OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	現代アートにおける伝統文化表象 : 呪術を題材とするインドネシアの拡張映画を事例に
Author(s)	福岡, まどか
Citation	大阪大学大学院人間科学研究科紀要. 2020, 46, p. 1-22
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/73787
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

現代アートにおける伝統文化表象
―呪術を題材とするインドネシアの拡張映画を事例に―

福　岡　まどか

目　次

１．はじめに
２．作品『サタンジャワ』
３．『サタンジャワ』の物語とジャワ神秘主義、呪術的信仰
４．『サタンジャワ』の構成
５．主要登場人物と主要モチーフ
６．2019 年の立体音響コンサート
７．結論：現代アートの革新性と伝統文化

現代アートにおける伝統文化表象
―呪術を題材とするインドネシアの拡張映画を事例に―

福　岡　まどか

1．はじめに

この論考は現代アートにおける伝統文化表象に焦点を当てる。アジアの現代アートは国際的な現代アート界のスタンダードに沿うべく発信されるという側面とともにアジアの伝統に由来する系譜の中から生み出されるという側面からもとらえられる。現代アートの国際的スタンダードと対峙する中でアーティストはさまざまな視点で自文化に根差す表象を行ってきた。この論考で取り上げるインドネシアの映画監督ガリン・ヌグロホ Garin Nugroho（1961 年生まれ）による作品は、伝統的な霊の世界や呪的信仰を題材としてそれを官能性とも結びつけ土着の要素を強調したものである。その一方でセッティング、オブジェ、ファッションなどの要素や映像の提示方法を現代アート界の潮流に合わせてアピールする表象を体現している。世界のさまざまな都市での上演は好評を博し、2019 年 7 月には東京公演も実現した。

監督はなぜこのような伝統文化表象の方法を採用するのだろうか？現代アートの中で提示される自文化表象は、国際的な現代アート界に参入していくアーティストの芸術表現の模索のプロセスとして検討する必要がある。以下に拡張映画『サタンジャワ』を取り上げて作品の特徴を分析し、現代アートの手法や概念と伝統文化との関連について考察する。

2．作品『サタンジャワ』

一人の貧しい青年が貴族の娘と結婚するために富を求めて霊と取引を行う。立派な家を得る代わりに、その家は常に壊れ続け青年は家を修繕し続ける。そして死後にはその家の柱となる運命を背負う。

インドネシアの映画監督ガリン・ヌグロホによって 2016 年に発表された作品『サタンジャワ』（原題 セタンジャワ Setan Jawa）は、上記のように、富を求める人間と霊セタンとの取引を題材とする。タイトルになっているセタン *setan* という語は作品の舞台となったジャワで精霊などの霊的存在と同義として用いられる。人類学者クリフォード・ギア

ツは著作 *The Religion of Java*（ジャワの宗教）の中でジャワ人の精霊信仰について記述した。彼はセタン、ジン *djin* 、トゥユル *tujul* をはじめ多くの名称を挙げ、これらの霊的存在を人々が日常的に経験する不可思議な出来事に対する一連の答えを提供する存在として位置づける (Geertz 1976: 16-29)。後述するように『サタンジャワ』に登場する霊セタンは異形の仮面をつけた男性として登場し人間の女性を愛する設定になっている。作品の中ではセタンは可視化された具象的イメージとして、また感情や欲望を持つ人間的存在として登場することになる。

この作品は「拡張映画 expanded cinema」と呼ばれるジャンルの一つである。作品はモノクロ・サイレントの映像から成り、ライブの音楽演奏や音響効果とともに上映 / 上演されることで完成する。拡張映画は、映画館などでひとつのスクリーンに投影される方法と異なり、複数映写機から一つあるいは複数スクリーンに投影する、ループ状に投影する、上映中に映写機の配置を変える、などを含めた多様な方法で提示される。また、上映中に映像を加工・操作するライブ・パフォーマンス的方法で提示される場合もある。リーズは、イギリスにおける実験映画の運動の中の一つとして、1960-1970 年代に始まったマルチ・スクリーンのフィルムやパフォーマンスなどを含む、拡張的ヴィジョンを求める動きを拡張映画として位置づけている（リーズ 2010: 173）。

『サタンジャワ』の投影は現在のところ、ひとつのスクリーンに投影する通常の方法が採用されているが、サイレント映像であるため音楽や音響などの音の要素を付加して完成する。その点で上記のライブ・パフォーマンス的方法に近い。映像自体の加工はないものの、映像に音声やその他のパフォーマンスを付加して行うライブ・パフォーマンスとして位置づけられる。2016 年のリリース以来、インドネシア、オーストラリア、シンガポール、ドイツなどの各国で上演されたものはガムラン *gamelan* として知られるジャワの伝統音楽を基盤としたもの、またガムランとオーケストラとの共演から成るものであった。これらは音楽家ラハユ・スパンガを中心とした製作陣によって創られた。2019 年 7 月の東京公演では、インドネシア伝統音楽も含めた多様な音楽の編成と歌手コムアイの声を中心に構成された音響の世界が立体音響として画像投影とともに上演された。この時には各所で呪文（マントラ）の朗誦も行われ、映像作品の中の主要な演者による舞台上でのライブの舞踊上演も映像の投影と同時に行われた。

モノクロ・サイレントの画像にライブ演奏をつけるという上演形態は、トーキー化以前のサイレント映画に活弁士や音楽演奏がついたことと同じである、とも考えられる。ただ後述するようにこの作品はジャワ伝統芸能である影絵のモノクロ画像と音の世界との融合から着想を得ている。影絵の上演では音楽や語りを含む音の世界は目に見える画像世界と等しく重要な位置づけを持つ [1]。その意味で、映像に従属する音ではなく、音の世界に自律性を与えた点 [2] が『サタンジャワ』の上演方法の特徴である。

ガリン・ヌグロホ監督はこの作品の源泉として二つのジャンルを挙げている（コンパス紙 2017 年 2 月 24 日）。その一つはドイツ表現主義のモノクロ映像で監督は影響を受

けた作品として『吸血鬼ノスフェラトゥ』(1922 年)や『メトロポリス』(1926 年)などのタイトルに言及している。1920 年代、これらの作品の上映においては作品に合わせて特別に創られた音楽との融合が見られた[3)]。ドイツ表現主義映画に見られる人間の内面の表現や不安の感情の表現などは『サタンジャワ』の映像世界にも見ることができる。また『ノスフェラトゥ』における女性マリアが自らを差し出して吸血鬼を消そうとする展開は、ヒロインがセタンを滅ぼそうとする『サタンジャワ』の筋立てと共通点が見られる。カラー画像が当然とされている画像メディアの現状の中であえてモノクロ・サイレント画像の世界を追求したのは、20 世紀初期のドイツ表現主義映画と、影絵のモノクロ画像の影響を受けた結果である。ライブの音とともに上演することで完成するという上演形態も、ドイツ表現主義の映画の上映形態に影響を受けているとともに以下に述べるジャワの影絵の影響を強く受けていると考えられる。

