

## ヒンドゥー舞踊クーリヤッタムにおける神の顕現

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2014-06-05 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 上利, 博規 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.14945/00007804">https://doi.org/10.14945/00007804</a>

## ヒンドゥー舞踊クーリヤッタムにおける神の顕現

上利 博規

はじめに

インドの古典舞踊には様々なタイプがある。ケララ州に伝わるサンスクリット劇のクーリヤッタム<sup>1</sup>もその一つであるが、クーリヤッタムは長い間ヒンドゥー寺院の中で演じられ、ヒンドゥー教信者以外は入ることも撮影することもできなかったため、その存在はあまり知られていなかった。また、演者は男女ともに寺院に属する専門職であったが<sup>2</sup>、近代化する社会の大きな変化の中で、寺院がパトロンとしての力を失うことより、クーリヤッタム、あるいは男性一人によるチャキヤール・クートゥー、女性一人によるナンギヤール・クートゥーの継承は風前の灯となっていた。これに危機を感じた人たちの努力によって、インドの公立の舞踊学校が創設され後継者を育てる努力が重ねられ、失われようとしている舞踊の調査を行なうなどの努力を通して甦った。また、ヒンドゥー寺院内部で行うだけでなく、広く世界に開放することによって近年ではユネスコ世界無形文化遺産にも登録され、世界中で公演を重ねて世界の注目を集めている<sup>3</sup>。

ギリシア演劇や日本の神楽などをはじめ、世界の演劇の多くは宗教的祭祀に源を発するといわれることが多く、宗教がなぜ演劇と結びつくのかということは芸術・芸能について考えるときに避けて通れない問いの一つである。しかし他方では、古代ローマ時代において初期キリスト教が公認されるに伴い、ローマ帝国は演劇に対して否定的態度を示すようになった。その理由は、演じることには虚構がつきまとうし、人間が神や天使や聖人の「役」をしてよいのかという疑問からである。ローマ帝国は俳優とその親族をキリスト教会から破門し、古代ギリシア、古代ローマ演劇は断絶することとなった<sup>4</sup>。やがて9世紀から10世紀頃に、修道院での復活祭で典礼の一部が演劇化され、キリスト教においても典礼劇、

---

1 ケララに関する表記は、サンスクリット語やマラヤラム語のアルファベット化、英語その他が混在しており、本論においてこれらを統一することは困難であり、またその発音に関しても不明なことが多く、不統一、不正確なものが含まれている可能性がある。クーリヤッタムも、Kūḍiyāṭṭam、Kūṭiyāṭṭam、Koodiyattam、Kutiyattam など諸表記がある。

2 クーリヤッタムの演者や奏者はアンバラ・ヴァースィ(寺に住む者)というカーストに続きしており、カーストとして比較的上位にあったようである。

3 衰退したクーリヤッタムやナンギヤール・クートゥーをどのようにして甦らせたのかについての詳細は、G.Venu; *Into the World of Kutiyattam with the Legendary Ammannur Madhava Chakyar*, Natana Kairali, 2002、G.Venu; *Katahkali Kutiyattam and other Performing Arts*, Natana Kairali, 2005、などに詳しい。

論者も、静岡県舞台芸術センター(SPAC)の国際演劇祭「Shizuoka 春の芸術祭」において何度か著者のゴパラン・ヴェーヌさんや、カピラ・ヴェーヌさんがナンギヤールとして演じるナンギヤール・クートゥーを目にすることができたが、10年ほど前まではクーリヤッタムが門外不出だったことを思うと、それを静岡の地で見られることは大変ありがたく幸運なことであった。

4 だからこそ、イタリア・ルネサンスでは失われた古代ギリシア演劇の復興がカメラータなどで流行となった。

聖史劇などの演劇が行われるようになる。しかし、偶像禁止と同類の問題としての、人が神を演じることへの根本的な疑問が解消されたわけではない。ルネサンス以降はこの問題は、「宗教の世俗化としての芸術」として芸術を捉えるか否かはさておくとして、芸術的表現における感性的なものとは非感性的なもの(たとえば精神)の関係の問題へと変わる。

本論では、偶像禁止という立場を取らないヒンドゥー教において、特にサンスクリット劇としてのクーリヤッタム、そしてその一部と考えられるナンギヤール・クートゥー<sup>5)</sup>において神がどのように演じられるかを論じるものである。ただし、神を演じるということは、ただ神を模倣すればよいということではない。たとえば、雨を音楽において現わすことは、決して雨音を音として模倣することではない。直接的な模倣はむしろ興ざめするものであり、雨そのものではなく雨的なイメージを抱くことができるようにしなければならない。つまり、神を演じることは、神の神性 *deity* が顕現しなければならないのである。

