

『演戯の鏡』(Abhinayadarpaṇa) 翻訳ノート(1)*

船 津 和 幸**

キーワード：Nāṭyaśāstra, Abhinayadarpaṇa,
A.K.Coomaraswamy, M.Ghosh, Kutiyattam

0 『演戯の鏡』研究の背景

ナンディケーシュヴァラ (Nandikeśvara) 著『演戯の鏡』(Abhinayadarpaṇa) (以下 AD と略記) (*1) は全324詩節からなる小編ではあるが、文献史的な意義からは、演劇や舞踊などのインド・パフォーマンス論研究の先鞭をつけた重要な文献であり、また、実用的な意義からは、その簡潔性ゆえに、過去のみならず現在においてもまた活用されている基本マニュアルでもある。(*2)

この AD を最初に英訳したのはインド美術史の一大碩学アーナンダ・クーマラスワーム (*3) であった。その訳書 *The Mirror of Gesture* (以下 CoAD と略記) の前書きに、翻訳の動機を書いている。それによれば、1915年にイギリス人演出家ゴードン・クレイグ (*4) から、インド演劇の実技に関する文献があれば紹介ほしいと要望されて、AD の英訳作業に着手したという。

ゴードン・クレイグ氏はこう書いてよこした。もし教則本のような文献があれば、お願いだ、教えてください。いつの日か、自分の個人的な研究や助けのためにその一、二冊を翻訳する余裕ができるかもしれません。私は、ここ西欧で他の芸術においてすでに何が起こったか目撃しているので、東洋の完成品の影響を非常に恐れているのですが、東洋の教師たちの教示が欲しくてしかたがないのです。絵画において中国の磁器や日本の浮世絵がわれわれに及ぼしたとてつもない影響を、この演劇という芸術においては避けるべく努力しなければならないのです。知ってのように、私は心よりどれほどあなたの国の諸々の偉業に敬意を払い、愛していることか。でも自分の同胞たちが、心の準備もないまま神の御顔を見ようとして盲目にならないかと心配なのです。私の言っていることを分かってもらえると思います。だから、私は注意深くこの教則本という貴重でかつ危険な(私たちのような変人にとってだけですが)本を開いてみたいのです。他の人がカンボディア王の素晴らしい舞踊に夢中になってしまう前に、「変人氣質」がみんなをくすぐってしまう前に、みんなが大評判に飛びつく前に、です。(*5)

その結果としてのこの訳書 CoAD は、クーマラスワームにとっては彫刻などのイコノグラ

- * A Study with Translation of Nandikeśvara's *Abhinayadarpaṇa* (No.1)
- ** FUNATSU Kazuyuki, Professor of Faculty of Arts, Shinshu University

フィー研究との重なりは多少あるにしても、本来の専門領域外への逸脱の産物ではあったはずだが、クレイグの想像以上に「変人」は多かったようで(*6)、CoADは、この領域研究の嚆矢として多大な関心を集める結果となった。

あるいは、当時二十世紀初頭にはこうしたインド演劇論への高い関心が生まれる必然性があったといってもいいだろう。サンスクリット語戯曲がヨーロッパに紹介されたのは時期的にはかなり早い。十八世紀末にカーリダーサの最高傑作『シャクンタラー』がウィリアム・ジョーンズによって英訳されるや、直ちに独語、仏語にも重訳され、ゲーテを感嘆せしめたというエピソードも含め、いずれも高い評価を受けていた。けれども、サンスクリット演劇伝統やインド演劇論の本格的な研究は、多くの文献で言及されてはいるものの、写本が発見されず、永いこと幻の文献とされていたバラタの『演劇典範』(*Nāṭyaśāstra*) (以下NSと略記)の登場を待たねばならなかった。

このインドにおけるパフォーマンスアーツの最大権威書NSが本文のみとはいえ、待望久しく出版されたのは1894年であった。しかし、膨大な主題を含むNSは理解しやすい文献とはいえず、現代においても解釈に不可欠であるカシミール・シヴァ派の最大の哲学者アビナヴァグプタの注釈書 *Abhinavabhāratī* (以下ABhと略記)の写本が発見されたのは、クーマラスワミのADの初英訳CoADが出版される直前の1915年であった。

そこへ、インド演劇への熱い関心に拍車をかけるサンスクリット文学史上の事件が起こった。いわゆる「トリヴァンドラム劇」と称されるバーサの幻の戯曲13編の発見である。1909年、Maharaja's Palace 図書館長であったガナパティ・シャーストリー (T. Ganapati Shastri) は、トゥリヴァンドラム近郊に住むマナリッカラ・マタム氏 (Manalikkara Matham) の蔵書中に10種類の写本と105葉の未完写本を見つけた。後日見つかった2種類の写本と合わせて、合計13種類の戯曲が1912~15年にかけて、トゥリヴァンドラム梵語叢書として次々と出版された。シャーストリーは、これらすべての作品の著者をあのカーリダーサが大詩人と賞賛するバーサと特定した。序幕に作者と作品の名前が言挙げされる古典期の戯曲とは違って、これらの戯曲の序幕には作者名と戯曲名が言挙げされていないのもかわらず、バーサの代表傑作と言及される『夢のヴァーサヴァダッター』が含まれていることから、多くの共通性をもつこれら13戯曲がすべてバーサの作品というのがシャーストリーの主張であった。(*7)

そして、この「トゥリヴァンドラム劇」の発見に伴い、もう一つの再発見劇が展開された。それは、現存する唯一のサンスクリット演劇クーリーヤッタム (*Kutiyattam* / *Koodiyattam*) の「再発見」であった。(*8) クーリーヤッタムは、ヒンドゥー寺院敷地内に建てられた木造劇場クータムバラムにおいて、伝統的にチャーキアル、ナンギヤール、ナンピヤールという役者コミュニティにより、継承・上演されてきた演劇である。それは門外不出の神聖演劇として地域のヒンドゥー教徒にのみ開放されていたため、ケーララ州以外ではほとんど知られていなかった。それが、文字通り「劇的」にサンスクリット演劇研究の表舞台に登場し脚光を浴びたのは、その伝統的なレパートリーの中に、発見されたバーサ戯曲のいくつか、すなわち、『夢のヴァーサヴァダッター』を始めとし、『誓約固きヤウガンダラーヤナ』、『使者ガトートウカチャ』、『灌頂式』、『子供のクリシュナの物語』が含まれていたためである。戯曲のみならず、その演劇実態までもが同時に発見されたからであった。

そうした背景のもとに、簡潔な実践的な演劇論がとにもかくにも渴望されたのであり、その期待に応えたのがクーマラスワーミの旧訳 CoAD というわけである。さらにいえば、これは単に研究史の最初に位置するだけでなく、インド・パフォーミング研究そのものを大きく推進する原動力となったことのほうがより意義があると言うべきかも知れない。

クーマラスワーミの英訳を読み、この作品を含む演劇論研究に対する大いなる刺激を受けた研究者こそが、後日 NS 研究の大権威となったマノーモーハン・ゴーシュである。彼の新訳 GhAD の第三版第二刷序文によると、1924年に AD の新訳を含む批判本の出版を思い立ち、そのために不可欠なバラタの NS 研究も同時に開始したと言う。けれども Gaekwad's Oriental Series からアビナヴァグプタの ABh を含む NS テキストの批判本が出版されたのは1926年になってからで、研究は遅々として進まず、ようやく1944年、新訳『演戯の鏡』とデーヴァナーガリー文字によるサンスクリット語テキストから成る批判本の出版に漕ぎ着けたという。(*9)

かくして、この『演戯の鏡』批判本研究こそが、ゴーシュの『演劇典範』の批判本と全訳という偉業をも準備したとも言えるのである。(*10)

1 『演戯の鏡』の著者

サンスクリット文献研究における常として、著者や成立年代に関する特定困難の問題は AD においてもまた免れていない。まず、著者とされるナンディケーシュヴァラに関して確実なことはなにも分かっていない。ゴーシュは、「ナンディケーシュヴァラ」の名前は、演戯論に限らず、音楽論ターラや美学論ラサ、あるいはヨーガやタントラや性典、あるいは祭事学派やリンガーヤタやシヴァ派といった哲学などの様々な主題について言及されているという。(*11) こうした場合、インドの文献史においては、多才博識の同一人物を想定するよりも、多勢の同名の「ナンディケーシュヴァラ」が存在したと解しておいたほうが無難というものであろう。

