量生産される安価な衣類、ハンバーガー等のファストフードなどをさす。つまり2つのプログラムは、子供たちをブダヤ・インスタンから遠ざけ、王宮舞踊に親しむことで、自分たちの伝統的な倫理を身に付けることを意図している。そのため子供が好きな舞踊を踊ることが出来るよう、課題舞踊を与えていない。また初心者用に舞踊の講習会を設けたり、幼稚園で学ぶ機会の多いクレアシ・バルを踊ってもよいなど、制度面から参加者の増加も図っている。このように教育局の狙いは子供が参加しやすい環境を整えて、王宮舞踊を学ぶきっかけを作り、最終的に倫理を学ぶように導くことにある。

## 2) ワヤン・ウォン・フェスティバル

ジョクジャカルタ市の観光・芸術・文化局は、ワヤン・ウォン・フェスティバル<sup>75</sup>を主催している<sup>76</sup>。参加資格は市内に活動拠点を置く民間の舞踊団体で、例年5団体が参加し順位

<sup>74</sup> Parno へのインタビュー、2010年2月16日

<sup>75</sup> インドネシア語表記は Festival Wayang Wong Gaya Yogyakarta, antar organisasi se kota Yogyakarta

<sup>76</sup> 第一回ワヤン・ウォン・フェスティバルは、1997年に州の文化局が王宮と共催している (S.Hadi 2007:130)。第二回は2000年、第三回目が2007年に開かれ以後、隔年で定期開催されているため、実質的にフェスティバルが定着し始めたのは2007年以後だった。

を争う<sup>77</sup>。2009年の要項によると開催目的は次の点にある<sup>78</sup>。

- a) ジョクジャカルタ様式の伝統芸術を継承する
- b) ジョクジャカルタ様式のワヤン・ウォンの特徴を庶民に紹介する
- c) よりダイナミックで庶民に受け入れられるワヤン・ウォンの形を模索する
- d) 若い世代がワヤン・ウォンの継承に参加することを促す
- e) 舞踊団体に発表の機会を与える

このようにフェスティバルは、ワヤン・ウォンを庶民の手で継承すること、そのために社会に適したかたちで上演し、若い世代の参加を促すことを目的としている。そのため要項の補記には、踊り手は出来る限り40歳以下であることと記されている（演奏家の年齢制限はなし）。

2009年は下記のように、新たな物語を創ることを除けば、伝統的なワヤン・ウォンの特徴を、そのまま条件と審査基準にすると要項に記載されている。

- i) 課題：マハーバーラタ（100日戦争を除く）から新たな物語を60-90分で創ること
- ii) 条件：ジョクジャカルタ様式の特徴を出すこと
  - 地語り、歌謡、オド・オド、台詞を入れること
  - 電子楽器を使用しないこと
- iii) 審査基準：
  - 総合面：ワヤン・ウォンの特徴が感じられるか
  - 衣装から登場人物の性質が分かるか
  - 全員の舞踊技術が平均して良いか
  - 構成面：場面構成が適切か
  - パテット（調）の順が正しいか
  - クライマックスを設定しているか
  - エンディングがエンディングらしいか

実際に上演された作品に突出したものはなかった。いくつか見られたアイデアとしてイラマ・チトゥラは、「新たな物語」を創る課題に対し、新たな人物を創り出し、その人物名にバティックの柄名を付けた<sup>79</sup>。これは同年にバティックが、ユネスコの無形文化遺産リ

---

<sup>77</sup> 5団体は1) ヤヤサン・シスウォ・アモン・ブクソ、2) ヤヤサン・パムラガン・ブクソ・サスミント・マルドウォ、3) スルヨ・クンチョノ、4) クリド・ブクソ・ウイロモ、5) イラマ・チトゥラ。

<sup>78</sup> 筆者は2009年のワヤン・ウォン・フェスティバルのための、各舞踊団体の稽古から本番を見学し、フェスティバル後のシンポジウムにも参加した。

<sup>79</sup> 例えばアルジュノの孫の名はラデン・パラン・クスモなどとした。パラン柄はジョクジ

ストに記載された話題性と、多くの柄の中でもジョクジャカルタ特有の柄名を用いることで地域らしさを出していた。

年配の踊り手は 11.3 に記したように、フェスティバルでは多くの間違っただ上演方法が見られたほか、若い世代にはワヤン・ウォンについて学ぶ意思がみられず、自分たちの知識を伝える場もないと感じている。しかし王宮儀礼では 2002 年以来、ワヤン・ウォンを用いていないこと<sup>80</sup>、および開催要項には伝統的なワヤン・ウォンの上演形態を維持しながら、庶民の間に根付く新たなかたちでの上演を目指すことが記されていることから、フェスティバルの定期開催は、ワヤン・ウォンの継承・発展の場として機能しているといえる。

以上のように地方自治の時代の市の文化プログラムは、新しい舞踊を創ることよりも、王宮舞踊のバティンの側面に焦点を当てやすい、伝統的な王宮舞踊の上演機会を設ける傾向にある。これはスハルト大統領時代のコンテストが、新しく親しみやすい舞踊を創って、広く浅く踊り手を増やすことに重点を置いたことと対照的である。また子供向け、経験者向けの舞踊プログラムはともに 1 年に 1 回から 2 回（ワヤン・ウォン・フェスティバルとスンドラタリ・フェスティバル）<sup>81</sup>に増加したことになる。

#### 11.4 のまとめ

州政府と市政府の文化プログラムは、ともに伝統回帰とその共有を意図している。現在、州政府が継続している文化プログラムは、子供のための芸術教室（AFC）と、スンドラタリ・フェスティバルの 2 つがある。いずれも子供や踊り手の芸術的関心を満たし、その発表の場として機能している。市政府は子供向けにジャワの倫理、すなわちバティンを養うことを目的に、「子供の倫理・文化週間」と「子供の創造・文化週間」の 2 つのプログラムを始めた。踊り手向けにはワヤン・ウォン・フェスティバルを始めた。伝統的にワヤン・ウォンは、礼儀作法を中心としたバティンを学ぶ芸能として発展しており、市政府のプログラムはいずれも伝統を見直し共有する方向にある。以上の点からジョクジャカルタの州・市政府の文化プログラムの特徴は、踊り手の自主性を尊重しつつ、よりバティンに重点を置いた伝統回帰と共有を目指していることにあると分かる。

#### 11.5 民間の取り組み

ジャカルタのバティック柄として多用されている。またパラン・クスモは、ラブハン儀礼を行う南海の砂浜の名でもあることから、パランという言葉からはジョクジャカルタを強くイメージできる。

<sup>80</sup> 11.5.1 と 11.5.2 に記した踊り手たちの自主的な定期シンポジウムの議論（2010 年 2g 月 22 日）より。この日は 2009 年のワヤン・ウォン・フェスティバルについて話し合われた。

<sup>81</sup> 2018 年はランゲン・モンドロ・ワノロ・フェスティバルと、ワヤン・ゴレ・メナ・フェスティバルも行われ、1 年に 4 回ものフェスティバルが開催された。この二つのフェスティバルは翌年は行われなかった。

本節と次節で民間の舞踊活動を扱う。現在、政府、民間ともにバティンを重視した活動を行っている。しかし地方政府の文化プログラムは、公務員が仕事として行うのに対し、民間の踊り手たちは余暇に、経済的報酬を得ることなく、あるいはごく僅かな報酬で行うため、踊り手たちの想いを、より直接的に反映しやすい。彼らの活動は王宮舞踊を継承することへの強い献身性なしには成立しない。その姿はそのまま、為すべきことに不屈の精神で集中するというジョゲッド・マタラムに通じるのではないか。以下、本節で踊り手たち全体の自主的な取り組みについて、次節で新たな舞踊教室について、彼らの活動を詳細に記述することで、踊り手たちが何をどういった方法で、次世代に伝えようとしているのか明らかにする。

#### 11.5.1 合同稽古とシンポジウム

2009 年から芸術大学の教員が世話役となって、誰でも参加できる合同稽古会と、舞踊シンポジウム (Sarasehan Tari) を始めた。

##### 1) 合同稽古会

合同稽古会は滞りがちだった王宮の定期稽古に代わり、ひと月に一度、基本舞踊を中心に稽古をする場として始まった。王宮の定期稽古の低迷の要因のひとつは、稽古時の正装を身に付けるのに時間がかかることと、日曜の朝という時間帯にあった。そのため合同稽古会は、踊り手が参加しやすい平日の 20 時から、民間の舞踊団体の活動拠点を順に使用して行った。服装は T シャツに下半身はバティックでよかった。合同稽古会は盛況で、初心者や、しばらく舞踊から遠ざかっていた踊り手たちも多く参加し、毎回プンドポに乗り切らないほどだった。この盛況ぶりは多くの踊り手が王宮舞踊、特に基本舞踊を学び続けたいと思っており、参加しやすい場所と時間を工夫すれば、それが可能であることを示した。

##### 2) 舞踊シンポジウム

舞踊シンポジウムは月に一度、王宮舞踊に関する様々なテーマを、自由に話し合う場として始まった。合同稽古会に幅広い年齢層の踊り手が集まったのに対し、シンポジウムの参加者は年配者を中心に、踊り手に限らず多くの人に参加し盛況だった。これはスハルト大統領時代の「文化の掘り起し」で行われた講習会やシンポジウムに近い。しかし「文化の掘り起し」は、政府の意向を反映したテーマを学ぶ性格が強かったのに対し、舞踊シンポジウムは踊り手自身が、テーマと発表者を決める能動的な活動である点で異なる。取り上げられたテーマは、スンドラタリやワヤン・ウォン・フェスティバルなどの事後評価、舞踊教室の実態や、子供たちが舞踊に興味を持つための方法、王宮舞踊に関する書物の内容を紹介するなど幅広い。

こういった合同稽古会と舞踊シンポジウムは、踊り手らが自らの力で王宮舞踊を活性化し、王宮舞踊の意義を継承しようという強い意思の表れであり、その力を彼らが有している

ことの証となった。なお合同稽古会と舞踊シンポジウムは、ともに毎回 60 人前後の参加する関心の高い活動だったが、2012 年から世話役が本業の芸術大学での仕事が多忙なため休止している。

#### 11.5.2 稽古文化の必要性に関する議論

2010年 2月 22 日の舞踊シンポジウムで、王宮舞踊の現状とその解決策が話し合われた。その日のテーマはもともと「ワヤン・ウォン・フェスティバルとジョクジャカルタ王宮舞踊を再活性化させる戦略<sup>82)</sup>」であり、11.4.2 に記した、2009 年のワヤン・ウォン・フェスティバルの評価を目的に開かれた<sup>83)</sup>。参加者は芸術大学や民間の舞踊団体の教師を中心に 60 人ほど集まった。主催者は開催趣旨を次のように述べている。

「本日は、どうすればワヤン・ウォン・フェスティバルを王宮舞踊の継承と発展の手段と出来るか話し合いたいと思います。我々は社会構造の変化にもかかわらず、スルタン 8 世の時代に頂点に達したワヤン・ウォンを未だに再解釈していません。フェスティバルは我々にワヤン・ウォンを再創造するチャンスを与え、また急速に流れ込むブダヤ・インスタンなど雑多な文化から、我々の伝統文化を守る戦略ともなりうるのです」

この日の議論の焦点は、1) フェスティバルを軸とした王宮舞踊の継承方法、特に踊り手の育成方法、2) 庶民が楽しめるワヤン・ウォンの伝統と革新のバランスのとり具合に絞られた。

1) についてフェスティバルの意義は、たんに作品の上演ではなく、a) 作品を練り上げていくプロセス、b) 初心者の育成、c) 現在の踊り手の生活スタイルに適した王宮舞踊の継承方法を見直し続けていくこと、にあると話し合われた。

この議論の背景には、11.3 に記したように若い踊り手に向上心が見られず、稽古への出席率が低く、最終稽古で初めて参加した踊り手さえいた。通常、稽古回数と出席率は、順位の付くフェスティバルでは多くなる。しかしワヤン・ウォン・フェスティバルでは、審査基準を伝統的な形式の踏襲としたため、その知識を持つ中堅から年配の踊り手が作品創りの中心となり、若い踊り手の意識が薄く、稽古の出席率が低くなったのである<sup>84)</sup>。

この他、稽古の出席率が低い要因として、第一にワヤン・ウォンのような伝統的な舞踊劇は、ある程度の演技方が定まっているため、経験を積んだ踊り手であれば、数回の稽古でも踊れてしまうこと、第二に初心者はワヤン・ウォンを良く知らないことが多く、見た目には観光芸能と変わらないため、同じように捉えてしまい、稽古の重要性を認識できないこと、

<sup>82)</sup> インドネシア語表記は Festival Wayang Wong dan Strategi Menegahkan Tari Tradisi Gaya Yogyakarta。

<sup>83)</sup> 筆者はこの舞踊シンポジウムに出席した。

<sup>84)</sup> それに対しスンドラタリ・フェスティバルは、若手から中堅の踊り手が中心となり、新しい作品を創るため、若い世代の意識が高く稽古も真剣となる。

第三に、単純に他の舞踊活動との日程の調節が難しいという理由があった。

しかしワヤン・ウォンは上演の度に新しい台本を作るため、ひとつとして同じ内容のものではなく、全員が集まって稽古をする必要がある。ジャワ語の台詞を使用するため独特の口調を学ぶ必要もあるし、生のガムラン演奏を用いるため他の舞踊以上に練習が必要になる。この稽古不足の問題を解消するには、全員が踊り手としての責任を自覚して稽古に参加するしかない。最終的に議論は「稽古文化を根付かせることが必要」であり、稽古に欠かさず参加する習慣こそ、伝統的な王宮舞踊の継承方法であり、若手の育成の基本だという意見で一致した。

次に2)については、伝統と革新のバランスを考えることが必要だと強調されたが、そのための具体案は出なかった。フェスティバルでは植民地時代のように男性に女性役を演じさせた団体もあったが、受けを狙った感があった。これについては試みは歓迎されるが、まず当時の演じ方をよく知ったうえで、再現方法の検討を重ねるべきとの意見で一致した。そのためにジョクジャカルタ市には、ワヤン・ウォンを知るための講習会を開くなどのフォローを求める声が多く聞かれた。

結局、この日の議論は稽古文化の復活を求める意見に集約された。これは合同稽古会と舞踊シンポジウムが盛況であり、踊り手たち自らが稽古文化を復活させる力を有している証となったように、11.2に記した2015年からマルドウォ・ブドヨが始めた、新たなかたちでの合同稽古会、および11.5.3に記す2018年からの王宮の定期稽古の再活性化に受け継がれた。

### 11.5.3 王宮の定期稽古の再活性化

踊り手たちが必要性を訴えた稽古文化の活性化は、2013年の王宮の定期稽古の刷新によって実現し始めた。それまで定期稽古の状況を改善できなかった理由は、教師の一人が「私は王家の家臣でしかありません。何もできないのです」<sup>85</sup>と語ったように、身分の上下関係を重んじて強い行動を取れないことにあった<sup>86</sup>。

2013年の稽古体制の改善で重視したことは、日曜日の朝に王宮へ行けば、必ず稽古が出来る体制を作ることだった。それまで踊り手は稽古に出向いても、参加者が少なく中止になったり、教師の参加が少なく、十分な指導が受けられないなど、踊り手の稽古への意欲がそがれることがあった。教師を担当制にしたのは、こういった事態を避けるためだった。実際には当番でない教師の参加も多く、特に用事がなければ教師は全員参加している。この新体制により参加者は男女とも20名くらいずつ集まるようになった。

さらに2018年からはスルタンの義理息子が、クリド・マルドウォに加わったことで、一

<sup>85</sup> Kadar へのインタビュー、2010年3月1日。

<sup>86</sup> 舞踊シンポジウム（2010年2月22日）での議論によれば、定期稽古に関してスルタンは「舞踊のことはクリド・マルドウォの長に委ねてある」と述べ、クリド・マルドウォの長は「スルタンに聞いて欲しい」と述べ、何も前進しなかった現状を訴える声があった。

層、稽古が活性化した。彼自身は踊り手ではないが、毎週、定期稽古に出向き、稽古をする踊り手たちの正面に腰を下ろして、じっくりと立ち会っている。これは踊り手たちに、スルタンの親族に見られているという良い緊張感を与えることとなった。

この状況に教師たちはスルタンの親族の参加という理由はあるにしても、なぜ参加者が増えたのか分からないでいる。踊り手たちに参加の理由を聞くと、初心者は「王宮で踊ってみたいから」「舞踊が好きだから」、中堅やベテランの踊り手たちは「基礎舞踊は学び続ける必要があるから」「王宮だと身が引き締まるから」<sup>87</sup>と語り、明確な理由は分からない。ある中堅の踊り手は、「王宮で伝統衣装に身を包んで稽古する姿を、SNSに投稿すれば見栄えが良いという理由で、稽古に参加する踊り手もいるのではないか」<sup>88</sup>と分析する。

いずれにしても、このように王宮の定期稽古は2013年に稽古体制を刷新し、2018年からはスルタンの親族が熱心に立ち会うようになったことを機に、更に盛況な状況が続いている。

### 11.5 のまとめ

踊り手たちの自主的な取り組みとして始まった合同稽古と、舞踊シンポジウムは2009年の発足から約三年のあいだ盛況だった。これは踊り手たちが主体となって、自らの意思を反映させた舞踊活動を行う力があることの証となった。その意思は2010年2月22日の舞踊シンポジウムで議論されたように、稽古文化の復活を強く望む声として表明された。そして2015年にマルドウォ・ブドヨが新しいかたちで合同稽古会を始め、王宮が2013年に定期稽古を刷新し、2018年に更に再活性化させたことで具現化した。この稽古文化復活の流れは、ラヒルとバティンの不均衡の是正への取り組みであった。なぜならスハルト大統領時代に、稽古より舞台上演を優先した結果、ラヒルには長けるがバティンが追い付かない踊り手を生み出したことに、踊り手は後ろめたさを感じていたからである。