以下、クーリヤッタムとナンギヤール・クートゥーから一つずつ演目を抽出して、その神の顕現の演じ方を簡単に紹介するが、それに先だってケララ州、インド古典舞踊、ケララを代表する舞踊としてのクーリヤッタムとカタカリ、クーリヤッタムが演じられるヒンドゥー寺院の内部の劇場クートタムパラムなどの、クーリヤッタムとナンギヤール・クートゥーの社会的・歴史的・文化的背景を予備的に紹介しておきたい。

## 1 ケララ州の歴史概略

ケララが文献上はじめて登場するのは BC3 世紀のアショカ王(在位 BC268?~BC232?)の時代であり、その碑文に南インドの国名として *Cholas*、*Pandyas*、*Satiyaputras* と並んで *Keralaputras* の名が出てくる。また、アラビア海に面しているケララでは、古くから西方との交流も行なわれており、ローマとも関係があったことがわかっている。

ケララにおいては、サンガム文学の神話・伝説を通して当時に様子をを知ることができる。サンガム文学とは、マドゥライ(現在でいえばケララ州東部のタミル・ナードゥ州の中南部の都市)にあったといわれる学校サンガムに属していた人たちによって制作された詩などであり、彼らの作品は *Ettuthokai* と *Patittruppathu* の 2 つの詩集などに残されており、サンガム文学は文学的価値とともに当時の社会を知る歴史的資料価値をあわせもっている。

それら詩集によれば、古代の南インドは *Tamizhakam* と呼ばれており、その地域は 3 つの国、すなわち *Chera*<sup>6)</sup>、*Chola*、*Pandya* に分かれており、現在のケララ州は *Chera* 国に属していた。そして、*Patittruppathu* にはケララ州、すなわち *Chera* 国の 10 人の王についての記述が見られる。当時のケララはローマとの交流などにより経済的な繁栄があり(ローマ貨幣の発見されている)、ケララ州の南側には *Antiran*、*Titiam*、*Atiyan* などの王を輩出した *Ays*、北側は *Ezhimalas* の国が立ち、中央に *Kadalpirakottiya Vel Kelu Kuttuvan* をはじめとする王が支配した *Chera* があったとされている。

<sup>5)</sup> ナンギヤール・クートゥーがクーリヤッタムの一部というのは、ナンギヤールはクーリヤッタムの男女の俳優の中の女性が一人で演じるものであり、クーリヤッタムの中から派生したからである。

<sup>6)</sup> ケララという名の起源がどこにあるかは確定的ではなく、いくつかの説があり、*Chera* とケララが結びつくとする説と、そうではないとする説とがある。

また、王の記述との関係で当時の踊りと音楽についての記述も見うけられる。女性舞踊家にして舞踊研究者である Nirmala Paniker はケララ州の舞踊センターから出版した著書 *Nangiar Koothu* (Natana Kairali, 1992) で、当時の踊り手や音楽家は社会的に高い地位にあって尊敬を受け、いつでも王や宮廷に自由に出入りでき、王は彼らのパトロンとなっていたと述べている(p.2)。とはいえ、サンガム文学は歴史的資料価値がある一方で、どこまでが歴史的眞実とみてよいかは難しい問題である。

サンガム文学のほかに、Chera 国の王子である Ilanko Atikal による *Chilappatikaram* と、Madurakula Vanikan Chanthanar を著者とするその続編 *Manimekhalai* などの文学が、サンガム文学を補うものと考えられることができる。

叙事詩 *Chilappatikaram* の舞台は 3 つの都市に分かれており、3 番目の都市が Chera の首都の Vanchi である。この叙事詩は主人公の Kovalan (Chera の王 Kadalpirakottiya Vel Kelu Kuttuvan ではないかともいわれている) が Kannaki と結婚した後に、踊り子 Madhavi に心を寄せるようになる話である。こうした話から、当時の踊り子、あるいは舞踊文化がどのようなものであったかが垣間見られる。ただし、Nirmala Paniker は *Nangiar Koothu* の中で、Mahavi は宮廷や宗教行事で演じる有名な踊り子として描かれているが、叙事詩 *Chilappatikaram* の中では一度もデヴァダシに触れられていないので、当時はまだデヴァダシは存在していなかったのではないかと指摘している(p.10)。