監督の出身地であるジャワ島中部の影絵 *wayang kulit* は『サタンジャワ』の着想のもう一つの源泉である。影絵は水牛の皮に彫刻と彩色を施し、それを綿布などのスクリーンに投影する。人形には彩色が見られるが、スクリーンに投影される影はモノクロ画像となる。光源には伝統的に椰子油のランプを用いていたが、近年は電球を用いることが多い。スクリーンの上部から吊るした椰子油のランプは焔のゆらめきとランプ自体を揺らすことによって揺らめく影を創り出す効果があった。そのため電球を用いる場合も通常はランプの容器に電球を取り付けて、揺らしながら上演する。上演はダラン *dalang* と呼ばれる人形遣いによる語り、セリフ、人形操作、また楽団による音楽の演奏や歌などの諸要素によって構成される。影絵の上演は、人形遣いによる語りやセリフ、人形操作とそれが映し出す影、楽団による音楽演奏などの諸要素が一体となって実現する。人形遣いはナレーションやセリフを担当する語り手でもあり、朗誦や歌を担当する歌い手でもある。また楽団へ音楽の指示を出して上演を統率する存在でもある。スクリーンに映し出された影絵の画像は、声を含むライブの「音」の世界と融合して初めて上演が完成する。ライブの音楽演奏と上演されることで完成するという『サタンジャワ』の着想は影絵の上演形態に由来する。作品『サタンジャワ』は、影絵になぞらえて言うならば「影」に相当するモノクロ画像の部分のみを提示している。映像という再生可能なメディアを用いつつもライブ上演の一回性を重視した点、「音」の世界に自律性を与え無限に工夫が可能な領域として残した点に、伝統芸術の上演形態に由来するこの作品の大きな特徴が見られる。このライブの「音」は生演奏、歌、朗誦、声、効果音などを含む多様なものが想定されており、テクノロジーを駆使したものも含まれる。ライブ上演の場で多様な音が使われる可能性が開かれている。

この作品はマジックリアリズムの手法をとるとされる。公演プログラムにおける記述の中でブーンストラはマジックリアリズムを現実の物語と非現実の情景や幻想的イメージを組み合わせた表現手法として説明し、この手法は監督が影絵の上演に触れる中で培われたと述べる(ブーンストラ 2019: 8)。後述するように作品の中では、ジャワの仮面

をはじめとする多様なシンボルを用いながら非現実の情景や幻想的イメージを物語の中で実現していく手法がとられる。表現手法の点でも影絵をはじめとする伝統芸術の影響が強く見られる。

『サタンジャワ』は構成や設定などの面でも伝統演劇との共通点が見られる。プロローグと７つの章を一章ずつ展開する定型的な場面構成や、道化役者 (顔を白塗りした従者や侍女役) の登場、各場面で登場人物がその心情や状況をダンスで表現するなどの点は、影絵とも類似する。前述したようなドイツ表現主義の映画に顕著に見出された人間の内面の感情の描写をジャワのダンスを通して表現しようとした点も特徴的である。

上記のように影絵の上演形態をはじめとする伝統芸術の諸要素を表現手法、構成、提示方法などの面で現代アートの一ジャンルである拡張映画のライブ・パフォーマンスに応用した点にガリン・ヌグロホ監督のジャワ伝統文化に根ざした独自の着想を見ることができる [4)]。

３.『サタンジャワ』の物語とジャワ神秘主義、呪術的信仰

上演形態として影絵などの演劇との共通点が見られる一方で、『サタンジャワ』で描かれる物語の内容はこれらの演劇の物語と異なる。影絵や舞踊劇では古代インドの叙事詩あるいは地域独自の伝説に基づく物語のレパートリーが見られるが、『サタンジャワ』では呪術と霊セタンの物語が提示される。

ガリン・ヌグロホ監督はインタビューや上映プロモーションの中で「呪術」magic という言葉と「神秘主義」mysticism という言葉をほぼ同義に位置づけて使用しており、それにともなってこの映画の宣伝や解説においても呪術と神秘主義は同義として語られることが多い。確かにジャワの人々の信仰世界の中では神秘主義と呪的・神秘的実践が共存しており線引きを行うのは難しい。ジャワの神秘主義は一般にアラビア語の「内面」を意味するバティン *batin* に由来する「クバティナン *kebatinan*」という名称で呼ばれる。またジャワに由来する「クジャウェン *kejawen*」という名称でも呼ばれる。ジャワ神秘主義の民族誌において関本は、インドの叙事詩のジャワ的潤色がなされた影絵の物語群がクバティナン信奉者の神話体系の一つであることを指摘し、ヒンドゥー的・仏教的枠組みのもとに発展した点、さらに遡ればインド文明渡来以前のインドネシア的、マラヨ・ポリネシア的観念にその土着的基盤が求められる点を指摘する（関本 1986: 386)。ジャワの神秘主義は一様な観念と行為の体系としては定義しにくい多様な要素を内包しつつもきわめてジャワ的なものとして認識される（関本 1986: 386)。人々の観念と行為実践の体系の中では叙事詩における神や登場人物の力、歴史上の特定の人物やその力、モノや場所に宿る力などについての信仰が見られる。多様な神秘主義の伝統は、公的とされる宗教とともに人々の生活に深く入り込んでいる。断食や瞑想を行い神や祖霊や精霊に近づき時にはそれらと一体化するという実践も見られる。瞑想の場として人気のない森

や川、特別な力を持つとされた聖者や祖先の墓所が選ばれる。聖者や祖先の力は墓所だけでなく生前の所有物にも宿るとされており、剣や書物などのモノに対しても特別な信仰が見られる。

影絵における叙事詩世界は上記の神秘主義的信仰に彩られている。登場人物たちは神と人間双方の特質を備え、生まれながらに力を与えられ瞑想によってさらに不思議な力を得て神々から特別な武器を授かる。影絵の上演には以上のようなエピソードが多く見られる[5]。物語だけでなく影絵をはじめとする伝統芸術に携わる芸能者も、多くが神秘主義的な力の体現者とされる。影絵の人形遣いや仮面舞踊手たちは断食や瞑想などを定期的に行い、芸能者の始祖とされる聖者の廟や祖先の墓所などで祈り、技術のみではない芸能者としてのカリスマ的な力を身につけていく。

こうした芸能者たちの神秘主義の実践は、彼らの日常生活において実践的効果を発揮する。筆者が以前に調査を行ったジャワ島北岸の芸能者たちは、断食や瞑想などの修行の目的を「舞台上で若く美しく見えるために」といった言葉で表現する。このように舞台上で自らが芸能者としての力を発揮できることは重要であるが、それだけでなく他の芸能者からの呪いや上演の妨害に備えて精神力を養うことも重視される。調査地で出会った芸能者の言説の中では、神秘主義と呪術が同じ土俵の上で語られることが多かった。彼らは上演中に他人の呪いによって身体が動かなくなった、楽器の音が出なくなった、体調が悪くなったなどの事例に言及しつつそれに対抗し得る力を獲得するためのクバティナンの修行実践の重要性を強調する（福岡 2002: 117-121）。これらの言説からは神秘主義の実践と呪術との混在、特に他人に害を及ぼす呪いや邪術とが混在する状況が示される。

