

## 『演戯の鏡』(Abhinayadarpaṇa) 翻訳ノート(2)\*

船 津 和 幸\*\*

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

### 〇 はじめに

本稿は、『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)を承けたものである。

M.Ghosh の英訳『演戯の鏡』(GhAD)は、1944 年初版、1960 年第2版、1975 年第3版、1981 年第3版第2刷、と古典的な英訳として版を重ねてきた。それゆえに重版の折に活字が摩滅したためか、現在の GhAD のサンスクリット原文には、異読採用や誤写とは思われない読み、つまり「誤植」が頻出する。それが、そのまま転用されることで、権威的な解釈として定着するという問題は、前稿ですでに指摘してある。(船津 2007) 注記(\*2)、p.112

そこで、ここでまず、前稿における既訳部分に関して、筆者が訂正・採用したところの、原文読みを以下に掲げておく。本稿では、翻訳部分に採用原文を併記する形式としたい。なお、<\*\*\*\*\* ( ← +++)>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、シンプルな誤植は上記の表記で済ませることとしよう。なお、これも前稿で指摘済みではあるが、おそらくは、シャーレンガデーヴァの借用であろうが、訳出個所の多くの部分が『音楽の大海』(SR)に多少の異読も伴って現れている。それも併記し、SR における異読個所をアンダーラインで示す。

GhAD [1ab]	āṅgikaṃ bhuvanaṃ yasya vācikaṃ sarvavāṇmayam /
[1cd]	āhāryaṃ candratārādi taṃ numaḥ sātṭvikaṃ śivaṃ // 1 //
[2ab]	nātyavedaṃ dadau pūrvaṃ bharaṭāya caturmukhaḥ /
[2cd]	tataś ca bharaṭaḥ sārḍhaṃ gandharvāpsarasāṃ gaṇaiḥ // 2 //
[3ab]	nātyaṃ nṛttaṃ tathā nṛtyaṃ agre śambhoḥ prayuktavān /
[3cd]	prayogaṃ uddhataṃ smṛtvā svaprayuktaṃ tato haraḥ // 3 //
[4ab]	taṇḍunā svagaṇāgranyaḥ bharaṭāya nyadidiśat /
[4cd]	lāsyam asyāgrataḥ prītvā pārvatyaḥ samadidiśat // 4 //
[5ab]	buddhvā'tha taṇḍavaṃ taṇḍor ( ← tāndor ) martyebhyo munayo'vadan /
[5cd]	pārvatī tv anuśāsti sma lāsyam bāṇātmaṇā uśāṃ // 5 //
[6ab]	tayā dvāravatīgopyas tābhiḥ saurāṣṭrayoṣitaḥ /
[6cd]	tābhis tu tattaddeśiyās tadaśiṣyanta yoṣitaḥ // 6 //

\*A Study with Translation of Nandikeśvara's Abhinayadarpaṇa (No.2)

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

- [7ab] evaṃ paramparāprāptam etallope ( ← parasparāprāptam ettallope ) pratiṣṭhitam /  
 [7cd] ṛgyajuḥsāmavedebhyo vedāc cātharvaṇaḥ kramāt // 7 //
- [8ab] pāthyam cābhinayaṃ gītaṃ rasān saṃgrhya padmajāḥ /  
 [8cd] vyārīracac chāstram idaṃ dharmakāmārthamokṣadam // 8 //
- [9ab] kīrtiprāgalbhyaṣaubhāgyavaidagdhyānāṃ pravardhanam /  
 [9cd] audāryasthairyadhairyānāṃ vilāsasya ca kāraṇam // 9 //
- [10ab] duḥkhārtiśokanirvedakhedavicchedakāraṇam /  
 [10cd] api brahmaparānandād idaṃ abhyadhikaṃ matam // 10 //
- [11ab] jahāra nāradādīnāṃ cittāni katham anyathā /
- SR [7.1ab] āṅgikaṃ bhuvanaṃ yasya vācikaṃ sarvavāṇmayam /  
 [7.1cd] āhāryaṃ candratārādi taṃ numāḥ sāttvikaṃ śivaṃ // 1 //
- [7.3cd] nātyavedaṃ dadau pūrvaṃ bharatāya caturmukhaḥ // 3 //
- [7.4ab] tataś ca bharataḥ sārddhaṃ gandharvāpsarasāṃ gaṇaiḥ /  
 [7.4cd] nātyaṃ nṛtaṃ tathā nṛtyaṃ agre śambhoḥ prayuktavān // 4 //
- [7.5ab] prayogam uddhataṃ smṛtvā svaprayuktaṃ tato haraḥ /  
 [7.5cd] taṇḍunā svagaṇāgranyaḥ bharatāya vyadidṛśat // 5 //
- [7.6ab] lāsyam asyāgrataḥ prītyā pārvatyā samadidṛśat /  
 [7.6cd] buddhvā'tha tāṇḍavaṃ taṇḍor martyebhyo munayo'vadan // 6 //
- [7.7ab] pārvati tv anuśāsti sma lāsyam bāṇātmaṃ uśāṃ /  
 [7.7cd] tayā dvāravatīgopyas tābhiḥ saurāṣṭrayoṣitaḥ // 7 //
- [7.8ab] tābhis tu śikṣitā nāryo nānājanapadāśritāḥ /  
 [7.8cd] evaṃ paramparāprāptam etallope pratiṣṭhitam // 8 //
- [7.9ab] ṛgyajuḥsāmavedebhyo vedāc cātharvaṇaḥ kramāt /  
 [7.9cd] pāthyam cābhinayāṃ gītaṃ rasān saṃgrhya padmabhūḥ // 9 //
- [7.10ab] vyārīracatrayaṃ idaṃ dharmakāmārthamokṣadam /  
 [7.10cd] kīrtiprāgalbhyaṣaubhāgyavaidagdhyānāṃ pravardhanam // 10 //
- [7.11ab] audāryasthairyadhairyānāṃ vilāsasya ca kāraṇam /  
 [7.11cd] duḥkhārtiśokanirvedakhedavicchedakāraṇam // 11 //
- [7.12ab] api brahmaparānandād idaṃ abhyadhikaṃ dhruvaṃ /  
 [7.12cd] jahāra nāradādīnāṃ cittāni katham anyathā // 12 //

[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, <sup>2</sup>1960, <sup>3</sup>2nd Print 1981 = GhAD 底本

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, <sup>2</sup>1936,

Munshiram Manoharlal, <sup>3</sup>1977 = CoAD

- ③ *Saṅgītaratnākara of Śaṅgadeva with Kalanidhi of Kallinatha and Sudhākara of Siṃhabhūpāla*, S.Subrahmanya Sastri Ed., Vol.IV, The Adyar Library, Madras, 1953 = SR
- ④ *Nāṭyaśāstra with the Commentary of Abhinavagupta*, Vol.I, Ed. by M. Ramakrishna Kavi, Gaekwad's Oriental Series 36, Baroda, 1956 = NS I

#### [関連論文]

船津(1996a・1997・1998): 船津和幸、『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)

船津(1996b): 船津和幸、『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)

船津(2003): 船津和幸「音楽と言葉: インド編」

(山田・船津・渡邊・北村共編『文化の記憶と記録』信州大学人文学部文化コミュニケーション学科)

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)

### 1 『演戯の鏡』 翻訳と訳注 (承前)

[11cd]~[12ab] 四種[の特質]を備えたこの総合的演劇パフォーマンス(naṭana)は、[舞踊劇である]ナーティヤ(nāṭya)と[表現舞踊である]ヌリッタ(nṛtta)と[純粹舞踊である]ヌリッティヤ(nṛtya)の三種から構成されると、バラタをはじめとする仙人たちにより伝えられている。

etac caturvidhopetaṃ naṭanaṃ trividhaṃ smṛtaṃ // 11 //

nāṭyaṃ nṛttaṃ nṛtyaṃ iti munibhir bharatādibhiḥ /

(26) AD では、演劇や舞踊に関するテクニカルタームと一般的語彙とがあまり厳密に区別されているとは言えない。ここに「総合的パフォーマンス」と訳出した「ナタナ」(naṭana)も、舞踊一般を指すのか、演劇一般を指すのか、明確ではないが、広義の「総合演劇的パフォーマンス」を意味する「ナーティヤ」と解すると、「四種の特質」は、四ヴェーダからそれぞれ抽出された朗唱法(台詞術)、演戯、音楽、ラサの感情表現術という特質となろう。しかし、詩節[21]では、舞踊一般、あるいは、ヌリッタ舞踊の意味でも用いられていると思われる。

