

チベット・タンカの変貌

—タンカの芸術化と観光化をめぐる

張 詩雋

<要旨>

本稿の目的はチベット文化圏における代表的な宗教美術、タンカの生成と近年の変貌について考察することである。

第1章では、ベンヤミンによる芸術作品の礼拝的価値と展示的価値について紹介したあと、大量生産される宗教的な物品およびタンカに関する先行文献を整理する。第2章では、ラサにある観光的な空間およびそれとほぼ重なる宗教的な空間を簡単に説明し、現地の様子を素描する。第3章ではタンカの歴史と伝統的な流派、タンカの広がりとしてチベット仏教の伝播との関連性を考察した上で、広域にわたるチベット文化圏のインド、ネパール、また中国の内陸部、チベットなどの民族の間に生じる交渉、および神聖なタンカの制作実践をめぐる変革を描き出す。第4章では、2013年にラサ市で開催されたタンカの展示会、タンカの発展に関する討論会、タンカ絵師のコンテストなどのイベントの紹介を通して、タンカの芸術化について考察する。それはまた商品化への動きでもある。最後の第5章では観光客相手に大量生産されている土産タンカについて分析する。芸術化も観光化も世俗化の一部と位置付けることができるが、購入者は自宅でタンカを崇拝対象にする場合もある。この意味で、現在のタンカに関わる宗教実践はより私事化、民主化し、さらに外国へ渡ってグローバル化していると言えよう。この変化は、チベットを包摂する中国社会の変化に対応している。ベンヤミンは、西洋美術の歴史を礼拝的価値から展示的価値への変化としてとらえているが、タンカおよびタンカをめぐる一連の実践に生じた変化を考えると、それは単線的な変化とは言えない。複製技術が発展する中、新たな宗教的価値がモノに付与されるのである。

1 はじめに

1-1 中国における「仏教熱」現象

本論文の目的は、中国西藏社会でのフィールドワークに基づき、チベット仏教における代表的な美術作品であるタンカの近年の変化を考察することである。それを本稿では、芸術化と観光化という言葉で表現する。

1980年代以降、中国では改革開放政策の実施により、新たな社会状況が形成される。経済的な成長や宗教政策の緩和などを背景に、仏教、キリスト教、イスラームなどの宗教活動は拠点や信者数が急増し、一部の地域では「宗教熱」¹と呼ばれる現象が観察された [龔 1991: 10-12]。そこには、昔ながらの神への素朴な信仰を表す人々もいれば、現世放棄を目指す人々もいる。これらに加えて経済的な競争を勝ち抜くため、宗教に財産を投じる企業家の姿も認められる。こうした現世利益的な潮流は、市場経済の発展や観光の隆盛により、現代においてさらに加速化している。

統計によれば、現在、中国における特定の宗教の信者数は3億人以上にのぼるとされ、これは中国政府が1950年代に公式発表した数の3倍に達する²。そのうち仏教やチベット仏教の信者は全信者数の1割以上、3000万人以上もいると考えられる [杜 2010: 77-83]。

中国の仏教が長い歴史を有することは周知の事実だが、伝来ルートにより³、「漢伝仏教」と「チベット仏教」(蔵伝仏教)に分けられている。両者とも、「輪廻」、「業」、「功德」などの思想を基本的な教義とする。人間は死んでもまた生まれ変わり、生の形は自分の行った行為を通して得た「業」や「功德」によって決められ、輪廻の連鎖を断ち切ったところに真の救済があるとされる。いわゆる「現世放棄」的な宗教でもある。また、漢伝仏教に比べ、チベット仏教は広まるにつれてヒンドゥー教や現地宗教のボン教などの要素が取り入れられ、独特な教義や作法が形成された。インド仏教の経典をチベット語に翻訳した『大蔵経』(bka gyur bstan gyur)に依拠するチベット仏教は、顕教と密教の両方の修行を重視するが、密教としてのイメージが強い。

本稿で考察する対象であるタンカ(thang ka)は、チベット仏教信仰に属し、教義を直

1 龔学増 [1991: 11]によれば、「宗教熱」は主に3つの特徴が見られる。第一に、各既成宗教の信者数が著しく増加したことが挙げられる。たとえば、チベット仏教の信者は50年代の460万人から800万人へ、小乗仏教の信者は94万人から200万人へ、イスラームの信者は800万人から1400万人へ、キリスト教の信者は300万人から350万人へと増加した。第二に、各既成宗教の活動拠点が増加し、とくにイスラームの場合、モスクが著しく増加した。第三に、宗教の社会への影響力が強くなり、人々の宗教に対する関心も高まったという。

2 中国宗教協会などの公式機関の発表した数字によると、現在でも信者数は1億人以上とされる。ただ、多くの研究者が指摘した通り、この数字は1950年代からずっと変わっていない。統計当時の中国の総人口は4億人であるのに対し、現在13億人を有する中国では、宗教信者の数はより多くなるはずだ。本稿は、華東師範大学の主催する2003年から2005年まで2年間にかけ30の都市で行われた「当代中国人的精神生活」というプロジェクトの調査報告書の統計に従い、当時の信者数をおよそ3億人と想定している。

3 前者は、ヒンドゥークシュ山脈を越え、天山南路(南伝仏教)や天山北路(北伝仏教)などを通して中国に伝わった。それに対して、後者は、7世紀から9世紀までチベットを制していた吐蕃王朝により東インドからチベットへ直接導入されたものである [立川 2005: 4]。

観的に開示する絵画であり、仏の化身そのものでもある [McGuckin 1996: 32]。タンカ制作依頼、制作、崇拜、観想などの一連の実践を行うことを通して、人間は様々な目的を実現できると信じられている。その中には輪廻からの解脱を目的とする現世放棄はもちろん、病氣平癒、立身出世、安産祈願、また来世の幸福などを目的とする現世利益も認められる。

このように崇拜対象となるタンカだが、様式が美しい、長時間保存できる、持ち運びしやすいなどの理由で、近年、文化資源や観光資源となり、エスニック・アートやツーリスト・アートとしても人々を魅了している。さらにタンカそのもののみならず、タンカ的制作方法、開帳儀礼、あるいは密教修行としての砂曼荼羅制作までも観光の対象になっている。

1-2 礼拝的価値と展示的価値

マリアの聖像、聖写真、ヒンドゥー教のヴィシュヌやハヌマーンを描いたポスター、釈迦をキャラクターにして制作される様々なワッペンなど——神々のイメージ（像）をもとにして作られたものは世界中にあふれている。仏教の崇拜対象となる仏が描かれ、大量生産されているタンカもこうした品物の一つとみなすことができる。こうした神々のアイコンについてどのような視点からの分析が可能であろうか。ここでは、まずドイツの哲学者ヴァルター・ベンヤミンの複製技術時代の芸術についての論稿を取り上げたい。

ベンヤミン [1970: 19-46] は、近・現代、西洋で生産される芸術を考察する際、芸術作品の価値は、その制作目的により「礼拝的価値」と「展示的価値」という両極の間を推移することを指摘した。当初、礼拝に役立つ一種の魔法の道具として作られる芸術作品は、人間に、というより神に見せるものであった。

その後、社会の世俗化が進むなか、芸術作品は徐々に儀式や魔法の道具という役目から解放され、人々に見せるという展示的価値が徐々に重要視されるようになる。近代になり複製技術が発達すると、芸術作品の複製が生まれ、これを展示する可能性も飛躍的に増大した。複製技術による模造品は、オリジナルに比べてはるかに大衆の目に入りやすくなり、また手に取りやすくなった。

前・複製技術時代における芸術作品は、絶対的な重点を礼拝的価値においていたが、複製技術時代における芸術作品は、それが展示的価値におかれることになった。複製された作品は、「本物」の持つ「いま」「ここに」しかないという一回性、ベンヤミンの言葉を借りれば、「独特なアウラ」を失ってしまった。ただ、複製技術は、オリジナルを従来の領域から引き離して、人間により関わりやすい存在へと変え、これまでと異なる一種の「アクチュアリティ（現実性）」を付与したという。ベンヤミンはアクチュアリティについて詳述しているわけではないが、本稿ではアクチュアリティという概念に注目し、見やすい、接しやすいといった特徴を表すと捉え、アウラと対照的な概念として用いることにしたい。

ベンヤミンの分析は、近年タンカをめぐって生じた変化や新たに芽生えたタンカジャンルを理解する上で参考になる考え方でもある。宗教的な背景をもとにして誕生したタンカ

は、チベット仏教の儀軌に依拠して制作されることが要求される。そうした方法で完成したタンカには、神聖なアウラが付随している。寺院に安置されている一部のタンカには常に被いがかけられたままである。観賞されることよりそこに存在すること自体が重要である。それだけでなく、崇拝の対象であるタンカは、その制作自体が修行であり、匿名的な作業が求められる。

これに対し、近年、美術館、博物館、芸術品市場に登場するタンカは、芸術としての機能に注目が集まり、礼拝的価値より展示的価値が重視されるようになった。これをきっかけに芸術作品としてのタンカが作られ始めている。この「芸術タンカ」は、制作者たちに自己表現や自己主張の機会を与え、商品として高値で取引される。彼らは、無名の制作者から個性豊かな芸術家へと変身することを求め始め、タンカの価値に大きく影響を与えた。

さらに、複製技術によって量産される「観光タンカ」（お土産）が市場に出現した。観光タンカも芸術タンカと同じく商品であるが、安価な観光タンカはむしろ大衆にとってさらに接しやすくなった。アクチュアリティが増したのである。ところが、この観光タンカは観光客だけでなく一部の信者の家では崇拝対象となっている。個人の実践を通じて観光タンカに再び礼拝的価値を帯びることになる。これは芸術タンカにも当てはまる。

ここで改めて図1と図2を参照してまとめてみたい。ベンヤミンの図式（図1）においては、礼拝的価値と展示的価値を2つの極とし、複製技術の発展により、原始時代に礼拝的機能に重点がおかれる芸術作品は、19世紀になると、展示的価値を圧倒的に重視し、芸術的機能が際立ってきた。以下では3の問題点を指摘しておきたい。

まず、ベンヤミンは芸術作品の変化を念頭に置いて、その起点となる作品において宗教的な価値を認めようとしているため、宗教的な作品（宗教財）と芸術作品との区別が曖昧になっている。つぎに、これらの価値を帯びた作品の変化は決して単線的ではないことを指摘したい。複製技術が生み出す作品にアウラが生じ、再び礼拝的価値を有することになる、というような変化を想定していなかったと思われる。最後に、複製技術の意義に注目しているが、芸術作品の商品化について考察を深めているわけではない。以上のような問題点を念頭に、本稿では図2のような変化の図式を提案したい。