### 11.6 新たな舞踊団体ウィロゴ・アプルタン・ジョクジャカルタの活動

前節では踊り手たちの総意が、稽古文化の復活にあることを明らかにした。本節ではそういった意思を最も反映しやすい、個人的な舞踊活動に目を移す。例として新たに設立された舞踊団体ウィロゴ・アプルタン・ジョクジャカルタの活動を取り上げる（以後、ウィロゴ・アプルタンと略記）。地方自治の時代に入りジョクジャカルタでは4つの新たな舞踊団体が誕生した。いずれも既存の舞踊団体と異なり、生徒が長く舞踊を楽しめる活動形態を特徴とする。なかでもウィロゴ・アプルタンは4つの舞踊団体のなかでも、最も早い2001年に設立され、他の舞踊教室から生徒が移ってくるなど人気が高い。以下、彼らが目指す稽古文化の復活とバティン教育の方法を詳細に記述することを通して、伝統的な舞踊継承を現代の生活様式のなかで受け継ぐ在り方を探る。

---

<sup>87</sup> いずれも2018年8月の王宮の定期稽古でのインタビュー。

<sup>88</sup> Sari へのインタビュー、2018年8月15日。

### 11.6.1 ウィロゴ・アプルタンの概要

ウィロゴ・アプルタンの概要は以下となる。

- ・団体名 : ウィロゴ・アプルタン・ジョクジャカルタ
- ・団体名の由来 : ジャワ語で「ウィロゴ」は「体」、「アプルタン」は、「ひとつにまとまる」ことで、団体名は舞踊を意味する。
- ・設置年 : 2001 年
- ・活動目的 : 1. 生徒の王宮舞踊に対する愛情を育てる  
2. 王宮舞踊を通してバティン教育を行う
- ・活動内容 : 1. ジョクジャカルタ王宮舞踊の教室運営  
2. ジョクジャカルタ王宮舞踊の上演活動
- ・運営方針 : 生徒が長く楽しんで学べるように開かれた教室にする
- ・活動拠点 : 王宮から南に車で5分ほどの設立者夫妻の自宅を改装した稽古場
- ・設立者 : 芸術大学の舞踊教師トゥリ、職業高校の舞踊教師エンダン夫妻
- ・教師 : 6人。設立者夫妻と長男、長女、次男、エンダンの妹エルリン(小学校の舞踊教師)<sup>89</sup>
- ・生徒数 : 学齢期の子供を中心に約200人  
そのうち教室や上演活動によく参加するのは約100人
- ・教室の回数 : 週に1日1時間(教師は週に4日教える)
- ・クラス数 : 5クラス
- ・月謝 : 7,500ルピア
- ・財源 : 月謝、および設立者の持ち出し

生徒数が正確に出せないのは一定期間休んだ後、再び参加する生徒も多いためである。既存団体と異なり稽古場はプンドポではなく、設立者夫妻の自宅を稽古用に改装して使用している。教室の開催日数は他の団体が、たいてい1クラス週2日であるのに対し週1日としている。月謝(7,500ルピア)は格段に安い。任意や無料の教室もあるが、他団体は約2万~15万ルピア(2019年8月)となっている。

設立者はトゥリとエンダンの夫妻である。トゥリは1953年にカネマンで王家の家系に生まれ芸術的な環境で育っている。子供時代からブバダン・アモン・ブクソで厳しい稽古を重ね舞踊学校、舞踊アカデミーに進学し芸術大学の舞踊教師となった。王宮儀礼や国内外での上演旅行にも度々参加している。妻のエンダンは1955年にジョクジャカルタ王家の踊り手の家系に生まれたが、子供時代にスラカルタ地方の舞踊を学んだのち舞踊学校、舞踊アカデ

---

<sup>89</sup>トゥリは2017年に他界し現在(2019年)の教師は5人。

ミーでジョクジャカルタ王宮舞踊を学び、職業高校でスラカルタ様式の舞踊教師となった。二人には 20 代から 30 代の子が 3 人おり全員、シスウォ・アモン・ブクソで王宮舞踊を学び、王宮儀礼にも参加するなど優れた踊り手として精力的に舞踊活動をしている。

#### 11.6.2 設置の背景と活動目的

エンダンはウィロゴ・アプルトanを設置した背景を次のように語った。

「私は職業高校の舞踊教師ですが、真の意味での芸術教育はできません。決められた授業時間内で、一定の成果を上げることが目的とせざるを得ないからです。しかし本来、芸術は時間内に成果を上げることでも、数字で成績を出すものでもありません。私は教師でありながら、舞踊の保護・継承に十分に力を注げず罪の意識を感じていたのです。そこで授業では出来ない舞踊教育を行うため 2001 年にウィロゴ・アプルトanを立ち上げたのです<sup>90</sup>。」

トゥリは芸術大学も同様の状況だと語った。

次に夫妻が掲げた 2 つの活動目的は、およそ次のようにまとめられる。

##### 1) 生徒の王宮舞踊に対する愛情を育てる

活動目的の第一は、生徒の王宮舞踊に対する愛着を養うことにある。そのため厳しい指導はせず生徒が楽しんで踊ることを優先する。エンダンは「小さな子の振りは直さず、体を動かして楽しいと感じさせるようにしている。小さな子は少し大きな子を見ながら、飛び跳ねるだけだが、そうやって楽しむこと重要<sup>91</sup>」と語った。そのため小さな子には動物の動きを真似た創作舞踊、例えばクプクプ（蝶）や、クリンチ（うさぎ）から教える。実際、子供たちは踊ると言うより、うさぎや蝶を真似て飛び跳ねながら楽しんでいる。子供が十分に楽しんでいるようなら少しずつ振りを教えて、ゴレなどの王宮舞踊に入り、時間をかけて美しく踊れるよう指導していく。

教室は踊り手の養成を目的としない点で、既存の舞踊団体と決定的に異なるが、子供の倫理・文化週間の舞踊部門で優勝したり、依頼を受けて他団体の上演に加わったり、芸術大学に進学するなど、結果として優れた踊り手が育っている。トゥリはこれは「副産物」に過ぎないと捉えている。トゥリは「王宮舞踊を好きにさせる目的は、生徒が安易にブダヤ・インスタnという『楽しみ』に流され、教室を去らないようにする意図もある。自分たちの世代が稽古に打ち込めたのは、舞踊以外に楽しみがないことも一因だった。それに対し今の生徒たちには舞踊をやめても、いくらでも代わりの『楽しみ』が待っている」と

<sup>90</sup> Endang へのインタビュー、2013 年 1 月 28 日。

<sup>91</sup> Endang へのインタビュー、2013 年 1 月 28 日。

語った<sup>92</sup>。

## 2) 王宮舞踊を通してバティン教育を行う

夫妻は踊り手は伝統的に、舞踊を通してバティンを養うことで「よきジャワ人」として生きることを目指したが、徐々にそういった習慣は失われてきた、その慣習を再び教室で定着させたいと考えている。そのため折に触れてジャワ語と礼儀作法の指導をする。トゥリは次のように語る。

「ジャワ文化の基本は礼儀作法にあります。その基本は複雑な敬語表現のあるジャワ語です。しかし今の子は礼儀作法も正しいジャワ語も知りません。これを私たちは舞踊を通して教えるのです<sup>93</sup>」

伝統的なジャワ社会では礼儀作法やジャワ語は、親が子に生活の中で教え、学校の作法 (budi pekerti) の授業でも教えた。王宮舞踊は礼儀作法を学ぶための、ひとつの方法でしかないが、今の学校では作法の授業もなくジャワ語教育も十分ではない<sup>94</sup>。これを補うためにトゥリたちは、踊り手の養成を目的とせず、上演活動よりも教室で教えることを重視している。ジャワ語の指導法について夫妻は次のように語る。

「教室では生徒が間違っただジャワ語を用いるとすぐに直します。例えば生徒が先生に、『私はサンプルを持っています』を、ジャワ語で” Kulo kangunan sampur” と言うのは間違いです。正しくは” Kulo gadhah sampur” と言います。kangunan は友達に使う言葉、gadhah は目上の人に使う言葉なのです。こういった間違いを今の親たちは正さないし、正しいジャワ語を知らないことも多いのです<sup>95</sup>。」

正しいジャワ語を知らない親世代がいるのはインドネシア語の普及と、親の母語がジャワ語以外の民族語であるなどの家庭環境による。またジャワ語は敬語体系が複雑なため中位、下位は使っても、間違っただ上位の言葉を使うことを怖れて、目上の人には無難なインドネシア語を使う人も多い。この状況はジャワ語を核に培われてきた、ジャワ人の礼儀作法の継承を危うくすると設立者夫妻は考える。

---

<sup>92</sup> Tri と Endang へのインタビュー、 2009年12月18日。

<sup>93</sup> Tri と Endang へのインタビュー、 2009年12月18日。

<sup>94</sup> トゥリは次のように嘆いた。「今の親は子供が、神聖なカネマンのプンドポの周りや上を、走り回って遊んでも注意しません。かつては私が上がるのも恐れ多かつたあのプンドポです。芸術大学では職員たちが靴を履いて、舞踊科のプンドポの上で体操をしていることさえありました。芸術大学では私はすぐに抗議しましたが、カネマンでは私はそんな権限を持っていません」。Tri と Endang へのインタビュー、 2009年12月18日。

<sup>95</sup> Tri と Edndang へのインタビュー、 2009年12月18日。

礼儀作法の指導法について彼らは次のように語る。

「ジャワでは目下の人が目上の人の前を通るときは、歩調を緩めて少しかがむようにします。座るときも緩やかに腰を下ろします。でも今の子は出来ません。そこで私たちは生徒が帰る時、わざと下の方に座るのです。生徒は私たちと同じ高さに腰を落とさないといけません。もし座っている私たちに、生徒が立ったまま礼を述べて帰ろうとすると、すぐに注意します<sup>96</sup>」

こういった礼儀作法は王宮舞踊の一連の所作に反映されているが、それらを教室では、すぐに実践できるよう指導しているのである。教える舞踊は創作舞踊から徐々に、より多くの礼儀作法が反映されている王宮舞踊に移行する。

### 11.6.3 運営方針

教室の運営方針は生徒が長く楽しんで学べるように開かれた教室にすることにある。その理由は礼儀作法は短期間で身に付くものではなく、舞踊が生徒の生活の一部となり、長く続けることが肝要なことにある。そのため教室運営に重点を置き、上演活動は必ずしも必要とは考えない。既存の教室で採用している昇級試験と卒業制度、セメスター制もとり入れなかったが、その利点は次の3点にある。

第一に昇級試験がなければ、生徒の学習状況に合わせて柔軟に教えることが出来る。教室では全員が楽しんで、おおよその振りを覚えたら並行して新しい舞踊を教える。これで生徒は新しい舞踊を学びながら、すでに習った舞踊の完成度を高めたり、希望する舞踊を何度も繰り返し学ぶことができる。これに対し芸術教育機関や既存の教室では新しいセメスターに入ると、期末試験や昇級試験に向けて次の舞踊を学び始め、前に習った舞踊を学び直す機会はない。

第二に卒業制度がなければ生徒は何年でも学び続けられる。既存の教室では教室を卒業した生徒は夜の稽古に参加できる。しかし舞踊を3年しか学んでいない初心者が、夜にシャンデリアが灯り厳かな雰囲気 of 貴族の邸のプンドポで、王宮の家臣でもあるガムラン奏者たちの演奏で、稽古をするのは気後れし不参加であることが多かった。その点、卒業制度がなければ、いつまでも学び続けることが出来る。都合で参加できない期間があっても好きな時に復帰できる。実際、復帰する生徒は多く、2006年に甚大な被害を出したジャワ島中部地震（震源は教室から南南西20キロ）の後、出て来られない生徒が多くいたが、彼らも1年後頃から教室に復帰している。

第三にセメスター制がなければ、いつでも興味を持った時に習い始められる。これは子供がせっかく学びたいと思っても、新しいセメスターを待っている間に興味を失うことを避けるためである。

---

<sup>96</sup> Tri と Endang へのインタビュー、2009年12月18日。

このほか時間通りに教室を始めることで、教室がほかの活動の妨げにならないよう気を配っている。これは他の教室や何かの催事の稽古では、時間通りに始まることは少ないため、生徒は宿題や家の手伝いをする時間がなくなったり、親も送り迎えの都合が付けにくく、教室をやめる原因となっているからだ。

トゥリたちはこの習慣を変えるため必ず時間前に、稽古場の掃き掃除などをしながら生徒を待つ。各クラスは2人以上の教師が担当し、1人が都合が悪くなっても、他の1人が必ず教えられる体制にしている。しかし昼過ぎまで学校で教え、夕方に教室で生徒を待つことは容易ではない。ジャワでは行事も多く、暑さもあり帰宅後は水浴をして一休みをするのが一般である。そのためこの方針は、トゥリたちの王宮舞踊の継承に対する固い決心の表れと言える。

さらに誰でも気軽に稽古を見学でき、いつでも参加できるよう、物理的にも開かれた稽古場とした。稽古場は住宅密集地にあり、小道から教室の様子が良く見え、夕方の散歩を兼ねた近所の親子連れや、友達どうしが自由に出入りし、見学や休憩をしていく。教室の評判を聞きつけた親が、子供に垣根越しに教室を見せることもある。教師はよく姿を見せる子には、「一緒に習ってみる？」と誘う<sup>97</sup>。これに対し他の舞踊団体が稽古場として利用するブンドポは、貴族の所有物のため開かれた教室とは言いにくい。

#### 11.6.4 ウィロゴ・アプルタン・ジョクジャカルタの稽古

次に独自の運営方針に従った稽古の方法を知るために、ウィロゴ・アプルタンの実際の稽古を記述する。クラスとスケジュールは表5の通りである。

表5 ウィロゴ・アプルタンのクラスとスケジュール

	クラス	時間	用いる舞踊
月	女子 (小) 小学生まで	15:30-16:30	創作舞踊 (クリンチ Kelinci/ブルン Burung/キジャン Kijang) 王宮舞踊 (ナウン・スカル Nawn Sekar)
	女子 (中) 小学高学年 中学生まで	16:30-17:30	王宮舞踊 (ナウン・スカル、レオ・レドゥン Lelo Ledun/ゴレ・スルン・ダユン Golek Sulung Dayung/ゴレ・クニウトウ・ヌンベ Gorek Kenyet Nunbe/ヌラット・サリオ Tari Nulat Sariro)
火	男子 (小) 小学生まで	16:30-17:30	基本舞踊 (タユガン Tayungan) 王宮舞踊 (チャントリック Cantlik/ブギス Bugis/クダ・クダ)

<sup>97</sup> 筆者は頻繁に教室に足を運んでいるが、常に複数の見学者や散歩ついでの休憩者がいる。

			Kuda-kuda／クダ・ルンピン Kuda Lumping／クロノ・アルス Klana Alus)
金	男子 (大) 中学生以上	18:3-19:30	基本舞踊 (タユガン Tayungan) 王宮舞踊 (クロノ・トペン Klana Topeng／クロノ・ロジヨ Klana Raja／クロノ・アルス Klana Alus)
土	女子 (大) 高校生以上	16:30-17:30	女子 (中) に同じ

男子 (小)、女子 (小) のクラスで用いる舞踊の特徴は、子供が親しみ易い創作舞踊や、王宮舞踊のなかでも子供向けの舞踊を用いていることにある。男子 (小) で用いるチャントリックは師や修行者の弟子 (子供) の様子を、クダ・クダとクダ・ルンピンは馬の動きをまね、ブギスはトゥリが子供向けに創った舞踊である。女子 (小) で用いる創作舞踊は、いずれも動物をモチーフにしている。女子 (中) は小学校の高学年以上を対象にしているが、子供用と大人用の舞踊を教えている。レオ・レドゥンは、動物を真似たクレアシ・バルほど子供過ぎず、ゴレほど大人びていない舞踊である。

2010年1月19日の男子 (小) のクラスは次のように行われた (写真9)。この日は16人の参加があり小学1~3年生を中心に、幼稚園やそれより小さな子供もいた。教室の目的と運営方針を反映した部分には下線を引いた。

表6 男子 (小) のクラス見学 2010年1月19日 (火)

16:00~	トゥリとエンダンが自宅と稽古場を行き来しながら <u>生徒を待つ</u> 。 徐々に生徒が集まり始める。 多くの生徒は親がバイクで送る。 半数以上の親はそのまま帰らず、長いすに座って他の親とおしゃべりをしたり、 <u>なごやかな雰囲気にある</u> 。 近所の親子連れが散歩ついでに、中まで入って <u>教室を見学する</u> 。
16:35~	トゥリとエンダンが生徒を、5人×3列に並べ始める。
16:40~ 16:50	基本舞踊「タユガン」(10分に短縮) トゥリが前に立って手本を示しながら、体の左右への動かし方、手の型の復習をさせる。 エンダンは生徒の列のなかに入って補助をする。
16:59~ 17:06	王宮舞踊「チャントリック」 生徒がひとり送れて参加する。
17:08	王宮舞踊「チャントリック」
17:15	休憩。各自、持参した飲み物を飲む。 この間、 <u>生徒は座っているトゥリの周りを取り囲むように座る</u> 。

17:20～	王宮舞踊「クダ・クダ」
17:28～	王宮舞踊「クダ・クダ」
	トゥリが「疲れた子は座って休憩してよい」と指示し、3人が休憩する。
17:35～	王宮舞踊「クダ・ルンピン」
	催事参加 (Pasar Malam) の告知。

この日は最後に、トゥリから次のように催事の説明があった。

「毎年恒例のパサル・マラムの舞台に出ます。私たちの出番は2月13日です。参加したい人は参加してください。参加したくない人は参加しなくてよいです。帰ってお父さん、お母さんに相談してください。参加費用はひとり3.5万ルピア（約350円）です。お父さん、お母さんが2月13日に忙しくて送り迎え出来なかったり、参加費用が高かったら、参加しなくてもよいです。参加する子には、いつもの教室と別にお稽古があると思います。参加しない子もいつもの教室には参加してください。詳しいことはこの紙に書いてあります。参加希望の人は来週の教室までにこの紙に必要事項を書いて提出してください。」

表6のトゥリの下線部の言葉「疲れた子は座って休憩してよい」と、催事を自由参加にする点から生徒に無理強いをしていないことが分かる。独立前の王宮やブバダン・アモン・ブクソ等が踊り手の養成を目的として、厳しい稽古に耐えたり、病気でも舞台をつとめ上げることなどを美德とした点と対照的である。

