

映画『オペラ・ジャワ』に見るラーマーヤナの変容

青山 亨（あおやま とおる）

Transformation of the Rāmāyaṇa in the Film *Opera Jawa*

Toru AOYAMA

『総合文化研究』13号用原稿

final version 03. 2010-01-24. 32,671字

注意

1. 英語タイトルの一部に特殊記号が使っています。ご注意ください。Rama の a（二つとも）の上に長音記号、yana の n の下に点が付きます。
2. 本文中の注番号はわかりやすいように「(注 1)」の形式で挿入してあります。フォーマットは編集部にお任せします。

## 1. はじめに

ラーマーヤナはマハーバーラタとならぶヒンドゥー教の二大叙事詩の一つであるが、インド亜大陸からベンガル湾を越えて広がり、種々の言語のテキストや様々な芸能によって語り伝えられてきた。東南アジアにおいては、九世紀に現地語に翻訳され、現在では、上座仏教社会のタイのラーマキエン、カンボジアのリアムケー、イスラーム社会のジャワの舞踊劇ワヤン・オランやスンドラタリ、影絵芝居ワヤン・クリ、ヒンドゥー教社会のバリの芸能ケチャのように、地域内の宗教分布を超えて伝承されている（金子・鈴木・坂田 1998）。

アリストテレスはものごとを成り立たせる要因として形相（ものごとの有り様）と質料（ものごとの素材）を区別した。文化もそうであるとすれば、東南アジアのラーマーヤナもまた、インドを発祥の地とする物語（形相）が、東南アジアにおける地域の文学や芸能（質料）と結びつくことによって、具体的なラーマーヤナの作品として実体化し、今にいたるまで生きた文化として継承されていると言えよう。形相のない質料は実体となりえないが、しかし、質料がなければ形相は実体となりえないことも事実である。であるとすれば、そこに形相と質料の相互作用を認めるべきであろうし、質料が異なれば実体のあり方は自ずと異なってくることになるだろう。

ここで取り上げる二〇〇六年公開のガリン・ヌグロホ監督のインドネシア映画『オペラ・ジャワ』（*Opera Jawa*）は、ラーマーヤナの物語をインドネシアの地方文化であるジャワ文化の芸能と、映画という現代技術に結びつけることによって新たに実体化したものである（Garin Nugroho 2006）。

『オペラ・ジャワ』というタイトルは、インドネシア語の文法にしたがえば、「ジャワのオペラ」という意味である。ジャワは、地理上のジャワ島ではなく、ジャワ島の中部から東部にかけて主に住むジャワ人の社会とその文化を指している。人口の四割をしめるジャワ人はインドネシア最大の民族集団であり、独自の言語と文化をもち、インドネシアの政治、経済、文化において大きな影響力をもっている。『オペラ・ジャワ』では、インドネシアの公用語であるインドネシア語ではなくジャワ語が主に使われ、百二十分近い作品のほとんど全編にわたってジャワの音楽の演奏と歌と舞踊によって物語が進行する。

ジャワには宮廷と民間の双方に豊かな芸能の伝統があり、宮廷舞踊、ワヤン・オラン、ランゲン・ドリヤ、スンドラタリ、クトブラといった、音楽、歌、舞踊が統合された舞台芸術が存在している。『オペラ・ジャワ』では、宮廷舞踊やワヤン・オラン（舞踊劇）に加えて、トゥンパンと呼ばれる旋律をともなった詩の謡い、庶民の舞踊や遊び歌、ワヤン・クリ（人形影絵芝居）をも取り込み、さながらジャワ芸能の展覧会の観がある。一方、美術部門では、インドネシア人の現代美術アーティストたちを起用して、前衛的な造型と色彩を施したオブジェによるインスタレーションの手法を用いており、現実の映像と心象の映像が交錯する物語にふさわしいセットを作り上げている。このように、音楽的要素に、舞踊、演技、衣装、オブジェ、舞台セット、照明などの視覚的要素をともなった総合的な芸術作品として構想されていることが、この作品にオペラというタイトルが付けられた由来であろう。

本稿では、このように「ジャワのオペラ」というスタイルをとる映画作品において、ラーマーヤナがいかなる物語的変容を遂げているのか、とりわけ女性の主人公の視点から描かれている点に着目して読み解くとともに、このような作品が生み出されたことが現在のインドネシア社会の

文脈でどのような意味をもつのかを考えてみたい。

## 2. 『オペラ・ジャワ』におけるラーマヤナ

『オペラ・ジャワ』の物語はラーマヤナに基づいているが、両者の関係は、映画とその原作の関係という以上に複雑なものである。それは、『オペラ・ジャワ』におけるラーマヤナのあり方が三重になっているからである。

第一のラーマヤナは、ラーマヤナの物語自体である。ラーマヤナには無数のバージョンが存在する。そのなかで標準的な古典的テキストとみなされているのが、詩人ヴァールミーキの作とされる七編からなるサンスクリットのラーマヤナである。前二世紀頃に原型が成立し、後二世紀頃に現在の形になったと考えられている。東南アジアへのインド文化の伝来にもない、ジャワには九世紀に古典的バージョンに近いサンスクリット語テキストがもたらされ、古ジャワ語に翻訳された。同時代のプランバナン寺院の壁面にも古典的なラーマヤナの物語が浮き彫りで描かれており、物語がジャワ社会に受容されていたことがわかる。

十六世紀以降、ジャワ社会はイスラーム化するが、ラーマヤナを初めとするインドに由来する文化はジャワの伝統文化として継承された。近世ジャワのラーマヤナは、骨組みとなる物語のプロットは古典的なラーマヤナと変わらないが、登場人物の読み方がジャワ風になり、登場人物の間の関係に大きな変化が生じている（青山 1998, 松本 1993）。『オペラ・ジャワ』が基にしているラーマヤナは、このように、ヒンドゥー教に由来する伝統ではあるが、けっしてインドのヒンドゥー教そのものではなく、ジャワ人によって咀嚼され、読み替えられ、共有されたヒンドゥー教に由来する伝統であることに留意する必要がある。

古典的なラーマヤナの粗筋は以下のようなものである。

アヨーディヤに都をおくコーサラ国の王子ラーマ（ジャワ語ではロモ）は、婿選びの競技で優勝し、王女シーター（シント）と結婚する（以上、第一編）。ラーマは父王から王位を譲られるが、ある事情から十四年間森に隠棲することを余儀なくされる。ラーマは、妃シーターと弟ラクシュmana（ルスモノ）に伴われてアヨーディヤの都を出立し、森の中の庵で暮らす（第二編）。ランカー島を本拠とする羅刹（悪鬼）の王ラーヴァナ（ラウォノ）はシーターに懸想し、金色の小鹿を使ってラーマとラクシュmanaを森の奥に誘いこんだすきにシーターをランカー島に拉致する。ラーヴァナはシーターの心を掴もうと手管を弄するがシーターのラーマへの貞節はくずれない（第三編）。失踪したシーターを探すラーマたちは、猿の王スグリーヴァ（スグリウオ）を窮地から救ったことから、猿たちの協力を得る。スグリーヴァの家来の白猿ハヌマーン（アスマン）はランカー島にシーターが誘拐されていることを突き止める（第四編）。ハヌマーンは海を飛び越えてランカー島へ渡り、シーターと接触し、ラーマの救出が近いことを知らせる。ハヌマーンは羅刹たちに捕まるが、ラーヴァナの宮廷を炎上させてラーマのもとに帰還することに成功する（第五編）。ラーマたちは猿たちの協力を得て海に橋を架けてランカー島に攻め込む。激しい戦いの末、ラーマはラーヴァナを倒し、シーターを救出する。幽閉中の貞操をラーマに疑われたシーターは火の中に身を投じるが、火神が現れてシーターの潔白を証明する。ラーマはアヨーディヤへ凱旋し、王位につく（第六編）。やがて国民の間にシーターの貞操を疑う声が生じ、ラーマはシーターを森に追放する。シーターはヴァールミーキ仙の庵に滞在し、双子の男子を産む。ヴァールミーキ仙は子どもたちに『ラーマヤナ』を語って聞かせる。成長した二人の朗詠を聞いたラーマは

二人を自分の息子と認知する。しかし、シーターは大地の女神を呼び出し、女神に抱かれて地下界に姿を消す。ラーマは王位を息子たちに譲り、天界に昇ってヴィシュヌ神に戻る（第七編）。

古典的なラーマヤナの物語のなかで、ラーマをヴィシュヌ神の転生とする設定や、シーターの追放を描く第七編は、後代の付加と推測されている。イスラーム化した近世ジャワのラーマヤナでは、ラーマがヴィシュヌ神の転生であるという設定は物語の背景に後退し、登場人物の関係が複雑になるという特徴がある。いずれにしても、ラーマヤナの物語の骨格は、ラーマとシーターの結婚、ラーマとシーターの森への隠棲、ラーヴァナによるシーターの誘拐、ラーマとラーヴァナとの戦い、ラーマへの貞節を明かすためのシーターの焼身、という比較的単純な物語であり、紋切り型にまとめれば、美女シーターをめぐる美丈夫ラーマと羅刹王ラーヴァナとの三角関係である。この点では古典的ラーマヤナと近世ジャワのラーマヤナとの間が変わるところはない。

