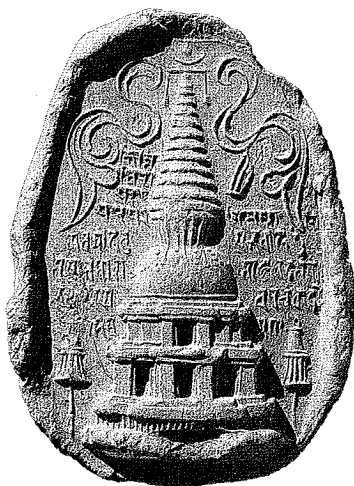


# 中国雲南省・四川省藏族における工芸と芸能 の記録保存と文化伝承をめぐる研究

平成12年－14年度 文部科学省科学研究補助費  
基盤研究B(1)・国際学術調査・研究成果報告書  
(研究課題番号-12571002)



平成16年(2004年)

研究代表者・服部 等作・広島市立大学・芸術学部

広島市立大学附属図書館



0002713144

# 中国雲南省・四川省藏族における工芸と芸能 の記録保存と文化伝承をめぐる研究

(研究課題番号-12571002)

平成12年－14年度文部科学省科学研究補助費  
(基盤研究(B)(1)・国際学術調査・研究成果報告書)

༩༩། །བཀའ་གདམས་བྱ་ཆོས་ལས།  
གར་རྩི་གདན་གྱི་བྱང་ཕྱགས་ན། །གནས་པུ་རྒྱལ་པོད་ཅེས་བྱ་བ་ཡོད།།  
རི་མཐོ་བོ་གནས་གྱི་ཀ་བ་ཡོད། །མཚོ་དམའ་མོ་གཡུ་ཡི་མར་ལ་ཡོད།།  
གངས་དཀར་པོ་ཤེལ་གྱི་མཚོད་རྩྭ་ཡོད། །ཐུང་མེར་པོ་གསེར་གྱི་ལྷན་པོ་ཡོད།།  
རི་ཁྱིམ་པོ་ལྷན་གྱི་བདུག་སྤོས་ཡོད། །ཚོན་བྱ་བ་གསེར་གྱི་མེ་རྟོག་ཡོད།།  
དབྱར་བྱ་བ་གཡུ་ཡི་མེ་རྟོག་ཡོད། །ཁྱེ་གངས་རི་མཐོན་པོ་ལྷན་རས་གཟིགས།།  
གནས་རེ་ན་ཁྱེད་གྱི་ཁིང་ཁམས་ཡོད། །ཁིང་རེ་ན་ཁྱེད་གྱི་གདུལ་བྱ་ཡོད།།

平成16年5月(2004年)

研究代表者・服部 等作  
広島市立大学・芸術学部・芸術学研究科

## 1. 研究題目

平成 12 年～14 年度文部科学省科学研究補助費

国際学術調査・基盤研究（B）（1）・研究成果報告（研究課題番号-12571002）

中国雲南省・四川省藏族における工芸と芸能の記録保存と文化伝承をめぐる国際共同研究

## 2. 研究組織・役割

研究代表者 服部等作・広島市立大学・芸術学部：研究総括・工芸美術と技術記録分析

研究分担者 星野紘・東京国立文化財研究所・元芸能部部長：無形文化の記録・比較研究

中嶋猛夫・女子美術大学・芸術学部・教授：建築・景観の調査・分析

宮坂敬造・慶応義塾大学・文学部教授：芸能形態の把握と記録・分析

海外研究協力者 M. D. Willis 英国・大英博物館・東洋部・副部長

魯永明 中国・雲南省迪慶藏族自治州人民政府秘書長（元文化局局長）

蔡武成 中国・雲南省迪慶藏族自治州文化局局長

劉金吾 中国・雲南省舞蹈協会元副主席

## 3. 研究経費（交付決定額）

平成 12 年度	5700 千円	
平成 13 年度	2900 千円	
平成 14 年度	5200 千円	
平成 15 年度	- 千円	（新規課題採択により中止）
合計	13800 千円	

## 4. 研究発表

### （1）学会誌、論文、雑誌

服部等作：チベットの美術工芸におけるガウとその世界-有形の造形と無形の表現、神戸大学表現文化研究会 2003 年、3 巻 第 2 号、pp. 165-173

服部等作：勉誠出版、ラサ・天空の世界遺産都市-プロローグ、アジア遊学 43 号、2002 年、pp. 2-7

服部等作：勉誠出版、ラサ・ポタラ宮を中心にしたヒマラヤ文化圏とその文化伝播、アジア遊学 43 号、2002 年、pp. 8-27

服部等作：ヒマラヤ文化圏の芸術と文化、そのアーカイブ化に関する研究-国際共同調査によるチベットの芸術と芸能における造形と表現、広島市立大学芸術学紀要 2000, 平成 14, pp. 76-84

服部等作：勉誠出版、チベット族の生活と信仰のなかの工芸美術、アジア遊学 23 号、2001 年、Vol. 23、pp. 30-50

服部等作：勉誠出版、ヒマラヤ文化圏、アジア遊学 23 号、2001 年. 10、pp. 2-9

服部等作：チベット人とガウ-国際共同調査によるチベットの工芸美術と芸能に関する造形・表現とそのアーカイブ化に関する研究、広島市立大学芸術学紀要 2004、平成 16 年、pp. 80-85

服部等作：雲南省藏族の輪踊りと装飾美術-国際共同調査による雲南省奔子欄郷の春節儀礼と造形・表現のアーカイブ化に関する研究、広島市立大学芸術学紀要 2003、平成 15 年、pp. 64-71

服部等作：勉誠出版、磚による飛天像、その荘厳する姿、アジア遊学、Vol. 14、2000 年、pp. 111-128、  
中嶋猛夫：勉誠出版、チベット中央部宗教施設の外部空間-天空の世界遺産都市、アジア遊学 no. 43 号、ラサ特集、2002 年 8 月、pp. 44~54

## (2) 口頭発表

服部等作：雲南省チベット族の輪踊りと装飾デザイン、表現文化研究会、第 5 回研究会、神戸大学人間科学研究科、平成 15 年 6 月 16 日

服部等作：ヒマラヤ文化圏美術講座講演 1、2・ガンダーラ仏教美術のはじまりとその伝播-北西インド・クシャン朝に開花した仏教文化、広島県立美術館美術講座、2003 年 2 月 8 日、9 日

服部等作：藏族の春節輪踊りの伝統とその工芸デザイン、チベットの芸術と文化-その現在と未来・国際研究シンポジウム-ITS KYOTO 2002-International Tibet Symposium :Session IV、2002 年、Sept. pp. 8-9

服部等作：デジタルアーカイブの課題とその未来像、Sept. 13-14, 2002、「チベットの芸術と文化-その現在と未来」国際研究シンポジウム-ITS KYOTO 2002-International Tibet Symposium : Session IV、2002 年、Sept. 9-10, pp. 34-35

星野紘：藏族の輪踊りと踊の本質、Sept. 13-14, 2002、「チベットの芸術と文化-その現在と未来」国際研究シンポジウム-ITS KYOTO 2002-International Tibet Symposium : Session III、2002 年、Sept. 9-10, pp. 30

中嶋猛夫：チベットと日本の寺院境内考、国際チベット研究シンポジウム、2002 年 9 月、京都、  
中嶋猛夫：チベットの仏教寺院境内調査報告、第 49 回研究発表大会概要集、日本デザイン学会、2002 年 11 月、pp. 236-237

中嶋猛夫：シッキムのチベット仏教寺院境内構成研究、第 50 回研究発表大会概要集、日本デザイン学会、2003 年 5 月、pp. 142-143

## (3) 図書、出版物

服部等作：青海人民出版社、藏族生活和生活信仰中的装飾美術、2000 年青海海峡两岸崑崙文化考察學術検討会-崑崙文化論集、2000 年、pp. 501-514

星野紘：創樹社、歌垣と反閨の民族誌、1996 年

星野紘：勉誠出版、中国少数民族の掛け合い歌-歌・踊り・祈りのアジア、2001 年、pp. 292-305

星野紘：勉誠出版、シベリア・ハンティ族の熊送りと芸能-歌・踊り・祈りのアジア、2001 年、pp. 362-409

星野紘：勉誠出版、人はなぜ歌い踊るか、2002 年、pp. 3-198



## 5. 目次

1. 口絵	……	4
2. 本研究に至る背景と概要	服部 等作 ……	6
3. 雲南と四川藏族の工芸美術と芸能にみる有形・無形の文化の概要	服部 等作 ……	7
4. 雲南省奔子欄郷チベット族の輪踊りと装飾の造形と表現	服部 等作 ……	11
5. チベット族の輪踊にみる踊の本質	星野 紘 ……	25
6. チベットの美術工芸におけるガウとその世界	服部 等作 ……	36
7. 「結界」を表現するチベット寺院	服部 等作 ……	48
8. チベットの宗教空間-チベット仏教寺院境内の基本構成	中嶋 猛夫 ……	64
9. PRAYER FLAGS AND THE WIND-HORSE OF GOOD FORTUNE	M. D. Willis ……	73
10. 雲南的藏族舞蹈	劉 金吾 ……	85
11. 雲南から西藏へ「茶馬古道」沿いのチベット工芸	魯 永明 ……	94
12. 雲南藏族文化芸術及現状	蔡 武成 ……	100
13. 附 編		
付表 1. チベット国際シンポジウム 会議テーマと発表内容	……	102



口絵1 法舞—雲南省迪慶藏族自治州徳欽県東竹林寺にて2002年10月4日撮影



口絵2 春節—初詣で男衆への祝賀・徳欽県奔子欄郷にて・2002年2月16日撮影



口絵3 春節“グォジヨ”正装女性・奔子欄郷にて2001年1月26日撮影





口絵4 春節“グォジョ”・奔子欄郷にて2001年1月26日撮影



口絵5 室内の“グォジョ”・書松酸水村にて2002年2月16日撮影



口絵6 深夜も踊りが続く“グォジョ”・奔子欄郷にて2002年2月18日撮影

## 2. 本研究に至る背景と研究概要

近年地球上のあらゆる地域で情報化やグローバル化が進み、各地で孤立した文化が急速にとり払われるなか、世界的な規模による文化の均質化を前に、民族固有の伝統文化が失われつつあるのが深刻となっている。

このような背景をもとに本研究の目的は、少数民族・チベット〔藏〕族が有する工芸美術と芸能に関わる造形・表現の伝統、すなわち「聖なる<sup>アトリビュート</sup>標章」に関する資料調査をすすめる事にあつた。とりわけ中国第十次五ヶ年計画のもと西部で大規模な鉄道建設、道路整備、都市など開発事業がすすみ、藏族が神と讃え世界の屋根と比喻されるヒマラヤの雪山も、秘境といった地理的な障壁も取り払われつつあり、その結果として山地を隔てる溪谷や地域毎に棲み分けがあつた各地の少数民族固有の特長的文化の衰退と俗化が深刻となりつつある。

以上の点から少数民族・藏族の芸術と文化がもつ「聖なる標章」の伝統と継承についての研究が急務となった。そのため文部科学省科学研究費補助金費による共同研究グループを組織し（平成 12－14 年）、および日本学術振興会日英共同研究事業（平成 13－14 年）の一部も加わった研究助成のもと藏族の工芸と芸能の特長的文化の諸相を有する雲南省、四川省のチベット族の文化圏の一部ならびに現地の博物館収蔵資料について調査すると共に学術交流をすすめた。

その結果、研究から多くの知見を得たなかで特筆できる事として、雲南省迪慶族自治州徳欽県の奔子欄郷<sup>ベンズラン</sup>(tb:Pang-tzu-la)で“グォジョ”と呼ばれる伝統の輪踊りに残る藏族固有の特長的文化である造形芸術と芸能表現について現地での総合的な調査ができた。その現地調査の成果は、国際研究討論会議 ITS2003 KYOTO「チベットの芸術と文化」の会議を開催し学術交流をすすめた。研究発表の領域をチベットの歴史と文化、少数民族・チベットの民俗芸能、チベット資料とデジタルアーカイブ、ならびにチベット探検の歴史と研究の現状、と4部に分けその研究成果をシンポジウムで公開した。

〔口絵 1、付表 1〕

本研究が対象としたのはあくまで藏族が文化圏を形成する全チベットの一部であり、今後含めるべき対象地をチベット中南部、西部のウ・ツアン（衛・藏）、青蔵大平原周縁にあたる中国の雲南、四川、甘肅省にまたがるカム（Kam:康）、アムド（Amdo:安多）と呼ばれたチベット三州に加えてヒマラヤ山系西の北西インド側カシミール・レー、南麓側ネパール、ブータン、インド・シッキム州まで広く及び、地勢的、歴史的にいわば広大なヒマラヤ文化圏を形成している地域なので今後の調査が待たれる。

最後に本研究の現地調査と資料の利用にあたって、研究分担者各位、文部科学省、日本学術振興会はもとより調査した学術機関から調査にあたって様々なご支援を頂いている。

以上、本報告をかり御礼申しあげたい。

### 3. 雲南と四川藏族の工芸美術と芸能にみる有形・無形文化の概要

服部 等作

本研究で調査地の一つにとりあげた中国の雲南省と四川省にある<sup>チベット</sup>藏族自治州は、いわゆる世界の屋根と呼ばれるヒマラヤ山脈北側の西藏自治区にまたがる<sup>ツァンツァン</sup>青藏高原の東端から<sup>ユンクイ</sup>雲貴高原帯にかかる場所にある。 [図1]

雲南省では、ヒマラヤの氷河から解けた水が平均標高3500mを越える青藏高原と雲貴高原帯の低地を求めてヤルンツァンポ河がプラフマプトラ河の源流となってインド洋に流れ込む。この他に金沙江

(長江、揚子江源流)、  
欄滄江(メコン河源流)  
ならびに怒江(サロウ  
イン河源流)の濁流が  
山塊を削り、近づきが  
たい地形を形成してい

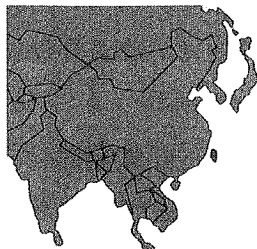


図 1 チベットをとりかこむヒマラヤ文化圏

る。この山岳溪谷をな

す地形が生態系や民族  
の棲み分けを強いてきたため、ヒマラヤ周辺の各地と同様に雲南省、四川省では溪谷毎、少数民族毎に多彩な文化がみられ、山地での焼き畑農耕・採取狩猟民、平地の水耕作をする文化が複雑に混在している。

この地で多数あげることができる少数民族のなかで代表的なチベット族(藏族)は、ヒマラヤ山系北東側の青藏高原周縁の甘肅、青海、雲南各省からヒマラヤ山系西の北西インド側カシミール・レー、南麓側ネパール、ブータン、インド・シッキム州まで広く及ぶ。インドそして中国という人と文化の大地にはさまれながらヒマラヤ文化圏ともいえる特徴を地勢的、歴史的に形成してきた。このヒマラヤの中核をなすチベットは、おおよそ20世紀初頭の英国・ロシア・清・さらには日本を巻き込んだ世界列強の狭間で、中央アジアの空白で鎖国状態にあり簡単には踏み入れることが出来なかった。一方で、この地に仏法を求め苦難の末に河口慧海、青木文教、多田等観と言った明治の求法僧達があった。しかし皆がたどりつけたわけではない。島根出身の能海寛は、はやくからチベットの拉薩を目指し金沙江上流の国境地区で幾度か進路をはばまれた後、本研究でとりあげた迪慶藏族自治州

の奔子欄を経由し現在のチベット自治区に接する徳欽の地で 1901 年（明治 34）4 月 21 日に行方不明となっている。

このようにチベット人がカムと呼ぶ現在の雲南、四川からチベットへのルートは、ヒマラヤ文化圏の東端にあり吐峪溝、吐蕃と呼ばれた軍事大国の時代から軍事、政治、のみならず江南やモンゴル各地へと結ぶ滇藏（茶馬）古道や川藏古道と呼ばれる重要な交易ルートが今日においても活用されている。

チベット族を精神的に支える伝統の一つにチベット大乘仏教（北伝）がある。もともと古代紀元前 6 世紀頃のインドに誕生した仏教は、土着の宗教から西北インドに隆盛したクシヤン朝にあって汎世界宗教として発展し、13 世紀前半頃にインドのビクラマシーラの地で仏教が終焉を迎えた長い歴史をもつ。

チベットにおいては、仏教が請来される前にはボン教（ボン教）と呼ばれる、万物にはすべて霊が宿っているとする汎神論にもとづく呪術的な要素や祖先崇拜のつよい土着的な宗教があり、その後に仏教が入ってきた背景をもつ。

七世紀の初頭に初めて中央チベットに統一王朝・吐蕃を開いたソンツェン・ガンポ王が対外的には、雲南、東南トルキスタン、パミールなど中央アジアまで勢力を広げる一方で国内ではインド、中国の文化を受け入れてチベット文化を盛んにした。仏教も北伝により中国に伝わった禅を主体とする仏教、そして南伝のインド密教の間で宗教論争が繰り広げられたが、結局のところインドの後期大乘仏教の教理を統合的に発展させ、体系化し今日の通称‘ラマ教’（喇嘛経）とも呼ばれるチベット仏教となっている。

このチベット仏教の特長は、ラマ（師僧の意）があつてはじめて仏法が説かれることによりチベット人が開眼し真理に導かれるとし三宝（仏・法・僧）にラマ宝をおくラマ至上思想に立っている。そして古くからの地元の信仰を集めてきた梵教をも融合し、大乘仏教として日本の真言密教と共にアジア世界で残され‘聖なる<sup>アトリビュート</sup>標章’を凝縮した世界を作りだし人々の信仰の中心となっているのである。

一方でチベット仏教は、その神秘的な要素が強調されている傾向がある。確かに強烈な忿怒の姿をとる守護神、あるいは父母神といった姿は、同じヒマラヤ文化圏にあった北西インドのガンダーラ、マツウーラ美術における仏教彫刻の姿と比較し、その性格が異なることは否定できないにしても、‘バルトトゥドル（死者の書）’に見られる輪廻転生観、鳥葬がもつ自然との共生観をはじめとするチベットの信仰哲学や論理観、さらには生命-医学の体系が西欧文化と全く異質な考えとして世界的に高い関心と評価を集めているのも事実である。

チベット仏教をとりまく様々な有形・無形のイメージは、チベット族を訪ねると実感できる。各地を歩けば古い原始的な信仰に加えヒマラヤを取り巻く仏教が栄えた各地、西北インドのガンダーラやヒマラヤ西端のカシミール、あるいは南のシッキム経由で中央チベット、あるいはカム、アムドに伝播した有形・無形からなる‘聖なる標章’がヒマラヤ文化圏の各地に数多く点在することに気づかされる。

代表的な有形の‘聖なる’造形は、ヒマラヤの各地で見いだせる。それらは莊嚴の文化として寺院、靈塔、經幔、岩屋や磨崖に由緒あるチベットの様々な神々の像、工芸品、經典といった莊嚴の文化、そして手にもった<sup>マニ車</sup>や胸を飾るガウにその篤い信仰を託すチベットの人々の精神と一体化し、仏陀をはじめ弥勒、観音といった諸菩薩、眷族、守護神などがヒマラヤ文化圏に凝縮されている。

雲南省迪慶藏族自治州にあって、徳欽県の東竹林寺をはじめ中甸の松贊林寺(帰化寺)など各地のチベット寺院で秋の終りに神々に献納するべく<sup>チム</sup>法舞(跳神・羌姆)が演じられ、特長ある有形と無形の文化である。法舞は、仏教の偉大さを伝える様々な題目が演じられるが、その最後にあたって活仏は、寺の四方に感謝の聖水をまき、神への感謝をささげ、人々にその功德をみせる。そして寺院の入り口や照仏台や大きな壁面で<sup>カレン</sup>仏画の開帳がある。

これは幅と高さが数十mの大きな布に釈迦牟尼仏陀とその眷族像をパッチワークで縫い付けた大きなタンカで別名を錦織佛身とも呼ぶ。人々に偉大な存在としての釈迦牟尼仏陀のタンカを開帳し、見るだけで悟りの種子をえる効用をとく。そのため各地から法舞を見に集まった人々は、寺院の入り口にかけたタンカへ殺到する。 [口絵1]

こうした有形と無形の文化に関わる祭祀、芸能・音楽、舞踊、宗教劇、アチョラモ(チベットオペラ)としてそれぞれ仏教の偉大さを人々の視聴覚へと訴える。さらには、苦行を経て成道した仏陀を追体験し、悟るために実践・修行である<sup>五体投地礼</sup>が特筆でき‘聖なる標章’カイラナーサ山への巡礼信仰の姿を象徴する身体表現となっている。

この巡礼信仰の姿は、摩尼車を持って右繞し、信仰するあつい姿を各地でみることが出来る。中央チベットのラサにあってポタラ宮殿の一面でもあった<sup>ジカレン</sup>大招寺の回廊や寺を囲む<sup>バルコル</sup>中環街で行われるのと同様に迪慶藏族自治州にある東竹林寺をはじめ松贊林寺など寺院、さらには梅里雪山やミニアコンカといった聖なる山へ巡礼に訪れる人々の五体投地礼を繰り返す‘聖なる標章’へと近づく敬虔な無形の文化として見る事が出来る。

宗教的なもののなかでチベット族にとって切り離すことができない祝祭ともいえる藏曆新年の春節(正月)にあっては、本研究の対象となった雲南省の迪慶藏族自治州徳欽県奔子欄郷の輪踊りが重要な無形の表現といえる、それは地上の人々が天空の世界と交流する



年に一度の世界でもある。そこには必ず香<sup>カニ</sup>がたかれ、その香気が天空にとどけられ臭覚にまで訴え、人々の談笑、男女のかけ声と踏みならす軽快なステップと共に延々とつづく輪踊りによって聖なる世界を作り出す。[口絵 2-6]

2000 年より始まった中国第 10 次 5 年計画のもと西藏自治区、雲南・四川・新疆・ウイグル・内モンゴル自治区といった内陸部から中部にかけての省と沿海部との格差を縮めるための西部大開発では、青海とチベットをむすぶ青藏鉄道建設、西部の天然瓦斯や電力資源の開発がすすめられている。また解放 50 周年を契機にチベット自治区においても祝賀期間中に中国内外からチベットを観光、あるいはビジネスといった様々な目的をもってこの地を体感することが一層簡単にできるようになった。

その一方で、開発と共に地域固有の伝統と独自性や民族文化の衰退が危惧され、すでに現実のものとなっている。本研究の着想は、まさにこの点であり、固有の文化の保存をも含めた伝統の研究とその継承について研究を始め、チベット族の文化がいまも受け継がれている四川・雲南省の各地をめぐる調査をすすめた。そうしたチベットの有形と無形の文化について文化、民族芸能、仏教美術、環境デザイン、美術史について国内外の研究者と共同研究を推進できた。ここにその成果の一部を記録する次第である。

さらにヒマラヤ文化圏におけるチベット民族の工芸美術と芸能について 2002 年の 9 月 13 から 14 日にかけて京都にて「チベットの芸術と文化」国際チベット研究シンポジウムによる学術交流、および学術資料展示が実現でき、様々な研究交流と貴重な考察が寄せられた。

今回、寄せられた研究の成果に改めて感謝を申しあげると共にそれら内容は、刊行を準備中である。



## 4. 雲南省奔子欄郷チベット族の輪踊りと装飾の造形と表現

—春節儀礼のなかのチベットの文化—

服部 等作

### 1. はじめに

グローバル化がすすむなか、いわゆる情報化や社会の経済発展により民族性に根ざした固有の少数民族の文化と伝統が急速に失われつつある。とりわけ中国では、第十次五ヶ年計画のもとで西部辺境部の大規模開発により経済が発展する一方で、観光俗化が急速にすすみつつあり、従来の溪谷ごと村ごとに棲み分けと共生があった少数民族・チベット族（藏族）の伝統にいきづく有形の造形（美術・デザイン・工芸）および無形の表現（音楽・舞踊・芸能・劇）といった民族文化の将来が問題となっている。

本研究では雲南省において25程ある少数民族のなかヒマラヤをとりまく各地で文化圏を形成して影響力を今も強く持ちつづけるチベット族における造形と表現について、前述の背景をもとに調査研究をすすめた。本報告では、中国雲南省迪慶藏族自治州の徳欽県にある奔子欄郷で現地調査した春節の芸能の表現に用いられる工芸品の造形について、その内容を述べる（註1）。

### 2. 雲南省迪慶藏族自治州の地歴的概要

#### 2. 1 地理・歴史的概要

調査した中国雲南省迪慶藏族自治州は、世界の屋根と呼ばれるヒマラヤ山脈北側の西藏自治区の衛蔵から康、安多にまたがる青藏高原の東端から雲貴高原帯にかかる地域にあり、四川省と西藏自治区に州境が接する。ヒマラヤの氷河から解けた水が平均標高3500mを越える青藏高原と雲貴高原帯の低地を求めてヤルンツァンポ河がプラフマプトラ河の源流となってインド洋に流れ込む他、金沙江（ムルイウス河／ディチュ河、長江、揚子江源流）、瀾滄江（ツァワロン河、メコン河源流）、ならびに怒江（グルチェ）の濁流が山塊を削り、近づきがたい地形を形成している。この山岳溪谷をなす地形が生態系や民族の棲み分けを強いてきたため、ヒマラヤ周辺のみならず雲南省でも溪谷毎、少数民族毎に多彩な文化がみられ、山地での焼き畑農耕・採取狩猟民、平地での水耕作をする文化が複雑に混在している（註2）。

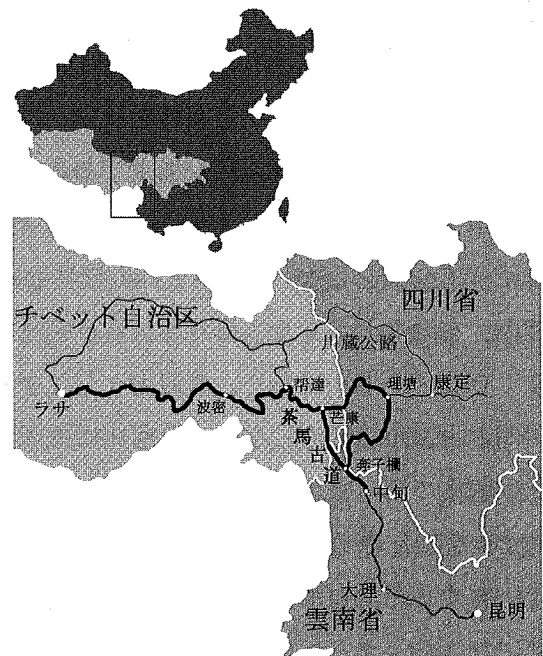


図1：茶馬古道の地図



写真1：金沙江と旧茶馬古道の渡河点  
(奔子欄郷と対岸の四川省側)



写真2：村人の初詣（奔子欄郷）

迪慶州は、昔から文化交流と経済、貿易の交流の橋となっていた。唐代の初期頃、「吐蕃」が雲南の地に入り今日の迪慶地域で「神州府」を設立し吐蕃の文化、高原の農牧業、生産道具、技術が伝わってきた。吐蕃と南詔が親密な交流をもった数十年間（紀元715－794年）に、チベット族は、この雲南の少数民族である白族、納西族、普米族、漢族、彝族との文化、経済の交流を深めていった地でもある。

本研究の対象となったの迪慶藏族自治州徳欽県・<sup>ベンスラン</sup>奔子欄郷は、雲南省省都の昆明市より自治州都の<sup>シャングリラ</sup>香格里拉県<sup>デジュン</sup>の中心地(tb:Chung-tien、eng:Deqen)まで707km、さらに中甸より北西約90km、ジープで山岳道をおおよそ4時間程要する雲南省と四川省を分けて流れる金沙江流域に沿った山岳の谷間に位置し、孤立した地形でありながらおおよそ2000人程の住民のほとんどがチベット族である。チベット族からポンジェラ(tb:Pung-dje-ra、チベット語を以下tb:とする)、漢族からはベンゼラ(eng:Benzlan)とよばれる砂の盆地の渡し舟に由来する名前をもつこの奔子欄郷では人々が家畜を飼い、畑での農耕を主体に温暖な地に恵まれ伝統あるチベット族の有形と無形の文化を育む風土である。

奔子欄郷は、古くからラサへの交易路「茶馬古道」の要衝であり、雲南特産の茶を運ぶため馬を使って交易をした。チベットへの交易品として他に冠服、錦、布、塩など、漢族へは仏教用品、珊瑚、布地などがあり、滇の地から芒康經由でラサ間と交易するため旧滇藏公路の途上で標高約2100メートルにあり、渡河地として金沙江の流れが緩やかになり川幅も平均91メートルと川側の古道から渡河しやすい雲南側に位置するため馬の補給地、および交易の宿場として20世紀半頃まで潤った。

また金沙江にそって明・清時代には砂金、金の産出地として奔子欄が知られ、近年では1999年に完成した中甸飛行場から、当地の様々な特産品の輸送だけでなく、人々の交流が飛躍的に便利になった。

[写真1] [図1]

今日においてチベット族の生活の底流には、チベットに8世紀頃インドから伝わった仏教(通称

ラマ教)の信仰が根強く、それと共に様々な祭り、芸能、芸術活動が地域毎に活発である。

奔子欄郷における主な宗教的行事は、チベット暦2月15日にあたる春節の輪踊り、および冬月29日に九種類の食べ物をそろって調理する「階冬節」<sup>チヨドム</sup>における法舞がある(註3)。

そのなかでもチベット族の一年中でいちばん盛大な祭日の一つが春節である。奔子欄の春では、他の地域のチベット族同様に各家々では客をもてなすため、酥油(スーヨウ・粗製バター)とツァンパ(ハダカ大麦を炒って粉にした麦こがし)で作った菓子や青稞(ハダカ麦)の醸造酒が客人のために用意される。

その期間中の恒例行事に“グオジョ”、“ゴオージョアン”(tb・Sgor-bro,Guozhuang,チベットの漢音:鍋庄、果卓、卓はtb音で舞踊の意味)、あるいは“クオチュワン”とも呼ぶ輪踊りを行い、夜には青年男女が燃えさかるかがり火を囲み、雄壮に舞い、チベット族の芸能と美術が融合した特徴ある有形と無形の文化財となっている。

### 3. 春節・輪踊りの儀礼概要

春節の“グオジョ”における行事の大きな流れは、1)“グオジョ”の日取りの占い、その決定による“グオジョ”の準備期間を経て、2)神への奉賛、3)迎いの儀礼、4)“グオジョ”の儀礼舞踏、5)神送りの儀礼がある。この一連の行事と舞踏の中で様々な工芸品が用いられる。それぞれの儀礼形態の流れと使用される装飾品について次に述べたい。

#### 3. 1 日取りの占い

“グオジョ”をするに当たっては、占術をつかさどる人物が一般的に太陰暦(旧暦)の大晦日から新年最終日の「元宵節」<sup>ニェネンツォ</sup>15日までつづく春節(註4)の期間から最適な日取りを決めることとなる。決定に従い年毎に交代で村の中の7つの家はその準備の作業を持ち回る。

#### 3. 2 神への春節の奉賛

夜が明けきらないうちから婦人たちは河辺へ行って「若水」を汲み、老幼男女うち揃ってチベット語の吉祥如意を意味した「孔西德勒」<sup>ツァンシデル</sup>を祝う。初詣では村人達は、春節早々の明け方から午前にかけて出会う村人達と挨拶をかわしながら、寺廟に参って拝仏し、村をとりまく小高い丘に有る「祠」<sup>チョルデン</sup>に新しい祈祷旗や捧げ物を持参し焼香台で焼香し、迎える年の平穏無事、五穀豊穡、風雨順調と祈りをとなえながら周回する。

チベット族が伝統的に持つ山岳信仰に基づいた山への遥拝が村人達に今もなお重要視され伝統が引き継がれている(註5)。

[写真2]

“グオジョ”の開始にあたって年寄りの男性から子供に至るまで早朝より村外れに集まり、待ち受けるトラックの荷台にのり、山(の神)を遥拝出来る場所に向かうことから始まる。約半時間程かけ山岳道路をのぼってトラックがたどりついた場所から村人が尾根を登り詰め、360度の展望がきく祠のある場所に出る。その前は、英雄金剛山<sup>レニイバッドチエ</sup>が聳え立つ「聖なる空間」である。



写真3：神への献祭-英雄金剛山への遥拝

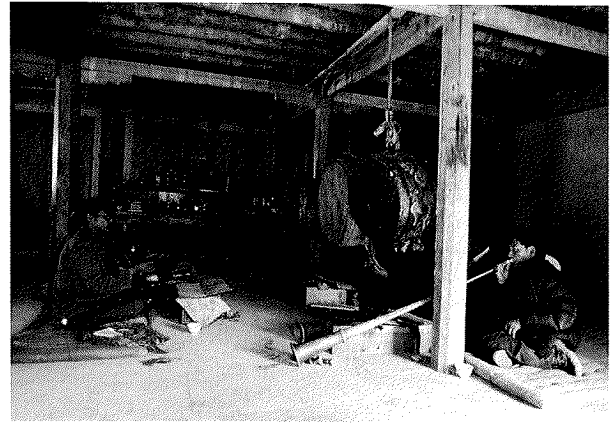


写真4：神への献祭-法要（奔子欄郷）

ひっそりと神像絵図を納めて建つ祠に、新しい祈祷旗を持参し参拝する村の男達は、樹木の葉（桧葉、杜松の類）、五穀などを供物とともに焼香台で焼香し、談笑のあと読経とともに参拝する。村人の自然との共生・共存観は、朝の冷氣、そしてのぼる<sup>サン</sup>香と煙、周囲の峰々に敬虔にチベット仏教の祈りを捧げ古くからの伝統を受け継いだ神々しい行事である。神への散華をすまして後に村人たちは、山を徒歩で下る途中にあるラチェ寺院の境内にある湧水地や果樹がある場所で“グオジョ”を奉納し休憩をとった後、村に下山する（註6）。 [写真3]

1 時間半かけ下山の後、ようやく女性の村人が待ちかまえる村の入り口に到着し、村の公会堂的な役割を持つ会場に向うのである（註7）。その間、村の会場の二階室内の北面に仏画を掲げ、その前に祭壇、供物台を設けて神霊を降ろす儀式が祭祀者と村人数人の<sup>ベチヤ</sup>経の頌経（読経）とともに奏楽が加わり祭神への供えとして献祭が営まれる。

祭祀では、儀礼の開始の合図に法螺貝（<sup>トシグ</sup>ドゥン、またはトゥン）および中型の気鳴楽器のチベットホルン（ジャンドゥン、ラグドゥン、ドゥンチェン）と共に始められる。そして祈祷あるいは読経は、導師によりディルブ（振鈴、<sup>ガンク</sup>金剛鈴、<sup>ダマル</sup>太鼓（ふり鼓）、1対の片方の大型両面太鼓（ナー、ンガ）といった体鳴楽器が鳴らされ、読経の前後とあいだでは、<sup>ダマル</sup>ふり鼓、<sup>ナチ</sup>両面太鼓（薄型柄付太鼓ラグナー、またはナヨック）、大型シンバル（シルニエン、またはシルナン）といった楽器や法器を使う。奔子欄郷で使用しない楽器は、チベット仏教独特の体鳴楽器である人骨製の<sup>カパーラ</sup>觸體杯、気鳴楽器では通常1対で用いる2〜3メートルの大型ラッパ：ジャンドゥン（ラグドゥン、ドゥンチェン）、<sup>ダ</sup>大腿骨の笛（小型の縦笛、サンカン、カンドゥン）、打楽器（膜鳴楽器）では、鈴（ディルブ）のほかに、ドラ型のカールナ、シンバル型で大型楽器のがあげられる（註8）。 [写真4]

二階で法要が行われる一方、屋上では煨桑という行事をおこない杜松を燃やしたなかに猛烈な白煙をあげるように水をかけ煙と<sup>サン</sup>香を天空への祀りが行われる。この屋上で祀りを行う人物は、女性をふくむ2ないし3人で用いられる道具は、青い旗を結んだ三叉戟、チベットの吉祥を表す色の旗、そして作り物の紙を結わえて棒を杜松が燃やされているたき火を中央にして、爆竹をならし合図する（註9）。 [写真5]

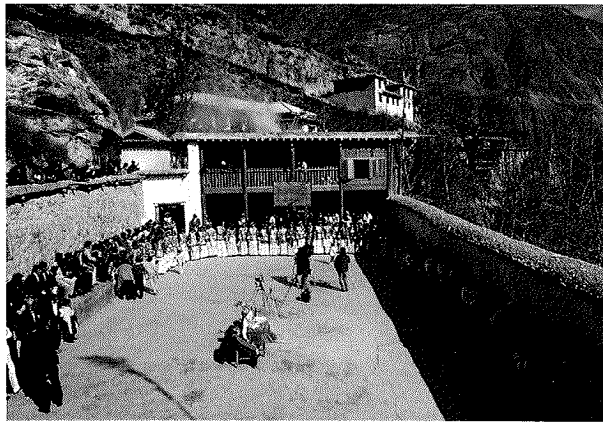


写真5：“グオジョ”の会場（奔子欄郷）



写真6：“グオジョ”の会場前・献杯儀礼（奔子欄郷）

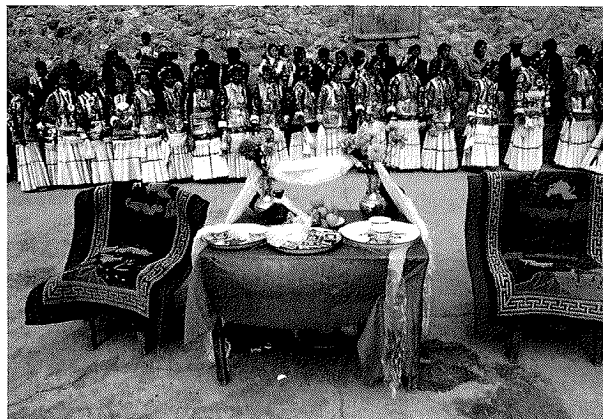


写真7：“グオジョ”の祭壇と玉座（奔子欄郷）



写真8：“グオジョ”の正装女性（奔子欄郷）

### 3. 3 迎えの儀礼

村に戻ってきた男性達は、村の入り口や角々の路で赤い頭巾を頭にまき美しく華麗な“グオジョ”の衣裳で着飾った未婚者をふくめた数名程の女性達の出迎えをうける。女性が両手にささげ持つ盆の上には、大麦の一種のはだか青稞麦で作られる酒<sup>チンヨー</sup>を注いだ献杯がおかれている。女性が待ちかまえる遥拝をすまし下山してきた男衆は、まず献杯<sup>チュバナ</sup>をうける。それは、神へ献杯をすませるため杯の酒に薬指をつけた後、薬指と親指をつけ、空に向けてその指先をはじき、まず天の神に、つぎに大地に感謝のしぐさを届ける。