一方でジャワの神秘主義においてはイスラームなどの公的な宗教に匹敵する社会的位置づけを主張すべく大規模な教団も形成されている。福島は全国規模の教団としてパンゲストゥー、スブド、スマラー、サプト・ダルモの四大教派を挙げてそれぞれの特徴を述べた。各教団は実践重視のものから教義の整備されたものまで特徴が異なり、統一した体系として統合する難しさもある（福島 2002: 107-109）。スハルト体制下 (1968-1998) では、クバティナンは国家の定義する「宗教」とは認められず「信仰」というカテゴリーとして定式化されていった（福島 2002: 369-391）。宗教と同等の位置づけを主張する立場からは、神秘主義は教義と実践を備えた体系であり、呪的な信仰や実践のあり方とは一線を画すという見解も見られる。大規模な教団組織の形成はまた権力の正統性と神秘主義における力の概念との結びつきを示しており、社会的・政治的観点からも重視されている。

呪術的信仰の世界は上記の神秘主義の実践と重なりながらジャワ人の日常生活の中で重要な位置を占める。ドゥクン *dukun* と呼ばれる呪師への依頼や相談が多く見られ、占い、病気治療、失せ物探しなどをはじめ、想い人の心を操り他人に呪いをかけるといった術に至るまで、呪術的信仰について多くの言説が存在する。

『サタンジャワ』で描かれる術はプスギハン *pesugihan* と呼ばれ、ジャワ語で「裕福」を意味する *sugih* に由来する。広義の呪術の一つと考えられるが、ギアツはこれを精霊信仰として位置づける。ギアツは *The Religion of Java* の中で農民層アバンガンの人々の宗教を①精霊信仰、②スラメタン *slametan* 儀礼、③呪師による治療・邪術・呪術の複合体系の３つのサブカテゴリ―に細分化した。呪術 magic と邪術 sorcery は③の呪医による病気の治療や呪術師による儀礼的実践とともに記される (Geertz 1976: 86-111) 一方で、プスギハンに相当するような霊的存在への依頼や取引の実践は①の精霊信仰として記述される (Geertz 1976: 16-29)。ギアツは人々を怖がらせる霊、憑依霊、場所に宿る霊、守護霊などと並んで、霊との取引を行ってトゥユル *tujul* という霊を得て裕福になる事例を挙げた (Geertz 1976: 21-23)。町を取り囲む各方位のヒンドゥー寺院を回り、寺院の霊に毎年人身御供を送る約束と引き換えにトゥユルを得る事例が提示される。トゥユルを得た人間は苦しみの長引く死を引き受ける代わりに、生きている間は裕福になれる。トゥユルは他人の金銭や米を盗み運んできてくる霊である。こどもの姿とされており人々は小さなこどもに与えるのと同じようにつぶした米飯を毎夕トゥユルに供える (Geertz 1976: 21-22)。

ギアツはここでプスギハンという名称に言及していないが、プスギハンは上記のトゥユルの事例と類似している。トゥユルについてはガリン・ヌグロホ監督もインタビューの中で言及しており、また『サタンジャワ』の映像のエンドロールにおいても多様なプスギハンの実践の一つとして「プスギハン・トゥユル」と題する画像が紹介される。

その他にプスギハンという名称を挙げて記述している論文もあり、その中では供物、香、花、食べ物、バナナなどを供えて墓地の守護霊に対して裕福になれるように祈る実践が挙げられている。だが依頼者のはらう犠牲や霊との取引についての言及は見られない。富を依頼する交渉相手は精霊や墓地の守護霊をはじめとする霊的存在とされる (Mujab 2018)。

プスギハンは、霊的存在に対して行う依頼や魔術的契約の一形態である。上記のギアツの定義では呪師に依頼して他人に危害を加えたり他人を病気にしたりするような邪術とは一線を画すものと位置づけられるが、富を得る呪術の中にはこの他にも呪師の助けを借りて動物に姿を変え他人の家の金銭の流れを取り込んでしまう術なども挙げられており (Geertz 1976: 106-111)、両者の明確な区別は難しい面もある。

作品の中では霊との取引のもたらす苦しみやおぞましさが画像として強調される。『サタンジャワ』で使われる術は「プスギハン・カンダン・ブブラ *pesugihan kandang bubrah* 」と呼ばれ、「壊れていく小屋（と引き換え）の富」という意味になる。裕福になるためにセタンと取引をした青年は貴族の女性を妻として迎え入れる。だが魔術的取引によって得た立派な家は常に壊れ続け、青年はそれを修繕しながら生きなければならず死後にはその家の柱になる宿命を背負う。このあらすじに示されるプスギハンは依頼者が多大な犠牲を払って行う霊的存在との取引である。

映像作品の冒頭に字幕で記された内容によれば、この術の背景には植民地支配の影響が見られる。産業化と急激な社会変化の中で現地の貧窮に苦しむ多くの人々の間で20世紀初頭にプスギハンが流行した（4を参照）。公演プログラムにおけるブーンストラの記述によると、20世紀初頭のインドネシアでは多くの人々の間で神智学の実践が流行したことも記されており、これもプスギハンの流行の背景の一つであった（ブーンストラ2019:08）[6]。ブーンストラは、監督が1940年代から1950年代にプスギハンを題材とした絵を描いて人気を集めた画家チトロ・ワルジョ(1912-1990)から影響を受けたと述べる（ブーンストラ 2019: 08）。作品の中で主人公の青年スティオは魔術の市場 *pasar mistik* に出かけてプスギハンの選択を決意するが、市場では家を支える人柱が描かれた絵がカタログとして用いられた。作品のエンドロールにおいても多様なプスギハンの種類が画像として提示される。プスギハンの術が一枚の絵として具象的に画像化されたことは、同じく視覚メディアの一つである映像作品の表象に大きな影響を与えたと考えられる。

ガリン・ヌグロホ監督は上演後インタビューの中で、昔の自分の生家が田舎の大きな家であり、友人たちがその家を怖がっていたこと、そしてプスギハンによって建った家だと噂された経験について語っている。近所の噂になった経験を悔しく感じた監督は、作品に登場する貴族の屋敷を自分の生家を舞台として撮影したという。友人たちには、自分が死んだ後に本当に柱になっているかどうか確かめるよう勧めていると語っている（2019年7月2日　上演後インタビューにて）。プスギハンは自分を犠牲にして行う霊との取引であるが、上記のような監督の言説に示されるように通常は周囲の人々は公的言説や明確なイメージではなく噂話や想像によってこうした事例を説明する。実際に人柱がいるかという点、あるいは実際に霊が姿を現すかという点は人々の関心事ではなく、質素な生活の割に立派な家を持つ人や急激に裕福になった人についてその根拠をプスギハンに求め噂話にすることで受け入れていく。上述したギアツの指摘のように、人々は理解しがたい出来事を納得するための説明様式として霊の存在に言及し噂を通して語りながら相互の了解を導き出す。

