

『演戯の鏡』 (*Abhinayadarpaṇa*) 翻訳ノート(4)*

船津和幸**

キーワード: *Nāṭyaśāstra*, *Abhinayadarpaṇa*, *abhinaya*, *śiras*

0 はじめに

本稿は、「『演戯の鏡』 (*Abhinayadarpaṇa*) 翻訳ノート(1)」「同(2)」「同(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>, 各, 第41号, 42号, 43号, 2007, 2008, 2009)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こととしよう。

1 『演戯の鏡』 翻訳と訳注 (承前)

(89) 訳注(84)で述べたように, 以下, 詩節[AD 49cd]から最後の詩節[AD 324]まで「身体言語」論が展開されるが, その記述は一見すると, 身体分節最小単位「身振り素」がそのまま「身振り形態素」であるかの印象をもつが, 時間的な線状性に限定される発話言語と異なり, 時間的な線状性に縛られず, 同時に複数の身体部位の「身振り素」を組み合わせることが可能である点で「視覚的言語」としての手話と共通する。しかし, より表現的な, より優美な所作が求められる演劇や舞踊というパフォーマンスという性格上, 「視覚的なパフォーマンス言語」としては, より積極的に「身体形態素」を組み合わせせた, パフォーマンス的な, 表現的な「身振り形態素の複合体」が暗黙の前提となっていると考えるべきであろう。

たとえば, 「身体語義」として「念誦 (*japa*) / 瞑想 (*dhyāna*)」を挙げるものに, 頭部の動態<サマ>(どの方向にも傾いていない, 自然な静止した頭部)(AD 51c), 眼差しく<ミーリタ>(半眼)(AD 74b), 片手のハスタ<アルダチャンドラ>(親指とその他4本の指を離して伸ばす形状)(AD 113a), 脚に関する動態<スターナ・マンガラ>(静止立ち姿勢)のひとつく<ブラーフマ・スターナ>(結跏趺坐か)(AD 282b)がある。これは, このそれぞれが, 個別に「念誦」, つまり, ヴェーダ聖典やマントラを低い声で唱える, あるいは「瞑想」する行為を表示するのではなく, 「頭部は自然に保ち, 眼は半眼, 結跏趺坐に座し, 両手はアルダチャンドラ・ハスタで両膝に置く」という統合的な体位により, 「静かに念誦

* A Study with Translation of Nandikeśvara's *Abhinayadarpaṇa* (No. 4)

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

態・動態を組み合わせている。参照, VCD1 (デモ "brahmasthāna")

身体は、＜頭部+手部+胸部+体側部+臀部+脚部＞の身体大部位に区分されるものの、「身振り素」体系としてはその個々の静態的、動態的形態には、文字通り、無限のバリエーションがある。ほとんど同じポーズであっても身体のどこかの部位が、たとえば、右手が水平に伸ばされているか、体側に沿って下ろされているかで、身体的にはまったく「異なる形態」である。

しかし、身体的形態の相違が異なる意味を担うという視点から考える「身振り形態素」体系では、訳注(84)で掲げた＜『演戯の鏡』における身体分節一覧＞のように、身体大部位(6部位ないし7部位)、そのそれぞれに関して身体小部位(6部位ないし9部位)、顔面部と手と足に関して身体細部位(顔面部に関して12、手に関して1、脚に関して3部位)、そしてさらに、たとえば、指に関しては片手ハスタ(28種類)、両手ハスタ(23種類)で総計51種類に有意味の身体的形態を「有限個」に限定する。

時間的線状性という限定を持つ発話言語が、二重分節により、有限個の音韻から無限個の有意味の単語(形態素)を可能にする、という言語モデルに対比させるならば、時間的線状性に縛られず(つまり、同時に複数の部位を組み合わせることが可能)、空間的にも縛られることのない(つまり、位置的、静態的、動態的な可変項が可能な)身体言語は、こうした身体三重、四重分節により、理論的には、音声言語よりも複雑な、文字通り、無限的な「身体形態素」が理論的には可能だ。「理論的には」と言った理由は、演劇であれ舞踊であれ、ある程度パフォーマーから距離をもつ観客にとり、「身体形態素」としての所作は「視覚的に表現的」でなければならない、ときとしては、優美でなければならないというパフォーマンス上の制約があるからだ。

＜頭部の動態の九種類＞

[49cd] ~ [50] 演劇論に精通した者たちにより、頭部[の動態]は、①サマ、②ウドゥヴァーヒタ、③アドームカ、④アーローリタ、⑤ドゥタ、⑥カンピタ、⑦パラヴァリッタ、⑧ウトゥクシプタ、⑨パリヴァーヒタの九種類であると説かれている。

samam udvāhitam adhomukham ālolitaṃ dhutam //49//
kampitaṃ ca parāvṛttam utkṣiptaṃ parivāhitam /
navadhā kathitaṃ śīrṣaṃ nāṭyaśāstraviśāradaiḥ //50//

(90) 頭部の動態として、ADが9種類であるのに対し、NSは13種類を挙げる。すなわち、①アーカンピタ②カンピタ③ドゥタ④ヴィドゥタ⑤パリヴァーヒタ⑥アドゥータ⑦アヴァドゥータ⑧アンチタ⑨ニハンチタ⑩パラヴァリッタ⑪ウトゥクシプタ⑫アドーガタ⑬ローリタ、である。

一方、SRはNSにない＜ウドゥヴァーヒタ＞を加え、「以上がバラタによって説かれる頭部の14種類である」と述べ(SR 7.49-74ab)、さらに5種類の動態を付け加え、「以上、頭部[の動態]は19種類である」(SR 7.74cd-78ab)とする。以下に対照表を掲げよう。

＜頭部の動態に関する対照一覧＞

AD (9種類)	NS (13種類)	SR (14+5種類)	動態
①サマ		*サマ	自然な状態 (SR)
②ウドゥヴァーヒタ		⑦ウドゥヴァーヒタ	一度だけ上向け, 戻す (SR)
③アドームカ	⑫アドーガタ	⑬アドームカ	下を向く (NS)
④アーローリタ	⑬ローリタ	⑭ローリタ	前後左右に揺れる (NS)
⑤ドゥタ	③ドゥタ	①ドゥタ	ゆっくりな横振り (NS)
	④ヴィドゥタ	②ヴィドゥタ	速い横振り (NS)
⑥カンピタ	②カンピタ	⑤カンピタ	速い上下動 (NS)
	①アーカンピタ	⑥アーカンピタ	ゆっくりな上下動 (NS)
⑦パラーヴリッタ	⑩パラーヴリッタ	⑪パラーヴリッタ	後ろを振り返る (NS)
⑧ウトゥクシプタ	⑪ウトゥクシプタ	⑫ウトゥクシプタ	上を向く (NS)
⑨パリヴァーヒタ	⑤パリヴァーヒタ	⑧パリヴァーヒタ	交互に左右に回す (NS)
	⑥アードウータ	③アードウータ	頭を斜に振り上げる (NS)
	⑦アヴァドウータ	④アヴァドウータ	頭を斜に振り下ろす (NS)
	⑧アンチャタ	⑨アンチャタ	頭を横へ傾げる (NS)
	⑨ニハンチャタ	⑩ニハンチャタ	肩を上下し頭を傾げる (NS)
		*ティルヤンナトーンナタ	斜に下ろし, 伸ばす (SR)
		*スカンダーナタ	肩に載せる (SR)
		*アーラトウリカ	肩に触れ, ぐるりと回す (SR)
		*パールシュヴァービムカ	横向き (SR)

