

文化創造と文化継承—国家と担い手の視点の違い—

『国家スンドラタリ・ラーマーヤナ・セミナー1970 報告書』 からジャワ王宮舞踊の継承を考える

岡部 政美

アブストラクト

インドネシア国家は 1961 年に初演した観光舞踊劇ラーマーヤナ・バレーを、1970 年に主催したセミナーで国民文化に位置づけようとした。だがこの舞踊劇は上演地であるジャワ島中部の伝統的な王宮舞踊劇を思わせるものの、当地のジョクジャカルタ王宮舞踊の要素は反映されていなかった。そのためセミナーではジョクジャカルタ王宮舞踊の継承を望む踊り手から批判的な質疑が相次いだ。本稿ではセミナーの質疑応答から、この観光舞踊劇と王宮舞踊の差異を整理し、文化継承にはもとある文化に内在された文化の意義を受け継ぐことが重要で、文化創造には担い手の視点が十分に反映される必要があると結論付けた。

1. はじめに

ジャワ人は象徴的な表現を美德とする。象徴的表現は複雑な敬語体系をもつジャワ語とその文学、ジャワ芸術にも満ちており、ジャワ人はそれらを学ぶことで洗練（アルス *alus*）された人間となることを目指す。相手に何か求めたり論じたりするときはオブラードに包み、決して相手の体面を傷つけない。そうやって常に相手に敬意を払い、場に調和をもたらそうと気を配る。それに対し直接的な表現をする人間は、粗野（カサル *kasar*）で調和を乱すとされ周囲の評価は低い。だが『国家スンドラタリ・ラーマーヤナ・セミナー1970 報告書』¹には、ジャワ島中部のジョクジャカルタ王家 *Yogyakarta* の舞踊と、その王宮舞踊を思わせ、1961年から上演が始まっていた観光舞踊劇ラーマーヤナ・バレエ *Ramayana Ballet* をめぐって直接的な、ときに相手の意見を全否定する質疑応答が所収されている。

このセミナーでのジャワ人らしからぬ質疑応答の背景には、まずラーマーヤナ・バレエがジョクジャカルタで上演されているにも関わらず、当地の王家ではなく他地域の王家の舞踊を中心に創作されたこと、およびそれが国家の大規模な観光開発計画のなかで創られ影響力が大きかったことにある。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おらず²、彼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。さらにセミナーにおいてラーマーヤナ・バレエはジャワ島中部を代表する芸術として、国民文化の地位を与えられようとしていた。多民族からなるインドネシアは1945年の独立以降、国民文化の創生に力を入れる。その特徴は民族を地域（州）の単位に置き換えて地域文化を創り上げ、その総体を国民文化として国家統一をはかることにあった。セミナーの第一義はラーマーヤナ・バレエを、ジャワ地域の国民文化として位置付けることにあった

¹ インドネシア語の表記は、*Laporan Seminar Sendra Tari Ramayana Nasional Tahun 1970*

² 5章に記したウィスヌ・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、彼らは独自の舞踊創作で有名である。

のである。

ジョクジャカルタ王宮舞踊は王家が成立した 1755 年以降、オランダ植民地政府を庇護者とし、幾重にも重要な意義を与えられながら発展するが、1939 年のオランダの撤退と、1945 年のインドネシア独立により社会基盤を失う³。以後も王宮舞踊は植民地時代から舞踊を担っていた元ジャワ貴族を中心に継承されていたが、セミナーが開催された 1970 年頃は社会構造の変化や舞踊界の閉鎖性的性格、舞踊の技術的難しさによる後継者不足などによって、踊り手は王宮舞踊の継承を案じ始めていた。そういった時代にラーマーヤナ・バレエは国家が国家統一の文脈で創造した文化であり、ジョクジャカルタ王宮舞踊の継承を望む踊り手の視点は反映されていなかったのである。そこで本稿ではラーマーヤナ・バレエ創造を事例として、文化創造と文化継承の関わりを国家と担い手の視点から検討していく。以下、ジョクジャカルタ王宮舞踊とラーマーヤナ・バレエの概要を記したのち、セミナーの質疑応答を整理しながら王宮舞踊の意義に触れ、両者の差異を分析し、踊り手がラーマーヤナ・バレエのどういった点に戸惑ったのかを明らかにする。そして踊り手の視点から国家の文化創造を検討し、王宮舞踊の継承に必要な要素を探りたい。

