



Title	インド音楽入門 : 音楽から入る語学の楽しみ
Author(s)	北田, 信
Citation	外国語教育のフロンティア. 2020, 3, p. 311-322
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/75644
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

インド音楽入門～音楽から入る語学の楽しみ

Introduction to Indian music. Learning languages through music.

北田 信

Abstract

This article is conceived as a teaching material to be used in the author's course of introduction to North Indian classical music (Hindustānī music) at Osaka University. Indian Music is explained in a manner as plain as possible, avoiding the use of technical terms of musicology, so that those students who have felt weak in learning the notation system of Western music at schools can obtain a better access to music in this seminar.

First, the aesthetical theory of Rasa (taste/feeling) is explained, focusing on its origin in Indian classical dramaturgy and poetics. Next, the notion of Rāga (melodic pattern) is explained in connection to the Rasa theory and dramaturgy. In fact, music can be considered a sort of minimalistic theater consisting of sounds. Thereafter, the notion of Tāla (rhythmic cycle) is explained referring to the Indian religious concept of transmigration. At the same time, the arithmetic aspect of rhythm is dealt with, mentioning ancient Indians' favoritism for permutations and combinations, and probability. At last, song texts composed in South Asian languages, especially those of syncretical nature of Hinduism and Sufism, that are to be practiced in the course, are linguistically analyzed.

キーワード：インド音楽、ウルドゥー、インド・アーリア諸語

前書

本稿は筆者が本学で行っているインド音楽入門の授業で用いる教材として作成したものであり、その対象は、本学1～2年次の全学部の学生およびウルドゥー語学習者全般を想定している。従来インド音楽について日本語で書かれた入門書は少なく、音楽理論に偏重していた。小・中・高等学校で行われる音楽教育を必ずしも得意としない学生が当該講座を受講することを想定して、本稿では、できるだけ音楽の専門用語を用いずに、インド音楽がどんなものであるかを概説することを試みた。

インド音楽理論の中心に据えられるのは、「味わい・美的情感」(ラサ) についてのインド古典美学である。これはもともとインド古典演劇論や詩論の中から生まれた理論であり、文学系の学生にとって親しみやすいのではないか。

つづいて、ラサ論と深いかわりがあるラーガ（旋法）論を、演劇に関連付けて説明した。また、ターラ（拍節）論については、理系の学生に親しみを持ってもらえるよう、拍節論の数学的な面に着目して説明した。

インド音楽は、究極的には、人間の心の微細な動きを捉え、それを描き出すことを目的とし、心理学に近づく面があり、そのことを適宜、心理学者や文学者が“心”について語った言葉を参照しながら論じた。古代ギリシャでは、音楽は教育の中の最重要科目と見なされていた。また、古代インド哲学は、心の観察および自由解放を最大の関心事とした。音楽という計測器を用いて心を見つめ、心を描き出すこと、それによって捉われのない心の状態に到達することこそは、教育が究極的に目指すべきことがらではないか。

略語

Skt. Sanskrit

1. インド古典芸術論と音楽

音楽に耳を澄ませていると、音響の向こうから、その音楽を生み出した土地の風景が見えてきたり、音の中にその土地の光や風がみなぎっていると感じられたりすることがある。旋律の中で結合したり分離したりしながら響く様々な音を聴いて、色彩や匂いが呼び覚まされる。音が、聴覚を刺激するだけでなく、視覚・嗅覚・触覚など五感全てに訴えかける力を獲得する。

19世紀フランスの異端の天才詩人アルチュール・ランボーは「5つの母音のそれぞれが異なった色彩を持っている」とうたった。また、耽美詩人ボードレールは詩集『悪の華』の中で、場末のダンス・ホールで体験した、音響と色彩が溶け合う至福の瞬間について詠んだ¹⁾。

あたかも耳が見、目が聴くような体験。普段は別々に機能する五つの感覚が、何かのきっかけで混然一体となるこの種の恍惚感や、眩暈^{めまい}がするほどの高みに精神が引揚げられるときに感じる戦慄と陶酔を、古代インドの美学者（粋人 *rasika*）たちはよく知っていた。古典インド美学において、芸術作品を鑑賞した際に得られる美的快感のことを「ラサ」と呼んだ。サンスクリット語でラサ *rasa* とは「果汁、味わい」を意味する。

