

タイ南西部における影絵人形芝居ナン・タルンの諸特徴

梅田英春

はじめに

本稿はタイ南部で上演されている影絵人形芝居ナン・タルン nang talung を研究対象とし、特に南西部アンダマン海沿いのプーケット県、パンガー県一帯で上演されるナン・タルンの上演様式の諸特徴を明らかにすることを目的とする。

タイ王国は大きく、マレー半島に細長く位置するタイ南部と、インドシナ半島に位置するそれ以外のエリアに分けることができる。南部は14県からなっており、北側の一部がミャンマーと国境を接し、南側の一部はマレーシアと国境を接して

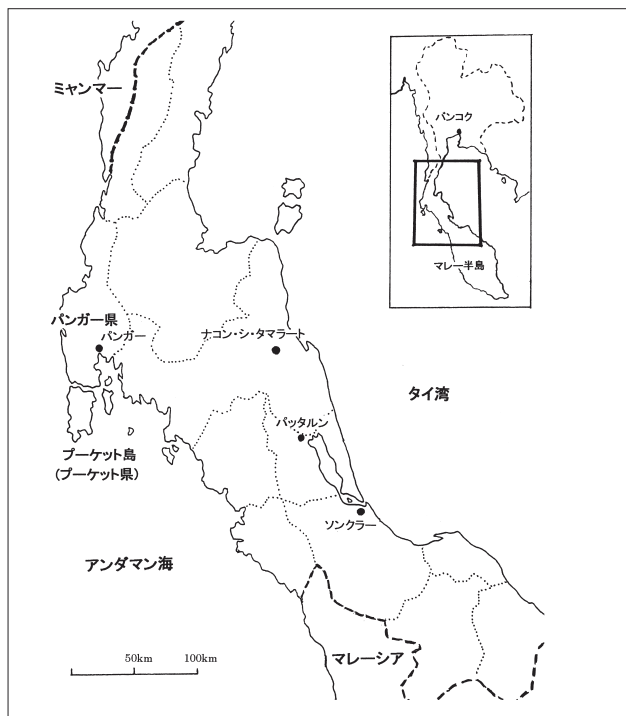


図1 タイ南部

おり、特に南側の国境付近は現在、イスラム過激派によるテロ事件が多発する地域となっている。

タイにおけるナン・タルンの上演の中心は、南部の中でも東側のタイ湾に面するナコン・シ・タマラート県、ソンクラー県、パッタラン県の三地域周辺であり、この地域の上演形態がナン・タルンの上演形態として一般的に知られている。しかし、これらの上演形態は近年になって急激に変化したものであり、本来は現在とは異なる様式で上演されてきた。そうした古い上演形態が残る地域がアングマン海沿いで上演されているナン・タルンであり、本稿ではこの地域のナン・タルン上演の現地調査にもとづき、これまで明らかにされてこなかったアングマン海沿いの中でもその中心となるパンガー県、プーケット県のナン・タルンの上演様式について論じるものである¹⁾。

ナン・タルンの概観

本節では、南タイで上演されるナン・タルン全体を概観するために、以下の七つの項目、①歴史的概観、②上演の形態、③上演の様式、④上演演目、⑤人形遣い、⑥音楽、⑦人形、⑧上演の機会に分けて個別に記述する。音楽や人形などの諸特徴は、南部全体の諸特徴をまとめており、楽器名や人形名は広く用いられているものを表記した。そのため南西部の事例については、本節に続く「パンガー県、プーケット県のナン・タルンの諸特徴」の中で述べることとする。

① 歴史的概観

ナン・タルンはタイ南部を中心に現在でも頻繁に上演されている伝統的影絵人形劇である。タイ語でナン nang は「皮革」、タルン talung はこの影絵人形劇の発祥地と考えられている地名パッタランに由来すると考えられている。この名称の他、南部ではパッタランの中のクアン・プラオ Kuan Prao 村を起源とするという意をもつナン・プラオ nang prao、あるいは単にナンとよばれることも多い。またナン・カルン nang kalung とよばれることがあるが、これは、ナン・タルンの「ナン」の最後の鼻濁音 -ng と、タルンの ta が訛って「カルン」になったと考えられている²⁾。

ナン・タルンの起源についての定説はないが、この影絵人形芝居は17世紀から

18世紀に上演され始めたもので、アユタヤ朝時代に起源をもつ上演様式の異なる影絵人形芝居ナン・ヤイ nang yai と比較するとその歴史は新しいといえる³。またこの影絵人形芝居は、タイ南部パッタニーやマレーシア北部クランタンのイスラム王国で上演されていたジャワの影絵人形芝居ワヤン wayang Java やワヤン・シヤム wayang Siam の影響によって新たに創り出された芸能であることに言及されるほか、先に述べたナン・ヤイや中国の影絵人形芝居の影響についても触れられている⁴。こうした説から考えられることは、ナン・タルンがタイ独自の文化の中から誕生したのではなく、周辺地域で上演されていた影絵人形芝居の多大な影響下で、パッタルンに住む創始者により、上演され始めたということである⁵。

ここで指摘しておきたいのは、ナン・タルンがパッタルンの王宮で始められた演劇ではなく、村の人々により作り上げられた点である (Vandergeest and Paritta 1993: 314)。このことはナン・タルンが、その芸能がつくられた頃から、ナン・ヤイとは異なり、知識人である貴族階級を対象とした影絵人形芝居でなく、民衆の中から誕生した民衆のための芸能であることを示している。

史書におけるナン・タルンの上演記録は、ラタナコーシン朝 Ratanakosin に入り、ラーマー一世 (在位期間1782-1809) の時代には見られ、すでにラーマ2世 (在位期間1809-1824) は、南タイからナン・タルンのグループをバンコクへ呼び寄せた記録が残っている⁶。このような記録は、18世紀後半から19世紀前半には、すでにその存在がタイ南部地域に留まらず、バンコクにも知られていたことを示唆している。

② 上演の形態と舞台の構造

東南アジアの影絵人形芝居は大きく二つの上演形態に分類できる。一つは、一人 (あるいは複数) の人形遣いが、スクリーンの前に胡坐の姿勢で、複数の人形を操って上演する形態であり、もう一つは、複数の人形遣いが、スクリーンの前に立って、各人が一つの人形を操る形態である。

タイには上記の二つの様式の影絵人形芝居がともに上演されているが、前者が本研究対象のナン・タルン (写真1)、後者がタイ中部のラーチャブリー県、ポーラム郡、カノーン寺院 Wat Khanon において伝承されるナン・ヤイ nang yai



写真1 ナン・タルン



写真2 ナン・ヤイ

(写真2) に該当する⁷。

ナン・タルンの上演様式は、インドネシア、マレーシアのワヤンの上演様式(写真3)、またナン・ヤイの上演様式は、カンボジアの影絵人形芝居スパエック・トム sbaek thom (写真4) と共通している⁸。



写真3 インドネシア・バリ島のワヤン

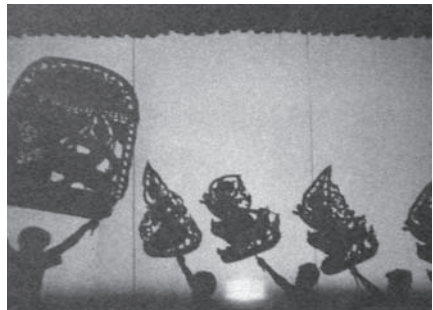


写真4 スパエック・トム⁹



写真5 ナン・タルンの舞台

ナン・タルンの舞台は、公演ごとに設置される架設舞台である。スクリーンは地面から1メートルほどの高さにはられる。写真5は、スクリーン正面から撮影したナン・タルンの舞台で、舞台裏では、スクリーンの中央にナイ・ナン nai nang と呼ばれる人形遣いが座り、その後方に芝居音楽を演奏する

