

[翻 訳]

スラカルタ様式の舞踊

——クラトン（宮廷）の中から塀の外へ——

Silvester Pamardi*

訳 富 岡 三 智**
深 見 純 生***

訳者序文

本稿はパマルディ氏（Silvester Pamardi）が2001年10月31日桃山学院大学における外国人研究者を囲む研究会（国際文化学会と総合研究所の共催）のために書き下ろし、後日若干加筆した Tari Gaya Surakarta: Dari Keraton Menuju Keluar Tembok の翻訳である。

パマルディ氏は1958年スラカルタで高名なガムラン音楽家の一族に生まれ、芸術に囲まれて育ち、幼少よりプランバナンの野外劇場のラーマヤナ舞踊劇に出演していた。1979年スラカルタ芸術高校を卒業、1985年国立芸術大学スラカルタ校を卒業した。現在母校の舞踊科で男性優型、創作舞踊を教えている。大学在学中の1980年代初頭から、国内外の多数の公演に踊り手としてまた振り付け演出家として活躍している。芸術使節として派遣された国はヨーロッパ、アメリカ、アジアの17国におよぶ。現在インドネシアを代表する舞踊家の一人として知られる。また国立ガジャ・マダ大学大学院から「スラカルタ様式の舞踊の発展におけるS.マリディの役割」（Pamardi 2000）の研究により芸術学修士号を得たことにも示されるように、実践家であるだけでな

* インドネシア国立芸術大学スラカルダ校教員

** インドネシア国立芸術大学スラカルダ校学生

*** 本学文学部

キーワード：舞踊，宮廷舞踊，ジャワ，スラカルタ，サソノムルヨ

く学究でもある。

訳者の一人深見（本学文学部）は芸術的感性を欠く者ながらジョクジャカルタ留学中の2000年にパマルディ氏の迫力ある舞台に圧倒されたことがあり、2001年秋氏の東京、神戸などでの公演の合間に本学に招いて上記研究会を行った。日本ではほとんど紹介されることのないジャワ舞踊の歴史に関する書き下ろし論文なので、ここに翻訳するものである。

富岡三智は奈良県出身、大阪大学文学部卒。在学中からインドネシアの音楽と舞踊に親しみ、1996－1998年と2000－2002年の各2年間国立芸術大学スラカルタ校に留学し、スラカルタ様式の伝統舞踊を学んでいる。とくに男性優形と創作舞踊でパマルディ氏に師事している。

スラカルタ様式の舞踊

——クラトン（宮廷）の中から堀の外へ——

1. はじめに

スラカルタ（Surakarta）様式の舞踊が宮廷（keraton）の内からその堀の外へ出てからすでに久しい。その間、芸術の形式や創造性についての考え方が発展するなかで激しい論争も行われてきた。意見の対立が何よりもまず伝統的な価値の発展をめぐるものだったのは無理もないことである。というのも、スラカルタ様式の舞踊とはカスナナン（Kasunanan）宮廷の伝統舞踊のことであり、それは宮廷を支持する社会の美学が投影されており、またその解釈に深く根ざしている。このように伝統舞踊は長い歴史の道りを経てきており、既存の規範に支え続けられてきたものである。フマルダニはこのことを次のように述べている。

伝統舞踊とは昔の人や名人（empu）など以前の人達が作った作法や決まりに従う舞踊のことである。舞踊の決まりが目指すのはテクニックであり、地方様式——たとえばバリ（Bali）様式、スンダ（Sunda）

スラカルタ様式の舞踊

様式、ジョグジャカルタ (Yogyakarta) 様式、スラカルタ様式など——を明確にすることである。様式 (gaya) とはその地方固有の特徴を示すものである。[Humardani 1982:10]

どんな舞踊にもそれ固有の様式 (gaya) が備わっており、ある動きがどの様式に当てはまるのかははっきりとわかる。舞踊の様式とはある舞踊の伝統や習慣に固有の特徴の集合体であって、他の様式の舞踊の伝統や習慣と区別されるものなのである。

生活のあり方が変化したことで、当然スラカルタ様式の舞踊の中でも伝統の価値の解釈の仕方に発展があった。このことは時代がグローバル化へと向かい、人々が世界で通用する評価を求めてきたことと関係がある。スラカルタ様式の舞踊の強味が伝統的な姿勢や価値にあることは無視できない。しかし時代の現実を考えれば、この伝統の強味は単に形や外面にあるのではなく、その核心、舞踊が真に目的とするところにあると考えた方がよい。よってスラカルタ様式の舞踊を発展させようとするなら、その伝統の強味——その真価は舞踊の動きの中にあるシンボルを介して発揮される——を失わない限り、どんなやり方でも有効である。このことこそが伝統芸術の創造性の強味である。

つまりスラカルタ様式の舞踊は単に視覚芸術というよりも、内面の経験を豊かにするという目的、精神的価値を持つものなのである。見るもの (tontonan) にとどまらず、教え (tuntunan) だと言う人もいる。舞踊の創造性がさらに進歩発展し、浅薄なものにならないようにするには、長い目で見る必要がある。スラカルタ様式の舞踊の発展の歴史的経緯を理解するための方法のひとつとして、現在に至るまでの宮廷の中から屏の外への舞踊のあり方から見ることにしよう。

2. 宮廷における舞踊のあり方

(1) 正当化、権威の象徴としての舞踊

舞踊は昔から宮廷で受け継がれてきたが、舞踊には威力があるとして、芸

術としてのみならず精神的なものとして価値があると信じられてきた。このことはヨソディプロ (Yosodipura) が、スラカルタ宮廷は王やその家族の居住場所というだけでなく、心身両面を鍛えるための場所であると表現したことと一致する [Budi Santosa 1995:2]。この心身の鍛錬の結果を文化といふのだ。その文化には威力があって、人は確たるものを持てるのである。それゆえブディ・サントソが言うように、スラカルタ様式の舞踊はけっして外面の美しい動きを集成したものでなく、むしろ内面の抽象的な大事なものを内包したものである。さらに彼は次のように続ける。

