

2013年1月8日提出  
京都大学大学院文学研究科  
修士学位論文

## インド古典演劇における音楽の使用

### —11世紀周辺の文献にみられる Dhruvā の概念—

インド古典学専修修士2回  
田村峻一

#### 目次

I	序論	
I-1	インド古典演劇と音楽	・・・1
I-2	インド古典演劇論の特徴	・・・2
I-3	先行研究および本論文の概要	・・・3
II	テキストについて	
II-1	Dhruvā を扱う文献の流れ	
A	Nāṭyaśāstra および Abhinavabhāratī	・・・4
B	演劇論書	・・・5
C	音楽論書	・・・6
D	小結論	・・・7
II-2	Nāṭyaśāstra 第32章の概要	・・・8
III	本論	
III-1	Dhruvā の5分類	・・・13
A	入場と退場	・・・14
B	ラサの転化と純化	・・・18
C	穴埋め	・・・22
III-2	Abhinavabhāratī と Nāṭyadarpaṇa の比較	・・・24
III-3	Dhruvā はどのように歌われていたのか?	・・・25
IV	結論	・・・28
V	略号および参考文献	・・・30

## I 序論

### I-1 インド古典演劇と音楽

古代インドにおける演劇 (Nāṭya) は、例えば西洋におけるオペラなどと同様、多くの音楽の演奏を伴っていた。演劇における音楽は、言うまでもないことだが、演劇が単なる現実の模倣に留まらず、芸術として人の心に美的に働きかけるために欠かせないものである。古代インドの演劇理論は、演劇を観る者のこの美的な満足を *prīti* (*rasa* / *rāga*) とし、教示 (*vyutpatti*) と併せて演劇の二大目的と位置づけていた<sup>1</sup>。音楽はこの *prīti* を達成するために重要な役割を担うというわけである<sup>2</sup>。

ところで、音楽は大きく分けて歌 (*gīta*) と器楽 (*vādyā*) の2種類から成り立っているが、このうちの歌は、歌詞という言葉に伴ない、演劇における意味の伝達 (*abhinaya*) を担うという点で、*vyutpatti* に資する可能性もある。このように歌は、演劇において幅広い役割を担っているため、理論書において多く言及がなされ、演劇における各要素と歌との関係が複雑に説明されている。

本論文はこの歌のうち、*Dhruvā* という名のもとで説明されている諸事象を対象とする。*Dhruvā* とは一体どの範囲までを言うのか、という問いに答えることは容易でなく、扱っている論書によっても違いがみられるが、差しあたっては「演劇の上演にあたって歌われる歌」であり、「戯曲作品 (*kāvya*) 中に書かれ、登場人物によって朗読される (*pāṭhya*) 詩節や歌とは別のもの」全般を言うとして理解しておきたい。特に今回は、その *Dhruvā* を、歌われる状況によって *Prāveśikī* (入場)、*Naiṣkrāmikī* (退場)、*Ākṣepikī* (転化)、*Prāsādikī* (純化)、*Āntarā(ī)* (穴埋め) の5つに分類するという、論書の中では最もよく見られる説明を中心的に扱う。

演劇の上演にあたっての *Dhruvā* の挿入は、戯曲作品そのものの範疇を超えた事柄であり、戯曲の文献を読むだけでは分からないが、その一方で、劇そのものの筋とも密接な関わりを持っており、戯曲文献そのものと関連する側面もある。そのため、古代の演劇の実態を掴もうとするにあたって、*Dhruvā* の研究は文献に書かれた情報のみによっても、十分有用な成果を出しうると考えられる。

---

<sup>1</sup> Bansat-Boudon [1992] pp. 104-7.

<sup>2</sup> 例えば NS 32.425

yathā varṇādṛte citraṃ na śobhotpādanam bhavet /  
evam eva vinā gānam nāṭyam rāgam na gacchati //  
染料を使っていない絵画が、美しさを生じないように、  
歌無しでは演劇は情感を得ることがない。

## I-2 インド古典演劇論の特徴

インドにおいては、戯曲作品そのものが遺されているほかに、演劇についての理論書も多く著されている。実際の上演が理論書の記述をどれだけ反映しているかという問題はあ  
るものの、理論書の内容を詳細に研究してゆくことは、古代の演劇や音楽の実態について  
推測するうえで大きなヒントを提供するであろう。

理論が発達しているということは、演劇において、上演に関わる人々（役者だけでなく  
演出家、劇作家としての詩人なども含む）と観客の間に了解されている約束事が多くある  
ということである。インド古典演劇はある種非常に記号的であって、舞台装置や大道具小  
道具の類が発達しないかわりに、役者の身振りや衣装などが記号として働き、その登場人  
物が何をしているのか（例えば花に水をやっている、空を飛んでいる、など）を観客に了  
解させていた<sup>3</sup>。

このことからインド古典演劇は、規則に通じていないと理解ができない、非常に難解な  
もので、そのために中世以降衰退したとされがちであるが、しかし一面的にこの記号的性  
格を弾劾するのは適当でない。何となれば、例えば花に水をやる際に身振りによってそれ  
を示すといっても、その場合には「水をやりましょう」というような台詞も同時に発せら  
れることが多かったと考えられる。あるいは、二重の意味に取れるような詩節において、  
隠された裏の意味（例えば女性への恋慕の情）がある場合に、別の記号的表現（例えば顔  
の表情など）によってそれを暗示するということが可能であった<sup>4</sup>。このように、記号的な  
意味の伝達は、決してそれのみによって内容を理解させるというものではなく、他の表現  
手段<sup>5</sup>と混合することで、内容を伝わりやすくしたり、よりリアリティを増したりする役割  
を持っていたのである。約束事の高度な発達は必ずしも自由な表現を縛るものではなく、  
（少なくともサンスクリット文化の栄えていた時期には）むしろインド古典演劇の芸術的  
文化的な価値を高める重要なファクターであった。

こうした視座は、理論書を読む際にも心に留めておくべきものである。インドの理論書  
の一般的な傾向として、長大な項目を並べ挙げる割に、それら各項目がどのように連関す  
るかということへの興味が薄く、思いつくままに記述を進めているような印象を受け、全  
体として体系性を欠いている。時には、二つの規則が相矛盾しているように見えることさ  
えある。しかしその場合、それらは相互に否定し合うものではなく、どちらも教えとして  
同等の価値を有している。例えば「A を表すには X を用いるべし」という規則が見られた  
場合でも、それは必ずそうしなければならない唯一の規則ではなく、Y を以って A を表す  
こともあれば、X が別の B を表すこともあるのである。そういった意味で、理論書に見ら

<sup>3</sup> Keith [1924] pp. 364-9 など。

<sup>4</sup> Ganser [2009] によれば、こうした記号的表現は即興 (improvisation) で行われ、役者の腕の見せ所とな  
っていた (pp. 71-4)。芸術において即興を重んじる傾向はインド文化の特徴と言える。

<sup>5</sup> この表現手段を Abhinaya という用語で呼び、身振 (Āṅgika)、情緒 (Sāttvika)、台詞 (Vācika)、扮  
装 (Āhārya) の4種に分けていた。

れる「～すべし」という言明（願望法や動詞的形容詞）は、「～しなければならない」ではなく、「～するとよい」という程度の意味に解すべきものだと思われる。

### I-3 先行研究および本論文の概要

本論文で主に扱うのは、伝説的人物 Bharata に帰せられる Nāṭyaśāstra (NŚ) の中で Dhruvā を説明している第 32 章、およびそれに対する Abhinavagupta の註釈 Abhinavabhāratī (ABh) である。NŚ の成立年代ははっきりしないが、ABh は西暦 1000 年前後に書かれた著作であることが分かっている。加えて、12 世紀の Nāṭyadarpaṇa や、12 世紀から 13 世紀にかけての Bhāvaprakāśana と年代的に近い<sup>6</sup>ことから本論文は、これらの諸文献が著述の対象としている演劇の伝統を仮に一続きのものに見なし、10 世紀から 13 世紀にかけての北インドの演劇の姿を探究するという方針をとる。しかしながら ABh の記述が不明瞭な部分については NŚ の記述や文脈を元に推測するしかないところもあるなど、あくまでおおまかな方針であることを断らざるをえない<sup>7</sup>。

NŚ は全 37 章（伝承により 36 章<sup>8</sup>）からなっているが、美的情感であるラサについての論を扱う第 6 章を筆頭に、初めの方の章に関して多く研究がなされているのに対し、後の方の章はテキストの出版が遅れ<sup>9</sup>、詳細な研究は未だ少ない。翻訳に目を向けると、第 32 章までを含む英訳は Ghosh [1961] や Rangacharya [1996] があり、本論文でも参考になっているが、いずれも元になっているテキストが GOS 版とは別のものであり、注意が必要である。

Dhruvā についての先行研究として、古いところでは Raghavan [1954] が最もよく参照されている。ここではインド古典演劇における音楽の使用について包括的な視点から述べられており、古代の演劇の状況を想像するにあたって多くの示唆に富むが、残念ながら文献からの引用が明示されていない部分が多く、内容について若干恣意的な印象を受ける。次に Athavale [1964] が Raghavan の主張のいくつかを批判する形で、Dhruvā についてまとめているが、この発表年は奇しくも GOS 版の第 4 巻が刊行された年でもあり、Athavale はこれを参照していなかったと思われる。GOS 版が全て刊行された後も、NŚ あるいは ABh についての研究書は多く発表されたが<sup>10</sup>、第 32 章を包括的に扱った研究は管見の限り未だ無い。そうした中で Bansat-Boudon [1992] による記述<sup>11</sup>は、部分的にテキストの訳も挙げ、最

<sup>6</sup> 各文献の詳細については本論に述べる。

<sup>7</sup> ABh は未だテキストに問題が多く、GOS 版では Pade による校訂が角括弧で補われている。本論文での引用は全て、校訂された後の読みを用いている。

<sup>8</sup> 本研究では、ABh にもとづいて NŚ のテキストが構成されているという理由から GOS 版を底本としており、ここでの章の数は 37 である。

<sup>9</sup> ABh 付きの NŚ の Ed.として初めて出版された GOS 版の初版の出版年は、第 1 巻 (1~7 章) が 1926 年、第 4 巻 (29~37 章) が 1964 年である。ちなみに GOS 版以外の ABh の Ed.としては Madhusudan Shastri のものがあるが、28 章までで刊行が止まっている。

<sup>10</sup> 例えば Tarlekar [1975] は pp. 171-182 において、Dhruvā について概説的に述べている。

<sup>11</sup> 第二部第二章 10.6. Chant の項 (pp. 205-213)。

も詳細であると思われる。本研究は、第 32 章の全訳を提出するまでには至らないものの、より多くの記述を拾い、Dhruvā についてより詳細で具体的な理解を得ることを目指すものである。

本論文では、まずサンスクリット文献史全体の中から Dhruvā を扱うものをピックアップし、それらの流れを追う (II-1)。次に、NS 第 32 章の構成を確認し、記述の特徴について整理 (II-2) したあとで、本論として、Dhruvā の五分類それぞれについてテキストの具体的な箇所を挙げながら、個別に検討していく (III-1)。次にその記述を、各テキスト (ABh / ND / BP) ごとの違いという観点から眺めなおし (III-2)、最後に再び全体的な問題に立ち返り、「Dhruvā とはどのように演劇中に挿入されたものだったのか」ということを問うてみる (III-3)。以上が本論文の概要となる。

## II テキストについて

### II-1 Dhruvā を扱う文献の流れ

#### A Nāṭyaśāstra および Abhinavabhāratī

インドの演劇論書として我々に伝わっている最古のものである NS は、後代でいう音楽論や韻律論なども含めた、演劇にまつわるあらゆる要素を対象として書かれた長大な著作である。内容が多岐にわたるだけでなく、個々の項目に対する説明も雑多であるため、一人の作者の著作というよりは、演劇に関する種々の伝承を寄せ集めたものなのだろうとする見方が一般的である。そして ABh は、この NS 全体に渡る貴重な註釈である。著者 Abhinavagupta は 10 世紀から 11 世紀にかけてカシミールで活躍した大学者であり、NS への註釈にあたっては広範な知識を活かし、詳細に議論を展開させている。

NS の全 37 章 (adhyāya) 中、Dhruvā を主に扱っているのは、437 詩節<sup>12</sup>からなる第 32 章であるが、第 32 章の詳しい説明は次節以降にゆずり、ここではそれ以外の箇所で Dhruvā が登場する部分について述べておく。

まず第 5 章では Pūrvaraṅga (劇の上演に先立って行われる予備狂言) が説明されるが、そこで演奏される音楽も Dhruvā とよばれている。しかし本研究では劇本体における Dhruvā に対象を絞ることとしたい。続く第 6 章は既に述べたとおり有名なラサ論を扱う章であるが、ここに初めて、入場にはじまる Dhruvā の 5 分類が現れ、ABh も 5 つそれぞれに対して簡潔な説明を加えている<sup>13</sup>。現代の研究は、Dhruvā について当初この箇所をもとに理解し

<sup>12</sup> 章の数だけでなく、詩節の数も版によりまちまちである。ここでは全て GOS 版に従う。

<sup>13</sup> praveśākṣepaṇiṣkrāmaprāsādikam athāntaram // NS 6.29cd  
gānaṃ pañcavidhaṃ jñeyaṃ dhruvāyogasamanvitam / 30ab

てきたと考えられるが、これは第 32 章での説明に比べて余りに簡潔であり、第 32 章をもとに詳細に理解していくことが求められる。

その他にも、部分的に Dhruvā が説明に登場する箇所があるが、例えば第 34 章の v. 175-8 が、どの Dhruvā に対してどのようなリズムを叩くべきかを打楽器奏者に対して説いているように、技術的なアドバイスの部分であり、Dhruvā という概念そのものについて云々し、劇の筋との関連を考察しているのはやはり第 32 章であると言える。

