

木村 理子

歌で演じた革命期 モンゴル演劇成立の歴史

1. はじめに

20世紀は、モンゴルに「現代モンゴル史」が齎された時代である。だが、現代モンゴル史が1917年の「ロシア革命」を出発点にしていることは、ロシアがモンゴルの現代史を作り上げたことを示している。「ソ連の衛星国」¹という位置付けに甘んじつつ、緩衝地帯の力学のバランスを図りながら、モンゴルが選択した社会主義路線は、モンゴルにとっては「近代国家」への道でもあり、それは、国内の内的成熟に応じて、形成されるべきプロセスを経ず、世界システム=国家間システムの必要に応じて、外から半ば強制的に作られた歴史である²。

西欧の自己認識において、「文明」とは「都市」を前提条件にしている³。都市の存在していなかったモンゴル遊牧民社会⁴に、西欧が何世紀にもわたって、段階的なプロセスを経て形成した「市民社会」と「近代国家」を社会主義政策によって一挙に建設するには、粛清と急速的なノルマの達成が必要とされた一方で、国家権力の仕掛けした宣伝によって<架空の現実社会>を演じ続け、華麗な社会主義国家の威厳（都市建設）、暴力という無秩序によって形成する秩序（粛清）、<想像的なもの>と現実とを倒錯させる演出（アジテーション活動）によって社会主義国家に相応しい歴史を作り上げていくことが必要であった。

この時期のモンゴルにおいて、上記のようなプロセスが焦点的にあらわれた文化領域が、演劇であった。本稿は、この革命期のモンゴル演劇史を記述する試みであるが、それにあたって以下のウェーバーのことばを指針としようと思う。

…真実を述べる義務の問題がある。絶対倫理にとってこれは無条件のものである。つまり、一切の文書、とりわけ自国に不利な文書もすべて公表し、この一方的な公表に

<http://repr.c.u-tokyo.ac.jp>

東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻表象文化論
表象文化論研究

2 (March, 2003): 60-95

基づいて、一方的、無条件に、結果を考えずに罪の告白をなすべきだ、というのがそこから引き出された結論である。しかし、政治家なら、真実はどうした方法によつては結局明らかにはされず、激情の濫用や暴発によつて確実に蔽われてしまうということ、そうではなく、中立の第三者による周到で計画的な事実の確認作業、これだけが有効で、それ以外のどんな方法も、これを用いた国民に対して、数十年かかっても取り返しのつかないような結果をもたらす、という事実に気づくはずである⁵。

ウェーバーの言う歴史記述における中立性や事実といった概念が問題含みであることを承知しつつ、私はあえて「第三者」の立場から「事実の確認作業」を行いたい。というのは、まさにそのような作業こそ、多分に政治的イデオロギーによつて脚色されてきたモンゴル演劇史において、つねに欠けてきたものであり、歴史の生き証人たちが姿を消そうとしている今このときをのがしては、文字通り「取り返しのつかないような結果」がもたらされると考えるからである。

さて、社会主義によつて、モンゴルに「演劇」がどのように成立されていったか、それを正しく考察するには、ロシア側から公開される資料が必要である。社会主義時代のモンゴル史はソ連によつて作られた一種の〈神話〉であったといえる。1990年の民主化以降、ロシアより資料が公開され始めているが、まだ、十分ではない状況にある。しかし、中立な第三者の立場からの事実の確認作業と現場におけるフィールド・ワークに基づいた考察によつて、できるかぎり、歴史を明らかにする努力が、今後のモンゴル研究において、極めて重要な意義をもつことになるであろう。

モンゴル研究の中でも、とりわけ、モンゴル演劇研究は日本では未だ研究されていない分野である。モンゴル演劇史関係の主な著書としては、G. A. ウワロワ⁶の『現代モンゴル演劇』⁷、D. ナムダク⁸の『新しいモンゴルの新しい劇場』⁹、E. オヨン¹⁰の『モンゴル演劇史の道程』¹¹、S. ダシンドグ¹²の『60年の年譜』¹³などが挙げられるが、いずれも、自らの体験と見聞を綴った回想記の部分が大半を占め¹⁴、更に、それぞれに差異が見られる。1920年代の演劇資料の処分、書き換え、検閲による不都合な部分の削除により史実の確認が困難になっているだけでなく、その成立起源からしてイデオロギー宣伝に深く関わっていたことが要因であろう。ここでは、モンゴル演劇史関係のほぼすべての文献を照合し、更に、対モンゴル政策に関する旧ソ連の公文書史料¹⁵及び現地でのフィールド・ワークからの考察によつて、モンゴル演劇とは何かについて論じたい。

2. モンゴル演劇とは何か

モンゴル演劇は、ソビエト政策の産物¹⁶である。ロシアのように18世紀から劇場芸術の歴史があり、社会主義時代に移行し、ペレストロイカを迎えた状況とは根本的に異なり、20世紀初頭のモンゴルには近代劇場といえるものは存在していない。

1921年の人民革命直後、識字率を高めるための学校設立と同時期に、演劇活動は青年同盟への勧誘と革命的市民形成のためのイデオロギー宣伝の役割を担って、人民革命期の大衆的プロパガンダの梃子¹⁷という役割をもって誕生した。人民革命期のモンゴルにおいて、演劇と言えば、漢人芝居のことを指し、「シー(戯)」と呼ばれていた¹⁸。

モンゴルの場合、近代演劇成立の歴史は軍官学校¹⁹より始まる。1921年の人民革命期、コミンテルンの政策に則り、初めて軍官学校に人民委員をメンバーとした演劇サークルが結成されている。そして、1922年に「ボシングを排斥する全モンゴル青年同盟」²⁰が結成されると、軍官学校の演劇サークルを母体として、青年同盟に演劇サークル²¹が移り、演劇活動²²を開始している。もともと、演劇サークルは劇団として設立されたものではなく、軍と党の人民教育啓蒙局の管轄にあり、軍隊付きの劇団とは異なる政治宣伝活動を担う機関であった。それは、演劇サークルに政治指導者としての人民委員が配属されていることからわかる。中国においても、国民党が近代的な軍隊を創設するにあたり、ソ連に倣って「文工団」²³という組織を設立したが、文工団に類似した組織は、国民党の軍官学校にも設立されている²⁴。モンゴルの軍官学校演劇サークルもソ連の指導で設立されたことから文工団に類似した組織であったと思われるが、モンゴルの場合、このような軍官学校から始まる演劇サークルの活動を礎にして青年同盟の演劇活動を経て、モンゴル近代演劇が形成されていくことになる。民衆に〈革命の歴史〉を演じて見せたのがモンゴル演劇の起源とされ、モンゴル近代演劇成立史は、社会主義国家建設のためのイデオロギー宣伝活動の歴史であったと言っても過言ではない。「パフォーマンス(演劇)」と「印刷物(新聞、ピラ、文学)」²⁵を用いた青年同盟の演劇活動は、非ロシア民族共和国において施行された政策²⁶と同様に、ロシア革命期のアジテーション劇場の形態をモデルにし、任務として遂行された。1920年代の青年同盟演劇サークルと、引き続き、1930年から始まるA. A. エフレーモフ²⁷の指導のモデルとなっているのは、いずれも、コムソモール演劇サークル²⁸などのプロレタリア演劇であったとみられる²⁹が、当時のモンゴルの演劇活動は文盲の国民に文字教育が浸透するまでの文学の役割も担っており、1920年代の上演作品は、モンゴル文学の初期の作品に数えられている³⁰。

モンゴルの特色として、1920年代の演劇は、伝統的掛け合い歌を用いた歌劇

形式のものであり、内容を革命的に作り替え、中国演劇の舞台技術³¹、ロシア赤軍の宣伝隊の方式³²をモデルにして作り出された新しい〈民族文化〉であった。それは、旧社会において育成された人材を用い、アムガランバートル³³という中国文化の土壌の上にソビエト政策によって形成された点で〈外来文化の混成物〉である。

しかし、1928年の第7回党大会³⁴後、1920年代の〈民族文化〉を否定し、撲滅するための政策転換が図られた結果、モンゴル演劇は、1929年から導入された《生きた新聞》³⁵によって台詞劇へと作り変えられ、台詞劇の導入に伴い、プロの演劇へと歩み始めることになる。

モンゴル演劇の発展過程を見ると、ソビエト政策の転換期に齎された〈モデル・チェンジ〉によって、新たに導入された「ロシアのモデル」を模倣することにより、段階的に形成されてきたものであり、1921年から1925年まではロシア革命期の「共産主義的スペクタクル」³⁶、「群集劇」³⁷、「アジテーション劇場」、1926年から1928年まではネップ期の「商業演劇」³⁸、1929年の政策転換期より《生きた新聞》、1937年の粛清以降は「社会主義リアリズム演劇」³⁹が「モデル」であったと思われる。

モンゴル演劇史⁴⁰では、1920年代を否定した1928年以降の1931年の国立中央劇場設立が「モンゴル近代演劇」の出発点とされるが、それ以後、1920年代のアジテーション活動の伝統を継承しながらも、1920年代の活動を消し去った上で、1940年代からの西洋化という名のソビエト化によって、ロシア人の指導⁴¹の下、モンゴル近代演劇、近代劇場⁴²が形成されていくことになる。

ゴーリキーの書簡⁴³にあるように、本来、モンゴルにとっての〈西洋化〉とは、近代化のための「ヨーロッパ文明の享受」とみなされているが、実際、ソビエト政策の〈西洋化〉とは「ヨーロッパ文明の享受」ではなく、「旧時代の伝統文化を一旦破壊し、新しいソビエト文化として再生する」ことであった。1937年の粛清によって、「1920年代の民族文化」が破壊されると、社会主義リアリズム演劇という新しいモデルの模倣によって、モンゴル＝ソビエト民族演劇⁴⁴の形成が始まり、今日のモンゴル演劇に至っている。

3. 現存し続ける民族文化とは

ソビエト＝ロシアは、対モンゴル政策実施に際し、まず、その初段階として、1920年代にモンゴルを調査する目的で学術調査隊を派遣している。これは、ヨー

ロップの見地に立ったロシアが、原始的民族的なものとして滅ぼすべきアジア的民族文化とは何かを的確に認識し、ソビエト的なものを生成するための歴史、文化遺産の調査であったといえる。このようなモンゴル調査は、すでに人民革命以前の19世紀末から20世紀初頭にも行なわれていたが、帝国ロシアのアジアに対する軍事戦略、植民地政策と関連していた。

ロシア革命以降のロシア学術調査隊は、1923年から1929年までの間、モンゴル全域において、地理、風土、歴史、文化遺産、宗教、民俗学、考古学など広範囲にわたり調査を行ない⁴⁵、1922年には、V. I. リソブスキー率いる学術隊が17世紀半ばのウンドゥル・ゲゲンと関連する寺院跡をトール川上流で発見するなど⁴⁶、モンゴルにおけるソビエト＝ロシアの考古学、民俗学の調査は学術的成果をもたらした。引き続き、1929年からは、レニングラードの仏教文化研究所調査隊の5ヵ年計画によるモンゴル調査が1934年までガンダン寺やエルデネゾーなどモンゴル全域の主要な寺院において行なわれた⁴⁷。1929年から開始された調査は、民俗学的言語学的調査であり、具体的には、寺院の歴史、人口、組織、役割、伝統、建築、経典の収集、仏教文化財の研究などであった。モンゴル人の生活と言語に特別な影響を与えた「仏教文化」という、インド、チベットを起源にするモンゴル文化の現状を調査することが目的であったが、ロシアは1923年から1934年までの長期にわたりモンゴル全土に及ぶ詳細な学術調査の報告に基づき、対モンゴル政策を草案し、施行していったとみられる。特に、この調査は、1937年から始まる粛清において、撲滅すべき対象を設定する際の重要な参考資料となり、モンゴル国内の地理的文化的事情を把握するのに必要な情報となったといえる。

粛清によって、社会主義体制以前の民族文化が撲滅されてしまった今日、モンゴルの民族文化と呼ばれるものは、1921年の人民革命以降、ソビエト政策によってロシアが民族文化として認め、撲滅すべき対象として研究したものの中からしか見出せないという矛盾を孕んでいる。スターリンは東方の諸共和国の民族文化とは何かを説明するにあたり、「内容においてはプロレタリアートの、形式においては民族的な文化——これが、社会主義の目指す全人類的な文化である」としている⁴⁸。この定義に基づくと、モンゴルの場合、スターリン政策による文化革命によって伝統が破壊され、新たにプロレタリア文化が再生される際、形式として利用された「民族的な文化」が、現存する「民族文化」として引き継がれていったことになる。

4. 歌——伝統文化から革命の担い手へ

モンゴル遊牧民の暮らしに歌は欠かせない。モンゴルの遊牧民にとって定住社会における劇場のような「演じる場」があるとすれば、それは、生活空間である広大な草原やゲルの中であろう。遊牧民の語り継ぐ歌は口承文芸となり、口承文芸を代表するのは無限の多次元空間において天と地で繰り広げられる神話の世界を有する英雄叙事詩である。

