

## インドの演劇——サンスクリット劇とは——

水野善文

### 1. 演劇の始まり

インドにおける演劇の起源譚は、予想に違わず、実に宗教的な神話によっている。我が国では、荒んだ末法の世の人々を救済すべく思案をめぐらした祖師たちが鎌倉新仏教を編み出したが、インドでは太古、ヒンドゥー神たちの時間のサイクルが何巡目かを巡っている際、正義の時代クリタ・ユガ（Ⅱ期）から正義の四半分が失われるトウレーター・ユガに至ったとき、世人が欲望に塗れているのを見た神々から懇願された造物主が演劇を産み出したという。〔船津1996：110〕

生活の百科万般にわたってハウトゥーを規定する指南書類がサンスクリットで（中世後期以降は諸地方語でも）創作されたインドだが、演劇に関しては、文学理論書のジャンルの中に見いだすことができる。その最古の書が、紀元前二〇〇年から紀元後六〇〇年のあいだには成立したとされ、厳密な時代同定の困難な『ナーティヤ・シャーストラ (Nāṭya-sāstra) (演劇学)』で、この書の冒頭に記されているのが、演劇の神話的起源譚である。祭式文献として整えられていた、いわゆるヴェーダ文献群は、担当祭官ごとに四種類が順次成立してきたが、ヒンドゥー

の最下層シユードラたちは、いずれにも与ることができなかつた。彼らのために第五のヴェーダとして聖典の意義を備え、芸術の最たるものとして、イテイハーサ (Itihāsa, 実にかくのごとくあつた) という原義、のち「歴史」の意味を持つようになるがここでは『マハーバーラタ』等の叙事詩に述べられた伝承) をともなうナーティヤ (Nāṭya, 演劇) が創始された〔船津1996：111、赤松：989〕というのである。

第五のヴェーダとして、演劇と併存する形で位置づけられていた二大叙事詩には、「役者」を含意するナタ (nata) 1が歌をうたう描写はあれ、芝居と見なすことのできるシーンはないようである。〔Keith：49〕、史実として、いつ頃から劇が上演されていたか明確ではない。紀元前一四〇年頃の文法学者パタンジャリ (Pāṇini) がサンスクリット文法書のなかで、善良なる牧童クリシュナ (Kṛṣṇa) が悪王カンサ (Kaṇṣa) を調伏する勸善懲悪の劇的シーンの描写法として、パントマイム、絵画、言葉のみ、の三者を挙げるものの、演劇の存在証明にはならないようだ。〔Richmond：31〕

歌舞音楽は早くから神聖なるヴェーダ祭式文献において確認できる一方、演劇の起こりはむしろ世俗からだという見方も

あつた [Keih : 50]。ベンガル地方に長く伝わる民衆劇ヤートル (yatra) との関係<sup>3)</sup>を考慮しての見解だったようだが、これもクリシュナ信仰をあつかう宗教的な芸能だ。

二十世紀初頭中央アジア・トルファンから出土した写本群の中から断片が発見された。三篇の仏教戯曲のうち、コロフォン部が残っていて分かった一つは、カーヴィヤ (Kavya) 文学 (洗練された古典サンスクリット文学) の先駆者でもある仏教詩人アシュヴァゴーシャ (Asvaghosa, AD100 前後) のものである。ブツダおよび仏弟子には台詞をサンスクリットで語らせているが、道化役 (ヴィドゥーシャカ Vidūśaka : 元来ヴェーダの神ヴァルナ Varuṇa を代表する者とだ) という説がある [Kuper] にはプラークリット諸語を使わせるなど、古典期の規定にかなった創作になっているという。[辻 1973 : 13-14]

文献として残る最古の戯曲作品が、すでに『ナーティヤ・シャーストラ』等の戯曲論で規定された諸形式を完璧なまでに遵守しているので、演劇の起源からそれまでの経緯が見えてこない。人形劇、影絵劇が最初だとする説も存在したが確証はな

いままだという。[Keih : 52-56]

楽屋と舞台の間を仕切る目的で使われたカーテンのことをヤヴァニカー (yavanikā) と、インドが初めて接したギリシア人である「イオニア」の名称をもって呼んだことなども含めて、ギリシア演劇との類似性は多々指摘されている [Keih : 57-68, 辻 1977 : 218-221] が、やはり、起源を解くまでにはいたらない。

インド中東部チャッティースガル州アンビカープル近くのラームガル洞窟は、そこに残る碑文から、ある種の演技に使用されたと見なされ、紀元前二世紀には創建されていた [辻

