都市文化研究　Studies in Urban Cultures
Vol. 12, 50-64頁，2010

◇論　文◇

伝統批判による伝統の成立

—— ジャワ舞踊スラカルタ様式の場合 ——

冨岡　三智

◆要　旨

1961年に始まったプランバナン寺院での観光舞踊劇「ラーマーヤナ・バレエ」は，宮廷舞踊家クスモケソウォが総合振付家を務め，インドネシアを代表する演目となった。1970年「全国ラーマーヤナ・フェスティバル」のセミナーの席上で，フマルダニがクスモケソウォの「ラーマーヤナ・バレエ」振付を批判した。これはインドネシアにおける舞踊批評の嚆矢であり，フマルダニはその後のジャワ舞踊の発展を牽引することになる。

フマルダニのクスモケソウォ批判のポイントは，1. 舞踊の型が外面的であること，2. プンドポ（ジャワの伝統空間）の舞台空間の感覚のままであること，3. 演出が物語に依存している，の3点であり，西洋近代的な純粋舞台芸術を志向していることが分かる。「ラーマーヤナ・バレエ」は，スンドラタリという新しい舞踊劇の形式や舞踊の型を生み出したが，クスモケソウォの振付にはジャワ宮廷舞踊の保守的な感覚も残っており，フマルダニの批判によって「西洋近代」芸術に遅れたものとしての「ジャワ伝統」芸術の性質があぶり出された。

このようなフマルダニの見方は1959年から1961年にかけてイギリスとアメリカへの留学で得たものである。1961年にフマルダニがロンドンで見たバレエ公演の評には，後の「ラーマーヤナ・バレエ」批判の視点がすでに見られる。

フマルダニは自ら率いるPKJT（中部ジャワ芸術センター）プロジェクトやアカデミー（芸術大学）で舞踊改革に取り組み，持論を具体化した。フマルダニは近代的な視点をジャワ舞踊に導入したが，すでに近代的な視点が自明となった現在，フマルダニの役目は終わったと言える。

キーワード：伝統，ジャワ舞踊，近代，ラーマーヤナ・バレエ，フマルダニ

（2009年9月18日論文受理，2009年11月6日採録決定 『都市文化研究』編集委員会）

Ⅰ はじめに

1961年に始まったプランバナン寺院の「ラーマーヤナ・バレエ」は，宮廷舞踊家のクスモケソウォをはじめとして当時のジャワ舞踊界が取り組んだ一大事業だった。10年後，フマルダニがクスモケソウォの「ラーマーヤナ・バレエ」を批判した。このインドネシア舞踊史上有名な批判によって，ジャワ舞踊芸術に新旧交代が起こり，舞踊改革が進み，「ラーマーヤナ・バレエ」は改革されるべき「伝統」の象徴となった。

本稿では，フマルダニがジャワの伝統だと批判した点は何か，その視点はどのようにして得られたのか，その視点はその後どのようにジャワ舞踊に影響したのかを考察する。フマルダニの考えや評論に関しては，1951年から1970年までの代表的な評論をまとめた［Rustopo1991］や，フマルダニが芸術大学（当時の芸術アカデミー）での講義用にまとめた舞踊に関する論考集［Humardani 1979/1980］などが参考になる。

なお，本稿ではジャワ舞踊の中でも，中部ジャワ地域で一般的なスラカルタ（ソロ）様式を対象とし，ジョグジャカルタ（ジョグジャ）様式は含めない。

1「ラーマーヤナ・バレエ」成立

独立後のインドネシアでは，代表的な地域に国立の芸術学校を置いてその地域の芸術拠点とする政策をとっ

た。1950年，インドネシア初の国立芸術学校，コンセルバトリ（後の芸術高校）[1]が中部ジャワのスラカルタ（通称ソロ）に開校し，1950年代から1960年代を通じてジャワ舞踊を発展に導いた。コンセルバトリで指導したのは宮廷舞踊家であるクスモケソウォK.R.T. Kusumakesawa（1909～1972）[2]で，宮廷舞踊の理念やテクニックを基にジャワ舞踊の基礎を体系化した。

1961年，国の観光事業として，プランバナン寺院において，現在まで続く「ラーマーヤナ・バレエ」の上演がはじまり，クスモケソウォが総合振付家となった。「ラーマーヤナ・バレエ」はセリフを使わない舞踊劇の形式で「ラーマーヤナ」物語を描くものだが，従来にない新しい形式だったため，その形式は「スンドラタリ」と命名された[3]。またさまざまなキャラクターの型，とくに多様な猿の型や，クリンチ（ウサギ）やルトゥン（サル）などといった子供の舞踊ジャンルが創り出され，そのために，ジョグジャカルタやスンダ，バリといった他地域の音楽や舞踊の要素も取り入れられた[4]。

「ラーマーヤナ・バレエ」は以後各地で定着し[5]，1970年9月16～18日に開催された「全国ラーマーヤナ・フェスティバル」[6]，翌1971年にアセアン各国を招待して開催された「国際ラーマーヤナ・フェスティバル」[7]［Bulletin1971］を通じて，「ラーマーヤナ・バレエ」はインドネシアを代表する演目として定着した。

2「ラーマーヤナ・バレエ」批判の位置づけ

その「全国ラーマーヤナ・フェスティバル」の一環として開催された「1970年全国ラーマーヤナ舞踊劇セミナー」[8]の席上で，ゲンドン・フマルダニGendhon Humardani（以下フマルダニと呼ぶ，1923～1983）が「旧様式プランバナンのスンドラタリ・ラーマーヤナ私達の舞踊の発展における存在」[9]と題して，クスモケソウォの振付に対する批判を発表した［Rustopo 1991：xiv, 98-118］。

この批判は芸術家たちに大きなショックを与えた。サルドノ・クスモは，高位の宮廷芸術家を直接批判するということは当時のスラカルタでは考えられないことであると言い，批判された公演でラーマを踊ったスリスティヨはあれほど厳しい批判というものを聞いたことがないと言う。サル・ムルギヤントも「あなたは一体何者なのか，舞踊家ならば代表作を挙げてほしい，批評家ならば書いたものを挙げてほしい」と詰め寄った。フマルダニは前年の1969年から始まっていた国の「中部ジャワ芸術センターPKJT」[10]プロジェクトの所長であったが，それまでのジャワ舞踊界において主流から外れた人物であった。

この「ラーマーヤナ・バレエ」批判を通じてフマルダニの名は知れわたることになった。フマルダニは1981年までPKJTプロジェクトを続行すると同時に，1975年から1983年に死去するまで，インドネシア国立芸術アカデミー・スラカルタ校（後の芸術大学）[11]の学長も務め，1970年代以降のジャワ舞踊の改革発展に大きな影響を与えることになる［Rustopo 1990, 1991］。この「ラーマーヤナ・バレエ」には，その後のフマルダニの舞踊改革理念が尖鋭に表れている。

フマルダニは批判を通じて，ジャワ舞踊の発展を阻害するものとしての「伝統」を明らかにし，新旧世代の対立を浮き彫りにした。1961年に新しく創り出された「ラーマーヤナ・バレエ」の振付を古いとして批判することで，ジャワ舞踊は逆説的に伝統としての歴史性を獲得し，改革されるべき対象となった。

「ラーマーヤナ・バレエ」批判はインドネシアにおける舞踊評の嚆矢と言える。インドネシアで舞踊評論が定着するのが1970年代半ば以降であることを踏まえて，舞踊評論家のエディ・スディヤワティは次のように述べる。

> それ以前に，「舞踊評Kritik Tari」と密接に結びつく名前があった。すなわちスディヨノ・フマルダニSedyono Humardaniである[12]。幅広い層に知られているその批評とは，ジョグジャ（筆者注：ジョグジャカルタのこと）で行われた「1970年全国ラーマーヤナ舞踊劇セミナー」のワーキング・ペーパーである。その文章は，あたかも，ソロ及びジョグジャの音楽・舞踊の専門家の結晶であるプランバナンのスンドラタリの皮を1枚1枚剥いでいくかのようである。彼は舞踊の振付，公演の状況と振付との適応，動きの側面，スンドラタリの演出におけるラサの表出について論じた。賛否は別として，この文章には内容があり，鋭い分析の好例であり，これこそが「舞踊評」の１つの手本なのである。［Sedyawati 1981 : 133］

II「ラーマーヤナ・バレエ」批判の内容

それでは，フマルダニは具体的にどのような批判を展開したのだろうか。フマルダニは，「『旧プランバナン』の振付は初演以来変化してきたとはいえ，その変化はあまり多くはないので，主要な特徴は変わっていない」として次の6点を「ラーマーヤナ・バレエ」の特徴として挙げ，その後それぞれについて詳しく論じている。