幼稚園やそれより小さな男子にも難しいタユガンを用いているが、繰り返しを少なくして飽きないよう10分ほどで切り上げている<sup>98</sup>。この日用いたのはタユガンを除き、すべて5、6分の短く跳躍の多い舞踊だった。王宮舞踊は体の重心を落とすため体勢的にきつい。そのため教室では、跳躍の多い舞踊を用いて、小さな子が楽しめるように工夫している。幼稚園くらいの子は、少し大きな子を見ながら飛び跳ねるだけだが、王宮舞踊の雰囲気をつまみ小刻みに足を踏む。ほとんどの生徒は振りを覚えていないが、教師は敢えて覚えさそうとしない。そのため、みな振りを覚えていなくても楽しむことができる。これは既存の教室で教えるスピードに付いていけなかったり、休んだりして振りを覚えられない生徒が、踊れる子を横目で見ながら必死で真似る点と異なる。また休憩中に、生徒がトゥリを囲んで座ることからも、生徒が教師を慕っている様子が伺える。

<sup>98</sup> タユガンは時間が決まっておらず、一定のパターンの舞踊を繰り返すので時間の調整が出来る。



(写真9) 男子(小)のクラス(筆者撮影2009年)

次に2010年2月1日の女子(小)と女子(中)のクラスは、次のように行われた。この日の参加者は女子(小)が23人、女子(中)が18人だった。

表7 女子(小)のクラス見学 2010年2月1日(月)

15:10	エルリンが床を掃きながら生徒たちを待つ。 生徒たちが集まり始める。
15:38～	創作舞踊「クリンチ」(うさぎ)
15:46～	創作舞踊「クリンチ」
15:51～	創作舞踊「キジャン」(鹿)
15:58	創作舞踊「キジャン」
16:04～	創作舞踊「ブルン」(鳥)
16:10～	創作舞踊「ブルン」
16:14	次のクラスの生徒が集まり始める。
	休憩、各自持参の飲み物やスナックをつまむ。 次第には生徒がはしゃぎ出したのでエンダンが注意する。 パサル・マラムのグループ分けと上演する舞踊、追加練習の日程が発表される。
16:47～	王宮舞踊「ナウン・スカル」
16:54	終了

女子(小)で用いる「クリンチ」(うさぎ)は両手を両耳の横にあて、「キジャン」(鹿)

は両手を頭の上にあて、「ブルン」(鳥)はサンプルを広げて鳥を真似る子供向けの創作舞踊である。いずれも軽快でテンポよく飛び跳ね、王宮舞踊とほど遠いように見える。しかしムンダック(体重を落とす)、ジンジット(つま先立ち)、ノレ(首の傾け)などが入っており王宮舞踊の基本が学べる。

女子(中)のクラスは次のようだった。

表8 女子(中)のクラス見学 2010年2月1日(月)

17:02～	王宮舞踊「ナウン・スカル」
17:11～	王宮舞踊「レオ・レドゥン」
17:22～	王宮舞踊「レオ・レドゥン」
	休憩
17:41～	王宮舞踊「ゴレ・スルン・ダユン」
	パサル・マラムのグループ分け発表
18:05	終了

このクラスは全員が、だいたいの振りを覚えていた。女子(小)のクラスの時から参加している生徒もいたが、彼女はすでに約8年も毎週ナウン・スカルを学び続けていることとなる。それだけの長期間にわたり、ひとつの舞踊を学び続けられる教室は他にない。レオ・レドゥンは人形を用いて、子供が赤ん坊をあやす様子を表現しており、ゴレほど大人びず、創作舞踊ほど子供過ぎない舞踊である。大半の王宮舞踊は子供用か大人用に分けられ、その中間の年齢層(小学校高学年から中学生)に適した舞踊が少なかった。教室ではそこを埋めるためにエンダンがこの舞踊を創った。

この日はまず全員が何度も踊っているナウン・スカルを、ウォーミング・アップをとして用いた。その後、レオ・レドゥンとゴレを通して3回ずつテープに合わせて踊った。教師は生徒の間に入って、時折、体を触って振りを直す程度である。パサル・マラムでは、この日に練習した舞踊を上演する。どの生徒も舞踊の完成度は高くないが、教師は舞台に間に合うように振りを覚えさせるなど、プレッシャーを与えることはしない。この指導法からもウィロゴ・アプルタンは、舞台上で踊ることや踊り手の養成を目的としていないことが分かる。

次に女子(大)のクラスは、2010年1月23日(土曜日)は次のような様子だった。生徒は11人だった。

表9 女子(大)クラス 2010年1月23日(土)

16:20頃	エンダンが掃除をしながら生徒を待つ
16:30過ぎ	王宮舞踊「レオ・レドゥン」
16:55～	王宮舞踊「ゴレ・クニユトウ・ヌンベ」
17:07～	休憩

17:15～	王宮舞踊「ゴレ・クニウトウ・ヌンベ」の振りの指導
17:31～	王宮舞踊「ゴレ・クニウトウ・ヌンベ」 パサル・マラムの告知

教師は初めエンダンだけだったが、近所の人に見舞いで遅れたエルリンが後から合流した。女子（大）の生徒は、中・高校生が中心で職業高校の生徒4人も参加している。この日はレオ・レドゥンを復習しながら、ゴレを新しく教え始めた。初心者が多く振りを覚えていない生徒が多かったが、教師は覚えることを促したり細かな指導はしなかった。ムンダが出来ていない生徒も多かったが教師は強く要求しなかった。休憩を挟んで複雑な動きの多いラガム（ティン・ティンとムルヤニ・ブソノ）の確認を軽く行った。

この日は近所の小学1年くらいの女の子が2人遊びに来ていた。少しして出ていき、次に違う女の子を連れて戻ってきた。ごはんを食べさせようと、子どもを追いかけて来た母親も座って、子どもに食べさせながら見学していた。しばらく来てなかった生徒も来ていた。エンダンが話しかけ、就職活動でジャカルタを往復して忙しかったことなど近況について聞いていた。このように教師は、生徒一人ひとりとコミュニケーションを取ることを心がけており、生徒はいつでも教室に復帰しやすい雰囲気にある。

以上から、ウィロゴ・アプルタンでの舞踊の教え方の特徴は次のように整理できる。

1) 2つか3つの舞踊を何度か通して稽古する

生徒はいつもの舞踊を、いつもの通り何度か通して踊る。教師は難しかったり、複雑な部分を出来るようになるまで教えようとはしない。

2) 振りを覚えることを重視しない

教師は振りを覚えさせようとしない。生徒は教師の手本や他の仲間を見て、何度も踊っているうち自然に覚えていく。生徒が他の生徒を見て真似ても教師は注意しない。

3) 本番の出来栄を気にしない

教師は本番（パサル・マラム）への参加を自由とし、本番に合わせて指導を厳しくするなど、舞台の質を高めようとしない。

この他、すべての教室で共通する特徴として、教師と生徒がよくコミュニケーションを取っていることが挙げられる。教師は休憩時間に生徒に囲まれて座っていたり、久しぶりに教室を訪れた生徒の様子を聞いたり、見学の保護者と話す場面が頻繁に見られた。またパサル・マラムの本番（2月13日）は、生徒に告知した日（1月19日）からひと月もなかったが、教師は良い舞台を創るよりパサル・マラムが、生徒の心に楽しい舞踊活動として記憶されることを重視し、無理に教え込もうとはしなかった。これにより生徒はプレッシャーを感じず舞台を楽しむことが出来る。

こういった教室の進め方によってウィロゴ・アプルトンは、学びやすく楽しい開かれた教室となっており、何年も通い続けている生徒が多い。よって設立者が運営方針とした、舞踊が生徒の生活の一部となることは実現されているといえる。

#### 11.6.5 芸術教育機関との比較

次に設立者夫妻が罪の意識さえ感じると語った芸術教育機関（職業高校、芸術大学）と、ウィロゴ・アプルトンの教育システムを比較したい。まず章末資料2「芸術教育機関の専攻と教育目的、教育理念、使命」を参考に、両者の運営方針、理念・使命について以下の表10のように整理した。

表10 ウィロゴ・アプルトンと芸術教育機関の教育目的・運営方針/理念/使命の相違点

	ウィロゴ・アプルトン	芸術教育機関	
		職業高校	芸術大学
教育目的	生徒の王宮舞踊への愛情の涵養 王宮舞踊を通じたバティン教育	踊り手の養成 (有能な技能と知識をもった人材)	踊り手の養成 (世界レベルで創造的、革新的、生産的な人材)
運営方針 理念/使命	長く楽しんで学べる開かれた教室 運営	質が高く創造力を持った 踊り手の養成	芸術の創作、保持、発展 他機関との協力 研究、創作において創造的、革新的、生産的

この表から両者の最も大きな違いは、踊り手の養成をするか否かにあると分かる。ウィロゴ・アプルトンは、生徒個人が王宮舞踊を愛しバティンを深めることに重点を置くのに対し、芸術教育機関は生徒の総合的な技術力の向上による芸術の発展に重点を置く。これは次の表11のように教育システムの違いにも反映されている。

表11 ウィロゴ・アプルトンと芸術教育機関の教育システムの相違点

	ウィロゴ・アプルトン	芸術教育機関
Semester制	なし	あり
昇級試験	なし	あり
教える舞踊	ジョクジャカルタ王宮舞踊 創作舞踊	多地域
効率	重視しない	重視
卒業制度	なし	あり

では実際に芸術教育機関での授業はどのように行われているのか。以下に筆者が観察し

た職業高校、舞踊科第1学年第1 Semesterの授業「ジョクジャカルタ王宮舞踊・女性舞踊実技 *Praktek Tari Yogyakarta Putri*」をもとに分析する。期間は2012年8月22日から10月3日まで、試験を含めてすべての授業を観察した。一回の授業は連続して2時限90分間行われる。週2回の授業で12回目は試験が行われる。教師3人、生徒19人で、ほとんどの生徒が初心者だった。

教える舞踊は1963年にサスミント・ディプロが職業高校（当時は舞踊学校）の授業のために創った基本舞踊ウンスルである。シラバスには、この授業の学習内容が資料5に記したように細かく定められている。授業観察ではウィロゴ・アプルタンの教え方と比較するために、教師の指導法、とくに発した言葉に注目し資料6にまとめた。資料6から職業高校の授業の特徴は次のように整理できた。

#### 1) 具体的かつ論理的に教える

教師は言葉で具体的に教えようとする。たとえば肘の位置、ムンダ、インスツの説明（8月22日）は具体的で初心者の印象に残り易い。ブンダパンと重心の関係（9月11日）、ウンチョとインスツの関係（9月19日）なども論理的で分かり易い。

#### 2) 舞踊を覚えることを重視する

1)に関連しガムラン音楽の拍数と振りの関係など、舞踊を覚えるポイントを具体的に教える。また折に触れて生徒に質問することにより、記憶の定着を図り、一つの舞踊を通して覚えることを重視する。

#### 3) 授業態度を指導する

授業開始と同時に授業が始められるよう指導（8月28日）、服装と髪を授業前に整えるよう指導（9月11日）、授業に集中するよう指導（9月18日、9月19日）するなど、教師は頻繁に、授業に臨む心構えを指導する。

#### 4) 授業外での学習を促す

教師は授業外での学習を促す。これは試験までに振りを覚えさせるためである。

このように職業高校では論理的に教えることで、短期間のうちに舞踊全体を覚えること、ラガムやウンスルの名前を覚えることなどを重視している。1)と2)はクリド・ブクソ・ウィロモで考案されたテオリーと呼ばれる教え方である。しかし筆者が授業と試験を観察した限り、生徒は覚える段階にまで至っていなかった。試験では数人ずつ踊るが、互いに横目で見ながら踊っていた。

生徒の授業態度について教師の一人は次のように語る。

「生徒は王宮舞踊を学ぶ心構えができていません。授業の前にもバリ舞踊や、自分で適当に創ったものを踊って、女性舞踊を学ぶ精神状態にありません。授業にも集中していませんし、ガムランのイロモを感じることもできません<sup>99</sup>」

さらに見学から浮かび上がった授業の特徴として、カウント法と教師の大袈裟な手本がある。教師は振りを覚えさせることを重視し、カウントごとにポイントになる振りを大袈裟に踊って見せる。これは試験までに舞踊を覚えるためには効率的な教え方だが、生徒はパタパタと折れるように踊る癖が付きやすい。

以上をウィロゴ・アプルトンの教え方と比較すると、職業高校の教え方の特徴はガムラン音楽と振りの関係を、論理的に細かく教え振りを覚えることを促すなど、ラヒル重視の教育をしているが、それは試験でも舞踊を覚えていないなど、必ずしも効果を上げているとはいえない。一方、ウィロゴ・アプルトンは、非効率的な教え方であるが、長く学び続けることで王宮儀礼で踊るほど優秀な踊り手は育てている。

#### 11.6 のまとめ

以上、ウィロゴ・アプルトンの活動実態を詳細に記してきた。新国家の誕生と新たな生活様式、海外公演や観光芸能など新たな上演形態の出現などは、伝統的な厳しく長い稽古方法を徐々に時代にそぐわないものとした。代わりに芸術教育機関では短期間で、バティンよりラヒルに重点を置いた効率的な教育が行われるようになっていった。その流れに逆行するようにウィロゴ・アプルトンは上演活動や教育効率に価値を置かず、一般に用いられているクラス制度、昇級試験、卒業制度を採り入れなかった。それにより、生徒が長く楽しく舞踊を学び続けられる場として運営し、ゆるやかにラヒルとバティンの両方を教えている。さらには舞踊団体でありながら、踊り手の養成さえ目的としない潔さまである。生徒には舞踊を覚えるように促さず、美しい踊り方も徐々に指導するのみで、決して舞踊の完成度を上げることを急がず、ひとりひとりが舞踊を楽しむことを優先する。しかしトゥリが「副産物」にしか過ぎないと語った踊り手は着実に育ち、王宮儀礼で踊るなど舞踊活動を担うまでに成長している。こういったウィロゴ・アプルトンの教え方は、厳しく長い稽古が行われていた植民地時代と大きく異なるが、本質的には伝統的な舞踊継承の在り方と同様であり、バティンを深める方法が変化しているに過ぎない。

#### 第 11 章のまとめ

踊り手たちは、地方自治の推進によって王宮舞踊の継承に、自分たちの意思を反映させることが可能となり、それまで顧みる余裕を失っていたバティンを、再びラヒルとともに継承する活動を目指すようになった。

年配の踊り手も、若い踊り手も、じっくりと稽古に取り組みバティンを養うことを望んで

---

<sup>99</sup> Angela へのインタビュー、2012年10月3日。

いた。しかしいずれの上演においても踊り手たちは、じっくりと稽古に臨めない現状があった。若い踊り手が最も名誉と考える王宮儀礼においても、稽古をしなくても踊ってしまうことや、全員の都合をつけることが難しいなどの理由から稽古回数は少ない。逆に順位の付くフェスティバルなどは稽古回数が多いが、それでも踊り手は十分ではないと感じていた。観光芸能は気軽に参加でき責任感も薄い。このように踊り手たちは、上演機会ごとに複雑な感情を持っていた。

文化政策も踊り手の意思と一致しており、よりバティンを重視したプログラムを実施するようになった。子供向けには新たに2つのプログラム「子供の倫理・文化週間」と「子供の創造・文化週間」を設け、踊り手向けにはワヤン・ウォン・フェスティバルを始めた。いずれも今いちど、王宮舞踊のバティンを養う側面に着目し、スハルト大統領時代のように、新しい課題舞踊を創ったり、形式的な参加を求めることはしていない。

民間では1990年頃から、王宮や各舞踊団体の定期稽古の低迷や休止があった一方で、2009年から3年間、合同稽古会と舞踊シンポジウムがもたれ、独自に王宮舞踊の新たな継承とその在り方の模索と議論が行われた。2010年2月22日の舞踊シンポジウムでは、稽古文化の復活を強く望むことが表明された。そして2015年から月に一度、舞踊団体の垣根を超え誰でも参加できる、新たなかたちの定期稽古がマルドウォ・ブドヨで始まった。さらに2018年には王宮の定期稽古も再活性化した。この流れは定期稽古を顧みる余裕のなかった、スハルト大統領時代への反省に基づいた、ラヒルとバティンの不均衡の是正への取り組みと見ることができた。

そういった稽古を重視した舞踊活動を、最も早期に実現したのが2001年に新設された舞踊団体ウィロゴ・アプルタンだった。設立者夫妻は、踊り手の養成を目的とせず、生徒がいつまでも舞踊を学ぶ環境を整えること、それによってバティンを養うことを目指した。そのため他の舞踊団体や芸術教育機関と異なり、教育効率は求めず、クラス制度、昇級試験、セメスター制も採らなかった。しかし結果的に設立者が「副産物」とよぶ優れた踊り手が育てられており、彼らのやり方は、ラヒルとバティンを共に深めるという伝統的な舞踊継承の在り方を、生活様式の変化に対応させたものといえる。

#### 資料1 ジョクジャカルタで王宮舞踊を継承する舞踊団体・教室の概要

以下は2012年5月19日から2013年5月17日に、ジョクジャカルタのアーツマネジメント調査のために、大阪市立大学都市研究プラザから特別研究員として派遣された時のデータに基づいている。データは団体運営の中心人物へのインタビューと参与観察から得ている。活動内容に大きな変化はないが、2019年までに変化がみられた団体は、適宜データを追加している。ただし生徒数と教師数は2012年、2013年の調査時のものと記している。記載は設立年の古い順とした。

1) クリド・ブクソ・ウィロモ (Krida Beksa Wirama)

活動目的：ジョクジャカルタ王宮舞踊の継承

活動内容：王宮舞踊とガムラン音楽の教室

活動方針：1. 生徒の舞踊とガムラン音楽に対する愛着を涵養する

2. 舞踊とガムラン音楽を教えることで、生徒に王宮芸術に対する総合的な技術と知識を身に付けさせる。

活動拠点：市内、ティルトディプラン (Tirtodipuran) 通りの個人宅

教室スケジュール

曜日	教室	時間	内容
火	ガムラン音楽	16-17	
	舞踊 (子供)	17-18	王宮舞踊、クレアシ・バル
木	舞踊 (子供)	16-17	王宮舞踊、クレアシ・バル
	舞踊 (大人)	17-18	王宮舞踊