第二のラーマヤナは、『オペラ・ジャワ』の主要登場人物たちの過去に設定されている。彼らは同じジャワ舞踊団の仲間の踊り手として、それぞれロモ、シント、ラウォノ、アスマンの役を演じた経歴をもっている。彼らの過去は、作品中の写真や会話を通じて間接的に示されるだけであるが、登場人物たちの行動がその過去に縛られていることを示唆している。彼らが演じたラーマヤナは、すでに述べたように、ジャワの伝統文化となった近世ジャワのラーマヤナであり、当然のことながら、観客も同じ伝統を共有していることが前提となっている。

このことは、第三のラーマヤナ、すなわち『オペラ・ジャワ』の現在の物語の理解の仕方に直結している。冒頭の字幕で、この映画が、ジャワ舞踊やワヤン・クリで演じられる「シントの誘拐」の一バージョンであり、シントの愛をめぐるロモとラウォノの争いの物語であることが明らかにされる。したがって、観客は第一のラーマヤナの物語を念頭におきながら、映画のラーマヤナを鑑賞することになる。しかし、『オペラ・ジャワ』はけっしてラーマヤナをそのまま現代の舞台に置き換えたものではなく、予想される物語の展開と実際の展開の間に生じる一致と不一致がサスペンスを生み出すことになる。

興味深いことに、先に述べたように『オペラ・ジャワ』の中の主要な登場人物たちは、ラーマヤナを演じた経歴があるため、事態の展開がラーマヤナの展開と二重写しになっていることを意識する立場にある。インタビューのなかで、ガリン・ヌグロホも、スティヨ、シティ、ルディオがそれぞれラーマ、シーター、ラーヴァナになることを夢見ている、と述べている（Redwood 2007）。シティをめぐるスティヨとルディオの対立と最終的な対決という事態の展開は、不測の要素を含みながらも、避けたい運命という悲劇的な性格を帯びているのである。

これに関連してもう一つ指摘しておくべきことは、第二のラーマヤナが設定されていることで、物語の舞踏的な演出と叙事詩的な展開が観客にとって受け入れやすいものとなっているということである。現代のジャワを舞台にして登場人物たちがラーマヤナの物語の筋をたどるように舞踏的に振る舞うという物語の展開は、仮にリアリズムのスタイルで描いたならば、荒唐無稽の印象を与えかねないであろうが、登場人物自身がラーマヤナの舞踏家であるという設定によって、「自然」にみせることが可能となっている。これがもっとも効果的に使われているのが、後述するように、終幕でシティがシーターの舞台衣装をつけて家を出る場面である。

このように、三重のレベルでラーマヤナの物語が交錯していることが『オペラ・ジャワ』の特徴であり、このことを理解して初めて、ラーマヤナのシーターと『オペラ・ジャワ』のシティ

違いが明らかになってくるのである。

### 3. 作品の成り立ち

監督のガリン・ヌグロ (Garin Nugroho) は一九六一年にインドネシアのジャワ島中部のジョグジャカルタに生まれた。出版業を営んでいた父親はジャワ文化に造詣の深い文筆家でもあり、家の中がジャワ舞踊の稽古場になることもあったという。ガリン・ヌグロ自身は、作家の父や画家の兄から批判されるのがいやで、二人とは違う映画監督の道を選んだと語っているが、幼い頃から伝統的なジャワ文化と芸術活動に親しむ環境に育ったことは確かである (Redwood 2007)。一九九〇年代以降に映画監督として活躍し始め、現在ではインドネシアを代表する映画監督の一人である。毎回ちがった作風の作品に取り組むことで知られており、代表作としては、最初の長編作品で、斬新な演出で注目された九一年の『一切れのパンの愛』 (*Cinta dalam sepotong roti*) に続いて、九三年の『天使への手紙』 (*Surat untuk bidadari*)、九八年の『枕の上の葉』 (*Daun di atas bantab*)、『オペラ・ジャワ』のあとに制作された二〇〇八年の『木の下で』 (*Dibawah pohon*) などが知られている。なかでもストリート・チルドレンの日常を描いた『枕の上の葉』は、九八年の東京国際映画祭、アジア太平洋国際映画祭で受賞し、さらにカンヌ国際映画祭「ある視点部門」正式出品作品に選ばれるなど、世界的な反響があった。

『オペラ・ジャワ』 (*Opera Jawa*) は、二〇〇六年のモーツァルトの生誕二五〇周年を記念した総合的な芸術祭であるニュー・クラウンド・ホープ・フェスティバルの開催にあたってプロデューサーのアメリカ人演出家ピーター・セラーズ (Peter Sellars) から委嘱された映画作品の一つで、同芸術祭の期間中、十一月十七日に上演された。初公開はインドネシアのジョグジャカルタで八月七日におこなわれて好評を得た (Kompas Cybermedia 2006)。商業的成功をおさめることはなかったが、内外の映画祭で評価を得ており、二〇〇六年にジャカルタ国際映画祭で特別賞、二〇〇七年にシンガポール国際映画祭で最優秀映画賞、香港のアジア映画祭で最優秀作曲賞 (ラハユ・スパンガに対して)、二〇〇八年にブリュッセル国際独立映画祭で主演女優賞 (アルティカ・サリ・デウィに対して) を受賞した。日本では二〇〇六年十一月に第七回東京フィルメックスで初めて上演されたが、これまでのところ商業映画館では公開されていない (注 1)。

ジャワ文化と芸術の両方に通じる監督の作品にふさわしく、音楽は、現代ガムラン音楽の第一人者ラハユ・スパンガ (Rahayu Supangga) が担当して、伝統的なガムラン音楽のみならず、伝統を基礎にしたコンテンポラリーな楽曲を提供しているし、美術には、アグス・スワゲ (Agus Suwage)、ニンディティオ・アディプルノモ (Nindityo Adipurnomo)、S・テディ・D (S. Teddy D.)、ティタルビ (Titarubi)、ヘンドロ・スセノ (Hendro Suseno)、スナルヨ (Sunaryo)、エンタン・ウィハルソ (Entang Wiharso) などの国際的に活躍する現代美術のアーティストたちを起用しており、インドネシア芸術界の最高の才能を集めたと言っても過言ではない (注 2)。

『オペラ・ジャワ』には *Requiem from Java* という英語の副題が付けられている。インタビューによると、ピーター・セラーズが映画を依頼するに際して提示したテーマが「レクイエム」であったという。これに対して、ガリン・ヌグロは、ただちに、ラーマヤナのシーターの誘拐をテーマに基づいたジャワ風のオペラ形式の映画を構想したという。ラーマヤナを選んだのは、比較的単純なプロットであり (注 3)、ジャワ人なら誰でも知っている物語なので、この物語に基づいて、多様な新しい解釈が可能な作品が作れると判断したからだと説明している (Triyanto

Triwikromo 2005a)。ちなみに、本作品のタイトルは、もともと *Requiem from Java: Sinta Obong* (ジャワからのレクイエム：シント焼身) であったが、ジョグジャカルタでの初公開に先立って *Opera Jawa* に決まった経緯がある。

ガリン・ヌグロは、映画の製作にあたっては、ジャワに限定されていない多民族的なインドネシアを表象することを意識していると述べている (Redwood 2007)。このことは、スタッフの選抜にも現れているが、よりはっきりと表れているのは、配役である。

『オペラ・ジャワ』は、登場人物の舞踊によって物語を展開していくため、主要な登場人物の演技手にはインドネシア各地の代表的な舞踊家を起用している。そのなかで唯一の例外となるのが、ラーマヤナのシーターに相当するシティ (Siti) を演じるアルティカ・サリ・デウィ (Artika Sari Devi) である。彼女は、バンカ・ブリトゥン諸島州のパンカル・ピナン出身で、二〇〇四年にミス・インドネシアに選ばれ、翌年にはミス・ユニバース・インドネシア代表となっており、初めての映画出演となった本作品ではヒロインにふさわしい気品と優雅さを見せている。

一方、ラーマに相当する、シティの夫で陶芸家のスティヨ (Setyo) の役を演じるのは、ジャワ出身の舞踊家、振付家であるマルティヌス・ミロト (Martinus Miroto) である。ミロトはジャワ宮廷舞踊を基礎にしたコンテンポラリー・ダンスの踊り手である。手にかざした仮面を相手に一人で踊るスタイルで知られており、本作でも仮面を相手に、シティの喪失を怖れる内面を吐露した舞踊を見せている。他方、ラーヴァナに相当する、肉屋のルディオ (Ludiro) の役を演じるのは、ジャワ出身の舞踊家エコ・スプリヤント (Eko Supriyanto) である。小柄ながら、作品の中では、ときにコミカルな、ときに威圧的な仕草を圧倒的な身体表現で演じ、忘れがたい印象を与える。

以上が、中心的な役であるが、この他にも見落とすことができない役が四つある。まず、ルディオの母で、ラーヴァナの母と同名のスケシ (Sukesi) の役を演じる、ジャワ宮廷舞踊で高名なベテランの踊り手ルトノ・マルティ (Retno Maruti) である (注 4)。典型的なジャワの上流の婦人の立ち振る舞いを見せている。

次に、作品の中ではスティヨの仕事を手伝う役となるスラ (Sura) である。ラーマヤナではラクシュマナが兄ラーマの補佐として活躍するが、ラクシュマナに対応してスティヨから不在中の家の安全を託されるのがスラである。この役は、役と同名のバリ出身の創作舞踊家イ・ニョマン・スラ (I Nyoman Sura) が演じている。バリは、イスラーム教徒が多数派であるジャワとは異なり、ヒンドゥー教徒が多数派を占める社会である。物語の中で、スラはバリ人の衣装をつけ、バリ・ヒンドゥー的な儀礼をおこない、バリ風の舞踊を披露する。

