

タイ人形影絵芝居に関する調査報告

——2000年、2004年のタイ芸能調査から——

梅田 英春

はじめに

沖縄県立芸術大学附属研究所では、タイ・ラオスの文化に関する調査を継続的に行ってきた。民族芸能部門では、東南アジアの人形劇を調査研究の対象として、2000年、2004年の2回に分けて、タイの伝統的な人形影絵芝居の調査を実施した。2回の調査では、それぞれ様式の異なる人形影絵芝居を対象とし、2000年には、南部で上演されているナン・タルンNang Talung、2004年には中西部で上演されているナン・ヤイNang Yaiを調査対象とした。本稿は、この2回にわたる調査の報告である。

アジアの人形影絵芝居におけるタイの影絵芝居の位置付け

タイの人形影絵芝居の調査報告に入る前に、この調査における二つの様式の人形影絵芝居のアジアの人形影絵芝居における位置付けを確認したい。

アジア、こと東南アジアには伝統芸能として人形影絵芝居が各地に分布している。その中でも有名なのはインドネシア、ジャワ島のワヤン・クリッドであろう。ジャワのワヤン研究は18世紀からオランダ人により始められ、その研究文献目録は一冊の本に編集されるような膨大なものである。またジャワ島の東隣バリ島にもジャワ島とは異なる様式のワヤンが存在し、今なお上演されている。

マレーシアにはワヤン・シャム、ワヤン・ジャワとよばれる二系統の人形影絵芝居が存在する。シャムはタイを意味することから、マレーシアの人形影絵芝居はインドネシアの人形影絵芝居の影響を受けた形態と、タイの影響を受けた形態の二つを持つ。

附属研究所が研究対象としたタイの人形影絵芝居ナン・タルンとナン・ヤ

イは、タイの中でも離れた地域で上演される、全く異なった上演様式の人形影絵芝居である。前者は、南部で上演されることから、国境を接するマレーシアのワヤン・シャムと同系の芸能である一方で、後者は中西部地域で上演され、クメール文化と関わりを持つと考えられている。なおこのナン・ヤイと類似した人形影絵芝居は、カンボジアではスバエク・トムとよばれており、ポルポト政権崩壊後に復興されている。

ナン・ヤイとナン・タルンは、その人形の形態、舞台の構造だけみても大きく異なっている。ナン・ヤイは、インドネシア、マレーシアの人形影絵芝居と同様、人形は人形遣いが片手で操れる程度の大きさであり、また人形は基本的には一人の人形遣いによって操られるのに対し、ナン・ヤイの場合、その人形は一人の人形遣いが1体の人形を持ち、場面によっては20人近い人形遣いが人形を操る。またスクリーンの大きさもナン・タルンの方は、縦3メートル、横5メートル程度であるのに対し、ナン・ヤイは、横18メートル、縦7メートルであり、その大きさを見ただけでも、その規模の違いを認識することができる。

この二つの上演形態は、下記のように分類される。

- (1) 人形遣いが一人ですべての人形を操り、語り、歌唱などを単独で行う上演形態。なお、人形の大きさは片手で操れる程度である。該当する東南アジアの人形影絵芝居：ナン・タルン（タイ）、ワヤン・シャム（マレーシア）、ワヤン・ジャワ（マレーシア）、ワヤン・クリッ（インドネシア）など。
- (2) 人形遣いは多数で、複数の人形を操る上演形態。人形遣いは、人形を操るのみで、語り、歌唱はそれを専門とする演者により行われる。人形は一人の人形遣いがやっと両手で持つことのできるほどの大きさ。該当する東南アジアの人形影絵芝居：ナン・ヤイ（タイ）、スバエック・トム（カンボジア）など。

なお、カンボジアには（1）、（2）の中間的な上演形態として、人形遣いは多数であり、人形も小さく、人形遣い一人一人が語り、台詞を発する上演形態も存在する。スバエク・トイがそれに該当する。

東南アジア地域の人形影絵芝居の起源や伝播については諸説あるが、少な

くても、長い歴史の中で諸地域間で伝播し、相互に影響し合ったことは間違いない。南部タイのナン・タルンは、明らかにマレーシア、インドネシアの上演形態であり、個々には差異があるものの、同系の人形影絵芝居であるといえる。一方、タイ中西部のナン・ヤイは、人形の図像的にもクメール文化の影響を感じさせる。このようにタイの人形影絵芝居もまた、タイの複雑な歴史的経過の中で成立した芸能といえよう。

ナン・タルン調査報告

①調査日程

ナン・タルンを対象とした調査は、2000年3月8日から22日まで行われたもので、ナン・タルンの調査と合わせて、タイの青銅製楽器の製作に関する二つの調査が行われた。なお後者の報告については、稿を改めることとする。

ナン・タルンについては後述するが、日本語、英語で書かれた資料が極めて乏しいことから、3月9日から11日までの3日間はバンコクにおいて図書館、博物館、現地に滞在する研究者などから情報の収集を行った上で、12日から南タイに入り実際の調査を行った。なお、本調査のインフォーマントはタイ語しか理解できないこともあり、その多くは通訳を通して行ったことを付け加えておく。なお通訳者は大阪大学文化人類学専攻の博士過程（当時）の学生に依頼したことから、タイ文化に関する特殊な用語等に関して習熟しており、調査に問題はなかった。

調査日程は下記の通りである。

13日 タクシン大学附属南タイ研究所で、ナン・タルン研究者であるピタヤ氏、館長のウボンスル氏と面会。ナン・タルンに関する歴史、現在の上演状況などについて聞く。その後、この研究所に併設する南タイ民族博物館の中のナン・タルンの展示コーナーにて説明を受ける。

