

東部モンゴル族の説唱芸術・胡仁・烏力格尔の動態研究

ー「科尔沁」地域を中心としてー

「一橋大学審査博士学位論文」

2016 年 10 月

一橋大学大学院言語社会研究科

博士課程

LD111009

巴特尔

目 次

緒論.....	1
第一章 胡仁・烏力格尔について	7
第一節 胡仁・烏力格尔の構成要素	7
一. 胡琴 (HUGUR)	7
二. 烏力格尔 (ULIGER)	12
三. 胡尔奇 (HUGURQI)	13
第二節 古来の民間説唱と胡仁・烏力格尔	18
一. 英雄叙述詩と胡仁・烏力格尔	19
二. マンゲーセン・烏力格尔と胡仁・烏力格尔	22
第三節 先行研究と本論文の研究条件	26
一. 胡仁・烏力格尔に関する先行研究	26
中国以外の研究	26
中国国内の研究	28
(一). 開始期 (1949－1966 年)	28
(二). 傷痕期 (1966－1976 年)	29
(三). 復興期 (1976 年－20 世紀 80 年代初)	29
(四). 発展期 (20 世紀 80 年代－現在)	31
二. 本論文の研究条件及び研究方法	33
第二章 モンゴル族の胡仁・烏力格尔の生成時期と分布	35
第一節いくつかの観点	35
一. 12～13 世紀起源説	35
二. 16～17 世紀起源説	36
三. 18 世紀起源説	37
四. 19 世紀中期起源説	38

第二節 近代胡仁・烏力格尔説唱芸術の分布と歴代移民政策の影響について.....	41
第三節 変文説唱と胡仁・烏力格尔説唱の繋がりについて考察.....	50
第三章『蒙古胡尔三百人』からみる胡仁・烏力格尔の説唱芸術	63
第一節『蒙古胡尔三百人』の編著者の観点について	64
第二節『蒙古胡尔三百人』の胡尔奇からみる説唱芸術の伝承について	65
一. 「一徒多師」について	68
二. 胡尔奇と好来宝.....	69
三. 胡尔奇に対する宗教の影響	71
四. 盲芸人の説唱芸術貢献に対する考えについて	72
第三節 胡仁・烏力格尔芸術の流派と特徴	76
一. 胡仁・烏力格尔の流派の誕生.....	76
二. 参布拉氏の胡尔奇流派の分類.....	77
三. 胡尔奇の自己流派観の意識	78
四. 胡尔奇の流派観に関する私見.....	79
第四章胡仁・烏力格尔の説唱芸術の各インタビューデータ	83
第一節胡尔奇の故郷 — 科尔沁の由来の背景分析	84
第二節 顧如胡尔奇に対するインタビュー調査	85
一. 生涯説唱の選択.....	85
二. 現実の生活と濃い宗教の息吹.....	89
三. 顧如胡尔奇の胡琴	92
四. 漢民族の物語と題材とした説唱表現.....	94
第三節 白乙拉胡尔奇に対するインタビュー調査.....	97
一. 学芸における「神授説」	99
二. 白乙拉胡尔奇による古今の胡仁・烏力格尔説唱の見方.....	101
三. 白乙拉の胡琴の個別的特徴	103
四. 本森・烏力格尔台本『薛仁貴征東』	104
(一). 書成立の時代背景について	105

(二) . 蒙古文『薛仁貴征東』と漢文版『薛仁貴征東』	107
小結	111
第五章 胡仁・烏力格尔説唱芸術に対する影響と探索	116
第一節 本森・烏力格尔説唱中に現れる民族文化習俗	117
第二節 説唱原稿のデータベースかの必要性について	121
終論	124
参考文献	129
資料篇	135
一. 白乙拉氏の保存している蒙古文写本「薛仁貴征東」(第三冊)	135
二. 「変相」に関する「四相変」図、「八相変」図	178

緒 論

今日まで広く伝播している、多くの民族文学や歴史文学の作品は、往々にしてモンゴル族の起源をもって書き出されている。モンゴル族の起源に対する意見はまちまちであるため、人々がそれについて高い関心を持ち、様々な文学作品を創作したのは、モンゴル族には無文字記録による歴史的空白の期間が存在したからである。『忙豁侖・紐察・脱卜察安』(THE SECRET HISTORY OF THE MONGO-LS. 『モンゴル秘史』)の資料が発見されたことで、モンゴル族の無文字史の欠けていた部分が補われ、我々モンゴル族の歴史文化の過程を研究する者にとって貴重な参考となる根拠が提供された。

しかしながら『忙豁侖・紐察・脱卜察安』の発見をもってしても、モンゴル族発展史におけるいくつかの未知の領域を完全に説明するにはまだ至らなかった。民族の伝統的な文化の伝承方法の面から言っても、モンゴル人の歴史は主に口伝えの形式によって伝承していくからである。これに関してラシド・ア・デン(拉施特丁)は以下のように言った。

彼らすべて者は詳細且つ明確な系譜を持っている。先祖や父祖の系統を覚えておくのはモンゴル人の習慣である。新たに生まれた子供には、その子の系統を明らかに説明する。このため、自分の部族や系統を知らない者は一人もいない、モンゴル人を除けばアラブ人以外に、ほかの民族にはこのような習慣は存在しない...¹。

ここでも口伝えの伝承形式はモンゴル族の民族史を記録する主要な方法だということを説明している。過去はともかく、現在について言えば、この独特な民族習慣の特徴は、依然としてその歴史が残してきた明確な烙印なのである。本論文の立脚点は、この烙印が民族伝承文芸「胡仁・烏力格尔」^{フーリン・ウリゲル}の縮図となっている説唱について、今日の研究成果の段階と結びつけ、現在研究中の依然として言及されていない領域や視点においている。それによってモンゴル族の伝統的な民間芸術「胡仁・烏力格尔」の歴史的発展のプロセスを一層明らかにし、より良い保存と本民族の伝統文化の伝承を達成することを考えている。

「胡仁・烏力格尔」の冒頭を論ずるに際して、「モンゴル」の名称についてまず詳しく述べる必要がある。

周知のように、「モンゴル」この語の意味が固まり、使用が広まったのは13世紀初頭の鉄木真^{テムジン}がモンゴルの各部を集合させ、統一政権を成立した時からで、これがモンゴル汗国の始まりである。それゆえ、「モンゴル」この名称は鉄木真を中心とした集権下におけ

¹ 【ペルシア】ラシド・ア・デン：『史集』第一卷第二冊、第13頁、商務印書館、1983年

る当時の地方の諸部に対する総称とも言える。モンゴルハン国建国以前、モンゴル諸部の名称はこれとは全く異なり、例えば「乞顔部」^{キヤン}「泰赤烏部」^{タイチウ}「塔塔児部」^{タタル}「翁吉剌部」^{オンギラ}「蔑兒乞部」^{メルキ}「乃蛮部」^{ナイマン}などのように部落名で呼んでいた。それゆえ、「モンゴル」という語は一つの民族の名称であるだけではなく、モンゴル族発展史の中の時代区分の分岐点を意味するともいえる。

しかしながら、資料の記載によると、上述の「モンゴル」—これはこの一民族の歴史発展がもたらした必然的な名称であり、これ以前の唐代の時期にも既に出現していた。『旧唐書』『契丹国志』『欽定四庫全書』・「資治通鑑後編」など多くの歴史資料の中に「蒙古在女真西北唐為蒙兀部亦號蒙骨斯其人勁悍善戰夜中能視」などの記載がある。また日本の東洋史学者の内田吟風によると、殷朝時代の「甲骨卜辞」の中にはすでに世界で最も早くモンゴルに関する文字記録があったとされ、この見解も注目に値する。

…前第十四世紀（殷、武丁）、この頃内モンゴル包頭地方に土方、其の西に土方なる古代モンゴル族あり、屢々殷の北邊に侵入し牧畜す…。²（下図モンゴルに関する最も古い資料とされる「甲骨卜辞」、河南殷墟にて発見）というものである。



図1

内田のこの観点の信憑性に関してはさらに考証を進める価値がある。上述のように、モンゴル族を遙か昔の歴史の土方や鬼方、鮮卑、匈奴、東胡、突厥などの民族の一つの支系と見てもよいかもしれないし、もしくは文字のある歴史を比較したときに、モンゴル族の無文字で口承を用いる民族の発展史は更に悠久の歴史を有しているかもしれない、と想像することも可能である。

²【日本】内田吟風：『古代のモンゴル』第159頁、富山房、1939年

上記と合わせ、本論文の中心となる論点として、今日多くの学者によって断定されているモンゴル族の民間の「胡仁・烏力格尔」の説唱芸術は、わずか約 200 年の歴史しかないという見解について、筆者は異なる観点を有している。事実、この点と 800 年の文字の歴史を有する民族の発展の記録とは方法が異なり、主に口承によって発展した今日の民族の伝統的なスタイルとは合致するものではない。外部の要因から言うと、モンゴル汗国は建国以来たった数十年の間に、多くの周辺民族と国家を征服していった。このプロセスは事実上、統一帝国の中の一つの民族という大家族の局面を既に形成していることになる。史料の記載から、モンゴルの統治者は異民族の統治に対して、開放的であったともいえる。この点に関しては、モンゴルの宮廷にかつて重用されていた耶律楚材（1190-1244）や邱処機（1148-1227）、薩迦班底達・貢嘎堅贊（1182-1251）、パспа（1235-1280）、劉秉忠（1216-1274）らの歴史的な功績からも理解することができる。特に漢族文化の吸収に対する歴史史料には、元太宗 6（1234）年正月の金国攻略の後、国子学を作り、馮志常をトップとし、弟子 18 人を受け入れ、教えを受けさせた。これはモンゴル人が漢語を学習する最初の学校であった（『元史』卷八十一「選舉志」）ということが書かれている。同 8 年（1236）6 月、燕京（現在の北京）に編修所を、平陽（現在の山西省臨汾）に経籍所を設立し、「編輯經史」（『元史』卷二「太宗本紀」）を始め、同 9 年 8 月には科挙試験を実施し、漢族の知識人 4030 人を選択した。

このような例は、異民族文化との融合の過程において、民間の交流が最も直接かつ最も頻繁に発生することを意味する。民間の説唱芸術に関しては、不完全な統計ではあるが、現在中国には 30 以上の民族が 80 種以上の説唱形式を有しているとされている³。

更に多くの人は、漢民族の民間説唱芸術は唐代時期の変文説唱に端を発していると考えている。なぜなら清代末期（1900 年）に、甘肅省敦煌市の莫高窟において、唐代の変文説唱の写本が大量に発見されたからで、徐調孚はその種の変文の説唱は中国の説唱芸術の元祖であると考えた⁴。しかし、実際には、漢民族の説唱はより早期の戦国時代において既に存在していたと考えられている（『成相』—荀子「紀元前 313—前 238」）。

周辺のチベット族に対して、モンゴル汗国は建国以来、一貫して接触と交流を続けてきた。チベット族の説唱芸術は、彼ら自身がまだ文字を持たない遠い昔から形成されてき

³モンゴル族の『江格尔』、チベット族の『格薩尔』、キルギス族の『瑠納斯』三篇は中国少数民族の最も代表的な説唱文学作品である。このほか、また満族の『尼桑薩滿』、エブエンキ族の『十五歲的阿拉泰・崇保尔夫』、ウイグル族『達斯坦艾里甫與塞乃姆』、ペー族の大本曲『白王的故事』、ダグル族の長篇烏欽『紹郎與岱夫』、カザフ族冬不拉彈唱史詩『阿尔帕米斯』、トン族の『吳勉王』説唱など。

⁴ 徐調孚：「講唱文学の遠祖—「八相变」及其它」。『中学生』第 189 期、1947 年

て、説唱形式の伝承に自分たちの生活を反映し、さらにそれは「嶺仲一格薩爾説唱」「仲和仲魯」「古爾魯」「堆巴」や「諧巴」などの様々な説唱の形式を持っていた。

これ以外にも、他の民族の説唱について述べると、よく知られているキルギス族の『瑪納斯』（1000 余年の歴史を有する）、エヴィンキ族ヤクートの『十五歳の阿拉泰・崇保爾夫』、ダフル族長篇烏欽の『紹郎与岱夫』、カザフ族ドンブラー弾唱史詩『アル帕米斯』、ウイグル族の『達斯坦艾里甫与塞乃姆』、白族の大本曲『白王的故事』、水族双歌『龍女与漁郎』、トン族説唱『吳勉王』などがある。上述した民族のどの説唱形式も全て 200 年以上の悠久の歴史を有している。

モンゴル族と周辺民族との融合の過程において、民間芸術上では必ず交流が行われていた。明らかな例としては、歴史上三大説唱の一つと称されている『格薩爾』説唱があり、これはモンゴル族とチベット族の間に同時に存在し、しかも歴史がとても長いものである。その両者の関わりを見ると、関連する学者は大凡のところ「同源兩脈」⁵などの見解をもって結論としている。これらの間には、内在する相互の関係とある種の根源の存在があることは言うまでもないだろう。

モンゴル族の民間説唱の形式には様々な種類があり、しかもその歴史はとても長い。しかしながらその内容形式の一つである、胡仁・烏力格爾説唱の研究が始まったのは比較的最近で、100 年に満たない。最も早いもので 20 世紀の 1930 年代である⁶。新中国の成立後間もなく、また 10 年の文化大革命に遭遇し、胡仁・烏力格爾の説唱を中断せざるを得ず、同時に烏力格爾の研究もまた空白期に突入した。文化大革命の後、モンゴル族の民間説唱

⁵『格斯爾伝』（モンゴル語）は康熙 55 年（1716）到北京において木版印刷版が刊行された。それは『十方誕主格斯爾可汗転』と称され、全七章である。中国国内で今日発見されている最も古い『格斯爾伝』の蒙文版本で、前の学者たちはみな『格斯爾』はモンゴル人の作品だと考えていた。しかし、19 世紀末から 20 世紀初頭にかけて、チベット地区で大量の『格薩爾』が発見された後、彼らは両民族の史詩を関連づけて研究分析を行うようになった。一部の学者はモンゴル族の『格斯爾』はチベット族に起源を求めることができると考えたが、モンゴル族の研究者の多くはその考えには賛同せず、現在大きく分けて四つの観点にまとめることができる。1、モンゴル族の『格斯爾』はチベット文『藏文格斯爾』の翻訳本（王興先）。2、モンゴルとチベットの両史詩には何ら関係がない。3、版本から、蒙文の『格斯爾』はチベット文の『格斯爾』から来ている。4、モンゴルとチベット両『格斯（薩）爾』は同じ起源を持つ作品である。

⁶【モンゴル】ᠪᠡᠷᠢᠩᠭᠢᠨ（Be・ringin），1929 年に彼は胡仁沁羅布桑（ᠬᠣᠷᠢᠨᠢᠨᠢᠨᠢᠨᠢ）の説唱『ᠬᠡᠭᠡᠰᠠᠷᠢᠨ ᠶ᠋ᠢᠨ ᠶ᠋ᠢᠨ ᠶ᠋ᠢᠨ』を記録してから研究が始まった。

芸術は科学技術メディアによる発展の衝撃を受けた。21 世紀になると、モンゴル地域の都市化・IT 化が急速に進み、胡仁・烏力格尔の説唱芸術のボーダーレス化もまた激化していった。IT 科学技術レベルの発展によってもたらされたのは説唱芸術の発展ではなく、相反するような結果であったことを我々は振り返って考え直してみるべきである。このような下り坂の成り行きは以下の点に現れている。

一、モンゴル説唱の芸人の減少。年齢層の面から言うと、観衆（聴衆）は高齢の芸人の説唱をより好むが、現在健在の高齢の芸人は日に日に減少し、一部の高齢の芸人は説唱活動に従事することができなくなっている。

二、説書房の消失。20 世紀 50～60 年代には、胡仁・烏力格尔の説唱を専門とする場所があったが、現在では破壊されているか、ほかの目的で使われているか、または見つけることが困難である。

三、聞き手の減少。「足不出戸，便聞天下事」の今日において、民間の胡仁・烏力格尔の説唱芸術は現代人の文化娯乐的欲求を満たすことができなくなった。ここに一つ忘れ難い例を挙げよう。2006 年「毛一罕」杯全国説唱故事の夜間コンテストを見に来ていた観客は、10 人未満であった。胡仁・烏力格尔の説唱芸術の明日がどのような様子であるかは、想像に難くない。

更に一步進んで胡仁・烏力格尔の説唱芸術の現状と発展について論じるときに、その衰退は近年の科学技術の発展によって始まったと感ずるかもしれない。しかし現実には、このような伝統芸術が次第に下り坂に向かっていくことは、早い時期にはもう出現していたのである。20 世紀の 1930 年代初頭、日本人学者の鳥居きみ子は以下のように述べた。

このホーレーは、シラムレン流域のモンゴル人が多く使って居る楽器であつて、昔のモンゴル人は 皆自分で之を造つたものでありますが、今はそれを造るものが大變少なくなつたそうで、大方は支那人の手に依つてつくられるさうであります…。⁷

伝統的な無形民族文化遺産の胡仁・烏力格尔説唱芸術に関して、私たちはいろいろな問題をまだ明らかにしていないにも関わらず、徐々に人々の生活の記憶から忘れ去られていったのである。それゆえ、いかに民族文化を保護し、伝承していくかということは、とりわけ重要なことである。本論文では数回にわたる実地調査を基礎とし、また有文字の歴史の記録から手がかりを見つけ、関連する専門家の論点と結びつける。そして今日研究がま

⁷ 【日本】鳥居きみ子：『土俗学上より観たる蒙古』（1）第 171 頁、大空社、2010 年

だ踏み込んでいない領域を埋めることで、モンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱芸術上における「大漠孤煙直く、長河落日円かなり」⁸の歴史的風格を取り戻すために、微力ながら力になりたいと考えている。

⁸王維の詩である『使至塞上』から節選。（大漠孤煙直、長河落日圓）

第一章 胡仁・烏力格尔について

モンゴル族の歴史は無文字の歴史と有文字の歴史に分けることができる。事物発展の原理から言うと、無文字の歴史は明らかに過去を体現していて、このことは間違いないと言えよう。しかし実際には、例外も存在する。モンゴル族の伝統民間芸術である「胡仁・烏力格尔」の説唱はまさにこれに当たる。

胡仁・烏力格尔はモンゴル族の地域に広く広まった説唱の故事形式である。それは今日に伝わり、悠久の歴史を有するモンゴル族の伝承文学の重要な構成要素となっている。上述した無文字の歴史と有文字の歴史の視点から見ると、史料には胡仁・烏力格尔についての歴史的な記述が多くない。それが今日まで広まったモンゴル族の伝承文学の一つの大きな特徴である。

胡仁・烏力格尔が指すものとは何か、モンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱はいつ形成されたものかなど多くのことについて、我々はこの問題を明らかにすることのできる具体的な文字記録をまだ発見していない。それゆえ胡仁・烏力格尔を研究することに関して、まず始めに、胡仁・烏力格尔の基本要素の歴史をさらに分析する必要があると考えた。

胡仁・烏力格尔 (HUGUR UN ULIGER) はモンゴル語で、その意味は胡琴物語である。モンゴル語の「胡仁」は ^{シナガン} ^{フウリ} (SINAGAN HUGUR) の俗称である。「胡仁」は「胡尔」を指し、「胡尔」は「胡琴」のことである。これが胡仁・烏力格尔の由来である。つまり「胡仁・烏力格尔」が指すものは、胡琴の伴奏がある説唱故事ということになる。それはまたモンゴルの「説書」の俗称でもある。

第一節 胡仁・烏力格尔の構成要素

モンゴル族の民間説唱芸術、胡仁・烏力格尔は総合的な民間芸術形式である。それが総合芸術だという理由は、説唱の故事の担い手—胡尔奇は豊かな言語表現能力を有していなければならず、学識が広く、何事にも対応できるという特徴があるからである。そして楽器についての知識も必要である。つまり「胡仁・烏力格尔」の説唱の要素は三点あるといえる。一、胡琴、二、烏力格尔（説唱の故事）、三、胡尔奇（胡琴の演奏者）である。

一、胡 ^コ ^{キン} 琴 (HUGUR)

これはその名が示すように、異民族の琴のことである。「胡琴」という名称はいつから使われるようになったのか、知るよしはないが、この名詞は唐代から使われ始め、資料の

中での出現率が増加してきた。例えば、最もよく知られている段安節の『楽府雜録』、岑参の『白雪歌送武判官歸京』などの中に記載がある。

古代、胡琴は北方少数民族の撥弦楽器だと思われていた。今日においては、この楽器の歴史名称の進化及び発展に対して、学者たちの注目の大部分は以下二点に注がれている。1、琵琶や忽雷と胡琴の関係、2、胡琴の演奏形式の発展における、撥弦から拉弦へのプロセスである。

宋北の陳暘の『樂書』卷一二八の中には以下のような記述がある。

唐文宗朝，女伶鄭中丞善彈胡琴；昭宗（889-904）末，石淩善胡琴，則琴一也，而有擅場，然胡漢之異特其制度殊耳。

この記載は、唐代の胡琴は現在のものとは異なり、弦撥楽器であったことを示している。人々は自然と、胡琴はどのように最初の撥弦楽器から発展して拉弦楽器になったのか、と興味を持ってこのように問うだろう。しかし残念なことに、詳細な資料記載はない。その中でも確実に言えることは、北宋初期もしくは中期に、胡琴はやはり撥弦楽器だったということである。欧陽修（1007-1072）の「試院聞胡琴作」の中に、「胡琴本出胡人樂，奚奴彈之双淚落」という記述がある。



図二

宋代末期、陝西省の榆林石窟第十窟の壁画に図（上図の右列の下から4つ目）のような飛天が馬の尻尾の弓を用いて二弦を持ち、円筒状の琴筒楽器を演奏している様子が描かれている。考証によると、西夏（1038-1227）時代の作品では胡琴であった。南宋になり、沈括（1031-1095）の『夢溪筆談』には、「凱歌を数十曲も制し、兵士を歌わせ（制凱歌数十

首，令士兵歌之）」という記載があり、その中に「馬尾胡琴隨漢車；曲聲猶自怨單于；穹弓莫射雲中雁、雁歸如今不寄書」と書かれている。ここから、学者たちは、この時代の胡琴楽器はすでに撥弦楽器から拉弦楽器へと発展する過渡期であったと考えている。

このように、胡琴が拉弦楽器として形成されたのは 11 世紀初頭なのか、確認しなければならない。話題を元に戻すと、「胡琴」に関して、モンゴル族の文献資料である『元史』の「宴樂之器」の記載を見ると下記のような一節がある。

胡琴；制如火不思，卷頸，龍首，二弦，用弓振之，弓之弦以馬尾。火不思，制如琵琶，直頸、無品、有小槽、圓腹如半瓶榼，以皮為面，四弦，皮絃同一孤柱⁹。

この記載の中ですでに明らかに説明されていることは、当時（14 世紀初期）用いられていた「胡琴」は弾弦楽器ではなく、現在の拉弦楽器とよく似ているということである。しかし、この文献の中の胡琴に関する記述は、現在モンゴルの芸人が使用する胡琴、現在の胡琴とは異なっている。琴弦に関しても、元は馬の尻尾だったが、繊維による弦が使用されるように次第に変化した。琴弦が二弦から、現在普通に使用される四弦となったという特徴は、この二時代の最大の差異である。下図三・四に示したように、表面からみると、二つの隔たった時代の楽器は「大略同、小異多」という発展変化の特徴を有している。

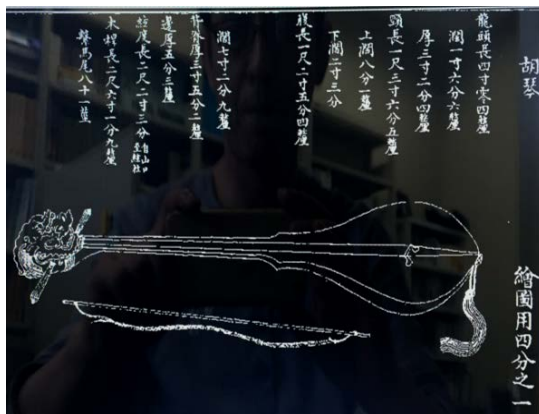


図 三



図 四

(上図 3：『欽定四庫全書』（電子版）（『經部』、『學類』、御製律、呂正義後編、卷七十四）龍頭四寸四厘：濶一寸六分一厘：厚三寸二分四厘：額一尺三寸六分五厘：上濶八分一厘：下濶二寸三分：腹一尺二寸五分四厘：濶七寸二分九厘：背脊厚三寸五分二厘：

⁹【明】宋濂（1310-1381）：『元史』卷六十八（志）第 1703 頁、中華書局、1976 年

縁の厚さ五分三厘：弦度二尺二寸三分：木桿二尺六寸一分九厘：繫馬尾八十一本。上図 4：内モンゴル哲里木盟の説唱芸人 GU-RU が使っている胡琴。)

現代の胡琴は、デザインは同じだが、尺寸の大きさは各人によって異なる。中国芸術研究院音楽研究所に所蔵されている胡琴は、全体が 63 センチメートルで、その琴筒には図 3 のような楕円形の筒状のものがあ、その長さは 12.4 センチメートルである。その他にも、60.79 センチメートルのものなど様々な長さのものがある。これは音で分けると、中音と低音の胡琴の違いである。その他の民族の胡琴と同じように、二胡と四胡に分けられる。しかし現在モンゴルの説唱芸人が用いているのはほぼ四胡で、二胡を演奏する芸人を見つけるのはとても困難になってきた。琴筒は羊の皮か蛇の皮によって覆われている。琴杆の先端の彫刻装飾には原始宗教の色彩の様々な図案があり、これについては本論文の後半で述べることとする。

20 世紀初頭の鳥居の胡琴に関する記述¹⁰と比較して、百数年以来胡琴の構造の変化は比較的固定的なものであった。

胡琴、モンゴル語では忽兀尔（「*ᠬᠤᠭᠤᠷ*」、HUGUR）と称され、モンゴルの文献『モンゴル黄金史』¹¹の中では以下のことが記述されている。チンギスハンが西夏を討つ時、大病を患い六盤山で亡くなった（丙亥（1227）年 8 月 18 日）が、その遺体を都に持って帰る途中に、車輪が土にはまり前進できなくなった。駿馬に引かせても牽引できず、家臣たちがどうすることもできず、心配していると、吉魯格台・把阿秃兒¹²は挽歌の形式で歌った。

... (前略)

你為就大業之前知遇的，

你的亨兒帖哈敦¹³；

你那神遇的忽蘭合敦，

你的四弦琴和馬頭琴旋律¹⁴；

¹⁰ 鳥居きみ子：『土俗学上より観たる蒙古』（上）171 頁、大空社、2010 年

¹¹ 『モンゴル黄金史』、第 280～282 頁、内モンゴル人民出版社、1993 年

¹² 雪尼惕人の吉魯格・把阿秃兒（モンゴル蘇尼特部の吉魯格台に関する文献記録は未だに不詳で、異なる文献では、例えば『金冊』に谷魯格台 [*ᠭᠠᠷᠣᠭᠭᠡᠳᠡ*]、『モンゴル源流』に吉魯 [*ᠭᠠᠷᠣᠭ*]、『*ᠭᠠᠷᠣᠭᠭᠡᠳᠡ ᠬᠠᠭᠤᠷ ᠬᠡᠭᠡᠳᠡ*』及び『大黃史』で葛魯格台 [*ᠭᠡᠭᠠᠷᠣᠭᠭᠡᠳᠡ*] などが記録されている。

¹³ 亨兒帖哈敦：チンギスハンの第一夫人亨兒帖・兀真のことを指している。

¹⁴ この「四弦琴」と「馬頭琴」に関する記録は、モンゴル文献では「*ᠰᠣᠷᠢᠨᠠᠨᠠᠭᠤ ᠬᠠᠭᠤᠷ ᠶᠢᠨᠠᠨᠠᠭᠤ ᠬᠠᠭᠤᠷ*」とある。また、賀希格陶克陶胡『モンゴル族古典詩歌選注』第 263 頁、内モンゴル少兒出版社、1985 年。

你的福地、養育你的山水，	你熱愛的全体人民，
你最親密的伙伴孛斡兒出、木合黎 ¹⁵ ；	給你快樂幸福的山山水水；
你所愛的一切，都在那里啊！（用手指北方）	都在那里啊！（用手指北方）
...	...（後略）

この段の歌詞の前には胡茄（モンゴル語では朝尔 — 「」 — 馬頭琴の記載）に関する段が以下のようにある。

...	...（前略）
用驊騮兒馬的腦鬚制作的	你的国徽
你的旗幟	你的戰鼓、号角、 <u>胡笳</u>
...	...（後略）

上記の歌詞について、二点注目に値する箇所がある。一つ目は、歌詞の演奏者について文献中で明らかに説明されていることがある。それとは、雪尼惕人（モンゴル雪尼惕部落「」）である吉魯格台（「」）把阿秃兒（モンゴル語で英雄の意「」）であるが、吉魯格台について文献中にはより詳細な記載はないということである。彼について説唱芸人だという人もいれば、薩満教の祈祷師だという人もいる。現状から分析すると、筆者は文献中で言われている「唱」は、我々が現在理解しているところの「歌唱の唱」ではなく、「誦經の[誦]」として解釈するのが妥当である。なぜならチンギスハンの死去は国家レベルでの悲しみであり、「唱」という言葉に多くの意味をのせた演唱であったと考えられる。それゆえ当時の「悲しみ」と「楽しみ」の空気は調和できるものではなく、吉魯格台は「唱」ではなく、亡くなったチンギスハンに対して「誦經」したのであった。この厳粛な誦經を請け負ったのは、チンギスハン以来ずっと敬虔に信奉してきた薩満教の祈祷師で、それゆえ吉魯格台はチンギスハンの出征にお供した薩満教の祈祷師であることは、疑いを入れようがない。また薩満教の祈祷師は沼地にはまった棺を乗せた車を出征の途から帰らせる能力をも有した。薩満教の吉魯格台のこのような能力については以下の記述（部分）がある。

...	...（前略）
可汗思恩	到達了大蔵之地

¹⁵孛斡兒出、木合黎：成吉思汗の「四俊」（四英雄）。

大車囂囂喳喳緩緩地向前移動

玉体永久埋藏在這裡

所有的人不禁雀躍歡騰

... ... (後略)

また胡琴に関する資料の記載によると、元代末期の順帝（トゴン・テムル）は十六天魔舞を酷愛し、そこに伴奏についての記載があり、「竜笛、頭管、小鼓、箏、琵琶、笙、胡琴、響板、拍板…」¹⁶が用いられていた。

二点目は、関連文献記録の欠如により、長期間学者たちはモンゴル族の伝統的な二大楽器「胡琴」と「馬頭琴」の生み出された歴史に様々な観点を有し、馬頭琴はモンゴル族の代表的な楽器で、その出現は四弦琴—胡琴よりも早いと考えていた。実際には、馬頭琴は早期から広く人気があり、日本には『スーホの白い馬』の物語がある。「馬頭琴」と「胡琴」の生産時期についてはここでは確定できない。しかし、少なくとも上述の「誦詞」中の「胡茄」と「你的四弦琴和馬頭琴旋律」から分かるように、胡琴と馬頭琴は、最も遅くみても、西夏末期（公元 1227 年）にはすでに宮廷では必要不可欠な楽器となっていた。ここから考えると、吉魯格台は薩満教の祈祷師であり、説唱の芸人だという可能性を排除することはできない。

二、烏力格尔 (ULIGER)

モンゴルでは烏力格尔は物語を意味し、これはモンゴル族の一種の演芸形式であり、古来よりモンゴル族の大衆の重要な娯楽形式であった。それはモンゴル族の史詩や叙事詩、好来宝^{ホルボウ}¹⁷、祝賛詞などの芸術的な特徴を吸収し、独特の民族芸術形式へと形作られていった。烏力格尔の表現方法には二種類ある。一つ目は、無音楽伴奏による口頭説唱で、「雅巴干・烏力格尔[^{ガシ}ᠠᠭᠤᠯᠢᠭᠡᠷ]」と称されている。もう一つは楽器伴奏のある烏力格尔で、これはさらに「朝仁・烏力格尔（馬頭琴伴奏）」と「胡仁・烏力格尔（胡琴伴奏）」の二種類に分類される。一般には一人の説唱芸人によって行われる。演出の形式から見ると、朝仁・烏力格尔は「唱」を主とし、胡仁・烏力格尔は散韻と結合した説唱形式を主としている。

¹⁶『元史』卷四十三「順帝紀六」、或いは陳高華・童芍素主編の『中国婦女通史』・「元代卷」、第 206 頁の記述を参考、2011 年。

¹⁷好来宝：モンゴル族の曲芸形式の一種である。モンゴル語は「聯韻」の意味で、句ごとの一音節が押韻となっており、そのため「聯頭韻」とも言われる。好来宝には「単口好来宝」「対口好来宝」と「胡琴好来宝」とあり、いつから始まったのかはまだはっきりとされていない。セ・アラメス氏は『好来宝の研究』の著作にて、「祝頌のような文章と同じくとても早い時期に生じた」と述べている（第 76 頁、内モンゴル教育出版社、1990 年）。

ここ最近の民間説唱は主に胡仁・烏力格尔の形式を主としている。そして朝仁・烏力格尔の芸人を見つけることは、現在とても困難になっている。朝尔、すなわち馬頭琴はすでに民間音楽の演出において重要なものになっていった。

再度元の話題にもどし、本論に触れると、以下のような疑問が湧いてくる。「モンゴル族の烏力格尔あるいは故事を語ることはその専門の人が担ったのか、あるいは故事を語ることはいつ一種の職業のようなものになったのか」。これはつまり、説唱芸人はいつ出現したのかということに尽きる。歴史文献の記載は詳細ではないが、断片的な記載は存在している。

(一)、拉施特(ペルシア)の『集史』に、次のようにみえる。

花刺子模—沙的巡哨部隊接到報告說，蒙古軍已經来到了這些地区附近。算端遂去追擊他們。据某些蒙古講故事人說，這是成吉思汗指派速別台把阿秃兒和弘吉剌惕 部的脫忽察兒率領下去攻打忽都的軍隊…。¹⁸

(二)、13世紀のイラン人のチ・フィーニー¹⁹の『世界征服者の歴史』の中にもモンゴルハン国「説書人」²⁰の記載がある。

この二点の事例は以下の文と密接な関係がある。

三、胡尔奇 (HUGURQI)

言葉の構造から見ると、モンゴル語の「胡尔奇」は「胡尔」と「奇」の二部分による構成である。「胡尔」(HUGUR)は胡琴を指し、「奇」は名詞をつくる働きを有するもので、「～者」や「～の人」に当たる。文献が異なれば、「胡尔臣」や「郝尔齐」「郝而沁」「虎兒赤」など、音による翻訳の方法は異なる。これらの言葉の接尾語「～奇」「～赤」「～臣」「～沁」などは、モンゴル語の「～奇」あるいは「～赤」に当たり、意味は「～者」である。このように、「胡尔奇」という言葉は、説書者または胡琴奏者の説唱芸人という意味になる。この後にも「陶里奇」や「マングース奇」が取り上げられるが、上述のモンゴルの名詞名称に関するこの特徴は類似し、文献中に次ような記載がある。

¹⁸ ラシド・ア・デフ：『史集』、第一巻、第二分冊、261頁、商務印書館、1983年

¹⁹ チ・フィーニー：アラーウッディーン・アターマリク・ジュヴァイニー、1226年–1283年は、13世紀後期にモンゴル帝国・イルハン朝に仕えた政治家・歴史家。歴史書『世界征服者の歴史』の著者として知られている。

²⁰ チ・フィーニー：『世界征服者史』、内モンゴル人民出版社、1981年

『元史』²¹卷九十九「兵制」中に以下のような語がある。

N0	職 名	語 釈
1	豁儿赤	宿衛軍隊中の弓矢手
2	昔宝赤	狩獵の担当者
3	扎里赤	詔旨起案の担当者
4	必闕赤	「文史」の担当者
5	博尔赤	皇帝の調理師
6	雲都赤	武器を持つ護衛者
7	闊端赤	皇帝の武器を管理する人
8	答刺赤	「掌酒者」、宴席を管理する人
9	速古兒赤	内府の服類を管理する人
10	火你赤	皇帝の羊を放牧する人
11	貼麦赤	皇帝のラクダを放牧する人
12	忽刺罕赤	宮廷の治安を管理する人
13	虎兒赤 ²²	宮廷の楽隊

上記例の13.「虎兒赤」に関して、『元史』中の解釈では、指すものが明確ではないが、それは楽器の総称を指しているのではないかと考えることができる。しかし本来の意味から言うと、今日の説唱芸人の「胡尔齐」を指していると考えべきである。モンゴル語の訓読の方法で読むと、「虎兒赤」と「胡尔齐」はともに「HUGURQI.ᠬᠤᠷᠴᠢ」と読み、昔から読み方に変化はなく、漢語で読む際の漢字が変化しただけなのである。中央集権の重要な構成部分として、版の異なる『モンゴル秘史』には「HUGURQI—胡尔齐」に関する記載がなく、『元史』にこの名詞名称に対する簡単な注釈があるだけである。しかし、上記の例の中にある「虎兒赤」の解釈に対して、筆者は正確ではないと考える。なぜなら、昔から「楽器」という言葉に関して、モンゴル語でのそれに対応する翻訳は必ずしも「虎兒」HUGUR.ᠬᠤᠷᠴᠢではなく、「胡格吉木」HUGJIM [ᠬᠤᠭᠦᠭᠢᠮ] が正しいからであり、胡格吉木は各種の楽器の総称名称を意味する。もしこれが違っていれば、『元史』中の解釈は明らかに矛盾が生じていることになる。周知の通り、元の宮廷楽器は種類が豊富

²¹【明】宋濂：『元史』、卷九十九「兵制二」第2525頁、中華書局出版社、1976年

²²【モンゴル】沙・比拉著、陳弘法訳『モンゴル史学史』第73頁に、「虎兒赤」を「克勒穆兒赤」（善言者、あるいは能言者の意味）と訳している。内モンゴル教育出版社、1985年

で、たとえば興隆笙、火不思、笙、胡笳、三弦、琵琶、月琴などがあり、仮にこれらの楽器の種類の名称の総称として『元史』に記載されている「虎児」は、少なくとも現代の言語語彙の角度から分析すると、合わないものが多い。

しかしながら、筆者は「虎児赤」に関して、『元史』で明らかにされている「奏樂者—宮廷樂隊」の記載は妥当ではないと考える。それは「虎児赤」ではなく、「胡格吉木赤（奇）」と称されるはずである。しかも「虎児」が指すものはおそらく宮廷楽器の中の全ての拉弦楽器の総称で、これはまさに「胡琴」への理解と同じように、北方の少数民族の楽器の名称と同じことになる。この論によると、当時の「虎児赤」という官職が担った職務は三種類であった可能性が高い。

第一に、宮廷の拉弦楽器演奏の担当者。

第二に、胡琴演奏の担当者。

第三に、胡琴演奏とともに説唱を担当する芸人。

モンゴル族の説書者、あるいは説唱芸人に関して、デンマークのハズルンドは『モンゴルの人和神』の中で以下のように述べた。「**波斯的蒙古汗阿魯渾嘗給法国国王菲利浦写过信、信使是一位著名的胡琴艺人**」²³。ここでは胡琴芸人にまで話を広げているが、我々は本論文で論ずる胡尔奇についてまだ断定することはできない。しかし二つの可能性がある。

第一に、古来より邦、部落、国家の間で手紙を届けたり重要な事柄を協議したりする使者は、その大多数が雄弁で才智にあふれていた。引用中の「**著名的胡琴艺人**」はもしかすると弁舌が立つ専門の胡琴演奏者だったのかもしれない。

第二に、現在の胡仁・烏力格尔の説唱芸人から見て、彼らは楽器が得意だけでなく、民族の伝統や習俗、歴史、人文などに対しても熟知していて、説唱民族の故事や好来宝について文才があり、生き生きとして巧みな語彙は、わき出す泉の様に朽ち果てることはないと考えられる。それゆえ上述の「**著名的胡琴艺人**」は胡尔奇を指すのかもしれない。

昔の翻訳者の多くの作品から、多くの貴重な歴史の情報を知ることができる。しかしながら史籍の翻訳から出現した名称は、その真実の意味を判断する上で多くの疑問が残る。例えば上述の「虎児赤」である。この言葉に対して、今日まで観点が一致することは困難であった。論点は上述の例の中の「豁児赤」（弓箭手）と「虎児赤」（奏樂者）の問題の上にある。これらのモンゴル語の発音は [HOR-QI] [ᠬᠣᠷᠻᠢ] と [HUGUR-QI] [ᠬᠤᠭᠤᠷᠻᠢ] で、

²³ 【デンマーク】 亨寧・哈士綸著/徐孝祥訳『モンゴルの人と神』第 323 頁、新疆人民出版社 1999 年

極めて近く、字形も似ている。周知の通り、我々が現在見ているモンゴル版の『モンゴル秘史』の初版はモンゴル語ではなく漢語で書かれ、モンゴル語の『モンゴル秘史』中で [HUGUR·QI] は出現せず、[HOR·QI] の語は何度も現れていたのもので、多くの学者たちは、翻訳者が翻訳をする過程で誤訳をしたと考えた。

この語に関する例が以下のようにある。

成吉思汗在出征高麗 (Solongut) 国期間、高麗的布噶斯察罕汗奉獻其女忽蘭、聖主在那里留連而三年不返；于是家里派遣阿尔和孫虎兒赤做使臣、用三夜赶了三月的路程；請回了聖主成吉思汗。成吉思汗回宮後、以酒後帶金箠憩息他處為罪名、处以死罪、而聰穎的虎兒赤成功地說服了成吉思汗。成吉思汗說：“我那以辯才脫罪的阿尔合孫虎兒赤、我那以滑稽著称的阿尔合孫虎兒赤”這才赦免了死罪、伝令曉諭于大衆....²⁴

上述の例文は朱風と賈敬顔の訳した『漢訳モンゴル黄金史綱』から引用した。筆者はこの資料に目を通した後、『欽定四庫全書・欽定モンゴル源流』の中に似たような故事の記載があるのを発見した。その違いは以下の通りである。

阿尔噶遜浩尔齊攜金胡琴竟夜駐宿他處，汗使博郭尔濟（成吉思汗的四杰之一，现作博尔术），摩和賚（成吉思汗四杰之一，现作木华黎）斬阿尔噶遜浩尔齊。伊等即召阿尔噶遜速來.....。

これらを比較すると、二つの文献が記述している歴史的故事の内容が一致していることは明らかである。鍵となるのは、故事の中に登場する人物名の記載が「阿尔和孫」と「阿尔噶遜」になっている点である。

これは、モンゴル語の発音面から考えると、ともに [ARGASUN [ᠠᠷᠭᠠᠰᠤᠨ]] となり、同音異体字で、翻訳面から見ても問題はない。

しかし問題は、上述の二つの文献が記載している「金箠」と「金胡琴」の違いに現れている。清の段玉裁の『説文解字』から「箠：盛矢器也，以兽皮为之，按本以竹木为之，故字从竹」ということが分かる。箭矢はモンゴル語では [HOR] である。箭矢を管理する者

²⁴ 朱風、賈敬顔：『漢訳モンゴル黄金史綱』第 24 頁、(モンゴル文版は第 124 頁)、内モンゴル人民出版社、1985 年

は文献の中では「箭筒士」とされている。モンゴル語では[HORQI] (ᠬᠣᠷᠻᠢ — 虎兒赤) と称され、疑問の余地はないようである。しかし『四庫全書』中の「金箴」は「金胡琴」とされている。その原因はおそらく翻訳中に[HOR-QI] (ᠬᠣᠷᠻᠢ) と[HUGUR-QI] (ᠬᠤᠭᠦᠷᠻᠢ) の二つの発音が近いモンゴル語が混ざってしまったことによる。清の薩囊徹辰の『モンゴル源流』「語解」の中で張爾田は修正し、「虎兒赤，是弓箭手，而并非吹口琴人或奏乐官」²⁵ と考えた。しかしながら、喬吉は「阿尔噶逊浩尔奇」の中の「浩尔」 (ᠬᠣᠷ) は[HUGUR] (ᠬᠤᠭᠦᠷ) と読み、それゆえ阿尔噶逊胡尔奇は、実際には説唱艺人[HUGRU-QI]あるいは胡琴[HUGUR]の演奏者であると考えた²⁶。

上述の観点を踏まえ、以下三点が分かった。

第一に、上記の例文中の「阿尔噶逊浩尔奇携金胡琴」の記述は相互に矛盾が生じている。ここは「阿尔噶逊浩尔奇携金胡琴」と考えることができる。『元史』・兵志の記録の中からチンギスハンによる軍隊の分類や役割などの細かな分配は、万戸侯から全ての人に達していることが分かる。このような状況下で、戦いに参加した兵士が携帯した「金胡琴」は思索匪夷のことであった。仮にこのような事実が存在していたのなら、チンギスハン軍の規則は決して厳格ではないということになってしまう。文献の記載とは大きな違いがあり、これはきっと現実的ではない仮説に過ぎない。

第二に、上記の文中に出てきた「虎兒」(HORQI)は「箭筒士」である。これは疑うよしもなく、意味の面から我々は、この言葉は武官に由来していると判断でき、また非文官などの職を担った兵士と考えることもできる。歴史文献中にある阿尔哈孫虎兒赤の記述も、このチンギスハンの朝鮮への出征後のことしかなく、その3年の「楽不思蜀」²⁷の故事になる。

彼については他の場所に記述がない。モンゴルハン国が派遣したチンギスハンを迎える使節の中に、彼の夫人を含む4人がいて、朝鮮に到着した後、彼とチンギスハンの対話の中から、チンギスハンと阿尔哈孫は赤の他人ではなかったと読み取ることができる。またここから、派遣された使節の地位と評判が輝かしかったということもわかる。仮に地位の全く高くない「箭筒士」が使者の一人であったなら、最後の大業績は全て阿尔哈孫個人の手中に収められるが、これは常識では考えられないことであった。近代（特に清代以後）

²⁵ 【清】薩囊徹辰：『モンゴル源流』第134頁、内モンゴル人民出版社、1981年

²⁶ 喬吉：『黄金史』（モンゴル語版）第437頁、内モンゴル人民出版社、1999年。また、策・達木丁蘇榮『モンゴル文学史』第145頁、内モンゴル人民出版社、1957年

²⁷ 楽不思蜀。意味：新しい環境が楽しくて、帰る気がなくなってしまったこと。出典は『三国志』。蜀滅亡後、劉備の子、劉禪は洛陽に行く。そこで蜀の歌舞を見せられ、臣下は皆涙を流すが、劉禪は一人楽しみ「ここは楽しい。蜀のことは忘れた」といったという。

の史籍の中にも、しばしば「札薩克王の胡尔奇」(ᠵᠠᠰᠠᠭ ᠤᠯᠤᠰ ᠠᠨ ᠬᠣᠷᠴᠢ)などの言い方を目にすることができる。阿尔嘎孫浩尔奇は戦争に参加した兵士ではなく、聡明で鋭く、弁舌が立ち、統治者の信頼を受け、長期間宮廷内の統治者のための説唱烏力格爾を行う胡琴芸人であったと考えられる。

第三に、過去の歴史王朝時代、民族資料の翻訳の過程において、字形や音が似通った文字を処理する上で、モンゴル語の母語の発音 [O] や [θ] [U] (陰声と陽声の違いがあり、音が変化すれば意味も変化することは明らかである) など多くの不確定要素が存在し、子音 [K] と [G] は時代や場所が異なれば発音も異なり、それゆえ上述の「金箴」と「金胡琴」という二つのモンゴル語のように音の近い語についても混淆が起こった。上述の事実をまとめ分析すると、モンゴルの説唱芸人—胡尔奇はモンゴルハン国の時期には完全に出現していたと考えられる。

しかし今日まで、民族説唱形式の胡仁・烏力格爾に関して、資料の記載が乏しかったことから、この民族説唱芸術の研究の開始はやや遅れると考えられてきて、それゆえ我々が把握している情報もまた断続したものになっている。仮に説唱芸術についての悠久の発展の歴史について詳しい理解が深まれば、分析した上述の「胡琴」と「胡尔奇」の断片的な記載及びモンゴル地区における現在に伝わる様々な民間説唱形式についても深く知ることができる。そして最も重要なことは、説唱芸人と周辺民族の説唱に対する総合的分析は、本民族の胡仁・烏力格爾説唱芸術を研究する必要不可欠な基本条件であるという点にある。

第二節 古来の民間説唱と胡仁・烏力格爾

モンゴル族の民間には様々な説唱形式があり、例として英雄叙事詩や好来宝、マングース・烏力格爾、叙事民歌、宝卷(本子故事)²⁸などが挙げられる。胡仁・烏力格爾はモンゴル族の伝統的な説唱芸術の最も重要な表現形式の一つである。しかし現在、民間において時々演じられるものは仁・烏力格爾しか残されていない。これらの多くの説唱形式の発展史の形成していく過程で、断言できるのは相互の関係と共通した特徴が存在していたということである。

²⁸ 宝卷:(ᠪᠠᠸᠠᠵᠠᠯ) モンゴル語で本子故事; 蘇榮赫、趙永銑主編の『モンゴル族文学史』に「本子故事は胡尔奇・故事の一種類である。胡尔奇・故事の中で本子故事はとても重要な位を占めている。「本子」は中国語からの借語で、所謂本子故事は物語をするときに基づく底本」とある。合わせて後文の「本森・烏力格爾」を参照。