## B 演劇論書

NŚ を参照した後代の諸文献は、その膨大な内容の中から一部の主題に特化し、例えば音楽なら音楽、詩論なら詩論についてのみ扱うという形で、各分野を発展させていった。そうした中で、狭い意味で演劇のみに特化した文献として最初に重要なのが、Daśarūpa (DR) である。これは、マルワール地方の Paramāra 朝の王 Muñja (-ca. 995<sup>14</sup>) をパトロンとした Dhanañjaya の作であり、同時代人とされる Dhanika による註釈と併せて、10 世紀の成立とみて間違いはないだろう。ただし、この DR の内容は、劇の筋 (Sandhi) の組み立て (1 章)、登場人物の性質 (Prakṛti) の分類 (2 章)、劇の種類 (Rūpaka) の分類 (3 章)、ラサ論 (4 章) からなり、Dhruvā に関する記述は一切ない。

Muñja の 2 代あとの Paramāra 王 Bhoja (1010-55) が著した Śṛṅgāraprakāśa (ŚP) および Sarasvatīkaṅthābharaṇa は、全体としては演劇論というよりも詩論やラサ論を扱う書であるが、先達の著作の整理・注釈に留まらない、比較的自由的な論書である。Dhruvā という用語は、第 10 章の Alaṅkāra の列挙の中で、Nāndī、Namaskṛti などと並んで簡潔に紹介されており、5 分類には言及していないという点で、他の論書とは扱いが異なっている。

次いで Nāṭyadarpaṇa (ND) は、12 世紀後半、グジャラートの Caulukya 朝 Kumārapāla 王 (ca. 1142-72) の治世下に、高名なジャイナ学者 Hemacandra の弟子であった Rāmacandra と Guṇacandra によって著された。その内容は、1 章から 3 章までがそれぞれ DR の 1、3、4 章にあたり、最後の第 4 章で雑多な主題を扱う、という構成をとっている。この第 4 章

---

入場・転化・退場・純化に関する、そして間に関する[歌唱]、

Dhruvā の使用に従って 5 種類の歌唱が知られる。

pātrasya praveśe bhāvaprakṛtyavasthānādisūcakam yad gīyate tat praveśagānam / praviṣṭasyāntargatām cittavṛttim sāmājikān prati prasādayituṃ prathayituṃ prasādagānam / rasāntaropakṣepārtham ākṣepagānam / āntaram iti gatiparikramaṇanirūpaṇādir avasaraḥ / tatra yad gīyate tad āntaram gānam / pātrasya niṣkramaṇe tu niṣkrāmagānam / (ABh on NS 6.29cd-30ab)

登場人物の入場において、感情や性格や状況などを示唆する、入場の歌唱が歌われる。入場した[人物]の中にある心の状態を観客たちに対し明らかにする＝広げるために純化の歌唱がある[ある]。別のラサを指示するために転化の歌唱がある[ある]。間に関する[歌唱]とは、歩行や歩き回ることや眺めることなどの時間があり、そ[の時間]において穴埋めの歌唱が歌われる。登場人物の退場においては退場の歌唱がある[ある]。

<sup>14</sup> 以下、各王の年代については三田昌彦、小西正捷らの作成した系図 (辛島 [2007]) によっているが、研究によってばらつきがあることは言うまでもなく、参考程度に留まるものである。

の中で Dhruvā が取り上げられるが、この説明は Dhruvā の実例の引用を含めて ABh の記述に似ており、これを参考にしていると思われる。

Dhruvā を扱う演劇論書としてはもう一つ、全 10 章からなる Bhāvaprakāśana (BP) が挙げられる。著者 Śāradātanaya について我々に分かるところは少なく、出生地については現在の北インドウッタル・プラデーシュ州のメーラトとも、あるいは南インドの Uttarameru という村にあたるとも言われ、定かでない<sup>15</sup>。しかし年代については、他の文献との引用関係からおおよそ 12 世紀後半から 13 世紀前半の範囲に収まる。そのため ND とほぼ同時代か少し後と考えられるが、両文献の影響関係は未詳である。BP の中で音楽の起源を論じる際に、シヴァ教の 36 Tattva の理論が用いられるなど<sup>16</sup>、Abhinavagupta からの影響は強いと思われる。

BP は Dhruvā について二か所で説明している。まず第 7 章では Nāndī や Pūrvaraṅga を説明する文脈で Dhruvā が説明されており<sup>17</sup>、これは予備狂言における Dhruvā を説明しているのだと思われる。そして第 10 章での説明は有名な 5 分類にもとづき、また、言語にシャウラセーニー語を用いることなども言及され、NŚ 第 32 章での説明に概ね一致している。

その他の演劇論書としては 13 世紀の Nāṭakalakṣaṇaratnakośa や 14 世紀の Sāhityadarpaṇa が代表的に挙げられるが、いずれも Dhruvā を取り扱っていない。このように、演劇論とは言ってもその範疇はそれぞれの文献によって異なっており、Dhruvā については扱う文献と扱わない文献が存在している。

## C 音楽論書

以上見てきたように、演劇論の伝統の中で Dhruvā は議論されてきた。しかし、それとは別に音楽論書の中にも Dhruvā は登場し、演劇論におけるのとは少し違った視点から説明されている。それについて少し詳しく説明しておきたい。

まず、NŚ 中の音楽に関する説明をまとめ整理する形で Dattilam が著されたが、これには Dhruvā は登場しない。次いで古いものに Mataṅga 作 Bṛhaddeśī (BD) があるが、このなかで Dhruvā は、Jāti (旋法) との関係の中で言及される<sup>18</sup>。すなわち、Jāti の個々の特徴を述べる際に、「この旋法は第○幕の Dhruvā で用いられるべし」という様に説明される。例

<sup>15</sup> BP Introduction pp. 11-2.

<sup>16</sup> ibid. p. 11.

<sup>17</sup> adhikā cāpakṛṣṭā ca praveśiky āvasānikī //  
antarā ceti pañcaitā dhruvā nāṭakasamśritāḥ / (BP p. 198)

Adhikā と Apakṛṣṭā と Praveśikī、Āvasānikī、

そして Antarā というこの 5 つがナータカに存する Dhruvā である。

ここでは有名な 5 分類とは別の分類が挙げられているが、Ap(v)akṛṣṭā は NŚ 32.12, 42 など、Ā(A)vasānikī は NŚ 32.19-24 で説明されるなど、Dhruvā の名前としてよく見られるものである。

<sup>18</sup> BD anu. 146-63.

えば、第一に挙げられる Ṣād̥jī という Jāti の説明の最後に、

prathame prekṣaṇake dhruvāgāne viniyogaḥ / BD anu. 147

初めの幕における Dhruvā の歌唱で使用がある。

とされているように。

この伝統は、Yādava 朝 Siṅghaṇa 王(1200-47)の王宮で会計官を務めたとされる Śārṅgadeva の著作、Saṅgītaratnākara (SR) にも受け継がれている<sup>19</sup>。同じく Ṣād̥jī の説明において、

naiṣkrāmikadhruvāyāṃ ca prathame prekṣaṇe smṛtaḥ // SR 1.7.63cd

そして、初めの幕の退場の Dhruvā において[使用があると]されている。

というように、ほぼ同様の説明がなされているが、SR では退場の Dhruvā に限定されている。BD と SR における、Dhruvā を歌う幕と Jāti との関係をまとめると以下の表のようになる<sup>20</sup>。SR では説明される Jāti の数が増えており、順番の入れ替わりも見られるが、どの Jāti をどの幕で使うかについては一致している<sup>21</sup>。

	BD	SR
第1幕	1. Ṣād̥jī / 2. Ārṣabhī (退場) / 3. Dhaivatī / 4. Naiṣādī	1. Ṣād̥jī / 2. Ārṣabhī / 6. Daivatī / 7. Naiṣādī (ここまで全て退場) / 18. Nandayantī
第2幕	5. Ṣaḍjakaiśikī (入場 <sup>22</sup> ) / 6. Ṣaḍjodīcyavā / 7. Ṣaḍjamadhyamā	4. Madhyamā / 8. Ṣaḍjakaiśikī (入場) / 9. Ṣaḍjodīcyavā / 10. Ṣaḍjamadhyamā
第3幕	8. Gāndhārī / 9. Raktagāndhārī	3. Gāndhārī / 5. Pañcamī / 12. Raktagāndhārī
第4幕		11. Gāndhārodīcyavā / 14. Madhyamodīcyavā / 16. Gāndhārapañcamī / 17. Āndhrī
第5幕		13. Kaiśikī / 15. Kārmāravī

## D 小結論

以上見てきたように、Dhruvā を説明する文献には演劇論書と音楽論書の2つの流れが存在し、それぞれにおいて異なった説明がなされている(次頁の図に大まかな流れをまとめ

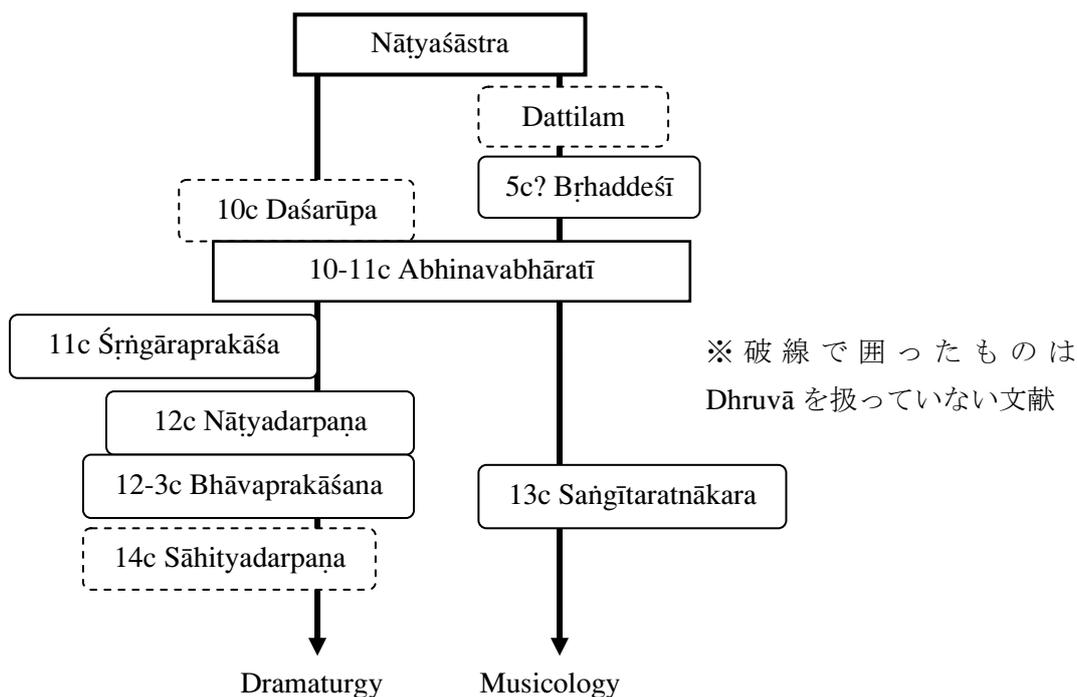
<sup>19</sup> SR 1.7.59-109 この部分は岡崎 [2007] に訳出されている。

<sup>20</sup> 各 Jāti に振られた数字は、各文献において紹介される順番。SR における 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18 は、BD ではこの順番のまま、譜例のみ挙げられており、Dhruvā との関係は言及されていない。

<sup>21</sup> なお、NS においては主に 28 章と 29 章に Jāti の説明が見られるが、そこではこのように Dhruvā と関連させた記述はない。

<sup>22</sup> “prathamapraveśagīte dvitīyaprekṣaṇake viniyogaḥ /” (BD anu. 155) 「第二幕における最初の入場の歌において適用がある。」というように、最初の入場に限定されている。

た)。このことは、それぞれの知識の担い手の違いとして解釈できるだろう。すなわち、音楽論書というのは演奏家達の中に伝承されてきた知識をまとめ伝えるものであり、そこには演奏家から見た Dhruvā が説明されている。その一方で演劇論書は、演劇の実演家である役者 (nāṭa) や演出家 (nāṭyācārya) 向けの手引書であるとともに、劇を作る詩人 (kavi) 向けでもあり、あるいはその両者に対して有用な知識も多数含んでいる。Dhruvā に関していえば、それを作るのが詩人なのか演出家なのかという問題があり、それぞれの立場によって論書の記述がどういう意味を持つかを考えながら読んでいくことが重要である<sup>23</sup>。



## II-2 Nāṭyaśāstra 第 32 章の概要<sup>24</sup>

NS 第 32 章の内容のうち、ひときわ目を引くのは、v. 47-300 にまたがる韻律のリストであり、章全体の半分以上がこの部分にあたる<sup>25</sup>。このリストに入るまでの序盤部分は Dhruvā に関する一般的な説明（例えば Dhruvā の語源的由来を述べる v. 8 など）の他は、様々な基

<sup>23</sup> Dhruvā が文献上に現れた例としても一つ付け加えておく。それは 1363 年に Śāringadhara が編んだとされる詞華集 Śāringadharapaddhati である。ここでは Rāgārṇava という、おそらく音楽論書と思われる文献からの引用として、16 種の Dhruvā の名称が挙げられている (pp. 294-7) が、リズム及び対応するラサが説明されているのみであり、演劇と関係しているとも思われず、我々の知る Dhruvā とはかなり様子が異なっている。

