The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	ジャワ王家舞踊団の海外公演
Author(s)	冨岡, 三智
Citation	演劇学論叢. 2016, 15, p. 20-39
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97420
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

ジャワ王家舞踊団の海外公演

冨岡　三智

一　はじめに

インドネシア、ジャワのスラカルタ王家パウィヤタン文化財団Yayasan Pawiyatan Kabudayan Karaton Surakarta（以下パウィヤタン財団と略）の長であるクス・ムルティア・パク・ブウォノ（以下ムルティア王女）は、ジャワ宮廷舞踊を広く世に紹介した功績によって二〇一二年に福岡アジア文化賞を受賞した。宮廷の伝統的な舞踊や儀礼に関する分析ではなく、財団法人化したスラカルタ王家の芸術活動を扱った研究にはHaryanti（二〇〇一年）があるが、宮廷舞踊団の公演活動の内容に関する研究は管見の限り見当たらない。本稿は、スラカルタ王家の海外公演のパンフレットを分析することによってその内容を明らかにし、筆者の同宮廷の定期練習への参加の経験も踏まえて、スラカルタ王家が海外で紹介したいジャワ宮廷舞踊像について考察する。

筆者は一九八九年三月にスラカルタ王家の即位記念日の儀礼を観察してムルティア王女が踊るのを見る機会を得、一九九五年には日生劇場でスラカルタ宮廷舞踊団の公演を見た。その後一九九六年三月から一九九八年五月、二〇〇〇年二月から二〇〇三年二月までの計二回通算五年二か月、インドネシア国立芸術大学スラカルタ校に留学し、同時にムルティア王女が直接指導するスラカルタ王家の定期舞踊練習に参加した。

二　スラカルタ王家舞踊団

スラカルタ宮廷舞踊は、インドネシアのジャワ島中部（狭義のジャワ）で一六世紀に興ったマタラム王国の伝統を継承している舞踊である。スラカルタ王国はオランダ植民地時代にあっても自治権を有し、高度な宮廷芸術を発展

させてきたが、一九五〇年にインドネシア共和国が発足すると同王国の所領は中部ジャワ州に併合され、さらに一九五〇年代半ばからは共産主義の影響も強まり、宮廷芸術は存続の危機に瀕した。一九六三年に『ブドヨ・クタワン』の調査をしたアンダーソン［Anderson 1967］は、当時は後継者の踊り手たちも高齢化し、宮廷舞踊はいつ廃れてもおかしくないというメランコリックな雰囲気に包まれていたと言う。[1]

第二代スハルト大統領が就任すると、一転して「文化を再発見し保存し、発展させ、伝統と歴史的遺産を次世代に引き継ぐこと」が重視されるようになり［Sutton 1991］、一九六九／一九七〇年度から始まったＰＫＪＴ（中部ジャワ州芸術発展）プロジェクトの一環として、宮廷内で伝承されてきたスリンピ（女性四人による舞踊）とブドヨ（女性九人による舞踊）が初めて一般の人にも解禁された。[2] スリンピとブドヨは後宮に住む踊り手たち（舞踊の種類名と同じく、ブドヨと呼ばれる）や王族の子女たちによって宮廷内部で継承されてきた舞踊で、宮廷儀礼でのみ上演され、それまで外部の者は目にすることができなかった。ＰＫＪＴプロジェクトでは王から指名された宮廷の舞踊指導者、ダルソ女史がＰＫＪＴ参加者に宮廷舞踊を伝授した。伝授された宮廷舞踊曲のうちいくつかはスラカルタにある国立芸術高校や国立芸術大学のカリキュラムに導入され、またＰＫＪＴ短縮版のカセットが市販されて、[3] 中部ジャワ以外の地域、とりわけ首都ジャカルタでもスラカルタ王家のレパートリーの公演が見られるようになった。

しかし、王の即位式および毎年の即位記念日にのみ上演される『ブドヨ・クタワン』だけは、王家の家宝として現在でも門外不出である。というのも、同曲は、代々のマタラムの王は南海に棲み霊界を総べる女神ラトゥ・キドゥルと結ばれることによって王権を維持するという王権神話を描いており、そのため通常の舞踊曲とは違ってその遂行には様々なタブーが存在するからである。

海外からの助成を受けたり舞踊団を派遣したりする際の条件として法人である必要が生じ、スラカルタ王家パウィヤタン文化財団が設立されたのは一九九三年である［Haryanti 2001: 40］。[4] パウィヤタンはかつてスラカルタ宮廷に存在していた芸術部門を管理する部局の名前だが、ＰＫＪＴプロジェクトが開始されると、それと入れ替わるように一九七三年に活動を停止していた。そのパウィヤタンを再興、財団化し現行の宮廷舞踊団の体制を整えたのがパク・ブウォノ一二世（一九二五年生、在位一九四五～二〇〇四年没）の娘、ムルティア王女（一九六〇年～）である。

ムルティア王女は王族の義務として幼少から宮廷舞踊を習っていたが、『ブドヨ・クタワン』の後継者不足がいよいよ深刻になると、一九八四年からはその歌を習い始め［Harayanti 2001: 117］、一九八八年からは舞踊も学び始めて一九九二年まで五回、即位記念日で「ブドヨ・クタワン」を踊った［Kustantina Dewi 1994: 125］。そして一九九〇年には踊り手の育成のためパウィヤタンを再興し、一九九三年にはそれを財団化してその長となった［Haryanti 2001: 36-41］。一九九三年からは自ら育成した年若い世代の踊り手を出演させる一方、自身は『ブドヨ・クタワン』の歌い手として参加を続けている［Kusutantina Dewi 1994: 126］。また、インドネシア国民協議会議員（任期一九九九～二〇〇四年）となるまでは、スリンピやブドヨの定期練習で指導を続けた。

しかし、王女が『ブドヨ・クタワン』の継承に関わることは、それまでの宮廷の伝統にはなかった。同舞踊が象徴的に描く王と女神ラトゥ・キドゥルの結びつきというテーマの背後には、現実の王と後宮に住む踊り手たち、すなわちブドヨとの性的な結びつきが存在していたからである。ムルティア王女の母を含めて、パク・ブウォノ一二世の側室の六人はすべて元ブドヨであり、王はその六人との間に三七人の子をもうけた［Yaasiin 2004: iv-v］。つまり、インドネシア独立と同時にスラカルタ王国は消滅しても、その後宮制度は実質上存続していた。それだけに王の娘が『ブドヨ・クタワン』を踊ることはタブーであり、当初は王もムルティア王女がそれを踊ることに反対していた［Kustantina Dewi 1994: 120-121］。

このように、ムルティア王女は宮廷の慣例を破って非公開の舞踊『ブドヨ・クタワン』の保存継承に取り組んだが、その一方で舞踊団を組織化して対外的な活動を増やした。とくに目立つのが海外公演である。