一、英雄叙事詩と胡仁・烏力格尔

民間の伝承説唱形式として最大の特色は、その変化し続ける特徴である。口頭伝承形式はもとと同じままの形で現在に伝わってきたはずはなく、長い歴史の発展の中で、つねに発展し変化してきた。この点は客観的な事実である。本論文の冒頭でも触れたが、モンゴル族の生活習慣と方法だけではなく、古来の民族の歴史的な人文伝承もまた伝承の形式で今日まで伝わったものである。さらには民間の説唱芸術もまた然りである。各モンゴル族の説唱芸術形式は、共通のモデルを有していて、叙情的な韻体詩と叙事的な故事の二部からなっている。

英雄叙事詩は長篇の叙事詩である。内容は主に民間の伝説や英雄の功績を讃えるもので、その題材には歴史的な出来事や民族、宗教、伝説などが含まれている。これは人類の早期社会における文明の標識であると考えられる。

世界最古の古代ギリシア史詩『イリアス』と『オデュッセイア』、印度の『ラーマヤナ』『マハーバーラタ』については論じないが、中国三大史詩と評価を受けている『格薩ル』^{ゲサル}『江格尔』^{ジャンゲル}『瑪納斯』^{マナス}の中で、モンゴル族によって伝承されたのは、その中の『格薩ル』(モンゴル語では『格斯尔』^{ゲサル} (GESAR)) と『江格尔』の二篇である。

『江格尔』はモンゴル族オイラト部の英雄に関する史詩である。現在集めることのできるこの史詩は計 60 篇以上あり、長さは約 10 万行に及ぶ。その歴史は古く、12 世紀末から 13 世紀初頭の氏族社会末期と奴隷社会の初期段階に形成されたと考えられている。『江格尔』の詩中には、モンゴル族の民間の様々な形が融合されている。例を挙げると、歌謡や神話、祝詞、賛詞、伝説、故事、諺などの民間芸術の形式である。その内容面から、当時の民族の歴史や宗教、言語習慣、文学芸術、倫理道德など社会要素を捉えることができる。また、多くの誇張や比喻、擬人化、頭韻 (TOLUGAI-HOLBULT)、後韻 (SUL-HOLBULT) などの修辞手法も用いられている。これは、モンゴル族がまだ自分たちの文字を持たない時期に始まり、民間の芸術創作がすでに多元的に発展し、しかも大きく成長していることを表している。

実際に、史詩に関して歴史的に見ると、モンゴル族の史詩は以上の二篇だけではない。中国社会科学院の仁欽道尔吉の統計によると、長篇以外の英雄叙事詩と異文記録詩を含むと 550 篇以上あることになる²⁹。ここから、当時の社会でモンゴル族の民衆が説唱芸術に対する愛情を抱いていたことも垣間見ることができる。各大小史を分析すると、仁欽道尔

²⁹ 仁欽道尔吉：『モンゴル英雄叙事詩源流』内モンゴル大学出版社、2001 年

吉が述べるように、モンゴル族の早期の英雄叙事詩は、主に遠征と求婚するタイプの史詩と勇士がマングス（魔鬼）と争うタイプの史詩などの二種類に分けることができる。そして、それはチャハルやオルドス、フルンボイル、ジュリムなどの地域に集中して分布している。英雄叙事詩がモンゴル族の最古の民間説唱芸術の形式だと断言することはできないが、史詩の説唱の形式や特徴、用いられている修辞方法などの面から見ると、モンゴル族の各民間説唱芸術の形式の特徴を融合していると考えられる。ここから、英雄叙事詩はモンゴル族の民間芸術の総体であると言えるであろう。この側面もまた、麦列丁斯基が述べた「英雄叙述詩が形成する中には、早期の時代の各種の民間創作が役割を果たしていた」³⁰ということを反映している。

多くの人から愛されている胡仁・烏力格尔に関して、その文体や形式の構造面での最もはっきりとした特徴は、主に叙述を用いた散文体と抒情描写がメインの韻文体が融合しているという点にある。音楽伴奏としての「戦争調」「択偶調」「諷刺調」「山河調」「趕路調」「上朝調」等のメロディーは説唱とよくあっている。説唱芸人からすると、正式な説唱の前には、往々にして招待した主人や来客に対して気象状況、説唱会場、飲食生活などについて前口上として抒情描写を行う。この習慣は、その他の民族の説唱の中においても非常に普遍的なことである。このような前口上は即興で行われ、準備を必要とせず、かつ声は朗々として流暢で、耳を楽しませるものである。説唱の中では、主人公に対する描写は一般的に上述のような多様な修辞手法を用い、主人公の形象的な印象を深める。この描写の特徴は英雄叙事詩の描写の手法とよく似ている。

從前面猛一看去。	如旱年的荆棘，
犹如一只斑虎；	黄金的顔面；
從後面乍一看去、	像鋼鐵鑄成的鉄牙，
好似一只狸虎。	幾根鋼勁的胡須。 ³¹
他有雄獅般的力氣、	
他有巨像般的身軀。 ³²	

（英雄叙事詩中の摔跤選手に対する賛美）（烏力格尔『羌胡伝』中の程忠乃に対する描写）

³⁰ 中国民間文芸研究会研究部編：『民間文学参考資料』第九輯、1964年

³¹ 本子故事『五伝』より選んだ（『五伝』とは歴史物語で、内容から『苦喜伝』『尚尧伝』、『羌胡伝』『楔僻伝』『全家福』となる）。

³² 『モンゴル族歴代文学作品撰』（『摔跤手賛』、内モンゴル人民出版社、1980年）

上述の通り、誇張と比喩は英雄叙事詩と胡仁・烏力格尔の説唱中で、一種の慣用的な描写手法である。両者の内容から見ると、英雄叙事詩は主人公の神話をベースに文章が構成されている。

説唱芸人の視点から英雄叙事詩と胡仁・烏力格尔の関係をみてみたい。

(一)、陶里奇 (TOOLIQI [ᠲᠤᠷᠢᠴᠢ]) ; 英雄叙事詩の説唱芸人。英雄叙事詩の共通した特徴を有し、モンゴル族だけに以下のような不思議な伝説があるのではなく、チベット族の史詩説唱芸人にはさらにこの傾向が強い。彼らには共通した特徴があるということを発見できる。それはすなわち、彼らは説唱芸人になる以前は平凡でありきたりの人間だったということである。彼らは学校教育を受けたことがなく、文字を理解せず、彼らの生活は乞食にも及ばないほど低いものであった。しかし彼らの多くは突然のこと、例えば疾病や空想の世界に出会い、そこから目覚めた後、おびただしい英雄叙事詩が彼らの脳裏に生まれ、よどみなく話し続けるのである。例を挙げると、著名な説唱芸人である扎巴や玉梅、才讓旺堆らはこのようであったそうで、「託夢芸人」—包仲 (BAB-SGEUNG) と讃えられた。説唱芸人のこの種の宗教色は「神受説」や「天神起源説」にも似通い、モンゴルの説唱芸人の中にも伝わっている。布里亚特族の 80 歳 (1914 年) 時の老薩滿及び史詩説唱芸人の扎雅罕は、サヤン山脈の真っ青な山頂で、美しく人を引きつける朗読の声が上空から跳ね返り、布里亚特族のある詩を耳で覚え、その後彼の言い伝えは英雄叙事詩になったと言われる。学者である阿・布尔杜克夫もまた、モンゴルオイラト部で聞いた類似したものはモンゴル族の史詩である「神授説」であったと考えている。これらは異なる民族ではあるが、説唱の英雄叙事詩の「縁起」の面では、類似した共同の特徴を有している。これは原始宗教信仰の英雄叙事詩の形成に対して重要な影響を及ぼしていることを示している。

(二)、胡尔奇；モンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱芸術の地域性について、内モンゴルのジュリムは、今日まで説唱芸術をほぼ完全な形で保留し伝承している主要な地域の一つである。筆者はこの地域の説唱芸人に何度かインタビューを行ったが、年配の芸人は上述の「神受説」や「託夢説」といった言い方を聞いたことがないということが分かった。しかし筆者はインタビュー中に、説唱内容の題材、例えば『封神演義』や『開天辟地』等の神話伝説の故事は、彼らが明るく流暢に読める演目であるということに気付いた。さらに、年配の説唱芸人である巴雅尔 (Bayar) へのインタビュー後に、胡尔奇の養成方法と胡琴の製作面という過程から、モンゴル族の原始宗教—薩滿教の面影をいくらか感じ取ることができた。この点については本論文の後半で述べたい。

説唱の方法から特徴を考えると、多くの類似点と相違点あることが分かる。1、英雄叙事詩と胡仁・烏力格尔はともに人物や歴史的な故事について述べている。2、説唱芸人は説唱中に用いる表現方法に関して、胡仁・烏力格尔は英雄叙事詩と同じく二部分からなり、

それは「韻体」と「散体」の相互融合の形である。韻体の表現は歌謡、祝詞、賛詞、諺語、誇張、比喻などを頻繁に用いられる説唱方式である。

上述の内容をまとめると、英雄叙事詩と胡仁・烏力格尔の説唱の形成および発展過程においては、一定の宗教観を含んでいると考えられる。結局のところそれは宗教意識の影響というより、人々の信仰心からより良い事物に思いを馳せ追い求めている産物であると信じる。二種類の芸術はともに「真、善、美」を趣旨としているからに他ならない。正義を賛美し、悪に立ち向かうことを主題、理想とする生活の追求の描写である。疑う余地もなく、この種の説唱芸術はモンゴル族の人民の生活習俗を映し出し、意識形態上重要な作用となっている。古来より現在まで、誰でも、世界に宗教や信仰がなかったらどんな様子なのかと無意識のうちに想像したことはかつて一度もなかったかもしれない。反対に、もし現実にもそうであるなら、民族文化の貴重な宝物—英雄叙事詩、民族説唱芸術の重要形式—胡仁・烏力格尔の芸術が存在することはできなかったであろう。長く伝承されてきたモンゴルの儀礼や生活方式、習俗は例えば祭火（Gal-tehik）、祭敖包（O-bonntehileg）などであり、我々はそれらに対して少しも疑念を持たない。それゆえ、史詩の説唱と胡仁・烏力格尔の説唱は生まれた根源と表現形式から見て、多くの共通性を有する存在だと言えることができる。

二、 マングス・烏力格尔と胡仁・烏力格尔の説唱

上述の英雄叙事詩や好来宝、叙事歌謡など、モンゴル族の伝統的な民間説唱芸術にはたくさん形式がある。それらに関する形成と相互の関係はこれまで途切れることなく話題となってきたことであるが、学者の観点や研究の角度に相違があり、どの論証が最も実際に合っているかを断言することは困難であった。ここでは、まずこれまでの学者たちの詳細な分析を紹介した上で、英雄叙事詩の重要な内容形式—マングス・烏力格尔と胡仁・烏力格尔の相互関係の特徴について踏み込んだ考察を行う。さらには、モンゴル族の民間説唱芸術の相互の関係と発展の歴史についても見ていく。

マングース・烏力格尔（マングス、MANGUS、魔鬼）は上述のモンゴル族の英雄叙事詩における重要な内容形式である。寧ろ英雄叙事詩というのではなく、直接にマングス・烏力格尔という人もよくいた。今まで発見された資料から、マングス・烏力格尔の説唱はいつから始まり、またどのようにして民間で伝承されたのかなどの状況については、まだ知るよしもない。しかし明らかなのは、19世紀初頭、東部モンゴル地域において、マングース・奇³³は曾て胡仁・烏力格尔とマングス・烏力格尔の説唱の両種類の説唱役を担っていた

³³マングス・奇：マングス・烏力格尔の説唱芸人。

ということである³⁴。例を挙げると、その代表的な人物に例えば、19世紀30年代に活躍した亘敦（GEN-DUN ᠭᠡᠨᠳᠤᠨ）がいる。『胡仁・烏力格尔研究』の中に、朝克図氏もマングース奇と胡尔奇に関して論述してある。彼の論点も現役胡尔奇芸人の論点と異ならず、歴史上で、一部分のマングース奇が胡尔奇になった先例があったが、しかしこれに相反して、胡尔奇がマングース奇になったという事例は今までまだ発見されていないという。彼の考える胡仁・烏力格尔は、17世紀末から18世紀初期が起源だとする観点からスタートし、民間における胡仁・烏力格尔とマングス・烏力格尔は、少なくとも200年以上も同時に存在していた歴史があったと断定できる。ここで、注意しなければならないのは、胡仁・烏力格尔の説唱は胡琴で伴奏がなされていたが、マングス・烏力格尔は最初朝尔（QOR）が用いられていたが、後に考えられたのは胡仁・烏力格尔発展の影響で、マングース奇は胡琴でマングス・烏力格尔の説唱を行うようになって、徐々にマングス・烏力格尔も胡仁・烏力格尔へと転化するようになったと考えられる。事実上も、朝克図氏の考えと同様、現在朝尔を道具として用いるマングス・烏力格尔の説唱芸人はほとんど見られなくなった。

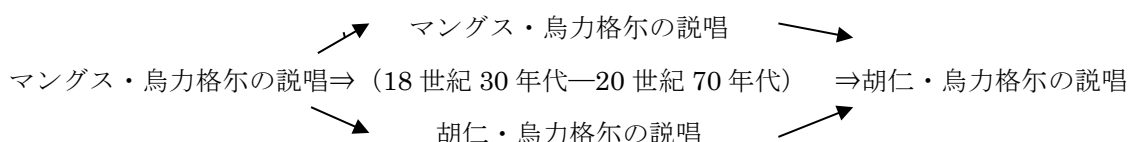
二種類の説唱の関係からいうと、多くの学者は説唱芸人と故事の始まりから分析を行っているということをよく意識している。説唱芸人について、最もはっきりしていることは、現在存在しているのが胡仁・烏力格尔などの別の説唱形式しかなくなったということである。依然として正確な論拠は見つかっていないが、19世紀30年代まで、一人で二つの説唱（胡仁・烏力格尔とマングス・烏力格尔）を担っている芸人が存在していた。現在の年配の芸人によると、亘敦（GENDUN）はそのような説唱芸人であった。彼はマングス・烏力格尔を主とし、民衆から愛された胡尔奇及び莽古思奇の説唱芸人であった。彼の説唱は民衆から「マングース・GENDUN」という評判を受けた。しかし遺憾なことに、彼の作品は多くは伝承されず、記載されたのは『AGJABATUR. (ᠠᠭᠵᠠᠪᠠᠲᠤᠷ)』だけである。

彼の他にも、同時期に巴林右旗の DA-DUB (ᠳᠠᠳᠤᠪ) があり、彼の説唱もまた地方の人から好まれ、長く伝承されてきた。達茂旗的那順鉄木尔（NASUNTEMUR ᠨᠠᠰᠤᠨᠲᠡᠮᠦᠷ）も二種類の技能を兼ね備えた説唱芸人であった。これらの芸人はマングス・烏力格尔の説唱を主とし、胡仁・烏力格尔は補助的な役割とする民間芸人だった。当然のことながら、このように二種類の技能を持った芸人に話が及ぶと、我々は朝玉幫（QUIBANG. 1855-1928）と琶傑（PA-JAI. 1902-1962）という説唱芸人を思い出さないわけにはいかない。彼らは師弟関係であった。彼らに共通する特徴は、胡仁・烏力格尔を主とし、マングス・烏力格尔と胡

³⁴ 朝克图：『胡仁・烏力格尔研究』、北京民族出版社、2002年

仁・烏力格尔の説唱を行うとき用いたのは胡琴（琵琶芸人は最初朝尔を用いて説唱し、後に胡尔に変わった）で、彼らの説唱中の多くの作品³⁵は音像などの形式で保存されてきた。

上述の説唱芸人の発展の過程から、二種類の説唱芸術について、以下のような発展の縮図を描くことができる。



歴史の記載及び年配芸人の話から、上図を通して、マングス・烏力格尔の説唱と胡仁・烏力格尔の説唱は、少なくとも約 150 年近くともに発展した歴史があるということが見えてくる。説唱の方法からいうと、そこには特徴があり、それは多くの芸人がマングス・烏力格尔から説唱を始め、後に胡仁・烏力格尔に変化していくということである。これに反して、胡仁・烏力格尔から説唱を始め、マングス・烏力格尔に変化していくという説唱芸人は一人もいなかったということは、説唱芸人へのインタビューを通して確認することができた。この点に関しては朝克図も自身の博士論文『胡仁・烏力格尔研究』の中で述べている。二種類の説唱形式は民間の説唱芸術発展史の引き継ぎや説唱内容の時代性の特徴を反映していることを示している。

マングス・烏力格尔と胡仁・烏力格尔との相互関係について、朝克図は、胡仁・烏力格尔はマングス・烏力格尔の影響を受けた基礎の上に成り立っていると考えていて、彼はこの論点を二種類の説唱芸術の中から主人公のイメージを描写し、故事それ自体のモデルから分析を行った。彼の分析はとても客観的であるが、胡仁・烏力格尔はマングス・烏力格尔の影響によってのみ形成されていたと断定し、モンゴル族の民間芸術形式の相互関係と発展の状況とは少々距離があるようである。この点に関し、陳岡竜も適切な補足を行った。彼は胡仁・烏力格尔の説唱芸人は史詩のモデルを巧妙に胡仁・烏力格尔に結合し、この特徴は聞き手の審美心理とマッチし、聞き手はこの新しい事物の受容して、胡仁・烏力格尔の説唱芸術の発展を促進したと考えている³⁶。

³⁵ 朝玉帮の説唱した物語は以下の通り多くある：『五伝』、『三国演義』、『水滸伝』、『西遊記』、『封神演義』、『東哈日大喇嘛』、『色登烏雲』、『棗紅馬的怨恨』、『古日木巴』、『敖吐干』など。琵琶の説唱は『英雄格斯尔』、『楚倫巴特尔』、『英雄都嘎兒』、『白毛女』、『两只羊羔的対話』、『醉漢阿阿木古郎』、『三国演義』、『隋唐故事』、『西漢故事』など多くの作品がある。

³⁶ 陳岡竜：『モンゴル族英雄叙事詩錫林嘎拉珠巴図尔—比較研究与文本汇编』182 頁、内モンゴル人民出版社、2001 年

内容の面から見ると、マンガス・烏力格尔が突出しているのは、「魔鬼」的または「神話」的な特徴で、胡仁・烏力格尔の内容の題材の方式と比べると明るいところが見られる。その説唱が突出しているのは、実際の歴史の時代を背景にし、故事の中の主人公を描写し、現実世界の要素を主な題材としていて、内容上からみても、明らかな地域性と時代性が現れているということである。例えば、

一、歴史背景から：夏、殷、漢、三国、隋唐、宋代の故事などを説唱する

二、主人公か主題から：『薛仁貴征東』『薛丁山征西』『包公案』『楊家将』

『水滸梁山』『林海雪原』『鉄道遊撃隊』『渡大渡河』

三、地域性や民族性を有する：『元朝故事』『成吉思汗』『滿都海斯琴』『嘎達梅林』

『孟根花』『敖包相会』などある。

上述の内容から、両説唱芸術の内容題材にははっきりとした時代的な特徴があることが分かる。内容の主題から言うと、マンガス・烏力格尔は迷信的色彩が濃く、神鬼論などの内容が題材の故事は人類早期の社会時代の産物である。一方、胡仁・烏力格尔では往々にして実際の人物や歴史故事を説唱の題材として用いていることから、現実性があり、人々の生活に近く、上述の作品でもこの点について説明がなされている。また、マンガース奇がマンガス・烏力格尔を説唱する際、「只説不唱（話すだけ歌わない）」、つまりリズムや曲調で故事全体を通すのである。説唱中、マンガース奇は烏力格尔に対して一切の解説を行わない。この点も胡仁・烏力格尔の説唱と異なる。それゆえ、発展の過程から見ると、胡仁・烏力格尔の説唱はマンガス・烏力格尔の説唱形式を参考にし、これを基礎とした。そして胡仁・烏力格尔の説唱は曲調の活用や故事の解説において好来宝などを加えることでマンガス・烏力格尔を大きく超越していったのである。つまり聴衆の要求に答えたと言える。これは最終的に胡仁・烏力格尔の発展がマンガス・烏力格尔の発展に取って代わった必然的な結果でもある。さらに例を挙げると、説唱の時代的特徴という点から、胡仁・烏力格尔の説唱は 80 年代には黄継光や劉胡蘭、毛沢東などの説唱があった。90 年代になると鄧小平の胡琴故事などの説唱があった。それに比べて、現在我々はマンガス・烏力格尔の説唱を耳にするのが困難になっている。神鬼を主題としたマンガス・烏力格尔の説唱はその題材の局限性によって必然的な発展の成り行きとなったということを示している。

第三節 先行研究の状況と本論文の研究条件

民族伝統芸術である胡仁・烏力格尔に対しては、問題分析の方法や研究の視点が異なっているのも、もちろんそこから導き出される結論も異なっている。モンゴル族のこの種の説唱芸術に関して、現在まで伝承されている文字記録が非常に少ないために、研究方法の面では、多くは芸人の説唱に対して聞き取りを行い、研究を展開していくことにならざるを得ない。実際にこの方法は、当時の研究としては最も直接的な効果が現れ、信頼できる研究方法であった。しかしながら一種の伝承芸術として、それは文字記載の通常的なものとは異なり、また時代や地域、説唱芸人の表現の差異から、相対的な違いが存在した。しかしそれゆえに、胡仁・烏力格尔の説唱芸術が伝承されていく中で形が変化することも容易に目にすることができる。これも胡仁・烏力格尔芸術を研究することの困難さを激化させたと言える。先に述べたが、「胡琴」や「胡尔齐」などの名称の出現には悠久の歴史がある。しかしこの説唱芸術の歴史に関して我々は今なお不透明である。

この種の説唱芸術の形成に関して、学者たちの意見は大きく異なっているが、説唱芸術は大凡 200 年前の清朝に形成されたと考えられている。

本論文の研究状況の継承と全体的な把握のために、先行研究を記し、具体的に考えを分析するとき、その他の学者が持つ同じような論点について、重複した分析は行わない。しかし後半の論述では、極力新しい切り口で、学者たちがまだ注目していない領域について、より具体的な分析や論述を図ることが本論文の目的となる。

一、 胡仁・烏力格尔に関する先行研究

中国以外の研究

外国では、胡仁・烏力格尔の研究の多くは本子故事の研究から始まっている。現在目にするのできる資料から見ると、国外の研究の方が国内でのものより早く着手されている。最も早くこの民間芸術の芸術を始めたのはモンゴル国であった。1929 年、貝・仁沁 (BE-RINQIN) は胡尔齐洛布桑 (LOBSANG. 1885-1943) の説唱『西域を制覇した宝帝莫日根可汗』 (『BARAGUN TIB I EJELEGSSEN BODI MERGEN HAGN』) を記録し、1959 年に行われたモンゴル研究大会では発表を行い、学界の注目を受けるようになった。その後、胡仁・烏力格尔研究で多大な努力をしたのが策・達木丁蘇榮であった。彼は胡仁・烏力格尔の形式表現は『モンゴル秘史』の散文体の部分と韻文体の部分が有機的に結合し

を長年記載してきた刊行物である。その中の代表的な人物に WALTIR・HEISIG がいる。1984 年と 1986 年、まず内モンゴルフフホト、シリンゴル盟、フルンボイル盟、ジュリム盟などの地域で胡尔齐の道尔吉や塔瓦仁沁、白鎖、色仍、巴德瑪などに対してインタビューを行い、多くの胡仁・烏力格尔の題材を集め、色仍の説唱について整理をした。そして『AIATAN-GADUB-HAHAN』を出版し、また塔瓦仁沁の説唱についても整理を行い、『第十五唐故事』を出版、モンゴル族チベット族と欧洲などの民族の故事について論じ、比較研究を行った。

アメリカのジョンズ・ホプキンス大学でもこの分野を研究している学者が社会科学院の扎拉嘎の指導の受けた期間に胡尔齐 LOBSEN の調査を行ったことがある。朝克図の話によると、イギリスにも胡仁・烏力格尔を研究する学者がいるそうである。しかしこの情報ははっきりしないのでここでは言及しない。

上述の国外の学者によるモンゴル族胡仁・烏力格尔研究から見ると、大きな特徴は、国内の学者の初期の研究方法与似ていて、説唱芸人の資料を集めたり、説唱芸人の説唱を録音したり、言語加工処理を行った後、外へ向けて発表するということである。しかし研究の過程で往々にして「個人化」や「独立的」な研究特徴が現れることもあった。比較してみると、胡仁・烏力格尔の形成上さらに踏み込んだ研究に関して、現在の調査からスタートした胡仁・烏力格尔と周辺民族の民間芸術間の比較研究はやはり非常に少ない。国外のこのような研究方法は国内にも普遍的に存在している。

中国国内の研究

中国国内における胡仁・烏力格尔の説唱芸術の研究は外国より遅れ、おおよそ 20 世紀中期新中国成立後から始まった。他の学者の観点と同じように、おおかた以下の時期に分けることができる。(一)、開始期：解放初期から文化革命の始まる 10 数年。(二)、傷痕期：文化革命の時期(1966-1976)。(三)、復興期：文化革命終了から 20 世紀 80 年代初期。(四)、深層発展期(20 世紀 80 年代中期から現在)となる。

(一)、開始期(1949 年—1966 年)

新中国の成立はモンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱芸術の発展に安定した社会環境をもたらした。しかし胡仁・烏力格尔説唱の研究はすぐに始まったとは言えなかった。現在に伝わっている資料の中から、モンゴル族の説唱芸術の主な特徴は、その多くは説唱芸人のめぐる研究を述べ、展開するもので、胡仁・烏力格尔研究はやや少ないことが分かる。このような文章はおおよそ 1955 年から公開されたが、この種の研究は何人かの芸人に集中している。例を挙げると、多くの学者が言及している皓潔、銭民の『モンゴル古民間芸人—

琶傑』(1955年)⁴⁵、嘉其の『民間演唱家—毛依罕』(1955年)⁴⁶、李家興の『草原上的說唱詩人—毛依罕』(1956年)⁴⁷、M・ASARALTUの『著名胡尔其琶傑的紹介』(1958年)⁴⁸、託門の『モンゴル族民間芸人琶傑及其創作』⁴⁹がある。現在中国の著名な詩人である臧克家が毛依罕にインタビューし、その文章『内モンゴル草原上的說唱詩人』⁵⁰は芸人毛依罕を評価したものであった。上述した何編かの文章から見ると、この期間、モンゴル族の胡仁・烏力格尔の說唱芸術の研究は多くの人の注目を受けたとは言えない。しかし、研究チームが着手し、集中した研究が行われたことは、初期のはっきりとした特徴であった。早期に発表された文章、例えば1959年の『モンゴル語言文章歴史』(『*ᠮᠣᠩᠭᠣᠯ ᠤᠯᠤᠰ ᠠᠨᠤᠨᠠᠭ ᠤᠨᠠᠨᠤᠨ*』)の第一期と第四期などいくつかの刊行物では、說唱芸人の社会的地位と影響などについて、如何に正確な評価をするかということが、モンゴル族の說唱芸術の領域を研究する大きな論争点となっている。この点は1958年から1961年という期間の中国の社会背景に合致している。

(二)、傷痕期(1966年—1976年)

現在流行している言葉—「和諧發展」。これは調和によって発展があるということを意味している。民間芸術はまさにこれに当てはまる。社会の安定は民間芸術の発展の重要な要素ではないだろうか。モンゴル族の胡仁・烏力格尔の說唱芸術は現在まで伝承されてきているが、その軌跡はぼんやりとし、また途切れ途切れに続いているということができる。歴史上10年間の文化革命の影響は、說唱芸術の活動に従事することができなくなるという結果をもたらした。当時の社会は「破四旧」によって破壊され、多くの說唱芸人はダメージを受けたといえる。着手されたばかりの胡仁・烏力格尔の芸術に関する研究もこの社会の風潮の中で打ち消されてしまった。この期間の「空白」は疑う余地もなく、モンゴル族の胡仁・烏力格尔の說唱芸術の歴史における傷痕期と言える。

(三)、復興期(1976年から20世紀80年代初期まで)

文化革命の終結は民間のモンゴル族の胡仁・烏力格尔の芸術の発展に新たな望みをもたらした。1978年12月に招集された共産党第十一期中央委員会第三回全体会議の中で出さ

⁴⁵ 皓潔/錢民：「内モンゴル民間芸人—琶杰」、『内モンゴル日報』、1955年10月

⁴⁶ 嘉其：「民間演唱家—毛依罕」、『内モンゴル文芸』、1955年第11期

⁴⁷ 李家興：「草原上的說唱詩人—毛依罕」、『光明日報』1956年1月

⁴⁸ 原文は『モンゴル歴史語文』(モンゴル版)を参照。1958年11月。

⁴⁹ 託門：「モンゴル族民間芸人琶杰及其創作」、『文学評論』、1959年、第4期

⁵⁰ 臧克家：「内モンゴル草原上的說唱詩人」、『新觀察』、1956年、第6期

れた「解放思想、实事求是」などの方策の決定は、モンゴル族の説唱芸術にとって雪中送炭であったことは間違いない。まず第一に、説唱芸人の先の期間における不公平な対応に対して名分を正し、彼らの社会的地位と貢献を肯定した。これ以外にも、胡仁・烏力格爾の説唱芸術は新たな出発の起点を手に入れることができ、具体的には以下のいくつかの方面にわたっている。

まずメディアの面から考えると、20 世紀 90 年代に入るまで、テレビは贅沢品だと思われ、ラジオ家々に備わっている最も現代的なメディア用品であった。この期間、一時期閉ざされた、ジュリム盟放送局やフルンボイル盟放送局などの放送局のモンゴル語のチャンネルが再開され、断続的に説唱芸人の説唱故事を放送し、新聞や雑誌の自由掲載はこの説唱芸術に迅速な情報化の展開をもたらした。その結果、放牧地域に生きる人民のレジャータイム、食後の最大の娯楽活動と変化していった。

説唱の場所についていえば、内モンゴルの各旗や盟、地区は断続的に多くの説書房を作っていた⁵¹。説書房は民衆が集まる重要な場所というだけではなく、胡仁・烏力格爾の技芸を磨く重要な場所でもあった。

胡仁・烏力格爾は上述の環境の中で新たな生きる望みを獲得した。このことはこの民族説唱芸術の研究に重要な素材を提供したと言える。この期間、文化革命の前後の状況を論じた初めての文章が 1978 年 5 月に誕生した⁵²。その文章は概要を紹介したのみであったが、この 14 年（1964 年から 1978 年までの作品は見つかっていない）の発展の空白を埋めた。同年、『関于革新胡仁・烏力格爾的趨向問題』⁵³が続けて発表され、作者は文章中で胡仁・

⁵¹ 「説書房」に関する文献記録はとても少なく、『哲里木日報』（1986 年）、『内モンゴル日報』（1997 年）、『モンゴル族曲芸研究』（賀喜歌芒来著、遼寧人民出版社、2001 年）などからみると、1948 年から、内モンゴルの各地方に多くの「説書房」が建設された記録がある。例えば扎魯特旗説書庁（1948 年）、烏蘭浩特説書庁（1949 年）、科右前旗説書庁（1957 年）、牙克石市説書庁（1957 年）、通遼市説書庁（1957 年）、海拉爾説書庁（1956 年）、東烏珠穆沁旗説書庁・錫林浩特説書庁（1957 年）、巴林左旗説書庁（1956 年）、科左旗説（1957 年）、科左中旗説書庁（1956 年）阿魯克沁旗説書庁・翁牛特旗説書庁・赤峰市説書庁奈曼旗説書庁（1957 年）、庫倫旗説書庁（1956 年）、呼和浩特市説書庁（1957 年）などである。このような地方の政府性的な民間説唱に対する政策は芸人の苦勞、屢々場所を変えて移転しながら説唱する活動を余ほどに改善したともいえるのであろう。上記からもう一つの注目すべき点は、「説書庁」の建設がほぼ 1956 年か 1957 年に集中しているということである。これは中国の建国以来に推行された「大生産」「大躍進」政策の一つの具体的な表現でもありと考えられる。

⁵² 蒙語原文 / 汉语原文: 「胡仁・烏力格爾」『呼倫貝爾報』、1978 年 5 月 17 日

⁵³ 蒙語原文: 「関于革新胡仁・烏力格爾趨向問題」『内モンゴル日報』1978 年 9 月 23 日

烏力格尔の説唱の発展についていくつかの観点を示した。一、胡仁・烏力格尔の創作には社会主義の内容と民族性の統一が必要、二、それ自体の芸術的特徴を十分に発揮する、三、継承と改革、刷新の関係の処理といった点である。また、「試論胡仁・烏力格尔的發展」(モンゴル語)⁵⁴という文章があり、これは胡仁・烏力格尔説唱の起源に関する最初の文章である。作者は文章中で唐代の8、9世紀には「胡琴」に関する記録があり、13世紀モンゴルの史籍中にも「胡琴」に関する記録があったことから、モンゴル地区において説唱芸人は胡琴を用いて説唱故事を始めていた可能性があると考えている。胡仁・烏力格尔の説唱芸術の起源に関して全面的に分析し、論述した朝克図も、この説唱芸術の起源について、深く触れることないことから、上述のような文章や評価なども出現したことは、いうまでもなく、伝統な研究方法を打破したと言える。この現象は、モンゴル族の説唱芸術の研究史において「百花齊放，百家争鳴」の始まりが初めて現れたともいえる。

(四)、発展期(20世紀80年代から現在まで)

改革開放の一步進んだ発展は、モンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱芸術研究に新たなステップをもたらした。それは研究チームの途切れることのない壮大なプロジェクトによって、多くの研究者が出現した。代表的な研究者には烏・蘇古拉、尼瑪、巴彥納、斯琴孟和、参布拉諾尔布、却吉嘎瓦、勞斯尔、朝克図、仁欽道尔吉、滿都夫、包金剛らがいて、モンゴル族の民間説唱芸術に対して以下の異なる実験的な試みをし、様々な角度からの研究と発表を行った。これらの学者の研究論点を、以下のように分類をすることができる。

第一に、説唱芸人の説唱芸術を深く掘り下げ、彼らの作品に対して、『民間芸人琵琶傑的創造特色』⁵⁵、『論琵琶傑』⁵⁶、『民間芸人朝玉幫』⁵⁷などのように具体的な比較分析を行った。

第二に、胡仁烏力格児の説唱芸術をめぐる発展の歴史が新たな研究を生み出した。例を挙げると、『關於胡仁・烏力格尔的起源』⁵⁸、『試論胡仁・烏力格尔』⁵⁹、『散論胡仁・烏力格尔』⁶⁰、『關於胡仁・烏力格尔』⁶¹、『簡述モンゴル族説唱藝術的發展』⁶²などである。

54 該当文章は『内モンゴル日報』1978年11月3日版を参照

55 托・希格勒：「民間芸人琵琶傑的創造特色」、『モンゴル語言文学』、1982年、第三期

56 托・希格勒：「論琵琶傑」、『文学研究』(1985年1月15日) 1985年

57 托・希格勒：「民間芸人朝玉幫」(AradUnAmanlru NairagqiQoiban)『Qolmun』1981年

58 托・希格勒：「關於胡仁・烏力格尔的起源」、『内モンゴル大学学报』1986年3月

59 宝柱：「試論胡仁・烏力格尔」、『内モンゴル民族師範学院学报』1981年2月

60 托：「散論胡仁・烏力格尔」、『内モンゴル日報1』1980年11月

61 托：「關於胡仁・烏力格尔」、『呼倫貝爾報』1981年5月

62 托：「簡述モンゴル族説唱藝術的發展」、『モンゴル語言文学』1980年第1期

その烏・新巴雅尔は『关于胡仁・烏力格爾的起源』の中で、胡仁・烏力格爾と漢族の長編小説の比較を行い、モンゴル族の胡仁・烏力格爾の説唱芸術は、漢族の長編小説がモンゴル地区において翻訳された基礎の上に形成された独特の民族曲芸形式であるとした。つまり、漢民族の本子故事による観点から詳しく述べたもので、モンゴル族の胡仁・烏力格爾の説唱内容の題材から見ると適切な分析である。

第三に、モンゴル族の説唱芸術の流派研究と全体研究が行われた。20世紀末、モンゴル族の民間説唱芸人の全面的な比較を記載したのはおそらく参布拉諾日布編、章虹翻訳の『モンゴル胡尔奇三百人』⁶³である。ここでは、胡仁・烏力格爾の風格から、主に主体の強調、題材の選択、プロットの配置、構造の段取り、言葉の活用、音楽の設計、そして表現手法の使用など様々な面における特徴を分析し、表現芸術に独特な風格を備えた説唱芸人のいくつかの流派を区別し、論述を行った。研究方法上、これは新たな試みで、胡仁・烏力格爾研究はすでに新たな時代に入ったことを鮮明に表している。

全体の研究の面から見ると、胡仁・烏力格爾をモンゴル民族の古い歴史を持つ曲芸形式と見なすこと以外、初期の説唱『格薩尔』と『江格尔』などの史詩の説唱から発展してきた漢族の長篇故事の説唱の巴特尔は、其其格（ ᠰᠢᠴᠢᠭᠡ ）の論点⁶⁴の他、説唱の作品の出所と説唱芸術の正統性、説唱の曲調の多様性の問題に関して、学者である却吉嘎瓦（QUIJIGAWA）と陶力（TOLI）の意見には大きな相違があった。例えば、『五伝』⁶⁵はモンゴル民族作品か異民族の作品かどうかという問題、また説唱芸術の言葉の活用において、巴林地域と扎魯特地域で当地域の代表的な演芸になれるかどうか、またこの二地域の説唱の曲調は説唱中に基本の曲調があるかどうかなどという論議が、胡仁・烏力格爾の研究に関してすでに深く掘り下げて研究される段階に入っているということを説明している。

胡仁・烏力格爾の説唱芸術に関して、研究者の注目はほんの一部の胡尔奇に集まってしまったが、この時期の研究はより広範囲に拡大発展する傾向があったはずである。例をあげると、説唱芸人の伝承に関する研究には、BE・SUHE（ ᠪᠡᠰᠦᠬᠡ ）の『近代科尔沁的胡琴艺人』⁶⁶や勞斯尔的『独具風格的胡尔奇扎納』⁶⁷、ODUN（ ᠣᠳᠤᠨ ）の『QUIBANGHUGURQI IN

⁶³ 参布攏諾日布編/章虹訳：『モンゴル胡尔奇三百人』哲里木盟文学芸術研究所、1989年

⁶⁴ 巴特尔/其其格：『 $\text{ᠪᠠᠳᠠᠯᠠᠳᠤ ᠰᠢᠴᠢᠭᠡ ᠨᠠᠭᠤ ᠨᠠᠭᠤ ᠨᠠᠭᠤ}$ 』内モンゴル文化出版社、1985年

⁶⁵ 作品には作者の名前が残されていないが、遼寧省のモンゴルラマ廟の恩和特古斯氏の編著したものであると意見で同一されてある。又、海龍宝海竜宝の「尋訪[五伝]の作者」を参照『内モンゴル師範大学学報』、1986年第四期

⁶⁶ ᠪᠡᠰᠦᠬᠡ ：「近代科尔沁的胡琴艺人」、『内モンゴル民族師範学院』1991年、第三期

⁶⁷ ᠣᠳᠤᠨ ：『独具風格的胡尔奇扎納』、『モンゴル語言文学』1995年、第四期

IRGEN NO JORIGSANAGA』(ᠢᠷᠭᠡᠨ ᠨᠠ ᠵᠣᠷᠢᠭᠰᠠᠨᠠᠭ᠎ᠠ) ⁶⁸がある。芸術の特色の研究では、TE・BAYANBOLAG (ᠲᠡᠪᠠᠶᠠᠨᠪᠣᠯᠠᠭ) や、BOOJU (ᠪᠣᠣᠵᠤ)、DORUNA (ᠳᠣᠷᠤᠨᠠ) ⁶⁹などの研究があり、この時期には研究領域が拡大された。

上述の内容をまとめると、モンゴル族の説唱芸術である胡仁・烏力格尔はすでに 200 年以上の歴史があると考えられているが、それを証明する十分な論拠は欠けている点が依然として存在している。胡仁・烏力格尔の全体的な様相がはっきりとせず、これに加え「破四旧」運動と 10 年間の文化革命がモンゴル族の説唱芸術の発展と研究にもたらした損失も推し測ることはできないほど大きい。実際、近年この民族芸術研究に関して、関係する学者が懸命に成果を出そうとしていることは衆目の一致するところでもある。モンゴル族の説唱芸術の継承性からいうと、20 世紀末から、説唱芸人に跡継ぎがいらないという特徴は阻止することのできない動向である。モンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱芸術は一種の民間の曲芸形式であるだけでなく、民衆の文化娯楽生活を満たすものであった。その伝承と発展の中には、民族が代々受け継いできた様々な風俗習慣や人文の歴史、世界観など特色のある民俗芸術の要素が溶け込んでいる。それゆえ胡仁・烏力格尔はモンゴル文化の歴史を研究する重要な素材でもある。

二、本論文の研究条件及び研究方法

上述してきた研究状況から見ると、研究されている注目点は研究ごと異なっていることが知られる。その大方は胡尔奇と説唱の風格、説唱の流派、民族説唱芸術の方式とを比較した上で着手されていて、異民族の説唱芸術と比較研究した研究は多くはない。実際のところ、一つの民族芸術の研究に関して、個別的な説唱芸人から入手した研究及び一部の研究方法に対して行った考証は完全なものではないかもしれない。それゆえ、本論文では無意味な論述の重複を極力避けたい。

私のモンゴル族の説唱芸術との接触とさらなる理解は、大学院時代の敦煌「変文」調査での写本が恐らく契機となっている。それゆえ文頭で、筆者はモンゴル族の無文字の歴史に対して多くの説明を行ったが、これは必要なものであると考えている。なぜなら本論文の後半でのべるように、漢民族の民間説唱は周辺民族に対する影響が大きいからである。

⁶⁸ 原文は『内モンゴル師範大学学報』2004 年、第三期

⁶⁹ ᠲᠡᠪᠠᠶᠠᠨᠪᠣᠯᠠᠭ: 『胡仁・烏力格尔与好来宝』、『モンゴル語言文学』1987 年 5 月。ᠪᠣᠣᠵᠤ の『胡仁・烏力格尔的芸術特色』、『ᠲᠣᠷᠤᠨᠠ 1982 年第四期を参考。ᠳᠣᠷᠤᠨᠠ の『胡仁・烏力格尔芸術的概観』、『ᠲᠣᠷᠤᠨᠠ ᠨᠠ ᠵᠣᠷᠢᠭᠰᠠᠨᠠᠭ᠎ᠠ ᠨᠠ ᠵᠣᠷᠢᠭᠰᠠᠨᠠᠭ᠎ᠠ ᠨᠠ ᠵᠣᠷᠢᠭᠰᠠᠨᠠᠭ᠎ᠠ』(第七冊、内モンゴル社会科学院文学科学院文学研究所 1980 年)

漢民族の説唱方式は数多くあり、ここでは贅言を費やさない。両民族の説唱の芸術面の比較に対して論述した研究は現在多くは見られない。しかし、変文写本に接触したことは本論文の啓発点となったと言える。

モンゴル族のこの説唱芸術を研究する過程において、民族の言語や文字の活用の面から言うと、現代化の発展は市場の需要に直接影響を及ぼしている。民族言語の活用の範囲は最小の民族が集中した地域にまで縮小し、一部の民族地域は完全に「漢化」されてしまったので、ここで論じるには値しない。現在の民族地域の状況は、一言で言うなら「年配の方は中国語ができない；若い人はモンゴル語ができない」とまとめることができる。これはやや誇張になるかもしれないが、まぎれもない傾向であり、客観的な現実である。この事実がもたらす説唱芸術の衰退は必然的な成り行きである。

変文の説唱写本に触れた後、筆者はさらに注意をして、モンゴル族の伝統説唱形式—胡仁・烏力格尔の研究を行った。年配の説唱芸人との毎年の接触により、彼らから胡仁・烏力格尔に関する知識を受け取ることができた。説唱芸人の厚情を受け、今日説唱芸人の手元に残っている貴重な説唱の原稿の原本を手に入れることができた。この原本をもとに、モンゴル族と漢民族の説唱芸術を比較論述することが、本論文の一つの中心的な論点である。

現在までの研究状況を分析すると、胡仁・烏力格尔の発生の根源という問題に対して深く掘り下げることは、困難であると考ええる。歴史資料の記載と活用については、もちろん個人的な条件の差異がまだ存在している。多くの学術研究に関連する近似的な特徴はともはっきりとしていて、それゆえ胡仁・烏力格尔の歴史全体から見ると、やはりまだ明らかでない。民間の説唱芸術において、それが構成する部分的なモンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱と周辺民族の説唱には、多くの似通っている特徴がある。この面での相互比較とさらなる研究がもたらすエネルギーがまだ足りていないと考えられる。しかし、本論文では、文献調査、年配の説唱芸人に対して多くのインタビュー調査を行い、芸人が有する現在まで伝わってきている説唱原稿の原本を補助とし、歴史資料の関連する記載と現代説唱芸術の状況を結び付け、ほかの研究者と重なる論述は避け、比較分析を行うことで、モンゴル族の胡仁・烏力格尔の発展史に対してさらにはっきりとした理解を深め、如何に伝承していくかについて論を進め、分析を行うこととする。

第二章 モンゴル族の胡仁・烏力格尔の生成時期と分布

モンゴル族の胡仁・烏力格尔の芸術に関心を寄せている学者は長い間、モンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱文化と英雄叙事詩には密接な関係があると考えていた。この点に関しては、第一章で述べたが、得られた結論は正しいものであった。英雄叙事詩に関して、ロシアの著名な文学批評家のヴィッサリオン・ベリンスキー（1811-1848）はかつて、「史詩は民族意識が目覚めたときに成熟する果実である。史詩は民族の幼少時期にだけ生まれる」⁷⁰と述べた。この言葉についても前章で述べた。すなわち、英雄叙事詩の説唱が有する説唱の雛形形式は民族発展の歴史的産物なのである。それでは、モンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱芸術はいつ生まれたのであろうか。この分野の研究がなされて以来、この問いは論点であったが、深く踏み込んだ言及はされてこなかった。本章では現在の学界の観点をまとめ、それを基礎に自己の見方を示すこととする。

第一節 いくつかの観点

現在、モンゴル族の胡仁・烏力格尔の誕生時期に関して、関連する資料記載は発見されていないので、学界の胡仁・烏力格尔の誕生時期に対する意見は異なっている。まとめると以下の四観点に分けることができる。1. 12～13世紀のモンゴル国の時期、2. 16～17世紀、3. 18世紀中期、4. 19世紀中期となる。

一、12～13世紀起源説

モンゴル族の胡仁・烏力格尔の発生が12～13世紀の時期だとする説は、民衆が発表し、現在の学者たちが論述する際に頻繁に引用される文章に見られる。『試論胡仁・烏力格尔与胡尔奇尔奇』⁷¹や『論胡仁・烏力格尔的起源与発展』⁷²、『試論关于胡仁・烏力格尔』⁷³、『胡仁・烏力格尔的起源發展与特点』⁷⁴、『关于胡仁・烏力格尔』⁷⁵、『初探胡仁・烏力格

70 ヴィッサリオン・ベリンスキー：『ベリンスキー論文学』第179頁、新文芸出版社、1958年

71 巴雅尔：「胡仁・烏力格尔の起源と発展について」、『内モンゴル日報』、1963年2月2日

72 巴雅尔：「胡仁・烏力格尔の起源と発展について」、『内モンゴル日報』、1978年11月3日

73 巴雅尔：「胡仁・烏力格尔の起源と発展について」、『内モンゴル師範学院』、1981年2月

74 巴雅尔：「胡仁・烏力格尔の起源と発展について」、『内モンゴル日報』、1996年第五期

75 巴雅尔：「胡仁・烏力格尔の起源と発展について」、『内モンゴル日報』、1991年10月7日

尔』⁷⁶などの文章を挙げなければならない。これらの資料から、モンゴル族の胡仁・烏力格尔の起源はこの時期に始まったと考えることができる。その論によると、『モンゴル秘史』などの文献中にすでに「胡琴」と「虎児赤」の名称が登場していて、この点については第一章ですでに述べている。著名な胡尔奇も「7世紀前後、胡琴の楽器があり、13世紀になるとモンゴル族の民間にモンゴル説書人が現れ、また胡仁・烏力格尔の言語特性などとよく似た『モンゴル秘史』のような作品も出現し、説唱芸術の特徴を考えると、モンゴル族の胡仁・烏力格尔はこの時期に始まったと言える。しかもモンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱はモンゴル族の伝説故事を内容としていて、これは自民族の生活環境が影響を与える必然的な結果である」⁷⁷と考えている。

二、16～17世紀起源説

モンゴル族の胡仁・烏力格尔の起源に関して、関連する研究者の見方はほとんど同じだと言える。しかし研究の視点の違いから多くの相違もある。この点に関して、長い間、朝克図と包金剛の二人は多くの努力を費やしてきた。