その大事なものは、実のところは宮廷文化の理想——崇高な精神、安寧、気高さなど——に到達するための教えや生き方の実践のことを言っている。この教えや生き方としての舞踊が持つ力は、王になる者は「パンジ・スプー (Panji Sepuh)」を踊ることができなければならぬという伝統が存在することからも明らかである。

[Budi Santosa 1995:3]

ムルギヤントがより詳しく明らかにしているが、ジャワ (スラカルタ) の王になる者は、王位に就く前に必ず、宮廷のプソコ (pusaka, 家宝) が安置されている部屋で一人、音楽もなしにパンジ・スプーの面をつけて踊らなければならなかったという [Murgiyanto 1993b:37]。パンジ・スプーについて、スリスティヨ・S・ティルトクスモ (Sulistyo S. Tirtokusuma) は、やはり同名のパンジ・スプーという自分の舞踊作品を通して、この舞踊は過ぎ去った時と来たるべき時との対話であり、人はどこから来てどこへ行くのかという根源的な問いに対峙する自分自身というものの形成であると解釈している [1993年9月13-14日公演パンフレット]¹⁾。このように見えてくると、スラカルタ様式の舞踊はその当時の生き方をまさに代表するシンボルのひとつであると言える。このことについて私は以下のように付け加える。

ジャワの文化においてはシンボルは様々な形や方法を取るが、その中には動きや舞踊も含まれる。人とシンボルはとても密接に結びついている。このことは、シンボルもまた文化を具体化したものであること

を示している。シンボルを介して人間は互いに反応しあう。その結果習慣的な行為が生じてくる。もしジャワで舞踊が引き継がれていくなから、ジャワの文化であるシンボリズムと必ずつながっているはずである。〔Pamardi 2000:94〕

これとは別に、宮廷における舞踊は王のシャクティ (syakti) の具現だと言うこともできる。シャクティとは精神的なパワーのこと (カリスマ) であり、男女のペアという形で象徴される。ロフマツ・ジョコ・プラコソは、これには多少ヒンドゥーの影響があると言う〔Rohmat Joko Prakosa 1990:31〕。ヒンドゥーは国家を男神の王のコンセプトで見ると、つまり宮廷文化の領域を男神の領域と見る。この見方は、ナニツ・スリ・プリハティニが次のように言うとおりで、現在でもまだ生きている。

次第に薄れているとは言え、このような神話はスラカルタ・カスナナン宮廷にまだ生きている。そう言えるのは、王がブドヨ (bedhaya) やスリンピ (srimpi)²⁾ の踊り子と結ばれることでシャクティが得られると信じられているからである。それ以外にもこのような男女の結びつきの神話は豊穰・繁栄の象徴となっている。

〔Nanik Sri Prihatini 1980:6-8〕

それゆえ宮廷内においては、スラカルタ様式の舞踊の形や動きの基本、発展についての考え方などの多くがシンボルに影響されており、その時代の伝統についての考え方から離れることはできないのである。

(2) 宮廷における舞踊のあり方

これまでの説明で、宮廷では舞踊が十分な扱いと関心を受けてきたことがわかってもらえるだろう。そのことは専門的に組織された舞踊部門ラングントヨ (Langentaya) の存在からも明らかである。そこに勤めるのは舞踊の名人達で、後にアブディ・ダレム・ラングントヨ (Abdi Dalem Langentaya, ラングントヨの臣下) と呼ばれるようになった。この人達が宮廷舞踊の勢力となり要となった。彼らは精力的に、また定期的に毎月曜日と木曜日に舞踊の練習を行った。

宮廷では舞踊は非常に華やかな存在だった。重要なもの（王国の儀礼）からエンターテインメント（賓客を歓迎するもの）まで、様々な機会に舞踊が供された。儀礼の舞踊で傑出しているのはブドヨ・クタワン（Bedhaya Ketawang）³⁾である。また国賓を歓迎する舞踊は、ほとんどがスリンピ、ウイレン（wireng）⁴⁾であった。ウイレンの名は次第に、この舞踊の踊り手の住む地域の名前となり、今日ではウイレンに由来するウイレンガン（Wirengan）と呼ばれて、バルワルティ（Baluwarti）地区⁵⁾の中にある。

当時の宮廷において舞踊が華やかな存在であったことは踊り手達の生活にも影響していた。彼らは経済的にも十分な社会的威勢を誇っていたという。バンサワン（Bangsawan、貴族）の地位になると住居や乗り物（馬車、馬）を宮廷から支給され、生活が保証された。その上しばしばトリマン（triman）まで与えられた。トリマンとはつまり王の愛妾（selir）を妻として与えられることである。アブディ・ダレム・ラングントヨの生活が保証されて安定していたことは、彼らの創造力の開花に大きく寄与した。このことは宮廷舞踊のボキャブラリーがかなり多いことや、様々な型があることから明らかである。舞踊を発展させる努力が絶えず行われたことも、新しい舞踊が多く生まれていることで明らかである。その上、バンサワン・アブディ・ダレム・ラングントヨの家ではそれぞれ自らの鍛錬や舞踊の専門性の向上に熱心で、舞踊の会を作ったり練習の場を設けたりした。これらの場が後にそれぞれ独自性を持った派となっていくのである。

