

# 『演戯の鏡』 (*Abhinayadarpaṇa*) 翻訳ノート(7)<sup>1</sup>

船津和幸<sup>2</sup>

キーワード : *Nāṭyaśāstra*, *Abhinayadarpaṇa*, *asaṃyutahasta*, *saṃyutahasta*, *lokadharmī*,  
*nāṭyadharmī*

## 1 『演戯の鏡』 翻訳と訳注 (承前)

### <両手のハスタ>

[171cd]～[172ab] [より多様な] 演戯のために、これらの [片手のハスタが両手で] 組み合わせられる性質 (*saṃyutatva*) が説明される。そして順次、定義される対象 [である両手のハスタ] にしたがって、それらの正しい適用法 (*mārga*) の説明が [なされる]。

(210) この「組み合わせられたハスタ」への導入の詩節は、これまで解説された片手のハスタを組み合わせることで、より多様な、より複雑な表示義をもつような、両手による「組み合わせられたハスタ」が順次展開されるように理解されがちである。しかし、以下の考察で明らかになるように、この両手の「組み合わせられたハスタ」は、多くはむしろ、両手を必要とする、片手では無理な形態模写を核として成立したものと言える。無論、片手のハスタの表示義に立脚したものも含まれている。たとえば、(8)シヴァリングや(21)ナーガバンダは、それぞれ、「リング」(男根)の表示義をもつシカラ (AD 120a) や「コブラの頭部」の表示義をもつサルパシールシャ (AD 138a) がその例である。

また、そもそも、アビナヴァグプタの言う拡張原則からすれば、片手のハスタは両手での演戯も許されており、たとえば、両手のパターカを手首で重ねて交差させる「スヴァスティカ」(交差, 卍) に触れつつ、NS はこう述べる。(GOS : NS 9. 21-22)

小さな水溜まり、献花、若芽、あるいは、地面に置かれて描かれたもの (アルパナ) は、両手のパターカをスヴァスティカから解くことにより表現できる。

また、なにか隠されたもの、露わにされたもの、保護されたもの、覆われたもの、詰まったもの、秘密にされたものは、下向きにした、両手のパターカをスヴァスティカから解くことにより表現できる。

つまり、同じハスタの両手を手首上でクロスさせることも、片手のハスタのバリエーションに含まれるというわけだから、改めて両手のハスタとして規定するからには、片手の表示義からは独立した「ナーティヤダルミー」であるべきだろう。そういう視点で考察していくと、この両手のハスタには、「ローカダルミー」やイラストレーター機能を中心に多くの表

<sup>1</sup> A Study with Translation of Nandikeśvara's *Abhinayadarpaṇa* (No.7)

<sup>2</sup> FUNATSU Kazuyuki, Professor of Faculty of Arts, Shinshu University, (Indology)

示義をもつ片手ハスタから、「ナーティヤダルミー」やエンブレムへの発展途上の諸段階のものが混在していることが見て取れて興味深い。そして、特にアイコンとしての定着が、もろもろの神格のハスタ、ヴィシュヌ神十権化のハスタ、親族のハスタ、天球・惑星のハスタという「ヒンドゥーのイコノグラフィ」を形成していくことになるのであろう。これは演劇や舞踊のハスタ体系の展開と、ヒンドゥー・イコノロジーと仏教イコノロジー、特に密教における印契ムドラーやタントラのムドラーの展開との相互関係に関して、実に興味深いテーマを提供するが、この考察は別の機会に譲らざるをえない。

[172cd]～[175] 以下のこれらが、組み合わせされた[両手の]ハスタとして数え挙げられる。すなわち、(1) アンジャリ、(2) カポータ、(3) カルカタ、(4) スヴァスティカ、(5) ドーラー、(6) プシュパプタ、(7) ウトゥサンガ、(8) シヴァリンガ、(9) カタカ・アーヴァルダナ、(10) カルタリー・スヴァスティカ、(11) シャカタ、(12) シャンカ、(13) チャクラ、(14) サムプタ、(15) パーシャ、(16) キーラカ、(17) マツヤ、(18) クールマ、(19) ヴァラーハ、(20) ガルダ、(21) ナーガバンダ、(22) カトゥヴァー、(23) ベールンダである。

バラタをはじめとする古師たちにより、[両手のハスタは] 二三種類であると言われる。

(211) 両手による「組み合わせされたハスタ」(saṃyutahasta)の数は、NSでは意外に少なく、13種類、(1)アンジャリ、(2)カポータ、(3)カルカタ、(4)スヴァスティカ、(5)カタカー・ヴァルダマーナカ、(6)ウトゥサンガ、(7)ニシャダ、(8)ドーラ、(9)プシュパプタ、(10)マカラ、(11)ガジャダント、(12)アヴァヒッタ、(13)ヴァルダマーナであり、しかも23種類の両手のハスタを挙げるADが受け継いでいるものは、名称だけにしても、そのうち僅か8種類にすぎない。すなわち、(1)アンジャリ、(2)カポータ、(3)カルカタ、(4)スヴァスティカ、(5)ドーラー、(6)プシュパプタ、(7)ウトゥサンガ、そして(9)カタカーヴァルダナ(≒カタカー・ヴァルダマーナカの八つである。これも、上述したように、両手のハスタに対して、「ナーティヤダルミー」化したものが徐々に付け加えられ、その数を増していったことを物語るといえよう。

[176]～[177ab] 両手のパターカ[・ハスタ]の掌を合わせると、(1)アンジャリと呼ばれる。

アンジャリは、[字義が示すように]、神・師匠・友人(mitrānām ← viprāṇām)への挨拶を表示するが、賢者たちによれば、その適用では、順次それぞれ、頭[上]・顔面・胸の位置に置かれるべきである。



(1) アンジャリ

(212) NSでは、この最初の両手のハスタに関しては、「両手のパターカ・ハスタを密着させるとアンジャリである」と説く。神々への、グルたちへの、そして友人たちへの(mitrāṇām)挨拶に[適用される]。これには、胸、顔、頭という三つの位置がある。神々へは頭の位置であるが、グルたちへは顔の位置であり、友人たちへは胸の位置であるが、その他の人へは特に規定はないであろう(異読採用 śeṣe tv aniyamo)。」

(BHU : NS 9.128-129) と解説される。AD は「バラモンたちへの」(viprānām) に対して NS の「友人たちへの」(mitrānām) の異読をもたないが、ほとんどの場合、グル、つまり師匠はバラモンであるわけだから、重複感のあるグルとバラモンの併置よりも、バラモン、就中、グルと対比させるには、後者「友人」の読みのほうが自然であろう。ちなみに NS (GOSII, p.56, 脚注 3) は異読 'viprānām' をもつ。

典型的なローカダルミーとしての「ナマステー・ジー」の身振りであるが、興味深いのは、畏敬の念の強度に応じてハスタの位置を高くすべしという規定である。現代においても、意識的にか無意識的にか、対人関係で微妙に調整される、インド人のナマステーのポジションを観察するときわめて興味深い。また、片手のハスタ・アルダチャンドラ (AD 111ab) の表示義に「庶民の間の挨拶」、つまり、「ヤァ！」とばかりに片手をあげるローカダルミーはすでに見た。(船津 (2013) 訳注 (162) 参照)

(213) グルへの言及は、口頭伝承による師資相承の伝統・方法論の重要性を反映しているのであろうが、日本の大学教員としては、インドの教授のステイタスが羨ましいほどだ。師匠の日「グル・プールニマー」(ヒンドゥー暦アーシャーダ月の満月日) には、学生たちが、大学の指導教授に、心ばかりの贈りもの(スウィートが多いが)を持参し、師の足下に平伏す象徴的所作、すなわち、師の足に触れた手を自らの頭、ないし胸に置くのだ。なかには本当に五体倒地の礼を尽くすものもいるから驚きだ。だからこそ、学問であれ芸道であれ、師匠の選択、師弟関係の締結は窮めて重要視される。「水は濾してから呑め、グルには熟考してから就け」(pāni piye chhānke, guru banāye jānke /) というヒンディーの格言もある。現代においてこの素晴らしい伝統が形式的にも生き続けているのはあるいは古典音楽の世界だけかもしれない。「愚癡」とでも書くべきカルトのグルは論外である。「ガンダー・バンディー」(gaṇḍābandī 紐結びの入門儀式) は、互いの手首に、師弟の契りの象徴としての浄められた紐を括り合うものだが、証人として高名な音楽家、兄弟姉妹弟子など関係者の立ち会いのもと、砂糖菓子を互いに食べさせ合い、その後公式の初稽古を受ける。「スィタールの輝ける太陽」の尊称をもつ故ヴィラーヤット・カーン (1928-2004) の流派では、その聖紐をスィタールの糸巻きに括り付けているので、永遠のライバルであった故ラヴィ・シャンカル (1920-2012) の流派と一目して区別が付く。さて、一旦ガンダー・バンディー (写真1) により師弟関係を結ぶと、まさに



(写真1) グルは神。ヴィラーヤット・カーンとその一番弟子アールヴィンド・パリークとのガンダー・バンディーの貴重なスナップ (1956) (A. Parikh 提供)



(写真2) グルは神。伝統の継承。A. パリークとある日本人女性とのガンダー・バンディーのスナップ(1987)

師匠は、神にも似たその絶対的な権限により、音楽的テクニックのみならず音楽解釈や音楽観も弟子に伝授する。弟子は師匠への絶対的な献身を誓う。それにより、伝統が師匠から弟子、弟子から孫弟子へと、跡切れることなく受け継がれるのである（写真2）。

(214) 神への絶対的な帰依にも劣らない、このグルへの帰敬を唱えるグル・ストートゥラ（讃歌）はいろいろな機会に朗唱される。一節を挙げておこう。

「グルはブラフマーである。グルはヴィシュヌ神である。グルは大自在天シヴァである。グルは最高神パラ・ブラフマー神のアヴァターラである。その尊敬すべきグルに敬礼する。」

gurur brahmā gurur viṣṇur guruḥ devo maheśvaraḥ /  
guruḥ sākṣāt parambrahmā tasmai śrī gurave namaḥ //

