

『演戯の鏡』(Abhinayadarpaṇa) 翻訳ノート(5)¹

船 津 和 幸²

キーワード : *Nāṭyaśāstra*, *Abhinayadarpaṇa*, *dr̥ṣṭi*, *darśana*, *tārākarma*

0 はじめに 演劇論における「眼差し」論

『演戯の鏡』(AD)は、詩節[66]以降、八種類の「視線」(*dr̥ṣṭi*)をさらりと解説し、ADが一番力点をおくハスタ・ムドラーへあっさり移行するが、伝統的に、『演劇典範』(NS)や『音楽の大海』(SR)では、視線／目つき／目線／眼差しは最重要テーマの一つとして詳細に扱われている。訳注(98)ですでに示したように、バードウィステルの身振り学(Kinesics)における身振りの5つの機能のうち、感情を表示するアフェクト・ディスプレイ機能は顔面表情に極まる。顔面の皮膚は、その厚さは非常に薄く、他の部位の皮膚に比べて三分の一ほどの一ミリほどであり、感情的な反応や動揺が引き起こすその皮下にある24種類の表情筋の変化が、顔面の各部位に身体的・物理的な変化を引き起こし、そのまま特徴的な「表情」として顔面に現れるという、生理的仕組みになっている。

顔面の感情表示に関する全般的な考察は、船津(2000)(pp.471-477)に譲るが、その感情表示的な顔面のなかでも最も感情表示的であって、「口ほどにものを言う」とされる「眼差し」に関して、演劇論の伝統において考察が微に入り細にわたるのは当然と言うべきであろう。ADの簡潔な「視線」解説を見る前に、伝統的な演劇論における「眼差し」論の概要を確認しよう。

NSで詳説される「眼差し論」の分析理論は、古代のインド演劇人における人間の顔の表情への強い関心と細やかで精密な観察に基づくものである。すでに触れたように、この顔面における感情表示に関係する部位として、NSは、眼球、瞼、眉、鼻、頬、下唇、顎、口の8部位を挙げ、ADは、ここでは「視線」を除くとして、眉、瞼、眼球、頬、鼻、上顎、下唇、歯、舌、下顎、口の11部位を数える。参照、AD詩節[42]～[47ab]および訳注(84)。

そして、「感情表示的な眼差し」(*dr̥ṣṭi*以下、単に「眼差し」とする)や「身体的・物理的な視線」(*darśana*以下、単に「視線」とする)を実現する部位として、順次、眼球と眉と瞼の純身体的な、物理的な差別的動態「身振り素」がチェックされるわけだが、顔面の諸部位が他の身体部位とひじょうに異なる点がある。それは、顔面には多くの表情筋がきわめて複雑に張り巡らされているために、そうした部位が自律的に動くことができずに、互いに連動し、解剖学的・生理学的に相関して動くのであり、手や足などを組み合わせるようには、恣

¹ A Study with Translation of Nandikeśvara's *Abhinayadarpaṇa* (No.5)

² FUNATSU Kazuyuki, Professor of Faculty of Arts, Shinshu University

意的な組み合わせが不可能であるということである。瞼をしっかりと閉じながら眉をつり上げることはできないし、眉を顰めつつ、目ん玉は剥けないのである。

つまり、「視線」や「眼差し」で重要な役割を果たす眼球そのものの「身体的・物理的な動態」(tārākarma)は、目元の他の部位、すなわち、眉や瞼、そして時には睫毛や目尻や鼻の付け根などと連動し、「視線」を作り出す。さらに、これらの「視線」は他の顔面の部位、たとえば、額などの顔面上部や頬・口元・唇・顎などの顔面下部と、解剖学的に、また、生理的に連動し、特定の感情発露の際に、ある意味では、人間に普遍的な、特徴的な表情を作り上げるが、そこから「身振り形態素」としての「眼差し」を抽出し、ラサヤスターイ・バーヴァの表現として様式化し、基準化するのである。

NSにおけるこうした目線の分析理論や様式化へのプロセスは、古代のインド演劇人における人間の顔の表情への強い関心と細やかな精密な観察に基づくものである。バラタはこう言う。これらの眼球の動態は、人間に本能的に備わっているものであり、日常生活での振る舞いの観察の結果である、したがって、演劇においても、ラサヤスターイ・バーヴァを表現するために、眼球の物理的な動態を活用すべきなのである(NS II 8.104cd-105ab)、と。したがって典型的なローカダルミーへの明確な言及ともなっているのである。参照、訳注(97)、(98)

NSは、かくて、八種類の情調ラサの「眼差し」、八種類の基本感情スターイ・バーヴァの「眼差し」、二〇種類の一時的感情ヴィアビチャリ・バーヴァ、あるいは、サンチャリ・バーヴァの「眼差し」、とで合計三六種類もの「眼差し」を描写し、それらが顕す諸感情をこれでもかと詳説するのである。しかる後に、九種類の眼球そのものの動態とそれと連動する八種類の「視線」へと解説を続けるが、ここでは逆の順序で、「身振り素」としての「眼球の動態」、ついで、「視線」、その後に、ラサなどの感情を表示する「身振り形態素」としての「眼差し」を検討する。

驚くべきことに、眼球そのものの動態として、九種類も区別するのである。

- ①<ブラマナ>(クルクル回る目ん玉)とは両眼球が瞼の内部を円状にグルグル動くことであると教えられている。
- ②<ヴァラナ>(動く目ん玉)とは[直線的に]三角形状に動くこと、そして③<パータナ>(落ちる目ん玉)とは[眼球が]垂れ下がる状態のものである。
- ④<チャラナ>(震える目ん玉)とは震え動くこと、そして⑤<プラヴェーシャナ>(内へ入りこむ目ん玉)とは[眼球を眼孔の]奥へ引っ込ませることであると理解されるべきである。
- ⑥<ヴィヴァルタナ>(あちこち動く目ん玉)とは横目であり、⑦<サムドゥヴリッタ>(持ち上げられる目ん玉)とは[眼球を]引き上げることである。
- ⑧<ニシュクラーマ>(外へ飛び出る目ん玉)とは[眼球を]外へ飛び出させることで、一方、⑨<プラークリタ>(自然な目ん玉)とは[眼球の]本来の[動きのない]状態のことである。

(NS II 8.98cd-101ab)

さらに驚くことは、この絶対的な権威書の規定に準拠して、訓練方法がいろいろな演劇伝統や舞踊伝統で構築されていることである。たとえば、NSの「眼差し」や「視線」や「眼球の動態」の分類や規定を忠実に伝承し、演戯を様式化していることで有名な、ケーララ地方のカターカリ舞踊の伝統では「眼球の動態」を次のように解釈し、これに基づき表情表現を実際に稽古しているのである。今、手元にカターカリのビデオ映像『色彩の舞踊劇カタカリ』＜舞踊編＞（ポーラ文化研究所、1983）がある。このなかに演目「カリヤーナ・サウガンディカ」に加えて、実に興味深い、九種類の「眼球の動態」、九種類の「ラサの表現」、二四種類の片手のハスタとその適用例のデモンストレーションが収録されている。そして、ちゃんと以下の九種類、「眼球を飛び出させる！」から「眼球を奥へ引っ込ませる！」までが実演されているのである。分類のための分類ではないのである。