2. ジョクジャカルタ王宮舞踊とラーマーヤナ・バレエの誕生 ジョクジャカルタ王宮舞踊とその意義

ジョクジャカルタ王家が 1755 年にジャワ島中部のインド洋に面した地に王宮を構えて以後、王宮舞踊は王家のプソコ（家宝 *pusaka*）として王宮儀礼を中心に上演されてきた⁴。植民地時代（16 世紀頃～1939 年）、王宮舞踊は貴族の必須の教養であり、イスラム教徒にとって神聖な金曜日を除く毎日稽古が行われていた。王家とジャワ人は王宮舞踊に唯一神との関係強化、王スルタンの神聖性の強化、

³ この時、王は政治権力を失う。

⁴ プソコは女性群舞であり王宮舞踊劇は含まれない。

神話上の女神への捧げもの、王家成立の歴史を伝えるメディアなど幾重にも深い意味を込めてきた。とりわけ日常生活において王宮舞踊は、日々の稽古や上演を通して場に調和をもたらす技術を身に付けるという大きな意義があった。象徴的な表現も調和をもたらすうえで必要とされ身近な人との調和、一定の集団や偶然に居合わせた人との調和、舞踊と音楽の調和などあらゆる次元で重視される。それをジャワ人は最終的に唯一神との調和につながると考える。これは5章に記すジャワ人の生活の基層に宿る民間信仰クジャウエン kejawen の基本的な考えである。

王宮舞踊は群舞と舞踊劇が基本となる⁵。群舞では全員の一条乱れぬ動きや、均衡のとれたフォーメーション、舞踊劇では個人個人が自分の役を演じ切ることなどで全体としての調和を創り上げる。具体例をあげよう。女性群舞には4人で踊るスリンピ *srimpi* と9人で踊るブドヨ *bedhaya* の形式がある。そこで背の高い踊り手は背の低い踊り手に合わせて、腰の位置を落として全員の背丈を合わせたり、腕や首の長さなど身体的特徴も考慮して、全員が同じ動きをしているように見せる。よって共に踊る相手に応じて自分の舞踊を調整する必要がある。さらに一人が間違っただけをすれば、他の全員が同じように間違っるのが良いとされる。正しく踊ることより、たとえ間違っても場の調和を保つことを重視するためである。

稽古では歩き方、座り方をはじめとする細かな所作も指導される。その際、自分と相手の上下関係に沿ったお辞儀の仕方、歩く位置、座る位置と向きなどが重視される。その場が王宮なのか、貴族の邸や庶民の家であるのかによっても、とるべき所作は変わってくる。そういった諸条件を瞬時に見極めて適切に振る舞うことがジャワ人には求められる。いずれも礼儀作法をわきまえ、他人に敬意を示すことで調和された状態を生むこと目的とする。5章ではこの他の調和を生む技術としてジャワ語、感情表現の方法、王宮舞踊のディシプリンについて記す。現

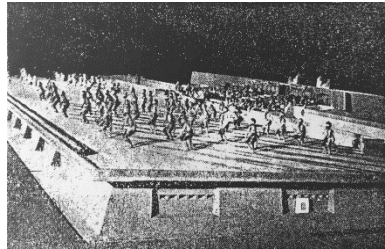
⁵ 現在は一人で踊る舞踊、二人一組で踊る舞踊など、多様な形態の舞踊が王宮舞踊の範疇とされているが、それらはおよそ1970年頃以降に創られたものが多い。

在でも王家は存続し、王宮舞踊は規模と上演回数を縮小して王宮儀礼で上演されているほか、庶民の結婚披露宴、国家や企業の催事など、上演機会が多様化しているが、礼儀を身に付け調和をもたらす技術を学ぶものと捉えられ続けている⁶。

