

本書は、1950年代から70年代にかけて行幸や「陛下の映画」によって「国王神話」が着実に構築され、1980年代までにそれは揺るぎないものとなり、国王が「御簾の奥」に引きこもり、行幸を行わなくなっても神話を維持できるほどになったと論じている。「国王神話」が1990年代にピークを迎えたことは他の研究者も指摘しており、「国王神話」構築の試みを一種の成功物語として描くことは誤りではないであろう。ただし、その「成功」は完璧なものではなかった。しかし本書は、第七章の最後の節の直前まではほぼ完璧な成功物語として描き続ける。

「国王神話の薄暮」と題された第七章の最後の節はわずか7ページ弱しかないが、この節では、不敬罪の廃止や国王が政治に関与しないことを求める王政改革要求運動が2020年に大きな盛り上がりを見せたことにも言及している。著者はこの節を「今、タイの人々は長い間魅せられてきた『国王神話』の幻影から目覚めつつある。……『プーミボン国王』を思い浮かべる時、人々は『古き良き』時代の象徴として彼を思うのか、それとも現在起こっている政治的問題の『根源』として思うのか、……タイは今、まさに大きな転換期に立っている」(p. 302)という文章で締めくくっている。

すべてのタイ人が長い間「国王神話」に同じ程度に魅せられてきたわけではない。1970年代に学生運動に参加していた評者の知人の一人は、国王の肖像を掲げていれば治安部隊も発砲を躊躇するだろうと思って防弾チョッキ代わりに国王の肖像画を頭上に掲げてデモ行進をしたが、治安部隊が国王の肖像画など気にせず発砲してきたので、銃弾で穴だらけになった国王の肖像画をこの役立たずと罵って思いきり踏んづけて逃げたと1980年代前半に語っていた。

著者は、「目覚めた人々」という言葉は、2020年の王政改革要求デモでアーンノンが初めて使ったように書いているが(p. 301)、この言葉が王室に批判的な人たちの間で広く使われるようになったのは、2008年10月にシリキット王妃がタクシン派の政権を選挙以外の方法で倒そうとする黄シャツの運動を支持する姿勢を明確に示し、それをプーミボン国王が黙認した時からである。王族の政治関

与に対するタイ人の間の意見の相違は、ワチラロンコーン国王の治世になって初めて生じたものではなく、プーミボン国王の治世から生じていた。

本書が丹念に描いた「国王神話」に魅せられたタイ人が大勢いたことは間違いない。多くのタイ人が「国王神話」に魅せられた過程の「一端」を丹念に描いた本書の意義は非常に大きい。ただし、本書は、「国王神話」に魅せられた度合いは人によってかなりの違いがあり、国王の政治関与についてはこれまでも、そしてこれからも、タイの人たちの間に多様な意見が併存し続けることを常に忘れずに読む必要がある。

(浅見靖仁・法政大学法学部)

福岡まどか(編著).『現代東南アジアにおけるラーマーヤナ演劇』めこん, 2022, 253p.

インドの二大叙事詩の一つラーマーヤナは、9世紀頃から東南アジアに広く伝わり、各地の宗教や哲学、芸能などと結びつきながら、それぞれ独自の発展を遂げてきた。興味深いことに、この古代インドから伝わる大叙事詩は、現代社会において伝統文化として過去に閉じ込められているのではなく、今なお多くの人に日常生活のなかで親しまれ、参照され、更新され続けている。

本書は、今なお変化を続けるこのラーマーヤナを主題として取り上げ、その東南アジアにおける多元的な意味と表象を考察しようとするものである。以下では、まず本書の内容について概観し、その意義と課題について論じたい。

第1章で示される本書の構成に従えば、読者は最初に3つの映像作品を見ることになる。作品は、本書の作品紹介ページにあるQRコードを読み取ることによって鑑賞することができる。最初の作品、インドネシアの女形舞踊家のディディ・ニニ・トウォによる舞踊劇《人魚ウラン・ラウンとアノマン対レカタ・ルンブン》は、ディディがカンボジアの伝統舞踊に見られる人魚とアノマン(ハヌマーン)のエピソードに着想を得て制作されたものだ。