ホールチ⁴⁹、ウルゲルチ⁵⁰、トーリチ⁵¹は、歌によって物語を聞かせ、マグタールチ⁵²は見るもの全てを称え、ユルールチ⁵³による祝詞は今も祝宴には欠かせない。

モンゴル遊牧民の伝統文化の担い手であったこのようなホールチらは、1921年の人民革命期に入ると、文盲の遊牧民に「見る＝演劇」「聴く＝音楽」「知る＝書物」というイデオロギー教育の担い手としての役割を果たし⁵⁴、歌は革命イデオロギー宣伝の媒体として、大いに利用されることになる。その一つに「掛け合い歌」形式によって、革命期の時事やスローガンを伝えるプロレタリア詩歌がある⁵⁵が、1920年代から30年代前半にかけて歌われた歌の一例として、O. ダシデレグ⁵⁶が即興で歌ったとされる歌詞の一部がある。

モンゴルからはるばると
モスクワまで行ったとき
無学で未開な我々が
学んだ知識は宝だよ

西欧を起源にし
世界を知らない我々に
教えてくれたレーニン先生
おっしゃる教訓守りましょう⁵⁷

詩歌による宣伝、伝達の伝統は、古くチンギス・ハーンの時代にもあったといわれている。当時、一般のモンゴル人は読み書きができなかったので、重要な指令、禁令、教訓などは韻を踏んだ言葉で伝える習慣があった。韻は主に頭韻であり、一節四行のうち、二行ないし四行が同じ音で始まる⁵⁸。チンギス・ハーンの教訓や箴言も当初は口頭で伝えられ、狩猟や行軍に際しては「鞍上の歌」として歌われた。18世紀の時代まで草原の戦いにおける使者らは文書による命令の他に、も

う一つ別に、韻を踏んだ口頭の知らせを受け取るならいもあつた⁵⁹という。

人民革命期、『赤旗』⁶⁰や『キャフタの丘』⁶¹などの革命歌は、口伝えて、人々の間に流行したが、これも人民革命以前の「モンゴル遊牧民の伝統的詩歌」の延長線上に存在するものであり、このような詩歌は、アジテーション活動、その中でもとりわけ、革命期の演劇活動に不可欠な宣伝手段として利用されている⁶²。

5. 掛け合い歌による歌劇——歌で演じた革命期

頭韻を踏んだ4行詩を即興で掛け合いながら歌う「掛け合い歌」は、清代の中国の時事を題材にした歌謡や戯曲の影響によって、モンゴルにも広く普及したが、人民革命期には、清朝末期にモンゴルで流行った風刺歌や掛け合い歌を利用した歌劇が革命演劇として青年同盟演劇サークルによって上演され始める。掛け合い歌は口語調であったが、清朝の演劇の台詞にも方言土語を用いる特色⁶³があり、それがモンゴルやブリヤートの伝統的詩歌にも影響を及ぼし、後に、詩歌の形式を用いたモンゴルやブリヤートの革命期のアジプロ演劇⁶⁴にも受け継がれていくことになったとみられる。

モンゴル演劇成立史における最初の上演作品⁶⁵とされるゲセル物語の『ナンドラム・ハーン』⁶⁶は、台詞劇ではなく、英雄叙事詩を歌う歌劇であった。ソビエトでもロシア革命直後には、新しい現実を反映した戯曲が存在しなかったために、過去の作品の中から革命的なパトスに合った芝居が取り上げられているが⁶⁷、モンゴルの場合も、初めての演劇は、人民革命のパトスに合ったゲセル物語である。これは、おそらく、ロシアと同様の政策に則って、現状に合った戯曲がなく、新たに執筆する時間も技術もなかったため、革命と関連付けた作品が選ばれたものと思われる。上演に際しては、英雄叙事詩の歌詞はそのままだに、人民委員N. ナサンバト⁶⁸が歌劇として作り直し、人民委員のCh. ラドナーバザル⁶⁹やTs. ゴンボジャブ⁷⁰らと共同で演出し、人民軍軍官学校第一騎兵隊舎にて上演している⁷¹。

また、その翌年、1922年に結成された青年同盟演劇サークルによる初めての上演作品も掛け合い歌を用いたS. ボヤンネメフ⁷²作の『最近の簡史——三多弁事大臣』⁷³という作品であり、清朝からフレーに遣わされた三多弁事大臣を諷刺した掛け合い歌によって人民革命に勝利するまでの過程を描いた作品である。1996年に公刊された戯曲『最近の簡史——三多弁事大臣』⁷⁴の中には記載されていないが、上演の際に劇中で歌われたとされる次のような諷刺歌の一節⁷⁵がある。

暗い夜に燃やしている
臭いランプは消えただろ
広くみんなを困らせた
ひどい弁事大臣は去っちゃまったろ

「燃やしている Shataagaad baidag」には「散財させている」という意味もあり、「ランプ Lamp」は「ラマ Lam」との掛詞とも受け取れる。ランプとは、三多弁事大臣の屋敷前に赤々と灯っていた提灯のことであり、三多追放後、提灯の明かりも消えたという内容である。提灯をランプと表現するところに、掛け合い歌の中で、ラマも諷刺していたと思われる。

以上のような 1920 年代の革命期の演劇には戯曲が残されておらず、もともと、当時の戯曲は詩歌を手書きした程度のものであったとみられ⁷⁶、現存する 1920 年代の戯曲といわれるものは、いずれも台詞形式を含むため、1930 年代以降、書き換えられた可能性が高い⁷⁷。

1925 年、ウリヤスタイのナルドム⁷⁸ でバンザラグチ作の『大混乱の世における、モンゴルの大臣、ノヨン、役人、人民らの多くの罪と過ち』⁷⁹ という作品が上演されている。当時、地方で上演される作品は、ウランバートルの演劇を手本にしていた⁸⁰。当時の戯曲がどのようなものであったかを知る手掛かりなるものに、1928 年、A. ブルドウコフ⁸¹ によってロシア語訳⁸²されたこの『大混乱の世における、モンゴルの大臣、ノヨン、役人、人民らの多くの罪と過ち』がある⁸³。

ヨスト・ベイル、ツルテム：事実は、こんなことなのか

人民の熱い支持を受けながら
自治独立のために戦って
実に汚い裏切り者、エルデネ・ワンに印璽を渡し
地獄のガミン（中国革命軍）に従なくてならないのか
じつと苦難を乗り越えた、わが民の運命が
実際、これでいいものか
じっくりまずは見定めよう、まさかこんなはずはない
汚く残忍なガミンを追い出し
きつと自由をもたらそう
モンゴルの民よ、さあ、立ち上ろう
もはや再び、不屈の意志を弱めるな

勇敢な戦いの見返りに
揺るぎない自由を手にしよう
いやいやながらも、ガミンの言いなりに
今は、印璽を渡さねばならぬのか

ロシア語訳からではあるが、1925年に上演された『大混乱の世における、モンゴルの大臣、ノヨン、役人、人民らの多くの罪と過ち』の台詞は、全て一節四行詩の掛け合い歌であったことがわかる。

1920年代、革命期の演劇とは、このような掛け合い歌による歌劇であり、1922 - 1923年の青年同盟演劇サークルの上演作品には、口承文芸を題材にした作品が数多く見られる。例えば、『ベレン・センゲ』⁸⁴『ミヤンガ・ヨンドン』⁸⁵『狩人兄弟』⁸⁶『サミヤ・ノヨン』、インド説話を題材にした『吉兆の歴史』⁸⁷『イルダンド』⁸⁸『オーシャンダル』⁸⁹などである。

その一つ『サミヤ・ノヨン』は、1922年に青年同盟演劇サークルによって初めて舞台上で上演されている。もともと、この歌がいつどこで歌い始められたかは定かではない⁹⁰が、内蒙古のチャハル地方で歌われ、そこからモンゴル（外蒙）及びブリヤート（ロシア連邦ブリヤート共和国）へと伝播していったとされている。『サミヤ・ノヨン』⁹¹には、美女ジョーヤル、サミヤ・ノヨン、ページン（北京）・ラマの3人が登場し、次のようなジョーヤルの歌から始まる。

ジョーヤル：

北西から雲が出てきたわ
また、雨が降るのかしら
右の臉の上が引きつるわ
幼馴染のサミヤ・ノヨンが来るのかしら
北東方向から雲が出て来たわ
長雨が降るのかしら
左の耳が耳鳴りするわ
想いを寄せるサミヤが来るのかしら
勢いよく舞う砂埃だこと
グレーの馬のものかしら
手をかざしてよく見ると
想い主のサミヤがやって来たわ…

四行詩を同一の旋律で歌う掛け合い歌は、もともと、モンゴルでは、主に、家の主人によって、長老や客人の前で歌われるものであった。観客は、客人や近隣に宿営している世帯の他、家族だけの時もあったが、ゲルの中のみならず、夏には草原で謡われ、舞台や装飾などは必要とされなかった。演者は、歌の伴奏者と共に地面に座り、謡い始める⁹²。『サミヤ・ノヨン』が謡われる際も演者は殆ど動かずじっと座ったままであり⁹³、台詞全てが歌によって謡われ、歌を聴きながら情景を想像する。そのため、当時の演者に必要なのは、演技力ではなく、巧みな歌唱力であったといえる。

6. 歌劇からオペラへ——文化の再生

1928年の第7回党大会において、1920年代の演劇が否定され⁹⁴、1928年以降の政策転換期から《生きた新聞》をモデルにした台詞劇が導入されると、台詞は歌から一変、演説口調になる。1930年頃にSh. アヨーシが《生きた新聞》のシナリオを書いている⁹⁵が、翻訳をしてみると、モンゴル語として文章の不自然さが目立つ。この作品には「モデル」となる作品が存在し、その「モデル」をロシア語からモンゴル語に翻訳した可能性が否めない。

第二幕『14年(共戴14年、1924年)の人民革命党の状態について生きた新聞の作品』より⁹⁶

…次に、右列よりタイジが立ち上がり、

「私が思うには、今、言われたことはまさにその通りで、大賛成である。しかし、私にはよくわからない。だいたい、社会主義に至るということはそんなに容易く言えることではないだろう。すくなくとも、人民を教育し、資本を増やし、豊かになってから話すことである。今、何もないうちから、話すべきことではないと思うのだが、私には」と言う、

同じく、富豪とタイジ、ラマが立ち上がり、大喜びして拍手をする。…

1930年よりA. A. エフレーモフによる《生きた新聞》をモデルにした演劇指導が始まると、段階的に歌劇形式から台詞劇への転換が図られている。歌劇から台詞劇への移行期の緩衝的作品ともいえる無言劇『真実』⁹⁷を経て、台詞劇の中に歌を歌うシーンを取り入れた『闇黒政権』⁹⁸、喜劇『私ではない』⁹⁹などが上演され始める。そして、1930年代半ばより、1928年以降、一時途絶えていた

1920年代の掛け合い歌を用いた歌劇を「オペラ」として再演する試みが、1934年の『悲しみの三座山』より始まる。これ以後、演劇とは台詞劇のことを指し、歌劇と区別されるようになる。

社会主義時代のモンゴルでは、オペラが盛んに上演されている。社会主義体制において、オペラの仕掛けと建築物は「都市、国家の完璧さ、欠けるところのない（国家）君主制の本質」¹⁰⁰を諾う神話を表現するものとして、社会主義国家の秩序と偉大さの象徴であるが、社会主義建設期のモンゴルにおいてもオペラはソビエト芸術の一つとして、バレエ¹⁰¹と合わせて奨励されている。社会主義政策の認識において、オペラは「古典芸術」のジャンルに属する。1930年代の新政策期に入ると、1920年代の歌劇はテーマを旧時代に回帰させる点で古典芸術として、ロシア演劇のオペラに擬え、A. A. エフレーモフの指導で上演されるようになったと思われる。

1934年に上演されたD. ナツァグドルジ¹⁰²作の『悲しみの三座山』¹⁰³は、モンゴル初の民族オペラとされ、ユンデンとナンサルマーとの恋仲がホルルマーの横恋慕とバルガンの略奪婚によって邪魔されるという悲恋物語であったことから人気を博した。1934年の『悲しみの三座山』は、掛け合い歌『ユンデン・グーグー』を題材にして制作されたが、当時、モンゴルでは歌劇のための作曲が行われていなかったため、内蒙古経由で伝播した『ユンデン・グーグー（ユンデン兄さん）』¹⁰⁴、『ゴナン・ハル（三歳の雄馬）』、『ヤンリン・ホアール』、『ガン・トゥムル（鋼鉄）』、『ジージュュー・ホト』、『ヤンジョール・タムヒ（巻き煙草）』¹⁰⁵などの流行歌のメロディーが用いられ、歌詞も筋書きを考える上での参考にされた¹⁰⁶。『悲しみの三座山』は、1920年代の革命初期の作品『サミヤ・ノヨン』に比べると、A. A. エフレーモフの指導により、幾分、歌劇として多様性が見られる作品となったといわれている¹⁰⁷。例えば、『サミヤ・ノヨン』ではメロディーは一つだが、『悲しみの三座山』では4つのメロディーが用いられ、上演の際には、舞台上手に、民族楽器奏者が座楽形式で座り、伴奏した。歌劇の中で、特に『悲しみの三座山』が成功を取めた要因は、「ユンデンとナンサルマー」の悲恋物語がモンゴル版「ロミオとジュリエット」のような古典作品として位置付けされたことにあったからではないかと推測する。

ユンデン（手を伸ばし、ナンサルマーを抱きしめるようにして）：

真の恋人というのは
金よりも値打ちのあるもの
選りすぐってそれを選ぶのは

容易なことではない (と歌うなり)

ナンサルマー (ユンデンの頭を撫でて) :

真の愛というものは
この世に稀なもの
それを見つけることが
この世で大事なこと

(D. ナツァグドルジ作の『悲しみの三座山』¹⁰⁸の第1幕より)