[51ab] 動きがなく, 下にも上にも傾いていない, そ [の頭部の様態] が<サマ> (字義は「自然」) と呼ばれる。

[51cd] ~ [52ab] <サマ>という頭部 [の様態] は, ①舞踊の開始, ② [ヴェーダなどの] 念誦など, また③傲慢さ, ④恋の戯れとしての怒ったふり, ⑤心身の硬直, そして⑥非行動性, を表示するものと言われる。

niścalaṃ samam ākhyātaṃ tan natyunnatīvarjitam /
 nṛtyārambhe japādau ca garve praṇayakopayoḥ // 51 //
 stambhane niṣkriyatve ca samaśīrṣam udāhṛtam /

(91) より多くの頭部の身体分節化をもつ NS が, 頭部の自然態としての<サマ>を「身振り形態素」として認めなかったのであろうか。しかし, 眼球, 瞼, 眉毛, 鼻, 頬などの動態では, 自然態が「身振り形態素」として含めており, 頭部の自然態が後に付け加えられても無理はない。ちなみに, SR は, <サマ>を区別するが, 意味としては「自然な演戯の意味に」(SR.7.77d) とあっさり片付けているのに対して, AD は6つほど身体語義を認める。

まず, 「舞踊の開始」(nṛtyārambha) であるが, 同じ語義の適用が言及されているものに, 眼差し自然態<サマ>, 片手のハスタ<パターカ> (四本の指をくっつけた状態で伸ばし, 親指を曲げて添える一番シンプルな形状) そして両手のハスタ<ドーラー> (それぞれ<パターカ>を両腿におく形状) がある。つまり, 両手のハスタ<ドーラー>, 具体的には片手のハスタ<パターカ>を両腿におき, 頭部と眼差しは自然態<サマ>の組み合わせが, 舞踊の最初のポーズということになる。そしてこれは, 現代のバラタナーティヤムのダンスユ

ニットである〈アダヴ〉(adavu) 中の一番基本的なく
 タッタ・アダヴ〉の最初のポーズ(写真1), つまり,
 「舞踊の開始」のポーズが, ハスタ〈パターカ〉の両手
 を, 手首を曲げ左右水平に伸ばし, 頭部は〈サマ〉, 眼
 差しくサマ〉という組み合わせのポーズに確立している
 ことも同様の解釈であろう。ただし, そこでは立ち姿勢
 (maṇḍala) が一番自然なくスターナカ・マンダラ〉
 (AD 262) ではなく, 膝を曲げて腰を落とした〈アーヤ
 タ・マンダラ〉(AD 263) である点は, 相違してはいる
 が。

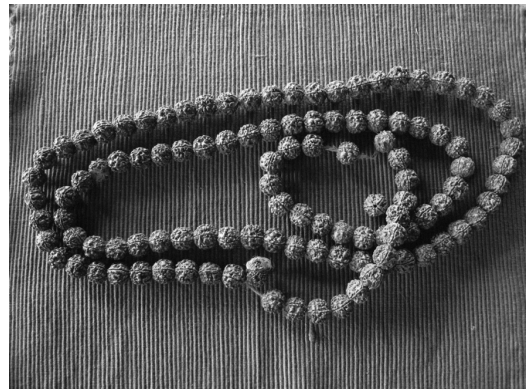


(写真1) タッタ・アダヴ
 (転載: Hema Govindarajan, *The Nāṭyaśāstra and Bharata nāṭya*,
 Herman Publishing House, New
 Delhi, 1992, Pl.15)

(92) 「念誦など」(japādi) に関しては, 訳注(89)で
 既述のように, 「念誦と瞑想」(AD 74d) を表示すると
 される眼差しくミーリタ〉, 「瞑想」(AD 113a) を表示
 するとされるハスタ〈アルダチャンドラ〉, 「念誦など」
 (AD 282b) を表示するとされる「立ち姿勢」の一種〈
 ブラーフマ・スターナ〉と, この自然な頭部の様態〈サ
 マ〉が密接な関係にあるとすると, 「念誦」と「瞑想」は一種のセットの表示義と解すること
 もできよう。とすると, ここの「念誦など」は, 「念誦と瞑想」が含意されているのであ
 ろう。

(93) 「念誦」(japa) とは, ヴェーダやマントラなどを低い声で吹き唱える行為, あるいは,
 「念珠/ジャパ・マーラー」(japamālā) を指で繰る行為のことであるが, 念誦の回数を確認
 する意味もあり「数珠」の訳も当てられる。この「ジャパ・マーラー」とは, 念誦(ジャ
 パ)のための華輪(マーラー)の意味で, 仏教以前のヒンドゥー教の古代的形態バラモン教
 で用いられており, 仏教のみならずイスラーム教でも用いられ, その結果, アラビア経由で
 ヨーロッパにも知られ, カソリックでも12世紀頃の MARIA 信仰の発展の過程でロザリオ
 (rosary) としてさかんに用いられるようになったと思われる。

インドの伝統的な数珠は108個(ある
 いは, 54個, 42個, 21個など)の菩提樹
 の実や白檀を加工した珠からなるが, ル
 ドラアクシャという特殊な木の実のもの
 も珍重される。(写真2) それに対して,
 カソリックのロザリオは, 小珠10個と大
 珠1個を1連として15連(すなわち165
 個)または5連(つなわち55個)のビー
 ズからなるが, 材質は, 木や骨からガラ
 スや純宝石, 宝石に至るまで様々である。



(写真2) ルドラアクシャの数珠

「ロザリオ」の語源に関しては、普通、ラテン語 "rosarium" (「バラ園」あるいは「薔薇の花環」)と説明されるが、ではなぜ、バラ園が数珠と結びつくのかは明瞭な説明はない。それよりも、サンスクリット語起源のほうが蓋然性はある。ジャバ・マーラーは数珠だが、ジャパー (japā) は、バラ、厳密には、コウシンバラ (学名 *Rosa chinensis*)、あるいはハイビスカス (学名 *Hibiscus Rosa-sinensis*) を意味し、西方へ伝播する過程で混同されたと考えるほうが説得力はありそうだ。

参照、中村元『インドとギリシアの思想交流』、中村元選集第16巻、春秋社、p. 244

中村元編『続仏教語源散策』東京書籍、1977、「数珠」の項目、pp. 57-59

(94) 「傲慢さ」, 「身体の硬直」, 「非行動性」に関しては、AD には組み合わせるべき他の部位における同一の語義は言及されない。

このうち「傲慢さ」(garva) とは、8種類の潜在的な基本感情である<スターイー・バーヴァ>に附随して、感情の綾として生じる、33種類の一時的な感情である<ヴィアピチャーリ・バーヴァ>のひとつである。

いわゆる<ラサ・ストラ>において「ヴィバーヴァとアヌバーヴァとヴィアピチャーリ [・バーヴァ] が結びつくことにより、[スターイー・バーヴァから] ラサが生起する」と説かれるプロセスは、つまりは、感情を喚起する要因である<ヴィバーヴァ>が、多くのマイナーな一時的・付随的な感情である<ヴィアピチャーリ・バーヴァ>を喚起する。それらの感情はある特徴的な生理的・身体的な発現としての<アヌバーヴァ>を引き起こしつつ、しだいに8種類の潜在的な基本感情である<スターイー・バーヴァ>のいずれかに収斂していき、ある臨界点を超えると、情緒的・具体的な「感情体験」から、感情体験を媒介とした「エクスタシー的な美的感動」へと変質する。それが<ラサ>の生起なのである。ちょうど、磯部のあちこちに泡立つ漣がいつしか沖合の大波に融け込んで大きなうねりとなるのにも譬えられるかもしれない。