詩や音楽の持つ美しい音響を聴くとき、鑑賞者の心の中に或る風景が広がっていき、光や匂いなどについての過去の記憶²⁾が鮮明に呼び覚まされる。それを、古代インドの粋人たちは、甘美なる果実を齧ったときに口の中に沁みだす果汁の“味わい”のようなものだ、と言った。たとえてみればソムリエが葡萄酒を注意深く吟味することによって、材料となる葡萄がどのような土壌・気候のもとに育ったか、また、それを作った職人はどのような気質の持ち主なのか、というディテールまでも察知するのに似ている。

2. 北インド古典音楽とは

釈迦（ゴータマ・ブッダ）の時代に演劇・舞踊の伴奏として演奏されていた舞台音楽が、芸術音楽として独立し³⁾、13世紀以降ペルシア音楽の影響を受けながら宮廷や遊郭を拠点として発達した。これがムガル王朝期（16～19世紀）に完成され、現在の形になった。威風堂々たる王侯貴族を讃える荘厳な典礼音楽や、遊郭の芸者たちが艶めかしく歌う恋歌、寺院で敬虔な信者たちが神々に“音の花束”として恭しく捧げる賛歌など、さまざまな要素が混ざり合って出来た。

ジャズのように即興で演奏されるが、全く恣意的というわけではなく、音階やリズムについて決まりごとがある。一定の規則や制約を設けることによって、むしろ演奏家の即興がしやすくなるようにしてあるのだろう。起源的にはダンスの伴奏として娯楽的な演奏をゲーム感覚で半自動的に持続させておくためのお手軽な方式として編み出されたと考えられる。しかし時折、インド音楽の即興法は、シュールレアリズムの芸術家たちがインスピレーションを得るために好んで用いた自由連想法（自動書記法 *automatism*）に近くなることがあり、うまくいけば想像力は日常的意識の地平を超えて広がって行く。演奏家は、音階やリズムを、洞窟の中へと続く階段や梯子のように用いて、意識の奥底に深く沈潜してゆく。

3. 美的情感、ラサ

すでに述べたように、音楽・舞踊・演劇・絵画・彫刻・文芸など、あらゆるジャンルの芸術において、作品が表現する情感を、インドの美学用語で「ラサ」「味わい」と呼ぶ。芸術作品を果実に見立てたとき、芸術作品を鑑賞して味わわれる情感は、フルーツをぎゅっとしぼったときににじみ出るジュースのようなものだ。

ラサについての理論は、古代インドの聖仙バラタ（Bharata）に帰せられる演劇論『舞踊経典（ナーティヤ・シャーストラ *Nāṭyaśāstra*）』（紀元前2世紀～紀元後6世紀？）の第6章に論じられる。そこでは「さまざまなスパイスを調合し、さまざまな旬の野菜や新鮮な肉を調理して作られた料理を、繊細な舌をもった美食家が味わうように、鑑賞者は、芸術作品の微妙な味わい（ラサ）を感じ取り、作者が表現しようとすることを読み解いていく」という旨の説明がされている。（上村1990：3）ちなみに仏教用語「醍醐味」も、これと同じ発想から来ている。

通常、ラサには次の9種類のものがあると言われる。

- ① Shringāra ロマンティック、恋、エロティック
- ② Hāsyā 笑い、滑稽さ、可笑しみ、ユーモア
- ③ Karuṇa 悲しみ、慈悲
- ④ Raudra 怒り

- ⑤ Vīra 勇気、勇猛
- ⑥ Bhayānaka 恐怖、ホラー
- ⑦ Bībhatsa 嫌悪、気持ち悪さ
- ⑧ Adbhuta 驚異、意外性
- ⑨ Shānta 平安、静けさ

4. ミニマル演劇としての音楽

音楽はもともと、舞台音楽として劇の登場人物や舞台設定を表象する記号としての役割を担うものであり、この“演劇的発想”が、音楽が演劇から分離し独立した後もなお、音楽に付きまとった⁴⁾。音楽とは音響のみで上演するミニマル（簡易式）演劇のようなもので、いわば、聴き手の心に内的な演劇空間を創出する装置なのである。