1977 : 223] 演劇舞台だとも言われる。

## II. 種類

宮廷などを文学サロンとして風流人たちが楽しんだ古典サンスクリット文学をカーヴィヤ文学 (Kavya : 詩人 Kavi が創作したもの) と呼ぶが、聴くためのカーヴィヤ、すなわち叙事詩、抒情詩の類いに対して、見るためのカーヴィヤ、すなわち戯曲がある。前述の仏教劇から、およそ千二百年ほどの間に、サンスクリットで約六百作品の戯曲が創作されたと言われる [辻 1973 : 93]。かの最も評価の高い詩聖カーリダーサ (Kālidāsa, 四世紀) には、ゲーテも独訳で鑑賞し感激したと言われる [辻 1973 : 46] 『シャクンタラー姫 (Abhijñāna-sakuntala)』ほか二編がある。

多くの戯曲作品は、二大叙事詩および説話などポピュラリティーの高いストーリーを翻案したものだが、それは戯曲論書が規定したことでもあった。個々の戯曲作品の内容について詳述するのは、ここでの本務ではないので、『ナーティヤ・シャーストラ』等の論書が規定する戯曲作品の規範をヴィンテルニッツ [55-71] が紹介するところから掻い摘んで挙げることにする。

多種の戯曲様式が編み出されているが、いずれの様式にも共通する次第として、一、冒頭に祈禱偈 (hāndī, あるいは maṅgalācāraṇa) が座頭 (sūtradhāra : 百科万般に高い教養をもつ) によって朗誦される。二、前口上 (prastāvana) が座頭と(その

妻Ⅱ)看板女優との対話形式で披露される。脚本作家への讃辞のあと、最初に登場するキャラクターへと連なる。三、ヴィドゥーシヤカ (vidūṣaka) …道化役(風刺的としてのバラモン、民衆芸能からカーヴィヤへ取り入れられた証左か[ヴィ: 165])が一般に登場する。ヴィータ (vīta) …貧しい酔狂人(口達者、文芸を愛好)が登場するものもある。

以下、サンスクリット劇の分類。[ヴィ: 159-162]

A. 正劇 (rūpaka) 十種

1. ナータカ (nāṭaka) 〈五〜十幕〉最優秀な形式。主人公…神、半神、王族、高貴な人。登場人物…四〜五人でよい。内容…神話、歴史から翻案、もしくはオリジナル。八つのラサ「ラサについては後述」のうちシュリンガラー (恋情) とヴィーラ (勇猛) が必須。
2. プラカラナ (prakaraṇa) 〈五〜十幕〉民衆劇。説話より取材。主人公…バラモン、大臣、豪商など。登場人物…奴隷、遊蕩児、娼婦も許される。
3. バーナ (bhāna) 〈一幕〉独白劇。ヴィータ (vīta) が空想上の人間と対話しながら、全てのラサを覚醒すべく身振りを添える<sup>4</sup>。
4. プラハサナ (prahasana) 〈一〜二幕〉茶番劇。主人公…苦行者、バラモン、王、または悪漢。登場人物…廷臣、宦官、召使い、乞食、スリ、娼婦、置屋の主など。内容…情事的。ラサ…ハースヤ (滑稽)。
5. デイマ (dīma) 〈四幕〉幻想的。主人公…神、半神、あるいは鬼神。内容…神話・伝説から。ラサ…シュリンガラーとヴィーラをのぞくいずれか。

6. ヴィヤーヨーガ (vyāyoga) 〈一幕〉戦争劇。主人公…有名人。登場人物に少数の婦人が必須。内容…一般に知られているもの。

7. サマヴァカーラ (samavakāra) 〈?幕〉天界の演劇。主人公…有名な偉人。登場人物…神々、鬼神。

8. ヴィーティー (vīṭhī) 〈一幕〉滑稽もの。登場人物…一人、もしくは二人。バーナとほとんど同じ。

9. ウトスリシュティカーンカ (utsṛīṣṭīkāṅka) 〈短〜一幕〉主人公…一般人。内容…婦人の悲嘆をふくむ、世間によく知られた物語。同情心を煽る。

10. イーハームリガ (īhāmṛiga) 〈四幕〉主人公…神または人間でもよい。内容…伝説と創作の両要素。

B. 副劇 (uparūpaka) 十八種 (うち二種のみ紹介あり)

・文学的特質よりも舞踊、音楽、歌詠、身振りの妙を重んじる。

・ナーティカー (nāṭīkā) 〈四幕〉(ナータカとプラカラナの中間的位置) 女性が主役。多くの歌、音楽、舞踊。シュリンガラー・ラサ。ex. *Ratnāvalī, Priyadārsikā* (by Harṣa, 7th c.)