三　海外での公演状況

表一は福岡アジア文化賞が公表する王女の経歴[5]（資料一）の中から、スラカルタ宮廷舞踊の海外公演だけを取り出したものである。なお、表中の一九八五年は原文では一九八六年となっているが一九八五年が正しい。また、原文でスロカルトとあるのはスラカルタのジャワ語読みである。公演タイトルであるため、表中ではスロカルトのままの表記とした。○印が公演プログラムのあるものだが、一九八四年の三公演については日本公演にのみプログラムが存在する。△印は、公演プログラムはないがHaryanti（二〇〇一年）に公演演目の記載があるものである。

一九八四年の「スロカルト王家宮廷舞踊公演」は、実際には王家の公式公演ではない。この公演にはムルティア王女を含む四王女が踊り手として参加し「スリンピ・ラグドゥンプル」を上演したが、この公演は演奏を行ったランバンサリという日本のガムラン団体の自主公演である［ランバンサリ事務局　一九八四］。ランバンサリは東京芸術大学ガムラン講座を母体として一九七六年に結成されたクラブで、東京芸術大学が招聘したガムラン講師、サプトノに学んだ成果を披露するのが目的で、王女達は特別友情出演者［ibid: 3］として、私的にこの公演に出演した。同じく一九八四年の欄にあるヨーロッパ、米国公演もまた招聘フェスティバル名や公演名が示されていないことから、同様に王女達の私的な公演だったと推測される。

一九八五年の香港、アジア・アートフェスティバルへの出演について、福岡アジア文化賞のサイトでは一九八六年となっている。また王女の英語版プロフィールでは[6]フェスティバル名はAsian Art Festival, Hong Kongとなっている。同名のフェスティバルは存在しないが、Hong Kong Festival of Asian Arts[7]は存在し、一九八五年にはSolo Kraton Gamelan and Dancers（Soloはスラカルタの別称、Kratonは宮廷の意）とあり、プログラムにはソロ宮廷がソロ以外の地で行った最初の公演であることが明記されている［Hong Kong 1985a: 11］。このことも一九八四年の三公演は王家の公的な公演ではないことを示している。この香港公演はスラカルタ王家の正式な公演として王女が公演団代表となっているが、芸術監督はサルドノ・クスモであり、マネージャーはサルドノ・クスモのマネジメントを手掛けるアムナである［Hong Kong 1985b: 30］。サルドノはインドネシアを代表する現代舞踊の巨匠だが、スラカルタ出身で、幼少からスラカルタ王家の舞踊家に師事して王家とも関わりが深く、また、一九九三年の作品でもスラカルタ王家とコラボレートしている。一九六八年にニューヨークでの一年間の研修から帰国したサルドノはジャカルタを拠点として活動を始め、一九七二年から国際的なフェスティバルで発表を続けながらインドネシアの現代舞踊を牽引した［JFAC1996: 4］。サルドノはバリやスマトラなどの島々の文化発掘に着手しながら共同制作を行ったが、その作品作りにおいては「それぞれの出身地方の伝統舞踊に習熟した踊り手や振付師たちに、自らの伝統を創造的精神をもって見直すよう刺激をも与えた」［ibid］。スラカルタ王家舞踊団を海外のアート・フェスティバルで紹介するという発想はそのようなサルドノの活動の延長線上から生まれたと言え、ス

ラカルタ王家はサルドノによって国際的な活動の道を開かれたと言える。

一九九三年に「米国、ネクスト・ウェーブフェスティバルにて宮廷舞踊公演『PASSAGE THROUGH THE GONG』（サルドノ・W・クスモ氏と共演）」とあるが、これは公的な宮廷舞踊公演ではなく、本稿の分析の対象としない。というのも、「作品全体のおよそ三分の一以上を占める『スリンピ・サングパティ』の部分は、「ススフナン王家（筆者註：スラカルタ王家に同じ）のパク・ブウォノ一二世の娘、クス・インドゥリヤ王女の先導によって、伝統的な形で踊られる［JFAC1996: 8］」ものの、サルドノ・W・クスモが構成・振付を行った現代舞踊作品だからである。[8]

一九九三年の「シークレット・インドネシアフェスティバル宮廷舞踊ヨーロッパ公演」は、アムステルダム、ウィーン、ランゲンハーゲン、ベルリン、ジェノバ、バーゼル、パリ、デンハーグ、アントワープ、ミュンヘンの一〇都市を巡回して行われた［Haryanti 2001: 77］。筆者の手許には『The Secret Dances of Karaton Surakarta Hadiningrat』［Cempaka］と題された英文プログラムがある。これには公演年や開催地は明記されていないものの、以下の四つの理由からこの公演のプログラムであると同定できる。第一に、プログラムのタイトルにあるSecretという語が、「シークレット・インドネシアフェスティバル」の一部である。第二に、プログラムに掲載された演目はHaryanti（2001: 77）が掲載した一九九三年の公演演目とほぼ同じである。第三に、プログラムの末尾にはそのスポンサーである化粧品会社の活動内容が掲載されているが、それが一九九二年までしかないことから、このプログラムの公演は一九九三年かそれ以降に行われた。第四に、プログラムに掲載されているムルティア王女の称号が未婚を示すG.R.A.J＝Gusti Raden Ajengとなっているが、王女の結婚は一九八四年であるため、このプログラムの公演はそれ以前でなければならない。以上の理由から、本稿では、このプログラムを一九九三年のヨーロッパ公演のものとして扱う。

四　海外公演のレパートリー

表二は一九九七年までの宮廷の公式公演の演目内容を種類ごとに分けて一覧にしたものである。出典により発音表記が異なる場合があるが、筆者が統一した。このうち、男性単独舞踊という分類は筆者によるものでプログラムやHaryanti（二〇〇一年）には記載されていない。『スリカンディ・ムストコウェニ』は、プログラムではプティラ

ン（舞踊劇の戦いの一シーンを舞踊化したもの）とされているが、分析の観点から女性舞踊とした。また舞踊劇を表わす名称として、一九九三年のプログラムではフラグメンとスンドラタリが、一九九五年日本公演のプログラムではドラマタリの語が使われているが、いずれもセリフがなく舞踊と音楽だけで物語を表現した劇を指しているため、本稿では舞踊劇という名称に統一した。

この中で厳密な意味での宮廷舞踊、すなわち宮廷舞踊家が宮廷内部の公的な儀礼で上演する舞踊はスリンピ、ブドヨ、ウィレンの三種類だけである。植民地時代末期、スラカルタ王家の王族が運営していたラジオ局ＳＲＩの一九四〇年一一月から一九四一年五月、同年九月から一〇月のプログラム［SRI］には王宮からの生放送の枠があり、毎週月曜と木曜の朝一〇時から二時まではウィレンの、水曜と日曜の同時間帯にはスリンピ、ブドヨの曲が中継されていた。これは舞踊の定期練習の時間帯で、これら三種類だけが宮廷で公式に練習されていたことを示している。公演プログラムの演目解説には、これらの三種類の演目については創作や改作した王の名が記されている。実際には宮廷芸術家が振付を担当しているとしても、その時代の王の作とされるのが宮廷の通例である。