『悲しみの三座山』のナンサルマーについて、G. A. ウワロフは「『悲しみの三座山』では、平民の女性が自らを守るために勇気をもって闘う姿が描かれた。この作品を契機に、その後の演劇には、女性の忍耐強い姿ではなく、積極的に闘う姿が描かれるようになり、衰れで非力な女性から自らを守るために闘う逞しい女性へと、登場人物の女性像も変わっていった」¹⁰⁹と記している。だが、掛け合い歌を歌劇化した『サミヤ・ノヨン』に登場する、男を手玉に取る美女ジョーヤルも逞しく、もともと、モンゴルの掛け合い歌で歌われる女性は逞しい女性であった。モンゴル演劇の女性像は、貧しく哀れな牧民が革命によって救われる様子を描いた1930年代のアジプロ演劇¹¹⁰や1926 - 1928年に上演された中国劇の影響を受け、一時期、非力な女性像を演じるようになっていたのであろう。その後、1942年¹¹¹になると、『悲しみの三座山』の音楽がB. ダムディンレン¹¹²とB. F. スミルノーフ¹¹³の共同で作曲され¹¹⁴、作家Ts. ダムディンレン¹¹⁵によってD. ナツァグドルジの原作の結末部分が書き換えられ¹¹⁶、新たな作品として再演されている。『悲しみの三座山』の再演は、1940年にモンゴルに着任したロシア人指導員B. F. スミルノーフが西洋型音楽教育を導入し、作曲の指導を始めたこととも関連しているものの、1940年代からの政策転換期に粛清以前の作品を新しいソビエト文化と差し換え、表向き作品自体は残す形で、旧時代を処分し、新しい民族文化を再生することであったといえる¹¹⁷。スターリン政策の時代にあたる1942年の『悲しみの三座山』はモンゴル民族オペラを代表する作品として、今日まで上演され続けている¹¹⁸。

7. まとめ

社会主義時代のモンゴル演劇はロシアによる「建造物」であるが、モンゴル近代演劇形成の土壌には詩歌というモンゴル遊牧民の伝統文化が存在し、詩歌形

式がモンゴル演劇の特色となっていた。このような人民革命から始まる〈歌を媒介にした革命期のイデオロギー宣伝活動〉の伝統は、一方で歌劇から民族オペラへと発展し、また一方で1990年の民主化運動¹¹⁹の《ホンホ》¹²⁰の歌にまで受け継がれている。

註

¹ オウエン・ラティモアの見解。「わたしがはじめてモンゴルはソ連の「衛星国」であると言ったのは、1936年だが、1945年以降、「衛星国」という語は、他のいくつかの国にひろく適応されるようになった。」(オウエン・ラティモア『モンゴル——遊牧民と人民委員』岩波書店、序xiv頁)

² ウォーラーस्टインの国民国家形成論。(参照：西川長夫『国民国家論の射程あるいは〈国民〉という怪物について』柏書房、1998年、35頁)

³ 「「文明 (Civilization)」が「教化する (to civilize)」という動詞形からの派生語とされ、「文明」に関わる一連の語は、ラテン語の *civis* (市民)、*civilis* (市民の)、*civitas* (都市) に由来している。」(西川長夫『国境の越え方——国民国家論序説』平凡社ライブラリー、平凡社、163頁)

⁴ 人民革命当時の首都フレー (現在のウランバートル) の前身は、1639年に「ウルゲー」という名で形成され、1706年のウインドゥル・ゲゲーンの時代から「イフ・フレー」という名で発展してきた。フレーは

形成当初から1855年頃までの約150年間、移動を続けた集落であった。フレーとは、モンゴルのチベット仏教の最高権威者であったハルハの活仏、ジェプツンダンバ・ホトクトを中心にした寺院とラマによって構成された集落をさし、毎年、もしくは、数年毎に、暦によるジェプツンダンバの宿营地移動に伴い、大勢のラマや遊牧民が、ゲルを荷車に積み、家畜を連れ、ジェプツンダンバに従い、移動していったという。フレーの移動には、中国人やロシア人の商人らも従い、その移動先は、時には、200、300kmも離れた場所であった。(D. Dugersuren, “Ulaanbaatar hotin tuuhees.” Ulaanbaatar, 1999 on, pp.18-26)

⁵ マックス・ウェーバー (脇圭平訳)『職業としての政治』(初刊1919年)岩波文庫、1980年、88-89頁

⁶ ガリナ・アレクセーワ・ウワロワ 1939-1941年、モンゴル国立中央劇場指導員。モンゴル着任前はトゥルクメン勤務。モンゴルでの指導員としての赴任中、モン

ゴル人俳優 Ch. ツェペーンとの関係が問題になり、任期半ばで帰国させられたが、1940年代に再びモンゴルに戻り、在ウランバートル漢人労働者劇場で働き、ツェペーンと暮した。当時、モンゴル人とロシア人の結婚は認められず、最終的に、ウワロワは、モスクワに戻り、ロシア人と結婚。(参照：S. Dashidondog, “Jaran jiliin shastir I.” Ulaanbaatar, 1996 on, pp.134-135) 1947年にモンゴル演劇史に関する初めての著書『現代モンゴル劇場』をモスクワで出版、後に、モンゴル人がモンゴル演劇史を執筆する際の「モデル」にされた。

⁷ G. A. Uvarova, “Sovremennii mongoliskii teatr (1920-1945).” Moskva-Leningrad, 1947 on.

⁸ ドンロビィーン・ナムダク (1910-1984) 1910年、サインノヨンハーン・アイマダ生まれ。1925年、アルハンガイの代表として革命青年同盟第4回大会に参加。1925年より4年間ドイツ留学。1930年、A. A. エフレーモフに見出され、劇場の仕事に従事。作家、演出家。

⁹ D. Namdag, “Shine Mongolin shine teatr” Ulaanbaatar, 1988 on.

¹⁰ エルデネバトハーニー・オヨン (1918-2001) エルデネ・バトハーンの長女。ブリヤート人。モンゴル人民共和国国民俳優、国家勲章 (1946年)、1968、1982年、スフバートル勲章。作家、翻訳家、演出家、芸術研究者。1936-1957年、国立中央劇場通訳、演出家。1957-1960年、モスクワに大学院 (アスペラント) 留学。1960-1962年、映画製作所芸術監督。1962-1963年、党中央委員会文化

課長。1963-1973年、国立ドラマ劇場芸術監督。1973-1974年、モスクワラジオのモンゴル語編集局員。1974-1975年、国立ドラマ劇場芸術監督、演出家。1975-1987年、モンゴル芸術員同盟委員長。1950年、国家大ホラル議員。(参照：“Mongol-Zovloitiin soyol shinjileh uhaan,tehnikiin hariltsaa (1921-1961).” Ulaanbaatar, 2000 on, p. 599, S. Dashidondog, “Jaran jiliin shastir I.” pp. 203-207)

¹¹ E. Oyun, “Mongolin teatrin tuuhen zamnai.” Ulaanbaatar, 1989 on.

¹² サムダンギーン・ダシドンドグ (1923-1997) 演劇研究者、批評家。1942年、芸術学校卒。1952年、党大学卒。1960年、モスクワ演劇大学卒。1942-1950年、中央劇場演奏家。1950-1955年、劇場長。1969-1976年、オペラ・バレエ劇場長兼芸術監督。1976年より国立教育大学映画演劇学学科主任。(参照：S. Dashidondog, “Jaran jiliin shastir II.”)

¹³ S. Dashidondog, “Jaran jiliin shastir I, II.” Ulaanbaatar, 1996 on.

¹⁴ 社会主義時代、モンゴル演劇史はモンゴルでは公刊されておらず、民主化の気運が感じられる時期になって、旧時代の回想録の形で公刊されている。

¹⁵ “Komintern ba Mongol.” /Barimtin emhetgel/, Mongol ulsin arhivin hereg erhleh gazar, Orosin toriin arhivin alba (ROSARHIV) Ulaanbaatar, 1996 on. “Mongol-Zovloitiin soyol shinjileh uhaan,tehnikiin hariltsaa(1921-1961).” Ulaanbaatar, 2000 on.

¹⁶ Sh. アヨーンシによって、中央劇場設立5周年（1936年頃）に際して書かれた歌には劇場と政策との結び付きが色濃く見られる。

『わがテアトル』

わがテアトルの目的は

われら牧民を守ること

マルクス・レーニン主義を

まっすぐ正しく実現するぞ

コミンテルンの指示を

混迷なく実現し

今後施行する事業の全て

国家はソ連をモデルにしよう

(Sh. Ayush, “Tuuvел zohiol.” Ulaanbaatar, 1973 on, p.13)

¹⁷ D. スフバートルは、党のイデオロギー宣伝の梃子として「演劇」の役割を重視していた。また、D. スフバートル自らも、ナルドムのような、演劇を上演している場所に赴き、直接、助言や指示を与えている。（“Tuuhiin zamnal.” Ulsin Hevleliin gazar, Ulaanbaatar, 1978 on, p. 8 / “D. Suhbaatarin tuhai durdatgaluud.” Ulaanbaatar, 1965 on, p. 369, 374）

¹⁸ モンゴル人による演劇活動開始後、「シー・ジュジイグ」へと変わっていき、更に、1930年代からのロシア人による指導以降、「ドラミン・ジュジイグ」へと変化する。

¹⁹ S. ダシドンドグの『60年の年譜』によると、軍官学校の演劇サークルが1921年にゲセル物語の『ナンドラム・ハーン』を上演したのが最初とされる。（参照：S.Dashidondog, “Jaran jiliin shastir I.” p. 3）『ナンドラム・ハーン』では、人民委員 N. ナサンバト、人民委員 Ch. ラドナーバザル、人民委員 Ts. ゴンボジャブらが共同で演出することになり、ゲセル・ハー

ン役にパルチザンのソンドイ、ナンドラム・ハーン役にパルチザンのゴンボ、ツアスチハルト役にゴンチグ、ナンジン役に人民委員ラドナーバザル、その他、パルチザンのロブサン、プレブジャブ、ロブサンドルジらがいた。彼らは演劇の専門家ではなく、素人であり、軍官学校の学生、軍人民啓蒙教育局の演劇グループに配属された人民委員が中心であった。

²⁰ 1921年8月25日、「ボシグを排斥する（ボシギィグ・ハラフ）全モンゴル青年同盟」という名で、後の「モンゴル革命青年同盟（1925年～）」を創設。（「ボシギィグ・ハラフ」とはロシア語の「ポリシェヴィキ」の頭韻を踏んだモンゴル音訳であったと考える。「ボシグ」は「勅命」という意味で、この場合、「ボグドの勅令」という意味であるとみられ、「ハラフ」は「排斥・排除」のことで、「ポリシェヴィキ」の頭韻を踏みつつ、「旧時代の思想を排除する」という意味になると思われる。ここではボルシェビキの頭韻を残す意味で、「ボシグを排除する全モンゴル青年同盟」としてある。1924年のモンゴル人民共和国樹立後、1925年3月9日に「モンゴル人民党」は「モンゴル人民革命党」に改称し、「ボシグを排除する全モンゴル青年同盟」は1925年10月17日の第4回大会以後、「モンゴル革命青年同盟」となる。

²¹ 青年同盟の事業を展開するにも資金がないので、人民党中央委員会に資金援助を要請したが、人民党も財政困難な状態にあり、ちょうどその時期、人民党中央委員会より革命の新しい芸術活動を開始させる任務が青年同盟に委任されている。党のイデオロギー宣伝活動と青年同盟の活動資金捻出のために、党中央委 S. ボヤ

ンネメフを中心に、1921年の軍官学校演劇グループを母体とする青年達が演劇の稽古を開始した。これが、青年同盟演劇サークルの結成とされている。

²² コミンテルンの政策による、当時のモンゴル演劇演劇サークルの活動がどのようなものであったかについては、モンゴル国内に具体的な記録が残されていないが、同時期のソビエト＝ロシア領ブリヤート共和国の演劇活動の記録には、「…開演前に政治情勢に関する演説が行われた。また、同様に集落での巡業公演の際にも、アジテーション演説が行われた。」とある。Naidakova Balentina Tsirenova, “Buryatskii sovetskii dramaticheskii teatr. “Ulan-Ude, 1974 on, p. 21.