[12cd] ナーティヤとヌリッタとは嬉しい特別の機会に(parvakāle)、特に鑑賞されるべきである。

[13]~[14] そのうち(tatra)、ヌリッタは、諸王の灌頂式の折、大祭の折、練り歩き(yātrā)の折、神像曳き廻し(devayātrā)の折、結婚の折、恋人との愛の交歓の折(priyasamgama)、「新しい」町や[新]居に引っ越す折、息子の誕生の折に、すべての宗教行為を果たす(sarvakarmabhir)幸福を求める者たちにより、おめでたいもの(māṅgalya)として上演させられるべきである。

draṣṭavye nāṭyanṛtte ( ← nāṭyanṛtye ) ca parvakāle viśeṣitaḥ // 12 //

nṛttaṃ tatra nareन्द्रānām abhiṣeke mahotsave /

yātrāyām devayātrāyām vivāhe priyasaṅgame // 13 //

nagarāṇām agārāṇām praveśe putrajanmani /

śubhārthibhiḥ prayoktavyaṃ māṅgalyaṃ sarvakarmabhiḥ // 14 //

(27) 総合的演劇パフォーマンスを構成する三種類のパフォーマンスの定義を扱う重要な個所であるが、いろいろと検討すべき問題がある。まず詩節[12cd]であるが、底本では「ナーティヤとヌリッティヤの二つは」(nāṭyanṛtye)とあるが、「その二つの舞踊のうちで」(tatra)と前節を受けて続く詩節[13][14]において、祝祭の機会(parvakāle)の具体例、たとえば、灌頂式や大祭や神像曳き廻し、結婚などが挙げられていると解釈するならば、「ヌリッティヤ」は、むしろ、「ヌリッタ」とするべきであり、「ナーティヤとヌリッタの二つは」と読みを変えたい。

人は、「ハレ」の機会や嬉しいとき、感動するとき、つまり「心躍るとき」、思わず身体も踊り出すのであり、その踊りは感情の昂まりの表出であり、いかなる意味内容をもたない身体の純粹躍動であることを確認すると、内容的には「ヌリッタ」であるべきなのである。そこで、ヌリッタは「潜在的な基本的感情の演劇を欠いたもの」(GhAD, 15cd)と言われるのである。

ちなみに、Ghosh も、*"Nāṭya and nṛtta should be witnessed particularly at the time of a festival."* (GhAD, p.37)と英訳はするが、読みは変更しておらず、また異読に関しても何も言わない。

さらにややこしいことに、『音楽の大海』(SR)が、ここでも(詩節[12ab]~[14])『演劇の鏡』(AD)とほぼ同じ詩節をもっており、当該個所では「ナーティヤとヌリッティヤ」の読みをもっていることである。  
(\_\_\_\_部は異読)

draṣṭavye nāṭyanṛtye te parvakāle viśeṣataḥ /

nṛttam tyātra narendrāṇām abhiṣeke mahotsave // (SR, 7.14)

(28) また、NS では次のようにヌリッタが定義されている。

仙人たちは[バラタに]訊ねた。「演劇(abhinaya)はそのスペシャリストにより諸々の意味の了解のためになされるとすれば、ヌリッタはなぜ演じられるのか？それは如何なる本質を必要とするのか？それは歌の意味とも結びついておらず、また[単語の]意味をもたらしものでもない。そして[それなのに]なぜ、このヌリッタはアーサーリタ歌謡において演じられるのであるか？」

[バラタは]これに答えた。「ヌリッタはいかなる意味も求めない。そうではなくて、美(śobhā)を生み出すべしという理由で、ヌリッタは導入される(pravartita)のである。

一般的に、衆人にとってヌリッタはその本質ゆえに望ましいものなのである。そして、おめでたいものである(maṅgalya)という理由で、このヌリッタは賞賛されるのである。

そして、結婚(vivāha)、[息子の]誕生(prasava)、嫁の実家への訪問(āvāha)、歓喜(pramoda)、成功(abhyudaya)などの折でのアトラクション(vinodakarāṇa)ということで、このヌリッタが導入されるのである。(NS I, 4.261cd-266.ab)

アビナヴァグブタによれば(ABh on NS 4.265cd, p.178)、「結婚」とは、つまり、嫁として連れてくること、それに付随するすべてのパーティー、結婚披露宴。「嫁の実家への訪問」とは、嫁と一緒に義父の館を訪れること、「歓喜」とは、王たちが財をなすこと(arthakarāṇa)、「祭礼」とは、望む物を獲得すること、望むことが実現すること、であるが、おめでたい出来事の折の宴会でのアトラクション、エン

ターテインメントとしての舞踊が「ヌリッタ」というわけである。

(29) 詩節[14cd]に関しては、やはり SR に対応する異読をもつ詩節 (SR, 7.16ab) があるが、それによれば、「[ヌリッタは]すべての[嬉しい]行事の際に、ブラフマー神によって説かれた、おめでたいものとして、踊られるべきである」( *brahmanoktaṃ prayoktavyaṃ maṅgalyaṃ sarvakarmasu /* ) となろうか。

[15ab] [二つのうちの]そのナーティヤは、過去の物語を伴った舞踊劇 (nāṭaka) に他ならないものと讃えられるべきである。

nāṭyaṃ tan nāṭakaṃ caiva ( ← cava ) pūjyaṃ pūrvakathāyuktam /

(30) 戯曲 (nāṭya) は、正劇 (rūpaka) 一〇種と副劇 (uparūpaka) 一八種に分類されるが、テクニカルチームとしての「ナータカ」(nāṭaka) は正劇の中の正劇を意味する。

ナータカは戯曲の基本形式で、カーリダーサの諸作はこれに属し、その他にも傑作が多い。内容は古来の説話から取られ、「五連結」を完備し、主要情調は「勇武」あるいは「恋情」と規定され、大団円においては「奇異」を適当とする。主人公も古来の説話からよく知られた者で、王、王仙または神とする。幕数は五ないし十とされているが、実際は必ずしも厳守されない。題名は主人公にちなむか、あるいは内容を示すものとし、主な登場人物の数は四、五名を適度とする。

(辻直四郎「サンスクリット劇入門」、『シャクンタラー姫』岩波文庫所収、p.216)

しかし、ここでは「ナータカ」は、総合的な演劇パフォーマンスとしての「ナーティヤ」を構成する物語舞踊劇「ナーティヤ」、狭義の「ナーティヤ」として言及されていると解すべきであろう。

[15cd] それに対して、感情の演戯 (abhinaya) を欠いたものがヌリッタと称される。

bhāvābhinayahīnaṃ tu nṛttam ity abhidhiyate // 15 //

[16] ラサ(美的情調)や基本的感情 (bhāva) を表示することなど[の演戯]を伴ったものが、ヌリッティヤと言われる。このヌリッティヤは、いつもマハーラージャの宮廷において上演されるべきである。

rasabhāvavyañjanādiyuktaṃ nṛtyam ( ← nṛttam ) itiryate /  
etan nṛtyaṃ mahārājasabhāyāṃ kalpayet sadā // 16 //

(31) 文脈や内容から判断すると、残る第三のパフォーマンスである、演戯の有無の点で対照的な「ヌリッティヤ」でなければならないが、詩節の読みは「ヌリッタ」であり、Ghosh は異読に関してもなにも検討していない。しかしその英訳では、“That (dance) with relates to Sentiment (rasa) and Psychological states (bhāva) is nṛtya.” (GhAD, p.38) とあり、断りなしに「ヌリッティヤ」の読みを採っている。

また、舞踊一般の意味で「ヌリッティヤ」が用いられている可能性もあるが、詩節[35cd]でも、「ヌリッティヤは、歌謡と演戯を伴い、感情と拍節 (tāla) に結びついたものであろう」と再説される。残念ながら