＜ The Nine Movements of the Eye-ball ＞

- ① Circlura (Bhramana) Moving round and round.
- ② Triangular (Valana) Moving in a triangular shape.
- ③ Dropping (Pathana) Dropping the eyes down.
- ④ Shaking (Chalana) Shaking eyes quickly.
- ⑤ Inwards (Sampravesa) Drawing eye-balls back.
- ⑥ Side long glance (Nirvartana) Lingering look.
- ⑦ Side to side (Samudvritta) Moving from left to right.
- ⑧ Straight look (Nishkrama) Looking straight forcibly.
- ⑨ Natural (Prakrta) The natural eye.

(Marg <Kathakali>, Vol.XI, No.1, Marg Publications, 1957, p.12)

＜カターカリ舞踊における「視線」と「眼球の動態」＞の表現例



		視線サーチャー	視線プラローキタ(1)
視線サマ	視線ミーリタ	視線プラローキタ(2)	視線ウッローキタ
視線アーローキタ(1)	視線アーローキタ(2)	視線アヴァローキタ	眼球動態ヴァラナ(1)
視線アーローキタ(3)	視線アーローキタ(4)	眼球動態ヴァラナ(2)	眼球動態ヴァラナ(3)

Marg <Kathakali>, Vol.XI, No.1, Marg Publications, 1957, p.13 より転載)

次に、これら九種類の眼球の動態は、特定の感情の昂まりと、つまり最終的には八種類のラサと生理的に関連すると観察する。すなわち、眼球がグルグル回る、直線的にギョロギョロする（GOS 版：valana / BHU 版：calana / KSS 版：calana）、引きつり上がる、などの動きは、気力が満ちあふれてくる、怒りが爆発しそうになるといったアクティヴな感情の昂まりに顕著であり、また、眼球が飛び出る、ブルブル震える（GOS 版：sacalana / BHU 版：savalana / KSS 版：savalana）動きは動揺する感情に特徴的であり、さらに、眼球が引っ込むのは、滑稽に感じたり軽蔑視する際の動きであり、悲しいときには自然に眼球は力なく落ち込む。驚愕するときには、文字通り「目ん玉は飛び出し」、官能に酔うときには眼球は恥じらいつつチラチラ斜目使いとなり、それ以外の特定の感情が顕現していないときには眼球は特徴的な動きを示さない、つまり自然な位置にとどまる、と述べる。（NS II 8.102-104ab）

一覧表にまとめれば、次の通りである。

＜ NS における眼球の動態とラサとの対応＞

眼球の動態(9)	ラサ	動きの特徴および備考
①ブラマナ	気 & 怒	グルグル
②ヴァラナ	気 & 怒	直線的ギョロギョロ
③パートナ	悲	目ん玉、垂れる
④チャラナ	恐	ブルブル
⑤プラヴェーシャ (サムプラヴェーシャナ/ プラヴェーシャナ)	笑 & 嫌	目ん玉引っ込む
⑥ヴィヴァルタナ	エロス	チラチラ斜目
⑦サムドゥヴリッタ (ウドゥヴリッタ)	気 & 怒	目ん玉つり上がる
⑧ニシュクラーマ	気 & 怒 & 驚	目ん玉飛び出る
⑨プラークリタ	その他	後に第9のラサ「寂」に対応か

この「眼球の動態」を「眼差し」へと組み込み、様式化され、基準化されたラサ表現も、上に挙げたカタカリ舞踊映像で見ることができる。その解釈は以下の通りである。

< Uses >

- ①, ④, ⑦ and ⑧ are used in depicting valour and wrath.
- ④ and ⑧ are used in depicting fear
- ⑤ is used in depicting contempt and disgust.
- ③ is used in sorrow.
- ⑧ is used in wonder or surprise.
- ⑥ is used in love.
- ⑨ is used in almost all places.

(Marg <Kathakali>, Vol.XI, No.1, Marg Publications, 1957, p.12)

すこし細かい文献学的なコメントとはなるが、デーヴァナーガリー文字においては、子音“ca”と子音“va”が似ており紛らわしいこともあって、9の動態中、②<ヴァラナ>と④<チャラナ>絡みでは、書写作業の過程で相互に入れ替わる異読が発生し、そうした異読のいずれの読みを採用かで、顔面表情の演戯の基準が大きく異なってくる可能性がある。

たとえば、上記の具体的な眼球の動態と特定の感情表現とを実際に観察するならば、「恐怖」を感じている場合は、GOS版の読み、つまり「ブルブル眼球」と思われる<チャナラ>のほうで、「ギョロギョロ眼ツケ」と思われる<ヴァラナ>よりも、妥当であるのは明らかであろう。とすると、気力充満や怒り爆発は「ギョロギョロ眼ツケ」のほう（やはりGOS版の読み）が妥当であろうか。そう判断しないと、「ギョロギョロ眼ツケ」と思われる<ヴァラナ>に対応する感情がないことになり、九分類が無意味となるからである。

カタカリ舞踊映像に収録されている「眼球の動態」のデモで注意深く確認してみると、<ヴァラナ>は文字通り「直線的に、逆三角形状に眼球を動かし」、<チャラナ>は、ブルブル震わすのではなく「左右へキョロキョロ動かす」という解釈ではあるが、結局、<ヴァラナ>はラサ表現では、「恐」のラサでも「気」のラサでも、いずれにも使用されていない。現在の刊本における異読に関して言えば、GOS版とBHU版とKSS版（“vivartana”に替えて“nivartana”の異読をもつ）を適宜採用しているという形になるが、その結果、懸念する<ヴァラナ>（“Triangular”）の適用が欠落する解釈となっている。重箱の隅を突つつく文献学的な検討の感もしないでもないが、表現力のある目元表現「実際」の伝統に影響するとなると、少し丁寧な検討が必要な、好例とは言えよう。

次に、眼球が主として決定する「視線」として規定される八種類の視線を見てみよう。

- ①<サマ>（自然な目線）は、眼球が自然で「つまり眼球の動態プラクリタで」、動きのない視線であると言われる。
- ②[<サーチャー>（流し目線）]とは、眼球が睫毛の内側にあつて、三角形状に「直線的に動き」横目に見ることである。
- ③<アヌヴリッタ>（追っかけ目線）とは、ものの形状を注意深く観察するために向けられる視線であると言われる。