ラーマーヤナ・バレエの誕生

ラーマーヤナ・バレエは1961年に観光舞踊劇として初演された。「バレエ」という名だが西洋のバレエではない⁷。物語にはインドの叙事詩ラーマーヤナ物語を用いている。創作は1961年から1969年の国家大綱の中部ジャワ観光開発計画⁸の一部として行われ同計画では昼に遺跡観光、夜にラーマーヤナ・バレエなどを楽しんだ客用の国際ホテルも建設されている (Moehkardi 1993:2-3)。上演場所はジョクジャカルタ特別州の東北端に位置する、ヒンドゥー教のプランバナン寺院を借景に建設された専用の野外円形劇場である。舞台は50×12メートル、収容観客数は2,000から3,000人という巨大劇場だった (写真1)。劇場はスカルノ大統領 (在任 1945-1966) の強い指導力のためか、着工から僅か3か月という早さで完成している (Indah Nuraini 2003:56)。

芸術面の特徴は台詞を用いず舞踊と音楽だけで進行することにある。これに対しワヤン・ウォン Wayang Wong と呼ばれる王宮舞踊劇では台詞を用いる (写真2)。巨大劇場を埋める出演者数は膨大な数にのぼった。セミナー報告書の添付資料によれば1961年



(写真1)
プランバナン寺院前の劇場の舞台

(初演時1961年のパンフレット

Pentas Ramajana, Badan penerbit “Kesatuan”
Jogjakarta Tahun 1961より)

⁶ ここに記した王宮舞踊に関することは、筆者の現地での舞踊習得 (2007~2010、2012-2013年) の過程で教えられたことである。

⁷ インダはラーマーヤナ・バレエ創作の着想は、カンボジアのアンコールワット寺院前で上演されていた “Ballet Royal du Cambodia” から得たと言われている、と記している (Indah Nuraini 2003:50-51)。ラーマーヤナ・バレエの「バレエ」もここから取られたのではないかと思われる。

⁸ 中部ジャワの観光開発計画は1961-1969年の国家建設に関する大綱 Garis-garis Besar Haluan Negara のプロジェクト B の B8 に含まれていた。

の初演時の出演者数は、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 人近くが上演に関わっている（Socharso 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⁹。劇場の大きさ、出演者数ともに新生国家の威信を誇るに相応しい規模であり、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、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（写真 4）¹⁰。

「はじめに」でラーマーヤナ・バレーは、他地域の王家の舞踊を中心に創作されたと記したが、それは劇場から約 60 キロ北東にあるスラカルタ王家 Surakarta である。創作もスラカルタ王家の踊り手を中心に行われた。スラカルタ王家は 1755 年にオランダ東インド会社が、マタラム王朝をジョクジャ



（写真 2）ワヤン・ウオン。ジョクジャカルタ特州政府主催のワヤン・ウオン・フェスティバル 2007 より（2007 年筆者撮影）



（写真 4）現在のラーマーヤナ・バレー、ロロ・ジョングラン財団による上演（2007 年筆者撮影）

⁹ 物語を 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（Indah Nuraini 2003:59）

¹⁰ 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・ジョングラン財団の独自運営となる（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新設して、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。

カルタ王家と2分した一方の王家である。分立後2王家は王宮舞踊を似て非なるものとして競って発展させた¹¹。ラーマーヤナ・バレエの踊り手と演奏者もスラカルタ地方と劇場周辺の住民だった¹²。これはラーマーヤナ・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）。

ラーマーヤナ・バレエのインパクトとスンドラタリという上演手法

ジョクジャカルタの踊り手にとってラーマーヤナ・バレエ誕生のインパクトは大きかった。セミナー報告書添付の政府関係者による書簡によると、ラーマーヤナ・バレエのインドネシア化 *indonesiasi*、つまりジャワ以外の多民族の舞踊の要素を入れてさらに発展させる提案がされていた（Soeharso 1970:25）¹³。こ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¹⁴。また初演後の地元紙 *Kedaulatan Rakyat*（1961年8月5日付）では、ラーマーヤナ・バレエは中部ジャワの観光発展を促進するものであるが、国民性と切り離されるべきではないと報じられている（小池 2009:168）。このようにラーマーヤナ・バレエにインドネシア化、国民性云々など国家レベルの話が出される状況に踊り手は困惑した。

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 *sendratari* という舞踊劇の新たな上演手法を用いたことにある。スンドラタリとはインドネシア語のスニ（芸術 *seni*）、ドラマ（劇 *drama*）、タリ（舞踊 *tari*）を短縮

