

タイ師匠崇拜儀礼における舞踊

岩 澤 孝 子

広島大学大学院国際協力研究科

教育文化専攻 大学院生

〒739-8529 広島市鏡山1-5-1

1. はじめに

本稿は、タイ王国の古典舞踊家集団にみられる伝承、なかでも重要視されるワイ・クルー *wai khru* (注1) 儀礼を中心に、そこで表出する世界観やその世界観に基づく舞踊の解釈を明らかにすることを課題とする。調査地は、タイ国立演劇舞踊学校バンコク校(注2)であり、そこに所属する教師と学生による伝承の姿を追っていく。また、本稿の主要課題となるワイ・クルー儀礼の解釈、そこから浮き彫りになる世界観は、学校の教師(注3)による説明・解釈をもとに再構築されたものである。

本稿の中核を成すワイ・クルーとは、クルー *khru* (注4) すなわち先生・教師・師匠を敬うことである。この行為はタイ社会に古くから存在しており、学校という場に限らずあらゆる知の伝承の場において行われる。ワイ・クルーすなわち師匠崇拜の行為とその精神はクルーを頂点として構成される集団内部では日常的に実践されているが、それが最も強調されるのは儀礼という特別な場においてであろう。元来ワイ・クルーは芸能や工芸、呪術的技巧などを伝承する師弟関係の間で行われてきたが、現在ではそれが学制の中にも導入されている。小学校、中学校、高等学校、大学など各種学校ではワイ・クルー儀礼は学校の大切な年中行事の一つとなっており、そこで伝統的な道徳観念に基づく師弟関係、教師と学生の関係性が強く示される。もちろん現在においても、ワイ・クルーは学校に限らずクルーを有するあらゆる伝承の場で行われているが、その崇拜の対象であるクルーや伝承される知の性格によってワイ・

クルーの強度が異なっている。学校では道徳的な慣習のように見えるワイ・クルーも、別の場では集団内部の秩序の核となる世界観に関わり、それが信仰と呼ばれることもある。本稿では、崇拜の対象が「聖なるもの」として認識されているために、ワイ・クルーが信仰と呼ばれるほど強く集団に作用している一事例として、タイ古典舞踊世界をとりあげる。

古典舞踊も含めたタイ古典芸能世界のワイ・クルー儀礼に関する先行研究としては、Deborah A. Wong (1991)、Pamela Myers-Moro (1996 第6章) があげられるが、著者はいずれも主に古典音楽家のための儀礼について言及している。タイ古典舞踊家の主要な活動は古典舞踊劇という形式にみられることから、その伴奏をつとめる音楽家と舞踊家の活動領域は重複するところが多い。そのため師匠崇拜に関する基本的な構造については音楽・舞踊双方の類似性が認められ、これらの著作から多くの示唆を得た。しかし、古典音楽・舞踊双方の後継者を育成する機関である国立演劇舞踊学校では、ワイ・クルー儀礼が同日に行われるにもかかわらずそれぞれの儀礼空間を明確に分けており、それが彼らにとって最も重要視されるべき崇拜対象の相違を如実に語っている。それゆえ両者は独立した領域として見なされるべきであり、本稿は上述の先行研究ではほとんど触れられていない部分をカバーするものとなる。

2. タイ古典舞踊

まず最初に、「タイ古典舞踊」について簡単に記す。タイでは通常、伝統舞踊は二つに分類して

考えられており、ナータシン *natasin* とラバム・ブンムアング *rabam phunmuang* すなわち古典舞踊と民俗舞踊として認識されている (Rutnin 1993, 2)。前者は主に宮廷で発展してきた古典舞踊劇で演じられる舞踊であり (注5)、後者はそれ以外の舞踊すなわち宮廷系舞踊劇以外で演じられる舞踊をさしている。本稿では、主として前者の古典舞踊の伝承を扱っており、民俗舞踊についてはその伝承にワイ・クルーとの関連が見出だされないため (注6)、ここでは触れないこととする。

近隣のアジア諸国同様タイにおいても、伝統的に舞踊は演劇の重要な表現手段であった。このような伝統に基づき、古典舞踊を志す者にとって舞踊劇を美しく舞うことが修行の第一目的とされ重視されてきたようである。舞踊劇のための舞踊は、大きく二種類に分けられ、ラム・ティー・ボット *ram ti bot*、とラム・ナーパート *ram naphat* と呼ばれる。前者は日本舞踊の当て振りに相当するもので、劇の脚本にある「ことば」の部分に対し、それに相当する振りを忠実に当てて舞うことである。ここでの「ことば」とは、弁士によって語られる「語り」、歌手によって歌われる「歌詞」、そして舞踊家自身による「台詞」を意味する。他方、ラム・ナーパートはことばを必要としない。それは伴奏曲である一連の古典曲集ナーパート *naphat* が、曲ごとに異なるメッセージ (特定の動作・感情・状況) を既にもっているからである。ラム・ナーパートは、ナーパート曲の演奏に合わせて、曲が持つメッセージに沿った舞踊を演じること (注7) をさしている。

特にラム・ナーパートは、その伝承においてワイ・クルー儀礼と密接なつながりを持つと考えられる。ラム・ナーパートはその曲のレベルに応じて、段階的にかつ慎重に伝承されるが、その過程は舞踊家が一人前になるまでに経験する儀礼の過程に相当している。このような段階的伝承はもちろん他のジャンルにも見受けられるが、彼らがラム・ナーパートに固執するのは、その技法のためばかりではなく、そこで演じられるキャラクターに対して彼らが独自の観念を有しているためである。ラム・ナーパートには大きく、低・中・高の三つのレベルがあると考えられるており、学習者

の習熟度に合わせて、各レベルの舞踊が儀礼を通じて伝授される。つまりこのレベルは単に技法上のものではなく、舞踊劇の物語世界におけるキャラクターの序列感覚を反映しているのである。物語において高い地位にあるとされ超自然的な力をもつとされるキャラクター、例えばカミの姿を演じるラム・ナーパートは、舞踊自体が聖視され「聖なる舞踊」として崇拝の対象となる。特に高位のラム・ナーパートには超自然的の力があると考えられ、そのためその初稽古はワイ・クルー儀礼の中で行われる。儀礼を怠れば、その伝承に携わった師弟双方に災厄がふりかかると信じられているのである。

古典舞踊においてワイ・クルー儀礼との深い関わりを持つのはラム・ナーパートであり、ゆえに、本稿ではその考察対象であるタイ古典舞踊をラム・ナーパートという舞踊に絞ることとする。

3. タイ国立演劇舞踊学校

タイ古典舞踊の伝承の場として、本稿では筆者が調査を行ったタイ国立演劇舞踊学校、バンコク校をとりあげる。タイには全国にこの種の学校があと11校ある。国立演劇舞踊学校は12才から20才までの学生を対象とし (注8)、初等課程 (3年)・中等課程 (3年)・高等課程 (2年) に分けられており、それぞれ普通科の学制における中学校・高等学校・短期大学に相当する。国立演劇舞踊学校ではいわゆる普通科の学校と職業学校との境界に位置するカリキュラムが採用されている。本校での学習内容の半分は古典音楽や舞踊という専門科目に当てられており、ここを卒業した学生たちはその専門的な知識と技術をいかして各種学校の教師になる (学校を卒業すると教員資格が得られる)、もしくはプロの音楽家・舞踊家になる事ができるため、他の職業学校に近い性格を持つといえる。しかしながら、英語や数学などの一般科目の学習と専門科目学習単位の比率に関しては、職業学校よりも普通科の学校に近いカリキュラムが採用され、普通科学校への編入が容易であるという性格から、まさに両者の境界に属する学校と考えられている (岩澤 2000, 93-94)。国立演劇舞踊学校の学生たちは半日を数学や英語など

の普通科目の学習に費やしているが、その残りは彼らの専門の学習内容である芸術・芸能の学習に費やす。専門科目である芸能科目には、タイの古典舞踊・古典音楽(楽器演奏と歌)がある(注9)。特に古典舞踊科目には、上述のナータシンとラバム・プムアング、すなわち古典舞踊に属する仮面舞踊劇コーン *khon* やその他の古典舞踊劇ラコーン *lakhon* といった舞踊劇のための舞踊とタイ全国から収集された民俗舞踊とが含まれている。

本稿でとりあげるバンコク校は、1932年タイが絶対王政から立憲君主制に移行した後、それまで王の所有物であった宮廷舞踊団が解散させられたのをきっかけに、タイの宮廷系舞踊劇団の末裔によって創始されたという経歴を持つ、タイで最初の国立演劇舞踊学校である(岩澤 2000, 93)。ここには、宮廷舞踊劇団に所属していた90才を越える長老格の舞踊家があり、タイ古典舞踊の奥義をいまに伝えている。また、バンコク校はタイで最大の規模を誇る全校の中心的役割を担っており、そのため「古典舞踊」の伝承に関する考察対象としては最適と考えられる。以下、1996, 1997両年の調査(注10)に基づいて、タイ古典舞踊世界における儀礼を中心とした伝承について考察する。

4. ワイ・クルー儀礼

1) ワイ・クルー実践

タイに古くからワイ・クルーと呼ばれる師匠崇拝の慣習が存在していたことは上述の通りであるが、師匠崇拝やそれに基づく師弟関係の起源はタイの古典芸能に多大な影響を与えたインドにあると言われている(Wong 1991, 18-19)。インドの師弟関係は非常に厳格なもので、弟子は師匠の家に居候し召使さながらに師匠の世話をし修業を積むということが義務化されていたようだ(Wong 1991, 18-19)。インドにおけるこのような厳格な師弟関係は、タイにおいて幾分緩和されたように見える。しかしながら、古典芸能の世界において師匠を絶対視するという精神は今も厳格に継承されており、古典芸能伝承の場の一つである国立演劇舞踊学校では、日常的にその実践を垣間見ることができるのである。他の学校と比較すると、ここでは師弟関係における序列の観念が根強く残っ