これらの宮廷舞踊はすべて群舞であり、特定の物語がなく抽象的な内容が多い。一の項で述べたようにブドヨは九人の、スリンピは四人の女性によって踊られる。ウィレンは武器を持ち戦いの訓練を抽象的に描いた男性宮廷舞踊で二人か四人で踊られるが、スラカルタ宮廷では筆者が知る限り四人で上演される。一九九三年の公演［Cempaka: 16-17］には男性の踊り手として、スラカルタ宮廷の舞踊指導に当たるマリディ以外に五人の男性が紹介されているので、四人がウィレン、一人が男性単独舞踊を上演したと考えられる。また、一九九七年のプログラムにはウィレン担当の四人が明記されている［JSIMD1997: 13］。

男性単独舞踊は、宮廷外で発展した商業舞踊劇（ワヤン・オラン）や仮面舞踊劇（ワヤン・トペン）に登場する王や武将が恋に落ちる場面を描いたものである。宮廷舞踊とは対照的にキャラクター設定があるため、見ていて楽しい。『クロノ・トペン』や『ガトコチョ・ガンドゥルン』はジャワで人気のある演目で、結婚式などで盛んに上演される。王族たちもプライベートではこのような舞踊を好み、これらの舞踊の名手を自邸に招き、自身でも踊ったため、次第に宮廷のレパートリーとして定着した。この演目が入れられたのは、王族男性の踊り手や宮廷の舞踊師匠であるマリディを引き立たせるためではないかと思われる。

女性舞踊（一九八五年、一九九三年）の『スリカンディ・

ムストコウェニ』もまた宮廷舞踊ではない。一九八五年の公演ではBプログラムだけであることや、一九九三年の公演では他に影絵も含まれていることから、プログラムのバリエーションとして用意されたと想像される。

表二から、スラカルタ宮廷舞踊団の公演プログラムの基本的な組み立ては女性舞踊のブドヨ、男性舞踊のウィレンと単独舞踊、男女混合による舞踊劇であることが分かる。特に、一九九五年の日本公演、一九九六年のオランダ公演ではブドヨと舞踊劇だけが上演されており、この二種類が特にレパートリーの中心だと言える。

一九八五年の公演では、第一、第二プログラムとも共通して、前半の最初にブドヨ、二曲目に男性単独舞踊、次いでウィレン二曲が上演されて休憩となり、後半一曲目がスリンピまたは女性舞踊、二曲目が舞踊劇、という流れである［Hong Kong 1985b: 22］。一九九五年の日本公演ではAプログラム、Bプログラムとも最初に宮廷儀礼用の楽曲が演奏され、二番目にブドヨ、休憩をはさんで三番目に舞踊劇［ニッセイ1995］が上演された。一九九七年の日本公演では舞踊劇がないが、前半最初に宮廷儀礼用の楽曲、次いでブドヨが上演されて休憩、後半でウィレン、スリンピ、男性単独舞踊が順に上演された。他のヨーロッパ公演でもおそらくこれと同じような順序で、重々しい雰囲気で、かつ着付と結髪に時間がかかるブドヨを最初に、次に男性舞踊を上演し、着替えの時間を取るための休憩をはさんで男女混合で踊る華やかな舞踊劇を後半に配したと考えられる。

この公演プログラムを見て気づくのは、公演内容が平素の――少なくとも筆者が参加していた一九九六年から二〇〇三年までの間の――活動を反映したものではないことである。

女性舞踊スリンピとブドヨの定期練習は日曜日の午後一時頃からスモロコトにて行われていた。音楽は生演奏であり、ムルティア王女が毎回来てクプラ（舞踊合図の楽器）を演奏しながら練習を指導し、その同母姉妹たちが数人、片隅で練習を見守った。しかし、スリンピの練習がほとんどでブドヨの練習は少なかった。あったとしてもムルティア王女が一九八八年に時代の変化に合うように手を加えた［Cempaka: 5］（実際には復曲と言える）『ブドヨ・スコハルジョ』の練習であり、『パンクル』と『ドゥロダセ』は公演前にしか練習されなかった。男性宮廷舞踊の定期練習は行われておらず、公演前になると女性舞踊の定期練習の後に続けてウィレンや男性単独舞踊の練習が行われた。舞踊劇は公式の宮廷舞踊ではないため定期練習がなく、やはり公演前にしか練習されなかった。

スラカルタ王家では『ブドヨ・クタワン』の継承と、その後継者の鍛錬のための女性舞踊の練習が優先される。さらに、一般の舞踊教室のようにカセットを使用せず生演奏で練習するため、練習にも大勢の演奏者を必要とし、人件費もかかる。したがって、男性舞踊の定期練習を女性舞踊とは別の日に行うことは予算的に厳しかったと推測される。しかし、定期練習で頻繁に練習されるスリンピではなくブドヨが上演される理由、以前から宮廷舞踊のレパートリーではない舞踊劇が公演演目となる理由については、考察が必要である。

五　ブドヨの重視

スラカルタ宮廷において賓客を迎えて上演されていたのは通常はスリンピであり、ブドヨの上演は少なかった。[9] そのことは一九七〇年代に宮廷芸術の解禁と伝承のプロジェクトの中で採譜された舞踊曲がブドヨ一〇曲とスリンピ一〇曲であり［Martopangrawit. 1972］、スリンピの振付が全曲残っていたのに対し、ブドヨの振付は表二の三曲しか残っていなかったことからも明らかで、スリンピの方がそれだけよく練習されていたのである。そのことは、筆者の経験とも合致する。

ブドヨの練習があまり行われなかった理由として、ブドヨで使われるクマナの音が神聖視されていたことが挙げられる。比較的練習されていた『ブドヨ・スコハルジョ』ではクマナを使用しないが、『パンクル』と『ドゥロダセ』では前半部で使用する。クマナは古い宮廷舞踊曲でのみ使われる楽器で、その音は宮廷を守護する女神ラトゥ・キドゥルが好むとされ、むやみに鳴らすものではなかった。[10]『ブドヨ・スコハルジョ』はムルティア王女が復曲させたという以外に、クマナを使わないという点で練習しやすかったと考えられる。それでもなお、クマナを使うブドヨが好んで上演されるのはなぜだろうか。

第一に、九人で踊るブドヨは額縁舞台で非常に映えるからであろう。スリンピもブドヨも全員が同一の振付で踊る舞踊であり、作品の印象はそのフォーメーション構成に左右される。スリンピは、四人と人数も少なく、シンメトリな方形のフォーメーションを取るため、観客から見える踊り手は前列二人だけである。しかも踊り手がその場で回転して向きを変える動きが多く、全体のフォーメーションは大きく変化しないため、踊り手が広い舞台の中央に集まっているだけのように見えがちである。このような構成は観客に三方あるいは四方を囲まれた、親密な空間で上演されるのに適している。それに対して、