三人目は、スティヨの忠実な部下で、ラーマヤナではラーマを助ける白猿ハヌマーンに相当する役となるアノム (Anom) である。ラーマヤナの中でハヌマーンはランカー島に幽閉されたシーターの安否を探りに行ったり、猿の軍団を率いてランカー島に進軍するが、本作の中でも、スティヨに頼まれてシティを探しに行ったり、ルディオに対して民衆を扇動する場面がある。役を演じるジェコ・シオンポ (Jecko Siompo) はパプア出身の現代舞踊家で、パプアの伝統舞踊とヒップホップを融合させたスタイルを特徴とし、作品の中ではハヌマーンを彷彿させる仕草をみることができる。

最後に、あるときには物語の語り手となり、あるときにはルディオに成り代わって彼の心情を語る歌い手となるのが、スラムット・グンドノ (Slamet Gundono) である (注 5)。ワヤン・ク

リのダラン（人形遣い）として有名な人物であるが、本作では、巨体をふるわせながらのウクレレの弾き語りで、コミカルでペーソスのある歌を聴かせる。中ジャワ州の北海岸のトゥガルの出身であるため、トゥガル方言のジャワ語で歌っている。

ジャワ語とジャワ文化を主体とした作品の中に、あえてスラヤジェコのようなジャワ人以外の舞踊家を起用したり、スラムット・グンドノのように標準ジャワ語ではないジャワ語の話者を語り手として選んでいるところに、ガリン・ヌグロホの戦略がある。インタビューのなかで毎回違った作風の作品を作る理由を尋ねられて、ガリン・ヌグロホは、「四百の民族と五百の言語があるインドネシア」の現実を反映して、「多文化的な視点」(multicultural perspective)を発展させることに関心があると発言している (Redwood 2007)。『オペラ・ジャワ』は、国民国家の公用語であるインドネシア語ではなく、地方の言語であるジャワ語を使うことで、インドネシア語による文化表象が多民族国家インドネシアの国民文化として文化的代表となることの自明性を揺るがせている。その一方で、インドネシアの諸民族のなかでも多数派であるがゆえに自民族中心と批判されがちなジャワ人の文化をも相対化しようとしている。ジャワ文化からのテーマは、ジャワ人であるガリン・ヌグロホにとっては、ある意味では身近な題材だったはずだが、あえて、ジャワ文化の単純な賛美におおることなく、自分のジャワ文化をも異化しようとするところに、この作品の現代的な意義があると思われる。

ジャワという土地との関連で、もう一つ指摘しておかなければならないことは、この作品では物語の舞台となっている中部ジャワを象徴する視覚的な表象が随所に現れていることである。物語の中心的な舞台となっているウンブル・マクムルという架空の農村は、主人公たちが住みついて野焼きの焼き物製造を営む場所であり、ジョグジャカルタの南方に実在する焼き物の村カソングンを連想させる。ルディオの両親が服地業を営む家の背景には、九世紀に建立されたブラオサン仏教寺院遺跡が見えている。王宮の場面は、イスラーム教を信奉したマタラム王家の末裔にあたるスラカルタの王家の宮廷であり、終幕の舞台となるのは、南海を支配する土着の精霊ニヤイ・ロロ・キドゥル女神が住むとされるインド洋に面したパラントゥリティスの砂浜である。このように、物語の場面は、ジャワ文化の中核地域と見なされている地域を舞台にしており、土着の精霊信仰、インドに由来する大乘仏教とヒンドゥー教、そしてイスラームを信奉しながらもこれらすべての伝統を引き継ぐ宮廷という、ジャワ文化の豊かな歴史的伝統を示すさまざまなアイコンが埋め込まれているのである。現在のジャワ人はほとんどがイスラーム教徒であるが、このような多様な文化的要素を包摂した文化を維持していることに留意しておく必要がある。

『オペラ・ジャワ』の文化的多義性を確認したところで、物語を構成する主要な要素を六つ取り上げて検討していくことにしたい。

## 4. 物語の要素

### 4.1 発端

物語は、田舎の野外で執り行われるシティとステイオが参加する儀式の最中から始まる。中央に正面を向いて座って言葉を唱える年配のドゥクン（呪術師）、その左右に向かいあうように座っているシティとステイオがおり、地面にしいたゴザの上に座り込んだ彼らの周りを村人たちが取り巻いている。この儀式はジャワの儀式ではなく、ドゥクンの言葉もジャワ語ではない言語である（注6）。儀式はクライマックスに入り、豚の肝臓が取り出され、シティとステイオはその上に

手をのせる。ドゥクンの隣に座っている上半身をむき出して帽子をかぶった巨体の男（スラムット・グンドノ）がウクレレを弾きながら、トゥガル方言で歌っている。

スラムット・グンドノの歌は場面の中にいる人々に対して語られたものではなく、観客に対して向けられたものであり、その内容には、この作品を理解するための重要な鍵が含まれている。それは、豚の肝臓に人の運命を読み取ることができること、人はそれぞれ違ったバージョンのラーマーヤナを語ること、これから語られる物語はシント、つまりシーターの物語であること、の三点である。

豚の肝臓の占い（豚はイスラームでは忌避される生き物である）の由来は不明であるが、登場人物たちの未来はすでに運命として定められている。ここで気を付けるべきことは、ジャワの文化では人間の心の働きの座は心臓ではなく肝臓にあると考えられていることである。このことは、終幕でステイオがおこなう独白の場面でも重要な意味をもっている。この終幕は、古典的なラーマーヤナの物語とは異なる展開だが、詩人は、ラーマーヤナの語りには唯一無二の正典があるのではなく、一つ一つの語りが独自のラーマーヤナの物語を語るのだ、と歌うことで、『オペラ・ジャワ』の語りを承認するよう観客に求めている。そして、『オペラ・ジャワ』の語りのもっとも重要な点は、物語がラーマではなくシーター、すなわちシティの視点から描かれているということにある。

叙事詩は、ラーマーヤナの物語の中に現れるヴァールミーキのように、詩人によって語られることによってはじめて成立し、しばしば自らが語られるという創造の過程を意識している。この場面でのスラムット・グンドノは、物語の中の詩人の役割を果たすことで、ガリン・ヌグロホ監督の意図を代弁していると言ってよいだろう。

### 4.2 シティ

物語がシティの視点から描かれていることを明確に示しているのが、儀礼の場面に続く場面である。部屋の中に取り乱した様子のシティがいる。それは、巨大な爬虫類のような「生き物」が現れたからである。生き物は、ヤモリを思わせる爬虫類的な敏捷性と陰湿性を帯びている。その生き物は、黒衣の踊り手たちが竹で編まれた円錐形の籠状の道具で顔を隠し、大きな白い布に包まれて一列につながり、あたかも数人がかりで演じる獅子舞のような仕掛けになっている。生き物の頭の部分は三角形に突き出た形をしており、爬虫類のように床をはい回って、シティとの間に、押しは引く、駆け引きのような動きをみせる。シティは、この生き物の進入に困惑し、なかばおびえているが、恐怖にかられて部屋から逃げ出すことはなく、まるで、未知のものに対する押さえつけることのできない好奇心によって生き物に対して引きつけられているかのようなのである。その逆に、その生き物も、シティの隠された内面の欲望を嗅ぎつけて、彼女のもとに引き寄せられているかのようなのである。一つのショットで撮影されたシティと生き物との駆け引きの場面の終わり、シティが生き物の頭を両手で支えると、次のショットでは、生き物は存在せず、我に返った表情の彼女の手元に、籠だけが残っている。かくして観客はこの場面がシティの心象であったことを知る。

この場面は、観客に対して、『オペラ・ジャワ』の語りがりアリズムでなく、登場人物の心象が映像になりえることを告げるとともに、心象の中心的な主体がシティであることに気づかせる働きをもっている。別の場面では、ステイオが出かけたあと、スラが部屋の中を片づけている最

中に、籠を手を取ったシティが、突然、鶏のような仕草で踊り始める。しかし、スラはシティの狂態が目に入らないように、平然と仕事を続け、やがて一人になったシティは我に返る。この場面も、冒頭の生き物の場面を経験した観客にとっては、シティの心象の映像であることが容易に了解される。語られた物語がかならずしもすべて「現実」ではないということは、『オペラ・ジャワ』の理解にとって重要な鍵である。

生き物の場面のもう一つの役割は、映像の中の事物に象徴性があることを示唆していることである。シティが手にとっていた籠は、ジャワの家庭で日常的に使う円錐状の竹製の蒸し器（ジャワ語ではククサン）である。ククサンは、物語のとくに前半で繰り返し現れるが、その多くがシティの心象の中でのルディオの存在と関連している。

物語の「現在」においてルディオとシティがかかわりをもつのは、ルディオがシティに踊りを踊って欲しいと所望する手紙を送り届けるところから始まる。折しもスティヨは出来上がった焼き物売るために村から出かけている。スラからバリ風の護身のまじないを授かり、シティは晴れの衣装で外出するが、途中で大きな迷路（椰子殻を積んで作られたインスタレーション）の中に迷い込む。巨大なククサンの群れが現れて、彼女を迷路の端に追い込むが、スラとその仲間が箒をもって現れ、ククサンを追い払って彼女を助け出す。箒は物質的な塵や埃を払うだけでなく、精神的な塵や埃や目に見えない邪悪な存在を追い払う働きをもつとされている。しかし、この場面で、シティは、自分には正と邪の区別がつかなくなったと嘆き、ルディオの誘いに引かれている自分に気づき始めている。シティの心の変化がここで初めて起こったとすれば、先述の「生き物」の場面はフラッシュ・フォワードであったと考えられよう。