²³ 「文工団は、その名の通り革命宣伝の手段として文芸を用いるわけだが、とりわけ農民大衆への宣伝効果の著しかった芝居が、彼らによって盛んに上演されたことはよく知られている。」(牧陽一、松浦恆雄、川田進「中国のプロパガンダ芸術——毛沢東様式に見る革命の記憶」岩波書店、2000年、41頁)

²⁴ 「軍官学校では、宣伝隊の組織条例が定められ、「大衆運動の大会や記念日あるいはその他の必要に応じて宣伝隊を派遣して民衆に宣伝」せねばならず、宣伝の方式は「通常は講演、談話、交渉(原文は「接合」、宣伝品の散布、ピラ貼り)などで、場合によっては「各種交歓会や化粧講演」なども行なった。化粧講演というのは、簡単なメーキャップをして寸劇風のやりとりで主旨を伝える宣伝方法である。」(牧陽一、松浦恆雄、川田進、前掲書、43頁)

²⁵ 1921年10月、D. スフバートル／ダムディニー・スフバートル(1893-1923)人民革命の英雄。アムガランバートル生まれ。1919年の自治取り消し後、革命運動に参加。1921年7月10日、新政府陸相兼全軍司令官に就任。1923年死去／が、軍部の人民啓蒙教育局員と軍内人民委員を集め、協議し合い、兵士や人民を啓蒙するにあたり、その手段となる、読み物(印刷物)と見せ物(パフォーマンス)を、モンゴルに成立させなくてはならないという任務を課したとされる。(S. Dashidondog, “Jaran jiliin shastir I.” p. 3)それは、一般の民衆を軍に入隊させるための宣伝、勧誘でもあった。

²⁶ 1922年、モスクワでは「ソ連邦州政治啓蒙局」によって「オルグ・テアトル(Naidakova, pp. 3-18)」が設立されている。「オルグ・テアトル」とは、組織への勧誘を目的とし、演説を伴い、ドラマ、オペレタ、コメディ、ダンスなど多様なジャンルのパフォーマンスを演じてみせるアジテーション劇場のようなものであった。

²⁷ アンドレイ・アンドレービッチ・エフレーモフ1900年、モスクワ生まれ。モスクワ大学言語学科卒。グリゴエードフ名称ドラマ学校の臨時学校で学び、俳優、演出家となる。スタニスラフスキーの教え子。1930年から1935年までモンゴル演劇を指導。1933年には、モスクワで開催された国際演劇祭にモンゴルを参加させ、『暗黒政権』が第二位に入賞する。モンゴルでの任期終了後、モスクワに戻り、ルナチャルスキー名称演劇大学のカバルディノ・バルカル自治共和国の臨時学校の芸術監督になる。エフレーモフ夫妻モンゴル滞在中は、モンゴル人に慕われていたという。(参

照：S. Dashidondog, “Jaran jiliin shas-tir I.” pp. 30-31)

²⁸ 1925 年以降、トラム [労働者青年劇場]

²⁹ A. A. エフレーモフが、ブリヤートのデードウデ (ウラン・ウデ) から送った 1932 年 5 月 25 日付けの「モンゴル劇場への専門的人材補充についてソ連の外務人民コミッサール部に宛てた書 (《Mongolin teatrig meregijltei bolovson hucheer hangah tuhai ZSBNHU-in Gadaad hergiin ardin kommissar narin gazart nairuu; agch A. A. Efremovin bichisen zahidal, 1932 oni tavidugaar sarin 25, Deed-Ud》.)” Mongol-Zovloltiin soyol shinjileh uhaan, tehnikiin hariltsaa (1921-1961).” pp.202-205) には、プロレタリア演出家同盟からの人材派遣を求めるところがある。

「…劇場には画家と指導員＝演出家がいなことが目標を実現する際の障害になっています。…特に、ブリヤートの劇場を設立する仕事で忙しい私が知る限り、現在のモンゴルの劇場は、一方でロシア化し、また一方で中国化しているものの、寺院の (演劇) 形式という大きな誤りを追放することができたことは明らかであります。…演出に関しては、モスクワの支援なしには不可能であります。演出家—指導員に関しては、アマチュアの劇場芸術を発展させるために、ウランバートルに至急派遣する必要があります。今日まで、地方の劇場のアマチュア芸術に深い意味で革命的なものが存在しないことは、モンゴルの政治、大衆の活動の大きな欠点となっています。…親愛なるナウム・セミノビッチ、貴殿が文化の発展に敏感に好意的に対応されることを存じているので、早急な支援をお願い致します。

この実現には、次のような方法が望ましいと思われまます。教育人民コミッサール部を通じ、(芸術セクターを通じ) プロレタリア演出家同盟から演出家を選ぶことです。(この件に関して、私は同盟に書きます。けれども、彼らの活動は運動に入ってしまった上に、彼らの場合、モンゴルはとても遠く、理解するのが困難なため、彼らを待つ必要はないでしょう。) …」

³⁰ L. Tudev, “MAHN-aas utga zohiolin tuhaid yavuulsan bodlogo.” Ulaanbaatar, 1971 on, p. 29.

³¹ 漢人劇団はモンゴル人がアマチュア劇団を創設する際に大きな影響を与えた。人民革命以降に設立されたモンゴル人による演劇サークルの人達は、上演題目や演技など、漢人劇団を参考にし、模倣している。また、民族楽器演奏者達は、アムガランバートル (中国人居住区) に居住する人達であった。「20 世紀初頭のフレーにも中国演劇を常時上演する漢人劇場が 2 つ存在していた。その一つは、フレーの市街北部 (現在のヤラルト映画館の西側あたり) にあり、1930 年代以降も存在し、最終的に 1950 年代まで存在していた。もう一つは、市街の中心、現在のスフバートル広場あたりに大きな漢人劇場の建物があつたが、シャースティナの手記によると、スフバートル広場の方は、「清朝の支配から逸脱した自治政府樹立当夜の深夜未明に跡形もなく壊された」という。(参照：N. P. Shastina, Ocherki Mongoliskgo teatra 《Sobremennaya Mongoliya No.3》 Ulaanbaatar, 1935, p. 94)

中国演劇の模倣については「中国劇場や宗教の見世物を革命初期の演劇は、わざとらしく真似て用いた (L. Tudev, p. 33)」

とあり、具体的な模倣例は以下のとおり。

(1) 『『サミヤ・ノヨン』のジョーヤルが泣く場面では、袖を顔で覆い、袖口で涙を拭く仕草を行なったが、それは、袖口に顔を直接付けるのではなく、かなり間をあけて、大きさに泣く仕草であり、当時の漢人劇団が用いていた演技であった。』(G. A. Uvarova, p. 38)

(2) 「モンゴルの若い演劇が、ロシアと中国の劇場の影響を受けていたことは特筆しておかなくてはならない。モンゴル人が幕を閉じる、入場券を売る、小さな売店を経営するなどの外見的要素はロシアの劇場の模倣である一方、衣装やメイクなどは、漢人劇場の中国歌劇や即興劇の影響を受けていた。」(A. Burdukov, “Sivirskiye ogni.” No. 1, Ulan-Ude, 1928 on)

(3) 1920年代後半、(ウリヤスタイの所在する)ザブハンのクラブでは、舞台上で男優が女性の靴やズボンにまわりつき、実際のベッドシーンが実演されていた(D. Namdag, p. 31)。ウリヤスタイには、人民革命以前より漢人居住地を有していたため、清代の市場地演劇において観客の興味に応じて原作にない「淫戯」の場面を挿入することがあったが、1920年代のモンゴル演劇も中国劇の影響を受け、「淫戯」を取り入れていた可能性が高い。

³² フレーに駐屯していたソビエト赤軍宣伝隊が上演していた革命劇を見て、そこから学ぶことが求められた。創設当時、青年同盟演劇サークルメンバーは、ソビエト赤軍の宣伝隊が上演したL. アンドレーフの『サツワ』などをD. スフバートルと共に見に行っていた。

³³ 当時、人民軍軍官学校の兵舎は、アム

ガランバートルにほど近い場所にあった。軍官学校でモンゴル初の演劇グループが結成された際、アムガランバートルに在住する人民委員アムガラン親子の功績は大きい。D. スフバートルとTs. ダンバドルジもアムガランバートル出身である。アムガランの母イシドルジは、フレーでも有名なヨーチン奏者であり、実際に演劇グループの中心になって、人民委員と民族音楽奏者との共同による演劇活動を支えた。セレンゲ出身であるN. ナサンバト(実弟N. ジャーダンバ)とアムガランは幼な友達であり、アムガランとの親交を通じ、ナサンバトは民族楽器の演奏やモンゴル、チベット、中国などの歴史や古典文学に親しんだとされている。アムガランバートルの前身はフレーの漢人居住地区であり、芸達者な人々が多く住んでいた。

³⁴ 1928年10月23日～12月10日の第7回党大会では、「第3、4、5、6回党大会決議の文化的課題を発展強化し、(1)演劇全てに革命の内容が浸透していなくてはならない。そのために、戯曲を検閲すること。(2)音楽及び演劇サークルを再構成し、その活動を政治的文化的により向上させること。プロの俳優を養成すること。そのために、外国に留学させること。(3)革命の内容とはかけ離れた中国劇やショーの上演を禁止する。人民を毒する思想から守る演劇を上演すること。(4)不適切な内容の全ての劇を禁止する。」という方針を決議。この第7回党大会では、人民娯楽場における演劇サークルの上演作品の問題を取り上げ、演劇の問題は、党の強力な宣伝手段であることが望ましいが、訳のわからない中国劇、あるいは、古代の歴史物語、黒(諸侯)や黄(黄

帽派ラマ)を描いていると批判した。

³⁵ 1928年以降、ロシアが導入した《生きた新聞》や《紙のない新聞》と呼ばれたアジプロ演劇が数多く上演された。モンゴル版《生きた新聞》と呼ばれるものが、ソビエト演劇の模倣であることは、その名称がロシア語からモンゴル語に直訳されていることからわかる。《生きた新聞》とは、農村のクラブなどでニュースを寸劇に仕立てて上演する「演劇化されたアジテーション」のことである。また、《青シャツ》とは、ソビエト初の「プロによる《生きた新聞》」のことであった。文盲あるいは半文盲の人々がようやく学習をはじめようとする段階では、《生きた新聞》はアジテーションの実際的な、もっと分かりやすい手段の一つであった。(浦雅春、武隈喜一、岩田貴編『テアトルII－演劇の十月』236-238頁)『モンゴル人民共和国史』にも「劇場演劇の新しい方向性は、ソビエトの劇場芸術の強い影響を受け、発展し、そのお陰で、モンゴル人民の劇場芸術に《青シャツ》《生きた新聞》などの形ができあがっていった。(“Bugd mairamdah Mongol ard ulsin tuuh.” Ulaanbaatar, 1955 on, p.465)」と記されている。

³⁶ 「ゲセル物語」の『ナンドラム・ハーン』、ロシアのモデルは『ミステリア・ブッフ』と思われる。

³⁷ 『最近の簡史——三多弁事大臣』、ロシアのモデルは『冬宮奪取』と思われる。

³⁸ 1926-1928年頃、演劇サークルは数多くの中国劇を模倣し、モンゴル語で歌い、上演した。中国劇の上演は1928年の第7回党大会で批判されたが、革命初期のモンゴル演劇に中国劇は影響を与え、身

近なテキストにもなった。上演作品については、ウワロワが記しているだけで、モンゴルの演劇史には具体的な記載は見られない。ウワロワの記している作品には、『《今古奇観》紅蓮寺(蒙題:楽しい婚礼)』『西遊記(蒙題:唐僧)』『郎蓮尋父(蒙題:吉兆)』『定沙灘』『明官家(蒙題:包文正)』『六月雪』『陶器を打つ(漢題:白珠衫[白珠汗衫])』『李密上山(「瓦缸寨」の一部)』『手のないショージョー』などがある。題名がモンゴル語のものは漢語の原題がわからなくなってしまうているが、ウワロワの解説によると、英雄戦記劇や神怪劇、教訓物語などの興行演劇のようである。当時はモンゴルのネップ期ともいえる頃で、中国との関係も比較的良好な時代であり、商業演劇として中国劇が選ばれたのではないかと推測する。

³⁹ 肅清開始翌年の1938年には、社会主義リアリズム演劇路線への転換の通過儀礼的作品ともいえるイワーノフ作『装甲列車』を上演。

⁴⁰ E. Oyun, “Mongolin teatr in tuuhen zamnal.”

⁴¹ A. A. エフレーモフの後任に演出家 V. A. バレイショ(1936-1940)、1940年代に入ると、演劇研究者 G. A. ウワロワ(1939-1941)、演出家 A. P. ラビノビッチ(1941-1946)、音楽指導には作曲家 B. F. スミルノーフ(1940-1945)、声楽指導には F. I. クレシコ(1943-1946)、舞台美術指導には N. ベリスキー(1940-)、舞踊指導には V. Y. ロマノフスキー(1943-)らが派遣され、モンゴル国立中央劇場で指導を開始。1940年代にモンゴル演劇のソビエト化の基礎が作られたと言っても過言ではない。S. ダシドンドグは「一言で言

えば、A. A. エフレモフが（モンゴルの劇場に）言葉を授け、V. A. バレイショが足で立たせ、A. R. ラビノビッチが鞍を施し、I. Y. イスポリネフが智恵を授け、B. F. スミルノーフが演奏を、F. I. クレシコが歌を、N. V. クズネツォワとV. Y. ロマノフスキーが舞踊を教えたという次第になる。（S. Dashidondog, “Jaran jiliin shastir I.” p. 72）」と、モンゴルの劇場形成にロシア人指導員が与えた影響について述べている。

⁴² モンゴルの場合、劇団と建築物が一体化したものが「テアトル（劇場）」であり、初めて「テアトル」と呼ばれるようになるのは、ロシア人の指導以降、1931年の中央劇場設立時からである。入手でき得る限りの史料から演劇サークル（劇団）の変遷を年代順に分けると、以下の通り。

- 1921年10月：軍官学校演劇グループ
- 1922年2月-1923年：青年同盟演劇サークル
- 1924年-1926年：スフバートル名称中央クラブ
- 1927-1928年：人民娯楽場
- 1929年：人民革命党及び革命青年同盟演劇中央サークル
- 1930年：演劇スタジオ（プロ化）
- 1931-1946年：国立中央劇場
- 1947-1962年：音楽ドラマ劇場
- 1963-1980年：国立ドラマ劇場／国立オペラ・バレエ劇場
- 1981-1993年：国立ドラマアカデミック劇場／国立オペラ・バレエアカデミック劇場
- 1994年-2002年：国立民族劇場／国立古典芸術劇場

