

タイ南部の伝統芸能ノーマーに関する舞踊民族誌的研究

D0956001

岩澤 孝子

広島大学大学院国際協力研究科博士論文

2002年3月

目次

原語表記	i
地図. タイ・マレー半島ソンクラー湖周辺	v
序章	1
踊り狂う霊	1
フィールド・ワーク	2
先行研究と研究課題	7
論文の構成	9
第1章 舞踊民族誌のこころみ	11
第1節 舞踊人類学および舞踊民族誌の視座	11
舞踊/踊りという概念	11
舞踊研究	14
第2節 踊る身体	16
踊る身体の地平へ	16
身体と記憶	19
第2章 ノーラー	23
第1節 タイ芸能史にみるノーラー	23
最初のラコーン	24
中心と周縁の文化交流史	28
第2節 ノーラーとは	31
ノーラーという語の由来	31
ノーラー劇団の構成員	33
チュア・サーイ・ノーラー	39
第3節 ノーラーの地	41
南部文化の中心地：ナコン・シータマラート	42
伝説の地：ソンクラー湖の湖岸	45
第3章 パフォーマンス	47
第1節 娯楽としてのノーラー・パフォーマンス	47
ノーラーの舞台	48
舞踊の源泉：メー・ター	49

まるで骨がないかのように：トゥア・オーン	51
歌い語りかける身体：タム・ボット	53
芝居：チャップ・ボット	54
第2節 ノーラーの儀礼	55
儀礼の目的	56
儀礼のプロセス	57
大儀礼	58
儀礼の準備	59
儀礼第一日目（水曜日）	62
儀礼第二日目（木曜日）ワン・ピティー・ヤイ	68
儀礼第三日目（金曜日）ワン・プラツ	72
儀礼第四日目（土曜日）ワン・ソン・クルー	74
儀礼参加者の相違に見られる儀礼行動の差異	77
第3節 起源伝説とパフォーマンス	81
タム・ナーン・ノーラー（ノーラー縁起）	81
ナーン・ヌワン・トーン・サムリーの物語	82
最初のノーラー芸人、クン・サッターの物語	84
身体化された起源の物語	88
付録資料. 起源伝説のヴァリエーション	92
第4章 師匠観	95
第1節 師匠崇拝ワイ・クルーの諸相	95
古典舞踊世界におけるワイ・クルー	96
ワイ・クルー儀礼	97
師匠観と知	101
第2節 師匠観1：ラーチャ・クルー	104
ラーチャ・クルーの歌：ルーク・ガーン・ヤーム・ディー	105
ノーラーの中のノーラー：神レベルの師匠	107
ノーラーの脇役たち：狩人から道化師、そして鍛冶師から曲芸師へ	109
ター・ルワンの因縁話	112
第3節 師匠観2：憑依	115
憑依を呼ぶ歌：サッディー	115
儀礼における憑依	117
霊の恵みとその崇り	121
身体に注ぎ込まれる師のおしえ：踊りつづけること	124

第5章 ノーラー芸人	126
第1節 ノーラーの道	126
芸人を志す：師との出会い	126
ノーラー修行	128
師の面影を追う	129
芸人になる	134
第2節 師となる	135
二つの願解き：ケー・ムーイ	135
ムーイ・パークを解く	136
完全なノーラーへ：師となる	137
ピティーン・クロープ・スート	138
第6章 記憶の泉としての身体	142
ノーラーになる：踊りの世界へ	143
記憶する身体：ノーラーの伝承論	149
謝辞	155
参考文献	157

原語表記

1. 子音字母表

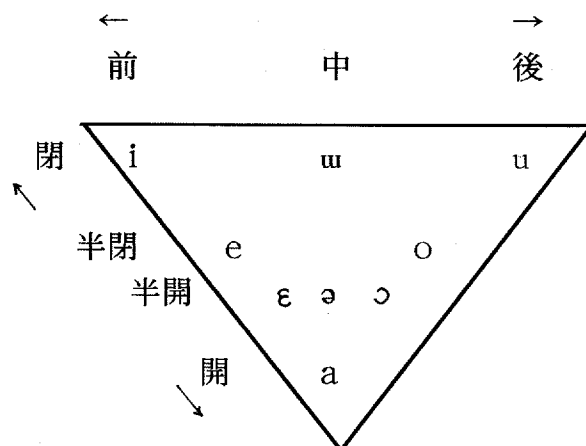
タイ文字	頭子音	末子音
	/音素/,ローマ字表記, カタカナ表記	/音素/,ローマ字表記, カタカナ表記
ก	/k/, k, カ行	/k/, k, ク
ข, ค, ฆ	/kh/, kh, カ行	/k/, k, ク
ง	/ŋ/, ng, ガ行	/ŋ/, ng, ン
ฉ, ช, ฌ	/c/, c, チャ行	/t/, t, ト・ツ
ญ	/y/, y, ヤ行	/n/, n, ン
ด, ฎ	/d/, d, ダ行	/t/, t, ト・ツ
ต, ฏ	/t/, t, タ行	/t/, t, ト・ツ
ถ, ฐ, ฑ, ฒ, ท	/th/, th, タ行	/t/, t, ト・ツ
น, ฌ	/n/, n, ナ行	/n/, n, ン
บ	/b/, b, バ行	/p/, p, プ
ป	/p/, p, パ行	/p/, p, プ
ผ, พ, ภ	/ph/, ph, パ行	/p/, p, プ
ฝ, ฟ	/ph/, ph, パ行	/p/, p, プ
ม	/m/, m, マ行	/m/, m, ン・ム
ร	/r/, r, ラ行	/n/, n, ン
ล, ฬ	/l/, l, ラ行	/n/, n, ン
ว	/w/, w, ワ行	/u/, u, ウ・オ
ซ, ฌ, ศ, ส, ษ	/s/, s, サ行	/t/, t, ト・ツ
ห, ฮ	/h/, h, ハ行	なし
อ	/ʔ/, 表記しない, ア行 (ʔ は声門閉鎖音)	母音字母表参照
-รร	なし	/an/, -an, ア音+ン
-รร-	なし	/a/, -a-, ア音
ฤ	/ru·ri/, ru·ri, ル・リ	なし
ฌ	/lu/, lu, ル	なし

2. 母音字母表

タイ文字	/音素/, โรม่า字表記, カタカナ表記
กะ	/ka/, ka, カ
กา	/kaa/, kaa, カー
กำ	/kam/, kam, カム
กิ	/ki/, ki, キ
กึ	/kii/, kii, キー
กี	/ku/, ku, ク
กึ	/kuu/, kuu, クー
กู	/ku/, ku, ク
กู	/kuu/, kuu, クー
กะ, เก็	/ke/, ke, ケ
เก	/kee/, kee, ケー
แคะ	/kɛ/, kae, ケ
แก	/kæ/, kae, ケー
โกะ	/ko/, ko, コ
โก	/koo/, koo, コー
เกาะ	/kɔ/, kau, コ
กอ	/kɔɔ/, kau, コ・コー
เกอะ	/kə/, koe, ク
เกอ เก็	/kəə/, koe, クー
เกียะ	/kia/, kia, キア
เกีย	/kia/, kia, キア・キアー
เกือะ	/kua/, kua, クア
เกือ	/kua/, kua, クア・クアー
กัวะ	/kua/, kua, クア
กัว, กว-	/kua/, kua, クア

タイ文字	/音素/, ローマ字表記, カタカナ表記
ไก, ไก	/kai/, kai, カイ
ไถย, ถ้าย	/kai/, kai, カイ
กาย	/kaai/, kaai, カーイ
เกา	/kau/, kao, カオ
กาา	/kaau/, kaao, カーウ・カーオ
กุย	/kui/, kui, クイ
กอย	/koi/, kooi, コイ・コーイ
ไถย	/kooi/, kooi, コーイ
เกย	/kəi/, koei, クーイ
เกือย	/kwai/, koei, クアイ
กาย	/kuai/, kuai, クアイ
กิว	/kiu/, kiu, キウ
เกี้ยว	/keu/, keo, ケオ
แกว	/kɛu/, kaeo, ケーオ
เกี้ยว	/kiaʉ/, kieo, キアオ

※ 母音三角形 (『タイ語辞典』 pp. XIII)

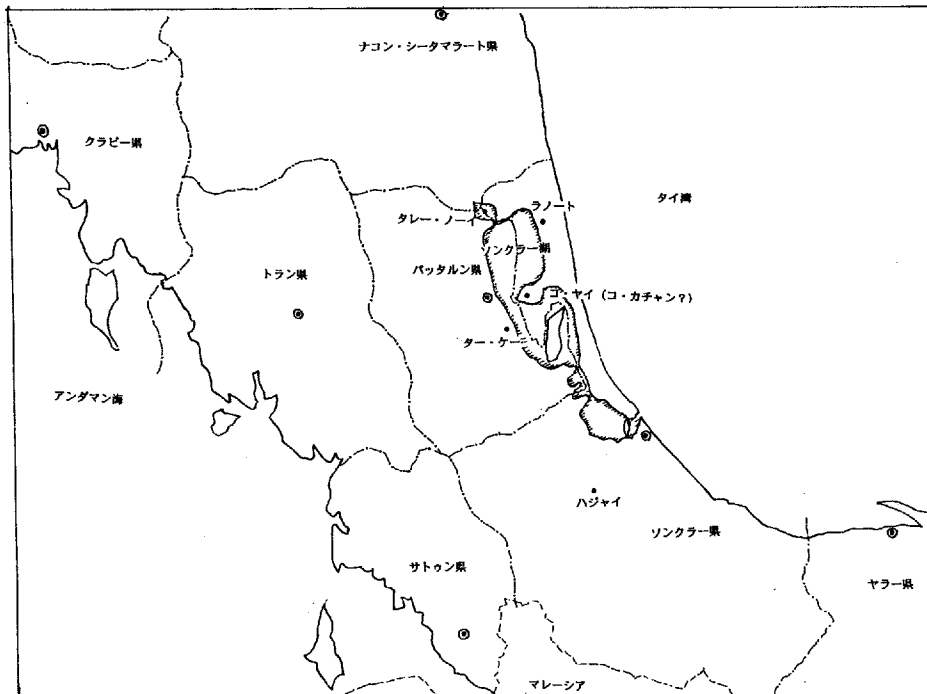
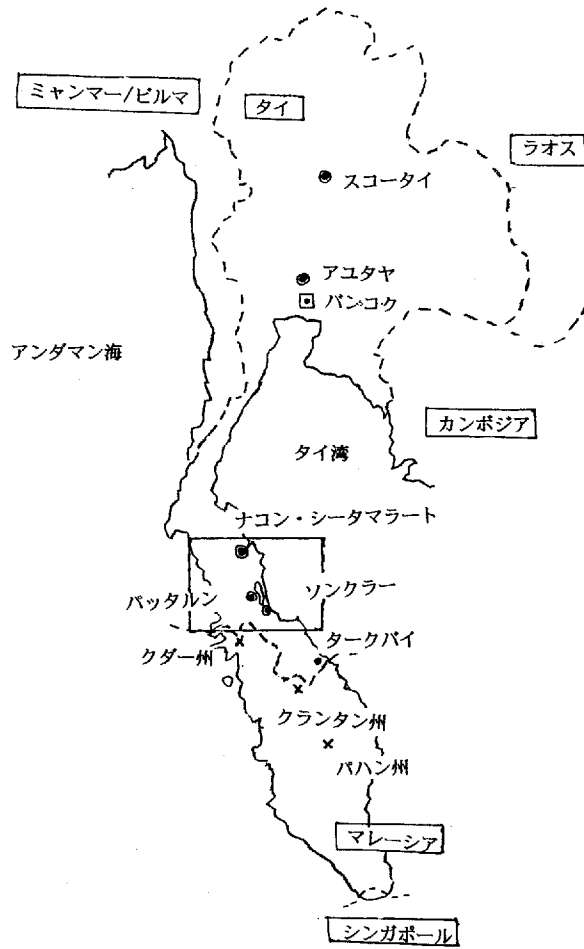


原語（タイ語）表記について

本論において、タイ語はタイ文字を用いて表記せず、原則的にカタカナ表記によって表現する。しかし、論文中の初出語については、アルファベット表記を斜体で添記する。本論文における正字法の手本となったのは、2001年に出版されたDeborah A. Wongの著『Sounding the Center: History and Aesthetics in Thai Buddhist Performance』で採用された方法(Wong 2001: xxxi-xxxiv)である。この方法は、1991年ミシガン大学に提出された彼女の博士論文など、これまでWong自身が用いていた正字法を改良したものである。主な改良点として、母音の表記法があげられる。これまでタイ語をアルファベット表記する際は、Wong自身もそうであったように、長母音と短母音を区別なく表記するという慣習があったようだが、改訂版においては、これらは完全に区別して表記されている。本論稿でもこの方式に従った。例えば、これまでは師匠/先生を意味するタイ語である「クルー」という単語を*khru*と表記してきたが、本論では*khruu*と表記している。また、タイ文字の音素については、『タイ語辞典(1994)』に従って、子音字母表、および、母音字母表にそれぞれ記した。なお、母音については、各音素の特性を母音三角形として併記した。声調について、タイ語には平声、低声、下声、高声、上声の5つの声調があるが、混乱を避けるために記載を避けた。

こうした規則を導入しても、やはり論文中には表記上の問題が生じている。特に、人名や地名など、タイ人の手によって既にアルファベット表記され、それが一般的に認知されているような場合がある。それらの語の表記がここで採用した規則を逸脱していることが往々にしてある。固有名詞については、特別に扱い、既に認知された形の方を採用することとする。

地図. タイ・マレー半島 ソンクラー湖周辺



序章

踊り狂う霊

一定のテンポで鳴り響く太鼓とゴングの音。そこに居合わせた人々の心を研ぎすますような激しい笛の旋律。楽の音にかき立てられる激しい感情や抑えきれない衝動を体全体から発散するようにして、霊は問う。

「ノーラーnooraaの踊りを私に踊らせていか」。

これは、タイ南部地域に伝わる芸能「ノーラー」の師匠の霊を供養する儀礼の中でしばしば発せられる憑依霊の言葉である。ノーラーという芸能はタイに現存する最古の演劇形式と見なされており、それは音楽や歌、芝居、呪術などからなる総合的パフォーマンスの呼称である。ノーラーは、南部地域の祭事において、人々の娯楽に必須の要素とみなされ、様々な機会に演じられている。特に、ノーラーの師匠の霊を供養する儀礼において、そのダイナミックな芸能の本質を見ることができる。ノーラーの師匠の霊を師と仰ぐ、あるいは先祖に持つ家族や芸人仲間などの集団が一堂に会し、臨時に設置される祭壇、および儀礼小屋に、霊を供養するための様々な品を捧げる。花や蠟燭、線香といった、信仰や崇拝の場に特有のアイテムとともに、酒や果物、お菓子、米、豚の頭やアヒルの丸焼きなど、ごちそうがならぶ。祭壇や儀礼小屋には、崇拝対象を象徴する仮面や冠などがおかれ、人々はこのような霊の表象の向こうに確かに存在すると信じられている霊を、その確かな力を思いながら、祈りを捧げるのだ。先祖供養や師匠崇拝を主眼としたこの儀礼を観察しながら、私は日本の盂蘭盆の空気を思い浮かべた。夏がやってきて盆の頃になると、都会に住む家族も、近隣に住む親戚も本家がある田舎の大きな家に集まる。私の祖父の住む高知県の山奥では、お盆の最初と最後に、先祖を迎え、また送るために、近くの河原に出かけて迎え火・送り火を焚くという習わしがある。先祖があゝの世からこの世に訪れる盆のこのわずかな期間には、先祖をまつる祭壇にいつもよりもたくさんのお供えが並べられ、蠟燭や線香、灯籠の灯は夜通しついたままにされる。こちらの世界に帰ってくる先祖や死者のために、こちら側の現在の住人である私たちは、僧侶がお経をあげている側に座して、祈りを捧げ、霊への思いをはせるのだ。ノーラーというパフォーマンスに関わる人々、特に、ノーラーの師匠の霊を崇める人々もまた、この儀礼の機会に一堂に会し、伝統的な社会慣習に通じた一部の参加者や司祭の導きによって、霊への思いを強める。霊供養という点で、両者は類似した面をもつが、ノーラーの事例で特徴的なのは、霊を供養するという目的のために、踊りが重要な役割を果たすという点である。ここでの踊りは、本論で展開されるべき主要なテーマの一つとなる。ノーラーの儀礼には、もうひとつ顕著な特徴がある。それは儀礼の中で、必ずと言っていいほど、師匠の霊が憑依霊の形で顕現する事である。彼らはノーラー芸人が

奏でる音楽や歌に導かれて到来し、霊が自ら選んだ儀礼参加者の身体にとり憑く。霊はノーラーの霊力を恐れあがめる人々の身体を借り、躍動感に満ちた踊りに陶醉するその姿を聴衆に見せつける。始めに述べた霊の問いかけに応じるように、「踊りを見せてください」と真剣に答える聴衆の方もまた、そのダイナミックな踊りの世界に巻き込まれ、憑依霊とともに踊り出してしまふ。演じ手もそして聴衆も、ノーラーに関わる人々はすべて、憑依の瞬間を頂点に師匠の記憶の世界へと吸い込まれていく。ノーラーは、様々な意味で、師匠という存在との関係の中で構築されてきたパフォーマンスなのである。

本稿は、このノーラーという伝統芸能によって繰り広げられるパフォーマンス世界において、特に、踊りを媒体として具現化する身体と記憶の関係を考察することを目的とする。ノーラーにおいて、この身体と記憶の関係性を強固なものにしてくれるのが、師匠という存在であると考えられる。一般に、伝統芸能の伝承の場では、師匠という存在は欠くことのできない要素である。弟子は師匠の知恵と技を学び取るばかりではなく、師匠の陰にいにしえの先人達の美学を読みとっていく。私は生きた芸人達の新しい創作や創意工夫を考慮しないわけではない。しかし、舞台上ではなく伝統芸能の「伝承」という場において、専門的な知の器として機能してきた師匠という存在の絶対性こそが、師匠関係によって紡ぎ出される芸人集団の秩序の根幹をなしていると言えるだろう。ノーラーは、その師匠への思いを実際のパフォーマンスの場に生き生きと描き出し、そして師匠という存在そのものを芸能世界の核としている点が興味深い。師匠を主人公とした芸能起源の物語を様々な場面で伝え、表現し続けてきたノーラー。本論文において私は、師匠の記憶の世界をキーとして、ノーラーを取り巻くさまざまな人々の身体性に迫っていききたい。

フィールド・ワーク

本稿の執筆にあたり、私はタイ南東部地域（ナコン・シータマラート県、パッタラン県、ソクラー県）において、1997年から2001年の間に、1997年11月、1998年7月から8月、1999年5月から12月、そして2001年2月と合計4回の調査を行っている。それ以前にタイの首都バンコクで、古典舞踊世界における師匠観をテーマとし、舞踊家集団の研究に関わってきた私は、タイ古典芸能（古典演劇）史の最初に登場するノーラーという芸能に関心を抱き、タイの芸能のふるさととも言うべきこのノーラーの地に足を踏み入れたいと考えていた。

知人を頼って南部のナコン・シータマラート県に初めて調査で訪れたのは、1997年のことである。最初の調査において、文献でしかその存在を知らなかったノーラーという芸能を、私は自分の身体で学ぶことから始めようと考えていた。知人のすすめもあって、ナコン・シータマラート県にある国立演劇舞踊学校へ赴き、南部地域の伝統芸能ノ

ノーラーを指導している教員達から、ノーラーの踊りや歌を学んでいった。すでにタイの古典舞踊についての心得のあった私でさえ、ノーラーというパフォーマンスを身体に取り込んでいく過程には、数多くの身体的な違和感を感じたものであった。タイの古典舞踊は、常に首から腰までの胴体を垂直に保たねばならず、膝の屈伸によって身体を上下させるだけで(Mattani Rutnin 1993 :3)、必要以上に大きくそして柔軟に体を動かさない(指先や腕部などの一部分をのぞく)、微妙な身体動作のあやによる表現が特徴である。一方、ノーラーは、静的で優雅な流れを重んじる古典舞踊の美学とは相反するように、少し下品なくらいにエネルギッシュで柔軟な、そして挑発的な表現をもっていたのである。こうした表現上の相違のために、ノーラーをタイ古典芸能の源泉であるという見解に対して、当初私は疑問を感じざるを得なかった。しかし、逆にタイ南部に伝えられるノーラーの極端に柔軟な動きのせいで、M. Rutninが指摘しているように、ノーラーは、タイの古典舞踊とインドの古典舞踊の間にあるという考え(Mattani Rutnin 1993: 6)を受け入れ、タイの古典芸能に多大な影響を与えたといわれるインドの古典芸能との歴史的な交流の糸を結ぶことができるのかもしれないと考えるに至った。こうした身体上の感じも含めて、芸能の学習プロセスの場に参加したことは、ノーラー芸人がいかにして、そのパフォーマンスを身につけていくのかといった芸人の修行段階を記述するのに有益であったと信じている。

しかし、私が体験したのは、実際のノーラー芸人が生まれる場とは多少異なっていた。通常ノーラーは、現役の芸人に直接弟子入りし、師匠の属する劇団と行動をとともにすることで舞台経験を重ねながら修行を積むものであり、学校のカリキュラムに従ってその技を身につけるといような類のものではないからである^{注1}。一方で、現在この地域では、伝統芸能保全のためのプロジェクトとして、小学校や中学校などでノーラーをカリキュラムに導入するという傾向がみられる。地域共同体ではなく、学校という制度の中で、子供達にノーラーとの交流の場を設け始めているというのは、ノーラーという芸能が減び去っていく前触れなのかもしれない。いずれにせよ、その一つ、国立演劇舞踊学校のナコン・シータマラート校では、現役のノーラー芸人を教師に迎える、本格的な指導が学校教育の現場に導入されてきた。こうした学校教育の中から、将来のノーラー芸人が育つということはあまり期待されていないが、その中で私は一般的なノーラー芸人とは異なる修行過程、即ち学校でのノーラーの授業を経て、ノーラー芸人への道を切り開いたSuphat Naakseenスパット・ナークセーンと出会った。現在、彼は同校の舞踊科の教員として、古典舞踊の指導、および南部の伝統芸能であるノーラーの指導も同時に行っている。彼の芸人としての、また教師としてのあり方から、現代のノーラー芸

^{注1} 大学や国立演劇舞踊学校の舞踊科でノーラーを学生に教えた経験を持つYok Chuubuaは1999年のインタビューの中で、ノーラー芸人による芸の指導は師匠の家であれ、学校であれ、その内容に変わりはないと断言していたが、実際芸人になるにはさらなる修行が必要だとも指摘している。

人誕生には様々な形式があり得ることを確認することができる。以後、私のノーラー研究の主要なインフォーマントとなった彼の足跡については後述するが、スパット師やその他のノーラー芸人とともに、この国立演劇舞踊学校ナコン・シータマラート校を拠点とした私のノーラー研究は始まった。

翌年、1998年の調査でも私はまずナコン・シータマラートを訪れた。前年に出会った国立演劇舞踊学校の教員でもあるノーラー芸人たちとともに、二つの儀礼の調査に出かけるためである。ノーラー芸人は、祭事や儀礼の主催者側から招待を受ければどこにでも出かけて行って興行する旅芸人の集団である。1998年の7月29日（水）から8月1日（土）の4日間に渡ってノーラーの師匠の霊を供養する儀礼が、ソクラー県で行われるという情報を聞きつけ、私はある劇団に同行した。この儀礼を取り仕切ったノーラー劇団の座長は、前年に私が出会ったスパット師にノーラーを教え導いた師である。彼は現在タイでもっとも権威のあるノーラー芸人であり、ナショナル・アーティストに指定されているYok Chuubuaヨック・チューブアであった。その後幾度かに渡るヨック師とのインタビューは、本研究の一次資料として非常に有益であり、本文中に多数記述している。ソクラー県で行われたこの儀礼は、非常に大規模で盛大なものであった。この調査期間に私が同行したもう一つの儀礼は、8月5日（水）と6日（木）の二日間、パットルン県で行われた。これもソクラー県の事例と同じく、師匠の霊を供養するために行われた儀礼であった。しかしこの儀礼は前者に比べると小規模なものであった。この儀礼に招待されたのは、国立演劇舞踊学校で現在学生達にノーラーの指導をしているSawat Chuaiphuunchuuサワット・チュアイプーンチューが座長をつとめる劇団であった。ノーラーの霊を慰めるために行われる儀礼は、この年私が観察した二つの事例のように、大小二種類のパターンがある。この規模の大小は儀礼を必要とする主催者側の経済的な状況に対応している。これらの儀礼の詳細については、第3章第2節において、詳述する。

この二つの儀礼の中で、私は師のすすめに応じて、すでに学習していたノーラーの踊りを演じることになった。私の出番は、数日に渡る儀礼の中のほんの数分にすぎなかったが、この何とも稚拙なパフォーマンスのおかげで、儀礼参加者は私をノーラーの輪の中にほんの少しだが引き入れてくれたのではないかと感じている。南部の人々は、タイ国内でもとりわけ排他的だと中傷されるのをよく耳にした。私が南部で経験したノーラーを介したネットワークの堅固さは、そうした排他的な地域感情と表裏一体なのだろう。最初、舞台上で演じることを断り続けていた私に、師はこう教えてくれた。ノーラーの師匠の霊を供養するために行われる儀礼の中で演じることは、霊験あらたかな神聖なものなのだ。伝統芸能が衰退の一途を辿りつつある現代にあって、研究のためとはいえ、ノーラーのパフォーマンスを自ら学習しようとしていた異国人である私の存在は、それを受け入れてくれたタイ南部の人々にとって、かなり奇妙なものであったに違いない。それでも私がノーラーを自ら演じたおかげで、彼らの強固な輪が解放され、ノーラ

一のパフォーマンスが発する強烈な波動をこの身で感じる事の可能なぎりぎりの地点に立つことが許されたのではないだろうか。儀礼でパフォーマンスをした見返りに私が得たものは、この輪の中でこそ生きてくる神聖なる空気であったと信じている。

1999年に、私はタイ国全土に36校ある国立の師範学校を前身としたラーチャパット大学ナコン・シータマラート校で、半年間日本語教師として働きながらノーラーの調査を続行することになった。ラーチャパット大学ナコン・シータマラート校は、かつてはノーラーの指導で有名な学校の一つであった（残念ながら現在、ノーラーの指導は行われていない）。そうした経緯もあって、私はノーラーに携わる多くの研究者から有益な助言を受ける事ができた。特に、考古学者としても活躍しているPriichaa Nunsuk プリーチャー・ヌンスック助教授には、私にとってもっとも難解であったノーラーの祈禱歌に歌われる歌詞の翻訳につき合っていただくことになった。南部出身者の多い大学の学生達からは、彼らの地元で行われるノーラーの逸話を多く聞かせてもらい、学生を教えるという立場にありながら教わることの方が多かった半年だったといえる。一方で私は1997年以来、拠点としてきた国立演劇舞踊学校のノーラーの教員から、パフォーマンスを学んでいた。教員であり芸人でもある彼らのノーラー観について、聞き取り調査も行っていった。また、この調査期間中に、パツタルン県（7月21日（水）から23日（金））そしてナコン・シータマラート県（9月11日（土））で行われた二つの儀礼を調査するとともに、ナコン・シータマラート県最大の祭り、10月祭と呼ばれるイベントに訪れるノーラー劇団の姿を調査することができた。

南部の伝統的慣習として広く行われてきた陰暦10月に行うタン・ブン（布施行為）は、インドの旧習に端を発する仏教行事の一つとして、古くから南部地域に普及していた。陰暦の10月黒分^{※2}の1日から12日の間、地獄に墮ちた死者の霊が閻魔大王の許しを得て人間界に戻ってくる(Phonsak Phromkaeo 1999: 3384)。10月祭は、地獄から舞い戻ってくる餓鬼の霊を供養するための祭事である。この時期、人々は供物を持って霊を供養するために寺へ出かけ、親戚一同が集まる各家庭では、ごちそうが振る舞われる。この古い慣習がナコン・シータマラート県最大の公式行事である10月祭として行われるようになったのは、1923年からであり(Phonsak Phromkaeo 1999: 1337)、その歴史は存外に浅い。町の中央広場で行われる10月祭には、ノーラーを含めた伝統芸能が、人々を楽しませるために連日連夜演じられる。華やかなパレードや数多くの露店、現在では移動遊園地の類も参入してきており、10月祭のこの時期には、町が大変な活気に満ちあふれる。1999年は、10月3日（日）から12日（火）に渡って祭りが催され（陰暦に基づいて祭りが開催されるために毎年その開催日時は異なる）、会場には南部の伝統芸能ノーラーや影絵芝居ナン・タルン *nang talung* の特設舞台が設置された。会場に集った人々は、夕暮れ時から夜中まで続くパフォーマンスを、心ゆくまで堪能しているようだった。スパット師は、ノーラーの表現形式を儀礼の中で演じられるパフォーマンスと儀礼

^{※2} 旧暦で1ヶ月のうち月の明るい半分を「白分」暗い半分を「黒分」と呼ぶ。



写真1. スワン・ブラ・テープ・シン・ホン（左側の布を巻いた樹の裏に大きな石がおかれている。右下方にかすかに見えるのはソクラー湖の湖面）

というコンテクストを離れた娯楽芸能として演じられるパフォーマンスの二種類に分けている (Suphat Naaksen 1996: 8)。私たちはここに娯楽芸能としてのノーラーの姿を見ることができるのである。

2001年、私はいくつかの疑問点を埋めるために、タイ南部地方を再度訪れた。この最後の調査の中で、私にはどうしても訪れておきたい場所があった。文献を読み、また芸人達との交流を重ねるたびに、ノーラーという芸能は、師匠という存在を中心として、常に彼らの芸能起源の世界に立ち戻ることを重要視しているのだということを感じられるようになっていた。芸人そして聴衆も含めたノーラーに関わる人々の意識の根底にある伝説の世界へのあこがれは、私の中で強まるばかりであった。

カミガミの仕業によって子のみごもり、父王の怒りをかって国を追われた姫ナン・ヌワン・トン・サムリー *naang nuan thaung samlii* の苦難の旅路は、ドラマティックなノーラー起源伝説の最初を飾るエピソードである(第3章、第4章参照)。粗末な筏で大海に流され、命からがら辿り着いた漂泊の地、コ・カチャン *kau kachang* (カチャン島の意味) は、儀礼の中で必ず歌われる祈禱歌の中に織り込まれている。私は伝説の島コ・カチャンをめざした。

ところが、コ・カチャンという地名は、現在存在しない。伝承の分析などから、今ではそれが、現在のソクラー県クラセーシン郡コ・ヤイ地区に相当するという説が有力になっている。伝説のカチャン島は、実は島ではなく、ソクラー湖の東沿岸部に位置する現在コ・ヤイ地区と呼ばれる地域をさす(地図参照)。コ・ヤイ地区には、古くから伝わるノーラー芸人の家があった。コ・ヤイで昔ながらの製鉄業を営む Sukdaeng スッ

クデー家の長老Sungcopスンチョップさんに案内されたのは、伝説の中でナン・ヌワン・トン・サムリーが辿り着いたと信じられている、ソクラー湖湖畔のスワン・プ
ラ・テープ・シン・ホンsuwan phra theep sing hong²³ と呼ばれる場所であった（写真
1参照）。車道から少し離れたその場所には、大きな樹々が鬱そうと生い茂っており、
その昔ノーラー芸人達が訪れた跡を偲ばせる大きな石が静かに置かれているだけで、在
りし日のノーラー聖地としてのエネルギーを感じることはできなかった。今では各家庭
に備えられた祭壇での祈祷が行われているために、わざわざそこを訪れる芸人もなくな
ってしまったようだ。スンチョップ氏が伝え聞いたところによれば、ここは、興行を控
えた芸人達が伝説上の師の霊にパフォーマンスの成功を祈願する場所として、かつては
栄えたという。湖畔の対岸には、姫が追われた国と伝えられるパツタルンの地がぼんや
りとのぞめる。私はこの場所で、この静かな湖畔にひっそりと、しかし波乱の人生に翻
弄された伝説の乙女を想った。記憶の中の師匠の像をキーとして、ノーラーを伝承して
きた人々のルーツともいべきコ・カチャンへの旅をして初めて、私の中のノーラー体
験は、私の身体に、一つの強烈なイメージをもった記憶として刻まれたのである。

先行研究と研究課題

南部の代表的な伝統芸能として有名なノーラーについては、同じく南部を代表する伝
統芸能である影絵芝居のナン・タルンとともに、南部地域の大学教員を中心としたタイ
人研究者による著作や論文集などの研究成果が残されている。特に、1980年に出版され
たPhum theewaa（ブン・テーワー）、本文中にも取り上げた20世紀最高のノーラー芸
人と称された故Khun Upatham Naraakonクン・ウパタム・ナラーコンの追悼論文集に
著されたノーラーに関する様々な論文からは、ノーラーの歴史やパフォーマンスの形態
などについての一般的見解を得ることができた。また、本稿の資料として、主に参照し
た文献は、Udom Nuuthaungウドム・ヌートーンのNooraa（1993）、そして私のインフ
ォーマントの一人でもあるスパット・ナークセーンがチュラロンコーン大学大学院の修
士論文として提出したNooraa: Ramkhanphraai-Yiapluukmanaao（1996）である。国語
学者として 南部の大学で教壇に立つウドム・ヌートーンの著したNooraaは、論文集『
ブン・テーワー』に記されているようなノーラーについての基礎知識に加えて、何人か
のノーラー芸人から聴取した資料を基礎とした歌の記録・分析、つまり、芸人が伝えて
きた祈祷歌や舞台上で演じられる歌の歌詞についての記録、その分析において、優れた
成果を上げている。また、スパット師の論文には、彼が自ら経験した儀礼、即ち、ノー
ラー芸人として最高の通過儀礼の記録がおさめられている。この儀礼は近年減少傾向に

²³ プラ・テープシンホンは、ナン・ヌワン・トン・サムリーとともにノーラーの起源伝説に登
場する最初の師匠の一人に数えられている。この伝説上の人物については諸説あるが、ナン・
ヌアン・トン・サムリーがカチャン島で産んだ息子または彼女の兄と伝えられている。

あり、また私がフィールド・ワーク中に調査することができなかった事例でもあることから、資料として非常に有益であった。ノーラーをテーマとしたタイ人以外の手による著作、論文は非常に少なく、私が知る限りでは、Rene Nicolasが1924年の*The Journal of the Siam Society*に寄稿した論文、“Le lakhon Nora ou Lakhon Chatri et les Origines du theatre classique siamois”と、Henry D. Ginsburgが1972年発行の同雑誌に寄せた論文“The Manora dance-drama”のみである。Nicolasが1923年におこなった講演記録をもとにした前者の論文は、タイ南部という限られた空間におけるノーラーのあり方を示したものではなく、より広くタイの伝統芸能、古典演劇の発展と展開という文脈で、ノーラーが描かれている。Nicolasの論文は、20世紀の初頭、既にタイ古典芸能および演劇の発展史に関する研究が存在したことを証明し、その内容には現在のノーラー研究者も共有している面が少なからずあるという意味で、大きな価値があるといえるだろう。また、後者のGinsburgは「南部地域の」ノーラーというパフォーマンスに肉薄した記述をおこなっている。Ginsburgはおそらく当時のノーラーを自分の目で見たのだろう。他の著者と同じく、彼もまたノーラーについての基礎知識を論文中にもりこむのを忘れてはいなかったが、彼の記述からは生き生きとした1970年前後のノーラーの姿を容易に思い浮かべることができたのである。最後に、本稿執筆に当たって、ノーラーを含む南部地域の文化や習俗に関する知識の乏しい私を助けてくれたのが、1999年に出版された全18巻に及ぶ『Saaraanukrom Wathanatham Thai Phaak Tai (タイ南部文化事典)』である。

以上のような先行研究に記された資料に依拠しながら、私は先行研究では論じられなかったテーマに光を当てたい。それはノーラーという芸能の核に相当する問題であると考える。ノーラーの特徴として最も顕著な点は、師匠崇拝という観念と、その観念に基づいてパフォーマンスが構築されている点である。さらに、この師匠崇拝のあり方もノーラーにおいては特異な面が観察された。ノーラーの師匠を崇拝しているのは、その芸を受け継いだ芸人だけではないという点である。芸の鑑賞者として、ノーラーを支えてきた聴衆もまた師匠を自らの師匠として（あるいは祖先として）崇拝してきたこと、そしてそのおかげでノーラー・パフォーマンスを介した特殊なネット・ワークが南部地域一帯に形成されたという点もその特徴としてあげられるだろう。専門的な知識を有し、それを弟子に教え伝えた師匠は人々の尊敬の的であり、知識を授けられる弟子にとって、師匠は絶対的な存在と見なされる。この師匠崇拝の観念とそれに基づく慣習は、タイ国全土で今も残る伝統的観念、慣習である。特に、師匠の観念が亡くなった師匠の霊や神話的存在にまで及ぶ芸能や工芸、呪術の世界では、師匠はある種の信仰の対象でさえある。タイ古典音楽家の世界に焦点を当てたDeborah A. Wongの*The empowered teacher*(1991)、そして*Sounding the center* (2001)は、師匠崇拝を核として結びつけられた集団について記述し、さらにこの集団が知識と密接に結びついた師匠をどのように認知し、それをいかに表現してきたかといった問題について鋭く描きだした。Wongの

描いた古典音楽の世界と同様に、古典舞踊家の間でも師匠崇拝を核とした集団構造は存在する(岩澤 2001b: 37-58)。タイ最古の古典芸能(古典演劇)と見なされるノーラーの場合も、古典音楽や古典舞踊の世界と同じく、靈的存在、神話的存在にまで及ぶ師匠を崇拝しており、その観念がノーラーを中心とした社会の基礎となっている。しかしながら、ノーラーの場合、師匠崇拝の観念によって結びつけられる人間集団が、師弟関係にとどまらず、血縁関係にも広がっている点が他と異なっている。祖先にノーラー芸人を輩出した家系は、呪術的な力をも操るノーラー芸人、およびその靈を供養し、崇拝し続けてきた。このノーラーの師匠とその知識を介して構築される集団(師弟関係および血縁関係)を、南部の人々は、「チュア・サーイ・ノーラー *chua saai nooraa*」と呼ぶ。チュア・サーイ・ノーラーに属する人々は、定期的に催されるノーラー独自の儀礼の中で、ノーラーの師匠の靈を供養する。儀礼において、今を生きる芸人や亡くなった芸人の靈など、この世とあの世の境を超えて聴衆の前に現れるノーラー芸人達のパフォーマンスを楽しみ、ノーラーの弟子として、また子孫として師匠が教え伝えたノーラーの知の世界に浸るのである。

チュア・サーイ・ノーラーと呼ばれる集団と彼らが守り伝え続けてきた知とは何か。私は、それはノーラーに関わる人々の身体に刻み込まれた師匠の記憶ではないかと考えている。本稿では、ノーラーにおける記憶をキーとして、師を介して現在にまで伝えられた身体化された知の像を明らかにしていきたい。

論文の構成

「舞踊民族誌の試み」と題した第1章では、本研究の理論的な枠組み、位置づけをおこなっている。ノーラーの世界では、「踊り/舞踊」そのものや「踊る身体(舞踊の身体)」を有する事、そしてそれらへ向かおうとする人々の志向が重要であると考えられる。ノーラーにおける踊りの意味を探る理論的背景として、踊り/舞踊の概念、さらには踊る身体の議論へ向かうため、身体概念についても考察している。ここでは、Sally A. Nessが提唱した「コレオグラフィック現象」(1992)、つまり、通常の舞踊概念よりも幅広い身体運動経験をさす概念について取り上げている。本稿では、ノーラー芸人による狭義の舞踊が中心に扱われているが、論文全体からは、そうした見せ物としての舞踊ばかりではなく、芸人が舞台以外の場で、あるいは演じていることを意識しないような状態で、ノーラーの踊りと関わるような場合について、さらには芸人以外の人々(観客)がノーラーの踊りの方へ巻きこまれていく状態についても言及している。このような踊りを媒介としたノーラーと人々との様々な関わり方が、論文全体を覆っている。踊りを媒介としたノーラー世界への関わり合い。この現象はとりもなおさず、ノーラーを巡る人々が、踊る身体を有しているということを意味する。

続く第2章から第5章に渡って、フィールドワークを基礎としたノーラーの記述・考

察をおこなった。2章では、ノーラーという研究対象の歴史的・語義的・地理的背景について描いた。3章では、ノーラーのパフォーマンスについて触れている。ノーラーのパフォーマンスをノーラー独自の儀礼における一連のパフォーマンスと、それ以外のコンテキストで演じられる、純粹に娯楽を目的としたパフォーマンスの二つに分け、それぞれの内容について記述した。特に、ノーラー起源の物語に関わるいくつかのエピソードが断片的に組み込まれた儀礼パフォーマンスでは、芸人ばかりか、聴衆、さらには、霊のパフォーマンスまでもが観察されている。ここから、起源の物語とパフォーマンスの関係が明らかになり、その軸には、師匠の像が見えてくることがわかる。4章ではノーラーの師匠観、特に、霊的存在としての師匠について記述・考察した。儀礼を中心として、ノーラーのパフォーマンスは、この世界の師匠観、とりわけ、師匠崇拜の観念と密接に関係していると考えられる。本章では、儀礼の中に組み込まれたパフォーマンスの中からにじみでてくる師匠の姿、そして憑依現象を通して見えてくる師匠の世界を描くと同時に、師匠を崇拜する側の人々（弟子や芸人の子孫）と師匠との関わりについても記述している。第5章は、ノーラー芸人の世界、その修行のプロセスから、生きた師匠の誕生までを描きながら、ノーラー世界に特有の芸人観について考察している。

最後に、第6章では、第2章から第5章に渡って詳述したノーラーの姿を整理し、チュア・サーイ・ノーラーと呼ばれる集団の構成員すべてが、ノーラーのパフォーマンスとどのように関わり、その関わりを通して、何を獲得したのかといった事象について、踊る身体および、記憶する身体という観点から総括している。その経験が、記憶に関わる実践であると見なすならば、特に、人々がノーラーと積極的に関わる儀礼（ノーラー・ローン・クルー）は、生の伝承の場であると解釈できるだろう。師匠崇拜を基礎として成り立つノーラーは、「師匠の身体」を媒介として、そのパフォーマンス、技と知を伝承してきた。ノーラーにおけるすべての知は、それを受け継ぐ人々の身体に刻み込まれ、また、師匠の身体が前景化されたとき、同時にそこから透けてみえるものとして、身体の内から表出するように思い出される記憶となる。この揺れ動く記憶を共有した個人的身体の集合（実践共同体）が、ノーラーというパフォーマンス実践、そこから広がる世界を支えてきたのである。

第1章 舞踊民族誌のこころみ

本稿は、タイ南部の伝統芸能ノーラーに関する民族誌的資料を基にノーラーというパフォーマンス、そしてノーラーを取り巻く人々、個人や社会の身体性について考察することを目的とする。研究対象への記述に先立ち、本章において、その理論的な位置づけを行いたい。

第1節 舞踊人類学および舞踊民族誌の視座

舞踊/踊りという概念

ノーラーという芸能は、音楽や歌、舞踊、芝居、儀礼、呪術などを含む総合的なパフォーマンスである。それらは一連のパフォーマンスの中で分かちがたく結びついており、そのどれがかけても芸能として完全な形式とは言えない。しかしながら、ノーラー独自の儀礼を中心に、芸能のあり方を探求していくと（第3章～第6章）、その中軸をなすのは、ノーラーの舞踊/踊りであることが明らかになってきた。ノーラーにおける舞踊/踊りがどのような存在であるかを具体的に記述していく前に、ここではまず舞踊や踊り、パフォーマンスなどといった用語の定義を行う。

本稿では、いわゆる舞踊を表現した用語として、ダンスや舞踊、踊り、さらには踊ることといった言葉を使用するが、概してそれらは同じ指示内容を持つ同義語として扱われる。しかしながら、これらの用語に対して、微妙なニュアンスの差異を設けておきたい。例えば、「ダンス」は舞踊についての西洋的概念をさし、このような概念を有する文化保持者にとっての舞踊をさす。また、「舞踊」は、これらの用語の中でも最も一般的な語として用い、洋の東西を問わず、舞踊という現象全体に対応させている。そして「踊り」、「踊ること」^{注1}は、舞踊とほぼ同義だが、舞踊という現象の本質と考えられる身体の躍動感、運動エネルギーのダイナミクスを表現する語として用いる。それでは、ダンスや舞踊、踊りなどの用語が指し示す内容は一体どのようなものであろうか。人間の運動の一種として舞踊を研究してきた人類学者やその他の舞踊研究者によって提唱さ

^{注1}日本の舞踊は、元来、上方により発生した能の「舞」、およびその流れを引く上方舞に対して、江戸に花開いた歌舞伎、およびそこから派生した今日の日本舞踊を「踊」と呼び分けた（渡辺 1991: 21-25）。その舞と踊があわせられて、舞踊という用語が作られたのは明治期になってからだという（渡辺 1991: 25）。舞と踊の違いは身体の自由さにあるといわれる。舞は外側からの呪縛が厳しく、抑制的な身体を要求される舞踊であり、踊は、内面から溢れ出る情念に身を任せ、身体を自由にそして解放する事から始まる舞踊であるという（渡辺 1991: 23-24）。もちろん、本稿での踊りはこのような日本の舞踊用語に見られる厳格な意味の差異はないが、「踊り」という用語が躍動的な身体運動の有様を描写する言葉であることはつけくわえておかねばならないだろう。

れた舞踊の定義を引用しながら、舞踊とはどのような運動、現象なのかを記述する。

「ダンスは最も古い芸術形態であり、ある時間と空間において作り出された身体パターンをさす (Royce 1977: 3)」は、舞踊を定義した簡潔な表現の一つである。しかしながら、ロイスが指摘しているように、あらゆるダンスの定義の基礎となっている「リズムを持つ動き、そしてパターン化された動き」という概念だけでは、明らかに他のリズムを伴う活動、例えば、水泳や歩行、テニス、カヌーづくりなどといった活動とダンスを区別することはできないのである (Royce 1977: 5)。そして、舞踊の定義には、さらにいくつかの項目が付け加えられる。人類学において「舞踊」が多くの場合限定された見方をされてきたこと、つまり、舞踊の情動的振る舞いが強調されすぎていたことを批判し、人間社会において重要な役割を果たしてきたダンスの特質について述べた、Judith Hannaは、ダンサーの見地からダンスを次のように定義づけている。

- 1) 目的がある (舞踊それ自体が目的となる)
 - 2) 意図的なリズムを伴う
 - 3) 文化的にパターン化されている
 - 4a) 非言語的身体運動
 - 4b) 日常的な原動活動以上のもの
 - 4c) 生得的に美的な価値を持つ運動
- [Hanna 1977: 212, 1979: 19]

これら4つの条件を満たすもの、それをダンスの定義とした。ここにあげられたダンスの特質は、バレエや日本舞踊など特殊な専門的訓練を必要とする芸術舞踊に相当する狭義の舞踊実践より幅広い概念であり、遊びや非言語コミュニケーション、原動的活動 motor activity など、舞踊につながる実践・行為をも射程に入れている。ハンナが提唱したダンスの定義は、舞踊につながる実践・行為などを含み、一般的な舞踊という用語よりも広い指示内容を持つ。それは、おそらく、文化相対的に世界の舞踊現象を眺めてみたとき、西洋的な観念を基礎とした狭義のダンス概念では、理解することのできないような包括的な現象に遭遇したからであろう。「ダンスの人類学」を著したロイスは、西洋的なダンス概念には、そぐわないような舞踊の定義が存在することを指摘している (1977)。例えば、舞踊という言葉に、西洋概念でいうところの「ダンス」と「音楽」が伴って内包されているようなケース、さらには、音楽に加えてゲームや楽器、祭りなどが舞踊という一つの言葉の中に内包されている事例が存在しており、それらは決して珍しい現象ではないのである (Royce 1977: 9)。

本稿では、ノーラーという芸能の中でも、舞踊/踊りが最も重要な現象としてとらえられるが、ノーラーには、舞踊だけではなく、音楽や歌、芝居、儀礼、呪術など多種多様なジャンルが含まれ、一つの芸能を構成している。これらは、先述のダンス概念、その定義で語るよりも、より広範な身体運動経験を表すパフォーマンスという語で語るの

が、ふさわしいだろう。

本稿でのパフォーマンスは、多くの場合、演劇や音楽、舞踊といった美学的ジャンルとしてのパフォーマンス・アーツ（芸能）に限定される従来のパフォーマンスの枠組みに含まれる現象をさす。しかし、ノーラーにおいては、儀礼行動を対象とするような場合、芸人によって遂行される演技だけではなく、いわゆる聴衆の身体運動経験についても、同じ次元で解釈されねばならない場面がある。このような場面に対応したパフォーマンスの枠組みとして、リチャード・シェクナーやヴィクター・ターナーが押し進めたパフォーマンス理論が有効である。

シェクナーらが中心になって押し進めたパフォーマンス研究は、その研究対象を演劇・舞踊・音楽などの美学的ジャンルばかりではなく、日常生活におけるパフォーマンス、祭祀や公共の儀式などの文化的パフォーマンス、ジェンダーやアイデンティティのパフォーマンス、さらに動物に見られるパフォーマンス的な行動にまで拡大した広義の「パフォーマンス行為」を対象としている（シェクナー 1998: 1）。シェクナーは、パフォーマンス研究という新しい研究領域が起こった原因として、西欧文化圏において、パフォーマンスの通概念を覆すような新しい表現媒体が誕生したことを指摘している。つまり、従来のパフォーマンスの枠組みを解体し、あらゆるイベント、行為に解放するきっかけを作ったのは、1960年代以降に台頭した新たな美的ジャンル（ハプニングやミックスド・メディア、パフォーマンス・アート）であったという（シェクナー 1998: 8）。これらのパフォーマンスは、厳密には演劇にも舞踊にも音楽にも視覚芸術にも属さないジャンルであり、こうしたジャンル間の境界だけではなく、芸術と人生の境界をも曖昧にするような作品の登場、さらには人類学的研究との交流を通して、「パフォーマンス」の問題が理論的に研究されるようになったのである（シェクナー 1998: 8）。パフォーマンス理論の視座に立てば、あらゆるイベント、行為、項目、行動が「パフォーマンスとして」分析可能になっていく（シェクナー 1998: 8）。こうした広範な事象を扱うパフォーマンス理論とともに、象徴が定式化され、流通する場としてのコミュニケーション事象に焦点を絞った「コミュニケーションの民族誌」が社会言語学の領域で発展したことと関連して、民族音楽学の領域にも「パフォーマンスの民族誌」という呼び名が組み込まれるようになった（ローズマン 2000: 18）。ノーラーは伝統芸能のカテゴリーに分類される表現活動であるが、その表現が様々な要素からなる行為の総合体であること、そしてノーラーの役者と聴衆の双方が、ノーラーの表現をどのように感じ、その意味を体験する（意味を知る）かといった事象についても言及することから、本研究の領域は広義のパフォーマンス現象を扱うパフォーマンスの民族誌に相当すると考えられる。

パフォーマンス行為という定義のおかげで、あらゆるイベントを指し示すことが可能になったパフォーマンスの概念は、あらゆる行動、出来事に新しい光を投じたという点で有効であった。しかしそのために、パフォーマンスという概念が、あまりにも

広範な領域、否、超領域をさすようになってしまったのである（シエクナー自ら、無限の可能性を認めていた）。このパフォーマンス理論をふまえた上で、本稿で扱われる対象について、もう少し限定された概念を用いる必要があると感じる。私は、「踊ること」を中心とした身体運動経験、パフォーマンスについて言及していきたい。とはいっても、踊りという概念を従来の芸術舞踊に限定したいわけではない。本稿での、舞踊/踊りについて、私は、Sally A. Nessが提唱した、幅広いダンス現象をさす概念、「コレオグラフィック現象choreographic phenomena」に大きな影響を受けている。

「コレオグラフィック現象」とは、コレオグラフィックという用語が一般に示すものよりは広い概念で、象徴的な身体運動のプロセスをさす用語である。コレオグラフィック現象には、儀礼的な身体運動の実践や、民俗舞踊（フォーク・ダンス）の伝統といった運動プロセスが含まれている。それは個人の振付師の作品とは限らず、パターン化された象徴的な身体運動経験、すなわち一般に「ダンス」行動とか「ダンスのような」行動として認識されるような運動経験からなる現象を言う。[Ness 1992: 235]

Nessのコレオグラフィック現象は、パフォーマティブな行為という意味での広義のパフォーマンス概念とハンナの示したようなダンス概念の中間に位置する身体運動経験を示している。コレオグラフィック現象という用語は、意識的にもまた無意識の内にも、身体が舞踊の方向に開かれている状態を含んでいる。

舞台芸術や祭事、民衆の娯楽や呪術など、舞踊のあり方は様々だが、常に舞踊は、ハンナが指摘したようなパターン化された動きに、何らかの非日常的な意味と美的価値が加味されたものであるはずだ。これらは「舞踊」として意識的に認知されうる現象となっていて、我々の現前に立ち現れる。あるいは無意識の中に潜在的にダンス的要素を持つ行動、現象として、反省的にそれが舞踊のようであったと知るような、そんな現象として存在するかもしれない。Nessの提唱したコレオグラフィック現象の概念には、この後者の動き、現象も組み込まれている。本稿では、踊りの方へと志向されている身体運動経験、パフォーマティブな行為をコレオグラフィック現象として定義したい。

舞踊研究

コレオグラフィック現象に定義されるような身体運動経験を対象とする本研究には、舞踊民族誌のアプローチが採用されている。舞踊民族誌のアプローチについて述べる前に、人類学その他の舞踊を対象とした研究アプローチについて、簡単に見ていきたい。

A. Kaepplerは、ダンスを研究対象としたアプローチについて、主に、人類学的アプローチとそれ以外の二つに分類し、人類学的アプローチ、つまり、舞踊人類学の視点に対して、かなり肯定的な態度を示している(1999)。現実には、ケプラーが考えていたよう

に、人類学的アプローチとそれ以外のアプローチの境界線を厳密に仕切るのは困難な作業であるに違いないが、ケプラーがこれらの視点の差異について述べた事柄から、本研究のアプローチである舞踊民族誌の形が浮かび上がってくるのではないかと考える。

ケプラーは舞踊研究のアプローチには、人類学者による研究アプローチと（舞踊人類学 anthropology of dance）とそれ以外があり、後者には、地域研究や、カルチュラル・スタディーズ、音楽・舞踊学に位置する、ダンス民族学 dance ethnology や、民俗学者による舞踊研究のアプローチがあると考えた（Kaeppler 1999: 15-16）。これら二者間のアプローチは、その目的において大きく異なっている。

人類学者の目的は、その動きの体系を研究することによって、社会・文化集団独自の観念を知ることであり、一方、舞踊を研究する民俗学者やダンス民族学者のそれは、ダンスやダンスすることそれ自体にあり、ダンスが彼らの主要な関心事と考えられる。また、人類学者は人間の運動という、ダンスの内容よりも大きなテーマや「ダンス」という抽象概念に関心を抱いているのである。..フィールド・ワーク期間に、人類学者は社会を理解するためにダンスを研究する、つまり、コンテクストを夢中になって探求している内に自然とダンスを解明することになってしまっているのである。しかし、ダンス民族学者はダンスそれ自体にただ焦点を絞っているという点で異なっている[Kaeppler 1999: 15-16]。

この中間に位置するのが、舞踊民族誌のアプローチのようである。人間の運動に関心を持つ人類学者は、しばしばダンス・エスノグラファーであると定義づけられることがある。それは民族誌の領域が社会文化人類学の一部を構成しているからであろう。しかしながら、ケプラーによれば、先の定義の逆、つまり、ダンス・エスノグラファーは即ち、人間の運動を探求する人類学者であるという定義は成立しないのである（Kaeppler 1999: 16）。おそらく、舞踊民族誌は、フィールド・ワークによる豊富な資料を土台とし、ダンスを取り巻く社会のコンテクストに配慮したアプローチをとってはいるが、その研究成果から「ダンス」という抽象概念を抽出しようとしたり、運動システムの分析を通して社会文化の構造を客観的に明らかにしようとする人類学的な記述法を持たないというのがその理由であろう。民族誌的記述とは、エスノグラファーがフィールドで経験した世界を、読み手に喚起させるような形で、テキストとして提示・表象することをさす。とすれば、記述のプロセスの中で表現や解釈が喚起されるような手法と（少なくとも）ケプラーのいう人類学的舞踊研究とは、その記述の作法の部分で相容れないものがあるのだろう。本研究は、私自身の現地での経験、現地の人々との対話を通して、ノーラーの舞踊世界が語られている。そして、現地での生の経験やインフォーマントらの生き生きとした言説を用いて、読み手がその世界をイメージできるような喚起力のあるテキストに作り替える舞踊民族誌の視座に立っている。

本稿では、明らかに舞踊と認知されているパタン化された身体運動を中心に言及するが、時には、このような限定された舞踊の周辺に位置する行動についても取り扱わねば

ならない。それらをふまえた上で、コレオグラフィー現象の概念を流用する必要が生じたのである。本稿は、パフォーマンス概念に似た広範な舞踊概念である、コレオグラフィー現象という用語をキーに、「舞踊、踊り」を中心とした、ノーラーの様々な身体運動、その意味世界に迫ろうとしている。ノーラーにおいては、演技手もその受け手である聴衆も、ノーラーの師匠という存在、その身体を通して、踊りの世界に引き込まれる。演技手である芸人が、舞踊の世界に積極的に参加しているのは当然のことだが、受け手である聴衆が踊りの世界に身を任せている姿は、ノーラー固有の儀礼の中で明らかにされるだろう。また、儀礼の中では、芸人と聴衆の双方が、同じくパフォーマーの見地に立った舞踊を体験するという事態が発生しており、この意味についても考察したい。もちろん、ノーラーのパフォーマンスには、音楽や歌など、舞踊以外の様々なジャンルが含まれていることは、既に記したとおりである。しかし、この芸能を取り巻く集団にとって、ノーラーのパフォーマンス世界は、「踊り」によって象徴的に表現され、体験されるものだと解釈される。ノーラーを踊るということが、ノーラーの本質としてとらえられている限り、ノーラーの身体は、踊りによって存在し、それゆえに、すべての行動が踊りへとつながっていくのである。こうしたノーラーの特質から、本稿では、踊り、そして踊る身体にこだわった民族誌を試みたい。

第2節 踊る身体

踊る身体の地平へ

ノーラーの身体を考察するに当たって、人類学の領域で提唱されてきた人間身体についてまず記述したい。身体 of 思想について、哲学や歴史学、文化人類学、言語学など多様な学問分野からの視点を整理したA. Strathernは、人類学の領域において、提唱されてきた身体 of 定義を次のようにまとめている。

人類学において、まず最初にエミール・デュルケイムが、人間身体を物理的身体と精神的身体 of 二つに区分し、この概念を応用して、メアリー・ダグラスは、物理的身体と社会的身体 of 二つの身体について語り^{注2}、ナンシー・シェパー＝ヒューズとマーガレット・ロックは、個人的身体と社会的身体、政治的身体 of 三つの身体へ身体 of 概