更にピタヤ氏からの紹介状を得て、タイにおいて伝統芸能継承者に指定された人形遣いナン・チン氏宅を訪れ、後日の上演を依頼する。

14日 ナコン・シタマラートに移動し、人形遣いスチャート氏を訪れ、特に人形の制作に関する細かなインタビューを行う。またいくつかの

人形を資料として購入する。

夕刻、再びスチャート氏宅を訪れ、家に併設した舞台上で1時間半程度のデモンストレーション的な公演を見せていただき、その後、音楽と人形の動かし方、セリフや歌との関係について演奏者、スチャート氏にインタビューを行う。

- 15日 ナコン・シタマラートの女性の人形製作者メサ氏を訪れ、その製作方法などについてインタビューする。パッターンへの移動途中、バーン・ゲオの人形製作者ボロムクル氏を訪れインタビューを行う。
- 16日 ナン・チン氏によるナン・タルンの上演（約5時間）の調査。
- 17日 タクシン大学附属南タイ研究所に再訪し、研究所所蔵のビデオのダビング等を受け取り、バンコクに移動。以降、バンコクでは主に楽器の製造、伝統演劇や音楽の現状に関する調査。

②ナン・タルンの語源

ナンはタイ語で「皮、皮人形」を意味している。影絵人形の作り手であり、また人形遣いでもあるスチャート氏とのインタビューによれば、現在は牛の皮を使うが、過去には象以外の皮、たとえば水牛、虎、エイ、熊などの皮も使用したという。牛の皮の使用については他二人の人形製作者とのインタビューでも同様である。

タルンの語源は、タイ南部の地名パッターンを意味していると考えられている。その理由はタイでは現在、ナン・タルンの発祥の地をパッターン中のクアン・プラオと考えられており、文献によるとこの地域でナン・タルンは、ナン・クアンとよばれているという (Smithies and Kerdchouay 1972:379)。現在では、発祥地であるパッターンほか、特に東海岸沿いのソンクラ、ナコン・シタマラートで主に上演されている (Hemmet 1996:9)。

③ナン・タルンの地域による差異

ナン・タルンに関する記述は主に東海岸沿いの上演事例について書かれたものが多いが、ピタヤ氏はそのインタビューの中でナン・タルンを大きく三つの地方様式に分類している。

一つはすでに述べた東海岸沿いの地域で上演されている様式、もう一つは西側で上演されている様式、そして最後は南部、マレーシアとの国境地域で上演されている様式である。彼によれば東海岸で上演されている様式、すなわち今回調査を行った様式のナン・タルンはもっとも洗練され、また物語は新しいもの（人形遣いによる創作もの）が取り入れられる。西部様式について、ピタヤ氏は「未発達のナン・タルン」とよぶが、その名の通り、ナン・タルンの古い上演形態が残されているという。特に上演演目については、他では上演されなくなった『ラーマンキエン』（インドの古代叙事詩ラーマーヤナがタイに伝播した文学作品）が上演されているという。南部様式は70パーセントがモスリムの地域であり、ワヤン・シャムの影響を強く受けているという。こうした地域様式は文献資料の中には見出すことができなかった貴重な情報である。

④人形について

人形はすべてナンと呼ばれている。登場人物により形態が異なり、その種類は約70種だという。本稿では彩色方法とキャラクターの二点から報告する。

■彩色方法

人形は彩色方法により二つに分類することができる。すなわち、極彩色に彩色され、スクリーンに色が透けてみえる人形群、黒を基調としていることでスクリーンには影しかうつらない人形群に分類できる。

彩色方法は制作者により差異がみられる。スチャート氏の工房では現在、彩色には主に食用染料（中国製）が用いられており、この伝統はかなり古い時代からだというが、それ以前は、植物から塗料を作成していたという。現在は食用染料をつけたあと、最後に日本製のワックスでコーティングを行い、艶を出すと同時に色落ちを防止している。かつてはコーティングにゴムの木の樹液を用いたという。一方メサ氏は、色彩に油性マジックを用いている。また、ニスを塗ってから、その上に彩色している。

黒で彩色される人形の多くはタロックとよばれる道化役の人形群で、これらは糸を操ることにより口の下唇（下顎）の部分が開閉する構造になっている。この構造はインドネシア、マレーシアのワヤン人形と類似している。

こうした色彩についてスチャート氏は、黒は「服をきていない裸の状態」、いかえれば道化役である民衆は服を着ることができないことを意味しているというが、ナン・チン氏が上演最初の儀礼で用いる仙人（ルーシー）の人形も黒一色で彩色されていることから、彩色されていない人形の意味については今後調査していく必要がある。

今回の調査だけでは全体的なことはいえないが、東海岸のナン・タルンの場合は人形の製作者と上演者はほぼ分業制をとっていると思われる。

■キャラクター

人形のキャラクターは大きく九つに分類される（Broman 1996:8）。

- 1) 神あるいは神格
- 2) 王族
- 3) 宮廷の女性
- 4) 踊り手
- 5) 猿
- 6) 魔物
- 7) 仙人（世捨て人）
- 8) 聖霊
- 9) 道化

上記以外に小道具、たとえば矢などの武器、飛行機や車などの乗り物などが用いられている。

⑤上演演目

今回の調査では伝統的な上演演目、特に『ラーマンキエン』の上演について調査を行うことが目的の一つであったが、調査の過程で、伝統的な『ラーマンキエン』の演目が東海岸沿いでは全く上演されなくなったことが明らかになった。『ラーマンキエン』の人形の記録を試みたが、現在はどの人形遣いや人形製作者もそれらの人形を保有していなかった。すでに海外の研究機関や博物館などに流出しているようである。