続くアニメーション作品は、インドネシアのジョグジャカルタ出身のダラン(インドネシアの

伝統的影絵芝居の人形遣い)でありアニメーターでもあるナナン・アナント・ウィチャクソノによる《ラーマーヤナ：最後の使命》。中部ジャワに伝わるラーマーヤナの最終部分のエピソード「ラーマ転生す」を基に構成された本作では、伝統的な影絵の動きとシルエット・アニメーションの手法、ジャワのガムランとデジタル音楽といったように、時代を超えた技術が組み合わせられている。

最後は、インドネシアのスマトラ島メダン出身の作曲家ケン・スティーヴンによって創作された《シーターの火の試練》という合唱の映像作品。シーターがラーマに貞節を尽くし続けてきたことを証明するために、自ら火の中に入るというこの演目。ケンクライマックスに向かうにつれて高まる緊張感を、バリ島の上演芸術ケチャを用いて見事に表現した。

これら3つの作品の後に、論考部分が続く。論考部分は3部構成となっている。第1部「ラーマーヤナの多元的解釈」では、ラーマーヤナの多様な解釈のあり方に焦点を当てる。第1章は編者の福岡まどかによる論考だが、これは第1部のなかの一つの論考というよりは、本書全体の序章の役割を果たしている。事実、第1章の第1節ではこの共同研究の目的が説明され、続いてラーマーヤナの基本情報、東南アジアにおけるラーマーヤナ的位置付けが示され、本書全体の前提を構築している。第4節では、インドネシアのコミックにおけるラーマーヤナの再解釈と大衆化、シンガポールにおけるマレー人ディアスポラによるラーマーヤナ演劇の上演、ASEANのラーマーヤナ共同制作を取り上げ、現代東南アジアにおけるラーマーヤナがもつ多様な意義が具体例をもって示される。

第1章には付論があり、そこではラーマーヤナの大筋が示され、頻繁に上演される演目や主要登場人物が解説される。本書は他にも、各論文の冒頭で、その論文が対象とする国・地域における登場人物名をサンスクリット語の人物名と併記するなど、ラーマーヤナ初学者でも理解しやすい構造になっている。

第2章(執筆者：平松秀樹)では、タイの特撮映画におけるラーマーヤナ(タイではラーマキエンと呼ばれる)が取り上げられる。タイ初のラー

マーヤナの実写映画「スック・クンパカン」に見られるコミカルな演出を、コーンと呼ばれるタイの伝統的な仮面舞踊でのラーマーヤナと比較考察し、ラーマーヤナの庶民化に貢献したと結論づける。第1章のインドネシアのコミックの事例が思い起こされ、インドネシアではコミックを通して、タイでは特撮映画を通して、ラーマーヤナが広く庶民化していったことが分かる。現代の大衆的なメディアを通してラーマーヤナの受容層が拡がり、そこから新たな物語が生み出されようとするダイナミズムが、本書を通して描かれる。

第3章(執筆者：梅田英春)は、バリ島で上演される「クンバカルナの戦死」の物語を取り上げる。セリフや上演の構成方法を分析し、各ダランによるこの物語の解釈を問う。本章の最大の特徴は、執筆者の梅田自身もダランであり、その梅田自身による物語の解釈も考察の対象となっていることだ。バリのダランと自身の解釈の比較考察を通し、上演される場所の歴史や文化のコンテキストに即して台本を再構成するという、ダランの創造的な語りのあり方を明らかにし、今日において、なおラーマーヤナの物語が新たに語り直されていく様相を示した。

第4章(執筆者：サムアン・サム)、はカンボジアのラーマーヤナ(カンボジアではリウムケーと呼ばれる)を扱う。カンボジアの多様なコンテキストにおけるラーマーヤナのあり方が網羅的に示され、その歴史的展開が跡付けられる。

第2部「多様化する上演コンテキスト」では、ラーマーヤナ演劇の内容や解釈から、それが上演される場のコンテキストに視点を移す。シンガポールにおけるインド人ディアスポラによるラーマーヤナの上演を取り上げた第5章(執筆者：竹村嘉晃)は、東南アジア各国を代表する文化としてのラーマーヤナというこれまでの視点とは異なり、東南アジア地域のなかにあるインド人コミュニティによるインド性の表象に焦点を当てる。シンガポール、インド、インドネシアのアーティストによる共同制作とされる『アンジャーネーヤム』の制作背景の分析を通し、一方では本作がシンガポールにとって異文化の共同を体現した、まさに多民族国家シンガポールで上演されるにふさわし

