

# 運動表現の民族的特性に関する研究 III

## —— インド古典舞踊の様式と技術 ——

松本千代栄 山田敦子

三好智子 本田郁子

### I. インド古典舞踊の成立

インド古典舞踊の起源は明らかにされてはいないが、一説にはインダス文明にさかのぼると考えられている。今日残されているものの中からインド古典舞踊の起源を語ると思われるものをみると、まずB.C. 2000年期のインダス川流域でつくられたとされる踊り子のブロンズ像<sup>(1)</sup>があげられる。この発見によってアーリア人のインド侵入（B.C.1500年～1300年）以前から先住民族は踊るという文化をもっていたとみなされよう。また、聖人Bharataによって書かれたといわれる世界最古の演劇・舞踊・音楽の理論書『Natyashastra』（A.D.1～5世紀に成立）はインド古典舞踊の知識と技法を集成しており、現在のインド舞踊の根源となったといわれている。

他方、インド古典舞踊発展の過程には、宗教（土着の信仰および外来の宗教）との密接な関係をみのがすことはできない。宗教史の中でも『ヒンドウ教は神に舞踊を捧げるといふ特徴をもつ』<sup>(2)</sup>（中村元）といわれ、チョーラ王朝期（A.D.10世紀）にはタンジョールの寺院に400人ものdevadasis（神に仕える踊り手たち）がいたという記録もあるように、舞踊は寺院の中で盛んに行なわれ発展したとみられている。また舞踊の主題はインドの二大叙事詩『Mahabharata』『Ramayana』やA.D.12世紀に起こったVishnu神崇拜運動（Vaishnavism）にともない、Vishnu神の化身であるKrishna神への信仰をうたった叙事詩『Gita Govinda』などのヒンドウの神話や伝説からとられ、つねに神々との関わりによって舞踊が展開されている。

舞踊の発展はつねに階級制度と関係し、また地域や年代の差とともに、異民族の侵入による影響もみのがせない。特にA.D.8世紀のイスラムの侵入は宗教的相剋をもたらし、舞踊もその変貌を余儀なくされた。

インド古典舞踊の繁栄が、その後決定的な衰微にむかったのは、1600年東インド会社設立に始まる英国統治であった。ヨーロッパ人とともに渡来したキリスト教は、俗悪なものとしてインドの舞踊を鎮圧し、一般に19世紀半ば以降古典舞踊は衰退の一路をたどったとみられる。しかしその後、1905年頃からの反英運動、20年のガンジー等による非協力・不服

従運動、30年頃からのインド各地での独立運動<sup>(3)</sup>など、民族意識の高揚によって伝統文化が再認識されるようになり、従来下層階級の手にあった舞踊にバラモン階級のRukumini Deviらがたずさわり、またE. Krishna Iyer, Vallathol, Menaka, R. Tagoreらめざめた人々によってインド各地に芸術的洗練をもつ舞台の舞踊として古典舞踊が復興された。インド古典舞踊の地域的な様式が今日みられる形に整えられてきたのは、英国統治を契機として伝統文化の再認識に至る近年100年のことといえよう。

（次頁別表参照）

さて、躍動と変化の統一性の中に精神的凝集を感じさせるインド古典舞踊は、大別すると、Bharata Natyam, Kathakali, Kathak, Manipuri Dance, Odissiがあげられる。これらは、地域によりその作風を異にし、他文化圏からの侵入による文化の混淆がみられる北インド系に比べ、南インド系ではその影響が少なくインド古来の文化を継承しているといわれている。

“Bharata Natyam”は、インド原住民ドラヴィダ人が居住し異民族の影響が最も少ないと思われるマドラスを中心にインド南東部に伝承されており、従って舞踊にも、インド古来の伝統が継承されていると解釈されている。舞踊の発展過程を述べる時、「古典」とはいえ現行のものにその直接対象を求めなければならぬ今日、チダンバランのナタラージャ寺院（A.D.13世紀）に現存する108個のKaranaのレリーフ<sup>(4)</sup>は、すでにこの時代において舞踊技術の原型の確立を示唆するものとして注目されよう。“Bharata”とは、表現の三大要素である気分Bhava・施法Raga・拍節法Talaの第一音節の合成といわれ、“Natyam”は、踊りと演技の組み合わせを意味するとしてこの名称の語源を持つ。が、“Dasi Attam”すなわち、devadasisの踊りと別称もあり、この点からもこの舞踊が寺院の中で長く育成発展され、寺院に関わる宗教性の強い舞踊であることがうかがえる。今日では、その体系化された上演様式にも、この舞踊の特徴の片鱗を窺うことができよう。