ジョージョ・ハリソンが、彼の最大ヒット曲 *My Sweet Lord*（「僕の甘い道」と思いこんでいるファンが多いのには驚かされるが）の中で、ハレルヤを歌うバックコーラスの中に、クリシュナ神への呼びかけ「ハレー、クリシュナ！」やこのグル・ストートゥラの詩節をさりげなく潜ませていることに気づいている人は意外に少ないのかもしれない。

[177cd]～[178ab] [パターカの両手が] 掌底と [指の] 先端と掌側とで合わせられると、それが（2）カポータのハスタである。

これは、①恭順、②師匠との対話、③恭しく拝受することを [表示する]。



(2) カポータ(A)

(215) 合成語「掌底，先端，掌側とで合わせられる」（*śliṣṭāmūlāgrapārśvakaḥ* ← *śliṣṭāmūlāgrapārśvakaḥ*）の解釈によっては、この定義からは、二つの形態が考えられる。即ち、(A)掌側を小指側の辺だけと解釈するか、(B)親指側も含めると解釈するかによって、両親指が離れていて手で水を汲む時のような形と両親指もくっつけて両手をもっこり合わせる形とである。

片手のハスタと同様に、大原則「名称は形態模写に由来する」に立ち返っても、いずれも語義「ハト」の形態模倣とは見えない。強いて推測するならば、(A)はハトを両手で捕まえている様態、(B)はハトのもっこりした量感の表現ということであろうか。ゴーシュは「アンジャリは、両手の [パターカ・] ハスタがその掌底と掌側と [指の] 端でのみ合わさるとカポータになる」 (...when two hands meet only at their base, side and end) (GhAD p. 56) と訳し、(A)の解釈と思われる。



(2) カポータ(B)

NSはこの「カポータ」の定義を、「両手のハスタが互いに掌側で閉じられると (*pārśvasaṅgrahāt*)、カポータという名称のハスタ」とするが、やはり上述の二つの形態のいずれとも確定できない。ゴーシュはこちらではより明確に「二つのアンジャリ・ハスタが、

一方の掌側でくつつくとカポータ・ハスタとなろう」(...hands meeting on one of their sides : p.182) と訳す。

ちなみに、たとえば、手許にある現行のバラタナーティヤムの写真添えの教則本 (Shree Bharatalaya(ed.), *Laghu Bharatanatham*, Vol.1, Chennai, 1995, p.101) や DVD 2 (*Bharatanatyam, Hasta*, Swathi's Sanskrit Series SH002, Chennai, 2003) では、(B)の形態、つまり、掌を大きく窪ませて両手を掌で合わせる形態としている。

(216) アビナヴァグプタは NS のカポータに関して、カポータとは「ブルブル震える (kampate) がゆえに、カポータ (kapota), すなわち、臆病な鳥ハトのことであり、他のものでもあってもその性質をもつものがカポータである。人が、この [カポータ・ハスタ] を示すならば、このゆえに、その人は、この [カポータなる] まさしく名称によって怯えの対象なのである。」(kampata iti kapoto bhīruḥ pakṣī tatprakṛtir anyo'pi kapotas tasya yato'yaṁ bhavaty ato nāmaiva bhītaḥ śāyātāsya /) (ABh on NS 9. 131ab)

この注釈でも、形態を決定するには至らない。ここで確認すべきは、まず言語による定義／規定があって、然る後に形態が決定されるのではなく、発生的には、あくまで言語による規定は、形態模倣のハスタの継承伝統の備忘録的な役割であるということだ。現代に至るまで、定義や適用のシュローカを唱えながら、それに合わせて一連のハスタを形づくりつつ覚えるという方法論を観察すると容易に理解できる。

このハスタがまずは「ハト」のエンブレムであり、さらに、現代では一般的に「ハト」が「平和」のエンブレムとされるように、古代インドにおいては、ハトが「臆病さ」のエンブレムであり、二重のエンブレムだったということであろうか。ちなみに、AD では、ちょうど詫び言の際の「揉み手」のように、恭順を示すべき状況でのアダプター (感情の無意識的な身振り) 機能のローカダルミーとしての適用例が挙げられるだけだが、NS では加えて、「これが、女性によって胸の位置に置かれ、ブルブル震えさせられると、寒気や怯えの意味で」(NS 9. 131cd) 適用されるとある。すでに触れた (船津 (2010) 訳注 (98)) ように、アビナヴァグプタの言う、内的ローカダルミーと外的ローカダルミーの好例ともなろうか。これを考慮すると、(B)の形態、掌を合わせる形態が自然かもしれない。さらに、水を汲むような(A)の形態であると、後出 (AD 182cd) の「プシュパプタ」と差異があまりに少なくなるからである。ここでは(B)の形態を採る。

[178cd]～[180ab] 両手の指が互いの [指の] 間から突き出て、[並びが順に] 内側、あるいは、外側になる場合、それが、(3) カルカタと称される。

[これは、]①群れをなす、②下腹を示す、③ホラ貝を [息で] 満たす、④押し競ら饅頭をする、そして⑤枝を持ち上げる、を表示するために適用される。



(3) カルカタ(A)



(3) カルカタ(B)

(217) 形態の定義にある「あるいは」(vā) は、素直に解釈すれば、(A)指を互いに外側へ突き出す形態と(B)内側へ差し入れる形態との二者択一となろう。かくて、ゴーシュは、「一方の指がもう一方の指の間から突き出て、指が[すべて]内側(つまり、掌のほうへ)にあるか、外側(つまり、手の甲の上)にあるかのいずれかが、カルカタと呼ばれる」(GhAD p.56)と原文を正確に訳しており、二者択一の形態解釈と思われる。しかし、字義と適用例も考慮するならば、ここでは訳出のように、ごく自然に、指が交互に組み合わり隣り合っている形態(A)の描写と解したほうがよいであろう。

ちなみに、真言密教などにおける「九字修法」、すなわち「臨・兵・闘・者・皆・陳・裂・在・前」の九字を切る所作で、「皆」に対応する印契は「外縛印」、 「陳」に対応する印契は「内縛印」(図1)とされるが、これらが、まさにそれぞれ、指を外側へ突き出すハスタ、内側へ突き出すハスタである。しかしヒンドゥーのハスタ体系では、両方の指を互いの掌の内側へ差し込む形態のものは見つけられていない。



(図1) 『九字護身法』より転載、国立国会図書館近代デジタルライブラリー

(218) これは字義としての「カニ」(karkaṭa)の形態模写としてはなかなかの出来映えで、親指をハサミのように伸ばせば、りっぱに「カニ」のエンブレムである。しかし適用例はいずれもイラストレーター機能で、「押し合い押し合い」の様態(samūhāgamana / aṅgānām moṭana)、メタボ腹の膨らみ具合の様態、ホラ貝を両手で構える様態、枝を持ち上げる様態(śākhonnamana)と理解できる。しかしながら、ゴーシュは、④「手脚のストレッチ」(stretching of limbs)、⑤「枝を押し下げる」(pulling down a branch)と訳すが、原語はそれぞれ、「押しつぶす(moṭana)」、「上方へ上げる(unnamana)」を意味するのであり、無理がある。しかるに、たとえば現行のバラタナーティヤムの教則本では、”To indicate ... twisting or stretching of limbs or bending a branch, this gesture is followed.”(Laghu Baratham, p.104)とされ、映像教則本(VCD2)でも、それぞれ、まさに組み合わせた両手を裏返しにする、「きわめて現代的な(!)ストレッチ動作」(stretching one's limbs)と枝を引っぱり下げる動作(pulling down the branches of a tree)として固定化されているようで、ゴーシュの権威訳の功罪ということであろうか。

(219) NSでもシンプルに、「[双方の]指が互いの[指の]間から突き出ているハスタがカルカタ」であると、適用は「①性愛に駆られて手脚を愛撫する(madanāngamarda)、②寝起きに欠伸をする／寝起きに手脚を伸ばす(suptotthitajrmbhana)、③巨体、④頬杖をする、⑤ホラ貝を構える」(BHU: NS 9. 133-134)とすべてイラストレーター機能を挙げるだけである。ここにある「寝起きに手足を伸ばす」(NS)に対応するものと考え、上述の「ストレッチ動作」(AD)の解釈ができた可能性もある。また、ゴーシュは、①の合成語を分

解して、「蜜蠟 (madana) と手脚をマッサージする」(GhAD p.182) と訳すが、文法的にも無理であり、「蜜蠟」も説明できない。

[180cd]～[181ab] パターカ [・ハスタ] の両手が、組み合わされ、両手首のところでは重ねられたものが、(4) スヴァスティカと称される [ハスタ] であり、マカラを表示するために適用される。



(4) スヴァスティカ

(220) 「スヴァスティカ」(svastika) とは「交差, 卍」を字義とし、手首で両手をクロスさせる形態である。AD は簡潔な記述であるが、NS における定義はかなり異なる。

「スヴァスティカとは、アラーラの両手が、上向きに手首で重ねられ、左側へ置かれたもので、女性によってのみ用いられる」(BHU : NS 9.135) と規定される。アラーラ・ハスタとは、NS の定義では、人差し指が弓のように「曲がった (arāla) パターカ」であるアラーラ・ハスタ (AD 114ab) であった。

(221) 他にイラストレーター的な適用例もなく、典型的なエンブレムと思われるが、その字義である「マカラ」とは一体なんであろう。マカラ (makara) とは、アプテ梵英辞典では簡単に「海獣の一種、ワニ、サメ」とされるだけが、中村元編著『図説佛教大辞典』(東京書籍) では、「神話上の水生動物。鰐の姿形を模したものらしい (写真3)。マカラは海獣の一種で、鰐、鯨、または海豚ともいわれるが、その正体は不明である。マカラは漢訳仏典では摩竭魚、摩伽羅、摩羅羅などと音写され、鯨魚、水獣などと訳されて、非常に大きい魚として描かれる。空想上の動物らしいが、人々に親しまれた海獣で、胴体に鱗があり、二本または四本のライオンあるいは犬のような足をもつ姿で描かれる」(p.638) と、詳細にイメージも説明されている。



