

インドの響きを読み解く試み——音と情操

水野善文

I. はじめに

インドには古来、生活の百科万般にわたって指南書（理論書…*śāstra*）が記され、それがどの程度文化的営為の実際に供されたか定かではないが、その情報は後世へしかと伝承された。他の文化圏にも同様の事情があるのか知らないが、とりわけ古代から中世のインドではサンスクリット語という人工的に文法が確立され固定化された雅語なる文章用語が宝箱の働きをしたから、大事な情報は何でもその宝箱に入れて保存されたのである。

音楽に関しても例外ではない。音楽学の専門的な知識は、専門職としての歌い手・演奏家・音楽家にとって必須であったはずで、多くは師匠から弟子へと口頭伝承されていた。一方で、音楽学関連文献も多く残されている。伝統にのっとり現代まで奏で歌い継がれている音楽と、文献から得られる情報にもとづいて試みに再現された往時の音楽とは、どれほどの異同があるのか、対象が「音」だけに、検証する術もないが、なればこそ、音のない文献から音に関する記録をできうる限り拾い上げて、その微かな響きに耳を傾けるのも一興だろう。

ここでは、文献の記録から知られる古代・中世インドの音楽

文化を拾い上げ、その特徴について考察を加えてみたい。と言っても勿論、膨大な文献群のなかから極一部を恣意的に拾い上げることは出来ないので、あくまでも一側面の紹介にすぎないことをご了承ください。また、筆者は音楽および音楽学の素養を欠き、専門用語の解釈も先行研究等に全面的に依拠せざるをないことを予めお断りしておきたい。

II. サーマ・ヴェーダ

インドの文献は紀元前一二〇〇年頃、祭祀に関する記述から始る。記述といっても、文字で書き記されたのではない。初めて文字化されたであろう西暦紀元前後頃以降も現代に至るまで綿々と口頭伝承されてきている。つまり「音」で伝承されてきたのだ。祭祀における、神への讃歌（*hymns* 祭官による）、供儀を行なう際の祝詞（*Adhvaryu* 祭官による *yajus*）、祭式の無事遂行を保全するための祈祷・呪文（*Brahman* 祭官による *atharvan* および *anushās*）など、あらゆる文言が音（声）として記憶されていたが、併せて、音楽そのものの記録を意図した文献がある。讃歌を歌いながら献供をおこなう役割を担う *Udgāra* 祭官が保持

した『サーマ・ヴェーダ (Sama-veda)』だ。文言は讃歌集である『リグ・ヴェーダ (Rg-veda)』に収録されているものとほとんど同一だが、趣意はサーマン (saman-) と呼ばれる旋律を示す符号のほうだ。文字としての表記 (ガーナ gāna) はかなり後代になってからのようであるが、七つの音階や音の長さを示すもので、まさしく音符そのものだ。讃歌、祝詞、祈祷文等、ヴェーダの文言は全て神の啓示による天啓書とされるが、それぞれに名称も施された旋律の多くの起源は民衆の側にあつて、しかも呪力を持つていとされてきた。「ヴィンテルニッツ 一九六四、一六一―一七〇頁」

III. 粹人の素養

四世紀には成立していたとされるカウテイリヤ (Kautilya) という宰相に帰せられる政治学書『実利論 (Artha-shastra)』の第二巻第二十七章は「遊女長官」の任務が規定されているが、そのなかに次のような一節もある「島田 一九九六、一一四―一二五頁」。

歌・器楽・吟誦・舞踊・演劇・文字・絵画・琵琶・笛・太鼓・
読心術・香や花環を作りこと・会話術・マッサージ・遊女の手
管など、技術 (カラ) に関する知識を、遊女や奴隷女や舞台
で生活する女たちに教える者には、国庫から生活費を支給すべ
きである。(28) 「上村 一九八四、上二〇二頁」

社会の安定した王朝統治下にあつて、文化奨励策が施されていたことが分かる規定だが、ここにも用いられていたカラ (kara) という単語は、教養人および遊興サロンでの芸能提供者である高級娼婦たちが修めるべき技芸・素養のことである。古くは出自が良い家柄であればそれだけ多くの技芸を身につけるべきだと言及されることもあつた「水野 二〇一四、三七九頁、注十六」。

やはり四世紀頃には成立していたと思われる性愛学書『カーマ・スートラ (Kama-sutra)』には六十四種のカラーが列挙されている²⁾。そのうち、音楽関連のものだけをピックアップする。

〈1〉唱歌 〈2〉楽器の演奏 〈27〉ヴィーナ (絃楽器) およびダマルカ (打楽器) の演奏 〈28〉謎謎遊び 〈29〉詩頌を誦しあつて競う遊び 〈30〉難しい語句の発音法 〈31〉書物の朗読 〈32〉鸚鵡などに人語を教えること 〈46〉密かに申し合わせた言葉の種々なる使用法 〈52〉人と一緒に朗読すること 〈57〉手振り身振りとともに詩頌を詠う方法。「岩本 一九九八、八二―八六頁」