075

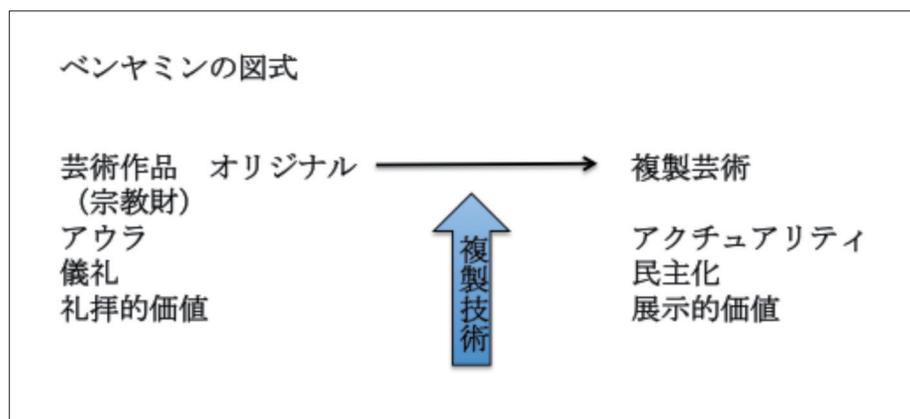


図1 ベンヤミンによる芸術の概念の図式（筆者作成）

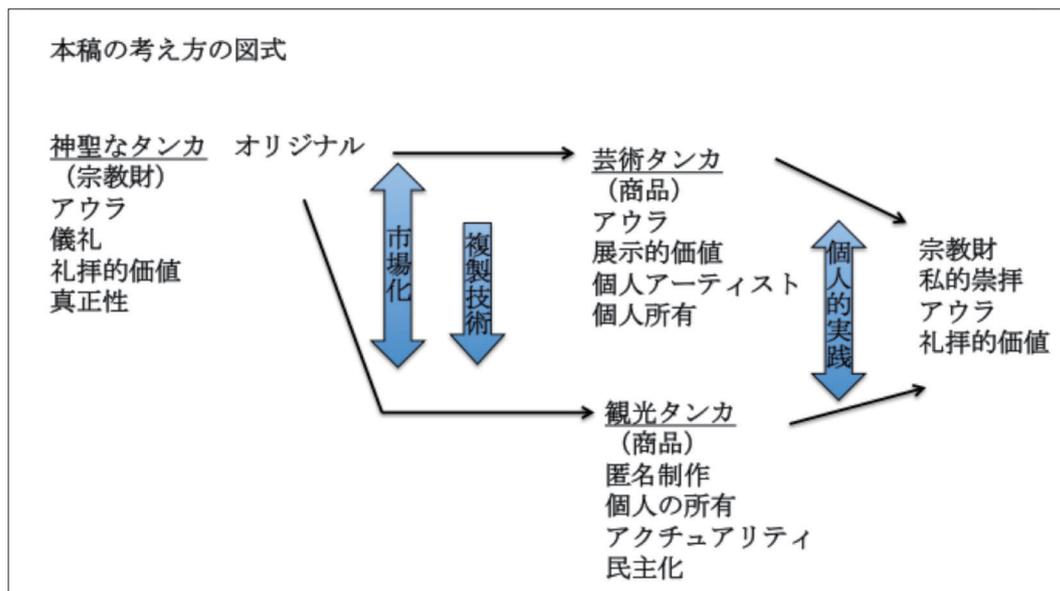


図2 タンカの変容についての概念の図式（筆者作成）

ベンヤミンは、最初にマルクスの芸術論に言及しているが、複製技術時代における芸術についての論考に欠落しているのは、複製技術を必要とする社会背景、すなわち宗教財や芸術作品が商品となる、市場化の拡大や消費社会の出現についての視点である。本稿では、複製技術そのものより、その背後にある商品化の動きに注目してタンカの変貌を考えたい。というのも宗教財であるタンカが商品化されることで芸術作品として売買されるという現象が生まれるからである。この変化に複製技術は直接影響を与えてはいない。

次に、神々のイコンを画題にする宗教画を扱う先行研究を取り上げ、そのあとにタンカについての先行研究を吟味する。

1-3 宗教画への視点

まずヒンドゥー教の事例を2つ取り上げる。インドで流行する宗教絵画を取り上げた木下彰子 [2007: 137-162] は、現在インド社会で流行する宗教的な印刷物の、印刷技術や紙などの素材の特徴により、宗教絵画の生産が伝統的な制作法の様々な制約から解放され、制作過程の脱儀礼化、または制作者の脱カースト化といった現象が見られることについて考察した。従来、寺院での参拝を禁じられていた低カーストの人々は、宗教絵画を購入し自分の家庭で礼拝を行うことができるようになった。木下は、宗教絵画の大量生産が「像の民主化」の実現を促すと指摘した。

一方で、田中雅一 [2002: 218-243] は1980年代以降インドで流行する宗教絵画に対して、「自己肯定」「自己否定」「他者否定」などの概念を用いて分析を行った。従来、現世利益を求める自己肯定はしばしば他者を否定する原因とされてきた。これに対して田中は、自己肯定と密接に結びついている現世利益の信仰対象となる様々な宗教絵画には他地

域、他宗教の神像が取り入れられると指摘し、自己肯定は必ずしも他者の否定を導かず、共存を求める可能性もあるという結論にたどりついた。これもまた民主化の実践と言える。他方で、他者への暴力へと民衆を扇動する一部の絵画に注目し、これは当時隆盛を迎えたヒンドゥー・ナショナリズムのもとで、マスコミと「宗教の名を借りた政治」が共謀した結果であると指摘している。

両事例は、大量生産される宗教画とそこに認められる現世利益が、信仰の民主化や共生などの社会的機能を有することを示唆しているが、藤原久仁子はより宗教的な実践に注目する。藤原 [2003: 67-90] が調査したマルタの巡礼地ギルゲンティでは、マリア信仰を表現する聖像や聖人の写真などが多くの信者に奇跡を引き起こしたという。そういった「奇跡体験談」を集めて編集したパンフレットによって、聖像や写真などの「モノ」に関わる新たな信仰および宗教実践が形成される。これらは、癒しの奇跡を物象化した媒体として機能すると同時に、異なる巡礼対象の宣伝媒体としても機能することが指摘された。

他方で、岡田浩樹は以下に述べるように、複製技術の発展で大量生産される宗教的物品の意味や役割だけでなく、社会の変化との関係で宗教イメージの増殖を論じる。

岡田 [2014: 251-274] は韓国に複製・増殖するブッダのイメージおよび関連商品を考察した。岡田によれば、ブッダのキャラクター化・商品化は、韓国社会が転換期にあることを示している。高度経済発展を果たした韓国は、後期資本社会へと変容しつつあり、韓国社会における思想的支柱であったモノを否定する儒教的な世界観は揺らぎ、長く抑圧されてきた宗教の物質的側面が受け入れられ、発展し始めたというのである。

さらに、宗教的なモノは、ある程度の関連性を保ちながらも本来の意味から遊離し始め、宗教的なフェティシズムからポップなフェティシズムへの転換が見られると考察している。韓国社会の変化が、これまで想像し難かったブッダの増殖やポップ化を可能にしたのである。

それでは、タンカについてはどうだろうか。

1-4 タンカの変化

観光タンカを扱った先行研究として、ネパールの観光市場の観光タンカを考察するイエール・ベントー、インドのタラムサラの難民社会に注目するエリック・マクガキン、また筆者の調査地でもあるラサの観光タンカに関する記述のある李健の著書などがあげられる [Bentor 1993: 129; McGuckin 1996: 32; 李 2016]。

ベントー [Bentor 1993: 113] はネパールのカトマンズの観光タンカの質に懸念し、その質の向上にあたって、「中間の観客 (intermediate audience)」が重要視されているという。彼は、ネルソン・グレイバーン [Graburn 1976: 8] の主張する「内部の観客 (internal audience)」と「外部の観客 (external audience)」⁴に加え、タンカ市場ではチベット文化の背景を持つ観光客、すなわち中間の観客の存在を指摘した。彼らは、チベット文化に通じ

4 グレイバーン [Graburn 1976: 8] によると、「内部の観客」は制作者と同じ集団に所属し同じ文化背景を持つ客をさす、「外部の観客」は他所からやってくる現地の文化にあまり詳しくない人々をさす。

ているため、観光タンカの質の向上や伝統への回帰を促すことができると主張する。

一方、マクガキンは、非伝統的な観光タンカを積極的な態度を示した。彼は、「中間の観客」の存在を肯定した上で、北インドのタラマサラのタンカ生産・交換過程における「存続 (continuities)」および「変化 (changes)」を検討している [McGuckin 1996: 32]。彼によれば、難民社会のタンカ制作は、制作者自身の信仰や現地政府による制限などの理由で伝統の存続を重視する。ただ、一部の個人絵師は西洋人観光客の趣味に合わせてタンカを作ることもある。観光タンカの誕生は、タンカの大量生産を促す点において経済的な効果が大いだが、タンカの質の向上や伝統の保護においては現地の人だけでなく、外部の人、とくに「中間の観客」の果たす役割が大きい。

両者の研究は、タンカの商品化に対する態度は異なるが、「伝統」に従って制作されるタンカが「真正な (authentic)」タンカというところが共通する。しかし、そのような考え方に従うと「伝統」がある種の本質主義的なものとして当然視される危険を招きかねない。本稿では、以上の問題意識を念頭に、タンカの異種混濁的な性格を歴史的な視点から明らかにし、現代における芸術化と観光化を促す様々な制度に注目する。

1-5 構成

次章において、ラサにおける信仰空間と観光空間を紹介し、両者の重層性を指摘する。第3章では、タンカの歴史や現状を考察することによって、「伝統の諸流派」の誕生と、制作の「バイブル」とみなされる「度量経」という経典の形成過程や現地でタンカが崇拝される様子を明らかにする。第4章では現地において、「真正な」タンカを対象とする各イベントを紹介し、市場経済や観光開発という背景のもとに「伝統」がいかにして脱構築するのかに注目する。第5章では真正なタンカに対立する「非真正的な」観光タンカが、いかに神聖なものになるか過程を紹介する。

本稿執筆にあたり行った調査期間は、2012年7月から9月まで、2013年7月から11月まで、2016年2月から12月までの、計15ヶ月である。

現場では、漢語とチベット語で聞き取り調査を行った。事例に登場する人々や施設は仮名で表記し、性別・年齢は(男・30前：男性で30歳代前半)のように表す。本稿で「西藏」と表記する場合、中国の行政単位である「西藏自治区」をさす。西藏自治区を含む中国圏内にチベット文化を有する地域を「蔵区」で表記する。また文化的なチベット文化圏を指す場合、「チベット」とカタカナの表記で使用する。本稿で文化的な地理概念として使われるウー・ツァン (Dbus gtsang) 地区は現在西藏自治区にほぼ重なり、西藏自治区の東部にあるチャムド市 (Chab mdo) 以外の地域を指す。カム (Khams) 地区は、チャムド市から青海省の東南部、四川省の西部、雲南省の北西部などの地域にほぼ相当する。アムト地区 (A mdo) は青海省の玉樹州を除く青海省のほぼ全域、および四川省のガバ州、甘粛省の甘南州などを合わせた領域に相当する。



図3 チベットに関連する文化・地理的概念 (筆者作成)

2 ラサにおける信仰空間と観光空間



図3 ラサ市城関区の一部 (筆者作成)