次の場面では、シティが台所で料理をしている。かまどに載せて米を蒸しているククサンを見つめていると、ククサンをかぶった一群の男女が楽しく踊りながら台所にはいつてくる。男の一人はルディオである。踊りのリズムにあわせてシティも体を動かしているうちに、男女の姿は消えている。その後、夜の場面で、シティとスティヨが寝台に横たわっている。シティはスティヨを求めると、スティヨは不機嫌に彼女を拒絶する。物語の中ではスティヨの心理がかならずしも明らかにされていないが、焼き物業が不振に陥って、無力感に苛まれていることが一因なのかもしれない。このあと、スティヨが寝室を出た後に、巨大なククサンに潜んでルディオが部屋の中にはいつてくる。寝室に戻ってきたスティヨはククサンを目にすると棒でたたきつづぶすが、すでにルディオはシティのスカートの中に入り込んで姿を隠している。

これらの場面でのククサンとルディオはいずれもシティの心象と解釈することができるだろう。事実、ククサンが登場するのはこの場面までであるが、そのこと自体が、このあとのシティとルディオの出会いが「現実」のものであることを示唆している。スティヨが再び商売のために出かけた夜、眠れないシティが部屋の戸口に立つと、目の前の床に無数の蠟燭が美しく輝いている。蠟燭の光に惹きつけられて外に出ると、やがてルディオのいる寝室に導かれていく。蠟燭はルディオが置いたものであった。シティは、ルディオの魅力に抗しきれないと感じるが、結局は彼を振り切って逃げ出してしまふ。

このあと、シティが最後にルディオに会う場面は大変に印象的である（注7）。スティヨが不在のとき、シティが家の外を見ると、水田の向こうに続く田舎道のかなたから、家の前まで敷かれた一条の真っ赤なカーペットのような布地を目にする。引きつけられるように家の外に飛び出し布の上を歩み出すシティをスラが必死に引き留めようとする。しかし、シティは彼の腕をかいく

ぐるようにして、庭においてある自転車に飛び乗ると、走り去っていく。広がる緑の水田の中を貫通する一本の田舎道がスクリーンの右下手前から左上の消失点へと対角線上に伸びている。その上に敷き延べられた赤い布の道のうえを、シティが乗った自転車が軽やかに疾走していくシーンは、『オペラ・ジャワ』の映像のなかでもひととき印象的なシーンである。ここには、空を飛ぶように走っていくシティの軽やかな高揚感が、簡潔に印象的に描かれている。ルディオの館（巨大な赤い布幕のインスタレーション）を訪れたシティは、そのなかの「世界一大きなベッド」（床のうえの赤い布で表現）でルディオと出会う。ここで、シティは最終的な選択を決断することになる。

シティがおこなった選択の意味を理解するうえで、先にあげたククサンの象徴性は示唆的である。作品の中では、ククサンは「生き物」の頭になったり、登場人物の顔にかぶる「仮面」となったりする。前者は男性器を連想させる形態から、ルディオの性的な欲望の象徴と言えるだろうし、後者は鶏のくちばしに似ており、人間に潜む動物的本能の象徴と言えるだろう。いずれにせよ、ククサンは、物語の中でしきりに使われる仮面と同様に、登場人物の中に潜む別の人格、とりわけ、抑圧されているがゆえに表出されることを希求する人格を表していると考えられる。さらに、「生き物」については、ルディオの欲望を感知したシティが、彼の欲望に反応して作り出した心象と考えることもできるだろう。

しかしながら、シティが結局はルディオを拒絶したことに注目するならば、性的な象徴性は実は表層的であって、深層的には、個人の内的欲求の成就を象徴していると解釈することもできる。生き物との間の戯れの舞踊は、彼女にとって、焼き物業を営むスティヨと結婚したことによって封印されていた踊ることへの欲求の解放である。踊りとは肉体に生命を吹き込む営為であることを考えると、自らの肉体の自発的な運動を求めるシティの欲望は、性的な欲望であるよりも、むしろ、生命の活力に対する飢餓の感覚から生まれた渴望であると考えられよう。これは終幕での彼女の行動によっても裏付けられることである。

いずれにせよ、このように、ラーマヤナのシーターが、悪者に誘拐され、主人公に救出されるのを待つだけの受動的なヒロインとして一般的に描かれているのに対して、『オペラ・ジャワ』のシティは、葛藤と迷いを持ちながら、主体的な決定をおこなう女性として描かれていることを指摘しておかなければならない。

#### 4.3 ルディオ

ルディオは、肉屋であり、屠殺場が彼の仕事の間である。彼は、土地のボスとして、ごろつきの手下を何人も従え、村を暴力で牛耳っている。ライバルになる肉屋があれば、手下をつかって店を叩き潰し、店主を殺させ、そのことになんら良心の呵責を感じる様子をみせない（ルディオはジャワ語で「血」を意味する）。民衆は怯えているが、土地の警察も彼に癒着しており、誰もルディオの行動に手を出そうとする者はいない。インタビューのなかでガリン・ヌグロホは、ルディオは「力を持つ者」の象徴であると語っているように、彼は富と権力を欲しいままにする存在の典型として描かれている（Triyanto Triwikromo 2005a）。

ルディオとシティは、物語の「過去」において同じ舞踊団のメンバーとして知り合いだったが、シティはスティヨと結婚してしまう。しかし、何事も自分の思うがままにせずにはすまないルディオにはシティに対する執着を断ち切ることができない。自らの欲望のおもむくままに行動し、シ

ティを奪い取ろうとするルディオは、ラーマ・ヤナが描くラーヴァナと共通した性格の持ち主である。もっとも、ラーヴァナによるシーターの誘拐が単純な計略と暴力によるものだったのに対して（注 8）、ルディオの場合には、シティの踊りを所望する手紙、暗闇の中に輝く無数の蠟燭、道に沿って延々と敷かれた赤い布など、シティの心を揺さぶり、惹きつけるために様々な手管を弄すだけの計算された繊細さも持ち合わせている。

シティは、スティヨへの貞節とルディオからの誘惑との板挟みになりながらも、少しずつルディオの奔放な魅力に惹きつけられていくが、最後には、彼のそばに身をよせながらも、スティヨのもとにもどる。なぜなら、横たわるシティの顔を足蹴にする行為に現れているように、ルディオは、暴力によって征服することでしか、彼女の心を奪う方法を知らないからである。これが、征服と支配の欲望に突き動かされているルディオのもつ本質的な限界である。

シティはルディオを拒絶して、スティヨのもとに戻るが、シティとスティヨの関係は修復されない。なぜなら、後述する「輻輳台」の場面で明らかにされるように、スティヨのシティに対する愛情もまた、彼女を所有し、自分の望む形に変えようというスティヨの欲望に基づいているからである。かつてのシティであれば、スティヨの望みにしたがっていたであろう。しかし、ルディオとの交渉を経た後のシティは、本来の自分が望んでいた生き方を選ぶ。なぜなら、ルディオの誘惑をきっかけにして、彼女は、封印されていた主体的な生き方に目覚めてしまったからである。彼女にとって、踊りは、生気を吹き込まれた肉体の動きであり、主体的な生き方の象徴にほかならない。『オペラ・ジャワ』の終幕は、シティとルディオの出会いがなければ起こりえなかったことであるから、シティの視点から見たとき、ルディオは、シティの心の封印を解く役割を果たしたと言える。

ルディオに関連して触れておかなければならないのは、ルディオの母スケシの役割である。もともとラーマ・ヤナでは、スケシは、ラーヴァナの生誕のエピソードにこそ関わっているが、成長後のラーヴァナやラーマとシーターが関わるできごとには姿を現さない。しかし、ジャワの近世的ラーマ・ヤナでは、スケシは、人間には知ることが許されない「イルム・サストロ・ジェンドロ・アユニングラト」（“ilmu sastra jendra hayuningrat”）「世界の安寧についての神聖なる真理」の意）を追求する求道者として描かれている。したがって、『オペラ・ジャワ』のスケシには、ラーヴァナの母親としてのスケシと、高次の知識の主宰者としてのスケシの二つの側面が反映されている。

母親としてのスケシは、息子ルディオに対して盲目的な愛情を注ぐ。ルディオの理解者として、たとえ息子の行動が破壊をもたらす、人道に背く行いであり、ひいては彼自身の死を招くことになろうとも、彼の行動を支持し続ける。シティの心を惹きつけるために、手紙で踊りを依頼することも、長く赤い布を道に敷き延べることも、実はスケシの発案であり、長く赤い布は彼女自身の手で作られたものである。このような意味で、彼女は、ルディオが犯すさまざまな所行の共犯者である。

ルディオにとって、母親は助言の提供者であり、苦難のときの庇護者である。館からシティに逃げ出され、館もアノマンとその仲間によって焼かれて、一時的に弱気になったルディオは、甘えるように母のひざに赤子のように横たわり、「朝、牧場に出た子牛が、夕方、母の乳を求めて牛舎にもどるように」母の子宮への回帰を願望するのである。その息子の気持ちを受けとめる母のまえで、ルディオ役のエコ・スプリヤントは体を丸めたまま倒立するという、強靱な身体能力に

よって、子宮の中で息う胎児の姿を演じてみせる。ルディオは、母との絆を断って自立するためには、シティを手に入れなければならない。しかし、母親も荷担するその行為が、ルディオ自身ばかりか、対象となるシティ、そしてスティヨを破滅に追い込むことになる。