また、続編の *Manimekhalai* は、Kovalan と Madhavi の間の娘である Manimekhala を主人公としており、彼女は母親のような華やかな宮廷への出入りではなく、禁欲的生活を行ないながら、宗教的眞理を見出そうとする。このように、母と娘という二人の対照的な踊り子の話ではあるが、いずれも踊り子が話の中心に置かれているという点では共通しており、当時既に舞踊が社会的に重要な位置にあったことをうかがわせる。

サンガム文学時代が終焉すると、4 世紀から 8 世紀の間、記録がほとんど残っていない暗黒時代に入る。8 世紀に入ると、インドにはイスラム文化が徐々に影響を及ぼし始める。特に、1207 年に起こったムスリムのインド北西部侵入により、インドにおけるイスラームの影響は決定的なものになった。以降、19 世紀中盤にイギリス統治下に置かれるまで、インドはイスラームのもとに置かれることになる。北インドではイスラームとインド文化の融合が進んだため、伝統的なインド文化は北インドと南インドでは異なったものへと分岐し、北インドはヒンドゥースターニー、南インドはカルナータカと呼ばれる文化を形成することになるとするのが一般的理解である。

また、15 世紀末には、それまでのアラビア人と中国人に加え、ヴァスコ・ダ・ガマなどポルトガル人が、続いてオランダ人、イギリス人など、ヨーロッパ人が来航するようになる。ヴァスコ・ダ・ガマはカリカットに上陸し、西方貿易に依存する小国の分立の中で最も力が強くケララのペルマール王朝の後裔と称していた「海の王」と交渉を始める。これが、イスラームやイタリア商人による香料貿易の大きな変化の始まりであったことは、既に広く知られているところである。

いずれにせよ、ケララの地理は、こうした西方からの船が寄港するための良地であったため、古くからイスラームの人やキリスト教徒との交流があり、現在のヒンドゥー教 6 割、イスラーム 2 割、キリスト教 2 割という宗教分布からもその歴史がうかがえる。

## 2 インド古典舞踊の概略

### (1) サンスクリット文学の演劇化

インドにおける舞踊文化は、インダス文明における痕跡や、バラモン教における『サーマ・ヴェーダ』などにその起源を求めることができるが、バラモン教が衰退して仏教やジャイナ教が出現した後に、ヴェーダにかわって神々からシヴァ神やヴィシュヌ神への信仰が強くなりヒンドゥー教が生まれたこと、他方『マハーバーラタ』や『ラーマーヤナ』といった文学・演劇が形をなし、これら演劇の形成に対応して演劇の総合的な理論書である『ナーティヤ・シャーストラ』が成立したことが直接的な始まりと考えることができる。

『ナーティヤ・シャーストラ』の第6章ではラサ(rasa、情緒)と音楽的組織(旋律の型ジャーティ、音楽グラマ、特定音ラクシャナなど)との対応について述べられているが、われわれはこの書から、主観的感情であるラサを中心とする演劇的効果がより重要になってきたこと、そしてそれがインド社会においてバラモン教の影響力が低下し、ヴェーダの祭祀的性格が衰退していることを見て取ることができる。

また、ヒンドゥー教においても、12世紀頃まではシヴァ神をテーマとするものが多かったが、次第にヴィシュヌ神のアヴァターラ(化身)として活躍するクリシュナ神への信仰が広がった。これには、ラーマヌジャ(1017-1137)などが古くから神への絶対的帰依を求めるバクティ信仰を運動として広め、バクティ運動が神を擬人化し神への信仰を親しみのあるものへと変えたこと、さらにはジャヤデーヴァによってクリシュナ神とラーダとの美しい愛を歌った『ギータ・ゴーヴィンダ』(牛飼いの歌)が制作されたことなどの影響が考えられる。

このような擬似化された神の物語への関心の広がりや、イスラームのインド侵入により南北インド文化に大きな違いが生まれたことなどにより、詩人タゴールがインド四大古典舞踊としてバラタナティヤム(Bharatanatyam)、カタカリ(Kathakali)、カタック(Kathak)、マニプリ(Manipuri)をあげたことに象徴されるように、『ナーティヤ・シャーストラ』を基礎とするインド古典舞踊も、次第にインド各地で独自の演劇的発展をとげるようになった。

南インドの場合は、400人のデヴァダシを集めブリハディーシュワラ寺院を建設したチョーラ朝のラージャラージャ1世の時代を経てヴィジャヤナガル王国時代(1336-1565)には古典舞踊をはじめとする固有の文化が大きく発展した。ヴィジャヤナガル王国は、14世紀以降の北インドのイスラーム勢力による南インドのヒンドゥー王国攻撃に耐えて、1336年にハリハラとブッカによって築かれた。そして、南インドに広がるヒンドゥー教王国として1565年のイスラームとのタリコタの戦いに至るまで繁栄を築き、その首都であったカルナータカ州のハンピは現在では世界遺産になっている。