<sup>24</sup> 以下、単に番号を掲げる場合、NS 第 32 章の詩節番号を示す。

<sup>25</sup> このリストに挙げられている詩節に関しては、Ghosh [1932] が複数の伝承を集めて校訂し、その言語的側面（実例の多くはプラークリットである）等について考察を行なっている。ちなみにこのリスト部分に対する ABh の注釈は各韻律の名称をまとめただけの簡素なものである。

準による Dhruvā の分類を列挙している<sup>26</sup>。

この序盤部分およびリストの部分が、歌や詩節としての Dhruvā そのものの特徴を分析しているのに対し、v. 301 以降の部分は、演劇の中で Dhruvā が他の要素とどう関わるかというところに主眼が置かれている。以下、この部分について詳しく流れを追っていく。

まず v. 301-5 は韻律についてのまとめの部分である。直前まで続いた韻律のリストに挙げられる名称が基本的な種類 (mūlajāti) であり、Sama、Ardhasama、Viṣama といった亜種が存在することなどが述べられる。

次に Dhruvā には 5 つの成因 (hetu)<sup>27</sup>、すなわち族 (jāti)、場所 (sthāna)、種類 (prakāra)、長さ (pramāṇa)、固有名 (nāman) があることが述べられる<sup>28</sup>が、このうち Prakāra は直前に述べた Sama、Ardhasama、Viṣama の区別のことである。このように Bharata の説明は、直前に述べた事柄に関連する説明を連鎖的に展開していくという特徴があり、悪く言えば思いつくままに進んでいく印象があるが、一方で次の展開が予想しやすいということでもあり、筆記ではなく人々の記憶によって知識を伝達していくにはこちらの方が好都合なのであろう。

さて、続く v. 310-315 で Prāveśikī に始まる 5 分類が説明される。この「入場」や「転化」といった分類は、劇における状況であるという意味では sthāna と言えるが、ここでは sthāna ではなく nāman の種類として挙げられている<sup>29</sup>。そして 5 つの成因の中の sthāna とは、続く v. 316-7 に説明される Parasamsthā ([感情が]他人に存する)と Ātmasamśraya (自身を拠り

<sup>26</sup> Abhinavagupta はこの序盤部分では、後半部分に比べ一つ一つの詩節に長く註釈を付けている場合が多い。しかし内容の難しさから今回の研究では詳しく読むことができなかった。今後の課題とするところである。

<sup>27</sup> BP にも同じ 5 つの成因が挙げられている (pp. 302-3)。

<sup>28</sup> jātiḥ sthānaṃ prakāraś ca pramāṇaṃ nāma caiva ca /  
jñeyā dhruvāṇāṃ gānajñair vikalpaḥ pañcahetukaḥ // 307  
族、場所、種類、長さ、固有名、  
歌を知る者たちによって Dhruvā について知られるこれらが 5 つの成因の分類である。  
vṛttākṣarapramāṇaṃ hi jātir ity abhisamjñitā /  
samārdhaviṣamābhiś ca prakāraḥ parikīrtitaḥ // 308  
韻律構成における[各]音節の長さが Jāti(族)と呼ばれる。  
Sama か Ardha[sama]か Viṣama かによって Prakāra(種類)が言われる。  
ṣaṭkalāṣṭakale caiva pramāṇe dvididhe smṛte /  
yathāgotrakulācārair nīṇāṃ nāmābhidhīyate // 309  
evaṃ nāmāśrayopetaṃ dhruvāṇāṃ api ceṣyate / (310ab)  
6 節(kalā\*)と 8 節が 2 種類の Pramāṇa(長さ)とされている。  
部族・家系の慣習に従って人々に Nāman(固有名)が付けられるように、  
拠り所を持った名前が、Dhruvā についてもまた規定される。

※kalā とは、詩句の長さの単位である。音楽文献にも見られ、岡崎 [2007] には「拍節単位」と訳されている。

<sup>29</sup> Āntarā を説明する v. 315 に対する註釈の最後に“evaṃ nāma vyākhyātam //” (ABh p. 361) 「以上のように固有名が説明された。」とされている。また、v. 317 の註釈においても、Prāveśikī 以下を sthāna とすることが否定されている (脚註 30 参照)。

所とする)との区別のことである<sup>30</sup>。

続いては、こうした感情とテンポ (laya) との関係が説明される。テンポを遅くしたり速くしたりすることで雰囲気が変わるので、主に転化の Dhruvā に関わる説明である (v. 318-23) が、v. 324-5 では純化の、v. 326 では穴埋めの Dhruvā におけるテンポが説明され、v. 327 では Dhruvā を用いるべきでない入場のパターンを述べる。

Dhruvā において考慮すべき条件を唐突に列挙する v. 328<sup>31</sup>を挟み、v. 329-35 では新しく<sup>32</sup>6種類の Dhruvā が紹介される。Śrīṣaka、Uddhatā、Anubandhā<sup>33</sup>、Drutavilambitā、Aḍḍitā、Apakṛṣṭā<sup>34</sup>というのがその名前であり、Uddhatā は激しいもの、Drutavilambitā はテンポの途中で変わるものといったように、Dhruvā の歌としての性質と関わる分類だと考えられるが、定義がよく分からないものもある。続く v. 336-44 でこれら 6 種をどのような状況で用いるべきかが説明されるが、Khañja と Narkuṭa という別の種類の Dhruvā も混じってきている。

次に v. 345 は Dhruvā を用いるときに考慮すべき条件として、主題 (vastu)、適用 (prayoga)、登場人物の性格 (prakṛti)、感情 (rasabhāva)、季節 (ṛtu)、年齢 (vayas)、場所 (deśa)、時刻 (kāla)、状況 (avasthā) を挙げ、続く v. 346-9 でそれらについて説明し、また v. 350 では、これらのうちでも感情を第一に考慮するべきだと説いている。最初の二つは分かりにくいのが、v. 346 は、

vastūddeśasamuttham tu nāgarāraṇyasambhavam /

prayogaś caīṣa vijñeyo divyamānuṣaśrayaḥ // 346

主題の示唆の生起は、里の[動物]や森の[動物]<sup>35</sup>といった源をもつ。

適用は天のものか人間界のものかによるものと知られるべし。

<sup>30</sup> na praveśakādīsthānam atra lakṣyate / kin tu pradhānabhūto yo rasabhāvādir arthas tadupayogi tāvad gānam / tatra kadācid yatraiva yo 'rthas taduddeśenaiva gīyate / yathā rāmasya sītādīprayukta-vipralambhe tadāśrayam eva /<sup>36</sup> kadācit pātrāntarāśrayaṇena / yathā tasyaiva vipralambhe lakṣmaṇāśraye /<sup>37</sup> (ABh on 317 p. 362)

ここでは、入場などの[ストーリーの中での]状況(Sthāna)が説明されているのではない。そうではなくて、[以下の如くである。]主となったラサやバーヴァなどという対象がありそれに即するように歌唱がある。その場合に、あるときにはその対象(ラサやバーヴァ)が彼を指すことによって歌われる。例えば、ラーマについて[歌う場合には]、シーターなどに関係した別離において、[歌唱は]彼自身を抛り所とする。[また]あるときには、別の役柄に依拠することによって[歌われる]。例えば、同じ彼[ラーマ]の別離のときに、ラクシュマナという抛り所において[歌われる]。

※これら2か所については、文意上ダンダを補って解釈した。

<sup>31</sup> evam arthavidhiṃ jñātvā deśakālam ṛtuṃ tathā / prakṛtiṃ bhāvaliṅgaṃ tu tato yojyā dhruvā budhaiḥ // 328

このように目的の規則を、場所や時間を、季節を、

[登場人物の]性質を、感情の現れを知り、知者は Dhruvā を用いるべきである。

<sup>32</sup> とはいえそれらのうちのいくつかは、第32章の序盤部分でも挙げられている名前である。

<sup>33</sup> Anubaddhā という名前と区別なく用いられる。

<sup>34</sup> Avakṛṣṭā という名前と区別なく用いられる。

<sup>35</sup> “nāgaraḥ kīrahaṃsādīḥ / āraṇyo himśrādīḥ /” (ABh on 346, p. 371) 「里のとは鸚鵡や鶯鳥など。森のとは野生動物など。」

と説明しており、Dhruvā の歌詞で直接言及される動物などが vastu、それによって間接的に言及される登場人物の区別が prayoga であることが分かる。この vastu と prayoga の対応関係は v. 351-64 において具体的にリストアップされている<sup>36</sup>。

続いての部分 (v. 365-82) は多少雑多ではあるが、主に移動の目的 (calanārtha) や動き (gati) と Dhruvā との関係が述べられている。移動の目的の具体例としては、ABh に、”kāmibhir darśayitum ātmānam gūhayitum ityādibheda ity arthaḥ /” (ABh on 365, p. 373) 「恋人たちが、自分自身を示すため、[あるいは]隠すため、などの区別があるという意味である。」あるいは、”pratipannā jalakrīḍāksakrīḍādayo ’rthā ākṣepikyāḥ /” (ABh on 367, p. 374) 「Ākṣepikī には水遊びやサイコロ遊びなどの目的がある。」という説明があるが、NŚ 自体には詳しい説明がなく、時刻と Dhruvā の関係の説明にすり替わってしまっている<sup>37</sup>。動きの具体例としては、”bhūmistha-vāji-kuñjara-mṛga-paśu-śibikā-vimānānam /” (371ab) 「地上動物・鳥・象・鹿・牛・かご・飛行車」が挙げられているが、つまりは、速い動きには短い音、ゆっくりの動きには長い音を持つ Dhruvā を用いるべきであり (v. 374)、その歌のリズムに合うような韻律を選択し (v. 375)、楽器奏者もそれに合うようにリズムを刻む (v. 376-7) よう説いている。

さて次に v. 383-4 では、Dhruvā の歌詞に用いる言語についての規定が述べられる。基本的に Dhruvā には Śaurasenī 語を用いるが、Narkuṭa<sup>38</sup> という種類の Dhruvā には Māgadhī 語、天上の人物についての Dhruvā には規定通りの (pramāṇaiḥ) サンスクリット語、人間界の人物については半 (Ardha) サンスクリット語を用いるという例外規定がある。この半サンスクリットという言い方は珍しく、ABh は南の地方の Maṇipravāla<sup>39</sup>、カシュミールの Śāṭakula[?]などの、下位3カーストに知られる (trivargaprasiddham) 地方の言葉が混じった (deśabhāṣādiyuktam) サンスクリットだとしているほか、”sakalalokaprasiddhair

<sup>36</sup> 動物のほかに天体やその他の自然現象も vastu として使われる。例えば、“ādityasomapavanā devapārthivayor matāḥ /” (353ab) 「太陽・月・風は、神や王に対して[使用が]考えられる。」

<sup>37</sup> gatyarthopamitā yās ca calanārthā bhavanti hi /  
prāveśikyā budhair eva naiṣkrāmikyās tathaiva ca // 365  
[一般に]動きが[持っている]目的と同様、  
入場や退場の移動にも目的が存在する。  
prāveśikyāśrayā yās tu pūrvāḥṇārdhe tu tāḥ smṛtāḥ /  
naktandivasam utthās tu naiṣkrāmikyāḥ svakālaajāḥ // 366  
入場を拠り所とするそれら[Dhruvā]は午前中に[使われると]知られる。  
退場の[Dhruvā]で適切なときに生じたものは、昼にも夜にも起こる。  
aparāḥṇe tathā saśokāś ca sandhyāyām karuṇāśrayāḥ /  
calanārthā hi ye proktā ākṣepikyā bhavanty api // 367  
午後には悲しみの、夕暮れ時には悲愴の[ラサにもとづいた]、  
移動の目的が Ākṣepikī にも言われる。

<sup>38</sup> v. 339 で下級の人物に用いるとされている Dhruvā である。

<sup>39</sup> 南方の地方語とサンスクリットの混淆した語体。チョーラ朝のもとで発展した文学作品などで用いられた (高橋 [1999], pp. 329-30)。

vyākhyānānapekṣibhiḥ saṃskṛtaiḥ kṛtam ardhasaṃskṛtam”「全ての人々に知られる、規定を無視したサンスクリットにより作られたのが半サンスクリットである」という説や、”vararucyādipraṇītaprākṛtalakṣaṇānviṭam śaurasenyādideśabhāṣādyatiriktaṃ prākṛtam evārdhasaṃskṛtam<sup>40)</sup>「ヴァラルチ等が著したプラークリットの記述に従った、シャウラセーニーなどの地方語とは違う、プラークリット[という一つの独立した言語]こそ半サンスクリットである」といった異説を紹介している。

続く v. 385-400<sup>41)</sup>は直前の内容からの連想で、劇の登場人物として神格を登場させる場合の注意点について述べている。神々に対しては普通の場合と違う韻律を用いるべき (v. 388) で、特に Anuṣṭubh (v. 393, 395-6) がよく用いられるようである。

さらに続く v. 401-14 では予備狂言 (Pūrvaraṅga) における Dhruvā が扱われる。劇場の種類によって kalā (脚註 28 を参照) の数を変えるという説明<sup>42)</sup>から先は、kalā の数と他の条件との対応関係などが説明されるが、この部分については予備狂言についての説明なのかどうかははっきりしない。NS 第 5 章との比較研究が望まれる。

最後のトピックとして、v. 414-23 では開始 (graha) が扱われる。

abhāṇḍam eva gānasya parivartam prayojayet /  
caturthe parivarte tu tasya bhāṇḍagraho bhavet // 415

楽器なしで、歌の Parivarta<sup>43)</sup>を使用する。

4つ目の Parivarta のとき、その楽器の開始がある。

との説明からわかるように、これは打楽器奏者に対しリズムを刻み始めるタイミングを教えるものであり、Sannipātagraha、Tarjanīgraha、Ākāśagraha (v. 416) といった分類があったようだ。

残りの v. 424-37 は、第 32 章全体のまとめにあたり、歌というものの全般について述べている。脚註 2 に訳出した、歌の重要性を述べる詩節もここに見られるものである。

少し長くなってしまったため、いま一度 NS 第 32 章の後半部分の概略を、仮説的な部分も含め、次頁の表に示す。

<sup>40)</sup> ここまで ABh on 384 p. 379.