①振付へのアプローチが外面的である。
②雰囲気や内面の揺れの演出が出来事の順序に従い写実的な身振りの「対話」によって描かれている。それは頭と手のゼスチャーによるもので，それに胴や

足の動きのアクセントがつくこともある。
③いくつかの雰囲気の演出は全くの誤りである。
④振付の配置が平面的で，点々としている。
⑤プンドポでの振付をそのまま，観客からの距離もずっと遠いプランバナンの大舞台に移しただけである。
⑥群舞（コール・ド・バレエ）の振付が，集団の統一性や主演の振付の性質に沿っていない。
［Rustopo 1991：99-100］

1 舞踊の型と内面について

上では6点を挙げたものの，この後の部分では，フマルダニは①と②をまとめて説明している。その記述量は，③から⑥までの記述量よりも多い。

舞踊は振付家と観客とのコミュニケーションの中に成立する。そのコミュニケーションは舞踊の動きのラサ（rasa味わい，感覚）を介して行われ，シンボルを介するのではない。たとえば，合掌sembahという一連の動きのフレーズが，もし神に対する祈りを表しているのであれば，そのような気持ちが見ている観客の側にも自然に生じなければならない。

シンボルの意味は，口頭で説明されて初めて分かるものになる。これは振付家にとっては一番容易な方法であるが，このような方法では作品の質を高めることはできない。たとえばウクル・カルノという動きのフレーズでは，右側が「右」の性質（真善，神性）をもつ事柄だけを聞こうとすることの象徴であり，さらにサンプール[13]を左側に払う動きで終わるが，これは「左側」の性質（悪，誤ち）を持つ事柄を捨て去ろうとすることの象徴である。このようなシンボルの連続ならば，振付と交通標識を設置することに違いはない。［ibid : 100-102］

フマルダニは動きこそが観客とのコミュニケーションにおけるメディアであると考え，舞踊は観客に見てもらうものだと考えている。しかし，これはジャワでは新しい視点である。ジャワ宮廷で発展してきた舞踊は「見るもの（tontonan）ではなく，教え（tuntunan）である」と考えられてきた［パマルディ2002 : 103］。特に，最も高位の宮廷舞踊家であるクスモケソウォは，舞踊を道徳的美意識の表出だと考えていた[14]。逆に，フマルダニはコミュニケーションの視点を重視した。フマルダニの発言をまとめ，アカデミー・スラカルタ校の授業で使われたテキストにも，「芸術を活かすためのコミュニケーションkomunikasi」の項目がある［Humardani 1979/1980 : 53］。

教えであるからこそ，舞踊の型にはしばしば右が善，左が悪といったような意味が付与される[15]。シンボルとはそのような意味づけのことなのである。したがって，舞踊の型すべてに何らかの意味があるとするならば，舞踊を見ることはその意味を解読することと同義であり，言葉で説明されて初めて理解できることであり，結局はその意味を知っているかどうかが問題になる。しかし重要なのは，そのような記号的理解ではなくて，舞踊の動きだけで観客にも自然に伝わるものがあるかどうかだと，フマルダニは考えているのである。

「旧プランバナン」様式では，従来禁じられていたことも含め，異なったやり方で演出しようとした。対話を，ジェスチャーを使って写実的に描いたのである。これは舞踊という点では弱点である。

このような写実的，シンボル，ジェスチャーといった手法で振り付けられた「旧プランバナン」様式は失敗である。1つの例として，ラーマがレクスモノとスグリウォに向き合って話し合っている場面は，互いに指を指したり，頭を左右に振ったり，うなずきあったりするように描かれ，そこにハヌマンが呼ばれたという振りでやってきてラーマに向き合い，ラーマがうなずき…と続く。このように旧プランバナンの振付は外面的である。［ibid : 103］

次に，フマルダニは写実的な型について述べる。「ラーマーヤナ・バレエ」での動きはパントマイム的だとはよく言われることである。これはもちろん舞踊のシーンではなく，物語の進行を担う部分においてである。外国人をはじめとする観光客向けの公演であったため，このような分かりやすい物まね表現がとられた。しかしフマルダニも言うように，これは従来とは異なる手法である。宮廷舞踊では具象的な動きは避けられ，動きを抽象化することによって舞踊を洗練させてきたからである。その点では，分かりやすさを重視した点に「ラーマーヤナ・バレエ」関係者の新しい挑戦があると言える。

フマルダニも，写実を避け，動きを抽象化する点では，従来の宮廷舞踊家と立場は変わらない。だが，宮廷舞踊家が動きを抽象化した先に型があると考えるのに対して，フマルダニはそのようには考えない。そこには，制約から外れた形の世界があると考えるのである。たとえば，本文の後半で，フマルダニはサルドノ・クスモの現代舞踊作品「サムギタSamgita」を引き合いに出して次のように称賛する。

「サムギタ」を通じて表現される舞踊のラサは，実のところ，伝統からそれほど大きく外れてはいない。ただし，その動きは伝統舞踊の型とはかなり異なっている。あちこちで伝統から外れた形が見られ，ぎょっ

とさせる衣装は（猿の役柄の衣装は短い腰巻のような形をしている）人々を戸惑わせ，とりわけ伝統舞踊の人の場合は，舞踊の動きのラサを理解しようとする力が止まってしまうのである。［ibid : 114］。

それに対して，後で述べるように，クスモケソウォは伝統的な型から外れた現代舞踊「サムギタ」を全く受け入れることはできなかった。しかし，他地域の伝統舞踊の型をジャワ舞踊に取り入れ，新しいジャワ舞踊の型を創り出すことは問題なかった。実際に，「ラーマーヤナ・バレエ」ではそのようにして多くの新しい型が生まれたのである。クスモケソウォにとっては，型があることが舞踊においてまず重要であった[16]。というよりも，舞踊の型の方にこそリアリティがあり，型を通してラサ，つまり内面にあるものを表現するのである。だからこそ，型が外れているものを見ると，その奥にあるラサの理解がストップしてしまう。型のリアリティは，ジャワ舞踊だけでなく，次に述べるように近代以前のパフォーミング・アーツ一般にも見られると言えるだろう。

「内面」ははじめからあったのではない。それは記号論的な布置の転倒のなかでようやくあらわれたものにすぎない。…（中略）…それまでの観客は，役者（筆者注：ここでは歌舞伎役者を指す）の「人形」的な身ぶりのなかに，「仮面」的な顔に，いいかえれば形象としての顔に，活きた意味を感じとっていた。［柄谷1988 : 69］

フマルダニは外面的lahiriahな型を否定し，内面的batinな表現を重視する。そこには，外面と内面は二分できるものであると前提する近代的な意識がうかがえる。

2 舞踊空間について

フマルダニが挙げた6点の中で特筆すべきは④，⑤，⑥の3点で，西洋の近代的な舞台芸術の視点からの批判になっている。これは従来のジャワの舞踊芸術には見られなかった新しい視点であり，その後のフマルダニの伝統芸術改革において最重要視される点である。それぞれの項目に関するフマルダニの論を要約すれば次のようになる。

④について。このことは群舞にも，単独の舞踊に関しても言える。つまり，舞台上における人物や物の配置は整っているが，アクセントがなく，伝統的なプンドポでの配置を改良せずにそのまま大舞台に移しただけである。

⑤について。プンドポはジャワの伝統的な舞台である。プンドポでは舞台と観客が近いので，クローズドの劇場のように，明確な舞台の感覚や空間の感覚というものがあまり育たなかった。伝統的なジョグジャカルタのプンドポ用の舞踊振付においては，空間の感覚はより明確で，シンメトリな感じもまだ感じられるとはいえ，対角線を利用し，端を通り，垂直方向と水平方向を利用している。

オープンで広大なプランバナンの舞台では，振付家は空間の演出に向き合わねばならない。もちろん中には，巨鳥ジャタユとラウォノ王の戦いのシーンや，ハヌマンがアルンコ国の宮殿を焼くといった，空間を生かした演出もある[17]。しかし，アニロとプロハスト，ロモとラウォノといった戦いのシーンやあらゆる群舞のシーンでは，空間感覚の問題は，十分に処理されていない。振付家はただ舞台の一点に関心，振付の中心を置き，その広大な舞台全体に気を配っていない。

さらには舞台と観衆との距離の問題もある。プンドポでは観客と踊り手との間に親密な距離が成立し，踊り手の動きは細部まで明確に観客に把握される。しかし，プランバナンの舞台ではその距離はプンドポでの距離より3－4倍遠く，振付家はそのことをまるで把握していない。