2002年-：国立ドラマ・エルデニー（＝アカデミック）劇場／国立オペラ・バレエ・エルデニー（＝アカデミック）劇場

一方、劇場史（建物）を年代順に分けると、以下の通り。

1921-1923年（焼失）：在フレーロシア労働組合文化会館《ナルドム》
[軍官学校演劇グループ、青年同盟演劇サークル]

1927 - 1948年（焼失）：人民娯楽場
[1926-1930年、演劇サークル、
1931-1946年：国立中央劇場、
1947-1948年：国立音楽ドラマ劇場]

1951年-：国立劇場（現オペラ・バレエ劇場の建物）

[1951-1962年：国立音楽ドラマ劇場、

1963-1980年：国立オペラ・バレエ劇場、

1981-1993年：国立オペラ・バレエアカデミック劇場、

1994年-2002年：国立古典芸術劇場、

2002年-：国立オペラ・バレエ・エルデニー（＝アカデミック）劇場]

1963年-：国立ドラマ劇場

[1963-1980年：国立ドラマ劇場、

1981-1993年：国立ドラマアカデミック劇場、

1994年-2002年：国立民族劇場、

2002年-：国立ドラマ・エルデニー（＝アカデミック）劇場]

* 1963年以降、ドラマ劇場とオペラ・バレエ劇場の名称変更は同時。

⁴³ 1925年、モンゴル人民共和国初代人民教育大臣であったエルデネ・バトハー

ンは、ソビエトの作家ゴーリキーに手紙を書き、モンゴルの現状を説明、新しい芸術文学の発展に対する指南を仰いでいる。この書簡に対するゴーリキーの返信（1925年5月19日付）が、モンゴルの新しい芸術文学が社会主義リアリズムへと発展する際の礎として、現代モンゴル文学史の中で重要視されている。1934年にソ連作家同盟の議長をつとめたゴーリキーは「社会主義リアリズムの父」とされているが、1990年の民主化以降も、社会主義時代と変わりなく、モンゴル人のゴーリキーに対する位置付けには揺ぎないものがある。モンゴルのエルデネ・バトハーンがゴーリキーに書簡を送った1925年には、ソ連の中央アジア諸共和国の代表も揃ってゴーリキーに書簡を送っている。つまり、これは、政策に基づいた“書簡交換”であった。この書簡の中で、エルデネ・バトハーンが「ロシアの芸術文学をモンゴル語に翻訳する際、どのような原則をもつべきか？」とゴーリキーに質問したのに対し、ゴーリキーは「無為の自由ではなく、行動的な自由へと向かう緊張した思考がもっとも鮮明に表現されているヨーロッパの書物を翻訳すべきだ」と、ヨーロッパ文明の受容の必要性を説いている。ゴーリキーの書簡には、「鈍重なロシア農民」という1ヶ所だけに「ロシア」という言葉が用いられているだけで、自国の文化についてはすべて「ヨーロッパ」と記している。ゴーリキー自身も、行動的なヨーロッパと受動的な東洋という二項対立を受け入れ、ロシア自身を「西洋中の東洋」として位置付け、西洋至上主義の観点から、モンゴルにも西洋化を勧めていることが書簡の文面からわかる。当時のモンゴル人が、ロシアとヨーロッパとの差異

をゴーリキーが二項対立として認識していたように理解していたかは別にして、本来、エフレーモフがモンゴルでの任務として課された「ゴーリキーの書簡の実現」とは「西洋化」＝＜ヨーロッパ文明の受容＞であったはずである。しかしながら、実際のソビエト政策における「西洋化」とは、ゴーリキーが述べているような＜ヨーロッパ文明の受容＞ではなく、＜破壊と再生＞という二重の使命を果たすことであった。つまり、モンゴルの伝統的文化を破壊した後、西洋の社会の物質的基礎を据えた再生を試み、ソビエト政策に見合った革命的なものに作り替えることである。実際、ゴーリキーの書簡の実現を目標に掲げたA. A. エフレーモフのモンゴル在任中の上演作品を見ても、外国の作品では『赤い服』、トレチャコフの『吼えろ、中国』、ゴーゴリの『検察官』をはじめとするロシア作品を上演しているだけである。

⁴⁴ A. ブルドゥコフは1928年の時点でモンゴル演劇について「モンゴルのソビエト演劇」と明記している。「モンゴルのソビエト演劇及びソビエトもどきの文学は、最初の1歩を歩み始めたが、そのうちに自らの道を見つけ、隣国の影響なしに独立した発展を遂げるようになるのは間違いない。…」(A. Burdukov, “Sivirskiye ogni.” No. 1, Ulan-Ude, 1928 on)

⁴⁵ 《No. 59 1923-1929 onig duustal Mongolin Sudlah zorilgoor yavagdsan erdem shinjilgeenii angiyudin Jagsaalt/BNMAU - in Sudar bichgiin Hureelengiin tailangaas undeslen garv/1929 oni hoyordugaar saraas hoish》“Mongol-Zovloltiin soyol shinjileh uhaan,tehnikiin hariltsaa(1921-1961).”

Ulaanbaatar, 2000 on, p. 133-143.

⁴⁶ 《No. 3 B. I. Lisovskiiin shinjilgeenii angi XVII zuuni dund ueiin sumiin uldegdliig Tuul golin ehees olj ilruulsen tuhai MonTA - iin medee 1922 oni naimdugaar sarin 12》“Mongol-Zovloltiin soyol shinjileh uhaan, tehnikiiin hariltsaa (1921-1961).” p. 17.

⁴⁷ 《No. 46 `ZSBNHU - in ShUA - iin Buddin soyolin hureelengiiin “Mongolig sudlah shinjilgeenii angiin tavan jiliin tolvolgoo” 1929 oni gurdugaar sarin 28. Leningrad hot》“Mongol-Zovloltiin soyol shinjileh uhaan, tehnikiiin hariltsaa (1921-1961)” pp.111-113.

⁴⁸ 田中克彦 『「スターリン言語学」精読』、岩波現代文庫、岩波書店、2000年、67頁

⁴⁹ 馬頭琴やトウブシュールやホールを奏でながら、即興で詩歌を誦う人。

⁵⁰ ホールを奏でつつ、説話を誦う人。説唱。

⁵¹ ホールを奏でつつ、英雄叙事詩を誦う人。

⁵² ホールやトウブシュールを奏でつつ、自然や人、出来事、見たもの全てを誉め称える歌を誦う人。

⁵³ ホールや口琴を奏でつつ、即興で縁起の良い言葉で幸運を祈る祝詞を誦う人。

⁵⁴ Ts. Damdinsuren “Ardin jujig naadmin aman zohiol.” Ulaanbaatar, 1988 on.

⁵⁵ Sh. Ayush, p. 1943.

⁵⁶ イシドラムの弟子。イシドラムは民族楽器演奏者として有名であり、青年同盟演劇サークルのアムガランの母。ダシデレグは師匠イシドラムと共に演劇サークルの活

動に参加。

⁵⁷ B.Ravdan “Uralagiin humuus” Ulaanbaatar, 1981 on, p.1920.

⁶⁰ ハイシツヒ（田中克彦訳）『モンゴルノ歴史と文化』岩波文庫、岩波書店、2000年、50頁

⁶¹ 同書、52頁

⁶² Ts. Monh, “Ardin yaruu nairgiin tuhai.” Ulaanbaatar, 1964 on, pp. 37-39.

⁶³ 『キャフタの丘 Shivee Hiagt』は、1921年3月18日、キャフタ解放という初の勝利に際し、人民軍の兵士が歌った歌であり、モンゴルの革命歌を代表する歌（G. Tsendorj, “BNMAU - in mergejliin hogjimiin hamtlaguud uusch hogjisen n’.” Ulaanbaatar, 1983 on, p. 10）。『キャフタの丘』は、モンゴル近代文学史上では、モンゴル文学の起源とされる。

⁶⁴ 1900年の民主化運動においても《ホンホ》の歌によるアジテーション活動が展開されている。また、2003年現在も頭韻を踏んだ4行詩形式の詩歌はラジオやコマーシャルの台詞に活用されている。

⁶⁵ 清代演劇の特徴は、祭祀目的を逸脱した郷村演劇の激増、市場地演劇の整備、興行演劇の登場、市場地演劇の都市流入、時事演劇による社会風刺戯曲と歌謡、台詞に方言土語を用いる「土腔テキスト」の成立などである。（参照：田仲一成『中国演劇史』東京大学出版会、1998年、273-358頁）

⁶⁶ モンゴルとブリヤートの伝統的詩歌は、口語であり、それぞれの部族の方言が用いられている。ブリヤート民族演劇の

1910-20 代の戯曲は、西と東のブリヤート地方の方言で書かれた。(Naidakova, “Buryatskii sovetskii dramaticheskii teatr.” pp. 3-18)

⁶⁵ S. ダシドンドグは『ナンドラム・ハーン』をモンゴル初の演劇作品としているが、これ以前に、モンゴル・ロシア両軍合同集会で、コンサートや演劇が上演されている。近年、モスクワより取り寄せられ、モンゴル国立公文書館に収められている「I. K. デムコよりエルベグドルジ・リンチーノに宛てた電報」(1921年4月23日付け、デムコ、ポリソフ)には、1921年4月21日、ロシアとモンゴルのアマチュア芸術家達によって、マイマーチェンの漢人劇場にて演劇とコンサートが催されたと記されている。「…参加者は、250人であったが、そのうち、50人ほどがロシア人であり、その集会で、D. スフバートルは『現在』という演説を行った。また、コンサートの場面では、モンゴル青年達がソロと合唱の両形式で歌を歌い始めた…」この文書からみると、モンゴル近代演劇の出発点もモンゴル近代文学の出発点と同様に歌から始まっていたことになる。

⁶⁶ 「ゲセル物語」は、チベット起源の物語であり、モンゴルにも伝播し、その英雄叙事詩の伝統的特色がモンゴルの口承文芸と似ていたため、モンゴル人の間に流布し、モンゴルの文化遺産の一つにみなされていた。(S. Yu. Neklyudov, “Mongoliskaya literature.” Moskva, 1997, p. 80) また、ゲセル物語は、チベット、モンゴルのみならず、ブリヤート、トゥバ、中央アジアの多くの地域に普及し、1716年には木版本も出されている他、数多くの写本が存在している。ゲセル物語はモンゴル人

に親しまれていた物語であり、モンゴルのトリーチ、ウルゲルチらは、ゲセル物語の全巻を吟唱することができた。(“Geser” BNMAU - in Shinjileh uhaani Akademi, hel zohiolin hureelen, Ulaanbaatar, 1986 on, p. 3) チベットにおいても口承文芸の伝統的文化遺産として、今日まで伝承されている。すなわち、チベット仏教のモンゴルへの伝播に伴い、モンゴルに伝えられたチベットの英雄叙事詩であり、ラマが經典を覚えるように、トリーチら吟遊詩人が吟唱し、ホールを奏でつつ物語を聞かせた。チベットに見出される<語り>は、吟遊詩人とその着想の源泉を通じて宗教に結び付いており、しかも、宗教的儀礼のみならず、民間の行事にも結び付いている。物語の主要テーマは、儀礼、祭、遊びと呼応し合い、その全体が、社会と世界、秩序とそれを脅かす者を表象するしかたを解き明かすものでもあった(ジヨルジュ・バランディエ(渡辺公三訳)『舞台の上の権力——政治のドラマトウルギー』ちくま学芸文庫、筑摩書房、2000年、65頁)。モンゴルにおいてチベット仏教の隆盛期を迎えた17、18世紀に、チベット語から翻訳された蒙古訳の木版本が出版され、同様に、チベット仏教を信奉する他のモンゴル系民族へも「ゲセル物語」は伝播し、チベット仏教がモンゴル仏教として定着していったように、ゲセル物語もチベットの文芸からモンゴルの文化遺産にまで発展している。これは、清朝の政策によってもたらされた現象でもあろう。モンゴル人による演劇芸能活動が禁止され、唯一、仏教活動のみ許された政策の中から生まれた<伝統文化>である。『ナンドラム・ハーン』とは「アンドラム・ハーン」とも記されるが

(S. Dashidondog, “Jaran jiliin shastir I.” p. 3). 『ゲセル』物語の第9巻『ナンドラム・ハーンと戦う』の巻のことである。この巻は「ゲセルの統治下にあった5つの州から使者が来て、ナンドラム王に侵略されたことを告げる。ゲセルは、ナンドラム王と戦って勝利する。この戦いでは、ゲセルの兄のチャス・チヘルが天から降りて来て、ゲセルを助ける。」という内容である (“Geser.” p. 6)。この作品は、ゲセルが「モンゴル」、兄のチャス・チヘルが「ロシア」、ナンドラム王が「ガミン軍（中国）」に喩えられたと推測する。また、この作品が上演された1921年の時点では、モンゴルには、ツェツェン・ハン・アイマク、トゥシェート・ハン・アイマク、サイン・ノヨン・ハン・アイマク、ザサクト・ハン・アイマク、ドウルベド2アイマクという5つのアイマク（州）があった。この物語に登場する5つの州と「敵に侵略され、兄の助けを借り、共に戦い、勝利する」という2つのプロットが、人民革命のバトスと一致しているため、コミンテルンによって上演作品として選ばれた可能性がある。また、ソビエト革命演劇の最初の作品であるマヤコフスキの『ミステリア・ブッフ』も、作品の場所は「全宇宙」「天国」「地獄」といったキリスト教神話の世界であり、「ゲセル物語」の『ナンドラム・ハーン』と同様、無限の天と地の空間で繰り広げられる壮大な神話の世界であった。このような共通点は、偶然とみるよりは、コミンテルンの政策によってロシア演劇をモデルにし、最初の上演作品が選考されたことによるものと思われる。また、新しい伝統文化の再生ではあっても、更なる新たな伝統文化の変容を促したのは、「過去の文化を一旦破壊し、作り変える作業」によって「古