^{注2} デュルケイムは、デカルト主義的二元論に強く影響を受けた身体・精神の二面性だけで人間身体を論じようとしていたわけではない。彼は、人間の二律背反性の原因を社会に求め、人間が存在している二つの次元、即ち、純粋に個人的な有機的組織体と、社会の延長という二つの次元に人が同時に存在している事に起因すると指摘している（シノット 1997: 435-437）。この社会学的なアプローチが、物理的身体と社会的身体 of 二つの身体 of 存在を提唱したダグラスに影響を与えた。ダグラスにとっての、二つの身体とは、自己と社会であり、この両者の緊張によって意味が洗練されていくと考えていたことから、それは明らかである（シノット 1997: 396）。

念を展開し³³、さらに、ジョン・オニールに至っては、世界の身体、社会的身体、政治的身体、消費的身体、医療的身体という5つの身体が提唱され³⁴、ポストモダンの時代には、身体概念は複雑で多面的な像として描かれるようになっていった (Strathern 1996: 196)。このように多様化した身体定義は、物理的ないしは生物学的身体を身体性embodimentという観念から眺めた結果なのである。身体性とは、身体に関わりのあるもの、つまり物理的身体以外のもの、あるいはそれに付随するものであることを暗示し、社会や文化に由来する意味や価値、傾向を身体化したものなのである (Strathern 1996: 195-197)。

人類学における身体に関する定義の複雑化の歴史から、身体の見え方は、研究対象の細分化によって無限に拡大する予感に満ちている。本研究では、ノーラーの身体をただ、現象学的意味で生きられた経験としての身体そのもの、すなわち個人的身体 (Scheper-Hughes 1987: 7)とその集合体であるところの実践共同体を、物理的身体とその他の身体というように区別して考察するのではなく、踊る身体の共有という観点から同次元で考察していきたい。現象学の世界が「何か純粹存在といったものではなくて、私の諸経験の交叉点で、また私の経験と他者の経験との交叉点で、その諸経験の絡み合いによって現れてくる意味である (メルロー=ポンティエー 1967: 23)」とメルロー・ポンティエーが述べたように、身体という存在次元を通して生まれる世界と私の結び目であるとすれば、現象的な身体は、身体を媒介として世界へと向かう志向性の、まさにその運動性において問題にされるような生きた身体とみなされる (鷲田 1997: 100)。この志向性や運動性に目を向けたとき、踊る身体という概念は、個人の間身体内部で経験され、生じる現象をとらえることができるばかりではなく、同時にこのような身体が身を挺している世界へ目を向けることができる。この世界が、踊る身体を有することによって、それを共有する人々を結びつけている場であると考えれば、主体と同じ経験を共有する他の身体とからなる共同体についても、等しく考察することができるだろう。

ノーラー研究において、まず重要なことは、個人的身体がいかにして踊る身体 (舞踊の身体) を獲得するかということである。そして、個々の身体が寄り集まってできる集団において、その踊る身体はどのように認識されるかという問題に取り組みたい。一つ一つの身体は、師匠の身体という象徴的な存在によって、空間的な広がり、通時的な連関を持つに至る。伝承によって成立するノーラーの身体は、芸人の身体や聴衆の身

³³ シェパー=ヒューズらは、身体を、現象的に経験される個人的な身体的自己、社会的身体、即ち自然、社会、文化内での諸関係について考えるための自然なシンボル、政治的身体、即ち社会的・政治的コントロールによる人為的構築物の3つに分類している (シノット 1997: 404)。

³⁴ ジョン・オニールの身体は、先ず、宇宙を一個の身体と見なす擬人化としての世界の身体、次にダグラスの主題を発展させた社会的身体、そして国家・教会・家族のアレゴリーとしての政治的身体、さらに特に女性の身体を搾取するものとしての消費者的身体と社会と自己の医療対象化、生体工学的な身体の生産、身体と自己の政治学としての医療的身体の5つを提唱している (シノット 1997: 405)。

体、各々の個人的身体に表れるパフォーマンスの影響、パフォーマンスを演じる身体を通して、集団が感じる象徴と意味の世界、そこに規制され、管理されてきた。ノーラーの身体は、踊り、特に師匠の表現世界を通して、集団全体へとつながっているのである。

「舞踊の身体」、すなわち、踊りという非日常的な動きを身につけた身体は、身体の脱秩序化と再秩序化という二つの過程を経て獲得される（尼ヶ崎 1996: 155）。尼ヶ崎は、舞踊の身体を形成する第一段階である脱秩序化の前提として、自然のおよび文化的な秩序に無意識に従っている身体であるところの「素の身体」の存在をあげている（1996: 155）。前者の自然的秩序は、すべての動物に共通の原理であり、重力などの物理や筋肉・骨格などの生理に制約された上で無理なく無駄なく動けるやり方を意味し、後者の文化的秩序は、とりわけ表現的意味を持つもの、例えば、感謝や好意の表示、男らしさや女らしさを感じさせる仕草など、無意識のうちに我々がはめこんでいる文化的秩序を意味する（尼ヶ崎 1996: 155）。このような状態にある身体を脱秩序化するには、自分の身体の動きそのもの、すなわち動いている身体の様子を受動的に、また能動的に運動することの両面に対して意識をとぎすませることからはじめなければならない（尼ヶ崎 1996: 156-7）。意識化によって、前提となっていた日常的な身体の秩序を崩壊させたのち、身体は音楽による時間的秩序を持ち、同時に空間的秩序、つまり身体ポーズの形式的秩序を獲得するようになり、それら二つの身体秩序が身につくようになると、身体の再秩序化が完了する（尼ヶ崎 1996: 158-159）。身につくとは、ことさらに内面の身体を意識しなくとも自動的に秩序を具現するということを意味している。

この説明は、何も舞踊の身体という問題に限ったことではないように見える。日常的に見える動作さえ、このような過程を経て我々は身につけていると考えられる。異文化に接触する人類学者の現地調査のプロセスにもこれと同様の事態が常に起きている。しかしながら、これが舞踊の身体となると、脱・再秩序化によって身につけられる身体の動きが、その動きの難易に関係なく、日常的な目的合理性に従った動きではないこと、そして、動きそれ自体に自律的な秩序があるように見えることが、さらなる条件として付加されるであろう。そのとき、動く者もそれを見つめる者も同時に、その動きの目的よりもむしろその動きの図式そのものに心を奪われるのである。この動きそれ自体の自律的秩序という表現は、舞踊を定義づけたハンナの、舞踊の「目的」を想起させる。ハンナは舞踊の現象学的な動きは、それ（動くこと）自体が目的である（autotelic）と述べている（Hanna 1977: 215）。

舞踊の身体を獲得するためには、必ずしも大変な訓練を必要としていない。日常的動作とコレオグラフィック現象との境界について触れながら、ダンスそしてダンスのような行動の特徴について示唆したNessの見解から、舞踊の身体が偶発的に生じるプロセスを感取することができる。例えば、「タオルを折り曲げる」という日常的な動作がある。このような日常的な仕事をこなしている時、私たちはまるで自分がダンスを踊っている

みたいに感じてしまうことがある(Ness 1992: 7)。行為のリズムが特にはっきりしているとき、つまりそれを一つのフレーズとして声に出せるくらい十分にはっきりしている時、身体はダンスへの方へ開かれる。その仕事もっていた仕事っぽさが消え、動きに自律的なリズムが生じて、さらにその動きがフレーズ化される(Ness 1992: 7)。この一連の流れにおいて重要なのは、動きの解放感（日常的目的を離れたという意味で）と、動きのフレーズ化、リズム化、そして、反省的にふと今の動きはダンスみたいだったと感じること（美学的意味の付与）、であり、そのとき、身体内部では秩序の修正が起きているのである。ある種の文化の中に浸り、埋め込まれた身体は、常に舞踊の身体、踊る身体へと自分を解放する機会にも恵まれている。

身体と記憶

ノーラーの身体、その踊る身体を考察するために、踊りが身につくこと、身体化されることの意味について、考察したい。身体化とは、「ある程度の持続性を持った性向として、その行為者の体内に登録され記憶されていること」をさす（石井 洋二郎 1993: 134）。石井によるこの定義は、行動の記憶という事象を、身体という用語を用いて、適切に表現しているといえる。記憶を頭の中で行われる作業と理解するのではなく、身体への刻印を通してふくらむ実践であると見なしたとき、ノーラーの踊る身体が繰り広げる世界もまた、生き生きとした広がりを見せ始める。記憶とは、情報を取り込み、それを一定期間蓄え、必要に応じて取り出してくることをいう。認知心理学においては、この記憶にからむ3つの段階を、記銘（情報を取り込むこと）、保持（情報を蓄えること）、想起（情報を取り出すこと）と呼び、その一連の情報の流れを記憶という現象として解釈している（守 1995: 46）。しかし、人間をコンピューターに見立てた情報処理プロセスとしての記憶の解釈には限界があり、現在の認知心理学の現場では、人間の記憶プロセスをより複雑なシステムとしてとらえる研究、すなわち、「日常記憶」の研究が押し進められている（森 2001: 10-14）。機械論的な情報処理理論を超え、日常記憶研究が急速に発展してきた近年の認知心理学も、実験室研究というその手法上の限界から、記憶を喚起させるための状況設定が頭の中に貯蔵されていると想定される記憶にその対象が限定される傾向はある。実験室においても、身体感覚的記憶のような対象を扱うことができるのかもしれないが、文化的なコンテクストを抜きにして語ることのできない対象を扱うのはかなり困難であるに違いない。本稿では、ノーラーという芸能において、人々が認知する身体感覚を記憶という概念からとらえようとしているが、認知心理学的なアプローチを用いるつもりはない。本稿において、私は、ノーラーが演じられている、その生の現場でしか体験することのできない現象を、一部記憶という観点からとらえようとしているからである。しかしながら、記憶プロセス、すなわち、覚えること（記銘）、覚えておくこと（保持）、思い出すこと（想起）という3つの段階が我々の

「記憶」の基本的な流れを示すモデルであるという認知心理学の観念は、私のアプローチにとっても有効であると考えられる。

先に述べた踊る身体（舞踊の身体）獲得のプロセスや、身体化の概念は、3つの段階全てを包括した記憶という現象を、身体感覚や身体運動実践といった事象に照らし合わせて考察しようとして試みたときに役立つ。さらに、ハビトゥスの観念を流用すると、文化的なコンテクストを背景に持つ身体の記憶、特定の世界を共有する人々にとっての性向の記憶という現象へアプローチする事もできる。

ブルデューに先立って、ハビトゥスをモースが身体技法を支える中核概念として、人類学の領域に始めて登用した事はよく知られている。モースはハビトゥスの意味を次のように述べた。

この言葉はアリストテレスが用いた〈素質〉*exis*、〈知識〉*aquis*、〈能力〉*faculte* という意味を〈習慣〉*habitude* とは比較にならぬほど巧みに表現している。この言葉は、いろいろな書物や簡単で有名な論考の主題となった、かの形而上学的な習慣とか、神秘的な〈記憶〉*memoire* を指し示してはいない。この習慣 *habitude* というものは、個々人や彼らの模倣とともに変化するだけではなく、とりわけ、社会、教育、世間のしきたりや流行、威光とともに変化するものである。[モース 1976: 127]

モースがハビトゥス、身体技法の概念によって強調したのは、我々の文化的な特性が何よりもまず、それぞれの身体にたたき込まれているという点であり、これらが行為者にとってほとんど暗黙の内に学習され、身体化された知となっていること、そのような身体の性質に目を向けることの重要性であった（福島 1993: 148）。ブルデューは、モース流のハビトゥス解釈をさらに発展させている。ブルデューによってハビトゥスは、それ自体が文化的な構造化の影響を受けて成立すると同時に、ある傾向性を持った行為のパターンを転調可能な形で再生産することによってずらしつつ再構造化を行う慣習的行動の母体としてみなされた（福島 1995: 23）。

ハビトゥスという慣習的行動の母体は、どのようにして獲得されるのだろうか。例えば、子供のハビトゥスの形成は最も身近な大人である母親のハビトゥスを忠実に写し取り吸収することから始まる。そして親をはじめとする他者から相続された一連の性向の体系としてのハビトゥスは、ある段階に達すると、今度は逆に、自ら生成原理としての機能を発揮する、つまり、一貫した性向を投影しながら、単なる模倣や反復ではない様々な慣習行動を生産し始めるという（石井洋二郎 1993: 137-139）。親を既に一定のハビトゥスを供えた他者、すなわち慣習行動の基本的な方向付けを行う体験的学習の教師と見なすならば（石井洋二郎 1993: 137）、子供と母親の関係は、伝統芸能の学習者/弟子とその教師/師匠の関係になぞらえることも可能だろう。最初は、威光を放つ師匠の動きをただただ写し取ろうと模倣に専心していた弟子が、成長の過程でだんだんその動きを

自分のものにし、さらには、その身体を基礎にして新たな創作へと進んでいくプロセスは、人間一般のハビトゥス形成過程に通じるものがある。先人たる師匠の身体を忠実に模倣することから修行を始めた弟子も、舞台に立つと完全な師匠のコピーをするには至らないし、舞台を重ねるうちに偶発的にあるいは意識的に新たな動きや間が出現することも当然ある。しかしながら、その弟子の身体からにじみ出る動きには、ある種の性向があるはずである。それこそが、弟子が獲得した行動の母体としてのハビトゥスなのである。ハビトゥスは、ある限定された世界において、そこに属する集団の構成員が共有する身体的記憶の核であり、この核は、その集団に属することによって生まれ、そして、なんらかの学習/記憶の契機に恵まれることによって、より強くそして大きな存在として人々の生を支配する、そのような存在なのである。

ノーラーの場合も、芸人がノーラーの身体を獲得するときには、このような事態が生じている。芸人は、たいてい7～8才の頃から（あるいはもっと幼い時分から）その修行を始める。修行のプロセスについては第5章で詳述するが、このプロセスを経て、師匠から受け継いだ歌や踊りを身につけていく。弟子は、師匠との一対一の伝承の場だけではなく、舞台や儀礼参加の経験を通して、総合的にノーラーと関わり、そこから得た知識を芸人としての基盤とする。この「芸人としての基盤」がハビトゥスに相当すると考えられる。しかしながら、本稿で扱おうとしているのは、芸人に限定されない。チュア・サーイ・ノーラー（第2章参照）とよばれる、ノーラーを中心として成立する集団、ノーラーの師匠を中核とした集団の構成員すべてに向けられている。舞台上で芸を披露するパフォーマーであるなしに関わらず、ノーラーの師匠を崇拜対象として見なす人々はみな、儀礼やその他の演技の機会に、ノーラーの身体を自らの体内に取り込むのである。その関わり方は、人それぞれであり、芸人のように学習、伝承への意識的な取り組みの姿勢が明らかに感じられる場合もあれば、観客のように、その場に参加した経験、その状況に埋め込まれた経験を重ねていくことで、知らず知らずのうちに、ノーラー的な身体（踊る身体）を獲得し、ノーラーという特殊な世界の意味を知るようになっていく場合もある。こうした一つの状況に対して、人が様々に関わり合い、その状況に埋め込まれることでなにがしかの知識を習得していく、そのような事態をレイブらは、「正統的周辺参加」とよび、新しい学習の社会理論を提唱した（レイブ、ヴェンガー1993）。実践共同体における人々の関わり方、参加の仕方は様々である。この多様さが「周辺」と名付けられた。つまり、多様な目的を持って共同体に属する構成員にとって、単一の目標点などありはしないこと、しかしながら、その共同体と関わりを持つとする人々が、共同の状況に埋め込まれているというのは事実であり、このような状態を周辺という用語で総括している（レイブ、ヴェンガー1993: 9-12）。レイブらが提唱した学習の理論を、ここでは、ある種の性向をもつ身体の記憶実践という現象へ応用したい。正統的周辺参加という観念は、ノーラーという芸能を中心に結びつけられた多様な人々が、それぞれのやり方で、同じ世界を共有している様子を理解するのに役立つのだら

う。彼らの世界への関わり方は、その時点で共同体内部のどの位置に存在するか、どのようなアイデンティティを持っているかによっても異なるし、また、彼らが将来的に共同体内部でどのような場所に位置したいと願っているかによっても異なってくる。しかしながら、彼らが共同の状況に埋め込まれているのは確かであり、それを確固たるものにしていくのは、人々が師匠という共通の崇拜対象を通して、踊る身体を経験するという現象に起因していると考えられる。

本稿では、正統的周辺参加によって結びつけられた実践共同体の内部で起こっている身体の像について、考察する。人々の尊敬の的であり、模倣の対象であり、また学習内容そのものともいえる師匠の身体は、ノーラーを中心とした集団の構成員にとって、どのような意味をもつのだろうか。そして、師匠の身体イメージが、一人一人の身体に刻まれ、記憶され、そして時間を超えて受け継がれていくのはなぜだろうか。記憶という現象が、ただ頭の中で起こっている現象ではなく、人々の身体の中で、身体を介して起こるものであることを如実に物語っているノーラーの世界では、師匠の存在、そのイメージが重要な役割を果たすことになるだろう。

第2章 ノーラー

第1節 タイ芸能史に見るノーラー

タイ南部の代表的な伝統芸能であるノーラーは、タイ古典演劇史における最古の芸術形式としてしばしば言及される。タイ王室の位置する中央部で発展してきた古典舞踊劇ラコーン*lakhon*の歴史というコンテクストで言及されるノーラーの姿は、ラコーン・チャートリー*lakhon chaatrii*ないしはノーラー・チャートリー*nooraa chaatrii*という名で表され、タイの古典芸能に多大な影響を与えたインドやスリランカなど他国との関係の中で語られる事が多い。一般にタイの伝統芸能、特に伝統舞踊は、中央部を中心に発展した古典舞踊ナータシン*naatastin*とその他の地方で発展した地域の民俗舞踊ラバム・プンムアン*rabam phummuang*の二種類に大別されている (Mattani M. Rutnin 1993: 2)。この二分法において、舞踊を主として展開する演劇、すなわち舞踊劇ラコーンは前者のナータシンに分類され、一方ノーラーは通常南部地方の代表的な民俗舞踊として後者に分類されている。しかし、ノーラーはそのパフォーマンスの中に芝居の要素（その他のラコーンと比較すると舞踊劇として完全な様式を確立してはいないが）を含み込むこと、そして中央部の古典舞踊劇との交流の歴史を考慮して、古典舞踊劇のルーツとしての位置づけを与えられてもいる。このように、地方の民俗芸能が古典の文脈において重要な位置を獲得している例はノーラーを以て他にはない。ノーラーに「伝統芸能」というカテゴリーを与えたのは、ノーラーが様々なパフォーマンスを含んだ総合芸術であるという意味においてばかりではなく、タイ国全体に通用する古典舞踊および古典舞踊劇のカテゴリーに属しながらも、南部地域の代表的な民俗舞踊および民俗芸能として認識されているというノーラーに特有の事情に起因している。また、第3章以降で、ノーラーのパフォーマンスには、特に儀礼行動において示される宗教的要素も含まれていることが明らかになっていく。そこからはノーラーが娯楽目的の芸能というイメージから逸脱する存在である事も見えてくる。ここでの伝統芸能という用語は、古典芸能や民俗芸能の境界上にあり、また、娯楽芸能という意味合いを超えたより幅広い現象をさすものであることを示しておく。

こうした複雑な事情も、ノーラーをタイ国全土という規模で見た場合の鳥瞰的な視点によって生じたものである。本稿は、あくまでも南部の地域社会に生きるノーラーの姿を探求するものであり、主として古典舞踊ないしは古典舞踊劇というコンテクストにおいてノーラーを考察するものではないが、明瞭な歴史的証拠の薄いノーラーの背景をラコーン史においてなされた言説の中から見いだすことも可能であると考えられる。

最初のラコーン

インドの影響^{注1}を受けて発展したとされるタイ古典舞踊劇の歴史はラコーン・チャートリー、あるいはノーラー・チャートリーという名で幕を開ける。ラコーンのもっとも古い形は芸人が諸国を巡業して回った旅芝居形式で、インドでは「ヨータラー」と呼ばれていた芸能形式に由来するとされる。このヨータラーがタイ語に転じる過程でチャートリー *chaatrii* となったのではないかという説がある (Aumra Klamcoen 1988: 8)。この芸能形式が王や戦士の物語を演じていたことから、チャートリーという言葉の語源はサンスクリット語で軍人/貴族カーストを意味するクシャトリアにあるのではないかとも見られている (Grow 1991: 112)。しかしながら、この芸能形式が実際にいつ頃どこで始まったのかについて、研究者の間で統一された見解はなく、ノーラーを含めたタイ古典演劇の起源の解明については、将来の歴史学、考古学の研究成果を待たなければならないだろう。ここでは、タイ古典演劇史の初期に登場する3つのラコーン、即ち、ラコーン・チャートリー (ノーラー・チャートリー)、ラコーン・ノーク *lakhon nauk* とラコーン・ナイ *lakhon nai* に関する言説を整理しながら、ラコーン史に見るノーラーの位置を探りたい。

ラコーン・チャートリー (ノーラー・チャートリー) と呼ばれる最古の古典演劇とその由来に関する見解は現在のところ、特にその発祥の地を巡って二つの説に分断されている。ラコーンはアユタヤの都で始まり、後にタイ南部へ伝播したという説と、逆に南部から始まり、後にアユタヤの都へ伝播したという説である (Grow 1991: 107)。これらの説からもわかるように、タイの古典演劇史は「アユタヤ」を軸に考察される傾向が強く、それは次のような事情によるのである。

タイ第一の王朝スコータイ時代(1220頃-1378)にはラコーンに関する記録がなく、続くアユタヤ時代(1350頃-1767)以降の記録を通して初めて我々はラコーンの歴史的資料を検証することができる。しかしながら、そのアユタヤ時代の記録にも、ラコーン・チャートリー (ノーラー・チャートリー) についての言及はなく、それに続く第二、第三のラコーン形式とされるラコーン・ノーク、ラコーン・ナイ^{注2}について記されているのみである。この二つの演劇形態はアユタヤ時代に宮廷を中心とした都で発展していった。現在の首都バンコクより少し北方に位置するアユタヤの都では、宮中の女官達を中心に演じられたラコーン・ナイや宮廷の外側で男性だけが演じた大衆のための演劇ラコーン・

^{注1} タイの古典芸能はそのルーツをインドに求める傾向がある。特にインドで著された世界最古の演劇・舞踊・音楽の理論書、聖典『ナーティヤ・シャーストラ』に記された表現について、その影響を受けてきたことを主張している (Suwannii Udomphon 1986: 110)。

^{注2} ラコーン・ノークおよびラコーン・ナイはそれぞれ外劇、内劇とも訳される。ノークは、「外」、ナイは「内」を意味し、これは王宮の内と外、あるいは都(中央)と地方(周辺地域)をさすと考えられている (Mattani M. Rutnin 1993: 11)。

ノークが人気を博していた。ラコーンに関する現存する最古の記録は、アユタヤ中期の名君ナーラーイ王の時代（統治1656-88）にタイを訪れたフランスの外交官Simon de La Loubereが著した*Du Royaume de Siam* (1691)の中にある(Mattani M. Rutnin 1993: 45)。彼の報告には、*lacone*と呼ばれるショーが行われていたとあり、その演じ手はすべて男性であったと記されていることから、La Loubereが見た当時のラコーンは元来男性だけで演じられていたラコーン・ノークであったろうと推察される(Terry & Jarernchai 1994: 110)。また、アユタヤ時代に始まる王室規範コット・モンティアン・バーン*kot monthian baan*の中にもラコーンを含む様々なパフォーマンスについての記述が見られることから(Mattani M. Rutnin 1993: 45)、少なくともアユタヤ時代にはラコーンが都を中心に、かなり洗練された形で演じられていたと考えることができるだろう。

このような歴史的記録の有無のおかげで、一部の歴史学者によってラコーンの始まりをアユタヤに位置づけようとする向きはあるが、最古のラコーン形式、ラコーン・チャートリー（ノーラー・チャートリー）の発生地およびその時期は未解決のままである。最古の演劇に関する見解がはっきりしないのは確固たる歴史的証拠に欠けているというのが主な理由であるが、実は最古のラコーンが、現存する芸能形式のどれに相当するのか明確にされていないということも理由の一つとなっている。最古のラコーン候補には、南部のノーラーと中央部で発展したラコーン・チャートリーがある。最古の演劇形式と目される芸能形式が南部と中央部の2カ所にかなり異なる様式で現存しているという事実が、人々の混乱を招いた原因なのである。現在では、それら二つのパフォーマンス、つまり、南部のノーラーと中央部のラコーン・チャートリーは一見しただけでは、同じルーツをもつ芸能であるとわからないほど、異なる様式で演じられている。しかし、これらは元来同じ芸能形式から派生したものであるらしいことは、それぞれの芸能が伝えてきた宗教的・呪術的要素の類似性から判断されている。問題はどちらの芸能が先に生まれたのかである。南部の代表的なノーラーがタイ古典演劇史の最初に位置するという可能性を否定する人々にとっては、中央にあるラコーン・チャートリーが最古のラコーンであり、これが南部へ渡ってノーラーという形式に結実したものと認識される。逆に、南部のノーラーが中央部のラコーン・チャートリーの原型であるとする説もある。タイ中央部に位置するペチャブリー県で現在も盛んに演じられているラコーン・チャートリーを調査したMary Growは、後者の説を擁護する研究者の一人である。彼女はタイ南部でラコーンが始まり、それが中央部へと伝播していったという説が現在では有力視されていると指摘している。彼女は、その調査に協力したインフォーマントらの情報を考慮に入れた上で、中央部のラコーン・チャートリーは南部のノーラーを発展させたものである、つまり、最古のラコーンは南部のノーラーであるとの見解に達している(Grow 1991: 107-109)。本節では、グローらの見解に依拠して、南部のノーラーが中央部の演劇に先行するものであり、後続の芸能に、何らかの影響を与える立場にあったという視点から、主に論述を進めたい。

グローのような最近の研究者の見解より古くから一般に流布していたのは、ダムロン親王ら歴史学の権威者が主張してきたラコーンのアユタヤ発祥説であり、いまだにそれが完全に払拭されるには至っていない。ダムロン親王によれば、最古のラコーンはアユタヤ時代その都で発生し、当時偉大な芸能の師匠であったクン・サッター *Khun Sattaa* が南部のナコン・シータマラートへ伝えた と解釈される (Mattani M. Rutnin 1993: 45)。確固たる証拠のないままに推察だけが先行した最古のラコーン解釈は、ダムロン親王のような歴史学や芸術に精通した一部の知識階級の手に乗ねられてきた。特に、ダムロン親王といえ、ラーマ4世(統治1851-1868)の第57子で、ラーマ5世(統治1868-1910)とともに、タイの近代化に多大な貢献をし、学術方面でもまたその手腕を発揮した「タイ歴史学の父」とも称された人である (吉岡 1993: 250)。親王の説を批判するのは困難な作業であったに違いない¹³。

そうした中で Tanit Yupho は、タイの古典芸能に大きな影響を与えたインドを引き合いに出すことで、ラコーン・アユタヤ発祥説を批判し、インドとの交流が盛んに行われたアユタヤ以前にその起源を求め、南部で伝承されてきたノーラーに注目した。タニットは、以下のような推察の中で、インドからもたらされた芸能が南部において、チャートリーと呼ばれ、それが中央部のナータシンの基礎となっていると述べている。

タイ中央のナータシン (古典舞踊・舞踊劇) は、ノーラーをその起源とする。...ナータシンに見られる64の基本型は、タイ南部のノーラーの基本的な舞踊型から発展したものであり、..さらにノーラーの表現方法は、かつてインドのベンガル地方で演じられていたそれと類似している。また、当時の芸能形式の一つである旅芝居のことを、インドではヨータラーと呼んでいたことから、..この言葉がチャートリーという語に訛ったとも考えられる。[Tanit Yupho 1988 :19-20]。

インド・ルーツに注目したタニットの説を擁護しそれを発展させたルートニンは、インドからスリランカを経て、タイ南部にラコーンが伝わったというラコーンの流れを一つの可能性として示唆している。ルートニンがスリランカ経由説を主張したのは、南部の舞踊劇ノーラーが、鳥や動物の姿を模倣しそれを舞踊として表現する際の自然解釈の方法や衣装、さらには打楽器主体の伴奏音楽のあり方などにおいて、スリランカに今も残るキャンディー *Kandy* の舞踊と非常に類似した側面を持つからである (Mattani M. Rutnin 1993: 20)。南インドを発ち、スリランカを経由して、古くはインド人居住区があったといわれる南部のナコン・シータマラートやタクア・パーといった町に流れてきたイ

¹³ 20世紀の初頭に、ノーラーおよびラコーン・チャートリーについて講演を行った R. Nicolas もまた、ダムロン親王の説の絶対的権威について語っている (1975)。Nicolas は自らノーラーに関する詳細な調査をおこなったわけではなかったが、ノーラーが南部の芸能であること、そして南部からそれが起こった可能性もほめかしている。しかしここではリスクを避け、ノーラー南部発祥説を捨てている。その根拠はただ、「ダムロン親王の説に反するから」と述べている (Nicolas 1975[1924]: 46)。

ンド文化の一つとして、最初のラコーン、即ちノーラーがあり、それが後にアユタヤの都に伝播し、さらなる改良を経て、ラコーン・ノークになったというのである(Mattani M. Rutnin 1993: 19-20)。

タイの演劇創世期に登場したラコーン・チャートリー（ノーラー・チャートリー）は、男性三人の役者が主人公の男性役・女形そして道化といった3つのキャラクターを演じたといわれる（Sumonman Nimneetphan 1989: 119）。この形式を踏襲したのがアユタヤ時代に発展したラコーン・ノークである。ラコーン・ノークの演目はラコーン・チャートリー（ノーラー・チャートリー）に同じく『マノーラー』や『サントーン *sangthaung*』など、仏陀の前世を物語るジャータカに取材したものが多い（Sumonman Nimneetphan 1989: 126-127）。ラコーン・ノークの後に成立したラコーン・ナイは宮中の女官による女性ばかりで編成された劇団であり、その演目はラコーン・ノークにはない題材、すなわちインドの二大叙事詩『ラーマヤナ』、『マハーバーラタ』のタイ版ともいべき『ラーマキアン *raamakian*』と『ウナルット *unarut*』、そしてインドネシアの『パンジー物語』に着想を得た『イナオ *inao*』の3種類に定められていた（Sumonman Nimneetphan 1989: 131）。ラコーン・ナイは宮中で洗練を重ね、また君主政治の権力構造をバックに力を蓄えていく。ラコーン・ナイは王以外が所有することを許されない特権的存在となり、必然的にその質は他を圧倒するものとなった。ヒンドゥー三大神の一つ、ヴィシュヌ神の化身であったラーマ王子の栄光（『ラーマキアン』）や同じくヴィシュヌ神の化身であるクリシュナの孫ウナルット王子の恋愛物語（『ウナルット』）、そして勧善懲悪の英雄イナオ王子の冒険譚（『イナオ』）といった神的なしは霊的な力に裏打ちされた英雄物語を描いたラコーン・ナイは、ヒンドゥーのデーヴァ・ラージャ（現人神）思想を基礎としたアユタヤ王室が、民衆や他国に対して王の神聖をアピールする道具の一つとなっていったのである。それ以前から存在したラコーン・ノークは逆にラコーン・ナイを手本として、その優美なパフォーマンス（ラコーン・ナイの三つの演目を演じることは許されなかったが）、衣装、舞台道具などを模倣し、洗練された形式のラコーンを極めていく。しかしながら、アユタヤ時代後期、その栄華を誇ったポーラマコート王時代（統治1732-1758）に頂点に達したラコーン・ナイも、1767年ビルマ軍との戦いに敗れ、戦利品の一つとして戦勝国ビルマに持ち去られている（Mattani M. Rutnin 1993: 46）。当時、王室舞踊劇団は王制権力の象徴として機能していたために、タイばかりではなく、近隣の東南アジア諸国も、舞踊劇団を権力（戦勝国）と結びつくべきものとして、評価していたのであろう。ビルマとの戦いに敗れたタイは、その後の王制整備に当たって、アユタヤ王室の栄華を追い求め、偉大なる王権の象徴としての舞踊劇発展に力を尽くしてきたのである。

表1は、ノーラーからラコーン・ナイに至るタイ・ラコーンの歴史を簡略化したものである。ここでは、ノーラー・アユタヤ説を省略し、インドやスリランカの影響を受けてタイ南部に渡り、ノーラーとして、タイの芸能・演劇が生まれた様子を簡潔に示し

表1. ラコーン史

時代区分	南部	中央部
タイ先史時代	(インド) ↓ (スリランカ) ↓	
スコータイ時代 (1220頃-1378)	ノーラー/ノーラー・チャートリー	
アユタヤ時代 (1378-1767)		ラコーン・チャートリー ↓ ↑ ラコーン・ノーク ↓ ↑ ラコーン・ナイ
トンプリー時代 (1767-1782)		
ラッタナコーシン時代 (1782-)		

た。ノーラーの発祥年代は未詳だが、南部のノーラー研究者らの見解によって、すくなくともアユタヤ時代以前には存在したであろうと考えられているために(Phinyoo Cittham 1980: 48)、スコータイ時代の欄にノーラーを記述したが、それ以前にあった可能性は十分に考えられる。また、表中の矢印は影響関係を示す。ラコーン・ナイの下に施された矢印は南部へ向かっている。これはビルマとの戦争に敗れたアユタヤの舞踊家達が一部南部へと逃れたことを示している。これらの矢印は、ノーラーがアユタヤで成立したかどうかといった問題を除いても、南部と中央部は演劇・芸能を通して長い間を交流を続けてきたことを物語っている。トンプリー時代以降、ノーラーを含めたラコーンは、文化や政治の文脈においてどのような役割を果たしていくのだろうか。

中心と周縁の文化交流史

権力の中心、王都アユタヤと、周縁にありながらも大きな勢力を誇ったタイ・マレー半島東部の町、ナコン・シータマラート。この二つの都市は主従の間柄にあったが、文化交流の点においては、必ずしも中心から周縁へという一方通行の影響関係を持っていたわけではない。歴史を通して周縁が中心の文化を支えるという場面も少なくなかった。王権の象徴としても機能した古典演劇は、遠く離れたこの二つの地を結びつけ、また両地の拮抗した権力関係を刺激する道具でもあった。ここでは、権力と芸能の関係

性、そして中心（都）と周縁（南部の町）の文化交流という視点から、その中心的な役割を果たした古典演劇について概観し、ノーラーの歴史的背景を探りたい。

アユタヤ時代、特に宮中の女官達によって演じられたラコーン・ナイは王権の象徴とも言うべき美しいメディアであった。宮廷舞踊劇はそのパフォーマンスの内容によって、神なる王、即ち、デーヴァ・ラージャの思想を人々に知らしめるメディアとして機能しただけではない。パフォーマンス以外の時間も王の妻として、まさに国王の所有物として過ごした後宮の女性達からなる舞踊劇団は、国王との姻戚関係を結ぶことを強く望んだ貴族達にとっての主要な政治戦略でもあったと言える (Grow 1991: 94)。国王にしかその所有が許されなかったアユタヤ時代の宮廷女性舞踊劇団は権力そのものだったのである。

1767年、ビルマとの戦争によってアユタヤの都が陥落すると、多くの優れた芸人達がビルマに連れ去られたが、中にはタイ南部最大の町、ナコン・シータマラートへ落ち延びた者もあった。同年、新たにトンブリー王朝を建国したタクシン王はナコン・シータマラートを攻略するために、建国から二年後の1769年に、南部へ遠征に出かけた (Grow 1991:96)。このときタクシン王はナコン・シータマラートでアユタヤの栄華を見たにちがない。ナコン・シータマラートの統治者が所持した女性舞踊劇団はアユタヤ王家の繁栄ぶりを彷彿とさせるに足るものであった。新王朝整備に当たって、王専属の舞踊劇団を所有することが領土拡大以上の重要事としてタクシン王の目には映ったのである。ナコン・シータマラートはこの舞踊劇団をトンブリーの都へ譲渡するかわりに、戦禍を免れることに成功したのである。しかもタクシン王は、女性だけで編成された舞踊劇団を所有するという王の特権を、ナコン・シータマラートの統治者に対して例外的にあたえている (Grow 1991: 97)。

このときナコン・シータマラートの女性舞踊劇団に伴って、ノーラー・チャートリー劇団も新都トンブリーを目指し、中央の都に南部の伝統を伝えたのである (Grow 1991: 120)。トンブリー王朝がタクシン王の小計によって衰退し、現在のラッタナコーシン王朝が台頭してからも、南部と中央の公の交流は続いた。1844年、ラーマ3世の時代に南部のノーラー劇団がラッタナコーシン王朝の都、バンコクに招待され、劇団員はラーマ3世から土地を与えられ、そこに居を構え、南部のノーラーを人々に伝えたのである (Grow 1991:121)。

グローは、この時期、南部の芸術様式と中央部で人気を博していた大衆劇ラコーン・ノークの様式が融合され、現在中央部のラコーン・チャートリーとして知られているスタイルが確立したのだらうと推察している (Grow 1991: 121)。王室劇団の洗練されたエッセンスを取り入れたラコーン・ノークの要素をどん欲に取り込み、物語や衣装、表現形式など多くの点で新しい試みが加えられ、南部のそれとは異質なものと次第に変貌していったのである。これが現存する南部のノーラーと中央部のラコーン・チャートリーのスタイルの違いの所以である。この融合の時代に、元来はノーラー・チャートリー

と呼ばれた名称もラコーン・チャートリーへ変えられたという(Grow 1991: 122)。

文化の異なる南部と中央部において、最古のラコーンは二つの違う道を辿ることになった。タイ中央部に位置するペチャブリー県のラコーン・チャートリー劇団のメンバーは彼らの芸能が南部のノーラーに由来することを認識している(Grow 1991: 110)。そのことは、これら二つの芸能が師匠観および師匠への敬意を表する歌において、未だに同じ要素を持っているからである。表面的には中央部のスタイルを完全に踏襲したかに見えるラコーン・チャートリーも、その核の部分では原型を崩すことができなかつたのだろう。ラコーン・チャートリーの師匠観とそれをパフォーマンス化した師匠への賛歌（パフォーマンス前に歌われる祈禱歌）は、ノーラーのそれにかかなり近く、宮廷舞踊劇団が有する師匠観とははっきりと異なっている(第4章参照)。

公的記録としてはトンブリー時代以降の交流しか見ることはできないが、それ以前からも旅芝居を常としたノーラー芸人は南部地域を越えて、中央部を訪問し、そのパフォーマンスを人々に見せる機会があったのだろう。中央側が主張する言説よりもかなり早い段階から、ノーラーは存在したと南部では伝えられている。ラコーン史の始まりを飾る芸能がどの地域から起こったかという問題は芸能史の枠組みを越え、政治的な要素として語られたために、ノーラーの発祥の地や時代がアユタヤの都とともにかすんでしまった感がある。文化面で（あるいは政治的にも）都を圧倒するような力を持っていた地方都市ナコン・シータマラートの存在は、アユタヤ時代以降、中央の属国として君臨しながらも、反抗勢力の一つとして恐れられた存在ではなかつたかと推察される。ダムロン親王が最古のラコーンをラコーン・チャートリーと呼び、それがアユタヤで発生したという説にこだわったのは、グローが指摘したように、アユタヤはタイの文化の中心地であったとして中央政府を称える説を強化しなければならないという責任から、国家権力の象徴として認識されていたラコーンの歴史に南部地域の影響が色濃く反映されるような言説を避けたかったからなのであろう。

残念ながら、グローらの解釈が正しいかどうかについて、ここで解決できる問題ではない。しかし、彼女が述べたように、タイの演劇史、ラコーン史は、インドとの交流の歴史から鑑みて、南部のノーラーから始まったという可能性がかなり高いと考えられる。それでもなお、ダムロン親王ら中央政府の権威者の努力が実を結んだのか、タイ全土で見れば、ノーラーがそのような位置にあることを知らないひとびとが（南部のノーラー芸人も含めて）圧倒的多数を占めているのも事実である。権力との結びつきが深かつた芸能、その歴史に込められた戦略と謎のおかげで、ノーラーは一部の研究者の間では、タイの芸能史の中でも重大な位置をしめるものとして評価されているにも関わらず、その評価は一般には流布しなかつたのである。しかしながら、そのおかげで、逆にノーラーは、独自のスタイルを保守し続けることができたのであろう。

第2節 ノーラーとは

ノーラーという言葉は、音楽や歌、舞踊、芝居、呪術などによって構成される一連のパフォーマンスを表すとともに、このパフォーマンスに関わる人々、すなわち、現役の芸人や亡くなった芸人の霊、および、その子孫達を表す多義的な用語である。本節では、ノーラーという言葉の意味、その解説を中心に、ノーラーの姿を記述していきたい。

ノーラーという語の由来

ノーラーはその歴史においても不明瞭な点が多いことから察せられるように、その語源についても諸説ある。ノーラーとは「マノーラー *manooraa*」という語の南部方言であるという説が一般に普及している (Priichaa Nunsuk 1994: 6, Saaroot Nakhawiroot 1995: 91, Grow 1991: 111, Ginsburg 1975: 63 他)。マノーラーとは、古来より、タイで親しまれてきた幻獣の一つ、半人半鳥のキンナラ族の姫の名前で、仏陀の前世における権化の一形式であるストン王子と結ばれる冒険とロマンに満ちた物語のヒロインである。『マノーラー』と呼ばれるこの物語は、古典文学として広くタイ国全土に普及しており、古典演劇の題目として現在も非常に人気の高い作品である。これは、タイ語でチャドク *chaadok* と呼ばれる仏陀の前世を物語る本生経に起源を持つインド系の物語で、インドではアショーカ王の時代(紀元前3世紀)には成立したと考えられており、タイにもかなり古くから持ち込まれていたと推察されているが、少なくともタイ人による第一王朝が成立したスコタイ時代には遡るという (富田 1981: 243)。マノーラーをヒロインとするこの物語とノーラーという語の由来との関連についての真偽は未解決の問題だが、この物語がノーラーという芸能に多大な影響を与えていることは否定できない。後述するノーラー・パフォーマンスとの関連において、その理解を容易にするためにも、ここにマノーラーの物語の概略を示しておく。

その昔、北バンチャーラ国で菩薩が受胎し王子が生まれた。この国には国宝として素晴らしい弓が伝わっていたので彼は宝弓(スダナ)王子と名付けられた。狩人のブンがヒマラヤの森の湖でクライラーサ山に住むキンナラ(半鳥半人)国王の美しい七人の娘達が水に戯れているのを見て、脱いであった一番年下のマノーラー姫の翼を隠して姫を捕らえて王子に献じた。姫は太子妃となった。国王顧問官のバラモンが、世襲制によって将来司祭職を継ぐべき我が息子以上に別の小姓を王子がかわいがっていることで妬み、王子に恨みを抱いた。王子が出征したすきに最愛の妻、マノーラーを殺害するという恐ろしい計画を立てる。バラモンは王に、「(人間ではない)姫は凶兆であるから神への犠牲にしなければ国に大難が起きる」と進言した。バラモンの言葉を鵜呑みにした王は姫を生け贄にする決心をしたが、それを知った姫は「死ぬ前に一度キンナラーの舞をお目にかけてたい」と称して翼と尾羽

を出してもらおうと、それを身につけて故国へ飛び帰った。凱旋した王子は幾多の辛酸をなめつつ数年間も旅して姫の国に着き、彼らは再び結ばれた(富田 1981: 68-74)。

他の芸能と同じく、ノーラーの場合もまた、マノーラーの物語は聴衆から絶大な人気を誇る演目として知られていた。人々は元来「チャートリー」と呼ばれた旅芝居の名を最も人気の高い演目の名へと呼び転じていったと推察される。タイ南部地域には標準語の第一音節を省略するという方言特性がある。例えば、「おいしい」という意味のタイ語「アローイ *arai*」を南部の人々は「ローイ」という風に省略してしまう。この方言上の特性に従って「マノーラー」が「ノーラー」に訛ったのであろうと考えられている。

インド伝来の物語『マノーラー』を由来とする上記の説は非常に魅力的ではあるが、この説が推察の域を出ていないのは事実である。同じく推察としてではあるが、ノーラーの由来について、Saaroot Nakhawiroot サーロート・ナカウィロートが収集し整理した諸説を以下に提示する。

サーロートは、ノーラーという言葉は「マノーラー」の語形が変形した語などではなく、タイ南部地域の芸能形式をさす言葉であったという説や、タイ南部地域に住む狩人達の儀礼²⁴から発展した遊びがノーラーと呼ばれていたという説などを紹介し、最後にノーラーという語がマノーラーという語の語源になっているというノーラー語源の一般見解を覆す説を紹介している(Saaroot Nakhawiroot 1995: 91)。ノーラーは元来「ラム・ノーラー *ram nooraa* (ラム *ram* は「踊る」の意味)」、書き言葉では「ラムマノーラー *rammanooraa*」と表されていたが、タイ南部地域の省略という方言特性のために最初の音節「ラム」が消えて「マノーラー」に転じたという(Saaroot Nakhawiroot 1995: 91)。彼によれば、このラム・ノーラー/ラム・マノーラーという語もまた、森に住む狩人達の習慣に端を発している。狩人達は生業である狩猟の幸運を願って、旧暦5月の白分の第1日目に寄り集まって仲間達と娯楽の時を過ごし、その会合のクライマックスにおいて狩人の縁起物語、つまり老狩人が縄を使って動物をしとめるシーンを演じており、これがラム・ノーラー/ラム・マノーラーと呼ばれていたと記している(Saaroot Nakhawiroot 1995: 91)。

Phinyoo Cittham ピンヨー・チッタムは、「ノーラー」と「マノーラー」という二つの言葉について、それらが元来どのような形であったかを徹底的に究明するつもりはないと断っておきながらも、トラン県に伝わる歌詞を引き合いに出して、ノーラーはイン

²⁴ 狩人達が行っていた儀礼、ピティー・ブアン・スワン *phithii buang suwang* は、神や精霊に対し、花や線香、蠟燭やお供えを献じ奉る儀礼であり、この中で狩人達はノーラー・パフォーマンスに用いられる楽器の祖型ともいべきものを使っていたと見られている。動物を呼ぶために使われた葉は笛「ピー」になり、指などで軽く叩いてリズムを刻んでいた木は拍子木「クラップ」になり、シンバルは「チン、チャップ」に、そして手拍子と竹筒に皮を貼って作った打楽器は、太鼓「クローン、タップ、トーン」になったのだらうと推察されている(Saaroot Nakhawiroot 1995:91)。

ド伝来のパフォーマンスであり、それは元来ノーラーと呼ばれていたがマノーラーと新たに呼び直されるようになった説を展開している (Phinyoo Cittham & Yiamyong Surakitbanhaan 1980: 43-44)。

ノーラーという語の由来についても確固とした歴史的証拠を手に入れることはできなかったが、ノーラーの中にマノーラー物語の断片を感じ取ることはできるのは事実である。ノーラーが演じる物語や踊り、歌などの表現内容は必ずしも『マノーラー』の物語に限定されているというわけではないにもかかわらず、『マノーラー』に見られるいくつかの要素がノーラーが繰り広げる表現世界において重要な役割を果たしていることが本論文を通して徐々に明らかになるだろう。

ノーラー劇団の構成員

先にも述べたように、ノーラーという言葉はこの芸能の演じ手をも意味している。ここでは、ノーラーの演じ手たちが劇団の構成員としてどのような役割を果たしているのか記述していく。

ノーラーの芸人集団ともいべきノーラー劇団は通常14から20名⁵⁵で構成される (Suthiwong Phongphaibuun 1999: 3875)。劇団員は、それぞれ役者 (踊り手)、楽師、呪術師、付き人という4つの役割を担っている。

1) 役者 (踊り手)

20世紀前半まで、ノーラーの役者はすべて男性であり男役、女役、そして道化役という役柄を三人の役者が演じていたようだ (Ginsburg 1975: 71)⁵⁶。しかしながら、今から5~60年ほど前から女性のパフォーマーが急激に増加し、現在では女性のノーラー役者の数が男性のそれを上回るほどの勢いである。一つの劇団の中に役者は7人から10人ほどいる。その中には劇団を指揮し、最も重要な役柄を演じるノーラー・ヤイ *nooraa yai* (ヤイ *yai* は「大きい」の意) ないしはナーイ・ローン・ノーラー *naai roong nooraa* (*naai roong* は「座長」の意) を筆頭に、ナーン・ラム *naang ram* (「踊り子」の意) と呼ばれるその他の役者、そして道化役のプラーン *phraan* (「獵師」の意) がいる。プラーンが男の道化を表現しているのに対して、ターシー *thaasii* (「奴隸」の女性形) と呼ばれる女の道化もある (Suthiwong Phongphaibuun 1999: 3875)。ターシーは元々登場する機会の少ない役柄であったようで、今ではター・シーが必要とされなくなったのか、そ

⁵⁵ 音楽家が役者を兼任したり、役者の中に呪術師を兼任する者がいたりして、劇団員の人数は劇団によって、また劇団を招請する依頼者の要求によって様々に変化する。先行文献においても劇団員の人数についての見解はそれぞれ微妙に異なっている。

⁵⁶ Ginsburgによれば、1910年代までノーラー役者は男性ばかりであったとあるが (Ginsburg 1975:71)、他の文献では、ノーラーにおける女性役者の台頭はおよそ1930年代 (Udom Nuuthaung 1993:32)、あるいは1940年代 (Preecha Nunsuk 1995:123) と記されている。



写真2. ノーラーの衣装
(冠スートとビーズ飾りが特徴)



写真3. ビーズを一つずつ挿して作る衣装



写真4. 道化ブラーンの衣装

の様子を知ることができない^{※7}。

役者はその衣装、装身具の違いによって、ノーラーと道化（ブラーンないしはターシー）の二種類に分類される。写真2のように、ノーラーの衣装は、頭には豪華な冠スートsoetを被り、胴体はビーズを一つずつ尻糸に挿して作る胸当て、肩当て、腰当て（写

^{※7} タイで奴隷解放が完了したのはラーマ5世時代の仏歴2448(西暦1805)のことである。

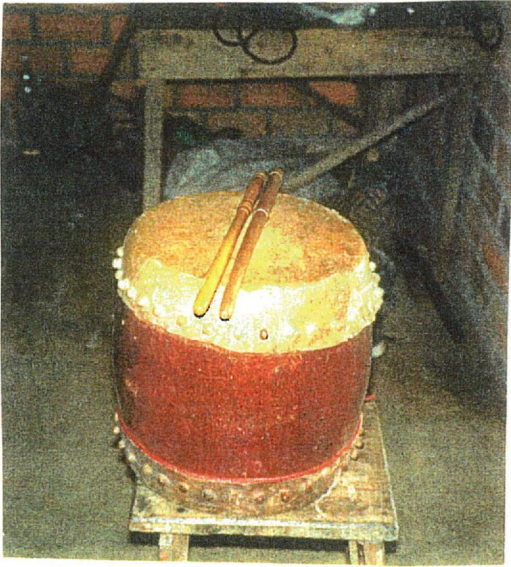


写真5. クローン (太鼓)



写真6. タップ (太鼓)



写真7. ピー (笛)



写真8. モーンとチン (ゴング)

真2、3参照) やマノーラー物語のキンナラ族を彷彿とさせるような水牛の角から作った尾羽など、きらびやかな印象を与える装飾品からなる。それに比して道化の方は、写真4のように、日本の天狗を思わせるような鼻を強調した赤色の仮面を被り、上半身は裸かもしくは肩から布を掛け、腰から下にはチョン・カベーン *cong krabeen* の形 (腰布の端を棒状に巻いて前から股間を通し腰の後ろに挟み込んでズボンのように布を巻くや

りかた)に腰布をまいただけの簡素なスタイルである(写真4参照)。ノーラー芸人にとっての衣装・装身具のパターンはこの二種類しかなく、この姿をして、ヒーロー、ヒロイン、その他脇役など物語に登場する様々な役に見立て、それを演じ分けていくのである。ところで道化役はノーラー・ヤイないしはナン・ラムが兼任する場合もある。このノーラー・ヤイの役割、責任は非常に大きく、劇団を指揮するノーラー・ヤイあるいはナイ・ローン・ノーラーと呼ばれる役者は、少なくとも次章で述べるノーラー独自の儀礼において、司祭として儀礼を指揮する資格を持つ者、即ち、ノーラー芸人最高の通過儀礼を経験している者をさす。それゆえに特殊な力と知恵を有するノーラー・ヤイ/ナイ・ローン・ノーラーは芸人仲間から、そしてパフォーマンスの聴衆からもノーラーの師匠として尊敬されている。

2) 楽師

ルーク・クー *luuk khuu*(「掛け合い歌の相手方、歌劇での合唱者、伴奏者」の意)と呼ばれる楽師は、5人から7人で編成される。クローン *khlaung*(写真5参照)、タップ *thap*(写真6参照)と呼ばれる大小の一面太鼓、ピー *pii*と呼ばれるダブル・リードの笛(写真7参照)、モーン *maung*と呼ばれるゴング、チン *ching*と呼ばれる小さなシンバル。モーンとチンは一人の奏者が同時に演奏する(写真8参照)。そして最後にクラップ *krap* またはトレッ *trae*(写真9参照)と呼ばれる拍子木の6種類の楽器を楽師達はそれぞれ演奏する。これら6種類の楽器を用いるのが伝統的なノーラーの楽団編成だが、そこに弦楽器ソー *sao*(写真10参照)が加えられる場合もある。さらに、今ではシンセサイザーやドラム・セットなどをルーク・クーの中に導入している新しいタイプの劇団もある。楽師の役割は上記の楽器を演奏することばかりではない。彼らは役者が自ら歌う歌の歌詞を掛け合い形式で斉唱するコーラス隊の役割も果たしているのである。伝統的な楽団編成において、旋律を奏でるピー以外の楽器はすべて打楽器であり、ノーラーの音楽がメロディーよりもリズムに重点を置いていたことが伺える。少人数で編成される楽団の場合、このルーク・クーの役割は自分の出番の合間を縫って役者が兼任することがよくある。

3) 呪術師

モー・コップ・ローン *mau kop roong* あるいはモー・サイヤ・サート *mau saiya saat* と呼ばれる呪術師^{注8} は、ノーラーだけではなく、タイ南部地域を代表する伝統芸能である影絵芝居ナン・タルン(写真11参照)を演じる芸人とともに活動してきた(Udom Nuthaung 1999: 8377)。ノーラーやナン・タルンはそのパフォーマンスの一部として、

^{注8} モー *mau* とは、「博学者、熟練者、医師」など専門的な知識と技術に長けた存在を意味するタイ語である。コップ・ローンの意味については不明だが、サイヤ・サートは「呪術」を意味するところから、モー・コップ・ローンを呪術師と訳した。



写真8. 5人編成のルーク・クー
左から、ピー、タップ、モーンとチン、
トレツ (拍子木)、クローン

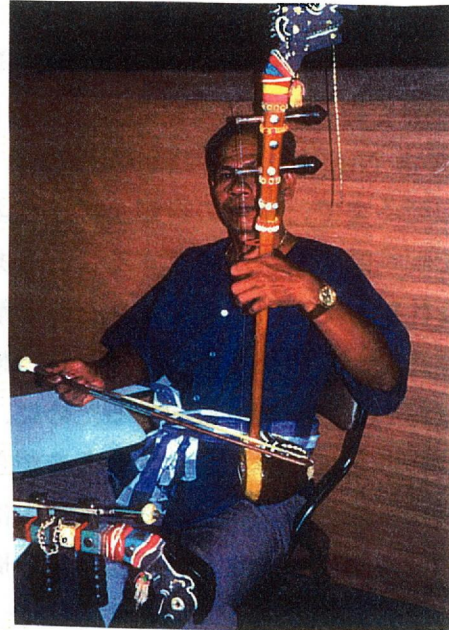


写真9. ソー (弦楽器)



写真11. 影絵芝居ナン・タルン

またパフォーマンス以外の場で呪文を駆使した呪術を操ることも知られていた。特にノーラー劇団同士の競技会において、呪術師は非常に重要な役割を果たしていた。競技会では、二つの劇団がその芸の技を競うのだが、そこでの勝利は劇団の繁栄と発展を約束してくれると信じられていることから、劇団を呪術の力によって陰から支える呪術師

は劇団にとって欠くことのできない存在であった(Suphat Naakseen 1996: 70)。ウドム・ヌートーンによれば、呪術師の行為は、相手方の術を予防すること、相手の仕掛けた術を解くこと、そして、こちらから術を仕掛けること、の三段階に分類されるという(Udom Nuuthaung 1999: 8377)。呪術師は呪文や護符を用いて芝居小屋の内部から周囲に至るまで、相手の術が及ばないように防御の術を張り巡らせる。こうした予防策のみで呪術師の役割が終了することもあるが、相手方の呪術師が状況をひどくするような技を仕掛けてきた場合には、それを解く術が必要になってくる。呪文を唱えたり、呪文を唱えながら白米を投げつけたり、護符を用いたりして、凶兆を改善しようとする。最後に相手方の呪術に対向するために、こちらから術を仕掛けていく。相手の劇団人(芸人)の頭をぼーっとさせて考えを誤らせたり、パフォーマンスを中断させたり、激しい下痢や頭痛、声がれ(ノーラー芸人は自ら歌を歌うので声の調子は重要である)といった症状を起こさせたり、芝居小屋の周囲に精霊ピーなどを送り込んで観客を怖がらせ、もう一方の芸能を見るように促したりと、様々な策をこうじるのである。しかしながら、通常は呪術師自身も呪術を施すことについて快くは思っていないようだ。彼らはこれらの呪術をバープbaap、即ち、宗教的ないしは道徳的に禁忌とされる事柄に反する行いであると考えているからなのである(Suphat Naakseen 1996: 72)。呪術はあくまでも護身のための一つの手段にすぎず、本当に必要な時にだけ用いられてきたのである。さらに近年ではブラック・マジックの類は禁じられるようになったしまった。儀礼や競技会などで、儀礼司祭の資格を持つノーラー・ヤイを支え、劇団員の安全を保持するために働いてきた呪術師は、呪術だけを専門とする者もあるが、ノーラー・ヤイが呪術師としての技量を兼ね備えている場合も多くあり、私が調査したノーラー劇団はどれも役者が呪術師の任もかねていた。

Ginsburgも指摘しているように、ノーラー芸人達はこのオカルト的能力のゆえに、南部地域の人々から、芸人としてだけではなく呪術の使い手としても知られ、恐れられた存在であった(Ginsburg 1972: 69)。ノーラー芸人とその家族は民衆の娯楽の対象でありながら、畏怖すべき存在としてまさに人々の心を引きつけてやまなかったのである。

4) 付き人

ター・スア・ノーラー*taa sua nooraa*と呼ばれる人々、彼らこそノーラー芸人に魅了され、家族を捨て、芸人たちの付き人として旅と興行の世話をした人々である。テレビやラジオなど現代の娯楽がまだまだ普及していなかった時代、南部地域の人々にとって、旅から旅へ興行を続けながら各地を放浪するノーラー劇団のパフォーマンスは、歌や踊りを通して神秘的な物語を演じ、見たこともないような外界の空気を伝え運んでくれる最高の娯楽の一つであったことだろう。美しく化粧を施し、豪華な衣装に身を包んで登場する役者たち。彼らの姿は見る者を引きつけてやまなかった。特に呪術の心得もあるノーラー芸人は若い娘にとって危険な存在と見なされ、娘の心が芸人に奪われてしまわ

ないように、家族の者は結婚するまでノーラー・パフォーマンスを見せないように注意していたほどである(Ginsburg 1972: 69)。芸人の恋の奴隷としてノーラーに魅入られた娘達の他に、ノーラー劇団にはもうひとつのファン層があった。