¹¹ 実際には2王家からそれぞれ分家した王家でも、独自の舞踊様式が発展したため4つの様式がある。だが分家の規模は小さくジャワ中部の王宮舞踊は、ジョクジャカルタ王家とスラカルタ王家の様式に大別できる。

¹² 住民のなかでも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・バレエ上演に参加していた。だが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ではない。

¹³ アブドゥイ・イサタラ *Abduwi Isatara* が、運輸郵政通信観光大臣のジャティクスモ *Djatikoesoemo* に宛てた書簡（1962年3月22日付）（Soeharso 1970:52-54）と、スハルソ *Soeharso* が、ジャティクスモ大臣と、国立伝統音楽高等学校スラカルタ校校長スルヨハミジョヨ *Soerio Hamidjojo* に宛てた書簡（1962年4月12日付）（Soeharso 1970:55-56）

¹⁴ 報告書 172 頁の質問 1d。

した言葉である。一般には台詞を用いず地域の伝統的な舞踊と音楽のみで進行する舞踊劇と考えられてる。ラーマーヤナ・バレエで台詞を用いなかったのは、ジャワ語の分からない観光客が舞踊と音楽だけでも舞台を楽しめるようにした工夫と言われている。だ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スンドラタリの定義は明確ではなく、他の舞踊劇との差異ははっきりしない¹⁵。このスンドラタリの定義の曖昧さもセミナーの質疑応答で批判的な意見が相次いだ大きな要因だった。

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。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・ナヨノは、「スンドラタリとはプランバナナ寺院で上演されているラーマーヤナ・バレエである、という庶民の狭い視野を変える必要がある (Ki Nayono 1997: vii)」と記している。スンドラタリの定義は明確ではないにもかかわらず、すでに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。彼はまた「ジョクジャカルタ様式の舞踊は保護されるだけでなく、新しいアイディアのもとで育成される必要がある (ibid. 1997: vii)」と記しているように1970年頃、王宮舞踊の継承の方向性は定まっていなかったことも分かる。そのため国家の大規模な開発計画で創作されたラーマーヤナ・バレエは、その規模と影響力から踊り手には一層、王宮舞踊の継承を脅かす脅威と映っていた。

¹⁵ 日刊紙 *Kedaulatan Rakyat* 2008年11月22日へのスマルヨノの投稿記事。また1970年からジョクジャカルタ特別州政府は、スンドラタリ・フェスティバルを主催しているが、その上演条件でも台詞の使用を認めたり台詞に関する条件が記されなかったりしている。

3. 国家スンドラタリ・ラーマーヤナ・セミナー1970の概要

国家スンドラタリ・ラーマーヤナ・セミナー1970は、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¹⁶。文化教育大臣をはじめ文化関連の政府高官、芸術大学学長らも列席する国家主催の大きなセミナーだった。3日間に5つのセッション（基調報告と質疑応答）がもたれジョクジャカルタ、スラカルタ、スندا（ジャワ島西部）、バリの4地域の舞踊を取り上げた。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¹⁷。夜には4地域がそれぞれ地域の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ندا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¹⁸

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

¹⁶ インドネシア語のセミナー名は、Seminar Sendra Tari Ramayana Nasional tahun 1970。セミナーは翌年の国際ラーマーヤナ・フェスティバルの準備的意味合いもあった。

¹⁷ 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。

¹⁸ 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

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。報告者はスダルソノ Soedarsono だった。彼は1933年にジョクジャカルタ王家に連なる血筋に生まれ舞踊の稽古も積んでいる。名門ガジャマダ大学を卒業しセミナー開催年の1970年は、ジョクジャカルタの国立舞踊専門学校 ASTI の学長（在任1963～1980年）であり、いわば国家の政策を推進する立場にあった。

セミナーの開催目的は報告書添付資料の開催要項によれば、上記4地域のラーマーヤナ舞踊劇の目録化 inventarisasi, registrasi にあった¹⁹。地域文化は国家の刊行物や国家セミナー等に取り上げられることによって、国家公認の文化とされ目録に入れられた。既述のようにインドネシアは国民文化の創生を国家統一の柱のひとつに掲げるが、地域文化の目録化はそのための重要な取り組みだった。本セミナーと報告書もそういった位置づけにある。参加地域を4地域と広がりを持たせたのは、国家主導の文化創造によりスンドラタリが全土へ広がり、新たな文化として定着していく可能性を秘めていると印象付ける意図がうかがわれる。