<sup>41)</sup> この部分に対し、Ghosh [1961] は“Metres of Dhruvās”という見出しを、Rangacharya [1996] は前の部分と合わせて“The language of dhruvā-s”という見出しを与えているが、単に新たな韻律を紹介しているのではなく、人間界に降りようとする神々について述べる v. 398 と降りて人間の姿を取った神々について述べる v. 399 までは、神々についての Dhruvā を説明しているとの前提で読むべきであろう。

<sup>42)</sup> trikalaṃ pādapatanaṃ tryaśrāyāṃ tu vidhīyate /  
catuṣkalaṃ tu patanaṃ caturaśrāgataṃ bhavet // 407  
三角形の[舞台]においては 3kalā の歌詞が決められている。  
四角形の[舞台]にあるのは 4kalā の設定である。

<sup>43)</sup> “This term probably means ‘a single performance of a song’ when it is reprated.” (Ghosh [1961], p. 154)

v. 301-317	Dhruvā の 5 つの成因 (hetu)
v. 318-328	Dhruvā のテンポ (laya)
v. 329-344	Śīrṣaka に始まる 6 種類の Dhruvā とその適用
v. 345-350	Dhruvā 適用にあたって考慮すべき条件
v. 351-364	直接言及される主題 (vastu) と示唆される適用対象 (prayoga) との対応
v. 365-382	移動の目的 (calanārtha) や動き (gati) と Dhruvā との関係
v. 383-384	Dhruvā の言語
v. 385-400	神々に対し用いる Dhruvā
v. 401-414	予備狂言 (Pūrvaraṅga) における Dhruvā
v. 415-423	Dhruvā における打楽器の開始 (graha)
v. 424-437	まとめ

### III 本論

#### III-1 Dhruvā の 5 分類

本節で考察する Prāveśikī から Āntarā までの Dhruvā の 5 つの名称は、既に述べたように ND や BP でも取り上げられ、ABh では NS 第 32 章への導入の詩節に読み込まれる<sup>44</sup>など、後代にはかなり有名なものとなる。一方で、NS 本体では、随所でそれぞれ別々に言及されているものの、5 つをまとめて提示する箇所は意外と少なく、第 32 章では先に述べた v. 310-5 の部分<sup>45</sup>を除いては、v. 27 の前に現れるのみである。しかもこの部分には詩節番号および ABh の註釈がついておらず、後世の添加という可能性も考えられる。あるいはまた別の箇所では、異なる Dhruvā の分類を紹介していることもある<sup>46</sup>。つまり NS 第 32 章全体を

<sup>44</sup> **prāveśiky apavargasantatimahābhāgeṣu yākṣepikī**  
citrāt saṃsṛtiraṅgamaṇḍalatalād asmāc ca **naiṣkrāmikī** /  
sambhogāntarasamprasādasubhagaśrīśuddhavidyātmikā  
cchandaḥsāramayī dhruvā vijayatām spaṇḍātmikā\* sā tanuḥ // (ABh p. 288)

吉祥なる解放[の境地]の広がりへの入場の[Dhruvā]、転化の[Dhruvā]、  
美しきこの世という丸い舞台上からの退場の[Dhruvā]、  
悦びの中の平穩による、幸運にして吉祥なる澄んだ知識からなり、  
韻律の精髓からなる Dhruvā、波動を本性とする御身に勝利あれかし。

※spardhātmikā を校訂。この語をはじめ、当詩節にはシヴァ教哲学の用語がちりばめられており、掛詞になっている部分もあると思われるが、難解であるためここには暫定的な訳のみ掲げておく。

<sup>45</sup> 本稿 p. 9 参照。

<sup>46</sup> 例えば v. 9-13 では Dhruvā を Prāveśikī、Aḍḍitā、Avakṛṣṭā、Sthitā、Khañja、Naṭkuṭa、Āntarā の七つに分け、さらに下位の分類を示している。

見渡す限り、この5分類が Dhruvā についての中心的な概念であるとは必ずしも言えないのである<sup>47</sup>。

ただし、5つを列挙するという習慣が一般的でなかったとしても、それぞれの状況で演奏すべき Dhruvā について NS 第32章が多様な説明を行っていることに変わりはない。以下、一つ一つの Dhruvā ごとに各部分から記述を拾い、それぞれについて考察を加えていく。

## A 入場と退場

入場と退場の Dhruvā は NS では以下のように定義されている。

nānārasārthayuktā nṛṇām yā gīyate praveśe tu /

prāveśikī tu nāmnā vijñeyā sā dhruvā tajjñaiḥ // 311

様々なラサや目的に結びついていて、諸々の人物の入場の際に歌われるものが、Prāveśikī との名で智者に知られる Dhruvā である。

aṅkānte niṣkramaṇe pātrāṇām gīyate prayogeṣu /

niṣkrāmopagataḡuṇām vidyān naiṣkrāmikīm tāṃ tu // 312

幕の終わりや諸々の役柄の退場の実行において歌われる、退場において認知される性質をもったそれを退場の[Dhruvā]と知るべし。

ただ人物の登場を告げるだけではなく、その人物がどういった気持ち、あるいは何の目的<sup>48</sup>で入場するのかをも、Dhruvā の歌詞や音楽的性質が示唆する、という説明は重要だったらしく、ND<sup>49</sup>や BP<sup>50</sup>でも説かれている。心情を示唆するということは、後に述べる転化の Dhruvā とも似た性質を有していると言える。また、退場の Dhruvā においても、その目的が考慮されるようである<sup>51</sup>。

また一方で、登場人物の入場の際に Dhruvā を伴うべきでない場合についての規定も存在している。

<sup>47</sup> ただし既に述べたように NS 第6章では Dhruvā に対する唯一の説明としてこの5分類が持ち出されている(本稿 pp. 4-5 脚註13参照)。

<sup>48</sup> v. 365 (脚註37) 参照

<sup>49</sup> praviśataḡ pātrasya rasa-bhāva-prakṛtyavasthā''dikaṃ praveśāśabdenocyate / (ND p. 172)

入場しつつある人物についてのラサ・バーヴァ・性質・状態などを、「入場」という言葉で言っている。

<sup>50</sup> nānārtharasasaṃyuktā pātrāṇām nāṭyakarmaṇi //

praveśasūcanī gāthā yā sā prāveśikī smṛtā / (BP p. 302)

演劇において登場人物の色々な目的やラサと結びつき

入場を示唆する詩節が、入場の Dhruvā と知られる。

<sup>51</sup> aṅkānte 'ṅkamadhye vā sanimittaṃ raṅgāt pātrasya bahirniḡsaraṇaṃ niṣkramaḡ (ND p. 172)

幕の終わり、また幕の最中に、理由あって舞台から人物が外へ出ることが「退場」である。

また、 prastutārthasya niryoge sarvasyāṅkāntaniṣkrame //

yā niṣkrāmagaṇopetā saiva naiṣkrāmikī dhruvā / (BP p. 302)

目的を起こした[人物]が出ていくとき、全員が幕の最後に退場するとき、

退場の性質に従うそれが退場の Dhruvā である。

adhruvās tu praveśāḥ syur gāyato rudatas tathā /  
sambhrame preṣaṇe caiva hy utpāte vismaye tathā // 327

歌っている人物、慟哭している人物の入場は、Dhruvā 無しである。  
同様に、困惑しているとき、遣わされているとき、災害や驚きのときにも。

apaṭākṣepakṛtā ced ātyayikī harṣarāgaśokothaiḥ /  
vicchedas tatra samaḥ kāryas tajñaiḥ praveśe tu // 413

もし喜び・欲望・悲しみの生じたことにより、緊急で幕を使わないとき、  
その入場のときには、正しい休止がなされるべきである。

さらに ABh の記述<sup>52</sup>は詳細にわたっており、7世紀の Harṣa 作 Nāgānanda を実例に挙げ、  
また退場においても Dhruvā 無しの場合があることを明らかにしている<sup>53</sup>。

ABh が入退場の Dhruvā の実例を引用していない<sup>54</sup>のに対して、ND は3つの実例を付け  
加えている。一つは9世紀<sup>55</sup>の Murāri 作 Anargharāghava で、Viśvāmitra 仙がラーマを連れ  
ていくために登場する場面において、楽屋裏で歌われるとされているものである。

---

<sup>52</sup> anye tv āhuḥ / pūrvapraviṣṭasya ca pradhānapātrasya devīprāyasya gāyato rudato vā sambandhī  
parijano yadā praviśati tadā dhruvā 'sya praveśe mā bhūn mukhyoparodhakatva iti / kāryāntara-  
vyagre ca pradhānapātre utpātavismayādyāvedanāya tannikaṭam upasarpato madhyamapātrasyāpi  
adhruvaḥ praveśāḥ / pradhānapātrasyāpi sambhrame sati adhruva eva / śaṅkacūḍasyeva  
jīmūtavāhanabhakṣaṇākulagaruḍanikaṭam upasarpataḥ (Nāgānandam 5.17) / preṣaṇagrahaṇam  
naiṣkrāmikīviśayam prasaṅgāt tena tvarayatā pratihāryādeḥ preṣitasyādhruvaniṣkrāmaṇam / atra tu  
praviṣṭapātreṇa gāyatā rudatā vā saha yadā praviśato jhaṭiti nāsti sambandhas tadā prakṛtāsūparamo  
mantavyaḥ / (ABh on 327 p. 364)

さらに他の者たちは言う。「既に入場した王妃程度の主要な登場人物が歌うか嘆いているかしていて、そ  
のお付きの側近が入場するとき、主要な[登場人物の]邪魔になるような入場において彼に Dhruvā はあって  
はならない」と。また、別の行動に集中している主要な登場人物に、災害や驚くべきことなどを伝えるた  
めに、そのそばに近づく中級の登場人物の登場にも Dhruvā は用いない。主要な登場人物であっても困惑し  
ているときには Dhruvā 無しである。[例えば]ジーム・タヴァー・ハナを食べることを躊躇するガルダのそば  
に近づくシャンカチューダには[Dhruvā を用いない]。伝令を携えた、Naiṣkrāmikī の対象である[退場]は、  
場合によっては、急かす彼に遣わされた門番などの退場は Dhruvā 無しである。一方、ここにおいて、[先  
に]歌いながらあるいは嘆きながら入場した登場人物と[その後]すぐに入場している登場人物に関係がない  
場合[であっても]、本来の[Dhruvā]について中止が考えられるべきである。

<sup>53</sup> 入退場の Dhruvā に関する残りの規定をまとめておく。

v. 336-9 では Śīrṣaka などの6種の Dhruvā をどういった入場の場面で使うべきか述べている。

v. 366 では、入場は午前中に、退場は昼にも夜にも (naktandivasam) 用いられるとしている。

v. 394 では神の入退場それぞれに用いるべき韻律の名前が列挙されている。

v. 403 からは Pūrvaraṅga においても登場人物 (Nātyācārya 自身?) が入場し Dhruvā が使われることが  
分かる。(pūrvaraṅge prayukte tu nātyācāryasamāśraye / dhruvā tatra prayoktavyā prakṛtīnām praveśajā // 403)

<sup>54</sup> ただし v. 427 への註釈で、(テキストに欠損があり分かりづらいものの) Harṣa 作 Ratnāvālī 第1幕にお  
ける Yaugandharāyana の入場に触れており、この場面において舞台裏から朗誦される詩節を Dhruvā と捉え  
ている可能性がある (Ratnāvālī 1.6 を参照)。

<sup>55</sup> Warder [1988], ch. 2808.

(nepathye dhruvā gīyate)

diṅaarakiraṇukkero<sup>56</sup> piāaro ko vi jīvaloassa /  
kamalamaūlamkapālīgaamahuarakarisaṇaviāḍḍho /  
[dinakarakiraṇotkaraḥ priyakāraḥ ko 'pi jīvalokasya /  
kamalamukulāṅkapālīgatamadhukarakarṣaṇavidagdhah //]<sup>57</sup> (Anargharāghava p. 56)

《舞台裏で Dhruvā が歌われる》

太陽の光線の贈り物は 全生命にとって何とも好ましいものの蔵  
蓮のつぼみに安らうミツバチを引き出すのにも長けている

ここでは Viśvāmītra 仙が太陽によって、ラーマがミツバチによってそれぞれ象徴されている。

2つ目の例は、6世紀終わりごろの Maukhari 朝 Avantivarman に仕えたと考えられる Viśākhadatta の、断片のみ知られる戯曲 Devīcandragupta<sup>58</sup>の第5幕からである。

eso siyakaravittharapaṇāsiyāsesaveritimiroho /  
niyavihivaseṇa caṃdo gyaṇaṃgaṇaṃ laṃghium<sup>59</sup> visai //  
[eṣa sitakaravistarapaṇāsitāśeṣavairitimiraughah /  
nijavidhivaśeṇa candro gaganāṅgaṇaṃ laṃghitum viśati //] (quoted in ND p. 172)

この 白い光の拵がりて全ての敵なる闇の集まりを破滅させる  
月は自らの運命のもと 空という庭を横切るため現れる

ここでは王子 candragupta が月によって象徴されている。

ND が挙げる3つ目の例は、同じく Devīcandragupta 第5幕から、退場の Dhruvā である。

bahuvihakajjavisesaṃ aīgūḍhaṃ niṇhavei mayaṇādo /  
nikkhalai khuddhacittā<sup>60</sup> rattāhuttaṃ maṇo riuṇo //  
[bahavidhakāryaviśeṣaṃ atigūḍhaṃ nihnute madanāt /  
niṣkalati kṣubdhacitto, raktākṣiptaṃ mano ripoh //] (quoted in ND p. 173)

あまりに秘密の特別な色々の企てを恋人から隠し  
彼は心怒らせて出ていく 敵が血で染められることを心にして

ND によれば王子 Candragupta の退場を示唆しているらしいが、意味がはっきりしない<sup>61</sup>。

次に ŚP の引用する実例を紹介する。ŚP に5分類の列挙がないことは既に述べたが、ここで Dhruvā の例として挙げられているのは Prāveśikī である。

<sup>56</sup> ukkero = upahāraḥ (Deśināmamālā 1.96).