これらも、ナーガラカ (nāgaraka、語義は「都会人」と呼ばれる、教養と財産と時間を持って余す粹人たちが、王宮などで設営された文芸サロンに参加し、自ら披露したり、他者の朗読を鑑賞したりして楽しんだのである。日本で言えば、元禄文化、文化文政文化の時代を彷彿とさせる、心に余裕のある時代・社会における豪華絢爛たる文化繁栄の一齣だ。

IV. 音楽理論書

ヴェーダ祭式で歌われた歌謡にはある種の力が具わつているとされたが、純粹に娯楽として楽しまれる音楽の世界があつたのも当然ではある。おそらく他の文化圏に先駆けてインドで早く登場した音楽理論書では、この文献の創作者の位置が祭司(バラモン)にあつたからか、祭祀の際の、讃歌の効果音として音楽が位置づけられている。

インド最古の音楽理論 (sāṅgīta-sāstra あるいは gāndhārva-sāstra) が、成立年代が未詳だが遅くとも五世紀には成立していたとされる演劇論書『ナーティヤ・シャーストラ (Nāṭya-sāstra)』の終末部、第二十八章から三十四章において展開された。その後、時代を追って数多くの音楽理論書が記されている[Tejnihuis]「ヴィンテルニッツ 一九七三、一七六一―一七九頁」が³⁾、ここでは先学によって翻訳されている『ナーティヤ・シャーストラ』第二十八章(器楽)からごく一部を紹介しよう。「」内は、本稿の筆者による補註。数字はこの章における詩節の順番。

- (11) ガーンドルヴァ「音楽」は楽音 (svara) と拍子 (tāla) と詩句 (pada) の二者からなる。……
- (12) 楽音は絃によるものと、人声によるものとの二つの抛り所をもつと云われる。……
- (13) 楽音 (svara)、音階 (grāma)、旋法 (mūrccana)、準旋法 (tāla)、声域 (stana)、伴奏様式 (vṛtti)、合方 (suśka)、共通音 (sādharāṇa)、旋律様式 (varṇa)、荘嚴 (alāṅkāra)、要素 (dhātū)

(14) 律 (sruti)、および秩序ある音符により構成された曲調 (jati) がある。……

(15) 七音、二音階、十三荘嚴、四旋律様式、三声域、十八曲調、二共通音は、人声を伴ったヴィーナ[琵琶に相当する弦楽器]における全部である。

……

そのうち楽音 (svara) は、

(21) 具六 (sadjā saṅgīta)、神仙 (rābhā riṅgīta)、持地 (gāndhāra gaṅgīta)、中婦 (madhyama ṅgīta)、等五 (pañcama paṅgīta)、明意 (dhāivata ṅgīta)、および第七が近聞 (nīśāda nīśāda ṅgīta) である。

(22) これら七音に律 (sruti) を適用して、主音 (vadin)、協和音 (samyadin)、従属音 (anuvadin)、違和音 (vivadin) の四種が知られている。

[島田 一九八二 a、五四五―五四七頁]

楽音の七種「サ、リ、ガ、マ、パ、ダ、ニ、(サ)」は、「ド、レ、ミ、ファ、ソ、ラ、シ、(ド)」に相当するものであるが、『サーマ・ヴェーダ』に既に規定されていた七音と完全に一致するか否かは未詳。ともかく、これから音楽論を展開しようとする前段階での基礎用語列挙の箇所を見たわけだが、それだけでも如何に緻密に論じようとしているかが伺えよう。

V. 文学作品における言及

音楽理論の中味に立ち入ることはできないが、その要諦が

諸々の文学作品に言及される様をみると、音楽を裏打ちする理論の浸透が音楽そのもののポピュラリティの高さを感じさせる。音楽家、歌い手、演奏家が了解しさえすればよい知識が、それら直接の担い手たちの掌中に留まらず、他の文人、知識人、教養人の間にも知られているという実態は、詩人に代表される文人たちは全智者であらねばならないというインドの文化風土が顕現したものと見る事が出来る。

多様な文人たちがそれぞれ音楽理論を了知していた事例を見ていくが、先にその見え方の興味深い点を指摘しておきたい。

今、ひとまず関わりのある文学ジャンルに限定すると、次の三種になる。まずは周知の二大叙事詩、つぎに王族をパトロンとして宮廷に仕えた詩人(劇作家)たちによるカーヴィヤ(*kaṅva*)作品、そして口語(地方語)によって巷間に伝承されていた民話をサンスクリット語で整理し纏めた説話(*kaṭa*) 作品群だ。二大叙事詩は『マハー・バーラタ (*Mahā-bhārata*)』も『ラーマヤナ (*Rāṅgāyana*)』もいずれも、プロフェッショナルな語り部が保持した。カーヴィヤ作品は高度な知性を具えた詩人たちによるものだ。説話作品は説話集として纏めた編者はカーヴィヤ詩人あるいはそれ相応の有能な文人であったかもしれないが、個々のお話の起源は、いわば詠み人知らずの民話である。このように、それぞれ担い手が異なる各ジャンルから一例ずつ拾うことになる。