1918年に設立した後、1970年代に主要メンバーが本業で多忙となったため休止していたが、かつての幹部の親族の呼びかけにより2004年に再結成した。だが活動はあまり盛んではない。その理由は教師たちが、他の舞踊団体を拠点にしており、空いた時間に教えているため教師も生徒も定着していないことにある。フェスティバル・ワヤン・ウォンなど州政府の行事には毎回参加しているが、主役級の踊り手は他団体からの応援要員で賄っている。代表者も活動の停滞を認め、植民地時代のような活気ある活動を望んでいる。

2) イラマ・チトゥラ

活動目的：1. ジョクジャカルタ王宮舞踊の活動を国家のために役立てる

2. ジョクジャカルタ王宮舞踊を国民文化の一つとして盛り立てる

活動内容：王宮舞踊の教室運営と上演活動

活動拠点：市内、マリオボロ通りクパティアン

教室の概要

- ・ 8クラス制。1クラス半年。4年で卒業。
- ・ 半年に一度、昇級試験を行う。
- ・ 教室開催日時：木曜日/日曜日、16時～18時
- ・ 入会金4万ルピア、月謝2万ルピア
- ・ 1クラス1時間

クラス	女性舞踊	男性舞踊 (子供)	男性舞踊 (大人)
1	ナウン・スカル	チャントリック	タユガン
2	スカル・プトゥリ	バンブ・ルンチン	タムタマ・シオゴ
3	ランゲン・ウィロゴ	クダ・クダ	クロノ・アルス

			クロノ・ロジョ
4	プスピト・サリ	ワノロ・クルド	ブクサン
5	ゴレ・クニウトウヌンベ	なし	トペン
6	ブクサン・スリカンディ・ス ロディワティ	なし	ラウオン
7	メナ	なし	なし
8	群舞（スリンピカブドヨ）	なし	なし

	教師	アシスタント	生徒数
女性舞踊	2人	9人	35人
男性舞踊	4人	3人	12人

1946年の設立の後、1970年代に主要メンバーが本業で多忙となったため休止していたが、かつてのメンバーが定年退職などで時間ができたため1996年に再結成した。生徒は幼稚園から大学生くらいまでが中心だが生徒は育っていない。その理由は教師不足と稽古場の環境の悪さがある。稽古場はひとつのブンドポを3クラスが同時に使用するため、互いにガムラン音楽の音量を最大限にしており、生徒は教師の声と音楽が聞き取れず効果的な学習はできていない。フェスティバル・ワヤン・ウォンなど州政府の行事には参加しているが、主役級の踊り手は他団体からの応援要員で賄っている。

### 3) オーエムエム 114 (OMM114)<sup>100</sup>

町内会の若者（中学生以上の未婚者）主体の活動団体で1950年ごろに結成された。ブバダン・アモン・ブクソが稽古場を置いたカネマンの町内会であるため、大半の踊り手がシスウォ・アモン・ブクソや他団体で舞踊を学び高い舞踊能力を持っている。王宮儀礼で踊る踊り手も複数いる。カネマンの住民約200人のうち、約60が参加している。当初はサッカーやバドミントンなども行っていたが現在は、プランバナナ寺院で雨季のみ10回ほどの観光芸能の上演を中心に活動している。そのほか単発の催事、例えばポピュラー歌手のバックでの舞踊上演や、他州の催事などにも幅広く活動している。定期稽古はしていない。

### 4) ヤヤサン・シスウォ・アモン・ブクソ (Yayasan Siswa Among Beksa)

活動目的

- i) ジョクジャカルタ様式の芸術の教育をする
- ii) ジョクジャカルタ様式の芸術の掘り起しをする

<sup>100</sup> OMMはジャワ語のobahin（活動）、magersari（貴族社会）、manunggal（統一）の頭文字であり、114は昔の町内会番号が114であったため。

- iii) ジョクジャカルタ様式の芸術を継承・育成する
- iv) ジョクジャカルタ様式の芸術を発展させる
- v) ジョクジャカルタ様式の芸術に奉仕し保護する

活動内容

- i) ジョクジャカルタ王宮舞踊の上演
- ii) ジョクジャカルタ王宮舞踊の教室運営

活動方針

- i) ジョクジャカルタ王宮舞踊の知識と技術の向上をはかる
- ii) ジョクジャカルタ王宮舞踊を通して他人を敬う心を養う

活動拠点

市内、カネマン

財源

生徒の月謝

支持者からの援助(2000年代半ばまでスハルト元大統領の親族から援助を受けていた)

教室の概要

- ・9歳から参加可能
- ・2年でクラス終了
- ・教える舞踊はタユガンを除いて、すべて教師の作品。
- ・当初3年目のクラスもあったが女性・男性舞踊共に15年ほど前から開講されていない。
- ・ Semester毎に昇級試験を実施
- ・生徒：男性約25人、女性約60人
- ・教師：男性3人、女性6人
- ・教室の時間割は

	クラス	時間	舞踊名	生徒数	教師
月曜	男性1	16-17	タユガン	15人	3人
	女性2	16-17	マトヨ・レトノ ゴレ・スルン・ダユン	20人	3人
	男性2	17-18	ウィロゴ・トゥンガル クロノ・ロジョ	4人	3人
	女性3	17-18	スリンピ	6人	3人
	男性3	18-19	ブクサン	6人	3人
火曜	女性1	16-17	サリ・スムカル	30人	3人
	女性4	17-18	ブクサン	4人	3人
木曜	男性1	16-17	タユガン	15人	3人
	女性2	16-17	マトヨ・レトノ	20人	3人

			ゴレ・スルン・ダユン		
	男性 2	17-18	ウィロゴ・トゥンガル クロノ・ロジョ	4 人	3 人
	女性 3	17-18	スリンピ	6 人	3 人
	男性 3	18-19	ブクサン	6 人	3 人
金曜	女性 1	16-17	サリ・スムカル	30 人	3 人
	女性 4	17-18	ブクサン	4 人	3 人

出版物：“Kawruh Jaged Mataram”、1981 年、RM Dinusatama(ed)

“60 Tahun Tapak Siwsa Among Beksa(1952-2012)” 2012

Tim kerja penerbitan buku(ed)

#### 踊り手の特徴

1952 年の設置当時、ほとんどの踊り手が貴族であったため保守的な傾向がある。スハルト大統領時代には、ジョクジャカルタの文化関連の役所の役人の半数以上が、この団体の関係者だった。現在でも教師には貴族の血を引く踊り手が多いが、生徒の大半は庶民となっている。

#### 上演活動の状況

王宮の観光芸能（約 3 か月に一度）や、ワヤン・ウォン・フェスティバルなど州政府の行事に参加している。カネマン・ロイヤル・ディナーと、予約制でレストランの観光芸能の上演も担う。2018 年から新しく 2 か所のレストランで定期的な観光芸能も担っている。

#### 定期稽古

毎水曜、金曜夜（21-23 時）に定期稽古を行っているが参加者は減少してきている。たいてい女性の踊り手 5、6 人、男性の踊り手 3 人、教師 4 人ほどの参加があるが、踊り手が集まらなければ中止している。参加状況が思わしくない理由は、多くの踊り手が若い世代で、他の舞踊活動や仕事、家事などで忙しいことにある。ガムラン奏者は、毎回 10 人ほどの参加があり生演奏を用いている。その多くは高齢者であるが、王宮舞踊に仕えるという使命感、あるいは歴代シスウォ・アモン・ブクソを担ってきた踊り手や演奏家たちへの、忠誠心や敬意から稽古に参加している。だが代表者のディヌは「ガムランのリーダーと自分（いずれも高齢）が亡くなれば、いずれこの稽古も自然消滅するだろう」と予測している。フェスティバル参加や自主イベントなど、特別に稽古をする必要がある場合は、この定期稽古の時間があてられている。2016 年頃から定期稽古は休止している。

#### 5) ヤヤサン・パムラガン・ブクソ・サスミント・マルドウォ

##### 活動目的

- i) ジョクジャカルタ王宮舞踊を広く教える
- ii) ジョクジャカルタ王宮舞踊を保存する
- iii) ジョクジャカルタ王宮舞踊を発展させる

活動内容

- i) ジョクジャカルタ王宮舞踊の教室運営
- ii) ジョクジャカルタ王宮舞踊の国内外での上演

活動拠点

市内、カタムソ通り

財源

生徒の月謝と支持者（外国人が多い）の援助

教室の概要

- ・ 6 セメスター制。3 年で卒業
- ・ セメスター終了時に昇級試験を行う
- ・ 5 歳以上の子供を受け入れる
- ・ 時間割は以下、教える舞踊は目安、ほぼサスミント・ディプロの作品

セメスター	女性舞踊（子供）	女性舞踊（大人）
1	ナウン・スカル	レンゴ・マトヨ
2	サリ・クスモ	ゴレ・スルン・ダユン
3	ゴレ・スルン・ダユン	スリカンディ・スロディワティ
4	ゴレ・クニウトウ・ヌンベ	ゴレ・ランバン・サリ
5	レトノ・アスリ プスピト・サリ	スリンピ
6	ゴレ・ゴレ・ボウォロゴ/スリカンディ・スロディワティ/スカル・プディ・アストゥティなどから選択	

海外との関係

作品のダイナミックな性質と、解放的な団体の雰囲気から設立当初より多くの外国人が学びに来ていた。現在も海外の支援者とのパイプは太く、時折、海外で上演旅行を行っている。

定期稽古

水曜日の夜に定期稽古を行っていたが、2006 年の中部ジャワ地震でプンドポが崩壊した後から中断している。2006 年以前の参加者は少なかった。プンドポは現在、再建済み。以前の定期稽古と異なるが、2015 年から 35 日に一度、メンバー以外のすべての踊り手が参加可能な合同稽古を行っている。稽古後には毎回、舞踊の上演

も行っている。大変に盛況で多くの参加者がある。

#### 上演活動

王宮の観光芸能（約3か月に一度）のほか、ワヤン・ウォン・フェスティバルなど州政府の行事に参加している。不定期で単発の上演依頼、例えば州政府や企業、海外の機関などからがあり活動は活発である。

#### 6) クリド・マルドウオ

王宮の組織である。任務は1) 王宮儀礼とそのため定期稽古を行うこと、2) 晩餐会など王宮の不定期の催事で舞踊を上演すること、3) 王宮の名で派遣する上演旅行を担うことにある。しばしば休止していた定期稽古は、2013年1月から改革が行われ順調に続いている。踊り手たちが王宮の舞踊活動の再活性化を熱望する一方で、王宮側が消極的であることが問題となっている。現在の王宮は新たな王宮舞踊を創作したり、踊り手を育成する機関としては機能していない。家臣は舞踊教師のみで、踊り手は家臣ではない。この状況は2018年から新たに就任したクリド・マルドウオの若い指導者（30代半ば）のもとで刷新され、多くの若い踊り手が家臣となったり、35日に一度のガムラン音楽の演奏会でも古い舞踊を上演するなどして活況を呈しはじめている。

#### 7) スルヨ・クンチョノ (Surya Kencana)

##### 設立者

スルヨプロントと息子のユワン (Ywan) が1979年に設立

##### 団体の概要

2011年まで上演活動を中心とした。踊り手は芸術教育機関や、他の舞踊団体・教室から集まっている。

##### 活動拠点

市内、スルヨ・ウィジャヤン

##### 舞踊教室

2011年から週に1度の舞踊教室、子供クラス(男、女)、大人クラス(男、女)を設けた。カリキュラム、セメスター制、昇級試験を設けず、生徒の要望に合わせて教えている。2017年頃から週に2度の教室を増やした。月謝はとっていない。

##### 上演活動

王宮の観光芸能（約3か月に一度）のほか、ワヤン・ウォン・フェスティバルなど州政府の行事に参加している。単発の上演依頼も多い。2018年からは毎週土曜の夜に、市内のレストランで観光芸能を上演している。

#### 8) ウィスヌ・ムルティ (Wisnu Murti)

1991年にプランバナン寺院の観光芸能の経営改革にあわせて誕生した。プランバナン

寺院でのみ上演する。代表者が職業学校の舞踊教師であるため、踊り手は彼の生徒や卒業生が多い。多くのメンバーが、よその団体からもプランバナナ寺院の観光芸能に参加している。

#### 9) ウィロゴ・アプルトン・ジョクジャカルタ (Wiraga Apultan Yogyakarta)

(詳細は 11 章 4 節に記述)

##### 活動内容

- i) ジョクジャカルタ王宮舞踊の教室運営
- ii) ジョクジャカルタ王宮舞踊の上演活動

##### 活動目的

- i) 生徒の王宮舞踊に対する愛着を涵養する
- ii) 王宮舞踊を通してバティン教育を行う

##### 設立者

芸術大学と職業学校の舞踊教師夫妻

##### 財源

生徒の月謝、経営者の持ち出し

##### 活動拠点

市内、スルヨディ・ニングラタン

##### 教室概要

- ・生徒約 100 人
- ・教師 5 人
- ・教室運営 (週 4 日、生徒は週に 1 日 1 時間学ぶ)

	クラス	時間	用いる舞踊
月	女子 (小) 小学生まで	15:30-16:30	クレアシ・バル 王宮舞踊
	女子 (中) 小学高学年～中学生まで	16:30-17:30	王宮舞踊
火	男子 (小) 小学生まで	16:30-17:30	基本舞踊 王宮舞踊
金	男子 (大) 中学生以上	18:3-19:30	基本舞踊 王宮舞踊
土	女子 (大) 高校生以上	16:30-17:30	女子 (中) に同じ

##### 教室の特徴

- ・生徒が長く舞踊を学ぶことを重視
  - 舞踊を通して相手への敬意の表し方、ジャワの立ち居振る舞いなどのマナーを子供に身に付けさせるため、生徒が長く舞踊を学べる環境をつくる
- ・昇級試験をしない

- 踊り手の養成ではないため、上のクラスを目指す昇級試験は課さない
- ・時間厳守
- 舞踊学習が家庭生活の妨げにならないよう時間厳守をしている

#### 10) マラム・ストン (Malam Seton)

##### 活動内容

1. ジョクジャカルタ王宮舞踊の教室運営
2. ジョクジャカルタ王宮舞踊の上演活動

##### 活動方針

生徒が気軽に王宮舞踊を楽しめるようにする

##### 活動目的

1. ジョクジャカルタ王宮舞踊の保存と発展
2. リフレッシュと体を動かす機会の提供

##### 設立者

ジョクジャカルタで有名な土産物店を営む人物が 2001 年に設立。設立者自身、広く芸術と好み王宮舞踊を学ぶほか、クトプラの劇団を主宰したり王宮の家臣としても長く仕えている。

##### 財源

設立者が稽古場、衣装代、ガムラン楽器など、運営にかかる経費をすべて賄っている

##### 活動拠点

市内、ティルトディプラン

##### 教室の概要

- ・毎週火曜日 18:30－20:30
- ・教師 1 人（芸術大学の舞踊教員）
- ・生徒約 24 人（すべて女性、中高年が多い）
- ・生徒層

中高年が中心である。生徒の多くは王宮舞踊に関心があるが、他の教室で若い世代と一緒に学ぶことを躊躇する女性や、子育てがひと段落した女性である。

##### 教室の特徴

王宮舞踊を気軽に長く楽しめる場にするため、能力別クラス制度を取らず全員一斉に学ぶ。誰でもいつからでも、いつまでも学べる。厳しく指導はせず、全員がだいたいひとつの舞踊を踊れるようになったら新しい舞踊を教える。

##### 上演活動

王宮での観光芸能（約 3 か月に一度）、代表者の経営する土産物店の設立記念行事や、土産物店での観光芸能（金、土）などを行っている。

11) トノ・アジ・マタラム (Retna Aji Mataram)

活動内容

- i) ジョクジャカルタ王宮舞踊の教室
- ii) ジョクジャカルタ王宮舞踊の上演

設置目的

生徒の舞踊への愛情を涵養する（他地域の舞踊を含む）

代表者

芸術大学の舞踊教員

教室の概要

・教室運営（毎週水曜日 子供 18:00－19:00、大人 19:00－20:00）

・教師 3 人（芸術大学の舞踊教員 1 人、アシスタント 2 人）

・生徒数約 60 人

・教える舞踊

生徒の関心のある王宮舞踊を中心に、クレアシ・バルや他地域（これまでバリ舞踊、スマトラのサマン舞踊を教えた）の舞踊も教える。

・生徒層

大人クラスには幅広い年齢層の参加があり中高年が気軽に学べる雰囲気にある。

・カリキュラムを作らない

教える舞踊は上演予定や生徒の関心、能力によって応じ目標達成を設けない。そのため教室は自由に楽しんで舞踊を学ぶ雰囲気にある。

・ガムラン音楽の教室も併設

舞踊教室の生徒数が増え本格始動し始めたのは 2005 年頃であり、以前はガムラン教室が主体だった。ガムラン教室の生徒は 35 人ほどで高齢男性が多い。舞踊教室の生徒はガムランも学べるが参加しないことが多い。

上演活動

王宮での観光芸能（約 3 か月に一度）のほか、積極的に市政府主催のパサル・マラムや、新年を祝う行事などの催事に参加している。設立者の創った舞踊の上演をすることも多い。

12) バライ・スニ・チョンドロドノ (Balai Seni Condrono)

活動内容

- i) ジョクジャカルタ王宮舞踊の教室
- ii) ジョクジャカルタ王宮舞踊の上演

設置目的

i) 庶民の王宮舞踊に対する知識と関心を向上させる

ii) 芸術文化の交流の場として機能し様々な革新を生み出し、庶民の芸術文化への関心

の向上につなげる

iii) 芸術文化の保護と発展を目的とする機関に提言を行う

設置者

国立ジョクジャカルタ大学の舞踊教員

活動拠点

市内、カディパテン・キドゥル

教室の概要

- ・ 設置クラス  
男子（小）、女子（小）、女子（初心者・中～高校生）  
女子（経験者・中～高校生）、女子（大人）
- ・ 教室運営（金 16:00-21:00、土曜 16:00-18:30、生徒はこのうち 1 時間学ぶ）
- ・ 教師 3 人（国立ジョクジャカルタ大学教員 1 人、芸術大学学生 1 人、国立ジョクジャカルタ大学学生 1 人）
- ・ 生徒数 54 人