3. 宮廷外での舞踊の発展

各々のアブディ・ダレム・ラングントヨから生じた舞踊の諸派は次第に目立ってきたが、一方で宮廷の社会的、政治的、経済的権力は次第に弱まった。ちょうど1939年から宮廷の存立はたびたび危機に見舞われ、王家の生計を立てる力さえなくなった。宮廷はもはや舞踊名人達の生活を支えきれなくなったのである。そのためアブディ・ダレム・ラングントヨ達はその持てる専門能力を生かし、民間でプロとして舞踊を広めることに熱心に取り組むように

なった。この時代は宮廷の内から塀の外へという転換期の起点にあたる。私はスラカルタ様式の舞踊の発展を4つの時期に分けて考えている〔Pamardi 2000〕。すなわち(1)転換期、(2)変動期、(3)成長期、(4)自由の時代である。各々の時期を次に説明しよう。

(1) 転換期：1939－1950年

1939年パク・ブウォノ10世 (Paku Buwono X) が退位した。オランダが王の交代に政治的に干渉してきたのである。このオランダの干渉が結果的にはスラカルタ・カスナナン宮廷の凋落の歴史の始まりとなる。これはとくに経済面、政治面に直結し、宮廷芸術のあり方に大きく跳ね返った。宮廷の財源が次第に減り、植民地支配者オランダから政治活動を次第に狭められた結果、宮廷は多くのアブディ・ダレムに俸給を支払えなくなり、パク・ブウォノ10世在位中のような手厚い保証もなくなって、その数が減少した。このような状況のため、多くのアブディ・ダレム達が宮廷外でその各々の専門能力を広めることになった。彼らの民間での活躍は間接的に、ジャワ文化の指針たるセンターとしての宮廷の地位を弱めることになった。

スラカルタ・カスナナン宮廷は、ジャワ文化の指針のセンターとしての、慣習や伝統のセンターとしての、ジャワ芸術のセンターとしての地位を弱めるとともに、その宮廷舞踊は宮廷の塀の外へと流出し始め、それはスラカルタ様式の舞踊と呼ばれるようになった。この流出の原動力となったのはカスナナン宮廷のアブディ・ダレムの芸術家達である。とくにランгентヨの人達、ウィロ・プラトモ (Wira Pratama), ウィグニョ・ハンブグソ (Wignya Hambegsa), シンドウ・ハルディマン (Sindu Hardiman), アトモ・ケソウォ (Atma Kesawa), ジョゴ・ラクシト (Jogo Laksito), アトモ・ブラトノ (Atmo Bratono), パマルディトヨ (Pamarditaya), ハルト・スコレウォ (Harto Sukolewa) などである。彼らは個人的に宮廷外でカスナナン宮廷の舞踊を広めたのだった。

宮廷外で、カスナナン宮廷の舞踊家達は一般の人にカスナナン宮廷の舞踊を学ぶ機会を提供した。それぞれが自分の解釈によって舞踊を教えたため、

その人独自のテクニックが生じた。それらは生徒達に引き継がれ発展した。このようにして1940年には指導者の振りの解釈に応じて流派ができた。指導者となった踊り手や舞踊教師は、振りの大小や強弱、振りの細かい点に独自性を持っていたのである。たとえばジョゴマトヨ (Jogomataya) 派は敏捷で軽快、つまり振りの速さや強弱、ポーズの形などを大幅に変えているし、アトモフトヨ (Atmahutaya) 派の動きはおとなしくてウィレッツ (wiled, 細かい装飾) が少ない、クムラヤン (Kemlayan) 派はメリハリがあって敏捷だというように。しかしこの素晴らしい民間における広範な舞踊活動も、日本軍が来た時に妨げられた。

日本軍はインドネシア文化を統制しようとした。各学校で日本の舞踊の活動を行おうとしたのもそのひとつである。このことについてマリディ (Maridi) は、1942年に学校が催したオドリ Odori コンテスト、つまり日本の舞踊コンテストで入賞したと述べている [1997年8月7日談話]。日本の占領時代 (1942~1945年)、芸術をとりまく状況、とくに舞踊公演についてはかなり制限されていた。民間の活動は制限され、とりわけ夜間は9時までしか認められなかった。とはいえ舞踊公演がなかったというわけでもなく、夜9時までには制限されていたというだけだった。日本軍もジャワ舞踊はよく見ており、マリディによればハンドゴ・ブギス (Handaga Bugis) を好んで見ていたと言う [1997年8月7日談話]。当時よく上演されたのはそれ以外にも、ウントゥン・キャプテン・タツ (Untung Kapten Tak), ガトゥコチョ・スキプ (Gatutkaca Sekipu), ガトゥコチョ・ボモ (Gatutkaca Boma), ガトゥコチョ・アントセノ (Gatutkaca Antasena), バンバンガン・チャキル (Bambangan Cakil) などである⁶⁾。

夜9時までの上演時間制限がついには全く禁止された。あまつさえ日本軍が宮廷外の民間が所有する鉄のガムランを強奪するということが起こった。このガムラン強奪により実際当時の舞踊活動は妨害された。こうして日本占領時代、とくに1944年から舞踊の活動は事実上止まった。

独立宣言の後もインドネシア国民はまだ独立戦争に臨まねばならなかった。

スラカルタ様式の舞踊

1945年連合軍の攻撃（Serangan Tentara Sekutu）、血の11月10日事件（Peristiwa berdarah 10 November、スラバヤの戦いともいう）で状況はさらに悪くなり、1946年1月4日インドネシア共和国の首都がジョグジャカルタへ移された。続いて1947年オランダの第一次侵攻（Agresi Belanda ke I）、1948年第二次侵攻（Agresi Belanda ke II）、共産党のマディウン事件（PKI Madiun）にも直面した。このような状況下では1950年までスラカルタ様式の舞踊に重大な発展はなかったと言える。インドネシア国民には、人々が物心ともに満たされる社会を建設するためにまだまだ克服しなければならない課題が多かった。その課題のひとつが、近代的な科学技術の発達に適應してどのように文化遺産を復興するのかということである。