5. 詩的暗示

宝石に、様々な角度から複数の光線が当たることによって、色彩が絶え間なく移り変わっていくように、詩の言葉の意味も、それが発話されるシチュエーションによって微妙に変化してゆく。古代インド人は、舞台上で役者が台詞として発する詩の言葉のニュアンス（陰翳）が、きらめき揺らぐ様を楽しんだ。言葉という宝石の、かすかな揺らめき（詩的暗示、仄めかし）を、インド人は「言葉の響き・余韻」(dhvani) と呼び、美の精髓だと考えた⁵⁾。

6. ラーガ 旋律 音楽的細密画

インド音楽において「旋律」「旋法」を意味する用語ラーガ (rāga) は、伝統的な語源解釈によればサンスクリット語の「色彩」raṅga「染色する」rañj- などと関係があるとされ、「心を彩る・喜ばせる rañjayati」ものである、といわれる。ラーガは単なる音の連なり以上のもので、ラーガを聴くと、インドの季節折々の風物、匂いや色彩が、まざまざと思い出されるのだという⁶⁾。

16世紀頃から、ラーガの表す情感を、色彩を用いて描いた細密画が流行した。これらは「ラーガ・マラーラ rāga-mālā」(旋律の花輪) と名付けられ、インド細密画の重要なジャンルと見なされている。インドの長い歴史から見ると、比較的新しい時代になって出現した絵画形式だが、インド古典詩論や古典演劇論を踏まえており、南アジアに古くから根差してきた感覚や美意識に根差して生まれたものであることは明白である。日本の詩歌における花鳥風月と同様に、南アジアの詩人たちは、心の有り様を自然界の風物に仮託して表現してきたのだといえる。

7. ターラ リズム・サイクル

インド古典音楽で拍節を表す用語「ターラ tāla」とは、もともとサンスクリット語で「手のひら」「手のひらを打ち合わせる事」を意味する語である。手を打ち鳴らしてリズムをとるのでそういう。インド音楽においてリズムは、時計針や螺旋階段のようにぐるぐる回るサイクル（円環）として考えられている。6拍子、7拍子、12拍子などさまざまなリズム・サイクルがあるが、もっともポピュラーなのは、 $4 \times 4 = 16$ 拍の「ティーン・タール」と呼ばれるサイクルである。もちろんこれは、輪廻に象徴されるインド古来の円環的時間感覚に基づいている。実際、昼夜、季節のめぐり、天球の回転など、宇宙は円環的現象で満ちている。

古来インド人は数学的思考に長けており、現在一般的に“アラビア数字”と呼ばれる1.2.3.4…などの数字は実はインド起源である。0（ゼロ）を用いた位取り計算や、コンピュータのプログラミングで使われるアルゴリズム（算法）、順列組合せ計算⁷⁾や、天文学に必要な球面三角法などもインドで高度に発達した。漢訳仏典をつうじて日本語に取り入れられた天文学的な数の単位の多くはサンスクリット語起源であり、たとえば恒河沙は「ガンジス川の砂の数」、阿僧祇^{あそうぎ} asāṅkhyā は「数えきれない」という意味の語である。

インドの打楽器のリズム変奏においても、インド人の数学的想像力が大いに発揮されており、グルーヴィーなリズム分割や、相容れない要素を組み合わせ、一見割り切れないようにみえて結局はぴたりと辻褄が合うような混合リズムなど、知的探究心と感覚的快感を同時に満たすようなアクロバティックな数の魔術が披露される。異なる周期で回転する複数のリズムの円環があり、それらが乖離していき、離れ離れになっていった後、公倍数計算によって再び元の始点に回帰する。そのとき、中世の恋愛冒険物語（dāstān）で語られる、遠く引き離された恋人たちが紆余曲折を経て再会する物語に似た感動がある。