典的文化遺産の普及」を施行しようとした革命初期のレーニン政策である。ロシア＝ソビエトの初めての革命劇は、1918年の11月7日、十月革命1周年記念日に、ペトログラードの音楽ドラマ劇場で、メイエルホリドの演出、マレーヴィッチの舞台美術によって上演されたマヤコフスキの『ミステリア・ブッフ』であったが、『ミステリア・ブッフ』は、「約束の地」を目指すプロレタリアートの歩みを聖書のパロディによって描いた作品である。

67 浦雅春、武隈喜一、岩田貴編『テアトルⅡ——演劇の十月』国書刊行会、9頁

68 ナワードルジーン・ナサンバト（1891-1937）トゥシェート・ハン・アイマク、エルデネ・ワン・ホシヨウの生まれ。父はツァハル出身、母はモンゴル人。N. ジャーダンバの兄。幼い頃より、アムガランバートル（買売城）のアムガランらと交友し、リンベ（横笛）、ヨーチン（弦楽器の一種）などの民族楽器を学ぶ。モンゴル文字、チベット語、中国語、満州語を修得。1921年の人民革命にスフバートルの率いる軍に入隊。1921年3月18日、キャフタ解放戦に参加。1921年、ザミン・ウデの国境警備兵（国境地域へ人民党の宣伝活動）。1921年秋より、人民軍幹部養成学校に入学。1921-1924年、軍官学校コミッサール、人民政府ホラル代表。1923年から第2ホローの人民委員、在職中、1923年から1924年まで、コミンテルンの指示で、内蒙古へ党設立の任務のため派遣され、オルドスに党支部を設立して帰国。1923年、東洋勤労者共産主義者大学に留学。1924-1926年、党中央委。1925年、国家小ホラルのメンバー

に選ばれる。1925-1926年、内務大臣。1926-1927年、駐中国モンゴル人民革命党特別代表。1927-1928年、党検閲中央委。1928年、党中央学校長。1928年、第七回党大会にて、右派として批判される。1929年以降、ウランバートル市労働組合連合会長、軍裁判所所長、兵養成所所長。1931年、コミンテルンにより、反ソ主義者とみなされ、党より追放。その後、市裁判所の中国語通訳兼執行部補佐官。1934年6月より市裁判所長官に就任。1935年、軍部省の住宅供給課補佐官。1936年、軍部省火薬工場副工場長。1937年、粛清。1969年、名誉回復。(参照：“Nabaandorjijn Nasanbatin uls toriin namtar.” Mongolin shinehen tuuh, hunii erh sudlalin tov, Ulaanbaatar, 1997 on, “Komintern ba Mongol.” p. 459)

⁶⁹ チミディーン・ラドナーバザル (1893-1937) トウシェート・ハン・アイマク、トウシェート・ワン・ホショーに生まれる。1909年、ホジルボランで兵役。この時、モンゴル語を学ぶ。ダリガンガからドロン・ノール、フフホト、ボガトまでの遠征戦に参加。1915年、キャフタ三国協定の後、停戦に入り、退役、遊牧生活に戻る。1917年から、一旦、フレーに戻り、そこから、ラサ、デリー、ボンベイ、上海、天津、北京へ約4年間の放浪の旅に出る。1920年の半ばには、フレーに戻り、1921年、フレー解放の後、スフバートルらの指揮下で、ウブグン・フレー、ダルハン・オールで白軍と戦う。1924年、モンゴル人民革命党入党。第7、8回党大会に代表として参加。第7回党大会において、党中央委員に選出。また、同年より中央委副委員長。1924-1926年、師

範文化会館、人民娯楽場、国境警備兵養成校にて、検閲官、長官。1929年1月より、革命博物館及び党史作成局勤務、1932年5月-1933年、党史作成所所長、1933年-1935年、中央劇場長、演出家。1936年-1937年、ウランバートル市文化会館長。文化会館放火容疑並びにチベット放浪の際、イギリスのスパイと知り合い、革命後に、モンゴルに呼び寄せようとした疑いで、1937年、粛清。(参照：S. Dashidondog, “Jaran jiliin shastir I.” pp. 63-64)

⁷⁰ ツェツェニーン・ゴンボジャブ (1903-1937) 1931年、中央劇場初代劇場長。演出家。1921年の軍官学校演劇サークル時代から人民委員として演劇活動に参加。父親は漢人、母親はブリヤート人、アルタンボラグ出身のゴンボジャブはロシア語ができるため、当初からA. A. エフレーモフの通訳。1935年、労働功績赤旗勲章受賞。主な演出作品は1922年の『最近の簡史——三多弁事大臣』、1924年のナサンバト・グンセン合作『サミヤ・ノヨン』、1931年のボヤンネメフ作『真実』、1932年のボヤンネメフ作『暗黒政権』。(参照：“Komintern ba Mongol.” pp. 12-14)

「1937年病死」とされているが、粛清されたとみられる。

⁷¹ S. Dashidondog, “Jaran jiliin shastir I.” pp. 3-4.

⁷² ソノムバルジリーン・ボヤンネメフ (1902-1937) 作家、詩人。トウシェート・ハン・アイマク、ゴビ・トウシェー・ホショー (現ドンド・ゴビ・アイマクのデルゲルハンガイ・ソム) 生まれ。10才で、当時の反清運動のリーダーとして知られていたト

クトホ・タイジの養子になる。幼い頃より、トクトホ・タイジの家で、ホール（馬頭琴などの弦楽器）の伴奏で歌われる説話や英雄叙事詩を聞いて育つ。その間、モンゴル文字、満州文語、中国語を学ぶ。16才より、フレーのボグド・ハーン政権下の中学校で、2年間、モンゴル語、満州語、中国語、ロシア語を学ぶ。1920年、ガミン軍がフレーを占拠した直後、キャフタに向かい、革命秘密グループに加わる。1921年、入党。キャフタ解放後、イルクーツクのコミンテルン極東書記局に派遣、『モンゴルの真実』紙や宣伝ピラの発行に従事。1922年-1924年、青年同盟中央委員会議長。1922年1月22日-2月2日、モスクワの第1回極東民族大会に出席、レーニンと会見。同年3月28日、『最近の簡史・三多弁事大臣』を上演。1923年-1924年、党中央委幹部。1924年-1926年、内蒙古バルガに派遣され、『内モンゴル人民雑誌』発行に従事。1925年、張家口で開催の内モンゴル人民革命党第一回大会に参加する。党中央執行委員長に選出。1926年-1927年、ウラン・ウデ師範学校でモンゴル語教師。1927年-1928年党中央委員。1929年、ウランバートル市党委員長就任。この間、『女性』雑誌編集長を兼任。同年、「革命作家グループ」の創設メンバーに。1930年、党第8回大会でダンザン事件に関与した疑惑とタタル人の妻との夫婦関係について批判を受ける。同年4月、ウランバートル市役所測地員、同年5月、新設された党史作成局勤務。同年7月、党から追放。同年11月、大蔵省の經理学校の教師、その傍ら、演劇スタジオでも教える。1932年3月10日から9月24日まで内務省に

より逮捕、投獄。1933年、『民族の権利』紙書記。1935年、芸術政治評議員。1936年、産業功績勲章。1937年4月、劇場所属作家。同年10月25日、粛清。（参照：“Sonombaljilin Buyannemehin uls toriin namtar.” Mongolin sinehen tuuh, hunii erh sudlalin tov, Ulaanbaatar, 1997 on) 戯曲も数多く書いており、1920、30年代の主な戯曲には、「最近の簡史——三多弁事大臣」「勇児テムジン」「真実」「暗黒政権」「宝なるソヨンボの主、勇敢な將軍スフバートル」などがある。

⁷³ S. Buyannemeh, 《Mongol uran zohiolin deejis》Ulaanbaatar, 1996 on, p. 249.

⁷⁴ S. Buyannemeh, “Oirhi tsagiin tovch tuuh.” 《Mongol uran zohiolin deejis》Ulaanbaatar, 1996 on, pp. 245-313.

⁷⁵ S. ボヤンネメフが脚本を書き、N. ナサンバトとTs. ゴンボジャブの演出によって、1922年3月28日夕刻、ナルドム（人民の家）にて上演。この際、スフバートル役にN. ナサンバト、三多弁事大臣役にCh. ロブサンソドノム、チョイバルサン役にTs. ゴンボジャブ、エルデネ・シャンゾドワ、ダラマ役にD. ナツァグドルジ、その他、S. ボヤンネメフも役者として参加、アムガラ、イシドラム、Sh. アヨーンシ、ハルズフー、ソドノム、ムンドグー、M. ヤダムスレンらが出演。ボヤンネメフのメモ書きのあらすじを見て、話し合っって舞台化した素人劇であった。

⁷⁶ 作家も役者も、「原作は、ただ大まかな草案でしかなく、演出家と役者は即興を加えている」という返答であった。（A. Burdukov, “Sibirskie ogni” No. 1,

Ulan-Ude, 1928)

⁷⁷ 名誉回復後、1962年に出版された『ボヤンネメフ選集』には『最近の簡史』は含まれず、民主化以降の1996年版『ボヤンネメフ傑作集』には収められている。だが、第1場は全8幕であるはずが、3幕までしかない。ダシドンドグは、この作品について、「『最近の簡史』は音楽劇の形で作られ、かなりの部分を歌と音楽が占めている(S. Dashidondog, “Teatrin juugiin shuumj, sudlalin ognuulluud” Ulaanbaatar, 1968 on, p. 149)」、「登場人物は互いに会話をしているものの、幾つかの場面は、歌による詩歌形式で書かれている…(ibid., p. 151)」と記しているが、1996年公刊の1924年執筆の戯曲は歌よりも台詞が大半を占めていることから、初演時の戯曲とはみなし難い。

⁷⁸ ナルドムとは「人民の家、Narodnii domの略」の意。会議や公演などに用いる多目的ホールであったらしい。1921-1923年のウランバートルにも同名の会館があったが、在モンゴル・ロシア大使館の管轄下にあった。1926年より建設に着手された人民娯楽場(Ardin chengeldeh hureelen)は「ナルドム」のモンゴル語訳である。1923年に焼失したナルドムの再建を目的として、ロシアとモンゴルの協力で建設された。人民娯楽場はナルドムの焼失によって上演場を失った演劇サークルのための新しい劇場であり、また、大ホラル(国家大会議)の会議場としても利用されていた。ナルドムで上演されていた「インターナショナルの夕べ」も、引き続き、上演され、「ナルドム」と呼ばれていたらしい。

⁷⁹ A. Burdukov, “Sibirskie ogni.” No. 1.

⁸⁰ L. Tudev, p. 31

⁸¹ 訳者自身、実際に1925年にウリヤスタイでこの作品を見ている。訳者は1928年発行の序文に次のように書いている。「…モンゴルにおいて1921年以降、文化教育、学術科学機関が数多く組織され、自国の作家や詩人、戯曲、ソビエトのテアトルを建設し、巡業劇団の俳優をもつようになったことを特筆しなくてはならないと思う。ウランバートル市から発生した巡業アジプロ演劇劇団の役者達と1926年に会う機会があったが、そのアジテーション活動の一団は、トラックで、西北モンゴルの全域—ザイン・フレー、タリアート、ウリヤスタイ、ダイチンワンギーン・フレー、ホブド、ウランゴム、バイディン・フレー、ガンダン、テシーン・フレー、ムルン、ハトガル、ワンギーンフレーなど、3000露里(1露里=1.067km)以上の行程を巡業公演して回り、草原の牧民は彼らの公演に胸を高鳴らせて歓迎した。地方にも現地の役者達がいたが、主に、アマチュア芝居愛好家程度の活動であり、地方の役者も現地の作家が書いた劇を上演していた。『多くの罪と過ち』というこの作品は、私は作者自身より手書きの脚本を入手し、全ソビエト連邦の科学アカデミー・アジア博物館に届けたが、1925年に地方の革命青年同盟支部の人達がウリヤスタイの町のナルドムでこの劇を上演しているのを私は見たことがある。その際の上演には、この戯曲の作者自身も見に来ていた。作品には、女性役は登場しないが、舞台では、幾人かの女性が登場していた。なぜ、このようなことになっているかと尋ねたところ、作家も役者も「原作は、ただ大まかな草案でしかなく、演出家と役者は即興

を加えている」という返答であった。舞台には原作にはない芸術的工夫の一つというか、つまり、美女を奪い合う地方の領主（ノヨン）と中国人亡命者の争いの場面が加えられている。昔のウリヤスタイでは《奔放な》女性が原因で起るこのような争いがモンゴルのノヨンと中国人の間で日常的に起っていた。…」

⁸² 社会主義時代、モンゴルで上演された戯曲はロシア語に翻訳されていた。D. Namdag, p. 93.

