

チベットの歌舞劇アチェ・ラモ概観

——その舞台と歴史——

一 チベットの演劇

チベットの演劇というと、仮面舞踏「チャム(cham)」を想起する人が多いだろう。それは寺院で上演されるもので、仏や菩薩、猛々しい憤怒尊の面をつけた役者(そのほとんどは僧侶)が次々とあらわれ、ホルン(dung)と太鼓(mga)、シンバル(shug)のリズムに合わせて舞い踊る。役者は、そのつける仮面の尊格そのものと考えられ、観衆は、目の前に出現する仏の世界を見ることにより、その功德を享受する。チベットにはこのチャムと並び、民間で培われてきたもう一つの演劇がある。それが「アチェ・ラモ(a lce lha mo)」である。

二 舞台

「アチェ・ラモ」(一般には「ラモ」と略称される場合が多い)は、「チベット・オペラ」と紹介されることが多いが、そもそもこのアチェ・ラモという語には、オペラという意味はない。文字通りにはアチェ(姉)・ラモ(女神)で、舞い踊る女優の美しさが、まるで女神のようであることからこの名が付いたとされている。

円形の舞台は、特別の場合を除き野外の平坦な場所に設けられ、観衆がぐるりと周囲を取り囲む。舞台と客席が同一平面上に存在するわけであるが、このことが役者と観客との一体感を強めている。舞台の中央には祭壇が

三 宅 伸 一 郎

設けられ、一本の樹木が植ええられる。

一つの演目は「ドン (gdon)」「シエン (gzhung)」「タシー (hka shia)」という順に進行する。

登場人物の台詞の多くは「ナムタル (nman thar)」と呼ばれる歌となっており、その歌唱が、アチェ・ラモの見どころ、聞きどころである。ナムタルについては後述する。

「ドン」は、序章というべきもので、舞台浄化の意味も持つ。ここでは三種の人物が登場する。すなわち、狩人「ゴンパ (ngon pa)」、翁「ギャル (gya lu)」、女神「ラモ (lha mo)」である。まず、三角形の板状の面をつけ、リボンの付いた幸運を呼ぶ矢「ダダル (dda dar)」を持ったゴンパが登場し、

シエートン (Shel grong) 村の裏山に生えている

ああ、神聖なる松柏

香しきその香りは

天の神の国に満ちている^③

などのナムタルを歌唱し、舞台を浄化する。続いて、黄色の独特な形をした帽子を被り杖を持った二人のギャルが登場し、

幸せな今日のこの良き日は

歌と踊りに最適なので

音楽の供養をささげます^⑤

といったナムタルや、アチェ・ラモの創始者とされているタントン・ギーボに対する礼拝のナムタルを歌唱し、踊り、舞台を祝福する。最後に五智宝冠を被った女神「ラモ (lha mo)」が登場し、

エマ・マニ・ペメ・フム

繰り返しエマ・マニ・ペメ・フム

むこうの山をこらんなさい

雲が右向きにうずまいている

偉大な瞑想者が山に住していらっしやる

吉兆をこらんなさい

などのナムタルを歌唱し、踊りを披露する。ゴンパが「バクチェン (phag chen)」と呼ばれるダイナミックな跳躍を披露する度、観衆は喝采を送る。

一時間ほどの「ドン」の後、その日の演目「シエン」が始まる。ドンが終了しても、そこに登場したゴンパやギャル、ラモがすべて退場することはない。別の役柄を務める必要のない限り、そのまま舞台にとどまる。その場面に関わりのない者が、そのまま舞台に立ち続けるといふこのことは、舞台が進行しても変わらない。特に再

度登場する必要のある役柄の者たちは、一度登場すると、そのまま舞台上に立ち、舞台の端に輪になって並ぶ。そして出番が来ると、その輪の中に進み出て、演技し、ナムタルを歌唱する。いわば場面ごとに、大きな物理的な舞台の中にさらに小さな舞台が形成されるわけである。では何故そのように、場面に関りのない者たちが舞台上に居並ぶのか、その理由は後述する。

舞台上の一人——多くの場合座長——が「シユンシエーバ (gshung bshad pa)」と呼ばれるナレーターを勤め、ストーリーの解説や、登場人物の紹介を彼がつとめることによって舞台は進行する。シユンシエーバは独特の早口で解説を行うが、これは、普通のスピードで解説をしていたのでは、その日のうちに舞台を終了させることができないからだとされている。それでも一つの演目に七、八時間はかかる。

長時間にわたる上演中観衆を飽きさせないために、笑いをとるためのコントが必ず挿入される。挿入される場面は、演目ごと^⑦に決まっている。『ペマ・オンバル (Padma 'od 'bar)』なら、森に薪を拾いに行ったペマ・オンバルが、村の子供たちと遊ぶ場面や、宮殿の屋上から遠眼鏡でハルチンの市の様子を窺う外道の王ロク

ペー・チョージン (Log pai chos 'dzin) とその手下カンギユク (kKang mgyogs) のやりとりの場面、『ドワ・サンモ (Gro ba bzang mo)』なら、魔女の手下セマ・ラシゴ (Se ma ra ngo) がカーラ・ワンポ (Kala dbang po) 王に毒水を飲ませようとする場面、『スーキ・ニマ (gZugs kyi nyi ma)』なら、外道の神託者と書記との掛け合いの場面などがそうである。上演中、観衆の前列に割り込もうとする老婆と、それを排除しようとする警備員との掛け合いも、人々の笑いを誘う。

場面転換は通常、シユンシエーバのかけ声とともに舞台上の役者たちが、舞台を旋回しながら踊り回ることによって示されるが、場合によっては旋回することなく、民謡を唄いながら踊る。これも、コントの挿入とならぶ、観客を飽きさせないための工夫である。^⑧

極めて主観的な見方であるが、劇的な場面をことさら「演出」しない点は、この演劇の特色であるのかもしれない。たとえば『ペマ・オンバル』中、如意宝珠の授与の場面は、少なくとも私には、劇的かつ重要であると思え、仮に「演出」をするなら、授与の所作を強調し、この場面を強く観客に印象づけたいところである。しかし実際の舞台では、授与はシユンシエーバによる解説中に、

淡々とおこなわれる。授与という行為そのものは、シュンシェーパの語りの中に埋没し、観客に強く印象づけられることはない。

最後の「タシー」は吉祥の意であり、フィナーレというべきものだ。ここで理解されるように、すべての演目はハッピー・エンドで終わる。日本の能では、一日の舞台の最後に「祝言」という短い謡が唱われるが、それに相当するものかもしれない。

現在、シヨトン祭(後述する)での上演は午前十時半ごろから開始されるが、年一回のお祭りであって、夜明け頃から開門前のノルブ・リンカ門前に並ばなければ前列のいい席を確保することはできない。そこにはすでに何人かの人がいて、はやく開門するようにと交渉している。門が開くや、みな一目散に駆け出す。こうして一番乗りしても、舞台脇の要所要所にはすでに絨毯やビニールシートが敷かれ、席が確保されている。何年も通っている「通」の観衆は、前日から席を確保しているのである。

おおまかな粗筋を知らなければ、アチエ・ラモの面白味は半減する。シュンシェーパが「だれだれの登場」と告げるのだが、粗筋を知らなければ、わくわくもしない。

そんな時、近くに座っている年配の人が解説をしてくれる。観客席のあちこちで、こうしたやりとりが交わされる。上演が七、八時間に及ぶため、酒や茶を飲み、食事をしながらの観劇となる。観客間の境界が存在しないため、自然、隣同士で茶や食事の饗応が交わされる。このようにして人々は、同一水平上の目の前で繰り広げられる物語世界を理解し、感動を共有してゆく。

三 演 目

現在、次の八つの演目が伝わっている。すなわち、

- 『スーギ・ニマ』
- 『ペマ・オンバル』
- 『ドワ・サンモ』
- 『ナンス・オーブム (sNang sa 'od 'bum)』
- 『ギーサ・ペーサ (rGyal sa bal sa)』
- 『ティメー・クンデン (Dri med kun dan)』
- 『ノルサン法王 (Chos rgyal nor bzang)』
- 『トンポー・トンドゥブ兄弟 (gCung po don yod don grub)』

の八つである。これら八つの演目についていえば、それぞれの演目名を外題とした写本や木版本が存在する。現

在では出版社で活字化され流通している。劇団の台本はそうした「読み本」とは別に存在する^①。

以前はこれ以外にも、レーチェンバ (Ras chung pa Do rje grags pa 一〇八五―一六二) の伝記も演目となっていたことが、後述するダライ・ラマ十三世 (一八七六―一九三三) 当時のシヨトン祭の記録からわかる。また、各劇団にはそれぞれ得意の演目がある。

演目の多く (厳密に言えば、『ナンサ・オーブム』と『ギヤサ・ベータ』以外) は、インドを舞台とした物語であり、經典、とりわけ「ジャータカ」等の仏教説話が素材となっている。