ブドヨは横長のフォーメーションである。基本的に最初は前列五人が正面から見えているが、しばらくすると二人の踊り手が横に移動して七人の姿が見えるようになり、その後三人と六人のグループに分かれて向き合い、さらに三人のグループが違う方向を向いて座り、再び立ったのち全員が移動して縦一列になり…とフォーメーションが次々に展開し、それにつれて観客は大勢の踊り手の顔が見渡せるようになる。王家舞踊団としては所属する舞踊団員を多く出演させることができるという点でも優れている。

第二に、忌避されるクマナ自体がアピールポイントとなることが考えられる。いずれの公演プログラムでもクマナがバナナのような形をした楽器だと説明されているのは［Cempaka: 5、ニッセイ 1995: 16、JSIMD 1997: 15］、クマナが通常のガムラン編成には含まれず、一般には知られていない楽器だからである。楽器編成も通常とは異なり、クマナの音が目立つ。王家内部ではみだりに演奏することが忌避されているが、それだけに、スラカルタ王家の芸術のシンボルとなりうる。

以上の二点は、舞台芸術作品としてスリンピではなくブドヨを選ぶ決め手となる。しかし、スラカルタ王家が、定期練習でほとんど取り上げられないブドヨをあえて公演演目に選ぶ理由としては弱い。むしろ、スラカルタ王家ではなく主催者や企画者がブドヨ上演を希望した、あるいはスラカルタ王家がそのように忖度した可能性の方が高い。たとえば、スラカルタ宮廷舞踊が解禁されて間もなくの一九七二年にインドネシアでＰＡＴＡ（太平洋アジア観光協会）国際会議が開かれたとき、その会場の一つとなったスラカルタ王家においてブドヨが上演された［Tasman 1995: 3］が、この公演はＰＡＴＡに依頼されたものである[11]。また、筆者は宮廷舞踊作品の保存プロジェクトとして二〇〇六年一一月に『ブドヨ・パンクル』をスラカルタで公演した。いずれもスラカルタ王家の舞踊家や演奏者は加わっていないが、スリンピ公演の時は全くマスコミの反応がなかった一方、ブドヨ公演の時は公演告知からレビューまで含め、計一五紙と一雑誌に記事が掲載された［Tomioka 2009］。このように、宮廷外部の者やメディアはスリンピよりもブドヨに対して明らかに高い関心を示す。

実は、その現象はオランダ植民地時代末期に遡ることができる。一九一九年にバタビアの東インド政庁とジャワの四王家の出資によりジャワ協会が設立された［Erkelens 2001: 2-3］。一九一九年にはスラカルタ王家の

ハディウイジョヨ王子がジャワ協会で『ブドヨ・クタワン』の実施や南海の女神の伝説について報告し［Hadiwidjojo 1981］、一九二四年にはクリド・ブクソ・ウィロモ舞踊団がジャワ協会の依頼によりジョグジャカルタ王家のブドヨを上演した［Djawa V 1924: 210, Lindsay 1991: 22］。ちなみにジョグジャカルタ王家の宮廷舞踊はその六年前の一九一八年に一般に解禁されている。ジャワ協会の会員は植民地官僚とジャワ人知識人階級であり、彼らによってジャワ学の基礎が築かれた。つまり、ブドヨを見出したのはジャワ協会だと言える。

しかし、そのほぼ一世紀前、ジャワ宮廷が植民地官僚に対して見せていた舞踊はスリンピであった。ラッフルズの『ジャワ誌』（一八一七年）には「公的な娯楽のために踊る踊り娘の中でも、第一のランクにあって技量が最も優れているのは、王や皇太子の側室らである。彼らだけがスリンピ――四人による舞踊――を踊ることを許され、並々ならぬ優雅さ、上品さで他より抜きん出ている」とあり、スリンピの衣装や振付、上演状況についての詳細な観察報告がある一方、ブドヨについてはスリンピの後に「現在ではほとんどの貴族はブドヨを上演するに十分な数の若い踊り手・側室を維持するだけのゆとりがない」として数行の報告があるのみである［Raffles 1817: 340-342］。この記述から、当時、王や皇太子が王国の公式儀礼の中で上演する演目はスリンピになっていたこと、臣下の貴族たちもブドヨを持つことはできるがスリンピは上演できないこと、とはいえブドヨの上演に必要な踊り手の人数の確保が難しいためブドヨの上演はほとんどなくなっていることが読み取れる。人数確保が難しいのは、「一般的に子供ができるとこの職から外される」［ibid: 341］ためである。王や皇太子の芸術がスリンピに変わったのは、その方が音楽的に新しく高度な芸術だったからであろう。スリンピはパク・ブウォノ五世（一八二〇～一八二三年）が即位前に作り出したジャンルで、その当時に楽器の改良がおこなわれ［Warsadiningrat1979: 123］、クマナを使うブドヨの伴奏よりも規模が大きく、現在とほぼ変わらない楽器編成が確立された。ラッフルズはちょうどこの変わり目の時代にジャワに居合わせたことになる。

二〇世紀初頭にジャワ協会がスリンピよりもブドヨへの関心を持ったのは、盛んに上演されているスリンピよりもブドヨの方により古い歴史的価値があるという認識が生まれたためだと考えられる。一九三一年の植民地博覧会でフランスはアンコールワットを、オランダはジャワのムンドゥット寺院を会場内に再現した［永渕 1998: 86-108］ように、遺跡や伝統儀礼を掘り起し、秘匿されてい

た価値を見出したいと欲求する視線、言い換えればオリエンタリズムの視線がその当時に生まれ、それがブドヨを見たいという欲求を生み出したと考えられるのである。

その当時の認識では、スリンピは王女のための舞踊で、王女が高貴な生まれの者として洗練された物腰を身につけ、教養の仕上げとするものであり［Kleen 1925: 12］、一方、ブドヨは村々から集められて後宮に住む美少女たちに踊らせる舞踊であった［ibid: 10］、彼女たちは子供が生まれるとそのまま後宮に残り、そうでない者は他の貴族に嫁ぐか王宮を去った［ibid: 11］。つまり、ブドヨは王との性的な関係を持つ女性たちの舞踊であり、王女が踊るべきではないと考えられていた。

しかし、王家舞踊団の公演には王女も参加している。一九八五年の公演には女性の踊り手九人のうち五人が王女であるため、王女全員がブドヨに出演している。一九九三年のヨーロッパ公演では女性の踊り手一一人のうち四人が王女であり、ブドヨが上演されていることから、少なくとも王女二人はブドヨに出演している。一九八五年の日本公演では、女性の踊り手九人のうち二人が王女で、当然二人ともブドヨに出演している。一九九七年の日本公演では女性の踊り手は一三人で、スリンピ四人とブドヨ九人の踊り手は重複せず、四人の王女は全員スリンピに参加した。王女がブドヨも踊るのは踊り手の人数不足のゆえではなく、王女が王家の舞踊伝承の中心的な役割を担っていることをアピールするためだったと考えられる。プログラム中に、王女がドドッ・アグンと呼ばれるブドヨ特有の衣装を着て踊る写真が一ページ全体または見開きで大きく掲載されている［Hong Kong 1985b: 15, 27、ニッセイ 1995: 24-25, 40、Cempaka: 1］ことからも、その意図が読み取れる。

