

青山 亨

はじめに

高温多湿な熱帯の東南アジアにあって、今に残るもっとも古い画像史料といえるのは、石造の寺院建築の壁面に施された浮彫（レリーフ）であろう。ユネスコの世界遺産に選ばれたカンボジアのアンコールワット寺院遺跡やインドネシアのボロブドゥール寺院遺跡は、建築の壮麗さと言うまでもないが、壁面を飾る浮彫の精巧さによっても有名である。ここでとりあげるインドネシアのプランバナナ寺院遺跡も、9世紀中頃に建立されたヒンドゥー教寺院建築の傑作であり、その回廊の壁面にはヒンドゥー教の叙事詩として有名な『ラーマーヤナ』の浮彫が描かれている。

この章では、はじめにプランバナナ寺院の概要を述べたあと、浮彫の寺院壁画としての側面、物語のテキストとしての側面、現地社会の文化表象としての側面という三つの観点から、この豊かな浮彫の世界を読み解いてみたい。

1. プランバナナ寺院

ジャワ海とインド洋にはさまれて、約 1000 キロの長さで東西に延びるジャワ島には、背骨のように多数の火山が連なっている。島の中部にある標高 2968 メートルの活火山ムラピはその一つである。ムラピ山の西側にはクドゥ盆地、南側にはプランバナナ平原が広がり、インド洋に注ぐ両水系をあわせた地域は、古くからマタラムと呼ばれていた。

マタラム地域は肥えた火山灰土壌と山麓の湧水のおかげで農業適地となっており、この地に住むジャワ人の王国の揺籃の地であった。8世紀前半から10世紀前半にかけてインドネシア史で中部ジャワ時代と呼ばれている時代において、ヒンドゥー教を信奉する古マタラム王国や大乘仏教を信奉するシャイレンドラ王朝が繁栄し、プランバナナ平原にあるヒンドゥー教のプランバナナ寺院やクドゥ盆地にある大乘仏教のボロブドゥール寺院に代表される多数の宗教建築を残した。現在、プランバナナ寺院はジョグジャカルタ特別州の東端にあり、州都ジョグジャカルタ市から東に約 15 キロの地点に存在する。

この時代の状況を知る現地での手掛かりは、遺跡を別にすると、現存する碑文の断片的な記録しかない。プランバナナ寺院はかつて10世紀初頭の建立とされていたが、856年に発布された碑文に記されたシヴァ神を祀る祠堂の建立がプランバナナ寺院の中央祠堂とみなされることから、現在では、遅くとも9世紀の初めには建設が始まり、9世紀中頃に完成したと推測されている。このことは、クドゥ盆地のボロブドゥール仏教寺院とほぼ同時期に建造されていたことを意味しており、中部ジャワのヒンドゥー教勢力と仏教勢力がある種の共存関係にあった可能性を示唆している。

中部ジャワの王権は929年を境に、おそらく火山の噴火による被災を契機に、東部ジャワに遷都した。さらに、16世紀以降はジャワ社会がイスラーム化したため、地震や噴火で崩壊したイスラーム時代以前の遺跡は荒廃するままに放置され、ヨーロッパ人が中部ジャワに来訪した頃には、プランバナナ寺院は樹木が茂った丘のような様子であった。オランダ植民地時代に始まり、独立したインドネシアによって引き継がれた修復事業が一段落し、中央の三祠堂の復元が完成したのは1991年のことである。同じ年にユネスコの世界遺産に登録されている。このように、現在私たちが目にするプランバナナ寺院の壮麗な姿は、長期間にわたる復元事業の結果であることを忘れることはできない（註1）。

プランバナナ寺院は現地ではチャンディ・プランバナナと呼ばれている（註2）。チャンディとはインドネシア語で石造または煉瓦造の古代の宗教建造物の総称である。ただし、これから述べるように、プランバナナ寺院は実際には一つの建造物ではなく複数の建造物の集合体である。インドネシア語では寺院全体も個々の建造物もチャンディと呼んでいるが、本章では便宜上、全体については寺院、個々の建造物については祠堂または堂と呼ぶことにする。

プランバナナ寺院の全体の敷地はいずれも四方形をした内苑、中苑、外苑の三層から成り立っている。内苑と中苑は東西南北の方位に沿って配置されている。寺院の中心となる三祠堂が位置する内苑は、一辺百十メートルの大きさがある。周囲を石壁で囲まれており、各辺の中心に門があり、東門が正面となっている。（図1）

内苑の中には、中央にシヴァ神、北側にヴィシュヌ神、南側にブラフマー神を祀る三つの大祠堂が南北に並んでいる。中央のシヴァ堂がもっとも高く高さ47メートルあり、北側のヴィシュヌ堂と南側のブラフマー堂はいずれも高さ33メートルである。これらの大祠堂はいずれも朝昇る太陽に向き合うように東側を正面としている。次に、これらの大祠堂の東側に、それぞれの大祠堂に向かい合って、三つの小型の祠堂がある。シヴァ堂に直面する祠堂にはシヴァ神の乗獣であるこぶ牛ナンディの像が安置されておりナンディ堂と呼ばれる。他方、ブラフマー堂とヴィシュヌ堂に対する祠堂には乗獣像はなく、それぞれチャンディAとチャンディBと呼ばれている。さらに、内苑の北側と南側の入口の近くにはチャンディ・アピットと呼ばれるやや小型の祠堂があり、東西南北の入口と内苑の四隅には合計8個の小祠堂がある。これら大小の祠堂が揃うことで、遠方から見ると多数の塔が屹立して天に突き刺さるような威容を示している。

内苑を囲んで広がる中苑の中には合計224個のチャンディ・プルワラと呼ばれる小祠堂が4列をなして整然と配置されている。これに対して、最外郭の外苑は方位に対して傾いている。その理由は明らかではないが、敷地のすぐ西側を流れるオパック川の河流が変化したことに対応するためと推測されている。このように、プランバナナ寺院は、外苑の配置を例外とすると、全体の綿密な構想を立てた上で、それぞれの祠堂を計画的に配置して建立したものである。

中央の三祠堂には、祠堂の名称のもとになったヒンドゥー神像が祀られている。中心にあるシヴァ堂の中には東側の堂入口から中央部にはいったところにシヴァ神像、南側にはアガステイヤ仙人像、西側にはシヴァの息子であるガネーシャの像、北側にはシヴァの妃ドゥルガー女神の像が祀られている（註3）。他方、北側のヴィシュヌ堂と南側のブラフマー堂にはそれぞれヴィシュヌ神像とブラフマー神像が祀られている。

三祠堂には、外壁に沿って廻廊が設けられている。外壁にも護世神（ローカパーラ）などの多様な浮彫が見られるが、もっとも興味深いのが、廻廊に沿った欄楯（らんじゅん）の壁面に描かれた浮彫である。ヴィシュヌ神の化身（アヴァターラ）として有名なラーマとクリシュナの活躍を描くもので、ヴィシュヌ堂に描かれているのがクリシュナの物語であるのに対して、シヴァ堂から始まりブラフマー堂まで描かれているのが本章で取り上げるラーマの物語である。それぞれヒンドゥー教の二大叙事詩『マハーバーラタ』と『ラーマヤナ』の主人公として活躍する。

ヒンドゥー教では、宇宙の創造をつかさどるブラフマー神、宇宙の秩序の維持をつかさどるヴィシュヌ神、宇宙の破壊をつかさどるシヴァ神の三神を宇宙の原理をつかさどる三大神（トリムルティ）としている。ブラフマー神はもともと抽象的な宇宙原理ブラフマン（梵）を神格化したもので、インドでは単独で祀られることはまれであり、プランバナナ寺院においても三大神の中でもっとも表現の割合が少ない。それに対して、シヴァ神は、中央の祠堂に妃や子の彫像とともに祀られており、他方、十の化身として地上に現れて悪を退治し、世界に秩序をもたらすヴィシュヌ神は、第七の化身ラーマ、第八の化身クリシュナを主人公とした物語が、精緻な浮彫とし

