

<b>Title</b>	逆転のイメージ：ジャワ舞踊劇ラングンドゥリヤンにおけるクロス・ジェンダード・パフォーマンス
<b>Author</b>	岡戸 香里
<b>Citation</b>	都市文化研究. 12 卷, p.35-49.
<b>Issue Date</b>	2010-03
<b>ISSN</b>	1348-3293
<b>Type</b>	Departmental Bulletin Paper
<b>Textversion</b>	Publisher
<b>Publisher</b>	大阪市立大学大学院文学研究科：都市文化研究センター
<b>Description</b>	
<b>DOI</b>	10.24544/ocu.20171213-117

Placed on: Osaka City University

## 逆転のイメージ

—— ジャワ舞踊劇ラングンドゥリヤンにおけるクロス・ジェンダード・パフォーマンス ——

岡戸 香里

### ◆要旨

本稿では、中部ジャワ、スラカルタで19世紀後半に発祥したユニークな伝統舞踊劇である、マンクヌガラン王宮のラングンドゥリヤンをとりあげ、その誕生と、最大の特徴であるすべての役柄が女性によって演じられるようになった背景を探る。また、女性によって演じられる男性の役柄という「クロス・ジェンダード・パフォーマンス」の表現を演者、動き、化粧／衣装、歌の分析から明らかにし、表現と誕生の背景の関係を考察する。

ラングンドゥリヤン誕生の背景は、当時の政治状況、経済状況、施策に影響された芸術文化のあり方に、マンクヌガランの始まりから続く、女性重用、王族と庶民を隔てない新進的家風が交じり合って醸成されたものであった。そうして誕生したラングンドゥリヤンにおける「クロス・ジェンダード・パフォーマンス」の表現は、すでに確立されていた伝統的な「型」の上に成り立っているものの、それが徹底化されていないという特徴を持っていた。そして、美しい女性によって、醜い悪役の男役が演じられることによって、イメージの「逆転」或いは「転倒」が起り、そのイメージに付随するジャワ社会における社会通念としての固定観念を打ち破るような、一種の「混乱」を与えるものであった。このような表現は誕生の背景と密接な関係を持つ。そしてマンクヌガランにとっては、ラングンドゥリヤンのような独自の芸術様式の確立は自国の立場を強め、他の大国と対等な立場に立つためのひとつの手段であり、その意味でラングンドゥリヤンの創造、上演は、すでに秩序立てされた世界を「逆転」或いは、「転倒」させたいというマンクヌガランの意図の現れ、シンボリックの意味をもつといえる。

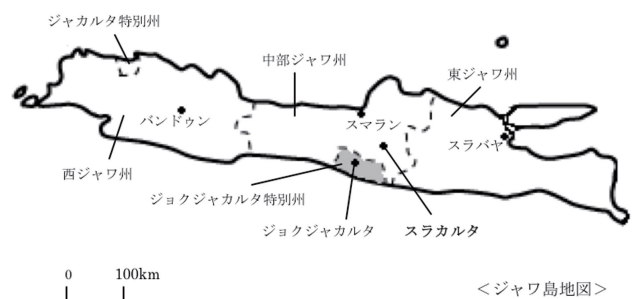
**キーワード**：クロス・ジェンダード・パフォーマンス、ジャワ伝統舞踊劇、イメージの逆転、王宮、女性

(2009年9月18日論文受理, 2009年11月6日採録決定 『都市文化研究』編集委員会)

## 1. はじめに

本稿では、中部ジャワ、スラカルタで19世紀後半に発祥したユニークな伝統舞踊劇であり、「ジャワのオペラ」、「心の喜び (Joy for the Hearts) <sup>1)</sup>」、「心を爽快の状態に持ち来たための演劇 <sup>2)</sup>」とも呼ばれる、マンクヌガラン王宮のラングンドゥリヤンをとりあげ、その誕生と、最大の特徴であるすべての役柄が女性によって演じられるようになった背景を探る。また、女性によって演じられる男性の役柄という、ラングンドゥリヤンにおける「クロス・ジェンダード・パフォーマンス」の表現を演者、動き、衣装／化粧、歌の4つの視点から明らかにし、その表現と誕生／発展の背景との関係を考察する。

スラカルタ (通称ソロ) は、ジャワ島の最長河川ソロ川 (ブンガワン・ソロ) の西側に位置するインドネシア共和国中部ジャワ州の人口534,540 <sup>3)</sup> を擁する都市であり、この地に栄えた王国の様々な文化が残ることで有名である。実は中部ジャワには地理的に近い位置に4つの王宮が存在する。スラカルタにふたつ、そしてそこから60



キロほどしか離れていないジョクジャカルタにふたつあり、それぞれ特徴のある上演芸術を発展させてきた。舞踊、ガムラン音楽、影絵芝居に代表されるそれら上演芸術は、王宮の重要な儀式、娯楽、王族や貴族の教育の面で、非常に重要な役割を果たしていた。

スラカルタにおいて、インドネシア共和国独立までの地を治めていたふたつの王家は、カスナナン家（スフナン家）とマンクスゴロ家であり、それぞれの王宮はカスナナン王宮（クラトン・カスナナンKeraton Kasunanまたはスラカルタ王宮）、マンクスガラン宮（プロ・マンクスガランPura Mangkunegaran、以下、マンクスガラン）と呼ばれる。

マンクスガランを代表する芸術である舞踊劇ラングンドゥリヤンはマンクスゴロ4世（1853～1881年在位）の治世のもと生まれ、5世（1881～1896年在位）の時代に形が整えられた。この舞踊劇の面白さ、ユニークさは、その発祥（1881年）から現在に至るまですべて女性によって演じ続けられていること、そしてすべての対話（台詞）がトゥンバンtembang（ジャワ伝統韻文詩の歌）であることにある。物語は、マジヤバヒト王国の女王、ラトゥ・アユ・クンチョノウングのエピソード（または、ダマルウラン物語<sup>4)</sup>とも呼ばれる）からとられ、王を取り巻く世界を中心とした「戦い—勝利—死」、「忠誠」、そして「愛（ロマンス）」がテーマとなっている<sup>5)</sup>。物語を引っ張っていく容姿端麗なヒーロー（ダマルウラン）、荒々しい悪役（メナツジゴ）を含め、ラングンドゥリヤンで使われる物語の主要な役柄には、女性の役柄よりも男性の役柄のほうが多いが、すべての役柄が女性によって演じられるのである。このことは、演者と役柄の性別の一致するマンクスガランのほかの舞踊には見られないことであった<sup>6)</sup>。また、同じスラカルタにあるカスナナン王宮にもなかった<sup>7)</sup>。もうひとつの王宮所在都市であるジョクジャカルタでは、女役が男性によって演じられたり、女性の舞踊が女装した男性によって踊られたりする事例は存在したが、その逆は、見られなかった<sup>8)</sup>。舞踊劇ラングンドゥリヤンは、それまでは男性が中心であったジャワ王宮の舞踊劇における女性の役割を変え、他に類を見ないユニークな芸術として異彩を放っている。実は、ラングンドゥリヤンはほぼ同じ時期に、中部ジャワのふたつの都、スラカルタとジョクジャカルタの2ヶ所で発祥しており、その発祥の経緯や、舞踊劇の形態は違うが、本稿では、スラカルタのマンクスガランに伝わるラングンドゥリヤンをとりあげ、後の比較研究に資するものとする。

マンクスガランのラングンドゥリヤンに関する研究は、すでに何人かのインドネシア人研究者によって行われているが、外国人研究者による、ラングンドゥリヤンを特に取り上げた研究は、管見の限り見当たらない<sup>9)</sup>。

インドネシア人研究者によってまとめられた主なものに、マティアス・スプリヤントによる『ラングンドゥリヤン・マンクスガラン』<sup>10)</sup>、スリ・ロハナ・ウィヂャストゥティニグルムを長とするグループの『ラングンドゥリヤン・マンクスガラン：上演形態の成り立ちとその発展』<sup>11)</sup>があるが、これらはすべて、マンクスガランにおけるラングンドゥリヤンの歴史とあり方に関してのみ書かれたものである。また、マンクスガランにおける演者はすべて女性とあるのみで、その背景、意味するところ、そして女性によって演じられる男性の役柄という「クロス・ジェンダー・パフォーマンス」については、まだ議論されていない。つまり、ラングンドゥリヤンにおいて、すべての演者が女性と決められたことについて何が背景となっているのかは、いまだ明確にされておらず、「クロス・ジェンダー・パフォーマンス」の表現についても分析されておらず、ましてや、誕生、発展の背景と「クロス・ジェンダー・パフォーマンス」の表現との関係は論じられてこなかったのである。