6、7人の演奏者が座る。人形遣いは、一人で人形を操り、各人形のセリフを、声色を変えながら語り、更にはさまざまな詩を歌唱する。なお観客は、スクリーン前方の地面などに座り、スクリーンに映る人形の影を鑑賞するのが一般的である¹⁰。

③ 上演の様式

南タイでは現在、広範囲にわたってナン・タルンの上演が行われているが、その上演様式は一応ではない。しかし南タイ全体で約3000人はいるであろうと言われる人形遣いのうちの100人の人形遣いはナコン・シ・タマラート一地域に集中しているといわれるほど、南タイの中でも東側の地域がその上演の中心地である¹¹。ナコン・シ・タマラートのほか、ナン・タルンの発祥地といわれるパッタラン、ソクラーもこの東側の地域に入る。ナン・タルンに関する研究では、こうした地域のナン・タルンの上演様式がもっとも標準的な上演様式と捉えておりこの地域の上演様式のみが記述されている。

南東部タランの人形遣いであるナロン・チャンプム Narong Chanpum (1958-)¹²は、ナン・タルンの上演様式を大きく四地域に分類する。すなわち、ナン・タルンが上演されるタイ南部地域の中でも特にナコン・シ・タマラートを中心とした東側の様式、マレーシアと隣接する地域を中心とした南側の地域、そして本稿の研究対象となるパンガー県を中心とした西側の様式、さらに北側にも独自の様式があるという¹³。ナロンによれば、東側の様式で上演するナン・タルンはカセットテープ、ビデオCD (VCD) などのメディアにより広く南タイ全体に知られた上演様式である (写真6)。この上演様式は東側のものであるとはいえ有名なナン・タルン一座はタイ全土に公演に出かけることから、この東側の上演様式は地域を越えて広がりを見せている。



東側地域のナン・タルンの上

写真6 店頭に並ぶタイ東部の上演様式のナン・タルンのVCD

演様式の起源は、1970年代前半のタイの民主化運動と関連している。この運動の中で1936年生まれのパツタルン出身の人形遣いプロム・ノイ Phrom Noi は、政治色の強いナン・タルンを上演し、この上演演目は1973年頃には瞬く間に、ソクラーからナコン・シ・タマラート周辺に広がっていった (Vandergeest and Paritta 1993: 319)。またこの演目には、上演舞台の大規模化や、現代的な人形の導入などが行われた結果、政治色とともに娯楽的な色彩も一層強まったのである。またこうした公演は商業主義とも結びつき、この様式の上演はカセットなどのメディアを通して、南タイに広く伝播することとなった。

こうして大きく変化した東側のナン・タルンに対して西側のナン・タルンは、そうした影響から取り残され、アンダマン様式として古い上演様式を残してきた。東側地域と西側地域を比較すると、娯楽性、儀礼性といった点に大きな違いが見られるだけでなく、人形の形、上演形態にまでも差異が見られる。一方、南部様式はマレーシアの影絵人形芝居の影響を受けており、さらにイスラム教徒が多い地域であることから、ナン・タルンそのものもイスラム文化の影響を受けているという (Narong p.c.,2006)。

④ 上演演目

ナン・タルンの上演演目はかつて、インド古代叙事詩ラーマヤナ Ramayana のタイ語版であるラマキエン Ramakien だったが、現在では宗教儀礼としてこの物語のごく一部が上演されるに過ぎず¹⁴、ラマキエンに代わって、ラマキエン、タイの文学や民話などを題材にした創作演目が上演されることが一般的になっている。1972年に書かれた文献では、演目としてラマキエンのほか、タイ文学としてスワンナサン Suwannasang とプラ・アパイ・マニー Phra Apai Manee が挙げられているほか、第二次世界大戦後に活躍するパウ・インタパリット Paw Intapalit の小説までもが事例として挙げられている (Smithies and Kerdchouay 1975 [1972]: 134)。さらにジャタカ Jataka 物語を演目としてあげている文献もある (Koanantakool 2004: 204)。また近年では、このような物語に依拠するばかりか人気のテレビ番組やコミック、新聞に題材を求めるものまであり、こうした状況から、ナン・タルンの演目は、儀礼と関わる上演以外では、人形遣いの裁量にゆだねられていることがわかる (Dowsey-

Magog 2005: 117-119)。

しかしこうした自由に創作できる演目も、定型化したストーリー展開を持っており、家族の問題、悪者を退治する英雄、非現実的ともいえる不釣り合いな結婚、かつて捨てた子どもを捜す両親、隠者による呪術の教示、成就できない恋愛に六分類できる (Hemmet 1996: 13)。

どの物語にも共通する主要な登場人物は、伝統的な物語においては、王、王女、魔物、隠者であり、現代的な物語においては、役人、教師、金持ちの商売人である。また設定された場面も伝統的な演目では、王宮、森、隠者の住居だったものが、現在では村や町に変化してしまっている。しかし、すでに述べたように演目は定型化していることから、たとえば伝統的な演目において、王宮の王子と王女が魔物と対峙するというストーリー展開は、現代的な演目の場合、貧しい村人と金持ちの商人、あるいは良い息子と悪い息子の対立に置き換えられるにすぎず、登場人物が変わっても「悪者を退治する英雄」というパターンに分類できることはいうまでもない。

⑤ 人形遣い

ナイ・ナンとよばれる人形遣いはナン・タルン一座のリーダーであり、その上演の技量により、上演頻度も決まってくる。人形遣いは人形を操作し、あらゆる登場人物のセリフを語り、場面に合わせた詩唱を行うことがその演劇的な役割である。詩唱はクロン・パエット klon paet とよばれ、伴奏には後述する楽器の一つであるモン mong が用いられる。モンのリズムと人形遣いの歌は相互に関係を持つことから、タイ語ではこの歌は「モンに入る sieng khaw mong」と表現される (Hemmet 1996: 11)。またこの歌は、ナン・タルン特有のものであるために、クロン・ナン・タルン klon nang talung とよばれている。歌詞は人形遣い自身が作ることが多く、場面に合わせた内容、あるいは新しい登場人物を説明する場合にも詩唱が行われる。

演劇的な役割とは別に、人形遣いは師 (クルー khru) としての教育的な役割も担っている。有能な人形遣いは、師匠として多くの弟子を育てることから、人々には尊敬の対象となっている。師として人形遣いが身につけるべき知識は、宗教、言語、文学などの文化的な知識と超自然的な存在に対する知識であり、それらは

単に人形遣いの育成に役立つだけでなく、実際の公演の中の人形同士の会話などにも用いられることで、公演そのものが教育的な役割を担うと考えられる。

人形遣いは、超自然的な存在に対する知識を持つばかりか、そうした存在と現世を媒介する宗教的職能者としての役割をもっている。この役割が顕著に現れるのが、ケー・ボン kae bon とよばれる願掛け成就の儀礼における祭司としての役割である。ケー・ボンはナン・タルンが上演される一つの機会であるが、この儀礼については「⑧上演の機会」において詳述する。

⑥ 音楽

演奏グループは一般にルーク・ナン look nang とよばれ、楽団によって、楽器の種類や人数が異なるが、一般には7、8名であることが多い。伝統的な楽器に加え、現在では複数の西洋楽器が用いられている。楽器は以下の通りである。

・リズム楽器、拍節楽器

タップ tap：片面太鼓で二つを交互に積み重ねて、両手で演奏する。二つの太鼓の音は高低に調律されており、右手が低い音、左手が高い音になっている。演奏者は胡坐をかいて、足の上に二つの太鼓のをせて演奏する。タップ奏者はグループのリーダーであることが多く、演奏者に曲の開始と終了などの合図を太鼓の「手」によって合図を出す役割を持つ（写真7）。



写真7 タップ

チン ching：青銅製の小型シンバル。タイの古典音楽で用いられる重要な拍節楽器。基本的には、「チン」、「チャップ cap」という擬声音で表現される二つの音（響かせる音、響かせない音）を繰り返し演奏する（写真8）。