### (2) サンスクリット文学の絵画化と舞踊

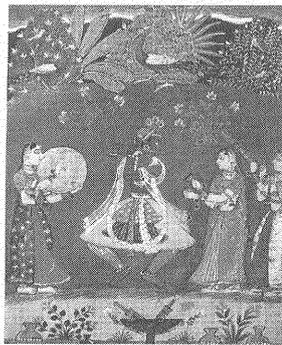
この頃、『ギータ・ゴーヴィンダ』、あるいはプラーナ文献の中の最高峰と呼ばれヴィヤーサの作とされ(実際には後代の作)神へのバクティを説く『バーガヴァタ・プラーナ』にもとづいて、イスラームの細密画様式を取り入れたクリシュナの絵画が描かれるようになる。これは「ラサ・マンダラ」と呼ばれ、『バーガヴァタ・プラーナ』第10巻の第29章

～第 33 章に描かれているクリシュナとゴーピーの「愛の戯れ」の場面、あるいは『ギーター・ゴヴィンダ』の「ラサの踊り」(たとえば第 1 段第 3 歌 49)などを絵画化したものである。

クリシュナは笛を吹き、そのまわりをゴーピーたちが輪になって踊る。古典音楽の諸ラーガは、後の詩人たちがそれぞれのラーガに対応して詩を作り、さらにそれをもとに画家たちがそれらに対応する絵画を描く。それは音楽の絵画化であるがゆえに、踊るクリシュナの絵は「楽曲絵」(Ragamala)とも呼ばれ、16 世紀～19 世紀の間たくさんそのような絵画が描かれたのであった。そして、『バーガヴァタ・プラーナ』『ギーター・ゴヴィンダ』の主題の一つが踊りである以上、それらは絵画に影響を及ぼしたのみならず、インド古典舞踊であるサンスクリット劇にも大きな影響を及ぼしたのである。



1640 年頃のラサ・マンダラ



1600 年頃の楽曲絵

### 3 ケララの舞踊、クーリヤットムとカタカリ

#### (1) クーリヤットムの成立

そのサンスクリット劇であるが、2 世紀に成立したともいわれる『ナーティヤ・シャーストラ』が既に音楽や踊りなどを含んだ演劇論であったことからしても、インドでは古くからサンスクリット劇が行われていたことが推測される。また、先述したサンガム文学の中にもサンスクリット劇についての記載がある。

ケララで演じられたサンスクリット劇としては、600 年代前半に作られたパッラヴァ(Pallava)の Mahendravarman 王による *Mattavilasa* が知られている。この話は、サティヤソーマ(Satyasoma)という酔っ払ったカーパーリカ(頭蓋骨カーパーラを鉢として持ち歩くシヴァ派の苦行僧)が自分の鉢=頭蓋骨をなくしてしまい、仏教の僧に疑いをかけるといふ滑稽劇で、二人の僧、あるいはサティヤソーマとそのパートナーであるデーヴァソーマ(Devasoma)の間でのやりとりが劇の要素となる。

このような初期サンスクリット劇が現在のクーティヤットムのようなものに大きく変えたのは、11 世紀の Kulasekharavarman であり、彼が著した *Vyanyavyakhya* である<sup>7</sup>。彼はサンスクリット劇にパフォーマンスの要素を多く取り入れ、視覚的な動きによって聴

<sup>7</sup> K.G. Paulose; *Vyanyavyakhya: The Aesthetics of Dhvani in Teatre*, D.K.Printworld Pvt. Ltd., 2013.

衆により強く訴えかけようとした。そのため、サンスクリット劇(abhinaya)は、サンスクリットによる言葉を中心とした劇から、化粧、表情、衣装、踊りが「複合された一踊り」(koodiy-attam)となったのである。

## (2) クリシュナーッタム、ラーマナーッタムとカタカリ

次に、南インドを代表する古典芸能といわれるカタカリの直接的起源であるクリシュナーッタムとラーマナーッタムについて簡単に述べておきたい。

クリシュナ神のアッタム(踊り)であるクリシュナーッタムは、カリカットの王であるマナヴェダ(1585~1658)が 1654 年 68 歳の時に書いたものから始まり、ヒンドゥー教寺院で演じられてきたクリシュナの舞踊劇であり、現在でもケララ州のトリシュールの寺院で演じられている。