唯一検討すべきは同一主題を扱う『バラタの大海』(Bharatārṇava) (以下 BhA と略記) (*12) の著者との異同であろう。ニエンハイスは「12世紀の初頭に、ナンディケーシュヴァラが舞踊に関する二つの作品、『演戯の鏡』と『バラタの大海』を書いたということはありえる。前者は身振り、頭の動態、舞踊家の顔面表現を扱い、後者は身振り、頭の動態、顔面表現、足と脚の動態、立ちポーズ、並びに、様々な舞踊の演目におけるそれらの組み合わせと適用とが扱われる。第7章は108種の伝統的なターラのすべてを記述している」(*13) と、両書が同一の著者の可能性を示唆する。

ナンディケーシュヴァラが同じ演戯術の主題で二作品を創ったのではないかと想定するには理由がある。CoAD の冒頭には、GhAD にはない AD の由来を説明する以下のインドラ神 (=イ) とナンディケーシュヴァラ (=ナ) の対話が訳出されているからである。

イ：カイラーサ山の住人であり、慈悲を本質とする大海であり、舞踊の儀軌の意味を開陳するナンディケーシュヴァラに私は敬礼します。

ナ：神々の王を歓迎します。天界の住人たちは恙ないでしょうか。どうしてあなた

は、私のもとへ来られたのでしょうか？

イ：あなたの帰依者であり、舞踊家にしてあなたの庇護が莊嚴する舞踊殿の座頭であり私は懇願の儀あって参上しました。

ナ：何をして差し上げることができるのか、包み隠さず存分にお話してください。

イ：魔族ダイティヤたちの舞踊殿にはナタシェーカラという名の舞踊家がおります。私インドラはあなたが創られた『バラタの大海』を求めています。舞踊の技巧に関するその権威ある知識により、その舞踊家に勝利できるでしょう。

ナ：それならば、四千詩節で完結している『バラタの大海』の知識を心して聞きなさい。

イ：ナンディケーシュヴァラよ、慈悲の権化よ、その厖大なるものとは別に、願わくば、より簡潔なる形で権威的で包括的な舞踊の儀軌を語ってほしいのです。

ナ：心賢き神よ、それならば『バラタの大海』の要約を明らかにしましょう。この簡潔な『鏡』(darpaṇa)を注意深く受け取りなさい。(*14)

加えるに、AD本文中に「これら[の教示]は、実に、昔の論書／先行する論書(pūrvaśāstra)の権威に基づいて私が述べているのである」(GhAD: 47cd)とあるが、この「昔の論書／先行する論書」こそがBhAであり、そのダイジェスト版がADであるという解釈が可能となる。

ゴージュは、GhAD編集に用いた5写本のいずれにもこの箇所が含まれていないので、最初はこのインドラ神とナンディケーシュヴァラの対話部分は信用できないとしていたが、Bhandarkar Oriental Instituteに同名のBhA写本(=BhA(P)と略記)が所蔵されていることを知り、内容比較の結果、(両作品<ここって言われるBhA>とプーナ写本BhA(P)は、まったく別の作品であるか、せいぜい同名の古い作品の改作と思われる)」という結論に至る。その理由として、BhA(P)にある一節、「私は、<バラタの大海>をよくかき混ぜた後、その話の赴くところを語ろう」は、<ここって言われるBhA>がナンディケーシュヴァラの作品であることに疑問を付け加えるのであり、ナンディケーシュヴァラ自身の作品と<ここって言われるバラタ>の作品、つまり、NSとに基づいた編集であると解せるという。

さらに、ゴージュは、様々な書写筆跡になる章末に「大地を支える王女の創りたる『バラタの意義の月光』(Bharatārthacandrikā)における」とあり、これに続くコロファンには、「以上で、ナンディケーシュヴァラ作パールヴァティー女神御用達『バラタの意義の月光』という様々な目的にかなう作品が完結した」とあることから、それは、その素材を、ナンディケーシュヴァラといわゆるバラタに依存する『バラタの意義の月光』という名前の全くの別作品かもしれない、とも推測する。そして、このプーナ写本が『バラタの大海』という書名を持つのは、写本の発見者はこの写本だけしか当たらなかったためであろう、とする。(*15)

少し詳細に検討してみよう。まずBhAが「4000詩節から成るという昔の論書／先行する」と言われるに妥当するであろうか。BhA(V)を見てみると、全15章構成、996詩節からなる。その15章の内容は、馴染みの少ないテーマも含み、以下の通りである。

「片手ハスタ」「両手ハスタ」「舞踊ハスタ」(*16)「ブリハスパティ説による片手ハスタなど」「構え」「構えの適用と組み合わせハスタ」「ターラ」(*13)「足運び」「アングハーラ」「種々の対象を示すハスタ」「シュリンガ・ナーティヤ (Sṛṅganāṭya)」「シュリンガ・ナーティヤの秘密など」「女舞ラーサヤ・男舞ターンダヴァの動きの分類など」「歩行・カラナ・足運びにおけるターラ」「プシュパ・アンジャリ」

BhA のダイジェスト版としての AD と共通する主題も多いのは確かである。たとえば、片手ハスタ、両手ハスタ、舞踊ハスタ、構え (sthāna)、足運び (cārī)、歩行 (gati) などが共に扱われる主題である。しかし「4000詩節」が膨大な量の比喩的な表現としても、996詩節の BhA (V) が、ダイジェスト版が必要なほど膨大な論書と言えるのであろうか。上記のように特定の主題のみを取り上げる、三分の一弱の324詩節から成る AD が、BhA のダイジェスト版と言えるのであろうか、という疑問は残る。

次に、それら共通する主題の内容を確認してみよう。最重要なハスタの数を見てみると、片手ハスタ (asam̐yutahasta)、両手ハスタ (sam̐yutahasta)、舞踊ハスタ (nr̥ttahasta) の数は、それぞれ BhA (V) では27種、16種、16種であるとするのに対して、GhAD は28種、23種、13種と、すべて異なる。(*17) 口頭伝承の中で基本数の加減は当然起こりえるとは言え、すべて異なるという事実は重視せねばならないであろう。

しかしながら、たとえば片手ハスタを詳細に比較すると、以下のような結果が出る。名称だけに関しては、BhA27種類と AD28種類の共通部分のうち、前者が Bāṇa とし後者が Candrakalā とするのを除く26種類が同一 (*18) であり、定義に関しては (ほぼ) 同一なものは12種類、定義は異なるが実際の形態はほぼ同一のものが8種類である。適用例に関しても、名称や形態が同一のものでは、共通の適用例が多数あり、同著者とは言わなくとも、同じ継承系列のものである可能性は大いにある。しかし、注意すべきは、適用例はダイジェスト版とされる AD のほうがすべてで数が多いことである。

一例を基本中の基本である片手ハスタの「パターカ」(「旗」) で比較確認してみよう。

定義

BhA (V) [親指以外の] 指が伸びていて、親指が曲がっていると、[その] ハスタはパターカという名称をもつと、ハスタの注釈書に詳しい賢者たちにより説かれる。(1.5)

GhAD 親指が曲がり、[他の] 指が伸びているならば、それがパターカ・ハスタである、と舞踊の所作に精通した者たちにより説かれる。(93)

適用

BhA (V) 「舞踊の開始」を始めとし、「雲」「森」「ある事を禁止する行為」「女性の乳房」「夜」「河」「神々の領域」「馬」「切る行為」「風」「横たわる行為」「上昇する動き?」「熱」「恩恵」「月光」「太陽の灼熱」「扉を開ける行為」「七つの格語尾の意味」「平等性」「波」の21適用例 (1.6-8)

GhAD BhA (V) の上述の21適用例+「店に入る状態」「身体に軟膏を塗る行為」「自分自身の意味」など、さらに20の適用例 (94-100ab)

定義は異なるが、さすがにシンプルであるので形態は同じである。しかし、適用例を見る

に、ほぼ同一の詩節による21例は共通であり (*19), これはいずれかが引用した, そして, それはダイジェスト版であるはずの AD から BhA が引用したと判断せざるを得ない。

しかしながら, 名称は同一でもまったく定義も実際の形態も異なるものが6種類あることを考慮すると判断停止に陥る。名称の共通な最後のハスタ「タームラチューダ」(「雄鶏」)を例としてあげれば十分であろう。

定義

BhA (V) 人差し指をはじめとする三本 [の指] が伸びされ, その後, 親指が小指の付け根に結びつくならば, タームラチューダ・ハスタとなろう。(161)

GhAD [一つ前の] ムクラ [・ハスタ] において, 人差し指が曲げられると, タームラチューダとなろう。(163cd)

適用

BhA (V) 三ヴェーダ, 三界, [四種姓中の三] 種姓 (varṇa) や [四大人生目的中の三] 目的の演戯方法に対して, このタームラチューダ・ハスタが, 適用方法に通じたものたちにより適用されるべきである。(162)