『ティメー・クンデン』および『ノルサン法王』は、それぞれ「ヴィシユヴァーンタラ (visvāntara)」「スダーナ (sudāna)」というアジア各地に様々な形で伝播している物語がそれぞれ下敷きとなっている。『スキ・ニマ』は、^②『アヴァダーナ・カルパラター (Avadānakarṇāvatā)』の第六八章が (Hor khang 1999b: 465)、『ビム・オンバル』前半の商人頭ノルサンの物語は、チベットにおける観音信仰の根拠ともいえる『大乘莊嚴宝王經 (Karandavyūha, Za ma tog bkod pa, Pek. No. 784)』に説かれる雲馬王の物語 (chu: 248a5-251a6)

が下敷きとなっている。

とはいえ、それは大筋だけの話で、実際に下敷きとなった物語と比較すると、分量的にも大きくなっており、さまざまなモチーフが付加されていることは、一目瞭然である。そんな中、チベットの要素の追加は見逃せない。たとえば、使者の遺骨を混ぜた泥で作る「ツァツァ (shwa shwa)」という小型仏塔、恐るべき「ペハル (Pe har)」という魔王のこと、そして、それぞれの魂 (öa) は自己の身体の中にはなく、自然界にある他の植物や動物の中にある、といった考え方などだ。それは、チベット人に、より身近に感じてもらうための作爲の跡だろう。

観音信仰の付加も見逃せない。『ティメー・クンデン』では、主人公が国の最上の宝である「一切如意」を、敵国に与え十二年の流罪となったにもかかわらずなおも布施を続け、乞われるままに自分の子供をも布施してしまい、親子別離の物語が展開される。その中で、子供たちが、鳥に託して、生き別れとなった父母に便りを送る場面がある (IHa mo'i khrab gzhung 1989: 177)。

それから、その鳥がドゥーリ山 (bdud ri) の方に「向かって」、父母二人に便りを寄せた。

すると父母二人も、悲しくなり、たくさんの涙が流れた。その涙が海となって渦巻き、その海に蓮花の大木が生じた。蓮花のその大木に一〇〇〇の花が咲き、一〇〇〇の花のそれぞれに仏がお生まれになった。それらすべての仏の本性は観音であったので、父母二人は「その蓮花を」、礼拝し、右邊するなど供養し、礼賛した。

蓮花の花が咲き、その一房一房に観音の姿が浮かび、それを礼拝する。この場面の前に観音への信仰が強調されることはなく、唐突な印象を受ける。そもそも『ティメー・クンデン』の下敷きとなった「ヴィシユヴァーンタラ」の物語には、観音信仰の要素などない。元来そのような要素のなかった物語と観音信仰とを結び付けるために、この場面が強引に挿入された感は否めない。¹³⁾

『ノルサン法王』の物語については、舞台はインドであるにもかかわらず、たとえば「タクツェ県ラモ(Lamo)は、北との戦争から帰還したノルサンを母親が迎えた場所」といわれる (Grong khyer lha sa 1975: 250-251)。また、『ティメー・クンデン』で主人公の流刑先ドゥーリ (Dudul) は、コンボ・ツェラガン (Kong po rTse la sgang) とあるところ。アチュ・ラモ

の演目の内容にかかわる伝説は、チベット各地に、このように残っている。それは、これらの物語が、アチュ・ラモの舞台を通じ、いかにチベット人に親しまれてきたのかということを実に示している。

八つの物語のうちいくつかには、特定の著者の存在が伝わっている。『ティメー・クンデン』については、青海民族出版社¹⁴⁾では、『ミラレバ伝』の著者ツァンニヨン・ヘルカ (gTsañg snyon he ru ka、一四五一—一五〇七) の著作であるとす。¹⁵⁾

『ノルサン法王』の著者は、シエーカル県知事ディンチェン・ニヨンパ・ツェリン・ワンドゥー (sDing chen snyon pa rTshe ring dbang 'dus) という十九世紀の人物だといわれている (Hor khang 1996b: 464)。彼は、シガツエ近郊にあるサンガクリン (gSañg sngags gling) 寺の密教僧と文学上の議論をした。その際、自分の才能を否定された彼は、数日のうちにこの物語を書き上げたという。主人公ノルサン法王をそそのかし、女神イトー・ラモ (Yid 'phrog lha mo) と別れさせようと画策する僧ハリ・ナクポ (Ha ri naq po) は、自分の才能を否定した密教僧をモデルにしたものだという。

『トンヨー・トンドゥプ兄弟』は、パンチェン・ラマ

五世（一八五五—一八八二）による著作だとも、『ドワ・サンモ』は、モン（Mon）地方出身のセラ寺のゲシエーが、故郷に伝わる民話をもとにして著わしたものとわれている。いずれの説も、確かな証拠はない。特定の著者、というより、これらの物語を演じ、唄い、語ってきた人々の手により、磨き上げられたというべきである。

四 伴奏楽器

西洋オペラや、京劇、能や歌舞伎と異なり、伴奏楽器は基本的に打楽器——太鼓とシンバル——と、極めてシンプルである。

太鼓は、半径五〇センチ程度の木製の胴の両面に皮が張っており、胴には長い柄が付いている。楽師はこの柄の先を地面に付け、両足で挟み、柄を握り、弓形の細いバチでたたく。場合によっては、胴の部分もたたく。長時間にわたる上演中、音を均一に保つため、皮の張りには留意する。両面を交互に使い分け、かつ、演奏を休止している際には、チャン（酒）で湿りをくれ、張りを一定に保つ。

シンバルは、横ではなく縦に打ち合わせ演奏する。こ

の二つの打楽器が刻むリズムに合わせ、歌と踊り、そして物語が進行する。我々の眼には、楽器のリズムに合わせ役者が踊っているようにしか見えないのであるが、劇団の楽師はそのようには言わない。実はその逆で、「舞台上の役者、それも、最も上手な役者の足の運びに合わせ太鼓とシンバルを叩く。そうすれば自然、美しいリズムが刻まれる」のであるという。リズムは決して単調ではなく、場面ごとに変化する。たとえば、『ペマ・オンバル』の母子別れの場面では、小刻みなリズムによって、別離の悲しみが演出される。

舞台の善し悪しは、この太鼓とシンバルの音にかかっている。

五 仮面

主役は仮面をつけないが、それ以外の登場人物の多くは仮面をつける。日本の能で主役シテがおおむね面をつけるのとは逆である。

仮面といってもチャムで使われるもののように立体的なものではなく、多くは布製で、世界的にも珍しい板状のものである。板状の面は、目の部分（白目・黒目の部分とも）と口の部分に穴が開けられている。目の部分に開け

られた穴は、それをつける役者が外を見るためのものではない。役者は、口の部分に開けられた穴から外を見る。これは、顔を覆うというよりも、むしろ、額につけると表現したほうがよいその着用法によるものと考えられる。

また、板状の面はすべて卵型と、形状は一致するが、役柄により様々な色の仮面を用いる。色はそれぞれ、それを被る登場人物の性格を表しているという。たとえば

(Blo bzang rdo rje 1992: 25-29)'

●白は「柔和」を示す。『ドワ・サンモ』の父ロポ。

●黄色は「広大な色」で、良家の出身でかつ物知りであること、努力家で、高い悟りを得ており、功德を具えていることを示す。『スーキ・ニマ』の父仙人。

●赤は「力の色」で。智慧を持ち、硬軟取りまぜた臨機応変な方法で人々を従わせる能力を有することを示す。『スーキ・ニマ』のアボ・ナゲ (A bo na ge)、

『ペマ・オンバル』の商人頭ノルサン (T shang dpon Nor bzang)。

●緑は救いの女神ターラーの色で、これを被る者はターラーの化身であることを示す。『ドワ・サン

モ』の母ゼーム (mDzes ma)。

●半白半黒の仮面は詐欺を行う信頼の置けない人物で

あることを示す。『スーギ・ニマ』のヤマ (Ya ma)¹⁶。

●黒は、善を表す白の反対、すなわち不善を示すとされるが、笑いを起こす、いわば物語の中でトリックスターを果たす者がこの色の面を被る。『ペマ・オンバル』のカンギョク。また、『ドワ・サンモ』のセマ・ランゴも劇団によっては顔を黒く塗って登場する場合がある。

というようにである。

ゴンパの被る面も板状で、目と口の部分に穴が開けられているという点は同じであるが、大型で独特の形をしている。その面にはどこされた装飾には、様々な意味付けがなされている。たとえば、頭頂部に宝珠をかたどった装飾がどこされているが、これは、『ノルサン法王』の物語中、ナーガから如意宝珠をもらった狩人ノルサンパが、それを頭頂のまげに結わえて持ち帰った、というモチーフに由来するのだという。また、

●その形Ⅱ壺

●背後に垂らす緞子の帯Ⅱ幡

●耳飾りⅡ吉祥なる結び目

●鼻の先の装飾Ⅱ白法螺貝

● 頬などに付けた星状の装飾Ⅱ蓮華

● 額の日月Ⅱ法輪

● まげⅡ傘

● 眼Ⅱ金魚

と、仮面に八吉祥が具わつていともいわれる。

六 衣 装

舞台はインドであるのもかわらず、衣装はチベットのものを用いている。

ゴンパの衣装には、様々な説明がなされている。興味深いことに、それらの説明は、ゴンパが実は狩人でなく漁師であることを示している。すなわち、上着の縞模様は身体に映った川の波の姿であるとされる。腰に結わえた綱 (Furze) は網を象徴するものとされ、袴の裾を上げているのは、水に入るからだと言明される。