クリシュナーッタムは『バーガヴァタ・プラーナ』のクリシュナの降誕から始まる物語をもとに、8 つの部分から構成されており、それぞれ Avataram(クリシュナの誕生)、Kaliyamardanam(乳の毒)、Rasakrida、Kamsavadham(敵アシュラの撃退)、Swayamvaram(結婚)、Banayuddham(豊穡)、Vividavadham(貧困からの脱出)、Swargarohanam(魂の安寧)と名付けられている。マナヴェダとクリシュナについては一つの伝説が残っていて、マナヴェダがクリシュナを実際に見たいと切望したところ、クリシュナは実際に幼い姿で現れたが、近寄って抱きしめようとしたら一枚の孔雀の羽根を残して消えたというものである。以来、孔雀の羽根はクリシュナの象徴となる。

カリカットは北ケララであるが、南ケララのコッタカリ王がクリシュナーッタムの派遣をカリカットに依頼したところこれを拒否され、仕方なくコッタカリ王が自ら作ったのがラーマナーッタムであると言われている。ラーマナーッタムはその名からもわかる通り、『ラーマヤナ』のラーマ王子の舞踊劇である。この舞踊劇には、美しい化粧や優雅な手のジェスチャーが用いられ、この舞踊形態が『ラーマヤナ』のみならず、様々なプラーナにも応用された。そして、これらクリシュナーッタムやラーマナーッタムは、次第にカタカリという言葉で総称されるようになった<sup>8</sup>。

## 4 ヒンドゥー寺院のクータムパラム

クータムパラムは、男性 1 人によるチャキヤール・クートゥー、女性 1 人によるナンギヤール・クートゥーも含め、14 世紀頃にはヒンドゥー寺院において上演されていた。そのため、ヒンドゥー寺院には、クータムパラム Kuttampalam と呼ばれる専用の劇場が作られるようになった<sup>9</sup>。そこで、ここではヒンドゥー寺院建築という点から、ケララのヒン

<sup>8</sup> こうした歴史的過程において、テイヤム、ムディエットゥ、パダヤニなどのヒンドゥー寺院の外の民俗舞踊がクータムパラムとどのように関係しているのかについては不明である。化粧の仕方、踊り方をはじめとして、寺院の内と外で影響関係があったろうことは推測に難くないが、特に神を自身の体に降ろしながら神話を演じるムディエットゥが、神を「演じる」こととどのような関係に立つのは、改めて考えてみたいテーマである。

<sup>9</sup> サンスクリット劇が演じられる場所の推移に関しては、

ドゥー寺院内の行事としてのクーリヤッタムについて考えてみたい。

### (1) ヒンドゥー建築とケララ

まず、宗教建築という点から考えるならば、ヒンドゥー寺院がどのような役割をもっていたかを明らかにしておく必要がある。というのも、同じ宗教建築であっても、人々が集まる場所、祈る場所、修行する場所など、宗教によってそれぞれの建築物がもっている役割が異なっているからである。

ヒンドゥー寺院の場合、その基本的役割はヒンドゥーの神の礼拝にある。そのため、ヒンドゥー寺院の建築上の軸となるのは、神が宿るために聖なる空間を設けることであり、これはガルバグリハ(garbhagrha、聖室)と呼ばれる。また、ガルバグリハには、通常マンダパ(mandapa、前室)が付けられる。ヒンドゥー教寺院は聖なる空間であるがゆえに、その聖性を穢すと考えられるものは、その中に入ることができない。

次に、建材に注目すると、ヒンドゥー寺院の場合、主たる建材は石もしくは木材である。現在見ることができる古代のヒンドゥー寺院は石材によるものであり、特に石窟寺院である。7世紀頃から作られたといわれるエローラ遺跡の石窟寺院が有名であるが、そこにも既に「ガルバグリハ+マンダパ」という構造が見られる。

この基本構造に基づきながら、その重なる装飾化によって、ヒンドゥー教寺院は、北インドのナガラ様式と南インドのドラヴィダ様式という大きな違いを生むことになる。寺院の中心となるガルバグリハの聖性を演出するために、ナガラ様式はガルバグリハの空間の上部がラグビーボールのような形で高くそびえる塔(山頂シカラ、さらに円盤アーマラカ、頂華カラシャ)になる。対して、南部のドラヴィダ様式はガルバグリハが上に行くほど小さくなるピラミッドのような形になる。インド南部移民が多いマレーシアやシンガポールのヒンドゥー寺院のほとんどは、この形態を取っている。ガルバグリハが上部への志向を示すならば、マンダパは水平方向への装飾化が行われ、周囲に数を増やしたりする。