て描かれており、それぞれの特色を出しながら、プラバナン寺院全体の表現の中で大きな割合を占めている。ヒンドゥー教の三大神を寺院複合体の中で一つのセットとして祀る構造は、ジャワの影響を受けたバリ島を除くと、南アジア、東南アジアを通じてきわめて珍しく、ジャワ独自の構想であると推測される。おそらく、プランバナン寺院の建立には、シヴァ神を中心とした三大神のパンテオンを描くことで、ジャワ社会の人々に対してヒンドゥー教の全体像を視覚的に伝達することを意図したのであろう。

2. 寺院建築の一部としての浮彫

9世紀のプランバナン寺院の建立は東南アジアにおけるインド文化の受容の一つの頂点と言ってよい。およそ5世紀以降、東南アジアの諸地域の地方首長たちは積極的にインド文化を取り込み始めた。研究者によって「インド化」と呼ばれているこの現象は5世紀から12世紀にかけて最盛期に達している。インド化によって東南アジア社会に定着した主要なインドの文化的要素として、サンスクリットの語彙、南インド系のブラーフミー文字、ヒンドゥー教と大乘仏教の教理、ヒンドゥー教の叙事詩、法典（ダルマシャーストラ）、王権概念などがある（註4）。

各地の地方首長たちは、より広い領域を支配下に置くために、自身の王権を正当化する超越的原理としてインドの宗教イデオロギーを必要とした。そのためには、教理的知識のみならず暦、建築、医学などの諸学の知識をもつバラモン僧や仏僧を宮廷に招き、自らはインドに由来する「王」（ラージャ）という称号を帯びて、インド的「知」の保護者であることを誇示したのである。とりわけ、地方的な精霊信仰を超越するインドの宗教が王権と結びつくことは、競争相手となる他の地方首長たちに対して自らの優越性を示すことにもなった。

インド的「知」が定着する過程で、たとえばサンスクリット文献の現地語への翻訳のような、「知」の現地化が進行した。なかでも3世紀頃に現在の形が成立した叙事詩『ラーマーヤナ』はヴィシュヌ神への信仰とあいまってインドの民衆の間に人気を広まっていた。中部ジャワの古マタラム王国宮廷では9世紀中頃に古ジャワ語の韻律作品『ラーマーヤナ・カカウイン』が作られている。この作品はジャワ語文学のみならず、東南アジアの言語による文学史の中で現存する最古の作品として知られる。『ラーマーヤナ』の伝承としては、詩人ヴァールミーキのサンスクリット版『ラーマーヤナ』が有名であるが、古ジャワ語の作品は6世紀頃のインドの詩人バッチェが創作した『バッチェ・カーヴィヤ』の伝承を主な典拠としている（註5）。当時のジャワ社会では、インド系の文字がすでに使われていたが、文字が読めない民衆の間では、朗唱や演劇という形で『ラーマーヤナ』は親しまれていた。

しかし、インド的「知」のもっとも顕著な象徴は寺院建築であった。とりわけ王にとっては、寺院建築は宗教と結びついた政治的権威を誇示するためのもっとも効果的な目に見える象徴であったし、寺院建築の浮彫は、寺院を参拝した民衆に、魅惑的な叙事詩の物語を劇的に視覚表現することを通じて宗教イデオロギーを伝えることができる点で重要であった。浮彫にはセリフやナレーションという言語的情報が欠如しているから、浮彫というテキストは、それを見る者が何らかの方法で物語を知っている、もしくは知り得ることを前提としている。古ジャワ語の『ラーマーヤナ・カカウイン』はほぼ同じ頃に作られていたから、識字力のある参拝者であれば、作品を読むことができた可能性はある。また、識字力のない参拝者であっても、口承や芸能を通じて物語を知る機会があったであろうし、浮彫の前では絵説き僧のような役割をもった者が参拝者たちに内容を語って聞かせていたであろう。

寺院の建築は王の権威を駆使して成し遂げられる大事業であった。税制に裏付けられた安定した財源に基づく労働力の動員と、設計者、下絵師、石工などの様々な専門家集団の統制が長期間

にわたって必要とされる。インド美術史では後グプタ様式とされるプランバナナ寺院の浮彫は、豊かで優美な身体表現と精緻な装飾的表現が、ときにユーモアを交えて具現されており、製作にかかわった人々の優れた技量が示されている。大量に動員された職人の多くはジャワ人であったろうが、専門家の中にはインド系の人物も混じっていたかもしれない。8世紀の東大寺の大仏鑄造にあたって百済系渡来人の子孫が関わっているが、ジャワにおいても同様の状況があったことは想像に難くない。

題材の選択には宗教的な理由とともに政治的な判断が関わっていた。ラーマとクリシュナの物語を浮彫に選んでいるのは、南インドで盛んになっていたヴィシュヌ神に対するバクティ（絶対的帰依）運動にともなう民衆の人氣が一因であったろう。しかし、それに加えて、ヴィシュヌは宇宙の秩序を維持する存在であり、その化身である主人公ラーマやクリシュナがいずれも王族階級であるクシャトリアであることが王にとって王権の正当化に役立つことも大きな要因であった。インドにおいて最初期の『ラーマーヤナ』の造型表現は、740年頃のカルナータカのヴィルパクシャ寺院の柱の浮彫や、エローラ石窟のカイラーサ寺院に見られる浮彫とされており、プランバナナ寺院の浮彫は、東南アジアはもとより南アジアを視野にいれても、比較的早い段階の『ラーマーヤナ』の造型表現であると言える。

浮彫は祠堂の外壁を取り巻く回廊の欄盾の壁面に描かれている。建物の構造の一部である以上、全体の長さが、建物の壁面の横幅の合計を越えることはできないのは当然であるが、建物は複数の壁面で構成されているから、実際には、一つの壁面の幅が、浮彫の一面の物理的な最大幅となる。シヴァ堂を例にとると、一辺34メートルの正方形の四隅に几帳面を取った20面の壁面から構成されており、さらに、東西南北に建造物内部につながる入口が設けられているため、入口のある面は二分されるので、全体では24面の壁面から構成されている。

長い壁面では、一つのエピソードを幅広く一つの場面として描くことも、複数の場面に分割して描くことも可能である。実際には一つの壁面の中の場面は連続しているので、場面と場面の区切りが曖昧な場合もある。他方、短い壁面では、原則として一つのエピソードを一つの場面で描くことになる。このように、物語の中のエピソードの描写に要する長さが、壁面と言う物理的な大きさによって条件付けられているところが、長さに融通が利く巻物や冊子体で作られた絵物語と根本的に異なるところである。このように、物理的に制約された空間に浮彫が描かれるわけであるから、物語の中のどのエピソードを選択するのか、選んだエピソードの言語的なテキストをどのように視覚的な場面として構成するのかについては、制作に先立って慎重な検討がなされたはずである。

寺院の回廊は、寺院内に安置された礼拝の対象を右手にしながら時計回りに周回する右繞（うによう、プラダクシナ）の儀礼を行うために設けられている。したがって、回廊欄楯の浮彫もこれにしたがって配置されている。たとえば、シヴァ堂の参拝者は正面の東口を入れてシヴァ神像を礼拝したあと、回廊を時計周りに東から南へと移動しながら『ラーマーヤナ』の浮彫を見て行く。南側ではアガスティヤ仙像を礼拝したあと、回廊を南から西へと移動する。このようにしてシヴァ堂のすべての像を礼拝し、浮彫を見終わったときには再び東口に戻っていることになる。次に、参拝者はブラフマー堂の東口に移動し、右繞を繰り返すことで『ラーマーヤナ』の浮彫をすべて見終えるのである。

宗教的図像では、神仏関係の像の描き方に儀軌と呼ばれる一定の決まりがある。腕や頭の数、風貌、身体の比率といった身体的特徴に加えて、印相（手の仕草）、台座、着衣、宝冠や瓔珞（ようらく、胸飾りと首飾り）や釧（くしろ、手首や肘につける環状の装身具）などの装身具、持物、光背などが定まっている。浮彫の中の像は、物語の登場人物として描かれており、礼拝の対象で

はないから、厳密に儀軌にしたがっているわけではない。とはいえ、下絵師は、物語の知識をもとに、儀軌を参考にしながら、浮彫の原図を作成したはずである。ラーマの場合、儀軌のとおり弓と矢を手にとっており、さらに、王族であるため宝冠をかぶり、瓔珞や釧を身に付けている（註6）。