⑥について。プランバナンの振付家の舞踊は，伝統舞踊でラコン（影絵の物語演目）を演出する師匠たちのように外面的な物語の筋に従っている。それでは雰囲気と内面の揺れの表現が重要となり，群舞の構成演出，すなわち統一性のある形になったり主演を引き立てたりするまでには至らない。群舞の構成に目が向かないのは，舞台感覚や空間感覚があまり進んでいないからであり，群舞を写実的なものとしか見ないからである。群舞は軍隊，ラクササ（怪物），サル，魚などの集合体であるとするため，プランバナンの振付家はそれらの出演者に，大勢が同じ動きで一斉に動くように振り付ける。そのため平面的で，点在しているだけのような印象を与える。［Rustopo 1991：100-109］

ここでフマルダニは，クスモケソウォがプンドポでの振付のやり方をそのままプランバナンの大舞台に持ち込んでいると批判している。

プンドポ（写真1）とはジャワの「伝統的な」儀礼空間で，王宮や公共の空間はもとより，貴族の屋敷にも設けられているもので，儀礼につきものの舞踊はプンドポで上演されるのが常であった。プンドポでは，4本の柱で囲まれた中央の空間で舞踊をはじめとする儀礼が行われ，その中央空間を取り囲むように，四方に観客が座る。

写真1 プンドポ

それに対してプランバナンでは間口50m×奥行き14mの舞台で，観客席（2000人収容）は三方に設けられている（写真2）。とはいえ，寺院を借景として舞台が作られているので，正面から見ることが前提された一種の額縁舞台であると言える。

群舞を説明するためにコール・ド・バレエというバレエ用語を用いていることからも明らかなように，フマルダニが言う舞台感覚や空間感覚は，明らかに西洋の近代的な額縁舞台に特有のものである。劇場は均質で何もない舞台と，その舞台を一方向から見る観客から成立し，その何もない舞台に，観客の視点から見て効果的な位置に人物を配置してゆくのが，西洋的な振付である。振付家は，一点透視の遠近法で描く画家と同様に，奥行きを感じさせる画面（舞台）や，変化やアクセントのある構図（人物の配置）を作り出そうとする。そのような画面や構図を作り出す具体的なテクニックが，⑤で挙げられているように，空間を対角線方向に使ったり端を利用したり，垂直方向と水平方向を組み合わせて空間を作ったりすることなのである。言い換えれば，踊り手が舞台を縦横斜めに，上下にと，端から端まで移動することによって，そこに広い空間があることを感じさせるのである。

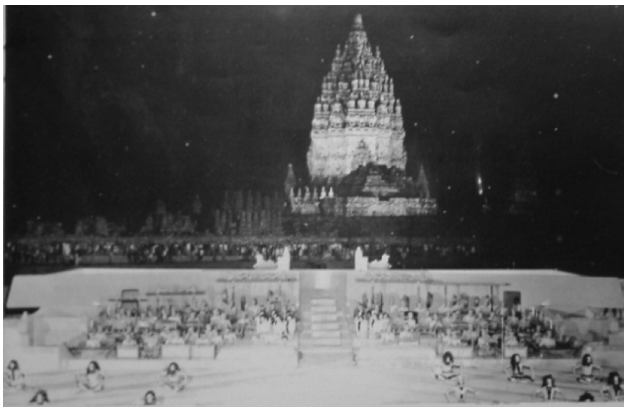

写真2 ラーマーヤナ・バレエの舞台

フマルダニは，プンドポでは舞台と観客が近いために，舞台感覚や空間感覚があまり育たなかったと考えているが，これは正しくない。クスモケソウォにもジャワ的な舞台感覚や空間感覚はあった。ただ，それがフマルダニの考える空間感覚とは異なっていただけである。フマルダニは，観客と舞台との距離のような物理的に計測可能なもので空間感覚が育てられると考えていた。

しかし，ジャワ的な舞踊空間とは，クスモケソウォの弟子であるサルドノが言うように，「踊り手が自身の主体的空間を起点に踊ることによって生み出す」ものであり，「あちこちに動き回って踊るわけではなく，内面空間を拡大することによって」生み出すものなのである［岡松2005：7］。

また，ヒンズー哲学の影響を受けているジャワの，より「伝統的な」表現に従って言えば，王は神と同一視される存在であり，王国や宮廷は神の領域であって，そこで上演される舞踊は神と人との合一，マクロ・コスモスとミクロ・コスモスの合一を表現している［Nora1994：5-8］。

空間を神の領域であるとみなす概念は，次のように宇佐見圭司が言う「山水画の空間」と同じである。

> 山水画の空間を語るために，山水画の場と時間を検討してみよう。山水画における“場”のイメージは西欧の遠近法における位置へと還元されるものではない。
>
> 遠近法における位置とは，固定的な視点を持つ一人の人間から，統一的に把握される。ある瞬間にその視点に対応する総てのものは，座標の網の目にのってその相互関係が客観的に決定される。我々の現在の視覚も又，この遠近法的な対象把握を無言のうちにおこなっている。
>
> これに対して山水画の場は，個人がものに対して持つ関係ではなく，先験的な，形而上的な，モデルとして存在している。
>
> それは，中世ヨーロッパの場のあり方と，先験的であるという共通性を持つ。先験的なのは，山水画の場に

あっては，中国の哲人が悟りをひらく理想郷であり，ヨーロッパ中世では，聖書，及び神であった。
［柄谷1998：22-23］

柄谷はこの宇佐見の論を引用して，「『山水画』において，画家は『もの』をみるのでなく，ある先験的な概念をみるのである」と言っている。

このことからも，フマルダニは舞踊を近代の「風景画」的視点から捉えているが，クスモケソウォは中世の「山水画」的視点から捉えていることが明らかである。4本の柱によって仕切られたプンドポの空間もまた，神の領域を象徴する「先験的な概念」の場として存在する。その中で踊り手は内面空間を拡大することによって空間と自己を合一させようとする。それがジャワ舞踊で言う大宇宙と小宇宙の合一の表現なのである。

ジャワでは，王国の領土には明確な境界がなく中心で代表されるものであり，王権は遠方に行くにつれて弱まっていくように，求心的な性格を持つ［アンダーソン1995：60-61］。それはちょうど踊り手が主体的空間を起点に踊ることと同様であり，舞踊もまた求心的な性格を持つと言える。フマルダニが⑤で「振付家はただ舞台の一点に関心，振付の中心を置き，その広大な舞台全体に気を配っていない」と指摘するのも，そのためである。

求心的な性格は，シンメトリな図形が連続してフォーメーションに描かれることによって表象され（図1），その対称の中心が場の中心である。しかし，シンメトリな図形では，観客に遠近を感じさせることができない。フマルダニが④で，配置は整っているが，アクセントがないと評しているのは，そのことを指摘している。たとえば正方形のフォーメーションをとる踊り手4人を真横から見ると，後ろ2人は前2人の背後に隠れてしまう。シンメトリな図形は，上空，つまり神の視点から俯瞰して初めて見えてくるものであり，逆にその視点から見ている限り，遠近という概念も，遠近が前提とする観客の視点も見えてこない。

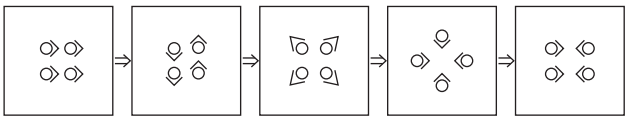

図1

フマルダニは⑥で，バレエのように主演者を引き立てる背景としての群舞が「ラーマーヤナ・バレエ」にはなく，群舞が，何らかのキャラクターの集合でしかないと批判する。確かにバレエにおける群舞では，踊り手は「白鳥」や「村娘」のような衣装を着けていても，それぞれ個別の役柄を表現するわけではなく，群舞全体で描くフォーメーションや全員の動きを揃えることを通して，場面の雰囲気を表したり，主役を引き立てたりする役割を演じる。だが集団で背景を演じるというアイデアは，均質で何もない空間と，匿名で均質の踊り手の存在を前提としている。つまり主役以外の踊り手はオブジェであり，何もない空間に揃えて置くことでレイアウトの線の美しさが初めて見えてくる。それが群舞の美しさであるが，ジャワ舞踊が先験的概念の場である以上，単なる背景や線としての踊り手をクスモケソウォは想像することができなかった。群舞の構成に目が向かないのは，フマルダニが言うように群舞を写実的なものとしか見ないからではなく，踊り手を意味ある存在としてしか見ることができなかったからである。

3 物語と舞踊の関係について

フマルダニは，「ラーマーヤナ・バレエ」が外面的な物語の筋に従っただけの振付になっていると批判する。このことは②でも少し言及されている。しかしクスモケソウォとフマルダニでは，演出という概念が違っている。フマルダニは以上の批判から見ても明らかなように舞台空間の構成を最重要視しているが，クスモケソウォにとっては，舞踊が上演されるべきコンテキスト―プランバナン寺院という場，満月の夜前後の上演[18]，「ラーマーヤナ」物語―と，歌詞，音楽，舞踊とが一体化するように上演して見せるという点に振付があるのである。

