

H-6 国民文化の創造

980. インドネシア文化の成立

インドネシアとはその成立過程において民族の文化的多様性を単一共同体にかなり強制的に統合したものである。インドネシアという言葉自体が文化と無関係の政治的概念である。従ってジャワ文化、バリ文化、バタック文化、トラジャ文化などがありえてもインドネシア文化というものはない、インドネシア文化とは用語矛盾であるという説は今日においてもなお説得力を持つ。

しかしながらインドネシアが成立して半世紀以上経過し、インドネシア人としての民族意識による連帯とその証として国家としてのインドネシア国の成立によってインドネシアの存在は政治的、経済的存在のみならず、社会的、文化的存在として自他とも認める実態を伴うようになった。インドネシア文化という国民文化の成立である。

何れにせよインドネシア文化の歴史は始まったばかりであり、百年にも満たない。インドネシア国は《多様性の中の統一(→367)》の「統一」の文化コンセプトがインドネシア文化といえるであろう。インドネシアが近代的政治思想による人為的な共同体であるごとく、インドネシア文化も近代的文化思想による人為的文化の要素があることは免れ得ない。

インドネシア文化形成の最も重要構成要素はインドネシア語の存在である。インドネシア語なくしてインドネシア文化はありえない。多くの民族が持つ伝統文化の中からインドネシア語を媒介にして普遍的なものが抽出され、西洋文化を核としてインドネシア文化に昇華し、全インドネシア人の共有の文化となった。

インドネシアを構成する各民族は各々の民族の伝統文化を保有してきた。インドネシア人となってもジャワ人はジャワの伝統文化に拘束されるように、各民族は引き継いできた民族固有の伝統文化を誇り堅持するであろう。

例えばジャワの代表的伝統文化であるワヤン(→904)がインドネシア文化になるにはジャワ語(→633)の壁を外さねばならない。ジャワ語でやる限りワヤンはジャワ文化であってもインドネシア文化とはいえない。

宗教はナショナル・アイデンティティにとって敵対関係にもなりうる微妙な存在であった。これまでのインドネシア文化の成立においてイスラム教など宗教の影は薄い。どちらかというと伝統文化と西欧文化の連合勢力に押されて、あるいは両者の競合関係の中で宗教はアウトサイダー的立場に置かれた感がある。

インドネシア文化とは西洋文化の枠組みにおいて認識される存在であろう。インドネシアという民族国家の概念自身が西洋文化の産物であり、植民地時代から西洋文化がインテリに与えた影響は大きい。植民地という不幸な歴史も西洋文化を吸収する一つ的手段であったという評価もありうる。

981. 底流のインド文化

アセアン加盟東南アジア 10ヶ国のうち、ベトナム、フィリピンが何か異端な感じがあるのはインド文化の形跡がないからである。インド文化はインドネシア文化の基盤であり、その形成に大きく寄与している。例えばガルーダ(→952)はインドネシアという代名詞代りであるが、もともとはインド神話の“神鳥”であり、インド文化

圈が共有しているものである。タイでは王室のシンボルである。インド文化の影響は東南アジアの津々浦々に及ぶ。〈東南アジア〉ではインド文化が支配している様はあたかも日本、朝鮮、蒙古、ベトナムの〈東アジア〉が中国文化の支配下にあるのと同じである。

インドネシアにおけるインド文化の影響は言葉においても明らかである。インドネシア語には外国の色々な言語に語源を有する言葉が多いが、インドネシア語の抽象語の語源はサンスクリット語にある。首都ジャカルタ中央のモナス(→158)の高い塔は「リンガ(理由あって日本語訳をつけない)」であり、その台座は「ヨニ(リンガと対)」でヒンドゥー思想の融合を象徴している。性に厳しいイスラム教国であるにもかかわらず首都の記念塔として受け入れられているのはインド文化の根強さを物語るものであろう。

『ラーマヤナ』『マハーバーラタ』というインドの叙事詩がインドネシア人にとって血肉となっているのは、日本人にとっての『論語』『史記』『三国史』『水滸伝』と同様の存在である。教養のあるプリアイ(→629)という階層はインド思想が处世訓であり、己の規範である。日本人の士族における“^{ししよごきょう}四書五経”の位置づけである。

インドネシア人のティダ・アパアパ(→585)に見られる行動パターンとしての諦観思想はタイのマイペンライと同じであり背景にはインド哲学の影響があるように思う。

インドネシア人はオーストロネシア語族(→563)に属するマレー系民族であり、その出自の起源は中国南方というのが定説である。しかしこの考えはインドネシア人の好むところではない。彼らはインドネシア人の先祖はインドからインド文化を携えて移住してきたと主張するであろう。日本人が日本人の祖先は黒潮に乗って南方からやってきたというよりは大陸から中国文化を携えてやってきたと思いたがるのと同じである。

東南アジアに位置するインドネシアには圧倒的にインド文化の影響が強いが、中国文化も無視しえない。中国文化の青銅器に繋がるドンソン文化(→011)は小スンダ列島の東端にまで浸透しており、インドネシア文化の基層を形成している。

バリ島のバロン・ダンス(→954)を見れば中国の獅子舞との類似性に驚く。バロンはヒンドゥー教以前のバリ文化の継承に係わる存在である。

ここで次のような仮説はいかがであろうか。東洋の民族大移動であるオーストロネシア語族は台湾から南下した民族集団はマカッサル海峡(→038)からバリ島に達し、そこから四方に拡散した。その後、スマトラ島・ジャワ島は西からのインド文化受入れの玄関になり、バリ島はインド文化の奥座敷になった。バリ島はインド文化と中国文化の十字路であったが故に文化の密度が高いと仮想してみたい。

982. 西洋文化の衝撃

ヨーロッパからスパイス(香料)を求めてはるばるインドネシアへやってきた連中はそれまでのインド、アラビア、中国の商人と比べると航海術のような技術に若干優位であっただけで文化的にそう優越していたわけでもなかった。

東インド会社時代にジャワ島へ来たヨーロッパ人はジャワの豊かな文化に接して驚嘆の声をあげた。要するにヨーロッパの方が野蛮人であった。特にオランダは商売のためならどんな酷いことを平気でする獰猛な商人であり、ジャワ人を感化すべき文化を持ち合わせていたとは思えない。

しかし、このような時代を経てヨーロッパは技術、経済において急速に発展し西洋文明は東洋文明を追い越した。西洋文明は文化における優越を伴うようになった。

ヨーロッパ宗主国(→275)は植民地に対して政治・経済の支配を行う一方、高い文明の国として遅れた地域に普く文明を広めるというそれなりの使命観に燃えていた。強制裁培制度(→282)のように植民地の収奪は事実としても宗主国がそれなりの文明を植民地にもたらし、それには文化が伴っていたことも否定しえない。当初の西洋の衝撃は科学・技術の[ハードとしての文明]であった。しかしその文明の基盤となった[ソフトとして文化]は政治・法律・経済・社会思想・文学・芸術などあらゆる分野に広がっている。

植民地政庁はオランダが得意な近代土木技術によって港湾、運河を建設し、さらに灌漑・排水工事によって農耕地は飛躍的に増加した。鉄道や道路を敷設した。これらの〈ハード面〉の技術はそれを運営する〈ソフト面〉の社会システムと切り離しえない。

とりわけ個人主義、民主主義、法治主義の社会思想は西洋が産み出した近代思想である。封建主義のジャワでは植民地体制という枠の中ではあったが残酷な刑罰の廃止、気まぐれな税法の合理化などそれなりに近代化された。

やがて西洋思想によって民族意識に目覚めたインドネシアの住民は植民地からの解放を求め、ナショナル・アイデンティティの自覚とともに自らの国家としてインドネシアの独立を唱える民族主義をもたらしたのも歴史の必然であった。そもそも民族国家の概念も民族主義、民主主義という西洋思想の産物である。

インドは英国の法制度、政治制度、法による統治、司法の独立、福祉制度、官僚制度など最善のものとしてそっくり受け入れた。インドネシアはオランダに独立戦争を挑んだ際もオランダの政治支配は必死になって排除したが、オランダのもたらし文化はそれなりに尊重した。インドネシアの西欧文化の導入は選択的であったが、国家組織、法支配など結果的に多くの植民地の制度がそのまま引き継がれた。