さて、ここで避けられない一つの疑問が生じる。もしこれまで述べたように、浮彫がインドの物語を視覚的に表現したものであり、典拠とするインドの物語と従うべき儀軌があるとすれば、そこに描かれた表現のすべてはインド的なものであって、ジャワ的なものではないのだろうか。この間には史料の欠如もあって完全には答えることができないが、すくなくとも次の三つのポイントを区別することは適切であろう。第一に、浮彫に描かれた物語はどの程度インドの物語に従っているのか、あるいは、インドの伝承とは異なったジャワ独自の伝承に従っているのかということである。第二に、衣装や建物、舞踊や演奏、あるいは動物や植物といった浮彫の表現はどの程度までインド的な表現を意図しているのか、あるいはジャワ的な表現を意図しているのかということである。そして、第三に、物語の中からなぜあるエピソードが浮彫の対象として選ばれたのか、選択の背景に何かしらジャワ独自の要因があるのか、ということである。本章では、次節で第一と第二のポイントからいくつかの事例を指摘することにし、第三のポイントについては第4節で検討することにした（註7）。

3. テキストとしての浮彫

すでに述べたように、9世紀中頃にはサンスクリットによる『ラーマーヤナ』の伝承の一つである『バツティ・カーヴィヤ』を基に翻案した古ジャワ語の『ラーマーヤナ・カカウイン』が作られている。しかし、先行研究によって、プランバナナ寺院の浮彫に描かれた『ラーマーヤナ』のテキストは、『ラーマーヤナ・カカウイン』の伝承だけではなく、近世のマレー語による『ラーマーヤナ』の伝承である『ヒカヤット・ラマ』に見られる記述に基づく部分もあることが明らかにされている（註8）。サンスクリットの伝承と異なる部分が東南アジア独自の伝承なのか、あるいは、インドで流布していた未確認の伝承なのかは、いまだ明らかにはなっていないが、この時代のジャワでは複数の伝承が知られていたこと、プランバナナ寺院の浮彫制作の責任者は複数の伝承から取舍選択をして浮彫にするエピソードを選んでいったことは確かである。

この節では、いくつかの重要な浮彫を選んで読み解くことにするが、あらかじめ、シヴァ堂の浮彫を50の場面に区分した先行研究に基づいて、全体像を示しておきたい。ローマ数字は壁面の番号、アラビア数字は場面の番号である。図2には、それぞれの場面の欄楯壁面での位置を示しておいた。（図2）

- | | | |
|-----|---|--|
| I | 1 | ヴィシュヌ神に助けを請う聖仙たち。 |
| I | 2 | ヴィシュヴァーミトラ仙がアヨーディヤーのダシャラタ王の宮廷に現れる。 |
| II | 3 | ダシャラタ王がヴィシュヴァーミトラ仙を歓待する。 |
| III | 4 | ラーマが悪鬼タータカーを退治する。 |
| IV | 5 | ヴィシュヴァーミトラ仙が庵で儀礼を行う。その間、ラーマとラクシュマナは悪鬼たちを退治する。 |
| V | 6 | ラーマたちはジャナカ王が開催したシーター王女の婿選びの儀式に参加する。 |
| V | 7 | 矢を射ようとするラーマ。 |
| VI | 8 | ラーマとシーターの婚礼ののち、ラーマたちはアヨーディヤーに戻る。途中、ラーマはパラシュラーマに遭遇し、挑戦を受ける。 |
| VI | 9 | ラーマはパラシュラーマの弓を折り、退散させる。 |

- VI 10 ダシャラタはラーマへの譲位を願うが、第二王妃カイケーイーが反対する。
- VII 11 踊る踊り子（註9）。
- VII 12 ラーマを失うことを知って、悲嘆にくれるダシャラタと王妃カウサリヤー。
- VII 13 ラーマ、シーター、ラクシュマナが馬車に乗って宮廷を去る。
- VIII 14 ダシャラタ王の火葬。
- IX 15 バラタが森の中のラーマに会いに行く。
- IX 16 バラタの帰還の求めをラーマは拒絶し、自分のサンダルをバラタに与える。
- X 17 森の中のラーマたち。
- X 18 ラーマが悪鬼ヴィラーダと戦う。
- XI 19 森の中のラーマとシーター。
- XI 20 ラーマが鴉を罰する。
- XII 21 鬼女シュールパナカーがラーマに言いよる。
- XII 22 ラーマがシュールパナカーをラクシュマナのもとにやる。ラクシュマナはシュールパナカーを拒絶する。
- XII 23 シーターを守るラクシュマナ。その間、森の中ではラーマが黄金の鹿を追う。ラーマが黄金の鹿を射ると、悪鬼マーリーチャの姿になる。
- XIII 24 シーターがバラモンの姿に化けたラーヴァナに誘拐される。
- XIII 25 禿鷹のジャターユがシーターを救おうとするが、ラーヴァナに敗れる。
- XIII 26 ジャターユが死に際にシーターの指輪をラーマに渡す。
- XIII 27 ラーマとラクシュマナが悪鬼カバンダと戦う。射られた悪鬼は天人となる。
- XIV 28 森の中のラーマとラクシュマナ。
- XIV 29 ラーマとラクシュマナが森の中の川で、鱈と出会う。射られた鱈は天女となる。
- XV 30 ラーマとラクシュマナがハヌマーンと出会う。
- XV 31 ラーマとラクシュマナはハヌマーンといったん別れる。
- XVI 32 喉の渴いたラーマがラクシュマナに水を捜すように頼む。
- XVI 33 ラクシュマナが猿のスグリーヴァの涙をそれと知らずに汲む。
- XVI 34 ラーマとラクシュマナがスグリーヴァと出会う。
- XVII 35 ラーマがスグリーヴァに力を誇示する。
- XVIII 36 スグリーヴァがヴァーリンと決闘する。
- XVIII 37 二度目の決闘でヴァーリンがラーマの矢で死ぬ。
- XVIII 38 スグリーヴァが王位を回復する。猿たちは祝賀する。
- XIX 39 ラーマとラクシュマナがスグリーヴァたちの協議に向かう。
- XIX 40 ラーマとラクシュマナとスグリーヴァが作戦を協議する。
- XIX 41 ラーマがスグリーヴァにシーターを捜索するよう要請する。
- XX 42 ランカー島で、シーターとトリジャターに猿が隠れていることを官女が告げる。
- XX 43 ハヌマーンがシーターの前に姿を現す。
- XXI 44 ハヌマーンが悪鬼たちに捕まり、尻尾に火を点けられる。
- XXI 45 ハヌマーンが逃げ出し、尻尾の火でランカー島の宮殿を炎上させる。
- XXII 46 ハヌマーンがラーマにシーターの居場所を報告する。
- XXIII 47 海岸で苛立つラーマを海の神ヴァルナがなだめる。
- XXIV 48 猿たちがランカー島へ至る石堤を建設する。
- XXIV 49 魚や海の怪獣たちが石堤の建設を妨害する。

XXIV 50 完成した石堤を渡り、ラーマたちが猿の軍隊を率いてランカー島に進軍する。

シヴァ堂に描かれた場面は以上である。このあとブラフマー堂には、ラーマとラーヴァナの軍団の戦闘、ラーヴァナの死、シーターを連れしたラーマのアヨーディヤーへの帰還、ラーマの王位復帰、貞節を疑われたシーターの森への放逐、シーターの双子の出産、双子とラーマの出会い、ラーマの退位と息子の即位まで 30 の場面が描かれている。ブラフマー堂はシヴァ堂よりも修復が遅れていたため浮彫の研究もまだ不十分である。本章では、紙幅の都合もあり、シヴァ堂の浮彫のみを分析の対象として取り上げることにする。

(1) ヴィシュヌ神に助けを請う聖仙たち（場面 1、図 3）

物語の発端となる場面である。場面の中央で蛇（ナーガ）シェーシャの上にくつろいだ様子で坐しているのは四本腕のヴィシュヌ神である。腕にはヴィシュヌ神の持物であるチャクラ（円盤型の武器）と法螺貝を持つ。彼の左下にひかえているのは、ヴィシュヌの乗獣である神鳥ガルダである（日本では仏教の八部衆の中の迦楼羅として知られている）。シェーシャが水に浮いていることは、下部に描かれた魚や蟹で示されている。