たとえば「ラーマーヤナ・バレエ」１日目のエピソード「シンタ失踪」の冒頭部を取り上げよう。本来ならば，「ラーマヤーナ」物語はラーマ誕生から始まるのだが，国を追放されたラーマと妻のシンタが月夜に森の中に登場する場面から始めたところに，「ラーマーヤナ・バレエ」の舞台効果を考えた新しさがある。観客の目には，まず舞台の真後ろにプランバナン寺院が迫って見える。この寺院はヒンズー教寺院であり，その回廊には「ラーマーヤナ」の浮き彫りが施されている。寺院の背後には満月前後の月が出ている。そこに「月は煌々と照り映え，満月になろうとして…」という女性の独唱でキナンティの曲が始まると[19]，ラーマとシンタが舞台に登場する。まるで浮き彫りから抜け出てきたように「ラーマーヤナ」の物語が始まるのである。この実際の情景と物語，歌詞が一致するスペクタクルな効果がすばらしかったと，初演時に黄金の鹿を務めたマルティは言う。

このキナンティを初めとして，「ラーマーヤナ・バレエ」にはブダヤンという，宮廷舞踊ブドヨやスリンピの伴奏に使われる形式がふんだんに使われている。ブダヤンは息の長い節回しによる男女の斉唱で，当時，宮廷外ではまだほとんど知られていなかった[20]。「ラーマーヤナ・バレエ」では，途切れなく続く歌（ブダヤン）を中心に多くの曲をメドレーのようにつなぎ，科白を使わ

ずに舞踊だけで物語が展開する。この意味で，その手法は宮廷舞踊の振付手法と根本的に同じである[21]。異なるのは，宮廷舞踊のスリンピやブドヨでは，動きも踊り手の配置も極めて抽象化され，様式化されているのに対して，「ラーマーヤナ・バレエ」の場合は動きが写実的で劇の形を取っているという点である。

このように舞踊と音楽だけで物語劇が展開する場合，むしろ物語の筋は振付にとって必要なのである。渡辺保も次のように述べている。

> 舞踊には，本来なにかに寄生しなければ，それ自体では生きていかれないというところがある。すでに歴史で見たとおり，日本の舞踊も，宗教，儀礼，社会風俗，祭礼，音楽，演劇，文学，その他の芸能といったさまざまな分野のものと共存して成り立ってきた。そもそも，舞踊は，純粋にそれだけで，自立したりするものではない。純粋舞踊といった概念が，文学や音楽や美術と違って成り立ちにくく，かりに成り立ったとしても貧しくやせたつまらないものにしかならなかったのは，そのためである。むしろその特質によってこそ舞踊は豊かなものになってきた。なにかに依存しているのは，不純なのではなく，むしろそれこそが舞踊というものを成り立たせる豊かさだったのである。
>
> そして，舞踊がもっとも深く依存してきたものが，音楽と物語であった。［渡辺1991：127］

「ラーマーヤナ・バレエ」は外面的な物語の筋に従って，雰囲気と内面の揺れを表現しているだけだとフマルダニは批判する。しかし物語に依存し，その状況設定の中で内面を表現するのは「伝統的な」ジャワ舞踊だけでなく，日本の舞踊でも同様であり，おそらくは近代以前の舞踊に多く見られた性質であっただろう。逆に，外面的な物語の筋を否定しようとするフマルダニは，渡辺が指摘するように，近代的な純粋舞踊を志向していたのである。

1，2，3の分析から明らかなように，「ラーマーヤナ・バレエ」は新しい型やジャンルを生み出したが，その振付の根本には，宮廷舞踊の伝統的な感覚が残っていた。それがプランバナンのように極端に広い近代的な舞台で上演する中では，マイナス面として露呈したのである。フマルダニの指摘は的を射ていると人々には感じられた。だからこそ，フマルダニがクスモケソウォを名指しで直接批判するという行為には驚いたサルドノやスリスティヨやサル・ムルギヤントも，その批判の内容には同意せざるを得なかった。フマルダニの批判によって，「西洋近代」芸術に遅れたものとしての「ジャワ伝統」芸術の性質があぶり出されてきたのである。

4 新世代の登場

6点の批判に続いて，フマルダニは，同じく「ラーマーヤナ」物語をテーマにしているサルドノ・クスモの現代舞踊作品「サムギタSamgita」（1で引用）を引き合いに出して称賛するが，フマルダニはなぜここで「サムギタ」を引き合いに出したのだろうか。

「サムギタ」は1969年10月ジャカルタ初演を皮切りに，1971年まで計12回，ジャカルタ，スラカルタ，ジョグジャカルタで公演された［Murgiyanto 1991：352-353］。ジャカルタ初演では，近代性を求める観客によって好意的に迎えられ，「現代と伝統のパフォーマンスの要素が融合した」と評価された［Murgiyanto 1991：352］。しかしその後，スラカルタ公演では，一部の観客によって腐った卵が舞台に投げ込まれ，野次が飛ぶというセンセーショナルな反応が起きた［Rustopo 1990：379, Sedyawati 1998：114, Murgiyanto 1991：353］。このような反応が起きたのはスラカルタだけである。とはいえ，このスラカルタ公演は1971年4月8日のことであり［Murgiyanto 1991：353］，「ラーマーヤナ・バレエ」批判が発表された1970年9月よりも後のことである。

実は，フマルダニが所長を務めるPKJTプロジェクトは，「サムギタ」をサポートしており，練習場所も提供していた[22]。PKJTはスラカルタ宮廷の一画にあるサソノムルヨSasonomulyoをPKJTの本拠地として借りていた。PKJTのアルバムには，冒頭にサソノムルヨ改修の写真と並んで「サムギタ」の練習風景の写真が掲載されており，フマルダニがPKJTプロジェクトの始まりを飾る重要なイベントとして「サムギタ」を位置づけていたことが分かる。1968年4月9日には，スラカルタにある中部ジャワ芸術センター，つまりPKJTにおいて，すでに「サムギタ」についてのディスカッションが行われている［Murgiyanto 1991：353, 407］。

したがって，ここでフマルダニが書いているような「サムギタ」への嫌悪反応は，すでに練習の段階においてスラカルタの舞踊関係者が示した反応だったと考えられる。

事実，クスモケソウォは「サムギタ」出演者を引き止めていた。「サムギタ」を振り付けたサルドノ・クスモ（1945～）はクスモケソウォの弟子であり，「ラーマーヤナ・バレエ」にも初演から3年間出演していた。しかしクスモケソウォは伝統の型を外れた「サムギタ」を全く認めることはできなかった[23]。多くのクスモケソウォの弟子や身内が語っているように，クスモケソウォはジャワの宮廷舞踊家の中でも最も型に厳格で，最もモラルに厳しい人であった。「サムギタ」はほとんど反道徳的な作品にしか見えていなかったであろう。サルドノとクスモケソウォとの関係が気まずくなったのは「サムギタ」が原因だと，クスモケソウォの孫のヌッは言う。

「サムギタ」の当初の踊り手には，ヌッやラーマ役であったスリスティヨも入っていたが，2人ともクスモケソウォに知られて参加を断念した。特にスリスティヨは「サルドノを取るのか，師の私を取るのか」と選択を迫られ，師を選ばざるを得なかった[24]。「サムギタ」をサポートしていたフマルダニは，このようなサルドノとクスモケソウォをめぐる経緯をある程度知っていたはずである。

フマルダニはこの批判の中でなぜ「サムギタ」を取り上げたのか。それは，単に「ラーマーヤナ」を題材としているからでも，現代舞踊作品だからでもなく，サルドノの作品でなければならなかった。サルドノはクスモケソウォの弟子であり，「ラーマーヤナ・バレエ」の内側から登場した人材である。「ラーマーヤナ・バレエ」の部外者であったフマルダニが，過去20年間ジャワ舞踊界に君臨したクスモケソウォを否定し，今が新旧交代の時期であることを印象付けるためには，ジャワの内側から生まれてきた新しい英雄を必要としたのである。

III フマルダニの視点形成

1 クスモケソウォに対する評価の変化

このようにクスモケソウォの振付を批判してきたフマルダニだが，フマルダニは始めからクスモケソウォと対立していたわけではない。むしろ1950年代においては，その新しさを評価していた。以下に挙げるのは，フマルダニが1959年にナショナルNasional紙に発表した文章からである。