(写真3) マカラ(マトゥラー, 2c) Moti Chandra, *Stone Sculpture in the Prince of Wales Museum*, 1974, Pl.59

しかしながら、「卍」の字義を持つこの「スヴァスティカ」の形態は、どう想像してもワニにもサメにもイルカにも見えてこない。マカラと一緒に表現されることの多い、水に関係の深いガンガー女神、ヴァルナ (水天)、ヴァルナニー (水天の配偶伸)、ナーガ神などのレリーフにも手掛かりはない。

(222) NS における適用例は、「スヴァスティカのポーズを解くことによって、方角、雲、空、森、海、季節、大地、洪水、なにか拡がったものが表現対象となろう」(BHU : NS 9.136) とあり、クロスした両手を大きく頭上に広げる動作によりイラストレーター機能を果たすということであろう。この AD と NS における適用例の質的隔たりは、再び、ローカダルミーからナーティヤダルミーへの発展途上の状況を物語る。

[181cd]～[182ab] [両手の] パターカ (patākāv ← patāka) が腿 (ūru ← ūrū) の部位にある場合、これが (5) ドーラー・ハスタと言われる。[これは] 舞踊の開始の意味に適用されるべきであると、演劇に通じた者たちは知っている。

(223) 「ブランコ」を字義とするドーラー (ḍolā = dolā) は、本来は、両手が脱力してダランと下がり、ブラブラする様態に基づくと思われるが、すでに見た四種類の首の動態の一、前後に首を動かす「プラカンピタ」(AD 85cd-86ab) と組み合わせられたイラストレーターだったかも知れない。あるいは、両腿にポジションに置かれた形態が単独で、「ブランコ」のエンブレムということか。(船津 (2012) 訳注 (142) 参照)

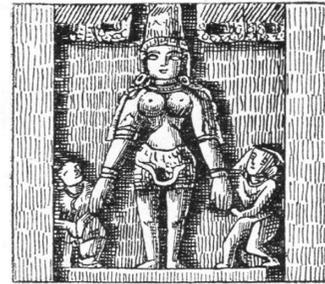


(5) ドーラー

(224) 唯一の表示義としてあげられる「舞踊の開始」(nṛtyārambha) であるが、すでに、頭部サマ (AD 51c), 目線サマ (AD 68a), 片手のハスタ・パターカ (AD 94a) が組み合わせられた様態が「舞踊の開始」であろうと考察した。(船津 (2010) 訳注 (91), 船津 (2013) 訳注 (147)) しかし、片手のパターカ・ハスタが両手で用いられ、特に限定された部位としての腿の上の下ろされたものである「ドーラー」が、ある意味では武道における、あらゆる動作への基本立ちである「自然体」に近く、本来の「舞踊の開始」のハスタであったとも解しうる。

続く詩節で詳説するが、「ドーラー」の字義に相応しいカラナがある。第5番目の「サマナカ」カラナである。NSは、「両脚は、爪(先方向)を平行にして、両手はダランと垂れ下げられ、身体は自然な状態にあるとき、それがサマナカ (samanakha 字義は、「爪が平行」となるう。)(GOS I: NS 4. 65cd-66ab) と定義する。

これだけの規定で、残念ながら「舞踊の開始」への言及はない。カラナがそもそも純粹舞踏的な(ヌリッタ)動きのカテゴリーのもので、ハスタが用いられるのではあるが、表現舞踏(アビナヤ)とは異なり、特定の意味表示はないからではあるが、文字通り「舞踊の開始」の基本ポーズであるかもしれない。GOS版NSにはイラストが添えられているが(図2)、おそらくはチダムバラム寺院のゴープラムの側壁レリーフから採られたと思われる。カラナについては以下の訳注(226)を参照。



(図2) カラナNo. 5「サマナカ」  
(GOS I: NS, Pl. 5)

[182cd]～[183] [掌側を] くっつけた両手のサルパシルシャ [・ハスタ] が、(6) プシュパプタのハスタである。

[これは、] ① 神像の前で灯明を揺らす儀礼 (nīrājanāvidhi), ② 水や果実などを手に取る行為, ③ サン



(6) プシュパプタ

ディーヤー時に神への供物を捧げる行為、そして④マントラを唱えつつ花 [を捧げる行為]、を表示するために適用される。

(225) 「プシュパプタ」(puṣpapuṭa) とは、両手の指先を軽く曲げた、「コブラの頭部」のサルパシールシャ・ハスタを掌側で密着させたハスタで、字義の「花の小箱」の形態を示し、その適用も、ほとんどがその「花の小箱」、あるいは花や供物を神へ捧げる仕草と思われ、きわめて自然なローカダルミーだ。

④「マントラを唱えつつ花を捧げる」と試訳した合成語「マントラ・花 (mantrapuṣpa)」は、ゴーシュ訳「マントラを吹き込まれた花」(GhAD p.56)、クマールスワーミ訳「花の呪力」(CoAD p.40)、「聖別された花を神に捧げる」(*Laghu Bharatam*, p.110) など、いろいろ苦労している。

NS は「[[両手のそれぞれの] サルパシラス (=サルパシールシャ) はその指がピッタリとくっついていると説明され、片方の [サルパシラス] が [もう一方と] 掌側で密着しているのが、プシュパプタ」(NS 9.150) と定義する。そして、このプシュパプタによって、「受け取られたり捧げられたりする、いろいろな種類の穀物、果実、花の類」や「水を汲んで持ってくる、持っていくこと」が表現されるとする。

(226) 「プシュパプタ」といえば直ぐに思い浮かぶのは、NS の「ターンタヴァ」章において、ナタラージャ (舞踏王)・シヴァの命令でタンドゥ仙人がバラタに伝授した舞踏 (tāṇḍāva) の基本中の基本、カラナ (karaṇa) に関してである。

「舞踊 (nṛtya) におけるカラナとは、ハスタと脚 (pāda) [の動作] を統合したものであろう。舞踊 (nṛtta) における二カラナが舞踊における一マートゥリカー (mātrkā) となる。二ないし三ないし四マートゥリカーが一アングハーラ (aṅghāra) となる。三カラナをもつのが一カラパカであり、四カラナをもつのが一シャンダカとなろう。五カラナは一サンガータカとなると教えられている。この [舞踊に] おいて、六カラナ、七カラナ、さらには、八カラナ、九カラナが統合されて一アングハーラとなると言われる。」(BHU : NS 4.30cd-33)

カラナとは、ハスタと脚の動きを組み合わせた基本ポーズのことであり、108種類ある。それらが組み合わせられて32種類の連続的な舞踊ピースであるアングハーラとなるという。「タラ・プシュパプタ」(talapuṣpapuṭa 字義は「足の裏と花の小箱」という名称の第一のカラナは、「[[両手のハスタ] プシュパプタが左脇に掲げられ、脚はアグラタラ・サンチャーラとし、体側はサンナタとするのがタラ・プシュパプタ [のカラナ] となろう。】(BHU : NS 4.61) と定義され、ここにプシュパプタが用いられている。ちなみに、「アグラタラ・サンチャーラ」という脚の動作は、「踵が振り上げられ、足の親指が伸ばされ、他の指はすべて(上に/下に?) 曲げられている」(BHU : NS 274) とされ、「サンナタ/ナタ」と称される体側の様態は、「腰がいくぶん折れ、体側も少し湾曲し、肩が多少垂れている」(BHU : NS 9.237) とされろ。そしてこれら三つを組み合わせたのが、「タラ・プシュパプタ」とい

うことになるが、言葉による描写ではわかったよう  
でわからない。

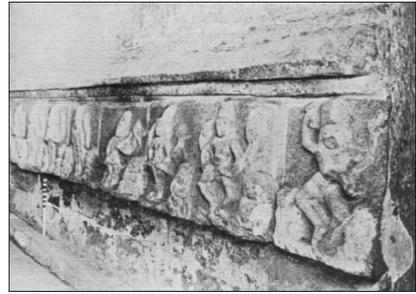
写本が見つからずに幻の文献であった『演劇典範』(NS)の最初のテキスト(*Bharata's Nāṭyaśāstra*, Kavyamala Series No.42, Bombay, 1898, 筆者未見)は、本文のみではあるが、今検討した、カラナ「タラ・プシュパプタ」や両手のハスタ「プシュパプタ」や足の動作「アグラタラ・サンチャラ」や体側の動態「ナタ」などを初めて包括的に含むテキストであったが、108種類のカラナが、上述のような言葉によるまどろっこしい記述でお手上げ  
だったはずだ。

そんな状況で、それらを視覚的に表現した、不朽のイラストレイションがあることに研究者たちは気づいたのであろう。たとえば、南インドの音楽と舞踊の中心地タンジャヴール(チョーラ朝の旧都)にあるブリハッデーシュヴァラ寺院(11c)の内回廊の側壁にシヴァ神の舞踊ポーズのレリーフ(写真4)があるが、それがまさしく、NSのカラナの記述に対応したものであった。残念なことに未完で、108カラナのうち第81番目のカラナまでしか彫られていないが、第一のカラナ「タラ・プシュパプタ」(写真5)は、舞踊の開始にあたってプシュパプタのハスタで散華奉納するポーズとして刻み込まれている。

同様に、ナタラージャが降臨してターンダヴァを踊ったという伝承を誇るタミル・ナード州のチダムバラン寺院のゴープラムの側壁(写真6)にも一面にカラナが彫り込まれており、まさしく石に刻まれた『演劇典範』カラナ章というわけだ。

NSの諸テキスト情報に関しては、船津(1996a)(pp.103-105)、また、NSにおける舞踊の起源考に関しては、船津(1996)(pp.98-102)を参照のこと。ブリハッデーシュヴァラ寺院のカラナ・レリーフについての詳細は、C. Sivaramamurti, *Nataraja in Art, Thought and Literature*, National Museum, New Delhi, 1974, Chapter 4 'Karanas presented in Siva's Tandava', (pp.42-59), を参照のこと。(写真4)、(写真5)も同書(p.43)からの転載である。

[184]~[185] ムリガシールシャ・ハスタの両手が相互の腕の部位に置かれると、それが、(7)ウトゥサंगा・ハスタである、とバラタの伝統に通じた者たちにより知られるべきである。



(写真4) ブリハッデーシュヴァラ寺院のカラナ・レリーフ。右端が最初のカラナ



(写真5) タラ・プシュパプタは、こうだったのだ!