ラサ (Lha sa) はチベット語で「神の地」を意味する。現在、中国の西南部省の西藏自治区の地方政府機関所在地であり、7世紀、吐蕃王朝を建国したソンツェン・ガンポによりラサが都に決められて以来、ほぼ一貫してチベットの宗教・政治の中心であり続けてきた。市轄区の「城関区 (Khrin kon chus)」と「トゥールン・デチェン区 (Stod lung bde chen)」、およびその周辺の6つの県で構成されている。人口は56万人前後、そのうち43万人は藏族、12万人は漢族とされる。地元住民のうちの7割以上はチベット仏教を信仰する⁵。そのほか、イスラーム信仰や現地宗教であるボン教の信仰が存在する。公式言語は中国語 (標準語) とチベット語 (ウー・ツァン方言) である。

ラサ市はヤルツァンポ川の支流ラサ川に沿って川の北岸に建設され、周りに山々が聳える。チベット古来の「神山信仰」では、山々は聖域ラサに敬意を払うために寄ってきたと言われる [Liao 2012: 5-15]。町自体は大規模とは言えないが、高い標高、澄んだ空気、美しい自然などの特徴が人々を魅力する。現地の人はくわえてラサのことを「日光城 (nyi ma lha sa)」と呼び、これは太陽の光を浴びる町という意味を持つ。

市内には南から北へ延びるリンコル (林廓東路) と東西方向の「北京路」「江蘇路」「林廓北路」を幹線として交通網が張り巡らされる。町中を歩いたら、所々に赤い屋根を持つ白い石造りの寺刹が点綴する。ラサの中心に位置する名利トゥルナン (図4の①) は、ソンツェン・ガンポがネパールの王女ティツンを嫁に迎えるために建てられたとされる。正殿ショカンに安置される釈迦牟尼12歳の等身像は、釈迦自身が開光点眼したと言われ、それを参拝することは釈迦本人に参拝することに等しい功德を積むことができるとされ、世界中の仏教徒が年中押し寄せている。

ラサの人々にとって、トゥルナンにはもう一ヶ所拜まなければならない神像がある。それは3階の護法堂に安座するパンデン・ラモ (Dpal ldan lha mo) の忿怒像を描いたタンカである。パンデン・ラモはもともとヒンドゥー教の女神ラクシュミーであり、パドマサンバヴァ (Padmasbhava)⁶によりチベットへ招致され、その後、歴代ダライ・ラマの守護神、ラサ市の守護神を務めつづける。この女神をめぐる噂や伝説はチベット各地に伝わっている。彼女は、優しい女神だけでなく、気まぐれな妻であり、時には残忍で横暴な母でもある。ただ、ラサで暮らす人々にとって、市の守護神である彼女は強い力の持ち主で、自分の願いを聞いてくれる親しい女神である [Liao 2012: 22-32]。

トゥルナンの外境を一周するパルコル (八廓街、図4の矢印を表記するところ) は巡礼路である。トゥルナンの寺内の正殿を取り巻くナンコル、またラサの旧市街の外縁に位置する環状巡礼路リンコル (林廓路) と同心円の形でトゥルナンを取り巻く。各コル (skor、巡礼路) の間に大通りや石畳の小路がはしり、ラサの最も繁華な地域が織りなされる。平日でも多くの人々が訪れるが、特別な祝日になると巡礼者が大勢集まり、身動きができない

5 2010年「中国人口普查報告」によるものである。http://www.stats.gov.cn/tjsj/pcsj/rkpc/6rp/indexch.htm 最終閲覧 2017年10月10日。

6 9世紀のインドの密教行者。チベット佛教では密教の祖師とされる人物である。中国や日本では「蓮華生」とも呼ばれる。

ほど混みあう。

旧市街の南東部の隅はムスリム（回族）が住居する区域である。ここでは「大・小」2ヶ所のモスク（図4の④⑤）が建てられ、その周りに八百屋、肉屋、服屋など各種の売店が軒を連ねている。ラサでは、ムスリムと仏教徒の間にしばしば緊張関係が見られるが、ここで買い物するチベット人も少なからずいる。ラサの肉市場と冬虫夏⁷の市場を支配する回族の人々は「商売が得意」だと、チベット人は半分皮肉を込めて言う。

旧市街の北部にツォンザイカン（Khrom gzigs khang）⁸という市場がある。市場はもともとトゥルナン⁹の北側に位置していたが、1991年に現在の場所に移転した。ここは日用品を商う市場でありながら、天珠、蜜蠟、赤珊瑚、トルコ石などを販売する露天商が集まるところでもある。とくに独特の衣裳を纏ってカム方言を操る、カム地区からやってきた人を多く見かける。ツォンザイカンからさらに北へ進んで、北京中路を越えると、ラモチェ（Ra mo che、図4の②）に着く。また東へ向けて10分かからないほどの路程でポタラ宮（図4の③）につく。

トゥルナン、ラモチェ、ポタラ宮の3ヶ所は、ラサで最も重要な巡礼地であると同時に、人気の観光地でもある。ポタラ宮とトゥルナンは、中国の旅行局のランキングにより、5A観光地と認定され⁹、ダライ・ラマの夏の宮殿ノル布林カは4A観光地に認められた。また、ポタラ宮とトゥルナンはそれぞれ1994年と2000年にユネスコの世界遺産に登録された。2001年にはダライ・ラマの避暑の離宮ノル布林カも拡大登録され、公的に認定されるラサを代表する観光地となった〔山田2009:68〕。そのほか、デプン寺（Bras spungs dgon pa）やセラ寺（Se ra dgon）をはじめ、市内にある各寺院にも観光客は絶え間なく訪れる。建物、仏像などはもちろん、現地の巡礼、僧侶の問答実践、さらに寺院の前、信者たちの五体投地の姿さえ、重要な見どころとなり、信仰空間と観光空間が重層していることが見てとれる。「神の地」と呼ばれるラサには、じつは超越的な信仰空間と世俗的な観光空間が交差しているのである。

3 神聖なタンカの誕生

3-1 タンカとは？

タンカとは、チベット文化圏で広く作られる掛軸絵巻や仏神像の図像をさす。チベット語ではthangは広い空間の意味で、kaを空間に埋める意味として解釈される〔丹巴饶丹2006〕。中国語では「唐卡」と綴る。現在、よく制作されるのは、絵画タンカ、刺繍タンカ、アップリケタンカなどの種類である。

タンカの誕生についてまだ定説はないが、西藏では7世紀にチベット王ソンツェン・ガン

7 蛾の幼虫に寄生するキノコ的一种、チベット医学や中医学では生薬として使われる。

8 「墟市のところ」を意味する。

9 2005年から、各地の観光スポットの質を向上する目的で、国家旅行局によって「旅行景点質量等級評定管理辦法」が施行され、1Aを最低級とし、5Aを最高とされた。ポタラ宮とトゥルナンは2005年4Aとされた後、2013年5Aに選ばれた〔山田2009:68〕。

ポが初のタンカを描いたと伝わっている。インドではタンカの起源について次のような伝説が語られている。

釈迦がまだ生きていた時代の話である。当時ダードク (Dadok) 国のウタヤナ王 (King Uttrayana) はマガダ (Magadha) 国のビンビサーラ王 (King Bimbisara) に、貴重な鎧のセットをプレゼントした。「何をお返したらよいのか」とビンビサーラ王が悩んでいると、大臣は「仏様の肖像画を差しあげたらよいのでは」とアドバイスをした。ビンビサーラ王は宮廷絵師に仏陀の像を描くことを命じた。しかし、仏陀の神聖な光があまりにも眩しいため、絵師たちは直視できなかった。しかたなく彼らが池の反射を利用して仏陀の様子を描いたのが初のタンカだと言われる [Sangyay 1984: 31-37; McGuckin 1996: 32]。

以上の伝説から「仏陀の影 (the reflection of Buddha)」 [McGuckin 1996: 32] としてのタンカは聖なる性格を持つことを伺うことができるだろう。さらに後半で詳しく説明するが、「伝統的」タンカは、度量経 (thik rsta) という経典で書かれた方法に従って制作することが要求される。完成したものは「仏陀の影」だけでなく、仏陀が具体化したもの (the embodiment of Buddha) であるとされる [McGuckin 1996: 32]。ただ、伝統的タンカといっても、遠い昔から変わらずに伝えられてきたものではなく、様々な要素が混濁し徐々に構築されてきたものである。

単純化すれば、度量経に基づいて過去に制作されたタンカが真正であり、そこに神聖さが認められ礼拝的価値が生まれる。しかし、タンカの歴史を紐解けば、様々な流派が存在したことが明らかになる。さらに基準となる度量経自体が歴史的に様々な影響を受けて生まれたものである。この点をまず以下の節で明らかにしたい。

3-2 伝統の様式と度量経

伝統のタンカ様式は、描かれる尊格 (像) の身体比率、構図、背景の色合いや模様などによって、ネワール (newar) 様式、チェウ (bye'u) 様式、メンリ (画) 派 (sman ris)¹⁰、キェンリ (画) 派 (mkhyen ris)¹¹、カルマ・ガルディー (画) 派 (karma sgar bris) などに分けられる。その中で、ネワール様式、チェウ様式、またはキェンリ様式の伝承はほぼ消滅したようで、ラサ市場ではあまり見かけない。現在、ラサの寺院が所蔵するタンカの大半はメンリ様式、またメンリ様式をもとにして誕生した新メンリ (sman bris gsar ma)¹² 様式のものである。理由は後ほど詳しく述べるが、自治区内の寺院の大半がゲルク派の支配を受けることがその要因の一つと推定できる。

10 sman ris は創立者の名前ないし創立者の出身地 sman と流派に相当する言葉 ris からなる言葉である。また sman (thang pa) lugs (メン (タンパ) の流儀) とも呼ばれる [ジャクソン 2006: 101]。

11 あるいは mkhyen brste の様式と呼ばれる [ジャクソン 2006: 131]。

12 新メンリ様式は、ツァンパ・チューインギヤムツォによりメンリ様式をもとにして創立された様式である。

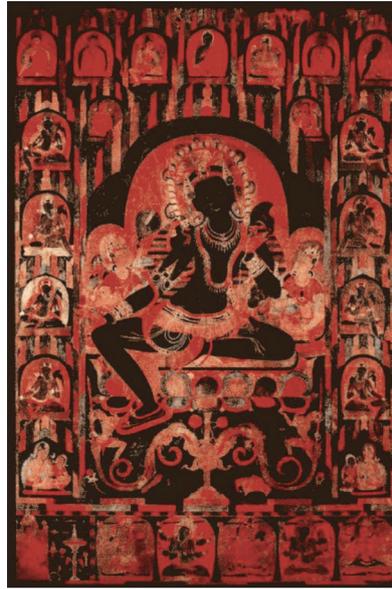


図5 緑多羅菩薩タンカ [于2006:103]