・トウロータカ (trotaka) 〈五幕〉人間世界と神世界。ex. *Vikramorvaśīya* (by Kālidāsa, 4th c.) 等。

III. ラサ (rasa) 論

『ナーティヤ・シャーストラ』に発し、全体で百科全書の特

徴を有するヒンドゥー聖典プラーナ文献群の一つ『アグニ・プラーナ (Agni-purāna)』にも盛られ、七―八世紀頃のダンディン (Dandin)、『バーマハ (Bhāmaha)』以降、文学理論書(カーヴィヤ・シャーストラ)はさかんに記述されるようになった[Gerow]。それらは詩人たちにとつて文字通り指南書だっただろうが、詩人は自ら依拠した理論書の名を明かすことはないものの、理論書には先行する作品から作例を引いて批評しつつ諸規定を謳ったから、両者はまさに表裏一体の関係にあったはずである。(文献としての理論書が成立する以前から、詩人たちが作品を創作する上での暗黙の約束事 (kavi-samayā) が存在したことも確かである。)

その文学理論書を構成する大きな二本柱が、修辞論(アラシカーラ・シャーストラ alamkāra-sāstra)とラサ論(rasa-sāstra)である。前者は比喩表現などの詳細な吟味で、他文化圏、他時代の修辞法との比較という点では紹介する意義も大きいが、演劇と密接に関係する後者についてのみ概略を紹介したい。

ラサ (rasa, 情趣) の原義は「味わい」のことで、平生は潜在的に存在している我々の感情八種類(後代には宗教的情操である「寂靜」が加わって九種類)が、文芸鑑賞をとおして顕在化し「味わわれる状態」になることを論じるのがラサ論である。観客にどのような感情を引き起させるか、という心理学的要素もふくむ文芸鑑賞論である。数多の理論書に規定されているが、十四世紀のヴィシュヴァナータ (Viśvanātha) という詩論家による『サーヒッティヤ・ダルパナ (Sāhitya-darpana)』にみられる規定を一覧表にして示す。予め若干補足しておく、戯曲に限らず文芸作品にはそれぞれその作品が主眼とするラサが設定され

ている。理解の補助のため、手近なところで「寅さん」を例にすれば、その主眼は「滑稽(笑い)」だろう。だが、終始お笑いだけでは味気なく、恋心や別れの悲しさなどが織り込まれて一層、作品全体の「笑い」が増幅される。と言ったような具合に、劇という疑似体験をとおして如何に鑑賞者の心の琴線をつま弾くかを、登場人物、大道具、小道具、様々な効果、等々について議論するのである。<sup>5)</sup>(次ページ表参照)

#### IV. 現代の様相

さて、時代は飛ぶが、現代インドで楽しまれている演劇について、リッチモンドら [Richmond: 1-17] が整理した分類にもとづき挙げておこう。なお、ここでは映像資料を掲載できなかったが、それぞれネットで検索していただければ、動画も見ることが可能だ。

##### 〈古典系〉

- (1) クーリヤットタム (Kūṛiyātam) ・古典サンスクリット劇を引き継ぐ古い伝統を持つと言われる。二〇〇一年ユネスコ世界無形文化遺産「人類の口承及び無形遺産の傑作の宣言」指定。

〈南部のケーララ州のみ〉舞踊劇(ほとんど舞踊)、寺院の夜の勤行のあと二十一時頃から六時間、ときには明け方まで続く。一幕／一晚、一演目／数十日 [赤松: 101]。

## ラサ論 (=インド古代の文芸・戯曲鑑賞論)

「鑑賞者の潜在的な感情 (sthayī-bhāva) が、感情を喚起する要因 (vibhāva = 登場人物 alambara-vibhāva, 情景等 uddipana-vibhāva)、感情の発露 (anubhāva = 登場人物の仕種など)、一過性的感情 (vyabhicārī-bhāva) により、顕在化され、味わわれる状態 (rasatā) になる。」 (33, *Sāhitya-darpana* by Viśvanātha)