一方、上演芸術とジェンダーに関する研究には、以下のものが見られる。まず、上演における上演者と登場人物のジェンダー交差に関しては、社会学者の中河伸俊が、「転身歌唱の近代—流行歌のクロス＝ジェンダー・パフォーマンスを考える」<sup>12)</sup>において、男が女言葉からなる女うたを歌い、女が男言葉からなる男うたを歌うという日本の流行歌をジェンダー交差歌唱（クロス＝ジェンダー・パフォーマンスcross-gendered performance：CGP）と名付け、詳細な分析を行っている。筆者もここから本論における「クロス・ジェンダー・パフォーマンス」の語を借用した。中河論文では、歌唱行為が、個人—演者—登場人物の三層をなす自己によって演劇的に達成されるパフォーマンスとして捉えられ、演者—登場人物のマッチングに関する文化的慣行としてCGPが定義される。そしてCGPを成り立たせているものは、女／男の二分法を暗黙の前提にした保守的なものであるが、観客の「創造的な“誤解”」を孕んだ受容が、ジェンダーの境界を何がしか動かす、ポリティカルな効果も生み出すと論じている。アメリカの文化人類学者、クリスティーン・ヤノによる『思慕の涙—日本のポピュラー音楽におけるノスタルジーとネーション』<sup>13)</sup>の中では、演歌における歌詞や歌唱法、衣装やしぐさなどの分析を通じて、ジェンダー越境（crossing）のパフォーマンスの効果、男性の場合と女性の場合の非対称性について、論じられている。また、ジェイムズ・L・ピーコックは、ジャワにおける逆転の二つの象徴として、女装芸人（性にかかわる逆転）と道化（地位にかかわる逆転）をとりあげ、それらが「分類的世界観」からきており、「手段的世界観」に象徴される革命的民主主義者や改革派イスラム教徒といった近代化運動推進者

を脅かし、また脅かされるという図式を「象徴的逆転と社会史—ジャワの女装芸人と道化」<sup>14)</sup>で、論じている。その他にも、女性が男役をも演ずる宝塚歌劇団に関しては、何人もの研究者によって研究されている<sup>15)</sup>。しかし、宝塚の男役は、生物学的には女性であるが、男役として「第2のジェンダー」を与えられて、男役役者（男役演者）として男役を演じているという点で、本論で扱う「クロス・ジェンダード・パフォーマンス」とは一線を画する。それは、歌舞伎の女形に関しても言えることかもしれない。

他にも、社会的・心理的・文化的性別ともいえるジェンダーと、上演芸術の関係を扱ったものは、数多く見られる。しかし、「クロス・ジェンダード・パフォーマンス」を扱った論文は、数えるほどであり、まして、ジャワ舞踊劇において、女性が男性を演じる現象、その社会的背景、その効果や意味については、ほとんど論じられていないのが現状である。その意味でも、本論は、上演芸術研究に新たな視点を提供できると考える。

## 2. ラングンドゥリヤン誕生の背景

前述したように、舞踊劇ラングンドゥリヤンは、それまでは男性が中心であったジャワ王宮の舞踊劇における女性の役割を変え、その表現も他に類を見ない、ユニークな、芸術性の高い舞踊劇である。しかし、筆者は、ラングンドゥリヤンは、ただの「クロス・ジェンダード・パフォーマンス」の舞踊劇ではなく、なにがしかの意図の現れ、シンボリックの意味を持って発展、上演されてきたのではないかと考えている。それは、差別化され、秩序立てされたジャワ世界に一種の「混乱」、「逆転」を起こさせたいという、マンクヌゴロ家の思いである。ここでまず、ラングンドゥリヤン誕生時にマンクヌゴロ家がおかれていた状況と、なぜ、女性だけの舞踊劇が生まれしてきたのかを見てみる。

中部ジャワで16世紀末から続いてきたイスラム・マタラム王国は、度重なる内紛と外圧の末、18世紀半ばにスラカルタのカスナナン家とマンクヌゴロ家、ジョクジャカルタのスルタン家に分割され<sup>16)</sup>、さらに1813年にはジョクジャカルタからパクアラム家が分かれ出て、オランダの存在を認めた上での狭い範囲の中に四王家が並存する状態となった。土屋健治が著作の中で述べているように、しかしこのことによって、マジヤパヒト王国崩壊時から、約300年ジャワ島中東部で続いてきた戦乱の時代に終わりを告げ、平和の時代を迎えることとなった<sup>17)</sup>。

オランダによって、政治的に無力となっていった各王家は、次第に芸術文化の中心となることで、その存在感を示し始めた。土屋によると、特に新しい王家にとって

は、家臣や領民に対して、その王家の正統性を示すことが必要であった<sup>18)</sup>。そのメディアとなったのが芸術文化である。王宮における文芸活動は18世紀後半から19世紀にかけて<sup>19)</sup>「ジャワ文学のルネサンス<sup>20)</sup>」と呼ばれるほど、旺盛を極めた。文学だけに限らず、舞踊をはじめとする他の分野の芸術においても、戦乱によって破壊された「古のジャワの理想型」をジャワ文化の正統なかたちとして継承、再現することを根幹として各王家は競合し、それぞれの様式を作り上げていくことになったのである<sup>21)</sup>。それは、戦乱に費やしてきたエネルギーが、オランダ側に押さえられることによって、自身のアイデンティティをかけた文化的競合に置き換えられたようにも見える。こうして、舞踊、音楽、影絵芝居、文学から服装に至るまで、それぞれの王宮で特徴ある文化が育っていった。

このように、各王家が競合し、それぞれの様式を作り上げていくという過程で、以前からあるワヤン・ウォンのような舞踊劇に加えて、新しい舞踊劇の形、ラングンドゥリヤンがマンクヌガランに出現してきたのも不思議ではない。同時期に、ジョクジャカルタにおいて、同じくダマルウラン物語を題材にしたラングンドゥリヤンが別の形で生まれ<sup>22)</sup>、スラカルタにおいてもプラブ・ウィジョヨ王子によって、メナツ・アミル・ハムザの物語<sup>23)</sup>を題材にした舞踊劇が作られた<sup>24)</sup>。これらはどちらもマンクヌガランのラングンドゥリヤンとは逆に女役を含めたすべての役柄は男性によって演じられている。少なくとも、ジョクジャカルタのラングンドゥリヤンはマンクヌガランのものより、数年早く創作されており、マンクヌガランのラングンドゥリヤンの創作者トンドクスモはジョクジャカルタに数年住んでいたという記録もある<sup>25)</sup>ことから、当然、ジョクジャカルタのものに触発されて、独自性を出すために、反対にすべて女性だけのラングンドゥリヤンを作り上げたというのは、十分考えられることである。

しかしそれだけではなく、マンクヌガランにおける女性を重用する家風も、少なからず、女性だけのラングンドゥリヤンが生まれてきたことに影響しているであろう。マンクヌガラン王族のひとりであるヒルミヤが言っているように、この2世紀以上にわたるマンクヌガランの歴史の中で、女性の役割が軽視されたことはなかった<sup>26)</sup>。18世紀の半ば過ぎにマンクヌゴロ王家として独立を果たしたマンクヌゴロ1世は、女性の果たすべき役割に関して、すでにその時代の他の者たちとは違った考え方を持っていたようである。インドネシアにおける女性解放運動の先駆けは、ジャワ人貴族の娘、カルティニ(1879～1904年)とされるが、マンクヌガランではそれより100年以上も前に、女性と男性とを同等とするシステムが形作られつつあった。女性たちは、その能力にあわ

せて女性兵士や書記、他の王家などへの使節、踊り手、演奏者などとしてとりたてられ、マンクスガランの政治、防衛、経済、文化に関して責任のある、重要な役割を果たしていたのである<sup>27)</sup>。実は、スラカルタにおけるラングンドゥリヤンは、マンクスガランの宮廷芸術家であるトンドクスモが関わっていたとはいえ、民間のバティック工場の女工たちから始まっている。もちろん、その発祥も関係していると思われるが、少なくとも、民間から王宮に入り、そこでも女性だけのラングンドゥリヤンとして存続、発展し、マンクスガランの誇る芸術となったのには、この女性重用の家風が大きく影響している、また、それがなければ女性を王宮の舞踊劇の中心にすえることは思いつきもしなかったであろうと、筆者は考える。それまで、王宮の舞踊劇といえば、男性の専売特許であったのである。

そして、民間から発祥した芸術が王宮でこれほど受け入れられたのは、マンクスゴロ1世が伝統的なKawulagusti（下僕と支配者）の関係を変え、庶民と近いところに自らをおいた施策<sup>28)</sup>と、それがマンクスゴロ4世の時代まで引き継がれていったこと<sup>29)</sup>に、負うところが大きい。カスナナン家やスルタン家では、マタラム王国の末裔として、重要な役割を持つ神聖なブドヨ舞踊の踊り手に高官の子女が差し出され、踊られることによって、王と高官の関係を固め、国威を發揚する象徴となっていたが<sup>30)</sup>、マンクスゴロ家のラングンドゥリヤンは、民間から発祥してきたこと、そして、マンクスガランに入った後も、王族や高官の娘ではなく、民間からアブディダレム（王宮の仕え人）になった女性たちによって踊られ、存続していったところ<sup>31)</sup>に、大きな意味がある。ラングンドゥリヤンは王家と民間をつなぐものの象徴であったと考えられる。実際、マンクスゴロ5世時代には、一般民衆もラングンドゥリヤン上演を楽しむことができた。これは、ほかの王宮では考えられないことである<sup>32)</sup>。そこに、マンクスゴロ家の王家としての気取りがなく、伝統にとらわれない、開放的な、新進的な家風の反映が見られる。これは、戦後に民間発祥のガンビョン<sup>33)</sup>がマンクスガランの舞踊として取り入れられていったところにも見受けられる。