GhAD 雄鶏など, ツル, カラス (*20), ラクダ, 仔牛, そして, 書く行為に対して, タームラチューダという名称のハスタがバラタの識者たちにより適用される。(164)

BhA では, これは3本指を立てた形態で, 適用も「三」に関するものが列挙されているのに対して, AD では, ムクラ・ハスタは「五本の指 [先] をくつつけ」(GhAD: 161cd) たものであるから, その人差し指を曲げるとちょうど「雄鶏のギョロギョロ目のある顔」のように見える。従って, その適用も, 鳥や動物の顔, そして竹ペンでも握る様態が示される, とある。

さらには, 両手ハスタに関しては, BhA13種類と AD23種類のなかで名称が同一なものはわずか6種類, そして最後の舞踊ハスタにいたっては BhA22種類と AD13種類のなかで共通するものはゼロ, むしろ NS の26種類中, 15種類を共有する。(*21)

出発点に戻って, AD が BhA のダイジェスト版を仄めかす CoAD を改めて読むと, そこでは, AD の著者ナンディケーシュヴァラは, 人間やシヴァ神の従者ナンディケーシュヴァラとしてではなく, 明らかに「シヴァ神」そのものとして見なされており, これは著者自らの神格化としては考えにくく, 名前の混同を伴った後代の文章の混入と判断する他はないであろう。したがって, BhA と AD との関係も信頼にたる伝承ではないし, 現在のテキストに関する限り, BhA は先行文献 (伝承) である NS や AD から自由に編纂したものであり, 著者は同名としても別人であるとする他はない。

2 『演戯の鏡』の成立年代

AD の年代の特定もまた難問である。これは偏に, 知識の伝授は一字一句違わざる口頭伝

承(聖伝 smṛti)によるべしという一種の言霊的言語観に基づき、さらには(だからこそ、と言うべきであろうが)、何世紀にも亘る口頭伝承の過程で、基本聖典(sūtra, śāstraのカテゴリー)に対して注釈(bhāṣyaなどのカテゴリー)、復注釈、復々注釈(ṭikā, vṛtti, vārtikkaなどのカテゴリー)が付け加えられるという訓詁学的様相にその原因はある。往々にして、基本聖典の著者は神々や神話の聖仙や伝説的な学者に帰され、上記の重層的なカテゴリーが混在し、他の文献からの詩節引用・借用も自由、頻繁である。したがって、引用関係にある諸文献の相対的な前後関係を検討し、比較的年代を限定できる文献から仮説的な成立年代を想定する他はない。その引用関係の検証にしても容易ではない。その典型を、AD冒頭の帰敬頌に関してだけ考察し、この問題にも深入りしない。

その身体的なる[顕現]が[この]すべての世界であり、その言語的なる[顕現]が[人間の]すべての言葉であり、その付随的な[顕現]が月や星を筆頭とするものであるところの、かの純質を本性とするシヴァにわれわれは帰命頂礼する。(GhAD:1)

しかるに、これと全く同一の詩節をシャルンガデーヴァの『音楽の大海』(Saṅgītaratnākara)(以下SRと略記)第7章のやはり冒頭に見出すことが出来る。しかし、ADもSRもいずれも引用を明言せず、どちらが借用したのか判断できない。ごく常識的には、音楽文献史においてNSに次いで重要な膨大な情報量の文献SRから、簡潔なマニュアル的性格のADが借用したと考えるのが自然なのかもしれない。しかし、SR第7章(全1678詩節)には、ADとの同一詩節、類似詩節が数多く存在し、特に第42詩節までの序論部の約半数が共通である。(*22)

さらには、SR第7章には、ADのみならず、NSおよび『ヴィシュヌダルモッタラ・プラーナ』と共通の詩節もまた無数あり、この章は他の文献からの抜粋編集の観すらあること、また、SRが『演戯典範』の著者バラタ、『ブリハッド・デーシー』(以下BrDと略記)の著者マタンガ、『ダッティラム』の著者ダッティラ、あるいは『演戯典範』註釈者アビナヴァグプタなどと並んで、ADの著者ナンディケーシュヴァラを権威と見なしていることから判断すれば(*23)、現段階ではSRがADから詩節を借用したとしておくしかない。

とすると、SRはシャルンガデーヴァによりデーヴァギリ(現在のダウラタバード)のシンガナ王(Singhana Deva 在1210-47)のもとで書かれたとあり、1247年がその成立下限となろう。(*24)したがって、ゴーシュは、ADの成立年代を「13世紀初頭には確実に存在していたし、もう3世紀前にでさえ(すなわち1000年頃)存在していた可能性もある」と結論し(*25)、ニエンハイスが12世紀始めとすることはすでに触れた。

使用テキスト

① Nandikeśvara's *Abhinayadarpaṇam, A Manual of Gesture and Posture Used in Ancient Indian Dance and Drama*, English Translation and Notes together with the Text critically edited for the first time from critical manuscripts with Introduction and Illustrations by Manomohan Ghosh, Manisha Granthalaya, Calcutta, 1944,²1960,³2nd Print

1981 = GhAD

- ② *The Mirror of Gesture, Being the Abhinaya Darpaṇa of Nandikeśvara*, Translated into English by Anand Coomaraswamy and Gopala Kristnayya Duggirala, With Introduction and illustrations Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1917,² 1936, Munshiram Manoharlal,³ 1977 = CoAD
- ③ *Bharatārṇava, A Work on Indian Dancing of Nandikeshwarn*, Translated by Vachaspati Gairola, Chaukhamba Amarabharati Granthamala 27, Varanasi 1978 = BhA (V)
- ④ *Śaṅgītaratnākara of Śārṅgadeva with Kalānidhi of Kallinātha and Sudhākara of Siṃhabhūpāla*, S.Subrahmanya Sastri Ed., Vol.IV, The Adyar Library, 1953 = SR
- ⑤ *Nāṭyaśāstra with the Commentary of Abhinavagupta*, Vol.I, Ed. by M. Ramakrishna Kavi, Gaekwad's Oriental Series 36, Baroda, 1956 = NS I
- ⑥ *Nāṭyaśāstra with the Commentary of Abhinavagupta*, Vol.IV, Ed. by M. Ramakrishna Kavi and J.S.Pade, Gaekwad's Oriental Series 145, Baroda, 1964 = NS IV
- ⑦ *The Brhaddeśi of Mataṅgamunī*, Trivandrum Sanskrit Series No.XCIV, K.Sambasiva Sastri Ed., 1928 = BrD

注 記

(*1) GhADに含まれるサンスクリット・テキストを本稿の底本とする。 Ghoshによれば、CoADの底本は、テルグ文字写本をデーヴァナーガリー文字に転写したものにテルグ語説明が添えられた体裁の刊本（第2版、1887）で、これは全408詩節からなり、ハスタのイラストや関連する他の文献への参照も備えた次のテキストである。

Nagari transcript of the second Telugu edition of the "Abhinayadarpaṇa", Ed.by Madabhushi Tiruvenkata of Nidamangalam, 1887（初版1874）

Ghoshは、CoADがAD原典の大部分を含むが、同時に随時他の類書からの引用を混入しているため、AD原典の忠実な翻訳であることには多少問題があるとする。

しかし内容的に見ると、GhADにおけるハスタ以降の主題、すなわち、足や脚に関する動作や歩行法を扱う GhAD: 259-324相当箇所をまったく欠いているのであり、筆者は、むしろ抄訳と言うべきかと思う。

(*2) 舞踊学校などでは独自の理論マニュアルを出版することも多いが、その多くはAD、実際的にはManomohan Ghoshの古典的な英訳（GhAD）に基づいている。Ex） Shree Bharatalaya (ed.), *Laghu Bharatam, Hand Book on Bharata Natyam*, Vol.1, Madras 1998 ; Rajee Narayan, *Natya Sastra Mala*, Nritya Geethanjali Dance Academy, Bombay, 1993

それゆえに、英訳 GhAD は、サンスクリット語の原典に直接当たることのできない者にとっては権威的な古典となっているため版を重ねているが、それにつれ活字も潰れ、現在入手できる版は、句読点の脱落や誤植も少なからずある。そして、その誤植もそのまま定説！となってくるという妙な問題も生じている。気づいた一例を挙げるならば、片手ハスタ

“patāka”には適用例として“niśā” (night) が挙げられるが、その英訳箇所は誤植で“might”となっており (GhAD, p.49), *A Dictionary of Bharat Natya* (U.S. Krishna Rao, Madras 1980, 1990) の“patāka”の項目 (p.46) には、GhADを典拠として“might”が採用されている。