潜在的感情 (sthayī-bhāva)	ラサ (rasa) (味わられる状態にある感情)	登場人物 (alambara-vibhāva)	情景等(大道具・小道具) (uddipana-vibhāva)	感情の発露 (anubhāva)	一過性的感情 (vyabhicārī-bhāva)	色	神格
愛欲 (rati)	恋情 (śringāra)	・他人の奥さん ・遊女以外のヒロイン ・複数の女を平等に愛する男	・月 ・柁檀の練り膏 ・黒蜂の羽音 など	・眉毛の動き ・横目使い	・堅固さ ・死 ・怠惰 ・嫌悪 その他	・黒 (暗色)	・ガイシユス
陽気 (hāsa)	滑稽 (hāsyā)	・格好、言葉 仕種など	・仕種	・目を閉じる ・笑う	・眠気 ・怠惰 ・感情偽装 その他	・白	・シザア
悲倉 (soka)	悲愴感 (karuṇā)	・悲しみの対象となる人	・その人が病みかかっている	・運命を非難すること ・地に伏すこと ・顔色の変化 ・溜息 ・身体の硬直 など	・厭世 ・衰弱 ・茫然自失・発狂・追憶など	・灰色 (褐色)	・ヤブ (闇魔)
憤怒 (krodha)	憤慨 (rauda)	・敵	・敵の態度 ・矢を放つこと など	・眉毛をひそめること ・唇を咬む ・剣を振りかざす ・にらむ ・悪口 ・自分の肌臍を語る	・堅固 ・狼狽 ・震え ・酔い ・焦り 等	・赤	・ルドラ (暴風神)
勇気 (utsaha)	勇猛心 (vīra)	・征服者	・征服者の態度	・仲間を探すこと	・自慢 ・追憶 ・充足感	・黄	・インドラ (帝釈天)
恐怖 (bhaya)	恐怖感 (bhayānaka)	・恐怖の根元たる人	・その人の態度	・顔色の変化 ・失神 ・発汗 ・あたりを見回す	・嫌悪 ・狼狽 ・衰弱 ・憂慮 ・気絶 ・困惑 ・死	・黒	・カーラ (時間の神)
嫌悪 (jugupsā)	嫌悪感 (bībhatsā)	・いやな臭いのする肉の塊	・虫かたかかること	・吐くこと ・目を閉じること ・顔をしかめること	・迷妄 ・病気 ・死	・青	・マハーカーラ (破壊の神シヴァ)
驚愕 (vismaya)	驚嘆 (adbhuta)	・この世のものとも思えないもの	・その特質の偉大性	・硬直 ・口ごもり ・目を見開く	・熟考 ・動揺	・金色	・ガンダルバ (水の精アプサラスの夫)
寂靜 (sama)	寂靜感 (sānti)	・無常性ゆえに事物の実体が無いこと ・宇宙の最高原理と同じ特徴を持つ人	・吉祥な庵 ・神聖な場所 ・沐浴場 ・楽しい森 ・偉大な人の集まり	・立毛 その他	・狼狽 ・追憶 ・慈しみ	・ジャスミンの色 (または月の色)	・ナーラーヤナ

〈儀礼系〉

- (2) テイヤム (teyyam) 〈ケーララ州〉土着の信仰・文化がヒンドゥー化したもの。派手な衣装をまとった踊り手は神霊を自らの身体に呼び降ろし、太鼓のリズムに合わせて舞を舞う。「古賀」
- (3) アイヤツパン・ティヤツタ (ayyappan tiyata) 〈ケーララ州〉多くの神格が対象となっているテイヤムに對して、女性となったヴィシユヌとシヴァの間に生まれたとされるアイヤツパン神を対象とする儀礼的、歌舞。[Zarilli]

〈信仰系〉

- (4) ラースリーラー (rashtia) 〈クリシュナの聖地ブラジ地方を中心〉『バーガヴァタ・プラーナ (Bhagavata-purāna)』第十卷に記されているクリシュナ物語を題材とした歌舞劇。クリシュナ生誕祭の西暦八月中旬から下旬の十数日間。十五世紀頃、ブラジ地方の中心ブリンダーヴァンがクリシュナの聖地として見直されて以来盛んになった。「坂田」
- (5) ラームリーラー (ramlila) 〈バナールラス・ラームナガル、ほか北インド各地〉ラーマ物語。トウルスイーダース (Tulsidas, 十六世紀) が創始したという説など。藩王が経費援助。約一ヶ月(前後の儀礼ふくめて二ヶ月)、夕刻五時頃から、街中の広場、寺院、池など演目に従って各所を利用。ラーマなどの主役級の五人…バ

ラモンの少年(八から十五歳)から選ばれる。ラーマ・ヤニーと呼ばれる十二人の朗誦者たちが朗誦、役者が台詞をいう。「宮本：76-78」

〈世俗系〉

- (6) ナウタンキー (nautanki) 〈ウツタルプラデーシュ州〉…信仰、恋愛、武勇を扱う農村での野外劇。アマ、プロ両劇団あり。太鼓とともに韻文調の台詞。女性役も男性が扮する。映画の普及まではポピュラーであった。「ヴァルマー：7」[Hansen]
- (7) タマーシヤー (tamasha) 〈マハーラーシュトラー州〉…アラビア語起源の呼称が示すように十四世紀ころこの地に入ったイスラームたちの娯楽に発したものとされる。マラーティー語による官能的な歌と踊りのラーヴァニー (lavani) 部分を中心にヴァーグ (vagh) という大衆演劇部分もある。前者だけが単独で演じられることもあるという。「小磯」