その後、次の献杯する場所では若い女性と子供の数人が、そして“グオジョ”が行われる会場<sup>ジユラ</sup>入り口では老女、数名が献杯をささげ持ち、男性に酒を差出し、ふるまう。この献杯の間に双方が歌いそのやりとりが日本の追分調、和讃のような出だしで歌を朗々と歌い、この日を心から喜ぶ村人の姿が垣間見ることができる。 [写真6]

会場に中央には祭壇<sup>ジタン</sup>がもうけられ、天上の守護神が降臨し座せるように絨毯と玉座がおかれ、村の平穏、豊饒などの祈願を届けるように供物、献花が添えられている。このしつらえ方は、地面にたき火をする村や室内で開催する時々でその表現が異なる。



写真9：“グォジョ”の男性踊り（奔子欄郷）



写真10：屋内“グォジョ”の女性踊り（奔子欄郷）

### 3. 4 “グォジョ”の儀礼と舞踏

#### （1） 輪踊りの歌

以上の歓迎の儀礼が済むと会場中庭の中央にもうけた祭壇をめぐり男と女の二手の列にわかれ丸く円陣をつくりながらそれぞれ交互に歌い掛け合い“グォジョ”が始まる。両手をひろげる程度の間隔をもって輪になり右回りで歌い舞う輪踊りの形式をもつ“グォジョ”は、昼食や休憩をはさみ、屋外から屋内へと変わり、終了の儀式後も翌朝まで徹夜で踊り明かされる。[写真7-11]

歌を掛け合う場合のきまりは、男から歌をかけられた後で女性側の一人（中年のベテランの場合が多い）がとっさの判断で返す歌をきめ、それを全員がうたいながら右回りで踊るのである。それを男性が、歌い返すという流れである。

歌は緩やかな曲調で歌詞は悠長な節回しで長く抑揚が多い特長があり、一つの曲調を数度繰り返して歌うが歌詞の内容は重複しない。またがっちりした巧妙な対句と比喩をもつ。“グォジョ”踊りから八種類の分類、奔子欄郷の輪踊りの内容から7種類に分類される（註10）。

#### （2） “グォジョ”の動作

奔子欄郷の“グォジョ”が演じられるこの一日の行事の流れから、踊りの基本動作の特長は、1）男女の二群にわかれる、2）弧形に向かいあって立ち並ぶ、3）間隔をあけ輪をつくる、4）腰を曲げ左右に歩を進める、右回りでまわる、5）四歩で動きを変える、6）腰を曲げ片足を上げる、7）片足で床を力強く踏む、その間に歌を交互に掛け合い、常に右回りで輪踊りの形をとり続け、男性と女性が相互に歌をかけ合い踊る基本が特長となっている。

動作の特徴として、力強く足を踏む、そして女性の腰についた銀の鎖状にさげる腰飾りと手にもつ鈴を軽やかに舞いながら衣装の長い袖を振る。そのさまは、大きな鷲が羽を広げたようで伸びやかさを感じさせ、ヒマラヤの山々に遠く響くようにゆったりとした調べと曲調のなか、腰を曲げない輪踊りの姿勢で豪放で力強い足並で踏むステップの音と力強さのなかに優雅さを併せもち踊りの効果を高めている。以上の特長を有する奔子欄郷の輪踊りは、チベット族の舞踏・無形



写真 1 1 : 徹夜で舞う“グォジョ”(奔子欄郷)

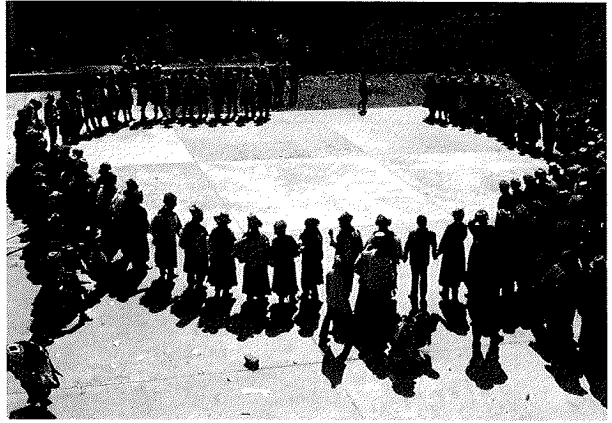


写真 1 2 : “グォジョ” ( 中甸市)

の表現文化のなかでも、その華麗さにおいて際立っているといえる（註 1 1）。

輪踊りは、集団でおこなうが、途中で休憩にはいる前に会場の室内で行われる輪踊りおよび客をお迎えする儀礼の輪踊り、さらには、行事の終了後においても続けられる。写真は、奔子欄郷の徹夜でおどられる“グォジョ”の一場面と平原に位置する中甸地区でみられる“グォジョ”の光景をしめした。

[写真 1 0 - 1 2]

### 3. 5 神送りの儀礼

春節の“グォジョ”の終りをつげる儀礼は、瞬く間に終了する。その次第は、“グォジョ”の踊り手が午後の休息の合間の会場の二階で午前の開始の儀礼と同様に、誦経と奏楽による神への法要と終了の儀式が始まり、屋上では、終了の舞踏儀式が始められる。

[写真 1 3]

一方で会場の屋上では、樹木の葉、五穀などを供物とともに燻し、煙を天空に捧げるようにあげる。この天空にむけた香と煙をとりかこむよう、旗をまいた三叉戟を持つ男性と献杯を持った女性がチベット仏教の慣例に従い時計まわりの右繞をとるが、最後の一瞬は、反時計まわりでまわる。

この左繞する行為は、梵教にみられる巡礼の表現に通じることから、チベット仏教が一般化する前の古い信仰の名残、あるいは梵教の伝統が混交したと考えられなくもない。最後に爆竹と時代モノの鉄砲で終了の合図をする間、“グォジョ”の踊り手は休憩をつづける。会場をとりまく山間に午後の傾いた日ざしと冷えた空気、そして立ち行く煙と香り、周囲の峰々に敬虔に祈りを捧げるその様子は、村人の春節の儀礼であると同時に自然との共生観が反映している。

[写真 1 3]

以上のべた内容で“グォジョ”の一連の行事が終了し、そして夕食を済ませた後も、村人達や踊り手達は、休憩をとりながら喫茶の合間に談笑し、客人を歓待する間も引き続き“グォジョ”を興に任せ夜遅くまで輪踊りを続ける。休憩の合間に、世話役が酒を注ぎ果物を配り話題を提供し大きな笑をさそう。このように村人が一同に会し、踊り、歓談し、笑い、そして夜を徹して踊りつづけ、このような場を持つこと自体が地上から神へのメッセージとも取れるよう春節の一日を過





写真 1 3 : 屋上での終了の儀式

ごすのである。春節の終了行事は、前述した「元宵節」により締めくくる（註 4）。

#### 4 “グォジョ”・輪踊りの衣裳と工芸装飾

##### 4. 1 輪踊りの衣裳

“グォジョ”の会場で歌と踊りに参加する者は、高価な材料を用い、手間をかけて仕立てた晴れ着（贅規）、および様々な装飾工芸品を身につける。特に女性の装飾品は、代々継承される豪華な品を用いる。

女性上衣の下には、絹（または繭）で仕立てた長袖で手首から普通 1 メートル前後長くした衣服を着用する。袖なしの上着は、インドから輸入した豪華な錦織の布地で、色彩鮮やかに孔雀の羽根を文様化したペイズリー文など紋様を金糸で織込んだものである。いわば村のテーラーである村の女性が、服地の輸入品を取り寄せて村の女性達の注文をうけてベスト風に仕立てる。若い女性は、鮮やかな色彩の取り合わせが華麗でゆったりと長く大きなヒダをもつ白のスカートをはき、頭に色鮮やかな赤の頭巾を巻き、足には皮底で両側面に鳥獣の綿毛をつけた靴をはく。男性の晴れ着の上衣は、下着と上着に分かれ上品で端正さをかね備えている。チョート（楚巴）には必ず獣皮の縁飾りをつけ、裾だけは膝頭以下にする。ズボンは、すべて白の繭袖で仕立てる。足には革靴をはき、頭に金糸で刺繍をした欽辺帽とよぶ帽子をかぶる。 [写真 1 4]

##### 4. 2 輪踊りと装飾品

晴着をつけた“グォジョ”の男性用と女性用で共通に用いる“ガウ”（厨子：お守りいれ・胸飾り）は、チベット族の文化を反映した装身具である。前と後蓋に分かれ、その表には細かな線によるチベット銀や白銅で精緻な細工をもつ。

女性が飾るガウは、円形または楕円形で、山水や蓮の図案の浮き彫りがある。“ガウ”は 災いを払い福を呼ぶ魔除けの力があるとされ、なかには仏像・経文や呪文・舍利・金剛 結び等を納める。男性は“ガウ”を錦や赤いビロードの帯を使って身につけるが、その帯を右肩から斜めにかけて、左脇下から腹部の間に“ガウ”をつける。女性はネックレスまたは絹の覆いを使い、首下から胸元に



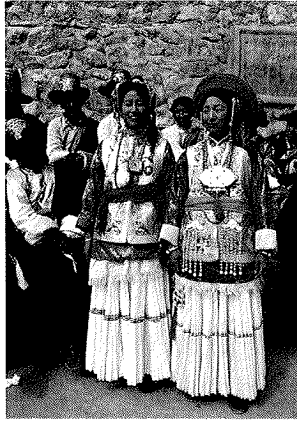


写真14 グォジョの正装

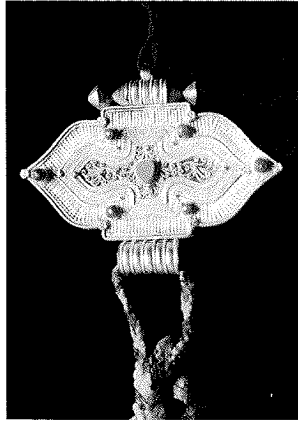


写真15 ガウ

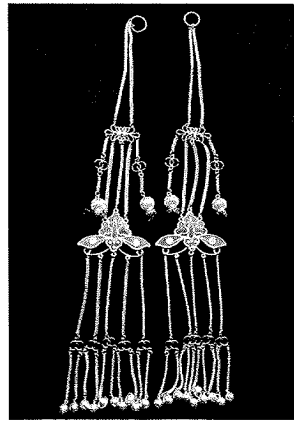


写真16 ソンズ

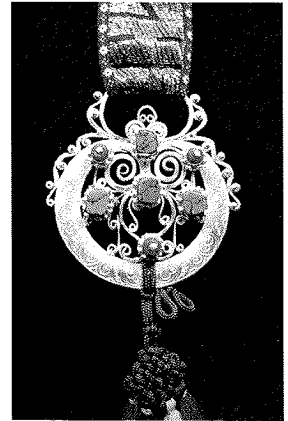


写真17 イヘ

かける。

ガウは一般적으로お守り入れとされ、別にチベット仏教における“ガウ”は立派な厨子であり、そのなかにカタにつんで仏像、尊師像などが納められている。その装飾紋様には、いわゆる「藏八宝」あるいは「吉祥八文様」と呼ぶ蓮華、吉祥格子、宝傘、右巻き貝、法輪、勝幢、宝瓶、双魚からなる八つのチベット特有の吉祥文様が利用され、ガウ以外に寺院の荘厳具などいたるところに応用している。

奔子欄の女性が身につける主な装身具には、イヤリング（那竜）、ガウ、腰飾り（腰から垂らす銀製ベルト）、や腕輪（別名ロンジョ）等があり多様で高価なものを用いる（註12）。

[写真14－16]

その細工は、チベット銀を用い、ポイントになる所には金の鍍金や遠く南海から運ばれたサンゴ、珍しい石を用いる。この他に硬い樹木を黄色の玉の形にした来拉、トルコ石、鉱物の1種である目玉の模様が入ったお守りの天珠（リー、別名・九眼珠）、珊瑚、金、銀などを用いて衣装や髪を飾っている。ガウと関連して身体に装飾具として利用されている石として男性装身具は、主にガウ、銀の象嵌をもつチベット式財布・象牙の腕輪、銀の刀等である。それぞれの装身具のデザインは、精緻で伝統的な工芸細工で作られている。刀剣を装着するしきたりがあるチベット自治区など他の地方の“グォジョ”に対して奔子欄郷では装着しない。このようなガウの役割と用いられる場所、そして形態的な特徴については、6章でくわしく述べているので参照されたい。

## 5 “グォジョ”の考察

雲南省におけるチベット人が居住する迪慶族自治州は、古くから「歌と踊りの海」に例えられてきた。祭り、集会、季節行事のたびに人々は、豪華な装飾・工芸品と共に盛装し歌い踊りつづける。当地のチベット族の踊りは、主に「卓」、「弦子」、「ネバ」、「ニシ」、「チャンム」と「酒の歌」、「刀の舞」、「棒の舞」、「龍の舞」等がある。奔子欄郷に今日伝っている春節の輪踊り“グォジョ”は、「卓」に

属し、そのなかでも奔子欄郷の「鍋庄・グォジョ」は、伴奏なしで歌い、その一方で腰を曲げ、腕を連ね、足を踏むなどの動作と輪になって踊りが含まれその華麗さからひととき特徴的で有名である。

奔子欄郷に伝ってきた春節の輪踊り“グォジョ”は、放浪の僧侶・ミラレパが創作し900年以上の伝統をもつとされる。祝事の儀礼舞踊で祝祭日や新築・結婚等で度々興の尽きるまで夜を徹し歌い踊られる。その内容は、チベット族の男女が分かれて並んで歌いながら円い輪をつくり踊る。なかでも奔子欄郷の“グォジョ”は、他のチベット族地域の「卓」、「弦子」の娯楽的な踊りと比べ歌唱も含め男性の踊りが質朴、実直で地面を踏みならし、女性側の踊りが優美、軽快な華麗さの点から評判を集めている。奔子欄郷の“グォジョ”は、他のチベット族地区のと比較すると明らかな相違点がある。他地区のチベット族による「果庄」や、弦の奏者が踊りながら演ずる「弦子」は、「卓」と共に宗教的な歌舞から始まり今日では娯楽的な踊りに変化した踊りで、奔子欄郷で芸能としての伝統が近年途絶えたが徳欽や中甸のチベット族の芸能のなかでは、今も継承されている（註13）。

“グォジョ”が催される会場は、改まった芸能の表現の場にあると考えられる。その理由は、“グォジョ”を踊る場所が、公的な施設の役割を果たす集落の集会所あるいは広場といった「聖なる場」にふさわしい所が選ばれている。また“グォジョ”踊りの開始にあたって伝統にのっとる宗教的儀礼をおこない、さらに“グォジョ”に用いる衣装と装身具は、普段着とは全く異なる華麗な正装を統一して着用している点である。

“グォジョ”の舞踊の基本的構えは、上体が乱れず優美に舞うことができるように背筋を伸ばし、腰を余り屈曲させず頭部はまっすぐに保持する安定姿勢で、男女共に時々跳躍するが股・膝・足関節の屈曲はない。足裏で床面へ打ち付け音を出し動作と歌唱はあくまで流暢に歩行する地についた舞踏姿勢である。

一方で、日本の舞踊と比較すると基本的構えが股・膝・足関節を柔軟に曲げ、上体を軽く前傾、胸を張り気味に頭部をまっすぐに保持した姿勢（女性の構えは重心を後にかける“受身な表情”が必要とされる）、とくに能の場合、すり足歩行を原則、腰を入れ上体が乱れないことが重んじられ、かかとが床と身体の支点となる。“グォジョ”に含まれる軽い跳躍の動作は、日本舞踊では頻度も種類も少ない。跳躍する場合も、踏みしめる予備動作が主であり、上体は構えた姿勢のままとび上って下肢のみ素早く深く上体を屈曲させ、武道での敵の足払いを防ぐ動作に類似する。一方床面を踏みしめる動作に反<sup>へん</sup>閤<sup>げ</sup>の動作が見られる（註14）。

さらに古典バレエやモダンダンスの場合、日本舞踊や能と対照的である古典バレエの基本的姿勢は、頭を高くもち上げ、脊柱も膝も伸ばし、尾骨を意図的に前に押し込んで骨盤の前倒角を減少、股関節を著しく外旋させ、つま先立ちが重要となるように、ほとんどあらゆる点で異なる。またヨーロッパの舞踊をみると脚を高く前へ蹴上げる、上方への跳躍、頭からつま先までを一直線の垂直軸にしての回転が頻繁に行なわれるなど特徴を有する。

奔子欄郷と中甸の“グォジョ”とを比較して腰を曲げて頭を垂れる姿勢の強調が少ないが、その

芸能表現から一定の会場の性格（貴賓への接待）との関係性を伺わせる。この点から単なる民俗的表現をこえ、いわば茶馬古道という要衝にあつて通過する高貴な人物や宗教儀式で演ぜられたことが想像できる。

“グォジョ”で用いられる華麗な装飾品の造形についてチベット族の造形意識は、有形の美術・デザイン・工芸による造形、および無形の音楽、舞踊・芸能、宗教劇による‘聖なるもの’に対する日常の信仰が基本となっていることは否めない。

前者の有形の造形にはチベット仏教に使われる多くの器・道具には様々な意味が込められ表現されている。その対象は、建築として寺院、<sup>ゴンパ</sup>仏塔、<sup>チョルタン</sup>家々の仏間だけでなく、その表現に用いられる無形の表現は、本稿でのべた舞踊・芸能のなかで藏八宝とよぶ吉祥紋様やその色彩観が使われ装飾紋様にまでいたる（註15）。

無形の表現の根底にある意識には、チベット仏教をもとに梵教、シャーマニズム、ならびにトテム信仰も含め、様々な有形、無形の‘聖なるもの’を信仰する精神であり、山への敬虔な祈りをささげる事もその一つである。

一方で、中国の経済発展とともに西藏自治区に境を接する徳欽県への道路網整備に伴う開発がすすみつつあり、この地の観光・俗化が不可避となってきた。すでに春節の行事に若者が参加をきらう一方、テレビやマージャンで春節を過ごすといったスタイルが台頭し始めている。

こうしたなかで、徳欽県の芸能における造形・表現で今日すでに絶えてしまっている芸能として、一人で龍の頭の形の仮面をかぶって踊る維西に伝わっていった「龍の舞」、および徳欽と中甸の物もらいをして生きる人たちが乞食する時、短い棒を振り回しながら歌う踊りの「棒の舞」があげられる。また平原にある中甸の“グォジョ”は、奔子欄郷のとならんで盛んな地であり、また中甸の「弦子」は、男子が弦を引き、女子が袖を舞うという特徴をもち、この地を代表する芸能であるが、その俗化は避けようがないほど今後進むと考えられる。

## 6. まとめ

本調査では、奔子欄郷におけるチベット族伝統の“グォジョ”における輪踊り、および使用される装飾品の調査をすすめた。奔子欄郷の人々は、“グォジョ”がまさに「生きた無形の文化財」として芸能、装飾美術、製作技術、工芸細工の伝統を受け継ぎ、独自の民族的な美意識を継承していることがわかる。

一方で独自の文化の結晶とも言える“グォジョ”の今後は、繰り返し述べるが急速な経済発展と同時に観光・俗化が急速にすすむと考えられる。すなわち、山岳道路越えを経て孤立した村によりやく到達できた従来までの状況と比べて、中甸飛行場の完成以降、飛行場から車で乗り継ぎし比較的簡単に到達できる距離圏内に入ったため地域固有の文化が、経済発展、観光化のながれのなかで大きく変質していることが現実問題となってきた。そのためチベット族の有形・無形

の文化財として奔子欄郷のチベット族の特徴ある“グォジョ”へ着目した計画当初の第一フェーズから、“グォジョ”の資料他に向けた現地調査をすすめた。今後その資料化の必要性にたち本研究の第二フェーズとしての課題は、“グォジョ”での造形・表現にかかわる有形と無形の文化から、そこで使われる制作技術の比較と記録、および歴史的検討である。

まず前者の1.制作技術の比較と記録については、現地調査をすすめる過程で明らかとなったのは、大英博物館、ギメ東洋美術館、ローマ国立東洋美術館といった欧米諸国が20世紀初頭にかけて収集したチベット収蔵資料と現代との制作技術の比較により、その工芸技術の質的低下が明らかである。その理由には、中国の文化大革命により多くの伝統と優秀な技術が失われた理由が大きい。今後1)工芸様式の研究(チベット-中国様式との比較検討)のため共同調査をすすめる必要性、ならびに2)資料に関する有形・無形文化財の資料のアーカイブ化を急ぐ必要がある。

また、後者2.歴史的検討としては、伝統の重要性を再考する場合、その歴史的考証は不可避であろう。輪踊りの由来が吐蕃王朝に遡る歴史があるとされるが、舞踊・芸能の古代にさかのぼる表現例が青海省海南州、大通出土舞踏盆や雲南省の古代滇国の円形舞人玉象嵌銅釦飾に輪踊りの基本的な造形・表現のイメージが残っている。この検証もふくめ、さらに新石器時代土器の図像表現や岩画の表現からもっと古くからの伝統表現の発掘も必要となる(註16)。現在、こうした考古的な図像について、ようやく基礎資料の蓄積がはじまった。追って報告の機会を持ちたいとかがえている。

## 7. 謝辞

本研究は、研究班と海外研究分担者の各員はもとより、雲南省迪慶藏族自治州文化局、奔子欄郷の村人をはじめとする関係各位、西藏文化基金、布達拉宮殿文物管理处、ならびに上海博物館学芸関係者より多大な御協力を賜った。

また研究の推進にあたっては、文部科学省科学研究補助金から研究助成を賜った。本稿をかり謝意を表したい。

## 8. 註

註1：本研究は、文部科学省科学研究補助費「中国雲南省・四川省藏族における工芸と芸能の記録保存と文化伝承をめぐる国際共同研究（基盤研究B-課題番号 12571002）」による。

服部等作：ヒマラヤ文化圏の芸術と文化、そのアーカイブ化に関する研究-国際共同調査によるチベットの芸術と芸能における造形と表現、広島市立大学芸術学部紀要2002参照

註2：雲南省は、4千人以上の人口を有する民族が25ほどあり多民族国家・中国の縮図でもある。

なかでも藏族は、統計で人口459万人。その分布は、中国国内ではチベット自治区、青海、甘肅、四川、雲南各省、ならびにヒマラヤ山脈周縁の高原地帯におよぶ。チベットは三つの州からなり現在の西藏自治区は、チベット全体をさしてはいない。三州にはチベット中南部、西部のウ・ツアン（衛・藏）の一部、カム（Kam:康、雲南、四川、青海省南部の一部を含めた東チベット）、アムド（Amdo:安多、青海省の東部と甘肅省の一部を含む東チベット）から成り立つ。チベットで使用される言語は、漢-チベット語系、チベット-ビルマ語族。藏民族は、自称「博」、雲南地方史で「古宗（古ジ）」と言われ、新中国で「藏（チベット）族」に呼称統一されている。

註3：チベット族の暦法は、七世紀半頃、国王ソンツェン・ガンポの妃を唐より迎えたころ同時に漢族の太陰暦法がチベット族地区に伝えられたとされる。五行（木、火、土、金、水）を十干の代わりにそれぞれ陰陽に分けた。チベット暦は、漢族の太陰暦と似て、陰陽暦の1年を12ヶ月に、月を大と小の月に分け、それぞれ30日と29日に、年の初めに寅の月を配当する。なかでもチベット暦の春節（通常旧正月）、正月15日の<sup>カトンプ</sup>花灯会（灯籠祭り）、作物収穫の儀礼（八月節、九月節）などチベット暦の祭日で重要である。

註4：チベット暦の正月七日から七日後以降（正月15日過ぎ頃）の「<sup>ニャキツ</sup>元宵節」では、村の老若の男子が寝具を持参し会場に集合し、三夜寝泊りし、行く年の汚れ払いと来たる年の吉祥祈願のため、<sup>チンガ</sup>第一日目に肉以外の飲食するが、<sup>ニャチ</sup>第二日目には話はできるが飲食はできない、そして<sup>ニャイ</sup>第三日目は、飲食会話が全て禁止のしきたりが守られている。日本の寺院においても、吉祥悔過の修正会、および民間伝承の“おこない”に通ずると星野（アジア遊学42号、勉誠出版2002年）が指摘する。

註5：呂大吉、何耀華主編：中国各民族原始宗教・資料集成、考古卷、中国社会科学出版社、1999  
Major H. R. Davies-1909 :Yün-Nan-The Link Between India and the Yangtze, Cambridge University Press 参照、有名な積石山の場合、藏族の山岳信仰は、山の高さ（大きさ）と方角に関連する、アニが総則の祖先を意味する。チベット族に限らず少数民族で普遍的に見られる原始宗教が自然崇拝である。人々の目には水、火、土地、山林、太陽、月、雪、雨、方位などにはすべて神がいるように映り、それらを神聖なものとして崇拝している。

註6：立寄る場所が、昔チベット仏教の活仏が修業したとされる寺というだけでなく豊穡、生命の根源に結びつく「聖なる空間」である点が重要である。

註7：ノリ村の会場の建物に特別の名称はない。中国伝統の建築形式に従えば<sup>シヘユアン</sup>四合院（si he yuan）と呼ぶ口の字型住宅の形式を持つ。対して<sup>サンヘユアン</sup>三合院（san he yuan）コの字型が知られる。迪慶藏

族自治州奔子欄郷ノリ村でみた集会所の建築は、2階があり、周囲を土壁でかこうなど四合院としては変形となるが、中国的な建築様式にそっている。狭い谷間におけるいわば、「山深水抱」の地での建物の配置は、中国伝統の風水思想からの発想にあり人間生活の福・吉・財・寿・幸などの維持獲得、今日でいう環境評価を实践した建築と考えられる。往時は漢族や多くの少数民族のなかで、この考えかたの流行があったが、今日でも意識がまだ残っている。

註8：西洋の音楽が西アジア起源の撥弦楽器を音楽で多用するのに対して、チベットでは弦楽器は、いわゆる寺院や法舞（跳神・チャム）といった「聖なる場」では使われない。むしろ太鼓をたたくことといったアフリカからアジアにかけての共通する音のイメージをもっていることが重要である。

註9：三叉戟は、インドのヒンズー教の神であるシバがもつ強力な武器で、その源流にはギリシャのゼウス神が持つトライデントにも繋がる。

註10：特に奔子欄の“グオジョ”は、“節日鍋庄”と別称され、1. ヤ、2. ヨンチャジュワ、3. キュンーリ（チュウーヤ含む）、4. ジュジン、5. ドジンツツォ、6. ドウジンシャドウ（無伴奏）、7. ズツォが含まれる。歌詩から他の地方の“グオジョ”は、1. 儀瓦、2. 英卓、3. 思卓、4. 堆卓、5. 宗卓、6. 主卓、または彰卓、7. 卦卓、8. 扎西巨の八分類がある。詩は、巧妙な対句と比喩をもち天を讃える時に日・月・星、人には皇帝・仏・賢人、そして場所としてラサ・北京・故郷を必ず歌い込むことになっている。

註11：中国民族民間舞蹈集成編集部編-1999：中国民族民間舞蹈集成・雲南（上下巻）、西藏、中国 ISBN 中心出版社参照、奔子欄郷の“グオジョ”の踊りと同様に徳欽県の“グオジョ”、および四川省のチベット族の輪踊りは、袖をひるがえす様子が共通する。

註12：ほとんどがチベット銀を打ち出してつくる特別な注文品である。

註13：雲南芸術学院（編）：雲南民族楽器荟萃、pp. 374-383、雲南人民出版社、1988に採取された弦子の音符が記録されている

註14：森下はるみ-1980：「舞踊のバイオメカニズム・日本のうごき・西洋のうごき-バイオメカニズム」、5、14頁参照。

註15：服部 等作-2004：チベット美術工芸におけるガウと形態（1）その有形の造形と無形の表現にみるその世界、広島市立大学・芸術学部紀要 2004、平成16年4月参照、

註16：踊りの古い証拠として、青海省海南州出土・大通出土の女性12人舞踏盆、青海省大通出土の男性13人舞踏盆（共に紀元前2000-3000年）、甘肅省也出土の女性舞踏盆、雲南省大理洞穴の連臂舞い岩画（紀元前後頃）、宁夏賀蘭口の連臂舞い岩画（紀元前1500年-青銅時代）、最近では1995年、同徳県・宗日157号墓遺跡出土の舞踏紋彩陶がある。13人1組と11人1組の輪で踊る群舞を描いたものとして古代岩壁画、新旧石器時代の彩陶期まで遡る例である。

## 5. チベット族の輪踊にみる踊の本質

星野 紘

### 1. 汎ユーラシア的な輪踊

チベット族の芸能の中で知られているものは、チャム（羌姆）という仮面舞踊と、グオッジョ（鍋庄とか果卓と表記される）などの輪踊であるが、ヤクとか獅子（ライオン）などの動物を象った舞、ラマ教の教えを盛りこんだりのチベット演劇（藏戯と表記される）などもあって、中国内にあってもチベット族特有の芸能文化圏を形成しているといった感がある（参照『中国民族民間舞蹈集成-西藏卷』新華書店北京発行所二〇〇〇年：なお（ ）内は筆者が付け加えたもの）。

ところでチベットで盛んな輪踊形式の集団舞踊は汎ユーラシア的な存在といってよい。中国の国境周辺沿いに居住している少数民族の多くには伝承をみているものである。

ハンガリー舞踊と称して日本の学校で踊られている一同手をつなぎあつての例の輪踊は、ヨーロッパ方面で一般的存在のようである。ロシアでもスラヴ系の人々の間ではこれは盛んである。ここにノヴゴルド近郊農村のクリスマス（一月七日）の遊びの中で行われたこの種輪踊の写真が一葉手元にあるのでここに掲載しておく（写真1）。ご覧のように我が国の子供のカゴメカゴメの踊と同じようなものである。この種輪踊の源流がチベット族にあるなどと言うつもりはない。ただその特徴を典型的に示していると思われるチベット族の伝承事例を、今回の科学研究費による研究事業の中で現地採訪調査ができ、それに基づき踊の本質に関わる輪踊の特徴について、いささか考察してみたのでそれをここに報告しておく。

〔写真1〕



写真1ーロシアノヴゴルド近郊農村のクリスマスの輪踊

### 2. 屋内の輪踊

雲南省迪慶藏族自治州徳欽県で実地調査をした“グオッジョ”（写真2）は“藏族の輪踊”の一種で、この種の輪踊は西藏自治区の東部から四川省などに多く伝承されている。その概要について、前

掲『中国民族民間舞蹈集成-西藏卷』が記しているものを、かいつまんで紹介しておこう。

グオッジョ(果卓、鍋庄と漢字表記されている)の意味は、輪になって歌い踊るということである。これは、手をつなぎ合って地を踏みつつ踊る集団舞踊である。原始時代の人達は主に狩猟を生業としていて、狩を終えて帰って来る時、獲物を捕えた勝利感にひたり、一同集団となって喜び合い、射止めた動物のしぐさをしながら皆で踊った。これはそういった所為に出発する踊と考えられる。

グオッジョは手をつなぎあつての踊なので手の動作が制約されざるを得ない。そのかわり足の動作、運びが大変多彩なものとなっている。

これには、農業地域のもの、牧畜地域のものとそれに寺院でのものの三種類がある。寺院のものをチュジュオ(曲卓)と表記するが、これは西藏自治区昌都市の都巴林寺の僧侶達の踊るものを指す。但し現在は寺院では演じることが出来なくて、公園にて踊られている(かつて寺院内で踊られていたということは、そうとは書かれてはいないけれども、ひょっとして寺院の屋内、板張りの床の上でも踊られていたのではなかろうか)。チュジュオ(曲卓)は、都巴林寺の僧侶が踊る以外にも寺院の外で一般の人も踊る。

これを踊る機会は、藏族の三つの大きな祭祀行事においてである。一つは、藏族暦の正月一日に始まる新年に踊るもの。一同集まって互いに青稞酒とか食べ物をお勧め合い、おめでとうを言いあってから、皆でこれを踊る。徹夜で踊り明かし、新しい一年の風雨順調、五穀豊穡などを予祝する(先述の雲南省の徳欽県奔子欄郷のものはこの時の踊である)。二つ目は、八月節とか九月節という作物収穫後の儀礼で踊られるもの。当日の午前、ある者は神の山を巡って樹木の枝を煙で燻して神を拝し、ある者は寺院へ行って仏を拝む。その日の午後一同集ってこの踊を娛しみ、翌朝明け方まで踊る。三つ目は寺院の法会の折のもので、各寺院の僧侶が、祭祀舞踊チャム(羌姆)を演じた後、一般人が自発的に寄り集ってこれを踊る。これをもって法会はお開きとなる。

このグオッジョの特殊な踊り方として、人差し指と中指を人間の二本脚に見立て、相対した二人がリズムカルに二本の指を動かしあつてこの踊の真似を見せる。また、竹で作った円形のものに小さな木製人形五、六ヶを結いつけ、さらに楽器につけた三本の糸もそれに結わえる。そうして歌いながらこの楽器を奏すると、楽器の上下動にあわせて木製人形がリズムカルに踊り出す(いかにも変ったグオッジョの踊り形式であるが、藏族がいかにこの踊に熱中しているかを物語る話である)。冗長な紹介説明となったが、第三種目の寺院でのグオッジョは注目すべきである。奔子欄のシッコーンでの屋内でのグオッジョと同形式のものが、(写真2参照)ラマ教(仏教)信仰との関わりで、他地域の藏族においても多く存在している可能性を匂わす記事である。 [写真2]





写真2－中国雲南省迪慶藏族自治州徳欽県奔子欄郷のグオッジョ

実は屋内での輪踊は日本にも伝承されているのである。屋内の板張りの床の上を下駄履きでガタガタイわせながら踊っているのである。岡山県真庭郡の蒜山高原麓の大宮踊(重要無形民俗文化財)(写真3)はその一つだ。この種の屋内の輪踊をここ二〇年ばかりずうっと探し求めて来た筆者であるが、この岡山県の伝承のほかに、鳥取県、徳島県(写真4)、京都府、奈良県、和歌山県、岐阜県、富山県など西日本から中部地方にかけての山間地で今なお命脈を保っているのである。これらの多くが茶堂とか辻堂とかと称される観音堂、阿弥陀堂、薬師堂、地藏堂、大師堂などといった仏堂(寺院ではなく村人の民俗信仰の拠点)で踊られている。これらは、中国雲南省の藏族の輪踊でシッコーンというラマ教の経堂(村人の民俗信仰の拠点としての公堂)で踊られているものと、あるいは仏教信仰を介して一つ糸で結ばれているものかもしれない。もっともこのことを証明するにはやっかいな手続きを必要とするのだが。もう一つこれに関連して飛躍した例を述べたい。それは我が国一三世紀、時宗の開祖・一遍上人の踊躍念仏の踊絵図(『一遍聖絵』)のことだ。踊屋という床高の吹抜けの堂を構え、その床板の上を多勢の踊手が輪になって鉦を打って踏み踊っている。しかも屋内の狭い空間に踊手がすし詰め状態となって、まるでおしくらまんぢゅうをしているみたいなのだ。ともかくこの屋内という踊り空間、そして踊り振りの息吹きは東西のこれ等伝承間の近縁関係に思いを走らせる。

[写真3] [写真4]

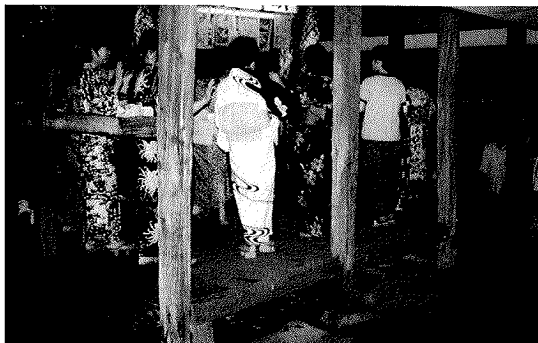


写真3－岡山県の大宮踊(真庭郡八束村)



写真4－お堂床板上で踊られる踊り念仏  
(徳島県美馬郡貞光町端山字木屋)

### 3. 踊の場所の変容とその本質

#### (1) 踊の場所の変容

前項2で記した日本の屋内の踊は情況として、今日その伝承が絶滅の危機にあると言っていい。そのことを物語る三つの事例を述べてみよう。一つはNHKの『民謡大観』中部編の富山県の項に記載されている、五箇山の平村上梨部落の“まいまい”と呼称されていた踊の場合である。当地は隣接する岐阜県の奥美濃と接した所にあり、これも、前項2で紹介した中の岐阜県に集中的に分布伝承されて来た、神社の拝殿などでの踊に連なるものと推測される。上梨集落の白山宮の拝殿の中で、村の青年男女が、猥雑な感じで踊っていたものである。“まいまい”盛行時の様子を伝える某人の手紙によると次のようである。互いに手をつなぎあって踊る男女の、握りあった両手のうちの片方の手が隣接する後者の踊り手の秘所に触れるというエロチックな踊り振りであった。歌詞も卑猥な内容のものだったという。いかにも結婚適齢期の若い男女の秘密めかした興じ振りをうかがわせるものだ。昭和四〇年頃までこれは踊られていたというが、今は廃絶となっている。ちなみに現在この白山宮の拝殿は、重要文化財の建造物に指定されている白山宮の鞘堂に代用されている。昭和三〇年頃までは、地方の山村では夜這いの習俗が結構盛んであったと故老のインフォーマントからよく聞かされたが、この“まいまい”も同種のものではなかったかと思う。“まいまい”が衰退してしまったのは、ひとつには、夜這いの習俗を陋習、旧習と断じてきた第二次大戦後の健康的倫理観の普及の性であろう。このことは踊の側からすると、堂内という閉された空間、密室性が有していた緊迫したエネルギーが拡散されてしまったことになるのではないか。

二つ目の衰退の状況は、踊が行われる堂屋そのものの存続が危ぶまれていることである。一九八八年に刊行された『阿波のお堂・氏堂・辻堂・茶堂・四ツ足堂』（徳島県出版文化協会発行）によれば、昭和五〇年代に徳島県全域で六〇六ヶ所のこの種のお堂を調査したとのことであるが、当時すでにその存続は危ぶまれており、各集落村人の仏教的民俗信仰のセンターの施設としての役割（そこは大師堂、薬師堂、地藏堂などと呼称され、小仏像が祀ってある。また巡礼のお遍路さん達を村人がここでお茶の接待をしたところでもある）が忘れられ、公民館、農家の作業場、倉庫物置などに転用された。その為種々の民俗行事（踊を含めて）が喪失していた。廃屋となったものも多く、建物は存在しているが、板張りの堂上の床の上を下駄履きで踊る盆踊は姿を消してしまった。高度経済成長期以後の極度の山村の疲弊、過疎化、高齢化が大きく影響しているのである（写真5）。

三つ目の現象は、学校のグラウンドとか公園といった公共の空間に音頭櫓を建てて踊る形式、踊のイベント化が全国的に流行していることである。例えば徳島県のお堂の床板上の踊が消失している地域では次のようなことが行われている。町や村の役所が音頭をとって進めている過疎地域農山村振興ふる里再興のためのイベントである。都会へ流失してしまった地域出身者が墓参に帰省する盆の季節に行われる。音頭櫓の上に音頭の歌い手、太鼓など囃子の楽器奏者を載せ、その