V-1 『ラーマヤナ』の例

現在に伝わるヴァールミーキの『ラーマヤナ』は全七巻、約二万四千偈(ほとんどが、八音節四行からなるシュローカという韻律からなる詩節)で構成される。第一巻と第七巻は後世の追補だとされるが、冒頭、物語への導入の仕方にもその片鱗が窺える。発端、苦行者ヴァールミーキが聖仙ナーラダに、有徳、容姿端麗、国民を幸福にする人物は誰かと訊ねると、ナーラダ仙人は、物語全体の梗概とも言える詳しい紹介を付してラーマの名を告げ、この物語を読誦することの果報も強調する。その後、射殺された鳥の悲しみを言葉にしたとき、凶らずも、弦楽器に乗せて朗詠するのに叶った拍子のシュローカ調を見出したヴァールミーキに、ブラフマー神(梵天)がそのシュローカ韻律で、聖仙から聞いているラーマ物語を創作せよ、と勧める。ヴァールミーキはヨーガの瞑想のなかで、未来の出来事(第七巻)を含めて創作した。完成したその物語の朗誦役として、美しい声を具えたクシャとラヴァ(ラーマとシターの子供)を抜擢し、朗誦法を指南する。その一節として、以下のような音楽理論が語られる「鳥田 一九八二b」。原語が分かるようにテクストも提示しておく。

pāṅhye geye ca madhuraṃ pramaṅais tribhīr anyitam /
jātibhīḥ saptabhir yuktam tantrī-laya-samanvītam // 8 //
rasaiḥ śṅgāra-karuṇa-hāsyā-raudra-bhyanakaiḥ /
trīdibhī rasair yuktam kāvyam etad agāyatām // 9 //
tau tu gāndharva-tattva-jñau śhāna-mūrchana-kovīdau /
bhātarau svāra-sampannau gandharvāv iva rūpiṇau // 10 // (1, 4)
[Mudholakara: I, 76]

(詩頌は) 三つの拍子(速・中・徐)を具え、七つの音階を具え、弦楽器の拍子(速・中・徐)を具え、詩の基調となる情感としての恋愛・憐れみ・歓びの笑い・激怒・恐怖を具え、かつ勇氣などの情感を具えていた。その詩頌を、二人は優雅に歌った。

二人の兄弟は音楽の真義を知り、声の調子(高・低)と旋律(音調の規則的高下)に精通しており、美しい声を具えていて、あたかも天上の楽人ガンダルヴァがこの世に現れたようであった。(1, 4, 8-10) [中村 二〇二二、六一頁]

V—二. カーヴィヤ作品における例

ヒンドゥー王ながら玄奘とも接見したとされるハルシャデーヴァ (Harsadeva、七世紀前半) による仏教劇『ナーガランダ (Nagananda) (龍王の喜び)』第一幕にある描写。

蜂は飛び交い、羽音立て、やさしく甘き妙の音に、歓迎の辞を述ぶること。果実の重みにしなないては、梢はお辞儀をなすとみえ、花の雨を降らしては、我に供物を供うごと。人のこと訪う折あらば、庭に栄える木々さえも、客を迎うる道知るか。(12)

これはまさしく住むに適わしい苦行林。われらここに住みつけば、何事もなく無事平穏であろう。

道化「おお、友よ。ここなる仔鹿の群れは、心持ち頭をかしげ、食べるのも忘れて口より草糧を落とし、片耳をそば立てながら、眼をつむって何事か聞き入っているようにみえ

るが。

主人公「耳を傾け」

「友よ、全く汝のいうとおりだ。何となれば、

音階違わず高低と、声の調べを配すれば、ガマカの響き明瞭に、飛び交う蜂の音にまごう、琴の響きに伴われ、朗々と伝わり来たる歌声に、仔鹿の群れは体かしげ、齒の間にはさむ草束を、囓む音制して聞き入れば。(13)」

道化「友よ、ここなる苦行林に、かく歌っているのは一体誰だろうか。」

主人公「伴奏の響きは、か弱い指先で奏でられ、タッチもさほど鋭くないし、歌声は低き調べを主としているから、案ずるに

(「といって指先で前方を指して」)

これなる神殿に、神を祀る天女が琴を奏でているものであろう。」

道化「されば友よ、これなる神殿にとどもお詣りしようではないか。」

主人公「いかにももつとも。けだし我々は神様を拝まなくてはならぬ。」

(「近づきながら、急に立ち止まり」)

友よ。ひよつとすると、我々ごとき者が飛び出す幕ではないかも知れぬ。しからば、先ずはこのターマラの繁みにかくれて、参拝の機を待つ事と致そう。」

(「といって兩人はその仕草をする」)

(「ここに、地面に坐り、琴(Vin)を奏でるマラーヤヴァティーが、侍女を伴って登場する」)