(写真6) チダムバラン寺院のゴープラム側壁のカラナ・レリーフ

このウトゥサンガ・ハスタは、① [字義通り] 抱擁、② 恥じらい、③ 腕輪などを示す行為、④ 少年たちを教育することなどを表示するために適用される。

(227) いわゆる「ハグ」の典型的なローカダルミーといえる。頭部の動態アドムカ (AD 54c) が「恥じらい」を表示義するので、組み合わせることで①、②「抱擁されて、恥じらっている様子」(ālīngana, lajjā) を表現するということであろうか。③「腕輪」(aṅgada) も分かりやすいイラストレーターであるが、④「少年たちを教育する」は、グルの腕組みのローカダルミーであろうか。しかしながら、これらも、むしろ片手のハスタ「ムリガシールシャ」の適用例として扱うので充分と思え、ナーティヤダルミーへの発展途上ハスタと言えそうである。



(7) ウトゥサンガ

[186] アルダチャンドラ [・ハスタ] の左 [手の掌] に、シカラ [・ハスタの右手] が置かれると、(8) シヴァリングである。

まさに [字義通り] そのシヴァリングを表示するために適用される。

(228) リンガとヨーニの結合した造形のシヴァリングであることは一目瞭然である。いろいろにその象徴性は説明される。タントラ美術の権威者アジット・ムケルジーはこう表現する。

「シヴァはアシャブダ・ブラフマン、すなわち限定せざれざるものを表し、シャクティはシャブダ・ブラフマン、すなわち宇宙展開での創造的衝動を表す。リングは『スカンダ・プラーナ』によれば、宇宙全体が形成と崩壊のプロセスの繰り返しられる空間に対する名称である。シヴァ・リング、すなわち、すべてに遍在する空間は、宇宙の形態を象徴する。ガウリー・パッタ (シヴァ・リングの台座) は、原初のシャクティ、すなわち、エネルギーの量子を表現する。マハーマーヤー (不思議な幻力)、すなわち、宇宙を顕現させるパワー、そして、ヨーニ (女性器)、すなわち、実在化のプロセスの原初の根源、源を表現する。かくて、リング・ヨーニは、非活動と活動の両者の具体的表現なのである。」(Ajit Mookerjee, *Tantra Asana, Basel · Paris · Delhi*, p.49, Plate 27) (図3)

そしてこれはそのままシヴァのエンブレムともなろう。(船津 (2013) における訳注 (168) ならびに (写真8) 参照)



(8) シヴァリング



(図3) リンガ・ヨーニ (カングラ派, 18c)

[187]～[188ab] カタカームカ [・ハスタ] の両手を手首のところで交差した形が、(9) カタカ・アーヴァルダナと称されるものになることを、舞踊劇に通じた者たちは知っている。

[これは、] ①戴冠、②プージャー、③婚礼などを表示するために適用される。



(9) カタカ・アーヴァルダナ

(229) このハスタを頭上に掲げると、戴冠、あるいは、髪飾りを載せる仕草 (paṭṭābhiṣeka) は理解できるが、胸元へかざすことで、プージャーや婚礼での仕草 (たとえば、新郎新婦を花輪で結びつける所作) に似たローカダルミーなのであろうか。

しかし、例えば、片手のハスタ「トゥリパターカ」の両手を頭上に掲げることによる「王冠、戴冠、王」などの表現 (AD 101a) との差異や、両手のカタカームカで「首飾りや花輪を結ぶ」表現 (AD 125b) との差異の必要性が説得的ではない。「カタカの増大」(kaṭakāvardhana) という字義からして、これらも、両手による「カタカームカ」ハスタの拡張的な適用範囲内に含まれるであろう。さらに、この両手のハスタ「カタカ・アーヴァルダナ」については、すでに触れたように (船津 (2013) 訳注 (174)), 舞踊ハスタ (nṛttahasta) で挙げられる「カタカ・アーヴァルダナ」(NS のカタカ・アーヴァルダマーナに対応するハスタとすれば) と重複するようにも思われる。こうした考察を総合する限り、このハスタは特定のエンブレムへ発展する過程の中途半端な産物である印象を拭えない。

[188cd]～[189ab] [それぞれ片手の] カルタリー [・ハスタ] が、[両手のハスタである] スヴァスティカの形態をとると、(10) カルタリー・スヴァスティカ (「ハサミの卍」 という意味) となる。

[それは、] ①枝々、②山頂、③樹々、を表示するために適用される。



(10) カルタリー・スヴァスティカ

(230) このハスタも、その字義「カルタリーの卍／ハサミの交差」が端的に示しているように、片手の「カルタリームカ」ハスタによる適用 (AD 106-107) の拡張的な、イラストレーターに含めうるものであるように思える。しかも、そのカルタリームカの適用例が、たとえば、「男女の別離、敵対状況、死、独り寝による別離愛の心情」などと、むしろ、エンブレム的なものが多いのに比べると、この両手のカルタリームカは、比較的に「芸のない」イラストレーター的な仕草に見える。これは、前詩節のウトゥサンガ・ハスタと同様に、エンブレムへの発展途上の、未熟な両手ハスタというべきであろう。

[189cd]～[190ab] [両手による] ブラマラ [・ハスタ] において、中指を伸ばすことで、(11) シャカタとなるであろう。

シャカタは、もっぱら、ラークシャサの演戯に適用される。

(231) この「シャカタ」は、字義「荷車」(śakata) からすると、本来は、人差し指を親指の付け根に曲げ折り、残る三本指を伸ばした両手は、荷車の両車輪を表現したものであったかもしれないが、上述の二つのハスタとは逆に、完全にエンブレム化されており、ラークシャサ(羅刹)のアイコンとされている点で、興味深い。これは後で触れられる神格などのハスタのなかで、改めて「両手に関して、顔のところ／口元に置かれたシャカタが、ラークシャサのハスタと教えられる」(AD 226ab)と繰り返される。

こうした言及からは、このシャカタがかなり確固たるラークシャサのアイコンとなっている印象をうけるが、ヒンドゥーの造形をいろいろと観察しても、その実例を筆者はまだ見つけ出していない。あるいは、パフォーマンス・アーツにおいて主として用いられたハスタという可能性もある。

(232) ちなみに、魔族ラークシャサも、仏教に護法天として採り入れられ、十二天の一、羅刹天となっているが、その左手の印契は、残念ながら、このシャカタではなく、人差し指と中指を伸ばし、親指で曲げた薬指、小指を押さえる「剣印」である(図4)。



(11) シャカタ



(図4) 羅刹天(『図説佛教語大辞典』p.691)

[190cd]~[191ab] シカラ [・ハスタ] を形づくる親指がもう一つの親指とくっつき、人差し指 [、をはじめとする四本の指] により握りしめられると (āśliṣṭaḥ ← aśliṣṭaḥ), (12) シャンカ・ハスタと言われる。これはホラ貝などを表示するために適用される、とバラタをはじめとする者たちは語る。



(12) シャンカ

(233) 言葉による形態定義の難しい好例である。親指を立て、他の指を握りしめるシカラ・ハスタの両手を言葉通り絡ませるならば、ちょうど、人差し指を立て他の指を握りしめた左手(スーチー・ハスタ)のその人差し指を握りしめる同様の右手から形づくられる「智拳印」のように、串団子のようなハスタが目に見えぶが、字義である「ホラ貝」(śaṅkha)の形態を考慮すると、現行のバラタナーティヤムでのハスタの形状のほうが自然といえようか。すなわち、右手の五本指は左手の親指を包み込み、左手の人差し指~小指は右手の親指を除く四本指を包み込む。すると、その形状はホラ貝の巻き貝の特徴をみごとに再現する。(写真7)



(写真7) ほら、ホラ貝!

