

①  
ラーガ観想図像の資料的研究 I

清水 乞

ラーガ観想図像の資料的研究 I

清水 乞

## 緒言

## 本論の目的

結論からいえば、本論の目的は意識作用としての *dhyāna* (禅定, 観想, 瞑想) とその結果としての *dhyāna* (心象, イメージ) のインド芸術における位置を解明するため、その基礎的資料を整理し、分析することである。対象とする資料はインド音楽における *rāga* (旋律, 旋法) からえられる心象を詩文に託した観想図像 (*rāga-dhyāna*) と、更に観想図像を図画した絵画 (*rāga-mālā*) に求めた。*rāga-mālā* 画は、端的にいえば、音楽・文学・造型と云う芸術分野を背景として成立したインド独特の絵画であり、諸芸術の相関性と総合性を理念とするインド芸術の典型と云うことができる。この点こそ、筆者が *rāga-mālā* 画に着目した理由である。

現在知られてゐるインド古典芸術論書の)

ちで最も古いものは Bharata 著の Nāṭya śāstra (戯曲論) である。戯曲が総合芸術であることは一般に認められているが、Nāṭya śāstra では、戯曲を構成する要素を 4 Veda と対応させ、Rg-veda と pāthya (詠歌)、Sāma-veda と gīta (歌唱)、Yajur-veda と abhinaya (身振り、語り、仮装などの演技)、Atharva-veda と rasa (情趣) の因果関係が強調されている。この背景には宗教儀礼と詩(文学)、歌唱(音楽)、演技(舞蹈)によって神々を満足させ、神々と交流する(情趣)演劇的行為と做す思想が窺われよう。また、西洋の学者の間で最も早く研究の対象となった、いわゆる、芸術論書は Viṣṇudharmottara-purāna, 3 khaṇḍa である。この書は書名から判るようには Viṣṇu 神と最高神とする聖典であって、世俗的論書ではない。この書の第1章は儀礼を主題とし、儀礼の場である神殿、神と請致する依処とする神像の必要性を説き、神像制作のためには造型論(citrāsūtra)が要請されるとする。次は

で第2章では諸芸術の相関性が説かれ、造型論の理解のためには舞踊論 (nr̥taśāstra) が、舞踊論の理解のためには器楽論 (ātodya) が、器楽論の理解のためには歌論 (gītaśāstra) が必要であるとする。更に、歌 (gīta) は3種の言語 (saṁskṛt, prākṛt, apabhraṁṣa) によるものと地方語 (deśabhāṣā) によるものがあり、詠歌 (pāṭha) と呼ばれている。詠歌は散文 (gadya) と韻文 (padya) による2種があり、散文は物語 (saṅkathā) によるもの、韻文は韻律 (chandas) によるもの。更に、韻文には規定に従うもの (suvr̥ta) と自由なものを (atimukta) があるとする。

このように、芸術論の必要性を説き、諸芸術の相関性・総合性を強調する中でも、特に、Viṣṇudharmottara-purāṇa, 3 khaṇḍa では、造型論と神像形相論 (pratimā-lakṣaṇa) が強調されている。後者は神像の図像学 (iconography) と言い換えてもよい。儀礼において、神像は礼拝者によつて、想い、に象化され、具体的に記述

されたものであり、この過程において dhyāna  
 は不可欠の行爲である。この神像形相論は聖  
 典に止まらず、建築論 (vāstuśāstra, śilpaśāstra)  
 に引かれてくる。このことは神殿の内壁・外  
 壁に神像が置かれることからすれば当然とい  
 えるが、この主題に肉する限りでは、儀礼書  
 と建築論の間に、厳密な区別は認められない。  
 恐らく、寺院建築に従事した、優れた建築師  
 (sthapati) は、宗教者と同じく、神像に対す  
 る儀礼を承知してあり、dhyāna の通じている  
 ことである。この点の議論はさておき、聖  
 典における神像形相論の理論を戯曲に適用す  
 ると、請教するべくに象化される神像は āla-  
 mbana-vibhāva (主要人物) とすることができる。  
 Bharata はドラマを鑑賞する目的と美的  
 恍惚の境地 (情趣 rasa) に達することをした  
 が、儀礼において礼拝者が dhyāna に入って心  
 象として実現する神の世界は役者によって演  
 じられるドラマの世界に譬えることができる。  
 われわれは実現された神の世界を通じて法悦

を得、トラスの鑑賞を通して美的体験を得る。  
したがって、法悦と美的体験は、同じではな  
いが、極めて類似した意識状態である。

神に象として顕現させる意識は具象化の  
作用であるが、この神を通して法悦に達する  
意識は普遍化の作用である。美的体験を求め  
る芸術鑑賞も普遍化の作用といえる。

筆者は金剛乗仏教、ジャイナ教、ヒンドゥー  
教の諸聖典にみられる神像の図像学的記述と  
音楽論書に説かれる *rāga-dhyāna* (観想図像)  
と比較した結果、両者の同質性に着目してき  
た。音楽論書にあっては、当然、音楽的音の  
考察の対象とされる。

人間の体内を流れる風 (*prāṇa*) は音を生じ  
るが、この音には2種類あり、*anāhata* 音と  
*āhata* 音である。音楽に関係するのは聴覚に  
よって把握される *āhata* 音である。この *āhata*  
音のうち、人間の心を彩る (*rañjana*) 効果を持  
つ音が *śruti* (微分音) であり、この *śruti* の  
2~4種の共鳴 (*anuranana*) し、人の心を彩

る効果と具之の音は *svara* (音階音) と呼ばれる。この *svara* が 5~7 種集って、一定の形式と具之、かつ人の心と彩り、音楽的美 (*rāga*) と認識させるものを *rāga* (旋律) とする。この '*rāga*' は音楽形式 (*rāga-lakṣaṇa*) と意味している。この音楽形式は人の心と彩る機能と具之、それ故、これを聴く人に対し特定の効果、つまり *rāga* (音楽美) と与える。この美的体験の境地において之の印象を人は言語的に表現する。これは観想図像と呼ばれる。儀礼における神像はこの観想図像に対応する。

理論的には、以上において概観した通りであるが、観想図像が、音楽的に、どのように使用されたのか、不明である。具体的には、*rāga-mālā* 画の紙背に記入されたり、画面上段のバネルに記入されている。いうまでもなく、*rāga* の違えば観想図像も違ふ。特定の観想図像が特定の *rāga* によって歌われなければ、観想図像は *rāga-mālā* 画の図像資料に過



がないのであるのか。筆者は、第三章において *jāti* の *prastāra-gīta* と *grāma-rāga* の *ākṣiptikā* と紹介したように、観想図像は特定の *rāga* によって歌われたと考えた。

この疑問を解く作業として、筆者は徹底的に *rāga* の形式と観想図像の記述を集めることにした。音楽論書によつては、例之は、*Saṅgī-tadāmodara* のように、*rāga* の形式を説かず、観想図像のみを説くものもあるが、多くは両者を併記して説いている。この事実から推測すれば、前者の例では観想図像を歌う必要はないとし、後者の例では歌うものと考えていたと推論することはできるが、明確な記述はないので、結論を保留する。

次に、音楽論書の *rāga* の説明では、情趣が *rāga* に特定されている。この場合、情趣を決定するのは *rāga* の主音 (*amśā*) であると考えられる。この規定に従えば、観想図像から帰納される情趣と *rāga* 自身の情趣は一致しているなければならない。前述の第三章では、この

其を検討したが、必ずしも一致してはいない。  
 第四章では、rāgaの主音は本宮音 (graha)、  
 及び終止音 (nyāsa) と兼ね、"わかる trika  
 音が指定されている rāga が多" 故、rāga  
 の情趣に関する規定はその意味を喪失して  
 いる。したがって、観想図像と rāga 相互の情趣  
 に関する整合性を検討することはしなかった。  
 以上のように、理論的、実践的両側面に、  
 "まだ、疑問を残しているが、rāgamālā 画と  
 rāga の観想図像を検討することにより、最も  
 具象的な絵画は最も抽象的な音楽、やや具象  
 的な文学を内包しており、音楽 → 文学 → 絵画  
 の順に、具象性が強まる各段階において、心  
 象 (dhyāna) が重層的に形成されることを明らか  
 かにするこができる。

### 構成と要旨

本論は序章を含めて、5章より構成されて  
 いる。内容的には第1～第3章と第4章の2

部に分けることが出来る。

## 序章

インド音楽と云えば、rāga と tāla (メロディとリズム) と云う語が有名であるが、rāgamālā と云う音楽上の術語や rāga-mālā 画と呼ばれる細密画はそれ程知られていない。序章では、まず、rāgamālā と云う術語の使用例を列挙し、この術語は文献の名称に使用されてくるが、主として、観想図像のみで、著者の個人的意図の下に、一定の組織によって、数を限定して説く文献をいし文献の一部を指す語であることを明らかにした。この rāga の観想図像を絵画的に表現した細密画を一般に rāgamālā 画と呼ぶ。この種の絵画は、インド細密画の保有量が少ないが国では、殆んど知られていない。しかしこの絵画の誕生の地であるインドにあっては、近代に至って、殆んど忘れられていたといつてよい。

この文化遺産の再評価と啓蒙は E. B. Havell や P. Brawn などのイギリス人によってなされ、ベンガルを中心とするインドの文化人を覚醒させた。この文化運動と共に、これに先立つ時期に、極めて精力的にインド細密画を蒐集した R. Johnson の rāga 及び rāga-mālā 画研究と大成した O. C. Ganguly と、典型的人物として送り、彼の活動と業績を紹介した。

最後は、rāga の観想図像を説く音楽論書の説に基づいて描かれた、現存の rāgamālā 画を調査し、権威ある音楽論書の観想図像が意外に少数しか使用されていゝことと指摘した。このように、本論文の鍵語である rāga, 観想図像, rāgamālā 画などを中心とする解説に基づいて、序章と主題への導入部とした。

## 第一章 3-1 かの構成要素と機能

rāga を構成するのは 5 ~ 7 種の音階音 (svara) である。第一節では rāga の構成要素である音階音に関連して、Mataṅga 著の Brhaddeśī と

中心とする音楽論書の記述に従って、根源的音(nāda)、微分音、音階音へと音楽的音の展開する相をたどった。1項のnādaは世界の根源とされる屬性の音であり、その考察の場は人体に求められている。つまりnādaは体内を走るnādi(気管)に種々の風が通過する時に生じ、普通の人々が把捉することのできるāhata-nādaとヨ-が修行者の感覚によってのみ把捉できるanāhata-nādaに分類される。更にāhata-nādaは人体の位置によって5種に分けられ、このうち、胸(低音)、首(中音)、頭(高音)に在るāhata-nādaが歌に用いられる。したがって音楽論の対象となる根源的音はāhata-nādaである。2項の微分音(sruti)は音楽音の理論的最小単位であり、22種あるとされる。22種の根拠はHatha-yogaの気管論に見出される。これによると、体内を上昇するnādiに22の小nādiが、胸部で、平行状(階段状)に附着しており、この小気管が風に打たれる時、22のsrutiが生じる。こ

の胸部に生じる śruti は低音 (mandra) であるが、首と頭でも同様の現象が生じ、各々、中音 (madhyama) と高音 (tāra) の śruti が生じる。つまり、śruti の数は小 nādī の数と等しい。この śruti の性質は「南えるのみ」で「心を彩る」としてある。こうした性質を持つ故、śruti は、当然、各々名称が与えられ、5 類 (jāti) に配当されている。5 類の名称は diptā (輝き)、āyatā (長い)、karunā (悲しみ)、mrdu (柔和)、madhyamā (中庸) とこの音の性質を表わしてある。この 5 類には śruti のみならず、svara も配当されている。例之は、サ音の jāti は diptā, āyatā, mrdu, madhyamā である。しかるに、この 4 jāti に属する śruti がサ音の śruti となる。3 項の音階音 (svara) の性質は śruti の性質に「共鳴」(anuranana) が加わる。この性質が śruti と svara と分ける基準である。各々の音階音には、前述の如くに、5 類に属する śruti が 2 ~ 4 配当される。この 2 ~ 4 の śruti の「共

鳴」に由る音が音階音である。例えは、サ音は *tivrā* (鏡) , *kumudvatī* (不快な) , *mandā* (怠惰な) , *chandovatī* (自由意思ある) の ↑ *śruti* の共鳴音である。1オウタ - ヴエ *śruti* 分割した場合, *chandovatī - śruti* とサ音は同じ位置にあるが, 両者は全く別の音である。

*Maṅgala* は *śruti* と音階音の関係について, 5説 - (1) 同一性 *tādātmya* , (2) 転写性 *vivartatva* , (3) 結果性 *kāryatva* , (4) 転変性 *pariṇāmīta* , (5) 顕現性 *abhivyāñjakatā* - と列挙し, 彼自身として (4) 転変性に賛成している。このような5説が列挙されていることは自体, *śruti* と音階音の区別が困難であったことを物語っている。しかし *śruti* には「共鳴する」という性質があるから, 音階音になりえない。人の心と彩る性質に加えて「共鳴する」性質を持つことによって, 音階音は一層具象性と強める。したがって, 7種の音階音は, 各々, 動物や鳥の鳴き声に譬えられ, 更に *kula* (族) , *varṇa* (色) , *rasa* (情趣) , *devatā* (神格) などの

他種々の項目に配当され、最終的には、*Saṅgī-  
topanigataśāroddhāra* の如くに見られるとはいえ、  
神像記述と内容とする観想図像へと与えられる。

茅 = 節では、*rāga* の機能と *rañjana* (彩り)  
と想定して、*rāga* と旋律形式に内在する美  
的機能を検証した。この *rañjana* 機能を発揮す  
る形式は音階音と悉雑作に配列しただけでは  
成立しない。何故なら、音階音は相互の *śruti*  
の間隔によって一定の秩序を保っているから、  
この間隔を配慮して、音階音は配列されるけ  
ればならない。 *śruti* の間隔による、この音階  
音の相互関係は譬喩的に *vādin* (話者)、*saṃ-  
vādin* (対話者)、*anuvādin* (復唱者)、*vivā-  
din* (反論者) と呼ばれ、各々、王、大臣、家  
臣、敵者という関係に譬えられる。つまり、  
7種の音階音はすべて *vādin* になることので  
きる。 *vādin* は *rāga* の性質を決定する音であ  
るので、主音 (*amśa*) と同じ持相を具えてい  
るとされてくる。この *vādin* とは *śruti* をいし  
9 *śruti* の間隔にある音階音を *saṃvādin* とあ



る。例之ばサ音とマ音（9 śrutiの间隔），マ音とサ音（13 śrutiの间隔）は相互に samvādin の関係にある（同じく，サ音とパ音，パ音とサ音；リ音とダ音，ダ音とリ音；カ音とニ音，ニ音とカ音）。anuvādin は śruti 数の差が 1 śruti である音階音の相互関係で，例之ば śruti 数の 4 であるサ，マ，パの各音は śruti 数の 3 であるリ，ダ音と anuvādin の関係にある，vivādin はリ音とカ音；ダ音とニ音の関係である。リ音とダ音は 3 śruti，カ音とニ音は 2 śruti の音階音であるから，リ音とカ音；ダ音とニ音の śruti 数の差は 1 śruti である。これは anuvādin の規定である。と云ふが，各々の间隔は 2 śruti である。こゝして śruti の関係を具之る音階音は互いに vivādin の関係にある。音階音の集合形式である jāti や rāga において，以上の相互関係が配慮されておれば，音楽美（rāga）を具之ることはできる。grāma（音階音の集合体）は音階の基本形式である。grāma には，śadja-grāma と madhyama-

grāma の 2 種がある。grāma の 6 音階の変化による変型のうち、7 音階のものに *murchanā*、6 音階のものに *tāna* と呼ぶ。これらから、*jāti* に *rāga* に *murchanā* や *tāna* があるが、これを形式に *rañjana* 機能が認められている。

さて、*jāti* や *rāga* という音階形式に内在する音楽美 (*rāga*) はこの形式 (*lakṣana*) の演奏 (*lakṣya*) されてこそ、具現され、享受されるのである。この美を理論的に述べた最初の音楽理論家は *Rāmānātha* である。彼は音楽を *gāndharva* と *gāna* の 2 種に分け、前者は *lakṣana* が重視され、後者は *lakṣya* が重視され、特に地方的な、多様な *rāga* による音楽としていた。音楽において、*lakṣya* が強調されることは伝統的形式によって音楽を律しきれなくする状況、つまり地方的形式 (*deśī-rāga*) の抬頭と物語られている。これは 16 世紀中頃、南北両インド音楽の融合とインド音楽にイスラーム的要素が濃厚となる、ムガル王朝の安定期に当

るものは偶然とはいえない。しかし *lakṣya* には、*lakṣana* とは違って、技術的側面が強く、これと言葉で説明し、*lakṣana* に内在する美的機能と伝えることは不可能に近い。したがって、第三節において、先ず音楽の享受者の資質や資格について述べ、次いで作詩・作曲家、歌手、楽器奏者など実践家について述べ、これらの記述を通じて、間接的に、音楽の美的側面を理解するに努めた。

## 第二章 うーかの分類

第二章の主題である「うーかの分類」は、既に、O.C. Gangoly の *Rāgas and Rāginīs* において、各々の組織の全貌を明うかきしてゐるので、重複する部分があるが、ここでは *jāti* と *rāga* と歴史的展開について捉え直し、その分類の多様な側面を整理することに努めた。

*jāti* は Bharata の音楽論にみられ、後世の *rāga* と同じく、旋律型を意味するが、*rāga* と共時的に存在したらしく、*Maṭaṅga*, *śārṅgadeva*,

kumbhakarna, Raghunātha に よって説かれており、  
 18世紀に至るまで、Saṅgītanārāyaṇa では rāga  
 の原因として言及されてゐる。しかし Śārṅga-  
 deva 等は jāti と rāga の関係と因果関係とは  
 なく、類似関係として取扱つてゐるに過ぎない。  
 rāga の分類の最も古いものは 5 jāti に  
 配当されてゐる 30 grāma-rāga である。この  
 rāga は 'grāma-rāga' である言葉のものが Bharata  
 に よつて、2度、言及されてゐるが、具体的に  
 は、Mataṅga に よつて説かれてゐる。rāga の  
 全体は、13世紀、Śārṅgadeva に よつて、総整  
 理される。彼は彼より以前に存在した rāga  
 の組織を紹介して、改めて、これを新旧に  
 分類し、当時彼所知つてゐた rāga は adhunā-pra-  
 siddha と呼ぶ、各々の lakṣaṇa を解説してゐる。  
 この新旧の rāga は 6種の rāga 組織 (grāma-rāga  
 uparāga, śuddharāga, bhāṣā-janaka-rāga, bhāṣā-  
 rāga, angarāga) に分類されてゐるものである。  
 この6種の rāga 組織は kumbhakarna と Raghunātha  
 に よつて継承されてゐる。3項では grāma-

rāga と除く 5 種の rāga 組織に > して詳説される。しかし、rāga の観想図像は全く言及されない。第三節では、Saṅgitamakaraṇḍa と資料として、Śārṅgadeva 説とは全く異なる Nārada 説の rāga の分類が紹介され、次いで Rāmānātha, Somanātha の説く南インドの rāga の分類が紹介される。この分類は rāga と上・中・下の 3 種に分類する独特のものである。

### 第三章 Jāti, Grāmarāga と歌詞

rāga の観想図像の前駆として、Śārṅgadeva, Kumbhakarna, Raghunātha の位之る jāti の prastāra (音展南図) に附せられたる gīta (歌詞) と紹介し、jāti と歌詞の rasa (情趣) の整合性が検討されてゐる。次いで、Śārṅgadeva と Kumbhakarna の位之る (Raghunātha は位之るといふ) grāma-rāga の prastāra に附せられたる ākṣiptikā (歌詞) に > して、jāti と同じく、rāga と ākṣiptikā の rasa が検討される。両者における rasa の整合性の判断基準は

jāti と grāma-rāga の音楽形式 (旋律型) では、  
 その主音 (amśa) の rasa であり、歌詞の場合は  
 歌詞の主題 (ālabana-vibhāva) とその情景描写  
 (uddipana-vibhāva) によって暗示される rasa で  
 あるが、両者と比較検討することによって、  
 はっきりと、両者が一致しているとはいえず  
 “この点で論証されている。次いで、jāti や rāga  
 の gīti (歌曲形式) と声楽曲 (prabandha) につ  
 いて、前二節との関係で、必要最少限の解説  
 がなされる。まず、gīti は Bharata 以来確立し  
 ていた māgadhī などの 4 gīti が示しているよ  
 うに、rāga の具体的表現形式である。しかし  
 この gīti は伝統的音楽に使用されるものであ  
 り、地方的 rāga には別種の 7 種の gīti が使用  
 される。その説明は Matāṅga 説によったが、  
 彼の説明は rāga を構成する音階音の音質に重  
 きが置かれている故、感覚的表現が多い。こ  
 の論調は Śāringadeva など諸論師に継承されて  
 いる。次の声楽曲については、その構成 (ud-  
 grāha, melāpaka, dhruva, ābhoga の 4 dhātu) と

構成要素 (svara, biruda, pada, tena, pāṭa, tāla a 6 aṅga) の説明に止め、具体例として śuddha gāna-elā といふ声楽曲をとりあげた。なお、余談であるが、歌詞(詩文)の gāna と varṇa の神格を紹介し、音階音と同称、二に神々の存在を想定するマンダラ的思想が認められることを指摘されている。

#### 第四章 観想図像の内容

第四章は本論の中心であり、5節より構成されている。第一章から第三章を第一部とすれば、第四章は第二部に相当する。本章では rāga の観想図像総覧を企図している。最初は資料として11種の音楽論書と初期4種、中期5種、後期2種に分類し、各期の文献にみられる観想図像の内容を規定した。つまり、初期の文献にみられる観想図像は Saṅgītopaniṣat-sāroddhāra (Saṅgītarāja はこれと同じ) の神像的表現、そのと Pañcamasārasaṃhitā と Rāgasāgara の文学的表現、ものに大別するにすぎ

できる。神像的表現の静的観想図像は後世に  
 伝わらず、文学的表現ととる多様な情景描写  
 が展開する動的観想図像が後世まで伝承され  
 てくる。これらすべてを文献にみられる観想  
 図像を知りて、内容を紹介され、次に、「  
 通例の観想図像集」として、Rāgarāgini-svarūpāni  
 (仮題)が紹介される。「通例の観想図像集」  
 とするのは上述の音楽論書に説かれていま  
 には構わず、Rāgamālā画にみられる36 rāga-  
 rāginiの観想図像の集成本と指す、この種の  
 36 rāga-rāginiの組織はK. Ebellingによって、「  
 painter's system」と名づけられた。彼はRāgamālā  
 画の制作に際して、画家が周知の観想図像か  
 ら36種のrāga-rāginiを任意に選択し、これに  
 基づいてRāgamālā画を制作したと推定し、  
 この名称を考へたのである。しかし、完  
 全な形で遺されてくる作例は少なく、Rāga-  
 mālā画の観想図像のすべてを検証することは  
 困難である。そこでRāgarāgini-svarūpāniと「pai-  
 nter's system」によるRāgamālā画制作上の



手引書の1種と推定した上で、Bundī地方に  
 現存する36 rāga-rāginīのRāgamālā壁画と  
 比較し、更にRāgamālā画に記入されてゐる  
 観想図像と比較した結果、上の仮説の正当性  
 が論証されてゐる。最後にRāga-rāginī-Avarūpāni  
 の観想図像の典故を検証するにとり、そ  
 の伝承関係が明らかになされてゐる。検証のた  
 めに使用した文献は前掲の11種の音楽論書と  
 ある。Rāga-rāginī-svarūpāniと同種のrāga-rāginīと  
 出し、同文の観想図像を有する文献は、前期  
 文献ではPañcamasāra-samhitā、中期文献ではSa-  
 Ņgītadāmodara、後期文献ではSaŅgītadarpanaと  
 SaŅgītānārāyaᅇaである。これら3の文献のうち、  
 SaŅgītadāmodaraと典故とする観想図像が最も  
 多い。このことは、著者Subhāikaraの信仰と  
 と考へ合せると、Kᅇᅇaᅇa信仰の文化環境が  
 強く反映してゐるといへる。

緒	言		i - xxiii
序	章		1
第	一	rāgamālā と rāgamālā 画	2
	1	rāgamālā と は	2
	2	rāgamālā 画に對する関心	6
第	二	観想圖像を説く文献と	
		rāgamālā 画	34
第	一	ラ - ガの構成要素と機能	44
第	一	古典音楽論書における音	47
	1	項 タ	49
	1	タの根源性	49
	2	タの発生	54
	3	タの種類	63
	2	項 微分音	72
	1	シユルテイの語義と種類	73
	2	シユルテイの数	77
	3	シユルテイの5類と7 svara.	84
	3	項 音階音 (svara)	92
	1	svaraの語義と定義	93
	2	svaraの身体的位置	96

	3	svara の 類似音	100
	4	svara の 族 (kula) と 12 項	101
	5	svara の 圖像化	105
第 二 節		rāga の 機能 - rañjana (彩り)	111
1 項		音階音 の 相互關係	114
2 項		Grāma と Murchanā , Tāna	121
3 項		jāti	125
4 項		rāga	131
第 三 節		享受者 と 演奏家	140
1 項		享受者	142
2 項		作曲家	147
3 項		歌手 (gāyaka)	149
4 項		樂器奏者	156
第 二 章		ラ - ガ の 分類	159
第 一 節		jāti	165
1 項		Bharata に おける jāti	165
2 項		Mataṅga 以後 に おける jāti	172
	1	Mataṅga と Śarṅgadeva	172
	2	Kumbhakarna	178
	3	Raghunātha	180

	3 項	jāti と rāga	182
第 二 節		rāga	187
	1 項	Matanga : grāmarāga と bhāṣā	187
	2 項	Śārṅgadeva の rāga の 分類	194
	3 項	6 種 の rāga 群	203
	1	8 uparāga	203
	2	20 [śuddha-] rāga	208
	3	bhāṣā-janaka-rāga	221
	4	bhāṣā, vibhāṣā, antarabhāṣā	224
	5	4 種 の aṅga-rāga	228
第 三 節		多 称 の rāga の 分類	233
	1 項	Nārada 説	235
	1	42, 36, 32 rāga 組織	240
	2	音階音の数による分類	247
	3	使用する時間による分類	248
	2 項	上・中・下 3 種の分類:	
		南インド	250
第 三 章		jāti, grāmarāga と 歌 詞 (	
		gīta)	256
第 一 節		jāti-prastāra と gīta	259

第 = 節	grāmarāga ṁ ākṣiptikā	315
第 = 節	歌曲形式と声楽曲	387
1 項	歌曲形式 (gīti)	387
2 項	声楽曲 (prabandha)	394
第四章	観想図像 (rāga-dhyāna) の内容	432
第 = 節	初期文献における観想図像	438
1	Saṅgītopaniṣatsārodhāra	438
2	Saṅgītarāja	453
3	Pañcamasārasaṁhitā	484
4	Rāgasāgara	511
第 = 節	中期文献における観想図像	529
1	Saṅgītadāmodara	529
2	Kṣemakarna - Rāgamālā	545
3	Puṇḍarīka Viṭṭhala - Rāgamālā	614
4	Rasakaumudī	677
5	Rāgaribodha	705
第 = 節	後期文献における観想図像	740
1	Saṅgītadarpana	740
2	Saṅgītanārāyaṇa	780
第 = 節	通例の観想図像集	830

	第五節 觀想圖像の伝承	843
注	序章	898
	第一章	909
	第二章	946
	第三章	988
	第四章	1005
	参考文献	1031
	附録：觀想圖像索引	(1-46)

## 序 章

ラガの「観想図像」という術語は rāga-dhyāna の訳語であって、インド古典音楽の旋律あるいは旋法 (rāga) に対する観想 = 心象 (dhyāna) を指す。この心象を詩文によって表現したものは観想詩文 (dhyāna śloka) と、観想真言 (dhyāna mantra) 主として、単に観想 (dhyāna) と呼ばれている。(1)

一般に音楽と聴いた印象と具象的事物に託するものは特異な芸術的行為とはいえないが、インド古典音楽論書(以下音楽論書という)ではこれを音楽理論として論究している例が多く見られ、このことはインド音楽論の特徴といえる。

ラガの観想図像は後に述べる分類基準に従って、36, 42, 86, 132などのセットにまとめられ、この詩集は rāgamālā と通称され、これを絵画的に表現した画集を rāgamālā 画と呼ぶ。rāgamālā 画はインド細密画の一大

分野を形成し今日に至る。この  
 rāgamālā 画は音楽、文学、絵画の表現意欲  
 と根柢に持つ絵画といふべきである。

## 第一節 rāgamālā と rāgamālā 画

### 1 rāgamālā とは

rāgamālā といふ術語は rāga と主題とを細  
 密画を指す用語として一般に認められており、  
 又之を rāgamālā 画といふ如くも、この種の  
 細密画を指す術語として確立しているが、こ  
 の概念を明確にするためには、先ず、この術語  
 の用例を検討しておくべきである。

現在知られている音楽論書の刊本と写本の  
 うち観想図像を説くものうち、rāgamālā と  
 いふ書名を以て音楽論書は、管見する限りで  
 は、写本に限られている。Swami Prajñānanda によ  
 ると、Āli Rāja (Kāmu Fakir) が東へへカルで Dhyāna-  
 mālā といふ rāgamālā と同種類の著書と刊行し  
 たといふ(刊行年不明)が、これは例外とい



之 3. " 梵字本の樂書<sup>(3)</sup>に よるに、この集は確  
認 1 と 5 である。

1. Kṣemakarna - rāgamālā

iti śrīmaheśapāṭhakātmakaśrīkṣemakarna pāṭhaka jāṭavābhūpati-  
sukhārthaviracitā rāgamālā samāptā ॥

2. Pundarīka Viṭṭhala - rāgamālā

iti śrīkarnāṭakajātiya pundarīkaviṭṭhalaviracitā rāgamālā  
samāptam ॥

3. Dakṣiṇī - rāgamālā

iti dakṣiṇī rāgamālā samāptā śubham bhavet ॥

4. Śrījīvarājadīkṣita - rāgamālā

iti śrījīvarājadīkṣitaviracitā rāgamālā samāptā ॥

以上の例から、rāgamālā と " の語は書名を指  
して " の 3 = とは明らかなである。

音楽論書としての Rāgamālā の構成は " の  
は後述するが、" = と説かれて " の観想図像  
の数には、Kṣemakarna- は 86, Pundarīka Viṭṭhala- は 66,  
Dakṣiṇī- は 42, Jīvarājadīkṣita- は 36 であり、  
このセットは、通称に従えば、rāgamālā と呼ぶ  
ことが出来る一連の詩集である。しかし rāga-

mālā と呼んでゐる。3 の 13 Dakṣiṇī- の 21 である (atha rāgamālā procyate || fol. 2-b, l. 11)。Kṣemakarna- は atha rāga-svarūpavarṇanam (fol. 3-a, l. 2), Puṇḍarīka Viṭhala- は atha-eṣām lakṣaṇam vakye mūrty-ābharāṇa-pūrvakam (ślo. 145a), Jivarāja-dīkṣita- は atha rāginīnām svarūpam-āha (fol. 2-b, l. 7) と " ; 概念の元には、観想圖像を説いてゐる。

svarūpa と " ; 術語は本来その元の具わらる形態を意味する言葉であり、観想の結果である心象を表わすのに適格な術語である。Lakṣaṇa は svarūpa より分節化の進んだ形態を表わす術語として、姿 (mūrty) や飾り (ābharāṇa) に基づく (pūrvaka) と " ; 限定語が付いてゐるようには、客観的に特定の事物を叙述する言葉といえる。しかし両者は共に特定の事物の形態を表わす語として、圖像学用語として使用されてゐる。

刊本の音楽論書において、観想圖像を説く場合には rāgamālā の語を使用していない。例之は、

1. Saṅgītopaniṣatsāroddhāra (3. 76a)

rūpavarṇādīkam kincid-amīsām pratipadyate |

2. Pañcamasārasaṁhitā ( 3.27, 冒頭 )

atha rāgadhyaṇam |

3. Saṅgīta-dāmodara ( p.36, l.10 )

eṣāṁ lakṣaṇam yathā |

4. Rāga-vibodha ( 5.168 b )

atha devatāmayam-īha kramataḥ kathaye tad-aiikām |

5. Saṅgīta-darpaṇa ( 各観想図像の冒頭 )

udāharanam

6. Saṅgīta-nārāyaṇa ( 同前 )

mūrti-s-tu

このように、個別的に、観想図像を述べている。したがって、観想図像の一連の詩文は、必ずしも、rāgamālā とは呼ばれていない。作者の音楽書に rāgamālā の書名が多い理由は明らかにすることができないが、観想図像を中心課題として著作した音楽書であることが明白である。Saṅgītopaniṣatsāroddhāra のように、rāgamālā ( rāga の花環 ) には作者の送扶の意図がみられる。また送扶する限り、作者はその rāga に親しんでいなければなら

ない。更に「えば」rāgamālā と著わした著作者の心象は読者と共有できるものでなければならぬ。この意味から「えば」、観想図像として詩文化された rāga は一般に流行していったといえよう。こうした rāga の中から一定の数の rāga を送り、一連の詩文に編んだものが rāgamālā と「える」。ここでは書名との混同を避けるため、<sup>(4)</sup> rāgamālā 画の図像資料とされた一連の詩文を観想図像と呼ぶことにする。

## 2. rāgamālā 画に対する関心

前述した通り、rāgamālā 画はインド細密画の一大分野をなすものであるが、欧米諸国と比較して、我国の公・私的美術館にはインド細密画の所蔵量が少なく、これに比例して、研究成果も乏しい。まして rāgamālā 画のような本来セットである絵画となると、そのうちの数葉が入手されても、rāga の同定が困難なため一般に知られることも少ない。<sup>(5)</sup>

では rāgamālā 画を生んだインドの状況はど

うところから、現在知られている作例に限って、  
 rāgamālā 画は Kelpasūtra-rāgamālā (ca. 1475 A.D.)  
 以来、19世紀末までインド各地で制作された  
 ことが知られている。<sup>(6)</sup> また文献的には Kṣemakar-  
 na-rāgamālā が 1805 A.D. に書写されていることは  
 rāgamālā 画制作の意欲と符合する一例とい  
 える。しかし rāgamālā 画は、決して、近代・  
 現代インド美術(制作、批評)において、そ  
 の伝統を保持し続けたとはいえない。以下、  
 やや主題から離れるが、近代インドにおける  
 イギリスの美術政策、ベンガルを中心とする  
 美術運動の中で、古典インド音楽の研究と相  
 俟って、rāgamālā 画が次第にインドの美術界  
 において注目され、研究対象となりえた過程  
 と概観し、併せて、R. Johnson の美術収集の実態  
 から、イギリスの知識人が rāgamālā 画に魅せ  
 られた具体例とみることによって、近代にお  
 ける rāgamālā 画の復活の標子と窺うことにす  
 る。

Mughal 帝国の12代の王 Muhammed shāh (1719-1748 A.D.)

の死後、宮廷アトリエは廃止され、失業した宮廷画家たちは Oudh や Panjab 山岳地方 Pahadi の藩侯の下に職を求めた。Mughal 帝国 15 代の王 Shah Alam II 世 (1759 - 1806 A.D.) の治世には Delhi に宮廷画家の姿はなかつたといわれている。Mughal の宮廷画家たちが職を求めて移住した Oudh に Asaf ud-Daula (r. 1776 - 1797 A.D.) の死後はイギリスの政治的影響により伝統的絵画は衰退し、画家たちはイギリス東インド会社の社員やインド文官 (I.C.S.) たちの注目を浴びて、インドの風物、肖像などを描いた。この種の絵画は 'Company Painting' と呼ばれ、インド近代絵画の分野を形成している。

Pahadi 地方の絵画は Rajasthani 絵画の山岳派と呼ばれ、長い伝統を築いていた。この地方は山岳地帯という地理的条件をもち、地域の狭い割には、絵画の中に地は多く、中でも、Kangra は Sansar Chand (1765 - 1823) という偉大なパトロンをえて勝れた絵画を残した。その後この地方はシク王国の Ranjit Singh (1708 - 1839 A.D.) に

支配される。シフ教徒は Kangra の絵画様式を継承して独自の絵画様式（肖像画中心）を成立させたが、1848-9 年の第二次シフ戦争の結果、シフ王国はイギリス領に併合され、Kangra の絵画様式の Pahadi 画は消滅する。

このようにして、インドの伝統的絵画は生命力を失い、画家たちはパトロンであるイギリス人の趣味に合う絵画を制作するに努めた。したがって 19 世紀以後は rāgamāla 画は忘れられていったといえる。

インドの伝統的絵画の復興は Bengal における 'Neo Bengal' 派の誕生を待たなければならなかった。完全にインドの支配権を確立させたイギリス（東インド会社）は 1813 年の東インド会社特許状法改訂により「文学の復興と向上、学識インド土着民の科学知識の紹介と振興」<sup>(7)</sup>を目的として、近代的インド教育に着手した。1823 年には公共教育委員会を設置し、実施に移るのであるが、東洋的なものと奨励しつつ西洋的教育を奨励するといふ矛盾を保持して

「ため」の、「東洋尊重派」と「イギリス第一主義派」の間に意見の対立があり、最初以前者が優勢で、古典の出版、新しい作品のサンズクリット語への翻訳が奨励された。<sup>(8)</sup>

この状況の時は William Bentinck (1774-1839: 1828-1835 在任) が Bengal 総督 (1833 年以後 イント総督) に就任した。彼は「インドはインド人のために治められるべきだと真剣に考えた」人で、「そのためには西洋化以外の道はないと信じていた」<sup>(9)</sup>。インドの歴史家 A.K. Sur も「賢明な改革と父親らしい行政」によって記憶されている、と述べている。<sup>(10)</sup>

彼の教育方針は新しく立法委員として着任した Thomas Babington Macaulay (1800-1859) の覚書によって確立された。その主旨は「英語と媒介としてイギリス文芸ならぬに科学知識と土着民に教える」<sup>(11)</sup> ことであり、彼は「東洋に關する研究は実用的には無用である」と主張する<sup>(12)</sup>。「イギリス第一主義派」の推進者であった。

この基本方針に基づく美術教育政策の一環



として、カルカッタ美術学校 (The Calcutta School of Arts, 1854 A.D.)、マドラス工芸学校 (The School of Industrial Arts, Madras, 1854 A.D.)、ボンベイ美術学校 (The Sir Jamsetji Jeejibhoy School of Arts, Bombay, 1857 A.D.)、ラホール美術学校 (The Mayo School of Arts, Lahor, 1878 A.D.)<sup>(13)</sup> が開設された。これらの美術学校の教育目的は、主として、工芸教育、特に図案であった。マドラス工芸学校とラホール美術学校は後日インド固有の工芸美術の復興と発展に寄与する方向に向うが<sup>(14)</sup>、カルカッタ美術学校とボンベイ美術学校は美術 (fine arts) の研究へと向う。両者の相違は、概して、前二者がインド固有の美術と中心としたのに対して、後二者は西洋美術と中心とした<sup>(15)</sup>。しかし当初は美術教育といえる内容ではなかった。カルカッタ美術学校の例では「線と彩色、形態と構成に関する基礎理論の学習と、布置、陶芸、メサイク、木工、金工、あるいは壁画の基礎理論を応用する技術訓練」といったデザイン<sup>(16)</sup>の専門学校と変化するカリキュラムであった。このこと

はカルカッタ美術学校の初代校長として Richard Redgrave (1854年就任) であり、彼の後任として The New South Kensington School of Design の当時工業デザイナーの改革者であり、美術教育者として指導的地位にあり、H.H. Locke (1864年就任) に推薦されたこと<sup>(17)</sup>は明らかである。次の校長 W.H. Jobbins (1887-1896 在任) が就任する頃には、カルカッタ美術学校では、水彩画、油絵、線描画、模像 (modeling)、石版印刷、木彫、金工において、高い水準に達していたと報告されている<sup>(18)</sup>。H.H. Locke から W.H. Jobbins の間、カルカッタ美術学校は、工芸に關する、多くのインド人画家 (肖像画、挿絵) に育成したため、本論の主題と離れるので省略する。

W.H. Jobbins の後任は E.B. Havell (1864-1937 A.D.; 1896-1906 A.D. 在任) である。彼は最初 (1884 A.D.) マドラス美術学校の校長 (1884-1896 A.D.) として赴任した。インド近代美術史において、彼は「イギリスの美術教育政策に対する熱烈な批評家」であり、インド自身の美術伝統の研究を推

進し、Abanindranāth Tagore の新インド絵画称式を  
 支持した」人物といわれるが、彼を当初は前  
 任者と同様の教育方針と採った。1897-98  
 年には「壁面装飾の型紙、フレスコ画、木製  
 漆器、スタンドガラスの制作実習」などの新  
 科目を開設している。(20) また1902-3年には彼の  
 下で、Technical Art Series がインド政府の年報に  
 設けられた。(21) 彼の前任者と違って、彼はイ  
 ンドの工芸美術に対して高い美的評価を与え  
 ていることである。彼は前任者達と同様、イ  
 ンド固有の工芸美術の持つデザインの異国性  
 を重視して美術教育と実践し、ムカ  
 ル細密画をインド美術の豊か遺産として評  
 価し、Calcutta Art Gallery に西洋絵画と共に展  
 示し、インド人学生の教育に資せんとした。  
 1904年、彼はCalcutta Art Gallery 所蔵の総督コレ  
 クションの西洋絵画を売却してインドの美術  
 品を購入するのと提案し、また同年、Indian  
 Museum の美術部門とCalcutta Art Gallery のコレ  
 クションを併合しようとする政府案に反対して

いる。その理由は Indian Museum の粗悪な美術品  
と Calcutta Art Gallery のコレクションを併合すれ  
ば、Calcutta Art Gallery の教育施設（カルカッタ  
美術学校はこの付属であった）としての価値  
が失われたからであった。<sup>(22)</sup>

いま一つは、彼がインド人芸術家の才能を  
評価した点にあり、つまり最も有名であり、  
重要な人物、ベンガル派の創始者というのみ  
ではなく、近代インド美術の祖といわれる、  
Abanindranāth Tagore (1871-1951, Rabindranāth Tagore の  
甥) である。彼の父 Gunendranāth Tagore はカルカ  
ッタ美術学校の第一期生であり、Calcutta  
Sanskrit Colledge にて学んだ（1881-90）。一方旧人  
的には、当時カルカッタ美術学校の副校長であ  
ったイタリア人画家 O. Gilhardi に学ぶ（1890年）、  
次にスコットランド人画家 Charles Palmer にて西  
洋絵画と学んだ（1893-95年）。彼が E. B. Havell  
に会ったのは 1897年といわれているが、E. B.  
Havell の推挙によりカルカッタ美術学校の副校  
長に就任するまでの間、彼は自由に叔父 Rabin-

dranāth Tagore の詩集の挿画と描いたり、ベンガ  
 ルの田舎の風景とスケッチしたりしてあり、  
 この間、次第に西洋絵画の技法に疑問を抱  
 いていたといわれてゐる。(26) 1905年 E.B. Havell が  
 校長と退く時は、Abanindranāth Tagore は本物のム  
 ガール細密画と何枚か見せられ、「私はイン  
 ドの中世美術に隠された財宝があられたとい  
 うことと初めて悟った。また私はモナーフの中  
 に、如何に感情に訴ふる要素が欠けてゐるか  
 という事もわかった。そして私はこれとや  
 ることと決めた。それが私の使命であること悟  
 った」と、その時の感激と回想してゐる。(27)

夫れこの使命と造形という手段によつて、絵  
 画的に実現し、独自の形式を創造する事は  
 容易なことではない。彼の絵画は「前ラファ  
 エル派の詩的行動、ムガル朝の線描の確實さ、  
 日本的(薄塗り)の透明性と綜合したものの」  
 と評せられてゐる。(28) 彼のわが国との関係は、  
 1903年岡倉天心により派遣された横山大観、  
 菱田春草が Surendranāth Tagore (R. Tagore の甥) の

客となり、彼は絵画に披露した時、その「薄塗り」の画法に強く打たれたと<sup>(29)</sup>いう。

E. B. Havell が 1906 年 カルカッタ を去る時には、Jorasanko の Tagore 家はインド近代絵画運動の中心となり、民族主義者、国家主義者を含めたいインド美術・文化の支持者たちの中心となつて<sup>(30)</sup>

いた。1905 年 E. B. Havell を中心として Bangiya Kalā Samsad という同好会が結成されていた。

この同好会と核として A. Tagore は Jorasanko の屋敷に Bichitra art studio (Bichitra club) を作り、絵画運動に専念するためにはカルカッタ美術学校と退職した<sup>(31)</sup>。彼は実に多くの優秀な画家を育て、インド各地に送り出し、近代インド美術教育の基礎を作ったと<sup>(32)</sup>いってよい。

しかし、西洋の写実主義を排しインドの理想主義に徹する彼の美術運動は近代インド美術界に圧倒的な優位を占めていたが、必ずしも独歩するものではなかった。

A. Tagore の運動に対して反対の論陣を張った人物には、ベンガル語の美術誌 "sahitya" (1910 年

刊) の編集者 Sureshchandra Samajpati, "Shilpa o Sahitya" (1905 年刊) の編集者 Manmathanāth Chakravarty, 美術印刷者 Upendrakishore Raychowdhury (U. Ray) とその息子 Sukumar Ray, 彫刻研究者 Ramaprasad Chanda, 考古学者と歴史雑誌 "Aitihāsik Chitra" の編集者 Akshay Kumar Maitreya, 政治記者とあり社会学者の Benoy Kumar Sarkar など大いなる。特に Benoy Kumar Sarkar は美学的観興より芸術学的観興に立って評論した。この興で彼は近代インド美術評論にあって画期的な評論家であった。彼の議論の中心課題は (1) 西洋の写真主義とインドの理想主義, (2) 国際主義と国家主義, (3) 科学的歴史主義と神話的浪漫主義, (4) 美学的立場と美的構造を中心とする芸術学的立場とであった。近代が克服しなければならぬ問題であった。

E. B. Havell の後任として Percy Brown (1907-1927 在任) が就任した。このように美術界の状況においてであった。したがって、当時、rāgamālā 画とこのように特別な美術遺品に対して

美術界は顧慮する暇がなかつたといふことよ。  
 美術の概説書として Vincent Smith: A History of Fine  
 Art in India and Ceylon, Oxford 1911, A.K. Coomaraswamy:  
 The Arts and Crafts of India and Ceylon, London and Edinburgh.  
 1913 など、なかには、rāgamālā 画に言及している  
 (34)  
 にはすぎない。

しかし、古典音楽研究の分野では rāgamālā 画  
 は忘れられてしまった。Jorasanko の Tagore 家の  
 Jatindra Mohan Tagore と Sourindra Mohan Tagore の兄弟は古  
 典音楽研究の代表的な後援者であった。Sourindra  
 Mohan Tagore は R. Tagore や > カル大帝 Āśuṭoṣ Choudhury  
 と協力して、カルカッタの Cornwallis Street に Sai-  
 gita-samāḥ (音楽協会) と設立している。(35)  
 Tagore  
 家の芸術的環境については、前述の絵画に限  
 らず、音楽に関しても、カルカッタの代表的  
 ナロ > と形成している。ムガル帝国の shāh  
 Alam = 世の治世にはタリ - は一人の宮廷画家  
 といふことがたいてい情報に先に述べたが、音  
 楽家についても状況は同じで、Tansen 派に属し  
 ていた宮廷音楽家たちも Oudh や Rajasthan にはい



め、すこにイキリス東イ>ト会社ノ支配下ニ  
 又>大ニ>カルニ移住シテ"タ。19世紀初頭  
 ニハ Chinsurā (Hooghly district) 又 Murōidābād が音楽  
 ノ中心地トナ>テ"タガ、19世紀中頃ニハカ  
 (36)  
 ルカマタ中心ノ一>トナリ、Tagore 家ニハム  
 スリムヤヒ>ドノ一流音楽家 (utsād) が集  
 った、例之ハ Baroda ノ Maulā-Bux ハ Tagore 家ノ家  
 庭教師トアリ、Gayā ノ Hanumān Dāoji ハ S.M. Tagore  
 ニ引テ走テ"タ演奏ト理論ノ両面に精通シ  
 (37)  
 大音楽家ト"タ。又、同じく、Tagore 家ノ家  
 庭教師ト"タ Kṛetra Mohan Goswami ハ S.M. Tagore ノ  
 音楽研究ノ助言者トアリ、Saṅgītasāra (Calcutta 1879)  
 (38)  
 Yantrakṣetra-dīpikā (Calcutta 1890) と"タ著書"タ。

S.M. Tagore ニハ多クノ著書"タ、今日"タ  
 再刊シテ"タ"タ"タ。中"タ The seven  
 Principal Musical Notes of the Hindus, Calcutta 1892 ; Six Principal  
 Rāgas with a Brief View of Hindu Music, Calcutta 1877 ; The Eight  
 Principal Rāgas of Hindus, Calcutta 1880 ハ挿図"タ、  
 又 Kṛṣṇahari Das と"タ、正規学生ト"タ"タ、  
 カルカマタ美術学校ト学んだ画家"タ"タ

(39)

3. 子に編著: Music by Various Authors, Calcutta 1882 は Capt.  
 N.A. Willard, William Jones, William Ousley との研究者  
 者の著書から抜粋し集成本であり、編著:  
 Universal History of Music, Calcutta 1896 は東洋と西洋諸  
 国の音楽史と主題としてゐる。更に重要な書  
 は、前掲の著書と著わす以前に、彼はインド  
 古典音楽書に目をつけ、近代インド知識人と  
 しては珍しく "Saṅgītasārasaṅgraha, Calcutta 1875" と  
 いふ編著と著わしてゐる。書名から  
 明らかなように、この書はインド古典音楽書  
 から、svara (音階音), rāga (旋律), tāla (拍子),  
 vādya (楽器), nr̥t̥ya (舞踊), nāṭya  
 (戯曲) などの主題に関する記述と抜粋し集  
 成したものであるが、特に観想圖像の記述と  
 Nāradaśaṁhitā, Saṅgītaśārpaṇa, Saṅgītanārāyaṇa などの  
 抜粋して掲載してゐる。彼は後に Saṅgītaśārpaṇa  
 と編集し刊行してゐる (Calcutta 1881)。この書  
 は、明らかなに、彼の観想圖像に注目し、前掲  
 の挿入りの諸書と甚案すれば、rāgamālā 画  
 と意識してゐるものと推測するべきである。彼

の古典音楽研究と平行して、Mahārastra では V. N. Bhatkhande (1860-1936) が同じく古典音楽を研究してゐるが、彼の関心は音楽理論の研究に加えて、実践面にもあつた。<sup>(40)</sup>

一方、イギリス人のインド音楽研究を紹介書とすると、今日でも読まれてゐる著書では A. H. Fox Strangways: *The Music of Hindostan*, Oxford 1914 である。こゝでは rāgamālā 画に對する言及は少なく、たゞのは註記 (p. 163, fn. 1) でアメリカ・インディアンの Chippew 族の例を引き、これと類似するインド音楽の例と比較してゐるにすぎない。

次にイギリス人宣教師 Herbert A. Popley: *The Music of India*, New Delhi 1921 (陶鼎訳、音楽之友社昭和41) にも言及はなされてゐる。彼は第4章に於いて、rāga 理論と楽譜を紹介した後で、rāgamālā 画に言及してゐる。先づ S. M. Tagore の 6 rāga の絵画表現を引用した後、カルカッタ美術校に E. B. Havell の後任として赴任した Percy Brown の口答論文 (rāgamālā 画と視覚象徴音楽と

(として紹介してゐる) の要旨を述べ「この視覚  
象徴音楽の問題は未だ全く未開拓の分野であ  
つて、誰かフランス教授の後<sup>(41)</sup>に続くことと切  
望する」と、高く評価してゐる。

H. A. Popley の言葉から推測すると、当時 rāgamālā  
画の存在は知られてゐたが、殆んど注目され  
ず、研究対象になつてゐなかつたといへる。  
上に引用した P. Brown の口頭論文によつては未  
見であるが、彼の著書 *Indian Painting, Calcutta 1965* (1st.  
ed. 1917) にわすかながら、rāgamālā 画に関する叙  
述がみられる。「インドの楽曲群と絵画的に  
説明した細密画には 'rāg-māla' と知られ、Pahari  
地方の画家が、しばしば、描いてゐる。この  
絵画と音楽とという二つの芸術の結合は「視覚  
化された音楽」の研究は広い研究分野に展開  
するといふ意味から、とりわけ、Rāg-māla は芸  
術がインド文化において、通常、占めてゐる  
特別な位置と異なる芸術的表現形式の間の密  
接な関係と強調してゐる。Rāg-māla は同類の 42  
旋律を一冊に集めてゐるので、教養あるインド

人の常識であり、直ちに、理解された。各々の旋律の理解された、一枚の絵画的な作品を音楽的に説明するに足らぬし、あるには、理念は表裏一体であり、各々の音楽画は絵画に因る特定の旋律の色彩による解釈であり、つまり音楽家は一枚の絵画によって演奏し、画家は一つの旋律の絵を描くのである。Rajpootの芸術家、とりわけ Pahariの画家はこの技法を大いに利用した。この形式で描かれた多くの絵画は Rāg-māla に存在する種々の旋律の挿絵である (p.109)。

再び音楽の解説書に目を向けると、全体の95頁の簡単な概説書である、A.B. Fyzee Rahamin: *The Music of India*, New Delhi 1979 (1st. ed. London 1925) であることは確かである。著者にこのことは不詳である。彼は H. A. Poplay はこの詳細には至らない、古典音楽の歴史に関する語の音楽論書に注意を払うべきである。インドの古典音楽を概説してある。rāga-māla に因ることは、12枚の rāgamāla 画を掲載し、36セットの rāga-rāgini 組織に基づいて、主要な

rāga の音楽形式 (lakṣaṇa) と観想図像を説明してゐる。観想図像、音楽形式、rāga-mālā 画の相互関係から rāga を解説し、且、彼の概説書は、当時としては画期的なものであった。彼はこの序文で、「詳述し、分類し、楽譜や表、図を付けた」更に綿密な研究書の出さうと希望してゐるが、この希望は H.A. Popley の希望でもあった。

この両先輩の希望を実現したのが、Ordhenu Coomar Gangoly (1881-1974) の記念碑的著書である *Rāgas and Rāginīs - A Pictorial and Iconographic study of Indian musical Modes based on original sources, 2 vols., Calcutta 1935 (43) vol. 1. Bombay 1948 rep.* である。

O.C. Gangoly is *South Indian Bronze, London 1915; Masterpieces of Rajast Paintings, Calcutta 1926* などの著書が示すように美術史、美術評論に活躍した人物である。1920年代における彼の特筆するべき活動は The Indian Society of Oriental Art (1907 A.D. 設立) の機関誌 Rūpam の編集者となつてゐる。基本的には、彼は E.B. Havell, P. Brown, A. Tagore の新派 (New

Indian Painting) の運動に属してゐた。1904年以來  
 彼は Jorasanko の Tagore 家の有名な dakṣiṇer Baranda (南  
 へら > 9) の芸術サロンに参加するさうにな  
 り、また A. Tagore と共に、前述の Bangiya Kalā Samsad  
 (44)  
 の有力メンバーの一人であつた。

一方、西洋、をかくてイギリスに於ける rāga-  
 mālā 画に對する関心はどの程度であつたであ  
 るうか。Warren Hastings (1732-1818) 以來イニト古  
 典研究は脈々として継続されてゐた。イギリス  
 と東イニト会社は 1801 年に The India Office Library  
 及びその附属美術館を設立し、Bhagavad-gītā (1785 A.D.)  
 や Śakuntalā (1794 A.D.) の英訳者として著名な Cha-  
 rles Wilkins (1749-1836) を図書館長 (Librarian) に任  
 命した。The India Office Library が所蔵するイニト  
 関係文献と絵画に對しては、この贅言は必要  
 としないが、イニト細密画、特に rāga-mālā  
 画の所蔵量はヨーロッパ中第一と云ふべきであ  
 る。この所蔵品に貢献した人物として Richard Johnson  
 (1753-1807) を忘れることはできない。以下、  
 かつ、彼の美術品収集の活動から、当時のイ

ギリズ人の rāgamālā 画に對する関心と類つて  
みるにこれにしよう。

彼は 1770 年 5 月 Bengal Civil Service (ベンガル總  
督府文官) 書記としてカルカッタに赴任し、  
1790 年ロンドンに帰國するまで、カルカッタ、  
ラフール (Lucknow)、ハイデラバード (Hyderabad)  
に勤務してゐる。最初、彼は経理局見習 (Assista  
(45)  
nt) の職に就いたが、二年後、W. Hastings の下で  
働くことになる。W. Hastings はインド人の民俗、  
風習などを理解する必要から、インド古典研  
究を奨励し、積極的にインド文化の吸収に努  
めたので、彼のサロンには多くの学者や  
芸術愛好家が集つてゐた。(46)  
例之は、前述の Charles Wilkins、  
インド法の研究者 Nathaniel Halhed、  
ルンペ、古典の翻訳家 Francis Gladwin などの学者、  
また Sir Elijah Impey、Edward Hay といったインド  
絵画の集積家、アマチュア画家 Samuel などは  
にインド天文学の研究者、Dr. John Fleming のよう  
にインドの動植物の研究者がいた。このよう  
な多彩で高度な文化的環境にあつて、強い刺



激とうけた若し R. Johnson は、大いに語学の習得に努め、「彼は Arabic, Persian, Turki, Hindustani 語に通じ、読書と好み、一日数時間と毎日読書に当てていた」といわれている。  
(47)

ベンガル総督府の従人という社会的地位に加えて、インド国内の政治的変動が彼の美術品収集に幸いした。ムガル帝国の滅亡期にあつて、Delhi の貴族たちが彼らの所蔵品を売りに出していた。早くも 1773 年、彼は Kariram Das の Mahābhārata ベンガル語版の書写本と、1778 年には Thakur Das の Risalah-i-rāgamālā と書写させている。その他、1780 年にラウラーに転任するまでの間には、ペルシア文学、ムガル朝を中心とするインド史関係と主題とする絵画、インド宗教(神話)と主題とする絵画を収集している。彼の収集態度は絵画の主題が関心の中心であつて、絵画の美的価値とか流派に対する関心はなかつたといわれている。  
(48)

彼がラウラーに転任した当時、Oudh の本邦(nawab) Asaf ud-Daula は首都をファイザバード

(Faizabad) からラワルピーに移し、新都市整備の最中であつた関係上、ラワルピーは活気に満ちてゐた。Asaf ud-Daula は大いに芸術を支援してゐたので、ラワルピーには多くの画家、音楽家、詩人が集つてゐた。彼はこれらの芸術家と親交を結んでゐる。詩人 Mir ud-in Minnat (ca. 1746-1794 A.D.) から自作の詩を贈られ、また画家に自分の肖像を描かせてゐる。一方彼はラワルピー在住の西洋人と交友を深めてゐる。特に彼は影響を受けたのは Antoine Polier と Claud Martin である。(49) 前者は Oudh 太子の宮廷建築家であり、後者は太子の兵器調達を担当し、また西洋美術収集の責任者でもあつた。両人はペルシア語やサンスクリット語の写本を多く収集しており、彼はこれらの写本を書写させてゐる。例之は、Brahmavaiivarta-purāṇa のペルシア語版、Ka-thāsaritśāgara のペルシア語散文訳などがある。絵画収集の面では、挿絵入りの写本の外、Viṣṇu 神の Avatāra や女神の mūrti (変化相)、Rādhā と Kṛṣṇa と主題とする絵画があり、彼のインド图像学

に對する関心を暗示してゐる。更に彼は七人の画家を雇ひ、Vedaの儀礼の挿圖を描かせてゐるが、特筆するべき事は彼の rāgamālā 画と音樂論書との關係に注目してゐるに在り。

すなはち彼はカルカッタで、Risalah-i-rāgamālā の写本(50)を捉へてゐたことは先に述べたが、更に Somanātha の Rāgaribodha (1609 A.D. 成立)の写本を以て音樂論書と入手し、音樂理論の研究を始め、理論に基づいて rāgamālā 画を描かせてゐる。

1782年10月カルカッタに帰任した彼は1784年1月ハイデラバードへ赴任する一年以上の間、閑暇に充つた。この間、1783年9月 William Jones (1746-1794) がカルカッタ高等法院判事(1783-1794)として着任し、二人の親密な交友が始まる。彼は W. Jones に rāgamālā 画を見せて説明したとある。W. Jones は C. Wilkins への手紙(1784年1月7日)で、Dīpak-rāga について「Dīpak について、ペルシア文字の言葉以外、何の根拠(R. Johnson の Pandit 以外)も持たせません。私はイントの線描画は何枚も見ま

まいた。この絵は熱烈な敬愛を表現して、「  
今日まで、その旋法の名前がさうです」と述

(51)

べている。この W. Jones の手紙から R. Johnson の rāga-  
mālā 画に対する傾倒ぶりから、彼が種々インド  
人学者から学んでいたことが知られる。

1784年1月、彼はハイデラバードに駐在文  
官 (Resident) として赴任する。ハイデラバード  
のニザム (Nizam 藩侯) Ali Khan は音楽、詩、絵  
画の愛好者であり、故、必然的に、彼はニザ  
ムと親しくなり、彼のまわりには教養あるハ  
イデラバードの高官が集まるようになる。例  
えば、ニザムの王子 Ali Jah は仕えていた歴史  
家 Lakṣmī Nārāyaṇa (1745 - ca. 1799) は自著の Deccan  
の歴史書を彼に献呈している。

この地における彼の絵画収集は、当然、De-  
ccan 地方の絵画が多く、Ahmadnagar, Bijapur, Golco-  
nda で描かれた貴族の肖像画が多いが、キリスト  
教主題の絵画も含まれている。rāga-mālā 画で  
は、完全な36枚セットの絵画を購入している  
(Album 37. 1-36)。また彼はラクノ - で入手し

に鹿皮紙 (carba) の rāgamālā 画に、改めて、彩色させ、rāga のグループ別には正しく分類してゐる (Album 66, 4v-9v)。

ハイデラバード滞在一年余りで、彼は1785年5月、国稅庁の主計局長 (Accountant General) としてカルカッタに帰任し、翌年 General Bank of India の頭取に就任し、1790年退官するまでカルカッタに住んだ。

彼がハイデラバードにいた間、William Jones はベルカル、アジア協会を設立し、インド学研究の充実に努めていた。彼は不在のまま協会が設立委員に加わっていったが、カルカッタ帰任と機に二人の親交は再開され、互いに蔵書と交換し合ひ、研究を深めていった。インド古典音楽については R. Johnson の先輩であり、彼は Śārṅgadeva : Saṅgītaratnākara と Dāmodara Miśra : Saṅgītarpana の写本を所蔵していた。W. Jones は1784年 'On the musical Modes of the Hindus' (Asiatick Researches, vol. 3, 1799に転載) という論文を発表してゐるが、この中で「これら (rāga, rāgini) の画像は

類似しているが、見事に変化がつけられてい  
 る。rāga-mālā では、画像は種々の寸法で描か  
 れ、細織を楕線と表現されてゐる。われわれ  
 は rāga-mālā と調査したか、中で美しいもの  
 は R. Jonson 氏と E. Hay 氏が所蔵しているものであ  
 る (52)  
 る」と述べてゐる。また 1787 年 8 月 24 日の手  
 紙に「私は、いま、非常に古い音楽書 (Somas  
 Rāgavibodha) と校訂してゐますが、これは誠に  
 簡潔なサンスクリット語の韻文で書かれてい  
 るので、意味が全く判りません。この研究は  
 単なる好奇心の満足に止まらず、われわれの  
 音楽体系の改善と促進に役立つ。例之は、  
 rāga, 情熱と呼ばれてゐるインドの旋法は不  
 完全な音階より構成され、6 音音階のものも  
 あれば、5 音音階のものもあります。そして  
 音階の各々が、当然、特定の表現をもちてい  
 るので、表現の効果は必ず特定の季節や昼夜  
 の時間とこの観念を rāga に与えることによつ  
 て増大します。しかしその主題は無限です。  
 (53)  
 とは失礼」といってゐるが、彼が、

校訂した『』と『』の Rāgavibodha は R. Johnson が → →  
 ) - に入手した音楽書である。以上の『』を  
 W. Jones の言葉から、R. Johnson が イント学  
 大家に rāgamālā 画の作例を見せ、理論に因す  
 る助言と与之て『』に『』が知られる。

以上において素描した rāga-mālā 画を中心と  
 する R. Johnson の 20 年間にわたる美術収集の姿勢  
 は非常に理論的であったといえる。確かに、  
 イント国内の政治的激動と彼の社会的地位が  
 美術収集にとって、幸運であり、有利であつ  
 たが、それ以上に、W. Hastings のサロンの集ま  
 るイギリスの文化人との交友をはじめ、W. Jones  
 と『』一流の学者との議論の機会に恵まれて  
 いたことがあげられよう。彼の美術収集は主  
 題重実主義であり、大衆的であつた故、彼の  
 収集した rāgamālā 画は、単に、美術作品に止  
 まらず、rāgamālā 画のみならず、インド古典  
 音楽研究の貴重な資料たりえた。

1807 年 C. Wilkins は India Office Library に彼の収  
 集品を購入したが、19 世紀のイギリス社会が

インド美術に求めたものは工芸品や綿布の染色図案であった。したがって、彼の収集品は注目されず、E. B. Havell の時代までその機会を待たなければならなかった。

1912年、Londonで開催された The Festival Empire Exhibition では彼の収集品のうち、ムガール絵画(54)が展示された。これ以後、インド絵画研究は盛んになり、V. Smith, P. Brown, L. Binyon, T. Arnold, H. Goetz などの研究成果が発表されるようになった。これら多くの研究者は R. Johnson の恩恵を受けている。しかし彼の *rāgamālā* 画は注目の的とされず、研究結果として結実させられず O. C. Gangoly であった。

## 第二章 観想図像と説く文献と *rāgamālā* 画

*rāgamālā* 画は本来 36 枚、42 枚、86 枚、132 枚のセットとして制作されたものであるが、完全なセットとして現存している作例は少ない。その理由は美術商人の手には渡る時、一枚の独立



1 冊の絵画として分散されたためである。1 冊が  
 つと、ヨーロッパ、アメリカ、インド等の図  
 書館や美術館をはじめ、個人所蔵の rāgamālā 画  
 と元のセットは復原することは容易ではない。  
 しかし、消失したものは止むとえないとして  
 も、復原作業において、最も有力な手掛りは、  
 絵画の表現様式以上に、古典音楽論書の観想  
 図像である。

rāgamālā 画作例のセットは、編集者の趣好に  
 よって、多くの観想図像から適当に選択し、  
 組合せられたもの、つまり K. Ebeling の Painter's system  
 と呼んだものが多い<sup>(55)</sup>。いま、従来の研究成果  
 と直接調査した結果から、古典音楽論書の観  
 想図像に基づく作例を紹介したい。

古典音楽論書のうち、後述するようには、観  
 想図像を説くものは多いが、作例と直接関係  
 するものは、必ずしも、多くなく、セット  
 として確認しえるものは次の4音楽論書にす  
 ぎない。

1. Śudhākalaśa : Saṅgītopanīsat-sāroddhara, 1350 A.D.