同様に、インド南東部オリッサ地方に伝承されている“Odissi”も、寺院舞踊としての発展をたどった点からBharata Natyamと同群に加えることができる。

〔別表〕

	Bharata Natyam	Kathakali	南部王朝	インド一般史	北部王朝	Kathak	Manipuri Dance
B. C. 2000				＜インドス文明＞ 「踊り子のブロンズ像」			
1500				→アリア人侵入 「Rig-Veda」成立 ・アリア人東方へ移住 ・カースト社会の成立		<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;">                     ① 中村元：ヒンドゥ教史 1979                      ② 山本達郎：インド史 1977                      ③ R. Singha &amp; R. Massey：                      Indian Dance, 1967                      ④ E. Bhavnani: The Dance in                      India, 1965                      より。表作成筆者                 </div>	
1000				・ガンジス川流域に都市出現 「 <b>仏教・ジャイナ教成立</b> 」			
500		(ドラヴィダ人の舞踊)		→アレキサンダー大王 西インド侵入 (327)	マウリヤ王朝	Kathaks (語り手たち) 村々を回り、神話や伝説 を伝える  舞踊の守護者、寺院から 王候貴族へ。	
0		(アリア人の舞踊) ←		→ギリシア人、サカ族、 パルチア族の侵入	クシヤーナ王朝		
A. D. 100		(Kathakaliの起源)	サータヴァーハナ王朝	「Mahabharata」 「Ramayana」成立	グプタ王朝		
200		(戦闘舞踊)		「 <b>ヒンドゥー教隆盛</b> (ヒンドゥー寺院の建設 (devadasis あらわる)			
300		(Chakkiyar - kuttu 朗唱)		「Natyashastra」成立 →匈奴の侵入	群小諸王朝		
400		Kudiyattamの 奨励		「石窟寺院(エローラなど)」		→イスラム教の影響	
500				→イスラム西北インド侵入			
600				「石造建築寺院(コナーラク、 カジュラホなど)」			
700			チョーラ王朝	「南インド青銅時代 「Shiva 神像」 →イスラム侵入			
800							
900	タンジョールの寺院に 400人の devadasis						
1000	Santala 女王寺院で踊る						
1100	<b>Vaishnavism</b>	<b>Vaishnavism</b>		<b>Vaishnavism (ヴァイシ ユス神崇拝運動)</b>		<b>Vaishnavism</b>	
1200	Radha と Krishna の 物語をレパートリーに 加える			「Gita Govinda」成立 →イスラム北インドを支配 (1205)	デリー諸王朝(イスラム系)	Radha と Krishna の物 語をレパートリーに加える Raga システムとベルシ ヤ音楽の様式が結合	
1300	<b>Bharata Natyamの黄金期</b>			「チダンパランのナタラージ ヤ寺院建設(108のKarana)」			
1400	・ヴィジャヤナガラ王朝 の繁栄		ヴィジャヤナガラ王朝	→ヨーロッパ人渡来			
1500		(Krishnapadi)		・英国、東インド会社設立 (1600)	ムガール王朝(イスラム系)		
1600		(Krishna Attam) (Raman Attam)				<b>Kathakの黄金期</b>	
1700	＜俗化＞ ・ヴィジャヤナガラ王朝 の衰退、新しい後援者 を求める。					・ムガール王朝の繁栄	<b>Vaishnavism</b>
1800	＜衰退＞	<b>Kathakaliの黄金期</b>		・セポイの反乱 (1857) ・ヴィクトリア女王インド 女帝となる (1877) ・反英運動 (1905) ・ガンジーの非協力・不服 従運動 (1920) ・独立運動 (1930) ・インド連邦共和国成立 (1950)		・ムガール王朝の衰退	<b>Manipuriの黄金期</b>
1900	＜復興 (1930) E. K. Iyer R. Devi	＜復興 ケララ芸術協会設立(1930) Vallathal				＜復興 カンダラに舞踊学校設立 (1938) Menaka	＜復興 R. Tagore にとりあげ られる (1919)

一方、“Kathakali”は、物語を意味する“Katha”と音楽を意味する“Kali”の複合語であり、音楽を伴った舞踊劇と解釈されている。演劇を主体としたこの舞踊は、ケララ州を中心にインド南西部に伝承され、その起源は先住民族と外民族アーリア人(紀元前3世紀)の舞踊の結合であり、さらには舞踊動作を伴った寺院における神話や伝説の朗誦であった。今日、野外舞台で夜間を通して催されるこの舞踊劇は、その驚異的化粧法と衣裳に表現強化が為され、K. Bharata Iyerによれば、ランプのほのあかりのもとに“太鼓が新時代の到来を告げ、幕は暁闇の世界を分け幕の後で演ずる祈願の踊り Todayam は宇宙の力の無限の作用をあらわす。舞踊には何の背景もない、神々の時間と力を超越した楽しみには背景などありえない……現実に近づく一瞬に幕は払い落とされ、次々に地上の生命の一大盛儀、種々相が描写される。”と述べているように<sup>(5)</sup>、インドにおける精神世界の運動表出の原点をここに見出すことができる。

インド北西部ジャイプール・ニューデリーを中心に伝承されている“Kathak”は、踊り手が床を踏みならずことで話すという意を語源的に包含しているごとく、その軽妙なフットワークと回転にその特徴を指摘できよう。しかし、この舞踊の発展過程をたどる時、この地域はたびたびの異民族侵入の為、必然的に舞踊にもその影響がおよぼされ、特にイスラムの侵入(B.C.8世紀)によっては舞踊の主題・音楽・上演形式にも変形をもたらす結果となっている。また、ムガル王朝時に宮廷舞踊としての育成をみるが、今日でもその色彩を存続させていると思われる。

“Manipuri Dance”は、インド南東部にあたるアッサム州マニプール地方の踊りである。この名称は地名に由来し、この地方のMeitei族の踊りにその起源を持ち、フォークローの色彩を色濃く持ちつつ伝承されてきたといわれる。独特の円筒形の優雅な衣裳による流動的表現はこの舞踊の特徴の一つとみられよう。ここでは、芸術大学 Santiniketan を創設し、近年の Manipuri Dance の復興に活躍した詩聖 R. Tagore<sup>(6)</sup>の名を見のがすことはできない。

以上、インド舞踊を語るにおいては、上記に掲げたものみにとどまらず、インド南西部マラバール地方の Mohini Attam やその他 Kuchipudi, Bhagvata Meta Nataka, Kuravanji 等をはじめ、さらには諸部族の伝える舞踊もふまえて述べなければならないであろう。が、ここでは、ひとまず歴史的社会的背景の中で淘汰されつつ様式化され、芸術的洗練を持つと考えられる舞踊からの古典性を取り扱おうものとする。

## II. インド古典舞踊の技術

### 1) 舞踊運動の原素 — 運動の単位 —

舞踊運動(舞踊の表現にかかわる身体行為のすべ

てをここでは一応舞踊運動と総稱した)の最少の単位を何に見出し、その全体としての形成をどうみるかは、舞踊の形式と象徴をみる上に、誰でもが探知したい課題であろう。

これらに対して、インド古典舞踊は、その答の一を内蔵しているのに気付く。即ち、インド古典舞踊では、身体の個々の部位が、舞踊技術として可能な限りに細分化されているのを見るからである。  
[表 I-1.]