六　宮廷外で発展した舞踊劇

舞踊劇は宮廷舞踊ではない。そもそも、宮廷内において後宮に住むブドヨと外から勤務してくる男性の踊り手が同じ舞台を踏むことはありえなかった。かつての宮廷では男女の区別は厳格で、三の項で述べたように、男性舞踊ウィレンと女性舞踊スリンピとブドヨが練習される曜日も場所も異なっていた。筆者が宮廷の定期練習に参加していた時期でも、舞踊劇の練習は公演直前以外全く行われなかった。

舞踊劇が公演演目に入れられたのは、舞台公演として、抽象的な宮廷舞踊の上演だけでは難しいという判断があったためだと思われる。そのため、王族が非公式の場

で親しんでいた舞踊劇が演目に加えられたのであろう。前出のSRIのラジオ番組表でも、一九四〇年一二月一七日、一九一四年一月一七日、同二月九日の夜八時一五分から夜中の二時まで、マンクブミ王子の邸宅からワヤン・オラン舞踊劇が中継されており、王子や関係者が内輪で楽しんでいた様子がうかがえる。また、二〇〇二年一一月二六日に開催されたパク・ブウォノ一二世の八〇歳の誕生記念行事では、行事の公的儀礼の部分は大プンドポ（儀礼空間、『プドヨ・クタワン』が上演される空間）で行われたが、王の孫たちによる舞踊劇『クスモ・ユド』は、食事や他の余興が供されたホンドロウィノ（レセプションルーム）で上演された。元々王族には舞踊や音楽をたしなむことが課せられており、特に芸術を愛好する王族は自ら芸術活動を主催する。しかし、本来の宮廷舞踊はあくまでも宮廷内で儀礼として上演されるものであるため、王族といえども、むしろ王族であるがゆえに王と比肩して同じ演目を上演することはできない。だからこそ王子たちは、宮廷外での活動では宮廷芸術を基礎としながらも新しい芸術を生み出すことに注力し、そのために民間芸術の要素も取り入れてきた。民間起源の男性単独舞踊が宮廷関係者のレパートリーに入るようになったのも、同じ理由からである。

スラカルタ宮廷が公演演目に入れている舞踊劇は、「特徴として、音楽が最も重要な要素として、途切れることなく全体を支えている。踊り手は台詞を語ったり歌ったりすることはなく、語り手もいない［ニッセイ 1995: 18］」ものだが、このような舞踊劇のジャンルは、従来、スンドラタリと呼ばれてきた。スンドラタリとは一九六一年に始まるプランバナン寺院での観光舞踊劇『ラーマーヤナ・バレエ』で初めて作り出されたジャンルで、歌や語りによる台詞がなく、舞踊の動きだけで物語が表現される［P&K 1982: 94］。スンドラタリに先行する舞踊劇の形態がワヤン・オランだが、これにはジャワ語のセリフがあるため、外国人観光客にも分かりやすいように台詞が廃されたのである。スンドラタリは、もともと観光用に作られたジャンルであるため、海外公演でも受け入れられやすいと予想できるものであった。しかも、『ラーマーヤナ・バレエ』を制作したのは、スラカルタ王家のスルヨハミジョヨ王子（パク・ブウォノ一二世の伯父）が校長を務める芸術高校で教鞭を執るスラカルタ王家の芸術家たちであり、スラカルタ王家の芸術がベースとなっていると見なせるものであった。一九八五年のプログラムでは舞踊劇はワヤン・オランとして説明されているが、『タマン・ソコ』は『ラーマーヤナ』の中の場面の一部でスンドラ

タリ形式で上演されたと思われること、『クスモユド』も見目麗しい武将と悪鬼の戦いの場面が中心で、現行同様台詞なしで行われていると考えられることから、当時から台詞なしのスンドラタリの様式だったと推測できる。

『ラーマーヤナ・バレエ』は観光客のアジアの伝統に対する憧れを満たす形で上演されてきた。プランバナン寺院を借景にした野外巨大舞台での上演は、あたかもこの舞踊劇が古代から連綿と伝承されてきたかのような、同寺院で、あるいは古代の宮廷で実際に上演されていたかのようなイメージを観光客に与える。[12] しかもスラカルタ王家が海外公演に乗り出した一九九〇年代当時、すでに三〇年余り続いた『ラーマーヤナ・バレエ』はすでに伝統化しており、王家部外者、とりわけ外国人観客には王家舞踊団がこの種の舞踊劇を上演することに違和感はなかったと想像できる。

しかし、ジャワ王家の伝統的な視点から見ると、この海外公演全体の組み立ては、平素の宮廷での舞踊練習の成果を反映したものでも、伝統的な宮廷舞踊のコンテクストを再現したものでもない。現実や伝統とは異なる、想像上の宮廷舞踊のイメージを提示している。普段はほとんど、あるいは全く練習されることのないブドヨや舞踊劇が宮廷舞踊団の演目として上演される。しかも、王女が臣下の舞踊であるブドヨを踊ったり、ブドヨ（女性の踊り手）が舞踊劇に加わったり、宮廷儀礼としてのブドヨと王宮外での活動成果である舞踊劇が同一の舞台で上演されたりといった、過去にはあり得なかった光景が展開される。

七　公演プログラムが提示するイメージ

一九八五年、一九九三年、一九九五年、一九九七年の公演プログラムからはスラカルタ王家の芸術の担い手として提示されるものの変遷が読み取れる。一九八五年の公演プログラムでは、スラカルタ王家はインドネシア政府の支援を受けているが、舞踊や音楽といった宮廷芸術を永続的に支えているのは王の子供たちや王族たちを含むメンバーであることが謳われている［Hong Kong 1985b: 16］。とはいえ、インドネシア政府による支援によって一時的に王宮で芸術を学ぶ者がいることや、王宮に残らない者でも王宮外で宮廷芸術の広がりに貢献したことが記述され、宮廷芸術が幅広く社会によって支持されてきたことがうかがえる記述になっているが、一九九三年以降の公演プログラムでは政府の役割が全く言及されなくなっている。スラカルタ王家と、その宮廷舞踊を解禁

に導いたインドネシア政府のプロジェクトの成果を引き継ぐ芸術大学や国立芸術高校との間には次第に齟齬が生まれており［冨岡　二〇一〇］、スラカルタ王家としては王家一族の主体的な努力をアピールしたいのだと思われる。この年のプログラムではムルティア王女の名前は五人の王女中四番目に置かれている［Hong Kong 1985: 30］。