[192] [両手の] アルダチャンドラ [・ハスタ] が、交差した形で、互いの掌と重ね合わされると、それが (13) チャクラ・ハスタとして知られるべきである。チャクラの表示に適用される。



(13) チャクラ



(図5) 右手(上)にチャクラのヴィシュヌ

(234) アビナヴァグプタの許容範囲

ということで、アルダチャンドラの指をバラバラに離し、さらに動的に掌を擦り合わせるように動かすならば、これも見事なヴィシュヌ神のシンボルの飛び道具「チャクラ」(cakra)の形態模倣であろうが、後でヴィシュヌ神の特徴的ハスタを扱うなかでは(AD 206ab)、ヴィシュヌ神のアイコンとしては活用されていない。一般的なヒンドゥーのイコノロジーでは、ヴィシュヌは四臂で表現され、右手(上)にチャクラ、右手(下)に棍棒(ガダー)、左手(上)にホラ貝シャンカ、そして左手(下)に蓮(パドマ)を持物としてもつ(図5)が、あまりハスタは示さない。

[193] チャクラ [・ハスタ] において、[すべての] 指が曲がっている [場合] が、(14) サンプタ・ハスタと言われる。サンプタ・ハスタは、①なにかを隠す、そして② [字義通り] 小箱を表示すると言われる。



(14) サンプタ

(235) 字義通り「小箱」(sambuṭa)のエンブレムに加えて、まさに臭い物を箱に入れ、蓋をするというわけであろう、「なにか物や物事を隠す」(vasvācchāda)のエンブレムにもなっているようだ。

[194] [両手の] スーチャー [・ハスタ] で、両人差し指が曲がって絡み合っていると、(15) パーシャと言われる。[それは] ①口喧嘩、②輪縄、③鎖を表示する。

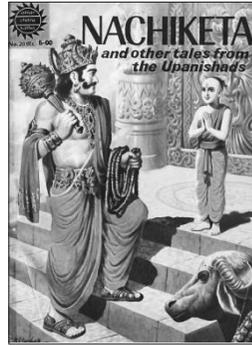


(15) パーシャ

(236) 鎖状の連結を示す形態により、字義通りの「輪縄パーシャ」(pāśa)、そして類似する「鎖」(sṛṅkhala)のエンブレムとなっている。加えて、二本の人差し指が絡み合う様が、二人の間の口喧嘩、仲違い(anyaṇyākalaha)のイラストレーター機能を果たす。

(237) ヒンドゥーの一般的なイコノロジーでは、冥界の王ヤマは牛に跨り、持物として右

手に棍棒(ガダー),そして左手に死者を絡め取る輪縄を持つというイメージで定着し,コミックスにも登場する。(図6)(Amara Chitra Katha No.201, Nachiketa)この定着した観念連合を考えると,パーシャは「輪縄」のエンブレムと言うよりも,ヤマのアイコンと理解すべきかもしれない。それというのも,後出する神格のハスタの解説においては,ヤマは「左手にパーシャ」(AD 213a)とされるからである。(図6) 左手にパーシャのヤマ



(図6) 左手にパーシャのヤマ



(図7) 左手に羅索の不動明王(『図説佛教語大辞典』p.219)

この組み合わせはそのまま仏教に入り,ヤマは六欲天の一,閻魔天となり,右手に杖,左手にパーシャ,つまり「羅索」(けんじゃく)をもつ様相で,仏教イコノロジーとして定着した。羅索はさらに,「鳥獸を捕らえる道具のこと。ここから転じて,仏教では,仏や菩薩が衆生を攝取する象徴」(『図説佛教語大辞典』p.218)とされ,閻魔のみならず,不動明王の持物(図7)ともなる。

[195] 両小指が曲がって接触しているムリガシルシャ[・ハスタ]が,(16)キーラカである。キーラカは,①愛と②官能的な戯れの繰り返し,を表示するために適用される。



(16) キーラカ(A)



(16) キーラカ(B)

(238) この定義だけからは,「指切りげんまん」よろしくシンプルに小指を絡ませる形態(A)と,手の甲を合わせるように交差させ小指を絡ませる形態(B)(これは降三世明王の印契なのだが)の二通りが可能であるが,字義の「くさび」(kilaka)のエンブレムとしても,適用例からも確定的な決め手はない。

「くさび」の語源から「繋ぎとめるもの,結びつけるもの,絆」と解釈すれば,文字通り,鳥倉千代子の「小指と小指を絡ませて・・・私は恋しているんだもん」とばかり,適用例である「愛」(sneha)も「官能的な戯れを繰り返すこと」(narmānulāpa)に対するエンブレムとして納得できるのではないか。

[196]~[197ab] [片方の]手の甲の上に片方の手が掌を下にして置かれ,親指と小指がい



(17) マツヤ(A)



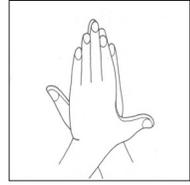
(17) マツヤ(B)



(17) マツヤ(C)

くぶん伸ばされていると、[それが] (17) マツヤと称されるものである。  
この【ハスタの】適用は、魚を示すことにあると考えられている。

(239) 文法的にきわめて厳密に訳すならば、この定義は「親指と小指がいくぶん伸ばされる」のはどちらかの手の甲に重ねる片手だけに限定される。すなわち、字義が「魚」(matsya)であるこの「マツヤ」ハスタであるなら、背びれ・腹びれを模す親指と小指、各一本だけが飛び出る形態(A)である。しかし、ADの原文が文法的にさほど厳密ではない箇所も散見するので、「両手の親指と小指がそれぞれいくぶん伸ばされる」と訳すことも不可能ではない。その場合、背びれが二つ、腹びれと尻びれが飛び出る形態(B)となろう。



(図8) マツヤ  
(Bunce, 前掲書,  
p.137)

ではあるが、形態的には、背びれと腹びれを模す、親指二本だけが伸ばされている形態(C)がより自然で、ゴーシュもあえて「親指二本が外へ伸ばされている」(two thumbs are out-stretched) (GhAD, p.58) と訳すし、手許にあるバラタナーティヤムのアニュアルや現行のバラタナーティヤムの実際では、親指二本だけを伸ばす演戯と解釈するものが多いようだ。たとえば、あるムドラー事典には、「マツヤ・ムドラーは両手で組み合わされた形で、このムドラーは右手の掌は下向き、指は揃えて外側へ伸ばし、親指は他の指に対して直角である。左手の掌も下向きで、指は揃え外側へ伸ばし親指は他の指に対して直角である。このように形をつくった後、右手は左手の上に置かれ重ねる。そして腰の高さで保たれる」(Fredrick W. Bunce, *Mudras in Buddhist and Hindu Practices, An Iconographic Consideration*, New Delhi, 2005, p.137) (図8) とある。



(写真8) 百年前  
のマツヤ

ところが、もう百年近く前となる、インド・パフォーマンス研究の嚆矢となったクマールラスワミによるAD初訳(1917)には、おそらくは、当時のプロフェッショナルな踊り子、すなわちデーヴァダーシーによるデモンストレーションと思われる写真が図版資料として添えられている。写真は小さくて不鮮明ではあるが、どうやら、四本の親指・小指が伸ばされた形態(A)のようだ。(CoAD, Plate XIV.C) (写真8)

なお、このハスタは、ヴィシヌ神十権化の中の「魚のアヴァターラ」(AD 216)のエンブレムとして用いられるのが最も重要な適用と思われる。

(240) 直接的には関係ないとは思われるが、この「魚」のハスタの形態ですぐ連想してしまうのは、類似した形を持つインダス文字(写真9)である。プロト・ドラーヴィダ系の言語という作業仮説から、現在の段階で最も説得的にインダス文字解読を提示しているA. パルポラは、その著書『インダス文字を解読する』(Asko Parpola, *Deciphering the Indus Script*,



(写真9) 一角獣の上部に  
7本のバーと「魚」文字。  
[北斗七星]か?(パルポラ,  
前掲書, p.195)



(写真10) 上段中央の3文  
字が「魚」のバリエーション  
か?(パルポラ, 前掲書, p.83)

Cambridge University Press, Cambridge, 1994) において、神格らしき人物や神聖な一角獣が刻まれた印章に類出する、ある文字を解釈の出発点とする。

その文字が「魚」の象形文字と推定する文字であり、それが同音異義語として意味を拡張していき、「星」、そして「神」を表示するようになったと解釈して解釈を展開するが、そのインダス文字「魚」の形状が、背びれ、腹びれ、そして尾びれを表す四つの突起をもち、このマツヤ・ハスタと極似するのである。また、それに背びれと尻びれを付け加えたようなバリエーションもあるのも面白い。(写真10)

[197cd]～[198ab] チャクラ [・ハスタ] において、[人差し、中指、薬指の] 指先が曲がり、親指と小指は自由にされていると、(18) クールマ・ハスタと知られるべきである。亀の意味を表示するために適用される。



(18) クールマ (A)



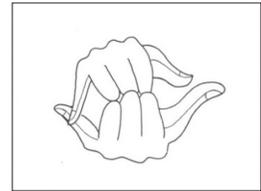
(18) クールマ (B)

(241) 字義通り「亀」(kūrma) のエンブレムということだが、「自由にされている」(tyakta) ことが、自由に動かすことも意味しているならば、よりリアルな亀の形態模倣といえる。その場合、手首に近い親指が頭であろう。

テキスト的には明確でこれ以外の解釈はなさそうであるが、先述の百年前の踊り子のデモンストレーション (写真11) は、細部が不鮮明ではあるが、まったく異なる形態のように見える。それは、両手とも握り拳の状態から親指と小指だけを伸ばした形で、掌を上向きにした左手の上に、掌を下向きにした右手を重ねる感じ



(写真11) 百年前のクールマ (CoAD, PlateXIV. D)



(図9) クールマ (Bunce, 前掲書, p.124)

で、これまた見事な「亀」を形つくる。まだ文献的研究が始まっていない当時の「亀」のハスタの実際は、口頭伝承の過程でテキストから少し逸脱していたものもあったであろう。貴重な写真と言えそうだ。前掲したムドラー事典はその形態を採用する (図9)。

なお、このハスタも、主にヴィシュヌ神十権化の「亀のアヴァターラ」(AD 217) に対するエンブレムとしてもっぱら用いられるだけであろうか。

[198cd]～[199] さて、もし、[ムリガシールシャ・ハスタの] 一方の手が、もう片方の上に、すなわち [もう片方の] ムリガシールシャ [の上] に重なっているならば、[それぞれの] 小指と親指とがくっつくことで、[それが] (19) ヴァラーハ・ハスタと言われる。この適用は、野猪の表示にある。



(19) ヴァラーハ

(242) この詩節は読みが乱れており、ゴーシュも [AD 198cd] の読みに関しては以下のような異読を挙げている。(GhAD, p.128)

mṛgaśīrṣe tv anyatare svopary ekaḥ sthite yadi (← yaddhi) / (AD 198cd)

mṛgaśīrṣe tv anyakarasopary ekasthite (yadi) / (Variant#1)