そして、<ヴィアピチャーリ・バーヴァ>であれ、<スターイー・バーヴァ>であれ、さらには<ラサ>であれ、それらは<アヌバーヴァ>を伴うのであり、観客がその生理的・身体的な徴候からその背後の感情を推し量れるべく、役者たる者、舞踊家たる者は、そうした生理的・身体的な感情の発現すらコントロールしなければならない、あるいは感情移入しなくてはならないという演戯論が成立する。訳注 (77), (78) 参照

(95) 「傲慢さ」は、NS ではこう説明されている。

<傲慢さ>とは、権力、家柄、美貌、若さ、学があること、腕力、財産の獲得などという<ヴィバーヴァ>に起因するものである。そ [の傲慢さ] に対しては、[優越した相手への] 不快感、軽蔑、中傷、返事を返さない (anuttaradāna), 挨拶をしない (asambhāṣaṇa), [相手の] 身体をジロツと見る、鼻でせせら笑う、言葉に陰がある、年長者へ不遜な態度をとる、侮辱する、言葉を遮るなどの<アヌバーヴァ>を伴った演戯が舞台上で表現されるべきである。(NSI 7章散文部分 p. 366)

ここで、<サマ>の様態と関連づけられる「傲慢さ」の身体的特徴として、「返事を返さ

ない」, 「挨拶をしない」など, 相手へ関心を示さない, 無視する様態を挙げることができよう。

しかるに, NSは表現的な「眼差し」(dr̥ṣṭi)に関して, 8種類のエクスタシー的な美的感動<ラサ>を示す8種類の眼差し, その前提となる8種類の潜在的な基本的感情<スターイー・バーヴァ>を示す8種類の眼差し, そして33種類の一時的な付随的感情<ヴィアピチャーリ・バーヴァ>を示す20種類の眼差し, 合計36種類を詳説する。したがって, 今後, こうした感情表示が身体語義にある場合は, 当該の感情の身体的特徴, 態度的特徴に解釈を求めることができるというわけだ。

(96) 「恋の戯れとしての怒ったふり」と訳出したが, "praṇayakopayoh" (du.G&L) という読みにも忠実に文法的に訳すならば, 「愛と怒り」と両数に解すべきである。事実, クマラスワーミは, "satisfaction, anger" (満足と怒り) (CoAD p. 18) とし, 両数に解していると思われる。しかし, ゴーシュは, "feigned anger of love" (愛しているのに怒ったふり) (GhAD p. 44) と解釈するが, 「愛するが故に怒る／愛の発露としての怒り／痴話げんか」(praṇayakupita / praṇayakopa / praṇayakalaha) という, インド人好みの愛のイディオムを捨てがたいとしたものと思われる。そのためには, "praṇayakopayoh" → "praṇayakope ca" あたりの異読がほしいところであるが。

たとえば, カーリダーサの『雲の使者』でも, 別離の妻を想い嘆くにも, 「拗ねて怒ったふり」が恋心を煽る。

岩絵の具で石の上に, 拗ねた素振りの (praṇayakupita) お前を描き, そのお前の足元にひれ伏し許しを乞う私を描き添えたいと思うが, そうする間にも, 私の眼は溢れる涙で絶えず遮られる。(Meghadūta 2.42ab)

ちなみに, VCD 1 (デモ "praṇayakopayoh") では, "feigned anger-in love" と, やはり舞踊的に情緒的な解釈を採用し, 「お互いに口喧嘩」(anyonyakalaha) の意味を表示するとされる両手のハスタ<パーシャ> (AD 194) を組み合わせる。

いずれにせよ, 怒ったふりをして拗ねて, 恋人を無視する様を, 表情のない<サマ>に配当するのであろう。

[52cd] 顔が上方空間に持ち上げられたものが<ウドゥヴァーヒタ> (字義は「上向き」) という頭部 [の様態] と知られるべきである。

[53] <ウドゥヴァーヒタ>という頭部 [の様態] は, ①旗, ②月, そして③空, ④山, ⑤空飛ぶもの, ⑥高所にある事物を表示するものとして, 賢者たちにより適用されるべきである。

udvāhitaśiro jñeyam ūrdhvabhāgotnatānanam // 52 //

dhvaje candre ca gagane parvate vyomagāmiṣu /

tuḡgavastuni saṃyojyam udvāhitaśiro budhaiḥ (← budhaḥ) // 53 //

(97) 以下順次、各部位における身体形態素と身体語義を考察するにあたって、重要な対概念を整理しておく必要がある。それは、すでに、四演戯術の一つとしての「装飾的演戯術」の個所で簡単に触れたが(訳注(70)(71)(72)参照)、『演劇典範』において、「演出法(dharmī)には、リアリズム的演出(lokadharmī)と様式的演出(nāṭyadharmī)の二種類があると教えられる」(NSI 6.24ab)と言及されるものである。

ここにある「演出法」と訳出した「ダルミー」(dharmī)は、「所作」とも解釈すべきニュアンスももつ。NSではこう説明される。

以前に、所作(dharmī)には二種類ある私は述べた。最高の賢者たちよ。

リアリズム的所作(laukikīdharmī)と演劇的所作(nāṭyadharmī)の二つの定義を説明しよう。

演劇表現が、[演じられるものの]本性や諸感情を備え、素朴で、誇張されておらず(tvavikṛta NSI(BHU) ← tu vikṛta)、日常の職業(varta)の動作を含み、四肢の優美さを欠いていて、自然な仕草(svabhāvābhinaya)をもち、多くの男女[の仕草]に基づく、そのようなものである場合、それがリアリズム的所作と言われる。

一方、演劇表現が、オーバーな台詞(ativākya)や所作をもち、オーバーな生理的な感情発現(atisattva)やオーバーな感情表現(atibhāva)があり、優美な一連の舞踊による仕草があり、演劇の定義に適っており、楽音や装飾音に結びついており、俳優が自然な本性に基づいていない(つまり、女形や男装が登場することか?)、そのような場合、それが演劇的所作と言われる。(NSII 13.70-74)

続いて、この演劇的所作例／演出例が数多く列挙されるが、一例をみよう。

現実では[もし形態をもっていると「ナンセンス」と]非難されるはずだが(abhiyojya)、言葉が、ここ[舞台]において望むならば(sābhilāṣa)、形態をもつものとして演じられると、それが演劇的演出と言われる。(NSII 13.75)

これに関して、アビナヴァグプタは、『演劇典範』(NS)へのその註釈書Abhinavabhārtī(= ABh)において、「たとえば、『幻の華』(Māyāpuṣpa)における[ト書き]〈ここで、バラモンの呪いの登場〉のように」(ABh ad NSII 13.75)と具体例も挙げる。他にも、大声での独白なのに、すぐ隣にいる人物が聞こえない(janāntika)、逆に、実際には話されていない陰の声が聞こえる(ākāśabhāṣita)、あるいは、グロトウスキー演出のように山や乗り物や武器などが人間の形で登場する、一人二役、などが演劇的演出と説明される。(NSII 13.76-85) 参照、G.H.Tarlekar, *Studies in the Nāṭyaśāstra*, Motilal Banarsidass, New Delhi, 1991, pp.76ff