(*3) Ananda Kent Coomaraswamy (1877-1947) イギリス植民地下のセイロン (現スリランカ) のコロomboに生まれ、セイロン人の父と死別し、イギリス人の母のもとイギリスで育ち教育を受けた。最初は地質学を専攻し、1900年にロンドン大学を卒業、1906年に博士号取得し、セイロン鉱物学調査局長官としてセイロンに赴任した。その職務にあるときにインドの芸術に関心を抱きはじめ、研究を始めるに至る。後に1916にボストン美術館アジア部門のキュレーターとして招かれ、アメリカにおけるインド、スリランカを中心とするアジア美術研究の基礎を作り、斯界の権威者の道を歩みだした。膨大な著作を残すが、代表的なものには以下がある。

Mediaeval Shinhalese Art, 1908; *Indian Craftsman, London*, 1909; *Art & Crafts of India and Ceylon, Edinburgh*, 1913; *History of Indian and Indonesian Art*, 1927; *The Dance of Shiva*, Paris 1922, London 2nd Ed. 1925, New Delhi, Rev. Ed. 1987など。

(*4) Gordon Craig (1872-1966) 初め役者として舞台に上がったが、すぐに舞台美術、演出へ転向した。その革新的な演出スタイルはすぐに注目された。俳優と照明効果を引き立たせるシンプルな舞台美術を特徴とし、象徴によって作品全体をコンセプティックに統一するという演出理念を導入し、現代演劇にも影響を与えている。スタニスラフスキーとも出会い、モスクワ芸術劇場による「ハムレット」の演出 (1912) は話題となったという。最終的にはイタリアに落ち着き、演劇美術の養成所を創設した。代表エッセイに *The Art of the Theatre* (London 2nd ed. 1911) や *The Mask* (1900) がある。

(*5) CoAD, Intro. p.1

(*6) たとえば、幸運な「変人」の一人にウダイ・シャンカル (Uday Shankar 1900-77) がいる。アマチュアながら世紀のプリマドンナ、アンナ・パブロアのパートナーとしてロンドンでデビューし、インド舞踊を西欧社会へ実質的に初めて紹介し魅了したウダイの十八番が舞踊王ナタ・ラージャの舞踊であるが、それはCoADとの偶然の出会いからであることを知る。

「彼がパヴロヴァと一緒にアメリカ・ツアーをしているとき、美学者のアーナンダ・クーマラスワミがウダイ・シャンカルに彼の著書『演戯の鏡』を贈呈した。1年半の間彼はその本を開こうとしなかった。ある晩、パリで手持ちぶさたなのでその本を手に取りページをめくり始めた。ナタ・ラージャ、すなわち「踊るシヴァ」の図版に出くわしたとき彼の眼は釘付けになった。それを凝視しているとそのポーズを真似たい衝動を覚えた。「そのとき私はこれが単なるポーズではなく、次から次へと展開し、そのポーズで終止する、何百もの動きの中心であることを発見した。私はそのナタ・ラージャのポーズから発生してくる思った動きを創案した。もちろん、そのときには一体ナタ・ラージャとは何者で、何を象徴しているのかまったく知らなかった。後になって、ひとつの源泉から発生して、それへと戻っていく、この動きのアイデアを数多くの私の作品で活用したのだ。」 (Mohan Khokar, *His Dance, His Life, A Portrait of Uday Shankar*, New Delhi, 1983, p.42)

(*7) 「トリヴァンドラム劇」に関する真正問題や年代などに関しては、辻直四郎『サンスクリット文学史』岩波全書、1973、pp.22-24を参照。

それによれば、トリヴァンドラム劇がバーサの真作か否かについては、「一種の妥協説が提唱され、現存の Triv.劇—特に『夢のヴァーサヴァダッター』と『誓約固きヤウガンダラーヤナ』—の本源がバーサにあることは、必ずしも否定しないが、原作が改変されまたは短縮され、南印ケーララ地方のいわゆるチャーキアル（社祠付き俳優）によって上演されたものとしている。」（同上、pp.23ff）

(*8) Kunjuni Raja, Kutiyattam; An Introduction, Sangeet Natak Akademi, New Delhi, 1964

「ケーララ州以外の東洋文化研究者たちが、ケーララで十世紀以上にも亘り継承されてきた演劇伝統の存在を耳にするようになったのは、いわゆる「バーサの戯曲の発見」とそれに引き続いた論争に付随してであった。K.Rama Pisharoti などのケーララの学者たちは次のように指摘した。いわゆる新発見されたバーサ戯曲の多くが、名の通った古典サンスクリット語演劇のいくつかと並んで、チャーキアルとナンビャールという世襲的コミュニティによって寺院芸術としてとくに上演され続けていたし、また、これらの戯曲のいくつかや上演に関する詳細な舞台演出法もまたケーララのこれら専門的役者の多くには入手可能であった。」（p.1）

(*9) GhAD, p.iii

(*10) NS 研究の成果は、以下の通りである。

1951 『演劇典範』 翻訳 (I) (第1-27章) (コロファンには1950とある)

1956 『演劇典範』 テキスト (II) (第28-36章)

1961 『演劇典範』 翻訳 (II)

1967 『演劇典範』 テキスト (I) (第1-27章): 『演劇典範』 翻訳 (I) の第2版 (テキストも含む)

NS テキスト出版などの詳細に関しては、船津 (1996a) pp.103-105を参照

(*11) Nandikeśvara や類名 Nandin, Nandika の著者に帰されているものとして、Tālalakṣaṇa, Tālādīlakṣaṇa, Tālābhinayalakṣaṇa, Rasādhikārikā, Yogatārāvali, Nandikeśvaratilaka, Prabhākaravijaya, Liṅgadhāraṇacandrikā などが紹介されている。(GhAD, pp.30-31)

しかし、早い時期に原典が失われてしまった、彼に帰されるべきなんらかの音楽文献があった可能性も否定できない。たとえば『ブリハッド・デーシー』には「ナンディケーシュヴァラによりまたこう説かれている」として次の言及がある。

「12楽音を備えたムールッチャナーが賢者たちにより理解されるべきである。ジャーティやバーシャーなどを確立するために、高音域と低音域などを確立するために。」(BrD, p.32)

また、ABh にも、「また、ナンディの見解ではこう説かれる」として以下を言及する。

「レーチタという名称のアンガハーラは2種類であるが、神々たちはそれに完全に満足した。それゆえ、ターンダヴァ舞踊においてはそれを活用すべし。」(ad 4.248-259, NS I, p. 169)

しかし、上述のような引用箇所は、AD にも BhA にも見つけることができない。

もう一カ所, アビナヴァグプタはナンディケーシュヴァラに言及するが, そこでは孫引きを認めている。

「キールティダーラによりナンディケーシュヴァラから学んだものであるとされ示される事柄は, われわれは直接的には知りえない。ではあるが, それを信頼して, 簡略に記述しよう。」(Ad 29.112, NS IV, p.120.11.4-6)

参照, V. Raghavan, *Some Names in Early Sangita Literature*, Bulletin of SNA 5 (1956), pp.22-23

(*12) この Hindi 語訳は前書きによれば (p.7), Nandikeśvara, *Bharatārṇava*, Ed. with transl. in English and Tamil, by K.Vasudeva Sastri, SMS 74, Tanjore 1957=BhA (T) を底本とする, とある。一方, ゴーシュは, AD と BhA の内容比較を行っているが (GhAD, Introduction, pp.27-28), BhA の底本としては, Bhandarkar Oriental Institute (Poona) 所蔵の写本 = BhA (P) (筆者未見) を使用するため, BhA (T) とどれほど異なるのかは不詳である。

(*13) Emmie Te Nijenhuis, *Musicological Literature*, Wiesbaden, 1977, p.11
BhA (V) では, 第7章のターラ章は118種類のターラといいつつ, 114種類しか説かれていないが, 108種類ではない。

(*14) CoAD, p.13

(*15) (GhAD, pp.27-28)

(*16) BhA (V) は Sarasvati Mahal Pustakalaya 所蔵の別写本の22種の異読を採録

(*17) & (*18) 片手ハスタと両手ハスタの対照一覧

片手ハスタ

両手ハスタ (*印は共通)

