

民主化後の「伝統文化」の継承 ——モンゴルの『ツァム・ダンス』を事例として

木村 理子 (東京外国語大学)

はじめに

1990年に民主化したモンゴルの伝統文化には、モンゴルの遊牧民の暮らしの中で育まれてきた民族的な音楽、舞踊、口承文芸(叙事詩)などがあり、2003年に「馬頭琴の伝統音楽」がユネスコの「人類の口承及び無形遺産に関する傑作の宣言」に採択されて以降、これまで計11件の伝統文化が無形文化遺産に登録されてきている¹。今後、新たに申請する伝統文化として、近年、モンゴル国内では、ツァム(モンゴルの公用語ハルハ・モンゴル語では「チャム」のことを「ツァム」と呼ぶ。以下、モンゴル国のチャムについてはツァムと記す)が注目されてきており、現在、〈フレーツァム〉をモンゴルの伝統文化としてユネスコの無形文化遺産に登録申請する動きがある。

〈フレーツァム〉とは、モンゴルのフレー²(現ウランバートル)に存在していたズーン・フレー寺院³において、1811年から1937年まで修されていたツァム(仮面舞儀礼を伴う修会)のことであり、モンゴルのツァムの中でもその荘厳さと規模の大きさで名高い修会であったと伝えられている。

1937年以前、モンゴル国内には、700以上の寺院や廟があり⁴、すべての寺院でツァムが修されていたわけではないが、総計500種以上のツァムが存在し[SEREETER 1960]、1937年の粛清直前までモンゴル全土の諸寺院でツァムが盛大に修されていた。1930年にモンゴルの劇場に着任したロシア人指導員 A. A. エフレーモフ⁵は、「(1921年の)人民革命以前のモンゴル人にとって最大の演劇はツァムであり、ツァムの伝統はモンゴル人の中に根強く定着しているため、その伝統を断ち切り、そこにソビエト演劇を発展させる必要がある」[ENKHTÜVSHIN 2000: 172]と記している。そして、その後、1937年に粛清が開始されると、寺院は廃墟と化し、それと同時にツァムの伝統も断ち切られている。

一方、社会主義期終盤、1980年代後半からの新経済政策期には、観光政策が推進され、社会主義国家モンゴルの伝統文化としてのツァムの形成が進められている。1989年にはモンゴル国立映画撮影所がドキュメンタリー映画『ツァム』(監督P. チミッド)を制作し、それによって舞踊家達にツァムの振付の型の伝授が行なわれ、1990年の民主化の時期には、モンゴルの民族歌舞団が〈フレーツァム〉を模した『ツァム・ブチグ(ツァム・ダンス)』の制作上演を開始している。そして、民主化以降、



『ツァム・ダンス』は、外国人観光客を対象にした劇場公演や、国賓歓迎行事、国家祭典ナーダムの開会式において、モンゴルの伝統的な舞踊として紹介されてきている。

民主化後、モンゴルにおいて仏教は復活を果たしているが、民主化後に出現した『ツァム・ダンス』は仏教儀礼ツァムの復活ではなく、社会主義期の無宗教政策によって生み出された文化である。仏教儀礼としてツァムが復活した後も『ツァム・ダンス』は盛んに上演され、今日では、モンゴルのPR活動における「ゆるキャラ」的なポジションのものとして、モンゴルの伝統文化ツァムのシンボル・キャラクターとして、モンゴルの公式行事の様々な場面で用いられている。

また、民主化以降、外国公演において『ツァム・ダンス』がモンゴルの伝統文化ツァムに代わるものとして上演されてきており、『ツァム・ダンス』はモンゴルの民族歌舞団の演目の一つとして定着しつつある。日本でも平成14年10月に国立劇場にて行なわれた第69回文化庁芸術祭オープニング公演「伝統芸能の交流—日本・モンゴルの歌と踊



第69回文化庁芸術祭オープニング公演「伝統芸術の交流—日本とモンゴルの歌・踊り—」で上演された「ツァムの踊り」(写真 国立劇場HPより)



り—」において「ツァムの踊り」がモンゴルの伝統的な芸術として紹介されている。

本稿では、モンゴルの伝統文化の継承の在り方に焦点をあて、社会主義期における新たな伝統文化の形成について論じつつ、アジアに伝播した仏教儀礼としての舞の伝統の継承の一事例として、モンゴルのツァムと『ツァム・ダンス』について紹介する次第である。

モンゴルの伝統文化について

1924年にモンゴル人民共和国が成立し、1992年にモンゴル国へと国名を改称するまで、モンゴルは社会主義体制下にあり、1937年には、同時期におけるソ連国内の状況と同様、モンゴルにおいても「文化大革命」にあたる粛清が開始されている。モンゴルにおいては1937年9月から1939年4月の間に14,201名の僧侶が銃殺刑に処され[RINCHEN 1999]、700以上存在していた寺院や廟のほぼすべてが破壊の対象となり、廃墟と化し、それに伴い、500種以上あったモンゴルのツァムすべてが途絶えている。