(98) したがって、身体語義にも「リアリズム所作」と「演劇的所作」に基づくものが混合しているはずで、このローカダルミーとナーティヤダルミー的視点からも考察、解釈を加えなくてはならない。

一方、リアリズム身振り、つまり、日常一般で観察される身振り手振りのジェスチャーは、周知のように、バードウイステルの身振り学「キニーシックス」では5種類に分類される。

- ①エンブレム（表象機能の身振り）
 - *恣意的で文化により異なる，言語の代用となる象徴的身振り
- ②イラストレーター（説明的身振り）
 - *言語とともに併用され，形状や様態を説明的に補完する身振り
- ③アフekt・ディスプレイ（感情表示的な顔面の表情）
 - *特定の感情に対する特徴的な顔面表情
- ④レギュレーター（会話調整機能の身振り）
 - *あいづちなどで会話の流れを調整する身振り
- ⑤アダプター（感情の身体的発現としての身振り）
 - *感情が無意識的に引き起こす特徴的な身振り

これに関連して興味深いことは，アピナヴァグプタが「内的」ローカダルミーと「外的」ローカダルミーと大きく二種に分けることだ。

演戯には二種の許容される応用性 (itikartavyatā), 即ち, 日常的所作 (lokadharmi) と演劇的所作 (nātyadharmi) とがある。

前者には, 内的 (antara) と外的 (bāhya) との二種がある。心の働きを示すもの (arpaka) としての「感情の外的発現」(anubhāva) に対する [日常的所作], たとえば, 「[傲慢さ] を表示するには, 俺 [こそ] がというその [傲慢さを] 意識するものによって, 額のところへ [ハスタ<パターカ>が] 掲げられねばならない」(NSII 9.19) のである。

あるいは, ただ単に外的な一部分の形態をまねる [日常的所作] とは, たとえば, なんとか (kathamapi ← kamapi) 蓮の蕾を身振りで表現する場合である。

(ABh ad NSII 9.1)

ここで言われる「内的な日常的所作」とは, まさしくキニーシックスの⑤アダプターに対応し, 「外的な日常的所作」とは②イラストレーターに対応するものであり, 特に, 感情を表示する身体語義の解釈には, ①エンブレム的な解釈を採用する以前に, 「内的な日常的所作」としての可能性を考える必要がある。

(99) この<ウドゥヴァーヒタ>は, 顔全体が上向きであるため, 自然に視線なども上目遣いとなり, なにか上方への関心を示す様態となり, 「上方を指示する」イラストレーター機能となり, 記号としての観点からは, 方向性を示すインデックスとして機能する有契的 (motivative) 記号と言ってもいい。あるいはまた, 身体語義の観点からは, 有意味な「身振り形態素」であると言ってもいい。

したがって, ここに列挙されている身体語義はすべて, なにか上方にあるもの, 高いものであるが, 特定の個物を指し示すためには, 他の部位における「身振り形態素」と組み合わせられる必要がある。個々に有意味な部首, 隣の総体で意味を表示する漢字の身体版とも言える。

たとえば, 最初の「旗」に関しては, ADにおいては, 上目遣いの眼差しくウッローキタ

＞が、同様に、上方にあるものや高いものである「月光」, 「高いこと」, 「ヒンドゥー寺院の塔門」と並んで「旗の先端」も表示し (AD 75cd-76ab), また, ハンドジェスチャーである片手ハスタでは, 「雲」, 「月光」, 「月」も表示する字義がそもそも「旗」である＜パターカ＞, あるいは, 字義が「三の旗」である＜トゥリパターカ＞, 「旗」を表示し字義も「半旗」である＜アルダパターキカー＞を見つけるならば, これらを組み合わせることで「旗」が特定できる, という基本的な方法論を理解する。

(100) 実際に, 実践的な解釈例を提供してくれる VCD 1 (デモ "udvāhita") によれば, この＜ウドゥヴァーヒタ＞は, ほぼ「上目遣い」の眼差しを伴い, さらに, 「旗」の場合は両手でハスタ＜トゥリパターカ＞を示し, 右手では, 文字通り, パタパタとはためく旗の動きを表現する。「月」の場合は「満月」を表示する片手のハスタ＜アラパドマ＞をかざし, 「空」の場合は「雲」を表示する片手のハスタ＜パターカ＞で空を横切る様を示し, 「空飛ぶもの」の場合は文字通り, 怪鳥ガルダを表示するところの両手のハスタ＜ガルダ＞で空飛ぶ鳥を表現する。

[54ab] 下方に顔が傾いたのが＜アドームカ＞(字義は「下向き」という頭部 [の様態] と言われる。

[54cd] ~ [55ab] [それは,] ①恥じらい, ②意気消沈, ③最敬礼, そして④不安と⑤気絶, ⑥下方に置かれた事物を指し示す行為, ⑦水に浸かること, を表示するものとして適用される。

adhastānnamitaṃ vakramadhomukham itīṛitaṃ /
lajjākhedapraṇāmeṣu duścintāmūrchayoṣ tathā //54//
adhaḥsthitārthanirdeṣe yujyate'mbuni majjane /

(101) この＜アドームカ＞は, ＜ウドゥヴァーヒタ＞とは反対に, 顔全体が下向きであるため, 自然に視線も伏し目がちとなり, 「気分的な落ち込み」の身体的発現であるアダプター機能, ないし「下方を指示する」イラストレーター, 方向性を示すインデックスとして機能する有契的な記号となりうる。

前考察と同様に, 他の部位においてこれらと共通の身体語義をもつ「身振り形態素」が確認できるものは, 次のものである。ただし, 原語がほぼ同一のものに限定し, 同義語, 類語までは広げてはいない。必要があれば, 当該の詩節で補足する。

まず, 「恥じらい」(lajjā) は, 両手のハスタ＜ウトゥサンガ＞(字義は「抱擁」, 親指と小指を伸ばし, 人指・中指・薬指を曲げる形状) (AD 136cd) の身体語義にある。また, 片手のハスタ＜ムリガシルシャ＞(字義は「鹿の顔」)を腕を組むような形で両腕部におくのが＜ウトゥサンガ＞(AD 184ab)であるが, おそらくは表示義は字義通り, 「抱擁」, つまり男女が互いに抱き合様, 男が女を抱き寄せる様態 (ālīṅga) であり, 同時にその状況での女の「恥じらい」が共示義となったのであろう。身体部首「下向き」と「抱擁」が, いわば「恥じらい」という身体漢字を形成するのである。

(102) 次に「意気消沈」は、「小指が伸ばされ、人指、中指、薬指はくっついており、親指が薬指の付け根に斜に添えられた形状」(AD 149cd)の片手のハスタ<チャトゥラ>(字義は「器用な」か?)の身体語義にあるが、この<チャトゥラ>に関しては、その字義と形態との関係、「意気消沈」が表示義なのか共示義なのか、など不明確なところが多い。VCD 1(デモ"kheda")では、身体語義に「意気消沈」を持たないハスタ<サンダンシャ>と組み合わせられているが、NSにおいても<サンダンシャ>には「意気消沈」は挙げられておらず、その根拠は不明である。