今、インドネシアでは西洋教育を受けたのは一握りの知識人ではない。すべての国民はイスラムとの調和をはかりながら西欧思想に慣れ親しんでいる。政治勢力は弱くても知識人のリーダーシップの下にイスラムの牽制を受けながらインドネシアの国際化(≒西欧化)は止めえない勢いとなっている。

983. インドネシア芸術

芸術的才能と経済的才能は反比例関係にあるという説があり、インドネシア人は正にこの適例であろう。経済的才能に遅れるというよりは経済そのものを軽蔑しているインドネシア人はその分だけ芸術的才能に恵まれている。その才能は建築、美術、工芸、音楽、舞踏など全芸術分野に発揮される。

ボロブドゥール寺院(→126)は世界に誇るインドネシア古代建築である。植民地時代に統治者として臨んだオランダ人はかくも素晴らしい建造物が被支配者ジャワ人の建造物であることを認めるに素直でなかった。

インドネシア独立後、主要都市には独立を記念するモニュメントが建設された。その代表はモナス(→158)である。首都ジャカルタのメイン・ストリートのロータリーにある巨大な彫像の存在は芸術国家の証である。

チャンディ(→146)に刻まれた石造物や各民族の伝統木彫りの彫られる対象は神であり、祖先であり、霊であり何らかの信仰と結び付いていた。近代になって彼らの彫刻の才能は伝統様式の枠をこえた芸術のための彫刻が行われるようになった。

絵画についてはヨーロッパからもたらされた油絵の絵画にもインドネシア人の芸術心を刺激し著名な画家を生み出した。

染織などの工芸分野にイワン・ティルタ(後述 996)などが現れ、彼らの芸術的才能は伝統的民族芸術の範

圏を越えて近代的普遍芸術となった。バティックはジャワの地方工芸からインドネシア芸術へ、インドネシア芸術から国際芸術への飛躍である。

舞踏においても伝統舞踏が保護される一方、レンドラなど演劇の分野の活躍は国際的評価を受けている。伝統芸術の保存のためインドネシア全土を対象にインドネシア国立芸術アカデミー (STSI) があり、国民芸術創出のための養成所となっている。

インドネシア文化に関わる代表的なインドネシア芸術に音楽のクロンチョン(次項)がある。インドネシア民族意識が形成とともにクロンチョン音楽が生まれ、クロンチョンの発展過程がインドネシアの成立であった。特定の民族色のない無国籍の音楽であることが新生インドネシアの国民音楽になる条件に適していた。

はじめ、クロンチョンは旅まわりの劇団サンディワラ(→829)によって全国にひろがっていた。その頃、蘭印を占領した日本軍は文化政策としてハワイアンやジャズなどの西欧からもたらされた音楽を追放した。啓民文化指導所(→353)を設け、在来の伝統文化の振興とともにクロンチョンがインドネシア芸術として評価された。オランダ語の禁止がインドネシア語の普及に貢献したのと同じである。

ラジオ放送の開始によりクロンチョンは一挙にインドネシア全土に拡大し、国民音楽となった。独立戦争の開始とともにクロンチョンの愛国歌も輩出した。クロンチョンの国民音楽化には歌の好きなスカルノ大統領の業績に挙げられる。

984. クロンチョンの旋律

インドネシア歌謡・クロンチョン(kroncong)の起源は16世紀に生まれたファド(fado)といわれるポルトガル(→270)音楽である。香料貿易でバタビアに移住したポルトガル人は人生の陰画的な詩情を語りの入った歌で無聊(ぶりょう)を慰めた。ジャカルタのトゥグー(→166)がクロンチョンの発祥の地とされている。

クロンチョンは16拍子の細かいリズムの“たおやかな”歌である。その特徴はウクレレに似たクロンチョン・ギターである。ギターよりひとまわり小さいのは船上生活の便宜のためという。クロンチョン・ギターの細かいビートが歌唱の伴奏用に適している。音色が「クロンコン」と聞こえたことが楽器の名前となり、歌曲の名前になったらしい。

最近のクロンチョン・バンドの編成はクロンチョン2~4、ギター1~2、ベース1、スリン1、ヴァイオリン1~2、チェロ1である。キーボードやウクレレも見られる。

西洋音楽の7音階が導入され、32小節からなるランガム(langgam)クロンチョンという新しい様式が生み出されストーリーのある歌詞が歌えるようになり、素人でも簡単に口ずさめるようになった。『ブンガワン・ソロ』はランガム様式である。

ポルトガル音楽に中国風なもの、オランダからの西欧風なもの、アラビアの要素やジャワのガムラン音楽(→910)もミックスして今日のようなパターンに仕上がったのがクロンチョンであり、いわば無国籍の混血音楽である。インドネシア人クロンチョンに親しみ、歌詞もマレー語(インドネシア語)で歌われるようになり、インドネシアのどの民族に愛されてインドネシアに定着しパントウン(→962)が歌われた。

『ブンガ・アングレック(蘭の花)』『スラムット・ティンガル(さようなら)』はオランダ人がインドネシア語で作詞作曲し、今なお歌い継がれている古いクロンチョンである。

次第にインドネシア人が作詞作曲、演奏も行なうようになり、インドネシアの音楽となる過程はインドネシア独立運動から独立戦争の過程とラップした。折しもイスマイル・マルズキ(次々項)、グサン(次項)という優れた作曲家や、ネッティ(Netty)、ワルジナ(Waljina)という歌手が輩出した。

涙、別れ、遂げられない恋の恨みなどの歌詞がナイーブな旋律にのって^{じょうじょう}嫋嫋として歌われる。日本で最もよく知られているクロンチョンは『ブンガワン・ソロ(次項)』であるが、『スパサン・マタ・ボーラ(後述 986)』『スレンジン・ストラ』が最もクロンチョンらしい。

日本の“演歌”は国際化しないが、クロンチョンには国際化の要素がある。その差を見るに日本の演歌は外国人を曳きつけるには土着的すぎるからであろう。

クロンチョンは勇壮な旋律にも変身できる。独立戦争の時も士気を鼓舞する軍歌にもクロンチョンが謡われた。『ハロー・ハロー・バンドウン(→826)』は軍歌である。

最近ではより新しい大衆的なポップス音楽の登場し、若者の人気を集めるにつれクロンチョンは“眠くなる歌”としてナツメロに位置づけられている。クロンチョンを愛国歌という呪縛から解放するためにポップにアレンジなどされている。

985. 「ブンガワン・ソロ」

太平洋戦争中に占領したジャワ島に赴いた日本人の心をとらえた美しい歌があった。『ブンガワン・ソロ(Bengawan Solo)』というクロンチョンである。藤山一郎や松田トシによって日本語でも歌われ日本人に馴染み深い歌である。歌に疎い人もメロディを聞けば思い当たるはずである。

ブンガワ・ソロとはジャワ語で“ソロ川(→130)”という意味である。ソロ川の水源は中部ジャワの聖なるラウ山(→132)の南斜面に発し古都ソロをへてスラバヤの東方でジャワ海に入るジャワ島最長の川である。

そのソロ川¹の悠々たる川の流れを歌ったものである。オランダ植民地時代に流行^{はや}ったこの歌には^{ひゆ}比喩が込められているという。すなわち山間の一滴も集まって川となり、滔^{とうとう}々と流れる大河の流れのようにインドネシア独立への民族の願望はせき止められないという。

日本の占領当時、歌手の藤山一郎がインドネシアを訪れた。日本軍の慰問であり、宣伝班(→353)の文化政策との関係はつまびらかでない。彼がインドネシア土産に仕入れたブンガワン・ソロの歌は日本でも好評を博した。



Gesang Martohartono

比喩はとにかく美しいメロディは今なおインドネシアはもちろん日本でも歌われている。マレーシアのクアラランプールのカラオケでマレー人の国営企業エリートが自国の歌のごとくこの歌を熱唱していたことを思い出した。

この歌を作詞作曲したグサン・マルトハルトノ(Gesang Martohartono 1918-)は中部ジャワの出身で 11 人兄弟の5番目の庶民の育ちである。クロンチョンの楽団員で歌手であり竹笛も吹いていた。正規の音楽教育は受けていない。従って彼の自筆の作曲の譜面は音階を数字で表している。ブ