<sup>57</sup> 以下全ての chāyā は、それぞれの Ed.に従っている。

<sup>58</sup> Warder [1977] sec. 1603. 他の文献に引用された箇所も含めたこの作品の内容については Levi [1923], Raghavan [1963] pp. 858-80, Warder [1977] sec. 1609-15 を参照。

<sup>59</sup> laṃdhium (ND) Levi [1923] に従い校訂。

<sup>60</sup> Apabhraṃśa の語尾が混じっているか。

<sup>61</sup> Devīcandragupta は後半の筋がよく分からないため、この2つの詩節において「敵」や「愛しい人」が誰を指しているのか分からず、詩全体の解釈も困難である。(Warder [1977] sec. 1614)

maavahaṇimittaniggaamaīndasunṇaṃ guhaṃ nieūṇa /  
 laddhāvasaro gahiūṇa motiāiṃ gao vāho //  
 [mṛgavadhanimittanirgatamṛgendraśūnyāṃ guhāṃ nirūpya /  
 labdhāvasaro grhītvā mauktikāni gato vyādhaḥ //] (ŚP p. 386)  
 鹿狩りのために出かけた獅子がない洞穴を見つけ  
 機を得て真珠を掴んで狩人が出てきた

これは詳細不明の *Marīcavadha* という、ラーマ劇と思しき戯曲の一節だとされている<sup>62</sup>。鹿が *Marīca*、獅子がラーマ、真珠がシーター、狩人がラーヴァナを象徴し、ラーヴァナの登場を知らせる *Dhruvā* であると思われる。このように *ŚP* において *Prāveśikī* は *Dhruvā* の代表例として登場している。

更に論書以外の文献からも実例を拾っておこう。カシュミールの *Jayāpīḍa* 王 (在位 779-813) の宰相であり詩人の *Dāmodaragupta* が著した *Kuṭṭanīmata* は、*Harṣa* 作 *Ratnāvalī* 第1幕の上演を描写しており<sup>63</sup>、そこには入場<sup>64</sup>及び退場<sup>65</sup>の *Dhruvā* の演奏が言及されている。*Kuṭṭanīmata* の描写は現存する *Ratnāvalī* のテキストに忠実に対応しているが、この二つの *Dhruvā* の歌詞にあたると思われる詩節は *Ratnāvalī* には見られず、戯曲作品に書かれていない *Dhruvā* を、上演にあたって補っていたことが分かる。

時代がくんだり、*Harṣa* 王と同じカニヤークブジャに都した *Pratīhāra* 朝の *Mahendrapāla* (9-10c) および次代の *Mahīpāla* 王 (およそ 914-931) の宮廷には詩人 *Rājaśekhara* がいたが、彼の戯曲 *Bālabhārata* の序幕の終わりには、舞台裏で歌が歌われ、かつそこに書かれたテキストが、入場の *Dhruvā* であることが明言されている<sup>66</sup>。

<sup>62</sup> 詳細は *Raghavan* [1963] p. 822-3.

<sup>63</sup> v. 880-928 この部分については筆者が卒業論文において扱った。

<sup>64</sup> vāṃśīkadattasthānaka udgrāhitabhinnapañcame samyak /  
 prāveśikyā dhruvayā dvīpadīgrahaṇāntare 'viśat sūtrī // *Kuṭṭanīmata* 881  
 ヴァンシー奏者の与えた音域で 適切に *Bhinnapañcama* (ラーガ名) が引き出され  
*Dvīpadī* の[リズムの]取られる中 入場の *Dhruvā* によって座頭が入場した  
 座頭の入場にも *Dhruvā* が使われている。cf. v. 403 (脚註 53 参照。)

<sup>65</sup> evam abhidhāya citraīś caraṇanyāsaīḥ parikramaṃ kṛtvā /  
 naiṣkrāmikyā dhruvayā viniryayau nāyako 'pi saha sarvaiḥ // *Kuṭṭanīmata* 928  
 以上のように言い 変化に富んだ足取りで歩いていき  
 退場のドゥルヴァーで 主人公も全員とともに出て行った

<sup>66</sup> (nepathye gīyate)  
 haracūdāmaṇir indus trijagaddīpaś ca dinakaro devaḥ /  
 māsāntasaṅgatāv iha lokasya hitāya vartete // *Bālabhārata* 1.13  
 《舞台裏にて歌われる》

シヴァの冠の宝石たる月 そして三界を照らす神なる太陽  
 月の終わりに出会った両者が ここに世界の平安のために現れる

*Sūtradhāraḥ*

(ākaraṇya) katham / upakrāntam eva kuśīlavaiḥ / yad vālmīkivyāsayoḥ prāveśikī dhruvā gīyate /  
 (vicintya /) dhruvā hi nāṭyasya prathame prāṇāḥ / yataḥ—

入場の Dhruvā の例は文献にとどまらず、南インドの伝統的な演劇では Pātra-praveśa-daru として今も残っており、Raghavan [1954] は、これ無しに登場人物が入場することはないと報告している<sup>67</sup>。

それに比べると退場の Dhruvā は若干実例に乏しい。そもそも登場人物が舞台上に上がっている状態で彼について何ごとかを示唆するというのは（比喩によってイメージが重層化し詩的効果が高まるということはあるにせよ）入場のときに比べると必然性がないのではなかろうか。5つに体系化するにあたって入場の Dhruvā に対応するものとして理論上考えられたものという可能性も考えられる。

## B 転化と純化

本論文では Ākṣepikī を「転化の」と訳しているが、そもそも接頭辞 ā に語根√kṣip が付いたこの動詞は「指し示す」「ほのめかす」というような意味を持っている<sup>68</sup>。つまり、舞台上にそれまで存在していなかった情感が歌によってほのめかされ、舞台上そして観客の心にもたらされる。これが Ākṣepikī Dhruvā の役割である。NS<sup>1</sup> では、

kramam ullaṅghya vidhijñaiḥ kriyate yā drutalayena nāṭyavidhau /  
ākṣepikī dhruvāsau drutā sthitā vā 'pi vijñeyā // 313

調子を変えて、規定を知る者たちが演劇の規定に基づき速いテンポで行う、  
それが、速いもしくは遅い転換の Dhr. と知られる。

とされ、ND<sup>69</sup>や BP<sup>70</sup>においても説明はほぼ同じである。少し後の v. 318-23 では、遅い (Avakṛṣṭā / Sthitā) あるいは速い (Drutā) Dhruvā を用いるべき状況を具体的に呈示してお

prathayati pātraviśeṣān sāmājikajanamanāmsi rañjayati /  
anusandadhāti ca rasān nāṭyavidhāne dhruvāgītiḥ // 14

座頭：《聞いて》何と、役者たちが近づいてきている。というのも、ヴァールミーキとヴァーサの入場の Dhruvā が歌われた。《考えて》Dhruvā は第一に演劇の活力である。というのも—

特定の登場人物を紹介し 観客達の心を染め上げ  
そしてラサを形作るのが 演劇の規定における Dhruvā の歌である

<sup>67</sup> Raghavan [1954] p. 26.

<sup>68</sup> 修辞論において Ākṣepa は「実際とは違うことを敢えて言う」修辞法 (objection) を言うが論書によって細かな定義は異なる (Gerow [1971] p. 124-5)。また、Sandhi 論においては、3つ目の Sandhi である garbha (発展) の下位区分として Ākṣepa が挙げられる (DR 1.38)。これらの術語と Ākṣepikī との関係については、さらなる研究が望まれる。

<sup>69</sup> prastutarasollaṅghanena rasāntarodbhāvanam ākṣepaḥ, tatprayojanā ākṣepikī / (ND p.173)  
[すでに]喚起されているラサを跳び越えることで、別のラサを生じるのが「転化」であり、それを目的とするものが Ākṣepikī である。

<sup>70</sup> ullaṅghitakramo yasyām anya ākṣipyate layaḥ //  
dhruvā sākṣepikī nāma vijñeyā nṛttavedibhiḥ / (BP p. 302)  
それにおいて調子を変える別のテンポが指示される、  
そのような Dhruvā は転化の[Dhruvā]という名で、舞踊を知るものに認識される。

り、この二つが転化の Dhruvā の下位分類として認識されている<sup>71</sup>。例えば、

utpāadarśane caiva praharṣe 'dbhutadarśane /  
viṣāde ca prasāde ca roṣe satvasya darśane // 322  
vīraraudrabhayādyeṣu pratyakṣāvediteṣu ca /  
dhruvā drutalayā kāryā hy āvege sambhrame tathā // 323

災害を見たとき、喜んだとき、驚くべきものを見たとき、  
絶望したとき、満足したとき、怒ったとき、生き物を見たとき、  
勇武・憤激・恐怖などを目の当たりに知らされた場合、  
動揺したとき、慌てたとき、速いテンポの Dhruvā がなされるべし

といったように説明されるが、ラサに限らず、かなり具体的な状況が挙げられていることが分かる。演劇の筋に合わせて音楽を挿入するにあたっての多様なアドバイスが、後から Ākṣepikī としてまとめられたという印象を受ける。また、神格に対して適用する Dhruvā の説明では遅い Dhruvā のみが言及されている<sup>72</sup>。速い Dhruvā は神に似つかわしくないものと考えられていたのかもしれない。

ABh において引かれている実例は、速いものについては Udāttarāghava<sup>73</sup>から<sup>74</sup>、遅いもの

<sup>71</sup> v. 368 でも再びテンポと転化の関係が言及されている。

ākṣepā evam eva syur drutasthitagatās tathā /  
roṣāmarṣādisambhūtāḥ śokādbhutabhayānakāḥ // 368  
速い遅い[というテンポの変化]を備えた[ラサの]転化は、  
怒り憤慨などに満ちたとき、悲哀・奇異・恐怖[をあらわすもの]になる。

<sup>72</sup>

prāsādiky udgatāvṛttiḥ sthitam cānuṣṭubh īṣyate /  
sthānāny etāni bodhyāni pramāṇasya budhair atha // 395  
純化の[Dhruvā]は Udgatā の韻律で、転化の[Dhruvā]は Anuṣṭubh であることが望ましい。  
これらの状況が、規範を知る者により知られる。

<sup>73</sup> 断片のみ現存。成立年 750-880。DR の註に引用されている (Warder [1983] sec. 2091)。

<sup>74</sup> tatrākṣipyamāṇarasasya dīptatayā drutā / yathā udāttarāghave rāmasya prastutaśṛṅgāra-  
kramollaṅghanena

are tāpasa sthīrībhava / kvedānīm gamyate /  
svasur mama parābhavaprasava ekadattavyathaḥ /  
kharaprabhṛtibāndhavoddalanavātasandhukṣitaḥ /  
taveha vidalībhavattanusamucchalacchoṇita-  
cchaṭācchuritavakṣasaḥ praśamam etu kopānalaḥ //※

※ABh の引用は a 句までであるため ND により補った。

ityādīnā rāvaṇavākyena / yathā drutāvākyākaraṇena vīrarasasyākṣepyasya tu rasasya māśṛṇye /  
(ABh on 313 pp. 360-1)

そこにおいてほのめかされるラサの激しさにより、速くなる。例えば Udāttarāghava において、ラーマの主題となっていた恋情の道を外れて、

おい苦行者よ止まれ。どこに今行かれるのか?  
私の妹が傷ついたことに端を発し 痛みを一つ与えられ  
Khara をはじめ親族を引き裂いた風に点火させられた怒りの炎は  
裂かれた身体から血の塊が跳ね上がり胸に飛び散った君に対し

については Nārāyaṇa 作 Veṅṣaṃhāra<sup>75</sup>から<sup>76</sup>引かれている<sup>77</sup>。前者の例は Prthvī という韻律で短音節に富み、速いテンポで捲し立てるには適しているといえる。ND ではこの詩節は舞台裏から聞こえてくるとされており<sup>78</sup>、ラーヴァナを演じる役者（あるいは代わりの歌手？）が舞台裏で歌うのを聴き、ラーマの心情が転化するのである。だがしかし、サンスクリットの詩節を人間であるラーマに対する Dhruvā で用いているという点で疑問が残る<sup>79</sup>。さらに、後者の Veṅṣaṃhāra の例は韻文ですらない。ここで注目したいのは、ABh や ND において引用されているこれらの言葉が Dhruvā であるとは言われていないということである。すなわちこれらは「転化の Dhruvā」の実例ではなく、「転化という状況」の実例であり、ここにまた別の Dhruvā を挿入することが適切だと述べているのではなかろうか。

さて次に純化の Dhruvā について検討するが、こちらはどの文献にも実例が挙げられておらず、その代わり説明は豊富である。NS による定義とそれに対する ABh の註釈は以下のようになっている。

yā ca rasāntaram upagatam ākṣepavaśāt kṛtaṃ prasādayati /  
rāgaprasādajananīm vidyāt prāsādikīm tāṃ tu // 314