また、同じ南部のヒンドゥー寺院でも、その風土によって石材中心となったり、木材中心となったり変化を見せる。ケララ州の場合は、西方がアラビア海に面すると同時に南北にのびる西ガーツ山脈に挟まれているので、雨量が多く、必然的に木造建築が多くなり、降った雨を流すために屋根には切妻式の勾配をもたせることになる。バリのヒンドゥー寺院も勾配をもった屋根に独特なものを感じるが、これも同様な理由である。こうして、ケララのヒンドゥー寺院は、柱の上に屋根を載せた木造建築が基本となり、日本人から見ても懐かしく落ち着いた感情を抱くことになる。

### (2) クーッタムパラムでのクーリヤッタムの上演

では、このようなヒンドゥー寺院の中に設置され、クーリヤッタムが上演される、ケララ独特のクーッタムパラムという建物はどうなるのだろうか。現存するクーッタム

---

① 祭祀から演劇への推移

② 野外演劇(舞台に簡単な屋根があるものを含む)から室内演劇への推移

③ 宮廷での上演と寺院での上演との関係(パトロンの役割を含む)

などのポイントが明らかになる必要があるが、不明なことが多い。サンスクリット劇がヒンドゥー寺院内のクーッタムパラムに次第に限定されていった過程についても不明である。

パラムとしては、トリチュール、イリンジャラクダ、グルヴァーユール、ティルヴェガップラ、ハリパードなどの寺院のものが有名であり、いずれも瓦ないしは銅による大きな屋根に覆われたホールになっている。しかし、これらはすべて17~18世紀以降に建てられたものであり、伝統的なケララ建築様式とは大きく異なるといわれている。宮廷とは異なり寺院においては元来室外で行われていたと推測されるクーティヤッタムが、どのようにしてホールのような建築の内部へと移行していったか、またそれに伴って上演形態にどのような変化が起こったのかについての詳細は不明である<sup>10</sup>。

パルテノン神殿の破風におけるレリーフ・彫刻と同じように、ケララのヒンドゥー寺院の切妻の妻部も多様な彫刻による装飾が行われている。もともと彫刻好み、寺院という建築物さえ一つの彫刻のように考え一つの岩から掘り出すインドの伝統を引いていると考えられるが、過剰とも感じられるほどの彫刻と彩色によるヒンドゥー寺院においては、舞踊をテーマとする彫刻や壁画も見受けられることから、クーリヤッタムも神への信仰を彩り、信仰を表現する一つの形態であったと推測される<sup>11</sup>。

ヒンドゥー寺院がヒンドゥー教徒以外の人たちをどのように迎え入れるか、あるいは排除するかについては、様々な形態がある。出入りも写真撮影も全く自由にできる国・地域もあれば、腰巻をつけるなど何らかの制限を課せられる場合もある。ケララの場合は、ヒンドゥー教徒以外への出入りの自由はなく、写真撮影などもできなかったため、クーリヤッタムは長い間その土地の人たちによって守られてきた。

## 5 クーリヤッタムにおける神の顕現

### (1) クーリヤッタム「ヴィクラモールヴァシーヤ」の概略

では、実際のクーリヤッタムにおいて、それがどのように神への信仰を彩り表現するものであるかを見てゆきたい。ここでは、ケララの伝統舞踊の公立学校 Natanakairali による“The Kutiyattam version of Mahakavi Kalidasa’s play”である「ヴィクラモールヴァシーヤ」(Vikrasmorvasheeyam)を例にとることとする。

まずこの作品についてであるが、『シャクタンタラー』で有名な5世紀頃の作者カーリダーサによる5幕の戯曲であり、表題の「ヴィクラモールヴァシーヤ」とはヴィクラマ(勇氣)によって得られたウルヴァシーという意味であり、ウルヴァシーは天女(apsaras)の名である<sup>12</sup>。内容は、アシュラに誘拐された天女のウルヴァシーをプルーラヴァス王が救い出し恋仲となるが(1幕)、王妃にウルヴァシーの手紙がみつき(2幕)、呪いにかかり離れ(3幕)、二人が森を彷徨った(4幕)後に、呪いのためウルヴァシーは天に帰らなければなら

<sup>10</sup> cf. Goverdhan Panchal; *Kuttampalam & Kutiyattam*, Sangeet Natak Akademi, New Delhi, 1984, Govardhan Panchal; *The Theatres of Bharata and Some Aspects of Sanskrit Play-Production*, South Asia Books, 1996.