2. Subhāṅkara: Saṅgīta-dāmodara, ca. 1525 A.D.
3. Dāmodara Miśra: Saṅgīta-darpaṇa 1625 A.D.
4. Kṣemakarma: Rāgamālā 1570 A.D.

### 1. Śudhākalāśa に よ る 作 例

この rāgamālā 画は現存知されてゐる最古の作例である。シヤイナ教白衣派の Kalpasūtra 写本 (ca. 1475) の紙背の 12 頁にわたって 42 種の rāga と rāgiṇī の彩色画がみられる。この写本は Jayasimhasūriji (Indore) 旧蔵で、Devasānopādo Kalpasūtra と呼ばれてゐるが、現在の所有者は不明である。したがって直接調査することはできないが、幸ひ、Sarabhai M. Nawab 女史の Masterpieces of Kalpasūtra Paintings, Ahmadabad 1956. に写真が掲載されてゐる。写本における絵画の配置は明らかではないが、rāga, rāgiṇī の順序を判らぬが、K. Ebeling によると、紙背の左右に描かれてゐる。絵画には rāga, rāgiṇī の名前が記入されてゐる。K. Ebeling はこの rāgamālā 画を Kalli-

(56)

nātha (1460 A.D.) の rāga 組織に基づくものと推定

(57)

としてゐるが、A.L. Dahmen-Dallapiccola は Śudhākālāsa

の rāga 組織によるものと見てゐる。(58) 絵画形式

については、前者は西インド、後者は Gujarat

と見てゐる。表現形式は神像的表現であり、

図版は前者はカラーで10図、後者はモノクロ

で全図を掲載してゐる。

## 2. Śubhāikara による作例。

Śubhāikara の観想図像は Painter's system と通称さ

れてゐる rāgamālā 画は、部分的に、採り入れ

られてゐるが、記述の順序によつて全体を表現

してゐる rāgamālā 画は、現在のところ、知

らなない。ただし、オリーブ文字による写本の挿

図として、観想図像が絵画化されており、

これは、これを rāgamālā 画として取り扱うこ

とに可い。この挿図を持つ写本は明らかなに、

Śaṅgīta-dāmodara の一部に相当するもので、1713 A.D.

Rāghnātha Prustya によつて貝葉に書かれてゐる(

K.K. Patnaik, Utkal, Orissa 所蔵)。貝葉の書写形式は一定のものか、観想図像の語文とその挿図と1~2図掲載してゐる。厳密には Subhankara の観想図像は、後述するようには、mālava に始まり motakiri に終る 36 種であるが、この写本では、  
 (59)  
 kalānkura-grantha から、8 種の観想図像を引き、その挿図を加えてゐる。この写本は K.K. Patnaik により貝葉の写真から復原され、Rāga Citra, Cuttack 1966 にて出版されてゐる。

### 3. Dāmodara Miśra による作例

Dāmodara Miśra の観想図像は伝説的音楽家である Hanumān (Añjaneya) による 36 種に、kalyāṇanāṭa, sāraṅgenāṭa, devagiri, sorati, trivaṇā, pahadī の 6 種を加えたものからなるが、この 6 種は所属がない。したがって、Saṅgīta-darpana 所説の組織は Hanumān の組織と呼ばれてゐる。36 種の絵画と一セットとする rāgamālā 画の多くは Painter's System による作例であり、厳密には Dāmodara Miśra の観

想図像によると断定しうる作例は、筆者の調査に限りでは、R. Johnson が収集したものの確認することができない。

(60)

1. Johnson Album 39. 1-36 (Catalogue, no. 560)

制作年代 ca. 1780, 制作場所は中インド。  
縦長の紙 (24.5<sup>cm</sup> × 14.9<sup>cm</sup>) の不透明の彩色画。四辺は黄褐色の縁どりがあり、絵画の上部にサンスクリット語の観想図像の記述とヒンディー語の Doha が書かれ、裏にペルシア記述が書かれている。

2. Johnson Album 42. 1-36 (Catalogue, no. 350)

制作年代 ca. 1780-1782. 制作場所はラゴーン。  
縦長の紙 (32.5<sup>cm</sup> × 22.0<sup>cm</sup>) の彩色画。画面の縁どりは青色で、白線の枠どりがあり、金粉をかける。R. Johnson がラゴーンで入手した Thakur Das の Risalah-i-rāgamālā から詩文を抜粋して、縁に書き込んでいる。各々の絵画には画家の署名がある。

3. Johnson Album 36. 1-36 (Catalogue, no. 370)

制作年代 ca. 1760. 制作場所はムルシバト

(Mursidabad)。縦長の紙 ( $32.0^{cm} \times 21.5^{cm}$ ) の不透明の彩色画。四辺の縁どり ( $7.3-7.5^{cm}$ ) は豪華な植物図案で飾られ、裏に、種々の図案と共に、Sāṅgītadarpana の Harivallabha に与る Hindi 語訳と書“て”る。

#### 4. Kṛemakārṇa に与る作例。

Kṛemakārṇa の組織は 86 種の rāga と rāgīnī とりなす。通常の 36 種に息子の rāga 48 種が加わると、śrī rāga のグループは rāgīnī と息子の rāga が各々一種づつ多いので、全体は 86 種になる。しかし、この観想図像に基づく完全な作例は、現在のところ、知られていない。比較的消失数の少ない作例は以下に与る。

1. ヘルリン・イート美術館所蔵 (cat. no. 1.5543-5614)

制作年代 ca. 1750 A.D., 制作場所は Basohli-Bilaspur (Pahari)。縦長の紙 (ca.  $13.7^{cm} \times 18.5^{cm}$ ) の彩色画。四辺は赤色の縁どりのあり、絵画部分は黒線

で囲み、赤色の緑色りの内部に二本の白線と引く。緑の上辺中央に Tākri 文字で rāga, rāginī の名前が書かれてゐる。Ernst and Rose Leonore Waldschmidt: *Miniatures of Musical Inspiration, Part 1*, Wiesbaden 1967 に発表されてゐる。Figs. 1-69; Pls. B-D.

### 2. R.K. Tandan 所蔵

制作年代 1705-1715 A.D., 制作場所は Basohli。  
縦長 (16.3 cm x 15.3 cm) の手書き紙の彩色画。四辺の緑色りは rāga のグループにより、赤色と黄色の別 (bhairava, dīpaka, śrī は黄色, 他は赤色) がある。絵画部分は白線と囲み、緑色り部分は赤線 (黄色緑色りの場合) と白線 (赤色緑色りの場合) と引く。緑色り上辺中央に Tākri 文字で rāga, rāginī の名前が書かれてゐる。R.K. Tandan: *Pahari Rāgamālās*, Bangalore 1983 に発表。Figs. 1-63.

### 3. National Gallery of Modern Art, New Delhi 所蔵

制作年代 ca. 1790 A.D., 制作場所は Kangra。縦長

( $26.0^{cm} \times 12.0^{cm}$ ) の紙の彩色画。縁にリは殆んど下  
 〃。裏面に *rāga*, *rāgini* の名前が *devanāgarī* 文字  
 で書かれている。M. S. Randhawa: *Kangra Rāgamālā Painting*,  
*Roopa Lekhā*, XXIX, nos. 1-2, pp. 4-28 に巻表。Figs. 1-80。この  
 うち *śrīrāga* (no. 54) は絵画表現ではなく、図案  
 化した植物で表現している。

#### 4. Nāsik City Public Library (その他) 所蔵。

制作年代は不明。制作場所は Nāsik。縦長の  
 紙(寸法不明)の彩色画。縁にリは細い黄色  
 帯で、青色で画面を囲む。画面の上部に観想  
 図像の記述が書かれている。一葉に複数の *rāga*,  
 あり〃は *rāgini* と表現し、全体として、53 *rāga*  
 と *rāgini* の表現を知ることが出来る。この作例  
 は観想図像に *Kṛemakarna* に依っていることは明  
 らかであるが、*megha-rāga* の 11 番目の妻 *hijejī*  
 (pl. 59) と *bhairava-rāga* の 10 番目の息子 *gāndhāra* (pl. 16)  
 と去す故、この組織は 132 種よりなる。  
 132 種よりなる *rāgamālā* 画は Jaipur City Palace Mu-  
 seum 所蔵の 1732 A.D. (Hizari 1141) 年の年紀のある



作例が報告されてゐる。この作例に調査した  
K. Ebeling は裏面にヘルシア語の記述が与るとい  
つてゐるが、内容は報告してゐない。M. S. Mate  
and U. Ranade: Nesik Rāgamālā, Poona 1982 に発表。  
Pls. 1-64。ただし、葉数として 40 葉とある。

## 第一章 ヲーガの構成要素と機能

rāga は 7 - 5 種の音階音の集合体であり、  
 与る一定の音階形式を整え、演奏される時、  
 特有の美が生れる。rāga の構成要素は音階音  
 であるが、これは、直ちに、音階音として認  
 識されるのではなく、未分化の状態の音 (nāda)  
 から転変した結果として認識される。未分化  
 の状態の nāda が分化すると āhata-nāda と anāhata-  
 nāda と呼ばれる音となる。前者は聴覚によっ  
 て把握するにできる音であり、後者は日  
 常的感覚領域では把握するにできず、深  
 い精神統一によつて、修行者の心で把握する  
 にできる音であるとされる。

言うまでもなく、音楽的音は āhata-nāda であ  
 り、広義には、音響 (dhvani) と呼ばれる音で、  
 器楽音の心ならずも、言語的の字音 (varṇa) など  
 肉声もこの範疇に入れられるにできる。厳密  
 な意味での音楽的音は śruti (微分音) と svara

(音階音) とあるが, śruti は「本性として、  
 天然、聞くことのみ」(svarūpamātra śravaṇa) の音  
 とされ, svara は共鳴 (anuranana) し、人の心に彩  
 る (manorañjaka) 音とされている。svara には 2 ~  
 4 の śruti が含まれる故、共鳴する音とされる  
 のとあるが, svara 自体も śruti の位置にあり、  
 共鳴する音として把握される時は svara と呼ば  
 れるにすぎない。この svara の 7 種集合するこ  
 とによって, grāma (基本音階型) が成立す  
 る。具体的には, grāma は sadja-grāma (サ音基本  
 音階型) と madhyama-grāma (マ音基本音階型) が  
 あり, grāma から多数の rāga (旋律型) が作  
 られるのとある。この rāga が演奏される時、  
 gīta (歌曲) として、これと聴く人の心に彩  
 り、最終的には、ある種の美的体験 (rāga) と  
 なるのである。以上の過程を表示すると、

nāda → āhatanāda → śruti, svara → grāma → rāga → gīta

[rañjana] - rāga'

とある。

一方, rāga' (美的体験) の心的状態は結

いて、聴衆の彩とされた意識は rāga' の心象を  
 観想 (dhyāna) し、これを言語的に表現する。  
 この心象の言語化 (dhyāna śloka) は心象の概念化  
 であり、絵画的術語で「之は、rāga' の構図 (rāgacitra) と「> <」。この構図 (概念化)  
 は線 (rekhā) や色 (varna) によって絵画 (ālekhyā)  
 的に表現される。この絵画を鑑賞するときは  
 よって、心へ刺激された人 (rasika) は rasa と  
 いう美的体験の境地に達する。以上の絵画化  
 の過程は次のように表示することができる。  
 rāga' → dhyāna → rāgacitra → ālekhyā (rañjana) →  
 rasa.

以上の表示において、(1) 芸術作品として、gīta  
 と ālekhyā, (2) その要素として śruti, svara と dhyāna,  
 (3) 型式として rāga と rāgacitra, (4) 美的体験と  
 して rāga' と rasa と、各々、対応する。

本章では、以上の対応関係と前提として、  
 最初は古典音楽論書における音楽音の理論を  
 検討し、次に、型式としての rāga に与えら  
 れてくる美的機能と、心象化の観果から、検

討す。

## 第一節 古典音楽論書における音

われわれが日常生活において捉える音とは、  
 この音は極めてわずかにある。字音 (varṇa)  
 や音楽的音 (śruti, svara) と基準として、自然の  
 音響 (dhvani) と整理して、われわれは音と認  
 識し、概念化しているが、宇宙には音波がと  
 るかに、無数の音と発している。

多神論的世界観に立つて、インド人は字音<sup>(1)</sup>  
 や音階音にふつと神々を捉えた。わが国の密  
 教における種子仏やインド古典音楽論書にみ  
 られる svara と神格 (devatā) の対応関係はそ  
 の前段階であり、彼らは根源的な音が転変し  
 て、最終的には神として具象化すると思われ  
 根源的音 (nāda) は未分節の状態にある超微分  
 音と呼ぶこともできよう。この状態にある音  
 は光輝として捉えられる。<sup>(2)</sup> には音波は光  
 波と同一であるという理論がみられる。光輝

(jyotir) についでゝの具體的言及はないが、グラフマニエ想定するニヒカヒキヨウ。グラフマニエの光輝は分節化の結果、物体として具象化し、他方、音の形態は音響として現象化するといえる。したがって、インド古典音楽論では nāda を宇宙の根源とする。以下ではインド古典音楽論書に散説される nāda, śruti, svara の記述を紹介し、svara の具象化に至る過程を検討する。資料とする音楽論書は以下の6世紀 A.D. 以後に成立したものに限定する。

1. Mataniga : Bṛhaddeśi.
2. Nārada : Saṅgītamakeranda.
3. Jagadekamalla : Saṅgītacūdāmaṇi.
4. Pārśvadeva : Saṅgītasameyasāra.
5. Śārngadeva : Saṅgītaratnākara.
6. Śudhākalaśa : Saṅgītopaniṣatsāroddhāra.
7. Śubhānkara : Saṅgītadāmodara.
8. Rāmāmātya : Svaramelakalānidhi.
9. Somanātha : Rāgavibodha.
10. Raghunātha : Saṅgītesudhā.

11. Dāmodara Miśra : Saṅgīta darpaṇa .
12. Nārāyaṇa Deva : Saṅgīta nārāyaṇa .
13. Narahari Chakravartī : Saṅgīta sāra saṅgraha .
14. Śrīgovinda : Saṅgraha cūḍāmaṇi .

1 項 : ナ - ダ (nāda)

1. ナ - ダ の 根 源 性 .

前掲の文献はすべて音楽論書であるから、  
 nāda の考察から出発するのは当然であるが、  
 nāda は日常的言語活動の根源とみることは  
 できず、これを現象世界の根源と想定し、更に  
 ヒンドゥー教の三大神に nāda の顕現とみて、  
 nāda = も宇宙の根源であるという思弁を展開  
 している。この形而上学的思弁は恣意的であ  
 り、素朴ではあるが、われわれの考察の出発  
 点として、これを無視することはできない。  
 まず最も古い Matariga 説 (ca. 6 世紀) から紹介  
 しよう。

これかゝるは *nāda* の定義 (*lakṣaṇa*) に述べられてゐる。  
*nāda* をなすければ *gīta* (歌曲) はなく、*nāda*  
 をなすければ *svara* (音階音) もなく、*nāda*  
 をなすければ *nr̥tta* (舞踊) もない。故に *nāda*  
 は世界の本質 (*ātman*) である。

*Brahmā* 神は *nāda* の形象 (*rūpa*) であり、*Jana-*  
*rdana* 神は *nāda* の形象であり、最高の *śakti* (女神)  
 は *nāda* の形象であり、*Maheśvara* 神は  
*nāda* の形象である。(16-18b)

この説は *Pārśvadeva* (ca. 1200 A.D., 1.2), *Śubhāṅkara*  
 (ca. 1525 A.D., p. 16) に継承されてゐる。*Śubhāṅkara*  
 説では、上記の文中の *nr̥tta* を *rāga* (旋律) と  
 なしてゐる。更に上記の文の後半部は「*nāda*  
 をなすければ知識 (*jñāna*) はなく、*nāda* をなすければ  
 は *Śiva* 神である。最上の光輝は *nāda* の形象であ  
 り、*Hari* 自身も *nāda* の形象に具してゐる」と、  
 同主旨ではあるが、少し語調が変つてゐ  
 る。この *Śubhāṅkara* 説は *N. Chakravarti* (1.24-25)  
 に引用されてゐる。また、*Sudhākelaśa* は同主旨  
 の文中で「最高の *Brahman*, 最高の *śakti*, *om̐* の



書は nāda から生じる」と述べている (1.27)。

この後半部分の思想は、更に発展して、Nāda-brahman という Vedānta 哲学の言語論に似た概念が適用され、nāda の祈念 (upāsana) は三大神の祈念であると考えられる。Śāṅgadeva (1230 A.D.) は次のように述べている。

すべての生類の純粹意識 (caitanya) であり、現象世界と本質とするものとして (jagadātmanā)、顕現し、比肩するものなき (advitīya) 歓喜である nāda なる Brahman にわれわれは祈念する、nāda の祈念を通じて、Brahmā 神、Viṣṇu 神、Maheśvara 神は祈念される。実は、彼らは nāda と本質とするものである故。(1.3.1-2)<sup>(4)</sup>

同様の説は Somanātha にも見られる。しかし Śāṅgadeva 説が観念的であるのに対して、Somanātha 説は人生の目的 (puruṣārtha) の達成と前提として現実指向的である。

すべての人生の目的を完成するため、Virañci (Brahmā 神)、Hari (Viṣṇu 神)、Giriśa (Śiva 神) に奉仕しなくては、賢者よ、汝は nāda と

祈念せよ。なせなり、彼は三神は nāda に本  
質としてゐるから、<sup>(5)</sup> (1.9)

次に前掲の Mataṅga 説の前半部の展開を見よう。  
まず、Śāringadeva 説は次の通りである。

gīta (歌曲) の本質は nāda である。nāda に  
具体的に現わすのこゝ、器樂は賞賛される。

舞踊は gīta と器樂に従う。したがって、こ

の三者 (gīta, nr̥tta, vādya = saṅgīta) は nāda

に依存してゐる。nāda の字音が現われ、

字音から単語 (pada) が、単語から言葉 (vac)

が現われる。言葉から日常の会話 (vyavahāra)

が現われる。故に、世界は nāda に依存して

ゐる。<sup>(6)</sup> (1.2.1-2)

この文中では Mataṅga 説の svara (音階音) が  
器樂 (vādya) となつてゐるが、これは音階に位  
置づけられる svara は弦樂器によつて確認さ  
れるから、主旨は同じである。

上記の Śāringadeva の文はこのまゝ Dāmodara  
Miśra が引用 (1.12-13), Raghunātha (1600-1630 A.D.)  
もこれに従つてゐる (1.42-44a) 故、Śāringadeva

の説は4世紀にわたって伝承され、定説となつて来たといえる。

(しかし、やや異なつた観真に主つ論者もいた。それはジャイナ教徒の Jagadekamalla (1138-1160 A.D.) である。

nāda は身体 (śarīra) から生じ、nāda から gīta が起る。身体から nāda, bindu (空無音), svara, rāga が〔順次〕生じる。svara, gīta, vādya, tāla (拍子) の4は nāda をなければ成立しない。故に世界の本質は nāda である。

火と風の結合により (agnimarutayor-yogāt) nāda は生じる。nāda より bindu が生じ、nāda より (17) 言語的なるもの (vānīmaya) が生れる。(14b-17a)

== 2 == 2 は nāda の基体として身体が提起されてくるが、身体については śārīgādeva を、同じ観真から、詳論1課題である(1.2全章)。次に、この文中で注目されるのは bindu が加わつてくる真である。bindu については、すこゝに Mataṅga が「それから (tato), bindu, 次に nāda, 次に mātrā が順次, [生じる]」(4b) と述へ

てゐるが、ここでは bindu は nāda に先行する音  
 であると考えられている。しかし Matanga は「nāda  
 から bindu が生じ、nāda から音への言語的変  
 化が〔生じる〕、とある人たは『う』(20a)  
 として、異説を紹介している。この異説は上  
 記の Jagadekamalla の説にみられるように、ジャ  
 イナ教系の説である可能性が高く、Pārśvadeva  
 (ca. 1200 A.D.) も、この説を採用している(1.8b)。  
 音楽論書によつて、bindu と『う』音の性格を確  
 定するときは必ず『ん』、Hathayogapradīpikā 4.1  
 に対する Brahmānanda の注では「bindu は anusvāra  
 の後に存在する音響である」(bindur-anusvārottara-  
 bhāvīdhvanih)とされている。音楽論書の文脈で  
 は nāda の次に来る音は śruti (微分音)である。  
 以上のようには nāda は、形而上学的には宇宙の  
 根源とされ、音楽的には saṅgīta によつて展開  
 される芸術的世界の根源とされる。

## 2. ナーダの発生

先には引用した Jagadekamalla の文中には nāda の発生に關して「火と風の結合により、nāda が生じる」と述べられてゐる。この記述を本義として、今少し、nāda の発生論について詳細に検討した。まず Mataṅga 説から始めよう。Brahman の場所といわれるところは Brahmaṅgranthi (Brahman の結節) である、と依之を引いてゐる。この中には prāṇa (生氣) があり、prāṇa から火 (vahnī) が生じる。火と風 (māta) が結合する故、nāda が生じる。(18b-19)<sup>(8)</sup>

(nāda は) kanda といふ場所 (kandasthāna) から生じる。nāda は 5 種類であり、微弱な、または極めて微弱な風 (sanīra) が上下に動きつつ、nāda の通路 (nādapaddhati) に上昇する、と他の人は述べてゐる。(20b-21)<sup>(9)</sup>

ここには二種の nāda 生起説がみられる。前半の第一説は Pārśvadeva (1. 3-4), Śāringadeva (1. 3. 3-4), Rāmāmātya (2. 14-15), Somanātha (1. 10-11), Raghunātha (1. 98b-99), Dāmodara Miśra (1. 33-34b), N. Chakravartī (1. 27) に見られるから、圧倒的に

有力な説であつたといへる。特に śarṅgadeva は第一説の前提として、「話した」と希つてゐる人は意識 (manas) と刺激する」と述べ、続けて、「意識は身体に存在してゐる火を打ち、火は風を刺激する。brahmagranthi より、風は順次上昇路を動きながら、膈、胸、首、頭、口において、音響を生じる」(1.3.3-4) といふ。この説は Rāmāmātya により、全面的に、継承され、N. Chakraverti は一部を引用してゐる。

後半の第二説は sudhākalaśa が継承してゐる。nāda は胎児 (pinda) から生じる。そして、nāda から gīta が生じる。膈に壘輪 (kūrmacakra) が有り、その kanda に蓮花を持つ女 (padminī) がゐる。茎 (nāla) には葉があり、その中に蓮花 (kamala) があつる。ここへ、風にあふられて火が生じ、次に、〔火と風の〕結合によつて〔生じた〕音響(10)から nāda が生じる。(1.24-26)

第一説と第二説は共に「火と風の結合」によつて nāda が生じるといふ基本において相違はないが、nāda が発生する場所が相違してゐる。

第一説では brahmagranthi であり、第二説では kanda である。そこで、この両者に比べて、少し、検討しておきたい。

brahmagranthi については Śāringadeva は次のように説明している。

ādhāra 輪 (6 輪説の第 1 輪) より 2 指量 (aṅgula, 中指の先端から手首までの  $\frac{1}{2}$  の長さ) 上、陰茎より 2 指量下には、溶けた黄金のようにな、身体の中にあつた。これは 1 指量である。この輪の直径は 9 指量の  $\frac{1}{3}$  に細い火炎 (aquisikha) である。身体の中は kanda は縦横 (utsedhāyāma) 4 指量である。古人はこれを brahmagranthi と名づけた。この中央には 12 本の輻を具之た  
(11)  
臍輪 (nābhīcakra) である。 (1. 2. 145b-148a)

この説明によると、kanda は brahmagranthi と同一物であり、brahmagranthi は kanda の古称にすぎないことになる。しかし、これは Hathā-yoga の通説と相違している。Hathayogapradīpikā (1. 113) によると、kanda は「〔ādhāracakra〕より 12 指量上にはあり、幅は 4 指量で、やわらかく、白く折れたたん

衣服の形であるといわれてゐる」。この注釈  
 では「臍と陰部の間」(nābhimēṅḍhrayor-medhya) がそ  
 の位置としてゐる。また同じく注釈が引く Ya-  
 jñavalkya 説では「肛門より2指量上、陰部よ  
 り2指量下、その間には人間の身体の中心があ  
 るといわれてゐる。人間の kanda の位置は身体  
 の中心より9指量である。[これは]規定通  
 り、縦横4指量である」とあるから、Śārngadeva  
 説と一致してゐる。しかし、kanda の形 (lakṣaṇa)  
 は、ニニでは「卵のような形」(andākr̥tivadākāra)  
 である。続けて、Hathayogapradīpikā に述べられて  
 brahmagr̥anthi とあると、4.70 の注釈にあり、  
 「anāhata 輪 (6 輪説の第4輪) において brahmagra-  
 n̄thi が調息法の実習によつて破られた時、美し  
 い音が聞かえる」とあるから、brahmagr̥anthi の位  
 置は anāhata 輪であるといへる。anāhata 輪の位  
 置は、注釈に「この音は心臓の虚空 (hṛdākāśa)  
 より生じた」というから、胸部であるはずな  
 い。したがつて、Hathayogapradīpikā による  
 限りでは、kanda と brahmagr̥anthi は同一ではな  
 く、



各々の位置は kanda は臍と陰部の間であり、brahmagranthi は胸部の anāhata 輪と「う」= とになる。<sup>(12)</sup>  
 しかし、佐保田鶴治博士によると、brahmagranthi の位置は「う」= 説があり、尾て「骨と胸部部である。Śārngadeva が尾て「骨説を採って」とすれば、kanda と brahmagranthi の同一説は成立する = とになる。しかし、また疑問は残る。彼は前掲の文中で「brahmagranthi の中央に12本の輻と具之に臍輪がある」と「う」= と「う」= の、彼は10輪説を採り、臍部の輪を manipura 輪と呼んで「う」= (1.2.124b)。この輪は ādhāra 輪より12指量上と「う」= 位置にあるから、尾て「骨とする = とはできない。brahmagranthi の位置と、明確に、臍部とするのは Pārśvadeva のみである (1.3a)。また、śubhārikara が nāda の発生する場所を臍部と1つ「う」= 。

臍より上で、風はより prāṇa (prāṇasamjñaka) が胸部から brahmarandhra を通って響く故、nāda と「う」= 。

また、空間において、火と風【の結合】に

よって生じ、臍の上に昇り、口において明瞭に現われるものが nāda と呼ばれる。(中略)

brahman の場所と呼ばれるもの、すなわち brahmagranthi とされてくるもの、その中に prāṇa があり、この prāṇa から火が生じ、火と風の結合による (13) nāda が生じる。(pp. 15-16)。

以上のようには nāda 発生の場所について、音楽論書は Hathayoga の理論によりつつと、統一を欠いておくと呼ばれるべきではない。

前掲の諸説から、図式的には、nāda 発生の過程を帰納すれば、「話さうとする意思 → prāṇa から生じる火と空間の風との結合 → 微風 (空気の震動) → nāda」という過程を想定することはできる。

上の Śubhāṅkare 説では「prāṇa から火が生じる」として nāda の作動因とされてくる。このことは "nāda" という語の語源解説 (nirukta) に明瞭に示されてくる。この語源解説は Mataniga から N. Chakravarti に至る諸論者が一称に従っておこなわれている。つまり、「na」の字は prāṇa であること

“ ” , da の字は火 (anala) である (Mataniga, 22a)  
 と “ ” のかゝれである。しかし、前掲の Śārīga-  
 deva 説 (1.3.3-4) では「意識は身体に存在する  
 火に打ち、…」と “ ” のかゝる prāṇa に言及して  
 “ ” をかゝた。prāṇa と nāda 発生過程に、明確  
 に、位置づけられて “ ” のは Dāmodara Miśra である。  
 彼は Mataniga 説に依りつつ、次のように述べて  
 “ ” する。

ātman によって刺激された心 (citta) は身体の  
 火に打ち。この火は brahmagranthi に存在する prāṇa  
 を刺激し、火によつて刺激された prāṇa は、順  
 次、上昇する。(14)  
 (1.33-34a)

しかし、こゝでは火と結合する「風」も欠落  
 している。これを補完するのが Śubhāṅkara の「prāṇa  
 から火が生じ、火と風の結合により nāda が生  
 れる」という言葉である。Śubhāṅkara 説の先駆  
 は Pārīvadeve であるが、「風」に “ ” の概念  
 は、「まさしく、明らかではない」。「風」に “ ”  
 “ ” は Dāmodara Miśra は承知している、周知の  
 10 種の風 (prāṇa, apāṇa, samāna, udāna, vyāna, nāga,

kūrma, krakara, devadatta, danañjaya) と列挙した (1. 40) 後で、「最初の prāṇa は脐の kanda (nābhikanda) の下方にあり、顔、両鼻翼、脐、心蓮 (hrdya-paikaja) の中に動き、発声 (śabdoccāraṇa)、吸気、溜息、しゃっくりの原因となる」(1. 41-42a) と述べ、次の apāna は「肛内、陰部、腰、脛部、腹にあり」(1. 42b) とする。したがって、「風」に「*prāṇa*」は *prāṇa* と含めて検討しなければ明確なことはできない。音楽論書では風に「*prāṇa*」で、Hathayoga の理論を援用する程度に止めておける。この概念が明確でなく、また、その必要を認めなかったのがある。以上を要するに、nāda 発生の過程は次のように整理することはできる。

人間が話したときや希った時、ātman が意識を刺激する。意識は brahmagranthi の中にあり *prāṇa* を刺激する。そこで *prāṇa* から火が生じ、この火が他の風と結合する = ことにより、微風が nāda の通路を上昇する時、nāda は生じる。

## 3. ナダの種類

nāda の発生の過程において、nāda は身体の各処に現象する故、当然、nāda の区別が予想される。以下、nāda の種類について検討する。

先述のように、nāda は anāhata と āhata の二種類があり、音楽的音の根源である nāda は anāhata-nāda である。この点と明確に述べている最初の音楽論書は Nārada の Saṅgītamakaranda である。まず、彼の所説を紹介しよう。

nāda は anāhata と āhata の二種類である。この両者のうち、anāhata が述べられる。虚空より生じる (ākāśasambhava) nāda、それが anāhata といい (nāda) である。神々はこの anāhata に休息 (virāma) と之、ヨギニタスヤ敬虔な心 (prayatamānas) と具えた傭人たすて、anāhata は精神を集中して、解脱 (mukti 精神的解放) と之る。

āhata は 5 種類であるといわれてゐる。(1) 地から生じるもの、(2) 風から生じるもの、

(3) 皮 (carman) から生じるもの, (4) 金属 (loha) から生じるもの, (5) 肉体 (śarīra) から生じるものである。(1) 似 (から生じるもの) は vīṇā など, (2) 風の流れに属するもの (vāyupūraka) は vambā (管) など, (3) 皮に在るものは mṛdaṅga (太鼓) など, (4) 金属 [から生じるもの] は tāla (小型シンバル) など, (5) 肉体の nāda と具えたものは 5 種類である<sup>(15)</sup> と依之闡いてゐる。(1. 4-9a)

上の記述は極めて明解である。まず、通説の通り、nāda と 2 種類に分け、anāhata と āhata とする。anāhata は形而上学的音であり、この種の nāda は宇宙の根源である、とされてゐた。āhata は肉声、弦楽器、管楽器、打楽器に属する nāda である。つまり gīta と vādya と 2 音楽全体に属する音である。前者 anāhata は観想の対象とされ、後者は鑑賞の対象とされる音である。この観音の Dāmodara Miśra は次のように述べてゐる。

anāhata と āhata は 2 種の nāda と 2 分されてゐる。

2種 の nāda は pinda (胎児) に おいて現われ  
る故、 pinda と呼ばれる。

anāhata-nāda は 聖者 (muni) たち が 祈念する  
(samupāsante)。 (この nāda は) 師 (guru) が 説  
かれた道によつて、 解脱と与えるものであ  
るが、 人の心と彩るもの (rañjaka) ではない。

他方、 āhata は、 この世において、 人の心  
と彩り、 生存(の苦)と終らせしもの (bhava-  
bhāñjaka) である。 (たがって śruti をとによつ  
て、 その発生[過程](utpatti) が説明されるので  
ある。 (1. 14 - 16)<sup>(16)</sup>

この文中の「人の心と彩る」作用はインドで  
は共通して認められてくる音楽の芸術的機能  
である。 (しかし āhata-nāda は、 広い概念であ  
る故、 具体的に は śruti (微分音) をこの音楽  
的音によつて説明されるのである。

āhata-nāda の j ち śruti は音楽的音の最少単位  
であるが、 śruti と理解するためには、 身体に  
おける āhata-nāda の運動と考察しなくてはなら  
ない。 この点と強調したのは Raghunātha である。

nāda は āhata と anāhata の区別により 2 種類で  
 あるが、anāhata は ヨーゲンによって理解さ  
 れる。āhata は全身に存在する。まず身体が  
 検討されなければならぬ。nāda の認識は  
 身体による故、まは jīva (生命主体) の  
 ための認識主体 (abhimānin) である。(1.46b-47) <sup>(17)</sup>

彼は jīva に関する哲学的議論の後、節を改め  
 て、その冒頭において、

このように身体に依拠してゐるもの (deham-upa  
 śrita) は最高神 (paramēśvara) のわすかな恩寵 (prasa  
 daleśā) により、供養、布施、苦行その他  
 のヨーガによって一切主 (sarveśvara) に礼  
 拝する。彼は歌 (gāna)、または vīṇā によっ  
 て Maheśvara (śiva 神) に満足させるために  
 専念してゐる時、nāda により輪廻を断つ (sa  
 mskṛtibhañjana) 純粋な喜 (satrañjana) が生れる  
 と聖者たちは述べてゐる。nāda の予備知識  
 として (nādupacārena) 身体の形象と身体の本  
 質を考察し、次にわれわれは nāda の根源 (prabhava) と śruti の分類を正しく説明しよう。



(19)

(1.90-92)

と述べている。

Raghunātha は音楽に対する基本理念は Dāmodara Miśra と同じであるが、すなわち śāringadeva は身体に詳細に考察した後で、同様の理念を表明している。

このように垢塊におおわれた身体において、知者たちは〔身体を〕手段として (upāyatah), 精神的, 物質的解放を乞ふのである。この場合, 属性を具えたものを観想する = と (sagunādhyāna) により物質的解放 (bhukti) を, 属性なきものを〔を〕観想する = と (saguna-) により精神的解放 (mukti) を乞ふ。心を一真に集中してその々実現される (ekāgracittāikasādhyā) 観想は人々には為(難)い。したがって, この場合賢者たちは, 師の説いた方法によつて, 容易な手段である anāhata-nāda を祈念するのである。anāhata-nāda は快感を具えてゐないものであるから (raktivihīnatvāt), 一般人にとつては心を探るものである。故に,

われわれは śruti などにより，すべて āhata-nāda  
 の美しい歌 (geya)，人の心を彩る = と，生  
 存 (の苦) と断つ = と，śruti の原因である  
 (20)  
 (nāda の) 発生過程を述べよう。(1.2.163b-8a)

anāhata-nāda は，具体的には，理解できない音  
 であるが，「聖者が耳と両手でふたつて聞く  
 音，それは，不動の境地 (sthirapada) に達する  
 まで，心を集ませよ」(Hathayogapradīpikā, 4.82) と  
 いう文中の音 (dhvani) は，注釈によると，anāhata-  
 nāda のような無音の音 (dhvani-anāhata-niḥsvaram)  
 と「われで」る。(21)  
 これは「聞く」(śṛṇoti) のは  
 「耳を傾ける」(ākarnayati) = とであるが，た  
 とえ把握できなくとも，意識を集める = と  
 である。したがって，anāhata-nāda は音をきき音  
 であるが，現象態にある音である。「おとを  
 nāda の形態で聞えるもの，それは śakti である」  
 (ibid., 102a) という文に対する注釈において，  
 「nāda の形態で」(nādarūpena) という句は「anā-  
 hata の音の形態で」(anāhatadhvani-rūpena) と「換  
 (22)  
 えられで」る。

＝＝で、śrutiの検討に入る段階であるが、次に、先に出た「nādaが生じる風が上昇して、臍、胸、首、頭、口は音を生じる」という記述と関連して、5種のnāda (anāhata-nāda)の具体相に関する諸説をみておきた。

まず、Matāṅgaは次のようにしている。

＝のnāda (と「う語は」nadati (響く、音を出す)の語根から「派生した語」である。nādaは5種類あり、sūkṣma (微細)、atisūkṣma (超微細)、vyakta (明瞭)、avyakta (未顕現)、krtrima (技巧的)である。賢者はsūkṣmaは陰部、atisūkṣmaは胸、vyaktaは首、avyaktaは口唇、krtrimaは口は「存在する」と、5種類【のnāda】を理解している。以上、私は心奪うばかり美(「nādaの起源に」<sup>(23)</sup>述べてた。(1.23-25)

次にJagadekamallaはMatāṅgaと相違する説を述べている。

atisūkṣma, sūkṣma, puṣṭa (強「)、apuṣṭa (弱「)、krtrimaを「nādaの5種類である」。

位置の区別によると, *atisūkṣma* は脛にあり,  
*sūkṣma* は胸に現われる。 *puṣṭa* は首, *apuṣṭa* は  
 頭と結合し, *krīṭima* は口において明瞭にな  
 る。(19-20)<sup>(24)</sup>

*Mataniga* と *Jagadekamalla* の両説のうち, 後者の説  
 は後世の音楽論者に支持されている。

*Pārāsvadeva* は「*Mataniga* の説によると, *nāda* は  
 5種類である」とするが, その内容は *Jagadekamalla*  
 の説と一致する。しかも「或人たちは (*nāda*  
 は) 頭部に現われる」というが, これは正し  
 くない」と *Mataniga* 説と思われる或説を批判し  
 ている (1.5b-8a)<sup>(25)</sup>。したがって, *nāda* が現わ  
 れる身体的位置は脛, 胸, 首, 頭, 口と「い  
 の」有力な説であったといえる。

しかし, 実際には歌に使用された (*gānārtha*) *nāda*  
 は胸, 首, 頭に現われる *nāda*, つまり *sūkṣma*,  
*puṣṭa*, *apuṣṭa* の3種類であり, 各々 *mandra* (低  
 音位), *madhyama* (中音位), *tāra* (高音位)  
 の音で, 順次, 2倍ずつ高くなる。<sup>(26)</sup>

更に *nāda* には3つの発生条件がある。これ

は prāṇa 的條件と非 prāṇa 的條件であり、第一は肉体的 (kāya), 第二は vīṇā など (弦楽器), 第三は vamsā (笛) など (管楽器) に存在する條件である。(Saṅgīta-dāmodara, p.15, ll.21-23)

なお、pārśvadeva は歌 (gīta) の音 (dhvani) に限るといえるが、音の高低に応じて、次の3種類とあげていえる。彼の記述は、具体的に理解できない英があるが、無視するにとおさすので、参考のために紹介する。

mandra (低音位) などの音の位置の区別として、順次上昇するにとより (ārohitakremataḥ), nāda は明瞭に現われる。これが音 (dhvani) であると言者たるはいう。gīta の知識に精通していえる人 (gīta-vidyā-viśārada) は kābula, bambala, nārāṭa, mīśra が音の4種類であると述べている。彼らは kābula とは、通常、mandra [の位置] と触れるにと (samśparśa) による、甘美な (mādhurya) 美英を具えたるのと理解していえる。bambala は evaṇḍa 樹の枝のよりに khaṇikā (意味不明) がある場合、流れるよ

じでなく (nisāra), 荒々しく, 中庸に具之  
 ていふ。彼らに nārāṭa は, 通常, tāra [  
 の位置] と融れることにより, 甘美と美英  
 に失なうことと理解してゐる。以上のよう  
 な音の美英 (guṇa) が混在してゐる場合が miśra  
 である。kābula と nārāṭa, kābula と bambala,  
 nārāṭa と bambala が混在してゐる場合, miśra  
 である。以上 miśra は 4 種類である。(1.9-  
 (27)  
 15)

以上の説明によると, kābula は低音で美しく,  
 bambala は, 比喻の句が判らぬが, 粗野で,  
 大きく, 流調を響かなく, nārāṭa は高いうた  
 で美しくなるといふ特徴に具之た肉声で  
 ある。混成音は 4 種類といふから, 組合  
 せからいへば, 3 種類である。最初の混成音  
 は美英が混在してゐるから微妙な肉  
 声といわなければならぬ。

## 2 項 微分音 (śruti)

先に述べた śāringadeva の言葉から、われわれは āhata-nāda は「心と彩る」音であることを知った。心と彩るといふ音の作用は、その音と人間が聞くことと前提としていえる。人間によって聞かれる音は śruti と呼ばれる微分音であり、この音こそ音楽的音の基本である。以下、śruti の諸相について検討する。

### 1. シュルティの語義と種類

śruti の語義については、Mataija は次のように定義している。

śravaṇa (聞くこと) という語の語根は sru であり、接尾辞 ktiṇ を使用することによって、śruti という言葉は言語に精通した

人によって造られる。(śruti という言葉は] 情態による造語 (bhāvasādhana) である。(26b-27a)

この śruti の語義と後述する śruti に関する諸説は Śaṅgītaratnākara の Simhabhūpāla の注釈に全面的に引用されている。この引用文では "bhāvasādhana"

(29)  
 は karmasādhana と な っ て い る。 śruti は 徴 分 音 と あり  
 故、南く対象とあり、情態にはなく、対象  
 による造語となければならぬ。つまり聴  
 覚による把握される音は śruti と あり = と 示  
 唆してゐる。(凡そ、= と は karmasādhana  
 の方の正しい読みとある。

次に Dāmodara Miśra は svara と の 関 連 に 関 して  
 以下のようには śruti に 定 義 して いる。

nāda の 共 鳴 す る = と (anuranana) を、凡そ本  
 性として人の南くつた (svarūpamātraśravaṇa) と  
 あり故、śruti と 呼 ば れ る。 śruti の 数 (bheda  
 種類) は 22 と あり。(1.48)  
 (30)

「共鳴する = と」といふ性質は svara に 具 する  
 ので、śruti は 単 に 南 く = と の 音 と あり  
 する。つまり āhata-nāda の うち 聴 覚 に 由 っ て 捉 え  
 る = と の 音 と あり。その数は 22 と 呼 ば  
 れてゐる(後述)。

Mataniga は 前 文 に 対 する 自 注 に 関 して、śruti  
 の 種類 について の 諸 説 を 紹介 して いる。まず  
 彼は 自 説 から 始 め て いる。



「彼らは南に飛ぶ」(śrūyante) というのは śruti (pl.) である。śruti は一つであり、無数であり、二つあり、三つあり、<sup>1</sup>「śruti は一つである」というのは次の通りである。最初に身体への火と風が結合する二つにより、音は puruṣa の努力によって煽られ (puruṣaprayatnaprerita), 煙のようには、梯子の段のようを順序で、風の意味に従って、膝の上の虚空を起し、種々の方向に昇る。そして、(音は) 完成に対する固有の意思目的により (antarbhūtapūranapratyagāthā<sup>(31)</sup> tayā), 4 śruti などの種類に分れて、現われる。

そこで、彼は śruti の数と問題とし、厳密な意味では、種類について議論していない。したがって、āhatanāda の発生過程を述べ、śruti は一種類とこの前提から、その結論として同一の śruti が多称に南に飛ぶ理由を述べているにすぎない。その根拠は antarbhūtapūranapratyagāthā である。この句は難解であるが、後述する svara について述べていると理解すれば、音 (dhvani) が身体各処に達し、そこで śruti が 2 ~ 4 集

合して *svara* とする。つまり *śruti* と *svara* の別は  
 なしと主張するたためは、*antarbhūtapūranapratya-*  
*yārthatā* という概念を根拠にしている。し  
 たがって「完成する意思目的」とは音 (*dhvani*) の  
 身体各処において、*śruti* として、あるものは *svara*  
 とするものと意味し、その結果「4 *śruti* とは  
 種類に分れる」とある。

そこで、彼は *Viśvāvasu* 説を紹介し、自説の  
 傍証としていす。

また、或人たすは *śruti* は 2 種類であるを考  
 えていす。このように〔考えていすのか〕、  
*svara* [- *śruti*] と *antara* [- *śruti*] の別により、〔考  
 えていすのである〕。

*Viśvāvasu* は「聴覚によって把握されること  
 の観念からいへば、音響 (*dhvani*) は *śruti* であ  
 る。 *śruti* は 1 種類であるが、*svara* と *antara* の  
 区別による 2 種類である。7 [ *svara-śruti* ]  
 は、*gīti* (歌) によって、定められた *śruti*  
 の位置で、歌われる。したがって *śruti* は精  
 通していす人々は *śruti* (pl.) は *svara* の中に在

る と 理 解 し て いる。 antara-śruti は svara の 間 に  
 在 る śruti と なる。 これら (antara-śruti) の 重 要  
 性 (aiśvarya) は kriyā (演奏) と grāma の 別 に  
 (31)  
 よ る。

この Viśvāvasu 説は明解であり、先には Mataṅga 説に  
 関して示した解釈と裏付ける説明である。

Mataṅga は更に śruti の 3 種類説と 4 種類説を  
 紹介しているが、直接関連がないのを省略す  
 る。

## 2. シュルティの数

前述の通り śruti は共鳴する二とは異なるが、  
 南のれ、人の心と彩る音楽的音であり、その  
 数は 22 とされた。 Mataṅga は 28 偈の自注におい  
 て、 Bharata の直弟子といわれる Kohala の言葉と  
 引用している。

ある人は śruti は 22 [あり] といい、 śruti は  
 精通してゐる人は 66 [あり] といい、また、  
 (32)  
 ある人は無数に [あり] という。(p.5, ll.16-17)

無数にあると“う説はさておき，66あると“う説は22の3倍であるから，胸，首，頭（各々 *sūkama*, *puṣṭa*, *apūṣṭa* の3種の *nāda* の理われる位置）の低，中，高の音位に各々22の *śruti* があり，その合計である。したがって，基本的には *śruti* の数は22と考えてよい。

では，*śruti* の数を22とする根拠は何か。この点については，当然の如くをから，*nāda* 発生論の延長線上で議論される。*nāda* 発生論の基体は身体に求められ，特に *śārṅgadeva* は第一部第二章のすへては身体論に基くた。

*śruti* の数は身体内での風 (*purāṇa*) が通る気管 (*nādī*) の数と一致する。*śārṅgadeva* は次のように説明している。

胸において，上昇する *nādī* に付着している *nādī* は22である。これらの *nādī* の中で，水平状に (*tiras*)，*nādī* と同数の *śruti* が風に打たれ (*āhata*)，順々に高く，高さを保つようになる。同様に，首と頭においても，22の *śruti* があり，と考えられる。(1.3.8b-10a) <sup>(33)</sup>

(34)

nāḍī と śruti が同数であることは通説である。上記の文は、胸上と上には何れも通る一本の nāḍī があり、これに 22 本の細い nāḍī が 22 本、(梯子の段のようには) 水平に付着してゐる、この中に prāṇa が通過する時は śruti が生じるといふ主旨である。Dāmodara Miśra は「nāḍī は、左に idā があり、右に piṅgala があり、胸上の nāḍī は susumnā であるから brahmarandhra (頭頂) に達する」(1.49) といふ故、基幹となる nāḍī は susumnā である。しかし Raghunātha は「胸上にはおいて idā と piṅgala の間と susumnā が上に延びてゐる。これに、若し付着してゐるようには、水平に延びる nāḍī が付着してゐる、すなわち nāḍī と風が打つ (ghāta) ので、śruti の数は 66 になる」(1.103b-104) と述べてゐる。彼の説では susumnā に付着してゐる nāḍī の数が 66 であるように読みとれる。

(35)

idā と piṅgala は各々左右の鼻翼までしか延びず、

(36)

頭頂まで達するものは susumnā のみである。この susumnā は、胸、首、頭において、nāḍī が水平状に付着してゐると読みは、Raghunātha 説は通

説と一致する。しかし「胸上」に限定すると通説に反することは否す。これにこそ、śruti の数と nādi の数に基づいて決めるのは直感によるものであつて、音楽的理論に基づくものではない。

音楽学的客観性に立つていふのは Ahobala (ca. 1600 A.D.) である。彼は「vīṇā や身体（において、あるいは）音楽家の見解において、śruti は頭髮の先端ほどの間隔 (keśāgra vyavadhātā) に連続し、vīṇā や身体では中、前、後には連続して  
(37)  
いる」(42-43a) といつてゐる。したがつて、śruti の数と客観的に証明する最適の手段は vīṇā である。

Ahobala は śruti の間隔を「頭髮の先端」と比喩的にいふのであるが、すなはち Bharata は2種の基本音階型 (śādja-grāma と madhyama-grāma) における śruti の数と22とを、śādja-grāma の場合、各々の svara の間にある śruti の数を「3, 2, 4, 4, 3, 2, 4」としてゐる(28, 24)。これによると śruti の間隔は等しいことを前提としてゐる。

= の間隔と持ッ 1 śruti は「基準 śruti」(pramāṇa-  
 śruti) と呼ばれる。つまり「madhya-grāma にあ  
 いて、ハ音 (pañcama) が 1 śruti 減らされる。ハ音  
 の 1 śruti の増減 (utkarṣāpakarṣa), つまり (弦の)  
 締り (āyata) と緩み (mārdava) の間隔 (antara) が基  
 準 śruti で与る」<sup>(38)</sup>。このことと具体的に証明す  
 るために、2 台の vīṇā が用いられる。2 台の  
 vīṇā の弦は等しい śruti の尺度と具え、弓状の  
 杵 (danda) に張られ、śadja-grāma に調律される。  
 このうち 1 台の vīṇā のハ音と 1 śruti 減らると、  
 madhyama-grāma に調律したことになる。再び、  
 これのハ音と 1 śruti 増やすと śadja-grāma の調律  
 に戻す。以下、弦と固定した vīṇā (acala-vīṇā)  
 に対して、弦と 4 回、1 śruti 減らされる vīṇā (cala-  
 vīṇā) と用意する。そして、(1) śadja-grāma に調  
 律した vīṇā の弦と 1 śruti 減らると、(2) これと同  
 称に [1 śruti] 減らると、ガ音と = 音は acala-  
 vīṇā のリ音と ヨ音と一致する (praviśata)。 (3) 更  
 に、これと同称に [1 śruti] 減らると、リ音と  
 ヨ音は acala-vīṇā のサ音と ハ音と一致する。 (4) 更

に、これと同様に〔1 śruti〕減じると、サ音、マ音、ハ音は、各々、acala-vinā の音、カ音、マ音と一致する。この śruti の説明は、  
 両 grāma の śruti に知るべきかといふ (Bharata, 28, 26  
 (39)  
 散文)。

この Bharata の実証方法は、殆んど同文のまま、Matāṅga が引用して、彼はその結論として、「acala-vinā の最初の〔1 śruti の〕減少に於いては 1 śruti に之を知るべきなく (śrutilābho nāsti), 第 2 に於いて、4 śruti に之、第 3 に於いて 6 śruti に之、第 4 に於いて、12 śruti に之。このように śruti は 22 種類に分けられてゐる」と  
 (40)  
 が証明されてゐる (28 偈自注) と述べ、これを表示 (prastāra) してゐる。

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
(0)	(ニ)			ナ			リ		ガ				マ				ハ			タ		ニ
(1)			ナ			リ		ガ				マ				ハ			タ		ニ	
(2)		ナ			リ		ガ				マ				ハ			タ		ニ		
(3)		ナ		リ		ガ				マ				ハ			タ		ニ			
(4)	ナ		リ		ガ				マ				ハ		タ		ニ					

つまり、(1) では (0) の acala-vinā に対応する śruti



はない。(2)ではガ音とニ音が(0)のり音とダ音と一致する。その間隔は2 śruti ずつであるから4 śruti をえら。 (3)ではリ音とダ音が(0)のサ音とパ音と一致し、その間隔は3 śruti ずつであるから6 śruti をえら。 (4)ではサ音、マ音、パ音が(0)のニ音、カ音、マ音と一致し、その間隔は4 śruti であるから12 śruti をえら。したがつて22 śruti をえらことになる。

この Bharata 及 u-Matanga の方法を Śāringadeva が継承し、catuh śāraṇā と呼ぶ、詳説している(1.3.10-12)。原則的には前二音と変うはないが、vīṇā には22本の弦が張られてい(1)る(tayor-dvāvimsā-titantrayah)。最初の弦と最も低い音(mandratama-dhvani)に調律し、順次、弦と高い音に調律してゆく。そして、4, 7, 9, 13, 17, 20, 22番の各弦に、前述の7 svara を置き、これをacala-vīṇā とする。以下は Bharata の説く方法と同じである。このようにして、22 śruti を客観的に証明するのであるが、このためには極めて鋭敏な聴取能力と熟練を必要としたこと

ある。śrutiは共鳴（すなわち微分音）である。音が現実態として存在するためには一定波長の振動波と聴覚が捉える時であるから、聴取能力次第では更に多くのśrutiが存在する筈であるが、音楽理論としては22 śrutiの体系が確立するのである。

### 3. シユルヲイの5類と7 svara

śāringadevaはśrutiを5 jāti（類）に分け、(1) 5 jātiと7 svara, (2) 5 jātiと22 śruti, (3) 7 svaraと22 śrutiの関係と、各々、次のように規定している。(1. 3. 29-39)

śrutiの5 jātiとは(1) dīptā（輝き）, (2) āyatā（終り）, (3) karṇā（悲しみ）, (4) mṛdu（緩み）, (5) madhyā（中庸）である。

(1) 7 svaraと5 jātiの関係。

サ音： dīptā, āyatā, mṛdu, madhyā。

リ音： karṇā, mṛdu, madhyā。

ガ音： dīptā, āyatā。

ㄨ 音 : dīptā, āyatā, mṛdu, madhyā.