Facial expressions			
Shringa	( 愛 )	Bhayana	( 恐 怖 )
Karuna	( 悲 愛 )	Bhibhalsa	( 憎 悪 )
Hasya	( ユーモア )	Dryndra	( 激 怒 )
Aliridha	( 思 索 )	Shanta	( 平 和 )
Vir	( 勇 壮 )		
Head Movements			
Sama	( 標 準 )	Adhuta	( かすかに上げる )
Udvahita	( 高くして保持 )	Avadhuta	( すばやく傾ける )
Adhomnaka	( 顔を傾ける )	Akampta	( 高くしてゆっくり振る )
Alotila	( 回 転 )	Lolita	( 自由な動き )
Dhuta	( 左右に向く )	Tiryonnatannata	( 上下の動き )
Kampita	( うなづく )	Skandhanta	( 肩の上で休む )
Paravritta	( ふり向く )	Aratika	( ひねる )
Ulksipta	( 上下に振る )	Parsv Abhimuka	( そむける )
Parivahita	( 顔をそむける )	Sanmya	( 動きなし )
Ancita	( 傾ける )	Tirascina	( 左右を見る )
Nikancita	( 肩を上げ頭をつける )	Prakampita	( 全方向の動き )
Vidhuta	( 左右の速い動き )	Samdarya	( 優 美 )
Eye Movements			
Sama	( 標 準 )	Vismaya	( 驚 き )
Alokita	( 調 べる )	Tripta	( 満 足 )
Suci or Suchi	( 横 眼 )	Visanna	( にらむ )
Pralokita	( 即 座 )	Druta	( なげやりの眼 )
Nimilita	( 閉 じる )	Vira	( 勇 壮 )
Vlokita	( 見 上げる )	Vitarkita	( 熟 考 )
Anuvritta	( 追 い 眼 )	Sankita	( 理 解 )
Avalokita	( 下 を 見る )	Vibhranta	( さまよい )
Snigdha	( 優 し い )	Hrista	( 陽 気 )
Sringara	( 愛 )	Lajjita	( 内 気 )
Adbhuta	( エクスタシー )	Mukula	( 幸 福 )
Karuna	( あわれみ )	Shanta	( 平 和 )
Vilokita	( ふり返る )	Rudra	( 残 酷 )
Eyebrow Movements			
Sahaya or Sahiya	( 標 準 )	Catura	( 幸 福 )
Patita	( 怒り・驚き )	Recita	( 秘密をさく動き )
Ulksapta	( 真 実 )	Kuncita	( 喜 び・切 望 )
Neck Movements			
Sandasi	( 楽 しい・喜 び )	Paravartita	( 愛・優しさ )
Tirascina	( 蛇の動き )	Prakampita	( おしやべりする人 )

『The Dance in India』による

例えば、Kathakali では、眼、眉、首と細部の表現行為が分化し(表I-1)、更に片手両手の基本的な手の語りをもって、いわば“カタカリ言語”を形成する象徴的な表示がある(表I-2)。L. Bruhl<sup>(7)</sup>の語る原始心性——手が心の一部を形づくるほど、心と一致していた、手なしでは考えることもなかったであろう——にみる思惟と手のつながりは、ここでは、月、世界、鳥、Shiva 神等、大自然の大地とそこに

〔表I-2.〕

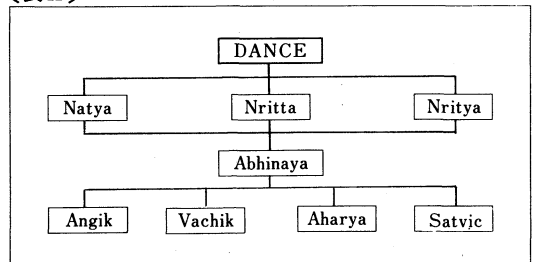
Hand gestures	原換 { Bharata Muni; Natya Sastra Nandikeshwara; Abhinaya Dharpana
<b>I. Asamyuta Hastas 片手の手ぶり</b>	
1. Pataka (旗)	17. Mariga Sirsa (鹿の頭)
2. Tri-Pataka (旗の三部分)	18. Simha Mukha (ライオン頭)
3. Adh-Pataka (旗の半分)	19. Langula (尾)
4. Kartri-mukha (矢柄の面)	20. Sola Padma or Ala Padma (満開の蓮)
5. Mayura (孔雀)	21. Catura (半円)
6. Ardh-Chandra (半月)	22. Bhramara (蜜蜂)
7. Arala (曲った)	23. Hamsasya (白鳥の顔)
8. Sukudanda or Sukutundaka (おむのくちばし)	24. Hamsa Paksha (白鳥の羽毛)
9. Mushti (こぶし)	25. Samdamsa (つかむ)
10. Sikhara (尖塔)	26. Mukula (つぼみ)
11. Kapitha or Kapiddha (象の瞳)	27. Tamra Cuda (おんどり)
12. Kataka Mukha or Khataka Mukha (環)	28. Thrisula (槍)
13. Succi or Sueyasya (針)	29. Urnanabha (くも)
14. Chandra Kala (月の直径)	30. Bana (矢)
15. Padmakosa (蓮のつぼみ)	31. Ardh-Suchi or Ardh-Suchika (半分の針)
16. Sarpa Sirsa (蛇の頭)	
<b>II. Samyuta Hastas 両手の手ぶり</b>	
1. Anjali (あいさつ)	15. Pasa (輪なわ)
2. Kapota (鳩)	16. Kilaka (きづな)
3. Karkata (かに)	17. Matsya (魚)
4. Svastika (交又した)	18. Kurma (亀)
5. Dola (振る)	19. Garuda (ガルダ)
6. Pushpaputa (花小箱)	20. Naga-Bandha (蛇の首輪)
7. Utsanga (抱擁)	21. Avahrittha (熱心)
8. Shivalinga (シバ神)	22. Svastika (交又した)
9. Kataka Vardhana (環)	23. Aviddha Varra (ゆれる曲線)
10. Kartari Svastika (交又した矢)	24. Paksha Vancita (曲った翼)
11. Sakata or Shakata (車)	25. Nisedha (防ぐ)
12. Sankha or Shankha (ほら貝)	26. Arala Kataka Mukha (環)
13. Cakra (円盤投げ)	27. Sueyas Ya (尖塔の面)
14. Samputa (小箱)	