高次の知識の主宰者としてのスケシは、物語の終幕の砂浜の場面において、「レクイエム」の執行者の役割を演じる。しかし、スケシ自身もルディオの行為の共犯者であることを知るならば、死者の安息を願う、後に残された者たちもまたけつて無垢ではないことが理解されるであろう（注 9）。

このように、『オペラ・ジャワ』におけるルディオは、一義的には、力を持つ者の象徴であるが、それだけにとどまらず、シティの生き方を変える触媒でもあり、また、流血の犠牲のあとに残された人々に、その母スケシを通して、流血の意味を問い返させる役割をもになっているのである。

#### 4.4 スティヨ

スティヨは、華やかな宮廷を捨てて、農村で焼き物業を営む。彼がそのような選択をした理由は、この物語では明かされていない。いずれにしても、宮廷家臣の衣装を着たスティヨが王宮を立ち去る場面は、ラーマ、シーター、ラクシュマナの三人が王宮を去って、森の中の庵に住む場面に対応するものである。三人の住処は、古典的なラーマ・ヤナでは、文明の世界である都に対する未開の世界であり、魑魅魍魎がはびこる危険な森であるのに対して、『オペラ・ジャワ』では、貧しく質素なジャワの田舎に設定されており、大きく異なっている。ただ、森の生活は、インドの伝統では人生の四段階の中の第三期で、森に隠棲して修行する時期に対応しており、村でのスティヨ、シティ、そしてスラの三人の生活が慎ましく穏やかであるのは偶然ではない。村での生活の始まりでは、シティとスティヨは動きを同期させた優美なデュエットを舞い、二人の心の一致が表現されているが、「生き物」の場面をすでに知っている観客には、平穏な生活の影に潜む亀裂が予感される。

スティヨにあつてルディオにないものは、一途なまでの誠実さである（スティヨはジャワ語で「誠実」を意味する。）。スティヨにとってシティのみが愛情の対象であり、その点についてスティヨ自身一点の疑いももっていない。シティもスティヨのその誠実さにふれて、彼の愛にこたえようとする。しかし、そのことが、彼女の奥深くに潜んでいる、踊ることによる生命の確認、そして、自己の主体的な生き方の実現を封印することになっている。『オペラ・ジャワ』の悲劇は、彼女の中にあるこの矛盾が根本的な要因となっておこるのである。

『オペラ・ジャワ』の物語において、スティヨが焼き物業を営むことには重要な意味がある。シティはジャワ語で「大地」、「土」を意味する（注 10）。焼き物を作る仕事とは、大地から取られた粘土を火で焼き固めて、動くことのない焼き物にするプロセスである。つまり、自由無碍な土を、作り手の意志によって一つの形に固定することである。これは、まさにスティヨがシティの意思を封印し、自分の思う形に作ろうとしていることの隠喩である。

このことが端的に明らかにされるのは、ルディオの館を逃げ出してきたシティが帰宅したときのスティヨの対応である。スティヨはシティを輻輳台の上に座らせ、粘土を彼女の体に塗りつけていく。スティヨがシティを粘土の人形のように扱うところは、人形に恋するピグマリオンを彷彿とさせる。しかし、シティを自分の思うような形に作ろうとするスティヨの試みは失敗し、平

衝を失ったスティヨは、つんのめるようにして、無様な姿で床に倒れ込んでしまう。スティヨは、シティに、彼女への愛情は焼き物の材料となる土への愛情と同じであり、シティを妻として選んだ理由は彼女が最良の土だからだと語りかけるが、それに対して、シティは、自分はただの土ではなく、足もあれば手もある、人間の心を持った存在であると訴え、立ち上がると、スティヨを後に残して、部屋を去っていく。このときのシティの言葉は、これまでのどのシティの言葉よりも力強い。この場面までのシティのセリフはすべて内面の感情の独白であったが、ここで初めて、他者に対して語りかける言葉がシティから発せられたのである。シティのこの言葉で彼女を失ったことに気づいたとき、スティヨの心の中でルディオに対する決戦の開始が決意されたと考えられる。

シティを失ったスティヨの私的な憤りが、ルディオに対する民衆を巻き込んだ社会的な暴力的対決につながっていく過程は、かならずしも明瞭に語られていない。ハリウッド的リアリズムの立場から見れば、『オペラ・ジャワ』の物語の語りには飛躍があると言えるかもしれない。しかし、実際には、いくつかの手がかりに注目すれば、スティヨの心の動きを追っていくことは十分に可能である。

ルディオの村民に対する暴虐、村人にのしかかる経済的な困苦は、物語の早い段階から提示されている。ルディオの商売敵の肉屋は殺され、シティに手紙を届ける年老いたガムラン演奏家はガムラン演奏の機会が少なくなったことを嘆く。焼き物の商売も低迷し、雇い人はよりよい職を求めてスティヨのもとを離れることを告げる。インタビューのなかでガリン・ヌグロホは、スティヨは「力を持たない者」の象徴として描かれていると述べているように (Triyanto Triwikromo 2005a)、ここでのスティヨは富も権力も持たない、民衆の困苦にも心の中で憤るしかない無力な存在である。

商売から村に戻ってシティの不在に気づいたスティヨが、アノムにシティを探すように指示する。このとき、スティヨの中にルディオの関わりを疑う気持ちが育っていたことは確かである。シティのいない家の中で、シティを思わせる女性の仮面をかぶってスティヨが一人で舞う場面は、シティへの思慕が示されている。しかし、続く場面では、彼は別の仮面をかぶっており、その震える手の動きが、ふだんは穏やかなスティヨの感情の異常な高ぶりを示している。この仮面は、スティヨの隠れていた荒ぶる分身を表しているようでもあるし、理性的な目で現実を見ることができない閉ざされた心の状態を表しているようでもある。

テレビの報道は、地域で暴動が起き、スティヨの村の村人たちが、地元の商売人の横暴に対して警察が目をつぶっているとして、警察署に火をつけたこと、二十五人が死亡し、六十四人が負傷したことを告げる。「地元の商売人」がルディオであることは明かであるし、村人を扇動したのはスティヨの意を受けたアノムである。このあと、警察署への放火の報復として道ばたで商売をおこなっている村人たちを追い散らしている警察と、壊れた壺を持って立ちつくすスティヨの姿が描かれる。スティヨの商売は行き詰まっており、彼は牛車をひく牛さえも売らざるをえない。牛がいなければ焼き物を売りに出ることができないから、これは、スティヨが焼き物の商売を断念したことを示唆している。しかも、牛は、このような状態にスティヨたちを追い込んだ張本人であるルディオの手に渡って屠殺される運命にある。ここにたって、ルディオに対して蓄積されていたスティヨの憤りは忍耐の限界に達する。彼は、民衆に対して団結してルディオとその一党に対して戦いを挑むことを訴える。「彼らは我々を水牛であるかのように愚弄してきた。我々を

ぬかるみに追いやり、鞭で従順であることを強いてきた。だから我々は貧しい。しかし、水牛には角があることを忘れるな。団結せよ。角を振り立て、蹄を蹴り上げよ。燃やせ、壊せ、殺せ」とスティヨは民衆を扇動するのである。

ラーマヤナにおいて、ラーマが猿の軍団と手を組み、とくにその中の白猿ハヌマーンの助けを得て、ラーヴァナに立ち向かう展開は、スティヨがアノムを通じて民衆と手を結んでルディオを倒そうとする展開に対応している。しかし、個人の憤りが公的な場での集団的暴力へと発展する心理過程には、ジャワを含むインドネシアに広く見られる文化的な特性がかかわっている。

個人が感じる恥、不名誉の感覚をインドネシア語で「マル」(malu)と呼ぶ(ジャワ語では isin)。マルの感情が契機となって、自暴自棄な暴力的な行動が発作的に引き起こされることがあり、これをインドネシア語では「アムック」(amuk)と呼ぶ(ジャワ語も同じ)。英語の“run amok”の語源である。怒りは個人的な感情であるが、暴力的な攻撃は公的な行動である。特徴的なことは、このマルによるアムックの発生はおおくの場合、男性に働く心理的機構だということである (Boellstorff 2004: 469)。こうしてみると、『オペラ・ジャワ』におけるスティヨの心の動きも、マルの感情によって引き起こされた典型的な男性のアムックな行動として理解することができる。物語では、スティヨのアムックに、貧困や無力感に起因する民衆の怒りが結びつくことによって集団としての正義の怒りの感情が引き起こされたものであろう。同様な展開は、二〇〇五年のルディ・スジャルウォ監督の映画 *9 Naga* でも描かれているところである (Clark 2008: 48-49)。

アノムに先導された民衆はジャワ語で「あらゆる障害をうち破れ」(“Rawe-rawe rantas, Malang-malang putung”)と叫びながら行進する。力なき民衆は団結することによって弾圧に抵抗するが、彼らの抵抗もまた暴力による意思表示であり、流血をもたらす結果となる。抗争のクライマックスは、スティヨと彼の率いる民衆がルディオと彼の手下たちと対決する場面である。夕日が沈む平原で、戦う群衆を遠景にして、前景では夕日の逆光で影となったワヤン・クリのロモの人形とラウォノの人形が戦う場面は、暴力が行使される合戦の場面でありながら、どこか静寂で幻想的な印象を与えている。暴力を回避できない人間の悲劇性を冷静な目で見つめているようである。