ノーラー芸人は昔から7才くらいでその道にはいるべきだと考えられてきた。少年期を過ぎ青年期に入ってしまうと腰や腕、手など身体が固まってしまって柔らかく優美なノーラーの姿態を演じるのが難しくなるからである。この7才から13才ほどの年若いノーラー芸人の中でも声がよく容姿端麗な少年は、熱狂的な同性のファン層に支えられていたのである。愛らしい少年ノーラーに魅入られ、彼らの旅に付き従ってかいがいしく世話をやきながら寝食を共にしたのが、ター・スア・ノーラーであった。ター・スア・ノーラーは結婚もせず、妻子もなく、決まった仕事もなかったが、自分の世話するノーラー芸人の衣装やお菓子を買って与えるために農作業などの雇われ仕事をし、劇団が旅に出ると決まればどこにでも伴をした (Phuang Busaraarat 1999: 2663)。ター・スア・ノーラーは主に目当ての少年ノーラーの世話をしたが、他の芸人たちの着替えやコーラス、拍子木を打ってリズムをとるなど劇団全体のためにも働いたのである(Phuang Busaraarat 1999: 2663)。しかしながら、最近ではこのような熱狂的な従者としてのター・スア・ノーラーはいなくなり、代わりに芸人として演技をしない劇団の家族が付き人として劇団の雑事を担当している。

ノーラー劇団のメンバーは以上の4つのタイプの人々からなる。しかしながら、劇団のメンバーは興行のために年中旅をしているわけではない。芸を生業として生活できる人間というのはほんの一握りにすぎない。ほとんどの芸人はパフォーマンスの機会の多い季節、つまり、タイの旧正月にあたる4月、それから儀礼や祭事が頻繁に行われる7月から10月の時期にかぎって、劇団とともに旅をしている。それ以外の時期は、農業や漁業などの別の仕事に携わっているのである。

チュア・サーイ・ノーラー

ノーラーという言葉は、その由来に関わる仏教説話『マノーラー』や、ノーラーの芸能や呪術を行使する劇団のメンバーを意味するばかりではない。芸人ではないが、祖先の中にノーラー芸人を輩出した家族、芸人との血縁関係にある者もノーラーの語で呼ばれる事がある。芸人も芸人でない者もすべて含めてノーラーと血縁関係で結ばれている人々をチュア・サーイ・ノーラー *chua saai nooraa* と呼ぶ。

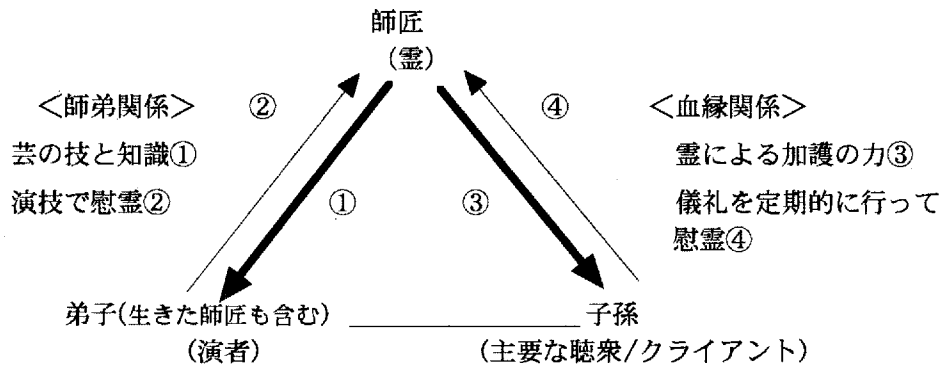
チュアは「同じ形状のものを作り出す原因となるもの、素、たね」を意味し、サーイは「長い線状のもの、転じて路線、系統、系列、家系」などを意味することから、チュア・サーイは「系統、家系、子孫」の意味に用いられる。チュア・サーイ・ノーラーとは、すなわち、ノーラーの家系を意味する。ノーラー芸人は完全な世襲制ではないが、

チュア・サーイ・ノーラーに属する人々は芸人の血が絶えないようにと、父から子、祖父から孫へとその芸を伝承してきた。しかし芸人が亡くなり、チュア・サーイ・ノーラーの家族の中に芸人が絶えてしまうと、家族の中の誰かが突然病にかかり、瀕死の状態になることがある。医師に見せても病は癒えず、呪術師の診察によればそれはノーラーの霊の祟りと見なされた(Udom Nuuthaung 1993: 47)。この霊の祟りを解く方法には二通りある。いずれの場合も、まず後述するノーラー・ローン・クルーと呼ばれる儀礼を行って霊を供養する。次に「(チュア・サーイ・ノーラーとして)これから定期的に儀礼によって霊の供養を行い続ける」と約束するか、もしくは霊の祟りにあった者が自ら「ノーラー芸人となる」ことを約束する。儀礼の中で憑依によって子孫の前に顕現する霊と、上記のどちらかの内容の契約を結び、それを遂行すれば、不思議と病は完治する。

このように、チュア・サーイ・ノーラーの観念はノーラー芸人あるいは芸人の霊を中心に生者と亡者を結んだ血族集団をさす用語であることがわかる。しかしながら、チュア・サーイ・ノーラーが意味する範囲は血のレベルにとどまらない。すなわち、チュア・サーイは血族、家系という意味でのネット・ワークばかりではなく、師弟関係という専門的知識を媒介として成立するタテの人間関係、師弟を基礎として成り立つ集団をも包括した用語なのである。チュア・サーイ・ノーラーの人々は元来親から子、祖父から孫へとその技を継承する師弟関係という性格も持ち供えていたこと、さらに、ノーラーの師弟関係は世襲制や流派の制度に縛られることのないかなり自由な関係であったことから、この用語は、ノーラーの霊と血で結ばれた関係そして、芸で結ばれた関係の二種類をさすようになっていった。ノーラーにおける師弟関係の自由さとは、一人の芸人が複数の師匠に師事できること、そして家族や祖先にノーラー芸人を持たない者でも、誰もがノーラー芸人への道に入れることを意味している。南部地域一帯を旅し続けたノーラー劇団は、常に同じ家族のメンバーで構成されていたわけではない。旅の中で、他の劇団に所属していた芸人が新たな知識と技を求めて劇団に参加したり、ノーラーの芸に魅せられ突然劇団に参加するようになった者もいたのである。同時に、芸人を支えてきたノーラーの子孫もまた(チュア・サーイ・ノーラーに属するが芸人ではない者)霊の祟りへの畏怖から、霊の供養を目的とした儀礼の依頼という形でノーラー芸を支えたが、その際、定期的に開かれる儀礼のためにいつも同じ劇団を招請するなどといったしばりにとらわれなかったのである。

図1は、師匠、特に霊的存在としての師匠を頂点につながるチュア・サーイ・ノーラーの構造を図式化したものである。霊としての師匠を頂点に据えると、底辺に、その弟子としての芸人(この文脈では生きて師匠もここに含まれる)と芸人の子孫がならば三角形ができあがる。底辺の各点をなす弟子と子孫は、重複する場合が多く見られる事から、この底辺は連続していると考えてもらいたい。この三者の結びつきは、特に第3章以降で示される儀礼、ノーラー・ローン・クルーにおいて、強められる傾向にある。

図1. チュア・サーイ・ノーラー



※弟子と子孫が重複している事例や、霊的存在としての師匠がチュア・サーイ・ノーラーの人々にとっての先祖と重複することも多くある。

①や③の矢印は師弟関係および血縁関係という関係軸で、それぞれ与えられ受け継がれていく。師匠が代々受け継ぎ、伝えてきたもの、即ち、芸人としての知恵や血族としてのある種特権的なノーラー（の力）との結びつきが与えられる事を示している。一方、②や④の矢印は、こうした知恵や力を授けてくれる師匠に対する、弟子や子孫からの畏敬の現れと見なされる。芸人にとって、師匠の教えに報いることとは、師から伝えられた芸を演じること、ノーラー・パフォーマンスの時空を絶やさないことである。また、子孫が先祖でもあるノーラーの師匠に報いるために、最善の策と見なされるのは芸人になることであるが、それがかなわない場合は、霊を供養する儀礼を開催し、そこに芸人を呼んで、霊とともにノーラー・パフォーマンスを楽しむことである。それゆえに、この④を遂行するためには、師匠、芸人、子孫の3者が集まり、①から④までの全ての要素を含み込んだ実践を行うことが必要とされるであろう。

このように複雑化したチュア・サーイ・ノーラーの集団構成は、師匠であり祖先であるノーラーの霊とその子孫、そして現役のノーラー芸人とそれを師と仰ぐ弟子からなる。後者の師弟関係は血縁関係にあることもあればそうでないこともある。またこの師匠は血縁関係に限らない複数の弟子をもちうる。師弟関係と血縁関係という二つの人間関係を軸にノーラーの知恵と技は、家や流派に縛られることなく自由に流通し、チュア・サーイ・ノーラーのネット・ワークは南部地域一帯に広がっていった。こうしてノーラーという芸能は、霊の崇りという圧倒的な霊力への畏怖を背景に、芸人とそれを支える聴衆（チュア・サーイ・ノーラーに属するが芸人ではないノーラーの子孫）によって伝えられ現在に至っている。

第3節 ノーラーの地

ノーラーという芸能が演じられる地域は、タイに限らず、さらに南のタイ・マレー半

島一帯に分布している（地図参照）。チュンボン県以南のタイ南部地域一帯と、マレーシアのクダー州Kedah、ペナン州Penangやクランタン州Kelantanなど元来タイ人居住区であった地域にまで分布しているといわれる（Yousof 1994: 192）。特に現マレーシア領およびタイ最南端のヤラー県やナラティワート県、パッタニー県などマレー系住民が今も多く住む地域のノーラー・パフォーマンスは、ノーラー・ケーキ *nooraa khaek* と呼ばれ、その他、以北のタイ南部地域のノーラーとは区別されている。ノーラー・ケーキもその他のノーラー同様、元来は同根のパフォーマンスであったが、言語や表現様式においてタイのそれとはかなり異なるものであると考えられている。タイ様式のノーラーの中でも、最もノーラーの活動が盛んな地域は、ナコン・シータマラート県、パッタラン県、ソクラー県の三県であると言われる（Udom Nuuthaung 1993: 25）。それは、この地域が起源伝説に関わる半島東部のソクラー湖を中心として成立する県だからである。この地域を中心として同心円上にノーラーの知識や技の伝播は弱くなっていくようだ。歴史的にも、また現在においても、ノーラーの力が強い地域に密着して、本稿は、ソクラー湖を囲むナコン・シータマラート県、パッタラン県、ソクラー県の三県を中心に調査を行い、その資料にもとづいて記述されている。

南部文化の中心地：ナコン・シータマラート

現在、南部最大の都市はソクラー県にあるハジャイと呼ばれる町である。マレーシアとの国境近くに栄えるこの商業都市は、19世紀中葉からソクラーとインド洋側のサイプリー（マレーシア、クダー州のタイ名）との中継地として徐々に発達し、20世紀初頭の経済開発によって急成長した。しかしながら、ハジャイが南部最大の都市として機能し始めたのは近代に入ってからのものであり、それ以前、タイ王国成立以前から栄えた大都市は、タイ・マレー半島東部のナコン・シータマラートにあった。

ナコン・シータマラート県の県庁所在地、ナコン・シータマラートは、首都バンコクの南方、北緯9度、東経100度に位置する。バンコクから鉄道で816kmのところにあるナコン・シータマラート県は、東はタイ湾に面し、海岸線が225kmもつづいている。西側は山岳地帯で、海と山の間にはゆたかな平野部を持つ。稲作を主とし、米は他県に輸出しており、ゴムや椰子、サトウキビなども栽培している。西の山岳地帯からはスズなどの鉱物も産出し、天然資源に恵まれた土地である。ナコン・シータマラート県は⁷⁹⁾、その面積が約10000km²で南部地域で2番目に大きな県であり、その人口は約150万人と南部最大の人口を誇っている。

言語的に南部地域一帯は、地方独特の方言、すなわち南部タイ方言をはなす。南部タイ方言は、13世紀に台頭したスコタイ語から派生したナコン・シータマラート諸方

⁷⁹⁾ 1991年調べ（「タイの事典」1993）。タイ全土の人口は約5700万人・面積約510000km²、パッタラン県は人口約50万人・面積約3500km²、ソクラー県は人口約110万人・面積約7400km²。

言、および、タークバイ方言の2種類がその始まりだと考えられているようだ(Chanthat Thaungchuai 1999: 5679)¹⁰。タークバイとは、タイ最南端に位置するナラティワート県のマレーシア国境地域にある町の名で、タークバイ方言とは、マレーシア領のクランタン州にも分布しているマレー系の南部タイ語方言とでも言うべきもののようである。つまり、南部タイ方言は、マレー語の影響を受けたタークバイ方言とそれ以外、即ち、ナコン・シータマラート方言から分化した諸方言に二分される。先にも記したように、マレー系方言を駆使したノーラー・ケークはこのタークバイ方言によるパフォーマンスであり、一方、それ以外の南部地域のノーラー・パフォーマンスは、ナコン・シータマラート諸方言によるパフォーマンスであるといえよう。また、この南部タイ方言は、標準語である中央タイ語との差が比較的小さく、その違いは音韻や語彙の面にとどまり、基本的な語順などの文法の根幹にまで及ぶようなものではない。全体に、南部タイ方言は(標準語と比較すると)、話す速度が早く感じられるという特徴を持つ。つまり、単語や文章を短く、簡略化しようとする傾向が強い。中でも、南部タイ方言に顕著な特徴として、2音節語の第1音節の音節頭音と母音とが脱落し、1音節語化するという現象があげられている(Chanthat Thaungchuai 1999: 5684)。1音節からなる単語二つを組み合わせてできた合成語や第1音節の母音がア音になる単語は、その第1音節が省略される傾向にある(Chanthat Thaungchuai 1993: 94-95)。ノーラーという言葉がマノーラーという語の南部方言であるとする説については既に述べた。マノーラーという語は、3音節からなる単語だが、この第1音節がア音であることから、ノーラーがア音の省略による方言化の結果であると考えられる事は可能だろう。

ナコン・シータマラートを中心としたタイ南部地方は、インドや中国など南海航路を発展させた古代都市の歴史という文脈で語られるとき、その歴史はかなり古い。すでに5～8世紀頃には、南インド商人が渡来し、彼らとの交易を盛んに行い、ヒンドゥー文化・芸術に多大な影響を受けている(Preecha Noonsuk 1983: 156)。8世紀以降には、当時、東南アジアの島嶼部一帯を制したシュリビジャヤ帝国の一国として、タイ・マレー半島を統治した。東南アジア古代の代表的な国家の一つであるシュリビジャヤは、通説によれば7世紀後半に台頭し、14世紀後半にジャワのマジャパヒト王朝に滅ばされるまで、マラッカ海峡地域を制し、東西交易の支配によって栄えた巨大な交易国家であった。シュリビジャヤの影響は、タイ史において、主に美術史の観点から、8～13世紀を一つの時代区分として見なし、当時半島部に栄えた美術様式をシュリビジャヤ美術とし

¹⁰ タイ民族独自の文字が創造されたのは、タイの第一王朝であるスコタイ王朝(1220頃～1378)のラーマ・カムヘーン大王の統治時代である(吉岡 1993: 14)。一般に大王によって文字が整理された時代が、タイ語の始まりの始まりの時期と見なされており、タイ有史以前から独自の文化を誇っていた南部地域もまだ、文字を有していなかったと考えられている。そのことはタイ有史以前の碑文に、サンスクリット語やタミール語、クメール語など、当時この地域と交流のあった諸外国の言語や文字が刻まれていたことら明らかである(Phinyoo Cittham 1980: 44)。スコタイ王朝が興ると、ナコン・シータマラートは王朝に帰属した。このとき、スコタイ語・文字は南部にも流通したのであろう。

て分類している事からも明らかである。この時代、ナコン・シータマラートは、マレーシアのクダー、クランタン、パハンと現在のチュンボン県以南の南タイ一帯に存在した12の国家（ムアン）を支配した²¹¹。タイ史上初の王朝であるスコタイ王朝が台頭したのが13世紀後半（～15世紀後半まで）であることから、タイ先史から、ナコン・シータマラートは文化と政治の中心地であったと考えられる。スコタイ王朝が起こると、ナコン・シータマラートはスコタイに帰属した。次にアユタヤ王朝（14世紀中頃～1767）が起こると、やはり、アユタヤに帰属したが、いくつかの国（ムアン）の統合によって成立していたスコタイ、アユタヤ王朝時代、ナコン・シータマラートは、依然として南部の中心地として栄えていたのである。アユタヤがビルマに滅ぼされたとき、3年間独立したが、再びトンブリー王朝（1767～1782）に帰属した。ラコーンの交流史を描いた第1節で触れたように、トンブリー時代にあってもなお、ナコン・シータマラートは、中央部からは、文化的にも政治的にも南部勢力の要所と考えられていたようだ。1767年、ビルマとの戦争によって陥落したアユタヤの都から、南部の町、ナコン・シータマラートへ落ち延びた多くの優れた芸人は、この町で息を吹き返し、崩壊した都の芸能文化を再び開花させている。ナコン・シータマラートの統治者は都から流れてきた権力の象徴とも言うべき舞踊劇団を後援し、自ら所有した。この舞踊劇団がトンブリー王朝唯一の王、タクシン王の目に留まり、劇団を譲渡することを条件に、ナコン・シータマラートは戦禍を免れることとなった。つまり、トンブリー王朝においても、ナコン・シータマラートは、王朝に帰属しながらも、完全な支配を受けなかったといえる。トンブリー王朝が滅び、ラッタナコーシン王朝（1782～）にはいると、やはり帰属したが、最終的に南タイの一県となり、現在に至っている。

ナコン・シータマラートは、歴史的に見れば、現在から想像もつかないほど大きな勢力を誇った土地であったことがわかる。ナコン・シータマラートは、その文化や政治という面で、かなり長い間に渡って、南部タイそのものだったのである。少なくともアユタヤ時代以前から存在したと考えられているノーラーは、ナコン・シータマラートを政治・文化の中心地とした南部一帯に広がっていった。マレーシア領のクダーやクランタンなど、シュリビジャヤ時代のナコン・シータマラートの勢力範囲と、ノーラーの分布図が重なっているのは、非常に興味深い事実なのである。

²¹¹ ナコン・シータマラートが統治した12の国とは、サーイブリー（パッターニー県の郡）国、パッターニー国、クランタン国、パハン国、サイブリー（マレーシア、クダーのタイ名）国、パツタルン国、トラン国、チュンボン国、チャイヤ（スラターニー県の郡）国、ソクラー国、タクアパー（パンガー県の郡名）国、クラブリー（ラノーン県の郡）国で、これらの国はそれぞれ、12の千支の名で呼ばれた。ノーラー起源伝説に関わるパツタルン県、ソクラー県がこの中に含まれている事に注目したい。

伝説の地: ソンクラー湖の湖岸

タイ南部には、ナコン・シータマラート県やパッタルン県、およびソンクラー県に、ノーラー伝説にまつわる土地がいくつかある。その中の一つを求めて、私はソンクラー県クラセーシン郡、コ・ヤイ地区を調査した。ソンクラー湖の東岸沿いに位置するコ・ヤイ地区は、ノーラーの起源伝説に登場するコ・カチャンと呼ばれた土地に匹敵すると言われる。コ・カチャンおよびコ・ヤイは、最初のノーラーの師匠が生まれ育った土地と伝えられている。このような伝説資料から、私はここがノーラー発祥の地と考えられるはずだと信じて出かけた。しかし、土地の人々とノーラー発祥の地について話をしたとき、彼らは、(ソンクラー)湖を挟んで向こう岸に栄えるパッタルンの町を見やりながら、ノーラーはパッタルンから始まったと口々に言うのだった。次章で詳述するが、コ・ヤイ、または、コ・カチャンは、最初のノーラー芸人クン・サッターの聖母、ナン・ヌワン・トーン・サムリー姫が、父王に勘当され、漂泊の末、辿り着いた地、伝説上の天才芸人クン・サッターの生地でもある。姫が息子を身ごもり、コ・カチャンに漂流した一連の物語は、ノーラーの祈禱歌の中に読み込まれているほどである。ノーラー起源の物語に精通している人々にとって、コ・カチャン、コ・ヤイがノーラーの始まりに関係していることは疑う余地がない。コ・ヤイの湖岸には、その昔ノーラー芸人が師匠の霊に祈りを捧げた場所があったことは序章で既に記述したとおりだ。コ・ヤイはノーラー芸人にとっての伝説の地、聖地の一つであることは事実だが、この地は、ノーラー・パフォーマンスを花開かせたパッタルンの町へとつながる通過点だったのかもしれない。

コ・カチャンで生まれたクン・サッターは、幼少の頃から、ノーラー・パフォーマンスを学び、その才能を磨いていった。成人した彼は、母に別れを告げて、母を勘当した祖父に会う決心をした。ノーラーの芸で暮らしを立てながら旅を続けた彼は、祖父に会い、その芸のたぐいまれなる才能を賞賛され、祖父から、衣装と称号をあたえられた。祖父との出会いをきっかけに、彼は、ノーラーの芸人として本格的に活動を始めるようになる。

これはノーラーの起源伝説の一部に相当する。パッタルンは、クン・サッターが追い求めた祖父の住む町、彼の統治する町であったと考えられている。この最初のノーラー芸人、クン・サッターがノーラーの演じ手として、広く知られるようになったのは、祖父の後援のおかげであったのだろう。コ・ヤイと並んで、伝説の地と考える場所が、パッタルン県、パッタルン郡のター・ケー地区にある。ター・ケーは、祖父の支持を得てクン・サッターが立ててもらった最初のノーラー(の芝居)小屋のあった地域と信じられている(Pitthayaa Busaraarat 1993: 12)。そこから、ター・ケー地区にある寺、ワット・ター・ケーでは、毎年クン・サッターを祭るために、儀礼が催されている(Udom N-

uuthaung 1993: 26)。

コ・ヤイにせよ、ター・ケーにせよ、ノーラーの起源に関わる伝説の地は、ソクラー湖の湖岸に集中している。パツタルン、ソクラー、そしてこの地域を管理・支配したナコン・シータマラートを中心に、旅をしつづけたノーラーは、南部地域一帯に広がっていったのである。

第3章 パフォーマンス

ノーラーのパフォーマンスは、ノーラー芸人の指導のもとで展開するノーラー独自の儀礼、ノーラー・ローン・クルーの流れの中に組み込まれた儀礼パフォーマンスと、南部地域で行われる様々な祭事の中で見られる見せ物としての、娯楽としてのパフォーマンスの二つに大分される。この二つのコンテキストにおけるパフォーマンスには、師匠の存在、その記憶への固執という点で大きな違いがあると考えられる。秩序や意味に制限された儀礼パフォーマンスと開放的で刺激的な娯楽パフォーマンス、それぞれのコンテキストにおいて、ノーラー・パフォーマンスはどのような様相を呈しているのだろうか。

第1節 娯楽としてのノーラー・パフォーマンス

ノーラー劇団が広場に仮説の芝居小屋をしつらえて、祭りなどの場で夜通し演じるようなとき、楽師達の序曲に始まり、幕内の前口上を歌い、踊りや漫談、芝居など様々な要素で彩られる表現は、ノーラー・パフォーマンスとして完全な形式といえる。このような場合のパフォーマンスの内容は、儀礼で参加者を楽しませるために演じられるものほとんど同じである。しかしながら、儀礼以外のコンテキストにおいては、芸人を呼ぶ主催者側の要望に応じて、パフォーマンスの質や量が変化することは往々にしてあり、先に述べた完全な形での演技が行われるとは限らない。単独であるいは数人の踊り子だけがイベントに招かれ、先述の一連の流れの中で演技が遂行するのではなく、ノーラーの基本的な舞踊型をあつめた「踊り」だけが抜粋され、単独で演じられることもある。また、儀礼の中では厳格に保守されてきた伝統的な表現形式も、それ以外のコンテキストでは、聴衆により大きな感動と刺激を与えるための改良が重ねられ、新しい試みがなされていくこともある。儀礼以外の場でのノーラー・パフォーマンスはまさに変幻自在である。パフォーマンスの変化に伴って、役者の観念も曖昧になる。ノーラー劇団に所属しない、ノーラーを専門としない芸人、すなわち他の芸能様式にも精通している役者によるノーラー・パフォーマンスも存在する。例えば私が調査の中心としていたナコン・シータマラート県の国立演劇舞踊学校の学生などは、個人的な祝事や葬式、地域の祭事、さらには国家的な祝祭で、南部の地方を代表する演技をするよう依頼されることがよくある。彼らは学校の授業でノーラーを含む南部の伝統舞踊を学んでいるので、古典舞踊劇のパフォーマンスを依頼されたときと同じようにその依頼に応じて、ノーラーの衣装を身にまとい、ノーラーの踊り子として舞台にあがる。複数のダンサーが群をなして踊るこの学生達のノーラーもまた、観衆を圧倒するノーラー・パフォーマンスの魅力を伝えているといえるだろう。しかし本来ノーラーは、踊りだけではなく芝居

や呪術的要素などを含み込んだより複合的なパフォーマンスである。それゆえ、ここでは、一般にノーラー劇団が舞台上で演じるパフォーマンスの流れとその内容について記述していく。

ノーラーの舞台

ノーラー劇団は、タイ暦の新年ソン・クラーンや精霊流しローイ・クラトンなどの国家的祝祭から、10月祭²¹のような南部地方に伝わる祭事、そして結婚式やタン・ブン²²など個人的なイベントに招かれて、祭事に彩りを添えるために、そして民衆の娯楽のために、その芸を演じてきた。ノーラー芸人は昔から旅芝居の一座として活躍していたために、自らの居住地域をこえて、出演を依頼された場所に出向いて公演する。公演先に舞台が設置されていない場合、例えば祭りの広場で芸を披露するような場合、劇団員は臨時の芝居小屋を建てなければならない。たとえばナコン・シータマラート県が中心となって毎年開かれる南部最大の祭り、10月祭では、10日間にも及ぶ祭事期間中、祭りの広場にいくつかのノーラー劇場や影絵芝居ナン・タルンの劇場がたてられ、連日夜通しのパフォーマンスが演じられる。ここには伝統的な形式を守り続ける「伝統的なノーラー」ばかりではなく、ドラム・セットやエレキ・ギターなど近代的な楽器を導入した新しい形式のノーラー「近代的なノーラー²³」も訪れ、毎日入れ替わり立ち替わり各々の独特な舞台を披露しては観衆を楽しませた。

夕方になると、芝居小屋から楽師ルーク・クーによる序曲が聞こえてくる。これが演技の始まりの合図として観客の耳に届き、芝居小屋の周囲にあちらこちらから人々がノーラーのパフォーマンスを見に集まってくる。役者によるパフォーマンスが始まる前に、劇団のリーダーが舞台の端に座し、ルーク・クーの音楽に合わせてパフォーマンスの成功を願う歌を歌う。それから役者が登場する。役者の出番は年若く、芸の未熟な者から熟練者へと続き、最後は座長ノーラー・ヤイが登場して計5～7人が順に舞台上

²¹ 10月祭は旧暦の10月末の布施の季節であるサートsaat(秋節)に、亡くなった祖先の霊を供養するという意味を込めて寺に布施をしに出かける、タン・ブンの機会である。このとき祖先の魂は閻魔大王の許しを得て、子孫に会うためにこの世に帰ってくる(Phonsak Phromkaeo 1999: 1337)。地獄から甦った祖先霊を迎えるために寺では法要を行い、人々はその供養のために様々な供物を持って寺に出かけるのである。この時期、寺の境内やまちの広場ではたくさんの芸人が訪れパフォーマンスをして、人々そして霊を楽しませる。

²² タン・ブンtham bunとは即ち、ブン(徳)を積むことで、タイにおける実践仏教の中核をなす観念である。「タン・ブン」の形態には、僧侶に対する食事の供養、寺院の維持・修復や建立のための金品の寄進、労力奉仕などがあるが、なかでも興味深いのは、出家もまたタン・ブン行為の一つとして解釈されるということである。

²³ 新しい形式のノーラーとは、近代的な楽器を付け加えたり、タイの演歌とも言うべきルーク・トゥングluuk thungを演目の一つとして導入したり、テレビやラジオで放送されたドラマを演じたりと、伝統的なパフォーマンスに新たな要素を付加したスタイルをさす。

がる。役者は舞台に登場する前に、観客からは顔の見えない幕内で歌を歌う。これは、自分が何者であるかそしてこれから何を演じるかについて歌い、風景描写や世間話を歌うことで観客の関心を引きつけようとするための演出なのである(Thirawat Chaangsaan 1995: 26)。幕内での歌が終わって、役者はノーラーの基本的な舞踊型を集めた曲を舞い踊りながら登場する。このとき、特に身体の柔らかい者はトゥア・オーン *tua aun* と呼ばれる特別なパフォーマンスを演じ、観客を熱狂させることもある。歌を含まない舞踊が終わると、役者は舞台の中央に椅子をおき、そこに座して歌を歌う。これは、激しい踊りを演じるのに疲れた役者が少し楽な姿勢で演技を続けるための措置とも言えるが、それでも役者は歌に合わせて簡単な振りをつけていく。椅子を片づけ、立ち上がった役者は歌を歌いながら、その歌詞に合わせた踊りを当てるタム・ボット *tham bot* を演じる。最初の歌を含まない舞踊に比べると、歌作りや歌唱に重点をおいたパフォーマンスといえる。タム・ボットでは、別の役者が加わって2～3人で歌と振りつけを掛け合いながら演じることもある。最後にもう一度歌を含まない舞踊を舞って舞台を去っていく。これが次々と繰り返され、最後に座長が舞台に登場する。座長も他の役者同様のパフォーマンスをするが、それが終わると退場せずに、さらに道化師プレーンとの寸劇を演じる。劇についてはいろいろな形式があるが、伝統的なノーラーの場合は、ヒンドゥー神話や仏教説話、タイの民話に由来する古典舞踊劇でもよく演じられている物語から一部分だけ抜粋し、二人芝居の形で演じられる。こうして夜中頃に演技が終了する。これが基本的なパフォーマンスの流れであるが、先にも述べたように、出演時間や祭事主催者の要求に応じてこのパフォーマンスの中身はいかようにも変わってしまうのである。

ノーラーの役者が演じるパフォーマンスは主に踊り、歌、芝居の3種類からなる。特に踊りはメー・ター *mae thaa* と呼ばれる舞踊の基本形からなる舞踊曲と、特別な技巧と身体的な素養(体の柔軟性)を必要とする舞踊トゥア・オーン、そしてタム・ボットと呼ばれる、歌詞の内容にあわせて振りをつけていく当て振り舞踊の3種類がその代表的な形式であるといえる(Thirawat Chaangsaan 1995: 43)。ノーラー・パフォーマンスの代表的な形式として、歌を含まない舞踊メー・ターとトゥア・オーン、そして歌の歌詞に振りを当てるタム・ボットに、芝居を含めた四つのパフォーマンスについてもう少し詳しく記述しておく。

舞踊の源泉：メー・ター

プレーン・クルー *phleeng khruu* 即ち「クルーの曲」は12の基本的な舞踊型からなる、ノーラー芸の中でも、最もよく目にするパフォーマンスの一つである。歌のない踊りだけの演目で、役者が最初に学習する舞踊曲であるために、成人した一人前のノーラー役者だけではなく、未熟な子供のノーラー芸人も舞台でよくこの曲を演じる。メー・



写真12. メー・ターの①
 メー・ライ (天人の合掌)



写真13. メー・ターの②
 カオ・クワーイ (水牛の角)

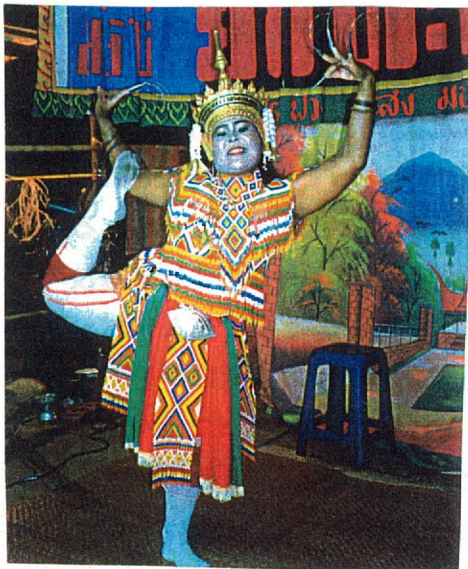


写真14. メー・ターの⑩
 キーノーン (キンナリー)

ターとも呼ばれるこの12の基本型は、ノーラーの起源伝説に登場する師匠が初めて覚えた舞踊型と伝えられている。ゆえにこの曲は次節で記述するノーラー・ローン・クルーにおいて、クルーの霊に捧げるパフォーマンスとして必須の演目となっている。起源伝説の中では、最初の舞踊型とされるメー・ターは、伝説上の師匠がカミから教わった、あるいは幻獣キンナリーに教わったなどと、超自然の聖なる存在からもたらされたと伝えられている。その型は、以下のように呼ばれる。

1. メー・ライ *mae lai* (基本の形/天人の合掌) (写真12参照)
2. カオ・クワーイ *khao khwaai* (水牛の角) (写真13参照)
3. プア・トゥム *bua tum* (花のつぼみ)
4. プア・キリー *bua khli* (花びらがひろがる)
5. プア・イエム *bua yem* (花が少し開く)
6. プア・バーン *bua baan* (花が咲く)
7. メーン・ムン・チャック・ヤイ *maeng mum chak yai* (蜘蛛が糸を引いて網を張る)
8. ホン・リラー *hong lilaa* (ハンサの優美な動き)
9. チャーン・プラサーン・ガー *chaang prasaan ngaa* (象が牙をつき合わせる)
10. キーノーン *khinaun* (キンナリー) (写真14参照)
11. チャップ・ラバン *cap rabam*
12. パーラー *phaalaa*

[Suthiwong Phongphaibuun 1999: 3882]

メー・ターには2から7、9のような自然描写や1、8、10のように、カミガミや幻獣など想像上の存在の所作、11、12のような抽象的な動きのパタンなどが含まれている。ここにあげた12の舞踊型はノーラーの舞踊の中で必ずみられる型ではあるのだが、これがすべてのノーラー芸人に共通のメー・ターとして認識されている言うわけではない。どの型をメー・ターとするかはそれを伝えてきた師匠によって異なり、また同じ型でも呼び名や形が多少異なっていることが往々にしてある。しかしメー・ターにおいて重要なのは、それが12の型から構成されているという点である。いずれにせよ、これらの型を基本として、その型を変形したり、歌の歌詞にあわせてこれらの型を振り分け、別のパフォーマンスに応用していくようになることから、役者にとってメー・ターは文字通り「母なる型」(メーは「母」、ターは「舞踊の型」を意味する)、すなわち舞踊の源泉といえよう。

まるで骨がないかのように：トゥア・オーン

ノーラー・パフォーマンスの一つで、最も刺激的で聴衆を魅了するのが、トゥア・オーンと呼ばれる雑伎である。一般にタイの伝統芸能は身体の柔らかさを強調するものが多い。中央で発展した古典舞踊も、柔らかさを美の基準としているが、古典の場合、腕や手、指など、局所的な体の変形を好む傾向が見られる。しかしながら、ノーラーの場合は、体の芯の柔らかさを好む傾向があるようだ。胴体の柔らかさ、脚の柔らかさ、骨の柔らかさ、まるでその身体には骨がないかのように動くノーラーの柔軟性は、古典舞踊に見られる局所的な柔らかさへの嗜好に比して、より全体的な身体の柔らかさへむけられている。

トゥア・オーンは、メー・ターのような基本的な舞踊型を発展させ、そこに究極的な柔軟技を組み込んでできた芸である。トゥア・オーンの型の中で特に有名なのは、メー

・ターの項で紹介した メーン・ムン・チャック・ヤイ（蜘蛛が糸を引いて網を張る）と キーノーン（キンナリー）の二つである(Thammanit Nikhomrat 1997: 1)。一般的なメーン・ムン・チャック・ヤイの型は、両手をそれぞれチープ*ciip*の型（人差し指を曲げて小さな円を作るようにして親指の関節の所につけ、そのほかの3本の指は離して外側に反るようにしてできる手の型）にした両手を左右に引っ張りあうようにして、蜘蛛が糸を引く様子を表現したのであるが、トゥア・オーンのそれは全く異なっている。まず床に両手と顎先（顔は正面を向いている）をつけて逆立ちするようにして両足をあげる、そこから背、腰、両足を曲げて顔の前に来るように曲げ降ろすという形である(写真15参照)。次に、キーノーンはノーラー・パフォーマンスの源泉の一つとも言うべき半人半鳥の幻獣キンナリーの南部方言であり、片方の腰を曲げ脇から足先にかけて円を描くように足を反りあげるポーズである（写真14参照）。この型を基本とすれば、トゥア・オーンのそれは、基本形をできる限り柔らかく変形した型といえる。片手をつかって反り上げた足先を支えるのが普通だが、トゥア・オーンはその足先を顎の下にくっつけたり、頭を足の裏に載せて支えるなどして異常なまでの柔軟な姿態を誇示して観客を引きつける。そしてトゥア・オーンの美学はポット・ナイ・タート*phot nai thaat*において、最高潮に達する。ポット・ナイ・タートとは、タート、つまり直径50cmほどの盆の上に身体がすっかり収まるくらい円く体を反り曲げた型をいう(写真16参照)。

このように、トゥア・オーンの芸は基本的な舞踊型を異常なまでに柔らかく変形して形作られてきた。流れの中から紡ぎ出される動きの妙に美の源泉があるその他のパフォーマンスと比べて、トゥア・オーンは、そのグニャリと曲がったポーズ（静態）を強調する芸として今も人々の目を楽しませている。



写真15. トゥア・オーンの型
メーン・ムン・チャック・ヤイ
（蜘蛛が糸を引いて網を張る）



写真16. トゥア・オーンの型
ポット・ナイ・タート
（盆の中で円くなる）

歌い語りかける身体：タム・ポット

タム・ポットとは、ポット、即ち、歌詞の意味にあわせて振り付け、踊ることであり、特に即興詩ではなく、師匠から受け継いだ古い歌や公演前に役者自ら作詞しておいた既存の歌カム・プラット *kham phrat* を自ら歌いながら、ルーク・クルーの演奏に合わせて舞い踊ることをさす。タム・ポットとして歌われ、演じられる内容の一つに風景描写がある。それは元来ノーラー芸人が旅芸人であったことに由来する。ピンヨー・チッタムは、ノーラー芸人が公演旅行の途中で、山河や溪谷、港など風光明媚な場に数多く出会い、彼らは自然の美しさ、まちの美しさ感激し、その印象を作詞し振付して身体で表現せずにはいられなかったのだろうと推察している (PhinyooCittham 1999: 3381)。その他、タム・ポットには、権力者への賛歌、時事問題や民衆の日常生活を題材とした内容があるが、ニュースやドキュメンタリーとして、事実をそのまま描写するのではなく、そこに風刺やウィットを組み込むことでこれらのトピックから日常性や生々しさをはぎ取り、観客を笑いと幻想的な恍惚の世界へ誘うことができるのだろう。

この歌と踊り、そして音楽の意味世界が合致したパフォーマンスであるタム・ポットは、ノーラー・パフォーマンスの中でも最高の芸のひとつであると考えられている (Udom Nuuthaung 1993: 189)。タム・ポットの中には、師匠から代々受け継いだ歌詞とそれに伴う振付が既に定まっているものもあるが、舞台を前にして役者が自ら作詞、振付を考案するものも少なくない。このとき、役者のノーラー芸に対する総合的な知識と技が要求されるのである。彼らは歌詞も伴奏音楽をも考慮した上での歌づくり、そしてそれに伴う振付のすべてに精通していなければならない。歌詞の内容は踏韻の作法に沿うように配慮しなければならないため、言葉の選択、配列も当然重要な仕事となる。言葉が決まるとその言葉にどのような振りを当てることができるかを考えるが、そこで大事なのは役者のもつ言葉から身体表現への飛躍、メタファーの力であろう。同じ舞踊型でも歌詞の流れやその文脈次第で、踊りの見立て方は幾通りにも変わっていくからである。

私は、このタム・ポットのなかに、ノーラー・パフォーマンスに秘められた演劇の原型ともいべき要素を読みとっている。もちろん、タム・ポットは踊りの一種であり、物語を演じる芝居、演劇として認知されているわけではないのだが、歌詞に対して繊細に踊りが紡がれていくという点で、次に述べる芝居 (チャップ・ポット) よりも、むしろタム・ポットの方がタイの伝統的な演劇様式、すなわち古典舞踊劇に近いと思われるからである。古典舞踊劇は音楽家、歌手、舞踊家の三者がその役割を分け、完全分業の体裁を整えているという点で、その様式はノーラーと大きく異なっている。しかし物語を演じ進めていく主な表現形式は舞踊であり、その舞踊のあり方がタム・ポットのそれと部分的に重なっている。古典舞踊劇は、主としてティー・ポット *tii bot* とナー・パート *naa phaet* と呼ばれる二種類の舞踊によって物語を進めていく形式である。前者のティー

・ポットとは、ポット、すなわち演劇の脚本（韻詩）の意味にあわせて振付する当て振り舞踊であり、後者のナー・パートとは、歌詞に現れた意味を振りで表現するティー・ポットは異なり、旋律自体に意味が付加された舞踊曲である。つまり、ナー・パートには旋律毎に異なる状況や感情（歩く、戦う、水浴する、悲しむなど）を表現するという暗黙の了解が基礎にあるため、言葉の仲介なしに、意味を伝達することのできる一連の舞踊曲をさす。古典舞踊劇における舞踊のスタイルとノーラーのそれとはかなり異なっており、これらを同一視することは難しいが、タム・ポットの原理がティー・ポットのそれと同じであることは言うまでもない。ノーラーのタム・ポットは演劇形式にまとめ上げられるには至らなかったが、現実も非現実も含めたイメージの世界を歌と身体表現にまとめ、高める知恵と技として、タム・ポットは、ノーラー最高の芸と見なされてきた。それはタム・ポットに凝縮されたノーラー芸の潜在的な力、目の前に広がる光景や日常世界、物語世界など、ありとあらゆるイメージを表出する総合的な表現能力をみずえた認識といえるだろう。

芝居：チャップ・ポット

伝統的なノーラー・パフォーマンスにおいて、古典舞踊劇に見られるような壮大で完成された演劇形式としての芝居は存在しない。しかしながら、伝説や古典文学に取材した題目を演じるチャップ・ポット *cap bot* の形式は古くから存在した。チャップは「つかまえる」の意味で、長い物語の中から面白そうなシーンを選び、つかみとってそれを演じるというのがチャップ・ポットのスタイルである。ゆえに、ノーラーにおける芝居は長くても1時間ほど、短ければ一つの物語に費やされる時間はほんの数分で終わってしまうのである。中でも最も短く形式的なものが、ポット・シップ・ソーン *bot sip saung*（シップ・ソーンは「12」の意味）と呼ばれる、12の古典物語を集めたパフォーマンスである。ノーラー・ローン・クルーのパフォーマンスとしても有名なポット・シップ・ソーンには、『マノーラー』や『サントーン』といった仏教説話、『クライトーン』などの民話に由来する古典文学の名作が含まれている。ここでは、ポット・シップ・ソーンの第一番目に演じられる『マノーラー』の歌詞を紹介しよう。

これから物語が始まる、12の物語の始まりだ
賢くそして勇気のあるマノーラー姫の物語を語ろう
もう、老師は火をたきに行った
何とかして夫の母を言いくるめなければならない
己の徳によって、ここで死なずにすむように
翼と尾羽を手に入れ、ようやく難を逃れた
クラーラーサ山にある宮殿にマノーラー姫は辿り着いた
[Thirawat Chaangsaan 1995: 87]

チャップ・ポットに登場するのは、基本的にノーラー・ヤイと道化師プラーンの二人だけであり(ポット・シップ・ソーン以外のチャップ・ポットでは、他の役者が数人加わることもある)、彼らがこの12の物語に登場する重要な人物をそれぞれ分担して演じる。『マノーラー』では、ノーラー・ヤイがヒロイン、マノーラー姫を演じ、道化師プラーンは主人公スダナ王子の母親役を演じる。二人が演じているのは、次のようなマノーラー物語の場面である。

半人半鳥の幻獣、マノーラー姫はスダナ王子と結ばれ人間界で幸せに暮らしていたのだが、スダナ王子に対して善い感情を抱かないバラモン(上記の歌詞では「老師」とある)が王子のいないすきに、彼の最愛の存在であるマノーラー姫を殺害しようと試みた(「火をつけに行った」に相当)。バラモンの策略を知った姫はスダナ王子の母親に「死ぬ前に一度キンナリーの舞をお目にかけてたい」と称して翼と尾羽を出してもらい、それを身につけて故国(クライラーサ山にある宮殿)へ飛び立ち、難を逃れた。

マノーラー役のノーラー・ヤイが上記の歌詞を歌い、歌の途中でスダナ王子の母親役を演じるプラーンと即興的な会話を挿入する。チャップ・ポットの演技はそれだけで、マノーラーの物語を彷彿とさせるような舞台装置や小道具、特別な衣装も一切ない。歌詞に合わせて踊りを挿入することもほとんどない。非常にシンプルなスタイルであるといえよう。12の物語すべてがこれほどの分量で構成されており、シンプルすぎて一体何を演じているのかわかりにくいようにも思えるが、ポット・シップ・ソーンでは、12の物語のすべてにおいて演じられる箇所は決まっているので、観客はノーラー・ヤイの歌いを聴いていれば、どの物語が演じられているかを知ることができる。しかしながら、この演目は特に儀礼のために演じられる事が多いためか、形式的すぎて芸能としての躍動感に欠けているように見える。このように形骸化したチャップ・ポットの表現形式からも、ノーラー・パフォーマンスにおいて、やはり、踊りの方により大きな力が与えられていると考えられる。

第2節 ノーラーの儀礼

ノーラー・ローン・クルーはノーラー芸人にとっても、また芸人以外の儀礼参加者である芸人の子孫にとっても、最も重要な場として認識されている。ノーラー・ローン・クルーのローンroongは「建物」を意味するタイ語で、儀礼の際に必ず臨時に設置される「儀礼小屋」をさし、クルーとは師匠、特に亡くなった師匠の霊や伝説上のノーラー芸人の霊を意味する。ゆえに、ノーラー・ローン・クルーとはノーラーの師匠の霊が訪れる象徴的な空間であると言える。儀礼主催者の家、儀礼小屋、それらを取り巻く儀礼空間にノーラーの霊が訪れ、時に儀礼参加者の身体に憑依することから「ノーラー・カオ

・ローン・クルー *nooraa khao roong khruu* (カオは「入る」の意味)」、または、「ノーラー・ロン・クルー *nooraa long khruu* (ロンは「降りる」の意味)」とも呼ばれている(Udom Nuuthaung 1993:65)。特に、後者のノーラー・ロン・クルーは、儀礼において最も重要な役割を果たす「霊の憑依」の様子を伝えるのにふさわしい言葉であると考えられる。儀礼の崇拝対象である師匠(クルー)の観念については、ノーラーという芸能の師匠という意味ばかりではなく、祖先の意味も付加され、複雑な様相を呈しているために次章で詳述するが、ここでは調査から得られた資料をもとに、儀礼の目的とその流れを描写していく。

儀礼の目的

儀礼には3種類の目的がある。第一はワイ・クルー *wai khruu*、すなわち師匠崇拝(ワイは「合唱して敬意を表す」の意味)で、第二はケー・ボン *kae bon*、すなわち願解き(ケーは「(結び目を)ほどく、解く」、ボンは「願掛け」の意味)、最後はノーラー芸人にとって最高の通過儀礼、クローブ・スート *khraup soet* (クローブは「覆い被せる」、スートは「ノーラー・パフォーマンスで用いる冠」の意味)である(Udom Nuuthaung 1993: 65, Suphat Naakseen 1996: 9など)。ノーラー・ローン・クルーでは、儀礼主催者の意図に応じてこれら3種類の目的が組み合わせられ、儀礼が遂行する。ゆえに儀礼に込められた目的に応じて、儀礼のプロセスは微妙に変化していく。

ワイ・クルーとは、古くからタイ国全土で広く実践されている伝統的慣習の一つで、師弟関係の存在する所では必ず実践される。年に一度の先生の日²⁴には、学生・弟子たちが各々花や蠟燭を持って、師匠に敬意を表する習わしである。特に、芸能や呪術、工芸の世界では、師匠の観念が生身の先生・師匠だけではなく、亡くなった師匠の霊におよび、さらには神話的な存在にまでつながっており、その師匠を崇拝するという慣習が彼らの世界秩序の核となっているため、ワイ・クルーを意図した儀礼は盛大に執り行われる。ノーラーの場合も同様で、クルー、即ち、師匠が現役の師匠をさすばかりではなく、死霊や伝説上の師の霊を意味している。さらにノーラーにおいて、これらの霊的存在は儀礼参加者の祖先霊と通じる場合も多々あり、師匠を敬う儀礼が祖先に敬意を表する儀礼とも重なっていることから、ノーラーにおけるワイ・クルーはワイ・ターヤイー・ノーラー *wai taayaai nooraa*とも呼ばれる(Suphat Naakseen 1996: 10)。ターヤイーは、ここでは「祖先」をさす語として用いられている。この用語は、狭義には「母方の祖父母」をさすタイ語である。ター *taa* が「母方の祖父」、ヤイー *yaai*が「母方の祖母」²⁵ タイでは一般に木曜日がワン・クルー *wan khruu*(*wan*は「日」の意味)、即ち先生の日とされている。木曜を意味するタイ語、ワン・パルハツサボディ *wan pharuhatsabodii* が木星を表すこと、そしてタイ占星術の伝統によれば、木星は知識・集中力・叡智を授けてくれる「先生の星」の象徴であるといった観念に基づくとする説もある(Segaller 1995: 52)。現在小・中・高等学校や大学などでは、年に一度の木曜日を先生の日として、師に対する崇敬の念を表している。

をさし、父方の祖父母は、プーpuu (祖父) とヤーyaa (祖母) と呼ばれる。これらを総合してプーヤー・ターヤーイと言った場合には祖父母をさすか、もしくは、さらに意味を広げて、一般的に、祖先の意味に用いられる。その略語として、ターヤーイがしばしば用いられるようである。

ケー・ポンは「成就した願を解く」行為をさし、タイ国内で広く一般的に行われている伝統的な慣習の一つである。ケー・ポンは通常ボン・バーンbon baan と呼ばれる「願掛け」と対で実践される。最初に何らかの靈験あらたかな存在に願を掛け、その際、願が成就した暁には返礼を施すことを約束する。満願かなえば、約束に従って花やお金、芸能(芸能を奉納する余裕のない者は踊り子をかたどった人形を)を奉納する。タイ南部では、ノーラーの靈という超自然の力への信仰心が浸透しているために、ノーラーの靈に願を掛け、願った願を解くために、ノーラー・パフォーマンスを奉納することがある。

最後のクローブ・スーツはノーラー芸人の通過儀礼を意味している。第一、第二の目的は芸人ではなく、主に芸人の子孫を主催とする祖先崇拜儀礼の様相が濃い。しかしクローブ・スーツだけは芸人による芸人のための儀礼として、師弟関係によって形成される集団内部で行われる儀礼とされる。しかしこの目的を意図した儀礼は近年減少傾向にあり、残念ながら私も現地での調査期間にクローブ・スーツを目的とした儀礼に出会うことはなかった。本節ではクローブ・スーツについての事例報告はできないが、文献資料、インタビューをもとに芸人としての修行のプロセスについて論じる第5章で後述したい。

儀礼のプロセス

ノーラー・ローン・クルーには、その儀礼の行われる規模、特に日数によって異なる二種類の儀礼がある。3日間を費やす大規模な儀礼をノーラー・ローン・クルー・ヤイnooraa roong khruu yai (ヤイyaiは「大きい」を意味するタイ語、以下「大儀礼」と略す)、2日間で終了する小規模な儀礼をノーラー・ローン・クルー・レックnooraa roong khruu lek (レックlekは「小さい」を意味するタイ語。以下「小儀礼」と略す)と呼ぶ(Phitthayaa Busaraarat 1994: 157)。場所によって儀礼の時期が異なるために、南部地域全体で考えると、儀礼の行われる期間は旧暦の一月から九月とやや広範囲に渡って実践されているように思われるが、本論文の調査地域においては四月から九月に行われる(Suphat Naakseen 1996: 9)。儀礼の日程は主催者側の都合によって様々だが、大儀礼は水曜日の夕方から金曜日の午後までの三日、また小儀礼は水曜日の夕方から木曜日の午後の二日に渡って行われるというように、曜日については厳格な規定がある。ただし、儀礼期間の最終日が仏教徒の聖日であるワン・プラッwan phra に当たると、その日儀礼は一時中止の状態(とはいえ、完全に中止されるのではなく仏教徒の戒律を犯さな

いようなパフォーマンスは行われる)になり、一日引き延ばされる²⁵。いずれも先生の日である木曜日を組み込んでいることから、ノーラー・ローン・クルーが師匠への思いを強調した儀礼であることが伺える。以下に1998年に私が最初に参加したノーラー・ローン・クルー、大儀礼のプロセスについて描写する。

大儀礼

1998年の7月29日(水)から8月1日(土)にかけての4日間(3日目の金曜日がワン・プラツと重なり土曜日まで延期した)、ソンクラ県ラノート郡バーンマイ村において、血族集団チャルンウィリヤパーブCarunwiryaphaap家の祖先崇拜儀礼の一環としてワイ・クルーおよびケー・ボンを目的とした大儀礼が行われた。チャルンウィリヤパーブ家は地元の名士であり、今から三世代前のSan氏はラノート郡の支配者として君臨した。祖先のひとりでありノーラーの霊力を信奉したサン氏を祭るためにノーラー・ローン・クルーが毎年行われていると聞いた。この血族集団はチュア・サーイ・ノーラーを名乗っていたが、現在家族の中にノーラー芸人はおらず、どの世代に芸人を輩出したかの記憶も定かではなかった。さらに一家が尊崇していたノーラーの師匠の霊はター・ルアン・コン *taa luang khong* と呼ばれる神話的かつ集合的なノーラーの霊的存在でもあり(次章参照)、チュア・サーイ・ノーラーであるという確固たる証拠には欠けるが、彼らがノーラーに対して特別な意識を抱き、この意識が血族を支えていることは否定できない。

このとき、儀礼を指揮するために招請されたノーラー劇団は、ナショナル・アーティストに認定されている、ヨック・チューブア率いるカナ・ヨック・タレーノイ *khana yok thaleenooi* であった。座長はノーラー・ヤイの資格を持つヨック師で、彼はモー・コップ・ローン(呪術師)の役割を兼任し、儀礼司祭として中心的な役割を担っていた。座長以下、楽師ルーク・クーとして4人が参加し、拍子木奏者は専門の楽師がいなかったため役者が出番のない時に交代でうけもち、5人編成の楽団として演奏を行った。役者は10名(ノーラー・ヤイ含む)が参加し、劇団の雑事を世話する付き人を一人加えた総勢16人であった。主催者によれば、儀礼は毎年行っているが儀礼の中心に取り仕切る劇団は毎年異なるという。儀礼を主催する側は芸人、劇団の評判を聞き、気に入

²⁵ ワン・プラツとは陰暦のひと月に4回ある仏教徒の安息日で、この日は在家信者も仏教徒の八戒を守り、特別な一日を過ごす(Tambiah 1970: 145)。八戒とは、「殺生、盗み、みだらなこと、嘘、飲酒の禁止」といった五戒に加えて、「午後の食事、歌舞音曲などの娯楽、高くて大きい寝台使用の禁止」を含めた八つの禁を遵守することである(石井米雄 1991: 111)。ノーラー・ローン・クルーの最終日には儀礼空間に呼び寄せられていた精霊をこの世からあの世へと返す儀式を行う。その際、霊に対して酒を含んだ様々な供物が捧げられるために、それがワン・プラツに当たっていると、霊が仏教徒としての戒律を遵守して供物(特に酒)を受け取ることを拒むので、儀礼が一日引き延ばされるのである(Udom Nuuthaung 1993: 65)。

った劇団があれば儀礼の時期や儀礼の目的、出演料などを交渉して招待する劇団を決定する。そのような経緯からヨック師率いる劇団が今回初めてこの家に招待されることになった。

儀礼は水曜日の夕方、芸人達が儀礼小屋に入っていくところから始まる。そこから、儀礼の初日水曜日はワン・カオ・ローン *wan khao roong*（「儀礼小屋に入る日」の意味）と呼ばれる(Udom Nuuthaung 1993: 100)。しかしながら、儀礼を主催する側にとって、儀礼の準備はこの儀礼小屋を設置し、そこに供物を準備、配置するところから始まるとも言えるだろう。

儀礼の準備

ノーラー・ローン・クルーでは儀礼のために特別な儀礼小屋を作り、臨時に設置しなければならないという決まりがある。これは写真17のような作りで、地面の上に直接ござを敷き、楽屋側を除く三方に壁を設けず、屋根と柱木だけでできた開放的かつ簡素な空間である(写真17、図2参照)。楽屋側とは正面奥にかけられた大きな垂れ幕の裏側をさす。垂れ幕は長短二枚からなり、前側には劇団の名前が書かれた短い幕、後ろ側には山や川、木々などの自然とその中に建てられた家々など、芝居のワン・シーンを思わせるような絵が描かれた長い幕が掛けられている。垂れ幕の前面に位置する小屋の中央部が儀礼の中心的な場となる。その中央右手にはパナック *phanak* と呼ばれる簡易腰掛けがしつらえられる。芸人達は時としてここに腰掛け演技をするが、芸人以外の儀礼参加者がここに座すことはない。屋根はニッパ椰子の葉を葺いて作られており、屋根の最下端から少し下がった位置の向かって左側に細長い二階が作られている。ここが祭壇となり供物が並べ供えられている。祭壇部の奥には白布が敷かれその上に枕が置かれている。そのさらに奥にノーラー芸人が道化役を演じるときに用いる男女の仮面が安置されている(写真18,19参照)。二階祭壇部の右側にはノーラー・パフォーマンスで用いる冠スートも立てかけられており、道化の仮面とともにクルーの霊を視覚化する偶像の一つと見なされる。白布と枕の上を仰ぎ見ると、四方をひもで引っ張られた白布が天井から垂れ下がっている(写真20参照)。この白布と枕、その上方に天井からつるされた白布の3種のセットは、ノーラーの霊的存在が宿る場所と考えられている。これは儀礼小屋の隣にある主催者の家の中にも設置され、また儀礼のプロセスの中で霊が小屋に呼び寄せられるときには小屋の(一階)中央部にも設置されており^{注6}、合計3カ所にこのセットがある。儀礼参加者そして芸人の話によれば、ノーラーの霊は、儀礼が始まると儀礼小

^{注6} 小屋の中央部は、パフォーマンスを行う舞台としても機能しているために、霊の寝所としての白布は常設しておく訳にはいかない。ゆえに、この場所だけは、必要に応じて劇団のメンバーが素早く設置する。



