

ねばならないが、その史料の価値は極めて大きいのである。

ところで第一期では、もともと原本の文字の細小なものも縮印して一頁に二段或いは三段と組入れたので、余りにも字が小さくて実用に適さない憾みのあるのを残念に思っていた。しかし第二期では細字のものは一段とするように改められているのを見て安堵した。経費の上からは問題もあらうが、折角の影印であるから、今後とも出来るだけ実用に適するように願いたいものである。

ともあれあの厖然山をなす檔案を整理するというのは容易の業ではない。種々の困難な状況の下にあつて長年整理を続けてこられた故宮の方々の労苦を多とするとともに、今回『故宮文獻』の編輯刊行を推進された陳捷先氏はじめ諸氏に心から敬意を表したい。それにつけても痛感されるのは、折角統々と公刊されるようになった檔案が史料として真に研究に活用されることである。それとともに檔案の古文書学的な研究も進められねばなるまい。先年中央研究院歴史語言研究所から李光濤氏の編輯に係る『明清檔案存真選輯初集』が刊行され、檔案の写真版が学界に供されたが、今回さらに多くの檔案が影印されることになったのである。戦前故宮で檔案の整理が或る程度軌道に乗つた時、単士魁氏らによつてその古文書学的研究が行われた。その後中断していたところ、最近になつて陳捷先氏の“Missives to the Emperors”と題

する英文の論文が発表され、また新刊の『故宮文獻』の第二期には前記の如き莊吉堯氏の研究も出ているが、さらに進められるべきであらう。

なお故宮博物院においては、昨年はいわゆる『滿文原檔』を『旧滿洲檔』と題して影印し、本年は『道咸同光四朝奏議』を出版するなど、清代の文獻の公刊に尽力されていて、研究者にとつて甚だ有難い次第であるが、『故宮文獻』も今後ますます充実して定期的に刊行が続けられていくのを切に望んでやまない。

(第一期 一九六九年十二月二〇九頁、第二期 一九七〇年三月二二八頁、国立故宮博物院刊)

K・ヴァーツヤーン著

## 文学及び芸術における古典インド

### 舞踊

田中於菟弥

美しいインドの古典舞踊を見るものは、誰しもそれが長い伝統に培われてきたことを感受するであらうが、その伝統を起源に溯つて研究することは極めて困難で、鬼角演技者は技能にはしり、研究者は理論のみに頼る傾向がある。著者は自ら多年に亘り舞踊の実技を習得した結果、その真技を会得するためには、インド美学の本質とこれに由来する舞踊の原理

ならびに技法を知らねばならぬことをさと、十余年の歳月を費してこの研究を完成した。著者は舞踊の実技と理論の両面に通じているのみならず、嘗てデリー大学において文学を講じたこともあり、舞踊と関係の深い文学、美術、音楽にも造詣が深く、本書の如き研究はこの著者にして初めて可能といえるであらう。インド舞踊に関する一般の書と異り、本書には著名な舞踊家のポーズや、古典舞踊の写真などはなく、一五〇余の写真はすべて古代彫刻に現れた舞踊のポーズを示すもののみで、いわゆるインド舞踊書の華やかさはどこにも見出すことのできない、純然たる学術的研究書である。

本書の構想は、序論に引用されている (p. 2) Viṣṇudharma-moṭara Purāṇa の次の一節によるものと推測される。

「ヴァジラ王は、聖者 (マールカンデーヤ) に対し、自分を弟子にし、神々をその正しい形像で礼拝し得るために、造像の技を教えてくれと頼んだ。聖者は造像の理論は絵画の知識なくしては理解し難いと答えた。王がその技の教授を請うと、舞踊家として完成されぬ限り、絵画の初歩すら把握することはできないといわれた。王が舞踊の教授を請うと、聖者は音律に関する鋭敏な感覚と、楽器の知識なくしては舞踊の習熟は不可能であると答えた。王がさらにこれらの題目について教授を請うと、聖者は楽器に熟達するには声楽の習得が必要であると答えた。かくてついに聖者は、王に造像の術を