つまり、インドの粹人たちは感性と数理という二つの相反するかに見える側面が、実は根本においてつながっていることを知っており、また、古代インドの伝奇集に描かれるような取りとめのない空想譚が、実は数学によって理論的に裏打ちできるものでもあって、現実の世界の延長上には理論上の世界（並行世界 parallel worlds）が無限に存在する、ということにも気づいていたのであろう⁸⁾。こうしてみるとインド音楽の「ターラ」は、永劫回帰する大宇宙^{コスモス}の音響的な模型であるように見える。

アメリカのSF作家アーシュラ・K.ル＝グウィン（『ゲド戦記』シリーズの作者）は、リズムと著作活動との関係について次のように述べる。

（作家自身の）記憶と経験よりさらに深いところに、想像力と創作力よりさらに深いところに〔略〕一言葉よりさらに深いところに一リズムがあって、記憶と想像力と言葉はみな、このリズムに合わせて動いていくのです。そして作家の仕事は、深く深く

潜っていき、そのリズムを感じ、見つけ、そのリズムに合わせて動き、それに動かされて、そのリズムが記憶と想像力を動かして言葉を探しあてるようにさせることです。(グウィン 2015 : 310f)

古代ギリシャでは音楽が諸科学の中心に位置づけられ、青少年教育でも音楽が重視されたが、その理由は現代風に言うと、こういったところにあるのではないか。

8. 歌詞とその解釈

本講座では、教材として Ali Akbar Khan (2007) を用いている。これは、北インド（ヒンドゥスターニー）古典音楽の弦楽器サロードの巨匠アリー・アクバル・カーンが米国カリフォルニアに設立した音楽学校において、第一年次の教科書として使われるもので、基礎的な音楽理論・音楽史の説明、10 個のポピュラーなラーガに基づいた曲の楽譜から成る。中世インドの諸言語による歌詞には、ローマ字転写と英訳が付いており、使い勝手が良い反面、編者が音楽家であって言語の専門家ではなかったため、綴り間違いや誤訳が散見される。ここではそれらについて可能な範囲で訂正し、かつ文化的背景の解説を加えて、本講座に役立てようとする。

Rāga Iman/Yaman Kalyān, Dhrupad in Cautāl (p. 163f)

北インド古典音楽で最もポピュラーな初心者向けのラーガ・ヤマンによる荘重なスタイル（ドゥルパッド）の曲である。

dhyāna dharū tero prabhu / mere maulā garība navāza / dīna bandhu rahīma karīma

tuhī dātā tuhī bidhātā⁹⁾ / paravaradigāra tero / sebaka para kṛpā dṛṣṭi kījiye

「ご主人様 (prabhu)、あなたのことを想い (dhyāna) ます。私の師 (maulā)、貧しき者達の庇護者 (garīb-navāz)、救いを求める者達の友、慈悲深き御方 (rahīm karīm)。

貴方は与えてくださる。創造主¹⁰⁾。育んでくださる御方 (parvardigār)。貴方のしもべ (sevaka) に慈愛 (kṛpā) の眼差し (dṛṣṭi) を注いでください。」

「想い」dhyāna はサンスクリット語で「禅」の語源となった語である。「ご主人様」prabhu、「しもべ」sebaka/sevaka、「慈愛」kṛpā、「眼差し」dṛṣṭi など、サンスクリット語彙を多用して、インド土着の宗教歌に典型的な表現がなされているが、それに交じって、アラブ・ペルシア語彙「師」maulā、「貧しき者達の庇護者」garīb-navāz、「慈悲深き御方」rahīm karīm、「育んでくださる御方」parvardigār といったイスラームの宗教用語が散りばめられる。つまり、あくまでヒンドゥー教の宗教歌の典型を崩さずに、しかし信仰対象はイスラーム教の唯一神にすり替えられている。この歌の作詞者は誰か分らないが、このような二種の語彙が交ざり合った歌詞は、たとえば13世紀の音楽家アミール・ホスロウ

が作ったとされるカッワリー Qawwālī（スーフィー歌謡）の歌詞群の中にも多く見られ、スーフィー達が、新期インド・アーリア語しか解さない異教徒の民衆にイスラームを布教する際に役立ったに違いない。