〈舞踊系〉

- (8) カタカリ (katakali) 〈ケーララ州〉・ヤクシャガーナ (yaksagan) 〈カルナータカ州〉十六世紀に成立(古典SKT劇から)…いずれもクーリヤツタムと類似。  
K：二人の歌手が進行、俳優に台詞なし。Y：バーガヴァタという歌手が進行役。歌の最中、俳優は踊りで表現し、そのあと言葉で解説。歌手と俳優の掛け合い。K、Yとも基本は屋外。「赤松：102」

(9) チョウ (chau)〈東インド：ジャールカンド州、オリッサ州、西ベンガル州〉仮面劇。四月の十三日間、春祭りの一環。部族ごとの農耕儀礼と関係している。演劇的要素が強い。〔赤松：105-106〕

〈現代系〉

(10) 現代劇：十九世紀中頃から、イギリス文化の影響を初めに受けたコルカタ (ベンガル語圏) から次第にヒンディー語圏へ浸透した。当初はシェークスピア劇やカーリダーサによる古典サンスクリット劇が富裕な知識層に愛好されたが、民族意識の高まりとともに社会啓蒙的な機能をもつようになる。ヒンディー語劇作家としてバーラテンドウ・ハリシュチャンドラ (Bhāratendu Hariścandra, 1850-1885) が代表的。〔町田〕ベンガル語圏では、あのラビンドラナート・タゴール (1861-1941) が多くの戯曲作品を残し、また自らも舞台にのぼるなど演劇を深く愛し、その発展に寄与した。〔丹羽：96-115〕二十世紀以降、映画の隆盛に押されている感は否めない。劇団数は日本との人口比で見ればずっと少ないが活動しており、ネット〈<http://in.bookmyshow.com/national-capital-region-ncr/plays> (2015.12.1) なぶ〉でチケットも購入できる。

V. 古典サンスクリット劇の特徴

古典サンスクリットの戯曲作品をテキストとしてしか見られない我々が、上に概要紹介した現代の諸例と照合してみると、もつとも近く感じるのが西洋演劇導入後の現代劇型式のサンスクリット劇だ。だが、それは古典期から途切れずに繋がっている伝承とは言えない。一般には、クーリヤータムが古典劇の伝統を色濃く引き継ぐものであると言われるのだが、筆者には、どうしてもその流れが見えてこない。たしかにラサ論を礎にしているという共通性は理解できても、どのように変容してきたのか、想像すらできない。果たして、伝統的な型式での古典サンスクリット劇は中世後期、前近代には消滅してしまっていたのだろうか？

シェーカー [Shekar : 131-170] がサンスクリット劇の衰退とその要因を論じているので、その論点を参照し、逆説的ではあるが、サンスクリット劇の特徴を炙り出してみたい。

1. 二大叙事詩への依存

サンスクリット文学とりわけ純文学ともいえるカーヴィヤ作品では、物語展開の新規性よりも言語表現の妙が重んじられたから、題材はむしろ周知のものが好まれた。戯曲もまた、モチーフを『マハーバータ』や『ラーマーヤナ』等から借りて作られた。それが指南書の規定でもあったわけだが、二大叙事詩そのものの伝承には専門職の語り部があり、それと競合する演劇は上演機会も稀であった。〔Shekar : 131-136〕

2. 照準がカーヴィヤ文学と同じであったこと

風流を解する文化人 (サフリダヤ、sahridaya) 知識層からなる

王宮サロンが、カーヴィヤ文学の場であり、詩人は耳の肥えた聴衆のラサを掻き立てて、ご褒美をたんまりもらえるよう腕を奮って作詩し朗詠した。理論書がサンスクリット戯曲を「見るためのカーヴィヤ」と規定するように、サンスクリット劇の上演もこの限られたサロン内という空間に留まっていた。また儀礼的側面も劇作家詩人たちを保守的にした。[Shekhar : 136-138]

### 3. 音楽と歌謡を欠いていたこと

正統的な宗教儀礼における歌謡は司祭僧たちが担っていたが、巷間の流行歌などは社会的身分が低い者たちの生業とするところであったから、演劇に流行歌を導入することはタブーとされたのではないかという。また聴衆も、抒情詩は歌謡要素を持たない本来の韻律のまま鑑賞することの方を好んだ。[Shekhar : 138-139]

### 4. 過度な韻文の使用

俳優たちの台詞のなかのみならず、進行役の座頭のことばにも韻文が使われるのは、既述のとおり劇もカーヴィヤであるという枠に固執したからであり、劇作家詩人たちは散文を二次的なものとしか見ていなかった。技巧を要する修辭法の妙を發揮できるのも韻文なればこそであった。[Shekhar : 140-142] 劇作家すなわち詩人であったということが根本問題としてあったということになる。