モン mong：青銅製のコブ付き水平ゴング二個からなり、約二度の音程差で調律されている。ふつう、このゴングは木製の箱の中に設置されており箱の上部にあけられた二つの穴からゴングのコブの部分をはちでたたくため、ゴングの形状を見ることはできない。特に人形遣いの詩唱の場面では、拍節楽器として重要な役割を持つ。（写真9）

クラップ krap：拍子木。モンの演奏者が、モンを演奏しながらクラップも演奏することが一般的。モンの木箱の上部を、左手にもった木片で叩く。曲の重要な部分（たとえば終了する直前など）に叩かれることが多い。（写真9）



写真8 チン



写真9 モンとクラップ

クロン klong：両面太鼓。直径は20センチ程度の両面太鼓で、台に載せられて斜めに設置され、片面をはちで叩く。上演開始直後のさまざまな儀礼で演奏することが多い。クロンとは両面太鼓を意味するもので、タイにはさまざまなクロンが存在するが、ナン・タルンの奏者の人々はこの楽器を単にクロンとよんでいる。専門的には演劇

用の両面太鼓であるクロン・タット klong tat とよぶのが正確である。(次節の写真24に掲載)

ドラムセット：西洋起源のポピュラー音楽に用いられるようなドラムセット(写真10)。

コンガ conga：キューバ起源の片面太鼓。二つの異なる音程に調律したコンガを用いる。タップ奏者、あるいはドラム奏者がこの楽器を兼任する場合が多い(写真10)。

・ 旋律楽器

ピー pii：音が大きなダブル・リードの縦笛。1、2人の演奏者が担当する。

ソー saw：胡弓に類似した二弦の擦弦楽器。高音のソー・ドゥアン saw duang、低音のソー・ウー saw uu のどちらかが用いられる。

エレクトリック・ギター：伝統楽器に加えて旋律を演奏する(写真11)。

エレクトリック・ベース：エレクトリック・ギターと対して用いることが多い。

エレクトリック・ピアノ：伝統楽器に加えて旋律を演奏する(写真11)。

ヴァイオリン：伝統楽器に加えて旋律を演奏する¹⁵。



写真10 ドラムセットとコンガ



写真11 エレクトリック・ギターと
エレクトリック・ピアノ

上記の楽器がすべて用いられるわけではないが、現地での調査を通して明らかなのは、拍節楽器であるタップ、チン、モン、クラップは、ほとんどの演奏団体にみられる一方、旋律楽器は、グループごとに異なるが、伝統的な旋律楽器はどれか一つを用いるにすぎず、それに多数の電子楽器が加えられることが多い。

曲の種類は大きく下記の三つに分類できると考えられる。

- ・ 特定の儀礼と結びつく一連の曲で、こうした曲の多くは、演目が始まる前の諸儀礼の過程で演奏される。
- ・ 上演の諸場面と関連している曲。
- ・ 人形遣いの歌唱の際に演奏される曲。曲というよりはむしろ独特のリズムパターンといえる。

⑦ 人形

人形はルーク ruk とよばれ、さまざまな種類が存在する。現在の素材は牛皮であるが、かつては水牛の皮も使われていたという¹⁶。

人形は大きくその性格によって六分類することができる (Vandergeest and Paritta 1993: 312-313)。

- ・ 高貴な性格

ヒンドゥー神話を起源とするラマキエンに登場するラーム王やその王妃シーダなどの人形から、タイの地方領主の人形までがここに含まれる。その性格は基本的に高潔で威厳があると考えられている (写真12)。

- ・ 邪悪な性格

鬼神、魔物などヤック yak とよばれるキャラクターがここに含まれる。顔の



写真12 高貴な性格の人形



写真13 邪悪な正確の人形



写真14 ルシ (高僧)

表情は恐ろしく、牙などを持つ。ラマキエンに登場するトサカン Tosakan がその代表的な性格（写真14）。

- ・ 尊敬される師として性格

隠遁者であり、王の崇高な師でもあり、人々の尊敬の対象となっているルシ rusi とよばれる僧をさす（写真14）。

- ・ 家来としての性格

主人に仕え、常に行動を供にする。その一方で家来同士はユーモアのある会話を交わし、その内容は性に関すること、宗教、政治批評までを含んでいる。この人形はすべてタロック talok とよばれ、人形全体はほぼ黒一色で塗られ、痩せこけた形状である。またその顔は動物の形状に近い。タロックは家来でありながらも、ナン・タルンの上演の中心的存在をなし、特に複数存在するタロックの中でもテン Theng は、いかなる権力者、時には僧侶に対してまでも無礼を働き、その容姿もユニークであることから人気者であり、現在では南タイの民俗的象徴をなす（Vandergeest and Paritta 1993: 313）¹⁷（写真16）。

- ・ 超自然的存在

神々の人形、幽霊などの図像の人形がここに分類される（写真16）。

- ・ その他

盗賊、金持ち、外国人、警察官など現代的な新しい人形、加えて矢、銃器などの武器、動物、飛行機などもここに含まれる（写真17）。



写真15 タロックの中のテン



写真16 ウィシュヌ神



写真17 現代的な人形

⑧ 上演機会

現在のナン・タルンは、儀礼としての上演と、民衆の娯楽としての上演という二つの上演機会を持っている。

儀礼として上演される場合、その多くは先にのべたケー・ボンとよばれる願掛け成就の際に行われる儀礼である。「神との誓約から解き放たれる」ことを意味するこの儀礼は、念願を成就したことで、誓約をした超自然的存在に対する感謝と誓約の終了を行う儀礼である。特にナン・タルンの上演がこのケー・ボンに義務づけられているわけではなく、寺院への花輪の奉納、寺院における僧侶の修行などのさまざまな誓約の種類があるが、ナン・タルンの上演も、そうした誓約の一つである。

この場合は、人形遣いがナン・タルンの上演を通し、依頼者にかわって超自然的存在に願掛け成就を報告し、感謝の意を伝える。つまり人形遣いは現世と超自然的世界を結ぶ媒介者となり、人形の語りを通して見えない存在に対して語りかける。

こうした上演の際には決められた多くの供物が舞台に供えられ、人形遣いにより儀礼的行為が上演前に行われる。またこのケー・ボンのための演目は、後述するように西側ではラマキエンが用いられるが、その上演時間は10分以内で終了するような極めて短時間の儀礼的演目といえる。ふつうはこうしたケー・ボンの上演終了後、一般の観客向けの上演が引き続き行われる。

儀礼としての上演は、ケー・ボン以外には、師への感謝の気持ちを表す儀礼ワイ・クルー wai khru でも行われる。これは特に儀礼的な上演である。すでに亡くなった師へのワイ・クルーが行われる場合などは、その師の霊が人形遣いに憑依することもある。

ケー・ボン、ワイ・クルーにおける上演は人形遣いの超自然的な力と交信できる特殊な能力にもとづいて行われるもので、ナン・タルンの上演が極めて儀礼性の強い側面をも持つことがこうした上演から明らかである。こうしたケー・ボン、ワイ・クルーなど儀礼性の強い上演では、その儀礼が行われる地域や近隣の人形遣いに依頼することが多い。

一方、儀礼とは関係なく、娯楽としての上演もひじょうに多い。人が大勢集まる場所、たとえば各地域のイベント、企業のイベントのほか寺院の儀礼などの余

興、個人宅の儀礼の余興など、そうした場でナン・タルンは頻繁に上演されている。この上演では、その演劇性、娯楽性に富んだ人気のある人形遣いが依頼を受けて行うことが多く、こうした人形遣いは、現在は携帯電話で依頼を受け、県を越境し、トラックで移動しながら南タイの広範囲で上演を行っている。

現在では儀礼と深く関わる上演と、娯楽色を強く打ち出す上演の両方が並存しているが、娯楽的な上演を得意とし、人気のある人形遣いもまた、依頼されれば儀礼としてのケー・ボンを遂行し、それが終わると娯楽的な演目を上演し、大勢の観客を魅了する。またケー・ボンを主に行う人形遣いであっても、依頼されれば、その後に娯楽的な演目を上演するのが一般的である。