戦闘場面はワヤン・クリのハイライトでもある。一晚を徹しておこなわれる実際のワヤン・クリの上演では、夜更けに戦闘場面が用意されている。観客もその場を期待しており、戦闘場面が始まるとそれまで居眠りしていた子どもたちも目をさまして、白布のスクリーンで演じられる戦闘に釘付けになる。ダラン(人形遣い)は人形同士を激しく打ち付ける演出をおこない、観客は興奮しながら戦闘の展開に見入る。ワヤンの戦闘場面は「見る者にとって暴力的な生命力、エネルギーを発散できる機会となっている」のである (Wolters 1999: 163)。それは、暴力によってのみしか生命を感じることができない、人間の性(さが)を表しているようでもある。ルディオに対するスティヨと民衆の戦いも、正義を旗印にしているも、暴力と死をもたらす点では、ルディオの行為と代わるところがない。戦場に向かうスティヨが乗る鉄製の牛型のみこしの正面部分に“Viva La Muerte”(「死に万歳!」)と書かれているのは、まさにこのことを指し示している。『オペラ・ジャワ』は、ルディオを絶対的な悪とは描かないのと同じように、スティヨも民衆も絶対的な善とは描かないのである。

#### 4.5 終幕

戦闘はルディオの死をもって終わり、物語は終幕を迎える。『オペラ・ジャワ』でもっとも興味深いのは、一般的なラーマヤナとは結末が異なる、終幕の部分である。

シティは、家の中の衣装箱にしまい込んでいたシントの舞台衣装を取り出し、鏡の前で身に着ける。こうしてシティはシントと一体化することによって、舞踊家としてのシティとして生きる道を選ぶことを明らかにする。これは、シティがルディオに惹かれるといった真の理由が、ルディオに対する愛ではなく、ルディオの誘惑によって初めて気づかされた、自分自身の内面にある、踊ることによる生命の充足への欲望であったことを示している。

シントの衣装を身につけたシティは、自分が「シティ」（大地）であることを高らかに宣言し、作物を育む大地の恵みを賛美する。そして、男には胸はあっても、子どもたちを養う乳房はない、と女性の豊穡性を力強く讃える。そのあと、シティは、家の外に並べられている大きな焼き物の壺を次々に棒で打ち砕く。粘土はあらゆる形になりうる可能性を秘めているが、ひとたび焼かれることによって、自由を失って固定された存在になる。壺の破壊は、束縛された生き方からの解放の隠喩である。こうしてシティは家を出る。

シティとシントが再び一体となったことは、同時に、シティが『オペラ・ジャワ』という第三のラーマヤナの物語におけるシーターの最後の役割を演じきることを意味する。それは、ジャワのラーマヤナでは「シント・オボン」（sinta obong「シント焼身」の意）と呼ばれる有名な場面である。本作品の最終的なタイトルが『オペラ・ジャワ』に落ち着くまで、『シント・オボン』のタイトルで知られていたことからわかるように、この場面は作品のクライマックスである。ラーマヤナでは、ラウオノが倒れたあと、ロモから幽閉中の貞節を疑われたシントは、身の潔白を明かすために自ら火の中に飛び込む。すると、火の神（文字通り機械仕掛けの神）が出現して、無傷のシントを連れ出し、彼女の潔白を明かすことになる劇的な場面である。土が火に飛び込むということは、粘土が火に焼かれて土器になるということである。しかし、シティはまさに焼かれて土器になることを拒むために、火に入ったのである。このときシティはすでに自らの運命を自覚していたと考えていいであろう。

『オペラ・ジャワ』のシント・オボンの場面では、青空の下に広がる海岸の砂浜に設置された鮮やかな黄色の紋織り布で作られた円錐形のテント状のオブジェが火を象徴的に示している。ここで、シティはルディオとの戦いを終えたステイオと再会する。二人は炎のテントの中で抱擁し、一瞬、二人のあいだで和解が成立したかのように見える。しかし、ステイオは、シントの衣装を身に付けたシティが、もはや自分のもとに戻ることはないことに気づいている。彼は、シティのかんざしを髪から抜き、彼女の体を一突きに刺し殺す。そして、心の座である肝臓をシティの体から切り出して、あたかもシティの本心に問いかけるように、答えることのないシティの肝臓にむなしく語りかけ続ける。自分のものとすることができないものを所有するための、究極の自己所有を実現するための殺害と言ってよい。ルディオのシティに対する暴力は、ステイオのルディオに対する暴力に至り、それはステイオのシティに対する暴力によってようやく完結するのである。

こうして、『オペラ・ジャワ』の主要な登場人物はすべて滅びる。テレビの報道は、ステイオがルディオとシティを殺し、シティの肝臓を切り出したこと、ステイオが当局によって殺人の咎で逮捕されることを伝える（注 11）。しかし、シティの死は決して無意味な死ではない。シティ

の死は、彼女が自ら選んだ道であり、それはシティ（土）が母なる大地に戻ることであり、新しい希望を意味する。米粒は稲穂を離れて大地に落ちることで、新しい芽へと成長するように、死は新しい再生をも意味する。映画の最後のショットで写し出された、焼けた跡に芽生えた緑（若い稲の苗）は、新しい生命の誕生を表している。ここでは、大地に伝えられた新しい命に、次の世代、未来の世代への小さいが確かな希望が託されているのである。

テント状のオブジェのインスタレーションを製作したティタルビは、インタビューの中で作品の解説をしており、この場面を理解するための参考になる（Indah Lestari 2007）。この作品は *Vagina Brocade*（紋織りのワギナ）と名付けられており、黄色の紋織り布で作られた円錐形のテント状のオブジェと、それを取り囲むようにして立つ、青、黄、赤の紋織りで包まれた三体の男性像から構成されている。ワギナはシティの肉欲を象徴しており、それゆに彼女はステイオに殺される。ティタルビは、シティはステイオに誠実であったと考えており、彼女の死を無駄にしないために、彼女を稲の女神スリに転生させた。テントの中の地面に稲の苗を植え、胎児の形をした空間を設けることで、シティが再生したことを象徴しているという。インスタレーションの作者の意図が作品の理解において決定的であるわけではないが、シティがスリに転生したというティタルビの解釈は、ジャワ文化を背景にした『オペラ・ジャワ』の結末に対する解釈として十分に成り立つように思われる。

しかし、シティの死は『オペラ・ジャワ』の物語の結末ではない。この場面に続く最終章では、死者に先立たれた者たちが、それまでの諍いを捨てて、共に死んだ者たちの安息を祈る場面となる（注 12）。この場面には、スケシもスラムも村人たちもいっしょになって参加しており、和解の場でもあることが示されている。

最終章に先立って、息子ルディオを失い、喪に服して黒衣をまとったスケシが、歌を謡う。その旋律はジャワ音楽であるが、歌詞は死者のためのミサ（レクイエム）で使われるラテン語の典礼文を構成する聖体拝領唱から取られたものである。「主よ、永遠の安息（Requiem æternam）をかれらに与え、絶えざる光をかれらの上に照らし給え、永遠にあなたの聖者たちとともに、あなたは慈悲深くあられるのですから」と歌う聖体拝領唱は、モーツアルトの『レクイエム』においては最終楽章にあたる。主（あなた）に対して死者たち（かれら）に永遠の安息を与えるよう祈るこの典礼文は、『オペラ・ジャワ』の終幕を飾るにもふさわしい言葉だと言える。

イスラームが卓越するジャワ人の口からキリスト教のレクイエムが謡われるのは、一見場違いな印象を与えるが、ジャワ社会の文化的、宗教的な重層性を考えてみれば、けっして奇異なことではない。死者に対する追悼と生者の和解の場の舞台となるのは、ジョグジャカルタの南方のインド洋に面したバラントゥリティスの海岸である。この砂浜の海岸は、マタラム王家の末裔の一つであるジョグジャカルタのスルタン王家が、王国への加護を祈ってインド洋に住む精霊の女王ニヤイ・ロロ・キドゥルに対して供物を捧げる儀礼ラブハンをおこなう場所として知られている（注 13）。スケシとスラムを先頭にして海岸を肅然と歩む行列の中には、人々に抱かれた死者を象徴する人形や壺が見える。そのなかでもとりわけ目立つのが、グヌンガンと呼ばれる食べ物で作られた御輿である。これは、ジョグジャカルタの宮廷儀礼ガルブググで使われものである。ガルブググはイスラームの暦にあわせて行われるが、グヌンガンはイスラーム伝来前からのジャワの伝統的な豊穡儀礼に由来するものと考えられている。

このような文化的背景において、この場面が水平線を背景にした砂浜の海岸にあって、超越者



を象徴する天、土着の精霊を象徴する海、そして母なる女性性を象徴する大地の三者が出会う空間になっていることは決して偶然ではない。ジャワのレクイエムとは、特定の宗教に限定されない超越者への信仰の中に、地域の固有の信仰とインドに由来する伝統をもとりこんだ重層的な性格をもつ行為であることが理解されるのである。

ラーマーヤナの物語ではラーマによるラーヴァナの殺害はラーマとシーターの再会へと論理的につながるが、『オペラ・ジャワ』の物語では、スティヨはルディオを殺害しても、シティとの再会と和解には至らない。なぜなら、『オペラ・ジャワ』ではシティの選択は彼女の主体的な行為だから、スティヨのルディオに対する戦いの動機とは、かみ合うことがないまま平行線を描いているからである。そのため、戦いが終わった後、シティとスティヨは共に物語から退場してしまい、最終幕で死者への儀礼を主宰する役割はルディオの母親であるスケシが担うことになる。