スチャート氏は『ラーマンキエン』が上演されなくなった時代は、1930年代から1940年代にかけてであり、日本の白黒映画が村落で盛んに上演されて

いた時代と合致しているという。新たな娯楽が、伝統的な演目の消失に関わっていることが考えられよう。

現在では人形遣い自身が創作した物語を上演するのが一般的である。今回の調査で上演を依頼したチン氏も「母のやさしさ」と題する演目を上演したが、この演目はチン氏自身が若い頃インド映画を見た印象がきっかけになって創作された演目だった。

なお『ラーマンキエン』の演目については西海岸では現在も行われているということから、今後は西海岸のナン・タルンを物語の側面から調査対象にしていきたいと考えている。

⑥音楽

音楽は人形遣いの背後で、伝統的には5、6人で演奏される。音楽家はルーク・クーナンとよばれる。これは「ナン・タルンの友」を意味し、通常は演奏家の他に、舞台を作ったり、音響装置を準備したりする舞台裏方の人々もそれに含まれている。楽器は以下の通り。

ソー	二弦の擦弦楽器
ピ・ナイ	ダブル・リードの縦笛
タップ	両面太鼓
クロン	片面太鼓
モン	青銅製の縦型ゴング
チン	直径6センチ程度の小型シンバル
クラップ	拍子木

ナン・チン氏の上演時には上記の楽器に加え、ドラム・セット、ボンゴが加えられていた。またスチャート氏の公演においてもシンバルが加えられていた。現代ではドラムセットのほか、バイオリン、エレキギター、電子オルガンなどが加えられることがある (Hemmet 1996:9)。

曲は上演を告げる曲、儀式の部分で演奏される曲、舞踊の場面で演奏される曲など、場面に適応したさまざまな種類がある。また人形遣いはこうした音楽を伴奏に、さまざまな詩を歌唱する。興味深いのは人形遣いが歌う韻文詩の韻の区切りに合わせて、曲が必ず途切れることで、この点では韻律詩の

構造と音楽が密接に結びついているといえよう。今回は人形遣いに対するインタビューにもとづいた調査が主であり、音楽についてもさまざまな質問を行ったが、人形遣い自身は音楽に関する詳細な知識をもち得ていなかった。そのため、今後は楽師に対するインタビューを行う必要があるだろう。

⑦芸の伝承

ナン・タルンの伝承、ことに人形遣いの伝承は子弟制度である。自分の気に入った人形遣いのところに弟子入りして物語や技術を学び、師匠の上演を手伝いながら最終的には独立して公演できるようになるというのが一般的なナン・タルンの芸の伝承である。しかしスチャート氏によれば、現在、ナコン・シタマラートの芸術高校にはナン・タルンのコースがあり、その基礎的な上演技術を習得できるという。今回の調査では公的機関によるナン・タルンの教育、伝承については調査していない。なお、バンコクにある王宮附属の芸術アカデミーは音楽、舞踊のコースはあるが影絵芝居のコースはない。なお、ナン・タルンの人形遣いの多くは専業ではなく、農業などを生業にしている場合が多い。

楽師の大半は人形遣いと同村の出身者で、職業はさまざまである。多くはみようみまねで技術を身につけているようである。この点についても今後の調査に委ねたい。

⑧ナン・タルンの上演と儀礼

現在のナン・タルンの上演は主にボン・バン・サーン・クラウとよばれる願掛けがかなった場合に行われる。これはあくまでも個人的な信仰心にもとづいており、たとえば就職ができた場合、病気が治った場合ナン・タルンで上演すると願掛けをし、それが成就した暁にはナン・タルンの上演を行う。ナン・チン氏によれば、願掛けの成就にナン・タルンは頻繁に選択されるという。ナン・タルンはこうした願掛け成就の際の上演されるほか、現在では儀礼の余興、いわゆる娯楽を目的にした場合に上演されることが多いようである。しかしかつてはさまざまな儀礼、とくに不治の病を治す儀礼、悪霊に取り憑かれた（と考えられる）人々のための儀礼と関係していたようである。

こうした儀礼の場合には『ラーマンキエン』の中から特別な演目が上演されることを研究者であるピタラ氏から教示されたが、人形遣い自身はすでにそうした儀礼や演目を知らなかった。

⑨ナン・タルンの上演前に行われる儀礼に見られる宗教性

願掛け成就、娯楽のために上演されるナン・タルンとはいえ、この上演には興味深い儀礼が人形、経典、供物を用いて上演前に行われる。この儀礼はルアン・ボンとよばれており、ナン・チン氏の上演の際、ルアン・ボン儀礼は弟子が執り行った。

タイでは一般的に仏教が信仰されており、ナン・チン氏の上演も仏教寺院の敷地内で行われている。しかしルアン・ボン儀礼では仏教の経文のうち三帰依文（ブッタ、仏法、僧侶に帰依をする文）が読まれる中、仙人の人形（ルーシー）、次にウィシュヌ、ブラフマの順に人形がスクリーン上に登場し、所々で人形遣いが三帰依文を朗読した。ウィシュヌ、ブラフマはヒンドゥーの神々であり、またルーシーもサンスクリット語でヒンドゥー教の仙人を意味している。こうしたことからナン・タルンが宗教的にシンクレティックな様相を呈していることが明らかである。

⑩上演の実際

上演される舞台は小屋がけである。ナン・チン氏の場合の舞台を計測した結果、スクリーンは横4.6、高さ3メートルの長方形、舞台の大きさは長さ4メートル、幅5.1メートルである。なお舞台は高さ1.6メートルにつくられている。それゆえ地面に腰を下ろした観客はスクリーンを若干見上げる形となる。