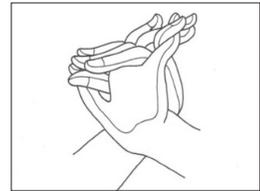
mṛgaśīrṣe tv anyakarasopary ekasthite (yadi) / (Variant#2)

mṛgaśīrṣe tv anyatārasopari yukasthite (→ yuktasthite?) (yadi?) / (Variant#3)

そこで、ここでは文法的に整合性を考慮することで次のような読みとし、上述のように訳出した。

mṛgaśīrṣe tv anyatarasopary ekaḥ sthito yadi /

ただし、この読みでの定義とは異なり、重ねたムリガシルシャの親指と小指をくっつけることなく、伸ばして示す現行のバラタナーティヤムでの「ヴァラーハ・ハスタ」のほうが、耳と堅固な牙が突き出た様相が明確で、字義通りの「野猪」(varāha)の頭部に見えるのではあるが。



(図10) ヴァラーハ  
(Bunce, 前掲書, p.268)

(243) 読みの乱れのため、クマラスワームも訳出に腐心したようで、「[甲と甲を合わせる形で] 一方の上にもう片方がある [二つの] ムリガシルシャで、親指と小指が結びついている」(CoAD, p.41)としているが、この解釈を採用すると、形作るのにかなり大変そうなハスタ (図10) となる。

このハスタも、主としてはヴィシュヌ神十権化の「野猪のアヴァターラ」に対するエンブレムとして活用されると思われるが、当該の詩節 (AD 218) で改めて触れる。

[200] 両手が、掌が交差した状態にあるアルダチャンドラ [・ハスタ] であり、親指を [互いに] 絡ませることで、(20) ガルダ・ハスタになると [バラタをはじめとする者たちは] 言う。[字義通りに] ガルダ鳥の意味を表示するため適用される。



(20) ガルダ

(244) 説明の不要なほどの明確な鳥の形態模倣であり、ヴィシュヌ神のヴァーハナ (乗り物) ガルダ (garuḍa) のエンブレムである。それゆえ当然ながら、後出のヴィシュヌ神のハスタ (AD 206ab) かと思いきや、説明のできない両手によるトゥリパターカがヴィシュヌのハスタとなっている。ガルダは、『マハーバーラタ』や『ラーマーヤナ』、あるいは『ガルダ・プラーナ』などに、自らにまつわる複雑で膨大な神話をもつため、ヴィシュヌとは独立して活用されたとも考えられる。ガルダ神話を概観するには、'Garuda', Vettam Mani, *Puranic Encyclopaedia*, Delhi, pp.281-285を参照するのが手っ取り早い。ちな

みに、仏教へも天龍八部衆の一、迦楼羅／金翅鳥として採り入れられている。

[201] [バターカに替えて,] サルパシールシャとなった[両手のハスタである]スヴァスティカが(sarpaśīrṣasvastikaś ca ← sarpaśīrṣasvastikañ ca), (21) ナーガバンダであると言われる。また、この適用は、実に、[字義通り]ヘビの帯[つまり、帯の代わりにヘビを巻きつけること]の表示のためと考えられている。



(21) ナーガバンダ

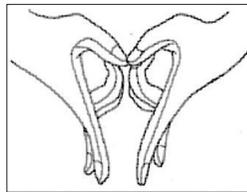
(245) このハスタも、コブラの頭部を模した、片手のハスタ「サルパシールシャ」(AD 137cd)の字義を保っており、字義通り、「ヘビの帯」(nāgabandha), 想像するには、帯の代わりにコブラを腰に巻きつける行為、または帯そのもののエンブレムということであろうか。そうならば、サルパシールシャの両手による拡張的な適用に含めうる気もする。現実的に、サルパシールシャの適用例のひとつ、「ゾウが頭部の二つのコブに耳を打ちつける様」も両手による演戯であろう。すでに指摘したように、このハスタもまた、カタカ・アーヴァルダナ(AD 187-188ab)やカルタリー・スヴァスティカ(AD 188cd-189ab)のように、まだ独自性、自律性を確立していない、発展途上のハスタというべきであろうか。

[202] チャトラ[・ハスタ]にチャトラ[・ハスタ]を置いて、人差し指と親指を離すことで、(22)カトゥヴァー・ハスタとなる。これは、①ベッドと②輿、の二つを表示すると教えられている。



(22) カトゥヴァー

(246) 両手で作る片手のチャトラ・ハスタ(AD 149cd)の位置関係が明確でないため、解釈にはかなりばらつき(図11)がある。字義である「ベッド」(khatvā)にしても「輿、駕籠」(śibikā)にしても決め手とはならない。その意味で、再び、CoADに添えられている百年前のフォト(写真12)が貴重である。定義のように両手を重ねるのではなく、チャトラの両手を下向きに向き合わせる格好で、それぞれの中指・薬指の指先をくっつけると、(図11)カトゥヴァー伸ばした人差し指と小指とがベッドの脚を形作る。



(図11) カトゥヴァー  
(Bunce, 前掲書, p.115)



(写真12) 百年前のカトゥヴァー  
(CoAD, PlateXIV.B)

[203] 手首のところに[置かれた]両手のカピッタ[・ハスタ]により、(23)ベールンダ・ハスタが規定される。

ベールンダ・ハスタは、①[字義通り]ベールンダ鳥と②番い鳥、を表示するために適用さ

れる。

(247) ベールンダ鳥 (bherunḍa) はどのような鳥か特定はされないが、ゴーシュによれば (GhAD: 脚注203, p.58), ベンガル地方の民間伝承よく語られる架空の鳥という。語義は「恐ろしい, 怖い」という意味をもつので、面相の悪い鳥なのであろうか? 鳥の顔にも見える「カピッタ」(AD 121cd-122ab) が二つで「鳥のカップル」というわけだ。



(23) ベールンダ

### <神格のアイコンとしてのハスタ>

[204] さてここで、ブラフマー、ルドラなどの神格の演戯の方法に準じて、神像 (mūrti) の区別を備えた諸々のハスタがあるが、それらの定義が説明される。

(248) さりげない次の話題の導入詩節ではあるが、演劇や舞踊におけるハスタの体系化とそのハスタの演戯 (アビナヤ) への適用に準拠して、ヒンドゥーの神像のアイコンが成立した、という言及とすれば、注目すべき内容とも考えられる。

西紀前後と考えられているサンスクリット演劇の成立以来、そして、グプタ朝のカーリダーサに代表されるサンスクリット古典戯曲が誕生した後においてさえ、演劇や舞踊の演目の豊かな源泉は、『マハーバーラタ』や『ラーマヤナ』と並んで、なんといっても、神々や魔族たちが時空間を自在に超え、人間 (じんかん) に混じり込み繰り広げられる膨大なヒンドゥー神話だった。

二大叙事詩やプラーナ文献の神話は、なにしろ、登場するキャラクターも多士済々で筋も複雑怪奇であり、台詞も雅語サンスクリットである。リアリズム的な演出論ではなく、様式的な演出論が発展したのは、そうした演目の演戯上の必要性からであろう。その過程で、イラストレーター機能を中心としたローカダルミーや約束事としてのナーティヤダルミーの身振り体系に加えて、演劇への舞踊の導入以降、非言語的な舞踊言語として「眼に見える言語」であるハスタ体系も確立された。さらには、それらハスタの多彩な形態と字義を活用して、多様な役柄に対してエンブレム、アイコンとして結びつけるアイディアを生んだのであろう。

この演劇・舞踊における様式的な演出方法から生まれたアイディアこそが、ヒンドゥー神像のイコノロジーと仏像の印契や持物のイコノロジーへと展開していったと考えられ、非常に興味深い気になる大テーマである。造形的、美術的にいち早く創造的な活動を開始したのは仏教文化圏においてであった。二世紀頃に、ガンダーラ地方で初めて仏像制作が始まるが、その特徴は次のように適確に指摘されている。

「ガンダーラ仏の大きな特徴は、人間の形姿によって仏陀の存在を表現したことであるが、同時に覚者としての超人的存在を種々の特相を付与することによって表現したことも忘れてはならない。この特相を仏典では三十二相、八十種好とよんで列挙しているが、造形的に表現しうる特相の多くがすでにガンダーラ仏においてみられることは興味深い。手足指縷網相、

丈光相, 頂髻相 (肉髻相), 白毫相などである。ガンダーラ仏は, 人体によって神を表現するギリシア・ローマの観念と, 特相というインド的な象徴表現との融合の上に成立しているのである。」(宮治昭, 『インド美術史』吉川弘文館, 1981, p.77)

さらにより重要なことは, その最初期のガンダーラ仏陀像においても, すでに「釈迦の五印」, すなわち, 転法輪印, 禪定印, 施無畏印, 与願印, 降魔印, という五「ハスタ」, とりわけ最初の三つが数多く表現されていることである。

たとえば, ガンダーラ仏のあの有名な「釈迦苦行像」(写真13)は, 眼腔は落ち込み痩せ衰え静脈も浮き出た肋骨が痛々しいリアリズムと禪定印が印象的であり, 「仏坐像」(写真14)は, 丈光(後光), 螺髪に肉髻, 白毫, 手足指縵網(指間の水掻き), 足下安平立(扁平足), 福耳などなどの相好と転法輪印がいっぱい, 「仏陀と菩薩と供養者」(写真15)は, 右手に施無畏印の仏陀。左手は与願印だったかもしれない。(写真はいずれも『パキスタン・ガンダーラ美術展図録』日本放送協会, 1984, より転載, 順に p.18, 26, 31)



(写真13) 釈迦苦行像



(写真14) 仏坐像



(写真15) 仏陀と菩薩と供養者

しかしながら, こうした最初期の仏像にすでに印契が表現されていることから直ちに, 仏教文化圏においてこのハスタのアイコン化が最初に成立したのではないか, この印契のアイコン化に影響されて, 逆にヒンドゥーの演劇的な演出法, 演劇論が体系化されたのではないか, 仏教美術の急激な衰退と交代する形で登場したヒンドゥー美術の奔流はこの仏教美術の遺産を相続したのではないか, というような結論には慎重にあるべきであろう。