写真5－廻り踊が踊られなくなったお堂  
(徳島県美馬郡半田町山間部)

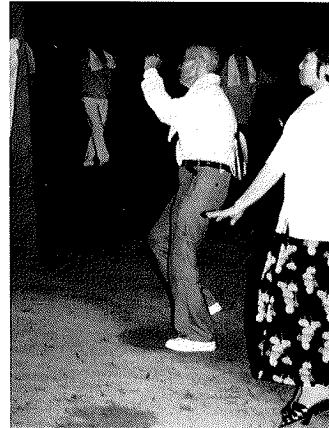


写真6－屋外で踊られている廻り踊イベント  
(かつて堂上床板の上で踊られていた)

音をマイクと拡声機を用いてボリューム一杯に拡大して響き渡らせて踊られる(写真6)。しかしここでの踊り空間は、堂屋の踊と180度異なっていて、踊る場を閉じ込める障壁がないからエネルギーの集約度は稀薄化しているといえる。踊の場所は無限の暗闇と連続している。音頭櫓の音を極度に拡大化しているのは、踊の空間をなんとか統括しようという努力の現われのように思われる。逆説的に言えば、このように音頭櫓を必ず踊の輪の中心に据えて、音頭櫓の音量を会場一杯に響き渡らせるこの種の全国的現象は、ひょっとしたら輪踊とか集団の踊は、本来的に何かその中心を必要としているのだ。しかも踊の全体を一つに束ねるものが必要であるということを無意識のうちに表明しているのかもしれない。

中国藏族の輪踊の行われる場所についても日本と同じようなことがあるのかもしれない。前一项で引用したグオツジョの説明文にあったその一行はそう思わせるのである。三種の踊り方のうちの寺院でのグオツジョが、本来寺院内で踊られていたのに、今日では公園で踊られているというくだりである。日本での盆踊が今日イベント化されて、公園や学校のグラウンドなどで行われるようになっているのと共通の事情がここにもあるように思われる。

雲南省奔子欄郷の藏族のシッコーンでの屋内でのグオツジョは、今日なお精気を帯びて脈々と伝承されている。日本の、今や衰退しつつある堂内の踊の本来の姿をそこにみることは飛躍し過ぎであろうか。

[写真5]

## (2) 踊の本質

庶民の踊は、今日の盆踊の一般的イメージに代表されるように、野外で踊られるもの、地面の上で踊られるものと思われがちである。ところが盆踊は、以前は屋内で踊られる場合と屋外での場合と両方あったのである。そのことを小寺融吉は次のように説明していた(『民族舞踊研究』国書刊行会一九七五年)。

おどる場所は大別して屋内と戸外になる。まず屋内から云へば人を多数収容し得る堂宇の場合と、新佛の家の座敷の場合がある。(中略)次に盆踊は、新盆(ニヒボンともアラボンとも)の為に行ふのを大切とし、その家を歴訪し、狭い家なら入口や庭先まで、広い家なら座敷に上がって踊る。(中略)庭と云っても、純全たる庭園を意味せず、神社や佛閣や豪農の家では、入口前の廣場にもなるが、盆踊の一團は神社・仏閣・庄屋の庭を歴訪して踊るのが、國々にある。以上は移動的踊り場になる(『郷土舞踊と盆踊り』)。

このように新盆の家の座敷の上(屋内)でも踊られていたのだ。特定民家の座敷の上なのか、それとも前庭なのか、ともかく私的な場所で踊られていたものが、序々に家の前の路上だとか、公民館だとか公園だとか公的な場所を中心とするように移り変って来た。このことは盆踊に限らない話だ。例えば神楽でも当番にあたった個人の民家を会場としていたものが、当該民家が経済的負担の大きさに耐えられなくなったり、祭り時の食事を執り仕切る当家の若妻の猛反対があったりして公民館等に変更している。また中国地方の備中神楽などでは、神楽の時に一時的に畑をつぶした土地の上に神こうど殿を特設して行っていたが、序々に常設の神社の神楽殿へと変更されている。

こういった村の歌や踊の場所の変容の趨勢を背景にしての堂内板張りの上の盆踊の衰退である。しかしながらこういった形式の屋内の踊にこそ、踊というものの本来の特徴がビビッドに表象されていると私は考えている。もっともこの特徴は野外の地面の上の踊においても見られる。また将来においてもこういう特性が担保され継承されて行くものだろうと考えている。

堂内の踊の特徴は、一つは、踊空間の密室性、ある種、踊手一同がかたまつて楽しむというか、一同が心をひとつにする点にある。もう一つは、板張りの床上をわざわざ下駄履きで、ガタガタ音を響きかせて強く踏む点にある。後者に関わる伝承として次のようなことがある。一つは、岐阜県奥美濃地方の拝殿踊など堂内の踊の歌の文句の一つに、「踊り踊るなら板の間で踊れ、板の響きで三味いらぬ」というのがある。下駄などで床板をガタガタいわせることが三味線の伴奏替りだというのだが、いかにも足を蹂み踏んだことの楽しさを示している。これと似たことは路上の地べたの上での盆踊にもみられる。青森県教育委員会発行の調査報告書(『盆踊りと盆踊り歌』一九七九年)によると、青森県北津軽郡中里町字中里の“ナニモサ踊”では、「手をあまり使わず、足の動きが主であった。盆期間中に、下駄を何度もすり減らしたといって自慢したという」と記してある。また佐賀県教育委員会の調査報告書(『佐賀県の民俗芸能』一九九九年)にも同じようなことが報告されている。佐賀県伊万里市波多津町の“浦の口説き”という盆踊では、「踊の所作は今も昔も変らないが、以前はもっと激しく履いている下駄が割れるほど『パンパンゲタになるまで』踊らねばならないと言われた」と記してある。盆踊は、下駄で地面を蹴るようにして踊らねばならないものだと、何処かで耳にしていたことと同じもの言いだが、こういったことは全国的に共通な言い方なのかもしれない。

今述べた足を踏みならすという特徴を示す堂内の踊は、我が国の歴史史料としても残されている。一つは綾群書類従におさめられている春日権現神主師淳の『明応六年記』の記載である。なお明応六年は一四九七年のことである。

南都中近年盆ノオドリ、異類異形一興。當年又奔走云々。不空院辻ニ躍堂自昨日初建立。毎年盆ノ躍ハ。書新薬師寺ニテ躍リ。夜不空院ノ辻ニテ踊之处。新薬師寺毎年ノ躍ニ。堂ユルギテ瓦モヲチ。御佛達モ御損ジアル間。彼寺ニ難儀ノ由申之故。躍堂毎年用意ニ。当年構之云々。

これで解ることは、盆の踊を新薬師寺の堂内で踊っていたこと、しかもその踊により堂が揺れて瓦が落ち、仏様が破損した。つまりそれくらい激しい踊振りであったということである。床板をガタガタと踏み鳴らしたとまでは書いていないが、私が当稿で紹介している堂内の踊とイメージが重なって来るものである。終のところで、新薬師寺に迷惑がかかったので、躍堂を毎年構築するに至ったと記してある。躍堂といえは想い起こされるのが、前2項でも言及した例の時宗の一遍の踊躍念仏が、踊屋というものを建てて踊られていた絵画史料である。『一遍聖絵』には八葉のこの踊躍念仏の絵があるが、そのうち七葉までが踊屋の中あるいは、板張の床の上で踊られている。これは一三世紀の絵画史料であるが、この種堂内の踊はひょっとしたらその頃まで時代を遡れるものかもしれない。以上にみて来た中国藏族の寺院のグオッジョ、日本の屋内(堂内)の踊はいずれも仏教の堂屋に関わるものであった。

ここで屋内屋外を問わず、輪踊(写真6にみるような)が中国大陆、日本列島、台湾ほかと広く分布しているものであることを確認してみよう。そしてその特徴について別の資料からも言及し、その目的意図を確めてみよう。この種踊を端的に言って、“手をつなぎ足を踏む踊”と形容してもよい。これは丁度日本の子供達の遊びの“カゴメ、カゴメ”あるいはハンガリー舞踊にみられるような、踊手一同が手をつなぎあって輪になって踊る芸態のものである。これは中国の場合、例えば藏族のグオッジョでは“聯臂踏歌”と形容表記されており、我が国でも、中国の隋唐時代の都で盛行し、渡来人により我が国に伝えられ、奈良平安時代の朝廷貴族達の間には流行した踏歌も“連臂踏地”と書かれたとされる。このような芸態の輪踊は中国領土の周辺域に住む少数民族によくみられ、以前私が手持ちの文献だけで数えあげたものによると、一九民族に認められる。ことに雲南省では二四の少数民族のうちの六民族、ほぼ三分の二と多くの民族にこれが伝承されている。ここには台湾の高山族のものも含んでおり(図1)、実は我が国のアイヌでも同形態のものが踊られている。これ等のようにカゴメカゴメ式に手をつなぎあっての手振りが今日ではほとんどみられないものの、我が国列島全域に分布する盆踊も芸態としてはこれと同じものとみなして考えたい。何ぜならこれも多くは輪になって踊るものだから。

ところでこの形態の踊り振りの特徴に言及してみよう。一つは“打歌”という中国雲南省の彝族

のこの種の踊についての説明をみていただきたい。いかに足の動きに力を入れているかが解ろうかと思う。「踊り方は、足の下動きに力を入れる。踏む・揉む・踏みならす・持ち上げる・蹴る・跳ぶ・旋回する等々。上半身は足の運びに合わせて左右に動かしたり、前に傾けたり、後へそったりする」(『雲南民族民間文学芸術』雲南人民出版社、一九八五年)例の踏歌も史料によれば、それはアラレバシリと訓じられたといい、同様に足の動きに特徴があったようである。しからば何ぞ足踏みに固執して来たのだろうか? 柳田国男は、悪霊を追送することが踊の目的だということを何ヶ所かで書いていた。

要するに踊の目的は昔も今も災害除却と云ふ消極的の禱祀に在りて、之を縦貫するものは内には御霊冤痛の思想なり(柳田國男「踊の今と昔」)。

同様の説明は中国側でもなされているようだ。例えば左脚舞(雲南省楚雄彝族自治州牟定県伝承)について、“とある池にかつて妖魔が住んでいて祟りをなした。人々は池に石や泥を投げ込んで、その妖魔を埋め込んでしまった。しかしなお心配でしょうがないので人々は、その埋めた土の上を足で踏みまわった”という言い方をしている。この種の踊には何らかの、神霊の存在が意識されて来たようなのだ。そのことと足を踏むという芸態が結びつけられているのだ。一方、排除される悪霊のことではないが、同様に神霊的な存在への意識と、この種踊の輪の形となる芸態との関わりについて折口信夫は次のように述べていた。

道を歩きながら、鉦を敲いて、新盆の家の庭で輪を作って踊る式は神祭りと同一で、月夜の晩に、雨傘を指したり、踊りの中心に柱をたてたりする。神を招く時には、中央に柱を樹て、其まはりを踊って廻るのが型である(折口信夫「盆踊りの話」)。

これは輪踊の中心に柱などを建てる例についての言及であるが、そういう物体がなくても中心を意識しているのが輪踊である。そもそも円形には中心がなければならぬわけであるが、踊が高揚して来た時点でよりそれが強く意識されていると思われる事例が色々とある。奥美濃地方の拝殿踊が、時にテンポが早まり、踊手一同輪をすばめて中央に寄り集まり、やがてまた元の輪の形となる。この繰り返しを見せた。鹿児島県の徳之島の井野川の浜降りの踊もテンポをアップしつつ躍りの円形を中心に向って狭めて行った。それから沖縄県八重山地方の巻踊は、その名が示すように何か中心を巻き込む形を踊りつつ示していた。徳島県美馬郡貞光町端山宇木屋の踊り念仏は、輪になった踊手一同後向きとなって左廻りに踊るのだが、踊のテンポが序々にアップし、最後にはその猛スピードについていけない踊手がこけそうになって、輪の形が崩れる。これはその年の新霊を供養する踊であり、何らかそれを巻き込む形ではないかと思われる。先述のように

我が国の盆踊は、中国少数民族のそれと違って手をつなぐ、踊手個々人が指す手、引く手交互に左右の手を操る形に執着している。しかしながら踊手一同はそのリズムを一つに整えることが要求される。

へ 盆だて一がに 踊り子一が揃うた 稲の出穂よりなお揃うた  
 といった歌の文句が全国どこでも歌われているが、踊の手をきちっと揃えることが要求されているのである。これなども円の中心への何らかの集中がこの踊に求められていることの表われではないかと思う。なぜなら踊手個々人は輪踊の円周を形成しているのだから。

ともあれ足を踏むこの輪踊、その意図する綾目をなかなか明瞭にしがたいのだが、これには少なくとも人々をなぜか無意識のうちに興奮させるものがあるのである。最後に一つ奇妙な話を紹介して閉じよう。中国貴州省の侗家という苗族系統の民族が正月に踊る“踩青”と称される芦笙舞に伴う悲しい物語である(『節日風情与伝説』貴州人民出版社一九八三年)。この踊の時、若者は気に入った娘さんの足先きを我れ先にと踏みつけるといふ。ある年村一番の美人の娘がこの踊の場に出場した時、かわいそうにもこの娘の足を踏まんと男どもが殺到し、この娘の足が断ち切れ、この美人は命を落としてしまったというのだ。果してこんな事があるものかと疑いたくなるような話だが、とにかくそのようにして人々は踊らなければならなかった。この踊を踊らねばならぬ必要性だけは確かなのだ。時代の様子が今後どのように変化して行こうともこのようにして踊に固執する心は将来にも尾を引いて行くものではないかと思う。

中国雲南省の奔子欄の藏族のシッコーン堂屋の敬虔な踊振りは、ともかくただ事では済まされないものを秘めているようにみえた。



写真7ー ナシ族の輪踊(中国雲南省麗江納西族自治県)

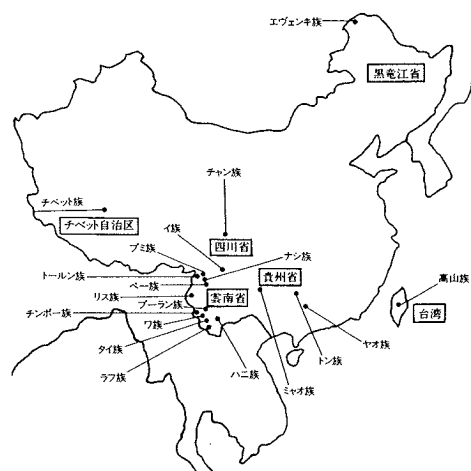


図1 中国の輪踊分布図  
 (輪踊をもつ少数民族)

### （３）（付記）踊と色恋

人はなぜ踊るのか、踊の本質に関わることでひとつ十分に言及してこなかった点がある。それに気付かされるような顕著な伝承事例を二〇〇三年一月にロシアで採訪取材できたので、ここに付記しておきたい。

今日ディスコなどへ踊りに行く人々の気持は、多分自分の若い頃のことを振り返ってみても、その場で誰かすてきな異性にめぐり会えるのではないかという期待があってそこへ赴くのではあるまいか。率直に言ってそういう浮かれた気持があって踊に打ち込むというのは昔も今も変わらぬ人々の心理というものではないかと思う。そこでは老若男女が胸禁を開いて手足を動かしあうのだから、男女が相互に近親感を覚えるのは当然のことだ。

ロシアのコミ族の民俗伝承採訪の旅の途次にたまたまそういう踊の性格を如実に示している事例に遭遇した。本年一月十九日コミ自治共和国南端のプロコピエフカ村のクリスマスの遊びにおいてそれを撮影できたので三葉の写真をここに掲載する。当所でも屋内板敷の床上を靴のままでスピーディにいくつかの演目を村の男女が踊っていた。ここで目を見張ったのは至るところで踊り手男女が抱きあってキスをしあうことである。

〔写真８〕



写真 8

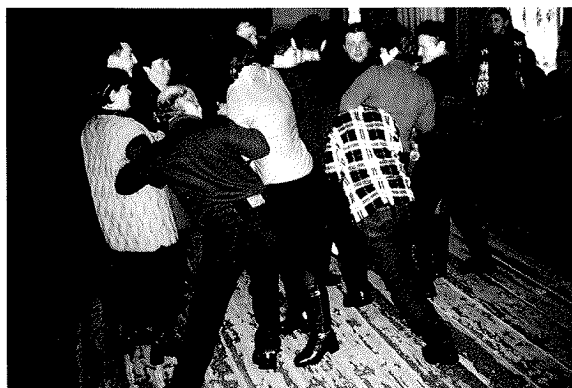


写真 9



写真 10

踊の輪の真中に閉じ込められた意中の女性を求めて必死になって中へもぐり込もうとする男性、それをはばもうとする踊り手とのせめぎあいの場面がある〔写真 9〕。また相思相愛の男性と添い寝をしようとする女性に対して、他の男どもがくだんの男性に覆いかぶさって邪魔をするが、その女性は邪魔者（男ども）一人一人にキスを与えながら排除して行き最後に自分の男性のところにたどり着く〔写真 10〕。こういった男と女の恋の邪魔しい遊びがこもごもに展開するのである。

こういった男女のごっこ遊びがあからさまに展開される踊りの例は、私はほかには例を知らない。もっとも日本の盆踊には男女の色恋の話をとまなう例が結構多い。例えば二のところで紹介した岡山県の大宮踊においては、かつて盆のこの踊の折には夜這いのようなことが自由に行われ



てたということである。また徳島県美馬郡方面の山間のお堂の中で盛んであったという廻り踊（板張りの床上を下駄履きで踊った）においても、尾根伝いの近道をたどって峠越えしてきた他村の男どもが、当村の娘とこの場で仲良くするのがこの踊の魅力だったと語られている。本田安次先生がかつて歌垣の名残りではないかと研究者に注意を喚起していたのが、福島県のヤッチキ踊とかばか踊と称されるものである。各地の盆踊には多かれ少なかれこの種の逸話がともなっていたのだが、盆踊という名称の盂蘭盆経の盆という仏教的概念から抜け出せない研究者が多く、盆踊と歌垣との関係議論などは非本質的なものと見なされて一蹴されてきた。しかしそのように仏教的に意味づけられる輪踊はおそらく日本だけにしか存在していないのではないか。ユーラシアの他国の例をみると種々の意味合いの輪踊が存在している。踊の輪に加わる人々の動機が色恋沙汰にありなどと説くと、卑俗にすぎるというが、なにかもう聞き飽きた話と受け取られてしまう。しかしながら現今の踊の状況を眺めてみても、そういう意識の根強い持続を感じざるを得ない。昨今一九八〇年代一世を風靡したディスコバーがまたぞろ賑わっているらしい。そこは暗がりの狭いやや淫靡な空間といったところであるらしい。また先年話題を呼んだお立ち台ギャルのジュリアナ東京というのは、板上に群がった女性がこれみよがしに姿態をくねらして見せる場所であるらしい。これらのことを思いあわせると、人々はいかににも単純なことに一生懸命になるものだなと思う。

## 6. チベットの美術工芸におけるガウとその世界

服部 等作

### 1. はじめに

インドと中国といった巨大で歴史ある文化圏には含まれた少数民族・<sup>チベット</sup>藏族（チベット族）が居住する地域は、広大なヒマラヤ山系とその周縁地域にあたる<sup>(註1)</sup>。本研究の調査地は、西藏自治区に接する雲南省迪慶藏族自治州にあって住民人口2000名程のほとんどが藏族である徳欽県奔子欄郷である。近年この地の特産品である迪慶産松茸を日本へ急送するため、高原に飛行場が完成し、その後の急速な道網整備がすすんだ。

このため、溪谷や村毎に棲み分けがあった徳欽県の僻地にまで容易に到達できるようになり、この地で春節（旧正月）“グォジョ”<sup>(註2)</sup>と呼ぶ藏族が伝えてきた一種の集団の輪踊りの伝統の存在が知られるようになった。グォジョは、チベット名でグォジュワン（中文：鍋庄）とも呼ばれるこの踊りは、信仰と伝統にいきづいている藏族の人々が神を奉賛する踊りである。

このチベット人が伝える独特の芸能では、同時に「聖なる<sup>アトリビュート</sup>標章」として装身用“ガウ”<sup>(註3)</sup>を身体につける。その結果、美術・デザインといった有形の造形、および音楽、舞踊・芸能、劇からなる無形の表現の多彩な文化が融合した藏族の精神世界に深くかかわっているカイラナーサ山、ポタラ宮、あるいは“マニコル”<sup>(註4)</sup>とならぶ聖なる標章となってヒマラヤ文化圏の縮図ともよべる聖なる世界をみることができる。

この有形の造形文化と無形の表象文化が融合するガウについて以下、現地調査と博物館収蔵資料から（1）その形態を調査した内容について述べる<sup>(註5)</sup>。

### 2. ガウ・有形の造形・文化

中国雲南省には4千人以上の人口を有する少数民族が25ほどある。それぞれが固有の伝統文化を今も有する多民族国家・中国の縮図となっている。こうした少数民族の祭りは多種多様で、各民族が独自にもつ暦により新年、豊作祈願、祖先崇拝、宗教的な祝祭日があり、祝祭に応じ様々な芸能が表現される。

とりわけ、雲南省の最北部に位置し西藏自治区と四川省甘孜藏族自治州に接する山岳地帯の東チベット・カム（Kham:康）地方の藏族は、人々が祝う春節（旧正月）で“グォジョ”と呼ぶ一種の集団の輪踊りが伝わっていて、そこでは神を奉賛するために装身用“ガウ”を身体につけ「聖なる標章」として有形の造形と無形の表現が融合した伝統文化となっている。

表1にガウの使われる環境と役割を示した。それぞれがいわゆる護符の類いであるが身体につけて装飾する装身具、あるいは仏教を美しく飾るための荘厳具として場所に応じた役割をもつ。

図1に調査した場所を示す。ガウの調査にあたって藏族文化圏として東チベット・カム地方から選んだのは、雲南省迪慶藏族自治州徳欽県にある山間部の奔子欄郷ノリ村、集松酸水村および、格波水村、迪慶藏族自治州の平原部の中甸県での芸能“グォジョ”である。つぎに青海省の東部と

甘肅省の一部を含む東チベットのアムド (Amdo:安多) 地方から青海省黄南藏族自治州同仁県浪加郷の儺祭“輪踊り”<sup>(註6)</sup>を選んだ。そしてここでは紙数の関係から取り上げなかったチベット中南部、西部のウ・ツアン (Utsang:衛・藏) 地方の中心となる拉薩の芸能“雪頓祭り”を選定し調査をすすめている。

上記のいずれも特徴ある芸能文化として紹介されるが、その詳細な調査はなく、そのため概要調査をおこなった結果、藏族固有の代表的な「聖なる標章」としてガウがチベット文化圏に広範に見いだせることがわかった<sup>(註6)</sup>。

[表1]

表1 ガウが用いられる環境と役割

使われる環境		使われる役割
装飾具用ガウ	芸能の場	女性用の装飾具
		男性用の装飾具
礼拝用ガウ (仏龕形)	芸能の場	男性用の装飾具
	寺院、僧院	比丘用の設置型
	在家信者の仏間	設置型

ガウの主な役目は、いわゆるお守り、護身用の類であるが、その形態から装身用と荘厳用といった二つの役割にわけることができる。

まず[写真1]に示すように個人が装身用として携帯型のガウがある。調査した芸能のなかで奔子欄郷の輪踊り（雲南省迪慶藏族自治州徳欽県奔子欄郷）や浪加郷の群集輪踊り（青海省黄南藏族自治州同仁県浪加郷）で用いられているガウはこれに属する。

装身用のガウの形状は、表と裏蓋の上に中空の突起がある。蓋をとじて中空の突起へ紐を通すと首下から胸元を飾ることができる。とくに設置可能な形状ではない。

[写真1]

本例のように表と裏の二つの蓋をチベット銀あるいは白銅により打ち出し（鍛金）した後に銀線加工、平戸細工<sup>(註7)</sup>、あるいはサンゴ、トルコ石の象嵌加工をほどこす。さらに表面側の蓋は、全面あるいは一部に鍍金や鍍銀処理されたものもあり、最終的に胸元を美しく飾るアクセサリとして完成する。

奔子欄郷における春節恒例の芸能行事になっている“グォジョ”と呼ぶ一種の輪踊りが行われる。これは藏族にとり年間で最も重要なチベット暦の春節（旧正月）の期間中に当たる。一月一日の家々の屋根から、吉祥を象徴する松葉を燃やす煙がたち昇る。夜が明けきらないうちから、婦人達は河へ行行って「若水」を汲み、老幼男女うち揃って吉祥如意を意味する「孔西徳勒」で祝い寺廟に参って来る年の平安を祈り、各家々では客をもてなすため、粗製の酥油（バター）とハダカ大麦を炒って粉にした麦こがしで作った菓子や青稞（ハダカ大麦）を醸造した青稞酒を用意するの

が恒例となっている。

こうした春節の光景のなかで老若男女が“グォジョ”とよぶ一種の輪踊り（tb:グォジュワン, 中文:鍋庄）を舞う。その時にはガウをはじめ様々な装飾品を身に付け祭壇あるいは燃えさかるかがり火を囲んで雄壮華麗に踊る。

“グォジョ”は、娯楽の要素として単に村人が集まって踊るのではなく、例年の行事がつつがなくできるように幹事が持ち回りとなって責任と伝統の継承を絶やさぬ仕組みがあり村の一連の年間行事予定に組み入れられていることがわかる。

春節の“グォジョ”における行事の大きな流れには、1) “グォジョ”の日取りの占い、その決定による“グォジョ”準備期間を経て、2) 神への奉賛、3) 迎えの儀礼、4) “グォジョ”儀礼舞踏、5) 神送り儀礼がある。この一連行事と舞踏の中で様々な工芸品が用いられる。

〔写真2〕には、方形の装身用ガウを飾った女性の例を示す。村の入口で歓迎に出迎える女性たちの正装姿の胸には方形のガウが飾られている。山に遥拝へ向い帰ってきた男性達や村を訪問した人々を歓迎する帛布<sup>ぼふ</sup>をわたし裸麦でつくられた地酒の青稞酒をふるまう女性達が接待する様子<sup>ていはい</sup>を示している。女性達の胸元には方形の装身具としてのガウをつけている。この場合のガウは、個人の装飾の役割を越えて神への儀礼として“グォジョ”を美しく飾り荘厳する大きな役割に応じられていると考えられる。

〔写真2〕

〔写真3〕に仏龕形のガウを、〔写真4〕に使用されている環境を示す。この仏龕形のガウは、寺院の僧堂や家庭の仏間といった「聖なる場」で信仰するチベット大乘仏教の大切な仏舎利や遺物を納める容器として美しくかざり荘厳と同時に信仰対象として用いる設置型とも言えるガウである。

〔写真4〕には、奔子欄郷にあつて裕福なチベット医師の家庭にある仏間で設置されているガウの環境を示す。仏間にはチベット大藏経經典をおさめる棚とその中央にガラス窓枠が仏龕の形に作られ、そこに仏やガウが置かれている。信仰の篤さを示しているのは、毎日の礼拝で五体投地<sup>ごたいとうち</sup>によってすり減った床板の痕跡とその前に置かれるガウ、尊像類をおく仏龕と棚に納められたチベット大藏経經典である。

ガウの製作は、いずれも伝統的な打ち出し(鍛金)技術で製作され、そのデザインは、精緻で伝統的な線細工、あるいは粒金といった細工を施して作られている。それぞれ好み、購入価格に応じるように多様な寸法と種類、製作材料があり、とりわけ銀製のガウに金を鍍金した豪華なものもある。

装飾的な特長については、仏教のモチーフとして蓮華文をはじめ遊牧民族の動物文などが現われるが、とりわけ特徴的なのが後述する藏八宝という藏族特有の装飾紋様<sup>(註8)</sup>をつかった打ち出しを施し、そこに鍍金やトルコ石といった宝石の象嵌で豪華な加工処理をもっていることが多い<sup>(註9)</sup>。装飾紋様の起源については別途、報告をすすめたい。

また仏龕形のガウは、上記と同様に表と裏蓋の二つで構成され、それぞれが紐を通す突起をつか

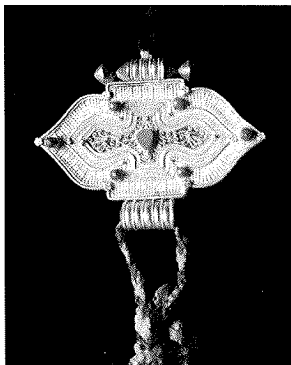


写真1：装身用のガウ  
奔子欄郷の調査品（写真2000年9月19日撮影）



写真2：装身用のガウが用いられる場  
（奔子欄郷ニレ村にて2002年2月16日撮影）

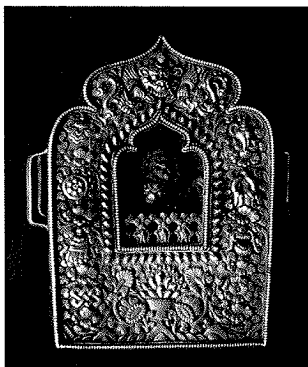


写真3：仏龕形のガウ  
（四川省・成都市、個人蔵）

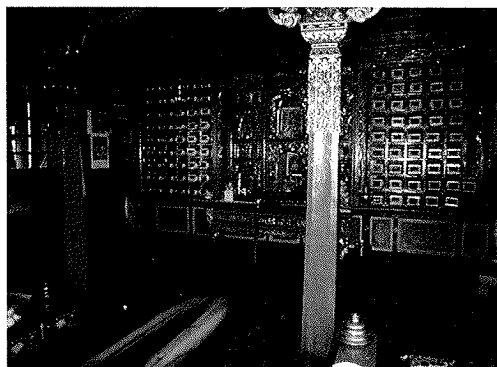


写真4：仏龕形のガウが使われている家庭の仏間環境  
（奔子欄郷にて2001年1月26日撮影）



写真5：方形の装身用ガウ  
（徳欽県・集松村にて2002年2月15日撮影）

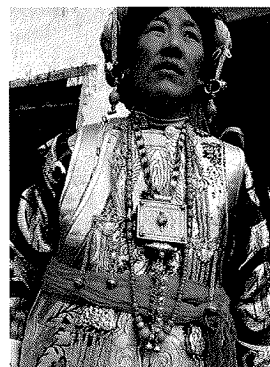


写真6：方形の装身用ガウ  
（徳欽県・ニレ村にて2001年1月26日撮影）



写真7：円形ガウ  
（青海省黄南藏族自治州同仁県にて2000年9月10日撮影）

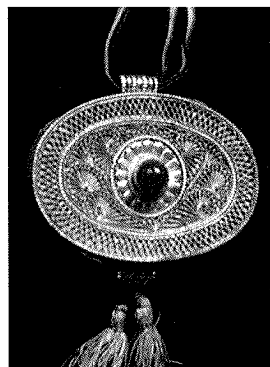


写真8：楕円形の装身用ガウ  
（奔子欄郷にて2000年9月19日撮影）

い紐で結わえることで固定でき、同時にこの突起に通した紐を使って男性が装着する場合もある。

[写真3, 4]

## 2. 1 装身用ガウの形態

装身用ガウを女性が用いる場合一般的に護符（お守り）入れとしてである。また男性の装身具の小刀、火打ち石、煙草入れなどは、近年の生活の変化から日常的につけることはなく、奔子欄郷の“グォジョ”で見られるのは煙草入れだけでガウはつけない。少なくとも“グォジョ”会場では、男性が小刀を装着して踊ることはなく、例外として別の村から婿入りした男性が小刀をつけるのみである。

装身用ガウの外観を形態的に分類すると、1) 角形（方形、長方形・写真5、6（方形）、2) 円形〔写真7〕とその変形としての楕円□形〔写真8〕、ならびに方形、円形の変形型としての3) 唇(◇)型〔写真9、10〕、菱形〔写真11〕と形態的にはほぼ3つに分類ができる。

### （1）方形の装身用ガウ

写真5は、奔子欄郷よりもさらに山深い集松村における“グォジョ”の正装姿である。この村は山の稜線の谷間傾斜地にそって家が点在するほど平地がすくないため室内で“グォジョ”が行われる特徴がある。この“グォジョ”会場での女性の方形の装身用ガウを示す（註7）。

〔写真6〕は、方形のガウを示す。装飾の線を表面に貼り付ける平戸細工による銀線処理とサンゴ、トルコ石といった藏族にとって高価な材料を象嵌し、鍍金処理された高価な仕上がりとなっている。

### （2）円形の装身用ガウ

〔写真7〕は、東チベットにあたる青海省黄南藏族自治州同仁県のアムド藏族の輪踊りで少女が装着しているガウを示す。カム地方・奔子欄郷の輪踊りに見られる藏族と異なる服装であるが、ガウを身体装飾の中心にあることにはかわりはない。この地の輪踊りで女性は、踊らずに男性の踊り子の外側を右回りで随伴するだけである。またその女性の服装、帽子、髪飾り、首飾りなどが奔子欄郷の輪踊り“グォジョ”と比べ相違点があるが胸元を美しく飾る「聖なる標章」としてガウが藏族のアイデンティティーとして共通に使われていることがわかる。唯一奔子欄郷の輪踊りで円形の装身用ガウを装着する例は、現地調査で確認ができなかった。

### （3）応用形の装身用ガウ

〔写真8〕に楕円形の装身用ガウを示した。ここでは円形ガウの応用として楕円形状を分類している。

平戸細工による銀線処理と楕円の中心に蓮弁と赤い石を嵌め鍍金処理のない仕上がりをもつ銀製の楕円形の装身用ガウである。その模様は、チベットののではなく漢民族好みの繊細さが表現されている。

〔写真9、10〕に装身用ガウの応用形として唇(◇)形、および〔写真11〕に菱形のガウを示した。〔写真9、10〕は、奔子欄郷において見られる唇(◇)形の装身用ガウである。前述した方形、円形のガウとおなじ製作方法、装飾技術であるが、二つとも近年に新しく製作されたものである。

〔写真11〕は、菱形の銀製ガウで方形の中間的なものである。平戸細工による銀線処理とガウの中心に蓮弁と青いトルコ石（この場合唇形は人工石と見られる）<sup>（註9）</sup>、各角にサンゴを嵌めて

鍍金処理の仕上がりをもつ菱形の装身用ガウである。

### 3. 信仰用のガウの形態

[写真3]に示したように信仰用のガウは、いわゆる仏龕形に作られ普段チベット人の信仰生活で僧院の礼拝堂や在家信者の仏間「聖なる場」の祭壇上に置き立派な厨子として、平ら底面で固定できる。ガウの中には塑像、経典が内蔵するものもあり、それを礼拝することで功德があるとされるためお守りとされる所以である。

[写真4、12]に示したように信仰用のガウは、仏龕の形状を持ち、裏蓋と表蓋側の二つの部品が相互に合わされ、通常は仏間や寺院のなかに設置することがわかる。 [写真12]

[写真13]にガウの身体に装着した例を示した。装身用ガウと同じく身体に装着することもある。ガウの表蓋の中央部には仏龕形の窓がつき、なかに帛布につつんだ仏像、尊師像などが納められた像を見ることができるようになっている。納められた像には、信仰対象となる阿弥陀仏、護法神、菩薩、祖師・ツオンカパ像、あるいは経典などを帛布にくるみ入れることができるようになっている。写真の例では裏蓋側に紙に描かれたダキニ像がはられ、内部には経典の一部が納められている。 [写真13]

つぎに表蓋側をみると、銀製あるいは銅板に銀を鍍金した表蓋側の全面には、装飾模様が打ち出され、特に豪華な金の鍍金が施されている例もある。その装飾模様には「藏八宝」とよぶチベットを代表する吉祥紋様や仏教を守護する瑞鳥ガルータを表現する場合が多い(註10)。

いずれも伝統的な打ち出し(鍛金)技術で製作され、そのデザインは、精緻で伝統的な線細工、あるいは象嵌細工が施されて作られている。それぞれ好み、購入価格に応じるように多様な寸法と種類、製作材料があり、とりわけ銀製のモノに金を鍍金した豪華なモノもある。

### 4. ガウの特殊な形態・身体装飾の諸事例

つぎに前述してきた現地に残るガウと中国国内、国外にある資料を比較した。その理由は、中国のチベット解放による多くの高僧や関係者が国外に亡命し、さらに文化大革命により多くの優秀な技術と伝統が失われた点である。そのため現代のチベット工芸の制作技術では、あきらかに制作技術の低下とデザインの俗化が認められる。この理由から優れたチベット美術に関して制作技術の比較をすすめた。

資料は西藏博物館、大英博物館、ギメ東洋美術館の収蔵資料から、1)チベット-中国様式との比較検討が可能な資料の研究、および2)有形・無形の文化としてアーカイブ化に資する資料をまずとりあげた。そのなかには20世紀初頭に各国の探検隊や貿易商人が持ち帰った資料、チベット動乱や中国の文化大革命期間中のなかで失われた文化財や多くの伝統と優秀な技術が、それぞれの施設と博物館収蔵品がふくまれている(註11)。

[写真14]の円形ガウは、銀製の打ち出しで製作されているガウである(ヴィクトリア&アルバート美術館収蔵 I.S.02805)(註12)。前述した奔子欄郷の“グォジョ”やその類似する同仁県の“儼祭”輪踊りに使われているガウの製作方法と比べ表面を平戸細工、銀線処理、鍍金といった技



法を一切排除しすべて打ち出しにより製作する。

収集された地域と推定製作年代は、明示されていないがカムやアムドと異なる作風である。この仏龕の使い方として考えられることは、ブータンで知られる世俗の行者<sup>アミブ</sup>の存在から、彼らは携帯用の<sup>タシゴマン</sup>仏龕をもって人々の前で歌いながら中にある仏像、仏画を開帳してゆくと言われている。





写真9：唇（）形の装身用ガウ  
（奔子欄郷にて2001年1月26日撮影）



写真10：唇（）形の装身用ガウ  
（奔子欄郷にて2001年1月26日撮影）

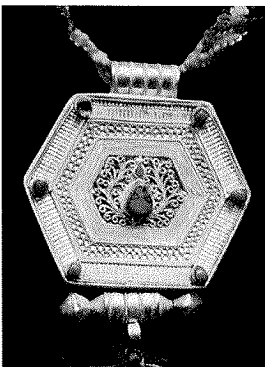


写真11：菱形の装身用ガウ  
（奔子欄郷にて2000年9月19日撮影）

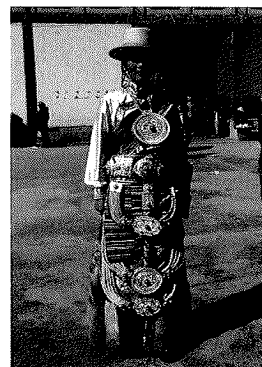


写真12：仏龕形ガウ  
（四川省にて入手、個人蔵、銀製、トルコ石象嵌）

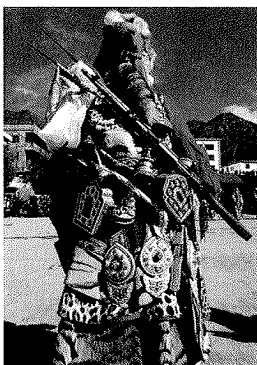


写真13：仏龕型ガウによる身体装飾  
（チベット自治区昌都から四川省カンバ藏族自治州）



写真14：円形ガウ  
（大英博物館収蔵資料OA 1939.5-17.1）



写真15：円形ガウ  
(ヴィクトリア&アルバート美術館収蔵I.S.02805)