④<アーローキタ>（グルッと見渡す目線）とは、急に「あるものへ」目線を向けることであると言われる。

⑤<ヴィローキタ>（キョロキョロ目線）とは、後ろへ「目線をむける」ことで、⑥<プラローキタ>（左右目線）とは、両脇への「目線」である。

⑦<ウッローキタ>（見上げる目線）とは上方への「目線」であり、⑧<アヴァローキタ>（見下ろす目線）とは、下方への「目線」であると理解されるべきである。

（NS II 8. 107ab-109cd）

これらの「眼球の動態」が作り出す「視線」が、眉や瞼や睫毛や目尻と連動して、感情表示する「眼差し」として基準化される。

われわれは、演劇であれ、音楽であれ、文学であれ、芸術に触れるとき、その時間の経過とともに、プロットの進行や旋律の流れに感覚的に刺激され、それ以前には感じていなかった諸々の感情が喚起されて湧き上がってくる。最初は、微かな、なんとも形容しがたい曖昧な感覚的ニュアンスに過ぎなかったものが、次第に明確な感情として感じられるようになるだろう。しかし、その多くは持続せず、また他の感情がそれに取って替わる。ある時には、より強烈な感情に吸収されていくかもしれない。そのような、一時的な、移ろいゆく、デリケートな感情が三三種類の<サンチャーリ・バーヴァ>あるいは<ヴィアビチャーリ・バーヴァ>と呼ばれる。

そしてさらに継続して芸術を享受し続けていると、気づくと、より強烈で明確な、より根本的な感情に包まれ、涙がこぼれて止まらなくなったり、ロマンティックな想いにボーとしたり、鳥肌立て怯えている自分を見いだすかもしれない。バラタは、こうしたより根本的な感情、通常は潜在的にわれわれのうちに潜んでいる感情を、恒常的な感情<スターイ・バーヴァ>と呼び、①熱情的に官能的に恋人を恋焦がれ、燃え上がる「官能メラメラ、愛の感情」ラティ、②腹がよじれるほど笑い転げてしまうような「めっちゃおかしいの、可笑しさの感情」ハーサ、③涙止まらず鼻水も止まらずむせび泣く「悲しくて悲しくとてもやりきれないの、悲しさの感情」ショーカ、④怒髪天を突くばかりの激昂興奮の「あったまに來た、怒りのランボーの、怒りの感情」クローダ、⑤気力充実、エネルギーが体中に充満横溢する「やる気満々、やったるでの、気力の感情」ウトゥサーハ、⑥鳥肌立ち、手足は硬直金縛りの「ゾゾゾッ、おっとろしいの、恐怖の感情」バヤ、⑦思わず吐き気をもよおすかのごとき「おえーっ、嫌だ嫌だの、嫌悪の感情」、そして⑧目ん玉が飛び出るかとも思うほどの「腰抜かした、ぶったまげたの、驚きの感情」ヴィスマヤ、という八種類を挙げる。

この強烈なスターイ・バーヴァの享受体験が持続するなかで、ある瞬間に、その感情体験がいわば変質し、感情と言うよりも、我を忘れるエクスタシー的な感動に圧倒されているのに気づくことがある。それをバラタは感動的な美的体験<ラサ>と名付けた。

こうした究極的な感動体験は、特定の感情ではなくある主の抽象的な感覚で、本質的には、一つであろうが、その感動の契機となったスターイ・バーヴァに対応させて八種類とした。すなわち、①エロスのラサ<シュリンガーラ>、②笑のラサ<ハースヤ>、③悲のラサ<カルナ>、④怒のラサ<クラウドラ>、⑤気のラサ<ヴィーラ>、⑥恐のラサ<バヤーナカ>、⑦嫌のラサ<ビーバツァ>、そして⑧驚のラサ<アドブタ>である。

NS や SR など、これらの無数の感情体験に特有の、特徴的な顔面表情、特に「眼差し」を基準化したのである。驚くべき観察である。

まず、「サンチャーリ・バーヴァの眼差し」の二〇種類、①シューニヤー、②マリナー、③シュランター、④ラッジャーニヴィタ、⑤グラナー、⑥シャンキター、⑦ヴィシャンナー／ヴィシャーディニー、⑧ムクラ、⑨クンチター、⑩アビタプター、⑪ジフバー、⑫サラリター／ラリター、⑬ヴィタルキター、⑭アルダムクラ、⑮ヴィブランター、⑯ヴィブルター、⑰アーケーカラー、⑱ヴィコーシャー、⑲トゥラスター、⑳マディラー、を見よう。

①<シューニヤー>（「空ろ」眼）は、眼球も瞼も自然ではあるが、外部の物事を認識することもなく、はたとも動かぬ、弱々しい空ろな目線であると言われる。

②<マリナー>（「ネクラの暗〜い」眼）は、睫毛の先端（BHU: pakśmāgre ← GOS: pakśmā yā）ピクピク動き、眼球はグルグル回り（vibhrānta）、極端には閉じていない（?）（nātyartha mukula）瞼をもち、目尻がぼんやりしている（?）（malinānta）眼差しである。

③<シュランター>（「疲れたぞ」眼）は、疲労のため、瞼はショボショボしており（pramlāpita）、眉は（?）（? bhrū ← locanā）、端は生気のなく、への字に曲がり、眼球は垂れ下がった、動きのない眼差しであると説かれている。

④<ラッジャーニヴィタ>（「恥づかしい」眼）は、睫毛の先端が多少曲がり、恥づかしさのため上瞼は下がり、はにかみのため眼球も落ち込んだ眼差し、それである。

⑤<グラナー>（「消耗しきった」眼）は、眉や瞼や睫毛は生気なく、眼球は疲労で落ち込み、だらしく、弱々しく動く眼差しであると教えられている。

⑥<シャンキター>（「怪しいなの」眼）は、動いているような静止しているような、上向きときもあれば横向きに引きつけられているときもある、当惑したような、眼球が震えている眼差しであると言われる。

⑦<ヴィシャーディニー>（「がっかり」眼）は、失望のために瞼は見開き、眼球はそちらかといえど動きなく、目尻は斜へ向いた、瞬きをする眼差しであるとされるべきである。

⑧<ムクラ>（「蕾の」眼）は、パチパチと瞬きをして先端が（BHU: agrā）ふれあう睫毛、蕾のような形状に上瞼が湾曲し、眼球が幸せなため膨れあがった眼差しであると言われる。