だが作品『サタンジャワ』の中では、プスギハンは鮮明な画像世界として立ち現れる。植民地支配の圧政により傷ついた魂が霊セタンとして生み出された経緯が提示される。セタンは仮面をつけた人間の男性の姿で登場し異形の造形の恐ろしさが強調される。さらにセタンは人間の女性を愛しその身体を要求する存在として描かれており、霊的存在というよりは人間的欲求を持つ存在として描かれる。セタンと手下が家に入り込み彼らの放つカニによって家の各所が崩れていく場面は、映像を通してリアルに表現される。プスギハンを選択した主人公の苦しむ姿も描かれる。プスギハンの実態を映像の中で具象的に表現したこと、想像上の存在であるセタンを明確な画像として人々の現前に現し人間の女性を欲する存在として描いたことは、映像というメディアの特質を活かしたこの作品の特徴的な点である[7]。仮面をはじめとする多様なオブジェを活用したモノクロ画像の世界によってその恐ろしさや登場人物の不穏な心情がより強調されている。

4.『サタンジャワ』の構成

以下に作品の構成とあらすじの概略を記す。なお作品はライブの音とともに上映・上演されることで完成する形態をとっており音声の部分は上演によって異なるため、ここでは主に映像の中で画像として描かれる場面構成とあらすじについて概略を記述する。

プロローグに先立ってインドネシア語と英語による三枚の字幕が投影される。字幕の投影は初期のサイレント映画に見られる代表的手法の一つである。第一の字幕では20世紀初頭のオランダ植民地支配による圧政と新たな産業化の中で多くのインドネシアの人々が貧窮に苦しんだことが記される。第二の字幕では、多くの人々が生き残るために神秘主義に傾倒していったことが記される。ここで「プスギハン・カンダン・ブブラ *pesugihan kandang bubrah*　壊れていく家の術」という名称が言及される。第三の字幕ではその説明がなされる。裕福になり、立派な家を持つが、プスギハンを行った者は儀礼を継続し魔術的に壊れ続ける家を常に修理し続けねばならず、死後にはその家の柱となることが記される。併記されている英語の字幕には、これに加えてジャワの特別な暦の日には魔術の市場が開かれ違う人生を求める人々で賑わうという記述も付加される。

プロローグ：オランダ植民地時代に投獄された少年の痛めつけられた魂はセタンとなり、村を見下ろす寺院に宿る。ここで象徴的に登場する少年のかわいがっていたスッポン *bulus* は、続く場面の中でもたびたび登場する。またセタンを表す仮面が用いられる。

Chapter 1　Pertemuan Cinta 愛との出会い

シュロの葉を採取して箒を作る貧しい青年スティオは、市場で貴族の娘アシーと出会いひそかに想いを抱く。一方のアシーもスティオの存在を意識する。アシーの落としたかんざしを拾ったスティオが自分の頭に巻いた布にそれを刺して踊り愛情を表現する場面が描かれる。

Chapter 2　Misteri Tubuh dan Cinta 身体と愛の神秘

スティオはかんざしをもってアシーに求婚するが、彼女の母親はそのかんざしをスティオの手に突き刺して拒絶する。帰宅後に悲しみと怒りによって踊り狂うスティオの姿が描かれる。

Chapter 3　Pasar Mistik 魔術の市場

仮面をつけた踊り手たちに導かれて森に入って行ったスティオは、魔術の市場で「壊れる家の術」を選び、女性の従者に連れられて呪者（白塗りの顔の老人）の元へ行き、施術を受ける。意識が戻ると、老人や魔物たちの間を抜けてセタンの司る寺院に入って行き、男性器と女性器をかたどるリンガとヨニの彫刻のそばで木片を拾う。

Chapter 4　Hutang yang harus dibayar pada setan セタンに払うべき負債

拾った木片を彫って仮面を作るスティオ。傍らにスッポンが現れ、周りに多くの金貨が出現する。仮面をつけて金貨を手にしたスティオは踊り狂う。裕福になったスティオ

は金貨を家に撒く。

Chapter 5 Jalan Gaib Setan: Rumah Selalu Rusak セタンの魔術的な道：壊れ続ける家

スティオに迎えられて馬車で到着するアシー。屋敷の入り口のパビリオン（プンドポと呼ばれる）には、スッポンと巨大な仮面のオブジェが置かれている。屋敷で楽しく過ごすアシーの様子と夜を過ごす二人の姿が描かれるが、その後、家にセタンの手下が侵入する。手下と彼らが放った多くのカニが壁や柱をつたって家を壊していく。スティオは仮面をつけて家を修繕する。従者が捕まえたカニを火にくべるとスティオは苦しみ出す。

Chapter 6 Takdir? 運命？末路？

仮面をつけて家を修繕していたスティオはアシーに見つかり逃げ出してしまう。家の倉庫で魔術の市場で売られていた取引のカタログを見たアシーは事実を知って嘆く。散歩の途中にセタンの寺院に連れていかれたアシーは舞踊を捧げて夫の解放を依頼するが、セタンはアシーの身体を要求する。家に帰ったアシーはスティオの仮面を火に投げ入れるが、スティオが苦しみ出したのを見て嘆き悲しむ。

Chapter 7 Penyerahan diri untuk Pengampunan 許しのために自らを差し出す

沐浴をしつつ嘆きと怒りを表すアシー。家を訪れたセタンと交わり、抱擁しつつ自らのかんざしを抜いてセタンに突き刺す。スティオも苦しみもがく。逃げ出したアシーの後にはかんざしの刺さった仮面が残されていた。

上記のようなプロローグと７つの章からなる構成は、場面や幕を区切って演じるジャワ伝統演劇の構成を踏襲している。前述の影絵においても、上演は定型的な場面構成に沿って展開する。ただし影絵などの伝統演劇の構成が幕開き、会談、前哨戦、道化の演技、最終的な戦い、幕引きなどから成る様式的なものであるのに対して、ここではよりストーリーの流れに沿った構成がとられている。

５．主要登場人物と主要モチーフ

以下にこの作品の主要登場人物と主要モチーフについて記す。

5-1. 主要登場人物

スティオ：主人公青年の名前スティオ Setio はジャワ語で「誠実」を意味する[8]。シュロの箒やハタキを作る実直な青年が、貴族の娘と結婚するためにセタンと魔術的な取引を行って苦しむ姿が描かれる。ジャワのダンサー、ヘル・プルワント Heru Purwanto によって演じられるスティオは、物語の前半でアシーへの想いや結婚を拒絶された苦しみを演技とジャワ舞踊を通して表現する。後半では仮面をつけて、富を得た狂喜やセタンとの取引の代償としての苦しみを表現する。誠実な人間が、霊の世界に足を踏み入れて人間性を失っていくプロセスを象徴する登場人物である。