タンカはチベット仏教の信仰システムを構成する重要な要素であり、チベット仏教の潮流に影響され紆余曲折の中、発展してきた。11世紀ごろ、パーラ朝の高僧アティーシャはチベット僧ドムトンの要請に応じ、チベットでカダム派を開いて、チベット仏教の復興を図った。そのおかげで百年以上の衰退期を経験したチベット仏教は息を吹き返した。当時、アティーシャはネパールの職人に命じてタンカを3枚作った。その中の1枚の「緑多羅菩薩タンカ」(図5)¹³は今でも見ることができる。このタンカはレティン寺¹⁴(Rwagsgreng dgon pa)に由来すると額縁の裏に明示されている。画面の中央にいる主尊を含め、すべての仏像はアーチ形の龕の内部に安置されており、肉付きが悪く身体が華奢である。明確なパーラ様式を示すため、チベット仏教がインド仏教と伝承関係を結んだ証拠の一つとみなされる [于2006:102-104]。

また、この時期には工芸像だけでなく、チベットのあらゆる文化領域にインド文化が開花し、インドの経典をチベット語に翻訳するブームもあった。その中で、ヤルルン人ジェバギャツァン (Grags pa rgyal mtshan) がインド人と共にインドの度量経をチベット語に翻訳したものは、チベット初の度量経となった。この度量経は、古代インドのダプタ朝時代の造像比率に基づいたものであり、その内容の大半は現在に使用される度量経にも援用される。度量経は仏部、菩薩部、仏母部、忿怒部 (長身の忿怒尊)、忿怒部 (短身の忿

13 于小冬 [2006: 88-104] によれば、アティーシャは当時チベットの造像の質を向上させるため、インドから3人の職人を招致しタンカを3枚作った。その中の1枚が「緑多羅菩薩タンカ」であるとされる。作品は絵画タンカで、大きさは122.5×80cmであり、現在は個人のコレクションに属する。

14 ラサ市ルンドゥブ県に位置する寺院で、当時カダム派の総本山であった。現在ではゲルク派の寺院とされる。

怒尊)、大衆部と6つの部類に分けられる。また、仏像の身体に対する描写は動植物のたとえを使ってわかりやすく説明される。たとえば、「足の甲は亀の背のように厚く盛り上がっている」、「上半身は威厳があり獅子王のようである」とか、「睫が乱れずに長く整っており牛王のようである」などの表現があげられる [于 2006: 89-90]。

このような記述は、漢伝仏教の経典『中阿含経・三十二相経』に書かれた仏の身体特徴を示す「三十二相八十種好」と同源であると思われる。ただ、チベット語に訳された後、仏像の身体比率に関するルールについて、その基本単位が現地で使われる単位に書き換えられたことは、チベット版度量経の特徴の一つである。たとえば、チベット語の度量経の造形の基本単位はソ (sor) であり、そもそも1ソは指の一本の太さをさす。タンカに描かれる本尊像の目の太さは1ソと指定する。ソより小さいのはナン (nas) で、チベット麦の一粒の大きさに相当する。また、ソより大きいのはトー (mto)、親指の先から中指の先までの長さに相当する。これらの単位は現在でもタンカ制作に使われている。ただ当時、この古代インドの造形比率を核にする度量経は現在ほど重宝されてはいなかった。

12世紀の中葉ごろ、サキャ派、ガキュ派、ニンマ派が相次いで成立し、徐々に発展していたチベット仏教にはようやく「後弘期」(1042-1642)の繁栄が見えた。この時期のタンカにおいて初めて、後世に強い影響を与えるネワール様式という画風が出現した。ネワール様式は名前の通りネパールの職人たちが担い手を務めた。当時、北東インドを支配したパーラ朝が滅びたため、大量の職人はチベットに出向いて活動をし、インドから受けつがれた美術様式をチベット、とくにウー・ツァン地区へ伝えた [ジャクソン 2006: 70]。当時モンゴル部族の支持を得たサキャ派は、ウー・ツァン地区で強い勢力を持ち、数多くのネワール様式的美術品を作り上げた。また、ネワール様式の影響を受け、14世紀の天才絵師チェウ (Bye'u) は「チェウ様式」を開いた。現在、シカツェに建てられたサキャ寺において、チェウ様式の壁画が鑑賞できる。

15世紀以後、チベット仏教の各宗派には紛争と対立が相次ぎ、タンカはこの時期に様々な様式が生まれる。ゲルク派は絵師であるメンラトゥプ (Sman thang pa sman bla don grub) とキェンツェ (Mkhyen brste chen mo) を擁護し、メンリ様式とキェンリ様式の作品を多く採用した。メンラトゥプは宮廷絵師に命じられ、ゲルク派の寺院設計、建設にも携わる。一方、ガキュ派ではナムカータシー活仏 (Nam mkha' sgar shis) により創立されたカルマ・ガルディー様式を公認様式とした。

各流派は像の比率やキャンパスの色において異なる点があるが、共通点の一つは、この時期からタンカは中国絵画の影響を積極的に受け入れ始めたということである。メンリ様式の創始者のメンラトゥプは明王朝の宮廷絵画(工筆画)の技法をメンリ様式に導入し、風景や背景にも中国式の模様や要素を使い始めた。あまりにも才能があるため、メンラトゥプは前世に中国の明王朝の宮廷絵師だったという伝説が伝わることもなった。メンラトゥプのまとめた『尊像比率解説・如意宝珠 (Sku gzugs kyi cha tshad kyi rab tu byed pa yid bzhin nor bu)』は後世各流派の絵師たちに共有する度量経とされ、タンカの神聖性・真正性を決める基準になっている。ただ、度量経には様々なバージョンが存在する。たとえば、サキャ派の高僧プトウン (Bu ston) が書いた『如意珠寶篋』 [金子 1985: 149; 于

2006: 88] や、アンド・ゲルク派のソンパ・カンポ (Sum pa ye shes dpal' byor) が書いた『仏像仏経仏塔尺度経注疏美麗花』などの經典がある。また、土着宗教のボン教にも独自の度量経が伝わっている。

18世紀以降、宗教戦争で勝利を果たしたゲルク派は、チベットの歴史の晴れ舞台に登場し、300年以上の繁栄を実現した。ダライ・ラマ5世の治世中に建てられた多数の寺院においては、仏像、仏塔、壁画、タンカはほぼメンリ派とケンリ派の絵師や職人が担当した。ガンダン寺 (Dga ldan chos khor)、セラ寺、デプン寺を始めとするゲルク派の6大寺はもちろん、ポタラ宮やノル布林カの宮殿に飾られるタンカは、ほとんどメンリ様式やケンリ様式のものである。一方、戦争で敗れたカキュ派はカム地方へ移動し勢力を保った。公認様式のカルマ・ガルディー派タンカはカム地方を中心に制作され続けている。いまラサで活躍するカルマ・ガルディー派の絵師は基本的にカム地方の出身で、なおかつカム地方のカルマ・ガルディーの絵師名人ガマディレイ (Skar ma bde legs) の弟子である。

上述した様式のほか、現在のラサでは絵師の間にアンド (a mdo) 様式¹⁵が新たな様式として認められる。創立者はかつてダライ・ラマ14世の宮廷絵師を務めたアンドチャンバ (A mdo byams pa) である。彼は西洋美術の影響を受け、写実的な人物のタンカを作り始め、パンチェン・ラマ10世や毛沢東のタンカを作成した。

『藏传佛教绘画史』の内容 [于 2006: 120-167] に基づく、以上の説明から明らかなように、チベット仏教にともない誕生したチベット・タンカにおいて、その真正性と神聖性は表裏一体になっている。ただ、タンカの歴史を振り返れば分かるように、それぞれの時代において、様々な新たなタンカの様式が生み出されてきた。

10世紀ごろ、チベットで制作されたタンカは基本的に仏像という画題しか扱わず、全体的な構図から法衣や法具など繊細なところまで、インドやネパールの影響を強く受けていた。その後誕生したネワール様式は初めてのローカルなタンカ様式と言えるものの、現在に至るまで、この様式のタンカを作る制作者は極めて少ない。チベット仏教の復興と各宗派の紛争の中、チェウ、メンリ、ケンリ、新メンリ、カルマ・ガルディーなどの様式が相次いで誕生し、それぞれの宗教宗派から支持を得て発展する。

タンカの発展する中、タンカに取り扱われる画題の多様化・土着化などの変化も見られる。それまで仏像を主に描いていたタンカには、15世紀になってから、現地の守護神、羅漢、ラマが主尊として描かれるようになった。さらにチベットの歴史や医学を記録するタンカも作られるようになった。近現代になってから、タンカは仏教の主題だけでなく、政治の表象にもなり、清王朝の乾隆帝や毛沢東の像もタンカに登場した。

一方、度量経は現在ではタンカの真正性を判断する最も重要な標準とされるが、じつはインド、ネパール、中国、西洋美術などの影響を受けて度量経が成立したものである。またこれにはいくつかのバージョンが存在する。その中で、メンラトゥブにより編集・整理

15 漢字では、A mdo byams pa の名前の漢字表記「安多強巴」に基づき、「安多派」と綴り、「写実派タンカ」とも呼ばれる。

された度量経がウー・ツァー地域の絵師の間で人気を博す理由は、それを支持するゲルク派の支配地位に関係すると考えられるだろう。

3-3 神聖なタンカ



写真1 2013年ショトン祭り（筆者撮影：2013年8月）

086

ラサ市の西郊外に位置するデプン寺では、毎年チベット歴の7月1日に巨大な刺繍タンカを開帳する儀式が行われる。デプン寺は、1416年、ゲルク派の開祖ツォンカパの直弟子ジヤムヤンチュージェ・タシーバルデンにより開基され、ゲルク派の総本山として名をはせていた。

ゲルク派の教義により、夏に活動する生き物に害を及ぼさないようにするため、毎年チベット暦6月15日から30日まで、僧侶は外出を禁じられている。7月1日が解禁の日である。大きな寺院では、タンカの開帳儀式を行い、信者の参拝を受ける。信者たちは自らヨーグルトや食事を用意し、僧侶にふるまう。ちなみに、「ショトン (zho ston)」はチベット語でヨーグルトを意味する。

ショトン祭りはチベットで正月に負けないほど盛大な行事である。厳粛な宗教儀礼の一面もあるし、人びとが騒いで楽しむ一面もある。この日、ラサの人だけではなく、カムやアムドなどの地方からやってくる人も多数いる。

開帳する時間は朝8時。ただ、明け方ごろ、ラサ市の大通りも路地も、すでに大勢の人が溢れている。人々は、色鮮やか晴れ着で身を纏い、デプン寺へと向かっていく。

デプン寺の入り口に入ると、左手に細い道がある。その道に沿って20分ほど上がるとツォンカパやガルダ (Garuda) を描いた巨大な石が坂に現れ、その坂を越えると刺繍タンカの展示台が見えてくる。ただ、開帳儀式の日、大勢の人が混んでいて、ここから先へ

なかなか進められないことはよくある。

時間になると、デプン寺の高僧が開始の宣言をするやいなや、ラグドゥンの音が一瞬にして山の中に響き渡る。そして、大きなティンシャやドラムの演奏と一緒にタンカに向かって座る高僧たちが経を唱え始めた。音の中、タンカに覆いた金色のカーバーが徐々に引き上げられ、タンカの姿が少しずつ現れてくる。