1950年以降になって初めて伝統芸術とくにスラカルタ様式の舞踊に進展があった。1950年に起こった興味深い現象は、伝統芸術の世界から新しい人材が登場したことである。あるいは個人で、あるいはまた芸術団体を結成して集団で登場してきたのだ。舞踊芸術の発展において目立った新しい動きは、公（教育施設、学校）、私（舞踊教室）を問わず教育機関が生じてきたことである。これによってスラカルタ様式の舞踊は大きな発展を見せることになる。

(2) 変動期：1950～1970年

独立戦争の余波も終わり、インドネシア国民の関心は国民的アイデンティティの形成へと向かい始めた。また自分達の文化遺産を、近代科学技術の発展と並行させて、どのように復興できるのかという問題にも関心が向き始めた。舞踊はインドネシアの偉大な文化遺産のひとつであるが、新しい段階へと踏み出した社会に合わせて発展させねばならなかった。旧態然とした人間にならぬよう、インドネシアの伝統舞踊は生きた伝統でなければならなかった。その当時文化芸術を復興しようという意識は、政府、芸術家、文化人など、さまざまな層の人々の話し合いの中から徐々に芽生えていった。

1950年、正確には1950年8月27日にスラカルタ様式の舞踊芸術に新しい変化があった。すなわちインドネシア芸術学校コンセルバトリ（Konservatori

Karawitan Indonesia=KOKAR, 以下コンセルバトリと略する)⁷⁾とスラカルタ文化協会 (Himpunan Budaya Surakarta=HBS, 以下文化協会と略する)の設立である。カスナナン宮廷とマンクヌガラン宮 (Mangkunegaran) の名人達が指導した。両機関が後にスラカルタ様式の舞踊の発展を牽引することになる。その当時活躍した名人にはクスマケソウォ (K. R. T. Kusumakesawa), ハムブグソ (R. Ng. Hambegsa), スセノ (R. M. Susena), パマルデイトヨ (Pamarditaya) 女史, プラウイロルジョ (Prawirareja), ガリマン (S. Ngaliman) などがいる。

コンセルバトリと文化協会は1950年の設立以来, スラカルタ様式の舞踊の発展に大きな役割を果たした。この公・私の機関は相携えて発展した。文化協会の舞踊家が同時にコンセルバトリで活躍していたことを思い出してみるとよい。クスマケソウォは両方で教えていたし, ガリマンは文化協会の踊り手である一方コンセルバトリで学び, 卒業後はそこで教えた。両方とも舞踊芸術の教育を行い, 当時スラカルタ様式の舞踊を学習するのに指針となるセンターであった。

その名人達の成果で興味深いのは, 系統だった舞踊の学習法が編まれたことである。それは舞踊の基礎を組み合わせたもので, 後にラントヨと呼ばれる。それ以前の舞踊の基礎学習はタユンガンと呼ばれていた。ガリマンによれば, タユンガンがラントヨという語にとって代わられるのは1950年, 協会が設立された時だという [1990年11月21日談話]。イニシアチブをとったのは協会の指導者達で, クスマケソウォ, ハムブグソ, スセノ (マンクヌガラン), パマルデイトヨ女史, プラウイロルジョなどである。コンセルバトリでは後にラントヨⅡという語も登場する。これはカリキュラムが増えたことと関係があり, クスマケソウォが授業のコマを埋めるためスカラン (Sekaran, 舞踊の振りのパターン) を整理していたのがラントヨⅡになったのである。

その後の展開で, 彼らは, カスナナンとマンクヌガランの2つの様式に集約される舞踊の動きに手を加えて振りの新しい形に辿りつき, それをスラカ

スラカルタ様式の舞踊

ルタ様式の舞踊と呼んだ。このことで明らかなのは、伝統舞踊の名人達や舞踊家達に、伝統舞踊を発展させていこうとする自覚やオープンさがあったことである。さらにワハユ・サントソ・プラボウォがこの事情について以下のように述べている。

彼らは足かせとなる伝統舞踊の規則から自由になるためオープンになろうとした。我々の伝統舞踊を変えることのまかりならぬ尊い遺産であると見なす舞踊家はすでにそう多くはなかった。もとより伝統舞踊の規則は絶対の指針であってはならない。それはアウトラインに過ぎず、芸術家に自由が与えられている。つまりその後どうするかは芸術家の創造性次第ということである。

[Santosa Prabawa, Wahyu 1982:13]

スラカルタ様式の舞踊界が発展してくると、経済的な評価と一緒に、P. Y. (payu, 需要がある) という語が1960年に生まれた。P. Y. という語はお金が支払われる公演のことを言い、踊った後で踊り手は何かのお金ももらえるのである。この語はカスナナン宮廷の男性荒型の踊り手であったジョコ・スハルジョ (Djoko Suhardjo) が使い始めた。また同時に P. T. L. という語も現れた。これは援助 (pertolongan) のことで、お金の支払われない公演のことである。単に援助、手伝いと見なされ、踊った後でもお金がもらえない。両方の用語とも現在でもまだ使われている。