¹ ブンガワンソロを作詞作曲したグサン氏は「ソロ川のほとりにプリンギンの大木がある。根元に座って目の前の流れを見ているうちにふとメロディが浮かび、煙草の箱に数字で楽譜を書いた」と語っている。猪俣良樹「日本占領下インドネシア旅芸人の記録」

ンガワン・ソロ以外に『ジュンバタン・メラ(→141)』や『サブ・タガン(Sapu Tangan)』がある。

日本でもこれまで随分多くのブンガワン・ソロのレコードやテープが販売されてきた。しかしインドネシアは著作権に関する国際条約を締結していないため著作権については埒外^{らちがい}にあった。従ってインドネシアは外国のものに対して著作権を払わないと同時にインドネシア人の作品が外国で営業されても著作権を請求しえない。

ということで日本でいかにブンガワン・ソロのレコードやテープが売れようとも作詞作曲のグサン氏には一切著作権は入らない。これでは申し訳ないということでブンガワン・ソロを愛する日本人がグサン氏を日本に招待した大阪での会に私は出席した。

日本に着いたグサン氏は完成したばかりの瀬戸大橋にちなむ『瀬戸大橋』という自身の作詞作曲の披露があった。インドネシアは日本と同様に島国である、その島々を結ぶ橋への願望に島嶼国家の連帯感というようなものがあるような気がした。

グサン氏は^{かくしやく}夔鑠として現在も作曲活動を続け、ソロの公営住宅で穏やかに余生を送っている。ソロを紹介する TV 番組に出演されて懐かしい姿を見かけたことがある。日本人の募金によって立てられた氏の胸像がスラカルタ(ソロ)市のソロ河畔の公園にある。

986. イスマイル・マルズキ



メンテン(→161)にある「TIM(Taman Ismail Marzuki)イスマイル・マルズキ公園」として知られるジャカルタ芸術センターは劇場、映画館、図書館、展示館の文化施設よりなる。首都の芸術文化活動の中心地であり、インドネシア文化の発信基地となっている。

1970年代の初めに当時のジャカルタ州知事サディキン(→396)の肝いりでジャカルタ芸術センターが竣工した際に、インドネシアの誇る音楽家の名が命名された。

イスマイル・マルズキ(1914-58)はジャカルタで生まれ、西欧音楽の教育を受けた。クロンチョンを代表する作曲家である。彼の作品の『インドネシア・プサカ(至宝)』は準インドネシア国歌であり、起立して歌われる。

『ハロー・ハロー・バンドウン(→826)』は独立戦争中に焦土作戦としてバンドウンの町を敵に渡して撤退(→322)せざるをえなかった共和国軍が再びバンドウンを奪い返すことを期して歌う力溢れた勇ましい軍歌である。

『スパサン・マタ・ボーラ(Sepasang mata bola)=つぶらな瞳』は独立戦争に出かける兵士がジョグジャカルタ駅でふと見かけた物売りの乙女の語りかけるような目に見送られる別れの歌である。血なまぐさい戦争の最中の繊細な感受性の歌である。

ジョグジャ駅のシンボル・ソングとして何かの都度にメロディが流れる。喧騒の中の切なく胸を締め付けられるような甘いメロディに気がついた人は独立戦争当時この駅を通り過ぎて戦場に向かう兵士と目のあったうら若い乙女のいたジョグジャカルタ駅であることを図らずも思い出し旅情にひたる。

『スレンダン・ストラ(Selendang sutra)=絹の肩掛け』は負傷した兵士をつつむ恋人の肩掛けである。英雄墓地では独立戦争を戦った英雄の葬送に『ググール・ブンカ(Gugur Bunga)=献花』が演奏される。

戦争がらみばかりではない。『(Jangan Ditanya)聞かないで』『(Labaian Bunga)花は散って』『(Sapu Tangan dari Bandung Selatan)思い出のハンカチ』は叙情的な恋歌である。恋歌にこそクロンチョンの伝統に乗った彼の本髄があり、クロンチョンの様式は彼によって完成した。

イスマイル・マルズキが最も油が乗っていたのは日本統治下から独立戦争の頃である。インドネシアの生誕を告げる歌として全インドネシアに広がり、イスマイル・マルズキの名は愛国歌の代名詞になった。

ラジオを通して流れる彼の作ったクロンチョンのメロディは生まれたばかりのインドネシアの象徴として国民に熱狂的に迎えられ、今なお多くの作品が国民に熱唱されている。44歳の死因は結核であったと伝えられる。

彼の作品はイスマイル・マルズキ自身が作詞作曲した。日本では作詞と作曲は分業であるが、ブンガワン・ソロもグサン(前項)の作詞作曲であり、同一人の作詞作曲はクロンチョン全体についていえる。

987. インドネシアの音楽

ナショナル・アイデンティティのためクロンチョン(前3項)を国民歌とする一方、地方の歌を取り上げインドネシア民族共通の文化にする運動が行われた。歌詞が地方語であることからラグ・ダエラ(地方歌)と呼ばれたが、クロンチョン風にアレンジされたもので必ずしも日本でいう民謡ではない。

インドネシア各地の地方色を漂わす音楽が中央で受け入れられ、インドネシア音楽の多様性を誇った。オルケス・ムラユという西欧音楽楽団が編成され、インドネシア音楽を国営放送で流した。ロックンロールやビートルズの西欧音楽の浸透に対してインドネシア文化を保護しようとするスカルノ大統領の意向があった。

ポップ・スンダ(→612)やポップ・ブギス(→615)は哀切溢れるメロディが特徴である。スンダ人のチアンジュランは「五木の子守り歌」など日本の民謡に通じる物悲しさがあるらしい。その他にはポップ・パダン(→097)の縦笛の合奏、ポップ・ミナハサ(→620)の軽快な木琴に乗る歌、ポップ・アンボン(→622)の相愛のスロー・デュエットなどがある。

地方の音楽ではバタック人(→607)が特記される。声量が豊かで堂々としたバタック人にマイクは不要である。バタック人にキリスト教が受け入れられたのは賛美歌を歌うことが気にいったのだろうか。バタック人の中でもタパヌリ族は食人(→608)習慣があっただけに顔もいかついが、喉が太いことが豊かな声量に繋がるという説がある。

バタック人は声楽ばかりではなく器楽の演奏も器用である。インドネシア人の中で国際的な音楽家あるいはエンターテイナーが現われるとしたならば、その素質があるのはバタック人でなかろうか。アンボン人、マナド人(→620)もキリスト教徒の民族は不思議と音楽才能に恵まれている。

ジャワ在来のガムラン伴奏によるプシンデンの独唱は“御詠歌”を連想する。しかしクロンチョンにもジャワ風の旋律とガムラン(→910)のリズムが取り入れられている。これはあたかも日本の演歌が五線紙に作曲され西欧の楽器で演奏されても浪花節とか浄瑠璃の影響から免れていないのと同じであろう。

地方区から全国区になった音楽に「ジャイポンガ(Jaipongan)」がある。ジャイポンガはスンダ地方(→105)のクトゥック・ティルという民謡をググム・グンビーラがクンダン(太鼓)のビートを強調したものである。

悠長なスンダ民謡は扇情的にジャイポンガにアレンジされ、歌よりも踊りにウェイトがある音楽となり全インド

ネシアに広まった。ダンドゥット(→830)と起源は異にするが、庶民の音楽として定着している。

音楽には国境や言語の垣根はない。近年のインドネシア音楽は“ポップ・インドネシア”と総称され、世界の若者に人気がある。ポップ・インドネシアは西洋音楽のインドネシア版であるが、インドネシア的な香りが魅力となっている。

988. 電波・文化の媒体

ヨーロッパのバルカン半島に多宗教、多言語の多民族国家のユーゴスラビアという共和国があったが、いくつかの国に解体する際に混乱と紛糾を招き多くの犠牲を伴った。多宗教、多言語の多民族国家のインドネシアが前車の^{わだち}轍としてのユーゴスラビアにならない条件とは何であろうか。

求められるのは政治統合だけでなく文化的結合でなかろうか。ユーゴスラビアにセルビア文化、クロアチア文化、ボスニア文化はあってもユーゴスラビア文化はなかった。統一した文化を持ち得ない場合、政治的結合は経年劣化し、チト一大統領の没後、ユーゴスラビアは空中分解した。ソ連邦の解体も同じである。