4. 基調報告「ジョクジャカルタ様式のラーマーヤナ舞踊劇」

以下にス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²⁰の記述、9

¹⁹ 報告書317-318頁。

²⁰ ビモ Bima はマハーバータの登場人物のひとり。

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ていたと分かる。

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 Wayang Wong 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・ニティック Rama Nitik」といった。だがラーマーヤナは主でなく、マハーバーラタの一部の物語として上演された。王スルタン 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 Langen Mandra Wanara がある（写真 3）。これはドラマタリ・オペラ drama tari opera 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・モチョバット tembang mathapat 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



（写真 3）
ランゲン・モンドロ・ワノロ。ジョクジャカルタ・バントゥール県の村での上演（2007 年筆者撮影）

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・ウォンは影絵芝居ワヤン・クリット wayang kulit の人間版として創られ、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。

以上が基調報告の内容である。ここから次のことが読み取れる。第一に報告者はラーマーヤナを軸に王宮舞踊の歴史を構成し、ラーマーヤナ・バレエが最新の発展とする。だがこれは多くの点で不自然である。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・クリットとワヤン・ウォンもマハーバーラタを中心に扱う。そのためラーマーヤナに軸を置くならその理由が必要だがその記述はない。またラーマーヤナ・バレエを最新の王宮舞踊の発展と位置づけるのも無理がある。その理由は5章に詳述するが、ここでは既述のように1961年の上演内容にはジョクジャカルタ様式の舞踊は反映されず、踊り手の参加もなかったことを指摘しておく²¹。

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、プランバナン寺院で上演されているスンドラタリの手法を用いた観光舞踊劇の固有名称であり、

²¹ 猿や魚の踊りにジョクジャカルタ様式の舞踊は採用されているが（富岡 2004:25）、場を盛り上げる群舞であり主役ではない。

間違いとは言いきれないが誤解を生みやすい表現である。さらに「ラーマーヤナ舞踊劇」という言葉を定義しないまま多用する点も釈然としない。だがこれにより報告者はラーマーヤナ・パレーとスンドラタリを、同一のものとして印象付け、1961年のラーマーヤナ・パレー初演をスンドラタリの誕生と位置付け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、全土に広まったと強調できる。

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(写真5)。ワヤン・クリットの起源は明らかでないが4世紀のジャワにはあったと言われている。ジャワ人の信仰クジャウエンの起源も明らかではないが、アニミズムの要素を持つことからインド文化が流入する4世紀前からあったと考えられている。ワヤン・クリットはクジャウエンを伝える媒体としての機能が大きく、現在もジャワ人の信条に訴えかける力を持つ。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を可能とし、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。



(写真5)
ワヤン・クリット。ジョクジャカルタ、バントゥール県にて。
(2007年筆者撮影)

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る。1970年のインドネシアでは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²²。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、

²² スハルト大統領(在任1967~1998)の文化政策では、主に1980年ごろから文化の記述が盛んに行われ、現在は多くの記述が誰でも読める状況にある。

クレアシ・バル kreasi baru、バレーballet、パンマイム pantmime、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。

5. 質疑応答の分析と王宮舞踊の意義

次に基調報告に続いて行われた質疑応答について記す。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、第一に踊り手がスンドラタリの出現に戸惑っていること、第二に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。客席の困惑をよそに「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。

次に王宮舞踊の意義に触れながら、項目別に質疑応答の内容を分析していく。以下、(質問 a 1) 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。一人が複数の質問をした場合は a から順に番号をふっている。

(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(3 質問)
- e : その他 (11 質問)

ジャワ語との関係

最も多い a 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な質問が 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)」

と不誠実だったり、スンドラタリに対する質問に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 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、王宮舞踊劇ワヤン・ウォンをもとにした舞踊劇はいくつも上演されていたことにある。とくに民間の王宮舞踊団体イラマ・チトゥラ *Irama Citra* は 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 (*Dewan Kesenian* 1981 : 224-226)。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、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 *bentuk* 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確な説明もない。