バンガー県、プーケット県のナン・タルンの諸特徴

これまで述べてきたナン・タルンの概観は、2004年におけるナコン・シ・タマラート、ソクラーを中心とした調査とナン・タルンに関する諸文献をもとにしたものである。文献の大半は今やナン・タルンの上演様式の多数派である東側（タイ湾側）のナン・タルン様式について論じているといっても過言ではない。そのためこれまで本論で述べてきた内容が、ナン・タルンに関する説明の大部分にあたりと考えられる。しかし本節で論じる西側のアンダマン海側で上演されるナン・タルンは、舞台構造、人形の形状、楽器の種類、上演様式、上演機会などさまざまな点で東側のナン・タルンとの違いが見られる。しかし、現在、筆者が調査したプーケット県、バンガー県に関しては、伝統的な上演のできる人形遣いは数少なく、両県を合わせても数人にすぎない。プーケット県の調査では、正確な数字ではないが、人形遣いによれば県全体で2名の人形遣いが活動をしているだけだといひ、バンガー県の報告書では、地域の伝統的な様式で上演する人形遣いは、5、6人しかいないという（Wattana et al 1996: 45-47）。現在ではこうした西側に残る上演形態のナン・タルンは、特に「西のナン Nang Pra Tok」とよばれている。

西側地域の人形遣いが極端に少なくなった大きな理由は、西側と東側の交通網の整備により、人々の交流が簡単になったことと、カセットテープ、CD、VCD、ラジオ、テレビなどのメディアの普及により、東側のナン・タルンが相当な勢いで、西側に普及してきたためだと考えられる。またそうした結果、東側の娯楽的

なナン・タルンは西側の人々にも受容され、西側で行われるさまざまなイベントでは、東側から出張公演に来たナン・タルン一座が多くを観客を集めている。更には、西側に娯楽的な新しいナン・タルンの需要があることから、すでに東側のナコン・シ・タマラートから西側のパンガーに移住し、そこで上演活動を行う人形遣いも出てきている。

本節ではこうした独特のナン・タルンの特徴について明らかにしていきたい。なお、本節は2回にわたる調査と、パンガー県文化センターが刊行したナン・タルンに関する調査記録をもとに論じる¹⁸。なおこの調査記録は1996年に刊行されたタイ語文献であり、現在のところ、西側地域のナン・タルンの諸特徴について言及した数少ない文献の一つといえよう。この本の中では西側のナン・タルンについて「消滅しかけており、伝承されておらず、ほとんどの人々がその芸術的価値を見出せなくなってしまった」と述べている (Wattana et al. 1996: 5)。この切実な表現が示すように、この地域のナン・タルンの伝承は今や衰退の一途をたどっているといえよう。

なお調査対象としたナン・タルンを上演した人形遣いは、2006年のプーケット県での調査では、ティエンチャイ・クライルート Teanchai Kraileart (1930-) (通称ナン・ティアン Nang Tian) と、2007年のパンガー県での調査では、カチョン・トンウィット Kajorn Tongwijit (1929-) (通称ナン・チン Nang Cing) の二人である。

① 西側のナン・タルンの成立過程

パンガー県刊行の調査記録では、アンダマン側のナン・タルンに関する独自の歴史について以下のように述べる。

パンガー県で最初にナン・タルンを上演したのはナン・ロッド Nang Lod であり、彼はベップリーにおいてナン・タルンを学んでいるという。またラチャブリーで上演されていたナン・ヤイにも影響を受けているという。なおプーケットでは、タランにおいてパンガーより早い時期にナン・タルンが上演されており、パンガーのナン・タルンはプーケットのナン・タルンにも影響を受けている。かつてパンガーのナン・タルンは、ナン・プラ・ラン nang pra lang とよばれたが、この名称のプラ・ランは、プーケットの地名タラン Thalang から由来して

いるという。こうした西部の由来について文献では、以下の五点を根拠としている (Wattana et al. 1996: 10)。

- ・ラチャブリーのナン・ヤイとコーン khon、ベップリーを中心とする中部のナン・タルンと西側のナン・タルンは、ワイ・クルー儀礼の唱文に共通の師の名称がみられる。
- ・中部のナン・タルンと西側のナン・タルンには類似した上演方法がみられる。
- ・ナン・ロッドは中部ベップリーでナン・タルンを学んでいる。
- ・西側ナン・タルンにおける上演で最初にルシ (僧) が登場する部分の上演方法には、ナン・ヤイやコーンにおけるルーシーの登場部分の上演方法と共通する点が見られる。
- ・西側のナン・タルンは、単にナンとよぶだけで、東側の地名に由来する「タルン」を用いない。

これらの成立過程を見る限り、西部のナン・タルンはその上演の中心であった東側ナコン・シ・タマラート周辺の上演様式の影響を大きく受けていないことがわかる。しかし20世紀に入ると、タランの人形遣いのナン・プロム Nang Prom が東側であるスラタニー、あるいはパッターンでナン・タルンを学んだ記録がある。この人形遣いはラーマ7世 (在位期間1925-1935) からクライ・ルード Krai Lerd という特別な名前を拝領している。

また交通網の発達により、東西の道路が整備されたことから、ラーマ8世 (在位機関1935-1946) の頃になって東側で用いられていたタロックの人形のいくつかが西側に持ち込まれた (Wattana et al. 1996: 10)。

このように西側地域のナン・タルンの成立過程を見ていくと、当初は、ナン・ヤイや中部のナン・タルンからの影響から上演され、20世紀以降に東側からの影響を受け少しずつ変化していることがわかる。

② 舞台の構造

パンガー県、プーケット県のナン・タルンの舞台構造は、東部の舞台構造と大きさの点から大きく異なっている。筆者の調査では、東側のナン・タルンのスクリーンの大きさは縦 (高さ) が約3メートル、横が約5メートルで、地面から約2メートルの仮設舞台の上に設置されているが (写真18)、西側のスクリーンは、

東部のものより規模が小さく、縦は手先から肘までの長さの五つ分（約2メートル）、横は手先から肘までの長さ八つ分（約3メートル）と決められている（Wattana et al. 1996: 12）。舞台の高さも1.5メートル程である（写真19）。また床面から天井の高さは約2.5メートルで、これは大人の男性が直立して手を伸ばすと天井に手が届く距離を目安にするという（Wattana et al. 1996: 12）。ふつうは、スクリーンを張った以外の三方にも壁をつくり、外から舞台裏が見られないようにする。素材はヤシの葉を編んだものを用いたが、現在ではトタン板などで代用される。



写真18 東側の舞台

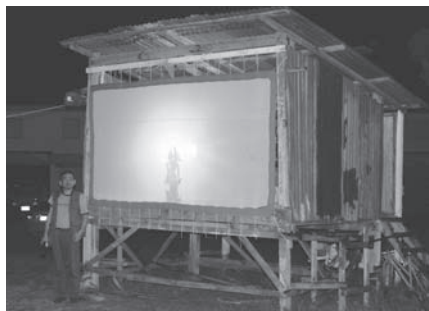


写真19 西側の舞台

建てる場所、建て方にはいくつかの慣習的な規則がある。たとえば、道路の上には建てないこと、上演が西側に向かわないようにすること、木の枝が舞台の屋根の上にかからないようにすること、舞台の四方（角）は依頼者の家の方角に向かないようにすることなどである。

スクリーンの材質は、白い木綿の生地を用い、四方を赤い布で縁取り、紐を縫いこんで、スクリーンを四方で竹もしくは木でつくられた枠組みに縛りつけて、スクリーンがゆがまないように張る¹⁹（Wattana et al. 1996: 13-14）。実際の調査では、プーケット県、パンガー県でも、スクリーンの縁は、赤ではなく青だった²⁰。