清代、チベット仏教が清朝の藩部統治政策に用いられるようになり、それに伴い、清朝下のモンゴル地域にチャムが伝播、モンゴルにツァムの伝統が形成されていったが、さらに、1911年のモンゴル独立宣言以降、ツァムの伝統は、モンゴルのボグド・ハーン（第八世ジェブツンダンバ・ホトクト⁶）政権の修会に引き継がれ、1924年にボグド・ハーンが逝去し、モンゴル人民共和国が成立した後も1937年に開始された粛清によってその伝統が途絶えるまで継承されてきている。

モンゴルのツァムは主にゲルク派のチャムであり、ゲルク派のチャムには、第五世ダライ・ラマ（1617-1682）⁷が宗派を超えチベット仏教界全体の教主として形成したゲルク派政権のチャムの統一型が用いられている。第五世ダライ・ラマが形成したチャムの統一型は、清朝の修会に引き継がれ、その後、モンゴルにも清朝の政策施行に伴い伝播している。

清朝下のモンゴルでは、蒙古法例⁸ [Zarligaar

1995: 54] によってモンゴル人による演劇行為は禁じられ、1911年に成立したボグド・ハーン政権の法例でも引き続き禁じられたので [OYUUN 1989: 13]、1930年代にロシア人指導員 A. A. エフレーモフが「モンゴル人にとって最大の演劇はツァムである」と記しているように、清代、モンゴルに普及したツァムは、モンゴルの遊牧民達が心待ちにする年中行事となり、演劇的存在になっていたと考えられる。

1937年の粛清後、〈フレーツァム〉の仮面と衣装一式だけは焼失を免れ遺ったが、それ以外のツァムについては存在すら不明となっている。〈フレーツァム〉は、1811年、第四世ジェブツンダンバ・ホトクト（1775-1883）の時代にチベット人僧によってタシルンポ寺⁹のチャムの型が伝授され、ズーン・フレー寺院のツァムとして成立したものであるが、清朝府の意向で獅子など [KHÜRELBAATAR 1995: 537] が加えられていき、〈フレーツァム〉独自の特色が形成され、1911年以降、モンゴルの国王であるボグド・ハーンの延命長寿を祈願するダンシグ修会の結願日に修されるツァムとして発展してきたものである。

現在のモンゴルは、1911年の独立宣言を国家の礎の一つとみなし、モンゴルのボグド・ハーン政権時代の文化をモンゴルの伝統文化とみなしている。粛清以前500種以上あったと言われているツァムのうち、〈フレーツァム〉の仮面と衣装だけは遺されたが、それは、〈フレーツァム〉がボグド・ハーンに関わる修会であり¹⁰、命懸けでその伝統を護ろうとしたモンゴルの人々がいたからであろう。一方で、ツァムの伝統が途絶えた社会主義期もまた、現在のモンゴルにとって国家の礎が築かれた時期であり、独立国家として成立し、国家建設が進められた時期である。

1937年の粛清によって、モンゴルのツァムの伝統は途絶えたが、その後の社会主義期には、仏教文化に代わる新しい文化が形成されている。たとえば、そのような文化には、清代にチベット仏教文化の伝播に伴いモンゴルに伝来した叙事詩¹¹や清代に流行した民謡などを題材にして制作された「民族的なオペラ」¹²、舞台芸術へと作り変えられたモンゴルの民族音楽や民族舞踊などが含まれている。

伝統文化は国家のアイデンティティに関わるものであるが、伝統文化については、一体誰が選択し、認定してきたのかという問題があり、さらに、伝統文化をどのようにして維持継承していくのかという問題がある。そして、今日、モンゴルの伝統文化と言われるものの多くが、社会主義期に形成された新しい文化である。社会主義期以前にモンゴルに存在していたと言われている伝統文化は、1920-30年代のコミンテルン政策期にロシ

アの学術調査隊がモンゴル全域で実施した調査によって¹³、モンゴルの民族的な文化として定められたものに基づいていると言っても過言ではない。しかしながら、1937年の肅清以前、モンゴルに存在していた伝統的な民族的な文化とはどのようなものであったのか、ツァムを含め、その全容については不明であり、肅清後にその後の伝統文化の形成に必要なモデルとして遺された断片的な「遺品」の中からしか見出せない状況にある。

スターリンは「ソビエト東方の諸共和国の民族文化とは何かを説明するにあたって、内容においてはプロレタリアートの、形式においては民族的な文化——これが、社会主義のめざす全人类的な文化である」[田中 2000: 67]と述べている。また、ソビエト同盟共産党の政策における「少数民族の演劇建設に対する指導方法」には「プロレタリアートの伝統を全く有していない民族においては、その民族特有の制度、習慣、叙事詩、抒情詩などの諸要素を利用しなくてはならない」[杉本 1930: 21]とある。