⁸³ A. Burdukov, “Sibirskie ogni.” No. 1

⁸⁴ 1923年初演、戯曲化ダムディンバザル、演出ゴンボジャブ。掛け合い歌形式の説話。登場人物はベレン・センゲと彼の相手のみ。最初に登場するのがベレン・センゲで、どこから来て、誰と会い、どのような事件に遭遇したか、長々と歌で語る。相手は言葉少なく、状況を身振り手振りで示した。(G. A. Uvarova, p. 38)

⁸⁵ 装飾の一切ない舞台上、ゼスチャーを交えて歌われた。(G. A. Uvarova, p. 38)

⁸⁶ 1922年初演。民謡を戯曲化。

⁸⁷ 1923年初演。インド説話を題材にD. ナツァグドルジが戯曲化。『Sain bilegiin tuuh』

⁸⁸ 1923年初演、戯曲ダムディンバザル。装飾のない舞台上でゼスチャーを交え、10つの事件と王の裁判を合わせた11場面が区切って上演された。大工が川を渡る場面では、舞台奥のから大工に扮した役者が口に道具箱を咥えて、両手で水を左右にかいて泳ぐゼスチャーをしながら、歩いて登場した。(G. A. Uvarova, p. 37)

⁸⁹ 1922年(ダシドンドグの説では1923年)初演。戯曲ナツァグドルジ、演出ナサンバト。1920年代のナツァグドルジの代表作。インド起源の叙事詩を題材にした掛け合い歌形式。舞台衣装はモンゴル民族衣装。『オーシャンダル』は、チベットより清朝下のモンゴル地域に広く伝播した叙事詩。インドに、オーシャンダルという大王がおり、オーシャンダルがまだ王子であった頃、貧しい人々に物惜しみせず、施しをする人であった。王の兵士と象を乞食に与えたことから、王に叱られる。ある日、王子と妃マンダルゴアは2人の子供を連れ、森に向かう。道中、乗り物を乞食に与えてしまったので、4人は森で暮すことにする。妃マンダルゴアが果実を摘みに行つて留守の間、王子は2人の子供をバラモンに寄進してしまう。妃は嘆き悲しみ、子供達は泣き叫ぶ。オーシャンダルは寄進癖を悔い改める。バラモンが2人の子供を城に売りに行こうとした時、王が孫であることに気づき、バラモンより買い取る。オーシャンダルは妃と共に、城に戻り、王となり、幸せに暮すという物語。(S. Dashidondog, “Jaran jiliin shastir I.” pp. 8-9)

以下、当時の詩歌の一節《Mongolian uran zohiolin deej zuun bileg orshboi》No. 379-404のバラモンの奴隷となった子供達について歌う一節：

天王たるわが父よ
普く国のために
愛する2人の子を
黒い顔のバラモンに
奴隷として与えたのか

内容はアジプロ演劇として作り変えられてはいるものの、比較的革命以前の叙事詩の情緒が感じられる。

⁹⁰ G. A. Uvarova, p. 24.

⁹¹ 1960年公刊の『サミヤ・ノヨン』の戯曲(“Arдин јужиг наадмин аман зоһиол.” Ulaanbaatar, 1988 on, pp.139-145. [E. Oyun, “Mongol arдин һарилтсаа дууни зуилеес.” 《Mongol судlal》, Ulaanbaatar, 1960 on, t-1, d-b, No. 4-8])と、G. A. ウワロワが記した1920年代上演の『サミヤ・ノヨン』のあらすじには、幾つか相違点がある。1960年公刊の戯曲では『サミヤ・ノヨン』が『ソミヤ・ノヨン』に、ページ・ラマの名前が「ソミヤ」に掛けて「ラミヤ」になっている。また、ページ・ラマが居残った場面が削除され、女中が最後に主人であるジョーヤルを説教する場面が加えられている。

G. A. ウワロワが記したあらすじ (G. A. Uvarova, pp. 24-27) :

『サミヤ・ノヨン』の冒頭、ジョーヤルは、サミヤに捧げる恋の歌を謡う。その歌には、ソミヤをどれほど待ち続けたか、やってくる道に埃が舞い上がり、サミヤがどのように帰宅し、どのような言葉で挨拶を交わし、二人でどのように家の中に入ったか、その状況が克明に謡われる。ジョーヤルが歌っている間、サミヤは、じっと動かず座ったままであり、無表情である。ジョーヤルがサミヤへの恋歌を謡い終わった直後、昔の恋人ページ・ラマが、外から入ってくる。そして、彼女の傍に座っているのは誰かと尋ねる。ジョーヤルは、伴侶にしたいと思っている旧知のノヨンであると答える。すると、ラマは、自分の恋人だったジョーヤルに対し、自分を一文無しにして捨てた後、今度はノヨンの金に目がくらんだのかとなじり、今まで贈った高価

な品々を返すように言う。ラマは、贈った品々一つ一つの素晴らしさを称える。すると、ジョーヤルは返すのが惜しくなり、地面に額をつけて頼むならば、返してあげてもいいと言い出す。しかし、ラマは、ジョーヤルの要求を聞き入れず、返してもらうことを諦め、サミヤとジョーヤルの二人を皮肉りながら、二人の幸せを祈る歌を謡う。この皮肉に腹を立てたジョーヤルがラマを罵ると、ラマもサミヤに呪いの言葉を浴びせ、ジョーヤルとの仲を引き裂いてやると脅して出て行く。ラマが立ち去った後、サミヤ・ノヨンはしばらく考えていたが、自らの行為を反省し、器量の悪い妻を捨て、美女に走ったのは正しかったのだろうかを謡う。サミヤが失望している様子を見て、ジョーヤルは嫉妬し、誰がお守りを贈ったのか、誰が銃の紐を新しくしたのか、前妻の元に行ったのではあるまいか、いろいろ言い訳を考えているのではないのかとサミヤを歌で責める。サミヤは、彼女の機嫌をとる歌で返答する。その様子をページ・ラマが覗き見している。サミヤは、影に驚いた様子で、見え隠れする影の主をジョーヤルに尋ね、ここから立ち去りたいと言い出す。ジョーヤルは、初めに見えたのは、家畜の影、次は、夜明けと夜の間の闇、最後は、夜明け前に起きた鳩の影であると説明する。そして、ジョーヤルは、サミヤに横になって休むように促す。しかし、この時、二人の会話をページ・ラマの歌が遮る。歌の中で、ジョーヤルの悪口を言い、出て来て、贈り物を返せ、贈り物を返してもらうために、20台の荷車を伴って来たと言ふ。ジョーヤルは、出て来て、ラマ

をなだめ、道中の無事を祈ると共に、サミヤがいない時には密かに逢うことを約束する。喜んだラマは、約束を決して忘れないようにと頼む。しかし、ジョーヤルはラマを追っ払う。ラマが怒り、わめく場面で終わる。

⁹² G. A. Uvarova, pp. 15-16.

⁹³ G. A. Uvarova, pp.25.

⁹⁴ 第7回党大会決議要旨(“MAHN ih,baga hural,tov horooni bugd hurluudin togtool shiidber 1921-1940.” Ulaanbaatar, 1956 on, p. 243)「第10項、宣伝について」の「2. 大衆の意欲を受け入れる教育機関について」の演劇活動の項目に、一掃すべき対象として「清朝の嫌悪すべき野蛮で何の価値のない嘘物語や伝記」と記載されるが、具体的な作品名はない。1926年-1928年頃に数多く上演された中国古典劇、1921年の「ゲセル物語」、1923年のインドを起源とする仏教説話『オーシャンダル』や『イルダンド』を含む、1920年代の演劇サークルの掛け合い歌による歌劇自体を指していた可能性がある。

⁹⁵ Sh. Ayush, pp. 20-24.

⁹⁶ Sh. Ayush, pp. 24-28.

⁹⁷ 1931年初演、国立中央劇場初演作品。ポヤンネメフ作、ゴンボジャブ、エフレーモフ共同演出、ボメランツェフ美術。同時期のSh. アヨーシの《生きた新聞》のシナリオとプロットが似ており、いずれも当時の演劇スタジオにおける練習用試作劇から作り出された作品であったように感じる。当時は演劇スタジオの活動に適した既存の戯曲がなかったので、A. A. エフレーモフはスタジオにおける練習用試作劇の一部

を直接、一つの無言劇に作り変え、上演していたらしい。無言劇によって、主張することができず、口と目を塞がれ、奴隷として弾圧されていた人民を描いている。戯曲は残されていない。

G. A. ウワロワの記している『真実』のあらずじ (G. A. Uvarova, pp. 63-65) :

「舞台にオチルワーニ（金剛手）の大きなタンカが描かれた幕が掲げられ、その前で上演された。タンカの前で、ラマがお経を読み、幕の後ろから弾圧されている牧民達の苦しむ叫び声が聞こえる。牧民達は、ゆっくりと舞台上に登場する。ラマは、彼らに黄色の鉢巻（黄色は黄帽派のシンボル・カラー）を渡し、目隠しするように命じる仕草を示す。牧民達はその仕草を真似、鉢巻で目隠しをする。目隠した牧民達は、どちらに進めばいいかわからなくなる。ラマは牧民の1人に1本の杖を渡し、それを頼りに道を探せと助言する。しかし、牧民は、道を探すことができない。ラマは、牧民達を率い、経を読みながら、従っていく。この時、王の声が聞こえ、王が舞台上に登場する。王は牧民達を探しながら、恐ろしい声で「悪いウソツキどもはどこだ?」と叫ぶ。牧民達がラマの後ろにおとなしく従っているのを見つけ、王は落着き、ラマに愛想良く挨拶。牧民達は王の声を聞くなり、ひざまずいて、平伏す。王とラマが挨拶を交わしていると、舞台にガミン（中国軍）の隊長が兵士を伴って登場。王とラマが互いにお辞儀をしていると、王の玉座が運ばれてくる。ガミンはその玉座の上に座る。牧民達はガミンの隊長に高価な贈品や毛皮や羊毛、絹を捧げる。贈品の中から

良い品を選び、後は、王とラマに投げ与える。彼らは喜んで受け取る。牧民達が、隊長の玉座の前にひざまずくと、隊長は、牧民の背中の上に足を乗せる。その時、突然、幕の後ろから、東洋の勤労者達は団結すべきであるというスローガンが叫ばれる。劇の最初にラマによって目隠しされた牧民の一人が、真っ先にその声を聞き、目隠しを取る。幕が開き、高い台の上に、コミンテルンの代表と銃を持った赤軍兵士が現れる。目隠しを取った牧民は「我々の進むべき道はどこですか?」と質問する。コミンテルンの代表と赤軍兵士達は彼に銃を渡し、祖国を内外の敵から守ることを提唱する。牧民は銃を手に、ガミンと王やラマを追い出す。仲間達を起こし、目隠しを外させ、自由の身となった牧民達は、『インターナショナル』の歌を合唱して、閉幕。」

一方、S. ダシドンドグの記している『真実』のあらすじ (S. Dashidondog, “Jaran jiliin shastir I.” pp. 32-33) :

「舞台には黒、白、黄色の高い壁が立ってかけてあり、その手前には、黒と黄色の封建領主の座布団が向かい合って置いてある。左手後ろに赤い演壇が見える。舞台には誰もいない。すると、右手から目隠しをした奴隷達が手探りをしながら登場する。そこに、黒い封建領主が板をもって登場し、奴隷達に殴りかかろうとする。その時、ラマの恰好をした黄色い封建領主が登場し、諫める。黒と黄色の諸侯は揃って宴会を始める。そこに、ガミンの将軍が登場する。台詞はない。2人は恐れ、座を奪われてしまう。すると、突如、赤い演壇の上

からロシア農民の服装をしたコミンテルンが幾人か登場。先頭の一人は、赤いつなぎを着ている。「今こそ、立ち上がり、内外の敵を倒し、解放されるべき時が来た」と叫ぶ。奴隷の一人が「助けて!」と叫ぶと、奴隷達に向かって、「目隠しをとって、目を開けて見なさい!」と教える。目隠しを取った奴隷達は、今度は「武器をくれ」と叫ぶ。「武器はすでにおまえ達の手にある!」と答えるや、彼らは銃を手に、喜びながら、敵を倒しに行く。」

⁹⁸ S. ボヤンネフ作。清朝下において封建諸侯に弾圧されていたモンゴル人民を描いた作品。1933年、モスクワで開催された「国際プロレタリア演劇オリンピック」にて上演。

⁹⁹ 1934年初演、ナツァグドルジ作、ナムダク演出。当時、中央劇場には面白い作品が少なかったので、集客を目的とした喜劇を制作。アルタンボラグに暮すツェレンジャブ宅にガミン(中国革命軍)がやってくる話。劇中、L. ダムディンバザルによって初めて舞台の上でD. ナツァグドルジの『わが故郷』の朗読が行われた。(S. Dashidondog, “Jaran jiliin shastir I.” p. 47)

¹⁰⁰ 「…オペラのイデオロギーに関する著書でサラザールの用いた表現によれば、十七世紀のオペラは、「都市、国家の完璧さ、欠けるところのない君主制の本質」を諾う神話を表現するものであった。それは、完成された美的表現、物理的自然と君主制社会を模倣する芸術として構想されていた。オペラの秩序と偉大さは、これら自然と社会の秩序と偉大さを示し、ひいては眼に見える中心として君主を戴く完成さ