教える前にこれらの全階程を教授した。」

五章から成る本書の内容は、この一節を基盤として、文学、芸術と舞踊との相互関連を論じたもので、著者は後章の随所にこれを引用している。

## 第一章 インドの美学

著者はまずインドの伝統芸術に携わる者にとつて、芸術的創造は普遍なるものを表現する最高の方法であり、芸術は彼らにとつて sādhanā であり、yoga であり、vaidya であるとする。sādhanā に対し著者は discipline という訳語を附しているが、さらにこれを説明して、sādhanā は完全なる調和の (sāmarasya) 状態を達成する方法であり、換言すればあるがままの (iyatā) 状態からの完全な解放 (svatantrya) の状態に到達することであり、それはより真実な自我の認識に導くものであるという。yoga はこの完全な調和に達するための霊的、精神的、肉体的訓練であつて、一つの目的に向かつて指向するのではなく、すべての活動から精神的なエネルギーを取り去る力であり、それはまた、すべてのものに潜在する統一性を観得させる洞察であると説く。すべての活動は、それに専念する限り祭儀と同じである。pūjā は人が求める最善ののに対する最善の供儀に外ならない。芸術家は彼の信ずる神 (īśadevatā) に対し、最善のものを供えなければな

らない。

この精神的、形而上学的思想における主要概念を認めた上で、インドの芸術家はおの自我の中において、不滅なもの、普遍的なものへの到達のための訓練に専念しなければならない。彼にとつての問題は、この無限なもの、神聖な自我を、石とか言葉とか音とか運動という有限なシンボルを通して暗示するか、開陳するか、あるいは再現するかのいずれかにあるのである。

著者はこうした信条の結果として生まれた美学がすなわち *Rasa* (情調) の理論であるといい、ラサ論を中心問題としてとり上げている。ラサはバラタの演劇論書 (*Bharatya Nāṭyaśāstra*) に説かれて以来、詩論、演劇論の中心問題としてその理論は文学のみならず、美術、建築、音楽、舞踊にも延用され、インド伝統芸術のすべての分野において重要な役割を演じている。ラサは通常 *śṛṅgāra* (恋情)、*raudra* (憤怒)、*vīra* (勇武)、*bībhāṣa* (懼慄)、*hāsyā* (滑稽)、*karuṇā* (悲愴)、*adbhuta* (奇異)、*bhayanaka* (驚愕) の八種が挙げられ (後には *śānta* (静寂) も加えられた)、演劇においては、演技等によつて観客の心に潜在する *sthāyī bhāva* (基礎的感情) をよびさまし、ラサを喚起させるのを目的とする。従つてラサとスターイー・バーヴァは、劇の筋、配役、俳優の使用する言語を規定し、また演技や各種の *abhinaya* (表現)

すなわち俳優の身振り (*āṅgika*)、科白 (*vācika*)、表情 (*śatvika* 涕淚、蒼白等)、扮装 (*āhārya*) 等の關係をも規定する。

ラサは演劇と關係の深い音楽や舞踊においても重要な役割を演ずる。インドの古典音楽において *rāga* (旋律型) と *tāla* (拍子) は基本的要素であるが、ラサは各種のラーガを作るためにこれと結合する。ラーガは *svara* (音階の七音) と、それをさらに分類した二十二種の *śruti* (半音をさらに分割した微分音) とを結合させることによつてできるメロディーが作り出すもので、ラーガの本質的特徴は聴者にある心の状態を喚起させる力である。従つてインドの音楽家は、特定のラサをよびおこすために特定のラーガを選ぶのであつて、ラーガとラサの關係は次のように説明される。即ち *śṛṅgāra* と *hāsyā* のラサのためには *madhyama* と *pāñcamā* のラーガが用いられ、*vīra* と *raudra* と *adbhuta* のためには *śādya* と *iśabha* が、*bībhāṣa* と *bhayanaka* のためには *dhāvata* が、*karuṇā* のためには *nīṣāda* と *gāndhara* のラーガが用いられる。このようにインドの音楽は演劇の場合と同じく、スターイー・バーヴァあるいはラサの形態を作り出すため、スヴァフラとシュルティの用法を細かく分析するのである。

曩に述べた靈的、形而上学的、美学的な思想は、インドの

建築、彫刻、絵画においても、個々にあるいは統一的に表現されている。建築は細部においても、また全体の統一という点においても、これを最も強く証明している。仏教のストゥーパやヒンドゥー教の寺院に施された彫刻や装飾と、それらの統一とは、これをよく現わしている。建築特に寺院建築は、天界を地上に再現したものであるから、美学的にいえば、*vismaya* のラサを喚起し、*śyāṁ* に *adbhuta* へと導くのだという。