> これらの若手（筆者注：ウィスヌ・ワルドノWisnoe Wardhana，バゴン・クスディアルジョBagong Kussudiardjo）以外にも，老雄アトモケソウォ（筆者注：クスモケソウォのこと）がいた。あの舞踊「ルトノ･パムディヨRetna Pamudya」を作ったパイオニアである。多くの面で氏は伝統舞踊の型の語彙を用いているが，すでに新しい感覚を生み出している。なぜなら演出がテーマに即して発展しているからである。テーマは，1人の女性の武将が，一族の祖にも当たる有能な敵に立ち向かうというものである[25]。多くの装飾的な振りの型はすでに取り除かれ上演時間も約15分である。［Rustopo1991：xiii, 77］

ここではクスモケソウォがウィスヌやバゴンと並ぶパイオニアだとされている。当時，フマルダニはジョグジャカルタにあるガジャ・マダ大学医学部の学生であった。ウィスヌやバゴンはジョグジャカルタの舞踊家で，ロックフェラー奨学金を得てマーサ・グラハムの下でモダン・ダンスを学び，1958年にモダン・ダンス教室をジョグジャカルタで開いていた［Sedyawati 1998：113］。共にインドネシアにおけるモダン・ダンスのパイオニアである。クスモケソウォは伝統舞踊の型を用いており，バゴンらのように，モダン・ダンスなど全く新しい要素を取り入れているわけではないが，それに匹敵する新しい感覚を生み出しているとフマルダニは評価している。

フマルダニは1959年に大学を卒業した後，1961年まで1年間ロンドンに留学して解剖学を学ぶかたわら様々な舞踊公演を見，その後ニューヨークとUCLAでモダン・ダンスとバレエを学んで1963年に帰国する。

帰国後，フマルダニはよくクスモケソウォの許を夜中に訪れて話し込んでいたが，その頃にはフマルダニはクスモケソウォの感覚ともはや合わなくなっており[26]，PKJTの所長になってもクスモケソウォをそのPKJTプロジェクトの活動に招聘することはなかった[27]。したがって，この「ラーマーヤナ・バレエ」批判に見られるようなフマルダニの西洋近代の舞台芸術からの視点は，この欧米への留学中に培われたと言える。

2 インドネシア・バレエに対する評

1959年6月頃，ジョグジャカルタにおいて，Tanneke Palar率いるインドネシア国内のバレエ団のジョグジャカルタ公演があった。フマルダニがバレエ公演を見たのはそれが最初で，その印象を「私たちの舞踊の発展におけるバレエ[28]」という題で，Nasional紙に寄稿している［ibid：xiii,69-79］。

それによれば，フマルダニは，それまでにバレエのフィルムや本を何度か見たことがあるだけで，リストやサン・サーンスなどの伴奏曲も馴染みがないわけではないが，味わうまでには至っておらず，バレエ鑑賞に必要な蓄積がない，だから単に公演を見たというだけであると断っている。

したがって，バレエ表現そのものに対してよりも，このバレエ団の表現力についての感想が多い。たとえば，即興的な足や肩の動きを使っているのは，膨大なテクニックに基づいたバレエの決まりに挑むことを恐れるから［ibid：70］であり，振付家が男性舞踊家を単に装飾的にしか使っていないのは，男性舞踊家のテクニックが不足しているから［ibid：71］であり，「瀕死の白鳥」[29]では，単に白鳥の動きを模しているだけで，白鳥のキャラクター造型ができていない［ibid：72］という具合である。

実は，前項で挙げたクスモケソウォの作品「ルトノ・パムディヨ」の新しい感覚に対する評価は，この文章の一部である。この文章の後半で，フマルダニは自分たちのジャワ舞踊の発展にバレエをどう生かしてゆくのかと論を展開してゆき，「問題とすべきは，どうやって型を新しく活用させて新しい感覚を生むのか［ibid：79］」と結

論を述べるのだが，インドネシアのバレエ団の公演からは，まだそれが感じられなかったことが分かる。

3 英国バレエの影響

しかし，その2年後の1961年にフマルダニがロンドンで見たバレエ公演の批評「コベント・ガーデンでバレエを見る」［ibid：xiii-ix，80-86］[30] からは，英国ロイヤルバレエ団という一流のバレエ団の公演から，バレエ表現そのものに強い印象を受けたことが分かる。

> そのバレエ公演で印象的なことが3点あった。第一に強調すべきは，線のすばらしさである。身体や各部の線はもちろん，空間における舞踊の動きの線である。この線のすばらしさは踊り手の見かけや生まれつきの体つきが問題にならないくらいである。第二に，動きは自由で，水平に，垂直にと広々と空間を横切る。第三に群舞の振付は完全に1つになっていて，それぞれ独立した踊り手が一緒に踊っているのではない。［ibid：82］

舞踊における線の表現は，バリの「バリス」舞踊[31] やジョグジャカルタ様式の舞踊の「カンブン」という動きの型の中にもあるが，インドネシアの舞踊では手と胴，足と胴という風に感じられるのに対して，バレエでは手足の機能が消えて線だけになっている，とフマルダニは言う［ibid：82］。

IIの2でも論じたように，この線の表現は，舞踊空間の概念とも，さらに群舞の概念とも切っても切り離すことができない。

> バレエにおける空間認識は，無限の空間に線を構成する自由を与える。その線は身体のポーズのパターンだけにとどまらず，空間の中で移動する踊り手の身体が描くパターンも含んでいる。ここで言うパターンとは，2次元の感覚ではなくて，空間の感覚である。…（中略）…
>
> バレエにおいてここで1つ指摘しておかねばならないことは，密に空間を横断することである。踊り手が空間を廻るのに，その動き方にも十分な種類があり，速さも様々である。様々な線が構成され，舞踊全体がまとまっている。舞台上のあらゆる点ができる限り有効に使われ，舞踊のラサにも適っており，水平や垂直の動き，すなわち線の構成で舞台を満たす。
>
> 空間の横断は，群舞の構成のときにより強く感じられる。群舞，すなわちコール・ド・バレエは，ある時は１つになり，ある時はより小さな集団に分かれる。どちらにしろ，単に集まっているだけではなく，集団，線集団，さまざまな線の構成であり，空間をコントラストやアクセントなどによって埋めている。
>
> …（中略）…
>
> 以上明らかにしたように，重要なのは，我々の舞踊構成にある欠点を，テクニック面でも感覚面でも，見つめることである。［ibid：83］

このようなコメントは，1959年のインドネシア・バレエ団の公演評には全く出てこない。やはりイギリスで初めて感得できたことであった。ここに挙げられた線と空間と群舞に関する3点は，いずれも「ラーマーヤナ・バレエ」の舞踊空間や群舞についての批判でも述べられている。フマルダニがバレエの舞台を念頭に置いて，「ラーマーヤナ・バレエ」を批判したことが明らかである。

IV フマルダニの舞踊改革とその後

「ラーマーヤナ・バレエ批判」によってジャワ舞踊界で頭角を現したフマルダニは，1970年代を通じ，スラカルタの芸術アカデミー（後の芸術大学）とPKJTプロジェクトの両機関の長として，ジャワ伝統舞踊の改革をリードし，若い人々に支持されてゆく。

1 新しい身体と鍛練の方法

フマルダニは，バレエやモダン・ダンスが前提とする，筋肉によって作られる身体という概念をジャワ舞踊に持ち込んだ。前述したように，フマルダニはそもそも解剖学を学ぶために英国留学しており，解剖学という素養があったからこそ，それまでのジャワ舞踊とは異なる身体のあり方に気づいたと考えられる。

クスモケソウォら従来の舞踊家たちの身体は，筋肉トレーニングを通して作り上げられたものではない。舞踊は教えであり，道徳的美意識，すなわちアルス（alus優美さ）の表出であるとする従来の考え方には，舞踊はフィジカルなものではなくメンタルなものであるという前提がある。したがって舞踊の身体とは，かつては礼儀作法sopan santunの修得，瞑想などの実践を通して得られるものであった。

> かれ（筆者注：クスモケソウォのこと）はジャワ舞踊の師として理想的だった。表情には威厳があり，身体は小柄，手はしなやかで，アルス舞踊の名手だった。話す声は柔らかくゆっくりで，肌は白くきれいだった。眼はしっかりと見据え，意味深いことばを語るとき，しばしば眼を閉じた。生活は規律正しく，酒は飲まず，いつも整った服装をしていた。アトモケソウォの振る舞いはいつも制御され，細部にまで注意深

く，踊る時や教える時以外の日常生活でも，じっと何時間も座って黙想するのを好んだ。このことから考えると，ヴィパッサナ瞑想を，たえず毎日の生活で行っているように見えた。［Sardono 2002：100］[32]