ら、SR にはこれに対応する詩節はない。

(32) 表現舞踊であるスリッティヤが宮廷舞踊として言及されることはきわめて興味深い。芸術的な古典舞踊としての特徴がまさにこの身体的演戯(āṅgikābhinaya)、特に、舞踊言語ともいべきハスタ・ムドラーというハンドジェスチャーや感情の顔での表現術を駆使しての＜感情表現舞踊＞であり、現代のいかなる古典舞踊様式でも最も重要な、舞踊家の力量が問われるジャンルであり、「身体的演戯」を意味する「アビナヤ」という名称で普通は言及される。そして、それが各地の文人君主のもと宮廷舞踊として確立されたことは周知のことである。たとえば、バラタナーティヤムならば、タミルナードの旧都タンジャヴールのサルフォーギー II (在 1798-1832) が、＜タンジョール・カルテット＞と呼ばれた舞踊師匠(nattuvanar)四兄弟に命じて理論体系化させたのであり、カタックならば、北インドのアウト(現ラクノウ)の宮廷において、ワジット・アリ・シャー(在 1847-1856)の治世下に宮廷舞踊家タクール・プラサードにより完成されたのである。

[参照] “In Praise of Bharata Natyam”, Marg Vol. XXXII, No.3, 1979; “In Praise of Kathak”, Marg Vol. XII, No.4, 1959; Sunil Kothari, “Kathak: Indian Classical Dance Art”, New Delhi, 1989

(33) 以上で、総合的演劇パフォーマンスを構成する三種類のパフォーマンスである「スリッタ」「スリッティヤ」「ナーティヤ」が定義されたわけであるが、いくつかの問題はいまだ明瞭ではない。

たとえば、すでに訳出した AD 詩節[3]～[4]では、NS の「演劇の誕生」章において詳説される、舞踊の演劇への導入とは多少異なるまとめ方がしてある。

NS では、ブラフマー神が創造した演劇ナーティヤをバラター族がシヴァ神に披露したところ、＜舞踊の主＞シヴァはその演劇に欠けている、自らの得意とする「雄々しい、荒々しい(uddhata)」舞踊「ターンダヴァ」をタンドウ仙人に命じてバラター族に教え、次いで、パールヴァティー神妃も自らの得意な「優美で、エロチックな(sukumāra)」舞踊「ラースィヤ」を披露した、とする。この神話をもって、ロゴス文化(アーリヤ文化)の演劇とエモーション文化(ドラーヴィダ文化)の舞踊の統合により、総合的な演劇パフォーマンスが成立した象徴と解釈したことは、すでに述べた。つまり、{言語的演劇ナーティヤ}+{男舞ターンダヴァ+女舞ラースィヤ}=総合的な演劇パフォーマンス、という等式となる。

[参照] 船津(2006)p.119、訳注(8)および船津(1996b)

ところが AD では、ブラフマー神が創造した演劇ナーティヤ、すなわち、舞踊劇ナーティヤと純粋舞踊スリッタと表現舞踊スリッティヤとをバラター族がシヴァ神に披露したところ、シヴァはタンドウに命じてターンダヴァをバラター族に教え、次いでバラタは人間にそれを伝授する一方、パールヴァティー神妃はラースィヤをウシャーに、ウシャーはサウラーシュトラの牛飼娘たちに伝授した、とする。シヴァやパールヴァティーは、バラタの体得していたのはと別の質の舞踊を教示したことになる。

つまり、{舞踊劇ナーティヤ+純粋舞踊スリッタ+表現舞踊スリッティヤ}+{男舞ターンダヴァ+女舞ラースィヤ}=総合的な演劇パフォーマンス、という等式となろう。

では、＜スリッタ・スリッティヤ＞と＜ターンダヴァ・ラースィヤ＞という舞踊カテゴリーは重複なのか異なるのか。NS の「ターンダヴァ」章の記述を見てみる。

[四種の独立した振り]レーチャカ、[基本ポーズ・カラナの組み合わせである三二種の]アング

ハーラ、そして[群舞]ピンディーバンダとを創出した後に、神[シヴァ]はタンドゥ仙人に[それらを]授けた。しかる後、今度はかの[タンドゥ仙人]が、声楽と器楽をしかるべく伴う「ヌリッタ」のパフォーマンス(nṛttaprayoga)を創出した。それは[タンドゥ仙人に因み]、<ターンダヴァ>と記憶されることになった。(NS I, 4.259cd-261ab)

アビナヴァグプタは、術語「ターンダヴァ」が広義では舞踊一般(ヌリッタ)を指すが、優美さや官能性を特徴とする雅舞ラーシヤと一緒に用いられると、エネルギッシュで荒々しい荒舞ターンダヴァという狭義の男舞を指す、と解釈する。

「すべてのヌリッタが、<ターンダヴァ>と言われる。[しかし] <ラーシヤ>という術語と一緒にある場合、<ウシと牡牛の譬喩>が当てはまる。」(NS I, ABh on 4.268 p.180.ll.14-15)

ここで言及される<ウシと牡牛の譬喩>(gobalivardanyāya)とは、牡牛はウシの概念の一部ではあるが、その違いを強調したいときには、あえて、「ウシ」(go)の語と並べて「牡牛」(balivarda)を用いる用法をいう。つまり、狭義と広義の用法があると解釈しているわけである。

(34) シャールンガデーヴァは、この舞踊の二重のカテゴリーの混乱をなんとか融合させようと試みているようだ。

まさに身体的演戯によって、[われわれの潜在的な]基本感情そのものを明らかに示すものが、ヌリッティヤに精通した人々の間では、洗練された舞踊様式の術語で(mārgaśabdena)「ヌリッティヤ」としてよく知られている。

一方、一切の[身体的な]演戯を欠いているが、身体的[演戯]として規定されたやり方で、身体(gātra)を動かしまわるだけの[舞踊]が、「ヌリッタ」であるとヌリッタを熟知する者たちは知っている。

この二種類[のヌリッティヤとヌリッタ]は、「ターンダヴァ」と「ラーシヤ」の二種であると説かれる。

[いずれも]ヴァルダマーナやアーサーリタなどの歌謡を伴った、あらゆるドゥルヴァ音楽[すなわち、演劇と密接した歌謡]に結びついており、主として、諸々の[基本ポーズである]カラナと[その組み合わせである]アンガハーラによって踊られる。

[そのうち]タンドゥ仙人によって説かれた、雄々しい(uddhata)[動きの]多い踊り(prayoga)が「ターンダヴァ」と考えられている。

一方、「ラーシヤ」とは、四肢の[動きの]優美な(sukumāra)もので、エロスの神カーマ(makaradhvajā)を刺激するものである。(SR, 7.26cd-30)

これによれば、①なにかを表現するのかわからないのか、という機能の視点と、②身体の動きがたおやかなのか荒々しいのか、という外観的な身体運動の視点の違いによる舞踊分類と解釈しているようである。すると、ヌリッタにしてターンダヴァ、ヌリッティヤにしてラーシヤ、というように、四種類の舞踊カテゴリーが言えることになろう。そして、それはある程度妥当な分類であるかもしれない。

[17] 観客の主賓(sabhānāyaka)とは、やんごとなきお方で、聡明で、分別があり、寄進の経験豊か

で、声楽と器楽に精通しており、雑学物知りで(sarvajña)、著名人で、好ましき人格で、媚態(hāva)の感情を心得ており、嫉妬と悪意から免れており、人民のために善行を実践し、慈悲深く、品行方正で、自制心があり、諸芸[六四般]に通じており、演戯に造詣が深い人であろう。

śrīmān dhīmān vivekī vitarāṇanipuṇo gānavidyāpravīṇaḥ /  
sarvajñaḥ kīrtisāli sarasagūṇayukto hāvabhāveṣy abhijñaḥ /  
mātsaryadveṣahinaḥ prakṛtihiṭasadācāraśilo dayāḥ /  
dhīro dāntaḥ kalāvān abhinayacaturō'sau sabhānāyakaḥ syāt // 17 //