示唆する力によって作られ得られた別のラサを純化する、  
美的情感の清澄さを生じるそれを純化の[Dhruvā]と知るべし。

“anuktasya vibhāvānubhāvavyabhicārivargasya ākṣepavaśāt sthīrīkaraṇasamarthatvād iti /  
kāvyagatenotkarṣeṇa rāgaprasādasya jātyamaśakagīti varṇālaṅkārasya saubhāgyakṛtasya  
sāmājīkahrdayaṃ tanmayībhāvāpattiyogyatām ātmano jananam iti / gītīsobhayā vā  
prāsādajanyaḥ / prāsādikīm vidyāt / viśeṣam asyā dyotayati / iyaṃ hi prāveśīkyākṣepikyā  
anantaram avaśyam prayojyā bhavati //” (ABh on 314 p. 361) 「言われていない Vibhāva や  
Anubhāva や Vyabhicāribhāva の群を[観客に]示唆する力、[すなわち]確たるものにする力に  
よってと[いうことである]。旋法や主要音や歌や旋律運動や音形といったラーガ<sup>80</sup>の清澄さ

ここに鎮まりゆくだろう

などのラーヴァナの言葉によって。というのも速い言葉を聞くことで、指示されるべき勇武のラサが優美さ（恋情のラサ）に[取って代わるから]。

<sup>75</sup> 少なくとも 675 年より古いとされる (Warder [1983] sec. 1833)。

<sup>76</sup> sthītetī vilambitā / yathā 'śvatthāmno yuddhavīre kramollāṅghanena “kuto 'dyāpi te tātaḥ /” (veṅṣaṃhāram p.93) itī nepathyaśravaṇādi tasya karuṇarasasya / (ABh on 313 p. 354)

Sthīta はゆっくりとという意味。例えばアシュヴァッターマンの戦争における勇武に[代わって]、道を外れ、「今や君のお父さんはどこへ？」という舞台裏[の声]を聞いたのをはじめとして、彼の悲愴のラサが[現れる]。

<sup>77</sup> 後者は ND では引かれていない。

<sup>78</sup> ityādīnepathyaavākyākaraṇanena vīrarasākṣepaḥ / (ND p.173)

などと舞台裏の声を耳にして、勇武のラサに転換する。

<sup>79</sup> NS 32.383-4 および本稿 pp. 11-2 を参照。

<sup>80</sup> rāga という旋法概念は NS の段階では見られないはずなので、原文における rāga は本稿 p. 1 で述べたような演劇における美的満足感を表していると考えられるが、ABh は音楽用語を列挙しているのでこれを旋法としての rāga と解釈しているようである。

が素晴らしいものとなり、作品内に高まることで、観客の心が、そ[のラサ]そのものとなる適性を自身に生じさせる。あるいは歌の美しさから「純化」という[語の]使用がある。「[それを]純化の Dhruvā と知るべし。」[と言って]その特徴を明らかにしている。これは入場と転換の[Dhruvā]の直後に必ず使用されるべきものである<sup>81</sup>。」

ここでも ākṣepa という言葉が見られる<sup>82</sup>が、転化の Dhruvā におけるそれとは少し機能が違う。転化においては全く新しいラサが示唆されたが、純化においては既にあるラサをより強めるために、Vibhāva などの名で呼ばれる感情の原因を、直接言わずに観客に伝達する、その示唆の機能を ākṣepa と呼んでいるのである<sup>83</sup>。

また、この機能が意味の伝達に関わるものであるに対し、単純な音楽の美しさによる (gītiśobhayā) 純化の機能も説明されている。ND も純化の Dhruvā の機能を 2 つに分けており、後者の説明については音楽への言及が無いため少し異なって見えるが、観客の心に働きかけるという点では一致している<sup>84</sup>。

NŚ のより具体的な規定についてまとめておくと、まず v. 324-5<sup>85</sup>は、中ぐらいの速さで純

<sup>81</sup> ND における“iyam ca prāveśikyākṣepikyanantaram avaśyaṃ prayojyeti vṛddhasampradāyaḥ” (ND p.173) 「これは、Prāveśikī と Ākṣepikī の直後に必ず用いられるべきと、古い伝統では言われている。」という部分はこの ABh からの引用であると思われる。

<sup>82</sup> BP においても同様。

ākṣepavaśato yāsām antaram samupāgatā //  
raṅgam prasādayati yā saiva prāsādikā dhruvā / (BP p. 302)  
示唆の力で、それら (Prāveśikī と Ākṣepikī) の間において、  
舞台を清澄にする、それが純化の Dhruvā である。

<sup>83</sup> 複数の表現手段 (abhinaya) を混合して演技にリアリティを持たせるというインド古典演劇の特徴については本稿 p. 2 に述べた。また v. 379 の説明も同じ様なことを言っているように思われる。

hṛdayasthas tu yo bhāvaḥ so 'ṅābhinayanair atha /  
nivr̥tyaṅkurasūcāsu kāryas tv abhinayānvitah /  
tatra prāsādikī yojyā praharsārthaguṇodbhavā // 379  
心にある感情、それは身体表現により、

Nivr̥tyaṅkura や Sūcā<sup>\*</sup>において、Abhinaya を伴って[表現]されるものである。  
そのとき、喜びの対象の性質を生じる Prāsādikī[Dhruvā]が用いられる。

※Nivr̥tyaṅkura や Sūcā は NŚ 第 22 章に説明される Sāmānyābhinaya (複合的表現) のうちの Śārīra (身体的表現) に属するものであり、Bansat-Boudon [1992] が詳細に研究している (Sūcā は p. 367ff、Nivr̥tyaṅkura は p. 385ff)。

<sup>84</sup> prastutasya rasasya vibhāvonmīlanena nirmalīkaraṇam prasādaḥ / praviṣṭapātrasyāntargata-cittapravṛtteḥ sāmājikān prati prathanam vā prasādaḥ / (ND p.173)

[既に]喚起されたラサの、感情因が顕わになることで、曇りなくすることが「純化」である。入場した人物の中にある心の状態を観客に対して広げることも「純化」である。

<sup>85</sup> prasādayācane caiva tathā 'nusmaraṇe punaḥ /  
tathā 'tiśayavākyeṣu tathā ca navasaṅgame // 324  
harṣe 'tha prārthane caiva śṛṅgārādbhutadarśane /  
dhruvā prāsādikī kāryā tajjñair madhyalayāśrayā // 325  
恩寵を乞うとき、同様にまた、思い出すとき、  
優れた言葉において、また新鮮な交わりにおいて、

化の Dhruvā を用いるべき状況を述べている。v. 336cd では Aḍḍitā Dhruvā が女性の感情の純化に対して使われることを、v. 340 では Khañja や Narkuṭa が純化の Dhruvā として使われることを述べている。v. 382 にも純化の Dhruvā の説明がある<sup>86</sup>が特に目新しいところはなく、v. 419 の説明は Narkuṭa と Aḍḍitā の Dhruvā に Sannipāta という名の graha を用いるべきことを打楽器奏者に説いている。

### C 穴埋め

穴埋めの Dhruvā は、過失 (doṣa) を隠す (pracchādana / ācchādana) という言葉で定義される。

viṣaṅṅe mūrccchite bhrānte vastrābharaṇasamyame /

doṣapracchādānā yā ca gīyate sāntarā dhruvā // 315

落胆、茫然、動揺のとき、[落ちた]衣装や装身具を付けるとき、  
過失を隠すもの、穴埋めの Dhruvā が歌われる。

“antare chidre gīyata ity antarā dhruvā / tad āha / doṣapracchādānā iti / tān doṣān udāharati / viṣaṅṅa iti / anukartur yad anāśāṅkitadhanaviṣayād atyuddhataprayogaśramavaśād vā bhramādidoṣasambhāvanā / vastrābharaṇāvakāśaditsayā gīyate sāntarā dhruvā /” (ABh on 315 p. 361) 「間 = 隙間に歌うのが穴埋めの Dhruvā である。それを言って「過失を隠すもの」だという。その過失を挙げて「落胆」[など]と言う。役者が、財<sup>87</sup>という目的を期待できなくなったことによって、あるいはあまりに激しい実行の疲れのせいで、動揺などの過失が生じる。衣装や装身具[を付ける]時間を与えようとするため、その穴埋めの Dhruvā が歌われる。」

ND における説明もかなり似ており<sup>88</sup>、過失の例として「落胆」「昏倒」「装身具を落とすこと」が挙げられる。また、NŚ 32.423<sup>89</sup>は穴埋めの Dhruvā の場合の graha の規定である

喜んだとき、欲しているとき、恋情や驚くべきものを見たとき、  
純化の Dhruvā が中間のテンポでなされるべし。

<sup>86</sup> yāni prāsādikāni syuḥ sthānāni rasasaṁśrayāt /  
anvarthā tatra kartavyā dhruvā prāsādikī tathā // 382

ラサによって状況が純化されたとき  
目的に沿った純化の Dhruvā が使われる。

<sup>87</sup> 演劇の上演に対する報酬のことであろうか。この部分は真意が読みとりづらい。

<sup>88</sup> antaraṁ chidraṁ tatra bhavā āntarī anukartur yadā anāśāṅkita eva dhanaviḡhātādīnā viḡhāta uddhataprayogaśramād vā mūrccchā-bhramādisambhāvanā vastrābharaṇāder pracyutis tadā tatsaṁvaraṇāvakāśaditsayeyam gīyate / (ND p. 173)

間=隙間、そこにあるものが Āntarī であり、演じ手の、財を失うなどによる予期せぬ打撃のとき、あるいは激しい行動に疲れたことによる卒倒昏倒などの発生があったときや、着けもの飾りものなどが落ちたときに、これを埋める時間を与えようとするので、これ[Āntarī Dhruvā]が歌われる。

<sup>89</sup> bhūṣaṇavāsaḡpatane vaikalye vismṛte pariśrānte /  
doṣācchādānahetor udghātyaḡ samprayojyas tu // 423

が、そこでは「忘れたとき (vismṛte)」が挙げられており、当時の演劇において役者が犯しうる色々の失敗が想定されていて興味深い。さらに、v. 326<sup>90</sup>に対する ABh の註釈では”śarīravasyanaśād roṣavaśād vā yadā naṭo ’pasarpati tadā tatsthāne ’nyasya tadbhūmikāyām dvitīyasya yojanam tv asyāḥ kartavyam /” (ABh p.364)「身体の不調のせいで、あるいは怒りのせいで、俳優が立ち去るとき、その状態において彼の役柄に別の二人目[を起用し、彼]に対しこれ (Āntarā Dhruvā) の使用をするべきである。」と述べられており、不測の事態には緊急で代役を立てていたことも分かる。

穴埋めの Dhruvā の音楽的特徴としては、“tatra ca prāktanam bhāvi vā rasasvarūpam anuvṛttam ity avaśyaṃ drutamadhyavilambitānyatamena bhāvyaṃ /” (ABh on 315 p. 361)「ここでは、前のラサか後のラサの様態に従うということが必須であり、速い・中くらい・遅いのいずれ[のテンポ]でも行われうる。」“kevalam chidrācchādanamātraprayojanāyām asyām na sārthakapadakadambayojanam upayogīti śuṣkāṣarair eveyam /” (同上)「単に隙間を埋めるだけが目的のそれにおいて、意味のある言葉の集まりを使用することは適切でないということで、それはもっぱら無意味な音 (śuṣkāṣara) による。」といったことが言われ、ND の説明もほぼ同じ内容である<sup>91</sup>。

このように ABh と ND の内容が一致している一方で、既に挙げた (脚註 13) NŚ 6.29-30 に対する ABh の註釈は少し内容が異なっている。すなわち、”āntaram iti gatiparikramaṇa-nirūpaṇādir avasaraḥ”「間とは、歩行や歩き回ることや眺めることなどの時間である。」とされており、gati や parikramaṇa, nirūpaṇa という上演の進行上必然的に生じる時間に Dhruvā を歌うことになっている。ABh は一人の著者によって書かれているはずなので、Abhinavagupta の中ではいずれも Āntarā Dhruvā であったのだろうか。また BP における定義は更に異なっていて、

sarvāsām antarā vasturasādīvaśakalpītā //  
 āntarā sā dhruvā jñeyā nāṭyābhinayarañjanī / (BP p.302)

---

装飾や衣服を落としたとき、弱ったとき、[台詞を]忘れたとき、疲れきってしまったとき、過失を隠すことを理由として、Udghātya[graha]が適用される。

<sup>90</sup> śarīravasyane roṣe punaḥsandhānakarmaṇi /  
 sānubandhā budhaiḥ kāryā gītajñair antarā dhruvā // 326  
 身体の不調や怒りのとき、再開するための動きにおいて、  
 協調にもとづく\*穴埋めの Dhruvā が歌に通じた者によりなされると智者は[知る]。

※Abh は“anubandhaḥ tvarā tena sānubandheti drutalayety arthaḥ /”としており、この直前まで転化、純化の Dhruvā とテンポの関係を論じていることから、ここでもテンポのことを言っていると解しているであろう。しかしここでは v. 331-2 における Anubandha Dhruvā の説明に基づき解釈した (この詩節については本稿 p. 27ff 参照)。

<sup>91</sup> asyām ca prāktanam bhāvi vā rasasya svarūpam anuvartyam / chidrāc chādanamātraprayojanatvāc cāsyā na sārthakapadanyāsanam upayogīti śuṣkāṣarāṇy evāsyām nibadhyante / (ND p. 173) 「そしてそれ[Āntarā Dhruvā]においては、それまでの、あるいはその後にあるラサの本性に従うべきである。隙間を埋めるだけが目的であるから、意味のある言葉をおくことは適切でないということで、無意味な音だけがそこ[Āntarā]に置かれるべきである。」

それら全ての[Dhruvā の]間であり、[劇の]筋やラサなどの力で作られたものが、  
穴埋めの Dhruvā であり、演劇と表現を彩るものと知るべし。

とされている。つまり入場、退場、転化、純化の4つの Dhruvā 以外の Dhruvā で、人物の  
入退場やラサと関係しない単なる歌を Āntarā と定義しているのである。