パウィヤタン財団が発足した一九九三年のプログラムの表紙はムルティア王女一人の写真であり、その名前は財団の長として出演者紹介の筆頭に置かれている。同王女が『ブドヨ・スコハルジョ』を改変したこと［Cempaka: 6］や舞踊劇の『ラーマーヤナ』振付を手掛けたこと［ibid: 8］が言及されているのは、同王女が宮廷舞踊の継承において名実ともに中心的な役割を果たしていることを示している。さらに一九九五年、一九九七年のプログラムではパク・ブウォノ一二世とムルティア王女が二人並んだ写真が掲載され、王のメッセージが添えられており［ニッセイ 1995: 6-7、JSIMD 1997: 11］、ムルティア王女への王の信任の厚さを示している。

一九八五年のプログラムでは『ブドヨ・クタワン』に関する記述が全くないが、一九九三年から『ブドヨ・クタワン』への言及が始まる。特に一九九七年の公演プログラムでは、即位記念の儀礼で玉座に座る王や『ブドヨ・クタワン』の衣装をつけた踊り手の写真が最初に掲げられ［JSIMD1997: 1］、公演のブドヨ出演者が『ブドヨ・クタワン』を担う踊り手であることが強調される。さらに、舞踊の写真は本来その舞踊が上演されるべき空間で撮影された。すなわち、女性舞踊の写真はすべて『ブドヨ・クタワン』が上演される儀礼空間の大プンドポの舞台（床面よりやや高くなっている）上で、男性舞踊の写真はスモロコトと呼ばれる練習場所で撮影された。一方、一九九五年の日本公演のプログラムでは、ブドヨと舞踊劇のイメージ写真として一枚ずつ大プンドポで撮影されたものが掲載された［ニッセイ 1995: 18-19, 24-25］が、他の衣装を着けての練習風景の写真はすべてスモロコトで撮影された。また一九九三年の公演プログラムでは、衣装をつけた踊り手の写真は大プンドポの舞台下で、外側に近いトペンガンと呼ばれる場所で撮影された。大プンドポの上は儀礼的な空間で通常は撮影禁止の区域であり、その中央に吊られている大シャンデリアや中央四隅の柱には精霊が宿っているため、特別な儀礼がない限り布で覆われている。プログラム写真ではシャンデリアや柱の覆いは取られているが、そのためには特別の供物を必要とするため、宮廷の全面的な協力なしに撮影は実現しない。その他、大プンドポで使用されるガムラン楽器の写真

[JSIMD1997: 8, 21, 27] や王宮モスクでのイスラム儀礼の写真 [ibid: 4-6, 27] など、普段は撮影できない宮廷の内奥の写真も多く掲載され、プログラム全体が宮廷芸術の儀礼性の高さや王家の存在意義を主張するものとなっている。

さらに、一九九七年の公演演目では過去の宮廷芸術のコンテクストをできるだけ提示しようとしている。舞踊劇はなく、男性単独舞踊の『クロノ・トペン』以外、上演演目はブドヨ、スリンピ、ウィレンという狭義の宮廷舞踊三種類に限られた。スリンピの演目が入ったのは一九八五年以来初めてであり、逆に王女がブドヨ上演に加わらなかったのはこの時が初めてである。

以上のように、スラカルタ王家の公演はパウィヤタン財団の設立前後でまず変わる。ムルティア王女がクローズアップされ、王女が貢献している『ブドヨ・クタワン』の継承と、王のパク・ブウォノ一二世の存在がクローズアップされる。そして、一九九七年公演では本来の宮廷舞踊と『ブドヨ・クタワン』の儀礼的側面が一層強調されるようになった。

八　むすび

スラカルタ王家舞踊団の海外公演の演目の中心はブドヨと舞踊劇である。ブドヨは植民地時代末期の一九二〇年代前後から人々の関心を集めてきたが、それはオリエンタリズムによって古い歴史的価値を持つブドヨ公演を見たいという欲求が生み出されてきたためと考えられる。一方、舞踊劇は一九六一年から観光用に始まったジャンルだが、歴史的な舞踊というイメージがありすでに伝統舞踊化しているため、一般の人々の目には宮廷舞踊として違和感がないと思われる。とはいえ、ジャワ宮廷の文脈ではブドヨと舞踊劇は本来、同じコンテクストで上演されるべきものではなく、両者とも普段の定期練習でほとんど練習されていない公演用の演目である。したがって、王家の海外公演は、伝統的な宮廷の文脈や現実の実践と異なるイメージを提示している。つまり、オリエンタリズムや観光によって求められてきたジャワ宮廷舞踊のイメージを再提示しているのである。しかし、スラカルタ王家はパウィヤタン財団設立後から、次第に求められていたイメージに自らの主張を重ねて提示するようになってきた。それは儀礼舞踊『ブドヨ・クタワン』を伝

承するスラカルタ王家という主張である。一九七〇年代に宮廷舞踊の演目が国のプロジェクトで解禁されたことによって、『ブドヨ・クタワン』以外の演目は国の共有財産となった。つまり、王家の伝統舞踊というよりも、ジャワ地域の伝統舞踊となった。したがって、スラカルタ王家自身が自らのアイデンティティを主張するには、『ブドヨ・クタワン』を継承しているという事実を強調する他ないのである。

本稿では資料のある一九九七年までの王家舞踊団の活動までを分析対象とした。しかし、一九九七年のプログラムに見られたような宮廷舞踊の儀礼性の強い主張の動機やそれが意味するところをより詳しく知るためには、二〇〇〇年代以降のスラカルタ王家舞踊団の活動内容や王家全体の動向の分析が必要であり、それはあらためて別稿に譲りたい。

終りに

スラカルタ王家の定期練習参加に当たっては田村史氏に紹介の労を取っていただき、ムルティア王女以下多くのスラカルタ王家の方々のお世話になった。あらためて御礼申し上げる。なお、筆者のスラカルタへの留学・調査では大阪・アジアスカラシップ、平和中島財団奨学金、日本財団 API Fellowship を受給した。

引用文献

●著書、論文

Anderson, Benedict . 1967. "Diachronic Field-Notes on the Coronation Anniversary at the Kraton Surakarta Held on December 18, 1963". Indonesia vol.3. pp.63-72.

Hadiwidjojo,K.G.P.H. 1981. Bedhaya Ketawang: Tarian Sakral di Candi-candi. Jakarta: Balai Pustaka

Haryanti,S. Soedarsono,RM. 2001. Kiprah GR Ay. Koes Moertiyah dan Yayasan Pawiyatan Kabudayan Keraton Surakarta dalam perkembangan tari istana Surakarta (GR Ay クス・ムルティアとスラカルタ王家パウィヤタン文化財団がスラカルタ宮廷舞踊の発展において果たした役割)。PhD Thesis. Universitas Gadjah Mada.