	BhA (V)	GhAD		BhA (V)	GhAD
1	Patāka	=	1	Puṣpapuṭa *	Añjali *
2	Tripatāka	=	2	Añjali *	Kapota
3	Ardhapatāka	=	3	Catusra	Karkaṭa
4	Kartarīmukha	=	4	Tripatākasvastika	Svastika
5	Mayūra	=	5	Kartarīsvastika *	Ḍolā *
6	Ardhacandra	=	6	Ḍolā *	Puṣpapuṭa *
7	Arāla	=	7	Avihattha	Utsaṅga *
8	Śukatunḍa	=	8	Vardhamāna	Sivaliṅga
9	Muṣṭi	=	9	Patākasvastika	Kaṭakavardhana
10	Śikhara	=	10	Uttānavañcita	Kartarīsvastika *
11	Kapittha	=	11	Kalaśa	Sakata
12	Khatakāmukha	=	12	Pakṣavañcita	San̄kha
13	Sūcī	=	13	Utsaṅga *	Cakra
14	Padmakośa	=	14	Tilaka	Samputa
15	Bāṇa	Candrakalā	15	Nāgabandha *	Pāśa
16	Sarpaśīrṣa	=	16	Vaiṣṇava	Kilaka
17	Mṛgaśīrṣa	=	17		Matsya

18	Siṃhamukha	=	18		Kūrma
19	Kāṅgula	=	19		Varāha
20	Alapallava	=	20		Garuḍa
21	Catura	=	21		Nāgabandha *
22	Bhramara	=	22		Khaṭva
23	Haṃsāsya	=	23		Bheruṇḍa
24	Haṃsapakṣa	=			
25	Sandaṃśa	=			
26	Mukula	=			
27	Tāmracūḍa	=			
28		Triśūla			
29		(Vyāghra)			
30		(Ardhasūcī)			
31		(Kaṭaka)			
32		(Palli)			

(*19) 共通の適用例21中に、以下の4単語に関しては読みを異にするが、“aramaṇḍala” (「輻のある車輪?」) (GhAD: 94) は1シラブル不足であるので読み “amaramaṇḍala” (「神々の領域」) (BhA (V) 1.6) の方が妥当と思われる。また、“turaga” (BhA (V) : 1.7) = “turaṅga” (GhA, 95) (「馬」), “gamanodita” (「上昇する動き?」) (BhA (V) : 1.7) よりも “gamanodyame” (「行こうとする努力」) (GhAD: 95), “kavāṭapāṭane” (「戸を壊す」) (GhAD: 96) よりも “kavāṭabandhane” (「戸を開ける」) (BhA (V) : 1.8) のほうが自然な表現であろう。

(*20) GhAD, p.54 誤植 “crow” とあるべきところが “cow” となっている。

(*21) 舞踊ハスタの対照一覧 (*印は共通)

	BhA (V)	GhAD	NS
01	Udvṛtta *	Patākasvastika	Caturaśra
02	Talavaktra *	Ḍolā	Udvṛtta *
03	Viprakirṇa	Añjali	Talamukha *
04	Gajadanda	Kaṭaka	Svastika
05	Āviddhavaktra *	Vardhamāna	Arālakhaṭakamukha
06	Sūcīvaktra *	Śakaṭa	Aviddhavaktra *
07	Recita *	Pāśa	Sūcīmukha *
08	Ardharecita *	Kīlaka	Recita *
09	Pallava *	Kapittha	Ardharecita *
10	Nitamba *	Śikhara	Uttānavañcita
11	Keśabandha *	Kūrma	Pallava *
12	Latā *	Haṃsāsya	Nitamba *
13	Kari *	Alapadmaka	Keśabandha *
14	Daṇḍapakṣa *		Latā *
15	Jñāna		Kari *

16	Mudrā		Pakṣavañcita
17	Ūrdhvamaṇḍala *		Pakṣapadyotaka
18	Pāṣvamaṇḍala		Garudapakṣa
19	Uromaṇḍala *		Daṇḍapakṣa *
20	Nalinīpadmakōṣa *		Ūrdhvamaṇḍalin *
21	Kapota		Uromaṇḍalin *
22	Makara		Urahpārśvardhamaṇḍala
23			Muṣṭikasvastika
24			Nalinīpadmakōṣa *
25			Alapallava
26			Lalita

(*22) 対応箇所は以下の通りである。

(GhAD の詩節=SR の詩節) (1=7.1) (3~10=7.4~12) (12~14=7.14~16) (38~40=7.20~22) (42~47=7.38~42) (89=7.78)

ちなみに, BhA (V) : 205~234=SR : 7.49~78

(*23) SR : 1.17

(*24) シャールンガデーヴァがSRを著した時期については、船津(1991)「『サンギータ・ラトナーカラ』における音楽の形而上学」pp.83-84を参照。

(*25) GhAD, p.35

また, SRがADから借用したのか, あるいは, ADの準拠した先行文献から直接借用したのか, という問題や BrDでの言及の問題も文献学的には確定できない。したがって, 引用箇所が特定できるSRの言及が現在のところ, 最も確実な下限とするしかないのである。

3 『演戯の鏡』 翻訳と訳注

[1] その身体的なる (aṅgika) [顕現] が [この] すべての世界であり, その言語的な (vācika) [顕現] が [人間の] すべての言葉であり, その付随的な (āhārya) [顕現] が月や星を筆頭とするものであるところの, かの純質を本性とする (sāttvika) シヴァにわれわれは帰命頂礼する。

(1) 戯曲に限らず, サンスクリット語論書の冒頭に掲げられる帰敬頌 (maṅgalavāda, maṅgalaśloka, namaskriyā) は, 著者の修辭的技巧・表現の見せ場であり, ①神への言祝ぎ・信仰告白, ②論書のテーマ, ③著者情報, などが読み込まれる。演戯論である本論書では, 演劇・舞踊の主宰神「ナタ・ラージャ」としてのシヴァへの讃歌であると同時に, 名前 Nandikeśvara から想像できるように, 著者個人の守護神 (īṣṭadevatā) たるシヴァが言挙げされていると思われる。

韻律はシンプルなアヌシュトッパ (8音節×4脚) であるが, 人間世界の日常的自然のみならず, 月や恒星を抱く大宇宙も含めた森羅万象として顕現するシヴァ, ナーダ・ブラフマ

ン（言霊を本質とするブラフマン）説を思わせるような、人間の営みに不可欠な言語に遍在するシヴァが讃えられている。より文学的な、修辭的な表現による帰敬頌がときとして凝りすぎて解りにくいものとなるのに対して、これは簡潔にして巧み、と思われる好例である。

[1*] [舞踊王ナタ・ラージャなる] 荒ぶる (sāttvika) シヴァは、その所作演戯 (aṅgika) は宇宙 [の動きそのもの] であり、その台詞 (vācika) はありとしある言語 [そのもの] であり、その舞台装束・装飾 (āhārya) は月や星を筆頭とするもの。われわれはそのシヴァを誉め讃えよう。

(2) さらにこの帰敬頌は、シュレーシャ (śleṣa) と呼ばれる技巧、つまりサンスクリット語の多義性を効果的に活用して、同一の文章にまったく別様な、複数の意味を表示させる修辭学的技巧、により、本書の主題も巧みに示されている。まさに「ナタ・ラージャ」シヴァを役者・舞踏家に見なして、演劇論の主要テーマである四種類の演戯 (abhinaya) のテクニカルタームを先取りして提示している。つまり、①「身体的演戯」(aṅgika abhinaya)、すなわち狭義の身振り手振りとしての演戯、②「言語的演戯」(vācika abhinaya) すなわち台詞術、③「装飾的演戯」(āhārya abhinaya)、すなわちコスチューム・メイキャップなどの化粧術、そして④「生理的演戯」(sāttvika abhinaya)、すなわち生理的感情表現、であるが、詳細はそれぞれ後出 [38] ~ [40ab] で解説される。

(3) これと同じ帰敬頌がSRの第7章冒頭にある問題はすでに検討した。

[2] [3ab] かつて、四面の顔もつ神 [ブラフマー] がバラタ [仙] に演劇のヴェーダを与えた。そしてその後、[天界の音楽家] ガンダルヴァや [天界の女優] アプサラスの一行とともにバラタはシヴァの面前で、ナーティヤとヌリッタとヌリッティヤとを演じた。

(4) インドラ神を筆頭とする神々に懇願され、創造神ブラフマーが第五のヴェーダとしての「演劇のヴェーダ」を創ったという演劇の起源神話は『演劇典範』第1章に詳説されるが、その全邦訳と注記は、船津 (1996a・1997・1998) 『『演劇典範』翻訳ノート(1), (2), (3)』(信州大学人文学部人文科学論集<文化コミュニケーション学科編>第30, 31, 32号)において、また、その起源神話に関する諸問題のいくつかは、船津 (1996b) 『『演劇典範』の演劇起源神話における舞踊考』(『今西順吉教授還暦記念論集 インド思想と仏教文化』春秋社)においてすでに論じている。