改めて基調報告を読み返すと、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。だが「台詞を用いない」という特徴は、長く継承されてきた王宮舞踊の意義に関わる。

ここで王宮舞踊、特にワヤン・ウォンで用いる台詞とジャワ人の生活についての説明が必要だろう。既述のように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上下関係を考え、適切な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。

ジャワ語の敬語体系はスルタン 5 世（在位 1822-1826、1828-1855）が、文芸活動を奨励したことにより発展した。その中心が年代記とワヤン・ウォンの台本の編纂だった。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、舞踊を通して踊り手は正しいジャワ語と振る舞いを学んだ。これこそ王宮舞踊が貴族の必須の教養とされた理由だった。植民地時代にワヤン・ウォンは庶民に公開されており、上演はそのまま庶民の手本ともなっていた（Suryobrongto, GBPH 1981:49-51）。

このようにジャワ語はワヤン・ウォンの中心を占める要素であり、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、ジョクジャカルタ王宮舞踊の様式のスンドラタリの意味が分からない、というのは当然である。b の質問もそもそも社会的意義の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、質問者がそれに違和感を感じる方が自然である。またワヤン・ウォンとランゲン・モンドロ・ワノロで用いる台詞は隠喩を多用し、これが両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映ったと思われる。

感情表現の方法

次にcに移る。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入れ方、目線、(筆者注：舞台上での)人物の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。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。スンドラタリの身振りは誰にでも間違いなく伝わるように分かりやすい必要がある。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乱暴な身振りをする。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目線による表現である。喜びを表現するには心の奥底から湧き出る喜びを目線に投影する。決して口角を上げるなどして笑みを浮かべてはならない。それは粗野な表現とみなされる。同様に怒りの感情も目線に浮かび上がらせる。表情を変えたり荒々しいジャワ語を用いることは粗野である。質問 54dの「魂の入れ方」とは、こういった目線による感情表現をさしている。

王宮の舞踊教師はうまく踊れても、舞踊に魂の入っていない踊り手をジャワ語で「ジョゲダン jogedan」、魂から踊っている踊り手を「アンジョゲッド anjoged」と呼んだ(Suryobrongto, GBPH 1981:88)。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目線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)

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)」

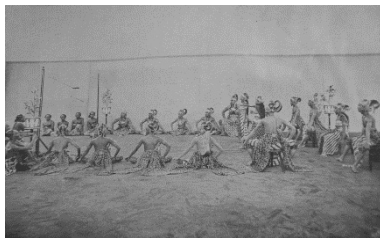
などがある。これらの質問が出たのは当時、王宮舞踊に関する記述が限られていたためである。注目したいのは c に分類したディシプリンについてである。2 つの質問は、

「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、踊り手の精神の強靱さを示す言葉として使用されることが多く、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(写真6)。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 sila)を2時間微動だにせず保ったといった話である(Suryabrongta, GBPH 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)に記した目線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。



(写真6)

植民地時代の王宮のワヤン・ウォン。1931年8月6日に上演されたワヤン・ウォンのパンフレットより。写真はパンフレット用に撮影されたもの(ソノブドヨ博物館所蔵)

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。またラーマーヤナ・バレエは観光用でありリラックスして楽しみたい観客には、逆にディシプリンの溢れた舞台は適さない事情もある。「厳しいディシプリンは全ての舞踊に必要な(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感じ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²³。だが 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は一般に広まっていなかった。

b には、

「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、（筆者注：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）」
などがあった。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）」

²³ 1918 年に王宮の外に初めて民間の舞踊団体クリド・ブクソ・ウィロモ Kridha Beksa Wirama が誕生して以来、だれでも王宮舞踊を学ぶことができた。

「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(クラシック、モデルン、クラシック・ロマンチック、クレアシ・バル)を多用している。(4)の質問は踊り手が王宮舞踊の継承者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あまりに不誠実だといえる。

(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)

ジャワ人の信仰クジャウエンとの関係

a 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。だがいずれの応答でも、「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、それへの応答で用いた「上演者 *dibawahnja* (応答 4b)」という用語である²⁴。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。しかし本来、王宮舞踊に「芸術家」「踊り手」という言葉