ジャワでアルスの理想とされるのは，ワヤン（影絵）の登場人物アルジュノ[33]である。アルジュノは小柄で色が白く，瞑想修行によって超能力を得，腕力ではなく知力と超能力によって敵を倒してゆく。サルドノが，クスモケソウォを理想的なジャワ舞踊の師だというのは，その身体的特徴や日常の行いがまさにアルジュノのようで，アルスを体現していたからである。

しかしフマルダニは，舞踊の身体は肉体の鍛練によって作られると考えていた。アカデミーでは，学生もフマルダニを始めとする教員の多くも，キャンパス周辺に下宿していたが，毎日1時限目の授業が始まる7：30より前の5：00にフマルダニ自身がクントゥンガン[34]を叩いて皆を起こし，舞踊の訓練を始めた。それにはジャワの伝統的な基礎練習[35]以外にしゃがんで跳びはねる動きの訓練があったり，鉄の重りをつけて参加する者がいたりしたことから明らかなように[36]，この早朝訓練は従来のような型の反復を重視したものではなく，筋肉の鍛錬を目的としていた。

この早朝練習のことを，アカデミーの学生たちは「インジェクシ」，すなわちインジェクションinjectionと呼んでいたが，テクニックを体に叩き込まれるようなイメージを感じさせる。さらに，このような外来語を使用しているという事実こそ，インジェクシが従来の舞踊の稽古や練習といった概念に当てはまらないことを物語っている。授業が終わってからも，夜遅くまで様々な訓練や公演のための練習があり，フマルダニは食事や休憩時間も含めて規律ある生活を学生に課した。休憩時間は体を休めなければならず，その間に自主練習することを禁じ，健康のため毎朝豆乳を飲むことを課し，それを嫌がったり偏食したりする学生は公演に出さなかった[37]。アカデミーにおける規律とは，クスモケソウォのように自らに課すものではなく，フマルダニという指導者によって課されるものであった。

フマルダニの死後はこのようなスパルタ式訓練もなくなったとはいえ，ジャワ舞踊の鍛練のあり方は，従来のメンタルかつ個人の実践からフィジカルかつ集団での実践へと変化した。そして肉体の鍛錬を重ねれば重ねるほど踊り手の身体はより他律的になり，匿名で均質な踊り手が育っていったのである。

2 群舞，音楽，空間： 線の可視化

このような踊り手の集団を作り出すことによって，フマルダニはバレエの群舞（コール・ド・バレエ）のような，一糸乱れず揃った（rampak）動きをジャワ舞踊でも可能にした。アカデミーやPKJTプロジェクトの踊り手は，手の位置や視線の高さだけでなく，サンプールという布を手で払うタイミングまで全員揃っていたが，これはジャワ舞踊として驚異的なことであった。

ジャワの音楽や舞踊において重視される概念にウィレタンwiletanがある。基本となる旋律や振付は決まっているが，それをどのように解釈し細部に装飾を加えてゆくかは演者個人に任されている。個人ごとに微妙に異なる差異，個人様式とでも呼ぶべきものをウィレタンという。

ジャワのガムラン音楽のメインとなる，ゆったりしたテンポで演奏される部分では，楽曲の節目を示すゴング類はイン・テンポではなく，やや遅らせ気味に叩く。舞踊でサンプールを払うのは決まって曲の節目だが，これもゴング類と同様にやや遅らせ気味に払う。つまり，音楽の節目というのはデジタルで点状のものではなく，わずかに時間的な広がりを持っている。その時間的な広がりの中でいつサンプールを払うのかというタイミングは，本来は複数の踊り手同士の間で微妙に異なるものであり，そこに踊り手のウィレタンが反映される。このようなコンセプトは，１つ，また１つと散る花に例えて「クンバン・ティボ kembang tiba（花が地に落ちる）」と呼ばれることもある[38]。全員が一糸乱れずに揃ってサンプールを払うのは，1本の樹木に咲く花が一時にドサッと落ちるようなものであり，かえって不自然なのである。

しかし，このように感じるのはジャワのガムラン音楽などに親しんでいる層に限られる。その一方，一糸乱れず揃っている動きは，観客の芸術鑑賞歴に関係なく，誰が見ても揃っているかどうかが客観的に判断できる。また瞑想による鍛錬などと違い，動きの揃い具合は単純に集団での練習量に比例する。踊り手にとっては練習努力が評価に反映するため，動きを揃えることに非常に達成感を覚えるようになる。フマルダニの指導が若い踊り手に受け入れられてゆくのはこの分かりやすい達成感のためである。

そして線をさらに可視化させるのが，動きの速さ，ひいては音楽の速度である。ジャワの伝統音楽ガムランはテンポも遅く，またテンポの変化の仕方も微妙である。これははっきりと分かるような変化をつけることはアルスでないと見なされているからだが，聴き慣れていない人がその変化を感じとることは難しい。

フマルダニは舞踊曲の基本速度を通常のほぼ2倍の速さに早くするよう命じた[39]。それによって音楽にテンポがあることが分かるようになり，また音楽のテンポが速いほど集団の動きも揃いやすくなった。さらに音楽にダイナミズム（大小）とアクセント（強弱）をつけた。

つまりテンポを速くする部分では通常以上に加速し，かつ音量を上げて演奏し，テンポを落とす部分では，通常以上に減速して音量も下げ，テンポの移行部がはっきりと分かるようにしたのである。

踊り方にも同様にダイナミズムとアクセントをつけたが，動きをダイナミズムやアクセントという要素に還元するのはモダン・ダンスの視点である［片岡1991：51］。フマルダニの指導によって，上げた手の位置や視線の高さは従来のジャワ舞踊よりも高くなった。これは明らかに額縁舞台での上演効果を考えた結果である。従来のジャワ舞踊においては，王と視線が合わないよう，踊り手は視線を落とすのがマナーであり，また腋を見せるほど手を高く上げることもアルスでないと考えられていた。さらにスリシック（srisig，爪先立って移動）する部分では，小走りと言えるほど素早く走り，急に止まるようにフマルダニは指導したが，このように俊敏な動きもまたアルスではないと見みなされていた。以上のように，ジャワでは1970年代にフマルダニの改革を経験した世代の前後で踊り方にはっきりとした差が生まれた。その差を端的に言えば，動きが外面的に大きくなり，遠くからでも動きがはっきりと分かるようになったことである。

この上で，フマルダニはシンメトリではないフォーメーションや，舞台を対角線に横切るようなフォーメーションを多用した。PKJTプロジェクトでは伝統舞踊曲の復曲も多く手がけられたが，フォーメーションは従来のジャワ舞踊になかったものに置き換えられていることも少なくない。英国バレエを見て「踊り手が空間を廻るのに，その動き方にも十分な種類があり，速さも様々である。様々な線が構成され，舞踊全体がまとまっている［Rustopo 1991：83］」と気づいていたフマルダニは，ジャワ舞踊において舞踊空間の線を実現するために，踊り手の身体や音楽を変えることも併せて行ったのである。「ラーマーヤナ・バレエ」批判から出発したフマルダニの改革は，目に見えるほど大きな表現の変化をもたらし，ジャワ舞踊の価値基準をメンタルなものからフィジカルなものへと変えたと言える。

3 舞踊改革の成果

1979年，PKJTはジャカルタで伝統舞踊の公演をする[40]。「ラーマーヤナ・バレエ」批判から9年，フマルダニの舞踊改革がピークを迎えた頃である。この公演で，舞踊評論家のサル・ムルギヤントは次の3点を指摘している。

① 公演全体を通じてせわしない。
② 伝統舞踊のシンメトリなフォーメーションを避けようとする意識が強すぎて，その結果2人で踊る舞踊で，同じフォーメーションが頻出する。テクニックは十分素晴らしいが，舞踊がまだフィジカルで残念。同じ題材でも，スリスティヨらの表現の方が，はるかに深みがある。
③ 宮廷舞踊を門外に出したことは大きな功績である。このグループに必要なのは伝統の素材をこなす腕の良い料理人であり，磨き職人である。そうすれば，短くてもよりコミュニケイティブなものになるだろう。
［Murgiyanto 1979］

このサル・ムルギヤントの評は新聞に掲載された一般的なものなので，厳密にPKJTの成果を検証するものではない。サル・ムルギヤントは，「スリスティヨらの表現の方が，はるかに深みがある」として，このスリスティヨという踊り手個人の表現力と，音楽のテンポやフォーメーションなどの振付内容，つまり振付家が決定する点とを混同して比較してしまっている。スリスティヨらの作品のフォーメーションや振付がどうであったのかについては言及されていないが，おそらく，普通の，伝統舞踊のシンメトリなフォーメーションだっただろう。

思えば，フマルダニは「ラーマーヤナ・バレエ批判」において，踊り手の表現能力そのものについては問題にしていなかった。あくまでも振付家が踊り手に課した部分についてのみ批判した。「ラーマーヤナ・バレエ」であれ，西洋の「バレエ」であれ，フマルダニの関心は，空間構成の豊かさと，それを可能にしている群舞，すなわちコール・ド・バレエの動きに向けられていた。