比較的早期（1977年）の『モンゴル族簡史』の中にはっきりしない記述がある。「明代の人に記述によると、モンゴル族の民衆は往々にして労働の合間に集まって胡笳⁷⁸を吹き、琵琶を弾き、声高々に歌い、舞い、民間音楽、舞踏活動、歴史を題材とする説唱をすることはごく普通なことになっていた」⁷⁹。この記述はあまりはっきりとせず、胡琴に関する記述もないが、少なくとも明代にモンゴル族の民間の説唱は欠くことのできない重要な娯楽になっていたということを表している。秦・塔納と特・塔日巴の二人は文章⁸⁰の中で、「阿拉坦汗（1609-1691年主権）の時期に、それは同一時期に明代の神宗朱翊鈞皇帝時の少し後に胡仁・烏里格尔が誕生した」という見方を示している。

散布拉諾尔布は『关于广播中播放的胡仁・烏力格尔』⁸¹の文章の中で、「モンゴル族の胡仁・烏力格尔は清朝の康熙14（1675）年に始まった」と述べた。その後彼は別の文章『説唱芸術胡仁・烏力格尔』⁸²で、「胡仁・烏力格尔は康熙八年、つまり1669年、300年前にす

76 朝克图著：「胡仁・烏力格尔の起源と発展」、《蒙古学》1991年第3期

77 原文は「胡仁・烏力格尔の起源」、《蒙古语言文学》1996年第5期に集録されている

78 胡笳：『太平御覧』（卷五八一）：「笳とは、胡の人が芦の葉を巻き、それを吹き、曲を作る。故に胡笳と謂う」

79 モンゴル族簡史編写組：『モンゴル族簡史』53頁、内モンゴル人民出版社、1977年7月

80 秦・塔納、特・塔日巴著：「胡仁・烏力格尔の起源と発展」、《内モンゴル民族師範学院学報》、1999年

81 参布羅諾日布著：「胡仁・烏力格尔の起源と発展」、《内モンゴル民族師範学院学報》、1998年

82 参布羅諾日布著：「胡仁・烏力格尔の起源と発展」、《内モンゴル日報》、1998年3月

でに出現していてなぜなら東北地方に『ᠭᠣᠯᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠤᠯᠤᠰ ᠤᠯᠤᠰ ᠤᠯᠤᠰ』廟が建立され、モンゴル族と漢民族との交流が進み、漢族の『封神演義』『三国演義』や『水滸伝』など歴史故事がモンゴル語に翻訳され、それにより胡仁・烏力格の説唱も始まった」と述べた。しかし、この見方はなかなか受け入れがたいものだろう。

これに近い視点のものに烏・新巴雅尔のものがあり、彼はモンゴル地区において、漢族の章回小説がモンゴル語に翻訳された後、胡仁・烏里格が出現したと述べた⁸³。宝音賀希格と特古斯巴雅尔なども、モンゴル族の胡仁・烏力格人説唱は清朝中期より早くはないと考えた⁸⁴。

三、18世紀起源説

古来より、中国は多民族の国家であった。この時期まで、モンゴル汗国の建国と元朝の成立から三つの王朝で500年以上の歴史がある。統一国家の建国と発展には民族の大融合が必要不可欠である。この時期に、漢民族の歴史文化はより広範囲に周辺民族に影響を与え、異民族の文学や歴史の作品を翻訳することで、さらなる発展を遂げてきた。それゆえ、モンゴル族の胡仁・烏力格の説唱芸術はこの時期に誕生したとする見方の方が、他の時期に誕生したとする説よりも有力であると考えることができる。

例えば、「論漢族の書面文学在モンゴル地区的伝播」⁸⁵や「胡仁・烏力格研究」⁸⁶「帕傑説的關於胡仁里格爾」⁸⁷「簡論モンゴル族説唱芸術的起源發展」⁸⁸「散論胡仁・烏力格爾」⁸⁹「胡尔奇塔瓦仁欽和モンゴル本子故事研究」⁹⁰など多くの研究がある。これらの研究のうち、胡仁・烏力格の起源に関して、徳・策仁蘇徳那木は、モンゴル族の胡仁・烏力格は漢族の漢、唐、宋代の時期の歴史故事に関係があると考えた。これらの歴史故事はこの時期に大量にモンゴル語に翻訳された後、胡仁・烏力格が出現した。『胡尔奇塔瓦仁欽和モンゴル本子故事研究』の中で著者は、東部モンゴルの胡仁・烏力格にはすでに250～300年の歴史があると述べた。奇木徳道尔吉は自身の文章の中で、清朝の時期、社会が安定し、清朝政府の「移民実辺」政策は蒙漢民族の交流を強め、漢文化はモンゴル地区において発

83 烏・帕傑 : 「ᠭᠣᠯᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠤᠯᠤᠰ ᠤᠯᠤᠰ ᠤᠯᠤᠰ」、『内モンゴル大学学報』、1986年3月

84 宝音賀希格・特古斯巴雅尔 : 『ᠭᠣᠯᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠤᠯᠤᠰ ᠤᠯᠤᠰ ᠤᠯᠤᠰ』、内モンゴル大学出版社、1990年

85 徳・策仁蘇徳那木 : 「論漢族の書面文学在モンゴル地区的伝播」、『内モンゴル社会科学』1989年第二期

86 策仁蘇徳那木 : 「胡仁・烏力格研究」、民族出版社、2002年

87 帕傑 : 「帕傑説的關於胡仁里格爾」、『内モンゴル日報』1962年5月27日

88 簡論 : 「簡論モンゴル族説唱芸術的起源發展」、『モンゴル語言文学』1980年

89 散論 : 「散論胡仁・烏力格爾」、『内モンゴル日報』、1980年11月1日

90 奇木徳道尔吉 : 「奇木徳道尔吉の文章の中で、清朝の時期、社会が安定し、清朝政府の「移民実辺」政策は蒙漢民族の交流を強め、漢文化はモンゴル地区において発

展する条件を得た。その例として、『四書五経』『隋唐演義』『封神演義』や『水滸伝』などの長編歴史小説がモンゴル語に翻訳された後、胡仁・烏力格尔の説唱内容が豊かになっていったと述べた。しかしながら、疑問が残るのは、現在発見されている翻訳のモンゴル語作品の多くは、18世紀中期以降のものだということである。記載のある最初の翻訳作品は、内モンゴルの正黄旗人阿日那が1721年に訳した『西遊記』である。その上、上述の多くの翻訳後の作品がモンゴル民族によって吸収され、胡仁・烏力格尔の説唱芸術に変わるには一定の期間が必要であった。それゆえ包金剛も自身の『胡仁・烏力格尔起源』⁹¹の中で、胡仁・烏力格尔はおそらく18世紀中期以後に誕生したという考えを述べている。

四、19 世紀中期起源説

19世紀中期は清朝皇帝の道光年間にあたる。この年も（道光30年、西歴1850年）は彼が亡くなった年である。周知の通り、道光帝旻寧の在位期間に発生した最大の歴史的事件はアヘン戦争で間違いないだろう。アヘン戦争の砲煙の後誕生したのが「南京条約」で、中国の半植民地半封建社会の始まりであった。道光帝の死去に伴い、咸豊帝（1850～1861年在位）が皇帝の座につき、継位した。咸豊帝の即位は半植民地半封建社会の状況悪化を阻止することは出来ず、帝政ロシアの東北侵略、太平天国の乱、第二次アヘン戦争など社会には一連の不穏な要素があった。この時期から最後の王朝が終わる数十年の間は、社会の状況は苦難に満ちていて、内憂外患の度重なる困難の時代だったといえることができる。このような社会の条件のもと、モンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱芸術の研究会はどのような状況であったのか。

社会の要素と民間の説唱芸術を合わせて考え分析を行った文章は目下とても少ない。胡仁・烏力格尔の説唱芸術について、発表された文章の数量で見ると、この時期が最も少ない。『*ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ*』⁹²や『*ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ*』⁹³、『*ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ*』⁹⁴、『*ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ*』⁹⁵などの何篇かの著作があるだけである。上述の作品の中で、例えば确吉嘎瓦は、胡仁・烏力格尔は19世紀中期あるいは以降に出現したと考えた。この他、ある一部の学者は、モンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱芸術はこの時期に生み出されたとか考えるが、それはモンゴル族の胡尔奇の一代名人と称されている宗師丹森尼瑪（1836-1899）の説唱は胡仁・烏力格尔の説唱芸術の始まりだったと述べて

⁹¹ 包金剛：「胡仁・烏力格尔起源」、『内モンゴル師範大学学报』、2000 年第四期

⁹² 4・*ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ*：『*ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ*』内モンゴル人民出版社、1984 年

⁹³ *ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ*：『*ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ*』、「呼倫貝爾日報」、1978 年 5 月 17 日

⁹⁴ *ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ*：『*ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ*』、「モンゴル語文学」、1990 年 5 月

⁹⁵ *ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ*：『*ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ*』、『*ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠠᠭ*』1990 年第二期

いる。その他の学者は、異民族とモンゴル族の作品の増加とモンゴル族に元々あった史詩や好来宝の基礎の上に発展してきた説唱芸術の形式は、現在まで150年の歴史を有するという見方を示している。

上述したいくつかの時期の観点と発表されている文章から見て、当時の社会背景を深く分析した文章をまとめても、まだ十分だとは言えないようである。胡仁・烏力格尔の説唱芸術は民族文化の重要な構成要素として、当時の社会の歴史的背景と分けて考えることはできない。実際、文化革命期の説唱の実例は象徴であると言える。19世紀中期の観点に関して、この時期に関連する作品は多くないが、その原因は中国の社会の歴史的背景と切り離すことができない。

胡仁・烏力格尔の発生時期について、上述のように、12世紀から19世紀の異なる四つの意見が出現した。それらの論点を見ると、第一章で論じたことだが、「胡琴」や「虎児赤」などの文字記載の詞に関係するものの出現は、学者の最大の論点の根拠となった。筆者も、胡仁・烏力格尔の説唱芸術研究をしっかりと行う基本条件は、胡仁・烏力格尔の説唱芸術を構成する三要素—胡琴、胡尔奇（故事者を論じる者）、烏力格尔（故事）と当時の時代背景を合わせて分析することだと考える。

上述の学者の観点から見ると、もう一点明らかな特徴は、多くの学者はモンゴル族の胡仁・烏力格尔と自民族の英雄叙事詩あるいはマングース故事、好来宝、本子故事などの民間の説唱方式に密接な関係があると考えると同時に、一方で主張している観点は、胡仁・烏力格尔の発生は漢族の歴史故事を翻訳した後に始まったことである。しかし、この意見は筋道が立たない矛盾がある。明らかに、胡仁・烏力格尔の発生は漢族の歴史故事を翻訳した後の結果というのなら、胡仁・烏力格尔と自民族の英雄叙事詩など大きな関わりがないと言っているのと同じである。それは異民族から吸収されたことになり、この観点は説唱芸術が順を追って発展という規則から完全に逸脱していることになる。民族芸術の発展から見て、この観点は正しいとは言えない。

実際に、モンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱内容や説唱形式の発展が周辺民族の説唱形式の影響を受けたと認めることを否定することはできない。また、仮に上述の『关于广播中播放的胡仁・烏力格尔』などの文章中で言われている、「モンゴル族の胡仁・烏力格尔は清朝の康熙14（1675年）年に始まった」という提示は、民族芸術の発展の規則と実際の現在の状況とは一致し難い。

多くの観点を分析しまとめると、胡仁・烏力格尔の起源は「自源説」と「外來說」の二つの観点に要約することが可能である。上文で徳・策仁蘇徳那木が述べた、「モンゴル族の胡仁・烏力格尔は漢族の漢、唐、宋代の歴史故事と関係がないわけではない」という慎重な見方は多くの人の同意を得ている。彼のこの観点は以下のように理解することができ

士、その道の地ははるかに遠くまた行き着く手段もないので、涙は止まることなく、愛する馬は心を打たれたことにより馬頭琴へと変化し、琴弦の震えによりそれは自然と歌詞を口にしたのである。

上記の節では、モンゴル民族の文献において、胡琴と馬頭琴の二つの楽器とモンゴル説唱芸人に関する記載は13世紀初期にはすでに現れていたことを述べた。モンゴル族の胡琴説唱芸術もより早い時期に民間に広く伝わっていたと考える。モンゴル族の文献の発見により、民族の口伝文学と書面文学には、「常に交わることの無い平行線」の特徴があることが考えられる。モンゴル民族の文献には、おそらく民間の口伝文学の発展の明らかな痕跡は見当たらない。民族の歴史に関して、異民族の文字記録を手掛かりにすることの他に、より重要なのは「口伝」の方法を持つことで今日まで維持されていることが重要であると認識している。その上、1206年、モンゴル国の成立から元朝が終了するまでの何百年かの間、不穏な社会の中で、民間の説唱芸術には文字記録をもって伝承していくという歴史条件はなかった。この点はモンゴル族の文字記録の文献と同様に、今日まで伝承されているわけではない。このように、胡仁・烏力格尔の説唱芸術は早期に民間の説唱芸術として発展した産物だとする可能性を否定することはできない。

第二節 近代胡仁・烏力格尔説唱芸術の分布と歴代移民政策の影響について

唐代の詩人岑参（715-770年）の辺塞詩「白雪歌送武判官歸京」に以下の句がある。

「中軍置酒して 帰客に飲ましめ、胡琴と琵琶と羌笛」
(中軍置酒飲歸客，胡琴琵琶与羌笛。)

胡琴はモンゴル族の弓を引いて弦を鳴らす楽器で、モンゴル語では胡尔（Hugur-^{ᠬᠤᠷ}）と称されている。古代モンゴル族は音楽制度について、詳細な文献記載を残しておくことはなかった。しかしながら、文献記載の欠落や消失は音楽文化の本質の消失とはイコールではない。胡琴（胡仁・烏力格尔）の説唱芸術はまさにこのように考えることができる。

今日まで、文献記載の資料の中には、詳細なモンゴル族の説唱芸人やその作品に関連する記載はまだ見つかっていない。我々が把握しているのは19世紀末期から現在までの説唱芸人の概況だけである。この一時期はモンゴル説唱芸術の分岐点と言えるだろう。しかし、

確実なのは、13世紀初期、モンゴル族の各部は統一し、モンゴル国を建国した後、すでに断片的なモンゴル族の胡琴に関する記載は多くあったということである。

例えば16世紀に書物となった『成吉思汗箴言』の中に以下の文がある。

您有神話般巧遇的，
聰慧而賢能的忽蘭皇后。
您有胡兀兒，抄兀兒的美妙樂奏，
您有擁載相隨的九位英傑阿，
您是普天下的英主—成吉思汗。

(烏蘭傑『モンゴル族音楽史』)

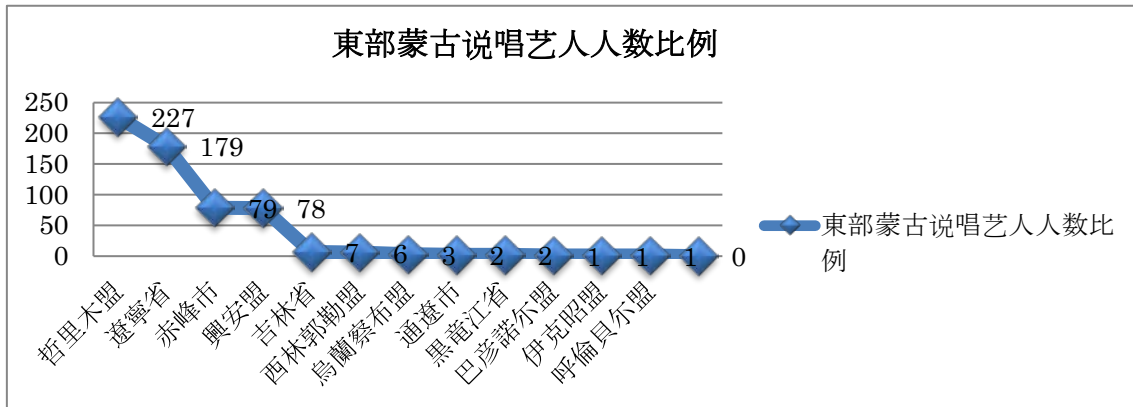
現在の学者たちが把握しているモンゴル族の胡仁・烏力格尔説唱芸術の分布から考えて見ると、モンゴル族の民間説唱芸術の発端はモンゴル東部地域の卓所図盟（現在の遼寧省阜新一帯）で、この民族の説唱芸術が次第に周辺地域に向かって発展し、哲里木盟や興安盟、赤峰市、吉林省前郭モンゴル族自治州、遼寧省阜新県など広がっていた考えられている。今日把握できる説唱芸人のデータは一つの地域分布図を呈することができる場所に集まっている。

下図は、「○」の大きさにより説唱芸人の集中している状況を示す。下表1は図Aのデータである。このデータは1900年から現在までのモンゴル族の説唱に拠っている。



図5

(表1)



まず分かるのは、19世紀末から21世紀末の200年間近くの内モンゴルの説唱芸人の分布の趨勢である。分布の特徴や地理的な位置などと考えると、モンゴル族の説唱芸術の発展の歴史について、どれほど合理的な理論判断ができるだろうか。上図の説唱芸人のデータ分布を分析すると、哲里木盟の説唱芸人の数が最も多く、合計227名である。1982年⁹⁷からの全国人口調査のデータがあるが、内モンゴル自治区のモンゴル族の人口は248.9万人で、哲里木盟のモンゴル族の人数は116.09万人(46%)で、モンゴル族の人口の42%を占めている。このデータは19世紀から21世紀の内モンゴルのモンゴル族の人口の実際の状況を表しているとは言えないが、少なくとも、哲里木盟はモンゴル族が集中している主要な地域で、この条件はこの地域をモンゴル族の説唱芸人の数を最多にした根本的な要因であったことがわかる。

上記の図表を分析することで、近代のモンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱芸術の発展は内モンゴルの東部地域を中心に分布していることが分かる。その原因について筆者はまず、例えば説唱芸術最盛期の唐代長安（現在の西安）から宋代の汴梁（現在の河南省開封）は当時の中心都市として人口密集地であり、商業発展の賑やかな地であったと考える。このような人口集中分布の特徴は、説唱芸術発展の必要条件であった。元代になり、状況は以前と変わってきた。第一に、政治中心の変化があり、元上都（多倫県の後に内モンゴル正藍旗多倫県西北閃電河畔へ遷都）から燕京（北京）⁹⁸への遷都がある。第二に、首都の人口

⁹⁷ 中国解放初期に行われた国勢調査のデータによると、内モンゴルの人口は 1953 年、1964 年、1982 年、1990 年、2000 年と 2011 年にそれぞれ 88.82 万人； 138.45 万人； 248.93 万人； 337.97 万人； 399.53 万人； 422.61 万人（当年度のモンゴル族の比率は 17.11%）。

⁹⁸ 燕京-当時は中都（陪都）にし、1267 年にて中都に移都し、上都を陪都とした。1227 年

の類別の局限性⁹⁹がある。至元30（1293）年大首都には10万戸（『大元倉庫記』一実際の人口は約50万人）があったということを示している。この期間、新しくつくられた都市には各方面において雛形のようなものを重視し、都市の人には「賦役戸、軍戦戸、匠役戸」などをもって主要なグループを構成し、一般の人民が都市で居住する条件（『元史』・地理志による）はまだ有していなかった。ここから、モンゴルの族部の大軍は、実際には東部の草原に遊牧していたということが分かる。これが史籍の中で元の多くの民族説唱芸術に関係のある記載を見つけるのが困難な根本の原因である。

次に、モンゴル国の雛形の形成から元代の拡大発展まで、モンゴル族の中心勢力はずっと東部モンゴルを後ろ盾とした。言い換えるなら、東部モンゴルはモンゴル族の心臓に位置していたということである。例えば、科尔沁部、乃蛮部、烏梁海部など、この点から考えると、モンゴル族の胡仁・烏力格ルの説唱芸術は東部モンゴルにおける発展と必然的な関係があったということが言える。

さらに、モンゴル人の都市における説唱はなぜ痕跡が残らなかったのかという点に関して、歴史の発展の変化から見ると、元大都—北京が元朝の政治統治の中心になってから1368年李自成が都に入り、都市のモンゴル族を再びモンゴル高原に戻ろうと強制した（1274年元大都の雛形形成から1368年の元末の皇帝妥歡帖睦爾が北京を出るまで）短い期間の中で、異郷に定着した草原の伝統民間芸術が根を張るのは困難であった。モンゴルの皇帝妥歡帖睦爾がモンゴル地域に戻されたことを考えると、モンゴル族の伝統説唱芸術には当時の都に根を張り発展するという条件が存在していなかったことになる。

モンゴル族の胡仁・烏力格ルの形成の要因を論じていく過程で、多くの学者と年輩の説唱芸術芸人を含む人たちは、民族の融合（政策移動と自然災害による流入）がモンゴル族の説唱芸術の発展に影響を与えてきたと考えている。この観点から考えて、中国の歴史上、漢民族とモンゴル族と相互の融合の事例を再度分析すると、その例として最も顕著なのは移民運動に勝るものはない。自国の歴史上、規模は大小異なるが、すべての時代にはほぼ移民活動は存在しているが、歴史上の移民の状況に関しては、葛劍雄主編の『中国移民史』¹⁰⁰

に中都を大都と変名した。1274 になってやっと元大都宮殿を完設。その後、元の統治者は漢民化の発展を加速させ、漢民族の封建政治経済制度を取り込んだ。

⁹⁹ 『元史』・「世祖記」に：「元朝は歴代の漢制政策を取り入れ、中央政府には中書省を設置し全国を統領する。そのほか、樞密院、御史台、宣政院など行政機構の仕組みを設置した。これと同時に、地方から入京する人口を調整するようにしたが、この一環の政策上では多くの決まりが規制したため、当時において普通の庶民が都城に住むことはできなのが一般の状況であった」とある。

¹⁰⁰ 葛劍雄：『中国移民史』、福建人民出版社、1997 年

を参考にすることができる。その中にモンゴル族の歴史的な時代の移民に関係するものあるいは漢民族と北方少数民族に関係する記載には、以下のようなものがある。

一、遼金時期。東北地方には契丹と渤海、女真族の他に突厥や回紇、高麗、室韋など 10 余りの民族や部族が生活している。東北は中国の古代において他民族が雑居していた地域である。唐代以前、東北は主に辺境の少数民族が生活する地域で、漢族は多くなかった。特に多く住んでいた場所は現在の遼寧省内であった。唐代になると主な居住地は営口（現在の朝陽市）とその周辺へと変わった。遼代が始まり、遼寧省内の漢人の分布が多くなっていったこと以外に、嘗て漢人がめったに入らなかった内モンゴルの東南部も漢人世界へと変化した。人口数では漢族は最大の民族となった。

また譚其驤は以下のように述べた。

在遼代、契丹雖為統治者、但人口很少；『兵衛志』称上、中、東京之漢輟戸為多、是州県丁壮之不及也…西人以契丹称我中国、実則契丹国確系以漢人為主體而契丹、渤海人輔之者也。」¹⁰¹

また、金朝が遼を滅ぼした際、「華人男女、驅而北者、無慮十余万」¹⁰²として、工匠や音楽家、画家などを含む10万人が北方に追いやられたと述べている¹⁰³。

上述の記載は、歴代の北方の国家は、少数民族が主体の発展史を表している。しかし、10世紀の遼、金の時代の始まり、内モンゴル東南部などの地域における漢民族の大量流入の状況は少数民族を主体とした民族分布の特徴は次第に失われていくことになった。

二、元朝時期。チンギスハン時代の初め、モンゴル地域にはすでに漢人が居住していた。各時代の自然移民は述べるまでもないが、政策移民に関する史料記載によると、チンギスハンが金朝を攻めた時、一度に10数万の漢人がモンゴル地域に入った¹⁰⁴。元代には漢人を関内から東北屯田まで移したが、規模は大きくなかった。『元史』・兵志の記載によると、主要な屯田地は、大寧路瑞州（現在の遼寧省綏中県前衛）と蒲峪路咸平府（現在の遼寧省開原一帯）、遼東半島の金、復二州、肇州であり、合計約3700戸の漢族がいた。

三、明朝時期。この時代の移民は歴史上「走西口」と称され、山西の人口を超え、史料記載によると40万以上があつたが、地勢は山西と内モンゴルの国境付近の砂漠に近く、土

¹⁰¹ 「遼代東蒙、南蒙境内之民族雜処」、『長水集』第 256 - 257 頁

¹⁰² 李心伝：『建炎以来昔年録』巻四、第 92 頁、中華書局排印本

¹⁰³ 『三朝北盟会編』：巻九十九、「靖康中帙」七十四

¹⁰⁴ 『元史』巻 147、『史大倪伝』

地はやせていた。内モンゴル地域は土地が広く、人口は少なかった。それゆえ一部の人は山西の国境を越え、内モンゴルに流入した。この時期、漢族が内モンゴルに入った主要な地域は、山西や陝西、河南など内モンゴルの中中部で、16世紀初期大量の農民兵士が烏梁海や、土默特、鄂尔多斯の地域に入り、農作物の生産に従事し、蒙漢民族の融合を引き起こした¹⁰⁵。

四、清朝時期。現在東北地方に住む多くの人は「闖關東」という言葉を知っていて、関東は山東や河北、河南、山西、陝西より人が多く、その中では山東人が最大である。闖關東の原因は清朝の統治者が東北の「龍興之地」のダメージを受けた経済を立て直すため、順治10（1653）年に「遼東招民開墾令」を公布し、漢民族が東北に入り、土地を開墾することを積極的に推し進めた。多くの土地を失った山東省の農民たちは東北に流入した。乾隆末期、多くの流民たちが郭尔羅斯前旗と科尔沁左翼三旗に入り、土地を開墾して栽培をし、哲里木盟には農業経済が誕生していた。嘉慶朝の初期、郭尔羅斯に入った流民は6000人以上、科尔沁左翼後旗は40000人以上であった¹⁰⁶。これ以外にも、光緒3（1877）年、民国18（1929）年などにも、内地で何回か大飢饉が発生し、内地人が群れをなし、東北の地へ逃げてきた。記録によると、清代と民国期には累計1000万以上もの人がいたという。今日東北に住む半分以上もの人の祖先は移民であり、移住地の中には当然東北の内モンゴルが含まれていることになる。

上述の内容から、移民などの政策はある一定程度民族の融合と交流を促し、歴史発展に積極的作用をは果たしたと考えられる。しかしこの時期と、モンゴル族がモンゴル国を建国した後は、民族政策と対応の面では明らかな等級差別が存在していた¹⁰⁷。モンゴル社会に対する不平等な政策は、元朝時期に色濃かっただけでなく、清朝初期になっても、民族間に関する政策の面で多くの款項の禁止条例があった。例えば、「人民は周辺に行くことが禁止」、「蒙漢の通婚禁止」、「モンゴル人は入関禁止」や「モンゴル人は漢族教育を受けることができず、漢文学を学ぶことも禁止」¹⁰⁸「漢族の名を取ることはできず、劇団を雇い家で演じることも禁止」、「漢人の風習を受けることができない」¹⁰⁹など多くの不平

¹⁰⁵ 内モンゴル社会科学院：『モンゴル族通史』、第 1028-1030 頁、民族出版社、2001 年

¹⁰⁶ 熊坤新：『民族論理学』、北京中央民族大学出版社、1997 年

¹⁰⁷ 蒙元の長時期、中央政府は各民族に対して不平等な政策を実用していた。等級により扱いが異なる。待遇の順位はモンゴル人が最優先で、その次は「色目人」、「漢人」、「南人」の順位である

¹⁰⁸ 留金鎖：『モンゴル族簡史』第 258 頁、内モンゴル人民出版社、1985 年

¹⁰⁹ 蘇榮赫/趙永銳：『モンゴル族文学史』（第三冊）第 255 頁、内モンゴル人民出版社 2000 年

等な政策であった。まもなく「これらの制度はなくなったが¹¹⁰、こうした政策がもたらした負影響を否定することはできない。

さらに、生産方式から見ると、漢民族とモンゴル族は完全に異なる民族で、漢民族は古来より耕作を主要な生産方式とし、一方でモンゴル族は遊牧を主とした民族であった。一方植生を生まれ変わらせる生産方式で、一方は自然の植生を保護する生産方式であり、相互に受け入れることができないものであった。この点は歴史文献上だけでなく、今日の現実社会に中でも大きな社会問題になっている。それゆえ、この基本的な生産方式の未融合という視点から見ると、民族の伝統芸術の発生は直接的に民族の影響を受けることは困難で、有力な論拠だということとはできない。

上述した明清朝時代の移民は、政策移民のほか、さらに多かったのは自然災害によって発生した自然移民であった。また、古来より、漢民族の統治は中原や江南を中心とし、現在の中国の西部、北部そして中蒙の境を接する一帯では、ずっと少数民族を主とし、また次々と移住してきた主要な地域であった。例えば、歴史上の匈奴や吐蕃、突厥、回紇、モンゴル、女真などである。下図の中からも歴代王朝の少数民族の居住状況を理解することができる。

¹¹⁰ このような中央政策が何時か排除されたのかに関しては詳しく記録がないが、清時期の翻訳者哈斯宝（生卒不詳）『新紅樓夢』の訳著を始めとし、民間における蒙漢両民族に対する接触政策が緩み始めたという（同注 103）。



図6

それゆえ、元朝統一前ないしは統一後から明朝までであっても、歴代の漢民族の統治の政権全体から見ると、北方は少なく、中原や南方が多いと考えることができる。例えば、明代、その政治の最初の中心は南京（1368年応天府—現在の南京）で、半世紀後の明の成祖朱棣の時期に北京に都を遷したのである。それゆえ、これもまたある一面を反映していて、歴代の移民政策はモンゴル族の説唱芸術の発生に関して決定的な作用を果たしたという見解にはいささか無理がある。

上述の各年代の政策移民傾向のほか、我々は、歴史上自然移民が民族曲芸の発展を押し進めてきたという可能性を考えることができる。政策移民と比較すると、自然移民は「主体的」で「個人的」な活動に目立っている。このような積極的な活動行為は往々にしてある種の原動力となり、事物発展に影響を与える。自然移民が意味する範疇を個人レベルまで縮小すると、「流浪」の意味合いが色濃く現れる。実際、多くの場合、胡尔奇となるのは生計を立てることを目的としている。貧困、身体上の障害などの要素により、多くの人は説唱故事の道を選ぶのである。歴史上、一般の民間説唱芸人の社会的地位は往々にして人から見向きもされないほど低いものだった。物乞いにも及ばなかった。それゆえ多くの説唱芸人は衣食の足りた生活をするために、心ならずも故郷を離れ他郷で生計を立てることを選んだのである。これが自然移民による一つの原因であった

中国は古来よりずっと多民族多習俗の国家であり、説唱芸術もまたしかりであった。統計によると、中国で説唱芸術を有している民族は現在数から 30 種を下らない。上述の移民政策と自然移民が引き起こした民族融合のプロセスで、民族間の文化や習俗などが互いに影響を及ぼし、また吸収することは必然的なことで、民間の説唱芸術から見ると、このことはさらに言えるのである。敦煌莫高窟から唐代の民間俗講原稿（変文写本）が大量に発見された後、徐調孚は論文を発表し、そうした唐代の変文の説唱原稿は中国民間説唱文学の元祖であるとしたが、この観点はおそらく過言ではない。なぜなら唐宋代以前の民間俗唱文学研究に対して、当時は深い研究がなされていなかった。実際に、中国の説唱文学は 4 世紀にはすでにあったことについての文献記載がある（荀子『成相篇』¹¹¹）。多民族間の説唱芸術を比較してみると、「大同小異、異曲同工」という共通した特徴を見つけることができる。最も基本的な要素である構成または内容の題材の運用はとても似ている完全に一致していると言える。違う点は、楽器の選択や、民俗信仰意識と自民族の伝統習俗の巧妙な融合など民族の伝統説唱の要素と融合しているということである。

それゆえ、説唱芸術に関していうと、説唱の最も原始的な要素、例えば、説唱故事の題材や民族性要素の融合、説唱中の曲調の応用及び独特な楽器の組合せなど多くの原始的な要素は、モンゴル民族固有の独特な構成部分となっている。こうした原始的な要素を基礎に、歴史の推移に伴って、上述した民族の融合と接触などは、民族説唱の内容の発展を促進した。田汝成は『西湖遊覧志余』第 20 巻の中に、宋代の陶真の説唱に関して次のような記述があることを指摘する。

111 荀子（紀元前 313 年 - 紀元前 238 年）の『成相篇』は中国歴史上最初の説唱文学作品とされている。その一文を見ると以下の通りである。「...請成相、世之殃、愚闇愚闇墜賢良//人主無賢、如瞽無相、何俛俛俛//請布基、慎聖人、愚尔自專事不治//主忌苟勝、群臣莫諫、必逢災//論臣過、反其施、尊主安国尚賢義//据諫飾非、愚而同上、国必禍//曷謂罷？国多私、比周返主党与施//遠賢近讒、忠臣蔽塞、主勢移//...」

上文の書き下し；「... 請ふ 相 を成さん、世の 殃 は、愚闇愚闇、賢 良 を墜るにあり//人主に賢なきは、瞽に 相 なきが如し、何ぞ 俛 俛 たる//請ふ基を布かん。聖人に 慎 へ。愚にして自ら 専 にせば、事をさ 治まらじ//主忌にして 苟 勝たば、群臣諫むるもの莫く、必ず 災 に逢はん//臣の 過 を論ぜば、其施に反くにあり//主を 尊 くし国を安くせんには、賢義を 尚 べ //諫を ぎ非を飾り、愚にして上 同 せば、国 必 ず 禍 あらん//曷をか罷と謂ふ、国に 私 多く、比周して主を還り、黨與を 施 し//賢を遠ざけ讒を近づ、忠臣蔽塞すれば、主勢移る//...。」

杭州男女瞽者、多学琵琶、唱古今小説、平話、以覓衣食、謂之陶

真。大抵説宋時事；盖汴京遺俗也、陶真可能也與移民南迁有關。¹¹²

この文から少なくとも歴史上の移民運動によって説唱芸術が他民族あるいは他民族地域の説唱芸術に対して影響を及ぼしたことを理解することができる。耐得翁もまた『都城紀勝・瓦舍衆伎』¹¹³の中で同様の観点を論じた。

第三節 ^{ヘンブン} 変文説唱と胡仁・烏力格尔の説唱の繋がりについての考察

中国は多民族国家であり、全ての民族に独自の民族芸術がある。このように相互に補完する民間説唱芸術の形式もまた多種多様である。人々のイメージと同じように、多くの少数民族には歌にも踊りにも優れている悠久の伝統がある。なかでも説唱故事は顕著な事例である。各民族の説唱形式には多くの共通する特徴が存在すると同時に、民族独特の要素もその内側で混ざり合っている。広義の民間説唱芸術の共通する特徴でいうと、民族間の説唱芸術は相互に影響を及ぼし、民族の説唱芸術の発展を促進してきたのである。

時代の推移に伴って、民間の説唱形式も断続的な変化をし、歴史的発展の観点から見ると、民族の古い説唱芸術の形式も止まることなく新たな形式の説唱形式に取って代わられてきたといえることができる。モンゴル民族に今日に伝わる説唱芸術—胡仁烏尔の説唱には、すでに数百年の発展の歴史があるが、この文学形式に対する関心や研究は比較的最近に始まった。この説唱形式に対して、我々が現在有するものもここ100年ほどの発展の歴史に過ぎず、さらに古い時代の説唱の状況に関しては今のところ詳しい文献記載がなく、学者たちが熱心に議論する話題へと変化することとなった。モンゴル族の胡仁・烏力格に関する発展史の研究はあいまいな推測の段階にあり、各々が自分の見解を述べている、これが胡仁・烏力格研究の現状であるといえることができる。

モンゴル族の胡仁・烏力格の説唱芸術の全体的な発展の容貌を研究し、今日までその答えは得ていないが、周辺民族の説唱芸術の発展史から手がかりを見つけようとし、これは必要なヒントになると考えている。この点に関して、モンゴル族だけでなく、たとえ漢

¹¹² 【明】田汝為 編著：『西湖遊覧志余』東方出版社 2012年

¹¹³ 『都城紀勝・瓦舍衆伎』、又『古杭夢游録』という。『夢梁録』と『武林旧事』と合わせ、臨安都市及び南宋社会生活を研究する重要な文献である。

族の説唱芸術の発展史にしても、敦煌の変文が発見される以前、漢族の説唱芸術発展史の研究も止まった現象にも現れてきた。

「変文」写本の発見は、1000年あまりもの中国の民間説唱芸術の歴史における多くの未解決の謎を解きほどこした。本論文の緒論では、簡単に唐代期（618—907年）の変文について述べた。唐代は中国における説唱の発展の一つのピークで、変文の説唱は仏教の流入及び広がりとともに浸透した説唱形式である。変文は説唱者が説唱をするときに用いる原稿のことである。変文の説唱の始まりは仏教寺院からで、後に民間における一種の経を唱える形式へと発展し、それは「僧講」と「俗講」へと分かれていった。宋代（960-1127年）になり、「変文」をもって題名とする説唱形式が次第に民間の説唱芸術の舞台から姿を消していった。それゆえ歴代の文献には変文に関する記載が見当たらない。その結果数100年以來、変文の説唱に関して知識と研究は得られなかった。これに対して、関心及び研究を始めたのが1899年（また一説には1900年）のからのことで、道士王園録が敦煌の莫高窟藏經洞の第17号洞窟からおびたしい数の変文写本や書籍画帖、経巻などを発見してから、世間から注目される研究が開始された。例えば、下図7（敦煌の藏經窟で発見された写本は比較的多く、釈迦が涅槃に生まれたのは一生の事績という記述がある—「八相變」説唱写本）である。



(図7)

変文写本の発見から現在までの100年、最初に研究を行った者は変文に関して整理と細かな研究をし、学者たちに中国の民間説唱文学の発展の筋道に関して新たな知識をもたらした。この点に関して黄征は以下のように述べた。

(原文)

在【変文】没有发现以前，我们简直不知道【平话】怎么突然在宋代产生出来？【诸宫调】的来历是怎么样，盛行于明清二代的宝卷，弹词及鼓词到底是近代的产物呢？还是【古已有之】的？许多文学史上的重要问题，都成为疑案而难于有确定的回答，

但自从三十年前斯坦因把敦煌宝库打开了而发现了变文的一种文体之后，一切的疑问，我们终渐渐的可以得解决了。

(訳文)

「敦煌変文写本の発見する前に、我々は[平話]がどうして宋代に突然生まれ出たのか、[諸宮調]の由来がどのようなものであるのか、また後世に盛んになった[宝卷]・[彈詞]・[鼓詞]が近代の産物であるのか、それとも古くからあるものなのか、といったことを全く知らなかった。[変文]という文体を発見した後、一切の疑問は徐々に解決されていった。」¹¹⁴。

こうした中国の説唱文学が発展してきた歴史を研究し、後世の文学様式に与えた影響などについて考察するのに、変文写本に言及しなければならなかったのである。

ここで筆者が重点的に述べるのは、黄征が述べた宝卷と変文の関係についてである。今日まで、敦煌の変文に関する研究はすでに大きな成果を手に行っている。それによって、我々は中国の民間説唱文学における発展史の相互関係をますますはっきりと目にすることができ。徐調孚は変文に関する研究の中で、「中国の民間の多くの説唱形式は全て[変文]という説唱形式の中にその最初の形を見つけることができる」と述べている。

彼はまた『講唱文学的遠祖——「八相変」及其它』の中で以下のように論じている。

変文は文体の一つの名称である。形式は韻文と散文が相互に融合している形で、内容は故事を論ずる形である。散文部分は講じ、韻文部分は歌うことで表現する。全体から見ると、それは一つの叙事詩である。現代北方の「鼓詞」、南方の「彈詞」はともに講唱文である。文体も韻と散が混ざり、変文はそれらの祖先である。宗教性を帯びた宝卷は、「変文」の直系の子孫である。

徐調孚の記述では、変文に含まれている意味を説明すると同時に、唐代の変文と唐代以降の民間説唱形式の生産関係をさらに明らかにしたことを述べている。

上述の文は、変文の他民族における説唱方式の相互関係について説明している。この点についてさらに論証を進めるため、まず変文説唱の発展について分析する必要がある。上記から、変文は中国の民間説唱芸術において発生した中枢作用であるということが分かる。しかし、それにもかかわらず、このように重要な民間説唱芸術の形式は寿命がなぜ短かったのか、宋代ではなぜ存在しなかったのか。

114 黄征、張湧泉：『敦煌変文校注』第5頁、中華書局、1997年

変文説唱の発展史は「曇花一現」(アサガオの花一時)と称することができる。

第一、変文の発展の勢いは以下の文から知ることができる。その文化は100年に満たないが、このような説唱形式は今日まで1000年もの民間説唱芸術形式の発展に影響を与えた。文献の記録からその発展の勢いについて振り返ってみることとする。日本人の僧である円仁の『入唐求法巡礼行記』には、「九世紀の上半期長安で有名な俗講大師左街には海岸、体虚、齊高、光影など四人がいた」¹¹⁵と述べられている。この他にも、趙璘の『因話録』や段安節の『楽府雜録』の中にも俗講大師文澈が挙げられる。文澈の説唱はとても人気で、その様子が以下のように記録されている。

「聴者添咽寺舎」・「其声宛暢，感動里人」

これは、当時この説唱形式が民衆から非常に好まれていたことを明らかにしている。この例以外にも『全唐詩』に晩唐の詩人吉師老に『看蜀女轉昭君變』（『蜀女の昭君変を転じて看る』）というタイトルの詩があり、唐代では、女性も変文の説唱に従事していたことが分かる。

吉師老の詩に以下の句が見られる。

「清詞堪歎九秋文」（「清き詞歎に堪えたり九秋の文」）

「画卷開時塞外雲」¹¹⁶（「画卷開く時塞外の雲」）

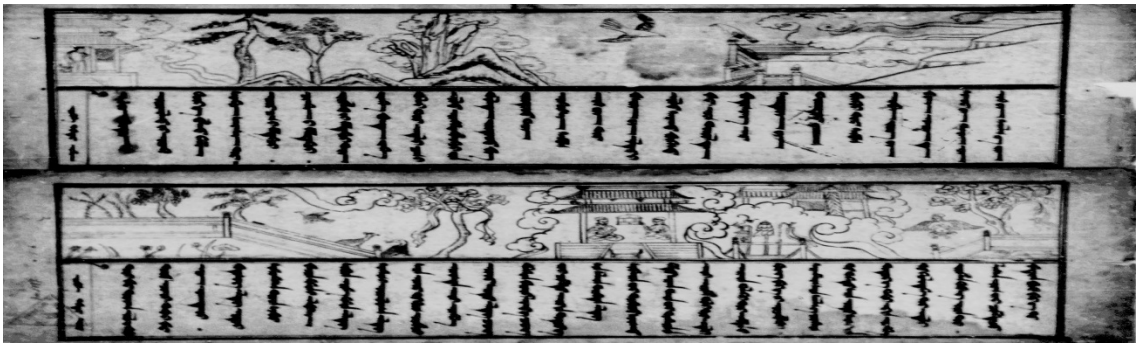
前の句は説唱者が台本を持っていたことを示し、後の句は説唱時に絵画が用いられ、説唱を補ったことを示している。そして変文と変相の内在的な関係について挙げている。変文の説唱に以上のような「変相」図¹¹⁷を補いながら説唱を行われていたことが明らかである（下のイメージ表 2）。しかし、このような「変相」図を付けながら行われている説唱の多くは「仏教」内容に関わるのが特徴である。その影響であるのかは判定しがたいが、モンゴルにおいて、特に仏教内容に関わる「変相」図の文献もよく見られる。例えば『目連地獄救母』、または北京図書館の善本組に保存しているモンゴル文の65枚写真版の『釈迦牟尼の十二聖迹記』など。（下図は『釈迦牟尼の十二聖迹記』写本のコピー及びイメー

¹¹⁵ 円仁著：『入唐求法巡礼行記』第二冊、平凡社、1970年。（本書は、慈覚大師円仁が入唐して十年間求法巡礼したる自著の旅行日記である。）

¹¹⁶ 金岡照光：『敦煌の文学文献』第81頁、敦煌講座九、大東出版社、1990年

¹¹⁷ 文末の参考資料の附図『八相変』『四相変』の「変相」図を参考

ジ図)



変相図	
別一冊一	文 章
変相図	
	文 章

本論文の中心となる現代の胡仁・烏力格尔の説唱に、このような「変相」図などを使うことはすでに痕迹はなくなっているが、他民族の「変相」と接していることから何らかの繋がりが無いとは言えないのである。

「変相」について、上文に続くと、説唱法師たちの僧講や俗講はどのように始まり—中身—終わりという詳細なプロセスの中に巧みに入っていったのか、また、どのように音楽を合わせ、「変文」と「変相」の細部を利用したのか、我々は知ることはできないが、今日発見されている王重民など公私人が収集した187の写本から、78を相互に校正し編集選択した。共同編集した『敦煌変文集』（上/下）を見ると、変文の説唱題材の広さ、説唱原稿の多さによって説唱芸術の勢いを証明することができる。

第二に、変文の消失。変文は仏教の唐代における発展の産物である。変文説唱の流行は仏教の拡大発展を促した。しかしながら、寺院文化の過度の発展は、社会の安定を直接的に脅かした。一種の意識形態として、それは社会の上層構造によって決まる。政治利益を守ることから考慮すると、の中にどんな小さな異端行動でも生まれ、帝権を脅かせば、朝廷は全く手加減なしの厳しい攻撃を加える。歴史上、唐代がに対して行った最大の攻撃は「会昌法難」で、寺院の経済が膨張した際に、仏教を廃止することを決定した。その詔書には、

今天下僧尼不可勝数，皆待農而食，待蚕而衣。寺宇招提，莫知記級，皆云构

藻飾，僭擬宮居。晉、宋、齊、梁物力凋瘵，風俗澆詐，莫不由是而致也。¹¹⁸

とある。無論、この詔書は仏教に対する致命的な一撃であった。

… 其天下所拆寺四千六百所；蘭若四万所、僧尼歸俗者二十六万五百人 …。¹¹⁹

他方面、この説唱形式の発展する過程の中で、日に日に社会の弊害が明るみになっていった。講唱者は説唱変文の内容を決める際に、社会における多くの不適切な情報を盛り込み、この点は変文説唱が没落に向かう決定的な条件を直接的にもたらした。この点に関して、唐の趙璘は『因話録』の中で詳細に記載している。

…有文淑僧者、公為聚衆譚説、假托經論所言、無非淫穢鄙褻之事。

愚夫冶婦、樂聞其説。聽者填咽寺舍、瞻禮崇奉、呼為和尚教坊。

…其毗庶易誘、釈徒苟知真理。及文義稍精。亦甚嗤鄙之…¹²⁰

上述した弊害が原因で、宋真宗（998—1022 年）の時期になると、明文による命令で僧の説唱変文は禁止されたが、この説唱形式はすぐに消失することはなかった。説唱の規模と場所の選択の面でかつてのように栄えることはできなかったが、依然として長い期間維持されていた。例として以下の記載がある。乾道 4 年（1168）7 月に官吏が言うには、

临安府风俗，自数十年来… 声音乱雅、好为胡乐…如拨胡琴，如作胡舞、

所在而然。……今都人、静夜十百为群、咬鹘、拨胡琴；众人拍手和之、

道路聚观、便同夷路、伤风败俗、不可不惩。¹²¹

¹¹⁸ 『旧唐書』、第 605 - 606 頁、中華書局出版、1975 年校点本。

¹¹⁹ 『佛藏要籍撰刊』、第十二冊、258 頁。(引用文の訳：天下の 4600 個所を超える寺院、蘭若四万を壊し、僧侶・尼二十六万五百人を返俗させた。)

¹²⁰ 【唐】趙璘：『因話録』巻 4、24 頁。商務印書館、1942 年。(引用文の訳：文淑というものがいた。公然と大衆を集めて話をし、経や論を口実に、淫穢ないやしいことばかり話した。愚かな男女は、それを楽しみにし、寺院は聴衆で埋め尽くされた。彼らは文淑を尊敬して、和尚教坊とよんでいた。…たとえかれが庶民にうけても、釈門の人間で、かりにも真理や經典の意味を知っているものは、彼を極めて軽蔑した。)

¹²¹ 『咸淳臨安志』巻 47

とある。また、同じ時期に変文の説唱が民間の密教「食菜事魔」¹²²と密接なつながりがあると発覚したため、禁止されたのである。

この説唱形式は上層社会の報復的な攻撃を受けた後、次第になくなっていった。しかし、変文の講唱は 12 世紀に消失した後、その影響がなかったということではなく、新たな文体に取って代わったということにすぎない。この新興の文体というのが本論文の中心論点である「宝卷」（本子故事）である。宝卷は宋代に作られ、明清時代に盛行したが、僧尼が勧めた宣教文本には非宗教的な神道故事や民間故事、雑卷などがあった¹²³。

今日まで伝わる変文に関する文献記録から、変文は最初内容上では仏教經典の故事に限られていたが、後になって非仏教の民間故事や歴史故事も内容として表れるようになった。それは例えば、『昭君変文』や『伍子胥変文』『董永変文』『張議朝変文』などである。宝卷も変文と同様に、仏教と非仏教の二つに大きく分類することができる。仏教宝卷はさらに、勸世経文と仏教故事の二種類に分けられる。一方非仏教宝卷は神道の故事、民間故事、雑卷など三種類を含んでいる¹²⁴。上述の黄征、徐調孚、王重民らの民間説唱文学の発展史の観点をまとめると、宝卷は変文の変体といっても過言ではないということが分かる。