⑨<クンチター>（「歪んだ」眼）は、睫毛の先端は反っくり返り、瞼も反っくり返り、眼球もまたゆがんだ（? kuñcita）視線であると言われる。

⑩<アビタプター>（「困ったぞ」眼）は、眼球は緩慢に動き、瞼は震え、悲嘆に暮れた、苦悩いっぱいの眼差しである。

⑪<ジフマー>（「やぶにらみ」眼）は、瞼は垂れ下がり皺がより、眼球は隠された、得体の知れない、斜にらみの眼差しであると言われる。

⑫<ラリター>（「艶っぽい」眼）は、目尻はチャーミングに曲線を描き、眉は顰められ、笑みをたたえ、パッションの感情いっぱいの、その眼差しであると言われる。

⑬<ヴィタルキター>（「物思い」眼）は，[上] 瞼は考え事のため上がり，眼球は膨れあがり，下向きに[目線が] 変化する，その眼差しである。

⑭<アルダムクラ>（「蕾半開の」眼）は，睫毛も半開の蕾，瞼も快感のために半開の蕾，眼球も微かに震える眼差しであると言われる。

⑮<ヴィブラーンター>（「あたふた」眼）は，眼球は落ち着かず，[眼孔の] 中央部（madhyā ← netā）が見開かれた，混乱いっばいの眼差しであると言われる。

⑯<ヴィブルター>（「取り乱し」眼）は，その両瞼は震えるかと思うと，ピタッと動かなくなり，今度は下がり，眼球は動揺で膨れあがっている，その眼差しである。

⑰<アーケーカラー>（「半ば閉じた」眼）は，瞼と目尻に皺ができ，眼球は絶えずグルグル動く，[両瞼がなかば] 合わされた半眼であると言われている。

⑱<ヴィコーシャー>（「露わな」眼）は，両瞼が覆われてなく，眼球はジッととどまることなく，瞬きもせず大きく見開かれている眼差しであると言われる。

⑲<トラスター>（「ビクビクした」眼）は，瞼は怖さでつり上がり，眼球はブルブル震え，パニックで[眼孔の] 中央部は大きく見開かれた眼差しであると言われる。

⑳酔いはじめの時の<マディラー>（「酔っぱらっちゃった」眼）は，[眼孔] 中央部は[視点が定まらない眼球が] あちこちグルグル回り，目尻は潰れかかり（？），目つきはショボショボ，[それでも] 目尻が見開かれた眼差しである。

ほろ酔いの時の<マディラー>は，瞼はいくぶん皺がより，眼球はいくぶん震え，ジッとしてなく動き回る眼差しであろう。

泥酔の時の<マディラー>は，[瞼は] パチパチするか，まったく瞬きをしないかで，眼球はわずかに見え，下へ下へと落ちていく眼差しであると言われている。

(NS II 8.57-84)

これらの「サンチャーリ・バーヴァの眼差し」二〇種類は，すでに訳注（78）で示した三種類の付随的・一時的感情であるサンチャーリ・バーヴァ／ヴィアビチャーリ・バーヴァ中の二〇種類とすべて対応しているわけではない。以下に，対応一覧を掲げておこう。

なお，サンチャーリ・バーヴァ／ヴィアビチャーリ・バーヴァの訳語は，かなりニュアンスがずれるものもあるが，便宜上，訳注（78）に掲げたものと対応させた。なお，混乱感（moha），期待感（autsukya），無感覚（supta），つくり笑顔感覚（avahittha）の4つには対応がない。

<サンチャーリ・バーヴァの「眼差し」とサンチャーリ・バーヴァの対応一覧>

サンチャーリ・バーヴァの眼差し(20)	サンチャーリ・バーヴァ(33)
① シューニヤー／空ろな眼差し	不安感
② マリナー／暗い眼差し (*1)	自己嫌悪感
③ シュランター／疲れ切った眼差し (*2)	徒労感
④ ラッジヤーンヴィタ（ラッジター） ／恥じらいの眼差し	恥じらい感（vriḍā）(*3) 物忘れっぽい感 身体の具合が悪い感覚

⑤ グラーナー／消耗しきった眼差し	消耗感
⑥ シャンキター／怪しいなあ、の眼差し	不審感
⑦ ヴィシャンナー／がっかりの眼差し	がっかり感
⑧ ムクラー／蓄の眼差し	眠くて眠くて感
⑨ クンチター／歪んだ眼差し	嫉妬感
⑩ アビタプター／困ったぞ、の眼差し	不安感 自己嫌悪感
⑪ ジフマー／やぶにらみの眼差し	嫉妬感 物憂い感 かつたるい感
⑫ ラリター／艶っぽい眼差し	はしゃぎ感
⑬ ヴィタルキター／物思いの眼差し	後ろ向き感 思い巡らす感覚
⑭ アルダムクラー／蓄半開の眼差し	はしゃぎ感 (āhlāda) (*4)
⑮ ヴィブランター／あたふたの眼差し	おたおた感
⑯ ヴィプルター／取り乱しの眼差し	気移り感 気が狂いそうな感覚 死にたい感覚
⑰ アーケーカラー／半眼の眼差し (*5)	
⑱ ヴィコーシャー／露わな眼差し	われに返る感覚 得意感 ムツとくる感覚 思案中の感覚 刺々しい感覚
⑲ トラストー／ビクビクの眼差し	ビクビク感
⑳ マディラー／酔っぱらいの眼差し	狂おしい感

(*1) 眼差しマリナーは、一時的感情の他に、サーットヴィカ・パーヴァの「顔面蒼白」も対応させている。

(*2) 眼差しシュランターは、サーットヴィカ・パーヴァの「発汗」も対応させている。

(*3) 「恥じらい感」の同義語 “lajjā” と “vriḍā” を同じものとして扱う。

(*4) 「はしゃぎ感」の類義語 “āhlāda” と “harṣa” を同じものとして扱う。

(*5) 半眼の眼差しアーケーカラーは、眼を細めて「見えにくいものを見ることや障害物があるにもかかわらず見ることを表す」とされ、一時的感情との対応をもたない。

次は、八種類の「スターイ・パーヴァの眼差し」、①スニグダー、②フリシュター、③ディーナー、④クルッダー、⑤ドゥリプター、⑥バヤーンヴィター、⑦ジュグプシター、⑧ヴィスミター、である。