(5) インドの古代社会における王族や庶民の日常生活の充実ぶりを反映すると同時に、芝居を生業とする役者コミュニティの成立も推測できる。創造神ブラフマーが直々に演劇の習得と実践を命じたバラタ仙とその百人の息子たちが、『マヌ法典』で賤民と規定されているような河原乞食的な放浪芸人の先祖であるとするならば、その没落の経緯は『演劇典範』第36, 37章に詳細される。そもそも「バラタ」とは普通名詞で「役者、芸人」の意味なのである。とすると、役者コミュニティの演劇マニュアルが『演劇典範』であり、その起源神話はカースト・プラーナとしての『演劇典範』の重要な意義を持つものとも言える。参照、船津 (1996b) pp.96-98

(6) かくて成立した演劇が徐々に洗練されて、語り物的 (bhārati), 勇壮的 (sāttvati), 荒事的 (ārābhati), そして妖艶的 (kaiśikī) 演出様式などを発展させる過程で、当初は男役者のみのバラター族による演劇が、エロスの要素が重要な妖艶的演出様式では女優や音楽も不可欠の要素となった状況が、天界の音楽家ガンダルヴァや器楽奏者キンナラ、そして天界の妖精アプサラスの神話で象徴されている。参照、船津 (1997) pp.195-203

(7) 現代の舞踊の三カテゴリーに対するテクニカルタームでもある、舞踊物語劇としてのナーティヤ (nāṭya), 表現舞踊としてのヌリッティヤ (nr̥tya), そして純粋舞踊としてのヌリッタ (nr̥tta) の明確な定義がADには含まれる。現代の舞踊様式で言うならば、カタール舞踊は典型的なナーティヤであろうし、カタック舞踊のアビナヤ演目はヌリッティヤ、バラタナッティヤム舞踊での最初の演目であるアラリップ (alarippu) やジャティ・スワラム (jati swaram) がその典型であろう。これは後出 [11cd] ~ [16] ; [35] ~ [38ab] で扱われる。

[3bd] [4] するとシヴァは自らが演じことのある [男舞ターンダヴァ] 舞踊を思い出し、バラタのため、自らの眷属の頭であるタンドゥ [仙] に命じて [それを] 披露させた。

[さらに、ターンダヴァ舞踊に] 満足した後に、[シヴァは、神妃] パールヴァティーに [女舞] ラーシヤ舞踊をそ [のバラタ] の眼前で披露させた。

(8) 『演劇典範』において、第1章の帰敬頌がブラフマーとシヴァに捧げられていることや、台詞やジェスチャーによるストーリーテリングが中心の狭義の演劇がブラフマー神により創出されたとする一方、バイタリティーや艶っぽさといった情緒表出としての舞踊が舞踏王シヴァにより導入されたという神話により、演劇の起源と舞踊の起源が異なる文化圏にあることが示唆されていると思われる。すなわち、明晰なる「洗練された」(saṃskṛta) 言語を意味するサンスクリット語で象徴されるアーリア系文化圏に演劇の起源を求めるとすると、ロゴスとしての言語よりもパトスとしての感情表出を本質とする舞踊は、非アーリア系文化圏、たとえば、ドラヴィダ系文化圏に帰芸術コミュニケーションbを求めることができるかもしれない。筆者は、前者を「ブラフマー的なもの」、そして後者を、インダス文明の担い手である可能性が強いドラヴィダ起源の神、シヴァに因み、「シヴァ的なもの」と名づけた。参照、船津 (1996b) pp.98-105

(9) 舞踊の総称である「ターンダヴァ (tāṇḍava)」の語源はタンドゥ仙に由来するのであるが、この仙は舞踊に関する文献でしか登場しないため、そもそも“tāṇḍu”という語が、非アーリア言語で「舞踊」の意味を有していたかもしれないことはゴーシュも指摘する。語“tāṇḍu”には、本来のサンスクリット語ではなくサンスクリット語以外から取り入れた反舌音を含むこともそれを示唆する。

M.Ghosh, *The Nāṭyaśāstra. A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics Ascribed to Bharata-muni*, Vol.I, Bibliotheca Indica Work No.272, Calcutta, 1950, p.67脚注; 参照、船津 (1996b) pp.99-100

[5] 仙人たちはタンドゥ (tāṇḍor) からターンダヴァ舞踊を学んだ後、人間たちに [そ

れを] 解説した。一方, [神妃] パールヴァティーはラーシヤ舞踊をバーナの娘であるウシャーに教示した。

(10) 誤植であろうか, “tāṇḍor” は “tāṇḍor” と読むべきである。GhAD, p.77

(11) 前述の舞踊総称の広義のターンダヴァは, シヴァの宇宙を破壊するコズミックダンスに典型的な荒々しいステップを特徴とする男舞ターンダヴァとシヴァの神妃パールヴァティーの舞う優美で官能的な女舞ラーシヤ (lasya) とを含む。NS に初出するが対概念も現在の舞踊でも用いられるテクニカルタームとなっている。たとえば, マニプリー舞踊では, クリシュナ神と牧女ゴーピーたちの輪舞ラースリーラーの演目では, クリシュナの軽快にステップを踏む舞踏ターンダヴァとゴーピーたちの大地から足を離さず優美な旋回を主とする舞踊ラーシヤを対照的に組み合わせる。

参照, 藤井知昭監修『音と映像による世界民族音楽体系』(平凡社, 日本ビクター) VTR「第11巻南アジア編インド1」11-4マニプリー・ダンス<<春の喜び>>

(12) アスラの王バーナ (Bāṇa) の娘ウシャー (Uśā) は, シヴァとパールヴァティーの愛の営みを垣間見てしまい, 自分にも恋人をと, パールヴァティーに懇願する。パールヴァティーから三日の間に夢枕に現れる青年と結ばれることを告げられたウシャーは, ついに夢に現れた青年に一目惚れ。女友達のチトラレーカーは, 近隣の若い皇子たちの肖像を描き首実検をさせると, それがクリシュナの孫のアニルッダであると判明する。ウシャーは魔術でアニルッダを自分の部屋に誘い込もうとし, アスラ王のバーナはこれ幸いにアニルッダを捕らんと軍勢を繰り出し, アニルッダも応戦するが, ついには捕らわれの身となる。孫を救出せんとするクリシュナ軍とシヴァの加勢を受けたバーナ軍との壮絶な闘いが繰り広げられるも, 結局バーナは破れ, シヴァの取りなしで一命は免れる。アニルッダは美しいウシャーを妻として受け入れ, ドヴァーラカーに凱旋するのである。(Vettam Mani, *Puranic Encyclopaedia*, Delhi, p.43)

(13) このウシャーの名前は, 美しく妖艶な暁の女神ウシャスへの連想も引き起こす。『リグ・ヴェーダ』には20の讃歌があり, その名前は300回以上も言及される。宗教的な文献でウシャスほどチャーミングな女性で表現される女神はなく, その語源のごとくに「輝く曙光」のイメージで擬人化され, 華やかな装いで盛装し, 舞姫のように彼女はその胸を露わにし (1.92.4), あるいは, 光をまとい, 東に現れてはその魅力を明らかにする。Cf. A.A. Macdonell, “*Vedic Mythology*”, Delhi, 1981, pp.46-49

「この [女神] は, 多彩に輝き, [その] 力を倍増す, [おのが] 肌身を東方に出現せしむるとき。[女神は] 天則の道に従って正しく進む。[道を] 熟知する者のごとく, 方角をあやまることなし。

この [女神] は, [おのが] 肌身を自覚する美女のごとく, いわば沐浴しつつ直ぐ立teri, われらが見んがために。敵意・暗黒を駆除しつつ, 天の娘ウシャスは光明もて到着せり。この [女神], 天の娘は, 男の子らに向かい [その] 胸をあらわにす, うら若き美女のごとくに。」(5.80.4-6) (辻直四郎『リグ・ヴェーダ讃歌』岩波文庫, 1970, p.25)

(14) このように描写されるウシャスは, マルコ・ポーロなどが報告するような, エロティッ

クな舞踊を神々に捧げるヒンドゥー寺院所属の舞姫兼娼婦であったデーヴァダーシーのイメージも重なる。

「男女の神々を祭った寺院があるが、ここは多くの若い娘がささげられている。両親がその信仰する偶像にささげたもので、僧侶がその祭りをしたいと思うと、ささげられた娘はすべて集まり、歌ったり踊ったりする。彼女らはまた偶像に供える食物をはこぶ。供えものは偶像の前にしばしばふくおき、神が食事をおわるまでの間、歌ったり踊ったりして興をそえる。そのあと、供え物を下げ、みんなで楽しく食べる。このような祭りをするのは、僧侶の話によると、男神が女神に対して起源をわるくし、交渉をもとうとしない。両者が不和になると世の中が悪くなり、神もわれわれに恩恵をあたえなくなる。そこで若い娘たちを集めて、男女の神の前でまったく裸になって歌ったり踊ったりさせるのだという。人の話では、男神が女神といっしょに楽しまれることもしばしばあるという。」(マルコ・ポーロ『東方見聞録』青木富太郎訳、社会思想社、1980, p.187)