ハ 音 : āyatā, karuṇā, mṛdu, madhyā.

ㄨ 音 : āyatā, karuṇā, madhyā

ニ 音 : dīptā, madhyā.

(2) 5 jāti と 22 śruti の 関係

dīptā : tivrā ( 鋭い ), raudrī ( 怒り ),  
vajrakā ( 堅い ), ugrā ( 狂暴 ).

āyatā : kumudvatī ( 不愉快 ), krodhā ( 怒り ),  
prasāriṇī ( 手元 ), sandīpanī  
( 燃え ), rohiṇī ( 長 ).

karuṇā : dayāvatī ( 情深 ), ālāpini ( 話 ),  
mandantikā ( 陶酔 ).

mṛdu : mandā ( 怠り ), raktikā ( 恋 ),  
prīti ( 愛 ), ksīti ( 破滅 ).

madhyā : chandovatī ( 韻律 ), rañjanī ( 心を彩る ),  
raktā ( 恋 ), ramyā ( 愛 ),  
ksobhinī ( 邪魔 ), mārjanī ( 浄化する ).

(3) 7 svara と 22 śruti の 関係

ㄨ 音 : tivrā, kumudvatī, mandā, chandovatī.

ハ 音 : dayāvatī, rañjanī, raktikā.



連続する śruti の antara-śruti として機能しなればならぬ。例之は chandovati は単一では svara とはいえず、tivrā, kumudvati, mandā と共に antara-śruti として機能して svara-śruti となり、その結果、chandovati の名称を捨ててサ音 (śaḍja-svara) とするのである。つまりサ音は dīptā, āyatā, mṛdu, madhyā の性質を具えた śruti の綜合体であり、chandovati は単に madhyā の性質の śruti に過ぎない。

したがって、śruti と svara の関係は以上の議論は古くから盛んであるようにある。Ma-taṅga は、この向是題に因する、諸説を次のように要約してゐる。(43)

- (1) 同一性 (tādātmya), (2) 転写性 (vivartatva),
- (3) 結果性 (kāryatva), (4) 転变性 (pariṇāmītā),
- (5) 顕現性 (abhivyañjakatā)。(31)

以下、各々の説の主旨を述べらる。(44)

- (1) śruti と svara は個別の把握器官は示さず (vise-  
śaśpersāśūnyatva), 聴覚によって把握され  
るものである (śravaṇendriyagrāhyatā)。またか

- 種 (jāti) と個 (vyakti) のように、śruti と svara は同一である (śrutisvarayor-tādātmyā)。(32)
- (2) 人の顔が鏡に写される (vivartita) のように、śruti に写されて、svara は現われる (pratibhāti)。
- (3) 壺が陶土 (mṛtipiṇḍa) やろくろ棒 (daṇḍa) の [結果] であるように、svara は śruti の結果 (kāryatva) である、と或人たすはいう。(34)
- (4) 疑いなく、śruti は svara の形をとって (svara-rūpena) 変化する (pariṇamanti)、牛乳が凝乳の形をとって (dadhīrūpeṇa)、すゝて変化するようには。(35)
- (5) 廿音をどの 7 svara は、常に、śruti にとって現わされる (vyajante)。暗闇の中にある壺が燈火によつて [現わされる] ようには。(36)
- 以上の諸説のうち、Matanga は第 4 の転変性に賛成し、「転変は [原因が結果の中に] 現われること (abhivyakti) である。賢者たすの主張 (pakṣa) は正し」と考へられる。(45a) と述<sup>(45)</sup>べ、前三説を次の理由から否定してゐる。
- (1) [śruti と svara の] 区別 (bheda) は、他の物

体と同称 (anyavastuvat), svara の諸特徴の共通性によつて成主する (siddha)。それ (同一性) は [両者の] 諸々の特殊性があるので、空中の花に似て、根拠がない (śūnya)。種々の知によつて証明されてゐる故 (nānābuddhisādhya tvāt), svara と śruti は別のものであり、また依拠するものと依拠されるものとこの區別がある故、[両者の] 同一性は成主しない。(38-39)

(2) [svara が] śruti の転写であるというニとは正しくない。何故をう、不確定な認識 (bhṛāntijñāna) が svara の転写というニには、つきまとうからである。(40)

(3) śruti と svara によつて原因・結果 (の關係) は成主しない。何故をう śruti の現存性 (satbhāva) に対する認識基準 (pramāṇa) が認められぬからである。

[反論] 是れ arthāpatti (反推論) であることは、vyāpti grahaṇa (普遍性による認識) に基づく認識基準 (推論) によつて、svara は虚空の性

質 (gaganaguna) の変化、亦その (bheda) である  
 ということが成立する (siddha) ならば、[śruti と  
 svara の原因・結果の関係は成立する]。

[答] その通りである (satyam)。しかし、  
 たゞ之原因・結果の区別が明らかに存在す  
 るとしても、現に知られてゐる結果に原因  
 が認められる故、śruti の原因性は成立しな  
 い。〔壺と陶土塊の例では〕、現に知られ  
 てゐる壺に陶土塊は認められる。(41-44)  
 以上の反論は極めて論理的である。はたして  
 Matanga は論理学の術語を使用して、次のよう  
 に結論をつけてゐる。

arthāpatti (反推論) anumāna (推理), praty-  
 akṣajñāna (感覺的認識) に對して、śruti は  
 svara が現われる原因 (svarābhivyaktihetu) であ  
 ると理解される。(53)

Raghunātha は Matanga の「い転変性と顯現性の  
 両説に基か」て、śruti が svara の原因であるこ  
 とを認めたとて (1. 119-120)、次のようは svara



の特性を定義している。まさに、この真こそ  
śruti と svara とを区別する基準である。

中断なく、śruti より生じ、最後の śruti にお  
いて生じ、共鳴の形象を具え、自然に人の  
心に彩る性質 (rañjakatā) をえたもの、それが  
svara と名付けられたものである、と賢者  
たちはいつている。śruti 本来の形象は響き  
(raṇana) を本質としている。したがって、  
svara は共鳴の形象を具えたものである。(1.

(46)

121-122a)

しかし、śruti と svara とを実際には区別することは  
困難であったようである。次の N. Chakravarti の  
言葉はこのことを端的に物語っている。

śruti の位置にある svara と正しく語ることは  
Brahmā とさへ、完全には、できない。水中  
に泳ぐ魚の通路 (mārga) が、空中の鳥が飛  
ぶ道路が理解されないので、svara に在  
存する śruti は「理解しがたい」。śruti は nāda  
の力 (bala) であるといわれ、またこれ (nāda  
の力) に富むものが kalā である。油に存在

する *serpi* (serpi) が、木材に存在する火が、  
 説明 (*upadeśa*) に よって、理解されるように、  
 (47)  
*svara* に存在する *śruti* と同称である。(1.47-49)  
 このように、理論と現実とは相違するが、特に  
 情緒的作用に關する問題であるだけに、理論  
 的に「説明」するは要がある。

*svara* は共鳴 (*anuranana*) という性質によって、  
*śruti* と区別されてゐる。人の心を彩る性質は  
 兩者共通の性質である。22 の *śruti* は 4, 7,  
 9, 13, 17, 20, 22 番目の *śruti* のみが *svara*  
 と呼ばれることは先に述べた。この間にある  
 2 ~ 4 *śruti* が共鳴する故に *svara* とする。1 尺  
 があって *svara* は一種の複合音であり、*śruti* と  
 は違つた音である。その相違が較變説によつ  
 て説明されたのである。次に、*svara* に關する  
 3 譜向題の検討に移る。

### 3 項 音階音 (*svara*)

先には、*śruti* と関連して、*svara* に言及するは

とが度々あるたので、svaraの概念はほぼ知る  
 ことができた。これをこの記述からいえる  
 とは、svaraは(1)聴覚で把握する = 聞こえる  
 āhata-nādaの1種であり、(2) 2~4のśrutiを含む  
 śrutiの位置にあり、(3) 7種類で、略語でい  
 ば、サ、リ、カ、マ、ハ、ダ、ニの各音であ  
 る。(4) 各々低・中・高の音位に位置する。(5) 共  
 鳴する音で、(6) 人の心に彩る音である。

### 1. svara の語義と定義

Mateṅga の 63-64a 偈の自注に次のようを回答  
 がみられる。偈は次の通りである。

最初には、svaraの語源(vyutpatti)が述べられる。  
 輝くという意味(dīpta)の"raja"と"i",  
 "ava"と"i"の前後接を具えた(avaśabdapūrvaka)  
 語根から(svaraと"i"の語は派生する)。自  
 から輝くものである故に、これはsvaraであ  
 ると依之爾いする。(48)

〔同〕 svara とは何か。

〔答〕 rāga (喜<sup>ら</sup>, 美) を生じる音 (dhvani) が  
 (49)  
 svara である。kohala 水次のように述べている  
 通りである。「ātman の意思により、地面 (mahitāla) より上昇する風が虚空において支えられ  
 る} ように、〔火と結合した風は〕 nādī の壁 (bhitti) において支えられ  
 る。svara は美 (音) (dhvanirakta) であるとい  
 之南」といふ。

〔問〕 svara は 1 であるれば多数である、遍  
 在 (vyāpaka) であるれば非遍在である。あ  
 るいは、不変 (nitya) であるれば、不変であ  
 る (うちはずい)。

〔答〕 svara は 1 であるれば多数である、遍  
 在であるれば非遍在である。非分割の形  
 態 (niskalarūpa) では、svara は 1 であり、サ  
 音などの形態では多数である。

この回答の中で、われわれの観念からいへば、  
 svara は「rāga (喜<sup>ら</sup>, 美) を生じる音」であ  
 り、「美 (音)」であり、「多数である」とい  
 う点に注意すればよい。

後代の論書を見るとき、Śārṅgadeva は「svara は  
 śruti の直後に生じ、滑りのこと、共鳴を本質と  
 し、自然に、聞く人の心を彩る (rañjayati) こと」  
 (1.3.24b-25a) <sup>(50)</sup> と定義している。この説は Rāmāmātya  
 (2.21) 及び Dāmodara Miśra (1.54) に、そのま  
 ま継承されている。また Śubhankara は同じ主旨  
 であるが、「śruti の位置において、音を出す  
 こと (svarat)、人の心を彩ることから svara とある」  
 (p.30, l.1) <sup>(51)</sup> と述べている。N.Chakravarti は Śubhankara  
 からの引用文中において、svara の語に「こと」、  
 「これに因って、svara の語の yogarūḍhatva を述  
 べられられている」(1.51) と述べている。yogarūḍha  
 とは、ある語の語源的意味と通常の意味を併  
 せ持つこととを表わす術語であり、svara の場合、  
 「自から輝くもの」(ova + rāj → svara) と「音階  
 音」の両義があることを示している。次に svara は「  
 rāga に生じる音」とあると「真にこと」は、  
 同知のことに因るべきである。これは言及  
 する論者は少なく、Raghunātha の「サ音 (śadja)  
 などの純粹な svara (śuddha-svara) は rāga の唯一

の原因 (ekavidāna) とするものといわれている」  
 (52)  
 (1. 141a) と言及しているにすぎない。

## 2. svara の身体的位置

nāda の発生においてみた通り、音の発生は  
 身体と基体としていた。このことはインド音  
 樂が Veda 讚歌の詠唱から展開したことからい  
 へば当然のことである。22 śruti の音域は胸、  
 首、頭において、その低・中・高の音位が位  
 置づけられていた。したがって svara について  
 も同様に言えなければならない。他方、śruti に実  
 証するためには弦が使用され、実際に演奏する  
 場合、7 弦あるのは 21 弦の vīṇā に依った。(53)  
 しかし肉声が一番重視された。Jagadekamalla は「  
 svara によって gīta が生れる。svara は 3 種類で  
 ある。ある svara は意識あるものより生じ (ceta-  
 nodbhava)、ある svara は意識なきものより生じ  
 (nīścetanodbhava)、ある svara はこの両者より生じ  
 る (ubhaya prabhava)。このうち身体から生じる

(54)

その (śarīraja) が主要なものを「さる」(12b-14a) と「うさう」に、gīta における svara は最も重要視してゐる。以下、svara と身体的位置に関する説を紹介しよう。

## (a) Mataṅga (85b-87)

サ音は首 (kanṭha), リ音は頭 (śiras), カ音は鼻 (nāsa), マ音は胸 (uras), パ音は胸と首と頭, タ音は口蓋 (tāludśa), ニ音は手足の関節 (sandhi) から生じる。

## (b) Nārada (1.10b-11)

(55)

(Brahmā は) āhata-nāda からとり出して、7 の名前を用いた。この nāda とサ音をこの svara とし、7 種類にして、順次、脛 (nābhi), 胸, 首, 口蓋, 鼻, 歯, 口唇に「置いた」。

## (c) Śudhākaleśa (3.38-39)

サ音は首から生じ、リ音は胸から生じる。カ音は鼻, マ音は脛から生じる。パ音は胸, 首, 頭から生じる。タ音は額 (lalāṭa) に、ニ音は手足の関節から生じる、と知れ。

(56)

## (d) Śubhāṅkara (p.30, ll.8-20)

サ音は膈, *nāḍī*, 胸, 両脇, 頭の6処の風  
 が強くなって生じる。リ音は膈の基部より風  
 が上昇して音を生じる時, 容易に, 牛の(鳴  
 声の)ように生じると伝え聞いている。膈か  
 ら生じた風が耳において, 鼻を刺激して, そ  
 のため音 (*śabda*) を持つようになる故, が音と  
 いわれる。マ音は身体の中央 (*madhyamasthāna*) と  
 膈の基部から生じる。自性として, 深く (*gambhī-*  
*ra*), 少し高い音である。パ音は *prāna*, *apāna*  
*samāna*, *udāna*, *vyāna* (吸気, 呼気, 等気, 上  
 気, 遍気) の結合によって生じる。カ音は膈  
 の下部, 下腹部 (*vasti*) に達し, 耳にかも振動  
 しているように, 再び上に向い, 首に達する。  
 シ音などの6 *svara* は心と奪うばかり美しく,  
 (これらの *svara* が) それに止まる故, ニ音と  
 いわれる。<sup>(57)</sup>

以上の諸説は身体の位置について述べてい  
 るが, 相互に異なる点が多い。その根拠に  
 ついては, われわれの理解を超えていて, 客観  
 的に評論することはできない。これらの身体の



位置は yoga の実習により直観された事実であろう。

なお, śubhāṅkara 説は論調を異にしてゐて, veda 唱歌 (vaidika-gāna) の伝統を伝へると共に一般的音楽 (laukika-gāna) と論じてゐる。Nāradyaśikṣā (1.5.7-12) と論調が極めて近い。śubhāṅkara 説の理解に資するため、参考までにこの記述を掲げておく。

(c) Nāradyaśikṣā (1.5.7-12)

鼻, 首, 胸, 口蓋, 舌, 歯を振り廻して, 6 処によりて生じる故, サ音 (ṣadja) である。伝へる間いこゝる。膈から生じた風が咽頭 (あるは首と頭) によりて打たれ, 牛の (鳴声) のように音を去る故, リ音 (ṛabha) とされる。膈から生じた風が咽頭 (あるは首と鼻) によりて打たれ, 美しく, 鼻に香を生じる故, ガ音 (gāndhāra) とする。膈から生じた風が胸と心臓に達し, [再び] 膈に戻ると, 大なる音 (になり), 風はサ音の性質 (madhyamātva) とする。膈から生じた風が胸, 心臓, 首, 頭に

よって打られ、風がその5処から生じる時、  
10音の性質 (pañcamatva) と之を。タ音とニ音と  
除き、残りの他の5音は5処から生じる。

ニニに述べられるところの5音については Subhau-  
kera 説と原則的に一致している。しかしタ音  
とニ音については説明されてない。ただは  
偈の注釈に「ニ音はすべての楽節から生じ、  
タ音は、主に、額から生じる性質はタ音が、  
すべての楽節に接触する」と述べ、身体的位  
置を特定してない。(60)  
このニとは svara が7種  
類になる以前は5種類であったことを残し  
と考えられる。(61)

### 3. svara の類似音

前掲の文中で、リ音に例して、牛の鳴声が  
比喩としてあげられていたが、諸音楽論書は  
一致して、7 svara と鳥や動物の声と対比して  
いる。文献の間には、わずかの相違はみられる  
が、ここには Matanga が引く kohala 説をあげる。

Kohala は いゝ た。 Maheśvara (の説) -

カ音 E 孔雀 (mayūra) が 出 し (vadati), リ音 E 千  
 - タカ (cātaka) 鳥 が 出 す。 カ音 E 雄羊 (aja)  
 が 出 し, クラウンチ (krauñca) 鳥 が 二音 E  
 出 す。 花に 共通の 時 (puspasādhārane kāle, 春),  
 コキラー (kokilā) 鳥 が 一音 E 出 す。 雨季に  
 なると, 蛙 (dardura) が ガ音 E 出 し, 常に 象  
 (gaja) が 一音 E 出 す。 (p. 13, 63 偈 自注) <sup>(62)</sup>

#### 4. svara の 族 (kula) を 12 項

Matanga は 7 svara の 族 (kula), 色 (varṇa), 神  
 格 (devatā), 情趣 (rasa), 及 迷心, かゝ 7 svara  
 E 出す 神と 聖者 E ありて いる (75-85a)。 Nārada  
 は 族, 種姓 (jāti), 色, 大陸 (dvīpa), 聖者,  
 神格, 韻律 (chandas), 氏姓 (gotra), 星宿 (tāraka),  
 12 宮 (rāśi), rākṣasa. 人・神, 情趣  
 (1.28-48), Śarṅgadeva は 族, 種姓, 色, 神,  
 聖者, 神格, 韻律, 情趣 (1.3.53-60), Raghunātha  
 は 族, 種姓, 色, 大陸, 神・聖者, 神格, 韻

律, 情趣 (1.166-175) の項目とあが, この項目  
 に 7 svara と配当してゐる。このように觀念が  
 成する根拠は svara の適在性の思想である。  
 ことに項目数が最も多い Nārada 説を紹介す  
 ることにする。

(1) 族 (1.28)

サ音, カ音, マ音は神の系統 (devavamśa),  
 ハ音は祖靈の系統 (pitravamśa), リ音とラ音は聖  
 者の族 (ṛṣikula) に生じ, ニ音はアスラの系統  
 (asuravamśa) に生じる。

(2) 種姓 (1.29)

サ音とマ音は brahman, リ音とラ音は Katriya,  
 ニ音とカ音は vaiśya, ハ音は śūdra の生れである。

(3) 色 (1.30-32)

padma 蓮花に似た〔赤色〕, 赤黄色 (piñjara),  
 黄金色, kunda の花に似た〔白色〕, 白色, 黄色,  
 灰色 (karbura) の 7 svara の色である, と説か  
 れてゐる。

サ音は padma 蓮花の色 (kamalavarṇa), リ音は  
 赤黄色, カ音は黄金色, マ音は kunda の色, ハ

音は白色、<sup>イ</sup>音は黄色、<sup>ニ</sup>音は灰色である、  
と<sup>ウ</sup>音が説かれてゐる。

## (4) 大陸 (1. 33 - 36a)

jambu, śāka, kuśa, krauñca, śālmali, śveta,  
と<sup>イ</sup>大陸、及<sup>ウ</sup>puskaraに<sup>カ</sup>音などの<sup>ス</sup>varaは  
生じる。

<sup>カ</sup>音はjambu、<sup>リ</sup>音はśāka、<sup>カ</sup>音はkuśa、<sup>マ</sup>  
音はkrauñca、<sup>ハ</sup>音はśālmali、<sup>イ</sup>音はśveta、<sup>ニ</sup>  
音はpuskaraに<sup>ス</sup>と生じる。

## (5) 聖者 (1. 37)

dakṣa, atri, kapila, vasiṣṭha, bhārgava, nārada,  
tumburuの<sup>カ</sup>音などの偉大なる聖者(ṛṣīśvara)である。  
と。

## (6) 神格 (1. 38)

vahni (火神), brahmā, śāradā (sarasvatī), śarva  
(śiva), śrīnātha (viṣṇu), bhāskara (太陽神),  
gaṇeśvaraの<sup>カ</sup>神々(devātā)の<sup>カ</sup>音などの<sup>カ</sup>神格(deva  
tā)である。

## (7) 韻律 (1. 39)

順次, anuṣṭub, gāyatrī, tristub, brhātī, pañkti,

usnih, jagati の [ 7 svara の ] 韻律である, と  
 " われと " である。

(8) 氏姓 ( 1. 40 - 41 )

サ音は jamadagni, リ音は ātreya, カ音は gautama,  
 マ音は vasiṣṭha, ハ音は śrīvatsa, タ音は parāśara,  
 ニ音は sālankāya である, と氏姓が述べられる。

(9) 星宿 ( 1. 42 - 43 )

サ音は śatabhiṣaj ( 危 ), リ音は citrā ( 角 ),  
 カ音は dhanīṣṭhā ( 虚 ), マ音は maghā ( 星 ), ハ  
 音は uttarā <sup>(63)</sup> 星, タ音は pūrvāpādā ( 箕 ), ニ音  
 は anurādhā ( 房 ), 以上がサ音などの星宿 (   
 tāraṅka ) である。

(10) 12 宮 ( 1. 44 - 45 )

順次, kumbha ( 宝瓶 ), tulā ( 天秤 ), jhaṣa (   
 双魚宮 ), simha ( 獅子 ), kanyā ( 処女 ), dhaur  
 ( 弓 = 人馬宮 ), vr̥ścika ( 天蠍 ) の 7 [ svara  
 の ] rāśi ( 12 宮 ) である, 賢者は理解して  
 " である。 rāśi の主神 ( adhidaivatā ) は śani ( 土曜 ),  
 bhṛgu ( 金曜 ), śasiṁ ( 月曜 ), sūrya ( 日曜 ),  
 candrasuta ( 月曜の息子 = 水曜 ), guru ( 木曜 ),

bhūmisuta (大地の息子 = 火曜) である。

(11) 羅刹・人間・神 (1. 46)

サ音, リ音, ガ音, マ音の4音は rākṣas である  
と伝へられ、ハ音とワ音は mānuṣya (人間) であり、ニ音は daivata (神) である  
と理解してゐる。

(12) 情趣 (1. 47 - 48)

サ音は adbhuta (驚異) と vira (勇猛), リ音は  
raudra (忿怒), ガ音は śānta (寂靜), マ音は  
hāsyā (滑稽), ハ音は śṛṅgāra (恋情), ワ音は  
bibhatsa (嫌悪), ニ音は karuṇā (悲) である。  
7 [音] 位の情趣は9である。<sup>(64)</sup>

5. svara の図像化

Sudhākalaśa は族, 大陸, 神格, gātr (歌い手),<sup>(65)</sup> 乗り物 (vāhana),<sup>(66)</sup> 色, 情趣と共に 7 svara の  
観想図像と述べてゐる。彼の内面にはハ音の析念 (upāsana) は高潮し,  
svara と心象化し, その観想図像と記述するに至つてゐる。<sup>(67)</sup>





1) 音は1面・4手で、手は kamala 蓮花を持ち、  
 (他の) 2両手は vīṇā を持てゐる。色は青色。  
 神格は火神 (agni), 大陸は śāka, 歌の手は pad-  
 mabhū (Brahmā), 情趣は滑稽、乗り物は牛である。  
 3。(族の記述なし)。

## (3) 加音 (3. 46-47)

gāndhāras-tv-ekavadano gauravarṇas-catuṣkarakḥ |

vīṇā phalābja ghaṇṭābhṛt-karakḥ syān-mesavāhanakḥ ||

śaikaro daivatam krauñco dvīpam suparvajam kulam |

viṣṇur-gātā raso vīro 'muṣya jñeyo 'tha madhyamakḥ ||

加音は1面・4手である、vīṇā, 果実、蓮花、  
 鈴を持てゐる。乗り物は羊 (mesa), 神格は  
 śaikara (śiva 神), 大陸は krauñca, 族は神、歌  
 の手は viṣṇu 神、情趣は勇猛である。

## (4) 𑖀音 (3. 48-49)

madhyamas-ca-ekavaktraḥ syād-dhemavarṇas-catuṣkarakḥ |

savīṇākalāśau hastau sapadmavaradau tathā ||

bhāratīdaivatam dvīpam kuśam vaṁśam suparvajam |

gātā candro rasah śāntah kraunco vāhanam-asya tu ॥

マ音は1面・4手で、黄金色 (hemavarṇa) である。両手は viṇā と水瓶と持ち、〔他の〕両手は padma 蓮花と持ち、施願印 (varada) と結んでゐる。神格は Bhārati (sarasvatī), 大陸は kuśa, 族 (vamśa = 系統) は神, 歌の手は candra (月神), 乗り物は krauñca 鳥, 情趣は寂靜である。

(5) ハ音 (3. 50 - 51)

pañcamo 'py-ekavadano bhinnavarṇaś-ca śaṭkaraḥ |

viṇākaradvaye śaṅkhābje ca-api varadābhayaḥ ॥

svayambhūr-daivatam dvīpam śālmaliś-ca nṛvamśajaḥ |

kokilā vāhanam gātā nāradaḥ prathamo rasah ॥

ハ音は1面・6手で、斑色 (bhinnavarṇa) である。両手は viṇā, 〔他の両手に〕螺貝と蓮花と持ち、更に〔他の両手は〕施願印と施無畏印と結んでゐる。神格は svayambhū, 大陸は śālmali, 族 (系統) は人間 (nṛvamśaja), 乗り物は kokilā 鳥, 歌の手は nārada, 情趣は恋情 (prathamarasa = śṛṅgāra) である。

(6) ㄉ 音 ( 3. 52 - 53 )

dhāivato gauravarṇaḥ syād-ekavaktraś-caturbhujah |

vīṇā kamala khaṭvāṅga phala śobhitasatkerah ||

śambhus-tu daivatam śvetam dvīpam syād-ṛṣijaṃ kulam |

raso bhayānakaś-ca-aśvo yānam gātā tu tumberuh |

ㄉ 音 は 1 面、4 手 ㄷ、黄色 (gauravarṇa) ㄷ ㄱ 3、  
vīṇā, kamala 蓮花, 髑髏杖 (khaṭvāṅga), 果実 ㄷ  
手 ㄷ 1 ㄷ " 3。神格 は śambhu, 大陸 は śveta, 族  
は 聖者 (ṛṣi), 情趣 は 恐怖 (bhayānaka), 乘  
物 は 馬, 歌 " 手 は tumberu ㄷ ㄱ 3。

(7) ㄷ 音 ( 3. 54 - 55 )

niṣādo gajavaktraḥ syāc-citravarṇaś-caturbhujah |

triśūla padma paraśubījapūrakabhākkarah ||

ganeśo daivatam krauñco dvīpam vaṃśam supervajam |

gātā ca tumberuh śānto rasah syād-vāhanam gajah ||

ㄷ 音 は 象 の 顔 ㄷ, 4 手, 雜色 (citravarṇa) ㄷ ㄱ  
3。三叉鉞, padma 蓮花, 斧, シト口 > (bījapū-  
raka 子滿果) ㄷ 手 ㄷ 1 ㄷ " 3。族 (乘族) は

神, 神格は *ganeśa*, 大陸は *krauñca*, 歌の手は *tumberu*, 情趣は寂靜 (*śānta*), 乗り物は象である。

以上, 古典音楽論書に散見される音に關する記述により, 音の原初形態である *nāda*, 微分音である *śruti*, 音階音である *svara*, 各々の性質を檢討した。この結果, 音楽的音の成生過程を, 不十分ながら, 明らかにすると共に, *svara* の心象化に關するイント的原理に近づくことができた。不十分ながら, この音は *nāda* の成生過程は *Hatha yoga* という直接体験に基づく説明であるから, 論理を超えた側面があるからである。

この原理における鍵語は *svara* の作用を表わす「人の心を彩るもの」(*manorañjika; lokarañjana*), と「共鳴するもの」(*anurañana*) である。つまり, 身体に生じる *nāda* のうち, 特に *āhata-nāda* は音楽的音の根源であり, この種の *nāda* の 22 種類は「人の心を彩る」音で, 聞きとれる二

とがである śruti である。この śruti は「本性として南< = との 4」(svarūpamātraśravaṇa) であるが、śruti である、一定の位置の śruti は「共鳴する」といふことと svāra となる。この音 = 音楽型式たる rāga を構成する音階音であり、「rāga (喜<sup>あ</sup>, 美) を生じる」音である。

### 第 二 節 rāga の機能 - rañjana (彩り)

前節の終りの段と似たように、聴者の心に訴ふる音階音 (svāra) は族など種々の属性が与えられる。最終的には図像化 (心象化) される。この 7 音階音の集合体は、各々の音階音の属性に従って形式化され、演奏される時、聴者に特定の美的体験を与える。この形式は Bharata は jāti と呼ぶ、Matanga 以後の音楽論者は rāga と呼んでゐる。

さて、音階音には rañjana という機能が与えられる。既に明らかである通り、音階音は複数の śruti の共鳴による音であるから、固定

的な実体ではなく、関係としての存在（縁起）  
 といえる。しかも、各々の śruti の属性が融合  
 し、變成した音である。この原理は音階音の  
 関係によって成する音楽形式 rāga (jāti と  
 含む) においても見られる。この意味で、rāga  
 も関係としての存在ということができる。こ  
 のことは Raghunātha の次の回答によって明ら  
 かにされていゝ。

問：諸々の音階音が配列され、それが心と彩  
 るもの (anurañjaka) であるのは、それと彼とは  
 gīta (曲) であるとはいつていゝ。先  
 に音階音の定義の中で、音階音の本質には  
 心と彩る性質 (rañjakatva) があると述べられ  
 ていゝ。ところが、彼は諸々の音階音の心  
 と彩る性質は〔音階音の〕特性 (viśeṣana)  
 であると認めていゝ。

答：音階音の〔この〕特性が除かれていゝの  
 は、それが自明のことであるからである (etad-  
 viśadam yathā syāt)。何故か、音階音を使  
 用する時、本来の形式として、vivādin (不協

和音) と排除しないうで、(音階音) を配列するだけとは (sandarbhāmātre), 音階音の心と彩る性質は存在しない。諸々の音階音が配列された状態にあれば、その心と彩る性質は存在すると理解するべきであるからである (4.7-10a)。(68)

二二でいう「配列された状態」(sandarbhābhāva)の音階音とは音階形式としての rāga とを示していることは明らかである。この音階形式の構成要素である音階音の rañjana は自明のことで理由が説明される。つまり、rāga は単に音階音を配列しただけのものではなく、音階音の相互関係が前提とされる。音階音が相互に関係を持つ要因は音階音の諸々の属性の総合的機能 rañjana である。rāga が音階形式として機能する(後述するようには、この場合も rañjana である)時、音階音の rañjana 機能は変質して、rāga の rañjana 機能として捉えられる故、消滅したかのうには、rāga の中に潜在化する。したがって、音階音の rañjana 機能はいうまで

をなすことである。

さて、上の引用文の中に「vivādin を排除しないこと...」とあるが、これは rāga が音階音の相互関係によって成立することと物語っている。次に、Matanga 説によつて、音階音の相互関係を明かにしておく。

### 1 項 音階音の相互関係

音階音は、その相互関係によつて、vādin, samvādin, anuvādin, vivādin の4種がある。この名称はすべて動詞 vad (話す) より派生した音楽用語であり、vādin (話者) は王 (svāmin) に、samvādin (対話者) は大臣 (amātya) に、anuvādin (復唱者) は家来 (parijana) に、vivādin (反論者) は敵 (śatru) に譬えられてゐる。<sup>(69)</sup>これと音楽的に説明して、Matanga は次のようにいっている。

#### 1. vādin

vadana (話すこと) は、こゝでは、[rāga 区]



具体的に説明するニと (pratipādakatva) 意味  
 し, vacana (話すニと) (の意味) ではない。  
 何と具体的に説明するの。vadana は  
 rāga の rāga たるニと (rāgatva) 生じるもの  
 である。vādin である音階音は 7 である。  
 vādin は, 主音 (amśa) と同じく, 10 の形態  
 (daśavidha) と具えてゐる。vādin の maṇḍala は  
 卍, 〃, 𑖀, 𑖁, 𑖂, 𑖃, 𑖄, 𑖅, (卍) である。

## 2. samvādin

samvādin は, 等しい śruti (の 間隔) である  
 時 (samaśrutikāve sati), 13 と 19 の 間隔 (anta-  
 ratva, 2 種の音階音の間隔) によつて, 知  
 るニとができる。この samvādin の性質は何  
 か。vādin である音階音によつて生れた rāga  
 の rāga たるもの, それを完成するニと (nirvāhakatva)  
 が samvādi の性質である。〔  
 (90)  
 samvādin の maṇḍala 省略〕

samvādin の用法: 卍音と主音として作る  
 礼天曲 (gīta) において, 卍音の音位 (sthāna)

(71)  
 りマ音が使用されても (kriyamāṇa), rāga を  
 損うもの (rāgahan) ではない。murchanā の  
 影響のためには、マ音が使用される音位にサ  
 音が使用されても、jāti や rāga を損わない。  
 (71)  
 サ音とパ音の音位にパ音とサ音が使用され  
 ても、jāti や rāga を損わない。同様に、リ  
 音とダ音の音位にダ音とリ音が使用されて  
 も、jāti や rāga を損わない。同様にカ音と  
 ニ音の音位にニ音とカ音が使用されても、  
 jāti や rāga を損わない。] kakubha と revagupta  
 の両 rāga の母 (jananī) である āṣabhi-jāti は  
 リ音と主音としていいる故、ダ音と主音とす  
 kakubha-rāga とリ音と主音とす revagupta-rāga  
 にとって、相互に関係する (ダ音とリ音が)  
 使用されても、jāti や rāga を損わない。

samvādin である音階音は vādin である音階音  
 と 9 ない (13 śruti の間隔である) ことが原則と  
 されている。(72)  
 したがって、サ音—マ音 (9 śruti  
 の間隔), マ音—サ音 (13 śruti の間隔), サ音—パ音

(13 śruti の間隔) , ハ音 - サ音 (9 śruti の間隔) , リ音 - ガ音 (13 śruti の間隔) , タ音 - リ音 (9 śruti の間隔) , が音 - ニ音 (13 śruti の間隔) , ニ音 - が音 (9 śruti の間隔) は samvādin の関係にある。この関係を成立させる根拠は、対になる音階音の śruti が同数であることである。つまり、サ音とマ音は4 śruti , サ音とハ音は4 śruti , リ音とタ音は3 śruti , が音とニ音は2 śruti である。したがって、音階音の音位を替えても、rāga における śruti 分割は変わらない。これが条件となる。

### 3. anuvādin

anuvādin の状態は間隔が1 śruti 少ないこと (śrutyantarāhīnatva) によって生じる。anuvādin の状態とは何か。samvādin によって完成された rāga の rāga たること、それを説明するもの (pratipādaka) が anuvādin である。

anuvādin の用法: サ音の音位にリ音が,

リ音の音位にサ音が使用されても、本来の形式を保持しているならば、jātiや rāga を損わない。パ音の音位にダ音が使用され、ダ音の音位にパ音が使用されても、[jāti や] rāga を損わない。サ音の音位にガ音が使用され、ダ音の音位にサ音が使用されても jāti や rāga を損わない。パ音の音位にリ音が使用され、リ音の音位にパ音が使用されても、jāti や rāga を損わない。[マ音とリ音に関する記述は脱落]

この説明のうち、「向隔が 1 śruti 少ない」というのは、anuvādin の使用法から明らかを通り、対になる音階音の śruti の数の差が 1 śruti であることである。例えば、śruti の数が 4 であるサ、マ、パの各音階音は śruti の数が 3 であるリ、ダの音階音と anuvādin の関係にあるのである。この関係にある音階音と、音階において、入れ替えても rāga は損われない。

#### 4. vivādin

か音と二音は〔リ音とガ音に對して〕間隔が1 śruti 少ない故、anuvādin の状態になるとはいえ、2 śruti の間隔がある故、vivādin であるといわれる。この vivādin は何か。vādin などの音階音によつて得られた rāga の vādin, samvādin, anuvādin の各状態、それを破壊するものを vivādin の状態である。

vivādin の用法：リ音の音位にか音が使用され、か音の音位にリ音が使用されると、jāti や rāga を損う。ガ音の音位に二音が使用され、〔二音の音位にガ音が使用されると〕、jāti や rāga を損う。以上は padja-grāma においてである。

上記の説明は、極めて明解である。anuvādin の規則では、śruti 数の差が1 śruti である音階音は anuvādin の関係になるのであるから、リ音とか音、ガ音と二音は、互いに、anuvādin である。しかし śruti 数の差が共に2 śruti であるから、vivādin である。

以上の説明は *śadja-grāma* (7音階の *śruti* 分割が 4, 3, 2, 4, 4, 3, 2 の基本音階) におけるものである。 *Metanga* は続けて *madhyama-grāma* について、 *śadja-grāma* と同様の説明をしていく。 *madhyama-grāma* は 4, 3, 2, 4, 3, 2 の *śruti* 分割であるから、 *vādin* の *maṇḍala* はマ, ハ, タ, ニ, サ, リ, ガとなる。この *vādin* の *maṇḍala* に基づくと、前述の規則により、 *śamvādin* の関係にある音階音はマ音 - ニ音, マ音 - サ音, ハ音 - リ音, ニ音 - ガ音である。 *anuvādin* の関係にある音階音はマ音 - ハ音, ハ音 - タ音, サ音 - ハ音, タ音 - リ音, リ音 - マ音であり、 *vivādin* の関係にある音階音はタ音 - ニ音, リ音 - ガ音である。

このように7種の音階音は *grāma* (村, 部族) という共同体を意味する基本音階に各々の特性を持って位置し、その相互関係は王, 大臣, 家臣, 敵に譬えられていく。この譬喩は *grāma* を王国に譬える前提がある。つまり王国は観念的体制であって、国王の人格によ

して、大臣、家臣の在り方が決り、彼らの在り方によって、王国の国風が形成されるように、vādinを中心として独特の個性と具えたる音階形式が成立する。この形式が jāti であり、rāga である。しかも、特定の音階音は固定しておらず、vādin にともなれば、samvādin, anuvādin, 時には vivādin にともなる。したがって、jāti や rāga は極めて多称であって、構成要素の相互関係によって成立する有機的共同体に譬えることが出来る。

2 種の grāma は 22 śruti 分割による 7 種の音階音の音階構造のままとは、静的であって、共同的として機能せず、rañjana 機能を生じない。この機能と grāma に与える具体的方策の mūrchanā と tāna とある。

## 2 項 Grāma と Mūrchanā, Tāna

Mataṅga は grāma を次のように定義している。

grāma は音階音や śruti などと具えたる集合体

を意味するものである。家族がすべて一  
 になつて、住むように、そゝに〔家族が〕  
 常に、定住しているもの、それが、あつた  
 る世界にある、grāma (村) である。<sup>(73)</sup>

いふまでもなく、音階音は家族 (kuṭumbin) に  
 譬えられ、基本音階 (grāma) は村 (grāma) に  
 譬えられている。この用途 (prayojana) は「音  
 階音, śruti, mūrchanā, tāna, jāti, rāga に  
 定住せしめんと」(svara śruti mūrchanā tāna jāti-  
 rāgānām vyavasthāpanatvam nāma prayojanam) と  
<sup>(74)</sup>  
 されている。この用途の記述に及ぶ mūrchanā  
 と tāna について述べておきたい。

まず、mūrchanā は vādi mandala に基づき、音  
 階音の数、本音階の変化による音階形式の総  
 称である。śadja-grāma については、1) uttarama-  
 ndrā (サ, リ, カ, マ, ハ°, シ°, =), 2) ra-  
 jani (二, サ, リ, カ, マ, ハ°, シ°), 3) utta-  
 rā [-yatā] (シ°, 二, サ, リ, カ, マ, ハ°),  
 4) śuddhaśadja (ハ°, シ°, 二, サ, リ, カ, マ),



5) mastarī [-kr̥tā] (マ, ハ°, タ", =, サ, リ, が), 6) aśvakraṅtā (か, マ, ハ°, タ", =, サ, リ), 7) abhirudgatā (リ, が, マ, ハ°, タ", =, サ) の 7 種であり, madhyama-grāma においては, 同様の基準と方式により, 1) sauvīrī (マ, ハ°, タ", =, サ, リ, が), 2) harināśvīkā (か, マ, ハ°, タ", =, サ, リ), 3) kalopanatā (リ, が, マ, ハ°, タ", =, サ), 4) śuddhamadhyā (サ, リ, が, マ, ハ°, タ", =), 5) mārgikā (=, サ, リ, が, マ, ハ°, タ"), 6) pauravī (タ", =, サ, リ, が, マ, ハ°), 7) hr̥ṣyakā (ハ°, タ", =, サ, リ, が, マ) の 7 種である。  
(75)

6 音階の mūrchanā は, sadja-grāma では, サ, リ, ハ°, = の 4 音階音と除き, madhyama-grāma では, サ, リ, が の 3 音階音と除く。  
(76)  
(77)  
mūrchanā の数は総数で 49 である。

5 音階の mūrchanā は, sadja-grāma では, 1) サ音と ハ°音 (samvādin), 2) =音と が音 (2 śruti 音), 3) ハ°音と リ音 (anuvādin) の 3 組の音

階音を除き, madhyama-grāma では, 4) = 音とが  
音 (2 śruti 音), 5) が音とリ音 (anuvādin) の 2  
組の音階音を除く。<sup>(78)</sup> mūrchanā の数は総数で 35  
である。<sup>(79)</sup> 各々の mūrchanā は名称があるが,<sup>(80)</sup>  
= では省略する。

mūrchanā の機能は「rāga を増大するもの」  
(mūrchyate yena rāgo hi mūrchanā ity-abhisamjñitā)  
とわれ, その形式は「上昇 (ārohana) と下降  
(avarohana) の順によるオクタ - タ (svarasptaka)」  
である。<sup>(81)</sup>

tāna は, 実質的には, 6 音音階と 5 音音階  
の mūrchanā であるが, 両者の相違は, Matanga  
によると, 「mūrchanā は上昇と下降の音階と  
具之ていふが, tāna は上昇の音階である」(  
ārohāvarohakrama yuktah svarasamudāyo mūrchanā-  
ity-ucyate tānas-tv-āroha krameṇa bhavati-iti bhedaḥ)。<sup>(82)</sup>  
しかし, Matanga の時代には, Viśākhila のように,  
両者は内容的には変うまいとする説がある。<sup>(83)</sup>  
(mūrchanā tānayoḥ na-arthāntatvam-iti viśākhila)。

「それによれば, mūrchanā と tāna と, 共に,

grāma と基本として構成され、その機能として「rāgaを増大するもの」といわれてゐる点に注目した。こゝでいう「rāga」は両義性があり、音楽的美(歡心)を指すと共に音階形式を指すものと解釈した。

### 3 項 jāti

次は jāti である。jāti の種類をここでは次章以降において述べる。まず、Matanga の定義から jāti の機能を検討する。

jāti は śruti と 出聲音 (graha-svara) をこの集合より (samūhāj-) 生れる。それから情趣の認識 (rasapratīti) が生じ、捉えられるもの、それが jāti である。あるいは、すゝての rāga を生じる原因 (janmahetutva) である故、jāti と「いわれる」。あるいは、人間の brāhmaṇa を一つの種姓 (jāti) と同じく、jāti は jāti (種族、家族) である。  
(84)

Kumbhakarna は「 jāti は 音階音 や grāma など の 集合体 (grāma) から 生じる。ある " は, graha ( 占 筈音 ) から 生れる。また, それから 情趣 の 認識 へ, 明瞭 に 生れる。ある " は, brāhmana など (85) の 種姓 (jāti) と 同じ である」 ( 1. 4. 2-3a ) と, 同主旨 の 定義 を して いる。

Raghunātha は「 それから rāga から 生れる もの である。その 故 に, これは jāti である と 考 え られている」 ( 1. 514b )<sup>(86)</sup>, と 簡潔 に, jāti に ついて 述べて いる。

Kumbhakarna は Mataniga 説 の う ち, 情趣 (rasa) と 重視 し, Raghunātha は rāga と 重視 して いる が, jāti の 機能 は その 主音 (amśa) に 託 されて いる。主音 に ついて は jāti の 10 lakṣaṇa ( jāti と 構成 する 音階音 の 特性 ) の 第 2 に 掲げ られている 故, 先 に jāti の 10 lakṣaṇa に ついて 述べる。

Mataniga は Bharata の 偈 ( 28. 66 ) に 基 づ き,<sup>(87)</sup> この 10 lakṣaṇa を 列挙 し, 各 lakṣaṇa を 解説 して いる。10 lakṣaṇa は 次の 通り である。

grahāṃśau tāramandrau ca pādavaudavite tathā |

(88)

alpatvam ca bahutvam nyāso'panyāsa eva ca ॥

1) 出聲音 (graha), 2) 主音 (amśa), 3) 高限度音 (tāra), 4) 低限度音 (mandra), 5) pādava (6音音階で除かれる音階音), 6) āudāvita (5音音階で除かれる2音階音), 7) 少使用 (alpatva), 8) 多使用 (bahutva), 9) 終止音 (nyāsa), 10) 副終止音 (apanyāsa)。

この jāti の 10 lakṣaṇa について, Abhinavagupta は次のように註釈している。<sup>(89)</sup>

音階音は特別な組合せを持っている。そして, jāti は adṛṣṭa (具体的に目に見えない結果) より生じた歡心 (rakti) を生む, といわれている。それは如何なる組合せかといえは, これに答えて (Bharata は) 10 の jāti の lakṣaṇa とあるといつたのである。

つまり, 彼の解釈では, jāti は精神的解脱を宗教的果報によつて得られる歡心を生じるものであり, 10 lakṣaṇa はこゝに機能を持つ jāti を構成する音階音の相互関係と明らかにするものである。

この関係のうち, 第2の主音 (amśa) に関す

る Bharata の偈 ( 28. 68-69 ) に對する注釈の冒頭において、彼は主音 = *jāti* を代表し、性格づけられるものとしてゐる。

またかゝる人間本来の容姿が頭にあるかのやうに、*jāti* の本来の姿は *rāga*、つまり *rakti* ( 歡心 ) であると理解されている場合、*r* = *o* とを根拠として、存在する音階音は、主要なものをとして ( *prakāṣaṇa* )、機能する。<sup>(90)</sup>

( だが、主音の検討に移りたい )。

Matanga は主音と出発音の相違を明すかにする = とかゝる、議論を開始してゐる。

問：出発音と主音の区別は何か。

答：主音は *vādin* であり、出発音は *vādin* をと 4 種の別 ( *vādin*, *saṃvādin*, *anuvādin*, *vivādin* ) がある。更に [ 両者の ] 区別は主要なものとそうでないものとされる [ 区別である ]。出発音は主要なものではない ( *apradhāna* )。

問：どうして主音は主要なものとされるのか。

答：主音は [ jāti a ] rāga (= rakti) に生じる性質 (janakatva) があり、[ rāga e ] 成熟させる性質 (vyāpakatva) があるから、主要なものである。しかし、すべての jāti に比べて、出発音と主音は [ 共に ] 主要なものであることは一般論として認められたい (91) ( utsarga siddha ) である。(後略)

Matanga は結論として「すべての jāti の出発音は主音と同じであるといわれてゐる。最初に歌われる主音は出発音の代り (grahavikalpaka) である」という Bharata の偈 ( 28. 27 ) を引き、上記の一般論を証明してかゝり、主音そのものの説明に入つてゐる。

彼はその冒頭で「主音の役割分担 (vibhāga) は 10 法 (daśavidha) であるといふべきである」( amśāvibhāgaḥ sa daśavidho boddhavyaḥ ) と述べて (92) いる。この 10 法は、まさに、Bharata が主音に与えた 10 種の特性である。Bharata の 10 種の特性は次の通りである。

1) rāga がそこには存在し、そこは [ rāga a ]

展開するもの。2) 高音や 3) 低音と導くもの (netr)。4) 際支って認識されるもの。5) 出発音, 6) 副終止音, 7) vinyāsa (小節の歌詞部<sup>(93)</sup>の終止音), 8) samnyāsa (第1小節の終止音), 9) 終止音の範囲(と導くもの)であり, 10) 従えるもの, それが 10 lakṣaṇa と具えられ主音である。

Matanga は Bharata 説と要約して, 次のように述べている。

主音の使用されてゐる時, それに rāga が顕現するもの, それが主音である。そのかう gīta (曲) が開始し, 展開する。高音と低音と顕現する原因は主音 (svāmī) である。  
〔实例省略〕。より多用されるもの (bahuprayogata) が主音である。rāga の対象 (viśaya, 場) として, 確立してゐる (avasthita) もの, それが主音である。<sup>(94)</sup>

Matanga は Bharata 説の 6) 以後の細部に ついては述べていないが, rāga と重視してゐる。また, 主音と出発音としてゐるものが注目される。この rāga



は、Saṅgitaratnākara の注釈者 Kallinātha が「rakti 是  
 顕現する ことなど、述べられてゐる特性への  
 適合性」(raktivyāñjakatvādyukta lakṣanārhatva) と述  
 べてゐる故、美的概念として捉えるべきであ  
 る。jāti の主音の機能は音楽的美を表わす  
 ことである事は、以上によつて、確認するこ  
 とができた。Bharata によつて提唱されたこの  
 理論は Śārṅgadeva, Kumbhakarna, Raghunātha に継承  
 されてゐる。

#### 4 項 rāga

Mataṅga は法統説に従つて jāti を詳説したが、  
 何よりも、旋律型としての rāga を理論的に論  
 じた最初の理論家である。

彼は「jāti とは主音によつて、grāma-rāga 是  
 生じるもの」(amśakair-grāmarāgāms-tu janayanti-iti  
 jātagaḥ) と述べ、觀奏を rāga へと向けられてゐる。  
 grāma-rāga は後述するが、また、Abhinavagupta  
 の見解に注目したい。彼は、Mataṅga 説に準拠

して、「目に見ゆる結果 (dr̥ṣṭa-siddhi) の、感情  
 と情趣と心に彩る (bhāvaraso-parāñjana) 7 jāti —  
 śuddha, bhinna, gauda, rāga, sādhanā, bhāṣā,  
 vibhāṣā — と生じる故、jāti (と「われら」) と  
 (96)  
 述べている。先は、彼は jāti より得られる歡  
 心 (rakti) は adṛṣṭa とあると述べていた。これ  
 に対して、grāma-rāga は具体的な (dr̥ṣṭa), 「  
 われら」、芸術美と与えるというのである。つま  
 り、grāma-rāga は芸術的音楽と捉えられてい  
 る。「感情と情趣と心に彩る」という限定語は  
 のことと明瞭に物語っている。

前項では、jāti の機能と rāga (rakti) と生じ  
 ることと見て来た。Matāṅga はこの rāga の語と  
 「音楽美」の意味ではなく、音楽用語として  
 「旋律型」の意味に使用し、rāga と次のよう  
 に定義した。この定義は kumbhakarna, Saṅgītada-  
 rpana に引用され、Saṅgītaratnākara の注釈者  
 とある kalinātha と Simhabhūpāla, Somanātha は Matāṅga  
 説と明記して引用し、Raghunātha はこの主旨と  
 採っている。  
 (97)

rāga 定義のテキストは次の通り。

- svavarṇaviśeṣena dhvanibhedena vā punaḥ |  
rajyate yena saccittam (yah kāścit?) sa rāgaḥ sammatāḥ satām ||  
athavā
- yo 'sau dhvaniviśeṣas-tu svavarṇabhūṣitāḥ |

rañjako janacittānām sa rāgaḥ kathito budhaiḥ || (98)

特別な音階音とその音展南 (varṇa) により、  
あるいは音 (dhvani) の区別により、通人の  
心を彩るもの、それは rāga であると言者  
たちは考えている。

あるいは

音階音とその展南に飾られた特別な音が人  
の心を彩るもの、それが rāga であると言者  
たちは語っている。

内容的には上記二種の定義は全く同じである。  
このいずれが Mataniga 説であるか判別する事は  
できないが、この定義が全く新しい説である  
ことは Mataniga は「Bharata 等には述べられていな  
い、rāga の正統子 (rāgamārga) 形式、その実践  
(lakṣya) と形式 (lakṣaṇa) と我々には説明しよう」

(99)  
 という言葉で表明している。ここに使用されて  
 いる *rāga* は音階形式としての *rāga* であり、  
 その機能は「人の心を彩る」として、つまり *rañja-*  
*na* であることは明らかなである。

*rāga* の定義に続いて、*Mataniga* は *rāga* の意味  
 論を展開している。

*rañjana* (彩り) [この意味] の *rāga* (こ  
 の語) は生じる (この *rāga* の) 語源 (*vyutpatti*)  
 はいわれている。

*rāga* (この語) は *śvakarṇika* (馬の耳 →  
 木の名前) など (この語) のように、慣用的  
 意味 (*rūḍha*) であり、*mantha* (攪拌棒) (こ  
 の語) のように、動詞から派生した意味  
 (*yaugika*) であり、*pañkaja* (泥土から生れ  
 たもの → 蓮花) という語のように、慣用的  
 であり、動詞から派生した意味 (*yogarūḍha*)  
 であると理解されている。(100)

*kumbhakarna* は、まず、*rāga* のこの語の造語法  
 を説明してから、例示する単語は相違するが、  
*Mataniga* と同称の説明をしている (2.2.1.14-15)。

rāga[と"う語]は "rañjayati" の語根 (rañj) から、行為者の意味を表わす接尾辞 (ghan) [と付けた] 意味の [語である]。

rāga と "う語" は、彩るもの (rañjaka) の性質がある故、kārika (作者、行為者) など [の語] のように、yauṅika であるとか誤かれ、また、varṇa (色、種姓) など [の語] のように rūdhita (= rūdha) であるとか考えられ、ある"は、pañkaja と "う語" のように yogarūdhā<sup>(101)</sup> であるとか [考えられる]。

Raghunātha は、全面的に、Mateniga 説に依りながら、その結語として、「ある場合、rāga [と"う語] は rañjaka [の意味] である」(sarvathā rañjaka eva rāgaḥ) と適切を説明している (2. 4b-5a)。

しかし、Kallinātha は rāga の rūdha の意味について疑問を提起している。つまり、「ある rāga によって彩られず、ある rāga は彩らないならば、その rāga は rañjaka ではない故、"ayam rāga mahyam na rocate" (私はこの rāga を好ま

ない) といい、言葉の使用法において考察し  
 (102)  
 なければならぬ」といっている。Kallinātha  
 の言葉の真意については、なお、検討しなけ  
 ればならぬが、いずれにしても、Bharataに  
 あって、美的概念語として使用されていた rāga  
 という語は Matanga によって、旋律型を指す  
 音楽用語として確立され、この形式は「人の  
 心を彩る」機能と有していると定義されたこ  
 とはインド音楽史上のみならず、芸術思想史  
 上、画期的なことを成した。

次に、Matanga 説以外の rāga の定義について  
 附言しておく。Kumbhakarna は Matanga 説に讀  
 んで、次のような rāga の定義を掲げている。

rāga は 5, 6, 7 の音階音の集合による形  
 式を具え、2 種の grāma から生れ、心を彩  
 るもの (rañjaka) とある。(2.2.1. 13)  
 (103)

この定義の典故は明らかではないが、彼は所  
 掲の rāga の定義に関する諸説の中に自身の説  
 (svamati) を入れている故、この定義は kumbha-  
 karna 説と推定するところが許されよう。

Mataṅga とは別系統の説として、古典は新しいが、*Saṅgīta-dāmodara* (p. 34, ll. 18-21) に初出する *rāga* の定義がある。この定義は *Saṅgīta-nārāyaṇa* (1. 99-100), *Rāgaratnākara* (2-4a) に与えられるが、後者は典故を *Nārada-pañcamasārasaṃhitā* としている。<sup>(104)</sup> *Rāgaratnākara* によると、

これによつて三界に住する者の心を彩るもの、それが *rāga* である、と Bharata などの聖者はいっている。

*Kṛāṇa* は *muralī* (笛) の音によつて酔わせる歌を始めた。牧女たちは *Kṛāṇa* の近くで、各々、歌を始めた。これによつて 16000 の *rāga* が生れた。(2-4a)

ここで、*rāga* の機能は *rañjana* とされている。しかし、*Kṛāṇa* に対する牧女たちの *bhakti* (信愛) が基調になつており、形式としての *rāga* は牧女たちの *anurāga* を表わしたものであることが主張されている。

しかし、観奏を変えざると、*Kṛāṇa* の歌とこれに呼応する牧女の歌の *rāga* は原因と結果の関

係にあり、後述する *bhāṣājanaka-rāga* と *bhāṣā-rāga* との *janya-rāga* の関係 (親子関係) を与えることのできる。

そこで、この種の *rāga* は主題としていふ。 *grāmā-rāga* の 30 種のうち 15 種は *bhāṣā-janaka-rāga* と呼ばれており、この種の *rāga* は *bhāṣā*, *vibhāṣā*, *antarabhāṣā* といふ *gīti* (曲の形式) の *rāga* (形式) を生む。これららの *rāga* は *rañjana* の機能が認められる。Śārṅgadeva は「*rañjana* により、*bhāṣā* や *rāgāṅga* などは *rāga* たりとす」(2. (105) 2. 2 a) と述べている。この場に対して *Simhabhūpāla* は「この意味から、*bhāṣā*, *vibhāṣā*, *antarabhāṣā*, *rāgāṅga*, *bhāṣāṅga*, *kriyāṅga*, *upāṅga* は *rāga* たりとすのである」と注釈している。ここに出る 3 種の *bhāṣā-rāga* と 4 種の *āṅga-rāga* については後述するが、これらの派生的 *rāga* が *rāga* たりとすのは、これらの *rāga* が *rañjana* の機能を有しているからである。

以上、旋律型としての *jāti* から各種の *rāga* の芸術的機能と検討した結果を要約すれば、



次の通りである。

1. jāti や rāga は 2 種の grāma に基づく音階音の集合体である。構造的には śruti の集合体である音階音と同じであり、音階音の rañjana 機能は同心円的に、旋律型である rāga に展開する。
2. 音階音の rañjana 機能が共鳴 (anuranana) によって発動されるように、rāga にはこの音階音の相互関係 (vādin, samvādin, anuvādin, vivādin) によって rāga の rañjana 機能が発動する。
3. 旋律型は 10 種の特性を具えている。
4. 主音 (amśa) とする音階音は 10 種の特性を具え、vādin であり、出発音としてあり、jāti や rāga の音楽美 (rāga) を表示する。
5. rāga と rāga とは異なるのは rañjana 機能である。
6. jāti は rāga (観心、美) を生じる形式であるが、この rāga は目に見えない果報から生じるものである、目に見えない果報から生