右側に位置する群像は、聖仙たちである。彼らは、世界の秩序を乱す悪鬼ラーヴァナの退治をヴィシュヌ神に懇願している。ヴィシュヌ神は世界の維持者として、地上世界に化身として現れ、世界に秩序をもたらす。こうして、トレーター・ユガにおいてヴィシュヌ神はラーマ王子として地上世界に生まれ変わる（註 10）。

(2) ラーマが悪鬼タータカーを退治する（場面 4、図 4）

コーサラ国のアヨーディヤーに都をおくダシャラタ王とその三人の妃のあいだに息子たちが生まれる。カウサリヤーの子がラーマ、カイケーイーの子がバラタ、スミトラの子がラクシュマナとシャトルグナである。子どもたちが成長した頃、王のもとに、森で修行を行うヴィシュヴァーミトラ仙が訪れ、修行を妨害する悪鬼の退治を依頼する。王に代わって森にはいったラーマは、悪鬼の退治に努める。

インド的な物語世界では、森は、人間の住む開かれた人里に対して未開で危険な空間として描かれている。森は、野獣と化け物が徘徊する空間であり、その空間の規則を知らない人間はただちに命を失う。森に入るのは、世俗生活から離れた修行者たちか、森の特産物を求めて森の中で生き延びる術を身に付けた狩人のような特別な人たちである。近代科学を知らぬ社会にとって、マラリアなどの伝染病がはびこる森は、きわめて現実的に目に見えない化け物が徘徊する空間として感じられていたはずである。後述するように、ラーマたちは森に追放を命じられるが、これは通常の間人であれば生きて戻ってこれないことを意味していたはずである。

さらに、文明と野蛮という対比は、秩序と無秩序の対比にもつながっている。秩序の維持者であるヴィシュヌによって倒されるべき悪鬼の跋扈は、宇宙の秩序の崩壊の象徴と読み解くこともできるであろう。

(3) シーターの婿選びの儀式（場面 6-7、図 5）

ラーマはヴィシュヴァーミトラの薫陶をうけて立派な王子に成長する。このころヴィデーハ国のジャナカ王の娘シーターの婿選びの儀式が行われる。これは、婚期を迎えた王女が、諸国の王子たちを招いてコンテストを開催し、その優勝者を婿としてえらぶ儀式である。この儀式に参加したラーマは、誰もが引くことができなかったシヴァ神の弓を引いてみせ、シーターの婿に選ば

れる。ラーマは妻シーターをともなってアヨーディヤーに帰還する。

浮彫ではラーマが弓をひいてまさに矢を発射しようとする様子が描かれている。ラーマが属する王族階級（クシャトリヤ）は武力で敵を倒し、社会の秩序を維持することを本分としている。弓術はラーマがもっとも得意とする武芸であり、浮彫の中でラーマが矢を射る場面は、後述する場面を含めて頻繁に現れる。インドでは伝統的に弓を射る姿勢がいくつかの型に分類されており、浮彫の表現にも適用されている可能性がある。この場面ではラーマは両脚を曲げた姿勢を示しているが、これは射手の能力を誇示する姿勢だと指摘されている。他方、一群の王女たちの前に立ってラーマを見守るシーターは、優美に体を屈曲させた姿勢を示している。これは三屈法（トリバング）と呼ばれるインドの伝統的な表現技法で、彫刻や舞踊で行われるものである。頭部、胴部、脚部を異なった方向に向けてジグザグのように曲がった姿勢を身体に取らせることで、肉体の美しさを最大限に発揮させることを意図している。シーターが最初に登場する場面には最もふさわしい表現技法だと言えるだろう。このように浮彫の下絵師には、インドの正統的な表現様式を駆使して登場人物の特徴を際立たせることができる知識があったことは把握しておく必要がある。

(4) 森への追放（場面 13、図 6）

老いたダシャラタ王はラーマへの譲位を決心する。しかし、第二王妃カイケーイーはかつて王との間で交わされた約束をたてにして、王に対して、ラーマへの譲位を取りやめて自分の息子バラタを王位につけること、ラーマを森に追放すること（サンスクリット版では 14 年の間とする）を要求する。王はやむなく要求に屈し、ラーマに追放を命じる。ラーマは父王の言葉に素直に従って、ラーマを慕う大勢の人々に見送られながら、シーターとラクシュマナに付き添われて王都を去る。ラーマの出立のあと、悲嘆のあまり絶命したダシャラタ王の火葬が執り行われる。

言葉のもつ力はヒンドゥー教の叙事詩に通底するモチーフである。神々や王族が口にした言葉は、仮に戯れの言葉であっても、かならず実現しなければならない。その言葉は、発せられた状況に応じて約束、予言、呪いなどの機能を果たす。物語の中では、このような言葉が、しばしば理不尽な結果をもたらすことによって、物語の波乱万丈な展開を推進する役割を果たすことになる。

(5) バラタとラーマのサンダル（場面 16、図 7）

カイケーイーの息子バラタは、ラーマ追放の事件が起きていたとき、遠方の国に使いに送られていた。帰国して事態を知ったバラタはラーマを追って森に入り、ラーマに父王の死を伝え、帰還を要請する。しかし、ラーマは、森に隠棲することが父王の命令であったとして、帰還しようとしな。仕方なく、バラタはラーマから履物（サンダル）を譲り受けて帰還する。履物は身分が高位の人物の象徴である。バラタはその履物を王座に置いて、王位についたラーマのシンボルとし、自らは王位につくことなくラーマの代理として国を治めることにした。このエピソードでも言葉の力が意味をもっていることがわかる。

(6) 黄金の鹿（場面 23、図 8）

ラーマたち 3 人は森の中を切り開いて庵住まいをするが、この森は、ランカー島（スリランカ島を指す）を本拠とする悪鬼の王ラーヴァナの妹シュールパナカーがしばしば訪れる場所であった。ラーマに懸想した彼女は、美しい人間の女性に変身し、ラーマに接近するが、ラーマから妻帯の身であると告げられて断られると、ラクシュマナに接近する。しかし、女の素性を怪しんだラクシュマナに見破られ、鼻を切り落とされる。卑しめられ、復讐の念に燃えたシュールパナカー

はランカー島に戻ると兄ラーヴァナを焚きつけて、シーターの誘拐をそそのかす。

ラーヴァナは、シーターを一目見ると、彼女を我が物にしようとする欲望に心が囚われる。ラーヴァナは欲望を本質とする存在であり、その欲望を満足させるまでは、けっしてあきらめることがない。ラーヴァナは、シーターを手に入れるために最大の障害となるラーマをシーターから遠ざけるために、手下の悪鬼マーリーチャを金色の小鹿に変身させて、ラーマとラクシュマナを森の中におびき出す。この場面は、現代のジャワやバリの芸能でも大変に人気のある場面である。

浮彫の中で小鹿の上に描かれている化け物がマーリーチャである。この場面は、ラーマの矢が小鹿に当たったとき、小鹿に変身していたマーリーチャがもとの姿に戻った状況を描いている。つまり、時間の経過にしたがって連続しておこった複数の出来事が一つの場面として描かれているのである。浮彫の表現の中に躍動感をもたらす巧みな技法と言ってよい。同様の手法は、後述する場面を含むいくつかの場面で用いられている。

(7) シーターの誘拐（場面 25-26、図 9 と 10）

バラモン僧に姿を変えたラーヴァナは一人になったシーターに近づき、力づくで拉致し、空を飛ぶ乗物に乗ってランカー島へと急ぐ。空中でシーターの父王と親しかったハゲタカのジャターユがシーターを救おうとするが打ち負かされ、かろうじてシーターから指輪を受け取る。行方不明となったシーターの手掛かりを求めていたラーマとラクシュマナはジャターユに出会う。口にシーターの指輪をくわえたジャターユは、シーターがラーヴァナに誘拐されたことを告げて息を引き取る。

浮彫では、シーターを誘拐するときのラーヴァナはターバンを被ったバラモン僧の姿に変身しているのに対して、シーターをランカー島へと連れ去るときのラーヴァナは 10 面 20 臂の本性を現している。このためラーヴァナはダシャムカ（10 の顔を持つ者）の名前でも知られている。ラーヴァナはプシュパカという名前の空を飛ぶ乗り物（ヴィマーナ）に乗っている。浮彫では下から化け物が支えて飛行しているように描かれている。