学者たちは 100 年あまり変文に関する収集整理研究を行うことで、変文の構成の骨組みは後に多くの説唱文学作品の母体となったことを明らかにした。上述のような変文の内容題材の他、変文の全体的な骨組みの構成から言うと、変文の形式ははっきりとしていて、それは「押座文」¹²⁵—正文（散文体と韻文体が一つおきになっているもの）—解押座文」という三部分によってなされている。

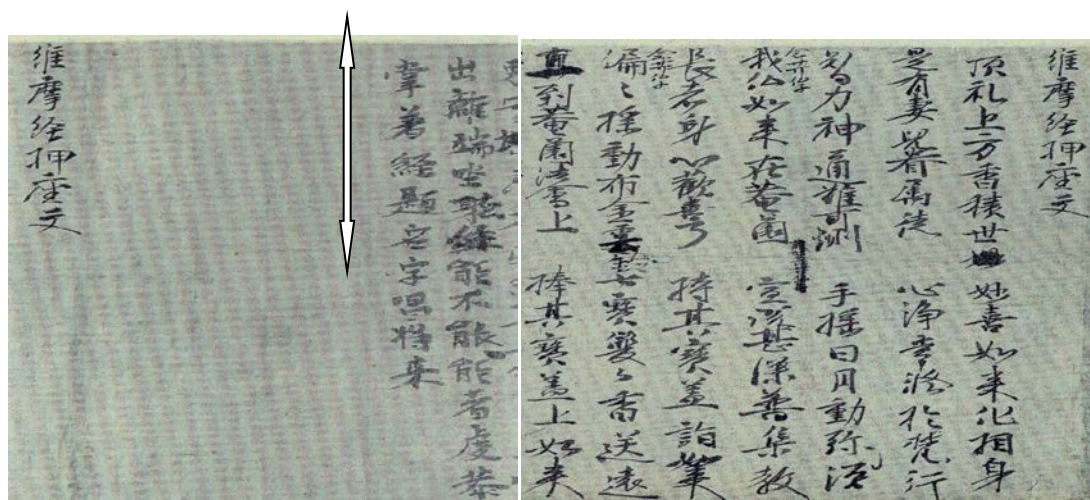
「押座文」は敦煌写本の押座文の格律がはっきりした韻文からなり、次のような写本である。（下図は「維摩経押座文」と書かれてある。北京図書館善本組蔵。書号：「S2440 号」

¹²² 「食菜事魔」に関しては、竺沙雅章・許洋訳『閑餘食菜事魔』を参照。また、劉俊文『日本学者研究中国史論著選譯』第 10 卷「思想宗教」に載せられている。中華書局、1993 年。

¹²³ 鄭振鐸：『中国俗文学史』東方出版社、1996 年

¹²⁴ 鄭振鐸：『中国俗文学史』東方出版社、1996 年

¹²⁵ 説唱大師は「変文」を物語する前に、開場を象徴する「台詞回し」から始まる。俗文学の重要な表現形式である「変文」の説唱の中で、この「台詞回し」或いは「入話」から始め、聴衆を「鎮静」させるこのことを「押座」と謂う。「押座」は変文説唱する前に行うことで果たして作用も明らかである。これはまさに鄭振鐸が『中国俗文学史』で述べた通りである。所謂「押座文」は実に「変文」の別称ではなく、所謂「押座文」はつまり「変文」の「引子」或は「入話」の意味である（第 187 頁）；そのため、それを「押座文」と書かれている。敦煌莫高窟からタイトルがある「押座文」として王重民のは 19 篇を収集し、また若干破損さた及びタイトルがない「押座文」を整理して「不知名押座文」名付けた。



(図 8)

以上のような押座文写本の以外に、他にも少量ではあるが、タイトルがあるものとタイトルがない押座文が残されている。このような押座文を書き下して例として挙げる（「伯2044号」写本がない押座文。）

座中弟子信心人、曠劫輪廻不值仏。今朝既能来法会、
各各虔心合掌着。經題名目唱将来。¹²⁶

上記の短い「押座文」を分析してみると、内容は明らかに変文の「入話」の役割を果たしており、変文の具体的な内容には触れていないことがわかる。押座の文末にある「唱将来」という一句は押座文を象徴する指標であった。宝巻にも同じ特徴が存在しており、変文と比較すると、以下のような表で示される。

¹²⁶ 「座中の弟子、信心の人。曠劫輪廻、仏に値わず。今朝既に法会に来ること能うからには、各々虔信で合掌し、經題の名目を唱えよ。」（金岡照光『敦煌の文学文献』大東出版社、1990年、355頁の訳を引用した）

類別 比較項目	内容分類	開講儀式	開講前	説唱開始の 仕方	物語本文	幕切れ
変文	宗教内容・ 非宗教内容	法師登台儀式	梵音賛唄、嘆 佛名菩薩名	押座文	散韻結合	解押座 文
宝巻 本森故事	宗教内容・ 非宗教内容	講唱者が「高 台」に乗り、聞 き手と区別す る	開巻賛、上香 叩拝諸仏菩薩	開経偈 ¹²⁷	散韻結合	収経偈
胡仁・烏 力格尔	宗教内容非 宗教内容)	胡尔奇的周り に囲んで座る	手を洗い、浄 面、口を嗽、 香を捧げる	好来宝の 説唱から 始まる	正篇、説と 唱を交替 語る	末 篇 ¹²⁸

(表 3)

上の表の文献中の文字記載だけでは、まだ講唱者（変文と宝巻）が講じる過程全体のさらに詳細な状況、例えば音楽との融合、講唱の場所と観衆の状況はどうであるかなどといった状況を具体的推測することは困難である。しかし上の表の比較を行うことで、二種類の説唱芸術が伝わる過程で、宝巻の説唱と変文の説唱は「一胎両体」という共通した特徴を有することを知ることができる。

こうして宝巻と変文の相互関係について述べてきたが、本論文の中心論点である胡仁・烏力格尔とは何か関係があるのだろうか。

宝巻という名称の形成は具体的にいつの時代の始まったのだろうか。これに関して本民族の文献の中には詳細な記載は残っていない。しかし、近現代の民俗学研究者は、この名称は宋代（960—1127 年）の 200 年という期間の中で生まれたと論証している。変文と同様に、宝巻の最初も一種類の単純な説唱形式であり、後に内容面で徐々に非宗教的な内容の説唱形式へと発展を遂げたのである。この説唱芸術の名称の理解に関して、明王源は自身が註を入れた『巍巍不動泰山深根結果宝巻』（巻上）で、同様に解釈している。「**宝巻者、宝者法宝：巻乃経巻**」というのも宣教読本を実際に説明している。それゆえ宝巻は宗教経巻であると考えることが可能である。この点と「変文」の意義は同じである。さらに

¹²⁷ 開経偈：経文を誦読する前に唱える四句の偈のことを指している。つまり「無上甚深微妙法、百千万劫難遭遇、我今見聞得受持、願解如来真實義」のような四句からなる偈語である。

¹²⁸ 末篇における「終話」式について、基本は胡尔奇個人の習慣によるが、物語の全貌を概説するか、「好来宝」或いは詩で全篇の筋を総括する。

変文の説唱の消失後、宝卷は変文のもう一つの表現形式になったと考えることができる。それでは宝卷に関して、本論文の中心論点である胡仁・烏力格尔を論じる中で、なぜ宝卷を論述しなければならないのだろうか。

宝卷はモンゴル語では ^{ベン・セン}本森・烏力格尔（または本子故事）と訳される¹²⁹。胡仁・烏力格尔の説唱芸術の研究において現在まで、まだ多くの盲点が存在しているので、宝卷と胡仁・烏力格尔の比較論述を行うことで研究の空白部分を埋め合わせることができる。

上述のモンゴル語の「本森・烏力格尔」という言葉は、構成の面で言うと「本森」と「烏力格尔」の二部分からなっていて、「本森」とは漢語の音訳語で、意味は「本子」である。一方の「烏力格尔」は「物語」の意味である。烏力格尔は伴奏を必要としないということを指し、説唱の原稿をもって抛り所とする一種の烏力格尔芸術である。それゆえそれは「型通りで融通が利かない」説唱芸術と理解することができる。本森・烏力格尔は「活瑞・烏力格尔、雅巴干^{ヤバガン}・烏力格尔（故事を講じる）」「^{チョウウーリンジン}潮仁・烏力格尔（馬頭琴伴奏）」「胡仁・烏力格尔（胡琴伴奏）」と同様に、モンゴル族の民間説唱芸術形式になった。

胡仁・烏力格尔と比べて、本森・烏力格尔に関する研究は深い分野まで至っておらず、例えば、本森・烏力格尔の生成や伝承、説唱内容の題材、胡仁・烏力格尔との関係に言及する程度である。学者たちは東部モンゴル地区の本森・烏力格尔の説唱は異民族作品を翻訳した具体的な表現であると考えている。『胡仁・烏力格尔研究』の著者朝克図は、その文章の中でもこの観点について述べている¹³⁰。これ以外にも、今日の胡尔奇の説唱の題材の多くは漢民族の歴史的人物の故事であることから、このような説唱芸術において、人々の意識の中で本森・烏力格尔はつまり胡仁・烏力格尔という関係式が生まれた、胡仁・烏力格尔と本森・烏力格尔の概念は混沌とした現象にある。しかしながらある一点に関して、多くの学者の意見は一致している。それは即ち、本森・烏力格尔は異民族の歴史や人物故事を翻訳したものだということである。それに対して、胡仁・烏力格尔は翻訳した作品だけでなく、自民族の人物歴史故事をも含んでいる。それゆえ、題材の面では胡仁・烏力格尔が本森・烏力格尔の範囲よりも広いということは明らかである。

¹²⁹ここで明確したいのは、本森・烏力格尔は宝卷であるということである。上文の明王源の「宝卷」に対する解釈によると、現代の本森・烏力格尔に仏教に関する内容がほぼなかったからである。

¹³⁰ 朝克図『胡仁・烏力格尔研究』53頁、民族出版社、2002年

もう一点注目に値するのは、胡尔奇は異民族の故事を説唱する（本森・烏力格尔）際に、故事の主な内容の変更しないという考えのもと、説唱中は自民族の説唱要素を入れ込む。例えば、人物描写の中に自民族の韻律協調、朗々と述べる「好来宝」や「詩歌」「賛」などの描写手法などで、これらの具体的な描写手法を通して、故事の中の主人公の形象化を大きく進め、主人公の更なる具体化を促すことで観衆に深い印象を与えた。それゆえ、翻訳されたいわゆる本森・烏力格尔は、胡尔奇の説唱の中で修飾され、本来の本森・烏力格尔を一種の「民族化」された烏力格尔へと変化させたのである。上述した分析から本森・烏力格尔と胡仁・烏力格尔は内容の形式上重なった部分が存在し、その重なった部分は完全に重複した関係ではないということが分かる。この故事の関係は以下の図を使うことによって更にはっきりする。



(図9)

上図から、本森・烏力格尔と胡仁・烏力格尔は決して同等の関係ではなく、両者には相互に重なった部分の他に、内容意義の面では相対的に独立しているということが分かる。胡仁・烏力格尔には本民族の歴史的人物の故事だけではなく、外来の異民族の故事も含まれ、特に清朝が始まった時期から外来の翻訳作品はモンゴル民族の説唱中に現れ、勢いを増すようになった。それゆえこの説唱芸術の名称には混沌とした現象が存在することになった。

本森・烏力格尔には「本森」という修飾語があることから、翻訳後に説唱芸人がさらに手を加えた後の名称であるということが分かる。本森・烏力格尔と胡仁・烏力格尔の根源に関して、朝克図もまた比較をして、本森・烏力格尔は胡仁・烏力格尔の説唱の題材の重要な形式であり、胡尔奇が本子故事を題材とした説唱がまさに胡仁・烏力格尔であると考えた¹³¹。

上述の分析を通して本森・烏力格尔と胡仁・烏力格尔の関係が明らかになった後、宝卷

¹³¹朝克図:『胡仁・烏力格尔研究』第54頁、民族出版社、2002年

と胡仁・烏力格尔の関係についてもはっきりとしてきた。上文中で論じたが、宝卷は内容、最初の経卷（仏教）の講唱、あるいは宗教に関する内容の講唱の後、聴観衆の中から拡大した現象であったということが言える。上述の内容をまとめると、宝卷と胡仁・烏力格尔の関係が分かる。即ち、宝卷は胡仁・烏力格尔の重要な内容形式であるということだ。胡仁・烏力格尔の説唱芸術に関して言うと、本森・烏力格尔の出現は胡仁・烏力格尔の内容題材を明らかに豊かにし、今日ほぼ消滅しかけている胡仁・烏力格尔が発展する上でいい意味での刺激を与え、この民族の説唱芸術が現在まで残ることができたのである。

再度モンゴル族の説唱芸術を振り返ってみると、最初の朝仁・烏力格尔の説唱から、文献中の断片的な記載に至るまでの外国人学者のモンゴル族「説唱」の記載によれば、好来宝や諺語、詩歌、賛などの多くの形式の民族伝統芸術は、楽器としての胡琴となり、胡仁・烏力格尔の説唱における必要不可欠な素材となった。それゆえ筆者は単一的な判断として、モンゴル族の胡仁・烏力格尔説唱芸術は英雄叙事詩の説唱や宝卷の説唱、好来宝の説唱、あるいはモンゴル民歌から発展してきたという観点は不適切だと考えている。モンゴル族の胡仁・烏力格尔説唱芸人は言語表現能力に優れていて民族の詩歌や賛頌、好来宝を詳しく把握しているだけではなく、優れた即興表現能力を有し、異なる環境や観衆の集団において力を発揮し、音楽知識も持ち、異民族の歴史人文塵や民族の歴史信仰、禁忌や生活習俗などについての理解も必要である。モンゴルの歴史では、胡仁・烏力格尔は総合的な民間芸術の形式であるということができる。

胡仁・烏力格尔に対して、現在関係する研究者の中で、「宝卷」を用いて胡仁・烏力格尔を研究する学者はとても少ないが、この点はとても不思議である。しかし、胡仁・烏力格尔、本森・烏力格尔で論を展開する傾向が出現した。さらに「宝卷」に対しても言及を避けられない現象がある。下図が示しているのは、モンゴル族の説唱芸術の名称に関する以下のような変化の傾向である。

変文 $\Longrightarrow$ 宝卷（本森・烏力格尔） $\longleftrightarrow$ 胡仁・烏力格尔 $\Longrightarrow$ 本森・烏力格尔

それゆえ今日研究の中で、胡仁・烏力格尔と変文との相互関係を論じる文章はあまり見られない。この現象の出現に関して、多くの学者は胡仁・烏力格尔の説唱芸術は18、19世紀に生まれたと考えている。なぜなら、この時期のモンゴル族の社会では、大量の異民族歴史や人物などの作品が翻訳され、これらの作品の出現が胡仁・烏力格尔の説唱芸術の始まりと考えることができるからだ。まさに、この点は胡仁・烏力格尔と変文説唱の繋がり

をすることになったといえる。実際に、大量の漢蒙訳などの歴史著作がこの時期に出現したことは基本的な事実であるが¹³²、筆者もまた、説唱芸術のから論じると、モンゴル族のこの民間説唱芸術は漢族の歴史小説あるいは神話小説の翻訳後の基礎的な結果として生まれたということは、民族の民間芸術の発展史の実状とはあまりにも一致しないと考える。これは漢民族の翻訳によって促されたモンゴル族の説唱芸術が題材や内容の面で豊富な観点を否定するわけではない。説唱芸人が用いる翻訳の原稿あるいは上述した本森・烏力格尔はモンゴル族の説唱芸術の発展の過程における具体的な表現であることを疑う余地はないのが明らかである。

このように、18 世紀あるいはそれ以降に、漢蒙訳の翻訳事業が空前の発展をし、また本森・烏力格尔の説唱芸術も急速な発展をしたことに伴って、多民族が長期の交流及び発展の中で相互に影響を及ぼして発生した必然的な現実であるということを否定することはできない。しかしながら、宝巻の発展史に対して上文中でも言及したが、まさに鄭振鐸が指摘したのと同じように、本森・烏力格尔（宝巻）に関して、文献の記載の出現はおそらくこの時期よりも早期のものが多い。現在発見されている宝巻の抄本は数量の面では少ないが、実際 14 世紀にはすでに見つかっていた¹³³。それゆえ、目下多くの研究者は、モンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱は清朝期間の漢民族の歴史や人物故事の作品を翻訳したものに由来し、歴史上の移民政策がもたらした必然の結果という観点は、民族の伝承文学芸術の発展の特徴と矛盾し、文献の記録の事実を逸脱しているので、適当な観点ではないと考えていることは明らかである。

文献記載から、モンゴル族の民間に伝わった近代の宝巻はその名目がすこぶる多く、とりわけ清朝以降の漢民族の歴史故事の中から翻訳された本子故事の数量はかつて見たことがないほどである。しかし、東部モンゴル地区における説唱芸人に対するのインタビュー調査を通して、今日説唱原稿である本森・烏力格尔を保存している説唱芸人は少ない。若い説唱芸人はさておき、何年かのインタビュー調査の中で説明してきた何名かの年配の説唱芸人のうち、たった一人の説唱芸人だけが満蒙文字翻訳の説唱原稿を保有していた。しかもその多くは近代の満蒙文字を本とした写本原稿であった。

132 モンゴル族の翻訳史は 18 世紀が最も盛んであったと見られている。今まで発見された早期の翻訳作品の代表作は、阿日娜氏が翻訳した四大名著之一とされた『西遊記』（1721 年）

133 現在まで発見された最も早期の宝巻は北元宣光 3（1372）年モンゴル脱脱氏が施した色絵写本残巻『目蓮救母出離地獄昇天寶巻』（原巻は鄭振鐸に所蔵されていたが、現在は北京図書館で所有）である。

上文の分析を通して、宝卷（本森・烏力格尔）に関し以下のことが理解できる。それは、モンゴル族の説唱芸人の説唱原稿の重要な来歴は異民族の文学作品あるいは宗教教典の中から翻訳されてきた作品であるということである。そして最も初期の外来物がまさに「宝卷」だということである。宝卷は最初宗教經典を内容とし、後に非宗教内容の宝卷に発展していった。宝卷はモンゴル族説唱の中で重要な形式である。それゆえ翻訳された説唱原稿を宝卷（あるいは多くの人が耳にする本森・烏力格尔）と称するのである。一方、自民族の歴史人物故事を題材としたものは胡仁・烏力格尔と称される。この二種類の名称は説唱の内容題材にのみ言及し、説唱形式の根本的な一致には影響していないのである。

上文中の徐調孚が論述した「変文」の概念と「宝卷」の相互関係において、モンゴル族の説唱芸術である胡仁・烏力格尔の概念及び説唱の特徴と変文の説唱が完全に一致するという現実について側面的な説明がなされている。今日まで、本民族は宝卷写本に対する研究は依然として十分な調査や検討がなされていない。それゆえ比較して言うと、宝卷と胡仁・烏力格尔の関係を論ずることはまだより良い展開を手にしておらず、変文と胡仁・烏力格尔の関係を研究する上で空白の現状に歯止めがかけられない。それゆえ、モンゴル族の胡仁・烏力格尔の形成時期に関する論述では、利益のある意見をもって論証がなされていないのである。そこには以下のような原因があるだろう。それは現在モンゴル族の胡仁・烏力格尔の発展史研究は依然として、「各論点に関し、各々の意見がある」という論争局面にあるからである。

第三章 『蒙古胡尔奇三百人』からみる胡仁・烏力格尔の説唱芸術

2006年、モンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱芸術は「国家口頭及非物質文化遺産」に認定され、国家の重点保護民族文化財産のリストに名を連ねることになった。慣例からすると、国家級の保護対象の物質や非物質の民族財産は、民族歴史の発展の上で重要な作用を果たしたと認められたと同時に、消失しかけて重点保護が必要なので、救済リストに入れられたという側面的をもっている。

胡仁・烏力格尔の衰退は多くの学者の関心と注目を引き起こし、同時に人々にもこの民族芸術に対する研究を喚起した。20世紀30年代から、100年近く途切れることなく調査整理と研究がなされ、多くの成果をあげてきた。しかしながら、胡仁・烏力格尔を研究する上でフィールド調査の困難さ、胡尔奇の減少、口頭説唱芸術の「流失性」及び研究力量の不足などの条件の制限があり、民間の多様な説唱形式の比較や該当時代の説唱芸人の個別

のインタビュー、芸人の説唱に対して長期間の録音をして整理すること以外に、この民族の曲芸形式の形成、流派、説唱の特徴などを研究することは十分な論証が行われておらず、さらに、多くの意見の不一致も存在しているので、今日直面するこの民族の説唱芸術の研究は完全とは言えない状況にあることを研究者たちは良く知っている。

それゆえ、『モンゴル胡尔奇三百人』という著作は多くの胡尔奇を記録している最初の資料だと言える。近年、この民族の説唱芸術を研究する際に、この胡尔奇に関する作品は学者たちによって頻繁に参考にされ、また引用されている。しかし、この文献著作自身に関する研究はまだ出現していない。本研究では、^{サンブラノリブ}参布拉諾日布のこの編著は簡単な胡尔奇の記録というだけではなく、更に重要なのはこの文献の中のものが胡仁・烏力格尔の説唱芸術の研究に多くの素材とヒントを与えていることにある。それゆえこの編著に対する分析は東部モンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱芸術を研究する上で必要不可欠になっている。

第一節 『蒙古胡尔奇三百人』の編著者の観点について

『モンゴル胡尔奇三百人』は、現在多くのモンゴル族の胡仁・烏力格尔研究が利用している重要な参考書物である。この本は前言部分で、文化革命が終わるまでの期間、編者の統計によると、哲里木盟と烏達昭盟、興安盟の三つの地区の「胡尔奇」はすでに 600 人近くに達していたと述べている。編著者は 8 年にも及ぶ収集や整理を経て、それをこの一冊にまとめ、合計 308 名の胡尔奇の個人資料を入れ込んだが、それは記載されている約半分の人数を占めていることになる。これは上述の地区の説唱芸人が繁栄している状況を示すと同時に、著者によって記録された芸人の影響が全面的に広がっているということも反映している。実際に、胡尔奇に関する収集や整理記録は、モンゴル族の説唱芸術に関係する収集史の中でおそらく最も大きな著作である。この点でも本書は重要な価値を持っている。

これらの観点の総合的な分析を通して反映されたデータは、当時の社会のモンゴル族説唱芸人の状況を確実に説明していると言えることができる。実際に、参考とされているこれらの莫大なデータは、モンゴル族の説唱芸術を分析する際に、「照本宣科」の「拿来主義」を提唱することはせず、これらの資料が含んだ観点に対して分析を行った。例えば前文の分析を通して、次に述べるように、いくつかの問題において筆者の観点は『モンゴル胡尔奇三百人』の観点と異なる。

第一に、胡仁・烏力格尔の説唱の始まりに関する問題である。書の中では初期の説唱芸人丹森尼瑪（1836-1889）が胡仁・烏力格尔の説唱芸術の始まりだと記録されている。かつ

てより丹森尼瑪の出現は多くの研究者のモンゴル族胡仁・烏力格尔の 200 年あまりの歴史を論証する重要な根拠となっている。しかし、本書の編者である参布拉諾日布（曲芸研究員）は、著作の前言で『胡尔奇』の開始時期はおよそ 19 世紀の初期以降である」と述べている。

第二に、胡仁・烏力格尔とその他の説唱形式に関する関係である。『モンゴル胡尔奇三百人』の前言で、「胡尔奇は馬頭琴を持つ説唱芸人『朝尔奇』が発展させた」と述べられている。モンゴル族の多くの説唱形式、例えば英雄叙事詩や好来宝、叙事民歌、詩歌、賛・頌などの間には多くの共通点、類似点がある。それは民間の説唱形式として、長い発展の歴史の中で今日まで伝わって来ているということである。どの説唱形式がどの説唱形式に影響を与えたかというのを述べるのは難しく、また意味のないことである。例えば英雄叙事詩の説唱と好来宝の説唱の比較を行ったとき、英雄叙事詩の中では多くの好来宝形式の詩（反対に、好来宝形式が用いられている英雄叙事詩の主人公は一般的な手法で書かれている）が用いられている。それゆえ、好来宝は最初英雄叙事詩から来ていると考えることができ（あるいは好来宝説唱は英雄叙事詩の最初の形式）、これは非科学的な取るに足らない態度である。上文中でも論じたが、胡仁・烏力格尔は一種の総合的な芸術である。説唱者は学理や楽器を理解するだけではなく、民歌や好来宝、民間の多くの説唱形式ができなければならないのである。最も基本的な胡尔奇が用いる言い方は、好来宝は即興創作と表現芸術である。一定レベルの胡尔奇は即興表現できる能力を有しなければならない。それゆえ民間の多くの説唱形式が呈しているのは一種の「並行関係」と同時に故事の説唱中の中に現れる「交錯関係」である。従って、説唱形式は直接的に一種の説唱から来ているというのは不適當である。上述した参布拉諾日布氏もまた「モンゴル族の民間芸術には多くの形式、例えば神化、伝説、祝詞、賛詞、史話、歌謡、格言そして叙事民歌、民間故事、『伙端烏力格尔』、『朝仁烏力格尔』などがある。これらの民間芸術は内容や形式の面にかかわらず、表現手法上、平均して『胡仁・烏力格尔』の芽生えと拡大、条件を創造し、道を切り開いた」考えている。

第二節 『蒙古胡尔奇三百人』の胡尔奇からみる説唱芸術の伝承について

モンゴル族の説唱芸術である胡仁・烏力格尔の伝承は、入門して学ぶ方法（拝師学芸）を除いて、家族伝承や興味促進、生計を立てて学ぶなどの多くの方法がある。その中で、拝師学芸は古来より一貫して説唱芸術伝承の主要な方法となってきた。著名な胡尔奇である朝玉幫や巴彦宝力高、呉錢宝、琶傑、毛依罕らは、みな拝師学芸を通して影響力のある胡尔奇となったのである。

さらに一歩進んで伝承方法を論じる以前に、より説得力のある論証をするために、まず下表（4－6）を用いて『モンゴル胡尔奇三百人』における胡尔奇の構成状況について分析を行う。

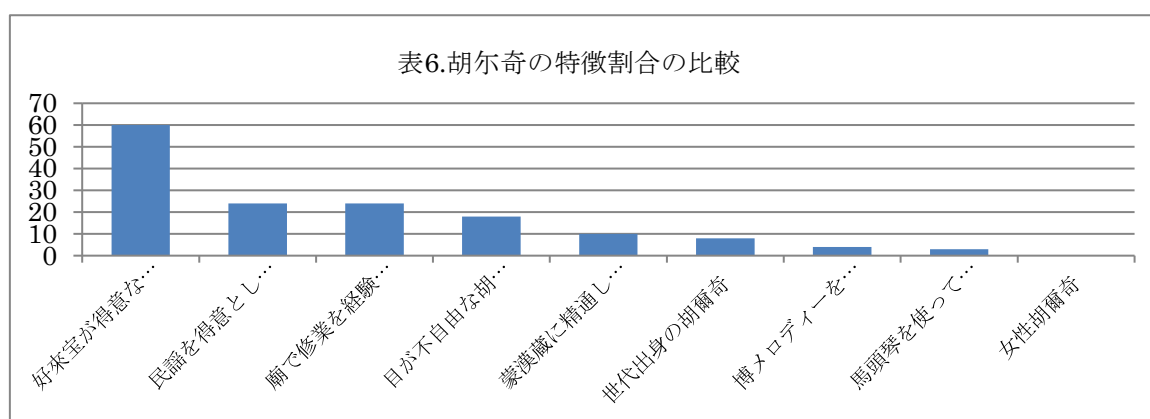
表４：東部モンゴル族、胡仁・烏力格の「師」と「弟子」の継続表「部分」							
師匠	第一代	第二代		第三代	第四代	第五代	
丹森尼瑪 (1836-1889) 遼寧省阜新 モンゴル族 自治県人	白音宝 力高 (1866 - 1925)	拉稀瑟愣（1898-1950）		桑聞達来（1934-）			
		那達木徳 （1906-1981）		道尔吉(1924-1985)			
				桑聞達来（1934- ）			
		達日也瑪（1902-1976） 巴拉丹（1985-1960）					
		薩仁満都拉 （1918-1969）	耿炎保			仁琴・色丹巴拉珠尔・徳木 林・那順	
	道尔吉 (1924-1985)						
	陶力套						
	朝玉幫 (1856- 1928)	翁古代（1904-1971）					
		帕傑 （1902-1962）	参不拉諾日布				
			卻吉戈瓦 班級拉戈查	勞斯尔		張徳力格尔	
			道尔吉/拉布桑（1941-）				
		鄂日哈木 （1905-1974）					
		阿日達瑪瑪（1908-1970）					
		毛依罕(1906-1979) （かつて白音宝力告、 阿尤日莎納を師としていた）		翁哈尔・索米彦・波楽晶・冬日伯桑布・哈 斯胡牙嘎・毛胡尔查干・班級拉戈查			
				羅布桑(1941-)		孟和吉雅	
嘎胡瓦				哈斯			

表 5. 東部モンゴル民族説唱芸人の総合的な特徴（1836-1950 年生まれの人）[部分]			
特徴	胡尔奇		人数
	賀西格都古尔 (1841-1911)	阿日賓賀西格 (1915-1984)	
	色丹巴拉珠尔 (1934・)	阿日達瑪瑪 (1908-1970)	
	額尔頓巴雅尔 (1923・)	薩仁滿都拉 (1918-1959)	
	查干巴特尔 (1938・)	根頓マングース (1857-1922)	
	額尔頓奧斯尔 (1882-1961)	烏力吉巴雅尔 (1893-1958)	
	徳・班級拉戈查 (1939・)	図門烏力吉 (1898-1960)	
	冬日博桑布 (1899-1964)	那木吉拉 (1904-1984)	

1	「好来宝」の 説唱が得 意な胡尔奇	散布拉諾日ト (1910-) 拉西奧斯尔 (1942-) 德里格尔 (1943-) 包巴拉丹 (1912-) 赛季熱乎 (1937-) 胡和巴拉 (1912-1962) 業喜忠乃 (1940-) 包鎖住 (1941-) 常樂 (1924-1972) 色勒 (1943-) 羅布桑 (1941-) 徳木林 (1879-1944) 白音宝力告 (1866-1925) 烏力吉巴雅尔 (1893-1958) 平和巴拉 (1912-1962) 巴拉丹 (1902-1974) 図門烏力吉 (1898-1960) 翁古代 (1904-1961) 席恩尼根 (1890-1945) 毛依罕 (1906-1979) 道尔吉 (1984-1925) 毛奥海 (1927-) 諾日布 (1934-) 白牂牛 (1935-) 張嘎 (1878-1942) 金 山 (1911-1965) 馬蓮 (1914-) 巴図 (1922-1981) 布和 (1945-) 仁欽 (1948-) 朝魯 (1928-1981) 福来 (1895-1953) 包勒 (1943-) 翁哈尔 (1910-1982) 琶傑 (1902-1962) 巴拉丹 (1902-1974) 翁古代 (1904-1961) 関其噶 (1892-1974) 巴拉丹 (1895-1960) 索米彦 (1910-1978) 温度蘇 (1910-1871) 金山 (1911-1965) 松林 (1911-1967) 官 布 (1919-1972) 耿炎宝 (1920-1978) 毛敖還 (1927-)	計 60 人 (19%)
2	「蒙/漢/藏」三 種類言語に精 通した胡尔奇	烏日塔納斯図 (1866-1930) 特格喜巴雅尔 (1898-1958) 白音宝力告 (1866-1925) 朝玉邦 (1856-1928) 貢嘎 (1886-1963) 富莎 (1894-1979) 扎那 (1901-1986) 希日布 (1923-) 阿拉塔 (1898-1976) 薩滿達 (1860-1920)	計 10 人 (3%)
3	寺、廟での修 行経験がある 胡尔奇	丹森尼瑪 (1836-1889) 阿日達碼瑪 (1908-1970) 陶不敦扎木尔 (1902-) 特格喜巴雅尔 (1898-1958) 阿拉坦噶達蘇 (1884-1950) 達日也瑪瑪 (1902-1976) 查干巴日斯 (1927-) 散布拉諾日ト (1910-) 烏力吉巴雅尔 (1893-1958) 拉稀瑟楞 (1898-1950) 朝玉邦 (1856-1928) 忠乃 (1882-1964) 官嘎 (1886-1963) 吳迪 (1891-1953) 巴拉丹 (1895-1960) 巴図 (1912-) 特木熱 (1901-1964) 巴拉丹 (1902-1974) 琶傑 (1902-1962) 諾力馬 (1931-) 薩滿達 (1860-1920) 富莎 (1894-1979) 特古斯 (1878-1908) 翁古代 (1904-1961)	計 24 人 (7.7%)
4	目が不自由な 胡尔奇	特格西都楞 (1934-) 賀喜格生格 (1936-) 白坦奇 (1868-1926) 巴図 (1922-1981) 趙塔日巴 (1937-) 吳高力套 (1923-) 吳・道尔吉 (1933-) 葛図 (1942-) 陶都業 (1941-) 韓田倉 (1944-) 茂令嘎 (1935-) 高力套 (1934-) 黒小 (1940-) 朝魯 (1881-1966) 翁哈尔 (1910-1982) 塔木 (1933-) 朝魯 (1929-) 顧如 (1948-)	計 18 人 (5.8%)
5	馬頭琴を使っ ていた胡尔奇	根敦マングース (1857-1922) 賀勒騰都古尔 (1841-1911) 那順鉄木尔 (1880-1945) 朝魯 (1881-1966)	計 4 人 (1%)
6	女性胡尔奇		無
7	「博」メロデ ィー ¹³⁴ を使っ ていた胡尔奇	烏日塔納斯図 (1866-1930) 阿拉坦嘎達蘇 (1884-1950) 格瓦桑布 (1911-) 宝力朝魯 (1920-1978)	計 4 人 (1%)

¹³⁴呼日勒沙等が編著した『科尔沁薩滿研究』(蒙)によると、今まで整理し統計できた科尔沁地区の薩滿曲調は百四十種類ほどあることが判明している(492頁、民族出版社、1998年)

8	民謡を得意とした胡尔奇	額尔敦敖斯尔 (1882-1961) 席恩尼根 (1890-1945) 浩吉格尔 (1895-1964) 拉西敖斯尔 (1936-) 巴拉吉尼瑪 (1900-1966) 図門烏力吉 (1898-1960) 德里格尔朝克図 (1911-1976) 格瓦桑布 (1911-) 平和巴拉 (1912-1962) 孟和吉雅 (1948-) 德興嘎 (1918-) 宝力朝魯 (1920-1978) 納木拉 (1921-) 満都拉 (1921-) 亞門台 (1925-) 白牯牛 (1935-) 恩和 (1948-) 哈斯 (1948-) 班博拉 (1961-) 関其嘎 (1892-1974) 小喇嘛 (1918-) 富莎 (1894-1979) 特古斯 (1878-1908) 呼玛 (1883-1955)	計 24 人 (7.7%)
9	世家出身の胡尔奇	席恩尼根 (1890-1945) 薩仁満都拉 (1918-1959) 戈别 (1919-1960) 額尔敦宝力高 (1936-) 色楞 (1921-) 敖力道 (1936-) 斯日古冷 (1942-) 満都拉 (1956-)	計 8 人 (2.5%)



上図表（４－６）は『モンゴル胡尔奇三百人』の中の胡尔奇の資料を参考に作成した。上表の胡仁・烏力格尔の伝承と分類から以下の多くの共通する特徴をまとめることができる。

一、「一徒多師」について

これはあまり研究者の間で注目されないテーマである。現在発見されている胡尔奇芸人や説唱芸人の伝承の面から言うと、第一代と称されている丹森尼瑪から現在健在している第五代の胡尔奇代表の張德里格尔まで、彼らは拝師学芸を通して胡尔奇となった主要な芸人であった。上表1から、学芸の道において、多くの胡尔奇には2人以上の指導者が存在していることが分かるが、これは比較的興味を引く現象である。例えば、上表（５）中の桑文達頼（1934-）や道尔吉（1924-1985）、羅布桑（1941-）は異なる説唱芸人の指導の下でプロの胡尔奇となった。この他にも、著名な胡尔奇である帕傑（かつて白音宝力告—席恩尼根—阿尤日莎納を師としていた）や、薩仁満都拉（かつて席恩尼根—阿尤日莎納を師としていた）、毛依罕（かつて白音宝力告—阿尤日莎納を師としていた）らも多くの胡尔奇の

指導を受けていた。全ての胡尔奇は同じ故事を講じることができるが、彼らの説唱の風格や特徴は各自異なる。しかも上述した「一徒多師」や「一師多徒」という現象は、この民族説唱芸術の交流が自由で開放されたものであるということを示している。これはまるで魯迅の『致顔黎民』の手紙の中で記されている、「...只看一个人的著作，结果是不大好的，你就得不到多方面优点，必须如蜜蜂采蜜一样，采过许多花，这才能酿出蜜来...」ということを裏付ける。

このような「自由選択」の社会背景があったがゆえに、上述の一時代に三つの盟だけで600人以上の胡尔奇が次々と出現し、モンゴル族の説唱芸術における「和平共有」の繁栄の様子を呈した。異なる胡尔奇には異なる説唱風格があり、異なる胡尔奇を師として仰ぎ、説唱を学んで立派に成功するというのも、一つの大きな特徴である。この点も間違いなく説唱芸術が発展した大きな重要な原因になっている。

二、胡尔奇と好来宝

好来宝はモンゴル族の曲芸形式で、その意味は「聯韻」、すなわち、各句唱詞の第一音節が韻を踏んでいて、それゆえ聯頭音とも呼ばれている。¹³⁵ キムデードルジやマンドフオ、モンゴル国民間文学研究者 PE・HORLOO (ᠯᠡᠭᠣᠯᠣᠭ) らは、好来宝は音律が強い一種の口頭詩¹³⁵であると考えている。民族口伝文学の表現形式として、その起源に関して、胡仁・烏力格尔と同じく統一された定論はない¹³⁶。

好来宝の表現の特徴と漢族の数来宝や蓮花落は似通っていて、一人また複数が四胡で伴奏し、固定的な曲調があり、一定の音律（例えば声頭音や押脚音、押腰音）のある説唱芸術形式である。演唱の形式も多く、二人交互に歌う形式や一人で自問自答する形式、複数で演唱する形式がある。唱詞は一般に四句で一節をなし、押頭音、あるいは四句で一押音、二句で一押音、そして数十句の唱詞で一つの韻を形成するものもある。それゆえそれと胡仁・烏力格尔の説唱には多くの点が似通っているので、胡仁・烏力格尔の前身だと考えている人もいる。この考えにも適当な理由がある。しかしながら、胡仁・烏力格尔の中心は「烏力格尔」、すなわち故事の描写にあり、好来宝は主に「人物」と「内容」に関して描写するもので、しかも韻文体に制限されている説唱形式である。さらに烏力格尔は既定の故事を講唱するが、好来宝は即興の演目で、この点は胡仁・烏力格尔と好来宝の最大の相

135 扎拉嘎扎雅『蒙兀儿歌谣 06/ 卷一』1980年、扎拉嘎扎雅『蒙兀儿歌谣 06/ 卷一』27頁1981年、扎拉嘎扎雅『蒙兀儿歌谣 06/ 卷一』1983年

136 斯・阿拉木斯『好来宝研究』に好来宝の起源について「賛頌と同じようにモンゴル歴史の早期の頃に始めた」とある。76頁、内蒙古教育出版社、1990年

違点である。

例えば、著名な胡尔奇の BOYAN NEMEHU (ᠪᠣᠶ᠋ᠠᠨ ᠨᠡᠮᠡᠬᠤ) は縁日で講談するよう誘われた。烏力格尔を演じる前、部屋である美しい少女が縫って作った精美なタバコの袋を見かけた後、自分の説書欲を抑えることができずに即興で好来宝（同声頭韻）を講じた。

Uran Gar tai egeqi tan tai	與手巧的姑娘
Uqaral tai dagan jolgajai ;	有緣相見 ;
Uralaju oyogsen ogota gi qini ,	你那制作精巧的煙口袋、
Uran egeqi eqe goyuju baina;	能否贈與我 ;
Eblige turugsen egeqi tan tai,	與婀娜多姿的姑娘 、
Eye hobi tai dagan uqarajia ;	有份相見 ;
Ebtai oyogsen ogota gi qini,	你那制作秀美的煙口袋、
Erhe ugei goyuju baina。	我無尽的向往。

... ...

(28 段の好来宝『烟袋を求める』¹³⁷⁾

上述の 28 詩行の好来宝から、胡尔奇は何も前準備がない状況下において即興で表現し、韻律は首尾一貫していて、そこには胡尔奇の巧みで完璧な表現能力が現れている。

かつて筆者は年配の芸人に対するインタビューで、好来宝が出来ない胡尔奇もいるかどうかと問うたことがある。この問いに対し、胡尔奇は即座にそしてしっかりと「ノー」という答えを返した。中国の北京中央民族大学の朝克図も同様な観点をはっきりと述べている¹³⁸。上の表 5 には多くの好来宝が得意な胡尔奇が挙げられている。これは表に挙げられている以外に、他の胡尔奇が好来宝ができないと言っているのではない。表に挙げられた胡尔奇は特に好来宝が得意ということを意味する。多くの芸人は好来宝を講じることで胡尔奇へとになっていき、例えば薩任滿都拉（1918-1959）や冬日博桑布（1899-1964）がそうした芸人である。この点から論じると、好来宝を講じることはすでに胡尔奇となるための必要条件となっているようである。上述の表 5 に挙げられている好来宝が得意な人数は、この事実をも反映している。

¹³⁷ 尼瑪:『言語の師匠』(モンゴル語) 139 頁、内モンゴル教育出版社、1988 年

¹³⁸ 朝克図:『胡仁・烏力格研究』第 217 頁、民族出版社、2002 年

三、 胡尔奇に対する宗教の影響

モンゴル族は古来より万物を信仰する薩満教であった。薩満祈祷師はモンゴル語では「博」と称され、薩満の行事を取り仕切る専従者である。すでに 1000 年近く時間が経っているが、今日それぞれの地域に薩満教の名残ともいえる要素が残っている。一部分の研究者は、胡仁・烏力格尔は最初薩満教から来ている、それゆえ 1000 年経った今でも一部の胡尔奇は烏力格尔を講じる際に薩満曲調を用いると考えた。胡尔奇烏日塔納斯図（1866-1930）や阿拉坦嘎達蘇（1884-1950）、格瓦桑布（1911-）、宝力朝魯（1920-1978）は薩満曲調を用いて胡仁・烏力格尔を行った胡尔奇である¹³⁹。現代社会において、英雄叙事詩と薩満崇拜の形式はすでに衰退し、しかも薩満音楽は一種の悠久な歴史の中の民族文化の構成要素として、胡仁・烏力格尔を通して民間説唱芸術の中に入り込んできた。それゆえ一部の胡尔奇は、胡仁・烏力格尔は民族の原始崇拜である薩満教から来ていると考えている。これも一つの自然な傾向であり、なぜなら薩満祈祷師である「博」は占いの職責を担うことの他にも、歌唱家であり詩人であり、さらには舞踏家であるからだ。文献記載には、「巫女」が使用する重要な楽器は胡仁・烏力格尔を行うときに使用する胡琴だとある。

…太原節度使家人染疾、召女巫視之。有彈胡琴巫顛而倒之…

（『欽定四庫全書』「雲笈七籤卷一百十二」より）

それゆえこの点から「巫女」を排除せず、すなわちモンゴル語の「博」も最初の説唱芸人だという可能性がある。さらに一步進めると、この可能性は新疆の哈薩克族の中に存在していると補足説明することができる。説唱芸人は哈薩克語では「巴克斯」と呼ばれる。巴克斯は祈祷師である以上に説唱芸人である¹⁴⁰。「博」の曲調は激しく荘重で、乱れていないのが最大の特徴である。

胡仁・烏力格尔の説唱芸術は原始宗教の影響を排除しなかったこと以外に、説唱芸術を担う胡尔奇はチベットから伝わった仏教の教育を受け、また影響を受けていた。幼少のころから寺廟に入りラマ僧となり、寺廟を出た後に胡尔奇となる者も少数ではなかった。上述の表 5 の統計を取った胡尔奇のうち、寺廟に入った経験のある胡尔奇は 24 名収録している。その中でモンゴル語と漢語とチベット語という三言語に精通した朝玉幫や貢嘎、特格西巴雅尔のような著名な胡尔奇も少なくない。蒙元の時期に、現在まで伝わった文献で庶民の子弟が学堂に通った資料などを見ることは困難なことであったようである。それゆえ

¹³⁹ 参布拉諾日布：『モンゴル胡尔奇三百人』哲里木盟文学芸術研究所 1989 年

¹⁴⁰ 黄忠祥：『伝承方式与演唱伝統-哈萨克族民間演唱艺人調査研究』を参考 2009 年。

一般の庶民からすると、寺廟は仏經を唱えるだけの場所ではなく、文化知識を学ぶより良い場所であった。この現象は清朝の時期にとりわけ目立っていて、清朝政府は北疆の統治を強固なものにするため、モンゴルに対する「盟旗制度」を実施する以外に、モンゴルに対していわゆる「懷柔政策」を実施した。つまり乾隆帝の言葉を用いると、「…興黄教、即所以安衆モンゴル、所系非小、故不可不保護之…」(乾隆親書『御制喇嘛説』石碑文より引用)で、ここの「建一座廟、胜养十万雄兵」の「懷柔政策」は意味的には人々を見下しているが、民衆を寺廟に入れることで知識を得て、字を学ぶ良い機会を与えたのだといえる。ラマ僧の仕事も読經するだけではなく、芸術や音楽、言語(満語、チベット語、梵語など)を勉強しなければならないので、寺廟は学校に替わる役割を果たし始め、当時科学知識を学ぶ最適な場所となっていた。歴史的にみても寺廟出身の著名詩人や哲人は少ない。

寺廟文化に天文、地理、人物、歴史、医学、哲学などをまとめると「大五明」¹⁴¹と「小五明」¹⁴²に分けられ、その中で説唱芸術に関するものは明らかに「大小五明」の中の「文学明」「詩明」「韻律明」「修辭明」「歌舞明」などにある。これらの多くの種類の知識はある一定程度、胡尔奇の職業化に対して知らず知らずのうちに推し進める作用をもたらしてきたことを否定することはできない。それゆえ純粹さを無視した唯心主義は、宗教を科学的に展開、解析するので、説唱芸術の観点だけからいうと、その裨益は否定できないものである。

四、 盲芸人の説唱芸術貢献に対する考えについて

ことわざに「目は心の窓である」というのがあるが、盲芸人は視力を失った胡尔奇を指す。これをわざわざ話題にして論じることが、実際に胡仁・烏力格尔の説唱芸術が一種の「口伝心授」の民間芸術であることを論証することになる。

盲人は古語では瞽と称され、古来より盲人に関する記載があった。言い伝えによると、中国古代の人物、舜の父親の名は瞽叟といったそうだ。瞽という字の解釈は「盲人」の意味以外に、「古代、瞽者を楽官とし、故は楽官の自称であった」ともいわれている。『漢書』・賈誼伝には「瞽史(史官)詩に通ずる」とある。意味は盲人官吏であるが、韻律は容易に理解できたということである。これはおそらく、古来よりずっと、盲人が音楽韻律と深い縁があることを指している。

瞽一盲芸人は社会における特殊な集団である。彼らは街角の路地に現れ、琴を弾き、歌

¹⁴¹ 「大五明」とは、内明(哲学)・音明(論理学)・声明(文学)・工巧明(工芸学)・医方明(医学)である。

¹⁴² 「小五明」とは詩・韻律・修辭・歌舞・星算である。

を歌ってなんとか生計を立てている街中の芸人（大道芸人）である。視覚障害のため、彼らは本を読み、文字を識別する能力は失われてしまっている。それらが出来ないことで、彼らは「耳を目の代わり」に使うのである。「耳で聞いて心に刻み付ける」ことで彼らは外界の知識を受け入れ、教え伝える唯一の方法としている。彼らは身体面での障害と生活面での不便さを克服して、民間説唱芸術の継承のため大きな貢献をしている。この点はモンゴル族の民間に限らず、その他の民族間にも多くの民間芸人が存在して、いくつもの優れた作品を残している。我々がよく知っている、著名な芸人である阿炳（1893—1950）（下図10.）の代表作『二泉映月』や『大浪淘沙』『昭君出塞』なども現代に伝わり、今まで廃れることがない。また、本研究で主なインタビュー調査した顧如胡尔奇（図12—15）この他にも太行盲芸人やチベット族盲芸人など枚挙に遑がない。