どの演目であっても、国王、王子、王妃、王女、大臣、に相当する役柄が存在し、それらの役柄の衣装には、演目ごとに厳密な決まり事がない。ゆえに劇団は、以上の役柄について、それぞれ一着ずつ衣装を準備しておけば、どの演目にも対応できる。国王、王子、大臣の衣装は、

一九五九年以前のチベット政府の官僚たちの服装である。上着「チュパ」は同じ形のものを用い、黄色の緞子を用いる点一致するが、国王のものには龍の文様が入っており、区別がなされている。『ペマ・オンバル』に登場する商人頭ノルサンは、青い緞子のチュパを着用することが多い。青の衣装は、年長者であることを示すのだという。それゆえ、劇団によっては、国王の衣装に、青色で龍の模様の入った上着を用い、王子の衣装と区別する。また、被る帽子の種類も異なる。国王、王子がチャクダ

(Cags rda) を被るのに対し、大臣たちはソクシャ (sog sha) を被る。

王妃、王女の衣装はラサの貴族のものである。興味深いことに、こうした主役級の——いわば善玉の——役柄の者たちがラサ風の衣装を身にまとうのに対し、他の役柄の者たちは、ラサ以外の、チベットの様々な地域の衣装を身にまとう。たとえば、『ドワ・サンモ』に登場する魔女の手下セマ・ランゴが付ける髪飾りは、王妃、王女役の付けるものとは違う半円形をした「パゴル (pa gor)」とよばれるものであるが、これはツアン地方のものである。また、『スーキ・ニマ』に登場するヤマは、コンポ地方の服装を着用する。セマ・ランゴやヤマは、

いわば悪役である。コンポヤツァン出身の人は、悪役が自分たちの地域の衣装を着用しているのを見て気分を害することはないのであるか¹⁰。

七 ナムタル

「ナムタル」とは、もともと「よく解脱する」という意味であるが、高僧たちの解脱へ至るありさまを示すという意味で、一般には「伝記」を指す語となっている。それがいつしかアチェ・ラモの登場人物が唄う歌を示す語にも用いられるようになった。その歌によつて自らの生き様を示すということなのであるか。

その歌唱法は実に多彩で、キョルモ・ルンバ系劇団の場合、百種以上あるというが、歌唱時間の長さから大きくタリン (tia ling)、タンデイン (tia bing)、タトゥン (tia tung) の三種類に区分される。タとはもともと馬の意味であり、メロディーを表す語として用いられる。リンは長い、デインは中ぐらいの、トゥンは短いという意味である。

そもそも台詞は、九音節一脚・四脚一句の詩によつて構成されている。ナムタルとして実際に歌われるのは、その冒頭の二脚だけである。その九音節二脚、計十八音

節をどこで区切るか、言い換えればいくつに区切るかによって、演唄時間に長短の差が生じる。タトゥンの場合、九音節・六音節・三音節に、タンデインの場合、六音節・三音節・六音節・三音節に、タリンの場合、音節の区分はタンデインと同じであるが、前半の六音節・三音節を歌唱した後、意味を持たない言葉を挿入歌唱し、しかる後に後半の音節を歌唱する。

区分された各部分はダウンツァム (chu nsham) と呼ばれるが、各ダウンツァムの後には、「レン (len)¹¹」とよばれるバックコーラスが入る。アチェ・ラモを見ていて不可解な点の一つ、その場面に関わりのない役者たちが舞台上で輪になって並んでいるのは、彼等がそうしたバックコーラスの役目を果たすためなのである。

上記三種類の歌唱法が、それぞれ特定のナムタルと結びついてはいない。この役柄のこの場面のナムタルはこの種類の方法で歌唱しなければならぬ、という決まりはない。当日の上演時間が短ければ、タトゥンを多用し、長ければタリンを多用する、というように、上演の条件により、どの種類を用いるかを選択する。極めて自由な「演出」がおこなわれるのである。

八 創始者、タントン・ギーボ

伝承によるとアチェ・ラモは、タントン・ギーボ (Thang stong rgyal po, 一三六一—一四八五) という遊行の成就者によって創始されたという。一八七三年に著わされた『雲乘王 (rGyal po spin gzho)』という演目 (現在は上演されていない) の読み本には、次のような一節が見られる (dPal ldan shes rab 1983: 5)。

我が雪山国に於いても、成就自在者タントン・ギーボの歌舞音曲に関する事績は数知れず。民衆教化のために、不思議な歌と踊りの傘を、町の人皆の頭上に広げた。ここに、究極の正法の実践と、偉大な聖人たちの伝記に民衆の心を向けさせる巧みな儀軌として名声高い、マニパあるいはアチェ・ラモが登場した^⑩。

母の胎内に六十年間とどまったがゆえに、生まれた時から老人の姿であり、百二〇歳の長寿を全うしたという。そんな彼の像は、チベットのどこか家庭でも祭られている。「引越しの際、いの一冊に持って行くのは彼の像だ」と、あるチベット人は話す。彼には土地の精霊たちを鎮める力があるというのであるが、尊敬を集めている

理由はそれだけではない。その一生を民衆のために捧げたからであり、アチェ・ラモという娯楽を与えてくれたからなのである。

舞台上でも、創始者タントンへの礼賛がなされる。舞台中央の祭壇にタントンを描いたタンカが掲げられたり、その像が入ったガウ (ga'u 仏龕) が安置され、祀られる。また、ギャルはドンの中に

第三の本山チャクサム・チュボリ

タントン・ギーボの御足に礼拝せんと
のナムタルを詠唱する。

タントン・ギーボは、現在のガムリン県 (Gam ling rdzong) 内にあるオバ・ラツエ (O ba lha tse) に生まれ、クンバン・トンヨーギエンツェン (Kun spang don yod rgyal nshan) というテルトン (gter ston、埋藏経典発掘者) によって、「トボ・ペンデン (Khrö bo dpal ldan)」と名付けられた。

幼少時代、彼は決して恵まれていたわけではない。七歳の時には、羊飼いの手伝いを、一六歳の時には、二人の兄の代わりに軍役に行かされたという。

ただ、幼い頃から俗事への関心が薄く、その書記能力や、計算能力の高さに、家を継げ、という周囲の言葉に

は耳を貸さず、放牧に出かけた時には羊や山羊の番をすることなく山羊の数の黒石と羊の数の白石を集め、それを靴ひもで結わえて、領土神 (Yul lha) に山羊と羊の番をするように命じ、密かに洞窟に住む修行者のもとに行き、瞑想修行を行ったとも伝えられている。幼少の頃から様々な神通力を示したともいわれる。

その後は、父の命により麝香やヤクの尻尾などの商品を担がされ、遠くに商売に行かされた。商売先で、七人の罪人が死刑にされかかっているのを見て、持っていた商品を差出し、彼等の罪を購った。そのため帰郷後、父には叱られたが、母は、息子の慈悲の深さを感じ、彼を出家させたという。

以降彼は、レンダワ (Red mda' ba gzhon nu blo gros' 一三四九〜一四二二)ら多くの学僧に師事しつつ、瞑想修行に励み、「火と風の瞑想」に秀でたという。そうして修行に励んでいたあるある日のこと、ダーキニーたちが現れ、

偉大な仏の住する平原(タン)に

空性(トシ)を悟ったヨガ行者

無畏の王(ギエーボ)のごとくあり

ゆえにタントン・ギエーボと名付けん (Shes rab

と彼を讃えた。以後、彼はタントン・ギエーボの名で呼ばれるようになった。

彼が、アチエ・ラモの創始者とされているのは、その架橋事業と関わっている。遊行の成就者たる彼が渡し船に乗った時のこと、船賃を払うことができず、船頭に殴られ、川に放り込まれた。身をもって渡河の難儀を知った彼は、旅人が自由に往来できるように、各地に橋を架けることを決意した。スポンサーを求め各地を巡りつつ、同時に鉄鉱石の採掘を行った。いつしか彼の周りには、採掘師や製鉄師、鍛冶屋など、鉄の吊り橋を造るための技術者が集まった。

技術とスポンサーを得て、初めての架橋事業として、シガツエやギャンツエなどの地方都市とラサを結ぶ幹線道路上にあるチュシュー (Cheshu) 橋の造営に着手した(一四三〇年のことだとされる)。だが作業は難航し、資金も底をついてきた。そこで、工事に携わる人の中から歌の上手な七人の娘を選び、踊り方や歌い方を教え、タントン・ギエーボ自ら太鼓を叩き、人前で演じさせ、資金を集めはじめた。この七姉妹の踊りが、現在のアチエ・ラモの起源だといわれている。