アシー：一方でヒロインのアシーは、最後まで人間を象徴する存在として描かれる。演じるアスマラ・アビガイル Asmara Abigail はジャワ舞踊ではなくポールダンスなどを得意としており、ジャワ人貴族のふるまいと優雅な身のこなしを体現する。彼女は夫の取引について知り苦悩するが、果敢にセタンに立ち向かう。最終章の Chapter 7 の英語タイトルは「人間のやり方 human’s way」とされているように、アシーは最後まで人間の方法でセタンと向き合い、滅ぼそうとする。作品の中ではアシーの官能性が強調される描き方も随所に見られる。主人公青年のスティオがセタンとの取引によって人間性を失っていくのとは対照的に、ヒロインのアシーはその官能性や美しさも含めた人間性を体現する存在として描かれる。「伝統的な」霊的信仰の世界に人間性を失った主人公を置いて、理性を持って霊と向き合うヒロインを人間の世界に位置づけさらに官能性をも強調して描いたことはこの作品の特徴的な要素の一つである。

セタン：すでに述べたようにこの作品ではセタンの異形の造形と人間性が強調される。仮面は、傷だらけの異形の仮面が用いられる。ジャワ人ダンサー、ルルク・アリ・プラセティオ Luluk Ari Prasetyo によって演じられるセタンは仮面の造形の恐ろしさを体現する一方で、身体的には躍動感がありエネルギーに満ちた存在として登場する。

アシーの母：ジャワのダンサー、ドロテア・クイン Dorothea Quin によって演じられるアシーの母親は娘を守りスティオの求婚を拒絶する展開が描かれる一方で、作品全体においては、祖母役とともに物語の進行役のような存在として位置づけられる。アシーの母と祖母がダンスを演じる場面が作品の中に 2 回登場するが、どちらも主人公の男女の辿る行く末を暗示するかのような構成になっている。

5-2. 主要モチーフ

作品の時代設定は 20 世紀初頭となっており、プロローグにおいてセタンの誕生は植民地時代の圧政に苦しんだ少年の魂として位置づけられる。霊界の負の存在の誕生をインドネシアの負の歴史と結びつけたことは、この作品の時代設定にかかわる重要な点である。またこの作品を、欧米をはじめとする国際的な場に発信する際に、伝統的な呪術世界の根拠をインドネシアが経験した現実の負の歴史と結びつけて提示して人々に印象づける効果も持っている。

作品の中にはいくつかの重要なシンボルが登場する。

市場でアシーがかんざしを落とし、それを拾ったスティオが彼女の家に求婚に行くと、アシーの母親はスティオの手にそのかんざしを刺して求婚を拒絶する。最終章ではアシーが自分の髪からかんざしを抜いてセタンに突き刺す。かんざしはこの作品の中では拒絶や断絶の象徴として位置づけられる。結末に映し出されるかんざしの刺さったセタンの異形の仮面の画像は、霊セタンの世界に対する人間の抵抗の結末をオブジェによって効果的に示した画像であると言えるだろう。

またセタンをはじめ、その従者たちを可視化するに際して、多くの仮面が用いられる。

セタンの仮面は傷ついた異形の造形となっており、その手下の仮面はイノシシのような鼻を持つ魔物の仮面が用いられる。主人公のスティオも Chapter 4 で自ら仮面を彫る。魔術的儀礼や家の修繕を行う際にその仮面をつけるが、これには目の飛び出た魔物の仮面が用いられる。Chapter 3 における魔術の市場でも白い仮面をつけた踊り手たちが登場する。Chapter 6 ではアシーがスティオの仮面を火にくべるとスティオが苦しみ出す様子が描かれる。また最終章ではかんざしの突き刺さった仮面がセタンの残骸として残される。このように仮面は、霊的存在であるセタンとそれにかかわる魔術の世界を表すものとして用いられる。ブーンストラは解説プログラムの中で、仮面はセタンの世界と人間の世界の境界を印すと指摘する（ブーンストラ 2019: 8）。ジャワ島に存在する多くの仮面芸能の中では物語の登場人物、抽象的存在、霊的存在などが仮面によって体現される。ここで指摘されているように仮面は霊の世界を象徴する重要なオブジェである。映像という媒体の中で霊的存在であるセタンを可視化して聴衆の現前に出現させるためにジャワの仮面が多用されたことはこの作品の特徴である。顔を白塗りにした登場人物も多く登場する。またシュロの箒も顔にかぶせて仮面のような使われ方が見られる。

この他ブルスと呼ばれるスッポンやカニが登場する。スッポンは少年であったセタンが牢獄で共に過ごした動物としてプロローグで登場し、Chapter 4 では金貨をもたらす存在として登場する。その後、Chapter 5 で家に登場しアシーを怖がらせる。またカニは Chapter 5 でセタンの手下たちと一緒に家に侵入し、壁をつたって家を壊していく。これらの生物についてブーンストラは、水陸両棲動物であるという点で二つの世界の境界を越える存在と位置づける（ブーンストラ 2019: 8）。

さらに寺院の映像で示される男性器をかたどるリンガと女性器をかたどるヨニのシンボルは、この作品で示される官能性との関わりにおいて重要な位置づけを持つ。セタンの棲み処である寺院の中にはリンガとヨニの彫刻があり、これはスティオが取引をセタンと交わした時、またアシーが寺院に連れて来られた時にも提示され、豊穣や男女の結合のシンボルとしての意味が示される。

この作品ではセタンとそれを取り巻く霊的存在がダンスを演じる場面が多く描かれる。Chapter 3 の魔術の市場の場面では仮面をつけた霊たちが演じるさまざまなダンスが見られる。またそれに続く取引の儀式の場面でも仮面をつけた霊あるいは顔を白塗りにした霊たちのダンスが見られる。また Chapter 5 においてセタンとその手下が家に侵入してくる場面でもダンスが演じられる。人間の登場人物は日常動作も含めた演技を行うが、総じてセタンや霊的存在の数々は立ち居振る舞いそのものが舞踊劇における様式化された演技の様態をとっている。

人間の登場人物たちのダンスも各所で効果的に用いられる。Chapter 1 で貴族の館にて母親に髪を結ってもらっているアシーの隣で祖母がジャワ舞踊を演じる。母親もそれについて一緒に踊りだす場面が見られる。この場面の二人の舞踊は男性役と女性役を示しているため、物語で描かれる 2 人の男女の行く末を暗示するものと考えられる。またアシーの

かんざしを拾ったスティオは家に帰って頭に布を巻いてかんざしで留め、鏡のかけらに映しながら踊る。この場面はアシーに寄せるスティオの想いを表す。Chapter 2 では、求婚を拒絶されたスティオが怒りで踊り狂う場面も描かれる。Chapter 4 でスティオが仮面をつけ金貨を手にして狂喜して踊り狂うのはセタンの世界へ足を踏み入れたことの現れである。Chapter 6 でアシーを心配する母親と祖母の舞踊が再び演じられる。ここでも物語の中の 2 人の男女の辿る運命が暗示される。またセタンに捧げられる 5 人の女性たちが演じるジャワ伝統舞踊の場面も見られる。このようにジャワの伝統舞踊を用いて、その場面の雰囲気や状況、登場人物の心情を表したことはこの作品の特徴的な点である [9]。