	クラス	時間	舞踊	生徒数	教師
金曜	男子（小）	16:00-17:00	クレアシ・バル	4 人	芸術大学学生
	女子（小）	17:00-18:00	王宮舞踊	13 人	芸術大学学生 国立大学卒業生
	女子（初心者・中～高校生）	18:00-19:00	王宮舞踊	6 人	芸術大学学生 国立大学卒業生
	女子（大人）	19:00-21:00	王宮舞踊	10 人	芸術大学学生 国立大学卒業生
土曜	女子（小）	16:00-17:00	クレアシ・バル	15 人	国立大学学生
	女子（経験者・中～高校生）	17:00-18:30	王宮舞踊	6 人	国立大学卒業生

その他の特徴

王宮舞踊に加えジャワ語とバティックの教室も開設を予定している。その理由は、王宮舞踊とジャワ語の両方を教えることで、ジョクジャカルタの文化の価値体系の継承（礼儀作法、言葉の使い方など）を目指すことにある。またその教育カリキュラムの開発を行い、将来的に学校教育、政府などと相互に協力する計画がある。ジャワ語教室は親世代から開設の要望が多いが、先生が見つからずまだ開けていない。バティック教室に関しては、バティックに対する庶民の関心を高め、庶民の日常着とすることによって、地域アイデンティティを高め、同時に地域経済に貢献することを目的とする。だが関心をもつ人がおらず教室はまだ開いていない。設置者はその理由を、バティック制作

は根気がいるためとみている。舞踊スタジオの壁にはジョクジャカルタ様式、および色彩豊かな創作パティックを飾り生徒たちの関心を集めるようにしている。

**資料2** 芸術教育機関の専攻と教育目的、教育理念、使命<sup>101</sup>

職業高校	専攻	伝統音楽 舞踊 人形師 演劇
芸術大学	学部	映像（写真、テレビ） 美術（美術、工芸、デザイン） 上演芸術（舞踊、伝統音楽、西洋音楽、演劇、民族音楽、人形師）
	修士	芸術創作・研究、アーツマネジメント（2004年開設）
	博士	芸術創作・研究（2006年開設）

1) 職業高校

a) 教育目的

高校卒業レベルの有能な技能と知識を兼ね備えた踊り手と演出家、化粧・着付け師、舞踊創作者、舞踊教員となるための教育を施す。

b) 教育理念と使命

理念：各上演芸術の分野の専門性を持ち自立した卒業生を養成する

使命：グローバル時代に必要とされる上演芸術に従事する、質が高く創造力をもった卒業生を養成する学校としての質を高める

2) 芸術大学

大学全体

a) 教育目的

世界レベルに達した創造的で生産的、アカデミックなインドネシア人芸術家を養成する。彼らは精神的に成熟し個性豊かで、国民の要請に応え芸術、知識、技術を発展させ、国民と国家に貢献する

b) 教育理念と使命

理念：国立芸術大学ジョクジャカルタ校は、高度な芸術の創作、研究、上演を行う芸術の高等教育機関であり、パンチャシラ哲学に謳われた人間性を豊かにするための国民的視野を持つ

<sup>101</sup> 職業高校は、<http://www.smki-yogya.sch.id/>（2019年9月11日アクセス）より引用。

芸術大学は、Buku Panduan, Sarjana Starata Satu ISI Yogyakarta 2009-2014, ISI Yogyakarta 2009、および<http://isi.ac.id/>（2019年9月11日アクセス）より引用

使命：

- ・グローバル化の中で競争力を持つため、インドネシアの地方文化に基づいた芸術を創作、保持、発展させるための質の高い教育を行う
- ・高い能力とモラルを持ち創造的で強靱、さらに起業家としてのセンスをもった卒業生を送り出す
- ・芸術、知識、技術の教育の進展を望む国民のために研究の質を上げる
- ・国内外の機関との協力関係を継続的に発展させる。
- ・時代の発展に対応するために組織の質を最大限に高める。

舞踊専攻

a) 教育目的

舞踊の研究と創作の分野において優秀で競争力を持った創造的、革新的、生産的な学部卒業レベルの人材を養成する。

b) 教育理念と使命

理念：社会と文化の変化に沿った研究、創作を行う

使命：インドネシア文化の研究、創作における創造的、革新的、生産的な人材を養成する

資料3 国立芸術大学ジョクジャカルタ校舞踊専攻のカリキュラム 2009-2014年

	授業名	セメスター								
		1	2	3	4	5	6	7	8	
一般教科	パンチャシラ (国家5原則)	2								
	国民教育		3							
	宗教	3								
	インドネシア語		3							
	英語	2								
専門教科	哲学			2						
	文化入門	2								
	研究方法			2						
	舞踊研究法	舞踊研究法					2			
		セミナー							2	
	芸術史	舞踊史		2						
		インドネシアの上演芸術史	2							
	舞踊研究	舞踊批評						2		
		民族舞踊研究						3		
		文献講読					2			

	伝統音楽	伝統音楽 1 (実技)	2								
		伝統音楽 2 (創作)					2				
	舞踊鑑賞	鑑賞入門 1						2			
		鑑賞入門 2							2		
		舞踊美学						2			
	ジョクジャカルタ舞踊	1	3								
		2			4						
		3					4				
		4						2			
	スラカルタ舞踊	1		3							
		2				3					
	バリ舞踊	1	3								
		2			3						
	スンダ舞踊	1		3							
		2					3				
	スマトラ舞踊			3							
	バニユマス舞踊				3						
	東ジャワ舞踊					3					
	舞踊記録法	ラバン法					2				
		オーディオ法				2					
専門創作	文化社会	文化社会入門					3				
		舞踊社会学					2				
		舞踊人類学						2			
	舞踊分析	構造					2				
		創作					2				
		Semiotika						2			
	振り分析	キャラクター					2				
		ラバン						2			
	文化事象分析								2		
	体操			2							
	舞踊創作基礎				4						
						4					
作曲						2					

	舞台	衣装と化粧			3					
		照明				2				
		舞台構造と使用法			2					
	卒業論文									
作品創作	マネジメント	芸術マネジメント			2					
		舞踊創作マネジメント 1						3		
		舞踊創作マネジメント 2							3	
実地研修	フィールド・ワーク							4		
合計単位			2	2	2	2	2	1	1	6
			1	1	3	1	1	8	3	

資料3 職業高校・舞踊専攻カリキュラム 2011/2012 年度

	授業名	週当たりの時間数						
		1 学年		2 学年		3 学年		
		1	2	3	4	5	6	
基礎教育	宗教	2	2	2	2	2	2	
	国民教育	2	2	2	2	2	2	
	インドネシア語	2	2	2	2	2	2	
	保健体育	2	2	2	2	2	2	
	芸術文化	2	2	2	2	—	—	
		10	10	10	10	8	8	
	数学	4	4	4	4	4	4	
	英語	6	6	6	6	6	6	
	生物	—	—	—	—	2	2	
	社会	2	2	2	2	—	—	
	KKPI	2	2	2	2	2	2	
	商業	2	2	2	2	2	2	
		16	16	16	16	16	16	
地方教育	ジャワ語とジャワ文学	2	2	2	2	—	—	
基礎専門科目	体操	2	2	—	—	—	—	
	ジョクジャカルタ舞踊 基本	12	12	—	—	—	—	
	K3LH	—	—	—	—	—	—	
専門科目	ジョクジャカルタ舞踊	ソロ			6	6		6
		2 人一 組			6		12	
		群舞				6		6
	スラカルタ舞踊					2	2	
	バリ舞踊			2	2			
	伝統的な化粧と衣装	2	2	2	2			
	伴奏音楽	2	2	2	2	4	4	
	歌謡	2	2	2	2	2	2	
	舞踊創作			2	2			
	舞踊理論					2	2	
	舞台使用法					2	2	
	舞台制作					4	4	

その他	ボーイスカウト						
合計		48	48	50	50	52	52

資料4 職業高校・舞踊専攻カリキュラム 2012/2013 時間割

1) 1年生

	1-2	3-4	5-6	7-8	9-10
月	国旗掲揚儀礼	英語	数学	化粧と衣装	コンピュータ
火	ジョクジャカル タ女性舞踊	ジョクジャカルタ 男性舞踊荒型	数学	ジョクジャカルタ 男性舞踊優型	
水	インドネシア語	体操	英語	歌謡	ジョクジャカル タ女性舞踊
木	国民教育	社会	芸術鑑賞	ジョクジャカルタ 男性舞踊荒型	英語
金	SKJ	ジョクジャカルタ 男性舞踊優形	舞踊の伴 奏音楽		
土	宗教	保健体育	BJW	数学	

2) 2年生

	1-2	3-4	5-6	7-8	9-10
月	国旗掲揚儀礼	舞踊創 作	保健体育	インドネシア語	芸術 鑑賞
火	舞踊の伴奏音楽	英語	数学	ジョクジャカルタ男 性舞踊荒型	社会
水	数学		バリ舞踊	宗教	
木	数学	英語	ジョクジャカルタ男 性舞踊優型	ジョクジャカルタ女 性舞踊	歌謡
金		化粧と 衣装	ジョクジャカルタ女 性舞踊		
土	ジョクジャカルタ男 性舞踊優型		ジョクジャカルタ男 性舞踊荒型	英語	

3) 3年生

	1-2	3-4	5-6	7-8	9-10
月	国旗掲揚	ジョクジャカルタ男	数学	舞踊の伴	舞踊の伴奏音楽

	儀礼	性舞踊優型		奏音楽	
火	英語	PJK	ジョクジャカルタ男性舞踊荒型	卒業制作 (PPT/Pro duksi Pementasa n Tari)	ジョクジャカル タ女性舞踊
水	歌謡	英語	舞台制作	舞台制作	舞台技術
木	英語	ジョクジャカルタ女性舞踊	ジョクジャカルタ男性舞踊優型	KPI	宗教
金	SKJ 保健体育	英語	PKN 国民教育		
土	スラカル タ舞踊	ジョクジャカルタ舞 踊荒型	数学		

#### 授業時間帯

	月	火～木、土	金
1- 2	7:00-8:00	7:00-8:20	7:00-8:00
3- 4	8:00-9:20	8:20-9:40	8:20-9:40
休憩30分			
5- 6	9:50-11:10	10:10-11:30	9:40-11:00
7- 8	11:10-12:30	11:30-12:50	11:00-12:00
休憩20分			
9- 10	12:50-14:10	13:10-14:30	

#### 資料5 職業高校 2006 年度シラバス ジョクジャカルタ王宮舞踊:女性舞踊

Silabus Tari Yogyakarta Putri2006, SMKI Yogyakarta (SMKN I Kasihan Bantul)

舞踊名：ジョクジャカルタ王宮舞踊・女性舞踊実技 Praktek Tari Yogyakarta Putri

クラス：第一学年、第1 Semester

目標：女性舞踊の要素を学ぶ

時間数：38 時間

目標	細かな学習内容	
女性舞踊の要素を学ぶ	以下の基本的な動きを正しく学ぶ <ul style="list-style-type: none"> <li>・ Mendak Ngleyek</li> <li>・ Ombak Banyu</li> <li>・ Ingutan</li> <li>・ Kapang-kapang</li> <li>・ Pendapan Lembahan Asta</li> <li>・ Pendapan Ukel Asta</li> <li>・ Besutan</li> <li>・ Ukel Asta Encot</li> <li>・ Kicat Lombo Ngewer udet</li> <li>・ Kicat ngracik Ngewer udet</li> <li>・ Kicat Ridhong</li> <li>・ Nyamber Keri</li> <li>・ Nyamber Kanan</li> <li>・ Kengser Atrap Jamang</li> <li>・ Kenser Usap Suryan</li> <li>・ Ukel Asta Usap Suryan</li> <li>・ Ngancap-ngancap</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>・ 女性舞踊の要素を細かく熱心に学ぶ</li> <li>・ 女性舞踊の要素の技術的側面を学ぶ</li> <li>・ 背景を学ぶ</li> <li>・ まとまりをもった動きを学ぶ</li> <li>・ 伴奏曲を学ぶ</li> <li>・ 衣装と化粧を学ぶ</li> </ul>
闘いの場面の要素を学ぶ	<ul style="list-style-type: none"> <li>・ Perangan Srimpi</li> <li>・ Perangan Beksan</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>・ 闘いの場面の動きの技術を学ぶ</li> <li>・ クリスの使い方を学ぶ</li> <li>・ クリスの機能を学ぶ</li> </ul>

#### 資料6 職業高校・舞踊専攻1年生・第1セメスターの授業

「ジョクジャカルタ王宮舞踊・女性舞踊実技 *Praktek Tari Yogyakarta Putri*」の進め方

教員の言葉は「 」で示し、指導内容は「・」に記した。

第一回 2012年8月22日(水)

- ・手の型(ダブル、ニュンプリット、ニーティン、ルチ)の説明と練習
- ・手の型の名前を覚えさせる

「肘と腕の位置は、手をお腹にあて肘をそのまま手を開き正面に出します」

- ・手首の上げ下げの説明と練習
- ・手首のまわし方の説明と練習(片手ずつ→両手)

「ムンダは膝を曲げるのではなく腰を落とします」

「インスツは踵だけ内側に入れて体は動かしません」

- ・ムンダとインスツを組み合わせた練習

「家で鏡を見て練習しましょう」

「家で背中を柱につけてムンダの練習をしましょう」

## 第二回 8月28日（火）

「授業は7時からです。教室に入ったらすぐに着替えて7時からすぐに授業が始められるよう準備をしておきなさい。」

- ・4つの手の型の復習

「ルチの手の型は？」

「グブルの手の型は？」

- ・腕と肘の位置の復習

「足のポジションは4つあります。ポジション1は踵をつけます。ポジション2は踵をこぶし大に開きます。ポジション3はインスツをします。ポジション4は片足を前に出します」

- ・インスツとムンダの復習
- ・ニュルクンティンの説明と練習
- ・インスツとニュルクンティンを組み合わせた練習
- ・教員の口カウントで手と足を組み合わせた練習
- ・教員の口カウントで体の重心移動の説明と練習

（1 拍めムンダ、2 拍めレエ左、3 拍め戻る、4 拍め腰を上げる

5 拍めムンダ、6 拍めレエ右、7 拍め戻る、8 拍め腰をあげる）

- ・以後、重心移動の方向とカウント数を変えるなどして練習
- ・鏡を見ながら生徒に口カウントさせながら踊らせる

「すべての動きは流れるように、急に腰をあげたりしてはいけません」

## 第三回 8月29日（水）

- ・4つの手の型の復習
- ・足の復習（インスツ、ムンダ、ニュルクンティンの組み合わせ）
- ・体の重心移動の復習
- ・体の重心移動の説明と練習

（1 拍めインスツ左、2 拍めムンダ、3 拍めインスツを戻す、4 拍め腰を上げる

5 拍めインスツ右、6 拍めムンダ、7 拍めインスツを戻す、4 拍め腰をあげる）

「グドゥルは、足のポジション2から片足でS字を書きます。5拍めで始め6拍めで終わります」

「カパンカパンはグドゥルに続いて行います。カパンカパンとは歩くことです」

- ・ 3人ずつ 2グループに分かれて練習  
（ひとグループの口カウントで他のグループが練習）
- ・ 鏡を見ながら今までの復習  
「水が流れるように踊ってください」
- ・ 壁に体を付けてムンダの練習  
「ムンダは肩と腰を一直線にして腰を落とすですよ」
- ・ 全員で伴奏テープに合わせて復習  
「心でカウントしながら伴奏を感じて踊ってください」
- ・ 伴奏曲の教え方を口カウントで説明する  
「伴奏が始まったら体と心の準備をして」  
「もっと授業に集中して」  
「次の授業までに振りをメモして提出するように」（生徒の覚えが悪かったため）

#### 第四回 9月4日（火）

- ・ 伴奏テープに合わせて復習、その後 3グループに分かれる  
「踵はどのくらい開くのですか？」  
「ポジション1の足はどうするんだった？」  
「これは何という手の型でしたか？」
- ・ 足幅に注意しながら教員の口カウントで復習  
「カパンカパンの1拍めは必ず右足から出ます」  
「左に90度方向移動する時のポイントはインスツ」  
「質問は？」  
「振りをきちんと覚えるように」
- ・ 腕と肘の復習  
「肘を下ろす時は手首の角度を90度に保って」  
「腕を上げたとき手首と肘は同じ高さ」  
「今はカパンカパンと違って足は、もう片方の足に沿わせず自然に前に出します」
- ・ 前方に進みながら今までの復習
- ・ 教員は大袈裟に動いてポイントを覚えさせようとする
- ・ 全員集合して伴奏テープで復習

#### 第五回 9月5日（水）

- ・ 伴奏テープで復習
- ・ 3グループに分かれる  
「ブンダパンとはムンダをして前進することです」
- ・ ブンダパンの練習

「レンベアンとは両手を交互に上下させることです」

- ・レンベアンの練習

「ノレとは、このように首を斜め前方に向けることです」

- ・ノレの練習
- ・ブンダパン、レンベアン、ノレを組み合わせて練習
- ・手の回転運動の説明と練習

「ポイントは左手は上方でルチ、右手は上方でニュンプリットと覚えましょう」

「ブンダパンの分析をしてみましょう。何拍目でどちらの足が前に出ているか」

- ・分析した通りにブンダパンを練習
- 「さあこれでブンダパンの仕組みが分かりましたか？」
- ・教員はポイント毎に合図を示し、伴奏と振りの仕組みを理解したうえで覚えさせようとする
- ・全員集合して伴奏テープで復習