### 5. 超自然的な要素

神と人間、天と地、などの相互の境界も判然としないのは、劇作家詩人たちがバラモン神話の伝統に浸りきっているからだという。[Shekhar : 142-144] 確かに、神のご加護さえ得られれば、死んだはずの主人公があつという間に生き返ったり、苦行で獲得した超能力で意のまま行動したりする。生身の人間がひとたび神業を行使用すると、聴衆はもはや、人間として同情を寄せることが出来なくなってしまうから、逆効果なのだ指摘されている。[Shekhar : 142-144] 現実問題として、舞台上で超自然現象を表現するのは困難なことが多かったはずだ。

### 6. 一般人のための舞台、劇場の欠如

『ナーティヤ・シャーストラ』には九種の形式の舞台が言及されているけれども違いは僅かであり、音楽ホールや舞踊ホール、美術ギャラリーなどの存在は文献上にも明確であるが、いわゆるギリシア劇場に匹敵するような民衆のための劇場の存在は確認できない。神々を慰める歌舞のための舞台 (natya-mandira) が寺院の境内、屋外に建てられてはいたが、演目は、後代のラームリーラー (ラーマ劇)、ラースリーラー (クリシュナ劇) に連なるものに限られていたと思われる。ラームガル丘にある最古の洞穴劇場かとされるところも諸学者によって様々に議論されてきているが、小規模なものであって大勢の観客収容を意図した劇場でないことは確かだと言ふ。[Shekhar : 144-148]

### 7. 王族がパトロンであったこと

筆者はかつて、王宮内で催される歌会に城外からも様々な

職業の知識人が集まってくることを観察し、カーヴィヤ文学も予想以上に社会に開かれているという印象をもったことがあったが、それは十二世紀頃の成立とおぼしき王統紀『シュリーカーンタチャリタ (Śrīkhaṇḍa-carita)』の記述からだった。『科学研究費補助金・基盤研究 (C) 『インド文学史を形成する社会的位置の異なる様々な種類の詩人たち』成果報告書、二〇〇〇』十二世紀といえば、媒介言語が近代諸語へと移行し始めたところで、すでに事情が異なっていたのかもしれない。シエーカルは偏にサンスクリット劇の偏狭さを強調している。 [Shekhar : 148-150]

## 8. 聴衆

審美眼をもっていることが聴衆としての資格とされたが、それは、芸術は洗練された環境でこそ開花するという思想にもとづいているという。 [Shekhar : 150-152] 演劇の原始は社会的身分の低い層の人たちが楽しめるためのものであったはずだが、ことサンスクリット劇にかんしていえば、限られた人間しか楽しめなかったというわけだ。

さらにシエーカルは続けて外的な要因として、十一世紀以降イスラーム勢力の流入を契機とする文化環境の変容について触れるが、イスラーム皇帝たちのなかにはサンスクリット文化を尊重、愛好するものもいたから、演劇の凋落にはさしたる影響を与えなかったと見ている。 [Shekar : 153-154] むしろ内的要因として、指南書が演劇というものを雁字搦めに規定してしまっていて、その殻を破れなかったことが致命的だったと

いう。 [Shekar : 154-159] 結果として、ユーモアを欠き、言語環境の変化にも対応できなかった。 [Shekar : 159-164] この時代、サンスクリットがリングアフランカの役割をペルシア語に譲り、諸々の地方語が諸文書にも広く用いられるようになって来るなかで、サンスクリット詩の朗詠は生業として続けられたが、演劇にスポンサーは付きにくくなったようだ。 [Shekar : 164-165] 善因善果、悪因悪果という業の思想に呼応するように踏襲され続けてきた悲喜劇 (悲劇で始まっても必ずハッピーエンド) の耐用年数も尽きたと見ている。 [Shekar : 166-170]

地方語の擡頭という大きな文化環境の変化は、叙事詩、抒情詩のジャンルでは、詩作のノウハウはそのままに言語だけ乗り換えて巧く伝統を保持したが、サンスクリット劇の場合、劇中の台詞にしばしば使用されていたプラークリットがむしろ災いしたようだ。日常語に近いその諸言語のほうの時へて理解されなくなってしまつて、代替策も編み出せなかったようだ。 [Shekar : 162-164]

## VI. おわりに

サンスクリット劇は滅んでしまつていくという見解にもとづくシエーカルの指摘は、多々首肯できるところもあるが、筆者には更なる疑問が残る。サンスクリットによる文芸は、一見すると、カーヴィヤの舞台、王宮サロンという閉じられた空間に展開したように思われるが、そうではなく、題材・素材は巷間に発しており、それをカヴィ (詩人) たちが言語的・芸術的