モンゴルにおいては、社会主義期、「近代化」「西洋化」という名によってソビエト化政策が施行されているが、旧時代の民族的な文化形式を用いて、内容を作り変える方法で新たに社会主義国家の「伝統文化」が形成されてきており、社会主義期に形成された「伝統文化」が、民主化後、モンゴルの伝統文化としてそのまま引き継がれている状況にある。そして、そのような社会主義期における民族的な文化の形成は、社会主義国家に相応しい都市建設、劇場建設と関連し、従来の文化を作り変え、舞台芸術化を図る方法で進められてきている。

社会主義期のモンゴルにおける伝統文化の作り変えは、1921年の人民革命期に革命イデオロギー宣伝活動の手段として開始され、軍と党の青年達が伝統的な英雄叙事詩を革新的な内容に作り変え、伝統的な口承文芸の「掛け合い歌」形式を用いて歌劇を制作上演したことに始まる。その後、それを出発点として、モンゴルに劇場芸術が形成されていくが、1928年からの政策転換期には、1920年代の歌劇の否定がなされ、台詞劇形成へと向かい、1930年にはロシア人指導員 A. A. エフレーモフによるプロレタリア演劇の指導が開始されている。さらに、1930年代半ばからの人民戦線期には、再び革命期が求められ、1920年代の歌劇が音楽劇という名称で復活し、1940年代に入ると、ロシア人指導員 B. F. スミルノーフ¹⁴による音楽指導が始まり、1934年初演の音楽劇『悲しみの三座山 Uchirtai gurvan tolgo』が「民族オペラ」へと作り変えられ、1942年初演のオペラ『悲しみの三座山』は民主化後の今日までモンゴルの伝統文化として途絶えることなく上演され続けている。ま

た、1943年にはロシア人指導員 V. Y. ロマノフスキー¹⁵による舞踊指導が開始され、民族舞踊の振付の型の形成によって民族舞踊の舞台芸術化が進められている。

以上のような文化形成はコミンテルン政策期に開始され、実施されてきたものであるが¹⁶、その後も、五か年計画に則り、ロシア人指導員がモンゴルに派遣され、協同組合制度導入の年である1959年には、ロシア人指導員 D. ヤロヴォイ¹⁷によって西洋楽器製法による馬頭琴の製造が始まり、馬頭琴の西洋化とともに民族音楽の舞台芸術化が進められてきている [Kimura 2008: 79-83]。さらに、1990年の民主化の時期には、『ツァム・ダンス』が制作されているが、『ツァム・ダンス』もまた社会主義期の政策に則り形成された新しい民族的な文化であり、伝統的なツァムを作り変え、舞台芸術化したものである。

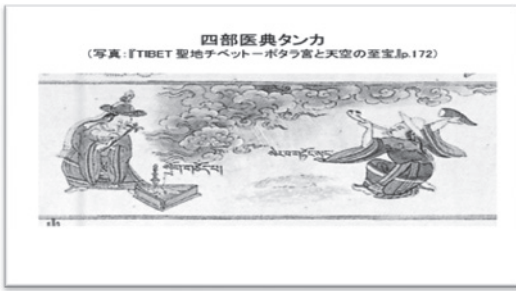
チャム（モンゴル国ではツァム）について

チャムとは、チベット仏教の仮面舞儀礼のことであり、「チャム修会（チャムを伴う修会）」の総称である。また、チャムは、チャム修会において顕現されたホトケや神々、黒帽呪師が執り行なう「舞」を指す言葉でもある。チャムには、〈三密の修法〉¹⁸を用いて執り行なう、踏み足、旋回、跳躍などの身体技法が組み込まれており、「舞」に見えるチャムの身体技法は、僧達が瑜伽行と仮面を用いてホトケや神々と一体化して修する息障の儀礼である¹⁹。

チャムに含まれる修会的要素を四つ挙げると、以下の通りである。

一つは、国王（あるいは、法王）に捧げ忿怒尊修法を修する国家仏教²⁰の修会的要素である。清の皇帝は自らを「文殊菩薩の化身」に譬え、第五世ダライ・ラマが形成したゲルク派²¹の〈忿怒尊²²修法のチャム〉を清朝の国家仏教の修会に取り入れたが、それにより、ゲルク派の〈忿怒尊修法のチャム〉が、清朝下のチベット仏教圏に伝播している。チャムにおける忿怒尊修法は三角壇法であり²³、宗派を超え、「文殊菩薩の化身」であるドルジェ・ジグジェ（ヴァジュラバイラヴァ、ヤマーンタカ、大威徳金剛）を本尊として修されるものである。

チャムとは、僧達が瑜伽行と仮面を用いてホトケや神々を顕現させ、あらわれたホトケや神々が「舞」を繰り広げるマンダラの中央で、ヤマーンタカの力を得て、鎮護国家、玉体安穩、怨敵調伏のために三角壇法を修する修会である。チャムで修される三角壇法は、敵対者の像を作り、タントリズムの行者が護法神²⁴の力を得て、その像を死滅させる、チベット仏教成立以前の医術に由来する儀礼である。〈フレーツァム〉は、モンゴルの