参照、今西順吉(1982)『「サーンキャ頌」の譬喩』(『印度学仏教学研究』第30巻第2号)、船津(1996b) pp.91-92

[6] [7ab] そ[のウシャー]によりドヴァーラヴァティー[の町]の牛飼いの娘たちが、彼女たちによりサウラーシュトラの娘たちが、その彼女たちにより今度は、様々な地方の(tattadesiya)娘たちがそ[のラースィヤ舞踊]を教えられたのであった。このようにして、これは伝統的に継承され、この[インド]世界に広まったのである(paramparā-prāptametalloke)。

(15) 誤植であろうか、“parasparāprāptametalloke”は“paramparāprāptametalloke”と読むべきであろう。GhAD, p.77

(16) 前詩節のウシャーのエピソードを背景に、舞踊、特に神妃パールヴァティーの得意とする、女性の踊る艶っぽい官能的な舞踊であるラースィヤが、ドヴァーラヴァティーの町、すなわち現在のグジャラート州ドワーラカーの町で盛んになり、徐々に現在のカティヤワラー半島部サウラーシュトラ地方に広がり、ついでインド中で踊られるようになったとする伝承はきわめて興味深い。周知のようにドワーラカーは、現在も海底に眠っているとされるクリシュナ神の实在の王国の本拠地であり、クリシュナ信徒にとり重要な聖地である。そして、グジャラートのこの地方のナヴァラートリ祭は文字通り九日間夜を徹して踊り明かす華麗なガルバダンスで全国的に有名である。この有名なガルバダンスは、クリシュナとラーダーそして牛飼いの娘たちの輪舞を模したものであり、元来はきわめて官能性の強い女性たちの祝祭だったと思われる。

(17) このサウラーシュトラというローカル性はなにを意味するのであろうか。当時からサウラーシュトラがラースィヤ舞踊で全国的に定評があったのか。あるいは、著者ナンディケーシュヴァラがこの地方と関係が深かったのか。

ゴーシュは、Nandikeśvaraの名前が南インドに多いことから、著者Nandikeśvaraも南インドの住人であったようだ、としているが(GhAD, p.31)、出身地方は別としても、12, 13世紀当時、北インドにはイスラーム王朝もすでに成立し、対抗勢力として群雄割拠の様相

を示していたラージプーターナ諸一族にあって、カティヤワール半島を支配していた Solanki 一族の宮廷に仕えていたという想定も不可能ではなかろう。

[7cd] [8] 蓮から生まれた神 [ブラフマー] はリグ、ヤジュル、サーマのヴェーダから、そしてアタルヴァ・ヴェーダから順次それぞれ、朗唱法、演戯、音楽、そして諸々のラサ（情調）[のエッセンス] を摂取した後、真理と性愛と実利と解脱とをもたらす、この学芸を創ったのである。

(18) 四ヴェーダから排除されていたシュードラも含めたすべての種姓に開かれた第五のヴェーダである「演戯のヴェーダ」(Nāṭyaśāstra) が四ヴェーダの精髓をすべて有する正統的な学芸であることを主張するカースト・ブラーナの部分である。

ホートリ祭官に率いられたバフヴリチャ祭官による、神々を言祝ぐ讃歌集『リグ・ヴェーダ』の朗唱法は、一字一句間違えることのない、正しき抑揚を伴った正確な讃歌唱吟のため、特別な暗記方法により学ばれる。サンディ（音韻変化）を伴った最終的な朗唱形態のサンヒター・パータ、サンディ適用以前の単語単位を朗唱することで個々の単語を正確に暗記するバダ・パータ、単語の順番を正確に覚えるための、2単語単位の朗唱法であるガナ・パータ、そして3単語単位のジャター・パータは、戯曲のすべてを完璧に覚え表現する台詞術と密接する。

この朗唱法の工夫に関しては、船津（2003）「音楽と言葉：インド編」（『文化の記憶と記録』所収、信州大学人文学部）pp.5-6を参照。

(19) 『ヤジュル・ヴェーダ』は祭式の実際を執行するアドヴァリウ祭官の所伝であるが、祭式の準備から終了までの手順、供物の料理・奉納などに関する規定も含む。祭官は、神格や祭式の用具や供物に祭詞（ヤジュス）をもって呼びかけ、規定された所作を演じる。

たとえば、新月祭に必要なサーンナーヤという乳製品の供物をつくるために、母牛を仔牛から引き離して草を与える儀礼での祭詞は以下のようなものである。（ ）内は伝承されている用法が略記されている。（辻直四郎『インド文明の曙』岩波新書、1973、pp.120-121）

タイッティリーヤ・サンヒター (1.1.1)

- a 栄養のために汝を。滋力のために汝を（アドヴァリウ祭官は、これを唱えて、一本の枝を切る）。
- b 汝らは風なり、汝らは近づき来たる（彼はその枝で、仔牛を母牛から遠ざける）。
- c サヴィトリ神をして汝らを最も勝れたる行作に駆りたらしめよ。
- d 神々の分前をみなぎらしめよ、克服しがたきものたち（牝牛）よ、滋力に満ち、乳に満ち、子孫に富み、疾病なく、息災にして。
- e 盗賊をして汝らを支配せしむることなかれ、また悪漢をして。
- f ルドラの飛箭をして汝ら避けしめよ（彼はc-fを唱え、草を食むために母牛を放つ）。
- g 汝ら変わることなく、この家畜の主（祭主）のもとに増殖せんことを（彼は祭主を眺める）。

h 祭主の家畜を保護せよ（彼は上記の枝を、ガールハパティア祭火の後にある車の上に、
或いはこの祭火の小屋の北半にかくす）。

(20) 『サーマ・ヴェーダ』はウドゥガートリなどの歌詠祭官に属する。祭式における神々への讃歌を伝えるものであるが、無数の歌詞（ほとんどは『リグ・ヴェーダ』と共通ではあるが）、旋律（サーマン）、歌唱法とを、本集（アールチカ）と歌曲集（ガーナ）により伝承している。この歌詠伝統と、NSなどで説かれる宗教儀礼音楽ドゥルヴァや後代の大衆音楽ガーンダルヴァとの関連性はつとに指摘されている。単純な旋律からの変奏、母音の延長、“hoyi”や“huva”や“hoi”などの無意味な音節（stobha）のスキヤットの挿入、詠唱単位であるストートラがブラスターヴァ、ウドゥギータ、プラティハーラ、ウパドゥラヴァ、ニダーナという五部分構成であることなどは、主題と変奏、ガマカなどの装飾音技法、スキヤット唱法タラーナー、古声楽様式ドルパッドの四部構成などにつながる。

参照、V. Raghavan, 'Sama Veda and Music', The Journal of the Music Academy Madras, Vol. XXXIII (1962), pp.127-133, 船津和幸 (1987) 「インド音楽研究序説」, 『佛教文化』第18巻・通巻21号所収, pp.54-55

(21) 『アタルヴァ・ヴェーダ』に関しては、船津 (1996a) p.113参照

(22) あるいは、バラモン教の古代的祭式そのものが演劇的パフォーマンスの色彩が強かった可能性もあろう。『リグ・ヴェーダ』にある対話讃歌にインドの戯曲のルーツを求めたくもなる。辻直四郎は「インド最古の文献リグ・ヴェーダは、対話体の讃歌十数篇を含み、ここに戯曲の発端を認めようとする学者もある。しかしその上演については何の証拠もなく、祭式におけるその本来の用途も明かでない。会話を加味した讃歌の一形式、すなわち一種のパラッド体が発達したに過ぎないとする説も否定できない」（カーリダーサ『シャクンタラー姫』辻訳、岩波文庫、1980, p.222）と慎重であるが、「ブルーラヴァス王とウルヴァシー精女との対話」（『リグ・ヴェーダ讃歌』辻直四郎訳、岩波文庫、1992, pp.292-296）などは演劇的緊張感のある対話は祭式の演劇的なアスペクトを伺わせ、カーリダーサの名作『ヴィクラマ・ウルヴァシーヤ』への距離はさほど遠くはないのかもしれない。

[9] - [11ab] こ[の演劇という学芸]は、名声と誇りと幸運と賢明さの増幅者であり、高貴さと忍耐と平静さの、そして、色気の原因であり、苦と悲しみと憂いと絶望と落胆を断ち切る原因であり、また、ブラフマンに専心する者の歓喜よりも優れたものと考えられている。さもないければ、どうしてナーラダ[仙]たちの心を魅了しえたであろうか？