に昇華させたものだ」と、筆者は捉えている。インドが宝庫とされ、インドから世界中に伝播した（逆にインドに流入したものもあるが）説話にしても、誰が最初に語ったか分からないお話しだけれど、面白くて為になるからと、ある時誰かがサンスクリットという宝箱に入れて、後世に伝えたのである。二大叙事詩にしても、ただ巷間の語り部専門職がかかわってくるだけで、成立過程はほぼ同様だっただろう。文芸は巷間から生まれ、カヴィたちによって育まれたのだ。だから、サンスクリット劇の祖形も巷間に残っていて不思議ではないのではないか、と。

はたして、演劇という表現型式そのものが洗練・昇華の道具であったのだろうか？ 註1で触れた、演劇 (*nāṭya*) の語源、動詞語根「*nat*」がプラークリット、すなわち俗語の影響を受けた形だという事実を重視すると、庶民のために創始されたという演劇の起源神話が、まったくの絵空事ではないように思われてくる。証拠たりうる文献資料を欠いているので、確たることは言えないが、註3で触れたジャヤデーヴァのような試みもなされたのだから、寺院もふくめた巷間に今も伝わる諸々の演劇、舞踊芸、歌謡芸を、それらに共通する諸点、それぞれの時代的変容など、サンスクリット劇との関連性から再度丹念に検討し直せば、もう少し鮮明に見えてくるかもしれない。

当初は、サンスクリット劇が周辺のアジア諸国へ与えた影響についても明らかにしたいと思っていたが、それには至れなかった。もしかしたら、他文化圏の演劇を観測することで、古代インドの巷間における演劇の様相を垣間見ることになるかもしれない。今後の課題としたい。

## 註

- 1 *Nāṭya-sāstra* の '*nāṭya*' もこの '*nāṭa*' も、いずれも動詞語根「*nat*」からの派生語で、語源としては「踊る」である。ただし、より古いヴェーダ期から存在するのは語根「*nt-*」のほうで、「*nat*」は「*nt-*」のプラークリット化した形だという。[Whitney: 12, 23] サンスクリット文法を初めて規定した文法学者パーニニ (*Pāṇini*) は紀元前四—三世紀の人だが、*Nāṭya-sūtra* なる「ナタのための指南書」に言及しているものの、その内容はパントマイムのような身体動作に限定されるようだ。この時代にはまだ「演劇」という概念を持つ確たる単語が存在しなかったであろうと言われる。[Keith: 31] また、ナタ・ラージャ (*nata-rāja*、または *nateśvara*, *nateśa* とも。いずれも「舞踊の王」の意) といえば、シヴァ神のことを指すが、『ナーティヤ・シャーストラ』にシヴァ神が百八種の舞踊を演じたことが記されているという。今日非常にポピュラーな凶像としてのナタラージャは六世紀頃からヒンドゥー寺院の壁面などにレリーフとして創作され始め、十一—十二世紀頃からは南インドを中心にブロンズ製のナタラージャ彫像が頻繁に創作されるようになったものという。エリアーデが原初的な形態以前のカオス的狀態に通じるものとして歌踊狂躁の観念を分析したというが、このシヴァ神のナタラージャとしての側面がまさにその観念の表出だといわれる。[立川ほか・104, 107]
- 2 パタンジャリの記述には、ナタのうち男で女に扮するものをブルークンシャ (*bhrūkunśa*) と呼ぶとあるというが、歌唱であって、演劇においてか否かの確証はないという。[辻 1977 : 223]
- 3 サンスクリット文学とヤートラーとの関係は、十二世紀ベンガルにでた *Jayadeva* による戯曲的抒情詩『ギータ・コーヴィンダ (*Gītagovinda*)』の

刷新的要素について指摘されるところである。カーヴィヤ文学の伝統を踏襲しつつも、当時の民謡形式ヤートラーを取り入れたのは、文化環境、つまり享受者側の文化受容上の何かしらの変化を察知したからだと思われる。後代、汎インド的に歌舞のテーマとして愛好されることになったこの作品については多くの研究がなされているが、「原」をみれば、その研究史も一目瞭然である。

4 十五世紀および十七世紀以降の南インドにおけるバーナ劇形式に則った戯曲作品が量産されたことについて、当時の当該地域の文化風土との関係も含めて紹介しているものに「横地」がある。

5 重要アイテムである登場人物、すなわち主人公、女主人公については、とりわけ後者について、微に入り細を穿って分類する。「松山：163-202」を参照のこと。

## 参考文献

- 赤松明彦、二〇一四「インドの演劇」赤松紀彦編『アジアの芸術史・文学上演篇Ⅱ 朝鮮半島、インド、東南アジアの詩と芸能』（芸術教養シリーズ12）、藝術学舎、九七―一〇八頁。
- ヴァルマー、ダヤーナンド、一九七六「ヒンディー語図書出版の現況」『印度民俗研究』3、二―二二頁。
- ヴィンテルニッツ著、中野義照訳、一九六六『インドの純文学』インド文献史第五卷、日本印度学会。
- 小磯千尋、二〇〇八「タマーシヤーの起源と歴史」鈴木編『神話と芸能のインド』山川出版社、一四四―一五四頁。
- 古賀万由里、二〇〇八「儀礼と神話にみる神と人——ケーララのテイヤム」