6 . 2019 年の立体音響コンサート

2019 年 7 月の東京での上演では、ジャワ島中部のガムランの楽器、弦楽アンサンブル、歌手コムアイによる歌と声、ジャワ島西部の弦楽器、ジャワ島バニュマスの竹の楽器と太鼓、などを組み合わせた音の世界が立体音響として演じられた。18 台のスピーカーを設置しミュージシャンと歌手とダンサーが共演したステージを筆者は実際に観客として体験したが、これらの音の世界は各シーンの雰囲気や状況、登場人物の心情を効果的に表現していると感じた。多方向からの音響に包まれる体験も印象深く感じた。それに加えて映像に描写されている動作の効果音が忠実に挿入されていたことも特徴的であった。

音楽・音響デザインを担当した森永泰弘は、東南アジアで体験した儀式の音響について記している。歌い手たちが円形になり輪唱を行う中に入って全方向から聞こえてくる歌声を体験したことに言及し、「映画館でスクリーンを眺め、全方位のスピーカーの立体的な音を聴きながら物語に没入すること」が同じ体験をもたらすと述べる（森永 2019: 12-13）。立体音響が重視されたのはこの東南アジアでの儀式の音世界に由来する。また上演後のインタビューでは声そのものの力を強調したこと、それによって言葉の壁を越えることもできたと言及した（2019 年 7 月 2 日上演後トークにて）。

特徴的であったことは音楽演奏と立体音響に加えて呪文（マントラ）やナレーションの朗誦が行われたことである。森永はインドネシアでのフィールドワークの体験に触れて、ジャワ島各地で東西南北からの悪霊を召喚し帰らせる呪文が存在することについて言及している（森永 2019: 14-15）。2019 年の上演においては呪文の朗誦が効果的に演じられた。プロローグの前に朗誦された呪文は、各方位から霊を召喚する内容が語られる。Chapter 1 では「ナレーション 1 」として欲望に支配された誰にでも起こり得る物語が紹介される。それに続く「慈悲のマントラ」では霊への呼びかけが語られる。Chapter 3 においては、主人公青年のスティオがプスギハンを選択し霊との取引を決意したところで「ナレーション 2 」として人間であることを終える選択をしたことが語られる。Chapter 4 においては「富のマントラ」として富を呼び込む呪文が朗誦される。これらの呪文とナレーションは演出家・俳優のグナワン・マルヤント Gunawan Maryanto によって演じられた。

その他、セタン役のルルク・アリ・プラセティオ、スティオ役のヘル・プルワント、アシーの母親役のドロテア・クインによって舞台上で映像投影と並行して舞踊が演じられた。語りのグナワン・マルヤント、歌手のコムアイも舞台上でのダンサーの一員と位置づけられ得る役割を演じており、舞台上で多くの事象が並行して演じられたこともこの上演の特徴であった。これについても森永は、本来アジアの芸能は音楽と歌と踊りが混然一体となったものが多く、それらをライブで映画と融合させると述べた（森永 2019: 12）。前述のように、サイレント画像をライブ演奏で上演する形態は音の世界に自律性を与えているという側面が見られるが、それに加えてこの上演では演技や舞踊も重要な位置を占めている。音のみではないライブ・パフォーマンスの自律性が示される。

日本とインドネシアの国際交流プロジェクトの一環としての上演では両国からのミュージシャンやアーティストの協働が重視された。森永は、今回のプロジェクトについてインドネシア各地の伝統音楽の見本市に終わらず土地や歴史に根を張りつつその蓄積を未来へ拡張していく必要性に言及する（森永 2019: 13）。そのために上演者たちが自らの地域性や音楽性を残しつつもその先にある音を見つけ出すために議論を重ねて製作するプロセスを重視したと言及する。前述のように現地でのフィールドワークを重視したことも記している（森永 2019: 13）。

各地のアーティストたちの共同制作と立体音響の音世界の創出は、上記のような理念から実現された。伝統音楽ガムランを中心とした音世界とは異なる新たな音の世界が提示され、会場が音に包まれる機会が実現された。

写真 1：　2019 年 7 月のサイレント映画＋立体音響コンサートのプロモーション写真　photo© Erik Wirasakti 写真提供：国際交流基金アジアセンター

写真 2：　2019 年 7 月 2 日上演の写真　©bozzo 写真提供：国際交流基金アジアセンター

7．結論：現代アートの革新性と伝統文化

ガリン・ヌグロホ監督は1961年にジャワ島中部の古都ジョグジャカルタに生まれ、インドネシア大学で法律と学ぶとともにジャカルタ芸術大学映画学部で映画製作を学ぶ。学業を終え、1985年以降ドキュメンタリーや短編ビデオ・クリップなどを作り始める。現在まで社会派の作品、宗教を題材とする作品、ラブストーリー、LGBTを題材とする作品など多彩な作品を国内外に発信している。先駆的な作品を生み出すとともに2006年制作の『オペラ・ジャワ』とこの論考で述べた『サタンジャワ』のようにジャワ伝統文化の表象も行ってきた。出身地のジョグジャカルタは宮廷文化の中心地であり伝統文化の中心である。同時に世界中からの観光客を受け入れる観光地であり観光文化や現代アートの中心でもある。特に映画製作を含むアートの世界でのインディーズ活動の発信地として知られる。監督はそのインディーズアート活動を牽引する存在でもある。ジャワ伝統文化が強調される作品の中では多くの伝統芸術の演者と現在のインドネシア芸術界を牽引する現代的な活動を行う演者が起用される。それとともに現代アートの分野で活躍するスタッフ陣が音響、美術、セッティング、衣装などの分野で起用される。伝統文化の諸要素を現代アートの手法を用いて提示するための方法を多様なスタッフと共同で模索している。

アジア演劇･芸術研究者のコーエンは、東南アジア現代芸術を牽引する存在として「ポスト伝統的芸術家 post traditional artists」に焦点を当てた (Cohen 2016: 188-206)。ここでコーエンが焦点を当てたのは伝統芸術家の家系に生まれ、伝統的な文化事象と共に育ってきたが公的教育や海外での体験などを経て伝統に対して距離を置く人々である。コーエンはポスト伝統的芸術家の特徴として自らの伝統に対する再帰的姿勢を挙げる。コーエンによれば伝統は抵抗の場として再考される (Cohen 2016: 188-189)。ポスト伝統的芸術家たちは意識的に伝統的要素や芸術伝統の持つ歴史性を用いながら現代世界の諸問題に対峙し表現活動を行う。ガリン・ヌグロホ監督は伝統芸術家の後継者とは異なるが伝統的事象と共に育ってきたジャワ文化人である。監督が語るように自身の文化的経験はジャワ伝統文化にあり影絵、舞踊劇、叙事詩世界や呪的信仰の世界などが監督の文化的経験を形作る重要な要素である。

監督はジャワ伝統文化と関連のない多様な作品も生み出して国際的映画祭で数々の受賞をするなど、世界に認められてきた。後進の育成にも力を注ぎ、その結果多くの映画人が活躍してインドネシア映画界は活況を呈している。インドネシア映画界の現状からは、かつての植民地であり伝統を体現する地域としての東南アジアのイメージの転換をせまるような、国際的映画界での水準を高めていく多くの映画が見られる。そうした状況を切り開いていく一方で、『サタンジャワ』ではかつての植民地であるジャワ、伝統文化を体現する地域であるジャワが強調される。監督は、この作品でプスギハンの実践を可視化し、霊セタンの造形をはじめとするイメージをジャワ的な画像世界として提示す