女主人公 「琴に合わせて歌う」

「咲き誇る、蓮花のシベの粉のごと、白さに輝くガウリー様。何卒お恵み垂れ給い、叶えさせ給え、わが望み。(14)」

主人公 「耳を傾け」

「何と美事な歌声か。何と妙なる琴の調べか。

この歌に、十種の奏法あきらけく、緩急三種の拍子鮮やかに、ゴープッチャ等三種の休符も順を追い、タットヴァ、オーガ、アヌガタと、弾ずる指先妙を得て、奏樂の美のあらわれる。(15)」

〔原 一九六六、三七六頁下段—三七七頁上段〕

vyaktir vyañjana-dhātunā daśavidhenapy atra labdhāmunā

vispaśto druta-madhya-lambīa-paricchinnas tridhāyam layah /

gopucchā-pranukhāh krameṇa yatayas tisro'pi sanvādītāh

sattvaughānugatās ca vādya-vīdhayah samyak trayo darśītāh // 15 //

[Gānapatī-Śāstrī: 56]

音楽用語が使われている第十五偈の原テキストを示したが、ここで使用されている専門用語は、先にみた基本語彙よりも一層専門性が高いものようだ。

V—三. 説話文学における例

今から一世紀以上前の学界において、古代ギリシヤに発する『イソップ童話集』ともその先後関係が取りざたされた⁴動物寓話集『パンチャタントラ (Pañca-tantra)』第五卷「思慮なき行為」

第七話「歌を歌った驢馬」⁵から。驢馬ウツダタは、友達になったジャツカルと夜な夜な胡瓜畑に忍び込み盗み食いしていた。ある夜、発情した驢馬が忍び込んだ畑のなかで歌を歌いたくなった。

「おい、甥っ子よ、見ろ。とてもきれいな夜だぜ。そこで俺は歌を歌おうと思う。どんな旋法(ラーガ)で歌ったらよいか言ってくれ」

するとジャツカルは言った。

「小父さん、そんな無駄なことをやって何になるんだい。我々は盗みをしているんだぜ。盗賊と情夫は密やかに行動すべきである。こう言われているではないか。

咳の出る者は盗みを控えよ。また寝坊助も盗みをやめろべきだ。

病に冒された者は食欲を絶つべきだ。もし長生きしたいなら。(52)

それにあなたの歌声は甘美ではない。まるで法螺貝の音のようで、遠くからでも聞こえるのだ。この畑には、番人たちが眠っている。彼等が起きて、あなたを殺すか捕らえるかするぜ。だから、この甘露のような胡瓜をただ食べるだけにしなさい。余計なことはしない方がよい。」

それを聞くと驢馬は言った。

「ああ、君は森に住んでいるので、歌の味わいがわからないのだ。だからそんなことを言うんだよ。こう言われているじゃないか。

秋の月が闇を遠く退け、恋人が近くににいる時、幸福な

人々の耳には

微妙な歌声が甘露のように響きわたる。(53)」

ジャツカルは言った。

「小父さん、それもそうだが、あなたは歌えはしない。ただ嘶くだけだ。そんな自分の目的を台無しにするようなことをして何になるのかね」

すると驢馬が言った。

「おい、馬鹿め、俺が歌を知らないというのか？ 声楽上の

区分を説くから聞け。

音階(スヴァアラ)は七、音律(グラーマ)は三、ムールチャナは二十一、ターナは四十九、以上が音階の構成である。

音域(スターナ)が三、休止が六、情趣(ラサ)が九、旋法(ラーガ)が三十六、感情(バーヴァ)は四十であると言われる。

それ故、声楽の区分は計百八十五であると伝えられる。かつてバラタ自身、ヴェーダにつけ加えてこう述べた。

(54—56)

神々にとつてきえ、この世で歌ほど喜ばしいものはない。

ラーヴァナは乾いた臆(弦)の心地よい音によりシヴァ神を魅了した。(57)

甥っ子よ、それなのにどうして俺が歌を知らないといつて止めるのか？」

・・[田中・上村、四五二—四五四頁]

sapta svarās trayo grāmā mūrchanās caikaviṃśatiḥ /

tānās tv ekonapañcāśad ity etat svara-maṇḍalam // 52 //

sthāna-trayaṃ yatīnāṃ ca śad āsyāni rasā nava /

rāgāḥ sadviṃśatir bhāvāś catvāriṃśat tataḥ smṛtāḥ // 53 //

pañcāśītyadhikam hy etad gītāṅgānāṃ śataṃ smṛtam /

svayam eva purā proktaṃ bharatena śruteḥ param // 54 //

nānyad nītāt priyaṃ loke devānāṃ api dr̥ṣyate /

śuśkasnāyus svarāhlādātryakṣaṃ jagṛaha rāvaṇaḥ // 55 // [Kale: 241]