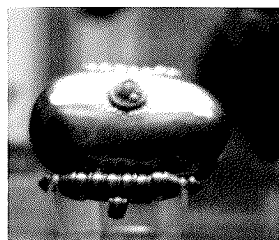
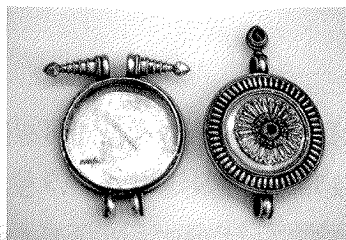


写真16：卵形ガウ  
(ヴィクトリア&アルバート美術館収蔵I.M79-1929)

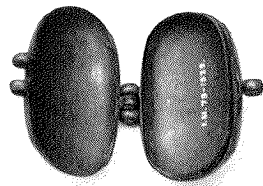


写真17：装飾用のガウが用いられる場  
(チベット自治区シガツェにおける芸能にて)

またチベットにも遊行の僧<sup>マニバ</sup>がブータンと同様に仏龕を用いて唱ずる場合が存在したことがあるとされ、その中で使用されたと思われる<sup>(註13)</sup>。

[写真14]の円形ガウ(ヴィクトリア&アルバート美術館収蔵 I.S.02805)は、同様に銀を打ち出し製作されたものである<sup>(註13)</sup>。その円形の窓中央には薬師如来とされ三尊形式からなる土で作られた磚仏の擦擦<sup>ツァツァ</sup>(Tsa-Tsa)が納められ<sup>(註14)</sup>、トルコ石を象嵌し、装飾紋様は、窓に沿った外周円弧を取り囲むように連続的に配列するいわゆる連珠文<sup>(註15)</sup>とその枠には細かな蔦草風の紋様で装飾の線を表面に貼り付ける平戸細工をほどこした銀製のガウである。[写真3]と同じ携帯用の仏龕と考えられる。

[写真16]の卵形ガウは、特殊な形態(ヴィクトリア&アルバート美術館資料 I.M.79-1929)である。ガウの製作技術は、蓋が開閉式になって鍍金された表蓋側の装飾はトルコ石と赤サンゴが象嵌され、そのデザインは、装飾性よりも携帯性を重視したデザインは、古様と考えられる。

[写真18]にチベット中南部、西部のウ・ツアン(衛・藏)地方のシガツェにおける芸能に用いられているガウを示した。撮影された写真で舞踏する女性達の胸元にはトルコ石や孔雀石が象嵌されたガウをつけているが、右から2番目の女性のみガウに加えて奔子欄郷と同じガウを飾っている。この象嵌されたガウはヒマラヤの南麓にあたるネパールからラダックの男子が護身用とするガウとされることから、ガウは、装飾品、護身用で有るとともに一部の地域では男女兼用で所有されている。

ここでチベット本土のウ・ツアン方面のシガツェ(日喀則)と奔子欄郷と装飾と比較してみると明らかなのは、奔子欄郷において“グォジョ”で白いあでやかなスカートを着用し、上着はインドから輸入した錦織りのベストを羽織る。その際に日常用いているチベット式のエプロンはなくウ・ツアン方面の服装と異なる点である。頭部の装飾がラレという絹糸で作った簡単な付け髪や、ガウが胸元を美しくかざる。そのほかソنز、ツエナといったガウ以外の装飾が加わり、“グォジョ”踊りと共に「聖なる場」で華麗さを一層際立たしている。一方でウ・ツアン方面の舞踏をとりあげているが同じ藏族でも地域で髪形やガウの扱いかたが大きく異なることがわかる。

## 5. ガウ、無形の表現・文化の背景

ガウ、その「聖なる標章」が使われる背景を考えると、藏族の文化にある仏教や山岳への伝統的、日常的な信仰心が大きな位置を占め、ガウを使用する支えとなっていると考えられる。

調査地の一つ奔子欄郷においてガウは、有形の造形として信仰を実践するため僧院や家の仏間といった「聖なる場」で信仰対象を荘厳し日々の礼拝に用い、そして屋外にあっては、巡礼あるいは“グォジョ”といった無形の文化として身体装飾における護符としてハレの「聖なる場」を美しくかざり荘厳する。 [写真1、3]

奔子欄郷の春節調査で、輪踊りが仏教を荘厳するということはつぎの点からわかる。すなわち一連の行事のながれの開始にあたってタンカをかかげて法要の役割をもつ儀式が組み込まれていること、加えてチベット大藏經の読經、楽器を使う点があげられる。しかし終了の儀式には、仏教的な右繞と共にボン教的な左繞が見出せ、仏教以前、あるいは仏教が変容した姿としてもみられる<sup>(註17)</sup>。

また山岳信仰については、チベット仏教における宗教の階級者、すなわち最高位であり観音菩薩の化身であるダライラマと対応するパンチェン・ラマが「高山」の意をもつパンチェンをいただくことからわかるように春節行事のなかでその重要な役割を見ることができる。

まず“グォジョ”を始めるにあたり奔子欄郷の村の男衆がかならず春節の早朝より英雄金剛山に遥拝にでかける。この根底にある信仰の姿は、アムド地方で有名な祖先を意味するアニがつくマチェン・カンリ山、あるいは奔子欄郷が位置する徳欽県においても梅里雪山が2003年5月には方位の神が60年で一順して巡ってくるために大祭が行われる。このことから藏族の山岳信仰が山の高さ（大きさ）と方角が関連している<sup>(註17)</sup>。

また山岳信仰では、祈りには有形の造形による「聖なる標章」が登場する。法舞に用いられる面に、その山岳の神や、チベット仏教の教義を広めるための歌舞・ラムで用いる<sup>シェンパー</sup>仮面には、人間の類に父王、父親、執事、道化、男性の使用人、巫などと共に神仙妖怪の類に山神が現われる。

ほかにもヒマラヤ文化圏の調査から同じ山岳信仰が各地で行われていることがわかっている。インド・シッキム州のペリン近郊にあるサンガクチョリン僧院ではカンチェンジェンガ神の面が、他の守護神とともに用いられている。ここでヒマラヤ山系における高山のひとつカンチェンジェンガ（標高8585m）の神をさしていることはのべるまでもない。

このような山岳信仰は、さらに様々な信仰・チベット仏教、梵教、シャーマニズム、ならびにトーテム信仰もあり、自然への敬虔な信仰として人々の目には水、火、土地、山林、太陽、月、雪、雨、方位などにはすべて神がいるように意識をひろげ、神聖なものとして崇拜する意識に根ざしてきた。これらの発想が人々の根源的な神への意識に由来するもので靈魂が人間に宿っているのみならず、山も含めた一切の自然万物、動植物や無生物にも精霊もしくは靈魂が宿り、そのうえ善悪の別まで靈魂があるとするアニミズム信仰に基づく。この信仰は、藏族に限らず他の多くの少数民族で普遍的に見られる原始宗教が自然崇拜として共通しているといえよう<sup>(註18)</sup>。

## 6. まとめ

「聖なる標章」として藏族のガウをとりあげた。調査を行なった奔子欄郷での用例では、チベット仏教で使われる多くの器や道具には様々な意味が込められ「聖なる標章」として使われている。しかし中国の第十次五ヶ年計画のもと飛行場の完成以来、奔子欄郷をはじめ奥地にも急速な道路網整備と経済発展がすすみ、この地に残る藏族の民族的な伝統や固有の文化が広く知られる反面、その一方で文化が急速に俗化をたどっている。

とりわけ無形の表現としての“グォジョ”で有形のガウを「聖なる場」で「聖なる標章」として代々にわたって使うこと、換言すればガウのまわりには、ヒマラヤをとりまく周縁で文化圏を形成するチベット人の連帯感が託されているのである。

## 7. 註

註1：服部等作-2001：ヒマラヤ文化圏, アジア遊学 23 号、pp. 2-9, Vol. 23、勉誠出版参照、

註2：服部等作-2002：雲南省藏族の輪踊りと装飾美術-国際共同調査による雲南省奔子欄郷の春節儀礼と造形・表現のアーカイブ化に関する研究、広島市立大学芸術学部紀要 2003、平成15年3月参照、調査地として選定した雲南、四川省の藏族は、青海省南部の一部を含めた東チベットを総称するチベット三州の一つのカム（Kam:康）地方に属し、そのなかでも奔子欄郷は、雲南省迪慶藏族自治州徳欽県で西藏自治区に接する辺境に位置し 2000 人程の村人のほとんどが藏族で構成され豊かな伝統が今も残る地域である。この地で春節には藏族の輪踊りで特徴ある、“グォジョ”が行われる。“グォジョ”とよぶ一種の輪踊り（tb:グォジュワン、中文：锅庄）を舞う

註3：服部等作-2000：チベット族の生活と信仰のなかの工芸美術、アジア遊学、pp. 30-50, Vol. 23、勉誠出版参照、ガウ（tb:Ga'u、中文：嘎烏）とよぶものは、胸に下げのお守り入れ様のお守入れも含め携帯用の仏壇（厨子）ともいえる。この神聖なる箱は、二分割でき表側が装飾を持ち、裏が平板、中には持ち主が信奉する<sup>チベット</sup>のくるんだ像を入れる。また普通のチベット人家庭では、祭壇上に置き、旅先では帯に固定し身に付けている。ガウの上部には、三つ葉の装飾模様があり、中央には崇拜する像が見られる窓がついている。ガウの呼称として、中央チベットでは dadbang または draspan、東チベットで pyagrgab と呼ぶこともある。

註4：前掲3）服部等作-2000 参照、マニコル（tb: マニ・コル、中文・摩尼車）は、内蔵された経を回すことで、読唱にかえる信仰の道具をさす。大きさは、把手がつく個人の携帯用から寺院回廊の一部に組み入れ信者が一つ一つ回しながら右繞できるものまで多様である。

註5：本研究は、文部科学省科学研究補助費「中国雲南省・四川省藏族における工芸と芸能の記録保存と文化伝承をめぐる国際共同研究（基盤研究B-課題番号 12571002）」による。

註6：輪踊りを見出せるのは、本稿でとりあげた雲南省迪慶藏族自治州の中甸県や徳欽県、奔子欄郷であるが、中央チベットにいたるまで広く広域的に分布する。四川省の場合、甘ゼ藏族自治

州 18 県において<sup>リタシ</sup>理塘、<sup>ペユル</sup>白玉、<sup>ニョロン</sup>新龍、<sup>ニョクチュカ</sup>雅江、<sup>デルグ</sup>徳格、<sup>デンヨ</sup>炉霍、<sup>デロン</sup>得榮、<sup>丹バ</sup>丹巴、<sup>ダウ</sup>道孚、<sup>ダンバ</sup>稻城などの各地で  
みることができる。

その動作は、独自の足遣い、動作、音楽のリズム、歌詞の韻律、隊形の変化の仕方、服装、服飾、帽子、髪飾りなどに個性がある。また美しい色彩の民族衣装を見せるのも“グォジョ”の特長である。男性用の上衣や女性用のスカートの裾、袖、襟に川ウソ、豹、狐などの獣皮を用いる、あるいは一番上に着る服を皮だけで作っている。

註 6：服部等作-2001：ヒマラヤ文化圏の芸術と文化、そのアーカイブ化に関する研究-国際共同調査によるチベットの芸術と芸能における造形と表現、広島市立大学芸術学部紀要 2002、平成 12 年 3 月参照

註 7：平戸細工とは、技術的には銀線細工で特に細い純銀の線と薄い銀板で処理する技術である。日本では秋田藩のもと、当初は武家の婦女子の髪飾り、嫁入りかんざし等に使用された。九州の平戸から技法が伝わったとされ平戸細工とよばれることから輸入された技術である。この技術は、チベットでも多用されている。また西方の地中海世界イタリア半島に栄えたエトルリア文化（紀元前 9－2 世紀頃）では粒金細工が頻繁に見られる点と比較し、その源流がどこにあるか興味深い。

註 8：服部等作-2000：2000 年青海海峽兩岸崑崙文化考察學術検討会：崑崙文化論集、青海人民出版社参照、チベットにつたわる仏教を象徴する文様についての由来は、古くはインダス文明にさかのぼるが、マウルヤ王朝三代目の阿育王の時代（紀元前 269－232 年頃在位）に盛んとなる。その初期の装飾文様が阿育王柱の蓮華文や宝輪を用いて仏教の象徴として明確に表現されている。このことから紀元前 3 世紀頃の印度では、あまりにも偉大な仏陀の姿を表現に替わる象徴として文様を用いたことに始まる。

チベットでは藏八宝と同じ瑞慶な装飾文様として他にも、八吉祥物（明鏡、牛黄（顔料）、乳酪、羽根（茅根草）、果実、右旋白螺、赤色顔料、白芥子の八種供物）、七政宝、七宝物、和氣四瑞図、漢八仙寓意（暗八仙）文などがある。

チベットにおける民族的なモチーフは、スキタイ系遊牧民族独特の動物模様、印度風の財神騎象、モンゴル風の蒙人駆虎、中国風の六長寿、五妙欲、命命鳥、唐草文様、ならびに西方のイランの影響をみる宝相華文、獅子などがある。さらに真言を西藏文字で縁どりした文様文字がイスラム教のカリフ文字と同様に神聖な空間の中で用いられている。

註 9：ガウと関連して身体に装飾具として利用されている石としては、硬い樹木を黄色の玉の形にした<sup>ラ</sup>来拉、トルコ石、鉱物の 1 種である<sup>タマ</sup>天珠（別名・九眼珠）、珊瑚、金、銀などを用いて衣装や髪を飾っている。

註 10：ガルーダ（Garuda）は、イランから伝播したとされる瑞鳥の一種で後に仏教モチーフにとりあげられている。

註 11：日本学術振興会・日英科学共同研究事業では、大英博物館、ヴィクトリア&アルバート美術館（共に英国）の収蔵資料調査を実施した。

註12 : John Clarke-2001:G'au, The Tibetan Amulet Box, Art of Asia, pp.45-67, May-June 参照

註13 : 座仏は、薬師如来 (Bhaishjya guru) とされる。現世の利益を司り、持物は薬壺、持鉢、すべての病気を治す薬草(ミロバラン)を手に持ち、深い青(ラピスラズリの色)の身体である。印相は、シャカムニと同じ定印。本品と同様に薬師如来の擦擦を内蔵するものが調査過程で上海博物館蔵(所蔵番号#-25741)のにもあることがわかった。チベット医院では、必ず見かける程に民衆の人気の高い。

註14 : ツァツァ (tb:Tsa-Tsa、中文: 擦擦) 宗教的な意味を持つシンボル・小さな仏像やスッパを泥で作ったり型どらたれたものさす。

註15 : 道明三保子-昭和62 : ササンの連珠円文錦の成立と意味、シルクロード美術論文集、pp. 160-162, 吉川弘文館、参照、連珠文とは、イラン起源の文様とされ、天空を示すとされる円が円周にそってモチーフをとりかこむように配置される。イランの伝統的思想から連珠円環を宇宙の円環をあらわすものとみなし太陽、月や星々の巡る天空との関連を重視する、チベットにも影響したと考えられる。

註16 : 奥山直司-1989 : 東北大学西藏学術登山隊人文班報告・チベット・曼陀羅の世界-その芸術・宗教・生活、小学館、イコンの園へ、パンコル・チョルテン研究序説より参照。

註17 : 前掲註3 : 服部等作-2002 参照

註18 : アムド地方の聖山 (tb : マチェン・カンリ、アニェマチェン、標高 6282m、中文・阿尼瑪卿) は、祖先のアニと雪山を意味するカンリからなり、チベットの聖山カイラス山(標高 6656m) にならぶ、奔子欄郷が位置する徳欽県においても梅里雪山 (tb : 太子十三峰、標高 6282 m) が聖山に相当しなかでも雲南省で有数の高峰であるカワコボ峰は、神の山とされている。

## 7. 「結界」を表現するチベット寺院

服部 等作

### 1. はじめに

チベットの建物には、人が立ち入ることを拒否するかのように立ちはだかる城塞<sup>ツン</sup>のイメージがある。その代表が拉薩、マルボリの丘（赤山）の頂にそびえたつポタラ（布達拉）宮殿である。この大建築を目の前にした時にうける印象は、まず建築的、視覚的に我々の眼の前に圧倒するように立ちはだかる城塞風の建築が見せる威圧感と閉鎖感である。チベット大乘仏教の総本山でもあるこの宮殿内部に踏み込むと様々な建築群、<sup>ボタン・カルポ</sup>白宮、<sup>ボタン・マルポ</sup>紅宮の東西大殿、靈廟、観音堂、庭院、宝庫、回廊が入り組み、あたかも天空に浮かぶ都市のように目前に展開する。この歴史的な建造物は、チベット人にとって「聖なる<sup>アトリビュート</sup>標章」として特別な建築であると同時に世界遺産となっている（註1）。

[写真1]



写真1：ポタラ宮殿

ポタラ宮殿と同様に城塞のイメージをもつ建築は、ヒマラヤの周縁にわたる文化圏に共通するものでインド・ラダックの寺院、あるいは雲南省迪慶藏族自治州にあって小ポタラ宮と呼ばれる松贊林寺（歸化寺）といった多数のチベット寺院がこの城塞のイメージを共有している（註2）。

このチベットの建物がもつ城塞のイメージはどこからくるのだろうか？筆者は、この点を「結界」を意識した表現とみる。仏教用語にある「結界」は、仏道修業の障害となるものの入ることを許さない事であり、聖と俗の境界を明確に「結界」を工夫した土地、環境を示している（註3）。

チベットと同じく大乘仏教の信仰が残されてきた日本の密教寺院の山門や石垣にも「結界」の工夫を見ることができる。建築の材料は、主構造を木材、外壁を土壁とし主にチベットと同じ建築工法をとるが、チベットの仏教寺院の外壁が厚く堅牢で、あくまで立ちはだかる様で表現上の相違が現われている。この外壁の表現は、曼荼羅の描き方の違いにも共通しチベットの曼荼羅が、諸尊の坐す楼閣の周りが厚い壁で囲まれており、それが寺院の外壁にも現れ、日本の曼荼羅の表現法と異なっている。しかし「結界」の表現は、アジア世界にひろがる仏教信仰のなかで、そのイメージを共有しているのである。

本稿では、ヒマラヤを取り巻く各地で広く文化的な影響を及ぼしつづけてきた少数民族のチベット人



に共通する文化圏のなかで、雲南から四川、西藏自治区、さらにはインドのシッキム州の調査で実見したチベット寺院の建築から「結界」を表現するポタラ宮殿の歴史をひも解き、その源流をガンダーラ、カシミールの仏教寺院に求め、それらの特長について述べてみたい。 [図1]

## 2. ラサとポタラ宮殿

### 2. 1 立地と「結界」建築のはじまり

「結界」の建築の主体をになう王家、そしてポタラ宮殿誕生は、中央チベットのヤルツァンポ河の支流、ヤルルン川流域を根拠地とする地方の一王族がその発端となっている。

伝説では、紀元前 127 年に初代チベット王のニェティ・ツァンポが天からおりてきてこの地に、現在チベット建築で最も古いとされる城塞・ユンブラカンを作ったとされる。この伝説からは、王の死後、天に再び戻る事を想起させ、天空の世界との交流を示す内容となっている。 [図2]

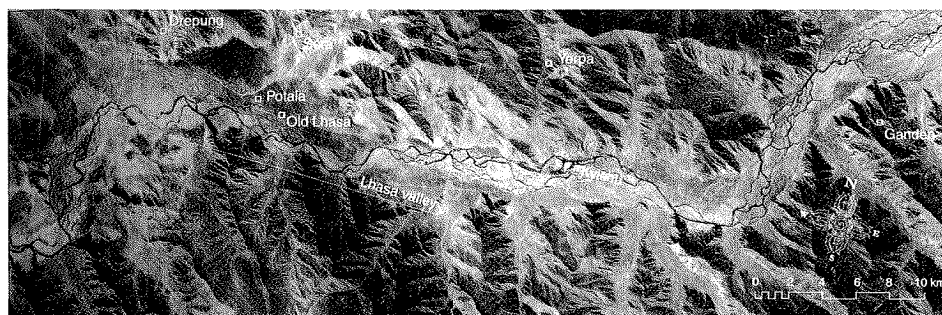


図2 自然の結界：ポタラ宮の立地条件をになったヤルルン溪谷

このチベット建築の最古の例とされる城塞風のユンブラカンが本格的に発展するのはヤルルン王家二八代目のラトリニェンシェル王の時代にある(註4)。伝承では王が老いた時に天から黄金の仏塔と仏典が降ってきたため、王がこれらの宝物を秘密の「<sup>ニェンポ・サンブ</sup>聖なる遺物」として供養しユンブラカンの建物に祀ったとされる。現在ユンブラカンの城壁と建物の一部は、文化大革命による破壊の後 1982 年にその遺構を復元したものである。その外観をみると、石を野面積みにして積みあげ、強固な外壁による見張り台のような城塞を作っている。しかしここで注目できる石積みの工法は、後述するガンダーラの仏教寺院の建築工法と同じで、西ヒマラヤを經由して中央チベットに伝わってきた建築の伝統を踏襲していると考えられる(註5)。 [写真2]

低い人口密度と農業生産性から強大な統一的権力が生まれなかった広大なチベット高原全体の統一を果たしたのがわずか十六歳の三十三代ソントェンガムボ王(581—649 年)である。王は、反乱を起こした部族を鎮圧し 633 年頃に統一を果たしラサとポタラ宮の発展が始まる。 [図2]

居城をラサに移した王は、初期の宮殿となる<sup>ボタン・マルポ</sup>紅宮の建物にふさわしい立地を求めヤルルンツァンポ河支流キチュ(ラサ)河の河床地帯ロオシエにあるマルポリの丘にその建設をすすめた。

最初期にあって控え目なポタラ宮殿の立地条件が信仰に根差した用地の選択と共に「結界」を意識した建築への反映が見て取れる。その背景としてラサの誕生伝説「羅刹女」仰臥図(ラサ・西藏博物館蔵)の逸話がある。この図は、王妃・文成公主が占いにより鬼神「羅刹女」がチベットの国土に仰向けに横た



写真 2-2 チベットで最も古いとされる城塞建築・ユンブラカン

わり、ラサが心臓に位置しているその存在を知り、他の魔物や龍の居場所と鬼神を折伏する様子を描いている。ソンツェン・ガンポ王は、鬼神‘羅刹女’の心臓にあたるラサの湖を埋め立て、身体各部と手足の自由を抑えるため十二の寺院を建立し、ラサから王国の隅々まで108の寺院建立によって災厄を鎮めたとされる。そのなかで王妃・ティツンが出身地ネパールのある西向きの方角に向けジョカン（大昭寺）を、またもう一人の王妃・文成公主の出自した唐のある東に向けてラモチェ（小昭寺）を建立した。いずれも創建当初の建物は残されていないものの埋め立てた湖の古名オタンに建立した宮殿をジョカンと命名し、さらに新たな王都の呼称に山羊の土地の意味を持つラサの名前を与えるなどその歴史的な名残が今も続いている。

[写真3]

古いラサの様子を伝える20世紀初頭の撮影写真では河川、湿原のなかに宮殿が建っている様子がわかる(註6)。この点でポタラ宮の古名が後述する「舟繫ポタラ」からもソンツェン・ガンポ王は、環濠や城壁で城を囲むといった防衛の基本構想のもとラサが防衛と交流、聖と俗の両立が可能な立地により、「結界」意識を持った建築、そしてこの青蔵大高原の一盆地に開かれた地が王家の本拠地にふさわしい王都をめざしていたのは間違いない。ラサが世界の屋根ヒマラヤ山脈北縁沿い、キチュの河床地帯という天然の閉鎖性を持ちつつ防衛にふさわしい地とヒマラヤをとりまく各地と仏教による活発な交流と国土開化が図れることから、創建当初より今日においてもその重要性は変わることがない。

チベットの最盛期がティソン・デツェン王（742-797年）王の時代である。チベットを「吐蕃」と呼び同盟を結んだ世界的な大唐帝国に対して拡張政策をとった王は、安史の乱（755-763年）に乗じて唐の都・長安を一時占領し、河西回廊を通じる敦煌を786年に支配下においた。さらにタリム盆地に進出し東方のウイグル、西方ではアラブとも戦いひろげ、南では雲南の南詔（ジャン‘Jang’）を属国にするなど強大な軍事国家となる。

王の功績は、文字を制定、仏教の国教化など文化国家をめざした点にも現われている。崇仏勅書を發布し仏教の国教化をすすめた王は、インドのナーランダ僧院から大学僧シャーンタラクシタを招き、チベット初の本格的な大寺院サムイェー寺（桑那寺）を建設した。この寺は、「結界」の意識にもとづく仏教寺院の配置が実現できるようインドのオーダンタプリ寺の須弥山世界を模し平面的な曼陀羅を立体的に伽藍配置し、775年に完成を迎えた。

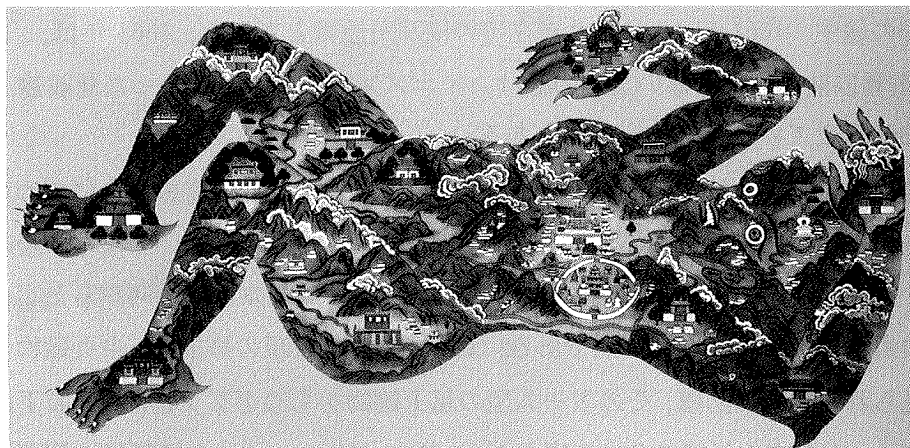


写真3：鬼神「羅刹女」

しかし寺の建設に当たっては、当時の西チベットで有力なシャンシュン国（Zhangxhung）をはじめ吐谷渾（'Asha）といった国や部族の信仰で新しい仏教への反発と地元から続く梵教の抵抗が根強い妨害にあつて難航したとされ、当時ヒマラヤ西端にあつて密教の一大聖地ウディヤーナ出身の大成就者パドマサンバヴァを急いで招聘する（註7）。

パドマサンバヴァは、西ヒマラヤ経由でラサへの途上、葬送儀礼を執行する霊能者を中心とするボン教信奉者の抵抗を排除し、仏教護持と仏教主体の国家へと促した。このことからパドマサンバヴァの布教活動では、後述するように信仰と生活が共存できる安全な環境条件、すなわち「結界」意識をもとに聖なる場所の選択のため様々な建築とかかわる用地選定、修景、技術、さらにはデザインを取り込み、ヒマラヤ周縁一帯からチベットのラサへと文化が流入する。

この間にチベットの建築、特に寺院でその様式が確立する上で不可欠な二つの要請が加わる。すなわち宗教建築としての内部に仏教の媒体となる大きな仏像を収容するための立体的要請、および曼陀羅や壁画、大仏画に代表される絵画の平面的要請の二点であり、とりもなおさず仏教を荘厳する必要性に基づいている。

また王権の権威をより強化し再生するための「結界」の表現をもつ建築をめざし死-復活、俗-聖、現実-理想による二面性の実現をめざす。サムイェー寺造営以降は、南伝のインド仏教と北伝の中国仏教との宗学論争が起こった末、密教に姿をかえたインド仏教を信仰の主体にして、以上の立体的、平面的な二つの要請と共にチベット仏教の基盤がこの地で確立されていく。

## 1. 2 ポタラ宮殿・天空のパンテオンへの発展

小規模ながら城塞風に建てられた初期ポタラ宮殿が本格的に歴史に登場するのは、1643年にダライ・ラマ五世の政権を誕生させたロサン・ギャンツォ（1617-82年）が著した「西藏王統記」である（註8）。書のなかで摂政サンギェ・ギャンツォ（1653-1705年）が17世紀後期頃に五世の死後に権力を掌握し宮殿の本格的造営をすすめた事がわかる。

### （1）残されたポタラ宮殿のイメージ

ポタラ宮が本格的に建築される当初の形態は、1667年発行の「シナ風物誌」にあるポタラ宮の銅版画から知ることができる。イエズス会士ヨハン・グリューベルが同僚と北京からネパール・カトマンズ

に抜ける帰国の途中、1661 年 10 月ラサ滞在時の描写が原画とされる。1661 年は、<sup>ボタン・カルポ</sup>白宮が完成した後で<sup>ボタン・マルポ</sup>紅宮造営以前の段階を描いたこの絵は、イエズス会神父の目に映った建設途上のポタラ宮全体の姿を具体的に伝えている貴重な資料でもある。

図から創建当初の初期の紅宮、左端に見えるドーム型建物が初期紅宮の屋上に立つ<sup>デーヤンシャル</sup>東の庭院、<sup>ボタン・カルポ</sup>白宮、さらに<sup>バタバ・ラカン</sup>聖観音堂を明確に区別し描いたと考えられるが、以下の内容について描写の曖昧さを疑問視する指摘もある。すなわち描写の不正確さがポタラ宮の右半分をジョカンの方向からとポタラ宮を真正面からの二方向の視点による歪みをもつ点である。またこの描写表現の細部に、中央建物の上部にヨーロッパの城郭で見られる鋸型の防壁、そのドーム型の屋上建物をもつポタラ宮、画面右下に二頭立て馬車の光景など、チベットの文化伝統にない表現からヨハン・グリューベルの帰国後に原画が画師で書き直された可能性である。しかし、この図では丘のうえに建てられた最初期からあったとされる紅宮が城壁のイメージをもって建設がすすめられていたこともわかる。

[図 3]

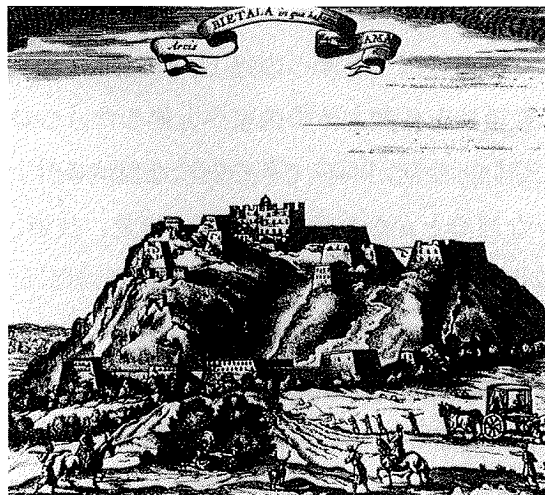
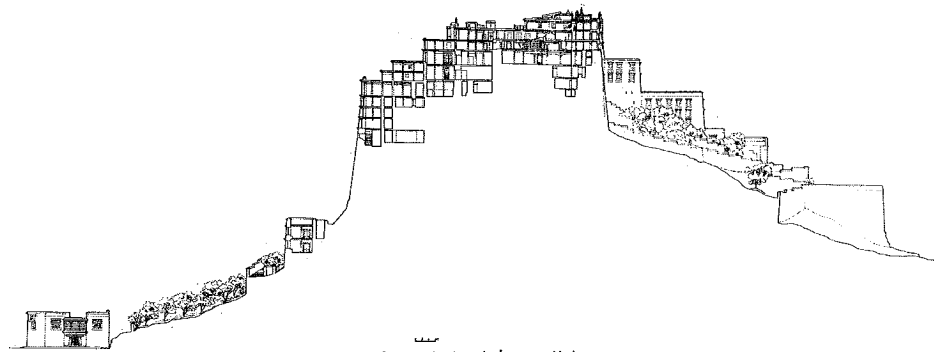
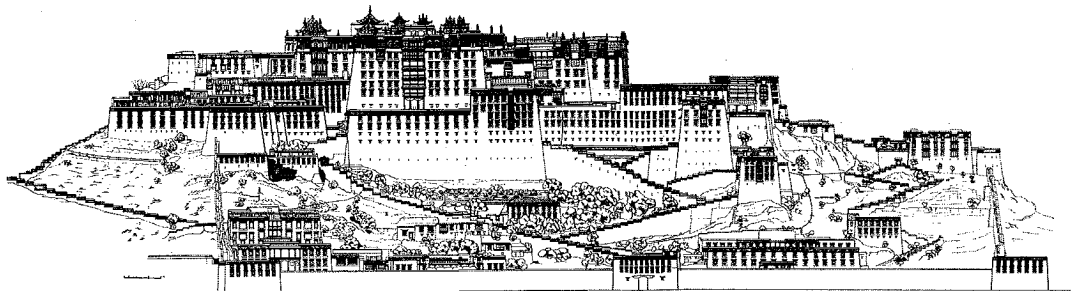


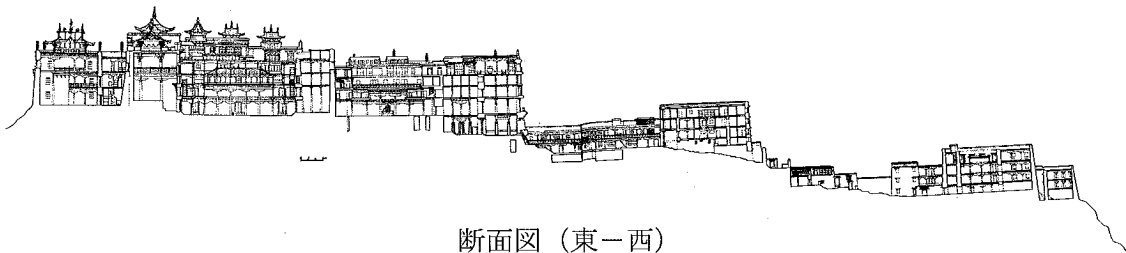
図 3：銅版面に描かれた古いポタラ宮



断面図（南－北）



正面図



断面図（東－西）

図4：ポタラ宮の南北断面図、正面図、東西断面図

最初期からあったとされる紅宮は、<sup>バクバ・ラカン</sup> 聖観音堂、<sup>ツォクチェン・ヌブ</sup> 西大 殿、<sup>デーヤン・ヌブ</sup> 東の庭院が付属し、さらにダライ・ラマの居室のある白宮に<sup>ツォクチェン・シヤル</sup> 東大 殿、<sup>デーヤン・シヤル</sup> 東の庭院といった建築が付属するように成り立っている。

現在の西大殿階上には聖観音堂、および・ラマ五世から十三世に至る歴代(六世を除く)の靈塔があり、その屋根は、<sup>ギャ・ビブ</sup> 屋頂と呼ぶ中国的な鋭角状にせり上がった頂上に<sup>ゲンジラ</sup> 宝瓶をのせて乳海を表わす<sup>オマ・ギャンツォ</sup> 白銀色の屋根が覆っている。また複雑に入り組んでいる現在のポタラ宮の本格的な造営前の姿がわかり、すべての建築を覆うかのように外壁が守る城塞のイメージとなっている。 [図4]

このポタラ宮の実際にある部屋数の把握とその階数の数え方、基準の置き方について十三階と九階の二通りの説がある。修理報告の図面(註9)から少なくとも<sup>ボタン・マルボ</sup> 紅 宮の主要部分は、その最大の広間「西大殿」と、その上の重ねられた三階の計四階となる。そして「西大殿」の階層は、いわゆる表正面の南側からが九階、裏からが三階という。従って屋上に並ぶ金屋根(屋頂)まで入れると十三階となる。

## （２）未解明の空間

ポタラ宮の内部は、実態不明の空間が多く非公開の空間が他にもある。ダライ・ラマ十三世トゥブテン・ギャンツォ（1876－1933年）の<sup>タンゴマン</sup>霊塔を祀る空間に入った筆者の経験からは、狭い急勾配の階段とわずかな電灯照明の下、迷路のような廊下を伝っていき、そのたどりつく空間は、黄金 590Kg、真珠 20 万個を用い金色燦然と荘厳された高さ 12.6mの霊塔が輝いている。このようにポタラ宮には、いまだに特別に神聖な「結界」の空間が残っている。

未解明の空間の一つが聖観音堂の真下にソンツェン・ガンポにさかのぼる法王禪定洞と呼ばれる空間である。その内部は、釈尊が説法や安居した洞窟（あるいは岩屋）を模した作りになっていてソンツェン・ガンポ、妃ティツンと文成公主と臣下達、仏像、パドマサンバヴァ、ならびにダライ・ラマ五世、七世などの彩色塑像を安置する。

この洞は、初期ポタン・マルポの造営以前からマルポリの頂にソンツェン・ガンポの瞑想洞があったとする伝説と関係し、この下がマルポリ丘の頂上と自然に考えられる。この場所が初期からの<sup>ポタン・マルポ</sup>紅宮の丘上であったとすれば、創建当初のポタラ宮の一部とみなせる事からも創建時のポタラ宮の部分が現在も残存する可能性があり、その確認には発掘調査が必要である。

## 2. 「結界」建築にいたるヒマラヤ文化圏の交流と確立

ポタラ宮殿の歴史には、ヒマラヤの周縁各地との文化圏に連なる仏教文化を受け継ぐだけでなく、信仰を支える山と水とを交える建築の修景までも受容している。

ポタラ宮が長い歴史の間を経て 17 世紀後期の公共的の大事業として建築が完成し城塞と「結界」スタイルを獲得するに至るまでの証拠は、東西ヒマラヤにまたがる文化交流の様々な足跡のなかに隠されている。

その一つにポタラの古い名前の「舟繫場」である。この名前は、ヒマラヤよりはるか遠くに隔たった南インドにあってシヴァ神に捧げられたとされるコモリン岬の交易港の「舟繫場」の呼び名とヒマラヤの地にあって聖なる山の名・ポータラ（カ）を借りそのまま<sup>ポタラ</sup>補陀落山を充てたのが明らかである。結果的に「ポタラ宮殿」は、インドから当地に赴いた天空で慈悲もつ観音菩薩が無仏の地「雪有邦土」へ布教するための宮殿のみならず、その化身たる歴代ダライ・ラマの居城の役割も加わり、「結界」の役目と共に「聖なる標章」へと象徴化されていくのである。 [写真 4]