いものであったとする。他方、大事な役どころは全てインド人によって担われていたことから、実は本作はグローバルなインド文化を表象するものだったという指摘は、一つの作品の中にあるラーマーヤナの重層的な意義を示している点で興味深い。

第6章（執筆者：福岡まどか）は、観光というコンテキストにおけるラーマーヤナ演劇の特徴を描き出す。ジャワの舞踊劇スンドラタリ、バリ島のケチャ、タイの観光客向けのコーンの3つの事例の分析を通し、伝統的な上演のコンテキストに存在した儀礼の遂行や神への捧げものといった意味が、外部のまなざしに文化を効果的に提示することへ変化していくことや、物語の筋を理解しやすくするために、直線的なプロットを提示したり、スペクタクルを強調したりするという特徴を明らかにした。

第3部「表象されるラーマーヤナ」では、ラーマーヤナが人々によってどのような意味づけが行われ、表象されてきたのかということについて議論される。

第7章（執筆者：日向伸介）では、近代タイの知識人がラーマーヤナとコーンを、どのように自国の文化として位置づけてきたかという問題を取り上げる。絶対君主制期、立憲革命以降と時代を区分し、代表的な知識人による著作や紀行文、トリノ万博会場のスケッチやコーン劇のパンフレットなどの資料を用い、タイにおけるラーマーヤナとコーンが自国の文化として見なされていく過程を跡付ける。本書において唯一近代に焦点を当てた論考であり、東南アジア各国のナショナル・アイデンティティとラーマーヤナの関係性をテーマとして扱う本書の中で、大きな意義を持つといえる。

第8章（執筆者：福岡正太）は、日本の国立民族学博物館の展示や所蔵品を分析し、日本においてラーマーヤナがどのように紹介されてきたのか、また、そうした収集や調査活動が現地の文化にどのような影響を与え得るのが検討される。第7章の後半部分でも、タイに渡った日本人工芸家の三木栄によるラーマーヤナに対する認識が扱われているように、第3部では日本との関係までもが視野に入れられている。

以上に見てきたように、本書はラーマーヤナ演

劇の多元的な意味に、歴史学や人類学といった学問領域から、実践者自身による視点、さらには作品そのものまで用いるなど、実に多角的な視点から迫り、その諸相を示してくれる。扱う事例も、コミック、特撮映画、ワヤン、仮面舞踊、観光文化、博物館展示と幅広い。

古代インドという時間的にも距離的にも離れたところで生まれた一つの叙事詩が、1000年以上もの長い年月を通して東南アジアで広く受け容れられ、その今日的な文化の中心となり、現在も新たな物語が語られ更新され続けているということは、私たち日本人にとっては想像し難い現象だ。それを、これだけの具体性と広がりをもって、日本人の読者に向けて示した功績は大きい。

また、各論文はラーマーヤナの基本的な理解を前提とせず、あらすじの解説や各国の人物名の違いも整理されているなど、ラーマーヤナに馴染みがない読者でも十分に理解できるよう配慮されており、ラーマーヤナを理解するための基本文献としても読める。

3つの作品を鑑賞することから始まるという本書の構成は、編者によれば、上演芸術に関する学術的書物のあり方を模索した結果であり、特に、これらの作品が参考資料としてではなく、「学術書の重要な一部分として」位置づけられていることは（p. 42）、本書の大きな特徴といえる。本書の制作時期が新型コロナウイルスの感染拡大と重なっていることにも注意を払いたい。2020年、世界中の博物館・美術館が閉館を余儀なくされ、展覧会は軒並み中止となり、芸術家も発表の場を失った。こうした状況下で、本書のようなかたちで芸術家と鑑賞者を結びつけようとした例は極めて少なく、芸術界が直面した大きな問題に、一つの回答を示すものであったといえる。

しかし、本書にも課題として指摘すべき点はいくつかある。まず、学術的書物における新たな試みとしての作品収録については、それらの作家が全員インドネシア人であることの偏りが否定できない。本書全体のテーマが現代東南アジアのラーマーヤナ演劇なのであれば、少なくとも複数の国・地域の作品を入れるべきだっただろう。