(23) NSでは「演劇とは、この三界に生きるすべての者たちの多様な様態を表現するものである。あるときには真理（dharma）が、あるときには娯楽が、あるときには実利（artha）が、あるときには解脱（śama）が、あるときには滑稽が、あるときには戦闘が、あるときには性愛（kāma）が、あるときには殺戮が[扱われるのである]。真理に励む者のために真理が、性愛を享受する者のために性愛が、行い悪しき者のために懲罰が、驕よき者には自己抑制の行為が[そこでは演じられる]。王たちのために気晴らしが、苦悩に悩める者のために忍耐が、商売で生計をたてている者のために商売[のこつ]が、心落ち込んだ者のために

に平静心が[そこでは演じられる]。……この演劇は、世間において、人品卑しからぬ人・人品卑しき人・中間の人たち[すべて]に対して、行為に関する有益な教訓を生み出すもの、勇気と娯楽と幸福感などを生み出すものとして立ち現れるであろう。また、この演劇は、時宜を得て、苦悩する者、疲労困憊している者、悲しみに打ち拉がれた者に対して、ラサ(美的情調)とバーヴァ(基本的感情)と一切の活動・行為に関してのあらゆる教示を生み出すものとして立ち現れるであろう。」(NS I: 1.107cd-115)とブラフマーに演劇の有益さを語らせている。

(24) しかしながら、単に娯乐的・教訓的な有益さだけでなく、「ブラフマンに専心する者の歓喜よりも優れたもの」(brahmaparānandādidamabhydhikam)として、瞑想による宗教的法悦にも勝ると述べる点で、SRが娯乐的な音楽を聴くことが、属性を欠いたブラフマンへの専心する瞑想と同じ効果をもち解脱の方法論ともなるとする音楽論を思わせる。

「現世的享受は、属性を有するブラフマンを対象とする瞑想により、一方、解脱は、属性を有さないブラフマンを対象とする瞑想により得られるであろう。一般の人々には、一点集中の心によってのみ達成される瞑想は容易ではない。そこで、聖者たちは、導師たちにより教示された方法に従って、この点では方法は容易な、美しいアナーハタ・ナーダ(anāhatanāda 物理的な振動を伴わない精神的音響)を念想する。その方法もまた、感性的な快感を欠いているために、一般の人の心を楽しませるものではない。そこで、微分音などを媒介として、音楽の全体、つまり、一般の人を楽しませ、輪廻の存在を断ち切る音楽の全体を展開しつつあるところのアーハタ・ナーダ(āhatanāda 物理的な振動による感性的音響)の発生と、それが微分音などの起源であることを説こう。」(SR: 1.2.164cd-168ab)

参照、船津(1991) pp.92-94

(25) ナーラダ仙に関しては、音楽や舞踊に関連する伝承が無数にあるが、いかに信じがたい長い年月を掛けてナーラダが音楽の完璧な知識を得たかについての興味深いエピソードを『リンガ・プラーナ』から少し長くはなるが、その概略を紹介しよう。(J.L.Shastri Ed., *The Linga-Purana*, Part II, Delhi, 1988, pp.596-604)

ナーラダ仙は、千神年の間、呼吸もせずひたすら音楽を極めたトゥンブル仙を念想しつつ、苦行を実施した。そのとき、「音楽を極めたいのであれば、苦行を止めて、ガンダルヴァ国のマーナサ湖北岸の山に住むウルカ仙のもとへ行け」というお告げの声が天から聞こえた。さっそく天界の音楽家ガンダルヴァやキンナラやヤクシャや舞姫アプサラスたちに囲まれて、美しい声で楽しそうに音楽を練習しているウルカを訪ねた。なぜ来られたか、というウルカの問に答えて、ナーラダは事の経緯を語った。

ひとつ前のユガにおいて、神妃ラクシュミーを伴ったヴィシュヌ神が、そばに仕えていた自分の替わりに、トゥンブル仙に歌を命じた。ブラフマー神をはじめすべてのものがヴィシュヌ神のために集い歌った。そのため彼らはそれぞれの一族の長となり喜んだが、ナーラダは意気消沈した。慈悲や護摩や学問による私の功德は、音楽の道の一六分の一にも値しなかった。そして千神年の間猛苦行した暁に、あなたの元へ行け、というお告げがあったのだ、弟子にしてほしい、と語った。

すると、ウルカ仙はナーラダへ自らの過去を語った。

「かつてブヴァネーシャという王がいた。王は千回も馬祀を実行し一万回もヴァージャペ

ーヤ祭を執り行い、バラモンに牡牛や黄金や衣服などなど惜しみなく喜捨し、国を治めた。増長した王は人民に自分をのみ称える歌を命じ、ヴィシュヌや他の絵画身への讃歌を禁じた。首都の近くに住んでいたハリミトラというヴィシュヌ神の敬虔な信奉者であるバラモンはヴィシュヌの神像へあらゆる供物を捧げ礼拝していた。しかるべく敬礼をしたのち、彼が見事なりズム感とメロディーでヴィシュヌ讃歌を歌っている時に王のスパイが目撃し、捕らえた。王はバラモンを非難し、財産没収し国外追放とした。

しかる後、王は死後、死者の王ヤマの王国で飢えと渇きに苦しんでいた。ヤマは、王にその原因が、敬虔なハリミトラへ犯した罪によるものであることを明かす。そして、生前のすべての功德は尽き、今やヒマラヤの洞窟に住し、常に自らの肉体を喰らいながら、このマヌ期が終わるまで飢えに苦しみ生き続けなければならない運命であることを宣言する。

一方、敬虔なハリミトラは死後、天駈ける乗り物で讃えられてヴィシュヌの世界へと迎えられつつあった。私は、まだ飢えと渇きに苦しみ、自らの肉体を喰らうブヴァネーシュに偶然出会い、このいきさつを王から聞き知り、そのハリミトラに近づいた。それが可能だったのは、インドラドュムナの恩恵で私は長寿を授けられていたからで、そしてそのハリミトラのおかげで音楽へ開眼したのだ。私は六万年の間、キンナラとともに音楽を修行した結果、その間に二度も完成の域に達したが、十回のマヌ期が過ぎていたのだ。こういう訳で、私は音楽の師匠となり、天界の音楽家ガンダルヴァやキンナラが私の弟子なのである。音楽は苦行という方法では習得できないのである。私の弟子となり音楽を学ぶとよからう。」

こうしてウルーカに弟子入りしたナーラダは助言を受けつつ、さらに千神年の間、音楽修行に専心した結果、音楽の知識にも楽器演奏にも声楽にも精通し、何千もラーガにも三万六千種ものニュアンスの違う楽音も修得した。そして満を持して、師に暇乞いをしてヴィシュヌ神のところへ参上し、讃歌を献上した。しかしヴィシュヌ神の反応は「おまえはまだまだトゥンプル仙には及ばない」とつれない。しかし、現在の人祖であるヴァイシュヴァタ・マヌの四ユガの第28周期目に、ヴィシュヌはクリシュナとして権化することになっており、そのときに再び訪ねてきて教えを乞うならば、トゥンプルを凌ぐ完全な音楽の知識を授けよう、と告げると姿を消してしまう。

気の速くなる時間が過ぎ、ついにナーラダはヴィシュヌの権化であるクリシュナをドヴァーラカーに訪ね、以前のヴィシュヌの約束を告げるが、すぐには自ら教えてはくれない。まずは、侍女ジャーマバヴァティーに一年、ついで侍女サティヤーにもう一年、師事して修行に励むが「あなたは長い間歌い続けているのに、まだ楽音を正しく理解していない」と、最後にクリシュナの妃ルクミニへ差し向けられるはめになる。ナーラダがルクミニの元で死に物狂いで三年間修行に励むと、これまではいくら弾いてもヴィーナーの弦に降りてきてくれなかった七楽音の守護女神たちがはじめて、彼が弾きながら歌うヴィーナーの弦に降りたってくれたのであった。

そこで、ついにクリシュナ神が自らナーラダを呼び招き、究極の音楽を教授してくれたのであった。念願叶い、トゥンプル仙を凌ぐ音楽を身につけたナーラダは狂喜して踊り狂い、ヴィシュヌに最敬礼するのであった。ヴィシュヌは「さあ、わたしのためにトゥンプル仙とともに歌いなさい」と微笑んだ。

ここに頻出する想像を超えるヒンドゥーの神話的宇宙時間である、1神年（=360人年），1（マハー）ユガ（=12,000神年=4,320,000人年），マヌ期，ヴァイシュヴァタ・マヌ期などについては，定方晟『インド宇宙誌』春秋社，1987，pp.116-128 参照。

<この稿続く>