(35) 他の詩節のほとんどがシュローカ(8シラブル×4脚)という最も一般的な韻律によるが、この詩節はスラグダラー(sragdharā)という韻律が用いられている。これは1脚21シラブルからなり、以下のように定義される。

Ma と Ra と Bha と Na、そして三つの Ya[というガナ]を伴った、三つの仙人(数字七の象徴)の息継ぎが結びついたもの、これがスラグダラーと知られている。  
mrabhnairyānām trayeṇa trimuniyatiyutā sragdharā kīrtiteyam /

韻律学では、数多くの韻律型を定義するために面白い工夫がある。それは、3シラブルの組み合わせ「ガナ」(gaṇa)の8種類に、Ma とか Na とかいった記号をつけ、簡潔に表現するアイデアである。以下のような長短のシラブルの8種類の組み合わせがある。(ー)は長シラブル、(U)は短シラブルを示し、それとは別に記号 Ga(ー)と記号 La(U)を用いる。

Ma(ーーー)      Na(UUU)      Bha(ーUU)      Ya(Uーー)  
Ja(UーU)      Ra(ーUU)      Sa(UUU)      Ta(ーーU)

この記号グループを記憶するために、一度覚えたら死んでも忘れないような洒落た暗記方法が伝統的に伝わっている。<yamātārājabhānasalagām>というスートラを暗記さえすればいいのである。そして、頭から3シラブルごとにグループをつくり、ひとつずつ後ろへずらしていけば、最初のシラブルが記号そのものとなる上記の8ガナと長短の記号すべてが読み込まれていることに気づくのである。

すなわち、最初の3シラブルをとれば<yamātā>=Ya(Uーー)、一つずらせば<mātārā>=Ma(ーーー)、同様に8ガナが、最後に<la>=La(U)、<gām>=Ga(ー)が得られる。

この記号の読み込まれた上記の定義を解釈すれば<Ma(ーーー)+Ra(ーUU)+Bha(ーUU)+Na(UUU)+Ya(Uーー)+Ya(Uーー)+Ya(Uーー)>という長短のシラブル配列をもち、息継ぎは7シラブル(「仙人」)毎、3個所である、となる。

[参照] 船津(2003) pp.6-7

[18] 知的で(medhā)、冷静な物言いの効果に心掛け、やんごとなき方の名声を望み、人情を知り、美德・悪徳の区別に長けており、エロスの媚態を身に備え、公平で、政治的な見識もあり、批判精神の持ち主で、高貴な学者で、言葉の区別に巧みで、良き詩人の才を持つような方々が、この主賓にとつての顧問(mantrin)であると見受けられる。

medhā( ← meghā )susthirabhāṣaṇāgunaparāḥ śrīmadyaśolampatā /

bhāvajñā guṇadoṣabhedanipuṇāḥ śṛṅgāralīlāyutāḥ /  
 madhyasthā nayakovidāḥ sahrdayāḥ satpaṇḍitā bhānti te /  
 bhāṣābhedavicakṣaṇāḥ sukavayaś cāśya prabhor mantriṇaḥ // 18 //

(36) この詩節もシュローカと異なる、シャールドゥーラヴィクリーディタ (śārdūlavikrīḍita) という韻律であり、これは1脚19シラブルで、次のように定義される。

もし、太陽(数字一二の象徴)と馬(数字七の象徴)を伴って、MaとSaとJaとSaとTaとTaと[いうガナ]、そして Ga(長シラブル)であるならば、シャールドゥーラヴィクリーディタである。

sūryāśvair yadi mah saṣau satatagāḥ śārdūlavikrīḍitam /

同様に記号解釈をすれば、Ma(――) + Sa(――) + Ja(――) + Sa(――) + Ta(――) + Ta(――) + Ga(――) の19シラブルの長短シラブル配列をもち、息継ぎは、12シラブル目(太陽)の切れ目と、それに続く7シラブル目(馬)の脚末である、という定義を得る。

[19] 観客は、ヴェーダという枝が生命を保ち、諸学問という果実がたわわに実り、賢者という蜂が飾り立てる「望みを叶える樹」カルパタルのように思われる。

sabhākālpatarur bhāti vedaśākhopajivitaḥ /  
 śāstrapuṣpasamākīrṇo vidvadbhramaraśobhitaḥ // 19 //

(37) カルパタル(kalpataru)とは、五種類あるとされる天界の樹木(devataru)の一つでカルパヴリクシャ(kalpavṛkṣa)、カルパドゥルマ(kalpadruma)とも呼ばれる。たとえば、インドラ神の居城アマラヴァティの庭園やヒマーヴァン(ヒマーラヤの王)の庭園オーシャディブラスタ(「ハーブ平」)にも生えたとされる。他の四本が現実の樹木に特定できるのに対して、カルパタルだけは「望むものを産みだしてくれる」想像上の樹木であり、戯曲作家や役者や舞姫たちという演劇に携わる者たちにとって観客はまさに、名声や栄光や収入を産み出してくれる「金のなる樹」であったわけだ。

NS の『演劇の誕生』章でも、演劇を初演したバラタとその百人の息子たちが神々から様々な賜り物を受ける様が神話仕立てで描写されている。

すると、ブラフマー神を頭とする神々は、上演に大いに満足し、わが息子たちに、ありがたいことに、一切の生計の糧を賜った。まずは筆頭を切り、歓喜したインドラ神が自らの吉祥なる[ジャルジャラ]旗を賜った。次いでブラフマー神は曲杖を、ヴァルナ神は吉祥なる水瓶を、スールヤ神は傘を、シヴァ神は調子全力を、そしてヴァーユ神は扇を、ヴィシュヌ神は獅子座を、クベーラは冠を、サラスヴァティー女神は演劇にとっての可聴性を賜った。その他の神々やガンダルヴァたち、ヤクシャやラクシャサとパンナガたち、その場に居合わせて感激した天界の住人たちは、わが息子たちに、多様な出自や正確に基づいて[演じるように]望まれたところの、それぞれの役柄に応じた言葉と諸々の感情と情調と美貌と[身体の]頑丈さを賜った。(NS I, 1.58cd-63)

これら賜り物に関する考察はすでに他で論じた。船津(1997) pp.210-212

(38) この「お客様は神様」という雰囲気は、サンスクリット戯曲の序幕における座頭と女優あるいは

小頭などのイントロの対話に生き生きと表現されている。たとえばカーリダーサ『シャクンタラー』(Śakuntalā) 序幕。

ストラダーラ(座頭) この上ながながと申すは無用。(楽屋の方を眺めて)女優どの、身支度ができたら、こちらへおいでなされ。

女優 (登場して)座頭さま、参じました。どのような役をつとめましょうやら。お指図くださりませ。

ストラダーラ 女優どの、ご見物衆はあらまし、みな教養の高い方々。その前でわれわれは、カーリダーサの新作、アビジュニャーナ・シャクンタラムと申すお芝居を演じて、御機嫌をとりむすばねば相ならぬ。それゆえ役々に従って、みな懸命に勤めますよう。

女優 座頭さまの抜け目のないご演出により、何一つ手落ちはございますまい。

(辻直四郎訳『シャクンタラー姫』岩波文庫、1980、pp.11-12)

(39) ちなみに、五種類の天界の樹木とは以下のものである。

①マNDERラ(mandāra) 紅い花をつけるデイコ(学名 Erythrina)とされ、曼陀羅と漢訳されるが、むしろ、奇跡や劇的なハプニングの起きたときに、天界の神々たちが地上へ降り注ぐ曼荼羅華として言及されることが専らである。②パーリジャータ(pārijāta) 夜に咲く、香りの強いヤコウボク(学名 Nyctanthes arbor tristis)で、シェーファールカーとも言われる。③サンターナ(santāna) ヒマラヤに多生するシャクナゲ(学名 Rhododendron Arborem)と推定され、恰好の日陰を提供する。④ハリチャンダナ(haricandana) 黄色のサンダルウッド、つまり黄梅檀、そして⑤カルパタル(kalpataru) である。

[参照] 中村元編著『仏教植物散策』東京書籍、1986、pp.119-123; pp.131-132、西岡直樹『インド花綴り』木犀社、1988、pp.80-82; pp.96-99