① 眼の中央部は見開かれ、動きを忘れた眼球は恋人を誘い、喜びに溢れた柳眉を伴う、魅力的な眼差し、それが<スニグダー>（「麗し」眼）である。「官能メラメラ」という

スターイ・バーヴァから引き起こされる。

- ② 可笑しさに溢れ、眼球は瞬きの度に見え隠れし、幾分歪んだ、揺れる眼差しが、「めっちゃ可笑しい」[というスターイ・バーヴァ]を顕す<フリシュター>（「可笑しい」眼）であると言われる。
- ③ 上瞼は下がり気味で、眼球は「ほとんど」覆われ、涙で曇り、弱々しく視点定まらない眼差し、それが、「悲しくて悲しくてとてもやりきれない」[というスターイ・バーヴァ]を顕す<ディーナー>（「悲しい」眼）であると言われる。
- ④ 瞼は大きく見開かれ微動だにせず、じっと見据えられ膨れあがった眼球、眉は顰められ湾曲した刺々しい眼差しが、「あったまに來た、怒りのランボー」[というスターイ・バーヴァ]を顕す<クルッダー>（「怒った」眼）であると規定される。
- ⑤ その両眼球は固定され、エネルギーを漲らせながらも、じっと大きく見開かれた眼差しが、「やる気満々、やったるで」[というスターイ・バーヴァ]を原因とする<ドゥリプター>（「誇り高い」眼）である。
- ⑥ 両瞼は震え、眼球も恐怖により戦慄き、[上瞼の]中央部は「眼球から」離れた眼差しが、「ゾゾゾーツ、おっとろしい」[というスターイ・バーヴァ]を顕す<バヤーンヴィタ>（「恐怖に囚われた」眼）である。
- ⑦ 皺ができた[下]瞼に刻印された（BHU : puṭanyāsā ← GOS : puṭādhyāmā）、眼球は半ば閉じられ、眼に見えるものを毛嫌いする眼差しが、「おえーっ、嫌だ嫌だ」[というスターイ・バーヴァ]を顕す<ジュグビシター>（「嫌だ嫌だ」眼）である。
- ⑧ そして、これでもかというほどに（bhṛsam ← śṛsam）眼球は膨れあがり、両瞼は「上下に眼を剥いて」湾曲した、まっすぐの見開かれた眼差しが、「腰抜かした、ぶったまげた」[というスターイ・バーヴァ]を顕す<ヴィスミター>（「びっくり」眼）であると教えられる。

(NS II 8.57-61cd)

最後が、「ラサの眼差し」としての、①カーンター、②バヤーナカー、③ハースヤー、④カルナー、⑤アドブター、⑥ラウドゥリー、⑦ヴィーラー、⑧ビーバツァー、という八種類である。

- ① 歓喜と快樂から生じ、眉は顰められ、流し目を伴う視線が<愛の眼差し>と言われ、「エロス」のラサを顕す。
- ② 瞼は引き上げられたまま、眼球は震えて反っくり返った、恐怖に囚われた視線が<怯えの眼差し>と知られるべきである。「恐」のラサを顕すのである。
- ③ 両瞼が交互に縮みあがり「皺くちやとなり」、眼球は動くが少ししか見えない視線が、<おどけの眼差し>であり、大道芸人の演戯に適用されるべきである。
- ④ 両方の上瞼が下がり、眼球は心痛のために動きなく、目線は鼻先にとどまり、涙を伴う視線が、<悲しみの眼差し>であり、「悲」のラサを顕す。
- ⑤ 睫毛の先端が少し反り返り、眼球は驚きで膨らみ、眼は隅々まで見開かれた穏やかな視線が、<驚愕の眼差し>である。「驚」のラサを顕す。
- ⑥ 眼球は荒々しく充血し膨れあがり、瞼は見開かれ、眉は顰められた視線が、<激怒

の眼差し>であり、「怒」のラサを顕すと言われる。

⑦ 眼は大きく見開かれ、眼球はその中央にあり、眼光鋭い視線が、<気力の眼差し>であり、「気」のラサを顕す。

⑧ 臉によって目尻はほとんど隠され、眼球は嫌悪で動揺し、睫毛はジッと動かずにほとんど閉じている視線が、<嫌悪の眼差し>であると言われる。

(NS II 8. 41-56cd)

1 『演戯の鏡』 翻訳と訳注 (承前)

<視線の八種類>

[66]~[67ab] ①サマ, ②アーローキタ, ③サーチャー, ④ブラローキタ, ⑤ミーリタ, ⑥ウッローキタ, ⑦アヌヴリッタ, そして⑧アヴァローキタ, 以上の八種類が「視線」の区別であろうと、過去の賢者たちにより言われている。

samam ālokitam sācī prālokitanimīlite /
ullokītānuvṛtte ca tathā caivāvalokitam //66//
ity aṣṭau dṛṣṭibhedāḥ syuḥ kīrtitāḥ pūrvasūribhiḥ /

(128) これまで見てきたように、感情表示的な、身振り形態素としての「眼差し」(dṛṣṭi, ākāra など)と、身体的な、身振り素としての「視線」(dṛṣṭi, darśana など)、あるいは、物理的な「眼球の動態」や一般的な目線、目つき (ālocana, dṛṣṭa, vikṣaṇa など)としての視線を表す語の使い分けは、サンスクリット語のタームの不統一、混用もあって、一見するときわめて煩瑣な様相を呈している。SR も、「身振り素」としての「身体的な視線」と「物理的な眼球の動態」をなんとか整理して解釈しようと試みているようだ。SRによれば、眼球の動態を、①眼球そのものの動態 (svaniṣṭha)と、②対象との関係における動態 (viṣayābhimukha)、の二つに分ける。そして前者を<ブラマナ>をはじめとする九種類の眼球の動態 (tārākarma)に、後者を<サマ><サーチャー>をはじめとする八種類の視線 (darśana)に対応させている。(SR 7. 446cd ~461ab)

いずれにせよ、AD は、こうした伝統的な「眼差し」や「視線」に関する眼差し論には踏み込まずに、NSにおける八種類の身振り素としての「視線」のみを取り上げる形ではあるが、こうした全体的な眼差し論のコンテキストで理解されねばならない。

(129) 八種類の視線を挙げるこの詩節では、④プラーローキタ (prālokita)、⑤ニミーリタ (nimīlita)の読みをもつが、以下の各論での読みであるプラローキタ (pralokita)とミーリタ (milita)に訳語は統一する。

ちなみに、すでに訳出・検討したように、『演劇典範』(NS II 8. 105cd-106)でこれと対応するのは、眼球 (tārā)の動態としての「目線 (darśana)」である。次の八種類、①サマ、②サーチャー、③アヌヴリッタ、④アーローキタ、⑤ヴィローキタ、⑥プラローキタ、⑦ウッローキタ、⑧アヴァローキタが挙げられるが、ミーリタに替わってヴィローキタ (vilokita)

が入っている。

[67cd] <サマ>（自然／水平の目線）とは，女神のように喜びに満ちた目つきである。

[68] <サマ>の視線は，①舞踊の開始，②棹秤，③相手の不安を読み取ること，④驚き，⑤神の容姿を表示するものとして説明される。

vikṣaṇaṃ suranāṛivat sānandaṃ samavikṣaṇaṃ //67//

nāṭyārambhe tulāyāṃ cāpy anyacintāvinīścaye /

āścarye devatārūpe samadṛṣṭir udāhṛtā //68//

(130) 「身振り素」としてのこれらの「視線」が，単独で，列挙される身体語義を表出するというわけではなく，他の身体部位の「身振り素」と組み合わせられてはじめて「身振り形態素」として，エンブレム，イラストレーターなどの意味を表示するという解釈の大原則はすでに確認した。訳注 (84) (89) (98)などを参照。