幸いにしてインドネシアはインドネシア語(→958)という統一言語を媒介にしてインドネシア文化が育成され強力な接着剤として作用するため、インドネシア解体はありえないだろう。これには政治統合と言語統合に同じ比重を置いた青年の誓い(→292)におけるインドネシア民族主義者の叡智がある。

アンダーソンの『想像の共同体』によればヨーロッパで印刷・出版技術が飛躍的に発達し、ラテン語でなく地方言語(ドイツ語・フランス語 etc)の出版が行われるようになり、地方言語は出版語として普及し、出版語を基に国民意識が浸透し、国民国家が成立した。

ヨーロッパでは言語を核に数百年かかった熟成した国民国家がインドネシアでは数十年で可能になった。インドネシア語をかくも短期間に全国土に普及させることに成功したのはラジオ、TV の電波機器、カセットテープの音響機器などの近代文明の利器がインドネシア文化の形成に大きく貢献²した。

独立して間もないインドネシアにおいてスカルノ大統領のインドネシア語の演説(→974)はラジオで全国津々浦々に受信された。その結果、国民意識の向上はさることながらインドネシア語の普及によりインドネシア語を媒介とする国民文化の形成に寄与した。学校識字教育のだけではかくも速やかな国語の普及は困難であったろう。

クロンチョン(前述 984)がインドネシア語によって歌われ国民音楽となったのもラジオのおかげである。その後の急増したテレビの普及は単なる娯楽の提供以上の機能を有するものである。国民文化の創造において視聴覚メディアの電波は大きな役割を果たした。

昨今のインドネシアの若者の必携電気器具はカセット・デッキである。新しい音楽がカセット・デッキによって普及している。カセット・テープはレコードや CD より経済的である。カセットから流れるダンドゥット(→830)やポップ・インドネシア(前項)などインドネシア語の歌がインドネシア中を騒音と思われるまでにインドネシアを覆っている。

インドネシア文化のうち、その存在が最も顕著なのは音楽でなかろうか。インドネシア人は音楽性の素質豊かな民族である。エレキ・ギターやキーボードの電子音響機器の普及はポップ・インドネシアの可能性を無限

² 植民地時代にラジオ放送が開始され、各地に放送局が設立された。政庁の統制はあまりなく独立後の国民文化の萌芽が育まれた。田子内 進「植民地期インドネシアにおけるラジオ放送の開始と音楽文化」

大に広げ、世界に向かってインドネシア音楽を発信している。

989. インドネシア文学

インドネシア文学³をインドネシア語の文学と定義するならばインドネシア語自身の歴史からインドネシア文学はようやく半世紀余りの歴史を経たばかりであり、まだ成立の過程でもあるといえる。今日ではインドネシア語は国語として教育の成果で国中に普及した。これによりインドネシア語は広範囲の読者層を産み出すに至り、インドネシア語で書かれるインドネシア文学は確固たる基盤を持つようになった。

ジャワ人の知識人がそれまでのオランダ語から、初めてムラユ＝インドネシア語で文筆活動を行う時の心理的葛藤がプラムディア著の『人間の大地(→975)』に記されている。植民地時代のジャワ人のインテリにとってムラユ語での文筆にはわだかまりがあった。

しかしながら総じて文筆活動を行う者は民族主義者であり、インドネシア語の創設に努めたのも文学者である。インドネシアの文学者は西欧文学の影響による自己のモチーフの表現に付け加えインドネシア語の創設という二重の課題を負わされていた。

インドネシア文学の歴史に立ち返ると当初その担い手はムラユ語への距離の近いスマトラ島のミナンカバウ人(→609)が主体であった。ムラユ語(→957)を駆使したアミル・ハムザ(次々項)という詩人はスマトラのスルタン家の出である。

1917年に植民地政庁によって図書館兼出版所である「バライ・プスタカ(Balai Pustaka)」が設立された。インドネシア人啓蒙のため政治色のない作品のインドネシア語訳、インドネシア作家の紹介も行われ、バライ・プスタカ世代の文学者が育つ温床となった。

バライ・プスタカは官製の文化事業であるため、自由な場を求め 1933年にアリシャバナ(Sutan Takdir Alisjahbana 1908－1994)の主宰による『プジャンガ・バル PUJANGGA BARU(＝新しい詩人)』が創刊され 1942年まで刊行された。この雑誌に拠るサヌシ・パネ、アルミン・パネの兄弟、アミル・ハムザ、プルワダルミンタ等多くのインドネシア人の文学者を輩出した。

同誌は植民地時代の文芸・文学活動の拠点であり、インドネシア語の成熟化と全地域への普及に貢献し、その担い手はインドネシアの全民族に広がった。国語のないフィリピン、国語の形骸化しているシンガポールと比べインドネシア語の文学を有するインドネシアは優れた国民文化を産み出すことができる。

独立以前の文学活動も植民地支配構造の締め付けの中であった。独立直後の混乱期をへて政権が安定すると文学者は為政者にとって一面では煩わしい存在でもあった。モフタル・ルビス(→965)はスカルノ大統領に逆らって投獄され、さらにスハルト体制になっても^{しんげん}箴言して文筆活動を制限されている。

プラムディア・アナンタ・トゥル(次項)はスカルノ大統領時代にもはやされた左翼系の文学者であったが、スハルト体制下では逼塞を余儀なくされた。スハルト体制の崩壊によって文筆者への^{せいちゆう}掣肘はようやく解除された。

⇒957.インドネシア語の成立

³ インドネシア文学はサストラ(sastra)インドネシアといわれる純文学が主流であるが、近年はポップスといわれる大衆小説の進展が著しい。

990. プラムディア・アナンタ・トゥル

プラムディア・アナンタ・トゥル (Pramoedya Ananta Toer 1925-2006) は中部ジャワの北岸で東ジャワ州に近い
ブロラ (Blora) 出身の作家である。ブロラは石灰性土壌の貧しくて惨めな土地
であることは自身の著述の『ブロラ物語』に記している。父親の影響でジャワ
の伝統芸術ワヤン(→904)に親しむ。父親が名づけた「プラムディア」の名前
には「最初に戦場に立つ者」の意味がこめられている。



父は始めは意気さかんな民族主義者の教師であったが、オランダの弾圧
で生計手段を奪われてからは自堕落な生活に落ち込み、父と息子はいがみ
合うようになった。

母の死を契機にジャカルタに出る。20歳の時、日本の敗戦で時代の奔流
の赴くまま独立戦争に参加するもオランダ軍に捕われて獄中で小説を書き
始めた。1950年代に『追跡』『ゲリラの家族』『夜市のようにではなく』『汚職』

プラムディア・アナンタ・トゥル

『ジャカルタ物語』を発表した。独立戦争と革命の栄光と悲惨は著者の体
験に基づくものである。45年世代(→319)と称する戦争と革命の時代の文学者を代表するインドネシア最大
の作家である。

スカルノ大統領時代の末期に共産党系の文化団体のレクラは人民のための芸術を唱え、同調しない芸術
家をマケニボ(文化至上主義者)追放運動で激しく攻撃した。そのレクラで彼は指導的地位を占めていた。今
日もモフタル・ルビス(→965)などインドネシア文化人の意識にはレクラ時代の恐怖を風化させていない。

9月30日事件(→384)でプラムディアは共産党同調者として逮捕され、1969年にブル島(→227)にB級政
治犯として拘留された。『人間の大地』『すべて民族の子』『足跡』『ガラスの家』の4部作の大河小説は最悪の
条件の流刑地で書き上げられたものである。

国際人権擁護団体・アムネスティの要求により1979年ブル島から釈放されたが、スハルト体制では「ET
(Ex-Tapol エクス・タポル＝元政治犯)」のレッテルはヒトラーがユダヤ人に与えた“ダビデの星”と同様であ
った。

釈放後、『人間の大地』は刊行され空前のベストセラーとなった。しかしスハルト政権により社会主義リアリ
ズムが忌避されインドネシア国内では発禁になったが、コピーやマレーシアからの持ち込みで多くのインドネ
シア人に読まれた。英語、ドイツ語、オランダ語に翻訳されている。邦訳は20年かけて押川典明氏によって
2007年に完成した。