楽師はすべて舞台上の人形遣いの後方に坐し、人形遣いが操る人形を見ながら演奏する。

上演の経過は以下の通りである。

1) ルアン・ボン

2) ナイ・ナンによる上演理由、上演演目の説明

(なぜ上演しているかを観客に知ってもらわなければならない)

3) 演目の開始

観客は上演が始まるとあちこちの集落から集まり始め、今回の調査では、多いときには約200人であった。特に観客はタロックのセリフを楽しみにしているようで、タロックのセリフを聞きながら人形に対し掛け声をかけたり、笑ったりしており、道化役としてのタロックを実感できた。

⑪観光とナン・タルン

最後にタイ観光とナン・タルンについて若干述べておくことにしたい。タイ南西部は観光地として、2004年12月に津波被害にあったプーケットが海浜リゾート地としてよく知られているが、それ以外は観光拠点として認知されていないのが現状である。しかし、タイの観光局はこうした南部芸能も観光資源としてとらえはじめており、観光局が作成するパンフレットにもナン・タルンの紹介が行われている。特に今回の調査でも訪れたナコン・シタマラートのスチャート氏はタイ観光賞を受賞しており、自宅にステージを作り、内外の観光客に上演を行っている。スチャート氏については在日本タイ観光局も資料をもっており、そうしたことから近年では『地球の歩き方』などの日本の観光ガイドにも、ナコン・シタマラートの項目にはスチャート氏やナン・タルンの記述がある。しかしナコン・シタマラートには、観光地としてアピールするための観光資源がまだまだ不足していることを考えると、観光化が集中するバンコクやアユタヤなどで観光客向けに上演しない限りその認知度は今後も低いままと思われる。

ナン・ヤイ調査報告

①調査日程

ナン・ヤイを対象とした調査は、2004年12月18日から27日まで行われた。この上演様式の人形影絵芝居については事前に文献調査を行い、日程の関係から、調査地をラーチャブリー県ポータラム郡ソーイ・ファー村のワット・カノーン（カノーン寺）において伝承されているナン・ヤイの調査に限定した。

ナン・ヤイについては後述するが、1990年にワット・カノーン一座の来日

公演があり、このときの上演プログラムが、全79頁におよぶ大部な研究資料となっている（金子編 1990）。また宮尾による研究でもワット・カノーニ一座の上演についてふれている（宮尾 1984:101-114）。また複数の欧文文献においてもこの寺院に伝承されているナン・ヤイについて言及されているため、最初の調査であることもふまえ、最も有名なこの一座を調査対象とした。

1990年のナン・タルン調査同様に、インタビューの大半は、通訳を通して行ったことを付け加えておく。なお通訳者は、日本の大学を卒業し、タイ、日本の両文化に精通するタイ人に依頼した。

調査日程は下記の通りである。

- 19日 バンコク市内で資料収集、通訳との打ち合わせ、スケジュール確認
- 20日 ワット・カノーニ訪問。現在、一座の指導的立場であるタボンヌクルパン氏へのインタビュー、ワット・カノーニに併設された博物館所蔵のナン・ヤイ人形の撮影を行う。また、この調査と同時期にポーラムでおこなわれていたタイの国民体育大会参加者のために上演されていたナン・ヤイ（約30分の上演）を、寺院敷地内で見学する。
- 21日 ワット・カノーニにおけるナン・ヤイ上演（約3時間）の記録、人形製作に関するインタビュー、作業工程について記録する。なお、ナン・ヤイ上演は、近年は電光を用いて行われているところを、あえて直火を光源にしてもらうように依頼した。
- 22日 バンコクへ移動。
- 23日 バンコク国立博物館に、かつて昼間に上演されたナン・ヤイ人形が所蔵されていることをワット・カノーニにおけるインタビューから知り、国立博物館のナン・ヤイ人形の撮影許可手続きと撮影を行う。
- 24日 バンコク市内で文献調査。
- 25日 大型木偶人形劇（ジョー・ルイス劇団）の見学。
- 26日 文献資料の収集。

②ナン・ヤイの語源

ナンはタイ語で「皮、皮人形」を、ヤイは「大きい」を意味している。つ

まりナン・ヤイの文字通りの意味は「大きな皮人形」となる。実際にその人形の大きさは、大きいもので高さ、幅ともに約1.6メートルほどもあり、二本の支え棒がつけられ、人形遣いは両手で支え棒を持たなければ、人形を持ち上げることはできない。ほとんどの人形の皮は牛皮であるが、開演前の儀礼に用いられる人形のうち、仙人（ルーシー）だけは、虎の皮であると言われている。

③ナン・ヤイの地域による差異

近年までナン・ヤイは、調査対象であるワット・カノーン一座が伝承してきた。インタビューによれば、ここ数年の間、ラチャブリー県やバンコク近郊に新たな劇団が設立されているが、その上演方法はすべてワット・カノーンの上演方法を伝承しているという。また新たに製作される人形も、すべてワット・カノーンに保管されているものを写し、それをもとに作られているという。それゆえに、ナン・ヤイの上演形態には大きな地域差のようなものは存在していないと考えられる。

④人形

ナン・ヤイの人形に最も特徴的なのは、一つのキャラクターに一つの人形が対応しているだけではなく、ナン・ヤイの重要な演劇的場面に対応する人形が存在するということである。たとえば、『ラーマンキエン』の中の巨人バ克蘭とオンコットの激戦の場面の人形は、一枚の影絵人形の中に、つかみ合ったり、ぶつかり合って激戦をする二人の登場人物が彫刻されている。一般に、アジアの人形影絵芝居の場合は、一体の人形は一つの登場人物に対応しており、場面と一つの人形に表現するという特徴は、ナン・ヤイの人形上の顕著な特徴ともいえる。