①「舞踊の開始」に関してはすでに訳注 (91) で考察した。②「棹秤」は，自然な状態，釣り合いがとれている水平状態，あるいは，中立・公平さに対するイラストレーター，③「相手の不安を読み取る」と⑤「神の容姿」は，人の心を穏やかに読み取る視線であろう。

しかし，④「驚き」(āścarya) の視線が，穏やかで自然な様態とは解せない。エンブレムでもありえない。異読がない以上やむを得ないが，VCD1 (デモ “āścarya” Surprise) でも，AD の伝承のままに，忠実に（無理に？）サマの視線で「驚き」を表現しようとしているが，これは驚きだ。

ちなみに，NSにおいてラサを表現する「眼差し」を分析するなかで，ラサ「驚」にたいしてはすでに見たように，つぎのように描写するが，適切な観察であろう。

睫毛の先端が少し反り，眼球は驚きで膨らみ，目蓋は隅々まで大きく見開かれた穏やかな (saumya) 視線がラサ「驚」の眼差しである。(NS II 8.51)

あえて解釈するなら，目蓋は大きく見開かれてはいるが，攻撃性や怯えない，「穏やかな」視線ということであろうか。

[69ab] <アーローキタ>（グルッと見渡す目線）とは，素早く円状に廻る動きをもつ，見開かれた目つきであろう。

[69cd]～[70ab] <アーローキタ>の視線は，陶工の轆轤の回転，すべての事物を示すこと，托鉢することを表示するものとして適用されるべきである。

ālokitam bhaved āsubhraṇaṃ sphuṭavikṣaṇaṃ /

kulālacakrabhramaṇe sarvavastupradarśanw //69//

yācñāyām (← yāñcāyām) ca prayoktavyam ālokitanirīkṣaṇaṃ /

(131) いずれも，グルグル廻る，ぐるりと見渡す，ぐるりと歩き回る動態で，たとえばやはり円状に回転させる首の動態<アーローリタ>とハスタ<スーチ>（字義は「針」で，人差し指を立てた形状）と組み合わせられ，「陶工の轆轤の回転」などのイラストレーターとなろう。訳注 (105) を参照。

[70cd]～[71ab] <サーチー> (流し目線) の視線とは, [顔は] 本来の状態のままで, だんだんと眼の外隅へと動かす, 斜向きの目つきである, と演劇論に精通する者により知られるべきである。

[71cd]～[72ab] <サーチー>の視線は, ①秘めた企み, ②顎髭をいじる, ③矢の標的, ④鸚鵡, ⑤想起, ⑥目配り, そして⑦いろいろな行為を示唆する身振りを表示する。

svasthāne tiryagākāram apāṅgavalanaṃ kramāto //70//

sācī dṛṣṭir iti jñeyā nāṭyaśāstraviśāradiḥ /

iḡgite śmaśrusaṃsparśe śaralakṣye śuke smṛtau //71//

sūcanāyāṃ ca kāryāṇāṃ nāṭye saccinirīkṣaṇam /

(132) この視線は, 八種類の視線のなかでは, 「点々々矢印」のようなベクトルをもち, 最も表現的な「意味ありげな」視線といえる。定義中の「斜向きの目つき」の「目つき」の原語 “ākāra” は「心で考えていることへの手がかりを与えるような顔つき」をも意味し, 日本語でも, 意味ありげな流し目 = 色目, 秋波として認知されている。

したがって, イラストレーターであり, エンブレムにも近い機能をもつと言えそうである。

①秘めた企み, ⑤想起, ⑥目配り (sūcanā= indicating by proper signs or gestures/ Apte, *The practical Sanskrit-English Dictionary*), ⑦行為を示唆する身振り (眼ぶり), はこの視線が本来もつ「意味ありげな」表示力に基づくと言えよう。

②顎髭に触れる, は単なるイラストレーターなのかナーティヤダルミーなのか判断つきかねるが, CAD (p.21) ではこの動作を「自信」の一種のアダプター (感情の身体的な発現) と解し, “twirling the moustache (self-confidence)” と訳している。

(133) ③矢の標的は, まさしく「矢印」インデック的なイラストレーターとして, 「矢の標的」を表示するハスタ<トゥリパターカ> (字義は「三の旗」で, 薬指だけが曲がった開いた掌の形状), 「弓」を表示義とするハスタ<シカラ> (字義は「尖塔」で, 親指を立てた形状), 「矢を射ること」を表示するハスタ<シュカトゥンダ> (字義は「鸚鵡の嘴」で, 中指と小指が伸び, 人差し指と薬指が曲げられ, 親指は曲げて添えた形状), あるいは「矢の中央を引っ張ること」を表示するハスタ<カタカームカ> (字義は「腕輪の開口部」で, 親指, 人差し指, 中指を指先で合わせる形状) などと併用され, 狙いを定めた的が表現される。

④鸚鵡は, 頭を動かさず, ギョロツと後方を伺う様態を彷彿させる。これは「鸚鵡」のエンブレムとしてのハスタ<シュカトゥンダ>と併用され, 鸚鵡の形態模写に活用されうるだろう。<シュカトゥンダ>の表示語義には「鸚鵡」は挙げられていないが, ハスタの名称は, 第一義的には形態模写であることは, アビナヴァグプタが指摘する。この問題はハスタのところで改めて詳説するが, 他のところで論じたこともある。参照, 船津 (2006) pp.171–172ff.

[72cd] <プラローキタ> (左右目線) とは, [眼の] 両端の間を動く [視線] であると知られるべきである。

[73] <プラローキタ>の視線は, ①両脇の間にある事物を指し示す様, ②はっきりなしに

動く様, ③知性の愚鈍な様, を表示する。

pralokitaṃ pariḡgeyaṃ calanaṃ pārśvabhāgayoḥ //72//
ubhayoḥ pārśvayor vastu nirdeśe ca prasaṃjite /
calane buddhijāḍye ca pralokitanirīkṣaṇam //73//

(134) 両目が左右に休みなくキョロキョロする様は, 挙げられている身体語義に相応しいイラストレーターといえよう。ただし, GhAD (p.47) は「過剰な愛情と動き」, CAD (p.21) は「サインを送ることと動き」と分けて訳す箇所は, 脚をまたいでの解釈となるが, 「ひっきりなしに動く (prasaṃjite calane)」と解するべきであろう。

[74ab] <ミーリタ> (半眼) とは, [眼の] 半分が見えるような視線であると言われる。
[74cd]～[75ab] <ミーリタ>の視線は, ①蛇, ②従属, ③念誦, ④瞑想, ⑤敬礼, ⑥狂気, ⑦鋭い鷲の眼, を表示するとされる。

dr̥ṣṭer ardhavikāśena mīlitā dr̥ṣṭir īritā /
āśīviṣe pāravaśye jape dhyāne namaskṛtau //74//
unmade sūkṣmadr̥ṣṭau ca mīlitā dr̥ṣṭir īritā /