舞踊が芸術商品として広まり職業として習得されるようになるのと並行して、コンセルバトリ様式とそれ以外に分かれてきた。コンセルバトリ様式を担ったのはその卒業生だった。それ以外というのは個人様式を打ち出した人やコンセルバトリ様式に組み込まれなかった人である。その後コンセルバトリ様式が広く世間に知られ広まった一方で、文化協会はついに消滅した。というのもコンセルバトリのほうが目立っていたからで、これは卒業生の多くが芸術(家)の才能があるということで、舞踊の発展上社会的に重要なポスト——公務員にしろ民間人にしろ——に就きはじめたことと関係がある。1960年にはまた芸術の発展に実りをもたらす出来事が多くあった。ひとつはプ

ランバナン (Prambanan) のラーマーヤナ舞踊劇 (Sendratari Ramayana) の誕生であり、そして海外への芸術使節派遣 (misi kesenian) であった。

ラーマーヤナ舞踊劇はプランバナンにあるロロ・ジョングラン寺院 (Rara Jonggrang) の屋外舞台で行われている。これは伝統舞踊界においてはプロフェッショナルな——つまり舞踊家にお金が支払われる——舞台と言える。舞踊の演出に、ジョグジャカルタやスラカルタ宮廷の舞踊の名人達に率いられた多くの人や舞踊家が関わった。多くの型や新しい踊り、たとえばウサギ、猿のワノロ (Wanara), 巨鳥ジャタユ (Jatayu) などの踊りが作られた。

また海外への芸術使節ができたことで、舞踊トレーニングセンター (Pusat Olah Tari=POT) という受け皿が政府によって作られた。これは海外使節団の踊り手候補を仕込むセンターのようなもので、この使節団はジョグジャカルタとスラカルタの芸術家から成り、ジョグジャカルタからはウイスヌ・ワルドノ (Wisnu Wardana), バゴン・クスディハルジョ (Bagong Kusudihardjo), スダルソノ (Soedarsono) など、ソロからはマリディ, ガリマン, サルドノ W. クスモ (Sardono W. Kusuma) などがいた。

上記のふたつの出来事以外に、スラカルタ様式の舞踊で次第にコンテストが目立つようになった。たとえば1962年7月9-28日スラカルタで実施された「全インドネシア・アマチュア・ワヤン・オラン・コンテスト (Wayang Orang Amatir Se-Indonesia)」がある。この活動は舞台で存在感を示したい芸術家達のやる気に火をつけた。多くのグループや舞踊団体が次第にそれに参加するようになった。

このような様々な活動から、その当時それぞれの地域で、正規ルート (コンセルバトリ) とは別の様式が根強く存在していることもわかってきた。これらも名人達が広めたのだが、外の様式と呼ばれた。このことは当時の政治状況とも関係がある。1960年頃からスカルノ旧秩序体制 (Orde Lama) の終焉 (1965年) まで、芸術家や芸術活動は政党で分断されていたのである。当時の政治状況下ではある団体⁸⁾とそれ以外の団体は、芸術上の問題にしるイデオロギーにしる意見がかみあわず、芸術家が分断されるのは避け難かった

のである。またそういう芸術の特徴といえば、声高に叫ぶ政治スローガン一色だった。しかしこのような状況にしる新しい芸術団体が生まれ、芸術活動が十分に増えたことも忘れてはならない。だいたいそういう公演は政治宣伝がらみで軽薄なものだった。

1964年に芸術の高等教育機関であるインドネシア芸術アカデミー・スラカルタ校 (Akademi Seni Karawitan Indonesia=ASKI Surakarta, 以後アカデミーと略する)⁹⁾ が生まれた。アカデミーはコンセルバトリの卒業生が引き続き勉強するための高等教育機関であった。スカルノ旧秩序体制の終焉以前にすでにアカデミーは存在していたが、世間で広まっていた舞踊はまだコンセルバトリ様式の方であった。これは以下の3つのことに関係する。つまり、(1)アカデミーの状況もコンセルバトリを取り巻く環境と同一だった、(2)アカデミーで教えていたのはコンセルバトリの先生だった、(3)教える人が同じで舞踊の形も外見上同じであったので、コンセルバトリ様式と同一視されていた。

スハルト新秩序体制時代 (Era Orde Baru) になり、宮廷はかつての文化の指針センターとしての位置をまだ保っているとはいえ、単なる伝統文化継承の記念碑として、宮廷の内輪だけで成り立っているにすぎない。宮廷の伝統儀礼と結びついた芸術活動、たとえばブドヨ・クタワンは即位記念日 (Jumenengan dalem) の儀礼の中でいまだに行われている。一方宮廷の外では舞踊芸術の活動は各種組織の受け皿の中でアマチュア、プロを問わず次第に広まっている。たとえばスリウェダリ劇場 (Sriwedari) のワヤン・オラン (Wayang Orang, 舞踊劇)、スラカルタ協会 (Perkumpulan Masyarakat Surakarta=PMS) のワヤン・オラン、インドネシア国営ラジオ・スラカルタ局 (Radio Republik Indonesia Surakarta) のワヤン・オラン、インドネシア芸術財団 (Yayasan Kesenian Indonesia=YKI)、インドネシア芸術文化財団 (Yayasan Seni Budaya Indonesia=YASBI) などである。

その頃の芸術家や芸術の種類の数、公演回数だけを見れば、スラカルタ様式の舞踊の発展ぶりは喜ばしい状況にあった。さらに公的機関で舞踊芸術の

教育を受けた卒業生が年毎に数を増し、新芸術家の誕生が速くなった。

しかし芸術組織の数や公演回数数をさておくと、その当時の舞踊の発展にはひとつの傾向が見られる。それは芸術としての主要な側面よりも副次的な側面を大事にする傾向である。すなわち芸術的体験を与えるものではなく、全く娯楽のためにやっているということである。彼らは形の規則や身体が象徴するものを頭で理解している。これでは、彼らは伝統芸術の特色をワトン (waton, 決め事) に基づいて絶対にこうだと決めつけるようになる。彼らはワトンを演出テクニックの決め事や指針という以上に、価値決定の指針となるものだと理解しているのだ。この点をフマルダニも以下のように明言している。