現在ではスクリーンを張った後、そのスクリーンの上下左右に一座の宣伝用の垂れ幕²¹や、飾り幕が付けられているが、これは新しい舞台装飾であり、伝統的に行われていたわけではない。調査では、パンガー県の一座は装飾用の垂れ幕を用いていたが、プーケットの一座はそうした幕を用いていなかった²²。

東西地域の舞台の大きさはもともと西側と同じ大きさであったが、その後、東

側地域の人形とスクリーンが徐々に大きくなっていったことは、本調査において複数の人形遣いが述べている。東側におけるスクリーンの大きさの変化した時代は、すでに述べたように民主化運動に伴い、数千人の観客が一つのナン・タルンを見るようになる1973年以降と考えられる²³。その一方、パンガー県、プーケット県的一座は、そうした政治運動と関わることはなく、現在まで舞台の大きさにも人形の大きさにもほとんど変化は起きていないと思われる。

舞台にはバナナの幹が3本必要である。一本はスクリーン横幅とほぼ同じ長さのバナナの幹であり、スクリーンにそって置かれる。この幹はナン・タルンを上演するときに人形を立てる舞台となる。また人形遣いの左右には、舞台の壁面にそってそれぞれ1本ずつバナナの幹が置かれる。こちらの長さは特に決まっていないが、だいたい1メートル程度である。両脇のバナナは、舞台上に登場し終わった人形とこれから用いる人形を並べる場所で、人形遣いの右側には、神、ルーシー、人間のキャラクターで、左側は、魔物であるヤックを中心とした人形が並べられる（写真20）。なおバナナの種類は、クルイ・タニー Klui Tanee（タニーとよばれる品種のバナナの幹）を使う（Wattana et al. 1996: 13）。

人形を投影するためのランプは、かつては陶器でできたナン・タルンの光源用の容器にヤシ油をいれ、木綿紐でつくった芯を燃やしたが、その後、石油ランプが使われるようになり、現在では200ワットから300ワットの電球が用いられるようになってきている（Wattana et al. 1996: 14）。

こうした舞台の設営は、基本的には依頼主が行うものであり、一座は到着後にスクリーンを張ることと、舞台裏に舞台道具を持ち込むだけである。なお、ケー・ポンを目的とするナン・タルンは、寺院で上演されることもあるため、寺院敷地内に常設された舞台を用いることもある。プーケット県タラン郡での調査では、チャロン寺院 Wat Chalong にナン・タルン用の常設舞台が立てられていた（写真19）。



写真20 左側側面に並べられた魔物の人形

③ 上演様式

「西側の様式」として知られるパンガー県、プーケット県の上演様式は、一般に、タイのナン・タルンにおいて最も古い様式であると考えられている。また東側の様式のように舞台や人形が大きくなり、大勢の観客が楽しめる娯楽性を追及した上演ではなく、演目の内容を重視した上演様式である。そのため、一演目で用いるタロックの数も東側に比べると少なく、東側では一般的である警官、役人などの現代的なキャラクターの人形もない。こうしたパンガーやプーケット県の上演様式について、ナコン・シ・タマラート出身で、ナコン・シ・タマラートでナン・タルンを学び、その後パンガーに移住した人形遣いナイ・ピーン Nai Pean は、インタビューの中で西部の伝統的な上演様式について「南部方言が強く、男女のキャラクターの声色の区別がなく、娯楽性が薄いため、ナコン・シ・タマラートのナン・タルンに比べると、見ていてあまり面白いとはいえない。事実、自分が上演する東側の様式のナン・タルンには、パンガーやプーケットの人々が大勢集まるが、西側のナン・タルンは儀礼性が強いため、観客はあまり関心がないと思う。(Pean p.c., 2007)」と述べ、東側の上演様式との違いを明確に述べている。

④ 上演演目

上演演目は、ケー・ボンのための演目とそれ以外の演目に大別される。

ケー・ボンの演目は、例外なくラマキエンである。しかしその上演時間は10分程度の短いもので、きわめて形式的な上演であり、一つの完結した演目を上演するのではない。プーケット、パンガー両県の人形遣いとも、この物語のクライマックスであるラーム王とトサカンの戦闘の場面を演じるにすぎず、それも限られた上演の中では、両者の戦闘は決着せずに終演してしまう。

特にパンガー地域のケー・ボンでは善側と悪側の両方のキャラクターを必要とするために、善側としてラーム王、



写真21 ケー・ボンで上演されるラマキエン物語

悪側としてトサカンが登場するが、一つのケー・ボンが数日続く場合²⁴、二つの人形に加えて、善側のキャラクターとして白猿ハヌマン Hanuman、ラーム王の弟ラック Lak を登場させる (Wattana et al. 1996: 30)。写真21は、パンガー県の人形遣いによる三晩続いたケー・ボンの上演の様態だが、人形遣いの左手は、トサカンの弟クンパカン Kumphakan、トサカン、右手の一番前ラーム王 (写真ではランプに隠れて見えない)、ラック、ハノマンの順に並べられている。

またプーケットでは、ラマキエンに先立って、猿の悪事を僧が諭すという短い話が上演される。盗みをはたらいた黒猿を白猿が捕まえ、折檻しようとするところに僧が通りかかり、僧は悪事を働いた黒猿を諭すという話である。写真22は、白猿と黒猿の人形で、白猿が自分の尻尾で黒猿の手を縛り、手にもつ木の枝で黒猿の頭を叩いている図像をもつ²⁵。写真23は、僧が二匹の猿を諭している場面である。この物語はかつてはパンガー県でも行われていた記録がある (Wattana et al. 1996: 30)。また同様の物語は、ラーチャブリー県で上演されているナン・ヤイにおいても、ラマキエン上演前に行われている²⁶。このナン・ヤイとの類似も、ナン・ヤイと西側のナン・タルンの関係性を示すものの一つといえよう。

ケー・ボン以外の演目では、決められた演目ではなく、人形遣いが自由に選択している。プーケット、パンガーとも、インタビューによれば、人形遣い自作の物語 (父親が創作したものを伝承していることもある) が中心である。

プーケットの人形遣いの創作演目は、王妃を奪うために王国を包囲したヤック (魔物) の一群と王の闘いの物語であり、最後は民衆とともに王が魔物に勝利するという内容である。この演目にみられるように、マスメディアやコミックなど



写真22 白猿と黒猿



写真23 僧が白猿と黒猿を諭す場面

に基づいたような創作演目ではないことから、同じ創作演目であっても、東側の演目とは娯楽性の面で大きく異なっていることがわかる。

なお文献においてはパンガー県の演目として、マーライ・トン Maalai Tong、ケオ・ナーマー Keow Naamaa、コーミン Koomin、サントーン Sangtongなどが用いられることが示されている (Wattana et al. 1996: 32)。

更に、西側の演目の特徴としては、西側独特の方言を用いるだけでなく、敬語などの丁寧な表現を用いることが一般的であり、古典文学などの用語も頻出する。ただし、東側から伝えられたとされるタロックのヌー・ティエン Nuu Teangだけはタイの標準語を話すキャラクターとして知られている。

演目の進行は、説明部分が長く、東部のナン・タルンの演目に比べるとその展開が遅いことから、近年の観客の嗜好に合わなくなっているという (Wattana et al. 1996: 32)。

⑤ 人形遣い

パンガー、プーケット県の人形遣いの最も重要な役割は、ケー・ボンを行う超自然的な能力を有する宗教的職能者としての役割であると人々に信じられており、娯楽的な演目を上演するエンターティナーとしての役割や能力は東側のナン・タルンほど重要ではない。

ここでは調査対象の二人の人形遣い、プーケット県のティエンチャイと、パンガー県のカチョン・トンウィチットの二人をとりあげたい。

ティエンチャイは、プーケット県に残る二人の人形遣いのうちの一人であり、弟 (通称ナン・メアン Nang Mean) も人形遣いで、兄弟で上演を行う。つまりプーケットでは現在、このティエンチャイ兄弟だけがプーケットの上演様式でナン・タルンの上演を行っていると考えられる²⁷。ティエンチャイは父親も人形遣いであり、その修行は、小さい頃から父親のもとで行われてきたという。また一座の演奏者も親族の間で伝承されてきており、現在も弟、孫などが演奏者となっている²⁸。