このように、穴埋めの Dhruvā については、各論書により相違があり、種々の異説が存在  
していたらしいことが分かる。

### III-2 Abhinavabhāratī と Nāṭyadarpaṇa の比較

これまで見てきたように ND は ABh の内容にかなり影響を受けている<sup>92</sup>。転化の Dhruvā  
の説明において同じ例を引用していることや、純化の Dhruvā の説明において ABh の説明  
を引用していると思われる箇所(脚註 81 を参照)があること、その他にも多くの部分から、  
ND は ABh を逐語的に参考にしていて、すなわち ABh のテキストに直接接触していたことが  
分かる。そうした逐語的な影響を示す例を、補足的ではあるがもう一つ引いておこう。

ND は Dhruvā を規定する詩節<sup>93</sup>のうち“artha”の部分の説明して、“arthaś ca tathā  
nibandhanīyo yathopāśrutiśakunanyāyena pratyayena prastutopayogī bhavati /” (ND p. 173)  
「[比較]対象とは、結びつけられ、傍耳に聞くことや兆しがあることという方法を使うこと  
で、主題と関係をもつものである。」としている。この表現は ABh の以下の表現を踏まえて  
いる。すなわち穴埋めの Dhruvā に対する説明の最後の部分である。“yady api  
prāveśikyāder api nānukāryaviśayasambhavas tathāpi kāvyavākyaikavākyatāyām ‘taralayasi  
dṛśam kim utsukām /’ ityādi kākatālīyaśrutiśakunanyāyena laukikasya sambhavaṃ nātyantaṃ  
nātyadharmabhāvaḥ /” (ABh on 315, p. 361) 「もし、入場の Dhruvā などで表現される対象が  
現れていない場合でも、詩の言葉の一致した場合に『物欲しげな視線をなぜ揺らす』に始  
まる[例<sup>94</sup>の]ように、たまたま聞くことや兆しがあることという方法によれば、実際の存在

<sup>92</sup> ND が ABh を参考にしていて箇所は Trivedi [1961] が詳細に挙げているが、GOS 版第3巻までの範囲に  
留まっている (pp. 251-65)。

<sup>93</sup> praveśa-niṣkramākṣepa-prasādāntara-saṅgatam /  
citrārtham rūpakam geyam, pañcadhā syāt kavidhruvā // ND 4.2  
入場・退場・転換・増強・穴埋めに対応して、  
色々な[比較]対象をもつ歌の実演が、5種類の詩人の Dhruvā である。

<sup>94</sup> この例は、戯曲からの引用ではなく、歴史的カーヴィア Harṣacarita 第1部からの引用である。呪いをう  
けて打ちひしがれて一夜を過ごしたサラスヴァティーが、たまたま鳥の歌を聞いて、それが掛け言葉によ  
って自分に対する言葉として受け取られ元気を取り戻す場面となっている。

aparedyur udite bhagavati tribhuvanaśekhara [...] vivicya pitāmahavimānahamsakulapālaḥ paryaṭann  
aparavaktram\* uccair agāyat—

翌日、尊き三界の王冠たる太陽が昇ったとき [中略] それほど遠くないところに父祖ブラフマーの乗り物  
であるハンサ鳥の種族の守護者が現れ、旋回しつつ、Aparavaktra の歌を高らかに歌った。

taralayasi dṛśam kim utsukām akaluṣamānasavāsālālite /  
avatara kalahamsi vāpikām punar api yāsyasi pañkajālayam' // 21

は、演劇の約束上の存在には必ずしもならない。」つまり、Dhruvā において、例えば「鳥が飛んでいる」などという内容を歌う場合、劇の中で他の手段によって鳥が飛んでいることを表現しなくてもよいのかという疑問に答え、たまたま聞いたものだということにすれば、歌詞の中で唐突に言及するだけでも構わない、ということを読んでいるのだと思われる。

このように逐語的に表現を借りているということは、演劇の実際の上演の形式が伝わっていなくとも文献の情報のみによってその内容を記すことができるということでもある。このことを以って「NDの時代のグジャラートでは既に演劇の実践は廃れていた」とするのは早計に過ぎるとはいえ、逐語性が高まるほど実践的な性格から理論的な性格へシフトするという点には留意しておきたい<sup>95</sup>。

一方で、ABh から ND にかけて変化している点として、重要なのはやはり入退場の Dhruvā の例が ABh には無く、ND には 3 つもあるということである。両者が共通して持つ転化の例が、先に述べたように Dhruvā の実例ではないとすると、ABh は (Murāri や Rājasekhara の作品を引くことが時代的に可能であったにも関わらず) Dhruvā の実例を一つも挙げていないということになる。すなわち ABh の立場は、戯曲作品内で伝えられている詩節で Dhruvā であるものは無く、Dhruvā とはあくまで上演にあたって挿入されるものであるというものなのである。一方の ND はそこに、文献上に現れる Dhruvā を実例だと考えて付け加えたことになる。

### III-3 Dhruvā はどのように歌われていたのか？

Dhruvā は戯曲のテキストに後から挿入されるものなのか、それとも詩人が初めから作品中に入れたものなのかという問題は、そのまま Raghavan [1954] と Athavale [1964] との主張の違いに対応している。Raghavan は、古典期 (おそらく Kālidāsa などの時代を想定してい

---

物欲しげな視線をなぜ揺らす 濁りのないマーナサ湖という住処に抱かれたものよ

[ブラフマーの]澄んだ心

湖へ下りなさい カラハンサ鳥よ 再び蓮の咲く場所へ行くのです

[カルマの]堆積 (人間界) へ サラスヴァティーよ 蓮に住する[ブラフマー]の所へ

tacchrutvā sarasvatī punar acintayat—‘aham ivānena paryanuyuktā / bhavatu / mānayāmi muner vacanam’ ity uktvotthāya [...] (Harṣacarita pp. 28-9)

それを聞いてサラスヴァティーは再び考えた。「彼が問いかけたのは私のようだった。よし。聖仙[ドゥルヴァーサス]の言葉を守ろう。」そう言って立ち上がり、[後略]

※“aparavakram”を註釈により校訂。ちなみに Aparavaktra は NS̄ 32.394 によれば、神の入場の Dhruvā に用いられる韻律である。

<sup>95</sup> その点で BP は、ABh の表現をそのまま借りている箇所はあまりないが、これは BP が全編韻文であることと大きく関係しており、一概に ND と比較はできない。内容の面で見ると、BP と ABh は一致しているところが多いものの、穴埋めの Dhruvā などで説明が違う部分もあり、Abhinavagupta の時代から数世紀の伝承を経て内容が変質したという印象を受ける。後に述べるように Āntarā Dhruvā はいくらか特殊なものであり、実演するのに難易度が高かったために変質していったのではなかろうか。

る)には Dhruvā を書くための作曲家(作詞家)が演出家のもとについていたと考えており、戯曲のテキストに現れる Dhruvā は、詩人が演出法に関する知識を披露してみせた例だとしている<sup>96</sup>。すなわち、ND の引く 3 つの例や Bālabhārata における Dhruvā は、いわば劇中劇のように作中に入れ込まれた、「作中の Dhruvā」であるということだ。一方の Athavale は基本的に登場人物が歌う歌を Dhruvā だと考えており、Kālidāsa 作 Mālavikāgnimitra においてヒロイン Mālavikā が歌う詩節<sup>97</sup>や、Nāgānanda において<sup>98</sup>ヒロイン Malayavatī が歌う詩節を Dhruvā の例として挙げている。Dhruvā をどう定義し、何を例外と見なすかによって如何様にも言えてしまうようだが、Dhruvā を登場人物が歌うという点に対しては、既に訳した NS 32.327 をもって反論が可能であろう。すなわち、歌っている人物に対しては入場の Dhruvā を用いないという規定があり、少なくとも NS の作者及び Abhinavagupta は登場人物自身の歌と Dhruvā を区別して考えていたはずである。

次に、Dhruvā がどこで歌われていたかという問題を考えてみたい。先ほど「作中の Dhruvā」とした若干の例は、全て舞台裏から (nepathye) 歌われるとされていた。しかしこれを以って「Dhruvā は舞台裏から歌われるものである」と決めつけてしまうのは危険である。何となれば、NS 第 5 章に説明される予備狂言 (Pūrvaraṅga) はまず楽器の配置から始められるのだが<sup>99</sup>、その説明に従うと男性歌手及び女性歌手は舞台上のそれも客席に近い側にいることが分かるのである<sup>100</sup>。もちろん舞台裏にも別の歌手がいればそれでよいのだが、それでは前に座った歌手が何をしていたのかが分からなくなるし、仮に楽器が幕の前、歌手が後ろにいたとしても、少し不自然な配置と言えるだろう。Dhruvā を舞台裏で歌うという若干の事例は、一種の特殊な演出であって、通例の演劇に伴う音楽は幕よりも前で演奏されていたと考える方が自然であろう。穴埋めの Dhruvā が役者の異変に素早く反応して演奏されなければならないという点から言っても、音楽家達は役者の動きが見える位置にいたほうが好都合である。

ここまでで、Dhruvā とは、どこに挿入するかが上演にあたって自由に決められており、その中でも Āntarā Dhruvā は舞台上の様子に応じてその場で挿入されていた、ということを示してきた。そうした Dhruvā の実演の様子を推し量るにあたって示唆に富む、Anubandhā と呼ばれる Dhruvā の説明を最後に紹介したい。

そもそも Anubandhā とは、NS 32.329-335 において紹介される 6 種の Dhruvā の一つなの

<sup>96</sup> Raghavan [1954] pp. 27-8.

<sup>97</sup> Mālavikāgnimitra 2.4.

<sup>98</sup> Nāgānanda 1.13.

<sup>99</sup> nepathyagrhadvārayor madhye pūrvābhimukho mārdaṅgikaḥ / tasya pāṇavikadārdarikau vāmataḥ / raṅgapīthasya dakṣiṇataḥ uttarābhimukho gāyanaḥ / asyāgre uttarato dakṣiṇābhimukhasthitayo gāyanyaḥ / asya vāme vaiṇikaḥ / (ABh on NS 5.17)

楽屋への 2 つの扉の間に東 (前) を向いてムリダング (太鼓) 奏者がいる。その左にバナヴァ奏者とダルダラ奏者 (ともに打楽器の一種)。ランガピータ (客席側) の南 (向かって右) 側に、北を向いた男性歌手がいる。その先の北側に南側を向いている女性歌手たちがいる。その左にヴィーナ (弦楽器) 奏者が。

<sup>100</sup> Bansat-Boudon [1992] p. 201 に、図でまとめられている。

だが、他の種がテンポの途中で変わるものなど音楽的な特徴によって定義されるのに対し、Anubandhā の定義は少し様子が異なっている。

yatiṃ layaṃ vādyagatiṃ padaṃ varṇān svarākṣaram /

anubadhnāti yatraivam anubaddhā bhavet tu sã // 331

[pāda の]切れ目<sup>101</sup>、テンポ、楽器の動き、語、各音節の長さ<sup>102</sup>、音と言葉が、

そこにおいて繋ぎあわされる、それが Anubaddhā (Anubandhā) である。

このように、どの Dhruvā にも当てはまりそうな、当たり障りのない定義に感じられるのである。というのも、ここで挙げられている yati や laya といった要素は、NŚ 第 32 章冒頭で挙げられている Dhruvā の定義<sup>103</sup>や BP<sup>104</sup>での説明で挙げられているものに、多少の異同があるものの、似ている。Anubandhā の定義として敢えてこのように言っているのは、通常の Dhruvā が前もってこれらの要素をどのように組み合わせるかを決めてあるのに対し、Anubandhā では各演奏家がある場で協調してこれらを組み合わせる演奏するものなのだ、というのが筆者の仮説である<sup>105</sup>。さらに ABh の註釈では、“yasyāṃ dhruvāyām evam iti prayogaucityena kavir nāṭyācārya varṇakavir gātā ṇaṭo vā yatrānubadhnāti sã dhruvā anubaddhā /” (ABh on 331, p. 366) 「その Dhruvā において、このような使用の適性により、詩人、演劇の師匠（演出家）、描写する詩人、歌手、俳優が[それぞれの仕事を]つなぎ合わせる、そういう Dhruvā が Anubaddhā である。」とされており、Anubandhā の実演において、演奏家だけでなく詩人や演出家や俳優も協力すべきことが説かれている。また、ここには単なる詩人 (kavi) とは別に「描写する詩人 (varṇakavi) 」なる者が言及されている。続く v. 332 への註釈によれば<sup>106</sup>、先に言及される詩人は戯曲作品自体の作者であり、一方の「描写する

<sup>101</sup> “yatiḥ samādyā /” (ABh on 331, p. 366)

<sup>102</sup> “varṇo vṛttagata eva gurulaghubhedaḥ /” (同上)

<sup>103</sup> dhruvā varṇā hy alaṅkāṛā yatayaḥ pāṇayo layāḥ /  
dhruvam anyonyasambandhā yasmād tasmāt dhruvaḥ smṛtāḥ //8  
決められた音、音形、切れ目、手[拍子? ]、テンポが、  
しっかりと互いに結び付いているため Dhruvā と[いう名で]知られている。

<sup>104</sup> alaṅkāṛā layā varṇā gītayo yatipāṇayaḥ //  
aparasparasambandhā yasmāt tasmād dhruvā smṛtā / BP p. 302  
音形、テンポ、音、歌、切れ目や手[拍子? ]は、  
相互に結びついていない。よって Dhruvā が伝承されている。