ボグド・ハーンの延命長寿を祈祷するダンシグ修会の結願日に修されていたので、おそらく、ボグド・ハーンの病氣平癒のための医術的機能をもった儀礼として修されていたのであろう。

日本の仏教寺院において修される三角壇法には大威徳金剛を本尊とする大威徳法があり、チャムにおける三角壇法の本尊はドルジェ・ジグジェ、即ち、中期密教の大威徳金剛にあたるホトケである。日本の大威徳法に類する修法がチャムにおいて修されていることから、チャムが密教儀礼であり、単なる舞踊でないことは明らかである。一般に、チベットのチャムやモンゴルのツァムでは、野外において観衆の目前で三角壇法を修するが、〈フレイツァム〉には、野外で三角壇法を修さず、堂内で三日間修するという独自の特色がある。

二つ目は、追福のための供養会的要素である。皇帝や活仏が夢で見た光景や経典に説かれている光景を僧達が瑜伽行と仮面を用いて顕現させ、その光景にあらわれた「菩薩の変化相」であるホトケや神々が死者の魂を浄土に導くという、来迎練供養会に類する儀礼である。

三つ目は、悔過会的要素である。僧達が瑜伽行と仮面を用いて経典に説かれている光景を顕現させると、観衆はその光景を拝観するだけで死後の世界を疑似体験したことになり、生の浄化が図られ、煩惱・業・罪を消滅できるというものである。

四つ目は、一年の無病息災を祈願する修会的要素である。チャムは、経典『死者の書(バルドゥ・

トェドル)』に説かれている中有の光景にあらわれたホトケや神々が行なう「舞」の様子をあらわしたものであり、顕現されたホトケや神々の「舞」や「威嚇のポーズ」によって現世の穢れや厄が祓われ、現世利益に与えられると言われている。

モンゴルに伝播したツァムの多くは〈フレイツァム〉を含め、第五世ダライ・ラマが形成した〈ゲルク派の忿怒尊修法のチャム〉²⁵であり、1645年の大晦日にタシルンポ寺において追儺の行事として行なわれたのがその始まりである〔郭 1996: 23〕。〈ゲルク派の忿怒尊修法のチャム〉には、火を用いて一年の厄を祓う追儺的儀式が組み込まれている他、主たるホトケとして青い牛頭面のダムディンチョイジル(金剛怖畏)があらわれるという特色がある。

仏教儀礼としてのツァムの復活について

社会主義期、モンゴルのツァムの伝統は途絶えたが、民主化以降、『ツァム・ダンス』の上演によって、引き続き、ツァムの伝統を断ち切る政策が継続しているような状況にあり、さらに、民主化から四半世紀経った今日、ツァムと『ツァム・ダンス』の混同化が進みつつある。

仏教儀礼としてのツァムの復活については、500種以上存在したモンゴルのツァムのうち、仮面と衣装が遺されたのは〈フレイツァム〉だけであり、再建された諸寺院が独自のツァムの伝統を復活させようにも、仮面や文献資料が存在せず、

第一世シェブツンダンバ・ホトクト(ザナバザル)生誕380周年記念式典(ウブルハンガイ県)においてサーカスの少女達によるコンソーションとともに上演された『ツァム・ダンス』
(2015年、写真news.mnサイトより)



復元「フレーツァム」のダムディンチョイジル
(2005年、ウランパートル・ダシチョイリン寺)



〈フレーツァム〉以外のツァムについては復元できない状況にある。〈フレーツァム〉については、1990年の民主化後、ズーンフレー寺院跡に建立されたダシチョイリン寺において、2003年以降、復元が進められてきており、毎年、モンゴル暦に則り、〈フレーツァム〉の修会日の6月9日²⁶に修されている(木村 2007: 51-56)。

さいごに

『ツァム・ダンス』は、ツァムの伝統を継承したものではなく、粛清によってツァムが途絶えた後、社会主義期の無宗教政策に則り、従来の伝統を断ち切る方法で形成された新しい文化である。たとえば、馬頭琴も社会主義期に作り変えられ、新たに形成された文化であるが、馬頭琴の場

国立馬頭琴交響楽団

(2010年、写真news.mnサイトより)



合、引き続き馬頭琴の伝統自体は旧時代の伝統から新時代の伝統へと移行させる方法で継承されている。社会主義期、馬頭琴の作り変えは、従来の馬頭琴製法を廃止し、西洋楽器製法による製造への移行によって図られたが、それによって、チェロやコントラバスなどの西洋楽器にも馬頭の飾りが付けられ、民主化後、モンゴル人民共和国からモンゴル国へと国名を改めた1992年には、国立馬頭琴交響楽団が誕生している。