写真17. 儀礼小屋

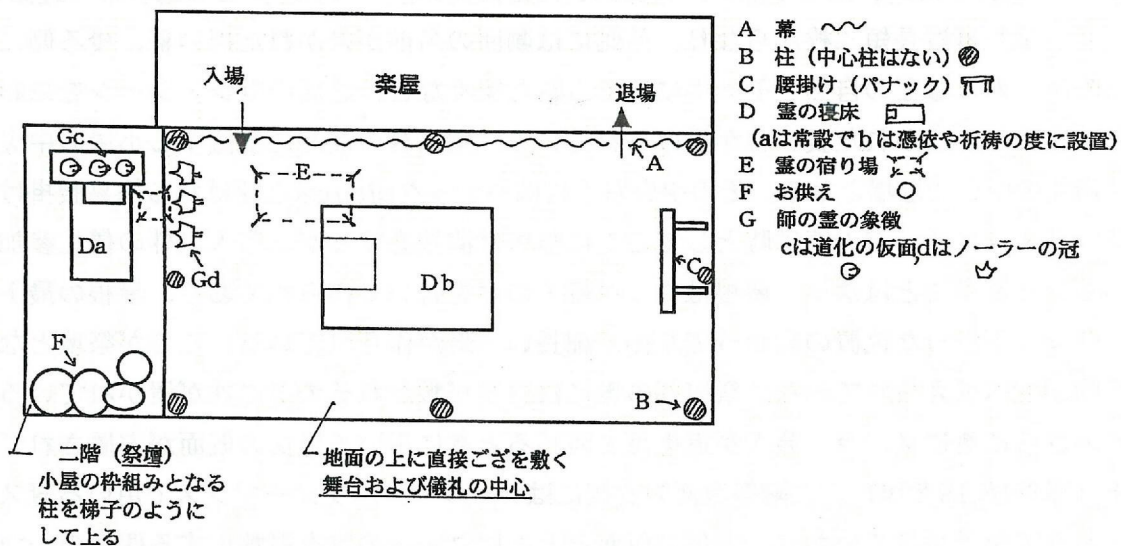


図2. 儀礼小屋平面図

屋そして小屋に隣接する主催者の家を中心とした空間を訪れ、儀礼の間中その上方を漂っているのだという。ゆえに、天井からつるされた白布は、霊の安息の場であり、小屋の（一階）中央部に敷かれた白布と枕のセットは霊が儀礼参加者の感知しうる場に到来した、あるいは到来を期待する時に臨時に設置されるのである。

儀礼小屋そして主催者の家の祭壇の前に祭られる供物は、スパット師が書き記しているように、キンマの葉で巻いたピンロウジの実が九つ、花が九つ、チアンchianと呼ばれる



写真18. 二階祭壇部
(男女道化の仮面と白布・枕からなる霊の寝所)



写真19. 二階祭壇部
(天上から白いハンカチがつるされている。これは霊の宿り所)



写真20. 天上から垂れ下がる白布



写真21. 供物いろいろ
(中央手前の茶色いお菓子がカノム・ラー)

るピンロウジとキンマを食べるために用いる道具が1セット、蠟燭9本、枕一つ、服布1枚、白い布2枚、男性用・女性用の腰巻き布各1枚、バナナ3房、サトウキビ9本、ココナッツ3個、酒2本、調理したアヒル、鳥、豚の頭各1匹分(全種類そろわなくともよい)、パーイ・シー*bai sii* (吉祥飯を盛る器)一つ、果物の盛り合わせを1セット、

ピンロウジとキンマ²⁷を入れた白米三つ、未晒しの綿糸3本（寄り合わせた糸束）、硬貨、その他12種類の料理とお菓子からなるセットを一つ（この供物のセットは何が入っていてもよい）、そして5種類の菓子からなるお供え用のお菓子が3セット（カノム・ポーン *khanom phaung*、カノム・ラー *khanom laa*、カノム・バー *khanom baa*、カノム・ディーサム *khanom diisam*、カノム・カイプラー *khanom khaiplaa*）（Suphat Nakseen 1996: 15）と、慣例に従って準備される（写真21参照）²⁸。しかしその内容は供物を準備する主催者側の事情に応じて多少異なっている。チャルンウィリヤパープ家ではイスラム教の影響のためか、他の儀礼ではよく見かけた豚の頭が供物リストからはずされていた。

儀礼第一日目（水曜日）

1998年7月29日（水）、ソンクラークラノート郡バーンマイ村でおこなわれた儀礼に参加した私は、ヨック師率いるノーラー劇団とともに、チャルンウィリヤパープ家で開かれた儀礼空間に入った。普段はナコン・シータマラート県やソンクラークラノート県などに離れて住む劇団のメンバーは、それぞれの居住区域から儀礼空間を目指してこの場に集結する。家族だけで構成される劇団の場合、儀礼空間への行き来をも含めて、劇団メンバー全員が行動をともにする。しかし、ヨック師のような有名な座長を持つ劇団の場合、チャルンウィリヤパープ家で開催されたような大がかりな儀礼において、近隣の地域に住む弟子や友人ノーラー芸人が遠方から応援に参加するという事もしばしばある。私は、ナコン・シータマラート県在住の数人の劇団メンバーとともに、彼らの衣装や小道具を一杯に詰め込んだピック・アップ・トラックにのって、バーンマイ村を向かうことになった。トラックの後部にある荷台に、道具や衣装を大事そうに抱えた芸人達が一杯に座り込み、およそ100kmほどの道のりをそのトラックは走る。目的地、バーンマイ村に到着すると、トラックを運転をしていた芸人は、「今日からこの地域で、ヨック師が司祭と

²⁷ キンマとピンロウジのセットはタイ古来の嗜好品の一つで、ピンロウ *areca catechu* の実の核（ピンロウジ）を薄切りにし、貝を粉状にして赤く着色した石灰を塗ったキンマ *piper betel* の葉に包んで噛む。味はやや渋く、やや麻酔的なさわやかさを与える。農村部の老年層にはまだこの習慣が残っている（「タイの事典」1993: 100）。ピンロウジとキンマのセットはノーラー・ローン・クルーの供物の中で蠟燭とともに頻繁に登場する。

²⁸ これら5種類の菓子はタイ南部地域一帯で古くから行われている10月祭において、個人の霊や先祖に捧げる有名なお供え菓で、粳米粉や餅米粉に砂糖を加え、煮詰めて飴状にしたり、日本のポン菓子のように米粒を煎ったり、卵を混ぜてあげてできた菓子である。菓子にはそれぞれ意味がある。カノム・ラーは針の穴ほどしかない小さい口孔を持つ餓鬼が菓子を吸い込んで食べられるようにとの計らいから細長く作られている、もしくは餓鬼の衣装に見立てているとの説もある。またカノム・ポーンは先祖や餓鬼が川を下ってこの世にやってくるための筏であり、カノム・バーは伝統的な遊び道具、カノム・ディーサムは昔耳飾りとして使われた貝、カノム・カイプラーは装身具と祖先霊や餓鬼・悪霊がこの世へ表れ、そして祭りの終焉とともに去っていくそのときに使われるべき道具を象徴している（Suthiwong Phongphaibuun 1999: 613-620）。

なっておこなわれるノーラー儀礼をおこなう家はどこか」と、道行く人々に尋ね、家々を巡りながら、午後4時頃、私たちはようやくチャルンウィリヤパープ家に到着した。

私たちが到着した頃には、もう座長のヨック師や彼の家の側に住む何人かの芸人は既にそこにて、儀礼主催者に儀礼の準備を指示していた。もちろん、家の側の空き地には儀礼小屋が立てられており、人々は、祭壇に供物を配置したり、家と儀礼小屋を含めた儀礼空間全体を浄化するという作業のために、忙しく働いていた。芸人達が儀礼小屋に入り、本格的に儀礼を始める前には、いくつかの浄化作業をおこなわねばならない。

まず、主催者が、儀礼小屋に入り、土地神、家神など様々な超自然の聖なる存在に対して、蠟燭と花を手向け、この場を儀礼のために用いる許可をもらう事を意図した儀式を行う (Suphat Naakseen 1996: 14)。主催者側の儀式が済むと、劇団員が儀礼小屋に入る。最初に小屋に入るのは、司祭をつとめるノーラー・ヤイで、彼は主催者からピンロウジとキンマ、そして蠟燭の入った供物皿を受け取り、仏教の三宝 (仏、法、僧) と土地神に対して、儀礼空間としてこの地を使用する許可をもとめる呪文を唱えながら、小屋の中に入って行く (Suphat Naakseen 1996: 14)。ノーラー・ヤイに続いて劇団員が儀礼小屋に入り、儀礼の始まりが象徴的に示される。夕暮れ時になると、ノーラー・ヤイが儀礼空間と楽器を浄化し、その場の空気が徐々に変化していく。楽器がすべて小屋の中央に並べられ、ノーラー・ヤイは楽器の上に蠟燭、花、ピンロウジの実をキンマの葉で包んだものをおき、呪文を唱える。その後、楽器のなかに隠してあった三つのピンロウジ・キンマを使う儀礼、ピティー・サット・マーク *phithii sat maak* (ピンロウジ

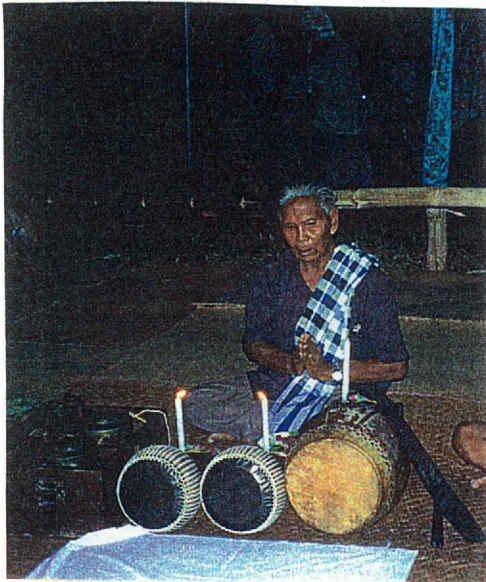


写真22. 楽器の浄化
(楽器の前で祈禱を捧げているのが、ヨック師)



写真23. 白布、枕、その上の供物
(拍子木 (トレツ)、腕輪、花、ピンロウジ・キンマ、爪飾り、蠟燭)

・キンマを投げる儀式) を行う(写真22参照)。儀礼を行う劇団の安全を神に祈願しながら、一つ目のピンロウジ・キンマを二階祭壇部に向かって投げつけ、二つ目は大地の神であるプラ・タラニー *phra tharanii* の加護を願い、小屋の中央に敷かれたござの下に投げ入れる、三つ目は儀礼の間中、儀礼参加者全員に慈愛を施してくれるようカミガミに対して祈りをこめて、一度楽器から取り出したピンロウジ・キンマを再びタップ(太鼓)のなかに戻す(Chatrachai Sukrakaan 1980: 117)。

儀礼空間および楽器の浄化が終わってしばらくすると、楽師が序曲ホム・ローンの演奏を始める。序曲ホム・ローンの演奏によって、本格的な儀礼の始まりが儀礼参加者全員に知らされる。序曲が儀礼空間の鳴り響いている間、その他の劇団員が小屋の中央に白布と枕を設置する。枕の上には、キンマの葉で包まれたピンロウジの実が九つ、花、ノーラー芸人の装身具の一つである爪、腕輪が重ねて置かれ、その上に楽器にも用いられる拍子木トレッを置く。最後に拍子木を土台として蠟燭が建てられその蠟燭に灯がともされて、靈的存在を迎える準備が整う(写真23参照)。

午後7時過ぎになって、ノーラー・ヤイはカート・クルー *kaat khruu* と呼ばれる、4曲からなる一連の祈禱歌を歌う。楽師はノーラー・ヤイの歌いにあわせて楽器を伴奏し、一節ごとに応唱するコーラスの役割もつとめる。カート・クルーは、ノーラー・ローン・クルー以外のパフォーマンスの場においても芸人の演技の成功を願って演技前に歌われる祈禱歌であるが、ここではノーラー・ヤイが自らの身体にノーラーの靈的な力を呼び込み、その力によって儀礼が首尾よく信仰することを願うために歌われている。カート・クルーが小1時間ほど続いた後、主催を中心に儀礼参加者が小屋の中(中央に敷かれた白布の周辺)、あるいはその近辺に集まり、ノーラー・ヤイの祈禱歌の歌いとそれにあわせた伴奏音楽を聴きながら、目には見えないがノーラーの師匠の靈が儀礼空間に呼ばれ、収集されるのをじっと感じる。チューン・クルー *choen khruu* (「クルーを招く」の意味) と呼ばれる祈禱歌の段が終わると、儀礼参加者の主要なメンバーは儀礼小屋の中央に座し、儀礼司祭の所作を真似ながら、儀礼空間に誘い込まれたクルーの靈に対して敬意を表するために9回クラーブ *kraap*、即ち、合掌、跪拝する。クラーブが終わると、クルーの靈に供物を捧げるという意味を込めて、儀礼参加者の一人が二階祭壇部によじ登り、聖なる酒を供物に振りかける。引き続いてノーラー・ヤイも二階祭壇部にあがり、聖酒を供物に振りかける。カート・クルー、チューン・クルー、クラーブ・クルーに続いて、供物に聖酒を降り注ぐセン・クルーモー *sen khruumau* (「クルーの靈に供物を捧げる」の意味) をもって、クルーの靈との儀礼最初の交流が一段落する。大儀礼では、儀礼空間の上空に漂う靈的存在を、儀礼小屋の内部に、そして儀礼参加者の身近に呼びよせて交流する段が多々みられるが、その際これらの行為が繰り返し実践されている。

午後9時頃、小屋の中央に並べられた一連の供物が撤去されると、そこで一端儀礼は中断し、芸人達が観客を楽しませる娯楽としてのノーラー・パフォーマンスが始まる。

幕内での歌いに始まり、伴奏音楽に合わせて（役者自身は歌わずに）ノーラーの基本的な舞踊型をつなぎ合わせたショー・ダンス、そして語るように歌いそれに振りをつけていくタム・ポットを演じる。タム・ポットの合間合間には、漫談のようなおしゃべりを挟みながら、ノーラー役者は、一人であるいは二人組で順番に舞台に登場し、それぞれ何十分もの舞台をこなしていく。歌の得意な者、踊りの得意な者はそれぞれの特異とする芸を強調するが、特に身体の柔らかい役者はトゥア・オーンを見せ、観客を魅了する。この日の舞台でもトゥア・オーンの技が最も観客の興味を引いたようで、一番多くおひねりを観客から受け取っていた。観客となった儀礼参加者達は、儀礼の緊張感を忘れたかのように、舞台を楽しみ、時には笑い、演技世界に引き込まれていくのである。ここでは、前節で述べた娯楽としてのノーラー・パフォーマンスと同じような内容が演じられる。ノーラー・ローン・クルーのパフォーマンスは、崇拜の対象、供養の対象である師匠の霊への奉納舞という形で演じられる場合が多いのだが、これは儀礼に集まった人々の楽しみのためだけに演じられるものであり、儀礼二日目以降も演じられるこの種のパフォーマンスを娯楽パフォーマンスと呼ぶことにする。

午後11頃、娯楽性に富んだパフォーマンスが終了して、小屋の中央に、再び白布と枕、蠟燭・花・ピンロウジとキンマという一連の供物が用意された。この合図とともに、人々は儀礼の緊張感を取り戻す。憑依の時を告げる楽師の序曲演奏が始まる。ノーラー・ヤイはおもむろに小屋の中央に敷かれた白布のそばに座り、楽団の伴奏音楽とコーラスを従えて、クルーの霊を呼ぶ祈祷歌を歌う。このときノーラー・ヤイとルーク・クーが歌うのは、カート・クルーである。ゆっくりとしたリズムから始めてノーラー・ヤイはクルーの霊力を自らの身体に呼びよせようとお願いしながら、憑依の瞬間に向か



写真24. 憑依を待つ憑依志願者
（白布で全身を覆う）

って徐々にテンポをあげ、4曲の歌を順に歌っていく。1時間ほどしてカート・クルーが終わると、憑依の志願者²⁹が現れ、頭からすっぽりと白い布を被り白布の上に座って師匠の霊が憑依するのを待つ（写真24参照）。このとき、ノーラー・ヤイはサッディー *saddii* と呼ばれる祈祷歌を歌い、霊が儀礼空間に降り立って憑依の志願者の身体に取り憑くよう請う。憑依の志願者が座る場所の上方、天井から垂れ下がっている白布の中に入れてきた聖糸を巻き付けた糸玉から糸が下方に垂れ、志願者の身体につながられている。志願者は聖糸を両手に併せ持ち、合掌をしながら憑依の時が来るのをひたすら祈り続けた。しかしながら、20分ほどの時が流れても霊が訪れる様子はない。その後、別の志願者が現れてはじめての志願者と交代し、同じような作業が繰り返されたが、やはり二人目の志願者にも霊は訪れなかった。夜も更け、午前1時半を超えた頃に、三人目の志願者が現れて、次は儀礼小屋の中ではなく隣接する家の内部の祭壇前で憑依を待つことになった。家の奥に設けられた祭壇にも儀礼小屋と同じように所狭しと供物が並べられ、たくさんの蠟燭に灯がともされていた。しばらくすると、家族の誰かが三人目の志願者の憑依を告げに小屋の中で祈祷歌を歌い続けていたノーラー・ヤイに声をかけた。憑依が始まると、歌いは終わって激しくて早い、そして単純なリズムの繰り返しによるプレーン・チュート *phleeng choet* と呼ばれる曲の伴奏だけとなる。志願者の体の中に入っていった霊の力が身体の中に充満し、外側に表出していくダイナミックな霊の流れを助長するような激しいリズムに乗せられて、志願者の身体は完全に憑依霊に乗っ取られた。

最初は祭壇の前に座り、伴奏音楽のリズムにあわせて膝頭を両手で強く叩いたり、体を左右に揺すったりしていたのだが、調子があがってくるとそばにいた人々を促してノーラーの衣装をその身体に着させた。ノーラーの衣装を身にまとった憑依霊は音楽が鳴り響く中、火のついた何本もの蠟燭を手を持って踊り続けた。家から儀礼小屋までのほんの数メートルの間に素早く長い白布が敷き渡され、霊の道が作られた。憑依霊が踊りながら、儀礼小屋までの道を通る間に、そのほかの儀礼参加者は、熱く大きな炎をあげている蠟燭を手を持ち、時には口に入れたりする憑依霊の行動（写真25参照）を見守り、その世話をしながらも憑依霊の異様行動にすっかり魅了されてしまったかのようだ

²⁹ ノーラー・ローン・クルーにおいて、霊の憑依の瞬間は最も観客の心を引きつける場面である。儀礼参加者はクルーの霊との交流を最大の目的として儀礼に参加しているのである。Chatrachai Sukrakaanによれば、昔はチュア・サーイ・ノーラーを名乗る血族の中には必ずコン・ソン *khon song* と呼ばれる霊に取り憑かれやすい身体を有する人間（コンは「ひと」、ソンは「有する、存在する、占有する」）が存在し、もしその人が亡くなった場合には血族の中から新たなコン・ソン役を探さなければならなかったという（Chatrachai Sukrakaan 1980:121）。私が調査した限りでは、コン・ソン役というのは決まっておらず、その年の儀礼の中で霊との交流を望む者がコン・ソン役を志願し、うまく霊が取り憑いてくれれば、コン・ソンとなれるが成功しなければ、他の人がコン・ソン役を引き受けることになるという。しかしながら、志願者はいても必ずしもその人の体に霊が憑依するわけではない。実際取り憑く先は霊の意志によって決められるのだと信じられている。



写真25. 踊る憑依霊

(ノーラーの衣装を身につける間も踊り狂う)



写真26. 子孫と話す憑依霊

った。家と小屋の間の白布の上に何人もの儀礼参加者が横たわり、憑依霊はその上を踏みつけながら通っていく。これは一種の治癒行為と解されているようだ。小屋の枠木によじ登るなど他にも異様な行動をとりながら、ようやく憑依霊は儀礼小屋に辿り着き、まず二階祭壇部に上って供物の検査を始めた。検査が終わると二階祭壇部から降り、小屋の中央に敷かれた白布の上に座って、人々と会話を始めるのである。定期的に行われているノーラー・ローン・クルーの場合、儀礼のプロセスや供物の内容が正確に伝わっているかどうか、霊にとっての最大の関心事であり、憑依の時にノーラー・ヤイや儀礼参加者と言葉を交わすなかで儀礼の首尾がうまくいっているかどうかを伝える（写真26参照）。たいていの場合、霊は子孫でもある儀礼参加者に儀礼の間違いを指摘し、その箇所を儀礼期間中に改めるよう知恵を授ける。霊が気に入らなければ、後で家族の誰かに災厄が降りかかる可能性もあるために、このとき儀礼小屋はノーラー・ヤイ、憑依霊を中心に儀礼参加者で埋め尽くされ、霊の言葉を一言一句漏らすまいと、真剣な面もちで憑依霊とノーラー・ヤイあるいは儀礼参加者の中の中心人物たちのやりとりに耳を傾ける。会話の間じゅう伴奏音楽はやんでいたが、また、霊が踊りながら家の中へと帰っていく際には音楽が再び演奏された。帰路もまた往路と同じく、小屋と家の間に白布が敷かれ、人々は我先にと布の上に横たわった。憑依霊は先ほどと同じく人々の背中を踏みつけたり、時には横たわっている人の体を起こし、口に手を入れてから出し、何か悪いものを取り除くような仕草をする。霊が治癒行為を行うと、それに対して人々は合掌して、その霊験あらたかなる力への敬意の念を表す。家の中に落ち着き衣装を着替

えて、憑依していた身体が元の意識を取り戻したところで憑依は終了し^{※10}、それをもって初日の儀礼は終了した。儀礼が終わって、軽く夜食などをとった後、劇団のメンバーの一部は、儀礼小屋に設けられた楽屋で眠り、小屋の見張り役をつとめたが、その他のメンバーは近隣の家で夜を過ごした。

儀礼第二日目（木曜日）ワン・ピティー・ヤイ

儀礼の二日目の木曜日は、先生の日でもあるところから、大儀礼の中でも最も重要な日と見なされており、この日は別名、大きな儀式の日、ワン・ピティー・ヤイ *wan phi-thii yai*とも呼ばれている (Udom Nuuthaung 1993: 102)。先に述べた儀礼の主要な3つの目的は、この日に実践されるのである。ゆえに、何を儀礼の主要な目的に据えるかで木曜日の儀礼行動は多少異なる^{※11}。逆に言えば、木曜日以外はどの目的であれ、ほぼ同じ内容が実践されるということになる。

木曜日の儀礼は夜明け（午前6時）頃、最初はルーク・クーの序曲演奏から、そしてノーラー・ヤイとルーク・クーによる太陽へ捧げる賛歌からはじまる。ノーラー・ヤイとルーク・クーだけでひっそりと行われた朝の祈禱が終わると、儀礼参加者の内の誰かがノーラー・ヤイの隣に座し、ともに合掌、跪拝する（クラブ・クルー）。その後、二階祭壇部によじ登って、聖酒を供物の上に振りまき、霊に供物を受け取りに来てもらう。その後劇団員全員に、朝ご飯が振る舞われるなどして、儀礼はまた中絶される。

午前10時、ノーラー・ローン・クルーでしかみることのできない特別なパフォーマンスの一つ、テーン・ポーク *taeng phauk* が始まる。テーン・ポークは、二つのセクションからなる。第一部は、特別な装身具を含むノーラーの衣装を身につける事であり、第二部は、ノーラーの霊に捧げる踊りや芝居などのパフォーマンスである。テーンは「美しくする、飾る」の意味で、衣装を身につけたり化粧を施したりする行為をさすタイ語である。ポークは「覆う、包む」の意味であり、テーン・ポーク特有の装身具の中にピンロウジとキンマ、花やお金などを包みこんだことに由来すると考えられる。

テーン・ポークの第一部は、ノーラー・ヤイが儀礼小屋の中央に座し（ここには白布、枕が置かれその上にはピンロウジとキンマ、花、蠟燭が供えられていた）、その他の劇団員に助けられながら、1時間ほどかけてノーラーの衣装を身につけ、化粧をすることに終始する。インフォーマントによれば、テーン・ポークにおいて、役者が幕内に

^{※10} 憑依からさめるときの様子は人それぞれだが、憑依霊の後押しで次第に緊張が増すが、長時間の憑依の後にその緊張の糸がとれて、脱力（失神する者もあるが）した後に倒れ、水などをかけられて意識を取り戻すというのが普通である。

^{※11} 芸人ではないチュア・サーイ・ノーラーが儀礼の主催をつとめる場合、ノーラー・ローン・クルーの基礎はワイ・クルーにおかれており、そしてケー・ボンがそれに付随する形で実践されている。クラブ・スーツを目的とした場合は、この二つの目的を土台としてさらにいくつかの細かい儀式を追加していくという方法が採られる。

ある楽屋の中で着替えるのではなく、儀礼小屋の中央で観衆の目の前で徐々に衣装を身につけていくのは、むかしからの決まりであると言う。儀礼小屋の楽屋側と演技空間に仕切っているあの幕が登場したのは、つい5~60年ほど前のことである。それ以前のノーラーの芝居小屋は、四方に壁のない開放型であったため、昔の芸人達は楽屋うちに隠れて衣装を着替えたり化粧をしたりするような習慣はなかったのである。当然、観客は小屋を中心として、360度全方位からそのパフォーマンスを見学することができた。幕の存在によって、女性のノーラー芸人が台頭することができたとも言われているが、とにかく、儀礼参加者の娯楽のためではなく、師匠の霊のために捧げられるこのパフォーマンスは、できる限り伝統的な慣習に従った形で遂行されねばならないと考えられている。通常のノーラーの衣装に加えて、テーン・ポークでは特有の衣装、装身具を四つ付け加える。それらは、チャンchan、ヌン・パー・プラツnung phaa phra、グウォン・チャーンnguang chaang、ルーク・ポークluuk phaukと呼ばれる(Suphat Naakseen 1996: 21)。チャンは、蛇腹に折り曲げた白い布の中央部に、ピンロウジとキンマ、花、お金を入れ、それを腰帯としておなかに巻き付けたものをいう(写真27参照)。ヌン・パー・プラツは、ラーイ・タイと呼ばれるタイの古典的な模様の布を前掛けのように腰から下に巻き付けたものをいう。グウォン・チャーンは、象の鼻という意味のタイ語で白い布を、根本は太くそれがだんだん細くなって行って先端がとがる形に筒状に巻き付け、それをちょうどおなかの前、中央辺りに縦に長くぶら下げたものである(おなかの前から足首の上当りまでの長さである)。最後にルーク・ポークであるが、これはハンカチくらいの大きさの白い布をグウォン・チャーンのように筒状に巻き、それを左右両腰の辺りでベルトの中へ差し込んでできあがる(写真28参照)。

第一部が終わると、ノーラー・ヤイがルーク・クーを伴って、第二部のパフォーマンスに向けて、霊に対し己れの加護を願う祈祷歌、カート・クルーを歌う。カート・クルーが終わると、儀礼空間に霊を招請するための歌が歌われる。この後、ノーラー・ヤイによるパフォーマンスが始まる前に、前夜のような憑依が起こる場合もあるが、この事例では、憑依が起こらず、ノーラー・ヤイと他の役者3名を伴ったテーン・ポークのパフォーマンスが始まった(写真29参照)。

テーン・ポークの第二部は、12のタム・ポット、12の舞踊型を入れた歌のない踊りプレーン・クルー(師匠の曲)そして、12の古典物語に取材した芝居を演じる。これらの演技を全て演じるには相当時間がかかるため、午前11時過ぎに始まった第二部が終了したのは、午後3時を回っていた^{注12}。テーン・ポークはノーラー・ヤイが一人で演じることもあるが(最後の芝居を除く)、この事例はかなり大規模に行われたために、ノーラ

^{注12} 12という数字はノーラーにとって吉祥の数であるのかもしれない。供物の中にも中身を問わない12種類の料理とお菓子からなるセットがあったが、数ある中からいくつかのものを選択する場合、この12を一つのまとまりと考える傾向があるように思われる。テーン・ポークで演じられる12のタム・ポットや12の舞踊型も、劇団やノーラー・ヤイによって微妙に異なっている場合がある。

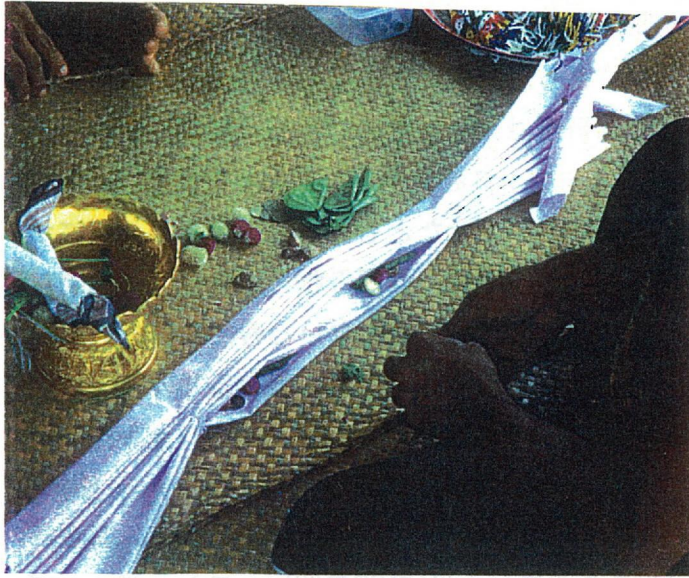


写真27. テーン・ポークの小道具づくり



写真28. テーン・ポークの衣装を身につける



写真29. テーン・ポークのパフォーマンス

ー・ヤイの他に、3名の役者がそのパフォーマンスに加わった。

最初の演目であるタム・ポットにおいて、はじめは、パナックの上にノーラー・ヤイが座り、その他の役者も簡易椅子に座り、師匠への敬意を表する「ポット・サンスン・クルーbot sansoen khruu (ポットは「歌詞」の意味、サンスンは「賛美する」の意味で、この歌は「師の賛歌」となる)」を歌い、おどる。その後、役者は皆立ち上がって

演技をするのだが、次に演じられたのは、すべてのノーラー芸人にとって最も重要であり、かつ基本的なタム・ボットと見なされている、「ボット・クルー・ソーン*bot khruu saun* (師の教え)」と「ボット・ソーン・ラム*bot saun ram* (舞踊の伝授)」、「ボット・パトム*bot pathom* (第一の曲)」の3曲であった。その後、8曲のタム・ボットが続いたあと、歌詞のない舞踊型だけで構成された舞踊曲、プレーン・クルー (師の曲) を舞い踊る。

プレーン・クルーが終わると、ノーラー・ヤイ以外の役者は舞台を降りて、ノーラー唯一の道化役プレーンが芝居の相手役として登場する。ノーラー・ヤイとプレーンによる二人芝居、チャップ・ボットが始まる前に、演技空間をノーラーの起源神話の世界に変化させる。つまり、ノーラー最初の師匠と言われるクン・サッターが、王からノーラー劇場を建てるために賜った土地にこの空間を転じるために、ノーラー・ヤイはタン・ムアン*tang muang* (国作りの歌) と呼ばれる歌を歌う(Suphat Naakseen 1996: 21)。タン・ムアンの間、ノーラー・ヤイは衣装を身につけたまま、儀礼空間の中央に座し、二階祭壇部にむかって祈祷に似たその歌を歌うのである。歌が終わると、プレーンとノーラー・ヤイが二人芝居を演じるが、彼らの演じる物語は、仏教説話やタイの民話に取材した12の古典文学であり、その中にはタイ全国で親しまれ、ノーラー以外の古典舞踊劇の演目としてもしばしば採用されている『マノーラー』や『プラ・アパイマニー²¹³』、『サン・トーン²¹⁴』、『クライ・トーン²¹⁵』などが含まれている。チャップ・ボットが終わって、ようやくテーン・ポークが終了し、夜まで儀礼は中断された。

²¹³ 『プラ・アパイマニー』は現ラッタナコーシン王朝前期に活躍したタイ最高の詩人スントーン・プー(1785-1855)による超大作詩で、64章からなる。アパイマニー、シースワン兄弟王子は修行のため師匠を求めて国をでる。アパイマニーは笛を、シースワンは棒術を学んで帰り、帝王学を修めてこなかったことを父王に叱責されて出奔する。二人はインド洋を舞台に諸国を旅し、ともに国王となるがそのプロセスには、ロマンスや冒険や戦いが散りばめられている。

²¹⁴ 『サントーン』は「金のホラ貝王子物語」の意味で、50の仏教説話集パンニャーサ・ジャータカの話の脚色してアユタヤ時代に成立した劇脚本の一つである。ある時王妃はホラ貝を産み落としたために追放されたが、実はだんだん成長するホラ貝の中には金色の王子が潜んでいた。王子は野蛮人と言われた南部出身のンゴ人(短軀で頭髪が縮れ、肌の黒い人種)の振りをして身体と身分を隠し難を逃れたが、それをロッチャナー姫が見抜き反対を押し切って彼を婿に選んだ。最後に正体を表しサントーン王子はロッチャナー姫と幸せに暮らした。

²¹⁵ アユタヤ時代から伝わる民話で、ラーマ2世がクローン詩形式に改めた。川底の洞窟に住む無頼のワニ王、チャーラワンは、二匹の美しい妻に飽きたらず、富豪の娘タパオトーンを水浴中におそって洞窟に連れ帰り妾にした。洞窟内ではワニも人間の姿で暮らすことができる。富豪は娘を取り返しワニを退治した者に娘と賞金を与えると声明した。何人もが失敗した後、呪術の技を身につけ、魔法の槍をもったクライトーンがワニ退治に見事成功し、富豪の二人の娘を同時に妻として婿になる。そのとき、ワニ王の妻、ウィマーラーを妾にして陸上に連れ帰った。二人の妻は焼き餅を焼いてウィマーラーを怒らせる。怒って暴れた拍子に護符を落としたためにワニの姿に戻り洞窟へと帰っていく。クライトーンはあきらめられず水底に赴きウィマーラーとよりを戻す。以後クライトーンは地上と川底の二人の妻の間をいきつもどりつしながら幸せな生活をする。ちなみに役に乗ったクライトーンが魔法の槍でワニを退治する件はノーラー・ローン・クルーの最終日テーン・ケーのプロットと関係が深いと考えられている。

午後7時、再び儀礼が始まる。儀礼が中断され、再び儀礼を開始するとき、人々に儀礼再開を知らせる序曲を演奏し、それから、小屋の中央部に白布、枕、供物のセットを準備するというプロセスを経る。準備が終わると、ノーラー・ヤイとルーク・クーによるカート・クルーが歌われ、続くパフォーマンスの加護をクルーの霊に願うのである。この後、初日と同じような流れで娯楽パフォーマンスが演じられた。

午後9時、霊の憑依が再び始まる。憑依に至るプロセスは初日と同じである。ルーク・クーによる序曲演奏に始まり、儀礼小屋の中央に白布と枕、供物をセットし、祭壇の前にはすべて蠟燭の火を灯し、師匠の霊力を芸人、特にノーラー・ヤイの体に呼びよせる祈禱歌、カート・クルーを歌って、最後に師匠の霊が人々の眼前に顕現する憑依を誘導する歌、サッディー（チューン・クルー）が歌われた。儀礼初日には霊が誰に憑依するか明らかではなかったため、憑依までに時間がかかったが、初日に霊が取り憑いた人の体にまた霊がやってくるということがわかっているために、比較的短時間で憑依が起きた。プレーン・チュートの激しく単調なリズムに乗って、憑依霊はまたノーラーの衣装を身にまとい、儀礼小屋に隣接する家の中から、儀礼参加者全員の注目を一心に浴びながら儀礼小屋に登場した。小屋の中に入って彼は先ず二階祭壇部の供物を検査し、それから儀礼参加者と会話を交わして、その首尾について語り、前日と同じく家の内部に帰っていくところで二日目の儀礼が終了した。

儀礼第三日目（金曜日）ワン・プラッ

本来ならば、儀礼の最終日となるはずの金曜日が、この事例ではワン・プラッ（仏日）と重なってしまったために、金曜日の儀礼行動はやや押さえ気味に行われた。しかし、完全に儀礼が中断されるわけではなく、一部の儀礼パフォーマンスや娯楽パフォーマンスは行われたが、憑依は行われなかった。とはいえ、この日は、ノーラー・ローン・クルーでしかみることのできない第二のパフォーマンス、クローン・ホン *khlaung hong* が演じられた。

儀礼の始まりは午前10時頃で、やはり、序曲演奏と供物の準備、カート・クルーの歌で始まった。その後、娯楽芸として何曲かの舞踊が演じられたが、正午になって、クローン・ホンのパフォーマンスが始まった²¹⁶。

ホン *hong* とは、本来はインド神話に登場する想像上の高貴な鳥「ハンサ」をさす。しかし、ノーラーにおいては、ハンサ特有の長く美しい尾ハーン・ホン *haang hong*（ハーンは「鳥の尾」の意）に見立てた装身具を意味する。ノーラー芸人がハーン・ホンを身につけていることから、クローン・ホンは「鳥の尾をつかみ捕らえる（クローンは「口

²¹⁶ クローン・ホンそして最終日に演じられたテーン・ケーはともにノーラー・ローン・クルーでしかみることのできない、そしてノーラー・パフォーマンスの中でも最高の演技力を要すると認識されている洗練されたパフォーマンスである。これらは大儀礼の中で必ずしも演じられるわけではないが、この演目が含まれている大儀礼は完全な形式であると認識される。

ープなど輪状のもので捕らえる」の意)」の意味に解される。その名の通り、クローン・ホンでは、7人の男性ノーラー芸人^{※17}扮する美しい雌鳥を、狩人が縄で捕らえるというシーンが演じられる^{※18}。このパフォーマンスのプロットは、ノーラーとの関わりが深いといわれる古典物語『マノーラー』に由来すると考えられている。『マノーラー』物語の中で、半人半鳥の幻獣キンノーン族の王（男性形はキンノーン、女性形はキンナリーという）の娘、7人姉妹の末っ子であるマノーラーが、狩人のプラーン・ブンの罠にかかって捕まってしまうというタイ人なら誰でも知っているような有名な一節をもとにしている。

クローン・ホンでは、儀礼小屋の中からその外側、舞台正面に広がる広場にまで、彼らの演技世界が広げられる。儀礼小屋の内部は、捕り物の舞台となる池、たおやかなキンナリーの姫達が水浴を楽しむ池となる。一方、小屋の外側は、彼女たちを捕らえる算段をしながら、プラーン・ブンがこっそり潜んでいる池のほとりの草むらに見立てられる。道化役の衣装を身につけ、仮面をかぶったプラーン・ブンは、縄を手にだんだん池（儀礼小屋）の方に近よってくる。狩人にねらわれたキンナリーの姫達は、一羽づつ、プラーン・ブンの輪にかかっていく。クローン・ホンのクライマックスである捕り物が始まると、7人のキンナリー達は、一人づつ舞台にでて、狩人の手にかかり捕らえられるまでを演じる。クローン・ホンのもとになったといわれる『マノーラー』の物語では、7人姉妹の内、末娘のマノーラー姫だけが捕まり、他の姉達はみな何とか自分の国に逃げ帰ることができたとある。しかし、クローン・ホンではその部分に変更されて、7人全員が捕まってしまう。追跡をうまく交わし、逃げおおせようとしてキンナリー達は小屋の中を走り回るが、最後にはハーン・ホンにプラーンの投げた輪が引っかかって捕らえられてしまうのである（写真30参照）。このパフォーマンスは、あくまでも師匠に捧げられたものであることから、キンナリーを演じた芸人達は、自分が捕らえられ出番が終了すると、二階祭壇部に向かって、師匠の霊に敬意を表するために合掌する。このようにして、最後の7人目のキンナリーが捕らえられたところで、演技は終了する。演技終了後、クローン・ホンの出演者が、皆再び舞台（儀礼小屋の中央）にもどり、呪術師モー・コップ・ローンをかねるノーラー・ヤイに、聖水をかけられたところで、儀礼は再び中断される。

^{※17} クローン・ホンそしてテーン・ケーはともにノーラー・パフォーマンスの中でも非常に高度で熟練した技を必要とすると考えられているために、ノーラー・ヤイの資格を持つ（ノーラー芸人として最高の成人儀礼を受けた者）事が要求される（Suthiwong Phongphaibuun 1999: 946）。

^{※18} 水牛の角にビーズ飾りを付けた装身具はピーク *piik*（翼、羽）と呼ばれるが、別名ハーン・ホンとも言う。ここでのハーン・ホンはこのピークと同じと考えられるが、ハーン・ホンは通常、古典演劇で男優が下半身にまとう腰布をキュロット状に巻いて後方にできるしっぽのような形を言う。布を腰に巻きつけてから、末端を棒状に練り、それを股間をくぐらせて腰の後ろに差し挟んでできたしっぽのような形を意味する。この意味でのハーン・ホンは、ノーラーにもあるので、ビーズを施した絢爛な衣装ができる以前のクローン・ホンのホンはこの布で作ったハーン・ホンに由来するのではないかと推察する。



写真30. クローン・ホンのパフォーマンス

狩人のブーン・ブンの縄でキンナリー/ノーラーが捕まるシーン。平服を着てパフォーマーの側に直立している男性は聴衆の中から選ばれた人々。このパフォーマンスは、狩人とノーラーの追い駆けっこがメインとなる。限りある空間に広がりを持たせるため、聴衆が参加して四つの柱（4人参加する）をおく。

午後8時半、儀礼が再開される。ルーク・クーによる儀礼再開の合図としての序曲演奏と、ノーラー・ヤイを中心としたカート・クルーの歌い、それに続く娯楽パフォーマンスが演じられ、午前1時を回ったところで演技がすべて終了した。

儀礼第四日目（土曜日）ワン・ソン・クルー

儀礼の最終日は、別名ワン・ソン・クルー *wan song khruu*とも呼ばれ、ノーラー・ローン・クルーのためにこの地に招請された師匠の霊を彼らの場所に返す儀式が行われる。ソン・クルー（「師匠を送る」の意味）の儀式が執り行われる前に、テーン・ポーク、クローン・ホンと並んで大儀礼でしかみることのできない3つ目の特別なパフォーマンス、テーン・ケー *thaeng khe*が演じられる。テーンは「突き刺す」、ケーは「ワニ」を意味するところから、テーン・ケーは「ワニを突き刺し退治する」の意味であり、これは『クライトーン』の一節、クライトーンがワニ王チャーラワンを退治する場面に由来すると考えられている。

午前10頃、テーン・ケーの準備が始まった。テーン・ケーを演じるには、通常のノーラーの衣装の他に、ワニと筏、槍などの小道具が必要になる。ワニと筏はバナナの茎を

使って、演技の前に即席で作られる。バナナの茎をワニの頭、尾の形に彫って、儀礼小屋から3、4メートル離れたところに置く。ワニの周りを取り囲むように四方に棒を立て、棒の上の先端部にひもをつけ、四角形をした白布の四隅に、そのひもを結びつけて固定し、ワニのちょうど真上にくるように白布を設置する。その白布の中にはピンロウジとキンマ、花、そして儀礼小屋の天井につるされた白布からつながる聖系の糸玉が入っていて、それはちょうど儀礼小屋の天井からつるされたそれと同じようにしつらえられ、霊の磁場を拡大しているようであった。筏もバナナの1メートル弱の長さで切ったバナナの幹を数本並べて横に軸を渡すだけで簡単に作られた。この筏は儀礼小屋のすぐ外側に置かれた。

準備が整って、午前11時に儀礼再開の合図として、ルーク・クーによる序曲が演奏され、儀礼小屋の中央部には白布、枕、供物がセットされる。この白布の周りに座したノーラー・ヤイを中心として、カート・クルーが歌われ、霊の憑依を誘導するサッディーの歌が歌われる。憑依を誘発する祈祷歌、サッディーにのって、霊はやはり同じ人の体に憑き、人々の前に再び姿を現した。初日と同じように、ノーラーの衣装を身にまとい、踊りながら儀礼小屋に現れ、祭壇に祭られた供物を検査し、儀礼参加者達と次の儀礼についての契約を交わして去っていった。

最後の憑依が終わり、12時半頃からテーン・ケーのパフォーマンスが始められた。テーン・ケーには、クライトーンとその仲間扮する7人の男性役者が出演する。演技の前に、テーン・ケーの主要な部分となる槍投げがうまくいくように、呪術師モー・コップ・ローンが、クライトーンの魂を呼ぶ呪文を唱える。力を得た兵士達は槍を持って、ノ



写真31. テーン・ケーのパフォーマンス

(7人の兵士にワニが蹴り倒されるシーン。ワニの上の白布はやはり霊の宿所である)



写真32. タット・ムーイ
 (儀礼司祭ノーラー・ヤイが手に持った刀で、
 儀礼小屋の様々な部分を断つ。写真は柱を縛るひ
 もに剣を入れるところ)

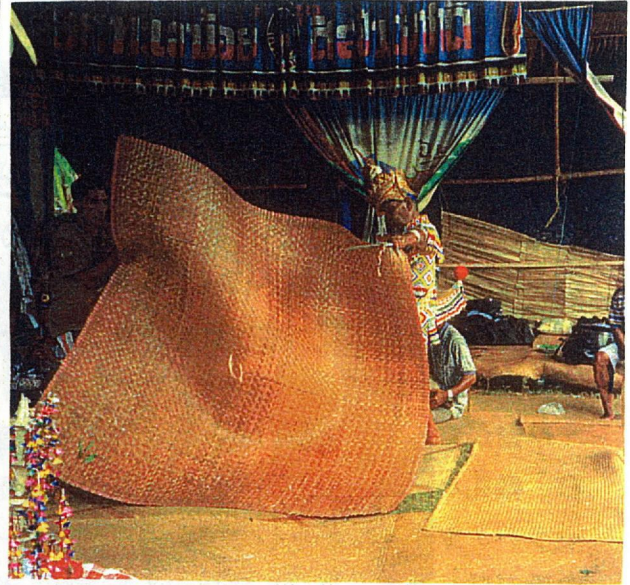


写真33. タット・ムーイ
 (最後に地面に敷いたたごぎをひっくり返す)

ーラー・ヤイを筆頭に、一人ずつプレーン・チュート¹⁹のリズムに乗りながら、筏の上から数メートル離れたワニに向かって、槍を投げるのである。7人全員が槍を投げ終わると、彼らはワニの近くに踊りながらやってきて、呪文を唱えながらワニの首に剣を突き刺し、ワニを仰向けになるように足で蹴りつける。そうしてワニ退治が終了する(写真31参照)。

ワニ退治のパフォーマンスが終わり、ノーラー・ヤイは、儀礼小屋の中央に敷かれた白布の上に座って、師匠の霊を返すためにソン・クルーの歌を歌う。このとき、ノーラー・ヤイが歌うのは、師匠の霊を儀礼空間から彼らの場所に返すという意味の「ソン・クルー」の歌と、師匠の霊の他に招請したカミガミや超自然の聖なる存在を元の場所に戻すための「ソン・テーワダー *song theewadaa*」の歌、そして豪華な供物を食べにこっそり儀礼空間に訪れている悪い精霊ピー^{phii}を追い払うための歌、「カップライ・ピー *khaplai phii* (カップライは追い払うの意味)」の歌である(Suphat Naakseen 1996: 26)。

ソン・クルーの儀式を通して、すべての超自然の存在を元の場に戻した後、ノーラー・ヤイは最後の儀式、タット・ムーイ *tat mui* を行う。タットは「たち切る」、ムーイとは「霊験あらたかなる存在と交わした契約内容」をさし、タット・ムーイとは即ち、契約に従って実践された行為、その現れとしての供物や儀礼のための小道具に剣を入れる

¹⁹ プレーン・チュートはノーラー芸人に対して、また、師匠の霊に対して特別な力を与えられる曲と見なされているようだ。チュートは「高く持ち上げる」の意味であり、激しく単調なリズムに後押しされたノーラー芸人の身体が、その内側から持ち上げられ、パフォーマンスを高揚させるような場面で演奏されると考えられている。

ことで、願を解く事である。このタット・ムーイの儀式から、本儀礼がワイ・クルーだけではなく、ケー・ボンを用意していたことがわかる。ノーラー・ヤイは短剣を握り、プレーン・チュートの音楽にのって、舞い踊りながら、二階祭壇部によじ登り、儀礼小屋の梁に渡された聖糸、白布を天井からつるすために用いられたひもやバーイ・シー、今回の儀礼で供えられたすべての供物に剣を入れ、儀礼に込められた願を一つ一つ丁寧に解いていく(写真32参照)。最後に儀礼小屋の中央に敷かれたござをひっくり返して剣をいれ、儀礼を終了させる(写真33参照)。

儀礼終了後、芸人達は衣装を着替えたり、衣装や化粧道具、楽器を鞆にしまったりして、帰宅の準備を行う。一方、聴衆達は、祭壇の供えられた供物や小道具を片づけ、ノーラー・ヤイによって切り分けられた供物を分け合ったり、芸人に土産として渡すなどして儀礼の後始末を行う。早々に後片づけを終えた芸人達は、ノーラー・ヤイから出演料を受け取って、別れ、それぞれの帰路についた。

儀礼参加者の相違にみる儀礼行動の差異

通常の大儀礼は、先述のチャルンウィリヤパープ家主催による儀礼の3日目に演じられたクローン・ホンと4日目に演じられたテーン・ケー以下のパフォーマンスを組みあわせて、3日目に行う。あるいは同じようなプロセスを経ながら、クローン・ホンとテーン・ケーを割愛するというものもある。事実、1998年のチャルンウィリヤパープ家と同じノーラー・ヤイ(ヨック・チューブア)が1999年に行った別の家の大儀礼^{注20}では、この二つのパフォーマンスが省略されていた。また、毎年のように大儀礼を行うのが経済的に困難な血族・集団は、儀礼の中で憑依によって顕現するクルーの霊と契約を交わしさえすれば、費用と時間のかかる大儀礼を省略した形式である小儀礼を行うこともできる。小儀礼の場合、水曜日の儀礼行動は大儀礼のそれとほぼ等しいが、二日目の木曜日に、大儀礼の木曜日と金曜日に相当する儀礼行動が集約される。そのため、木曜日の儀礼行動はかなり省略されており、午前中にテーン・ポークの第一部が省略された形の奉納舞^{注21}を行い、午後に儀礼空間に呼び出したクルーの霊を元にもどすソン・クルー、最後にタット・ムーイを行う。

ノーラー・ローン・クルーには主要な三つの目的、ワイ・クルー、ケー・ボン、クローブ・スートがあり、目的に応じて儀礼のプロセスが異なると既に述べた。儀礼を主催

^{注20} 1999年7月22日(水)から24日(金)にかけて、パツタルン県クワンカヌン郡タレー・ノーイ村において、ポーニョーター家主催により行われた大儀礼。タレー・ノーイ村は、ヨック師の劇団の名称(カナ・ヨック・タレーノーイ)の一部として用いられているように、ヨック師の出生地であり、ソクラー湖の北部に位置する水辺の村である。

^{注21} テーン・ポークの第一部に当たる衣装を身につけるパフォーマンスを省いてしまうと、その後のパフォーマンスの内容が同じでもそれはテーン・ポークとは呼ばれず、クルーの霊に捧げる奉納舞(ケー・ボン舞踊と呼ばれる)と見なされる。



写真34. ノーラー芸人の家に常設されるノーラー祭壇

する側がどのような個人、あるいは集団であるかによって、その儀礼の目的、プロセスが決まってしまうということが調査から明らかになった。大儀礼にせよ、小儀礼にせよ、チャルンウィリヤパープ家のようなプロセスで遂行されるノーラー・ローン・クルーを主催するのは、現役のノーラー芸人ではないチュア・サーイ・ノーラーの人々である。

ノーラー・ローン・クルーの形式は、儀礼主催者が芸人ではないチュア・サーイ・ノーラーか、もしくは芸人かのどちらかによって、二種類に分類される事もわかっている。前者の場合、儀礼の目的は、常にワイ・クルーとケー・ボンになり、儀礼のプロセスは既に述べたとおりになる。なぜなら、ノーラーの血筋にありながら芸人になることを選択しなかった者は、儀礼ごとに憑依霊として顕現する師匠の霊（祖先霊ともつながる）と次の儀礼の時期、内容についての契約を交わし、それと引き替えに師匠の霊力による親族の加護を願うからである。すなわち、芸人ではないチュア・サーイ・ノーラーの人々にとって、ノーラー・ローン・クルーは、ノーラーの霊的存在に対する敬意を表するワイ・クルーの場であるとともに、願掛けと願解きが永遠に、そして定期的に繰り返される場なのである。それに対して、儀礼の主催者が芸人の場合は、儀礼は定期的に繰り返される必要はない。芸人は家の中にノーラーの霊をまつる祭壇を置き、日常的に師匠の霊への敬意を表するだけでよいと考えられており、大規模な儀礼実践を免除されている（写真34参照）。彼らが芸人であること自体、霊の意にかなうこと、霊を供養することにつながるからなのである。ノーラー芸人にとって、ノーラー・ローン・クルーに主催者として参加するのは、芸人としての通過儀礼のためだけなのである。その代わり芸人が主催となるノーラー・ローン・クルーはワイ・クルー、ケー・ボン（芸人として

のステップを踏み越えるという願を解くという意味で)、クローブ・スートすべての目的を遂行するための場となるのである。

最後にワイ・クルーという目的がノーラー・ローン・クルーという儀礼の基盤となっていることを示す一つの事例について述べたい。それは1999年にナコン・シータマラート県で観察したケー・ボン^{注22}を目的に行われた儀礼である。この儀礼の主催者は、ノーラー芸人の子孫でもノーラー芸人でもなかった。ノーラー芸人を招いて、劇団を中心に儀礼が行われたが、その儀礼はノーラー・ローン・クルーのスタイルからは大きく逸脱した内容であった。主な違いは、儀礼が土曜日一日だけで行われたこと、憑依がないこと、そして演技の舞台でもある儀礼小屋の作りにある。儀礼小屋の構造において、一見それはよく似ていたが、ノーラー・ローン・クルーの舞台となる儀礼小屋の最大の特徴は、地面の上に直接ござを敷き、そこでパフォーマンスが演じられる点であるのに対し、この事例では数センチの高さではあったが板張りの舞台が臨時に作られており、師匠の霊に捧げるための祭壇も用意されていなかったという点で、明らかに異なっていた。つまり、この事例はノーラー芸人主導のケー・ボン儀礼ではあったが、主催者側にノーラーの師匠の霊を畏怖する気持ちこそあれ、チュア・サーイ・ノーラーのように師匠の霊を崇拝するワイ・クルーの精神を持たない儀礼であったために、前節で述べた娯楽としてのノーラー・パフォーマンスとノーラー・ローン・クルーのコンテクスト上にある儀礼パフォーマンスの中間に位置する儀礼行動をとる結果となったのである。主催者は、闘鶏とともにタイ人に人気のある娯楽賭博の一つ、闘牛で勝ち、多大な利益を得たことを祝って、願成就に続く願解きのために、つまり、神聖なる存在への報酬、奉納舞として、数ある娯楽芸能の中からノーラー芸能を選び、返礼として捧げたのである。

ノーラー芸人が中心となって実践される儀礼という意味で考察した場合、ケー・ボンは単独で成立しえるかのようにみえるが、表2からもわかるように、ケー・ボンを単独の目的として遂行される儀礼は、規模の大小によって異なる大儀礼・小儀礼ともに、ノーラー・ローン・クルーのそれとは大きな違いがある(表2参照)。曜日や(師匠の)霊に対する崇拝心、儀礼小屋の構造などノーラー・ローン・クルーに見られる規定から考えれば、ノーラー・ローン・クルーに単独の目的というのは、存在し得ないことになる。あくまでもノーラー・ローン・クルーは、ワイ・クルーを基盤として、ケー・ボンと結びついて実践されるか、もしくはクローブ・スート、ケー・ボンと結びついて実践されるものなのである。結局、ノーラー・ローン・クルーは、クルーの霊と血縁関係、もしくは、師弟関係で結ばれた集団にとってのワイ・クルー儀礼であり、儀礼参加者の共通認識が生み出す霊たちの躍動する場だと考えられる。

^{注22} 1999年9月11日(土)、ナコン・シータマラート県プロムキリー郡サムアイ村において、カムラット家主催で、ケー・ボンを目的に開催された儀礼。同郡在住のノーラー芸人パンヤー・シンPanna-sinを座長とする劇団が儀礼を指揮した。

表2. ケー・ボン为例とした儀礼の比較

儀礼の種類	大儀礼	小儀礼	ケー・ボン儀礼
儀礼の目的	ワイ・クルー（師匠崇拜）、ケー・ボン（願解き）	ワイ・クルー、ケー・ボン	ケー・ボン
主催者	チュア・サーイ・ノーラー（ノーラー芸人と親族関係にある人々）	チュア・サーイ・ノーラー	チュア・サーイ・ノーラーではない
儀礼司祭	ノーラー・ヤイ（ノーラー芸人として最高の通過儀礼を通過し、儀礼司祭の資格を持つ者）	ノーラー・ヤイ	簡単な願解きを遂行する知識と技術を持つノーラー芸人（ノーラー・ヤイでなくてもいい）
憑依の要請	有	有	無
祭壇/霊的表象の有無	二階祭壇部および仮面や冠の設置	二階祭壇部および仮面や冠の設置	基本的には無し。
聴衆の崇拜対象	ノーラーの師匠、その霊的存在	ノーラーの師匠、その霊的存在	ノーラーとは限らない。霊験あらたかな存在への崇拜の念がある。
ケー・ボン儀礼を開催する意図	通常の願掛け（願解き）とともに、ノーラーの子孫として、霊との約束を果たすため ノーラーの子孫として定期的に霊を供養する事を霊と契約している。契約に背けば霊から何らかの報復がなされ、契約を履行していれば、霊から加護の力を得るなど恩恵を被る事になる	通常の願掛け（願解き）とともに、ノーラーの子孫として、霊との約束を果たすため ノーラーの子孫として定期的に霊を供養する事を霊と契約している。契約に背けば霊から何らかの報復がなされ、契約を履行していれば、霊から加護の力を得るなど恩恵を被る事になる	通常の願掛け、願解きのため。 学業や仕事上の成功、宝くじや闘鷄などの賭け事で大なる成功を博せば、霊験あらたかな存在に返礼をすると契約したことから。返礼の形はノーラー・パフォーマンスとは限らない
儀礼期間	3日	2日	1日
曜日	水・木・金	水・木	何曜日でもよい
霊に捧げるパフォーマンス	テーン・ポーク（衣装替えのパフォーマンス含む）	ケー・ボン舞踊（テーン・ポークの衣装替えのパフォーマンスを省略したもの）	ケー・ボン舞踊（左と同じくこう呼ばれるが小儀礼のそれとは全く異なる内容。役者が手に刀を持ち、願を解く事を象徴的に表現する舞踊曲と芝居が含まれる。
儀礼空間	ノーラー・ローン・クルーのための儀礼小屋。粗末な屋根と地面に直接ござを敷き、舞台のための高台を設置しないのが特徴。	ノーラー・ローン・クルーのための儀礼小屋。粗末な屋根と地面に直接ござを敷き、舞台のための高台を設置しないのが特徴。	ノーラー・ローン・クルー以外の場で、通常娯楽パフォーマンスのために設置される芝居小屋。ノーラー・ローン・クルーのそれと類似しているが、舞台のための高台が設けられる点、祭壇のための中二階部が設置されないのが大きな相違点

第3節 起源伝説とパフォーマンス

タムナン・ノーラー(ノーラー縁起)