かつてはほぼ毎日上演を行っており、プーケット県だけでなく、パンガー、スラタニーなどの遠方で上演することもあり、毎晩、多くの観客が訪れたというが、現在ではケー・ボンの儀礼のためにプーケット県内で細々と上演を行うだけであ

る。それでも多い時には月に10回ほどの上演を行っている。その際、プーケットでは白い衣装をきて上演することが一般的である。

一方、パンガー県タイ・ムアン村在住のカチョンは、パンガー県の文化功労者に選ばれるほどこの地域では有名な人形遣いで、県から派遣されてバンコクの文化センターでの上演経験もある。パンガー県タイ・ムアン村に住んでいることから、「タイ・ムアンの人形遣い」の名称ももつ。

カチョンの師はパンガーで有名な人形遣いクリック・チュチットKlick Chucitで、この人物は、現在パンガーで活動する人形遣いの共通の師でもある。つまり現在のパンガーの伝統的な上演様式は、クリックが伝承した様式を継承していることになる。

カチョンは21歳で最初に上演を行って以降、現在までパンガー県、プーケット県を中心に一年中、頻繁に上演を行っている。公演の大半はケー・ボン儀礼のための上演で、ほとんどが個人宅の敷地内での上演だという。人形は、カチョンが本格的に上演を始めるときにプーケット県で購入した中古のもので、現在ではそれにいくつかの人形を買い足して用いている。

このように二人の人形遣いは西側地域のナン・タルンの伝統を伝承し、今なおケー・ボンを中心とした儀礼としての上演を続けている。

⑥ 音楽

楽器については、ナン・タルンの概観の中で述べた楽器の種類とほとんど違いはないが、プーケットのティエンチャー座では、西洋楽器を一切用いていない。ティエンチャーは個人的な考え方として、西洋楽器の導入によって伝統的なプーケットのナン・タルンの様式が失われることを危惧する (Teanchai p.c., 2006)。しかし現在では旋律楽器の演奏者が病気がちであり、拍節楽器だけで演奏を行うこともしばしばである。現在プーケットで用いられていた楽器は、上演前には開始を知らせるクロン (写真24)、タップ、チン、モンの (写真25) の4種類である。本来は



写真24 クロン (プーケット)

旋律楽器としてピーも加わる。

一方、パンガーのカチョン一座の楽器には西洋楽器が加えられている。また伝統楽器もプーケットと一部異なっている。パンガーの伝統楽器は、平行ゴングを二つ並べたモンが用いられず、代わりに3枚の鉄製の鍵盤楽器ノン nong（ナード naad とよばれる）が用いられる。演奏の方法は、モンと同様で、3枚のうち2枚の鍵盤を交互にたたく（写真26）。またこのノンの演奏者は、チンの演奏も兼任する。その他には拍節楽器として西洋のドラムセット、コンガ（この地域ではルンバ lumba とよばれている）、旋律楽器としては、ソー・ドゥアンのほか、キーボードが用いられる。キーボードが付け加えられたのは数年前のことで、ピーの奏者が亡くなった後、その代用となった。またドラムとコンガは、観客や村落の人々の強い要望から加えられたという（Kajorn p.c., 2007）。

曲目は大きくケー・ボンが始まる前の神々への儀礼の部分において演奏される曲、上演において人形の感情や場面の状況に関係して演奏される背景曲の二つに分類される。パンガーにおいては、儀礼部分では12曲が演奏される²⁹（Wattana et al. 1996: 28）。

⑦ 人形

東側の人形の材質は牛、水牛のどちらかであるが、西側にはかつて水牛を飼育する習慣がなく、古くから牛の皮を用いてきた。プーケット、パンガー両県の人形の様式は、東側の様式と異なる点が多い。まずその大きさである。東側の人形は、スクリーンが大きくなるにつれ人形も大型化していったが、西側のスクリー



写真25 チンとモン
（プーケット）



写真26 ノン（パンガー）

ンは小さく、人形の大きさも東側の様式に比べると小さい。また西側の人形の多くは、大きな木の枝、あるいは龍（ナーガ naga）の上に立つという構図を持つ（写真27）。このように足の部分を見れば、それが東側、西側のどちらの人形かをひと目で区別することができる。1994年のタイ東側地域の調査において、東側の古い人形は現在の西側とほぼ同様な人形の形態であることを確認しているため、西側地域の人形がナン・タルンの古い人形の形態を残していると考えることができる³⁰。

現在、西側にはプーケット県に人形の製作者がいるが、この製作者はプーケットで販売するための観光用の土産物を作ることを主として、ナコン・シ・タマラートから移住してきており、西側の人形の形態についてはほとんど知識がない。実際には西側に在住する人形遣いは、このプーケット県に在住する製作者に依頼をするが、実物を持っていき、それと同じものを製作してもらうのが現状である。

西側地域の人形は、概観で述べたように、高貴な性格、邪悪な性格、尊敬される師として性格、家来としての性格、超自然的存在、その他の人形がどれも存在するが、文献によるとその分類方法は、1. 師の人形、2. 演目に用いられる人形、3. 演目に付加的に用いられる人形、4. その他の人形の四分類を用いて、さらにそれらを細分化している（Wattana et al. 1996: 17-23）。以下、その分類に基づきタイ西部地域の人形について説明する。なお分類に用いた数字は、バンガー県の刊行した報告書に記されたものである。

1. 師の人形

1-1 神の人形

1-1-1 上演の最初に登場する神々の人形

西側のナン・タルンでは、上演の最初に僧ルシが現れ、続いて人形遣いの右手から、水神ナー・ナム Naa Num、左手から火神ナー・ファイ Naa Fai が登場する。この人形が最初にスクリーンに立てられ、上演開始のための儀礼が開始される。（写真28）



写真27 龍の上に立つ女性

1-1-2 ケー・ボンに用いる神格化した人形

願掛け成就の儀礼ケー・ボンに用いられる人形がここに分類される。西側地域の場合は、ラマキエンが上演されるため、この登場人物で善の側に分類されるラーム、ラック、シダー、ハヌマンなど、また悪役に分類されるトサカン、クンバカンなどが該当する。

1-2 上記以外の神の人形、および神に近い存在であり上演に不可欠な人形

文献ではこの項目は細分化されていないが、人形遣い自身を表象する人形ルプ・カード Rup Kaad (写真29)、複数のタロック、その他の神々やルシに分けられる。ルプ・カードは、ケー・ボンにおいて用いられる。ケー・ボンの始まりなどをこの人形を通して語るが、実際は儀礼を執行する人形遣い自身の語りでもある。人形はラームと同じであるが、ラームとは別にルプ・カードに用いる人形を人形遣いは所有している。

概観の項目で述べたように、タロックがナン・タルンで重要な役割を持っていることは、どの地域

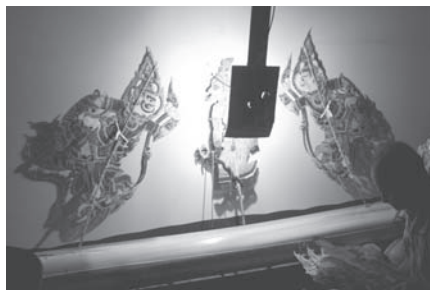


写真28 ナー・ナムとナー・ファイ

のナン・タルンにも共通しているが、タロックの形態や名前は、東側のタロックとは全く異なっている。プーケット県で中心となるタロックは、ネン・ポーン Nen Porn、シー・ケオ Si Keaw、ナイ・克蘭 Nai Kalng、パンガー県ではアイ・ヌー・クループ Ai Nuu Kleep、アイ・ノック・ガーン Ai Nok Gaang が重要である。このように地域により、中心となるタロックが異なることは現在の東側タイには見られない特徴であることから、家来、民衆、道化としての役割