また、第1部と第2部の各章の考察が、主に作

者や演者というラーマーヤナ演劇の担い手の言説を偏重している点にも課題が残る。作者の言葉が作品について考える上で重要な一次資料であることは間違いないが、そこで述べられた意図が実際の作品や上演のなかでどれだけ達成されていたのかということを客観的に分析しなければ、作品が持つ意味やその役割を論じきることはできないのではないだろうか。

さて、本書中では、「現代アート」や「現代アートシーン」といった言葉が何度か使用されている(pp. 20-21)。しかし、本書中でこの言葉が指す領域と、インドネシアの近現代美術史を専門とする評者がこれらの言葉から想起する領域にはずれがあるように感じられた。評者が想定する「現代アートシーン」、つまり一般に美術と呼ばれる領域で活動する作家には全く言及がなかったからだ。例えば、インドネシア現代美術における重要作家の一人F.X. ハルソノには、スーツを着用したハルソノが顔を赤く塗り自身を魔王ラーヴァナに見立て、時の大統領スハルトの選挙における不正の暗喩として、ワヤンの仮面とそれを置いた椅子を燃やしチェーンソーで破壊する *Destruction* というパフォーマンス作品がある。これはまさにラーマーヤナの現代的展開を示す重要な作例ではないだろうか。こういった領域にまで視野を広げ論じることができれば、より多角的に東南アジアのラーマーヤナ受容とその展開を示すことができただろう。

しかし、これは必ずしも本書の価値を減ずるものではない。むしろ、こうした同一の言葉における認識の違いから、新たな研究の可能性が見えてくる。「アート」という言葉やその制度の受容と変容のプロセスのなかで、美術におけるパフォーマンスと上演芸術はどのように分かれていき、そこにはどのような意味があるのか。ラーマーヤナは両領域でどのように参照され、どのような展開を見せているのかといった新たな課題が想起され、大いに刺激を受けた。ラーマーヤナを媒介に多様な領域を扱う本書は、美術のみならず、他にも多くの分野における研究の展開をもたらししてくれるだろう。

(羽鳥悠樹・九州芸文館)

中島成久、『アブラヤシ農園開発と土地紛争——インドネシア、スマトラ島のフィールドワークから』法政大学出版局、2021、xxiv+314+31+viii p.

本書は、インドネシアのアブラヤシ農園業の急成長に伴い各地で頻発する土地紛争について、スマトラ島を事例として土地政策と開発政策を歴史的に分析し、その複雑な問題の原因を明らかにし、紛争解決の方向性を示すことを目指している。この目的のため、本書は植民地期、スカルノ期、スハルト期、さらに改革期の4期に分けて土地政策の変遷を追い、第I部で土地紛争の淵源を、第II部でアブラヤシ農園開発をめぐる土地紛争の実態を、第III部でアブラヤシ農園をめぐるヘゲモニー関係を扱う。なかでも1960年の「土地基本法」で認められた共有地権(Hak Ulayat)とは何か、それが現実の紛争において紛争当事者間でどう理解され、なぜ対立を招いているのかを明らかにすることが本書の課題である。

I 本書の内容

まずは、各章の内容を紹介しよう。序章「アブラヤシ農園開発と土地紛争」では、紛争農園の治安維持に軍、警察、あるいはブレマン(やくざ)の果たす役割が大きいことに注目している。農園の支配・管理というヘゲモニー関係は、農園内部の労働者の支配・管理、民族間関係、ジェンダー問題とも複雑に関係している。さらに序章と第1章「共有地権の歴史的展開」では、研究の背景として、近年のアブラヤシ農園の面的な急拡大と、土地紛争の頻発の様が具体的な数値で示される。

第I部第2章「大農園に有利な土地分配政策への転換」は、インドネシアにおけるアブラヤシ産業の発展を大農園と小農との関係から論じる。1910年代よりアブラヤシ農園ビジネスが始まったインドネシアでは、1977年から小農も植栽に参加する中核農園小農方式(PIR)が開始される。権威主義体制のもとで開始されたPIRは、企業が経営する中核農園と小農所有農園(プラスマ農園)の面積比率が2対8であった。しかし、改革後「パートナーシップ政策」の名のもとその比率は最大8対2