ここで特に注目したいのは、日本の江戸時代から昭和の初めごろまで、三味線を手にし、村々を流し歩く目の不自由な女性たちの姿が全国のいたる所で見られたということである。この人たちは瞽女（ごぜ）と呼ばれて、幼い時から弟子入りをせ、芸を支えに生活する人々であった。瞽女が使っていた三味線に関して、元代にモンゴルの楽器である三味線が日本に伝わり、それが次第に日本の説唱芸術へと変化していったという文献記載がある。したがって民間の説唱芸術の発展から見ると、日本のこの種の説唱芸術の衰退はモンゴルの胡仁・烏力格尔の衰退よりも早くて、民間説唱芸術の形式として、多くの類似点があると同時に、はっきりとした違いも多くある。もう日本において瞽女の説唱を見ることはとても難しく、それゆえ筆者は文字資料の記録から想像するに、瞽女の成長していった歴史は胡尔奇よりもさらに骨が折れるものであり、芸を学ぶ過程もより大変であった。この点に関して桐生清次や佐久間惇一、五十風富夫らが自身の著作の中で詳しく述べているがここでは重複を避ける¹⁴³。中国において、日本の瞽女の説唱ととても似ている説唱芸術として贛南客家族の「古文説唱」（盲人説唱）が例に挙げられる。これについては、李啓福に専門的な調査研究報告¹⁴⁴があり、民族説唱研究に重要な参考価値がある。日本の瞽女の説唱は江戸時代から昭和初期の約 300 年以上の間に発展し、最後の瞽女と称された小林ハル（1900—2005 年）はすでに人々の娯楽的視点の範疇から外れていた。この点、モンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱芸術の発展も同様な成り行きを辿るものと推測される。

¹⁴³ 桐生清次：『つぎの世は虫になっても』（最後の瞽女小林ハル口伝）株式会社柏樹社、1981 年 7 月。佐久間惇一：『瞽女の民俗』岩崎美術社、1983 年。五十風富夫：『瞽女 - 「旅芸人の記録」』、共信社印刷所、1987 年

¹⁴⁴ 李啓福：「贛南客家古文説唱芸術考察」、『四川戲劇』2010 年第二期



図 10

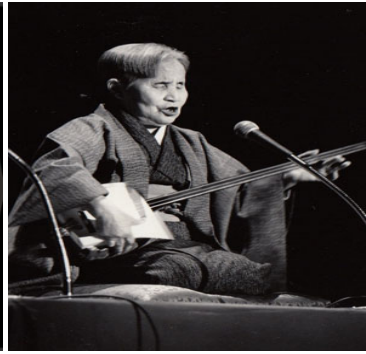


図 11



図 12



図 13



図 14



図 15

上述の内容をまとめると、たとえ中国であろうと外国であろうと、民間の説唱芸術の発展の過程において、盲芸人の民間芸術を推し進めるための作用は言わなくても明らかである。この点に関して日本の瞽女の説唱は特に当てはまる。仮に瞽女という存在がなかったら、この種の瞽女の説唱芸術も存在しえなかったということははっきりしている。

モンゴル族の盲芸人は他の民族の盲芸人と同様にある共通した特徴を有している。それは多くの場合、「貧困」から自分自身を説唱芸術の道に向かわせた点である。これはとても受動的な生計選択方式だといえる。さらに、これは唯一の活路として一心不乱に刻苦勉励する原動力となっていた。例えば上表 5 にある盲芸人は、彼らの地域ひいては全国的にも名声を博している胡尔奇となっている。

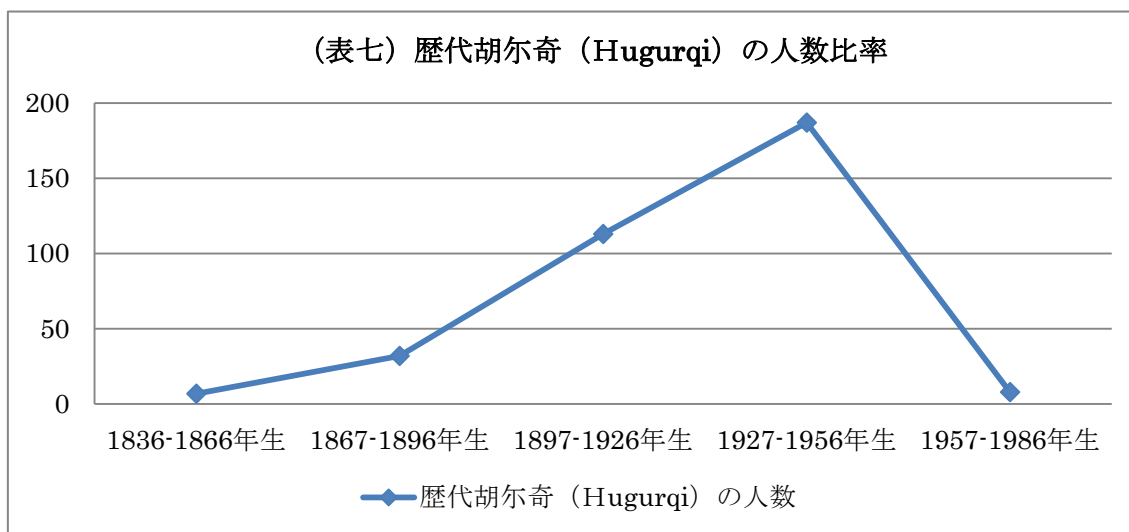
再度盲芸人の生活環境と条件について分析を行う。現代化が進んだ今日、胡尔奇の中には依然として「清貧」な生活環境から抜け出せない者もいる。上表二で統計した盲芸人のうち、筆者がインタビューを行った老芸人である顧如（1949— ）の招待を受け、彼の自宅を訪問した。顧如の家の生活状況は想像していたものとは違っていた。高層マンションの住むのが普通となっていた今日、顧如の自宅は今なお 20 世紀初期の典型的な建築である日干しレンガによる二部屋（図14.15.）であった。しかし彼らはやはり自慢げに以下のように

に言った。「家の中には大きな二つの家電製品がある。一つは懐中電灯、もう一つは小さなテレビ」。顧如宅の清貧さは 20 世紀の解放前と同じだといっても過言ではなく、もしかしたらそれ以上で、なぜなら彼の家には最低限の「塀」もなかったからである。現代の農村部でも当たり前のことであるが、例えばであっても各家に全て塀があり、それはとても普通のことである。筆者が塀のない理由を問うと、「モンゴル族は古来より大草原の中で生活し、住居はオボで、あたり一面自由で開放感があつた」と返事が返ってきた。どうして「囲み」を使って自分を閉じ込めるのか。彼の持つ遊牧民の伝統的な思考は、現代人にとって理解しがたく、深く考えさせられることである。（顧如芸人に対するインタビューについては第四章で論じる）。

多くの盲芸人の中で、巴図（1922－1981）は経歴がやや特殊な例である。巴図は内モンゴルの哲里木盟左後旗の阿古拉蘇木敖古路嘎嘎查（地名）の生まれである。彼は三歳の時に目の病にかかり、医療条件が整わず失明してしまった。運命は彼の後の生きる唯一の道として決まっていた。それが弾き語りであつた。七歳で始め、二人の芸人を師としたが、一人は宝音烏力涯で、もう一人は道尔吉巴拉であり、前者が弾き語りを教え、後者が琴を教えた。巴図は一意専心に師の指導全てを理解し、満十四歳になると正式に民衆の説唱芸人となった。彼の説唱内容は唐や宋、遼などいくつかの朝代の故事および『青史演義』などのモンゴルの歴史小説であつた。名声が遠くまで伝わり、彼に弾き語りをさせる人は毎日続いた。彼が十九歳の年、日本人によって日本に伝えられた、彼がマスターした全ての故事と民歌および各種口頭文学が録音録画され書き記された。この事例は胡仁・烏力格尔の説唱芸術はモンゴル族の中で人気があっただけでなく、その影響は遠く日本まで伝わり、モンゴルと日本の民間芸術の交流と発展の架け橋となる作用をなしていることを説明している。

上述の盲芸人に対する統計の表 5 から見ると、1868 年から 1948 年の 80 年間に於いて、平均で 4、5 年毎に一人の盲芸人が説唱による生涯を始め、これは胡仁・烏力格尔が全ての時期の発展の過程で、盲人胡尔奇が民族の説唱芸術に貢献をしていることを表している。それゆえ彼らは胡仁・烏力格尔の説唱芸術において無視することのできない中核勢力なのである。

中国のことわざに、「30 年一代人」というものがある。胡仁・烏力格尔の発展史の観点から、下図表 4 の中から説唱芸術における「一世代人」の発展の動向を見て取れる。社会学の観点から胡仁・烏力格尔の説唱芸術の発展の動向を見ると、胡仁・烏力格尔の説唱芸術はすでに「高齢化」と「少子化」という危険度の高い段階に入っている。



第三節 胡仁・烏力格尔芸術の流派と特徴

内モンゴル東部に位置する哲里木盟は近代胡尔奇が最も集中する地域の一つである。胡尔奇について言えば、胡仁・烏力格尔を論じないわけにはいかず、この地域で言われていることに以下のことがある。烏力格尔からすれば扎那胡尔奇、言語からすれば帕傑胡尔奇、詞藻からすれば薩仁滿都拉胡尔奇」。これは人々が胡尔奇の胡仁・烏力格尔をすることに對する異なる風格と特徴の肯定である。

一、 胡仁・烏力格尔の流派の誕生

胡仁・烏力格尔の風格と特徴について言及すると、これは説唱芸術が発展成熟へ向かう重要なサインである。民間芸術における「風格」や「特徴」とは芸術流派の範疇の問題である。この語意の広義について通常考えられているのは、一定期間の歴史の中で、思想傾向、芸術主張、創作方法、表現風格といった多くの似ているもしくはとても近い芸術家が形成した芸術派別の総称の流派である。狭義でも、共通の思想傾向や芸術的な観点を指し、さらに一定の組織形式や名称の芸術団体も含めて考える。

流派を分ける内在的な前提として、胡仁・烏力格尔の演技化と発展の面を見ると、この種の説唱芸術の発展は成熟に向かっていると十分に説明でき、誕生した流派の必要条件と形成した流派の先決条件が揃っている。胡仁・烏力格尔とその胡尔奇の芸術的風格が日に日に成熟し発展しているという面から見ると、多方面の制約を受け、時代と歴史の変革や異変、階級と民族の盛衰問題、客観的対象の具体的特徴と芸人自身の思想系傾向、出身教養、師伝関係、趣味などがある。しかし、芸術全体から表現される思想と芸術の個別的

徴から見ると、基本的には異中有同、同中有異、つまりこの「異」は流派を分ける根本的な根拠となる。

胡仁・烏力格尔の風格は、主に主題の強調、題材の選択、プロットの配置、構成の段取り、言葉の使い方、音楽の設計、表現手法の過度の使用など多方面を体現している。表現手法の過度の使用の面からだけ言うと、その基調も全部同じと言うわけではなく、ある胡尔奇は「沙魯穆盖-SHALUMUGAI」（素早さ）を重視し、ある者は「希古日亥-XIGURIHAI」（毅然）を、またある者は「呼格吉彦-HUGEJIYEN」（活発）、「額格席勒-EGEXILE」（抑揚）など重視するものなど様々である。これらは全て各胡尔奇の独特で多様な品格を体現している。さらには言志托物や状物抒情、言葉を強調する美しさ、構成上整っていて、趣に富んでいて、言葉を強調する散文の美しさを生むために、流派の誕生と形成の過程はとても長い時間をかけ、さらにその状況もまた複雑で、時代や歴史、伝統的な客観的条件の制約、一定期間の政治形勢、経済状況、社会風潮がその形勢や発展に直接的な影響を受けている。

二、参布拉氏の胡尔奇的流派の分類

胡尔奇的流派の分類について、時代と地域が異なれば、そこには異なる区分けの基準と観点が存在する。参布拉諾日布は自身の『モンゴル胡尔奇三百人』で、統計した胡尔奇を胡仁・烏力格尔の発展の歴史と風格の面から判断し、四流派に分類した。彼の流派論は、早期胡仁・烏力格尔の説唱芸術研究において、流派観に関する文字記録となって、研究者たちが胡尔奇の流派を分類する最初の参考となった。

第一に、帕傑、毛依罕、烏斯格宝音といった胡尔奇を代表とする演唱の風格は烏拉穆吉派（ULAMJI BULUG [ᠤᠯᠠᠮᠵᠢ ᠪᠤᠯᠤᠭ]）と称され、すなわち継承型派である。この一派の説唱の風格は上下方向の伝承を重視し、元来のルールを守り、芸術師伝を擁護し、先哲の訓を厳守し、往々にしてよく考えてから言葉にし、一貫して修辞に凝らず、ありのままに簡明で直截に述べ、統一された構成である。

第二に、扎納や額尔敦珠日合、希如布を代表とした説唱風格は浩布日拉派（HOBIRAL BULUG [ᠬᠣᠪᠢᠷᠠᠯ ᠪᠤᠯᠤᠭ]）と称され、変異型派（胡尔奇芸人を真似た風格）である。これも上下方向の継承を前提、左右方向の参考を条件とし、故事内容と形式に対して局所的な調整をする。往々にしてまず表現方法を限定し、次に「八股」模式を破り、あるいは変通方法を用いて、異文を見ることがあるので、「変異型」をいうことができる。

第三に、鎖や布仁巴雅尔、却吉戈瓦らを代表とした説唱風格は楚路格图派（QULOOTU BULUG [ᠴᠤᠯᠤᠭᠣᠲᠤ ᠪᠤᠯᠤᠭ]）と称され、自由派で、また説脱窠型派である。これは決まった形にこだわらず、一系を師としてあがめないことを主旨とし、独創性を出し、成り行きに任せ

自由に、形式に凝らず、自己の理解によって説唱中の全ての芸術的問題を処理し、「独自の世界を打立て、新しい道を切り開く」勢いを有することから、「説脱窠型派」と言われる。三布拉諾日布著作の『モンゴル胡尔奇三百人』の多くの芸人は、この一派の説唱特徴を明らかに有している。

第四に、李双喜、劳斯尔、巴图らの胡尔奇を代表とする説唱の風格流派は新特戈胡派(XINTEG BULUG [ᠬᠡᠳᠡᠭᠠ ᠪᠤᠯᠤᠭ])と称され、開拓型派あるいは革新型派である。この流派の胡尔奇の説唱特徴は、思考の触覚が敏感で、古いモデル打ち壊すことが出来、前人の既定のやり方の束縛を受けず、かつ新たな芸術の突破口を見つけ出すというものである。他民族の文化的浸透を受け、外来の説唱の要素を一貫して吸収することで、自身を日増しに完全かつ豊かなものにし、一層充実、進歩させ、説唱の活力を保持してきた。

上述の四種の流派は相互に衝突することなく、そして互いに排斥することもなかった。そして続いて既存の区別とも関係し、相互に交叉し相対的に独立しているものでもあった。芸人の人数の面から言うと、第一の烏拉木吉派に属しているのが最も多い。これはモンゴル族全体の文化発展の動向そして伝統芸術の安定した状態および胡尔奇個人の意志による。民族の歴史故事および説唱形式を吸収するに従って、胡仁・烏力格尔の説唱芸術の風格に対しても、「保守継承」から次第に「自由形式」へと変化している。この点は説唱の内容題材が自民族の歴史人物故事から異民族の故事まで拡大しているだけではなく、説唱の形式上でも決まった形にとらわれず、独特の風格の発展動向を呈している。

三、胡尔奇の自己流派観の意識

実際に、胡仁・烏力格尔の説唱芸術の発展に伴い、師に就く芸人は増加し、説唱芸人の流派も日に日に多角的な発展を遂げたと言える。説唱芸術の流派の区分は、結局のところ人々が説唱芸術の風格に対する態度であり、認識の表現である。しかもこの流派の意識は、今日の説唱芸人の中で、おそらく完全には認められていない。自分はどここの流派に属していると認識している胡尔奇はとても少数で、多くは、私はどの先生のところで学んだというだけある。胡尔奇は往々にして「私たち」と「他者」「我々旗の胡尔奇」「あの旗の胡尔奇」などといって表現し、互いの風格の違いを区別し、彼らが自分の風格の特徴について言うときは、「西側の扎魯特旗の胡尔奇は好来宝が得意で、南の達爾罕旗の胡尔奇は民歌が得意、でも私たちは故事が最も得意である」¹⁴⁵と表現する。芸人のこのような物言いは、胡仁・烏力格尔の流派の地域的特徴を表している。この観点は北京中央民族大学の音

¹⁴⁵ 講述者:甘珠尔、60歳、科右中旗人。インタビュー時間、2009年8月

乐学科教授の烏蘭傑と同じである。烏蘭傑は胡仁・烏力格尔の風格の形勢とその歴史発展の様子とを結びつけて、その生成特徴と芸術的特徴から、三つの説唱風格の流派に分けた。それは喀喇沁地区説唱流派と扎魯特地区説唱流派、科尔沁地区説唱流派の三つである。彼は、喀喇沁説唱の風格は胡仁・烏力格尔の芸術発展の早期の段階にあるとし、その特徴は大量の漢族の音楽文化を吸収したことにより、後にこの風格は次第に衰退していったと指摘した。扎魯特地区の風格と科尔沁地区の風格の形勢は比較的遅かった。前者の特徴は烏力格尔芸術と古代の英雄叙事詩や好来宝などの説唱形式を融合したものであり、後者は説唱芸術と科尔沁の民歌を融合したもので、それゆえ各々異なる風格となっていた¹⁴⁶。

流派について語る胡尔奇は少ないが、彼らは自己の説唱の風格および技芸の特徴に関してははっきりとした認識を有していて、この点に関して、希日布胡尔奇はかつて以下のように述べた。

故事には故事の構成があり、好来宝には好来宝の構成がある。烏力格尔の曲調は好来宝には用いることは出来ず、同様に好来宝の曲調もまた故事に当てはめることは出来ない。……我々説唱烏力格尔は民歌の曲調を一度も使用したことはないし、民歌を歌ったこともない。¹⁴⁷

上述の希日布のような流派の胡尔奇は、胡仁・烏力格尔の説唱の中に好来宝や民歌の曲調を入れ込むことは稀で、この風格の特徴もその他の説唱流派を区別する大きな顕著な特徴である。

四、胡尔奇の流派観に関する私見

芸人へのインタビューを通して筆者は、芸人たちは自身が「どの一派」に属しているかということに対して、他の人から「勝手に派の帽子を被られた」という印象を残っていた。なぜなら年配の芸人の口から、自分は「どの一派」に属しているという言い方を聞くのはおそらく困難であるからだ。何名かの50代を超えた芸人へのインタビューを通して、年配の芸人はまれに説唱流派を議論するが、自分がどの一派かというのを論じたくないだけであるということも理解できる。これはとても注目値する現象である。それは、年配の芸人がさらに気にしているのは、身をもって範を示し、下の代に優秀な説唱芸人を生み出すこ

¹⁴⁶ 烏蘭傑 著『蒙古族音楽史』、第251 - 255頁、内モンゴル人民出版社、1998年

¹⁴⁷ 講述者・希日布、81歳、科右中旗人。インタビュー時間、2003年8月

とで、新しい代の胡尔奇自身の特徴を発揮させることに特に力を入れていて、形式にこだわっていない点があ。胡尔奇の師匠にとって胡仁・烏力格尔説唱は、民族全体の共有された伝統芸術で、「流派」という語の負の面、つまり流派の対立の影響は消極的なもので、説唱芸人を育てるのに不利に働くということが根本的に存在している。

しかしこのようであるが、「流派論」は現代人の熱中する話題となり、筆者は以下のいくつかの状況を考えた。

第一に、現代社会において民間の芸術と経済の利益を関連付けて議論を行う学者はとも少数で、思い切って話題を避け、論じることをしない。これは現実には存在する客観的な事実であり、民族芸術発展の鍵と関係してもいる。胡仁・烏力格尔は民族の伝統文化形成を今日我々の目の前に呈したのと同時に、現実の生活の中で、この説唱芸術を「無形の商品」として社会の中に入れ込み、胡尔奇はこの商品を民衆に売り出したことで、「商品」としての価値が生まれたのである。その中の胡尔奇、すなわち説唱芸人の説唱特徴や風格はこの商品の「ブランド」が蔓延している。実際に、胡尔奇が異なれば体現している説唱のブランドも異なり、それゆえある角度からいうと、民衆のいくらかがブランドの知名度を体現している。商品化の社会において、胡尔奇の説唱技術と声望によってその価値を体現している。この種のいわゆるブランドとはつまり筆者が上述した流派のことである。若い代の説唱芸人にとって、彼らは自分のブランド、つまり流派によって社会への影響を創造してきた。したがって自分の流派によってよりよい社会的価値を勝ち取っていったのである。流派の価値観を体現してきたのである。一方、これは自分を積極的に向上させるための激励であり、互いの説唱技芸の潜在能力である。この現象は同時に他の説唱流派の排斥をほのめかしていることも否定することはできない。

第二に、「流派」観の誕生は説唱芸術の具体的な体現である。目下、胡仁・烏力格尔の発展の流れから言うと、もし仮にこの説唱芸術がかつて呈していた「百家斉放、百家争鳴」のような発展の様子を示していたら。説唱流派の出現は「単一」から「多元」への発展の過程をたどったはずである。。この説唱芸術が日に日に周縁化されるにつれて、人々は伝統民族文化を救い、保護する緊迫性と重要性を感じるようになった。胡仁・烏力格尔の説唱芸術を収集整理し深く研究する過程で、「流派」区分の意識は、多くの人が議論する話題へと変わっていった。流派の区分に関して、多くの研究者は基本的に参不拉諾日布の『モンゴル胡尔奇三百人』をもとに論を展開しているが、これは学者がモンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱芸術の流派の分類に対して基本的に一致した観点を有しているという。そして、研究者は胡尔奇研究の視点において、あるいは個人の選択方向が違うので、多くの異なる基準の区分が現れるのである。例えば、朝克图は自身の『胡仁・烏力格尔研究』の中

で、説唱の特徴を基準に四つの流派に分けた¹⁴⁸。李青松は胡尔奇の演唱の風格と芸術的特徴をもとに、モンゴル真地区の胡尔奇を五つの流派に分けた¹⁴⁹。この他にも『扎魯特史話』は哲里木盟扎魯特旗地区の説唱芸術を三つの流派に分けるなど¹⁵⁰、多くの分け方が存在する。

上述の流派の区分について、ある学者は地域性から区分をし、ある者は説唱中の方法を基準にし、またある者は伝統的な説唱を基準に流派に分けたということが見て取れる。胡尔奇の流派の整理はとても難度の高い学術作業であると言える。この現状をもたらした原因も多種多様である。例えば以下の原因は排除できないであろう。

まずは、胡尔奇の分布や活動地域が非常に広範囲だということである。琴は道具であり、胡尔奇の演奏は王宮院府でもできれば、街角の路地でもできる。それゆえ彼の演奏は環境や場所の制限を受けず、これは胡尔奇の「可流動性」の特徴を示していて、それゆえフィールドワークと研究の状況から見ると、物足りないところが存在している。さらに、上節で論じた「一徒多師」つまり師承関係の交わりの複雑性は、胡尔奇の流派の区分の盲点となっている。それゆえ、人によって、個別の説唱芸人の流派帰属問題に対しての差異が生まれている。例えば異なる時代において、異なる人に対して異なる区分の基準があった。

上述の参不拉諾日布編の『モンゴル胡尔奇三百人』の中では、二つの方法でモンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱流派を区別することができる。

第一の方法は、説唱の特徴を基準に本節の始めて叙述した四つの流派に分けるものである。

第二の方法は、師徒承継の関係から始まり、以下約八つの流派に分けるものである。1、白銀宝力告流派。2、朝玉邦流派。3、烏日塔納蘇図流派。4、白坦奇流派。5、吳錢宝流派。6、胡瑪流派。7、道尔吉巴拉・包銀烏力吉流派。8、賀里騰都古尔流派などのいくつかの大流派である。しかもこれらの流派はさらに多くに分かれ、始まりが途絶えることのない系統的流派の継承体系を形成した。

次は、20世紀初期の胡仁・烏力格尔の説唱芸術に対する研究をする前から、現在までの100年近くの時間の間で、東部モンゴル族の民間芸術文化は重大な移り変わりを迎え、自然環境の悪化により牧民の生活環境および生産形式は変化し、多くのモンゴル族は農業式生産に従事するようになった。漢族および他民族の流入によってもたらされた移民文化が自

¹⁴⁸ この四派は、1、描写重視派 (*ᠠᠨᠠᠭᠤᠨᠠᠨᠠᠭᠤᠨ ᠠᠨᠠᠭᠤᠨ ᠠᠨᠠᠭᠤᠨ*)、2、哲理重視派 (*ᠠᠨᠠᠭᠤᠨ ᠠᠨᠠᠭᠤᠨ ᠠᠨᠠᠭᠤᠨ*)、3、抒情重視派 (*ᠠᠨᠠᠭᠤᠨ ᠠᠨᠠᠭᠤᠨ ᠠᠨᠠᠭᠤᠨ*)、4、言葉のユーモア重視派 (*ᠠᠨᠠᠭᠤᠨ ᠠᠨᠠᠭᠤᠨ ᠠᠨᠠᠭᠤᠨ*)。

¹⁴⁹ 李青松：『胡尔沁説書』160-161頁、遼寧人民出版社、2000年

¹⁵⁰ 都瓦薩：『扎魯特史話』109-113頁、内モンゴル人民出版社、1989年

民族の伝統文化などに衝突しているということは、多くの地区の胡仁・烏力格尔の説唱芸術と伝統的な説唱芸術に大きな変化をもたらした。あるいは、伝統的な説唱芸術は次第に消失に向かっているか、すでに消失してしまった。多くの流派が途絶えてしまうという状況が生まれたのと同時に、モンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱芸術は国家級非物質文化遺産に認定され、注目され保護されるようになった。それゆえ、一部の地区でのこうした民族芸術の救済措置は妥当で、多くの地域に新たな説唱風格の流派を生み出すこととなった。

それゆえ、上述の内容と今日の学者による流派の区分の基準と方式の相違をまとめると、多くの異なる流派観が現れる。モンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱芸術の発展に対して、これは喜ぶべきことである。この民族の説唱芸術は人々の注目を引き起こし、保護していく重要性をもたらした。同時に、人々の流派の意識は特定の一定期間における主要な胡尔奇の風格の流派の区分と結果に対してのみ説明できるという指摘を避けることは出来ない。モンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱芸術の発展の歴史において、流派が大きな争点になっている今日、流派の誕生と発展の過程を論争することはとても困難なことであることがわかる。

第四章 胡仁・烏力格尔の説唱芸術の各インタビューデータ

2006年、国务院の批准により、モンゴル族の胡仁・烏力格尔は第一国家級非物質文化遺産のリストに入り、5年保護計画を実施した。2004年、胡仁・烏力格尔の説唱の中心地と称されている哲里木盟通遼市は民族民間文化の保護工程实施方案を立案した。これらの多くの措置および政策の実施は、胡仁・烏力格尔の説唱芸術が国家から重視されているということを明らかにしている。同時にまた、この説唱芸術はすでに人々の娯楽の範囲から距離を置かれ、消失の段階に入っているということも意味している。

緊急措置として、この民族の口伝文化を保護し継承していくため、文字記載の資料が少ないという条件のもと、フィールド調査を通して、説唱芸人とそのグループがさらなる自信を持つことになれば、胡仁・烏力格尔の説唱芸術を継続する重要な手段となる。そこで、2004年より、毎年不定期に胡尔奇を訪問し、関連するデータを収集した。

胡仁・烏力格尔の説唱芸術について、筆者は以下三つの面を中心にインタビューを行った。

第一に、何年かに及ぶ胡尔奇との交流を通して、胡尔奇の生活状況や説唱生涯、師承関係、流派の観点、芸人が理解している胡仁・烏力格尔の発展史などについて一歩進んで理解をした。本章では、二名の年配の説唱芸人である顧如胡尔奇と白乙拉胡尔奇に対する調査記録の分析を行った。

第二に、胡仁・烏力格尔の説唱は「胡琴、胡尔奇、烏力格尔」という三部分の結合した芸術だということである。上文中でも「胡琴」の発展史を述べたが、「胡琴」は胡尔奇が烏力格尔を講じるときに必要な楽器である。胡尔奇へのインタビューを通して、胡尔奇は一旦胡琴を選んだら簡単にはそれを変えないということが分かった。胡尔奇の言葉を用いると、「胡琴には自分たちの魂が宿っていて、最初選んだ胡琴にのみ『人と琴が一つになる』ことが可能で、最高の説唱効果を得られる」ということである。この点に関して、顧如と白乙拉はともに同じような考えを有していた。彼らが用いている胡琴は長く使っていた琴弦と弓弦を張り替えること以外、琴柱と琴箱は一度も替えたことがない。胡尔奇の胡琴を重視する態度から考え、幾多の曲折を経て、胡琴職人の紅全喜と連絡を取ることができた。そして彼の家で胡琴生産の状況について理解することができた。本章中では胡尔奇へのインタビューをまとめ、胡琴職人の胡仁・烏力格尔の説唱芸術に対する見解についても論述を行う。

第三に、関連する芸人へのインタビュー以外に、胡尔奇の本子故事の収蔵状況に関して、巴雅尔胡尔奇の家から長年秘蔵されていた説唱原稿を手に入れることもできた。それは14冊の満蒙文の手書きの原稿の『薛仁貴征東』と『唐代歴史故事』であった。それゆえ本章

では、まず胡尔奇の手記を調査し、実際の対話を通して、胡尔奇の胡仁・烏力格尔の説唱芸術の伝承と発展の観点および見解について分析を行った。同時に、『薛仁貴征東』という近代の手書き原稿の入手を通して、胡尔奇が異民族の歴史故事の題材を引用する際に、故事の構成や人物の情節、言葉の使い方などにおける変化や影響について比較分析を行った。

第一節 胡尔奇的故郷—科尔沁の由来の背景分析

胡尔奇へのフィールド調査を論じる前に、胡尔奇が集中する地域についてその背景の紹介と分析を行う必要がある。

哲里木盟は主にモンゴル族が集中する地域の一つである。モンゴル族が生まれたときから、この地区は科尔沁（HOR-QIN）と称されていた。歴史の発展の面から見ると、この地域はチンギスハンの弟である哈布図哈薩爾が管轄した重要な地域の一つである。この地域はまた、清朝の孝庄皇后（1613-1688）。名を博尔济吉特・布木布泰といい、清太宗愛新覺羅皇太極の妃、孝端文皇后の姪）が生まれた地であり、その面積は約4.23万平方キロメートルである。モンゴル族を主とし、漢族のほかに多数の多民族が集まる地域である。内モンゴル自治区の各盟、旗、市、県の行政単位の分け方から見ると、この地域は漢民族との接触が最も頻繁に起こり、漢化が最もなされている地域である。ちょうどこのような地理的な環境のもと、胡仁・烏力格尔の説唱芸術が続いたのである。

地理名称の由来は、具体的な状況が異なることから一概に述べることはできないが、多くの場合はその歴史的背景によって形成される。しかし、このような背景に対する研究と思考は往々にして人々が重視していない現状である。

科尔沁という語はモンゴル語の音訳語で、モンゴル語ではHOR-QIN (ᠬᠣᠷᠭᠢᠨ, 郝尔沁) と呼ばれ、語のつくりから見ると、この語の語幹は「郝尔」と「沁」の合成によってなっている。関連する文字記載では、「郝尔沁」の意味は「弓箭製造者」や「弓取り」とされている。筆者は、この語に対する解釈には具体的な史実的根拠が欠けている。この語を翻訳する上で誤差が生じた可能性があるとも言えるだろう。とりわけ多くのモンゴル語文献の翻訳の過程で、このような「音近詞」の誤った理解と誤訳が存在したために、モンゴル族の歴史文学を研究する中で大きな障害となっている。

それを考える上で、科尔沁はとてもいい例である。「科尔沁」はモンゴル語では「HOR-QIN (ᠬᠣᠷᠭᠢᠨ, 郝尔沁)」で、もし長音があれば「HUUR-QIN (ᠬᠠᠭᠤᠷᠭᠢᠨ, 郝尔沁)」で、胡尔奇の意味に、“もし長音がなければすなわち「HOR-QIN」で意味は弓取りとなる。それゆえこれら発音の近い二つの名詞は、かつてより胡仁・烏力格尔研究が論争する話題となった。

それでは「科尔沁」という語は結局「弓取り」を指すのか、それとも説唱芸人の「胡尔奇」を指すのか。仮に「科尔沁」が「弓取り」だと考えられている立場から考えると、モンゴル族の伝統習俗の視点から分析することが可能だと考えられる。モンゴル族は古来より「馬上の民族」と称されてきた。「騎馬射箭」はモンゴル人が有する最も基本的なもので、最も伝統的な技芸の一種であり、日本の「盂蘭盆会」と同じである。草原の牧区で毎年とり行われる伝統的な「那達慕」（祭り、ゲームの意）と称される集会である。この集には欠かすことの出来ない三つの伝統的な試合があり、それが「騎馬、相撲、射箭」である。この点、「科尔沁」とその他のモンゴル地域には違いはない。この点から考えると、「科尔沁」と「弓取り」は直接的な関係は存在しない。まして、この地域において歴史文献の記録から「弓取り」に関係する逸話の記載は見つかっていない。反対に、科尔沁の地域は正真正銘の胡仁・烏力格尔の説唱芸術の故郷で、かつその歴史も悠久であり、丹森尼瑪のような胡尔奇の大師も多く生まれた。それゆえ筆者は、「科尔沁」の本意は「弓取り」や「弓箭製造者」の意ではなく、「胡琴」や「胡尔奇」「胡仁・烏力格尔」と密接に関係していると考えた。この立場から考えると、この地域に出現した「胡仁・烏力格尔の説唱芸術」も情理に即する事実となることができる。それゆえ、この地域はとても自然に胡仁・烏力格尔の説唱の故郷となったのである。

上述した名詞の翻訳上に存在する誤差は、我々が胡仁・烏力格尔の説唱芸術の発展史を調査することに対して、根本的な正しい判断をすることに直接影響している。この点は、異民族の言語文字を翻訳する過程に存在する困難さ、および重要性を明らかにしている。

第二節 顧如胡尔奇に対するインタビュー調査

一、生涯説唱の選択

胡尔奇顧如（1949年-）は内モンゴル赤峰市巴林左旗に生まれ、10歳の時に哲里木盟扎魯特旗前得門蘇木諾干朝魯嘎査にやって来た。筆者が参布拉諾日布の『モンゴル胡尔奇三百人』中の各地区の胡尔奇を統計したところ、顧如の故郷出身の胡尔奇は少なくとも102名いることを発見した。胡尔奇の人数の面からだけ言うと、この地域は間違いなく胡仁・烏力格尔の説唱芸術の中心の一つである。ここでは至るところで説唱芸術の息吹が充満している。例えば、胡尔奇のカレンダー（下図16.）を好んだり、胡尔奇が「民間芸人証」（下図17.）を有していたりする。胡仁・烏力格尔の説唱はこの地域の文化芸術の特色のある主流となっている。

顧如胡尔奇は盲芸人である。彼は生まれたその月に目の疾病を患った。それゆえ学校に行ったことがなく、文字も分らない。この点はその他の文字が読める胡尔奇と比べると、

成人した後、烏力格尔を創作する上で大きな障害となった。彼の言葉によると、この点が人生における大きな遺憾であるという。彼の生活状況から見ると、中国が急速な経済発にある今日と比較して、顧如胡尔奇的暮らしぶりは「貧困」という語を用いて形容してもまだぴったりではない。彼には自分で耕した土地がなく、牧場や家畜もない。国家の貧困層に対して実施されている最低生活保障政策や、頼れるささやかな地方政府による胡尔奇の生活維持補助を受けながら生活している。この他にも、時々個人やテレビ局から説唱をするオファーを受けるが、これが胡尔奇の収入の全てである。



図 16

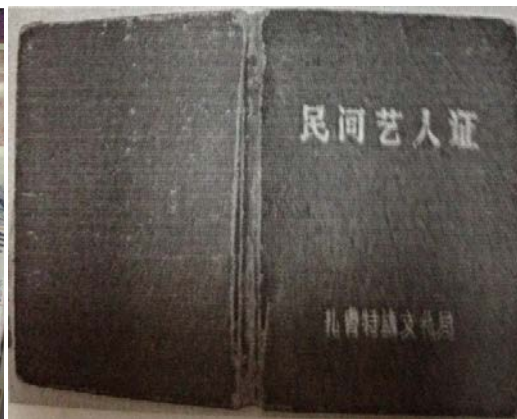


図 17

客観的な原因を除き、主として、顧如の説唱の胡仁・烏力格尔は家族の影響を受けている。彼の話によると、父親は周り村で胡琴奏者であり、民歌の名手であった。村で祝賀行事があると毎回父親が誘われ、演技を行った。父親の呼びかけのもと、顧如は 14 歳になった時に、烏力格尔を学ぶ決意をした。学んだ最初の胡仁・烏力格尔は唐代の歴史故事である『李倩英看花』（四夜の説唱、20 時間の故事）であった。顧如胡尔奇は記憶が新鮮なままに、この故事は師匠が一度歌ったのを聞いただけで、村の人たちに説唱するように言われ、とてもうまくいったと筆者に教えてくれた。これで胡仁・烏力格尔に傾倒するようになったのである。

モンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱芸術を話題とし、何度かの顧如へのインタビューを通して、聞いたことは、以下のようにまとめることが可能である。

筆者は次のように質問した。「あなたはなぜ胡仁・烏力格尔の説唱の道を選んだのか」。この問いに対して、彼の回答が「身体上の障害」や「生活環境の困窮」などという客観的なものから来ると予想していた。しかし胡尔奇の回答は意外なものであった。

顧如は「胡仁・烏力格尔の説唱は人々に喜びを与えることができ、一日の疲れを癒し、楽

しみを得ることができる。これは私の成果である」と答えたのである。

筆者は問うた。「胡琴を学ぶことに多くの時間をかけて努力されているのでしょうか」。顧如の答えは、「自分は文字が読めず、楽譜も分からない。それゆえ胡琴を学び始めたときは父が自分の手をもって教えてくれ、少しずつ理解することが出来るようになった」であった。

筆者は問うた。「胡仁・烏力格尔を説唱するとき、言葉と音楽表現、故事という三つの面に対して最も注意していることは何か」。顧如は以下のように答えた。「胡仁・烏力格尔は言語の表現芸術で、我々民族の楽器に最も影響があったのは胡琴ではなく、馬頭琴である。現在烏力格尔の内容の多くも漢民族のものだが、言語は我々本民族のものであり、私自身のものである。それゆえ私にとって言語表現が第一位で、言語表現力はそうでもない。それでは故事も生命力がないようであり、胡琴の曲調の活用も自分の特徴を表すことのできないので、みんなが使っている曲調にはあまり大きな違いがないのである」。

筆者は問うた。「なぜ胡仁・烏力格尔の説唱芸術は東部内モンゴルで発展し、西部内モンゴルの胡仁・烏力格尔の胡尔奇はあまり存在しないのか」。顧如は答えた。「古来より、内モンゴル西部の説唱英雄叙事詩、モンゴル東部の胡仁・烏力格尔は一種の特徴的な模式となった。東西部の生活習慣や地域の方言、漢民族との交流条件など、東部モンゴル地区と大きな違いがある。つまり、文化交流の面での交流がとても少ないのである」。

筆者は問うた。「胡仁・烏力格尔は古来のマングス・烏力格尔から発展してきたものと多くの人が考えている。先生はマングス・烏力格尔を学んだことがあるか」。顧如は答えた。

「この観点に私は同意するが、私はマングス・烏力格尔を学んだことはなく、私の同輩には現在誰もマングス・烏力格尔を説唱する人はいなかったが、私の師匠の先生はかつてマングス・烏力格尔を説唱したことがあった。師匠によると、普通の状況下で、家に家畜がいた説唱芸人はマングス故事を説唱していたらしく、これは家畜の繁栄に対してとてもよいメリットであるとされた。マングス故事の中には多くの家畜の守護神が登場し、例えば天神格斯尔は牧畜の守護神である」。

筆者は問うた。「異なる胡尔奇の説唱の風格の面から、胡尔奇を多くの説唱流派に分けることができるが、この点に関してどう考えているか」。顧如は答えた。「胡仁・烏力格尔の説唱流派は最近になって現れたものだと思う。胡尔奇にとってこれは避けたいことであった。『流派説』は胡尔奇同士の距離を開けるもので、私の娘は、流派の觀念が説唱芸術の発展に不利に働くと考えている。客観的に見て、私個人は、説唱流派は胡尔奇の説唱風格に対する一種の結果であると考え。全ての胡尔奇に師がいて、自分の師と同じ説唱流派になるのはとても自然なことである。しかしある胡尔奇には異なる師がいる、私の場

合はこのようであった。私は 1964 年に培尔竟 (ᠫᠡᠯᠵᠢᠩ ᠬᠤᠭᠣᠷᠻᠢ、 PELJING HUGURQI) を師とし、1977 年まで百順 (ᠪᠠᠶᠢᠰᠬᠤᠨ ᠬᠤᠭᠣᠷᠻᠢ、 BAISHUN HUGURQI) の弟子になった。これはなんとはいいいのか。それゆえ私は流派説を指摘することはせず、『承師説』をさらに重視する。なぜならモンゴル族の説唱芸術は全民族のもので、万物は世界に存在し、それぞれに長所があるからである」。

筆者は問うた。「現在でもよく説唱に誘われるか」。顧如は答えた。「以前と比べて遥かに少なくなった。聞き手が少なく、現代の若者はほとんど烏力格尔を聞かなくなりました。この状況は以前と比較できないが、以前は誘うのが順番待ちになり、ほとんど休みの時間がなかった。現在はちょうど正反対である。地方のテレビ局で三年連続収録をしたが、現在はもう行きたいとは思わない。なぜならテレビ局で私の説唱を収録するとき、合理的ではない要求をいくつもされたのである。例えば、必ず民族衣装を着てくれ、眼鏡をかけないでくれ、帽子もやめてくれ、そして勝手に体を動かさないでくれ。無意識に動いてしまったら、もう一度取り直しであった。言語面で『俗話』もあってはならないと、まばゆい視線を向けてきた。それゆえ本来の実力を発揮することは根本的にできなかったの、このような教務主義と形式主義には反対である。それによって私は力を発揮することが出来なかった」。

筆者は問うた。「新しい胡尔奇を育てるにあたって、先生はどう考えるか。モンゴル族には現在女性の胡尔奇は存在しているか」。顧如は答えた。「我々の民族は古来よりずっと『口伝心授』の方法で民族の歴史文化を今日まで伝えてきた。私の説唱、我が師の説唱もこのように伝えられるものである。この説唱芸術の起源や発展についてはっきりと述べることはできないが、現在の伝承問題に関して私はとても心配している。私も何人かの若者を育ててきたが、全て失敗に終わった。女性胡尔奇に関して、知っている科尔沁によると、現れたと聞いたことはまだない。『男尊女卑』は我が国の長い封建社会の産物である。モンゴル地区も同じで、古来より女性が文字を学習する機会はとても少なく、寺廟に入って勉強する条件などさらになかった。これは旧社会における、モンゴル地区で女性胡尔奇があまり出現しなかった主要な原因であると思う」。

顧如胡尔奇の、女性が文化的知識を学んでこなかったという事実に関して、鳥居きみ子もまた下記の調査の中で似た観点を述べたことがある。

翁牛特の王府から出てから、始めて男女のモンゴル語文字を読み得るのも見ました。特に婦人が文字を読むのが、非常に珍しいことでありました。

巴林のタイチはこの廣い巴林と雖も、女でモンゴル文字を読んだり書いたり
するものは、百人に一人位もありませんぬ。¹⁵¹

顧如はまた以下のように述べた。「ここ何年か勞斯爾胡爾奇は2名の女性胡爾奇を育てたがやはり最後は失敗に終わった。しかし欣快に値するのは、阿魯克沁旗に現れた女性胡爾奇—哈斯乎（甘珠爾胡爾奇の弟子）の説唱表現には影響力があり、多くの胡爾奇から称賛を受け、将来が期待されていた。私もかつて彼女を指導したいと考えたことがあったが、彼女には師がいて、結局私は言い出すことが出来なかった。胡仁・烏力格爾を行うには一種の才能が必要で、私は長年見てきて、この点はとても重要であり、現実的にこのような人材を探すのはとても困難である」。

何回かの顧如との接触の中で、彼は自分が文字知識を学習したことがないことに対していつも気に懸かっているように忘れられないようであった。例えば、顧如胡爾奇は自分で何度も胡仁・烏力格爾を創作しようと試みたが、いつも創作の過程で文字を使って記録することが出来なかったので失敗していて、これが彼の人生における遺憾となった。中国社会科学院の斯琴巴図はかつて、自分を慰め鼓舞し、自分に対してこう言った。「文化がないことはイコール知識がないということではない。説唱芸術は奥深い知識で、それゆえよりよく胡仁・烏力格爾を演じていかないとはいけない」。このときから顧如胡爾奇は自己創作を始めることを決心した。そのうちの一つの作品の中心的内容は科尔沁の「五旗一県二市」（二市とは通遼市と霍林郭勒市）を題材としたもので、現在創作しているものは長さが100段落の烏力格爾（各旗10段落、二市26段落。顧如胡爾奇の生まれ育った扎魯特は24段落、現在創作中）である。顧如は自分の作品が後世に伝わることを期待している。

二、現実の生活と濃い宗教の息吹

胡爾奇である顧如本人以外に、彼の故郷では、都市ではなかなか見ることの出来ない一種の宗教的息吹を感じ取ることが出来る。彼の家のある諾干朝魯嘎查（村）は都市とは2時間以上離れたところに位置する。幸運にも顧如から招待され、騒々しい都市を離れ、茫々たる草原の小道に入り、もう少しで嘎查というときに、道端の高台に「敖包」¹⁵²と挂満各色「哈達」¹⁵³の「神樹」（下図18.）が現れたが、これはモンゴル族が古来より伝えてきた偶

¹⁵¹ 鳥居きみ子：『土俗学上より観たる蒙古』第192頁、大空社、2010年

¹⁵² 2006年5月20日、「祭敖包」は國務院の批准により第一批國家級非物質文化遺產のリストに入った。

¹⁵³ 「哈達」はモンゴル族とチベット族の人々が儀礼に用いる絹製品であり、多くは青や白で

像崇拝のマーカであった。古来よりモンゴル人には「敖包を見たら、馬をおり、頭を垂らす」という伝統があった。顧如は筆者を率いて敖包を左から三周回った後、敖包の正面に向かって拝礼した。顧如の話によると「祭敖包」はこの地で毎年行われる最も大きな民族伝統活動だそうだ。



図 18

まばらな民家をいくつか抜け、顧如は筆者に「前方の家が私のだ」と述べた。筆者は少し驚いた、なぜなら目の前のものには「塼」がない二部屋の日干しれんが造りの家だったからである。現代社会において、塼の無い人家やれんが造りの建物（顧如の「家」については第三章第一節の図頁を参考）は無く、これが遠近に名声を馳せている胡尔奇の家だと想像することは困難だった。家の造り極めて粗末で、小さなテレビ以外に他の電化製品は何も見られなかった。彼の家では顧如が再度完全な胡仁・烏力格尔の流れを教えてくれた。

（一）、敬香：モンゴル族の祖先の神像（下図20は顧如が『李倩英看花』を説唱する様子）

黄色などの色もある。この他にも「五彩哈達」(青、白、黄、緑、赤) がある。五彩哈達は菩薩にお供えする最も貴重な贈り物である。モンゴルやチベット地区で、人々は仏像にひざまずいて両手を地に伏せ、頭をたらし、年配の方に謁見するときは出迎え接待し、敬意を示す。婚嫁するなどの儀礼において哈達もよく使う習慣がある。それで哈達は人々が仏への敬慕、出迎える人への敬意と祝福を示すのである。



図 19



図 20

顧如はまず、清水で手を洗い、神像の前で香を上げ、静かにしばらく祈願を込めた。彼は筆者に、自分が胡尔奇となったのは「孟和騰格里」（長生天）からの贈り物だと言った。それゆえこれは家で胡仁・烏力格尔を行うとき、あるいは来客が来たときは、必ず行わなければならない。

（二）、入話：顧如胡尔奇の家では、彼の処女作である『李倩英看花』（一部分 92 分間）を説唱してくれたが、説唱前に多くの胡尔奇と同様に、主題の伏線、即興で「好来宝」を作ってくれた。

HAMAGAL SEN HOGSIN GURU BA-S

幸運にも人々から尊敬されている私-顧如

HOBİ-TAI MONGOL-IN ORLIG-I BA-S

縁があり深く愛するモンゴル芸術

HOGJULEH SANA-TAI-

歴史や伝統が長く（伝わることを）待ち望んでいる

ORGA-TEGSEN UNDUSUN BOL NIGE BI-LE

我々には共通した根がある

ODUMTAI MONGOLIN ORILIGE ONJULEH HAMU NI-GEL

共通したモンゴル芸術繁栄の心を抱えている

ODUM YEHTEI SAIHAN HOR-QILANGIN JORILIGE NI-GEL

共通した目標を我々は持っている

ODUNMU ERDEMTEN JANA BAGSI IN SORBULIJITEN BI-LE

我々は巨匠扎那老師の弟子である

... ... (時間 7 分 52 秒)

(三)、正文説唱：胡仁・烏力格尔『李倩英看花』（92 分間。略）の説唱

これは 20 時間の胡仁・烏力格尔であるが、様々な原因から筆者はその中の一部だけを収録した。説唱と論述した交錯が入り交じる過程で、顧如は六種の曲調だけを用いることを述べ、それは正式な烏力格尔の曲調の三分の一程度であった。

顧如の説唱は言葉の使い方が精巧で、意味は分かりやすいが奥深い。曲調の表現時は高揚したり低く沈んだり、時には急いだりゆっくりになったりし、肢体動作の表現時は緩やかで、時には早まったりした。彼の説唱は形を成さない一種の力量となり、つまり「その場に身を置く」状態で、故事の中の人物の一人となっていた。顧如はまた烏力格尔の異なる曲調の活用についても紹介してくれた。普通の場合では正式な烏力格尔には 15 から 20 の異なる曲調が用いられ、例えば開篇調（故事の序曲）、打仗調、上朝調、趕路調、賛頌調、對話調、陳述調、得勝調などである。曲調にはまた「叙述類曲調」と「抒情類曲調」など異なる多くの分け方が存在する。異なる故事の内容、人物の特徴によって異なる曲調を選択するのである。曲調は故事の情景の芸術効果を高めたり、人物形象を描写したりすることに重要な作用をもたらしている。

(四) 説唱の終りに：顧如によると、多くの胡尔奇は胡仁・烏力格尔を説唱する際、往々にして聞きに来ている人の嗜好を配慮し、説唱が最もクライマックスとなるときに 1 回の説唱を終了するのが普通だが、顧如胡尔奇は異なる。彼の説唱は故事が一番の盛り上がりに移ったあとで終了するのである。終わり方も、一般には全文をまとめ、次の内容について簡単に陳述することで、聞きに来ている人に内容を把握させる。あるいは好来宝の形式で、聴衆の状況に対して即興で一つ講じる。この点に関しては胡尔奇間であまり大きな違いは無い。

三、顧如胡尔奇の胡琴

胡琴は胡尔奇によっては胡尔、あるいは四胡（四弦琴）と称される。高音と中音、低音に分かれ、顧如によると「音」の高さは「琴弦」によって決まるそうである。顧如が用いているのは低音の四胡である。見た目は通常の胡琴と似ている。しかし、この胡琴は顧如が数十年使ってきたものである。顧如はこの琴を自分の幼なじみ、自分の生命だと称した。

彼の胡琴は彼の叔父が作ったものであった（下図 21）。この胡琴をよく見てみると、琴柄には模様が彫刻されていて、顧如によると、そうした模様彫刻は「八仙」¹⁵⁴の兵器だそう
だ。自分の「兵器在手」、つまり邪悪な「身体に近寄ってはならないもの」から自分を保
護する作用がある。琴頭には赤色の哈達が巻き付けられ、哈達の上部には数珠が巻かれ、
この数珠はチベットの「開過光」のものであると顧如は言った（下図 22）。それゆえこの
胡琴は自分に取って値段を付けられないほどの宝物なのであるという。



図 21



図 22

顧如によると、古来より胡琴は馬の鞍を作る専門のモンゴル人大工によって全て生産さ
れている。しかし現在では状況は変化した。モンゴル人で良い胡琴を作れる人は少なくな
ってしまった。この状況は今日のモンゴル社会の実状を正確に反映している。顧如胡尔奇
の胡琴生産、取材などに関する考えは、日本人学者鳥居の調査記¹⁵⁵の記録したものと完全
に一致している。

下図のホーレーは、鳥居きみ子が東翁牛特を訪れ、胡琴物語を観るときに感じた様子で
ある。「...今夜この村で楽器を弾くのに上手な者をよばせました。やがて楽人はモンゴルの
楽器ホーレー（胡琴）を携へて、下座に就いて弾き始めました。...沢山遠近のモンゴル人
が押し掛けてきて私共のために彼胡琴に合わせて、モンゴル謡を謡ってくれました。...先
に喀喇沁で聴いたホーレーとは一寸調子が違っておりまして、あれよりも一體に調子が低
く...而して此楽人でない一般のモンゴル人も皆一寸位ホーレーが弾けます。しかもこれは
男子のみであります」。「良いホーレーは紫檀、黒檀のような材料を使い、象牙あるいは銀

¹⁵⁴ 「八仙」とは中国の民間伝説に広く伝承されている道教の八名の神仙のことである。八仙
の名には漢代八仙、唐代八仙、宋元八仙、明代八仙などの見解がある。

¹⁵⁵ 鳥居きみ子：『土俗学上より観たる蒙古』（1）168 頁、大空社、2010 年

などの飾りをつけているものあります」。

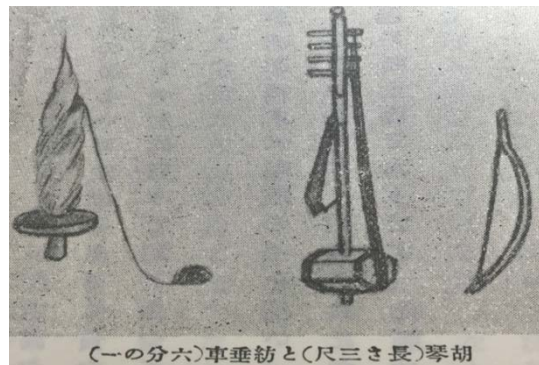


图 23

四、漢民族の物語を題材とした説唱表現

朝克図は自身の博士論文の中で、今日説唱されている胡仁・烏力格尔合計 194 編¹⁵⁶のうち、自民族の胡尔奇が編唱する題材の胡仁・烏力格尔が 41 編あることを発見した。その他は漢民族を題材とした故事である。しかも唐宋の歴史故事を題材とした烏力格尔が主である。この点に関し筆者は以下のように問うた。「胡仁・烏力格尔の説唱内容の題材は時代的な特徴を有しているかどうか。例えば胡仁・烏力格尔中の『長征』や『劉胡蘭』『党的儿女』『毛沢東的故事』『鄧小平的故事』などは近代の歴史人物を題材とした烏力格尔である」。顧如は次のように答えた。「説唱内容にも時代性が存在し、異なる時代では往々にして異なる題材が説唱内容として用いられた。私の烏力格尔は 10 数篇ほどだが¹⁵⁷、現代の烏力格尔はない」。

説唱の時代性について、顧如本人のユーモラスな意見を用いると、以下のようになる。

LAM SAIN BOL LAMI MAGTAHU ;

()

ラマの時代 ラマを讃える

NAM SAIN BOL NAMI MAGTAHU ;

[illegible]

党の時代 党を讃える

HOYOLAN SAIN BOL HOYOLI MAGTAHU.