ていることが分かる。教師に教えを請う時、学生はまず最初に膝まづいたり座ったりして教師よりも低くなるような姿勢を取り、合掌する(写真1



写真1 授業前、教師に挨拶する学生たち
1999年5月撮影

参照)。また食事の際には、学生が教師の部屋まで給仕するなどして、教師の命令に対して多くの場合従っている。こうした日常的な師匠崇拝行為の描写によって、彼らの世界に潜在するワイ・クルー精神の一面を知ることはできる。しかし、この精神が特に表面化する儀礼についてさらに深く考察する必要があるだろう。古典舞踊の世界には三種類のワイ・クルー儀礼がある。加入儀礼として位置づけられる「小儀礼」と成人儀礼として位置づけられる「大儀礼」、そして、特別な舞踊の伝授のために行われる儀礼である。最初の二つ、小儀礼と大儀礼は定期的な行事、すなわち、学校の年中行事として、年に一度異なる日に行われている。またこれらの儀礼はクルーに対する崇拝心を示す事だけでなく、古典舞踊世界における舞踊家の人生儀礼としても機能していると考えられる。

小儀礼「ピティー・レック *phithi lek*」

小儀礼と直訳されるこの儀礼は、加入儀礼としての機能を果たしている。別名「チャップ・コー・ムー *cap khau mu* (手首をつかむの意)」とも呼ばれる(khlamchin 1988, 106)。この言葉は古典舞踊世界の知すなわち舞踊という身体技法の伝承の方法を暗示している。調査校における舞踊の伝承は、それが一対一の場合も一対多勢の場合も、

教師が学生の手足を取って学生の振りを矯正していくという手法がとられている。小儀礼において学生は初めてクルーから正式な稽古の作法を知らされ、その後この稽古の形式が続けられる。

小儀礼は、超自然の力を持つクルーの仮面が祭られた祭壇に向かって師弟ともに祈禱を捧げることから始まる。祈禱がすむと、弟子にとって初めての稽古が行われる。このとき師匠は弟子に対して、まさに手とり足とりといった形で最初の舞踊曲「プレング・チャー・プレング・レオ *phleng cha phleng reo*」を伝授する。この舞踊曲は、古典舞踊家にとって最も大切なラム・ナーパートの一つである。なぜなら、この曲はラム・ナーパートの段階的の分類法において低位に設定されているが、タイ古典舞踊の基本型を繋ぎ合わせた練習曲であり、修行の初めから舞踊家としての人生を終えるまでの永遠の練習曲として尊重されているからである。

小儀礼は入学した年の学期初の木曜日（注11）に行われている。ここで12～3という年頃の少年少女たちは、一生にわたる師匠との師弟関係を結ぶことになる。クルーはその伝授の対象となる学生が一人であれ、また複数であれ、彼らの鏡として存在する。クルーは学生を前にして舞い、それを做う者の所作を監督し直接的に手を取り足をとって身体を理想像に近づけていくのである。

大儀礼「ピティー・ヤイ *phithi yai*」

学校に入学して8日目、20歳になると、舞踊の師範である「クルー」の資格が認可される第二のワイ・クルー儀礼を受けることができる。ピティー・ヤイは大儀礼と訳され、学生が一人前の舞踊家として認知される場であり、舞踊家の人生にとって、最も重要な局面であると考えられる。ゆえにこの成人儀礼の機能を果たすピティー・ヤイは、ワイ・クルー儀礼の中で最も盛大に執り行われる。

本稿では1996年6月6日に一日がかりで催されたワイ・クルー儀礼をとりあげ段階ごとに順に解説する。またバンコク以外の国立演劇舞踊学校の舞踊科においても、同様の過程で儀礼を行うよう、定められている（Yupho 1990:10-14, 1951:3）。

1. 仏僧による読経・食事・祝辞
2. 一般科目のワイ・クルー
3. 専門科目（舞踊）のワイ・クルー
4. 免許皆伝

仏僧による読経・食事・祝辞

元来、大儀礼は前日の夕方、仏僧の読経によって儀礼空間および儀礼参加者を浄化することから始められていた。一般に午後からは食物を口にはいけない仏僧たちに、翌日朝御飯を振る舞いその労をねぎらうというのが本来の形であったようだ。しかし、調査では儀礼は朝7時から夕方までの一日間で行われており、儀礼の簡略化が生じてきていることが分かる。朝、校内にあるウボット *ubot*（仏陀の像が安置される場所）内部で、数人の仏僧による読経と学校関係者による音楽演奏が行われた。読経が終了すると仏僧は聖水をふり撒き、儀礼空間を浄化した。彼らに朝御飯が振る舞われた後、仏僧は儀礼参加者にも聖水をふりまき彼らを浄化した（写真2参照）。



写真2 聖水をふりまく仏僧
1996年6月撮影

一般科目のワイ・クルー

儀礼を執り行なう学校全体を祝福し、浄化するために訪れた仏僧によって儀礼参加者一人一人に聖水が振り撒かれ、その浄化を受けてから教師と学生は儀礼空間に入場した。学校関係者全員を収容するために、国立演劇舞踊学校に隣接する国立劇場が儀礼空間とされていた。そこで一般科目の教師に対するワイ・クルー儀礼が行われた。この

第二段階における崇拜の対象は、舞踊や音楽といった専門科目の教師に対してではなく、一般科目の教師つまり国語や英語の教師であった。当校は芸能の専門学校ではあるが、普通学校におけるカリキュラムも含まれているため、年に一度のこの機会に一般科目の教師を敬うワイ・クルー儀礼を行う必要があるようだ。ここで行われる儀礼は普通の学校で行われるのと同様である。クラス全員で作成したパーン *phan* と呼ばれる花飾りをクラスの代表者が教師の前で合掌をしてから、尊敬の念を込めて手渡す（写真3参照）。儀礼的に行わ



写真3 花飾りパーンを持つ学生
1996年6月撮影

れるパーンの贈呈式によって、一般科目のワイ・クルーは一時間ほどで終了した。

専門科目（舞踊）のワイ・クルー

第三段階は、続く第四段階と共に本儀礼の中核をなしている。ここから、音楽科と舞踊科は場所を変え、別々に儀礼を行う（注12）。この段階は古典舞踊のクルーを敬う儀礼であり、後述する超人的なクルーの存在を再認識する場でもある。本儀礼の第一目的は、次の第四段階で見られる免許皆伝、すなわち、一定の修行を終えた学生に舞踊家の一人前の証しといえるクルーの資格を付与する儀式を行うことであるが、その段階を迎える前にこの世界におけるクルーを、崇拜の念を込めた祈祷や音楽によって招請しなければならない。クルーについては次章で詳述するが、ここで簡単に説明しておく。クルーには大きく三種類のかたちがあり、それぞれ、現役の舞踊のクルー、代々舞

踊を継承してきた既に亡くなったクルーの霊、最後に舞踊のカミともいふべき存在である。本稿ではこれらをそれぞれ生きた或いは現役のクルー、霊的クルー、神的クルーと呼ぶことにする。

第三段階の式次第を簡略化すれば、以下のようになる。

- A. 祭壇の設置
- B. 司祭の登場
- C. 祈祷と音楽演奏による神的・霊的クルーの招請
- D. 神的・霊的クルーによる舞踊習練の吟味

舞踊家のワイ・クルー儀礼は、儀礼空間をしつらえ直すことから始まる。学校関係者全員で行われた一般科目のワイ・クルー儀礼では仏陀の像を祭る祭壇が舞台上に祭られたが、舞踊家たちのワイ・クルー儀礼では、舞踊家にとってのクルーを表象する仮面や写真、その他の小道具の祭られた大掛かりな祭壇を設置しなければならないからである（注13）。祭壇には、舞踊劇で使用されるさまざまな仮面や冠、小道具、亡くなった有名な舞踊家の写真などが飾られ、さらにクルーに対する供え物として、花や線香、ロウソク、果物、お菓子、肉、魚などが所狭しと並べられる（写真4参照）。



写真4 舞踊科の儀礼のための祭壇
1996年6月撮影

準備が完了すると、白衣をまとった司祭が儀礼空間へ威厳に満ちた面持ちで踊りながら登場し、祭壇に向かって最前列に座を占める。次に、彼の

指示によって儀礼参加者全員による祈禱と儀礼専用の楽団による演奏が始まる(写真5参照)(注



写真5 ピーパート楽団の編成
1996年6月撮影

前列左からタ・ポーン、ラナート・エーク、ラナート・トゥム、後列左からピー、コン・ウォン・ヤイ、チン、クローン・タット。

14). ここで司祭が意図していることは、祈禱と音楽によって霊的・神的クルーを儀礼空間へ招請することである。演奏される音楽は、舞踊家にとって神聖な意味を持つとされる20数曲のナーパート曲である。ここで音楽家が演奏する曲は、儀礼の招請客ともいべき霊的・神的クルーを表現している(注15)。この祈禱と音楽によって、神的・霊的存在であるクルーが儀礼空間に「降りてくる」と考えられている。このような霊的空氣に満ちた空間において、儀礼参加者が祭壇に向かって、小儀礼において最初に伝承されたラム・ナーパート「プレング・チャー・プレング・レオ」を踊る。Wongの研究に見られる音楽家のワイ・クルー儀礼でも、祈禱と音楽によってクルーの招請が済んだ後、儀礼参加者による舞踊が行われることが報告されている(Wong 1991, 128, 157-158)。音楽家のワイ・クルーでは、舞踊は「奉納舞」として機能しているが、調査校の舞踊科のためのワイ・クルー儀礼におけるこの踊りは、奉納舞というよりはむしろ舞踊の伝承行為を象徴していると解釈するべきだと考えられる。なぜなら、儀礼参加者にとって儀礼中にこの曲を踊ることは、普段は近づき難い存在である霊的・神的クルーに日頃の練習成果を見せよう、または現在の舞踊家た