アチエ・ラモ・タン・トン・ギーボ創始伝承に懐疑的な意見を持つ学者も多い。弟子によって著わされた彼の伝記 (Shes rab dpal ldan 1984) には、彼とアチエ・ラモ、あるいは歌舞音曲との関わりについて記されていない。つまり信頼すべき文献史料には、彼がアチエ・ラモの創始者であることを示す証拠がないのである。ただシヨルカンという現代の学者は (Zhol Khang 1992: 12-13)、青年時代、タン・トン・ギーボと関わりの深いチャクサム寺 (Cags zam dgon、チュシユ橋の袂に建つ) で見た『タン・トン・ギーボの前世譚 (Thang stong rgyal po'i khungs rab)』という書物に、アチエ・ラモとの関わりがはっきりと記されていたという。ただ残念なことにこの書物は、文化大革命(一九六六―一九七六)による混乱の中で行方不明となり、氏もそのことを嘆いている。

今我々の目にするのできる史料の中で、アチエ・ラモの存在に言及するものも古い文献は、デシー・サン・ギー・ギャツォ (sDe srid Saags rgyas rgya msho、一六五三―一七〇五) によって著わされたダライ・ラマ五世(一六一七―一六八二)の遺影塔の目録である。そこには、遺影塔完成を祝う歌や踊りの数々が列挙されているがその中に (sDe srid 1990: 736)

チヨンギー・タンポチエの者たちが、成就自在者
タン・トンが立案したものゝ法舞を²⁰
とあり、また、

他に、我が開祖・王ノルチェンの息子、若者ノルサンのアヴァダーナで、人々が「アチエ・ラモ」と呼ばれているもの²⁰

とある。「若者ノルサンのアヴァダーナ」とは、現在も代表的演目とされている『ノルサン法王』の物語のことであろう。

ただ、ここで注意したいのはタン・トン・ギーボの著わしたものと、アチエ・ラモが別のものとして記されている点である。つまり、十七世紀後半においては、タン・トン・ギーボが立案したとされるものと、アチエ・ラモとは呼ばれている演劇があつたが、それらは同一視されていなかつたのである。それが、時代を経て、同一視されるようになり、現在のようなアチエ・ラモ・タン・トン・ギーボ創始伝承ができあがつたのであろう。

九 劇 団

劇団の流儀は、ウー地方のものとツァン地方のものに大別することができる。それぞれ、その地方の方言を用

いるという点はもちろんのこと、総じてウー地方の劇団の舞踏はスピーディーであり、対するツァン地方のものはゆっくりとエレガントな舞踏をおこなう。以下、おもな劇団の歴史と特徴を概観する。

1 ツァン地方の劇団

ギャンカルバ

この劇団の歴史は、マルバ (Mar pa、1001/1001—1097) の四大弟子の一人モトン・ツォポ (Moston tsho po) が創建したギャンカル・チョーゾン (Gyantal khar chos tshong) 寺とともにあつた。劇団員は農業に従事することなく、この寺院で法要を勤めていた。しかし彼等は正式な僧侶ではなかつた。そもそも創建者自身俗人であつたため、この寺院において法要を司る者は、出家し正式な僧侶である必要はなかつたのである。ゆえに、彼等は法要の際にも僧衣をまとわず、赤色のチュバを着用し、終了後は決まってチャンを飲み歌やナムタルを歌い宴を催していたという。このように、彼等はラモを上演する劇団員として、またギャンカル・チョーゾン寺の法要を勤めるとともに、マニパ (ma ri pa、後述) としても生計をたてていた。^②

『ナンサ・オーブム』『ノルサン法王』を得意とする。ナムタルも、他の劇団ではその歌詞が詩の形式をとるのに対し、散文形式にしたものを用いる。男女役のナムタルの音階やメロディーの差がはつきりとしているという。一九三〇年代にはタムチョー (Dam chos) という劇団長の指導のもと、多くの優秀な役者を集め、シヨトン祭の上演でも好評を博していた。タムチョーの後、チョーギーエー (Chos gyai) という者が跡を継いだ。彼は優秀な役者ではあつたが、指導者には向いていなかった。先代の築いた高い質を守ることができなくなり、一九四〇年に入ると、徐々にその名声を失い、劇団長チョーギーエーは、シヨトン祭での出演禁止という処分を受けた。^③

チュンパ

タントン・ギーボが七人の女性にギャルとゴンパを加え、現在ののような形に整えたといわれる場所、チュン・リボチエ (Chung ri bo tse) に本拠を置く。最古の劇団とされ、太鼓やシンバルの演奏法や演出法ともにタントン自らが創始した当時のものであるという。ギャンカルパと比較すると、ゴンパやギャル、ラモの登場するドンの演技法、ナムタルの歌唱法に類似点が多い。しか

し、シユンにおいてガリーの方言を使っている点、異なる。また、太鼓のリズムの刻み方は少し速めであり、ナムタルの歌唱法も種類が多い。『トンヨー・トンドウパ兄弟』『ナンサ・オーブム』を得意とする。

シャンパ

ナムリン (Namlin) を拠点とする劇団。ギヤンカルパと比較すると、演技法やナムタルの歌唱法に大きな違いがある。太鼓の奏法や演技法についてはチュンパのそれと類似している。と同時に、ナムタル歌唱法についていえば、キヨルモ・ルンパのそれとの類似点が多い。ウー地方に近いことから、後キヨルモ・ルンパから影響をも受けこのようになったのでは、と考えられる。『ノルサン法王』『ギヤサ・ペーサ』『ナンサ・オーブム』も上演するが、最も得意とする演目は『テイメー・クンデ』である。

2 ウー地方の劇団

タシー・シヨーパー

起源は一七世紀初頭にさかのぼるといふ。劇団の所在地はダライ・ラマ五世の故郷・チョンギエー (Phyongs

gyas) である。五世が誕生した当時、中央チベットで権勢を欲しままにしていたのは、カルマ・カギュー派の支持者でシガツエを根拠地とするツアンパ・デシー (Gtsang pa sde srid) であった。いまだ力およばぬゲルク派は、即座に五世を認定することができなかったが、一六二二年になってようやくパンチェン・ラマ四世の努力により、チョンギエー生まれの七歳になった子供をダライ・ラマ五世に正式に認定することができた。故郷チョンギエーの城下にある邸宅では認定を祝う宴が催されたが、その際城下のある家の七人兄弟が白い面を付け、祝いの言葉とともに踊りを披露した。これがタシー・シヨルパ (吉祥の城下人)、別名「チョンギエー・カト七人兄弟 (Phyongs gyas ka bro spu bdun)」と呼ばれる劇団の起源とされており、それを記念するために、ゴンパのナムタルでは、宴で踊りを披露した七人兄弟の名前が歌われる。また、ゴンパ同士の掛け合いでは

我らが師偉大なる五世の小宮殿、歓喜にあふれた幸せな所を出発し、クンガ・ラワ (デブン寺ガンテン宮殿) ダライ・ラマの宮殿にある中庭) のこの御前に、

我らチョンギエー・カト七人兄弟タシー・シヨーパーが至ったことは、夢か現実か。現実ならば、嬉しき

ことよ。夢ならば、悲しきことよ。喜ぶべきか、苦しむべきか。
という台詞が語られる。

ゴンパは、舞踏の際、顔を揺らしながら「ハハ」という声をあげる。これは馬の声を模したものとされる。²⁰また、そのつける面は、同じくウー地方の劇団であるキョルモ・ルンパのものと異なり、羊の皮で作った白髪が付いた白色（黄色）のものである。²¹

キョルモ・ルンパ

カダム派の学僧ベータイ・ダチヨムパ・ワンチュク・ツルタイム (Sbal ti dgra bcom pa dBang phyug tshul khims, 一三一九—一三二五) によつて一三六九年建立され、律およびアビダルマにおけるチベット最高の僧院であり、ツォンカバも学んだという古刹の近隣に拠点を構えた劇団である。その起源については、はっきりしない。二〇世紀の始め、ダライ・ラマ十三世が亡命を余儀なくされるという厳しい政治的状况の中で一度散り散りになつていたが、一九一三年、彼のラサ帰還とともに再結成された。以降、タンサン (Dwangs bzang, 女優をおおいに登用した。後述)、ミクマー・ギエンツェン (Mig dmar

rgyal mtshan)²²、リクパ (Rig pa)、老ソエマ (mTse ma rgan pa)、サキヤ・タシー (Sa skya bkra shis) から歴代団長のもと陣容を整え、ナムタルの歌唱法や演技法の面でもおおいに発展を遂げた。他の劇団が、農民のいわばアマチュアであるのに対し、彼らは農地を持たないチベット政府直属のプロの劇団として、チベット各地——冬には国境を越えてシツキムまで——を巡回した。また、キョルモルンを離れ、ラサのルブク付近に居を構えていたという。