伝統芸術は先祖からの遺産であり、堅持するべきだという見方を多くの伝統芸術家は支持する。そこから伝統芸術を保存しよう、つまり伝統芸術の価値は時代を超えるという態度が生まれてくる。この傾向は伝統芸術の特徴は絶対にこうだと決めつける態度を助長する。このことが、ワトンが伝統芸術の演出テクニックにおけるきめ事や指針だとの理解が広まったことの背後にあるようだ。

[Humardani 1979/1980:14-15]

このような状況は1970年まで続き、コンセルバトリやアカデミーは保存機関であっても先人からの遺産の伝統芸術を発展させる所ではないという傾向にあった。言いかえれば、両機関とも「ワトン」や「正しい」という理解の信奉者だった。その生徒や卒業生もまた彼らの先生達の理解とそれほど隔たっていなかったらしい。1970年にインドネシア国営ラジオ・スラカルタ局のホールで行われたサルドノの作品「サムギタ (Samgita)」を彼らが容認できなかったのもその証拠であろう。その事実は次のルストポの発言に述べられている。

1970年代初頭インドネシア国営ラジオ・スラカルタ局のホールで上演されたサルドノの作品「サムギタ」に対し、アカデミーの少なからぬ学生が拒否反応を示した (叫んだり卵を投げたりした) ことで、彼ら

が忠実なワトン理解の信奉者であることが証明された。彼らはワトンの辞書にない新しい要素の出現を受け入れられなかった。

[Rustopo 1990b:392-393]

コンセルバトリとアカデミーがあれば、本当なら伝統の足かせ（ワトンに縛られること）をはめられた状態からバランスが取れるはずだが、まだバランスを取れるような状況でなかった。言いかえれば、両校とも固定したワトンの理解に基づいて、伝統の正統化をさらに強める傾向があった。

このような状況の中で最終的には文化人や知識人、芸術文化関係者の間に新しい考えが生まれてきた。すなわち、芸術の発掘保存とともにその発展を使命とする文化センターの設立が必要であるというものである。このことは以下のマシュリ（Masyuri）の考えに一致する。

宮廷は高度の文化芸術作品を継承してきた。いま宮廷にそれを保存し発展させるだけの力はもうない。したがって新しい機関が必要であり、芸術を発掘し伝承し発展させる役割を担う必要がある。ここで言う芸術センターは、歴史的に芸術文化の中心として機能していた場所、高度の芸術文化作品を提供してきた場所、そしてその「芸術文化センター」という考えを具体化するキャパシティーを現在持っていると思われる場所で開催されねばならない。その用地選定の基にある考えは、芸術はその時代をリードする創造的な人材、たとえば芸術家や育成者（パトロン）、優れた理解者などのいる環境で成長、発展できるというものである。[Rustopo 1990b:400]

この考えが実現されて、1970年教育文化大臣（Menteri Pendidikan dan Kebudayaan）のマシュリによって、スラカルタが「中部ジャワ芸術センター（Pusat Kebudayaan Jawa Tengah=PKJT、以下芸術センターと略する）」の活動場所に決定された。

(3) 成長期：1970年～1980年

芸術センターは中央政府のプロジェクトとして、1970年からスラカルタで始まった。中部ジャワ以外にも同様のプロジェクトが南スラウェシ州のウジ

ウンパンダン市 (Ujung Pandang, 現マカッサル), バリ州のデンパサール市 (Denpasar), ジョグジャカルタ特別州のジョグジャカルタ市, 北スマトラ州メダン市 (Medan) にあった。周知のようにスラカルタ市はかつてカスナナン宮廷, マンクヌガラ宮が統治する中心地であり, その繁栄した時代にはジャワ文化の中心地だった。両王宮にはもはや, ジャワの文化芸術を発展させるセンターとしての役割を果たす力はないが, 独立後から現在の開発の時代に至るまで, その余韻はまだ感じられる。

教育文化部中部ジャワ事務所長 (Kakanwil Depdikbud Jawa Tengah) ウルヤント (Woerjanto) と芸術センター所長フマルダニの合意のもと, 芸術センターには芸術を生み出す台所, 実験室としての役目や機能があった。意図したのは, 「新しい」芸術を打ち出すこと, 実地に教える者や監修指導する者の能力向上, 芸術の諸問題についての討論など, 急を要すると思われる問題をカバーすることだった。

伝統芸術を生み出し発展させる実験室としての役目を具体化するため, とくに「新しい」芸術を打ち出すために, 芸術センターはソロやその周辺在住の創造的な芸術家を募った。その最初の足がかりが, スラカルタ様式の舞踊という言葉における語彙に相当するスカラン (伝統舞踊の振りのパターン) の掘り起こしだった。続いてそれを当時の好みに合わせて発展させることだった。その形は「凝縮 (pemadatan, 長い古典作品を短縮すること)」であり「新作品をススナン (susunan, 既存のスカランを並べて振付)」することであった。

アカデミーと芸術センターが1974年に活動を共有するようになると, サソノムルヨ (Sasonomulyo)¹⁰⁾ とその周辺は, 芸術センターのプログラムやアカデミーの学校教育プログラムで, ほとんど芸術活動が途絶えることがなかった。その1974年以來, スラカルタ様式の舞踊は, とりわけ男性荒型 (gagah) においてめざましい発展があった。当時芸術センターからいくつかの作品が生まれているが, たとえば「トベン・スカルタジ (Topeng Sekartaji)」の男性荒型の部分のように, 動きの要素がかなり発展している。