『The Dance in India』Enakshi Bhavnani 著による

生きた人と人、人と神々、即ち、実生活と人々の心に生きた超越的存在を表象して分化している。例えば、E. Bhavnaniの収録分類<sup>(8)</sup>では、Kathakali 舞踊劇中の手ぶりの使用は、固有名詞では、「Brahma, Vishnu, Shiva」名詞では、「木、女性、世界、鳥、孔雀、星、月」、動詞、副詞、前置詞では、「…である。あの、そこへ、触れる、見ている、否、ここへ、と共に、歩いている、語る、下さい、知る、住んでいる、愛」、形容詞、名詞、抽象名詞では「金、微風、色、汚れない、夜、音、歌、心臓、思考、幸福な、美しい、平和」がみられ、その片手または組合せの手ぶりによって「単語記号 word-signs」としてドラマティックな表現法を形成していると記している。今日では、古典教義書につながるすべての手ぶりが現存しているわけではなく、その表意的性質も失いつつあるといわれるが、その運動表象としての特性は、インド古典舞踊の表現特性として舞踊を性格づける単位をなしていることは人々の容認するところであろう。

舞踊運動に表情をもたらす単位として更に顔があげられる。Kathakaliでは、その役割は特に顕著である。特定の顔型は特定のタイプの人物を表わす<sup>(9)</sup>。即ち、顔を黄色っぽいピンクで塗り、まつ毛、眉毛に黒軟膏をつけて眼を大きくし、唇を赤く塗る minuku は、ふつう女性の登場人物や賢者に用いられ、緑色顔料で塗り、顎から顔の下方輪廓を白い chutti (米粉と石灰の混合物)を溝彫りの線をつけて、つき出るようにつける pachcha は、Krishna や Rama などすべての英雄や著名な王たちのような高貴な人物のメイキャップである。他に kathi (魔王や悪役)、tadi (悪魔やグロテスクな、また、強力で恐ろしい人物は赤tadi, Hanumanのような善良で強い存在は白tadi, 森の住人や部族は黒tadi), kari (女悪魔) などがあり、これらはまた特有の衣装をもつという。主として男性によって演ぜられる Kathakali がその美しい寓話と道徳的教訓を語るためには、これらの強烈な表現単位を必要としたことは容易にうなずける。しかし、顔は他の諸地域の古典舞踊の中にも表現の単位として生きている。即ち、インド古典舞踊に共有される三大構成要素(表II)の感情を表象する部分 nritya では、顔の表情を伴い、表情は全身で感情で

〔表II〕



『Indian Dance』R. Massey, R. Singha 著による

みだして動きをリードし、主題の情調を出現させることになる。これらの *nritya* が、特定の意味を伴わない韻律の足さばきと動き、即ち *nritta* のパートへと対比的に続く構成は、インド古典舞踊の代表的な美的性質とみなされるが、表現的部分的な単位「顔」の用法にすでに〈有意味—無意味〉の二元性とその連続を予見させていると認められる。能の面と直面に比すとき、その仮面の世界のひろがり、インド古典舞踊においては眼、眉、表情を技術化し、いわば仮面化して、超越の世界をひろげたのであり、化身の技法をつくりあげたとみられよう。長時間を要するというメイク・アップの過程は、顔をつくる準備としてではなく、その時間の中に演者が化身する時間であり、顔は演ずる内を外から醸成して、橋懸りの出にそなえるとみることも可能であろう。

更に、インド古典舞踊について、舞踊の単位を求めるとき、その古典的典拠に *Karana* をみなければならぬ。*Karana* は、舞踊の動きの基礎となるアルファベットと解される動きの原姿勢であり、B.V. Naidu による *Natya Shastra* の108の *Karana*<sup>10)</sup> の解釈からは、(表III)、屈曲の姿勢を母型としながら、爪立