(40) 「カルパタル」は想像上の樹木であるため、文学作品ではよく登場する。たとえば、カーリダーサの名作『クマラ神の誕生』(Kumārasambhava)の一節では、「そこ[オーシャディプラスタ]には、枝先が揺れ動くカルパドゥルマによってこそ、家屋の旗止めには幟の華麗さが、住人が望むこともなく出現しているのである。」(6.41)と、「望みのものを結実させる」性格が描写されている。

あるいは、同じくカーリダーサの『ラグの系譜』(Raghuvamśa)では、「純金の鏡に映った、王の盛装姿は、昇った朝日に煌めくメール山のカルパタルの如くに輝いていた。」(17.26)と、アティティ王が黄金のように輝くカルパタルに譬えられている。

[20][21ab] このような[観客の]主賓は[舞台]正面を向いて(prāṇmukha)、楽しげに、座るべきである。そ[の主賓]の両側に、詩人、顧問、友人である人たちが居るべきである。

そ[の彼ら]の目の前でパフォーマンス(ṇaṭana)がさなれるべきである。その場所が舞台と呼ばれるのである。

evaṃvidhaḥ sabhānāthaḥ prāṇmukho niviśet ( ← niviśen) mudā /  
varteran pārśvayos tasya kavimantrisuhrjanāḥ // 20 //  
tadagre ṇaṭanam kuryāt tat sthalaṃ raṅgakau /

(41) 「舞台正面を向いて」(prāhmukha)は、「正面に向かって」とも「東に向かって」とも解することができる。劇場平面図の方角に関しては、NS の第1章「演劇の誕生」におけるヴィシュヴァカルマンによる劇場建設のエピソードにも、第2章「劇場の規定」における詳細な記述でも明確な言及はない。一番古いサンスクリット演劇伝統を伝えるケーララ州のクーリーヤーッタムの寺院境内の劇場であるクータンパラム(kūttampalam)と NS の劇場記述とをフィールドワークにより比較する G.Panchal は、「ケーララ州北部と中部に散在するほとんどの劇場についての私のフィールドワーク研究では、まったくそっくりのクータンパラムは二つとない」(p.101)と述べ、もっとも美しい、そして最古のものの一つと思われる中部ケーララのキタングールのそれとバラタの記述とを比較している。

そして結論的に「古典的な舞台の上では、また、主な音楽家たちと太鼓演奏者は東に向いて座った。このことは、彼らは観客席への入り口に向き合って座ったということを意味する。ケーララの多くの寺院では本尊は西向きである。そして役者たちも神の前で演じるのであるから、舞台もこれらのクータンパラムの中では東向きであり、その結果、音楽家たちも役者たちもまた東向きであり、神格の正面で演じたのである」(p.106)ということに準じて、「舞台正面に向いて」とした。

[参照] Govardhan Panchal, "Kūttampalam and Kūṭiyattam : A Study of the Traditional Theatre for the Sanskrit Drama of Kerala", Sangeet Natak Akademi, New delhi, 1984, pp.100-111.

また劇場に関する諸問題は、船津(1998)pp.116-124

[21cd]～[23ab] 舞台中央に[浄化のための]水瓶(pātra)が置かれているならば、その傍らに実力ナナンバーワンの男性舞踊家(naṭottama)が[登場し退場し]、そして[次に、その水瓶の]右側にターラ奏者(tāladhārin)が、[次に、その水瓶の]両側には二人のムリダング奏者が、その両[ムリダング奏]者の間に声楽家(gītakārin)が、[次に]その隣に、シュルティカーラ奏者(śrutikāra)が、というように、順番に次々に、舞台の開始時には、劇団一座が[舞台上に]登場するべきである。

raṅgamadhye sthite pātre tatsamīpe naṭo ttamaḥ // 21 //

dakṣiṇe tāladhārī ca pārśvadvandve mṛdaṅgakau /

tayor madhye gītakārī śrutikāras tadantike // 22 //

evam tiṣṭhet krameṇaiva nāṭyāḍau raṅgamaṇḍali /

(42) 聖水による浄化・聖別儀礼のための「水瓶」(pātra/bhṛṅgāra)は、舞台の神格への礼拝儀礼や予備狂言(pūrvaraṅga)では、演劇を妨害したアスラたちを撃退して舞台の守護のシンボルとなったインドラの旗ジャルジャラとともに重要な役割を果たす。舞台の神格への礼拝儀礼に関しては、NS では以下のような規定がある。

花環により飾られ、水が満杯の水瓶を舞台中央に置くべし。そしてその中へ黄金[片]を入れるべし。… 式次第により、供物とマントラを伴ったホーマ供儀を終えた後、演劇の師範はその水瓶を慎重に打ち壊すべし。もし、水瓶が壊れなかった場合、王の政敵からの脅威があるであろう。一方、もしうまく壊れた場合、王の政敵の全滅が知られるべきである。一旦、水瓶が壊れたならば、演劇の師範は、慎重に点灯された松明を手にして、舞台全体を照らし出すべし。(NS I, 3.72; 3.88cd-90)

また、予備狂言に関しては、NS では以下のような規定がある。

二人の座頭助手は[それぞれ]水瓶とジャルジャラ旗を手にしてあるべし。しかるにその二人の中央にいた座頭は五歩、歩み出るべし。五歩は、ブラフマー神の儀礼の望みて歩まれるべし。・・・ 水瓶を手にした[座頭助手]を呼び出した後、今度は浄化を執り行うべし。しかるに、かの[座頭] によって式次第に則り、じつにアーチャマナ(口漱ぎ)がなされるべきである。そして、手順通りに、その同じ水により自己聖別(ātmaprokṣaṇa)がなされるべきである。・・・さて、舞台の床に手を触れる礼拝を三回するべきであり、水による自己聖別もまたするべきである。(NS I, 5.68; 5.79-80ab; 5.86abc)

(43) ただし、「水瓶」と訳出した単語 *pātra* には、実は「役者一般、舞踊家一般、パフォーマー、登場人物」の意味もあり、判断に困る。ちなみに、CoAD と GhAD とは「女優／舞姫」に解して英訳している。

“The danseuse should stand in the middle of the stage, and the dancer near her.”(CoAD, p.15)

“When the dancing girl will be in the ranga, a very good dancer (naṭa) should remain near her.” (GhAD, p.40)

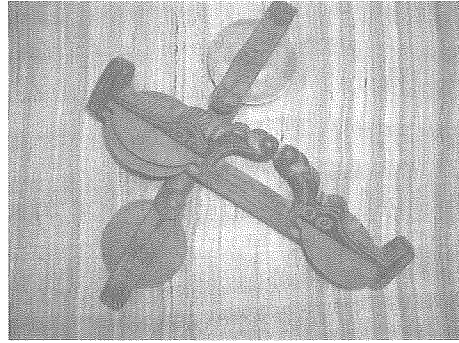
文法的には単語 *pātra* は中性名詞であり、「舞姫」と訳すには無理なところがあるようにも思えるが、一座全員が顔見せに舞台に登場するのに、ナンバーワン舞姫がでないのも、というのも一理あるような・・・これに関しては、Ghosh は、脚注に「＜舞姫＞の意味の単語 *pātra* には注意すべきである」として、その根拠を「中世インドのヒンディー語には、同じ(「舞姫」の)意味での”*pātura*”や”*pāturiyā*”というような単語が見いだされる」と特記している。(GhAD, p.40)

ちなみに、後続の詩節[31]では、確かに、ジェンダーも中性であるので、「舞姫も含む舞踊家一般」、そして「特に、女の踊り子、舞姫」と解釈することは可能かも知れない。ただし、舞姫を表すナルタキー(nartaki) (詩節[25])やナーティヤカーリーニ(nāṭyakārīṇī) (詩節[30])という明瞭な表記があることや、詩節[35]に言及されるように、一連の記述は「予備狂言」に関するもので、その文脈では「浄化儀礼のための水瓶」解釈も捨てがたい。