写真1で見られるように、タンカの真ん中に座るのは主尊釈迦牟尼、釈迦牟尼の両手前に付き人阿難陀、弟子摩訶迦葉が立っている。タンカの左上にはゲルク派の開祖ツォンカパ、彼の下に彼の弟子である初代パンチェン・ラマとツォンカパの後にガンデン寺の座主を務めた Rgyal tsnab が座る。タンカの右上にはデプン寺の開祖ジャムヤンチュージェ、彼の下にこのタンカが制作された当時の偉いラマであったダライ・ラマ 13 世、パンチェン・ラマ 10 世が座る。タンカの一番上には太陽と月の下には金剛護法、阿弥陀如来が立っている。

参拝コースは、1. 展示台の前を通る、2. 展示台の横の階段を登って展示台の後ろを通り過ぎる、という2つがある。タンカにたどり着くと、参拝者は次々とお金やカタ (khabtags)、また仏典や仏像を印刷した鮮やかな紙をタンカに投げる。とくに1コースの人は、タンカの前で跪いたり、五体投地をしたりして、祈りを捧げる。

9時ごろ、金色の銅製壺を抱えた僧が人々に聖水を与える。聖水とは普段仏壇に供えられた水である。サフランを入れるため、薄いオレンジ色に見える。参拝者たちは先を争って聖水を受けようとする。

タンカの展示台の向こうに藏劇(チベットの伝統劇)の仮舞台と観客席が設置される。寺院の僧侶たちや地元の有力者がそこで藏劇を楽しんでいる。

タンカを参拝した後、人々は山を回り、デプン寺の各仏殿を参拝する。全体的な参拝活動が終了した後、人々は、藏劇を観たり、リンカ (gling kha)¹⁶ を楽しんだりして1日を過ごす。

タンカの展示は大体午後1時ごろに終了となる。始まったときと同じく、ラグドゥン、ティンシャ、ドラムの演奏の中で、金色の覆いは徐々に降ろされる。タンカは何十人もの僧の力で巻いて収められ、そして来年のショトンを待つ。

ショトン祭りで展示されたタンカは、大きな寺院しか持っていないため、寺院の財力や規模の象徴である。ラサにおいては、巨大なタンカを所有するのは、デプン寺のほか、セラ寺とポタラ宮である。かつて、ショトン祭りはチベット各地で、数十日をかけて行われる盛大なイベントだったが、文革期間中(1966年-1976年)に停止され、再開後ラサのみで行うこととなった。チベット人にとって、「ショトン祭りでタンカに参拝することは、チベット仏教の伝統」と認められ、宗教信仰を強化する一環として位置付けられる。また、家族や友人と一緒にタンカに参拝することにより、チベット人同士としての連帯感も強める。続いて、宗教的なタンカと反対に位置する世俗的なタンカについて考察してみたい。

16 gling kha はチベット語で「林園」を意味する。ここでは林園で行う娯楽活動をさす。

4 芸術タンカの誕生

4-1 外国の眼差しと芸術化

タンカが芸術作品として商品化されたきっかけは、大衆観光の隆盛ではなく、1959年のチベット動乱事件であった。当時、動乱に乗じて持ち出されたタンカやチベット仏教の宗教財が、世界中各地の様々なイベントや展示会で展示されることになった〔田中2005〕。これらの活動は、チベット難民にある程度の経済的な支援を提供することができたほか、チベット社会に生じた事情について、世界中の関心・同情を喚起することもまた主な目的の一つだったと考えられる。当時、タンカが商品として世界から注目されたのは、おそらく芸術価値や宗教価値によってのみでなく、そこに膨大な「悲劇的な物語」が隠れているからであろう。

いずれにせよ、20世紀末から、チベット・タンカは仏教美術品としてサザビーやクリスティーズなどのオークションで取引されるようになった。そして、しばしば高額で落札されたタンカは、芸術業界から注目を受け始めた。その影響は後に中国の芸術市場に認められる。ただ、海外のオークションで注目されるタンカのほとんどは骨董品であり、今日、中国の藏区で作られているタンカは対象外であった。

現代タンカの商品価値を高めるため、藏区の各地政府は、タンカの「非物質文化遺産」への登録に積極的に取り組んだ。その結果、2006年に西藏タンカが中国国家レベルの「非物質文化遺産」¹⁷に登録された。また、青海省では、タンカを含む「熱貢芸術」¹⁸が2009年にユネスコ世界無形文化遺産に登録された。さらに西藏自治区では、世界レベル、国家レベルの文化遺産登録システムに迎合し、独自の自治区レベルやラサ市レベルの文化遺産登録を始めた。

それと連動して、2010年に「タンカの文化資源化（唐卡産業化）」というプロジェクトが西藏自治区内でスタートした。自治区で制作されたタンカを展示する展示会（唐博会）や、タンカのオークション、シンポジウム、タンカ絵師コンテストなど、様々な活動が開催されている。続いて、筆者の2013年の調査にもとづいて、現地政府が「2013年タンカ文化月」¹⁹（日程は表1を参照）期間中に開催した5つのイベントの中の3つの活動の経緯を紹介する。地元政府の態度や、政府と連動して一部の制作機関の対応、および制作者の反応などに注目することを通して、タンカの神聖性・真正性にいかにして新たな内容、つまり「芸術性」が付与されているのかを考察したい。

17 中国の非物質文化遺産登録制度は、ユネスコの無形文化遺産登録と連動する文化の保全・保護システムである。国家レベルで行われるほか、各省、市レベルにも登録システムが設けられている。

18 熱貢郷は、チベット高原と黄土高原の間に位置する青海省黄南チベット族自治州同仁県の隆務河の流域に点在する村々を指す。この地区においては、数百年来、男性の8割から9割が伝統芸術を受け継ぐ工芸職人であり、タンカ、堆繡、壁画、刺繡、木彫、バター細工などの工芸が発達している。

19 タンカ文化月は、チベット暦6月30日前後1ヶ月間にタンカを主題にする一連の文化活動を企画する期間を指す。毎年イベントの内容は若干変わるが、チベット暦7月1日のショトン祭りのタンカ開帳がクライマックスとされ、文化交流や観光開発が主な目的とされる。

表1 2013年タンカ文化月の日程（筆者作成）

番号	開催時間	活動名称	開催場所
(1)	8月3日ー11日	第4回西藏精品タンカ博覧会	ノル布林カ
(2)	8月12日	チベット現代タンカオークション ²⁰	群芸館（図4の⑥） ²¹
(3)	8月13日、14日	タンカ絵師技芸大会	西藏タンカ画院（図4の⑦）
(4)	8月14日	チベットタンカ産業シンポジウム	群芸館
(5)	8月27日	タンカ技芸大会授賞式	ノル布林カ

4-2 西藏精品タンカ博覧会（西藏当代精品唐卡博覧会）

2013年に開催された第4回西藏精品タンカ博覧会（西藏当代精品唐卡博覧会、以下「唐博会」）は、2013年の「タンカ文化月」期間中に開催される最大規模のイベントとされ、8日間で6万人²²の入場者が訪れたと言われる。当展の企画者である西藏自治区政府・文化産業処の副処長インサ（男・30後）は当展を開催する動機について以下のように語っていた。

〔当展の開催動機について〕タンカはチベット文化の至宝であり、より多くの人々にタンカの美しさを知ってもらうため、唐博会を始めた。〔ただ〕タンカのような伝統文化は、市場の中で発展しないと意味がなく、〔唐博会は〕ただの宣伝イベントではない。企業側に確実な利益をもたらしたい。（中略）唐博会を利用し、チベット文化の素晴らしさを宣伝するほか、絵師、関係者、客の間の交流が実現できる。さらに、企業や絵師たちにタンカを産業化することのよさを見せるのが〔唐博会で〕最も重要な目的である（聞き取り調査：2013年8月）。

2013年の唐博会は、前3回とは異なり、ノル布林カに会場を設置した。先述したようにラサの観光地は、チベット仏教の巡礼地にほぼ重なっている。ノル布林カは著名な観光地であるほか、チベットの人にとっての重要な巡礼地でもある。7世ダライ・ラマの時代から、歴代のダライ・ラマはここにそれぞれの避暑宮殿を残した。ここに展示会を設置するのは、観光客のみならず、チベットの人々により近い距離で現代タンカを見せる機

20 唐博会の展示作品を対象とするオークションも企画された。ただ、オークションは入札者がなかったため、キャンセルになった。

21 群芸館は「城関区群衆芸術館」の略称である。西藏自治区政府が直接管理する芸術館で、チベット文化遺産に関連する項目の展示会は月に1回程度ここで開催される。

22 関係者へのインタビューによると、「6万人」という数字はあくまでも入場券の枚数をもとにして推計された数字である。ただ、西藏のポタラ宮やトゥルナン、またノル布林カのような巡礼地では、チベット族以外の人のみが入場券を買わなければならない。そのため、展示会場に訪れる実際の人数は6万人以上だと考えられる。

会を設けるという目的がある。展示されたタンカ作品は、値札を付けられ、その場で購入可能である。ただ、展示会は、後述する「タンカ絵師技芸大会」というイベントに連動しているため、ほとんどの絵師が自分の代表作を出していた。そのため、「〔購入者がいても〕売れない」と言った。

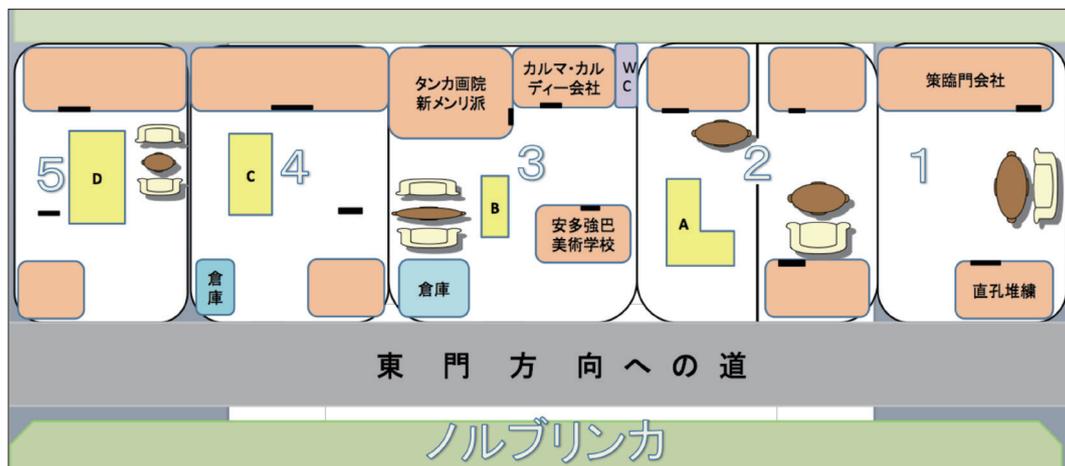


図6 唐博会会場の平面図（筆者作成）

図6で示したように展示会は5つの会場（1号館から5号館）に分かれて行われた。1号館は策臨門会社が担当する刺繡タンカや直孔堆繡が担当するアップリケタンカを展示する会場である。2、3、5号館はラサの3大タンカ制作会社、すなわちラサ古建芸術会社（拉薩古建芸術公司）、西藏タンカ画院（西藏唐卡画院）、西藏ラムラジョ画院（西藏拉姆拉卓画院）がそれぞれ担当した。4号館は、ラサの最も有名な絵師デンバロデムおよび彼の弟子たちの作品をメインに展示する会場である。