Rāga Iman (Yaman) Kalyān, Khyāl in Tīntāl

mero mana bāndha līno re hāre / ina jogiyā ke sātha re

sadāraṅga karama karo / kyū na ina prāṇa nātha ke hātha

「私の心を取っていった。このヨーガ行者と一緒に失くしてしまった。

サダーラング [は言う。] お慈悲を下さい！ どうしてこの命の御主人様の手に [身を捧げないのか] ？」

キャール (khyāl, xayāl) という、北インド古典音楽のオーソドックスな歌謡スタイルの曲である。

語彙はヒンドゥー教のものばかりであるが、「お慈悲」karam というアラビア語彙により、信仰対象はイスラームの唯一神であると分かる。あるいは階層の高くない信仰者にとっては、信仰対象がイスラームの唯一神であろうと、ヒンドゥー教の多神教のうちの誰かであろうと、どちらでも良かった。新期インド・アーリア語のスーフィー文学において、スーフィーはしばしばヨーガ行者に同一視される。粗末な布を継ぎ合わせて身にまとい、数珠を首に掛け、もじゃもじゃの長い髪の毛を垂らしたヒンドゥー教のシヴァ神のような荒々しい風貌をし、異様な眼光を放つ放浪行者が、どこからともなく現れ、村の娘の心を虜にしよう。そのような物語がタゴールの短編の中にある¹¹⁾。放浪者は忽然と去り、その娘は入水する。

この歌詞の中には、作者サダーラングの名前が詠み込まれている。サダーラングはムガル皇帝ムハンマド・シャー（在位 1719 – 1748）の宮廷に仕えた音楽家である¹²⁾。本書には、もう一つサダーラングの名を詠み込んだ曲が収められている。（Ali Akbar Khan 2007: 105f）

Rāga Toḍī/Torī Khyāl in Jhaptāl

jā jā re pathikavā / jā jā re more piyā sō / kahī deho patiyā re

pahale mukha sō kahiyo / tumhāro khudā hāfiza / tuma binā sadāranga / aba jalī jāti chatiyā re

「行きなさい、旅人さんよ！ 私の恋人（男）にメッセージを渡してちょうだい。

まず顔を見て言いなさい。神が貴方の守護者となってくださいますように！ と。[私] サダーラングは、あなたがいないので、今や胸が焼けつくようです。」

客地にある人が、旅人に、遠く離れた故郷の恋人に宛てた伝言・手紙を託す、という内容の詩のジャンルは「伝言詩」(sandeśa kāvya) と呼ばれ、インドにおいて長い伝統を持つ。（Lienhard 1984: 113f）サンスクリット古典詩最大の詩人カーリダーサ（Kālidāsa）の代表作

の一つ『雲の使者』(Meghadūta) も同様の内容を持つ。この作品では、過失を犯して中央インドに流刑にされた妖精(夜叉 yakṣa)の男が、故郷ヒマラヤ山中の妖精族の都で彼の帰還を待ちわびる妻のために、旅人に伝言を託す。伝言を運ぶ旅人とは、中央インドからヒマラヤに向かって吹く季節風によって移動する雲である。(Lienhard 1984: 116) 伝言詩の伝統は、カーリダーサ以前より古くから民間文芸のなかに存在していたと考えられ、カーリダーサはそれを材料として利用して、芸術的完成度の高い作品に磨き上げた、ということらしい。(Lienhard 1984: 120f)

「伝言詩」のジャンルは、社会上層部の知識人の嗜んだサンスクリット古典詩と並行して¹³⁾、階層の必ずしも高くない民衆の行う民謡・口承文芸においても好まれた。インド西部で写本が発見された、アパブランシャ (Apabhraṃśa) 語(中期インド・アーリア語の晩期に属し、その一方で、新期インド・アーリア語に変化する初期段階にある言語)の一方言で書かれた詩集『伝言の歌』(Saṃdesa-rāsaka) もそういった作品の一つである¹⁴⁾。ここでは、農村に住む女性が、村を訪れた旅人に、遠く離れた恋人への伝言を託す、という設定で、カーリダーサの『雲の使者』とは男・女が逆になっている。女は「恋人を待ちわびながら徒に季節・月日が巡っていくのを過ごさなければならない」と、季節折々の情景を描写しながら旅人に愚痴をこぼす。インド文化圏に人気があり広く流布した「12 か月の情景描写」(bāraha-māsa) の形式が、「伝言詩」と掛け合わされているのである。なお、この詩集の作者は Abdamāna と記され、文中に Mūlathāna という地名が現れることから、著者の名前はムスリム名 Abdur-Rahmān の訛ったものであり、Mūlathāna は現在のパキスタンの古都ムールターン Mūltān であると推測する説があるが、確証に欠ける。しかしいずれにせよ南アジア土着の「伝言詩」の伝統は、今日のパキスタンの民謡にも受け継がれている、ということはいえそうである。