浮彫には森の中でラーマたちが暮らす住居がはっきりと描かれている。王宮の場面とは異なり、比較的庶民の生活に近い住居を表現していると推測できる。形態から判断して、現代のインドネシアでよく見られる木造の高床式の住居であると思われる。実は、現代のジャワでは、インドネシアはもとより東南アジアの住居としても例外的に、土間式の住居が一般的である。もしこの時代に高床式が一般的であったとすれば、住居の形式に変化があったことを示す興味深い資料としてこの浮彫を読み解くことができる。

住居の前ではシーターの誘拐を目の当たりにして、両手を挙げて驚愕する下女が描かれている。このような大袈裟な反応を描くこと、リアリストックであると同時に、非常時でありながら驚くしかなすすべのないある種の滑稽さも表現することに成功している。浮彫には森の中のラーマたちに仕える従者や下女が登場するが、これはサンスクリット版の『ラーマーヤナ』にも古ジャワ語の『ラーマーヤナ・カカウイン』にも現れない、浮彫独自の要素である。現代のジャワの芸能で『ラーマーヤナ』を描くときには従者が登場し、道化的な役回りを演じるのが一般的である。本来は登場しない下女や従者にコミカルな効果を出させるジャワ独自の表現様式がこの時期からすでに生まれていたことの証左を浮彫の場面に見てとることができる。

さらに興味深い点は、浮彫に描かれたジャターユが瀕死の状態であるにもかかわらず、しっかりと両脚で立っているように描かれていることである。これは確かに不可解な状況だが、浮彫全体のテーマを考えてみると一つの解釈が可能である。これについては次節で改めて検討してみたい。

(8) 森の中での遭遇 1 (場面 27、図 11)

ジャターユと別れたラーマとラクシュマナは森の中を進んでいく。森の中の情景はプランバナ寺院の浮彫では比較的大きな割合を占めており、ここで二人は様々な存在との遭遇を経験する。最初に遭遇するのは、腹に顔をもち、尻尾が何匹もの蛇になった奇怪な化け物である。ラーマは化け物の胴体を矢で射抜く。浮彫では、化け物の右側に蓮華の上に坐し、光背を負った天人が印を結んでいる様子が描かれている。実はこの化け物は、犯した罪の罰として天界の住人が地上界に転生させられた姿であり、ラーマの矢で命を奪われることで、再び天界に生まれ変わるのである。さらに、元の姿に戻れたお礼として、猿の王スグリーヴァの加勢を得るとよいとラーマに助言する。

浮彫でラーマとラクシュマナのさらに左側に立っている二人の男は、ラーマとラクシュマナの従者と思われ、下女の場合と同様、ジャワ独自の表現である。

(9) 森の中での遭遇 2 (場面 29、図 12)

森の中をさらに進むラーマとラクシュマナは、川に行きあたる。向こう岸の犬の小ささと川面の波から、幅の広い勢いのある川であると理解される。蓮の花が生えている川面からワニと思われる動物が歯をむき出して顔を出している。ラーマは弓矢でワニを射る。ワニの上部にラーマに向かってひざまずき、合掌する天女の姿が描かれている。これもさきほどの化け物の場面と同様に、天界で罪を犯して、罰として地上界に動物の姿に転生させられた天女が、ラーマによって命を奪われることで、再び天女として生まれ変わった様子を描く場面と推測できる。

この場面は、物語の前後関係から判断して、ヴァールミーキ版や古ジャワ語『ラーマヤナ・カカウイン』ではラーマたちがシャバリ族の女修行者と出会う場面に対応している。しかし、これらのテキストでは、女修行者は浮彫と同様にラーマから恩寵を受けるが、ワニの姿とは関係づけられていない。したがって、ワニがラーマに殺されて天女に転生するという描写は、未知の伝承あるいは浮彫制作者による独自の解釈に基づいている可能性がある。同様の趣旨をもった二つの場面が続いていることについては、次節で改めて検討してみたい。

ちなみに、天女は、胸には装身具をつけ、腰から脚にかけて美しい紋様のついた布を巻いている。もしこの紋様がジャワの染色技法として有名なバティック（ロウケツ染め）によるものとするれば、ジャワの物質文化的要素を表現した例ということになる。

(10) スグリーヴァとの出会い (場面 32-34、図 13)

森の中で喉の渇きをいやすために、ラクシュマナが森の中の小川の水を汲んでラーマに与える。ところがこの水がしょっぱかったので、二人はその原因を明らかにしようと小川の水源をたどる。実はこの小川の水が、木の上で泣く猿の王スグリーヴァの涙であったことを発見する。スグリーヴァは兄ヴァーリンとの争いに敗れて王位と王妃を奪われ、王国から追放されたことを嘆いたのである。王位を失った同様の境遇にあるラーマは、スグリーヴァの願いを聞き入れて、王位の回復を手伝うことを約束する。ラーマは、左手を下げた手の平を示し、右手は親指と人差し指で輪を作り他の指は伸ばしている。右手は相手に教えを説く説法印、左手は相手の願いをかなえる与願印であり、儀軌の印相に従ってラーマの言葉を視覚的に表現している。ラーマに対するスグリーヴァはひざまずいて合掌している。

スグリーヴァの涙を介してラーマとスグリーヴァが偶然出会うという設定は、ヴァールミーキ版にも古ジャワ語版の『ラーマヤナ・カカウイン』にもなく、マレー語版や現代ジャワ語版の

伝承に見られるものである。『ラーマヤナ・カカウイン』などによれば、スグリーヴァの家来であるハヌマーンがラーマたちと出会い、スグリーヴァのもとに案内することになっている。浮彫にも同様の場面(30)があることから、このような伝承を基本としていたところに、スグリーヴァとの遭遇のエピソードが挿入されたと推測される。結果的に場面30が無意味になるにもかかわらずあえてこのような挿入を行ったのは、涙を介して出会うという話の趣向がジャワ人の嗜好に適ったからなのかもしれない。この場面は、プランバナンの浮彫が当時ジャワに伝わっていた複数のラーマ物語を典拠として作成されたこと、浮彫の制作責任者はその中からより正統的な伝承に代えて別の伝承を選択しえたことを示唆している。

(11) スグリーヴァとヴァーリンの二度目の決闘(場面37、図14)

ラーマが見守るなか、スグリーヴァはヴァーリンに対して一対一の決闘を挑むが、二匹の猿が似ているため、ラーマは手助けをすることができず、スグリーヴァはヴァーリンに負けてしまう。一計を案じたラーマはスグリーヴァの腰にツタをからませて目印とし、再度決闘を挑ませ、今度は、ヴァーリンを矢で射ることに成功する。こうして王座の奪回を手伝ったことでスグリーヴァと同盟を結んだラーマは、シーターの捜索にあたって猿の軍団の助けを得る。

浮彫では取っ組み合いをする二匹の猿の姿が大変に躍動的に描かれている。王冠などの装飾は彼らが王族に属することを示している。猿たちの姿は人間に近いが、口からはみ出た鋭い牙が人間ではないことを示している。現代のバリでも成人儀礼として犬歯などの歯の先端を削って平らにする儀礼が行われており、牙は動物(野蛮)と人間(文明)を区別する象徴的な標識とされていることが想起される。

(12) ランカー島をさぐるハヌマーン(場面42-43、図15)

猿たちの中でも風神ヴァーユを父とする白猿ハヌマーンは並はずれた力と飛翔力をもつ。シーターの行方を捜して、海を飛び越えてラーヴァナの都があるランカー島に潜入したハヌマーンは、シーターを見つけ出し、ラーマが彼女を捜索していることを伝える。

浮彫の左側の場面では、シーターとトリジャターに女官が不審な猿がいることを告げている(註11)。右側の場面では、ハヌマーンがシーターにラーマから預かった指輪を見せて、ラーマからの使者であることの証明としている。次の場面では、悪鬼たちに捕まって火炙りにされかけたハヌマーンが逃げ出し、尻尾についた火でランカー島の王都を焼き払っている。

(13) ランカー島を目前に憤懣を示すラーマ(場面47、図16)