いゝ rāga のそれとは質的に相違する。前者は宗教的であり、後者は芸術的である。

### 第三節 享受者と演奏家

Someśvara 3世の息子 Jagadekamall (r. 1134-1143 A.D.) の Saṅgīta-cūḍāmaṇi に「各地において、王や住民の行幸 (vartana) として gīta (歌曲), vādya (器楽), nr̥tya (舞蹈) を行なう、それが deśī (107) (地方的音楽) といい名前と呼ばれる」(3) とあり、Sudhākalaśa も「各地において、王たちの王宮 (mandira) において行なう gīta, vādya, nr̥tya は deśī である」と賢者たちはいう」(108) といっている。こゝに記述は各地において地方色豊かな音楽が盛んであったことを示唆している。

音楽に限らず、あらゆる芸術は理論的に整備された形式と芸術家の創意による表現の両面を具えてゐるが、再現芸術である音楽はこの二面性が強いといえる。例之は紙面に書か

これら 音譜 (lakṣaṇa) と 演奏 (lakṣya) があってこそ  
 こそ 芸術として の 音楽は 成立する。この 奥と 強  
 調、この 理論家は、筆者の知る限りでは、Rāmānū-  
 ṭya (ca. 1550 A.D.) である。彼は 自著 Svaramelakalā-  
 nidhi において、次のように述べている。

gāndharva たちによって、太古以来の伝統が  
 用いられ、常に、至福 (śreyas) の原因である  
 ものの、それは gāndharva と呼ばれる。

作曲家 (vāggeyakāra) によって作られ、lakṣaṇa  
 と共に、deśi-rāga によって、人の心と彩る  
 もの (janarāñjana)、それが gāna である。

このように、gāndharva は lakṣaṇa に従って演奏  
 される。

lakṣaṇa が無視された状態では、支障がない場  
 合は、lakṣaṇa より lakṣya が主要なもの (pra-  
 dhāna) であり、lakṣaṇa は主要なものでない。

lakṣya が無視される時、心と彩る (rañjana) 機  
 能が生けない故、gāna は lakṣya に従って、  
 世間において、行なわれる。

音楽論 (saṅgītasāstra) のすべての意味内容に

精通している Sāringasūri (-deva) は gīta における lakṣya の重要性を vādyā の章で説明している。

これらの論書は lakṣya が主要であると考えられる。故に lakṣya のないもの、それは論書ではない。(2. 7-13)

(109)  
 (110)  
 これは gāndharva と同じ古い伝統的音楽の衰退と deśī-rāga によって演じられる当時流行した音楽の抬頭が暗示され、理論よりも実践を重視する時代主潮と共に、実践理論を成文化する要請が強かったことと物語っている。

音楽論書はこの要請に応えたものであるが、記述の細部は現代人には理解し難く、特に実践的側面の実態は筆者の理解をはるかに超えている。したがって、比較的理解し易い音楽の享受者や演奏家の記述によって実践的側面を推測するという間接的方法をとることにしたのである。

## 1 項 享受者

900 A.D. ころの文人王 Rājasekhara の Kāvyaśikṣā  
 第10章によると、当時、王が詩会 (kāvyasamāja)  
 を主催してゐたことが知られる。この情景は  
 (112)  
 上村勝彦博士によつて活写されてゐる。

Śārngadeva は王が主催する舞踊の会について  
 (113)  
 述べ、その出席者を列挙してゐる。また、彼  
 と同時代の Pārśvadeva は音楽の討論会について  
 詳細に論じてゐる。この会の出席者や会場の  
 情景は Rājasekhara が述べてゐる詩会の情景と非  
 常に似てゐる。舞踊の会や音楽の討論会の  
 歴史は未詳であるが、Śārngadeva や Pārśvadeva の  
 時代 (13世紀中頃) には現実に行なわれてい  
 たのであろう。ここでは音楽の討論会の出  
 席者の芸術的知識、芸術的資質を通じて、音  
 楽の実践的側面 (lakṣya) を推測するにとら  
 ない。

音楽の討論会 (vāda) は主催者 (sabhāpati)、  
 審判 (sabhya)、発言者 (vādin)、反論者  
 (prativādin) の4者が主要な構成メンバー (aṅga)

(114)

てある (8.3)。主催者である王の左に王妃が坐り、侍女がいる。王の右には詩人、芸術通の人 (rasika)、また、王の左には作曲家 (vāggeyakāra)、俳優 (nartaka) などがいる。討論の時には審判は中央にいる。

この討論会の会場 (āsthānamandapa) は美しく、彫刻を飾り、candana, agaru, karpūra の香と薫じ、華麗な敷物や幕によって美しく飾られていて、中央に獅子座が置かれている。この座には主催者である王が坐るのである (8.4b-7a)。

次に主催者の王をほいめとするとする出席者の人柄や芸術的知識について述べる。

1. 王は聖なる寄進者 (dātr) であり、美德と具え、人の感情に精通しており (bhāvajña)、紳士として高名であり (kīrtilampāṭa)、音楽の長所と欠点を知り、あらゆる言語 (sarva-bhāṣā) に通じており、優しい言葉遣いであり、話すことは中正である。彼は褒賞と手之、判定を宣し (sabhyavādin)、恋情を漂え、正統的音楽 (mārga) と地方的音楽 (deśī)

に精通しており、知性があり (dhiṃat), すべ  
(115)  
ての技芸 (kalā) が巧みである (8.26-96)。

2. 発言者は返答に対して確固として理解を  
持つてゐる。自分の論書を知り、確実な  
知識を持ち、相手の反論を挫き、自分の主  
張を通す (116)  
(8.20)。

〔発言者の上・中・下〕。正統的音楽と地  
方的音楽の形式 (lakṣaṇa) と演奏 (lakṣya) を  
知る発言者は上であり、正統的音楽のみ  
形式と演奏を知る発言者は中であり、地  
方的音楽の形式と演奏を知る発言者は下であ  
(117)  
る (8.29b-31a)。

3. 反論者は学識があり (vaktṛ), 論書に精通  
し、知性があり、発言者の主張を論破する  
(118)  
(8.21)。

4. 審判は〔発言者と反論者の〕長所と欠点  
により、両者の相違を理解して、勝敗を決  
める (119)  
(8.31b-32a)。

発言者の長所 (guṇa) は書物の意味を完全  
に理解してゐること、主張の意味を説明す

るニと、〔主張の〕序論、本論、結論（初  
 中、終）を陳述するニと。その欠きは既に  
 他人の反論したニとを知らずニと、知  
 性の欠除、質問に答へずニと、正し流  
 派の伝統（sampradāya）を持つて「否」ニと  
 である（8. 27-28）<sup>(120)</sup>。

5. 詩人は情趣（rasa）と情態（bhāva）に精通  
 し、韻律と修辭の知識があり、知性を具え、  
 詩的創造力（pratibhā）があり、詩の形式（  
 rīti）を完全にするニとに勝れている（8. 15）<sup>(121)</sup>。

6. 芸術通の人は詩やドラマから生れる情趣  
 を味うニとを樂しみ、微妙な情態の意味を  
 理解し、満足する（8. 16）<sup>(122)</sup>。

以上6種の参合者のうち、主催者である王と  
 詩人、芸術通の人たゞは音楽の愛好者である。  
 彼らの資質のうちでは、特に、芸術に対する  
 感受性が強調されているに過ぎない。答言者  
 と反論者に対しては討論における弁論術が重  
 視されているが、彼らは理論家であると同時に  
 演奏家でもある。このことは正統的音楽と



地方的音楽の形式と演奏（理論と実践）の両面に精通してゐることが要求されてゐることから明らかである。特に、発言者の欠長の一つとして、「正しい流派の伝統を持つてゐること」が挙げられてゐる事は注目し得る。sampradāya は師匠と弟子の間で口伝によつて伝えられてゐる伝統的理論によつて形成される「流派」を意味する<sup>(123)</sup>。したがつて、発言者は師匠の下で実践的な訓練を受けてゐることが要請されるのである。

## 2 項 作曲家

この会に出席者として挙げられてゐる音楽の専門家は vāggeyakāra である<sup>(124)</sup>。先づ、この語を「作曲家」と訳したが、正確には vāc（歌詞）と geya（曲）の両方を創る作曲家である。

彼の長所（guṇa）は 1) 言葉の使用（abhidhāna）に勝れ、2) 技芸（kalā）に長け、3) 7種の gīti

(曲の表現形式) に精通し、4) 修辭学 (alankāra) の知識があり、5) 拍子 (tāla)、旋律 (rāga)、音階音 (svara)、曲 (geya) に勝れ、6) 地方的旋律 (deśī-rāga) に通じ、7) 地方語の知識を完全に具え、8) 師匠の意志に従順であり、9) 舞蹈と器楽 (vādya) に通じ、10) 音楽会において勇氣があり (asthānaśūrātā)、詩的創造力 (prati bhā) を具え、雄弁 (vacasvita) であり、審判の心と彩り、11) 不規則曲 (anibandha) の音階音に関する知識があり、12) 4 dhātu (規則曲の4種の構成部 = 去聲部 (udgraha)、主題部 (dhruva)、結合部 (melāpaka)、結部 (ābhoga) の4部) において正確であり、すべてを声楽曲 (prabandha) と理解し、曲の終りの時 (muktikāla) に注意深く、13) 見事なるオクターヴの「声」と出す。14) 怒りを離れ、指示されたこととを完全に実行し、15) 驚嘆すべき詩人の性質を具え、適切なる言葉の配置 (padanyāsa) に精通し、16) 喉を制御し、17) 注意深く、18) [音楽の] 一支分は熟達し (eka-aṅga-praudha)、19) 顔は晴々としてい

(125)

2 (8. 33 - 39a)。

次に彼の欠美 (dosa) は 1) 言葉遣の野界で、  
 乱れ、これと同様に、讃歌を作り、2) gamaka  
 (修飾音) と pada (言葉) に対して鈍感で、  
 3) 声楽曲 (prabandha) の知識が乏しく、3) 情趣に  
 対応して旋律 (rāga) の知識を欠き、4) 細緻さ  
 が乏しく、歌唱の終り (kriyākirvāhana) の知識が乏  
 しく、5) 身体が弱く (mandasāriratā)、6) 基準と  
 する単位 (māna) の過不足 (増・減) の知識  
 が乏しく、7) 詩の形式 (riti) が破綻してあり、  
 語の抑揚 (chāyā = kāku) をはたし、また、規  
 定に反して歌う。9) aśrāvya (= aśrāya, アラマ?)  
 の形式 (lakṣaṇa) を逸脱して、声楽曲の dhātu  
 (音構成) と mātu (言語構成) を作る (8. 40-43a)。

(126)

### 3 項 歌手 (gāyaka) <sup>(127)</sup>

pārśvadeva は歌手と anindya (非難されず者)  
 18 種と nindya (非難される者) 19 種は大別し  
 てゐる。前者は勝れた歌手であり、後者は劣

- た歌手である。まず、勝れた歌手の規定か  
(128)
- は 43 こと 15 j。 (8. 55 - 72)
1. *kriyāpara* : 論書通りの演奏により、正統的音楽 (*mārga*) と地方的音楽 (*deśī*) の両者を誤謬なく歌う。
  2. *kramastha* : *uttamottama-sūda* か *pratirūpa* としての *sūda* (声楽曲の 1 種) と、順次、歌う。
  3. *gatistha* : 抑制された喉で、*gamaka* (装飾音) と、別々に、正しく、特相を具えて表現する。
  4. *sughata* : 美しい音調 (*dhvani*) と具えた音階音、*varṇa* (音階音の進行)、拍子 (*tāla*) と、明瞭に、三つに分けて歌う。
  5. *susāṅca* : 美しい肉声 (*suśarīra*) により、苦もなく、各々の旋律 (*rāga*) と歌うに専ら (*svakṛtikāma*)、歌に精通している。
  6. *śikṣākara* : 直ちに、*gīta*, *viśama* (声楽曲の 1 種?)、*prāñjala* (同前?) と正式な (*śuddha*) *sūda* とその変曲した (*chāyālagā*) *sūda* において、正しく、学ぶこと。

7. rasika : 榮光ある (suśrava) 歌と聞き、身ぶるいにし、歡喜の流を流す。
8. bhāvaka : 聴衆の心と理解して、情趣 (rasa) のない歌に情趣を盛り、感情 (bhāva) のない歌に感情を与えて歌う。
9. rañjaka : 心と奪うばかり美しい歌にと、聴衆の心 (śrotur-āsaya) と知り、歌に彩り (rañga) と与える。
10. pararītiñā : ālapti (声楽曲の音構成と肉声で歌う = 七) にあつて、歌の肉声動作 (gitaśarīracestā) と模して [歌って七]、歌の最上の美真と具えてゐる。
11. sugandha : 長い曲、viśama、あるいは、prāñjala と歌って七、声は美しい。
12. aniyama : 時間的制限がない場合 (gati) ても、歌の知識により、viśama、あるいは、prāñjala と歌う。
13. ālapti : 歌唱にと七、楽 (七) と七から七 ālapti と歌う。
14. rūpaka : ālapti にと七、歌と美しくす

- 3。
15. copana : śuddha & chāyālagā (の suda) にあ  
いて, ālapati と是れた曲と歌う。
  16. vitāla : 各地の形式 (riti) が, (楽器の)  
音調 (dhvani) と肉声 (śarīra) の両方が溶け  
合 (う) に歌う。
  17. vibandha : 種々の異なる曲と (楽器の)  
音調に合せて, 熟慮する。
  18. miśra : 他への旋律の変調 (chāyā) と旋律 (rāga) に混せて, 間違ひなく, 巧みに歌う。

次に, 劣る歌手は <sup>(129)</sup> 19種である (8.75b-85) <sup>(130)</sup>  
が, これと大別すると 1) 歌手の声の質, 2) 歌  
う時の姿勢, 3) 歌唱能力が指摘されている。  
このうち, 2) は外面と内面に言及されていて,  
11種に及ぶ。このことは歌手の姿勢, 気持が  
聴衆に与える印象を重視していることと物語  
っている。

まず 1) 類の歌手は 3種で, 鼻音 (鼻声) で  
歌う anunāsika, 音階音が鳥のさうである kākī,

“sūt”と“う”音と去して歌う sūtkārī である。

2) 類の 11 種の歌手のうち、外面的な指摘では、歯と噛んで歌う sandastā, 顔にしわを寄せて歌う karālī, 首、眼、鼻と大きく開いて歌う jhombaka, 首を曲げて歌う vakrī, 眼を閉じて歌う nimīlaka, 駱駝のように坐って歌う usṭrakī, 顎を動かしながら山羊のように、裝飾音 (gamaka) と伴って、あざけりのような調子で、歌う udhata であり、内面的側面では、恐怖心をもって歌う bhīta, 躊躇して歌う śaikīta, 落ち着きがなく歌う udghrīta, 歌に対する注意を欠く niravadhānaka である。

3) 類の 5 種は、音階音を増・減して歌う kapīla, 音位 (sthāna) が確実でない avyavasthita, 歌が伸びすぎる prasāri, 拍子 (tāla) をしに歌う vitāla, 純正旋律 (śuddha-rāga) に変型旋律 (chāyāraga) と混ぜて歌う mīśra である。

以上 19 種の称を歌手に列挙した後で、Pārśvadeva はソロ (ekala), テムエツト (yamala), コーラス (vṛnda) の各々を専門とする歌手と

及び、ソロと専門とする歌手かゝる順に勝れて  
 いるとする (8. 86-88a)。(131) 又、この  
 3種類<sup>(131)</sup>の歌手を規定してから、彼は歌手の長  
 所を14英及び (8. 89-92b)。(132) 長所の多少によ  
 って歌手を上、中、下に分類し (8. 92b-93a)、  
 併せて、歌手の発声できる音域 (sthāna) によ  
 って、同様に、歌手を分類している (8. 94-97)。  
 以下に14種の長所を列挙する。

1. ālapti に巧みである。
2. 〔曲の〕最初 (graha) と終り (mokṣa) に勝  
れてゐる。
3. 3音域 (オクターフ) を用いる。
4. 深遠で、甘美な音調 (dhvani) を具えてい  
る。
5. すゝての主題 (vastu) に巧みで歌手たり  
うる (gātriva)。
6. 拍子 (tāla) に精通している。
7. 美しい声具えてゐる (surebhatā)。
8. 実践 (prayoga) に努力する (sughatā)。
9. rāga と rāgāṅga (新古すゝての旋律) に



勝れこいる。

10. 歳々の練習を克服してこいる。

11. 喉を自由に駆使する。

12. 注意力がある。

13. 旋律の、各々の中々 (madhye madhye)、熟達  
1に適切さ (aucitya) に心掛ける。

14. 師匠より教之を受けてこいる。

これらの長所をすべて具えてこいる歌手は上  
(uttama) とされ、このうち、2~3と欠く者は  
中 (madhyama)、4~5と欠く者は下 (adhama =  
kanishta) とされこいる。

いま一つの歌手の等級分けは声楽曲のレパ  
トリと、先に指摘しておいた歌唱可能な音  
域によるものである。上の歌手は ālāpti と具  
えた śuddha と chāyā lāga の歌 (śuddha-prabandha)  
を歌うことのできる者であるが、この上の歌  
手も、歌唱力によって種に分けられる。中  
の歌手は ālāpti と具えた śuddha の歌のみを歌  
うことのできる者で、これも上と同じ理由か  
ら種あり、下の歌手は ālāpti と具えた chāyā-

raga の歌 → 4 に歌う者で、同じく、3 種あり、  
このように歌手を 9 種に分類してゐる。

#### 4 項 樂器奏者

インド古典音楽は声樂が中心であるが、伴奏  
樂に弦樂器、管樂器、打樂器が使用されるに  
よはいうまごもない。pārōvadeva は、おすかかな  
から、弦樂器奏者 (vainika) と管樂器奏者 (vāṃśi-  
ka) の両者に ついて、その長所と短所につ  
いて述べてゐる (8. 106a-122)。

勝れは vainika は、感官を制御し、自信があ  
り、確かな坐法を理解し、身体は美しく、  
両手の疲労を克服し、注意深く、恐怖心を  
なく、rāga や rāgāṅga の本質を理解し、歌と  
器樂演奏に巧みである (8. 106b-108a)。  
(133)

彼の欠点は、3 種の vṛtti (演奏法) に関  
する知識がなく、alankāra (音階音の進行  
varṇa に伴う装飾) と音階音 (svara) に精  
通せず、身体的欠点があるため、rāga, gīta,

(134)

svaraの演奏に適さない (8. 108b-109)。

勝れた vāṃśika は十分に「息使ひ」, 美しい「音楽音」, 「演奏の」確実性といつた吹奏 (phūtaka) における美点 (と具えてゐる)。半南, 無南, 全南の指の運び (anṅulivaha), 7種の適切を gamaka (装飾音) における指使ひ, 歌の演奏において, svasthāna (ālapati の一部) と美しい旋律の性質と巧みに出す。bhāṣā, vibhāṣā の演奏と rāga と rāgaṅga の演奏の時, svasthāna の休止位置 (avasthāna) において, rāga の形成に勝れてゐる = と, 歌手のため (135) に音位と与える (8. 110b-114a)。

vāṃśika の欠点は, 震え (kampita) 吹き方 (音の震えか?) の短し gamaka (= 重奏?), 震えなく指の「運び」, 最も高い音位と出せない = と, 誤った吹奏が多い = と, 歌の吹奏 (136) に対する無知 (8. 114b-116a)。

また, vainika と vāṃśika の両者は śuddha と chā-

yālaḡa の sūda における rāḡa, gamaka, gīta の演奏を基準にして、歌手の場合と同じく、各々 9 種に等級づけをしてゐる。例へば、上の上の者は śuddha と chāyālaḡa 両者において、rāḡa, gamaka, gīta を演奏する事ができる。以下中の者は śuddha において、下の者は chāyālaḡa において、rāḡa, gamaka, gīta の演奏可能な数によつて、各々 3 種に等級づけられる故、上、中、下、各 3 種、9 種となる (8.117-122)。

このように、歌手と楽器奏者に対して要請される諸氏は、性格、体格、技術の側面に及んでゐる。この総体が演奏の実態 (lakṡya) というべきものであり、これは、必ずしも、形式的に定義できるものではない。特に技術的側面は叙述することのみでは理解させることは困難であり、まして、音楽美の伝達 (rañjana) は不可能に近い。しかし、ここには紹介した pārovadeva の説明は rāḡa の rañjana 機能の具体的内容を示唆するものである。

## 第二章 ラーガの分類

インド古典音楽の旋律型は rāga と呼ばれて  
 いるが、最古のインド音楽論書である Bharata  
 の Nāṭyaśāstra (28 - 33 章) に 17 rāga と いう語  
 はみられるものの、この rāga は旋律型を指す  
 術語ではなく、旋律の創り出す「喜ひ、美  
 さ」を表わしてゐる。これは Nāṭyaśāstra に 5 け  
 る旋律型を表わす術語は何かと いうのは、それ  
 は "jāti" と いう語である。jāti に は 18 種ある  
 が、この 18 種は音階の基本形式である 2 種の  
 grāma, すなわち sadja-grāma と madhyama-grāma に 属  
 する。前者には 17 sadji などの 7 種、後者には  
 gāndhārī などの 11 種の jāti が配当されてゐる。

旋律型を表わす rāga の初出は Mataṅga の Brhad-  
 deśi である。彼は jāti の旋律型を説明するに  
 共に、Yāstika, Kāśyapa と いう；彼は先行するが、  
 あるいは同時代の音楽理論家の説を引き、5  
 種の gīti (曲調) に 属する 30 種の grāma-rāga を

りてゐる。同時に彼は Yāstika 説の別の rāga  
 分類による 16 種の bhāṣā-janaka と bhāṣā 74 種と  
 りてゐる。以上が、いわゆる古く旋律型で  
 ある。Nāṭyaśāstra と Brhad-deśī の間には、少な  
 くとも 4 世紀以上の時間的経過がある。この間の  
 音楽論として Dattilam, Nāradyaśikṣā があり、  
 考古学的資料として Kudumiyamalai 岩石刻文が  
 あるが、この間の音楽論の大きな変化は Brhad-  
 deśī という書名の物語、と云うように、伝統  
 的音楽 (gāndharva-gāna) に対する地方的音楽 (  
 deśī-gāna) の抬頭であった。Brhad-deśī はこの  
 動きの集大成であったと云う。

地方的音楽は次第に音楽論者の同一理論的  
 に考察されるようになった。12 世紀には伝統  
 的音楽の rāga の中には名前が 21 の知られた  
 のと多くあった (と云う)。Śārṅgadeva  
 は新古の rāga と adhunā prasiddha と prak prasiddha の  
 2 種に整理する必要に迫られた。彼の大著 Saṅ-  
 gitaratnākera 第 2 部はこのことと如実に伝へ  
 てゐる。彼は古く旋律型 (jāti, grāma-rāga,

bhāṣā-janaka, bhāṣā, vibhāṣā, antarabhāṣā の 3 bhāṣā) に加えて, rāgāṅga, bhāṣāṅga, upāṅga, kriyāṅga と "い rāga の分類を行ふ" と "は, 筆者の管見に限りては, śārṅgadeva の分類に原則的に継承して" と "は音楽論書は kumbhakarna 著の Saṅgitarāja, Raghunātha 著の Saṅgitasudhā があり, 二の両者より先行する pārśvadeva 著の Saṅgitasamayāsāra (1250 A.D.) は rāgāṅga と "4 aṅga の rāga の分類による" と "は".

他方, Nārada 著の Saṅgitamakaranda に "は, 上記の分類とは違つた 4 種の分類基準が述べられる. つまり, (1) 音階に於ける svara の数による分類: sampūrṇa (7 svara 構成の rāga), śāḍava (6 svara 構成の rāga), audava (5 svara 構成の rāga), (2) rāga に男性, 中性, 女性の性による分類, (3) 8 puruṣa (夫) の各々に 3 yosit (妻) と配当して rāga 全体に 32 種 1 セットとする分類, (4) 上の (3) の変型として 6 puruṣa の各々に 6 varāṅga (妻) と配当して 42 種 1 セットとする分類, (5) 歌うべき時間による分類, 以上 5 種である.

のうち、32種1セットとする分類例は O. C.
   
 Grangoly が紹介してゐる。(3) 42種1セットとする
   
 分類は Śudhākaraśāstra 著の Saṅgītopaniṣatsārodhāra にみ
   
 られる他、その例は多し。年代的には彼が
   
 初出といはれず、Dāmodara Miśra 著の Saṅgīta-darpana
   
 に Someśvara 説として紹介されてゐる。この So-
   
 meśvara が西 Chālukya の Someśvara 三世 (r. 1127-1138)
   
 とすれば、12世紀前半に、この種の分類があ
   
 ったことはなる。(4) 後代の rāga の分類は夫と妻
   
 との観念に基づく rāga-rāginī とし、分類が
   
 主流となる。しかし Śubhāṅkara 著の Saṅgīta-dāmodara
   
 にみられるように、全く分類基準を設定する
   
 ことはなく、rāga を羅列する例もみられる、
   
 南インドでは、Svaramelekalanidhi (1550 A.D.) に
   
 おいて、Rāmāmātya が、初めて、mela とそれ
   
 に属する rāga の分類を主張した。彼は 20 の mela
   
 を立て、この 20 mela に rāga を配当してゐる故、
   
 原理的には、mela は Yāstika の bhāṣājanaka-rāga
   
 と同じである。また彼は rāga と gīta の用途か
   
 ら、上 (uttama)、中 (madhya)、下 (adhama) の



3 種に分類してゐる。これは Rāgavibodha に継承されてゐる。

以上通観したわけでも、rāga の分類は極めて複雑であり、各々の成生と継承を明かにすることは困難である。その最大の理由は Bharata の Matanga の間、Matanga の Śārṅgadeva の間の文献資料の不足してゐるためである。更に各種分類の相互関係を説明する上での障害は地方的 rāga の名称が地方語による訛のため rāga と同定することは難しい事情である。

rāga の分類は、すなはち、O.C. Ganguly によつて、1935 A.D. に、文献資料に基づく厳密な研究成果を発表されてゐる。(しかも、資料の入手条件の悪しき筆者が、改めて、rāga の分類を検討する必要はないのであるが、筆者の主題である観想図像 (rāgadhyaṇa) とその絵画化にともつて、rāga の分類の考察は不可避の課題である。

観想図像は、上述の音楽論書に限れば、Kumbhakarna の rāgāṅga など 4 aṅga-rāga の音楽的特徴

(lakṣaṇa) と述べる中、わすか 34 rāga に ついて  
 ではあるが、言及してゐる。また Śudhākaleśa が  
 42 種 1 セット の rāga に ついて、観想図像と述  
 べてゐる。両者は rāga の分類を異にするが、  
 観想図像の内容は完全に一致してゐる。現在、  
 筆者の知る限りでは、観想図像に言及したのは  
 Kumbhakarna の最初である。

さて、Mataṅga が引く Yātyika 説では「先は 2  
 grāma と述べた。これかゝ grāmarāga は生じ、bhāṣā  
 は grāmarāga かゝ生じ、vibhāṣā は bhāṣā かゝ生じ、  
 (5)  
 antarabhāṣā は vibhāṣā かゝ生じる」(Bṛhad-d. p. 105) と  
 あり、Kumbhakarna は「svare かゝ grāma かゝ生じ、  
 grāma かゝ jāti かゝ生じた。jāti かゝ rāga かゝ生じ  
 る、と古人は説いてゐる。或人たちは rāga は  
 10 種であるといふ、また、或人たちは 9 種で  
 あるといふ。そこで、われわれは Mataṅga の  
 説により rāga に ついて説明しよう」と述べ、  
 続けで grāmarāga, uparāga, rāga, bhāṣā, vibhāṣā,  
 antarabhāṣā, rāgāṅga, bhāṣāṅga, upāṅga, kriyāṅga の  
 (6)  
 10 種の rāga を列挙してゐる (saṅgīta-rāja, 2.2. 17-20a)。

この 10 種の rāga は śārṅgadeva が当時知っていた " 12 rāga のうちの 2 種は、伝統的な rāga (prākprasiddha-rāga) と流行した " 3 rāga (adhunāprasiddha-rāga) に分類した (Saṅgītaratnākara, 2.1.1. - 2.2.20) との内容的には等しい。

観想図像の観奏から「之は」、Bharata の説く 18 種の jāti の音楽形式に言及する必要はないが、Matanga, śārṅgadeva, Kumbhakarna, Raghunātha の論者たちは rāga の大前提として jāti を論じているし、後述する Saṅgītanārāyaṇa (18 世紀中頃) は rāga の音楽形式の説明に jāti を要素として加えている故、<sup>(7)</sup> jāti 論を省略することは適当ではない。以下、本章では jāti 論から rāga の分類を始めることにする。

## 第一節 jāti (ジャーティ)

### 1 項 Bharata における jāti

Bharata は 18 種の jāti を論じた結語として、

次のように述べてゐる。

賢者たちは、以上のようには、10項目の特徴  
(*daśalakṣaṇa*) を具えた、これらの *jāti* を理  
解するべきである。〔*jāti* は〕各々に〔適  
つた〕舞踊の動き (*karana*) と仕草 (*abhinaya*)  
により、歌詞 (*pada*) に依つて、演奏される  
(8)  
(*yojya*)。 (*Nāṭyaśāstra*, 28. 150, Gosh ed.)

したがつて、*Bharata* によれば、*jāti* は舞踊と  
不可分のものであり、(これを歌詞に基づく  
(*padāśrita*) 旋律型である。以下、*jāti* の種類、  
形式、*rasa* とはいつて述べる。

(1) *jāti* は *śadjagrāma* と *madhyamagrāma* の二つに  
かゝる所屬する。

(a) *śadjagrāma* に所屬する *jāti*。

*śadjī*, *ārsabhī*, *dhaivātī*, *naiṣāḍī*, *śadjodīcyavātī*,  
*śadjakaiśikī*, *śadjamadhyaṃā*, 以上 7 *jāti*。

(b) *madhyamagrāma* に所屬する *jāti*。

*gāndhārī*, *raktagāndhārī*, *gāndhārodīcyavā*, *madhya-*  
*modīcyavā*, *madhyaṃā*, *pañcamī*, *gāndhārapañcamā*,  
*āndhrī*, *nandayantī*, *karmāravī*, *kaiśikī*, 又

上 11 jāti .

(2) jāti は śuddha (純粋) と vikṛta (変型) の 2 種に合けられる。

(a) śādja grāma の śuddhajāti .

śādji, ārsabhī, dhāivatī, naiṣādi .

(b) madhyama grāma の śuddhajāti .

gāndhāri, madhyamā, pañcamā .

他の 11 jāti は vikṛtajāti である。

7 種の śuddhajāti は 7 svara (音階音) の名称と関係してゐる。その svara の jāti の 主音 (anśa), 去聲音 (graha), 終止音 (nyāsa) となる。vikṛtajāti は、終止音を除いて、śuddhajāti の特徴の 2 以上の特徴を欠いてゐる。śuddhajāti には低音 (mandra) であるが、vikṛtajāti には低・中・高の「おれでよい」。vikṛtajāti は 2 種以上の jāti の組合せによつて音階が成立する。(9)

(3) jāti の音階は 7 音階 (septasvarā), 6 音階 (ṣaṭsvārā), 5 音階 (pañcasvarā) の 3 種類がある。

(a) śādja grāma

7 音階 : *śadjakaiśiki*

6 音階 : *śadjī*

5 音階 : *ārsabhī*, *dhairvatī*, *naiśādi*, *śadjamadhyaṃā*,  
*śadjodicyavati*.

(b) *madhyama grāma*

7 音階 : *madhyamodicyavā*, *karmaravī*, *gāndhārapañcamī*.

6 音階 : *gāndhāradicyavā*, *nandeyantī*, *āndhrī*.

5 音階 : *gāndhārī*, *raktagāndhārī*, *madhyamā*, *pañcamī*,  
*kaiśiki*.

(4) *jāti* の音階構成と *rasa*.

本来なほは 18 種の *jāti* のすへては 10 種、*jāti* の音階構成の記述と掲げらるべきであるが、記述が格一的である故、一例として *śadjī-jāti* と掲げ、他の *jāti* は表示するにとにする。<sup>(10)</sup>

*śadjī* の主音 (*amśā*) は *ś* 音, *ka* 音, *ra* 音, *pa* 音, *ga* 音の 5 音である。二音とリ音と欠く [主音に乏るない]。副終止音 (*apanyāsa*) は *ka* 音と *pa* 音。終止音 (*nyāsa*) は *ś* 音である。6 音音階の時は二音を除き、二音とリ音は少使

音 (alpa) 。 サ音 と が音 , タ音 と ナ音 は 共動音 (sañcāra) と , カ音 は 多使用音 (bāhulya) と あり。

rasa に 関して , Bharata は grāma の 別 に 5 つ の 規定 1 と いる。<sup>(11)</sup>

- sadjodicyavati と sadjamadhyamā は , 各々 , 恋情 (śṛṅgāra) と 滑稽 (hāsya) の 情趣 。 ナ音 と ハ音 が 多使用音 と あり かつ いる。
- sadj と ārsabhi は 勇猛 (vīra) , 怒り (raudra) , 驚き (adbhuta) の 情趣 に おいて , 歌手 には 3 は 使用する 。 各自 の svara ( ナ音 と リ音 ) が 主音 (amśa) と あり かつ 知られ ている かつ いる。
- naisādi は ナ音 が 主音 と あり , sadjakaisiki は が音 が (主音 と あり) 。 jāti の 歌 に 精通 した 人 には 3 は , 悲 (karuṇa) の 情趣 に おいて , (両 jāti に) 演奏 する。
- dhāvati は タ音 が 主音 と あり , 憎悪 (bībhatsa) と 恐れ (bhayānaka) の 情趣 に (使用 される) 。

dhruvā の規則と具之反歌において、jāti は注意して演奏される。演奏者は情趣の表現 (kārya) と状態 (avasthā) と理解して、[jāti と] 使用せよ。賢者はこれを padjagrāma の jāti とする、と理解してゐる。

さて次に、madhyama grāma (の jāti) とは述べておこう。

- gāndhārī と raktagāndhārī はカ音の主音であるから、悲の情趣に使用される。
- また、ニ音の主音である場合、madhyamā, pañcamī, nandayantī, gāndhārapañcamī, madhyamodīcyavā は、マ音とハ音が多使用音であるから、恋情と滑稽の情趣において演奏される。
- サ音とリ音と主音とする karmāvātī, āndhrī, gāndhārodīcyavā は勇猛、怒り、驚きの情趣において演奏される。
- タ音と主音とする kaisikī は憎悪と恐れ of 情趣において演奏される。

padjamedhyamā のみはすべての情趣にも、て [使用される] jāti とする。すべての svara



は〔情趣に〕使用する規則に適している。

jāti において、1つの *ovara* が強く音であるとき、情趣を歌う場合には、歌手（演奏者）は、その音で始まる歌を歌え。又音とハ音が多い歌は恋情と滑稽の情趣において、サ音とリ音が多い〔歌〕は勇猛、怒り、驚きの情趣において、ガ音とニ音（第7音）が多い〔歌〕は悲の情趣において（歌うことか）望まれる。タ音が多い〔歌〕は憎悪と恐れ、情趣において（歌われる）。

以上の *jāti* と *rasa*（情趣）の關係は *jāti* における主音と多使用音に基づいて決められている。したがって *ovara* と *rasa* の關係を明かにしなくてはならない。

Bharata は「言葉による演技」（*vāgabhinaya*）の章において、*pāthyaguna*（誦唱の美点）との関連で、*ovara* と *rasa* の關係を次のように規定している。

又音とハ音は恋情と滑稽の情趣。

カ音とリ音は勇猛、怒り、驚きの情趣。

ガ音とニ音は悲の情趣。

ク音は憎悪と恐れ<sup>の</sup>情趣。

この関係は言葉の抑揚 (kāku) についての規定である。したがって Nāṭyaśāstra の注釈者である Abhinavagupta は「後述する jāti における、主音の使用に関する繰り返し<sup>(12)</sup>」の説明である、と述べている。この Abhinavagupta の言葉によって、上記の svara と rasa の関係は jāti にも認められるべきか明らかである。

## 2 項 Mataniga 以後における jāti

### 1. Mataniga と Śārṅgadeva.

Mataniga は Bharata から、少なくとも 4 世紀以上後には、Bṛhad-deśī と著わしたのであるが、基本的には Bharata の理念 (jāti は戯曲に使用する) と踏襲<sup>踏襲</sup>している。また、śadjī-jāti に対する Mataniga の説明を紹介しよう。

[ *śadḥī-jāti* は ] *śadḥāgrāma* より生れる。 *śadḥī-jāti* の 主音 と 出発音 (*graha*) は 5 (種) の *svara* とある。つまり、サ音, か音, マ音, ハ音, タ音 の 主音 と 出発音 とある。副終止音はか音 と ハ音 と, 6 音音階 (の場合) は = 音 と 欠く。終止音はサ音 とある。サ音 と か音, サ音 と タ音 は 共動する (*saṅgati*)。[ 前略 ] サ音 と タ音 [ と 欠く ] 5 音音階は 全く存在しない。7 音音階 (*sampūrṇa*) と 6 音音階 (*śāḍeva*) とある。7 音音階 (の *jāti*) が歌われる場合には, リ音 と ハ音, マ音 と ハ音 は 少使用音 となる。( *Bṛhad-deśī*, p. 69, ll. 12-20 )

[ 前略 ] *śadḥī-jāti* の *mūrchanā* は タ音より始まり, [ *tāla* (拍子) は ] *pañcapāṇi* とある。[ 1 *kalā* の *pañcapāṇi* の場合, ] *mārga* は *citra* と, *gīti* は *māgadhī* とある。2 *kalā* の *pañcapāṇi* の場合, *mārga* は *vārtika* と, *gīti* は *sambhāvitā* とある。4 *kalā* の *pañcapāṇi* の場合, *mārga* は *dakṣiṇa* と, *gīti* は *pṛthulā* とある。この順序で, すべて の *jāti* は理解するべきである。

rasa (情趣) は勇猛, 怒り, 驚きの情趣で,  
 最初の upakṣepa にあつる (prathama-upakṣepage)  
 (13)  
 dhruva-gāna に使用されり (viniyoga). (ibid, p.70, ll.6-11)

後段の記述は jāti の演奏面 (lakṣya) が述べら  
 れていて, 多くの術語が使用されてゐる。最  
 初にみられる mūrchanā は「それによつて, rāga  
 が増大されりもの, それを mūrchanā とする。  
 7 svara は, (音の) 上昇 (ārohana) と下降 (ava-  
 rohana) の順序によつて, mūrchanā といふ語で述  
 べられり, と賢者在りは理解してゐる」(ibid.,  
 (14)  
 94-95a) と定義されてゐる。これには śadja-grāma  
 にある音階で, 「7音で始まる」 mūrchanā とあ  
 るから, 7音音階の場合には「ガ, =, マ, リ,  
 (15)  
 カ, ヂ, ニ, ヲ」(uttarāyātā-mūrchanā) とする。こ  
 (16)  
 の mūrchanā と演奏する時, pañcapāṇi といふ tāla (拍子)  
 (17)  
 ) と使用する。kalā といふ術語は tāla の  
 (18)  
 間隔を表わす時間的単位を指し, mārga といふ  
 術語は kalā が構成する laya (テンポ) のガ  
 (19)  
 一ツを指し, giti といふ術語は「曲調」に相

当する。このように Mataṅga の説明は Bharata の  
り、ほるかに、詳細である。

この jāti を使用するものは upakṣepa の dhruva-gāna  
であるとして、規定されている。upakṣepa は「詩 (kāvyā) の主題が生じる = ところ (kāvyāthasya samutpa-  
ttir-upakṣepa - itī smṛtaḥ || Nāṭyasāstra, 19. 616) として、わ  
れ、戯曲の冒頭において nāyaka (主人公) の  
想いを表示する段であり、この時の dhruva-gāna  
は praveśikā と呼ばれ、「種々の情趣 (rasa) の主題  
(artha) を具え、人物が登場する時に歌われる  
もの」 (nānārasārthayuktā nṛnām yā gīyate praveśe tu || ibid.,  
32. 311a) である。

他の jāti に関して、音階構成、演奏上の  
説明、使用する情趣や戯曲における段に関する  
規定は、殆んど、śadjī-jāti と同様の項目に  
基づいて行われている。

上記の説明に続いて、Mataṅga は jāti の prestāra  
(音展周の表記) <sup>(20)</sup> と掲げられているので、Nāṭyasāstra  
では知りえない jāti の具体相が、Mataṅga によ  
って、文献的には、はじめに理解できるのでは

ある。しかし、現行の刊本には脱落があり、  
 18 jāti のすべに ついて知ることはできない。  
 刊本に見られる 9 jāti については、音階構成 (A)、  
 と演奏法 (B) を表示する。<sup>(21)</sup>

prastāra を掲げられている jāti は、表示した  
 jāti のうち *śaḍḅamādhyaṃā* と *raktagāndhārī* の他、*madhya-*  
*magrāma* に所属する *gāndhārodīcyavā*, *madhyamodīcyavā*, *gā-*  
*ndhārapañcamī*, *āndhrī*, *nandayantī*, *karmāravī*, *kaiśikī* と  
 あり、*pañcamā* と *madhyamā* は欠落している。( *gā-*  
*ndhārī* は表示に入っていないが *prastāra* はある。)

これらの jāti の説明文は表示した jāti と論  
 調が異なり、*tāla*, *mārga*, *gīti*, *rasa* などの  
 説明が与えられない。しかし興味あることは、  
 この説明文が *śārīngadeva* に、ほぼ完全な形で引  
 用されていることである。<sup>(22)</sup> このことは、jāti  
 に関する限り、表示した jāti の説明文よりも  
*prastāra* を掲げる説明文が後世の音楽理論家に  
 継承されてきたことを暗示している。

*śārīngadeva* は jāti の結論部分において、次の  
 ように、総括的に説明している。

〔特に〕述へる場合、tāla は 1 kalā を  
 の 3 種である。mārga は、順次、citra, vṛtti,  
 dakṣiṇa である、gīti は、順次、māgadhi, sambhāvitā,  
 pṛthukā である、とわける。わねわねが述へ  
 る kalā の数 は dakṣiṇa-mārga に基つてゐる (   
 dakṣiṇapathasthita )。〔kalā の数 は〕vārtika (vṛtti)  
 では 2 倍、citra では 4 倍である。

すへての jāti において、rasa (情趣) は  
 主音である svara (音階音) に在る、と理解  
 するべきである。jāti に精通してゐる人々  
 は、親である jāti の中に、子供である rāga  
 の部分 (amśa) を見る。(1. 7. 110-113a)  
 (23)

このように、各々の jāti において説いてゐる  
 tāla, kalā, mārga, gīti, rasa を一括して  
 述べてゐるが、特に注目したものは jāti と rāga  
 の関係と親と子に喩へ、rāga を明確に 1 と  
 するにである。

次に Śāringadeva は jāti の規則性と利益につ  
 いて、次のように述べてゐる。

Śaṅkera (śiva 神) に対する讃歌において、

かゝる Brahman の作つた詩と共に、正しく歌  
 われた (ukta 述べられた) jāti は Brahman 殺し  
 の之れ、[ 等 ] 罪を浄める。

即ち, yajus, sāma が他の方法で歌われな  
 かつたように、sāmaveda の生れた jāti は veda  
 と等しいもの (veda sammita) である。(1.7.113b-115)  
 (24)

このように、彼は Matanga の jāti 説に依據し  
 つて、jāti は宗教的性格を有し、厳格な規則  
 に従つて歌われべきものといふ。また  
 かゝる、Śārṅgadeva の時代には、jāti は rāga (喜  
 曲) に依する旋律型といふは、すでに流行  
 しているから、たゞしである。  
 (25)

## 2. kumbhakarna

Śārṅgadeva の Saṅgitaratnākara (1230 A.D.) に続く  
 音楽論書として、kumbhakarna (r. 1433-1468 A.D.) の  
 Saṅgitarāja とありあけらる。

彼の jāti に関する説明は Matanga と基本的に  
 一致しているが、Śārṅgadeva と同様、jāti と rāga



の關係が強調されてゐる。例之は *śadjamādhya-*  
*jāti* に對して、

この *jāti* はすなはちの *rāga* (pl.) の根源 (*prakṛti*)  
である、と王 (*mahībhuj = kumbhakarna*) は述べて  
ゐる。この言葉は〔すなはち〕 *Nandikeśvara* に述べて  
ゐる。*śadjamādhya-jāti* の *ś* は *ś* である *ś* の *rāga*  
の依拠であることが知られてゐる。この *jāti* との  
組合せ (*miśritatva*) に對して、すなはちの *rāga* の  
(26)  
生じてゐる。(2. 1. 4. 230-231)

と述べてゐる。

また、彼は、*jāti* に對しては、往古の權威  
者と共に尊重されてゐる。例之は、*jāti* 論の結  
論部分において、*kāśyapa* (*ibid.*, 398), *Abhinavagupta*  
(*ibid.*, 403) の実名をあげ、あるものは *muni* (*ibid.*, 406  
*Bharata*)、*purātana* (*ibid.*, 391) の語を使用して  
ゐる。彼の基本的姿勢は「聖者の言葉に反  
て述べられたことは正しくない。伝統 (*prasakta*)  
を遵守するに對して、實に、書物は尊重さ  
れる」(2. 1. 4. 406) という言葉に表われてゐる。

彼は *Śāringadeva* の論法に準じて、*jāti* に對して

つて歌う = くの利益や規則に ついて述べてい  
るが、この場合にも、Vāyupurāṇa や Nāradyāsikṣā  
とあげてゐる。

私が述べた jāti は Brahman の言葉と綴つたこ  
のこゝろ故、音楽的特徴 (lakṣaṇa) に従つて、  
Śaṅkara の讃歌に使用される、jāti には、  
他の〔罪〕とされ、Brahman 殺してさへて、  
罪から救われる。Vāyupurāṇa には、大聖  
たすか説いてゐるようには、毎日、朝夕、vīṇā  
によつて奏せたり、サ音によつて聞く人は、  
両者ながら Rudra の世界に赴くであろう。

この二とは Nāradyāsikṣā には、purāṇa (pl.) には  
説かれてゐる。集合は、jāti (pl.) と歌つ  
たり、聞く人は罪から解かれる。

sāma-veda の音節 (akṣara) のようには、音節  
(mātra) は現われる。jāti (pl.) は〔規則に〕  
違反する = と恐れて、他の方法では、決  
して、歌つてはならぬ。(2.1.4. 4096-414) (27)

### 3. Raghunātha

Raghunātha は jāti と説く最末年代的に新しい論者であるだけに、先行する論者の説に従っている。特に彼は Śāringadeva 説に忠実であるが、jāti 論の結論部分において、同題集を整理して述べている。内容的には Śāringadeva 説の再説にすぎないが、彼の所説を要約すれば次の5項目にまとめるとかえり。

1. 18 jāti の説明において、特に言及しなかつた tāla は caccatputa あり<sup>18</sup> pañcapāni あり。この tāla の citra なる 3 mārga と magadhī なる 3 gīti の対応関係は Bharata 説と同称である。(1. 699-701)<sup>(28)</sup>
2. 主音である svara dī rase [と相う]。これは、jāti の主音に rasa が存在する。(1. 702a)<sup>(29)</sup>
3. jāti の分類の中で、rāga に言及しなかつたが、これは、子侯の rāga (janya-rāga) である。(1. 702b)<sup>(30)</sup>
4. 所説の 18 jāti の可へては Brahmā の言葉と具えてあり、[これら 18 jāti を歌わたり]

śaikara の讃歌において、大罪者であるとして、  
 浄められる。 sāma, Ra, Yajus (の Veda) に  
 [演奏するほうに] jāti に演奏するべきで  
 あると、決して、他の方法で (anyathā), 演  
 奏するべきではない。(31)  
 (l. 703b-705a)

5. このほうに jāti に演奏すれば、より多く  
 の幸福が与えられる。

### 3 項 jāti と rāga

Mataṅga において見られるのは、*jāti* と *rāga* の  
 関係が Śārṅgadeva 以後の論者たちによって指  
 摘され、親子関係 (janaka-janya) として捉えら  
 れていることは、上記において、明らかなであ  
 る。18 *jāti* のうち二にわたって *jāti* から生れ  
 る *rāga* に指定して「な」が、両者の関係は次  
 の通りである。

<i>jāti</i>	Śārṅgadeva	Raghunātha	Kumbhakarna
1. <i>śadjī</i>	<i>varāṭī</i>	同左	同左

2. āraṣabhī	deśī, madhukarī.	同左	同左
3. gāndhārī	gāndhārapāñcamā, deśī, velāvalī.	同左	同左
4. madhyamā	coḡṣasādhava, deśī, āndhālī.	同左	同左
5. pañcamī	coḡṣapañcamī, deśī, āndhālī.	同左	同左
6. dhāivātī	coḡṣakāśīkī, deśī, śīḡhālī	同左	同左
7. naiṣāḍī	coḡṣasādhārīta, deśī, velāvalī.	同左	同左
8. śaḍḡakāśīkī	gāndhārapāñcamī, hindola, deśī, velāvalī.	同左	同左
9. śaḍḡamadhyamā	X	varāḷī	X

この表から判ることは、śaḍḡī の 5 naiṣāḍī の 7 jāti は śuddha-jāti であり、8、9 の jāti の 4 は vikṛta-jāti である。この 2 種の vikṛta-jāti の 4 は、この 2 rāga が指定された理由は判らない。また、何故、この 5 jāti はこの 2 rāga が指定されたか、この 3 rāga が見られるのか、この理由は明らかでないが、Saṅgītaratnākara の注釈者 Kallinātha (15 世紀) の説明により、部分的に理解できる。以下、Śārṅgadeva, Raghunātha, Kallinātha の記述を掲げ、理解の一助としたい。

(1) Ś. : varāḷī drśyate | (varāḷī が見られる)。



ndhārapañcama, deśī, velāvalī が見えれど)。

R : gāndhārapūrvō'pi ca pañcamas-ca deśī ca velāvalikā ca  
rāgaḥ | gāndhākāmōe tv-asamānebhāvā tasyās-tu gāne  
sphuṭāṃ prayāti || (gāndhāra-pañcama, deśī,  
velāvalī の rāga は、同じ性質のものは「が」、  
か音の主音を具えた、これら rāga の歌  
に見えれど)。(1. 609)

K. : gāndhārapañcama grāmarāgaḥ | drśyanta ity-anena  
gāndhārāmśaprastāragāne teṣāṃ-ekadeśena pratixir-  
āhyā | (gāndhārapañcama は grāma-rāga と見え。  
「見えれど」というのは、部分的には、  
か音と主音とを有する音展南 (prastāra) の歌  
において、認識されど)。

(4) ś : cokṣasāḍavadeśyandhālyo drśyante | (cokṣa-  
sāḍava, deśī, andhāli が見えれど)。

R : āndhālikā deśy-āpi śuddhapūrvā saśāḍavam tatra  
vibhānti rāgaḥ || (āndhālikā, deśī, śuddhasāḍava  
の rāga が、 = = =、見えれど)。(1. 614)

K. : śuddhasāḍavo grāmarāgo ... | (śuddhasāḍava は  
grāmarāga と見え)。

Kallinātha II (5) pañcamī-jāti 以下の rāga に ついて  
 注釈としていっているが、Śāringadeva の jāti 論の結論  
 部分の *drśyante janyarāgāmśas-tajjhair-janakajātisu* ( *jāti* に精通してゐる人々には親の *jāti* の中には子  
 供の *rāga* の部分を見る ) ( 1.7.112a ) に対する  
 注釈で、 *janyarāgāmśa* は *grāmarāga* だとあると  
 した後で、 " *drśyante* " は " *udbhāvyante* " と読みかえ  
 ている。つまり、 *tejjanakajātisu sākṣāt paramparayā  
 ovesām janakāsu jātisu rāgabhedavidbhir-drśyanta udbhāvyanta  
 ity-arthah* ( その親である *jāti* , 「各自の親であ  
 る *jāti* 」に、具体的に、次々と、 *rāga* の種  
 類を知つてゐる人々には ( *rāga* を見ると、 「想  
 う」 , と " " の意味である ) と " " である。  
 この Kallinātha の言葉から、15世紀には既に  
*jāti* と独立的に扱つたのではなく、その中には *rāga*  
 と連想する姿勢が明らかに見られる。すなはち  
*jāti* は文化財的存在であり、常に、 *rāga* と基  
 調として、分析されてゐた。Kallinātha と同時  
 代の Kumbhakarna にも、18種の *jāti* の *rāga* に言及  
 してゐる ( 2.1.4.148 - 353a ) , 7 *jāti* に " "



ては rāga に 触れず, śadjodīcyavā (2.1.4.207b) と śadjamadhyaṃ (2.1.4.220b) の 2 jāti の rāga は śadjī-jāti と 同じ と し, madhyamodīcyavā (2.1.4.292b) は madhyamā-jāti と 同じ と し, cakraśāḍava, deśī, āndhālī の 3 rāga が 4 と 3 あり, と して いる。

以上のようには jāti と rāga の 関係は śārṅgadeva 説が 継承されて いるが, 理論的考察は されず, その 事実の しかた 伝えられて いるに すぎない。その 原因は, 前述の 通り, śārṅgadeva 及び その 継承者 たち によって, 旋律型 と し て の jāti は すでに 古典的知識 であり, 現実的に は rāga に によって 代わられて いたから である。

## 第 = 節 rāga ( 3 - 4 )

### 1 項 Mataṅga : grāmarāga と bhāṣā

Mataṅga は jāti の praśāra (音展伸) に 続いて, rāga と 論じて いる ところ であるが, 現行の Brhaddeśī 刊本 には, 2 の 句は 脱落 があり (p. 81, l. 5), 有名な

rāga の定義は、文脈からみて、唐突な感がある。恐らく、脱落部分に Śāringadeva, Kumbhakarna, Raghunātha の記述から推測すれば、kapāla と (32) いう歌曲 (kapāla-gāna) に ついての説明であるかと考へてよい。

Matanga は rāga の定義に続いて grāma-rāga 論を始めている。grāma-rāga と いう術語は Bharata が オークストラの弦楽器の調律に関連して使用しているところから、具体的に説明はみられ (33) ない。

Matanga は grāma-rāga の分類基準として 7 種の gīti と述べている。gīti とは歌曲の様式を指す術語であり、具体的に 1 は「調」に相当する。gīti は svarāśrita (音に基づくもの) と padāśrita (言葉に基づくもの) の 2 種がある。Matanga は (34) 次のように gīti の種類について、諸説を紹介している。

私は心と奪うばかり美し 7 種の gīti について述べている。第 1 は śuddhā gīti, 第 2 は bhinnā, 第 3 は gaudī, 第 4 は rāga-gīti, 第 5 は

sādhāraṇī である、gīti に精通している人は理解している。

第 6 は bhāṣā-gīti, 第 7 は vibhāṣā である。(285 - 287)

これに続いて、音楽論者 Durgasakti に引かれて引用されている Yāgyika の説が紹介されている。

「gīti は śuddhā, bhinnā, vesarā, gaudā, sādharitā の 5 種である、と知るべきである」

と偉大な Yāgyika は述べている。(288)

Yāgyika 説の次に、Bharata 説が紹介されている。Bharata 説の gīti は jāti の gīti, つまり mārga と一致している。

第 1 は māgadhi, 第 2 は ardhāmāgadhi であり、第 3 は sambhāvitā, 第 4 は pṛthulā である。と理解するべきである、と位を論じている。

Bharata 説の 4 gīti は Mataṅga によつて Sāringadeva による詳説している、padārīta-gīti である。(35)

次に Mataṅga が第 6 と第 7 の gīti としている。bhāṣā と vibhāṣā は後述する旋律型を意味する。しかし、あるものは śuddha-gīti と同じく、「調」を意味するから、明確に理解するべきである。

をさす。Matanga は Bherata 説に続いて、次の  
ように述べている。

偉大な Yāstika は bhāṣā, vibhāṣā, antarabhāṣikā  
が 3 gīti である<sup>(36)</sup>。Matanga は bhāṣā-gīti  
と vibhāṣā (である) と述べて、Sārdūla の説は  
bhāṣā-gīti のみである。(289-290)

この記述は gīti の種類に関する Yāstika, Matanga, Sār-  
dūla の見解を述べているにすぎない。

次に Matanga は 7 種の gīti の特徴 (lakṣaṇa) と  
音質の観測<sup>(37)</sup>を述べて (291-308), gīti に属す  
る rāga の数<sup>(38)</sup>を述べて (308-363) であるが、  
これは bhāṣā と vibhāṣā を除いて<sup>(39)</sup>である。この  
rāga の数の説明に<sup>(40)</sup>、Bṛhad-deśī 第 3 章は終  
り、章を改めて bhāṣā の説明を始めている。  
しかし、冒頭で、mūla, saṅkīrṇa, deśaja, chāyā-  
mātrāśraya の 4 種の bhāṣā が grāma-rāga に在  
ると述べて (365)、以下は Yāstika, Sārdūla  
の両者の説を引用している (pp. 104-140) のみ  
で、Matanga 自身の説はみえない。この引用は  
gīti (調) の説明としての引用ではなく、rāga

(旋律型) としての bhāṣā の説明のための引用となる、といる。

Matāṅga は Kāśyapa の言葉に設問として引用する。

grāmarāga において、何か、 $\bar{c}$  =  $\bar{c}$ 、 $\bar{c}$  のように、人々によって、歌われたのか。bhāṣā は「くつあり」、vibhāṣā は「くつあり」、antarabhāṣā は「くつある」のか。(= の) 順序から  
(38)  
「之は」、「くつ」なるのか。

この問いに対して、Matāṅga は Yāskika の言葉をもつて、答えている。

先に 2 種の grāma について述べた。grāma-rāga はこれから生じる。bhāṣā は grāma-rāga から生じ、vibhāṣā は bhāṣā から生じ、antarabhāṣā は  
(39)  
vibhāṣā から生じる。

(40)  
この回答に続いて、15 種の grāma-rāga に属する bhāṣā の数、名称、bhāṣā の音楽的特徴が説明されている。したがって、 $\bar{c}$  =  $\bar{c}$  に使用されている「bhāṣā」は gīti を指す語ではなく、rāga の種類を指している。以下では bhāṣā, vibhāṣā,

antarebhāṣā は rāga の種類を指す術語として使用することはある。しかし、bhāṣā, vibhāṣā, antarabhāṣā の語が、gīti (調) と rāga の種類の両義を具える術語であることは否定するところはない。

Mataṅga は 5 種の gīti に属する grāma-rāga についての規定がある (311b-317a)。但し、刊本に脱落があるのを Saṅgītaratnākara より [ ] は補充した。

1. cokṣa-gīti (śuddha-gīti) の 7 種。

śāḍava, pañcama, kaiśīkamadhyama, cokṣasādhārīta, cokṣakaiśīka, [ śāḍja grāma ], [ madhyama grāma ]。

2. bhinna-gīti の 5 種

bhinna śāḍja, tāna, bhinnakaiśīkamadhyama, bhinnapañcama, [ bhinna kaiśīka ]。

3. gauda-gīti の 3 種

[ gaudakaiśīkamadhyama, gaudapañcama, gaudakaiśīka ]。

4. vesara-gīti (rāga-gīti) の 8 種。

ṭaku (ṭakka), sauvīra, mālavapañcama, śāḍava,

bhoṭarāga, hindola, takkakaiśika, mālavakaiśika.

5. sādharana-gīti の 7 種

narta, śaka, kakubha, hermāna-(bhemāna)-pañcama,  
rūpasādhārīta, gāndhārapañcama, sādjakaiśika.