〔表III〕

Karana の解釈 (K: Karana の略)	
K 1. Talapusaputa	(手いっばいの花)
K 2. Vartita	( 交転した )
K 3. Varitoru	( 包みこんだもも )
K 4. Aparidha	( 激しく振払う )
K 5. Samanakha	( 水平な固定 )
K 6. Lina	( 差しこまれた )
K 7. Srastika Recita	( 十字に回す )
K 8. Mandara Srastika	( 交叉した部位 )
K 9. Nikutta	( 肩になった腕 )
K10. Ardha Nikutta	( 片方になった腕 )
K11. Katicchinna	( 分割された腰 )
K12. Ardha Recita	( 片方回し )
K13. Vaksra Srastika	( ねじれた胸 )
K14. Unmatta	( 熱狂した )
K15. Svastika	( 交叉した )
K16. Prsta Svastika	( 後ろで交叉した )
K17. Diksvastika	( 側で交叉した )
K18. Alata	( 円を描く )
K19. Kati Sama	( 水平な腰 )
K20. Aksipta Recita	( 捨て去る )
K21. Viksiptaksipta	( 投げ出された )
K22. Ardha Svastika	( 半分交叉した )
K23. Ancita	( 位置付けをする )
K24. Bhujanga Trasita	( 蛇の恐怖 )
K25. Urdnava Janu	( 引上げられた腰 )
K26. Nikuncita	( 曲げられた )
K27. Mattalli	( よろよろ傾いて回る )
K28. Arda Mattali	( 半酔のよろよろ旋回 )
K29. Recita Nikutta	( 肩で押し回す )
K30. Padapanidha	( かかとが突きささる )
⋮	
K108. Gangavatarana	( ガンジス川の降下 )

ち、反転し、振脚し、むしろアクロバティックな支配にまで及ぶ舞踊運動をみることが出来る。内気な美しい (*Karana* 3) 感情から、嫉妬 (K. 4), 追従 (K. 9), 優越感 (K. 23), 激情 (K. 27, 28), 戦い (K. 16), 楽しみ、驚き (K. 11) など、種々な感情の性質を含み、日月、風雨など自然の表象、更に *Veda* の神々や土着の信仰との混合の中に数多の物語を展開した古典舞踊の原像をこの最少の運動単位 *Karana* に集約しているかにみえる。

これらの舞踊運動の最少単位としての *Karana* は、文献上からは、表意と表象を類別しない、具象と抽象を分化させない、いわば動きと意味の二重の性格を擁して単位化されているとみられる。これらは、運動技術を内なるイメージと一応きりはなして成立させる西欧に対して、その生誕の当初からイメージを内包した運動として単位化された原素として注目される。

## 2) 舞踊運動の構築・組成 — 運動の全体性 —

舞踊運動の最少単位をどう組成するか—その運動の連続、構築の中で、舞踊運動の表現特性は強化され、種々な味わいを表出するものとなる。先にみた種々な単位は、この全体性の中で、はじめて単位としての独自の働きを出現させるともいえよう。

インド古典舞踊は、文献上には、その組成のしかたに明らかな用法が記されている。即ち、2つの *Karana* が集って、一つの *Matrika* となり、3~4の *Matrika* が組みあわされて、一つの *Angahara* が導き出される。例えば、*Angahara Aksipta* (撒き散らす<sup>11)</sup> の意) は8つの *Karana* から成り立つとされる。(表IV)

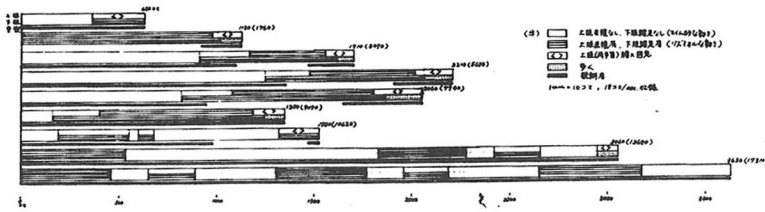
〔表IV〕

Angahara の解釈	
Angahara Aksipta (まき散らすの意)	Angahara Alata ( 旋 回 )
1. K 36 (足首の鈴)	1. K 18
2. K 21	2. K 25
3. K 18	3. K 26
4. K 55 (一面にまき散らす)	4. K 77 (半分の針)
5. K 54 (胸の領域)	5. K 21
6. K 85 (後 部)	6. K 55
7. K 87 (象の鼻)	7. K 87
8. K 11	8. K 11

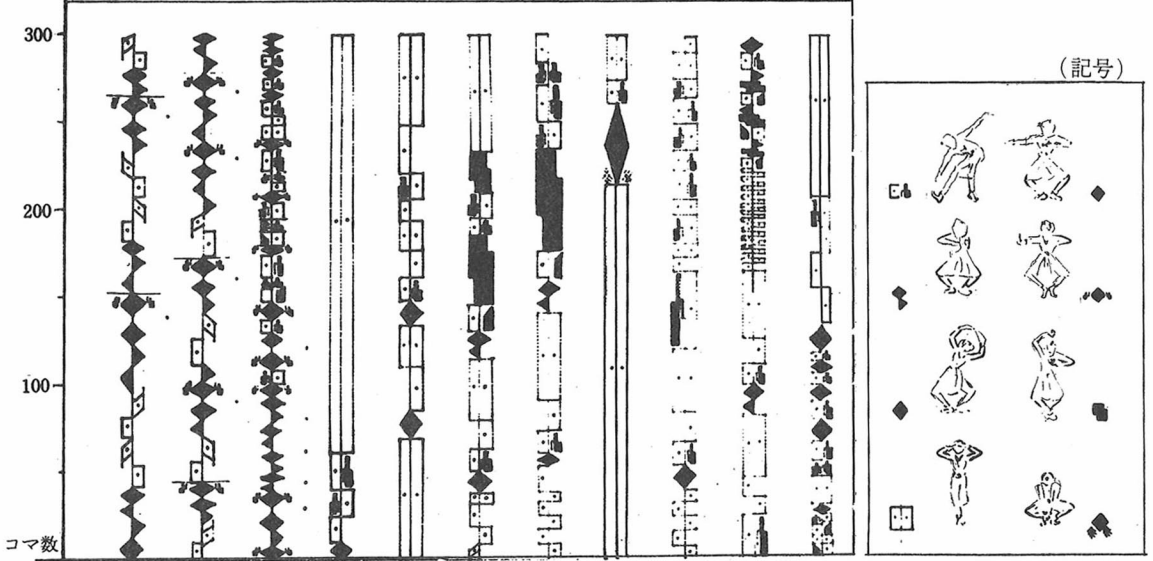
これらの古典にみる組成の形式が、今日も原型をとどめていることはむずかしい。しかし、人々はこの原型に近く実践しうる型として *Karana* と同じような基本的ポーズ *Sthanka* をもつ姿勢の組合せのフレーズ *Adavus* と、その組合せ *Adavu-jati* を作り、それらにフィナーレ *thirmana* を加えてしめくくるはこびをつくっている。<sup>12)</sup> 収録した映像の分析 (K.R.S amsan 演、表V) からは、明瞭な区切りをもって踊り