るとともに現代アート界の製作陣を巻き込んで世界に通用し得る芸術的手法を追求する。特に『サタンジャワ』はライブでの上演が必須であり、映像という記録メディアを用いつつも伝統芸術と同様に上演の一回性を強調した点も重要である。呪術的世界を取り上げモノクロ・サイレントの映像を作った点、時代設定を植民地時代にした点、伝統舞踊を多用しオブジェとして仮面を多く用いた点などジャワの歴史や文化に関わる伝統的要素が示される。一方で官能的要素とそれらの伝統的文化要素を結び付けて提示するなど、伝統的要素の描き方にはエキゾティシズムを強調する面も見られる。伝統的要素を前面に押し出した表現で、ジャワに息づく伝統文化の不可思議さを強調する。

『オペラ・ジャワ』、『サタンジャワ』など伝統的ジャワ文化を表象するガリン・ヌグロホ監督の映像作品は欧米を中心に国際的に高い評価を得てきた一方で、監督の作品に見られるジャワ文化表象のあり方は時に論争を引き起こし疑問も提示されてきた[10]。映像というメディアは画像の持つインパクトによって鮮烈なイメージを多くの人々に与える。国際映画祭での評価も多くの人々に影響をもたらす。肯定的評価も否定的評価も含め、表象の対象となる文化のイメージに多大な影響を与えるメディアである。伝統芸術において想像の領域、不可視の領域であったものを映像メディアの力によって可視化し、目に見える具象的イメージとして提示することで伝統文化の強烈なインパクトを提示することが可能となる。ガリン・ヌグロホ監督のジャワ文化表象を行う作品はそうした映像の力を最大限に活用している。ジャワの霊的存在であるセタンはドイツ表現主義映画をはじめ他ジャンルにおける悪魔的存在に匹敵するイメージとして登場する。プスギハンは噂や想像として提示されてきたが家が壊れ続ける情景と主人公が苦しむ姿が描かれ実際に重い運命として目の前に提示される。魔術の市場はジャワの仮面の数々を用いて演出される。登場人物たちの心情はジャワのダンスによって表現される。

監督はインタビューの中で、デジタル時代だからこそのモノクロ、サイレント映画の重要性とともに、技術の進んだ便利な時代だからこその神秘主義の重要性を指摘する。監督はジャワの影絵をはじめとするすべての芸術様式に神秘主義の影響が色濃く見られることに言及しつつ「テクノロジーが発達すればするほど真実と虚構、可視と不可視の境界がわからなくなり、神秘主義が蔓延する」と述べる（ガリン・ヌグロホ　インタビュー 2018）。この言説に見られるように不可視の存在や神秘主義を題材として現代アートの手法を用いて映像世界の中で具象的な提示が実現された。日本公演のプログラムで監督は３D 音響テクノロジーの使用に言及しつつ以下のように述べる。「サイレント映画や影絵芝居から現代のデジタル技術まで、ドラマティック・アートの歴史と想像力を讃える機会となるでしょう。神秘主義とデジタル技術が共存する現在のアジア芸術を祝して『サタンジャワ』をお届けします」（公演プログラム）。またインドネシアの新聞記事にも「ジャワ神秘主義に焦点を当てたセタンジャワは現代的現象であり実験的映像作品である」と述べている（コンパス紙 2017 年 2 月 24 日）。

伝統文化の諸要素を斬新な現代技術と共存するものとして強調したことは、監督の独

自の表現の路線である。「拡張映画」と呼ばれるジャンルは現代アートの手法であるとともに影絵に由来する表現形態でもある。ドイツ表現主義映画に匹敵する映像世界は伝統的呪術を題材として伝統芸術にヒントを得たシンボルを用いて描くことで達成できる。伝統的影絵や各種の伝統文化のシンボルに由来するマジックリアリズムの手法も強調される。作品『サタンジャワ』は、現代アート界における革新性の源はジャワ伝統文化に存在していることを提示する。そこではジャワ伝統文化の要素と現代アートの革新性の共存が強調される。こうした表象は「ジャワ伝統文化のローカルな表現形態 vs. 現代アートの国際的スタンダード」という対立図式に対する疑義を提示する。伝統文化を否定して国際的スタンダードに迎合するのではなく、現代アートの革新性を伝統文化に由来するものとして捉えていく姿勢が強調される。だがジャワ伝統文化が現代アートの革新性の源泉を内包するとして、影絵をそのまま上演してもそれは伝統芸術の従来の提示にとどまり現代アート界のスタンダードと交差することはない。したがって現代アートの手法や概念を採用しつつ伝統文化の内包する要素を効果的に提示しながら現代アート界へ参入することが必要となる。ガリン・ヌグロホ監督がモノクロ・サイレント映像を制作し、ライブ・パフォーマンスを行っているのは、まさにこうした現代アートの概念のもとで伝統文化の要素を表象するひとつの試みである。『サタンジャワ』は、アジア発あるいはジャワ発の芸術表現が現代アート界に参入し認知される可能性を示しただけでなく、ジャワ伝統文化の異彩を放つインパクトと土着性を現代アートの革新性の源として提示した作品と位置づけられる。

注

1）影絵の上演を取り仕切る人形師は、人形操作のみならず語りや朗誦などの声の演技が重視される。ガムラン *gamelan* と呼ばれるアンサンブルの演奏も上演の伴奏にとどまらず、時間経過や場面による変化などの様式性、自律性のある構造が顕著に見られる。また影絵は時代によるメディアの変遷に影響を受けながら発展してきた。1970-80 年代にはラジオやカセットテープを通して親しまれ、時には影絵を上演せずにカセットテープで有名な人形師の上演を流すという形態も見られた (福岡 2016: 27)。

2）金子は映像トラックに比べて歴史の浅い音声トラックは物語や映像の動きをスムーズにつなげるべく映像に従属する傾向があったとして、1950 年代の映像作家が音声を映像から独立させようとした試みについて記述している (金子 2017: 27-28)。ライブ・パフォーマンスが重視されるのは、音声を映像に従属するものでなく自律した表現形態として提示するためでもある。

3）Kalinak によるドイツ表現主義映画を含むサイレント映画の音楽に関する記述を参照 (Kalinak 2010: 48-50)。

4）監督自身は言及していないが中部ジャワには俳優が演じる舞踊劇もある。『サタンジャワ』の映像は、俳優が舞踊を含む演技を行って物語を進行させるという点で舞踊劇の

上演とも似ている。舞踊劇には語り手がセリフやナレーションを担当する上演形態があり、観光客向けに言語テクストを用いずに舞踊や演技のみで構成される上演形態もある。上述の影絵と同様にライブの「音」と融合して上演が完成する舞踊劇もまた拡張映画のライブ・パフォーマンスと共通する。

5) 影絵の物語あるいは登場人物はクバティナン教団の信仰の対象となることもある。福島は中部ジャワ・クブメン県のクバティナンのグループの実践を挙げ、影絵の道化神スマール（ママ）が信仰の対象となる事例を記述している（福島 2002: 136-152）。