■ 絵の描き方

なめして平らにした皮には大抵、水に溶かした煤を塗り、全体を黒にする。これはその後彩色する色を定着しやすくするものだという（シーマトラン 1990:68）。本来は先がとがったもので絵を描いたり、白インクで描くのが一般的であったが、タボンヌクルパン氏によれば、現在は、人形の絵をB4版

程度の白紙に描き、実物大にコピーしたその紙を彫刻する皮に直接ノリをつけて貼って、その上から彫刻を施す。このように絵の描き方は現代のテクノロジーを利用することで大きく変化している。

■彫刻の方法

彫刻はすべて手作業で行われる。このための特殊な道具があり、ほとんどが「型抜き」の手法で行われる。大きな部分の切り取りなどには、ナン・ヤイの制作作業専用のナイフが用いられる。

■彩色方法

色彩は大きく、黒、緑、黄、赤の4色である。黒は煤を塗りつけるが、いったん塗った黒をナイフなどで皮から削りとることで、皮の地の色を出して、そこに光を投影させることで白を表現する。つまり、白は白い塗料を塗るわけではない。その他の色はすべて本来は自然塗料から作られる。伝統的な彩色方法についてはシーマトランの研究(1990)に詳しい。またこれらの自然の素材についてはワット・カノーに併設された博物館に展示されている。しかしワット・カノーで人形製作を行うタボンヌクルパン氏によれば、現在の彩色では、伝統的方法で彩色されるばかりでなく、アクリル絵具を使用することも多いという。また、昼用の人形(現在この人形を用いる上演は衰退し行われなくなった)の場合は、用いる色の種類は自由で、金箔などが張られることもある。この人形については、新しく製作されたものがワット・カノー併設の博物館に展示されているが、古い人形は、バンコク国立博物館の「演劇・芸術・遊具」の展示室に数枚展示されている。本調査においてもこの人形について特別許可を得て写真撮影を行ったが、その人形からは鮮やかな彩色のあとがうかがえる。

⑤上演の演目

演目はすべて『ラーマンキエン』からとられており、ワット・カノーには『ラーマンキエン』を全部で九段にわけ、それらを3日間続けて上演していた歴史があるが、現在では九段すべてを上演することはできない。ただし演目内容や上演方法が伝承されなくなったわけではなく、現在のメンバーで上演する場合は数ヶ月間練習をすれば上演は可能だという。

本調査で上演した部分は九段のうちの最初の部分「ハヌマーンが指輪をリーダー妃に献上する段」と「ハヌマーンがロンカー国を焼き討ちにする段」の二つである。

⑥音楽

ナン・ヤイの付随音楽を演奏する楽団の楽器編成は、ピーパートである。シーマトランの研究では、6人編成の小編成ピーパートと書かれているが(シーマトラン1990:70)、今回の調査では、大きな編成のピーパートで10人の演奏者により構成されていた。楽器は以下の通りである。

ピー・ノーク	ダブル・リードの縦笛
クローン・タット	一對の両面太鼓。立てて片面だけをバチでたたく。
タポーン	両面太鼓。両面を手でたたく。
ラナート・エーク	竹琴(高音域)
ラナート・トウム	竹琴(低音域)
コーン・ウォン・ヤイ	16個の平行ゴングを環状に配列した青銅製打楽器。
コーン・ウォン・レ	コーン・ウォン・ヤイと同形。(高音域)
チン	直径6センチ程度のシンバル
チャップ	直径20センチ程度のシンバル
クラップ・セパ	拍子木

また楽団とともに語り手兼歌い手が坐っており、マイクを使って、上演場面に合わせながら場面の説明などをタイ語で行っていた。内容はアドリブではなく、ほとんど書かれた台詞にもとづいていた。

曲はすべて「コーン」、「ラコーン」とよばれる演劇で用いられる曲目で、場面に合わせた曲(悲しみの場面、求愛の場面、猿軍の進軍、夜叉軍の進軍、戦闘場面など)がリーダーの指示によって演奏される。

今回の演奏者の多くは、リーダーを除き小学生から中学生の子どもで、現在は長年演奏にたずさわってきたメンバーの指導で定期的に演奏指導が行われ、後継者の育成が進んでいる。

⑦芸の伝承

文献によれば第二次世界大戦以前は、中部タイに多くのナン・ヤイ一座があり、その活動が活発に行われていたようだが、その後の娯楽の変化、メディアの発達の中で徐々に衰退していき、1990年頃にはワット・カノーン的一座のみとなってしまった（シーマトラン 1990:66）。

ナン・ヤイの伝承はかつてワット・カノーンの男性の人々（基本的には修行僧）の間で継承されてきた。住職がこの一座の師匠（クルー・ナン）となって育成を続け、村落に居住する人形製作者達が人形を寄進し、一座を支えていたという。また演出者も伝承に大きな役割を担っている。

現在はこの芸能がタイの中で、重要な伝統芸能として認識されたこともあり、近隣の子ども（主に寺院信徒）に対して定期的な指導を行っている。基本的には仮面劇であるコーンに用いる舞踊の所作が人形遣いの動きの基本となるので、最初にコーン舞踊の基本姿勢や所作を学んだ後、人形を持たせて練習するという。ただし、かつてのように厳しい練習をすると子ども達が練習に来なくなるため、以前にくらべると、人形遣いの基本姿勢は崩れているという。ナン・タルンと異なり、芸術高校などで専門的な指導は行われていない。