『Tandava Laksanam』の著者 B. V. Narayanaswami Naidu 他による解釈 — *Natya Shastra* の Gaskwad 版 —  
( ) の訳は筆者

〔表V〕 VARNAM ②



〔表VI〕 VARNAM① (15分中の一部分, 収録: MADRAS)



進められる, いわば「段形式」と名づけるにふさわしい構築の性質が見出される。また, 足さばきの記譜 (Krishna Veni 演, 表VI) からは, 前述のインド古典舞踊の三構成要素 nritta, nritya natya の連続を, その特有の踏み足のリズムの抽出によって察知することができよう。

緩徐な踏み足から急速に細かく追いつけられる序破急の足さばきは, いわば単一の「踏む」足技を, 一連のまとまり感に構築する独自の技術とみなされる。急速な流れるような動きの妙技が特色となる Kathak では, その足さばき tatkar の複雑な技法は, nritta の強調された舞踊として際立っているといわれる。ともあれ, 舞踊運動の三つの質を醸成する構築組成のしかたは, 先にも述べたように, <有意味と無意味><感情と感覚><語りと踊り> を対比し, かつ相互に牽引しあいながら観る人々を融かし, その陶醉の中に人々を誘うものとなっているとみられる。

更に, 各地域の古典舞踊は, 舞踊性のつよいもの, リズム中心の踊り, 劇性のつよいもの, 叙情的な優雅さなど, 広大な大陸の地域的色彩を際立たせながら, その形成の基底には, 女性的優雅さを示す lasya と男性的力強さを示す tandav の二方向を強化する美

的感覚を共有している。生得的な性差に加えて, 舞踊が成長した年代の理想像の反映した美的形成ともみられようか。

また, これらの舞踊運動の形成はインド音楽のリズム tal や旋法 raga, 詠唱と切り離しては考えられない。足さばきから生れる鈴の音と無音の間は, それを第1に象徴すると感受される。

〔写真I〕 Hanuman



(1971, 松本写, Kathakali)

### Ⅲ. インド古典舞踊の象徴性

#### — 上演と様式 —

祭式として登場した舞踊が、必然的に端正な形式を整えるのは東西を問わない。インド古典舞踊の成立も当然神に捧げる儀式性の形式・様式を存続する。

例えば、Kathak では Ganesh 神への挨拶と捧げ物ではじまり、Kathakali では、ドラム奏楽、Kali - Kottu に始まり、幕は下ろされたまま宗教的儀式 - Suddha Madala がつづき、祈りの舞踊 todayam が演じられる。Bharata Natyam は、これらの精神を、最も整った舞踊形式に組みこんでいる。(表Ⅶ) その今

〔表Ⅶ〕 < 上演様式 >

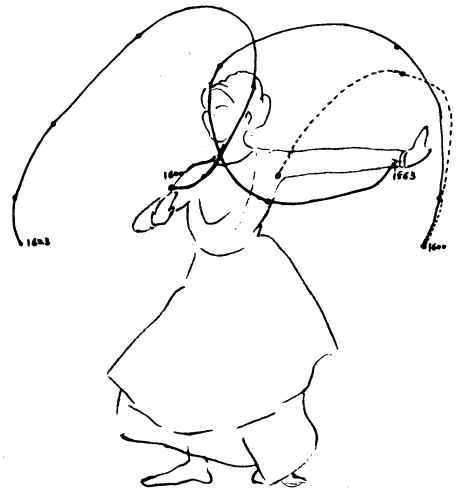
Bharata Natyam	Kathakali	Kathak
① Allarippu	Kali - kottu	Ganesh Vandana { rang manj ki puja salaami
↓	↓	↓
② Jatiswaram	Suddha Madara { todayam padams	Amad
↓	↓	↓
③ Shabdham	Parappadu	Thaat
↓	↓	↓
④ Varnam	物語の内容	Gaths { gath nikas gath bhava
↓		↓
⑤ Padam		Natwari
↓		↓
⑥ Tillana		parans
↓		↓
Sloka の朗誦		paramelus

日の上演様式<sup>(13)</sup>をみると、先ず奏楽にはじまり、① Allarippu (“花で飾る”の意)は文字通り礼拝のはじめに捧げられる。一般的には朗誦に対応し、ゆっくりした動きで入り、次第に足さばきの速度を増し複雑化し、高速の thirmana で終る。図1の分析にみるように、常に中心に回帰する左右相称(図2)の技法は、厳正・端正な祈りの姿勢と通じ、インド古典舞踊の技法の中核をなすと認められる。② Jatiswaram は、リズム・パターン jati と伝統的なメロディ swaram で構成されており、精緻な技法をもって純粹舞踊が展開される。③ Shabdham は演技的な重点をもつ叙情詩形式で聖なる伝説・物語のテーマが、7拍の拍子によって表現される。ここでは Bhava (気分) Raga (旋法) Tala (拍節法) の三つの表現要素に出合うことができることとされている。④ Varnam は、Bharata Natyam の魂と真の意図と形式をもった高度の完成の部とされ、nritta, nritya, natya が駆使され、舞踊の頂点に到達させる。Varnam の分析(前出)の踏

〔図1〕 Allarippu ①



〔図2〕 Allarippu ①



足の記譜には、その変幻の妙を読みとることができる。

収録した Kalakshetra (Madras) の著名な舞踊手 Krishna Veni の Varnam では Tanjore 寺院の神、Brihadiswara 神を讃美する歌が唱われていた。

汝に対する 私の深い愛を  
なぜ、 汝は顧みないか  
私の信頼のすべてを 汝の上にかけた  
私は汝から分れることによって起った  
悲哀の海に沈んでいる  
お、 比類なき人よ!