6) 白川は近年の呪術研究の興隆について先行研究に言及しつつ妖術などがグローバルな世界動向と結びついて変化する動態的なものであることを記述している（白川 2012: 12-15）。植民地支配による社会変化や神智学の流行などを背景に呪術が流行したことも上記の記述と通じるところがある。

7) ジャワのガムラン音楽のレパートリーには、Kandang Bubrah という楽曲がある。この楽曲と術との関連について筆者がジャワ人芸術家たちに訊いてみた結果では、直接のつながりは見られないようだ。

8) ジャワ伝統文化を描いたもう一つの作品『オペラ・ジャワ』においても主人公青年は同じ意味のスティヨ Setiyo という名で登場する。『サタンジャワ』ではセタンとの取引によって苦しむ姿が描かれ、『オペラ・ジャワ』では最終的に妻を殺す設定になっている。主人公の名前に「誠実」が採用されるのはどちらの作品においても真面目に生きる誠実な青年が思いがけない運命に身を投じる点が強調されるためであると考えられる。

9) ガリン・ヌグロホ監督が 2006 年に発表した作品『オペラ・ジャワ』は同じくジャワの伝統芸術を土台とするが『サタンジャワ』とは内容や表現方法の面で異なる点もある。『オペラ・ジャワ』は古代インドの叙事詩ラーマーヤナを題材としてそれを映画の登場人物たちの人間関係に置き換えヒロインの視点を中心に物語が描かれた。上演は俳優が舞踊を含む演技によって展開する形態で歌やセリフも含まれる。この形態はランゲンドリアン *langendriyan* と呼ばれるジャワ舞踊劇を踏襲する。舞踊、演劇、音楽、歌、ファッション、オブジェなどを用いたインスタレーションを総合した芸術形態として位置づけられる（青山 2010）。『サタンジャワ』は呪術がテーマで映像はモノクロ・サイレントであり、時代設定も 1920 年代頃とされる。内容や視覚表現の面でより霊的世界が強調される。『サタンジャワ』にも舞踊、演劇、ファッション、オブジェを含む舞台セッティングの要素が見られる。一方で音楽や歌などの音の世界に関して多様なライブ・パフォーマンスと融合する可能性を残しているのが最大の特徴である。

10) 監督は 2018 年にジャワの芸能レンゲールを題材とした映画を作成し、女形を演じる青年ダンサーの愛の軌跡と芸歴を描いた。芸能を題材とする一方でこの映画は LGBT を描く作品として位置づけられる。その内容の一部や描写に対して国内では批判もあり、上映禁止となった地域もある。芸能の存在を多くの人々に知らしめた一

方でモデルとなった舞踊団の活動に打撃を与えた側面も見られる。映像というメディアのもたらすインパクトは賛否両論を呼びつつ、描かれた対象となる芸能ジャンルや担い手にも影響をもたらしていく。

引用文献

英語文献

Cohen, Mathew Isaac 2016 Global Modernities and Post-Traditional Shadow Puppetry in Contemporary Southeast Asia. *Third Text* 30:3-4, pp.188-206. https://doi.org/10.1080/09528822.2017.1305728

Geertz, Clifford 1976 *The Religion of Java*. The University of Chicago Press.(originally published in 1960 by The Free Press.)

Kalinak, Kathryn 2010 *Film Music: A Very Short Introduction*. Oxford University Press. originally published in 1960 by The Free Press.

Mujab, Saiful 2018 Javanese *Abangan* World View and Practices in Imogiri Cemetery Yogyakarta. *ASKETIK Journal.iainkediri*: 1-25.

日本語文献

青山亨　2010 「映画『オペラ・ジャワ』に見るラーマーヤナの変容」『総合文化研究』13: 37-60

金子遊 2017『映像の境域　アートフィルム / ワールドシネマ』森話社

ガリン・ヌグロホ　インタビュー　2018 「ガリン・ヌグロホ―挑戦するシネアスト、飽くなきインスピレーションに導かれて」（国際交流基金アジアセンター　インタビュアー　油井理恵子）http://jfac.jp/culture/features/f-ah-tiff2018-garin-nugroho/

白川千尋 2012「言葉・行為・呪術」白川千尋・川田牧人編『呪術の人類学』人文書院、9-46 頁

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 巻 2 号 ,383-401 頁

福岡まどか 2002『ジャワの仮面舞踊』勁草書房

2016『ジャワの芸能ワヤン　その物語世界』スタイルノート

福島正人 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

福井恵子編集　国際交流基金アジアセンター　2019 『サイレント映画＋立体音響コンサート　サタンジャワ』プログラム

ブーンストラ、サディア　2019 「作品の背景とキーワード」福井恵子編集　国際交流基金アジアセンター『サイレント映画＋立体音響コンサート　サタンジャワ』プログラム　pp.6-9

リーズ、A. L. 2010『実験映像の歴史：映画とビデオ―規範的アヴァンギャルドから現代英国での映像実践』犬伏雅一他訳、晃洋書房

参照 website

コンパス紙 2017 年 2 月 24 日電子版「セタンジャワ、メルボルンで公演成功」 Kompas.com
https://entertainment.kompas.com/read/2017/02/24/214127410/.setan.jawa.sukses.di.melbourne
最終閲覧日 2019 年 8 月 21 日

The Representation of Elements of Traditional Culture in Contemporary Art Forms: An Analysis of Indonesian Expanded Cinema Depicting a Magical Pact with a Spirit.

Madoka FUKUOKA

This article considers the representation of elements of traditional culture in contemporary art forms by analyzing Indonesian director Garin Nugroho's expanded cinema *"Setan Jawa,"* released in 2016. This work is a silent black and white film. It requires live performances of sound and music for the presentation. The integration of silent monochrome movies and live performances is a characteristic of the presentation of the work. This idea of presentation derives from two existing art forms: German expressionism and Javanese traditional shadow puppetry.

The work depicts the story of a Javanese traditional spiritual belief in which the main protagonist, a poor, young man, decides to make a pact with a spiritual being, the *setan,* for wealth and a luxurious house in order to marry a young aristocratic lady. Despite getting a luxurious house as their new home, the *setan* continues to destroy the house. The young man must repair it constantly, and is ultimately forced to become a pillar of the house after his death. His wife later discovers her husband's pact with the *setan* and asks for forgiveness. However, the *setan* demands her body as compensation.

The exteriorization of the image of the spirits and the magical world is realized by a variety of methods and techniques, such as magic realism, indication of the stylistic structures of the scenes, directions utilizing symbolic metaphors, and the presentation of the dance performances of the protagonists. Through the presentation of the film, Garin Nugroho indicated that these innovative techniques were derived from Javanese traditional culture, including shadow puppetry. Through an analysis of the work, we can see the director's strategies of representation where the elements of traditional Javanese art forms and the innovative techniques of contemporary art forms can be compatible. The director's attempts exemplify the efforts of Indonesian artists to find effective ways of representing elements of traditional culture in contemporary art forms.