ヒマラヤ文化圏の西端、仏教が汎世界宗教への端緒となったクシャン朝下の西北インドのガンダーラ地方、さらには西北インドで栄えた往時の仏教が密教化をたどるカシミールやスワート地方の山岳寺院の修景がそのままチベットへと仏教が伝播、受容されて後、インドの仏教が 1203 年ビハール州ビクラマシーラでのインド仏教の終焉と共にチベットへと移動したに違いない。僧侶や仏教徒、王宮専属の技術者、さらには建築技術者たちが信仰と生活上の不可欠な水場と安全な環境条件、「結界」意識をもとにした場所を必然的に選択していたと考えられる。ここで東西のヒマラヤに共通する建築・修景と美術工芸の二分野から「結界」の建築に影響を与えた例を取り上げよう。

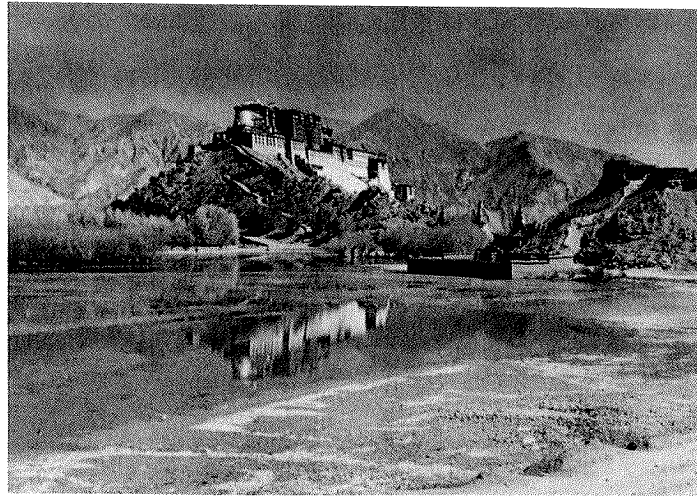


写真4：河床地帯とマルポリ丘上のポタラ宮

### 3. 1 立体的な要請-巨大な仏像群の収容・表現のため

#### (1) 「結界」の修景

「聖なる標章」となるべく「結界」を意識し発展をみたポタラ宮は、当初から水がとりまく環濠と砦を意識した丘のある場所に築城された事について述べたが、ラサの至るまでヒマラヤの文化圏に連なる次の類似例があげられる。

ラサへの空路からの入り口であるグンカル空港からラサ市内にむかう途中にチャクリ・チュワク(象の鼻の意味)とよぶ山がある。かつてこの地にインドから布教のため 1042 年にグゲを訪問したインアティシャ(ディンパンカラ・シュリージュニャーニ、982-1054 年)を始め、西ヒマラヤ、あるいは中国へと様々な人、巡礼僧、ならびに交易品が共に行き交い文化が交流した。

この山の目前にひろがる景色は、チベットの聖山「カイラナーサ」を源流に豊かな水を集めるヤルンツァンポ河がとうとうと流れる。この対岸の道路沿いネタンの崖には、彩色された釈迦牟尼仏陀の磨崖石仏が信仰の場となっている(註 10)。

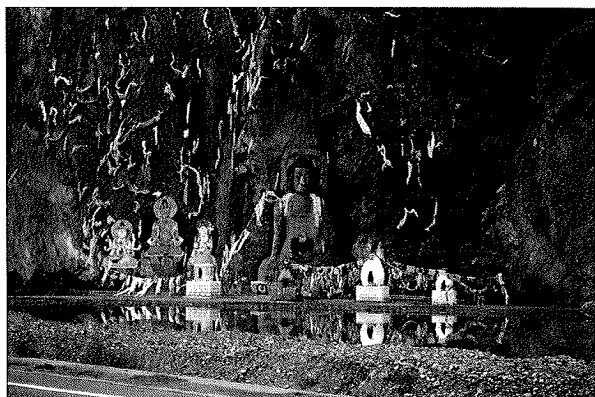
[写真4] にラサと西ヒマラヤの西端に位置する西北インドにイメージが共通する磨崖仏を示す。まず上述したラサ近郊のネタン、および西北インドのスワートのダルガイの磨崖仏である。両者共に街道に沿った河の水の修景にある「聖なる場」としての水場、「聖なるモノ」としての磨崖仏といった共通のイメージが「聖なる標章」となって巡礼地や寺院を結ぶ路を形成している。

そのような例は、古代ガンダーラの遺跡にも見いだせる。パキスタン西北辺境州のマラカンド峠を超えてスワート河沿いにあるダルガイやシャコライの磨崖仏、さらにはインダス河上流沿いに西ヒマラヤ・カシミールへの回廊となるギルギットの磨崖仏群である(註 11)。

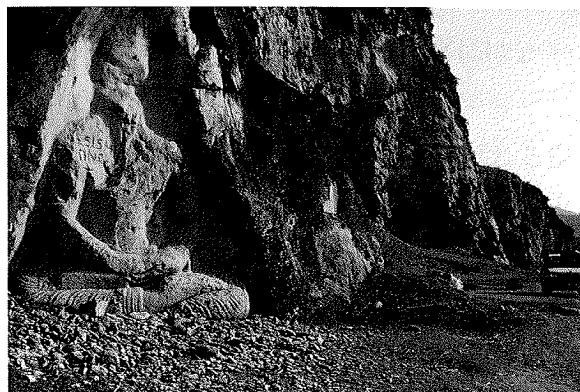
ダルガイの磨崖仏の場合は、スタインのスワート河上流の調査で象の頭と鼻の場所として紹介され(註 12)、遠く離れたチベットの地でラサに向う街道でチャクリ・チュワクと呼ぶ山が西北インドと同じ聖なる動物の象と呼ばれ、すぐ近くのネタンの崖には磨崖仏が彫られているのと対象をなす。またスタインの調査でティラトとその近辺、ジャルの対岸を唐の巡礼僧・玄奘三蔵法師(629 出発-645 帰唐)が大唐西域記の途上で述べた阿波邏羅竜泉(アパラパラ竜王)その位置を比定し、その後も疑問の余地なく認められているように多数の仏教聖地をもつスワート、およびラサの街道にそったヒマラヤの東西にかけての巡礼路に



は、今も仏像の浮彫をもつ石、岩がのこり、求道僧や巡礼たちの憧れとその念が物語っている。現在その跡が人里はなれた、谷間や山の斜面に残る当時の仏教遺跡の伽藍をはじめとする「聖なる標章」が当時をしのばせている。 [写真5]



5-1. ラサ近郊・ネタン磨崖仏



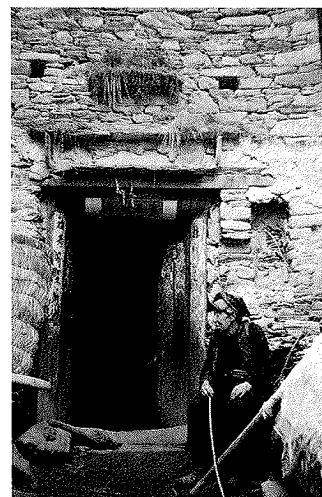
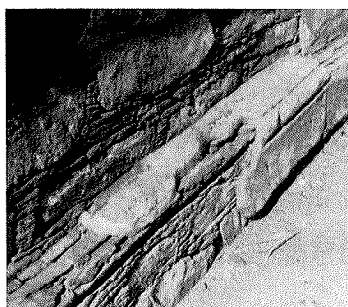
5-2. スワート・ダルガイ磨崖仏

写真5：東西ヒマラヤで共通する岩・水・聖なる磨崖仏

## （2）建築技術にみる東西ヒマラヤの共通技術

建築に利用する材料は、ヒマラヤ山脈の東西にかけて無尽蔵にある石材を普通に利用する。ここでは西ヒマラヤの文化圏からチベットまで伝播した要素、すなわち山岳立地性、大仏信仰とその収容可能な建築への要請とならんでガンダーラ式と呼ばれる石積み方法の共通性に焦点をあてよう。

[写真6]にシャバズガリーの石積み例を示す。ガンダーラにあつてこの寺院では、いわゆるガンダーラで普通にみられるセミアシュラーと呼ばれる石積み方法を採用し、さらにその上に漆喰で塗り固めて壁面を装飾する。大きな石の間に小さな碎石をはめ込む石積み方法は、ユンブラカン、さらには東チベットをこえ、古代チベット族の祖先とされる羌族がすむ四川省の松蕃県の民家建築にもその流れが見いだせる。



1. シャバズガリー寺院    2. ブトカラIII遺跡第一仏塔    3. ユンブラカン    4. 羌族の民家建築  
(パキスタン西北辺境州、同左 スワート)    (チベット・ラサ近郊)    (四川省松蕃県)

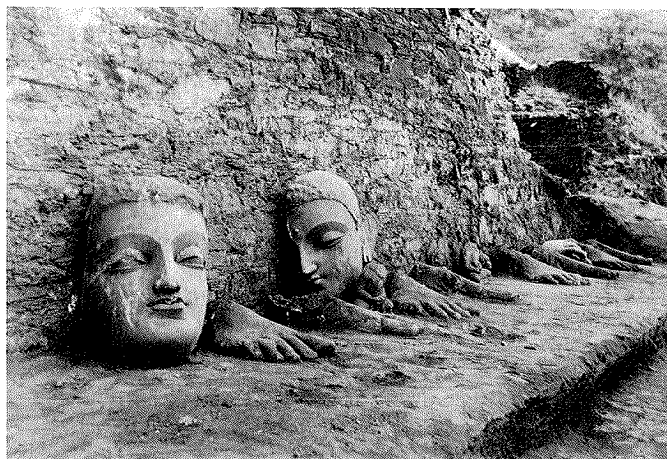
写真6：東西ヒマラヤの文化圏で共通する石積みセミアシュラーの技術

〔写真7〕にタクティバイ僧院の発掘された大仏を示す。タクティバイ僧院は、イラン語で玉座の山を意味し、西北インドにあったクシャン朝（紀元1－3世紀）の支配下で仏教に大半を奉仕したガンダーラ美術が栄えた時代の有力な仏教寺院である。この寺院の特徴は、山岳に建つ寺院の立地性、すなわち「結界」意識で建てられていると同時に、西ヒマラヤの西端に位置してインド側からカシミール経由でヒマラヤへの出入口の役目を果たしていた。その信仰の末期には、仏教を荘厳する立体的な要請として大仏が造られ、収容するための大きな空間とその建設にかかわる石積み工法のなかセミアシュラー積みと呼ばれる石積みが採用され地元産出の石材を用いて建築されている。

このような石積み形式は、パキスタン・北西辺境州の山岳仏教寺院とラサの周辺の建築、前述したユンブラカンをはじめ、デブン寺、セラ寺など、ガンダーラとチベットの石積みが共通する形式で工事に採用されている。こうした寺院ではガンダーラの末期にかけて大仏が造営され信仰の中心と変化した。寺院の壁面には白く巨大なストゥッコ製の仏像が荘厳したが、その姿は、おおよそ千年の時空を隔てチベットでは土製の塑像に姿をかえさらに巨大化をたどり今日の伝統となっている。〔写真7〕

古代インドの建築の場合、庶民層の住居が粘土を使った粗末な作りに対して僧侶や王侯貴族には、石材を建築に使用できる権力者でもあった。日干し煉瓦と異なり石を建築に実現する技術は、アレクサンダー大王がアケメネス朝ペルシャを滅ぼした後に建築技術者をはじめ大勢の工人たちがマウリア朝インドに流入し、同時に様々な技術、美術様式を持ち込んだ歴史がある。

石積みの形式について考えると、チベットに通じるヒマラヤ西端のスワートも含めた古代ガンダーラが重要になる。古代ガンダーラの建築は、仏教寺院、仏塔をあげるまでもないが、マーシャルによる体系的な考古学調査（註13）により、インド・グreek朝からクシャン朝まで長く栄えたタキシラが重要で、なかでもシルスフ第二都市の都城遺構では壁や家屋の建設に、現地で豊富に産出される片岩を材料に様々な大きさの野石と切石を伝統的に使いこなしガンダーラ式石積み法としての発展が年代的に



タクティバイ僧院址・ストゥッコ製大仏頭（写真提供 大英図書館）



グゲ古城大仏光背（チベット・アリ）

写真7：東西ヒマラヤの文化圏で共通する巨大塑像

もわかる。その初期には単純に積み重ねる野面積みから端正に積み上げるダイアパーへと変化し、さらには紀元1世紀頃以降のクシャン朝期にあって隙間に多少形の整った大小の石の破片をはめ込んで

整えるアシュラー積みへと変化を見せている（註14）。この石積み形式がチベットの寺院の石積み法、たとえばユンブラカン、デブン、セラ寺のそれと共通性がみられる。

タキシラの仏教僧院で最末期に始めて現われる後期アシュラー積みとよぶ石積み形式は、バーマラ、ピッパラ、ジョーリアン、ダルマラージカ主塔の周辺の巨大な仏像を祀る祠堂群など多くの寺院、僧院に使用されている。この方式は、同時にガンダーラ仏教時代の末期6世紀以降のシャージキデリーの壁面で同様にみられ、末期様式として重要となる（註15）。

当時のガンダーラで石積み形式の仕上げは、現地で入手が容易な片岩と土を基礎に用い、外から見えないよう漆喰、粘土、石灰のモルタルを上塗りし装飾する表面処理法に改良され、ガンダーラ式石積み形式が完成へとむかう。後に8世紀半ば、慧超往五天竺国伝を表した慧超の記録に、「多分施入寺家供養、少分自留以供養衣食、設齊供養、每日是常、足寺足僧」と、記された百姓村莊の住家は、石積みの基礎の上に日干煉瓦（ピセといわれる）で建てられていたと思われるが、現在ではその跡が残されていない。〔写真6-1〕

ガンダーラ地方と同様にチベットの古い寺院址では上塗りがはがれ当初の石積み形式を見せているがガンダーラ仏教寺院のアシュラー石積み法の後期にかけて独特な様式が共通に見いだせる。

チベットの場合は、今日石積みの基礎部分がわずかに姿をとどめているブンカッオン、チベット王家発祥地となったヤルルン溪谷のユンブラカン（文化大革命による破壊前の部分）、ラサ近辺のセラ寺、ならびにデブン寺の壁面である。紛れもなく東西ヒマラヤにまたがり共通する石積みの形式である。〔写真6〕

以上のように西方の文化がチベットに流入した可能性を考えると、前述したポタラ宮の銅版画にあるヨーロッパの城郭で見られる鋸型防壁がチベットの建築にみられない表現として指摘されているが、少なくとも古代西アジアの新アッシリア帝国のニムルドやコラサバード宮殿、アケメネス朝ペルシャのペルセポリスの壁面装飾にその類いが多数あり、またガンダーラ美術の石彫浮き彫りに鋸型防壁といった西方に由来する建築表現例がみいだせる（註16）。そうした建築表現のなかには現在のチベット民家の天井をささえる造りや窓のとりかたと共通性がある。

西方からの建築文化の影響とならんで、チベット建築にインドの寺をまねたサムウエー寺の建築様式で完成をみたのと同じく古代チベットに移動した羌族、さらには江南からの建築の伝統が影響を与えたとみられる。

チベット建築の一面をなすチベットの民家の建築空間は、天幕型をのぞき、草原部と山岳高原部で違いをみせるものの一般的には、寺院の様に城塞のイメージをもって家の外周を版築壁で囲み、その内側に家屋や部屋を配置し、家屋が南面する部分を開放する形式を採用し、それ以外は壁で囲い一部の小窓を壁に仕組む構成である。

入口は、狭く家畜の飼育場と直結し、外部からの侵入には動物が警報の役目をはたし、階上にある居住部分は、常に外部から安全となるように配慮がある。天井は土で固められている。

チベットの建築の起源は、古代のチベット高原で建築の萌芽がカム地方、昌都卡若文化（前3000—2200年頃）に見いだせる。この建物は、上部構造を屋根だけで構成し壁がない竪穴式建物で、その建築に中原・華北との良渚文化（前3000—2200年）と近い関係が見られ、すでに交流の足跡がある（註17）。

チベットの建築で重要な点は、古代のチベット平原を横切った東方の羌族の古文化との結びつきであ

る。現在その子孫とされる四川省の羌族と同様に雲南省の西北部に居住するチベット族を代表にチベット・ビルマ語族に属する少数民族のイ族、ペー族、ナシ族などは、羌族と同様にその語源に密接な関係を持ち、さらに建築文化においても様々な共通性が今も残る。羌族の子孫とされる人々が現在も暮らす四川省松潘県にある建築の多くが立ちはだかるように石を積み上げ壁を作り上げて城塞の外観を採用する工法は、チベットのそれと同じである(註18)。以上のことからチベットには、西方の西ヒマラヤ経由のガンダーラ、カシミール、のみならず南のネパール経由でインド、東のカム、アムドを経由して雲南、江南、蒙古からも文化が流入しまさに文明の十字路となっていることがわかる。

### 3. 2 平面的な要請-曼陀羅、大仏画の展示

#### (1) 大仏・大塑像の共通イメージ

ヒマラヤ文化圏の西端、カラコルムの山脈にいだかれた西北インドの山間部のスワートからカシミールにかけての寺院は、中国とインド側からの交通の十字路にあたり文化交流の掛け橋となってきた。カシミールに仏教が伝わったのは、アショカ王時代(紀元前268-232年)とされ、その後のカニシカ王(紀元2世紀半頃)による第四回仏典結集、8世紀頃にチベットに赴いた<sup>パドマサンパヴァ</sup>蓮華生がチベットに布教するためヒマラヤへの西側の入口となる仏教の聖地であった。またスワートには、仏教の信仰がさかんであり仏像がはじめて登場したとする説も有るほど、その信仰の歴史がある地である(註17)。

ガンダーラで流行したストゥッコが6世紀頃以降(インド考古局マーシャルによる編年)には、このカシミールとスワート両地方にテラコッタ技法へと変化がみられる。テラコッタとは粘土を素焼きしたものでストゥッコと質的に異なる技術である。

カシミールの場合、ラリターディトヤ・ムクダピタ王(木頭筆:699-736年)は、吐蕃を封じ込める政策をすすめる唐寄りの軍事同盟のなかで、仏教を保護し等身五倍程の仏像を作ったハルワンをはじめウシュカルなど多数の寺院建立をすすめた。その間にカシミールやガンダーラの最末期の寺院における大泥塑像、さらにはインダス文明に遡るほど伝統あるテラコッタ像がこの地で流行した。

同時にガンダーラの山岳寺院、スワートのブトカラ僧院の末期遺跡、あるいはインド・ビハール州ビクラマシーラ寺院におけるインド密教の終焉期(註18)にかかる頃にヒマラヤを越えてチベットの地に僧侶と情報が移動したのである。

その間に泥塑像やテラコッタ、関連した煉瓦の使用、巨大化した仏像、巨石による新たなチベットの密教寺院、西ヒマラヤの古格国(註19)、あるいはネパールを経由しラサに流入し、その後カム(Kam:康、雲南、四川、青海省南部の一部を含めた東チベット)やアムド(Amdo:安多、青海省の東部と甘肅省の一部を含む東チベット)を経由し江南やモンゴルへと伝播し変容をとげる。[写真7]

こうした像は、ガンダーラの仏教美術が片岩製の彫刻像あるいはストゥッコの小塑像を中心とした猛烈な信仰エネルギーのもとによる彫刻活動から変化して巨大な像、巨石、大仏化をたどる新しい仏教美術活動として、ヒマラヤ西端のヒンズークシ山脈を越えて仏教の国際化に伴いフンドキスタン出土の泥塑像、中央アジアのアジナ・テペといった巨大な涅槃の泥塑像にも及ぶ。さらに大仏像については、アフガニスタンのバーミヤン、唐代の西域天山南道の天山北道に沿う石窟寺院、さらには中国・山西省天龍山、四川省楽山、河南省龍門石窟への大きな流れをあげてもさしつかえないであろう。

チベットの場合、巨大な仏像には泥塑を使った例が各地に見いだせる。西ヒマラヤからラサへの経路地になった西ヒマラヤのアリ地方にある古故古城、パクリン寺、シガツェのタシルンポ寺、ラサにあってデブン、セラ等の寺、ジョカンなどチベット寺院の大仏である。また中国・江南の途上には青海省ジュクンド(王樹)州の文成公主廟(大日如来佛堂)ビドの磨崖仏、さらにはカム地方にあって前述した小ポタラ宮として知られる松賛林寺など多数あげることができる。

## (2) 大仏画

チベット人にとって今も重要な行事の一つで夏を祝うショトン祭りにおいて開帳される大タンカ(仏画)・パッチワークでつくられた釈迦牟尼仏陀仏もこうした一連の大きな仏像への指向をくむ流れのなかに位置づけできる。このように往時の無仏の地・チベットへの布教僧の姿を彷彿とさせるよう信者への仏教メッセージとして移動の簡単な大タンカ(仏画)の仏像、あるいは仏龕におさめた仏像を開張し人々の心に焼き付ける布教の風景がある。

[写真8]



8-1 デブン寺の仏画開帳



8-2 セラ寺の仏画開帳

写真8：開帳される大タンカ

雲南省迪慶藏族自治州徳欽県の東竹林寺の法舞(跳神・チャム)の場合、その法舞の演目が終わると、僧侶達は、大タンカを寺院の入口にかかげ、そこをめがけて村人や参拝者たちがひしめきあつて、なだれ込む。またセラ寺の開帳でも同様に人々は、タンカを拝むだけでなく、布の端にさわってその功德を得ようとする光景が今もなお続いている。

[口絵1]

タンカの始まりについて多田等観が「西藏仏画釈尊伝」のなかで、タンカを元来カシュミール或いは西北インド起源のものであつて、これは巡回説教師が持ち歩いて、人々の集いの中で説教する場合に絵を見せ、それを説明したのが起りであるとする。このような、紙芝居式の絵は、早くも十一、二世紀頃からカシュミールで用いられており、それがチベットへも伝えられたものと考えられている(註20)。

また一方で、チベットではガウ(仏龕)が知られている。この念持仏、あるいはお守りとして携帯しもちあるく使い方には、ブータンで知られる世俗の行者らは、携帯用の仏龕<sup>マニブ</sup>をもって人々の前で歌い<sup>タシゴワン</sup>

ながら中にある仏像、仏画を開帳していたと言われ、チベットにも仏龕を用いて唱ずるブータンと同様の遊行の僧<sup>マニバ</sup>が存在したとされる（註 21）。

いずれにしても、タンカが絵解きの方法として中心に仏教の主題を表現し、その周辺に関連する人物や光景が描き分けられる。その後しだいに発展したタンカは、必ずしも絵解きを目的としないから中心人物を化身として、その前身者や、化身を現じたもとの仏・菩薩とともに、その修道の至尊や師を上部に画き、現世の弟子や主な教化の場面などの関係者を小さく描き添える。

一方でテラコッタ像は、寺院の荘厳、寄進や個人の携帯用として日々の信仰で用いられ発展を見た。そのなかには前述した石積み法と同じようにスワートと東チベットのと図像的にその共通性を示すものもある。今日ではテラコッタの多くが泥塑製に姿を変え、ヒマラヤの文化圏各地で日常的に見ることが出来るようにしたのである。

[写真 9]



9-1 テラコッタ製の菩薩座像埴 左・型 右・成型品  
(スワート将来品)



9-2 テラコッタ製の菩薩座像埴  
(アムド将来品)

写真 9：テラコッタ製の菩薩座像埴

#### 4. 「結界」の建築、エピローグ

本稿では、ポタラ宮殿に見られる城塞風のイメージを「結界」の建築表現の流れとして概説した。ヒマラヤ文化圏各地とその十字路となった都市・ラサをまもるヒマラヤの山脈とその青蔵大高原は、天然の地理的閉鎖性をもつため、古代インドに誕生した仏教がチベットで国教化され仏教の受容から仏教衰退と共に行き場を失った密教と、そこに付随する僧侶、建築技術者、工芸家がチベットに新たな活躍の場をもとめヒマラヤの西と東を行き交い異文化交流で触媒の役目を果たした。

結果的にラサは、都市全体が環濠、城塞化されることは無いまま、日本とならぶアジア有数の大乘仏教の一大文化センターとなって、天空の世界遺産都市を形成したのである。

## 5. 註

註1：服部等作、勉誠出版、アジア遊学 43 号、ラサ・天空の世界遺産都市-プロローグ、2002 年、pp. 2-7 を参照

註2：私が実際に見た範囲で、ポタラ宮のように城塞風にそびえ立つような宗教建築は、ヒマラヤの各地にあるチベットの文化圏に共通して見られる。この他にラダック・レー王宮、ティクセ寺からラマユル僧院、ブータンのゾンもティンプーの王宮も類似の形式で造られているなど同じ建築表現である。またキリスト教建築においてもイタリアのアッシジ僧院が城塞風の建築例が同じイメージを見せる。

註3：広辞苑、三版、岩波書店参照、「結界」の意味は、①堂塔・伽藍の境域を定める事。②僧尼の過失を少なくするために一定の区域を制限する事、③寺院の内陣と外陣との間、または外陣中の僧俗の座席を分かつために設けた木柵、④帳場格子・一地[結界地]（仏）修業のさまたげとなる者の入ることを許さない土地。昔、高野山・比叡山など女人登山禁制地。とあるように、聖と俗の境界をより明確にすることを意味し「結界」を工夫した土地、環境を示している。

註4：ラトトリニエンツェンともいわれ、チベット二十七代目説もある。

註5：服部等作、勉誠出版、アジア遊学 43 号、ラサ・ポタラ宮を中心にしたヒマラヤ文化圏とその文化伝播、2002 年、pp. 8-27 参照

註6：Larsen & Sinding-Larsen-2001:Lhasa Atlas: traditional Tibetan Architecture and Townscape, Serindia Publications 参照、ラサは、漢訳の邏些（又は邏娑）や羅薩、喇薩に当てられたが、清時代の道光期(1821-50 年)に今日のラサの呼称が定着する。

註7：玄奘三蔵法師の大唐西域記で烏仗那国、現パキスタン西北辺境州スワートの地から<sup>バドマサンバツァ</sup>蓮華生・グル・リンポチェを迎えた。後のニンマ派の祖となる。

註8：「<sup>チベ</sup>雪有邦土（有雪国）なる地上の光天の王・大臣を主とせる記録<クリタユガの青年の喜宴>と名づけるもの」である

註9：西藏布達拉宮維修工程施工辦公室（編）-1994：西藏布達拉宮修繕工程報告、文物出版社、参照、中国政府が行ったポタラ宮殿の建築、文化財修理報告書である。

註10：ダルガイやシャコライの磨崖仏は、ともに釈迦牟尼仏陀の座像で、8 世紀頃の密教時代のものである。

註11：Jettmar, Karl, Thewalt Volkwer, - 1987:Between Gandhara and The Silk Roads;Rock-cavings along the Karakorum Highway-Discoveries by GermanPakistani Expeditions 1979-1984, Verlag Philipp Von Zabern. Mainz Am Rhein 参照、本資料では古代の交易路沿いの様々な磨崖の石彫りがある。

註12：Stein, M. A-1929: ON ALEXANDER' S TRACK TO THE INDUS Personal Narrative of Explorations on theNorth West Frontier of India, 参照、1924 年にスタインが行ったスワートにおける仏教遺跡調査で紹介されている。

註13：Marshall, J. H. , -1934:Taxila, vol. I-III. Cambridge University Press

註14：Tissot, F., Gandhara, Librarie D'Amerique Et D'Orient J. Maisonneuve, 1985, Fig.3-5 参照、写真では Jamal-Garhi が紹介されるが、筆者の見聞ではガンダーラにあるタクティバイをはじめ多数の寺院が、

該当する。

註 15：桑山正進：Shah-ji-ki Dheri 主塔の遷變、東方學報、京都第 67、1995、pp. 380—383 参照、末期様式として Shah-ji-ki Dheri の石積みに注目している。

註 16：Inghorl. H:Ghandahran Art in Pakistan, New York 1957 参照、Pl. 152、および 464 に表現される。Pl. 152 に表された 2 つの塔をもつ部市の城壁の壁は、乾燥させた土のブロック（ゲル）を用い、横に渡した梁で補強され、壁面には、時には<sup>ひさし</sup>庇のついた幅の狭い窓と三角形や十字形の矢狭間が点々とある。鋸型防壁は壁面のようにみえ、胸壁と笠石を載せたマーロンがついている。ラホール博物館、No. 1073、『史記』には、大月氏のもとにやってきた漢の張騫が張騫を謁見した藍市（藍氏・監氏）城・現在のクンドゥズに入った。この名は古代ペルシア語の Knhan-diz の音訳で城塞を意味するように市街の外周を城塞が取り巻いていたと考えられる。

註 17：西藏自治区文物管理委员会、昌都卡若文化、1985 参照

註 18：季富政：中国羌族建築、西南交通大学出版社、成都、1997 年、

註 17：J. E. van Lohuizen-de Leeuw, "New Evidence with Regard to the Origin of the Buddha Imag", South Asian Archaeology 1979, Leiden, 1981. 参照、初期のガンダーラ仏と見なす一群 2 2 例の浮彫彫刻を取り上げ、17 例のスワートのブトカラ I 出土像の浮彫が単独の仏像ではなく、仏陀の周囲に讃嘆する神々を配した説話的場面を構成している形式的・様式的な特徴を示していることから仏像のスワート誕生説をあげている。

註 18：頼富本宏：ビハール州ビクラマシーラ・歴史と仏像、インドオリッサ州の仏教遺跡参照、ビクラマシーラは、パーラ朝第二代のダルマパーラ王によって建立されて以来 13 世紀の初頭に破壊されるまで多くの密教の学僧を輩出しチベットに多くの影響を与えたとされる寺院である。回廊形式をといえ仏塔と祠堂を組み合わせた祠堂塔を中央におき、その四方に一辺 300m をこすビハーラ（僧堂）を備えた壮大な遺構である。仏塔には四方に大仏を配置し曼陀羅の形式をとる。

註 19：童明康、蔡敏-1991：古格故古城、上・下巻、文物出版社参照

註 20：山口瑞鳳：チベットの文化：以上 p. 332

註 21：奥山直司-1989：東北大学西藏学術登山隊人文班報告・チベット・曼陀羅の世界-その芸術・宗教・生活、小学館、イコンの園へ、パンコル・チョルテン研究序説より参照。



## 8. チベットの宗教空間- チベット仏教寺院境内の基本構成 -

中嶋 猛夫

### 1. はじめに

チベットの人々にとって毎日の生活の中に宗教活動は現在も活きていて、都市や田舎の町や村で様々な信仰対象を崇拝する姿を目にする。チベットには仏教伝来以前から岩と風の信仰がありタルチョ（祈祷旗）やマニ石を崇拝している。

本研究はチベットの民間信仰や寺院の建築物のみでなく、仏教寺院の境内構成の基本的パターンを調べ、祭事との関係を考察し、将来的には東アジアの宗教空間構成の重要な部分とする基礎的研究である。

### 2. 調査内容

ヒマラヤ山脈北部のチベット中央部（ウ・ツァン地方）と南部のシッキム地方の代表的チベット仏教寺院を調査対象とした。

#### (1) 調査概要

第一回調査：平成13年8月16日～25日

16日、四川、成都より空路ラサ着、ネタン石仏とネタン・ドルマ・ラカン、ラサ市内。

17日、セラ寺とジョカン（大昭寺）。

18日、終日、ポタラ宮。

19日、デプン寺、セラ寺、ノ布林カのショトン祭催事。

20日、ラサから約280kmの悪路、シガツェのタシルンポ寺。

21日、シャルー寺からギャンツェ。

22日、パルコン・チューデとギャンツェ市内。

23日、ギャンツェ城、豪農邸宅、農家等。

24日、ヤムドク湖を挟む約五千mの峠を2箇所越えラサ着。

25日、ラサから空路成都。

第二回調査：平成14年12月28日～平成15年1月4日

28日、ニューデリー着。

29日、天候不順の為シッキムへ着けず。

30日、ダージリング着。

31日、ゲーム寺院、カリンボンのドルピン僧院。

1日、ガントクのルムテック僧院、エンチェ僧院。

2日、ニューデリー着。

3日、チベットハウス、国立博物館。

4日、成田着。

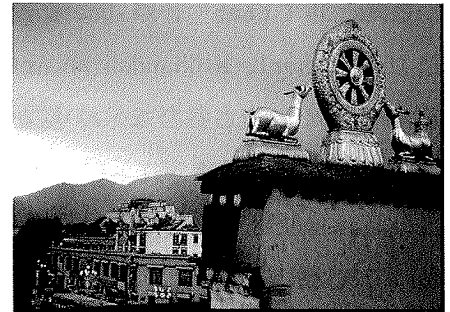


図-1 ラサ市内

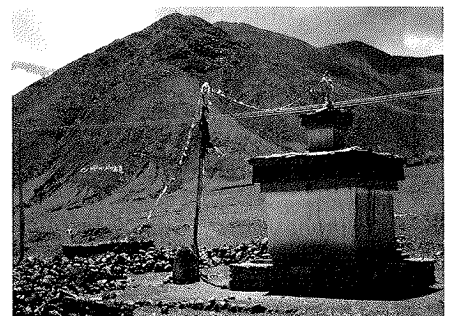


図-2 祠とタルチョとマニ石

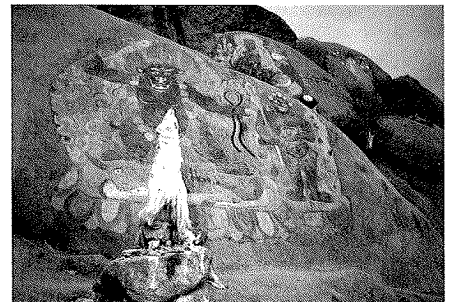


図-3 仏画の描かれたマニ石

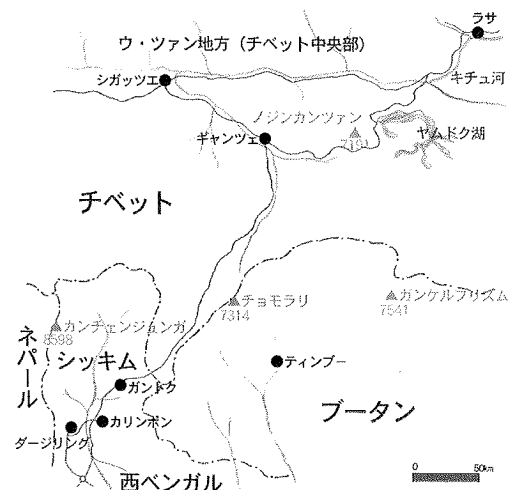


図-4 チベットの調査地の地図

## (2) チベット中央部（ウ・ツァン地方）

チベット人が居住しチベット文化圏と呼ばれる地域は北はモンゴルに近い敦煌付近から、南はインドのシッキム、東は四川省の成都、西はパキスタンのカシミール地方まで広域であり、一般的に1500m以上の高地で乾燥地帯でもあり生活条件は厳しい。

そのチベットの中心は首都的都市のラサであり、その周辺地方が中央部と認識され、そこはチベット仏教の中心地でもある。

### ① ジョカン（大昭寺）

ラサの旧市街の中心地の賑やかな場所にあり、チベットを統一し最盛期を迎えた吐蕃王朝のソンツェン・ガンポ王はラサに遷都し、六四七年に建造が始ったとされ、一方で王の死後に二人の王妃が建立したとも伝えられる。

寺のプランは回字型で、中央に主殿のジョカン寺と外側をトゥルナン寺が取り囲む様に建ち、その間のマニ車が並ぶ巡礼回廊（ナンコル）を参拝者は時計の針の右回り（コルラ）に巡回する。

中央の主殿は唐代の建築様式があり屋根は入母屋で金色に輝き、内部は僧侶たちが読経をする広間、正面に本尊の釈迦像、その他の彌勒、観音、薬師など様々な仏像が安置される仏間が広間を取り囲んでいる。

そしてジョカン全体の周囲にバルコル（八角街）と呼ばれる商店や露天に囲まれた市場の様な巡回路があり、参拝者がマニ車を回しながらコルラする。寺院正門は西向きでほぼ左右対称形で門前は巡礼者の五体投地（キャンチャ）の場。

### ② ポタラ宮

七世紀にソンツェン・ガンポ王が建てだしたと言われ、現在の建物は十七世紀に宗教と政治の双方の権力者になったダライ・ラマ五世の時代からで、1645年から50年ほどの時間を掛けてダライ・ラマの居室や政務の場の白宮（ポタン・カルポ）や宗教施設の紅宮（ポタン・マルポ）などの主要部が造営され、以降各時代ごとに増築されてきた。

ポタラ宮の中央にある紅宮は基本的に「回字」プランで四層になり歴代ダライ・ラマの豪華な霊塔殿と書く湯の仏堂が並び、壁面には極彩色の様々なマンダラが描かれている。

特に重要なのが聖観音堂（パクパ・ラカン）でダライ・ラマは観音菩薩の転生とされ、観音菩薩が住む所がポタラカ（サンスクリット語で普陀落山の意）であり、それ故にポタラ宮と言われる。

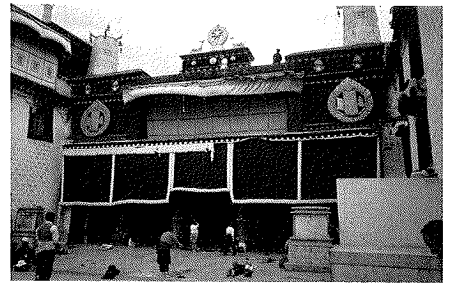


図-5 ジョカン正門前

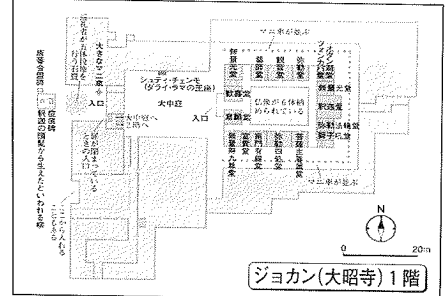


図-6 ジョカン配置図 \*



図-7 バルコルをカルラする参拝客

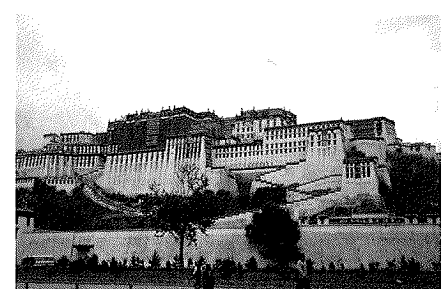


図-8 ポタラ宮南面全景

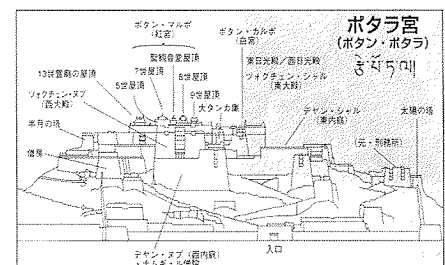


図-9 ポタラ宮立面図 \*\*

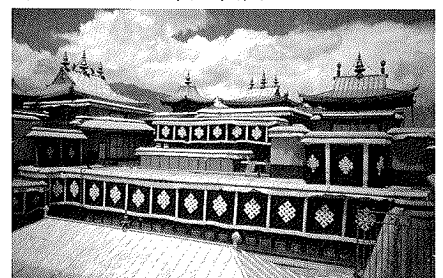


図-10 屋上の歴代ダライラマの廟



(約40m×30m)のご開帳イベントが盛大に行われた。

会場は寺院群の西の巨岩が立ち並ぶ岩場にあり小川が両地の結界となっていて展仏台は塔状の建築物ではなく山の斜面に鉄パイプを格子状に組んだ上に広げるようになっていて斜面は東南を向きなので朝日を正面に受ける演出効果であった。