すべての罪に対し 私を許せ  
天使の矢によって 苦悩する私に  
憐れみを給え…… (抄訳)

R. Devi は、早いリズムの足さばき、手を用いての歌の意味内容、顔と体の繊細な動きと旋律を通して精神的な深みに達すると解説している。(口述)

⑤ Padam は、愛の詠唱の中にやわらかに導入されるパートである。流れるような身ぶりや情緒的演技の中に主たる主題、即ち折り返し句 *pallavi* を形づくる行を歌い手が何回もくりかえし、その度に異なる表現を用いて、踊り手はイメージを増幅させる。詩的な *Gita Govinda* (Jayadeva 作)、クリシュナの牧歌的な愛の叙情詩は多くこの中の主題となっているといわれる。⑥ *tillana* で上演はしめくられる。女性のソロを開いた *Bharata Natyam* の最終演目は、最大に女性の魅力をひきだそうとするかみ見える。人間の身体を通して、動きの極致と動き以上の世界をつくり、踊りながら人間を超えて神に近づく。苦行を経て法悦の境地へと希った舞踊の浄化の形式を、現代の若者達 (VIDYODAYA High School) は、「この象徴的な表現が何世紀も生きつづけたのは、深い人間性の表現と永遠の美しさがあるから」<sup>40</sup>と受けとめている。

これらの①～⑥の段階は、*Sloka* (聖詩) の朗誦の形をとった謝恩の祈りで終るとされている。

前述の K. B. Iyer の言にみるように、舞台は宇宙の中に誕生した世界を表わし、舞台を照らすランプの炎の大小は、太陽と月を象徴し、響き渡る太鼓が新時代の到来を告げる。幕は暁闇の世界を分け、超越的存在としての神格と生命を、一度は知覚をこえた未知の虚空におき、人間の手で掲げる幕が払いおとされる時から、地上に人と神との交歓する盛儀がはじまる *Kathakali* の上演は、時に悪意にみちた復讐の笑いを聞き、時に理想を追求する英雄に声援し、愛の語りに共感する、現実と変幻する世界の二重を観る壮大な様式をつくりあげているといえよう。それらは、今日の舞踊上演の根源をあらためて溯り観るものであり、「祭式から記録」(From ritual to Record) へ進んだ今日のスポーツと対比し、「祭式から表現」へ変貌した道程とその変幻の本質を感知させるものである。

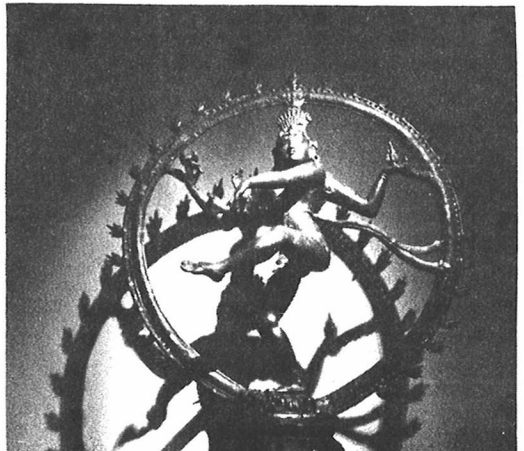
このように考察するとき、1) 舞踊運動の単位、2) 舞踊運動の構築組成は、単に部分が構築される全体としてではなく、むしろ部分が全体を吸収している象徴的単位であり、全体はそれらのもつ「有意味—無意味」<語り—踊り>の小宇宙を、種々の寓話や物語の世界に適合させて新しい意味世界を招来させるとみるべきかもしれない。karana—matrika—angahara は、それ自体で、ある完結をもつ舞踊世界を出現させる組成として、その意義を再認すべきではあるまいか。

さて、詩歌とともに、人々は生きる哲学を「かた

ち」あるものに形象化していたことも見逃せない。

インド古典舞踊の精神は、南インド青銅時代に遺された多くの Shiva 神像にその象徴の一つを見出す。D. Frey は、「インドの左右非対称形像は、舞踏的な躍動と変化にとむ釣合の点で、ある種の軽快さを持っている。けれどもそれは地面を離れては浮び漂うこともなく、西欧中世のもの如く垂直的な運動への傾向をもつていない。それらの動きの基本形式は静止した中心の周囲を廻る円環であり……運動の波は渦状バラ模様の如く、そこから流れ出し拡がる」特質をもち、「円環形こそ凡ゆる運動の原形式」として「運動の自らなる流露作用」をもたらすとみる。<sup>45</sup> 内的な収斂と外的な放散の連続 (図1に示した最少の単位の運動の中にもみられる) が人々をして忘我陶醉と超越的存在との同一化をもたらす作用をなすとみなされ、その運動の回帰的性質は、構築・組成の形式においても、常に「情緒的演技—律的運動」の回帰の形式として成立し、*mudra* で語られる劇中人物の感情の核は、次にはこぼれる急速な踏足の瑠壺に溶かされ、煮え滾って、「語り」と踊りとの相互を保障しつつ舞踊の躍動を精神を内包する象徴へと昇華する。それは、すでにみてきたように、人間の実生活の中の愛や力強さ、権勢・術策、また、献身などを織りなしつつ、諸々に化身する神格に一体化して、人間の理想像が投影されるものとみなされよう。それは、Shiva 神像 *Nataraja*<sup>46</sup> の四本の手 (創造と破壊、恐れのない存在)・二本の足 (邪鬼を踏みしだき祝福を授ける) に代表される破壊と創造の輪廻であり、いつの時代も人間の欣求した超自然の存在と人とを結ぶ、新しい転生の象徴として、インド古典舞踊の劇的形式を約束しているとみえる。いわば、「言語なきドラマの形式」であり、古典バレエの中のマイム部分と踊り部分の関係とは明らかに異なる構造をもつ。解説的記号につき、次の踊りをはこぶという併立関係ではなく、その精神の内包と象徴のた