なお、この<チャトゥラ>における、字義と形態との問題は、別のところで少し論じている。参照、船津(2006), pp. 180ff

(103) 次に、「最敬礼」(praṇāma)は、両手のハスタ<カポータ>(字義は「鳩」)の表示対象となっている。<カポータ>は、「掌底と指の先端までが掌の側部で合わせられ」(AD 177cd)、「鳩」のようなポチャットとした丸味を帯びた掌は、ローカダルミーとしては、師匠からの話を拝聴し教導を受けるとき、目を伏せて胸の前でこのハスタを作り、恭順の意をもって受け取るポーズが目浮かぶ。

しかし、アビナヴァグプタは語源から入り、インド的言語観を援用しつつ、もう少し深読みして関連性への解釈を加える。

「震える(kampate)」という意味から、臆病な鳥が鳩(kapota)であり、それを本性とする他の個物もまた「鳩」なのである。名称によってこそ個物が存在するのであるがゆえに、それには「恐れおののく」対象性があるのである。(ABh ad NSII 9.131cd)

(104) 「水に浸かること」とは、ガンガーなどの河の水での沐浴がインド的コンテクストでは最も観念連合がある。実際に、VCD 1(デモ"ambni majjana")では、鼻をつまみ顎を引いて顔を下に向け、水に潜る典型的な「沐浴」のローカダルミーが解釈例である。

[55cd] 円状の形状に振り回されるのが、<アーローリタ>(字義は「廻転した」という頭部[の動態]であろう。

[56] その<アーローリタ>という頭部[の動態]は、①眠気、②苦悩、③邪鬼の憑依、④酩酊、⑤気絶、⑥眩暈、⑦粗野な押さえきれない笑い、を表示するものと考えられている。

maṅḍalākāram udbhrāntam ālolitaṃ śiro bhavet //55//

nidrodvegagrahāveśamadamūrchāsu tanmatam /

bhramaṇe vikaṭoddāmahāsye cālolitaṃ śiraḥ //56//

(105) <アーローリタ>は、身体語義にあるように、頭がくらくら廻る、目がぐるぐる廻る、気が動転、というローカダルミーであるようだが、「眩暈」(bhramaṇa)を「あちこちを放浪する」と解せば、イラストレイター機能、インデックス記号と解釈できる。ちなみに、ゴーシュは"travelling"と解釈し(GhAD p. 45), VCD1も"wandering"と解し、右手はハスタ<スーチ>(字義は「針」)(「くるくる回る陶工が廻す轆轤の回転」が表示対象の一)、左手はハスタ<ブラマラ>(字義は「蜂」、語源は"bhramaṇa"と同じく√ bhram「あちこち動き

回る)], 視線は<アーローキタ> (「轆轤の回転」が表示対象の一) で, 各部位がぐるぐる廻る様態を表示する。

(106) 「その (tat)・・・と考えられる (matam)」と訳出した "tanmatam" に関しては, ゴーシュは厳密には訳出していない (GhAD p.45)。VCD1は, AD の異読 "tanmadam" を採用し「酩酊」(intoxication) と解釈しているようで, 酒瓶 (ハスタ「シカラ」で瓶を口にくわえる様を表現) を口にあて一気飲みする表現だ。しかしこれは文法的には他の個所で統一的な, 「単語の意味を示すのに用いられる」(辻直四郎『サンスクリット文法』岩波全書, p.284) Locative 格 "made" とあるべきで, 誤りである。

[57ab] 左右に空間を動くのが, それが<ドゥタ> (字義は「振られた」) という頭部 [の動態] である。

[57cd] ~ [59] その適用は, ①「・・・ではない」という合図, ②何度も脇を見ること, ③人々に庇護を与える, ④驚き, そして⑤絶望感, また⑥望まないこと, ⑦風邪に苦しむこと, ⑧熱に冒されること, ⑨恐れ戦く, そして, ⑩酒を一気呑みした状態, ⑪戦闘, ⑫努力, ⑬否定辞 NO, あるいは, ⑭ムツとくる感情, ⑮自分の身体を見ること, そして, ⑯脇へ呼びかけること, を表示するとバラタをはじめとするものに説かれている。

vāmadakṣiṇabhāgeṣu calitaṃ tad dhutaṃ (← dhataṃ) śiraḥ /
nāstītivacane bhūyaḥ pārśvadeśāvalokane //57//
janāśvāse vismaye ca viṣāde'nīpsite tathā /
śītārte jvarite bhīte sadyaḥpītāsave tathā //58//
yuddhe yatne niṣedhe vāvamaṛṣe* svāḡgavīkṣaṇe /
pārśvāhvāne ca tasyoktaḥ prayogo bharaṭādibhiḥ //59//

*niṣedhādāvamaṛṣe への異読採用, GhAD p.117

(107) <ドゥタ>は, この身体語義を一瞥すると, キョロキョロする身振り, あるいは, 「・・・ではない」「望まない」「否定」の身振り, あるいは, 興奮状態において頭部がブルブル震える身振り, など, 非常に自然な, 理解しやすいものばかりのような気がする

まず, 「「・・・ではない」という合図 (nāstītivacana)」という身体語義は, 片手のハスタ<シカラ> (字義は「尖塔」, 親指を立てる, いわゆる "Thumb Up!" の形状) にも挙げられている。(AD 120a)

これらを組み合わせて想像できる身振りは, 万国共通の「否定」のエンブレムであるが, 頭部を左右に振りながら, 手では立てた親指をやはり左右に倒すような身振りである。しかし, VCD1(デモ "nāstītivacana") では, 残念ながら, 抗議の面持ちで左右に一度ずつ頭部を振り, 手はハスタ<チャンドラカラー> (字義は「三日月」, 人指しと親指をチョコキの形に開く形状) を両手で掲げるものであり, 一方, VCD2(デモ "śikhara") でのハスタ<シカラ> では, 両手に<シカラ>を掲げるが, 頭部は小刻みに左右に震わすが, あまり「左右に振る」といえるジェスチャーではない。

(108) また, 「否定」あるいは「否定辞 NO」(niṣedha) も, 「事物の否定」(vastuniṣedha)

の身体語義をもつ (AD), 片手の基本的ハスタ<パターカ> (字義は「旗」, 人指しから小指まで揃えて伸ばし, 親指は曲げて添える形状) と組み合わせ, 「イヤイヤ」とばかり頭部を左右に振りつつ, 相手を遮るかのように掌を押し出す, ないし, 「イヤイヤ」と掌を振る, エンブレム機能のローカダルミーを容易に想像できる。「望まない, 嫌だ」(anīpsita) も同様であろう。

(109) 「絶望感」(viśāda) も<ヴィアピチャーリ・バーヴァ>のひとつで, NSでは次のように定義され, 演戯に関しても言及されているが, 頭部の横振り<ドゥタ>には言及しない。「絶望感」とは, すなわち, 目的を完遂できないこと, 不可抗力の災難により生じるものである。それを, 上・中級の人々に関しては, 助っ人を捜す, 方策を考える, 努力を放棄する (utsāhavihāta), 心そこにあらず (vaimanasya), ため息をつく, などの<アヌバーヴァ>により演戯するべきである。一方, 低級の人々に関しては, うろたえ走り回り見回す, 口が渴き上がる, 口の端を舌なめずりする (sṛkva-parilehana), 眠れなくなる, ため息をつく, 物思いにふける, などの<アヌバーヴァ>で演戯するべきである。(NSI 7章散文部分 p.367)