タンカ前広場では奉納の仮面舞踏劇が演じられ、参拝者達は東の寺院群を巡拝し麓の露天の並ぶ広場へ下りて行く。

#### ⑤ ネタン・ドルマ・ラカン

ラサから西へ20kmほど離れた所にラカン（単立の小寺院）の典型ともいえるネタン・ドルマ・ラカンがある。

この寺の創建は、11世紀に西チベットのグゲ王が本場インドのベンガル地方より高僧のアテーシャを招来させ布教した事より始り、ゲルク派の元となるカダム派を築いた。

チベット仏教寺院の典型的プランの「日の字」型であり、南面する佛殿の前に石畳の中庭があり周囲を僧房が取り囲み南中央に山門がある。

佛殿中央に釈迦仏が鎮座し、壁面や天井は極彩色の仏画やマンダラで彩られているが、僧侶達の法事を行う場は南側の窓際の狭いスペースであった。

文化革命の時にチベット中の仏教寺院は大変な被害にあったが、ここは創建者のアテーシャがベンガル出身ということでバングラデッシュ政府の要請で無事に残った貴重な寺院となった。

#### ⑥ タシルンポ寺

チベット第二の都市シガツェ（人口45000人）にありゲルク派六大寺の一つ、ダライ・ラマとならぶパンチェン・ラマの居寺でタシルンポとはチベット語で吉祥須弥山の意で1447年ツォンカパの高弟により創建された。

この寺院において一番古いのが大集会堂（面積約580㎡）で鳥葬用の岩の上に建てられ、東側にはケルサン・キャムラという諸々の行事を行う中庭があり、中央に大きなタルチョ（祈祷旗）が立つ。

西隣にパンチェン・ラマ1～3世の霊塔堂が続き北隣には5～9世霊塔、4世は始めて阿弥陀如来の転生と認められたので西側に独立したクンドゥン・ラカンという金色屋根の建築物のなかに高さ11mの霊塔が鎮座する。

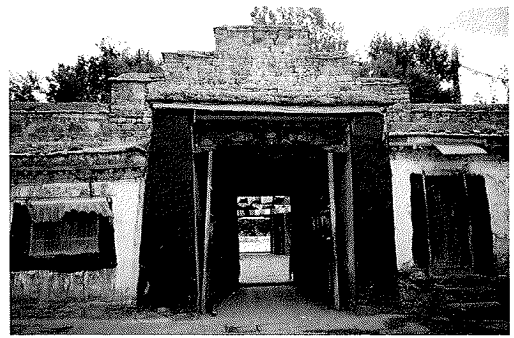


図-17 ネタン・ドルマ・ラカン山門



図-18 正面の佛殿と僧房に囲まれた中庭

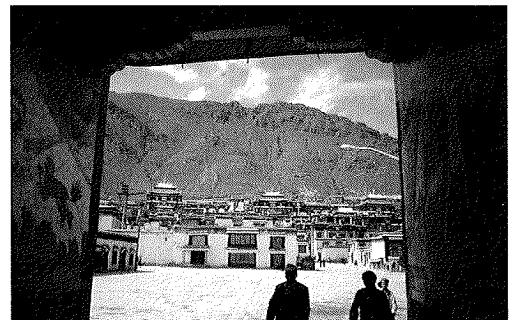


図-19 タシルンポ山門より主要伽藍

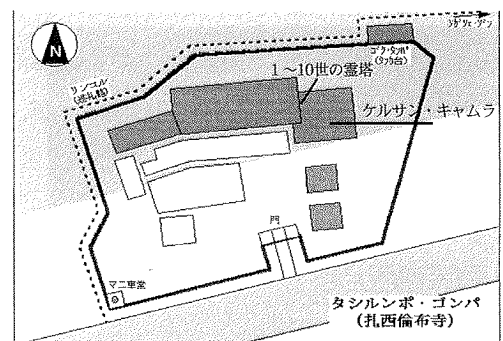


図-20 タシルンポ寺配置図 \*\*\*

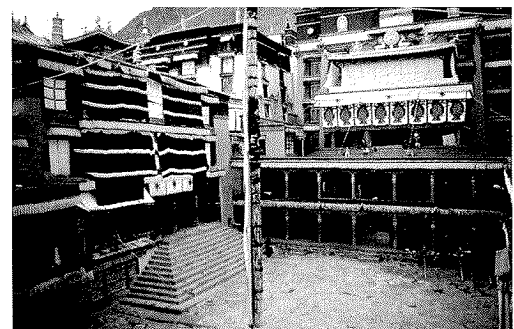


図-21 左、大集会堂とケルサン・キャムラ

続いて西側にパンチェン・ラマの住居ギェンツェン・ツウンポや高さ30mの大弥勒殿などが並ぶが、東端には1994年完成した10世塔殿があり、その東には巨大展仏台と広場がある巨大な僧院。

#### ⑦ シャルー寺

シガツェから東南のギャンツェ方面に20km程離れた、海拔4000mのチョンデという現在は小さな村の中にある寺院であり1087年に創建され、14世紀には町が繁栄し大学者プトン大師（シャル派を興した学者）が再建した建物でチベットと中国の元朝様式が混在した寺院である。

寺院の中心はシャルラカン大殿（佛殿）で基層は1500㎡のチベット式の「回」の字の内庭式大経堂で部屋の数49あり2800人の僧侶が居住可能、上層には前殿、正殿と左右配殿の四つの元様式の殿堂が並ぶ。

南面するシャルラカン大殿の前には二層の回廊（壁面はオレンジ色で諸処に吉祥紋が描かれている）で囲まれた矩形（約30m×30m）の石畳広場があり中央に大きなタルチョがそそり立ち、広場に対して南側回廊の山門は西寄りでシャルラカン大殿は東側に寄り南北の軸線がズレて左右対称形ではない。

#### ⑧ パンコル・チューデ（白居寺）

ギャンツェ城の西山麓の三方を山に囲まれた所にこの寺院があり、南の正門まえに門前町市街がある。

十五世紀にギャンツェ王により創建され、特定の宗派に属さず各派共存の学問寺として繁栄したが、文革以降荒廃して現在僧侶は五十人ほど。

正門を入ると正面に大集会堂（内部中央は大広間で僧侶達の勤行の場で正面の本尊は三世仏）とその背後の山腹にリンデン学堂が近年再建されていて、右手の山上には古い巨大な展仏台が残っている。

大集会堂の左手にはチベット仏教建築の秀逸仏塔のパンコル・チョルテンが現存し、威容をはなっていた。

この仏塔は1414年着工し十年後完成、八層十三階で37m基礎部は2200㎡、仏間が75室あり各々に密教聖典（タントラ）を表現する仏像、仏画、マンダラ（サンスクリット語で「本質を表すもの」「円」の意）がありチベット仏教美術の粋でありギャンツェ・クンブムとも言われている。

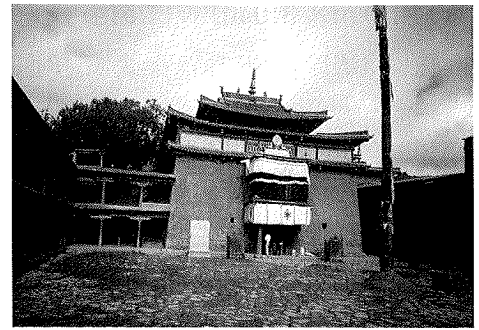


図-22 シャルラカン大殿

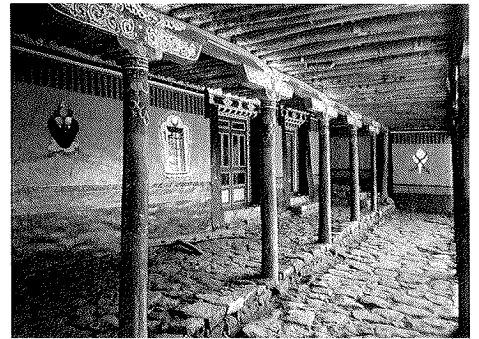


図-23 極彩色の回廊

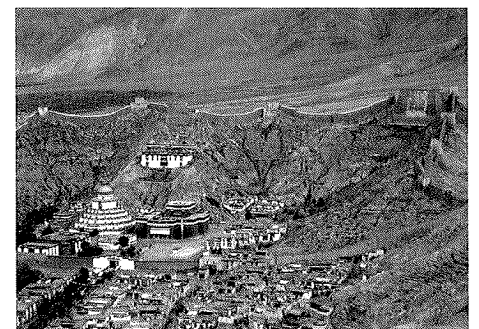


図-24 パンコル・チューデ全景

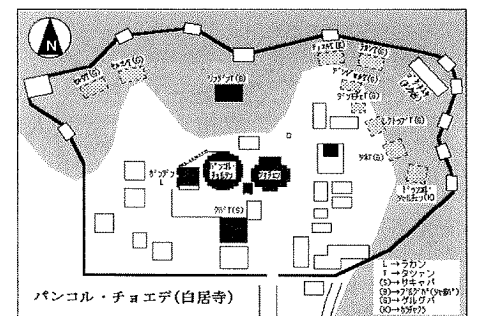


図-25 パンコル・チューデの配置図



図-26 パンコル・チョルテン



### (3) シッキム地方

ヒマラヤ山脈の南側の1000m以上の高地で、西にネパール、東にブータン、北はチベットの7～8000m級の山々に囲まれた溪谷地、シッキムの至る所からカンチェジュンガ（8586m）が見え、聖山として現在も信仰の対象となっている。

此の地域は夏でも高地故に20℃はめったに越えず、冬は南のベンガルの亜熱帯の影響で7℃以下には下らず温暖で過ごし易い。年間雨量は3000ミリもあり、緑も食料も豊富である。

歴史としては小数の山岳民族がいたが、17世紀にチベット族が移り住みシッキム王国を建てた。19席末にイギリス領インドに併合され20世紀にインド独立と共にシッキム州となる。

現在の人口は約40万人でネパール人（ヒンズー教）が半数を越すが、チベット仏教や文化は今でも活きている。

#### ① エンチェ僧院

シッキム州の州都のガントクは、北西にカンチェジュンガを仰ぐ山の斜面にあり、その北部の尾根上にエンチェ僧院はある、

チベット仏教のニンマ派で200年の歴史を有し、山の中腹に山門がありマニ車の並ぶ参道が続く、訪れた日は新暦の正月元旦だが祭礼を執り行っていて白い旗のタルチョ（祈祷旗）や五色のルンタ（タルチョに印刷されている馬の絵：風の馬）がはためいている下には様々な露天が店開きして賑わっていた。

山上に本殿（三層の黄色の宝形屋根、白と赤のツートンの壁、四隅に二層の小屋が埋め込まれるように一体化した独立棟）は建ち、南の前庭で祭事が催される。

広場の南には東西に長い僧房舎があり、各種の独立した建物が本殿を取り囲む様に並び、本殿の回りはコルラ（右回りの巡拝）路がある。

元旦の祭事は、本殿でお坊さんがお経を読み、砂マンダラを描き、広場に集まった行列と共に本殿をコルラして麓の村や町を練り歩き祝福を与えてもどってくる。

行列の先頭は、タルチョやタンカをかがげ、僧侶が並び、太鼓やチベットホルンの楽隊が続き、穀物を神輿に担ぎ、綺羅びやかな奉納舞踏衣装の行列のあと地域の人々が嬌声をあげながら楽し気に後につづいた。



図-27 聖山カンチェジュンガ

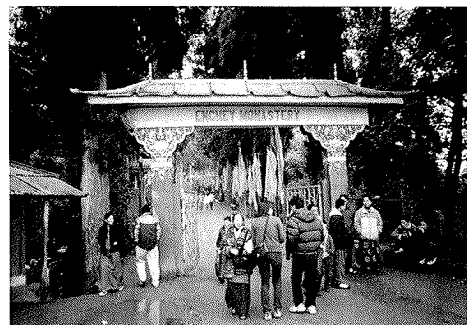


図-28 エンチェ僧院山門



図-29 エンチェ本殿



図-30 本殿前の広場



図-31 本殿をコルラする祭列

## ② ゲーム僧院

避暑地として、高級紅茶で有名な町のダージリング（標高2000）のゲーム地区にあり、黄帽子のゲルク派の僧院で正式名はサムテン・チョリング・ゴンパと呼び、1875年に建てられた。

メインストリートを折れ街路を抜けると鳥居的山門に出る、境内は山の斜面の狭い平坦地で山門と本殿の間に広場があり軸線はずれている、右は樹林でタルチョが立ち並び、左右と後ろに僧房等が建つ。本殿は二層独立宝形屋根で外壁は装飾があり内部は極彩色の仏画に飾られ、本尊は、弥勒菩薩（マイトレーヤ）。本殿の外部の右後背部にチベット式ストウーパ、入口の左右の壁にはマニ車が設置されている。本殿の両脇には高くはないがタルポチェ（祈祷柱）が立つ広場は駐車場としても使われてる。

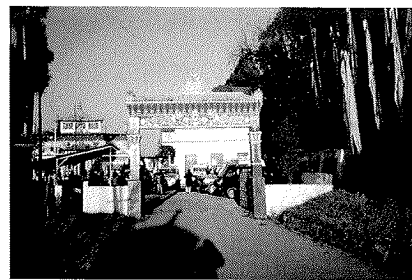


図-32 ゲーム僧院山門

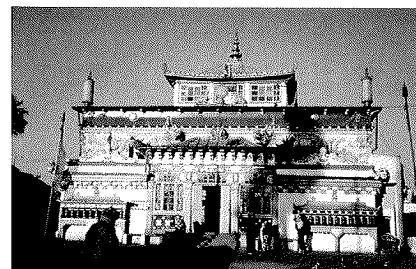


図-33 ゲーム僧院本殿

## ③ ドルピン僧院

ダージリングと州都ガントクの中継点のカリンボンの眺望の良い丘、ドルピン・ダラ・ヒルの頂上にあるニンマ派の僧院で、正式名はザンドック・ポダン・ゴンパで1972年の創建。

参道の坂道を登って行くとRC造の鳥居的山門があり、シンボリックなタルポチェが立つ広場は駐車場を兼ね、奥に三層RC造独立宝形屋根の本殿が建ち、堂内部の壁面はマンダラや仏画がチベット風に彩られ、立体マンダラもあり本尊はチベット仏教の創始者パドマサンババ。境内は広く平坦地で本殿の周囲は諸堂やチベット型ストウーパが並び、本殿左にも芝生の広場があり向かいに二階建ての大きな僧房棟などが建ち並ぶ。



図-34 ドルピン僧院山門と本殿

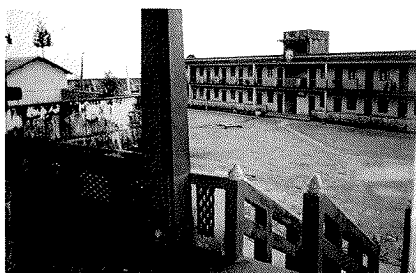


図-35 ドルピン僧院広場と僧房

## ④ ルムテック僧院

ガントク郊外にあるシッキム最大で約300年の歴史がある僧院で、カルマ・カギュ派のカルマパ法王の本山ともなっている。

カルマパ16世が1960年にチベットから亡命し、境内を整備し現在のチベット中央部様式の伽藍配置とした。

麓の溪谷にルンタで飾られた橋を渡ると第一の鳥居的山門があり、なおも曲がりくねった坂道の参道を登って行くと茶店と駐車場にたどり着き第二の装飾のある鳥居型山門が待ち受ける。

ここからはマニ車の並ぶ坂道の参道になり、100mほど登ると白壁の回廊のチベット中央部様式の主要伽藍に着く。

正面の赤い山門前に高いタルポチェの立つ小広場があり、山門を入ると正面に四層陸屋根の大きな本殿と石塔の立つ石畳の広場が広がり、本殿の後背部に僧房、学舎などが並び建つ。



図-36 ルムテック僧院山門



図-37 ルムテック僧院本殿

### 3.まとめ

#### (1) チベット中央部の仏教寺院

チベットの仏教寺院は大別してラカン（小寺院、祠堂）とゴンパ（僧院）とになる。

##### ① ラカン

チベットの町中や高原、山上に孤立して建てられていて、庶民が日常お参りに来る所で、基本的には陸屋根の農家と同じ形態。

プランは漢字の「日の字」で南面し下部の口部は、中央に山門のある回廊や僧房で囲まれた石畳の前庭（中庭）で上部がお堂（仏殿）で奥に仏壇があり、中央に本尊を祀り周囲に諸仏を配置し、その前面は僧侶達が読経や法事を行う広間で、周囲の壁には極彩色の仏画やマンダラが描かれて、僧侶は50人は越えない。

##### ② ゴンパ

大規模な寺院で僧侶は何百人もいて僧院とよばれ、中心のお堂は大集会場（ツォクチェン）で規模も大きい基本プランはラカンと同じである。その周囲にはラカンと同じ基本プランの顕教や密教など多種の学堂（タツァン）や多くの僧坊（カンツァン）が取り囲み、都市のような景観を造りだしているが整然とは配置されてはいないが全体を塙で取り囲んでいる。

#### (2) シッキムの仏教寺院

宝形屋根の本殿（仏殿）が独立して建ち、回廊に囲まれた中庭形式の「日の字」型ではなく、鳥居型の山門や諸堂がゆるやかに周囲を取り囲み境内を構成して外塙はない。

本殿は四隅に小堂が組み込まれた（エンチェ僧院）プランが古い様式で、近年建て替えられたグーム僧院やドルピン僧院にも変形して残っている。

シッキム寺院で特筆されるのは、標高8598mのカンチェジュンガを聖山として遥拝する場に建設されていることである。

#### (3) 両地方の境内構成比較考

同じチベット仏教寺院で隣接する二つの地域でありながら、上記のように大きな差が出来たことは調査して驚きであった。

その理由には二つの事柄が類推される、第一には「気候の差」でチベット中央部は乾燥地で年間雨量200mm前後で、シッキムはベンガル湾の熱帯モンスーンの影響で3000mmを越す雨量があり、前者は陸屋根で後者は宝形屋根が必要となる。

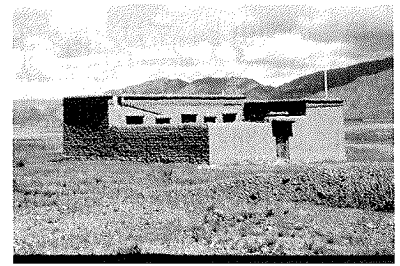


図-38 陸屋根の農家

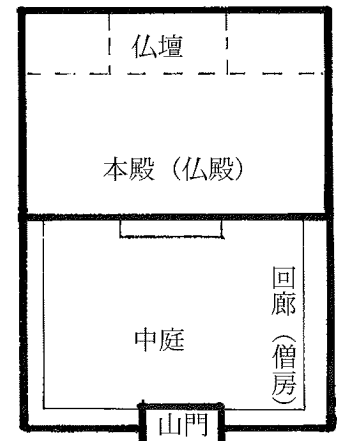


図-39 「日の字型」プラン

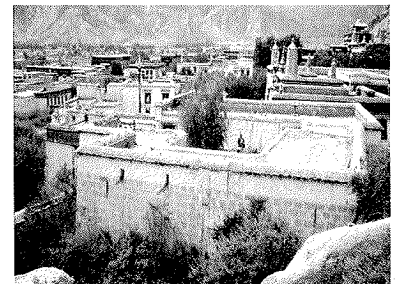


図-40 ゴンパ（セラ寺）



図-41 エンチェ本殿と諸堂

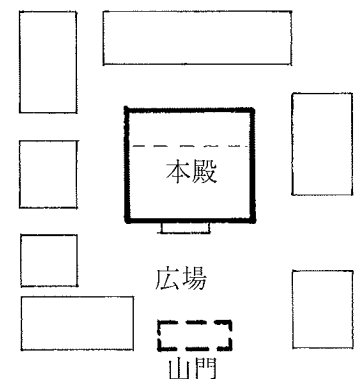


図-42 独立型ゴンパのプラン



第二の理由としては「歴史の差」であろう、チベット中央部は豊かな土地ではなくチベット族同士ほかモンゴルなど異民族との紛争により囲われた中庭が農家から寺院まで必要となり、一方のシッキムは豊かな農産物に恵まれ、高山に囲まれた溪谷地で外敵との争いがなかった事が現在の差となっているであろう。

#### (4) 日本との比較

日本の仏教寺院は中国江南の影響が強く、瓦屋根の建築物は外見的にチベットとは異なるし、基本プランの「日の字」が無い、だがゴンパの境内構成の要素や立地条件、巡拝路などで類似パターンが見受けられた。

京都の寺院では弘法大師の密教系で当てはめると、東寺は平坦地で平安京の都市計画的な立地で関係性は少いようだ。

醍醐寺は修験道の本山で、山麓に位置し、背後の山上に岩場の修行場があり奥の院となっていて諸条件が合う。

また、清水寺も音羽山の中腹にあり本堂は岩場の上に建ち、参拝者は境内を山門から三重の塔、本堂、音羽の滝、紅葉谷と右回り（コルラ）巡拝する形式である。

#### 4. 後記

今回の調査研究でチベットの仏教寺院の境内基本構成を多少とも明らかにしたが、調査例も少なく今後の継続研究の必要性和精密な測量調査も感じた。

少ない事例ではあるが価値ある発見もあり今後の可能性は有りそうなので次のステップに繋げル予定である。



図-43 チベット丘陵部

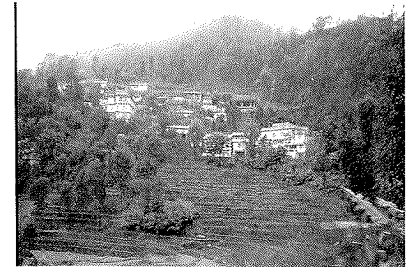


図-44 シッキム段々畑



図-45 京都、清水寺伽藍

註：図版の\*、\*\*は同マークの参考文献より掲載、\*\*\*は高木辛哉氏提供。

#### 参考文献

- \*「チベット」橋本好和ほか著、1999（株）ダイヤモンド社 ◎「日本古寺事典」1979 百年社
- \*\*「チベット」長田幸康ほか著、2000（有）旅行人 ◎「ラサ：アジア遊学42」2002勉誠出版
- ◎「チベット文化史」Snellgrove&Richardson, 奥田直司訳1998春秋社
- ◎「西藏歴史文化辞典」1998 西藏人民出版社
- ◎「中国蔵式建築芸術」楊嘉銘ほか1998四川人民出版社
- ◎「中国西藏寺廟」2001外文出版社 ◎「チベット天界の建築」友田正彦1995INAX出版
- ◎「チベット族の美術と芸能：アジア遊学23」2001勉誠出版
- ◎「Sikkim」Das & Ray, 2001, Permanent Book
- ◎「インド建築案内」神谷武夫、1996、TOTO出版
- ◎「旧シッキム王国とダージリング」2002、西遊旅行
- ◎「Sikkim & Bhutan」2001, Nest & Wings

## 9. PRAYER – FLAGS AND THE WIND – HORSE OF GOOD FORTUNE

Michael Willis

As any traveller to the Himalāyas will know, Tibetan prayer-flags appear almost everywhere --- on high mountain passes, on temples, on monasteries, on practically every domestic building in a Tibetan settlement. The weary pilgrim, coming to Buddhist places in India from far away, is always welcomed by prayer-flags fluttering happily in the hot sun. They are always numerous and faithfully renewed. A special feature of prayer-flags is the extensive writing that is printed on them. Most people, however, never read this writing. This is surprising given the ubiquity of prayer-flags, the way in which they are connected with every holy place and the degree to which they are integral to festivals of annual renewal.

A relaxed attitude about prayer-flag texts among Tibetans has been matched by a certain inattention to the matter on the part of modern scholars and students of the Tibetan tradition. While prayer-flag festivals have been described and the symbolism of the flags and their colours closely explained, the text and accompanying images have been ignored. As this seems to be a notable and interesting gap in our knowledge of prayer-flags, not to mention popular culture in general, we decided to look at some old examples to see if the text or texts can help us better understand the meaning of this widespread phenomena. We have used the collection in the British Museum as our reference point. In the museum there is a small collection of old carved wood-blocks, some of which were once used to print prayer-flags. One block which is well-preserved is illustrated here (Figure 1). The block probably dates to the late nineteenth or early twentieth century. It is carved on one side and has eleven lines of text in Tibetan script (འཕགས་ཡིག་). The text reads as follows:

ལྷ་མ་རྒྱུ་ལྷ་མ་རྒྱུ་ལྷ་མ་རྒྱུ་ལྷ་མ་རྒྱུ་  
 ལྷ་མ་རྒྱུ་ལྷ་མ་རྒྱུ་ལྷ་མ་རྒྱུ་ལྷ་མ་རྒྱུ་  
 ལྷ་མ་རྒྱུ་ལྷ་མ་རྒྱུ་ལྷ་མ་རྒྱུ་ལྷ་མ་རྒྱུ་  
 ལྷ་མ་རྒྱུ་ལྷ་མ་རྒྱུ་ལྷ་མ་རྒྱུ་ལྷ་མ་རྒྱུ་  
 ལྷ་མ་རྒྱུ་ལྷ་མ་རྒྱུ་ལྷ་མ་རྒྱུ་ལྷ་མ་རྒྱུ་  
 ལྷ་མ་རྒྱུ་ལྷ་མ་རྒྱུ་ལྷ་མ་རྒྱུ་ལྷ་མ་རྒྱུ་  
 ལྷ་མ་རྒྱུ་ལྷ་མ་རྒྱུ་ལྷ་མ་རྒྱུ་ལྷ་མ་རྒྱུ་

In the transcription we have preserved the physical position of the four animal names at each corner. Before turning to these names and their significance, we should like to discuss and translate the text itself. This text draws on diverse sources, combining Sanskrit invocations with Tibetan sentences and typically Tibetan blessings. At the beginning there is, first of all, a series of Sanskrit invocations or *mantra*-s. Using the British Museum print given in Figure 1 as our standard, we can read following: *om ā hūṃ* | *om vāgīśvarimuṃ* | *om mañipadme hūṃ* | *om vajrapāṇi hūṃ* | *om ā marāṇijīvantiye svāhā* | *om tāre tuttāre ture svāhā* .

The translation of *mantra*-s is a precarious undertaking for many reasons but some attempt at commentary is not out of place in an attempt to position the text within the Tibetan Buddhist tradition. The first *mantra*, *om ā hūṃ*, is a general invocation, the sound ‘ā’ in Sanskrit being an expression connected with the process of sudden recollection or revelation. The *mantra* occurs frequently on ritual amulets, book covers and other objects. It has been interpreted in a number of ways, perhaps the most convincing being the sound symbolism connected with Prajñāpāramitā, the Goddess of Supreme Wisdom. All the holy texts, according to this idea, can be reduced to the single sound ‘ā’ because this sound stands at the beginning of the alphabet and is the starting point for all other sounds. It is thus the basis for all combinations of sound and all words that a text might contain. So every text, and indeed all knowledge, ultimately rests on the first letter of the alphabet.

This idea is expanded in the second *mantra*. This is addressed to Vāgīśvarī, speech in the feminine, that is Sarasvatī (འཇམ་དབྱང་ཙན་མ་), the goddess of learning and prophetic song. Her presiding Bodhisattva is Mañjuśrī, in this case Mañjuśrī as Mañjughoṣa, ‘he whose song is sweet’ (འཇམ་དབྱང་ས་ also འཇམ་དཔལ་དབྱང་ས་). The connection is confirmed by a number of forms and epithets of Mañjughoṣa: he is regarded as the king of speech (སྤྱ་བའི་བྱུང་པོ་ or སྤྱ་བའི་ལྷ་) and one of his forms is *aṣṭabhujadharmadhātuvāgīśvara*, i.e. ‘the eight-armed Vāgīśvara, lord of speech, whose essence is dharma’. The ‘lion of speech whose song is sweet’ (འཇམ་དབྱང་ས་སྤྱ་མེང་) is testified as a name of Vāgīśvara and this was apparently understood as Mañjughoṣa to judge from the Tibetan wording.

The third *mantra* is the celebrated *om maṇipadme hūṃ*, a subject which has been the subject of much discussion and, we might add, fanciful speculation in popular western writing. Without going into the technical details, we may note that from at least the ninth century Tibetan grammatical works take the *mantra* to be an example of the vocative case. Grammatically speaking the *mantra* thus addresses Maṇipadmā, the goddess of the six-syllabled knowledge, specifically a goddess known in Sanskrit as Ṣaḍakṣarī Mahāvidyā. Her presiding Bodhisattva is Avalokiteśvara. The fourth *mantra* is quite simple in that it directly names Vajrapāṇi (རྩ་མེ་འཆང་).

The fifth *mantra* on our prayer-flag is *om āmarāṇijīvantiye svāhā*. This is traditionally said to be an invocation of Amitāyus, the Buddha of Infinite Life (ཆེ་དཔལ་མེད་). The word *jīvantiye* is perhaps addressed to Tārā who is well-known as a goddess who grants longevity and protects devotees from deadly peril. Through a number of popular stories, Tārā is linked to Avalokiteśvara within the divine family of Amitābha. Now Amitāyus is none other than Amitābha in his subtle ‘enjoyment body’ (*sambhogakāya*) which helps explain why this particular *mantra* is usually described as belonging to Amitāyus. The last *mantra* on our prayer-flag, *om tāre tuttāre ture svāhā* is a very familiar one. This invokes Tārā directly together with *tuttāre ture*, words that appear frequently the popular hymn to the goddess known as *Homages to the Twenty-one Tārās*.

These comments on the *mantra*-s which open the prayer-flag text clarify the organisational structure of the opening invocations. Each invocation touches on the central religious concerns and divine figures of Tibetan Buddhism, that is to say, the wisdom of Prajñāpāramitā, the knowledge of Mañjuśrī, the compassion of Avalokiteśvara, the power of Vajrapāṇi, the long life of Amitāyus and the protection of Tārā.

After the opening set of invocations, there is a mixed Tibetan and Sanskrit portion. Because this contains *mantra*-s, an exact translation is not possible but the general intention seems to be this: 'In this [i.e. in the domain of the deities just invoked] let everything expand, let everything be brought together.' This would appear to be a call for spiritual balance: the powers of development, growth and purification which have been released by the *mantra*-s need also to be appropriately contained and regulated.

The concluding four lines of the text are in simple Tibetan. This takes us to the main purpose of the prayer-flag text. Taking the verb *sKye-pa* (སྐེ་པ་) as intransitive, we can translate the key sentence as follows: 'May the life, happiness, might and the wind-horses [of good fortune], increase for he who is endowed with a retinue and wealth, the man born in the year [blank].' In the wood-block print there is a space before the word 'year'. Looking at the original wood-block in the British Museum we found a small gap cut into the wood at this point. This means that a piece of wood could have been carved the appropriate year and then inserted into the hole. This would have allowed the block to be 're-cycled' and used for any year according to circumstances.

Finally we can turn to the closing part of the text. The first phrase 'in eight' (ཅུ་རྒྱུ་ལྔ་) needs to be taken separately. The meaning is not immediately obvious, the phrase being some kind of abbreviation. The best explanation is to say that this refers to the 'eight auspicious things'. Exactly what constitutes the eight auspicious things varies from text to text but in Tibetan decorative art and wood-block prints the eight auspicious things are remarkably consistent. They consist of the royal parasol, the eight-spoked wheel, the endless knot, the victory banner, the two fishes of happiness and utility, the vase of plenty, the lotus and the conch-shell. These items actually appear on many prints. So our prayer-flag text is substituting a written phrase for a

visual representation of the eight auspicious emblems. We will see this again when we turn to the visual imagery of the prayer-flag. At the very end, the text express typically Tibetan concerns when it says: 'Let the crops be good! Let good fortune prevail!' Wishes for good luck and good fortune appear at the end of many printed and written texts. Another phrase that sometimes appears at the end of prayer-flag texts, but is not included in the British Museum prints illustrated here, is ལྷ་རྩལ་ལོ་ 'May the gods be victorious!'

Having dealt with the basic themes in the text, we can turn to the visual imagery. In the centre of the print is the prayer-flag's most characteristic feature --- the 'horse of the wind'. It is this horse that gives the flags their Tibetan name, 'Lung-Ta' (ལུང་ཏ་). The word, as we have seen, appears in the text itself. Although this is the most common spelling of the term, there is one important variant. On a second wood-block in the British Museum we find the word *kLung-Ta* (ལུང་ཏ་ see Figure 2). Although the pronunciation of these two words is the same in modern Tibetan, there is a difference in meaning: the first is a 'horse of the wind', the second a 'horse of the stream or channel.' Tibetan *rLung* (རལུང་) refers back to words in Sanskrit like *vāyu* or *marut*, which stand for the wind and wind-god. Tibetan *kLung* (ལུང་) refers to *nadī*, the Sanskrit word for stream or channel. These two meanings seem very different. Is there any way to resolve this apparent contradiction? The problem can be tackled by looking to words which combine both meanings. The best candidate is the Sanskrit verbal root  $\sqrt{pū}$ . Words based on this root designate flowing, cleansing and moving or blowing, especially in a purifying fashion. The basic idea is that purification involves a flushing or blowing away of impurities. This can be applied equally to something abstract or to some sort of material object. So the Sanskrit verb  $\sqrt{pū}$  can describe the purification of a sacrificial fluid as it flows through a strainer, the clarification of the mind as it is purged or cleansed of impediments and the winnowing of a crop as the husks are blown away in the breeze. That the rich potential of this verb found its way into Tibetan is shown by such words as *rLung gi Bu* (རལུང་གི་བུ་), a translation of Sanskrit *pavanaputra*, the 'son of the wind', an epithet of Hanumān. The key point is that little distinction can be made between 'blowing' and 'flowing' --- whether impurity is blown away or flows away makes little difference in the end. The only word in English

which seems to combine these two meanings is 'swoosh'. Whether this colloquialism clarifies or confuses is another matter.

Having resolved the question about the 'flowing breeze' of purification, we might well ask why this should be connected with a horse. An answer lies in the high place held by the horse in the civilisation of ancient India. There the horse stood at the centre of the *aśvamedha*, an elaborate royal sacrifice used to transform a local ruler into a universal king or 'Cakravartin'. The whole business of violent sacrifice was of course rejected in Buddhism and the Buddha's teachings made clear that there were two paths open to a great man: he could turn the wheel of sovereignty and become a universal king or, following a different course, turn the wheel of Dharma as an enlightened being. Now when the Buddha, as a young prince, decided to pursue the religious path he mounted his horse and rode quietly away from the royal camp --- away from a life of pleasure and power toward a career of asceticism and spiritual teaching. When the Buddha at last reached the forest, he sent his horse and groom back to the palace, an act which showed he had renounced his connections with kingship. The horse was a key symbol in the 'Great Departure' for a very simple reason: a man without a horse could not perform a horse sacrifice and could never become a universal king. In the Buddhist setting, then, the horse was not only emblematic of the 'Cakravartin' but also of the Buddha's renunciation of that high social position. This tension between Buddha and emperor, the paradox that the same person could be one or the other, became a common theme in Buddhist history. The 'king of the law' or *dharmarāja* was a description which could be applied to the Buddha or, equally, to a righteous ruler like Aśoka and those who followed his example. In Tibet, the word *dharmarāja*, translated into Tibetan as རྒྱལ་པོ་ལྷན་པོ་, is often used to describe the Yarlung emperor Songtsen Gampo (སྟུང་བཙན་ལྷན་པོ་).

Returning from these rather basic points of Buddhist thought and history to prayer-flags, we can see that the horse in the centre carries a large object surrounded by flames. This radiant 'thought gem' or *cintāmaṇi*, known in Tibetan as the precious wish-giving jewel (ཡིད་བཞེན་རྫོང་བྱུ་). Now just as the word 'Jina' or 'Victorious One' can be applied to a triumphant king or a spiritual conqueror like the Buddha, so the horse and gem can represent



Fig. 1-1 Prayer-flag (Note1)

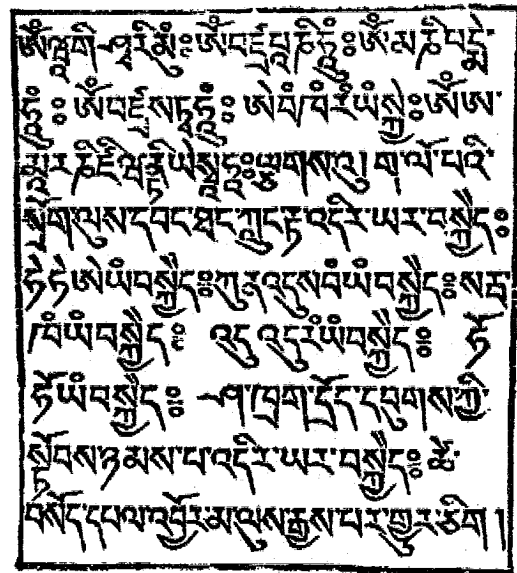


Fig. 1-2 Prayer-flag (Note2)

Fig. 1 Wood Block Prayer Flag



Fig. 2 Prayer-flag (Note3)

Note1: Prayer-flag. Modern print made from a nineteenth-century wood-block in the British Museum. Schmitt-Meade Collection, 1992. 12-14.110 (14.9 x 22.6 cm)

Note2: Prayer-flag text. Modern print made from a nineteenth-century wood-block in the British Museum. Schmitt-Meade Collection, 1992. 12-14.108 (14.7 x 15.7cm)

Note3: Prayer-flag. Modern print made from a nineteenth-century wood-block in the British Museum. Schmitt-Meade Collection, 1992. 12-14.109 (22 x 14.9 cm)



supreme achievements in both the worldly and spiritual realm. In worldly affairs, the gem is a simple representation of wealth and the fulfillment of desire. The things wished for are named in the prayer-flag text --- life, happiness, might and good fortune. These are granted by the wish-giving jewel to those who can control the jewel, the man, as the prayer-flag tells us, who is endowed with a retinue and with wealth. In a traditional society, the most powerful person was the king. He had the most wealth, largest retinue and greatest capacity to fulfill his desires. And in the circle of ancient kings the most important was the 'Cakravartin' or universal monarch. As we have seen, the horse was a key emblem of this supreme ruler. So the horse and gem in the centre of the prayer-flag can be taken to represent the Cakravartin together with the wealth and power that came with this position.

In contrast or in addition to these royal associations, the radiant jewel can also refer to the precious character of the 'triple gem' or *triratna* --- the Buddha, his teachings and his monastic community. These things also bring fulfillment. But in this case fulfillment, a truly permanent rather than fleeting fulfillment, comes not by pursuing desire but by bringing it under control. The precious knowledge of the Buddha is the means by which this can be achieved. If the prayer-flag imagery is seen from this perspective, then the horse represents the support which a patron, preferably royal but in any case rich and powerful, can offer the Buddha, Dharma and Saṅgha.