(135) 神経を集中して外界を窺う, 逆に内面に沈潜するとき, あるいは, あえて凝視しないとき, 視線は自然と半眼となる。挙げられている身体語義はいずれも分かりやすい適用であろう。「念誦」と「瞑想」については訳注 (89) 参照。

「蛇」と「敬礼」の語義をもつものに, それぞれ, ハスタ<サルパシールシャ> (字義は「蛇の頭」) と合掌のポーズである両手のハスタ<アンジャリ>がある。

[75cd] <ウッローキタ> (見上げる目線) とは, 上方部を見る視線であると知られるべきである。

[76] <ウッローキタ>の視線は, ①簀の先端, ②寺院の塔門 (ゴープラム), ③神々の領域, ④前生, ⑤高さ, ⑥月光などをも表示する

ullokitaṃ iti jñeyam ūrdhvbhāge vilokanam //75//
dhvajāgre gopure devamāṇḍale pūrvajanmani /
aunnatye candrikādāv apy ullokitanirīkṣaṇam //76//

(136) 上向きのベクトルの視線は, なにか上部に高いところにあるもののインデックスである。CAD (p.21) は “devamandapa” (寺院) の読みをもつようだ。

[77] <アヌヴリッタ> (追っかけ目線) の視線とは, すばやく上下する視線であると言われる。<アヌヴリッタ>の視線は, ①怒りの目つきと②恋人を誘う様を表示する。

ūrdhvādho bīkṣaṇam vegād anuvṛttam itīritam /
kopadr̥ṣṭau priyāmantre anuvṛttam irīkṣaṇam //77//

(137) 「恋人を誘う」(priyāmantra) はハスタ<ムリガシールシャ> (字義は「鹿の顔」で、中指と薬指を折って残りは伸ばす形状) が、類似の身体語義「誘う」(āhvana) (AD140d), 「恋人を誘う」(priyāhvana) (AD142a) をもつ。VCD1 でも “Inviting look” と解して、<ムリガシールシャ>と併用し、「こっちへおいで！」と言いたげに眼球を上下させる。

[78ab] 下方を見ることが、それが<アヴァローキタ> (見下ろす目線) と言われる。

[78cd]~[79ab] <アヴァローキタ>は、①【自分の】影を見ること、②思量、③歩き回る、④読書疲れ、⑤自分の身体を見下ろす、そして⑥道路も表示するとされる。

adhastād darśanaṃ yat tad avalokitam ucyate /
châyāloke vicāre caryāyāṃ paṭhanaśrame //78//
svāggāvalokane yāne' py avalokitam ucyate /

(138) 「下向きの視線」ということで挙げられている身体語義もイラストレーターとして解釈はできる。だが、「歩き回る」(caryā) はひとまず訳したが説得力のある説明はできない。ちなみに、GhAD は “exercise”, CAD は “bed” (異読 śayyā か?), VCD1 は “practice” と訳すが判然としない。「道路」(yāna) もまた同様であるが、GhAD も CAD も、したがって VCD1 もこれを無視している。また異読の “pāna” (飲む) にしても解釈に苦しい。

<首の動態の四種類>

[79cd]~[80ab] 四種類の首【の動態】は、①スンドリー、②ティラシュチナー、③パリヴァルティター、④プラカンピター、が感情【表現】の知識をもてる者は知るべきである。

sundarī ca tiraścīnā tathaiva parivartitā //79//
prakampitā ca bhāvajñair jñeyā grīvā caturvidhā /

[80cd] 横に水平に振られる首【の動態】が、<スンドリー> (美しい首) と言われる。

[81] その<スンドリー>という首【の動態】は、①愛の芽生え、②正しい目的への努力、③幅広いこと、④恋に落ちている状態から生じる快感を表示すると考えられている。

tiryak cañcalitā grīvā sundarīti nigadyate //80//
snehārambhe tathā yatne samyagarthe ca vismṛte /
sarasatvānumode ca sā grīvā sundarī matā //81//

(139) インド舞踊の独特な身振りとして印象深い、首を左右にずらす動態であろう。インド人ならばだれもが簡単にできるという身振りではなさそうで、ナーティヤダルミーと思われる。

「幅広い」形状に対するイラストレーターはさておき、注目すべきは、「愛の芽生え」(snehārambha) と「恋に落ちている状態から生じる快感」(sarasatvānumoda) の身体語義から推測できる「愛のエンブレム」としての<スンドリー>であろう。

他で述べられるラサ「エロス」(sr̥ṅgāra) やスターイバーヴァ「官能」(rati) などの顔面表情や身振りなどに、この<スンドリー>が組み込まれている規定があれば明確なのだが、い

まのところ直接的な言及は見つからない。

ただし、すでに訳注(81)で触れたように、NSは、一般的な四分的演戯術体系である①言語的演戯(エロキューション)、②身体的演戯(ジェスティキューション)、③生理的演戯(サットヴァ的)、④衣装的演戯(メイキャップ・コスチューム)とは別の体系と思われる「一般演戯術」(samānyābhinaya)と「特殊演戯術」(citrābhinaya)の体系に言及をする。そのうち、「一般的演戯術」はさらに①言語的、②肢体的、③サットヴァ的、に細分される。

「サットヴァ」(sattva)とは、潜在的な感情の昂揚、そしてそれに伴う不随意的な生理的变化を引き起こす本質と思われる。③サットヴァ的演戯とは、そうしたサットヴァが横溢した役柄、特に、愛のパッションに酔う女の官能的な「容姿の綾」(alamkāra)の演戯を指す。その「官能の綾」は特徴的な身振りにも現れ、①感情(bhāva)、②嬌態(hāva)、③愛戯(helā)という形で顕現するという。＜サットヴァから感情が、感情から嬌態が、嬌態から愛戯が生じ＞(NS III 22.6)、＜嬌態は自然に現れてくるエロスを表示する眼・眉の変化や、首の独立的な動態(recaka)＞(NS III 22.10)であり、＜愛戯はいちやつきのそぶり＞(NS III 22.11)であると解説する。

この「嬌態」の特徴とされる「首の独立的な動態」が＜スングリー＞ということかもしれない。

この「一般的演戯術」と「特殊演戯術」の体系や「サットヴァ的演戯」の詳細に関しては、訳注(81)および船津(2000) pp.466-468、を参照。

[82] 一方、蛇の這うさまのように、両脇の上部に動かすとき、その首【の動態】が、＜ティラシュチナー＞(斜の首)であると演劇に精通した者たちにより言われている。

[83ab] 剣の訓練と蛇の進行を表示するために、＜ティラシュチナー＞は適用される。

pārsāvayor ūrdhvaabhāge tu calitā sarpayānavat /
sā grīvā tu tiraścīnety ucyate nāṭyakovidaiḥ //82//
khaḍgaśrame sarpagatyāṃ tiraścīnā prayujyate /