昔ある街にプラーヤ・サーイ・ファーファートという名の王[b]がいた。王には、ナン・シーマラーという名の妃と、ナン・ヌワン・トーン・サムリーという名の姫[a]があった。ある夜、ナン・ヌワン・トーン・サムリー姫は夢を見た。夢の中にテーワダー（カミ）が現れ、姫に踊りを教え、神通力を使って音楽を奏でて見せた [e-2]。姫は一緒になって舞い踊り、テーワダーから踊りと音楽を教わったのだった。目が覚めても姫がみた夢の像はなかなか去らず、それどころか姫は、その姿を鮮やかに記憶していたのだった。姫は家来を集めて、夢で教わったのと同じように音楽（楽器の奏法）を教えることにした。練習の甲斐あってか、家来達はうまく楽器を奏でられるようになり、彼らの演奏する音楽に合わせて姫は夢で習ったとおりに舞い踊った [e-2]。姫の踊りが美しくなると、次は侍女が姫に踊りを習うようになった。

ある日姫は、蓮の花の種を食べた。しばらくして姫は子を身ごもっていた[a]。姫が妊娠したという知らせはすぐに父王、プラーヤ・サーイ・ファーファートの耳にはいることとなった。父は姫を呼びだし、子供の父親が誰なのか問いつめた。しかし、姫はその問いに答えることができない。怒った王は姫を捕らえ、侍女とともに流罪に処した。漂泊の末、姫の一行はコ・カチャンという名の島に流れ着いた[a]。島ではテーワダーの神通力によって、姫たち一行は身を寄せる小屋を与えられた [①]。月が満ちて姫は無事男子を出産した [a]。姫は息子をクマーン・ノーイと名付けた。クマーン・ノーイが9歳になったとき、姫は彼に踊りを教えることにした。息子の踊りは上達していった。成長したクマーン・ノーイは、この島には自分以外に男がおらず他はみな女なのはなぜなのか不思議に思い、母に尋ねた。母は息子にそれまでのいきさつを話して聞かせた。すべてを知った息子は母に別れを告げ、島を去った。偶然通りかかった船に乗り込み、クマーン・ノーイは祖父を訪ねる旅に出た。

踊りながら旅を続けるうちに、彼は森の狩人ブン（プラーン・ブン）と出会う [b/e-4]。意気投合した二人は、プラーヤ・サーイ・ファーファートの町を目指して、旅興行を続けることになった [e-4]。町に二人が到着すると、人々は皆こぞって彼らを見にやってきた。王の家臣達もまた同様に彼らの踊りを見に出かけるほどの人気であった。ある日、王は家臣を集め会議を開こうとしたが、会議にはほんのわずかの家臣しかやってこない。不審に思った王は、会議に出てきていた家臣に「ここに集まっていない家臣は一体どこに行ってしまったのだ」と問うた。家臣は「彼らは皆ノーラーを見に行きました」と答える。王は「ノーラーとはいったい何なのだ。ここに呼んで来てそれを見てみたいものだ」と家臣に告げた。王の言葉を聞いた家臣は、クマーン・ノーイらと呼ばひ、王の御前で踊らせることとなった。彼らの演技は王の気に入るところとなった。それにクマーン・ノーイの顔は、娘ナン・ヌワン・トーン・サムリーによく似ている。王はクマーン・ノーイを呼びよせ、「おまえは一体誰の子供なのか」と問うた。王の問いに対し「私には父はおりません。しかしながら、母の名は、ナン・ヌワン・トーン・サムリーと申します。そして祖父の名は、プラーヤ・サーイ・ファーファートでございます」と答えたのだった。話を聞いた王はすべてを悟り、クマーン・ノーイに「クン・サッター」という称号と王が着る美しい衣装を与えた[d]。それから王は「娘ナン・ヌワン・トーン・サムリーが今どこでどうして

いるのか」尋ね、姫がコ・カチャンという島で今もまだ生きていることを知ると、早速家来に命じて、姫を連れ戻すことにした。

王の命を受け、家来は姫を連れ戻しに出かけたが、ナーン・ヌワン・トーン・サムリーはしかし、父王から受けた仕打ちを許すことができずに、帰国をかたくなに拒否した。家来の知らせでこのことを知った王は怒り、もう一度家来を姫のいる島へ行かせた。姫がいくら拒んでも必ず連れ戻してこいという王の強い命令を受けて、家臣は船に乗り再び島にやってきた。父の強い意志を感じ取った姫は、半人半島の幻獣、キンナリーとともに山に隠れたが、家来も山に登り姫を捜し当てた。ようやく家来は姫を捕まえることができた〔⑦〕。家臣はナーン・ヌワン・トーン・サムリーを連れ、町に帰ることになったのだが、船がちょうど港に着きかかったとき、ワニが船の周りをうろついて彼らの入港を邪魔だてし始めた。しかし勇敢な家来達はワニを突き刺し退治して、一行は町に帰り着くことができた〔⑧〕。

[Saaroot Nakhawiroot 1995: 93-95/下線、数字および文字記号は筆者]

ここに描かれた物語は、20世紀最高のノーラー芸人と称されたクン・ウパタム・ナラーコン Khun Upatham Naraakon(1891-1983)が師匠から受け継いだタムナーン・ノーラー *tamnaan nooraa* である。タムナーン・ノーラーとは、すなわち、ノーラーの起源伝説を意味するが、これは一部の芸人の間でだけ伝えられたものであり、一般に、ノーラーの観客や芸人は、彼らの祖先の物語を口頭で聞き知るのではなく、儀礼パフォーマンスを通して断片的に現れるイメージをつかみ取ってきたのである。また、ノーラーの始まりの物語は、それを受けつぎ伝えた師匠によって詳細が微妙に異なっており、多くのヴァリエーションが存在する^{※23}。しかしながら、プラヤー・サーイ・ファーファート *phrayaa saai faafaat* とその娘ナーン・ヌワン・トーン・サムリー、そして不思議な因縁によって生まれた子供を軸として展開する物語の大筋は、ほとんどの説で合致している。さらにこの物語の登場人物はみな、ノーラー最初の師匠として、チュア・サーイ・ノーラー共通の崇拜対象と認識されている。しかしながら、起源伝説は語り形式でそのまま伝承されてきたわけではない。前節で述べた儀礼ノーラー・ローン・クルーの中に様々な表現形式を通して断片的に散りばめられ、芸人の身体に、そしてそれを見る人々の心に刻まれてきたのである。

ナーン・ヌワン・トーン・サムリーの物語

ノーラーの起源伝説に登場する人物の中でも、ノーラー・ローン・クルーのパフォーマンスに多大な影響を与えているのが、悲劇のヒロイン、ナーン・ヌワン・トーン・サ

^{※23} クン・ウパタム・ナラーコンの物語は数あるタムナーン・ノーラーの一つにすぎない(付録資料参照)。しかしながら、彼は自分の劇団以外にも多くの弟子をもち、その技と知恵を弟子や研究者達に伝えたこと、そのおかげで彼の説が今では最もよく知られた説であること、そして私が調査したノーラー・ヤイもまた、彼に師事した経験を持つことを考慮して、本論文におけるノーラー起源伝説の基本的なプロットとして採用した。

ムリーである。彼女は最初のノーラー芸人、クン・サッターの聖母となるべく定められた運命の女性である。現実には女性のノーラー芸人が台頭したのは今から5～60年前の事であり、元来ノーラーというパフォーマンスは男性の独壇場であった。しかし、女性でありながらもノーラー最初のクルーの一人に数えられているのは、ナン・ヌワン・トーン・サムリーがテーワダーからノーラーの歌や踊りを授けられ、身体に刻みこみ、その身を媒体として人々の前にノーラー芸人を顕現させた、まさに彼女はノーラー芸能の技と知恵の母体として存在したと考えられるからである。

ノーラー・ローン・クルーのパフォーマンスに見られるナン・ヌワン・トーン・サムリーの物語は、カート・クルー、クローン・ホン、テーン・ケーにおいて暗示される。カート・クルーとは、ノーラー芸人が師匠の霊を自らの身体に呼び込み、その加護の力によって、パフォーマンスの成功を祈願するための祈禱歌である²⁴。カート・クルーは「カーン・エー *khan ee*」、「ルーク・ガン・ヤム・ディー *ruuk ngaan yaam dii*」、「ラーイ・トレッ *raai trae*」、「プレーン・タップ・プレーン・トーン *phleeng thap phleeng thaun*」の4曲からなる。カート・クルーは、ナン・ヌワン・トーン・サムリーの物語を暗示するような歌詞を読み込んだカーン・エーに始まり、ラーチャ・クルー *raacha khruu* と呼ばれる、起源伝説上のクルー達の名前をあげることによって、彼らを称える歌、ルーク・ガン・ヤム・ディー（第4章参照）、大地の神メー・トラニー *mae thoranii* や儀礼を行う土地に宿る土地神、家神、そして祖先霊に対して、この場で儀礼を行うことを請う歌、ラーイ・トレッ、最後に、仏教の三宝（仏、法、僧）やテーワダーなどノーラー固有の霊的存在を超えて、タイ人一般が信仰している聖なる存在への礼を尽くすために歌われるプレーン・タップ・プレーン・トーンと、実に様々な神的・霊的存在に対する配慮に満ちた内容をもつ。ここでは、カート・クルーの序曲とも言えるカーン・エーの歌詞について述べる。

「カーン・エー」

カーン・エー、あちらこちらでその言を告げよう。

牛が鋤を引くのと同じリズムで、賞賛の言葉を述べよう。

ふと歌が浮かび、心の中を吹き抜けていく。

「サムリーは忘れない」の歌は（あなた方）年輩者が私たちが忘れないこと。

香しいおしろいの匂いが漂う。

私は遠くにいる師のにおいをかぎ分ける。

香りをとても近くに感じ、それが師だとわかるのに、

師よ、あなたはそんなに遠くにいる。

しかし香りは私の芝居小屋を訪れてくれるようだ。

風が吹き、辺り一面に雲が広がる。

²⁴ ピンヨー・チッタムはカートが「告げる」を意味する「プラカート *prakaat*」の略語であり、カート・クルーは「霊験あらたかなるものに助けを請い、災厄から身を守る加護を願うこと」あるいは「聖なる存在を招く事」を意味するとしている(Pinyoo Cittham 1999: 382)。

ロム・ワオがロム・ラタン^{注25}とともに吹き荒れる。
あなたの子孫は昼も夜もなく船を漕ぐ。
岸から遠く離れたカチャン島を、私はその住まいとしよう。
子孫は今もそこにいて年月を数え、ナーン・ヌワン・トーン・サムリーは月を数える。
カチャン島を穏やかな眠りの訪れる住まいとしよう。
[Phinyoo Cittham 1999: 382, 岩澤孝子 2000b: 178]

上に記したカーン・エーの歌詞、特にその後半部には、王の怒りをかい流罪に処せられたナーン・ヌワン・トーン・サムリーの漂泊の旅、そしてカチャン島での出産の時を待つ姫の姿が描かれている。月が満ちるのを静かに待ち続ける乙女の姿をおぼろに浮かび上がらせ、そのイメージがノーラーの起源世界を演じる儀礼のプロローグとして表現されているかのようだ。ところでカーン・エーにも歌われている「カチャン島」という島は、少なくとも現在、実在していない。しかしながら、カチャン島はノーラーを信奉する集団にとって重要な伝説の地名として認識されている。カチャン島伝説についても諸説あるが、一般にカチャン島はソクラー湖の東岸に面するソクラー県クラセーシン郡コ・ヤイ地区を指すと考えられている。ゆえにコ・ヤイ地区はナーン・ヌワン・トーン・サムリーが息子を生んだ地と見なされ、序章で述べたように、彼女の出産という出来事を契機に、生まれたノーラー芸能の聖地として、人々から崇められてきたのである（序章、第2章第3節参照）。

ナーン・ヌワン・トーン・サムリーの物語をモチーフとしたパフォーマンス、クローン・ホンは、古典文学の傑作『マノーラー』の物語に由来すると先述したが、これはノーラーの起源伝説からも影響を受けたとも考えられている。師匠の霊に捧げる奉納舞としてノーラー・ローン・クルーの3日目に演じられるクローン・ホンは、おそらくこれら二つの物語に着想を得て、あるいは二つの物語が相互に影響しあいながら創作されたパフォーマンスであったのだろう。クローン・ホンにつづいて儀礼の最終日に演じられるテーン・ケーもまた、『クライトーン』物語に由来すると述べたが、港で邪魔されたワニを退治する勇敢な兵士達の姿は、同様にナーン・ヌワン・トーン・サムリーの物語とも深く関係していたのである。

最初のノーラー芸人、クン・サッターの物語

ナーン・ヌワン・トーン・サムリーの息子、そして最初のノーラー芸人として崇拝されているクン・サッターの出生譚にはいくつかの説がある。先に述べたクン・ウパタム・ナラーコンの説では、夢を伏線とし、テーワダーの不思議な力に導かれるようにして花の種を食べた事をきっかけに、ナーン・ヌワン・トーン・サムリーが懐妊したとあ

^{注25} ロム・ワオ、ロム・ラタンはともに季節風の名称。

る。このテーワダーの出現から、クン・サッターの出生物語に、幻想的な要素、超自然の力を働かせようとする意図が読みとれる。しかしながら、別の伝説ではもう少し現実的な逸話が残っている。クン・サッターは、プラヤー・サーイ・ファーファートの息子と娘であった兄妹の近親相姦による不義の子として描かれている (Phinyoo Cittham 1980: 48-49)。タブーを犯した二人の子供は、父王から勘当され、カチャン島に流れ着くというあの一連の物語につながると伝えられた。この場合のナーン・ヌワン・トーン・サムリーとの近親相姦の相手は、プラ・テープ・シンホン (あるいはプラ・テープ・シンコン) という名の王子であり、彼もまた最初の師匠の一人として、人々から崇められる起源伝説上の重要人物と見なされている。私が調査したコ・ヤイ地区には、スワン・テープ・シンホン (テープ・シンホンの広場) と呼ばれる土地があった。かつてはノーラー芸人の聖地として栄えたというこの広場の名は、ナーン・ヌワン・トーン・サムリーの兄であり、また夫であった、あるいは別説ではナーン・ヌワン・トーン・サムリーの息子と伝えられたテープ・シンホンに由来する。母からノーラー芸を教わったとも、川面を眺めながら独習し芸の技を磨いたとも伝えられる非凡な才能に支えられたクン・サッターの物語 (章末付録資料参照) は、ノーラー・ローン・クルーでは不可欠な要素である儀礼小屋、ノーラー芸人の衣装、そして、衣装替えを含むパフォーマンス、テーン・ポークの形で表現されている。

タイ南部地域一帯に分布するノーラー・パフォーマンスも、師匠によって、また地域によって、伝承される起源伝説の内容や舞踊型など多少異なっているものである。しかし、儀礼小屋の形式だけは南部地域のどこでも同じであり、それは儀礼小屋の設置に誤りが生じると師匠の霊がそれを許さず、様々な災厄を人々にもたらすということ、芸人ばかりか儀礼参加者全員が信じているからなのである (Udom Nuuthaung 1995: 31)。儀礼小屋は必ず、儀礼主催者の家の西側あるいは南側に建てなければならず、その小屋の大きさも定められている (Preecha Noonsuk 1995: 122)。儀礼小屋の構造は、前節で述べたとおりだが、儀礼小屋がいつも同じように建てられねばならないという考えが広まったのは、プラヤー・サーイ・ファーファートが孫と出会い、彼の芸人としての才能にほれて、称号と衣装、土地を与えたという件に、次のような逸話が残っているからである。

プラヤー・サーイ・ファーファートは人々にこう告げた。「これから先、私の孫がどこに踊りに出かけようとも、5×6メートルほどの大きさの芝居小屋を建てなければならない。何人たりともこの掟をやぶってはならない」[1999年10月 ヨックとのインタビュー]

この儀礼小屋には、起源伝説の世界を思い起こさせる重要な要素が含まれている。床板張りをして舞台を高くしつらえるようなことは決してせず、地面の上に直接ござを敷くこと、そして屋根に日よけ雨よけのござをかけることである。現在ノーラー・ローン

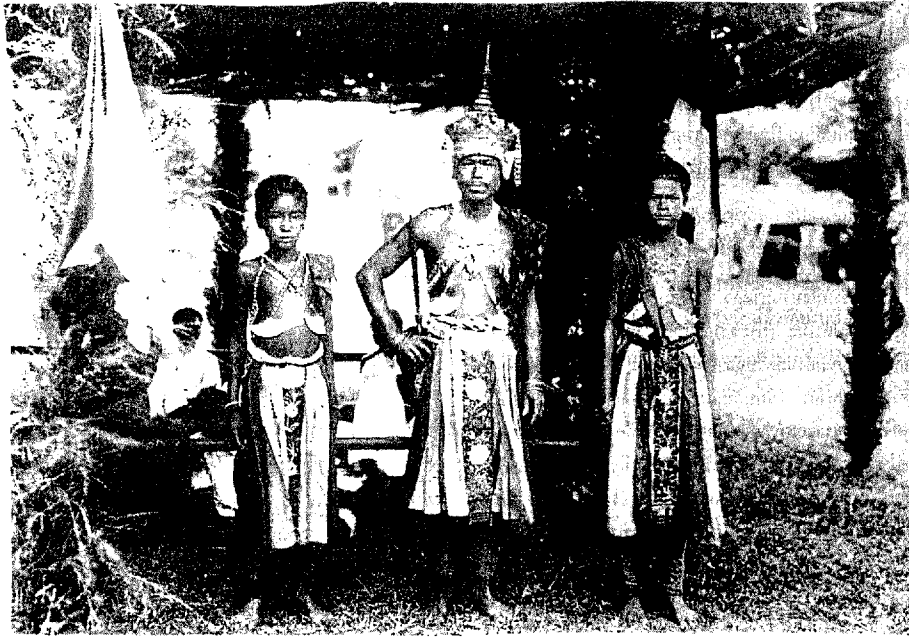


写真35. 1905年ラーマ5世がナコン・シータマラートを訪れた際に演じたノーラー役者の写真
 (当時の写真資料によれば、現在ではノーラーの特徴ともいべきビーズ飾りの付いた装身具が用いられず、上半身はほとんど裸である事がわかる) [Suthiwong Phongphaibuun 1999: 3782]

・クルー以外のコンテクストで、ノーラー芸人が芝居小屋を臨時に設置する場合、地面から50cmないしは1mの高さに板張りの舞台をしつらえるのが普通になったが、このような舞台が作られるようになったのはここ4~50年のことであり、元来ノーラー芸人たちは地面の上で直接演じていたという (Preecha Noonsuk 1995: 122)。また、儀礼小屋の屋根はニッパ椰子の葉を葺いたものでできているのだが、その上からテーイ *teei* などの草で編んだクラチェーン *krachaeng* と呼ばれる陽よけ雨よけがかけられる。クラチェーンはナン・ヌワン・トーン・サムリーが、カチャン島で雨風をしのぐために用いたのと同じであるとみなされ、儀礼でクラチェーンを使用するのはナン・ヌワン・トーン・サムリーの時空へ思いをはせるためであると考えられている (Udom Nuuthaung 1995: 31)。このように、物語と意味が詰め込まれた儀礼小屋の中からは、伝説に登場するクン・サッターを中心とした師匠の霊の息づかいが聞こえてきそうである。人々はそれをノーラーの正統な儀礼空間として伝えてきたのであろう。

起源伝説は、ノーラー芸人の衣装の由来についても触れている。プラーヤ・サーイ・ファーファートが孫に与えた衣装がそれに相当する。王の御前で踊りを披露したクマーン・ノイ (クン・サッターの幼名) は、あまりにもみすぼらしい格好をしていたために、王が自分の衣を脱いで彼に与えたと伝えられている。ヨック師の受け継いだタムナーンによれば、クマーンが王から授かった衣装には、スート (冠)、タップスワン *thap-suang* (古装の斜帯の交差するところにつける胸飾り)、サンワーン *sangwaan* (肩から斜めにかける宝石を連ねた飾り帯)、ガムライ *kamlai* (腕輪)、パンネーン *pan neeng* (腰帯の留め金)、ハーン・ホン (鳥の尾の形をした装飾)、チャーイ・ワイ *chai wa-*

i、チャーイ・クレーン *chaai khleang* (腰から下に垂らす飾り布。真ん中の布をチャーイ・ワイ、両側面をチャーイ・クレーンと呼ぶ)、サナップラオ *sanap phlao* (ズボンのような膝下までである下着) が含まれていたという (Saaroot Nakhawiroot 1995:93)。現在のビーズ装飾で有名なノーラーの衣装と比較すると、伝説の衣装・装身具はなにか物足りない印象を受ける。しかし、昔のノーラー芸人の衣装は、南部地域の豪族、貴族が使用した高貴な衣服に近いものであったらしく、それは20世紀の初頭、今から100年ほど前に南部を訪れたタイ国王ラーマ5世の歓迎会でノーラーを演じた芸人達の姿を映した写真資料からも容易に推察される (写真35参照/ Suthiwong Phonphaibun 1999 : 3782)。

クン・サッターが祖父から称号と衣装、そして土地を賜ったことは、彼が一人前の芸人として公に認知されたことを象徴している。この衣装の象徴的な意味は、ノーラー芸人の通過儀礼の形となって今に受け継がれた。ノーラー芸人達の、加入儀礼において、弟子は師から腕輪に代表される装身具の付け方を学び、その行為を通じてノーラーの道に入門したことを象徴的に表す。そして修行が進み、踊りや歌が一通りこなせるようになったことを師匠から認知されたとき、つまり、成人儀礼においては、ノーラー芸人が舞台上で着用する衣装を師から授かり、一人前の役者になったことを象徴的に示す。このように、ノーラー芸人にとって衣装は、その身体を飾る装飾品である以上に特別な意味をもっているのである (芸人の通過儀礼と衣装については第5章参照)。

この衣装にまつわる伝説をパフォーマンス化したのが、ノーラー・ローン・クルーで演じられるテーン・ポークである。プラーヤー・サーイ・ファーファートから土地と称号、そして衣装を授かったクン・サッターの物語は、テーン・ポークという形でパフォーマンス化された。儀礼の二日目に演じられるテーン・ポークは、衣装を付け、化粧をするという一連の行程を儀礼小屋の中央で行い、それをパフォーマンスとして結実させた第一部に続き、ノーラーの衣装を身にまとった芸人が師匠の霊に向けて、12の基本的な舞踊型を集めた歌を伴わない舞踊曲「プレーン・クルー」、12の歌舞曲タム・ボット、そして途中から参加する道化師プラーンとともに、12の物語を題材とした芝居を演じる第2部の二部で構成されるパフォーマンスである。

テーン・ポークは、師匠の霊へ向けて発せられることから、祭壇に供えられる供物と同様に、願成就の返礼として捧げられる芸能、すなわちケー・ボンを目的とした奉納舞の一種でもあることがわかる。また、芸人主催の成人儀礼、クロープ・スートを目的とした儀礼の場合、テーン・ポークは、儀礼の中で最も重要な意味を持つ。テーン・ポークは、ノーラー芸人として完全な衣装を身に着けることから始まるパフォーマンスだからである。ノーラー芸人として完全な衣装とは、通常は、儀礼の中でノーラー・ヤイの資格を持つ者だけに許される装身具、サン・ワーン (両肩から左右の腰辺りにかけて斜めに掛ける宝石を連ねた飾り帯) とそれをとめるタップ・スワン (胸飾り)、パン・ネン (腰帯の留め金) を付加した状態をさす。テーン・ポークではそれがより強調された

形となる。前節で見たように、テーン・ポークにおいてはそれに加えて、チャン（蛇腹に折り曲げた白い腰帯）、ヌン・パー・プラ（前掛け）、グウォン・チャーン（先端がとがるように筒状に巻いた白布で前掛けの中央につけタテに垂らす）、ルーク・ポーク（ハンカチ大の二枚の白布を筒状に巻き左右両腰辺でベルトの中へさす）という4つの特別な装身具をつける（前節参照）。このような完全な衣装を身にまとうことは、芸人として一人前の証であり、ゆえに、テーン・ポークがクローブ・スートを目的とした儀礼において最も重要な場面とされているのである。このクローブ・スートを意図したテーン・ポークについては、第5章で後述するとして、芸人ではない人々を主催とした儀礼におけるテーン・ポークについて、もう少し触れておきたい。

タム・ポットを演じ終わり、道化師プラーンとの芝居に入る前に、ノーラー・ヤイは一人儀礼空間に座し、脇に座るルーク・クーの演奏を従えて、タン・ムワンという名の歌を歌う。タン・ムワンは「国作り」というような意味で、芝居を始めるに当たって、儀礼空間を伝説の時空、伝説の劇場空間へと変貌させるための歌と解釈される。これは、クン・サッターがプラーヤ・サーイ・ファーファートから衣装とともにノーラー劇場を建てるための土地を賜った逸話に由来していると考えられている(Suphat Naakseen 1996: 23)。タン・ムワンを歌うことによって、伝説のノーラー劇場へと変貌した儀礼空間の中で、クン・サッターの最初の芝居仲間であった道化師プラーンとの二人芝居がはじまる。

儀礼の主催者が芸人でない場合、芸人以外の儀礼参加者が師匠の霊との結びつきを最も深める場面は憑依時に集中しているが、儀礼を誘導する側である芸人たちにとって、クルーの霊との結びつきを最も深める場面はテーン・ポークであると考えられる。儀礼を主催する人々は代々受け継いできた儀礼のやり方を正確に記憶しているかどうかを試され、一方、芸人はテーン・ポークのパフォーマンスを通して師匠から受け継いだ身体、その表現を試される。テーン・ポークを頂点として、儀礼にはノーラー起源の物語を彷彿とさせる小道具やパフォーマンスがあちらこちらに散りばめられている。パラバラに配置された師匠の記憶の像が、儀礼という一つの流れの中で表現され、ノーラーを信奉するすべての儀礼参加者は、代々受け継いできた家の師匠、崇拜対象を越えて、共通の師（起源伝説上のクルー達）への想いを深めていく。まさにノーラー・ローン・クルーは、弟子や子孫が、師匠の霊に敬意を表し、彼らを思い起こす場、その記憶の像を表出する場なのである。

身体化された起源の物語

主に、ノーラー・ローン・クルーという儀礼に現れるパフォーマンスを、ノーラー起源の物語の具体的なイメージを伴う解釈と考え、もう一度儀礼パフォーマンスを振り返ってみたい。私がこのような考えを抱くようになったのは、タムナーン・ノーラーと呼

ばれているものが、非常に流動的なものであるのに対して、儀礼行動や儀礼パフォーマンスはとても厳格な制約を持つものであったからである。一般論として見れば、それが語り物と儀礼という特殊な装置の本質的な相違と見なされるのかも知れないが、少なくともノーラーという芸能において、その起源世界（師匠の世界と置き換えることもできるだろう）は、パフォーマンスを通じて初めて確たる存在になるのではないかと考える。私のような考えに至ったのは、タムナーン・ノーラーについて、ヨック師に聞き取り調査をおこなったことに起因する。章末付録資料として、ノーラー起源伝説のヴァリエーションを3つ載せた。その第一番目がヨック師のものであるが、これは私自身が調査をおこなった資料を基に記述したのではなく、サーロートの文献資料に依った（この資料は、サーロート自身のインタビューをもとに記述してある）。なぜなら、私の調査で、ヨック師は、まるで儀礼の中に現れるパフォーマンスのように、断片的に物語を脈絡なく話したからである。付録では、その物語の流れが理解されやすいように、サーロートの資料を用いたのである。当然ながら、ヨック師が私に示してくれた話は、サーロートが記述した内容を含んでいた。しかし、さらに興味深いことに、サーロートがヨック師との直接インタビューによって得たこの物語と、私が聞いた物語の内容は少し異なっていたのである。一人の人間の中でもさえ、ヨック師のようにノーラー芸人として現在最高の地位にある芸人でさえも、その語る場所、時間を変えたとき、その詳細や話の順序は容易に変化していくのである。変わらないのは、儀礼の中で遂行される儀礼行動およびパフォーマンスとその内部に込められた師匠への想いなのである。

表3は、第3章第2節で詳述した大儀礼をもとに、その儀礼のプロセスと、さらにその中で演じられるパフォーマンスや儀礼行動と伝説との関係を簡潔にまとめたものである（表3参照）。また、表中に示された数字およびアルファベットは、本節の最初に述べたクン・ウパタム・ナラーコンの伝説に施された下線部の最後に記した記号とも一致させている。

儀礼の中では、儀礼小屋という装置によって、先ず最初に起源伝説の具体的なイメージ、設定が示される。人々はその粗末な小屋を、霊的存在の宿る場所や祭壇と見なし、また舞台と見なすばかりではなく、その空間に、起源の時空を思うことができるのである。屋根の上に掛けられた草で編んだ小さな雨よけクラチェーンは、実の父親によって流罪に処せられ、島で雨露をしのいだナーン・ヌワン・トーン・サムリーの切なく哀しい姿を彷彿とさせる小道具として用いられる。地面の上に直接敷かれたござの上で演技をする芸人達は、先人達が経験した芸の場をその足で実感する。この小屋は、その粗末さゆえに、演じる者にも、またそれを見る者にも等しく、起源のイメージを実感するにふさわしい装置となっているのである。儀礼がはじまり、最初のパフォーマンスとして儀礼司祭ノーラー・ヤイは、祈祷歌カート・クルーを歌う。その第一曲カーン・エーには、やはり、ナーン・ヌワン・トーン・サムリーの、自らの運命に対するひたむきな姿が歌われている。姫の物語を断片的に挿入したカーン・エーに引き続いて、ルーク・ガ

表3. 儀礼行動およびパフォーマンスの解釈と起源伝説

※通常土曜日は儀礼期間に含まれないが、この事例では金曜日が仏日に当たったために、クルーを送り返す日が土曜日に延期された。通常はこの表の金曜日と土曜日の儀礼行動プロセスは一日で行われる。また、表中のサムリー姫は、ナーン・ヌワン・トーン・サムリーをさし、王はその父親のプラーヤ・サーイ・ファーファート、クン・サッターはその孫で最初のノーラー芸人と伝えられる師匠をさす。

儀礼行動およびパフォーマンスの流れ	その内容	伝説および師匠との関係
儀礼の準備	①儀礼小屋の設置	①サムリー姫がコ・カチャンで使ったと伝えられるクラチェーン（雨よけ風よけ）を用いる。王がクン・サッターに与えた儀礼小屋を模倣
水曜日 （儀礼小屋入りの日） 楽器や儀礼空間の浄化 師匠の霊へ捧げる祈祷・供物： ②カート・クルー ③チューン・クルー ④セン・クルー・モー 娯楽パフォーマンス 憑依： ②カート・クルー ③チューン・クルー ⑤サッディー	②霊の力を呼びよせる歌： a. カーン・エー b. ルーク・ンガーン・ヤム・ディー c. ラーイ・トレッ d. プレーン・タップ・プレーン・トーン ③儀礼空間に霊を招請する歌 ④霊へ供物を捧げる ⑤憑依を呼ぶ歌	a. サムリー姫が流罪になってカ・チャンに流される b. ラーチャ・クルーの名を読み上げる（第4章参照）
木曜日 （大きな儀式の日/先生の日） ⑥テーン・ポーク d 祈祷：②、③ ⑥テーン・ポーク e 憑依：②、③、⑤ 娯楽パフォーマンス	⑥d. 衣装替えのパフォーマンス e-1. 12のタム・ポット（歌舞曲） e-2. 12の舞踊型をあわせた舞踊曲（歌無し） e-3. タン・ムアン（国作りの歌） e-4. 12の物語を演じる二人芝居	d. 王がクン・サッターに送った衣装 e-1. 師匠に教えを請う曲（第5章参照）を含む e-2. サムリー姫がカミガミから習った最初の舞踊型（第5章参照） e-3. 王がクン・サッターに与えた劇場・土地 e-4. 道化プラーン・ブンとの二人芝居
金曜日（仏日） ⑦クローン・ホン 娯楽パフォーマンス	⑦鳥の尾を捕獲するパフォーマンス	⑦王の家来がサムリー姫を追跡し捕まえる
土曜日 （クルーを送り返す日） 憑依：②、③、⑤ ⑧テーン・ケー ⑨ソン・クルー ⑩タット・ムーイ	⑧ワニを退治するパフォーマンス ⑨儀礼空間に呼びよせた霊を送り返す歌 ⑩願を解くために儀礼で用いられた様々な道具を剣で切る。小屋を壊す	⑧王の家来が船で町に入ろうとするとところをワニに邪魔される。家来はワニを突き刺し殺すことで姫は無事町に帰る

ーン・ヤーム・ディーでは、最初のノーラー芸人達の名前が朗々と歌われる（第4章第2節参照）。これら一連の歌は、儀礼の間、霊を儀礼空間に引き寄せるため、または憑依を誘発するために何度も歌われ、そのたびにそれに聴き入る人々（芸人も含めて）の心奥に刻まれていく。そして「大きな儀式の日」（木曜日）におこなわれるパフォーマンス、テーン・ポークでは、最初のノーラー芸人として知られるクン・サッターとその祖父プラヤー・サーイ・ファーファート王との出会いが暗示されている。特に第一部で、ノーラー・ヤイが舞台上で衣装替えをおこなうのは、クン・サッターが祖父から与えられた王族の衣装を身につける段を象徴しているのである。第2部には、ノーラー芸人と師匠（の霊）との関係を強めるパフォーマンスが含まれている。12のタム・ポットについては第5章に詳述するが、そこには、師匠（の霊）にノーラーの踊りを教えてくれるよう請い願う曲が含まれている。また、師匠の曲を意味するプレーン・クルーと呼ばれる12の舞踊型を含む舞踊曲は、一説にはナーン・ヌワン・トーン・サムリーが夢でカミガミから教わった最初の舞踊型であると言われている（第5章参照）。そして12の物語を演じる芝居では、最初の道化役プレーン・ブンとの二人芝居が演じられる。この場面からはクン・サッターが、祖父プラヤー・サーイ・ファーファート王の町を目指して、プレーン・ブンとともにノーラーの踊りをしながら旅を続けた日々が思い起こされるのである。最後にクローン・ホンとテーン・ケーは、ノーラーの中でもかなり洗練されたパフォーマンスといえる。これらは既に述べたとおり、父と娘の葛藤や、勇士の活躍を描いたパフォーマンスであり、クン・ウパタム・ナラーコンの伝説と並行して眺めるとその類似は明らかである。しかし、これらのパフォーマンスは、ノーラーの起源伝説を象徴していると同時に、タイで古くから親しまれている『マノーラー』物語と『クライトーン』物語の影響を色濃く受けており、一見するとこのパフォーマンスはそうした物語を演じているだけだと認識される可能性もある。師匠の名を明示するような場面もないことから、逆にこれらのパフォーマンスは、その他のパフォーマンスと比較して、その深奥にある暗示が全ての観客に共有されているかどうかは疑問となる。

演じる者や見る者、それを見守る師匠の霊をも含めた儀礼参加者全てが経験するこの一連の儀礼パフォーマンスは、その断片の集まりとはいえ、ノーラー起源の世界を描く完全なる形式であるといえよう。この起源世界のイメージが時空を超え、視覚化され受肉した結果として、儀礼パフォーマンスは存在する。それは、語り物としての伝説の発達（定型化）を妨げるほどであったのだろう。

付録資料．起源伝説のヴァリエーション

クン・ウパタム・ナラーコンの伝説を紹介した段で、ノーラーの起源伝説、タムナーン・ノーラーにはいくつかのヴァリエーションがあることを述べた。起源伝説はそれを伝えた師匠や、集団によって差異が生じており、一人の人間でさえも、その物語を語ろうとする際にはその時毎に多少の差異を生じるという現象がしばしば見られた。ノーラーにおいて、その起源の物語は本来、口頭で語られる語り物として、完成した形式を持たない。ノーラー・ローン・クルーというノーラー独自の儀礼のプロセスで、パフォーマンスとして断片的にそのイメージが伝えられてきたものであるということが、調査から明らかになった。それゆえに、起源の物語は一連の物語として一般に知られたものではなく、儀礼で演じられるパフォーマンス解釈を通じて初めて得られるものであると考える。つまり、タムナーン・ノーラーと呼ばれているものは、ノーラーのパフォーマンスを伝えてきた人々にとっての儀礼行動および儀礼パフォーマンス解釈の一つの形なのである。しかしながら、ノーラーの師匠の霊を崇拝してきた集団、チュア・サーイ・ノーラーにとっての師匠観を知る上で、他のいくつかの起源物語を知ることは重要であると考えられる。ゆえに、文献から収集した資料をもとに3つの伝説、ノーラー起源の物語をここに示したい。

1. ソンクラー県の伝説（ヨック・チューブア）

昔、ある町にプラヤー・サーイ・ファーファートという名の王がいた。王にはナーン・シー・ドクマイという名の妻と、ナーン・ヌワン・サムリーあるいは、ヌワン・トーン・サムリーという名の娘があった。娘には4人の侍女があり、それぞれ、メー・ケーン・オーン、メー・パオ、メー・マオ・クリン、メー・ヨート・トーンと呼ばれた。ナーン・ヌワン・トーン・サムリーが成長し、娘になると、インドラ神がテープ・ブット（男神）を（彼女の体の中に）使わして、彼女を妊娠させたのである。おなかが大きくなった娘を見て父王は、彼女を宮殿の中に閉じこめ、隠そうとしたが、いかんせん彼女を隠しきることなどでできず、とうとう彼女を追放し、流罪に処した。流罪に処された娘の筏はコ・カチャンに流れ着き、娘とその侍女はその島に身を寄せることになった。島での生活を送りながら、月の満ちた娘は男の子を出産し、その子に「アディット・クマーン」という名を付けた。クマーンが大きくなると自ら踊りを練習し始めた。クマーンは水面に映る自分の姿を見て踊りの技を磨いた。踊りの腕が上がり、クマーンは町をでて、踊りで人気を博した。その噂を聞いたプラヤー・サーイ・ファーファートは、彼を宮殿に呼び、そこで演技をさせることになった。プラヤー・サーイ・ファーファートは始め、クマーンを見たとき不思議に思った。なぜなら、クマーンの顔つきは、娘ナーン・ヌワン・トーン・サムリーのそれとよく似ていたからだ。クマーンが踊り終わると、プラヤー・サーイ・ファーファートは彼を呼びよせて尋ねた。それで彼はクマーンが自分の孫であることを知り、孫の踊りのすばらしさに感心した。それで「クン・シー・サッター」という称号を与え、スート、タップスワン、サンワーン、ハーン・ホン、ガムライ（上腕、下腕、手首）、パン・ネーン、チャーイ・ワイ、チャーイ・クレーン、サナップ・ブラオといった衣装を与えた。それから、家来に、ナーン・ヌワン・トーン・サムリーを町に連れ戻すように命じた。家来がナーン・ヌワン・トーン・サムリーを町に連れ帰ったが、町に入る前に娘は、水曜日から金曜日にかけてサド・クロの儀式を三日二晩おこなった。この儀式はノーラーの儀礼に類似したところがある。水曜日に儀礼が始まり、金曜日に終わるところである。儀式が終わって、娘は町に入ることができた。一方、クン・シー・サッターの方は、祖父、王から家来をさずかり（その中には、プラヤー・ルイフ

アイ、ブラヤー・トムナム、ター・ルワン・セーン、ター・ルワン・コンがいた) 芸人としてともに興行をするために踊りの指導をおこなった。

[Saaroot Nakhawiroot 1995: 92-93/下線は筆者]

ヨック・チューブアの伝説(解釈)には、クン・ウパタム・ナラーコンの伝説のそれと、異なる点がいくつか見られる。ナーン・ヌワン・トーン・サムリーを妊娠させたのはインドラ神であるという点、そして姫がコ・カチャンで生んだ息子が自ら踊りを踊り始めたという点、そして、ブラヤー・サーイ・ファーファートが家来に命じて、姫を島から連れ戻したとき、町に入る前におこなったサド・クロの儀式がノーラー・ローン・クルーの原型であるとする点(サド・クロの儀式の内容は不明)、そして王が孫に与えた家来と孫との関係、つまり、クン・シー・サッターは家来を教育して弟子とし、芸人の仲間を作ったという点である。また、伝説に登場する人物の名称についてもいくつか相違が見られる。

2. パッタルン県の伝説(クリン・スリヤチャン)

およそ1000年前、パッタルンに、バーン・ケーオという町があった。この町にはターオ・コーシンあるいはブラヤー・サーイ・ファーファートという名の王があり、ナーン・インタラニーあるいはシーマーラーという名の妃とテープ・シンコンという名の王子、ナーン・ヌワン・トーン・サムリーもしくはシー・コンカーという名の姫があった。父、王は息子と娘に踊りを習わせようと思い、よい師匠を捜し出した。それがルワン・ナーイ・コンコー、ルワン・ナーイ・トーン・カンダーン、ルワン・ナーイ・チョム、ルワン・ナーイ・チットという名で、彼らを総称してラーチャ・クルーと呼んだ。ラーチャ・クルーは皆でテープ・シンホンとナーン・ヌワン・トーン・サムリーに踊りを教えた。ナーン・ヌワン・トーン・サムリーの侍女も一緒になってそれを学んだ。二人はすっかり踊りがうまくなった。ある日ナーン・ヌワン・トーン・サムリーはテープ・シンホンの子を宿した。ブラヤー・サーイ・ファーファートにそれが知れ、王はひどく怒ったのちに、軍隊に命じてテープ・シンコンとナーン・ヌワン・トーン・サムリーをつかまえさせ、そして侍女とともに流罪に処させた。ラーチャ・クルーの中にはナーン・サノムカムナンという名の侍女と恋仲になった者もあり、ブラヤー・サーイ・ファーファートはこれら4人を(首切り)で殺させようとした。ブラ・テープ・シンコンとナーン・ヌワン・トーン・サムリーはともに筏で流された。風が吹き、筏はコ・カチャンに辿りついた。皆筏から下りて、島に身を寄せた。身重のナーン・ヌワン・トーン・サムリーは月満ちて、男の子を出産し、彼に「カチャオ」と名付けた。一方、侍女の一人、ナーン・サノムもルアン・ナーイ・コンコーとの間にできた子が月満ちて男の子を出産し、「チャン・クラヤー・ポム・モー」と名付けた。クマーン・カチャオは成長し、父母から踊りを習った。そして、祖父王のを知る。クマーン・カチャオはチャン・クラヤー・ポム・モーとともに島をで、祖父を捜してノーラーの旅興行を続けた。ブラヤー・サーイ・ファーファートが彼らの興行のを知るようになり、クマーン達は宮殿で踊りを披露することになった。王は彼らの踊りを大変気に入り、そしてその表情から彼が孫であることを悟ったのだった。それから王は彼に「クルアン・トン(最初の衣装)」と呼ばれる衣装を授けた。そこには、スート、サンワーン、パンネーン、ノックエーン(ターブティップ飾り)、ガムライ(上腕の腕輪、下腕の腕輪、手首の腕輪)、クローン・コー(首飾り)、ハーン・ホン、サナップ・ブラオ、パー・ヌン、チャーイ・ワイ、チャーイ・クレーンが含まれていた。それから、クマーンは祖父である王に、島に住む両親が困った状況にあることを知らせ、王は家来に命じて、二人を町に連れ戻そうとした。しかし、ブラ・テープ・シン・コンとナーン・ヌワン・トーン・サムリーは帰ろうとしない。それで王はすっかり怒って

しまつて、再度家来を島にやった。王はまだ二人が帰ろうとしないなら、縛つてでも連れ戻すようと言うのである。家来が再び島を訪れたとき、やはり二人は帰ろうとしなかった。それで家来は逃げる二人を追跡することになる。ナン・ヌワン・トーン・サムリーはこの苦難から逃れようと必死に逃げまどう。この様子は「ラム・クローン・ホン」になった。家来が二人をようやくつかまえて船で町に帰ることになったが、港にワニがいて彼らを邪魔だてした。家来がワニを突き刺し、殺してようやく町に帰ることができた。この様子が「ラム・テーン・ケー」のパフォーマンスになった。

[Saaroot Nakhawroot 1995: 95-96/下線は筆者]

クリン・スリヤチャンの伝説は、彼がパッタルン県の出身ということもあり、ノーラーの発祥の地を「昔々ある町で」とはせず、はっきりとパッタルン県のバーン・ケーオという町であると指摘する点が興味深い（同じくパッタルン県の出身者であるクン・ウパタム・ナラーコンの伝説では、発祥の地は明示されていなかったが）。また、「1000年くらい前」という表現は、はっきりした根拠があったわけではなく、おそらく「昔々」と同じような常套句であろうと推察される。この伝説がクン・ウパタム・ナラーコンのそれと大きく異なっている点は、プラーヤ・サーイー・ファーファートに姫だけではなく、王子（プラー・テープ・シン・コン）もあり、その二人が近親相姦という道ならぬ仲に陥った結果、後に最初のノーラー芸人となる息子を授かったという点である。このプロットはノーラー研究についての論文を著しているピンヨー・チッタムに支持されている（Phinyoo Cittham 1980: 48-49/本文第4章第2節参照）。そして、第4章で詳述することになるラーチャ・クルーの存在がここでほのめかされている点も興味深い。

3. 中央部の伝説解釈（ダムロン親王）

最初のノーラーの師匠は、クン・サッターである。彼はアユタヤの都にいたときに過ちを犯し、とらえられて、流罪に処された。筏で流されたクン・サッターは都を出発し、コ・シーチャン（コ・カチャンと同義）に辿りついて身を寄せた。それからしばらくして、船乗りがクン・サッターを見つけて助け出し、ナコンの町（ナコン・シータマラートの意味）に彼を連れて行ったのである。そこでクン・サッターはこの町でノーラーを踊り、それを教える師匠となった。クン・サッターについての逸話はまだある。彼はアユタヤで非常に有名な役者であったといわれる。特に『マノーラー』の演技で人気を博した。彼が都を追われ、ナコンの町にやってきたときも、彼は土地の人を訓練してマノーラーの踊りを踊らせたという。ナコンの町の人々は言葉を短くする癖を持つために、この種の芸能が「ノーラー」と呼ばれたのだろう。[Udom Nuuthaung 1993: 16/下線は筆者]

ダムロン親王の説は、南部で伝えられた他の伝説とは異なり、その起源を整理し、まとめた親王の研究の成果である。親王の社会的地位や研究者としての威光のために、未だに一部ではタイ最古の古典演劇であるノーラーあるいはラコーン・チャートリーがアユタヤにおこり、それが南部に伝えられたという親王のこの解釈を信じる人もある。南部の伝統に属さない人にとっては、こうした経緯を信じる者もあるだろう。実際、富田竹二郎が著したタイ日辞典の「マノーラー」の項には、「クン・サッターがアユタヤから流され、ナコン・シータマラートに伝えた」とある（『タイ日辞典』より）。

第4章 師匠観

ノーラー・パフォーマンスは、ワイ・クルー、すなわち師匠崇拜の観念を基礎に実践されていると考えられる。本章では、ノーラーにおけるクルーとはいかなるものであるかを知るために、まず、タイ古典芸能世界特有の師匠観を概観した上で、ノーラーを中心とした集団にとってのクルー、即ち彼ら独自の師匠観念について記述・考察したい。

第1節 師匠崇拜ワイ・クルーの諸相

タイにはワイ（合掌）というジェスチャーがある。両手のひらをあわせ、その手を顔あるいは胸の前におく。人が出会ったときにおこなう挨拶のためのジェスチャーであり、相手の年齢や身分が高ければ高いほど、合掌する手の位置は高くなっていく(Phya Anuman Rajadhon 1990: 3)。それゆえに挨拶を交わしている者同士のワイの形は自ずと異なってくるのである。例えば、年少者が年輩者に挨拶を交わすとき、前者は顔の前で合掌するが、後者は胸の前で軽く合掌する。また、合掌するのは誰か人に出会ったときばかりではない。合掌は、尊敬の対象に出会ったときになすべき行為であり、仏像や神像を見かけたときにも実践される。ワイとは、崇拜対象への敬意の念を表現することであり、合掌はその一つの現れなのである。

このようなワイの習慣とともに、クルー、即ち、先生/師匠を敬うワイ・クルーの慣習が、タイ国全土に古くから普及していた。芸能や工芸、呪術的技巧などを伝承する師弟関係の間では、ワイ・クルーが彼らの絶対的な価値観として認識されており、それが師弟関係によって形作られる集団内部の秩序に深く関与していたと考えられる。また、ワイ・クルーの観念およびその慣習は寺子屋の時代から、現行の小・中学校、高等学校や大学などの学制にも導入されている。現在では、学校の年中行事として、年に一度のワイ・クルーの日（学年はじめの木曜日^{※1}、すなわち先生の日^{※2}に実施される）が設けられている。この日、学生達は先生に敬意を表し、新学期からの学校生活を支え助けてくれるという幸運と徳を得られるようにと願いを込めて、蠟燭と香、花を仏像に供え、美しく飾った花飾りを先生に差し上げる(Segaller 1995: 52-53)（写真36参照）。上記のワイ・クルーのように、現在でも学校に限らず、クルーを有するあらゆる知の伝承の場で、ワイ・クルーは実践されているが、崇拜対象となる師匠そして彼らが伝える知識の内容によって、師匠への想いの強さは異なってくる。学校では道徳的な慣習のように見えるワイ・クルーも、師匠への想いの強さが変わればそれが集団の秩序に大きく関与し、ワイ・クルー自体がある種の信仰と化す場合もある。

^{※1} 先生の日（曜日）は木曜日とするのがタイに一般的な認識であるとは私には考えるが、Wongによれば、木曜日とともに日曜日もまた先生の日であるという(2001: 65)。



写真36. 大学のワイ・クルー
1999年、ラーチャパット大学ナコン・シータマラート校で。制服を着た生徒が合掌し、平伏した後、教授陣にお手製の花飾りを差し上げる

古典舞踊世界におけるワイ・クルー

ワイ・クルーの観念、そしてそれに基づく慣習は、タイ国全土に古くから普及していたが、特にこの伝統が師弟関係からなる集団の秩序に深く関与した事例として古典舞踊世界のワイ・クルー実践について記述したい。古典舞踊世界とは、宮廷を中心に発展した舞踊劇ラコーン、仮面舞踊劇コーンを演じた舞踊家たちの世界をさす。現在、これらの芸能世界に携わっているのは、宮廷系舞踊劇の流れを汲む国立の教育機関、国立演劇舞踊学校やその他大学の音楽・舞踊学部などの学生や教師ら（卒業してプロの舞踊家や教員になった者も含む）、そして学校という公の場を離れて家で個人的に弟子を育ててきた舞踊家が含まれる。しかし、本稿では、私が1996年および1999年に調査した国立演劇舞踊学校のワイ・クルー実践について述べたい。

古典舞踊世界におけるワイ・クルーは、タイの古典芸能に多大な影響を与えたインドに起源を求めることができる(Wong 1991: 18-19)。インドにおける師弟関係は非常に厳格であり、弟子は師匠の家に居候し、師匠の世話をしながら修行を積むよう定められていたという(Wong 1991: 18-19)。タイにおいても、20世紀の中頃まではこうした慣習が芸能の世界において一般的におこなわれていた(Wong 2001: 64)。しかし、現在、タイの古典舞踊世界におけるワイ・クルーはインドのそれほど厳格に実践されているとは言えないようだ。ただ、師匠を絶対的存在とみなす価値観は現在に至るまで保持されてき

た。国立演劇舞踊学校は、他の普通学校と比べ、特に舞踊や音楽など専門科目の教師を絶対的存在と見なす傾向が強く、彼らの日常的振る舞いからそれが伺いしれる。授業が始まり、教師に教えを請うとき、学生は先ず最初に跪いたり座るなどして、合掌もしくは平伏（跪拝）する。学生が自らの身体を教師よりも低くさげることで、教師と学生間の序列（上下関係）を身体的に表現しているのである。最近では、学生と教師の間のこうした緊張関係も少し崩れつつあるようにも見える。彼らはうち解けあってフランクに会話を交わすこともあるが、舞踊や音楽など専門の知識に関わる時には、やはり未だに学生は教師に敬意を表さなければならないと信じられているようだ。古典舞踊の世界に関わる教師と学生の日常的な振る舞いの根底には、師匠崇拜ワイ・クルー精神が潜んでいることは言うまでもない。しかし、古典舞踊の世界において、ワイ・クルーはより深い意味を持っており、それは彼らのワイ・クルーを意図した儀礼実践においていっそう明らかになる。

ワイ・クルー儀礼

古典舞踊の世界には、ピティー・レック *phithii lek*（小儀礼）とピティー・ヤイ *phii-hii yai*（大儀礼）の2種類のワイ・クルー儀礼がある^{注2}。いずれも古典舞踊家のためにおこなわれる通過儀礼の性格をもっており、小儀礼は古典舞踊の世界に入門した最初の先生の日に行われる加入儀礼を暗に意味し、大儀礼は舞踊家として一人前になったことを意味する成人儀礼の意味を含んでいる。国立演劇舞踊学校においても、これら二つの儀礼が学校の年中行事として組み込まれており、それぞれ年に一度（木曜日に）催されている。加入儀礼や成人儀礼など、舞踊家の通過儀礼としての役割も果たしているこれらの儀礼が、ワイ・クルーの観念を基礎としていることは言うまでもない。学生/弟子は、儀礼経験を通じて師匠を崇拝することの意味を知り、さらにはこの世界における師匠とは何者かを悟るのである。

古典舞踊世界におけるワイ・クルー儀礼は、舞踊という身体知を介した師弟の間だけで実践されており、これはノーラーにおけるノーラー・ローン・クルーのあり方と異なっている。ノーラーでは、芸人が主催する儀礼だけではなく、芸人の子孫が主催するワイ・クルーを目的とした儀礼が存在するからである。おそらく、この点でノーラーと古典舞踊の師匠観は大きく異なってくると考えられるが、舞踊家の成人儀礼を意図した大儀礼の様子は、ノーラーと類似した面もあり、一考に値する。

大儀礼では、崇拜対象であるクルーたちが、儀礼空間に招請される。彼らは古典舞踊家にとっての演技の対象であるヒンドゥーのカミガミや亡くなった師匠の霊など、神的

^{注2} 国立演劇舞踊学校では、この二つの儀礼の他に第三のワイ・クルー儀礼があることが調査から明らかになっている。小儀礼、大儀礼ともに詳しくは「タイ師匠崇拜儀礼における舞踊」（岩澤 2001a）を参照されたい。

・靈的存在と考えられている。クルーの靈は、儀礼司祭の指揮のもとで、儀礼参加者全員による祈禱と楽団による音楽伴奏に誘われ、儀礼空間にやってくると信じられている。古典舞踊世界のワイ・クルー儀礼では、ノーラー・ローン・クルーのように、憑依現象による師匠の靈の訪れを確認しようとはせず、音楽伴奏とともに神的・靈的な師匠が儀礼空間に訪れる情景が想定されるにすぎない²³。目には見えない師匠の靈を偶像化し、古典舞踊劇の小道具・装身具として用いられる仮面や冠、亡くなった舞踊家の写真が祭壇に並べられ、彼らへの捧げものとして、同じ祭壇に、花や線香、蠟燭、果物、お菓子、肉、魚などの供物が並べられる。祈禱と音楽によって、師匠が儀礼空間に訪れた後、儀礼参加者全員が古典舞踊で最も基礎的な最初の舞踊練習曲を踊る。このとき、教師も学生も等しく、神的・靈的存在としての師匠の前で踊るのは、現役の舞踊家達が正しく舞踊を継承し、それを演じているかを試すためであると考えられる。この行為は、ノーラー・ローン・クルーの二日目に、ノーラー芸人が演じるテーン・ポークのパフォーマンスと類似した面がある。12の舞踊型、12のタム・ボット、12の物語を演じるテーン・ポークの演目には、ノーラー芸人として、最初に学ぶ舞踊曲も必ず含まれているからである（次章参照）。中央で発展したこの古典芸能（音楽・舞踊ともに含む）世界における師弟関係、および生きた師匠についての認識は、ノーラーのそれと類似した面がある。芸に関する知を介した師弟関係は、弟子が一人前になり、自ら弟子にその知恵を伝える師匠の立場になっても一生続くという意味においてである。古典音楽家のワイ・師匠を考察したWongは、クルーという単語とアーチャーアacaanという語の比較から、この世界の師弟の意味を次のように記している。

先生を意味するクルーというタイ語はサンスクリット語のguruに由来する語で、神秘的な知識を有する人間を意味する。一方、大学教授はアーチャーと（サンスクリット語のachariyaに由来する）呼ばれる。この語は少なくとも大学（college）の教員という、学制における高い地位にある者を示しており、小学校の教員はクルーと呼ばれているのだ。（しかしながら）クルーには、伝統的な知を操る人々に対する尊称としても用いられているという点で独特な含意がある。…伝統芸能や芸術、工芸、伝統的な医術 healing を学ぶ学生は、弟子を意味するルーク・シット、シットluuk sit/ sitと呼ばれる。教授（アーチャー）には学生²⁴はいるが、弟子をもつことはない。クルーとルーク・シットの関係は深く、一生の関係であることが多い。弟子が一人前になった後もこの両者の関係はかわらないのである。..タイにおいてこの関係は親子も同然なのである。[Wong 2001: 62-63]

²³ しかしながら、古典舞踊世界のワイ・クルー儀礼に憑依現象が全く存在しないというわけではない。特に儀礼司祭には靈が取り憑くことがしばしばあるようだ。司祭が踊りながら儀礼空間に入・退場するとき、古典舞踊における最高の師匠（ルシー）の靈が取り憑くと考えられている。

²⁴ タイでは通常、学生はナック・リアンnak rianあるいはナック・スクサーnak suksaaと呼ばれる。



写真37. 1999年、国立演劇舞踊学校ナコン・シータマラート校でおこなわれたワイ・クルー儀礼。中央におかれた3つの冠・仮面がピティーン・クロープのために用いられる。左からルシー面、プラ・ピラーブ面、スート冠

音楽と祈祷によって、神的・靈的存在としての師匠が儀礼空間に訪れたあと、一定の修行を終えた弟子が一人前の舞踊家として認知される儀式、ピティーン・クロープ *phithii kraup* の段が始まる。ピティーンは「儀式、儀礼」、クロープは「覆い被せる」を意味し、ワイ・クルー儀礼におけるこの儀式は、古典舞踊家にとって最も重要な装身具である仮面や冠を師匠（儀礼司祭）から被せられる事によって、舞台への出演許可を得る、つまり、一人前の舞踊家として認知されることを意味している(岩澤 2001: 43)。ノーラー・ローン・クルーの主要な目的の一つであるクロープ・スートもまた、スート（ノーラーの冠）を被せることによって、芸人として一人前になったことを公言する場である。クロープ・スートの詳細については次章で記すが、古典舞踊世界における大儀礼の流れとクロープ・スートのその間には、多くの類似点が認められる点に注目したい。神的・靈的存在を含めたすべての師匠を、祈祷や音楽によって招請し、彼らの前で冠、仮面を覆い被せることによって、その場に居合わせた存在すべてに、芸人として一人前になったことを知らせるのである。ノーラーでは、師匠から被せられる冠はスートだけだが、古典舞踊の世界ではそれよりやや複雑である。このとき司祭が学生/弟子たちに被せる仮面、冠には、ルシー *rusii* の仮面、プラ・ピラーブ *phra phiraap* の仮面、そしてノーラーの冠の3つがある(写真37参照)。ルシーとは「仙人、博識者」を意味するが、舞踊家にとっては、師匠の象徴的存在と見なされている。そしてプラ・ピラーブは、仮面劇コーンに登場する阿修羅役、その仮面である。プラ・ピラーブはコーンに登場する数多く