Aside from the horse, another key feature of prayer-flags are the names of various animals which appear in each corner. At the top we find tiger (ཁྲ་) and lion (མེ་ for མེ་ལོ་), at the bottom Garuḍa (ཁྲ་) and dragon or *nāga* (འགྲ་). In the second wood-block print to which we have drawn attention, the written names are replaced by actual pictures of the animals (Figure 2). As we have already seen, the substitution of words for images and images for words is a common feature of Tibetan prints. The meaning or symbolism of the four animals is much debated and in traditional circles there seems to be no set opinion about what these animals might mean. Some say that the wind-horse and the four animals are the five elements: earth, air, water, fire and space. Others say that the four animals are emblems of the warrior divinities of the ancient Tibetan clans or perhaps symbols of the four cardinal points. The reason for this disagreement seems to be the great

antiquity of prayer-flags and the fact that they have come to mean different things to different people at different times.

Some useful insights into this and related historical problems can be found in an unexpected corner of the Buddhist world --- early Japan. Because Buddhism was introduced into Japan and Tibet in the same period, a comparison between the two countries in the seventh and eighth centuries is not unjustified. This is particularly so because these centuries were a remarkably cosmopolitan period, a time when a host of people and luxury goods moved from east to west and west to east. In addition to commercial traffic along the silk-road, a profound exchange of ideas was also taking place --- the steady transmission of Buddhism from the heartland of north India to Central Asia, Tibet, China, Korea and Japan. This transmission was driven forward by the cultivation of language-study among the Buddhist élite. Their goal was the translation of available Buddhist texts into the languages of central and eastern Asia and, more particularly, the application of the knowledge and life-ways which these texts contained. The ability to communicate sophisticated ideas in different tongues did much to facilitate international movement and trade. To put the matter another way, without a desire to transmit Buddhist knowledge, trade would not have been harnessed as an economic engine to advance the Buddhist cause. The self-conscious internationalism of the age was openly advertised at Samye, the first Buddhist temple in Tibet, which was built in three different styles as a way of defining a new pan-Asian dispensation which transcended established boundaries of region, clan, ethnicity and state.

These historical circumstances provide a basic framework for assessing a series of murals found in two tombs near Asuka, the oldest Japanese capital. The tombs, known as Takamatsuzuka and Kitora, consist of underground rectangular chambers. On the ceilings of these chambers are stars, constellations and a representation of the ecliptic; on the four walls below are figures in procession and, at each cardinal point, a mythological animal. These animals consist of a green dragon (on the east), a white tiger (on the west), a red phoenix (on the south) and a dark tortoise encircled by a snake (on the north). As will be immediately apparent, there is a correspondence between these four animals and those on Tibetan prayer-

flags. Taking the Garuḍa and snake as a Tibetan version of the tortoise and snake, we can readily see that the only difference between the two sets is the red phoenix which, in the prayer-flag, has been replaced by a lion. This may have been used to indicate the snow-lion and the Himālayas which guard the southern flank of Tibet. The similarities and differences between the two schemes is clear when shown in graphic form (see Figure 3-4).

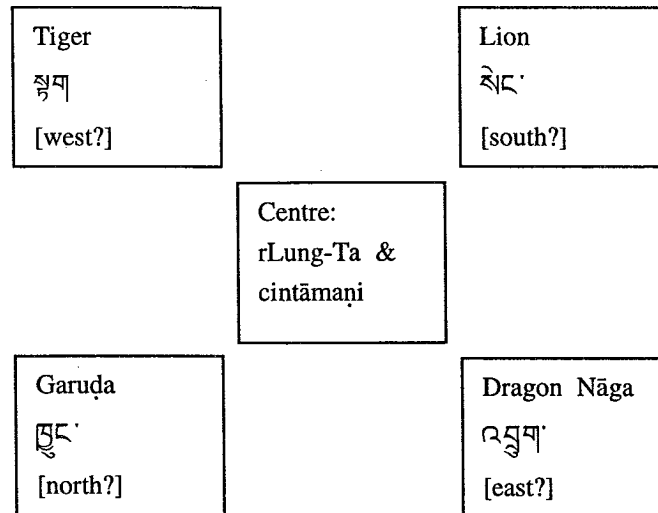


Figure 3. Arrangement of animals in Tibetan prayer-flags.

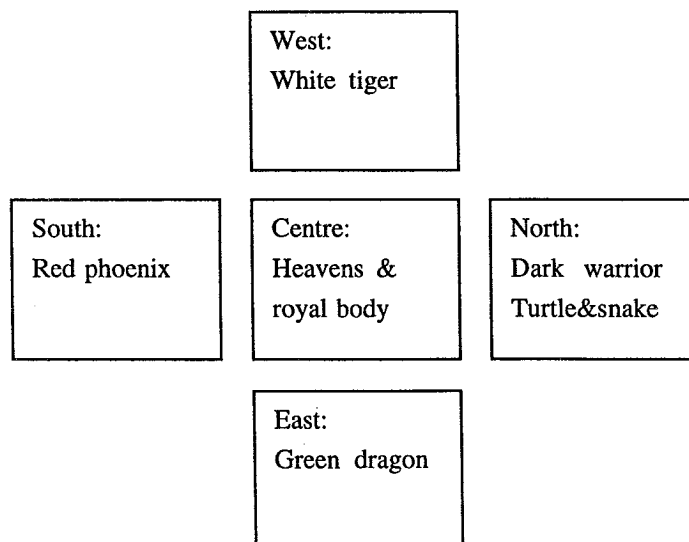


Figure 4. Arrangement of directional animals in Asuka tombs.

Now the position of the animals in the Asuka tomb shows that they are part of a cosmological scheme: the stars above represent the canopy of heaven, while the animals on each side indicate the cardinal points. This is confirmed by the actual position of the animals and by the association which each has. The 'dark warrior', for example, is the deity of the north and presides over the seven celestial houses of the northern direction. In the centre of tomb would have rested the body of the prince for whom the tomb was built. The symbolism is not difficult to understand: the royal person lies in the centre of the universe, watched over by heaven and protected on four sides by the presiding deity of each quarter.

Beyond their use in tombs, the four animals at Asuka were also employed on royal banners (Jap. *suzaku*). These banners are said to have been used to from 701 by emperor Mommu as accessories in the royal enthronement ceremony. They were also used to celebrate the new year. Both usages are important for understanding prayer-flags. The use of banners with directional symbols for royal enthronement is thematically related to the iconography of the early tombs. The point is that the royal figure, in both life and in death, stands at the centre of a cosmos over which he rules and by which he is protected. This confirms our suggestion that the 'wind-horse' and 'precious gem' in the centre of the prayer-flag are at once royal and sacral emblems. The use of the Japanese banners to celebrate the new year is equally revealing. Although we have not discussed Tibetan ritual practice with regard to prayer-flags (a complex and separate issue) we can note that the usual custom is for prayer-flags to be raised at the new year.

The Japanese material allows us to draw some useful conclusions. We are not, of course, suggesting that there is any Japanese influence in Tibet or Tibetan influence in Japan. Rather it appears that the use of directional animals in both countries is derived from an old Chinese system which may go back to the Han dynasty. The Japanese faithfully replicated the original while the Tibetans subjected it to a dynamic process of adaptation, adding not only Indian elements but several features of their own. The continuing elaboration of the theme in Tibet, and rich meanings applied to animals, is shown by modern amulets. Some of these are shaped like typical *maṇḍala*-s with a lotus in a square. In each corner of the square are the following animal

names: sheep (ལྷ་ཁྱེ), dog (ཁྱི), ox (ཁོང་) and dragon (འབྲུག་). These are known as the four fighters in Tibetan astrology and are placed at the four corners of calendar charts, thus controlling the cardinal positions.

If the animals on Tibetan prayer-flags represent an appropriation of the Chinese system of directional creatures, which seems likely, then the whole arrangement could be understood as a microcosm of way in which Buddhism was imposed on Tibet. According to well-known legends, one of Songsten Gampo's queens perceived the form of a ogress in the landscape of Tibet. In order to subdue her, Buddhist temples were built on key parts of her body. The heart in the centre became the site of the Jo Khang in Lhasa, the royal capital. Other temples were built at four points: Tradruk (south-east), Katsel (north-east), Yeru Tsangdram (north-west) and Rulak (south-west). This formed the first or inner circle of subduing temples, further circles and buildings being constructed to pin down the outer limbs, hands and feet. The association of the inner circle with the four animals of the directions is confirmed by a story explaining the name of Tradruk (ཁྲ་འབྲུག་). The place was apparently named after a falcon (ཁྲ་) conceived by Songsten Gampo to control the dragon (འབྲུག་) which presided over the site. Although the story, in typical Buddhist fashion, has interpreted the dragon as a *nāga* or serpent king who had to be controlled and turned onto a protector, there is little doubt that the legend associates the dragon with the south-eastern quadrant, the same position the dragon occupies in prayer-flag prints. The prayer-flag, from this perspective, becomes a cosmological map of Tibet. In the centre of the country is the capital Lhasa where we find the precious jewel of Buddhism supported by the royal horse of good fortune. In the corners are the four regents of the directions, each represented by a fierce animal who has been subdued and brought into the service of Buddhism as a protective guardian. All the space in between is filled with writing showing how the entire land has been covered with text --- Tibet seems to be totally inscribed with wishes for prosperity, auspiciousness and good fortune. These wishes are granted by the approachable and compassionate deities who are invoked with the *mantra*-s that appear in the opening lines of the prayer-flag text. Like so many ordinary things, prayer-flags are mundane only in appearance. Close inspection shows that compressed into the flag's small square is the whole vision of Buddhist Tibet and much of its history.

## 10. 云南的藏族舞蹈

刘金吾

云南藏族主要聚居在迪庆藏族自治州的中甸、德钦、维西县。其次在丽江、洱源、贡山、宁蒗、大理等市县有零散分布。藏族先民在汉文史籍上曾称为“吐蕃”，自称“博”。唐初，西藏、青海一带的吐蕃日益强盛，势力曾东达唐王朝的一些远州边境，南达滇西北的洱海地区，一批吐蕃也于此时先后进入滇西北地区，他们就是今天云南的藏族。

云南迪庆藏族自治州与西藏、四川接境，千百年来，一直就是连接汉藏文化的通道，也是沟通边疆内地经济和贸易的桥梁。

勤劳的藏族人民，开发了这片土地，也创造和积累了丰富的藏族文化。它既与整个藏族文化一脉相承，又由于与周围各民族文化的交流而显得更丰富多彩，又由于它远离藏族政治、经济、文化中心拉萨，而保持更多民间色彩，也由于它相对来说比较闭塞至今更显古朴而保存得更加完整，因此，云南藏族文化具有了鲜明地方色彩和个性特征。云南藏族文化的特征，在舞蹈方面表现尤为明显。

### 1. 云南藏区流传的舞蹈

1、锅庄：藏语称“果卓”或“卓”，“果”是圆圈的意思，“卓”是舞的意思。现常见汉译和习惯称谓为“锅庄”。《藏汉大词典》将锅庄引译为“发誓、誓言、当众宣誓之意”。据有关学者考究，大约与1000多年前，藏族奴隶社会时的盟誓活动相关。藏文《智者喜宴》记述：公元八世纪藏王赤松德赞时期，为庆祝藏区第一座喇嘛寺院桑耶寺落成，人们：“跳起欢乐舞、唱着欢乐歌，日复一日无间断。”所载虽未明确是跳锅庄，但可肯定在许多歌舞欢跳中，应该有锅庄。在中甸锅庄里，也就有《建立桑耶寺》的一段。

锅庄流传于云南整个藏区，其中又以中甸地区最为传统、规范、普及、特色鲜明。因而在中国整个藏区有“拉萨踢踏”、“巴塘弦子”、“中甸锅庄”之说。

锅庄的内容、种类、舞步、舞姿均十分丰富。老歌手们说：“天上有多少颗星，卓就有多少；山上有多少棵树，卓就有多少词；牦牛身上有多少毛，卓就有多少舞姿。”从古到今，从天及地，内容涉及生产、生活劳动、英雄、草原、故事等。如羊毛锅庄一段，就包括放羊、剪羊毛、撕羊毛、捻羊毛、缠羊毛、绕羊毛、织“楚巴”（即男性藏袍）、穿楚巴等全过程，全过程的劳动动作，都用舞蹈表现出来。

锅庄在节日、祭祀、婚礼喜庆建房盖屋等都要跳，且男女老少均可参加。奔子栏东竹林寺王永成活佛说：跳锅庄是为了求得地气的茂旺、和平吉祥、六道安康。同时，也是对人进行道德规范教育。人们说过年节时跳锅庄，就为求得村子清吉平安，来年丰收有吃有穿。

锅庄又有“擦尼”（传统锅庄）和“擦司”（新锅庄）之分。擦尼程式严谨，歌词多为宣扬佛教和王臣。擦司除沿用擦尼的歌词和舞蹈套路外，还可即兴创作一些反映现实生活及爱情内容歌词的舞段。

在跳锅庄时，有一定的程式，中甸锅庄的程式，一般分开头、中间、结尾三个部分。开始一定要

跳相会锅庄，一般是齐唱、通过齐唱整理好舞队。中间部分是比较丰富的问答锅庄，内容有歌颂爱情，赞美盛装，讲述武士传说、故事等。之后即进入激烈的比赛锅庄。如果双方感到跳法不一致，歌唱不协调就跳告别锅庄道别，两个舞者唱“我们像布谷鸟样能歌善舞，布谷鸟展翅就要飞。尊敬的舞伴，我们就要告别，等到花好月圆时，我们又在舞场欢聚。”每跳锅庄，开头、结尾两个部分都是不可缺少的。过去土司头人要百姓为他们歌功颂德跳锅庄时，程式更为严谨，有迎宾锅庄、赞颂锅庄、相会锅庄、辞别锅庄、挽留锅庄、送宾锅庄。但不管什么锅庄，中间部分都是锅庄最主要、最精彩、最动人的部分。如羊毛调、孔雀吸水、兔子跳等都是锅庄中间部分的内容。羊毛调前面已作介绍，这里在把精彩的孔雀吸水作如下介绍：在问答锅庄最高潮时，要跳孔雀吸水，现有双方领舞表演特殊技巧，有的双腿深蹲，身向前俯，用嘴衔起一个碗，有的向后跪下板腰衔起碗，最后双方领舞一个衔起盛满净水的碗递过另一人嘴边，在传递过程中，不能让水洒出来。这种表演是在搭起的桌凳上进行。碗里盛着的净水，象征风调雨顺。所以这段舞蹈内涵深邃、舞姿优美、技巧高超。是最吸引人的一段锅庄。其中既寄托着人们美好的愿望和虔诚的追求，同时又得到美的享受。

锅庄古朴稳健、庄重而又粗犷、坦荡而又豪放。传统锅庄跳时，上身前俯角度较大，要求腰越弯越好，手上动作少，颤膝幅度大、踏跺动作较多，有一定的沉重感。新锅庄虽也古朴庄重，但则较为欢乐豪放，潇洒自如，上身不前俯，挺拔自豪，手上动作没有任何限制，随着身子自由摆动。

总之，我认为锅庄是云南藏区代表性的舞蹈，舞蹈中表现了藏民族的愿望和理想，体现了藏民族的性格和精神。在迪庆这块美丽古老的雪域高原上，养育了刚毅、豪爽、高洁、善良的藏民族，也孕育出了反映这种精神文化的锅庄。

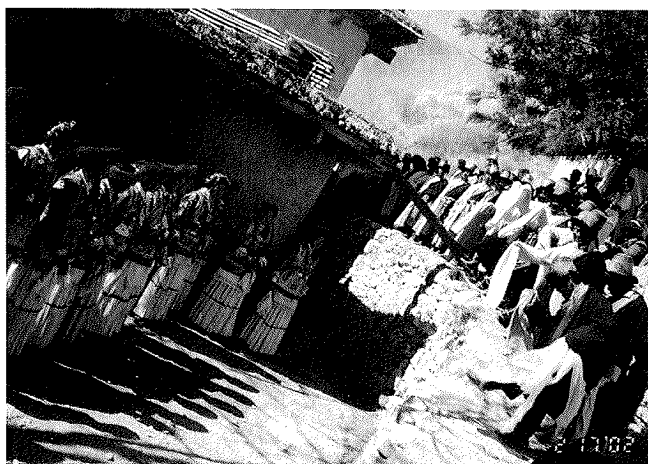


图1 中甸 锅庄



图2 男子们神山归来，跳着锅庄进村

2、弦子：云南藏语称“忍”或“仪”，西藏地区称“谐”。有边歌边舞之意。因领舞者手持“弦子”（藏族马尾胡琴）伴奏而得名。据说云南的弦子主要是从四川巴塘传来的，在云南藏区亦流传较广，其中以德钦县最为流传，故在云南藏区，又有“德钦弦子”之说。

弦子属群众自娱性舞蹈，它与宗教祭祀无密切关系，歌词内容广泛、大多比较直接的反映人民群众的生活情感。如歌唱家乡的风土人情、怀念亲人、道德风貌、讽刺人世丑态及大量男女情爱等。从歌唱内容到舞姿舞步都没有束缚感。人们说：“欢乐的弦子，庄重的锅庄”。每逢节日集会，赛马

或劳动之余只要有一块平整的地方，只要有歌舞能手拉响弦子，奏出动人的旋律，人们就会逐渐的进入舞蹈行列中。男女各半圈，顺时针对面舞，男唱女应，女问男答，或男女轮流齐唱。也有在顺园进行基础上变换队形，男进女退，女进男退或男女两排交叉以及“纽麻花”等的变化。人们随着抒情、委婉、缠绵的琴声顿颤荡漾、抖动彩袖、暖情融融，心旷神怡。中华人民共和国成立前，在个别地方，认为弦子伤风败俗、不能登大雅之堂，曾被明令禁止。

弦子属抒情歌舞，除内容中的尽情抒发外，弦子舞运行优美、唱词迷人、特别女性在徐缓的慢板中，飘逸若仙的彩袖舞动，使美到充分的展现，它的抒情性也不仅限于慢板中，而在于从内容到舞蹈所给予的一种自由，直率、明朗、优美的无束缚感，它向蓝天白云倾诉着自己的衷情。

蓝蓝的上天市宽阔的舞场  
日月的光晕是吉祥的舞者  
绿绿的草地是平坦的舞场  
欢蹦的白鹿是喜乐的舞者  
峻峭的山峰是漂亮的舞场  
高飞的灵鹭是自由的舞者  
湍息的长河是如意的舞场  
美丽的游鱼是长命的舞者

3、热巴：热巴是藏族舞蹈的一种类，也是热巴舞蹈专业人的称谓。流传西藏北部的比如，巴青、索县三县，其中比如县的“丁嘎热巴”为最佳。在西藏东部也普遍流行，而以塔城热巴最为古老。德钦的则称为流浪热巴。（即专门从事热巴表演并以此卖艺的流浪艺人）。在本世纪五十年代中华人民共和国成立前，热巴艺人在凄风苦雨的艰苦岁月里，走南串北，四海为家，风餐露宿，卖艺为生。热巴队伍的组成不尽相同，有的由一户小家庭组成，有的由师徒或亲友组成，大的甚至由一个村子的人自由组合而成。热巴艺人们为了生存，在一种无形的竞争中使热巴舞蹈不断发展完善，使之达到了相当高的水平。

热巴表演层次分明，结构严谨，演出开始一阵急烈快速的鼓点后，即由女子表演健美而舒展的舞蹈，其中敲鼓带快速旋转的技能令人惊叹。男子舞蹈刚健有力、潇洒雄健、模拟飞禽走兽、动作逼真、形象生动，当表演进入高潮是主要看男子的特技，其技巧名目繁多，难度大，有躺身蹦子、连珠小蹦子、单腿吸胯转等，有的在做躺身蹦子时还能从地上捡牦牛尾巴等，实在是扣人心弦，高潮后一般回来一段姑娘们轻盈优美的弦子歌舞，最后全体演员拿起鼓钹，在欢快热烈的手鼓节拍中，共同起舞，在激烈奔放、欢乐的舞蹈中结束。

跳热巴有求佛保佑村寨平安，人畜兴旺和禳灾求丰收之意，一般在跳热巴之前的开场白时，就会根据情景，说一些祈求祝福的话。如藏历新年就会祝村民新年快乐、吉祥如意、来年丰收等内容，一般情况。开场祝词会说：

今日天上是良辰，  
今日地下是吉日，  
天上人间皆吉祥，  
太阳月亮放光明。  
拉姆仙女降福光，



没有一处不团圆，  
没有一村不幸福，  
没有一地不收粮。  
仙女下凡到人间。

多麼欢乐多幸福，  
有福有份的人们，  
高高兴兴跳起舞，  
欢欢乐乐把歌唱。  
结束时的唱词会是：  
今年庄稼好，  
今年大吉祥。  
四方众神佛，  
祝福全安康；  
各处众宾客，  
祝愿皆快乐；  
万事既如意，  
幸福又吉祥。

在云南，热巴不仅藏族人民喜欢，在藏区流传，临近的傈僳族和纳西族也非常喜爱。相传在清朝道光年间，土旺村公所把总，请了藏族热巴师傅去传授，土旺附近的纳西族、傈僳族就都学会了热巴舞。并在舞里增添了孔雀、鹤、马鹿、大鹏鸟、小马、牦牛等道具舞蹈。至今在丽江纳西族自治县的塔城纳西族中和维西县上江堆古傈僳族中还完整地保留此种舞蹈。他们称为勒巴舞。

热巴历史悠久，据民间传说，热巴是由当巴桑杰、米拉（1040--1123）和拉吉卓玛（1031--1129）传下来的。热巴唱词中唱道：“热巴是由米拉日巴创造的，是日迺巴跳出来的。”米拉他出生于阿里贡圹地区，公元 1077 年，到山南的洛扎拜西藏噶举巴马尔巴为师，经过了六年的磨炼。它的名著《道歌》在广大藏区流传，名扬中外，对热巴艺术的发展起了不可磨灭的重大影响。不少热巴艺人把圣者米拉日巴奉为热巴艺术的创始人。

4、羌姆：藏传佛教舞蹈。藏语意委屈贵跳身的动作，是大型跳神仪式的总称。随着佛教传入藏区而传入，这是为传播佛教交易而诞生的一种舞蹈，流传于藏区佛教寺庙。

羌姆历史悠久，公元 8 世纪，藏王赤松德赞从天竺请高僧莲花生前来弘扬佛法，在西藏最早建立的佛教寺庙桑耶寺的开光典礼上，莲花生将藏族民间舞与佛教哲学内容相结合，编成羌姆表演。在《莲花生传》中记载，译经师译经完后，由长老手持译经绕“务孜”殿三周，排列成行，戴上假面具，击鼓跳舞，为所译经典开光。这种仪式经传承、演变、规范，沿袭至今，称为喇嘛寺院由喇嘛戴各种神怪面具所表演的宗教舞蹈，即羌姆。在云南藏区各大寺院也都跳羌姆。特别是藏历年 12 月 29 日为驱鬼节。每年这天，中甸松赞林寺、归化寺，奔子栏东竹林寺等各大寺庙都要举行盛大的跳神活动，所有僧\_和百姓都前来观看，盛况非凡。

羌姆的宗旨在于酬神醮鬼，驱邪攘灾，守护佛法，祈求丰年，在人们渴求神的庇护的同时，还

希望获得神所具有的勇猛和机智的品格。喇嘛教不同教派所供奉的不同神系。舞者大都是经过寺庙专门训练的喇嘛，表演时头戴各种神、鬼、兽的面具，身穿长袍。

每次跳神有多套节目组成，严格按程序表演。跳神开始，群神陆续出场，以缓慢的舞步绕场一周，接着表演片断。其中由金刚力士舞，护法神舞，骷髅神舞、凶神舞、鹿神舞、牛神舞等舞段，在舞段间穿插丑角或杂耍等嬉戏表演，最后一场神兵驱鬼，将鬼押至野外焚烧，结束。

羌姆的特色在于动作的性格化，舞姿庄重威严，讲究场面调度、动作慢则稳健，快则灵巧，具有雕塑感造型美。手势丰富，模拟各种佛的手势都含有特定的意义。图形基本是转大圈、小圈，或聚或散，有时对舞，有时交错，或一个个轮流表演。舞者手持的道具有人头盖骨、钵、各色彩土，法铃、金刚杵、三叉戟及各种鼓和兵器等，假面具丰富，有拟兽面具，拟神面具种种，拟神面具具有红、蓝、棕、黄、黑等色，大都为三目愤怒相，头顶还有小型骷髅为装饰，服饰着织锦绣花彩袍，也有身披袈裟或佩带武器，骨骸等饰品，头戴五叶佛冠。伴奏乐器有鼓、长号、钹、擦、唢呐 用人胫骨制成。

5、尼西情舞，流传在中甸县尼西的一种歌舞，是迪庆藏族仅有的，独秀于云南藏区，具有鲜明的地方色彩。情舞原为锅庄类，但同时融进了弦子的一些风格，改变了中甸锅庄的弯腰动作，加入了许多手臂动作和腿部动作，所以情舞既不同于锅庄，也不同于弦子，具有了自己的个性特征。它比锅庄欢快，又有弦子的手臂和腿部动作。队形变化也较为丰富。情舞分“擦沾”、“擦中”、“擦些”三大类。“擦沾”、“擦中”在婚嫁时跳，男女老少皆可参加，内容多为祝福、恭喜之类，主要在村庄内跳。“擦些”内容多为男女谈情说爱，主要是年轻人跳。舞场远离村庄，老人不参加也不看，唱词含蓄，寓意深刻，主要抒发男女之间爱慕之情。男子舞步腿部动作较多，主要有端腿换腿、连续小跳，同时一只手向后或向前有力甩动，女子主要有向前后、左右，上下各方的甩袖、抛袖、举袖、扫袖的动作。其他还有转圈、跺脚、单跺踢腿，双跺踢腿，左右脚跺地，控腿等动作。

## 2. 云南藏族舞蹈的特性

1、保存较多原生形态，具有古朴、原始、粗犷的舞蹈风格。云南藏区的锅庄、弦子、热巴、羌姆等传统舞蹈，大多为在甘、青、川、藏流行的舞蹈。其舞蹈风格旋律具有藏族舞蹈的共性特征。但由于长期以来各藏区之间自然环境、社会环境及周围文化环境的差异，云南藏区舞蹈具有了鲜明的个性特征：保存较多原生形态，具有古朴、原始、粗犷的舞蹈风格。表现在整个藏区著称的“中甸锅庄”上尤为明显。在云南藏区，凡属于重大民族节日，都要有一定的祭祀活动，这些祭祀活动中都有跳锅庄的内容，如藏历新年期间，每个村庄均约一日到神山朝拜，那天，男人们穿节日盛装，手提圣水，香树（柏枝）、鞭炮，天未亮就出发，从山脚爬到山顶，点燃柏枝，洒上圣水，放炮竹，在烟火缭绕中，围着玛尼堆传三圈后，全体面对神山坐下诵经，诉说心中的祝愿，之后回村，妇女们盛装在村头迎接敬酒，之后即到村中广场跳锅庄。全村男女老少均可参加。中甸锅庄肃穆庄重的舞蹈风格，实与锅庄所负有的使命有关，即在整个跳锅庄过程中，仍是祭祀的继续，它含有祈求神灵的庇护和驱恶除邪之意。在这冥冥的祈求中，实是原始宗教多神崇拜的遗俗。

同时在中甸锅庄舞蹈语汇中，有明显的模仿生产劳动过程和模仿孔雀、猴子、马鹿、山兔等兽类的动作。整个藏区的舞蹈已随着社会生产力的发展，有了较大的发展。但在中甸锅庄里还有一些狩猎生产和原始模拟的遗存。

在舞蹈程式上亦保存了老锅庄的严格程式。这在前面已有描述，这里不再重复。

## 2、保存较多民间色彩，云南藏区没有宫廷舞蹈。云南藏区的民间自娱性舞蹈至今真正在民间流传。

藏族的民族节日和宗教节日和婚嫁盖屋都要唱歌跳舞，一跳就连续几天几夜，特别是重大节日，整个藏区就是舞蹈的世界，在中甸街头和沿公路两旁的村庄，都可看到舞蹈的人群。其次，即如已发展为职业艺人表演的热巴，在云南藏区也还流行着群众性的表演。如中甸县塔城。在这里男女老少都喜欢跳热巴舞。甚至家家户户，都有自备的服装道具。在劳动休息或茶余饭后，老人都要把热巴的各种技艺传给青年人，到节假日，人们就集中起来排练演出。每场演出，人们一丝不苟，除了服装道具化妆一应俱全外，会演出热巴的二十多个节目，每个节目，有大段唱词，复杂的舞蹈，但他们决不马虎。

由于云南藏区远离藏区政治、经济、文化中心，远离藏族最高统制集团，除舞蹈种类上没有如在拉萨地区的宫廷舞蹈供云乐舞外，民间舞蹈在云南藏区广泛流传，并具有一种无拘无束的感觉和民间的山野风味。

## 3、发展了特色鲜明的云南藏区特有舞蹈，和在共同流传的舞蹈中具有了鲜明的地方特色。

除融合了锅庄弦子之长的尼西情舞（前面已作介绍）外，这里着重介绍的是奔子栏锅庄。

奔子栏锅庄在“擦尼”（老锅庄）基础上有了较多发展变化，更多属于“擦司”（新锅庄）类。舞蹈丰富多彩，别具一格。首先在舞蹈风格上不强调庄重稳健，体态特征上亦不弯腰倾身，不似中甸锅庄要求腰越弯越好看，虽也有祭祀的内容，但那已融汇在人们自豪自信的心里，故整个舞蹈风格潇洒豪放，充满自信和快乐，服饰亦华丽鲜艳，光彩夺目。女服上衣为藏绸长袖衫和大襟锦缎坎肩，坎肩领口的襟边，下摆镶有彩缎，下身着宽而长的拽地白色百褶裙，外系彩绸腰带。头鬓梳成辫，并用各色毛线或丝线捻编辫而成，或盘于头上或垂于背后。男性服装与川藏男子服饰大同小异，但在跳锅庄时，不许配带腰刀，不许头戴动物皮帽，不许穿兽皮镶边的毡靴。因为在奔子栏跳锅庄，是约定俗成地被视为一种对人进行道德行为的规范，是一种对高雅、圣洁、善良、吉祥的追求。刀毕竟是一种凶器，与人们的追求是违背的。此外若衣服上用兽皮镶边，说明人们去打野兽，伤害了生灵，这也是不容许的，而且奔子栏附近五个村庄，也从来没有打猎的。在这偏僻的山庄，在这古老的年代，人们就又如此高的环保意识，其高洁、善良、实在令人钦佩。

关于奔子栏锅庄的丰富多彩，民间有这样的传说：过去人们从西藏用两匹马驮着四驮锅庄调子书来云南，一路来经过昌都等地，过一地放一驮，到奔子栏就都没有了。后来奔子栏土司派人出去专门学习，把四驮调子的锅庄都学回来了。所以今天在本子栏，什么样的锅庄都会跳。

传说增加了奔子栏锅庄的魅力，但真正奔子栏锅庄的丰富多彩和别具一格，是由于所处的自然环境，地理气候条件和社会环境包括历史发展，经济往来和跟周围汉、彝、纳西等族文化交流形成的。首先从自然环境来看，奔自栏虽属雪域高原，但它地处金沙江边，气候温和，土地肥沃，虽是藏历新年的冬天，这里却是桃红柳绿一片春色。相传文成公主赴西藏途中，十分忧郁，到了奔子栏，这里温和的气候，优美迷人的风景，是文成公主心情好转。她洗了一个澡，还观看了戏剧表演，从此欢欢乐乐。据说奔子栏就是文成公主欢乐的地方，或称文成公主的乐园之意。

此外，迪庆自古是连接汉藏文化的通道，奔子栏也是云南通往西藏和川藏等藏区的必经之地，古代茶马古道的崎岖小路至今在奔子栏群山中仍依稀可辨，奔子栏自然成为了茶马古道上的一个驿站和交汇点。随着商贸的往来，藏北、印度、尼泊尔，中原及周边民族对本子栏文化均会产生影响。

据《维西见闻》载“万历年间丽江土知府木氏侵疆，日卒磨些兵攻之，……自奔子栏以北皆降，于是维西及中甸并观巴圻、理圻、木氏皆有之……”奔子栏妇女所穿之拽地百褶裙，民间即有称为“纳西裙”的。说明是与纳西文化交流所致。

综上所述可以看出：奔子栏锅庄的璀璨，即是由它优越的自然环境，生产生活稳定，经济贸易发展及各种文化的吸收而形成今天快乐、爽朗、豪放、多彩独具特色的奔子栏锅庄。

### 3. 云南当代藏族舞蹈发展概况

云南藏族舞蹈，二十世纪五十年代从建立中华人民共和国后得到了较大的发展。除民间舞蹈在民间大量流传外，五十年代就有专业的舞蹈工作者，根据新的生活内容，应用藏族民间舞蹈为素材，编创了新的藏族舞台艺术作品，是藏族舞蹈成功地登上了舞台。并通过各种方式，藏族舞蹈传到了昆明、传到了北京。特别是1953年。出生在四川巴圻，七岁到奔子栏长大，身怀高超舞艺的热巴流浪艺人欧米加曾被北京的艺术发现，并把它吸收到中央民族歌舞团后，把热巴艺术完整地介绍到内地，他（与张苟合作）编导的《草原上的热巴》1957年在莫斯科世界青年与学生和平友谊联欢节获铜质奖章，以后他又编创了藏族舞蹈《百万农奴站起来》，《雪山雄鹰》等舞台作品。几十年来，他在中央民族歌舞团担任了演员，编导，副团长，艺委会副主任，中国舞蹈家协会理事等职，成为了著名的藏族舞蹈家。

1958年成立了迪庆藏族自治州民族歌舞团后，又一支队伍专门从事藏族舞蹈的发展工作。培养了一批藏族舞蹈人才，也产生了一批藏族舞蹈作品。现将各个时期的代表作介绍如下：

#### 1、五十年代——《藏民骑兵团》 男性集体舞蹈 胡宗澧创作 薛天等改编

1949年在中国人民解放军滇桂黔边区纵队七支队中，又一支由藏民组成的骑兵团，他们坚强勇敢、英勇善战，成为了领敌人闻风丧胆的队伍。如一战士，在送重要情报给友邻部队的途中，身受重伤，在肠子从腹部流出的情况下仍坚持情报送到，完成了任务。1950年当时省文工团团长胡宗澧，即根据这支队伍的英雄史般的生活，以中甸锅庄粗犷、苍劲的舞蹈素材为基础，创造了一个男子集体舞蹈《藏民骑兵团》，塑造了藏民骑兵团的英雄形象。一队身着藏袍，头戴狐皮、腰挎长刀、身背卡柄枪的藏族战士，俯身乘骑，势如疾风地奔驰在雪山高原上，战马嘶鸣，骑兵们在演练着马上射击、单刀劈刺，对刺，以集体的劈刺形成全舞高潮，最后，战士们飞身上马、你追我赶，在喊杀声中，风驰电掣般地消失在雪山映照的晚霞中。

《藏民骑兵团》，从真实的藏民生活中提取舞蹈题材，又以在当地流传的，具有达标性的藏族民间舞蹈锅庄为基础，并将战斗生活中的一些真实动作加以提炼、美化，集中表现了藏族骑兵战士的生活和精神风貌，塑造出鲜明、生动，典型的藏族骑兵形象。如战士们疾驰上场、下马后，横排做骑马跨裆式，双臂成山膀展开，脚上做坚实的三步一抬步伐，上身随脚的移动而左右摆动，一下就把藏族骑兵自豪、英武、矫健的形象呈现在观众面前。

这个舞蹈经西南军区战斗文工团舞蹈队薛天等同志加工改编后，1952年参加全军第一届文艺汇演获得极大成功。成为了在50年代初期部队舞蹈创作发展方向的具有一定典范意义的作品。

#### 2、六十年代——《北京有个金太阳》 禾雨作词编曲。群众性舞蹈。

原是一首藏族民歌，经禾雨作词编曲后，在内地广大群众中迅速流传开来，由于歌词内容十分适合六十年代群众的要求，歌词简明，曲调好听又易上口，很受群众喜爱，不少地方编上了舞蹈，有

的编成群众性舞蹈，在群众活动中跳，有的编成表演性舞蹈在舞台上表演。但更多是群众性舞蹈。

### 3、七十年代--《牧场社员挤奶忙》 女子集体舞蹈

舒其惠编导，张新民作曲，由丽江地区歌舞团首演。舞蹈描绘的是一群牧场女藏民欢乐挤奶的情景，以活泼、轻松、愉快的舞曲，配上活泼、轻盈的舞蹈，给人以清新愉快的感觉。二十世纪七十年代中国的舞台上，更多见到的是样板戏，《牧场社员挤奶忙》的出现，似一阵清凉的风吹进了这沉闷的舞台，像在炎热的夏天喝了口清清的泉水。同时，对藏族舞蹈来说，也是一种推动和发展。

### 4、八十年代--《月夜》藏族集体舞蹈

褚永英、何文华、特姆编舞，和鼎正作曲。1980年迪庆藏族自治州歌舞团首演。并被选为参加同年9月在北京举办的全国少数民族文艺会演，获优秀节目奖。

茶会是中甸独有的习俗，是由一个村里的男女或女青年邀请别村的青年到本村赴会。儿进行集体社交的一种方式。茶会一般傍晚开始，直到第二天黎明结束。茶会间进行问歌对歌通宵达旦。茶会一般分九个阶段：（1）抢帽子。在节日或郊游时，青年人一起歌舞，休息时互相抢帽子或头巾信物，多位男性抢女性的物件。然后，由一方办茶会、邀请另方异性青年参加。（2）迎宾曲。到约定之日，东道主在村口迎接来宾，用迎宾歌将对方迎进村。（3）赞歌。客人迎至家后，“让客人作于火塘边铺有垫子的座位、摆糕点、上酥油茶、客房唱赞美食品、房子、垫子等的歌”。（4）心愿曲。这是茶会的高潮，男女青年将如醉如痴地倾吐爱情，倾诉心愿。这部分的歌曲很长、唱此歌时一般已是午夜。并将在这一时间交换信物，有的甚至是婚约信物。（5）黎明歌。当东方升起启明星时，客方先唱黎明歌，表示返回之意。（6）梦歌。将相会喻为梦幻来表达相聚的快乐。（7）分别歌。这是茶会的又一高潮，大家难舍难分。（8）忧伤歌。诉说不愿分别的痛切心绪。（9）祝愿歌。祝愿再相会、互助牢记友情。