別の背景としては、マンクスゴロ4世の時代、偉大な芸術家でもある王のもと、経済的にも非常に豊かであったことも、重要である。その豊かな経済力によって、活発な芸術活動は支えられていたのである。マンクスガランでは1814年にコーヒー生産事業を始めていたが、マンクスゴロ4世の時代になって、その生産量は飛躍的に増えた<sup>34)</sup>。また、さとうきび生産も手がけ、砂糖工場を1861年にチョロマドゥに、1871年にはタシマドゥに建設し、そのほかにもカカオ、スパイス、バニラ、ゴムなどの生産、米会社などで利益を上げた<sup>35)</sup>。この時代

に、ヨーロッパから輸入した大理石で、広いブンドボ<sup>36)</sup>を建てたことから、マンクスゴロ4世時代のマンクスガランが経済的にどれほど豊かだったかがうかがえる。

実務的な面では、マンクスゴロ4世がマンクスガラン政府の構造を1867年に刷新したことにも関係している。その中のひとつの部署、ラングンプロジョ（Kemantren Langenpraja）は、王宮での芸術活動をつかさどる組織として特化された。その役目はガムラン楽器や、影絵芝居などの芸術に使う道具をまもり、芸術の上演を行い、人々を喜ばせるというものであった。ダラン（dhalang：影絵人形遣い）、影絵人形職人、ガムラン奏者（niyaga）、ガムラン楽器職人（gendhing）、コメディアン（badut）、歌い手（waranggana）、女性舞踊手（taledhek<sup>37)</sup>）、奇形の召使<sup>38)</sup>（kalawija）が、その中に属していた<sup>39)</sup>。この中でも、女性舞踊手のタレデックは、歌いながら踊る女性たちである。芸術をつかさどる組織がすでに王宮内にきちんと形作られていたこと、そして彼女らを王宮の組織の中に擁していたことも、ラングンドゥリヤンがマンクスガランに入ったあと、女性演者のまま、続いていったことと関係していると考えられる。

このように、その当時の政治状況、経済状況、施策に影響された芸術文化のあり方に、マンクスゴロ1世以来の女性重用、王族と庶民を隔てない伝統、開放的で古いものにとらわれない新進的な家風が交じり合って、女性だけで演じられるラングンドゥリヤン・モンドロスウォロ<sup>40)</sup>が生まれる背景が醸成されたのであった。

加えてここでもうひとつ、ラングンドゥリヤン誕生と関係のある、非常に重要な要素がある。それは、ジャワ社会におけるマンクスゴロ家の立場である。マンクスゴロ家独立を果たしたマス・サイド（後のマンクスゴロ1世）の父、K.P.A.マンクスゴロは、実はイスラム・マタラム王国の皇太子であったが、王宮内の陰謀に巻き込まれ、その頃王国内で影響力を増していたオランダによって、セイロンへ、そして後に南アフリカのケープへと流され、その地に没した<sup>41)</sup>。不遇な少年時代を送ったマス・サイドは、16年間の戦いの後、マンクスゴロ家として独立するが、当然、イスラム・マタラム王国の正統な継承者としての誇りを持っていたはずである。それは彼が、祖先であり伝説的な王、スルタン・アグン（1613～1645年在位）を非常に尊敬し、その教えをマタラム王家の子孫として継承しようとしていた<sup>42)</sup>ことから、見てとれる。しかし、1757年にマンクスゴロ家が独立した時、いくつかの事項を除いて、大国であるカスナナン家やスルタン家と同じ王としての権利を認められ<sup>43)</sup>はしたものの、領土も小さく、称号も王ではなくパンゲラン・ミジPangeran Miji<sup>44)</sup>であり、イスラム・マタラム王国の王としての儀式を引き継ぐことができな

かったという、マンクスゴロ家にとって不本意な結果となっている。ジャワ王宮における舞踊、特に女性舞踊は従来、王宮における儀式と密接に結びついてきた。特定の女性舞踊は権力の正統性を証明するのに欠かせない要素であり、プソコ（宝）とみなされてきた<sup>45)</sup>。しかし、イスラム・マタラム王国の儀式を引き継げなかったマンクスゴロ家は、そのような神聖な舞踊を持つことが許されなかったのである。マンクスガラン成立後の舞踊の中で、儀式と結びつけて創られたものはない<sup>46)</sup>とザイヌディン・ファナニーによって指摘<sup>47)</sup>されているように、マンクスガランでの舞踊は儀式から離れ、王宮における教育<sup>48)</sup>や娯楽に重点を置いたものとなっていた。

しかし、ストモ・シスウォカルトノがその著書で述べているように、マンクスゴロ4世時代、マンクスガランにおけるラングンドゥリヤン創作を含む独自の芸術様式の確立は、マンクスガランが「独立した国」(nagari merdeka)としての立場を強め、大国であるカスナナン家やスルタン家と対等な立場となるための手段<sup>49)</sup>という意味を持っていたのである。その意味でラングンドゥリヤンの誕生、発展は、マンクスガランにとって不本意な、すでに固定化されたジャワ世界を「混乱」、「逆転」させ、マンクスゴロ家の立場を強め、イスラム・マタラム王国の正統な末裔としての力と誇りを示す機能も併せ持っていたのではないかと考えられるのである。

### 3. ラングンドゥリヤンにおけるクロス・ジェンダード・パフォーマンスの表現

それでは、ラングンドゥリヤンはどのような「混乱」、「逆転」をおこさせるものであったのであろうか。ここで、その結果生まれたラングンドゥリヤンにおける「クロス・ジェンダード・パフォーマンス」の表現を、演者／踊り手、動きの特徴、衣装と化粧、歌の視点から見ていくことで、その「混乱」、「逆転」を明らかにしたい。

#### 3-1. 演者／踊り手

演者に関して、初期には、王に敬意を表すために、王よりも低い、座った状態で演じられたため、からだの動きよりも歌の能力が重要視されていたことは明白である。しかし、その後、舞踊の動きが取り入れられたため、それに伴い、演者に必要とされる能力、資質が変わり、演者の選ばれ方も変わってきたと考えられる。しかし、初期のラングンドゥリヤンの演者については、パティック工場の女工であったという以外わかっていない。王宮に入った直後の演者は、メナツジゴ役にレト

ノ・アスモロ、ダマルウラン役にウラニンセ、ダユン役にマラニンセの記録がある<sup>50)</sup>が、彼女らが誰であったのかは、はっきりしない。ただし、1867年に芸術をつかさどる部署ラングンプロジョが設立されていることから、そこに所属するアプディダレムである女性歌手、舞踊手ではないかと、推測できるのみである。はっきりしているのは、ラングンドゥリヤンの最盛期であるマンクスゴロ7世（1916～1944年在位）の時代の演者はラングンプロジョに属する踊り手であったことである。その頃の、主要なメナツジゴの演者であるベイ・マルドゥサリ<sup>51)</sup>に関しては、写真も残されている。



<写真1> マンクスゴロ7世時代のダマルウラン（左）、ダユン（中）、メナツジゴ（右）。1925年頃の撮影と思われる。（マンクスガラン、レクソ・プストコ所蔵、プリヤントPriyanto MNによる複写）

ジャワ舞踊では、一般的に、ワヤン・クリッ（影絵芝居）の伝統により、様々な役柄の気質（lageyan）、個性（watak）、体型（pawakan）、そして性別などの特徴がすでに確立されている<sup>52)</sup>。ワヤン・クリッ人形にも見られるが、一般的に、悪役＝大きい＝粗野であり、ヒーロー（英雄、理想の男性像）＝小さい<sup>53)</sup>＝洗練され、上品かつ強いというイメージが定着している<sup>54)</sup>。染谷臣道によると、ワヤン・クリッに出てくる英雄は、細身で、通常、顔は少しうつむき加減で細い眼を持ち、どんな事態にも動じない精神力を持つ。そういう人物はアルースであるとされる。アルースは力の集中によってもたらされ、「洗練された本質」（＝魂，sukma）、神（Tuhan）または「自然の力（kodrat Alam）」と同義であり、人間の集中力をともなった思考や行為そのもの、そしてそれが生み出したり、見出したものすべてがアルースである。また、その逆のカサールは、それらの努力の欠如、あるいは自然そのものである<sup>55)</sup>。ワヤン・クリッにてでくるカサールな役柄の人形は、一般的にカサールであるほど大きく、顔も上向き加減になり、眼も大きくなる。