²⁴ 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。

は馴染まない。ジャワ語にはこの2つの言葉がないからだ。ジャワ語で舞踊はブクソ *beksa*、あるいはジョグッド *joged* という。インドネシア語で「～する人」をあらわすには名詞の前にプ *pe* をつける。「踊り手」は舞踊を意味するタリ *tari* の前にプをつけてプナリ *penari* となる。現在、地方語とインドネシア語は互いの言葉をよく借用しており、ジャワ語で「踊り手」を表そうと思えばブクソ、ブジョグッドという言葉を作ることは可能である。だがこの言葉も存在しない。

その理由を踊り手の B・スハルトは、次のようにクジャウエンの信仰にあるのではないかと推測している (B.Suharto 1990:16-19)。ジャワ人が調和を重視するのは宇宙を司る神との統一を目指すクジャウエンに基づいており、踊り手も神と統一することを目指して踊る。よって王宮舞踊では踊り手は「踊り手」として存在しない状態を目指して踊る。そのためにジャワ語には「踊り手」と言う言葉がない、というのが B・スハルトの推測である。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」として観客に分かりやすく話を伝え、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。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 *Wisnu Wardhana* と、バゴン・クススディ・アルジョ *Bagong Kussudiarjo* 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（近代ジャワ舞踊）か、あるいはインドネシア・モデルン（近代インドネシア舞踊）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。質問の背景には2人の作品が庶民に

受け入れられていることがある。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は2人の作品に関心を寄せ、可能な部分は取り入れて、王宮舞踊を庶民に広め継承していく匙加減を探っている。

(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)

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。ここから客席、少なくとも質問者は基調報告は、ラーマヤナ・バレエ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ヤナ・バレエ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」とあったが、自分たちの知らないうちにラーマヤナ・バレエが、自分たちの担う王宮舞踊に連なるものとして登録さ

れることに對し異議が出るのは当然である。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²⁵芸術大学 ASTI と芸術高校 KOKAR が行うべきなのか。ガ ज्याマダ大学のみ研究することが可能なのか。ガ ज्या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 年頃はまだ実質的に、踊り手自身が舞踊研究を行える機関はなく、在庫目録の登録権者は限られていた。

6. むすび

本稿では『国家スンドラタリ・ラーマーヤナ・セミナー1970 報告書』に所収された質疑応答を手がかりに、王宮舞踊の踊り手がラーマーヤナ・バレエの出現に困惑した要因を探ってきた。ラーマーヤナ・バレエの最大の特徴は台詞を用いないことにあった。それはジャワ語の不使用を意味し、正しいジャワ語とそれに対応する適切な振る舞いを学ぶという王宮舞踊を学ぶ意義は失われた。踊り手が「踊り手」として存在することも、王宮舞踊が体现するクジャウエンの信仰に反した。このように見てくると踊り手が危惧したのは、王宮舞踊そのものの継承にもましてラーマーヤナ・バレエが国民文化、観光芸術として有名になることによって、調和をもたらす技術を学ぶという、王宮舞踊を継承する意義が失われることと言える。

この事例からある文化を継承するうえで重要なのは、担い手たちが築き上げてきた文化の社会的意義を丁寧に伝えていくことだと言えそうである。長く継承されてきた文化に先人たちは後世に伝えたい大切な何かを託してきた。場合によれば音楽や舞踊は、それを伝える器でしかない。国家統一や経済効果を期待するあまり、もとある文化に内在する意義を除いた、新たな文化を創ってしまえば先人の託した何かは途切れてしまう。それは担い手にとっても魅力のないものとなる。

²⁵ 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。

文化の継承基盤は社会構造の変化により変化しやすい。ジョクジャカルタ王宮舞踊にとっての王家のように瞬く間に瓦解することもある。そういった状況に直面してもなお文化の継承を可能にするのは、世代を超えて、担い手が大切に伝えてきた文化の意義が保たれているかどうかによる。文化の意義を中心に据えれば、外側が変化しても文化は継承される。踊り手も5章の(4)に分類した質問(質問 37a、44a、46d)のように、王宮舞踊を時代に即して継承していく必要性を認識していた。