の阿修羅役の中でも、重要なキャラクターでは決してない。しかし、プラ・ピラーブが舞踊神シヴァの悪の権化「バイラーヴァ」のタイ語訳であると考えられていることから (Wong 1991 :390)、恐ろしい力を持つ存在の仮面と信じられ、それゆえに、仮面舞踊劇コーンを代表する師匠の象徴と考えられるようになった。それに対して、ノーラーの冠スートは古典舞踊劇ラコーンの師匠の象徴として見なされている。しかしながら、ノーラー以外の古典舞踊劇ラコーンでは、スートと呼ばれるノーラーの冠ではなく、チャダー *chadaa* と呼ばれるスタイルの異なる冠を用いている。古典舞踊劇の世界では使用されていないはずのスートが、免許皆伝を意図するこの儀式で用いられていることから、ノーラーは、ラコーンの中でも古い歴史を持つ存在、つまり、ラコーンの師と見なされていることがわかる。

覆い被せの儀式において、弟子達は単に現役の師匠から一人前であることを認知されるばかりではない。彼らはそのことを儀礼空間に招かれた神的・靈的存在としてのクルーすべてに認知されなければならないのである。さらに、舞踊家にとっての一人前とは、師匠の資格を得ることとも等価である。国立演劇舞踊学校では、大儀礼をもって学生達に舞踊家の師範免許を与えるのである。その前に、舞踊家として必要な知識を得なければならない。それが聖なる舞踊ラム・ナーパートである。ラムは「舞踊」、ナーパートは「古典舞踊劇で演奏される歌のない舞踊曲の総称」で、それぞれの曲には劇に登場する人物の性格描写、動作や感情、舞台の状況設定といった固有の意味が与えられている。特に、超自然存在であるカミガミや王、伝説上の英雄などの性質、行為、感情を表したラム・ナーパートは、高度な技術を要する舞踊とされ、またその舞踊自体が聖なる存在として崇められてきた。大儀礼において、神的・靈的存在を含めたすべての師匠の前で、弟子たちはこの聖なる舞踊を初めて師匠から伝授されるのである。聖なる舞踊とされるラム・ナーパートには、舞踊そのものに超自然の力が宿っていると信じられており、この舞踊は勝手な振付の変更はおろか、ワイ・クルー儀礼の前に伝承することが許されない。もし、儀礼を怠って伝承に踏み切ったとすれば、その伝承に携わった師弟双方に災厄が降りかかると信じられている (Aumraa Klamcoen 1988: 106)。先に述べた小儀礼は、加入儀礼の機能を持つとともに、その中で、学生/弟子が初めて師匠から舞踊を伝授される場でもあることから、大儀礼、小儀礼ともに、舞踊伝承が儀礼の中で、重要な役割を果たしていることが見えてくる。ノーラーにおいても同じく、ワイ・クルー儀礼は、師匠を崇拜すると同時に、師匠の伝えた知識を崇拜することにつながる。代々師匠の身体を通して、受け継がれてきた舞踊という身体知を、できうる限り原形にとどめておくために、神的・靈的存在としての師匠を儀礼空間に招き入れ、彼らとともに舞踊伝授を行うことが必要だったのであろう。

師匠観と知

古典舞踊世界における師匠、すなわち、クルーの観念は、亡くなった師匠の霊や、神話的存在にまで及び、その神的・靈的存在はワイ・クルー儀礼によって弟子達に強く印象づけられることが明らかになった。目には見えない靈験あらたかなる存在を含めた古典舞踊世界の師匠は、以下の三つのカテゴリーに分類される。

1. クルー・テーワダー
2. 亡くなった師匠の霊
3. 生きた師匠

第一のクルー・テーワダーとは、舞踊、舞踊劇の創世神話に登場するヒンドゥーのカミガミをさす。続いて、亡くなった師匠の霊、そして現役の師匠である(岩澤 2001a: 45)。この3種類の師匠、そしてそれを受け継ぐ弟子をつないでいるのは、師匠の有する知であると言えるだろう。特に古典舞踊世界において、クルーの頂点にあるクルー・テーワダーは、師匠の存在自体が古典舞踊の知と同義であることを教えてくれる。

宗教や芸能を含めた文化の面で、タイに多大な影響をもたらしたインドの舞踊起源の物語は、そのままタイの舞踊起源の物語として受け継がれた。それがタイの古典舞踊世界第一の師匠、クルー・テーワダーの像を(部分的にはあるが)伝えている。

ある時、シヴァ神は天人(テーワダー)達に自分の踊りを見せようと思われた。そこで神は、ブラフマー神やナーラーイ神(ヴィシュヌ神の化身)他、天人や仙人(ルシー)を皆招集した。皆の前で、シヴァ神は踊りを舞って見せ、その場に居合わせたルシーの一人に、神の演技を記録させたという。このときシヴァ神の天上の舞は『ナーティヤ・シャーストラ』として記録され、それが後代に受け継がれることになった(Aumra Klamcoen 1988: 5)。

これは、インドにおける古典舞踊バラタ・ナティヤムの起源を語った物語であり、この物語に基づいて、タイでは古典舞踊世界第一の師匠が、舞踊神シヴァやヴィシュヌなど、ヒンドゥーのカミガミ(テーワダー)であると説明されている。表現様式において、タイの古典舞踊と、既に衰退したインドのバラタ・ナティヤムとの類似点を知ることとは実際困難な作業であり、その影響がどれほどのものであったのかを語ることはできない。しかしながら、タイの古典舞踊世界が『ナーティヤ・シャーストラ』に登場するカミガミを祖と仰ぎ、その表現の中でインド伝来の『ラーマーヤナ』や『マハーバーラタ』など、ヒンドゥーの物語や仏教説話に取材した天上の世界を描き続けてきたことは



写真38. ワイ・クルー儀礼の中で、ルシーの面をかぶる儀礼司祭。面をかぶった彼の身体にはルシーがのり移っていると見なされる（憑依が実際起こるかどうかはその時々で異なる）

事実である^{注5}。テーワダーとは、サンスクリット/パーリ語のdevata/devaに由来するカミ観念で、英語のdivine とdevil の両義性を持ち合わせた神的存在をさす(Myers-Moro 1993: 161)。タイの古典舞踊劇には、善神、悪神、鬼神、仙人など俗界を離れたところに住むと見なされる超自然存在が多数活躍する。もちろん舞踊劇には人間のキャラクターも登場するが、世俗的なキャラクターはこの舞踊劇に登場する超自然存在のようにクルー・テーワダーとして尊敬の対象とは見なされないのである。

『ナーティヤ・シャーストラ』は、紀元前5－2世紀頃インドで編纂された世界最古の演劇・舞踊・音楽の理論書といわれ(石黒 1997: 54)、その編纂者は人間界と天上界を自由に行き来することのできた仙人ルシーの一人、演劇の聖人として知られるバラタ・ムニであると伝えられる。この舞踊創世神話に深く関わるルシーの存在が、タイでは、師匠の象徴的存在として崇められているのである。また『ナーティヤ・シャーストラ』によれば、聖典の編纂者であったバラタ・ムニは、ブラフマー神の命に従い、シヴァ神による天上界の姿を解釈し記録した後、それを100人の息子(弟子)達に教え伝えたと言われている(石黒 1997: 199)。

ルシーは元来、森や洞窟で一人瞑想と秘教にふけるヒンドゥー教系のヨーガ行者であ

^{注5} ルートニンは、タイの古典舞踊がインドのナーティヤ・シャーストラに基づく古典舞踊の形に少なからず影響を受けたはずだと主張している。南インドのチダムバラムにあるヒンドゥー寺院に施されたレリーフに、バラタ・ナーティヤ・シャーストラの舞踊姿態が彫り込まれており、それがタイの先史時代(12世紀以前)、既に彫刻されていたいくつかの小立像のポーズと明らかに類似していることを根拠とし、現在のタイ領に住んだ土着の民が、インドの古典舞踊を学び、その所作を描き記録するために、レリーフが残されたのではないだろうかと推察している(Mattani M. Rutnin 1993: 16)。

り、俗界を離れた苦行からえられた知と技をもって、人間界と恐るべきカミガミの世界を自由に行き来することのできる特殊能力を持つ存在であった(Guelden 1993: 108)。古典舞踊世界においてルシーは、古典演劇のあるべき姿、カミガミの舞を人間界にもたらした知恵者として貢献し、弟子から特別な尊崇を集めた。タイの古典舞踊世界におけるワイ・クルー儀礼の司祭は、このルシーの代理として儀礼を指揮していることから、彼がクルーの象徴的存在となっていることがわかる(写真38参照)。バラタ・ムニが記録し、弟子に伝えた舞踊がタイに伝わり、それが現在の古典舞踊にいかされているかどうかについては、ここで論じることはできないが、ルシーを介して、ワイ・クルー儀礼において弟子は初めてカミガミの姿を表現した舞踊曲、ラム・ナーパートを学ぶことができる。ラム・ナーパートの伝承を通して、弟子はテーワダーの優美な振る舞いや魔術的な力を踊りながら体得するのである。

古典舞踊世界の師匠像は、古典舞踊劇の演目に登場する善神、悪神、鬼神、仙人など、俗界を離れたところに住むと見なされる超自然存在、クルー・テーワダーを筆頭に、ルシーを介して、亡くなった師匠達(その霊)と彼らから舞踊を学んだ現在の師匠へとつながっている。彼らの結びつきは、舞踊の始まりの世界に登場するクルー・テーワダーのイメージを身体表現に変容させた、舞踊という知識体系となって、ワイ・クルー儀礼を通して今に伝えられてきたのである。

第2章で述べたように、ノーラーは古典舞踊劇ラコーンの歴史の最初に登場する芸能形式として認められながらも、その表現様式や起源伝説の点で、本節で述べた古典舞踊のスタイルとは異なる点が多い。もちろん、師匠観においても双方異なる部分は存在する。ノーラーの師匠観については後述するが、特に第一の師匠のカテゴリーであるクルー・テーワダーにおいて、両者は大きく異なっている。ノーラーにおいて、クルー・テーワダーはクルーの仲間として認知されていないのである。さらに古典舞踊世界では象徴的な存在として崇められているルシーもまた、ノーラーには存在しない²⁶。しかしながら、ワイ・クルーという事象を中心に考察したとき、ノーラーは中央で発展した古典舞踊劇の世界とその根幹の部分でつながってくる。いずれも、ワイ・クルーの観念を基礎とした儀礼において、師匠が伝え守り続けてきた知識、師匠の身体的記憶を儀礼の中で確認しあい、その知を称え、その知を教え伝えた師匠を称えるのである。

²⁶ ノーラーとともに最古のラコーンと目される、中央で展開したラコーン・チャートリーは、表現形式もまた師匠観についてもここにあげた古典舞踊劇と南部のノーラーの要素を混合した独特のスタイルを持っている。起源伝説については、インドの舞踊創世神話と南部のノーラーの伝説をとり混ぜたような物語を有している(Grow 1991: 173-4)。ラコーン・チャートリーの演じ手は、ルシーをクルーの象徴的存在として崇拝対象の仲間に入れている点で(Grow 1991: 181)、ノーラーとは異なっている。一方、パフォーマンスの前にクルーを称える歌を歌うのだが、この歌詞にはナン・ヌワン・トーン・サムリーの物語を暗示するような内容が盛り込まれていることから(Grow 1991: 181-3)、舞踊の起源を南部の伝説に求めていることがわかる。師匠観においても双方の要素を混合した芸能であることがわかる。

第2節 ノーラーの師匠観1：ラーチャ・クルー

前節でみた古典舞踊世界における師匠観とノーラーのそれとの類似点は、師匠が三つのカテゴリーに分類されるという点にある。ノーラーにおける師匠のカテゴリーとは、起源伝説に登場する最初のノーラー芸人達、次に亡くなったノーラー芸人の霊、最後に現役のノーラー芸人であり、弟子にその技を伝授している存在（特にノーラー・ヤイ）の三者である。この3分類は一見、前節で述べた古典舞踊世界の師匠観に通じているように思われるが、両者はクルーの頂点に立つ神話的存在、伝説上の存在の位置づけ、その性格において異なっている（表4参照）。表4にも示したとおり、この第一の師匠の相違は、それぞれの芸能を成り立たせている起源伝説に起因していると考えられる。宮廷を中心として発展した古典舞踊世界（古典舞踊劇ラコーンの世界）の師匠観の頂点に立つのは、インドの舞踊創世神話に由来するヒンドゥーのカミガミ、テーワダーであった。一方、タイ古典舞踊劇の原型と目されるノーラーの方は、インドの影響を全く受けなかったわけではないが、中央のそれのように、完全にその神話を受け継ぐ形式を取らず、第3章で示したような、独自の起源物語を持ち、その物語に登場する、クン・サッターやその聖母ナーン・ヌワン・トーン・サムリーを中心とした「ラーチャ・クルー」と呼ばれる人物を頂点に据えている。また、第2の師匠カテゴリーである「亡くなった

表4. 古典舞踊界とノーラーにおける師匠観の比較

	古典舞踊	ノーラー
起源伝説	インドの舞踊創世神話の世界観に影響を受け、ヒンドゥー諸神を頂点とした伝説を保持する	ノーラー独自の伝説を有する（南部の言い伝え）
①起源に関わる超越存在としての師匠/第一の師匠	クルー・テーワダー（ヒンドゥーのカミガミ）：古典舞踊劇に登場するキャラクター＋ルシー	ラーチャ・クルー：ノーラーの起源伝説に登場する人物（神レベルの師匠＋民衆レベルの師匠）
②亡くなった師匠の霊	亡くなった師匠の霊	亡くなった師匠の霊：祖先の霊と重複する場合が多い
③生きた師匠	1)ワイ・クルー儀式で司祭を務め、ルシーの代理をする舞踊家：この儀式司祭の資格は元来同じ資格を持つ師匠から奥義として最も才能のある弟子に伝えられたが現在は国王にその全権が委任されている 2)一般的な師匠：ワイ・クルー儀式の中でピティー・クローブを経験した舞踊家	1)ノーラー・ヤイ：ノーラー・ローン・クルー儀式の中でクローブ・スート（第5章参照）を経験した舞踊家で儀式司祭の資格を有する者 2)ノーラー・ヤイの資格を持たないがノーラー芸人としての一人前の知識と技を持つと見なされた人物およびピティー・ソート・クルアン（第5章参照）を経験した芸人

師匠の霊」については、両者は一致しているように見える。しかしながら、ノーラーの世界において、霊的存在としての師匠が多くの場合、師匠の霊であるとともに、祖先霊とも重なっているという点において、差異が見られる。最後に師匠の第3カテゴリーである「生きた師匠」については、類似が見られる。いずれも、師匠でありながら、かつ、霊的存在の前では一生弟子であり続けるという大前提を持つこと、そして生きた師匠が、1) 儀礼司祭の資格を持つ者と、2) 司祭の資格は持たないが芸人仲間の通過儀礼で、一人前の芸人として認められた者、の2種類に分類されるという点である。第3カテゴリーの生きた師匠については次章で詳述する。本節では、ラーチャ・クルーについて、つまり、ノーラー師匠観の頂点に据えられた師匠の像を、儀礼の中で長い間歌い継がれてきた祈祷歌の歌詞分析を通して、明らかにしたい。

ラーチャ・クルーの歌：ルーク・ガーン・ヤーム・ディー²⁷

ああ、吉祥の時が到来した。今がそのときだ
ラーチャ・クルーを迎え入れる歌を歌うにふさわしい時が
そこかしこに漂いさまよう私たち（年少者）のラーチャ・クルーよ
私のラーチャ・クルー、通り過ぎないでこの場にやってきて下さい。
父よ、あなたを招きここに座ってもらいたい。私はあなたにこの中に来てもらいた
いのだ
父よ、通り過ぎないでこの場にやってきて、そして私の頭上を漂っていてください
私の頭、私の髪の上の方において、どうかルーク・ロム、プロム・ホート、ピー・ポ
ート²⁸などの邪術から私をお守り下さい
ここに来て私を水の精霊（プラーイ）からお守り下さい。プラーイは道ばたにラモ
ップ²⁹の葉を埋めているのです
ここに来て注意深くお守り下さい。私が何か始めようとするときはいつも、どうか
私をお守り下さい
道ばたのあちらこちらにラモップの葉が埋まっていることを忘れないで
父よ、あなたは12頭の象と13の象使いのひもを用意しなければなりません
父よ、もしあなたがやってきてくれないなら、私は一体誰の顔を見ればよいのだろ
う。
他の人の顔を見たところで、一体どうして私の心が晴れるだろう。
誰も、私のラーチャ・クルーにはかなわないのだ。
私は師に、私を教え導いてくれた師匠にワイをし（尊敬の念を込めた挨拶を交わし

²⁷ ルーク・ガーン・ヤーム・ディーは「吉祥の時間」を意味する。日本では大安や吉日などがあるが、タイではめでたい「時間」が定められている。占星術師やバラモンなどが星位から計算する。

²⁸ ルーク・ロム *luuk lom*、プロム・ホート *phrom hoot* はともに邪神の一種、ピー・ポート *phii phoot* はピー（精霊、幽霊）の一種

²⁹ ラモップ *lamob* はブラック・マジックの一種

)、韻詩を声高らかに歌いたい

私は師にワイをし、前も後ろも私の周囲を守ってもらいたい

どうか私の所までやってきて、私が眠っているときも起きているときもずっとそばにいて守ってください

ここにやってきて、どうか私の前後左右、私の周囲をお守りください。

ラーチャ・クルーよ。ここに漂い、さまよっててください。

私のラーチャ・クルーよ、あなた方を皆ここに招き入れます。

とても近くに、いや離れたところにも、私はあなたの耳に届くように歌います。

師よ、あなた方を皆迎え入れます。水が流れるように、そして水が注がれるように、どうかこの芝居小屋の中にやってきてください。

クン・ホーン、パヤー・ホーン、そしてクン・プラーン、パヤー・プラーンは私の頭の上にとどまっています。

私は森をさまよって歩く、プラーン・テープ・ドゥーン・ドンそしてプラーヤ・プラーン・コンという名のプラーン^{注10}にワイをします。

プラーン・ブンはいつもラーチャ・クルーの周りにいて世話をしているのです

何か問題が起こると、人々が優しく私の世話をしてくれるのと同じように

そこかしこに訪れているラーチャ・クルーよ

あなたの子孫がワイをするのは、まずその代表であるクン・サッターからです

それから、昔からこの道の中心人物だった師、ルワン・セン、

トーン・カンダーン、ター・ルワン・セン・ソン・ムワン、

ター・ルワン・コン・コー、ターオ・ウィチット・ルワンへと続いてワイをします

王がこの地を、学びの地として有名なこの地を気に入ってくれるように、

父よ、恐れずに、弟子に教えを広めにやってきて下さい

私は、その10指を蠟燭のように動かさないままでワイをします

プラーヤ・トム・ナム、そして美しいプラーヤ・ルイ・ファイ、

プラーヤ・サーイ・ファーファートにワイをするため、私は座ったまま祈禱歌を歌います

続いて、プラーヤ・ムー・レック、プラーヤ・ムー・ファイ、ター・ルワン・コン・コーにワイをします。

父の息子、チャン・クラヤーにもワイをします。

ルワン・チョム、ター・チットは

あるときポー・トーンという名の官吏になりすましましたが、王はそのことに全く気付かない。

そしてルワン・チョムとター・チットは宮女達をおそった

父は水浴びをし、それから化粧と衣装替えの途中であったために、その場を動くことができなかった

宮女をおそった罪で王は首を絞めて殺すよう命じた

父はその子に、そして妻に功德を託すこともできずに川岸で命を落としたのだ
病気で死んだのなら、子は川岸まで父が命を落としたことを尋ねに行けたのに

注10 プラーンは「狩人」の意味

陸で死んだのなら、父の亡骸は鳥やカラスの餌食に
あるいはワニ、ヘーラー^{注11}の餌食になっていたかもしれない
父は北の方で息絶え、その体液と汗がこちらに流れてきた
子はその体液に白檀油を混ぜ、その液からおしろいを作った
父の遺骨から子は髪飾りを作った
父の目はかぎパイプになった
この髪飾りを使えば、素晴らしい宝石になった父を称えることになるだろう。
素晴らしい宝石よ、私を愛しておくれ。父よ、私たちの愛を断ち切らないでください。
父よ、椰子を切るように、子孫を断ち切らないでください。
父よ、バナナを切るように、あなたの子孫をはねのけないで
父よ、私たちの愛を断ち切らないで
どうか私を助けて、ノーラーを演じる力を下さい。
[Phinyoo Cittham 1999: 382-383 / 下線、傍点は筆者]

上は、クン・ウパタム・ナラーコンによるカート・クルーの第2曲目「ルーク・ガーン・ヤーム・ディー」の歌詞である。一曲目の「カーン・エー」に引き続き、ノーラーの起源伝説に登場する最初の師匠の名前が列挙され、彼らの来訪を請い願う内容となっている。この歌詞の中で何度も出てくるラーチャ・クルーとは、ノーラーにおける師匠の第三カテゴリーに分類される起源伝説上の師匠、すなわち最初のノーラー芸人を意味する。ゆえに上記の「ルーク・ガーン・ヤーム・ディー」に施された下線部はすべてラーチャ・クルーに相当し、さらに「カーン・エー」のなかに歌い込まれたナン・ヌワン・トーン・サムリーもこれに含まれる。ところで、上記の歌詞には、二種類の下線を施してある。いずれの下線もラーチャ・クルー、つまり、伝説上の師匠の名を示しているのだが、師匠の名前として、伝説上のどのキャラクターに相当するのか現在ははっきりわかっているものには二重下線、名前だけが歌い継がれその像がはっきりしないものには下線を施した。ノーラーの起源伝説は一つの物語として語りつがれてきたわけではなく、カート・クルーやその他儀礼パフォーマンスの中に断片的に散りばめられ記憶されてきたために、伝説の一部はパフォーマンスの中に完全に埋没してしまい、その意味が不明になったものもあるかと推察される。ここでは、インタビューや文献資料などからその由来がはっきりとわかっている二重下線の師匠を中心に、伝説世界に見いだされる師匠の像を明らかにしたい。

ノーラーの中のノーラー：神レベルの師匠

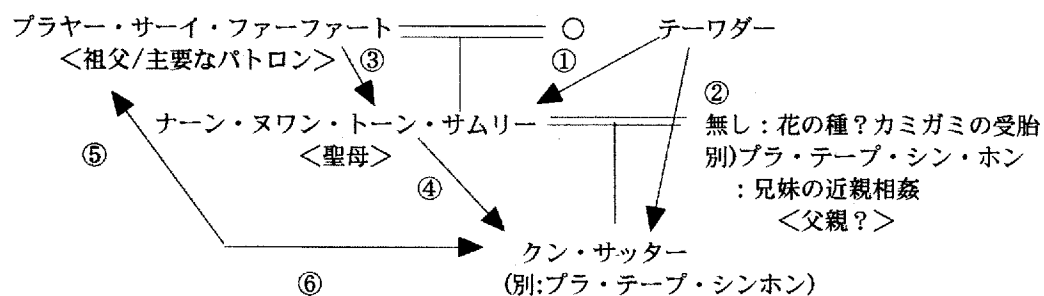
伝説上の師匠、最初の師匠は、神レベルの師匠と民衆レベルの師匠という二つのレベ

^{注11} ヘーラー *heeraak* は幻獣で竜とワニのあいの子と信じられている

ルに分けられている(Udom Nuuthaung 1999: 3666)。「神レベル」といっても、ノーラーの場合、前節で見た古典舞踊世界の師匠観とは異なり、他の場面ではカミと認知されているような存在（古典舞踊世界の師匠としても認知されているシヴァ神、ナーラーイ神やインドラ神などのヒンドゥー系のカミガミ）を意味しているわけではない。この神の位に属する師匠とは、前章で述べた起源伝説に登場する人物、すなわちナーン・ヌワン・トーン・サムリー姫とその父プレイヤー・サーイ・ファーファート、そして姫の息子クン・サッター（別説ではテープ・シン・ホンとも呼ばれる）をさす。この三世代にわたる親子は、テーワダー（カミガミ）の不可思議な力に支えられてノーラー・パフォーマンスをこの世に顕現させた立役者として、師匠の最高位に属している。

ノーラーを中心とした世界観にある人々にとっての、この三人の聖なる家族は、図3のような関係にある（図3参照）。プレイヤー・サーイ・ファーファートは、時の権力者として登場し、孫であるクン・サッターの最初の、そして主要な後援者として、ノーラーの基礎づくりに貢献した存在といえる。その娘であるサムリー姫は、伝説に従えば、最も神性に近い存在といえるかも知れない。彼女は、直接ノーラー芸人として活躍することはなかったが、カミガミとの結びつきが最も深く、最初のノーラー芸人として名をあげたクン・サッターを産む際、現実生活の中では大いなる苦難を強いられながらも、常にカミガミの加護を受けた女性であった。また、彼女の夢の中に登場したカミガミの踊りや音楽が、ノーラー・パフォーマンスの原型として伝えられる説もあるほどであ

図3. ラーチャ・クルー1：神レベルのクルー



- ==== : 婚姻関係
- : 親子関係
- 別 : 別説
- < > : クン・サッターとの関係
- ▶ : その他 ①夢の中で、サムリー姫に踊りを伝える？
 ②クン・サッターをうましめる
 ③姫の不貞に怒り、国外追放
 ④踊りを教える
 別: 自ら独習する
 ⑤祖父の前で踊りを披露し、これまでの物語を語る
 ⑥褒美として称号、衣装、家来、土地（劇場）を授ける

る。

クン・サッターもしくはテープ・シンホン以外はノーラー芸人として認知されているわけではないが、この三人の存在を軸にノーラー・パフォーマンスが形成されてきたことを考えれば、ナーン・ヌワン・トーン・サムリーやプレイヤー・サーイ・ファーファートが、ノーラーの師匠として、まさにカミに値するほどの特別な存在として、別格扱いを受けていることにも納得がいくだろう。ノーラーにおける師匠の頂点として、崇められる彼らの性格、素性については伝説とパフォーマンスの関係を分析した前章で既に述べたとおりであるが、その他のラーチャ・クルーすなわち民衆レベルの師匠とはどのようなものなのであろうか。

ノーラーの脇役たち：狩人から道化師、そして鍛冶師から曲芸師へ

クン・サッターを中心とした神レベルの師匠は、ノーラーの真髄とも言える部分を形作り、公のものとした。彼らの功績はノーラーにおける主たるパフォーマンスの原型として尊崇された。一方、民衆レベルの師匠とは、ノーラー・パフォーマンスの脇を固める様々なキャラクターの原型をなしていると解釈される。

ノーラーは伝説の時代から、二種類のキャラクターを演じ分けてきた。一つは（狭義の）「ノーラー」であり、もうひとつは道化「プラーン」である。ノーラーという言葉は、広義には、「すべてのノーラー・パフォーマンス、ノーラー芸人とその子孫、そしてノーラーの由来に深く関与している古典文学の名作『マノーラー』」を示していた。しかし、道化プラーンとの比較という観点から、ここでは狭義のノーラーという観念を提示しておきたい。狭義のノーラーとは、「ナーン・ヌワン・トーン・サムリーの教えを受け、あるいは自ら開眼してこの道を切り開いたクン・サッター（あるいはテープ・シンホン）が演じたパフォーマンス、すなわち今ではあの豪華な冠にビーズの装飾がびっしり施されたノーラーの衣装を着て演じるパフォーマンス」をさす。それに対してプラーンとは、クン・サッターの旅路に付き従った森の狩人プラーン・ブンが演じたと言いつた道化のパフォーマンスをさす。道化役のプラーンは、赤い仮面をかぶり、上半身は裸ないしは肩から布を掛け、腰から下は簡素な綿布を巻き付けるだけの非常にラフな出で立ちであるが、ちょっとした仕草だけで、あるいはただ存在するだけで観客を笑いのムードに巻き込んでしまうような独自の作法に従って踊る。この道化、プラーンこそがノーラーの脇役の筆頭にあげられるだろう。ヨック師は伝説に登場する最初のプラーン、プラーン・ブンについてこう述べている。

プラーン・ブンは道を知り尽くした森の狩人だ。だからノーラー（芸人）が興行の旅に出る際、芸人たちの道先案内人として活躍したのであろう。芸人の世話役であったプラーンの役割は次第に増え、（道化として）芝居に出るようになり、その役

目はクローン・ホンやテーン・ケーなどの儀礼パフォーマンスにまで広がったのだ
[1999年10月 ヨック・チューブア とのインタビュー]。

このヨック師の言葉から、「プラーン・ブンはいつもラーチャ・クルーの周りにいて世話をしているのです。何か問題が起こると、人々が優しく私の世話をしてくれるのと同じように」と歌われたルーク・ガーン・ヤーム・ディーの歌詞の意味が見えてくるだろう。クン・サッターがカ・チャン島を出奔し、祖父プラーヤ・サーイ・ファーファートの町へ向けて旅を続けていたころ、彼の道行きを助けたのは、プラーン・ブンであった。プラーン・ブンは、ノーラー劇団に不可欠な道化のキャラクターとして、後代に受け継がれることになったのである。それゆえに、プラーン・ブンを筆頭とした道化プラーンが、次々に誕生した。ルーク・ガーン・ヤーム・ディーの歌詞の中には、プラーンを冠した名がいくつか散りばめられている事がわかる。もはや素性がはっきりしない存在の方が多いが、曲芸師とともに、ノーラー劇団を支えてきた高官出身のプラーンの存在は知られていたようだ。

ノーラーの起源伝説は、クン・サッターが祖父に認められ、称号と土地そして貴族の衣服を賜ったという場面で終わっているわけではない。クン・サッターが祖父の家来を新しい芸人仲間として授かったことで、ノーラーの脇役たちの物語もまた広がりをみせ始める。

プラーヤ・サーイ・ファーファートは、孫の劇団のために4人の家臣を授けた。彼らの名は、クン・ウィチットブッサバー *khun wicitbussabaa*、プラーヤ・クライウオンサー *phrayaa kraiwongsaa*、プラーヤ・コーンタンラーチャー *phrayaa konthanraachaa*、プラーヤ・リタンパンナー *phrayaa ritanpannaa* といい、彼らは皆クン *khun*、プラーヤ *phrayaa* といった称号を冠する高官ばかりであった。劇団の中では、最初の二人が道化師プラーンの役割を引き受け、クン・ウィチットブッサバーはクン・プラーン *khun phraan*、プラーヤ・クライウオンサーはプラーヤ・プラーン *phrayaa phraan* と呼ばれた。後者の二人は、曲芸師となる。水芸に秀でたプラーヤ・コーンタンラーチャーはプラーヤ・トームナム *phrayaa thomnam*、火芸に秀でたプラーヤ・リタンパンナーはプラーヤ・ルイファイ *phrayaa luifai* と呼ばれた [Udom Nuuthaung 1999: 749]。

祖父プラーヤ・サーイ・ファーファートの後援を得て、クン・サッターは芸人集団（劇団）を結成することができるようになった。同時に、より多くの観衆に対して、また師匠として、弟子にノーラーの芸を伝え広められるようになっていく。新しい劇団の結成に伴って、脇陣として活躍したのが、道化師クン・プラーンとプラーヤ・プラーン、そして曲芸師プラーヤ・トームナムとプラーヤ・ルイファイである。彼らはプラーヤ・サーイ・ファーファートの家臣であり、クンやプラーヤなどといった称号を冠する上流階級の出であった。もちろん、クン・サッターの「クン」も祖父から授かった称号であることは言うまでもない（ちなみにクン・ウパタム・ナラーコンのクンも国王から賜った

称号である)。カミという超越存在の権威に直接依拠しないノーラーの世界は、伝説上の師匠、ラーチャ・クルーたちに王やその重臣など、称号を有する高貴な人々を引き入れることで、その権威化をはかってきたのであろう。

道先案内人としての道化、そして笑いの源泉としての道化の他に活躍した曲芸について、現在ではその技が絶えたために、その生の姿を知ることはできない。しかし、伝説が伝えているところによれば、プラーヤ・トームナムはまるで身体から高熱を発しているかのように、水の中に身を投じても全く濡れることがない、そんな水芸に秀で（トーン・ナムは「水中に飛び込む」の意味）、一方、プラーヤ・ルイファイは平然と火の上を歩き、危険も熱さもまるで感じさせない（ルイファイは「火の上を渡る」の意味）という火渡りの術を使って、人々を驚かせ人気を博したという。

この二つの曲芸師の名、プラーヤ・トームナムとプラーヤ・ルイファイは、ノーラーの伝説だけではなく、鍛冶師の伝説のなかにも登場する。鍛冶師の家系もまた、祟りを引き起こす師匠の霊力への畏怖、尊崇の念から、代々その技巧を保守し、ノーラーの場合と同じく、憑依を含む儀礼を通じて、師匠と交流してきたのである。鍛冶の伝説には、製鉄に必要な能力、道具や行程を擬人化した師匠の名が六つあげられている。その中に、ノーラーの伝説にも現れる名が三つ、プラーヤ・トームナムとプラーヤ・ルイファイ、そしてプラーヤ・ムーレック *phrayaa muulek* がある。Pimnarayaa Nuuphet はプラーヤ・トームナムの鍛冶における役割について詳述していないが、水との関わりの深いこの師匠は、おそらく鉄を水で冷やすという製鉄の一行程を擬人化したものかと推察される。一方、プラーヤ・ムーレックはムーレックが「鉄の手」を意味する所から、高熱を発する鉄を手で持って加工する時に熱さを感じないという特殊能力をさし、プラーヤ・ルイファイもやはり危険で熱い炎上にあっても平気でいられるという特殊能力をさす (Pimnarayaa Nuuphet 1999: 927)。ノーラーの起源伝説において、その出自がはっきり伝えられているプラーヤ・トームナムとプラーヤ・ルイファイとは異なり、プラーヤ・ムーレックはその由来が定かではない師匠の一人である。しかし、インフォーマントの一人であるサワット師は、師から受け継いだカート・クルーの説明の中で、プラーヤ・ムーレックについて、「由来ははっきりしないが、おそらくノーラーのための楽器または金属製の装身具を作る職人であったのでないか」と述べている。

森の民である狩人、特殊能力をもって鉄を操る鍛冶師らは、道化や曲芸という役割を得て、主たるノーラーの芸を脇から支えることになった。芸人の祖型ともいべきラーチャ・クルーの仲間として、神レベルの師匠に加えて、民衆レベルの師匠からは、ある種の異人ともいえる森の民や鉄の民が参入したことによって、ノーラーの異趣性がより強められたと考えられる。小松は「民俗社会の外部に住み、さまざまな機会を通じて定住民と接触する人々を『異人』と総称する(1995: 13)」としたが、旅の一座として、南部一帯を公演して歩いたノーラー芸人たちはその観客となる定住民にとっての異人であり、この傾向は、脇を固める道化や曲芸師の縁起によってよりいっそう強められたので

ある。

ター・ルワンの因縁話

道化師と曲芸師と並んで民衆レベルのラーチャ・クルーには、もうひとつのグループがある。それはター・ルワン *taa luwang* (略してターもしくはルワン) という語を冠する師匠である。ター・ルワンに類する師匠の伝説も多く存在し、それらは説ごとに微妙に異なっている。

サワット師は、ター・ルワンについて、「ルワン・コン *luwang khong*、ルワン・ナーイ *luwang naai*、ルワン・チョム *luwang chom*、ルワン・チット *luwang cit* の4人は恋の過ちを犯した。中でもルワン・コンはナーン・カムノン *naang kamnon* と恋仲になり、彼女はカチャン島でチャン・クラヤー・ポムホーという名の子を産んだ」と語っている。また、ウドムは「ター・ルワン・コンは、ナーン・ヌワン・トーン・サムリーとともにノーラーを楽しんだ家臣の一人であったが、大胆にもプラヤー・サーイ・ファーファートに仕える女官と恋仲になり、国を追われて、川岸で絞首刑に処せられ、亡くなった」という説を記し、さらにパッタルン県に住む長老のノーラー芸人から聴取した伝説として「ター・ルワン・コンが女官との恋に陥り、ちょうどそのころ花の種を食べて懐妊したナーン・ヌワン・トーン・サムリーとともに国を追われ、漂泊の後カチャン島に流れ着くことになる、あの姫の苦難に満ちた旅の従者となった」という説を紹介している (Udom Nuuthaung 1999: 2666)。ナーン・ヌワン・トーン・サムリーとその兄テープ・シンホンの近親相姦説を主張するピンヨーは、プラヤー・サーイ・ファーファートが、子供の教育のために宮殿に住まわせた専門的知識に富んだ師匠が、問題のター・ルワンに相当すると結論づけた。彼の説によれば「ルワン・セン *luwang sen*、トン・カンドン *thaung kandaan*、ルワン・コン・ポム・モー *luwang khong phom mau*、ルワン・チョム、ナーイ・ウィチット *naai wicit* (あるいはチット) が、王子王女の教育係である、ラーチャ・クルーとしてプラヤー・サーイ・ファーファートの宮殿に勤めた」という (Phinyoo Cittham 1980: 48-49)。兄妹が道ならぬ恋に落ちていたとき、ラーチャ・クルーの中にも宮廷の女官と恋に落ちた者があった。それがルワン・コン・ポム・モーであり、結局父王の怒りをかけた兄妹とともにその従者として、女官とラーチャ・クルー (ター・ルワン達を含めた) はともに国を追われたのである (Phinyoo Cittham 1980: 48-51)。ナーン・ヌワン・トーン・サムリーがカチャン島で無事、男の子を出産したのと同じ頃、ルワン・コン・ポム・モーと夫婦のちぎりを交わした女官もまた、チャン・クラヤー・ポム・モー *can krayaa phom mau* という名の男児を出産した (Phinyoo Cittham 1980: 51/ 第3章章末の付録資料参照)。

上記は、ター・ルワン・コン (ルワン・コン・コー、ルワン・コム・ポム・モー) を中心としたター・ルワンに関する言い伝えである。これらは名称や性格づけにおいて微

妙に異なっているが、ター・ルワンに類する師匠は、プラーヤ・サーイ・ファーファートの家臣でありながら、主人の所有物（妾/女官）を横取りしようとした裏切り者であり、そのために王命によって処刑されたとか、ナーン・ヌワン・トーン・サムリーとともに国を追われたなどと伝えられる、ノーラーの伝説における不遇の人々である。ウドムが最初にあげた説、すなわち姦通罪で処刑されたという説は、クン・ウパタム・ナラーコンの歌詞に歌われた「そしてルワン・チョムとター・チットは宮女達をおそった。...宮女をおそった罪で王は首を絞めて殺すよう命じた。...川岸で命を落としたのだ」という件と符合している。

ラーチャ・クルー 2 : 民衆レベルのクルー

A. クン・サッターの仲間

→ノーラー劇団に含まれる各役割の原型

1. クン・サッターの最初の仲間

道案内人

→最初の道化役

プラーン・ブン（最初の道化）

幼なじみ（別説より）

[サムリー姫の侍女とター・ルワンとの間の不義の子]

→最初の芸人仲間

チャン・クラヤー・ポム・モー（役柄は不明）

2. プラーヤ・サーイ・ファーファートの家来

→クン・サッターの弟子へ

クン・プラーン（道化）

プラーヤ・プラーン（道化）

プラーヤ・トームナム（曲芸師）

プラーヤ・ルイファイ（曲芸師）

プラーヤ・ムーレック？（職人）

B. 象徴的な師匠、祖先像としての「ター・ルワン」

プラーヤ・サーイ・ファーファートの家来

→裏切り者としてサムリー姫と苦難の旅を伴にする

→非業の死を遂げる

→死霊、祖先霊として象徴化される

(ター・)ルワン・コン

[ター・ルワン・コンコーあるいはター・ルワン・ポム・モーなどと呼ばれる

クン・サッターの最初の芸人仲間とも伝えられるチャン・クラヤー・ポム・モーの父]

ルワン・ナーイ

ルワン・チョム

ルワン・チット

ルワン・セン

トン・カンダーンなど

ここまでの情報を整理して、ラーチャ・クルーの第二カテゴリーに属する民衆レベルの師匠について、上記のようにまとめた。パフォーマンス解釈としての祈禱歌の歌詞分析を通して、ラーチャ・クルーの像を描き出そうとしたが、解釈は一定ではなく、多少入り組んでいる。このように整理された資料から、私は、このレベルの師匠が、クン・サッターの仲間、弟子として劇団を成り立たせたAグループと、劇団員としては活躍し

なかったが、非業の「死」によって、師匠として、あるいは祖先としての地位を獲得したター・ルワンのBグループに二分されると考えた。クン・サッターの道先案内人となり、また、最初の道化として仕えたプラーン・ブンを別にすると、これらの人々はみなプラーヤ・サーイ・ファーファートの家来に通じる。一方は、その腕を買われて大事な孫の仲間・弟子となるが、他方は、裏切り者として扱われ、同じくひどい仕打ちを受けたサムリー姫と行動をともしたが、最後は死によってその報いを受けた。ター・ルワンたちは、死によって、師へと昇華したのである。

ター・ルワンにまつわる伝説やカート・クルーの歌詞の中に現れる彼らの姿を総合すると、彼らがナーン・ヌワン・トーン・サムリーやプラーヤ・サーイ・ファーファートら、神レベルの師匠と関りのある人物であることがわかる。しかし、ノーラーという芸能において、実際どのような役割を果たしたのかは判然としない。ヨック師はインタビューの中で、ター・ルワンらがノーラーの踊りを演じるパフォーマーではなく、ある種の呪術師だったのではないかと語ってくれた。しかしながら、ター・ルワンを呪術師の祖であるとみなすヨック師のように、彼らがノーラー・パフォーマンスにおける何らかのキャラクターの原型であると認識している者は、ノーラー芸人であれ、芸人の子孫であれ、実際には非常に少ない。ター・ルワンに類する師匠達は、その性格設定に不明瞭な部分が多いからこそ、特にノーラーの霊力を信奉するチュア・サーイ・ノーラーにとって、恐るべき存在となっていたのである。クン・ウパタム・ナラーコンの歌詞の後半で「父は北の方で息絶え、その体液と汗がこちらに流れてきた。子はその体液に白檀油を混ぜ、その液からおしろいを作った。父の遺骨から子は髪飾りを作った...この髪飾りを使えば、素晴らしい宝石になった父を称えることになるだろう」と歌われているように、ター・ルワンらは哀れな最期を遂げたために、悪霊に転じる可能性を持った畏怖すべき師匠の総称、同時に敬愛すべき祖先であると見なされている事がわかる。

「ルーク・ガーン・ヤーム・ディー」では、これまで解説してきた個々の名称の他に、師匠の霊の総称として、ラーチャ・クルー、クルー（師）、ポーphau（父）という3種類の言葉を用いている。ラーチャ・クルーは起源伝説上の師匠を意味し、そしてクルーとポーという言葉もまた霊的存在として人々から恐れ崇められているノーラーの師匠全体をさすと考えられる。つまり、クルーやポーという言葉は、師匠の総称とみなされるのである。しかし、これらの語のニュアンスは時に異なる。歌詞の後半から、「父」という言葉の意味が、クルー（師匠）とは微妙に異なってくることがわかる（歌詞に施された黒傍点と白抜き傍点の差異に注意）。前半の父は、クルーの意味と大差なく見えるのだが、後半の「父の息子、チャン・クラヤーにもワイをします」というくだりからは、父が特にラーチャ・クルーの一員でもあるター・ルワンを意図していることがわかる。さらに歌詞に歌われている「父と子」の関係から、ター・ルワンは師匠でありながらも同時に祖先として描かれていることも知れる。はじめは、伝説上の父子の姿として描かれていたものが、次第に「父と子孫、父と私たち」という関係にすり替えられてい

く。今を生きる人々が、ノーラー芸人の子孫、弟子として儀礼を行い、儀礼を通じて崇拜する対象は師匠であり、または父と呼ばれる祖先とも重なっていることを暗示しているのである。

第3節 師匠観2：憑依

ノーラー・ローン・クルーにおいて、霊的存在としての師匠は、様々な表現の核となって息づき、生者の記憶の中で鮮やかに甦る。そればかりか、彼らは霊の子孫である儀礼参加者の身体に憑依することによって、この世に顕現し、ノーラーの師匠として、また祖先として儀礼に集まった者たちに知識を授けるのである。

憑依を呼ぶ歌：サッディー

ああ、吉祥の時が到来した。今がそのときだ。師匠にサッディー^{注12}を述べよう
子らはあなたがここに来て私を捕まえてくれるよう請う
私はあなたからアラタ^{注13}を学び取りたい。すべてのカーター^{注14}を吟じ、私にお教え下さい
邪悪なものがやってきても、それを皆滅ぼすことができるように
ああ、皆に繁栄と幸福が訪れ、そして苦しみと哀しみがなくなりますように
幸運に恵まれた時その喜びの糸が途切れないように、勝利と吉祥の力をお授け下さい
私の手を、その10指を全て使って眉間におく
はじめはナモ^{注15}を唱え、未来仏を称える経を唱える
子らは涅槃を志すサンガの僧を称えるためにワイをする
師よ、その慈悲で私に教えを授けてください
ナモ、そして根本原理、それからシートーやコー・カーなどの最初の教えを、
続いて文字の基本、それからクメール語やタイ語も
師よ、蜘蛛が巣を張り巡らすように、余すところなくすべてを私にお教え下さい。
この身体に入り、世界を明るく照らす全き教えを、私の身体に刻みこんでください。
私から師匠へのワイが終わったら、さあ、ここにやってきてノーラーの教えを授けてください
身のこなし、足裁き、踊りの型、この道の様々なことを
.....左右へ身体の動かし方を
ヴェーダ、マントラ、カーターとともに、文字それからパーリ語も
秘数、護符、呪詛あらゆる教えとともに、踊りもお教え下さい

注12 サッディーはマスター、師匠への敬意を表するために用いられる韻詩の言葉。サッディーはタイ語の挨拶「サワッディーsawasdi」の南部方言。

注13 アラタarathaは経典などテキストに書かれた専門的な言葉やその意味

注14 カーターkhaathaalはパーリ語源で魔術、呪術、魔法などのために呪術師達が用いるテキスト

注15 ナモnamooは仏教の三宝（仏、法、僧）へ捧げる経文

師よ、まずここにやってきて、子らに儀礼の作法を、慣習に従ったその作法についての教えを授けてください。

ああ、吉祥の時が到来した。今がそのときだ。

吉祥時の到来を、すべてのラーチャ・クルーがここに訪れる時が来たことを伝えよう

私のラーチャ・クルーよ、ノーラーのラーチャ・クルーよ、あなたが現れる時がきた

私のラーチャ・クルーよ、急いでこちらに入ってきて下さい

師よ、子供達にあなたを称えさせてください、この小屋の上にやってきてください

今日は水曜日、最高の日。とうとう約束の日が訪れた

子孫がみな、供物を捧げるのにここに集まっています

今日は約束の日。持ち寄った供物をあなたに捧げたい

私たちの祖先よ、父はもう知っていて急いでこちらにやってきているはずだ

そこからここへ向かって、供物の所に向かって急いでやってくる

祖先よ、ここに着いたら供えてある衣にお着替えください

...父よ、化粧し衣装を着替えたら、おくつろぎください

家から降りてきて、私たち子孫があなたとお話しできるこの小屋を訪れてください

早くそこから降りて。師よ、早くここにきてください

昔のように優美に歩いてお越し下さい。身体の周りには十分気をつけて

ノーラーのラーチャ・クルーよ、あなたがこの小屋の訪れる..

..皆一緒に、祭壇の上にお越し下さい

あなたがたの身体が記憶している通りに降りてきてください。とうとう吉祥の時が訪れたのです。

さあ、吉祥の時が到来した。子孫は皆師を迎えるためにここに集まっています

..師匠とともにカミガミもここに集まっています

..ノーラーの師匠がここに集まり、儀礼小屋に降りてくる

[Yok Chuubua : 1999年7月 パッターン県で行われた大儀礼で歌った歌詞]

上記は1999年7月22日（水）から24日（金）の三日間、パッターン県クワンカヌン郡タレーノイ村でポーンヨーター家が主催して行われた、ノーラー・ローン・クルー（大儀礼）の際に歌われたサッディーの歌詞である。ちなみに、この儀礼の司祭、ノーラー・ヤイはヨック師であった。カート・クルーに引き続いて歌われるサッディーは、ノーラーの師匠の霊を儀礼空間に呼び込み、儀礼参加者の中の誰かの身体に憑依するよう誘導することを目的とした歌である。特に、上記に示した歌詞は大儀礼の初日、水曜日に歌われた儀礼最初のサッディーである。そのことは歌詞からも察せられるが、大儀礼の場合、通常、憑依が起こるのは一度だけではない。だいたい一日に一回の頻度で憑依が起こっている（ただし、ワン・プラッ[仏日]には憑依は起こらない）。他の憑依においても、この歌が歌われる。その際、ここにあげた歌詞の「水曜日～」の部分が消え、ただノーラーの師匠の霊を誘う内容に変わる。起源伝説の細部とともに、カート・クルー、サッディーの歌詞もまた、師匠によって、また地域によって異なっている。一人の芸人、一人のノーラー・ヤイが歌う場合も、歌を歌うたびにその内容が微妙に変化する

ようだ。前節であげたクン・ウバタム・ナラーコンのカート・クルーも、彼がいつも一字一句同じように歌ったというわけではない。特に、ノーラー・ローン・クルーにおいては、儀礼を主催する側の状況に応じて、その儀礼に招くべき師匠が異なるのが普通であり、ゆえに、ノーラー・ヤイは、歌詞の中で歌われる物語の大筋を変えずに、そこに主催者の要求を肉付けしていくという形で、常に臨機応変な歌詞づくりをおこなわねばならないのである。

ヨック師に、起源伝説についての取材をしたとき、私は彼にカート・クルーを歌ってほしいと請うた。しかしそのときは、楽師ルーク・クーもそばにおらず、パフォーマンスの雰囲気は整ってはいなかったこともあって、歌うことを拒まれた。それでも何とか歌ってほしいと懇願し、彼の弟子がコーラスの任をつとめてくれたのだが、少しばかり歌ったところで彼は「全然歌詞が思い出せない」と言って、歌うのをやめてしまった。彼は当時78才の老齢であり、私の好奇心のためにカート・クルーを歌うのが面倒だっただけなのかもしれない。しかしながら、儀礼の場に応じてその機に乗じた歌を歌いつけてきたノーラー・ヤイにとって、カート・クルーやサッディーは、儀礼という特別な空気の中で、クルーの霊力を背景にしてこそ、力を得るのだということがよくわかる。

儀礼における憑依

ノーラー・ローン・クルーでは、ルーク・クーの演奏を従えて歌うカート・クルー、サッディーに続いて憑依が起こる。ノーラー芸人の子孫である儀礼参加者の身体に取り憑き、その身体を借りて現れる師匠の霊は、サッディーに歌われているように、子孫たちにノーラーの儀礼のあり方を伝授する。前章でも述べたように、サッディーによって儀礼空間に誘い込まれた師匠の霊は、儀礼参加者の中から憑依すべき身体を選んでその体に取り憑く。霊に選ばれたひとの体が音楽にのって小刻みに揺れ始めると、それが霊の登場の合図となって、ノーラー・ヤイを含めた儀礼参加者全体の注意が憑依霊に集まる。最初、祭壇の前に座して身体を揺さぶっていた憑依霊が立ち上がり、霊は子孫に向かって、こう問いかける。

「私にノーラーの踊りを踊らせてたいか」。

霊の問いかけに対し、真剣な面もちで儀礼参加者達は、霊にノーラーの踊りを踊ってほしいという旨を伝える。すると、霊はノーラーの衣装を身につけ、ルーク・クーの音楽伴奏に合わせて儀礼小屋の中を踊り狂う。それから儀礼小屋の二階祭壇部へよじ登り、供物の様子を調べる。検査がすむと憑依霊は、儀礼小屋の（一階）中央に設置された白布の上に座して、ノーラー・ヤイを中心として霊を取り囲む子孫に、ノーラーのこと、そして儀礼のことを教え伝えるのである（写真26参照）。

事例1. 1998年7月ソクラー県ラノート郡パーンマイ村チャルンウィリヤパーブ家

第3章で儀礼のプロセスを紹介したチャルンウィリヤパーブ家で、儀礼空間に招請された霊は、「ター・ルワン・コン」と呼ばれるラーチャ・クルーの一人であった。ター・ルワン・コンは、チュア・サーイ・ノーラーにとって、祖先霊の象徴として認識されている存在である。儀礼を主催した親族の男性の身体に取り憑いたター・ルワン・コンは子孫に向かって次のように語った。

「私がノーラーの師匠としてここに取り憑いたのが本当かどうかを疑って、ここに見に来ている人々を苦しめてはいけない。ノーラーを守ってきたこの家族の中で、この人にノーラーが取り憑くには理由があるんだ。それから（おまえたちは）まだきちんとノーラーの儀礼をやれていない。」

それから子孫の一人が、霊にその他に注意すべき点があるかどうかを尋ねると、霊はこう教えた。

「おまえ達子孫はまだ昔と同じようには(儀礼を) やれていない。こう言うからって、この儀礼の主催者を怒ったり嫌ったりしているわけじゃない。ただ、まだ儀礼がうまくできていない原因を教えてやりたいんだ。おまえ達子孫が間違っていることを教えて、この親族の罪を許し、そして祭壇に供えられた供物を直して儀礼の作法を正さねばならない」

最初に憑依霊は、儀礼の初日に憑依を志願する人が何人もいたにもかかわらず、なかなか憑依が起こらなかったことについて言及している。実は、この日は儀礼の初日であったこともあって、憑依がなかなかうまく起こらなかったのである。ター・ルワン・コンが憑依する前に、儀礼参加者の中のある女性に誤って別の霊がとりついてしまい、そのせいで儀礼に集まった子孫が混乱してしまったのである。霊は、憑依の形で顕現する前の事柄についても全て了承しており、子孫の混乱を解くために、このような話からはじめたのである。

ノーラー芸人の子孫として、ノーラー・ローン・クルーを定期的に執り行ってきた親族は、儀礼を催すたびに憑依霊の教えを受け、それがノーラーとして正しい（昔通りの）やり方であるかどうかを知る。そして、二日ないしは三日に渡る儀礼の中で霊の教えに従い、間違いを正しながら儀礼を続けるのである。

事例2. 1999年7月パツタルン県クワンカヌン郡タレーノーイ村ポーヨーター家

「ノーラーのしきたり、順番を間違っではいけない。正しくしなければ。正しくするには夜じゃなくて昼間にノーラーを、それにつづいて、ピンロウジ・キンマ、線香、蠟燭、花を祭壇に供えるんだ。それにノーラー小屋を建てるのは別の月だよ」

それから子孫は霊に「間違いはまだありますか」と尋ねた。

「自分の（出身）地域以外の所に家を建てると、隣人と問題を起こすことになるだろう」と言い「個人的にそれを正すために何か（儀礼？）やらなければならない」と付け加えた。

事例2は事例1と同じく、大儀礼において憑依霊が子孫に語った言葉の一部である。事例2では、事例1のター・ルワン・コンのように象徴的な師匠、祖先が霊として現れたのではなく、儀礼主催者の母方の祖父でノーラー芸人であったという師匠の霊が、孫の一人である女性の身体に憑いて現れたのである。この霊も始めはやはり、儀礼の順序、供物を正しくさせようと子孫に言葉を与えている。特にこの事例では、「昼間にノーラーを」遂行するという点を強調しているが、これは憑依の段取りを示している。事例1では、初日の夜中、二日目の夜中、そして四日目の日中と、計三回の憑依があったが、事例2では、初日の夜中、二日目の日中、三日目の日中の3回憑依が起こっている（二日目の憑依の時間帯が異なっていることに注意）。憑依の瞬間にせよ何にせよ、儀礼の流れは、それを仕切るノーラー・ヤイを中心とした芸人と、儀礼を主催する家族の中心メンバーが協力して形作っていくものであり、師匠から知恵と技を受け継いだノーラー・ヤイにはそれぞれのやり方、そして祖先から作法を学んだ各家族にはそれぞれのやり方がある。しかしながら、それ以上に尊重されるのは師匠の教えであり、それが直接的に響く憑依霊の声は絶対的権限を持っている。事例2の会話の中から、憑依霊の威光によって、儀礼のプロセスが変化したことがわかる。霊が「ノーラーのしきたり、順番を間違っではいけない。正しくしなければ。正しくするには夜じゃなくて昼間にノーラーを..」と語ったことから、二日目の儀礼行動のプロセスが変化したことが読みとれるのである。

事例2の二日目の憑依は、儀礼参加者が意図して引き起こした現象であるというよりは、霊の方からアプローチしてきた現象のようであった。つまり、通常の憑依現象は、儀礼司祭や憑依志願者、それを取り巻く儀礼参加者の、憑依に対する心構えができている場合に起こる。そのプロセスには、先ず儀礼司祭がカート・クルーを歌い、そして憑依を誘発するサッディーを歌うことが含まれる。同時に、憑依志願者が儀礼司祭の側に座ること、あるいは、祭壇の前に座して霊が身体に取り憑くのを心を集中しながら待つことが含まれる。しかし、この場合、儀礼司祭は自分の演技（ターン・ポーク）前の、霊への祈祷歌として、カート・クルーを歌っていただけなのだが、そこへ突然、憑依が起こりそうになったのである。楽師を伴って、朗々と歌われるカート・クルーが終盤にさしかかろうとしたとき、司祭ノーラー・ヤイは、儀礼参加者の中から憑依が起こりそうな雰囲気を感じて、カート・クルーをもって祈祷歌を終え、演技へと移行するはずだった予定を変更して、続けてサッディーを歌うことで、憑依を促し、成功させたのである。憑依志願者にとっては、この憑依は二回目で霊が入りやすくなっていたこともあ

り、また、臨機応変な劇団の対応がうまくいって、霊は無事、憑依志願者の身体を借りてこの世に顕現することができた。そして彼は、儀礼の順序についての間違いを犯しそうになっていた子孫をなじったのである。

もちろん、儀礼の間、憑依はいつでもどこでも起こるというわけではないだろう。儀礼空間の上空を漂っている霊をより身近に近づける手段としてのカート・クルー、それに続くサッディーという一連の祈祷歌が、憑依のきっかけとして重要な役割を果たしていることは言うまでもない。ただ、事例2のこの現象は、サッディーが歌われるよりも前に、憑依の前触れが感じ取られるほど、霊力が強く作用していたのであろうと推察される。

供物や順序を中心とした儀礼の首尾についての談話が終了すると、個人的な問題についての相談へと移行することもある。上記の霊の語りの後半では、今回の儀礼を催すことになった原因の一つである、家の新築問題に触れている。この親族の内の一人が、地元パットルン県から少し離れたサトゥン県に家を新築したのである。実は、事例2は家の完成を祝い、ケー・ボンの意味も込めて、大儀礼が行われたのだが、祖先霊はあまりそのことをよく思っていなかったようだ。