なぜなら, グプタ朝を分水嶺に, ギヴァ・アンド・テイク的な供儀による古代的な「バラモン教」が, クリシュナやシヴァなどの人格神への献身的な心情による「ヒンドゥー教」へと変質するのであるが, それは同時に偶像禁止から偶像崇拜への変質だと思われるからだ。『マヌ法典』(3.152)には, 「神像に仕える寺院祭官」(devalaka)は最重要な祖霊への供儀から排除されるべし, と規定されるが, それを物語るのが「バラモン教」時代の神像の空白時代である。けれどもまさにその偶像の空白時代に, 演劇が成立し, ハスタ体系を中心とする様式的な演出論が発達しつつあったと思われ, 舞台上では神々のイコノロジーが形成されつつあったのではないのだろうか。民間信仰においてはゾウやマカラをヴァーハナ(乗り物)に立つクベーラやヤクシャ, 演劇的なポーズを決めるヤクシニーたちの偶像が紀元前二世紀には徐々に現れ出すのである。ガンダーラ仏の印契表現は発展途上の様相をもち, すでに完成したイコノロジーを物語るのである。

こうしたアスペクトの検証には、実際の彫刻、レリーフ、壁画での造形表現の研究と並んで、文献的に造形理論の発展を跡づける必要がある。それには『ナーティヤ・シャーストラ』をはじめとする演劇・舞踊関係の文献はもとより、工芸論『シルパ・シャーストラ』、絵画論『ヴィシュヌ・ダルモータラ・プラーナ』、あるいは、造形に関しても貴重な情報の多いバラハミヒラの天文学書『プリハッド・サンヒター』などの広範多岐にわたる文献も含まれるであろう。最近入手し読み出した次の研究書、Jitendra Nath Banerjee, *The Development of Hindu Iconography*, New Delhi, 1985, が期待できそうである。

[205] (1) ブラフマー神は、左手にはチャトゥラ、右手にはハンサーズヤのハスタをもつ。  
(2) シャンブー神 [=シヴァ神] は、一方、左手にはムリガシールシャ、右手にはトゥリパターカのハスタをもつ。

(249) 以下、詩節 [205] から詩節 [215] では神格に対するハスタ表現、詩節 [216] から詩節 [225] ではヴィシュヌ十権化 (アヴァターラ) に対するハスタ表現、詩節 [226] から詩節 [231ab] ではジャーティに対するハスタ表現、詩節 [231cd] から [244ab] では親族関係に対するハスタ表現が扱われるが、そのほとんどは、これまで AD で扱われてきた片手ならびに両手のハスタとはまったく関連しておらず、雑多な、当時のハスタ・イコノロジー・リストとでも呼ぶべき性質のものと考えられる。あるいは後代の付加部分かもしれない。それらのハスタの根拠や実例などを求めて、いろいろと美術書や現代のポピュラーな神々プロマイドなどを渉獵してもお手上げである。したがって、考察やイラスト写真も最小限にする。

(250) 四つの顔をもち、四ヴェーダに通じ、ハクチョウをヴァーハナ (乗り物) とする創造神ブラフマーは、「四」を表示するチャトゥラ・ハスタ (AD 149cd-152ab) と「ハクチョウの顔」を模すハンサーズヤ・ハスタ (AD 154cd-157ab) をエンブレムとする。

一方、獣主パシュパティにして三叉鉾トゥリシューラを持つ破壊神シヴァは、「鹿の顔」を模すムリガシール



(1) ブラフマー (2) シャンブー

シャ・ハスタと「三」を表示するトゥリパターカ・ハスタをエンブレムとする。ただし、ムリガシールシャの表示義には、シヴァ派のヒンドゥーが額に聖なる灰で描く三本線トゥリブンドラカも挙げられていた。また、AD には NS にはない片手のハスタ「トゥリシューラ」が挙げられるが、それは文字通り、三叉鉾を模したものであるのにもかかわらず、ここでは採用されていないのは、マイナーな伝統、つまり、表示義の重複という点でもトゥリパターカに替わるべく創り出された、より新しいハスタと思われることはすでに触れた。(船津 (2013) 訳注 (208) 参照)

[206]～[207ab] また両手ともにトゥリパターカであるのが、それが (3) ヴィシュヌ神のハスタであると言われている。

右手はスーチーになっており、左手はカピッタになっており、両手ともに、肩[の高さ]に等しく保たれているのが、(4) バーラティー女神 [=サラスヴァティー女神] のハスタであろうと考えられている。



(251) ホラ貝・円盤・棍棒・ハスを持つ四臂で好んで表現されるヴィシュヌ神に期待される両手のハスタ(12) (3) ヴィシュヌ (4) バーラティー「シャンカ (ホラ貝)」, (13) 「チャクラ (円盤)」, あるいは片手のハスタ(15) 「パドマコーシャ (ハスの蕾)」は用いられず、両手による片手のハスタ(2) 「トゥリーパターカ」である。ADによれば、トゥリーパターカはむしろインドラ神を表示する。(船津 (2013) 訳注 (153), (154) 本稿訳注 (234) 参照)

サラスヴァティー女神のハスタに関しては、カピッタがラクシュミー女神とサラスヴァティー女神のエンブレムであることはADが説くところであるが、「針」を模すスーチーの表象するものは理解できない。「水に富む」という字義から、本来は幻の大河サラスヴァティーの女神、言葉ヴァーチュの女神、ヴィーナーを弾く技芸の女神などに結びつくハスタを期待したいところである。

[207cd]～[208] 左右の手が、アルダチャンドラという名称 [のハスタ] 上向き、下向きに差し出されているのが、(5) パールヴァティー女神のハスタと言われる。[その片手のハスタは、それぞれ] 無畏と施願 [を意味するもの] である。

肩のすぐそばに [掲げられた] 両手がカピッタであるのが、(6) シュリー女神 [=ラクシュミー女神] のハスタである。



(5) パールヴァティー

(252) パールヴァティー女神のハスタの規定からすれば、理屈から言えば、アルダチャンドラ・ハスタ (AD 111-113) に、この「無畏」(abhaya) と「与願」(varada) の表示義が含まれているべきだが、そうではないことはすでに見た。また、形態的には、親指が離れているかないかの違いで、ほとんど区別のない最初の片手のハスタ「パターカ」にも、「与願」に近い意味を持つ「好意／愛顧」(prasāda) はあるものの、「無畏」はない。(船津 (2013) 訳注 (148) 参照)



(6) シュリー

ベルノキ／豊満な乳房を模すハスタ・カピッタ (AD 121cd-124ab) と女神ラクシュミー／シュリーを結びつける神話の一つはすでに紹介した。(船津 (2013) 訳注 (171) 参照)

[209]～[210ab] 胸に置かれた両手がカピッタであるのが、(7) ヴィグナラージュ神 [=

ガネーシャ神] のハスタである。

左手ではトゥリシューラであり、右手では上方へ掲げられたシカラであるのが、(8) シャムムカ神 [=カールティケーヤ神] のハスタであろうと言われている。

[210cd]～[211] 左手ではシカラであり、右手] はカタカームカであるのが、(9) マンマタ神 [=カーマ神] のハスタである、と演劇論の事柄に精通した者たちにより言われている。[片手による] トゥリパターカと [両手による] スヴァスティカがあるのが、(10) シャクラ神 [=インドラ神] のハスタであると言われている。

[212]～[213] 右手ではトゥリパターカであり、そして左手ではカーングラであるのが、それが、(11) アグニ神のハスタであると、演劇論に精通した者により知られるべきである。左手では [両手の?] パーシャであり、そして右手ではスーチーであるのが、(12) ヤマのハスタであると教えられている。

[両手による] カトゥヴァーと [両手による] シャカタとでこそあるものが、(13) [死の女神] ニルリティのハスタであると言われている。

[214]～[215] 右手ではパターカであり、左手ではシカラであるのが、(14) ヴァルナ神のハスタである。

右手ではアララであり、もし左手でアルダパターカが保たれると、[それが] (15) ヴァーユ神のハスタであると称される。

左手ではパドマであり、右手ではガダーであるのが、(16) ヤクシャパティ [=クベーラ] のハスタである。

(253) これらはマイナーな神格も含み、四臂に対するハスタ規定と思われるものもあり、現実的にはとうてい役者や踊り子が両手では演戲しえない。たとえば、(10)シャクラ (=インドラ) と(12)ヤマに対しては、片手のハスタと両手のハスタが、(13)ニルリティに対しては、両手のハスタが二つ、それぞれ充てられている。また(16)ヤクシャパティ (=クベーラ) にはAD やNS で規定されない、片手のハスタである「パドマ」(字義は「ハス」と「ガダー」(字義は「棍棒」)が充てられている。

#### <ヴィシュヌ十権化 (アヴァターラ) のハスタ>

[216] [両手のハスタである] マツヤ・ハスタを示し、それからその両手が肩 [の高さ] に保たれると、(1) マツヤ (「魚」) の権化に対するハスタであると称される。

[217] [両手のハスタである] クールマ・ハスタを示し、それからその両手が肩 [の高さ] に保たれると、(2) クールマ (「亀」) の権化に対するハスタであると称される。

[218] [両手のハスタである] ヴァラーハ・ハスタを示し、その両手が臀部の脇に保たれると、(3) ヴァラーハ (「野猪」) の権化に対するハスタであると認められる。

[219] 左手でシンハムカ・ハスタを保ち、右手でトゥリパターキカーが [示されると]、(4) ナラシンハ (「人獅子」) の権化に対するハスタであると賢者により語られる。

[220] もし [ハスタが]、上向き、下向きに保たれた、左右のムシュティ・ハスタを伴った形であるならば、それが (5) ヴァーマナ (「矮人」) の権化に対するハスタであると称される。