ジャワ舞踊では、演者が選ばれるとき、その役柄にあった気質を持ったものが選ばれる傾向があるように見受けられる。ジャワではよく人を影絵芝居の登場人物になぞらえて、「あの人は・・・のようだ。」と表現する。筆者自身、「あなたは、ララサティというより、スリカンディだね。」という風に、舞踊作品においてどちらを演ずるのか決められることがしばしばであった。また、マンクスゴロ7世時代からの踊り手であり、現在マンクスガランの舞踊責任者であるタルウォ女史は、マンクスゴロ7世によって、メナッジンゴのような強い男性の役を踊ることは許されなかったが、その理由は「強さが足りない」ということであったと、インタビューで述べている<sup>56)</sup>。そのことから見ても、その演者の雰囲気や気性によって選ばれていたことがわかる。〈写真1〉をみると、もちろん3人が取っているポーズや衣装、化粧にも助けられているが、それぞれの演者がかもし出す雰囲気にも役柄が見事に表現されている。

マンクスゴロ7世が1944年に亡くなった後、マンクスガランは、インドネシア共和国独立とそれに続く激動の時代の中、経済的基盤をほとんど失ったことから芸術家の流出が続き、また、主な演者の高齢化にもかかわらず後継者も育っていなかったことから、ラングンドゥリヤンは徐々に廃れ、上演もほとんどされなくなる<sup>57)</sup>。その後、演者は、アブディダレムから王族女性を中心としたグループへ、そして、マンクスガラン外部の者を入れていくことへと推移し、演者に求められる能力とクオリティーも時代によって変遷していった。しかし、演者の選ばれ方に関して言えば、少なくともマンクスゴロ7世時代以降は、基本的に、その演者の持つ雰囲気、気性、表現の幅（能力）、そして、最重要事項ではないが、体の大小にも関係して、特定の役柄に対して演者が選ばれていることは、変わっていない。つまり、いつの時代も、伝統によって培われ確立された役柄の個性に近く、かつ能力の高い演者が選ばれており、演者に関してラングンドゥリヤンは、伝統的に確立された「見かけ」を踏襲しているといえる。

### 3-2. 動きの特徴 — 「型」と流れ

スラカルタにおけるジャワ伝統舞踊には、主にカスナナン王宮で生まれ、インドネシア独立後は王宮外に広がり発展していったスラカルタ様式と、カスナンンの様式を基にしているが、独自の様式確立を目指してマンクスガランで生まれ、ジョクジャカルタ様式、マドゥラ、パリの舞踊から影響を受け<sup>58)</sup>、マンクスゴロ7世の頃に最終的に確立されたマンクスガラン様式がある。共通点は多く、ジャワ舞踊の知識のないものから見れば、違いはあまり感じられないであろうが、同じ名前の動きであっ

ても、動き方が主に細かい部分で異なり、また、それぞれに特徴的な動きもある。雰囲気も違い、一般的にマンクスガラン様式のほうが勇ましい感じがするといわれる。

「型」に関していえば、スラカルタ様式もマンクスガラン様式も大きく分けて、3つの型、プトゥリputri（女性）、プトラ・アルースputra alus（男性優型）、プトラ・ガガputra gagah（男性荒型、アガランagalanとも呼ばれる）が存在する<sup>59)</sup>。それに加え、それぞれの型の中でも、演目や演じる役柄によって、もっと細かく分かれてバラエティに富んでおり<sup>60)</sup>、それぞれ演じ方や、動き方も少しずつ変わってくる。

3つの型の一番わかりやすい違いは、足の幅や腕の位置などの構えである。基本的に荒々しい役になるほど、両足間の幅も広くなり、腕の位置も高くなる。つまり荒々しい役柄になるほど動きの幅も広くなるのである。また、ここでは、詳しく解説はしないが、頭の保ち方、目線によっても、その役柄が表現される。

動きの質は、バニユ・ミリmbanyu miliと呼ばれる、ゆっくりとした連続的な、水の流れるような動きが基本であり、非常に大切とされる。またバニユ・ミリは優雅さも表す。プトラ・ガガでは、その流れがところどころで止まり、それによって、荒々しさが表されているが、動きはまだバニユ・ミリの優雅さを内面にとどめており、硬く、強くなりすぎることではない。基本的に、動き方もそれぞれの役柄に特有なものが確立されている。

このように、役柄による「型」が構え、動き方の様式として確立されていることによって、女性が男性の役柄をそれほど無理なく演じることが可能になっているといえよう。またその逆もしかりである。それは、演者が誰（男か女か）であるかに関らず、身体の構えや動き方によって役柄がわかるという観客との暗黙の了解により成り立っている。それゆえ、このような様式は、ジャワ社会における男と女の違いの概念（社会通念）、心理的習慣を如実に反映しており、ある意味、男女の差別化の上に成り立っているとも言える。その男女差別化があつてこそ、ラングンドゥリヤンの「クロス・ジェンダード・パフォーマンス」は成り立っているのである。

しかし、では、女性によって演じられるラングンドゥリヤンの男役は、男性によって演じられる場合と同じものを目指しているのだろうか。筆者は、ラングンドゥリヤンにおける「クロス・ジェンダード・パフォーマンス」について考察するために、女性が演じるプトラ・ガガ、特に醜い悪役であるメナッジンゴの構えと動きについて分析した。主に、マンクスゴロ7世の時代からの踊り手であったスワルディ氏（男性）のビデオ<sup>61)</sup>と、タルウォ女史の練習時、そして2007年にメナッジンゴを演じた時の動き、そしてベイ・マルドゥサリ女史の残され

ている写真を使って比較をおこなった<sup>62)</sup>。その結果、足の位置や腕の高さなど、構えに関しては、女性演者と、男性演者の間にそれほど大きな違いがあるとは言えないことがわかった。しかし、実際に動いてみると、タルウォ女史が踊る場合と、スワルディ氏が踊る場合、筆者を含む観客の受ける印象はかなりちがう。それは、身体を中心部の動きが原因となっている。他の演者の場合にもいえるが、女性演者の場合、男性演者ほどの身体を中心部の左右への力強い動きが見られず、それゆえ、ルマッソ（様式化された歩行）などの移動では、左右への踏み出しが小さくなっている。ここからくる印象の違いは、しばしば、女性が荒々しい男役を演じることに對する批判の対象となっている。役柄が十分に表現されていないのではないか、という批判である。

ここで大きなポイントとなるのは、マンクスガランでは、女性によって演じられる男役に、男性のような強さが求められていないことであると筆者は判断している。筆者自身、メナツジゴの動きを習得したが、その過程で何度も注意されたことは、「そんなに強く踊るな」ということであり、腕や足などの構えはプトラ・ガガであるにもかかわらず、どちらかといえば、上品に、アルースに動くことを求められた。つまり、ラングンドゥリヤンの「クロス・ジェンダード・パフォーマンス」では、男性のように演じる事が求められてはいないのである。堂々たる態度と型は、男性荒型のものであるが、力強さと荒々しさは前面に出しておらず、女性としての優雅さと美しさを保ち、女性らしさが残る。ここに、ラングンドゥリヤンの美的表現の大きな特徴が現れている。



<写真2> プトラ・ガガの型で踊られるメナツジゴ  
(2007年12月22日タマン・ブダヤ・スラカルタ (TBS) にてプリヤント撮影)



<写真3> メナツジゴ (左) とダマルウラン。足幅、腕の高さ、頭の保ち方など、プトラ・ガガとプトラ・アルースの型の違いがよくわかる。  
(2007年12月22日TBSにてプリヤント撮影)



<写真4> アンジャスモロ (左) とダマルウラン。プトラとプトラ・アルースの型の違いがよくわかる。  
(2007年12月22日TBSにてプリヤント撮影)

### 3-3. 衣装と化粧

ラングンドゥリヤンの衣装は華やかなものである。男役はひざ下までのズボンの上に短めにカイン（腰から下に巻かれる布）を巻き、上半身をムカッ<sup>63)</sup>で包み、サブツと呼ばれる腰巻をしてベルトを締め、クリス（剣）を後ろにさす。女役は足首までカインを巻き、上半身をムカッで包み、ベルトを締める。男役、女役ともにサンプールと呼ばれる、舞踊に使う細長い布と、様々なアクセサリ、頭飾りをつける。基本的に、それ以前からある舞踊劇ワヤン・ウォン、または、そこから派生してきた舞踊作品の衣装と同じで、伝統に沿ったものであるといえる<sup>64)</sup>。

ジャワ舞踊の衣装<sup>65)</sup>は舞踊の動きと同じように様式化されており、役柄を表現する助けとなっている。例えば、赤は性格の強い、気性の激しい役柄に使われることが多く、洗練された役柄には、青や緑が使われることが多い。カインの柄も、荒々しい、カサールな役柄には大きな柄が使われ、洗練された、アルースな役柄には細か