以上の 30 種の grāma-rāga は Śārīngadeva, kumbhakarna,  
Raghunātha に継承されたものである。この音楽的標徴  
は「である、後は一括して、述べる。

bhāṣā は grāmarāga の 5 生にあることは既に述べた通り、  
Yāstika 説では 15 種の rāga の bhāṣā を  
生かるとされ「る。この 15 種のうちの 14 種は  
grāma-rāga である。この 14 種の grāma-rāga は Śārīngadeva  
の bhāṣājanaka-rāga と呼ぶ rāga 群である、他の  
pañcama-pādava は grāmarāga のリストにはなく、  
Śārīngadeva の uparāga と呼ぶ 8 種の rāga のうちの  
1 つである。なお、Śārīngadeva と Raghunātha は  
revagupta と呼ぶ bhāṣā-janaka-rāga 8 種、16 種と  
する「る、kumbhakarna は Matanga と同じである。  
Yāstika は bhāṣā-janaka と呼ぶ術語を使用する「る  
「る、彼の時代には 30 grāma-rāga とは別の rāga の

種類として bhāṣā-janaka という一群の rāga が認められていたと云ふ。

## 2 項 Śārṅgadeva の rāga の分類

インド古典音楽史上画期的な業績を残したものは Śārṅgadeva である。彼の後世の音楽論に与えた影響は絶大なものである。このことは、わが国、Kumbhakarna と Raghunātha の音楽理論を以て代けても十分に納得するにたがてゐる。したがって、この限りでは両者の説を考慮しながら、彼の rāga の分類を検討することにす。

rāga (旋律型) は、たとへば、その音楽的形式が音譜として残されてゐても、次第に忘れられ、理論的対象として知られてゐても、演奏され、鑑賞の対象とならないうちが多。

この観点から Śārṅgadeva は当時の rāga 全体を整理したのである。まず伝統的 rāga を 5 類に分類してゐる。(1) 5 gīti に属する 30 種の grāma-



rāga ( 2. 1. 8 - 14 ), (2) 8 種 の uparāga ( 2. 1. 14b - 16a ), (3) 20 種 の rāga ( 2. 1. 16b - 18 ), (4) Yā-  
 otika 説 の 15 bhāṣājanaka-rāga ( 2. 1. 19 - 21a ), (5)  
 (41)  
 16 bhāṣājanaka-rāga ( 15 bhāṣājanaka-rāga に revagupta  
 を加える ) の bhāṣā, vibhāṣā, antarabhāṣā ( 96 +  
 20 + 4 ) ( 2. 1. 21b - 43 ), 以上 5 群 の rāga を  
 列挙し, 次に (6), 独自の分類に属する rāgāṅga,  
 bhāṣāṅga, kriyāṅga, upāṅga として 4 種 の aṅga-rāga  
 ( 2. 2. 1 - 3 ) を立て, 上の 4 種 の aṅga-rāga  
 に対して各々過去の rāga と現在の rāga の別を  
 設け, prakprasiddha-rāga 34 種 ( 2. 1. 4 - 96 ) と  
 adhunāprasiddha-rāga 52 種 ( 2. 1. 96 - 18 ) に分類し  
 た。この結果, われわれは 264 種 (42) の rāga の名  
 前を知ることが出来る。

- 1) 5 giti の各々に属する 30 種 の grāmarāga は Ma-  
 taṅga 以来の定説となっており, Kumbhakarna,  
 Raghunātha においてと同称である。
- 2) 8 種 の uparāga は Kumbhakarna, Raghunātha に  
 継承されてゐる。Kumbhakarna はこれを "8 種  
 の uparāga は Durgasakti 説によるものである (

(43)

2.2.1. 62a) から、<sup>(43)</sup> の成立は古い。Śārṅgadeva は <sup>(43)</sup> のうち revagupta と pañcamasādava の 2 種の音楽的性質を説明して「<sup>(43)</sup> にすぎない」が、Kumbhakarna は 8 uparāga のうち 2 は「<sup>(43)</sup>」と説明し、takkaśaindhava, revagupta, pañcamasādava の 3 uparāga は <sup>(44)</sup> ākṣiptikā と付けて「<sup>(44)</sup>」を。Raghunātha は 8 uparāga の名前、由来と音楽的性質を明かすかにして「<sup>(44)</sup>」を (2. 116 - 127a)。

- 3) 20 種の rāga は Kumbhakarna は説いて「<sup>(44)</sup>」を。Śārṅgadeva 説に忠実に Raghunātha は <sup>(44)</sup> の音楽的性質を説いて「<sup>(44)</sup>」を (2. 128 - 155)。彼は <sup>(44)</sup> の rāga 群を śuddha-rāga と呼ぶ、「Bharata 等と<sup>(44)</sup>」が速く<sup>(44)</sup> (2. 128) とも述べていると述べている。
- 4) 15 bhāṣājanaka-rāga は Śārṅgadeva が「<sup>(44)</sup>」のうち 13 Yāñtika 説によるものとする (2. 1. 21a), Kumbhakarna もこれと認め「<sup>(44)</sup>」を (2. 2. 1. 67 - 69)。
- しかし bhāṣājanaka-rāga の数については Matanga, Śārdūla, Kāśyapa 等との間には相違<sup>(45)</sup> がある。
- 5) bhāṣā, vibhāṣā, antarabhāṣā の各 rāga は bhāṣājanaka-rāga より派生した rāga とする。前述

の ↓ は Śārṅgadeva は Yāstika 説の 15 bhāṣājanaka-rāga に revagupta を加えて、16 bhāṣājanaka-rāga とした。Raghunātha は、大旨、Śārṅgadeva に従って " 3 ( 2. 156-306 )。しかし Kumbhakarna は Yāstika 説に従い、15 bhāṣājanaka-rāga とし、revagupta を pañcamasādava の bhāṣā とした " 3 ( 2. 2. 1. 1102b )。

- 6) 4 種の āṅga-rāga は Śārṅgadeva 独自の分類に属するとの見解は、先には、述べたが、Kallinātha と Simhabhūpāla の注釈に属する。すなわち Matāṅga は rāgāṅga, bhāṣāṅga, kriyāṅga の 3 種の āṅga-rāga を説く " 3 。

現行の Bṛhad-deśī 刊本には 368 偈前半 (p. 141) atah param pravakṣyāmi deśīrāgakadambakam 1 が属するが、以下は脱落して " 3。この句を含む Matāṅga の引用は Simhabhūpāla の注釈にある故、以下にこれを示す。

atah param pravakṣyāmi deśīrāgakadambakam |

lakṣyalakṣaṇasamyuktam trividham ca-api samyutam ||

rāgāṅgam ca-eva bhāṣāṅgam kriyāṅgam ca tritīyakam |

pratyekam lakṣaṇam ca-eṣāṃ pravakṣyāmy-anupūrvasah ||

uktānām grāmarāgānām chāyāmātram bhajanti hi |  
 gitajñaiḥ kathitāḥ sarve rāgāṅgās-tena hetunā ||  
 bhāṣāchāyāśritā yena jāyante sadrśāḥ kila |  
 bhāṣāṅgās-tena kathyante gāyakaḥ stutitatparaiḥ ||  
 śokotsāhakeruṇādīdīpakātma kṛiyāditaḥ | (?)  
 jāyante ca yato nāma kṛiyāṅgās-tena hetunā |  
 iti | aṅgāśrayeṇa samutpannā upāṅgāni |

以下，私は形式 (lakṣya) と実践 (lakṣya) と具  
 之に一群の deśī-rāga (地方的 rāga) に  
 述へよう。〔これは〕3種のあり，  
 rāgāṅga と bhāṣāṅga，  
 3番目は kṛiyāṅga である。その特徴  
 と，各々，順を追って，私は述へよう。

(1) 既述の grāmarāga の影 (chāyā 類似真) の  
 所持していること，この理由から歌曲に精  
 通してゐる人々はその rāgāṅga を説く。

(2) bhāṣā-rāga の影に依存し，〔これは〕相似  
 したものに於けること，この故に，〔歌を〕  
 讃えることに専念してゐる歌手は bhāṣāṅga を  
 説く，

(3) 憂へ，勇しき，悲しみに於ては本質とする

演技 (kriyā) は 一かゝ (?) 生じるので、この理由により、kriyāṅga は [説かれる]。以上、  
 (4) upāṅga は [以上の3種の] aṅga-rāga に依存するといふので、生じる。

この引用文によると、(4) upāṅga は、必ずしも  
 なく、Matāṅga 説に含まれず、Simhabhūpāla の解説  
 で見えるところからいへば、Kallinātha<sup>(47)</sup>  
 は matāṅgena-upāṅgāni rāgāṅgādīṣṭ-eva-antarbhāvitāni |  
 (Matāṅga にあると、upāṅga は rāgāṅga と一  
 内部に認められる)、というように、Matāṅga  
 がすでに述べていたことを主張している。

Śārṅgadeva は以上4種の aṅgarāga と過去と現在  
 在 (prākprasiddha と adhunāprasiddha) の別によつて、  
 その名前を以て列挙しているが、Kumbhakarna  
 は章別には rāgāṅga (2. 2. 31 - 122), upāṅga (2.  
 2. 123 - 178), bhāṣāṅga (2. 3. 1 - 122), Kriyāṅga  
 (2. 4. 1 - 20) と説明している。Raghunātha は  
 21 rāgāṅga (2. 307 - 333), 20 bhāṣāṅga (2. 334 -  
 360), 15 Kriyāṅga (2. 361 - 369), 30 upāṅga (

2. 370-403) の順に 4 種の *aṅga-rāga* を説明してゐる。

以上の 3 論者のうち、特に注目するべきは Kumbhakarna が *aṅga-rāga* の一部 *rāga* の観想図像を掲げてゐるに於ける (後述)。

他の論者と 1 つ *Pārśvadeva* の *Saṅgītasamayāsāra* (ca. 1250 A.D.) において *aṅga-rāga* を説明してゐる。彼は 4 種の *aṅga-rāga* のリスト (20 + 47 + 31 + 3) を掲げ、この 101 種の *rāga* を「世間で行なわれたいゝ」 (*lokavyavahāra prasiddha*) *rāga* と述べてゐるが、音楽的性質を説明してゐるものは 43 種の *aṅgarāga* にすぎない (3. 5-72)。

前述の通り、*aṅga-rāga* は *Matāṅga* の *Bṛhad-deśī* において説明されてゐることは確かである。(だから、*aṅga-rāga* は *deśī-rāga* に適用される概念であるといふことができる)。

このことは *Śārṅgadeva* の「*rāgāṅga* 等の 4 種 (の *rāga*) は *deśī-rāga* の性質を具へたものと 1 つ (*deśī-rāgataṃ*) 述べられる」 (2.

2.2) といふ言葉によつて裏付けられるし、  
 二の偈に対して Simhabhūpāla は「rāgāṅga など」  
 18 deśī-rāga とあるといわれ「<sup>(48)</sup>」と断言  
 して「<sup>(48)</sup>」。

以上の Śārṅgadevaによつて提示された6種の rāga  
 の分類によつて、grāma-rāga の3 deśī-rāga にわ  
 けて各 rāga の名前を知ることはできるであ  
 る。しかし Śārṅgadeva は、Pārāuvadeva と同称、  
 一部の rāga についてのみその音楽的性質を説  
 明して「<sup>(49)</sup>」に過ぎない。その選択の基準は明  
 らかではない。二の集に「<sup>(49)</sup>」は、Śārṅgadeva  
 の「まず、われわれは、<sup>(49)</sup>」の grāma-rāga  
 の形式的特徴と deśī-rāga となる原因である残  
 りの rāga (のそれ) に、随ひは、述べよう」  
 (49)

(2.2.20) といふ偈文に対する Kallinātha の注  
 釈が示唆して「<sup>(49)</sup>」。Kallinātha の注釈を要約す  
 るは、次の通りである。「grāma-rāga の中には  
 deśī-rāga の原因になるものがある。二  
 つの deśī-rāga は anṅga-rāga である、[deśī-rāga  
 など] の「<sup>(49)</sup>」といふ語は bhāṣā, vibhāṣā,

antarabhāṣā の各 rāga と含む = との意味 1 である。  
 “原因” (hetu) は親 (janaka) と意味し, “隨  
 処に” (tatra tatra) と“う”の子供である deśi-  
 rāga の説明に適した場合には, “う”の意味であ  
 り, この言外の意味 (abhiprāya) は, “く”か  
 の deśi-rāga は現在よく知られて“う”理由  
 由から, それに“う”て述べる, “う”意味で  
 あり<sup>(50)</sup>。 (たがって, Śārṅgadeva の音楽的性質  
 と説明 1 である rāga は彼の時代 (13 世紀中頃)  
 に一般に知られて“た rāga である, 正と推定す  
 ることのできる。具体的には 18 30 grāma-rāga (過  
 去のもの 17 種, 現在のもの 13 種), 16 bhāṣā-janaka  
 (過去のもの 4 種, 現在のもの 12 種) はすべ  
 て各々の音楽的性質を説明 1 であるが, bhāṣā,  
 vibhāṣā, antarabhāṣā と 4 aṅga-rāga に“う”てはす  
 べて現在知られて“う rāga に限られて“う”。  
 Śārṅgadeva と対照的に Kumbhakarna と Raghunātha は  
 各自が列挙した rāga のすべてにわたり, その  
 音楽的性質を説明 1 である。この点, Śārṅga-  
 deva は両者と比較して, より現実的主場に主





ときをい。 Kallinātha の説明は簡単であるので、  
 充分に意味内容を捉えることがときをいから、  
 uparāga は性質として 1 つは grāma-rāga と変える  
 とい主旨である。

Matāṅga は Sādhāraṇa-gīti に属する 7 grāma-rāga  
 の規定を述べ (352-357, śadjakāśika の説明を  
 ( ) , 続いて, uparāga の pañcamasādhava, revagupta,  
 takkasaindhava の 3 rāga について説明 (358-361),  
 更に, sādhāraṇa-gīti に属する grāma-rāga の grāma  
 に属して, 通常の 7 grāma-rāga は madhya-grāma の  
 が生れるとすから, revagupta と pañcamasādhava の  
 2 rāga は śadja-grāma に属するものと見て (362-363,  
 takkasaindhava は含い)。 (2) \*  
 と, Matāṅga は, 少なくとも, revagupta と pañca-  
 mādhava は uparāga として 5 < grāma-rāga と 1 ついる。  
 Śāringadeva は 8 uparāga のうち, 上記 3 uparāga  
 を現在知られて 3 rāga として revagupta と pañca-  
 mādhava の規定を述べ, bhāṣā-janaka-rāga に入  
 れて 8 uparāga と列挙した後は, Matāṅga 説として「Matāṅga は revagupta

८ takkasaindhava ६ sādharāṇa (gīti) に入れ、兩者 ६  
 [ uparāga ८ ] " わす" , grāma-rāga ६ 32 に算之て。  
 pañcama-sādava が 5 種 11 種 13" , uparāga は 5 種 ८ 種 3。  
 或人 は pañcama-sādava ६ grāma-rāga に入れて、33 grā-  
 ma-rāga ८ 1 7 6" , 是れは Mataṅga の説に 13 種 11。  
 (52)

( Saṅgītarāja, 2.2.1. 62b - 64 )

二の 5 種 11 種 uparāga の概念は極めて不確定で  
 ある。特に takkasaindhava, revagupta, pañcama-sādava  
 の 3 種は grāma-rāga と混同されて " 7 = 8 " 判  
 断する。 Śārṅgadeva 8 revagupta ८ pañcama-sādava ६ bhāṣā-  
 janaka-rāga ८ 1 7 6" は、二の兩者 ६ grāma-rāga ८  
 する古説に従って " 3 種 11 種 13 " である。

Kumbhakarna と Raghunātha は Śārṅgadeva の 8 uparāga  
 のリストに従って、各々音楽的性質を説明し  
 ているが、上記の 3 uparāga 以外の説明は比較  
 的簡略である。恐らく、5 種の uparāga は、す  
 べて、各々知られ、演奏されたか、7 種 11 種 13  
 であるかであろう。しかし Kumbhakarna は各  
 uparāga の説明に加えて、その ālāpa を付記して  
 いる故、理論的には知られて " 7 種 11 種 13 " である。

以上の理由から、*upa-rāga* は後世の *rāga* への影郷は全く見られないので、その音楽的性質の紹介は *upa-rāga* のリストの最初に出る *śakti-tilaka* と、*Matanga* が説明しているにちかかわらず、*śa-rīgadeva* が説明している *takkasaindhava* に止めることにしたい。

*śaktitilaka* (*Saṅgītarāja*, 2.2.1, 580-582; *Saṅgītasudhā*, 2. 1166 - 117)

[S.R.]: *śaktitilaka* は *dhaivatī*, *pañcamī*, *naiṣadī* の *jāti* から生れ、ニ音が主音、出発音で、7音音階である。 *kākalī* 音 (2 *śruti* 増加したニ音) を具え、 *mūrchanā* はニ音で始まり、 *varṇa* は *sañcāri* (高下は動く音展開) である。 *alakāra* は *prasannānta* である。 *dhaivatī-jāti* が原因であるから、 *padja-grāma* によって作曲される。  
(53)  
れる。

*saṅgītasudhā* は *śaktitilaka* は *padjī* と *dhaivatī* の *jāti* から生れ、サ音が出発音、主音、終止

音であり、ハ音は少使用音である、とする。  
したがって、兩者の間に大きな相違がある。

ṭakkasaindhava (Bṛhad-deśī, pp. 102-3; Saṅgītarāja, 2.2. 1.  
585-587; Saṅgītasudhā, 2. 118)

[B.D]: ṭakkasaindhava は ṣadja-grāma によって作曲  
する。ṣadji と dhaiṣatī の jāti より生れ、サ音の  
出発音、主音、終止音である。ハ音は少使  
用音。7音音階で、śuddha-vīra に使用する。  
rasa は vīra (勇猛)、mūrchanā はサ音で始ま  
る。varṇa は sañcāri, alaṅkāra は prasannāta であ  
(54)  
る〔後略〕。

Saṅgītarāja は、大体、Bṛhad-deśī と同じである  
が、varṇa は āroha (上昇) である。更に、こ  
の rāga は好む神は devarāja (Indra) とする。

Saṅgītasudhā は ṣadji と kaiśikī の jāti から生  
れるとする。その他は Bṛhad-deśī と同じである。  
る。

## 2. 20 [śuddha] rāga

この rāga 群は単に rāga として śārṅgadeva の名前を列挙してゐるもので (2. 1. 166-18), その根拠は全く判らぬ。Kallinātha は uparāgebhyo' nantarāṁ jātibhya eva jātāḥ śrīrāgādayo vimśatiḥ nirupapadarāga-vyapadeśam-ājah | (uparāga の直後には jāti から生じる śrī-rāga をこの 20 種 (の rāga) はタイトルのない rāga に属する) と述べてゐるに過ぎない。Kumbhakarṇa はこれを主題とせず, Raghunātha はこの rāga 群を śuddha-rāga と呼んで詳細に説明してゐる (55)。その内容は, 1) rāga から生れる jāti, 2) 主音となる svara (音階音), 3) 高・中・低の音位 (スラター) に位置する svara についての指定が中心であり, rāga によつては rasa に言及してゐる。

Śārṅgadeva はこの 20 rāga のうち, 10 rāga を現在知られてゐる deśi-rāga として, その音楽的性質を説明してゐる (2. 2. 159-169)。しかも彼はこの 10 rāga を一括して説明してゐるから,

恐らく、この 20 rāga と過去のものとして現在のものに分類したところであろう。しかし彼の説明から除外した rāga のうちには後代の音楽論書に見られるものがある。この点と附記して、以下において、20 rāga の音楽的性質について述べよう。

### 1. śrī-rāga (2. 129-130)

śadja-grāma の śadji といふ jāti より生じる。サ音が出発音、主音で、パ音は少使用音であり、7 音音階である。マ音は高音、カ音は低音で、他の音は sama である。rasa は vīra。この rāga は幸福と与える (lakṣmīprada)。

Saṅgītaratnākara (s.rat., 2.2. 159-160a) はサ音が出発音、主音、終止音とし、上記と全く同じである。「幸福と与える」の句はない。現在の rāga とされていて、後世のすべての rāga の分類に入っている。

### 2. natṭa (2. 131)

madyamodicyavati-jāti より生じる。又音が終止音，出発音，主音である。

natta は Saṅgītanārāyaṇa (1. 134) の 7 音階 (sampūrṇa) rāga 群に入っている。音楽的性質は次の通りである。

natta は śrī-rāga と同じであるが，少使用音の音はない。9<sup>th</sup> 音より音が高音で，2<sup>nd</sup> 音は低音であり，装飾音が多い。(56)

したがって，natta は *śadjī-jāti* から生じ，サ音が出発音，主音，終止音でなければならぬ。後世の音楽論書との間に大きな相違がみられる。

### 3. baṅgāla (1) (2. 132)

śadja-grāma の śadjamadhyamā-jāti より生れる。サ音が終止音，出発音，主音であり，純音階音 (śuddhasvara) であり，低音はない。

S.rat., (2. 2. 160b-161a) は，大体同じであるが，「純音階音であり」の句はなく，「他のすべての音階音」は等しい (tulya) の



句が加わっている。

#### 4. baṅgāla (2) ( 2. 133 - 134a )

madhyama-grāma の kaisikī-jāti より生じる。サ音が終止音，出発音，主音である。マ音は高音で，ハ音は多使用音であり，他〔の音階音〕は sama であり，7音音階である。

S. rat. ( 2. 2. 161b - 162a ) は上記と同じである。

saṅgītanārāyaṇa ( 1. 144 ) は上記の「マ音…」以下の句はな。 「カ音はピフワートの低音で，karuṇā と hāsya の情趣において歌われる」の句を加えている。

#### 5. bhāsa ( 2. 134b - 135a )

āndhrī-jāti より生じ，カ音が終止音，出発音，主音である。

saṅgīta dāmodara ( p. 40 ) に "bhāsa" の観想図像がみられるが，音楽的性質については記述がない。

## 6. madhyamaṣāḍava ( 2. 135 b - 136 a )

リ音が主音, ハ音が終止音 (alpa? anta), シ音が副終止音で, ハ音が少使用音 (alpa) にある。vira の情趣などに使用する。

s.rat. ( 2. 2. 162 b - 163 a ) は上記と同じ。情趣は vira, adbhuta, raudra ( リ音の情趣 ) とする。

## 7. raktahansa ( 2. 136 b - 137 a )

raktagāndhārī-jāti より生れる。シ音が終止音, 出発音, 主音で, カ音は高音。リ音を欠く。

saṅgitarāja ( 2. 2. 59 ) は rāgāṅga ( gāndhāra-pāñcama ) の āṅga ) とし, 説明は上記と同じ。観想図像に附記している。

## 8. kollahāsa ( 2. 137 b - 138 ) ; kohlahāsa.

śadjī と gāndhārī の jāti から生れる。また naisādi と madhyamikā (?) と同じ一對の jāti に具えた madhyamā-jāti より生れる。カ音が終止音, 出

発音, 主音で, リ音とタ音は少使用音である。

9. prasava ( 2. 139 - 140 a )

nandayanti-jāti より生じる。マ音が去発音, 主音で, サ音が終止音。ニ音, タ音, またマ音が多使用音 (adhika) である。7音音階で, vira の情趣に使用する。

10. bhairava ( 2. 140 b - 141 a ); śuddhabhairava.

タ音が終止音, 去発音, 主音。低音のサ音と高音のガまで, 音階音は sama である。

S. rat. ( 2. 2. 163 b - 164 a ) は上記と同じである。

Saṅgitanārāyaṇa ( 1. 142 ) は「低音のサ音…」以下はなく, 「ガ音はガイブラーートの低音であり, 午後 (madhyāhnaṭaḥ param) に歌われる」という。

11. dhvani ( 2. 141 b - 142 )

gāndhārapañcamī-jāti より生れる。7 音音階で、  
 ハ音が終止音、出発音、主音である。ハ音  
 とガ音が多使用音 (adhika) で、カ音とニ音  
 が少使用音、マ音は低音である。

Saṅgītarāja ( 2. 3. 25a ) では、この rāga を bhā-  
 ṅāṅga とし、Matāṅga 説より引用している。そ  
 の説は上記と相違する。

dhvani-rāga は高音位はなく、サ音が出発音、  
 終止音 (virati) 、主音であり、マ音の中音  
 位にあり、ガ音とハ音を欠く。vitāra (?) の  
 音 (svana) を具えている。

## 12. megha ( 2. 143 - 144a )

śadja-grāma の dhāivatī-jāti より生れる。ガ音が  
 終止音、出発音、主音で、サ音は高音で、  
 sama の音階音を具え、低音はない。

S.rat. ( 2. 2. 164b - 165a ) は上記と全く同  
 じである。

Saṅgītanārāyaṇa ( 1. 153 ) も上記と同じであ  
 るが、「サ音は高音で、sama の音階音を具

え、」の句はなく、情趣は vira、歌うべき時は雨雲の襲来時とする。

13. soma (2. 144b - 145)

śadja-grāma の śadji-jāti より生れる。サ音が終止音、出発音、主音で、カ音とニ音は多使用音 (bahu) である。マ音は高音。vira の情趣に使用する。

s.rat. (2. 2. 165b - 166a) は上記と同じであるが、「マ音は高音と中音」とする。

saṅgitanārāyaṇa (1. 146) は「ニ音が高音で、カ音とニ音は多使用音。vira の情趣は [使用し、] 雨雲の襲来時に [歌われる] 」と (57) し、他は同じである。

14. kāmōda (1) (2. 146 - 147a)

śadja-grāma の śadjamādhyaṃ-jāti より生れる。サ音が終止音、出発音、カ音が主音である。

sama の音階音と具え、カ音は高音と低音である。

S. rat. ( 2. 2. 166 b - 167 a ) は上記と同じであるが、出発音のサ音は高音としてゐる。

15. kāmōda ( 2 ) ( 2. 147 - 148 a )

śadja-grāma の śadji-jāti より生じる。サ音が出発音、主音、終止音で、低音のガ音は多使用音であり、sama の音階音と異なっている。

S. rat. ( 2. 2. 167 a - 168 a ) は上記と同じであるが、「低音のガ音により美しい」とあり、必ずしも、多使用音とは規定してゐない。

kāmōda-rāga は後世の音楽論書にあるが、  
 2 種類では予<sup>(58)</sup>。 Saṅgītanāyana ( 1. 150 ) は「  
 kāmōda は karuṇa と hāṣya の情趣に使用する。  
 高音のニ音は多使用音でガイ、ゾー、ートである。  
 śadji-jāti より生じ、サ音が出発音、主音である。(以下歌う時は不詳)」と説明してゐる故、後世、演奏された kāmōda は ( 2 ) の kāmōda である。

16. āmrapañcama ( 2. 148 b - 149 )

低音と中音の音階音より生じる (sambhava)。  
 が音が終止音, 出発音, 主音で, 高音の  
 音と二音を具えてゐる。ある「は」が音は中  
 音とある。二音と同称である。[ある「は」]  
 低音と欠く。

S.rat. (2. 2. 168b - 169) は上記と同じであ  
 るが, rasa と hāsyā と adbhuta とする。

Saṅgītanārāyaṇa (1. 148) は「madhyama-grāma の  
 āndhrī-jāti から生じ, が音が主音, 出発音,  
 終止音とある」とする。

17. kendarpa (2. 150)

śadjakaisikī-jāti より生じる。サ音が終止音,  
 出発音, 主音で, サ音は低音とある。ハ音  
 と欠く。

18. deśa (2. 151 - 152a) ; deśākhyā

dhāivatī と madhyamā-jāti より生じる。が音が  
 終止音, 出発音, 主音で, が音は少使用音,  
 マ音は低音とあり, ハ音と欠く。

S. rat. のリストでは *deśākhyā* となっているが、この説明は否。 *saṅgītarāja* (2. 2. 86-88) と *saṅgītanārāyaṇa* は *deśākhyā* がみられる。前者によると、次の通りである。

カ音が出発音、主音、終止音で、カ音は多使用音 (*sphurita*) である。リ音と欠く。 *gāndhārapañcama* の *rāgāṅga* で、*śrīṅāra* の情趣において歌われる。或人たすは *karuṇā* の情趣において歌われ、ニ音は低音で、*sama* の音階音と具之、ハ音と欠く。 *na ruṇḍah (?)* といふ。或場合にはハ音と欠いて、歌われ、*sama* の音階音と具之、7音音階である、と笛の吹奏者たすはいふ。

*saṅgītanārāyaṇa* (1. 206) は *saṅgītarāja* と要約し、「*śānta* と *śrīṅāra* の情趣において使用され、夜明けに歌われる (*prage*)」とする。両者共に観想圖像と附記している。

19. *kaiśikakakubha* (2. 152b - 153)

*madhyamā* と *pañcamī* の *jāti* より生じる。 *Durgā*



説では、*dhaivati-jāti* より生じる。カ音が終止音、出発音、主音で、カ音は高音、ハ音は低音である。

20. *nattānārāyana* ( 2. 154 - 155 )

*madhyamā* と *pañcamī* の *jāti* より生じる。サ音が終止音、出発音、主音で、7音音階である。  
*antara* ( 2 śruti 増のカ音 ) と *kākalī* ( 2 śruti 増のニ音 ) と具えてゐる。カ音は高音である。  
*kāla* 神が [ この *rāga* ] 好む。 *karuṇa* の情趣において歌われ、歌う時は秋である。

*saṅgītarāja* ( 2. 2. 61 ) では *kakubha* の *rāgāṅga* とし、次のように説明してゐる。  
「雨期に使用され、*karuṇa* の情趣と具えてゐる。カ音が高音で、ハ音は低音で、7音階音は *sama* である。 *śadja-grāma* の美しい歌曲の優雅な音 (*rava*) と具えてゐる。カ音が主音、出発音、終止音 (*anta*) である」。

*saṅgītanārāyana* ( 1. 187a ) では、極めて、簡単で、「カ音が主音、出発音、終止音で、

日中には (divā) 「歌われる」というに過ぎない。  
 以上、*Saṅgītasudhā* が伝える 20 *suddha-rāga* の音楽的性質と中心に、先行する *S.rat.*, *Saṅgītarāja*, 最も新しい "*Saṅgītanārāyaṇa* の説明と比較" の結果、このうち、*Kollahāsa*, *prasava*, *Kandarpa*, *Kaiśikakakubha* は *Saṅgītasudhā* 以外の文献にみられず、全く演奏されず、消滅した *rāga* と考えられる。  
*S.rat.* と対応する 10 *rāga* は *Śārṅgadeva* に知られてきた *rāga* で、彼はこれと現在知られてくる (*adhunāprasiddha*) *rāga* と 1 匹の *rāga* とあるが、これ以外の 6 種の *rāga* は、*Śārṅgadeva* が無視したにちがいない、後世に伝えられている。このことは *rāga* の伝承に特定の系統があることが推定される。例としては *Saṅgītanārāyaṇa* は *Kṛṣṇadāsa* の *Gītaprakāśa* (ca. 1565 A.D.) の説を継承し、Orissa 地方に流布し、グイシュ又氷の音楽論の中核を成したものである。事実 *Saṅgītanārāyaṇa* の *rāga* 説は完全に *N. Chakravarti* の *Rāgaratnākara* と一致している。

しかし、rāga 説に關して Śārṅgadeva に尊重し、忠実に彼の説に従つてゐる Raghunātha は Śārṅgadeva が説いてゐる 10 rāga についで、その典故を誰に求めたかは、現在のところ、不詳である。

### 3. Bhāṣā-janaka-rāga

Kallinātha の伝へるところによれば、bhāṣā-janaka-rāga は「grāmarāga に bhāṣā の親である性質 (bhāṣājanakatva)」によつて分類した一群の rāga である。Matanga は 6 種、Kāśyapa は 12 種、Śārdūla は 4 種としてゐる。<sup>(59)</sup> しかし、Śārṅgadeva は Yāstika 説として、次の 15 種の bhāṣā-janaka-rāga の名称を列挙してゐる (2. 19. - 21a)。

- 1) sauvīra, 2) kakubha, 3) ṭakka, 4) pañcama,
- 5) bhinnapañcama, 6) ṭakkakaiśika, 7) hindola, 8) boṭṭa
- 9) mālavakaiśika, 10) gāndhārapañcama, 11) bhinnasādya,
- 12) vesarasādeva, 13) mālavapañcama, 14) tāna, 15) pañcamaśādeva.

前述の通り、最後の pañcamasādava は uparāga に分類されたと云ふが、Yāstika はこれを grāmarāga としたと云ふところがある。Matanga は、理由は判らぬが、全面的に Yāstika 説を引用してゐる (Bṛhad-deśi, p. 105, ll. 12-20)。Kumbhakarna は Yāstika 説に従つてゐるが、Śārṅgadeva は Yāstika 説の 15 種に uparāga の revagupta を加へて、16 種とした (2. 1. 21-43)。Raghunātha はこれに従つてゐる。しかしこれに於て、この rāga 群に属する rāga は、本質的には、grāma-rāga とあり、このうち、bhāṣā-rāga としての所屬を明確にするために想定された rāga 群とある。これは uparāga に入れられてゐる pañcamasādava と revagupta の bhāṣā-janaka-rāga の音樂的性質に於て、その記述を紹介して置く。

pañcamasādava (Bṛhad-deśi, 358 偈自注)

śadja-grāma により作曲される。リ音の出発音、主音、マ音が終止音とある。演奏家の意見としては (prayoktr prekṣayā), マ音が主音となる

場合もある。二音は *kākalī* であり、7音音階  
 である。〔戦場における〕勇者の *cārimandala*  
 (輪を描く動き) に使用する。情趣は *vīra*、  
*mūrchanā* は 1音で始まる *mūrchanā*、*alankāra* は *pra-*  
*sannādyanta* である。〔*mārga* (7音 = *laya*) は〕  
*dakṣiṇa*, *vārtika*, *citra* の各 *kalā* であり、歌曲 (  
*svarapada-gīta*; 音階音と歌詞による歌) では、  
*tāla* は *caccatputādi* である。

*s.rat.* (2. 2. 86-88) は「*madhyama-grāma* に 5音  
 作曲し、*dhāivati*, *ārsabhī* の *jāti* より生じる。  
*mūrchanā* は *kalopantā* (1音で始まる)、*varṇa*  
 は *āroha* (上昇) である。この *rāga* に好む神  
 は *Śiva* であり、情趣は *vīra*, *adbhuta*, *raudra* である。  
 女性に笑う時に使用する」とし、主音などは  
 は上記と同じであるが、*kākalī* 音は具えて  
 いるとする。 *mārga* と *tāla* の規定はない。

*Saṅgīta-rāja* (2. 1. 639-644) は *grāma* は、*Mataṅga*  
 と同じく、*sadja-grāma* とする他は *s.rat.* と同じ。

*Saṅgītasudhā* (2. 122-124a) は *s.rat.* と全  
 一致する。

Revagupta (Brhad-deśi, 359 偈 自注)

この rāga の 音楽的性質は前掲の pañcamasādava と同じである。pañcamasādava 中の「演奏家の意見では、マ音が主音となる場合もある」の文がなく、murchanā は同じであるが「ārohin (上昇)」の varna であるとする。

S.rat. (2.2.100b-102a) も同称である。ただし、情趣は vira, adbhuta, raudra の 3 種とし、神格はマ音で「Śiva 神 (pārvatīpati)」とする。

Saṅgītarāja (2.1.612-614) は alaṅkāra に「prasannānta」, murchanā に「マ音より始まる」とする以外は S.rat. と同じである。

Saṅgītasudhā (2.120-121) は S.rat. と全く一致する。

#### 4. Bhāṣā, Vibhāṣā, Antarabhāṣā

前述のように bhāṣā 等の 3 種は gīti (歌唱形式) の名称でもあり、rāga の分類名称で

である (第 = 節 1 項) 。 = = = " ; bhāṣā 等は  
bhāṣā-janaka-rāga の janya-rāga と 指 1 2 " 3 = と は  
" 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

Matanga の 引用 1 2 " 3 Yāstika 説 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

1) takka の 16 bhāṣā

travanā , travanodbhavā , verañjikā , chevātī , mā-  
lavesarikā , gurjarī , saurāṣṭrī , saindhavī , vesarī ,  
pañcamākhyā , ravicandrā , ambāhīrī , lalitā , ko-  
lāhālī , madhyamagrāmadesā , gāndhārapañcamī 。

2) mālavakaiśika の 8 bhāṣā

suddhā , adyavesarikā , harṣaputrī , māṅgālī ,  
saindhavī , ābhīrī , khañjarī , guñjarī 。

3) kakubha の 7 bhāṣā

kāmbojā , madhyamagrāmikā , sālavāhānikā , bhāga-  
vardhanī , muharī , śakamiśritā , bhinnapañcamī 。

4) hindola の 5 bhāṣā

vesarī , mañjarī , chevātī , saḍjamedhyamā , ma-  
dhurī 。

5) [śuddha-] pañcama 9 10 bhāṣā .

ābhīrī , bhāvinī , māṅgālī , saindhavī , gurjarī ,  
dākṣiṇātyā , andhrī , ānodbhavā , travaṇī , kaiśikī .

6) bhinnapañcama 9 9 bhāṣā .

viśuddhā , dakṣiṇinātyā , gāndhārī , śrīkanṭhī , pau-  
rālī , māṅgālī , saindhavī , kālindī , pulindī .

(62)

7) sauvīra 9 4 bhāṣā

sauvīrī , vegamadhyamā , sādharitā , gāndhārī .

8) bhinnapañcama 9 4 bhāṣā .

śuddhābhinnā , vārāhī , dhāvatabhūṣitā , varāṭī .

9) mālavapañcama 9 2 bhāṣā

bhāvinī , lokabhāvinī .

10) boṭṭa 9 1 bhāṣā

maṅgerī .

11) ṭakkakaiśika 9 3 bhāṣā .

mālavā , bhinnabālikā , drāvidī .

12) vesarapañcama 9 2 bhāṣā

bhāhyapañcama , nadā .

13) bhinnatāna 9 1 bhāṣā

tānodbhavā .



14) gāndhārapañcama の 1 bhāṣā.

gāndhārī.

15) pañcamasādhava の 2 bhāṣā.

revaguptā, śakā.

Yāstika は bhāṣā, vibhāṣā, antarabhāṣā の 3 種を認  
めてゐる (Bṛhad-deśī, 289) が、 $\equiv$  には bhāṣā  
の 73 種のみに列挙してゐるに過ぎない。

Śārṅgadeva は revagupta を加へた 16 bhāṣā-janaka-  
rāga に、各々、3 種のjanya-rāga を配当して、  
bhāṣā : 96, vibhāṣā : 20, antarabhāṣā : 4 の各  
種を列挙してゐる (2. 1. 21b - 42a)。Raghunātha  
は Śārṅgadeva と、殆んど同一にしてゐる (2. 156 -  
308) が、revagupta の vibhāṣā (pallavi) と antara-  
bhāṣā 3 種 (bhāṣavalitā, kiraṇāvalī, śakavalitā)  
は「起源不明 (anuktahetu)」の rāga としてゐ  
る (2. 304 - 308)。よつて、Raghunātha は、  
必ずしも、全面的に Śārṅgadeva 説に従つてゐ  
るとはいへない。Kumbhakarna は、Matāṅga と同  
様、Yāstika 説の 15 bhāṣā-janaka-rāga によつて 3  
種のjanya-rāga を配当し、各 rāga の ālāpa 及び

"は rūpaka に附記して、rāga の音樂的性質を説明してゐる (2. 1. 656 - 1106)。しかし、その数は大きく変化してゐる (bhāṣā : 124, vibhāṣā : 12, antarabhāṣā : 3)。なお Śarṅadeva は、前述の通り、これを列挙してゐる bhāṣā-janaka と 3 種の janya-rāga の音樂的性質について説明はしてゐない。彼はこれらの rāga を adhunāprasiddha-rāga, つまり現在知られてゐる rāga の範疇に属するものに限り、bhāṣā-janaka-rāga を rāgāṅga として 8 種、bhāṣā-rāga を bhāṣāṅga として 9 種、vibhāṣā-rāga を upāṅga として 2 種、各々、説明してゐるにすぎない。このことは彼の分類基準からいへば、むしろ、当然のことである。

#### 5. 4 種の aṅga-rāga

4 種の aṅga-rāga は deśī-rāga の分類であり、その基準は (1) grāmarāga との関係 (= rāgāṅga-), (2) bhāṣā-rāga との関係 (= bhāṣāṅga-), (3) 感情表現との関係 (= kriyāṅga-), (4) 上記以外の rāga との関係

(63)

係 (= upāṅga-) は 5 3 5 の 2 である。しかし (1) の  
 関係は 15 bhāṣā-janaka-rāga, 8 種の uparāga, 20 種  
 種の suddharāga との関係を入れなければなら  
 ない。要するに, 上述の jāti から 3 種の bhāṣā-  
 rāga に分類されていたすべての rāga を再分類  
 したものが, 4 種の āṅga-rāga である。

次に, 各音楽論者の説を紹介する。

- 1) Śārṅgadeva は過去に知られていた rāga 5,  
 rāgāṅga 8 種, bhāṣāṅga 11 種, kriyāṅga 12 種,  
 upāṅga 3 種, 計 34 種 (2. 2. 4 - 9a) に分類  
 し, 現在知られていた rāga 5 rāgāṅga 13 種,  
 bhāṣāṅga 9 種, kriyāṅga 3 種, upāṅga 27 種,  
 計 52 種 (2. 2. 9b - 20), 総計 86 種と 1 と  
 する。
- 2) Śārṅgadeva と同時代の Pārśvadeva は rāgāṅga 20 種,  
 bhāṣāṅga 47 種, kriyāṅga 3 種, upāṅga 31 種,  
 計 101 種と列挙している (Sāṅgītasamayāsāra, p. 16)。
- 3) Kumbhakarna は rāgāṅga 34 種, bhāṣāṅga 67 種, kri-  
 yāṅga 15 種, upāṅga 31 種, 計 147 種 (2. 2. 31  
 - 2. 4. 20)。

4) Raghunātha は Śārṅgadeva 説と同じであるが、過去と現在の別を説かず、すなわちの rāga について音楽的説明をしてゐる (2. 307 - 403)。rāga の音楽的性質に關しては、Śārṅgadeva は現在知られてゐる rāga への言及し、この場合、關係する grāma-rāga 等に附属するものとしてゐる (rāgāṅga 13 種, bhāṣāṅga 8 種, kriyāṅga 3 種, upāṅga 27 種)。

Pārśvadeva は rāgāṅga 13 種, bhāṣāṅga 9 種, upāṅga 21 種, kriyāṅga 5 種, 計 43 種の rāga について説明してゐるに過ぎない。

Kumbhakarna はすなわちの rāga の説明をし、一部の rāga には ālāpa に附記し (rāgāṅga 27 種, bhāṣāṅga 22 種, kriyāṅga 3 種, upāṅga 16 種), 更に觀想圖像に附記してゐる rāga としてゐる (rāgāṅga 13 種, bhāṣāṅga 18 種, kriyāṅga 2 種, upāṅga 2 種)。

Raghunātha は、前述の通り、Śārṅgadeva の列挙してゐる rāga のリストの順に、各 rāga の音楽的性質を説明してゐる。

以上の音楽理論家の rāga の説明は Śārṅgadeva と Pārśvadeva は彼等が実際に知っていた rāga の理論的根拠を明らかにするのに対して, Kumbhakarna と Raghunātha は, むしろ, 現実よりも理論性を尊重して, 過去と現在の区別を無視し, 画一的に rāga の説明をしてゐる。

Kumbhakarna は 4 種の aṅga-rāga のリストを掲げた後, 「Mataṅga などの見解により, 144 種の deśi-rāga を説く」(2.2.22), 又「Mataṅga などの説に基づく説明の順に, rāgāṅga などの音楽的性質を, 理論家 (lakṣanavid-) に満足させるために, 説く」(2.2.30) と「うゝうゝ」に, 古賢の説を準拠して, 説明してゐることを表明してゐる。

Raghunātha も rāga の研究のために, Nandīśvarasamhitā, Bharata : Nāṭyaśāstra, Mataṅga : Brhad-deśi, Yāstikasamhitā, Umāpati-tantra, Vidyāranya : Saṅgītasāra, Bhaṭṭamādhava : Saṅgītacandrikā, Śārṅgadeva : Saṅgītaratnākara と調査してゐる。rāga の音楽形式 (lakṣana) と実際の演奏 (lakṣya) の間

に矛盾があり、迷のようでは、殆んど使用されて  
 いないものに、指示されてくる rāga の音楽的  
 形式を明らかにするためには、keśava と kallinātha  
 の注釈書を読み、歌手や楽器演奏家に相談し  
 て、理解されず、不明確なままにされてくる  
 言葉の意味を解決した、と述べてくる (2.404b-  
 (64)  
 410)。

以上、jāti → grāmarāga (bhāṣājanaka) → 3 種の  
 bhāṣā-rāga (janya-rāga) と 4 種の anga-rāga の順に  
 展開する rāga の分類に関する学説を紹介し、  
 rāga の音楽的構造理論は jāti から 4 種の anga-  
 rāga に至るまで変化することなく、Bharata の  
 時代に確立していた jāti の 10 lakṣaṇa (音階及  
 る音階における音階音の特性に関する規定)  
 が継承されていく。特に旋律型としての rāga  
 の美的性質は主音 (amśa) に置かれ、主音によ  
 って rāga の属する系統が判断された。この理  
 論は各時代を通じて、変ることなく、支持さ  
 れた。種々の名称で呼ばれる rāga の分類は多  
 種多称な deśi-rāga と jāti の理論に適用する

めの知的産物である、と云ふ。この段階で、最後に残った分類は、Pārsvadeva にみられるように、4種の *aṅga-rāga* の分類であった。

4種の *aṅga-rāga* の分類は、別種の分類型、  
 "カキミ *rāga-rāginī* の分類に於いて概念的  
 に内在している。例之は *Śudhākalaśa* (1350 A.D.) は  
*rāga* と *6 rāga* と *36 bhāṣā* の *42* 種に分類している  
 が、*6 rāga* は *Kumbhakarna* の *rāgāṅga* とする *rāga* であ  
 り、*36 bhāṣā* のうち、*Kumbhakarna* の *4* 種の *aṅga-rāga*  
 に対応する *bhāṣā* は *rāgāṅga* *6* 種、*bhāṣāṅga* *14* 種、  
*kriyāṅga* *2* 種、*upāṅga* *1* 種であり、*13* 種の *bhāṣā*  
 は対応しない。*Śudhākalaśa* は *4* 種の *aṅga-rāga* のリ  
 ストを掲げているので、*Śudhākalaśa* の「*4* 種の *aṅga-rāga*  
 のリストを掲げている」の「*4* 種の *aṅga-rāga*」は、  
 "が、彼は *Kumbhakarna* とは別種のリストを持  
 っている」と云う。彼は「*rāga* に於いては  
*rāgāṅga* と *kriyāṅga*、*upāṅga* を認められ、*bhāṣā* は  
*bhāṣāṅga* と各々の地方で生れたものを認められ  
 る」(65) (3. 116)、と述べている。

### 第三節 多標の *rāga* の分類

前節において検討した rāga の分類は、jāti の音楽的性質と原型として、親子 (janaka-janya) の譬喩により、あるいは、支分 (aṅga) と同じ概念により、理論的に構成されていく。本節で主題とする rāga の分類は 1) rāga と使用する時間、2) rāga と構成する音階音の数、3) rāga の性と分類基準とするもの、4) rāga の用途に応じて、上・中・下に分類する南インドの分類法である。1) と 2) の分類基準は、すでに、前節の各 rāga の音楽的性質の規定に、部分的には、みられたが、3) の分類基準は新しい概念による分類である。この分類は音楽理論家によって構成が異なり、各々、観想図像と具え、rāga-mālā 画として、絵画化されるものである。

この分類基準を一括して出す音楽論書は伝説上の聖者 Nārada の著作とされる Saṅgītamakaranda である故、最初に Nārada 説から検討し、後に各々の分類基準による分類について詳説することにした。



## 1 項 Nārada 説

Nārada に帰せられる音楽論書は4種がある。  
 1) Nāradyaśikṣā, 2) Pañcamasārasaṃhitā, 3) Saṅgīta-  
 makaranda, 4) Rāganirūpana がそれである。Emmie te  
 Nijenhuis は Nārada の4人説を採り、これらの4  
 書は、各々、1世紀から、1440 A.D., 14世紀を  
 15世紀、16世紀から17世紀に属する論  
 書と述べている。(66) この説によれば Saṅgītamakaranda  
 の著者である Nārada は Śadhākalaśa であることは ku-  
 mbhakarna と同時代の論者である。筆者は E. te  
 Nijenhuis 説を論評するに足る資料を持ち合  
 せないので、Saṅgītamakaranda の校訂者 M. Rāmakrishna  
 は本書の成立を Mātrigupta と Śārṅgadeva の間に置く  
 としている。(67)

彼が設定した rāga の分類基準はいろいろ、  
 その典拠が明らかにされず、理論的根拠も明  
 確ではない故、これは彼の創始によるもので  
 はなく、彼より以前にある尺譜説を整理して、

本書において総括してそのことを考へる。以下、この3種の基準による rāga の分類を概観しよう。

(68)

(1) 使用する時間による分類 (51種)。

rāga を使用する一日を3区分に、1) 夜明け (prātaḥkāla) に 20 rāga (3. 10 - 12), 2) 昼間 (madhyahna) に 13 rāga (3. 13 - 15a), 3) 夜間 (sāyam) に 18 rāga (3. 15b - 17) と配当する。1) と 2) に配当される rāga は太陽系 (sūryāmśa) の rāga と呼ばれ、3) に配当される rāga は月系 (candrāmśa) の rāga と呼ばれてゐる。

(69)

(2) rāga の音階音の数による分類 (30種)。

rāga の音階を構成する音階音の数は 7, 6, 5 の3種が右来認められており、1) 7音音階 (sampūrṇa) に 11 rāga (3. 35 - 39), 2) 6音音階 (śāḍava) に 11 rāga (3. 40 - 45), 3) 5音音階 (audava) に 8 rāga (3. 46 - 50a) と配当し、各々の虫梵音を除くべき音階音を指定してゐる。

(70)

(3) rāga の性による分類 (59種)

1) 男性 (puṅginga) に 21 rāga (3. 53 - 56),

2) 女性 (strī) に 24 rāga ( 3. 57 - 59 ) , 3) 中性 (napuṃsaka) に 14 rāga ( 3. 60 - 61 ) と配当してゐる。

以上の3種の分類基準によつて分類されてゐる rāga 群は、各々、数が一定せず、しかも rāga の音楽的性質が説かれてゐないので、相互の關係を明確にすることができない。したがつて、いまは、各々典故の異なる rāga の分類リストを引用したものと推定しておく。

次に、男性の rāga は vira, raudra, adbhuta の情趣、女性の rāga は śṛṅgāra, hāsyā, karuṇa の情趣、中性の rāga は bhayānaka, bibhatsa, śānta の情趣とする ( 3. 63 - 64a )。この規定に Bharata の音楽の音階音と情趣の關係を適用すると、男性 rāga はサ音とリ音、女性 rāga はガ、ニ、ハ、マの4音階音、中性 rāga はマ音と主音とする rāga とあるといへる。

なお、男女關係に譬之て rāga の分類は、1) 8 男性と 24 ( 8 × 3 ) 女性、計 32 rāga とセツトとするもの ( 3. 67b - 73a ) と、2) 6 男性と 36

女性 (varāṅganā) , 計 42 rāga と セット と する と  
(72)  
の ( 3. 73b - 78 ) の 2 種 の リスト と 掲げ て いる。

(4) rāga の 利益。

Nārada は 以上 の 基準 に よっ て , rāga の 分類  
表 と 示 し て いる に 過ぎ な い が , rāga の 使用 上  
興味 ある 説明 と して いる の で , この 英 に 言 及  
し て おく。

まず , rāga の 増福・減罪 の 効用 と あり 。 「  
月より生れた (candrāmśaja) 特定 の rāga は 夜明  
け の rāga と は 禁じ ら れ て おり , 夕方に 歌う =  
と り よっ て , 無比 の 幸福 (śrī) と える 。 正午  
など の 直後 に , Śiva 神 や Viṣṇu 神 と 念じ る と ,  
[ rāga と ] 聞けば , すべて の 罪も と 解かれる」  
(73)

( 3. 18 - 19 ) と 述べ , また , 「 rāga と 使用する  
時間 と 正しく すれば , 安樂 (sukha) と える が ,  
これに 違反すれば , 死 (himśa) と える , 常に ,  
富 と 失なひ , 長寿 と える = と ら ぬ べき な い 」 (74)

3. 23b - 24 ) と 戒め て いる 。 「神 と 対象 と  
する 歌 は 福德 や 名譽 と 増大 する と の であり ,  
これ と 神聖 な 氣持 で 使用 すれば (ādhyātmikena yogena)

(75)  
 すべしを罪を滅する」(3. 25), 更に神への  
 供物と讃歌を伴う結婚式(vihāva)の時には,  
 bhairavī-rāgaを除いて, 時間には反するrāgaを使  
 用しては, 間違っている(76)  
 (3. 26)とし,  
 使用可能な54種のrāgaを列挙している(3. 27-  
 34)。

音階音の数に5するrāgaは閑しては「7音階  
 のrāgaは長寿, 法, 名誉, 知性, 財産, 穀  
 物と云った果報をもたらす, 6音階のrāga  
 は戦場における勇猛さ, 姿の美しさを讃える  
 といった特徴があり, 5音階のrāgaは病気を  
 治し, 敵を破り, 恐れや悲しみを除き, 病氣・  
 貧困・吾悩みの時, 凶星から逃れる時, 強い愛  
 欲を断つ時に歌う」(3. 80-83)と述べてい  
 (77)  
 る。以上の記述はドラマの場面を想定してい  
 ると云うよりは, 現世利益を目的とする宗教  
 的目的に使用すると云う意図が窺われ, イン  
 ド音楽の原初的奏演目的を暗示しているとい  
 える。

以下, Nāradaの分類基準に従って, 項目別

に、rāga の分類について詳説する。

1. 42, 36, 32 rāga 組織.

Nārada が総括的に掲げた rāga の分類のうち、男性、女性、中性の性による分類基準の変形として、男女（夫婦）関係に託した分類は一定の数に組織化され、rāgamālā 画の組織の原則となり、いわゆる rāga-rāginī による rāgamālā 画が、広く、制作された。この種の rāga 分類の成立年代については不明であるが、42 rāga 組織から概観してゆきたい。

(a) 42 rāga 組織.