彼の生涯はオランダ植民地時代、日本の軍政、独立革命期、スカルノ時代、スハルト時代、そして現在とイ
ンドネシア国民の激動の歴史であった。この間に3度、通算15年に及ぶ投獄と流罪の刑にあった。“民族の
語り部”としてインドネシアの生んだ最高の作家であり、1995年マグサイサイ賞を受賞した。東南アジア最初
のノーベル文学賞受賞候補の最右翼であったが、実現しなかった。

スハルト体制崩壊後は出国も認められ、2000年9月に来日した。小柄で痩せて耳が遠い75歳の老人の
写真を見入った。ジャカルタ郊外のボジョン・グデで土いじりしながらの余生を送っていたが、2006年逝去し
た。⇒975.「人間の大地」

991. インドネシア近代詩

今日のインドネシア文学の担い手は全インドネシア人に拡大している。当初は言葉の関係でインドネシア文学や詩の先行者はスマトラ島の出身者であった⁴。

1928 年第2回青年の会議に際して起草者の一人であるミナンカバウ人のムハマッド・ヤミン (Mohamad Yamin 1903-62) は独立後、法相、教育文化相を歴任したが、本来は文人で民族主義を鼓舞する英雄伝や歴史の文筆活動で知られている。

その彼は 1922 年には『アンダラス・希望の島』という詩を書いた。アンダラスとはスマトラ島の古称である。1922 年当時はジャワ島への対抗意識からアンダラスを謡った詩人は 1928 年には『インドネシア・わが祖国』という詩をかいた。一人の詩人にスマトラ島からインドネシアへの昇華を見ることができる。

トウク・アミル・ハムザ (Tengku Amir Hamzah 1911-46) は名前の前の“Tengku”という称号が家柄を示すとおり、彼は北スマトラのランカットの宰相の後継ぎとして生まれた。ムラユの歴史と文学を愛好する家庭の出であった。

メダンの MULO (オランダ語中等学校) からジャワに遊学し西洋教育で育った。スマトラ島のスルタン一族もジャワ島では故郷の伝統的束縛から解放された自由な一人の若者であった。民族主義思想に共鳴し一人の若者として恋愛結婚をしたが、家系のしがらみによってスマトラ島に連れ戻されてスルタンの伯父の娘と結婚した。

独立宣言後、スマトラ島の東海岸州 (現在の北スマトラ州のメダン周辺) は幾多の政治団体が林立した。1946 年3月3日、一斉に烽火をあげた北スマトラの人民クーデータによって各地のスルタンやその一族は捕えられ、あるいは殺され王宮は破壊された。

オランダは当面の敵であるが、旧日本軍やスルタンという旧支配階級もオランダとの関係で疑われ血を見る事件(→323)があいついでいた。ランカットのスルタン家も襲われアミル・ハムザも処刑された。35 歳で惨殺された詩人の詩は今もなお愛唱されている。叙情的な音楽性のあるインドネシア語の詩である。

民族主義者であるにもかかわらず、反動スルタンの一族として処刑される彼の生涯は矛盾だらけであった。しかし彼の文学活動においてはムラユの伝統と西洋の近代性が結合しインドネシア近代定型詩の祖といわれる。西欧様式の中でムラユ的文化の伝統を蘇生させた。プジャンガ・バル(前述 989)に発起人として参加して『孤唱 (Nyanyi Sunyi) 1937』『憧憬 (Buah Rindu) 1941』のムラユ語の洗練した叙情詩集を残している。

「ハイリル・アンワル (Chairil Anwar 1922-49)」はインドネシアの革命詩人で、同国現代詩の創始者。スマトラのメダンに生まれたが、1940 年にジャカルタに移り中等学校に学んだ。少年時代から旺盛な読書欲を示す一方、日本軍政期中から詩作を発表した。なかでも 1943 年に発表した『おれ(別題・闘魂)』は、「このおれは群から見捨てられた野性の獣だ」という一句とともに、インドネシア現代詩と 1945 年革命世代(→319)の幕開けを告げるものとして同時代の人々に大きな影響を与えた。

992. 近代演劇のレンドラ

インドネシアの芸術表現は大衆演劇とは別の舞台芸術も生み出しており、レンドラ(Rendra)という世界に知

⁴ <編者註>西スマトラ、ジャンビなどで使われている現地語はミナン語でインドネシア語の母語になったと聞く。

られた演劇家がいる。彼は 1935 年にソロの貴族の家の生まれである。父親は高校の教師、母親は王宮の舞姫であった。初めは父親に従いカトリック教徒であったが、彼自身は後にイスラム教に改宗した。ガジャマダ大学を経て 1965 年の 9 月 30 日事件の際はアメリカ留学中であった。



レンドラ

1967 年の帰国後「ベンケル (Bengkel) 劇団」を結成し演劇活動⁵を行った。ジャカルタ郊外のチパユン (Cipayung) 村を拠点とし、創作劇の演出家として高い国際的評価を得ている。1990 年に国際交流基金の招きでベンケル劇団を率いて来日した。

ベンケル劇団の『ナガ族の闘いの物語』はインドネシアでは上演禁止になった。劇の大筋はナガ族の住む土地に銅の鉱脈がある。外国資本がその開発のため女王に接近するが、村人は団結して開発を阻止するというストーリーである。外資の鉱山会社はフリーポート社

(→534)、女王はティエン夫人(→451)に準えた風刺である。脚本はインドネシア語で刊行されていない。

ベンケル劇団はハムレットを上演した。「この劇は中世の封建主義を象徴しており、それが現在のインドネシアにそっくりである」と上演の理由を説明した。ハムレットの大筋は前王を毒殺した現王下の物語である。当時のスハルト大統領が前スカルノ大統領を毒殺したのではないかという示唆がレンドラの発する信号であろう。

『スレイマンの子孫たちの祭事』は彼の代表作である。台詞らしい台詞はほとんどなく、大自然の音をバックに意味のない言葉やジャワ語の古い詩、歌が繋がれていく。権威を誇示する集団、傷つきながらも純粋な個、両者の間に侵入する“ジョーカー”、集団と個の葛藤から現代社会の矛盾をえぐり出し、我々は皆スレイマン (イスラムの使徒・自然の神) の子孫でこの世の全てはスラムタン(→705)なのだと語りかける。

作家、舞台俳優であるとともにレンドラは詩人でもあり、彼が自作の詩を朗読すると観客は熱狂した。社会腐敗の批判のため 1971 年、1974 年に活動を禁止された。1978 年 5 月反国家転覆容疑で逮捕され、翌年釈放されたが、劇の上演、詩の朗読などの公的な芸術活動は禁止された。1985 年以降は解禁になったが、詩の朗読は政府の許可を要求された。外国での活動はより厳しい制限下にあった。対外的にはインドネシアを代表する文化人であり、知性であった。

スハルト体制の下では反体制詩人としてレンドラの支持は高く、国民的英雄であった。イワン・ファルス(→831)のロックと共催のイベントにはジャカルタの大競技場に 17 万人の大衆を熱狂させる動員力を当局は警戒した。

1998 年 5 月のスハルト体制崩壊時は反動をたくらんだプラボウォ(→452)の支援者になり、それまでの反体制の行動からは著しく精彩を欠いた。抵抗の文化人は抵抗すべきものが消えて無くなった時に自分を見失うのであろうか。

993. インドネシア映画

1990 年代にはいってインドネシア映画が急速に衰退してきた原因は、テレビの影響と輸入映画の制限緩和である。1990 年にテレビへの民間の進出以来、チャンネル数が増えたこと、既存の国営テレビも民間との対抗上、従来の官報的要素をなくした。このためテレビの人气が高まった。

⁵ ベンケル劇団以外の劇団としては 1977 年リアンテルノによって設立されたコマ劇団がある。

国産映画奨励のため外国映画の輸入は制限されていたが、規制緩和で人気の高い米国の娯楽ものが増えた。ただし通貨危機以後はコスト高のため米国からの輸入が減っている。

インドネシア映画は興行的には不振であるにもかかわらず優れた作品を制作してきた。都市化の現代において都会と農村の対立の中で都市への反発から農村を評価するというものである。最もよく知られたスラメット・ラハルジョ・ジャロット(Slamet Rahardjo Djarot)監督の処女作である『月と太陽』も都会からUターンした青年が主人公である。



スラメット・ラハルジョ・ジャロット

「月と太陽」では場面の展開のつなぎにジャワ伝統の仮面劇が演じられている。意味は不明ながら印象的である。また、登場する白痴の男性の述べる哲学的な台詞は影絵芝居の語り部であるダラン(→874)の役割を彷彿とさせ、映画という近代芸能にもインドネシア芸術の伝統が生きている。