写真29 ルプ・カード

を担うタロックは地域のアイデンティティと深く結びついていたのではないかということをはかがい知ることができる。また、タロックを神に近い存在として位置づけていることも重要である。少なくとも西側地域では、主要なタロックは神格化している存在であることがこの分類から明らかである。

2. 演目に用いられる人形

ケー・ボン終了後に行われる娯楽的な演目で用いられる人形。

2-1 左側の人形

人形遣いの左手側に置かれる、あるいは左手側から登場する人形。これらは神や人間ではなく、魔物（ヤック yak）の人形および魔物の仲間を指す。魔物の女、また魔物の師であるルシも左側に位置づけられる。基本的に身体の色は黒に近く、髪の毛は巻き毛で、男の場合は髭が黒く、濃い。また目が大きく、斧や棍棒、弓を持つものが多く、龍などの動物に乗り、その上に片足あるいは両足で立っている。

2-2 右側の人形

人形遣いの右手側に置かれる、あるいは右手側から登場する人形。人間の
人形、たとえば王、王女、王子など。全体的に人形は小さく、神は直毛で、木の枝の上に立っている。

3. 演目に補助的に用いられる人形

これらの人形は、演目中に登場するが、特に重要な人形ではなく、補助的に用いられるもので、場合によっては使われなくても演目には支障をきたさない。この人形で代表的なものは、民衆の人形の男女、幽霊のほか、すでに1、2であげた重要なタロック以外のタロックである。たとえば、アイ・トン Ai Tong、アイ・プルアイ Ai Pruay、ヌー・ティエン Nuu Teang など。このタロックとして、東側のタロックが用いられることもあるが、西側で上演する場合は、それらはすべて補助的な役割を担うにすぎない。

4. その他の人形

上記の1から3以外の人形。動物、植物、武器など。この中には、西側の特徴として④上演演目の中で述べたプーケット地域のケー・ボンで用いる白猿と黒猿の人形、ラマキエンにおけるラーム軍の猿たちの人形も含まれる。

⑧ 上演の機会

パンガー県、プーケット県における西側様式のナン・タルンは、基本的にケー・ボン儀礼、人形遣いのワイ・クルー儀礼と結びついて行われる芸能であり、地域のイベントや寺院の祭礼の娯楽のために上演されることはない。この点が東側地域のナン・タルンとの違いである。パンガー県、プーケット県における地域のイベントでは、東側と同様に、ナン・タルンの上演は毎日のように行われているが、東側もしくは南側のナン・タルン一座の巡回公演で占められており、地元的一座はそうしたイベントには出演しない。上演様式の項目において説明したように、西側地域のナン・タルンには娯楽性が乏しいことから、パンガー県、プーケット県の人々は、地元のナン・タルンを娯楽的な芸能とは受けとっていないと考えられる。

⑨ 上演の慣習

パンガー県、プーケット県のナン・タルンについては、さまざまな上演に関する慣習が依頼者、人形遣いの両者に存在している (Wattana et al. 1996: 25)。

1) 人形遣いと関わる慣習

- ・ 西側にスクリーンを向けないように舞台を設営してはならない。
- ・ 舞台は道路上に設営してはならない。
- ・ 切ったばかりの木を舞台に使ってはならない。
- ・ 人形遣い、演奏者は上演中に後ろを向いてはならない。
- ・ 舞台上で眠ってはならない。
- ・ 人形で遊んではならない。
- ・ スクリーン両側に立たせる人形は常にスクリーンに向けなければならない。
- ・ 終演まで舞台から降りてはならない。
- ・ 特定の食べ物（緑のカボチャ、ヒョウタン、キュウリなど）は食べない。

2) 依頼者側の慣習

- ・ ケー・ボンを依頼したとき、人形遣いにモチ米を出してはならない。
- ・ 観客はケー・ボン儀礼の演目で、猿の人形が出てくるとき、それらを見てはならない。
- ・ 結婚式では依頼してはならない。
- ・ ラームの矢が自分の家に向かわない場所を舞台の位置に設定する。

上記以外にも供物などの種類も細かく規定されている。こうした慣習の規則は、東側のナン・タルンにもあると考えられるが、現在のところは調査を行っていない。

おわりに

本論考では、沖縄県立芸術大学附属研究所による2006年と2007年の二回にわたって、アンダマン海に面したタイ南部のバンガー県、プーケット県で行ったナン・タルンの調査結果をもとに、二県で上演されるナン・タルンの諸特徴を明らかにした。また先行研究において示されているナン・タルンの記述と比較することで、タイ南部のうち、その西側で上演されているナン・タルンが、もっともポピュラーとされているナコン・シ・タマラートを中心とした東側のナン・タルンの古い上演形態であることを明らかにした。

これまで行われたすべてのナン・タルン研究の対象は、タイ南部のうちタイ湾に面した東側の地域であった。確かにこの芸能はタイ東部で誕生しそれが各地に伝播していったもので、本研究で注目した西側のナン・タルンも歴史的にみれば東側から伝えられてきたものである。しかし、実際には20世紀に入り、東側のナン・タルンは、さまざまなコンテキストの中で儀礼性が薄れて、娯楽化する中で舞台も大型化した。もちろん、そうした現代化する芸能の側面が、西側に全く及んでいないわけではない。かつては東側のナン・タルンは、その地域だけで上演していただいけであったが、道路整備によって、各地で依頼公演を受けるようになり、バンガー県、プーケット県でも東側のナン・タルンの上演が頻繁に行われるようになった。現在では、東側出身の人形遣いがバンガー県に移住し、西側を拠点に上演するようにならなっている。またナン・タルンのカセットテープ、CD、VCDは百種類近く売られているが、その中にタイ西側の人形遣いにより上演さ

れたものは一つもない。この結果、すでにタイ東側の上演様式がタイを代表するナン・タルンの様式となり、そうしたことが先行研究の成果になってあらわれている。

タイ南西部パンガー県、プーケット県における娯楽芸能としてのナン・タルン上演は、今や他地域のナン・タルンに完全にとって変わられてしまったものの、継承されてきた上演の伝統は、この地域に住む人々の儀礼の中で細々と生き続けている。二年にわたる調査において明らかになったタイ南西部のナン・タルンの存在や上演の諸特徴は、今後のタイ影絵人形芝居研究にとって基礎的な資料となるばかりでなく、アジアにおける影絵人形芝居の伝播を考える上でも貴重な資料となりうるであろう。

注

- 1 沖縄県立芸術大学附属研究所、民族芸能部門では2001年、2006年、2007年の3回にわたり、タイの伝統的影絵人形芝居ナン・タルンの調査を行ってきた。平成13年の調査では、南東部のナコン・シ・タマラート、ソンクラ、パツタルンの三地域周辺で上演されているナン・タルンを記録する他、人形制作についても調査を行った。またタクシン大学附属南タイ研究所においてタイの研究者と交流を行い、タイにおけるナン・タルンの上演分布や地域様式の多様性などについての多くの知識や情報を得た。この最初の調査で明らかになったことの一つは、南東部のナン・タルンは20世紀後半以降、舞台構造、上演演目、伴奏楽器などに大きな変化が生じていることだった。またタイ南西部ではわずかに古い様式のナン・タルン上演が継承されているということも最初の調査で得た重要な情報であった。平成18年から2ヵ年にわたって行われた調査は、平成13年の調査にもとづき、タイ南西部で行われた。
- 2 Prince Dhanivat 1975: 127.
- 3 Broman 1996: 4
- 4 ジャワやマレーシアのワヤンの影響については、Vandergeest and Paritta 1993: 314, Wattana et al. 2002: 7-8、また中国の影絵人形芝居の影響については、Broman 1996: 4に言及がある。
- 5 宮尾は、ナン・タルンの「タルン」は、地名であるパツタルンに由来するのではなく、インドネシア、マレーシアのワヤンの人形遣いダラン *dalang* に由来する説が