上にあげたサダーラング作の歌詞では、女性が遠く離れた男性の恋人に宛てて伝言を旅人に託しており、歌詞の素朴さから言って、技巧的な古典詩というよりは民謡に近い。ここまで述べてきた通り、イスラーム以前から存在したインド土着文芸の一形式をそのまま利用しているが、「神が守護者となってくださいますように」 khudā hāfiza (xudā hāfiz) というペルシア語の祈願表現が挿入されている。民間信仰レベルでのイスラーム教が、土着の異教的信仰に接ぎ木される形で南アジアに浸透した、ということ象徴する歌詞である。

ちなみにサダーラングは同時代のウルドゥー語の詩人アーブル (Ābrū) の詩の一つに歌い込まれている。(Ābrū Intixāb : 84)

do kado ham koṇ daras ā-ke sadārang ke ghar
ke rag-i-jān hai faryād meṇ joṇ bīn kā tār

ābrū yār dar āyā jabhī darvāze seṇ

khul gae dekh use dūr seṇ chattiyoṇ ke kivār

「いつかサダーラングの家に訪れて、私にお目通りを許しておくれ

恋い焦がれて嘆き悲しむ我が生命の血脈は、ビーン（リュート型弦楽器）の絃のごとし¹⁵⁾

アープルーよ、あの子が扉より入ってきた途端、

遠くから眺めただけで私の心の扉板がぱっくりと開いてしまった。」

ああ君よ、当世の名音楽家サダーラングの館で催される歌宴にお越し願えないか。君に恋い焦がれる私の心の嘆きは、切なげに甲高い音を立てて鳴り響くリュートの鳴咽のようだ。ああ、しかし、実際、美しい人が会場にお出ましになったのを目にした瞬間、僕の心臓は張り裂けてしまった、というのである。デリー退廃の時代、アープルーだけでなく、少年愛が流行っていた。

アープルーは詩の中でしばしば音楽を扱っている。

「ラーガ（旋法）は雲のようにたちこめ、音の連なり（tān）を大雨のように降らした。

その上に、両面太鼓（mridang）の轟音が雷鳴のようにとどろく。」（Ābrū :62）

ここで演奏されているラーガは、きっと、雨季（モンスーン）の情景を描くラーガ、たとえばMegh, Malhār, Desh等に違いない。個々のラーガの文法に従って組み立てたパッセージ（音列）のことを tān と呼ぶが、次々と繰り出される tān を、激しく降る雨に例える。

古来インド古典詩では、両面太鼓の重厚な低音を、雨雲が発する雷鳴になぞらえてきた。例えば詩聖カーリダーサ作の戯曲『公女マーラヴィカーとアグニミトラ王』¹⁶⁾ 第1幕 第21歌は、両面太鼓の低音を本物の雷鳴と間違えて、中庭で孔雀たちが踊りだす、という歌である。

jīmūta-stanita-viśaṅkibhir mayūrain udgrīvair anurasitasya puṣkarasya /

nirhrādiny upahita-madhyama-svarothā māyūrī madayati mārjanā manāṃsi //

（Devadhar 1987: 32）

「首を伸ばして雨雲の到来を切望する孔雀たちは、鳴り響く太鼓の音を雷鳴と勘違いして、それに応えてしきりに鳴いた。太鼓の音程はマディヤマ音¹⁷⁾（F音）にチューニングされていて美しく、“孔雀打法”¹⁸⁾は心を酔わせる。」¹⁹⁾

