

タイ古典舞踊に関する研究

— プレンゲ⁽¹⁾・チャー・プレング・レウ及び
 — メー・ポット・レックを中心に —

中野真紀子

【研究目的】

タイの国立舞踊学校では古典舞踊を修得するに当たり、舞踊専攻の学生は先ず特定の役柄に選別される。即ち男子はプラ（男役）、ナーンゲ（女役）、ヤック（鬼）、リング（猿）の四役に、女子はプラ、ナーンゲの二役に選別され、専門的な教育が施され伝統的な舞踊芸術が伝承されている。そこで夫々の役柄の根本をなす基礎練習を分析しその目的や効果を見極めることは、タイ古典舞踊の根底に流れるものを探る上で重要であると考えられる。しかしタイ舞踊の形態やフォーク系の舞踊については報告されているものの、古典舞踊の基本について構造や動作を分析したものは報告されていない。

本研究では、プラとナーンゲ（写真1）の二役に関して初歩的段階で踊られる練習曲“プレング・チャー・プレング・レウ”（プレングは曲、チャーとレウは夫々速い、遅い、の意）及び“メー・ポット・レック”（メー・ポットは舞踊の基本の型、レックは小さい、の意）に注目し、舞踊の構造を解明し動作分析を行って運動特性や表現性について考察し、基礎的な資料を得ることを目的とする。

【研究方法】

1. 文献研究⁽²⁾
2. 現地調査

- ① 1986年12月～1987年1月
- ② 1987年8月
- ③ 同年11月
- ④ 1988年7月
- ⑤ 1989年5月
- ⑥ 同年8月

調査内容は、種々の舞踊観察、文献収集、国立舞踊学校訪問、教師へのインタビューの他、自らタイ舞踊及びタイ語の習得を实践した。第五回調査においてプレング・チャー・プレング・レウ（以後「作品Ⅰ」とする）及びメー・ポット・レック（以後「作品Ⅱ」とする）をVTRに収録した。⁽³⁾

写真1

（註：文献1の写真資料より作品Ⅱのター・ラムの一つを採取した。）



3. VTR分析

本研究では作品Ⅰ、作品Ⅱともに、ナーンゲ（女役）の型のみ分析を行った。

【結果及び考察】

〈タイ古典舞踊におけるプレング・チャー・プレング・レウ、メー・ポット・レックの位置付け〉

タイ古典舞踊では、プラとナーンゲの型に対して数十の基本型が規定されている。⁽⁴⁾それらの基本型を連ねて踊りにしたものをメー・ポットといい、それをマスターした段階で舞踊家の第一歩とされている。その段階に辿り着くためにプラとナーンゲの練習者が最初に習得する曲が、プレング・チャー・プレング・レウ「作品Ⅰ」である。これはピーパート（タイ式オーケストラ）の奏でる曲と和合して踊れるようになることを大きな目的としており、歌詩を伴わない曲で、感情や意味を表さない舞踊である。次にメー・ポットを習得する。これにはメー・ポット・レック「作品Ⅱ」とメー・ポット・ヤイ（ヤイは大きい、の意）がある。作品Ⅱは数十ある基本型のうち特に十八の基本型を基にした踊りで、これに対しメー・ポット・ヤイは全ての基本型を連ねた踊りである。メー・ポットは歌詩を伴っており、歌詩と和合して踊ることが要求される。作品Ⅱの習得後にメー・ポット・ヤイに進み、その段階で全ての基本型を身に付けることになる。（文献1, 2, 3, 4より）

〈舞踊の構造〉

VTR及び文献1, 2, 3より先ず作品Ⅰ、Ⅱの全体構成を見る。⁽⁵⁾作品Ⅰはプレング・チャーの前半部分とプレング・レウの後半部分（以後夫々「曲①」「曲②」とする）に大きく分けられ、各々が明確なリズムパターンを持つ。曲①はゆっくりとしたリズム、曲②はやや速めのリズムで、各々のリズムパターンによって舞踊は進行する。作品Ⅱは十八の基本型のター・ラム⁽⁶⁾（舞踊の型、ポーズ）の呼称が歌詩になっており、舞踊は表示的に歌詩に合わせて進行する。次にVTR分析による舞踊の構造についてであるが、作品Ⅰの曲①はリズムパターンによって規則的にター・ラムが形成されていく。ター・ラムからター・ラムへの移行では、ゆっくりと流れるようリーラー⁽⁷⁾（律動的な動き）が観察できる。曲②は単調なリズムパターンの繰り返しのなかで、リズムを刻むステップ及び上半身の反復運動が主になっている。作品Ⅱは歌詩の意味に合致したター・ラムが順々に形成され踊られていく。以上から作品Ⅰの曲①と作品Ⅱにおいて、ター・ラムが順々に形成されていくという構造上の共通点が見出され、作品Ⅱの方がより複雑ではあるが、ともに明確なター・ラムとゆっくりと優雅に流れるリーラーを観察することが出来た。