あることを示唆している。

- 6 Broman 1996: 4
- 7 ナン・ヤイの「ヤイ」は、「大きい」を意味するが、その語意通り、人形は両手で操らなければならないほど大型である。なお沖縄県立芸術大学附属研究所では2004年にワット・カノーンのナン・ヤイの調査を行っており、すでにその概要を報告している（梅田 2005: 29-51）。
- 8 ナン・ヤイとスバエック・トムとの二つの影絵人形芝居には、歴史的な関係があることが示唆されている（宮尾 1984: 104）。
- 9 1997年、財団法人現代人形劇センター企画・製作の「シリーズ アジアの人形芝居 Part 5 カンボジアの影絵芝居スバエック・トム」のプログラムより引用。
- 10 中部ジャワ島のワヤン・クリッ wayang kulit では、人形の影よりもむしろ、操る側から見るのが一般的である。
- 11 人形遣い数の言及については、Hemmet 1996: 11に基づく。
- 12 一般にはナン・ナロンとして南タイでは広く知られており、この人形遣いのナン・タルンのカセットテープ、VCDは数多い。
- 13 北部様式については細かな言及がみられなかった。
- 14 Paritta 2004: 204の中には、1976-1977に著者が東部のナン・タルンを調査した時には、すでに娯楽的な演目としてラマキエンを上演していた人形遣いはいなかったという記述がある。また Dowsey-Magog 2005: 117では、50年以上もラマキエンは上演されていないと記されている。
- 15 ヴァイオリンの演奏は文献の中で示されているのみで、現地調査ではみることはできなかった（Hemmet 1996: 9）。
- 16 2004年の調査において、ナコン・シ・タマラートの人形遣いスチャート・サブシン Suchat Subsinsin は、かつてはエイやクマの皮も用いられていたと述べている（Suchart p.c., 2004）
- 17 テン以外には、テンとともに登場するヌウヌイ Noonui、ヨットン Yodthong とスイケオ Sikeow のペアなどがよく知られている。それぞれに性格付けがされており、聴衆はそれらを理解している。しかし、このキャラクターも地方差があり、タイ西南部ではこうしたタロックがすべて登場するわけではない。
- 18 Wattana et al. 1996は、『タイ西部バンガー県の人形・タルンを学ぶ』と題された

- もので、パンガー県文化センターが小中学校の伝統文化教育のために作られたものだが、細かなフィールドワークに基づいて記述されている。
- 19 四方に縫い付けられた紐は、ラーム王のヒゲ Nuad Raam とよばれ、その縁の木枠は、ラーム王のヒゲをしぼる木枠 Mai Puk Nuad Raam とよばれる。ラームはラマキエンの中心的な登場人物である。
- 20 パンガー県でインタビューをした人形遣いカチョン・トンウィチットは、かつては赤い枠のスクリーンを使っていたが、たまたま新しいスクリーンを作るときに紺色の布があったからだといっていた。しかし実際のところ、すでに赤い枠のスクリーンが伝統的なスクリーンであるという意識が希薄になっているのだと思われる。なお、調査中に見た東側のナン・タルン一つをきずべて紺色の布で四方を縁どっている。
- 21 この幕にはふつう、人形遣い名、人形遣いの師匠名、一座名、人形遣いの住所、連絡先が書かれている。
- 22 プーケットの一座は装飾用の布を所有していなかった。
- 23 1970年代後半、観客に人気のある人形遣いの上演には、3000人もの観客が集まったという記録が残されている (Paritta 2004: 194)。
- 24 ケー・ボンは、一回の願掛けに一回が一般的だが、複数回の上演が行われることもある。2007年の調査においては、宝くじ当選のケー・ボンに対して、3回の上演(三晩)を依頼する事例に遭遇した。
- 25 プーケットでは、白猿をリンカウ Lingkau、黒猿をリンダム Lingdam という。
- 26 梅田 2005: 45。
- 27 プーケットの観光局、その他、プーケットの人々にもプーケットに住むナン・タルンの人形遣いの存在についてインタビューを行ったが、ほとんどの人がこの島に住む人形遣いのことを知らなかった。しかしナン・タルンのことはよく知っており、上演を依頼する場合は東側から依頼することが多いようである。実際、プーケット県の祭礼で上演を行っていたどのナン・タルン一座もプーケット県以外の一座であった。
- 28 長年、演奏に携わってきた年配の演奏者が相次いで亡くなったことから、調査を行った2006年当時は、小学校高学年の二人の孫が演奏を担当していたが、まだしっかりと演奏できるレベルにはなかった。
- 29 12曲の曲名は以下の通り。括弧内は曲名の日本語訳。1)《Pleng Churd (人形を持

つ)》、2)《Pleng Dern Ru Sii (ルーシーが歩く)》、3)《Pleng Dern Yak (ヤックが歩く)》、4)《Pleng Dern Kasat (王様が歩く)》、5)《Pleng Dern Nang (女性が歩く)》、6)《Pleng Dern Manut (人間が歩く)》、7)《Pleng Dern Senaa (王の家来が歩く)》、8)《Pleng Saam Chao Saam Tereng (3曲のチンのテンポで)》、9)《Pleng Toi Lang Koaw Klong (川に後ろ向きで入る)》、10)《Pleng Pak Jim Num Plick (野菜にナン・プリックを混ぜて食べる)》、11)《Pleng Sabad Sabing (女性の踊り)》、12)《Pleng Kung Chup Kung Tereng (エビの踊り)》。なお、12曲が演奏された後、再び最初の Pleng Churd に戻り、最後に Pleng Long (終曲、直訳すると「下がる曲」)が演奏されて、儀礼は終了する。

- 30 Broman 1996には、海外の古いナンタルンの人形のコレクションの写真が多数掲載されているが、その多くは現在のタイ南西部の様式の人形と同じ形態である。

参考文献

- Broman, Sven. 1996. *Shadows of Life: Nang Talung Thai Popular Shadow Theatre*. Bangkok: White Orchid Books.
- Dowsey-Magog., Paul. 2002. Popular Workers's Shadow Theatre in Thailand, *Asian Theatre Journal* 19(1): 184-211.
- . 2005. Popular Culture and Traditional Performance: Conflicts and Challenges in Contemporary Nang Talung, Wattana Sugunnasil (ed.), *Dynamic Diversity in Southern Thailand*. Chiang Mai: Silkworm Books, pp. 109-151.
- 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*. Bangkok: Asia Book.
- 宮尾慈良 1984 『アジアの人形劇』三一書房。
- Paritta Chalermpong-Koanantakool. 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.
- Prince Dhaninivat, Kromamun Bidyalabh. 1975. Hide Figures of the Ramakien at

- the Ledermuseum in Offenbach, Germany, Mattani Rutnin (ed.), *The Siamese Theatre: Collection of Reprints from Journals of Siam Society*, pp. 121-127.
- Smithies, Michael and Euayporn Kerdchouay. 1975. Nang Talung: The Shadow Theatre of Southern Thailand, Mattani Rutnin (ed.), *The Siamese Theatre: Collection of Reprints from Journals of Siam Society*, pp. 129-138. [first published 1972 in *Journals of Siam Society* 60(1): 379-390]
- 富田竹二郎 1981 『タイ国古典文学名作選』 井村文化事業社。
- 梅田英春 2005 「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」『沖縄芸術の科学 (沖縄県立芸術大学附属研究所紀要)』17:29-51.
- Vandergeest, Peter and Paritta Chalernpow.-Koanantakool. 1993. The Southern Thai Shadowplay Tradition in Historical Context, *Journal of Southeast Asian Studies* 24(2): 307-329.
- Wattana Jindapol et al. 1996. *Kaan Suk Saa Kaan Sadeang Nang talung fang ta wan tok*. Phangnga: Jang wad Phangnga Soon Wattanatum Jang wad Phangnga. [In Thainese]
- Yousof, Ghulam-Sarwar. 2006. The Shadow Plays of Southeast Asia: Relationships between the Various Forms, *SPAJA Journal* 16(2): 5-16.