帰還したハヌマーンからシーターの居所を知らされたラーマは、スグリーヴァの率いる猿の軍団を率いてランカー島に向けて進軍する。しかし、ランカー島の前に広がる大海原が行軍を妨げるのを見て、ラーマはいらだちを抑えきれない。浮彫には左からハヌマーン、スグリーヴァと推測される頭部の欠けた王族、矢を持ったラクシュマナ、岩の上に片足をかけ、左手に弓を持って憤懣の相を示すラーマが描かれている。ラーマはもしこの憤懣を抑えられなければ海を干上がらせる破壊的な力をもった矢を放ちかねない様子である。右側の海の中には三匹の魚たちと、ラーマに向かって合掌してその怒りを鎮めようとしている海の神が描かれている。結局、ラーマたちは、猿の軍団に命じて多数の岩を海中に沈めてランカー島に至る堤道を築かせ、ランカー島へと行軍することに成功する。シヴァ堂の浮彫はここで終わり、物語はブラフマー堂に続く。

4. 文化表象としての浮彫

前節では、プランバナナ寺院の浮彫からいくつかの場面を取り上げて分析し、複数の『ラーマーヤナ』の伝承を利用していること、浮彫の表現にはインドの伝統的な要素と共にジャワ独自の要素があることを指摘した。本節では、ある一つのモチーフを取り上げ、物語の全体の中から浮彫の場面として選ばれたエピソードにどのような意図があるのかを読み解いてみたい。

ただし、史料が限られている中で浮彫制作者の意図を知ることはきわめて困難である。そこで比較の対象として取り上げたいのは、現在のジャワとバリに伝承されている文化である。インド化したジャワは14世紀のマジャパヒト王国の時代に最盛期をむかえ、隣接のバリを支配下においた。その結果、バリは現在にいたるまでインド的文化を伝えている。一方、ジャワは16世紀以降イスラームを受け入れるものの、インド的文化の影響を強く残しており、現在でも『ラーマーヤナ』などのインドに起源をもつ物語が芸能の形で根強く人気を保っている。結果的に、現在のバリとジャワは、ヒンドゥー教とイスラームという表面的な相違を越えて、共通したインド的芸能の演目を伝えているのである（註12）。さらに、ジャワとバリには共通して深層の部分にアミニスティックな土壌があり、これがインド的文化の受容のあり方にも影響を与えている。むしろ、現在の文化が9世紀の文化と直結しているわけではないが、両者のあいだに一定の連続性を想定しつつ、浮彫を検討してみたい。

さて、ここで取り上げるモチーフは、現世で命を落とした生き物がそれまでの肉体を棄てて新しい存在として天界に帰還するというものである。このモチーフがもっとも具体的に表現されているのは、前節の(8)と(9)で取り上げた森の中での化け物とワニとの遭遇のエピソードである。すでに指摘したように、化け物との遭遇のエピソードには、スグリーヴァとの出会いにつながる物語の展開上の役割があり、その上で未開の森の危険性やラーマによってもたらされる死はヴィシュヌ神の恩寵であるといった象徴的意味が込められている。一方、もし前節での推測が正しければ、このエピソードに続くワニとの遭遇のエピソードは、たしかに現世の肉体の死と魂の天界への帰還を描いていることになるが、物語の展開上の役割はなく、一見したところ同趣向のエピソードの反復にすぎないように感じられる。浮彫の物理的な制約がある中で、このように類似のエピソードが続いて選ばれているとすれば、これらのエピソードには当時のジャワ人にとって何かしら重要な意味づけがなされていたと推測できる。

ここで注目されるのが、現在のジャワやバリで行われているインド的芸能での演出である。肉体からの死者の魂の乖離とその天界への帰還は、インドネシア語でモクサと呼ばれ、演目の中の重要な見せ場とされている。『ラーマーヤナ』を扱った演目では、上にあげたエピソード以外にも、禿鷹のジャターユや猿のヴァーリンの死もモクサであるし、ラーヴァナの弟クンバカルナやラーヴァナ自身の死もモクサとなる。演劇での典型的な演出では、舞台上で、身を横たえた死にゆくものを取り囲んで、それまで敵同士であった者たちが敬虔な面持ちで立ちつくし見守るなか、荘厳な伴奏音楽とともに、死者を演じる役者が立ち上がり、ゆっくりと舞台から去っていく。予備知識のない観光客にとっては死者の復活と見まがう場面である。

このような認識を踏まえてプランバナナ寺院の浮彫を改めて見直してみると、モクサであることが明示的に表現されている化け物とワニの場面の他に、猿のヴァーリンの死やブラフマー堂の浮彫にあるクンバカルナとラーヴァナの死もモクサであると言ってよいことがわかる。さらに、前節で言及した、瀕死のはずのジャターユが両脚でしっかりと立っている場面の不可解さも、浮彫制作者の不注意によるものではなく、ジャターユのモクサの表現を意図したものと読み解くことで解決が可能である。

モクサという言葉自体は輪廻転生（サンサーラ）からの解放を意味するサンスクリットのモー

クシャに由来する。魂は不滅であり、死は肉体の終わりに過ぎず、魂は新たな生命形態に生まれ変わって転生を繰り返す。この生と死の絶え間ない繰り返しがサンサーラである。転生において次の生命形態のあり方を決定するのは本人の業（カルマ）、すなわち行為の結果である。業によって動物、人間、神といった次の生命形態のあり方が本人の意思とは無関係に決定される。そして、この永遠の転生は苦であり、転生からの解放こそが宗教の最終的目標であるとするのが、仏教、ヒンドゥー教を問わず共通したインド的世界観である。

しかし、このようなインド的世界観が古代ジャワ社会に取り込まれる過程において、ジャワの精霊信仰に基づく世界観が影響を与え、さらにバリ社会に継承されたように思われる。モークシャは本来、永遠の輪廻転生からの解放、すなわち解脱を意味しているが、ジャワやバリのモクサはむしろ地上の目に見える生命形態からの魂の解放であり、天界の目に見えない世界への帰還を意味している。このような現象の例は、現在のバリで行われているサンヒャンという儀礼の中に見ることができる。これは初潮前の少女が精霊に憑依されて踊り出すというものである。ビダダリの霊が憑依したときにはサンヒャン・ドゥダリというが、ドゥダリはビダダリ、すなわちサンスクリットのヴィディヤダリー（天女）に由来する。精霊の一時的な憑依を誘発するこの儀礼の基本的な構図は、あちらの不可視世界（バリ語でニスカラ）の精霊がこちらの可視世界（バリ語でスカラ）を一時的に訪れ、再びあちらの世界に帰還することと言えるだろう。

もしこのような儀礼の起源がインドの影響を受けつつあった古代ジャワ社会にまで遡るものだとすれば、古代ジャワ人にとっては、輪廻転生よりは、むしろあちらの不可視世界とこちらの可視世界との間の往還が重要であり、モクサもまた可視世界から不可視世界への帰還の過程だと理解することができる。サンスクリットのサンサーラに由来する現代インドネシア語のサンサラには「転生」の意味はなく、「(浮世の) 苦しみ」という意味しかないことも、このような状況の証左であろう。実際、現在のバリでは、死者はいったん祖霊となったうえで、やがて家族の新しい一員として生まれ変わってくると信じられている。つまり、死者の霊もまた、精霊と同じように、こちらの可視世界とあちらの不可視世界を往還し続ける存在なのである。

このような世界観に基づくと、ヴィシュヌの化身（アヴァターラ）についても同様に理解することが可能である。ヴィシュヌ神の化身は、業によって決定される言わば機械的な転生ではなく、超越的な存在が自らの意志で地上において人間の女性から生まれる過程であり、キリスト教におけるイエスの受肉（インカーネーション）と共通している。しかし、ヴィシュヌの化身であるラーマも物語の最後では天界に帰還し、そこでヴィシュヌとして（イエスと異なり）次の化身の機会を待つことになる。つまり、ヴィシュヌもまた二つの世界を往還する存在ということになる。バリで、儀礼の中で僧侶にシヴァ神が降臨し、シヴァ神として聖水の聖別儀礼を行うとされているが、これは、シヴァ神もまた二つの世界の間の往還する存在とみなされていることを示すと言えるだろう。このように、もしヴィシュヌもその敵であるラーヴァナも二つの世界を往還し続けるのであれば、善による悪の絶対的な勝利はいつまでも訪れないことを意味するが、実際のところ、バリのチャロナラン劇では、善なる存在と邪悪な存在が地上界への再生を繰り返し、永遠の闘いを続けるというモチーフが語られるのである。