鈴木編『神話と芸能のインド』山川出版社、一九六―二二三頁。

坂田貞二、二〇〇八「北インドの神話・伝説と宗教芸能——クリシュナ神の生涯を再現するラース・リラー」鈴木編『神話と芸能のインド』山川出版社、九一―一〇頁。

鈴木正宗編、二〇〇八『神話と芸能のインド——神々を演じる人々』（異文化理解講座9）、山川出版社。

立川武蔵、石黒淳、菱田邦男、島岩、一九八一『ヒンドウの神々』せりか書房。

辻直四郎、一九七三『サンスクリット文学史』（岩波全書）岩波書店。

辻直四郎、一九七七『サンスクリット劇入門』『シャクンタラー姫』（岩波文庫）岩波書店、二〇〇―二三五頁。

丹羽京子、二〇一〇『タゴール』（人と思想119）清水書院。

原實、一九八四（書評）S・サンダルフォルグ著『ギタータゴヴィンダ——カーヴィヤに於ける伝統と刷新——』『東洋学報』第六五巻、第三・四号、二二九―二三四頁。

バシヤム、A.L.著、日野紹運・金沢篤・水野善文・石上和敬訳、二〇一四（改訂二版、初版：二〇〇四）『戯曲』『バシヤムのインド百科』山喜房仏書林、四二四―四三三頁。

船津和幸、一九九六―一九九八「古代インドのパフォーミングアート論」『演劇典範』（Natyashastra）翻訳ノート（一）〜（三）』『信州大学・人文科学論集』（文化コミュニケーション学系）第三〇―三三三号、一〇一―一一七、一九五―二二二、二〇九―一三三頁。

町田和彦、「インド演劇」『日本大百科全書（ニッポニカ）』（<https://kotobank.jp/word/インド演劇>）33068, 2015.11.30 アクセス）

松山俊太郎、一九九二『インドのエロス——詩の語る愛欲の世界』白順社。

宮本久義、二〇〇八「叙事詩の世界を生きる神劇——バナールラスのラーム

- リーラー」鈴木編『神話と芸能のインド』山川出版社、七一―九〇頁。
- 横地優子、一九九四「サンスクリット劇の新風——バーナ劇と春祭り」辛島昇編『インド入門Ⅱ ドラヴィダの世界』東京大学出版会、二七六―二八九頁。
- Geow, Edwin, 1977, *Indian Poetics* (A History of Indian Literature, Vol.V, Fasc.3), Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Hansen, Kathryn, 1992, *Grounds for Play: The Nautanki Theatre of North India*, Berkeley: Univ. of California Press.
- Kane, P.V, 1923 (2nd ed.), *Sāhitya-darpana of Viśvanātha, with Notes on Priccheda I, II, X & History of Alamkāra Literature*, Bombay.
- Keith, A. Berriedale, 2015 (rpt., 1st. ed.:1923), *The Sanskrit Drama, in its Origin, Development, Theory and Practice*, Delhi: Motilal Banarsidass Publ..
- Kuiper, F.B.J., 1979, *Varuṇa and Vidūsaka, on the Origin of the Sanskrit drama* (Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd.Letterkunde, Nieuwe Reeks, deel 100), Amsterdam et. al.; North-Holland Publ. Company.
- Richmond, Farley P., Darius L. Swann, Phillip B. Zarrilli ed., 1990, *Indian Theatre, Traditions of Performance*, Honolulu: University of Hawaii Press.
- Roer, E., ed., 1980 (1st ed. Calcutta, 1851), *The Sāhitya-darpana or Mirror of Composition*, (Bibl. Indica, vol.X-1,2), Osnabruck.
- Śāstrī, N., comm., 1955, *Sāhitya-darpana*, (Kashi Skt. Series, vol.145), Varanasi.
- Shekhar, Indu, 1977 (2nd ed., 1st ed.:1966, E.J.Brill), *Sanskrit Drama, its Origin and Decline*, New Delhi: Munshiram Manoharlal.
- Whitney, W.D., 1885, “The Roots of the Sanskrit Language”, *Transactions of the American Philological Association* (1869-1896), vol. 16, pp.5-19.
- Zarrilli, Phillip B., 1990, “Ayyappan Tiyatta”, Richmond, et. al. ed., *Indian Theatre*,