1992年にモンゴル国となって以降、国立馬頭琴交響楽団による外国公演が展開され、2003年には「馬頭琴の伝統音楽」がユネスコの「人類の口承及び無形遺産に関する傑作の宣言」に採択されている。馬頭琴の西洋楽器化は、形状・構造の作り変えであるが、「西洋楽器化した馬頭琴」が従来の馬頭琴とすり替わり、伝統的な馬頭琴となり、遊牧民の生活空間から劇場空間、政治空間へと移動し、共同体の文化へと変容を遂げながら、モンゴルの伝統文化として継承されてきている。

20世紀初頭、馬頭琴奏者を囲んで

写真L. Erkhbat氏所蔵



2011年7月5日、チンギス・ハーン広場における999名による馬頭琴演奏

(写真news.mnサイトより)



民主化後のモンゴルにおける伝統文化の問題点は、『ツァム・ダンス』や西洋楽器化した馬頭琴などを含め、社会主義期に従来の伝統文化を作り変えて新たに形成された文化が、あたかも、社会主義体制を経てもなお現在まで維持継承されている伝統的な文化であるかのように紹介されている点にある。どの時代においても国家建設期には新たな文化の創造が政策に則り実行され、新た

な創造によって国家の伝統文化の継承が図られてきたことであろう。しかしながら、『ツァム・ダンス』は、伝統的なツァムに代わるものとして、社会主義国家モンゴルの文化として新たに形成されたものであり、そこには伝統とともに継承されているはずのモンゴルの伝統的な民族的な精神文化は存在していない。民主化後には仏教が復活し、モンゴルが民主化してからすでに四半世紀が経つが、それでも今なお、社会主義期の政策によって制作された『ツァム・ダンス』が、民主化後の今日まで、モンゴルの伝統的な踊りとして上演され続けている。

70年以上にわたり施行されてきた社会主義期の文化形成の方法は、すでにモンゴルの伝統・慣習と化し、民主化後も引き続き、文化形成の方法の型として再利用されている〔木村 2013: 267-273〕。西洋楽器化した馬頭琴のように、今後、『ツァム・ダンス』の場合も本来のツァムとすり替り、モンゴルの伝統文化ツァムとしてさらなる変容を遂げていく可能性があるが、その一方で、民主化によって仏教が隆盛している現在のモンゴルにおいて、社会主義期の無宗教政策の産物である『ツァム・ダンス』をツァムとして展開させていくのは難しいことであろう。

2015年6月の舞踊学会定例会における本稿発表後、モンゴルでは、2015年8月、突如、寺院の修会としてのツァムの復活が推進され始めたが、それも政策に伴った文化形成に他ならず、〈フレーツァム〉をモンゴルの伝統的なツァムの統一型としながら、そこに新たに現在のダライ・ラマ政権のチベットのチャムの伝統を取り入れつつ、そこから新たにモンゴルのツァムの伝統の再構築が図られようとしている状況にある。

主な参考文献

- 石濱裕美子 1999 「チベット密教史」『チベット密教』29-48頁、立川武蔵・頼富本宏編、春秋社
 川崎信定 1993 『原典訳 チベットの死者の書』ちくま文芸文庫、ちくま書房
 木村理子 2006 「現代モンゴル演劇史におけるオペラの誕生——なぜ『悲しみの三座山』が国民的オペラとなったのか——」『内陸アジア史研究』第21号、57-72頁
 —— 2007 『モンゴルの仮面舞儀礼チャム—伝統文化の継承と創造の現場から—』、風響社
 —— 2011 「ブータンのチャムと密教圏のチャムとの比較考察—ブータン王国のゾンのチャムから考えるチャムの「疑似体験」と「聖と俗の境界」—」『演劇研究』第34号、17-63頁
 —— 2012 (a) 「ラダックニンマ派寺院タクトク寺のチャムの儀礼研究」『演劇研究』第35号、47-71頁
 —— 2012 (b) 「復興後のアマルバヤスガラン寺院のチャムの特色—フレーツァムとの比較から—」『日本とモンゴル』第125号、34-49頁
 —— 2013 「大衆的プロパガンダと「現実の社