ちが間違いなく古典舞踊を継承しているかどうかをクルーに吟味してもらおうということを意味しているからである。このとき、学生と共にこの曲を舞う教師は、クルーの立場ではなく弟子の一人として神的・霊的クルーと関わりを持つのである。

免許皆伝

こうしてクルーへの祈禱を終え、神的・霊的存在を含めた儀礼の参加者が揃ったところで、免許皆伝、ピティー・クロープ *pithi kraup* という最終局面を迎える。免許皆伝における式次第は、以下のようなになる。

- A. クルーを象徴する三つの仮面および冠(注16)を被せる(写真6参照)
- B. 浄化と吉祥の印を受ける(写真7参照)
 - ・司祭は受礼者に聖水をふりかける
 - ・受礼者の額に 状の白粉をつける
 - ・受礼者の頭に白い聖糸を巻く
 - ・男役には右、女役には左の耳に吉祥の葉をかける
- C. 免許皆伝・(クルーの資格付与)
- D. 免許皆伝・(聖なる舞踊, ラム・ナーパートの伝授)(写真8参照)

まず最初に司祭は、霊的・神的クルーの代表でありまたその象徴である三つの仮面や冠を受礼者の頭に被せていく。ピティー・クロープというタイ語は、初めのピティーという言葉が儀礼を意味し、クロープ *khraup* が「覆い被せる」という意



写真6 司祭が受礼者に仮面をかぶせる
1996年6月撮影



写真7 司祭が受礼者を浄化する
1996年6月撮影



写真8 ラム・ナーパートの伝承
1996年6月撮影
私服を着用しているのが教師

表1 ピティン・クローブにおける儀礼参加目的と受礼課程の関係

	参加者種類	参加目的	受礼の過程	ピティン・クローブの過程
a	高等課程 2年	・霊的, 神的クルーへの信仰 ・クルーの資格を得る ・高位のラム・ナーパートを習得	A B C D	A. 仮面・冠を被せる B. 浄化と吉祥の印を授ける聖水をかける額に状の白粉をつける頭に白い聖糸を巻く片耳に吉祥の葉をかける C. クルーの資格を与える D. 中位, 高位のラム・ナーパートを伝授する
b	中等課程 3年	・霊的, 神的クルーへの信仰 ・中位のラム・ナーパートを習得	A B D	
c	一般参加者	・霊的, 神的クルーへの信仰	A B	

味をもつ。ピティン・クローブとは「覆い被せる儀礼」をさす。それは古典舞踊劇を演じる舞踊家にとって重要な仮面や冠を師匠が弟子に被せ、それによって弟子の舞台への出演許可、ひいては弟子を一人前の舞踊家として認めるという事を表現しているのである。

この段階における主要な目的は儀礼全体の主要な目的でもある、「クルーの資格授与」である。この目的から大儀礼はある種の成人儀礼であるといえるが、この時司祭から上述のような行為を受ける受礼者の儀礼参加目的はクルーの資格を得ることだけにとどまらない。ピティン・クローブでは、クルーの資格を得ることを含めた受礼目的、そしてピティン・クローブでの行為(A, B, C, Dの組み合わせ)の違いから、三種類の儀礼参加者の存在が確認された(表1参照)。

表1に見られるように大儀礼、中でもピティン・クローブでは、儀礼参加者の目的と行為の相違から a, b, c の三者に分類される。a とは、調査校の最終学年に相当する高等課程の2年生であり、大儀礼で舞踊のクルーとしての資格を与えられ、高位のラム・ナーパートを伝授される。次に b は調査校の中等課程の3年生に相当し、大儀礼で中位のラム・ナーパートを伝授される。最後に c は a, b 以外の儀礼参加者(司祭や儀礼の世話役であるクルーらを除く)をさし、その中には調査校への就学予定者である子供達や古典舞踊世界の霊的・神的クルーへの信仰心を抱く人々が含まれる。大儀礼の主要な目的である第4段階の免許皆伝(クルーの資格付与や聖なる舞踊ラム・ナーパートの伝授)とかかわりのない c の儀礼参加者は、大儀礼が古典舞踊世界における最大の儀礼であり、招請される霊的・神的クルーの数も多いという理由で、この儀礼に参加し、司祭から一連

味をもつ。ピティン・クローブとは「覆い被せる儀礼」をさす。それは古典舞踊劇を演じる舞踊家にとって重要な仮面や冠を師匠が弟子に被せ、それによって弟子の舞台への出演許可、ひいては弟子を一人前の舞踊家として認めるという事を表現しているのである。

の行為を受けることによって超自然の力を持つと信じられている霊的・神的クルーの加護を得ることを望み、またそれを信仰している人々なのである。この霊的・神的クルーへの信仰は a, b, c すべての儀礼参加者の参加目的に相当しており、大儀礼が弟子を一人前の舞踊家となる成人儀礼の役割を果たすとともに古典舞踊家のクルー信仰ともいべき宗教的側面を持つことを示している。

第三の儀礼

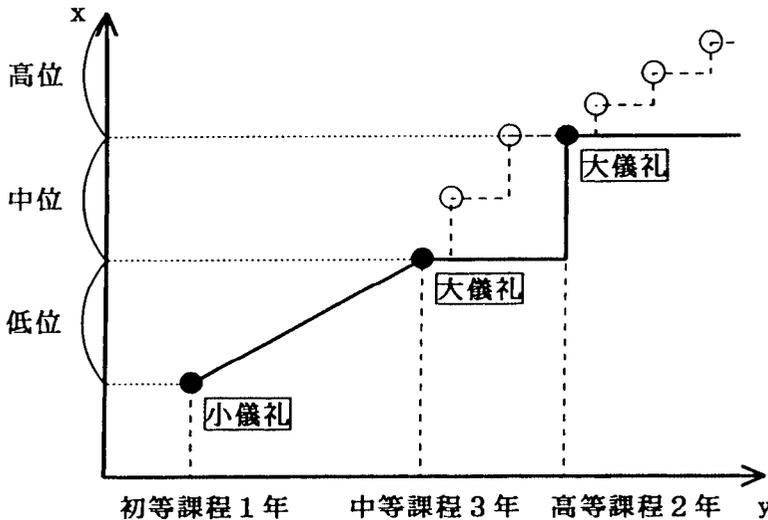
第三の儀礼とは、加入儀礼として機能する小儀礼、成人儀礼として機能する大儀礼の他に、特別な舞踊伝承のために行われる臨時的儀礼をさす。この儀礼は、大・小儀礼のように年中行事として定期的に行われないうために特別の呼称がなく、ただワイ・クルー儀礼とだけ呼ばれている。これは儀礼の必要が生じた時に、規模の大小にかかわらず臨時に行われるものである。

この種の儀礼が要求されるのは、大・小儀礼で

伝承される以外のラム・ナーパートの伝承のためである。上述のように、ラム・ナーパートには低・中・高位という三種類があり、段階ごとにワイ・クルー儀礼を経て、クルーから教わるものである。まず、小儀礼で最初の舞踊として低位のラム・ナーパートであるプレング・チャー・プレング・レオが伝授され、その後、儀礼を必要としないその他の低位のラム・ナーパートが伝承される。次に大儀礼において、中等課の三年生は中位のラム・ナーパートを高等課の二年生は高位をクルーから伝授される。しかしこのとき教わる舞踊は中・高位合わせて5曲に止まる。表2に見られるように、通常学生達はカリキュラムに従い学校を卒業するまでに受礼者として3回の大きな儀礼に参加するが、儀礼を通過する度に、クルーによって踊ることが許されるラム・ナーパートのレベルが上っていく(表2参照)。

しかしながら、中・高位のラム・ナーパート(特に高位)は舞踊家の間で聖なる舞踊として崇

表2 ラム・ナーパートの伝承とワイ・クルー儀礼の関係



x 軸：踊ることを許された舞踊（ラム・ナーパート）のレベルと量を示す

y 軸：時間の流れを示す

●小儀礼、大儀礼（すべての学習者が受礼する）

○臨時の儀礼（受礼に関して個人差がある）

—— 全般的な儀礼の流れと学習者のレベルの上昇のプロセス

---- 臨時の儀礼を受ける学習者のレベル上昇のプロセス（例）

められており、その伝承の前にワイ・クルー儀礼が必要とされる。また、舞踊家としての素質に満ちた一部の学生は他の学生よりも多くの舞踊を習得する必要がある。こうしたテクニック上の個人差と、200から300曲あるといわれるナーパート曲 (Wong 1991, 209) の数を考慮すれば、多種多様なステージをこなす古典舞踊家にとって、小儀礼と大儀礼だけではラム・ナーパートの伝承機会が足りないという事態が生じることも分かる。そうした実践上の要求に応じた臨時的措置としてこの儀礼は存在している。

2) 伝承空間としてのワイ・クルー儀礼

これら三種の儀礼の存在とその実際の意味から、古典舞踊世界におけるワイ・クルー儀礼が、単に師匠を敬うという字義通りのワイ・クルー実践の場であるだけではなく、象徴的な舞踊伝承の実践の場として機能していることがわかる。特別な呼称を持たずただワイ・クルー儀礼とだけ呼ばれている第三の儀礼の目的によって、それがより明確になってくるだろう。第三の儀礼は小儀礼や大儀礼のように加入儀礼や成人儀礼といった人生儀礼的性格を持たない。その主な目的は聖なる舞踊、ラム・ナーパートの伝承である。さらに、この事は、すべての儀礼に共通する点だと考えられる。ワイ・クルー儀礼はラム・ナーパートの習得をその基礎としているのである。ワイ・クルー儀礼とは、クルーを信仰の対象として崇拝する儀礼であり、その上でクルーが代々受け継いできた聖なる舞踊ラム・ナーパートを伝承する機会であるというのが古典舞踊世界におけるワイ・クルー儀礼の基本的な役割といえよう。