〔写真II〕 Shivaの神像—Nataraja





めに、舞踊が必然的にもたなければならなかった運動形式として、表意と表象は、光と影、内と外のように相乗して働き、意味を内包する動きの溢れ奔った流れとして、〈ドラマリズム〉の回帰形式をもたらしたとみたいのである。

これらの運動と象徴の特質は、舞踊と思惟の世界、楽しみと祈りの世界を切り離すことなく動乱の星霜を経ながらも、民族の意識の中に生きて舞踊を存続させた一つの鍵とみることもできよう。ひるがえって、演技があり、感情が高まって舞いとなるという日本の古典の舞踊の形式にも通じるこれらは、西欧の近代合理性に立つ運動の組織化〈動機—楽句—楽節……にみるような〉とは次元の異ったもう一つの表現世界を出現させる始原の型ともみられるのである。ともあれ、これらの〈ドラマリズム〉の回帰形式が、形式として同一基底を保ちつつ、諸々の性格の、しかも多様な化身とその多様な物語を一つの形式の中に擁してきたのは事実であり、注視されるべきであろう。

運動と象徴は永遠の可塑性を醸して、今日も探求される。インド古典舞踊にみる運動表現の民族的特性は、まだ神秘のベールの中に残されている。本論は、むしろそのことを再認する手がかりとなったというべきかもしれない。御教導を俟ち今後を歩みたい。

付、舞踊用語の一覧表はここでは割愛した。第8回舞踊学会報告資料を参照されたい。

なお、本研究は、お茶の水女子大学大学院舞踊教育学専攻課程、昭和54年度特論として行ったものに基いている。

- 注 1. R. Singha & R. Massey; Indian Dance 1967 ① P.53  
 2. 中村元; ヒンドゥー教史 1979, P.16  
 3. 山本達郎; インド史 1977, P.300~403  
 4. Enakshi Bhavnari; The Dance in India 1965 ② Plate 20  
 5. 前掲書 ② P. 46  
 6. 前掲書 ① P. 177  
 7. L. プリュル 山田吉彦訳; 未開社会の思惟 1966, P. 202  
 8. 前掲書 ② P. 111  
 9. 前掲書 ② P. 46~47  
 10. B. V. Naidu; Tandava Laksanam 1971  
 11. 前掲書 ② P. 21~27  
 12. 前掲書 ② P. 21~27  
 13. 前掲書 ① P. 44~50  
 14. Vidyodaya Girls' High School—Memorial Souvenir—; Madras, 1971  
 15. D. Frey; 吉岡健二郎訳; 比較芸術学 創文社 昭36, P. 37~40  
 16. Kay Ambrose; Classical Dances and Costumes of India, 1965, P. 19, Adam & Charles Black, London.

## 1. 引用文献

1. Indian Dance; Rina Singha & Reginald Massey, The University Press Glasgow, 1967
2. The Dance in India; Enakshi Bhavnani, D. B. Taraporevala sons & Co., Private LTD., 1965.
3. Tandava Laksanam; B. V. Narayanaswami Naidu 他 Munshiram Mansharlal, New Delhi, 1971
4. ヒンドゥー教史; 中村元著, 山川出版社, 1979.
5. インド史; 山本達郎編, 山川出版社, 1977.
6. 舞踊の比較研究(3); 松本千代栄, 日本体育学会, 1971.
7. The Spiritual Background of the Indian Dance; Srimathi Rukmini Devi, Kalakshetra
8. Classical Dances and Costumes of India; Kay Ambrose, Adam&Charles Black, London, 1965.

## 2. 参考文献及フィルム

1. アジアの舞踊; 榊原帰逸著, わせだ書房新社, 1965.
2. 東亜の舞踊; 中西武夫編, 教育図書株式会社, 1943.
3. インドの仏蹟とヒンドゥー寺院5; 中村元編, 講談社, 1968.
4. ヒンドゥー教とイスラム教; 荒松雄著, 岩波書店, 1979.
5. 東南アジアの音楽; 東洋音楽学会編, 音楽之友社, 1970.
6. A Stratificational Analysis of the Hand Gesture in Indian Classical Dancing; Y. Ikegami, Semiotica 4, 1971.
7. 舞踊用語の研究 I・II; 松本千代栄他, 舞踊学会, 1976, 1978.
8. インドの踊り, Bharata Natyam; Produced by M. Bhavnani, Directed by Jaget Marari, インド観光局
9. The Dancing Feet; Produced by V. Shantaran, Directed by A. Bhaskar Rao, インド観光局
10. Indian Folk Dances '78, インド大使館
11. Kathak, インド大使館
12. Folk and Tribal Images of India, インド大使館

## 3. 分析フィルム

1. Bharata Natyam—Allarippu—①, Varnam—①; Kalakshetra, 1971.
2. Bharata Natyam—Allarippu—②, Varnam—②; K. R. Samson, 1979.