このような結末は、シティの物語として語られる作品においてあらざるべき構成の弱さを表している指摘することは容易である。しかしながら、死者たちが去ったあとに残された者たちの代表としてスケシが選ばれたことに、実は『オペラ・ジャワ』の最終幕の核心があると認めることもできるだろう。なぜなら、スケシ自身が死者の死と無関係ではないからこそ、生き残った者たちもまた死者の死に対して無辜ではない可能性が示されているのである。暴力は破壊的であるが、ある意味では人間にとって不可避的な行為であり、その暴力を経て生き残ったものたちは、悲しみのなかで、死者の痛みを自らも背負いつつ、未来へと生き続けていかざるを得ない、というのがこの作品の根本的なテーマのように思われる。超越者は救いの根拠であるが、しかし、超越者は地上の争いの解決をもたらさない。それはあくまでも人間の責任である。超越者はただ生き残った者たちの悲しみを受け止め、彼らに自分たち自身の過ちを振り返る機会をあたえるのである。

さらに、生き残った者たちの中に私たち観客も含まれることに気づくなら、私たちがまた、死んでしまった人は生きかえらないことに、憤り、つらさを心の中に負いながら自らの生を生きていかなければならないことが理解される。そのとき、シティが残した大地からの芽吹きは、私たち観客に残された希望と未来だと言えるだろう。そして、シティが去ったはずの最終幕においても、シティは大地として物語の最後までスクリーンに存在し続けたことに気づくのである(注14)。

## 5. おわりに

これまでに見てきたように、『オペラ・ジャワ』は重層的な文化的、宗教的意味が織り込まれた作品であり、それゆえに、多義的な解釈を可能とする作品である。

映画の最後に「この映画は、世界の様々な地域の暴力と天災の様々な形の犠牲者、とりわけジョグジャカルタおよび中部ジャワにおける犠牲者、のためのレクイエムである」と記された字幕が現れる。ジョグジャカルタ州と中ジャワ州は、二〇〇六年五月二十七日におきたジャワ島中部地震で三千人以上の死者を出す被害を受けた地域である。しかしながら、『オペラ・ジャワ』の撮影はすでに前年九月に始まっているので (Triyanto Triwikromo 2005b)、レクイエムの対象となる犠牲者をこの地震の犠牲者に特定する必要はないであろう。むしろ、より広く現代インドネシア史のなかで起きた多数の政治的、宗教的な暴力の犠牲者が含まれていると考えるべきである(注15)。

さらに、ガリン・ヌグロホ自身が、インタビューの中で興味深い発言をしている (Redwood

2007)。ルディオの死の場面のあとに繰り返し背景に流れる「賢さが権力になり、祈りが脅威になる」という言葉の意味を尋ねられて、ガリン・ヌグロホは、スハルトの独裁体制が倒れて表現の自由が確保されたが、その一方で、倫理を欠いたグローバルな消費主義や、少数派の宗教団体による検閲の圧力にどう対抗するのが新しい問題として現れた、としたうえで、「賢い人たち、敬虔な人たちは知識を利用してほかの人々を支配し、貶めようとする。知識が多いことは力を意味する。人間というのは常に力のない者を攻撃してきた。…知識は彼らの人間性を解き放つのではなく、閉じこめるのだ。」と語っている。すなわち、犠牲者とは、力を持つ者たちによって抑圧されてきた民衆なのである(注16)。

また、別のインタビューでガリン・ヌグロホは、ルディオは「力をもつ世界」の象徴であり、経済や政治へのアクセスがあり、生産と流通を掌握しているのに対して、スティヨは「力をもたざる世界」の象徴であるとし、前者は力を失うことを恐れ、後者は死を恐れ、結局はいずれも焼いたり、壊したり、殺したりという過激主義に走ってしまう。このように過激主義に走っているのがインドネシアを含めた現代世界の状況なのだ、とも語っている (Triyanto Triwikromo, 2005a)。このように、『オペラ・ジャワ』の物語を現代世界の隠喩として解釈するならば、シティは大地すなわち自然であり、スティヨとルディオの戦いは、資源をめぐるの持たざる側と持てる側との争いと解釈することも可能である。実際、物語のなかでも、大地は、人によって耕され、種を植え付けられ、作物を育む一方で、人間によって荒らされ、潰され、流される人間の血を受けとめる存在として描かれているから、より一般的に、人間によって搾取され破壊される自然の隠喩としてシティを解釈することは十分に可能である(注17)。

しかし、このような解釈の妥当性を認めた上で、ラーマーヤナの物語の系譜における『オペラ・ジャワ』の位置づけを考えてみると、やはり作品の最大の特徴として浮き上がってくるのは、物語がシティの視点から語られていることである。最近のインドネシア映画の動向として、少数ではあるが、女性に焦点をあてた男性監督の映画が現れている(例えば、リリ・リザ (Riri Riza) 監督の *Eliana Eliana*) これらは、「家長的なジェンダー関係に挑戦し、非家長的な主体性と実践の構築を目指すインドネシア人男性のフェミニスト的試み」と理解されている (Clark 2008: 47)。スティオの支配から解放される道を選んだシティを描く『オペラ・ジャワ』もこれらの作品の流れの中にも含めることができよう。『オペラ・ジャワ』を現代のラーマーヤナとして位置付けるとすれば、シティを世界的状況の象徴に還元してしまうよりは、主体性をもった一人の女性を描く作品として捉える方が意義があるように思われる。

ラーマーヤナの長い伝統の中では、様々なバージョンの物語が語られており、その中にはシーターの視点から語られた物語も存在する。しかし、そのことで現代のインドネシアを舞台とした『オペラ・ジャワ』の試みの独自性が損なわれるものではない。さらに、シティがスティヨから去ろうとし、スティヨがシティを殺すという展開は、おそらく『オペラ・ジャワ』で初めて提示された語りであると言ってよいだろう。このように、伝統を踏まえつつ、新しく読み替えた物語を語れるということは、ジャワ社会が、インドに由来する物語を十分に咀嚼して、ジャワ文化の血肉としていることを示している。当然のことながら、『オペラ・ジャワ』を単純にヒンドゥー教叙事詩のジャワ版とする見方は、この作品を大きく見誤ることになる。なぜなら、すでに述べたように、ジャワ社会はイスラームが卓越する社会であって、ジャワ社会におけるラーマーヤナは、ヒンドゥー教に由来する物語ではあっても、宗教として信奉する対象としてのヒンドゥー教

の作品ではないからである。

興味深いことに、イスラーム教徒であるジャワ人がヒンドゥー教に由来する叙事詩をもとに舞踊や芸能を演じることは、正統的なイスラームの立場から見れば問題となりうるところだが、インドネシアにおいてはジャワ人が多数派を占めるために、これまで問題視されることがほぼ皆無と言ってよいほどなかった。しかし、『オペラ・ジャワ』の製作にあたっては、思いがけない方面から批判が出された。それは、映画の内容が非ヒンドゥー的ではないかというバリの一部のヒンドゥー教徒からの指摘であった。

『オペラ・ジャワ』が編集段階に入っていた二〇〇五年十二月に、バリに拠点をおくヒンドゥー教の団体である世界ヒンドゥー青年組織 (World Hindu Youth Organization) が、ヒンドゥー教の聖典であるラーマヤナに現れる神々の化身を映画の登場人物にすることはヒンドゥー教への冒瀆であるとして、映画の内容を変更するように求めたのである (注 18)。しかし、これに対しては、ガリン・ヌグロホは、『オペラ・ジャワ』はワヤンの演目としてジャワで有名な「シント・オボン」に取材しているが、作品の中にはワヤン・オランでロモやシントの役を演じた元舞踊家が出てくるだけで、ラーマヤシター本人が出てくるものではないと、正面切った反論をおこなった (Suara Merdeka Cybernews 2005)。さらに、バリのヒンドゥー教社会において主導的な立場にあるインドネシア・ヒンドゥー教評議会 (Parisada Hindu Dharma Indonesia) をはじめとする多くのバリ人が『オペラ・ジャワ』の製作を支持する声明を出したため、その後、映画は支障なく完成にいった (Gede Suardana 2005, Parisada Hindu Dharma Indonesia 2005)。

この事件は、イスラーム教徒であるジャワ人がヒンドゥー教に由来する要素を自らの文化として取り扱ってきたことに対して、一部のバリ人ではあるがヒンドゥー教徒の立場から批判がなされたという点で、インドネシアの多文化社会のあり方を考えるうえでの新しい問題を提起している。しかし、それ以上に注目されることは、この事件に関する声明のなかでインドネシア・ヒンドゥー教評議会が「ラーマヤナはヒンドゥー教の遺産であり、インドネシアとくにジャワにおける発達には、土着の影響とヒンドゥー教以外の信仰の影響による独自の伝統をもっている。そして、この伝統は人々の生活のなかで生きており、今も発達している」と述べていることである。ジャワ社会はイスラームが伝来してからも、それまでのインド由来の伝統を放棄することなく、ジャワの文化として保持してきた。このような宗教実践の正当性はこれまでイスラームの立場から問われることはあったとしても、ヒンドゥー教の立場から問われることはなかった。『オペラ・ジャワ』の製作と公開は、図らずもこのような問いかけの契機となったばかりか、結果的に、イスラーム教徒のジャワ人からもヒンドゥー教徒のバリ人からも、ジャワ文化におけるインドに由来する伝統の正当性が確認される機会を提供することになった点でも興味深い。