い柄のものが使われることが多い。頭飾りもその役柄と性格を現す。

つまり、これら様式化された伝統的舞踊衣装はジャワの観客に役柄を一目でわからせるツールなのである。しかし、ラングンドゥリヤンの男役の衣装では、上半身のムカッは、体にぴったり合わせて巻かれ、また、肩から腕にかけてはむき出しになるため、女性性は強調されるように見え、少なくとも男としての表現の助けになっているとは言えない。



<写真5> マンクヌガランのメナツジゴの衣装と化粧  
(ウミ女史所蔵, プリヤントによる複写)

クロス・ジェンダー的な観点から見れば、注目すべきはプトラ・ガガ(男性荒型)の化粧である。メナツジゴを例にとってみると、男性がメナツジゴやそれに準ずる役柄を演じる場合、赤く、荒々しい化粧をする(<写真6, 7>参照)が、ラングンドゥリヤンのメナツジゴは、眉を太めに吊り上げてかくことはするが、基本的に美しい女性のままである(<写真5>参照)。ここからも、男役を演じるラングンドゥリヤンの演者は、女性として演じ、男性になりきろうとしているのではなく、また、男性のように演じることも重要ではないことがわかる。この点で、身体の動きとの連動がある。



<写真6> 男性によるメナツジゴ(右)とダマルウラン  
(2004年12月26日, 筆者撮影のビデオより)



<写真7> ラウォノの衣装と化粧<sup>66)</sup>  
(2003年9月17日, マンクヌガラにて筆者撮影)

### 3-4. 歌

ラングンドゥリヤンで台詞として使われる歌は、トゥンバン<sup>67)</sup>と呼ばれるメロディーと密接に結びついたジャワ伝統韻文詩である。ここでは、クロス・ジェンダー的な観点から重要だと思われるメロディーラインを見てみる。以下に、この物語のヒーローであるダマルウラン(男役)と妻のアンジャスモロ(女役)が歌う、トゥンバンを例に挙げる<sup>68)</sup>。これは、ダマルウランがメナツジゴ(悪役)を討ち、ブランバガンから帰る途中に、アンジャスモロの兄弟であるラヤン・セトとラヤ

ン・クミティールに待ち伏せされて、メナツジゴの首を奪われ、失意の内にアンジャスマロのところへ戻って

きた時に歌われる歌である。なお、上段にはメロディー、下段にはそのメロディーで歌われる歌詞を記した。

*Damarwulan*    2̇   2̇   2̇   2̇,   2̇   2̇   2̇   3̇2̇1̇   6̇.5

Duh duh ni - mas da - sar nya - ta

2   3̇5   5   5   6̇   1̇,   5   1̇6̇.5

sun men - tas ne - man - i pa - ti

1̇   6̇5   3̇   2   2   21̇,   2   3̇.2

a - mar - ga di - ka - ni - a - ya

2   2   2   2   3̇   56̇,   3̇2   1̇6̇.5

mring ka - dang - i - ra ke - ka - lih

1̇2   2   2   2   2,   2   3̇.23̇5

dyan Se - ta lan Ku - mi - tir

1̇   1̇   1̇6̇5   6̇.53̇56̇1̇,   5   5   56̇5   3̇.2.3̇21̇

kang a - pus kra - ma ma - ring sun

*Anjasmara*    1   1   1   1   1   1,   3̇2.1̇   6̇.5

Duh Ja - gad de - wa ba - ta - ra

2   2   2   2   3̇   5.6̇,   3̇2.1̇   6̇.5

be - njang yen prap - teng ngar - sa Ji

1̇   2̇   3̇2̇.1̇   6̇.5,   1̇   1̇   1̇6̇56̇   6̇,   6̇1̇   5   5.6̇5   3̇.2

sun we - leh - na si ke - pa - rat ka - ro pi - san

《歌詞》

〈Damarwulan:〉

Duh duh nimas dasar nyata;  
sun mentas nemahi pati,  
amarga dikaniaya  
mring kadangira kekalih,  
dyan Seta lan Kunitir  
kang apus karma maring sun

《訳》

〈ダマルウラン:〉

ああ、我が妻よ、こんなことがあったのだ。  
私はつい先程殺されたのだ。  
打ち据えられて  
君の二人の兄弟  
ラヤン・セトとクミティールに。  
(彼らは)私をだましたのだ。

〈Anjasmara:〉

Duh jagad dewa batara,  
benjang yen prapteng ngarsa Ji  
sun welehna si keparat karo pisan

〈アンジャスマロ:〉

おお、全能の神よ。  
明日、王の前に出て  
わたしが、二人の悪人どもに思い知らせてやりましょう<sup>69)</sup>。

メロディーラインの数字は音の高さ<sup>70)</sup>を示す。1(低)から6(高)が一オクターブになっている。点のついていない数字は真ん中、下に点のついていない数字はそれより下、上に点のついていない数字はそれより上のオクターブとなる。数字の上に斜め線の引いてある音は、その音より約半音低くなる。ここから分かる特徴は、男役も女役も同じ音域で歌っているということである。つまり、声を聞いているだけでは、その演じられている人物が男性なのか、女性なのか分かりにくい。歌の面では、ラングンドゥリヤンは、男役、女役の間にそれほど差別化がない構造になっているのである。

### 3-5. クロス・ジェンダード・パフォーマンスによる「逆転」と「混乱」

以上見てきたことから、ラングンドゥリヤンの「クロス・ジェンダード・パフォーマンス」とはどういうものなのかを、まずまとめてみたい。

すでに述べたように、ジャワ舞踊における役柄は、一般的に、ワヤン・クリッ(影絵芝居)の伝統により、様々な役柄の気質、個性、体型、そして性別などの特徴がすでに確立されている<sup>71)</sup>。演者が誰(男か女か)であるかより、ステレオタイプ化され、差別化された動きや衣装の「型」によって、役柄が表現されているのである。ラングンドゥリヤンの「クロス・ジェンダード・パフォーマンス」はその前提の上に成り立っているものの、徹底化していないという特徴を持っている。つまり、敢えて曖昧な設定とし、女性性を残した表現として見受けられるのである。

では、ラングンドゥリヤンの「クロス・ジェンダード・パフォーマンス」によって起こる「逆転」と「混乱」とは、どういうものなのだろうか。

高名な振付師、舞踊家であり、国立芸術大学(ISI)スラカルタ校舞踊科の教員であるワハユ・サントソ・プラボウォは、ジャワ舞踊、または影絵芝居、ワヤン・ウォン、ラングンドゥリヤンを含むジャワ伝統劇にもみられる、ジャワの世界観について言及している。それは、「世界にはいつも善悪間の葛藤(戦い) silih ungkihがあり、そのバランスが保たれることで、この世界が存在している。邪悪なものも、善良なものと同じくらい重要な力であり、なくしてしまうことはできない」というものである<sup>72)</sup>。つまり、善と悪という両極のバランスが大切なのである。ちなみにジャワ伝統劇では、この善

悪間の葛藤や戦いが題材とされることが多い。

さて、前述の分類された舞踊の型から見てみると、プトゥリとプトラ・アルースには、善に属するものが多く、悪役は、プトラ・ガガで表されることが多い。それは、自分をコントロールできるもの、すなわち善としてみる、ジャワ人の倫理観が表されているといえる。しかし、それらは、絶対的ではなく、例外は数え切れないほどある。その意味で、善—悪、アルース—カサールのはっきりした境界はなく、善と悪を縦軸の両極とし、アルースとカサールの横軸の両極とすると、その中に、グラデーションを描くように、数々の役柄がちらばって位置しているといえる。究極の善は、アルースさで表され、究極の悪は、カサールさの中に見られるが、それぞれの人物/役柄の中にも、善と悪の葛藤、均衡があるという複雑な構造になっている。例えば、メナツジゴにしても、悪の権化ではなく、善も内包しているのである。

そんな中で、女性の役柄、特に美しい女性は善のほうに勝っていると見られる<sup>73)</sup>。ラングンドゥリヤンでは、メナツジゴのような醜い悪役が、そのようなイメージをもたれている美しい女性によって演じられるのである。つまりここにイメージの「逆転」、或いは「転倒」が起こっている。それによって、悪役の醜さ、悪が強調されることなく、奇妙で、意外性のある場面となり、観客にはこれまでにない面白さ、異なったイメージを与えることとなる。また、完全に男でも女でもない、両者が微妙に入り混じった、「第3のジェンダー」ともいえる表現が出現していると筆者は考える。バブコックは、「言語的、文学・芸術的、宗教的、あるいは社会・政治的のいずれたるとを問わず、一般に行われている文化的な記号、価値、規範を、逆転、否定、または破棄するような、あるいは何らかの形でそれに代わり得るものを示すような、表現的行動に属するあらゆる行為」を指して「象徴的逆転」と呼んでおり、「象徴的逆転の諸形式を通じてはじめて文化は「汝……するなかれ」の制約から解放され、……それ自体について語る事が可能になる」と、その著書の中に書いている<sup>74)</sup>。「クロス・ジェンダード・パフォーマンス」のような「逆転」の現象は、制約を解放し、男役が男らしくあるという常態の創造的な「否定」によって社会通念としての固定観念を打ち破り、心理的習慣に刺激と緊張感を与え、その観念を再考させる一種の「混乱」を与える可能性のあるものである。