(44) 「ターラ(tāla)とは、文字通り「手でリズムを刻む」体鳴楽器の種類であり、金属製の小さな真鍮製シンバルで透明な強い高音で、明瞭なリズムを刻むことができる。したがって、南インドの古典舞踊であるバラタナーティヤムなどでは伴奏者の指揮者も兼ねる、ダンスマスターや声楽家が稽古場のみならず、公演舞台上でも使用する。同じ役割を果たす、木製カスタンネットであるカルタール(kartāl)、シンプルな拍子木、金属製の小シンバルが埋め込まれた拍子木、あるいは、厚板とスティックなども「ターラ」と呼ばれうる。

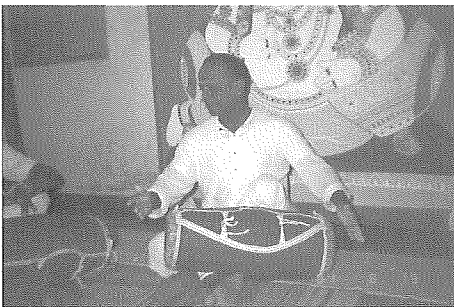


(左) ターラ

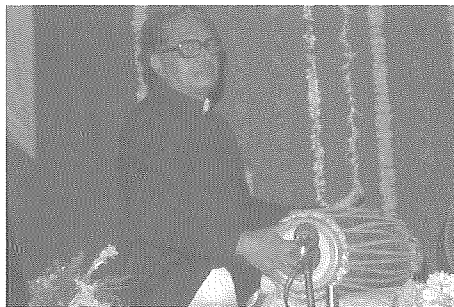


(右) カルタール

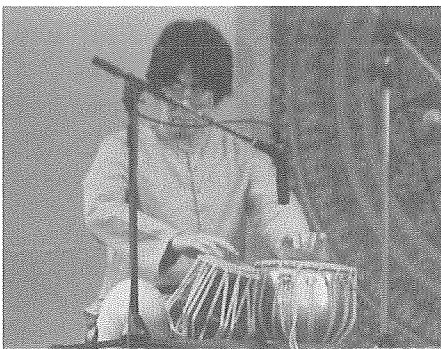
(45) 「ムリダンガ」(mrdaṅga)は、元来は文字通り「土製の胴体」の両面太鼓であり、現在の南インド(カルナータカ様式)のムリダンガム、北インド(ヒンドゥースターニー様式)のパッカーワジュの原型である。現代のカタック舞踊では主としてタブラーがリズムを担当する。



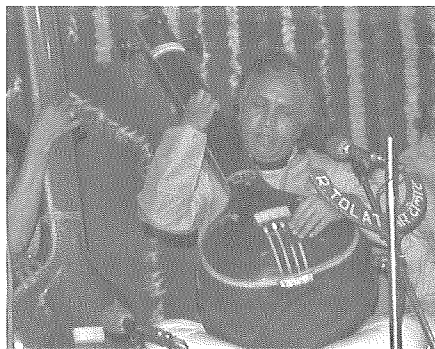
(左) ムリダンガム



(右) パッカーワジュ



(左) タブラー

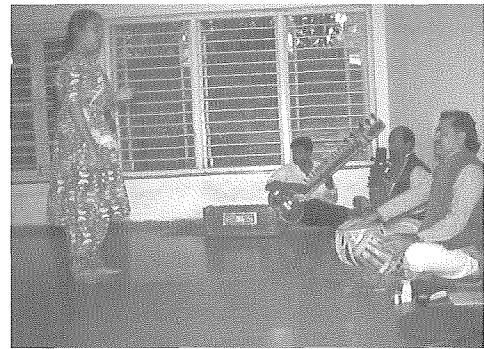
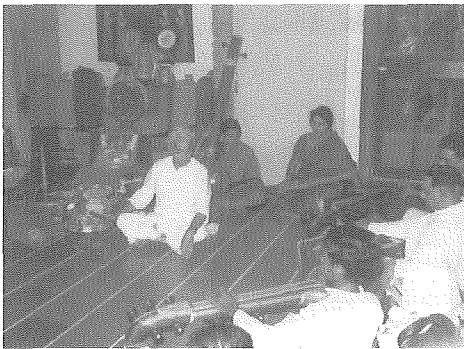


(右) 現代のシュルティカーラ、タンブラーをチューニングするドゥルパッドの故ザヒールッディーン・ダーガル

(46) 「シュルティカーラ」(śrutikāra)、つまり「シュルテ(音律)を作るもの」とは、4弦ないし5弦でフ

レットをもたず、ラーガにおける基本音を通奏的に響かせるドローン楽器、現代のタンプラー (tampūlā) の原型を指していると思われる。Ghosh も、“The śrutikāra, according to the late Prof. Kshiti Mohan Sen, is represented in modern times by the instrument called Tān-purā.” (GhAD, p.39, 脚注 20) と注釈する。

(47) これらの舞踊の伴奏楽器を眺めると、当時は旋律楽器はあまり重要でないことも伺える。旋律は声楽家が担当したのであろう。ちなみに、現代では声楽の他に旋律楽器としては、南インドの舞踊様式では、弦楽器サラスヴァティー・ヴィーナーやバイオリン、あるいは、八穴竹笛バーンスリー、イギリス人が持ち込んだインド唯一の鍵盤楽器ハルモニウムなどが、また北インドの舞踊様式では、撥弦楽器シタールやサロード、弓奏楽器サーランギー、七穴竹笛バーンスリー、そしてハルモニウムなどが用いられる。



(左) バラタナーティヤムの伴奏者たち。ここではダンスマスター(中央)は厚板とスティックでリズムを刻む。その右後はタンプラー。その隣はハルモニウム。Darpana Academi (Ahmedabad)にて  
(右) カタックの伴奏者たち。楽器は左からシタール、サーランギー、タブラー。Kadamb (Ahmedabad)にて

[23cd]～[25] 舞姫(narṭakī)とは、華奢で、容姿麗しく、顔色黒く(śyāmā)、むっちり豊満な乳房をもち(pīnonnatapayodharā)、大胆で、情熱的で、美貌を備え、[身体の]保持と解放(grahamokṣayor)に巧みで、目元パッチリ、声楽や器楽や拍節(tāla)にぴったり合わせ、無数の宝石で身を飾り、澄んだ蓮の顔をもつ、このような特質を備えた女性であると言われる。

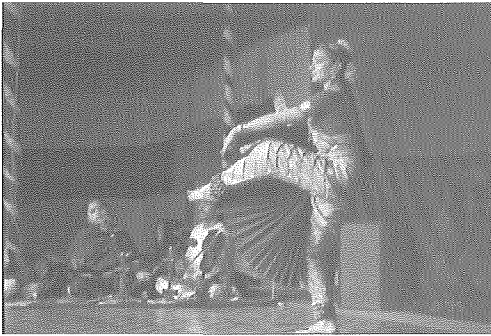
tanvī rūpavatī śyāmā pīnonnatapayodharā // 23 //

pragalbhā sarasā kāntā kuśalā grahamokṣayoḥ /

viśālalocanā gītavādyatālānuvartinī // 24 //

parārdhyabhūṣāsampannā prasannamukhapaṅkajā /

evaṃvidhaguṇopetā narṭakī samudiritā // 25 //



(左) バラタナーティヤムの舞姫マーラヴィカー・サルッカイ、サワーイ・ガンダルヴァ音楽祭(1995)にて

(右) カタックの舞姫ショーヴァナー・ナラヤン、ニューデリーでのソロパフォーマンス(1991)にて

(48) 「顔色黒く」(*śyāma*)は、美人のファクターであったようだ。Ghosh も“young”と意識している。(GhAD,p.40) ちなみに、Monier 梵英辞典では、“*śyāmā* f. a woman with peculiar marks or characteristics ( accord. to some ‘a girl who has the mark of puberty;’ accord. to others ‘a woman who has not borne children;’ also described as ‘a female of slender shape’ &” とある。

(49) 「身体の保持と解放に巧み」の具体的な意味は、テクニカルタームにも見あたらず、不詳である。実際のダンスシーンを思い起こしての、静止ポーズの保持、次の動きへ向けての素早い身体の脱力・解放という解釈ではあるが、Ghosh は、“knowing well when to begin a dance and when to stop” (GhAD,p.40)と訳出している。