(110) 「ムツとくる感情」(amarṣa) もやはり<ヴィアピチャーリ・バーヴァ>のひとつで, 同様に NSで次のように定義され, 演戯に関しても言及されている。

「ムツとくる感情」とは, すなわち, 知力や財力 (dhana ← śaurya) や腕力で優れたものから軽蔑されたり, るいは, 侮辱されたりした者に生じる。それを, 頭部の縦振り (śirahkampana), 過剰な発汗 (prasvedana), うつむいて (adhomukha) 悲しく考え込む (cintā), じっと物思いにふける (dhyāna), なにか決意する, あるいは, 方策や助っ人を捜し求めるなどの<アヌバーヴァ>によって演戯するべきである。(NSI 7章散文部分 p.369)

これによれば, 頭部の動態に関しては, 前述の<アドームカ>, あるいは後述の<カンピタ>の身体語義とされるようだ。

(111) しかし, <ドゥタ>のこれらの身体語義は, 実はジェスチャー研究に関してはきわめて興味深いテーマを提供する。インターネット検索で, たとえば「インド人・身振り・イエス」などを入力すると, 「インド人はイエスの合図に頭を横に振る」という話題がどさっと出てくる。つまり, 「肯定」に対する「頭の縦振り」身振りはインターナショナルではなく, 一部の文化圏では「頭の横振り」身振りで表現されるという話題である。

たとえば, 非言語コミュニケーション研究者東山安子もこう解説している。

日本では, 「はい」と肯定の意味を表すとき, 首を縦に振ります。うなずいて肯定の意味を伝えるのは世界各地で使われます。ところが, 「あいづちをうつ」という表現があるように, 日本人は単に相手の話を聞いているとか, 相手の話調子を合わせる意味でうなずくことがあります。これは, 頭を縦に振れば「Yes」であると解釈する海外の人には混乱の原因となりやすく, しばしばビジネス交渉の場では問題になります。わか

りにくい肯定のサインとしてモリスが挙げているのは、ブルガリア、インド、パキスタンなどで使われる、頭を左右交互に傾けて揺らすジェスチャーです。このジェスチャーは、頭を左右に横に振って否定を表す場合に似ているので、否定を表していると勘違いされやすいことと、「はいかなあ、いいえかなあ」と迷って頭を左右に傾けるジェスチャーにも似ているので、誤解を引き起こすことが多いようです。

(三省堂 Web Dictionary 言葉パティオ連載「日本のジェスチャー・世界のジェスチャー」肯定と否定のジェスチャー (1) 'Yes')

(<http://www.sanseido.net/Main/Words/Patio/Article.aspx?ai=c69781b0-a5bc-4c6b-9841-cc36f5cb4e68>)

(112) 先に掲げた頭部の動態の比較一覧表を見ると、NSでは、頭部の「横振り」を、ゆっくりとした動態とすばやい動態との2種類に細分する。

十分にゆっくりした、頭部を脱力すること、それが<ドッタ>とみなされる。

一方、すばやく脱力すると、それが<ヴィドッタ>という頭部 [の動態] となろう。<ドッタ>という頭部 [の動態] は、望まないこと、絶望感、そして驚愕、確信、脇を見ること、なにもないこと (śūnya), 否定辞 NO (niśedha) を表示する。

一方<ヴィドッタ>という頭部 [の動態] は、寒さに悩む、恐怖にとらわれた、怯えた、熱に冒された、酒を呑んだ直後 (pītamātra), そして酩酊した (madya) を表示するものとなろう。(NSII 8.24-26)

語義に即して、ここで「脱力する」(recaṇa/ārecaṇa) と訳した動態が、他の頭部の動態とは明確に異なり、しかも身体的に動かすことが可能で且つ分節的であるとするならば、「左右に頭を振る」と解釈する他ないことは、すでに指摘してある。参照、船津 (2000) 注釈 (9), p. 479

NSにおいては、どうやら、ゆっくりとした横振りは、意識的なエンブレムとしての機能に、すばやい横振りは無意識的な、生理的な動態に割り当てられているようだ。そして、ADと同様に、ゆっくりとした横振り<ドッタ>は、「否定辞 NO」, 「望まないこと」, 「なにもないこと」など否定的表示を認めることができるとすれば、そして、この動態がローカダルミー、つまり、日常的な身振りの導入ということであれば、古代のインド人は、やはり、「否定辞 NO」のエンブレムとして「頭の横振り」をしていたことを物語る。

(113) 「人々に庇護を与える」(janāśvāsa) という身体語義は、おそらくは、ヒンドゥーの神々が人々に「恐れなくてよい、私がお前を守護してあげよう」というありそうなシチュエーションに対するものように思われるが、とすると、「頭の横振り」は「[心配はいら]ない」という「…ではない、という合図」に準じるものであろう。

この関連で、パールヴァティー女神を表示するハスタの詩節をみよう。

それぞれ [左・右 [の掌] が、上向き、下向きに差し出されたアルダチャンドラという名称 [のハスタ] である場合、[それが] パールヴァティー女神の手であると言われる。

[そのハスタは、それぞれ] 無畏 (abhaya) と与願 (varada) [を表示するもの] である。(AD 207cd-208ab)

ここで、掌を立てて前面に示す<アルダチャンドラ> (字義は「半月」、親指とその他四本指を離して伸ばす形状) が「無畏」(写真3) を表示するとされ、これと組み合わせることが可能である。実際、VCD1(デモ "janāśvāsa") では、両手で<アルダチャンドラ>が掲げられるが、ADにおける<アルダチャンドラ>の身体字義にはこの「無畏」は含まれていない。



(写真3) 右手に「施無畏」ハスタを示すヒンドウの三大神格。(左から、創造神ブラフマー、維持神ヴィシュヌ、破壊神シヴァ)

(114) ゴーシュは、"discouraging others" (GhAD p.45) と訳すが、逆に "encouraging others" であり、誤訳 (誤植?) である。

(115) 「驚愕」(vismaya) は、<スターイー・バーヴァ>のひとつで、極限まで昂揚すると「驚」(adbuta) のラサになるものだが、その様態に関しては、NSでは以下のように解説され、頭部の動態に関しては、横振り<ドクタ>ではなく、縦振り<カンピタ>が充てられているようだ。

「驚愕」とは、すなわち、幻影 (māyā)、魔術 (indrajāla)、人間の偉業、絵画・塑像・工芸の素晴らしさなどの<ヴィバーヴァ>により生じる。それに関しては、目を大きく見開く、瞬きをしない眼差し、眉を上げる、鳥肌が立つ (romaharṣaṇa)、頭を上下に振る、「すごい!」と声を上げる (sādhuvāda) などの<アヌバーヴァ>による演戯が適用されるべきである。(NSI 7章散文部分 p.355)

(116) 「恐れ戦いた状態」(bhīta) は、やはり<スターイー・バーヴァ>のひとつである「恐怖」(bhaya) と同義語であるが、その様態に関しては、NSに以下のように説明されるが、残念ながら頭部の動態についての言及はない。

「恐怖」とは、つまり、女性や低級の人々に起因する[感情]で、敬うべき人・国王に不敬を働く (aparāda)、猛獣、人気のない家や山中、近寄りたくない象や蛇を眼にする、[偉い人を] 非難する、荒涼とした森、雨の夜、暗闇、フクロウや夜行性動物の鳴き声などの<ヴィバーヴァ>によって生じる。それに関しては、ブルブル震える手・足、心臓の激しい動悸、身体の硬直、口が渴く、舌なめずり (jihvāparilehana)、発汗、身震い (veputhu)、威嚇 (trāsa)、助けを求める、逃げ出す、大声を上げる、などの<アヌバーヴァ>による「演戯が適用されるべきである。(NSI 7章散文部分 pp.353ff)