彼等は、チベット各地から才能のある者を——それが他の劇団所属の者であっても——引き抜き、入団させることができた。引き抜きはダライ・ラマの私物を管理するツェチャー・レクン (Tse phyag las khung) の命令により実施されていた。女形で名を馳せたアマ・ツェリン (A ma Tse ring) の場合、彼はもとデイクン (Bri gang) のアマチュア劇団の団員であったが、ラデン寺でキョルモ・ルンパと競演した際、ナムタルの歌唱と舞踊の能力、さらに容姿の美しさを高く評価された。その報告を受けたツェチャー・レクンが、彼をデイクンからラサに連れて行きキョルモ・ルンパに入団させたという。²³

現在、ラサ近郊で活動しているアマチュアの劇団およ

び、西藏自治区藏劇団はすべて、キョルモ・ルンパの流れを汲んでいる。また、その本拠地であったキョルモンでは、近年、新たにアマチュアの劇団が結成され、キョルモ・ルンパを名乗っている。^⑧

一〇 ショトン祭 劇団の晴れ舞台

ショトン祭は、チベット暦六月末に行われる祭りであり、夏安居に入つて二週間経つた僧侶達にヨーグルトがふるまわれることから、「ヨーグルト(シヨグルト)の宴(トンスト)」の名が付いた。宴自体は、一四世紀に始まつたが、期間中にアチェ・ラモが上演されるようになったのは、一七世紀前半、ダライ・ラマ五世の時代だとされている。当初デブン寺で行われていたものが、一八八五年にノルブ・リンカ(ダライラマの夏の宮殿)に場所を移し、上演されるようになった。ショトン祭の際、アチェ・ラモが演じられるのは、夏安居中の僧侶達を妨害しようとする悪魔達を喜ばせ、機嫌をとるためだとされている。一九五九年以前にはこの祭の期間中、チュンパ、ギャンカルバ、シャンパ、リボチエバ、キョルモ・ルンパ、チヨンゲー・タシー・プドゥンといった劇団がチベット各地からラサに集まり、アチェ・ラモを披露していた。

彼等には納税の代わりとして、上演が義務づけられていた。

六月二九日に各劇団はポタラ宮で一五分ほどリハーサルを披露する。次いで翌三〇日早朝、デブン寺で開張される大タンカの前で歌と踊りを披露する。そして七月一日から六日まで、ノルブ・リンカでのダライ・ラマ御前公演となる。

『ダライ・ラマ十三世伝』(vol. 3, 112-114)によると、一九二一年に行われたショトン祭参加劇団と上演演目は次のとおりである。

●ギャンカルバ：『レーチュン・ドルジェ・タクパ
伝』

●チュンパ：『ノルサン法王伝』

●シャンパ：『ナンサ・オーブム』

●キョルモ・ルンパ：『ペマ・オンバル』

御前公演の期間中、担当日以外に各劇団は、ラサ市内各所で個別上演する。しかし、九日以降、ラサ市内での上演は禁止され、キョルモ・ルンパ以外の劇団はラサを離れ、それぞれの故郷に帰ってゆく。キョルモ・ルンパは地方巡演を開始する。

一九五九年以降長い中断の時期を経て、一九八九年、

再開された。グライ・ラマ臨席の御前披露ではなくなったものの、各劇団にとって、今でもこの祭が晴れ舞台だということに変わりはない。ここ数年は、ラサ近郊の劇団が、晴れの舞台を勤めている。

現在ラサ近郊では、キヨルモ・ルンパの流れを汲むシヨ、ニヤラ、トールン・ツォメー (stod lung miso smad)、トールン・ヤー (stod lung dmar)、トールン・ナンカル (stod lung sna dkar) 等の劇団が活動している。これらはいずれもアマチュアの劇団で、商業あるいは農作業の合間に稽古を行い、シヨトン祭に備えている。上演も、昔と変わらずノルブ・リンカ観劇楼前の舞台が使われている。^④

大きな変化は、観劇楼の主がいないうことと、舞台に女性がかかるようになったということである。

以前、アチェ・ラモの役者はすべて男性であり、ラモをはじめとする女役も男性が努めていた。一九二一年のシヨトン祭に参加したイギリスの高官チャールズ・ベル (Charles Bell) は、次のように書き残している (Bell 1924: 363)。

現在、一つの劇団を除いて、女優は存在せず、男性と少年が女役を務める。この劇団は女優を雇用して

はいるが、小さな役柄としてだけだ。とはいえ、純潔の城たるこの宝石の公園ノルブ・リンカで、女優が演じることは認められていない。

唯一の例外が、一九世紀末から二〇世紀初めにキヨルモ・ルンパ劇団で活躍したタンサン (Dwang's bzang) であった。彼女はラサ南方ツェタン出身、当時ツェタンには数多くの民間劇団があった。幼い頃からアチェ・ラモが好きであった彼女は、十歳ぐらいになった時、ツェタンのある劇団に入団し、子役や動物の役を演じた。後、師に従い基本的な演技技法を学び、いくつかの重要な役もこなせるようになった。しかし、いかに才能があるうとも、男優が女役も果たすという伝統の中で、彼女が劇団の中で主要な役割を果たすことはできなかった。二十歳になる前に、彼女は同じ劇団に所属していたラモという青年と結婚する。彼女はしばらくアチェ・ラモから距離を置き、商売をしながら、一家を支えたという。

転機が訪れたのは、夫とともにラサに商売に出かける途中キヨルモンに立ち寄った時のことだ。彼女がそこに立ち寄った時、劇団は団長を失い、加えて経済的にも危機に瀕していた。この状況を見捨てておけない根っからのアチェ・ラモ好きのタンサンは、劇団再生に全財産

を投入し、自ら団長となり劇団をリードしていくことに決めた。芸に關してはたいへん厳しく、女性からとやかく指示されるのを嫌い劇団を去る者もいたという。彼女の最も革新的な点は、女優を訓練し登用したことである。以降キヨルモ・ルンパは男女が共演する劇団となった。しかし、ノルブ・リンカでの公演では、女性が舞台に上がるのが禁じられていて、このタンサンも舞台監督を務めるだけであったという。現在では、この習慣は無くなり、今では逆にベマ・オンバルなどの男役を女性が演じるようになった。

一 ラマ・マニ

「*blu ma ma ni*」あるいは「*ma ni pa*」とは、タンカ(軸装仏画)を掛け、観音の真言(「*om ni me me fu m*」)を唱えながら、タンカに描かれている物語を語る、いわゆる「絵解き」をおこなう者たちのことである。彼等の絵解きの節回しは、アチェ・ラモにも影響を与えているといわれている。絵解きの題材そのものもアチェ・ラモの演目と共通している。実際、ここに翻訳した『ベマ・オンバル』や『スーキ・ニマ』については、絵解きに用いたと

思われるタンカが残っている。⁵⁵⁾

二 アチェ・ラモ以外のチベット歌舞劇

チベットは広大で多様な文化様相が見受けられる。アチェ・ラモはラサやシガツェといったウー・ツァン地方||中央チベットで盛んな歌舞劇であり、アムド地方にはアチェ・ラモとはまた違った(とはいえ、その影響下に成立したといわれる)独特の歌舞劇が存在する。ゲルク派六大寺の一つ、甘肅省にあるラプラン寺を中心に育まれてきた「ナムタル」と称せられているその歌舞劇の起源は次のとおりである。⁵⁶⁾

ジャムヤン・シェーパ二世コンチョク・ジクメー・ワンポ (*Yan dbyangs bzahad pa dKon mchog 'jigs med dbang po*, 一七二八—一七九二) がラプラン寺の座主であった時のことである。その弟子グンタン・コンチョク・テンペー・ドンメ (*Gung thang dKon mchog bstan pa'i sgron*, 一七六二—一八三三) は、デブン寺で修行中、中央チベット(ウー・ツァン地方)の各寺院に伝わるチャムやアチェ・ラモに影響を受け、ラプラン寺に帰った後、ミラレバの伝記の中の「ゴンポ・ドルジェの聞法」の逸話を改編して作った「狩人の舞」というものを、師コンチョ

ク・ジクメー・ワンポの前で上演せしめた。師は大変喜び、問答大会にあわせ参拝する信者たちのために毎年七月八日に上演するようにと命じた。

その後、ジャムヤン・シエーパ五世ロサン・テンペー・ギエンツェン (Jam dbyangs bzhad pa bSṭan pa'i rgyal mshan, 一九一六—一九四七) はラサ遊学中アチェ・ラモを観劇し、研究をおこなった。ラプラン寺に帰還の後、リンツァン・トゥルク (Gling tshang sprul sku) にラプラン寺のオペラを改革せよと命じた。彼は内モンゴルや北京で布教活動を行った経験があり、中国の演劇にたいする造詣が深かった。一九四四年の正月大祈願祭の際『ソントェン・ガムポ』と題するオペラを上演した。また、専門の吟唱芸人によって語り伝えられてきた世界最長の英雄叙事詩『ケサル王物語 (Ge sar rgyal po'i sprung)』もオペラの題材となった。数ある話の中で最も早くにオペラ化されたのは、『アタク・ラモ (A stag lha mo)』と称せられる、ケサル王が地獄に落ちた妻を救う話であった。このアムド地方の歌舞劇を「ナムタル」と呼ぶのは、文字通りそれが「伝記」であるからである。また、中央チベットでも、ラサのムル寺には「ムル・ボンサン (rMe ru spongs sangs)」とこう演劇が伝えられ