ムスリム詩人でありながら、アープルーの詩も、カーリダーサと同様、インド土着の文芸の流れを汲んでいたのだ。

注

- 1) *Les bijoux: Quand il jette en dansant son bruit vif et moqueur, / ce monde rayonnant de métal et de pierre / me ravit en extase, et j'aime à la fureur / les choses où le son se mêle à la lumière.* 「ダンサーが、活き活きと傲慢な物音を立てるとき、金属と貴石に輝く空間は僕をうっとりさせます。音が光と混ざりあうこれらのものが、狂おしく好きだ」
- 2) インド文化圏では、輪廻は自明のこととされていたから、喚起される記憶は、過去世で体験した感覚であると考えられた。何千何万回と生まれ変わりながら体験した膨大な量の感覚の記憶が人間の心にはストックされており、だからこそ、舞台の観客は現在の生では実際に体験していないはずの架空の事件を観てそれを追体験し、観客の心の中に未知の感覚が湧き上がる、という現象が起こるのである。現代人にとり、輪廻を無批判に受け入れるは難しいが、例えば C. G. ユングの唱えた集合的無意識を参考にすると、古代インドの伝統的思考法に寄り添い易い。
- 3) インド伝統音楽の起源はヴェーダまで遡るという説がよく言われるが、実際のところ真偽は定かではない。ヴェーダの歌唱を伝承していた集団は、エリートではあったにしてもその人口は微小であり、果たして寡少なエリート集団が排他的に伝承する音楽が、今日の南アジアで広く行われる音楽実践の根本となりえたか、議論の余地があろう。ただし、ヴェーダ文献に登場する音楽が、当時の社会で階層を越えて一般的に実践されていたものを前提とするものだった、ということも考えられ、問題は一筋縄ではいかない。少なくとも詩の韻律や音楽の拍節体系についてみると、釈迦が生きた時代（つまり大きな社会変動があった時代）に、がらりと切り替わったようであり、そうしたことを考えると、今日の音楽実践の直接の起源は、釈迦の時代の音楽だというのが妥当であらう。
- 4) フランスのインド音楽の碩学アラン・ダニエルウ（Alain Daniélou）による。ただしこれは非常に単純化して分かりやすくした図式に過ぎず、インド音楽発展の実情はもっと複雑で入り組んでいたと思われる。しかし、いずれにせよ、インド音楽の“演劇的発想”は、実際にこれを鑑賞すれば多くの人が容易に理解できることがらであらう。
- 5) 一つの音にまつわる余韻を楽しむという美意識は、おそらくインドの様々な弦楽器に取り付けられる共鳴弦（*tarab*）にも反映されている。一つの音に含まれるたくさんの倍音との共鳴作用により、これらの弦は指で爪弾かれることなくして自然にざわめき立つのである。
- 6) ラーガ（*rāga/rāg*）はインド古典音楽の重要な用語で、旋律のパターンを意味する。上行音階（*ārohaṇa*）・下行音階（*avarohaṇa*）や特徴的な節回し（*pakāṛ*）が定められている。ラーガの数は数百にものぼると言われるが、今日好んで演奏されるものは100個程度。個々のラーガはそれぞれに固有の情感（*rasa*）を表現する。季節感、一日の時間帯、感情、シチュエーションなどがラーガごとに定められている。
- 7) 13世紀のサンスクリット語の音楽理論書『音楽の海』には、理論上可能な楽音の組み合わせの総数を順列計算により求める記述がある。またジャイナ教の十二聖典のひとつ『バガヴァティー』には、複数の靈魂が死後、幾層にも別れた並行世界（天国や地獄）のどの層に生まれ変わるかを確率論的に試算した箇所がある。（Cf. 林隆夫『インドの数学』中公新書1993年）
- 8) 心理学者の河合隼雄は『不思議の国のアリス』について評し、次のように言っているのは興味深い。「この話も、アリスという実在の子どもを相手に話されたものである。作者がドジソン先生というオックスフォード大学の数学の先生だということも興味深い。ファンタジーの世界を構築し

ていく上で、合理的、論理的な性格が役立つのであろう。もっとも『不思議の国のアリス』は、本格的なファンタジーの世界とは言い難いものがあるが。数学者らしい論理の遊びのようなものを、随所に見ることができる。」(河合隼雄2013『〈子どもとファンタジー〉コレクションⅢ 物語とふしぎ』岩波書店：129)