Kleen, Tyra de and Beata van Helsdingen Schoevers, 1925, De Srimpi- en Bedajadansen aan het Soerakartasche Hof. The Srimpi- and Bedojo dances at the Court of Surakarta. Topografische Inrichting Weltevreden

Kustantina Dewi, Nora. 1994 "Tari Bedhaya Ketawang Reaktualisasi Hubungan Mistis Panembahan Senapati Dengan Kanjeng Ratu Kencana Sari Dan Perkembangannya". Thesis Universitas Gadjah Mada

Lindsay, Jennifer. 1991. Klasik, Kitsch, Kontemporer, Sebuah Studi

tentang Seni Pertunjukan Jawa. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

Martopangrawit, R.L. 1972. Gending dan Sindenan Bedaja- Srimpi Keraton Surakarta. Surakarta: Direktrat Pendidikan Kesenian, Departmen P. dan K.

永渕康之、一九九八、『バリ島』、講談社。

P&K → Departmen Pendidikan dan Kebudayaan 1982. Pengantar Pengetahuan Tari untuk SMKI Buku 1（芸術高校舞踊科用教科書）

Raffles, Thomas Stamford, Esq. 1817 The History of Java. Vol.1.London: the Hon.East. India Company

Sutton, R. Anderson. 1991. Tradition of Gamelan Music in Java: Musical Pluralism and Regional Identity. Cambridge University Press.

Tasman, A 1995 Bedhaya Ela-Ela, Surakarta: Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta

冨岡三智、二〇〇二、「『ジャワ舞踊における伝統と現代――レクチャー&ワークショップ』講師：シルベスター・パマルディ」、『アートリサーチ』vol.2、一五―二〇頁。

冨岡三智、二〇〇五a、『創造を牽引するもの――ジャワ舞踊スラカルタ様式の場合――』、大阪市立大学文学研究科提出修士論文。

冨岡三智、二〇〇五b、「ジャワ伝統舞踊における西洋舞踊の影響――一九七〇年代スラカルタのPKJTプロジェクトの場合――」、『比較舞踊研究』一一巻一号、四六―五八頁。

Tomioka Michi 2009. "Revaluing Javanese Court Dances (Srimpi and Bedhaya) within the Current Social and Cultural Contexts." Asian Transformation in Action - the work of the 2006/2007 API Fellows. Thai: the Nippon Foundation. pp.53-60.

冨岡三智、二〇一〇、「ジャワ宮廷舞踊の正統性と継承をめぐる問題」、『西洋比較研究』第九号、四七―六八頁。

Warsadiningrat 1979. "Wedha Pradangga". translated by Susan Pratt Walton. 1987. Karawitan Source Readings in Javanese Gamelan And Vocal Music vol.2, edited by Becker, Judih and Alan H.Feinstein, 1-170. Michigan: The University of Michigan.

●プログラム、冊子

Cempaka『The Secret Dances of Karaton Surakarta Hadiningrat』公演プログラム

Djawa V 1924. Programma voor het Congres van het Java-Instituut (24-27 Desember) 1924. pp.210. 会議プログラム

Erkelens, Jaap. 2001. Java-Instituut Dalam Foto. Jakarta: KITLV (Koninklijk instituut voor Taal-Land-en Volkekunde). 展覧会図録

Hong Kong → The Urban Counsil: Hong Kong.1885a. The Tenth Festival of Asian Arts: Programme and Booking Folder. フェスティバル・プログラム

Hong Kong → The Urban Counsil: Hong Kong. 1985b. Solo Kraton Gamelan and Dancers (Indonesia). 公演プログラム

JSIMD → 在日本インドネシア音楽舞踊協会、一九九七、『ジャワ・スロカルト王家のガムランと舞踊　青銅の響・花の響』公演

プログラム

JFAC→国際交流基金アジアセンター、一九九六、『サルドノ・ダンス・シアター　ゴングの響きの彼方より』公演プログラム

ニッセイ→財団法人ニッセイ文化振興財団、一九九五、『インドネシア共和国建国五〇周年記念　ソロ・スロカルト王家のガムランと舞踊　クラトンの夢と伝説』公演プログラム

ランバンサリ事務局、一九八四、『ガムラン　香る花たちの瞑舞』公演プログラム

SRI　Sinar Radio Indonesia（ラジオ局番組表、月刊）、一九四〇年一一月号～一九四一年五月号、同年九月号～一〇月号が筆者の手元にある。

Yaasiin→Surat Yaasiin & Tahlil, Karaton Surakarta Hadiningrat 17 Juli 2004/Jumadilawal 1937（バク・ブウォノXII世の葬儀で配られた祈祷文集、冒頭に生没年や遺族の氏名などが列記される）

注

（1）二〇〇九年一一月一二日インタビュー。

（2）PKJTプロジェクトとその短縮版については冨岡（二〇〇五a、二〇〇五b、二〇一〇）、Tomioka（二〇〇九）を参照。

（3）PKJT/ASKI Surakarta.1992. "Beksan Enggar-Enggar"（WD530）. Ira Record. など。

（4）福岡アジア文化賞のサイトではこの財団名はスロカルト王家教育文化財団と訳されている。スロカルトはスラカルタのジャワ語読みである。なお、同サイトでは財団設立は一九九一年となっている。

（5）http://fukuoka-prize.org/laureate/pdf/2012murtiyah_cv.pdf（二〇一二年七月二三日、二二時一九分三三秒ダウンロード）。

（6）http://fukuoka-prize.org/en/laureate/pdf/2012murtiyah_cv.pdf（二〇一五年九月七日、一五時一五分ダウンロード）では Asian Art Festival, Hong Kong となっている。

（7）http://www.silkqin.com/13pers/17faas.htm（二〇一五年九月七日、一五時四四分ダウンロード）。

（8）同作品は一九九六年に香港、ウィーン公演ののち［ibid］、国際交流基金アジアセンターの制作により「ゴングの響きの彼方より」の邦題で福岡を含む国内四か所で公演された。福岡アジア文化賞のプロフィールではこれらの点が伏せられている。

（9）元ブドヨのパマルディスリンピ Pamardisrimpi（一九四一年生）によれば、宮廷でよく上演されていたのは『スリンピ・サンゴパティ』である。二〇〇二年六月四日インタビュー。