輪廻転生、化身、解脱といった概念はたしかにインドに由来するものであり、ジャワがインド化する過程でジャワに定着したものである。しかし、その過程はジャワ社会が一方的にインド的世界観を受容するというものではなかった。インド的世界観はジャワの基層文化における精霊信仰と親和性があったし、周辺地域に支配を広げようとするジャワの権力者にとって、ヒンドゥー教という形で体系化されたインド的世界観は権力の正当化に好都合なイデオロギーであった。その一方で、インド的世界観はジャワの精霊信仰にとってより整合性のある形で解釈されていた

のである。プランバナン寺院の浮彫はまさにこのような過程の視覚的な表現なのである。

おわりに

本章ではプランバナン寺院の浮彫をとりあげ、寺院建築の一部としての浮彫、物語を語るテキストとしての浮彫、ジャワの世界観を反映した文化表象としての浮彫という三つの観点から分析を行った。

インドに由来する物語を描くという点では、プランバナン寺院の浮彫はインド的な要素が基本になっていることは確かである。しかしながら、物語という観念の世界を浮彫という物理的な形をもった視覚的な表現に具体化していく作業の中では、どの伝承を選ぶのか、どのような表現を与えるのか、物語のなかのどの場面を選ぶのかという過程があり、そこにジャワ社会固有の条件が反映される可能性が確かにある。このような意味で、インド的「知」を東南アジア社会に定着させようとするインド化の過程は、インド的「知」を現地社会の文化的文脈に適合させていく現地化の過程であると見ることができる。

浮彫は言語的情報を欠いた視覚的情報のみで語りかけるテキストであり、それを読み解くのは浮彫の前に立つ鑑賞者である。浮彫が完成した時点で、浮彫の前に立ったジャワ人がどのようにそれを読み解いていたかを明らかにすることは、容易なことではなく、恐らく永遠に不可能なことかもしれない。しかしながら、本章で行ったように、寺院建築の浮彫における語りの伝承と表現様式を明らかにし、こちらの可視的世界とあちらの不可視的世界とを往還するというジャワの世界観を読み解いていく試みはけっして無意味ではない。なぜなら、それは9世紀のジャワ社会のみならず現代のインドネシアの文化を理解するうえでも有効な視点となるからである。

註

1. 残念なことには、2006年のジャワ島中部地震で被災し、倒壊に至る被害はなかったものの、本章執筆の時点では観光客の立ち入りが部分的に制限されている。
2. 現地ではプランバナナ寺院、とくに中心となるシヴァ堂のことを、ウマー女神像にまつわる現地の伝説にちなんでチャンディ・ロロジョングラン（「痩せた乙女」の意）と呼ぶこともある。
3. アガスティヤは聖仙（ルシ）の一人。インド中部のヴィンディヤ山脈を越えて初めて南インドに移住したバラモンとされている。インド的「知」の先駆的な伝達者という意味でジャワでも崇拝されたと推測される。ただし、この像を、シヴァ神の化身であるバターラ・グルとする説もある。
4. 東南アジアに定着したインド的要素の中には農業技術などの物質文化が含まれる一方、浄・不浄の概念に基づく身分制度（ヴァルナ制）のように東南アジアには完全には定着しなかった要素もある。また、現在では、インド化に先立って数世紀にわたりインドと東南アジアの間で交流があったことも明らかにされている。
5. 『ラーマーヤナ』の物語は、ヴァールミーキによるサンスクリット版が有名であるが、実際には、口承、書承、芸能、図像などの形式において、時代、地域、言語によって無数のバリエーションが存在する。本稿では、とくに断らないかぎり、『ラーマーヤナ』をラーマ王子の物語の総称として使うことにする。また、登場人物の名称はサンスクリットでの名称のカタカナ表記を使うことにする。
6. 本章では十分に取り上げる余裕はないが、遅くとも3世紀頃までに完成したインドの古典的舞踊理論（正確には舞踊と演劇を包含する）においては、踊り手が表現しようとする内面の感情や意図とそれに対応する外面の身振りとの関係が理論化されている。東南アジアへのインド舞踊の全般的な影響の大きさを考慮すれば、プランバナナ寺院の浮彫の制作者が舞踊理論にも通じていたことは確かである。
7. むろん、第一のポイントについては、インドの伝承はけっして単一ではなかったこと、ジャワの伝承も東南アジアの他地域の伝承と関連する可能性があることには留意しておく必要がある。また、第二のポイントについては、ジャワ的な表現と言ってもジャワ社会一般に共有されていた表現なのか、それとも、浮彫を描いた職人の個性の表出なのかという問題が残される。さらに、第三のポイントについては、選ぶ主体が誰なのか、たとえば、政治的権力をもった王なのか、宗教的権威をもった宗教者なのかという点を考慮しなければならない。ここでは、議論の道筋を明確にするために、一般的なポイントについてのみ論じることとする。
8. 近世マレー語によるラーマ王子の物語である『ヒカヤット・ラマ』には、現代ジャワ語の『ラーマーヤナ』とも共通点がある。
9. この場面はバラタの即位を祝う踊りと解釈するのが一般的である。しかし、この時点でバラタはアオーディヤーを不在にしておき即位式を挙行了したとは考えにくいこと、王のラーマへの譲位の意思はあらかじめ告知され、国を挙げてラーマの即位を望んでいたことから判断して、むしろ、国民の目に入らないところでカイケーイーのたくらみが進行する一方で、ラーマの即位決定を喜ぶ国民が祝賀している場面と解釈する方が妥当であろう。
10. ヒンドゥー教の世界では世界の生成から消滅までは四つの期間（ユガ）に分けられる。ヴィシュヌ神はそれぞれのユガに異なった化身として地上に現れる。トレーター・ユガは第二のユガである。ユガが変わるごとに世界の正義と秩序（ダルマ）が失われていくとされており、私たちが生きる現在は第四のカリ・ユガである。

11. トリジャターはラーヴァナの弟ヴィビーシャナの娘。悪鬼であるが、父と同じく高貴な性格をもち、幽閉されたシーターの境遇に同情して、彼女を陰で支える。
12. ワヤン・クリ（人形影絵芝居）のほかに人間が演じる芝居ワヤン・オランやその現代版であるスンドラタリなどが有名である。

参考文献

- 青山亨「インドネシアにおけるラーマ物語の受容と伝承」金子量重・坂田貞二・鈴木正崇（編）『ラーマーヤナの宇宙：伝承と民族造型』春秋社 1998, p.140-164.
- 青山亨「ボロブドゥールとプランバナナ」『季刊 文化遺産』5, 1998, p.14-21.
- 千原大五郎『インドネシア社寺建築史』日本放送協会 1975.
- 伊東照司、田枝幹宏『ボロブドゥール遺跡めぐり』（とんぼの本）新潮社 1992.
- Soewito Santoso. *Ramayana Kakawin*. 3 vols. New Delhi: International Academy of Indian Culture. 1980.
- Stutterheim, Willem. *Rāma-Legends and Rāma-Reliefs in Indonesia*. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1989.
- Wolters, O.W. *History, Culture and Region in Southeast Asian Perspectives*. Rev. ed. Ithaca: Cornell University Southeast Asia Program Publications, 1999.
- 吉田貞吾（監修）・河野亮仙・中村潔（編）『神々の島バリ：バリ＝ヒンドゥーの儀礼と芸能』春秋社 1994.