ワイ・クルー儀礼が「舞踊伝承の場」であるとするならば、ワイ・クルー儀礼以外に日常的に行われている伝承と儀礼における伝承との相違について考察する必要があるだろう。その場の荘厳なムードを度外視すれば、儀礼の最後に実施されるラム・ナーパートの伝授の姿は、通常の伝承風景と変わるところがない。しかし、この両者は明らかに異なる行為として認識されている。両者の相違を決定づけているのは、各伝承における「クルー」概念の相違にあると考える。「クルー」について、タイの古典舞踊家が描いている像を把握す

ることによって、ワイ・クルー儀礼の意味、そして、古典舞踊世界における伝承の本質を知る手掛かりを得ることができるだろう。

5. クルーの概念

1) 聖と俗をつなぐクルー

そもそも古典舞踊世界の「クルー」とはどのような存在として認識されているのであろうか。本章では特にワイ・クルー儀礼という場を通して浮き彫りになるクルーの像について考察していきたい。1996年の Montrisart 氏とのインタビューの中で、彼はタイの古典舞踊家にとってクルーとして認識されているものには以下のような三種の異なる存在形態があると指摘している。

1. クルー・ティー・ミー・チウィット *khru thi mi chiwit* (生きたクルー)
2. クルー・ティー・ターイ・レーオ *khru thi tai leo* (死せるクルー)
3. クルー・テーワダー *khru thewada* (神的存在としてのクルー)

クルーという言葉の含意における第一は「生きたクルー」であり、それは国立演劇舞踊学校舞踊科の教師をさす。第二は現在のクルーたちに舞踊を伝授した「既に亡くなったクルーの霊」をさす。第三は古典舞踊劇を演じる舞踊家にとってその演技の対象であり、また、信仰の対象ともなっている「神的存在」をさす。これら三種の存在が古典舞踊世界のクルーとして認識されているが、上述のように舞踊家のクルーに対する意識は伝承の場に応じて微妙に異なってくるようだ。

日常的な伝承の場では、舞踊は現役のクルーによって弟子に伝えられる。当然の事ながら神的・霊的存在であるクルーたちは、こうした現実的な伝承に直接接触することはできない。それらは仮面や彫像の形になって偶像として祭られ(注17)、ただ信仰の対象として認識されているだけである。しかし、ワイ・クルー儀礼という特殊な状況において、霊的・神的存在であるクルーたちも、音楽と祈祷による現世への「招請」によって、伝承実践の場に蘇る。また、この時第一のクルーは

クルーであるとともに弟子でもあるという二重の役割を演じることになる。前章であげた大儀礼における第三段階ワイ・クルー・ナータシンの四段目、霊的・神的クルーによる舞踊習練の吟味は、現世においてクルーと認識されている第一のクルーも弟子の立場となり、第二・三のクルーに舞踊の習練状況を吟味されるという場面であった。この生きたクルーに課される二重の役割によって、神的・霊的存在であるクルーとの連帯意識が深められ、現実世界を越えた伝承空間へと展開する。それによって、ワイ・クルー儀礼全体に共通の目的であるラム・ナーパートの伝承が、神的・霊的存在の前で、あるいは、彼らと共に行われるということが強く意識されるのである。このように、実際の伝承に神的・霊的存在であるクルーを意識的に介在させることによって、普段はそれ程強く意識されない超自然界の存在を生きたクルーとして認識することができる。そのような認識にたつて、ワイ・クルー儀礼は、現役の舞踊家が超自然世界に連なる者であるということを確認させる場として機能していると言えるだろう。だとすれば、なぜこのような確信、すなわち、「現役の舞踊家がクルーという概念を持つことによって、霊的・神的存在と繋がっている」という確信を、儀礼を通じて得る必要があるのだろうか。この問いに答えるために、舞踊家世界の系譜の源泉に位置する第三のクルー「クルー・テーワダー」について次に述べる。

2) 神格化されたクルー像

カミの領域に存在するクルー、クルー・テーワダーには、ヒンドゥー三大神シヴァ、ヴィシュヌ、ブラフマーをはじめ、シヴァの子で芸術の神とされる象頭単牙のガネーシャ、神々に対立する悪魔としてパイラーヴァ（注18）、人間界と神々の世界を自由に往来できる仙人ルシー *rusi*（Guelden 1993, 108）など、舞踊家にとって舞踊劇の実践の場に見られる演技の対象である物語上のキャラクターが相当する。

テーワダー *thewada* という言葉は、サンスクリット/パーリ語の *devata* / *deva* に由来するカミ観念で、英語でいうなら *divine* と *devil* といった両義性を持ち合わせた神的存在をさしている

（Myers-Moro 1993, 161）。タイの古典舞踊劇における演目は、善神、悪神、鬼神、仙人など、およそ他界的な存在であるテーワダーによって彩られたものが多い。もちろん、世俗的な存在と言える人間も登場するが、特に、劇に登場する超自然的存在を古典舞踊劇の世界ではクルーとして崇拝するという傾向がある。

テーワダーがクルーとしても認識される理由には、タイ古典舞踊の起源神話が深く関係している。タイにおける古典舞踊の起源を語った物語は、タイに舞踊および演劇の基礎をもたらしたと伝えられるインドの神話を踏襲したものである（Khlamchin 1988, 3-5）。それは世界最古の演劇・舞踊・音楽の理論書であり、紀元前5 - 2世紀頃にインドで著された『ナーティヤ・シャストラ（ナーティヤ・ヴェーダ）』という聖典（石黒 1997, 54）に記されている。聖典の編纂者は、人間界と天界を自由に行き来することのできたルシーの一人、バラタ・ムニ（演劇の聖人）とされ、彼がブラフマー神の命に従い、シヴァ神の天界の舞いを解釈し記録した。それが後代に受け継がれるべき舞踊・演劇についての記録になったと考えられている。さらに、バラタ・ムニは100人の息子たちに自分の持つ舞踊・演劇の知恵を授けたという（石黒 1997, 199）。

このように、タイ古典舞踊の世界では、その源泉をインドに求める傾向がある。もちろん、舞踊劇の古典演目が『ラーマヤナ』や『マハーバラタ』をはじめとするヒンドゥー説話や仏教説話にもとづくものが多く（注19）、それらが古今を問わずタイ社会で受容されてきたという経緯のために、古典舞踊家たちが自らの舞踊の起源神話をインド舞踊の起源神話に重ね合わせてきたは自然の成り行きと言える。こうしたインド起源の舞踊・演劇の起源神話に登場するキャラクター、特に超自然的存在はタイ古典舞踊家の演技の対象であり、また、彼らのお手本、すなわち、クルーとして認識されるようになったのである。

ところでこの神話にも登場するルシーは、クルー・テーワダーの一種でありながら、その他の神的クルーとは異なる特殊な位置づけがなされている。上述のように、ルシー、特にインドの舞踊起源神話に登場する演劇の聖人バラタ・ムニは、人

間界と神々の世界を自由に往来できる存在であり、その二重の存在空間を有するという特殊能力によって、人間界にある古典舞踊世界の象徴的クルーとして崇められてきたのではないだろうか。また、ルシーはタイの古典舞踊家にとって、天界の理想的舞踊像をこの世に伝えたクルーの第一人者とも考えられる。タイにおいて超自然的存在としてのクルーの中でもルシーを特殊な存在と見なしているということは、ワイ・クルー儀礼においてルシーが非常に重要な役割を果たすことからわかる。上述の大儀礼における司祭はルシーの代役をつとめていた。白い衣をまとった司祭はその入場と退場の際に、ルシーの仮面を被り、ルシーの舞を舞う（写真9参照）。ルシーの姿で儀礼空



写真9 ルシーの仮面を被り退場する司祭
1996年6月撮影

間へ入る司祭は、儀礼が終了して再びルシーの姿をし（入場の舞いの後、仮面は祭壇に祭られるが、司祭は儀礼の間中ルシーであると見なされる）退場の舞を舞うまでの間、ルシーとして儀礼の一切を執り行なうのである。司祭によって行われる超自然存在としてのクルーの招請や免許皆伝などの一切は、ルシーを媒介として進められていたのである。

神話では、シヴァ神の踊りからこの世に舞踊が生まれたかのように感じられるが、神々の世界像を舞踊という表現手段によって演じていく舞踊家にとって、それがすべてとは言えない。シヴァをはじめとする神々は、あくまでも古典舞踊世界の演技の対象であり、物語世界の原形なのである。それゆえ、その原形を人間界の作法によって「演

技」という形へと変換しこの世に生じさせたのは人間界と天界という二つの世界に存在を許されたルシーであったと考えられる。ルシーが古典舞踊世界において、特殊な存在として見なされている事を裏づける証拠として、この集団に見られる人間関係の慣習的呼称の作法があげられる。