各会場ではタンカが展示されるほか、タンカの歴史や流派を紹介するポスターが壁に貼られており、タンカの制作体験コーナーも設置された。たとえば、2号館ではラサ古建芸術会社の生産したタンカの顔料が展示されるほか、顔料の制作も体験できる（図6のA）。3号館を担当する西藏タンカ画院は、当時タンカの絵具の作り方を西藏自治区レベルの「非物質文化遺産」に申請することを目指していたため、3号館ではタンカの絵具や絵具の材料も置かれていた（図6のB）。5号館には西藏ラムラジョ画院により担当され、自社制作のタンカの作品集が販売されたほか、藏香（チベットの伝統的な香）、藏薬（チベット薬）やタンカをモチーフにして作られたチベット風の小物入れなどの工芸品も販売された（図6のD）。また、4号館では絵師たちがタンカの描き方を実演した（図6のC、写真2）。

各会場では、出展者がバター茶、チベット風のお菓子などを用意し、観光客を無料でもてなした。若い絵師たちはボランティアで案内役を務め、タンカのことを丁寧に説明した。タンカの関係者は、この展示会という場でどうすればタンカのよさ、またはチベット

文化の素晴らしさをアピールするのにかということに工夫をこらしていた。

展示会場で展示されたタンカのほとんどは、いわゆる伝統流派や承認された流派のものであった。2号館および4号館では、メンリ派の作品が、3号館ではカルマ・ガルディー様式のタンカやアンド派のタンカが展示されていた。



写真2 会場の4号館で行われるタンカ制作実演（筆者撮影：2013年8月）

5号館の「多派タンカ」は唯一の例外である。担当する西藏ラムラジョ画院の院長ドジェドンプは、自分の中国語の名前「多吉頓珠」の「多」の字をとって、カルマ・ガルディー派の度量経や画風をもとにした「多派タンカ」を立ち上げた。現在、ラサの絵師たちは伝統的な三大流派、つまりメンリ様式、新メンリ様式、カルマ・ガルディー様式のうち、いずれか一つの伝承を受けつぐ人がほとんどである。そして、そういった伝承系統から離れ、独自の道を切り開く「多派タンカ」はラサのタンカ業界ではいまだに承認されていない。多くの絵師が多派タンカの審美的な価値は認めるが、「装飾絵画のようなもので、本物のタンカではない」とコメントした。ただ、詳しい話はここでは割愛するが、ラムラジョ画院の責任者たちは、市場の運営方法を熟知し、自ら編み出した方法で「多派タンカ」というブランドを確立して確実な利益を獲得した。2016年、筆者が再びノルブリンカを訪ねた際、かつてラサのタンカを展示していた会場はすでに多派タンカの専用会場になっていた。

4-3 タンカ産業シンポジウム（西藏唐卡論壇）

タンカ産業シンポジウムは2013年8月14日に群芸館で開催された。西藏自治区政府・文化産業所の関係者たち、タンカの絵師や刺繍タンカ制作者、およびタンカ店の経営者な

どが数多く参加した。チベットテレビ局やラジオ局などの地元のマスコミも取材に訪れた。シンポジウムの流れは表2に示した通りである。4人の発表者はそれぞれ、メンリ派タンカ国家レベル伝承人・西藏大学の教授デンバロデナム、新メンリ派の西藏自治区レベル伝承人・西藏タンカ画院の院長であるロブスタ、西藏自治区・文化産業処の処長ニンマ、西藏大学の教授アワンジンメーである。

表2 チベット・タンカ産業シンポジウムの流れ（筆者作成）

順番	時間	内容	発表者
①	11:00 - 11:40	「西藏タンカ各流派の誕生と特徴 (西藏唐卡各流派的诞生和特点)」	デンバロデナム
②	12:00 - 12:40	新メンリ派タンカの発展 (勉萨派唐卡发展)	ロブスタ、ニンマ
③	13:00 - 13:40	西藏タンカの中国様式 (西藏唐卡中的国画影响)	アワンジンメー
④	14:00 - 15:00	質疑応答	デンバロデナム、 アワンジンメー

発表の内容（表2参照）に関しては、タンカの歴史や画風流派、あるいは中国の絵画から受けた影響などがほとんどであった。質疑応答で問われたタンカの資源化・商品化に関しては、一部の絵師がタンカの宗教性を主張し、消極的な態度を示した。たとえば、発表者デンバロデナムは、タンカの商品化について、「10年前には聞いたこともなかった。今のように仏像を描いたタンカが市場で値段交渉されるなどということは絶対許されなかった。（中略）タンカもオークションで販売されるようになるとは思わなかった」と語った。また、「タンカを求める人は、直接絵師の家やお寺へ行って制作を依頼し、タンカを描くことも求めることも功德を積むことだ。絵師が仏様の代弁者で、タンカ、タンカ絵師、さらに仏様は一体のものと思われていた」とデンバロデナムが語った。

調査当時すでに72歳だったデンバロデナムは、西藏自治区だけでなく藏区全域で最も高名な絵師の一人といっても過言ではない。彼の作品を各地から高い価格で買い求めにやってくる人は後を絶たない。ただ、筆者の調査によると、彼自身はいつもほぼ市場値段の10分の1ほどという低い値段で注文を受けていることがわかった。彼によると、自分は「すでにタンカを描く過程で〔功德〕という報酬を受け取った」という。

タンカ作りを職業にする制作者たちは、現世の利益と超越の救済、あるいは自己肯定と自己否定というパラドックスにつねに直面している。俗と聖の間を生きている制作者たちは自分なりの方法でバランスをとっていると言えるかもしれない。

デンバロデナムのようにタンカを単に宗教的なモノとして見る絵師が徐々に減少する一

方、芸術品としての一面も持つとタンカを見る視点は絵師から徐々に支持を得ていく。伝統的に表裏一体とされてきた神聖性と真正性は次第に乖離してゆく。タンカの真正性は芸術性と関連づけられるようになり、芸術的価値は、タンカの真正性の基準の一つになっている。

たとえば、発表者アワンジンメー（男・60前）は、最近の若い絵師は自分のタンカ作品に綿密で細かい表現に執着しすぎると批判する。

作者の名前は言わないけど、最近、一枚のナクタン（nag thang）²³を見たが、絵の隅々まで綿密な金の線が描かれていた。それはほんとうに美しいと言えますか？技術を極めるかそれとも芸術の表現力を極めるか？職人になるかそれとも芸術家になるか？それは君たちが考えなければならない問題です。（聞き取り調査：2013年8月）

芸術タンカを制作するにあたっては、度量経に従い、綿密な線描や繊細な紋様を描く技術だけでは物足りない。芸術家としての表現力や素質が要求される。伝統のタンカの真正性を保証するのは、度量経の基準に従った匿名の実践である。それは芸術作品の強調する個性や創造力とはまるで対極に位置するような考え方でもある。続いてこの2つの相反する言説はいかにして並存しているのか、絵師を選別する「タンカ絵師技芸大会」の事例から見ていきたい。以下では2013年に開催されたタンカ絵師技芸大会を紹介する。

4-4 タンカ絵師技芸大会（唐卡画師大会）

093

表3 2013年タンカ絵師技芸大会（総決戦）の流れ（筆者作成）

8月13日（1日目） 午前：技能試験 午後：採点	入場時間：午前10:00 開始時間：11:00 試合内容：下絵を描く試験
8月14日（2日目） 午前：知識試験 午後：口答試験	入場時間：午後10:00 時間：10:30 - 12:30 試合内容：タンカ知識の筆記試験 開始時間：14:00 試合内容：質疑応答（一人10分ほど）

タンカ絵師技芸大会（以下は絵師大会、写真3を参照）は、西藏自治区政府の主催する、自治区内のタンカ制作者を対象とするコンテストである。2013年は3回目であった。応募者は自ら作品を用意し、唐博会で展示する。展示された作品の中から、複数の選考委

23 タンカの種類であり、漢字で「黒唐」と書く。画面は満遍なく炭で黒く塗られており、その上に金線で尊像などを描く。とくに忿怒像を表現することが多い。

員たちによって優れた作品が選出される。それらの作品の制作者は、総決戦の「技能試験」と「知識試験」に参加することになる。技能試験は、下絵（kar bris）を描く試験である。度量経に従い仏像の下絵を正確に描く技術が試される。チベット仏教には複雑な神仏系統が存在し、描くモチーフは、如来、祖師、守護尊、菩薩、忿怒尊、羅漢など多数の仏像から抽選で決められる。そのため、絵師たちの間にはかなりの緊張感が漂う。



写真3 タンカの筆記試験（筆者撮影：2013年8月）

唐博会で展示された作品の点数の70パーセントと技法試験の点数の30パーセントを合計した点数で絵師の順位が決められた。上位の20名は翌日の知識試験を受ける。知識試験は筆記試験と口頭試験の二つに分けられる。筆記試験は2時間程度で、問題はタンカの歴史に関する知識である。問題は主に『西藏絵画』という本から出題されるため、試験直前であっても必死にこの本を読む絵師もいた。口頭試験は1人10分程度で、自分の作品の制作動機からこれまでの試験の中で出た問題について選考委員の質問に答える。

2013年のタンカ絵師大会の結果として、参加者326名の中から一級絵師9名（一級刺繍タンカ技師1名を含む）、二級絵師10名（二級刺繍タンカ技師1名を含む）、三級絵師10名（三級刺繍タンカ技師1名を含む）が選出された。

絵師大会は西藏自治区政府が主催したものであり、大会に出場する絵師は自治区政府から資格認定証をもらえる。そのため、絵師たちはこのコンテストを非常に重視する。大会でいい成績をとるため、繰り返し参加する絵師たちもいる。今回の一級絵師ソラン（男・20後）は第1回の大会ですでに三級絵師の資格を得ていたが、一級絵師を目指すため、2年間をかけて作品を準備し、タンカの歴史などを猛勉強した。その結果、彼は2013年の大会でようやく一級絵師の名声を得た。

大会について、ラムラジョ画院の高級絵師で今回の選考委員であるディガ（男・30後）

は、「普段、若い絵師たちに本を読んでくださいと勧めても効果がない。知識試験があるから、みんなは自らタンカの知識を勉強し始めた」と絵師大会のことを評価した。ただ、絵師大会に対して積極的な評価が聞こえる一方、何人かの制作者は批判的な意見も述べていた。たとえば、「不公平である」とか「〇〇絵師はコネで優勝した」とか、あるいは、「本物のタンカを作る人はこんなものに出ない」などといった意見もある。

2013年の絵師大会では、絵画タンカだけでなく刺繍タンカの制作者を対象とする選考が初めて行われた。この選考が絵師の選考と異なるところが2点ある。まず、選考の順位は唐博会で展示された作品の点数のみで決められ、技能試験と知識試験に参加する必要がない。つぎに、政府が発行した認定証に記されたのは「技師」という言葉である。技師は、ものづくりの能力を持つ人、つまり職人を意味する。