¹⁵⁶ 朝克圖：『胡仁·烏力格爾研究』第392頁、民族出版社、2002年

157 顧如胡尔奇の話によると烏力格尔には『四届下還』(4時間)、『呼延慶』『楚郭相争』『紅灯記』『黃令宝征南』『羅文举征南』『李芋莹看花』(20時間)、『狼棍打死羅武』(24時間)、『秦武郎征西』(40時間)など10数篇がある。

(ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠤᠰᠤ ᠤᠯᠤᠰᠤ ᠨᠠᠮᠤ ᠮᠠᠭᠲᠠᠬᠤ ᠨᠠ ᠰᠤᠨᠠᠭᠤᠨ)

両者の時代は斉が讃える

(モンゴル語における“LAM”，“NAM”，“MAGTAHU は対句を成し、韻を踏んでいる)。

顧如胡尔奇が語ったこのような説唱題材の具体的な時代的特徴は、とりわけ新中国が成立した後にさらにはっきりしてきた。多くの胡尔奇が説唱をするとき、往々にして唐宋時代の故事を主な題材としていたが、近代になって、例えば『敖包相会』や、『嘎達梅林』『平原槍声』『狼牙山五壮士』『董存瑞』『毛沢東的故事』『鄧小平的故事』などの時代性がはっきりとしている作品が再び出現するようになった。このようではあったが、年配の胡尔奇には現代の人物を題材とした烏力格尔を説唱するものがとても少ない。顧如胡尔奇はどのように漢語の学習を始めたのか問うたとき、胡尔奇は以下のように答えた。「父の指示によってだが、言っていることが理解できなかった。しかし胡仁・烏力格尔を学習する以前に、すでに『明賢集』や『三字経』『百家姓』『千字文』を覚えていた」。

筆者は全ての胡尔奇が『明賢集』『三字経』『千字文』ができるかを問うた。顧如は以下のように答えた。「そうではないがこれらを説唱することは扎納老師が始め中心となった。その他の師が伝承している胡尔奇では上述の作品が出来る人はとても少数である」。

こう紹介したとき、顧如は胡琴を手に取り、胡尔奇「自己流」の『三字経』¹⁵⁸を語り始めた。

顧如が習った『三字経』バージョン：

三光者、日月星；三才者、天地人；三綱者、君臣義；生有禹、下有湯；
四百年、家天下；周武王、是周紂；八百載、最長久；五霸強、七雄出；
秦二世、楚漢争；号三国、迄兩晋；元北金、絶宋史。(部分)

南宋バージョンの『三字経』：

夏伝子、家天下。四百載、迂夏社。湯伐紂、八百載、最長久。周轍東、
王綱墜、逞干戈、尚游説。始春秋、終戦国、五霸強、七雄出；嬴秦氏、
始兼併、伝二世、楚漢争。高祖興、漢業建、至孝平、王莽篡。光武興、
為東漢、四百年、終于獻。蜀魏吳、分漢鼎、号三国、迄兩晋。(部分)

現代バージョン『三字経』：

¹⁵⁸ 『三字経』に関して宋、元、明、清及び現代のなどいろいろなバージョンがあり、もっとも早いのが南宋時代の王応麟氏の撰したものであるという意見もある。

人之初、性本善...三才者、天地人；三光者、日月星；三綱者、君臣義、父子親、夫婦順。...自義農、至皇帝、号三皇、居上世、唐有虞、号二帝、相揖遜、称盛世。夏有禹、商有湯、周文武、称三王。夏伝子、四百載、迁夏社。湯伐夏、国号商、六百載、至紂亡。周武王、始誅紂、八百載、最長久。(部分)

顧如胡尔奇のように現在漢語を用いて烏力格尔の説唱を行う胡尔奇はとても少ない。彼の漢語による説唱は、何代もの伝承を経て身に付けたものであった。上述した南宋版の『三字経』と現代版『三字経』、顧如の説唱の『三字経』を比較すると、顧如の『三字経』には南宋期の語調があり、また、現代版『三字経』の風格も有している。さらには上述の三種のバージョンの下線部を見ると、顧如の『三字経』はその他二種のバージョンの『三字経』と大きな差異がある。モンゴル族の説唱芸術は早期にすでに漢民族文化の影響を受けていたのとともに、芸術創作の面から言うと、漢民族のオリジナルの作品をほとんど引用することなく、顧如胡尔奇の『三字経』などと同様に、芸人の再加工を経て民衆にもたらされる芸術作品となったことを示している。

顧如胡尔奇と同じ年代の説唱特徴、つまり説唱流派が違う包桑布胡尔奇から筆者も手書きの『三字経』(下図 23、24)を受け取っていたが、包桑布によると、彼も胡仁・烏力格尔を好んでいるそうである。しかし不幸にも父母が相次いで亡くなった後、父母に孝行するため 6 年間胡琴を弾かず、故事も講じなかった。ここ 6 年で彼が書き、翻訳した下図の『三字経』が彼にとっての財産である。彼が以前学んだ『三字経』の内容は、顧如版の『三字経』と異なっているところも度々あるが、どうみても包桑布の『三字経』が現代版のものである。

図 23

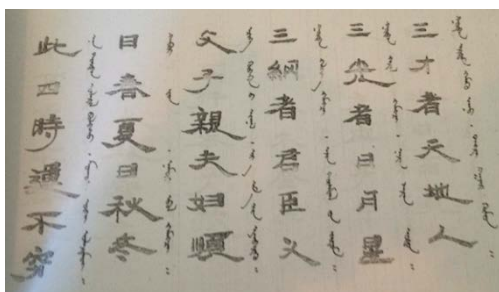
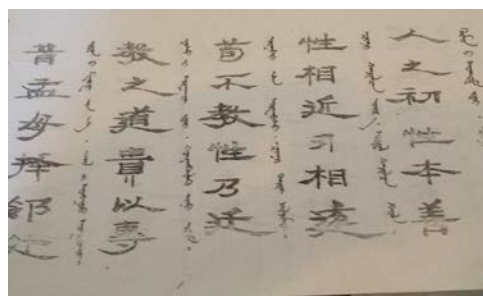


図 24



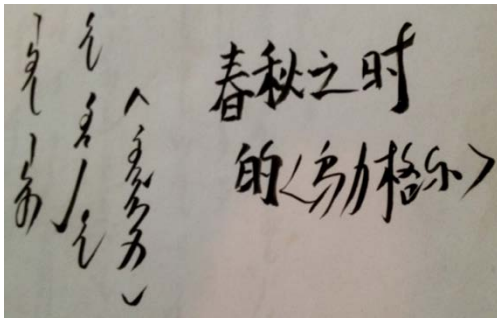


図 25

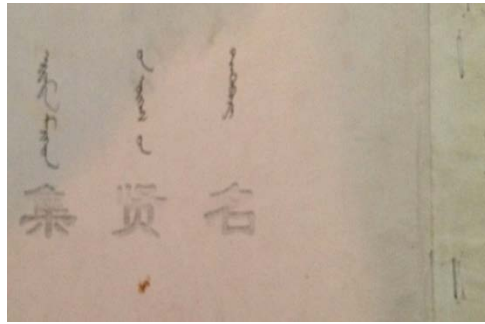


図 26

(上図 23-26 は包桑布が自身で記録した『三字経』『名賢集』など手書きの原稿)

上述の『三字経』や『明賢集』『百家姓』『千字文』などは、なぜ中国の伝統的啓蒙教材として胡尔奇から受け入れられ、彼らの唱詞の一部となったのであろうか。これは蒙漢民族の文化交流発展の結果で、多くの漢民族の人物歴史小説の故事がモンゴル語に翻訳された後、現れた状況であり、本森故事発展の具体的な体现である。こうした啓蒙教材に採択される規範には、中国传统文化の文学や歴史、哲学、天文地理、人倫意理、忠孝節意などが含まれている。形式上、三字で一句を口上し、意味は分かりやすく、覚えやすいなどといった特徴がある。中国の儒家の啓蒙読物には以上のような特徴があるので、胡尔奇の基礎的な内容の範疇に入ったのである。

胡尔奇が民族の説唱芸人として胡仁烏力格の説唱を行うとき用いるのはモンゴル語である。顧如胡尔奇は、文字は読めなかったが、二言語を用いて説唱を行った。例として蒙漢言語を用いた『三字経』は特殊な事例である。周知の通り、モンゴル族が集まる地域では、古来より普通の農民が漢民族の言語を使ってコミュニケーションを取ることは少なく、20世紀初期になった時でも、この現象は極めて普通のことであった。「年配者は漢語を理解出来ず、若者は漢語を少ししか話せない」という現象は20世紀中期までずっと続いたが、現在になり、言語の活用の面においてちょうど正反対の現象が現れるようになった。それゆえこの二言語説唱は「自古有之」ではなく、モンゴル地区が近代の漢民話の加速的発展の過程の中で現れた具体的な体现であると筆者は考える。

第三節 白乙拉胡尔奇に対するインタビュー調査

白乙拉 (BAYAR, ) (2016 年現在 74 歳) は中国胡仁・烏力格爾協会の会員で、遼寧市胡仁烏力格協会の理事である。彼の父もその地で有名な説唱芸人であった。白乙拉は 6 歳のときに師から芸を学び始め、芸が身に付いた後は仕事の余暇に胡仁烏力格の説唱を長

年行い、胡仁・烏力格尔に精通した胡尔奇である。白乙拉胡尔奇と知り合って 10 数年あまり、筆者が毎年内モンゴルに帰省しインタビューを行う時は、必ず白乙拉胡尔奇を訪問した。次の記録は 2011 年 8 月、白乙拉胡尔奇に行った何回かのインタビューをまとめ整理したものである。

古来よりモンゴル族の主要な食文化は酒や肉であるということは、世間の共通の認識となっていたが、白乙拉胡尔奇は煙草も吸わなければ、酒も飲まず、肉も口にしなかった。これには筆者も驚きを隠せなかった。胡仁・烏力格尔の説唱の発祥に話が及んだとき、彼は以下のように答えた。

モンゴル族の胡仁・烏力格尔の発祥は現在まで完全に明らかになっていないが、どんな人々がどのような背景のもと生産してきたかははっきりとし、多くの人は 200 年 300 年ほどの歴史だと考えている。しかし私はこの意見には反対で、我々モンゴル族の胡仁・烏力格尔にはさらに長い歴史があり、馬頭琴よりも先に現れ、胡琴はチンギスハンが生まれたときにはすでに存在していた。チンギスハンの生まれが湖の近くだったことを考えると、彼の額吉（お母さん）が最初の胡琴をチンギスハンに作り、琴声は歌謡を伴奏することで徐々に烏力格尔へと変化していった。

白乙拉はまた、一つの観点について猛反対していた。この種の考え方とはつまり、モンゴル族の胡仁・烏力格尔の初期のものは山東省から伝わったという観点である。この観点では、胡仁・烏力格尔の発生は約 200 年から 300 年前だと考えられている。また雍正年間（1687－1735）には河北や山東で毎年干ばつが発生し、人民は安心して暮らしていける世の中ではなく、住みかを失った難民が野に満ちあふれてしまった。清朝政府は卓索図蒙旗に「借地養民」令を発し、黄河流域一帯などは漢民族が関東蒙旗に移転してきて、移民は黄河文化をもたらし、蒙漢文化の融合をすすめた。この文化現象史を「黄河文化北移」と称している。評書、蓮花落¹⁵⁹などが大草原に流入し、次第に朝尔は英雄叙事詩の伴奏と互いに融合し、双方の優れた部分を汲み取って、草原の特色を有する曲芸形式である烏力格尔に発展していった。このようにモンゴル族の民族芸術であることを、外の民族から来たという観点に対して、筆者は白乙拉胡尔奇の考え方と同じ、反対の意見を持ち続けてきた。

¹⁵⁹ 宋代に形となり清代に流行した。江西など中原あるいは沿岸部一帯ではかつて盛んに行われ、「瞎子戲」と称された。これは当時盲目の乞食が行った民間曲芸。その内容の多くは善事を呼びかけるものや勧善懲悪、福を招き入れるものであった。

今日依然として確実な文字資料などそれに関連する資料は発見されていないが、筆者は前章節の分析を通して、白乙拉の胡仁・烏力格尔の発生には千年近い歴史があるという考え方は民族伝統芸術の発展のルールにとっても一致していると考えた。なぜなら同一時期にすでに多くの民族説唱方式の存在があったからである。200年から300年の歴史の観点に関して、あるいは「移民」政策の影響における結果から見て、筆者もまた否定的観点を有している。移民に関して、確かに史実であるが、口頭伝承の民間文学である以上、関連する文字記載資料が乏しいという理由から、我々は、「移民」政策は民族芸術の起源と発展を促進したということは正しくないと断定している。しかし、第二章第二節で論じたが、民族の融合は民間芸術の発展を加速させたということは疑う余地がない。また、白乙拉が述べるように、モンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱は内モンゴル東部の科尔沁地区を中心とし、周りの吉林省前郭モンゴル族自治州や赤峰市の巴林右旗、阿魯科尔沁旗など広大な地域に影響を及ぼしたという観点は争うことの出来ない事実である。

一、学芸における「神授説」

民族説唱芸術の伝承において、胡尔奇が述べる役割ははっきりとしていて、疑う余地のないものである。文字の発達していなかった歴史の期間においてはなおさらである。どのようにして胡尔奇になることができたのであろうか。白乙拉は、説唱を学ぶ者は自己の民族の歴史習俗文化に対して一定程度の理解が必要であると述べた。胡仁・烏力格尔を学ぶ際、師から口授されることが主であり、本子によって補足をするという形式で学習は進んだ。例えば、学徒は表情や視線、動作、さらには呼吸方法などから学ばなければならず、全て必ずマスターし、調整しないといけないもので、これらを基礎にして、自分の説唱のスタイルや独創性が生まれるのである。説唱の原稿に関して白乙拉は、自宅に満蒙文の手書き写本の『大西涼故事』（36冊）と『東遼故事』（16冊）がまだ保存されていることを述べた。過去のそうした文化知識を得ることが出来ない年代において、文字知識の無い胡尔奇はそれら長篇故事を覚えなければならず、そこに費やされた努力は想像し難い。いかにしてより良い説唱技術を習得出来るかに関して、白乙拉胡尔奇は宗教色の濃い伝説故事の説唱の学習について述べた。

昔胡仁・烏力格尔を学んだ人によると、端午節（5月5日）にフクロウを絞め、洗って煙で乾燥、保存し、30日（陰暦の春節）の夜にお墓に行って火を加える。フクロウの肉は火が加わると珍しい香りを発し、これは鬼神の到来を意味している。鬼神はフクロウの肉を食べることを切望するが、学芸者は簡単には火の通った肉を与えようとはしない。条件を提示し、鬼神が承諾した後にフクロウの肉を与えるのである。

筆者は白乙拉のこの「神授説」は顧如胡尔奇からも似たような伝説故事を聞いたことがあった。顧如はかつて以下のように述べた。「夕刻三差路（この道の交差点で、神仙がよく往来する所だそうである）から一つ選ぶ場所があり、胡琴を持って説唱故事を行い、このとき胡琴を持つ姿勢が間違っていたら、神仙から注意を受け、正しい指導を受ける」。

偶然か、あるいは異なる民族間で民間芸術の相互関係の必然か、白乙拉が述べた胡尔奇の学芸履歴を聞いて、筆者は小さいときに父が話してくれた故事について思い出した。中華民族の經典である『奇門遁甲』は誰でもよく知っているもので、父はこのような古い伝本を一冊保存していた。その本を見たことがある人は多いらしいが、大部分は細かく注目しようとはせず、何かにとりつかれたように熱中することを恐れていた。『奇門遁甲』を学びたい（うまくなりたい）と思うとき、その中にある基本的な内容は、30日の夜に一人深い山に入り、お墓の前で燕の肉を焼き、鬼神を招いてお供えすることである。この儀礼が出来るかどうかはさしあたって述べないが、上述した民間に伝承されたいくつかの相似した「神授説」はその他の民族にも存在するのである。

チベット族説唱芸人の学芸経歴はさらに神秘的で、その伝説的色彩が強い。チベット昌都地区の仲肯扎巴芸人は広く有名な「心間伏蔵」¹⁶⁰の説唱芸人である。チベット暦の第15繞迴火馬年に生まれた扎巴は幼い時から貧困生活を送っていて、いかなる文化教育も受けてこなかった。ある日彼は家の外で道に迷い、山間のくぼみで何日か眠った後、大病を患ってしまったそうだ。病気の期間、いつもぼんやりと何かを唱えていた。病気が良くなった後、いつもは口数の少ない彼が規模の大きく、人物も多彩で、構成も複雑、物語の大きな格薩尔故事を説唱したことは奇跡であった。この後、彼は一貫してこれを喜びとし、何十年もの月日を一日のみで故郷を放浪のようであった。チベット地区の多くの地域には彼の説唱の影が残っていて、彼が死去する前、以下のように家族に言った。「私が逝ったら色拉寺の後ろの天葬場に送り、天葬後は私の頭蓋骨を残しておきなさい。頭蓋骨には格薩尔大王の馬蹄の印がある可能性がある」。彼の死去後、天葬師と家族によると、彼の頭蓋骨にははっきりとした馬蹄の印があったそうである¹⁶¹。

むろん、上述した種々の迷信のような伝説故事は信じ難いことである。しかしながら、民間において、異なる民族、異なる地域の説唱芸人が同じような内容の伝説を有している

¹⁶⁰ 人々の心の中に埋蔵された伏蔵。ある經典を伝承できなかったとき、神がある人の意識深くにそれを埋め、消失しないようにした。再度伝承する条件のもと、神秘的な啓示を受け、經典を埋め込まれた人（文字の分からない牧民）が流暢に口から発し記録成文となっていった。

¹⁶¹ 降辺嘉措：『「格薩尔」与藏族文化』第312页、内モンゴル大学出版社、1994年

ことは注目に値する。民間説唱芸術はある種の条件や環境下で相互に影響を及ぼし合っている結果と説明することはできるだろう。白乙拉胡尔奇は筆者の陳述した本民族に酷似しているチベット族芸人の事績を聞いた後、態度を表明することはなかった。彼は、年配の方からモンゴル族の中にも「夢学説」について聞いたことがあると述べただけだった。おそらく白乙拉本人もそうした存在について信じていないのだろう。彼の話によると、彼の説唱は幼い時からの血のにじむような訓練によって培われたとのことだった。

胡尔奇は上述の伝説的学芸故事を信じてはいないが、このことは胡尔奇の経歴の「人為的」な創造はほとんど説唱芸術の感染力には影響していない。反対に、説唱芸術の魅力化および新奇化を進め、この点から、胡尔奇は現実世界における普通の人または神話の烏力格尔中の主人公となったのである。この点により、胡仁・烏力格尔の説唱芸術は自然と多くの人に愛されるようになったのである。

胡仁・烏力格尔を研究する人は、胡仁・烏力格尔と英雄叙事詩の説唱には密接な関係があると考えている。ここでは筆者は、英雄叙事詩はすでに公認の民族文化遺産の貴重なものとなっているが、ではなぜ現在の胡尔奇は英雄叙事詩を説唱しないのかと問うた。この点に関し白乙拉胡尔奇は以下のように答えた。「以前の優秀な胡仁・烏力格尔芸人の多くは長篇の『格薩尔』や『江格尔』などの故事を説唱した。しかし現在、そんな長篇の故事を説唱する者はいない。主な理由は宗教的人物や故事構成、内容が複雑で演じづらいからである。さらに重要なのは、類似した宗教内容の故事を演じる際、いい間違えることが出来ず、優れた説唱を準備して置くには才能が必要である。なぜなら主人公は神仙で、仮に言い間違えることがあれば、神仙に対して失礼で、大きな罪にあたる……」。まことにこの件は非常に不吉である。民間信仰の面から、胡尔奇「諸神」が題材の英雄叙事詩を説唱しないのは合理的であると考えられる。英雄叙事詩の説唱は次第に説唱内容の範疇から退いたのは、現代社会における一種の自然な流れであった。

二、白乙拉胡尔奇による古今の胡仁・烏力格尔説唱の見方

第二章の始まりの部分で、モンゴル族の胡仁・烏力格尔説唱芸術の主要な分布について論じた。インタビューの中で白乙拉は筆者に対して、説唱芸術が広く伝わった草原地域は古来よりずっと「ULIGERSUNUSHU QAG DU / UHER USULAHU UGOI.

[^{ᠤᠯᠢᠭᠢᠰᠤᠨᠤᠰᠤᠰᠤ ᠠᠭᠠᠳᠤ ᠤᠬᠡᠷ ᠤᠰᠤᠯᠠᠬᠤ ᠤᠭᠣᠢ}]」(物語を聴く時間に、牛に水をやる作業をしない)があるという見方を述べた¹⁶²。今回の調査中、牧民の家出身のクラスメイトから同じような考え方につ

¹⁶² 牧民にとって、「飲牛」とは放牧生活において非常に重要な仕事で、毎日飲牛する時間は俗的に一種の固定された模式となった。胡仁・烏力格尔に影響しないために、牧

いて聞くことができた。実際、古来より、遊牧の住宅には、現在の都市のように人が集中しているとは異なり、一軒一軒に一定の距離があることが必要であった。隣の家まで歩いて10分以上の距離があるのはいたって普通のことであった。

哲里木盟右中旗では、夜の帳が下りるとき、忙しい一日を過ごした牧民たちにとって最大の娯楽は胡琴故事を聞くことで、もしラジオの受信機があればそれは幸福なことであった。通常、草原にはほとんど娯楽というものは存在しない。仮に、どこかの家でいいことがあったり祝賀会を行ったりする際、その最もシンボルとなるのは胡尔奇に説唱をしてもらうことで、村人たちに連絡しなければならない重要な事柄であった。胡仁・烏力格尔を聞くため、近くの人たちは早めにやって来るが、往々にして家の収容量には限りがあるので、入れない人の方が多い。それゆえ主人は遠方から来た人や年配者を優先し、子どもと若者は外で聞くことになる。人々が説唱を聞くの好きだというのはここから分かる。説書の時期は決まっていないが、寒く長い冬期に行くことが一般的である。なぜなら牧民にとって冬は暇な時間で、とりわけ夜の時間が長いので、時間があれば芸人の説唱を聞きにくるのである。

ことわざに「鳥の二つの翼、車の二つの車輪」というのがあるが、胡仁・烏力格尔を説唱するためには胡仁奇だけではだめである。白乙拉は、胡仁奇に説唱をお願いするのは一般に一戸あるいは一つの集団という単位であると述べた。芸人に説唱してもらう前に、友人や親戚、近所の人に対して、いつ、どの芸人が、何の故事を話すかについて事前に知らせを出すのである。もし招待された親戚や友人の中に、胡尔奇の説唱を聞きたい年配の人がいたら、往々にして家まで迎えに行くか、あるいは迎えの車を出すのだ。一般に、やってくる親戚や友人、近隣住民は予想していた人数を超えるが、この状況に対して、戸主は予測をしていて、聞きにくる人たちがやってくることはとても光栄なことで、かつ吉祥の象徴でもあると考える。

烏蘭牧騎（ULANMUQIR . ) はモンゴル語で、原意は「赤色の嫩芽」、比喩的に赤色文化の工作隊を意味する。これは草原の農舎とゲル間で活躍する文芸団体である。1957年に成立したと言われ、この地域の文芸的な組織は草原で半世紀近くも活躍し、モンゴル人民から人気がある。この点に関しては、白乙拉も例外ではない。彼曰く、以前烏蘭牧騎には多くの様々な文芸能人が集まり成長して来たもので、彼らはよく一つの団体を組織し、田舎の牧区に出向き牧民に対して専門的に演技をしていて、非常に人気があったそうだ。

区の人々は一日の仕事を急いで早めに終わらせる。家長は家族を引き連れて馬や牛車に乗ってやって来て、胡尔奇の説唱を聞くのである。モンゴル人が烏力格尔を愛する実際の情景を垣間見ることが出来る。

しかし「足不出户」となった今日、テレビやパソコン、インターネットなどの通信娯楽メディアがあらゆる分野で溢れかえり、以前のような、多くの人が関心を寄せる烏蘭牧騎の表現を見ることが出来なくなった。特に、若者の観衆が少なくなってしまった。道理で白乙拉が、現在まれに一部の組織や団体が胡尔奇に説唱を依頼すると不平をこぼしていたわけである。しかし往々にして、多くの胡尔奇が集められる。多くの胡尔奇がいると一人一人の芸人は8分や6分しか説唱時間はない。普通、何日間もかけて、ときには半月以上の時間を費やし一つの故事を話す、現在はこんなにも短時間に行い、あまりにも形式化されすぎている。これは説唱芸人の常識に反している。これに類した数々の事柄から、多くの烏蘭牧騎の胡尔奇は転業を差し迫られ、別の仕事に就くのである。白乙拉も長い間他人に胡琴を聞かせることはなかったそうである。

白乙拉胡尔奇の話題に戻すと、彼の話は当時参加した胡仁・烏力格尔の大会の自慢に及んだ。1982年國家中央文化部長が巨額の資金（3万人民元と言われている）を出し、全区から72名の最も人気のある胡尔奇関係者（内訳；胡尔奇36名、烏蘭牧騎文化駅の関係者36名）が集められた。そこで2ヶ月もの長時間の大会を行った。この大会に参加した胡仁沁の中で、哲里木盟人が最多で12名、その次が昭烏達盟が7～8名、参加人数が最小だったのは呼倫貝爾盟の1名であった。それゆえ白乙拉は、胡仁・烏力格尔の説唱は古来よりずっと科尔沁地区を中心に発展して来ていると考えている。

三、白乙拉の胡琴の個別的特徴

第一回目の訪問の後、筆者は幸いにも白乙拉の自宅に招待された、中国の方言に「三言も話さないうちに自分の仕事に話が及ぶ（二言めには自分の職業に関する話になる）」というものがある。席に着くと、白乙拉はすぐに好きで片時も手放さない胡琴も、筆者に見せてくれた。胡尔奇が自分の楽器をどれだけ大事にしているかと言うことが分かる。彼によると、6歳のときにちょうど胡琴を学び始め、胡琴とはすでに50年以上の付き合いになるらしく、彼の伴侶より親しいとのことである。

胡尔奇にとって、よい胡琴には各部分全てに深いいわれがある。白乙拉は以下のように言った。「琴弦には2歳の馬の尾が使われることが多い。なぜなら2歳の馬の嘶きには滑らかで抑揚があるからである。また胡琴の萌鼓には白猫の皮と猿の皮が用られることが多い。なぜなら動物には神秘的な力が備わっていて、人間味があると考えられているので、人間と琴が合わさった効果を発することが出来、素晴らしい曲調を表現できるからである」。

胡琴の琴弦は大四弦と中四弦、小四弦に分けられる。具体的にどれを用いるかは説唱芸人の状況によって決められる。声楽の高音と中音、低音によってどの琴弦を使用するか決定される。胡琴を生産する職人にもいわれがあり、一般の大工の工芸ではなく、馬の鞍を専

門に作る人が望ましい。こうした胡琴の楽理と生産面での知識は、素人として恥ずかしく感じるが、しかし深く信じているのは、民間芸術ではあるが、その内側はきわめて系統的な道理である。

四、本森・烏力格尔写本『薛仁貴征東』

朝克図が統計を行った烏力格尔の編目から見ると、現在まで伝わっている何百編もの作品の中で本民族が創作したものは一部分にしか過ぎず、その他の多くは漢民族など異民族を題材にした人物歴史故事であった。

白乙拉胡尔奇が説唱したことのある胡仁・烏力格尔は主に『東漢演義』や『五伝』『大西梁』『封神演義』『商国』『薛李征東』など多数で、彼が説唱した最長のものが『大西梁』（夜18日間、72時間）であった。このように何日間にもわたる長時間の胡仁・烏力格尔にはその場所や観客など様々な理由があり、とても難しい説唱の場となっている。白乙拉と同様に、年配の胡尔奇は往々にして長篇の胡仁・烏力格尔を説唱することが得意である。なぜなら長い間比較的長い烏力格尔を説唱してこなかったために、多くを忘れてしまったそうである。

民族説唱芸術の発展は文献資料ではなく、人を中心に伝承されるということである。胡尔奇は説唱を学ぶとき、師の指導を仰ぐというのは一般的な学習方法であった。そのことは、上述の第二章第三節でも本森・烏力格尔について述べておいた。本森・烏力格尔の出現は胡仁・烏力格尔が内容形式から発展した具体的な表れであり、モンゴル族とその他の民族との交流の結果である。

当時、胡仁・烏力格尔の説唱内容の多くは、漢民族の故事を題材にしたもので、本森・烏力格尔説唱はモンゴル族の説唱芸術の主要な方式とすでになっていた。

しかしながら、現在本森・烏力格尔を伝える胡尔奇は非常に少ない。白乙拉胡尔奇の話によると、彼が自分で保存しているのは、少なくとも三代続く手書き写本『薛仁貴征東』（16冊、下図）と26冊からなる『東漢演義』だけである。しかし、この『東漢演義』写本が呼倫貝爾盟の知りあいが借りていった後、何十年も音沙汰がないとのことであった。白乙拉は、今日科尔沁地区において100年以上保存されている本森・烏力格尔の説唱原稿を有している人は自分以外にいないと確信しながら答えた。この現状に関して、モンゴル族の主要な「口伝心授」という方法で技芸を伝えていくしかなく、多くの本森・烏力格尔は20世紀の10年にわたる文化革命の中ではほぼ全滅してしまったということである。ことは間違いなく大きな損失である。中国の諺に「物は少なきをもって貴しとなす」というのがあるが、まさに伝承されて来た本森・烏力格尔の写本は稀少であるので、文字から現れる様々な情

報は、モンゴル族の説唱芸術をさらに一步深める研究の啓発点となっている。

『薛仁貴征東』は唐代初期の歴史的人物を記録した本森・烏力格尔である。白乙拉の話によると、この本森・烏力格尔には最低でも 200 年の歴史があり、何代も師匠たちがこの代まで伝承してきたものである。下図を参照。

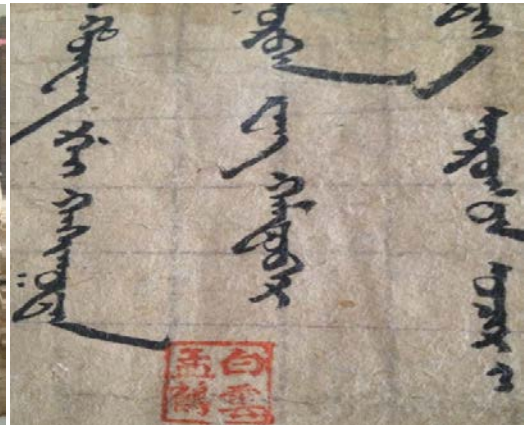
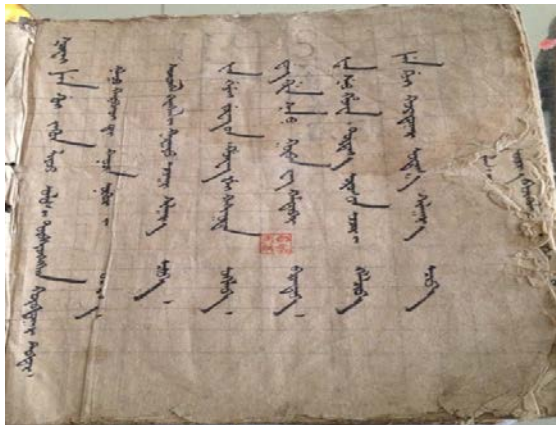


図 27 図 28

(一)、書成立の時代背景について

写本一式は 16 冊からなっている。そのうち最初の二冊はすでにひどく破損している。作者と翻訳年代は明らかになっていないが、全ての写本の一頁目に「白雲孟鶴」という赤の印章が押されていること以外、この書の成り立ちなどに関わる手がかりは一切ない。「白雲孟鶴」とはモンゴル族あるいは満族の名字であることは間違いない。モンゴル族の歴史文献ではこの作者に関する情報は見つからなかった。白雲孟鶴とは翻訳家か、あるいは胡尔奇か、もしくは寺廟のラマか、我々は知るすべが無い。しかし少なくとも、彼は蒙満文字の知識があった人だと言える。

写本もしくは手書き原稿について、我々は一般的に記録ノート（或いはメモ帳）だと考えている。この種の記録は出版物とは異なり、多くの場合、相対的な「随意的」特徴を有している。しかし随意的な特徴とは、章の組立てや内容の編集をする上では故意に修飾されることはない。写本が外界からの妨害や制限を受けることは非常に少なく、それゆえ写本の原稿には真実性が多く含まれている。白乙拉が保存していたこの手書き原稿（説唱原稿）ははっきりとその年代を明示していないが、下文の分析を通して、筆者はこの写本の成立年代を推測することが可能だと考えている。そこでまず、モンゴル族の本森・烏力

格ルの説唱をさらに深く説明のために、17 世紀 18 世紀の学者たちの考えを述べることから始めたい。周知の通り、満語は初めモンゴル語の記録文字であった。『満洲実録』の記載によると、1599 年清太祖ヌルハチ（1559-1626 年）はエルデニ（額尔德尼）と噶盖に命じてモンゴル文字を応用して満文を制定させた。その措置は他の官人の反対を受けたものの、清太祖はモンゴル文字を「丸」や「点」が無い文字へと応用した。これを老満文（あるいは旧満文）と呼ぶ。この新文字は当時の建州で用いられ、後金国の建国や満族の形成に強い影響を及ぼした。続く 1632 年皇太極（1592-1643 年）は達海（1594-1632 年）に老満文の改良を命じた。12 個の冠（母音）を増やし、老満文字の横に「丸」や「点」を添えて、満文を完全な形へと改良した。この新文字は「新満文」と呼ばれ、後金国（1616-1636 年）から辛亥革命（1911 年）までに流通した。

蒙文と満文（老満文）は字形上とても類似している（下図二を参照）。しかし蒙文と満文（新満文）は全く異なる字形である。語句の発音と字義の違いの他に、最も明らかなのは文字の横に「丸」や「点」があるかないかということである（下図二、三、五）。

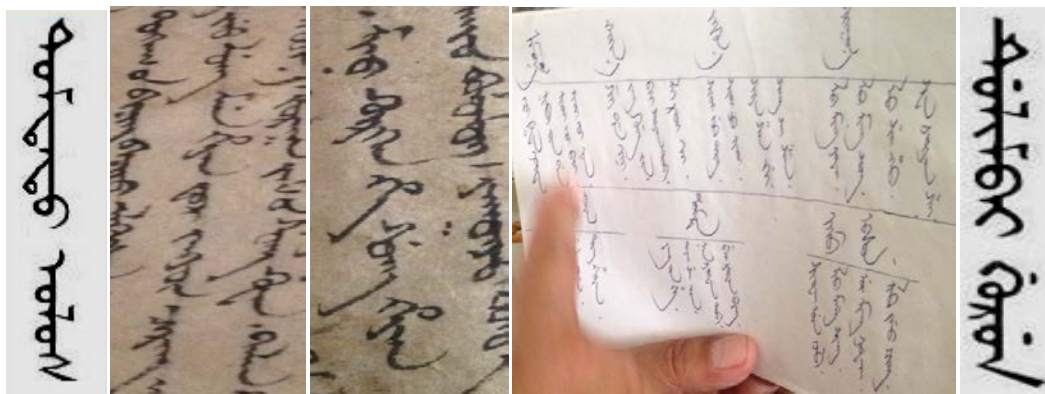


図 29

図 30

図 31

図 32

図 33

（注：図 29 はモンゴル文の「中国」。図 30、図 31 は写本『薛仁貴征東』による。図 32 は白乙拉胡尔奇が弟子を教える時に用いる手書き原稿、図 33 は満文の「中国」）

手書き原稿『薛仁貴征東』の文字は、白乙拉は老満文と称している。このような手書き原稿の影響を受け、胡仁・烏力格ルの説唱を学んだ幼いとき、すでに老満文を用いて文字を書くことに慣れてしまっていた（上図 32、白乙拉が弟子に説唱を教授するときは全て老満文で文字を書く）。まさに白乙拉が言うように、文字上から、現在のモンゴル文字との最大の違いは、文章中に現れる多くの人名と地名の文字が老満文の特徴もあれば新満文の特徴もあるということである。老満文について、文章全体の語義構造上、現代蒙文との違い

がないので、現代モンゴル文字を理解する人は全文の故事の概要を理解することが出来るのである。新満文の特徴も持つと言うのは、文章中の人名と地名などの名詞的名称の文字の隣に「丸」と「点」を用いて表記する。しかもこの「丸」と「点」は皇太極が達海に命じて蒙文をベースに作った新満文が有する基本的特性なのである。新満文は基本的には老満文の文字構造的特徴から脱離している。字音や型、意味の面で老満文の特徴とは互いに相容れないのである。すなわち、現代モンゴル文あるいは老満文の文字知識を持つだけでは、新満文はもう読むことが出来ないのである（上図 29 の「蒙文」と図 33 の新満文、意は「中国」）。この点から新満文は蒙文の構字体系からすでに脱離しているということが言える。

上述の満族の文字改革史をまとめると、白乙拉が保存している『薛仁貴征東』は 16 世紀から 17 世紀初めの老満文形成時の作品であると判断することが出来る。白乙拉は上述の『薛仁貴征東』老満文の写本の他に、かつて『東漢演義』（26 冊老蒙文写本）も保存していた。この点は、当時の社会背景の下、老満文を学習することは満族人の特権ではなく、モンゴル族の普通の家庭でも老満文字を学習し、老満文を用いて翻訳された漢民族の作品が出現したのとは別の現象であるということを示している。また、白乙拉が保存していたこの写本は何代もの師が伝承してきた原稿であったので、この点から、本森・烏力格尔を物語の題材として使っていた胡尔奇的説唱が、現代の学者の考える 18 世紀中期もしくはさらに遅い時代に出現したという観点よりは少なくとも 1 世紀以上も早く出現していたことを示している。この点から見て、モンゴル族の胡仁・烏力格尔の出現は遅くとも 16 世紀以前であると論証することが出来、これはモンゴルが栄えた時代の産物であったということになる。

（二）、老満文版『薛仁貴征東』と漢文版『薛仁貴征東』

『薛仁貴征東』は中国で著名な大衆小説の一つで、主人公の薛仁貴は中国唐代の名将であり、『新唐書』『旧唐書』などの歴史文献にも彼に関する記載が残っている。『薛仁貴征東』はその全体で章回体の形式（全文 42 回）を用いて書かれ、薛仁貴が唐王李世民を保護し東遼を征する物語が描かれている。歴史的な名著であるが、異なる版本の著作には著者の情報は書かれていないので、如蓮居士が書いたという人までいる。しかし如蓮居士に対して、目下具体的で詳細な状況を知る資料は存在していない。

『薛仁貴征東』の世間に伝わっている漢文版本（インターネット版を含む）は多く、近年も評書大師¹⁶³の単田芳などの人気評書の内容の一つとなっている。漢文の異なる版本

¹⁶³評書または説書、講書と称され、古代には説話、評詞という異なる名称で呼ばれた。これは古代中国伝統的な口頭講説の表現方法で、唐宋代の時期から流行し始めた。

であっても、内容上には違いは無い。しかし白乙拉が保存している老満文の『薛仁貴征東』の手書き原稿は翻訳の過程で原文と異なる点があり、そこから民族説唱芸術に関する情報を捉えることはその写本を分析する主旨である。

『薛仁貴征東』の作者は誰かという論証を行う手がかりが足りないという前提の下、現在現れている多くの版本に関して、我々は内容上どの版が最も原版に近いを見分けることは困難である。比較を行い、主に二種類の漢文版本である、繡像仿宋完整本『薛仁貴征東』¹⁶⁴と、『薛仁貴征東』¹⁶⁵を参照し、この二種類の版本と白乙拉が保存していた老満文写本と比較分析を行った。(以下繡像仿宋完整本『薛仁貴征東』を版本①、『薛仁貴征東』を版本②、白乙拉所蔵の老満文『薛仁貴征東』を版本③とする。)

(一)、版本目録の面。老満文『薛仁貴征東』は大きさが 27cm×19.5cm (横×縦)、14 巻で一セットを成す。その第三巻と第四巻など部分的には巻冊の目録が完全な形で残っていて(下図左)、多くの巻冊には全体に程度は異なるものの破損が見られる。照らし合わせてみると、この老満文写本(版本③)の第三巻の内容目録と上述の漢文版本①、②の第七回、第八回、第九回の目録は完全に一致していた。同様に老満文写本(版本③)の第四巻と上述の漢文版本①、②の第十回、第十一回、第十二回の記事目録も完全に一致していた。逐一突き合わせると、白乙拉の全で一巻の老満文写本の記述は漢文版の「三回」の内容であった。老満文写本は全 14 巻から成っていることから、漢文版の「四二回」の全章回故事の内容と完全に合致する。

図 34

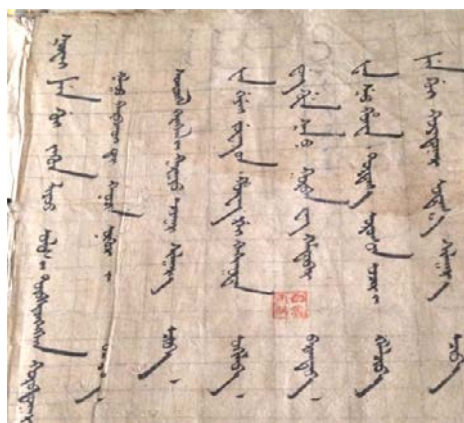
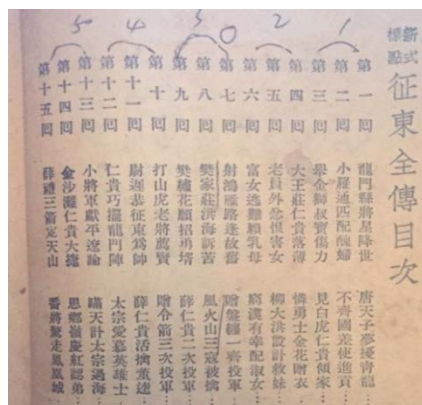


図 35



行列 0 1 2 3 4 5 6

(下図は版本②の文章目録)

(上図三十一. 左文字の解釈; 上記「行列」の 0. 薛仁貴征東遼第三冊; 1. 鴻雁を射る路逢故旧; 2. 贈盤纏一齊投軍; 3. 鑿家莊洪海訴苦; 4. 鳳火山三冠被擒; 5. 鑿縹花願招勇婿;

¹⁶⁴ 著者不詳。香港詳記書局出版、大衆印務書局承印。出版年、不詳。

¹⁶⁵ 標點者朱太忙、校閱者胡協寅、出版者、上海大達圖書供應社、1935 年。

6. 薛仁貴二次投軍)

(二)、内容の面。版本③は版本①、②と全体の故事内容は一致しているが、言語対話、人物特徴など細かな記述と描写に多くの違いが存在している。下表は三種の版本の故事の内容上の異なる例文を抽出したものである。

(表八)