ていた。これは、ダライ・ラマ十三世がイギリスの侵略を避け、モンゴルに避難した際(一九〇四年)、チベットの全権を掌握する摂政に任命された第八代ガンデン寺座主ロサン・ギエンツェン (Blo bzang rgyal mshan, 一八四〇?) の財務管理官ニヤラ・カムバが創始したものである。ダライ・ラマの早期帰国を願い、メル寺は上演の許しを乞うた。ロサン・ギエンツェンは喜んでこれを許可したが、国家が危機に瀕している時に僧侶たちに歌舞劇を上演させるのは不謹慎だ、という批判が官僚たちから起こり、その声は必然的にダライ・ラマの耳にも届いた。上演計画に不穏な意図が無いことを理解していたダライ・ラマは、一九〇九年に帰国すると、即座にその歌舞劇を観劇したい旨希望した。一九四〇年、十四世の即位式の際の上演を最後に、残念ながらその伝統は途絶えた。カダム派の開祖ドムトンパ (Brom ston pa rGyal ba'i 'byung gnas, の前世譚『テンバ・テーバ (bsTan pa dad pa)』、『ナーガナンダ』をチベット・オペラ風に脚色した『雲乗王』などが「ムル・ボンサン」の演目であった。

アムド地方の「ナムタル」にしろムル寺の「ムル・ボンサン」ものにして、共にアチェ・ラモの影響下に創始

されたものである。いわばアチェ・ラモはこうしたチベット歌舞劇の祖型で、その代表格といふべきものなのである。

参考文献

- 河野 1989：河野亮仙「儀礼と芸能のアルケオロジー——インド文化圏の辺縁としてのチベット——」色川大吉（編）『チベット・曼荼羅の世界——その芸術・宗教・生活——』小学館、pp.169-226。
- スタン 1993：R. A.スタン『チベットの文化 決定版』山口瑞鳳、定方晟訳、岩波書店。
- 索窮 2003：索窮「覺木隆的藏劇人」『中国西藏』77（2003-3）、pp.62-64。
- 次仁・楊 2004：次仁羅布、楊念黎「娘熱郷的民間業余芸術団」『中国西藏』84（2004-4）、pp.16-18。
- 坪野 1999：坪野和子「チベットの音楽——その伝統と現状——」『エンパ』3、出帆新社、pp.94-130。
- 坪野 2004：坪野和子「歌って踊って演技して——チベット歌劇アチェ・ラモを中心に——」石濱裕美子（編）『チベットを知るための50章』明石書店、pp.186-191。
- 坪野・増山 2002：坪野和子、増山賢治「現代チベット音楽の変容と伝統回帰——中国領チベットにおける民族文化の独自性をめぐって——」『広島大学大学院教育学研究科音楽文化教育学研究紀要』14、pp.57-67。
- 三浦 1992：ツルティム・アリオエ「智慧の女たち」三

浦順子（訳）、春秋社。

格曲 2003：格曲「桑耶寺康松桑康林白面具藏劇壁画绘制年代与内容考弁」『西藏芸術研究』2003-4、pp.34-43。

中国劇曲志 1993：中国劇曲志編輯委員会『中国劇曲志・西藏卷』文化芸術出版社、北京。

Bell 1924：Sir Charles Bell, *Tibet. Past and Present*, Oxford: Clarendon.

Blondeau 1986：Anne-Marie Blondeau, "The Life of the child Padma'od-bar from the theatre to the painted Image", IN Janyang Norbu, ed., *Zlos-gar: performing traditions of Tibet*, Library of Tibetan Works & Archives, Dharamsala, pp.20-44.

Richardson 1993：Hugh Richardson, *Ceremonies of the Lhasa Year*, Serinda, London.

Kan lho bod rigs rang skyong khul 1990：Kan su'u zhing chen kan lho bod rigs rang skyong khul rig gnas cu'u, ed., *Bod kyi zlos gar rta dbyangs blams bgyrigs*, mTsho sngon mi rigs dpe skrun khang.

skal bzang don grub 1997：skal bzang don grub, *IHa mo'i 'khrab gzhung gi nang don snying bsad*, Bod ljongs mi dmangs dpe skrun khang, IHa sa.

skyaabs dbyings 1979：skyaabs dbyins pandita sMan ri ba Blo bzang nam rgyal, *'Phags mchog thugs rje chen po'i sprul pa chos rgyal dri med kun lhan legs pa'i blo gros kyi rigs byed snyangs 'os bsnyangs pa*, Ngawang Zopa, New Delhi.

- Grong khyer lha sa 1995** : Grong khyer lha sa'i phyogs sgrig khag gsum rtsom sgrig khang, *Iha sa'i dmangs khrod sgrung gtam*, vol.2, Grong khyer lha sa'i mang tshogs sgyu rtsal khang.
- Chos 'phel 2005** : Chos 'phel, "Bod ljongs lha mo tshogs pa'i rgan rabs zlos gar 'khrab ston mkhan can gsum gyi skor", *Bod ljongs sgyu rtsal zhib 'jug*, 2005-1, pp. 59-67.
- Dung dkar 2002** : Dung dkar Blo bzang 'phrin las, *Dung dkar tshig mdzod chen mo*, Krung go'i bod shes rig pa dpe skrun khang.
- sDe srid 1990** : sDe srid Sangs rgyas rgya mtsho (1653-1705), *mChod stong 'dzam gling rgyun gcig gi dkar chag*. Bod ljongs mi dmangs dpe skrun khang, lHa sa.
- bDe skyid sgröl dkar 2001** : bDe skyid sgröl dkar, "rGyal mkhar lha mo tshogs par brtag dpyad byas pa'i snyan zhu", *Bod ljongs zhib 'jug*, no.79, 2001, pp.78-93.
- dPal ldan shes rab 1983** : dPal ldan shes rab, *rGyal po spin gyi bzhon pa'i rthegs br'jod* lHa sa. Bod ljongs mi dmangs dpe skrun khang, 1983.
- Mun pa thar 1990** : Mun pa thar, "Bod kyi a lee lha mo'i sgyu rtsal 'khrab ston mkhas can dge rgan ma he lags kyi skor ched du gleng ba", *Bod ljongs sgyu rtsal zhib 'jug*, 1990-1, pp.121-128.
- Shes rab dpal ldan 1984** : *rJe grub thob chen po lags zam pa'i nam par thar pa ngo mtshar rgya mtsho*, IN *The Col-lected Works (gsung 'bum) of Thang ston rgyal po. Reproduced from Rare Manuscripts from the Library of Grub thob rin po che and rTa mchog sgar*, vol.1, The National Library of Bhutan, Thimphu.
- Sa pan 1968** : Sa skya pandita Kun dga' rgyal mtshan, *Rol mo'i bstan bras*, IN *The Complete Works of the Great Masters of the Sa skya Sect of the Tibetan Buddhism*, vol. 5, The Toyo Bunko, Tokyo, pp.77-80.
- Blo bzang rdo rje 1989** : Blo bzang rdo rje, "Bod kyi lha mo'i zlo gar gyi sgyu rtsal skor gleng ba", *Bod kyi lha mo'i 'khrab gzhung*, Bod ljongs mi dmangs dpe skrun khang, lHa sa, pp.1-29.
- Zhol khang 1992** : Zhol khang bSod nams dar rgyas, *Glu gar tshogs pa'i chab rgyun*, Bod ljongs mi dmangs dpe skrun khang, lHa sa.
- 1999 : "rGyun strol a lee lha mo'i mam thar gyi sgyu rtsal la rag tsam dpyad pa", *Bod ljongs sgyu rtsal zhib 'jug*, 1999-2, pp.17-25.
- 2003 : "Bod ljongs kyi rgyun strol a lee lha mo khag gi khyad par dang 'phyongs rgyas kha bro spun bdun bkra shis zhol pa lha mo'i 'byung khungs skor bshad pa", *Bod ljongs sgyu rtsal zhib 'jug*, 2003-2, pp.9-29.
- Li'u 1998** : Li'u kre jun, "Bod kyi lha mo'i 'khrab ston sgyu rtsal pa grags can a ma lhang par dran gso zhu ba", sGrol g-yang(tr.), *Bod ljongs sgyu rtsal zhib 'jug*, 1998-2, pp.115-120.
- pa'i nam par thar pa ngo mtshar rgya mtsho**, IN *The Col-*

hSam gtan gling pa 1985 : bSam gtan gling pa sTag shan nus ldan rdo rje (rediscovered), *'Jig ren dbang phyug dri med kun ldan gyi lo rgyus: a gTer ma Version of the Jataka Story of King Dri med kun ldan, Belonging to the Thugs rje chen po mitrivi saying thing yid bzhin nor mchog cycle of Teachings*, Ritual Rigzen Choegyel Rinpoche, Ganjam.

Hor khang 1999a : Hor khang bSod nams dpal 'bar, "A lce lha mo'i nman thar las 'phros te skyor lung dge rgan mig dmar rgyal mtshan gyi skor rags tsam gleng ba", *Hor khang bsod nams dpal 'bar gyi gsung rtsom phyogs bsgrigs*, Krung go'i bod kyi shes rig dpe skrun khang, 1999, pp.630-637.