タイでは、実際の系譜関係にかかわらず家族に対して用いられるのと同様の用語を非血縁者との関係においても使用する習慣がある。年輩者は兄・姉を意味するピー *phi* と呼ばれ、さらにより年輩になると、男性の場合は父親を意味するポー *pho* が、女性は母親を意味するメー *mae* と呼ばれる。生徒や弟子に対しては、子供を意味するルー *luk* という呼称が用いられる。この呼称の体系はタイ社会一般に見られる傾向であるが、ここで特徴的なのはルシーを「長老」（ポー・ケー *pho kae*）と呼び慣らすことである。つまり古典舞踊の世界は、クルーという存在によって統合される集団であり、それが家族のような強い連帯意識によって支えられており、さらにルシーをクルーの頂点にすえることで、彼が最初にその叡智を伝授した弟子の系譜に、自らを位置づけることが可能になる。こうして、タイの古典舞踊家たちは最初に演劇作法を確立したルシーを媒体として、絶対的存在である神的クルーともつながることができたのである。

生身の存在である舞踊家が、そうした聖的存在に触れる機会は、ワイ・クルー儀礼において他にないであろう。現世を生きる舞踊家は、聖と俗の両界が交わる儀礼という特殊な空間を設定することによって、霊的・神的クルーと出会うことができる。ワイ・クルー儀礼において、聖なる舞踊と認識されるラム・ナーパートの伝承が最初に行われるのは、舞踊伝承の本来の意味を知るためであった。これらの舞踊は演技の原形となった神々の世界を舞踊というメディアによってこの世に伝える手段であり、ゆえに、いかなる変更も許されないと考えられている。細心の注意を払って遂行される聖なる舞踊の伝承のために、カミの領域につづくクルーの招請が儀礼には不可欠の要素だったのである。

6. 儀礼の解釈

クルー概念の相違によって、通常の舞踊伝承と儀礼における伝承との差異が明確になった。また、儀礼は、霊的・神的クルーである超自然的存在が舞踊の伝承に関係することで、現役の舞踊家たちの意識に多大な影響を与えるものである事も確認された。古典舞踊家たちは儀礼において聖なる舞踊を学び、その舞踊の聖性のもととなるクルーの概念について再認識させられる。そして、儀礼の過程で古典舞踊世界において崇拜されるべきもの、その聖性を身をもって知り、自らの信仰の対象としていくのである。本章では、舞踊家自身のワイ・クルー儀礼に関する説明をもとに、古典舞踊世界における宗教的側面を考察する。

1) 扉という解釈

「あなたがもしタイの古典舞踊について学びたいと思うなら、まず初めにワイ・クルーという名の扉を開けなければなりません」

この言葉は、1996年の儀礼調査の中で筆者の調査に対し多大な協力と助言を与えてくれたクルーの一人、Montrisart 氏によるものである。彼は同時にワイ・クルー儀礼そしてその基礎となる宗教的要素を説明するために、重層的なイメージからなる示唆に富んだ図を描き示してくれた(図1参

照)。

この図は、ワイ・クルーの思想を中心に展開するタイ古典舞踊世界の時空間を表したものであり、ワイ・クルー儀礼という人生儀礼を説明するために、二つの空間イメージの重複する姿を比喩的に描いたものである。第一の空間イメージは、古典舞踊の学び舎である調査校、すなわち、国立演劇舞踊学校の全体像にあり、そして第二のものは、タイで一般的な寺院の全体像にある。

調査校は、仏陀の像を安置する聖なる建物「ウポット」を中心に建造されており(写真10, 11参照)、その周囲を取り囲むようにしてタイの古典芸能、特に古典舞踊劇を構成するさまざまなジャンルの芸術塔が軒を連ねている。この図が示すのとちょうど同じように、実際の学校建築においても、タイ古典舞踊劇の二大形式、仮面舞踊劇コーン、その他の古典舞踊劇ラコーンの舞踊練習場やタイの古典音楽、歌の練習場、舞台美術その他仮面や化粧・衣装技術のための空間が設けられている。図では一見それぞれ独立しているように見える各芸術ジャンルが、実はタイ古典舞踊劇に必須の構成要素であり、舞踊劇はそれぞれの要素が舞台上で一つの総合体として結実する事によって成立するものであるという事実も暗示している。この古典舞踊劇の鳥瞰図とも見える彼の指摘は、実に様々な暗示に富んでいるのである。

このような現実的かつ身近な空間イメージの隠

表1 ピティヤ・クローブにおける儀礼参加目的と受礼課程の関係

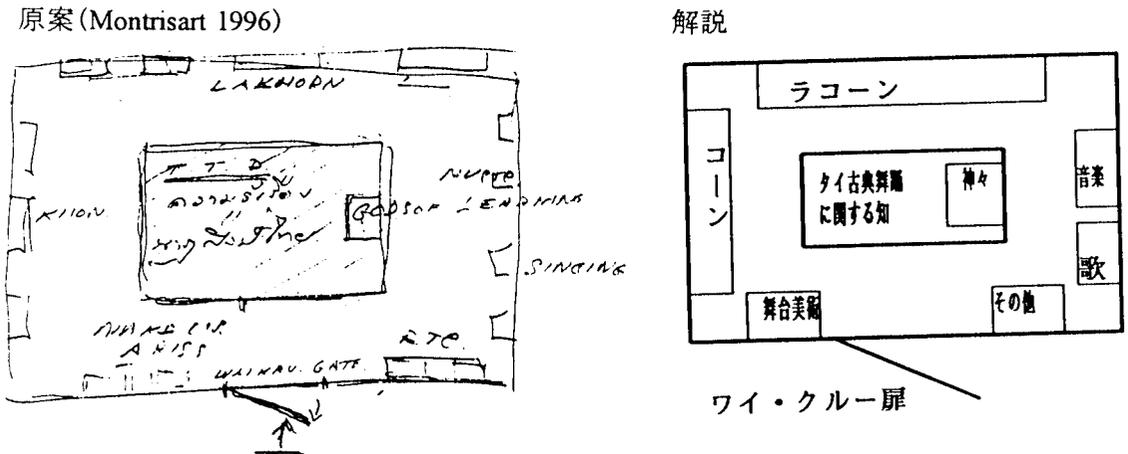




写真10 国立演劇舞踊学校
1999年5月撮影
正面に見える建物がウボート



写真11 ウボート内部
1999年5月撮影

喩はさらなるイメージを喚起させる。第二の空間イメージは、タイの仏教寺院の全体像である。調査校の構造および配置は、彼が指摘したように仏教寺院に類似した部分がある。四方を覆う堀の存在、外的社会（あるいは世俗社会）との接点となる中央扉（門）、中央に聳え立つ聖なる場所（仏像の安置所）、その周囲に立てられた学僧たちの

日常生活空間。かなり粗い見方ではあるが、構造上重要な点は押さえられていると言える。

こうした二つの空間イメージを通して語られるワイ・クルー儀礼とは、そこを通過することによって開示される古典芸能という知の伝承の場へと舞踊家たちを誘う「扉」のイメージと重複するものである。古典舞踊を志す者は、儀礼の中で、聖性を帯びたクルーの系譜に繋がることを約束し、この扉を開ける（儀礼を通過する）。その時初めて古典舞踊の実践知の世界に触れることができるのである。しかし、Montrisart 氏の「扉」という解釈は、単に加入儀礼だけを意味しているのではない。彼によれば、扉は三種類すべてのワイ・クルー儀礼に通じているのである。

ここから、彼の「扉」という儀礼解釈は、ワイ・クルー儀礼を俗界から聖界へという空間的移行を促す境界領域の暗示であると読みとることができる。このことは彼の図にとって最も重要な位置を占めている中央塔の存在との関連から推察することが可能である。もちろん、この世界のワイ・クルー儀礼はすべてある種の通過儀礼であり、ゆえに、儀礼を「扉」と解釈することは、確かに二つの異なる領域間の移行という機能を果たしていることの証しともいえよう。しかし、彼にとっての「扉」は、移行に焦点を当てられているというよりもむしろ、儀礼によってはじめて開かれる中央の聖なる空間への通路、すなわち、聖・俗両界の境界という場として理解される。図に示された壁の内部は、中央塔を除けば、古典舞踊家にとって日常的生活空間であり、また、日常的な伝承の場である。しかし、ひとたび儀礼の時を迎えると、普段は扉を閉じたままにしている中央塔がその扉を開け、聖なる伝承の始まりを告げる。Montrisart 氏の「扉」とは、ワイ・クルー儀礼そのものをさし、扉がこの特異な意味を持つとき、彼らの空間全体が日常的世界を越えて非日常的な聖なる伝承の場へと変貌するのである。

2) 古典舞踊世界のシンクレティズム

この扉という解釈から、古典舞踊世界におけるワイ・クルー儀礼に関する認識を理解することができる。舞踊家はワイ・クルー儀礼を経験することによって、タイ古典舞踊に関する様々な知を体

得する。特に境界領域として存在する儀礼空間の中で、聖なるものに関わる知を獲得していくのである。儀礼は古典舞踊家にとって聖なるものありかたを学ぶ場である。Montrisart氏はその様子を図の中央部に託し、儀礼によって暗示される聖なる世界の像について分析している。彼の図は、その全体像が二つの空間イメージを喚起する場として描かれたものであったが、図の中央部についてのみ言及する時、そこは新たな広がりには満ちたイメージの集積となる。ここでは図に示された中央塔をワイ・クルー儀礼において特別に開かれる聖なる伝承の象徴としてとらえ、彼の言説と解釈をもとに、古典舞踊世界における聖なる像について述べる。