しかし，バレエにおけるコール・ド・バレエは，あくまでも主役を引き立たせるために考え出されたものである。バレエでは，踊り手を主役級，準主役級，コール・ド・バレエなどに選別し，それぞれに育成する。主役級などの踊り手に高い表現力と個性が要求される一方で，コール・ド・バレエの踊り手には，背景として主役を引き立てる，均質な動きが要求される。観客が舞台で惹かれるのは，まずはその主役級の踊り手の表現力であり，その次に彼らの存在感がコール・ド・バレエによって一層引き立つ，というのが良い舞台だと言えよう。

しかしIVで論じたように，フマルダニが力を入れて育成してきたのは均質な踊り手である。サル・ムルギヤントがPKJTの公演に対して不満を感じたのは，主役級にふさわしい表現力と個性を持った舞踊家がいなかったからではないだろうか。そしてそのために，フォーメーションやテクニックばかりが目についてしまったのではなかろうか。フマルダニは芸術アカデミー学長在任中の1983年に病没するが，死を前にして主演級の踊り手の育成が間に合わなかったことを嘆いていたと言う[41]ことからも，そのことが裏付けられる。

V 終わりに

フマルダニの舞踊改革は，PKJTプロジェクトが1981年に州立芸術センターの設立を以て発展解消し，1983年にフマルダニ自身が病没したことで終焉するが，フマルダニが伝統舞踊に導入した，群舞の揃った動きを美しいとする感覚やシンメトリ以外の多様なフォーメーションを構成すること，音楽の移行にある程度のメリハリをつけることなどは，特に舞踊劇に関して定着した。それは現在上演されている「ラーマーヤナ・バレエ」に関しても言える。とはいえ，現在のジャワ舞踊における動きの揃え方はフマルダニの改革当時ほど厳密ではなく，音楽のテンポも当時ほど極端に速くはない[42]。

フマルダニが改革を始めた当時，近代西洋的な舞台芸術がどのようなものか，ジャワではまだほとんど知られていなかった。だからこそ，フマルダニが作りだした「進んだ西洋の近代芸術」と「遅れたジャワの伝統芸術」という対立構図や，ジャワの伝統舞踊を西洋近代舞台のように変えるという考え方が若い舞踊家に受け入れられ，またその舞台が新鮮だとして若い観客層に受け入れられた。

しかし近代的な視点がもはや自明のものとなるにつれて，伝統舞踊はむしろ舞台芸術として他のジャンルの舞踊にない優位性やジャワ舞踊らしさを追求するようになってきた。その中で行き過ぎたフマルダニの近代的表現の追求が見直されるようになってきたのである。

近代以前の伝統的な身体と空間を体現していたクスモケソウォが「ラーマーヤナ・バレエ批判」の2年後の1972年に亡くなり，それと入れ替わりに，フマルダニの10年余りの改革が続いた。その間に，いわば輸血によって体内の血がそっくり入れ替わるように，ジャワ舞踊の視点が変わった。ジャワの伝統舞踊においてもフマルダニの改革が終焉したのは，PKJTプロジェクトからの予算がなくなったことや，フマルダニという指導者が亡くなったからだけではなく，近代的な視点がジャワ舞踊の中でも定着し，もはやフマルダニの歴史的な役目が終わったからだと私は考える。

【註】

1. Konservatori Karawitan Indonesia Surakarta，現・国立芸術高校SMKN 8 Surakarta
2. クスモケソウォの名前を宮廷から授与されるのは1962年のことであり，当時の名前はアトモケソウォAtmokesowoであるが，本稿ではクスモケソウォで統一する。
3. スンドラタリsendratariはseni（芸術）＋drama（ドラマ）＋tari（舞踊）の合成語で，演劇，映像作家のAnjar Asmaraがバレエの訳語として考案した［DepP&K1982：94］。
4. 「ラーマーヤナ・バレエ」の詳細については以下を参照。［Pradjasudira1961］，［DePDPTP］，［Soedarsono1999］，［Sumargono 2001］
5. 他地域での早い事例としては，1962年にコンセルバトリ・デンパサール校の創立1周年記念式典において上演されたのがある［Bandem1996：65］
6. Festival Ramayana Nasional
7. Festival Ramayana International
8. Seminar Dramatari Ramayana Nasional 1970
9. Sendratari Ramayana Prambanan Gaya Lama: Keberadaannya dalam Perkembangan Tari Kita
10. PKJTはPusat Kesenian Jawa Tengahの短縮形。Pengembangan Kesenian Jawa Tengahの短縮形だとされることもある。
11. Akademi Seni Indonesia Surakarta (ASKI Surakarta)，現・国立芸術大学ISI Surakarta
12. フマルダニの正式名はSedyono Djojokartika Humardani (S.D.Humardani) であるが，この名前はごく公式の場合にのみ用いられ，一般的にはGendhon Humardaniが使用された［Rustopo 1990：37］。
13. 舞踊家が腰に巻く長い布。
14. サルドノ，スリスティヨのインタビューによる。
15. 舞踊のこのような意味付けはワヤン（影絵芝居）からきている。ワヤンでは，スクリーンの右側に善人の，左側に悪人の人形が配置される。
16. ジョコ女史，スカムトへのインタビューによる。
17. いずれも舞台背後に設置された割れ門を生かしている。前者ではジャタユは門から階段を下りて登場し，後者ではハノマンはその階段を駆け上って舞台背後に積まれた薪に点火する。
18. 「ラーマーヤナ・バレエ」は乾季の間，満月の夜をはさんで当時は6日間（6エピソード），現在では4日間（4エピソード）連続して上演される。
19. 冒頭の歌詞は“Padhang bulan kekencaran sedheng ing purnama sidi”［Martopangrawit：125］。この曲は，宮廷女性舞踊「ブドヨ・パンクルBedhaya Pangkur」の後半で使われる曲である。
20. ジュマディ，マルティへのインタビューによる。
21. したがって，西洋のバレエに触発されて作った［山下1999：126］と考えるのも，語りによってステレオタイプ化した物語の筋だからこそこのような形式が生まれた［宮尾1994：194］と考えるのも，誤りである。
22. サルドノへのインタビューによる。
23. ジョコ女史，シティ，スカムト，マリディへのインタビューによる。
24. ヌッ，スリスティヨへのインタビューによる。
25. 「マハーバーラタ」の中で，女性の武将スリカンディがビスモを倒すシーンを描いている。1954年作。
26. ジョコ女史へのインタビューによる。
27. マリディへのインタビューによる。
28. “Ballet Dalam Tari Perkembangan Tari Kita”
29. 1905年，ロシアのバレリーナ，アンナ・パブロワのために振り付けられた作品。
30. “Menonton Ballet di Covent Garden”。この原稿はロンドンのBBC放送で3回放送された。
31. バリスは列の意味。現在は単独で上演されることが多いが，本来は，男性が隊列を組んで踊る。
32. この文章の日本語訳は高橋悠治サイト「水牛」に掲載。http://www.suigyu.com/hondana/SardonoJ.html
33. マハーバーラタ物語に登場する英雄。
34. スリット・ドラムのこと。ジャワでは夜警に使われる。
35. タユンガンtayunganという型練習や，クスモケソウォが創り出したラントヨrantoyoなど。
36. スリ・ハディへのインタビューによる。

37. フマルダニの指導内容は，当時アカデミー学生だったナヌッ，ノラ，スプリヤント，スリ・ハディらへのインタビューによる。
38. バンバン・スルヨノへのインタビューによる。
39. ハディ・スバギヨへのインタビューによる。PKJT録音による市販カセット，たとえばIra Record WD530 “Beksan Enggar-Enggar, PKJT-ASKI Surakarta”では，通常のガムランよりも速く演奏されているが，フマルダニの生前は，もっとテンポが速かったという。
40. 公演は1979年8月18日TIMにて。公演評はテンポTempo誌に掲載。
41. スリ・ハディへのインタビューによる。
42. ハディ・スバギヨへのインタビューによる。