(117) 身体語義に「恐怖」(bhīti) (AD 140c) をもつハスタに<ムリガシールシャ> (字義は「鹿の顔」、小指と親指を立て、人指し・中指・薬指は曲げた形状) がある。VCD1のデモンストレーションでは、両手で<ムリガシールシャ>をつくり、胸の前で重ね合わせな

がら、左右を恐る恐る見る様態が示されている。また、ハスタ<サンダンシャ> (字義は「蟹の鉞」、5本指の指先をくっつけたり離したりする動態)が「すごい恐怖」(mahābhaya)の語義をもつ。

(118) 以下の諸身体語義については、語義が同一、ないし類似しているか、あるいは、関連しているかで、組み合わせうる身体語義をもつものを気づいた範囲で記すだけにし、必要があるものについては当該の個所で考察しよう。

「酒を一気呑みした状態」(sadyahpītāsava): ハスタ<シカラ>、「[なにかものを]口にくわえる姿」(oṣṭhapraviṣṭarūpa) (AD119c)

「戦い」(yuddha): ハスタ<ムシュティ>、「戦いの状態」(yuddhabhāva) (AD 118a)

「自分の身体を見ること」(svāṅgavikṣaṇa): 眼差しくアヴァローキタ>、「自分の身体を見ること」(svāṅgāvalokana) (AD 79a)

[60ab] 上下に空間を動かされると、それが<カンピタ> (字義は「縦振)」という頭部[の動態]であろう。

[60cd] ~ [61ab] <カンピタ>は、①怒り、②「止まれ」という合図、③質問、④数えることと⑤呼び出されること、⑥神を呼び出すこと、そして⑦威嚇を意味するものとして、様々に適用される。

ūrdhvādhobhāgacaliṭaṃ tacchiraḥ kampitaṃ bhavet /
roṣe tiṣṭheti vacane praśne saṃkhyopahūtaḥ //60//
āvāhane tarjane ca kampitaṃ viniyujyate /

(119) 前項の<ドゥッタ>との関連で、この頭の縦振りに一番期待するのは「肯定辞 YES」である。しかし、残念ながら AD には類似の身体語義は言及されない。しかしである、NS には言及されているのである。

ゆっくりと、上下に[頭部を]振ることにより<アーカンピタ>となろう。

同一のそ[の動態]が、すばやく、繰り返し振られると、<カンピタ>という頭部[の動態]である。

<アーカンピタ>という頭部[の動態]は、理解、確認、質問、自然な会話(svabhāvābhāṣaṇa)、また命令、呼びかけ(āvāhana)を表示するものとなろう。

<カンピタ>という頭部[の動態]は、怒り、議論、理解、肯定、威嚇(tarjana)、病気とムッとくる感情(vyādhyamarśayoścaiva: GhNSI 8.21c)とを表示するとみなされる。(NSII 8.20-23)

ゆっくりとした縦振り<アーカンピタ>の身体語義は、多くが、フムフム、なるほどなるほど、と理解や関心を示し、「自然な会話」を成立させる「あいづち」としての、キニーシックスの分類における典型的なレギュレーターの身振りとして理解できる。

それに対して、すばやく縦振り<カンピタ>には、血が頭に上るような状況の感情が無意識に身体的に発現してくるアダプターの身振りが配当されているようであるが、ここでお目

当ての「肯定」(pratiñāna) が見いだせるのである。

かくて、古代インドにおいては、インド人も「YES」には頭の「縦振り」を、「NO」には頭の「横振り」をエンブレムとしてもっていたと推測できるのだ。

(120) 「怒り」(roṣa) の類語「怒り」(krodha) もやはり<スターイー・バーヴァ>のひとつで、昂揚するとラサ「怒」となる基本感情であるが、NSも頭部の特徴的な動態には言及しない。

「怒り」とは、すなわち、[誇りなどを] 傷つける行為、しかられる、喧嘩、口論、反対されるなどの<ヴィバーヴァ>により生じる。これに対しては、小鼻を膨らます、目をつり上げる、頬を膨らまし口元はすぼめる (sandaṣṭoṣṭhapuṭa)、頬をピクピク引きつらせる (gaṇḍasphuraṇa) などの<アヌバーヴァ>による演劇が適用されるべきである。
(NSI 7章散文部分 p. 352)

(121) 以下の諸身体語義についても、語義が同一、ないし類似しているか、あるいは、関連しているかで、組み合わせうる身体語義をもつハスタを気づいた範囲で記すだけにし、必要があるものについては当該のハスタの個所で考察しよう。

「止まれ、という合図」(tiṣṭheti vacana): ハスタ<パターカ>、「事物の否定」(AD 94b)

「質問」(praśna): ハスタ<シカラ>、「質問の概念」(praśnabhāvana) (AD 119d)

「威嚇」(tarjana): ハスタ<スーチー>、「威嚇」(tarjana) (AD 129d)

「神を呼び出す」(āhvāna): ハスタ<カタカ>、「神を呼び出したい感情に揺れ動く」(āhvānabhāvacalana) (AD 170a)

[61cd] 顔を背けるのが、<パラーヴリッタ> (字義は「後ろ向きの」という頭部【の動態】) である。

[62] その<パラーヴリッタ>という頭部【の動態】は、①怒りや恥辱などが原因で顔を背けること、②無視、③編み髪、④矢筒を表示するものであろう。

parāgmukhīkṛtaṃ śīrṣaṃ parāvṛttam itīritam //61//

tat kāryaṃ kopalajjādikṛte vaktrāpasaraṇe /

anādare kace tūṇyaṃ parāvṛttaśiro bhavet //62//

(122) これらの身体語義にはあまり考察を加える必要はあるものはないが、VCD1(デモ "parāvṛtta") では、「頭髪」(kaca) は、花や真珠などを編み込み頭にまとめた、女性の装飾的な「編み髪」(dhammilla) を語義に持つハスタ<アラパドマ>を組み合わせ、女性が美しい長髪をなびかせる様態が、「矢筒」(tūṇi) は、「矢的」(bāṇārtha) の語義を持つハスタ<トゥリパターカ>と組み合わせ、背中から矢筒から矢を取り出す様態が示されている。「矢」に関係する語義をもつ他のハスタには<アルダチャンドラ>、<シュカトゥンダ>、<シカラ>、<カタカームカ>、<ムクラ>などがある。

[63ab] 横にまず次いで上方に動かされるのが、<ウトウクシブタ> (字義は「投げ上げ

られた) という頭部 [の動態] と言われる。

[63cd] ~ [64ab] <ウトウクシプタ>という名称の頭部 [の動態] は、①「取れ」「来い」というような意味を表示すること、②完全に飲み干す、③承諾を表示するものとして、適用されるべきである。

pārsvordhvabhāgacalitam utkṣiptam kathyate śiraḥ /
grhāṇāgacchetyādyrthasūcane pariśoṣaṇe //63//
aṅgikāre prayoktavyam utkṣiptam nāma śīrṣakam /