実際、儀礼において舞踊家に示される聖界の姿は、視覚的には祭壇の上に、心理的には霊的・神的クルーの招請によって、さらに身体的には聖なる舞踊ラム・ナーパートの伝承のうちに見出だされる。これらの像を結ぶものが図の中央奥の「神々」という記述として描かれている。この神々とは、タイ古典舞踊の伝承にかかわる崇拜の対象、すなわち、この世界における聖なる存在を意図している。ここに込められたイメージは、タイ古典舞踊世界を秩序づけてきた三種の信仰に関わる聖なる世界像を基礎としたものであるという。その信仰とは、タイの国教である仏教、仏教以前にタイにもたらされ後に仏教に組み込まれていったヒンドゥー教、そしてタイの民間信仰の一つといえる師匠崇拜という信仰、ワイ・クルーである。Montrisart氏が中央塔の内奥にこうした宗教的要素を置いたのは、これらの信仰にはそれぞれの聖性の証しとして、また、信徒にとって最も重要な場として、聖像をまつる祭壇を置く聖なる場が存在するからである。彼の図には、祭壇という共通装置の存在によって喚起されるような三種の聖空間のイメージが込められていたのである。ゆえに、図に込められた彼の含意は、古典舞踊世界における宗教的シンクレティズムに関する言説として考察することができるだろう。

タイ古典舞踊世界に見られる宗教的要素は、タイ王室によって育まれた中央部の状況と一致している。それは、国教である仏教を信奉しながらも同時に精霊ピー *phi* や生霊クワン *khwan*、死霊ウ

インヤーン *winyan* といったタイの靈魂観に基づくアニミスティックな信仰への依存傾向が強い地方（もしくは一般民衆）のものとは多少異なっている。アユタヤ王朝（1350～1767）以降、タイ王室の権力の象徴としても活躍した古典舞踊および諸芸能（注20）が、国王を中心とした王室グループによって洗練され、それがタイの芸能の規範となり、特に国立劇場や国立演劇舞踊学校で、伝統として現在にまで受け継がれてきた（Rutnin 1993, 4）という事実からも明らかである。綾部は、タイ王室を支えてきた思想基盤はタイ土着のアニミズム信仰（彼によれば、ピーを中心とした精霊信仰を意味する）、南伝仏教およびバラモン教（ヒンドゥー教）の三者による習合形態にある（綾部 1987, 73, 101）と指摘しており、古典舞踊の世界でもこのような状況と類似した面を確認することができる。

タイで一般的に仏教は、最も重要で公式な宗教として認識されている。国教として仏教は別格扱いを受けており、それはワイ・クルー儀礼において設置される祭壇として、仏像を配置する仏壇と仮面や冠などクルーへの崇拜心を示すワイ・クルー儀礼独特の祭壇の二種類が用意されることから分かる。特に王室の意向に多大な影響を受けてきた古典舞踊世界では、なおさらその傾向は強いと考えられる。Montrisart氏の描いた図が仏教寺院に見立てられたのは、仏教との関連を強調することによって、ワイ・クルー儀礼の権威化を図ろうという意図が無意識に働いていたからではないかと推察される。

次にヒンドゥー教だが、現在タイではインドのように一つの体系的な宗教としての性格はすでに失われていると考えられる。スコータイ王朝（1257～1377）以来のタイ国を秩序づけてきた王制の基礎は隣国クメール（現カンボジア）の王制を支えたヒンドゥー教の世界観にあった（綾部 1987, 79）。即ち、王をシヴァ神、あるいは、ヴィシュヌ神の化身とみなし、「神なる王」と称えることによって王国を支配してきたのである。そうしたヒンドゥーの世界観に基づく王制を支えるために、王室儀礼を司るバラモンがクメールから輸入された（綾部 1987, 85, 86）。ところが、ラタナコーシン王朝（1782～）の初代王ラーマー一世によ

って、仏教による宗教の統一化がはかれるようになる、それまで仏教と平行して信仰されてきたブラフマニズムの神々が「仏教に従属するもの」(林 1989, 82, 83)とされ、仏教を頂点とした公式な宗教構造が確立された。すなわち、ヒンドゥー諸神は仏陀につかえる半神(demi-god)として位置づけられ(綾部 1987, 80)、ヒンドゥーの信仰は仏教に完全にのみこまれてしまったのである。そうした経緯から、タイ国におけるヒンドゥー教とは、王室儀礼を司るパラモン僧の存在や仏教の傘下におかれたヒンドゥー諸神への信仰を意味する。ワイ・クルー儀礼の中で確認されるヒンドゥー教的要素とは、この世界のクルーの原形とも言うべきクルー・テーワダーの存在と儀礼を司る司祭の存在である。ヒンドゥーの神々はワイ・クルーという思想を通して見たとき、仏陀につかえる半神というよりも演技世界の手本たるクルーとして再認識されるため、強烈な崇拜の対象として蘇る。すでに王国を支配するコスモロジーの源泉としての地位は失ってしまったものの、「古典」の世界を演じる舞踊家の間では、いまだその偉大な力を保持し続けているように見える。

最後にタイの民間信仰としてのワイ・クルー信仰について考察する。ワイ・クルー信仰のアニミスティックな要素としては、家族関係に類似した構造をもつ師弟関係がある種の祖先崇拜を有するという点をあげられるだろう。祖先としてのクルー、即ち、死んだクルーの霊への信仰は、まさに祖先崇拜の特徴といえる。ただし、ここでの祖先霊を定義づけるに相応しい用語を先のビーとするかウィンヤーンとするかについては見解の相違が見られ、明確に示すことは容易ではない。しかし、霊的存在の認識、畏怖と崇拜の両義性という意味でワイ・クルー信仰は祖先崇拜の様相を呈していると考えられる。

このように、タイ古典舞踊世界における宗教的要素は、王室によって秩序付けられた宗教構造とかなり類似した面をもっているといえる。しかしながら、この世界における信仰、および宗教形態は、王もしくは仏教を頂点とすることによって体系化された宗教的シンクレティズムの踏襲ではなく、ワイ・クルーという思想によって再解釈される宗教的要素の凝集として存在するもの、すなわ

ち、ワイ・クルー信仰によって再生されるもう一つの信仰体系というべきであろう。

7. 古典舞踊世界における聖なる知

こうして師匠崇拜という行為が集団の秩序に作用するという事例を見てきた。古典舞踊の世界において、崇拜されるべきものとは、クルー、クルーの住む宗教的世界、そしてクルーによってもたらされた舞踊と言える。この舞踊は古典舞踊の源とも言えるクルー・テーワダーすなわち神々の舞踊でありまた神々の世界を写しとった先人たちの知恵の結晶であると信じられている。特にワイ・クルー儀礼において、この神々の舞踊ともいえるラム・ナーパートを学ぶことによって、舞踊の聖性そしてクルーの神聖さを知るのである。特に、中・高位のラム・ナーパートは、その演技内容が聖なる存在であるクルー・テーワダーや超自然的な力に関わっているために、舞踊の伝承にはかなりの慎重さが要され、最初の伝授にはワイ・クルー儀礼が必要となる。聖性を帯びたラム・ナーパートの演技内容とは、クルー・テーワダーである古典物語の登場人物すなわちシヴァ神やヴィシュヌ神などの動作・感情を表現するものであり、また、魔術的な力を表現するものである。ゆえに聖なる舞踊と呼ばれるラム・ナーパートはクルー・テーワダーを表現する舞踊であると言えるだろう。舞踊の理想像ともいうべきクルー・テーワダーやそれを伝えた霊的クルーを招請した上で行われる特殊な伝承、それがワイ・クルー儀礼なのである。パフォーマンス世界における知識とは、文字化されたある種スタティックな知識の体系というよりはむしろ、身体に刻み込まれるダイナミックな知のありようだと言える。彼らは表面的な舞踊のテクニックを身につけるだけではない。舞踊劇の中で役者として演じるキャラクターの像を心にそして身体に刻みつけ、その演じる役が神のような存在であるとき、役のイメージをつかみとるために、舞踊家たちは儀礼を行い、先人たちが伝え守ってきた知の世界へと身を投じるのである。儀礼という特殊装置の中で初めて舞踊が伝授されるという伝承構造のために、弟子は単なる「わざ」としての舞踊ではなく、聖性に満ちた世界体験と

しての伝承に参加している自己を発見することができる。

古典舞踊家の演技の対象である物語世界の住人である聖なる存在、ヒンドゥー諸神や、霊的存在、超自然のパワーや仏教、並びに国王との関係が、クルーという概念やワイ・クルーの思想によって再生させられることによって、散然と混在していたかに見える宗教的要素がクルーへの信仰という形で統合され、舞踊という身体技法の伝授を通して弟子に開示される。現役の舞踊家である弟子は、こうした聖なる物語の像を舞踊表現を通して解釈し、自己の内部に「聖なる知」としてうけとめ、後代に引き継いでいくのである。

国立演劇舞踊学校に見られるワイ・クルー儀礼は、宮廷舞踊団の伝統を保持しながらも、学校という組織に導入される過程で、除々に変化し、形式化されてきた。元来、プロのパフォーマーの間で行われてきたワイ・クルー儀礼は舞台への出場を許可すること、すなわち一人前の芸人としてクルーから認められることを意味していたのであるが、学校という組織においてはそれが教員資格の付与という形に変容したものと考えられる。また、儀礼司祭の任命も、元来は師弟関係の中で奥義として伝えられていたが、少しずつ変わりつつある(注21)。1982年、当時ワイ・クルー儀礼の偉大な司祭であり、タイ王宮内のワイ・クルー儀礼をつかさどる師匠から直接儀礼司祭の認可を受けた最後のマスターであった Akhom Sayakhom 氏が弟子に司祭の権利を継承させる事なく、突然の死にみまわれた(Wong 1991: 352)。この事態を重く見た芸術局は Sayakhom 氏の代わりに国王に儀礼司祭の任命を委託し、そして誕生したのが現在国立演劇舞踊学校での儀礼を司っている5人の司祭である(Wong 1991: 352)。当時国王は、古典芸能の世界に余り関心がなく、司祭の叙任式にも古典的な儀礼のマスターの姿ではなく、スーツで登場したほどであったが(Wong 1991: 352)、立憲君主制とはいえ、国民の多くが国王を信奉しているタイの国情にあって、国王の御墨付きを貰った彼らの権威は古典舞踊世界のみならず一般的にも認知されるところとなった。その一方で1999年にはそれまで秘密裏に行われていた儀礼司祭の叙任式が初めて公開されるなどして、儀礼はその神秘的