音楽専門用語が出る詩節のみテキストを示した。(和訳の底本と異なる版ゆえ、偈の番号が二つずれている。)第56偈に言及されているバラタは、和訳者の注「田中・上村、四八九頁、注三九」によれば『ナーティヤ・シャーストラ』の著者とされる Bharata のことだという。同じ Bharata という名の人物に帰せられる『ギターランカーラ (Gītāṅkāra)』のテキストを批判的校訂を施し刊行したダニエルは、同書のみならず諸文献に『パンチャタントラ』での言及箇所とパラレルが見られることを紹介している。『ギターランカーラ』第四章の冒頭部分が以下の通り、一部を除いてほぼパラレルだ。

sapta svarās trayo grāmā mūrchanās caikaviṃśatiḥ /

tānā ekonapañcāśat tistro mātṛā layās trayāḥ // 1 //

sthāna-trayaṃ yatīnāṃ ca śad āsyāni rasā nava /

varṇāḥ śattriṃśad ity uktā bhāṣāḥ syuḥ sapta śadgunāḥ // 2 //

pañcāśīty adhikam hy etad gītāṅgānāṃ śataṃ smṛtam /

svayam eva purā proktaṃ brahmaṇāvyakta-jānmanā // 3 // [Daniélou:

46-48]

また、いわゆるヒンドウの聖典群プラーナ文献中、『ヴァーユ・プラーナ (Vāyu-purāna)』第八十六章にもあるというので、参考までに挙げておく。プラーナは「古譚」という意味合いだが、おもにヒンドウ寺院で保持され、包含するさまざまな因縁譚は時間とともに増殖し、また諸学問の要素を組み入れたりしたので、日々拡大してきた文献である。音楽理論が組み込まれても不思議はない。

sapta svarās trayo grāmā mūrchanās tv ekaviṃśatih /
tālāś caikonapañcāśadī iy etat svra-ṇaṇḍalam // 36 //
śaḍ-jarsabhu ca gāndhāro madhyamaḥ pañcamas tathā /
dhaivataś cāpi vijñeyas tathā cāpi niśādvān // 37 // [Vāyu-purāna:
313] [Daniélou: 46]

説話集のなかに音楽理論や専門用語が登場したからといって、文学作品として整備される前の、口語（諸地方語）による民話として巷間に流布していた段階からそうした専門知識が組み込まれていたとは考えにくい。面白くて為になるお話を後代まで残そうと欲した文人が、サンスクリットに置き換えて、粹物語で全体を括って体裁をまとめ、アレンジし整備する際に、自らの知識をそれとなく紛れ込ませたと考えるのが妥当だろう。

教養としての音楽理論をめぐって、諸ジャンルの文学作品のなかから拾い出してみたが、学問的専門的知識が広く行き渡っているところにインドの特徴が認められよう。それぞれのジャンルから一つのサンプルしか拾えなかったから一般的な傾向

と判断することは出来ないが、より高度な知性を要求されたカーヴィヤ詩人の手になるカーヴィヤ作品に、音楽理論的にも一層高度な専門用語が見られたのは、首肯できる点ではある。

VI. 仏教と音楽

ヴェーダの宗教儀礼から発しているインドの音楽であるから、仏教における音楽の様相も気になるところだ。

VI-1. 観音

インドの主にサンスクリット文献のなかから「響き（音、音楽）」を読み取ろうとする本稿の趣旨に、まさに同調してくれているかのような存在が仏教のなかにいた。日本の神仏のなかでも最も親しみがあるといっても過言ではない観音様、観世音菩薩だ。「音を観る」という、聴覚の対象であるものを視覚で捉える奇妙な名称について、最新の文献学・言語学的研究のもとホットな議論となっている。

『法華経』「普門品」の散文部分には、様々な困苦・危機にあふる者が叫ぶ「観世音様、助けてください」という声を聴いて救済に来てくれる、とあり、韻文部分には「助けて！」と心で念ずれば、その念を観じて救済に来てくれる、とある。それは、前者の原語が *avalokita-svara* なのをたいして後者は *avalokita-smara* となつているからだという。元来、サンスクリット語ではなく、口語にちかい諸地方語であるプラークリット諸語のひ

とつガンダーラ語で『法華経』が編まれており、ガンダーラ語では *ṃ* が *ṽ* で表され、サンスクリットで区別される *svara* と *smara* が、もともと同音異義語であった。だから、*avalokita-svara* は、直訳すれば、「観じられたる音を有する者」、「観じられたる念を有する者」という二つの意味が含意されていたと言われる。「辛嶋 二〇一三、二四—三八頁、辛嶋 二〇一四、四七〇—四八〇頁」

もつとも、この語は *avalokiteśvara* (*avalokiteśa*) すなわち、「観察すること (*avalokita*) に自在なるもの (*svara* もしくは *īśa*)」を含意するサンスクリット形が原義であると説く [Saito] など [田中 二〇一四] もあつて、未だ決着はつきそうにない。だが、「声」を聴いて、あるいは「念」を観じて、助けに来てくれるという観音様の菩薩行に変わりはない。かつて拙論 [水野 二〇〇一] で、神の名を声に出して唱えることと、心の中で念じることの相違を論じ、前者が神に自己の救済を求めること、後者が自己同一を図ること、とそれぞれの趣意を指摘したことがあつたが、観音菩薩は「音」にならない心の波動 (念) も観察してくれるということか。人間の耳には感知できない波長の振動も観音にとつては「音」なのだろう。