(123) <ウトウクシプタ>は、動態の定義からは「しゃくりあげ」であり、それはいかにも表現的な、エンブレム機能やイラストレーター機能を予想させ、語義にあるように特定の個物とともに示すことで、「あれを取って来い、こっちへ来い」という合図や、すっかり飲み干す身振りともなろう。

しかし、NSではこの<ウトウクシプタ>はADにおける<ウドウヴァーヒタ>に対応する単純な頭部の「振り上げ」である。

また<ウトウクシプタ>とは、顔を上方に向けた状態の頭部と理解されるべきである。適用に関しては、<ウトウクシプタ>は、高いこと、天界、飛び道具の使用 (astrayogeṣu ← arthayogeṣu) を表示するであろう。(NSII 8.35)

(124) 「承諾する、賛同する」(aṅgikāra) の語義は興味深い。<ドウタ>と<カンピタ>の個所での考察(訳注(112)、(119)参照)と関連するが、この「しゃくりあげ」はやはり現在のインド人の特徴的身振りのひとつで、「了解、OK!」を意味するのだ。「YES」の横振りもこのバリエーションと考えることも可能なのだ。

インドでの長年の観察に基づけば、現代でも「否定表示」でも確かに頭の横振りを繰り返す。しかし、一度きり、クイツと頭を「横に振る」「しゃくりあげる」のは確かに「YES」である。充分慣れているはずなのに、久しぶりにインドを訪れ、リクシャーのドライバーに行き先を告げ、無表情に頭を「横に振られる／しゃくりあげられる」と乗車拒否かと一瞬思ってしまうほどにややっこしいことは事実だ。

[64cd] 蠅叩きのように、左右に[ゆらゆら]傾けられると、[それが] <パリヴァーヒタ> (字義は「汨濫した」) [という頭部の動態] である。

[65] <パリヴァーヒタ>という頭 [の動き] は、①動揺感、そして②別離、③神々への讃歌、④満足、そして⑤同意、そして⑥思案を表示するものとして、適用されるべきである。

pārsvayoś cāmaram iva tataṃ cet parivāhitam //64//
mohe ca virahe stotre santōṣe cānumodane /
vicāre ca prayoktavyam parivāhitaśīrṣakam //65//

(125) 「蠅叩き」チャーマラ (cāmara) とは、本来はチベット産ヤクの尻尾の毛を束ねて柄を取り付け、蠅叩きや団扇として用いられたもので、「忠誠」の標ともされる。殺生戒を厳格に守るジャイナ教出家者は虫などを不用意に踏み潰すことのないよう、座る前に座を払う

ために使用したが、今日では不殺生の象徴（写真4）として持つ。また、仏教語に入ると「払子」と称され、「仏像や観音像においては、身に降りかかる悪障難を振り払う道具とされた。後に実用を離れ、僧侶の威儀を整えるための持ち物」（中村元編『図説佛教語大辞典』東京書籍、p.634）となる。

(126) 「動揺感」(moha) も、＜ヴィアビチャーリ・バーヴァ＞のひとつで、NSには以下のように描写されるが、「眩暈がする」(bhramaṇa) の動態にこの＜パリヴァーヒタ＞を充てることは可能かもしれない。

「動揺感」とはすなわち、不可抗力の傷害、災難、攻撃、病気、恐怖、不安、旧敵を思い出す(pūrvavairānusmaraṇa) などの＜ヴィバーヴァ＞により生じる。それに対しては、意識不明となる、眩暈がする、[足がもつれて] 倒れ込む、転げ回る、目の前が真っ暗になる(adarśana) などの＜アヌバーヴァ＞による演戯が適用されるべきである。(NSI 7章散文部分 p.362)



(写真4) チャーマラを携え裸足で歩くジャイナ教比丘尼@グジャラート州アフメダーバード郊外にて、2006.12

「動揺感」と通じるかもしれないが、恋人との運命的な「別離」(viraha) は、「愛する男女の別離」(strīpūṃsayos tu viśleṣa) や「独り寝による別離の愛の心情」(kaśayāvīraha) を語義にもつハスタ＜カルタリームカ＞(AD 106-107)、「別離」(viraha) を語義にもつ、指がバラバラの形状のハスタ＜アラパドマ＞(AD 147c) との組み合わせがありうる。実際に、VCD1(デモ "viraha") では＜アラパドマ＞を用いている。

(127) そして、この＜パリヴァーヒタ＞にも「同意する、賛同する」(anumodana)、つまり「YES」身振りが語義に見いだせる。無論「喜ばせること、同情すること」とも訳せるのではあるが、実はこれも現代インド人特有の身振りで、しかも「アッチャー、アッチャー(acchā acchā/Hindi)」などと言いながらこの「頭ゆらゆら」をすれば、これは「分かった、分かった、OK」という肯定表現なのである。

[使用テキストなど]

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 (底本 = AD); 英訳 = 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 *Saṅgītaratnākara of Śārṅgadeva with Kalānidhi of Kallinātha and Sudhākara of Śimhabhūpāla*, S. Subrahmanya Sastri Ed., Vol.IV, The Adyar Library, Madras,1953 = SR
- ④ *Nāṭyaśāstra with the Commentary of Abhinavagūpta*, Vol.I, Ed. by M. Ramakrishna Kavi, Gaekwad's Oriental Series 36, Baroda, 1956 = NS I ; Vol.II, Gaekwad's Oriental Series 68, Baroda, 1934 = NS II ; Vol. III , Gaekwad's Oriental Series 124, Baroda, 1954 = NS III
- ⑤ *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary of Abhinavagūpta*, Pt.I, Ed. by M. Shastri, Baranas Hindu University Press, Varanasi, 1971 = NS I (BHU); Pt.II, 1971 = NSII(BHU)
- ⑥ *Nāṭyaśāstra Ascribed to Bharata-muni*, Translation, Manomohan Ghosh, Volume-1, Chowkhamba Sanskrit Studies CXVIII, Varanasi, Rep. 2002 = GhNS I ; Volume-2, Chowkhamba Sanskrit Studies CXVIII, Varanasi, Rep. 2002 = GhNS II

VCD *Bharatanatyam: Precepts & Practice: Hasta*, Swathi's Sanskriti Series SH001 (=VCD1) & SH002 (=VCD2), SWASTI Soft Solution, Chennai, 2003

[関連論文]

- 船津 (2000): 船津和幸, 「古代インドの演戯術における身体論考」, 『江島恵教博士追悼論集 空と実在』春秋社, 2000
- 船津 (2001): Kazuyuki FUNATSU, *Kinesics in Nāṭyaśāstra Tradition*, "Studies in Humanities: Culture and Communication, Faculty of Arts, Shinshu University", No.35, 2001
- 船津 (2006): Kazuyuki FUNATSU, *Hasta-mudrā System and Kinesics in Nāṭyaśāstra Tradition*, "Sanskrit Studies Centre Journal", Silpakorn University, Vol. II, 2006
- 船津 (2007): 船津和幸, 「『演戯の鏡』(Abhinayadarpaṇa) 翻訳ノート(1)」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41号, 2007
- 船津 (2008): 船津和幸, 「『演戯の鏡』(Abhinayadarpaṇa) 翻訳ノート(2)」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42号, 2008
- 船津 (2009): 船津和幸, 「『演戯の鏡』(Abhinayadarpaṇa) 翻訳ノート(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43号, 2009

<この稿続く>

2009. 10. 31脱稿

(2009年11月12日受理, 11月24日掲載承認)