- 会』、『地域研究』Vol.13 No.2、267-275頁
 菅沼晃 2004 『モンゴル仏教紀行』、春秋社
 杉本良吉 (訳編) 1930 「ソヴィエト同盟——黨の演劇政策」『プロレタリア演劇』第7号、12-25頁
 曾布川寛 2009 『聖地チベット：ポタラ宮と天空の至宝』、九州国立博物館
 田仲一成 1998 『中国演劇史』、東京大学出版会
 田中克彦 2000 『「スターリン言語学」精読』岩波現代文庫、岩波書店
 塚本佳道、ツプテン・バルダン (解説)、加藤敬 (写真) 1984 『マンダラ群舞』、平河出版社
 ツルティム・ケサン/正木晃 2003 『チベット密教 図説曼荼羅瞑想法』、ピーニングネットプレス
 —— 2000 『チベット密教』ちくま新書230、ちくま書店
 仏書刊行会 1973 「覺禪鈔第五」『大日本佛教全書』49、名著普及会
 マクダーマット,K・アグニュー,J. 1998 『コミンテルン史——レーニンからスターリンへ』、大月書店
 正木晃2002 『性と呪殺の密教』講談社選書メチエ257
 松長有慶 2006 「大乘仏教における密教の形成」『奈良・平安仏教の展開』、3-30頁、吉川弘文館
 山口端風 2009 「清朝とチベット—第五世ダライ・ラマと摂政サンギェーギャツォを中心に」『清朝とは何か』別冊環、176-190頁、藤原書店
 郭浄 1996 「蔵地佛教寺院羌母流派」『民族芸術』第二期、11-25頁、広西南寧
 //bstan bsrung rgya mtsho'i gar 'chams gsal byed dam ldan snying gi me long zhes bya ba//
 //'/bri gung bka' brgyud kyi gar 'cham ngo sprod snying bsdus sengge'i rnam rol shes bya ba bshugs so//
 BADRAKH T., 1960 "Mongolin khögjimiin tükhees" *Studia ethnographica Instituti Historiae Comitetti Scientiarum et educationis altae Reipublicae populi Mongoli. Tomusi*, Fasciculus 3, Ulaanbaatar.
 DAMDINSÜREN D. 1992 *Ikh khüreenii nert urchuud*, Ulaanbaatar
 DASHDONDÖG S. 1986 *Jüjiglekhuiin ukhaan* Ulaanbaatar
 —— 1996 *Jaran jiliin shastir I*, Ulaanbaatar
 ENKHTÜVSHIN H., KUNDRY AVTSEV I.I./ Emhtgesen/ 2000 *Mongol-Zövlöitiin soyol shinjileh uhaan tehnikin hariltaa (1921-1960)*, Ulaanbaatar.
 KIMURA, Ayako 1997 *Mongolin khüree tsamig busad orni tsamtai haritsuulan sudalsan n'*, Ulaanbaatar
 —— 2008 Mongolin ündesnii "Ulamjlalt soyol", *BULLETIN*, No.40/41, pp.79-83, Ulaanbaatar
 KHÜRELBAATAR L. 1995 "Mongol tsam", *Mongolica* Vol.6 (27), pp.533-548, Ulaanbaatar
 OYUUN E. 1989 *Mongolin teatr in tükhen zamnal*, Ulaanbaatar
 RINCHEN M. 1999 *Mongold bolson uls töriin khelmegdüüleg (Gar bichmel)*, Ulaanbaatar
 SEREETER N. 1960 *Ikh khüreenii tsamin tukhai tovch temdeglel (gar bichimel)*, Ulaanbaatar
 SHASTINAN,P. 1935 Religioznaya misteriya "Tsam" v monastire "Dzun Khure", *Sovremennaya Mongoliya* No.1, Ulaanbaatar
 "Jüjig jüjiglekhiiig tsaazlakh n" *Manjiin ueiin khuuli züiliin bichig*, 128 devter, Ulaanbaatar
 MAKHN-in üzel surlatin ajilin zarim chukhal asuudal 1984 Ulaanbaatar
Mongolin soyolin tükkh;Uralkhuin aimag Gutgaar boti 1999 Ulaanbaatar
Zarligaar togtooson Mongol ulsin khuuli züiliin bichig 1995 Ulaanbaatar