42 rāga-rāginī はリストのみに依えられていたものと、観想図像を伴うものとは分けることはできる。

リストのみに知られていたものは 1) Mammata 説 (Saṅgītanārāyaṇa, 1. 117-123a), 2) Someśvara 説 (Saṅgīta darpaṇa, 164-170), 3) Bhuvanadeva 説 (Aparājita pṛcchā, 238, 15-21) である。<sup>(78)</sup>

観想圖像を伴うものは 1) Śudhākalaśa 説, 2) Nārada 説 (Pañcamasārasaṃhitā), 3) Dakṣiṇī-rāgamālā 説 (79) である。

以上の諸説のうち、Mammata 説は mammatacārya-kr̥tasāṅgītaratnamālā 所説のものとされてゐる。この Mammata の kāvyaprakāśa の著者である Mammata であると考えれば、11 世紀中頃に 42 rāga 組織は成立したといえる。また Someśvara の Mānesollāsa の著者である西 Chalukya 王 Bhūlokamalla Someśvara であるならば 12 世紀 (1131 A.D.) に Someśvara 説は成立したことになる。成立年代が明確である Śudhākalaśa 説は 1350 A.D. であるから、42 rāga 組織は西インドに流布したと考えられる。これ以後に北インドに伝へられたのである。例之ば、Mughal 王朝の Akbar (r. 1556-1605 A.D.) に仕えた Abūl-Fazal は Ā'in-i-Akbari (1595-6 A.D. 成立) において、音楽論を述べているが、この中で、42 rāga 組織を紹介している。このリストは上記の諸説のいずれとも一致していないが、6 男性 rāga は Nārada 説, Kallinātha 説,

Śudhākalaśa 説, Dakṣiṇī-rāgamālā 説と一致する。

(b) 36 rāga 組織。

Abūl-Fazal は 42 rāga 組織に続いて, 36 rāga 組織を紹介している。しかし全体のリストは掲げず, 6 男性 rāga のみと掲げている。その一は śrī, Mālakauśika, Bhairava, Hindola, Dīpaka, Naṭanārāyana の 6 種であり, “また” は śrī, śuddhabhairava, Hindola, Deśakāra, Śuddhanāṭa, Naṭanārāyana の 6 種である。<sup>(81)</sup> 前者は通例の 6 男性 rāga のリストでは, Naṭanārāyana を Megha となっている。後者の例は未見であるが, P. Viṭṭhala の 66 rāga 組織<sup>(82)</sup> の 6 男性 rāga と一致する。同時代の Kaemakarna の 86 rāga 組織の 6 男性 rāga は通例の 36 rāga 組織のものと一致する。

== ところで通例の 6 男性 rāga のリストとは Saṅgītagarpanā に引かれている Hanuman 説 (36 rāga 組織) を指している。36 rāga 組織は Rāgārvaṇa 説 (Saṅgītagarpanā, 190-196), Saṅgītagarpanā 所引のリスト, Saṅgītamālā 所説のリストなどと共に<sup>(83)</sup> 明らかでないが, その他, K. Ebeling



が painter's system と呼んだ、rāgamāla 画に使用された 36 rāga 組織が極めて多い。このことはこの種の rāga 組織は論者や画家の趣好によっていたことと物語っている。

Saṅgīta-darpana は Hanuman 説のリスト (183-189) と紹介した後で、各 rāga と rāgini の音楽形式と観想図像を説いている (197-270)。この観想図像は基本的に rāgamāla 画を現存している。

これと対照的に、Saṅgīta-dāmodara は、前述の 36 rāga 組織のリストを「現行のもの」(pracarata) として紹介しているにもかかわらず、rāga-rāgini の組織を採らない 36 種の rāga のリストを掲げ (p.36, ll. 2-9)、各 rāga の観想図像を説いている。

36 rāga 組織は理論的根拠はみられず、全く神話的である。Nārada : Pañcamasārasaṁhitā は Kṛṣṇa と gopī たちの神話を仮託して 6 rāga と 36 rāgini の成立を語り (3. 1-5)、P. Viṭṭhala は Śiva 神の Pañcabrahmā に根拠を求めた。

Nārada に与れば、「Kṛṣṇa (Vṛndāvanacandra) の

笛に魅せられて 16000人の牧女が集まり、そこで *lilāmandala* が演じられ、*Kṛṣṇa* のもとで各々の牧女は歌をはじめた。この結果、16000種の *rāga* が生れた。これらの *rāga* は Meru 山の北東西南に、また、大海の沿岸地方にみられる。Bharata (インド大陸) が、その地方 (*upadeśa*) から、次第に、分かれて、*rāga* の数は 6 *rāga* と 36 *rāginī* となった (3. 1 - 5)。

この神話は *Saṅgītanārāyaṇa* (1. 100 - 101), *Saṅgītasārasaṅgraha* (1. 115 - 116) に引かれていられる。ここには「6 *rāga* と 36 *rāginī*」と「牧女が歌った 16000 の *rāga* のうち、36 の *rāga* がこの世で (*jagati*) 聞かれており、このすべては Meru 山の四方に在る」と述べ、36 *rāga* としていられるが、当然「6 *rāga* と 30 *rāginī*」が前提となっていてと考えてよい。

P. Viṭṭhala の *rāga* 起源説は、前者が *Viṣṇu* 信仰と基調 (*Kṛṣṇa* 神に対する牧女の信愛) としていられるに對して、舞踏の神 (*natarāja*) とする *Śiva* 神は 6 *rāga* の起源を求めたといふ。「*Suddhabhairava*

は Sadyojāta であり、Hindola は Vāmadeva であり、Deśikāra は Anagha (Aghora) であり、Śrīrāga は Tatpuruṣa であり、Suddhanāta は Tīśāna の口であり、Nattanārāyaṇa は Girijā (Pārvatī) の口であり生じた (173-175a), であり Sadyojāta と 5 面を具えた Śiva 神 (Pañcabrahmā) と Śiva 神の妃である Pārvatī と 6 rāga の起源と 1 つある。彼の rāga 組織は 6 rāga + 30 bhāṅga + 30 putra と いう変形であるが、この起源説は、Someśvara の 42 rāga 組織と関連して、<sup>(84)</sup> Saṅgīta darpaṇa に継承されて いる (160-162)。

また Saṅgīta darpaṇa は 6 rāga と各々の rāginī と 6 季節に配当 1 つある (180-182)。つまり、Śrīrāga は 寒期 (śiśira), Vasanta は 春 (Vasanta), Bhairava は 夏 (grīṣma), Pañcama は 秋 (śarada), Megha は 雨期 (varṣa), Nattanārāyaṇa は 冬 (hema) である。

以上の 6 rāga に関する資料は、むしろあるが、rāga の背後には Kṛṣṇa の lilāmandalā と Śiva 神の Pañcabrahmā に よって 象徴される 世界観がある。また 6 季節に代表される 時間論がある。

と示唆してゐる。

(c) 32 rāga 組織。

Nārada の紹介してゐる 32 rāga 組織は 8 男性 rāga と 24 女性 (yosit; rāginī) とり成り、そのリストは Nārada のもの以外は未見である。次に、Saṅgītanārāyaṇa は 8 男性 rāga のリストと 2 種類紹介してゐる。その 1 種は Saṅgītakeumudī 説であり、他の 1 種は南インド説 (dāksinātyanibandhe rāga-viśeṣe) に基づいてゐる。

前者のリストは bhairava, bhūpati, śrīrāga, padmañjarī, vasantika, bhūpāla, sārāṅga, mālava であり (1. 123)、後者は、順序は異なり、Nārada のリストと一致してゐる (1. 124)。しかし両者は共に rāginī のリストと掲げてゐるが、その数に <sup>(85)</sup> 7 とは、Saṅgītakeumudī より引用して、caurviṃśatirāgiṅyaś-śāś-tesāṃ śrīya tritāh といふ明言 (1. 123)。南インド説は rāginī は 24 種と考へてゐる。

男性 rāga は 8 種とする理論的根拠は明らかなに  
 ない。この音楽論書は、現在のところ、報告  
 されてはいない。全くの憶測であるが、6 rāga は  
 6 季節に配当している理論を敷衍すれば、一  
 日は 8 分し、3 時間を単位とする āhna, prahara  
 の時間的理論が基調となつてゐると推定する  
 ことが許されよう。

## 2. 音階音の数による分類。

Nārada が紹介した、rāga を構成する音階音  
 の数による rāga の分類は、管見の及ぶ文献で  
 は、Kṛṣṇadāsa Vadajana Mahāpatra 著の Gitaprakāśa  
 (ca. 1559 - 1568 A.D.), Gajapati Jagannātha Nārāyaṇa  
 著の Saṅgītanārāyaṇa (ca. 1718 - 1768 A.D.), Ghanasūrya-  
 dāsa (N. Chakravartī) 著の Rāgaratnākara; Bhaktiratnā-  
 kara (19 世紀) にみられる。したがって Orissa  
 地方で成立した（整理された）rāga の分類であ  
 る。

Saṅgītanārāyaṇa はこの典故として Harināyaka

著の Saṅgītasāra, Mammata 著の Saṅgītaratnamālā, 及 Gītaprakāśa に掲げてゐる (p.16, ll.8-9)。

Gītaprakāśa に掲げてゐる 3 種のリスト (5.2-4; 5.5-6; 5.7-8) は, 完全に Saṅgītanārāyaṇa に引用されてゐる (1.127-129; 1.190-191; 1.227-228) に, 後者は更に Saṅgītasāra の 3 7 音音階の rāga 5 種, 6 音音階の rāga 8 種, 5 音音階の rāga 4 種に加之してゐる。N.Chakravarti は全面的に Saṅgītanārāyaṇa に引用してゐる (Rāgaratnākara, 40-43; 126-128; 174-175)。

### 3. 使用する時間による分類。

一日のある特定の時間に rāga に演奏する = と規定した時代を確定する = とはできない。

Saṅgītanārāyaṇa は「南の人たちは Kohalanāmagraha (86) に引用してゐる」(p.41, l.3) と前置きして, 日光より生れた rāga 8 種を日中 (prātahkāla) に, 月光より生れた rāga 21 種を夜 (sāyamkāla) に歌う, と規定してゐる (1.287-292a) (87)。前述

の通り, *saṅgītamakaranda* は夜明け (*prāṭhākāla*), 昼間 (*madhyāhna*), 夜間 (*sāyam*) に *rāga* と配当し, 夜明けと昼間の *rāga* と太陽系と, 夜間の *rāga* と月系の *rāga* としてゐる故, *Saṅgītanāraṅgana* の規定は必ずしも南インド説に限定する必要はない。

*rāga* と使用する時間による *rāga* の分類は, その規定が厳守されてゐる限りにおいて意味があるが, 次第に崩れたと推測するにとどまらざる。Nārada 著の *Pañcamasārasaṃhitā* は, 時間的には三分法を採り, *rāga* と各時間には配当してゐるが, 「王の命令によつて舞台上で演奏する場合」, 本来は「男性 *rāga* と最初に演奏し, 次に, その男性 *rāga* に属する *rāgiṇī* と演奏する」とあるが, 王の命令がある場合には「この規則に違反してそれととしてゐる (A.S.C. Ms. 196 (88) - 20)」。この例外規定は *Saṅgīta darpaṇa*, *Saṅgītanāraṅgana* に記される。したがつて, 文献資料による限り, *rāga* と使用する時間の規定は15世紀中頃より次第に遵守されなくなつてゐる。

たといえる。

2 項 上・中・下 3 種の分類：南インド

南インドに属する音楽論書として、第一に挙げなければならぬ文献は Rāmāmātya 著の Svaramelakalānidhi (śaka 1472 = 1550 A.D.) にある。彼は弦楽器である rudravīṇā による 20 種の主要な旋律形を mela (svara の集合) と呼ぶ<sup>(90)</sup>、この各 mela に rāga が所属するといふ理論を提唱した。彼の理論は当時の音楽界に極めて大きな影響を与えた。彼は rāga の観想図像を説いていふが、彼の理論に依りながら観想図像を説く音楽論書として、Śrīkantha 著の Rasakaumudī (ca. 1575 A.D.) と Somanātha 著の Rāgavibodha (1609 A.D.) が知られてゐる。また P. Viṭṭhala は北インドの rāga-rāgini の rāga 組織に依りながら、Rāmāmātya の理論を説いてゐる。したがって P. Viṭṭhala は Rāmāmātya の理論を北インドに紹介した最初の人といわれ<sup>(91)</sup>てゐる。



さて、Rāmāmātya は 20 種の mela に属する rāga  
 E 62 種と 1 と いる。又 E L 20 種の mela は 声楽  
 (gātra) に属するもので、弦楽器の場合は mela  
 E 20 種とする説と 15 種とする説があるとい  
 える。(92)  
 mela の数に ついては、Śrīkantha は 9 種と  
 し、Somanātha は 23 種と いうように、論者の間  
 に相違があるから、mela E 親 (janaka) とし、  
 rāga E 子供 (janya) とする理念は変じない。

Rāmāmātya は 上 (uttama)、中 (madhyama)、  
 下 (adhama) に分類する基準として、  
 上は「gīta, prabandha (声楽曲)、ākāpa に使  
 用される」rāga、中は「[上と同じように使用  
 されるが] 多く使用される」rāga、下は「  
 prabandha に使用される」rāga と定め (93)  
 る。rāga 20 種、中の rāga 15 種、下の rāga 33 種の  
 うち E 掲げている。(94)  
 したがって、1) rāga の引続い  
 て rāga の音楽的性質 E、1) rāga E 構成する音  
 階音の数、2) rāga E 使用する時間、3) rāga の  
 主音、出発音、終止音にわたって、説明して  
 いるが、下の rāga は 6 種にすぎない。Somanātha

は、rāga の分類に ついては Rāmāmātya に準じて  
(95)  
いるが、75 種の rāga に ついて、各々の音楽的  
性質を説明している。

以上、Bharata の jāti から Saṅgītanārāyaṇa の rāga  
に至る、10 世紀以上にはわたって、諸々の音楽  
論書に説かれた rāga の分類を通観した。以下、  
この結果、明らかに分った諸項を列記する。

1. Bharata は jāti という名称によって旋律形  
(rāga) を説明したが、ドラムとの関係では  
grāma-rāga を使用している (cf. N.S., 32. 428-429b)。
2. rāga と美的概念と音階形式とを明確に  
したのは Matāṅga である。これは 6 世紀から  
8 世紀に抬頭した地方称式の rāga に理論的  
根拠を与える必要性に促されたものである。、  
bhāṣā-janaka-rāga (grāma-rāga の一部) に理論  
的根拠を求め、janaka-janya の理論によって  
いる。
3. Śārṅgadeva は pūrvaprasiddha (過去の rāga) と adhu-  
nāprasiddha (現在の rāga) に分つた rāga を

分類する = とにふつて、13世紀に實際知られて「*rāga*」を明かすに及ぶ。彼は *rāga* の音楽的性質を説明するに際して、現実的姿勢をとり、*rāgāṅga* なる4種の *aṅga-rāga* を分類する = とあてき大 *rāga* を説明の対象として「3」。

4. Kumbhakarna と Raghunātha は Śārṅgadeva の *pūrva* と *adhunā* に = 分れた伝統的な *rāga* の分類 (*grāma-rāga*, *bhāṣā-janaka-rāga*, 8 *uparāga*, 20 *suddharāga*, 3種の *bhāṣā-rāga*) 及び4種の *aṅga-rāga* を継承し、Śārṅgadeva に及ぶては、言及されながら、伝統的な *rāga* に対しては、その音楽的性質を説く = 理論重視の態度をとり「3」。

5. Saṅgitamakaraṇḍa は種々の分類基準にふつて *rāga* を整理し、特に *rāga-mālā* 画の構成原理として「3」の *rāga-rāginī* の分類を、初めて紹介して「3」。

6. 15世紀～16世紀は、南インド音楽理論の成文化され、北インドに紹介される。*Rāmā-mātya* は *mela-rāga* の *rāga* 分類を提唱して「3」

るが、理念的には伝統的な rāga の分類である janaka-janya と同じである。いま一つの分類基準である rāga を構成する音階音の数による、上・中・下の分類は、後世、Orissa 地方において、継承される。

7. Orissa 成立の音楽論書は南インドの rāga の分類を継承しているが、rāga の音楽的性質を説明するに際して、Bharata の jāti と rāga の起源としている。このことは jāti 理論が、必ずすくも、消滅したものでないことと物語っている。

8. rāga を演奏する時間については次第にヒンドゥー教的理念が失われ、支配者の意向が重視されるようになる。

### 第三章 Jāti, Grāma-rāga と 歌詞 (gīta)

管見の及ぶ限りでは、観想図像の成立した時代を明らかにすることはできない。しかし、Kumbhakarna は nāṭanārāyaṇa-rāga の観想図像について「Matāṅga 説に依るなり」(2.2.62b) と断わっている故、Matāṅga の観想図像と説いておく可能性は大きい。また、Saṅgītanārāyaṇa は Matāṅga 説の観想図像として vasanta-rāga と出し(1.140b)、Matāṅga の先輩と見られる同時代の音楽論者である Kaśyapa 説の nāṭa-rāga と出して(1.182b)。したがって、観想図像は6世紀～8世紀には説かれていたと推測することはできる。

Matāṅga の Brhaddeśī には観想図像はみられず、唯一次のように、女神 (devī) に対する讃歌を掲げている。

bandhūkābham trinetram - amṛtakarakalāśekharām raktavastrā

pīnotuṅga pravṛttastanabharanamitām yauvanārambharūdhām |  
sarvālakārabhūṣām sarasijanilayām bijasankrāntamūrtim  
devīm pāsāṅkuśābhyām-abhaya varakarām viśvayonim namāmi ||

(身体は) bandhūka の花よりなる [色] であり、  
3 眼と具之、冠に新月を付け、赤衣をまと  
い、大きく突き出た胸の重みのために身と  
屈し、若さに満ち、すべからぬ飾りを付け、  
蓮花に坐り、手に索、鉤を持ち、施無畏と  
施願 (の印を結ぶ)、bīja (種子) より変  
化した姿の世界の母たる devī に私は敬礼し  
ます。

この讃歌と根拠として、E. te Nijenhuis は Mataniga  
の観想図像を説いたと断定している<sup>(1)</sup>。たしか  
に Mataniga の著書にこの讃歌がみられることは  
興味あることであり、前述の伝承もあり、全  
く E. te Nijenhuis の断定を否定することは躊躇  
する。しかし、テキストでは、この讃歌の前  
に詩文の脱落が予想され、唯一の讃歌で  
あり、文脈との関連が明らかでないこと、

二の讃歌の調子は Śāringadeva, Kumbhakarna, Raghu-  
 nātha が jāti の prastāra (音譜表示) に付けて  
 いる gīta, あるいは grāma-rāga の ākṣiptikā  
 (音譜, 拍子と共に歌詞を伴った曲)<sup>(2)</sup> の歌  
 詞と同称であること, 以上の理由から, 上記  
 の devī の讃歌と観想図像と断定することは保  
 留する。先に述べた通り jāti は rakti (歓喜,  
 美) と生むものであるが, それは adṛṣṭa なの  
 である。したがって, dṛṣṭa を結果から生  
 む rakti, つまり芸術的感動と与える rāga と  
 は異なるといえるが, jāti が情趣 (rasa) と  
 う美的体験と与えることは「pādji などの jāti  
 において, 情趣 (rasa) は主音にある (amśasvara-  
 gata) と理解するべきである」(pādjiyādisarva-  
 jātipu-amśasvaragato raso veditavyah)<sup>(3)</sup> とい  
 う Kallī-  
 nātha の言葉から, 明らかである。また, 二の  
 原則は grāma-rāga の ākṣiptikā において適用  
 されるのであるから<sup>(4)</sup>, 二の原則に基づいて,  
 歌詞と曲の関係と考察することは観想図像の  
 理解にとって必要であることである。二二では,

観想図像の先駆と「う観英」から、jāti-prastāra-gīta と grāma-rāga の akṣiptikā と考察した。う。

テキストは Brhad-deśī を使用する = とか望ま  
 (うか、欠落して「る jāti と grāma-rāga」にある  
 (5)  
 のこ、 Saṅgītaratnākara に依ることにする。最初  
 に音楽的性質の記述と掲げ、次に gīta の歌詞  
 と掲げる。ただし、音楽的性質は jāti の 10 lakṣa-  
 na に基ずく記述の4と掲げ、 tāla (拍子) や  
 gīti (歌唱様式) の記述は省略する。

### 第一節 Jāti-prastāra と gīta

#### 1. śāḍjī-jāti (1. 760-64a)

- ① śāḍjyām-amśāḥ svarāḥ pañca niṣādarṣabhavarjitāḥ |  
 nilopāt śāḍavam so atra pūrṇatve kākalī kvacit ||  
 sagayoḥ sadhayoś-ca-atra saṅgātir-bahulas-tu gaḥ |  
 gāndhāre 'mśo na ner-lopo mūrchanā dhāivatādikā ||

[ 62-63a 中略 ]

naiśkrāmikadhruvāyām ca prathamē prekṣaṇe smṛtaḥ ||



viniyogo dvādaśa-atra kalā aṣṭalaghuḥ kalā |  
 aoyāṃ śāḍjāṃ śāḍjo nyāsaḥ | gāndhārapañcamāv-apa-  
 nyāsau | varāṭi drśyate |

② tam bhavalalāṭanayanāmbujādhikam nagasūnupraṇayake-  
 li samudbhavam |

sarasakṛtatilakapañkānulepanam praṇamāmi kāmade-  
 hendhanā nalam ||

- ① śāḍjī-jāti には おいては、二音とリ音以外の 5  
 音階音 (サ, カ, マ, パ, タ) が主音であ  
 る。二音を除くと、6音音階であるが、7  
 音音階の場合、二音は、時には kākālī (2  
 śruti増) になる。サ音とカ音、サ音とタ音  
 の両音は saṅgati (sagasagasadha, gasagasadhasa  
 と「う」のように、相互に同伴する音配列<sup>(6)</sup>) であ  
 る。カ音が多使用音である。カ音が主音  
 である時、二音は除かれる (7音音階であ  
 る)。mūrchanā はカ音より始まる [uttarāya-  
 tā<sup>(7)</sup>] である。〔中略〕最初の prekṣaṇa (戯曲  
 の段) の naiśkramika-dhruva (人物が登場す

る時に歌われる歌) に使用する。 (prastāra  
の) kalā (音階音と詞文の音節→カールよりなる小  
節) は 12 で、1 kalā は 8 laghu の kalā (短拍  
の時間) よりなる。

この jāti では、サ音が終止音、カ音とハ  
音が副終止音であり、varāṭi-rāga が見られ  
る。

- ② Śiva 神の額の花のよさを眼と具え、Naga-  
sūnu (Pārvatī) の愛と生い、濡れた tilaka  
の膏を塗り、Kāma 神の身を焼く火焰をもち  
て彼に私は敬礼します。

改めて分析するまでもなく、この jāti の音  
樂的性質は 10 lakṣaṇa に基ずいていふことは明  
らかである。ここにはどうも初段で歌われ  
る naiśkarmika-dhruva に使用するといわれてい  
る故、情趣の指示があつてよい筈である。主  
音が 5 種であるから情趣を特定するは要がな  
いからであるうか。しかし、kalā における音  
配列と詩文とが情趣において対応しているを

うば, jāti の情趣は特定される筈である。この  
 真に因して kumbhakarna は「= = = は, 情趣  
 は恋情, 驚き, 勇猛であるといわれたい」  
 ( śṛṅgārādbhutavīrās-ca rasā asyām prakīrtitāḥ || 1.  
 4. 149a ) と述べている。これによると, 主音  
 はサ音, 2, パ音が想定される。詩の主題は  
 Śiva 神であるが, その描写は穏和な Śiva 神で  
 あるので, 恋情が基調となつてゐる。

2. āṛṣabhī-jāti ( 1. 7. 646 - 66 )

① āṛṣabhyām tu trayo 'mśāḥ syur-niṣādaṛṣabhadhāivatāḥ ||  
 dviśrutyoḥ saṅgatiḥ śeṣair-laiṅghanam pañcamasya ca |  
 śāḍavam śāḍjalopena śapātopād-īha-audavam ||  
 mūrchenā pañcamādiś-ca [ 中 略 ] |  
 aṣṭau kalā bhvavanti-īha viniyogas-tu pūrvavat ||  
 asyām-āṛṣabhyām-ṛṣabho nyāsah | amśā eva-apanyāsāḥ |  
 deśī madhukaryau dṛśyete |

② guṇalocanādhikam-anantam-amaram-ajaram-akṣyam-  
 ajeyam |

praṇamāmi divyamaṇidarpaṇāmalaṇīketam bhavam-ameyam ॥

- ① āraṇabhī-jāti では = 音, り 音, が 音 の 3 音階音の主音である。2 śruti の両音階音 ( が 音 と = 音 ) は他の音階音と saṅgati である。ハ°音は少使用音 (laṅghana = alpataṛatva) である。サ音と除く = とにより 6 音音階, サ音とハ°音と除く故に 5 音音階 (と なる) 。 mārchanā はハ°音より始まる [ śuddhaśadjā ] である。〔中略〕〔prastāra の kalā は〕 8 kalā であり, 使用は śadjī-jāti と同じ。

āraṇabhī-jāti では り 音が終止音, 主音が副終止音である。deśī-rāga と madhukarī-rāga が見られる。

- ② 素晴しい 3 眼と具え, 不死, 不老, 不壊, 不敗にして, 鏡のように浄らかなる, 聖珠 (をちりばめた) 住処であり, 測り知れない Bhava (śiva 神) に私は敬礼します。

- ① の記述の中で, 「ハ°音は少使用音」といふ

のは、Kallināthaの説 (lainghanam alpataratvam) によつたが、Raghunāthaは「<sup>レ</sup>音と<sup>カ</sup>音が多使用音で、他の<sup>音階音</sup>は少使用音である」(niṣāda-gāndhāraka yor - bahutvam - alpavam - asyām - itarasvarā-nām 1. 1. 603a) とし、<sup>ハ</sup>音は<sup>フ</sup>に<sup>レ</sup>ては上記と同じである。Kumbhakarnaは“lainghana”と“īṣaṭspa<sup>(8)</sup> rśa”<sup>(8)</sup>と<sup>レ</sup>言いかえて<sup>レ</sup>いる(1. 4. 157b)。したがつて、<sup>ハ</sup>音は「軽く触れる」音階音であつて、殆んど、<sup>聞</sup> = <sup>え</sup>ないの<sup>か</sup>も<sup>知</sup>れ<sup>な</sup>い。

情趣に關しては、Kumbhakarnaは「勇猛、驚き、怒りの情趣」(1. 4. 161a)と<sup>レ</sup>い<sup>る</sup>。この情趣は<sup>サ</sup>音と<sup>リ</sup>音に<sup>配</sup>当<sup>さ</sup>れ<sup>て</sup>い<sup>る</sup>かう、原則かうい<sup>え</sup>ば、ārabhi-jātiの<sup>主</sup>音は<sup>リ</sup>音と<sup>な</sup>る。②の詩文の主題はŚiva神であり、その<sup>普</sup>遍<sup>性</sup>を<sup>詠</sup>つ<sup>て</sup>い<sup>る</sup>かう「驚き」の情趣に<sup>応</sup>じ<sup>て</sup>い<sup>る</sup>。

### 3. gāndhārī-jāti (1. 7. 67-70a)

① pañcamāśā ridhaverjyāḥ syur-gāndhāryām saṅgatiḥ punah |

nyāsāṃśābhyāṃ tadanyeṣāṃ dhāivatād-ṛṣabhaṃ vrajet ॥

riḷoparidhalopābhyāṃ śāḍavauduvite kramāt ।

pañcamah śāḍavadveṣī nisamadhyaṃpañcamāḥ ॥

aṃśā dviṣantya-uduvitam kalāḥ ṣoḍāśa kīrtitāḥ ।

mūrchanā dhāivatādiḥ syāt [ 中 略 ] ॥

viniyogo dhruvāgāne tṛtīyaprekṣane bhavet ।

asyāṃ gāndhāryāṃ gāndhāro nyāsah । śāḍjapañcamau

apanyāsau । gāndhārapañcamadeśīvelāvalya dṛṣyante ।

② etaṃ rajanivadhūmukhavibhramadaṃ niśāmaya veroru

bhavamukhavilāsavapuścārum-amalaṃṛdukiṛaṇam-

amṛtabhavam ।

rajatagiriśikharamaṇiśakalaśaikhavarayuvatidanta-

pañktinibham praṇamāmi praṇayaratikalaharavanudam

śāsinaṃ ॥

① gāndhārī-jātiでは、リ音とカ音を除く5音階

音（サ、ガ、マ、ハ、ニ）が主音である。

終止音と主音は sāṅgati である。カ音からリ音まで

連続する。リ音を除くと6音音階になり、リ

音とカ音を除くと5音音階になる。ハ音は

6 音音階と嫌う。ニ音, サ音, マ音, 10 音  
は 5 音音階と嫌う。kalā は 16 である。murchanā  
は タ音から始まる (pauravī) である。〔中略〕  
ドラマの第 3 段の dhruva-gāna に使用する。

gāndhārī-jāti ではカ音が終止音で, サ音と  
10 音が副終止音である。gāndhārapañcama-rāga  
と deśivelāvālī-rāga が見られる。

- ② 夜 (= Durgā) の若妻の顔と姿惚させ, 夜の闇  
と松の, 美しい Bhava (Śiva 神) の顔と美しい  
身体と淨らかな月光と具え, 甘露の源であ  
り, 銀山の頂にある宝石の粒や螺貝, 立派  
な娘の歯並びのように〔白く〕, 親しみ愛  
の争いの声と高める, この月に私は敬礼し  
ます。

- ① の記述の中で「タ音からリ音まで連続する」とい  
句の意味は, Kallinātha によると, 「両音の saṅgati,  
(pūrṇatāvasthāyām kadācid-dhāivataraśabhaḥ saṅgati)  
であるが, Simhabhūpāla は「タ音とリ音の間は上  
昇にする」(dhāivatād-śabhaparyantam-ārohanam

(9)  
 kartavyam) と解釈してゐる。Raghunātha も同じよ  
 うに解釈してゐる (1. 606b)。また「ハ音は 6  
 音音階を嫌う。…」の句について、Simhabhūpāla  
 は「ハ音が主音の場合、6音音階は無い。…」  
 (pañcame amśe śāḍavam na-asti …) と解釈し、Kum-  
 bhakarna (1. 4. 235) と Raghunātha (1. 608) も、  
 共に、同様の解釈をしてゐる。mūrchanā が pau-  
 ravī であるのは両注釈者及び Raghunātha (1. 609)  
 によることが、Kellinātha は、明確に、「この gāndhā-  
 rī-jāti においては、madhyama-grāma であるから、  
 mūrchanā は pauravī である」(asyām gāndhāryām  
 madhyama grāmikatvāt-pauravī mūrchanā-ity arthaḥ) と  
 述べてゐる。

さて、この jāti の情趣は「悲」の情趣とさ  
 れてゐる (Kumbhakarna; 1. 4. 237b)<sup>(10)</sup>。悲の情趣  
 (karuṇā) の音階音はガ音とニ音である。②の詩  
 文は Śiva 神を主題にしてゐるが、敬礼の対象  
 は月 (śaśin) である。詩の冒頭は恋情 (śṛṅgāra)  
 を感じさせるが、一転して、月の描写に移り、  
 手の届かぬものへの悲哀を詠つてゐる。この



よ う に 詩 文 と 解 釈 す れ ば ， 音 階 形 式 と 詩 文 は 悲 の 情 趣 と 一 致 し て い る と い える 。

4. madhyamā-jāti ( 1. 7. 70 b - 72 )

① pañcāmsā madhyamāyām syur-agāndhāraṇiṣādakāḥ ||  
 śaḍjamadhyamabāhukyaṃ gāndhāro'lpō'tra śaḍavam |  
 gaḷopān-nigaḷopena tv-auduvam syāt. kalā 'śṭakam ||  
 ṛṣabhādir-mūrchanā [ 中 略 ] |

viniyogo dhruvagāne dvitīyapreṣaṇe bhavet ||  
 aśyām madhyamāyām madhyamo nyāsaḥ | amśā eva-  
 apanyāsāḥ | cokṣaśaḍava deśyāndhālyo drśyante |

② pātu bhavamūrdhajānanakirīṭamaṇidarpaṇam |  
 gaurīkarapallavāṅgulisutejitem sukiraṇam ||

① madhyamājāti では ， か 音 と = 音 と 除 く 5 音 階 音 の 主 音 と なる 。 可 音 と マ 音 の 多 使 用 音 と あり ， か 音 は 少 使 用 音 と なる 。 か 音 と 除 く と 6 音 音 階 に な り ， = 音 と か 音 と 除 く と 5 音 音 階 に な る 。 kalā は 8 と なる 。 mūrchanā は

り音から始まる (Kalopanatā) にある。 (中略)  
 トマの第2段の dhruva-gāna に使用する。

madhyamā-jāti ではマ音で終止音で、主音の  
 副終止音である。 cakraśādhava, deśī, āndhāli の  
 rāga を見られる。

- ② Bhava (Śiva 神) の頭上の額に戴く冠の宝石  
 のように鏡, Gaurī の蔓草のように手の指に  
 よって輝きを増した, 美しい光を具えた  
 鏡]は [私を] 護って下さい。

この jāti の情趣は笑々 (hāsyā) と恋情 (śṛṅgāra)  
 である (kumbhakarna; 1.4.250a)<sup>(11)</sup>。すると、主  
 音はマ音からマ音となる。詩文の内容は Śiva 神  
 の威光を鏡に譬え、妻 Gaurī の愛撫 (鏡を磨く  
 など) により、彼の威光が「増す」という。  
 したがって、恋情の情趣にふさわしい内容であ  
 るといえる。

5. pañcamī-jāti (1.7.73-75a)

- ① ripav-amśau tu pañcamyām sagamāḥ svalpakā matāḥ ।  
 rimayoḥ saṅgatiḥ-gacchet pūrṇatve gān-niṣādakam ॥  
 Kramād gena nigābhyām ca śāḍavauḍuvatā matā ।  
 ṛṣabho amśas-tv-auḍuvitam dveṣṭy-aṣṭau ca kalā matāḥ ॥  
 mūrccchanādi tu pūrvāvat prekṣaṇam tu tṛtīyakam ।  
 aśyām pañcamyām pañcamo nyāsaḥ । ṛṣabha pañcamani-  
 śāḍā aparyāśāḥ । cokṣapañcama deśyāndhalyo dṛṣyantel
- ② hara[m] mūrdhajānanam maheśam-amara pati bāhustambha-  
 nam-anantam ।  
 tam praṇamāmi puruṣamukhapadma lakṣmī haram-ambikā-  
 patim-aje Yam ॥

- ① pañcamī-jāti では、リ音とハ音が主音で、サ音、カ音、マ音は少使用音である。リ音とマ音は saṅgati で、ワ音音階 (pūrṇatva) ではカ音からニ音は連続する (gacchet)。カ音 (エ除くニト) により 6 音音階に、ニ音とカ音 (エ除くニト) により 5 音音階になる。リ音の主音は 5 音音階と嫌う。kalā は 8 である。mūrccchanā などは、medhyamā-jāti と同じ。

しかし、〔使用するのは〕トウマの第3段である。

この *pañcamī-jāti* では、ハ音が終止音で、リ音、ハ音、ニ音の副終止音である。 *coḥsa-pañcama*, *deśī*, *āndhālī* の *rāga* が見られる。

② 頭上は顔と具之、*Maheśa* (神々の主) であり、*Indra* 神の腕を萎縮させ、無限であり、*Puruṣa* (*Viṣṇu*) から、蓮花の5つを顔の美しさ (*lakṣmī*) を奪う、*Ambikā* (*Pārvatī*) の夫であり、不敗なる *Hara* (*Śiva* 神) に私は敬礼します。

① の記述の中で「リ音の主音は5音音階と嫌う」ということは、5音音階ではリ音は主音に等しいことを意味している。しかし、*Kumbhakarṇa* は *auduṣitam rābhāmsena ca-īpsitam* (1. 4. 258 b) と反対の意見と述べて、*Raghunātha* は *iha rābhāmsena kila auduṣatvam* (1. 618 b) と、反対の立場である。この理由は判らないうえ、*jāti* がすでに演奏される、文献的資料で1か否か

のたと推測させる1例である。

情趣には「は笑」(hāsyā)と恋情(śṛṅgāra)  
 とされてゐる(12)(kumbhakarna: 1.4.259b)。この情  
 趣はマ音とハ音に配当されており、この jāti  
 の主音はハ音が可能であるから、理論的には  
 問題はない。しかし、詩文の内容は笑いや恋  
 情の情趣とはいえない。むしろ、リ音と主音  
 とする、勇猛(vīra)、驚き(adbhuta)、怒り(  
 raudra)の情趣にふさわしい内容である。

#### 6. dhavatī-jāti (1.7.75b-77a)

① sto dhavatyaṃ rīdhāv-amśau laṅghyāv-ārohināu sapau ||  
 palopāt śāḍavam proktam-aḍuvam sapalopatah |  
 ṛṣabhādir-mūrechanā syāt < 中略 > ||  
 viniyogaś-ca śāḍjivat kalā dvādaśa kīrtitāh |

asyaṃ dhavatyaṃ dhavato nyāsaḥ | ṛṣabhamadhyama-  
 dhavatā apanyāsāh | cokṣakaiśikadeśī simhalgo drśya-  
 nte |

② taruṇāmalendumaṇibhūṣitāmalaśrojaṃ

bhujagādhipaikakunḍalavilāsakṛtasobham |  
 nagasūnulakṣmīdehārdhamiśritasārīram  
 praṇamāmi bhūtagītopahāraparituṣṭam ||

- ① dhāivatī-jāti では、リ音とダ音が主音で、サ音とハ音は、少使用音 (laṅghin) であるが、上昇 (ārohin) である。ハ音を除くことにより、6音音階、サ音とハ音を除く故、5音音階であるといわれる。mūrccanā はリ音より始まる [abhirudgatā] である。(中略)  
 nāḍjī-jāti と同じように [トラマの第1段の naiskramikī-dhruvā に] 使用される。kalā は 12 である。

この dhāivatī-jāti ではダ音が終止音で、リ音、マ音、カ音が副終止音である。cokpa-kaiśika, deśī, simhālī の rāga が見られる。

- ② 淨らかな髪に、寶石のよくな無垢の新月を飾り、竜王の耳飾りをつけ、身体は山の娘 (pārvatī) の美しい身と半分結合しており、衆生に贈る歌に心満たされる [Śiva神] に私

は敬礼します。

この jāti の情趣は嫌悪を具えた恐れ (bhayānaka-sabibhatsa), 勇猛とされてゐる (Kumbhakarna: 1. 4. 170 b).<sup>(13)</sup>

① の記述には主音になるのはリ音とガ音である。リ音の情趣は勇猛, 驚き, 怒りの情趣であり, ガ音の情趣は恐れ, 嫌悪の情趣であるから, 原則に反してゐる。詩文の主題は両性具有の Śiva 神 (ardhanārīśvra) である。この両性具有の Śiva 神の成立神話<sup>(14)</sup>からすれば, ガ音と主音と同一旋律に, 詩は対応すると見た。

### 7. naisādi-jāti (1. 7. 77 b - 78)

① naisādyām nirigā anśā anamśā, bahulāḥ smṛtāḥ ||

sādavauduvalainghyāḥ syuh pūrvavad viniyojanam |

[中略] sodāsa-atra kalā gādīś-ca mūrechanā ||

asyām naisādyām niśādo nyāsaḥ | anśā eva-apanyāsāḥ |

cokṣasādhāritadeśi velāvalyo drśyante |

② tam suravandita[m] mahiṣa mahāsuramathanam-umā patim bho-  
gayutam nagasutakāminīdivyaisesa kasūcakaśubhanakha-  
darpanakam ।

ahimukhamanīkhacitojjvalanūprabālabhujāṅgamaravakali-  
tam drutam-abhivrajāmi śaraṇam-aninditapādayugapāṅka-  
javikāsam ॥

① naiṣādi-jāti では、ニ音、リ音、カ音が主音で、  
主音でない音階音（サ、マ、ハ、ダ）は少  
使用音（abakula）である。6音音階、5音  
音階、弱ニ音（laṅghin, 少使用音、軽く触れ  
る音 = サ音とハ音）、使用法（viniyojana）は  
dhaivatī-jāti と同じである。〔中略〕kalā は  
16 である。mūrcchanā はカ音より始まる〔śva-  
krāntā〕である。

ニの naiṣādi-jāti では、ニ音の終止音で、  
主音の副終止音である。cakṣasādhārīta, deśī,  
velāvalī の rāga が見られる。

② 神々が敬礼し、水牛〔に化れた〕大悪魔に殺  
し、Umā 女神の夫であり、蛇蓋を掛け、山



の娘 (pārvatī) の聖なる白い肌や鏡のよう  
 な、特別な印 (額飾 tilaka?) と具え、蛇の  
 口から出た宝石を嵌めた、若い蛇の叫び声  
 のような青とだす足環をつけ、立派な美し  
 い蓮花のような両足と具え、彼に、直ちに、  
 私は帰依します。

主音である「音階音」について、Kallinātha は Mata-  
 niga 説を引用して、少使用音 (alpatva) であるこ  
 とを認めながら、他方、anamāsābahulāḥ の句  
 の切り方 (padabhedā) によって「主音である」  
 音を多使用音であるとして之を論く (ana-  
 māsāḥ padjādayo bahulāḥ smṛtā) とする異説 (bhi-  
 nnavākhyatva) を紹介している<sup>(15)</sup>。Kumbhakarna は<sup>(16)</sup>  
 多使用音とする説を採っている (1. 4. 180b)。  
 Raghunātha はこの英に言及している (of 1.  
 627-629)。このように、或句に關して、反  
 対の見解が出ることは、jāti は知的対象であ  
 ることと物語っている。

それはともかく、この jāti の情趣は悲しみ、

驚き，勇猛の情趣とされてゐる（Kumbhakarna :  
 1. 4. 182 b<sup>(17)</sup>）。情趣と音階音の関係では，悲し  
 みはカ音とニ音，驚きと勇猛はサ音とリ音と  
 あるから，主音と情趣の関係は原則通りであ  
 る。詩文の内容からいへば，リ音が主音の場  
 合に，jātiと歌詞の情趣は一致してゐるとい  
 える。

8. sadjakaiśikī-jāti (1. 7. 79-80)

① amśā syuh sadjakaiśikyām sadjagāndhārapañcamāḥ ।  
 r̥sabhe madhyame lpatvam dhanīśādau manāgbahū ॥  
 [中略] sodāśa-asyām kalāḥ syur-viniyojanam ।  
 praveśikyām dhruvāyām syāt prekṣane tu dvitīyake ॥  
 asyām sadjakaiśikyām gāndhāro nyāsah । sadjani-  
 śādapañcamā apanyāsā । prāguktā gāndhārapañcama-  
 hindolaka deśi velāvalgo dr̥ṣyante ।

② devam-asakalāśāsitilakam dviradagatim  
 nipuṇamatim mugdhamukhāmburuhadivyakāntim ।  
 haram-ambudodadhini nādam-acelavarasūnudehārdha-

miśritaśarīram

praṇamāmi tam-aham-anupamamukhakaśalam ||

- ① *śadjakaiśiki-jāti* では、サ音、カ音、ハ音が主音で、リ音とマ音は少使用音である。タ音とニ音は、ヤヤ (*manāg-*) 多使用 (*bahu*) である。〔中略〕 *kalā* は 16 である。ドラマの第 2 段の *praveśiki-dhruvā* に使用される。

この *śadjakaiśiki-jāti* では、カ音が終止音で、サ音、ニ音、ハ音が副終止音である。先には述べた *gāndhārapañcama*, *hindolaka*, *deśī*, *velāvalī* の *rāga* が見られる。

- ② 半月の額飾をつけて、象のよさを歩みで、賢明であり、若々しい、蓮花のよさを顔は天界の美を具え、雲や海の声と具え、身体は山の娘 (*pārvatī*) の身体と半分結合し、比類なき蓮花のよさを顔の *Hara* (*śiva*) 神に私は敬礼します。

この *jāti* の情趣は恋情、笑い、悲しみの情趣

(18)

とあるとされている (Kumbhakarna: 1.4.195a)。この情趣は jāti の主音のうちカ音 (悲しみ) とハ音 (感情と笑い) に対応する。

この詩文は b) dhavati-jāti と同じく、両性具有の Śiva 神を主題としている。dhavati-jāti は純正 (śuddha) jāti であり、情趣はカ音に対応する嫌悪と恐れ (嫌悪と具えた恐れ) である。この jāti は変型 (vikṛta) jāti である、つまり ādji-jāti と gāndhārī-jāti と組み合わせられて作られる。<sup>(19)</sup> 筆者は例示されている prastāra の音階組織と分析し、この組み合わせを明らかにするとはできない。ただ、3) gāndhārī-jāti の情趣は、同じく、悲しみの情趣であるので、この情趣が、āadjakaisīki-jāti に反映されっていると考えられる。しかし、詩文の内容は全く相違している。以上の理由から、この jāti の音楽的規定と詩文の情趣に関する整合性については保留せざるを得ない。

#### 9. āadjodīcyevā-jāti (1.7.81-83)

① amśāḥ samanidhāḥ śadjodīcyavāyām prakīrtitāḥ ।  
 mithās-ca saṅgatās-te syur-mandragāndhārabhūrītā ॥  
 śadjarsabhaū bhūrītārāū rilopāt-śādavam matam ।  
 auḍvam ripalopena dhāivate 'mśe na śādavam ॥  
 [ 中略 ] gāndhārādīś-ca mūrccanā ।  
 dvitīye prekṣaṇe gāne dhruvāyām viniyojanam ॥  
 asyām śadjodīcyavāyām madhyamo nyāsah । śadjadhāi-  
 vatāv-apanyāsau ।

② śaiśeśasūnu praṇaya saṅga savilāsa khelanavinodam ।  
 adhikamukhendunayanam namāmi devāsuresā tava ruciram ॥

① śadjodīcyavā-jāti では、 $\text{ś}$  音、 $\text{r}$  音、 $\text{v}$  音、 $\text{ā}$  音、 $\text{y}$  音、 $\text{v}$  音が主音で、互いに、saṅgati である。低音位のが音と高音位のが音と $\text{r}$  音は多使用音である。り音を除く故、6 音音階、り音と $\text{ā}$  音を除くことにより、5 音音階になる。 $\text{ś}$  音が主音の 6 音音階はない。[中略] mūrccanā はが音より始まる [śvakraṅtā] である。ドラマの第 2 段の dhruvā-gāna に使用される。

この śadjodīcyavā-jāti では、 $\text{r}$  音が終止音、

カ音とダ音が副終止音である。

- ② 山の娘 (pārvatī) と親しく睦み合う、愉快的な遊戯を楽しむ、輝く、汝の月のように顔の眼に私は敬礼します。神と悪魔の主よ。

この jāti の kalā は 12 である (Raghunātha: 1. 642 b)。情趣は恋情と笑いの情趣である (Kumbhakarna: 1. 4. 207 b)<sup>(20)</sup>。詩文では、敬礼の対象は Śiva 神の第 3 の眼とされ、この眼が pārvatī を魅了する、と解釈することはできる。主音と至る音階音は 4 種であるが、マ音と採れば、恋情の情趣はこの jāti と歌詞に共通する情趣となりえる。

珍しい記述であるが、Śārṅgadeva は 12 の kalā に分割される詩文の音節について、次のように述べている<sup>(21)</sup> (1. 7. 84-85 a)。

śaile'kṣarābhyāṃ prathamā dūtīyā tu śasūnūnā |  
 taiḥ pañcabhis-tṛtīyā syāt-saptamī tv-adhikākṣareḥ ||  
 mukhendunā'ṣṭamī tv-asyāṃ paḍbhis-tair-navamī kalā |  
 第 1 kalā は śai と le の音節にあり、第 2 kalā  
 は śa, sū, nu の音節にあり、第 3 kalā は

これらの5〔音節〕に53。第7 kalā は a, dhi, ka〔音節〕に51, 第8 kalā は mu, khem, du〔音節〕に51, 第9 kalā はこれら6〔音節〕に57である。

この記述で明らかになるように、この jāti では、第1と第2 kalā の歌詞が第3 kalā で繰り返され、第7と第8の歌詞が第9 kalā で繰り返されていくことを指摘しているに過ぎないが、Kallinātha の注釈によると、これは ardhmāgadhī の gīti (歌唱形式) を説明している場合である<sup>(22)</sup>。

10. śaḍjamadhyamā-jāti (1. 7. 85b-88a)

① amśāḥ sapta svarāḥ śaḍjamadhyāmāṃ mithas-ca te ||  
saṅgacchante nir-alpo amśād gād-ṛte vāditām vinā |

nilopanigalopābhyām śaḍvaauḍuvite mate ||

śaḍavaauḍuvayoḥ syātām dviśrutī tu virodhinau |

〔中略〕 mūrchanā punaḥ |

madhyamādir-īha jñeyā pūrvāvad viniyojanam |

asyām śaḍjamadhyamā śaḍjamadhyamau nyāsau | sapta

svarā apanyāsāḥ ।

- ② rajanivadhū mukhaviḷāsa locanam pravikasita kumudadala-  
phenasannibham ।

kāmiḥana nayana hr̥dayābhinandinam praṇamāmi devam  
kumudādhi vāsinaḥ ॥

- ① ṣaḍjamadhyamā-jāti では、7音階音が主音で、  
互いに、連続する。二音は少使用音である  
が、か音が主音である時と二音が vādin であ  
る時には、少使用音ではない。〔主音の場  
合〕 2 śruti の音階音（二音とか音）は 6 音  
音階と 5 音音階によって、敵対する音（vi-  
rodhin）である。（中略） mūrchanā は 7 音と  
り始まる〔matsarīkṛtā〕である。ṣaḍjodicyavā-  
jāti と同じように（pūrvāvad-）、使用される。

この ṣaḍjamadhyamā-jāti では、サ音とマ音  
が終止音で、7音階音が副終止音である。

- ② 夜の新妻の顔を楽しみ、〔眺める〕眼は南  
に蓮の花弁の満ちよう。愛する女の眼  
と心と戯れ、睡蓮に坐してゐる神に私は敬



礼します。

この jāti 以下 9 種の jāti の記述は Mataṅga の記述と全く同じである。Mataṅga は 9 種の jāti を偈文で掲げてゐるが、これより前に散文で各 jāti と説明してゐる<sup>(24)</sup> (pp. 69-74) が、欠落部分がある。偈文と散文の間 (写本 4 葉欠落) の記述を推測すれば、散文部分は Mataṅga 自身の説であり<sup>(25)</sup>、偈文部分は引用と考えられる。Śāringadeva は、Mataṅga と同じ典拠により、jāti の説明文を引用したものと考えられる。Mataṅga の引用部分には gīta がみられないが praśāra は kalā の番号をつけて出されてゐる。したがって、Śāringadeva の jāti の説明は彼自身の説とはいえない。

さて、この jāti の情趣は恋情、驚き、勇猛の情趣である<sup>(26)</sup> (Kumbhakarna: 1. 4. 221a) が、すべての情趣であるといわれてゐる<sup>(27)</sup> (ibid., 230-231)。このことは 7 音階音のすべてが主音であるから、理論的には当然であり、Bharata 以来の定



atirucirakāntinakhadarpaṇāmala nīketam manasija-

śarīratāḍanam praṇamāmi gaurīcaraṇayugam-anupamam ||

- ① gāndhārodīcyavā-jāti では、サ音とマ音が主音である。リ音を除くことにより、6音音階になる。7音音階 (pūrṇatva) の場合は、主音以外の音階音は少使用音である。6音音階の場合は、ニ音、タ音、ハ音、カ音が少使用音であるといわれる。リ音とタ音は saṅgati である。mūrccanā はタ音より始まる [pauravikā] である。〔中略〕 kalā は 16 といわれる。そのうちの第4段の dhruvā-gāna に使用される。

この gāndhārodīcyavā-jāti では、マ音が終止音で、サ音とタ音が副終止音である。

- ② 穏やかな Gaurī の蓮花のよな顔くにつけられ、聖なる額飾にふって口につけられ、礼拝される足、周りに黄金の蓮花に似て、一層輝く、美しい鏡のよな足の浄らかな棲家であり、比類なき黄色の両足を具えた、

kāma 神を殺す [ Śiva 神 ] に私は敬礼します。

この jāti の情趣は恋情、驚き、笑いの情趣と  
 されてゐる<sup>(28)</sup> (kumbhakarna: 1. 4. 279 b)。主音はサ  
 音とマ音であるから、原則と一致するといえ  
 る。詩文の主題は Śiva 神であるが、内容は Śiva  
 神の両足である。この足に Gaurī 女神が礼拝  
 すること、純白の糸に飾られた足の描写は詩  
 論でいう uddīpana-vibhāva に相当し、Śiva 神 (ālam-  
 bana-vibhāva) の美しさを強調してゐる。この描  
 写と情趣に当てれば、恋情の情趣が妥当であ  
 り、主音をマ音とすれば、原則に反しない。

## 12. raktagāndhārī-jāti ( 1. 7. 91 b - 94 )

- ① amśāḥ syū raktagāndhāryām pañca dharsabhavarjitāḥ ||  
 rim-atikramya sagayoh kārṇye sannidhimelane |  
 riloparidhalopābhyām śāḍavauduvim-iṣyate ||  
 bahutvam nidhayor-amśāḥ pañcamo dvesti śāḍavam |  
 dviṣanty-auduvitam śāḍjanimapāḥ saṅgatau sagau ||

〔 中 略 〕

ṛṣabhādis-tu mūrccanā ।

tṛtīyaprekṣanagata dhruvāyām viniyojanam ॥

asyām raktagāndhāryām gāndhāro nyāsah । madhyamo  
apanyāsah ।

② tam bālarajanikaratilakabhūṣanavibhūtim ।

praṇamāmi gaurīvadanāravinda prītikaram ॥

① raktagāndhāri-jāti では、カ音とリ音を除く5音階音が主音である、リ音を超えて、サ音とカ音は sannidhi と melana である。リ音を除く = とにより6音音階は、リ音とカ音を除く = とにより5音音階になる。ニ音とカ音は多使用音である。主音のハ音は6音音階を嫌い、サ音、ニ音、マ音、ハ音〔ハ主音〕は5音音階を嫌い。サ音とカ音は saṅgati である。〔中略〕 mūrccanā はリ音より始まる〔kalopanatā〕である。ドラマの第3段の dhruvā-gāna に使用される。

この raktagāndhāri-jāti では、カ音が終止音で、マ音が副終止音である。

② 新月の額飾や多くの飾りをつけて、Gaurī女神の蓮花のような顔と喜ばせる、彼（Śiva神）に私は敬礼します。

①の記述のうち、「サ音とカ音は sannidhi と melana」の sannidhi と melana と術語に ついて述べておく。まず、sannidhi は、Kallinātha に よると、「異なる短拍の 2 音階音の連続」（bhinnalaghukālayor svarayor-nirantaryam sannidhiḥ, p.304, ll.7-8）であり、melana は「同一の短拍の音階音が 2~3 連続する」と（ekalaghukālayor-dvayor-trayānām ca nairantaryam melanam-iti, p.304, ll.8-9）である。したがって、二つは、サ音とカ音が sannidhi であり、サ音あるいはカ音が 2~3 連続する場合は melana である。しかし、同じく、サ音とカ音は saṅgati の関係にある。筆者は sannidhi と saṅgati の相違を判別するとはできない。

この jāti の情趣は笑いと恋情の情趣とされ  
ていふ<sup>(29)</sup>（Kumbhakarna: 1.4.270b）。この両情趣はマ音とパ音に配当される。主音はサ音とリ

音と除く 5 音階音であるから、この jāti の主音  
 とス音、まゝし、ハ音とすることが出来る。  
 この前提で、詩文の内容と読めば、恋情の情  
 趣が推定される。したがって、jāti と詩文  
 は恋情の情趣で一致しているといえる。

13. kaisikī-jāti ( 1. 7. 95 - 98 )

- ① kaisikyām-ṛṣabhānye amśā nidhāv-amśau yadā tadā |  
 nyāsah pañcama eva syād-anyadā dviśrutī matau ||  
 anye tu nigapān-nyāsān-nidhāyor-amśayor-viduḥ |  
 riloparidhalopena śāḍavauduvitam matam ||  
 rir-alpo nipabāhulyam-amśānām saṅgatir-mithah |  
 śāḍavauduvite dviśṭah kramāt pañcamadhairatau ||  
 [ 中 略 ] gāndhārādis-tu mūrccanā |  
 pañcamaprekṣaṇagata dhruvāyām viniyojanam ||  
 asyām kaisikyām gāndhārapañcamaniśādā nyāsāḥ |  
 riverjyāḥ ṣaṭ sapta vā svarā apanyāsāḥ |
- ② kelihatakāmatanuvibhramavilāsam  
 tilakayutam mūrdhordhva bālasomanibham |

mukhakamalam-asamahātakasarojam

hr̥di sukhadam praṇamāmi locanaviśeṣam ||

- ① *kaiśiki-jāti* では、リ音以外の他の〔音階音〕が主音であり、ニ音とダ音が主音である時、ハ音が終止音である。そうでない場合 (*anya-dā*)、2 *śruti* 音 (ニ音とガ音) が終止音である。しかし、他の人たちはニ音とダ音が主音である時、ニ音、ガ音、ハ音が終止音であるという。リ音を除くことにより、6音音階に、リ音とダ音を除くことにより、5音音階になる。リ音は少使用音で、ニ音とハ音は多使用音である。主音は、互いに、*saṅgati* である。ハ音は6音音階を嫌い、ダ音は5音音階を嫌い、〔中略〕 *mūrccanā* はガ音より始まる〔*hāriṇāśvā*〕である。ドラマの第5段の *dhruvā-gāna* に使用される。

この *kaiśiki-jāti* では、ガ音、ハ音、ニ音が終止音で、リ音を除く6音階音、あるいは、7音階音が副終止音である。



② 戯れ の kāma 神 の 身体 を 破壊 する 遊戯 (vibhrama) と 樂 し み , 額 飾 と っ け , 頭 上 に 新 月 と 飾 り , 蓮 花 の よ う な 顔 は 無 比 な る 黄 金 の 蓮 花 (の よ う に 美 し く) , 特 別 の 眼 と 具 え , 心 に 安 樂 と 与 え る [ Śiva 神 ] に 私 は 敬 礼 し ます .

この jāti の 情 趣 は 恋 情 と 笑 い の 情 趣 で あ る ( Kumbhakarna : 1. 4. 365 b ). そ う す れ ば , 主 音 は マ 音 の パ 音 と な る 可 能 性 が 高 い . こ こ で は パ 音 は 多 使 用 音 で あ り , 終 止 音 で あ る 故 , こ れ を 主 音 と す る こ と は 最 も 妥 当 で あ る う .

詩 文 の 主 題 は kāma 神 と 殺 す Śiva 神 で あ る が , そ の 恐 暴 を 面 子 り も , む し ろ , 快 活 さ (vilāsa) が 強 調 さ れ て い る . 身 体 的 描 写 は 特 に 指 摘 す る 程 の 語 句 は な い . 一 方 が っ て , 恋 情 の 情 趣 と 基 調 と す る 詩 文 で あ る と す る こ と は 許 さ れ よ う .