社会構造が目まぐるしく変化する今日、多様な文化継承の機会を持つことも大切となる。観光は魅力的な芸術市場であると同時に、とりわけ社会情勢に左右されやすい。そのため例えば宗教儀礼、結婚式など庶民の行事、国家や企業の催事などを多くの上演機会を持つことが望ましい。その際、それぞれの場の目的に適った内容の文化に創りかえることが求められる。観光や催事であれば観客を楽しませたり場を華やげること、宗教儀礼であれば儀礼の目的を達成する内容でないといけない。重要なのはそれぞれの上演目的と、文化の継承目的のバランスをとることだろう。いかに依頼主から求められた上演目的を達成しながら、担い手側の目的を達成するのか、担い手には臨機応変に、そして戦略的に対応することが求められる。王宮舞踊であれば踊り手は舞踊の意義と技術の継承を、うまく場の目的に組み込んでいくことが大切になる。その点でやはり文化創造には担い手が主体的に関わる必要がある。

【引用文献】

Dewan Kesenian Propinsi DIY

1981 *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*, Dewan Kesenian Propinsi DIY.

Indah Nuraini

2003 *Pembentukan Gaya Dalam Sendratari Ramayana Yayasan Rara Jonggrang di Panggung Terbuka Prambanan*, Tesis untuk Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan SeniRupa, Jurusan Ilmu-ilmu Humaniora, Protram Pasca sarjana, Universitas Gadjah Mada.

Humardani, S.D.

1970 Sendratari Ramayana Prambanan Gaja Lama. In *Laporan Seminar Sendra Tari Ramayana Nasional Tahun 1970 di Jogjakarta tg.16 s/d 18 Sept. 70*, ed.Panitia Penyelenggara Seminar Sendra Tari Ramayana Nasional Tahun 1970,103-133. Jogjakarta: Panitia Penyelenggara Seminar Sendra Tari Ramayana Nasional Tahun 1970.

Ki Nayono

1997 Festival Sendratari Yogyakarta Pertarungan Damai Tahunan. In *Gagasan-gagasan Dalam Sendratari Gaya Yogyakarta*, Fred Wibowo(ed), Dewan Kesenian Prop DIY.

小池まり子

2009 「インドネシアにおける国民文化の創成：中部ジャワとバリにおける舞踊劇スンドラタリ・ラマヤナを事例として」 『言語・地域文化研究』第15号

Moehkardi

1993 *Sendratari Ramayana Prambanan Segi Seni dan Sejarahinya*, PT. TamanWisata Candi Borobudur, Prambanan & Ratu Boko.

Soedarsono, RM

1970 Dramatari Ramayana Gaja Jogjakarta. In *Laporan Seminar Sendra Tari Ramayana Nasional Tahun 1970 di Jogjakarta tg.16 s/d 18 Sept. 70*, ed.Panitia Penjelenggara Seminar Sendra Tari Ramayana Nasional Tahun 1970, 148-218. Jogjakarta: Panitia Penjelenggara Seminar Sendra Tari Ramayana Nasional Tahun 1970.

Soeharso, FICS

1970 Sendratari Ramayana Roro Djonggrang. In *Laporan Seminar Sendra Tari Ramayana Nasional Tahun 1970 di Jogjakarta tg.16 s/d 18 Sept. 70*, ed.Panitia Penjelenggara Seminar Sendra Tari Ramayana Nasional Tahun 1970, 1-72. Jogjakarta: Panitia Penjelenggara Seminar Sendra Tari Ramayana Nasional Tahun 1970.

Suryabrongta, GBPH (Suryobrongto, G.B.P.H)

1979/1980 Cermah dan Wawancara dengan GBPH Suryabrongta. In *Beberapa Faktor Penyebab Kemunduran Wayang Wong Gaya Yogyakarta Satu Pengamatan Dari Segi Estetika Tari*, 192-207, Soedarsono, Sub/Bagian Proyek ASTI.

1981 Wayang Wong Gagrag Mataram. In *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*, 45-56. Dewan Kesenian Propinsi DIY.

1981 Penjiwaan Dalam Tari Klasik Gaya Yogyakarta. In *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*, 88-93. Dewan Kesenian Propinsi DIY.

土屋健治

1983 「ジョクジャカルター—中部ジャワにおける〈みやこ〉の成立と展開」
『東南アジア研究』21(1):17-28

富岡三智

2004 『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