#### 第六回 9月11日（火）

「服装と髪を整えて授業に臨みましょう」

- ・伴奏テープで復習
- ・3グループに分かれて学習

「アストの意味は何でしたか？」

「この手の型は何という名前でしたか？」

「ルチからニーティンに代わるのはウクルで手首を回転させるときです」

（振りの覚え方のポイントを覚えさせようとする）

「レンベアンは16拍ですが、ウクルは9拍目からです。」

- ・今までの復習

「友人の真似をしないで」

「カパンカパンを8+4拍のあと、ブンダパンを4拍、それから右にまわります」

「4、8拍は必ず右に前進、2、6拍は必ず左に前進します。覚えてください。」

「まず集中して振りを覚えましょう」

「振りを覚えて練習すればするほど、体は自動的に動くようになります。今はみんな、間違えないよう考えながら踊っています」

「肘が体から離れすぎている人が多くいます」

「お腹を意識して踊ってください。そうすると肩も張りバランスが取れます」

「しばらく肘とお腹を意識しながら練習してください」

- ・全員集合して伴奏テープで練習

「自分の位置に付いたら集中してください」

- ・再び3グループに分かれて練習

- 「ウクルとは何でしたか？」
- 「レンベアンは何拍続きますか？」
- 「ヌクは何拍めでしたか？」
- 「ブンダパンで右足を前に出したら体重も右に乗ります」
- 「もう一度手だけ練習しましょう」
- 「何拍めにウクル・ジュゴをしましたか？」
- 「8拍めはウクル・ウタですよ」
- ・手と足を組み合わせて練習。2、4、8拍めで休止させて振りを確認しながら進める
- 「5、6拍めの振りは何でしたか？」
- 「右のグドロのとき体重は左、レエで体重は右です」
- 「左のゴヨのときインスッは右」
- 「右のインスッのとき体重は左にくるのを理解して下さい」（教員が手本を見せながら）
- 「学習が進めば進むほど難しくなります。授業外で復習をしてください。家で寝転がりながら、テレビを見ながら体が自然に動くまで復習しましょう」
- 「朝の授業でも、昼の授業でも集中してください」
- 「専門用語を覚えてなければ、自分の言葉で振りをメモして、次の授業で質問してください」
- 「よく分からない部分があれば、その場で質問してください」
- ・再度、全員集合して伴奏テープで練習

#### 第7回 9月18日（火）

- ・全員で伴奏テープで復習
- 「今は女性舞踊の授業です。集中してください」
- ・3グループに分かれて練習
- 「ブンダパンで右折して前に向きなおす時のウクルは今までと違い2拍めです」
- ・教員は2拍ごとに生徒に質問はないか尋ね、完全に覚えさせて次に進む
  - ・8拍ずつ復習し、8拍×4を完全に覚えさせる
- 「4、8拍めは必ず右足から前進、2、6拍めは必ず左足から前進です」
- ・教員は手本を見せず言葉だけで指示
- 「授業外で復習して来てください」
- 「1拍め左インスッ、2拍め左ゴヨ、3拍め回転、4拍め左側に戻る」
- 「次の8拍分は、前の8拍分と全く逆です」
- 「手の振りを一度だけ見せます。この一度で、覚えてください」
- 「ウクルは必ず後拍に落ちます。サ・トゥのトゥに落ちるんです」
- 「男子は男性っぽく踊り気味です。今は女性舞踊の授業です」
- ・伴奏テープで復習

「振りを覚えた部分は伴奏音楽を感じて踊ってください」

「(伴奏テープを聴きながら) ムンダはこの音楽の感覚で落ちるんですよ」

#### 第8回 9月19日(水)

- ・全員で伴奏テープで復習、サンプルを付けさせる
- ・3グループに分かれて学習
- ・スンディの復習
- ・教員は手本を示さず口カウントしながら、ポイント毎に大袈裟にカウントして振りを覚えさせる。

「今は女性舞踊の授業です。分かっていますか、集中してください。」

「回転する時、2拍めは右インスツ、4拍めは左インスツです」

「ウンチョをする時は必ずインスツを伴います」

「サンプルはニーティンの手の型で持ちます。これをジンピットといいます」

「サンプルはウドゥッやソンドルとも言います」

「サンプルを肘にかけることをニャンコル・ウドゥッといいます」

「サンプルを下ろすときは手の型はニーティンです」

「手を下す時の手首は90度曲げます」

「サンプルは端を持ちますが、うまく持てなくてもゴソゴソ探してはいけません」

- ・サンプルの持ち方の練習

「キチャは熱いアスファルトの上を歩くように足を上げてください」

- ・キチャの練習

「グラチェとは半拍めのことです」

「キチャとグラチェの足の具合を覚えてください。」

「8拍めのグラチェで進行方向を変えます。この時、足の前後の位置は変えません」

「授業外で復習してください」

- ・全員集合して伴奏テープで復習

#### 第9回 9月25日(火)

「分からない部分はすぐに質問してください」

- ・伴奏テープで復習

「サンプルが長すぎる人がいます。足の長さに揃えます。まず片方を足の長さにとって結んでください。端は持ちやすいように開いて結んでください」

- ・3グループに分かれて学習

- ・キチャの復習(拍の数が変わる部分を集中的に復習)

「ニャンブルの時、脚のトゥリシッはこのように始めます」

「ニャトはサンプルをウクルのようにして手に掛けます」

「ニャトのとき手はサンプルに隠れて見えませんが型はルチです」

- ・新しく学んだ部分の復習
  - ・難しかったトゥリシックへの入り方のみ集中して練習
- 「リドンとニャトを家で復習してください。宿題です」
- 「イロモを感じてください」
- 「新しいことを学んでも常に、ニユルクンティンとムンダを忘れずにしてください」
- 「宿題は必ずしてきてください」
- 「宿題はリドンとニャトですよ。授業中に体の感覚で覚えて宿題をしてください」
- ・全員集合して伴奏テープで復習

#### 第10回 9月26日(水)

- ・伴奏テープで復習
  - ・3グループに分かれて学習
  - ・キチャの復習
- 「ゴヨは何拍めでしたか？」
- 「6拍めは何でした？ジンピッドだったでしょ」
- 「集中してください」
- 「ロンボの数はどうでした？1拍めでしょ」
- 「何回キチャは右だと言ったら分かるの？」(集中していない生徒に声を荒げる)
- 「後退するのは4拍めでしょ」(集中していない生徒に声を荒げる)
- 「これは昨日やったばかりでしょ」
- 「耳はどこに付いてるの？左手は右耳に付けるんですよ」
- 「右のニャトの時は左手は右耳、回転は右回りです」
- 「トゥリシッは昨日、説明しましたよ」
- トゥリシッの回転方向の足を半拍ごとに説明
- 「口でカウントしながら一人でやってみて」
- ・生徒がなかなか出来ないなので、見本を見せる教員の振りがかなり大袈裟になる
  - ・全員集合して伴奏テープで復習
- 「次はカインとクバヤを付けて授業します」
- 「とにかく覚えてください。そうでなければ次のステップに進めません。細かい部分まで教えられません。」

#### 第11回 10月2日(火) 8:20-9:40

- ・伴奏テープで復習
- ・カインの付け方(模様毎に向き、長さ、持ち方など)を説明
- ・グループ分けせず、カインを付けて伴奏テープで復習

- ・ 教員は見本を見せず生徒の間に入って指導。  
「インスツにつられて腰をひねらないでください」
- ・ 特に出来の悪い3人の生徒だけ踊らせる（他の生徒は笑う）  
「とにかく覚えてください。明日は試験です。夜は試験に備えて練習してください」

第12回 10月3日（水）

- ・ カインとクバヤを付けて試験

## 第12章 結論

### 12.1 これまでの議論の要約

終章に当たりこれまでの議論の要約を記す。本論文はインドネシアのジョクジャカルタ王宮舞踊の継承について、何を伝え遺していくことが「継承」といえるのかを、ある文化を目に見えないものも含めて担い手の総合的な文化の営みと捉えるという近年の無形文化遺産の概念に立ち、担い手の視点から考察したものであった。

序論の第1章では無形文化遺産概念に基づいて、芸能に込められた先人の思想や価値観を、丁寧に伝えていくことが芸能の継承の核になるのではないかという筆者の考えを記した。ジャワでは調和された状態を保って幸せに生きることを旨とする民間信仰クバティナンが息づいている。そういった生き方をする人を「よきジャワ人」と呼び、踊り手は舞踊を通してその方法を学んできた。これがジョクジャカルタ王宮舞踊で継承されてきた思想や価値観であり本論の具体的な分析視点である。先行研究としてジャワ芸能の分野では上下関係を重視するコミュニティの特性から、踊り手による王宮舞踊の思想の記述が敬遠されており、文化政策の分野では芸能のコミュニティにおける意義といった担い手の視点からの研究が十分ではなかった。観光研究の分野では文化の真正性は担い手の参加具合などから捉えられるという、ゲッツの議論に本論文と共通した視点が認められた。

第一部ではジョクジャカルタ王宮舞踊の基本的な事柄を記した。第2章ではジョクジャカルタの諸芸能と王宮舞踊を概観した。まずジャワの多様な芸能を生み出してきたワヤン・クリット（影絵人形芝居）を中心に王宮舞踊の周辺の諸芸能について記した。ついで王宮舞踊をその機能から群舞、舞踊劇、その他に分類して具体的な舞踊と特徴を記した。王宮舞踊はラヒル（舞踊技術、外側）とバティン（踊り手の精神、内側）から成り、ラヒルはさらにウイロゴ（体）、ウイロモ（音楽と体の調和）から成る。踊ることはこれらが調和された状態をさす。植民地時代には踊り手の精神を鍛えるために毎日、厳しい稽古が行われていた。ワヤン・クリットを見ることも舞踊劇の上演、およびそこで表現されるジャワ人の生き方を学ぶために重要な稽古な一部だった。

3章では王宮舞踊がクバティナンの学びと実践であることを具体例を示しながら明らかにした。日常生活におけるクバティナンの実践は人間関係や生活リズムなど、あらゆる次元で調和を保つことを基本とする。クバティナンではそうすることによって最終的に神（唯一神）と人間が統一することができると思う。これは特にワヤン・クリットの「ルチ神の物語」という演目で伝えられてきた。舞踊においてはスルタン1世（在位1755-1792）が定めたジョゲッド・マタラムと呼ばれる舞踊の精神論に、調和するための教えが込められた。ラヒルとバティンの統一、舞踊と音楽の統一も、神との統一につながる。とりわけジャワ敬語と美しい振る舞いによって他者を尊重することは、場に調和をもたらすことであり舞踊に反映されている。女性群舞のブドヨとスリンピでは統一概念を具現化している。

4章では「ジョクジャカルタ王宮舞踊の発展（1）」として、王家成立（1755）から植民地時代（～1942）までの王宮舞踊の政治的位置づけと、それによる舞踊の発展を明らかにした。王家は王宮舞踊を王家の苦難の歴史を伝え、王朝の正統性を主張する媒体と位置付けた。ブドヨ・スマン（女性群舞）では建国神話を描き、ガムラン音楽の斉唱部分では王国の行く末を案じた初代王の言葉が語られる。ブクサン・トゥルノ・ジョヨ（男性群舞）はオランダに禁止された軍事訓練のカモフラージュであった。王宮舞踊劇ワヤン・ウォンでは王朝の正統性を示すジャワ・インド文化を再現すると同時に、オランダ人を皮肉るなどして植民地政府に対する反骨精神を表現した。こういった高度な芸術的表現のなかで王家は、王家成立以前に形成されていた戦闘集団としての性格を保ち続けた。一方でワヤン・ウォンは複雑なジャワ敬語を学ぶ媒体としても重視され、スルタン8世の時代（1921—1939）には壮大なスケールで発展し4日4晩の上演も行われ、舞踊発展の黄金時代を迎えていた。

5章から8章は第二部「踊り手から見た王宮舞踊の意義」として、1918年以降の王宮外での舞踊に踊り手がどういった意義を見出したのか記した。まず5章では国家の枠組みにおける王宮舞踊の位置づけを明らかにするために、20世紀初頭から現在までを政治体制から、1）文化イメージが形成された時代（1918年頃—1967）、2）文化政策が強力に始まった時代（1968—1983）、3）文化政策と観光政策が連動して行われた時代（1984—1998）、4）地方自治の時代（1998～）と時代区分したうえで、各時代の国家と文化の関係や文化・観光政策の特徴を整理した。王宮舞踊は20世紀初頭にはナショナリストによってジャワ民族の象徴とされ、国家独立後は政府によって多民族国家統一の象徴とされた。この流れのなかで第二代大統領スハルト（在位1968—1998）が国民ひとりひとりの参加によって国民文化を創出することで、国家統一をはかったことから、王宮舞踊は直接的な文化政策の影響を受けはじめた。1970年頃からは政府による文化コンテストが盛んとなり王宮舞踊のコンテストも行われた。観光政策では1980年代半ばから文化観光が促進され、政府は国民に「よきホスト」となることを呼びかけ王宮舞踊も人気の観光芸能となった。こういった国家主導による文化発展は1998年のスハルト体制の崩壊とともに終わり、以後の地方自治の時代は、地方主体で文化活動が行われるようになった。

6章からは5章で行った時代区分ごとにジョクジャカルタにおける具体的な舞踊活動を記した。6章は「ジョクジャカルタ王宮舞踊の発展（2）」として20世紀初頭のナショナリズムからスカルノ大統領（1918頃—1967）までの、踊り手が主体的に活動できていた時代を扱った。ナショナリストは王宮舞踊をジャワ民族の結束の象徴と捉え1918年に王宮外に舞踊団体を設置した。これによって王の専有物だった王宮舞踊は初めて庶民に解放された。ナショナリストたちは庶民が効率的に舞踊を学べるように基本舞踊、カウント法、昇級試験などを考案し、国家独立後に広く一般に広まった。王宮でも効率的な教え方を王宮も取り入れたが昇級試験は採用しなかった。その理由は王宮の踊り手たちにとって踊ることは精神的な営みであり、次の稽古段階に進むには、教師にバティンから踊っていると認められることが必要だったことにあった。踊り手たちは王宮舞踊の意義を、こういったラヒルとバティ

ンの両方を深めて「よきジャワ人」として生きることと捉えていた。1961年と1963年には芸術教育機関が新設され王宮舞踊が教えられるようになったが、この時代の文化政策では踊り手の裁量が大きくラヒルとバティンの両方を教えることが出来ていた。

7章では踊り手たちが具体的に、王宮舞踊のどういった要素を継承することを望んだのかを明らかにするために、報告書『国家スンドラタリ・ラーマーヤナ・セミナー1970』に所収の王宮舞踊をめぐる紛糾した質疑応答を分析した。セミナーでは観光芸能ラーマーヤナ・バレエ（1961～）が王宮舞踊の最新の発展であるという基調報告がなされた。これに対し踊り手たちはラーマーヤナ・バレエは（1）ジャワ語の台詞を用いないこと、（2）直接的な感情表現をすること、（3）踊り手にディシプリンが見られないこと、（4）クバティナンとの関連がない点で、王宮舞踊の意義を反映していないと抗議した。これは逆に、この4点の継承を踊り手が望んでいることを示した。

8章は「ジョクジャカルタ王宮舞踊の発展（3）」として、スハルト大統領時代の前半（1968-1983）の文化政策を受けた踊り手の対応を記した。文化政策において政府は国民の文化プログラムへの形式的な参加を求めたのに対して、次のように踊り手はこれを王宮舞踊の意義の継承に利用した。まず踊り手のスルヨブロントは王宮舞踊の精神論を「文化の掘り起こし」プロジェクトで公開し記述した。舞踊コンテストでは踊り手のサスミント・ディプロが、王宮舞踊を担う旧貴族層の間でタブー視されていたゴレ（女性舞踊）を、平易な課題舞踊として創ることで、ゴレを公式化された短時間で使い勝手の良い舞踊として普及させた。さらに1970年からスンドラタリ（舞踊劇）・フェスティバルを開催し、独自のスンドラタリを創ることでラーマーヤナ・バレエの影響の払拭を狙った。また民間にも舞踊教室が生まれた。こうやって誰でも王宮舞踊とその意義を学ぶことができる環境が整えられた。しかし踊り手たちには「公式行事以外で王宮舞踊を踊ることはその価値を落とす」といった保守的な面もあったうえ、庶民は舞踊は旧貴族を中心としていて近寄りがたいと感じ、より親しみやすいスラカルタ地方の舞踊を好むなど、実質的な王宮舞踊の普及はさほど進まなかった。

9章から11章では、第三部「王宮舞踊の意義を継承する」として、現代の生活様式のなかで王宮舞踊とその意義を継承する踊り手の取り組みを記した。9章は王宮舞踊の改革者として知られるサスミント・ディプロ（1929-1996）が、いかなる方法で保守的な王宮舞踊を、開放的に導いたのか検討した。まず彼のスピーチや弟子たちの手紙などから、彼の舞踊継承に対する信念を明らかにした。その結果、彼は舞踊を通して良い人間を育てようとしたこと、および社会が受け入れやすい舞踊を創ることが重要と考えていたことが分かった。この信念に基づいて彼は王宮舞踊の創作と普及を2本柱に活動した。創作活動ではパトカン（基本）を守りながら、新たな要素も加えて短時間で踊れる舞踊を多く創った。とくに彼のゴレは舞踊コンテストで公式化され、現在、最もよく踊られる舞踊として定着している。普及活動としては舞踊学校で教えたほか、自ら舞踊団体を立ち上げて活発な教育・上演活動を行った。彼は初めて王宮舞踊を商品化し観光芸能を始めたことでも知られる。商品化のポイントは観光客を満足させながら、それを妨げない範囲では、最大限に伝統的な上演方法を踏襲し

たことにあったため、観光芸能は踊り手のラヒルとバティンの両方を深めるうえで効果的だった。彼の活動には批判もあったが互いに「よきジャワ人」として相手を尊重しコンフリクトは生じなかった。

10章は「ジョクジャカルタ王宮舞踊の発展（4）」とし、文化と観光が結びつき文化観光政策が推進された時代（1984-1998）の踊り手の対応を記した。政府は地方に文化の地方色の強化と観光促進を同時に求めた。それに応じ王宮の舞踊活動は対外的には、233年ぶりに新たな舞踊劇ワヤン・ゴレ・メナを創るなど精力的だったが、対内的には求心力が低下し定期稽古の参加者も減少するなど停滞するようになった。一方、地方政府の取り組みでは、舞踊コンテストから他地域の舞踊部門を廃止し、新たに容易な課題舞踊を創ることなどで州と民族文化の一致を強めたり、フェスティバルを通して毎年、地方色を表現するスンドラタリ（舞踊劇）を創り出すなど地方色の創出が活発に見られた。また文化観光の促進により踊り手は一斉に観光芸能に参加しはじめ、毎晩のように忙しく踊りまわるようになった。彼らが提供した舞台は観光客の満足を優先したものだ。こういった状況から総じてこの時代の踊り手は、フェスティバルや観光など様々な機会に踊ることに多忙となった反面、王宮や舞踊団体にじっくりバティンを深める稽古をする余裕を失っていった。