スラカルタ様式の舞踊

それはキプラハン (kiprahan) という形式、空間配置、動きの形や質、また戦いのパターンなどの点から見てである¹¹⁾。このことは舞踊劇「モジョパイ ト建国」(Bangun Majapahit) のメナツジゴ (Menakjingga) とロンゴラウエ (Ranggalawe) の荒型の戦いの振付に明らかで、よりはっきりとしっかりとした変化を見せている。その変化はジュンジュンガン (jungjungan, 足の動き)、ホヨガン (hoyogan, 腹部の動き)、エンチュランガン (enclangan, 足の動き)、トレチェタン (trecetan, 足の動き) といった形や、空間構成、戦いのパターンなどに見られる。

サソノムルヨは様々な形の舞踊活動で熱気があふれていた。上演、基礎強化、応用、身体作り、実験、講習会など、芸術センターの主なプログラム、すなわち(1)一般的な意味において芸術のコンセプトを理解し深めること、(2)表現手段や創造への導入として芸術的に成果を出す方向に向けての実験の実現をサポートしていた。サソノムルヨでの練習の過程の中から後に、正確には1979～1980年に、サソノムルヨ様式と呼ばれる新しい流れが生まれる。このことはルストポの次の文に述べられている。

芸術センターやアカデミーが現代をイメージする多くの伝統的な舞踊の作品を生み出して以来、サソノムルヨの名前は次第に広く世間に知られるようになった。1979年イギリスの「ダーラム東洋音楽フェスティバル (Durham Festival Oriental Music)」においてサソノムルヨの名前は世界中の音楽家、舞踊家の知るところとなった。というのも芸術センターとアカデミーはそのフェスティバルにサソノムルヨの名前で出演したからである。〔Rustopo 1990a:82〕

(4) 自由の時代：1980年～現在

1980年にサソノムルヨ様式が登場して以来、スラカルタ様式の舞踊の発展は芸術創生のメディア、つまり表現の手段、創造への導入となり、個人、集団、派としてもそのプロセスには自由があった。芸術センター（それにアカデミー）の成功はその活動エリアとなった場所、つまりサソノムルヨと切り離すことはできない。

サソノムルヨ派の誕生からさらにその先があった。すなわちさまざまな特色の作品、いろんな変化の形をとった舞踊作品が生まれてきたのだ、たとえば「ハルヨ・プナンサンの死 (Harya Penangsang Gugur)」, 「ロンゴラウエの死 (Ranggalawe Gugur)」, 「ルドラ (Rudrah)」, 「黒と白 (Hitam Putih)」, 「ダンス (Joged)」, 「ワヤン・ブツダ (Wayang Budha)」など。このサソノムルヨ様式の誕生についてサントソ・プラボウォは次のように述べている。

アカデミー、芸術センターでは伝統舞踊で多くの変化があり、既存の伝統舞踊とは形も内容も違ふと感じられたからこそサソノムルヨ様式と言ひ表したのだ。(このことは1979年ジャカルタでの若手舞踊振付フェスティバルⅡ (Festival Penata Tari Muda II) において討論され、さまざまな反響を呼んだ。) ある様式が生じるのはそれを支える環境があるからである。サソノムルヨ様式もそうである。

[Santosa Prabawa, Wahyu 1982:17]

内容的にはサソノムルヨ様式は芸術センター時代から引き続き発展したものである。しかし明らかになったことは、(1)少なくともサソノムルヨ様式においてはあらゆる種類の因習の束縛から自由である、(2)動きの形はより豊富でありより十分なものになっている、(3)サソノムルヨ様式では型にはまった形を避けるということである。

その後の発展でサソノムルヨ様式は全国的に、またとくに中部ジャワにおいて、スラカルタ様式の舞踊の発展モデル、スタンダードとなった。そして世界的に通用する舞踊の美学的評価に向けて、他国との共同制作の橋渡しをすることになるのである。

4. おわりに

スラカルタ様式の舞踊が宮廷の扉の外へと出てから今日に至るまでの道のりは十分に長く、多くの大きな変化を経てきたと言える。それ以前のスラカルタ様式の舞踊といえば、伝統の価値を目に見えるように変換してみせるメディアという傾向にあったが、今では芸術表現のメディアとなっている。こ

スラカルタ様式の舞踊

のことは創作においてもやはり新しい結果をもたらした。以前は閉鎖的であったのが、現在では広く開放的になって、民族間の共同制作の過程に突入している。伝統との結びつきはもはや足かせではなく、何かを表現する上で創造性をより発展させるためのひとつの言葉となったのである。

訳者注

- 1) 「パンジ・スプー」は1992年ジャカルタ初演、1993年にはオーストラリアで上演された。パマルディはジャワの王の役で主演している。
- 2) ブドヨは9人、スリンピは4人で踊る宮廷女性舞踊。
- 3) スラカルタ・カスナナン宮廷で毎年王の即位記念日にのみ踊られる秘舞。
- 4) 男性2人または4人で踊る宮廷舞踊。
- 5) カスナナン宮廷の外郭城壁内にある地区。
- 6) ハンドゴ・ブギス以下すべて、戦いを描いた舞踊である。
- 7) その後インドネシア国立芸術高校スラカルタ校（Sekolah Menengah Karawitan Indonesia=SMKI Surakarta）を経て、現在の国立第八芸術高校（Sekolah Menengah Karawitan=SMK Negeri 8）
- 8) インドネシア共産党（PKI）を指す。
- 9) 現在のインドネシア国立芸術大学スラカルタ校（Sekolah Tinggi Seni Indonesia=STSI Surakarta）。
- 10) カスナナン宮廷の一角にある敷地及び建物。芸術センターの用地として宮廷から使用が許され、さらにアカデミー設立に伴ってアカデミーにも許された。
- 11) トベン（仮面）舞踊。パンジ物語を題材に、スカルタジ姫をめぐるパンジ王子（優型）とクロノ王（荒型）が戦うという内容。キプラハンは恋に落ちた武将を描くシーンに使う形式で、クロノに使われている。