⑧ナン・ヤイの上演と儀礼

現在のナン・ヤイは、儀礼の際に上演されることはあるにしても、その目的はあくまでも娯楽としての鑑賞用である。ただし歴史的な文献によれば、アユタヤ王朝の儀礼の中で上演された記録が残っている（シーマトラン 1990:66）。現在、ワット・カノーン的一座は、タイの新年にあたるソンクラーン祭礼時に、村落の人々の娯楽を目的としたナン・ヤイが夜間に上演される。

⑨ナン・タルンの上演前に行われる儀礼に見られる宗教性

ナン・ヤイはナン・タルンと同様、上演前にはワイ・クルーという「影絵と音楽の祖師匠」に対する儀礼が行われる。

開演前にスクリーンの前に供物を供えるための小さな机が用意され、その

上に1頭分の豚の頭、花、線香、果物やお菓子などの供物が供えられ、その前には仙人（ルーシー）、ナーラーイ（ヴィシュヌ神）、イスアン（シヴァ神）の皮人形が立てかけられる。この三つの人形の名称についてはナン・タルンと同様である。

師匠が最初のろうそくに火を灯すことで儀礼が開始され、さまざまな祈りが終了した後、仙人の人形は舞台裏にしまわれる。その後、ナーラーイとイスアンの人形は二人踊り手（人形遣い）によって掲げられ、しばらくの間、二人はスクリーンの前で踊る。その後、それらの人形も片付けられ儀礼はすべて終了する。

ナン・タルンにおける類似の儀礼（ルアン・ボン）については前述したが、ナン・ヤイのワイ・クルーもまた同様に仏教国であるタイにおいて、ヒンドゥーの神を祈禱の対象とするシンクレティックな側面が強いことが、並べられる人形から明らかである。

⑩上演の実際

ナン・タルンの舞台が小屋がけであるのに対して、巨大なスクリーンを用いるナン・ヤイの場合は、地面に直接スクリーンを設置する。スクリーンは幅18メートル、高さ7メートルで、10人程度でスクリーンを立てた後、ロープで地面に固定する。

スクリーンの上には一座の名前が書きこまれており、観客は名前の書かれている側から上演を鑑賞する。スクリーン裏側には、高さ1.4メートルで、約1メートル四方の鉄板が上に置かれた台が設置され、その上に乾燥したヤシの実をおき、それに火をつけて舞台用の灯りとする。ただし、近年は火を使う場合でも、スポットライトを1、2本用いるのが一般的だという。理由としては大きな火を常時灯すための世話がたいへんなことに加え、火だけでは、現在の観客にとって暗く感じるということだった。

ナン・ヤイの場合は、スクリーンの舞台裏で火をたくが、人形そのものは舞台の前で操られる。つまりこの上演様式は、正確には影絵芝居とはならない。ナン・タルンのようにいわゆる「影」を映し、それを観客が楽しむ芸能ではないからである。光源がスクリーン裏にあるため逆光となり、人形の色

の部分はほとんど見えず、くり貫かれた部分は明確に見えるため、見た目には影絵芝居のようにうつるのである。

上演の経過は以下の通りである。

- 1) ワイ・クルー（前述）
- 2) ブーク・ロンの上演

ブーク・ロンは開幕前の上演のことで、演目である『ラーマンキエン』とは全く関連のない仏教道徳を観客に伝える内容の上演が行われる。この演目はその後上演される演目にかかわらず、常に同じ内容の物語「白猿が黒猿を退治する」が用いられる。

善の象徴とされる白猿が、悪者として知られる黒猿を退治しようとして戦い、白猿は捕まえた黒猿を仙人（ルーシー）のところへ連れて行き、裁定を仰ぐ。その結果、仙人（ルーシー）は黒猿に改心することを説き、あえて罰を与えることをせずに解き放つ。単純な内容であるがゆえに小さい子どもにもわかりやすく、仏教道徳教育を演劇を通して行い、さらには続けて上演される『ラーマンキエン』に観客を引きつける役割をもつという。『ラーマンキエン』物語においても、猿は重要な役割を担っているからである。

3) 演目の上演

今回の調査では、ラーマンキエン物語の二つの段が連続して上演された。かつては三つの段を連続して上演したが、時間の関係もあり、近年では長くても二段を続けて上演するだけのことが多いという。今回上演された段は、『ラーマンキエン』の中でもひじょうに有名な挿話だったが、ワット・カノーでは、この演目を上演することが最も多い。

その理由として、物語の内容に悲劇、喜劇、ロマンス、戦闘などさまざまな場面が出てくるために観客を飽きさせないことを一番目にあげ、次に、物語が有名なため観客が理解しやすいことに加え、それを学ぶ子ども達にとってもわかりやすいということだった。

⑪観光とナン・ヤイ

ワット・カノーンの位置するラチャブリー県は、バンコクから車で二時間程度であり、ナン・タルンが上演されているタイ南部に比べれば、バンコクに降り立つ観光客にとってはさほど不便な地域とはいえない。しかし実際のところ、この地域の観光地としての名所は水上マーケット程度しか観光ガイドには記されておらず、観光地としてはほとんど認知されていないのが現状である。それゆえに、ワット・カノーンのナン・ヤイは観光とはほとんど関連はなく、依頼がない限り、常設で上演を行うことはない。

ただワット・カノーンには常設の人形影絵劇博物館があり、まれに外国人の観光客などが訪れるそうである。外国人としてこのナン・ヤイの上演を依頼されることは、これまでほとんどないという。

しかし今回は、偶然にも調査と時期を同じくして、ラチャブリー県でタイの国民体育大会が開催されており、その期間中は毎日、大会選手や関係者達のために1日1回、30分程度の上演を行っていた。この上演は開催地であるラチャブリー県からの依頼で行なわれていた。