彫刻も建築と同じく、多様なものの統一を示している。インドの彫刻は不滅なものを人間像、仏像、神像の形によつて表現しているのであつて、各部分を様々に配列し結合することによつて、見る者にラサの美学的形態を示すのである。彫像はその内的、外的の両面から種々に分類される。即ち *guna* (基本的性質) の立場からみれば、彫像はサーンキヤ哲学の *triṇa* (三徳) に従つて、*śāstrīka*, *rājāsika*, *tāmasika* に分類され、尺度の面から分析すると、*tāla* (撥、拇指と中指を張つた長さ) と *aṅgula* (指、拇指の巾、ターラの十二分の二) に、動作の形からは、*bhaṅga* (彎曲) と *asana* (姿勢) に分類される。ターラとアングラは彫像のプロポーションの基本で、これは水平の分け方であるが、これに対し垂直の分け方を *sūtra* といい、この三者によつて解剖学的と尺度の方則とが相互に関連している。ターラはラサと関係をもち、神

像や人間像において、*śānta*, *śrīṅgāra* のムードを現わすには九乃至十ターラを用いる。*vīra* と *raudra* のラサを喚起するためには十二ターラ、*bhāyanaka* と *bībhatsa* のラサには十四ターラを用いる。アングラはターラをさらに細分した基本的尺度で、たとえば *daśatāla* *pramāṇa* (十ターラの尺度) の像において、顔を十三アングラにすれば、首は五アングラ、首から胸、胸から臍、臍から陰部の基部まではそれぞれ十三アングラ、腿と脛とは各二十七アングラ、膝と踝は四アングラで、全体で一八九アングラとなる。横のターラとアングラ、縦のストゥーラによる複雑な構成の尺度の中で、彫像の運動は四種のバングによつて示される。立像、坐像、傾斜像などの様々の形は、バランスと重量の巧みな操作として、また彫像の表現する精神の象徴として現わされる。*sambhāṅga* は最も完全な姿勢で、均衡も重量も左右相称で静かな安らかなムードを示す。シヴァ、ヴィシュヌ、仏陀の禪定の形はこれに属する。*abhaṅga* は重量が少し一方に偏し、垂直な線も違つた点から引かれ、*śrīṅgāra* と軽い *vīra* のラサはこのポーズによつて示される。*Gaurī* や *Kodanda* *Rāma* の像はその例である。*tribhāṅga* と *aubhāṅga* は、*śyāṁ* に垂直線から彎曲し、*vīra* と *adbhuta* のムードを示すのである。

インド絵画の技術も彫刻と同様で、いわゆる *śaḍāṅga* は *rūpabhedā* (形態)、*pramāṇa* (均衡、配置、遠近法)、*bhava*

(形態による感情) 'Ivanya (美的表現)' 'sādīśya (写真)' 'varnikahāṅga (彩色) の六要項を説いている。この画論によつても知られるように、インドの絵画は、線と色の技法を説くとともにその現わす感情とか情緒にも重きをおいているのである。

著者は最後に、再びインドの各種芸術が内面的、外面的に密接な相互關係をもっていることを強調し、インドの舞踊は精神面と技術面とが総合的な美を作り出すためによく調和されていると述べ、上述の文学、美術、音楽と舞踊の關係を例示しているが、舞踊の理論と技術に関しては、第二章においてさらに詳細に説かれている。

## 第二章 古典インド舞踊の理論と技術

本書は表題の示すように、文字及び芸術における古典インド舞踊を内容とするものであるが、しかし中心は古典舞踊にあるのであるから、第二章は最も重要な章といわなければならない。

インド舞踊はその表現の基本的手段として人間という形を用い、しかもその技法においては、他の芸術にみられるのと同様に、分析と総合の方法をとるのである。舞踊は他の芸術の技法をその中に綜合した上で、インド人の心に、精神的にも芸術的にもアプローチする、最も美しく且つ意味の深いシ