14. madhyamodicyavā-jāti ( 1. 7. 99-100 )

- ① pañcamāṁśā sadā pūrṇā madhyamodīcyavā matā ।  
 lakṣma śeṣam vijānīyād gāndhārodīcyavāgatām ॥  
 mūrccanā madhyamādīḥ syāt- [ 中略 ] mataḥ ।  
 caturthasya prekṣaṇasya dhruvāyām viniyojanam ॥  
 asyām madhyamodīcyavāyām madhyamo nyāsaḥ । śadja-  
 dhavatau apanyāsau ।
- ② dehār dharū-pam-atikāntim-amalam-analendukundakumudanibham  
 cāmīkarāmburuhadivyakānti pravaragaṇa pūjitaṁ-ejeyam ।  
 surā bhiṣṭutam-anilamanojevem-ambudodadhiniṇādam-atihāsem  
 śivam-śāntam-asuracānūmathanam vande trailokyanatacaranam ॥

- ① madhyamodīcyavā-jāti では、ハ<sup>0</sup>音が主音である。  
 常には 7 音音階 (pūrṇā) であり、他の特徴は  
 gāndhārodīcyavā-jāti と同じである。mūrccanā は  
 マ音より始まる (sauvīrikā) である。〔中略〕  
 トラマの第 4 段の dhruvā-gāna に使用される。  
 この madhyamodīcyavā-jāti では、ハ<sup>0</sup>音が終止  
 音で、サ音とカ音が副終止音である。

- ② 身体は半分姿 (両性具有像) で、非常に  
 美しく、清浄で、無垢な月やジャスミン、

白蓮花のようにく白く、黄金の蓮花のよう  
 を神々しい美しきと具え、従神たちには供  
 養され、不败であり、神々により讃えられ、  
 風や心のよう速く、雲や海のような声と  
 具え、大笑し、平安であり、悪魔の軍を破  
 り、三界の眷属にのみまわす、Śiva神に  
 私は敬礼します。

この *jāti* は主音、*mūrchana*、終止音、音階と  
 除いて、1) *gāndhārodīcyavā-jāti* と同じである  
 といわれられているが、*Raghunātha* は6音音階に言  
 及している (1. 678a; 679a)。この理由は判ら  
 ない。情趣については恋情と笑いの情趣とさ  
 れ、更に *cośasādhava*, *āndhālī*, *deśī* の *rāga* が見  
 られる (Kumbhakarna: 1.4.292b-293a)。したがって、  
*gāndhārodīcyavā-jāti* の情趣のうち、驚きの情趣  
 はない。ここには主音の10音であるから、情  
 趣は原則と一致している。

さて、この詩文は 6) *dhaivatī-jāti*, 8) *śadja-kai-*  
*śikī-jāti* と同称、両性具有の Śiva神と主題と

してゐる。しかし、情趣に属しては 6) dhāivatī-jāti (bhāgānakasabībhatsa, vīra) とは全く相違してゐる。8) śadjakaisīkī-jāti とは、笑ひの情趣を除いて、情趣は同じであり、詩文中同一の表言（雲や海のような声 ambudodadhiniṇāda）が見られる。この詩文には uddīpanavibhāva として、恋情と笑ひの情趣に適する Śiva 神の描写は見られるが、全体としては、勇猛あるいは驚きの情趣の描写が強い。したがって、ここには jāti と詩文の情趣は一致してゐると判断する。

15. karmāravī-jāti (l. 7. 101 - 103a)

- ① karmāravī-jāti bhavanti-amsā niṣādaripadhāivatāḥ |  
 bahavo 'ntaramārgatvād-anamśāḥ parikīrtitāḥ ||  
 gāndhāro 'tyantabahulāḥ sarvāṃśasvarasaṅgatīḥ |  
 [中略] śoḍaśa-atra kalāḥ śadjādimūrechanā ||  
 pañcamasya prekṣaṇasya dhruvāyāṃ viniyojanam |  
 aśyāṃ karmāravī-jāti pañcamo nyāsaḥ | aśyā eva-

apanyāsāh |

- ② tam sthānulalita vāmāṅgasaktam-atitejah prasarasaudhāmsu-  
kānti phaṇi pati mukham-uroviprasāgaraniketam sitapanna-  
gendram-atikāntam |

śaṅmukhavinodakera pallavāṅgulivilāsakilanavinodam  
praṇamāmi devayajñopavitakam ||

- ① karmāri-jāti では、ニ音、リ音、ハ音、カ音  
が主音である。antaramārga であるから、主  
音でない音階音は多使用音である。カ音は  
最多使用音である。すべての主音は saṅgati  
である。〔中略〕 kalā は 16 で、mūrcchanā は  
カ音より始まる〔śuddhamadhya〕である。ド  
ラの第 5 段の dhruvā-gāna に使用される。

ニの karmāri-jāti では、ハ音が終止音で、  
主音が副終止音である。

- ② 頭文を、美しい〔śiva 神の〕身体の左側に  
につけられ、非常に輝かしく、美しい銀の  
光を放ち、竜玉の顔と具え、〔śiva 神の〕  
広大な胸の上にはあり、非常に美しい白竜玉

〔の聖紐であり〕, *Sanmukha* (*kārtikeya*) が戯れに、蔓草のようを指し、結んで遊ぶ、神の聖紐に私は敬礼します。

①の記述中の *antaramārga* という術語と説明（ておかなければならぬ。*Śāringadeva* によると (1. 7. 52-53) 「終止音などの音位を除き、各々の中間において、少使用の音階音が主音などと *saṅgati* になり、美しさを生じる。〔この *saṅgati* は〕時には繰り返される音階音 (*anabhyaśa*) と、時には軽く触れられる音階音 (*lainghana*) によりなされる<sup>(31)</sup>」と「ようは、少使用音と主音などとの相互関係によって生じる *jāti* の美的効果である。したがって、ここには、主音以外のサ音、カ音、マ音は主音など（終止音、副終止音）と *saṅgati* になる故、多使用となるのである。 *Kallinātha* は「美しさを生じるもの」（*vicitratvakārini*）に対して「自分の情趣を生じることを本質とするもの」（*svarasa-samudāyātmakatā*）」と注釈している。

さて、この jāti の情趣は悲しみ、驚き、恋情の情趣であるといわれる<sup>(32)</sup> (Kumbhakarna : 1. 4. 352 b)。主音はニ音、リ音、バ音、ダ音であるから、カ音を除くと、原則に反してゐない。詩文の主題は Śiva 神の白蛇の聖紐であるが、描写は聖紐と戯むれる Śiva 神の息子 Kārtikeya の愛する杯子と想像させる。バ音と主音とすれば、jāti と詩文は恋情の情趣と共有してゐる。

16. gāndhārapañcamī-jāti (1. 7. 103 b - 105 a)

- ① amśo gāndhārapañcamyām pañcamah saṅgatiḥ punah ||  
kartavyā 'trā-api gāndhārīpañcamyor-iva bhūribhiḥ |  
< 中略 > sadāsa-atra kalā gādīś-ca mūrccanā ||  
turyaprekṣaṇasambandhi dhruvāgāne niyojanam |  
asyām gāndhārapañcamyām gāndhāro nyāsah | ṛṣa-  
bhapañcamau apanyāsau |
- ② kāntem vāmaikadeśapreṅkholamānakamalanibham vara-  
surabhi kusumagandhādhi vāsītamanojñānagarājasūnu-  
rati rāgarabhasakeli kuca grehalīlam |

tam pranamāmi devam candrārdhamanditavilāsa kīlana-  
vinodam ॥

- ① gāndhārapañcamī-jāti では、ハ<sup>0</sup>音が主音である。  
gāndhārī-jāti と pañcamī-jāti のように、二二  
では、多使用音と〔主音は〕 saṅgati である。  
〔中略〕 kalā は 16 である。mūrccanā はカ音  
より始まる〔hārināśvā〕である。ドラマの第  
4段の dhruvā-gāna に使用される。

この gāndhārapañcamī-jāti では、カ音が終止  
音で、リ音とハ<sup>0</sup>音が副終止音である。

- ② 左側に揺れ動く、美しい蓮花と具え、玄派  
な芳香ある花の香りと薫いた山玉の娘 (pā-  
rvatī) に、愛情にかゝれて、烈しく戯れて、  
胸をとり、半月の飾りと結ぶことを楽しむ、  
彼の美しい神 (śiva) に私は敬礼します。

この jāti の主音はハ<sup>0</sup>音であるから、情趣は恋  
情と笑いの情趣であるが、恋情、笑いに悲し  
みの情趣が加わってゐる<sup>(33)</sup> (Kumbhakarna: 1.4.306a)。



詩文は Pārvati 女神と戯れる Śiva 神 E 描写 1 2  
 いる故、明らには、恋情の情趣 E 基調と 1 2  
 いる。悲しみの情趣が追加される理由は未詳  
 であるが、これを問題にしなければ、この jāti  
 と詩文は、恋情の情趣 E 基調とする英で、一  
 致 1 2 いる。

17. āndhrī-jāti (1.7.105b-107a)

- ① āndhryām-amśā nirigapā riḡayor-nidhayoḥ-tathā ||  
 saṅgatir-nyāsaparyantam-amśānukramato vrajet |  
 śāḍavam śāḍjalopena madhyamādis-tu mūrcchanā ||  
 pūrvāvat-tu kalākalaviniyogāḥ prakīrtitāḥ |  
 asyām-āndhryām gāndhāro nyāsah | amśā eva-apa-  
 nyāsāḥ |
- ② tarunendukusumakhacitajātam tridivanadīsaliladhautamukham  
 nagaśūnupreṇayam vedanidhim parināhitukhinaśailaḡḡham |  
 amṛtabhavam guṇarहितam tam-avaniravi śāsijvalanajala-  
 pavanaḡaḡanatanum śaraṇam vrajāmi śubhamatikṛtanilayam ||

① āndhrī-jātiでは、ニ音、リ音、カ音、ハ音が主音である。リ音とカ音、ニ音とカ音は、各々、saṅgatiである。主音から順に終止音まで連続する。サ音を除くことにより、6音音階になる。mūrccanā はマ音より始まる〔sauvīri〕である。gāndhārapañcamī-jāti と同称に、kalā〔は16であり、ドラマの第4段のdhruvā-gānaに〕使用される。

この āndhrī-jāti では、カ音が終止音で、主音が副終止音である。

② 髪に新月と花をつけ、顔は Gaṅgā の水で洗われ、山の娘 (Pārvatī) の愛人であり、veda の室であり、大雪山と棲家とし、甘露の源であり、属性を離れており、地球、太陽、月、火、水、風、空を身体とし、清淨知の依所である〔Śiva 神〕に私は帰依します。

この jāti の情趣は勇猛、怒り、驚き、恋情の情趣とされて<sup>(34)</sup>いる (Kumbhakarna: 1.4.318a)。この情趣と対応する主音はリ音とハ音である。

この詩文は屬性を離れた宇宙的存在として、  
 Śiva神を詠ってゐる。しかし冒頭から前半は、  
 恋情を基調としてゐるといふことはできる。  
 つまり、前半は恋情、後半は驚きを中心とし  
 た情趣としてゐる。

18 nandayantī-jāti ( 1. 7. 107b - 109 )

- ① nandayantyaṃ pañcamo amśo gāndhāras-tu grahaḥ surataḥ ॥  
 kaiścit-tu pañcamah prokto graho 'syāṃ gītavedibhiḥ ।  
 mandrasabhasya bāhulyaṃ śāḍavam śaḍjalopataḥ ॥  
 hr̥ṣyakā mūrccanā [ 中略 ] dviguṇāḥ kalāḥ ।  
 viniyogo dhruvāgāne prathamaprekṣaṇe bhavet ॥  
 asyāṃ nandayantyaṃ gāndhāro nyāseḥ । madhyama-  
 pañcamau apanyāsau ।
- ② saumyaṃ vedāṅgavedakarakamalaḥyonim tamoraḡovivarjitam  
 haram bhavaḥarakamalaḡṛham śivam śāntam sanniveśanam-  
 apūrvam bhūṣaṇalīlam-urageśabhogabhāsurasubhapṛthulam ।  
 acalapatisūnu karapañkaḡāmalavilāsaḡilanaḡinodam spha-  
 ṭikamaṇirajataśitanavudukūlakṣīrodasāḡaranikāśam ।

ajaśiraḥ kapāla pṛthubhājanam vande sukhadam

karadeham-amalamadhusūdhanaśutejo'dhikasugatiyonim ||

- ① nandayanti-jāti では、ハ音が主音で、カ音が  
 出発音である、と伝え聞く。ある音楽家  
 たちはハ音が出発音であるといっている。低  
 音位ハリ音が多使用音である。カ音を除く  
 ことにより、6音音階となる。mūrccanāは〔  
 ハ音より始まる〕hr̥ṣyaktiである。〔中略〕  
 kalāは2倍(32)である。トウマの第1段  
 の dhruvā-gānaに使用される。

- ② 穏やかなで、veda支分やvedaを創ったBrahmā  
 〔のよう〕tamasとrajasと離れ、この世の  
 存在の苦を奪い取り、蓮花を居所とし、吉  
 祥にして、寂靜、深く瞑想し、始めなく、  
 蛇王(vāsukī)の淨いから広大な、輝く蛇蓋  
 の飾りと樂(及び、山王の娘(pārvati)の蓮花  
 のような、無垢なる手を戯れに執り、〔身  
 体は〕水晶や銀、新しい白絹、乳海のよう  
 に〔白く〕、Dakṣa(羚の身体を持つ者)

の頭髻骨の大きな器を持ち、安樂と与え、  
魅力ある身体と具え、清淨を Madhusūdana のよ  
うに輝き、最高の境地の源である Hara (Śiva)  
神に私は敬礼します。

この jāti では、パ音が主音で、出発音はカ音  
(異説ではパ音) としている。パ音の情趣は  
恋情と笑いの情趣である。しかし Kumbhakarna は、  
更に、悲しみの情趣を加えている (1.4.332a)。  
悲しみの情趣はカ音の情趣であるが、彼は出  
発音と、異説とをとり、パ音としている (1.4.328a)  
故、悲しみの情趣を加える理由は判らない。

詩文は sattva 性に満ちた Śiva 神を主題とし  
ているが、Pārvatī の手を執っているという描  
写からすれば、この Śiva 神は Pārvatī と共に表  
現される Somā-mūrti (Umā と共にいる姿) が  
想像される。Somā-mūrti を前提とすれば、jāti  
と詩文は、恋情の情趣と基調とする處で、一  
致する。

以上 18 種の jāti の音楽的性質と *prastāra-gīta* の内容と比較し、情趣の整合性について検討した。音楽的性質は厳密に jāti の 10 持相を基準として説明されている故、理論的には、一応、理解することは可能である。 *prastāra-gīta* に関する説明は全くなく、その出典をどこで明らかにすることができないが、この主題はすべて Śiva 神であり、形式的には讃歌といえる。この讃歌が jāti によって歌われる特定の *dhruvā-gāna* であるとは断定することはできない。

音楽的性質の説明では、ドラマの 1~5 段において歌うべき *dhruvā-gāna* を指定しているが、わすか *niṣkramikī* と *praveśikī* と 2 名称をあげているにすぎない。 *Kallinātha* は *Bharata* 説 (N.S., 32.27) を引き、<sup>(35)</sup> 1) *prāveśikī*, 2) *ākṣepikā*, 3) *prāsārikī*, 4) *āntarā*, 5) *niṣkrāmikī* と 5 種の *dhruvā-gāna* の名称を明らかにしている。これら 5 種の *dhruvā-gāna* は後述する *grāma-rāga* と関係があること、<sup>(36)</sup> *Bharata* 説 (ibid., 32.310-314) により、その概念を検討してお

く。最初に Bharata は dhruvā-gāna の名称はドラマの舞台で展開する状況に由来してゐると説明うかゞしてゐる。

dhruvā にとつて、名称の根拠と具えたものが求められる。それは praveśa (登場), ākṣepa (暗示), niṣkrāma (退場), prāsādana (慰撫), antatra (隔り) のあり、この5種〔に由来する〕歌 (gāna) が dhruvā に使用される。

これらの状況に因んで名づけられた dhruvā-gāna と、その使用法は次の通りである。

praveśikī といふ dhruvā は、種々の情趣の意味と具えていて、人物の登場の時に歌われる。

niṣkrāmikī は退場時の性質 (niṣkrāmopagata-guṇa) と具えており、ドラマの幕 (āṅka, 段) の終りに、登場人物 (pātra) が退場する時に歌われる。

ākṣepikī は、ドラマの規則において (nāṭya-vidhau), 順序を無視して、速テンポ (druta-

laya) によって歌われるものであるが、速いテンポばかりではなく、遅い (sthitā) テンポでもある。

prāsādikī は ākṣepa (暗示) によって、別の情趣と与えられた (観客の心を) 慰撫するもので、美的印象 (rāga) と慰撫 (鎮める) 歌である。

āntarā は (登場人物の) 悲しみ、気絶し、狼狽し、衣服や飾りなどを脱ぎ捨てる時、同様に穏すため (doṣa-pracchādanā) 歌われる。

この説明のうち、praveśikī-dhruvā と naiśkramikī-dhruvā については理解することは容易であるが、他の3種の dhruvā-gāna については補足的説明が必要であろう。

ākṣepikī は舞台において現在進行中の演技の、例之は、恋情の情趣に陶わるとき、これを速いテンポで勇猛の情趣を歌ったり、遅いテンポで悲の情趣を歌う。つまり、情趣の転換と暗示するための歌である。<sup>(37)</sup>

prāsādikī は、praveśikī や ākṣepikī の後に歌わ



れるもので、例えば、ākāpikī に よって情趣の  
変化が暗示された為には、気持が安定していな  
い観客のためには、情趣の vibhāva と強調して、  
情趣を明らかなにしたり、登場人物の心理を知  
らせるための歌である。(38)

āntarā は「antara (隔り) により chidra (亀裂)  
において歌われる」といわれている。chidra (亀裂)  
の意味は難解であるが、現に進行中の  
情趣やこれから表現される情趣を種々のテン  
ポで歌い、また、亀裂を穏すために歌う (cidrā-  
cchādanamātrayaḥ) のであるから、(39)  
prāsādikī に似  
た機能を持つた歌であろう。つまり、舞台の  
情景に対する観客の心理的ギャップを埋める  
ために歌われる。

次に、指定されているところの段 (prekṣana)  
に触れておきたい。prekṣana は sandhi と同義であ  
り、「幕」と訳すこともできる。サンスクリ  
ット劇は10種に分類されて、dāśarūpa と通称さ  
れている。このうち、代表的な劇は nāṭaka と  
呼ばれ、5段仕立てである。この5段は、初

段の順序は, mukha, pratimukha, garbha, vimarśa (avamarśa), nirvāhana である。この名称はトラスの  
 フロットの展開とその効果と播種から収穫ま  
 での植物の成長過程に由来している。Bharata  
 は、次のように、各段を定義している (N.S., 19.  
 (40)  
 39-43)。

1. mukha は詩における bīja (種子) が生じ、  
 種々の意味と情趣が生じる場であり、身体  
 に擬して (śarīrānugatam), mukha (口, 顔) と  
 かわれる。
2. pratimukha は mukha に置かれた bīja の破芽 (  
 uddhātana) であり、そこで見え、ある場合には  
 消える場であると位之庵く。
3. garbha はこの bīja の発芽 (udbheda) が、そ  
 こで達成し、ある場合は達成せず、ある場合は  
 発芽を]調べる (anvesana) 場である。
4. vimarśa は garbha において発芽した bīja の扱  
 方 (artha) で、世話をしたり (vilobhanakṛta),  
 怒って棄てたり (krodhavyasanaja) するのと  
 あると位之庵く。

5. nirvahana は種子をとり、mūkha などの種々の状態を経てその果実 (artha) を収穫することである。

以上の dhruvā-gāna と prekṣaṇa の記述を前提として、jāti の用例をみることにしよう。1) sādji-jāti, 2) āṣṣabhī-jāti, 3) dhairvati-jāti, 4) naisādi-jāti の 4 jāti は第 1 段の naiskramikī-dhruvā-gāna に使用されるといわれている。第 1 段ではトウマの「意味と情趣」が暗示され、ここでも歌われる naiskramikī-dhruvā-gāna は人物の退場に伴うものであるから、歌詞は退場する人物を主題とし、この人物に関連した内容であると推定することはできる。Kallinātha は sādji-jāti の注釈において、「讃嘆のための使用」(prastutārthanīyogah) と述べている。<sup>(4)</sup> したがって、前掲の各 pastāra-gīta が Śiva 神の讃歌の性質を具えた歌であることが了解できる。偶然かも知れないが、この 4 種の jāti はサ音、リ音、カ音、ニ音の音階音に因んで名称であり、sādja-grāma

に属する純性 jāti であるという共通点が見られる。8) sadjakaiśikī-jāti の4は第2段 pratimukha a praveśikī-dhruvā-gāna に使用されるというわけである。つまり、トウマのフォックトと1とは播かれた種子が水に吸って、破芽する状態に譬えられたいから、登場人物に関する情趣をこの潜在的であり、観客には明確に示されない。確かに praveśikī-dhruvā-gāna は「種々の情趣の意味」を具しているが、これが登場時に歌われたとして、「情趣や情態に込められた vibhāva など観客の心に入ると行く」(vibhāvādayah tesām yuktaḥ sāmājikanām hrdayesu praveśo yayā-iti prayojanam) <sup>(42)</sup> というのが使用法であるから、観客の反応は未だ表面化してはいない。prastāra-gīta が dhruvā-gāna であるか否かについても断定を避けるが、praveśikī-dhruvā は「語を合わせ (śleṣa) や短縮語 (samāsokti) など飾られた」(śleṣa samāsoktyādy-<sup>(43)</sup> alankṛta) 歌詞であるから、jāti と prastāra-gīta の情趣の整合性について保留せざるを得ないからのは偶然とはいえない。

他の13種の *jāti* に「トウマの段 (pre-  
*kaṇa*) が指示され、歌われるべき *dhruvāgāna* に  
 は言及されてない。トウマの各段において  
 は、当然、登場から退場まで、種々の情景が  
 展開する筈であるから、5種の *dhruvā-gāna* の  
 いずれかが歌われる可能性がある。Kallinātha は  
 3) *gāndhārī-jāti* に対する注釈において「第3段  
 の *dhruvā-gāna* に使用される」という文に対し「  
*dhruvā* の一般的説明であるから、適宜、*praveśikī*  
 などに使用される」(*dhruvāsāmānyanirdeśāt praveśi-*  
*kyādisu yathocitam viniyoga ity-arthah*)<sup>(44)</sup> と述べてい  
 る。したがって、13種の *jāti* に「トウマは歌わ  
 れるべき *dhruvā-gāna* と推定する」とは正しくない。  
 いずれにしても、*jāti* とはい旋律型に使用  
 するトウマは具体的に目に見えない果報 (*adṛṣṭaphala*)  
 として、観客に対して、情趣、つまり、美的体験を享受せしめるものであるから、  
 多分は宗教色の強いトウマであったとい  
 える。

なお、18種の *jāti* の情趣は *Kumbhakarna* 説に従

したが、Bharata 説との相違がみられるので、  
Mataṅga 説（欠落あり）を加えて、比較に供し  
た。しかし、相違の理由は判らない。

jāti 名	Bharata (N.S., 29. 1-10)	Mataṅga (pp. 70-74)	Kumbhakarna
1. śāḍjī	勇猛, 怒り, 驚き。	右 同	恋情, 勇猛, 驚き
2. āṅśabhi	同上	同上	左 同
3. gāndhārī.	悲しみ。	左 同	左 同
4. madhyamā	恋情, 笑い。	x	恋情, 笑い。
5. pañcamī	同上	x	同上
6. dhaivatī	恐れを伴う 嫉悪。	勇猛, 嫉悪, 恐れ	恐れを伴う 嫉悪, 勇猛
7. naiśādi	悲しみ	左 同	悲しみ, 驚き, 勇猛
8. śaḍjakaiśiki	同上	同上	悲しみ, 恋情, 笑い。
9. śaḍjodīcyavā	恋情, 笑い。	左 同	左 同
10. śaḍjamadhyamā	同上。 すゝめ情趣	x 左 同	恋情, 驚き, 勇猛
11. gāndhārodīcyavā	勇猛, 驚き, 恐れ。	x	恋情, 笑い, 驚き
12. raktagāndhārī	悲しみ	左 同	恋情, 笑い
13. kaiśiki	恐れを伴う 嫉悪	x	同上
14. madhyamodīcyavā	恋情, 笑い	x	同上
15. karmārī	勇猛, 怒り, 驚き	x	悲しみ, 驚き, 恋情

16. gāndhārapāñcamī	恋情, 笑い	x	恋情, 笑い, 悲しみ
17. āndhrī	勇猛, 怒り, 驚き	x	勇猛, 怒り, 驚き 恋情
18. nandayantī	恋情, 笑い	x	恋情, 笑い, 悲しみ

jāti の情趣のうち、悲しみ (karuṇa) は主音  
か二音とか三音の場合であるが、複数の情趣の  
場合、その組み合わせについて理論的根拠を求  
めると、Bharata の「恋情から笑い、怒りから  
悲しみ、勇猛から驚き、嫉妬から恐れが生じ  
る」(N.S., 6. 39) という説が想起される。悲し  
みの情趣を独立させため、怒りの情趣が勇  
猛と驚きの情趣に入り、三音と二音の情趣と  
され、恋情と笑いの情趣は二音と一音、嫉妬  
と恐れは三音に配当されたとある。  
しかし、これは一応の理論であって、音曲で  
あれ、歌曲であれ、rāga や rasa という美的体  
験は、前に指摘したように、再表現に伴なう  
実践的側面に左右されるし、gamaka (装飾音)  
や oṭhāgā (音のフレージング) などの要素が加わ  
る故、主音と情趣の関係のみで断定できない。

## 第二節 grāmarāga の ākṣiptikā

既に述べた通り、30種の grāmarāga は5種の gīti (歌唱形式) に配分されている。この5種の gīti と使用されるドラムの段にあって、Kallinātha は、śuddhakaiśika-grāmarāga (2.2.306-32) の注釈において、Bharata 説をとり、次の4偈を引用している。(45)

pūrvarāga (序幕前の準備行為) においては śuddha, bhinnā は prastāvana (序幕) にある。vesarā は mukha と pratimukha にあって、gaurī は garbha においてなされる。sādhāritā は avamarsā, 等た、nirvahana の段にある。この2偈半は5種の gīti が使用されるドラムの各段にわたっての説明であるが、pūrvarāga と prastāvana は厳密な意味では sandhi (prekṣana) とはいえない。

これに続いて、śuddha-gīti に属する7種の grāmarāga を使用する各段の述べられている。



mukha = おゝ 7 madhyama-grāma, pratimukha = sadj-(grāma),  
 garbha = sādharita, avamarśa = pañcama, samhāra  
 = kaisika, pūrvarāga = sādava, citra(?) の 18 支  
 の 最後 = kaisikamadyama (と使用する) 。 =  
 の śuddha-gīti ( = 属する grāmarāga ) の 使用  
 法は Brahman に よって述べられた。

この引用の前半は Kāśyapa の言葉として Brhad-  
 deśī ( p. 104 ) に Mataṅga が引いてゐるが、現行の  
 Nāṭyaśāstra には見られない。

後半は、同じく Kāśyapa に よって Bharata 説と  
 され、 Brhad-deśī ( p. 87 ) に Mataṅga が引いてゐる。  
 また、 Simhabhūpāla は śuddhasādharita-gramarāga  
 ( 2. 2. 21 ) の注釈中に、 Bharata 説として、「  
 pūrvarāga に sādava」までを引いてゐる。こ  
 れ、現行の Nāṭyaśāstra では「samhāra = kaisika」  
 までの偈文 ( 32. 428-429a ) のみで、これ以下の  
 の偈文はみられない。 Abhinavagupta はこの注釈  
 中で pūrvarāgavidhāne tu kuryād-vai cokṣasādavam  
 ( vol. 4, p. 383 ) と述べ、 Simhabhūpāla の引用を裏  
 付けてゐるが、その根拠は Kāśyapa 説に置いて

(46)  
 "のようである。このように Kallinātha が引く  
 Bharata 説は、Bharata 説と確認するには、疑問  
 点と残してある。特に 5 種の gīti の記述は疑  
 問であるが、śuddha-gīti に属する grāmarāga に  
 ついては、たとえ 7 種のすべてと Bharata が認  
 めておかなかったとしても、śuddha-pādava と Kaiśika-  
 madhyama と除く 5 種は確実に Bharata は知って  
 いた。仮に、Simhabhūpāla と Abhinavagupta の注釈  
 中の文を Bharata 説とすれば、6 種の grāmarāga  
 と Bharata は知っていたと見られる。5  
 gīti に属する 30 grāmarāga は、文献的には、  
 Mataṅga の書で最初に紹介され、その下  
 にはおける使用法は Kāśyapa 説が有力であつた  
 ことは確かである。

jāti において言及した 5 種の dhruvā-gāna と grā-  
 marāga の関係は明らかではないが、Mataṅga が  
 引く、次の Kāśyapa 説は jāti と同じであつた  
 ことと示唆してある。

grāmarāgāḥ proktavyā vidhivad daśarūpake ||

praveśā kṣepaṇīskrama prasādikam-atha-āntaram |

gānam pañcavidham yad tad rāgair-ebhiḥ prayojayet ||  
 繰り返す必要はないが、この偈文は、jāti と  
 同称、10種のサンスクリット劇の登場場面等  
 の情景に対応する「5種の歌」(gānam pañca-  
 vidham), grāmarāga によつて、ドラムの各段に  
 使用することを明言している。

本節においては、前節の jāti と prestāra-gīta  
 の例に倣つて、grāmarāga の ākṣiptikā に附記さ  
 れている歌詞と grāmarāga の音楽的性質と比較  
 検討することを目的とする。

grāmarāga は Mataṅga, Śāringadeva, Kumbhakarna,  
 Raghunātha によつて、その音楽的説明がなされ  
 ているが、Mataṅga と Raghunātha の説明には ākṣi-  
 ptikā が掲げられていないので、本節において  
 は Śāringadeva 説によることにする。

Śāringadeva と Kumbhakarna は、共に、ākṣiptikā  
 の前には ālāpa, karaṇa, vartanī の音符が附記さ  
 れているが、筆者にはこれを分析することは  
 できないので、無視することにする。

ākṣiptikā は cacaputa などの tāla (拍子)

により，3種の mārga に飾られ，音階音 (svara) と歌詞 (pada) によりと論まれたもの (S.Rat. 2. 256-26a) と定義されて<sup>(48)</sup>いるから，歌唱曲 (prabandha) の1種である。

なお，Matanga が言及している grāmarāga の音楽的性質として，Śāringadeva, Kumbhakarna, Raghunātha は，新らたに，grāmarāga の神格と rāga と歌うべき季節と時間の2項目を加えている。前者は，jāti の場合と同様，grāmarāga の宗教色の強いトウマに使用されたことを暗示しているが，後者は，逆に，後代の rāga-rāginī の時間に関連する規定を想起させる。

### (I.) Śuddhāgīti に属する7種

#### 1. Śuddhasādhārīta (2. 2. 21-23a)

- ① śadjamadyamayā jātas-tāra śadja grahāṃśakāḥ |  
nigālpō madhyamanyāśah pūrṇah śadjādīmūrchanā ||  
avarohi prasannāntālanīkr̥to ravidāivatāḥ |

vīre raudre rase geyah prahare vāsarādime ॥

viniyukto garbhasandhau śuddhasādhārīto buddhāih ।

- ② udayagiri śikharaśekharaturaga khuradhātavinnaghanati-  
mirah ।

gaganatalasakalavilulitasahasrakiraṇo jayatu bhānuh ॥

- ① śuddhasādhārīta は、sadjamadhyaṃ-jāti から 生じ、主  
音と出発音は高音の ㄨ 音である。二音とカ  
音は少使用音で、マ音は終止音である。7  
音 ㄨ 階 (pūrṇa) で、murchanā は ㄨ 音より始まる  
〔uttaramandā〕 である。〔varṇa Ⅱ〕 下降型 (a-  
varoha) で、alaikāra は prasannānta である。神は  
太陽神 (ravi) であり、情趣は勇猛と怒りの  
情趣である。一日の最初の prahara (3 時間)  
に歌われ、garbha の段に使用される。
- ② 日の出の山の頂で、馬蹄によって、濃き暗  
黒を蹴りちらし、空一面に千の光を投げか  
ける太陽に勝利あれ。

Kumbhakerna (2. 1. 178-181) は情趣に ついて、勇

猛と怒りに加之，時には (katipaye)，恋情の情  
 趣とあるとす<sup>(49)</sup> (ibid., 181a)。Raghunātha (2. 29-  
 32) は，勝利と与之，愛 (rakti) と増す<sup>(50)</sup> と (32a)，また mukhāri-rāga の模倣が巧みである (32b) とする。mukhāri-rāga は Rāgavibodha の最初に掲げられる rāga (mukhāri) と思われるが，この rāga との類似と云ってゐるのである。この rāga とは主音と出発音がサ音であるから，情趣に云つては，原則と一致してゐる。歌詞の主題は太陽神であること，rāga の神格と一致してゐる。太陽神の挿字から云へば勇猛の情趣が忘しい。

2. śadja grāma (2. 2. 27b-30a)

- ① śadjamadhyamāyā sṛṣṭāns-tāraśadja grahāmsakah ॥  
 sampūrṇo madhyamanyāśah śadjāpanyāsabhūṣitah |  
 avarohi prasannāntar-bhūśah śadjādīmūrchanah ॥  
 kālalyantarasamyukto vīre raudre'dbhute rase |  
 viniyuktah pratimukhe varṣāsu gurudaivatāh ॥

geyo' hnah prathamēyāme sadjagrāmābhidho budhah |

- ② sa jayatu bhūtādhipatiḥ parikarabhogīndrakuṇḍalā-  
bharanaḥ |

gajacarma paṭānivāsanaḥ śāsankāṅkacūdāmaniḥ  
śambhuḥ ||

- ① sadjagrāma は sadjamadhyamā-jāti から生じる (orṣṭa)。高音のサ音が主音と出発音で、7音音階にあり。マ音が終止音で、ワ音が副終止音にあり。〔varṇa は〕下降型で、〔alāṅkāra は〕 prasannānta, mūrchanā はサ音より始まる〔uttaramandrā〕にあり。kākalī 音と antara 音と具えており。情趣は勇猛、怒り、驚きの情趣にあり。pratimukha の段に使用され、雨期に使用される。神格は Guru (不曜) 神にあり。一日の最初の yāma (夜の3時間) に歌われる。

- ② 衆生の主であり、侍者である竜王と耳飾りと、象皮をまとひ、宝石のふりや髪髻に月と具え、śambhu (śiva 神) に勝利あれ。

この rāga では主音と情趣の関係は原則通りである。歌詞の主題は Śiva 神であるが、描写からいへば、Mahākāla としての Śiva 神と考えられる。rāga の説明では神格は Guru である。図像文献では、神々の師 (guru) である Brhaspati といわれてゐる。その姿は<sup>(51)</sup> 仏教系では念怒相ととり、蛙に乗物とするが、ヒンドゥー教、ジャイナ教系では hamsa 鳥に乗り、穏和相である。したがって、神格に因しては、歌詞と一致しない。この異を不問にして、Śiva 神と主題とする歌詞のみを採れば、音楽的性質と情趣は矛盾してゐない。

### 3. śuddhakaiśika (2. 2. 30 b - 32)

- ① karmāraṅgāś-ca kaiśikyāḥ samjātaḥ śuddhakaiśikāḥ ||  
 tāraśadja grahāṅśāś-ca pañcamāntaḥ sakākalī |  
 sāvarohi prasannāntaḥ pūrṇaḥ śadja dimūrchanāḥ ||  
 vīraudrādbhūtarasāḥ śīsire bhāumavallabhaḥ |



geyo nirvahane yāme prathame' ahno manīsibhiḥ ॥

② agniyālāśikhākeśi māmśaśonitabhōjini ।

sarvahārini nirmāṃse carmamunde mano'stu te ॥

① śuddhakaiśika は karmāravī と kaiśikī の jāti から生じる。高音のサ音が主音と出発音で、ハ音の終止音である。kākalī 音を具え、[varṇa は] 下降型で、[alankāra は] prasannānta である。7音音階で、mūrchanā はサ音より始まる [śuddhamadhyā] である。情趣は勇猛、怒り、驚きの情趣で、冬月に歌われ、nirvahana の段において歌われ、一日の最初の yāma に歌われる。[神格は] 火曜 (Bhāumavallabha) である。

② 火炎と頭髪〔に飾り〕、肉と血と食り、すべての者の〔生命を〕奪い、瘦せし carmamundā よ。汝に敬礼します。

この rāga は主音と出発音がサ音であるから、情趣は原則に一致している、神格は火曜 (Agni) である。kumbhakarna は pṛthivīsuta といい (2.1.

242b), Raghunātha īś Kuja (2. 466) と “ ” 換えて “ ” である。歌詞は Durgā 女神の変相である Carma-mundā に主題として “ ” である。Agni と Carmamundā の関係は未詳であるが, Carmamundā が Cāmundā と同体とすれば, Cāmundā は 7 母神の一員であるから, 7 曜と 7 母神の対応関係があるかも知れない。この果は今後の課題として, 歌詞の描写から “ ” ならば, 強引ではあるが, 怒りの情趣を考へよう。

#### 4. śuddhakaiśikamādhyama (2. 2. 97-99a)

① padjamādhyamayā sṛṣṭaḥ kaiśikyā ca ripojjhitāḥ |  
tārasāṃśagraho māntaḥ śuddhakaiśikamādhyamaḥ ||  
prasannāntāvarohibhyām-ādya mūrchanayā yutaḥ |  
gāndhārālpah kākālīyugvīre raudre'bhute rase ||  
candrapriyaḥ pūrvayāme sandhau nirvahane bhavet |

② oṅkāramūrtisamsthāṃ mātrātraya vibhūṣitam |  
kalātītam veradam varam vareṇyam govindakasamstutam  
vande ||

- ① *śuddhakaiśīkamadhyama* は *śadjamadhyaṃā* と *kaiśīkī* の *jāti* から生れる。リ音とハ音と欠く。高音のサ音が主音と出発音で、マ音が終止音である。〔*alaukāra* は〕 *prasannānta* で、〔*vārṇa* は〕下降型で、最初の〔サ音より始まる〕 *murchanā* と具えてゐる。カ音は少使用音で、*kākalī* 音と具え、情趣は勇猛、怒り、驚きの情趣で、月神に好まれる。最初の *yāma* で〔歌われ〕、*nirvāhana* の段に〔使用される〕。
- ② オーム字の姿ととり、〔ア・ウ・ム〕の音節と飾りとし、時間と超え、最高の施願者であり、*Govinda* (*Viṣṇu* 神) に讃えられる、最高者に敬礼します。

この *rāga* の主音と情趣の関係は原則に一致する。歌詞は「オーム字の姿」、つまり、種子的神格の最高神を主題としてゐる。この実は *rāga* の神格を月神とする記述と相違するが、情趣に於ては、驚きの情趣を採れば、歌詞

と rāga は一致する。

5. Śuddhapāñcama ( 2. 2. 1486 - 150 )

- ① madhyamāpāñcamījātaḥ kākalyantarasam'yutaḥ ॥  
 pañcamāmsāgrahanyāso madhyasaptakapañcamah |  
 hr̥ṣyakāmūrchanopeto geyah kāmādidaiyataḥ ॥  
 cāru sañcāri varṇas-ca gr̥ṣme' hnah prahare' grime |  
 śringārahāsyayoh samdhāv-avamarśe prayujyate ॥
- ② jaya viśamanayana madanatanudahana varavṛsabha gamana  
 puradahana |  
 nata sakalabhavana sitakamalavadana bhava mama bhaya-  
 hara bhavaśaranam ॥

- ① ( Śuddhapāñcama 12 ) madhyamā と pañcamī の jāti から  
 生れど。kākalī と antara の 音 と 具 と、ハの音の  
 主音、去聲音、終止音である。このハの音は  
 中音才夕一ウ ( madhyasaptake ) ハの音である。  
 hr̥ṣyakī ( ハの音より ) 始まる ) mūrchanā と 具 と  
 いる。主神は kāmā 神である。varṇa は 美 (ハ

sañcari (上下する音階音の動き) である。夏には、一日の最初の (agrīma) prahara に [歌われる]。情趣は恋情と笑いの情趣で、avamarśa の段に使用される。

② 恐ろしい眼と具え、kāma 神の身体を焼き、雄々しい牛に乗り、Tripura (三都) を焼き、すべた世界の音を躓き、蓮花のような顔は白く、私の恐怖を除き、この世の帰依処である Bhava (Śiva 神) と。勝利あれ。

kumbhakarṇa は  $\bar{c}$  の rāga の alaṅkāra は prasannādi で、7 音音階であり、2 śruti の音階音 (二音とカ音) は少使用音である。サ音が副終止音である (2. 1. 205) と附言してゐる<sup>(52)</sup>。Raghunātha も二音とカ音は少使用音という (2. 37b)。

この rāga はパ音が主音、出発音、終止音の3音であるから、情趣は恋情と笑いである。この曲は原則と一致している。歌詞の内容は Śiva 神の一般的特性を列挙しており、恭敬祈願を目的としている。この信愛の念 (preman)

は、当然、恋情・情趣と基調とするものである。

6. madhyama grāma ( 2. 2. 68 - 70a )

- ① gāndhārī madhyamā pañcamyudbhavaḥ kākālīyuteḥ ।  
 manyāso mandrasadjāmśagrahaḥ sauvīramūrchanāḥ ॥  
 prasannādyavarohibhyām mukhasandhau niyujyate ।  
 madhyama grāmarāgo 'yam hāsyaśṛṅgāra kārakah ॥  
 grīṣme 'hnaḥ prathame yāme dhruvapṛītyai [略] ।
- ② amara gurum - amara patim - ajayam jitam adanam śaśi saka-  
 latilakam ।  
 gaṇa śata parivṛtam - aśubha heranam praṇamata sitabhyśa-  
 rathagamanam ।
- ① madhyama grāma-rāga は gāndhārī, madhyamā, pañcamī  
 の jāti より生じる。kākālī 音と具え、マ音  
 が終止音、低音のサ音が主音と出発音である。  
 mūrchanā は [マ音より始まる] sauvīrī で、  
 [alankāra は] prasannādi, [varṇa は] 下降

型である。mukhaの段に使用され、情趣は笑  
いと恋情である。夏の一日の最初の yāma に  
Dhruva と愛するために〔歌われる〕。

- ② 神々の師に 1 と、神々の主であり、不敗に  
1 と、kāma 神（愛欲）と制し、満月の額飾  
とつけ、多くの侍神にとり囲まれ、不浄を  
除く、白牛の車に乗る〔神〕に波らは敬礼  
せよ。

この rāga では主音と本発音は低音位のサ音で  
あり、情趣は笑いと恋情の情趣であると規定  
されている。この規定は原則と一致しない。  
この真については注釈者たちは言及していな  
い。歌詞は明らかに Śiva 神と主題としてい  
る故、音楽的規定中の神格である Dhruva は Śiva 神  
に特定してよい。しかし、rāga と歌詞の情趣  
が一致しない真についで、その理由は不明で  
ある。

7. śāḍava ( 2. 2. 74 - 76 )

- ① vikāri madhyamodbhūtaḥ sādava gapa durbalaḥ ।  
 nyāsāṃśa madhyamaś-tāra madhyama graha samyutaḥ ॥  
 kākalyantara yuktaś-ca madhyamādika mūrchanāḥ ।  
 avarohyādivarṇena prasannāntena bhūṣitaḥ ॥  
 pūrvarāṅge prayoktavyo hāṣya śṛṅgāradīpakāḥ ।  
 śukrapriyāḥ pūrvayāme [ 後 略 ] ॥
- ② pṛthugāṅḍa galita mada jalāti saurabhaśat padasamūham ।  
 mukham-indraṇīlaśakalair-bhūṣitam-iva gaṇapater-jayatu ॥

- ① sādava は変型の madhyamā-jāti から生れる。カ音とハ音は弱い (durbala, 少使用音)。マ音が終止音と主音で、中音のマ音が去聲音である。kākali と antara 音を具てゐる。mūrchanā はマ音より始まる (sauvirī) である。varṇa は下降型<sup>(53)</sup>子と (avarohyādi-) で、prasannānta の (alaṅkāra) によつて飾られてゐる。pūrvarāṅga に使用され、笑いと恋情の情趣を輝いてゐる。śukra に愛せられ、最初の yāma にあつて [歌われる]。



② 幅広いニメがみから流れる mada (愛液) の強い香りに蜂が群がり、あはかもサフアアに飾られたかの如き、Ganapati の顔に勝利あれ。

Kumbhakarna は *rāga* の神格に *Daiṭya* とし、*śakra* (2. 1. 229b) 。*śakra* は金曜とて、*asura* (非神) の師ともしられる。後者をとれば、*śarṅga-deva* と *Kumbhakarna* 両者は、神格に異なり、大きな意見の相違はない。しかし、歌詞の主題は *Ganapati* であるから、*rāga* の規定とは一致しない。この *rāga* は主音、去聲音、終止音から音であるから、笑いと恋情が *rāga* の情趣であることは問題はない。歌詞の主題である *Ganapati* の描写は *mada* を流している、愛情した状態を強調している故、恋情の情趣は忘れない。

[II] *bhinnā-gīti* に属する 5 種

1. *bhinnakaisikamadhyama* (2. 2. 33 - 35a)

- ① śaḍjamadhyamikotpanno bhinnakaiśikamadhyamaḥ ।  
 śaḍjagrahāṃśo manyāso mandrasānto'thavā bhavet ॥  
 śaḍjādimūrchanah pūrṇah sañcāriṇi sakākālī ।  
 prasannādiyuto dānavire raudre'dbhute rase ॥  
 dinasya prathame yāme prayojyah somadaivataḥ ।  
 (54)
- ② bṛhadudaravikātagamana jarāthavibhaktam suvipulapīnāṅgam ।  
 aridamaṇaviśama locanam suranamitam vināyakam vende ॥

① bhinnakaiśikamadhyama は śaḍjamadhyamā-jāti より生  
 じる。ś 音が出発音と主音で、r 音が終止  
 音である。あるいは、低音の ś 音が終止音  
 (anta) である。mūrchanā は ś 音より始まる  
 [uttaramandrā] である。[varṇa は] sañcārin  
 である。kākalī 音を具え、[alaṅkāra は]  
 prasannādi である。情趣は布施における勇猛  
 (dānavira), 怒り, 驚きの情趣である。一  
 日の最初の yāme に使用される。神格は soma  
 (月神) である。

② 大きき腹の女に歩女は醜く、老人のより

(jaratha vibhakta)。身体は肥満し、敵を制する  
不思議な眼(3眼)を具え、神々に敬礼さ  
れる Vināyaka に私は敬礼します。

Kumbhakarna はサ音か去聲音、主音、副終止音で、  
マ音か終止音であるとする。また、情趣は勇  
猛(vira)、怒り、驚きの情趣、神格は Nakṣatrā-  
(55)  
dhīśa (月曜) とする (2. 1. 254b-255a)。Ragunātha  
は、マ音の rāga と歌う時と prātar (夜明け) (2.50a)  
としてゐる。また、3音の間には大きさを  
相違はない。規定によれば、主音はサ音であ  
るから、情趣は原則に一致してゐる。しかし、  
歌詞は Ganeśa と主題とし、その描写は笑いの  
情趣の vibhāva と強調してゐる故、サ音の情趣  
と一致しない。原則からいへば、終止音のマ  
音の情趣といえよう。

2. bhinna sādja (2. 2. 79-81)

① sādjadicyavati jāto bhinna sādjo tipojhitah |

dhāṃśagraho madhyamānta uttarāyatayā yutah ॥  
 sañcārivarṇarucirah prasannāntavibhūṣitah ।  
 kākalyantarasamyuktas-caturānana daivatah ॥  
 hemante prathamē yāme bibhatse sabhagānake ।  
 sārvaḥśaumsave geyo [ 後 略 ] ॥

② calat tarāṅga bhaṅguram-anekareṇu piñjaram ।  
 surāsurairḥ susevitam punātu jahnāvījalam ॥

① bhinnasādja 15 sādjadicyavati (ivā) jāti 5) 生 ( )  
 る。 ) 音 と 10 音 を 除 く [ 5 音 音 階 ] と ある。  
 7 音 が 主 音 と 出 発 音 と、 2 音 が 終 止 音 と ある。  
 [ mūrchanā は 7 音 より 始 ま る ] uttarāyatā と  
 ある。 varṇe は sañcārin と 異 し く、 神 格 は Brahmā  
 (caturānana) と ある。 kākalī と antara 音 と 異 し、  
 [ alaukāra は ] prasannānta と ある。 冬 の、 一 日  
 の 最 初 の yāma に お い て 歌 わ れ、 情 趣 は 恐 れ  
 と 伴 を、 大 嫌 悪 ( 嫌 悪 と 恐 れ ) の 情 趣 と ある。  
 大 王 の 祭 式 の 時 に 歌 わ れ る。

② 流 れ る 波 の よ う に 変 化 し、 無 数 の 花 粉 の よ  
 う に [ 身 体 は ] 黄 色 く、 神 や 非 神 に 奉 仕 さ

れる Gaigā 女神は「われらに」浄められよ。

この rāga の規定は「音が主音であるから、情趣に因しては原則と一致してゐるが、神格を Brahmā とする点で、果して情趣との対応が整合してゐるのか、疑問である。歌詞は Gaigā 女神を主題とし、その描写は Gaigā の波のきらめきと花粉に覆われた情景に譬え、その清浄性を詠つてゐる。したがって、ここには rāga と歌詞の情趣は一致してゐない。

### 3. bhinnatāna ( 2. 2. 35b - 37a )

- ① madhyamā pañcamī jātaḥ pañcamāṃśa graho 'lparih ॥  
 rihino vā madhyamānto madhyamālpah sakākālī ।  
 sañcārini prasamādimandito 'ntimamūrchanah ॥  
 prāgyāme karuṇe geyo bhinnatānah śivapriyah ।
- ② haravaramukutajātālulitam amaravedhūkuca parimalitam ।  
 bahuvidhakuṣumarajorunitam vijayate gaigā vimalakalam ॥

- ① bhinnatāna は madhyamā と pañcamī の jāti から生  
 じる。パ音が主音と出発音で、リ音は少使  
 用音である。あるいは、リ音を除く。マ音  
 は終止音で、〔あるいは〕少使用音である。  
 [varṇa は] sañcārīn で、[alaikāra は] prasannādi  
 である。mūrchanā はマ音で終る [hr̥ṣyakā]<sup>(56)</sup>  
 である。kākalī 音を具えてゐる。一日の最  
 初の yāma において歌われ、情趣は悲しみの  
 情趣である。Śiva 神に愛でられる。
- ② Hara (Śiva 神) の立派な髪の上に流水落ち、  
 神々の妻たち乳房の香りにそまじり、種々  
 の花の花粉に染つた (arunīta), 清らかな Ga-  
 ṅgā の水に勝利あれ。

kumbhakarna は情趣と恋情の情趣とをいふ (2.1.282a)。また、二音が少使用音であると  
 する (2.1.282b)。この奥は Raghunātha も同じ (2.55a)。

この rāga は主音がパ音であるから、原則か  
 らいえば、恋情と笑いの情趣をなけれはなら

ない。この記述は情趣に拘りて原則に違反しておき、kumbhakarnaの説が正しい。歌詞の主題は Gaigā 女神である。この描写は特に恋情の情趣がみられると思える。神格は Śiva 神と規定してゐる事は、Śiva 神の頭上に落ちる Gaigā を媒介として、Śiva 神を想起するともあり得る故、全く、歌詩の主題と相違すると思へない。しかしこれにしても、この rāga においては、主旨と情趣の整合性に欠ける故、歌詞との情趣の関係は保留せざると思へない。

#### 4. bhinnakaiśika (2.2. 37b-39)

- ① kaiśikīkārmāravibhyām-udbhūto bhinnakaiśikah ||  
 sadjagrahāṃśāpanyāseḥ sampūrṇaḥ kākalīyutah |  
 mandrabhūriḥ sasañcārī prasannādivibhūṣaṇah ||  
 sadjādimūrchano dānavīre raudre'dbhute rase |  
 geyo'hnaḥ prathame yāme śīśire śivavallabhah ||
- ② indranīlasaprabham madāndhagandhavāsitam |  
 ekadanteśobhitam namāmi tam vināyakam ||

① bhinnakaiśika は kaiśikī, karmārī の jāti かう生れる。サ音が主音，去聲音，副終止音で，7音音階である。kākaḥ 音と具之，低音が多く，〔varṇe は〕 sañcārin で，〔alaṅkāra は〕 prasannādi である，サ音より始まる〔śuddha-madhyā の〕 mūrchanā と具えてゐる。情趣は布施における勇猛，怒り，驚きの情趣で，一日の最初の yāma において，冬に歌われる。神格は Śiva 神である。

②〔身体は〕サフアイアのふいで，mada（愛液）の香りに染まり，し本の牙に飾られる（手に持つてゐる）vināyaka に私は敬礼します。

kumbhakarna (2.1.292a) と Raghunātha (2.60b) 共にハ音が終止音であるとする。

rāga の規定ではサ音が主音であるから，情趣に因つては原則と一致する。歌詞の主題は Gaṇeśa である。Gaṇeśa と Śiva 神は親子関係に



よるから、rāgaの神格の規定と歌詞の主題は全く無関係とはいえない。その歌詞の挿字は規定の情趣を想起させる。むしろ Ganeśa の一般的性格である財宝神の觀樂のさし"えは、布施における勇猛の情趣 (dānavīra) が忘しい。この觀樂のさしと、rāgaと歌詞の情趣は整合性があるといえよう。

### 5. bhinnapañcama ( 2. 2. 82b - 85a )

① madhyamāpañcamī jātyoḥ samjāto bhinnapañcamah ॥

dhagrahāṁśah pañcamāntah pauravimūrchanāyutah ।

kākālyā kalitah kvāpi niśādena-apy-alakṛtah ॥

prasannādyena sañcārivarṇah sauripriyo rase ।

bhayanake sabibhatse sūtradhārapraveśane ॥

grīṣme prākprahare geyo [ 後略 ] ।

② vimalaśāsikhanda dhāriṇam-amaragaṇanamitam-abhava bhayam ।

vande trilokanātham gaṅgāsaritasaliladhautajātam ॥

① bhinnapañcama 13 madhyamā 2 pañcamī の jāti 5 7

生れる。ダ音が主音と去聲音で、ハ音が終  
止音である。murchanā は〔ダ音より始まる〕  
pauravī である。kākalī 音と具え (kalita) ,  
時には、〔純正〕 = 音である。〔alanikāra〕  
は prasannādi であり、varṇa は sañcārin である。  
Śauri (Viṣṇu) 神に愛えられる。情趣は嫌悪  
と伴った恐れ (嫌悪と恐れ) の情趣で、  
sūtradhāra (トウマの演出家) の登場時に歌  
われ、夏に、一日の最初の prahara に歌われ  
る。

- ② 淨い水を半月と〔髪に〕つけ、神々の群が  
敬礼し、この世の恐れなく、三界の主であ  
り、流れ落ちる gaṅgā の水に髪を洗われ  
〔Śiva 神〕に私は敬礼します。

この rāga は主音がダ音であるから、情趣は原  
則に一致している。しかし、歌詞が主題とす  
る Śiva 神は Gaṅgādhara-mūrti であり、その描写  
は通例の描写である。この描写からは規定さ  
れている情趣を想起することはできない。ま

た、rāga の神格は Viṣṇu 神である、歌詞には Śiva 神である、整合性がない。

(III) gaudī-gīti = 属する 3 種

1. gaudakaiśikamadhya ( 2. 2. 40 - 42a )

① sadjamadhyamā orṣṭo gaudakaiśikamadhyaḥ ।  
 sadjagrahāṃśo manyāsaḥ pūrṇaḥ kākalinā yutaḥ ॥  
 prasannamadyena - ārodivarṇaḥ sadjādīmūrchanāḥ ।  
 bhayānake ca virādaḥ rase śitāṃśudāvataḥ ॥  
 yāmadvaye madhyame' hno geyo nihśaikakīrtitaḥ ।

② tarunaravisadrśabhāsuravikāṭajātājūṭaśekhara<sup>pari</sup>racitā<sup>(57)</sup> ।  
 himaśikhariśikharamālāśraṇagatā pātu vaḥ sadā gaṅgā ॥

① gaudakaiśikamadhya は sadjamadhyamā-jāti より生  
 じる。サ音が主音と去聲音で、マ音が終止  
 音である。7 音音階で、kākalī 音と具えて  
 いる。[alankāra は] prasannamadya で、varṇa  
 は上昇型である。mūrchanā はサ音より始まる

る [uttaramandrā] である。情趣は恐れと勇猛  
 などである。神格は śitāṃśu (月) である。  
 一日の中間の 2 yāma において歌われる。

- ② 昇る太陽のようには輝く、大きな髪髻を [水で]  
 飾り、雲を頂く峰々を帰依処とする Gaṅgā  
 が、常に、汝らを守らんことを。

Kumbhakarna は 2 の rāga の情趣に ついて、 sabha-  
 yānakavirākhya rasadvaya vivarjitah (恐れと勇猛の  
 2 情趣を除く) (2. 1. 318) と述べているから、  
 Śārngadeva 説と反対になる。また、2 の rāga  
 を歌う時刻を madhyāhnakāla (ibid.) としている。

Raghunātha は madhye praharadvaye 'hnaḥ (2. 65a) と  
 している。madhyāhnakāla は特定の時刻を指す  
 く「昼間」という意味にとれるが、Raghunātha  
 は yāma と prahara と同義としている。<sup>(58)</sup>

rāga の規定ではサ音が主音であるから勇猛  
 の情趣は原則に一致するが「など」というよ  
 うに、原則を崩す句があるので、Śārngadeva 説  
 から情趣を特定することはできない。

歌詞は Śiva 神の頭上に流れ落ちる Gaigā と主  
 題にし、その挿字は一般的である。前述の通  
 り、Gaigā と媒介として、Śiva 神を想うこと  
 も可能である。主音の甘音の情趣から「は、  
 勇猛、ある」は、驚きの情趣が感じられる。

## 2. gaudapañcama (2. 2. 42b - 45a)

- ① dhagraho dhaivatī sadjamadhyamājāti sambhavaḥ ॥  
 dhāmsō māntas-tathā gaudapañcamah pañcamojjhitah ।  
 kākalyantarasamyukto dhaivatādīkamūrchanah ॥  
 prasannamadhyena-ārohivarnah saurīsmarapriyah ।  
 bhayānake ca bibhatse vipralambhe rase bhavet ।  
 udbhatē natane geyo grīṣme' hno madhyamayāmayoh ।
- ② ghanacalana khinna pannaga viṣama viniḥ śvāsadhūma-  
 dhūmraśasi vicitra kapālamālam jayati jātāmandalam  
 śambhoḥ ॥

- ① gaudapañcama は dhaivatī と sadjamadhyamā の jāti と  
 り生れる。甘音が出発音であり、主音で、

マ音が終止音である。ハ音とク。kākalī  
 と antara 音と具えてゐる。murchanā は マ音よ  
 り始まる [uttarāyatā] である。[alaṅkāra は]  
 prasannamadhya と、varṇa は上昇型である。Śauri  
 (Viana であるのは土曜) と kama 神に愛されて  
 る。情趣は恐れと嫌悪、別れの恋情の情趣  
 である。烈しい情熱的な (udbhata) 舞踊に使  
 用され、夏の、一日の中間の 2 yāma におい  
 て歌われる。

- ② 烈しい動きに疲れと蛇の荒い吐息により灰  
 色に曇る。日月と飾り、美しい骨體の輪を  
 けて Śiva 神の髻髻冠に勝利あれ。

この rāga では主音と情趣の関係は原則に一致  
 している。歌詞の主題は Śiva 神の髻髻冠であ  
 るが、その描写は rāga の情趣に合っている。

### 3. gaudakaiśika (2. 2. 45 b - 47)

- ① udbhūtaḥ kaiśikī sadjamadhyamābhyām grahāṁśasaḥ ॥

sakākalīḥ pañcamāntah pūrṇah sadjādimūrchanah |  
 ārohiṇi prasannādibhūṣitah karuṇe rase ||

vīre raudre 'dbhute geyah śisīre śaṅkarapriyah |  
 dinasya madhyame yāme dvitīye gaudakaiśikah ||

- ② bheṣmābhyāṅgavibhūṣitadeham suravarāmunisaḥitam  
 bhīma bhujāṅgaveṣṭitabāhum suravarānamitapadam |  
 candrakalākara santatidhavalam surasaridambudharam  
 praṇamata satatam nisakalam sakalam paramaśivam-ajeyam ||

- ① gaudakaiśika は kaiśikī と sadjamadhyamā の jāti より  
 生じる。サ音が主音と出発音で、ハ音が終  
 止音である。kākalī 音に具えている。7音  
 音階で、mūrchanā はサ音より始まる [śuddha-  
 madhyā] である。[varṇa は] 上昇型で、[alankā-  
 ra は] prasannādi である。情趣は悲しみと勇  
 行、怒り、驚きの情趣で、冬に歌われる。  
 Śaṅkara (Śiva 神) に愛せられ、一日の中間  
 の第2 yāma において歌われる。

- ② 灰を身体に塗り、神と聖者を伴ない、腕に  
 恐ろしい蛇を巻きつけ、足に神々を礼拝し、

(身体は] 月光のよ) に白く, Gaṅgā の水に  
 [頭で] 支え, 常に, 部分なく, 部分あり,  
 不敗なる paramaśiva に汝らは敬礼せよ。

情趣は肉にて, kumbhakarna は勇猛, 怒り, 驚き  
 の情趣を列記した後に, karuṇopeta gitimat と  
 う句とあげてゐる (2. 1. 363a)。この句は「  
 悲しみと具えた歌唱称式を持つ」という意味  
 であるから, 情趣とは別に考へられる。Raghu-  
 nātha は vīre ca raudre karuṇe 'dbhute ca rase sa geyah  
 (2. 71a) と情趣を列記し, karuṇa (悲しみ) を  
 情趣としてゐる。しかし, 悲しみの情趣はか  
 音と二音 (2 śruti の音階音) であるから, こ  
 れでは kumbhakarna 説のように情趣に入れな  
 方がよい。

歌詩の主題である śiva 神は最高神として  
 śiva 神であり, その摘要のようなれば, 驚きの  
 情趣が忘しく, 二では rāga と歌詞の情趣  
 は一致してゐる。



## [IV] vesarā (rāga) gīti = 傷 寸 3 8 種

1. ṭakka ( 2. 2. 90 - 92 a )

① ṣaḍjamadhyamāyā ṣṛṣṭo dhaivatyā ca-  
 alpapañcamah |  
 ṭakkaḥ sāmśagrahanyāsaḥ kākalyantararājitaḥ ||  
 prasannāntānvitās-cāruśāncārī ca-ādya-  
 mūrchanah |  
 mude rudrasya varṣāsu prahare'hnas-ca  
 pāścime |  
 vīraraudrādbhutarase yuddhavīre  
 niyujyate |

② suramukutaṃ nimālārcita-  
 caraṇam suravṛkṣakusuma-  
 vāsitaṃ mukutaṃ |  
 śaśīśakalakirana-  
 vicchurita-  
 jātaṃ praṇamata-  
 pasūpatim-  
 ajayam-amaram ||

① ṭakka は ṣaḍjamadhyamā と dhaivatī の jāti より  
 生じる。ハ音が少使用音で、サ音が主音、  
 出発音、終止音である。kākalī と antara 音と  
 具えてゐる。〔alan-kāra 15〕 prasannādi とあり、  
 〔varṇa 15〕 sañcārīn とある。mūrchanā は 第 1 初  
 の〔サ音より始まる uttaramandra〕とある。

Rudraに愛こられ、雨期に、一日の最後の prahara において歌われる。情趣は勇猛、怒り、驚きの情趣で、勇猛は戦いにおける勇猛 (yuddhavīra) である。

- ② 神々が冠の宝珠鬘により足を礼拝し、神樹の花の香気を髪に薫じ、月光により髪は覆われ、不生、不死なる Paśupati (Śiva神) に汝らは敬礼せよ。

情趣に關して、Kumbhakarna は上記の Śārngadeva 説と同じであるが、viśeṣād yuddhavīrayuk と「戦いにおける勇猛」を強調してゐる (2.1.390b)。

この rāga の主音となる音はサ音であるから、情趣の規定は原則に一致してゐる。歌詞の主題である Paśupati (Śiva神) の描写は最高神としての一般的なものである。情趣として驚きの情趣が中心。この観照からいへば、rāga と歌詞は、驚きの情趣を基調として、一致してゐる。

## 2. vesaraśādhava ( 2. 2. 48 - 50 a )

- ① vesarah śādhavaḥ śadjamadhyamājāti sambhavaḥ ।  
 madhyamāmbāgrahanyāsaḥ kākalyantararājitaḥ ॥  
 sārohi saprasannādir-madhyamādimūrchanah ।  
 sampūrṇah śāntaśrīgārahāsyēṣu-uśanasah priyah ॥  
 dinasya paścime yāme geyah śrīśārīgoditah ।
- ② indragopamanidāru sañcitam phullakam dalamilindaśobhitam  
 mattadarduraninādamohitam kānanam surabhiḡandhaśītalam ॥<sup>(59)</sup>

- ① vesara-śādhava は śadjamadhyamā-jāti と 1) 生 じ る 。  
 2) 音 の 主 音 , 出 発 音 , 終 止 音 と , kākali と antara  
 音 と 具 せ て 〃 〃 。 ( varṇa は ] 上 昇 型 と , [ ala-  
 nkāra は ] prasannādi と あり 。 mūrchanā は 2) 音 と  
 1) 始 ま る ( matsarīkṛtā ) と あり 。 7 音 音 階 と  
 あり 。 情 趣 は 寂 靜 ( śānta ) , 恋 情 , 笑 ゝ の 情  
 趣 と あり 。 uśanas ( śukra ) の 愛 と ら れ る 。  
 - は の 最 後 の yāma に 歌 わ れ る 。