主催者の一人であるインサ（男・30後）によると、刺繍タンカの試験は、「[唐博会で]作品を出すだけで、そんなに難しくない」。また、「[刺繍タンカの制作者は]タンカを裁ち縫いする人であり、裁縫みたいなものです²⁴。絵師と異なり、タンカの歴史や比率の勉強をそこまでしていないかもしれませんし。作ることができても、タンカのよさを説明する能力は要求されていない、絵師、画家（芸術家）とは言えない」という。

一方、2013年に一級刺繍タンカ技師の認定証を獲得したロブ（男・40前）によると、刺繍タンカを作る練習にあたって、度量経の勉強や暗誦も行われるという。

五明学というチベット仏教における学問分類からみると、刺繍タンカは絵画タンカと同じ工巧明に属し、度量経に従って制作されることが要求される。タンカは長く崇拜対象となる宗教物として作られてきたため、礼拝的価値が重要視されている。表現方法や審美性といったものより、決められた工程や像の比率などがタンカの真正性を判断する標準とみなされている。

ただ、現代ラサの事例を見れば、表裏一体とされた真正性と神聖性は、上述の一連の選別・分類活動によって次第に分離していったことがわかるだろう。タンカの真正性には、新たに芸術の言説が付与されることによって、その礼拝的価値より展示的価値がより重要な位置を占めることになった。制作者が分類され、ランク付けされる際には、度量経の学習だけではなく、作品の芸術的な価値も要求される。刺繍タンカの制作者は、技術を持っているが、芸術を生み出す創造力を持たないため、芸術家としては認められなかったのだろう。こうした芸術タンカの出現は、タンカの商品化の過程と密接に結びついていたということも無視できない。唐博会は展示即売会でもあった。

それに対して、現在ではタンカの神聖性についても新たな解釈が聞こえてくる。続いて、ラサの観光市場で見られる、いわゆる観光タンカを検討する。その真正性がしばしば否定される観光タンカは、いかにして崇拜対象となるような神聖なタンカになるかについて考察したい。

24 刺繍タンカは、刺繍やパッチワークなどの実践を行って、仏像を表現する。そのため、制作者は刺繍細工をする職人にすぎないという見方もある。

5 観光タンカの誕生

第2章で紹介したように、西藏自治区において人気のある観光スポットはほぼチベット仏教の巡礼地と重なっており、観光空間と地元の信仰空間との重層性が見られる。チベット仏教が西藏自治区の代表的な文化資源であるという前提は、すでに多くの観光客や観光産業に携わる人たちに共有されている。カイラス山、ナムツォ、ヤムドクツォなどの巡礼地には観光客が多く訪れるが、彼らは僧院の宗教儀礼や問答修行にさえ熱い眼差しを向ける。

ラサ市内では、パルコルは観光と信仰の重層化が最も顕著なスポットの一つと言える。聖地のトゥルナン寺およびそれを一周するこの巡礼道では、毎日、五体投地をしながら巡拝する信者の姿があとをたたない。また、道沿いには土産の売店や屋台が林立し、土産販売の激戦区という側面も持っている。

2016年、筆者が3回目の調査でここに来たとき、パルコルを中心とする1平方キロメートル強のこのエリアには、タンカの専門店が20軒もあった。2013年の調査では16軒あり、すでに飽和状態であったこの狭い場所に、また4軒の店が増えていたのである。さらに周りのホテルは1階のロビーをタンカの展示会風にアレンジしたり、その一部を貸し出してタンカの店にしたりして、積極的にタンカ市場へと参入する意思が窺われた。

多くのタンカ店では、3、4人の絵師兼店員が店の世話をしながらタンカを描く。客が入ると積極的に接客する人もいるし、質問されると答える人もいる。半数以上の店は、タンカの制作と販売、両方を行う店である。また、タンカの制作を行わず、他所から入荷してタンカを販売する店もある。

観光タンカには主に刺繍タンカと絵画タンカの2種類があるが、商品の質は玉石混淆である。店で描かれる絵画タンカは、基本的には度量経に沿った比率で仏像が描かれているが、タンカに使用する顔料の質や作法の儀軌などは度量経に正確に従っているかは定かでない。観光客の趣味に合わせた新たな「創作タンカ」——たとえば、金剛経など経文を円環の形で描いた「経文唐卡」、わざと骨董品のように加工する「作旧唐卡」などの作品をしばしば見かける。

既成の絵画タンカは一般的に手描きで、店で制作したものを直接売る場合もあるが、西藏自治区以外のところやネパールから輸入したタンカを売る場合もある。刺繍タンカはほとんど中国の内陸工場で量産されたものである。表4で示したように、ほぼ同じサイズの作品でも、価格は第4章で紹介した大きな制作会社のオーダーメイドで販売する芸術タンカと大きく異なる。また、観光タンカには購入する客によって2種類の値段が設けられており、同じタンカでも観光客向けのタンカ（表4の値段1）は、地元信者向けのタンカ（表4の値段2）より値段が高く設定されている。

チベットでは、チベット仏教の信者は「内の人（nang pa）」と呼ばれる。ただ、観光タンカが売買される際、購入者が「内の人」かどうかの判断はあくまでも販売者の主観に委ねられる。

表4 タンカの値段表（筆者作成）
 （聞き取り調査時期：2013年10月、単位：人民元；サイズの単位：cm）

観光タンカ（熱貢タンカ店）				芸術タンカ（西藏タンカ画院）		
サイズ	画題	値段1	値段2	サイズ	画題	値段
35×35	マンダラ	160-200	100			
65×65	マンダラ	500-1000	300-750			
65×65	金剛経	800	?			
85×85	金剛経	1300				
30×40				30×40	仏像タンカ	1万-3万
50×65	仏像	5000-10000	3000-5000	50×70	仏像タンカ	5万-8万
60×85	仏像	15000-20000	?	60×90	仏像タンカ	8万-10万
60×80	作旧タンカ	30000	?			
30×50	刺繍タンカ	150	60	90×130	仏像タンカ	50万
50×70	刺繍タンカ	350	150	大型タンカ	?	?

つぎにラサの観光土産店「熱貢タンカ店」でのインタビューを紹介する。

熱貢タンカ店（写真4）はパルコル南街に位置し、トゥルナン寺から歩いて2、3分ほどの好立地にある。店長チオンディ（男・30前）はアムト地区・四川省アバ州の松藩地方の出身である。店は10年以上営業しており、シーズンを問わず一年中多くの客が訪れるラサの老舗でもある。

店の面積は10平方メートル前後である。狭い入り口には大量の刺繍タンカが溢れんばかりに飾られている。刺繍タンカには、30×50cmと50×70cmの2種類の大きさのものがある。主尊格は、緑多羅菩薩²⁵、白多羅菩薩²⁶、文殊菩薩²⁷、多聞天王²⁸といった現世利

25 多羅菩薩は、チベット語では sgrol ma といわれる。現地の言い伝えにより、観音菩薩は、衆生は苦しみから逃れられないと悲しんで流した2粒の涙から生まれた多羅菩薩である。右目の涙が緑多羅菩薩、左目の涙が白多羅菩薩。ラサで、緑多羅菩薩は心願成就などのご利益をもたらすと思われ、とても人気の菩薩の一つである。

26 白多羅菩薩は「長寿の3尊像」の一つとして、無病息災や長寿などのご利益があるとされる。

27 文殊菩薩は学業の向上、合格祈願などのご利益があるとされる。

28 多聞天王は「財宝天王」とも呼ばれ、福德財宝、金運向上のご利益があるとされる。

益に直接関わる、いわゆる人気ものの仏像がほとんどである。



写真4 熱貢タンカ店（筆者撮影：2013年8月）

098

店にいと、パルコル巡礼道を通る巡礼者の姿をしばしば見ることができる。彼らは、ときに店の前に立って刺繍タンカをじっと見つめたり、ときに刺繍タンカに向かって真言を唱えたり、また帽子をとって額を刺繍タンカにあてたりする。

店長によれば、これらの刺繍タンカは、彼が持つ刺繍タンカをもとにして、内地の工場に依頼して制作した複製である。「よく売れる」と彼は言う。

描くタンカは高いから、農牧地や田舎の人には受けないんだ。こちら〔刺繍タンカ〕は結構安いし、丈夫だし。だから、私はサンプルを作って、内地の工場に依頼して作ってもらいました。様式も綺麗だし、よく売れます。チベット人にとっては、仏像を描いたものであるため、〔絵画タンカでも刺繍タンカでも〕一緒です。

（聞き取り調査：2013年9月）

この種類の刺繍タンカは、タンカのお店や土産店だけでなく、服屋、食器屋また仏具店など現地人向けの店でも取り扱われている。また、筆者が何人かのチベット人の友人の家を訪れた際、この種類のタンカがリビングルームに飾られたり、仏壇のところに安置されていたりするのを見かけた。たとえば、チベット族のダワ（男・30後）は家のリビングルームに多聞天王の刺繍タンカを飾っていた。多聞天王は、現地で財宝神として祀られる。ダワは買ったとき、商売繁盛の願望を託したが「綺麗なデザインで、リーズナブルな価格は何より魅力だ」と言ってそれを選んだ。

そのほか、漢族のチベット仏教信者（女・40前）の家を訪れたとき、仏壇代わりに使用される本棚の上には、ゲルク派の師弟伝承関係を示した集会樹（tshogs shing）を印刷した絵が置いてある。その絵の上となりに、金色のカタにかけられる観音菩薩タンカと彼女の上師の写真を一緒に飾っていた（写真5）ことも見かけた。



写真5 チベット仏教信者家の仏壇（筆者撮影：2016年5月）

前述したように、タンカの神聖性は、観光タンカにおいて改めて販売者と購入者の両方から認識されている。販売者が観光客とチベット仏教信者に対して、異なった価格を設定していることは、一般商品としてのタンカと宗教物としてのタンカに対して彼らが異なる態度をとっていることを示すだろう。また、購入者側は、観光タンカを購入していても、それを聖なるものとして仏壇に安置し、宗教実践を行うかもしれない。観光タンカは、それに関わる人々の実践を通じて聖なるものとなっているのである。

6 考察と結論

第3章で紹介したように、歴史を振りかえってみると、タンカの真正性はその神聖性と表裏一体であるにもかかわらず、均質で不変的なものではなく、各文化要素を取り入れ、融合しながら形成されてきた。釈迦の投影として誕生したタンカは、西藏への導入以降、長きにわたってインドの宗教美術やネパールの宗教美術、また在地宗教のボン教や中国の美術など、様々な文化の影響を受けながら変化し続けてきた。タンカはチベット仏教の一部として、それぞれの歴史時期の社会・政治状況を反映する。タンカのキャンバスは、チベット文化とインド、ネパール、中国文化が接触・摩擦・融合する「場」となっていると見てよいだろう。

仏像の比率や容姿、法衣、法具、付き人や背景などに対して、統一する様式や標準はい

ままで存在しなかったが、現代のタンカ制作の標準とみなされる度量経は、インドの度量経の影響を受けており、また、現在使用されるもののほかにもいくつかの異本が存在する。ラサで重要視される、メンラトゥプのまとめた『仏説造像度量経如意宝珠』という度量経が多く、多くの絵師から支持を得る理由は、チベット仏教ゲルク派の治世に強く関係すると考えられるだろう。15世紀以降、メンラトゥプの開いたメンリ様式は、ゲルク派から承認を受け、ゲルク派の拡張につれウー・ツァン地区の公式の流派となり、その度量経が公式の標準になった。