- 1 2005年には、「オルティン・ドー（モンゴルの伝統的な長唄）」が「人類の口承及び無形遺産に関する傑作の宣言」に採択され、2009年には「モンゴルのビエルゲー（モンゴルの伝統的民族舞踊）」「モンゴルのトゥーリ（モンゴルの叙事詩）」「ツォールの伝統的な音楽」、2010年には「モンゴルの伝統芸術ホームー（喉歌）」「ナーダム（モンゴルの伝統的な祭典）」、2011年には「リンベ（モンゴルの横笛）の民謡長唄演奏技法」、2013年には「モンゴルのゲルの伝統的工芸技術とその関連慣習」「モンゴル書道」、2014年には「モンゴルのシャガイ（羊のくるぶしの骨）の伝統的なおはじき」が無形文化遺産に登録されている。
- 2 1639年にザナバザル（後の第一世ジェブツンダンバ・ホトクト）のゲル型の宮殿を中心に形成された移動集落であり、各地を移動し続けてきたが、1778年以降、大幅な移動を止め、1855年頃に定着したと言われている。「ウルグー（宮殿）」という名称で形成されたが、1706年以降「イフ（大・フレー）」、1778年以降「イフ（大）・フレー・ホト（都市）」、1911年以降「ニスレル（首都）・フレー」、1924年に「ウランバートル（赤い英雄）」となっている。
- 3 建立年は不明であるが、ズーン・フレー寺院跡に建立されたダシチョイリン寺の歴史によると、第二世ジェブツンダンバ・ホトクト（1724-1757）の時代に当たる1734年にフレーに建立された廟がズーン・フレー寺院の起源とされている。
- 4 モンゴル科学アカデミー発行の『モンゴル史』では寺院数771、『モンゴル人民共和国の民族・言語地図』では寺院・廟数909、ガンダン寺発行パンフレットでは寺廟数約800と記されている〔菅沼晃 2004：18〕。
- 5 アンドレイ・アンドレービッチ・エフレーモフ。モスクワ大学言語学部卒。1930年から1935年までモンゴルの劇場にてプロレタリア演劇の指導を行なっている。
- 6 第八世ジェブツンダンバ・ホトクト（1869-1924）。ジェブツンダンバ・ホトクトとはハルハ・モンゴルにおける最高位の活仏。清朝がモンゴル人からの転生者を禁止し、第三世以降、その転生者はチベット人となる。ジェブツンダンバとはもともとチヨナン派高僧ターラナータの敬称であり、その転生者としてゲルク派に改宗したザナバザル（1635-1723）が1651年に第五世ダライ・ラマからゲルク派の活仏として「ジェブツンダンバ・ホトクト」の称号を与えられたのに始まる。ザナバザル（第一世ジェブツンダンバ・ホトクト）は、アブダイの孫ゴンボドルジの子息であり、チンギス・ハーンの末裔である。
- 7 1642年、モンゴルのグシ・ハンがチベットの国王となり、第五世ダライ・ラマがチベット仏教界全体の教主に推戴され、チベットにゲルク派政権が樹立される。第五世ダライ・ラマはゲルク派政権のチャムの統一型を形成し、1645年にはタシルンボ寺においてゲルク派の〈忿怒尊修法のチャム〉が修されている。
- 8 明末清初における時事劇勃興と関連し、政治批判や社会風刺の戯曲や歌謡が変乱の源になることを警戒し〔参照 1998：316〕、モンゴル人による演劇活動全般を禁じていたと思われる。
- 9 チベット仏教ゲルク派六大寺院の一つ。チベットのシガツェに1447年にゲルク派開祖ツォンカパの高弟であるゲンドゥ・トゥッブ（後の第一世ダライ・ラマ）が創建した寺。第五世ダライ・ラマは自らの師を務めたタシルンボ寺の座主（第四世パンチェン・ラマ）を「パンチェン・ラマ」として認定している。
- 10 〈フレーツァム〉の三角壇法は大威徳法に類する修法であるが、〈フレーツァム〉は毎年6月6日に執り行なわれるボグド・ハーンの延命長寿を祈願するダンシング修会の結願日に修されていたことから、日

- 本仏教において朝廷しか修することが許されてこなかった太元帥法（太元帥明王御開帳日6月6日）に類するような効験力を有した修法であった可能性がある。
- 11 清代にチベットから伝来した英雄叙事詩『ゲセル物語』の「ナンドラム・ハーン」の巻を題材にして、人民革命期の状況を描いて見せた歌劇（1921年）が、現代モンゴル演劇史における最初の作品となる。
- 12 1934年に音楽劇『悲しみの三座山Uchirtai Gurvan tolgoi』が制作上演され、1939年まで上演された後、1940年代に入り、内容が作り変えられ、1942年にオペラ『悲しみの三座山』が制作上演されている。
- 13 ロシアの学術調査隊は1923年から1929年までモンゴル全域において地理、風土、歴史、文化遺産、宗教、民俗学、考古学などの調査を実施している〔参照：ENKHTÜVSHIN 2000：133-134〕。仏教文化に関しては、レニングラードの仏教文化研究所調査隊による五か年計画に基づく調査が1929年から1934年までモンゴル国内の主要諸寺院において実施されている〔参照：ENKHTÜVSHIN 2000：111-113〕。
- 14 ボリス・フェドロビッチ・スミルノフ。1940年にモンゴルの劇場に作曲指導員として着任。モンゴルのアマチュア民族音楽家達に指導を行なう傍ら、モンゴルの民族音楽を研究し、『モンゴルの音楽文化（1963年）』『モンゴルの民族音楽（1971年）』などの著書がある。
- 15 ウラジミール・ヤコブレビッチ・ロマノフスキー。1943年にモンゴルの劇場に着任。舞踊部を開設し、舞踊・振付の指導、舞踊史・舞踊技法・西欧の古典舞踊に関する講義などの傍ら、モンゴル民族舞踊の研究調査を行ない、モンゴル舞踊に新たな振付を試み、民族舞踊の舞台芸術化、民族舞踊の振付師の育成に貢献したと言われている。
- 16 「モンゴルを唯一の例外としてコミンテルンの使命は1919年から1943年までの期間に実現されることはなかった」〔マクダーマツほか 1998：16〕とあり、モンゴルにおいてはコミンテルンがその使命を実現したとみなされている。
- 17 ロシア人指導員D.ヤロヴォイについては詳細不明。1959年以降、従来の馬頭琴製法が廃止され、西洋楽器製法へと切り替えられ、西洋楽器化された馬頭琴の実用化が1960年代半ばに開始されている。1980年代に入ると、弦が馬毛からナイロンに替えられたが、外国公演における暑さ、湿気を考慮してのことであったらしい。西洋楽器化によって遊牧民の暮らしの中で育まれてきた馬頭琴の舞台芸術楽器への変容が図られている。
- 18 三密とはホトケの身・口・意のことであり、密教行者（密教修行僧）が印契、呪（真言）、三摩地（三昧）の三者を瑜伽観法のとって連携させ、ホトケと一体化し、速疾に成仏を図る修法である。
- 19 チベット仏教は後期密教であるが、チャムは前期中期密教の瑜伽行を用いて修する息障の儀礼である。八世紀、国家仏教政策をとっていた吐蕃のティソン・デツェン王時代にインドから吐蕃に招聘された密教行者バドマサンバヴァがサムイェー寺建立の地鎮において修した鼓舞がチャムの起源であると伝えられている。吐蕃のティソン・デツェン王は、清朝の皇帝と同様、当時、「文殊菩薩の化身」とみなされていた。
- 20 国家仏教（政策）とは、国王（皇帝）を菩薩の化身に譬え、護国の經典を具現化した諸寺院と大仏を各地に建立し、仏教によって中央集権化を図るものである。
- 21 黄帽派。開祖はツォンカパ（1357-1419）。密教修行の前に戒律を重んじ顕教を必修とする。カギユ派の転生活仏制度を取り入れ、ダライ・ラマを頂点に頂くチベット最大の宗派。ヘールカ（呼金剛）、ヤマータカ（大威徳金剛）、ナーローの六法、カーラチャクラ（時輪金剛）などの伝統を引き継ぎ、9世紀に