[26]～[27ab] 眼病持ち、頭髮の薄いもの、唇が厚いもの、乳房が垂れ下がったもの、肥満体、痩せすぎ、背が高すぎるもの、背が低すぎるもの、猫背のもの (*kubjā*)、音痴(*svarahinā*)、これらの一〇種の女性たちは、舞踊劇から除外されるものである。

puṣpākṣī keśahinā ca sthūloṣṭī lambitastanī /  
atisthūlāpy atikṛśā atyuccāpy ativāmanā // 26 //  
kubjā ca svarahinā ca daśaitā nāṭyavarjitāḥ /

[27cd]～[28] 敏捷性、安定性、レーカー[のテクニック]、ブラマリー[のテクニック]、スタミナ(疲れ知らず)、記憶力、信仰心、言葉、歌唱力という一〇種が、パフォーマー (*pātra*) の力量と言われている。

このような[力量を備えた]パフォーマーにより、段取りに従って舞踊(*nṛtya*)が演じられるべきである。

jvaḥ sthiraṭvaṃ rekhā ca bhramarī dṛṣṭir aśramah // 27 //  
medhā śraddhā vaco gitaṃ pātraprāṇā daśa smṛtāḥ /  
evaṃvidhena pātreṇa nṛtyaṃ kāryaṃ vidhānataḥ // 28 //

(50) 舞踊テクニックである「レーカー」(*rekhā*)については、AD には説明がない。Ghosh は、

“harmony of lines in adjusting limbs in dance”,あるいは、“graceful lines of the figure”と訳せるだろうと脚注している。(GhAD, p.40) また、Ghosh も指摘するように、その定義は、SR に見いだせる。

レーカーとは、頭や目や腕などの肢体が[優美に]組み合わせられている状態での、心や目を奪うような[美しい]身体 of the 静止であると言われる。

śironetrakarādinām aṅgānām melane sati /

kāyāsthitir manonetraharī rekhā prakīrtitā //SR 7.1216//

(51) やはり舞踊テクニックである「ブラマリー」(bhramarī)については、「七種類の回転」として、詩節[289]～[298]で解説されるので、そこに譲る。

[29]～[30] 舞姫(nāṭyakāriṇī)は、一本の青い紐とたくさんの紐とで、音色の美しい(susvara)、形状の美しい、繊細な、星座や神格が刻まれた、ベルメタル製の(kāṁsyaracita)、一〇二個、ないし一〇〇個のキンキニー[小鈴]を、両足にしっかりと結びつけなくてはならない。

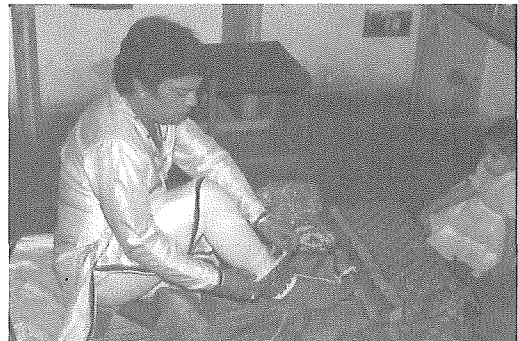
susvarāś ( ← sukharāś) ca surūpās ca sūkṣmā nakṣatradavatāḥ /

kiṅkiṇyaḥ kāṁsyaracitā ekaikāṅgulikāntaram // 29 //

bandhiyānnīlasūtrena granthibhiś ca dṛḍham punaḥ /

śatadvayaṁ śataṁ vāpi pādāyor nāṭyakāriṇī // 30 //

(52) 「キンキニー」(kiṅkiṇī)は、ヒンディー語ではグングルー (gungghrū)と言われ、現在もインド舞踊に不可欠の小物であり、舞踊スタイルにかかわらず、用いられる。それはオーナメントであると同時に、足首に巻き付けられているためにステップとともに鈴の音でリズムを刻み、そのステップ捌きを際立たせる。そしてそれ以上に重要な機能は、錫合金の材質の100個もの鈴のグングルーはずしっと重く、その重さのため回転する際には舞踊家に足元の安定を与えるのである。そのため、特に回転運動チャッカル(chakkar)を多用するカタック舞踊などでは必須であり、また、フットワークのみの演目タットカル(tatkar)では、足捌きにより自在に足首の鈴を鳴らして見せたりもする。現代のカタックの帝王ビルジュ・マハーラージュ(Pt.Birju Maharaj, 1937-)は、微かなフットワークで順次鳴る鈴の数を減らして最終的には一個の鈴を響かせる名人芸で有名である。



(左) 現代のキンキニー、グングルー

(右) グングルーを足首に巻き付けるビルジュ・マハーラージュ

[31] 障碍の神[ガネーシャ]、太鼓ムラジャの神、そして空を讃えた後、大地[である舞台]に祈るべきである。あらゆる[打]楽器を伴うカダンバ(カ)樹の儀式によって、プージャー行為をなすべきである。

数多くの、非常に聴き応えのあるパフォーマンスを、繰り返し、宣言し、実施した後で、師匠の許可に基づいて、パフォーマー(*pātra*)は色っぽい衣装(*śṛṅgāra*)こそを着始めるべきである。

vighneśaṃ murājādhīpaṃ ca gagaṇaṃ stutvā mahiṃ prārthayet /  
tattadvādyakadambakasya vidhinā pūjāvidhāṃ anayet /  
ālapyātimanoharān bahuvidhīm sampādya bhūyas tathā /  
gurvājñāṃ avalambya pātram ucitaṃ śṛṅgāraṃ evāvārabhet // 31 //

(53) この詩節も詩節[18]と同じシャールドゥーラヴィクリーディタである。

(54) カダンバ(カ)樹(*kadambaka*)は、クピナガタマバナノキ(学名 *Anthocephalus Cadamba*)という、クリームオレンジ色の芳香性の果実をつける樹である。クリシュナ神話と関係が深く、また、雷雲のゴロゴロという咆吼に呼応して蕾を開くという伝承があるそうで、ここでは、楽器(*vādyā*)を太鼓、打楽器と解して試訳してみたが、「カダンバ儀式」というのは他の文献では見あたらない。

[参照] 西岡直樹『インド花綴り』木犀社、1988、pp.77ff

ちなみに、Ghosh はカダンバを訳出していない。

“Praising Ganapati, the god of *muraja* (= drum), and the Sky, one should pray to the Earth. Then by means of various musical performances one should offer worship [ to these gods]. Again after many kinds of charming tunes have been performed, the dancing girl should have the permission of her preceptor for beginning to dress herself suitably.” (GhAD, p.41)

[32] バラター族の命運の蕾である女神よ、感情とラサからの生じる歓喜の権化である女神よ、世界を魅了する唯一の芸芸である女神よ、舞台の守護女神よ、万歳、万歳。

bharatakulabhāgyakalike bhāvarasānandaparīṇatākāre /  
jagadekamohanakale jaya jaya raṅgādhīdevate devi // 32 //

(55) 「バラタ」(*bharata*)は、ブラフマー神により最初の演劇の上演者となり、人間世界に広めるミッションを命じられたバラタ仙人、『演劇典範』の伝説的著者バラタ仙人を意味すると同時に、一般名詞として「役者、パフォーマー」の意味もち、したがって「バラター族」(*bharatakula*)は「役者の家系」とも訳出することもできる。この「バラタ」の象徴性の問題などは他ですでに論じた。船津(1996b)pp.96-98

[33]～[34] 諸々の障碍を消滅させるため、生類の安全のため、神々の満足のため、観客の繁栄のため、この場の主賓の至福のため、そしてパフォーマーの庇護のために、師匠からの教えを達成するために、両手による献華(*puṣpāñjali*)を、[パフォーマーは]今や始めるべきである。

vighnānāṃ nāśanaṃ kartuṃ bhūtānāṃ rakṣāya ca /

devānāṃ tuṣṭaye cāpi prekṣakāṇāṃ vibhūṭaye // 33 //  
 śreyase nāyakasyātra pātrasaṃrakṣaṇāya ca /  
 ācāryaśikṣāsiddhyartham puṣpāñjalim athārabhet // 34 //