〈動作分析の結果〉

作品Ⅰの曲①と作品Ⅱにおいて順々に形成され

踊られていくター・ラムに注目した。文献1の写真資料を参考にVTRの動作分析を行った結果、以下のような特徴が見出された。(8)*ター・ラムは殆どが左右非対称である。*上肢はウォンゲ(円、カーブ)を形作る傾向にあり、ポジションからポジションへの移行は曲線を描く。*ター・ラムにおいて下肢は、膝と足首が常に屈曲しておりリヤム(角)を形作っている。*腰は低い位置に保たれ、“ユート(膝の伸び)ーユップ(膝の曲げ)”の運動が随所に見られる。ター・ラムが形成されるまへにもユートをやる傾向があり、ユップと同時にター・ラムが完了する。*手の水準は頭より上になることがなく、足の運びにおける一步は自然に歩く範囲を越えない。

以上の分析結果より、運動特性と表現性について以下のように考察した。

1. 上肢の表現的な技法の発達

作品Ⅰの曲①で、上肢の技法は単純なものから複雑なものへと段階的な発展が見られた。また作品Ⅱでは、歌詩の意味は身体全体からなるター・ラムで表されるとはいうものの、表示的な役割は、上肢の多様な形の変化によるところが比重大である。この二曲が基本の練習曲であることを考えると、タイ古典舞踊において明らかに上肢の技法が発達しており、表現性の拡大も上肢の技法の複雑化によるところが大きいと言えよう。ター・ラムに見られる曲①から作品Ⅱへの上肢による表現性の拡大は、左右の上肢の“四種の手の形”(資料1)と“規定のポジション”(9)の組合せの多様化によるものであった。即ち複雑な上肢の技法も、実は極めて規則的で、明解な構造を持っていることが判る。

2. ター・ラムの形成における“ユートーユップ”のリズムとダイナミクス

作品Ⅰの曲①、作品Ⅱともに空間移動が小さく、リズムの暖急の変化も見られず、舞踊は比較的静的であった。しかしながらリーラーからター・ラムを形成する過程において、“ユートーユップ”のリズムに見られるようにエネルギーの拡散と収斂を認めることができる。ゆったりとした動的エネルギーのなかから静的図像的な明確なター・ラムを順々と生成していく度ごとに、このエネルギーの“拡散ー収斂”は認められる。そのリズムと、ター・ラムの左右非対称性、そして上肢のウォン

資料 1



ゲに対する下肢のリヤムというコントラストとの融合が、曲①と作品Ⅱにおいてダイナミクスを生み出していると言えるだろう。

【まとめ】

以上、構造分析及び動作分析の結果から、プラとナーンゲのための最初の練習曲である作品Ⅰは、正確なリズムの獲得と、特に曲①においては正確なター・ラムと優雅なリーラーを身に付ける基礎作りに役立ち、作品Ⅱは、多様なター・ラムの形成と表現性の獲得に役立つ練習曲であると理解できよう。また作品Ⅱは練習曲であると同時に、タイ古典舞踊のエッセンスを含んだ曲として、上演用の作品としても用いられる。従ってこの作品を習熟することによって、タイ古典舞踊のエッセンスをある程度まで身に付けることができると言えよう。

本研究では、プラ(男役)の型にまで分析が及んでおらず、プラとナーンゲの比較は今後の研究課題としたい。

【註】

- (1) タイ語のカタカナ表記において、音声にならない末子音を下付文字にて記した。
- (2) 主要参考文献
 1. พงศา สิทธิธรรม สึก, จ้าไทย และ เบิกโรงมหรสพ คณะ บ้านปลายเนิน, 1979. 4. 29
 2. ชินิต อยู่โพธิ์ สึก, ศิลปะละครชาตรี หรือ คู่มือนาฏศิลป์ไทย กรมศิลปากร, 1988
 3. อภรณ์ มนต์จิตาศาสตร์ · จาตุรงค์ มนต์จิตาศาสตร์, นาฏศิลป์เพื่อการศึกษาระดับชั้น องค์การตำรวจนครบาล, 1982
 4. อาคม สายาคม, งามานนพิธี ของ นายอาคม สายาคม กรมศิลปากร, 1982
 5. จาตุรงค์ มนต์จิตาศาสตร์ สึก, นาฏศิลป์ศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลป์, 1984. 4. 30
- (3) パフォーマーはPaitoon Khaemkhang (プラ)及びPhusadee Srisumran(ナーンゲ)。(夫々国立舞踊学校、チュラロンコン大学教師。)
- (4) タイ国文部省芸術局の教本では68型ある。
- (5) 発表資料-1, 2 参照。
- (6) 筆者が文献より読み取ったところによると、タイ舞踊においてター・ラムは、身体各部位が所定のポジションにある踊りのポーズを指す。
- (7) リーラーは美しい姿態のことをいう場合もあるようだが、主に優雅な雰囲気をもった律動的な動きの意味で使われている。
- (8) 発表資料-3, 4 参照。
- (9) 発表資料-5 参照。