またバンコクの芸能祭などでタイ人向けに上演されることが多く、1ヶ月に1回程度はホールでの公演が予定されていた。

一座は観光と上演が結びつくことに対して消極的である。その理由として、かつて外国人から依頼された公演で撮影された写真が、海外で絵葉書として商品化されたことをあげた。一座は著作権のことについての知識を有しており、ナン・ヤイが観光と結びついた際には、一座の望まないところで、自分達の芸能が「商品化」されていく可能性を強く指摘した。しかしワット・カノーンとは別に、新たに創設されたナン・ヤイのグループでは、観光化の動きがあるという。

⑫1990年の日本公演がもたらしたもの

ナン・ヤイ一座の最初の海外公演は、1990年の日本公演である。1990年当時、ナン・ヤイ一座はかろうじて存続していた状況で、現在のような活発な活動は行われていなかったという。その中で依頼があり、練習を重ねて行われた日本公演は、ナン・ヤイの復活に多大な影響を与えた。更に同年、タイ

王女の一人が一座を訪れ、ナン・ヤイに理解を示したことも一座に対しては大きな出来事だった。日本公演、タイ王女の来訪の二つが、ワット・カノーンのナン・ヤイ一座の活動を活性化させ今に至っている。

ワット・カノーン内の博物館には、王女が来訪したときの写真、また日本公演の新聞記事などが額に入れられて飾られているが、この展示は、この一座にとっていかに重要なできごとであったかを示しているといえよう。

おわりに

2000年、2004年の2回の調査を通じて、タイ人形影絵芝居の二つの上演形態、ナン・タルンとナン・ヤイの両者を比較することができ、その差異や類似点を見出せたことは大きな成果だった。この二つの人形影絵芝居を調査してはっきりといえることは、ナン・タルンの上演様式や人形の形態などから、それはインドネシアやマレーシアの影絵芝居の系統であり、一方、ナン・ヤイは、カンボジアで伝承されたスバエック・トムに近く、クメール系の芸能であることである。タイの地形的特徴、歴史的背景を考えれば、タイ国内に異なる文化が息づいていることは容易に理解できよう。

クメール系の芸能であるナン・ヤイは、アユタヤ時代には王宮の芸能として伝承されているが、ナン・タルンは、地方の芸能として長いこと継承されてきた。両者ともタイの現代社会の中での継承は容易ではないが、ナン・タルンは、村の人々の娯楽として伝承されていたことから、社会変化に応じて村の人々が望むような新しい要素を次々に加え、芸能の形態を変化させることによって時代に対応してきたかのように見える。その一方で、ナン・ヤイは、舞台が大掛かりであることもさることながら、宮廷の中で上演されてきた歴史ある芸能であったゆえに、簡単にその上演形態を変化させることができず、近代という時代に取り残され、調査対象となったワット・カノーンの一座を除き、時代の波に巻き込まれ衰退していったことは興味深い。またそのリバイバルの契機の一つとなったことは、日本公演であることも現代における伝統の継承方法として注目すべきである。

タイの音楽や芸能政策は、1970年代までバンコクを中心とした「古典」を中心に行われてきたために (Miller and Williams 1998:116)、周縁の地域の芸

能は、ある意味野放し状態であり、その中で消滅したものもあれば、時代に対応しながら変化してきたものもある。ナン・タルンは周縁の芸能の典型ともいえよう。しかし現在は、地味な芸能ではありながら、どちらもタイの重要な芸能として位置付けられていることはいうまでもない。

今回報告した2回の調査は、きわめて予備的な調査ともいえ、今後はこの調査の中で知り得たさまざまな情報をもとに、より専門的な本格的調査を行いたいと考えている。

参考文献

Brandon, James R.

1974 *Theatre in Southeast Asia*. Cambridge: Harvard University Press.

Broman, Sven

1996 *Shadows of Life: Nang Talung, Thai Popular Shadow Theatre*. Bangkok: White Orchid Press.

Hemmet, Christine

1996 *Nang Talung: The Shadow Theatre of South Thailand*. Amsterdam: Royal Tropical Institute KIT Press.

Kam, Garrett

2000 *Ramayana in the Arts of Asia*. Singapore: Asia Book.

金子量重編

1990『NANG YAI タイ王国伝統芸能影絵芝居』（公演解説書）、淡路文化財協会。

Koanantakool, Paritta Chalernpow

2004 Relevance of the Textual and Contextual Analyses in Understanding Folk Performance in Modern Society: A Case of Southern Thai Shadow Puppet Theatre. Siraporn Nathalang (ed.) *Thai Folklore Insights into Thai Culture*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, pp. 189-227.

Miller, Terry and Sean Williams.

1997 The Impact of Modanization on Traditional Musics. Terry Miller and Sean Williams (eds.) *South East Asia (The Garland Encyclopedia of World Music, vol.4)*, pp.113-143.

宮尾慈良

1984 『アジアの人形劇』 三一書房。

1993 『アジア人形博物館』 大和書房。

大菅俊幸

1998 『スバエク物語——カンボジアの影絵芝居』 曹洞宗国際ボランティア会。

Prince Dhanivat, H.H. (Kromam Bidyalabh Birdhyakorn)

1954 *Shadow Play (The Nang)*. Bangkok: The Fine Arts Department.