<sup>105</sup> ここで思い出されたいのが、v. 326 における Āntarā の説明で、“sānubandhā” という形容が使われていたことである (脚註 90)。

<sup>106</sup> sa ca kaves tathocitadhruvārthayojanam / ucitās ca dhruvārthaḥ / tatra vibhāvādīpūrṇa-  
saṃvidrūpaḥ / tasmin yojanā pānakam iva rasam prasūte / tadyojanārthaś ca yatyāder akṣarāntasya  
vyāmiśrīkaraṇātmā varṇakaveḥ kriyāvīśeṣaḥ / gātuś ca tathavivikalo layātmā / ācāryasya samyak  
tadarthayojane kim api tattvāntaram iva vidyata ātmā / pātragatapātrasya tadā pātrāṅgena nirvahaṇam  
/ (ABh on 332, p. 366)

詩人にとってのそれ(仕事)は適切に Dhruvā の対象を使用することである。適切な Dhruvā の対象があり、そこで Vibhāva などに満たされた意識という形をとる。ここで[Dhruvā を]使用すれば飲料のようなラサを生む。そして、それ (Dhruvā) において使用されるものは、yati から akṣara まで[の諸要素]の混合したも

詩人」は *yati* などの使用に関わっていることから、Raghavan の言うように Dhruvā の詩節を実演にあたって考えるための詩人を指しているようだ<sup>107</sup>。また役者も Dhruvā にあわせて踊りや身振りを見せていたことが分かる。ここに書かれていることをそのまま穴埋めの Dhruvā に適用はできないが（役者は踊っているところではないし、穴埋めの Dhruvā は意味のない音 (*śuṣkākṣara*) で歌われる<sup>108</sup>ので、詩人が考えるべき歌詞は必要ない)、Dhruvā の実演のある一つの形態を表すものとして興味深い説明である。

## IV 結論

本論文では、Nāṭyaśāstra のうち Dhruvā を扱う第 32 章およびそれに対する Abhinavabhāratī の註釈を主なテキストとし、内容を読み取っていった。全体に渡って内容を詳らかにするには至らないものの、章全体の構成について、先行研究よりも一歩進んだ見解を示すことができた。今後同テキストの他の箇所（例えば第 5 章の Pūrvaraṅga の章など）とも比較することで、より細かく内容が明らかにされることが期待される。

内容の面では、Dhruvā の入場、退場、転化、純化、穴埋めという 5 種類の分類法を中心に各文献の記述を整理したが、実際に読んでみると Nāṭyaśāstra の中には、Dhruvā についてこの 5 分類にとらわれない豊富な教えが示されており、5 分類はその豊富な実践の中から理論的に抽出された便宜的なものであると分かる。それは、例えば退場の Dhruvā への具体的な言及が比較的少ないことや、転化の Dhruvā がラサの転化と結び付けられながらも、劇のストーリーにおける個別的具体的な場面との関係で説明されることが多いことから確かめられる。

しかし、後代の Nāṭyadarpaṇa や Bhāvaprakāśana といった文献においてはこの理論のみが伝わり、具体的な教えの部分が忘れられていったように思われる。実践から理論へというこの傾向は、「演劇論書」というものが Nāṭyaśāstra 以降あまり作られず、10 世紀以降になって豊富に作られるようになったこととも軌を一にしているだろう。演劇は実演家のものから学者のものになってしまったのである。

本論の後半ではより踏み込んだ仮説を提示した。Dhruvā は本来演出にあたって挿入されたもので、文献上に現れる Dhruvā を「作中の Dhruvā」と名付け、区別した。「本来の Dhruvā」

---

のを本性としており、描写する詩人の特定の仕事である。歌手には同様に、完全な、テンポを本性とする[仕事がある]。[演劇の]師匠については、その対象の使用の際に、それ自身をなにかしら別の真実を持つかのように知られる[ようにするという仕事がある?]。役を充てられた役者にはそのとき、登場人物の身体で持って伝達する[役目がある]。

<sup>107</sup> ND が“kavidhruvā”という言葉の説明して、“kavidhruvā iti kaveḥ prabandhakartur iyaṃ pañcavidhā dhruvā /” (ND p. 174) 「詩人の Dhruvā とは詩人すなわち作品の作り手の、この五つの Dhruvā である。」としているのも、kavi という言葉についての誤解があるように思われる。

<sup>108</sup> 本稿 p. 23 参照。

の方は、舞台上に座った歌手によって歌われたと思われ、上演にあたって演出家や演奏家たちとの間でどのように演奏するかを前もって決めて実演されていたが、穴埋めの Dhruvā や Anubandhā とよばれる Dhruvā の場合にはその場で挿入されていたこともあったらしい。一方「作中の Dhruvā」は、後代（とはいえその最も早い例は6世紀の Viśākhadatta であるが。）さかんに作られ、両者の区別も曖昧になっていった。この意味で、演劇は実演家のものから詩人のものになったとも言えるのである。

これらの考察はあくまで仮説であり、今後新たにテキストその他の史料によって、さらに批判、再考されていくべきものである。

「本来の Dhruvā」が文献上に現れた例としては、本論中に挙げた Kuṭṭanīmata のほかに、Kālidāsa 作の Vikramorvaśīya 第4幕の北伝本に書かれた演出の指示があるが、それだけで一論文をなすべき大きな問題であり、本論文では敢えて触れなかった。今後の大きな課題とするところである。

## V 略号および参考文献

### A 一次文献

#### Anargharāghava

*Rāma beyond Price by Murāri*, ed. and Tr. by Judit Törzsök, Clay Sanskrit Library, New York, 2006.

#### Bālabhārata

*The Karpūramañjarī : (with the commentary of Vāsudeva) ; and, the Bālabhārataṃ of Rājaśekhara (Kāvyaṃālā 4)*, ed. by D. Dvivedi and K. P. Parab, Mumbai, 1900.

BD *Bṛhaddeśī of Śrī Mataṅga Muni*, ed. by Prem Lata Sharma, Indira Gandhi National Centre for the Arts, Delhi, 1992-4. (2 vols.)

BP *Bhāvaprakāśana of Śāradātanaya (GOS 45)*, ed. by K. S. Ramaswami Sastri Siromani, Baroda, 1930.

#### Deśīnāmamālā

*Deśīnāmamālā of Hemacandra*, ed. by R. Pischel, Reprint of the 2nd ed., Bhandarkar Oriental Research Institute, Poona, 1989. (1st ed., 1880)

DR *The Daśa-Rūpa or Hindu Canons of Dramaturgy by Dhananjaya with the Exposition of Dhanika, the Avaloka*, ed. by Fitts-Edward Hall, Calcutta, 1865.

#### Harṣacarita

*Śrībāṇabhaṭṭapraṇītam Harṣacaritam (1-4 ucchvāsa)*, ed. by S. D. Gajendragadkar, Poona, [出版年不明].

#### Kuṭṭanīmata

*Dāmodaraguptaviracitaṃ Kuṭṭanīmatam The Bawd's Counsel (Groningen Oriental Studies Volume XXIII)*, ed. and trsl. by Csaba Dezsö and Dominic Goodall, Egbert Forsten, Groningen, 2012.

#### Mālavikāgnimitra

*The Mālavikāgnimitram of Kālidāsa*, ed. by M. R. Kale, Revised Edition, rpt., Delhi, 1985.

#### Nāgānanda

*Nāgānand of Harshadev*, ed. by Asha V. Toraskar and N. A. Deshpande, Bombay, 1953.

ND *Nāṭyadarpaṇa of Rāmacandra and Guṇacandra with Their Own Commentary (GOS 48)*, ed. by G. K. Shrigondekar, Revised 2nd Edition, Baroda, 1959. (1st ed., 1929)

NŚ *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni With the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya Vol. IV (GOS 145)*, ed. by M. R. Kavi and J. S. Pade, Baroda, 1964.

NŚ (Ghosh)

*The Nāṭyaśāstra Ascribed to Bharata-Muni*, ed. by Manomohan Ghosh, Asiatic Society, Calcutta: text, vol. 1 (ch. 1-27), revised ed., Manisha Granthalaya, 1967.

*ibid.*, text, vol. 2 (ch. 28-36), Asiatic Society, Calcutta, 1956.

NŚ (KSS)

*The Nāṭyaśāstra of Bharata (Kāśī Sanskrit Series 60)*, ed. by B. N. Sharmā and B. Upādhyāya, Banaras, 1929.

Ratnāvalī

*The Ratnāvalī of Śrī Harṣadeva*, ed. by M. R. Kale, rpt., Motilal Banarsidass, Delhi, 1984. (1st ed., Bombay, 1921)

Sarasvatīkaṇṭhābharaṇa

*Sarasvatīkaṇṭhābharaṇam of King Bhoja Vol. 1*, ed. and Tr. by S. Siddhartha, Indira Gandhi National Centre for the Arts, Delhi, 2009.

Śārṅgadharapaddhati

*Śārṅgadharā Paddhati (The Vrajajīvan Prachyabharati Granthamala 25)*, ed. by Peter Peterson, Chaukhamba Sanskrit Pratishthan, Delhi, 1987.

ŚP *Śrīṅārāprakāśa (Bhojarāja Granthamālā)*, ed. by R. S. Saini, Nag Publishers, Delhi, 2001.

SR *Samgītaratnākara of Śārṅgadeva with Kalānidhi of Kallinātha and Sudhākara of Siṃhabhūpāla*, ed. by S. S. Sastri et al, The Adyar Library, 1943-44-51-53. (4 vols.)

Veṅṣaṃhāra

*Veṅṣaṃhāram A Sanskrit Play by Bhaṭṭa Nārāyaṇa*, C. Sankara Rama Sastri, MB, New Edition, 1978. (1st ed., 1943)

## B その他略号

ABh Abhinavabhāratī > NŚ

anu. anuccheda (Bṛhaddeśī において段落を表す)

GOS Gaekwad's Oriental Series

MB Motilal Banarsidass

v. verse

C 研究書・研究論文

Athavale

- [1964] “Ancient Sanskrit Drama and Music”, Athavale, *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute*, vol. 45, 1964, pp. 19-28.

Bansat-Boudon

- [1992] *Poétique du théâtre indien Lectures du Nāṭyaśāstra*, Lyne Bansat-Boudon, Publications de l'école française d'extrême-orient, Paris, 1992.

Cowell

- [1897] *Harṣa-carita of Bāṇa*, tr. by E. B. Cowell and F. W. Thomas, Royal Asiatic Society, 1897.

Ganser

- [2009] “The Dimension of Emotion in Indian Theatre”, Elisa Ganser, *Rivista de gli Studi Orientali*, vol. 80, 2009, pp. 63-79.

Gerow

- [1971] *A Glossary of Indian Figures of Speech*, Edwin Gerow, Mouton, Hague, 1971.

Ghosh

- [1932] “Prākṛt Verses in the Bharata-Nāṭyaśāstra”, Manomohan Ghosh, *Indian Historical Quarterly*, vol. 8, 1932, pp. 1-52.
- [1950] *The Nāṭyaśāstra Ascribed to Bharata-Muni*, Manomohan Ghosh, Asiatic Society, Calcutta: translation, vol. 1 (ch. 1-27), 1950.
- [1956] *ibid.*, text, vol. 2 (ch. 28-36), 1956.
- [1961] *ibid.*, translation, vol. 2, 1961.
- [1967] *ibid.*, text, vol.1, revised ed., Manisha Granthalaya, 1967.

辛島

- [2007] 『世界歴史大系 南アジア史』辛島昇ほか編，山川出版社  
第1巻『先史・古代』山崎元一・小西正捷編，2007。  
第2巻『中世・近世』小谷汪之編，2007。

Keith

- [1924] *The Sanskrit Drama in its Origin, Development, Theory & Practice*, A. Berriedale Keith, MB, 1998. (original : Oxford University Press, 1924)

Levi

- [1890] *Le Théâtre Indien*, Sylvain Lévi, 2ème tirage, Collège de France, 1963. (original : 1890)
- [1923] “Deux Nouveaux Traités de Dramaturgie Indienne”, S. Lévi, *Journal Asiatique*, 1923 Oct.-Dec., pp. 200-210.

岡崎

- [2007] 「サンギータラトナーカラ第一章試訳」岡崎康浩『インド学チベット学研究』vol. 11, 13, 14 (2007-2009-2010).

Raghavan

- [1954] “Music in Ancient Indian Drama” (originally published in 1954), V. Raghavan, *Sanskrit Drama -- Its Aesthetics and Production [his anthology]*, Madras, 1993.  
[1963] *Bhoja's Śṛṅgāra Prakāśa*, V. Raghavan, Punarvasu, 1963.

Rangacharya

- [1996] *The Nāṭyaśāstra English Translation with Critical Notes*, Adya Rangacharya, Munshiram Manoharlal Publishers, 4th ed., 2003. (1st ed., 1996)

高橋

- [1999] 『ティルックラルー—古代タミルの箴言集 [付録：タミル文学史]』高橋孝信著，東洋文庫 660，平凡社，1999.

Tarlekar

- [1975] *Studies in The Nāṭyaśāstra*, G. H. Tarlekar, MB, Second Revised Edition, Delhi, 1991. (1st ed., 1975)

Trivedi

- [1961] *The Nāṭyadarpaṇa of Rāmacandra and Guṇacandra — A Critical Study*, K. H. Trivedi, Ahmedabad, 1961.

Warder

- [1977] *Indian Kāvya Literature*, A. K. Warder, MB: vol. 3, *The Early Medieval Period (Śūdraka to Viśākhadatta)*, 1977.  
[1983] *ibid.*, vol. 4, *The Ways of Originality (Bāṇa to Dāmodaragupta)*, 1983.  
[1988] *ibid.*, vol. 5, *The Bold Style (Śaktibhadra to Dhanapāla)*, 1988.