— **1999b** : "lHa mo'i gzhung brygyad kyi khungs bstan pa 'phel gyi rgyang shel", *Hor khang bsod nams dpal 'bar gyi gsung rtsom phyogs bsgrigs*, Krung go'i bod kyi shes rig dpe skrun khang, 1999, pp.461-481.

IHa mo'i khab gzhung 1989 : *Bod kyi lha mo'i khrav gzhung*, Bod ljongs mi dmangs dpe skrun khang.

IHo pa kun mkhyen 1983 : *dPal ldan sa skyu panjia'i nman thar*, IN Lam 'bras slob bshad, vol.1, Sakya Centre, Dehradun, pp.76-112.

A ma tsho ring 1994 : "Bod kyi lha mo dang skyor mo lung lha mo tshogs pai skor", *Bod ljongs gyu rtsal zhib 'jug*, 1994-1, pp.99-107.

*振り返るとアチェ・ラモとの縁は、一九九一年、初のチベット旅行の時からあった。今はもう無くなってしまったジャム・リンカ (Jag ma gling ka) や、シヨー劇団の『ナンサ・オープン』、『スーキ・ニャ』、『ヤム・オンバル』を見たのが始まりであった。七、八時間に及ぶ舞台を三日間連続でこなすそのパワーに圧倒されたが、そしてたる興味を持つこともなく月日が流れた。それが、ふとしたきっかけで二〇〇一年から『フワ・サンモ』の翻訳を始め、再びアチェ・ラモとの縁ができた。それから毎夏、観劇のため、シヨトン祭を狙ってチベットに入るようになった。感激したのは、一九九一年以来、特に縁のなかったシヨー劇団の人たちと再会した際、彼らが私のことを覚えていたことである。『フワ・サンモ』は訳了なつて、石山奈津子訳の『ヤム・オンバル』、『スーキ・ニャ』とともに、出版しようと考えているが、昨今の出版不況の状況下では、めどがたない。本稿は、翻訳出版の際、その序論として書いておいた小文に若干の加筆を加えたものである。内容の多くは、自身の見聞によるものであり、文献的な裏付け作業を十分におこなうことができなかったため、誤りがあると思われる。識者の批評を乞う。

突然来訪した異邦人を受け入れ、様々な情報を提供してくれたシヨー、ニャラ、トールン・マーの各劇団員、西藏自治区藏劇団のブントォ・トンテン (Phun tshogs don idan) 氏に感謝の意を表すとともに、与えてくれた貴重な情報を「壺から壺へと移しかえるように」消化し

きれず、十分に生かすことができなかつたことをお詫びしたい。また、鷺坂健一氏からは貴重な文献を借用した。ここに記して謝したい。

① 坪野 (1999: 109, 2004: 188) は舞台を「土俵型」と表現する。筆者が見た限りのラサ近郊での上演では、そのような形式のものを認めることができなかつた。シエー劇団 (Zhol lha mo tshogs pa) のジヤムヤン (Jam dbyangs) 氏によるヤ (二〇〇四年夏のインタビュー) 一九五九年以前のシヨトン祭におけるノルブ・リンカでの御前公演の舞台は、そのような形式であつたという。ただし、Richardson (1993: 104) に掲載されている一九四九年以前撮影のもので、「ヨーグルト祭期間中のノルブ・リンカでの上演」のキャプションの付いた写真には、そのような土俵型ではなく、客席と同一平面上にある平坦な舞台での上演の様子が写っている。

② 舞台と客席の境界があいまいなため、観衆が増え混雑してくると、観客は前列に前列にと座るようになり、舞台は狭くなつてゆく。

③ shel grong rgyab ri la 'khod pa'i // a lho lha shing gi shug pa // dri mchog zhim pa la zer bas // steng phyogs lha yul du khyab yod //

④ キャンツェ・シガツェで家長をこう呼ぶという。一四三六年、ツァン地方のジェーボ・タシツェ (jal po bkra shis rise) の吊り橋工事の際、資金集めのため、ラモの踊りが披露されていた。若い頃歌を唄うことに長けてい

た年老いた家長がこれを見て、興をおぼえ、昔取つた杵柄とばかりにラモの輪に入つて踊つた。これがギャルの起源であるといわれている (Blo bzang rdo rje 1989: 11-12)。

⑤ dus bzang de ring skyid pa'i nyin 'di la // glu dang gar la dga' bas // rol mo'i mchod pa 'bul lo //

⑥ e ma na ni padme hum // yang se e ma na ni padme hum // ri bo ya la gzig dang // smug pas g-yas bskor rgyag gis // sgom chen ri la bzhangs pa'i // nyams bzang ya la gzig dang //

⑦ 本来ならシユンシェーバは個別に置かれるべきであるが、劇団員に限りがあるため、登場人物のうちの誰かが務めざるを得ないのである。なお、シユンシェーバはシユンサンバ (gzung strong ba) とシユンジンバ (ndo 'dzin pa) とよばれる。トンジンバの語は、『インド古典演劇の聖典である『演劇典範 (Nāṭyaśāstra)』に定められている舞台に必要な三種の人員のうち、劇の最初に登場し、祝言を述べ、演目の説明をおこなう座頭「ストラー・ダーラ (Stradhara)」の訳語である。ここから、アチエ・ラモとインド古典演劇との関係をうかがうことができる。河野 (1989) は「アチエ・ラモを『インド文芸の伝統を引き継いでいる』ものとし、男が女役を兼ねる点をあげ、カタカリ舞踏劇との関連を指摘している。スタン (1993: 354) 注

「チベットの演劇の構成様式はインド起源のように思われる。…中略…しかし、歌の形式、メイキャップ、身振

りの図式化、脇役などは中国オペラに非常に近いように思われる。」

と指摘している。たしかに仮面の使用は、顔の表情によって情感をあらわすことに芸術的価値を見いだしているインド古典演劇との大きな相違点である。

- ⑧ 『ドワ・サンモ』後半の見せ場となっている遊牧民のヤク使い (gyag rtsed) と乳搾りの場面も、観客を飽きさせないための工夫である。キョルモ・ルンパの団長タシーは、こうした工夫の多くを舞台に加えていったという (Ama Tshe ring 1994: 104)。

- ⑨ 三浦順子氏による全訳がある。(三浦 1992: 108-225) 「死から甦った女——ナンサ・ウーブム」

- ⑩ ケサン・トンドゥブ氏は、以上八つの演目の内容を簡単にまとめている (skal bzang don grub 1997: 1-35)。

- ⑪ 読み本と実際の上演の間には、話の筋の上で極端な差は見られない。では、台本は読み本をもとに作り上げられたものであろうか。台本、読み本、実際の上演の間の関係については、今後の課題としたい。

- ⑫ サキヤ・パンデイタ (Sa skya pandita Kun dga' rgyal mshan' 一一八二—一一五一、以降サパン) がインドのパンデイタより『スーキ・ニエマ (gzugs kyi nye ma)』という演劇を聴聞したことが、彼の直弟子による伝記に記されている (IHo pa kun mkhyen 1983: 97)。「スーキ・ニエマ」とは『スーキ・ニブ』のついでであろう。サパンは、『音楽論 (Rol mo'i bstan bcos)』というチベット初の音楽論書を著わしている。この論書には (Sa pan

1968: 80-134)、「中央の圏では伝承の、演劇にすべてが凝縮されている。この辺境では今でさえ、上演もなければ聞くことも稀である (dbus gyur tshal na glam rgyud kyir// zlos gar byed pas thams cad sbyor// mtha' 'khor 'di na de lta bu// byed pa'ang lta zhog thos pa'ang dkon//)」との一節がある。「中央の圏」というまじむなくインドを指す。この一節から、サパン自身はインド

の仏教演劇を学び知っていたものの、当時、つまり二三世紀の前半には、それが一般には普及していなかったということをうかがうことができる。実際、仏教演劇の代表作『ナーガーナンタ (Nagananda Klu kun tu dga' ba'i zlos gar, Pek. No. 5654)』は、チベット語にまだ翻訳されていないなかった。これらの作品が翻訳されたのは、サパンの次の世代の時代、つまりその甥バクバ・ロード・ギエンツェン (Phags pa Blo gros rgyal mshan' 一一三三—一一八〇) がモンゴルよりチベットの統治権を委ねられた時代になってからのことである。

- ⑬ チベットには同じく「ヴィシユヴァーントラ」の物語を下敷きにした文学作品がある (bsam gran gling pa 1985 や skyabs dbyings 1979)。それらと「ティメー・クンデン」との関係については、今後子細に検討したと考えている。

- ⑭ Dri med kun lhan gyi nam thar, mTsho sngon mi rigs dpe skrun khang, Zi ling, 1958.