つまり、ラングンドゥリヤン上演では、演者と演じられる役柄間のジェンダー交差とその表現法によって、ジャワ舞踊で伝統的に確立された動きや衣装などの「型」で表される固定化された役柄のイメージを「逆転」させ、同時に、「型」に付随する固定化された社会通念を「転倒」させるという「混乱」が起きるのである。それを、マンクスガランがおかれていた政治的、社会的、歴史的背景から鑑みると、すでに秩序立てられ、「型」にはめられているジャワ世界におけるマンクスガランの立場を「逆転」させたいという、マンクスガランの思いを象徴して、ラングンドゥリヤンというユニークな「混乱」が生まれ、発展、上演されてきたという側面が大いにあるといえる。ラングンドゥリヤンは実際のところ、マンクスガランの誇りであり、国威を発揚させるものであったのである。

#### 4. おわりに（ラングンドゥリヤンの影響）

1945年のインドネシア共和国独立後、すべてのジャワ王家は、存続はしているものの、その力を失い、ラングンドゥリヤンもめったに上演されなくなった。しかし、ジャワ舞踊作品の多くは王宮の外でも踊られるようになって変容し、また、多くの新作も生まれてきている。では、マンクスガランの国威を発揚させる必要のなくなったラングンドゥリヤンは、その後のジャワ舞踊にどのような影響を与えたのであろうか。

すべて女性によって演じられるラングンドゥリヤンによって、ジャワ舞踊における固定された観念、伝統的な「型」が変わっていったかといえ、そうともいえない。拒否反応も起きている。20世紀後半のスラカルタの舞踊に大きな影響を与えたゲンドン・フマルダニ<sup>75)</sup>は、1959年に「舞踊におけるジェンダー交差のいくつかの問題」と題された記事<sup>76)</sup>の中で、従来の役柄描写に合わないジェンダー交差を批判し、伝統的に確立された役柄描写をいまだ重視している発言を行っている。また、最近では2004年12月26日に、国立芸術大学スラカルタ校舞踊科教官が主となって芸術高校（SMKI）で上演された、ジェンダー交差ではないラングンドゥリヤン「メナッジンゴ・レノ<sup>77)</sup>」では、有名な舞踊家であり振付師であるメナッジンゴ役のスナルノは、醜く、びっこで、荒々しいメナッジンゴを非常にリアルに演じ、また、ダマルウラン役のワハユ・サントソ・プラボウォも、非常に男らしく、勇ましく、かつ洗練されたダマルウランを演じている。このように、近年の新しい舞踊や舞踊劇においても、より荒々しさや、男らしさを強調した、リアルな演技が増えてきているように見受けられる。そういう意味では、女性だけのラングンドゥリヤン

によって揺らされたジェンダー境界、混乱させられた固定観念は特殊なものだといえる。

また、1970年代以降、ラングンドゥリヤンはマンクスガランの外で、王宮関係者以外によっても演じられるようになったが、そのすべてが、男役は男性演者によって演じられるものであった<sup>78)</sup>ことも付け加えたい。つまり、女性だけで演じるということは、マンクスガラン以外のコミュニティでは受け入れられなかったのである。そういう意味では、ラングンドゥリヤンの「クロス・ジェンダード・パフォーマンス」は、マンクスガランというコミュニティの中でのみ、存在していけるものであったと言わざるを得ない。

但し、メナッジンゴのようなプトラ・ガガの役柄が、女性によって演じられることは受け入れられなかったが、ダマルウランのようなプトラ・アルースのヒーロー、例えば、舞踏劇ワヤン・ウォン上演時におけるジャワ版マハバラタのアルジュノやアビマニュなどは、最近では女性によって演じられることも多く、また、プトラ・アルースの舞踊作品、例えば、メナッコンチャール<sup>79)</sup>やガンビール・アノムなども女性によって踊られることが多い。これは、ジョクジャカルタでは見られなく、スラカルタのみの現象であることから、マンクスガランのラングンドゥリヤンは、このような「クロス・ジェンダード・パフォーマンス」が後に受け入れられる素地を作ったといえるかもしれない。他にも、ワヤン・ウォンは、ラングンドゥリヤン風のトゥンバンが戦いやガンドゥルン（恋焦がれる）シーンに使われるようになるなどの影響を受けた。マンクスガラン内においては、ラングンドゥリヤンを専門に従事するアプディダレムがラングンプロジョ内に組織されていたことにより、多くの質の高い歌手を輩出したのに加え、男性のウィレン（戦いものの舞踊）作品も、女性によって踊られ、ラングンドゥリヤン風にトゥンバンが入れられるようになり、それらはマンクスガランの誇る舞踊のチリ・カス cirikhas（独自性、特徴）となっていった。見える形が変わった、変わらないにかかわらず、女性だけのラングンドゥリヤンは、確実に芸術シーンに刺激を与え、大いに活性化させたのである。

もうひとつの機能としては、ラングンドゥリヤンは女性解放、女性の表現の幅を広げ、可能性を広げる象徴として捉えられていることである。2007年にラングンドゥリヤン公演をプロデュースしたイラワティ女史<sup>80)</sup>もその意味で、2007年12月22日、「母の日（Hari Ibu）」を記念して、ラングンドゥリヤン公演を行うとしている<sup>81)</sup>。ラングンドゥリヤンはそれまでは、男性が中心であったワヤン・ウォンに代表される舞踊劇の世界において、女性が中心になるきっかけを作ったのである。そして、この舞踊劇をマンクスガランの女性たちはとても誇

りに思っている。

このように、インドネシア独立後、王宮が力を失うとともにその活力を失い、マンクスガランの外では一部だけが受け入れられた観のあるラングンドゥリヤンであるが、グローバル化などの影響を受けて、伝統芸術の衰退が懸念されている現代スラカルタでは、現在、ローカルな価値、文化的な遺産への再評価という機運も高まりつつある。そんな中で、ラングンドゥリヤンにおける「クロス・ジェンダード・パフォーマンス」の表現の重要性も、今後、再認識され、ジャワ舞踊のひとつのリソースとして新たな展開が起こる可能性が高いと筆者は考えている。

### 【付記】

本稿は2009年に大阪市立大学大学院文学研究科に提出した修士論文の一部を加筆修正したものである。

### 注

1. Claire Holt, *Dancers and Danced Stories of Java I*, p. 107. (未出版原稿。The New York Public Library for Performing Arts, Dance Collection蔵。ディーナ・パートン氏によってマンクスガランの図書館レクソ・プストコにコピーが寄贈された。1944年以前に書かれたと思われる。) (<http://surakarta.go.id/>)
2. 松原晚香『南方の芝居と音楽』誠美書閣, 1943年, 137頁。
3. スラカルタ市ウェブサイトより。  
[kspsolo/index.php?option=isi&task=view&id=25&Itemid=60](http://kspsolo/index.php?option=isi&task=view&id=25&Itemid=60)
4. ダマルラン物語はパッカム・ワソノPakem Wasana (または、クリティックKelitik。パッカムは物語のあらすじの記されたもので、影絵芝居や舞踊などの芸術作品の基となる手引として使われている。ワソノは「最後の」の意味。)を基にしている。これは、主に東ジャワで盛んであったワヤン・クリティック(薄い木の板で作られた人形による影絵芝居)で使われていたマジヤパヒト王国時代(東ジャワのヒンドゥー王朝1293年~1527年頃)の英雄譚であり、ロマンスでもある。東ジャワが発祥であるが、17世紀には中部ジャワで知られており、非常に人気のある物語であった。(Theodore G. Th. Pigeaud, *Literature of Java Vol. I: Synopsis of Javanese Literature 900-1900 A.D.*, The Hague: Martinus Nyhoff, 1967, p. 232.)
5. 芸術作品は、すべてのものの上に立ち、宇宙の中心であるとされる王に捧げられたという、インドネシア独立前まで綿々と続いてきたジャワ伝統芸術のあり方を如実に表しているといえる。
6. 後に、ラングンドゥリヤンの影響から、マンクスガランの他の男性舞踊も女性によって踊られるようになった。
7. スパンガによると、カスナナン王宮では、後にマンクスガランのラングンドゥリヤンから影響を受け、Langen Mandrariniという、マハバラタを題材にした女性だけの舞踊劇が創作された。(Rahayu Supanggah, *Bothekan Karawitan II: Garap*, ISI Press Surakarta, 2007, pp. 122, 271.) また他にも、マンクスガランより後に、女性だけのLangen Pranasmaragaがトンドクスモ(マンクスガランのラングンドゥリヤンの創作者)によって、カスナナン王宮のために創られたともある。(I Made Bandem & Sal Murgiyanto, *Teater Daerah Indonesia*, Penerbit Kanisius, Yogyakarta, 1996, p. 115.) 両方とも情報源が記されていないのははっきりしないが、同じものである可能性もある。いずれにしろ、どちらも現在は残っていない。