そういえば兄弟のエロス・ジャロット(Eros Djarot)が監督したアチュの女傑を描いた屈指の名作『チュッ・ニャ・ディン(次項)』にも従軍詩人が登場し、戦争の合間に詩を朗詠して兵士を鼓舞する戦争の“語り部”である。ダランのような従軍詩人にインドネシアのワヤンの影が見えるようである。

スラメット・ラハルジョ・ジャロット監督の『青空が僕の家』は都会のカンプン(→728)に生きる少年と裕福な家庭の少年が知り合い、両者の心の交流を描いた作品であり、『王子と乞食』という童話が下敷きになっている。国際的に評価の高い作品であったが、インドネシアでの上演は早々に打ち切られた。理由はカンプンの放火による住民の追出しの暗示が当局の忌避に触れたらしい。最近のインドネシア映画の評判作はガリン・ヌグホロ監督の『枕の上の葉(次項)』がある。

『クルデサック』は4人の監督によるオムニバスである。1枚の布に異なるデザインを取り入れたバティックのパギソレ手法(→927)をである。

ハエルル・ウマム監督の『追いつ追われつ』『パシコムおじさん』はコメディタッチである。インドネシア独特の重苦しさはなく軽快なテンポである。これもインドネシア映画の一面である。

不振であったインドネシア映画の人气が2000年頃より高まってきた。最近の人气作は2002年のルディ・スジュールウオ(Rudy Soedjarwo)監督の『チンタに何があったのか(Ada Apa dengan Cinta?)』である。高校生の恋愛という他愛のないストーリーであるが、人气が高い新鋭女優ディアン・サストロワルド(Dian Sastrowardoyo)を起用している。彼女は1982年生まれでインドネシア大学哲学部に在学中であり、将来が囑望されている。



994. 女優クリスティン・ハキム

インドネシアの女優、クリスティン・ハキム(Christine Hakim)はインドネシアの代表的知性派女優である。1956年に公務員である父の赴任先の南スマトラで生まれた。内面はとにかくイスラム教徒である。

高校2年生の1973年に、映画監督にスカウトされて『初恋(Cinta pertama)』でデビューした。以降、映画

に出演してインドネシア映画祭最優秀女優賞、フランスの芸術文化勲章等々の賞をえた。インドネシアのみならずアジアを代表する女優である。



クリスティン・ハキム

彼女の出演する代表作『さすらい(原題・乞食とベチャ屋 Pengemis dan Tukang Becak)』はウィム・ウンボ(Wim Umboh)監督による 1978 年の制作である。踏みにじられる社会底辺の貧しい人々の絶望の中の光明を描いたものである。

『チュツ・ニャ・ディン(→341)』ではオランダに武装抵抗するアチェの女傑を演じた。白黒映画であるが、アチェ戦争(→281)の歴史に鑑みて忘れがたい映画であった。

映画の斜陽のためインドネシアでの製作本数はなくなり、最近では不本意ながら TV ドラマにも出演している。

『枕の上の葉(Daun di atas bantal)』はクリスティン・ハキムが主演するのみならず、監督にガリン・ヌグホロ(Garin Nugroho)監督⁶を起用し自らが製作した映画第1号である。1998 年 11 月の東京映画祭で審査員特別賞を得た。

ジョグジャカルタを舞台にしがいない女行商人を演じ、人のよい彼女はストリート・チルドレンと同居している。子供らは厳しい境遇にもめげず必死に生きているが、保険金詐欺や交通事故のため死ぬ。貧しい底辺の暮らしの彼等に幸福とは“枕の上の葉”のような^{ほかな}儂いものである、というのが表題の意味であろう。

ストリート・チルドレンを通して貧者の社会への怒りを描いた作品である。出演の 3 人のストリート・チルドレンの演技が優れているのは正真正銘のストリート・チルドレンだからである。撮影後、養子に引き取ったが、新しい環境に馴染めずに彼らは家出をしたというエピソードがある。

この手の映画の上演は東京の岩波ホールで行われる。私は神戸のオリエンタル劇場で見る機会があったが観客は少なかった。興行的には必ずしも成功でないだろうが、あえて製作に乗り出した彼女に映画人の真髓を見る。2002 年 NHK との共同制作の『囁く砂(Pasir Berbisik)』は残念ながらまだ見る機会がない。

クリスティン・ハキムと親しい知人によれば、彼女はほぼ毎年、日本を訪れており寿司を食べ、かなり日本語も話せる。ちなみにインドネシア語、英語にジャワ語、アチェ語もできるらしい。

東京映画祭受賞のインタビューで栄養不良の子供に粉ミルクの寄贈を呼びかけに応じて多くの日本人のファンが応えている。インドネシア人と日本人によりクリスティン・ハキム基金が設立された。永らく独身であったが、オランダ人と結婚したと伝えられる。



ウィム・ウンボ



ガリン・ヌグホロ

⁶ ガリン・ヌグロホ監督の「一切れのパンの愛(Cinta dalam sepoton roti)」は 1991 年作品で、各国で上演され多くの賞を得ている。「木の下で(Di Bawah Pohon)」は 2008 の東京映画祭参加作品である。その他の作品を上げると、Opera Jawa (2006) Daun di atas bantal (1998) Surat untuk bidadari (1994) などがある。

995. 近代絵画

絵画という芸術様式はバリ島のカマサン様式(→932)の宗教画だけであった。そこへヨーロッパからの画家が紙とキャンバスや絵具を持ち込んだ。それに手法としての遠近法はインドネシア人の芸術的才能を刺激せずにはおかなかった。インドネシアの近代絵画が定着するには二つの系統になる。



一つはジャワの貴族がヨーロッパ人に倣って始めたものである。ラデン・サレー(Raden Saleh 1807-80)の描いた麗しのジャワの風景画はオランダ人に好まれた。好奇心の強いカルティニ(→342)は19世紀末に油絵を試みている。

もう一つはバリ島である。1930年代にバリ島は西洋文化の刺激による文化復興を迎えた。その中心人物はウォルター・スピース(Walter Spies)である。国籍はドイツ人であるが、外交官の子としてロシア生まれ、第一次世界大戦中にロシアを放浪した経歴の主である。コスモポリタンの性格から異文化にあこがれ、1925年、バリ島ウブド(→175)に移住⁷してきた。

スピースのバリ島移住の動機はタヒチ島にあこがれたゴーギャンと同様であろう。彼は幻想的な風景画をかく画家である。親しかったルソーの影響のような牧歌的風景である。バリに埋没し、バリの精神世界に入り込んだ。バリの風物に刺激されたスピースは熱帯風景の中のバリ農民の生活を幻想的に描いた。怪しげな雰囲気は熱帯絵画といわれ、オランダの「熱帯博物館」やウブドの美術館に収集されている。



ウォルター・スピース



ウォルター・スピース
The Edge of Heaven

ウブド村に構えたスピースのアトリエにバリの青年芸術家が集まった。彼らはヨーロッパ人に真似て絵の具、筆、キャンパスなどによって油絵を始めた。そして油絵という様式がバリ人に表現しうる芸術の可能性を拡大した。

ウブド村に構えたスピースのアトリエにバリの青年芸術家が集まった。彼らはヨーロッパ人に真似て絵の具、筆、キャンパスなどによって油絵を始めた。そして油絵という様式がバリ人に表現しうる芸術の可能性を拡大した。

バリの芸術家によって創出されたバリ様式というスタイルである。もとより芸術的素質に恵まれたバリ人であるから新しい材料を得て絵の対象は従来の宗教的内容に限らず農村風景や日常生活も描かれるようになった。木の葉の一枚一枚が丁寧にきこまれる。植樹や花が息苦しいまでに隙間なく埋め尽くされた中に人がいる。

曼荼羅の世界に熱帯の生命のエネルギーが迸るようである。日本人の好きな余白の美学の対極点にあるが、魅入れずにはいられない。

現在ではウブド村は“絵画村”としてバリ島観光のコースに組み込まれる賑わいで観光客は土産物に油絵を買う。日本と比べると絵画の価格も嘘のように安い。バリ画家の画法はバリ様式のものに限らず抽象画にも