れた世界を示すものであった。デカルト物理学によって記述された自然に発し、オペラを基礎付ける仕掛けと建築物、さらに王によって保持された国家機構に至るまでの一切が照応しあっていた。…」(ジョルジュ・バランディエ、前掲書、15頁)

¹⁰¹ 1956年に上演されたプーシキン作『湧き出る泉』がモンゴル初のバレエ作品。演出(A. ハバエバ)と音楽(B. アサフィーエフ)は共にロシア人。

¹⁰² ダシドルジーン・ナツァグドルジ(1906-1937) 1921-1922年、陸軍省書記、補佐官、將軍秘書官、1922-1925年、モンゴル人民革命党中央委員会補佐官、党中央委員会書記長補佐官、政府秘書官、全陸軍評議会書記長、『人民軍』新聞編集長、革命青年同盟中央委員会副委員長、ピオネール中央局長。1923年8月、モンゴル人民党第2回大会より党中央委員に選出。1925-1929年、ソ連、ドイツに留学。1929年、製鉄工場の通訳。1930年、『青年達の真実』新聞の文学担当者。1931-1937年、典籍研究所の学生、通訳、歌学、歴史部門の主任。1937年初頭、中学校のモンゴル史の教科書作成委員会のメンバー、同年2月より科学研究所研究員、同年3月27日、S. ボヤンネメフと共に、劇場専属作家として劇場に配属される決定が党中央委員会幹部会会議より出されたが、ナツァグドルジは劇場には移らなかった。1937年、粛清。ナツァグドルジの死は病死とされており、粛清であったことは、(参照：“Komintern ba Mongol.” p. 449)

¹⁰³ “Uchirtai gurvan tolgoi”のこと。「悲しみの三つの丘」と訳されることもあるが、ここでは「悲しみの三座山」と訳した。

¹⁰⁴ 『ユンデン・グーグー』の「ユンデン」は主人公の名前であり、「グーグー」とは、内モン地方の歌の中に『リンチン・グーグー(仁欽哥哥)』という歌があることから、「グーグー」とは漢語の「哥哥(兄さん)のモンゴル語訛りであろう。歌詞には「ホルチン・ホショー」という地名が出てくるので、内モン方面から伝播した歌であると思われる。

¹⁰⁵ 『ヤンジョール・タムヒ(巻き煙草)』に関して、スミルノーフは革命前のフレーの商業地区で歌われていた歌であったと記している。この歌は内モン地方にも存在し、また、歌詞の中の「サムボータイ」という煙草は「三炮台」のことで、内モン方面から来た客商や興行芸人によって外蒙のフレーに伝播された歌であったと考えられる。当時の外蒙は、清朝下にあり、交易や移民などに伴い、外蒙にも漢人文化が伝播され、モンゴル文化に融合した。

『ヤンジョール・タムヒ(巻き煙草)』より

三炮台煙草を吸うならば
素晴らしい薫りがするよ
放蕩しないならば
幸運は離れていかないよ
 (“Mongol ardin myangan duu
Iidevter.” Ulaanbaatar, 1992 on, pp.
149-150)

¹⁰⁶ 『ユンデン・グーグー』より

西の山の麓で
蓮華の花が咲いている
西のホショーのシーリーマーと
幼馴染のユンデン兄さんが挨拶する
東の山の麓で
色とりどりの蓮花が咲いている
東のホショーの宮殿で

ガルワーが嫉妬している
 (“Mongol ardin duunuud.” BNMAU-
in Soyolin Yam, Ulaanbaatar, 1959
on, pp. 5-7)

¹⁰⁷ G. A. Uvarova, p. 79.

¹⁰⁸ D. Natsagdorj, 《Buren tuuver》
Ulaanbaatar, 1996 on, p. 319354 (第1
幕 p. 319330)

¹⁰⁹ G. A. Uvarova, p. 77.

¹¹⁰ 一例として、1931年の『MOPR (モン
ゴル国際プロレタリアート支援協会)』
が挙げられる。苦境に陥った貧困家庭
が MOPR による経済援助で救われると
いうあらすじ。(参照 G. A. Uvarova, pp.
66-67) 貧困家庭の妻はただ泣いてい
るだけである。タイトルの MOPR (モン
ゴル国際プロレタリアート支援協会) と
は、1922年にロシアで設立されたコミ
ンテルン付属団体。1931年にモンゴル
にも設立され、1932-1933年が活動の
最盛期。1947年に廃止。この作品は
1931年の MOPR 創設の際に上演。

¹¹¹ 『資料総括』第1巻 (“Barimtin
tovchoon I.” boti, Ulaanbaatar, 1997
on, pp. 297-306) は「1941年」、S.
ダシドンドグ (“Jaran jiliin shastir I.”
p. 119) は「1943年」、『モンゴル文化
史』 (“Mongolin soyolin tuuh.”
Urlahuin aimag, Gutgaar boti,
Ulaanbaatar, 1999 on, p. 222) は
「1942年」としている。古典芸術劇
場(旧オペラ・バレエ劇場)に確認した
ところ、「1943年」とのことであったが、
1942年に「音楽ドラマ劇場」が設立
されていることから、設立の年に初演
された可能性を鑑み、1942年とした。
1951年の新しい劇場開場の際、こ
けら落しの作品が

『悲しみの三座山』であったからである。
1940年代の劇場関係の記録には相違
点が見られ、公文書資料にも不明な
点が多く、この時期の歴史的記述は
曖昧である。

¹¹² ビレギーン・ダムディンスレン 作
曲家。『悲しみの三座山』、『シャ
ライゴルの三大王』、『賢妃マ
ンドハイ』など、数多くの舞台音
楽を作曲。演劇や歌劇の音楽を
作曲する際、モンゴル民族の伝
統的旋律を生かしたとされている。
(参照: S. Dashidondog, “Jaran
jiliin shastir I.” p. 132; “Mongolin
soyolin tuuh.” p. 224)

¹¹³ ボリス・フェドロビッチ・スミ
ルノーフ 1912年ペテルブルグ生
まれ。1939年、レンニグラー
ド音楽大学付属労働者クラスを
作曲専攻で卒業し、1940年より
モンゴルの国立中央劇場に指
導員として派遣される。モン
ゴルのアマチュア音楽家達に
指導の傍ら、モンゴルの民族
音楽を研究し、『モンゴルの
音楽文化 (1963年)』、『モン
ゴルの民族音楽 (1971年)』
などモンゴルの民族音楽に
関する著書がある。代表的な
ものに、B. ダムディンスレン
と共同で歌劇『悲しみの三座
山』の作曲、映画『ツォグ
ト・タイジ』の音楽などがある
他、『第10回党大会』を
はじめ、『スフバートル』、
『偉大なる同志に関する歌』、
『労働について』、『牧民』
など、歌の作曲も多数。

¹¹⁴ 『モンゴル文化史』には、「1942
年、歌劇『悲しみの三座山』を
ソ連の指導員スミルノーフの
協力を得て、作曲家 B. ダム
ディンスレンが作曲した」と
ある。 (“Mongolin soyolin
tuuh.” p. 222)

¹¹⁵ ツェンディーン・ダムディ
ンスレン (1908or1907-1973)
作家、B. リンチンと並び
モンゴルを代表する学者。現ド

ルノド・アイマク、マタド・ソム生まれ。1936年、レニングラード大学モンゴル学科卒。1938年、科学研究所研究員。1942-1945年、党機関紙「ウネン」編集長。1946年、レニングラード東洋学研究所院生。1950年-1963年、科学研究所所長。（参照：R. Narantuya, “Ardin uran zohiolch, Akademich Tsendiin Damdinsuren (Namtar, uran buteeliin chig handlaga).” Ulaanbaatar, 2002 on, pp. 6-10)

¹¹⁶ 悲劇的結末で終わるD. ナツァグドルジの原作は、1987年、音楽J. メンドアマル、演出B. ジャミヤンダグワによって、『苦しみの三座山』というバレエ作品となり、モンゴルにおける「民族バレエ」の代表的作品となっている。

¹¹⁷ 1920年代の最初の『赤旗』の歌詞(Ts. Monh, “Ardin yaruu nairgiin tuhai.” Ulaanbaatar, 1964 on, pp. 37-39)には、当時のモンゴル人の多くが信仰していた黄帽派の仏教のシンボルである「黄色い旗」という言葉があり、また、弟子やシャンバラなど仏教用語が見られる。極めて仏教色が強く、仏教徒であるモンゴル民衆を戦いに召喚する内容になっている。

(2 節目)

黄色い旗を振り掲げ
清き教威を高めつつ
釈迦の弟子となった我々は
シャンバラの戦いに出掛けたぞ
一方、1928年の第7回党大会以降、1930年代前半にボヤンネメフによって書き換えられた新しい『赤旗』の歌詞(“Manai duu - Manai tuuh.” Ulsin hevleliin gazar, Ulaanbaatar, 1982 on, pp. 14-15)は、第1節のみ「ナイダン・ワン」を「敵達」に

変えて残してあるが、宗教的部分は修正されている。

(新しい2 節目)

国威の旗をなびかせて
行進しながら、さあ行こう!
最期の資本主義者を
さあ、撲滅、退治しよう!

¹¹⁸ 2002年3月17日、モンゴル国立古典芸術劇場(旧オペラ・バレエ劇場)にて、1963年(オペラ・バレエ劇場開場の年)から数えて2306回目の『悲しみの三座山』が上演された。2003年には、国立民族歌舞団による『悲しみの三座山(D. ナツァグドルジの原作版)』の欧州公演も行われる。

¹¹⁹ 年表(“Nen Shinehen tuuh.” MONT-SAME, Ulaanbaatar, 1991 on, p. 5)によると、民主化運動は、1989年11月に開催された「モンゴル青年同盟中央委員会青年アマチュア芸術家国家第2回評議会」より始まる。この評議会を主催する党中央委員会は、開催に際し、党中央委員会副議長Ts. ナムスライを担当者に任命し、Ts. ナランゲレル(革命青年同盟中央委員会議長)と共に開催準備の仕事に就かせている。モンゴル革命青年同盟中央委員会青年芸術家国家評議会は、その前身ともいえる「モンゴル革命青年同盟アマチュア演劇サークル」と類似する組織であり、青年芸術家とは、革命青年同盟所属の建築家、画家、作家、ジャーナリストなど各分野を代表する青年達である。つまり、人民革命期の青年同盟演劇サークルのS. ボヤンネメフ、N. ナサンバト、I. アムガラフ、Ts. ゴンボジャブ、D. ナツァグドルジらにあたる青年達であった。

¹²⁰ 1990年の民主化運動の際、バンド《ホ

ンホ》の歌う歌が民主化運動のテーマソングとなった。『鐘の音』は民主化運動の代表歌。

『鐘の音』

きのう 悪い夢を見た
夢の中で 長い手が僕を苦しめた
その手は 言う言葉をさえぎり
見る目をふさいだ
幸運にも鐘が鳴った
やっと眠りから覚めた
鐘の音よ 僕らを目覚めさせろ！
鐘の音よ 僕らを目覚めさせよ！
明るい太陽が
凍りついた丘を暖める
希望の鐘の響きが
僕らを眠りから覚ます
朝 僕らを起こした
輝く鐘の音よ
次々に響き渡り
広い草原を覆いつくせ
ああ 幸運の鐘よ
僕らの希望を伝えてくれ！
鐘の音よ 僕らの希望を伝えてくれ
伝えてくれ！
鐘の音よ 僕らに勇気を与えてくれ！
鐘の音よ 僕らを目覚めさせろ 目覚め
させろ！

《ホンホ》の歌によって、モンゴルの民主化運動の幕が開いた。1989年9月17日にウランバートルで《ホンホ》が結成されて以来、数ヶ月も経たないうちに、その歌はモンゴル全土に広がった。1989年12月10日、スフバートル広場オペラ・バレエ劇場脇で行われたモンゴル初の民主化要求集会での野外ライブ以後、《ホンホ》

の『鐘の音』は、民主化運動を代表する歌となり、集会の際には必ず歌われた。1990年3月の民主化実現までの間、《ホンホ》はモンゴル全県18県で民主化運動の宣伝を行なっている。当時のメンバーは、Ts. ツォグトサイハン（ジャーナリスト。シンガーソングライター、1996-2000年の民主連立政権時代には、政府紙の政治部長と国営テレビ報道部長）、N. エンフバヤル（国家テレビ・ラジオ委員会ラジオ局ジャーナリスト。キーボード担当。オーケストラ指揮者ナムスライジャブの息子）、D. エンフボルド（ベースギター担当）の3人で、全12曲のうち、オリジナル11曲は、Ts. ツォグトサイハンの作詞作曲によるものである。社会風刺を含むアジプロ歌であったが、中には恋愛の歌も含まれた。代表的な歌に、民主化の合図となったといわれる『鐘の音』、お世辞が蔓延る社会を批判した『紙の帽子』、裕福な娘に恋をした貧しい青年の悲恋を描いた『アラシャント18番地』、どんな状況にあっても「大丈夫」と言うのが口癖のモンゴル人気質を歌った『我々の習性』、党政府の指導者は庶民の生活の実情を知らないと批判した『執務室の窓から』、モンゴルの歴史が封印され、チンギス・ハーンの名を口で言えなかったことへの批判を込めた『赦してくれ』などがある。社会主義時代のフォーク・ソングともいえる《ホンホ》の歌の歌詞は頭韻を踏んだ4行詩であり、モンゴルプロレタリア詩歌の伝統を遵守している。

歌で演じた革命期