8. また、王宮だけでなく、民間でも、東ジャワの大衆演劇のドルックludrukの女役、そして男性を惹きつける村廻りの踊り子タレデックも男性によって演じられ、踊られることもあった。(ジェームズ・L・ピーコック「象徴的逆転と社会史—ジャワの女装芸人と道化」井上兼行訳, B・A・バブコック編『さかさまの世界—芸術と社会における象徴的逆転』岩崎宗治・井上兼行訳, 岩波書店, 1984年, 201-220頁)。
9. 20年以上前に、ラングンドゥリヤンを研究したアメリカ人研究者がいたが、結局、彼女は、その研究を成果としてまとめなかった。(筆者自身、数年前にマンクスガランで彼女に会った。)
10. Mathias Supriyanto, *Langendriyan Mangkunagaran*, Karya Ujian ASKI Surakarta, 1980.
11. Sri Rochana Widyastutieningrum et al., *Langendriyan Mangkunagaran: Pembentukan dan Perkembangan Bentuk Penayjiannya*, Laporan Penelitian kelompok, STSI Surakarta, 1994.
12. 中河伸俊「転身歌唱の近代—流行歌のクロス=ジェンダード・パフォーマンスを考える」北川純子編『鳴り響く性—日本のポピュラー音楽とジェンダー』勁草書房, 1999年。
13. Christine R. Yano, *Tears of Longing: Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song*, Harvard University Asia Center, Cambridge, MA, 2003.
14. ピーコック, 前掲書。
15. 川崎賢子『宝塚—消費社会のスペクタクル』講談社, 1999年や、同じく川崎による『宝塚というユートピア』岩波新書, 2005年, また、ジェニファー・ロバートソン『踊る帝国主義: 宝塚をめぐるセクシュアルポリティクスと大衆文化』堀千恵子訳, 現代書館, 2000年など。
16. まず、1755年にカスナナン家とスルタン家に分かれ、そこからさらに1757年にマンクスゴロ家が分かれ出た。
17. 土屋健治「19世紀ジャワ文化論序説—ジャワ学とロンゴワシトの時代—」土屋健治・白石隆編『東南アジアの政治と文化』国際関係論のフロンティア3, 東京大学出版会, 1984, 98-99頁。また、土屋健治「ジョクジャカルター—中部ジャワにおけるくみやこ>の成立と展開」、『東南アジア研究』21巻1号, 1983年6月, 20頁。
18. 土屋, 前掲「ジョクジャカルター—中部ジャワにおけるくみやこ>の成立と展開」, 22頁。
19. ただし、ジャワに戦乱が起こった1800年代初頭から1830年までは除く。
20. Pigeaud, *op. cit.*, pp. 235-239.
21. 土屋, 前掲「ジョクジャカルター—中部ジャワにおけるくみやこ>の成立と展開」, 22頁。
22. Poewanto RS, "Langendriyan Gagrag Surakarta Lan Ngayogyakarta", *Panjebar Semangat no.24*, (14 June, 1986), p. 31, also, Sri Rochana et al., *op. cit.*, pp. 13-15.
23. イスラムの英雄アミル・ハムザの物語。アミル・ハムザは預言者モハメッドの叔父である。アラブ, ペルシア, インドの詩人によって歌われており, 東南アジアのイスラム地域に広がった。インドネシアのものは, マレーシアから伝わってきたものが基になっているらしい。16世紀には中部ジャワで知られていた。(Pigeaud, *op. cit.*, pp. 212-213.)
24. *Ibid.*, p. 252.
25. Wahyu Santoso Prabowo et al., *Sejarah Tari—Jejak Langkah Tari di Pura Mangkunagaran*, ISI Surakarta, 2007 (以下, Wahyu et al., *Sejarah Tari...*と略), p. 75.
26. Hilmiyah Darmawan Pontjowolo, R. Ay., *Peranan Wanita Mangkunagaran Dari Masa ke Masa*, (Surakarta, 1) p. 1.
27. *Ibid.*, p. 4.
28. Zainuddin Fananie, *Restrukturisasi Budaya Jawa: Perspektif*

- KGPAA MNI, Muhammadiyah University Press, Surakarta, 1994, pp. 144-145.
29. W.E. Soetomo Siswokartono, *Sri Mangkunagara IV: sebagai Penguasa dan Pujangga*, Semarang, 2006, p. 126.
30. R.Ng.Pradjapangrawit, *Serat Sujarah Utawi Riwayating Gamelan:Wedhapradangga*, STSI SuraKarta dengan The Ford Foundation, 1990, pp. 54-58.  
著者はK.R.T.Warsodiningratの別名で知られる1886年生まれの宮廷音楽家である。原書はジャワ暦1874年、すなわち1943年に書かれている。
31. 王族の女性達にとって舞踊は必須の教養であったが、ラングンドゥリヤンが王族の女性たちによって練習/上演されることはインドネシア共和国独立後までなかった。(タルウォ女史インタビュー (2008年7月19日) より。)
32. Wahyu et al., *Sejarah Tari*..., p. 109.
33. もともと農耕の豊穡祈願の踊りと強く結びついており、性的な表現も多い。民間の芸人(タレデック)によって歌とともに踊られていた。
34. 1842年から1849年にかけてのコーヒー生産の平均は2,169であったのに対し、1871年から1881年までの平均は32,925であった。なお、単位は記されていない。(R.M.Mr.A.K.Pringgodigdo, *Geschiedenis der Ondernemingen van het Mangkoenagorische Rijk*, 'S-Gravenhage: Martinus Nijhoff, 1950, p. 45., also, W.E. Soetomo, *op. cit.*, p. 173.)
35. Pringgodigdo, *op. cit.* (この本からマンクスゴロ4世時代の経済状況の部分のカスナナン家の子孫であるオランダ人、ラウル・タンRaoul Tan氏に英訳していただいた。)
36. 壁がなく床と柱と屋根の広い空間。マンクスガランのブンドポは、52.5m x 62.3mの広さがある。(Reksa Pustaka Mangkunegaran, *Pura Mangkunegaran Selayang Pandang*, p. 1.)
37. Taledhekは、ledhekという語幹で、動詞のmeledhekは誘惑する、悩ますの意味がある。Taledhekは以前、踊りながら、歌う女性のことを指した。王宮の内外に存在し、王宮外のtaledhekは、ふつう村から村へとまわり生活の糧を得ていたが、それを見る男性がtaledhekに狂ってしまうこともしばしばあったようである。その後、taledhekという言葉は、tembang (ガムラン音階で歌われる伝統歌) を歌う女性歌手を指すようになったが、taledhekという言葉が、男性を誘惑するという意味を含むため良くないとされ、pesindhen, swarawati, または warangganaという呼称に変えられた。(国立芸術大学 (ISI) スラカルタ校カラウイタン科教員スカムソ氏のインタビュー (2008年7月12日) より。) ただし、マンクスゴロ4世時代のtaledhekはまだ、歌いながら踊る女性舞踊手のことを指すと考えられる。このような伝統はマンクスゴロ8世の時代まで続いているからである。(マンクスガランの舞踊教師ウミ女史のインタビュー (2008年7月12日) より。)
38. 「奇形の召使い」という言い方は、語弊があると思われるが、原文でそのような表現となっているので、それに沿った。
39. W.E. Soetomo, *op. cit.*, p. 146., also, Harmanto, *130 tahun Langen Praja Mangkunegaran*, 1997, pp. 2-3. (マンクスガラン図書館レクソ・プストコ所蔵の文書。[レクソ・プストコ文書番号2038].)
40. 創作者トンドクスモによってつけられた名。モンドロスウォロとは、素晴らしい声のこと。
41. M.C. Ricklefs, *Jogjakarta under Sultan Mangkubumi, 1749-1792: a history of the division of Java*, Oxford University Press, 1974, p. 109.
42. Wahyu Santoso Prabowo, *Bedhaya Anglirmendhung: Monumen perjuangan Mangkunagara I, 1757-1988*, Tesis S-2, Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, 1990 (以下, Wahyu, *Bedhaya Anglirmendhung...*と略) , p. 54
43. Zainuddin, *op. cit.*, p. 104., also, Wahyu, *Bedhaya Anglirmendhung* ..., p. 48.
44. Mijiは「特別」の意味。ほかのパンゲランたちとは別格の意味である。ふつうパンゲランはいくらかの土地に対して責任を持つが王に仕えるものである。しかしマンクスゴロは自らが主権を持つ領土を持ち、租税を得ることができた。
45. そのうちのひとつに、カスナナン家に伝わるブドヨ・クタワンがある。
46. ただし、もともとは儀式と結び付けて上演されていなかったマンクスガランの舞踊、ブドヨ・アングリルムドゥンが、最近では特別な供え物を必要とし、踊り手は未婚の乙女に限られるなど神聖さを増し、王の即位記念日によく踊られるようになったのは非常に興味深く、もっと深く検証されるべき問題だと思われる。以前は、マンクスガランにおける王の即位記念日に上演される舞踊は決まらず、ワヤン・ウォン、ラングンドゥリヤン、ウィレンなど、様々な舞踊が上演された。(タルウォ女史インタビュー (2007年8月18日) より)
47. Zainuddin, *op. cit.*, pp. 246-247.
48. 王やその家族、仕え人も含む王宮の人間にとって、舞踊は必須の教養であった。
49. W.E. Soetomo, *op. cit.*, pp. 246-247. また、Pigeaudによると、この頃のマンクスガランはジャワにおける文学的、芸術的活動の中心であり、ガムラン音楽、舞踊、ワヤン、文学ともに急速に発展し、マンクスガランにおける芸術の黄金期を迎えていた。(Pigeaud, *op. cit.*, p. 259.)
50. I Made & Sal, *op. cit.*, p.109.
51. マンクスゴロ7世の側室となった女性
52. Rustopo ed., *Gendhon Humardani: Pemikiran dan Kritiknya*, Surakarta, STSI Press 1991, p. 21.
53. 小さいといっても、粗野な役柄に比べて小さく、身が細いという意味で、女性のワヤンよりは大きい。
54. もちろん、これに当てはまらないものもある。大きく、どちらかといえば粗野であるが、善人であるもの、小さくて洗練された悪人もおり、パリエーションに富んでいる。
55. 染谷臣道『アールスとカサールー現代ジャワ文明の構造と動態』第一書房, 1993年, 335 - 338頁。
56. タルウォ女史インタビュー (2008年7月19日) より。
57. タルウォ女史インタビュー (2008年7月19日) より。また, Sri Rochana et al., *op. cit.*, 1994, p. 20.
58. マンクスゴロ7世時代からの踊り手であったスワルディ氏のインタビュー (2008年7月22日) より。ジョクジャカルタ様式からの影響は動きのボキャブラリーなどにかなり明瞭に見て取れるが、マドゥラ、パリの影響はどんなものであるか、定かではない。マンクスガランで、王が退場する時に必ず演奏される、アヤアヤ・カロランAyak-ayak Kaloranで歌われる歌詞の半分はマドゥラ語で、カラウイタン (ガムラン音楽) には、マドゥラの影響が少し見て取れる。
59. プトゥラ・アールスとプトゥラ・ガガの間にあたる動きをする役柄もあり、マディヨmadyaとよばれる。ラングンドゥリヤンでは、ロンゴラウエという役柄がそうあるが、現在は一般的な型の分類に含まれていないため、ここでは省く。
60. ちなみに、ジョクジャカルタのワヤン・ウォンという舞踊劇では21に分類されていた。(Soedarsono, *Wayang Wong : The State Ritual Dance Drama in The Court of Yogyakarta.*, Gadjah Mada University Press, Yogyakarta, 1984, p. 225参照。)
61. 90年代に撮影したと見られるが、正確な日付はない。マンクスガラン様式を正確に記録に残しておくために撮影されたと思われるビデオで、頭、腕、手、体幹部、足のすべての基本的な動きが、その名称とともにひとつひとつ収められている。
62. 最近の演者の多くが国立芸術大学で学び、マンクスガラン様式舞踊を踊る場合も、スラカルタ様式の影響を大きく受けてい