⁷ スピースは画家であると同時に音楽、舞踏、映画に優れた芸術家である。チャップリンなどの欧米からの文化人がはるばるバリのスピースを訪れている。ケチャ・ダンスを考案したのもスピースである。このようにいとバリ観光の元祖のようであるが、彼はバリを心底から愛した。ケチャ・ダンスは外国人に許容するバリ紹介の限度を示し、それ以上は彼らに踏み込ませない防壁の意図があったのでないか。1941年、日本の侵攻のためヨーロッパへ脱出する船に乗り合わせていたが、その船は日本軍の攻撃を受けてインド洋上に沈没した。

拡大している。

バリ島とジョグジャカルタはインドネシア文化のセンターである。このように文化の豊富な所には外国からも芸術家が集まって“芸術家村”を形成している。インドネシア語も始めは *tukan gambar* (絵描き職人) という言葉しかなかったが、*pelukis* (画家) という言葉もできた。今日ではインドネシア人画家でアファンディ (Affandi) や Bagong Kussudiardja、Baharuddin MS、Mustika、Sri Hadhy など世界的な名声を得ている。

996. 近代バティック

インドネシアのバティックは日本でも岡田、竹内、戸津コレクションの展示会が催されるので見る機会も多い。1993 年秋に大阪万博公園でバティックの大規模な展覧会があった際に、民族学博物館で伝統バティックが展示され、隣の国立美術館で現代バティックが展示された。

現代バティックはそれまで日本で紹介される機会がなかったが、ファッション界ではジャカルタ発信として専門家筋では知られているらしい。展示されたものはイワン・ティルタ (Iwan Tirta) とジョセフィン・コマラ (Josephine Komara) の二人の作品であった。



イワン・ティルタ

イワン・ティルタの作品は絹布に金をふんだんに使った大胆かつ豪華なデザインである。金が本物かどうかはわからないが絢爛たる衣装に圧倒される思いであった。伝統バティックを民芸的なものとして眺めてきたが、バティックの手法を使用した近代バティックの秘める芸術の可能性に多くの人が魅せられたと思う。

ちなみに古典バティックにはバティック・プラダ (Batik Prada) という金彩を施した金更紗があり、結婚式などおめでたい時に使われるもので高価である。昔は本物の金が使われていたが、現在はアクリル

製で洗うと少しずつ剥がれる。安いものだとプリント・バティックにプリントで金を印刷したものもある。

近代バティックの第一人者であるイワン・ティルタは変わった経歴の持ち主である。本名はヌシルワン・ティルタアミジャヤ (Nusyirwan Tirtaamidjaja) である。インドネシア大学法学部出身でロンドン大学、イェール大学で国際法を学び、インドネシア大学の国際法の助教授であったが、ロックフェラー財団の基金でジャワ王家の舞踊の調査したことから伝統文化の保存の必要性を感じ、その後バティックのデザイナーに転身した。

ジャカルタ生まれであるが、両親はミナンカバウ人 (→609) である。ジャワ人のようにバティックのしがらみはないが、伝統バティックへの愛好が高じて屈指のコレクターにもなった。1994 年にボゴールで開かれた APEC 会議 (→113) で各国首脳が着用したバティックのデザインも手がけた。

ジャカルタの郊外に工房を持ち、金更紗の復活により金箔や金泥で装飾した絢爛豪華なファッションの世界に向けての発信基地になっている。

ジョセフィン・コマラは手織りの縮みのような絹に繊細な模様が施されている。織物と染織のイワン・ティルタと比べると地味な感じがするが、ジャワのみならずイカットのデザインが取り入れられている。



ジョセフィン・コマラ

その他のデザイナーではユスマン・シスワンディ(YusmanSiswandi)やインカ・ラフィダ(InkeRafida)が共に創作集団ビンハウス(BINHOUSE)を主宰している。ビンハウスの作品は天然の素材や伝統技術を重視している。2002年には白を基調としたバティックを発表して話題になった。

⇒926.バティック/ジャワ更紗

997. プリアタン歌舞団

ウブド(→175)に近いプリアタン(Peliatan)村の名はバリ音楽と舞踊の本場として世界に知られている。プリアタンが有名になった経緯は1931年にバリで開催された植民地博覧会に植民地政庁の要請で村のガムラン楽団と舞踊団が参加したことである。

一行はバリからヨーロッパ各地をへてアメリカへも巡行した。ガムラン音楽とバリの舞踊は初めて西洋に紹介され、ヨーロッパの文化人に衝撃を与えた。1889年のパリ万国博覧会でガムランが紹介された際にドビシーやバルトークの作曲家も5音しかないガムラン打楽器のもたらし魅力にとりつかれたが、プリアタン歌舞団の登場は世界中がその驚きを確認することになった。その後、数回にわたり海外公演にでかけている。



マンダラ

プリアタン歌舞団を率いたのは在所の王族のアナック・アグン・グデ・マンダラ(Anak Agung Gede Ngurah Mandara 1905-1986)である。名前が長いので日本の新聞ではマンダラ翁としている。バリではグンカ(偉大なる父)と尊称されている。

当初、マンダラ翁は村の楽団であるグヌン・サリ(GunungSari)楽団を率いたが、さらに有志をつのり、ティルタ・サリ(TirtaSari)楽団を結成し、芸術としてのガムラン音楽の洗練に磨きをかけた。マンダラ翁亡き後は息子が率いて1985年以降、数回にわたり来日している。

プリアタン村は両楽団が健在であり、両者の切磋琢磨によって世界的名声を得ている。たまたまプリアタン村にはマンダラ翁という優れた指導者がいたので海外に出かけるきっかけとなった。その後、プリアタン村にはバレルン(Balerung)という共同利用施設が設けられ、若い人、女性、舞踊の団体の活動の拠点となっている。

^{ひるがえ}翻って見るにプリアタンも王族の住む南部バリの一つの村にすぎない。団員はギャニール県ウブド郡プリアタン村の村民である。バリのすばらしさはどの村でもプリアタンになれる可能性⁸があったし、現在もあるということである。

ちなみに最近ではプリアタン以外の歌舞団の海外公演も実施されている。しかしプリアタンの名は世界に轟くブランドであるので、世界各地からバリの伝統芸術を学びたいという人々がプリアタンにやってくるので外国人を収容する寄宿寮もあるらしい。

バリ歴史において地方における王族の役割は“劇場国家(→978)”の興業主であり文化のパトロンであった。

⁸ バリの村々のガムラン楽団に対する情熱は植民地時代の滞在記(コリン・マックフィー「熱帯の旅人」)にも記されている。すぐれた指導者がいないと金銭のもつれなどで解散するようである。

王国時代の王族は代が変わる都度、古い世代の王族は地方に移り、王宮の周りは新世代の一族で固められた。地方に散った王族は村人に楽器や衣装を与え、ガムランや舞踊の練習に励み文化を誇示した。プリアタン歌舞団もこうしたバリ王国の文化拡散システムの成果である。

伝統芸術にも時代の変化は生じている。かつて楽団員や舞踊ダンサーの養成は子供の時からの見よう見まねであった。しかし最近ではデンパサールにあるココール(芸術学校)と STSI(→983)が伝統芸術の養成にあたっている。

998. インドネシア学

日本での人文科学系学問は社会学、政治学、経済学というような機能分類が主流であって、特定の地域、例えばインドネシア全体を一つの学問対象とする考え方はあまり馴染みがない。そのような意味で“インドネシア学”というような呼称は必ずしも市民権を得ているわけではない。

しかし西欧では早くからインドネシア全体を学問対象として秀でた業績が先行している。もっともこれは植民地経営の必要性から発展した実学という要素を勘案しなければならない。このようなことからインドネシアの研究についてはかつての東インド植民地宗主国のオランダが抜きん出ているのは当然である。

今日もオランダの研究成果の蓄積は高く評価されており、インドネシア研究の学者は語学についてもインドネシア語よりオランダ語に通じる必要があったとさえいわれる。このため欧米の学者の多くはオランダに留学してからインドネシアへ渡った。日本でもインドネシア学の先鞭者の多くはオランダ留学者である。

オランダのインドネシア学の中心であるライデン(Leiden)大学は 1575 年に創立され、ヨーロッパ有数の歴史を誇るオランダの最高学府である。同大学はアカデミックな研究を行う一方、東インド植民地行政官養成の実学コースも併設していた。インドネシア独立後はライデン大学東南アジア・オセアニア言語文化学科としてアカデミックの伝統を引き継いでいる。