	版本③	版本①	版本②
	作品原文	作品原文	作品原文
1	姓周名青、綽号釈曉龍、門県人。	姓周名青也、是龍門県人	姓周名青也、是龍門県人
2	能阻擋万人的英雄、使用双鞭	本領高強、善用兩条善鉄鋼	本領高強、善用兩条善鉄鋼
3	周青幼年的遭遇	記述無し	記述無し
4	継父王亥泰	継母汪媽媽	継母汪媽媽
5	薛仁貴與金華辞別時詳細会話	略述	略述
6	若生的是男、应当取一個堅固意義的名字。我幾代相伝未離開前面這座丁山、所以就叫丁山。如果生女、你考慮取名字吧。	我去了之後、若生下女、不必說；若是男子、就把前面這座丁山為名。取名薛丁山便了。	我去了之後、若生下女、不必說；若是男子、就把前面這座丁山為名。取名薛丁山便了。
7	薛仁貴自取 50 兩銀子自取 50 兩銀子、留給金花 250 兩留	記述無し	記述無し
8	王茂生設宴辞仁貴辞	記述無し	記述無し

上表が示すように、故事の主な筋となる内容に変化は無いが、老満文と漢文版を比較してみると、詳細な内容描写の面では多くの違いが生じている。筆者は老満文の第三冊手書き原稿と上述の漢文版本①、②の第七回、第八回、第九回の内容を比較、統計した後、以下のことを発見した。それは、内容の細部では少なくとも 63 点の異なる箇所が存在するということである。これらの異なる点は老満文中に記録された故事の内容の細部が版本①、②中では記述されていない内容で、もしくは上表中にある異なる記述であるということを表している。用いられている言語の特徴から見ると、白乙拉の老満文の写本が用いている言語にはより説唱言語の特徴が現れている。現在の民族言語の説唱は依然としてモンゴル族古来の文言文の説唱形式を保持していて、例えば句末には漢語の「之」や「乎」、「者」、「也」、「然」などのような結尾語をよく置くことがある。この特徴は、現代社会において

胡仁・烏力格尔の説場でしか現れることはない。

白乙拉の老満文『薛仁貴征東』はその全体の内容から見ると、漢文作品の内容の描写をとても洗練化している。歴史的に薛仁貴は「白袍小將」と称されていた。薛仁貴の「白袍」は周青が薛仁貴の「選袍子」のときの描写である。老満文版本と上述の版本①と版本②中の描写は完全に異なっている。彼の「白袍」の由来に関して、老満文手書き抄本（版本③）では以下のような記述がある。

周青は包みを一つ取り出して言った。「あの年、竜門県西部翠贛嶺に強盜が現れ、一般の庶民に怪我をさせた。県府は軍隊を何度も派遣したが捕まえることは出来ず、弟がそれを知った後、一人で強盜と戦って、10日間ほどで30人を殺し、他の者は彼に助命した。彼は強盜から5つの衣服の小包を手に入れた。私は一個だけ取って、他は返した。その中にきつと兄貴に似合う戦闘服がある……。」（下図は原文）

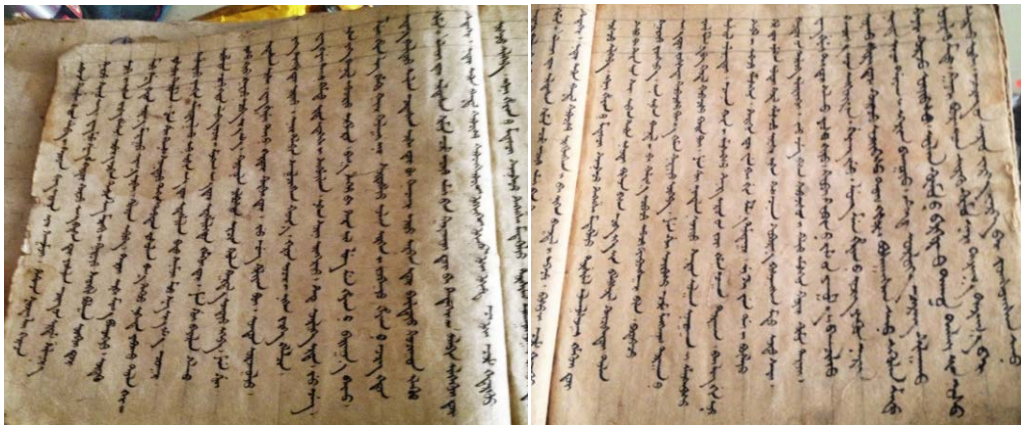


図 36

しかし版本①、②において薛仁貴の白袍の由来については以下のように記述されている。周青は「弟は何年も教師をしていた。積み重なった衣服の中にはどんな色のものもあり、私がその服の入った箱を持っていくと、兄貴は自分の好きなものを選び、交換した……。」

上述した異なる版本の描写から見ると、版本③と版本①、②の内容中に現れている関係とは、版本③に版本①、②の内容を拡大したものが付け加えられている。この点に関して、版本③の書き方の構成には、翻訳者（胡尔奇）が内容を誇張しようとした気持ちが表れ、主人公の周青の腕前を大げさに表現していて、この特徴もまた、説唱芸人が胡仁・烏力格尔をする中で習慣化している表現技法であるとみることができる。ここで版本③中に記録されている言語表現の特徴を見る。今日伝わっている本森・烏力格尔にある大きな特徴は故事の中に多くの漢語音訳語が組み込まれているということ。そうした漢語音訳語は主に

名詞上に表れ、例えば、「丞相、元帥、先鋒、衙門、総兵」などである。類似するこうした名詞名称はモンゴル語中に自民族の専門用語があり、それを使わずに、わざわざ漢字の音読みにし、物語説唱時の面白みを増やしたとともに、モンゴル民衆が異民族の言語文化と接触していたのであろう。次に、本森烏力格の説唱において、胡尔奇に多くの漢語音訳語が頻繁に使用されているが、より多く用いるのは民族の特色のある「古語」であり。これは漢語言文中の「之」、「乎」、「者」、「然」、「也」、「矣」などの表現技法に相当して、説唱芸術における民族的特色を強めている。白乙拉胡尔奇の『薛仁貴征東』写本における上述の特徴は、モンゴル族の本森・烏力格尔説唱の歴史が、少なくとも清朝初期には民間ですでに流行していたという有力な証拠となることを表している。

小 結

モンゴル族の民族文字の創造は比較的遅く、文学の発生も同民族の発展と歩みをともにしたと言える。目下発見されている最初の文学傑作『モンゴル秘史』の誕生から 19 世紀末の『青史演芸』『一層楼』など自民族の長編小説の出現まで、600 年以上もの期間がある。しかし、モンゴル族の「水と草を求め移動する民族」の遊牧方式も当局の社会規制により、書面文学の発展は主に上層社会と寺廟などの限られた範囲の中だけに集中していた。これと比較し、民間文学は終始モンゴル族の文学史の主導的地位にあったと言える。

神話伝説や薩満教祭祀神歌、祝賛詞、俚諺、民歌、英雄叙事詩、好来宝、民間故事などのモンゴル族の民間文学の形式は、その内容形式と特徴において、民族説唱芸術である胡仁・烏力格尔と密接な関係を有している。この点から言うと、胡仁・烏力格尔は「言語」と「音楽」を一体にした総合民間芸術の形式である。モンゴル族のまだ文字が無かった文明の時代から、口頭伝承方式は民族歴史文化の習俗を伝達する任務と言う重荷を背負って来たと言える。そして文字の出現により、上述した伝統的な伝承方法は相対的に変化していった。洛徳は「固定された文本（文字）の力量はその口頭創造能力を阻害することもある。…… 166」と考えている。

彼のそのような「口頭創造」と「文字記録」（あるいは書写）は互いに相容れることの無い二つの領域の観点で、モンゴル族の胡仁・烏力格尔の発展の流れ全体から見ると、通用

166 【米】 阿尔伯特・貝茨・洛徳:『故事的歌手』187 頁、尹虎彬訳、中華書局、2004 年

される理論であろう。本森・烏力格尔の出現、あるいは大量の異民族翻訳作品が胡尔奇の説唱題材となったことは、民族の説唱芸術の発展を押し進める必要条件であったことは間違いない。しかし説唱芸術の発展の流れ全体から見ると、実際にはそうではなく、本森・烏力格尔の出現ないし更なる拡大発展は、ほぼ全員の胡尔奇の説唱が異民族の本森・烏力格尔の説唱だけに集中した。言葉を換えていうと、つまり本森・烏力格尔説唱の流行に連れ、ある一種のブームになってから、胡仁・烏力格尔の説唱は物語間に挿入されている自民族の好来宝、胡琴曲調の他¹⁶⁷、また何か自民族の説唱要素が残されていると言えるのであろう。この点から考えると、本森・烏力格尔の拡大と民族説唱創作衰退の足並みの広がりについて疑いを入れない。この種のマイナスの発展の兆しは実際には20世紀初頭にはすでに現れ始めていた。日本人学者の鳥居きみ子は自身の『土俗学上より観たる蒙古』の中で同じような視点を述べている。この角度から考えると、洛徳の理論はモンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱芸術の発展の歴史を体現している。

上述の洛徳の理論から考えると、本森・烏力格尔の出現は事実上胡尔奇の自民族の内容をもって烏力格尔創作の積極性としているということを我々は認めざるを得ない。本章の第一節で、朝克図は自分の論文で胡尔奇の説唱した烏力格尔数を統計した論述から、自民族を内容題材とした烏力格尔は全烏力格尔の四分の一にも達しなかった。今日、科尔沁地区において、年配の胡尔奇でも若い胡尔奇でも、自民族の故事を題材としている胡尔奇を見つけ出すのは困難になった。漢民族の本森・烏力格尔は胡尔奇の主要な内容へとすでに変化したのである。それゆえ、洛徳の理論によると、仮に外的要因のみを考えた場合、胡仁・烏力格尔の説唱芸術は本森・烏力格尔が取り込まれたので、胡尔奇の烏力格尔創作の積極性に影響を与え、自民族の説唱芸術をマイナスの方向へとやったのではないか。

しかしながら、モンゴル族の説唱芸術を研究することは、本森・烏力格尔の胡尔奇に対する育成および民族説唱芸術発展における積極的作用を否定することは出来ない。一代宗師丹森尼瑪、却邦、扎納、希日布、甘珠尔ら多くの胡尔奇は、みな本森・烏力格尔を説唱するのが得意な胡尔奇である。その中の多くの胡尔奇はしっかりとした文字知識を基礎を有し、三種の言語文字を熟知する胡尔奇さえも多く存在している。反対に、漢民族の本森・烏力格尔の翻訳と伝入がなかったと想定すると、自民族の説唱創作は今日まで生き続けることができると言えるでしょうか。自然的そして社会的条件の不断の変革及び変化、遊牧生活方式の不断の変化；「砂漠化」から「都市化」、「都市化」から「現代化」、「漢民化」が

¹⁶⁷ 【元】陶宗儀：『南村輟耕録』中華書局、1958年。「楽曲」、第349頁に：「達達樂器、例えば箏、秦琵琶、胡琴、渾不似の類いて、彈弦の曲で、漢族の曲調とは異なる（大曲）、（小曲）」とある。

進んだモンゴル族の当時の社会的条件のもと、どの要素が胡仁・烏力格尔衰退を決定したという論点がみな実際の状況と合致しない。胡尔奇の説唱が今日まで発展したことには様々な要因が混ざり合っていたことが明らかである。

モンゴル族の胡仁・烏力格尔説唱は「人間性を重んじる」説唱芸術である。そして胡尔奇はこの民族芸術の責任者であり、伝達者なのである。烏力格尔は胡尔奇の表現の道具であり手段でもある。それゆえこの説唱芸術の研究は、まだ多くの関連する文献記載がないという条件下で、我々は烏力格尔の整理分析をしなければならないだけでなく、さらに重要なのは胡尔奇に対して詳細な調査と研究を行い、胡尔奇の側から多くの民間説唱芸術に関する情報を手に入れることで、これも本章で重点的に分析した原因の所在である。

本章の第二節では巴雅尔胡尔奇が保存していた老満文『薛仁貴征東』写本について分析と論述を行った。巴雅尔はこの写本を命よりも大切なものと見なし、彼の言葉を借りると、「自分の伴侶よりも大切」だそうだ。白乙拉だけでなく、記載によると、多くの著名な胡尔奇は本森・烏力格尔を所蔵した経験がある。例えば、宝音諾莫乎胡尔奇は生前に二つのタンスの「本子」¹⁶⁸があり、陶克套胡尔奇は生前一つのタンスの「本子」をもっていたそうである（陶克套胡尔奇の徒弟である扎拉森 65 歳による証言、2015 年）。もちろん、現代化した今日、胡尔奇が所蔵している「本子」はとても普遍的な現象となった。しかし彼らが所蔵しているのは現代版の出版物のほうが多いのである。それゆえ古来より胡尔奇が烏力格尔を説唱するとき、文字記録に多いに頼っている。この点から言うと、本森・烏力格尔が民族説唱芸術の発展の中で果たした役割は明らかであろう。

モンゴル族のここ 1000 年の文化伝承は、文字を介してではなく、「口伝心授」の方式を主とし一代一代と伝わり今日に至った。胡仁・烏力格尔の説唱芸術はまさにこの形である。胡尔奇の学芸経歴は「独学で身につける」ではなく、師の親身な指導教育があつての成果なのである。胡尔奇は同時に、師の役目も担い、民族の芸術文化を伝承しているのである。烏力格尔を説唱する中で、胡尔奇は往々にしてその作品中の多くの様々な役割を演じると同時に、観衆と互いに影響し合い、より良い融合をするのである。これによって最高のパフォーマンスにつながるのである。胡尔奇の説唱は特別な場所を必要とせず、舞台を照らす必要もなく、また音楽との伴奏効果をも必要としない。一つの琴は民族の伝統芸術を何百年もしくはそれ以上も引き続かせ、これは胡仁・烏力格尔の説唱芸術発展のための大きな優勢点なのである。この点に関して、現代の芸術と比較することは困難である。

このような一種の独特な民族芸術は、「継承者無し、観客無し」という状況発展の趨勢に現在直面している。それゆえこの民族文化を保護し継承することは当面の急務である。研

¹⁶⁸ 尼瑪：『語言巧匠』105 頁、内モンゴル教育出版社、1997 年

究者の立場から言えば、まず第一に胡尔奇に対する調査研究をしっかりと行わなければならない。関連する記録資料の欠如により、胡仁・烏力格尔の発展史に関して、現在依然として不確定な要素が多く、関連する研究において合理的な論証が出来ないという結果を引き起こしている。学者たちの長年にわたる説唱芸人へのインタビューと研究は多くの進展をもたらしてきたということは誰の目にも明らかで、否定することは出来ない。長年の調査と研究で、多くの話題は学者と胡尔奇がともに関心を寄せる話題へと変化していった。胡尔奇は胡仁・烏力格尔説唱を担っている者である。しかし、胡尔奇は結局のところ研究者ではなく、また歴史学でもなく、特定の条件下で、胡尔奇となることが彼らの生活を維持する唯一の生きていく道だったのである。顧如と白乙拉ら年配の芸人へのインタビューを通して、彼らの言葉から、今日この説唱芸術に最も関心を寄せているのは国家や学者ではなく、また地方の観衆でもないということを感じた。まぎれもなく胡仁・烏力格尔説唱の担い手は胡尔奇本人である。説唱芸術の第一線にいることから、説唱芸術史はかれらの生活そのものであると言える。

科尔沁遼通市で白乙拉胡尔奇に対するインタビュー調査の際、大学時代のクラスメートだった鼎力の助けを受け、遼通市のモンゴル族中学高校で 50 名のモンゴル族の中学生と高校生に対してアンケート調査を行った。近年政府は牧区の開発を進め、都市化発展を加速させている。アンケート調査の対象であった「九零後（1990 年代生まれ）」、「零零後（2000 年代生まれ）」のうち、83 パーセント弱が都市で生まれ、都市で成長していた。それゆえ、大部分のモンゴル族青少年は実際のモンゴル族の生活方式や習慣を知らなかった。これもまた胡尔奇が常々筆者に対して打ち明けていた心配されるモンゴル族青少年の現状であった。「胡仁・烏力格尔」に関する調査結果から見ると明らかだが、得られた回答は筆者が期待していたものではなかった。さらに多かった回答は、「聞いたことはある」、「実際に見たことはない」、「興味がない」、「知らない」などというものだった。似たような回答は、胡仁・烏力格尔の説唱芸術の発展から言うと肯定的なものではない。

このような状況下で、如何に民族芸術を救うかという話題は重要な意味を有する。実際に、民族説唱芸術のマイナス発展の趨勢は、早くから国家と地方政府の注目を集めた。これに対して、解放初期から地方文芸の救済と発展促進の措置をとった。例えば新中国成立初期、各地域に次々と「説書房」（第一章第三節参照）や「烏蘭牧騎」（本章第二節参照）が作られ、地方政府は「曲芸大会」や「芸術節」¹⁶⁹を頻繁に行い、国家第一「口頭与非物质文化遗产文化遺產保護名録」に認定し、大量の資金を投入して説唱芸術の研究と保護を行って、

¹⁶⁹ 例えば、2006 年 8 月に行われた「紀念曲芸大師毛依罕誕辰 100 周年暨中国・内モンゴル烏力格尔芸術節」など。

胡尔奇的待遇などを高めた。こうした多くの措置により一定程度は説唱芸術のおかれた状況を改善することが出来たということを否定することはできない。しかしながら「本質をつかんで治療を行う」というように、モンゴル族の説唱芸術は特定の歴史の産物であり、その発展は多くの聴衆によるのであった。そして「現代的文明」と「漢化」の二重打撃のもとで、この民族芸術の発展を如何に長く延ばしていくことが、もっとも重要な課題になっている。

第五章 胡仁・烏力格尔説唱芸術に対する影響と探索

中国の伝統民族文化は奥が深く、その形式も多様である。あらゆる文化の存在や発展、変化というものはいつの時代においても特定の歴史環境を条件とし、具体的な人物を通して発展を遂げてきた。モンゴル族の胡仁・烏力格尔説唱芸術は民間で生まれ、民間で伝わり、民間でその地位を高めてきた。そこに現れているのは、本物の民間「原生」の文学様式である。通俗的で分かりやすく、子供からお年寄りまで全ての人に適している。それゆえ「俗文学の範疇」とも称されるのである。

中国の俗文学の発展には悠久の歴史があり、今日まで伝わる中国の俗文学の作品、とりわけ民間の説唱の題材をする作品は、その源流を戦国時期にまで求めることができると考える研究者もいる（緒論、第二章第二節参照）。しかしながら、中国は何代もの封建統治の歴史を経験し、それにより俗文学は長期間認められず、研究もなされてこなかった。「俗文学」という語は、中国近代文学史の発展の中で生まれたものであるが中国の俗文学を初めに研究し、この語を生み出したのは日本人学者の狩野直喜（1868-1947）である。彼は中国の俗文学の発展史観に関して早い時期に研究を行った¹⁷⁰。1916年、狩野は『文芸』の第7巻に発表した文章の中で、「敦煌文書の写本からみると、中国の俗文学の発生は唐代ということが断言でき、宋代期に広く広がり、元朝期にはさらに大きな発展を遂げた」¹⁷¹と書いている。中国か中国外の研究かということに関わらず、中国の俗文学の発展史は同民族の発展史と並行しているということを説明している。

呉小如は『中国俗文学概論』の中で、「俗文学とは必然的に通俗文学、民間文学、大衆文学、口頭文学を指している。そして私は『俗文学』は他でもなくあらゆる文学の母なる存在だと考えている。漢魏六朝楽府民歌から唐詩や宋詞、元曲、そして戯曲小説などまで、その最初はいつも俗文学の作品であった」¹⁷²と述べている。

呉小如のこの観点はとても正確に俗文学の特徴を表しているとともに、俗文学は一切の文学形式の基礎であることを強調し、俗文学の文学領域における重要性を際立たせた。モンゴル族の胡仁・烏力格尔は、民族言語の「説唱」という形式をもって牧区に生きる群衆の、食後の余暇時間の重要文化娯楽であった。胡仁・烏力格尔と民族歴史はともに発展してきたのである。烏力格尔の本だけから言うと、その他の民族の「故事を講じる」というのと何ら違いは無い。しかしながら、胡仁・烏力格尔の説唱芸術は「神話、伝説、諺、詩歌、

¹⁷⁰ 黄征、張涌泉：『敦煌変文校注』第5頁、中華書局出版、1997年

¹⁷¹ 嚴昇暉：『狩野直喜和中国俗文学研究』、中華書局『学林漫録』第七集、1983年

¹⁷² 呉同瑞、王文宝、段宝林：『中国俗文学概論』第3頁、北京大学出版社、1997年

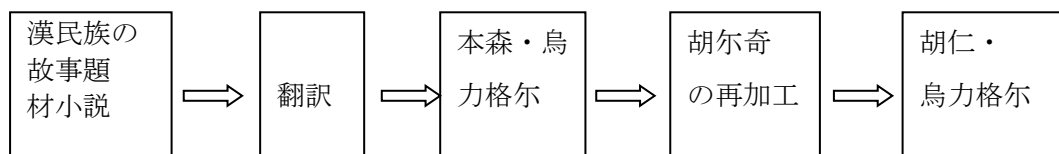
賛頌、音楽、習俗、禁忌、崇拜」など各文化領域を内包している。これに対し、20 世紀 80 年代のモンゴル学者である策・達木丁蘇榮はかつて如実に以下のように述べた。「胡尔奇はすでに目で見える演劇、耳で聴く音楽、手中の読み物であり、大きな芸術的使命を背負っている」。それゆえ、胡仁・烏力格尔の説唱芸術は民族の総合芸術だと言えるのである。

第一節 本森・烏力格尔説唱中に現れる民族文化習俗

中国の 2010 年の国勢調査によると、中国全土のモンゴル族の人口は約 600 万人で、その内内モンゴルのモンゴル族は全国のモンゴル族の 73 パーセントを占めている。地域分布の面から、東部内モンゴルは哲里木盟が中心で、モンゴル族最大の地域だということが分かる。民族歴史の発展の面から見ると、この地域の特徴は、蒙元時期から大きな変化は無い、そこはモンゴル族が関内から関外に入って来て漢民族と最初に接触した地域であり、「漢化」の影響を最も受けた地域である。胡仁・烏力格尔の説唱芸術とはこのような背景の下生産され、今日まで発展しているのである。

民族言語はこの民族説唱芸術が生き延びるための基本である。しかも今日、社会環境と生存条件の選択にしたがって、人々はもとの生活環境と距離を取り始めている。都市化の加速的発展により、民族言語が必要とされる範囲は徐々に狭まってきたが、これに相反し、漢民族の言語文化を身に付けることが多くのモンゴル人によって最後の生きる道だと考えるようになってきた。ここではこうした人々の行動が是か非かということについては論じないが、実際の世界では、モンゴル族の言語と文化及び生活習俗は現代化文明発展の潮流の中において成長することはできず、影をひそめつつあるのである。

この趨勢の中で異なることは、胡仁・烏力格尔の説唱芸術は例えば本森・烏力格尔のように漢民族文化の影響を受けたが、実際には胡尔奇は本森・烏力格尔を利用し、ある面から言えば、相対的に民族説唱芸術の発展に促進したということである。言語文化および生活習俗などにおいて、二つの異なる発展趨勢と変化して行った。漢民族の故事題材の小説は二重の「演化」を通した後に呈された民族説唱芸術なのである。図を用いて示すと以下のようになる。



胡尔奇による胡仁・烏力格尔の説唱は、漢民族の故事の永久不変の「古いしきたり」で

はない。「漢民族の故事を題材とする小説」から「胡仁・烏力格尔」までの進展変化の過程で二度の「加工」が行われ、胡尔奇の説唱題材になっていることが分かる。一度目の「加工」を単純に「翻訳」過程、二度目の加工を「民族化色彩翻訳」の再加工過程をしている。一度目の加工は胡尔奇の「学習」の過程でもあり、二度目の加工は胡尔奇の「表現」の過程でもある。以下例を挙げて分析を試みる。

胡尔奇は説唱中の変わることの無い故事の主要な筋道の中で、故事をより形象的にし、分かりやすく、説唱の雰囲気を深めるため、往々にして故事の細かい描写の中で適当な増加と消滅を表している。これは著名な胡尔奇である琶傑（1902-1962）も胡仁・烏力格尔の説唱の中でよく用いる説唱方法である。中国の四大名著『水滸伝』の中に武松が虎をうつ描写があるが、このシーンの中で琶傑胡尔奇は虎に対する描写も加えており、これはオリジナルのストーリーには無い内容である。オリジナルのストーリーでは虎に対する描写は簡単に書かれているのみで、以下のような描写である。

- 1、近頃、この先の景陽岡には目のつりあがった額の白い大きな虎が出没し、日が遅くなると現れて、人を殺める。すでに二、三十人の大男が命を落とした。
- 2、景陽岡に新たに虎が出没し、人命を奪った。
- 3、狂風が吹き起こった。それが過ぎると、雑木林の奥で音がした。すると目のつった額の白い一匹の大虎が飛び出して来た。
- 4、虎は飢え渴いていた。二本の前足で地べたを押さえるや否や、中空に身をおどらせ、飛びかかって来た。

一般的に、胡尔奇の説唱描写の場合、その箇所は故事の中で小さく盛り上がる点へと変化する。しかしながらオリジナルのストーリーから逸脱しないものの、例えば虎の色や外形の特徴、生活習性などである。オリジナルのストーリーにはこうした描写は無く、その理由は虎に対する描写が多すぎると深い意義がないからである。「動物の王」である虎なら全ての人が知っている。しかしながら、広大な草原の上で生活する人々には、虎に対しては何ら持ち合わしている概念はない、「トラに傷つけられた人は トラの話を聞くと顔色が変わる」ということが出来るのかさらに理解できないのである。これはまさに胡尔奇が説唱の才能を発揮しなければならない良い機会で、琶傑胡尔奇は時機を失うことなく虎に対してさらに一歩進んだ描写を行った。

虎という動物は、深く険しい山峰に住み、肉を食べることを好み、気性の荒い猛獣である。早朝に寝始め昼近くに目を覚ます。正午になるまで暑さを避け、夜になると行動を開始する。それゆえ虎は夜行性の動物だといわれる。

このような描写と説明をすると、多くの人は「虎」という動物に対してより新しい認識を持ち、本森・烏力格尔の説唱はさらに盛り上がることになる。

さらに例を挙げるとすると、周知の通り、モンゴル族には「馬の上の民族」という美称がある。それゆえ「馬」に関してはモンゴル族が最も熟知している。漢民族の歴史故事、または本森・烏力格尔において、よく「馬にまたがる将軍」の描写が現れる。しかし詳しく見ると、こうした「馬」に関する描写は三五句以上は無いことが分かる。これと胡尔奇的「馬」のはっきりとした対比を示している。1974 年李福清は、諾敏呼日徳胡尔奇が説唱する『三国演义』の中で関羽（桃園三結義の関雲長）の赤兔馬の描写を記録している。ここで「馬賛」諾敏呼日徳は 93 詩行¹⁷³を用い、馬の頭部から尾まで、鞍やあぶみ、差し綱、飾品などを含むあらゆる角度から詳しく描写を行っている。この点も突出していて、胡尔奇は内容題材を説唱する際に本森・烏力格尔に関して引用しているのは民族化の加工後に説唱を行った事実を通してである。

胡尔奇は説唱を行う過程で、上述の本森・烏力格尔の「民族化修改」以外に、民族化考慮、説唱形式、客の泊まる場所の手配、飲食の選択、地方の習俗、禁忌など多くの領域に対してこれは民族的特徴がとても強い説唱芸術だと体得することが出来る。例を挙げると以下の通りである。

胡仁・烏力格尔の説唱芸術の価値は聴衆の参与をもって決まるものである。それゆえ聴衆の存在がとても重要になる。胡尔奇を招き説唱する時、聴衆と胡尔奇の場所は、モンゴル族の伝統的な習俗によって明確に決められている。例えば、ゲルで胡仁・烏力格尔の説唱を行う際、胡尔奇の位置は必ず右上手で、東を向いて座り（下図、西 1 の位置）、家の主人と年長者の位置は北側で南を向いて座り（下図、北 2 の位置）、それ以外の男性の位置は胡尔奇の両隣り、女性の位置は東側（下図、東 3 の位置）、子どもはゲル中央のかまどの前である。

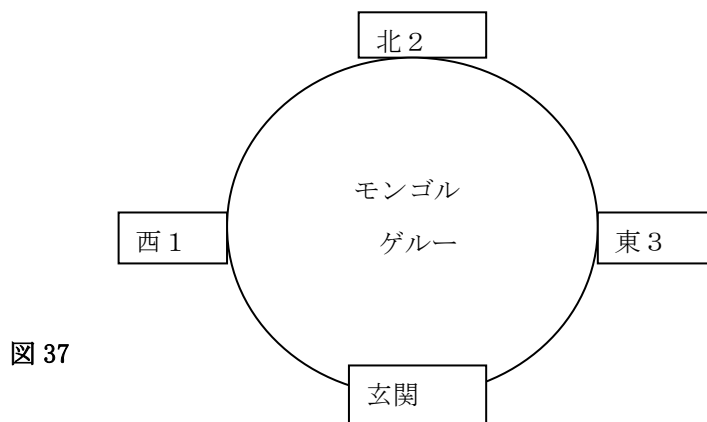


図 37

¹⁷³ 李福清：「東モンゴル説書芸人與漢族説書芸人对英雄座騎描述的比較」『内モンゴル師範大学学报』、2010 年、第 39 卷、第一期

遊牧生活に適するため、モンゴル族はゲルに長期間居住する歴史がある。それゆえこのような「ゲル」の中で行う説唱の文化に関して、人々は幼い時からはっきりと見分けが付けられるが、これだけではない。日常の中で来客がいる際、ゲルでの座る位置は説唱時の座る方向と全く同じで、モンゴル族の中で決まった習俗となっている。この種の「着席習俗」は現在の固定された建築環境の中でも、変わっていないものである。

胡尔奇の説唱中の飲食はとても重要である。特に茶（通常はミルクティー）を飲むことは必要不可欠である。モンゴル族は古来より各種ミルク食品の調製を得意としてきた。モンゴル語では「査干—伊徳」（白色の飲食）と呼ばれる。なぜならモンゴル族は「白を崇め、青を崇拝する」からである。それゆえ胡尔奇の前では様々な「査干—伊徳」を取り上げるのである。その際、食べ物を広げた机の角一面に哈達（第四章第一節参照）を垂らすことで胡尔奇へ尊敬と感謝を示す。確かに胡尔奇の説唱には報酬があるが、しかしこのような報酬は値切ることも無く決定されるのである。一般には地域の生活レベルや胡尔奇の説唱する烏力格尔の長短などの状況によるが、最後は聴衆の願いによって決定する。

当然のことながら、報酬に関して、金銭だけが唯一の方法ではない。例えば『三国演义』や『封神演義』、『水滸伝』、『薛仁貴』などの長篇の烏力格尔を説唱する場合、時間がかかり、時には半月以上も必要とすることから、胡尔奇らに専用の住居を用意、休んでもらっている。古来よりモンゴル人は商業で物を売買することに長けていなかったのも、一般人にとっては「物々交換」で互いの要求を満たすことが日常生活における伝統的な方法であった¹⁷⁴。胡尔奇に対する報酬についてもこの特徴を示している。金銭を報酬とする方法以外に、さらに一般的なのは「馬などの家畜」や「モンゴル服飾品」、「乳製品」、「手縫いの葉っぱケース」「たん茶」など決まりがあるわけではなく、日常生活のあらゆるものを胡尔奇への報酬とすることができる。しかも胡尔奇が礼を受ける際、彼らはいつも即興で「賛唱」を行うのである。これは聞き手の感情を最も高ぶらせ、説唱の完全な終了となる。往々にして招待者に礼品の一部を返すことで、「礼は往来を尊ぶ」ということを表すのである。このような伝統的な「礼は往来を尊ぶ」に似たものは、モンゴル族の民間に普遍的な特性として存在している。例えば、近所同士では生活用品を「借用」という状況において、借りたものを返す際に、簡単な贈り物をつけて返すことで感謝を示す。「筐」や「布袋」な

¹⁷⁴ 例を挙げると、巴林旗の朝音胡尔奇は烏珠穆沁旗で一ヶ月にも及ぶ説唱を行ったが、報酬として、動物と高価な絨毯、そして金銭を受け取った。朝克図によると、その金額は約 80 元であった。

どの「入れ物」を返す際、その中に「あめ」や「たん茶」など簡単なものを詰めて返すが、これが普通の「お返し」なのである。

第二節 説唱原稿のデータベース化の必要性について

流行している民間の俗文学作品は、古来より「お粗末で人前に出せない」作品と称されていて、文人や学者の注目を受けることが無かった。鄭振鐸の『中国俗文学史』（1938年）が世に出たことで、中国俗文学という新たな分野が正式に確立した。それ以来、中国各地で、各民族のこの種の文学作品に対して人々の関心が集まるようになっていった。俗文学の重要な内容形式の一つであるモンゴル族胡仁・烏力格尔説唱に対して、フィールド調査という方法は最も効果があり、また最も信頼を寄せることの出来る研究方法である。関連する文献記録が少ないが、説唱芸人へのインタビューによってこの説唱芸術を研究する際に最も信頼できる情報が手に入れられるからである。これ以外に、胡尔奇が保存している説唱原稿は民族説唱芸術を研究する上でさらに貴重な資料となる。手書き原稿から、当時の社会の説唱や言葉の活用、民俗の体現など多くの情報を得ることが出来る。しかしながら、第四章で論じたように、長い年月の経った手書き原稿端本など破損が現れている。それゆえそうした説唱原稿を如何に保存するかは、民族説唱芸術の保存と同様に、重大な問題を有しているのである。

社会の現代化の発展は知識情報の獲得と交流を加速させると同時に、民間の多くの伝統的娯楽方式も次第に淘汰されていくようになった。このような現状において、如何に民族の伝統と現代化を釣り合わせ、共に発展するかは、保存し救済して継承して民族芸術発展するための課題である。

データベース（DATEBASE）は電子キャビネットとも呼ばれている。この科学技術の発展は20世紀中期のことである。データの構造から組織し、データを保存と管理をするパソコンデバイス上の「倉庫」である。これは様々なデータの図書館であるだけでなく、文字（類似）による検索機能があり、いつでも上海人民出版社と迪志文化出版有限公司の共同出版の『四庫全書』や『四部叢刊』など用いることで、原版の文献記録を検索できるだけでなく、データで統計分析を行うことも可能である。何かを参考にしたり利用したり、研究したりするときに大変便利である。この点から始まり、本森・烏力格尔の保護に対して、情報化処理の視点から始まり、手書き原稿をデータ化し、分析と処理、最終的にデータを共有することは、日々失われて行く文献に歯止めをかけるために重要な手段であり、民族説唱芸術を保護し伝承して行く一つの出口である。

年配の説唱芸人が保存している説唱原稿は、その大部分がとても古いものである。例え

ば白乙拉胡尔奇の老満文の手書き原稿『薛仁貴征東』（本付録参照）はまさにこれに当てはまる。年配者の話によると、少なくとも三代以上伝わってきたものが現在自分の手中にあるそうである。現在見つかっている本森・烏力格尔中で、数百年伝わってきている手書き原稿は稀少で、民族説唱芸術を研究する見方から考えると、この種の写本の価値は十分説明可能である。こうした手書き原稿は長年民間のタンスの中のさらに箱の中に埋もれていたが、それでは芸術的価値を体现することが出来ないだけでなく、その自然に破損していった消失が民族芸術の研究にとっては巨大な損失であると言える。それゆえ現代化の科学技術が大いに発展した今日、本森・烏力格尔の手書き原稿に対してデジタル化処理が行われ、これは民族文化の財産を救うより有効な方法なのである。データベースを作る際に考える、直面するであろう基本的な問題は以下の数点である。

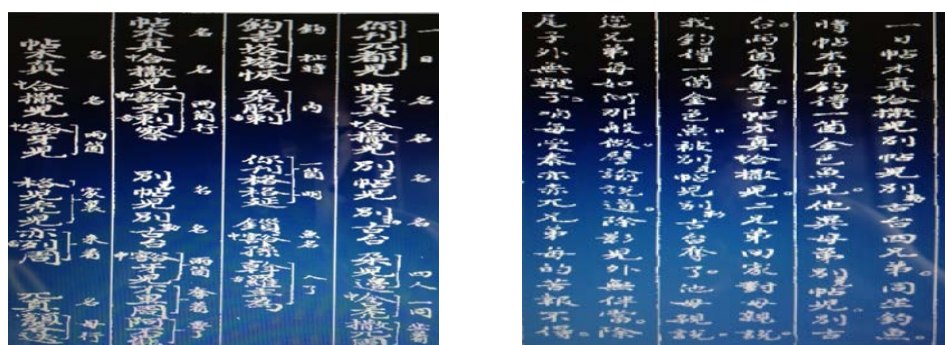
第一に、対応文字、語の選択から：説唱原稿は民族文字で書かれているので、漢語でデータベースを作る際、筆者は最大の問題が字語の選択であると考えた。正確に言うと字語の選択において何を標準とするかが大きな難点である。手書き原稿に登場する固有名詞やモンゴル語の人命、地名、そして事物の名称など異なる漢文文献では異なる文字記録になる（音による）。如何にこうした同音異体字を統一するか、あるいはどのような基準をもって同意異体字を統一するかは大きな問題である。

『元朝秘史』（別名『モンゴル秘史』）を例に見る。このモンゴル語での名称は MONGGOL-UN NIGOQA TOBQIYAN である。この名詞は、異なる漢文文献では、「忙中豁倫・紐察・脱察安」や「忙中豁倫・紐察・脱ト赤顔」などと書かれる現象が起こる。ここでこの二つは一つの民族語名詞の二種類の異なる漢語によって書かれている中に「中」と「ト」という小文字があるのに気付く。明朝火原潔と馬沙亦黒が編集した『華夷訳語』によると以下のように解釈できる。「字の傍らにある『中』は喉の奥の音であり、『合』と『忽』のような類いである」、「字の下にある『ト』と『必』は、音は同じだが、発音しない…」。

また、明太祖実録卷一四一記における「洪武十五年春正…元秘史を参考にし、その時を切り捨て、音は皆その音にした」は漢字の翻写胡語（モンゴル語）を用いて、火原潔と馬沙亦黒は『元朝秘史』の擬音書写を参考に、特徴的な借用語に近い漢字を蒙漢辞書『華夷訳語』を作った。それでは現在、もし仮に現在の胡尔奇の手中にある本森・烏力格尔の手書き原稿のデータ化処理に着手したら、『華夷訳語』という工具書はデータ分析の根拠となるのだろうか、これは次のデジタル化のプロセスにおけるまず第一に解決しなければならない問題である。

第二に、中国の大陸において繁体字と簡体字の使用時期の境は、1956年1月28日中華人民共和国国务院が審査、公布した「漢字簡化方案」である。これ以前に用いられていた

漢字は主に繁体字であった。繁体字は中国においてすでに 1000 年以上もの歴史があり、目にするものの出来る歴史古籍文献の多くは繁体字によって書かれている。明朝の朱元璋の時期、翰林訳員はモンゴル語の教育の必要性に基づき、漢字音によってモンゴル語原文を書き、註や漢訳を付け、抄訳を行い、題名を『元朝秘史』とした。



(上図は漢字音用いて書いたモンゴル語原文『元朝秘史』)

上図のように漢字音用いて書いたモンゴル語原文と訳文は全て繁体字で書かれている。例えば「ル-児、辺-邊、孫-孫、訥-訥、額-額、関-関」などである。説唱芸人の保存している民族文字の説唱原稿に対してデータ処理が行うとき、おそらく『元朝秘史』に出る繁体字が基準となり、処理が行われていくのだろう。なぜなら漢字の中で一音多字という状況はとても多いからであり、一つのモンゴル語音節あるいは単語の中で多くの同発音の漢字が現れるからで、このような状況において、どのような基準をもってふさわしい字語を選択していけばいいのだろうか。これは文字データ化処理を行う際に必ず解決、処理しなければならない規範的な問題である。別の角度から見ると、古籍文献中の簡繁体字の応用に関して、もし民族説唱文字の原稿が簡体字の用いる方法で処理がなされていったのなら、データを検索したり利用したりする時に、すでにデータ化処理がされている文献との間に不具合が起きないだろうか、これはとても注目している問題である。

第三に、データベース作成の必要な考慮。モンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱芸術は民族の文化遺産であり、また世界の文化財産の構成部分でもある。『モンゴル秘史』の文献を例に、データベース作成で直面する問題に対して略述と分析を行う。実際に、データ情報の処理の過程で、解決が求められ、多くの予測できない難題が出てくる可能性もある。その中で最も困難なことの一つは、民族言語の処理問題である。データベース作成の最大の目的は、世間の人に民族説唱芸術を享受できるようにすることである。本森・烏力格尔の活用しているのは民族言語文字で、モンゴル語や老満文そして満語をも含んでいる。こ

の特徴から見ると、多くの場合に非本民族の関係する人士の参与と研究を限定している。それに、本森・烏力格尔に対するデータ処理とデータベース作成の過程で、もし仮に上述の三種の言語文字の基礎が条件とならなかったら、直面する問題もまた無意識のものである。これは筆者が着手するのに更なる期待を寄せる課題でもある。

本節は本森・烏力格尔のデータベース作成に関する想定について、詳細な方法やステップを挙げることがまだ出来なくとも、如何にモンゴル族の説唱原稿にデータ情報処理を行うかを詳しく述べた。しかしながら本民族の俗文学研究の角度からスタートすると、筆者は、この話題の設けることによって、人々の新しい角度からの思考や探索が引き起こされ、また、この民族の通俗文学現象の今後の発展においてもたらされる新たな思考転換ができると期待している。これら我々が民族文学を保護し研究して奮い起こすことは意味のあることである。本節の論点について、筆者は、さらに多くの方々によって貴重な意見が次々と出され、さらに多くの研究成果があることを期待する。そのようにして最終的にはこの領域の専門古籍データ化がなされ、民族文化の情報資源が享受できるようになる。

終 論

東部モンゴル族の胡仁・烏力格尔説唱芸術はモンゴル族の文学の重要な構成要素である。モンゴル族の文字の制定は比較的遅く、パスパ文字など様々な文字¹⁷⁵に伝わり発展していき、最終的に13世紀初頭に回紇モンゴル文字は制定された。この種の民族文字の不安定な発展史の特徴は、同じくモンゴル族の発展した遊牧による生活方法と同様の歩みを進めている。これは本民族の発展史の記録が乏しい主要な原因の一つである。書面文学の発展と比較すると、民間の口伝文学の発展は常に主導的地位にあり、民族文学の発展の歴史に関する情報を獲得するための重要な窓口となっていた。

胡仁・烏力格尔の説唱は胡琴を道具に、烏力格尔を内容として、胡尔奇が表現する民間の説唱芸術である。この説唱芸術の発展史に関する文字記録の乏しさ、そして中国国内でこの分野の研究の始まりが比較的遅かったことにより、現在のこの民族説唱芸術の更なる研究を行うことは大いに意味のあることである。

¹⁷⁵モンゴル文字の発展してきた歴史から、最初の回紇式モンゴル文字から、パスパモンゴル文字、阿里嘎里モンゴル文字（アヨウシ・グシ・1586）、托忒モンゴル文字（ナダハイ・ジャムス・1645）、索永布モンゴル文字（ジャナバザル・1686）など種類があげられる。

本論文の論点を整理すると、先行研究の成果を利用して、まず「胡琴、烏力格尔、胡尔奇」という三要素に対して詳細な分析を行った、これは民族の伝統的な胡仁・烏力格尔説唱芸術の発展の根本的な所在をしっかりと把握するためである。本論文の第一章節で、まとめたこと以外に、民族の歴史文献の記載と本民族の英雄叙事詩、好来宝、祝贊辞など固有な説唱形式に関することがあるが、民間説唱形式の相互関係を論証した。そしてさらに、胡仁・烏力格尔は民族の英雄叙事詩説唱の特徴を継承した後に出現した民族説唱芸術の形式であることも明らかにした。これの発生は現在の多くの学者は清朝中期（18－19 世紀）だとする見方はよりも遥かに早い時期であったことを実際に分析して、後の章節の論述に下地として持ち出した。

モンゴル族の発生地について『モンゴル秘史』の冒頭で以下のような記載がある。

蒙古人の祖先是承受天命而生的孛儿帖赤那（以苍狼為图腾的部族）和豁埃馬蘭勒（以白鹿為图腾的部族）一同過騰汲思海（貝加爾湖）来至斡難河源頭（古称黑水、為黑龍江上游之一）的布尔罕山前往下……。

「モンゴル人の祖先はここから、部落の拡大により、この民族の勢力範囲は次第に現在の中国東北地域まで展開していった。モンゴル族は最初部落が分散していたが、後に統一したモンゴル国を建国し、ひいては元朝の全期間まで、モンゴル族統治の中心勢力は常に現在の中国北方草原であったということが出来る。この地域は歴史上、モンゴル族による政治統治の大本営で、この地域の統治は比較的早期であったことから、他の地域と比べて、東北地域の社会は相対的に安定し、人民の暮らしも平和的であった。この発展の特徴は、東部モンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱芸術の形成にとって、歴史的条件をもたらした。モンゴル人が最も集まる地域は胡尔奇が最も集まる地域でもあり、この点については第二章第二節の分析から証明できる。これ以外にも述べておかなければならないのは、異民族の融合は、モンゴル族の胡仁・烏力格尔説唱芸術の発展のために、積極的作用をもたらしたということである。このことについて分析を行うと、地理的要因から東部モンゴル族地域は「関内」の漢族人との接触が最も早く、また、最も頻繁に行われた地域であった。清朝の「満盟和親」と「移民政策」に加え、自然的要因による人口流動などにより、モンゴル族、漢族、満族の交流と行き来が行われ、この過程で異民族の文化習俗が流入し、影響を及ぼしたのも必然的なことである。例を挙げると本森・烏力格尔の説唱芸術の発展することも、この影響から抜けてはならぬ要素となったことが明らかである。

中国は多民族国家で、説唱方式も多種多様である。それゆえ、民族の説唱芸術を研究する際、周辺民族の説唱形式を無視して論ずることは出来ないのである。周知のように、モ

ンゴル族とチベット族は比較的早い時期に接触した二つの民族である。チベット族はモンゴル族と同様に民族の説唱があり、しかも共通した説唱史詩『格薩尔伝』を有していた。このことは長い期間学者たちが熱心に議論を交わす話題となった。民族の説唱を論じるとき、漢民族の説唱芸術を避けては通れない。漢民族の説唱芸術はその種類が多く、例えば「変文、平話、諸宮調、快書、彈詞、宝卷、大鼓、道情、子弟書」などがあり、全ての異なる歴史時期、異なる地域に異なる説唱形式が存在していると言える。こうした説唱形式の発展と相互関係について多くの学者が詳細な研究を行っている。その中の一点、黄征と張涌泉は『敦煌変文校注』の中で

変文の発見以前、我々は[平話]がどのようにして突然宋時代に現れたのか、
また諸宮調の由来はなんであるのか、宝卷、彈詞および鼓詞などはいった
い近代のものであるのか、それとも古くからあったものであるのかなどを
まったく知らなかった¹⁷⁶。

と上述のように、異なる時期の説唱形式間の関係を論じた。それゆえ、唐代の「変文」の説唱について徐調孚を含めた多くの専門家は、「講唱文学の元祖」だと考えている¹⁷⁷。もちろんのこと、唐代の「変文」の説唱と現代モンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱とは直接的には関係がない。本論文の中では「変文」を長篇にして論じたことは、あくまで「宝卷」はモンゴル族の胡仁・烏力格尔説唱における重要な内容形式で、とりわけ「宝卷」の説唱は「変文」説唱の直接的な結果であるのがその原因である。それゆえ、モンゴル族と説唱芸術の発展史から見ると、「変文」及び「宝卷」に関するものとの相互比較分析は必要不可欠である。この「三種説唱一体」という角度から研究を進めると、中国国内で、一度大胆な試みがなされたと言える。それゆえ、仮に「変文」と「宝卷」に関する論述が少なかったら、モンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱芸術の研究も全面的ではなく、不完全なものになる。そこで筆者は、変文に関連する論述は無くてはならない本論文の一つの中心論点であると考えた。

まさしく拉施特丁が『史集』の中で述べたのと同じように、モンゴル族は古来よりずっと「口伝心授」の民族であった。胡仁烏力格尔説唱もまたこのようである。この「人」を以て媒介とする「口伝」方式は、長い歴史の中で民族文化の伝承の重要な方式となったが、「物」を媒介とする「文字伝承」と比べた時に、弊害も生ずることとなる。例を挙げると、