<sup>11</sup> 彫刻などの舞踊表現は一般にカラナと呼ばれ、既に『ナーティヤ・シャーストラ』の中で108の型が紹介されているが、中世の南インドにおけるヒンドゥー教寺院の建設においては、寺院内に多くのカラナの彫刻が施され、舞踊の視覚化が進められた。

<sup>12</sup> 邦訳は、『公女マーラヴィカーとアグニミトラ王 他一篇』(大地原豊訳、岩波文庫、1989年)に「武勲(王)に契られし天女ウルヴァシー」として収録されている。

なくなるがやがて再会する(5幕)というものである。ウルヴァシーとプルーラヴァス王の恋については古くから知られており、それをカーリダーサが改作したものである。

## (2) クーリヤッタム「ヴィクラモールヴァシーヤ」第1幕の演出

演じられているクーリヤッタムは、その1幕のウルヴァシーがアシュラに誘拐され、プルーラヴァス王が助けに向かうという場面で、およそ3時間近くを要している。ウルヴァシーがアシュラに誘拐されたのは宮廷での演奏会の帰りであったが、その第一の見せ場は演奏会そのものである。演奏会の様子は、天女によるヴィーナ(大型横置きの大規模弦楽器)演奏とムリンガム(土の胴体と意味の横置きの両面太鼓、現在は木製)の演奏のジェスチャーと音楽による。

続いて誘拐の場面の記述的描写と、その際の恐怖が表現される。さらに、幕による場面交替によって、プルーラヴァス王が残され泣いている天女たちから誘拐について聞き、自分が助けに向かおうとする記述的場面が続く。

さらに幕による場面交替の後、ウルヴァシーが現れ、カーマ神の愛の矢に触れ、天女、天界の美しさの秘密が神々による行ないのおかげであることが神話的に語り出される第二の見せ場となる。

まず、ヴィシヌ神の化身と考えられる Nara と Narayana の双子の兄弟について触れられ、(太陽や月を含む)彼らの働きによってこの世の正しき成り行きが保たれていることが思い起こされる。次にインドラについて触れられ、インドラの力によって愛の神カーマが送られ、カーマが春の季節、そして天女、天界の美しさがこの世にもたらされることを説く。そして Narayana の静かな描写となる。



インドラ



ナラヤナ

場面はかわって、インドラや他の神々が、聖バラタが『ナーティヤ・シャーストラ』で説いた8つのラサ(情緒)を演じる天女の踊りをみたいということで、ウルヴァシーによる演技となる。これが第3の、そして最大の見せ場となるが、ここで30分を越えて「乳海攪拌」の物語が演じられる。

次第に静かになって演技は終わり、天女ウルヴァシーの踊りが幸せをもたらし、苦しみを取り去って安らかな気持ちをもたらしてくれることが告げられて、このクーリヤッタムは終わる。

## 6 ナンギヤール・クートゥーにおける神の顕現

### (1) クリシュナ物語と Kamsavadham

既にクリシュナ神のアッタムであるクリシュナーッタムについて述べた際に、『バーガヴァタ・プラーナ』のクリシュナの物語をもとに、クリシュナの物語が8つの部分から構成されていることについては触れた。

女性一人で演じるナンギヤール・クートゥーにおいては、クリシュナ物語 *Sree Krishna Charitam Nangiar Koothu* のテーマは216の sloka になっており、Nirmala Paniker は *Nangiar Koothu* においてその演技法(Attaprakaram<sup>13</sup>)について簡単に翻訳・紹介している。

クリシュナ物語は、アシュラがウグラセナ王に化けて王妃との間にカムサという子供をもうけることから始まり、ヴィシュヌ神がアシュラ退治のためにアヴァターラとしてクリシュナを送りこむ。ここにヴィシュヌ神が、新たにクリシュナというアヴァターラを必要とした理由があり、またクリシュナの成長と活躍をめぐる物語が生まれた理由がある。

クリシュナはカムサたちに殺されそうになりながらも難を逃れて成長し、ついに半アシュラのカムサ(Kamsa)を殺すことになる。この場面が Kamsavadham である。

### (2) Kamsavadham の Nangiarkoothu

クリシュナがカムサの宮殿に来るところから話が始まる。まず第一の見せ場は、クリシュナが宮殿に到着したとき、それを迎える側がどのような反応を示したかを表現することにある。兵士、貴族、クリシュナの母にしてカムサ王の妹であるデーヴァキー、そしてカムサ王は、それぞれが異なった様々な反応を見せる。その反応によって、クリシュナとはどのような存在なのかを聴衆に暗示する演出となる。