参考文献

- Budi Santosa, S. Pd. 1995: “Bentuk dan Konsep Pola Dasar Tari Gaya Surakarta,” Skripsi S-1, Program Studi Seni Tari, Jurusan Sندراتاسيك, FPBS IKIP Yogyakarta.
- 2000: “Pendidikan Seni Tari di Sekolah Menengah Kejuruan/SMKI,” Lokakarya Kurikulum Pendidikan Seni Rupa FKIP UNS Surakarta, Tanggal 27 Juni 2000.

- Edi Sedyawati, ed. 1984: *Tari; Tinjauan dari Berbagai Segi*, Jakarta: Pustaka Jaya.
——— 1991: *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*, Jakarta: Sinar Harapan.
- Fuad Abdul Hamied 2000: “Pendidikan Seni di LPTK,” Makalah Seminar 22 s.d. 24 Mei 2000 di STSI Surakarta.
- George D. Larson. 1990: *Masa Menjelang Revolusi, Kraton dan Kehidupan Politik di Surakarta 1912-1942*, Terj. A. B. Lopian, Yogyakarta: Gajah Mada University Press.
- Hardjoprasonto, Soemardjo 1977: *Bunga Rampai Seni Tari Solo*. Jakarta: Taman Mini Indonesia Indah.
- Haryono 1998: “S. Ngaliman Tjondropangrawit: Dari Seorang Pengrawit Menjadi Empu Tari, Sebuah Biografi,” Tesis S-2, Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan Jurusan Ilmu-ilmu Humaniora, Fakultas Pasca Sarjana Universitas Gajah Mada, Yogyakarta.
- Humardani, S.D. 1977: “Kemungkinan Pertumbuhan Tari Kita Khususnya Tari Tradisi,” Kertas untuk Sarasehan Tari Pusat Kebudayaan Jawa Tengah (PKJT).
——— 1979/1980: “Masalah-masalah Dasar Pengembangan Seni Tradisi,” Surakarta: ASKI Surakarta.
——— 1982: “Kumpulan Kertas tentang Kesenian,” ASKI Surakarta.
- Koentjaraningrat 1982: *Kebudayaan Mentalitet dan Pembangunan*, Jakarta: Gramedia.
- Murgiyanto, Sal 1993a: “Tradisi dan Inovasi Beberapa Masalah Tari di Indonesia,” Kumpulan Kertas Seminar, Jakarta.
——— 1993b: “Panji Sepuh: Jawa yang Menggugat,” *Tempo*, 25 September 1993, Jakarta
- Nanik Sri Prihatini 1980: “Tari Srimpi Tameng Gita dan Tari Srimpi Gambir Sawit,” Proyek Pengembangan IKI, Surakarta.
- Nursyahid 1987: “Melacak Identitas Budaya Surakarta,” *Bulletin ASKI*, No.41/XII.
- Pamardi, S. 2000: “Peranan S. Maridi dalam Perkembangan Tari Gaya Surakarta, Sebuah Biografi,” Tesis S-2, Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Fakultas Pasca Sarjana Universitas Gajah Mada, Yogyakarta.
- Rohmat Joko Prakosa 1990: “Tari Srimpi Dempel: Kajian Estetik tentang Garis dan Bidang Gerak Tari Gaya Surakarta,” Skripsi S-1, Jurusan Tari, STSI Surakarta.

- Rustopo 1990a: “Perkembangan Gamelan Kontemporer di Surakarta,” Laporan Penelitian STSI Surakarta.
- 1990b: “Gendhon Humardani (1923-1983): Arsitek dan Pelaksana Pembangunan Kehidupan Seni Tradisi Jawa yang Modern Mengindonesia, Suatu Biografi,” Tesis S-2, Program Studi Sejarah Fakultas Pasca Sarjana, Universitas Gajah Mada, Yogyakarta.
- Santosa Prabawa, Wahyu 1982: “Perkembangan Tari Gagah Dewasa Ini,” *Bulletin ASKI* No. 21-V-1982: Surakarta.
- 1990: “Bedhaya Anglirmendung, Monumen Perjuangan Mangkunegara I 1757-1788,” Tesis S-2, Fakultas Pasca Sarjana, Universitas Gajah Mada, Yogyakarta.
- Sartono Kartodirdjo 1982: *Pemikiran dan Perkembangan Historiografi Indonesia: Suatu Alternatif*, Jakarta: Gramedia.
- Siti Ngadili 1998: “Sejarah Berdirinya SMKI,” Dalam Lembaran Brosur Ulang Tahun Sekolah Kejuruan Negeri 8 (SMKI) Surakarta Tertanggal 27 Agustus 1998.
- Soejitno Hadjosoediro 1992: *Dari Proklamasi ke Perang Kemerdekaan*, Jakarta: Balai Pustaka.
- Soedarsono [R. M.] 1977: *Tari-tarian Indonesia I*. Jakarta, Proyek Pengembangan Media Kebudayaan, Dirjen Kebudayaan Depdikbud.
- Suharji 1991: “Pengaruh Rantaya Gagah terhadap Kualitas Penari Gagahan di Lingkungan Gaya Surakarta,” Laporan Penelitian STSI Surakarta.