おおよそ五世紀以降、東南アジアは「インド化」と呼ばれる経験をした。その結果として東南アジアが「インド」になったわけではないが、それまでの東南アジアとは異なる東南アジアに変化したという意味では大きな社会変容であった (青山 2007)。ジャワにおけるラーマヤナの受容と変容はその具体的な例の一つであり、ガリン・ヌグロホの『オペラ・ジャワ』は、ラーマヤナの伝統が現在も生きていることの証明である。むしろ、ラーマヤナにはさまざまな語りが可能としてあり、『オペラ・ジャワ』もまた新たな素材と視点によって語り直された一つの語りである。さらに、『オペラ・ジャワ』は多様な読みの可能性をもつ作品であり、この論考もそれをめぐる一つの語りである。言うなれば、ラーマヤナの宇宙を構成する無数の星のなかのひとつ

をとりあげ、しかもその星の輝きの一側面だけを取り上げたようなものである。しかし、この星が夜空のなかでひときわ明るく星であることは確信をもって断言することができる。

## 註

本稿の執筆にあたっては、東京外国語大学特任外国語教員でジャワ人であるスハンダノ准教授のコメントおよび教室でいっしょに映画を鑑賞した学生諸君のコメントと質問に示唆を受けました。ここに感謝の意を表します。

- 1) 『オペラ・ジャワ』の英語字幕付き DVD 版（時間 116 分）は **First Run Features** (<http://firstrunfeatures.com/>) 社から販売されている。本稿の記述はこの DVD 版に基づいている。
- 2) アジアの舞台芸術に関するウェブサイト **Anmaro** (<http://www.anmaro.com/>) によると、『オペラ・ジャワ』の舞台版が二〇一〇年九月初演の予定でガリン・ヌグロホによって準備中である。
- 3) ジャワ人にとってラーマーヤナ以上に親しまれているマハーバーラタは、より複雑なプロットをもっている。
- 4) スケシはジャワ語の名前である。サンスクリットではカイカシー (**Kaikasi**) と呼ばれている。
- 5) 配役ではレポーター (**Pewart**) とされている。
- 6) 配役にはスンバのドクンとあり、言語はスンバ語と思われる。
- 7) 『オペラ・ジャワ』では、物語の一部で整合性が乱れているように見受けられる。「蠟燭の夜」の場面のあと、帰宅したスティヨがシティの不在に気づき（「蠟燭の夜」の外出が現実にあったことを示唆する）、アノムに探索を指示したことから、民衆による警察署の焼き討ちと警察による報復事件につながる。ところが、この場面ではシティは自宅にもどっている。
- 8) ただし、ラーヴァナが計略に用いた金色の子鹿は、森の生活の単調さに飽きたシーターの心を慰めるものであった点は指摘しておく必要がある。
- 9) ジャワの近世的ラーマーヤナにおいても、スケシは、禁断の真理を知ろうとした代償に不義を犯し、その結果としてラーヴァナを生むという負の側面をもっている点を指摘しておくべき。
- 10) これはラーマーヤナのシーターと共通する特徴である。シーターは幼児のときに畑の畝で拾われたことから、サンスクリット語で「畑の畝」を意味するシーターと名付けられた。さらに、第七編で大地の女神に抱かれて地下世界に消え去ることから、その出自が大地に由来すると考えられる。大地自身も女神とされていることに注目する必要がある。
- 11) 報道が村の中の衝突を伝えずに、スティヨによる殺人事件のみを伝えていることから、民衆を動員した戦闘の場面はスティヨの心象であったと解釈する余地を残している。
- 12) DVD では、この場面に「終幕」 (**Final Act**) というチャプター見出しが付けられている。
- 13) ニヤイ・ロロ・キドゥルはラトゥ・キドゥルの名前でも知られている。映画の王宮の場面で踊られる女性の集団舞踊はブドヨと呼ばれ、ニヤイ・ロロ・キドゥルとマタラム王家との交流から生まれたとされる（青山 2005: 47-50）。
- 14) 『オペラ・ジャワ』では、一般のラーマーヤナには見られない悲劇性が強調されている。その一つの理由として、ジャワ人がラーマーヤナ以上に愛好するもう一つのヒンドゥー教由来の叙事詩マハーバーラタがもつ悲劇的な基調が影響しているとも考えられる。
- 15) スハルト独裁体制が終焉に向かった一九九八年以降をとっても、同年五月のジャカルタ暴動、

東部インドネシアでの宗教間抗争、東ティモールやアチェでの国軍の人権侵害、バリ島を初めとする一連の爆弾テロ事件をあげることができる。

- 16) ガリン・ヌグロホのインドネシアに対する考え方については石坂（1999）とのインタビューを参照。経歴の初期からドキュメンタリー作品に取り組んでいたガリン・ヌグロホが、インドネシアの多文化性、環境の保全、貧困の問題などに深く関心をよせていることが理解される。
- 17) この文脈での監督のメッセージがもっともはっきりと示されているのは、ルディオの館が炎上する場面の前景に、河原に堆積したゴミが写し出されるところであろう。
- 18) **World Hindu Youth Organization** は二〇〇四年十一月に元ポップ歌手のアリヤ・ウェダカルナ (**Arya Wedakarna**) が中心になってバリで創設された急進的なヒンドゥー教組織である (**The Times of India** 2004)。

## 参考文献

- 青山亨. 1998. 「インドネシアにおけるラーマ物語の受容と伝承」金子・他（編）『ラーマヤナの宇宙—伝承と民族造形』春秋社, pp. 140-164.
- 青山亨. 2005. 「南海の女王ラトゥ・キドゥル：一九世紀ジャワにおけるイスラームをめぐる文化的表象のせめぎ合い」『総合文化研究』8: 35-58.
- 青山亨. 2007. 「インド化再考：東南アジアとインド文明との対話」『総合文化研究』10: 122-143.
- Boellstorff, Tom 2004. "The Emergence of Political Homophobia in Indonesia: Masculinity and National Belonging." *Ethnos*, 69 (4): 465–486.
- Clark, Marshall. 2008. "Indonesian Cinema: Exploring Cultures of Masculinity, Censorship and Violence." In Ariel Heryanto ed. *Popular Culture in Indonesia: Fluid Identities in Post-Authoritarian Politics*. London & New York: Routledge, pp. 37-53.
- Garin Nugroho. 2006. "Opera Jawa." New Crowned Hope Festival Vienna. <http://www.newcrownedhope.org/> [アクセス 2009 年 6 月 18 日].
- Gede Suardana. 2005. "Garin Nugroho Didukung Komunitas Hindu Bali." *detikMovie*, 14 December 2005. <http://movie.detikhot.com/read/2005/12/14/155435/498671/229/garin-nugroho-didukung-komunitas-hindu-bali> [アクセス 2010 年 1 月 14 日].
- Indah Lestari. 2007. "Titarubi's Story: The Narrating Body." *Just Like Heaven*. [http://pelouse.multiply.com/journal/item/93/Titarubis\\_Story](http://pelouse.multiply.com/journal/item/93/Titarubis_Story) [アクセス 2010 年 1 月 15 日].
- 石坂健治. 1999. 「ガリン・ヌグロホ インタビュー」山形国際ドキュメンタリー映画祭 Documentary Box #14. <http://www.yidff.jp/docbox/14/box14-2-1.html> [アクセス 2010 年 1 月 15 日].
- 金子量重・鈴木正崇・坂田貞二（編）. 1998. 『ラーマヤナの宇宙—伝承と民族造形』春秋社.
- Kompas Cybermedia. 2006. "'Opera Jawa' Disambut Hangat di Yogya." *Kompas Cybermedia*, 7 August 2006. <http://202.146.5.33/ver1/Hiburan/0608/07/230815.htm> [アクセス 2010 年 1 月 15 日].
- 松本亮. 1993. 『ラーマヤナの夕映え』八幡山書房.
- Parisada Hindu Dharma Indonesia. 2005. "Pernyataan Sikap PHDI Pusat Soal Film 'Opera Jawa'." *Bali Post*, 17 December 2005. <http://www.balipost.com/balipostcetak/2005/12/17/f1.htm> [アクセス 2009 年 12 月 31 日].
- Redwood, Tom. 2007. "The Thousand Voices of Garin Nugroho." *RealTime* 80, Aug-Sept 2007. <http://realttimearts.net/article/issue80/8636> [アクセス 2009 年 12 月 13 日].
- Suara Merdeka Cybernews. 2005. "Garin Nugroho Minta WHY0 Tarik Pernyataan Sikapnya." *Suara Merdeka*, 10 December 2005. <http://www.suaramerdeka.com/cybernews/harian/0512/10/nas11.htm> [アクセス 2010 年 1 月 1 日].

- The Times of India. 2004. "Young Hindus to meet in Bali, set up world body." *The Times of India*, 29 August 2004. <http://timesofindia.indiatimes.com/articleshow/831616.cms> [アクセス 2010 年 1 月 2 日].
- Triyanto Triwikromo. 2005a. "Garin Nugroho: Kita Kalah dari Konsumerisme." *Suara Merdeka*. 18 September 2005. <http://www.suaramerdeka.com/harian/0509/18/bincang1.htm> [アクセス 2010 年 1 月 14 日].
- Triyanto Triwikromo. 2005b. "Pemberi Cermin, Pemberi Requiem." *Suara Merdeka*. 18 September 2005. <http://www.suaramerdeka.com/harian/0509/18/bincang2.htm> [アクセス 2010 年 1 月 14 日].
- Wolters, O. W. 1999. *History, Culture, and Region in Southeast Asian Perspectives*. Rev. ed. Ithaca: Cornell Southeast Asia Program Publications.