1960年代、チベット動乱の発生によって、タンカにはもう一つの「難民社会・ディアスポラ」の悲劇的な物語が付与されるようになった。1959年に持ち出されたタンカが、世界各地で展示・販売される——タンカはこの時期から「現代チベット」の記号になった。人はタンカを「見る」とき、そこに描かれた「仏像」より、仏像の「背後」にかくれる「物語」を見ている。そして、宗教の文脈から離れたところでタンカの芸術的価値が認められることになる。

タンカは、チベット仏教の教義を具象化するものとして神聖視されている。個人の宗教修行としてのタンカ作りには宗教的な志向があることは否定できない。ただ、歴史上においても現代においても、タンカはときに政治的宣伝に用いられ、ときに個人の主張を表現するために利用されたり、様々な世俗的な紛争を超越することはできなかった。

一方で、現代では聖なるタンカと対照をなすとみなされる商品としての観光タンカも登場している。その中では、芸術的価値を重視した手作りの芸術タンカがある一方、観光タンカが大量に生産されている。もし手作りの芸術タンカが、まだ礼拝的価値と展示的価値の間にある曖昧な存在であるとしたら、量産された観光タンカは、確実に展示的価値に重点を置くものと考えられるだろう。

丈夫で安価な観光タンカを購入する人の中には、観光客はもちろん、チベット人やチベット仏教の信者も少なからずいる。地元の人々はタンカに生じたこの変容を、「われわれチベット人にとっては、仏像が描かれていれば聖なるものだから、問題はない」と受け入れたようである。これによって、密教の教義や師弟伝承を重視し、エリート教育の要素が濃厚なチベット仏教に、むしろ新たな刺激が与えられ、民衆化・大衆化の動きが始まっていると解釈できる。

ベンヤミンは、複製技術が受け入れられた理由は、「現今の社会生活において、物事を空間的にも時間的にも近くへ引き寄せようとする大衆の切実な要望」があるからだといった [1970: 16]。礼拝行為により伝統に埋め込まれた芸術は、複製技術の発達により、伝統の領域から解放され、アクチュアリティを増した。その意味で、技術の革命には、既存の秩序の崩壊を導き変革を触発する可能性と人間性の革新を引き起こす可能性の両方が付随する。しかし、本稿で明らかになったように、近年タンカは、1950年代に生じたチベット動乱をきっかけとするチベット難民の出現や1990年代以後加速しているラサの観光化の影響によって、宗教財から芸術作品へ、また宗教財からお土産へとといった変化を被っている。芸術タンカであれ大量に生産される観光タンカであれ、タンカの商品化の動きを無視することはできない。その背後には西藏における市場経済の影響を無視できないのであ

る。ベンヤミンの考察に欠如していたのは、こうした商品化の動きや市場経済の影響なのである。

度量経に従い制作されるタンカは、地元で開催される一連の活動によりさらに分類され、芸術作品や工芸品に分類される。また、制作者は芸術家と職人に分類される。こうした分化もまたベンヤミンの考察には欠如していた。

本稿では、チベット・タンカの異種混濁的起源を歴史的に明らかにするだけでなく、近年の変化として、芸術作品や観光客目当てで生産・販売されるような土産用のタンカが生まれていることを明らかにした。そして、その一部は崇拜対象になっている。このようなタンカの変化は、庶民信仰としてのチベット仏教のダイナミズムを反映している。芸術タンカや観光タンカの出現は、タンカの世俗化（礼拝的価値の喪失）を示唆しているが、宗教的価値が払拭されたわけではない。購入者たちの中には私的な実践としてタンカを崇拜する者もいるからである。この点もまたベンヤミンの図式では想定されていなかった現象である。こうしたタンカの変貌が、さらに中国人社会に影響を与える可能性も存在する（たとえば仏教化など）が、この点について今後の課題として考えていきたい。

<参考文献>

- 岡田浩樹 2014 「複製化し、増殖するブッタ韓国仏教の物質化——ポップカルチャー化と忍び込むフェティシズム」田中雅一編『フェティシズム研究2 越境するモノ』京都大学学術出版社、pp.251-273。
- 小野田俊蔵 2005 「タンカの流派と描き方」立川武蔵・頼富本宏編『シリーズ密教2 チベット密教』（新装版）春秋社、pp.182-198。
- 金子良太 1984 「プトウン」貝塚茂樹等編『アジア歴史事典8巻』平凡社、p.149。
- 木下彰子 2007 「紙はいかにして人々の「神」になるのか——現代インド・ポスター宗教画研究の課題」『人文学報』95:137-162。
- 2014 「大量生産された神像や宗教画を祀る——インドにおけるヒンドゥー教徒の家庭内礼拝をめぐって」田中雅一編『フェティシズム研究2 越境するモノ』京都大学学術出版社、pp.245-249。
- 立川武蔵 2005 「序論 チベット密教とは何か」立川武蔵・頼富本宏編『シリーズ密教2 チベット密教』（新装版）春秋社、p.4。
- 田中公明 2005 「チベット仏教美術」立川武蔵・頼富本宏編『シリーズ密教2 チベット密教』（新装版）春秋社、pp.163-181。
- 田中雅一 2002 「庶民信仰における自己肯定・自己否定・他者否定——奉納儀礼と民衆宗教画」『供儀世界の変貌：南アジアの歴史人類学』法蔵館、pp.218-243。
- ジャクソン、ディヴィッド・ポール 2006 『チベット絵画の歴史——偉大な絵師達の絵画様式とその歴史』瀬戸敦朗・田上操・小野田俊蔵訳、平河出版社。
- 藤原久仁子 2003 「奇跡の物象化——マルタにおけるマリア崇敬と巡礼地の現在」『宗教と社会』9:67-90。
- ベンヤミン、ヴァルター 1970 (1936) 『複製技術時代の芸術』高木久雄・高原宏平訳、

晶文社、pp.16-24。

マクガイア、B・2008 『宗教社会学——宗教と社会のダイナミックス』山中弘・伊藤雅之・岡本亮輔訳、明石書店。

山田勅之 2009 「「神の地」ラサにおけるマスツーリズムの隆盛——チベット自治区ラサ市の観光の動態」『鶴山論叢』9: 63-81。

渡部瑞希 2006 「観光人類学における「ホストとゲスト」の相互関係」『くにたち人類学研究』1: 39-54。

Liao, Dongfan 2012 (2008) *The Anecdotes about Lhasa*. Beijing: China Tibetology Publishing House.

Bentor, Yael 1993 Tibetan Tourist Thangkas in the Kathmandu Valley. *Annals of Tourism Research* 20: 107-137.

Cohen, Erick 1989 The Commercialization of Ethnic Crafts. *Journal of Design History* 2(2-3): 161-168.

Graburn, Nelson 1976 Introduction: Arts of the Fourth World. *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*. Berkeley: University of California Press, pp.1-32.

——— 1984 The Evolution of Tourist Arts. *Annals of Tourism Research* 11: 393-419.

McGuckin, Eric 1996 Thangkas and Tourism in Dharamsara: Preservation through Change. *The Tibet Journal* 21: 31-52.

Sangyay, Thubten 1984 Tibetan Thangka Painting: A Short History. *The Tibet Journal* 9: 31-37.

中国語文献

丹巴绕丹 2006 『西藏绘画』中国藏学出版社。

李健 2016 『西藏的唐卡艺人』社会科学文献出版社。

龔学增 1991 「关于目前我国的“宗教热”」『理论前沿』18: 10-12。

杜玉芳 2010 「当代中国宗教发展的现状及趋势」『中央社会主义学院学报』5: 77-83。

于小冬 2006 『藏传佛教绘画史』江苏美术出版社。

インターネット資料

「中国人口普查報告」 2010 <http://www.stats.gov.cn/tjsj/pcsj/rkpc/6rp/indexch.htm>

最終閲覧:2017年10月10日。

**Changes in Tibetan Thangka :
As Sacred Objects Becoming Art or Souvenirs**

Shinjun ZHANG

Keywords: Tibetan Buddhism, religious art , tourist , commoditization, Benjamin

Tibetan Thangkas, a pictorial representation of deities and religious subjects of Tibetan Buddhism that holds significant religious functions, are becoming typical Tibetan Buddhism art as well as important tourist attractions. This case study of Tibetan Thangkas in Lhasa, the capital of Tibet Autonomous Region in China, stresses the dynamic commoditization in reference to this sacred object, Tibetan Thangka.

To start with, I assess the Tibetan Buddhism boom that is taking place in China. Being a form of representation of Tibetan Buddhism, Thangkas are pinning both religious and secular orientations. The creation of Thangkas is not merely a devotional practice, but also an act to generate merits for realistic prospect. Then, I have a review on Benjamin's analyses of Western Art at the Age of Mechanical Reproductions. His discussions concerning the cult value and exhibition value of art-reproduction were pertinent enough to be used as reference when considering the changes in Thangkas. I also summarize previous studies where images of deities from different religious backgrounds were used as commodities, along with a few earlier works on tourist Thangkas, especially those written by Bentor (1993) and McGukin (1999). They emphasized the existence of "intermediate audience", which consisted of the non-Tibetan Asian Buddhists and the non-Tibetan followers of Tibetan Buddhism, and implied that this group of audiences was highly concerned with the authenticity of Thangkas that helped tourist Thangkas to promote some degree of adherence to traditional standards. Both works are very thorough and valuable. Yet, I would like to point out that their preoccupation with traditional standards and steady authenticity has already been deconstructed, since the tradition of Thangkas, which claims to be authentic Tibetan, actually has elements derived from various cultures.

To prove my point, after the brief introduction about my fieldwork and the particular circumstances of Lhasa in chapter 2, I focus on the connections between the Tibetan Thangkas and the Tibetan Buddhism in history in chapter 3. Through the investigation of the history of Tibetan Thangkas, I suggest that the "authenticity" of Thangka which consists of several different elements, is changing slightly and constantly.

In chapter 4, I reveal the processes of Thangka commoditization and the rationalization provided by Tibetans in Lhasa. Some of them were dedicated to make their "sacred Thangka" as a unique Tibetan art. I investigated 3 events themed on Thangka in 2013, including "the Modern Thangka Exhibition", the Forum of Tibetan Thangka Industry", and "the Contest of Thangka

Painter”. In all cases, authentic Thangkas far surpassed the single identity of sacred objects that were produced for religious functions, and demanded exhibition value. The standards of “authenticity” of Thangka is turning to cooperate with the artistic discourses. According to new standards, the tourist Thangkas have been removed from the category of the authentic ones, however, as I explain in chapter 5, as the local Tibetan Buddhists are becoming much more tolerant of the mass production of Thangkas, the tourist Thangka is permitted to hang in the altars and become a sacred object. Summing up, my data on the changing nature of Thangkas in contemporary China, suggests an elaboration of Benjamin’s scheme from cult value to exhibition value.