（10）元ブドヨのパマルディスリンピ Pamardisrimpi による。二〇〇二年八月九日インタビュー。

（11）このブドヨを振り付けたタスマンによる。二〇〇二年四月一六～二〇日インタビュー。

（12）冨岡（二〇〇二年、一六―一七頁）を参照。質疑応答の内容から、一般の人々が宮廷舞踊と観光舞踊で提示されるイメージとの違いを混同しがちであることが分かる。

2012年（第23回）福岡アジア文化賞

経歴

クス・ムルティア・バク・プウォノ

1960	インドネシア、中部ジャワ州ソロ市生まれ
1984	日本、ヨーロッパ、米国にてスロカルト王家宮廷舞踊公演
1986	香港、アジア・アートフェスティバルにて宮廷舞踊公演
1987	インドネシア、スブラス・マレット大学卒業（ジャワ文学）
1991-	スロカルト王家教育文化財団代表
1992	ジャワ宮廷秘曲として伝承されてきたガムラン音楽スリンピ・ソンゴバディ世界初の録音（1994年にキングレコードよりCDとして刊行）
1993	米国、ネクスト・ウェーブフェスティバルにて宮廷舞踊公演「PASSAGE THROUGH THE GONG」（サルドノ・W・クスモ氏と共演） オーストラリア、ワラナフェスティバルにて宮廷舞踊公演 シークレット・インドネシアフェステバル宮廷舞踊ヨーロッパ公演
1995	インドネシア共和国建国50周年記念公演「ソロ・スロカルト王家のガムランと舞踊－クラトンの夢と伝説」宮廷舞踊団団長（東京、日生劇場） パリ、カルチエ・デテフェスティバルにて宮廷舞踊公演
1995-2008	全インドネシア王家フェスティバルにて宮廷舞踊公演（インドネシア各地にて）
1995-	インドネシア王家情報・通信フォーラム事務局長
1996	オランダ、アムステルダムミュージックシアター音楽祭にて宮廷舞踊公演
1997	インドネシア・日本友好祭「ジャワ・スロカルト王家のガムランと舞踊（青銅の香織・花の響き）」舞踊団団長（東京） 中部ジャワ州政府よりバクティ・ウパプラダナ賞
1998	ジョクジャカルタ特別区アディパラより観光・芸術文化賞
1999-2004	インドネシア国民協議会議員
2003	マレーシア、アジア芸術祭にて宮廷舞踊公演 ジャカルタ、シェーンブルグフェスティバルにて宮廷舞踊公演
2004-	スロカルト王家文書局長
2005	ドイツ、ドレスデン音楽祭にて宮廷舞踊公演「スロカルト王家の秘義」
2008	スブラス・マレット大学修士号（居住環境教育）
2009	パリ、フェスティバル・ド・イマジネールにて宮廷舞踊公演 スロカルト王家伝統法議会会長
2009-	インドネシア国民協議会議員
2010	韓国、安東国際民俗芸術・仮面舞踊フェスティバルにて公演

主な作品（CD）

『クラトンの夢～ソロ・ススフナン王宮のガムランII』（キングレコード、日本、1995）
『音の世界遺産 ジャワのガムラン～王宮の伝説』（キングレコード、日本、1999 ）
『中部ジャワ・ガムランの巨匠／王宮の煌めき』（キングレコード、日本、1999）
『決定版！癒しのアジア』（キングレコード、日本、2003）
『中部ジャワ／ソロ、ススフナン王宮のガムラン』（キングレコード、日本、2008）

福岡アジア文化賞委員会事務局　http://fukuoka-prize.org/

表一

1984	○	日本、ヨーロッパ、米国にてスロカルト王家宮廷舞踊公演
1985	○	香港、アジア・アートフェスティバルにて宮廷舞踊公演
1993	○	米国、ネクスト・ウェーブフェスティバルにて宮廷舞踊公演 「PASSAGE THROUGH THE GONG」(サルドノ・W・クスモ氏と共演)
		オーストラリア、ワラナフェスティバルにて宮廷舞踊公演
	○	シークレット・インドネシアフェステバル宮廷舞踊ヨーロッパ公演
1995	○	インドネシア共和国建国50周年記念公演 「ソロ・スロカルト王家のガムランと舞踊—クラトンの夢と伝説」宮廷舞踊団団長(東京、日生劇場)
	△	パリ、カルチエ・デテフェスティバルにて宮廷舞踊公演
1996	△	オランダ、アムステルダムミュージックシアター音楽祭にて宮廷舞踊公演
1997	○	インドネシア・日本友好祭 「ジャワ・スロカルト王家のガムランと舞踊(青銅の香織・花の響き)」舞踊団団長(東京)
2003		マレーシア、アジア芸術祭にて宮廷舞踊公演
2005		ドイツ、ドレスデン音楽祭にて宮廷舞踊公演「スロカルト王家の秘儀」
2009		パリ、フェスティバル・ド・イマジネールにて宮廷舞踊公演
2010		韓国、安東国際民俗芸術・仮面舞踊フェスティバルにて公演

表二

年	場所	舞踊の種類	演目名
1985	香港	ブドヨ	『ドゥロダセ』(1,2)
		スリンピ	『ゴンドクスモ』(1)
		女性舞踊	『スリカンディ・ムストコウェニ』(2)
		ウィレン	『ラウン』(1)、『ボンドユド』(2)、『トジョヨ・レワントコ』(1,2)
		男性単独舞踊	『クロノ・トペン』(1,2)
		舞踊劇	『タマン・ソコ』(1)、『クスモユド』(2)
1993	ヨーロッパ10都市	ブドヨ	『パンクル』、『ドゥロダセ』、『スコハルジョ』
		女性舞踊	『スリカンディ・ムストコウェニ』※
		ウィレン	『ボンドユド』※、『ラウン』
		男性単独舞踊	『クロノ・トペン』、『ガトコチョ・ガンドゥルン』、『ガルード・ヤクソ』
		舞踊劇	『ラーマーヤナ』、『クスモユド』、『アルジュノ・ウィウォホ』※ 『パンジ・トペン・キロパワルノ』
		影絵	『ビモ・スチ』※
1995	パリ	ブドヨ	『パンクル』、『ドゥロダセ』、『スコハルジョ』
		ウィレン	『ラウン』
		男性単独舞踊	『クロノ・トペン』、『ガトコチョ・ガンドゥルン』
		舞踊劇	『ラーマーヤナ』、『クスモ・ユド』、『パンジ・トペン・キロパワルノ』
	日本	ブドヨ	『パンクル』(A)、『ドゥロダセ』(B)
		舞踊劇	『アルジュノ・ウィウォホ』(A)、『カルノ・タンデン』(B)
1996	オランダ	ブドヨ	『パンクル』、『ドゥロダセ』
		舞踊劇	『アルジュノ・ウィウォホ』、『カルノ・タンデン』 『クロノ・パンジー・トペン』
1997	日本	ブドヨ	『パンクル』(B)、『スコハルジョ』(A)
		スリンピ	『ゴンドクスモ』(B)、『サンゴパティ』(A)
		ウィレン	『ボンドユド』(B)、『ラウン』(A)
		男性単独舞踊	『クロノ・トペン』(A,B)

[Haryanti 2001: 77-78]、[ニッセイ 1995]、[JSIMD1997]、[Cempaka]、[Hong Kong 1985a, 1985b]、福岡アジア文化賞サイトのクス・ムルティア・パク・ブウォノ氏の経歴による。

※は[Cempaka]に掲載されているが、[Haryanti 2001: 77-78]に掲載されていないもの。
演目名の後の( )内の数字または記号はプログラムを示す。