¹⁷⁶ 黄征/張涌泉：『敦煌変文校注』5頁、中華書局出版、1997年

¹⁷⁷ 徐調孚：「説唱文学の元祖—『八相変』及其它」『中学生』、第189期、1947年

胡仁烏力格尔の説唱芸術の伝承は「不可抗力的要素」あるいは「ヒューマンファクト」、「説唱流派」の発生など様々な原因が起こり得る。そしてこれらは説唱芸術を伝承する過程で「消失」や「方向転換」、「変形」といった現象を引き起こすのである。これと比較し、書面の文字を用いて記録を行っていく歴史記録は、当時の真実の状況をより正確に反映することができる。それゆえ筆者は、本論文で論述する過程で、実在する胡尔奇にインタビュー調査を実施し、これらと「本文中の胡尔奇」（『蒙古胡尔奇三百人』）とで比較と総合的な分析を行った。同時に、胡尔奇が今日保存している希少な本森烏力格尔の原稿についても収集を行い、本森烏力格尔の原稿『薛仁貴征東』の分析を通して、胡尔奇が本森烏力格尔の説唱を使用するのは遅くとも17世紀初頭だという事実を一步進んで論証した。文献記載と説唱原稿への具体的な分析をまとめると、現在多くの胡尔奇が説唱するのは漢民族の歴史人文を題材とする本森烏力格尔であり、それはすなわち「宝巻」であるという事実が明らかとなった。したがってさらに深く論証すると、胡仁烏力格尔の研究は、中国漢民族の伝統的な説唱と引き離して論ずることは不可能であるということだ。そして確実なのは、モンゴル族の胡仁烏力格尔説唱芸術は今日まで発展し、漢民族の伝統説唱形式は推進的、発展的作用を引き起こしたということは疑う余地がないということである。

モンゴル族の胡仁・烏力格尔説唱芸術は、単純な「故事を講じる」という意味の範疇を超越している。この種の説唱芸術は「故事を講じる」ことを通して、民族の伝統的な歴史文化を伝承する一つの重要な手段である。胡仁・烏力格尔説唱芸術は、この民族の風俗や習俗、尊敬、禁忌を我々人間に理解させる、歴史人文の総合芸術である。しかしながら今日、「一步も外に出なくとも万事あらゆることを知れる」という現代化の社会発展のもと、昔のように遠方から胡尔奇の説唱を聞きにくる人はすでにいなくなってしまった。電子通信、インターネット、メディアなどの現代的なものがあらゆるものに深く入り込んでしまった今日、東部モンゴル族の胡仁・烏力格尔の説唱芸術はその名に恥じない「流浪」の運命へと歩みを進めたのである。

このような現状のもと、民族の伝統芸術を救うことは「一刻の猶予も許さない」議題と変化していった。如何に民族の伝統的な芸術と現代化の発展とを組合せた上で、個人、学者及び地方組織の頑張りと努力が最も有効になる。例えば、電話メディア-テレビ、パソコンで胡尔奇の説唱を放送することなどである。さらには、携帯電話が一人に一台の今日、専門的な人士が胡仁・烏力格尔の携帯用のAPP（application. アプリケーション）を作ることは民族の説唱芸術を保護し伝承するための新たな試みである。同時に、胡尔奇の説唱に対して似たように広めるだけではなく、さらに尽力し、胡尔奇が保存している胡仁・烏力格尔の写本に対して専門的なデータ処理を行い、統一したデータベースを作成することによって、さらに多くの人々が胡仁・烏力格尔の重要性を理解し、情報の共感が得られるの

であろう。またこれは、民族の説唱芸術を保護し伝承する重要な方式になるはずである。

本論文は何年にも渡る調査と蓄積を経て、また国内外の関連する学者たちの研究成果を参考にし、モンゴル民族の胡仁烏力格尔説唱芸術の民族発展史、伝統的習俗、生活方式、民族融合、宗教信仰など様々な角度からさらに進んだ整理や分析、論証を行ったものである。それにより、この民族の説唱形式の発展史がより一層明らかとなった。このことを基礎に、胡仁烏力格尔説唱芸術の発展に対して将来的な探究及び展望として、研究の過程で出来なかったと感じたことは、音楽理論や知識が欠けていたということである。この点から、詳細な比較分析を行えなかったが、将来多くの研究者がより進んだ論著を書き表すことを信じると共に期待したい。

参考文献

一. 漢文文献

向達 訳：『斯坦因西域考古記』	中華書局	1936 年
孟元老 等著：『東京夢華錄』（外四種）	上海古典文学出版社	1956 年
王重民 等編：『敦煌變文集』（上/下）	人民文学出版社	1957 年
孔另境輯録：『中国小説史料』	古典文学出版社	1957 年
向 達 著：『唐代長安与西域文明』	三連書店出版	1957 年
中国史学会済南分会編：『山東近代史資料』（上/下）	山東人民出版社	1958 年
翁独健 著/朱風、賈敬顔 訳：『漢訳蒙古黄金史綱』	内蒙古人民出版社	1958 年
錢南揚 校注：『永樂大典戲文三種校注』	中華書局	1979 年
高文徳/蔡志純 編著：『蒙古世系』	中国社会科学出版社	1979 年
薩囊徹辰 著：『新訳校注「蒙古源流」』	内蒙古人民出版社	1980 年
吳自牧 著：『夢梁録』	文海出版社	1981 年
邢亦尘編：『清季蒙古実録』（上/中/下）	内蒙古社会科学院	1981 年
陳正詳 著：『中国文化地理』	三連書店香港分店	1981 年
敦煌文物研究所（整理）：『敦煌莫高窟内容総録』	文物出版社	1982 年
韓儒林 著：『穹廬集』	上海人民出版社	1982 年
商務印書館 編：『敦煌遺書総目索引』	中華書局出版	1983 年
金巴道尔吉 著/劉金鎖 校注：『水晶鑑』	民族出版社	1984 年
魏源 著：『聖武紀』	中華書局	1984 年
耿昇・何高濟訳：『柏朗嘉賓蒙古行記／魯布魯克東行記』	中華書局	1985 年
席力図顧実苧吉 編著：『故事選』	民族出版社	1986 年
参布拉諾日布 編：『蒙古胡尔奇三百人』	内部資料	1989 年
仁欽道尔吉/郎桜 編：『叙述文学與薩滿文化』	内蒙古大学出版社	1990 年
拉施特 編著/余大鈞、周建齋 訳：『史集』	商務印書館出版	1992 年
符國棟 主編：『聽古人説書 — 宋明話本』	中国三環出版社	1992 年
王国維 校注：『長春真人西遊記』	内モンゴル文化出版社	1993 年
石泰安著/耿昇：訳『格薩尔史詩和説唱芸人の研究』	西藏人民出版社	1993 年
葛劍雄/曹樹基/吳松弟 著：『簡明中国移民史』	福建人民出版社	1993 年
郝蘇民 著：『蒙古口承語言民俗』	青海人民出版社	1994 年
楊恩洪 著：『民間詩神—格薩尔芸人研究』	中国蔵学出版社	1995 年

葛劍雄主編：『中国移民史』	福建人民出版社	1997 年
陶宗儀 撰：『南村輟耕錄』	中華書局	1997 年
吳同瑞 王文宝 段宝林 編：『中国俗文学概論』	北京大学出版社	1997 年
黄征・張湧泉 著：『敦煌變文校注』	中華書局出版	1997 年
妙丹法師 撰：『蒙藏仏教史』	江蘇広陵古籍刻印社	1997 年
色 因 著：『蒙古遊牧社会的變遷』	内モンゴル人民出版社	1998 年
鄭振鐸 著：『中国俗文学史』	商務印書館	1998 年
項陽 著：『中国弓弦音楽』	国際文化出版会社	1999 年
賀喜格陶克陶 著：『蒙古古典文学研究新論』	内モンゴル人民出版社	1999 年
烏蘭杰 著：『蒙古族音楽史』	内モンゴル人民出版社	1999 年
荣蘇赫 主編：『蒙古族文学史』(1/2/3/4)	内蒙古人民出版社	2000 年
烏力吉巴雅爾著：『蒙藏關係大系』(宗教卷)	西藏人民出版社	2000 年
道森 著/呂浦 訳/周良霄 注：『出使蒙古記』	中国社会科学出版社	2000 年
陸永峰 著：『敦煌變文研究』	巴蜀書社出版	2000 年
李青松 著：『胡尔沁説書』	遼寧民族出版社	2000 年
車錫倫 編著：『中国宝卷宝總目』	北京燕山出版社	2000 年
仁欽道尔吉 著：『蒙古英雄叙事詩源流』	内モンゴル大学出版社	2001 年
馮承鈞 訳：『多桑蒙古史』	上海書店出版社	2001 年
李小荣 著：『変文講唱与華梵宗教芸術』	上海三連書店	2002 年
殷偉 著：『中国琴史演義』	雲南人民出版社	2002 年
馬建華 著：『莆仙劇与宋元南劇、明清伝奇』	中国戏剧出版社	2004 年
唐吉思 著：『蔵伝仏教与蒙古族文化』	遼寧民族出版社	2007 年
E. M. 梅列金斯基著：『英雄史詩の起源』	商務図書館	2007 年
劉德增 著：『闖関東—2500 萬山東移民の歴史伝説』	山東人民出版社	2008 年
黄中祥 著：『伝承方式與演唱伝統』	民族出版社	2009 年
李 慶 著：『日本漢学史』	上海人民出版社	2010 年
仁欽道尔吉 編著：『薩滿詩歌與芸人伝』	民族出版社	2010 年
胡士瑩 著：『話本小説概論』	商務印書館	2011 年
梅維恒 著/楊繼東、陳引弛 訳：『唐代変文』	中西書局	2011 年
標點者：朱太忙・校閱者：胡協寅『薛仁貴征東』	大連図書供応社出版 (不詳)	
繡像倣宋完整本：『薛仁貴征東』(香港) 祥記書局	(不詳)	
哲明芸術集成執務室『烏力格尔曲調 300 首』	文学芸術研究所編(内部交流) (成書年不詳)	

二. モンゴル語文献(一)

巴雅尔 編著：『蒙古秘史』	内モンゴル人民出版社	1980 年
額尔登泰/烏雲達賚 校勘：『蒙古秘史』	内モンゴル人民出版社	1980 年
薩岡切辰 著：『蒙古源流』	内モンゴル人民出版社	1980 年
羅卜桑惹丹 著：『蒙古風俗鑒』	内モンゴル人民出版社	1981 年
留金鎖 整理注釈：『十善福白史冊』	内モンゴル人民出版社	1981 年
策・達木丁蘇榮/達・呈都著：『蒙古文学概要』	内モンゴル人民出版社年	1982 年
金巴道尔吉 著：『水晶鑒』	内モンゴル民族出版社	1984 年
賀喜格陶克陶胡 著：『蒙古族古典詩歌選注』	内モンゴル児童出版社	1985 年
羅布僧丹津 著/色道尔吉 訳：『蒙古黄金史』	モンゴル学出版社	1993 年
戈拉登 著：『宝貝念珠』	内モンゴル人民出版社者	1997 年
朝克図 著：『胡仁・烏力格尔研究』	北京民族出版社	2002 年
布仁巴雅尔 主編：『科尔沁民歌（上/下）』	内モンゴル少児出版社	2005 年
包金岡著：『説書芸人与胡仁・烏力格尔好来宝叙事民歌』	内モンゴル人民出版社	2006 年
冬青 編：『胡尔其摇篮—扎魯特』	内モンゴル少児出版社	2010 年

モンゴル語文献（二）

ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠤᠰᠤᠨ ᠤᠯᠤᠰᠤᠨ ᠤᠯᠤᠰᠤᠨ ᠤᠯᠤᠰᠤᠨ	ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠤᠰᠤᠨ ᠤᠯᠤᠰᠤᠨ ᠤᠯᠤᠰᠤᠨ ᠤᠯᠤᠰᠤᠨ	1982 年
ᠤᠯᠤᠰᠤᠨ ᠤᠯᠤᠰᠤᠨ ᠤᠯᠤᠰᠤᠨ ᠤᠯᠤᠰᠤᠨ	ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠤᠰᠤᠨ ᠤᠯᠤᠰᠤᠨ ᠤᠯᠤᠰᠤᠨ ᠤᠯᠤᠰᠤᠨ	1997 年
ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠤᠰᠤᠨ ᠤᠯᠤᠰᠤᠨ ᠤᠯᠤᠰᠤᠨ ᠤᠯᠤᠰᠤᠨ	ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠤᠰᠤᠨ ᠤᠯᠤᠰᠤᠨ ᠤᠯᠤᠰᠤᠨ ᠤᠯᠤᠰᠤᠨ	1990 年
ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠤᠰᠤᠨ ᠤᠯᠤᠰᠤᠨ ᠤᠯᠤᠰᠤᠨ ᠤᠯᠤᠰᠤᠨ	ᠠᠨᠠᠭᠤᠯᠤᠰᠤᠨ ᠤᠯᠤᠰᠤᠨ ᠤᠯᠤᠰᠤᠨ ᠤᠯᠤᠰᠤᠨ	1988 年

三. 日本語文献

田中萃一郎 訳補：『ドーソンモンゴル史』	富山房発行	1909 年
中島 竦 著：『モンゴル通志』	東京民友社	1916 年
ボリス・ウラヂミルツォフ 著：『モンゴル社会制度史』	日本国際協会発行	1937 年
米内山庸夫 著：『モンゴル風土記』	改造社	1938 年
財団法人善隣教会調査部 編：『モンゴル大観』	改造社発行	1938 年
佐藤 長 著：『古代チベット史研究』（上/下）	東洋史研究会	1958 年
岩本裕 著：『大乘仏教』	株式会社談交社	1969 年

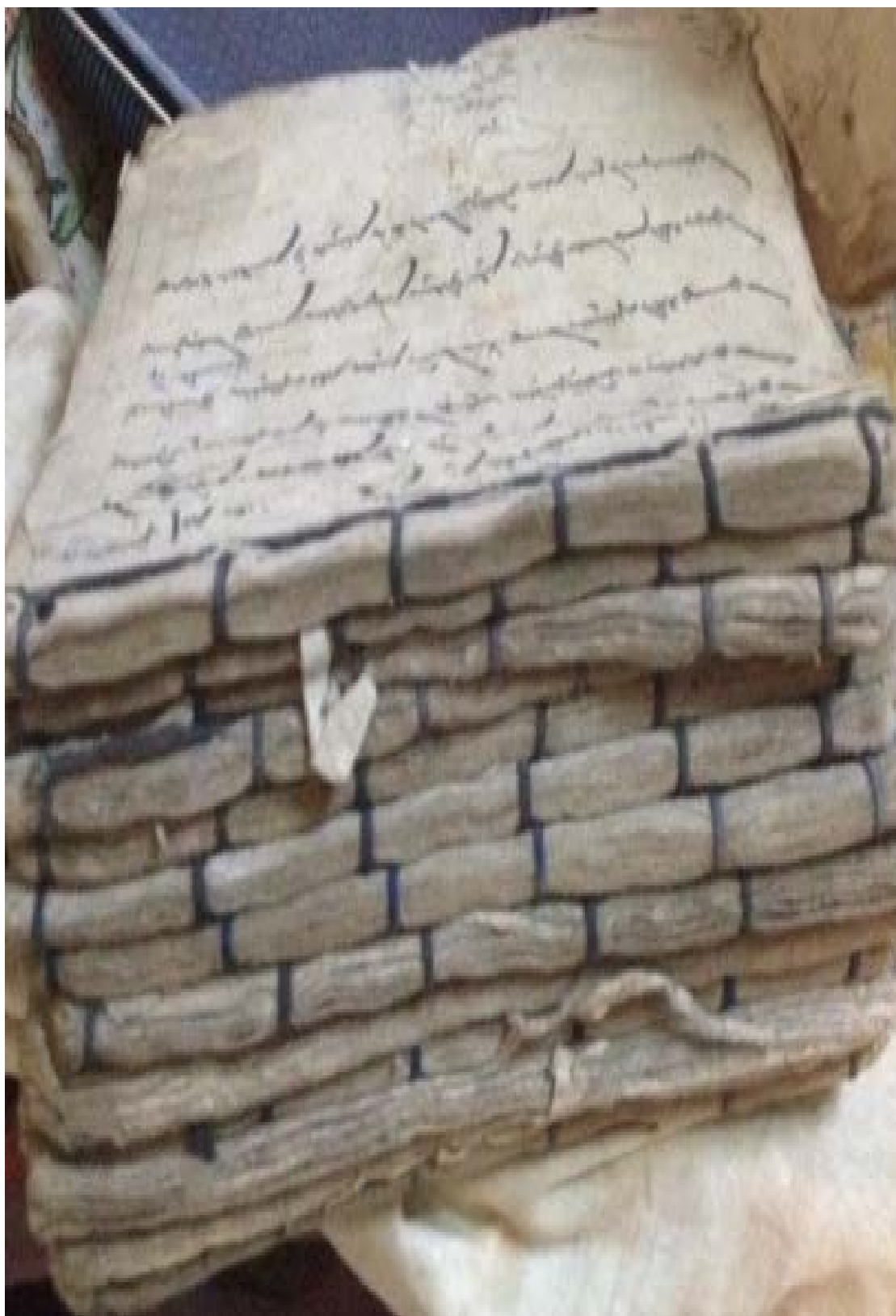
石井米雄 編著：『小乗仏教』	株式会社談交社	1969 年
円仁著：『入唐求法巡礼行記』	平凡社	1970 年
桐生清次 著：『つぎの世は虫になっても』	株式会社柏樹社	1981 年
入矢義高/梅原郁 訳・注：『東京夢華録—宋代の都市と生活』	岩波書店	1983 年
佐久間 惇一 著：『瞽女の民俗』	岩崎美術社	1983 年
五十嵐 富夫：『瞽女—「旅芸人の記録」』	共信社印刷所	1987 年
金岡 昭光 著：『敦煌の文学文献』	大東出版社	1990 年
E・O・ライシャワー著 田村完誓 訳：『円仁唐代中国への旅』	講談社	1999 年
藤井麻湖著：『伝承の喪失と構造分析の行方』	日本エディタースクール出版部	2001 年
川田順造 著：『無文字社会の歴史』	岩波書店	2001 年
藤井麻湖 著：『モンゴル英雄叙事詩の構造研究』	株式会社 風響社	2003 年
佐々木閑 編著：『大乘仏教概論』	株式会社岩波書店	2004 年
辻 リン 著：『宝巻と女性文化』	早稲田大学博士論文	2006 年
ジェラルド・グローマー著：『瞽女と瞽女唄の研究』	名古屋大学出版社	2007 年
鳥居きみ子 著：『土俗学上より観たる蒙古』	東京六文館版	2010 年

四. 参考期刊雑誌

李福清著/陳宏法訳：『「本子・烏力格尔」演唱者生平研究』	『亜州研究専刊』	1980 年
那向芹：「日本の敦煌学研究概況」	『中国史研究動態』	1981 年
耿 昇：「法蘭西の敦煌学研究動態」	『中国史研究動態』	1981 年
丁明夷：「克孜尔第 110 窟的仏伝壁画」	『敦煌研究』	1983 年
参布拉諾日布/張 虹：「胡仁・烏力格尔概観」	『民族民間芸術探微』	1986 年
簫 啓慶：「論元代蒙古人之漢化」	『国立台湾大学歴史学系学報』	1992 年
福宝彬：「胡仁・烏力格尔音楽浅析」	『民族民間芸術探微』	1993 年
白曉青：「黒竜江地区蒙古族伝統民間説唱音楽[胡仁・烏力格尔]の芸術特徴」	『民族文学研究』	1996 年
白翠英：「蒙古族“本森・烏力格尔”探源」	『内モンゴル民族師範学院学報』	1998 年
王 卯根：「“瞽史”的連及用法」	『古籍整理研究学刊』	2000 年
何紅艷：『科尔沁蒙古族説唱文学研究』	中央民族大学博士学位論文	2000 年
博特勒図：「胡仁・烏力格尔音楽的伝承与伝播」	『内モンゴル師範大学学報』	2001 年

資料篇

一、白乙拉胡尔奇が保存しているモンゴル写本『薛仁貴征東』(第三冊)



Handwritten text in a cursive script, likely a manuscript. The text is written on a single page with a vertical line of text on the left margin. The main body of text is arranged in several lines, with some words written in a larger, more decorative script. The text appears to be in a historical or religious context, possibly a letter or a treatise. The handwriting is fluid and characteristic of the period.

Handwritten text in Arabic script, likely a manuscript page. The text is written in a cursive style and appears to be a religious or philosophical treatise. The page is numbered '1' in the top right corner. The text is written in a dark ink on aged, slightly discolored paper. The script is dense and fills most of the page, with some lines showing signs of wear or fading. The text is written in a cursive style, characteristic of the Maghrebi or Andalusī script. The page is numbered '1' in the top right corner. The text is written in a dark ink on aged, slightly discolored paper. The script is dense and fills most of the page, with some lines showing signs of wear or fading. The text is written in a cursive style, characteristic of the Maghrebi or Andalusī script.

Handwritten text in a cursive script, likely a manuscript. The text is written on aged, yellowed paper and is arranged in a single column. The script is dense and flowing, characteristic of historical cursive handwriting. The text appears to be a continuous passage, possibly a letter or a section of a larger work. The ink is dark, and the paper shows signs of wear and discoloration.

Handwritten text in a cursive script, likely Persian or Arabic, written on aged paper. The text is arranged in several lines, with some lines starting with a large initial letter. The script is dense and flowing, characteristic of historical manuscripts. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration.

Handwritten text in a cursive script, likely Persian or Arabic, written on aged paper. The text is arranged in approximately 15 horizontal lines. The script is dense and flowing, characteristic of historical manuscripts. The paper shows signs of wear, including discoloration and some staining, particularly along the right edge.

Handwritten text in Arabic script, likely a manuscript page. The text is written in a cursive style and appears to be a continuous passage. The page is numbered 146 at the bottom.

Handwritten text in a cursive script, likely a manuscript. The text is written on aged, yellowed paper and is organized into several lines. The script is dense and flowing, characteristic of historical cursive handwriting. The text appears to be a continuous passage, possibly a letter or a section of a larger work. The ink is dark, and the paper shows signs of wear and discoloration.

Handwritten text in a cursive script, likely a historical document or manuscript. The text is written on aged, yellowed paper and is organized into several vertical columns. A pink finger is visible on the left side, holding the page open.

Handwritten text in a cursive script, likely a historical document or manuscript. The text is written on aged, yellowed paper and is organized into several lines. The script is dense and characteristic of early modern European handwriting. The text is written in a cursive script, likely a historical document or manuscript. The text is written on aged, yellowed paper and is organized into several lines. The script is dense and characteristic of early modern European handwriting. The text is written in a cursive script, likely a historical document or manuscript. The text is written on aged, yellowed paper and is organized into several lines. The script is dense and characteristic of early modern European handwriting.

Handwritten text in a cursive script, likely a historical document or manuscript. The text is written on aged, slightly stained paper and is oriented vertically, reading from right to left. The script is dense and fluid, characteristic of traditional East Asian calligraphy. The document appears to be a page from a larger volume, with the right edge showing the binding or the edge of the next page.

Handwritten text in a cursive script, likely a manuscript. The text is written on aged, yellowed paper and is arranged in approximately 15 horizontal lines. The script is dense and flowing, characteristic of early modern European cursive. The ink is dark, and the paper shows signs of wear and discoloration.

Handwritten text in a cursive script, likely a historical document or manuscript. The text is written on aged, slightly discolored paper. The script is dense and flowing, characteristic of early modern European handwriting. The text is arranged in several lines, with some lines being more prominent than others. The overall appearance is that of a well-preserved but aged historical document.

Handwritten text in a cursive script, likely a historical document or manuscript. The text is written on aged, yellowed paper and is arranged in approximately 15 horizontal lines. The script is dense and flowing, characteristic of early modern European cursive. A prominent red ink mark, possibly a signature or a decorative flourish, is visible in the lower right quadrant of the page.

Handwritten text in a cursive script, likely a historical document or manuscript. The text is written on aged, yellowed paper and is arranged in several lines, with some characters appearing to be in a different script or dialect than the main body of text. The handwriting is dense and flowing, characteristic of historical cursive.

Handwritten text in a cursive script, likely a historical document or manuscript. The text is written on aged, yellowed paper and is arranged in approximately 15 horizontal lines. The script is dense and flowing, characteristic of early modern European cursive. The document appears to be a page from a larger work, with some text visible on the left edge of the page.

Handwritten text in a cursive script, likely Persian or Arabic, written on aged paper. The text is arranged in approximately 15 horizontal lines. A small blue mark or stamp is visible in the upper left corner of the page.

Handwritten text in a cursive script, likely a manuscript. The text is written on a single page, showing signs of age and wear. The script is dense and fills most of the page, with some lines starting with a large initial letter. The text is written in a dark ink on a light-colored, possibly parchment or aged paper, background.

Handwritten text in a cursive script, likely a manuscript. The text is written on a single page and appears to be a continuous passage. The script is dense and flowing, characteristic of historical cursive handwriting. The page is numbered '1' in the top right corner.

۱۰۰
 ۱۰۱
 ۱۰۲
 ۱۰۳
 ۱۰۴
 ۱۰۵
 ۱۰۶
 ۱۰۷
 ۱۰۸
 ۱۰۹
 ۱۱۰
 ۱۱۱
 ۱۱۲
 ۱۱۳
 ۱۱۴
 ۱۱۵
 ۱۱۶
 ۱۱۷
 ۱۱۸
 ۱۱۹
 ۱۲۰
 ۱۲۱
 ۱۲۲
 ۱۲۳
 ۱۲۴
 ۱۲۵
 ۱۲۶
 ۱۲۷
 ۱۲۸
 ۱۲۹
 ۱۳۰
 ۱۳۱
 ۱۳۲
 ۱۳۳
 ۱۳۴
 ۱۳۵
 ۱۳۶
 ۱۳۷
 ۱۳۸
 ۱۳۹
 ۱۴۰
 ۱۴۱
 ۱۴۲
 ۱۴۳
 ۱۴۴
 ۱۴۵
 ۱۴۶
 ۱۴۷
 ۱۴۸
 ۱۴۹
 ۱۵۰
 ۱۵۱
 ۱۵۲
 ۱۵۳
 ۱۵۴
 ۱۵۵
 ۱۵۶
 ۱۵۷
 ۱۵۸
 ۱۵۹
 ۱۶۰
 ۱۶۱
 ۱۶۲
 ۱۶۳
 ۱۶۴
 ۱۶۵
 ۱۶۶
 ۱۶۷
 ۱۶۸
 ۱۶۹
 ۱۷۰
 ۱۷۱
 ۱۷۲
 ۱۷۳
 ۱۷۴
 ۱۷۵
 ۱۷۶
 ۱۷۷
 ۱۷۸
 ۱۷۹
 ۱۸۰
 ۱۸۱
 ۱۸۲
 ۱۸۳
 ۱۸۴
 ۱۸۵
 ۱۸۶
 ۱۸۷
 ۱۸۸
 ۱۸۹
 ۱۹۰
 ۱۹۱
 ۱۹۲
 ۱۹۳
 ۱۹۴
 ۱۹۵
 ۱۹۶
 ۱۹۷
 ۱۹۸
 ۱۹۹
 ۲۰۰
 ۲۰۱
 ۲۰۲
 ۲۰۳
 ۲۰۴
 ۲۰۵
 ۲۰۶
 ۲۰۷
 ۲۰۸
 ۲۰۹
 ۲۱۰
 ۲۱۱
 ۲۱۲
 ۲۱۳
 ۲۱۴
 ۲۱۵
 ۲۱۶
 ۲۱۷
 ۲۱۸
 ۲۱۹
 ۲۲۰
 ۲۲۱
 ۲۲۲
 ۲۲۳
 ۲۲۴
 ۲۲۵
 ۲۲۶
 ۲۲۷
 ۲۲۸
 ۲۲۹
 ۲۳۰
 ۲۳۱
 ۲۳۲
 ۲۳۳
 ۲۳۴
 ۲۳۵
 ۲۳۶
 ۲۳۷
 ۲۳۸
 ۲۳۹
 ۲۴۰
 ۲۴۱
 ۲۴۲
 ۲۴۳
 ۲۴۴
 ۲۴۵
 ۲۴۶
 ۲۴۷
 ۲۴۸
 ۲۴۹
 ۲۵۰
 ۲۵۱
 ۲۵۲
 ۲۵۳
 ۲۵۴
 ۲۵۵
 ۲۵۶
 ۲۵۷
 ۲۵۸
 ۲۵۹
 ۲۶۰
 ۲۶۱
 ۲۶۲
 ۲۶۳
 ۲۶۴
 ۲۶۵
 ۲۶۶
 ۲۶۷
 ۲۶۸
 ۲۶۹
 ۲۷۰
 ۲۷۱
 ۲۷۲
 ۲۷۳
 ۲۷۴
 ۲۷۵
 ۲۷۶
 ۲۷۷
 ۲۷۸
 ۲۷۹
 ۲۸۰
 ۲۸۱
 ۲۸۲
 ۲۸۳
 ۲۸۴
 ۲۸۵
 ۲۸۶
 ۲۸۷
 ۲۸۸
 ۲۸۹
 ۲۹۰
 ۲۹۱
 ۲۹۲
 ۲۹۳
 ۲۹۴
 ۲۹۵
 ۲۹۶
 ۲۹۷
 ۲۹۸
 ۲۹۹
 ۳۰۰
 ۳۰۱
 ۳۰۲
 ۳۰۳
 ۳۰۴
 ۳۰۵
 ۳۰۶
 ۳۰۷
 ۳۰۸
 ۳۰۹
 ۳۱۰
 ۳۱۱
 ۳۱۲
 ۳۱۳
 ۳۱۴
 ۳۱۵
 ۳۱۶
 ۳۱۷
 ۳۱۸
 ۳۱۹
 ۳۲۰
 ۳۲۱
 ۳۲۲
 ۳۲۳
 ۳۲۴
 ۳۲۵
 ۳۲۶
 ۳۲۷
 ۳۲۸
 ۳۲۹
 ۳۳۰
 ۳۳۱
 ۳۳۲
 ۳۳۳
 ۳۳۴
 ۳۳۵
 ۳۳۶
 ۳۳۷
 ۳۳۸
 ۳۳۹
 ۳۴۰
 ۳۴۱
 ۳۴۲
 ۳۴۳
 ۳۴۴
 ۳۴۵
 ۳۴۶
 ۳۴۷
 ۳۴۸
 ۳۴۹
 ۳۵۰
 ۳۵۱
 ۳۵۲
 ۳۵۳
 ۳۵۴
 ۳۵۵
 ۳۵۶
 ۳۵۷
 ۳۵۸
 ۳۵۹
 ۳۶۰
 ۳۶۱
 ۳۶۲
 ۳۶۳
 ۳۶۴
 ۳۶۵
 ۳۶۶
 ۳۶۷
 ۳۶۸
 ۳۶۹
 ۳۷۰
 ۳۷۱
 ۳۷۲
 ۳۷۳
 ۳۷۴
 ۳۷۵
 ۳۷۶
 ۳۷۷
 ۳۷۸
 ۳۷۹
 ۳۸۰
 ۳۸۱
 ۳۸۲
 ۳۸۳
 ۳۸۴
 ۳۸۵
 ۳۸۶
 ۳۸۷
 ۳۸۸
 ۳۸۹
 ۳۹۰
 ۳۹۱
 ۳۹۲
 ۳۹۳
 ۳۹۴
 ۳۹۵
 ۳۹۶
 ۳۹۷
 ۳۹۸
 ۳۹۹
 ۴۰۰
 ۴۰۱
 ۴۰۲
 ۴۰۳
 ۴۰۴
 ۴۰۵
 ۴۰۶
 ۴۰۷
 ۴۰۸
 ۴۰۹
 ۴۱۰
 ۴۱۱
 ۴۱۲
 ۴۱۳
 ۴۱۴
 ۴۱۵
 ۴۱۶
 ۴۱۷
 ۴۱۸
 ۴۱۹
 ۴۲۰
 ۴۲۱
 ۴۲۲
 ۴۲۳
 ۴۲۴
 ۴۲۵
 ۴۲۶
 ۴۲۷
 ۴۲۸
 ۴۲۹
 ۴۳۰
 ۴۳۱
 ۴۳۲
 ۴۳۳
 ۴۳۴
 ۴۳۵
 ۴۳۶
 ۴۳۷
 ۴۳۸
 ۴۳۹
 ۴۴۰
 ۴۴۱
 ۴۴۲
 ۴۴۳
 ۴۴۴
 ۴۴۵
 ۴۴۶
 ۴۴۷
 ۴۴۸
 ۴۴۹
 ۴۵۰
 ۴۵۱
 ۴۵۲
 ۴۵۳
 ۴۵۴
 ۴۵۵
 ۴۵۶
 ۴۵۷
 ۴۵۸
 ۴۵۹
 ۴۶۰
 ۴۶۱
 ۴۶۲
 ۴۶۳
 ۴۶۴
 ۴۶۵
 ۴۶۶
 ۴۶۷
 ۴۶۸
 ۴۶۹
 ۴۷۰
 ۴۷۱

Handwritten text in Tamil script, likely a religious or philosophical manuscript. The text is written in a cursive style on aged paper. The visible portion includes several lines of text, with some characters appearing to be in a different script or dialect, possibly indicating a specific regional or historical context. The text is dense and fills most of the page.

Handwritten text in Arabic script, likely a manuscript page. The text is written in a cursive style and appears to be a religious or philosophical treatise. The page is numbered 161 at the bottom center.

[illegible]

Handwritten text in a cursive script, likely Persian or Arabic, written on aged paper. The text is arranged in approximately 15 horizontal lines. The script is dense and flowing, with many ligatures and diacritics. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration. The text appears to be a continuous passage, possibly a letter or a section of a manuscript.

Handwritten text in Arabic script, likely a manuscript or a page from a book. The text is written in a cursive style and is arranged in several lines across the page. The ink is dark, and the paper appears aged and slightly discolored. The text is written in a cursive style, characteristic of Arabic calligraphy. The lines of text are somewhat irregular, following the curve of the page. The overall appearance is that of a historical document or a page from an old book.

[illegible]

Handwritten text in Arabic script, likely a manuscript or a page from a book. The text is written in a cursive style and is arranged in several lines across the page. The ink is dark, and the paper appears aged and slightly discolored. The text is written in a cursive style, with some words being more prominent than others. The overall appearance is that of a historical document or a page from an old book.

۱۰۰
 ۱۰۱
 ۱۰۲
 ۱۰۳
 ۱۰۴
 ۱۰۵
 ۱۰۶
 ۱۰۷
 ۱۰۸
 ۱۰۹
 ۱۱۰
 ۱۱۱
 ۱۱۲
 ۱۱۳
 ۱۱۴
 ۱۱۵
 ۱۱۶
 ۱۱۷
 ۱۱۸
 ۱۱۹
 ۱۲۰
 ۱۲۱
 ۱۲۲
 ۱۲۳
 ۱۲۴
 ۱۲۵
 ۱۲۶
 ۱۲۷
 ۱۲۸
 ۱۲۹
 ۱۳۰
 ۱۳۱
 ۱۳۲
 ۱۳۳
 ۱۳۴
 ۱۳۵
 ۱۳۶
 ۱۳۷
 ۱۳۸
 ۱۳۹
 ۱۴۰
 ۱۴۱
 ۱۴۲
 ۱۴۳
 ۱۴۴
 ۱۴۵
 ۱۴۶
 ۱۴۷
 ۱۴۸
 ۱۴۹
 ۱۵۰
 ۱۵۱
 ۱۵۲
 ۱۵۳
 ۱۵۴
 ۱۵۵
 ۱۵۶
 ۱۵۷
 ۱۵۸
 ۱۵۹
 ۱۶۰
 ۱۶۱
 ۱۶۲
 ۱۶۳
 ۱۶۴
 ۱۶۵
 ۱۶۶
 ۱۶۷
 ۱۶۸
 ۱۶۹
 ۱۷۰
 ۱۷۱
 ۱۷۲
 ۱۷۳
 ۱۷۴
 ۱۷۵
 ۱۷۶
 ۱۷۷
 ۱۷۸
 ۱۷۹
 ۱۸۰
 ۱۸۱
 ۱۸۲
 ۱۸۳
 ۱۸۴
 ۱۸۵
 ۱۸۶
 ۱۸۷
 ۱۸۸
 ۱۸۹
 ۱۹۰
 ۱۹۱
 ۱۹۲
 ۱۹۳
 ۱۹۴
 ۱۹۵
 ۱۹۶
 ۱۹۷
 ۱۹۸
 ۱۹۹
 ۲۰۰
 ۲۰۱
 ۲۰۲
 ۲۰۳
 ۲۰۴
 ۲۰۵
 ۲۰۶
 ۲۰۷
 ۲۰۸
 ۲۰۹
 ۲۱۰
 ۲۱۱
 ۲۱۲
 ۲۱۳
 ۲۱۴
 ۲۱۵
 ۲۱۶
 ۲۱۷
 ۲۱۸
 ۲۱۹
 ۲۲۰
 ۲۲۱
 ۲۲۲
 ۲۲۳
 ۲۲۴
 ۲۲۵
 ۲۲۶
 ۲۲۷
 ۲۲۸
 ۲۲۹
 ۲۳۰
 ۲۳۱
 ۲۳۲
 ۲۳۳
 ۲۳۴
 ۲۳۵
 ۲۳۶
 ۲۳۷
 ۲۳۸
 ۲۳۹
 ۲۴۰
 ۲۴۱
 ۲۴۲
 ۲۴۳
 ۲۴۴
 ۲۴۵
 ۲۴۶
 ۲۴۷
 ۲۴۸
 ۲۴۹
 ۲۵۰
 ۲۵۱
 ۲۵۲
 ۲۵۳
 ۲۵۴
 ۲۵۵
 ۲۵۶
 ۲۵۷
 ۲۵۸
 ۲۵۹
 ۲۶۰
 ۲۶۱
 ۲۶۲
 ۲۶۳
 ۲۶۴
 ۲۶۵
 ۲۶۶
 ۲۶۷
 ۲۶۸
 ۲۶۹
 ۲۷۰
 ۲۷۱
 ۲۷۲
 ۲۷۳
 ۲۷۴
 ۲۷۵
 ۲۷۶
 ۲۷۷
 ۲۷۸
 ۲۷۹
 ۲۸۰
 ۲۸۱
 ۲۸۲
 ۲۸۳
 ۲۸۴
 ۲۸۵
 ۲۸۶
 ۲۸۷
 ۲۸۸
 ۲۸۹
 ۲۹۰
 ۲۹۱
 ۲۹۲
 ۲۹۳
 ۲۹۴
 ۲۹۵
 ۲۹۶
 ۲۹۷
 ۲۹۸
 ۲۹۹
 ۳۰۰
 ۳۰۱
 ۳۰۲
 ۳۰۳
 ۳۰۴
 ۳۰۵
 ۳۰۶
 ۳۰۷
 ۳۰۸
 ۳۰۹
 ۳۱۰
 ۳۱۱
 ۳۱۲
 ۳۱۳
 ۳۱۴
 ۳۱۵
 ۳۱۶
 ۳۱۷
 ۳۱۸
 ۳۱۹
 ۳۲۰
 ۳۲۱
 ۳۲۲
 ۳۲۳
 ۳۲۴
 ۳۲۵
 ۳۲۶
 ۳۲۷
 ۳۲۸
 ۳۲۹
 ۳۳۰
 ۳۳۱
 ۳۳۲
 ۳۳۳
 ۳۳۴
 ۳۳۵
 ۳۳۶
 ۳۳۷
 ۳۳۸
 ۳۳۹
 ۳۴۰
 ۳۴۱
 ۳۴۲
 ۳۴۳
 ۳۴۴
 ۳۴۵
 ۳۴۶
 ۳۴۷
 ۳۴۸
 ۳۴۹
 ۳۵۰
 ۳۵۱
 ۳۵۲
 ۳۵۳
 ۳۵۴
 ۳۵۵
 ۳۵۶
 ۳۵۷
 ۳۵۸
 ۳۵۹
 ۳۶۰
 ۳۶۱
 ۳۶۲
 ۳۶۳
 ۳۶۴
 ۳۶۵
 ۳۶۶
 ۳۶۷
 ۳۶۸
 ۳۶۹
 ۳۷۰
 ۳۷۱
 ۳۷۲
 ۳۷۳
 ۳۷۴
 ۳۷۵
 ۳۷۶
 ۳۷۷
 ۳۷۸
 ۳۷۹
 ۳۸۰
 ۳۸۱
 ۳۸۲
 ۳۸۳
 ۳۸۴
 ۳۸۵
 ۳۸۶
 ۳۸۷
 ۳۸۸
 ۳۸۹
 ۳۹۰
 ۳۹۱
 ۳۹۲
 ۳۹۳
 ۳۹۴
 ۳۹۵
 ۳۹۶
 ۳۹۷
 ۳۹۸
 ۳۹۹
 ۴۰۰
 ۴۰۱
 ۴۰۲
 ۴۰۳
 ۴۰۴
 ۴۰۵
 ۴۰۶
 ۴۰۷
 ۴۰۸
 ۴۰۹
 ۴۱۰
 ۴۱۱
 ۴۱۲
 ۴۱۳
 ۴۱۴
 ۴۱۵
 ۴۱۶
 ۴۱۷
 ۴۱۸
 ۴۱۹
 ۴۲۰
 ۴۲۱
 ۴۲۲
 ۴۲۳
 ۴۲۴
 ۴۲۵
 ۴۲۶
 ۴۲۷
 ۴۲۸
 ۴۲۹
 ۴۳۰
 ۴۳۱
 ۴۳۲
 ۴۳۳
 ۴۳۴
 ۴۳۵
 ۴۳۶
 ۴۳۷
 ۴۳۸
 ۴۳۹
 ۴۴۰
 ۴۴۱
 ۴۴۲
 ۴۴۳
 ۴۴۴
 ۴۴۵
 ۴۴۶
 ۴۴۷
 ۴۴۸
 ۴۴۹
 ۴۵۰
 ۴۵۱
 ۴۵۲
 ۴۵۳
 ۴۵۴
 ۴۵۵
 ۴۵۶
 ۴۵۷
 ۴۵۸
 ۴۵۹
 ۴۶۰
 ۴۶۱
 ۴۶۲
 ۴۶۳
 ۴۶۴
 ۴۶۵
 ۴۶۶
 ۴۶۷
 ۴۶۸
 ۴۶۹
 ۴۷۰
 ۴۷۱

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Handwritten text in Arabic script, likely a manuscript. The text is written in a cursive style and appears to be a single paragraph or a section of a larger work. The script is dense and fills most of the page. The paper shows signs of age, including discoloration and some wear along the edges.

Handwritten text in a cursive script, likely Persian or Urdu, written on aged, slightly damaged paper. The text is arranged in approximately 15 horizontal lines. The script is dense and flowing, with many ligatures. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration, particularly along the right edge.

Handwritten text in a cursive script, likely a manuscript. The text is written on aged, slightly damaged paper. The script is dense and fills most of the page. The text is written in a cursive script, likely a manuscript. The text is written on aged, slightly damaged paper. The script is dense and fills most of the page. The text is written in a cursive script, likely a manuscript. The text is written on aged, slightly damaged paper. The script is dense and fills most of the page.

Handwritten text in a cursive script, likely a manuscript. The text is written on aged, yellowed paper and is organized into several lines. The script is dense and flowing, characteristic of historical cursive. The text appears to be a continuous passage, possibly a letter or a section of a larger work. The right edge of the page shows the binding of the book, indicating it is part of a bound volume.

Handwritten text in a cursive script, likely Persian or Urdu, written on aged paper. The text is arranged in approximately 15 horizontal lines. The script is dense and flowing, with many loops and flourishes. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration. The text appears to be a continuous passage, possibly a letter or a manuscript entry.

Handwritten text in a cursive script, likely a manuscript. The text is written on aged, slightly stained paper. The script is dense and fills most of the page. The right edge of the page shows the binding of the book.

Handwritten text in Arabic script, likely a manuscript page. The text is written in a cursive style and appears to be a religious or philosophical treatise. The page is numbered 177 at the bottom.

Handwritten text in a cursive script, likely Persian or Arabic, covering the page. The text is written in dark ink on aged, slightly discolored paper. The script is dense and flowing, with many ligatures and diacritics. The text is arranged in approximately 15 horizontal lines across the page. The right side of the page shows the binding of the book, with some text visible on the adjacent page.

[illegible]

Handwritten text in Arabic script, likely a manuscript or a page from a book. The text is written in a cursive style and is arranged in a single column. The ink is dark, and the paper appears aged and slightly discolored. The text is written in a cursive style, with some words being more prominent than others. The overall appearance is that of a historical document.

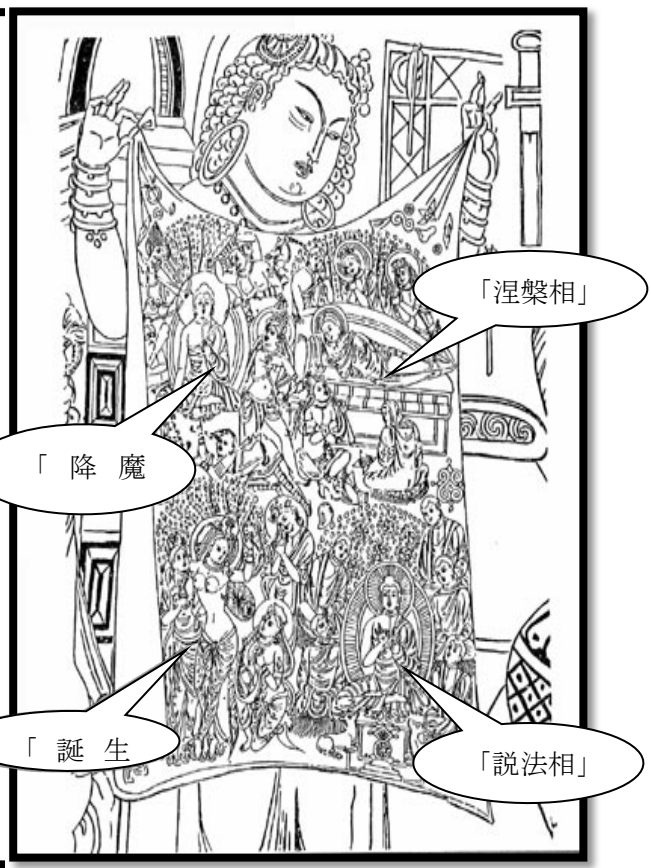
۱۰۰
 ۱۰۱
 ۱۰۲
 ۱۰۳
 ۱۰۴
 ۱۰۵
 ۱۰۶
 ۱۰۷
 ۱۰۸
 ۱۰۹
 ۱۱۰
 ۱۱۱
 ۱۱۲
 ۱۱۳
 ۱۱۴
 ۱۱۵
 ۱۱۶
 ۱۱۷
 ۱۱۸
 ۱۱۹
 ۱۲۰
 ۱۲۱
 ۱۲۲
 ۱۲۳
 ۱۲۴
 ۱۲۵
 ۱۲۶
 ۱۲۷
 ۱۲۸
 ۱۲۹
 ۱۳۰
 ۱۳۱
 ۱۳۲
 ۱۳۳
 ۱۳۴
 ۱۳۵
 ۱۳۶
 ۱۳۷
 ۱۳۸
 ۱۳۹
 ۱۴۰
 ۱۴۱
 ۱۴۲
 ۱۴۳
 ۱۴۴
 ۱۴۵
 ۱۴۶
 ۱۴۷
 ۱۴۸
 ۱۴۹
 ۱۵۰
 ۱۵۱
 ۱۵۲
 ۱۵۳
 ۱۵۴
 ۱۵۵
 ۱۵۶
 ۱۵۷
 ۱۵۸
 ۱۵۹
 ۱۶۰
 ۱۶۱
 ۱۶۲
 ۱۶۳
 ۱۶۴
 ۱۶۵
 ۱۶۶
 ۱۶۷
 ۱۶۸
 ۱۶۹
 ۱۷۰
 ۱۷۱
 ۱۷۲
 ۱۷۳
 ۱۷۴
 ۱۷۵
 ۱۷۶
 ۱۷۷
 ۱۷۸
 ۱۷۹
 ۱۸۰
 ۱۸۱
 ۱۸۲
 ۱۸۳
 ۱۸۴
 ۱۸۵
 ۱۸۶
 ۱۸۷
 ۱۸۸
 ۱۸۹
 ۱۹۰
 ۱۹۱
 ۱۹۲
 ۱۹۳
 ۱۹۴
 ۱۹۵
 ۱۹۶
 ۱۹۷
 ۱۹۸
 ۱۹۹
 ۲۰۰

二、「変相」に関する「四相変」図と「八相変」図

敦煌莫高第 17 号窟の蔵経洞から発見された「八相変」は、図像のない、純粹に文字だけの写本である。しかし内容的に見れば、「八相変」文の図は仏教の寺院で見られる。例えばモンゴルの小召廟の主殿の両壁には、八相変の内容に符合する「八相」が描かれている（下図 3）。さらに、丁明夷の考証によれば、新疆の克孜尔石窟の第 110 号窟の壁画にも、この「八相」を描いた局部の図（「四相」があるということである¹⁷⁸。「四相」は下の図 1、図 2 の示したものである。



(図 1)



(図 2)

¹⁷⁸丁明夷「克孜尔第 110 窟の仏伝壁画」、『敦煌研究』 1983 年創刊号

下図 3 に示したものは釈尊の生涯を演じした「相」である。内容的に小乗仏教の「八相説」と多少違っていることを釈明する。図に表現したのは、左から右への順に、釈尊の「兜率相」「誕生相」「遊四門」「出家相」「修行相」「降魔相」「説法相」「涅槃相」である。



(図 3)