また、事例2では、興味深い現象が起こっている。憑依霊が3人現れたのである。初日は一人、二日目に二人になり、そして最後の三日目に3人という具合に、霊の数が徐々に増えていったのである。しかも、二日目以降の憑依現象は、最初に現れた霊が他の霊を呼び、儀礼参加者の中の別の身体を選んで、そこに乗り移るよう命じたために起こったのである。一人目の霊は、先にも述べたように、儀礼主催者の亡くなった祖父の霊であった。そして、二人目の霊は、誰とはっきり名前がわからない霊で、おそらく召使い（または馬鹿者）の霊と考えられている。三人目は、道化師プラーンの霊（このプラーンの霊も特定の霊をさしているわけではない）であった。この事例で、注目すべきなのは、現れた霊がそれぞれキャラクターごとに、踊り方をを変えていたという点である。最初に登場した祖父の霊は、孫娘の身体を借りてキンノーンの型などノーラー特有の踊りに興じた。その他、召使いと見なされた霊は、踊らず、ただ恥ずかしそうに照れ笑いを見せて儀礼参加者を楽しませ、道化の霊は、手指を前に出し、反対に尻を後ろに突き出すというプラーン特有の滑稽な舞踊パターンを用いて、リズムに乗って、体を動かしていた。

事例2から、一回の儀礼の中では、憑依が必ずしも一人だけに起こるとは限らないことがわかる。芸人たちの経験談から、全く憑依が起こらないこともあれば、一度に20人も憑依が起こり、儀礼空間が憑依霊の踊りで埋め尽くされることもあるのだということが明らかになった。霊の訪れやその憑依は、ノーラー・ヤイの力だけでは、どうにもならない部分があり、すべてを悟っている霊の目きき、その考え次第であると信じられている。しかし、一つの儀礼の中で、霊が取り憑くことに決めた子孫/弟子の身体には、数回に渡る憑依の機会に、必ず同じ身体に取り憑くことだけははっきりしている。

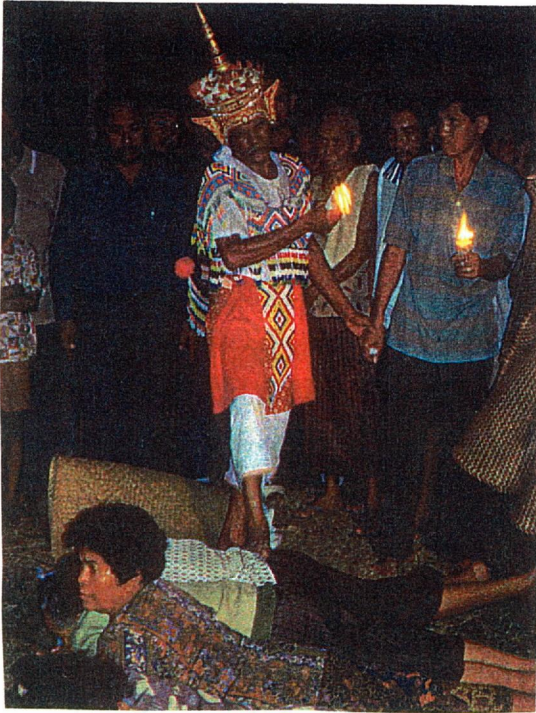


写真39. 憑依霊による治癒行為
人々は霊の道に横たわり踏みつけられるのを待つ

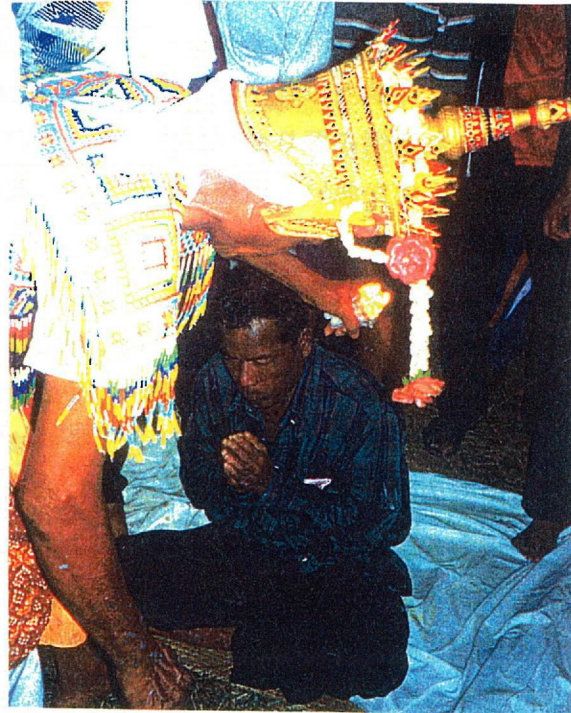


写真40. 憑依霊による治癒行為

儀礼参加者と憑依霊とのやりとりの内容は、前回行った儀礼の際に交わした契約通りに儀礼が遂行されているかどうかについての問答、そして今行われている儀礼の首尾が正しく（伝統通りに）遂行されているかどうかについて、そして、次の儀礼の時期およびその規模をどうするかという事柄が主である。大儀礼を毎年おこなう（事例1のように）というのが基本だが、大儀礼のような大規模な儀礼を毎年のように主催することが経済的に困難な家族もある。このとき、儀礼の頻度や規模を縮小する約束を霊ととりつける事ができるのである。この霊との約束、契約が基礎となって、ノーラー・ローン・ケルは連綿と続けられてきたのである。子孫は霊から災厄をもたらされたくない一心でこの契約を結ぶ。約束通りに儀礼が行われず、霊が供養されることがなくなると、家族の者を不幸に陥れる霊の祟りが起こると信じられているからである。

霊の恵みとその祟り

ノーラーの師匠の霊は、パフォーマンス前の芸人に力を与えたり、昔ながらの儀礼やしきたりを子孫に伝え、ノーラーの知恵や技を授けてくれる師匠であるとともに、超自然の力で弟子や子孫を加護し、憑依霊として人々の前に現れ、病を治癒する呪術的な力も持ち合わせている。火のついたたくさんの蠟燭を手に持ち、それを口にくわえたりして非凡な力を聴衆に見せつけた事例1の憑依霊（第3章第2節参照）は、ノーラーの衣装に身を包み、音楽伴奏に乗って踊りながら、憑依の起こった家から儀礼小屋の間を行き来した。彼が通るその道（家から儀礼小屋までの十数メートルの長さの道）には、白

い布が敷かれ、そこは聖化された。儀礼参加者は霊の加護力にあやかろうとして、その道中、白布の上に横たわり、霊が聴衆の背中を踏みつけて通るのを待った（写真39参照）。手に持った蠟燭を振りかざしながら、その道をゆく憑依霊は、身体に病を持つ子孫を見つけると、何か悪いものをとりだすような仕草をして、一種の治癒行為を行った（写真40参照）。

事例1のような憑依霊が、儀礼に居合わせた聴衆に働きかける上記のような現象とは別に、霊に取り憑かれた人自身も、霊の憑依による恩恵を受けている。霊に自分の身体を自由に操られた人々は、一様に霊が自分の身体を占領していた時の記憶（意識）を持たないと主張するが、憑依が終わると、それまで思わしくなかった体調が急によくなったりして周囲の者を驚かせ、霊の訪れを自らも憑依の後に体感するのである。憑依に際して、何人もの志願者が現れるのはこのような憑依による恩恵を期待してのことであろう。しかし、このような霊の慈愛に満ちた振る舞いは、弟子や子孫が霊に敬意を表する態度をとり続けてきた見返りであり、逆に弟子や子孫が霊を省みず、儀礼などの慰霊行為をやめてしまうと、霊はたちまち悪霊となって猛威をふるい始める。

霊の祟り1. ヨック師の前妻

私の最初の妻はター・ルワン・コンを崇拝してよく踊っていた。それでター・ルワンが憑くようなことはなかった。でもある時婆さんは信仰をやめてしまったんだ。それから私と婆さんは別れることになって、私は新しい妻と再婚した。婆さんも同じだよ。するとある時、婆さんが病に倒れて誰かの助けを借りなくては一人で何もできないくらいに弱ってしまったんだ。それで、婆さんは私が現れるのを待ち、「ヨック爺さんはいつやってくるのか」としきりに周りの者に尋ねていたようだ。その話を聞いて、私も婆さんの家に行き、その容態を見たんだが、婆さんの体はすっかり腫れ上がっていた。そのころ、まだたくさんの呪文に精通していなかった私は、この異常な事態がどうして起こったのかわからなかったので、年輩の呪術師の所に連れて行ったんだ。呪術師は「これはノーラーの霊に当たったんだな」と言っていたよ。婆さんの姉さんの話では、この病はター・ルワンへの信仰をやめた頃から始まったらしい。それに婆さんは今すぐにも死んでしまうと言う。私が急いで家に行ってみると、家族はもう葬式の準備をしていて婆さんのからだは葬式用の布にくるまれていた。私はその布をはがして婆さんの体をもんでやったんだ。すると婆さんが意識を取り戻したんで、家にいた子供達も本当に驚いていた。これはやっぱりノーラーの霊の祟りだということで、私は後日この祟りを解く儀礼をやったんだ。最初、婆さんは歩くこともままならなかったが、10日ほどするとすっかり歩けるようになって、今も元気に暮らしているよ。これが25年ほど前の話だ。[1999年10月 ヨック・チューブアとのインタビューから]

これは、ヨック師とのインタビューから聴取されたノーラーの霊の祟りの一例である。この例にもあるように、ノーラー芸人の身内や子孫などノーラーと関わりのある人間がノーラーを忘れ、ノーラーへの崇拝の心を捨てたとき、霊の祟りにあうと信じられている。しかしながら、もう一度その心を取り戻し、ノーラー・ヤイや呪術師などの力

を借りて供物を捧げ霊を供養すると、霊は彼らを許すとも信じられている。霊に敬意を表し、霊を喜ばせる慰霊行為を行うだけではなく、この崇りが原因でノーラー芸人になることを決意する者もある (Udom Nuuthaung 1993: 47)。この凶兆を見逃し、それでもなおノーラーに屈しない時は恐ろしい結末がやってくる。

霊の崇り2. Chalaat Sukkhaaoの兄

私の家族は本来チュア・サーイ・ノーラーじゃなかったの、私が12才でノーラーの道に進んだときは、本当に家族みんなから反対されていたのよ。私の兄は特にノーラー芸人が嫌いでね。一日公演しただけで、ものすごくお金が儲かるような堅実でない仕事を軽蔑しているみたいだった。それでも私は私でノーラー芸人としてがんばっていたんだけど、ある時、知り合いの呪術師がね、「あんたの兄さんの子供が死ぬよ」って、言ったの。そうしたら、しばらくして本当に死んでしまったんだよ。まだ小さな子供だったのに。兄さんがノーラーに対して敬意を払わなかったことが一番の原因だと思われる。それ以来、チュア・サーイ・ノーラーではなかった私の実家もノーラーを信仰するようになって、家にノーラーの祭壇を作って供養しているんですよ。兄さんの方もノーラーについてはあれ以来に何も言わなくなっちゃったけど、やっぱりノーラーの力を信じているに違いないでしょうよ。[2000年2月チャラート・スックカーオとのインタビューより]

チャラート・スックカーオもまた、私のインフォーマントの一人で、ナコン・シータマラート県に住む50代の女性ノーラー（芸人）である。彼女は、インタビューの中で語っているように、チュア・サーイ・ノーラー出身ではない芸人であり、そのために、ノーラーの道を志した当時、家族から猛反対を受けたという。中でも実兄のノーラー批判は強く、頑なにノーラーを否定し続けた彼は、息子を失うという最悪の報復を受けた。この事例はチュア・サーイ・ノーラーの観念がノーラー芸人を介して、素早く新しい血族にまで広がっていったことを暗に示している。チュア・サーイ・ノーラーは、善にも悪にも作用するノーラーの師匠の霊力を背景としており、ネット・ワークの外側にいる者に対して、常に開かれたシステムであり、同時に、一旦ネット・ワーク内に組み入れられた者には、霊の恩恵と崇りへの恐怖を与えることによって、霊への崇拜心を基礎とした内部の結びつきを強化するという集団構造を持っていたのである。

本節では、ノーラーを称え、ノーラーの儀礼に参加するなどして、ノーラーに関わってきた人々が、ノーラーの師匠を、そしてその霊力をどのように認識しているかという問題について、憑依現象を中心に考察している。ここでは、ノーラー芸人のみならず芸の聴衆たちを含めた師匠の観念に焦点を当てている。ノーラー芸人にとっての師匠とは、起源伝説に登場するラーチャ・クルーや亡くなった師匠の霊（祖父や父、叔父など親族である場合も多い）、そして実際、自分にノーラーの知識と技を授けてくれた師匠を意味している。一方、芸人ではないチュア・サーイ・ノーラーの場合、当然その師匠観は芸人のそれとは異なり、特に霊的存在については、師匠というよりも親族、祖先と

して意識する傾向にある。同じチュア・サーイ・ノーラーであっても、芸人か芸人でないかによって師匠の認識は多少は異なっているが、起源伝説に登場するラーチャ・クルーを第一の師匠、祖として崇めるのは皆同様である。中でもター・ルワン・コンを中心としたター・ルワンの存在は、ノーラーのクルーの中でも師匠より祖先として認識される傾向が強く、ノーラーの師匠観を知る上で重要な存在と考えられる。サッディーによって誘い出される師匠の霊の中でも、ター・ルワンは、憑依という形で頻繁に人々の前に現れる。ター・ルワンは、起源伝説の中ではノーラー芸人として特別な役割を持たない存在であった。しかし、彼らが神レベルの師匠と関係のある人物として、またノーラー・パフォーマンスの周りに存在していた人物として、尊重されていることも事実である。クン・ウパタム・ナラーコンの「ルーク・ガーン・ヤーム・ディー」の中で、無惨な死を遂げたター・ルワンが血や体液、遺骨となって子孫に伝えられたと歌われているように、彼らの存在は「死」を通じて、起源伝説世界のノーラー（知識や技）を次の世代、子孫へとつないでいくノーラーの糸、道筋となった。つまり、ノーラーに関わる人々すべてをつなぐチュア・サーイの観念を擬人化したものではなかったかと考えられるのである。ター・ルワンという言葉は、チュア・サーイ・ノーラーにとっての師匠、そして祖先のメタファーであり、漠然とした祖先という対象への崇拜心をより強固なものにするために一つにまとめ、擬人化した像であったといえるだろう。この糸で紡がれた師匠/祖先と弟子/子孫は何を伝えあっていたのだろうか。

身体に注ぎ込まれる師のおしえ：踊りつづけること

私の姉さんもまた、霊の祟りにあっているんです。ある時姉さんにノーラーの霊が取り憑いて、霊から「ノーラーになれ」と言われたそうです。でも姉さんの場合のノーラーは、私のように人前で踊る芸人になるということではなくて、霊を供養する際に、祭壇の前で憑依が起こり、霊に任せてノーラーの踊りを踊るといものなだけけれど。それでもノーラーの踊りを踊っているという意味でやはりそれは、ノーラーなんですよ。[2000年2月 チャラート・スックカーオとのインタビューより]

これは、霊の憑依をきっかけにノーラーとなってしまったチャラート・スックカーオの姉の逸話である。「ノーラーになった」といっても、チャラート師が語っているように、それは舞台芸人になるという意味ではなく、個人的な場で霊に身体を預けてノーラーの踊りを踊る事を意味している。憑依の中で、霊からノーラーになることを望まれた彼女は、いまでも時折「ノーラーであり」続けているという。憑依現象に伴って踊りを踊る場合、本人はトランス状態にあるため、そのときの行動や意識は知覚されないはずであり、実際ノーラー・ローン・クルーの中で憑依にあった人々も、そのときのことは何も記憶していないと語っている。にもかかわらず、定期的にノーラーとなって踊る姉の姿を、チャラート師は「ノーラーの踊りを練習している」と認識しているのである。憑

依によって引き起こされる激しいトランス舞踊は霊の感情の発露と見なされているばかりではなく、ノーラーの踊りを内側から伝授している姿とも解釈されているのである。

このように、ノーラーのパフォーマンス伝承は芸人だけにとどまらず、それを支える聴衆にも及んでいる。チャラート師の姉の例にあるように、憑依現象に伴ってそれが起こることもあれば、ノーラー・ローン・クルーの中で、奉納舞として聴衆が自ら演技を希望した時に起こる場合もある。後者の場合、ノーラーの舞を教授してもらおうと希望する人々には、憑依霊から教わる場合とノーラー・ヤイから教わる場合の二種類のパターンがある。病の完治など、何らかの願が成就したとき、その返礼として供物やパフォーマンスなどの霊を楽しませることを目的とした捧げものをする行為は、ケー・ボンの基本原則である。この原則に基づいて、ノーラー・ローン・クルーはおこなわれている。その中で、奉納舞として霊にパフォーマンスを献納するのは、劇団のメンバーだけではなく、芸人ではないチュア・サーイ・ノーラーが、自ら踊りを踊って霊を喜ばせようとすることもある。当然ながらこの場合、人々は自らの意志で、憑依霊ないしはノーラー・ヤイにノーラーの踊りを教授してもらえよう願い出て、師匠の教えから体得した踊りをその他の聴衆の前で披露する。このとき、彼らは知の伝承に立ち会い、ノーラーとして踊ることの意味を体験する。

チュア・サーイ・ノーラーの観念によって、緩やかにそして強固に結びついた師匠と弟子、または祖先と子孫は、ノーラー・ローン・クルーにおいてノーラー芸人が繰り広げるノーラーの世界、師匠の世界をともに楽しむ。しかしそれは娯楽パフォーマンスとして享受されるばかりではない。そこには霊が訪れ、儀礼参加者全体にノーラーとしての知識を伝授したり、逆に儀礼参加者自身が師匠に教えを請うて舞を献じる姿も見受けられる。儀礼の中で、直接的または間接的にノーラー・パフォーマンスを中心に結びつけられた集団全体が、ノーラーの教えを体中に浴び、次の機会までその思い出を身体に刻みつけるのである。

第5章 ノーラー芸人

チュア・サーイ・ノーラーという集団にとって、芸人として舞台に上がる場合も、儀礼の中で憑依霊に身を任せる場合も、何らかの形でノーラーの踊りの世界に身を投じること、その世界に浸ることが「ノーラーである」ことの証であった。ノーラーとして、彼らが演じた世界は、師匠との関係の表徴であると解釈される。また、彼らのノーラー世界への関わり方は、レイブラが提唱した「正統的周辺参加」に相当するとも考えられる(1993)。実践共同体において、そこに属する人々、つまり社会の構成員は、単一の目標点を持っているわけではないが、共同の状況に埋め込まれているとレイブラは述べた(1993: 9-12)。これは、まさにノーラーにおけるチュア・サーイ・ノーラーの状況を言い得ている。チュア・サーイ・ノーラーに含まれる集団の構成員は、皆が等しく芸人であろうとしているわけではないし、逆にまた、皆が観客であろうとしているわけでもない。しかし、彼らはみな、ノーラーの師匠観を基礎とした記憶の世界に存在し、師匠という存在、その概念を通して、様々な形の「踊る身体」を有することによってつながり、知の交換の場に立ち会うという、同じ状況に埋め込まれているのである。

師匠の像を通して得られるノーラーの「踊る身体」については、次章でまとめるが、ここではまず、チュア・サーイ・ノーラーの代表として、集団の記憶に大きな影響を与えてきた、ノーラー芸人に焦点を当てたい。通過儀礼を軸とした彼らの修行の流れを追いながら、ノーラーと師匠との関わりについて考察する。

第1節 ノーラーの道

芸人を志す：師との出会い

ノーラー芸人の世界は、完全な世襲制ではなく、すべての人に開かれた自由な組織である。つまり、ノーラー芸人になりたいと希望した者は、血筋がどうあれ、また現在では性別をも問わず、すべからず芸人になることができるのである。しかし、ノーラーのパフォーマンスを、観客として、またクライアントとして支えてきたノーラーの子孫(チュア・サーイ・ノーラーの大部分を構成する人々)の存在に注目したとき、ノーラーという芸能が、伝統的に血によっても強く結びつけられてきたという事実を留意しておかなければならない。ノーラーの血筋にある者は、芸人となる人生を選ぶことがしばしばある。祖父や父、叔父/伯父など家族にノーラー芸人がいると、その家の息子(今では娘もその数に含まれるが)は、幼い頃からノーラーの芸能に触れる機会が自然と多くなる。家族について興行の旅に同行するうちに、いつの間にか芸人になっていくケースも

見られる。事実、ヨック師やサワット師は、ノーラーの家系に育ち、子供の頃から日常的にノーラーに触れてきたために、自然と芸人になったと語っている。

ウドムは、インタビューによって、ノーラーの道を志す者の中には「師匠の霊による祟り」がきっかけとなった場合もあることを明らかにした。

(ノーラー芸人であった)祖先の霊が、芸人になろうとしない子孫を罰するために、家族の誰かが病気にかかるよう仕掛ける。原因不明の病に冒されて身体はやせこけ、食べ物は何も喉を通らず、どのような治療を行っても病は癒えない。ただただ衰弱するばかりとなる。熟練の呪術師の診察、あるいは憑依を伴う儀礼の中で患者の容態を診ると、それがノーラーの師匠(の霊)の祟りであることが判明する。師匠が原因していることがわかると、「この病を治してくれるのなら、ノーラーの踊りを習います」という内容の願掛け(ボン・バーン)を行う。願が成就すると、その誓願に従ってノーラーの道に入ることになる。[Udom Nuuthaung 1993:47]

ノーラーを演じる家系に生まれ、自然と芸人の道を歩んできた者、師匠の霊の祟りにあい、霊との契約の末に道を志した者、ノーラーの家系ではないにも関わらず、その魅力に引かれてこの世界に身を投じた者、芸の道を行く人々の動機は様々だが^{注1}、いずれにせよ、芸人としての道を歩み始めた彼らの修行は、師匠との出会いから始まる。

タイでは、何か新しいことを始めて学び知ること、または学び始める前に師匠を尊敬して拝礼する儀式的行為をクン・クルー *khun khruu* と呼ぶが、ノーラーの弟子入りでも、クン・クルーの儀式が行われていたようだ(現在は行われないこともある)。10才にもならない子供が弟子入りをするので、最初は、通常、父母や保護者の承諾が必要になる。祖父や父親など同居する家族がノーラー芸人である場合、子供は(少なくとも幼い頃は)彼らを師と仰ぐことになるが、家族にそうした先達がない場合、他に適当な師匠を探さなければならない。子供自ら師匠を選び、家族を捨ててノーラーの世界に飛び込む例もあるが、ほとんどの場合、幼い子供の将来を父母と師匠が決定してしまうのである。父母や保護者が適当な師匠を選び、クルーと保護者の間で子供の弟子入り計画を練る。弟子入りの日取りを決めなければならないからである。師匠が弟子を受け入れる日取り^{注2}には、何月何日という決まりはなく、双方の都合のよい時期が選ばれてたよ

^{注1} ここ2~30年の間にタイの伝統文化、地域の伝統(芸能)を保全しようとするプログラムが小・中学校、高等学校、大学など各種の教育機関で進められてきた。そのプログラムの一つとして、南部ではノーラー・パフォーマンスを子供達に伝えようとする傾向が強まってきている。インフォーマントの一人であるスパット師は、彼の出身校である国立演劇舞踊学校ナコン・シータマラート校で中学時代にヨック師に出会った。チュア・サーイ・ノーラー出身者ではなかった彼が師との出会いを境にノーラーの世界を知り、今では、ノーラーの研究者として、またパフォーマーとして、そして師匠としても活躍している。このように、近年では学校教育を通してノーラーと出会うというパターンも生まれてきているのである。

^{注2} たいてい師匠は、農作業などの本業が比較的暇な時期に弟子を引き受けており、さらに、陰暦の月の後半で月が暗くなる時期(黒分)には、弟子の上達が妨げられると信じられたために、弟子入りは行われなかったという(Saaroot Nakhawiroot 1995: 108)。

うだが、たいてい曜日は先生の日である木曜日とされた (Saaroot Nakhawiroot 1995: 108)。弟子入りの日、保護者は子供を連れ、花や蠟燭、線香、白米、干し魚などを持ってクルーに捧げ、子供を師匠に託した(Saaroot Nakhawiroot 1995: 108)。昔は交通事情などの関係から弟子は幼い頃から師匠の家に居候し、師匠と寝食を共にしながらノーラーの指導を受けた。

弟子が師匠と始めて出会うこの日、ピティー・ソート・ガムライ *phithii saut kamlai* と呼ばれる入門の儀式が行われることがある。しかしながら、実際には、この儀式はノーラー・ローン・クルーの中で行われる場合が多く、儀礼の機会にいつ恵まれるかわからないために、既に入門を果たした者、ノーラーの修行を始めて少し時間がたった者でも参加することができる。先に述べたクン・クルーと同じくこの儀式でも、弟子ないしはその保護者が花と蠟燭、キンマ、硬貨などを持ってノーラー・ヤイに捧げ、師匠に平伏・跪拝して、弟子となったことを表明する。ただし、この後儀式の中でノーラー芸人と衣装との関係を象徴的に表現した行為が、師匠から弟子になされる。

ノーラー・ヤイはその入門者の両手に拍子木を握らせ、その拍子木を通してノーラーの装身具の一つ、ガムライ（腕輪）を子供の腕に流し入れる。ソートは「差し入れる、挿入する」を意味するタイ語であるところから、この入門式の名がつけられたという。師匠は、腕輪をつけた弟子の両手を持って上にあげ、踊りの基本的な手の型であるウォン・ラム *wong ram*（親指以外の4本の指を揃え、手の甲で弧を描くように反らせた手の形）に整える。それから師匠は弟子に聖水を振りかけ、入門の訓辞を述べる。弟子が師匠に3回跪拝して儀式は終了する[Udom Nuuthaung 1993: 103/ Suphat Naakseen 1996: 29]。

このガムライ（腕輪）を通す儀式はノーラー・ローン・クルーの中でおこなわれるため、弟子はノーラーとしての知恵と技を授けてくれる師匠の他に、霊的存在としての師匠にも触れることができる。この儀式において、弟子は霊的存在にもつながる師匠の存在を意識し始めるのである。

ノーラー修行

入門の儀式がすむと、本格的な修行・訓練が始まる。まずは手や腕、脚、胴体を鍛え、柔軟な身体を作る基礎訓練から始められる。サーロートは、この段階には跪いて座ったときの身体のバランス、直角に曲げる身体のバランス、身体をひねりねじったときのバランスといった3つのポーズとそのバランス感覚を養うための基礎訓練があると述べている(Saaroot Nakhawiroot 1995: 109-110)。ノーラーの舞踊姿態は、立つ、椅子に座る、跪いて座るの三種類を基礎としているが、その一つ、跪いて座る状態での身体訓練が最初に行われる。地面に両膝をつけ、左右に50cm以上離し重心を中央下方向にずえる座り方は、ノーラー特有の姿勢である。訓練では、この状態で背筋をのぼし、顎を

引き上げ、肩、胸を張ってじっとしていなければならない。昔はその姿勢で30分以上も静止させられたという(Saaroot Nakhawiroot 1995: 109)。次に、直角に身体を曲げる時のバランス感覚を学ぶ。ノーラーの舞踊姿態の中には、身体の一部を使って直角を作り、その直角の部分によって勇壮さを演出するという型がある。例えば、ノーラーの基本的な舞踊型(メー・ター)に含まれるカオ・クワイは、身体全体で直角を作ることができる姿態であるといえよう(写真13参照)。胴体に対して垂直になるように上腕をあげ、その上腕は肘を軸に下腕と直角になるようにあげる、そして胴体に対して垂直になるように上脚を左右に曲げ広げて、膝を軸に上脚と下脚を直角にまげる。宮廷系の古典舞踊では、このような完全な直角の形はあまり好まれず、兵士の勇壮さを表現する場合にこのような形を表現するとしても、やや丸みを帯びてみえるように肩の張りを押さえて少し内側に向けるなどの工夫がみられる。ノーラーの場合は、芸人の身体ができるかぎり大きく見えるように、直角に曲げられた身体の張りを誇張し、それに手先や足先などの丸味を加えることで、強さと硬さの中にも柔らかさが加えられた独特の柔軟性を表現するというスタイルを好む傾向にある。3つ目の身体の内ねりは、ノーラー舞踊姿態の最大の特徴といえる、トゥア・オンにつながる柔軟性を追求する基礎訓練となる。支柱となる胴体をひねりねじった状態で手や足やどのような位置に据えるのがよいのか、そのバランス感覚が伝授されるのである。このような柔軟な身体を鍛える基礎訓練を経て、ノーラー的な美しい身体が生み出される。幼い頃からこのような訓練を持って鍛えられた身体は、時には直径50cmほどの小さな盆の上に身体をはめ込めるほどの柔軟な身体へと変貌していくのである(写真16「ポット・ナイ・タート」参照)。

師の面影を追う

身体の動きとそのバランスが徐々に整ってくると、踊りと歌の学習段階に入る。最初は歌詞のない舞踊曲、ノーラーの基本的な舞踊型メー・ターを集めたプレーン・クルーを学習する。第3章で紹介した12のメー・ターは、起源伝説上の師匠がテーワダーから授かったと信じられている³³。しかし、その12の舞踊型は一例にすぎず、プレーン・クルーを構成する12の型はそれを伝える師匠によって異なっているのである。5人のノーラー芸人がそれぞれ受け継いだ12のメー・ターを比較分析したSomphoot Ketukaeoの資料がそれを如実に物語っている。5人の師が演じるメー・ターは、第一の型「天人の合掌」以外、順番や名称、型など微妙に異なっている(Somphoot Ketukaeo 1995: 91-92)。プレーン・クルーの伝授を終えると、師は弟子に「クルー・ソーン(師の教え)

³³ メー・ターに関する伝説もいくつか存在する。ナン・ヌワン・トーン・サムリーがみた夢の中で、テーワダーが12の型を踊って見せたという説(Udom Nuuthaung 1995: 1)や、彼女の息子とその仲間となった道化師のプレーン・ブンが、旅芸人として放浪していたある晩、テーワダーが夢に出てきて12の舞踊型を教えたという説(Suchaat Sutthi 1974: 9-10)がある。

」、 「ソーン・ラム（舞踊の伝授）」、 「パトム（第一の曲）」 と呼ばれる歌詞のある最初の舞踊曲を伝授する。これらの三曲は歌詞に合わせてその意味を身体で表現するタム・ポットの一種で、 ノーラー・ローン・クルーでは、 必ず演じられ、 芸人にとって最も重要な曲と見なされている。 なかでも、 最初に学ぶタム・ポットである、 クルー・ソーンは、 弟子が師匠から踊りを習い始めるそのプロセスがそのまま歌となり、 踊りとなって表現されたパフォーマンスである。

クルー・ソーン（師の教え）

おお、クルー。クルーよ。教えてください。	1
この手を開け、動かしてください。	2
クルーよ。ノーラーの衣装を身につけさせ、	3
この弟子に腕輪をお与え下さい。	4
スート[冠]を被せてください。	5
そして（冠についている）花輪に触れて	6
この弟子に腕輪をお与え下さい。	7
左腕に、そして右の腕につけてください。	8
クルーよ。左から体を動かし、	9
五国の値打ちがあるほどの美しさを	10
クルーよ。右の身体を動かし、	11
5タムルントン[昔の貨幣単価]の値打ちがつくほどの	12
黄金のような脚の使い方、	13
腕の使い方を教えてください。	14
どこを探してもこの私と同じくらい、	15
テーワダーのように美しく舞える者がいなくなるほどに	16
[Udom Nuuthaung 1993: 144-145他/岩澤 2001b: 180]	

上記のようにクルー・ソーンは16行の歌詞からなり、1行ごとに1つの型が振り付けられる。クルー・ソーンの手順はすべてのノーラー芸人の間で、ほぼ同じものが伝えられてきたが、歌詞に振り当てられる舞踊型は、プレーン・クルーと同様に、師匠によって異なっている。ここでは私自身も学んだ振付（ヨック師のヴァージョン）を例にとって考察する。

クルー・ソーンの手順は、弟子が師匠に対して、ノーラーの衣装の着付け方、そして踊りの基礎となるノーラーの身体の動かし方を問い、その知識を授けてもらえるよう願い願う内容である。クルー・ソーンの手順は、師匠に敬意を表すためのポーズである合掌（ワイ）から始まる。合掌のポーズは、クルー・ソーンに限らず、ソーン・ラム、パトムにおいても最初の型として組み込まれ、これらの舞踊が師匠への敬意を表することから始まっているのを見て取れる。合掌に続く、クルー・ソーンの手順の内容は、衣装や装身具についての知識と、身体の各部分を動かす方法についての知識の二つに分類される。前者には、3から8の型が含まれ、後者には、2と9から16の型が含ま



写真41. クルー・ソーンの舞踊形③
(プック・パー)



写真42. クルー・ソーンの舞踊形④
(ソート・ガムライ)



写真43. クルー・ソーンの舞踊形⑤
(クローブ・スート・ノイ)

れる。特に、衣装に関する知識を舞踊化した前者は、着付けを学ぶこと以上の象徴的な意味が込められているため、以下に詳述する。

3では、いくつかのパーツを重ねて完成させるノーラーの衣装の土台（下着）となる腰布の巻き方が振り付けられている。写真41のように、腰の位置で交差した両手が布を

ひもで縛る仕草として表現されている。親指と人差し指の先をくっつけそれがひもを持つ手の仕草を表現している。写真41で交差した状態にある両手を左右に引っ張り引き離すことによって、ひもを結ぶ動作が表現される(写真41参照)。4、7、8はガムライ(腕輪)を使った表現をさし、写真42のように、右手で支えた左手の手首の所に腕輪が装着されている感じがよく表されている(写真42参照)。ノーラー芸人は両腕、両手首にたくさんの腕輪を付けるが、これは昔の王族、貴族階級の人々が用いていた装身具に由来するもので、そこから改良を重ねて作られた道具と言われる(Wimon Dansii 1980: 69)。両手首にはめられた細い腕輪は、15から25個にもなり、それらは装身具の役割だけではなく、踊るときにそれがぶつかってシャンシャンシャンと音を立てることから、リズム楽器の役目も果たしている(Wimon Dansii 1980: 69)。5、6は、スート(冠)を表現している。5では、頭の側面に添えられた右手は、師匠から被されたスートの側面をさし、左手ではスートの頭頂部をさし、スートの輪郭線を描きだしている(写真43参照)。一方、6では、スートの片側につけられている花飾りを表している。

ノーラーの衣装・装身具には、この他にも斜帯、帯飾り、爪や羽尾など数多くのパーツがあるが、その中から特にスートとガムライが選ばれ、クルー・ソーンに歌い込まれている点に注目したい。これら二つの装身具は、ノーラー芸人にとって、彼らが儀礼を契機に通過する段階を象徴しているのである。ガムライは、弟子がノーラーの世界に入門した最初の儀式を象徴する道具であり、ピティー・ソート・ガムライという儀式名の由来となっていた。師匠が弟子に最初に与えた道具は、このガムライなのである。ガムライを着け、その使い方を知るということは、ノーラー芸人としての修行の始まりを暗示している。それに対して、冠スートはノーラー芸人として一人前になったことを象徴する道具と考えられる。師匠が弟子に冠を被せるということは、師匠が弟子を舞台芸人として一人前であることを認めた証拠と考えられる。それは第4章で述べたように、宮廷系の古典舞踊世界においても同様である。ただし、ノーラーの場合、冠を被せるという行為(クローブ・スート)には二つの段階があり、それぞれ芸人のレベル、段階を象徴している。修行を始めたばかりの未熟練者は少しだけスートを被せるという意味のクローブ・スート・ノイ *khraup soet naui* (ノイは「少ない」の意味)の段階にあり、一方、一人前の芸人として、さらには師匠として認知された熟練者は、盛大な儀礼とともにスートを被せ与えられる、クローブ・スート・ヤイ *khraup soet yai* (ヤイは「大きい」の意味)の段階にあると考えられている(Cit Cimphong 1980: 152)。後者に相当するのが、ワイ・クルー、ケー・ボンと並んでノーラー・ローン・クルー(儀礼)の主要な目的の一つであった、クローブ・スートである(次節参照)。そこから、スートは芸人にとって、ノーラーにおける最高知のメタファーであることがわかるだろう。クルー・ソーンにおいては、「クローブ・スート・ノイ」と歌われ、ここではまだ未熟な弟子が、師匠に向かってスートを被せてほしいと願うのは、クローブ・スート・ヤイを目標とし、ノーラーの知の世界に触れたいと願う弟子達の心の現れであると考えられ

る。クルー・ソーンに続いて学習するソーン・ラム、パトムでは、自然描写や動物の動き、有名な物語に登場するキャラクター特有の姿、テーワダーなどの超自然存在の動きを表現している。しかし、この二曲は、ただ歌詞の意味にそっていろいろな舞踊型をつなぎ紡いでいるのではない。ソーン・ラムでは、師匠に向かって「～の型を教えてください」と願う歌詞が何度も出てきており、パトムは、「師匠が教えてくれたとおりに踊ります」という歌詞で結ばれている。

衣装・装身具をメタファーとして、ノーラーという世界の核、ノーラーの知全体にも触れようと望むクルー・ソーンや、それに続くソーン・ラム、パトムは、言葉（歌詞）を伴うパフォーマンスの中でも、師匠への思いが直接的に、そして強く表現された舞踊であると考えられる。クルー・ソーンやソーン・ラム、パトムの中で歌われ、慕われたクルー（師匠）は、霊的存在をも含めたノーラーの師匠全体を暗示していることは言うまでもない。だからこそ、これらの舞踊曲は、芸人にとって最も初歩的な曲でありながらも、ノーラー・ローン・クルーという儀礼において、霊的存在である師匠へ向かって捧げられる奉納舞として演じられてきたのである。

これら3曲の他にも、多くのタム・ポットがある。タム・ポットの学習はみな等しく、歌詞の記憶に始まり、太鼓に合わせてその歌のリズムと調子にあわせて歌うこと、それらに習熟してから最後に振付を学ぶという順序で行われる。タム・ポットは歌詞の意味を身体で紡いでいく表現であるために、踊りの学習に入る前には、すっかり覚え込んでしまうまで何度も何度も歌を練習し、歌が太鼓のリズムにあうまで歌のレッスンは続けられる。これは歌と音楽と踊りの一致こそが、タム・ポットの要と考えられているからである。タム・ポットの踊りの習得において、最初は、師匠の踊りの模倣に専念する。師匠は手や腕、表情など身体の様々な部分を動員して、タム・ポットの歌世界を表現することを弟子に伝えるのである。この段階で、既に芸人として他の劇団員とともに舞台上に上がることができるようになるが、一人前の芸人として認められるにはまだまだ学習しなければならない事項が残っている。その事項とは、舞台上でタム・ポットを演じるためにその前後に演じる入・退場の舞踊曲の学習と詩作り、そして呪文である(Saarooot Nakhawiroot 1995: 113)。

ノーラーのパフォーマンスは、幕内の歌いに始まり、入場の舞踊、タム・ポット他のパフォーマンス、そして退場の舞踊という流れで演じられる。演じ手が一人であれ、複数であれ、この様式がとられる。入・退場のパフォーマンスはプレーン・クルーのように、歌詞がない舞踊曲で、聴衆の注意を自分に引きつけるために、そこに自分の得意な舞踊姿態を盛り込んでいるのが普通である。このようなパフォーマンスの他に、「詩を作る」という行為も芸人にとって重要な作業と考えられている。ノーラーの役者は、踊り手でありながら歌手であるという二つの役割を果たしていることは、タム・ポットの演技からもわかるが、実は彼らは作詞も手がけているのである。ノーラーの歌には、師匠から受け継いだ古い歌の他に、芸人自ら作る新しい歌がある。その新しい歌には、舞

台で歌うまでに作っておいたものと舞台上で即興的に作り出されるものの二種類があり、公演ごとに変わるクライアントや観客の好みや時節に応じて、自在に言葉を操るのである。ノーラーの歌作りは、リズムや調子などに関しては既存のものを用いるが、そこに新しく考案した歌詞をのせるという手法が取られているために、ここでは彼らの作業を詩作りと呼ぶ。最後に、師匠は弟子に呪文を伝授する。師匠から弟子に伝授される呪文の中には、儀礼司祭ノーラー・ヤイとして儀礼を引率するほどの強い力を持つものもあるが、この段階で伝授されるのは、爪や冠（スート）を着ける際に唱えられる呪文であり(Saaroot Nakhawiroot 19595: 113)、これらは演技の成功をクルーの霊に祈願するための個人的な呪文であると考えられる。

芸人になる

こうして一通りの演技がこなせるようになると、弟子は一人前の芸人として公認されるための儀式を受ける事ができる。この儀式もまたノーラー・ローン・クルーの中で行われ、ピティー・ソート・クルアン *phithii saut khruang* と呼ばれている。クルアンとは「ノーラーの衣装・装身具」を意味し、師匠から与えられた衣装を着てパフォーマンスを披露し、霊的存在をも含めたクルーすべてに、芸人となったことを認めてもらうのである。弟子は師に花や蠟燭、線香、ピンロウジとキンマ、それから硬貨の入った供物をノーラー・ヤイに捧げ、跪拝して、ノーラー芸人になることを宣言する(Suphat Naakseen 1996: 29)。師匠は弟子から供物を受け取ると、祝福の言葉を述べ、弟子に聖水を振りかけ、最初の衣装、クルアン・トン *khruang ton* (トンは「始め、基本」の意味)を与えて弟子に身につけさせる(Udom Nuuthaung 1991: 103)。弟子はこの衣装を身につけて、霊的存在も含む師匠の前で、クルー・ソーンやソーン・ラム、パトムと続く一連の奉納舞を演じる(Udom Nuuthaung 1991: 103)。

ピティー・ソート・クルアンは、ノーラー・ローン・クルーの二日目に演じられたテーン・ポークの中に組み込まれている。次節で詳述するクローブ・スートの儀式もまた、テーン・ポークの中で行われるが、芸人ではない人々が主催するノーラー・ローン・クルーにおけるテーン・ポークと、芸人が主催するそれとは、テーン・ポークの形や意味が異なっている。前者においては、第3章で述べた事例のように、そのパフォーマンスはノーラー・ヤイによって演じられ、願解きの一つとして、即ち、ノーラーの師匠の霊を楽しませるための奉納舞であると認識されている。後者においては、衣装の着付けに始まるテーン・ポークのパフォーマンス全体を通して、師匠と弟子が演技する。受礼者となる弟子に師匠が衣装を着せ、その導きによって、クルー・ソーン、ソーン・ラム、パトムと続くパフォーマンスを演じていく。このとき、弟子は儀礼という特殊な空気に満ちている霊的存在としての師匠へ向かって、「師よ。師よ。教えてください...どこを探してもこの私と同じくらい、テーワダーのように、美しく舞える者がいなくなる

ほどに」と歌い踊って、自らの技量が上がることを願う。そして、「師匠の教え通りに踊ります」というフレーズで終わる舞踊曲パトムによって、新たに改良を重ね変化していく新しい創作芸術よりも、師匠から受け継いだ知識、修行を通して身体に刻み込まれた知へのこだわりを強調するのである。

第2節 師となる

ノーラーの演じ手にとって、またそれを見る観衆にとっても重要なのは、師匠の存在である。起源伝説の世界に生きる師匠や亡くなった師匠の霊など、霊的存在として尊崇される師匠については前章で既に述べた。今を生きるノーラー芸人がどのようなプロセスを経て師匠となりえるのか、また、彼らが人々から師匠と崇められるにはどれほどの技量が必要とされるのだろうか。現代を生きる身体には、先達である師匠の記憶がどのような形で流れているのだろうか。

二つの願解き: ケー・ムーイ

個人や集団が神聖な存在に願を掛け（ボン・バーン）、願が成就した暁にはその返礼として、供物や芸能を捧げ、願の呪縛から解き放たれることを、タイでは一般的にケー・ボンと呼ぶが、南部ではこのケー・ボンと同じ意味を表すケー・ムーイ *kae mui* という言葉が用いられることもある。ムーイはボン（願）の南部方言と考えればよい。ムーイとは、個人が祖先霊あるいは医師や芸人などの専門的知識を持つ師匠の霊、精霊ピーなどの超自然存在との間で交わした契約である（Udom Nuuthaung 1999: 8660）。恐怖や危険、罪などから身を守ってほしい、自分の欲望を満たしてほしいと願い、その願いが叶えられれば、霊的存在に対して返礼を施すと約束する。返礼の内容は様々で、供物を捧げたり、芸能を捧げたり、花火をあげたり、狩りを行ったり、さらには自分自身が出家したり、芸能を披露する事もあるという（Udom Nuuthaung 1999: 8660）。南部ではノーラー・パフォーマンスが神聖なる存在を楽しませるケー・ボン、ケー・ムーイのための返礼/捧げものの一つであると考えられてきた。ただし、ムーイには願を解くために特別な儀式を要するものもあり、その儀式にはノーラー芸人の中でも、専門的な技術を持った師匠の導きが必要となる。

ムーイにはムーイ・パーク *mui paak* とムーイ・ホー *mui hoo* の二種類がある。この二種類の願は、願掛けの際に何を用いるかで分類されている。ムーイ・パークは、パーク、すなわち「口、言葉」を用いた願をさし、ムーイ・ホーは「契約内容を書き記した紙に花や白米、蠟燭、キンマなどの小さな供物を一緒に包んだホー（白布包）」を用いた願をさす（Udom Nuuthaung 1999: 8660）。口約束であるムーイ・パークの場合、その願が些細な事柄であれば、願成就の際にも、願を掛けた本人が自ら願を解くことがで

きる。つまり、契約に従って、供物を捧げるだけでも、願は解かれると考えられている。供物を並べ、蠟燭をともし、合掌しながら、願を掛けた超自然存在に思いをはせ、供物を受け取ってもらうよう願う。そしてこれ以上願に縛られないよう願うのである。しかし、いずれの願の場合にも、その願が簡単な事柄ではないと判断されれば、ノーラー・ヤイなどの専門的知識と技術を持つ指導者のもとで儀式を行わなければならないと信じられている。願を掛けた人の中には、時に、願を掛けた本人が、自分は一体どのような願を掛けたのかすっかり忘れてしまうような人もある。またあるときは、わざと忘れたふりをしたり、契約とは異なったやり方で願解きを試みる者さえある。そのような契約違反が行われた場合、霊的存在は彼らに罰を与える。霊的存在の怒りをかけて病の床にふせった人々は「ムーイに祟られた」と言われ、改めて約束を守れば状態はよくなるが、そうでない場合には最悪の事態が訪れると信じられているのである(Udom Nuuthaung 1999: 8661)。だからこそ、人々は願を掛けるときも、また願を解く際にも慎重に対処しなければならないのである。

呪術師や他の芸人と並んで、ケー・ムーイ（願解き）の能力を持つ人々の中には、ノーラー芸人も含まれている。芸人の中でも師匠と呼ばれる人々がその儀式を導くことができる。ノーラー・ローン・クルーの主要な目的の一つでもあるケー・ボン（ケー・ムーイ）を差配する能力は、ノーラーの師匠である必須条件なのである。ノーラー芸人の中でも、ムーイを処理することができる人々は、師匠と見なされた。ノーラーの場合、師匠というのは舞踊を伝授する存在としてだけではなく、舞踊を中心とした儀式・儀礼を主導する知恵と力を持つ人々が、特に師匠（クルー）と認識されている。現役のノーラー芸人における師匠には、二種類あり、それはムーイの種類と合致しているのである。すなわち、ムーイ・パークを処理する能力を持つ師匠、そしてムーイ・ホーを処理する能力を持つ師匠の二種類である。

ムーイ・パークを解く

ナコン・シータマラート県にある国立演劇舞踊学校において、南部地域を代表する伝統芸能であるノーラーを学生達に教える特別講師の一人で、現役の女性ノーラーでもあるチャラート師は、12才でノーラーの道を志した。1950年、ナコン・シータマラート県チェンヤイ郡に生まれた彼女は、チュア・サーイ・ノーラーの出身ではなかったが、村にやってきたTin Kraduk-aun率いるノーラー劇団が演じるパフォーマンスを見て、すっかりノーラーの虜になってしまった。彼女は12才でティン師に師事し、ノーラー芸人として生きていくことになったのである。芸人に対する偏見から、はじめは家族から反対されたが、幼いながらも自分の意志でこの道を進んできた彼女は、徐々に家族の理解を得られるようになっていく。父親の援助もあって、10年目にして彼女は一人前のノーラー芸人であることを認知される儀礼を受けた。

彼女の受けた儀礼はおそらく、前節で述べたピティー・ソート・クルアンに相当するものであったと推察される。この儀式を経て、彼女はムーイ・パークを目的とした儀礼を行う資格を得たようだ。ムーイ・パークを目的とした儀礼は第3章第2節の最後に触れたケー・ボン儀礼に相当する。これは既に述べたようにノーラー・ローン・クルーのレベルには到達しておらず、ノーラーの師匠の霊を儀礼空間に呼び出し、儀礼参加者の身体への憑依を誘う必要のないものであった。

完全なノーラーへ：師となる

チャラート師のような芸人は、儀式を処理する能力を持ち、弟子をもち、芸人として一人前の段階に到達しているために、人々からノーラーの師匠として崇められる存在である。しかしながら、ノーラーにはもう一段階上のレベル、もう一段上の師匠が存在する。それがノーラー・ローン・クルーという儀礼を取り仕切る力を持つノーラー・ヤイと呼ばれる人々なのである。ノーラー・ヤイになるための儀礼を受けるには、ノーラー芸人としてピティー・ソート・クルアンの儀式を通過した者以上の知識と技を有していなければならない（必ずしもピティー・ソート・クルアンを経験している必要はない）。彼らはノーラー・ローン・クルーに必要なパフォーマンス、それに必要な呪文の数々を習得していなければならないのである。ノーラー・ヤイを目指す者にとって必要な知識とは、クローン・ホンやテーン・ケーの踊り、テーン・ポークの第二部で演じられたようなクルー・ソーン、ソーン・ラム、パトムに続く12のタム・ボット、12のメーター、12の物語芝居を演じる力、そして霊の憑依を誘発するための歌カート・クルーやサッディーなどである(Saaroot Nakhawiroot 1995: 113)。また、儀礼やパフォーマンスに際して、自らが代表を務める劇団、儀礼参加者全員を保護する呪文にも精通していなければならない。ピティー・ソート・クルアンの段階では、芸人がそのパフォーマンスの成功を願って、霊的存在を含めた師匠に向かって、個人的に祈る呪文が伝授されたが、ノーラー・ヤイの場合は、儀礼やパフォーマンスの場に居合わせたすべての人々に有効な呪文についての知識を有していなければならないのである。それは呪術師モー・コップ・ローンの知識に相当する。ノーラー・ヤイは、他から仕掛けられた呪術・呪文を解くための呪文、他から仕掛けられると予想される呪術・呪文を予防するための呪文、そして儀式などで浄化を願う人々に聖水を振りかける際の呪文などについての知識を師匠から伝授されていないといけない。このような知識と技を持った人々は、ノーラー芸人最高の通過儀礼を受けることができる。ただし、彼らとその儀礼を受けるためには、さらにいくつかの資格規定をパスしなければならない。1995年、ノーラー・ヤイの資格を得る儀礼に参加したスパット師は、この儀礼を受けるための資格について次のように記している。

1. 20歳以上の年齢である
2. 出家の経験がある
3. 戒律に従い、異性と性的交渉を持たない。
4. 未婚者であること。もし既婚者なら、妻と離婚しなければならない
5. 芸人ではない聴衆から知識と技術が備わっていると認められている
6. 師匠からノーラー・ヤイになるにふさわしい知識と技術を持っていると認められている[Suphat Naakseen 1996: 13]

ノーラー芸人としてあらゆる知識に精通し、パフォーマーとして優れた技量を持ち、かつ上記の規定にパスした者だけが、完全なノーラーとして認識され、霊的存在を含めたノーラーの師匠に最も近い存在、すなわちノーラーのクルーになることができる。生きた師匠となるための儀礼のプロセスとはいかなるものであろうか。

ピティー・クローブ・スート

ノーラー・ローン・クルーを指揮する司祭、ノーラー・ヤイとして認可され、ノーラー芸人として完全な存在であることを公に示す儀礼、ピティー・クローブ・スートは、ノーラー・ローン・クルーの主要な目的の一つに数えられている。ただし、クローブ・スートを目的として儀礼が遂行される場合、自ずとワイ・クルー、ケー・ボンというその他の目的も果たされることとなり、この儀礼は、ノーラー・ローン・クルーの中でも最大の形式となる。クローブ・スートを目的とした儀礼のプロセスは、第3章で既に述べたチャルンウィリヤパーブ家における大儀礼のそれとほとんど同じである。両者が大きく異なる点は、儀礼参加者と二日目に行われる儀礼行動、そして儀礼後の受礼者の行動にあると考えられる。

クローブ・スートを目的としたノーラー・ローン・クルーの儀礼参加者には、ノーラー・ヤイの資格を得ようとする儀礼の受礼者、次に、特に経済面で儀礼を支持する父母または保護者、サンガと呼ばれる僧侶集団、儀式を取り仕切る師匠、ノーラー劇団のメンバー、受礼者の親族が含まれる(Saaroot Nakhawiroot 1995: 35)。チャルンウィリヤパーブ家の事例では、サンガ(僧侶)が招かれなかったこと、そしてここでの儀礼の主役ともいべき受礼者が存在していなかった事を考慮に入れば、これら二種類の儀礼間の差異がより明らかになるだろう²⁴。

受礼者は、スパット師が述べた六つの規定に見合った人間でなければならない。ただし、2の規定「出家者であること」については、出家の時期が儀礼の前でも後でもかま

²⁴ ノーラー芸人の通過儀礼(クローブ・スート)を目的としないノーラー・ローン・クルーの場合、儀礼の主役は家族や親族全体となる。もちろん家族の中で中心的な役割を果たす者はあるが、彼らはクローブ・スートの場合の保護者に相当する働きをするにすぎない。

わないと考えられているようで、サーロートやPitthyaa Busaraaratは出家を儀礼後の行動としている (Saaroot Nakhawiroot 1995: 166/Pitthayaa Busaraarat 1993: 14)。儀礼の準備や経済的な面で大いに活躍するのが、受礼者の父母ないしは保護者である。もちろん、受礼者が自分で儀礼にかかる費用を工面することもあるが、3日に渡る儀式費用はたいてい4~5万バーツ (日本円で12~15万円) にものぼり、父母や親族が一部負担することも少なくない。儀礼の主催者として、受礼者以上に儀礼の準備に奔走する保護者は、主に、儀礼の日取りを決めたり、師匠や僧侶、劇団員への連絡、霊的存在への供物の準備や招待した人々に振る舞う料理などの準備に追われる。彼らは、蠟燭や線香、花やお金、お菓子や食べ物といった他のノーラー・ローン・クルーで必要とされるのと同様の供物の他に、クローブ・スート特有の道具を用意しなければならない。それは大型の水椀である。この碗は、儀式のクライマックスで特別な供物を入れ、隠しておくために用いられる。そして、敷物として用いられる虎皮もしくは熊皮、研ぎ石、ナイフ、稲穂、硬貨、宝石、そして吉祥草などの薬草である (Saaroot Nakhawiroot 1995: 136)。また、受礼者にノーラー・ヤイの資格を与える師匠は、受礼者の師であることが多い。もし、その師匠が健在であれば師匠の師匠がその任を負うが、他の師匠を招くこともある。クローブ・スートを目的としたノーラー・ローン・クルーは、最高レベルの儀礼であるため、この儀礼を行う人々もまた、少なくともクローブ・スートを受けた、完全なノーラーであることが望まれている (Saaroot Nakhawiroot 1995: 135)。

儀式の準備が整うと、いよいよ儀礼が始まるが、クローブ・スートも他のノーラー・ローン・クルーと同様、水曜日の夕方から金曜日の午後までの3日間に渡って行われる。初日の儀礼プロセスは第3章で述べたチャルンウィリヤパーブ家のそれとほぼ同じだが、師匠を先頭に、劇団員が儀礼小屋に入り、儀礼空間や楽器などの浄化を行った後、ルーク・クーの伴奏を従えて、師匠 (ノーラー・ヤイ) が霊的存在である師匠の霊を儀礼空間に呼び込もうとする歌カート・クルーやサッディーが歌われる場面までは、ほぼ同じである。こうして儀礼空間に漂う師匠の霊に平伏・跪拝するクラブ・クルーの段で、芸人らしい所作をみることができる。クラブ・クルーは、師匠に向かって、合掌、跪拝し、敬意の念を表するための儀礼的行動である。芸人のクラブ・クルーは、一般の人々が行っているような所作と比べて、より洗練されたまるで踊りのような形でクラブ・クルーが行われている。座った状態で3回、立った状態で3回の合掌を合計18回繰り返す (Suphat Naakseen 1996: 19)。座った状態のクラブは、正座のような姿勢をとるのが普通だが、芸人の場合は、彼らが最初の身体基礎訓練で習得した両膝立ちのポーズで行われる。また、立った状態の場合は、少し簡単な踊りを交えて優美な合掌姿勢をとるのである (Saaroot Nakhawiroot 1995: 145)。クラブ・クルーが終わると、供物のそばに立てた蠟燭に火をともし、師匠の霊に供物を受け取ってもらおうと心を配る。これらの霊との交流を済ませた後、芸人達は皆、儀礼に参加している人々を楽しませるための娯楽パフォーマンスを行う。



写真44. クロープ・スートの儀式
(師匠から冠を被せられる受礼者)

二日目の木曜日、儀礼はクライマックスを迎える。二日目の日中に行われる儀礼パフォーマンス、テーン・ポークがクロープ・スートの本番となる。カート・クルーで儀礼空間に師匠の霊を呼び出した後、衣装を着付けるパフォーマンスであるテーン・ポークの第一部が行われる。クロープ・スートでは、儀礼司祭である師匠、年輩のノーラー芸人2～3人、そして受礼者が順にノーラーの衣装を身にまとっていく。その行程はチャルンウィリヤパープ家の場合と大差ないが、受礼者はまだスート（冠）をかぶってはならない。師匠と年輩のノーラー芸人、そして受礼者がノーラーの衣装を着付け終わると儀礼空間に僧侶の一団が現れる。

儀礼小屋の中央に虎皮ないしは熊皮が敷かれ、その上にクロープ・スート特有の供物、研ぎ石、ナイフ、稲穂や吉祥草などを入れた水椀を置く。水椀の上に受礼者は座るのである。水椀の真上にスートを設置する。スートは、儀礼空間の天上からつるした滑車から引いたひもと結ばれる。このひもは、白色の聖糸でスートの頭頂部に結ばれ、立った状態の師匠の顔の前ほどの高さに設定される。聖糸は3本に分けられ、一本を僧侶が、もう一本は年輩のノーラー芸人が、そして3本目は受礼者の保護者ないしは親族が持つ。時間が来ると、師匠は供物に蠟燭をともしていく。受礼者が特別な供物を入れた（逆さにした）水椀の上に座ると、儀礼参加者全員が儀礼空間にあつまってきた。このとき受礼者はその日の吉方を向いて座っている。それから師匠は、テーワダーや師匠の霊を呼び出す歌を歌うのだ。師匠が歌う祈祷歌によって、カミガミや師匠の霊などの霊験あらたかなる存在に見守られながら、聖糸を持っていた人々の手が徐々にゆるめられ、スートは上から降りてくる。このとき僧侶は経文を唱えている。降りてきたスートを師匠はそっと持って、後ろから受礼者の頭に被せていく。このとき師匠はスートを被せるときの呪文を唱えるた

め、精神を統一していなければならない。スーツがうまく被せられると、師匠は聖糸を切り、少し残りを取っておいてスーツの頭頂部にぐるぐる巻き付ける。この時用いられた聖糸が、ノーラー芸人にとっての吉祥の印と考えられているからなのである[Saaroot Nakhawiroot 1995:146-149]。