(56) ここで言及される、両手の掌一杯の華を神に奉納・献華する「プシュパ・アンジャリ」(華の捧げもの)は、たとえば、バラタナーティヤムでは、ガネーシャ神への讃歌に続く、最初の演目アラリッブ(Alarippu、蕾の開花)へと形式化されたものと思える。これは、舞踊シラブル・ショルカットゥ(Sollukattu)、Tam dhi tam kid tak tai dhit taiなどに合わせて踊る純粹舞踊ヌリッタのカテゴリーのものである。

[35] このように予備狂言(pūrvaraṅga)が執り行われた後に、ヌリッティヤが演じられるべきである。ヌリッティヤは、歌謡と演戲を伴い、感情と拍節(tāla)に結びついたものであろう。

evaṃ kṛtvā pūrvaraṅgaṃ nṛtyaṃ kāryaṃ tataḥ param /  
 nṛtyaṃ gītābhinayanaṃ bhāvatālayutaṃ bhavet // 35 //

(57) 古代における予備狂言の構成は、NS 第5章「予備狂言」で詳細されるように、複雑な構成と式次第をもつ。概略だけを以下に示してみると、①楽器の配置 ②伴奏者着席 ③声楽家の発声練習 ④楽器の音出し ⑤器楽の演奏スタイルの確認 ⑥弦楽器の弦の締め直し ⑦手拍子練習 ⑧弦楽器と太鼓の音合わせ ⑨神々への讃歌と舞踊 ⑩座頭登場 ⑪ジャルジャラ旗と水瓶を持つての舞台巡回 ⑫祝祷 ⑬ジャルジャラ旗讃歌 ⑭台詞と演技による座頭の寸劇 ⑮座頭の雅舞 ⑯座頭の荒舞 ⑰座頭と道化と小頭の対話 ⑱演目の暗示 ⑲スターパカ(プロデューサー)登場 ⑳戯曲作家と作品の紹介、演目の暗示、などととても長大な予備狂言の様相を伺わせる。予備狂言における諸考察についてはすでに他で考察した。船津(1997)pp.208-210

(58) 形態を整えた古典演劇、そして上演されることが前提であったサンスクリット戯曲ではこうした煩瑣な予備狂言が簡略化され「序幕」(plastāvanā)となったわけであるが、辻直四郎は前述の「サンスクリット劇入門」でこう解説する。

現存の戯曲について見るに、まず最初にナーンディー「祝祷」と呼ばれる祝福の詩節があり、これに引きつづいて、プラスターヴァナー「序幕」が演じられる。序幕は、座頭と女優、あるいは他の俳優との会話の形式をとり、これから上演されようとしている戯曲の作者と題名とを告げ、その内容に触れ、観客の好意ある鑑賞を希望する。序幕にも種々の様式があり、巧妙に劇の本筋と接続させるためには、作者の工夫と技巧を必要とした。しかし、この形式が確立する以前には、プールヴァ・ランガ「予備狂言」と呼ばれた部分が、本来の演劇に先立って長々と行われ、種々複雑な儀式・歌舞・音楽を含んでいたことは、バラタの「演劇論」の教えるところである。従って芝居の当日は、前後長時間を要したらしく、日の出とともに始まったということも肯ける。少なくとも現存の写本の示す限り、後には前置きが次第に簡略となったらしく、僅かに「祝祷」にその名残を留めている。最初「序幕」は、座頭の名代スターパカによって演じられたのであるが、「予備狂言」の簡素化の結果、座頭が「序幕」をも兼ね行うのを常とするに至ったのである。(pp.208-209)

[36] [パフォーマーは、]口で歌謡を歌い始めるべきであり、ハスタにより[その歌詞の]意味を表現すべきである。両眼により感情を表現すべきであり、両足により拍節(tāla)を刻むべきである。

āṣyēnālbayed gītaṃ hastenārthaṃ pradarśayet /

caṣṣubhyāṃ darśayed bhāvaṃ pādābhyāṃ tālaṃ ācāret // 36 //

(59) 現在のバラタナーティヤムにおいてこうした要素をすべて含む演目は、代表的演目ヴァルナム(Varnam)やティッラナム(Tillanam)が該当しよう。

上演時間も最も長いヴァルナムは、スリッタとアビナヤ、すなわちスリッティヤとが交互に進行する形式である。①ステップによるリズム表現が楽しめる、ショルカットウによるスリッタ、②歌詞の1、2行冒頭句の内容をハスタや顔面表現などのアビナヤで表現するスリッティヤ、「パッラヴィ」(Pallavi)、③別のショルカットウによるスリッタ、④歌詞の3、4行冒頭句の内容を表現するスリッティヤ、「アヌパッラヴィ」(Anupallavi)という四部構成からなる。歌は伴奏ミュージシャン、ときには師匠ダンスマスターが担当し、舞踊家が自ら歌うことはないが、もちろん、舞踊家は自らも歌詞を呟きながら踊る。

ティッラナムはバラタナーティヤム・ダイジェスト版というべき短い演目で、主題として繰り返される歌詞ティッラナムをアビナヤで表現し、それにつづくショルカットウでは華麗なステップを披露し、最後に彫刻的なポーズを決めていく形式の演目である。

(60) カーリダーサの『マーラヴィカーとアグニミトラ』(Mālavikāgnimitram)では、宮廷の舞踊師範二人が自らの優位を賭けて弟子の踊りに踊らせる舞踊コンテストが設定されており、踊り子が自らの名誉のみならず、師匠の名誉と地位保全の一端をも担っていたことも伺えるが、そこでのヒロイン、マーラヴィカーの踊る様子の描写は、この詩節を解説する恰好の情景である。

マーラヴィカー (声調を整えてから、四行の主題を歌唱)

いという方にはなかなか会えぬ。あの方にはもう、ねえ心や、思いは寄せぬとしなさいな。おやまあ、あたいの左の目尻、微かにひくひくするではないの。あら、あそこに、あの方が。久方ぶりにお見かけすれど、お引き寄せするすべもない。もしや、主さま、わかったたもれ、ままならぬ身のこのあたい、そなたに渴えておりますことを。

引き続き、各行の情趣に従って所作を演ずる。

....

遊行尼 お見せいただいた限り、万端非の打ちどころありませぬ。何ゆえと言いますに――

肢体の各部は言葉が籠り、大意を見事に表出したり。足に運びは拍子にかない、折節の情緒につけて没入一体の域に到れり。手指に発する所作は優美、その変転に呼応して 表情こどもも基調を周り去来する間、感動の喚起は終始して変わらず。

(大地原豊訳 『公女マーラヴィカーとアグニミトラ王』岩波文庫、1989、pp.32-35)

[37] ハスタが演じられるところには視線は向き、視線が向くところには心は集中する。心が集中するところには感情が昂まり、感情が昂まるところにはラサが顕現する。

yato hastas tato dṛṣṭir yato dṛṣṭis tato manaḥ /

yato manas tato bhāvo yato bhāvas tato rasaḥ // 37 //

(61) しなやかに上向きに捻った指先に視線が流し目勝ちに注がれ、エクスタシーのなかでポーズが決められるバラタナーティヤムの舞姫の光景を彷彿とさせるこの詩節は、簡潔な表現によりインド舞踊における究極の心構えを説くものとして、この AD を代表する名文句であるばかりでなく、舞踊論の「秘伝」として最も頻繁に引用される詩節である。詩節[247]でも同一詩節が繰り返される。

<この稿続く>

\*\*\*\*\*

『演戯の鏡』(*Abhinayadarpāṇa*) 翻訳ノート(1)に関する正誤表

	(誤) → (正)
p.105, l.11 & l.29; p.106, l.16; p.107, l.2; p.113, l.29	クーマラスワーミ → クマーラスワーミ
p.109, l.4	ラーस्या → ラースィヤ
p.117, l.24; p.118, ll.4-5 & l.12	aṅgika → āṅgika
p.117, l.32	iṣṭadevatā → iṣṭadevatā
p.119, l.13	[3bd] → [3cd]
p.119, l.21	帰芸術コミュニケーションb → 起源を
p.120, l.6	lāsyā → lāsya
p.121, l.6	しばらふあく → しばらく
p.121, l.17	tattaddesiya → tattaddeśīya

(2007年11月20日受理)