VI—2. 極楽浄土の響き

次に、『無量寿経』をはじめとする浄土教の經典類から「音」を拾い読みしてみよう。

阿弥陀如来が未だダルマーカー (法蔵) 菩薩として菩薩行を修していた時、大人相 (三十二相八十種好) を具えていたが、

その毛孔と両掌から、花、花環、香料、塗油、傘蓋、幢、幡などともに器楽・合唱が出てきた、とある。[藤田、九六頁]

極楽世界には、さまざまな河が芳しい香りのする水を湛えて流れているが、同時に甘美な音・響きを放っていると言う。その響きは、十万・千万の種類で接合され天の合唱で調整された楽器が名手たちによつて合奏されるときのように快い。深遠で、了知され、識別され、純粹で、耳に楽しく、心に触れ、愛らしく、微妙で快く、魅力的であり、聞いて不快な思いをさせず、不可思議な寂靜であり、無我であると楽しく聞かれ、それが衆生たちの耳の範囲に達する。[藤田、一一二—一一三頁]

さらに、その諸大河には、白鳥、鶴、鴛鴦、鴨、鸚鵡、鷺鷥 (サギ)、杜鵑 (ホトトギス)、クナーラ (鳩那羅)、カラヴィンカ (迦陵頻伽)、孔雀などの快い鳴き声がある。[藤田、一一四頁]

河岸で衆生たちは、聞きたくなくと思えば耳に入らず、聞きたいと思えば、思つた通りの快い声を聞く、という。

・ 仏という声、法という声、僧という声、波羅蜜という声、地という声、力という声、無所畏という声、不共仏法という声、神通という声、無礙解という声、空・無相・無願・無作・無生・無起・無有・無滅という声、寂靜・寂穩・寂定という声、大慈・大悲・大喜・大捨という声、無生法忍・灌頂地の逮得という声を聞く。かれは、このようなもろの声を聞いて、遠離にともなう、離貪にともなう、寂靜にともなう、止滅にともなう、法にともなう、覺りを完全に達成する善根にともなう、広大な喜びと歡喜を得るのである。[藤田、一一五頁]

極楽世界では、適時に天の香水の雲から雨が降るが、その際、天の花、寶石、梅檀の抹香、傘蓋、幡などが降る一方、天の宮殿、幔幕が空中に支えられ、そこで器楽が奏でられ、天女たちが舞う。「藤田、一二二頁」菩提樹が風に揺り動かされて出る声・響きが無限の世界にひろがり、それを聞けば、衆生たちは覺りの極致まで、耳の病気に罹ることもない、ともいう。「藤田、一三四頁」

(極楽という) 仏国土に生まれた菩薩たちの、諸々の行動のなかに、「大いなる法の太鼓の響きをもって妙なる音を発し、大いなる法の鼓を打ち鳴らし、大いなる法の法螺貝を吹き鳴らし・・」[藤田、一四三頁]とある。

また、

かしこの仏国土には、白鳥や帝釈鳴や孔雀たちがいる。それらは、夜に三度、昼に三度、集まって合唱をなし、また各々調べをさえずる。それらがさえずるとき、「五」根、「五」力、「七」覺支という声の流れ出る。その声を聞いて、かしこにおけるかの人々には、仏に対する思念が起こり、法に対する思念が起こり、僧団に対する思念が起こる。「藤田、一七九頁」

・・かのターラ樹の並木や、かの鈴のついた網が風に吹き動かされるとき、妙なる快い声の流れ出てくる。・・あたかも、十万・千万の種類から成る天の楽器が、また聖者たちによって合奏されるとき、妙なる快い声の流れ出てくるように、まさしく同じように、・・妙なる快い声の流れ出てくる。その声を聞いて、かしこにおけるかの人々には、仏に対する隨念が身に生じ、法に対する隨念が身に生じ、僧団に対する隨念が身に生じる。・・[藤田、一八〇頁]

以上見てきたように、極楽浄土においては、川が流れる音やさまざまな鳥の囀りがただ心地よいばかりでなく、完全なる覺者(仏)へと誘ってくれる響きがあった。また、天の樂人たちによる演奏や天女の舞も楽しむことが出来る場であった。

VII. 医学文献から

音楽と宗教との関係は、「音楽によって解脱できるか?」という問い[上村 一九七七]に究極させることができるだろうが、深入りするのは別の機会に譲り、ここでは、音楽による精神作用・身体作用について、インドではどんな見解を持っていたか、僅かな例ながら指摘しておきたい。極楽浄土といった特異な空間ではなく、現実の人間世界における音の作用についてである。