次の見せ場は、王側の力士とクリシュナとの戦いであり、クリシュナは力士 Chanoora を殺し、クリシュナの兄弟 Balarama は力士 Mushtika を簡単に殺してしまう。続いて、クリシュナが怯えるカムサ王と対峙し、カムサ王の頭を引きちぎって投げ捨てる様子が表現され、戦いを終えたクリシュナは笛を吹き踊る。

こうして、見ていた人々の心にささっていた苦しみの矢は引き抜かれ、安らぎが訪れる。捕らわれていたウグラセナ王は再び王となり、人々には幸せがもたらされる。

### おわりにかえて

本論では、予備的考察としてケララ州の歴史、インド古典舞踊、クーリヤッタムとカタカリ、クワッタムパラムなどに触れ、時代の流れの中で、現在に残されている古典舞踊をはじめとし、カラナの彫刻や、ラサ・マンダラのような絵画、ヒンドゥー寺院という舞台などがどのように形成され、それぞれの時代でどのような役割や意味を担っていたかを再構成するように努めた。そして、それらを踏まえた上で、クーリヤッタムとナンギヤール・クートゥーから一つの演目を取りだして、そこでの神の描き方と神の顕現の仕方について述べた。

<sup>13</sup> cf. K.P.S. Menon ; *Kathakali Attaprakaram* , Kerala Kalamandalam, 1979.

クーリヤットムにおいては、記述的場面のほかに、3つの見せ場がやってくるが、その第一は天女たちによる音楽の演奏であり、第二には世界の運行を支え春、愛、美をもたらす神の表現であり、最後に天女による「乳海攪拌」という劇中劇となる。いずれも、神々や天女による「至福」の贈与が軸となっている。

また、ナンギヤール・クートゥーの **Kamsavadham** ではクリシュナが具体的に戦う場面が中心に置かれており、クリシュナは戦いにおいて難なく<sup>14</sup>相手をやっつけてしまい、笛と踊りで戦いを終える。クリシュナは、戦う前には見ている人をその最高の魅力によって惹きつけ、戦いの中では人々に不安や心配を与えることなく戦い、戦いの後には世界のあるいは人々の心の中の邪悪なものを取り除き、人々に至福をもたらす。こうして、クリシュナは人々の中の幸福を思い出させ、幸福は人々の中に偏在している心の源であることを思い起こさせる。クリシュナの神性 *deity* は、Nangiarkoothu によって **Kamsavadham** を見ることを通じて感じる幸福や高揚の中に感じ取られるのである。クリシュナ神の顕現とは、戦うクリシュナの姿なのではなく、人々に安らぎと至福をもたらすクリシュナの力を感じる事なのである。

以上から、クーリヤットムとナンギヤール・クートゥーについては、いずれも至福をもたらす神々の世界とその恩恵について語られ、邪悪なものを取り除くことによって得られる至福として神が顕現するという結論に達する。そして、「偶像禁止という立場を取らないヒンドゥー教において、特にサンスクリット劇としてのクーリヤットム、そしてその一部と考えられるナンギヤール・クートゥーにおいて神がどのように演じられるか」についての一つの見通しが得られる。

では、このように神の顕現を演じるヒンドゥー教舞踊は、偶像禁止、あるいは神を演じることに對して否定的であったヘブライズムとはどのような関係に立つのだろうか。

ヒンドゥー教舞踊で示される神には、自分の息子イサクを生贄に捧げるようアブラハムに命じる神の姿<sup>15</sup>はない。アブラハムの神は根拠や理由を明かすことなく、そして同意を求めることなくただ一方的に命じる。アブラハムの神はアブラハムと同じ地平に立つことのない絶対的他者として顕現する。したがって、その顕現の意味するところが何かを理解することなく、アブラハムは神の命令を聞き、従う。神の命令は言葉を超えたものの、息子という唯一かけがえのないものを犠牲にしての引き受けである。ヘブライズムはこうして、絶対的他者としての神によって、合理的理由を欠いた中での単独者の決断を求め、そこに個人の責任が生まれ、予測することができない不確定な未来が拓かれる。

ヒンドゥー教がこうしたヘブライズムとどのような関係に立つのか、バラモン教と仏教の間にはさみながら考えてゆきたい課題である<sup>16</sup>。

<sup>14</sup> クリシュナが示すラサ(情緒)は微笑み *hasya* である。

<sup>15</sup> 『創世記』22章。

<sup>16</sup> cf. Harold Coward; *A Hindu Response to Derrida's View of Negative Theology, in Derrida and Negative Theology*, State University of New York Press, 1992