ペールを脱ぎはじめている。また、同年、タイの伝統芸能や伝統工芸専攻の学生のために4年生大学が隣県ナコン・パトム県に建設され、手狭になったバンコク校も10年後には完全に移転することが決まっている。バンコク校の跡地は博物館として残されると聞いたが、バンコク校ほど素晴らしいウボートをもつ学校、すなわち日常的に聖なる空気を体感できる場には、なり得ないだろう。権威化と形式化によって保持されていく伝統が今後どのように変容していくのか見守りたい。

付記

本稿は1996年度の広島大学大学院、国際協力研究科に提出した修士論文に基づき、1997年、1999年の調査を含めて加筆修正したものである。フィールド・リサーチに際し、民族音楽学における理論について指導して下さった恩師山田陽一先生、タイ古典舞踊家が抱いている特殊な世界観について多くのアドバイスを下さった国立演劇舞踊学校の教員、Chaturong Montrisart 氏やその他多くの先生方に、この場を借りて感謝の意を表したい。

注

- (1) タイ語の表記に関しては、原則的にカタカナ表記とする。ただし、論文中の初出に限り、タイの伝統音楽家の世界を描いた Deborah A. Wong の正字法(Wong 1991)に基づくアルファベット表記を斜体で添記する。
- (2) 全国に12校ある国立演劇舞踊学校の中でも、バンコク校はその伝統と格式から、この種の学校の中心的役割を担っている。1932年の立憲革命によってそれまで王室が所有してきた舞踊団が解散させられ、1934年に教育省傘下の芸術局の指導に基づいて王室舞踊団の団員たちを教員として迎え入れ、伝統芸能家の育成機関として新たに発足したのが、バンコク校である。バンコク校以外の国立演劇舞踊学校がタイ全国に新設されたのは1970年代になってからであり、以来バンコク校はその他の学校の規範として機能している。国立演劇舞踊学校における入学資格は普通学校のそれとほぼ同じであるが、実際は入

学試験の際に基本的な舞踊曲（あるいは楽曲）の実演が求められている。入学以前に小学校の選択科目や個人的な講習を受けるなどして、基礎を身に付けている必要があるようである。ちなみに1998年度バンコク校調査による学生総数は、2117名（内女子1613名）であった。

- (3) 本稿の主要なインフォーマントであるクルー、Chaturong Montrisart 氏のインタビューを引用した。特に5・6章において彼の発言や解釈が引用される。タイ古典舞踊一つ仮面舞踊劇コーンの役者として、また、タイ古典舞踊の研究者としてインドや日本に留学した経験をもつ彼は、この世界を客観的にとらえることのできる稀有な存在であり、そのことは社会的にも認知されている。
- (4) クルーとは、サンスクリット語のguru由来する言葉（wong 1991, 17）で先生・教師・師匠など専門的な知識を有し、それを学習者に教授する存在をさす。本稿では、そのフィールドが国立演劇舞踊学校という学校組織をとっていることから、通常クルーを「教師」と翻訳している。しかしながら、ここでのクルーはいわゆる学校の教師をさすにとどまらない。教師と学生の関係が近代的な学制におけるそれよりもむしろ芸事の師匠と弟子という関係に近いこと、さらにクルーという言葉には、亡くなった師匠の霊や古典芸能世界で演じられるカミガミの像が暗に含まれていることから、本文中では「学校の教師」という範疇を越えるような意味で用いられる場合には、原語のままクルーと記述する。
- (5) 本来演劇の中で使用されるこの種の舞踊は、演劇以外の状況において独立した舞踊としても演じられる。その場合にも、「古典舞踊」として認識されている。
- (6) 芸能というジャンルに関していえば、ワイ・クルー儀礼は古典舞踊以外でも実施されている。例えば、タイ南部一体に分布しているノーラー *nora* という伝統芸能にも古典舞踊とは異なる形のワイ・クルー儀礼がある。ノーラーは民俗舞踊の一つに数えられ、一部の国立演劇舞踊学校で指導されているが、ノーラーのためのワイ・クルー儀礼が学校内部で実施されることは

ない。それは調査校における古典舞踊を重要視する伝統のためであり、本稿は国立演劇舞踊学校をフィールドとしているために、民俗舞踊に関わるワイ・クルー儀礼が見出だされないとした。

- (7) およそ200~300存在すると言われるナーパート曲（Wong 1991, 209）に合わせて踊るラム・ナーパートには、多種多様な表現内容がある。歩行移動や飛行移動、泣きや眠り、軍隊行進などといった動作から、悲しみや憂いといった感情表現、さらには、魔術といった超自然の力さえ、ナーパート曲の演奏に乗せて踊るラム・ナーパートを演じることができる（Khlamchin 1988, 101-103）。
- (8) 全国の国立演劇舞踊学校は初等課程・中等課程・高等課程の10年一貫教育をとっているが、学士の資格を取得したいと望む学生は、タイ古典芸能科を有する大学へ3年から編入することができる。しかし1999年古典芸能及び芸術専攻の学生のための4年生大学、サターバン・パタナーシン *sathaban phatanasin* がナコン・パトム県に設立され、全国の国立演劇舞踊学校の卒業生はそこへ進学できるようになったため、現在では他大学へ編入する必要がなくなった。
- (9) バンコク校及びチェンマイ校には、伝統芸能の専門科（古典舞踊科・古典音楽科）以外に、西洋音楽・舞踏（バレエ）の専門科もある。しかし、西洋音楽・舞踊科に所属する学生総数は全体の一刻にも満たない（バンコク校での調査による）。
- (10) ワイ・クルーに関する現地調査は、1996年2~3月、6月、9~10月、1997年3月に実施した。特に、1996年6月には大儀礼を体験した。調査期間に私は主として舞踊学校の短期留学生として古典舞踊の実践的・理論的伝授を受けた。その中で、現役の舞踊家たちから聞き取り調査を行い、それらが本稿の基礎となっている。
- (11) タイでは一般に木曜日は「教師の日」と言われる。これは木曜を表すタイ語「パルハッサボディー *pharuhasabodi*」が木星を表し、木星は知識・集中力・叡智を授けてくれる「教師の星」の象徴であるというタイ占星術の伝統によるという説もある（Segaller 1995, 52）が定かではな

- い。
- (12) ワイ・クルー・サーマン、一般科目の教師のためのワイ・クルー儀礼は全校生徒と教師が学校に隣接する国立劇場に集合して行われた。その後の専門科目の儀礼は、舞踊科と音楽科で儀礼の場を分けて実施された。舞踊科はそのまま国立劇場に残り音楽科は学校内部にある仏像の安置される場所ウポットで儀礼が行われた。
- (13) 一般科目の教師のための儀礼において、舞台の中央に祭られていた仏壇は、舞踊科のワイ・クルー儀礼のための祭壇を準備する際に、舞台の端の方へ設置し直されたが、仏壇を完全に片付けてはしまう事はなかった。
- (14) ワイ・クルー儀礼で演奏をする音楽の楽団編成はタイ古典音楽の主要な編成の一つ、ピーパート *phi phat* 楽団である。それはナーパートと呼ばれる一連の曲を演奏することのできる唯一の編成と考えられているからである。写真5に見られるように、ピーパートの基本的な楽器構成は主旋律を受け持つゴング系の打楽器コン・ウオン・ヤイ *khong wong yai* にダブル・リードの縦笛ピー *phi*、舟型の木琴ラナート・エーク *ranat ek* 箱型の竹琴ラナート・トゥム *ranat thum*、樽型の両面太鼓タ・ポーン *ta phon*、金属製のリズム打楽器チン *ching* などを組み合わせたもの（櫻井 1992: 125-126）である。写真では学生が演奏をしているがこれは儀礼前に行われたものであって、本文7頁にもあるように、儀礼の中では専門の熟練した音楽家たちによって演奏することが定められていることを断っておく。
- (15) 演劇の登場人物の動作や感情をラム・ナーパートで表現する場合には、二つのスタイルがあると考えられる。一つは特定の個人（キャラクター）専用の曲であり、もう一つは集団による場面構成を可能にする曲である。前者には「トラッ・ナーライ・バントンシン *tra narai bantomsin*」という曲が例としてあげられる。この曲は、「ナーライ神（ヴィシュヌ神）の眠り」というヒンドゥー説話に基づく。儀礼でこの曲が演奏されると、ヴィシュヌ神を招請することができる。後者は、このような専用の曲を持たないキャラクターのための曲で、「ホツ *hau*」な

どがそれに相当する。この曲は「空中飛行することのできる神々」の移動のための曲であり、儀礼では空中飛行が可能なキャラクター、クルーを招請する目的で演奏される。このように、目的に合わせた曲の演奏によって、儀礼執行者の意図するクルーを招請できると考えられている。

- (16) ここで、司祭から儀礼参加者に被せられる仮面・冠は、クルーの象徴的存在とされるルシーの仮面、仮面舞踊劇コーンの夜叉面の一つ、ブラ・ピラーブ *phra phirap* そしてタイ最古の演劇形式と信じられる「ノーラー」で使用される冠、スート・ノーラー *soet nora* の三種類である。
- (17) 古典舞踊家にとっての信仰の対象で、偶像化されているものとは、校内のウポットに安置される仏像、ワイ・クルー儀礼で最も重要な役割を果たすヒンドゥー諸神の仮面であろう。祭壇に祭られた仮面群は、他の仮面とは違い、もはや舞台の道具ではなく、ただ祭壇に安置されている（舞台で使用される仮面・冠もまた崇高なるものとして崇められるという傾向はある）。またこの仮面群にも含まれ、諸芸の神として知られるガネーシャはその巨大な彫像が作られ、国立演劇舞踊学校のシンボルとなっている。この彫像は学校の守護神の如く校内に設置されている（写真12参照）。ガネーシャ像に対しては、ワイ・クルー儀礼のような非日常的な空間としての儀礼の機会はないが、タイでは「先生の日」