インド医学すなわちアーユル・ヴェーダ (Ayurveda) も古い文献を持つているが、そのうち、二世紀頃には成立していたとされる内科的考察が中心の『チャラカ・サンヒター (Charaka Samhita)』のなかに、いわゆる音楽療法の可能性も示唆する文言を見つけた。

・・歌、音楽演奏、お笑い、称賛のうた、物語、伝説、古い話に上達した人々や患者の気持ちを探し、気に入られ、場所と時間をわきまえた取り巻きの人々が必要である。・・[矢野、一〇六一―一〇七頁]

医学文献も膨大な量の蓄積があるので、一朝一夕には扱いきれないが、音楽療法に焦点を当てた研究 [Katz] [Nalapat] もあるので、いつか探索してみたい。

VIII. おわりに

インドには「ラサ (Rasa) 論」という芸術鑑賞論がある。先述の演劇論書『ナーティヤ・シャーストラ』以来、連綿と考察され続けてきた。日常生活における各種の体験や、演劇・文芸鑑賞による疑似体験で、潜在していた諸々の感情が顕在化した状況を、ラサ (味わい) となった感情として、八つ (欲情、歓喜、悲愴、憤慨、勇猛、恐怖、嫌悪、驚嘆) 立てる。まさに感情が味得されている状態だ。それぞれの潜在的感情をラサの状態に至らしめるための要素、すなわち登場人物 (舞台上の俳優)、演技・仕草 (発汗、鳥肌などの自律神経系身体的変化も含む)、台詞、小道具、大道具、等々、どのような要件を満たしたものが効果的かを各々緻密に論じるのだ。

今回は触れずじまいだったが、太古より発展していた韻律学においても、ラサ論が援用されることがある。長母音と短母音の三音節ずつの組み合わせで八種の塊 (ガナ Gana) が出来るが、それをまた幾つか組み合わせで一詩節の韻律が構成される。その際の組み合わせ方によって、どういったラサが醸し出されるか、といった議論をした。不適切な組み合わせだと「嫌悪」感をもたらしてしまうことだってあるという議論だ。中世期以降、第九のラサとして「(宗教的) 寂静感・シャーンタ・ラサ

(śānta-rasa)」を加えて論じる詩論家「上村 一九八九」も多勢出てきた。つまり、芸術が宗教的情操に働きかけるという認識であるが、これに加えられた経緯は、仏教劇やジャイナ教文芸などが後ろ盾となって [Raghavan: 10-12]、歌舞音曲の精神作用、とりわけ「寂静の境地」への誘導作用が見逃せないものと考えられたからなののだ。

雑駁ながら、諸ジャンルの文献からインドの響きを拾い上げてみた。彼らにとって音楽、音、響きは聴覚器官を刺激し快感をもたらしてくれるものであることは勿論だが、それに留まらず、全身全霊で受け止めて自らの「生」の糧としている様相も観取できたようにおもう。

(Endnotes)

- 1 誤謬なく記憶、伝承するため、同じ文を主に三通り (さらに強固ならしめるための八通り) に分節、節の前後置き換え、リフレインなどを施す暗誦法上の工夫が凝らされた。[フィリオザ、十九―二十六頁]
- 2 ジャイナの伝統では七十二種挙げられる。男女で数が異なることもある。[水野 二〇一四「三七九頁、注十六」] [Venkatasubrah, A and E. Muller, 1914, "The Kalas", *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, vol. 46, pp.335-367.]
- 3 十三世紀³のラサシュミール出身 Sopāla の子 Niṣṣaṅka Saṅgadeva による「サンギータ・ラトナーカラ (Sāṅgīta-rāṇākalā)」は、「ナーティヤ・シャーストラ」以来のインド古典音楽理論を集大成したものとして重要。
- 4 説話の東西交流は個々のお話単位ではなく、モチーフ毎に考察され、

東から西へ至ったモチーフもあれば、その逆も多く認められる「水野二〇〇七」。

- 5 Pañca-tantra のサンスクリット版は主に四つの系統に分類される多くの伝本(写本)をもつが、ここに引用する「田中・上村」訳は、タントラーキヤーンイカ系のなかの小本と呼び習わしてゐる版で九〇〇—一〇〇〇年の間に成立したものとされる。