もう一方のオランダ領東インド地理言語民族研究所はインドネシア独立後、王立地理言語民族研究所に改名した。3km に及ぶ蔵書(蔵書数が多いことの表現らしい)の 2/3 はインドネシアに関するものといわれる。

戦後のインドネシア研究分野においてアメリカが進出している。コーネル大学にケイヒン教授がインドネシア政治学の橋頭堡を築いた。独立戦争の最中にジョグジャカルタで共和国の指導者に密着した体験によって反植民地主義を明らかにしている。ベネディクト・アンダーソン教授は東南アジア学に通じている。故永積昭教授、白石隆教授、加藤剛教授、倉沢愛子教授はコーネル大学の系譜にある。文化人類学においてはエール大学ギアツ(→978)がジャワ研究で名をはせた。クンチョロニングラットがその業績を受け継いでいる。

さらに近年ではオーストラリアの活躍が特に政治学で目覚ましいのは、地図を見ればわかる通りの地理的關係に基づく。

遅ればせながら出発した日本のインドネシア研究も国際水準にキャッチ・アップしたといわれる。日本のインドネシア研究のメッカは京都大学東南アジア研究センターとアジア経済研究所である。前者はアカデミックな観点からの社会学のフィールド研究に強く、後者は政府の研究機関であることから現代政治/経済の研究に成果をあげている。

マリリ事件(→390)を契機に 1974 年設立されたトヨタ財団は東南アジア理解のための学術・文化活動への助成を行っている。

999. インドネシア人像

マルハエン(Marhaen)とはスカルノが民族主義運動で逮捕された際に、1930年の法廷弁舌『インドネシアは告発する』の中で明らかにしたスダダ人の独立自営農民の名である。スカルノは貧しいながらも黙々として働くマルハエンに会った感激をのべ、自らは彼らの代弁者であると主張したが、マルハエンが実在人物であるかどうかは分からない。

オランダの植民地支配の下にあるインドネシアの貧しき大衆を代表する者として、その名から“マルハエン主義＝マルハエニズム”というインドネシア的民族主義と社会主義を混合する概念となった。独立後も国民党(→293)のスローガンになる。スハルト体制崩壊後の政党自由化でマルハエンを名乗る政党が2党も復活した。

「パシコムおじさん(Oom Pasikom)」はコンパス紙に連載された漫画である。作者はG.M.スダルタ(Sudarta)である。画風は日本のフジ三太郎を思わせる。中間階級からの体制批判の視点は鋭い。インドネシアにはエリート社会と大衆社会が二分され中間の中産階級の存在が薄い。彼らは大衆から見ると高給を得ているが、体面や教育費の出費で貧困感が強い。パシコムおじさんの継ぎの当たったヨレヨレの背広にネクタイ、ベレー帽子姿は中産階級であるがシニカルであり、インテリの西洋かぶれを象徴している。

一方、インドネシア人の抱く日本人像は概してエコノミックである。日本人の関心は仕事(金、コスト、生産性、納期)か娯楽か観光である。日本人に宗教心がないことが不可解であり、軽蔑の理由である。

日本紹介のための文化活動として日本からのテレビ番組も提供され、最も好評であった『おしん』はインドネシアの2/3の人が見たといわれる。インドネシアのみならず放映された東南アジア各国でも評判をえた。

『おしん』の人気の理由はインドネシアをのし歩いている日本人も2～3世代前は現在のインドネシアと変わらない貧しさであった。かつての日本人のように勤労に励めばインドネシアも日本のようになりうる、という期待であろう。

その後もNHKドラマの『はね駒』『いのち』が引き続いて人気をえた。これらの番組は日本政府から供与されたものである。

ところで日本の番組も英語に吹き替えられ、字幕でインドネシア語になっている。直接日本語で放送されないのは太平洋戦争当時の日本語教育への拒絶反応らしい。民間テレビでは人気アニメの『ドラエもん』もインドネシア語の吹き替えである。

日本語番組では『NIKKI(日記)』が注目をあびた。日本語の短いドラマをインドネシア語で解説する30分の番組である。日本への関心の強い学生層をはじめ多くの層に日本語を学ぶチャンスとして好感をもって受け入れられた。戦中の日本の政治支配、戦後のマラリ事件(→390)に象徴される日本の経済支配に対する日本アレルギーに対するアフターケアである。浅野健一著『日本大使館の犯罪』によると舞台裏は複雑である。

1000. 環太平洋・民話の環

なにげなく聞き流している日本の民話もこだわると日本の風土からはかなり違和感のあるものが数多い。例えば『浦島太郎』が訪れた竜宮城はサンゴの中にある。浦島太郎の本籍地には諸説があり、最も有力な説は丹後の人というが冬の日本海の景色からはサンゴの竜宮城の連想は難しい。『因幡の白兔』も日本海には今

も昔もワニはいない。

『猿蟹合戦』も日本ではおかしな組み合わせである。しかし東南アジアのマングローブ(→006)にカニクイザルがいるように「猿」と「蟹」は折り合いが悪いのが背景である。従って日本民話の「蟹」をヤシ蟹に、「柿」をヤシ(→043)に置き換えると合理的になる。

民話は文字の発明以前から民族で伝承されてきたものであろう。日本民話に見られる南方の痕跡は日本文化のかなりの部分が南方と密接な関係にあることを物語っている。『カチカチ山』や『海彦山彦』と同類の民話がインドネシアにある。

最も代表的なものは『羽衣伝説』である。男が山の中の湖に迷いこみ、そこでは大勢の天女が水浴しているのを木陰から見た。男は木の枝にかけてあったえもいわれぬ衣を一枚取って隠した。このため水浴の天女の一人は帰れなくなり、その男と結婚しやがて子供までできた。数年たって隠してあった衣を見つけた天女は天へ帰った。

これはインドネシアの民話である⁹。名前の相違や細かなバリエーションはあるが、インドネシア各地の多くの民族に古くから伝えられている。全く同じ内容の話が『三保の松原』の天女として日本でもよく知られている。大阪にも羽衣という地名がある。

この天女の民話は偶然の一致にしてはできすぎている。明らかにインドネシアと日本はるか以前に文化を共有していたという証拠であろう。むしろマンディ(→803)という風俗から見るに南方起源の民話が日本に伝承されたのであろう。

日本人はついこの前までは木と紙でできた風通しのよい家に住んでいた。冬の寒さには無防備の家である。日本人が南方の杭上住宅に住んでいた頃の慣習が DNA となって残っていたとしか思えない。

日本語はウラル・アルタイ語族というユーラシア大陸に広がる民族群に属するらしいが、決め手はない。日本語が正体不明なのはいろいろな系統の言語がこんがらがっているからである。日本語の中にはインドネシア語(→966)系統の言葉もある。

インドネシアと日本はアジア大陸の東に位置する。両者は民俗学の^{なにと}泰斗柳田国男のとなえた『海上の道』とか『稲作の道』と言われるように海によって繋がっている。黒潮はその大通りである。『環太平洋文化圏』といわれる広範囲の海域を包含する文化圏の存在が唱えられている。

インドネシアと日本の文化の交流は太古の昔から色々な形で行われてきた。共通の民話や言語、家屋などはその中の一つにすぎない。アジア大陸の周辺部の湿潤の島嶼に陣取るインドネシアと日本との似た者(→589)民族の今後の文化交流のますます太い流れを期待して 1000 項目をもって【インドネシア専科】の完結としたい。

(インドネシア専科 は完)

⁹ <編者註>これは中部ジャワ州 Kutowinangun の Bulupitu 遺跡の Patih Lebet の伝説

著者大槻重之(おおつきしげゆき)



著者略歴

- 1938 京都府綾部市に生まれる
- 1961 大阪大学経済学部卒業
関西電力入社
以降主として燃料業務に従事
- 1998 関西電力退職後三田市に居住

著書「燃料が電気をつくる」1972

- 「インドネシア百科」1991
- 「バリ島百科」1992
- 「マレーシア百科」1993
- 「続・インドネシア百科」1994
- 「石炭をゆく」1998

インドネシア専科(第10巻)H文化編

発行日平成20(2008)年12月25日

著者大槻重之

発行者大槻重之