- 9) 原書には *bidātā* とあり、[you] take away と訳されているが、誤り。
- 10) *bidhātā* (< Skt. *vidhātā*) は本来「創造者」という意味だが、*Bhakti Dictionary*によると、文脈によって「老・死などの不治の病を癒す治療者」という意味合いになるようである。この歌詞でも「困窮者を救済する者」という意味合いを帯びているのかもしれない。
- 11) *Ghāṭer kathā*. In: Rabīndranāth Ṭhākura, *Galpaguccha*, Biśbabhārati Granthan-bibhāg, Kalikātā, Baṅgābda 1401.
- 12) サダーラングについてはデーヴァ (1994: 191ff) を参照せよ。
- 13) というよりも、文献に残らない口承文芸こそが主要部であって、上層階級の行うサンスクリット語の文学は、ほんの上澄み、巨大な氷山の一角に過ぎない、というのが実情だろう。
- 14) *Sandesa-rāsaka* については *Kāśmīrī* (2009: 48f) を参照せよ。
- 15) カビールにも類似の歌がある。saba raga tāṁṭi rabāba tana, biraha bajāvai nitta. (Kitada 2012: 109)
- 16) 大地原豊による訳 (カーリダーサ 1989) が岩波文庫に入っている。
- 17) *madhyama-svara*. 大地原訳は「中音階」と訳す。七音階のうちの真ん中の音、つまり西洋音階名でいうファ音 (F) のこと。おそらく、太鼓を基音 (*ṣaḍja*) に調律するか、あるいは演奏する曲の調子によって、第5音 (*pañcama*) (西洋音階名のソ音) もしくはファ音に調律するかしたのであろう。
- 18) 太鼓の奏法の一つ。注釈によれば、孔雀たちに好まれるので、こういう名称が付けられたという。
“*Māyūrī mārjanā: mārjanā* means the sound of the drum, and this particular high-pitched sound, harmonising with the middle note is dear to the peacocks, for which reason it is called *māyūrī*.” (Devadhar 1987: 208)
- 19) 大地原訳「孔雀は嬉しき雨雲の 雷鳴するかと取り違え 首をもたげて太鼓に唱和、低く轟く『孔雀打ち』なる 太鼓の調べは唱和のゆえに 中音階を添え立ち昇り、人の心を酔わしむるなり」(カーリダーサ 1989: 29)

参考文献

Ali Akbar Khan (General editor)

2007 *The Classical Music of North India. The Music of Baba Allauddin Gharana as taught by Ali Akbar Khan at the Ali Akbar College of Music. Notations and explanatory text by George Ruckert. Volume One, The First Year's Study.* Munshiram Manoharlal Publishers, New Delhi.

Devadhar, C.R.

1987 *Mālavikāgnimitram of Kālidāsa.* Motilal Banarsidas, Delhi/Varanasi/Patna.

Kāśmīrī, Tabassum

2009 *Urdū adab kī tārīḥ. Ibtidā sē 1857 'īsvī tak.* Sang-e-Mīl Publīkēśanz, Lāhōr.

Kitada, Makoto

2012 *The Body of the Musician. An Annotated Translation and Study of the Piṇḍotpatti-prakaraṇa of Śārṅgadeva's Saṅgītaratnākara.* Peter Lang, Bern/Berlin/Bruxelles.

Lienhard, Siegfried

- 1984 *A History of Classical Poetry. Sanskrit – Pali – Prakrit*. Otto Harassowitz, Wiesbaden. (A History of Indian Literature edited by Jan Gonda, vol. III, Fasc. 1)

上村勝彦

- 1990 『インド古典演劇論における美的経験』 東京大学東洋文化研究所報告
カーリダーサ作、大地原豊訳

- 1989 『公女マーラヴィカーとアグニミトラ王 他一篇』 岩波書店。
ル＝グウィン、アーシュラ・K.

- 2015 『ファンタジーと言葉』 青木由紀子訳、岩波書店（岩波現代文庫）東京。
デーヴァ、B. C.

- 1994 『インド音楽序説』 中川博志訳、東方出版、大阪。