11章は「ジョクジャカルタ王宮舞踊の発展（5）」とし、中央集権体制が崩壊して地方自治に移行した時代（1998-2019）を扱った。この時代の特徴は地方自治が文化にも及んだことで踊り手たちが自らの意思を反映させた活動が可能となり、再びラヒルとバティンの両方を継承に取り組み始めたことにあった。文化政策も踊り手の意思と同様にバティンを養いやすい伝統的な王宮舞踊のプログラムを行うようになった。踊り手の自主的な活動として2009年から3年間「合同稽古会」と「舞踊シンポジウム」が開かれ、ここで彼らは稽古文化の復活の重要性を表明した。この流れのなかで民間の舞踊団体では2015年から、王宮では2013年と2018年に定期稽古の形式を変え多くの踊り手が参加するようになった。最後に具体的な稽古形態の例として、2001年に新設された舞踊団体ウィロゴ・アプルタンを取り上げた。設立者は生徒が長く楽しんで学べる開かれた教室にすることで、ラヒルとバティンをともに教える運営方針をとった。そのため必ずしも踊り手の養成は目的とせず、芸術教育機関や他の舞踊教室で一般的なセメスター制、昇級試験、卒業制度も採らなかったが、結果として優れた踊り手が育っている。彼らのやり方は伝統的な舞踊継承の在り方を、現在の生活様式に対応させたものといえる。

## 12.2 「よきジャワ人」は継承されているか

地方自治の時代に入り踊り手たちは再び、ラヒルとバティンの両方に着目した活動が自由に行えるようになった。以下、それにより「よきジャワ人」として生きるという舞踊の意義が継承されているか検討したい。この時代の踊り手の意識として年配の踊り手も若い踊り手も共にラヒルだけでなく、バティンの継承を望んでいることが分かった。しかし実際には若い踊り手は、いくつもの舞台や稽古の掛け持ちや、日常生活との兼ね合いから、腰を落

ち着けた稽古や仲間と心を合わせて踊るといった、バティンに注目する余裕を持たずにいた。

こういった状況のなかウィロゴ・アプルタンでは上演活動を重視せず、バティンを養うことを重んじて、ラヒルを教えるなかで折に触れてジャワ語と振る舞いを教えている。教師らは舞踊を学ぶことは本来、他者を尊重する振る舞いを学ぶことであり、それを継承することが自分たちの使命だと考えている。そのため教師らは、ほぼ無報酬にも関わらず強い責任感をもって教室を運営をしている。こういった教師らの姿は 6.3.3 で引用したインタビューから得られた語り、「王宮舞踊はジャワ人の精神的な拠り所」、「踊ることは本来、献身」、「踊ったり教えたりして謝金を受け取ることは恥ずかしいこと」という「よきジャワ人」の姿に通じる。

王宮や他の民間の舞踊団体の定期稽古にも同様のことがいえる。定期稽古はラヒルとバティンをとともに深める場所であり、とくに初心者は民間の舞踊教室と定期稽古で基本を学んだあと、王宮の定期稽古に参加して徐々にラヒルとバティンを学んでいく仕組みだった。ところが王宮の定期稽古は 1990 年頃から参加者が減少し、長い間、断続的な休止状態も続いていた。民間の舞踊団体の定期稽古の参加者も減少し、マルドウォ・ブドヨは 2006 年に休止、シスウォ・アモン・ブクソも 2017 年頃に休止していた。

しかし 2009 年に踊り手の総意として、稽古文化の復活の重要性が表明されたのち、定期稽古は現在の生活様式に合わせて、形態を変えることで再び活況を呈し始めた。2015 年にはマルドウォ・ブドヨが、それまで週に一日か二日、各団体で個別に行われていた定期稽古を月に一度合同で行うことを始め、毎回プンドポに乗り切れないほど多くの踊り手が参加しはじめた。王宮でも 2013 年に定期稽古の形態を刷新し、さらに 2018 年に新しくクリド・マルドウォの長に就いたスルタンの娘婿が、精力的に舞踊活動に取り組み始め、定期稽古の参加者も増加した。

このように定期稽古が再び盛況となった背景には、冒頭に記したように舞踊活動に十分な時間を割くことが難しい現在の生活様式においても、踊り手たちがラヒルだけでなくバティンを深めることの大切さを認識し続けていたことにあった。そのため定期稽古の仕組みが一新され、参加の都合が付けやすくなったのを待ち侘びていたかのように、再び多くの踊り手が定期稽古に参加するようになった。

定期稽古の再活性化と、若い踊り手たちの王宮での活躍も、ウィロゴ・アプルタンの教師らと同様に、王宮舞踊を精神的な拠り所として献身的に取り組む姿勢と同様である。スルヨブロントは、植民地時代の舞踊は「神聖な任務」であったと記した。現在の踊り手たちの活動も、変化する生活様式に合わせて関わり方を変えた「神聖な任務」といえる。ジョゲッド・マタラムに従えば、踊り手たちは、どれだけ社会構造が変化しても、常に王宮舞踊を心に留め（サウィジ）、闇雲に舞踊を学んだり、私生活を顧みないのではなく、冷静な気迫を g 持ち（グレゲッド）、自分を信じて（スング）、限られた時間と体力をうまく配分して、決してあきらめず（オラ・ミンコ）、王宮舞踊を学び続け「よきジャワ人」として生きているよう

に見える。よって「よきジャワ人」として生きる、という舞踊の意義は、現代的な文脈に則して継承されていると言えるのではなからうか。

### 12.3 無形文化の継承とジョクジャカルタ王宮舞踊

最後に無形文化の保護、継承の考え方との関りについて述べる。近年、ユネスコを中心とした無形文化遺産の保護、継承に対するアプローチは、コミュニティの思想や価値観を一体のものとして捉える視点を重視している。無形文化は地域に根を下ろし、担い手が積極的に関わっていれば、変化していくことも自然な流れだと捉えられている。ジョクジャカルタ王宮舞踊の場合、周辺の思想や価値観は、舞踊活動を通してクバティナンを実践して、「よきジャワ人」として生きることにある。そのため稽古ではジャワ敬語や美しい振る舞いなど、他者を尊重する方法を学び、常に調和を導く姿勢を身に付けることに気を配っている。王宮では意識しなくても、だれでも自然に他者を尊重した言葉や振る舞いをとるようになる。

ゲッツは真正な文化は、そこにコミュニティが意味を認めるか否か、といった成員の参加度によって確保されるという人を中心に据える視点を提唱した。これはコミュニティの思想や価値観に着目する無形文化へのアプローチと共通する。無形文化の土台にある思想や価値観は、担い手ひとりひとりの心の中に築かれる。無形文化の継承は、その果てしない何世代にもわたる繰り返しといえる。ひとの心を築くことは、時間と労力を要する地道な作業であり、さまざまな要因により変化しやすい。

現在の踊り手たちは一人一人が持てる力と時間のなかで、真摯に王宮舞踊に向き合っている。家臣として王宮の舞踊活動を担う若者も増えた。踊り手の言葉を借りれば「王宮はやはり王宮舞踊の源泉であり特別な場所」であり、王宮はあらゆる王宮舞踊の活動の核である。王宮舞踊は1918年に庶民に解放されて以来、脱文脈化を経てきたが、ひとたび舞踊を学び始めた踊り手の心のなかには、王宮が特別な場所として存在し続ける。

これから先、王宮舞踊をめぐる環境はどう変化するか予測しがたいが、本論文で明らかにしたように、踊り手の心のなかに王宮舞踊の思想や価値観が築かれている限り、将来にわたって継承され続けると考えられる。個々の舞踊作品にしても、これまでゴレをはじめ多くの新しい舞踊が創られ定着してきたように、たとえ細かな振りや衣装が変化しても、先人から思想や価値観を受け継いだ踊り手が、それを受け入れていけば王宮舞踊といえる。

## 引用文献

エイドリアン・ヴィッカーズ

2000 『演出された「楽園」—バリ島の光と影』中谷文美（訳）新曜社

Aragon, L.V

1996 Suppressed and Revised performances: Raego' Songs of Central Sulawesi.  
*Ethnomusicology* vol 40, No.3vpp. 413-439

Bambang Pudjasworo

1991 Filsafat Jaged Mataram Satu Kajian Tentang Konsep Estetis Tari Jawa.  
*Jurnal Seni* I /03—Oktober pp.43-52

Benedictus Suharto

1981 Perkembangan Tari Klasik Gaya Yogyakarta. *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*, Fred Wibowo(ed.), Dewan Kesenian Propinsi DIY, pp.110-127

1991 Tari Dalam Pandangan Kebudayaan. *SENI Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni* I /01pp.37-54

1998 *Dance Power:The Concept of Mataya in Yogyakarta Dance*, Sastrataya-Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia

Brakel-Papenhuijzen, Clara

1991 *The Bedhaya Court Dances of Central Java*. Leiden E.J.Brill

Brandon, J.R.

1967 *Theatre in Southeast Asia*. Harvard University Press

Budi Astuti

1996 *KRT Sasmitadipura koreografer Tari Jawa dalam menghadapi berbagai tantangan zaman*. Tesis untuk memenuhi sebagian persyaratan untuk mencapai derajat Sarjana S-2 Program Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta

Dahles, Heidi

2001 *Tourism, Heritage and National Culture in Java*. Curzon Press

Davis, Ruth

1997 Cultural Policy and the Tunisian Ma'luf: Redefining a Tradition.  
*Ethnomusicology* vol 41, No.1

Departmen Pendidikan dan Kebudayaan

1982 *Sejarah Daerah Istimewa Yogyakarta*. Departmen Pendidikan dan Kebudayaan

Dewantara

- 1936(2004) Pelajaran Serimpi dan Konsekwensinya. *Wasita*, Tahun ke-II No.6 Juni 1936 (Karya Ki Hadjar Dewantara, bagian pertama pendidikan, Majelis Luhur Persatuan Taman Siswa) pp.304-306
- 1937(1977) Gunanya wirama di dalam pendidikan dan hidup manusia. *Keluarga*, Tahun ke- No.5 April 1937 (Karya Ki Hadjar Dewantara, Bagian Pertama:Pendidikan cetakan kedua 1978, Majelis luhur Persatuan Tama Siswa Yogyakarta)pp.311-314
- 1938(2004) Permainan,tari dan lagu di dalam Pendidikan. *Keluarga*, Tahun ke II No.8 Agustus 1938(Karya Ki Hadjar Dewantara, bagian pertama pendidikan, Majelis Luhur Persatuan Taman Siswa)pp.314-317
- 1940(2004) Kultur dan kunst di dalam Perguruan. *Pusara*, Agustus 1940 Jilid X No.8 (Karya Ki Hadjar Dewantara, bagian pertama pendidikan, Majelis Luhur Persatuan Taman Siswa)
- Emmanuel Subangun (ed)
- 2000 *The Yogyakarta Royal Classical Dance Bedhaya and Lawung*. Pamphlet for European tour
- 2012 *60 tahun tapak Siswa Among Beksa (1952-2012)* Yayasan CRI Alocita
- Eni Setyawati
- 1993 Pengalaman kerja lapangan tentang manajemen di Yayasan Siswa Among Beksa. Laporan SMKI
- Fred Wibowo
- 1981 Proposal pentas Tari Gaya Yogyakarta antar tokoh 3 generasi. *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*, Fred Wibowo(ed)pp.182-207
- Fred Wibowo(ed)
- 1981 *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*. Yogyakarta Dewan Kesenian Propinsi DIY
- 藤井知昭
- 1991 『『ほんもの志向』と、その疑問』 『観光と音楽』(民族音楽叢書6) 藤井知昭 (監修) 石森秀三 (責任編集) 東京書籍 pp.13-16
- 深見純生
- 1999 「ジャワ古代史の再構築—シーマ定立の政治経済—」 『南アジア世界・東南アジア世界の形成と展開』岩波講座世界歴史6 岩波書店 pp.353-374
- 福岡まどか
- 2002 『ジャワの仮面舞踊』 勁草書房
- 福岡正太
- 2006 「西ジャワ伝統芸能と地方分権」 『現代インドネシアの地方社会—マイクロ

ジーのアプローチ』 杉島敬志・中村潔(編) NTT 出版 pp.119-147

福島真人

2002 『ジャワの宗教と社会 スハルト体制下インドネシアの民族誌的メモワール』  
ひつじ書房

GBPH Suryobrongto

1975(2012) Tinjauan umum tentang Tari Jogja. 60 Tahun Tapak Siwsa Among  
Beksa(1952-2012), E.Subangun(ed) (original in sBerita Yudha Sabtu 28 Juni  
1975) Yayasan CRI Alocita pp.77-95

GBPH Suryobrongto (BPH Suryobrongto)

1976 Tari Klasik Gaya Yogyakarta. Museum Kraton Yogyakarta

GBPH Suryobrongto

1975 (2012) Tinjauan umum tentang Tari Jogja, *60 Tahun Tapak Siwsa Among  
Beksa(1952-2012)*, E.Subangun(ed) 2012, pp.53-72

1979 Cermah dan Wawancara dengan GBPH Suryabrongta di Dalam  
Suryawijayan 25 Mei 1979. *Beberapa Faktor Penyebab Kemunduran Wayang  
Wong Gaya Yogyakarta Satu Pengamatan Dari Segi Estetika Tari*, RM  
SoedarsonoDepartmen P dan Kpp.173-191

1979 Cermah dan Wawancara dengan GBPH Suryabrongta di ASTI Yogyakarta  
pada 6 Oktober 1979. *Beberapa Faktor Penyebab Kemunduran Wayang Wong  
Gaya Yogyakarta Satu Pengamatan Dari Segi Estetika Tari*, RM  
SoedarsonoDepartmen P dan Kpp.192-207

1981 Wayang Wong Gagrag Mataram. Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta,  
Fred Wibowo(ed) Yogyakarta Dewan KesenianPropinsi DIY pp.43-56

1981 Penjelasan tentang pathokan baku dan penyesuaian diri. *Mengenal Tari  
Klasik Gaya Yogyakarta*, Fred Wibowo(ed) Yogyakarta Dewan  
Kesenian Propinsi DIY pp.60-67

1981 Penjiwaan dalam Tari Klasik Gaya Yogyakarta. *Mengenal Tari Klasik Gaya  
Yogyakarta*, Fred Wibowo(ed) Yogyakarta Dewan KesenianPropinsi DIY pp.88-  
93

1981 Cara berlatih Tari Klasik gaya Yogyakarta. Mengenal Tari Klasik Gaya  
Yogyakarta, Fred Wibowo(ed) Yogyakarta Dewan KesenianPropinsi DIYpp.94-  
109

ゲッツ D.

1995 「イベント観光とオーセンティシティ (本物) のジレンマ」 『観光の地球規模  
化一次世代への課題』 ウィリアム F.シーアボルト (編著)、玉村和彦 (監訳) 晃洋  
書房 pp.192-213

GPH Tejkusumo

1952(1980) Bubuka, Pelajaran Tarian Sari Tunggal. *Buku Peringatan TAMAN SISWA 30 tahun 1922-1952*, Majelis Luhur Tersatuan Taman Siswapp.123-125

グリーンウッド D. J.

1991 「切り売りの文化—文化の商品化としての観光活動の人類学的展望」 『観光・リゾート開発の人類学—ホスト&ゲスト論でみる地域文化の対応—』、バレーン・L.スミス編、三村浩二監訳 勁草書房 pp.235-256

Haryati Soebadio

1985 *Cultural policy in Indonesia*, Paris Unesco

Haryati Soebadio(ed)

1998 *Performing Arts*. Singapor Archipelago Press

橋本裕之

1996 「保存と観光のはざまで—民俗芸能の現在」 『観光人類学』 山下晋司(編) 新曜社 pp.178-188

橋本和也

1999 『観光人類学の戦略 文化の売り方・売られ方』 世界思想社

Hughes-Freeland, Felicia

2009 *Komunitas yang mewujudkan, Tradisi Tari dan Perubahan di Jawa*. Yogyakarta Gadjah Mada University Press

Humardani

1970 Sendratari Ramayana Prambanan Gaja Lama. *Laporan Seminar Sendra Tari Ramayana Nasional Tahun 1970*, Panitia Penyelenggara Seminar Sendra Tari Ramayana Nasional Tahun 1970 pp.103-147

IGBS Sugriwa (ed.)

1991 *Pesta Kesenian Bali*. Cita Budaya

飯田卓

2017 「『人間不在の文化遺産』という逆説を超えて」 『文化遺産と生きる』 臨川書店 pp.12-35

飯田卓(編)

2017 『文化遺産と生きる』 臨川書店

2017 『文明史のなかの文化遺産』 臨川書店

イマム・ウォルヨほか(編)

1985 『これからのインドネシア—発展を模索するパンチャシラ社会』 山本春樹(訳) サイマル出版会

Indah Nuraini

2003 *Pembentukan Gaya Dalam Sendratari Ramayana Yayasan Rara Jonggrang*

*di Panggung Terbuka Prambanan*. Tesis untuk memenuhi sebagian persyaratan guna mencapai derajat sarjana S-2, Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Jurusan Ilmu-ilmu Humaniora, Program Pasca sarjana, Universitas Gadjah Mada

石井和子

1994 「ジャワの王権」 『変わる東南アジア史像』 池端雪浦(編) 山川出版社 pp.69-89

石森秀三

1991 「観光芸術の成立と展開」 『観光と音楽』 (民族音楽叢書6) 藤井知昭 (監修)、石森秀三 (責任編集) 東京書籍 pp.17-36

石澤良昭・生田滋

1998 『東南アジアの伝統と発展』 中央公論社 pp.65-96

鏡味治也

2000 『政策文化の人類学 - せめぎあうインドネシア国家とバリ地域住民』 世界思想社

鏡味治也

2012 「インドネシアの国民意識と民族意識」 『民族大国インドネシア—文化継承とアイデンティティ』 鏡味治也(編) 木犀社 pp.9-35

金子正徳

2012 「コラージュとしての地域文化—ランポン州に見る民族から地域への意識変化」 『民族大国インドネシア—文化継承とアイデンティティ』 鏡味治也(編) 木犀社 pp.185-220

Kartomi, M. J.