ンボルである、と著者はいう。

インド舞踊は演劇と最も密接に関連している。それ故著者は Bharatya Nāṭyaśāstra を第一に挙げて、舞踊との関連を述べ、さらに後世の舞踊書として Nandikeśvara の Abhinayadarpana を典拠として論を進めつつあるが、その前に演劇論の種々の面を舞踊論と対比して図示している (p. 28)。舞踊に関する文献として Abhinayadarpana は最もすぐれているが、他の関連文献として著者は Saṅgadeva の Saṅgitaratnākara (音楽) や Viṣṇudharmottara Purāṇa (美術) など主要な典拠としている。(舞踊関係の多数の文献は p. 38~43 に挙げられている)。

複雑なインド舞踊の技法をここに詳説することはできないが、著者は Abhinayadarpana 等の中世の文献に基づいて、舞踊を nāṭya, nṛtya, nṛtta の三種に分類しつつ、nāṭya は演劇の中で行なわれ劇の筋と関連をもつ舞踊で、nṛtya は歌に合わせて踊り、ラサ、バーヴァ等を具備する。nṛtta は身体の動きがバーヴァもラサも示さない純粹の舞踊である。舞踊はまた別の見地から次の三種にも区別される。tāṇḍava は男性的な熱烈な舞踊で、lasya は甘美な女性的なものである。(著者はこの二つの用語が、バラタの演劇論の説と後世の舞踊書と相違していることを指摘している (p. 29)。

ナーティヤは演劇の中で行なわれ、劇の筋と関連するもの

であるから、技術的にはヌリティヤとヌリッタが主となる。著者はヌリッタとヌリティヤに関し、図表を用いて順次説明しているが、ヌリティヤは一般に舞踊家はアビナヤともよんでいる。

ヌリッタは身体の動きを規定するものである。著者は西洋のバレエとインド舞踊の異なる点として、インド舞踊は彫刻的な性格をもったポーズに重点を置く点で、西洋の古典バレエが滞しない空間に連続的な動きをすることと相違しているという。ヌリッタの技法では、彫刻的で殆んど静止している印象をさえ与える一連のポーズが、一定の韻律的循環の中での動きによつて連結されているのであつて、身体の各部分とそれぞれの動きが細かに分析される。膝、腰、肩の関節は、上下肢の動きを作り出す要点であり、首の関節は頭の動きのための回転軸である。Nāṭyaśāstra はこれらの動きを二種に分類している。第一は動作の可能性という見地から身体の各部分に分析し、第二はこれらの基本的動作の綜合を論じ、単一の部分の動き *carī* から *karana*, *maṇḍala*, *aṅgahāra* へと順次複雑な統合された動きを説いている。また身体の部分についても、頭、両手、胸、両脇、臀、両足を *aṅga* (主肢) とよび、目、眉、鼻、唇、頬、口等を *upāṅga* (属肢) と分類している。ヌラタは *upāṅga* と *pratyāṅga* を同義に説いているが、Abhinayadarpaṇa では、ヌラタが分類にいられていな

い首、腕、腹、脛、膝を *pratyāṅga* としている。

ヌリティヤ即ちアビナヤ(身振り表現)も、インド舞踊の重要な部分である。既に述べた如く、アビナヤは演劇においては身振り、科白、表情、扮装に分類されているが、舞踊においては特に *aṅgikābhinaya* (肢体の身振り表現) の技術が発達している。アビナヤは手の表現 (*hastābhinaya*)、顔の表現 (*mukhābhinaya*) 特に目つき (*dr̥ṣṭi*) 即ち目、眉、眼球等の動きを重視する。もちろん首、胸、足の動きも重要であるが、手の動きには及ばない。Abhinayadarpaṇa をはじめ後世の舞踊論書に引用されている格言はこれを示している。『手の赴くところに目が従う。目の赴くところにバーヴァ(感情)が従う。心の赴くところにラサ(情調)が起こる』と。

著者はドリシュティ(目つき)及びその他の顔の各部の動きと、ラサあるいはスターイー・バーヴァとの関係を詳説し、また囊にあげた身体各部の動きも、図表を交えて説明しているが、特に片手 (*asauṇṇya hasta*) と両手 (*sauṇṇya hasta*) の動きについては、諸文献の説を列挙して表示している (Tables XII-XIV, pp. 80-94)。ちやうど男女の *śhaṇa* 地上、空中の *carī* 等の姿勢を説明した後、最後に南インドの Cīdambaram の寺院彫刻に示されている一〇八種の *karana* のポーズを列挙してこの章を終っている。