[83cd]～[84ab] 半月のように、左右に動かされるその首【の動態】が、実に＜パリエヴァルティター＞(回転した首)として演劇のテクニクを熟知している者により識別される。

[84cd]～[85ab] ＜パリエヴァルティター＞は、エロティックな舞踊や恋人の両頬に接吻をすることを表示するために、演劇理論の考察に通じた者たちにより適用される。

savyāpasavyacalitā grīvā yatrārdhacandravat //83//
sā hi nāṭyakalābhijñānair vijñeyā parivartitā /
śṛṅgāraṇaṭane kāntakapoladvayacumbane //84//
nāṭyatantravicārajñaiḥ prayojyā parivartitā /

(140) 首が回れば頭部も回り、頭部が動けば首も動くわけで、この「顎を左右にしゃくるように動かす」首の動態は、頭部の動態＜ウトウクシプタ＞あたりと区別はかなり難しい。VCD1のデモをチェックしてもそう思う。この＜パリエヴァルティター＞は「身振り素」として、多くの身体語義を獲得している「身振り形態素」としての＜ウトウクシプタ＞に統合さ

れるのであろう。参照, AD [63]~[64ab], および訳注 (123) (124)

[85cd]~[86ab] 鳩の首の動きのように、首が前後に動かされると、それが<ブラカンピター> (振られる首) と演劇論では認められている。

[86cd]~[87ab] <ブラカンピター>は、特に、①「あなたと私」と語ること、②民俗舞踊、③ブランコ、そして④セックスのときのよがり声、を表すために適用されるべきである。

purah paścāt pracalanāt kapotikaṇṭhakampavat //85//

prakampiteti sā grīvā nāṭyaśāstre praśasyate /

yuṣmadasmaditi prokte deśināṭye viśeṣataḥ //86//

dolāyāṃ maṇite caiva prayoktavyā prakampitā /

(141) 首の動態は、既出の<スندگان>にしても<パリエアルティター>にしても、この<ブラカンピター>にしても、どういう訳かエロティックな身体語義を獲得しているように思える。特に、「ブランコ」は前後に揺れる動きから、時にはイラストレーターとして、より普通には一種のエンブレムとして、エロティックな観念連合を形成している。それは舞踊や演劇に限らず、文学でも絵画でも音楽でもその傾向がある。暑いインドでは、庭先や室内に現在でもブランコが重要なファニチャーとして機能している。暑い季節、クーラーもなく、扇風機もない時代、人々は団扇で扇ぐ代わりに、自らがゆらゆらブランコを漕いで涼をとるのだ。そして、肩を触れあって座っての愛の語らいにも恰好のソファともなる。愛に目覚め揺れる恋心のメタファーにもなり、多くの細密画でも、愛の発端という主題に、庭の大木に吊したブランコに遊ぶ乙女たちを偶然見かけ・・・、というシーンも少なくない。また、音楽でも「ヒンドーラ」(ブランコ)という名前のラーガは、ロマンティックな官能的な旋律で歌われ、演奏されなければならない曲の代表的な一つである。

また、細密画のジャンルに「ラーガマラー」というのがある。これは、特定のラーガの曲のイメージや擬人化したイメージを描写した詩を細密画で表現するというものだ。たとえば、女性名としてのヒンドーラーに対する詩はこんな感じだ。

「鳩のような艶の肌をしているこびとが、ヒンドーラ演奏のために用意された座り心地のいいブランコに座っている。ひとりの豊満なヒップの乙女がそれを揺らす。」

「私の心はヒンドーラーを夢見る。あの娘は色彩鮮やかな衣装に身を包んでいるが、乳房はまだ硬いはずだ。」

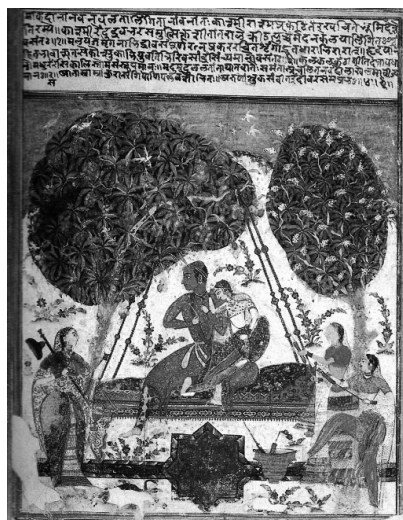
「ヒンドーラーの肢体は黒みがかった黄金色。その豊かなヒップは天界の華にも似て香しい。誰からも愛され、切れ目の長い目をもつあの娘は、今、ヴィーナーを手にして・・・。」

(Alain Danielou, *The Ragas of Northern Indian Music*, Delhi, 1968, p.322 から引用)

(142) ちなみに、AD が取り上げる両手にハスタのなかに、<ドーラー> (ブランコ) がある。掌を開いた形の<パターカ>の両手を股の上におく、というもののだが、身体語義としては「舞踊のはじめ」を挙げるのみである。参照, AD [181cd]~[182ab]



(左) 「プランコ遊び」(ブンディ様式, 1760頃) *Krishna, The Devine Lover, Myth and Legend through Indian Art*, 1982, p.19 より転載



(右) 「プランコに座る恋人たち」(デカン様式, 16c 末) *Essence of Indian Art*, Asian Art Museum of San Francisco, 1986, p.43 より転載

<この稿続く>

2011. 10. 31 脱稿

本稿は、『演戯の鏡』(*Abhinayadarpaṇa*) 翻訳ノート(1)「同(2)」「同(3)」「同(4)」(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>, 各, 第41号, 42号, 43号, 44号, 2007, 2008, 2009, 2010)を承けたものである。本稿中で、これらにおける訳注を参照する場合, いちいち断らず, 訳注の通し番号を示すことで済ます。

また, 表記形式に関しては従前同様, 以下, 『演戯の鏡』(*Abhinayadarpaṇa* = AD)の翻訳部分に採用原文を併記するが, <***** (←++++)>という表記方法により, <「訂正・採用した読み」(←「底本の読み」)>を示すこととする。検討が必要な異読に関しては訳注で詳細するが, シンプルな誤植や異読の採用は上記の表記で済ませる。

また, 使用テキスト, 関連論文は本稿では省略するので, 前号, 前々号を参照のこと。

なお, 前稿, 『演戯の鏡』(*Abhinayadarpaṇa*) 翻訳ノート(4)において, 校正ミスにより以下の3行分が脱落していた。

<訂正> p.87 最終行と p.88 冒頭行の間に挿入:

し, 瞑想にふける行為」が表示されると解釈する。実際に, その実践的解釈例としてのインド舞踊の伝統ではこうした形で, 諸々の部位の静態・動態を組み合わせている。参照, VCD1 (デモ “*Brahmsthāna*”)

(2011年10月30日受理, 11月30日掲載承認)