1993 Revival of Feudal Music, Dance, and Ritual in the Former 'Spice islands' of Ternate and Tidore. *Culture and society in new order Indonesia*, V.M.Hooker(ed.) Kuala Lumpur Oxford University Press pp.185-210

加藤剛

1993 「『多様性の中の統一』への道—多民族国家」 『暮らしがわかるアジア読本 インドネシア』 河出書房新社 pp.25-34

風間純子

2010 「ジャワの民衆芸能—変容する時代の中で」 『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 pp.24-54

風間純子

1994 『ジャワの音風景』 めこん

Ki Nayono

1997 Festival Sendratari Yogyakarta pertarungan damai tahunan. *Gagasan-*

- gagasan Sendratari Gaya Yogyakarta*, Fred Wibowo(ed), Dewan Kesenian propinsi DIY Masa Bakti 1993-1997 dengan Yayasan untuk Indonesiapp. v - ix  
Koentjaraningrat
- 1959 Javanese Court Dances. *Tari dan Kesusasteraan di Djawa*, Koentjaraningrat(ed) peringatan ulang tahun ke-VIII Indonesia Tunggal Irama pp.6-12
- 河野靖  
1995 『文化遺産の保存と国際協力』 風響社
- KRT Sasmitadipura (RL Sasmitamardawa)
- 1983 *Tuntunan Pelajaran Tari Klasik Gaya Yogyakarta*. Ikatan Keluarga S.M.K.I. KONRI Yogyakarta
- Kuswadi Kawendrasusanta
- 1981 Tata rias dan busana tari gaya Yogyakarta. *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*, Fred Wibowo(ed) Yogyakarta Dewan Kesenian Propinsi DIY pp.164-176
- Kuswarsantyo(ed)
- 1999 *Rama Sas - pribadi, idealisme, dan tekadnya : sisi-sisi perjuangan KRT Sasmitadipura*. Sastrataya-Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, Yayasan Pamulangan Beksa Sasmita Mardawa
- Lindsay, Jennifer
- 1991 *Klasik Kitch Kontemporer*. Gadjah Mada University Press
- 1995 Cultural Policy and the Performing Arts in Southeast Asia. *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 151(5) pp.656-671
- 2011 Menggelar Indonesiadi luar negeri. Ahli waris budaya dunia: menjadi Indonesia 1950-1965, J.Lindsay(ed) JakartaKITLV-Jakarta pp.221-252
- 2012 Seni Pertunjukan Tradisi dan Diplomasi Antar Bangsa. Paper in HUT emas Pujokusman Seminar
- マッキー P. F.
- 1991 「観光活動の理論的分析を目指して—バリ島にみる経済の二元構造と文化的包摂」 『観光・リゾート開発の人類学—ホスト&ゲスト論でみる地域文化の対応—』 バレーン・L.スミス編、三村浩二監訳 勁草書房 pp.165-191
- マキアーネル D.
- 2012 『ザ・ツーリスト —高度近代社会の構造分析』 安村克己ほか (訳) 学文社  
松浦晃一郎
- 2016 「文化遺産と私たち」、無形文化遺産国際シンポジウム報告書『技と心を受け継ぐ』報告書 アジア太平洋無形文化遺産研究センター pp.6-9

森山幹弘

- 2009 「国語政策における地方語の位相」 『多言語社会インドネシア—変わりゆく国語、地方語、外国語の諸相』 森山幹弘ほか(編) めこん pp.7-19
- 2009 「スンダ語の尊重と育成—言語政策における地方語の位相」 『多言語社会インドネシア—変わりゆく国語、地方語、外国語の諸相』 森山幹弘ほか(編) めこん pp.59-89
- 2012 「アイデンティティの拠り所—受け継がれるスンダ語教科書からの考察」 『民族大国インドネシア—文化継承とアイデンティティ』 鏡味治也(編) 木犀社 pp.49-78

Muhammad Zaairul Haq

- 2008 *Mutiara Hidup Manusia Jawa*. Aditya Media Publishing

長津一史

- 2012 「インドネシアの2000年センサスと民族別人口」 『民族大国インドネシア—文化継承とアイデンティティ』 鏡味治也(編) 木犀社 pp.37-48
- 2012 「異種混濁性のジェネオロジー—スラウェシ周辺海域におけるサマ人の生成過程とその文脈」 『民族大国インドネシア—文化継承とアイデンティティ』 鏡味治也(編) 木犀社 pp.249-284

中村潔

- 2009 「バリにおける伝統と近代」 『変わるバリ変わらないバリ』 倉沢愛子・吉原直樹(編) 勉誠出版 pp.52-68

七海ゆみ子

- 2012 『無形文化遺産とは何か』 彩流社

根木昭

- 2001 『日本の文化政策「文化政策学」の構築に向けて』 勁草書房

Noor Dwi Artyandari

- 1999 *Sajian Ramayana Dance : Negosiasi Antara Seni Tradixi Dengan Industri Pariwisata*. Tesis S1, Jurusan Antropologi Fakultas Sastra Universitas Gadjah Mada

岡本正明

- 2012 「慣習継承の政治学—スマトラ二州に見る公的継承プロジェクトの限界」 『民族大国インドネシア—文化継承とアイデンティティ』 鏡味治也(編) 木犀社 pp.221-247

Pangarsobroto

- 1997 Beberapa tokoh sendratari propinsi DIY. *Gagasan-gagasan Sendratari Gaya Yogyakarta*, Fred Wibowo(ed), Dewan Kesenian propinsi DIY Masa Bakti 1993-1996 dengan Yayasan untuk Indonesia pp.13-19

Pikard, Michel

2006 *Bali Pariwisata Budaya dan Budaya Pariwisata*, Jakarta Jean Couteau dan Warith Wisatsana (Penerjemah) Kepustakaan Populer Gramedia

Raffles, T. S.

2008 *The History of Java*. Yogyakarta Eko Prasetyaningrum, dll. NARASI

Ratnawati Anhar

1983 *DRS.Sudharso Pringobroto, karya dan pengabdianya*. Departmen Pnedidikan dan Kebudayaan,Direktorat sejarah dan Nilai tradisional Proyek Inventarisasi dan dokumentasi sejarah Nasional

RB Soedarsono

1979 *Beksan Lawung Alus Kraton Yogyakarta*. Akademi Seni Tari Indonesia

RM Dinusatma

1981 Sambutan pemimpin proyek Pengembangan Kesenian Daerah Istimewa Yogyakarta Departmen P & K. *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*, Fred Wibowo(ed) pp.11-13

RM Kristiadi

2012 Spiritual dalam tari klasik gaya Yogyakarta, *60 tahun tapak Siswa Among Beksa (1952-2012)*, E.Subangun(ed) Yayasan CRI Alocita pp.229-234

RM Palen Suwondo

1997 Perkebangam kreatifitas garap karawitan sendratari Yogyakarta, *Gagasan-gagasan Sendratari Gaya Yogyakarta*, Fred Wibowo(ed), Dewan Kesenian propinsi DIY Masa Bakti 1993-2000 dengan Yayasan untuk Indonesia pp.23-26

RM Soedarsono

1970 Drama Tari Ramajana Gaja Jogjakarta. *Laporan Seminar Sendra Tari Ramayana Nasional Tahun 1970 di Jogjakarta* tg.16 s/d 18 Sept. Panitia Penyelenggara Seminar Sendra Tari Ramayana Nasional Tahun 1970 pp.148-218

1974 *Dance in Indonesia*. Jakarta Gunung Agung

1984 *Wayang Wong : Drama Tari Ritual Kenegaraan di Keraton Yogyakarta*. Yogyakarta Gadjah Mada University Press

1989 *Sultan Hamengkubuwono IX Pengemgang dan Pembaharu Tari Jawa Gaya Yogyakarta*. Pemerintah Propinsi Daerah Istimewa Yogyakarta

1990 *Wayang Wong : The state ritual dance drama in the court of Yogyakarta*. Gadjah Mada University Press

1990 *Seni Pertunjukan Jawa Tradisional dan Pariwisata di Daerah Istimewa*

Yogyakarta. Departmen P dan K Direktrat Jenderal Kebudayaan Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Nusantara Bagian Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Jawa

1999 *Seni Pertunjukan dan Pariwisata*. Badan Penerbit ISI Yogyakarta

2000 *Masa Gemilang dan Mumudar Wayang Wong Gaya Yogyakarta*. Yogyakarta Tarawang

2002 *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*. Gadjah Mada University Press

Rustopo

2007 *Menjadi Jawa*. Yogyakarta Ombak

S.H.Koesoemo (ed.)

1956 *Kota Jogjakarta 200 tahun*. Panitia Peringatan Kota Jogjakarta 200 tahun

S.I. Albiladiyah

1997 *Peranan dalam Tejokusuman dalam Pengembangan Seni Budaya Keraton Yogyakarta*. Laporan Penelitian Jarahnitra, Departmen Pendidikan dan Kebudayaan Direktrat Jendral Kebudayaan, Direktorat Sejarah dan Nilai Tradisional, Balai Kajian Sejarah dan Nilai Tradisionar

サンガー、アネット

1991 「幸いか、災いか？バリ島のバロン・ダンスと観光」 『観光と音楽』（民族音楽叢書6）藤井知昭（監修）石森秀三（責任編集）松田みさ（訳）東京書籍 pp.207-230

佐藤百合

2006 「インドネシアの国家統治制度—スハルト後に何が変わったか」 『現代インドネシアの地方社会—マイクロロジーのアプローチ』 杉島敬志・中村潔(編) NTT出版 pp.20-39

関本照夫

1986 「ジャワ神秘主義の民族誌」 『国立民族学博物館研究報告』 11(2) pp.383-401

塩原朝子

2009 「スハルト後の言語状況の変化」 『多言語社会インドネシア—変わりゆく国語、地方語、外国語の諸相』 森山幹弘ほか(編) めこん pp.295-302

Soeharso

1970 *Sendratari Ramayana Roro Djonggrang. Laporan Seminar Sendra Tari Ramayana Nasional Tahun 1970*, Panitia Penyelenggara Seminar Sendra Tari Ramayana Nasional Tahun 1970 pp.1-102

染谷臣道

- 1993 『アールースとカサール—現代ジャワ文明の構造と動態』 第一書房
- Sudarsono (dll.) (ed)
- 1977/1978 Kamus Istilah Tari dan Karawitan Jawa, Proyek Penelitian Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah Jakarta
- Suhatno
- 1992 Pengabdian Raden Suyadi Hadisuwanto Dalam Seni Tari : Mengenal Seniman Tari dan Karawitan Jawa, *Laporan Penelitian JARAHNITRA* Departmen Pendidikan dan Kebudayaan Direktorat Jenderal Kebudayaan Balai Kajian Sejarah dan Nilai Tradisional Yogyakarta
- Sumaryono
- 2012 Festival seni pertunjukan (Tari) sebagai media pewarisan nilai-nilai tradisi. *Greged Joged Jogja* Yogyakarta Bale Seni Condroradono
- Sumaryono
- 2007 *Jejak dan Problematika Seni Pertunjukan Kita*. Prasista
- Sumaryono
- 1997 Mengkaji perkembangan kesenian khas Yogyakarta lewat Forum Festival Sendratari. *Gagasan-gagasan Sendratari Gaya Yogyakarta*, Fred Wibowo(ed), Dewan Kesenian propinsi DIY Masa Bakti 1993-1999 dengan Yayasan untuk Indonesia pp.87-94
- Sunarto
- 2004 *Wayang Kulit gaya Yogyakarta Bentuk dan Ceritanya*. Sunarto dan Sagio Yogyakarta Pemerintah Propinsi DIY Kantor Perwakilan Propinsi DIY
- Supadma
- 2003 *Festival Sendratari Daerah Istimewa Yogyakarta Suatu Pengamatan dalam Wacana Dialektika*. Tesis Untuk memenuhi sebagian persyaratan guna mencapai derajat Sarjana S-2, Program Studi Pengkajian Seni pertunjukan dan Seni Rupa Jurusan Ilmu-Ilmu Humaniora, Universitas Gadjah Mada
- Supriyanti
- 1997 *Pengaruh barat pada Tari Klasik di Keraton Yogyakarta*. Tesis untuk memenuhi sebagian persyaratan untuk mencapai derajat Sarjana S-2, Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Jurusan Humaniora
- Sutton, R. Anderson
- 1991 *Traditions of gamelan music in Java : Musical pluralism and regional identity*. Cambridge Cambridge University Press
- Suwardi Endraswara
- 2003 *Falsafah Hidup Jawa Menggali Mutiara Kebijakan dari Intisari Filsafat*

*kejawen. Cakrawala*

タートル、エリザベス

- 1991 「変化の旋律—ハワイアン音楽への観光のインパクト」 『観光と音楽』(民族音楽叢書6) 藤井知昭(監修) 石森秀三(責任編集) 橋本和也(訳) 東京書籍 pp.37-67

Theresia Suharti

- 1997 Perkembangan ragam gerak :sebagai pendukung kreativitas garapan Festival Sendratari Gaya Yogyakarta. *Gagasan-gagasan Sendratari Gaya Yogyakarta*, Fred Wibowo(ed), Dewan Kesenian propinsi DIY Masa Bakti 1993-1998 dengan Yayasan untuk Indonesia pp.37-43
- 1999 *Krisis moral dalam seni sebuah fenomena perkembangan tari yang melanda Tahun Seni dan Budaya*. Laporan Penelitian/Fakultas Seni Pertunjukan Institute Seni Indonesia Yogyakarta
- 2000 Penari wanita Keraton dulu dan kini. *Seni Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni* pp.295-305
- 2004 Bedaya Keraton Yogyakarta : Sebuah Media Pewaris Budaya yang Sarat Makna. *SENI Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni* X/02pp.121-130
- 2012 *Bedhaya Semang Karaton Ngayogyakarta Hadiningrat Reaktualisasi Sebuah Tari Pusaka*. Disertasi untuk memenuhi sebagian persyaratan mencapai derajat S-3 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada mencapai derajat S-3 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa

津田浩司

- 2012 「バティックに染め上げられる『華人性』—ポスト・スハルト期の華人と文化表象をめぐる—」 『民族大国インドネシア—文化継承とアイデンティティ』 鏡味治也(編) 木犀社 pp.117-157

柘植元一

- 1999 「世界音楽と音楽教育」 『はじめての世界音楽—諸民族の伝統音楽からポップスまで』 音楽之友社 pp.181-187

塚田健一

- 1999 「アフリカ」 『はじめての世界音楽—諸民族の伝統音楽からポップスまで』 塚田健一ほか(編) 音楽之友社 pp.19-40
- 2014 『アフリカ音楽学の挑戦—伝統と変容の音楽民族誌』 世界思想社

富岡三智

- 2003 『芸術創作を牽引するもの：ジャワ舞踊スラカルタ様式の場合』 修士論文・大阪市立大学大学院文学研究科提出

土屋健治

- 1981 「キ・ハジャル・デワントロ- インドネシア民族教育の父」 『現代に生きる教育思想 8 アジア』 ぎょうせい pp.217-250
- 1982 『インドネシア民族主義研究- タマン・シスワの成立と展開』 創文社
- 1983 「ジョクジャカルター中部ジャワにおけるくみやこゝの成立と展開」 『東南アジア研究』 21 卷 1 号 pp.17-28
- 1985 「『ジャワ』から『インドネシア』へ —インドネシア・ナショナリズム再論—」 『東南アジア世界の構造と変容』 石井米雄 (編) 創文社 pp.247-280
- 1987 「政治と言語」 『地域研究』 矢野暢 (編) 三嶺書房 pp.77-101
- 1994 『インドネシア思想の系譜』 勁草書房

Tutik Winarti

- 1997 *Tari Golek Gaya Yogyakarta Sebuah Akulturasi Budaya Rakyat dan Budaya Istana*. Tesis untuk memenuhi sebagian persyaratan guna mencapai derajat Sarjana S-2 program studi Pengkajian Seni Pertunjukan, Jurusan Ilmu-Ilmu Humaniora, Program Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta

梅田英春

- 2006 「『アダット』と『アガマ』のはざまで一バリにおける影絵人形遣いダランの宗教的役割の行方」 『現代インドネシアの地方社会—マイクロロジーのアプローチ』 杉島敬志・中村潔(編) NTT 出版 pp.265-284
- 2010 「バリ舞踊レゴンクラトンにみるインドネシアの文化政策」 『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 pp.155-174

ズッパン、ヴォルガング

- 1991 「オーストリアの民俗音楽と観光」 『観光と音楽』 (民族音楽叢書 6) 藤井知昭 (監修) 石森秀三 (責任編集) 安福恵美子(訳) 東京書籍 pp.231-244

Y.S. Hadi

- 1988 *Seni Tari di Keraton Yogyakarta Pembentukan dan Perkembangannya dalam Masa Pemerintahan Sultan Hamengku Buwono IX (1940-1987)*. Tesis untuk memenuhi sebagian persyaratan mencapai derajat Sarjana S-2 program studi Sastra Sejarah, Jurusan Ilmu-Ilmu Humaniora, Program Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta
- 2007 *Pasang Surut Pelembagaan Tari Klasik Gaya Yogyakarta*. Pustaka Book Publisher

山村高淑

- 2006 「ヘリテージツーリズムをデザインすることの意義とその思想」 『観光デザイン学の創造』 桑田政美 (編) 世界思想社 pp.113-138

山下晋司

- 1988 『儀礼の政治学—インドネシア・トラジャの動態的民族誌』 弘文堂  
 山下晋司
- 1999 『バリ 観光人類学のレッスン』 東京大学出版会
- Yustina Prwanti
- 1999 *Sejarah asal-usul Sekolah Menengah Kejuruan Negeri I Kasihan Bantul Yogyakarta*. Program Studi Pendidikan Sejarah Jurusan Pendidikan Ilmu Pengetahuan Sosial Fakultas Keguruan dan Ilmu Pendidikan Universitas Sanata Dharma Yogyakarta
- ダニエル、イヴォンヌ、ペイン
- 1991 「美の体系と経済的ビタミン—キューバ観光における文化の商品化と文化保存」  
 『観光と音楽』（民族音楽叢書6）藤井知昭（監修）石森秀三（責任編集）  
 江口信清（訳） 東京書籍 pp.125-152
- 柘植元一・塚田健一(編)
- 1999 『はじめての世界音楽—諸民族の伝統音楽からポップスまで』 音楽之友社
- メリアム
- 1980 『音楽人類学』 藤井知昭ほか(訳) 音楽之友社
- ロジャー・ウォリス、クリステル・マルム
- 1996 『小さな人々の大きな音楽—小国の音楽文化と音楽産業』 現代企画室