茶会的习俗今天已不存在了。但在《月夜》中，我们似乎又看到了茶会再现的情景。在优美抒情、缠绵的弦子曲和舞步中，一对对情人在月光下如醉如痴地倾诉心愿，那时多麼浪漫诗意的月夜。作者无疑是受着传统习俗和现实生活中男女纯真爱情的感染，而编出了感人的舞蹈。整个舞蹈结构严谨、音乐悦耳，舞姿优美、服饰得体。恰似一支高原的小夜曲。让人们从另一个侧面，了解高原藏族人民的美好心灵。和男女青年甜蜜的爱情生活。优美动听的乐曲和抒情美丽的舞姿给人们留下了深刻的印象。

舞蹈《月夜》的产生，说明了我省藏区舞蹈编导和演员已走向成熟，是藏族舞蹈发展的歌跨越。

### 5、九十年代--《卡瓦格博礼赞》大型舞蹈

和文华、特姆编舞、谢晓明作曲，1996年底请藏族自治州歌舞团首演。在云南新剧目中获一等奖。

卡瓦格博是梅里雪山的主峰。位于迪庆州德钦县境内。是藏民心中最圣洁的神山。与藏民族所崇拜的佛陀净土、信徒死后转生的王国香巴拉相系，是秘藏“时轮”的雪域。不少信徒千里迢迢，长跪到此朝拜。而卡瓦格博终年神秘地在云里雾里难见真面目。它是藏民心中佛的化身、是藏民族的精神支柱和依托。坚毅、圣洁、崇高的象征。大型舞蹈中将它作为孕育藏民族母亲的化身、在序中安排了面向卡瓦格博峰跪地长磕，艺术的再现了藏民生活中最神圣的时刻，不少藏族老阿妈观众为此留下了眼泪。

接着以“雪山深情”、“雪山春归”、“雪山飞彩”、“雪山放歌”完成了整台晚会。在以上各场中分

别摄取了藏族生活的各个侧面，并运用歌藏区流行的传统舞蹈素材予以表现。把云南藏民族，连同她们文化背景活脱脱地展现在观众面前。观众为在舞蹈中表现了刚毅、高洁、善良的民族而震撼，为那五光十色的生活和多姿多彩的舞蹈而感动。

迪庆民族歌舞团这以九十年代的成功之作。把藏族舞蹈的发展推向了一个新的阶段。随着社会的进步，政治、经济、文化的发展。云南藏族舞蹈，不仅沿袭千年的优秀舞蹈得到了较好的承传，而且与时俱进，得到了弘扬和较大的发展。《卡瓦格博礼赞》的成功，说明今天云南的藏族舞蹈，已不满足于从某一侧面或某一点滴去反映藏族人民的生活，而是能从历史的、全面的、更高、更广的角度，挖掘了藏族美好的生活，表现藏族人民生活本质，并化为舞蹈形象展示在人们面前。更可贵的是，今天在云南藏区还成长了一支藏族专业舞蹈队伍，《卡瓦格博礼赞》就主要是由族编导和藏族演员为主来完成。这支队伍从 1958 年成立自治州歌舞团以来，已逐渐走向成熟，他们和藏族人民融为一体，并能以艺术家的眼光来审视生活。从现象到本质，长磕跪拜是现象，而本质却是藏族人民刚毅执著纯真对美好愿望理想的追求。卡瓦格博不是一个具象的称谓，而是养育藏民族的圣地，是藏民族精神的象征。而这一切对卡瓦格博的礼赞，通过特色浓郁的藏族舞蹈生动地表现出来。是云南藏族舞蹈突破性的跨越。是二十世纪九十年代的精品。

云南藏族舞蹈，必将随着时代前进的步伐，走向更加美好的未来。

### 参考书目

1、论文中“云南藏区流传的舞蹈”部分，其中锅庄、弦子、尼西情舞，热巴部分参考了中国香格里拉丛书史义著《仙境风情》中李承翰先生在“灵魂高歌”一节中撰写的藏族舞蹈部分。

此外还参考和摘录了《中国民族民间舞蹈集成·云南卷》中马载赋、王筱萍撰写的“藏族民间舞蹈概况”及“卓”部分。

2、《藏民骑兵团》一节，参考和摘录了《中国近现代当代舞蹈发展史》189 页，关于《藏民骑兵团》部分。

## 1 1. 雲南から西藏へ「茶馬古道」沿いのチベット工芸

魯永明

### 1. 雲南からラサへの「茶馬古道」

ラサにつながる重要な交易路上の一つに「茶馬古道」と呼ばれる古くからの街道がある。その名称からわかるように、この街道は、チベット族（藏族）と雲南特産の茶を中心とした様々な交易品を運ぶため馬を使いかつて栄えた滇国と呼ばれた時から芒康経由でラサへの交易した旧滇藏公路である。これは四川からの川藏公路、青海からの青藏公路と並ぶラサへの重要な交易路の一つである。この「茶馬古道」は、本報告の4, 5項に示したようにチベットから雲南省の迪慶藏族自治州を縦断するように揚子江へ流れ込む源流である金沙江に沿った急峻な溪谷と山間、そして高原を通っている。この街道に沿って生活するチベット族の工芸美術を本稿でとりあげる内容としては、チベット式の住居建築を含めた民間美術、および後述する3項のチベット仏教を中心とする宗教美術の二つの領域にわけることができる。いずれの分野も価値あるチベットの工芸美術として国際的に認められるようになった。

まず民間の美術工芸では、チベット族の万事めでたく順調であるという願いを込めて作られたものである。そして職人魂と美意識を反映する繊細で優美な毛織物、皮革品、豪放な木工品、伝統的陶器、金銀細工、仮面、壁画が知られている。また人々が着用する染・織品として特色あるスカート・楚巴とボシェットなどを代表とする生活服飾品もチベット族独自のものである。

### 2. 中甸チベット族の民間工芸と芸術

石器時代からの長い歴史をもつ雲南のなかで中甸県のチベット族の民間工芸は、漢代に遡る古い伝統をもとに発展している。なかでも有名なのが中甸県尼汝村の毛織物、湯堆村の陶芸とポシランの木工芸である。現在のところ工芸製作にたずさわるのは主に家を単位とし、個人の製作が中心となっていて本格的な工業生産には至っていない。それぞれ解説を加えよう。

#### 2.1 毛織り工芸

(1)「プル」：毛織り品は、藏族の日常生活でよく使われると同時に重要な地場工芸品で尼汝村の産品が有名である。青藏高原に広く分散して住むチベット族と同様に中甸は、羊毛とヤクの毛が豊富で高級毛織品のプルが織られる。

プルの生産工程は、毛を刈る→毛を打つ→洗浄、紡織では竹棒とシャトルを手のひらで回しながら毛糸をより→紡ぎ→織り、そして染色からなる工程がある。

つぎにその毛織物加工の特徴の一つが、腰を利用する平織りが中心に作られる点である。その方法は、職人が床に座り、足をのばし、板を踏み、織物の端の一部を腰に結び、もう一端を棒で固定し安定させる。緯糸を引っ張り両手で刀を使い、普通24cm程度の狭い幅に仕上げる。色は、



写真1：彩色帯の平織り風景、  
雲南省迪慶族自治州中甸

白が中心であるが、服を作るのに黒、赤、緑、青、紫色に染める。主な用途は、長衣、楚巴、ならびに僧衣である。

(2) ブランケット：羊毛とヤクの二種類の材料がある。羊毛によるブランケットは、ソフトで繊細、厚くて防寒に向き質素ながら耐久性がある。鮮やかな色彩で豊富な図案のため、地方色と民族色に特徴がある。

羊毛独特のブランケットの織り方は、最高級の羊毛を用い、手作業を主に編む。ブランケットの完成品は、チベットの絨毯と共通するが雲南では布団用に主に用いられる。一方ヤクの毛によるブランケットは、防雨、防風に強く野外の天幕生活用の幕、及び掛け布団に使われ、チベット的生活必需品である。 [写真1]

(3) フェルト：純羊毛で作られ保温性、防湿性の面で特徴を持ち帽子や毛氈にも沢山使われている。

中甸の紡織の歴史は古く、その織り方は、地方色が際立ち伝統的な平紋に十字交差と斜紋の二種類である。いろいろな色糸を使って赤、紫、青色を用いてその変化と濃淡により縞模様、格子縞を組み合わせた装飾がある。毛の紡織品は、前述したプル、ブランケット、四色帯、五色の靴、六色足帯、七色プスカートのレースなど様々な用途がありその種類は多様で最高級品である。

## 2.2 皮革工芸品

チベット族の皮革製品は、牛、羊の皮革を原料にして革靴、ベルト、コート、トランク、革紐、バッグを生産している。その特徴は、チベットの高所寒冷地の生活風土にふさわしい耐久性にある。

中甸の皮革製品から代表的な革靴とバッグを説明すると、まずチベット族は、皮革品を用いて防寒する伝統があり、男女共に革靴をはくが、中でも尼汝の人々は昔から今日にいたるまで、チベット語で長いブーツを意味するチンロウブーツをはく習慣がある。チンロウブーツの製作材料は、靴底に牛の首皮の一部を、靴の外側を高品質のフェルトを使い、靴の筒型部分に加工した鮮やかな色糸を飾り、色とりどりの帯で靴の真ん中に金色の絨毛で飾る。そのため、実用面だけでなくスタイルに凝った装飾性がある。

サイズ、スタイルともに種類が多い皮袋は、チベット族にとって放牧生活に欠かせない交通手段の馬に不可欠な食物入れ、背中や腕掛け用、牛馬の積載用に使われ便利な日常用具である。皮袋の中でも中甸の尼ヌ村の皮袋・ケッタがチベット風のものとして有名で、男性達が外出時の食料と炊事用具をいれ、持ち運びやすい独特の風格を持つ。ケッタは、花瓶のような円形底でカエルの口の形をし、その仕上げには、袋の底、腰と口は赤、青、白、緑など丁寧に彩色される。



### 2.3 陶芸品

陶芸品は、チベット族のみならず普通の人々が使う日常品である。

当地で有名なものには、かつて尼西湯村の漢代に遡る古い遺跡から出土した陶器の伝統技術が伝統的に踏襲されてきた黒陶である。その製作方法は、粘土でまず形を作り、木製の簡単な製作道具、7〜8種類程の叩き板、木台を使った伝統技術による。用途に応じて食用油の壺、酒瓶、罐、鍋、焗炉などがあり、独特の風格を持つ美しい造形的な陶芸となっている。

黒陶の製作順序は、以下の10数工程があり中甸の藏民族の陶芸技術の粋を集めている。まず黄泥を材料に、白土と細かい砂を配合した土をねり、型を作り、磁器の成型部品をはめ込み、磨き、飾り取り付け、乾燥、焼成、炭をしみ、乾燥を充分にするなどをへる。製陶は、まず適量の陶土を板で叩いて細長い形にした後、手で大体の輪郭を作り、内側と外側及び口の部分を磨き、磁器のピースを幾何紋様にはめこむ。形ができたら、乾燥、焼成する。黒陶は、食器、炊事用具、茶具、酒具、コップ、香炉、食用油ランプなど、約30種類以上もあり日常生活用具、宗教具の二つに分かれる。実用と観賞用にいずれもが、チベット職人の創造性と表現力が表われ人気が高い。



写真2：素朴な陶器製作光景（尼西の湯推村）

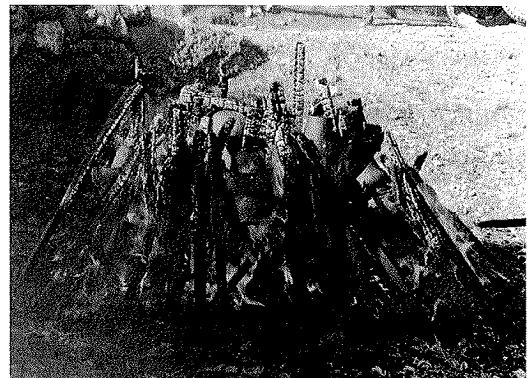


写真3：陶器の野焼き焼成

### 2.4 金銀器

チベット族が生活する地域で最もよく見られる工芸品は、銀工芸がある。チベット族の意識のなかには、白をめでたく、神聖で純潔な色とする伝統がある。そのため金銀比と純度が高く耐久性が良い銀製品の種類と用途が非常に多く、その用途は、銀製の茶碗、酒具、壺類、皿など20種類以上の日常生活用品、さらに30種以上もある装身具としてイヤリング、ピアス、ピン、ネックレス、指輪、<sup>かんざし</sup>簪、タンジョ（腕輪）、指輪、晴れ着、腕輪、最近では装飾的に変化している実用の鉤、鎌、刀剣類があり、宗教具には仏像を代表にガウと呼ぶ護身用厨子、バターの灯明具、聖水壺、楽器などがある。

銀加工の技術は、中甸地域で広く伝わっている銀器製品の造型や材料や製作技術の技巧、様式と共にその歴史は長く、宗教が生活習慣に密接なかかわり合いをもつ。銀工芸に応用される材料に金、琥珀、瑪瑙、珊瑚、玉、真珠などの貴重な材料と銅、鉄、牛や羊の角のような一般的材料がよく使われる。例えば中甸地域で男女とも腰に掛ける銀器の技術は、浮き彫り、細い銀線の溶

接合と嵌込み、透かし彫り象嵌により豊富で多様なデザインがある。

なかでもよく使われる図案には藏八宝と呼ぶ吉祥紋様（蓮華、吉祥格子、宝傘、右巻き貝、法輪、勝幢、宝瓶、双魚）が代表的で、この他に、百紋、花、動物、雲紋、水紋、幾何紋が使われる。チベット族の人々は、美しい衣服を好み装身具を作るのに貴重材料しか使わずそのために金銭をおしまない。職人達は、期待に応え様々な金属 工具を使い、打出し、接合、研磨を丁寧に図案を処理し伝統的で鮮やかな美しい造形に仕上げる。

## 2.5 木工品

中甸のチベット族の木工芸は、木彫品、家具、日常品、ならびに生産用品と四つにわかれる。

木彫品は、家の回廊や屋根といった建築構造物だけでなく室内の仏間や仏壇、柱、扉や窓の木枠や部材などにわたる。これには豪放で明快な線による木彫表現で宗教的な空間をつくりだし、全体的に地域独特の景観をつくっている。

家具には、テーブルやたんすが代表的である。家具の表面装飾には吉祥、長寿、平和安泰で幸福を象徴する図案として鮮やかな花、竜や鳳凰、虎、獅子といった動物、海の波などを彫りこみ鮮やかな色彩で華麗に仕上げる。

日常生活品の木器は、バター茶や食用油の罐、チバの箱、茶碗、酒壺、杯、木箱などの表面に銅や銀の部品を組み合わせ、独特の風格をそなえている。

[写真4・5] 写真5：チベット人の裕福な家の仏間（中甸地区）

日常生活品の木器加工工場は、主に中甸のニシ、ボジラン、ベンゼランに散在してチベット民の日常生活用品として使われている。

原料となる木は、樺や成巴の節である。大きな木の節をもつ木材の材質が細かく密度がつまっていって滑らかで割れにくいというえに臭いがなく、長持ちするなどの特性をもつ。最も典型的な例が中甸の虎跳峡魯推村製の鞍で実に精緻である。

荷物運搬や人の乗馬用の鞍で特別な木材で加工されている。さらに銀の蓋や銀縁をつけ飾った木製の茶碗、木箱、チバ箱や茶の容器など表面の装飾彫刻は、繊細な細工が丁寧になされ、美しく上品な仕上がりである。

## 3. チベット仏教の工芸品及びその芸術

チベット族の信仰は、古くは梵教であった。紀元7世紀頃に密教が伝わって以来、梵教は融合し、独特のチベット仏教の工芸様式になった。

チベット仏教の工芸品には、小ポタラ(布達拉)宮と呼ばれるゲタン・スザンリン（松贊林）寺

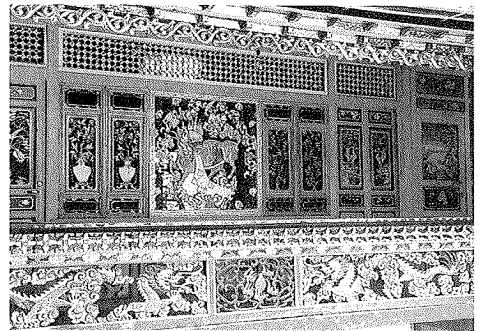
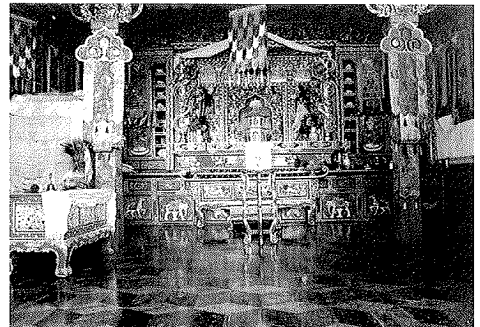


写真4：チベット人の透かし彫り建具、装飾美術



の法舞用のマスク、壁画、塑像、祭祀具、法器、絵画（壁画を含む）、木や石の彫刻などに及び、その製作職人は、民間人と僧侶の職人の二分できる。

チベット仏教にもとづく工芸美術は、約1300年の歴史を経てチベット族の伝統文化と芸術の重要な一画を形成してきた。種類と表現形式は、多様で応用範囲が広い製作技術により本来の純粋な宗教の側面をはるかに越える文化・芸術の領域となっている。

独特の表現をもつ仏教工芸品の美術が完璧となったのはチベット仏教の歴史内容と切り離せない。仏教に親しめるように信者には仏教の歴史、図像、仏教説話、仏教の象徴、文字や図案を通じイメージやメッセージが使われる。このイメージは、中甸のラマ寺院で実際に見ることができる。つまりチベット仏教の寺院の価値は、その芸術文化の宮殿、価値が付けられない宝物をおさめる美術館、さらには民族文化の宝庫でもある。

次にチベット仏教で用いられるマスクと壁画工芸を簡単に述べる。

### 3.1 マスクの工芸と芸術的特徴

チベット族のマスクは、チベット本土の文化とチベット仏教の融合から生じた芸術品である。マスクの種類は、壁面装飾用、伝統劇（チベットのオペラ、アチョラモ等）用、ならびにチャム



写真6：チャム（法舞）用のマスク

（跳神）用と三種類がある。用途に応じて紙、パルプ、布切れ、皮革の製作を通し平面的に彫刻した後、描画して仕上げる。

壁面装飾用マスクの題材は、護法神、明王と明妃、地方の神とその眷族の鬼王、鬼王の奴僕・ジアン（鬼男）とパム（鬼女）を使い、チベット仏教寺院の壁面や梁に掛けられるよう作られる。鬼王は、生前には博学な僧侶で高い学識により人々から尊敬を集めていたため亡くなった後に、黄色い帽子をかぶり赤い顔と黒い首をもつ容貌をまねて忠実なマスクを作ったのである。ジアンとパムは無実な罪で死んだ人の亡霊と悪霊であるため醜悪な姿と誇張している面で、見ただけでおじけづくように悪霊のマスクは人間の顔に基づいて目を見張って、牙をむきだし髪の毛を振り乱し凶悪な悪霊の凶暴な内心を誇大表現するよう、そのため暗い色彩を用いて製作されている。

伝統劇に使うマスクは、演劇内容により、王様や大臣、仙人、僧侶と巫女、女の悪霊、羅刹及び動物など出演する役者が使い、観衆に誇張した憎悪や真理を表現するマスクは独特な美しさをもつ。

チベット語で跳ぶ神の意味をもつチャムマスクは、僧侶達が舞う時に着用する。登場するマスクの種類は、極めて多く服飾の組み合わせが配慮され、人物と動物のマスクは写実的であるにもかかわらず宗教的な装飾をつけている。そして鬼、仙人、法王、護法神、動物のトーテムなどが荘厳な音や太鼓による奏楽の中で神の意志に従って踊る。

その歴史は、紀元8世紀にインドのからパドマサンバヴァ（蓮華生）がチベットに招かれた時に始まるとされる。古くからのチベットの鬼や神々に仏教の教えを伝えるためにチベットの初めての

三つの宝(仏・法・僧)ともそなえるようサムウェー寺院を建てたのである。寺院の落慶祝賀会で、彼が金剛の舞踊し鬼を追って災難を払い、万事順調を祈ったことにはじまり、後々歴代の有名な僧侶により、跳神を主とするチベットのマスクを使う伝統的な法舞・チャムが完成したとされる。

中旬のゲタン・スザンリン寺は毎旧暦の11月29日「コド」祭に盛大な跳神をする。マスクが神秘で荘厳な場面で唯一の性格を象徴するのである。

チャム用マスクの伝統的な製作プロセスは、粘土を選び、型をつくり、麻布で型をはり、成形し、外型を取り、浮き彫りに色をつける工程などがある。造型は、誇張されているが、チベット族の森羅万象に対する意識を反映し豊富な想像力と想像性から豊富な表現をもっている。

### 3. 2 壁画工芸とその芸術的特徴

壁画には、二つの製作目的がある。一つはキャンバスに描き壁面に装飾する目的と壁に直接描く壁画がある。

キャンバスは、ほとんど寺院の本殿と経堂に飾るため描かれる。

一方で回廊の壁画を描くため鉱物顔料が使われ、緑青や石黄、石青、朱砂などが代表的な絵の具である。そのほかに金粉やレジン、焦麦などの特殊な顔料がある。色がさめないように描く時に適当な膠と牛の胆汁を入れる。

仏教的な内容を題材した壁画は、仏教の仏、眷族の図像だけでなく信者の人生を過去、現在、未来(死後)の出来事や世界を伝える六道輪廻図、釈迦あるいは偉い僧侶の仏伝説話、寺院の由緒を伝える寺の歴史を描いて世俗的表現の中に祝福を象徴した表現となっている。その中で最も使われている題材をあげると、八吉祥物、七政宝、七宝物、和氣四瑞図、蒙人驅虎、印度の財神騎象、中国風の六長寿図がある。これらの表現は構図、色彩と共に豊かな表現により高い美術価値をもつ。

以上述べたラサへ通じる雲南省迪慶藏族自治州「茶馬古道」沿いにおけるチベット族による工芸美術から取り上げた。筆者が民族文化の仕事に携わる中で得た資料とデータを整理し、チベット文化の研究交流をさらに進めたい。

註：本原稿と撮影写真は、中国雲南省雲南省迪慶藏族自治州前文化局局長魯永明氏のご提供によるもので、その和文翻訳を広島市立大学芸術学研究科学生の王培が担当した。また用語統一のために服部 等作が一部加筆した事を断っておきたい。

## 1 2. 云南藏族文化艺术及现状

蔡武成

文化艺术的起源，曾引起诸多学术家们的争议、起源说之一：原始宗教——巫术。之二摹仿说：“所谓的歌唱，舞蹈主要是对自然的动物的动作和声音的摹仿”。之三是起源于情感交流的游戏说的观点。原始艺术起源于劳动的学说切中了其产生发展的命脉，总结了人类始祖早期猿人及距今五十万年的旧，新石器时代人类的生产生活。

古今中外诸多起源理论学说分析，每一种分别接触了一个方面，最终以劳动起源为主线，引出了每一种辅助线的社会意义。

事实上人的起源就是文化艺术的起源，艺术产生于劳动，说明劳动是其孕育的胚胎，在其离开母体后的漫长岁月里，是人类的活性思维和社会发展的需要，提供了文化艺术源远流长的生存条件，远古时代的人类从无字的口传咏叹启开了艺术诞生的帷幕，人的进化到进步，亦经历了蒙昧时代，野蛮时代，氏族原始公社的解体与阶级的产生，文化艺术这一特殊的从属于社会的历史现象、随着社会的发展而在变化。藏民族文化艺术，这一特殊环境里的载体，也分别经历了母体内最初的妊娠反映，经过了萌芽期破土前的垂死挣扎，走过了漫长的吞并，整和，自生自灭的路程，许多迄今享誉在当代的优秀文化，就是在古代恶劣的生存环境中，在生产力低下，封闭落后的社会生态中同呼吸，共命运，围绕社会发展的轴心，在圣地雪域高原文化圈内生根，开花，结果。

### 阶级产生的文化艺术走向

公元六世纪时，私有制在西藏中部地区已经明显出现，阶级的产生引起文化艺术的变化，各阶层势力用文化进行“拢络，兼并”，为门户之争争取政权优势。藏民族社会内部产生尊卑贵贱群体化分，外侵，争执，内讧现象此起彼伏，据敦煌藏文文献提到：“当时的青藏高原有四十多个小邦国家”。它们是阶级社会前期的产物。是奴隶社会解体后，封建领主阶级制度的萌芽以及不相统属的僧俗割据势力，在某些适合生长的状态下升温并发酵的结果。

古代西藏盛行多邦治国，与这种集权实体并存的治理政策，从某种方面则触发了文化思潮合久必分的发展趋势。这期间，文化领域多元汇合三足鼎立局面开始形成，这三股文化势力是由领主贵族文化（奴隶制时代的官家文化）。宗教文化（僧侣文化）。和与统

治阶级领主文化和僧侣文化相对立的民间文化融汇而成。

领主贵族文化是藏族历史上建立“赞普”王朝的标志，最早的赞普聂赤赞布时代（公元300年间）就产生了领主贵族文化的前身官家文化。

领主是西藏进入封建社会，元代中央集权到达西藏之后，对割据一方的僧侣首领赐封的合法官位，这是确立地方执政地位分封管辖范畴的实施办法。是通过建立不同程序的隶属关系，达到各地方到宣政院形成一套封建管理的阶梯体系的目地，所采取的朝廷册封领主措施。领主有严格的等级之分，领主贵族文化的最大贡献是全面吸收，消化，融合了诸多教派思想文化，在保持本土文化特性的同时，吸取外来文化和藏传佛教文化思想内容，激活复兴传统文化因子，并顺应历代王朝倍为推崇，优抚宗教文化思想体系，拥护社稷纲领，并与宗教僧侣文化互为渗透，达成社会共识，为建立藏区政教联盟“政教合一”的政治制度奠定了基础。“政教合一”的政治制度继续执政到十九世纪中叶（原西藏地方政府解散为止）。

宗教是原始社会发展到一定阶段的产物，最初是以原始人群的自发信仰而产生的，藏族信仰宗教由来已久，自六世纪末到七世纪开始全民信仰佛教，因而宗教信仰在群众中有着长期，广泛的影响。

宗教文化以一种理性的社会理想，在人们心理，感情的发生作用而被普遍接受。这种理念因素构成的文化成因，文化积淀，文化的丰富内容形式，在不同朝代被同一民族吸收融合，然后吐故纳新，弃其糟粕，时代相传。

宗教文化继承并传承了传统文化思想，藏区众多的文化类型能够承袭至今，与宗教理想行为带动分不开的宗教中的祭祀仪式，宗教活动的模拟示范性动作，几乎消化在民族文化艺术的各个内容里、比如藏区极为流行的民间歌舞“热巴”，“仓巴舞”，动物舞等等（举例呈述民族歌舞今天的发展现状）。宗教文化，领主贵族文化和民间文化三者，是独立的文化载体，又是相互作用，互为渗透的，藏族民间文化的特点，首先是宗教性，是藏传佛教文化为主的文化。藏族民间传统文化自佛教文化传入以来（吐蕃时期），就已水乳交融，民间文化间接的接受宗教思想影响，又从多

种渠道直接的继承和发展了宗教文化中健康的因素，是三种文化领域具有生命力的文化。

民间文化涵盖民族生活的各个方面，其内容包罗万象。民间文化具有稳定性和广泛的社会基础，有特殊的文化运作周期和习惯力量等方面的维持优势，本文将通过分析特殊，揭示多元汇合文化的内在关系，三种文化的今昔对比展示。侧重探讨论述民间原始文化的衍生文化；群众文化，军旅文化，校园文化，旅游文化等的发展现状。

付表 1. チベット国際シンポジウム 会議テーマと発表内容

2002 (平成 14) 年 9 月 13 日 (金) 会場・龍谷大学大宮学舎、清和館		
9:30	会場受付	
10:00	開会の辞	服部 等作 (広島市大学)
10:10	基調講演	「チベット学の 100 年」 龍谷大学学長・上山 大峻
11:10	昼休み	学術資料展・龍谷大学大宮学舎本館 青本文教関係資料 (龍谷大学所蔵) 観水庵コレクション資料、野村禮讓関係資料 能海寛関係資料
13:00	第一部	<b>研究発表 チベットの文化・現在</b> 座長・服部 等作 (広島市立大学)、芳村 博実 (龍谷大学) 中嶋 猛夫 (女子美術大学) 蔡 武成 (雲南省迪慶藏族自治州文化局) M. D. Willis (大英博物館) 中野 照男 (東京文化財研究所)
16:10	第二部	<b>研究発表 大谷探検隊とチベット研究</b> 座長・白須 淨眞 (立志館大学) 能仁 正顕 (龍谷大学) 岡崎 秀紀 (能海寛研究会) 三谷 真澄 (龍谷大学) 金子 民雄 (小説家)
17:50	休憩	
18:30	懇親会	清和館一階 来賓挨拶 藤本 黎時 (広島市立大学学長)

9 月 14 日 (土) 会場・龍谷大学大宮学舎、清和館

11:30	昼休み	
13:00	第三部	<b>研究発表 チベット、少数民族の民俗芸能</b> 座長・星野 紘 (前東京文化財研究所) 高山 茂 (日本大学) 劉 金吾 (中国少数民族舞蹈学会) 芳村 博実 (龍谷大学)
15:15	第四部	<b>研究発表 チベット資料、デジタルアーカイブの将来</b> 座長・服部 等作 (広島市立大学) 柴田 隆史 (早稲田大学) 若原 雄昭 (龍谷大学) 大貫 美佐子 (ユネスコ・アジア文化センター) 神内 俊郎 (株式会社・日立製作所)
17:00	閉会の挨拶	服部 等作 (広島市立大学)



**Friday 13 September 2002 Ryukoku University Ohmiya Campus Seiwakan Building**

9:40	Registration	
10:00	Opening Ceremony, of the symposium	Chairmen: Tousaku Hattori (Hiroshima City Univ.)
10:10	Keynote speech	by Dr. Dysyun Ueyama (President of the Ryukoku Univ.)
11:30	Lunch	Exhibitions of Tibetan arts and objects at the main building
13:00	SESSION: I	<b>The Culture and Art of Tibet</b> Chairman: Tousaku Hattori (Hiroshima City Univ.) Dr. Takeo Nakajima (Jhohibi Unive.of Art and Design) Wucheng Cai (Cultural Bureau of Culture Bureau of Diqing Tibetan Autonomous Prefecture), Dr. M.D.Willis (The British Museum) Teruo Nakano (Tokyo Cultural Properties Research Institute)
16:10	SESSION: II:	<b>Ohtani Expedition and Tibetan studies</b> Chairman: Jyoshin Shirasu (Risshikan Univ.) Masaaki Nohnin (Ryukoku Junior College) Hideki Okazaki (Institute of Buddhist Monk Nomi Yutaka) Mazumi Mitani (Ryukoku Univ.) Tamio Kaneko (Novelist)
17:50	The End of Part I and Part II	
18:30	Opening Reception (Seiwakan Building, Dining hall)	Greetings by the Organizers: Mr. Reiji Fujimoto (President of the Hiroshima City Univ.)

**Saturday 14 September 2002**

11:30	Lunch	
13:00	SESSION: III	<b>Traditional Performing arts of Tibet</b> Chairman: Hiroshi Hoshino (formerly Tokyo Cultural Properties Research Institute) Shigeru Takayama (Nihon Univ.) Jinwu Liu (China National Dance Research Society) Hiromi Yoshimura (Ryukoku Univ.)
15:15	SESSION: IV	<b>Digital Archives and Tibetan art</b> Chairman: Tousaku Hattori (HiroshimaCity Univ.) Takashi Shibata (Waseda Univ.) Yusyou Wakahara (Ryukoku Univ.) Misako Ohonuki (Asia/Pacific Cultural Center for UNESCO) Dr. Toshiro Kamiuchi (Hitachi Co.Ltd.)
17:00	Closing Speech	Chairmen: Tousaku Hattori (Hiroshima City Univ.)



---

2002 (平成 14) 年 9 月 13 日 (金) 基調講演 10:10～ 第一部 13:00～、第二部 16:10～

---

基調講演 Keynote speech : チベット学の 100 年・ 上山 大峻 (龍谷大学学長)  
Century for Tibetan Study Dr. Dysyun Ueyama (President of the Ryukoku Univ.)

第 1 部 研究発表 チベットの文化・現在 SESSION I: The Culture and Art of Tibet

座長: 服部 等作 (広島市立大学)  
Chairmen : Tousaku Hattori (Hiroshima City University)  
Hiromi Yoshimura (Ryukoku University)

中嶋 猛夫 (女子美術大学)  
Dr. Nakajima Takeo (Joshibi University of Art and Design)  
チベットと日本の寺院境内考  
A Study on the Precincts of Buddhism Temples in Tibet and Japan

蔡 武成 (雲南省文化局)  
Wucheng Cai (Cultural Bureau of Culture Bureau of Diqing Tibetan Autonomous Prefecture)  
雲南藏族文化芸術及現状  
Tibetan Culture and Arts in Yunnan, Today

Dr. Michael D. Willis (The British Museum・大英博物館)  
SOME PRAYER-FLAGS AND THEIR TEXTS

中野 照男 (東京文化財研究所)  
Teruo Nakano (Tokyo Cultural Properties Research Institute)  
チベット系絵画の十二神将像  
Twelve Gurdians in the Tibetan Paintings

---

第 2 部 研究発表 大谷探検隊とチベット研究 SESSION II: Ohtani Expedition and Tibetan studies

座長: 白須 淨眞 (立志館大学)  
Chairman: Jyoshin Shirasu (Risshikan University)

能仁 正顕 (龍谷大学短期大学部)  
Noninn Masaaki (Ryukoku University)  
ヤブシブンカン邸とシャル寺版牧象図の紹介  
Reports on the Yab gzhis phung khang family's house and the Painting of zhi gnas dpe ris  
in Zha lu monastery

岡崎 秀紀 (能海寛研究会)  
Hideki Okazaki (Institute of Buddhist Monk Nomi Yutaka)  
チベット探検先駆者 能海寛と開明的教育の経歴 - 青年期の教育と広範な基盤の育成  
The Japanese Pioneer to Explore the Tibet, Buddhist Monk Noumi Yutaka and his Educational Background  
in the youth

三谷 真澄 (龍谷大学)  
Mazumi Mitani (Ryukoku University)  
大谷探検隊とチベット  
Ohtani Expedition and Tibetan Studies

金子 民雄 (小説家)  
Tamio Kaneko (Novelist)  
チベット探検の時代 Expedition in Tibet

---

9 月 14 日(土) 第三部 13:00～、第四部 15:15～

---

第 3 部 研究発表 チベット・少数民族の民俗芸能  
SESSION III: Traditional Performing arts of Tibet

座長: 星野 紘 (前東京文化財研究所)  
Chairman: Hiroshi Hoshino (formerly Tokyo Cultural Properties Research Institute)

高山 茂 (日本大学国際関係学部)  
Shigeru Takayama (Collage of International Relations Nihon University)  
チャムと白馬チベット族の正月儀礼  
The Exorcism and Masked Performing Arts in Cham and Baima Tibetan's New Year Ritual

劉 金吾 (中国少数民族舞蹈学会)  
Jinwu Liu (China National Dance Research Society)  
雲南的藏族舞蹈 (概要)  
Performing Arts in Tibetan people in Yunnan province

芳村 博実 (龍谷大学)  
Hiromi Yoshimura (Ryukoku University)  
チベットのチャム  
Tibetan Arts in Cham

---

第 4 部 研究発表 チベット資料、デジタルアーカイブの将来  
SESSION IV: Digital Archives and Tibetan arts

座長: 服部 等作 (広島市立大学)  
Chairman: Tousaku Hattori (Hiroshima City University)

柴田 隆史 (早稲田大学)  
Takashi Shibata (Waseda University)  
立体映像と立体音響を用いた伝統芸能のデジタルアーカイブ  
Digital Archive of Traditional Performing Arts using Stereoscopic 3D images and Binaural 3D Sounds

若原 雄昭 (龍谷大学)  
Yusyou Wakahara (Ryukoku University)  
青本文教師旧蔵資料CD-ROM版の試作  
A Trial Product of CD-ROM Containing Rev. Bunkyo Aoki Collection

大貫 美佐子 (ユネスコ・アジア文化センター)  
Misako Ohnuki (ACCU Asia/Pacific Cultural Center for UNESCO)  
ACCU の無形文化遺産事業への取り組み  
Activities and its Organization of ACCU to Cultural Heritage

神内 俊郎 (株式会社・日立製作所)  
Toshiro Kamiuchi (Hitachi Co. Ltd.,)  
DIS 技術とデジタルアーカイブへの応用  
DIS Technology and its Application to Digital Archive

■ 表紙 : 吉祥多宝塔

■ 中表紙:「カダム子法(プチョエ)」より

天竺の東金剛座(ドルジェテン)の北方に「プルギャル=ポェ\*」という国がある

天を支える柱である高山があり

トルコ石のマンダラである「低地の湖」がある

水晶の仏塔である白い万年雪があり

黄金の須弥山である黄色い草原がある

薬草の甘い香がただよい

美しいこがね色の花が咲く

鮮やかな夏にはトルコ石色の花が咲く

ああ、この雪山の国の保護者 観世音菩薩よ！！

この大地にあなたの国がまします

この国土にあなたが導くべき衆生がおります (註\*いわゆる、チベットをさす名称)

■ 表紙写真: 3Srang チベット銀貨 (桑松果木)

1936年(西藏暦 16. 11) 発行、直径 3. 1 cm、厚さ 0. 2 cm、

貨幣裏面: 豊饒の壺と蔵八宝の一つ吉祥結び紋様 (写真右)

貨幣表側: 雪山と星を背に獅子 (裏表紙 写真)



༡༡། །བཀའ་གདམས་བྱ་ཚེས་ལས།

ཤར་རྡོ་རྗེ་གདན་གྱི་བྱང་ཕྱོགས་ན། །གནས་པུ་རྒྱལ་བོད་ཅེས་བྱ་བ་ཡོད། །  
རི་མཐོ་བོ་གནས་གྱི་ཀ་བ་ཡོད། །མཚོ་དམར་མོ་གཡུ་ཡི་མཆུ་ཡོད། །  
གངས་དཀར་པོ་ཤེལ་གྱི་མཚོད་རྟེན་ཡོད། །ཐུང་སེར་པོ་གསེར་གྱི་ལྷན་པོ་ཡོད། །  
དྲི་ཁིམ་པོ་སྤུང་གྱི་བདུག་སྤོས་ཡོད། །ཚོན་བཀྲ་བ་གསེར་གྱི་མེ་ཏོག་ཡོད། །  
དབྱར་བཀྲ་བ་གཡུ་ཡི་མེ་ཏོག་ཡོད། །ཁྱེ་གངས་རིའི་མགོན་པོ་སྤུང་རས་གཟིགས། །  
གནས་དེ་ན་ཁྱེད་ཀྱི་ཁིང་ཁམས་ཡོད། །ཁིང་དེ་ན་ཁྱེད་ཀྱི་གདུལ་བྱ་ཡོད། །