## 第三章 文学と舞踊

*nāṭya* という言葉は、演劇の意にも舞踊の意にも用いられる。しかしバラタの *Nāṭyaśāstra* は元来演劇論書であつて、舞踊論書ではない。著者はバラタが *Nāṭyaśāstra* を第五のヴェーダと称し、演劇の起源を創造神ブラフマーの創造に帰する神話の伝説を挙げ、舞踊の起源をもこの伝説の如く神聖なものとしていると述べている。

文学と舞踊との関係は、インド古典舞踊の中における文学的要素の問題と、文芸作品の中にみられる舞踊に関する記載との両面がある。著者は *Kāthakali* における二大叙事詩の内容 *Bharatanatyam* における抒情的要素、*Manipuri* 及び *Oḍissi* をあげる *Vidyapati* の *Padavali* と *Jayadeva* の *GitaGovinda* の果しているクリシュナ説話の役割、*Kāthak* における *sāthabhāvas* (観客に与えるバーヴァ?), この語は説明もなく、他の用例も見当らない) は、文学が古典舞踊に貢献した結果であるという。しかし本章の主眼は第二の点にあるので、これに関し著者は「リグ・ヴェーダ」を初めてする四ヴェーダ、ブラーフマナ、ウパニシャッド、各種スートラ、二大叙事詩、カーヴィヤの諸作品、仏教、ジャイナ教の文献をひろく渉獵して、舞踊に関する記載を詳細に説明している (p. 168-280)。その内容を紹介する余裕はないが、著者の文学的造詣と多年の研究の蓄積がここに示されているとい

えよう。

## 第四章 彫刻と舞踊

すでに第一章において、この両者の内面的乃至理論的相關性は説かれているが、ここではこれをさらに詳説するとともに、各地に散在する舞踊像の実例を多数の図版について説明している。彫刻と舞踊とは、その技法においても共通するところが多く、*abhinaya*, *bhāva*, *āṅga*, *upāṅga*, *drisṭi* 等共通の術語も多い。著者は *Silpaśāstra* (造形美術に関する経書) と *Nāṭyaśāstra* とを引用して、両者の細部にわたり相關性を説いている。

著者は各地の様式化された舞踊彫刻を見ることによつて、彫刻の歴史とともに舞踊の様式の歴史をも知ることができるとし、次の四種のカテゴリーのもとにこれを分析している。

(1) 伝統的な様式化されたインド彫刻の舞踊のモチーフ。

初期マウリヤ時代の *sāthabhaṇḍika* (sa 樹製の像)、*yakṣi* 像、河神像から、中世の *Gujarat* や *Rajputana* の彫刻群、*gandharva* や *vidyadhara* の飛行像も別の様式とみなされ、バラタの術語によつて分析し得る。

(2) 上記の分類に属しない舞踊の形象で、バラタの術語によつて説明できるもの。南インドの寺院には古くからの種の舞踊のレリーフが見出される。

(3) 南インドの寺院、特に Tanjore の Brihadēśvara 寺院、Cidambaram の Nataraja 寺院と Sāringapani 寺院には、Naiyaśāstra の説くところを彫刻で示したものがあつた。  
(Cidambaram の彫刻に関しては、すでに第二章の末尾で表示されている)。

(4) Silpaśāstra の造像に関する記述は、男女神の舞踊像を nittantūti とよんでいるが、これらもバラタの術語によつて分析し得る。

著者の舞踊彫刻の歴史的解説は、Mohenjo-daro の発掘遺品に始まり、各時代を代表するインド各地の彫刻は、ヒンドゥー教のほか仏教、ジャイナ教の彫刻にも及び、一五四の写真によつて詳細に説明されている。

## 第五章 音楽と舞踊

音楽と舞踊は切り離すことのできないものである。著者はいう『彫刻と舞踊は同じ家族の二人の姉妹のようなものである。文学と舞踊は同じ絵の背景と前景である。しかし音楽と舞踊とは一つの身体の本の手足である』と。