参考文献

- Daniélou, Alain et N. R. Bhatt ed., 1959, *Le Gīṭānāṅkara, L'ouvrage original de Bharata sur la musique* (Blications de l'Institut Français d'Indologie, No. 16), Pondichéry, Institut Français.
- Ganapati-Śāstrī, T. ed., 1917, *The Nāgānanda of Śrī Harśadeva, with commentary Nāgānandavimarsinī by Śivarāma* (Trivandrum Sanskrit Series, No. 59), Trivandrum.
- Katz, J.B., 2000, "Music Therapy: Some Possibilities in the Indian Tradition", *Perigrine Holden ed., Music as Medicine: The History of Music Therapy since Antiquity*, Aldershot etc: Ashgate, pp.84-100.
- Mudholakara, Shastri Shrinivasa Katti ed., 1983, *Rāmāyāna of Vālmīki with the commentaries of Tilak of Rāma, Rāmāyānaśīromani of Śivasadhāya and Bhāṣaṇa of Govindarāja* (Promal Sanskrit Series, no. 11), 8 vols, Delhi: Parimal Publ..
- Nalapat, Suvama, 2008, *Rāgacikitsā (Music Therapy)*, New Delhi: Readworthy.
- Te Nijenhuis, Emmie, 1977, *Musico logical Literature* (A History of Indian Literature ed. by Jan Gonda, Vol. VI, Fasc. 1), Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Raghavan, V., 1975 (3rd ed.), *The Number of Rasa-s*, Madras: Adyar Library and Research Centre.
- Saito, Akira, 2018, "Avalokiteśvara and Brahmā's Entreaty", *Bulletin of the International Institute for Buddhist Studies*, no. 1, pp.1-13.
- Īṅyu-purāna*, 1983, Anandashrama Sanskrit Granthavali, no. 49, no place.
- 岩本裕 訳、一九九八『完訳カーマ・ストラ』(東洋文庫六二八)平凡社。
- ヴァインテルニッツ著、中野義照訳、一九六四『ヴェーダの文学—インド文学史第一巻—』日本印度学会。
- ヴァインテルニッツ著、中野義照訳、一九七三『インドの学術書—インド文学史第六巻—』日本印度学会。
- 上村勝彦、一九七七『文学による解脱は可能か—アビナヴァグプタのシャーンタ・ラサ論』『佛の研究 玉城康四郎博士還暦記念論集』春秋社、六二—六三七頁。
- 上村勝彦 訳、一九八四『カウティリヤ 実利論—古代インドの帝王学—』(上・下)(岩波文庫)岩波書店。
- 上村勝彦、一九八九『Daśarūpaka』および Avaloka 注における śānta-rasa 論『藤田宏達博士還暦記念論集 インド哲学と仏教』平楽寺書店(一九七)一—二〇九頁。
- 辛嶋静志、二〇一三『言葉の向こうに開ける大乘仏教の原風景—経文に見える大乘—一闡提、観音、浄土の本当の意味—』『真宗文化・真宗文化研究所年報』第二十二号、一—四十八頁。
- 辛嶋静志、二〇一四『大乘仏教とガンダーラ—般若経・阿弥陀・観音—』『創価大学・国際仏教学高等研究所・年報』第十七号、四四九—四八五頁。
- 島田外志夫 訳、一九八二『ナーティヤストラ』の音楽理論『仏教教理の研究—田村芳朗博士還暦記念論集—』春秋社、五四—五六〇頁。

島田外志夫、一九八二b「ラーマーマヤナ」の音楽用語』『印度学佛教学研究』

第三十号第二号、九二五—九二〇頁。

島田外志夫、一九九六「インド音楽史の試み（古代篇）」『インド思想と仏

教文化：今西順吉教授還暦記念論集』春秋社、一〇七—一二二頁。

田中於菟弥・上村勝彦 訳、一九八〇『アジアの民話12：パンチャタントラ』

大日本絵画。

田中公明、二〇一四「観音の語源再考——羅什以前の漢訳に現れる尊名を

中心に——」『印度学佛教学研究』第六二卷第二号、五二九—五三八頁。

中村了昭 訳、二〇二二『ヴァールミーキ 新訳ラーマーマヤナ 1』全七

巻（東洋文庫八二〇）平凡社。

原 實 訳、一九六六「ナーガナダ」『世界古典文学全集 第六卷：仏

典I』筑摩書房、三七三—四一三頁。

藤田宏達 訳、二〇二五『新訂梵文和訳 無量寿経・阿弥陀経』法蔵館。

フィリオザ、ピエール||シルヴァン著、竹内信夫訳、二〇〇六『サンスクリッ

ト』白水社。

水野善文、二〇〇一「インドの称名」『空と実在：江島惠教博士追悼論集』

春秋社、四八一—五〇〇頁。

水野善文、二〇〇七「死の手紙、東へ？ 西へ？ ——説話伝承研究の試み

——」『総合文化研究』第十号、七八—一〇二頁。

水野善文、二〇〇八「ジャンルを異にする諸テキスト間の時空——インド文

学史の記述法を模索しつつ——」（平成十七—十九年度科学研究費補助

金・基盤研究A成果報告書）『多言語社会における文学の歴史的展開と

現在：インド文学を事例として』東京外国語大学、一七二—一九五頁。

水野善文、二〇一四「語り部としてのジャイナ教徒——『獅子座三十二話』

を中心に——」『奥田聖應先生頌寿記念インド学仏教学研究論集』佼成出版社、

三六九—三八一頁。

矢野道雄訳、一九八〇『インド医学概論』、朝日出版社。

吉次通泰、二〇〇八「古代アーユルヴェーダの終末期医療」『インド哲学仏

教学研究』 十五、五七—七十頁。