シマートラン, ソン

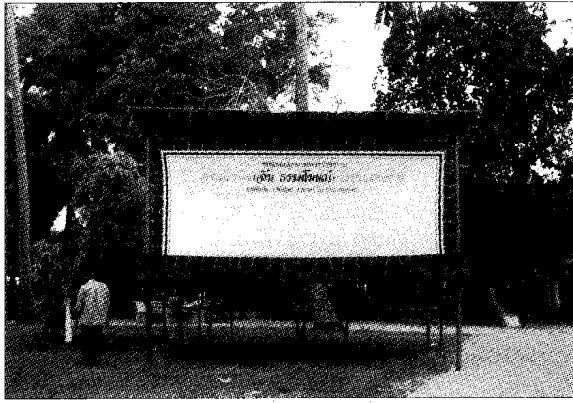
1990 「ワット・カノーンのナン・ヤイ (大影絵)」 『NANG YAI タイ王国伝統芸能
影絵芝居』 (公演解説書)、淡路文化財協会、pp. 66-78。

Smithies, M. and E. Kerdchouay

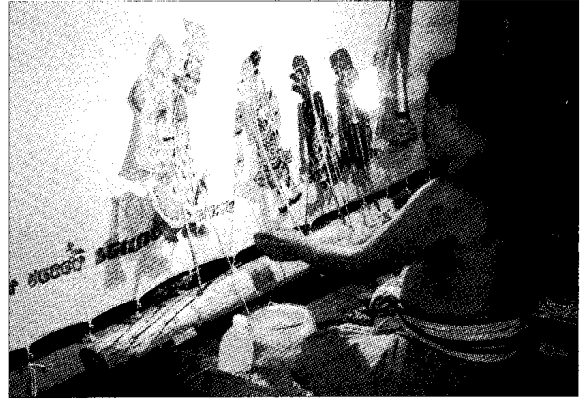
1972 Nang Talung: The Shadow Theatre of Southern Thailand. *Journal of the Siam
Society Bangkok* 60(1), pp. 379-390.

Yousof, Ghulam-Sarwar

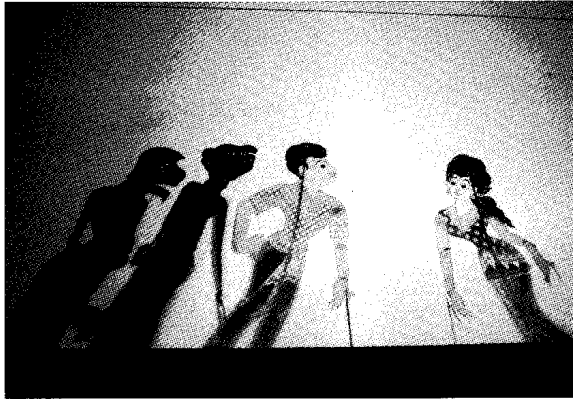
1994 *Dictionary of Traditional South-east Asian Theatre*. Kuala Lumpur: Oxford
University Press.



ナン・タルンの舞台



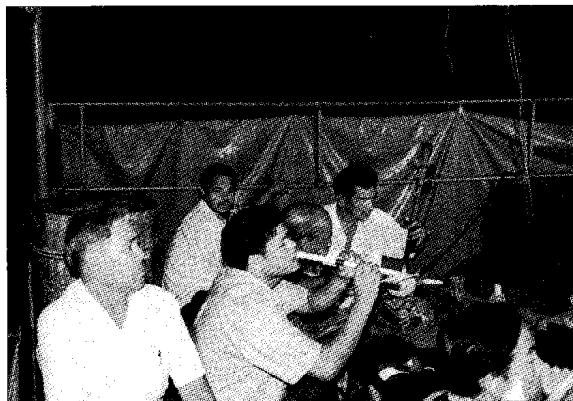
ナン・タルンの上演風景



影になったナン・タルンの人形



ナン・タルンの観客



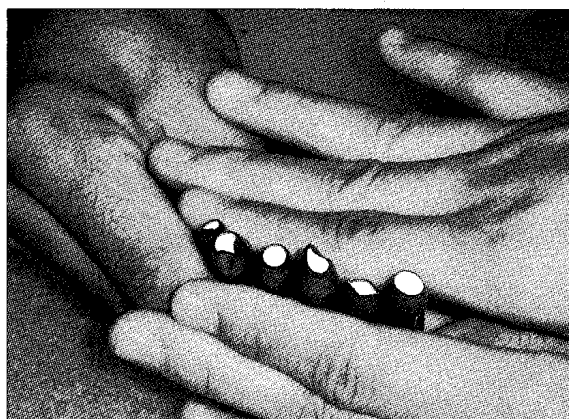
ナン・タルンの演奏者



ナン・タルンの音楽として用いられた
ドラムセット



拡大コピーしたナン・ヤイ人形の下絵



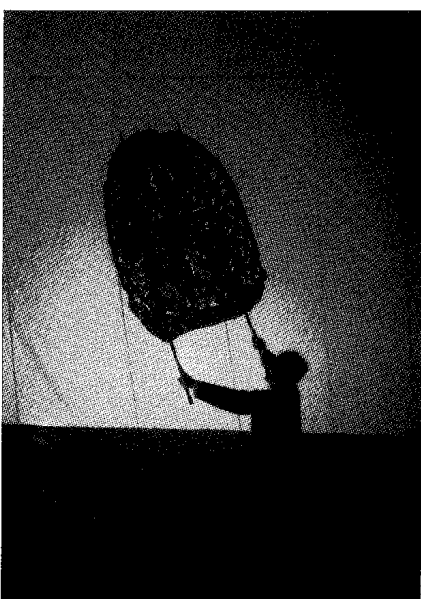
ナン・ヤイの人形を製作するための道具



ナン・ヤイ上演前のワイ・クルー儀礼



ナン・ヤイの音楽を演奏するピーパート



ナン・ヤイ人形



ナン・ヤイの上演風景