写真12 校内に祭られるガネーシャ像
1999年5月撮影

として知られる木曜日になると、学生、教員を問わず朝から像の御前に花や蠟燭、供物などを備えて祈りをささげるという慣習はある。

- (18) タイ語ではプラ・ピラーブと呼ぶ。仮面舞踊劇コーン唯一のテキスト『ラーマヤナ』物語に登場する夜叉族の一人。物語によると、天人から地上に召されて、山麓にある果樹園を管理していたが、主人公ラーマ王子との出会いから争いを起こし、王子によって死にいたらしめられるというキャラクターである(Wong 1991, 390)。この段は、演劇のテキストが『ラーマヤナ』に限られている仮面舞踊劇コーンの中ではかなりマイナーなシーンであり、現在はその上演機会がほとんどなくなってしまったという。そのマイナーなキャラクターであるピラーブが、他のキャラクターを凌ぎ儀礼の免許皆伝で使用されるほど重要な存在として認識されていたのは、ピラーブがヒンドゥー三大神の一神、シヴァの悪の権化「パイラーヴァ」のタイ語訳であるためだと考えられる(Wong 1991, 390)。ピラーブを表すラム・ナーパートは音楽家・舞踊家の双方にとって超自然の力を有するものと見なされている。儀礼を行わずにその伝承を推し進めるために、演奏中に亡くなった音楽家もいたと伝えられている(Myers-Moro 1993, 183)ほどである。
- (19) タイに今も残る古典舞踊劇の演目の中には、『マノーラー *manora*』や『サントーン *sang thong*』といった仏陀の前世を語った『ジャータカ(本生話)』などの仏教説話やインドの二大叙事詩として知られる『ラーマヤナ』や『マハーバーラタ』に取材した物語が多い。特に二大叙事詩は王族や詩人たちによって、タイ風にアレンジされてきた。『ラーマヤナ』は『ラーマキアン *ram kien*』に『マハーバーラタ』は『アニルツダ・カムチャン *anuruda kam chan*』あるいは『ウナルット *unaru*』と名を変え、古典の名作として今も人々に愛されている。
- (20) タイの古典舞踊劇団は一部タイ王室の庇護を受け発展してきた。特に王家の子女および宮廷の女官によって構成されたラコーン・ナイ *lakhon nai* は、大奥や後宮のように国王の所有する財宝の一部であった。ラコーン・ナイに限らず、

王室お抱えのその他の舞踊劇団も、王室儀礼において国王を「神」と称えるデーヴァ・ラージャの思想に満ちた演目を演じるための必須アイテムとして珍重された。舞踊劇団が国王の権力の象徴であるという考えはタイに限らずミャンマー、カンボジアなど近隣諸国にも流布しており、戦争の勝利国がその戦利品として敗戦国から奪取したという記録もある(Rutnin 1993, 39, 46)。

- (21) ワイ・クルー儀礼そのものは公開の場で行われてきたが、儀礼をつかさどる司祭の叙任式は1999年まで奥義中の奥義として非公開のまま行われてきた。また本文中には記載されなかったが、舞踊家も音楽家もパフォーマンスの前には必ず、霊的・神的存在へ花や蠟燭などととも祈禱を捧げている。これは舞台におけるパフォーマンスの成功を祈り、霊的・神的クルーからの加護を願うワイ・クルー精神の一つの表れと考えられる。

参考・引用文献

- 綾部恒雄(1987), 『タイ族 - その社会と文化』, 弘文堂。
- Guelden, M. (1993), *Thailand into the Spirit World*, Asia Books.
- 林行夫(1989), 「ダルマの力と帰依者たち - 東北タイにおける仏教とモータム」, 『国立民族学博物館研究報告書』, 14(1), 1-116。
- 石井米雄(1991), 『タイ仏教入門』, めこん。
- 石黒節子(1997), 『舞踊の始原』, 三一書房。
- 岩澤孝子(2000), 「伝統芸能教育の現在 - タイ学制における伝統芸能教育を事例として - 」, 『カリキュラム研究』, 第9号, 89-102。
- 岩田慶治(1991), 『草木虫魚の人類学』, 講談社。
- Khulamchin, O. (1988), *Suntariya-natasin Thai*, OS Printing House, Bangkok.
- Myers-Moro, P. (1993), *Thai Music and Musicians in Contemporary Bangkok*, Centers for Southeast Asia Studies, University of California, Berkley.
- Rajadhorn, P. A. (1990), *Thai Traditional Salutation, Thai Culture, New Series 14*, The Fine Arts Department, Bangkok.

Ruengruglikit, C. (1995), The Thai Tale of Aniruddha: Popularity and Variations, THAI LITERARY TRADITIONS, pp.170-185, Chulalongkorn University Press, Bangkok.

Rutnin, M.M. (1993), Dance, Drama, and Theatre in Thailand: The Process of Development and Modernization, The Centre for East Asian Cultural Studies for Unesco, The Toyo Bunko.

櫻井笙子 (1992), 「地域編第 2 章東南アジア」『民族音楽概論』 pp.122-148, 藤井知昭他編集, 東京書籍 .

Segaller, D. (1995), Thai Ways, Post Books.

富田竹二郎 (1981), 『タイ古典文学名作選』, <タイ叢書文学編13> , 勁草書房 .

Wong, A.D. (1991), The Empowered Teacher: Ritual, Performance, and Epistemology in Contemporary Bangkok, Ph.D. Dissertation, University of Michigan.

山田均 (1991), 「教団と宗教生活」, 『講座仏教の受容と変容 2 東南アジア編』, 石井米雄編, 99-126, 社佼出版社 .

Yupho, D. (1951), Pithi Wai-Khru Tamraa Khraup Khon Lakhon, Krom Silapakon. (1990), The Custom and Rite of Paying Homage to Teachers of Khon, Lakhon and Piphat, Thai Culture, New Series 11, The Fine Arts Department, Bangkok.

Abstract

A sacred dance transmitted in the ritual for paying homage to one's teacher in Thailand

Presentater: Takako IWASAWA
Graduate School for International
Development and Cooperation,
Hiroshima University

This article attempts to describe a dance which is considered as a sacred knowledge among classical dancers in Thailand. This is the reflection of their unique idea, *wai khru*, which means showing respect to the teacher and the ritual based on this idea. In Thailand *wai khru* is generally practised wherever they have a person to be recognized as a teacher in their own communities. In these days, however, under the influence of the modernization, the idea that the teacher has a special power and knowledge respected by his/ her students/ disciples is gradually fading. Even in these currents of modern times, in Thailand there are still some communities which strictly continue to practice *wai khru*. As one example of those communities, we may consider the world of classical Thai dance, in particular their traditional practices around *wai khru*. A part of my argumant involves data which I acquired through participant observation and most is based on interviews with many classical Thai dancers, who are also teachers of dance performance at National College of Dramatic Arts, Bangkok.

In a classical Thai dancer's community, the relationship between teacher and student/ disciple is very strict. The idea is said to have been introduced from India, which is the most important country for traditional Thai performances. This relationship is reinforced by three types of teacher they have: the living teacher, the dead teacher and the divine teacher. That is, in this community the idea of teacher, *khru*, excel our real world. The "divine teacher" means the deities and supernatural beings of Hinduism and Buddhism which are coincident with the supernatural characters of the classical stories such as "Ramayana" and "Mahabarata" introduced from India. In other words, the divine teacher is the ideal image of performances for those daners who mainly perform the classical stories.

In *wai khru* ritual, the student/ disciple learns a special kind of dance called *ram naphat* and they can comprehend the sacred things of the Thai classical world through the transmission of that dance in the ritual. They believe that *ram naphat* has a magical power because the dance represents the image of the divine teacher. *Ram naphat* transmitted in the *wai khru* ritual give many kinds of knowledge to the student/ disciple: the technique of the dance, the total image of teacher and the religious aspects of the classical Thai dance world based on the idea, *wai khru*.

In this paper, I offer one interpretation of the *wai khru* ritual in terms of the religious aspects of classical Thai dance. The interview data reveals that classical Thai dancers have three kinds of religious/ belief: Budddhism, Hinduism and an indigenious belief similar to the ancestor worship. Moreover these religious/ belief are integrated by the idea, *wai khru*.

In Thailand there is generally the same religious syncretism as above. Ususally these religious elements aren't completely integrated under one authority. However, viewed this syncretism through *wai khru*, we might find it clear that the idea, *wai khru* integrates any beliefs with teacher itself and the image of the teacher. Moreover those beliefs are coincident with the sacred knowledge, which is the indespensable elements for the community based on the relationship between teacher and student/ disciple. In the classical Thai dance, the dancers recognize the sacred knowledge as a sacred dance that represents the image of teacher, who is a sacred being for dancers. As a result, the *wai khru* ritual becomes the door to the sacred knowledge, the sacred dance. Thus it has worked as the space of the

special transmission.

The contents of this article are as follows:

1. Introduction
2. The object of this study: the traditional dance in Thailand
3. The field of this study: National College of Dramatic Arts, Bangkok
4. The *wai khru* ritual
5. The idea of the teacher, *khru*, in this community
6. The interpretation of the ritual
7. The sacred knowledge in Thai classical dance