即ちリズム感というものは、インドのすべての芸術にとつて基本的要素である。インドの古典文学(詩的作品)において、それは内容、形式の構成に重要な役割を演じている。インド音楽と舞踊において、ターラ(拍子)はそれを具体的

に示している。他のいかなる要素よりも、時間の觀念はこの両芸術を最も緊密に結びつけている。

舞踊家は音楽家と同じく、連続した純粹の踊りにより、また音楽に合わせた特定の詩の形式化したパントマイムの演出によつて、一定の情緒を喚起するために動作をおこなうのである。楽曲は舞踊の構成を決定し、旋律の型は一連の純粹舞踊(nritta)を決定し、sādhya(文学作品即ち歌詞)の性格と構成は基本的感情(sahāyī bhāva)と瞬間的感情(sāñcārī bhāva)の演出を決定するのである。

著者はここで、現在行なわれている古典舞踊の一つの型として Bharatanatyam をとりあげ、その中にある音楽の型を分解説明している。この舞踊の最初の動作と、旋律型(ラーガ)を構成する音楽に合わせた動作の整つた拍子とは、純粹舞踊(マリッタ)の技法を窺はしめ、歌詞に対する身振りとして形式化された表現とは、アビナヤ(表現)の性格を窺はしめる。Bharatanatyam の基本的姿勢において、肢体は数ヶの三角形に分けられる。両膝(古典バレエの最初の位置において、膝を半ば曲げて延ばす demi plié と同じ型)を結んだ線を底辺とし、両踵(爪先を外に向けた)を頂点とする三角形、次は両膝を結ぶ線を底辺とし、腰を頂点とするもの、第三の三角形は腰を頂点とし、両肩を結ぶ線を底辺とするもので、これは腕を延ばすと、垂直の中線のどちらかの側に、空



間にもう一つの三角形が出来、これによつてさらに強調される。ardha mandali あるいはタール語の malla ukharadai とよばれる両膝を曲げた姿勢は Bharatanatyam における絶対必要なポーズで、すべての踊りは多少の例外はあるにしても、この姿勢によつて行なわれるのである。脚を延ばしたり、跳躍したり、旋回したりするのは、すべてこれを強調するもので、舞踊のカデンスのすべての技法は、様々に変形した三角形の型によつて空間を占めつつ、これを強調しようとするのである。

現在の Bharatanatyam の上演種目は、通常 alarippu から始まり、jatisvara, varnam, padam, tillana と進み、sloka で終る。第一の alarippu は、神に捧げる踊りで音楽的内容は少ないが、第二以下は音楽と極めて密接な関連をもつもので、著者はこれらを詳細に解説している。Bharatanatyam は現代インドの古典舞踊の中で最も伝統的な舞踊であるから、著者はこれにつき詳説しているが、その他の Kathakali, Kathak, Manipuri, Orissi 等に関しては、簡単に音楽との関係を述べている。Bharatanatyam の解説には、写真あるいは挿絵があれば、さらに理解を助けると思われる。

著者は本書の随所において、現代インドの古典舞踊家が、舞踊技術の背後にあるこれらの美学的知識を欠いていること

を慨嘆している。錯雑ともいえる古典インド舞踊と文学や他の芸術との関連性は、舞踊家としての必須の知識であらう。本書はこの意味で、多少重複の説明の煩はあるにしても、舞踊家自身についても、これを観賞する者にとつても、好個の研究といふことができよう。

(Classical Indian Dance in Literature and the Arts, by Dr. Kapila Vatsyayan, XXIV, 431 pages, 154 ill. Sangnet Natak Akademi, New Delhi, 1968)

シエラフエッティーン・トゥラン著

## スレイマン大帝の王子バヤズイドの

### 反乱

永田雄三

本書はオスマン＝トルコ帝国極盛期のスルタン、スレイマン大帝（在位一五二〇—一五六六）の王子達の間に展開された王位継承争いを、主として、末子バヤズイドの反乱を中心に取扱う。著者自身の説明によれば、本書はすでに一九五六年に助教授資格請求論文（Habilitation）として、アンカラ大学言語および歴史地理学部に提出され、著名なトルコ学者ゼキ・ヴェリディ・トガン教授をはじめとする資格審査委員会の承認を得たものである。著者は、すでにセリム一世、ス