こうしてスーツを被せられた受礼者（写真44参照）は、儀礼司祭や年輩のノーラー芸人とともに、テーン・ポークの第二部、12のタム・ポット、12のメー・ター、12の物語を演じる。そして二日目終了する。3日目の金曜日も、クローン・ホンやテーン・ケーといったノーラー・ローン・クルー特有のパフォーマンスを受礼者ともども演じる。師匠がムーイ（願）を断ち切るために、供物や柱、屋根、パーイ・シー、天上からつるされた白布を引っ張る聖糸を切り、最後に儀礼小屋の中央に敷かれたござをひっくり返して、そこに短剣を差し挟んで儀礼は終了する。

儀礼が終わっても、受礼者はまだ、完全なノーラーになったと認識されない。受礼者は儀礼の後7日以内に、3つの寺、3つの家へ踊りに行かなければならないという決まりがある(Saaroot Nakhawiroot 1995: 166)。ただしこれらの6つの場所での踊りは簡単なものでよいと考えられている。それは既に儀礼の中で十分すぎるほどのパフォーマンスを演じたと見なされているからだ。ただし、一人前のノーラー芸人である受礼者は一人でパフォーマンスを演じきらなければならないとされている。その後、（あるいはその前に）少しでも出家者の経験を積んだ者は、まさに完全なノーラーとして人々から尊敬されるノーラーの師匠となることができるのである。

第6章 記憶の泉としての身体

第2章から第5章にかけて、現地での調査資料や文献資料をもとに、ノーラーという芸能に関わる人々、特に、チュア・サーイ・ノーラーと呼ばれる集団について、そしてノーラー・ローン・クルーと呼ばれる儀礼を中心としたノーラーのパフォーマンスについて述べてきた。ノーラーによるノーラーのための儀礼、ノーラー・ローン・クルーでは、特にこの芸能の起源伝説における師匠の存在が、クローズ・アップされている。第4章でも述べたように、ノーラーの世界において、師匠とは、特別な知識を有し、弟子にその技を教え伝える生きた師匠をさすばかりではなく、亡くなった師匠（芸人）の霊や、ノーラー最初の芸人と伝えられた伝説上の人々をさす。特に、儀礼において、伝説上の師匠や亡くなった師匠の霊といった霊的存在としての師匠は、芸人の身体を通して舞台上で表現され、また、生きた師匠の誘導に従い、儀礼参加者への憑依という形をとって人々の前に現れる。

ノーラーは、新年を祝う国家的規模の祭事や地方の祭り、結婚式や聖職授与式などの個人的な祝祭の場に彩りを添え、南部地域の人々に大いなる娯楽を与え続けてきた。なかでも、ノーラー・ローン・クルーと呼ばれる儀礼は、中心になってノーラーを支え続けてきたチュア・サーイ・ノーラーのための最も重要な場として存在し続けてきたことが調査から明らかになった。ノーラーが演じられる場である儀礼と、それ以外の場の違いは、パフォーマンスの内容に現れている。しかし、儀礼独自のパフォーマンス（クローン・ホン、テーン・ケー、テーン・ポークなど）を除けば、どちらの場においても、ノーラー芸人が演じるパフォーマンスは、同じように見える部分が多い。これらの二者を隔てるポイントは、ノーラーの師匠の存在にあると考えられる。儀礼以外の場において、ノーラーの師匠は、芸人の内側にその崇拜対象として存在し、芸人のパフォーマンスの成功を見守ると信じられているだけである。そして、ノーラーを鑑賞する聴衆の側には師匠の存在があまり強く意識されないために、師匠に対する想いを聴衆と共有しようという芸人側の意図が感じられない。しかし、儀礼というコンテキストにおいては、ノーラーを演じる芸人、そしてそれを見る聴衆、さらにその演技の中身に至るまで、師匠は儀礼におけるパフォーマンスや儀礼参加者の内側に生き、その核となって全てを支配していることが、その場に参加する人々に認知されているのである。

実際の儀礼の場では、第3章第2節（芸人の子孫が主催する師匠崇拝および願解きを目的とした儀礼のプロセス）や第3章第3節（ノーラーの起源伝説を表現したパフォーマンスやその他の儀礼行動）、第4章第3節（儀礼のクライマックスである憑依現象）、第5章（芸人が主催する通過儀礼）などにおいて詳述したように、様々な事柄が起こっている。これらの事柄は、調査から明らかになった事実、ノーラーを取り巻く人々の言説に基づいて、記述してきた。最終章である本章では、ノーラーにとって最も重要な儀礼の場で起こった事柄を、「踊る身体」という観点、そして、「記憶する身体」と

いう観点から総括したい。

ノーラーになる：踊りの世界へ

ノーラー・ローン・クルーにおいて、全ての儀礼参加者は、それぞれのやり方でノーラーの師匠に関わるパフォーマンスを経験し、その世界に身を投じる。この多様な参加のあり方については、レイプらの正統的周辺参加の観念を導入したことによって、説明が可能になる。正統的周辺参加の視点から見れば、儀礼の中でパフォーマンス世界に身を置く全ての人々（チュア・サーイ・ノーラー）、すなわち、現役の芸人や、芸人の子孫、そして霊的存在としての師匠たちは、同じ学習（記憶の世界）へと向かう実践共同体と解釈されるのである。このような構成員からなる共同体、チュア・サーイ・ノーラーとは、第2章で述べたように、ノーラーの師匠という存在を頂点として、強く結びつけられている集団であった。図1で示したように、彼らは、霊的存在としての師匠、その弟子としての芸人、そして、ノーラー芸人を親族中に輩出した家族の一員、つまり、芸人の家族・子孫からなる（第2章第2節参照）。これら三者は、ノーラーという芸能のために、様々な役割を果たしてきた。霊的存在としての師匠は、弟子や子孫を守り加護するという善なる力を行使し、また逆に、彼らを病や死などの様々な不幸に陥れるといった悪意に満ちた力を示すことで、弟子や子孫から畏怖すべき存在と見なされ、連綿と続くチュア・サーイ・ノーラーの結びつきを強化するという機能を果たしてきた。もちろん、師匠の存在意義は、こうした霊的な力に限らない。専門的な知識を有し、それを自在に操ることのできる師匠にとって、最も重要な役割とは、自らの有する知識を、弟子を筆頭とした後輩達へと伝え、ノーラーが育んできた知の世界を守ることである。次に、現役の芸人達は、師匠から受け継いだノーラーのパフォーマンスを舞台上で演じ、たくさんの観衆にノーラーの技を見せ、広めるという役割を担っている。また、芸人の子孫たちは、ノーラー・パフォーマンスの主要な聴衆となり、そのことによって、ノーラーの世界を守り、ノーラーの時空を絶やさないようにと願う師匠の思いに応えようとしていたのである。このように明確に分けられたそれぞれの役割のせいで、彼らの中には確固とした境界が存在するかのように見える。しかし、ノーラー・ローン・クルーと呼ばれる儀礼の中では、彼らの前に立ちはだかっていると思われた役割の境界が薄れる瞬間がある。特に、憑依の時、人々が何らかの形でノーラーの踊る身体を経験する。そのとき、チュア・サーイ・ノーラーの結びつきは、一気に凝縮されるのである。彼らはそのとき、「ノーラーになる」のである。

「ノーラーになる/ノーラーである」とは、一体どのような現象なのであろうか。第2章第2節において、私はノーラーの語義について述べた。ノーラーとは、そのパフォーマンスを意味し、同時に、パフォーマンスに関わる人々（師匠、芸人、子孫）を意味する。また、第4章第3節では、芸人ではないチュア・サーイ・ノーラーが、憑依によっ

て誘発されたトランス舞踊を経験することで、ノーラーになることができるという事例について、紹介している。この事例から、ノーラーになるとは、舞台上で活躍するノーラー芸人になることをだけをさしているのではないということがわかった。「ノーラーになる」瞬間は、チュア・サーイ・ノーラーに属する人なら誰にでも訪れる可能性があり、ノーラー・パフォーマンスと、踊りを通して身体的なつながりを持ったとき、訪れる現象なのである。「ノーラーになる」とは、師匠の存在を介して、「ノーラーの踊る身体を経験する」という現象であり、ノーラーに関わる多様な人々の間で、様々な形をとって現れるのである。憑依時に観察されたトランス舞踊はその一例なのである。

ここでは、ノーラー・ローン・クルーの中で、その参加者であるチュア・サーイ・ノーラーの人々が、どのような形でノーラーとなるのかといった問題について考察する。そして、彼らがそれぞれの立場から、いかにして、ノーラーの踊りの世界に関わり、ノーラーの踊る身体を経験するのか、整理したい。そのために、まず、儀礼に参加する存在を4種類に分類し、それぞれがノーラー・パフォーマンスとどのような形で関わり合うかを示したい。4種類の儀礼参加者を以下のように定める。

- A: 霊的存在としての師匠
- B: 儀礼を導き、他の儀礼参加者とAとの交流を仲介する儀礼司祭、ノーラー・ヤイ（生きた師匠）
- C: Bの率いる劇団員として聴衆に娯楽・儀礼パフォーマンスを示す芸人達
- D: 儀礼を主催し、その聴衆となる人々（芸人ではないチュア・サーイ・ノーラー）

第3章で詳述した大儀礼（事例1）の場合のように、特に、芸人ではないチュア・サーイ・ノーラーが、儀礼を主催するケースでは、上記のように儀礼参加者を分類することができる。また、クローブ・スート（芸人の通過儀礼）を目的とした儀礼の場合、芸人自ら儀礼の主催者となるために、多少事情が異なる。つまり、Dのカテゴリーが、一部Cと重複することになるからである。しかしながら、この場合もやはり、クローブ・スートの受礼者を取り巻く人々、例えば、その親族の存在が確認されることから、芸人ではないチュア・サーイ・ノーラーという、上記と同様の聴衆を含むことになるのである。これら4種類の存在は、ノーラー・パフォーマンスとの関係をどのような形で結んでいるのだろうか。

- A: 霊的存在としての師匠（起源伝説に登場する師匠および亡くなった師匠の霊をも含む）
 1. 儀礼司祭ノーラー・ヤイを中心としたパフォーマンスにおいて、彼らの弟子と見なされる芸人の身体を通して、表出される像、イメージとして存在する
 2. 儀礼の際に憑依霊となり、弟子または子孫の身体に取り憑き、踊ることで、実体をもった存在として顕現する

→このとき、霊は、弟子ないしは子孫にその身体運動経験を通して、ノーラーの踊りを伝授する

B: 生きた師匠 (ノーラー・ヤイ)

1. 弟子にノーラーの技と知 (師匠の世界を表現する方法) を伝授する
2. Aの弟子として、師匠の世界を演じる (踊る)
 - 2-1. 聴衆を楽しませる事を目的とした娯楽パフォーマンスを通して、芸人が代々伝えてきたノーラーの踊りを演じる
→聴衆たちに、ノーラーの師匠の世界を教えることにもつながる
 - 2-2. 慰霊を目的とする奉納舞として、特別な 儀礼パフォーマンスを演じる
3. 儀礼司祭として、霊的存在としての師匠とその他の儀礼参加者を結びつける。特に、祈禱歌を通じて、霊をこの世に引き寄せる。

C: 芸人

1. Bからノーラーの技と知 (師匠の世界を表現する方法) を学ぶ
2. AそしてBの弟子として、師匠の世界を踊り、演じる
 - 2-1. 聴衆のための娯楽パフォーマンスの形で、ノーラーの世界を演じる
 - 2-2. Bとともに、霊的存在である師匠に対する慰霊を目的とした奉納舞として、儀礼パフォーマンスを演じる

D: ノーラー芸人の子孫 (聴衆)

1. BやCの演技を鑑賞することによって、その世界に浸る
→師匠崇拜・慰霊を目的として儀礼を行う、参加するという行為も含む
2. 憑依霊に取り憑かれてノーラーとなる/ ノーラーの踊りの世界に身を任せる
→トランス舞踊 (このとき、霊に憑依された人はその瞬間、憑依の意識を持たないが、後に自らの身体の変調によってそれを自覚する)
3. 霊に取り憑かれるのではないが、憑依霊の踊りに誘われて思わず、その輪の中に入ってしまう
→トランス舞踊ではない
4. 霊的存在である師匠に返礼として、奉納舞を献じる
→トランス舞踊ではない
 - 4-1. ノーラー・ヤイの導きによって、演じる
 - 4-2. 憑依霊の導きによって、霊とともに踊る

このように整理していくと、ノーラー・ローン・クルーという儀礼の中で (またその周辺で)、霊的存在としての師匠をも含めた儀礼参加者はみな、師匠という存在を経験するための踊る身体を、それぞれのやり方で有しているということがわかる。霊的存在としての師匠Aは、芸人間の伝承の中で、潜在的にそして象徴的に現れる (A-1)。そして、今を生きる芸人に受け継がれた師匠の技と知が、儀礼などの舞台上において、身体表現を通じて聴衆に開示される (B-2、C-2)。また、霊的存在としての師匠は、ノーラー・ローン・クルーにおいて、憑依という形で、彼らの子孫の身体に取り憑き、この世に顕現する (A-2) (写真25, 45参照)。このとき、(現役の) 芸人も聴衆も儀礼に参加する者は皆等しく、師匠の生身の踊りを経験することができるのである。そして、Bや



写真45. 憑依霊による踊り

白い上着を着用しノーラーの腕輪をはめて太鼓の前に座っている女性は、ノーラー芸人であった亡くなった祖父の霊に取り憑かれており、芸人として、ユア・タップ（タップ、即ち「太鼓を刺激する」の意味）と呼ばれる舞踊曲を演じている。

Cに相当する現役の芸人達は、生きた師弟関係の中でおこなわれる伝承を通じて、ノーラーのパフォーマンス、踊りを身につける（B-1、C-1）。芸能伝承、芸人の修行プロセスについては、第5章で詳述したとおりだが、ノーラー芸人にとっての伝承は、必ずしも、生きた師匠との一対一の関係において紡ぎ出される場に限定されない。芸人達は、実際の舞台や儀礼への参加経験を通して、聴衆との関わりや霊的存在としての師匠との関わりによってもまた、ノーラーの踊る身体に関わる多くの知識を獲得してきたのである。いずれにせよ、芸人がノーラーの踊る身体を獲得する時、つまり伝承の場において、必ず師匠という存在が介在している点に注目したい。このことは、師匠の身体が、ノーラーについてのあらゆる知の器として機能してきたことを暗示している。弟子は、目の前にいる師匠の身体を通じて、起源世界につながるノーラーの師匠の表現世界を知り、それを連綿と受け継いできたのである。師匠は自らの身体にノーラーの知を蓄え、弟子の身体にその知を注ぐ。時を経て、弟子は師匠となり、また、彼の弟子の身体に知を注いでいく。こうして芸人が身につけた知が、舞台や儀礼で発揮される時もまた、教えの通りに演じているかどうかを師匠の霊から試されるという点で、やはり師匠の存在は強く意識されている。さらに、芸人主催の通過儀礼を目的としたノーラー・ローン・クルーでは、儀礼全体が最も重要な伝承の場として機能しているのである。

このようにして、伝統的に受け継がれてきた知、即ち、ノーラーのパフォーマンスは、芸人によってだけ守られていたわけではない。芸人が師匠の教えに従って、芸を身につけてきたのは、自らの演技を通じて、聴衆であるチュア・サーイ・ノーラーに、師匠の表現世界を見せ、彼らの身体の背後に見え隠れする霊的存在としての師匠を感じさ

せるために実践されてきたとも解釈できるからである (A-1、B-2、C-2、D-1)。芸人が演じるパフォーマンスの鑑賞を通して、聴衆たちは、ノーラーの知を身につけ、こうしたパフォーマンス世界との関わり方を子孫に伝えてきたのである。つまり、Dは、今を生きるノーラー芸人の主要な聴衆、および、儀礼のクライアントとしての役割を担ってきたのである (D-1)。亡くなったノーラー芸人を血縁に持つチュア・サーイ・ノーラーが、この芸能と何らかの形で関わり、守り続けてこなければならなかったのは、霊的存在としてのノーラーの師匠が、善にも悪にも転じる恐るべき力を有すると信じられていたからである。ノーラーの子孫にとっての選択肢は、ノーラー芸人になるか、定期的に師匠の霊を供養するための儀礼 (ノーラー・ローン・クルー) を開催するかのどちらかしかなかったのである。芸人になる道を選ばなかった彼らは、ノーラーの師匠の霊を供養するという目的で儀礼を行い、年に一回、ないしは、数年に一回の割合で、ノーラー・パフォーマンスの場に立ちあってきた。しかしながら、このDの儀礼参加者の行為は、純粋に聴衆のそれであったとは言えない。いや、ローズマンが言うように、儀礼パフォーマンスへの参加には、積極的なものと受動的なものがあるが、そこに純粋な聴衆というものは存在しないのである (2000: 235)。彼女が対象としたマレーシアの熱帯雨林に住むテミアーの人々にとって、「儀礼がおこなわれる家の中にいる人は誰もが目撃者であり、イベントへの参加者なのであり、うたと一緒に家の中を流れる冷たい霊的な液体をある程度は受け取っている (ローズマン 2000: 235)」という現象との類似が、ノーラーの場合に確認されるからである。ノーラー・ローン・クルーにおける儀礼参加者は、その場に存在するというだけで、同じ空気を共有しているのであり、その共有の感じは、皆の意識が、等しく霊的存在としての師匠へと向かうことによって、生まれている。この共有感は、演技手 (芸人) と聴衆という完全な役割分担によって論じられるべき事柄ではない。しかしながら、この前提が正しいとしてもやはりなお、この段階では、便宜上Dの参加者とそれ以外を、聴衆と演技手 (芸人) という役割にわけざるをえない。ノーラーにおいては、聴衆としての境界線を超えるという現象が生じているからである。

Dの参加者は、儀礼において、師匠の霊にその身体を乗っ取られ、無意識のうちにノーラーの踊りを演じさせられる可能性を持っている。先の分類におけるAの2とDの2の現象は表裏一体なのである。霊が取り憑いた身体およびその身体表現は、霊の顕現と見なされる (A-1)。しかし、一方で、霊が取り憑いた身体の本来的持ち主もまた、同時に、ノーラーの踊りを演じたと人々から認知されるのである (本人がそれを自覚するのは憑依が解けた後だが) (D-2)。第4章第3節で述べた、チャラート師の姉によるトランス舞踊は、霊の感情の発露として見なされていただけでなく、霊が宿った身体を持ち主に、霊がノーラーの踊りを内側から伝授している、つまり、霊に取り憑かれた人は、ノーラーになっていると解釈された。そこから、憑依霊のエネルギッシュな踊りは、霊と聴衆である子孫との共通の舞踊体験であることがわかる (A-2、D-2)。さら

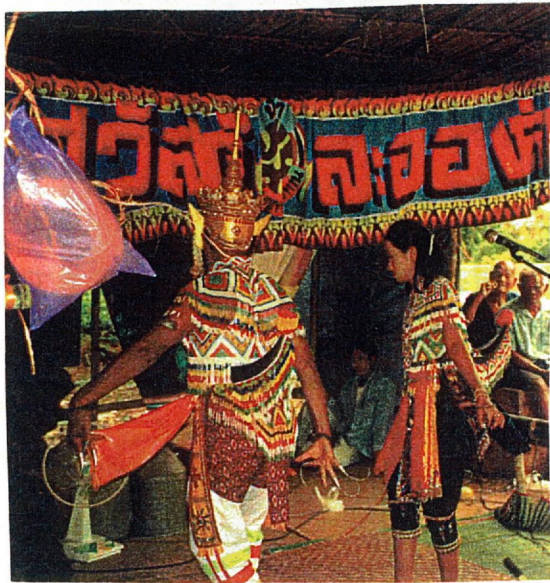


写真46. 儀礼参加者Dによる奉納舞[D-4-1]
 (冠を着けているのが、ノーラー・ヤイ。後ろを
 ゆく女性はノーラーの衣装を身につけて師匠の霊
 のために踊る)



写真47. 儀礼参加者Dによる奉納舞 [D-4-2]
 (冠を着けているのが憑依霊。赤い仮面を付けた男女
 が霊と伴にプラーンの舞を踊り、師匠の霊に献じる)

に、Dは、トランス舞踊以外にも、儀礼の空気に誘発されて、ノーラーの踊りを経験していることが調査の中で確認された。Dの3は、憑依霊が踊り狂うエネルギーに共感して、その輪の中に思わず入ってってしまうような場合（霊の誘いかけに応じた結果）であり、Dの4は、憑依の瞬間であるなしに関わらず、霊の加護力に感謝して、つまり、ケー・ボンを目的として、なれない手で自ら霊に奉納舞を献じるための舞踊である。Dの4では、儀礼司祭ノーラー・ヤイと伴に踊り、司祭の導きによって演じられる場合（D-4-1、憑依の瞬間ではない）（写真46参照）と、霊が憑依によって儀礼空間に現れている間に、霊と伴に踊る場合（D-4-2、憑依の時）（写真47参照）の二種類がある。

Dの参加者による、ノーラーの表現世界への関わり方は、以上のように、聴衆として芸人や憑依霊による身体表現を知覚するという作業から、自ら（その意志の有無に関わらず）の身体運動を通じて直接的に関わっていくという形まで実に様々である。この多様なあり方において、儀礼のどの場面においても彼らは儀礼空間に響く「同じ音や動きに身を任せ、同じ生を重ねているという共生感（小林正佳 1991: 46）」を実感することができる。特に、その感じが高揚するのは、憑依現象が生じている間である。娯楽パフォーマンスや儀礼パフォーマンスにおいて、芸人が彼らの舞台でもある儀礼小屋の中で、演技を遂行しているとき、聴衆たちは、小屋の外側（内側であるとして周縁部）に座して鑑賞するのに対して、憑依の時、儀礼小屋があふれるほどに大勢の人々はその内部に分け入ってきて、霊の宿り場であると見なされている中央に敷かれた白布を取り巻くようにして座るのである。このとき、儀礼参加者全てが、自ら踊りを実践するわけではな

いが、目の前で繰り広げられる運動エネルギーを積極的に体感しているのである。

この共生感を通じて、ノーラー・ローン・クルーという儀礼の参加者は、踊る身体を有するに至る。ノーラーにおいて、踊る身体とは、身体の内側や外側で生じている運動エネルギーに意識を向け、その力に共感することなのである。この共感を強め、全ての儀礼参加者にノーラーの踊る身体を経験させるきっかけとなるのが、憑依霊の現れる瞬間である。霊が子孫の身体に取り憑いて人々の前に現れるとき、霊は「私にノーラーの踊りを踊らせたか」と、聴衆に向かって問いかける。その時、単調だがせき立てるような早いリズムを刻み、儀礼空間一帯に鳴り響いている楽の音は、霊の踊りへの情動を駆り立てるばかりではなく、憑依霊を包むようにして見守る全ての儀礼参加者の身体にこだましている。聴衆側からの要請に応えるようにして、憑依霊の踊りが始まると、霊の踊る姿を見守る聴衆は、その世界に近づこうとして、身を乗り出す。彼らの目は、縦横無尽に儀礼空間を踊り、歩き回る霊に釘付けになる。この真剣なまなざしによって、聴衆は師匠の霊から、ノーラーの踊りの世界について、頭ではなく身体で感じることを学ぶのである。

儀礼という特殊な装置を通じて、チュア・サーイ・ノーラーは、ノーラーの踊りの世界に身をまかせ、様々な仕方でノーラーの踊る身体を共有し、芸人と聴衆という垣根を超えて、等しくノーラーになりえる。もちろん、ノーラーという芸能を見せることを生活の糧とするプロの芸人と、ここでのノーラーである/ノーラーになるという事象は等価ではない。そういう意味では、芸人と聴衆の二分法は厳然と存在しているに違いないが、ノーラー・ヤイによって、霊的存在としての師匠との結びつきが強められるこの儀礼において、皆が様々な仕方で踊る身体を有することが、「ノーラーになる」ということの真意なのである。

記憶する身体：ノーラーの伝承論

第1章において、私は、踊る身体を獲得するプロセスについて述べた。踊る身体、つまり、非日常的な動作からなる舞踊/踊りを身につけるには、身体の脱秩序化と再秩序化のプロセスが必要とされている。ひとの身体には、既に様々な動きの秩序が身に付いてしまっており、それが無意識にプログラム化されている状態を「素の身体」とよぶ。素の身体において、人々は無意識のうちに、様々な動きを遂行し、その時、身体は非常になめらかに動く。しかし、新しい動きを身体に取り入れようとしたときは、素の身体が邪魔になって、逆に身体は言うことを聞いてくれない。ある動きに対して、無意識に身体が動いてくれる、つまり、その動きを身につけるためには、先ず素の身体を見つめ直し、それを一度解体した後、改めて新しい動きを身体に徐々になじませていかねばならない。これが身体の脱・再秩序化のプロセスである。この観点に、記憶という人間の性質を付加して、儀礼におけるチュア・サーイ・ノーラーにとっての踊る身体を経験を解

積することができる。その解釈の鍵は、ノーラーの踊る身体が、いつ獲得されるかという問いの答えにある。この問いについては、芸人と芸人以外の人々の二種類を分けて考えなければならない。

第一に、芸人がノーラーの踊る身体を獲得するプロセスは、第5章で述べた、芸人の修行のプロセスに相当するといえる。7、8才の幼い頃から始めた芸の修行において、芸人達は少しずつ、ノーラーの動きに近づけるよう素の身体を矯正していく。それでも、ノーラーの動きは、日常的な動作と比べれば、不自然な動作であり、それが自然なめらかな動きになるためには、身体の秩序化にかなりの時間が必要とされる。さらに、ただ師弟の間でだけその動きをマスターしようと努力しても、完全とは言えない。徐々に身につき始めている動きを、舞台や儀礼の実践を通して、より強固にする必要がある。なかでも、儀礼での実践は、彼らの直接の師匠から手ほどきを受けて身につけた動き（踊り）を、ノーラーの起源につながる靈的存在としての師匠からもたらされたものあることを確信する場であり、その確信によって、芸人は、パフォーマンスへの思いをより強め、同時にノーラーの踊る身体の秩序を強くすることができる。

第二に、芸人以外の人々、つまり、ノーラーの芸人の子孫としてノーラー・パフォーマンスを支えてきた聴衆達（芸人ではないチュア・サーイ・ノーラー）について、彼らは、芸人のような修行を経験しないため、ノーラー・ローン・クルーという特殊な場において、ノーラーの踊る身体を経験することができる。もちろん、南部地域では、様々な祭事や祝祭の場面で、ノーラーが娯楽として演じられており、彼らは儀礼以外にも、ノーラー・パフォーマンスを鑑賞する機会に恵まれているのだが、そこでは師匠の存在が強く感じられない。この師匠の存在がノーラーにおける娯楽パフォーマンスと儀礼パフォーマンスの根底にある差異なのである。娯楽パフォーマンスにおいては、聴衆はその役割を超え、ノーラーの踊る身体を経験しようなどといった積極的な行動を取るには至らない。儀礼の場では、儀礼司祭ノーラー・ヤイを中心とした芸人たちも、また聴衆も、双方が師匠の存在を共有しようと望んでいるために、先に述べたような現象を通して、芸人以外の人々もまた、ノーラーの踊る身体を獲得する機会に恵まれるのである。チュア・サーイ・ノーラーの家に生まれた者は、幼い頃から、年に一回、または数年に一回の割合で行われる儀礼を体験している。儀礼では、芸人が、師匠（起源伝説に登場する師匠）の世界を表現して見せてくれ、また、憑依によって彼らの祖先であり、また、師匠である存在との生の交流経験を持つことができる。師匠の靈の憑依によってダイナミックな踊りの世界を経験すること、憑依靈とともに踊る経験、師匠の靈に対する感謝のしるしとしての奉納舞の経験、さらには、このような実際の舞踊経験が自分の身にも起こるかも知れないと希望を持ってその場に臨む、などの様々な経験を通して、芸人ではない人々も、儀礼の機会に、ノーラーの踊る身体を有することができるようになるのである。ここからわかるように、芸人以外の人々が持つ踊る身体には、一見して踊り/舞踊とは呼べないようなものまであり、特に儀礼の憑依時に観測される身体の有り様

は、それが実際に踊りに結びついていないようなものまで含まれている。それでもなお、師匠の霊のエネルギーに感応した人々の身体は、ノーラーの踊りへと解放されつつある状態にある、つまり身体の秩序化を行っているのだと考えれば、それらもまた、芸人ではない人々にとっての踊る身体獲得の一樣相と理解することができる。

このように、生涯にわたって何度も何度も儀礼経験を繰り返すことによって、ノーラー的な動き、それに感応する力が人々の身体に根付いていく。ここから、儀礼は、ノーラーについての人々の身体的記憶を呼び覚ます役割をはたしているとも考えられる。記憶とは、覚えること（記銘）、覚えておくこと（保持）、思い出すこと（想起）の三段階からなる現象だが、この記憶の作用が、儀礼において、人々の身体の内部で起こり、その連なりを経て、やがてノーラーになることができる、つまりノーラーの踊る身体を有するようになっていくのである。

山田は、様々な感覚をつないでいる身体という地平に着目し、聴覚のみならず、皮膚感覚や視覚的イメージを通して感じられる身体経験としての音を聞き取る経験、そして身体において喚起される音と記憶の生のあり方などを探求する音響身体論の可能性を論じた（1997）。記憶と身体について、特に音が身体を流れることによって誘発される社会的な記憶について論じた山田の音響身体論は、ノーラーに関わる人々と踊る身体との関係に通じるものがある。

...音は、それが生み出す動態としての力によって、身体を揺らす。では、音を通して流れ、揺れる存在としての身体は一体何をもたらすのか？私はそれは記憶の揺さぶりではないかと考えている。人びとの身体には、そして身体を流れる音には、限りないほどの時の記憶や、場の記憶や、人の記憶が神話の記憶として、精霊の記憶として、あるいは死者の記憶として刻み込まれている。記憶というものはふとしたきっかけで甦ったり、強められたり、生き生きとしたものになるが、音の響きには、とりわけ強い喚起力や強化力があるのではないか。...音や声や身体の流れ、動態、力、揺れといった様相は、こうしてワヘイの記憶と生のあり方に向けて収斂していくことになる。...ワヘイたちの表出する音には、それぞれ、過去の様々な出来事や過去に生きた人々についての彼らの社会的な記憶が込められている。ワヘイたちの歌声が森に響き渡るとき、彼らの記憶が辺りにこだましているともいえる。音というものは、過去を現在に響かせるメディアであり、ここかしこで響く記憶なのである[山田 1997: 201-202]。

ノーラーの場合、ワヘイにおける「音」を「踊り」へと置き換えると、身体が踊りという動態エネルギーによって記憶を揺さぶる様子が浮かび上がってくる。儀礼の中で、人々の揺さぶられる記憶とは何であろう。また、ノーラーの踊る身体が表現しているものとは何であろうか。私はそれを師匠の記憶世界、つまり、師匠の身体が象徴しているノーラーの知の世界であると考えている。第3章第3節において、私は、儀礼の中で演じられる一連のパフォーマンスには、ノーラー起源の物語を断片的にまた、暗示的に示したパフォーマンスが散りばめられていることを明らかにした。このノーラー起源の物

語に登場するのは、芸人も聴衆も含めた儀礼参加者にとって共通の師匠であると認識されている。芸人による儀礼パフォーマンスによって、また、憑依霊の現れによって、聴衆が、師匠のイメージをつかみ取ることができるようになると、儀礼が彼らにとって、超自然なる力に対する信仰の場、即ち師匠の霊供養の場であるだけではなく、師匠との交流を基礎とした伝承の場であることを知るのである。芸人の子孫である聴衆にとって、師匠の霊がただ祖先と認識されているだけではなく、芸人にかなり近い感覚で、師匠と認識されてきたのは、聴衆もまた、儀礼において、ノーラーになること、そしてノーラーの踊りの世界についての知識を師匠から受け取っていると感じてきたからではないだろうか。演じ手とその受け手の双方が、師匠の存在を強く意識することによって、記憶の揺れが生じ、踊る身体を経験しているのだとすれば、儀礼が、生きた師匠であるノーラー・ヤイを仲介とした、霊的存在としての師匠と儀礼に参加した人々との間で交わされる伝承空間として機能しているともいえるのである。

ノーラー・ローン・クルーは、師匠への敬意を表する（ワイ・クルー）の機会であるとともに、師匠を想う、師匠を思い出す機会でもあるといわれる（Suphat Naakseen 1996: 10）。儀礼の中で人々が経験するノーラーの師匠の身体は、視覚や聴覚、触覚、運動感覚など全知覚を動員して感じ取られている。この感じが儀礼参加者全員をノーラーという世界、その学習への正統的周辺参加へと誘う。ここで儀礼に参加した人々、即ち、ノーラーの伝承空間を共有した人々であるチュア・サーイ・ノーラーは、身体化（記憶）された師匠のイメージを掘り起こし、またもう一度身体に沈殿させることでその想いや記憶を深くしていくのだ。儀礼や儀礼的行為の役割は、記憶のプロセスを喚起する身体の内と外での揺れなのだろう。

ノーラーという芸能を支えてきた集団は、執拗なまでに、師匠の記憶やその思い出の世界に身を投じる行為を尊んできた。オリジナルの力に対して絶対的信頼を寄せ、何度も何度もそのオリジナルの時に引き寄せられていくという傾向は、純粋な力や権威、知識といった事柄について、過去には決してかなわない、過去を超える現在はないというタイ人の現実感覚を反映していると言える（Wong 2001: 14）。しかし、タイにおいて、またノーラーにおいて、このような観念が支配的であったとしても、パフォーマンスがそれを演じる演じ手ごとに微妙に異なること、時間を経て変化し続けてきたことは言うまでもない。ノーラーの儀礼やその他の師匠の表現を通して学び知ることは、表現それ自体の不変性ではなく、師匠が伝えたノーラーのパフォーマンス世界を記憶している、思い続けていることを踊る身体を通じて体感することであったのだろう。

芸能を含む技能が伝承されているというとき、それは世代を越えて同じ遂行（パフォーマンス）が再度、そして何度も繰り返し実践されているというイメージを思い浮かべることが多い。我々は舞踊であれ、歌であれ、伝承される事態を反復的な事実として認識しがちであるが、厳密には二度と同じパフォーマンスが繰り返されるということはありません。しかしながら、一回一回のパフォーマンスが別個なものであっても、それが

再創造である限り、そこに歌い出されたものは以前のものとの間に伝統保持の関係、さらに言えば、いわゆる構造的同一性が保たれている場合がほとんどなのである（小林康正 1995: 242）。伝承とは決して変わることのない固有物を受け渡すことではなく、それらを中心に全体系を再生産しているのである（小林康正 1995: 247）。小林康正による伝承行為についてのこうした解釈は、ノーラーにおける師匠崇拝を核とした伝承の構造、記憶への固執の様子を言い得ている。

師匠崇拝（ワイ・クルー）という観念は、タイで広く一般に普及している観念で、専門的知識・技術を持つ師匠/先生に敬意を表すること、その現れとしての日常的実践と儀礼行動をさす。また、ワイ・クルー儀礼は師匠から弟子への知識の移行を儀礼的に表現したものであるともいえる(Wong 2001: 76)。師匠崇拝の観念とそれに基づく慣習は、あらゆる知の伝承の場で行われてきた。なかでも、師匠崇拝の傾向が最も強く現れているのが、ノーラーを含めた芸能の世界である。芸人の世界において、師匠とは生者に限らず、亡くなった師匠の霊や神話的存在にまで及ぶため、師匠を崇拝することが、すなわち芸人集団の根本原理、世界秩序となっているほどである。このとき、師匠という存在は、特にその身体は、伝承されるべき知の器となり、その身体の重なりを経て、伝統的な知識が連綿と受け継がれたと考えられる。

知識を意味するタイ語にクワーム・ルー *khwaamruu*（知ること）という言葉がある。この言葉は、知について最も深く広い範囲を指し示す語であり、事実に基づく知識と経験からくる理解が結びつく接合点上にある知識をさす(Wong 2001: 77)。WongはS. Tambiahの「知識は実践を含みこみ、そしてめでたくも実践と結ばれているのである」という言葉を引用して、タイの認識論における知識が行動に移される類の事柄であって、知はそれを知る者と引き離すことができないと述べている(Wong 2001: 78)。師匠の身体表現の世界に身を置き、それを記憶することに固執したのは、師匠の身体とそれが内包する知識（オリジナルの知）が一体であることの証と言える。

知の伝承という場において、今を生きる師匠がその様式を生み出した等の本人でない場合、多くの指導者という存在は、自分自身が弟子であり、同時に師匠として次の世代を指導する立場にたった人々ということになる。小林正佳は、指導者の持つこうした二面性、即ち、自ら弟子であり同時に師でもあるという矛盾した立場が、実は様式的伝承の生命を左右するほどの原動力となっていることを指摘する（小林正佳 1991: 141）。今を生きる師弟、二人の人間の間で文字取り体験の「共有」が可能であるとして、それが抽象的ならぬ生身の体験であればこそ、それを幾重にも重ねていくことができ、一つの体験を生きたまま伝承することができる。なぜなら、師匠の体験というのは、多くの先人達の体験の分有でもあり、何代にも続く師匠の身体という媒介を突き抜けて、創始者自身の体験そのものに直面することができるからである（小林正佳 1991: 142）。

芸能伝承の場において、師匠の身体を通じて初めて人は、目の前にある師匠の身体と不即不離の知に出会うことができるのである。だからこそ、伝承の場であって、師匠は

弟子から尊ばれ、彼の有する身体知が弟子に絶対的な存在として受け継がれてきた。このような現象は他の芸能伝承の場においても観察されることだが、こうした態度が儀礼パフォーマンスとして結実しているノーラーは、かなり特異な例であると考えられる。

また、ノーラーの儀礼において、師匠の存在が強く感じられるということがその大きな特徴の一つであった。師匠の身体を感じることは、即ち、師匠の身体に込められた知識の存在を感じるということであり、そこから、儀礼がチュア・サーイ・ノーラーにとっての伝承の場であることが見えてくる。ノーラーの儀礼において、実践共同体が共有し体験するのは、現役の芸人間の交流、つまりその師弟間の交流を通してえられたパフォーマンス世界ばかりではない。そのパフォーマンスには、生きた師匠の身体の向こう側に見える起源世界に住む師匠の有する知が含まれている。さらに、儀礼の中では、霊との交流や芸人以外の聴衆が、ノーラーの踊る身体に身を任せることによって、実体をもったそして顕在化された霊的存在としての師匠の身体、その知を体験することもできるのである。

通常、芸能の世界において、師匠を崇拜するのは芸人集団に限られる。師匠崇拜の観念が芸人集団に限定されているのは、伝承に関わる集団の境界を暗に意味しているからである。しかしながら、ノーラーにおいては、儀礼の中で皆がそれぞれの仕方で、ノーラーの踊る身体を共有し、体験しているために、その境界は曖昧になり、延長される。つまり、師匠崇拜、そして師匠の表現世界を身体化してきたノーラーは、演じ手とその受け手である聴衆とともに、知の伝承の場に立ち会い、記憶という形でその体験を共有してきたのである。ノーラーは、恐るべき力を秘めた師匠のイメージをその表現に取り込んだことで、芸能を支える聴衆の強い関心をひき、単なる娯楽としての芸能以上の強い結びつきを聴衆と持つに至った。このような芸能を取り巻く環境とその根底にある師匠崇拜の観念がノーラーの特質となっている。踊る身体を共有することで絆を深める実践共同体において、遂行された知の交換のダイナミズムこそが、ノーラーにおける伝承の本質的な姿なのである。

謝辞

本論文執筆に当たって、山田陽一先生（京都市立芸術大学教授）には、論文の構築、理論的な背景などを主として、多くの助言、助力を頂いた。先生は、いつも明快な論理と指摘で、私の頭の中のもやもやをすっきりさせて下さった。そうした先生の助言や先生の思考のエッセンスがうまく論文に反映されていることを願っている。また、広島大学大学院において、博士課程前期時代からの数少ないゼミ仲間である、デキキス奈々子さん、高橋亘君、至極恭子さんからは、たくさんの助言や激励の言葉をもらった。特に、学部時代からの友人である至極恭子さんには、フランス語で書かれた論文の翻訳を依頼した。彼女の協力がなければ、最後まで私はこの文献を読むことができなかったろう。

5年前、私が日本でタイ舞踊を師事していた村木タッサニー先生には、彼女の母校である、国立演劇舞踊学校ナコン・シータマラート校を紹介していただいた。最初のフィールド・ワークから、私があまり苦勞することなく、周囲の人々から多くの協力を得ることができたのは、先生の口添えがあったからに他ならない。最初の訪問から4度目の訪問に至るまで、私はいつも、国立演劇舞踊学校の隣にある女子寮、バーン・ケーオ・チャイに滞在した。この寮は、タッサニー先生自身も子供の頃、学校が実家から遠い場所にあったために宿泊していた寮で、隣接する舞踊学校に通う中学部から短大部に渡る幅広い年代の女子が学生時代を過ごす場所であった。ノーラー研究に費やした4年以上の歳月の間に、私はちっとも成長していなかったが、舞踊学校の学生達はどんどん変化していき、寮を訪れるたびにその様子は違って見えた。時の流れとともに変化していく女学生達は、私のいい話し相手になってくれたばかりではなく、舞踊姿態を分析するための写真モデルになってもらうなど、協力を得た。加えて、寮のオーナーであるケーオおばさんや、サーオおばさん、そして、女学生の世話するスニー先生、チャマイポーン先生、そして寮生の食事の世話していたマリー、といった大人達は、フィールドワーク期間中、私を包み、私を見守ってくれた家族のような存在であった。

ノーラー研究については、国立演劇舞踊学校ナコン・シータマラート校で、ノーラーを教えているスパット・ナークセーン先生に、最初から最後まで本当にお世話になった。私が一番最初にノーラーの歌と踊りを習ったのは彼からであったし、論文の執筆のためと言っては、忙しい彼を追い回して限りなく質問をした。そんな私を見て彼は、「孝子はキー・ターム（「聞きたがり」という意味のタイ語）だなあ」とため息混じりに言ったものである。うんざりするほどの質問を浴びせられた彼は、言葉で説明しても私にはさっぱりわからないとあきらめたのか、とにかく生のノーラーを体験してみないことにはどうしようもないと思ったようだ。次の年から、先生は、私をヨック・チューブア率いる劇団に同行させ、生の儀礼、生の舞台を経験させてくれた。スパット先生と同様に、国立演劇舞踊学校ナコン・シータマラート校でノーラーを教授しているサワット

・チュアイブーンチュー師や、チャラート・スックカーオ師も、私がノーラーの世界を直接体験するために、彼らの家族や劇団人に引き合わせてくれ、彼らからたくさんのごとを教わった。その尽力のおかげで、私は、芸人そしてそれを支える聴衆の関わりを目の当たりにすることで、この経験は、論文の随所に散りばめられている。

また、タイ人研究者として、ノーラーに関わる諸先生方からも、多くの助言と協力を賜った。特に、プリーチャー・ヌンスック先生を始めとする、ラーチャパット大学ナコン・シータマラート校の先生方には、参考となる文献についての情報を頂いたり、様々なイベントへの参加を可能にして頂いたり、随分お世話になった。特に、人文学部語学センターに所属する先生方には、私の調査の趣旨を理解していただき、私のよき仲間として、数え切れないほどの助力を賜った。また、同大学の学生たち、特に、カニッカー・ワナチットさん、オラウット・ブチャーコンさんには、調査ビデオやインタビュー・テープを整理する時、協力いただいた。そして、国立演劇舞踊学校バンコク校の教員であったチャترون・モントリサート先生もまた、私の研究生活を支えてくださった大事な師の一人である。ここにあげた多くの人々との出会い、そして彼らの協力なくして、私は本論文を書き上げることができなかつただろう。彼らがいなければ、ノーラーに触れることさえ、できなかつたに違いない。これらの人々に加え、私を信じ、私を最後まで応援してくれた両親に対し、心からのお礼を申し上げたい。

最後に、本論文についての論文審査委員をつとめた下さった先生方、すなわち、石橋昇先生、崔吉城先生、若尾裕先生、佐藤暢治先生、山田陽一先生からは、有益なコメントを多く頂いた。また、同時に先生方には、私の力不足のため、大変な面倒をおかけしたかと思う。この場を借りて、感謝の意を表したい。

2002年3月 岩澤 孝子

参考文献

1) タイ語資料^{注1}

Aumraa Klamcoen

2531[1988] Sunthariiya Naatasin Thai 『タイ演劇・舞踊の美学』, Bangkok, O.S Printing House

Chanthat Thaungchuai

2536[1993] Phaasaa lae wathanatham phaak tai 『南部の言語と文化』, Bangkok, O.S Printing House

2542[1999] Phaasaa thai thin tai: kaan beeng klum 「南部タイ方言：その分類」, Phaasaa thai thin tai: watthanatham kaan chai 「南部タイ方言：その使用法」, S.W.T, Bangkok, pp.5679-5691

Chatrachai Sukrakaan

2532[1980] Nooraa roong khruu 「ノーラー・ローン・クルー」 Phum theewaa: Thii raluk ngaan choet chuu kiati sinlapa phaak tai, Khun Upatham Naraakon 『ブン・テーワー：クン・ウパタム・ナラーコン氏を称えて』, Bangkok, KrungSaiam Kanphim, pp.111-125

Cit Chimphong

2532[1980] Bot raung lae thaa ram khaung nooraa 「ノーラーの歌詞と舞踊型」 Phum theewaa: Thii raluk ngaan choet chuu kiati sinlapa phaak tai, Khun Upatham Naraakon 『ブン・テーワー：クン・ウパタム・ナラーコン氏を称えて』, Bangkok, KrungSaiam Kanphim, pp.139-156

Phinyoo Cittham

2542[1999] Kaat khruu 「カート・クルー」 S.W.T, Bangkok, pp.382-384

2542[1999] Tham bot 「タム・ボット」 S.W.T, Bangkok, pp.3381-3382

Phinyoo Cittham & Yiamyong Surakitbanhaan

2532[1980] Khwaan pen maa Khaung nooraa 「ノーラーの歴史」 Phum theewaa: Thii raluk ngaan choet chuu kiati sinlapa phaak tai, Khun Upatham Naraakon 『ブン・テーワー：クン・ウパタム・ナラーコン氏を称えて』, Bangkok, KrungSaiam Kanphim, pp.41-51

Phonsak Phromkaeo

2542[1999] Ngaan duan sip muang NakhonSiThammarat 「ナコン・シータマラートの10月祭」 S.W.T, Bangkok, pp.1337-1340

2542[1999] Tambun duan sip 「10月祭のタン・ブン」 S.W.T, Bangkok, pp.3384-3395

Phuang Busaraarat

2542[1999] Taa sua nooraa 「ター・スア・ノーラー」 S.W.T, Bangkok, pp.2663-2664

^{注1} 資料の発行年は仏歴[西暦]ともに記す。また、S.W.TはSaaraanukrom Wathanatham Thai Phaak Tai 「タイ文化事典南部編」(2542[1999], Bangkok, Siam Place Management Co.Ltd)の略。

Pimnarayaa Nuuphet

2542[1999] Khruu mau lek 「クルー・モー・レック」 S.W.T, Bangkok, pp.924-927

Pitthayaa Busararaat

1993 Nooraa roong khruu tambon thaakhae amphoe muang phattlung cangwat phattalung

「バットルン県バットルン郡ター・ケー地区のノーラー・ローン・クルー」,

Wathanatham Thai 『タイの文化』 Vol. 30 No.12, Anunakan Phim, pp.11-18

2537[1994] Nooraa Roong Khruu, 「ノーラー・ローン・クルー」, Chiiwit Thai chut sombat

taayyai, 『タイの生活 祖先の遺産』, Bangkok, Samnakngaan Khanakamakaan

Wathanatham Haengchaat(Tha Office of the National Culture Commision), pp.159-169

Priichaa Nunsuk

2537[1994] Nooraa 『ノーラー』, Bangkok, Rongphim Khrusapha Laat Phraao

Saaroot Nakhawiroot

2438[1995] Ngaan Mahaakam Wathanatham Haengchaat Khrang thii 10 『文化の祭典 10』,

Songkhla, samnakngaan Khanakamakaan Wathanatham Haengchaat

Sompheet Ketukaeo

2538[1995] Kaan suksaa priap thiap thaa ram nooraa khaung khruu 5 khon 『5人のノーラー

師匠によるダンス・ジェスチャーの比較研究』, The theasis of Master of Arts, Bangkok,

Chulalongkorn University

Suchaat Sutthi

2517[1974] Prawat kaanlen Phun Muang ruang Manooraa 『地域の伝統芸能史：マノーラー』,

NakhonSiThammarat, Withayalai khruu NakhonSiThammarat

Sumonman Nimneetphan

2532[1989] Kaan Lakhon Thai 『タイの演劇』, Bangkok, Rong Phom Thai Wathanaphanit

Suphat Naakseen

1996 Nooraa: Ramkhianphraai-Yiapluukmanaao, 『ノーラー：ラーマキアンプライ・イアアップ

ルークマナーオ』, The theasis of Master of Arts, Bangkok, Chulalongkorn University

Suthiwong Phonphaibuun

2537[1994] Khanom duan sip 「10月祭のお菓子」 S.W.T, Bangkok, pp.613-620

2537[1994] Khlaung hong 「クローン・ホン」 S.W.T, Bangkok, pp. 946-948

2537[1994] Nooraa 「ノーラー」 S.W.T, Bangkok, pp.3871-3896

Suwannii Udomphon

2529[1986] Wanakam Kaan sadaeng khaung Thai 『タイの文学・芸能』, Bangkok, Rongphim

Lae Thampok Charumphon

Thammanit Nikhomrat

2540[1997] Nooraa Tua Aun 『ノーラー・トゥア・オーン』, Bangkok, Rongphim

KrungSayam Kan Phim

Thanit Yupho

2531[1986] Sinlapa lakhon ram ruu khuu muu naathasin thai 『舞踊演劇芸術、あるいは、タイの舞踊芸術ナータシンの手引き』, Bangkok, Kromsinapaakon Catphim

Thirawat Chaangsaan

2538[1995] Phraan Nooraa 『プラン・ノーラー(ノーラーの道化役)』 NakhonSiThammarat, Sathaban Rajabhat NakhonSiThammarat

Udom Nuuthaung

2536[1993] Nooraa 『ノーラー』, Songkhla, Mahawithayalay Srinakharinwirot Phaak Tai

2538[1995] Prawat khwaam pen maa khaung nooraa 「ノーラーの歴史」, Aung prakaup na kaan sadaeng nooraa 「ノーラーの構造」, Nooraa kap kaan phlit bandit khanaeng wichaakaan sadaeng phunbaan 『ノーラーと地域芸能研究』, NakhonSiThammarat, Withayalai Khruu NakhonSiThammarat, pp.1-26, 27-42

2542[1999] Khun phraan Phrayaa phraan 「クン・プラン、プレー・プラン」 S.W.T., Bangkok, pp.749-750

2542[1999] Taa luang khong 「ター・ルワン・コン」 S.W.T., Bangkok, p.2666

2542[1999] Mau kop roong 「モー・コップ・ローン」 S.W.T., Bangkok, p.8377

2542[1999] Mui 「ムーイ」 S.W.T., Bangkok, pp.8660-8661

Wimon Damsii

2532[1980] Aung Prakaup khaung nooraa run kao 「過去におけるノーラーの構造」 Phum theewaa: Thii raluk ngaan choet chuu kiati sinlapa phaak tai, Khun Upatham Naraakon 『ブン・テーワー：クン・ウパタム・ナラーコン氏を称えて』, Bangkok, KrungSaiam Kanphim, pp. 63-72

2) 欧文資料

Ginsburgm Henry D.

1972 The Manora Dance-drama: an Introduction, The Journal of the Siam Society, Vol. 60, Bangkok, The Sompong Press Ltd., pp.169- 181

Grow, Mary L.

1991 Laughter for spirits, a vow fulfilled: The comic performance of Thailand's lakhon chatri dance-drama, Ph. D. disseration, Wisconsin, The University of Wisconsin-Madison

Guelden, Marlane

1995 Thailand into the Spirit World, Singapore, Asia Books

Hanna, Judith Lynne

1977 To dance is human, The Anthropology of the Body, London, Academic Press, p.211-

- 1979 *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*, Chicago & London, The University of Chicago Press
- Kaepler, Adrienne L.
- 1999 *The Mystique of Fieldwork*, *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, Edited by Theresa J. Buckland, London, Macmillan Press Ltd, pp. 13-25
- Mattani M. Rutnin
- 1993 *Dance, Drama, and Theatre in Thailand: The Process of Development and Modernization*, Bangkok, The centre for East Asian Cultural Studies for Unesco, The Toyo Bunko
- Myers-Moro, Pamela
- 1993 *Thai Music and Musicians in Contemporary Bangkok*, Berkley, Centers for Southeast Asia Studies, University of California
- Ness, Sally A.
- 1992 *Body, Movement, and Culture: Kinesthetic and Visual Symbolism in a Phillipine Community*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press
- Nicolas, Rene
- 1975 *Le Lakhon Nora ou Lakhon Chatri et les Origines du Theatre Classique Siamois*, *The Siamese Theatre: Collection of Reprints from Journals of Siam Society*, Edited by Mattani Rutnin, Bangkok, The Sompong Press, pp. 41-61 (Reprint of *The Journal of the Siam Society*, Vol.18, 1924, pp.84-110)
- Phya Anuman Rajadhon
- 1990 *Thai Traditional salutation*, *Thai Culture, New series No. 14*, Bangkok, The Fine Arts Department
- Preecha Noonsuk
- 1983 *The Study of Local Placements on the Thai Peninsula: Takuapa, Jaiya and Nagarasri Dhamaraja (Takua Pa, Chaiya and Nakhon Si Thammarat)*, *SPAFA Consultative Workshop on Archaeological and Environmental Studies on Srivijaya*, Southeast Asian Ministers of Education Organization, pp.145-160
- 1995 *Nora: a southern Thai dance drama*, *Traditional theatre in southeast Asia*, Singapore, Unipress for SPAFA, the centre for the Arts National University of Singapore, pp.117-130
- Royce, Anya Peterson
- 1977 *The Anthropology of Dance*, Bloomington & London, Indiana University Press
- Scheper-Hughes, Nancy & Margaret M. Lock
- 1987 *The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology*, *Medical Anthropology Quarterly* 1 n.s. (1), pp.6-41

- Segaller, Denis
 1995 Thai Ways, Bangkok, Post books(1980 First published)
- Strathern, Andrew J.
 1996 Body Thought, Michigan, The University of Michigan Press
- Tambiah, Stanley J.
 1970 Buddhism and the Spirit Cults in North-East Thailand, Cambridge, The Cambridge University Press
- Terry E. Miller & Jerernchai Chonpairot
 1994 A History of Siamese music reconstructed from Western Documents 1505
 1932, Crossroads: An Interdisciplinary Journal of Southeast Asian Studies, Illinois,
 Vol.8, No. 2 Center for Southeast Asian Studies, Northern Illinois University, pp.1-
 192
- Wong, Deborah A.
 1991 The Empowered Teacher: Ritual, performance, and epistemology in contemporary
 Bangkok, Ph. D. dissertation, Michigan, The University of Michigan
 2001 Sounding the Center: History and Aesthetics in Thai Buddhist Performance, Chicago &
 London, The University of Chicago Press
- Yousof, Ghulam-Sarwar
 1994 Dictionary of Traditional South-east Asian Theatre, Kuala Lumpur, Oxford University
 Press

3) 邦文資料

尼ヶ崎彬

- 1996 「身体と芸術：身体の脱秩序化と再秩序化」、『身体と間身体の社会学（岩波講座現代社会学第4巻）』、東京、岩波書店、pp.145-162

石井洋二郎

- 1993 『差異と欲望：ブルディー「ディスタンクシオン」を読む』、東京、藤原書店

石井米雄

- 1991 『タイ仏教入門』、東京、めこん

石黒節子

- 1997 『舞踊の始原』、東京、三一書房

岩澤孝子

- 2001a 「タイ師匠崇拜儀礼における舞踊」、『国際協力研究誌』、第7巻第1号、広島大学国際協力研究科編、広島、pp.37-58、

- 2001b 「身体表象にみる師のかたち：タイ最古の古典芸能ノーラーと師の表現」『民族芸術』

Vol. 17、醍醐書房、京都、pp.175-182

オニール, ジョン

1992 『語りあう身体』 (須田朗訳)、東京、紀伊國屋書店

小林正佳

1991 『踊りと身体の回路』、東京、青弓社

小林康正

1995 「伝承の解剖学：その二重性をめぐって」、『身体の構築学：社会的学習課程としての身体技法』、東京、ひつじ書房、pp.207-260

小松和彦

1995 『異人論：民俗社会の心性』、東京、筑摩書房

シェクナー, リチャード

1998 『パフォーマンス研究 演劇と文化人類学の出会うところ』 (高橋雄一郎訳)、京都、人文書院

シノット, アンソニー

1997 『ボディー・ソシアル：身体と感覚の社会学』 (高橋勇夫訳)、東京、筑摩書房

富田竹次郎 編訳

1981 『タイ国古典文学名作選 (タイ叢書 文学編13)』、東京、井村文化事業社

福島真人

1993 「認知という実践：「状況的学習」への正統的で周辺のなコメントール」、『状況に埋め込まれた学習 正統的学習参加』 (ジーン・レイブ、エティエンヌ・ヴェンガー、佐伯胖訳)、東京、産業図書、pp. 123-165

1995 「身体を社会的に構築する」、『身体の構築学：社会的学習課程としての身体技法』、東京、ひつじ書房、pp.1-66

メルロー＝ポンティエ, モーリス

1967 『知覚の現象学 1』 (竹内芳郎・小木貞孝共訳)、東京、みすず書房

モース, マルセル

1976 『社会学と人類学Ⅱ』 (有地亨、山口俊夫訳)、東京、弘文堂

守一雄

1995 『認知心理学 (現代心理学入門 1)』、東京、岩波書店

森敏昭

2001 「記憶研究のパーспекティヴ」『認知心理学を語る 第1巻 おもしろ記憶のラボラトリー』 (森敏昭編) 京都、北大路書房、pp.1-14

山田陽一

1997 「ワヘイの音・身体・記憶」、『神話とメディア (岩波講座文化人類学第10巻)』、東京、岩波書店、pp.185-207

吉岡みね子

1993 『文学で読むタイ』、大阪、創元社

レイブ, ジーン ヴェンガー, エティエンヌ

1993 『状況に埋め込まれた学習 正統的学習参加』 (佐伯胖訳)、東京、産業図書
ローズマン, マリナ

2000 『癒しのうた マレーシア熱帯雨林にひびく音と身体』 (山田陽一・井本美穂訳)、京
都、昭和堂

鷺田清一

1997 『メルロ=ポンティエー 可逆性』、東京、講談社

渡辺保

1991 『日本の舞踊』、東京、岩波書店

4) 事典

1986 『東南アジアを知る事典』 (石井米雄、高谷好一、前田成文、土屋健治、池端雪浦監修)、
東京、平凡社

1993 『タイの事典』 (石井米雄監修、石井米雄、吉川利治編)、京都、同朋舎出版

1990 『タイ日辞典』 (富田竹二郎編)、奈良、養徳社

1994 『タイ語辞典』 (松山納著)、東京、大学書林