- ⑮ 著者ツァンニョンの名前は、本の表紙と出版の奥付に記載されているだけで、本文のコロフォンにも見出せない。

⑮ 読み本では「ゲンデ・サンモ (Gan dhe bzang mo)」

という名で呼ばれているが、アチェ・ラモの実際の上演ではこの役名で呼ばれている。

⑯ ショー劇団の团长ジヤムヤン氏は二〇〇四年八月に実施した私のインタビューに答えて、次のように答えた。「チベット各地方人に対するチベット人自身のイメージは、アチェ・ラモの衣装の選択は、実に合致している」云。

⑰ 坪野・増山 (2002: 61) は、「シエー・キュル (gzhes rgyur)」云々。

⑱ …rang cag gang can gyi ljongs 'dir yang grub pa'i dbang phyug thang ston rgyal po'i 'phrin las kyi rol gar las khyim pa nams chos la bskul ba'i phyir du ngo mshar ba'i dbyangs dang gar stabs kyi sgo nas khrom pa mtha' dag gi mgo bo gdugs bzhin du bskor nas mthar thug dam pa'i chos kyi nyams len dang/ ya rabs dam pa'i nam thar la blo kha phyogs par byed pa'i thabs mkhas kyi cho ga la ma ni ba'am a lce lha mo ba zhes…

⑳ gdan sa gsum pa leags zam chu bo ri// thang stong rgyal po'i zhabs la sku (sic. gus) phyag 'ishal// ショー劇団の『スーキ・リト』の白本云々。二〇〇四年八月、シエー劇団メンバー・シエリン (sPen pa tshe ring) 氏への教示。

㉑ khyab brdal chen po'i thang chen la// stong nyid rtags pa'i nal 'byor pa// 'jigs med rgyal po lha bur bzhugs// de phyir thang stong rgyal por thogs//

㉒ 'phyong rgyas thang po che pas grub dbang thang stong pa'i bkod pa dang chos bro/

㉓ gzhan yang bdag gi ston pa rgyal po nor can gyi sras gzhon nu nor bzang du 'khrungs pa'i rtags pa brjod pa dmangs nams a lce lha nor 'bod pa/

㉔ ギャンカルバについては、おもに sDe skyid sgröl dkar 2001 を、その音楽に関する点については Zholi Khang 2003 を参考にした。

㉕ タムチエーおよびチエーギエーについては、sDe skyid sgröl dkar 2001 に記述がなく。Zholi Khang 2003 を参考にした。

㉖ 以上、チェンバ、シャンバ、タシー・シエーバについては、Zholi Khang 2003 を参考にした。

㉗ サムイエー寺のカムスム・サンカンリン (Khamus gsum zangs khang gling) にあるサムイエー寺落慶式典の様子を描いたと思われる壁画に、タシー・シエールバ同様の白い面をつけた者たちが踊っている様子が描かれており、これを根拠に、タシー・シエールバの起源を吐蕃王国時代に求める者がいる。格曲 2003 は、その成立年代や描かれた内容を子細に分析し、これを否定した論文である。

㉘ ミクマー・ギェンツェンについてはホルカンによる伝記 (Hor Khang 1999a) がある。彼は五十歳の時すなわち一九三二年に、コンポ地方での公演の後ラサへ帰還する途上亡くなったという。ホルカンは、その死因を記していないが、コンポ地方で毒をもられたためであった

とも、妬みを抱いた者による毒殺とも伝えられている (Zhol Khang 2003: 17)。

- ⑳ キョルモ・ルンパにこころは、A ma tshe ring (1994) を参考にした。

㉑ この新たに結成されたキョルモ・ルンパ劇団については索窮2003に

㉒ 一般にシヨトン祭りは夏安居明けにおこなわれると解説されている。ドゥンカル・ロサンティンレー氏はその辞書の中で (Dung dkar 2002: 1778-1779) 夏安居開始二週間後とする。ここでは、よりラサの事情に詳しいと思われる氏の説による。

㉓ ショーとは、ポタラ宮の麓の地区を指す。一九五九年に、ラサの東、南、北でそれぞれ劇団が結成された。そのうちの北の劇団は、ショー地区の委員会が中心となつて運営されていた。文化大革命の後一九七九年より、北の劇団はショー地区の住人のみで構成される劇団となった。結成当初の団長はゲンドゥン (dGe 'dun) とマヘ (ma he, マヘとは水牛の意味で、彼の容姿から付けられたあだ名である。本名は、ガワン・ロー・Ngag dhang blo gros。彼にこころは Mun pa thar 1990 に詳し) であり、ともにクンデリン (Kun sde gling) 寺の僧侶であった。クンデリン寺では、チベット暦八月、夏安居明けの時期に三日間ラモを上演する習慣があり、その担い手が彼らであった。彼らの師はキョルモ・ルンパのヤン・デンパオ (楊太保) であり、現在劇団の指導的立場にあるジャムヤン氏の師はキョルモ・ルンパの団長を務めた

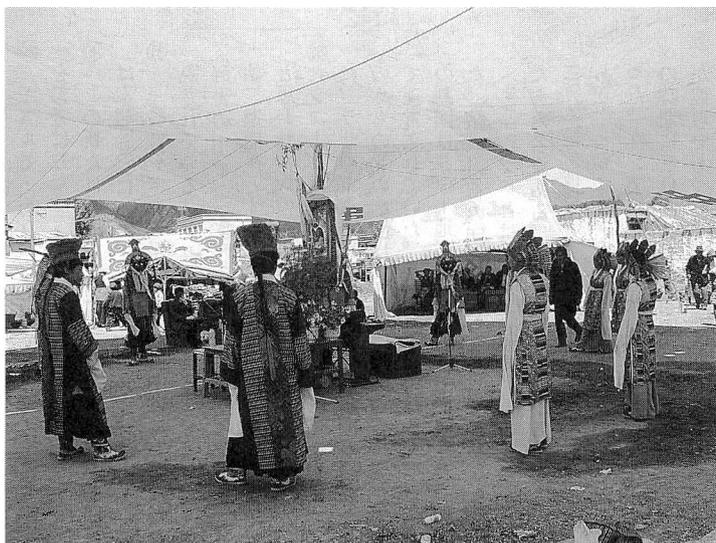
サキャ・タシーである。一九八〇年に行われた全チベット自治区アマチュア・ラモ大会では一等賞を獲得、団長のマヘも特別賞を受賞した。一九八三年には、政府の要請を受け四川省で公演をおこなうなど、現在ラサで活動しているアマチュア劇団の中では最も輝かしい足跡を持つ優れた劇団である。『ドワ・サンモ』『スーキ・ニマ』『ペマ・オンバル』の他に『ナンサ・オーブム』『ノルサン法王』を上演することができる。現在劇団は企業化され、ラサのヒマラヤ・ホテルで連日その舞台を披露している。

㉔ ニヤラ劇団については、次仁・楊2004に詳しい。

㉕ 二〇〇二年より、ポタラ宮裏のゾンギャブ・ルカン (rDzong rgyab Klu Khang) 公演でも、シヨトン期間中の上演がおこなわれている。

㉖ 『ペマ・オンバル』の内容を描いたバリのギメ博物館所蔵のタンカ (中央にパドマサンバヴァの宮殿サンドク・ペーリ Zangs ndog dpal ri を描く) についての詳細な研究は、Blondeau 1986。『スーキ・ニマ』の内容を描いた西藏民族芸術研究所蔵のタンカ (中央に緑ターラを描く) にこころは、中国劇曲志 1993: 273-274 に簡単な紹介がある。

㉗ アムド地方の歌舞劇「ナムタル」にこころは、Kan lho bod rigs rang skyong khul 1990 を参考にした。



アチェ・ラモの舞台。屋外での公演であるため、大きな天幕が張られ、中央には祭壇が設けられている。2004年8月 sTod lung 県 dMar 郷にて撮影。



狩人「ゴンパ」。2004年8月 sTod lung 県 dMar 郷にて撮影。



翁「ギャル」
2004年8月ラサにて撮影。



女神「ラモ」
2004年8月ラサにて撮影。



『スーキ・ニマ』に登場する「ヤマ」
 がつける面。著者所蔵



板状の面の着用例。『ドワ・サンモ』に登
 場する「仙人」。額に面をつけている。
 2005年8月ラサにて撮影。



『ベマ・オンバル』の一場面。ベマ・オンバルの父「商人頭のノルサン」
 (右)と母「ラセー・ダムセ」(左)。ノルサンは赤色の面をつけている。
 2004年8月ラサにて撮影。



『ペマ・オンバル』より、如意宝珠授受の場面。この劇団では、右「ナーガの女王」に緑色の立体的な面を用いている。同じ役柄に対して板状の面を用いる劇団もある。2004年8月ラサにて撮影。



アチェ・ラモの創始者とされるタントン・ギェーボの像。右手に持つ鎖は架橋事業者としての性格を象徴する。著者所蔵。



『ドワ・サンモ』より、ダーキニーによる予言の場面。頭に花飾りを付けているのがドワ・サンモ。2003年8月撮影。



『ドワ・サンモ』より、カーラ・ワンボ王に毒薬を飲ませる場面。左「セマ・ランゴ」は頭にパゴルを付けている。2003年8月撮影。