参考 URL

- プランバナナ寺院の浮彫に描かれたラーマーヤナ：文献資料の案内
http://www.tufs.ac.jp/blog/ts/g/aoyama/2012/09/Prambanan_Ramayana_Reliefs.html
- Borobudur, Prambanan & Ratu Boko.
<http://www.borobudurpark.com/temple/prambananTemple>
- 私の好きなインドネシア：ボロブドゥール、プランバナナとジャワの遺跡.
http://www.geocities.jp/indo_ka/candi/candi320.htm

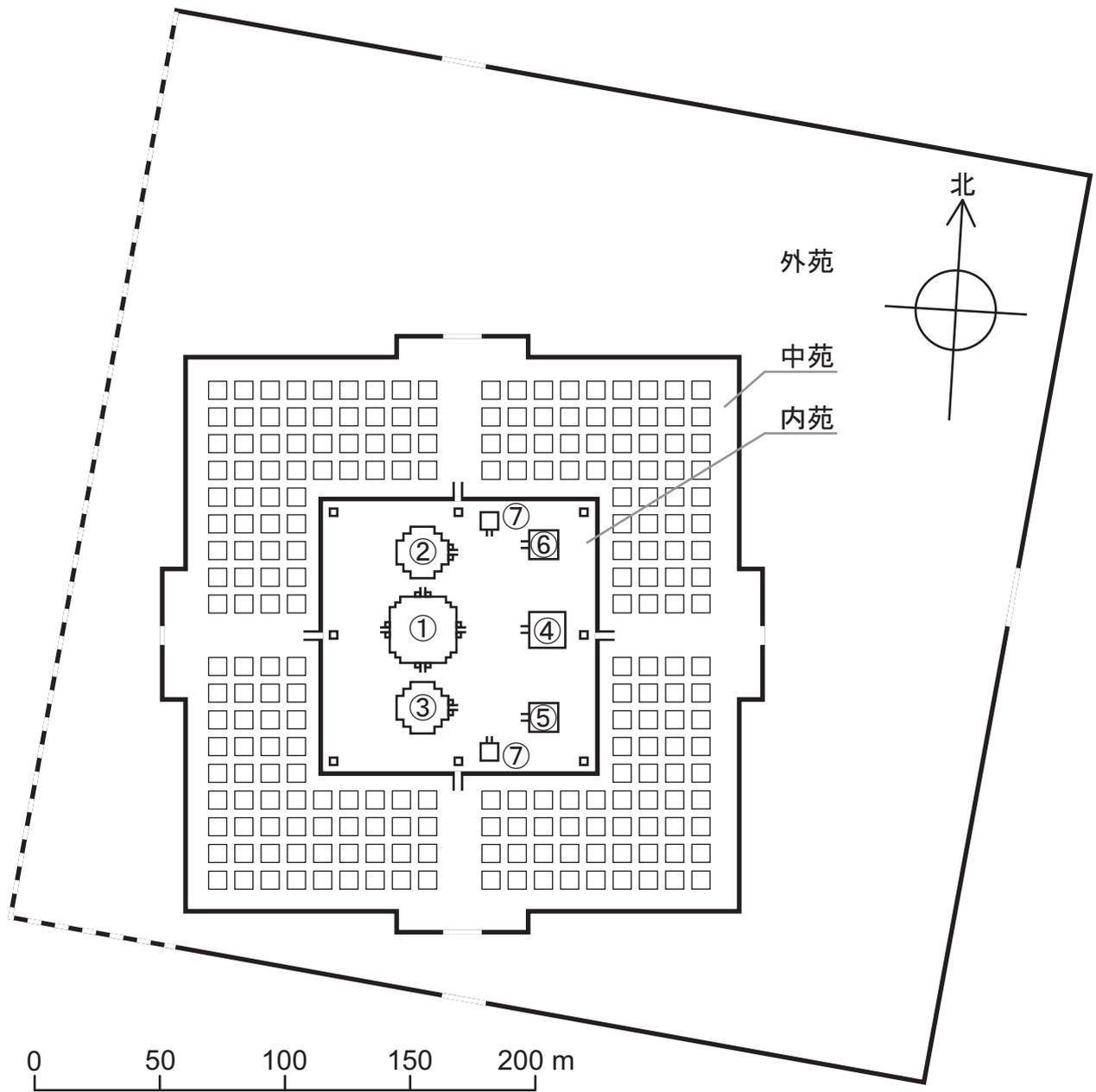


図1 プランバナンの配置

- ①シヴァ堂 ②ヴィシュヌ堂 ③ブラフマー堂 ④ナンディ堂
- ⑤チャンディ A ⑥チャンディ B ⑦チャンディ・アピット

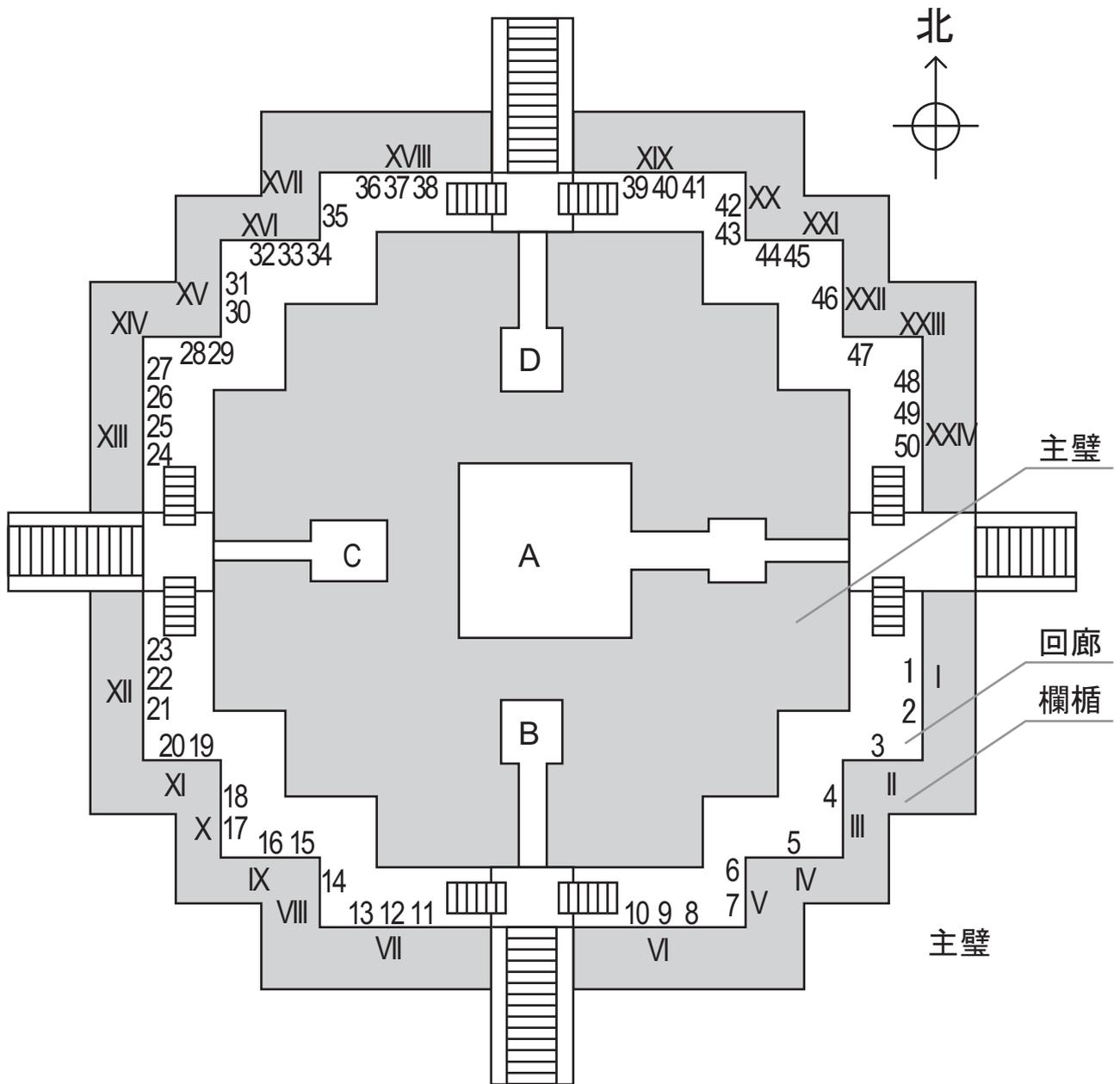


図2 シヴァ堂の浮彫の配置

Aシヴァ神像 Bアガ스티ヤ像 Cガネーシャ像 Dドゥルガー女神像
 I～XXIV 壁面の番号 1～50 画面の番号