[221] 左手を腰に置き、右手でアルダパターカが保たれると、(6) パラシュラーマ(「斧のラーマ」)の権化に対するハスタであると称される。

[222] 右手ではカピッタであり、一方、左手ではシカラ・ハスタが直立状態に保たれると、(7) ラーマチャンドラ(=ラーマ)・ハスタと賢者たちに呼ばれる。

[223] 右手ではパターカであり、左手ではムシュティであると、(8) バララーマ(=ラーマの兄)の権化に対するハスタであると賢者たちにより言われる。

[224] 両手に関して、ムリガシールシャが、互いに「掌が」向き合った状態で、口のそばで形づくられると、(9) クリシュナに対するハスタであると賢者たちにより言われる。

[225] 右手ではパターカが、左手ではトゥリパターカ・ハスタが保たれると、(10) カルキと称される権化に対するハスタと呼ばれる。

(254) ヴィシュヌ十権化のうち、マツヤ、クールマ、ヴァラーハは、それぞれ、魚、亀、野猪を形態模倣である両手のハスタを掲げることで、ナラシンハ(人獅子)は、シンハアースヤ(ライオンの顔)(AD 142cd-144ab)とトゥリパターカ(両手のトゥリパターカはヴィシュヌのハスタ(AD 206ab)の適用か?)を組み合わせることで、そして、クリシュナは牛飼いの娘たちゴープーを誘惑すべく竹笛バンシーを吹くお馴染みのポーズで示されている。



(1) マツヤ



(2) クールマ



(3) ヴァラーハ



(4) ナラシンハ



(5) ヴァーマナ



(6) パラシュラーマ



(7) ラーマチャンドラ



(8) バララーマ

(9) クリシュナ  
シュリー

(10) カルキ

#### <様々なジャーティに対するハスタ>

[226ab] 両手に関して、顔のところ(あるいは、口元)で「両手のハスタである」シャカタであると、ラクシャサたちに対する手であると教えらるる。

(255) すでに訳注(230)で確認したように、シャカタはラクシャサだけのエンブレムと思われるが、造形的な実例は未見である。そして、この詩節は、むしろ、神々に対するハスタのグループにあるべきだろう。

[226cd]～[227ab] 両手でシカラ〔・ハスタ〕を保ち、〔左肩から下げる〕聖紐(yajñasūtra)を表示するために、右手〔のシカラ〕により〔左肩から右腰へと〕斜に動かされると、バラモンの人々に対するハスタであると教えらる。

[227cd]～[228ab] もし、左手でシカラ〔・ハスタ〕を水平に保ち、もう一方〔の右手〕でパターカを保つならば、クシャトリヤの人々に対するハスタであると言われる。

[228cd]～[229ab] 一方、左手でハンサアースヤ〔・ハスタ〕が、右手でカタカームカ〔・ハスタ〕が〔示されると〕、これはヴァイシュヤ・ハスタであるとバラタをはじめとする聖者たちにより説かれる。

[229cd]～[230ab] また、左手でシカラ〔・ハスタ〕を保ち、右手でムリガシールシャ・ハスタが〔保たれると〕、それがシュードラ・ハスタであるとバラタをはじめとする聖者たち〔による教示に〕より、知られるべきである。

(256) 詩節 [229cd] は、後出する「夫婦」のハスタの定義(AD 231cd)とまったく同一であり、内容的に判断すればこの詩節が誤写であろう。(次訳注(257)参照)

[230cd]～[231ab] 一八のジャーティには〔それぞれ固有の〕職能があるが、それらにより〔それらに対する〕ハスタは規定される。

様々な地方の住人に対する〔ハスタ〕もまた、最高の賢者たちにより同様に推量されるべき(ūhya ← uhya)である。

#### <親族関係のハスタ>

[231cd]～[232ab] 左手でシカラ〔・ハスタ〕を保ち、右手でムリガシールシャ〔・ハスタ〕が保たれると、ストゥリー・ブンサ(stripum̐sa「妻と夫、つまり夫婦」)のハスタであるとバラタや賢者たちにより名付けられている。

[232cd]～[234ab] 左手でアルダチャンドラ〔・ハスタ〕が、右手でサンダンシャ〔・ハスタ〕(すなわち、五本の指先をくっつけたり広げたりする動的なハスタ)が〔まず〕示され、その後、左手を下腹のところで回した後、女性〔を表す〕ハスタ〔、すなわち、ムリガシールシャ〕が保たれると、マートゥリ(mātr̐「母」)・ハスタとなると、賢者により言われる。

マートゥリ・ハスタは、母や娘を表示するために適用される。

[234cd]～[235] このマートゥリ・ハスタにおいて、右手によってシカラ〔・ハスタ〕が保たれると、ピトゥリ(pitr̐「父」)・ハスタであると聖者たちにより説明される。

このハスタは、父や義理の息子(jāmātr̐)を表示するために適用される。

[236]～[237ab] 喉のところに〔左手による〕ハンサアースヤを、右手にサンダンシャを形作り、その後で、左手を下腹に触れさせた後で、女性〔を表す〕ハスタ〔、すなわち、ム

リガシールシャ] が保たれると、シュヴァシュルー (śvaśrū 「義理の母」)・ハスタであり、その [[「義理の母」] を表示するために適用される。

[237cd]～[238ab] この [シュヴァシュルー・] ハスタにすぐに引き続いて、もし右手でシカラが保たれると、これがシュヴァスラ (śvaśura 「義理の父」)・ハスタであると賢者により言われる。

[238cd]～[239ab] 一方、両脇において、左手でシカラを保ち、右手によってカルタリームカが保たれると、バルトゥリ・ブラートゥリ (bharṭṛbhrāṭṛ 「夫の兄弟」)・ハスタと教えられる。

[239cd]～[240ab] 一方、この [バルトゥリ・ブラートゥリ]・ハスタにすぐに引き続いて、右手で女性のハスタ [すなわち、ムリガシールシャ] が保たれると、ナナーンドゥリ (nanāndrī 「夫の姉妹」)・ハスタとなるであろうというのが、ナーティヤの知者の意見である。

[240cd]～[241ab] マユーラ・ハスタが正面と体側の部位で示されると、これが、ジェーシュタ・ブラートゥリ (jyeṣṭhabhrāṭṛ 「兄」) とカニシュタ [・ブラートゥリ] (kaṇiṣṭhabhrāṭṛ 「弟」) のハスタであると教えられる。

[241cd]～[242ab] [右手による] サンダンシャを下腹に置き、閉じたり開いたり波打たせ、その後、左手によりシカラ・ハスタが保たれると、プトラ (putra 「息子」の意味)・ハスタと言われる。

[242cd]～[243ab] その [プトラ・ハスタに] すぐ引き続いて、もし女性のハスタ [すなわち、ムリガシールシャ] が保たれると、スヌシャー (snuṣā 「義理の娘」)・ハスタであるとバラタの伝統に精通した者たちにより言われる。

[243cd]～[244ab] [両手による] パーシャ・ハスタを示した後、両手で女性の手 [すなわち、ムリガシールシャ] が保たれると、サパトゥニー (sapatnī 「夫を共にする妻」)・ハスタであろうと身振りに通じた者 (bhāvavid) たちは知っている。

(257) この一連の親族関係のハスタで、リングを意味とされるシカラ (AD 120a) が「おとこ」に対する、女性を意味とされるムリガシールシャ (AD 140a) が「おんな」に対するエンブレムとして最大限に活用されていることが目立つ。「お互いに口喧嘩する」を表示するパーシャと両手のムリガシールシャで「夫を共にする妻」とするサパトゥニーはまさに判じ物である。また、動く唯一のハスタ・サンダンシャが「下腹部」を表示する (AD 160a) ことからか、「女性の子宮、ないし、母胎で動く胎児」のエンブレムとして活用され、母や息子、娘を表示する例が興味深い。

<この稿続く>

\*\*\*\*\*

本稿は、『演戯の鏡』(Abhinayadarpaṇa) 翻訳ノート(1)～「同(6)」(信州大学人学部人文科学論集<文化コミュニケーション学科編>、第41号～47号、2007～2013)を承けたものである。

底本やテキスト、略号、関連論文一覧などはそれらに準じ、訳出に際して採用した異読や

訂正した誤植と思われる箇所は、簡潔な表記（\*\*\* ← %%%）で示すだけにした。

<訂正>

前稿「『演戯の鏡』(Abhinayadarpaṇa) 翻訳ノート(6)」にいくつか校正ミスがあったので修正したい。

p.121, ll. 10-12: (誤) [102cd] トゥリパターカで小指が曲げられると, (3)アルダパターカ (字義は「半旗」)である。

[103] ~ [104] このアルダパターカは…

→(正) [103] ~ [104] トゥリパターカで小指が曲げられると, (3)アルダパターカ (字義は「半旗」)である。このアルダパターカは…

p.129脚注33: (誤) (kaṭākāvardhana) → (正) (kaṭakāvardhana)

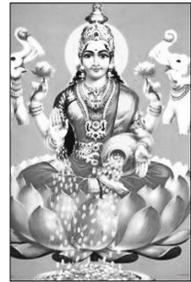
p.144, l. 1: (誤) [168cd]~[190ab] → (正) [168cd]~[170ab]

p.144, l. 6: (誤) [190cd]~[191ab] → (正) [170cd]~[171ab]

p.144, l. 17: (誤) (abhinayadarpaNa) → (正) (Abhinayadarpaṇa)

\*\*\*\*\*

最後に、本稿における両手によるハスタの定義へのイラスト写真に関しては、筆者の芸術コミュニケーション講座の学生である平林志帆君が、投稿締め切りの直前の急な依頼にもかかわらず、快くモデルになってくれた。ここに記して感謝するものである。志帆君が、「施無畏」と「与願」を掲げるラクシュミー女神に思えたほどだ。



(2013年10月31受理, 12月6日掲載)