【引用文献】

アンダーソン，ベネディクト，中島成久訳
1995 『言葉と権力　インドネシアの政治文化探求』，日本エディタースクール出版部
岡松美枝
2005 「舞踊における身振りの基層　―インドネシア現代舞踊家サルドノW.クスモを中心に」，『国際交流基金アジアセンター平成12年度次世代リーダーフェローシップ帰国報告』
片岡康子（著者代表）
1991 『舞踊学講義』，大修館書店
柄谷行人
1988 『近代日本文学の起源』，講談社文芸文庫
冨岡三智
1997 「ジャワ伝統舞踊の発展変容について」，『第5回大阪・アジアスカラシップ活動報告書』，（財）大阪国際交流センター，pp.37-52
2005 「ジャワ伝統舞踊における西洋舞踊の影響」，『比較舞踊研究11巻1号』pp.46-58
パマルディ，シルベスター，深見純生・冨岡三智共訳
2002 「スラカルタ様式の舞踊―クラトン（宮廷）の中から塀の外へ―」，『国際文化論no.26』pp.101-121，桃山学院大学総合研究所
宮尾慈良
1994 『宇宙を映す身体』，新書館
山下晋司
1991 『バリ観光人類学のレッスン』，東京大学出版会
渡辺保
1991 『日本の舞踊』，岩波新書
Bandem, I Made
1996 *Evolusi Tari Bali*, Yogyakarta: CV.Nur Cahaya
Bulletin International Ramayana Festival 71, August 31- September 6 1971
(DePDPTP) Departmen Perhubungan Darat, Pos, Telekomunikasi dan Kebudayaan（運輸郵政観光文化省），
Sendratari Ramayana（公演パンフレット）*公演の運営母体は1965年に同省からロロ・ジョングラン財団に移るため，このパンフレットは1965年以前のものである。
(DepP&K) Departmen Pendidikan dan Kebudayaan
1982 *Pengantar Pengetahuan Tari untuk SMKI Buku 1*（国立芸術高校教科書）
Humardani, S.D.
1979/1980 *Kumpulan Kertas Tentang Tari*, Surakarta: ASKI Surakarta（『舞踊に関する論考集』，インドネシア国立芸術アカデミー・スラカルタ校）
Martopangrawit
Gending dan Sindenan Bedaya Serimpi
Murgiyanto, Sal
1979 Gondokusumo, Bedhaya La-La Dan Lain-Lain, *Ketika Cahaya Merah Memudar – Sebuah Kritik Tari*, pp.76-78, Jakarta: CV Deviri Ganan
1991 *Moving Between Unity And Diversity: Four Indonesian Choreographers*, New York City University Ph.D
Nora Kustantina Dewi
1994 *Tari Bedhaya Ketawang Reaktualisasi Hubungan Mistis Panembahan Senopati Dengan Kanjeng Ratu Kencana Sari Dan Perkembangannya*, Master Thesis, Universitas Gadjah Mada
Pradjasudira, Rachmadi
1961 *Pentas Ramajana*（公演パンフレット）, Yogyakarta: Badan Penerbit “Kesatuan” Jogjakarta
Rustopo
1990 *Gendhon Humardani (1923-1983) Arsitek dan Pelaksana Pembangunan Kehidupan Seni Tradisi Jawa yang Modern Mengindonesia Suatu Biografi*, Master Thesis, Universitas Gadjah Mada Rustopo（editor）
1991 *Gendhon Humardani Pemikiran Dan Kritiknya*, Surakarta: STSI-Press Surakarta（『ゲンドン・フマルダニ　その考えと評論』，インドネシア国立芸術大学スラカルタ校出版会）
Sardono W. Kusumo
2002 Hanuman, Tarzan, Dan Pithekanthropus Erectus, *Meninbamng Praktek Pertukaran Budaya: Kolaborasi, Misi, Sumber & Kesempatan, Dialog Art Summit Indonesia III*, Jakarta: MSPI
Sedyawati,Edi
1981 *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*, Jakarta: Penerbit Sinar Harapan
1998 Indonesian Heritage – Performing Arts (editor), Singapore: Archipelago Press
Soedarsono
1999 *Seni Pertunjukan Indonesia & Pariwisata*, Jakarta: MSPI
Sumargono
2001 *R.T.Koesumokesowo (1909-1972) maestro Seni Tari Tradisi Karaton Gaya Surakarta*, Master Thesis, Universitas Gajah Mada
Supanggah,R (editor)
2003 Sasanamulya: Janin Jamak yang Tunggal, *Seni Dalam Berbagai Wacana Mengenang 20 Tahun Kepergian Gendhon Humardani*, editor Waridi, Surakarta: Program Pendidikan Pascasarjana Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta

【インタビュー】名前　（生年，所属），インタビュー日

（50音順，敬称略，所属はインタビュー時点のもの）

サルドノ　Sardono W.Kusumo （1945生。舞踊家）2001年9月1日
サル・ムルギヤント　Sal Murgiyanto（1945生。舞踊家）2004年8月16日
シティ　Siti Krismina （クスモケソウォの第7子），2004年8月12日
ジュマディ　Djumadi（1940生。コンセルバトリ教員）2004年7月14日
ジョコ女史　Sri Sutjiati Djoko Soehardjo（1933生。クスモケソウォの義娘。1956-定年までコンセルバトリ教員）2004年7月4日-8月2日
スカムト　Siswa Sukamto （1959-定年までコンセルバトリ教員）2004年7月11日
スプリヤント　Mathias Supriyanto （1947生。インドネシア国立

芸術大学スラカルタ校教員）2003年8月
スリスティヨ　Sulistyo Tirtokusumo　（1953生。ジャワ舞踊家）2003年7月29日-8月16日
スリ・ハディ　Sri Hadi　（1956生。インドネシア国立芸術大学スラカルタ校教員）2004年8月9日
ナヌッ　Nanuk Rahayu　（1957生。インドネシア国立芸術大学スラカルタ校教員）2004年8月12日
ヌッ　Nuk Sri Lestari（1953生。クスモケソウォの孫）2003年7月28日
ノラ　Nora Kusutantina Dewi　（1948生。インドネシア国立芸術大学スラカルタ校教員）2004年8月12日
ハディ・スバギヨ　Hadi Subagyo　（1956生。インドネシア国立芸術大学スラカルタ校教員）2004年8月10日
バンバン・スルヨノ　Bambang Suryono（1960生。マンクヌガラン王家舞踊家）2004年8月25日
マリディ　S.Maridi（1934生。舞踊家）2004年7月13日
マルティ　Retna Maruti（1947生。舞踊家）2004年7月26-27日
ムルティジョノ Murtidjono（中部ジャワ州芸術センター所長。1981-2007年在任）2004年7月7日

【写真】

写真1：スラカルタ宮廷のプンドポ。出典　Yayasan　Pawiyatan Kabudayaan Karaton Surakarta 2004 *Karaton Surakarta*, Jakarta: Buku Antar Bangsa, pp.165

写真2：「ラーマーヤナ・バレエ」舞台。出典Wirjosuparto, Sutjipto 1969 *Rama Stories in Indonesia*, Jakarta: Bhratara Publishers, pp.19

【特記】

本稿の内容は1989年～2009年の通算7年2カ月にわたるフィールド調査に基づく。その間，1996年3月～1998年5月，2000年2月～2003年2月インドネシア国立芸術大学スラカルタ校留学。2006年8月～2007年9月インドネシア科学院（LIPI）調査員。1992年～2006年，本文で言及しているジョコ女史 Sri Sutjiati Djoko Soehardjo（1933-2006），スリスティヨ　Sulistyo　Tirtokusumo（1953-）に舞踊を師事した。

Establishment of Tradition by Criticism of Tradition:

The case of the Surakarta Style of Javanese Dance

Michi TOMIOKA

Ramayana Ballet, a dance theater for tourists, was started in 1961 at Prambanan Temple and has become an Indonesian representative theater. It was choreographed by R.T.Kusumokesowo, a dance master of the Surakarta Court. However his choreography was criticized by Gendhon Humardani at the Seminar on National Dance Theater of Ramayana 1970. It was the beginning of dance criticism in Indonesia, and Humardani has had an important role in developing Javanese dance since then.

Humardani made severe comments on Kusumokesowo's choreography, especially on the following 3 points: 1. dance forms representative and external; 2. *pendhopo* (Javanese traditional hall) - oriented sense of space; and 3. art direction attaching too much emphasis to the story. All of these show Humardani appreciated the Western modern performing arts. It is true *Ramayana Ballet* produced a new genre named *sendratari* (a dance theater) as well as many new character forms, but it still maintained a conservative sense derived from the Javanese court dance. From the criticism of Humardani, "the (out–of–date) Javanese tradition" has emerged behind "the (up-to-date) Western modernity."

Humardani got the Western modern-oriented viewpoint from his study abroad in the U.K and the U.S.A from 1959 to 1961. His viewpoint of the *Ramayana Ballet* criticism was already obtained in 1961 when he wrote a criticism on a ballet performance in London.

Humardani innovated dance both in the *PKJT* (Central Java Art Center) project and the *ASKI* (Indonesian Art Academy), to realize his dance theory. Humardani played an important role to bring a modern perspective into Javanese dance.

Keywords : tradition, Javanese dance, modern, Ramayana Ballet, Humardani