成立した『秘密集会タントラ（一切如来金剛最上秘密大教王経）』を最高の密教経典とする。

²² 忿怒尊とはチベット仏教を含む後期密教の尊格で、日本仏教の明王にあたる。忿怒尊修法とは仏教寺院で修される忿怒尊（日本仏教では明王）を本尊して修する修法（密教の息障の儀礼にあたる呪法）である。

²³ プータン王国の国教はカギユ・ドゥク派であり、プータンのカギユ・ドゥク派の〈忿怒尊修法のチャム〉においても三角壇法における本尊はドルジェ・ジグジェである。チャムの三角壇法は宗派を超えて修される儀礼である〔木村 2011:21〕。

²⁴ 恐ろしい忿怒相をした守護尊のこと。ゲルク派政権のチャムの統一型を形成した第五世ダライ・ラマは、チベット仏教の護法神の御神託に傾倒していたが、護法神の御神託とは、チベット仏教成立以前から行なわれているシャーマン僧（密教行者）による一種の「神降ろしの儀式」であり、行者が瑜伽行によって護法神を勧請し、護法神と一体化してトランス状態に陥り、御神託を受けるものである。チャムは、護法神と一体化した行者が護法神の力を得て、息障の儀礼を修するものである。

²⁵ 〈ジャハル・チャム〉という。ゲルク派最大の効験力をもつ修法を修する修会である。ドルジェ・ジグジェ（ヴァジュラバイラヴァ、ヤマーンタカ、大威徳金剛）を本尊としてその分身であるダムディンチョイジル（金剛怖畏、ヤマーンタカ）を勧請して修する。「ジャハル」とはダムディンチョイジルの住む「鉄の都市（鉄堡）」を意味し、七層に積み重なった巨大な黒い円形のトルマ（ジャハルに見立てた供物）のことであり、ダムディンチョイジル勧請の際の依代となるものである。〈ジャハル・チャム〉では、ジャハルとソル（紙製のトルマであり、炎の形をしたピラミッド状のもの）を焚く儀式が行なわれる他、黒帽咒師が修する三角壇法、「紙に描いた像（シヨグリン）」を焚く儀式も執り行なわれる。

²⁶ ボグド・ハーン政権期、モンゴル暦6月6日にボグド・ハーンの長寿を祈願する「ダンシグ」という名の修会が修され、その関連行事として6月6日から三日間「ダンシグ・ナーダム」（相撲、競馬、弓矢）が執り行われ、修会の結願日である6月9日に〈フレーツァム〉が修されていた。社会主義期に入ると、「ダンシグ・ナーダム」は人民革命翌年の1922年に修会と切り離され、人民革命の勝利を祝う「国家ナーダム」へと作り変えられ、「国家ナーダム」はモンゴル人民共和国成立後の1925年以降、西暦7月11日に開催されるようになり、今日に至っている。〈フレーツァム〉については、民主化後、ダシチョイリン寺において復元され、年中行事化されているが、2015年には、ウランバートル市主催の第一世ジェブツンタンバ・ホトクト（ザナバザル）生誕380周年記念祝典における「ダンシグ・ナーダム」においてモンゴル仏教大学の学生達による「フレーツァム」が執り行われている。さらに、2015年のウブールハンガイ県主催による「ダンシグ・ナーダム」では『ツァム・ダンス』が上演されている。2015年夏以降、突如、「ダンシグ・ナーダム」と「フレーツァム」を年中行事化する動きが活発化し、2016年の実施も決定している。