- るという状況もあり、マンクスゴロ7世時代からの踊り手であるこの3人を選んだ。(ただし、ベイ・マルドゥサリ女史はすでに亡くなっている。)
63. ただし、男性が演じる場合、上半身はほぼ裸であるものが多い。
64. ただし、ワヤン・ウォンも含めてジャワ舞踊の衣装が現代のような様式に整えられたのはマンクスゴロ5世の時代(1881~1896年)といわれる。
65. ここでは、舞踊劇から発祥した舞踊衣装に限る。神聖性の高い女性舞踊はまた違った衣装である。
66. ラウォノはラーマヤナに出てくる悪役の王である。メナッジンゴに似た役柄のため、ここで参考に使った。
67. トウンバンとは詩そのものとメロディーの両方を指す。トウンバンは常に歌われ、詠まれることはない。その中でも重要なものにトウンバン・グデ (tembang gede), トウンバン・モチョパット (tembang macapat), トウンバン・トウンガハン (tembang tengahan) があり、ラングンドゥリヤンではトウンバン・モチョパットが使われる。
68. これは、トウンバン・モチョパットの中のシノム形式の韻文詩であり、パラランという楽曲形式で歌われる。(パララン・シノム・ロゴンダン・ミニールPalaran Sinom Logondhang minir。ミニールはスレンドロ音階だが、ボーカルには半音が入る。)
69. 歌詞は、スカムソ氏によってジャワ語からインドネシア語に訳されたものを、筆者が日本語に訳した。
70. ガムラン楽器は、基本的にセットごとに音高が少しずつ変わってくる。同じセットの楽器の中でも違いが見られる。
71. Rustopo ed., *op. cit.*, p. 21.
72. ワハユ・サントソ・プラボウォ氏のインタビュー(2008年9月3日)より。ちなみにこの世界観は、スンバハン・ララスという舞踊のはじめと終わりにされる動きの中に表されている。
73. 女性の役柄にはラクサーサ(鬼)もいるが、美しい女性は概して善である。ただし、例外もある。そのひとは、ジャワ版マハバラタに登場するムストコウェニMustakaweniである。
74. B・A・バブコック編『さかさまの世界—芸術と社会における象徴的逆転』岩崎宗治・井上兼行訳、岩波書店、1984年、「序章」1~32頁。
75. フマルダニ氏は1983年に亡くなるまでの8年間、スラカルタのASKI(後のSTSI、現在の国立芸術大学ISI)の学長をつとめ、インドネシア政府のPKJT(中部ジャワ芸術センター Pusat Kesenian Jawa Tengah)プロジェクトのリーダーでもあった。
76. ナショナルNasionalという新聞に、1959年11月に掲載されたというフマルダニ氏本人のメモが残されている。インドネシア語の題名は「Beberapa Soal Silang Jenis Tari, untuk Gaf. Oemarjo di Jakarta」。(Rustopo ed., *op. cit.*, xi-xii, p. 25.)
77. これは、70年代にPKJT/ASKIで作られ、よく上演されていたものの再演。マンクスガランのラングンドゥリヤンが基となって創作されたもののひとつ。
78. 主に、スラカルタの芸術高校や芸術大学においてである。ただし、後にマンクスガラン関係者によってマンクスガランの内外で演じられたものは除く。
79. これは、ラングンドゥリヤンから派生した舞踊作品である。
80. マンクスゴロ7世の孫
81. 2007年12月21日付、コンパス紙記事 'Irawati pentaskan "Langendriyan Mangkunegaran"' より。  
(<http://www2.kompas.com/ver1/Hiburan/0712/21/210718.htm>)

# Image of Reversal

## Cross-gendered Performance in Javanese Dance Drama *Langendriyan*

Kaori OKADO

This paper analyzes the relationship between the circumstances of the genesis of a unique Javanese dance drama, *Langendriyan* and the expression of its cross-gendered performance from perspectives of performer, movement, costume, and song. *Langendriyan* was created in the late nineteenth century at *Mangkunegaran* palace, in Surakarta, Central Java, and its most distinguishing feature is that all the roles are played by women.

I demonstrate that *Langendriyan* was born of a mixture of political and economic factors, the state of art and culture in the palace, the status of women, and *Mangkunegaran*'s tradition of being close to the common people. I also demonstrate that, on the other hand, I found out that even though the cross-gendered performance of the *Langendriyan* was validated by its stereotypical and traditionally differentiated "style" of movement and costume, it did not completely follow the traditional "style". By featuring beautiful women playing ugly evil characters, a "reversal" or "turning over" of the image occurred. This inversion resonated strongly with audiences because fixed ideas associated with the images were also inverted. This kind of expression of cross-gendered performance in *Langendriyan* had a very close relationship with the circumstances of the birth of this dance drama. For *Mangkunegaran*, the establishment of its own art styles, like the creation of this new dance drama, was one means of strengthening the social position of *Mangkunegaran* in order to elevate its status closer to that of other Javanese countries. From this point of view, I propose that the creation, development, and performance of *Langendriyan* has a symbolic meaning demonstrating the intentions of the royal family in *Mangkunegaran* to "reverse" or "invert" the well-systematized Javanese world.

Keywords : Cross-gendered performance, Javanese traditional dance-drama, reversal of image, Royal palace, Women