- ② indragopamani 樹 に 繁 る 森 ( kānana ) は , 満 開 の  
 花 の 花 弁 は 蜂 に 飾 ら れ て 美 し く , 恋 に 夢 中

の蛙の声に陶醉し、香りよく、涼しい。

rāga の規定かういえば、主音をとり音はス  
音であるから、情趣は原則と一致しているが、  
二二では寂靜の情趣 (sānta-rasa) が加わって  
いる。rāga の音階音と情趣の関係は 8 情趣を主  
張した Bharata 以来伝承されて来た。9 情趣が  
主流となった時代に変化はなされたが、二二  
で第 9 の情趣である sānta が恋情と笑いの情  
趣と共にス音 (ハ音と同じ) の情趣とされて  
いる事は興味深い。

さて、二の ākṣiptikā の主題が全く変わって  
いる。主題となった二の kānana (森) は ka-ānana  
(Brahmā の考題) と読むことはできるが、文脈  
からみて適当ではない。この森の情景描写に  
限っていえば、恋情の情趣は uddīpana-vibhāva の  
表現として妥当である。

### 3. sauvīra (2.2. 120 - 122a)

- ① śaḍjamadhyamayā śṛṣṭeḥ sauvirāḥ kākalīyuteḥ ।  
 gālpāḥ śaḍjagrakanyāsāmsākah śaḍjādimūrchanāḥ ॥  
 prasannādyavarohibhyām samyatānām tapasvinām ।  
 ḡrhiṇām ca pravesādau rase śānte śivapriyāḥ ॥  
 prayojyāḥ paścime yāme vīre vaudre'dbhute rase ।
- ② taruṇataruśikhara kusumabharanamitamṛdusurabhipavana-  
 dhutaviṭape ।  
 kānane kuñjaro bhramati madalalitalilāgatih ॥

- ① sauvirā は śaḍjamadhyamā-jātiより生じる。kākalī  
 音と具え、か音は少使用音である。サ音が  
 出発音、終止音、主音で、mūrchanāはサ音よ  
 り始まる〔uttaramandrā〕である。〔alaṅkāra  
 は〕 prasannādiで、〔varṇaは〕下降型である。  
 精神と統一した修行者や家長の登場などの  
 時に使用され、この場合、情趣は寂靜の情  
 趣である。Śiva神に愛せられる。一日の最  
 後の yāmaに使用され、情趣は勇猛、怒り、  
 驚きの情趣である。

- ② 梢の花の重みのために枝と垂れ、芳香と運

ぶ風に枝が揺れ動く，若木の林の中と，愛欲 (mada 愛液) のため美しく，優雅な歩きで，象はさまよう。

この rāga の主音をとる音はサ音であるから，情趣の規定は原則に一致しているが，ここでは寂靜の情趣が強調されている。Raghunātha は勇猛，怒り，驚きの情趣と共に寂靜の情趣と列記している (2.79a) が，Kumbhakarna は *suśāntarasa bhūyisṭha* (2.1.434b) と，別記している。したがって，原則よりも，Bharata になされた寂靜の情趣とこの rāga に求めたものである。

歌詞の主題は花咲く灌木の林とさまよう象の姿であるが，*mada lalita līlā gati* の *mada* (愛液) は，これに蜂が集まる (I-7. *Suddhaśāḍava* 参照) といって記述があるように，象の偉大さを象徴する故，ゆえに，愛欲を強調するは要はない。寂靜の情趣を前提として歌詞を解釈すれば，象の群を先導する *gajendra* (*grhin* に相当する) あるいは，群を離れたる象 (*tapasvin* に

相違する) の偉大さを描写してゐるとみることはできる。

したがって、この rāga によつては、音楽的性質の記述は伝統的基準 (10 lakṣaṇa) に依りつつも、美的体験によつては独自の解釈を採つてゐる。なお、寂靜の情趣とサ音の情趣とを列記する Raghunātha 説は、又サ音の情趣と共列記する vesara-pādava の場合と比較する時、この扱ひ方が確定してゐなかつたことを物語つてゐる。

#### 4. botta (2. 2. 50 b - 52)

① bottaḥ syāt-pañcamī śadjamadhyamābhyām grahāṃśapah ||  
mānto'lpagaḥ kākalimān pañcamādimūrchanah |  
ārohini prasannāntālaṅkṛtaḥ sakelasvaraḥ ||  
antye' hnaḥ prahare geyo hāsyaśṛṅgārayoḥ smṛtaḥ |  
utsave viniyoktavyo bhavānīpati vallabhah ||

② pavnavilulita bhramitamadhukarajalajareṇuparipiñjarite |  
madamandagatiham savadhūr-vicarati vikasitakumudavane ||

① *boṭṭa* は *pañcamī* と *śadjamadhyamā* の *jāti* かゝ生(い)る。ハ音が主音と去聲音で、マ音が終止音である。カ音は少使用音で、*kākaḥ* 音を異えてゐる。*mūrchanā* はハ音より始まる〔*śuddhaśadjā*〕である。〔*varṇa* は〕上昇型で、〔*alankāra* は〕*prasannānta* である。7音音階(*sakalasvara*) である。一日の最後の *prahara* において歌われ、情趣は笑いと恋情の情趣である。祭り(*utsava*) の時に使用され、神格は *Bhavanīpati* (*Śiva* 神) である。

② 風に吹かれて飛ぶかゝる蜂が蓮花の花粉に黄色く染まる、満開の蓮花の茂みの中と、恋に悩み、重々歩むで、*Hansa* 鳥の雌鳥は泳ぐ。

この *rāga* の規定では、主音と情趣は原則に一致してゐる。祭りにはこの *kumbhakarna* は *vāsarasya utsava* (曜日, *Nāga* の祭り, 2. 1. 452b) と述べ、*Raghunātha* は「王太子の祭り」(*utsave ca-eva mahīpatīnām*; 2. 82b) と述べてゐるが、具体



的には判らな。

歌詞は恋に悩む Hamsa 鳥を主題する故、明らには、恋情の情趣を基調としてゐる。特に離別の恋情 (vipralambha - śṛṅāra) を描写してゐる。蓮花に群がる蜂が飛ぶ蓮池という uddi-panavibhāva の描写は Hamsa の離別の情を強めてゐる。

5. mālavakāśika ( 2. 2. 71 - 73a )

- ① kāsikī jātijah sadjagrahāmsānto 'lpadhaivatah |  
sakākalikah sadjādimūrchanārohivarṇavān ||  
prasannamadyālaṅkāro vīre raudre' dbhute rase |  
vipralambhe prayoktavyah śīsire prahare 'antime ||  
dinasya keśava prītyai ( 後略 ) |
- ② candrābharanam heram nilakantham ahivalayam tripura-  
haram |  
mrkāṅgenayanam girinilayam namata sadā madanāṅga-  
haram ||

- ① [ mālavakaiśika ] kaiśikī-jāti より生れる。  
 ナ音の出発音，主音，終止音で，ナ音は少  
 使用音である。kākalī 音を具えている。mū-  
 rchanā はナ音より始まる [ śuddhamadhya ] で，  
 varṇa は上昇型である。alaikāra は prasanna-ma-  
 dhya である。情趣は勇猛，怒り，驚きの情  
 趣で，離別 (vipralambha) に使用する。冬の，  
 一日の最後の prahara に，Keśava (Viṣṇu, Kṛṣṇa)  
 の愛のために使用する。
- ② 月と飾り，喉は青く，蛇と腕輪とし，tripura  
 と奪い，月のような眼を具え，山に住み，  
 愛の神 kāma の身体を焼いた Hara (Śiva 神)  
 に汝らは敬礼せよ。

この rāga の主音と情趣は原則に一致している。  
 神格は Keśava であるが，歌詞の主題である Śiva  
 神と一致していない。使用例として vipralambha  
 (離別) が指示されているが，これは普通，  
 vipralambha-śṛṅgāra と指す。

歌詞の主題である Śiva 神の描写は極めて一

般的である故、特定の Śiva 神の顯現 (mūrti) を対象として「な」。したがって、歌詞の情趣は主音サ音の情趣の「すれも可能である。

6. mālavapañcama (2. 2. 53 - 55a)

- ① madhyamā pañcamī jāti jāto mālavapañcamah |  
 pañcamāṃ śaṅgrahanyāso hr̥ṣyakā mūrchanvitaḥ ||  
 sārōhisaprasannānto gāndhārālpah sakākaliḥ |  
 vipralambhe kañcukinaḥ praveśe ketudaivataḥ ||  
 geyo' hnaḥ pāścime yāme hāsyaśṛṅgā ravardhanaḥ |
- ② dhyānamayaṃ na vimuñcati na vyāharati viśati sarāḥ salite |  
 vidhunoti pakṣayugalam narendrahamaṃso nijapriyāvirahe ||

- ① mālavapañcama は madhyamā と pañcamī の jāti より生じる。ハ音が主音、去聲音、終止音である。mūrchanā は〔ハ音より始まる〕hr̥ṣyakā である。(varṇa は) 上昇型で、(alankāra は) prasannānta である。カ音は少使用音であり、kākalī 音と具えてゐる。離別の時、侍者が

登場する時に使用される。神格は ketu (計都星) である。一日の最後の yāma において歌われ、情趣は笑いと恋情の情趣である。

- ② 心は想いを離れず、鳴くことなく、愛しき春を池に入り、Hansa 鳥の王は両翼を震わす。

rāga の規定の限りでは、この rāga の主音と情趣は原則に一致し、使用例も、vipralambha-śṛṅāra (主人公が愛人と離別して、愛に苦しみ情趣) において、侍者が登場する時に歌われるのであるから、妥当である。

さて、歌詞の主題である Hansa 鳥は離別に悲しんでいるが、この離別が永久的なものか(例えば死別)なのか、一時的なものか明らなことはない。一時的離別であれば、情趣は vipralambha-śṛṅāra であり、永久的離別であれば karna (悲しみ) となる。rāga の規定と前提とすれば、一時的離別と考えられる。したがって、rāga と歌詞は共に恋情の情趣と基調に

1 7 " 3 と " 2 3 .

7. takkakaisika ( 2. 2. 190 - 192 ).

① dhaivatyā madhyamāyāś-ca sambhūtaṣ-ṭakkakaisikah |

dhaivatāṃśagrahanāyāśah kākalyantara-rājitaḥ ||

sārohī saprasannādir-uttarāyatayānvitaḥ |

udbhate naṭane kāmagraste kañcukikartṛke ||

praveśe turyayāme 'hno bibhatse sabhayānake |

prayoktavyo mahākālamamathapṛitaye budhāih ||

② śrīmatkṛtātata vigalitamadamadirāmodamattamedhupa-

kulam |

kuliśadhara kamalayoni prabhṛtinutam gaṇapatim vande |

① takkakaisika は dhaivatī-jāti に よ り , また , ma-

dhyamā-jāti の 3 生 に 3 . 2 音 の 主音 , 去 聲

音 , 終 止 音 に 3 . kākalī と antara 音 に 具

之 に 3 . [ varna は ] 上 昇 型 に , [ alaṅkāra

は ] prasannādi に 3 . [ mūrchanā は 2 音 の

始 ま る ] uttarāyatā に 3 . 情 熱 的 な 烈 し い 舞

踊におゝて、愛欲にまゝれに侍者の登場する時に使用する。一日の第4 yāmaに使用される。情趣は恐れと伴ふ、大嫌悪（嫌悪と恐れ）の情趣である。Mahākāla (Śiva神) と Manmatha (Kāma神) と愛するたゞに使用される。

- ② 聖なる = めかみかゝり流れる mada (愛液) の酔うよゝを強ひ香りで、蜂の群と酔わせ、Indra と Brahmā が讃嘆する Gaṇapati に私は敬礼します。

Kumbhakārṇa は、この rāga は 7 音階であり (2.1. 490a), 異説によると、勇猛, 怒り, 驚きが情趣であるとする (ibid., 491a)。また, kāśyapa 説として、二音と十音と欠く 5 音階とする説を紹介している (ibid., 491b)。更に、この rāga は śadja-grāma に属する dhāivati-jāti と madhyama-grāma に属する madhyamā-jāti から生れるのであるが、śadja-grāma の uttarāyatā の mūrchanā になる理由と、「二音が 4 śruti であるから」と

「う Śrīkr̥ṣṇa 説と紹介してゐる (ibid., 492)。以上の Kumbhakarna の記述は、既に、Brhad-deśi に見られる (p. 97, ll. 13-20)<sup>(60)</sup>。このことは Matanga の時代に grāma-rāga の音楽的性質に關して諸説があり、理論的根拠を jāti に求める傾向があったことを示唆してゐる。

さて、この rāga の主音はカ音であるであり、情趣は嫌悪と恐れ<sup>(61)</sup>の情趣であるから、原則に一致してゐる。歌詞の主題は Gaṇapati で、(17-7) suddhasādava と同じである。しかもその描写も同主旨であるが、主音が相違するので当然情趣も異なる。しかし、Gaṇapati の描写からいへば、嫌悪と恐れ<sup>(62)</sup>の情趣は適當とはいへない。したがって、ここでは rāga と歌詞の情趣は一致してゐない。

### 8. hindola (2. 2. 93b - 96a)

① dhāivatyaṛṣabhi-kāvarjāsvaranāmakajātijaḥ ॥

hindolako ridhatyakteḥ sādjanāyāsagrahāmbakahaḥ ।

ārohiṇi prasannādye śuddhamadhyā khyamūrchanah ॥  
 kākalīkalito geyo vīre raudre' dbhute rase ।  
 vasante prahare turge makaradhvajabhallaabhaḥ ॥  
 sambhoge viniyoktavyo (後略) ।

- ② samupanata sakalam-abhinuta janaugha parituṣṭamānasa-  
 ham sam ।  
 priyatama saha carasahitam madanāṅgavināśanam naumi ॥

- ① hindola は dhavati と āraḥbhī の jāti に 除く 音階  
 音と名前とする jāti より 生れる。リ音とカ  
 音と欠く〔5音音階〕であり、カ音の終止  
 音、出発音、主音である。〔varṇa は〕上昇  
 型で、〔alaṅkāra は〕 prasannādi である。mūrchanā  
 は〔カ音より始まる〕 śuddhamadhyā である。  
 kākalī 音を具えてゐる。情趣は勇猛、怒り、  
 驚きの情趣で、春の、一日の第4 prahara に  
 歌われる。神格は Makaradhvaja (kāma 神) であ  
 る。sambhoga (出合いの喜ぶ) において  
 使用される。

- ② すべての音が敬礼し、多くの人々に讃嘆さ



れ、心は完全に満たされ、最愛の侍者と伴  
てい *Śiva* 神 (*kāma* の身体を滅する者) を私  
は讃えます。

*rāga* の規定にあるように、この *rāga* は *śādītī*,  
*gāndhārī*, *madhyamā*, *pañcamā*, *naiṣāḍī* の 5 *jāti*  
から生れる (*Raghunātha*: 2.92)。 *kumbhakarna* は異説  
として、「リ音を除く故、*śādījagrāma* に属する」と  
いう説を紹介し、「この説は *Matāṅga* 名と矛盾  
する故、認められず」 (2.1.502b-503a) と  
述べている。この議論は、既に、*Matāṅga* が言  
及しているところである (p.96. l.22 - p.97. l.5)。(61)  
そこで *Matāṅga* は *Bharata* と *Kohala* の説を根拠にし  
て、この *rāga* は *madhyama-grāma* に属するとして  
主張している。先述したように、ここでは *rāga*  
の音楽的構造と *jāti* を基準にして考察してい  
たことが推測される。

さて、この *rāga* はサ音が主音となる音で  
あるから、情趣の規定は原則と一致している。  
また、歌詞の主題である *Śiva* 神の描写は信仰

の対象に対する一般的記述であるから、驚き、勇猛、怒りの情趣のいふれも妥当である。

[V] sādharānī-gīti に属する 7 種

1. rūpasādhāra ( 2. 2. 55 b - 57 )

- ① jāto naisādinī śadṣamadhya mābhyām grahāṃśasaḥ ||  
 manyāso rūpasādhāro' lparipaḥ kākaliḡutaḥ |  
 prasanna madhyā lai kāraḥ pūrṇaḥ śadṣādi mūrchanāḥ ||  
 avarohiṇi varṇe syād-vīre raudre' dbhute rase |  
 prayojyo vīra karuṇe savituhḥ pṛitaye sadā ||
- ② sadyojātam vāmam- aghoram tatpuruṣam- īśānam viśvam  
 viṣṇum vedapadam |  
 sūkṣmam- acintyam- ajanakam- ajātam pranamāmi haram  
 sadgurum śaraṇam- abhayam ||

- ① rūpasādhāra は naisādinī (naisādī) と śadṣamadhya-  
 mā の jāti から生じる。サ音が去聲音と主音  
 と、マ音が終止音である。リ音とハ音は少

使用音で、kākalī 音と具えてゐる。alaṅkāra  
は prasannamadhya であり、7 音階で、カ音よ  
り始まる [uttaramandrā] mūrchanā である。varṇa  
は下降型で、情趣は勇猛、怒り、驚きの情  
趣である。virakarṇa (勇気ある悲しみ) に  
おいて使用される。常に savitr (太陽神)  
の愛のために歌われる。

- ② sadyojāta (新生) であり、vāma (惨忍) であ  
り、Aghora (恐暴) であり、Tatpuruṣa (聖  
聖) であり、Īśāna (自在) であり、宇宙  
的 (viśva) であり、遍在的 (viṣṇu) であり、  
veda の源泉であり、微細であり、不可思議  
であり、産まず、産れず、真の師であり、  
帰依の対象であり、無畏にして、最高なる  
Hara (śiva 神) に私は敬礼します。

この rāga では、カ音が主音であるから、情趣  
は原則と一致してゐる。virakarṇa については  
情趣ではなく、トウマの情景と解釈のため、  
Kumbhakarṇa (2. 1. 514a) と Raghunātha (2. 98b) と、

又、勇猛などの情趣と karuna (悲しみの情趣) と列記してあり、4種の情趣とこの rāga のものと1つである<sup>(62)</sup>。この点、原則に反してゐる。さて、歌詩は Śiva 神の pañcabrahmā と1つの顕現 (mūrti) と主題とし、その描写は最高神と1つの Śiva 神に尽しむ。この記述に限れば、rāga と歌詞の情趣は、原則通り、一致してゐる。rāga の神格である Savitr の属性は、必ずしも、歌詞に於いて詠われてゐる Śiva 神の属性と相違しない故、神格に拘りては、rāga と歌詞は同じ情調を基調としてゐると解釈するに可い。

## 2. śaka (2.2.58 - 59)

- ① sādḥī dhaivatiko tpanno grahāṃ śanyāsa sādḥakah |  
 kākaḥ yantarasaṃyuktah pūrṇah sādḥādī mūrchanah ||  
 prasannam adhyena-ārohi varṇe vīrādīke rase |  
 vīrahāsyē nirvahanē geyo rudrapriyah śakah ||
- ② āksiptikā 𑀅𑀲𑀓.

① śaka は śādītī と dhāivatī の jāti より生れる。サ  
 音の出発音，主音，終止音である。kākalī と  
 antara 音を具えてゐる。7音音階で，mūrchanā  
 はサ音より始まる〔uttaramandrā〕である。（  
 alankāra は〕 prasannamadhya で，varṇa は上昇  
 型である。7音音階で，情趣は勇猛と笑，  
 勇猛と笑の情趣である。nirvahāṇa の段で歌  
 われる。Rudra (Śiva 神) に愛せられる。

② なし。

また，情趣の規定であるが，Kumbhakarna (2. 1.  
 5246) は rasayor-vīrahāsyayor と両数で述べ，  
 Raghunātha は vīre ca hāsyē 'pi と列記してゐるが，  
 Śāringadeva の記述中の vīrādike rase の句はな  
 い。したがって，両者は共に情趣と勇猛と笑  
 の情趣としてゐる。しかし，これでは主音  
 と情趣の関係と定められた原則と一致しない。原  
 則からいへば，vīrādi rase の ādi と raudra, adbhū-  
 ta を含むものと解釈し，vīrahāsyē (勇猛と笑

において) の句はトウマの情景と解釈できるが、この真は保留しておく。

この rāga の ākṣiptikā は Śārṅgadeva, Kumbhakarna の両者は共に掲げていない。何らかの理由で失われていたのかもしれない。

### 3. bhammāṇapañcama ( 2. 2. 60 - 62a )

- ① *śuddhamadhyamayā sṛṣṭo rāgo bhammāṇapañcamaḥ |*  
*grahāṃśanyāsaśaḍjaś-ca manyāsaḥ kākalīyutaḥ ||*  
*gālpah pūrṇah saśaḍjādīmūrchanārohivarṇakah |*  
*prasannamadyālaṅkāro vīre raudre'dbhute rase ||*  
*pathi bhraṣṭe vanabhrānte viniyuktaḥ śivapriyah |*
- ② *gurujaḅhanalalitāṃ mṛducaraṇapātanam-atiśubhagamānam*  
*madayati |*  
*priyamuditā madhuramadhumaḍa pravaśahṛdayā bhṛśam*  
*tanvī ||*
- ③ *bhammāṇapañcama-rāga* は *śuddhamadhyamā-jāti* の  
 生じる。ナ音の出発音, 終止音, 主音である

り、また、マ音の終止音でもある。kākaḥi音と具えてゐる。カ音は少使用音で、ワ音音階である。mūrchanāはサ音より始まる[śuddha-madhya]である。varṇaは上昇型で、alaikāraはprasannamadhyaである。情趣は勇猛、怒り、驚きの情趣である。道に迷い、森とさまよふ[情景]に使用される。śiva神に愛せられる。

- ② 恋に歡喜し、甘き蜜に心酔いしれた娘は、重く美しい腰、穏やかな足の運び、優雅な歩みと楽しむ。

rāgaの規定では、主旨と情趣は原則と一致してゐる。歌詞の主題は異例といつてよく、心満たされた娘である。この主題は後世の觀想圖像(dhyāna-śloka)と極めて類似してゐる。したがって、rāgaと歌詞の情趣は全く一致してゐない。

- ① madhyamāpañcamī jāto narto 'mśagrahapañcamah ॥  
 manyāsah kākaliyuktah pañcamādikamūrchanah ।  
 gālpah prasannamadhyaena bhūsyah sañcāri varṇabhāḥ ॥  
 dhīrair-udbhatacārīkamaṇḍalāṅgau prayujyate ।  
 hāsyasringārayor-esa rasayoḥ kaśyapoditah ॥  
 dhāivatīm-āpi taddhetum durgasaktir-abhāṣata ।
- ② anavaratagalitamadajala durdinadhāraughasiktabhuvanatala ।  
 madhukarakulāndhakāritadina diimukha gajamukha namaste ॥

- ① narta は madhyamā と pañcamī の jāti から生じる。ハ  
 音が主音，出発音で，マ音が終止音である。  
 kākali 音と具え，mūrchanā はハ音より始まる（  
 hṛṣyakā）である。カ音は少使用音である。  
 （alakāra は）prasannamadhya で，varṇa は sañcārin  
 型である。dhīra（男性主人公）にちよりに<sup>(63)</sup>  
 大進軍（udbhatacārīkamaṇḍala）や戦場（の場  
 面）において使用される。kaśyapa 説によ  
 ると、情趣は笑いと恋情の情趣である。また  
 Durgasakti は dhāivatī-jāti と（この rāga の）原



因であるといつてゐる。

- ② 断えずしみ出る mada (愛液) の雨のよ様な流れにより地上を濡らし、顔は群がる蜂のため、〔来るを〕時間と空間と常に包まれた〔かの如き〕 Gajamukha (Ganeśa) よ。私は汝に敬礼します。

rāgaの規定では主音が主音であるから情趣は、原則からいへば、恋情と笑いの情趣であることは自明の理であると思われるが、ここにはわざわざ kaśyapa説を根拠として出してゐる。<sup>(64)</sup>

Kumbhakarna と manīṣibhiḥ (2.1. 540b) と古賢の説としてゐる。この理由は、この rāga が dhaivatī-jāti から生れるとする Durgasakti 説に配慮のためであろう。前述の通り、dhaivatī-jāti は padja-grāma に属する純正 jāti であるから、この rāga が dhaivatī-jāti から生れるとすれば、上記の規定は正当性を失う。dhaivatī-jāti は主音が主音と終止音であり、情趣は恐れと嫌悪であるから、この jāti から生れる narta-rāga もこれ

に從う = と なるう。 Durgasakti 説は既に Matanga  
 と言及してゐる (p. 99, ll. 16-18) 有力な説である故、  
 後世の Śārṅgadeva などはその適否を断定する  
 ことができなかったのだらう。このことは、  
 この rāga は Śārṅgadeva の時代には演奏され  
 てゐたことが示してゐる。

さて、歌詞は mada を重らし、それに群がる  
 蜂のために顔が黒くなつてゐる Gaṇeśa を詠つ  
 てゐる。この文面だけを解釈すれば、情趣は  
 笑いと恋情が妥当であり、Durgasakti 説は正當  
 とはいへない。

### 5. gāndhārapañcama (2. 2. 103 b - 105 a)

- ① gāndhārī raktagāndhārī janyo gāndhārapañcamah |  
 gāndhārāṃśagrahanyāso harināśvākhyamūrchanah |  
 prasannamadyālaikārah sañcārini sakākalīh ||  
 rāhupriyo dbhute hāsyē vismaye karuṇe bhavet |
- ② piṅgalajātakalāpe nipatanti jayati jāhnavī satatam |  
 pūrnāhutir-iva hutabhujī susamidhi kapardino 'ghanude ||

① gāndhārapañcama は gāndhārī と raktagāndhārī の jāti と  
 り生(ゝ)る。か音の主音，出発音，終止音で  
 ある。mūrchanā は [か音より始まる] harināśvā  
 で，alanikāra は prasannamadhya, (varṇa は) sañcārī  
 型で，kākalī 音と具えてゐる。Rāhu (羅睺)  
 に愛せられる。情趣は驚き，笑ひ，vismaya  
 (驚きの恒常的情態)，悲しみの情趣である。

② śiva 神の浄めのための，燃え盛る炎の中に  
 牛乳の俵物が [流れ落ちる] のをよじり，褐色  
 色の束髪の上に，常に，流れ落ちる Jāhnavī  
 (Gaṅgā) に勝利あれ。

この rāga はか音の主音なことの音であるから，  
 原則からいへば，悲しみの情趣である。しか  
 し，こゝでは多様な情趣が掲げられてゐる。  
 vismaya は情趣ではないが，驚き (adbhuta) の情趣に  
 対応する sthāyibhāva (恒常的情態) である，  
 その故か，Raghunātha は vismaya と除いてゐる (

2. 109b 参照)。Kumbhakarna は Durgasakti 説と  
 し、「この rāga は dhavati-jāti より生れ、śadja-  
 grāma に属する、ハ音の 3 śruti に使用され  
 るから」(asya-api dhavati-jātijanyatvam śadja-samśrayam  
pasya trisrutitā yogād durgasaktir-abhāsata || 2.1. 551)  
 とし、異説を紹介してゐる。しかし、彼はこ  
 の異説を Bharata の説により否定し、madhyama-  
 grāma にし、と作られると述べてゐる (ibid., 552)。  
 この Durgasakti 説は Mataṅga によつて否定された  
 異説である。Mataṅga は yadyapi durgasaktimate dhavati-  
 samutpanno'sau tathāpi pañcamasya trisrutikatvād ubhaya-grā-  
majātijāto'pi madha sambandha eva (p. 101, 13-15) と述べて  
 ゐる。つまり、この rāga は dhavati-jāti より生  
 れるとする Durgasakti 説に對して、「たとへ、  
 grāma に属する jāti から生れたものとして、  
 ハ音の 3 śruti であるから、madhyama-grāma によ  
 つて編まれたものである」と反論してゐる。Ma-  
 taṅga は śadja-grāma に属する dhavati-jāti から生れる  
 とする Durgasakti 説に譲歩して、ハ音の 3  
 śruti であるから、この rāga は madhyama-grāma の基

本音階に属すると主張しているのでも、  
 Kumbhakarnaの理由づけとは全く逆である。上引  
 の Kumbhakarna の記述は、grāmarāga に対する  
 分析は Mataṅga の時代に Kāśyapa, Durgasakti など  
 の音楽理論家によってなされ、後代の理論家  
 はその結果のみを継承していることと推測さ  
 せる根拠となつている。更に憶測すれば、grāma-  
 rāga は、ドラムに使用されていた多くの rāga  
 と分析し、jāti に帰納することからできた一群  
 の rāga であつて、Śarṅgadeva の時代には、単に  
 理論的考察の対象であつたといえよう。

さて、この rāga の規定では主音はガ音であ  
 るから、列挙されている情趣のうち、悲し  
 の情趣のみが原則と一致している。歌詞は Ga-  
 ṅgā 女神を主題としているが、この描写から悲しみの  
 情趣を想起することはできない。したがつて、  
 結論は保留したい。

6. śaḍjakaiśika (2.2. 65b - 67a)

- ① *śadjaraśabhāmsāgrah syāt kaisikījāti sambhavaḥ* ॥  
*śābho'ḷpo niganyāso mandragāndhāraśadjakah* ।  
*prasannādyavarohibhyām yuktaḥ śadjādimūrchanah* ॥  
*vīraraudrādbhutarasaḥ sām bhavaḥ śadjakaisīkah* ।
- ② *dīrghaphaṇīndranāle mahindrakeśaradiśāmukhadalite* ।  
*pibati kālabhramaro janakarandaṃ praharapadme* ॥ (65)
- ① *śadjakaisīka* は *kaisikī-jāti* より生れる。サ音が  
 主音で、リ音が去聲音であり、ニ音を「  
 か音が終止音である。(66)  
 リ音は少使用音であ  
 り、か音とサ音は低音である。[alanikāraは]  
*prasannādi* で、[varṇaは] 下降型である。サ  
 音のう始まる [śuddhamadhyā] の *mūrchanā* であ  
 る。情趣は勇猛、怒り、驚きの情趣である。  
 神格は *śāmbhu* (pl.) である。
- ② 長「竜王と茎とし、山と蕊とし、広かつた  
 花卉と方位とする、*prahara* (一日の単位;  
 3時間)と「う蓮花の中で、時間と「う蜂  
 は人間と「う蜜を吸う。

rāga の規定はサ音が主音であるから、情趣は原則と一致する。歌詞の内容は格言的であり、蓮花と prahara との限定された時間と譬え、蜂と kāla 死と譬え、人間と 蟻 と譬えて、時間には支配された人間存在の本質を詠っている。したがって、すべての情趣が想起されるが、rāga の規定は歌詞と適合していないとはいえない。

7. kakubha ( 2. 2. 108b - 110a )

① madhyamāpañcamī dhaivatyudbhavaḥ kakubho bhavet ||  
 dhāṃśagrahaḥ pañcamānto dhaivatādimūrchanah |  
 prasannamadyārohibhyām karuṇe yamadaiyataḥ ||  
 geyah śaradi ( 後 略 ) |

② yo nāma yatra nivasati karoti parirakṣaṇam sa khalu  
 tasya |  
 mugdhe vasasi ca hṛdaye dahasi ca satatam nṛśāṃsā'si ||

① kakubha is madhyamā, pañcamī, dhaivatī の jāti 5 )

生れる。ガ音が主音と去聲音で、ハ音が終  
止音である。murchanāはガ音より始まる〔utta-  
rāyatā〕である。〔alaikāraは〕prasannamadhyaḥ,  
〔varṇaは〕上昇型である。情趣は悲しみの  
情趣で、神格はYama神である。秋に歌われ  
る。

- ② 人が住む所で、彼（神？）は人を護るのに、  
美しき乙女を。貴女は美しい人。常に〔私  
の〕心の中に棲み、〔私を〕焼く。

Kumbhakarṇaは、「 $\bar{r}$ 」の rāga は śadja-grāmaに属する  
dhaivati-jāti と madhyama-grāmaに属する madhyamā と pa-  
ñcamīの jāti から生れ、両 grāma の性質を具え  
てゐると古賢たちによっていわれてゐるが、  
ハ音は4 śruti、ガ音は3 śruti であるから、śadja-  
grāmaに属するものである、と rāga の識別に精  
通してゐる Kṛṣṇa は「 $\bar{r}$ 」 (2. 1. 570-571) と、  
根拠をあげて、この rāga は śadja-grāma を基本音  
階としてゐることを認めさせてゐる。したがって、  
この Kumbhakarṇa は、独自の rāga の識別を成



を以て、往古の权威者の説に基づいて、grāma-rāga を判断している。

さて、この rāga の規定では、その音の主旨であるのに、情趣は悲しみの情趣とされているから、原則に一致しない。歌詞は、pāda a-b (偈の前半) の読み方に問題を残しているが、彼(神)への信仰と恋の苦しみと対比したものと解釈した。主題は、いうまでもなく、後半にある。この描写は離別の恋情(vipralambha-śṛṅgāra)の世界であって、その音の嫉妬と恐れ的情趣でも、悲しみの情趣でもない。

以上、śaka を除く、29種の grāmarāga の音楽的性質と ākṣiptikā の歌詞を紹介し、主旨の 10 lakṣaṇa を原則として、両者における情趣の整合性を検討した。

音楽的性質は、jāti と同称、jāti の 10 lakṣaṇa に準拠して、分析されており、また、grāmarāga とトラスの情景に応じて使用する英名、基本的には、jāti と同称である。

jāti と grāmarāga の記述の顯著な相違は、冒頭と述へた通り、grāmarāga の記述では、神格と規定し、歌うべき時間と季節の規定が加わったことである。この点については注釈者は言及しておらず、現在のところ、確実な理由は判らぬが、Bharata の dhruvā に関する規定「賢者たちはドラマの主題 (vastu)、演奏 (prayoga)、人物の性質 (prakṛti)、情趣と情態、季節 (ṛtu)、年令 (vaya)、地方 (deśa)、時間 (kāla)、状況 (avaśthā) と理解し、其上で、dhruvā と使用する」(32, 345) 一に由ると考えられる。Bharata の時代 (ca. 2-4 世紀) から Matanga の時代 (ca. 6 世紀) にかけてのドラマと音楽の具体的変遷を承知してゐるが、Matanga の時代にはドラマに使用される rāga は急激に増加した。その現状を Kāśyapa, Durgasakti, Śārdūla, Yāstika, Śrīkrāṇa, Matanga などの音楽理論家の分析し、整理し、理論づけられたのである。rāga の規定では jāti から grāmarāga が生じるという表現が使用されてゐるが、いくつかの rāga に

ふいて見たように、むしろ、当時使用されて  
いた *rāga* と *jāti* の音楽的性質、換言すれば、  
*jāti* の 10 *lakṣaṇa* に当てはめて分析し、2種の  
*grāma* に還元し、更に、これと5種の歌唱形  
式 (*gīti*) に分類して、*grāmarāga* としたところ  
がある。この *rāga* とどうもに使用する時間や季節  
は、彼らにとって、自明のことであったので  
あろうが、*rāga* の心象化 (*dhyaṇa*) と課題とす  
る立場からいえば、音楽理論家の見解が見え  
られないことは残念である。

次に歌詞について注目するべき点について  
述べる。*jāti* の *prastāra-gīta* では主題はすべて  
*Śiva* 神であったが、*grāmarāga* の *ākṣiptikā* にお  
ける主題は *Śiva* 神 (10), *Gaṅgā* (4), *Gaṇapati* (5),  
*Durgā* (1) というように、*Śiva* 神に関連する主  
題が圧倒的に多いことは、聖者と太陽、特  
に、*Hansa* 鳥 (2) などと神格以外の主題が7種み  
られる。この7種の主題の歌詞は後世の観想  
図像 (*rāga-dhyāna*) の前駆として位置づけられ  
ることが可能であろう。

これらの歌詞を dhruvā と做してよいかとこの疑問が残る。前述の 7 種の gīti を使用するべきドラマの各段に關する規定からいへば、この歌詞は 7 種の gīti の ākṣiptikā にあるのであるから、理論的には dhruvā である。しかし、これが 5 種の dhruvā のいずれに當るかを決めることはできず、全く判らぬ。一応、これらの歌詞は dhruvā であるとして、現在、文献資料からいえることは次の 2 点を指摘するにとどめるに過ぎない。

1. gaudakaisika (gaudā-gīti の 3 grāmarāga) の ākṣiptikā の最後は itī dhruvā kṣiptika とこの句があるが、この合成語を dhruvā- と読むか dhruva- と読むかで、解釈は大きく変わる。前者の読みを採れば「dhruvā である ākṣiptikā」となるが、後者の読みを採れば、単なる形容詞であるとして、「決定的 ākṣiptikā」となり、一般に認められてくる ākṣiptika と意味してゐることになる。ただ 1 例にすぎないが注目しておきたい。

2. vesaraśādhava (vesarā-gīti の第 2 の grāmarāga)  
 と śādhakāśika (śādhārinī-gīti の第 6 の grāmarāga)  
 の歌詞はサンスクリット語で書かれてゐる。  
 Bharata の規定によると dhruvā は原則として  
 サンスクリット語で書かれる (N.S. 32.  
 383-384) から、この 2 例 (歌詞の主題は森  
 と格言であつて、具体的対象物ではない)  
 は dhruvā と做すことが出来る。特にこの 2  
 例は vesarā-gīti と śādhārinī-gīti に属する grāma-  
 rāga の ākṣiptikā にみられることは注目して  
 よい。

そこで、本章の主題から少し離れるが、節を  
 改めて、歌曲形式 (gīti) と声楽曲 (prabandha)  
 について、前述の文脈上、検討を加えておく  
 ことは要である。

### 第三節 歌曲形式と声楽曲

#### 1 項 歌曲形式 (gīti)

本節の標題は誤解を招く恐れがあるから、一言ふれておきたい。こゝでは歌曲標式 (gīti) とその対象である声楽曲 (prabandha) の相互関係と論じるのではなく、両者を別個に考察する。特定の声楽曲の標式が如何なる名称の歌曲標式に属するかと判断する基準は、声楽曲に指定される grāmarāga であり (は、その bhāṣā である) と考えられる。

歌曲標式は、既に述べた通り、5種～7種であるが、こゝでは、grāmarāga に属する5種の歌曲標式に限定する。なお、この主題は Mataṅga (291-304a), Śārṅgadeva (2.2.26-7), Kumbhakarna (2.1.33-40), Raghunātha (2.13-18) によって、ほぼ、一様に論じられているが、最も基本と思われる Mataṅga 説を採用するにしている。

器楽である、声楽である、特にこの両者が一体化しているインド古典音楽にあることは、地域的特性と見れば多くの歌曲と分析し、類別するにとは、音楽理論家に課せられた重要な任務であったといえる。

Bharata は māgadhī, ardhamāgadhī, sambhāvitā, pṛthulā  
 の 4 種の歌曲形式を列挙し、これを次のよ  
 うに定義した。「māgadhī は 3 種の nivr̥tti (citra, dakṣi-  
 na, vr̥tti) の 3 mārga; ṛ = ホ) で歌われ、ardhamāga-  
 dhī は [māgadhī の] 半分の ṛ = ホ) である。sambha-  
 vitā は長音節 (gurvakṣara) と具之、pṛthulā は  
 短音節 (laghvakṣara) と具之といる。しかし、  
 これらの歌曲形式は [ドラムに使用する] dhru-  
 vā に使用されず、常に、gāndharva に使用さ  
 れる」(N.S., 29. 47-49)<sup>(68)</sup>。この定義からい  
 えば、Bharata 説の歌曲形式は dhruvā に使用され  
 されなからであるから、jāti や grāmarāga の旋  
 律による声楽や器楽の対象には至りえない  
 とになる。それにも拘らず、Matanga は歌曲形  
 式に關する Yātyika などの論者の説と共に、  
 Bharata 説を併記している。多分、Matanga は、  
 rāga (特に deśirāga) に關係なく、Bharata に對  
 する敬意を払ったのか、単に、諸説を列挙す  
 る意図のせいで、Bharata 説を掲げたのであ  
 る。

Mataṅga 自身は 7 種の歌曲形式を認めているが、grāmarāga が配分されている 5 種の歌曲形式を主張したのは、Mataṅga によると、Yāgyalka である (Bṛhad-deśī, 288)。Bharata は  $\text{ṛ} > \text{ṛ}^\circ$  に重奏を置くことに注し、この 5 種の歌曲形式は rāga を構成する音階音 (svara) の音質に重奏を置いてある。以下 Mataṅga による定義を紹介しよう。

1. cokṣā (śuddhā)-gīti (291b-292a)

mandrāmandraś-ca tāraś-ca ṛjubar-lalitaiḥ samaiḥ ||  
 saraiś-ca śrutibhiḥ pūrṇā cokṣā gītir-udāhṛtā |  
 cokṣā-gīti は単純 (ṛju), 美しく, 等しい, 低音 (mandra), 中音 (amandra), 高音 (tāra) の音階音と微分音 (śruti) と完全に具えている。

2. bhinna-gīti (292b-293a)

sūksmaiś-ca pracalair-vaktrair-ullāsita prasāritaiḥ ||



lalitais-tāramandrais-ca bhinnā gītīr-udāhṛtā ।  
 bhinnā-gīti は 微細 (sūkṣma) で、動きがあり、  
 曲折し、飛躍し、展開する、美しい高音と  
 低音の〔音階音と微分音と完全に〕具えて  
 いる。

3. gaudī-gīti (2936-297) (69)

ohātī lalitāś-ca-api svarā gaudyāś-ca śobhanāḥ ॥  
 hakāraukārayor-yogād-ohātī parikīrtitā ।  
 cibukam hṛdaye nyasya tv-ohātī mandrajā bhavet ॥  
 drutadrutatārā kāryā svarakampena pīditā ।  
 ohatī lalitā ca-api dṛṣṭādṛṣṭena karmanā ॥  
 tristhānakaraṇair-yuktā tristhānacalanākulā ।  
 caturvidhā tadauhātī kartavyā geyavedibhiḥ ॥  
 samākṣarā samā ca-eva kāryā-ārohāvarohinī ।  
 ohātī mandrajopāttā prayoge dhvanikampitaiḥ ॥  
 aviśrāmeṇa tristhānā gaudī gītīr-udāhṛtā ।  
 gaudī-gīti は美しい音階音と具え、美しい ohātī  
 と具えている。ohātī は ha 字と o 字の結合

により〔成まする〕といわれる。胸に顎を置くと、低音の *ohāṭī* が生じる。音 (*svara*) を震わせるニヒより圧迫すると、速く、より速くなる。また、美しい *ohāṭī* は見えたり見えない動作により、3オクターヴの動き (*karana*) と具えていて、3オクターヴの動き (*calana*) と混同される。*ohāṭī* は等しい音節のもの (*samākṣarā*)、音が等しいもの (*samā*)、上昇型のもの、下降型のもの、の4種がある。低音の *ohāṭī* は、発声する時には (*prayoge*)、音 (*dhvani*) と震わせるニヒよってえられる。*gaudī-gīti* は、連続して、3オクターヴにあるといわれる。

(70)

4. *rāga-gīti* (300 - 301)

*lalitair-gamakais-citraih prasannair-aurasaih samaih |*  
*rañjakaih svarasandarbhair rāgagītir-udāhṛtā ||*  
*caturṇām-api varṇānām yo rāgaḥ śobhano bhavet |*  
*sa sarvo dṛṣyate yeṣu tena rāgā iti smṛtāḥ ||*

rāga-gīti は美しく裝飾音，胸部から出る低音 (prasanna) を具え，等しく，心に彩るよじな (rañjaka) 音の配列を具えてゐる。4種の varṇa の美しさ (rāga) の輝きとなる，そのすべてが，そこで，見られる故，rāga と呼ばれると伝へられてゐる。

5. sādharanā-gīti (302-304a)

r̥jubhir-lalitaiḥ kiñcit sūkṣmāsūkṣmaś-ca suśravaiḥ |  
 īśad drutaiś-ca kartavyā mṛdubhir-lalitaiś-tathā ||  
 prayogair-masṛṇaiḥ sūkṣmaiḥ kākubhiś-ca suyojitaiḥ |  
 svaraiḥ sādharanā-gītir-gītijñaiḥ samudāhṛtā ||<sup>(71)</sup>  
 evaṃ sādharanā jñeyā sarvagītisamāśrayā |  
 sādharanā-gīti は単純で，美しく，ある音は微細で，ある音は大きく，よく聞かせる，やや速く，また柔和で美しく，滑らかな表現 (prayoga)，微妙な抑揚 (kāku) と見事に適合した音階音を具えてゐると gīti に精通した人たちはいつてゐる。このように，sādharanā

gīti はすべての gīti の依り処である。

以上のようには、歌曲形式の説明は感覚的表現が多く、その概念は抽象的な域と乏しい。Śārngadeva など後世の理論家は古説に基づいて解説している中で、この Matanga 説に加えることは述べていない。これは止むと乏しいことである。

## 2 項 声楽曲 (prabandha)

一般に歌謡を指す gīta (歌われるもの) は、文脈によつて、器楽曲 (svarāśrita-) を指し、また、声楽曲 (padāśrita-) を指す場合があるが、日常的概念として、この両者が一体となつたものである。Śārngadeva は gīta を「心と彩る音階音が配列されたもの」(rañjakah svarasamdarbho gītam-ity-abhidhīyate | 2.4.1a) と定義しているが、gīta は gāndharva と gāna の 2 種類に大別される (ibid., 4.2-3)。しかし、gāndharva

は Raghunātha が「すべての現代人は大昔から  
 家伝の方法によって確立した [gāndharva] とく  
 作ることはできない」(4.12a)<sup>(72)</sup> といっ  
 るように、gīta とは認められない。Śārṅgadeva  
 によると、gāna は「作曲家 (vāggeyakara) に  
 して作られた地方的 rāga において速く  
 いく特徴と具え、人の心に色彩するもの」<sup>(73)</sup>  
 (2.4.3) と定義されている。

更に gāna は編まれたもの (nibaddha) と即興  
 的なもの (anibaddha) の 2 種類があり (2.4.46),  
 前者が音楽論の主題となるのである。すなわち、  
 Mataṅga は「地方的な prabandha は Hara (Śiva 神)  
 の類から生じたもので、無数であるといわれ  
 ており、知識のない者は理解できない」<sup>(74)</sup>  
 (376) と述べ、音楽的性質が知られていた 48 種を列  
 挙し、各々を説明している。Raghunātha の引用  
 によると、Pārśvadeva は「人の心に色彩する」gāna  
 として次のような 11 種の gāna をあげている。  
 これが 13 世紀中頃、彼が具体的に知っていた  
 gāna (prabandha) であろう。

## 1. sama-gāna (4. 15b - 16a)

yad-uccanīca svarasamyutam syād-yan na drutam na-eva  
vilambitam ca ||

tālānurūpam samanāmagānam-ācārya paryapriyam-āmana-  
nti |

音階音の高・低を具之，〔ナ・ホ・ハ〕速く  
もなく，遅くもなく，tāla (拍子) と一致  
しているもの，それは samagāna であり，專  
門家 (ācārya) が好む。

## 2. vyakta-gāna (4. 16b - 17a)

gānam kriyākāraśabdayuktam yat sandhidṛṣṇena viva-  
rjitam ca ||

vyakta svaram vyakta padam tad-etaḍ-vyaktābhidham  
paṇḍitarāñjakam tat |

なすべき形式と言葉を具之，連声 (sandhi) の  
間違はなく，明確な音階音，明確な歌詞 (pada)  
を具之であるもの，それは vyakta-gāna である。

あり、学者 (paṇḍita) が喜ぶ。

3. madhura-gāna (4. 17b - 18a)

gad-akṣarair-śyāl-lalitair-upetaṃ śṛṅgāranāmnā  
sahitaṃ rasena ॥

śrāvyaena nādena yutaṃ ca gānaṃ priyaṃ ca yūnāṃ  
madhurābhidhānam ।

美しき音節と具之、恋情の情趣と具之、明瞭に聞きとれる音 (nāda) と具之たものは、  
madhura-gāna であり、若者たちが好む。

4. vikruṣṭa-gāna (4. 18b - 19a)

gānasvarair-uccatarair-upetaṃ tathā prayoge bahulīkṛtaṃ ca ॥  
vikruṣṭasañjam purar-etad-eva priyaṃ pareṣāṃ kathitaṃ  
janānām ।

より高き音階と具之、演奏に (prayoge, 術語として、ālāpa と指す) 多用される gāna は  
vikruṣṭa とし、これは他の人々が好む。

5. utsāha-gāna (4. 19b - 20a)

vṛtyā-ārabhatyā sahitam yad-eva pravīrasaṅgrāma-  
kathodbhaṭam ca ||

syād-uccanīca svara samyutam ca sa-utsāhagānam  
khalu sūrahṛdyam |

ārabhatī の歌曲形式を具之、勇者や戦争の優  
れな物語に、高・低の音階音を具之てゐる  
もの、それこそ utsāha-gāna であり、戦士に愛  
される。

6. karuṇa-gāna (4. 20b - 21a)

pramodakam dīptapadaikḥ samagṛam sṛṅgārasamjñena  
rasena yuktaṃ ||

krpārasajñāpakakākyuktaṃ viviktaḥṛdyam karuṇākhyā-  
gānam |

すなわち、情熱的な言葉に染み、悲愴の情  
趣を具之、悲しい情趣を伝へる声の抑揚を



具えられたものは *karuṇa-gāna* であり、孤独な人が愛する。

7. *parihāsa-gāna* ( 4. 21 b - 22 a )

*padaiḥ parītam viparītarūpaiḥ samanvitam yat svara-  
bhāṅgibhedaiḥ ||*

*yuktam punar-hāsyareṣena gādham viṭa priyam syāt  
parihāsa-gānam |*

的はそれの (*viparītarūpa*) 言葉を具え、音声 (*svara-*) はとぎれ、また、笑いの情趣に満ちていゝものは *parihāsa-gāna* で、*viṭa* (登場人物の一種で、道化役) が好む。

8. *adhyātma-gāna* ( 4. 22 b - 23 a )

*gūdhābhidheyaiḥ prakatāyamānasamsārasambhāvita-  
saukhamukhaiḥ ||*

*padair-upetam yad-udāhare yur-adhyātmagānam khalu  
yogīhrdayam |*

現在顯われてゐる輪廻の存在の幸福にかかわる、密語 (gūḍha) とよばれる、言葉と具とのものは adhyātma-gāna といわれ、修行者が好む。

9. maṅgala-gāna ( 4. 23 b - 24 a )

śubhaiś-ca vākyair-bahulair-upetaṃ svareṇa śuddhena ca  
pañcamena ||

geyaṃ vivāhādimaḥotsaveṣu vadhūpriyaṃ maṅgala-gānam-elaḥ |  
多くの祝辞と具と、純正の音によつて、結婚式などの祝典において歌われるものは maṅgala-gāna とあり、新妻が愛する。

10. rāmya-gāna ( 4. 24 b - 25 a )

yad-devatāyāḥ sahitam staveṇa tasyāḥ prabhāva-pratibho-  
dhanam ca ||

āstikyasaṃpādakam-atra rāmyaṃ gānam vidur-bhaktajanādi-  
hr̥dyam |

神への讃嘆の言葉を具え、また、神の威力  
を知らせ、信仰を確立するものは *ramya-gāna*  
であり、信者など好む。

II. *viśama-gāna* ( 4. 25 b - 26 a )

*abhyunnatasthānasamanvitam ce yad-ālikam syād- api tāla-*  
*pādaiḥ* ॥

*rūḥṣam prayogair-bahulair-upetam vādipriyam tad- viśa-*  
*mākhyagānam* ।

非常に高い音位 (オクターブ) [の音階音E] 具  
え、*tāla* (拍子) や詩節 (*pāda*, 専門的意  
味なくしては、声楽曲が進行する段階) の制  
約なく (*ālika*)、烈しく、多く、*prayoga* (*ālāpa*)  
を具え、それは *viśama-gāna* であり、  
*vādin* (論者、音楽競技会における主張者)  
を愛する。

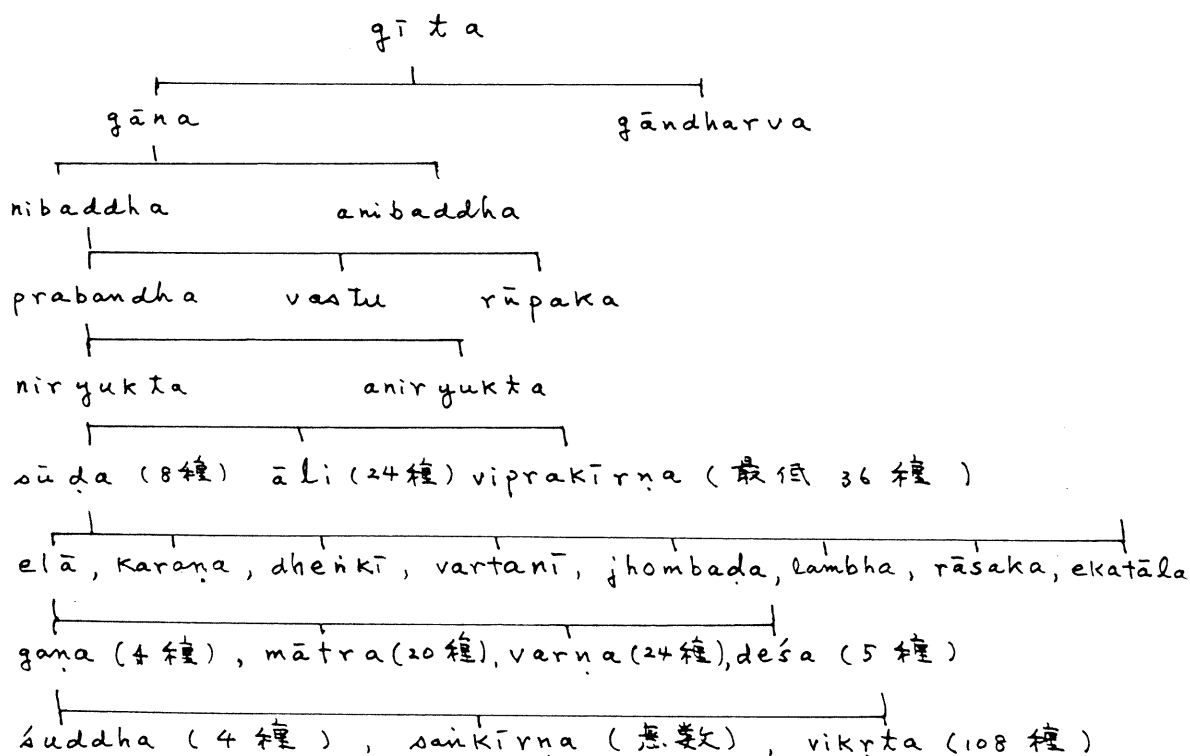
これら II 種の声楽曲 (*prabandha*) の記述は II 種の  
の *gāna* の具体的な標相を伝えていゝので、特に

テキストと試読と掲げられた、現行の Pārśvadeva  
 の著書 Saṅgītasamayāsāra に「該当する過文は  
 」, 1 か 2. Simhabhūpāla は Saṅgītaratnākara 2.4.  
 1-19 の注釈中に、要約して、Pārśvadeva 説を紹  
 介している。(75) したがって、14世紀には、上記  
 の prabandha は知られていなかった。

Matāṅga が列挙している 48 種の prabandha と Pārśva-  
 deva が挙げている 11 種の prabandha は、名称に關  
 して、共通性がみられない。この理由は全く  
 判らぬが、Śārngadeva は Matāṅga や Pārśvadeva  
 のように具体的に prabandha の名称を挙げず、  
 純粹に理論的主題として prabandha を論じてい  
 るが、結果的に、その全貌を明らかにしてい  
 るといえる。彼は、rāga に対して採った研究  
 態度を、prabandha に対して採ったのである。  
 次に、gāna における prabandha の位置とその構  
 造を、Śārngadeva 説によつて、概観しよう。

規則に従って作詩作曲される nibaddha-gāna は  
 prabandha, vastu, rūpaka の 3 種があり (2.4.6b),  
 このうち、prabandha は aniryukta と niryukta に分

けられる。前者は拍子 (tāla) や韻律 (chandas) などの制約を受けず (anigama) が、後者はこれらの制約を受ける (2.4.21b-22a)。更に後者は sūda, āli, viprakīrṇa などに 3 種に分けられ、各々、8 種、24 種、最低 36 種がある (2.4.23a-33a)。上述 1 行 = と E = = に表示しておく。



[ sūda の分類は上述中にあるが、後述と関係するのであけた ]

この表示によって明らかな通り、prabandha は最も整備された形式を是之であり、deśi-gāna の典型とされる。次に prabandha の構造について検

討しよう。

(76)

prabandha (rūpaka と同じ) は dhātu と呼ばれる  
 構成部分は 1) udgrāha, 2) melāpaka, 3) dhruva, 4) ābhoga  
 の 4 部構成であり (2. 4. 7-9a), 2 の dhātu の数  
 (2 ~ 3 種) に よって 3 種類に分けられる (2.  
 4. 12a)。dhātu には svara, biruda, pada, tena, pāṭa,  
 tāla の 6 aṅga (構成要素) がある (2. 4. 12b-13a)。  
 2 の 6 aṅga を具えてゐる数に よって, prabandha  
 は medinī, ānandinī, dīpinī, bhāvanī, tāravalī の 5 種  
 類に分けられる。2 の 5 種類は, 特に, prabandha  
 の jāti と呼ばれてゐる (2. 4. 19b-20a)。1 はか  
 ら 2 jāti は 2 aṅga ~ 6 aṅga を具えてゐる = 2 に  
 なる。Kallinātha の注釈によると medinī-jāti は 6  
 aṅga を具えており, 順次, 1 aṅga → 減 → 2,  
 tāravalī は 2 aṅga を具えてゐる。(77) 1 はか  
 ら 2, 6 aṅga の 24 を基準に 1 はだけてゐる, prabandha は  
 ${}^6C_6 + {}^6C_5 + {}^6C_4 + {}^6C_3 + {}^6C_2$  (1 + 6 + 15 + 20 + 15)  
 = 57 種にのぼる。

prabandha は 4 dhātu の順に歌われるのであるが,  
 Kallinātha は各々の意味を次のように説明

1. (78)  
 1. 2. 3.

1) gīta (歌謡) がそれによりくりあげられる (udgr̥hyate), > まり始められるもの, それが udgr̥āka であり, pravandha の最初の部分 (avayava) である。2) udgr̥āka と dhruva の両者を結合するものであるから, melāpaka であり, 第2の部分である。3) すべての prabandha において, 常に存在する跋 (anapāyāt), 第3のものは「常に在るもの」 (nitya) である。したがって, 2部構成の prabandha においては melāpaka と ābhoga が, 3部構成の prabandha においては melāpaka が除かれても, dhruva は絶対に除かれない。4) 最後の dhātu は prabandha が完成する原因であるから, ābhoga (完結, 享受) である。

6. aṅga は Mataniga の prabandha の説明の中で使用されている音楽的術語であり, その成立は明らかでないが, 早くから一般に確立しているかと推測される。しかし, 各々の概念を理解していないとすれば, Mataniga の記述を理解することは

はできない。6 aṅga の概念規定も Śāringadeva 説  
 (79) によることにする (2. 4. 13b-19a)。

吉祥なるものの意味を明かにする tena と pada  
 は両眼である。両手によって生れるから、  
 pāda と biruda は両手である。〔 = = である〕  
 原因 (両手) と譬喩的に結果の意味に〔 = =  
 である〕。prabandha は亦た原因で  
 あるから、tāla と svara は両足である。

1) svara (音階音) はサ音など〔7音階音〕  
 で、サ、リ、カなどと呼ばれ、音階音の表  
 現を具えられた。svara と「う語」で述べら  
 れる。2) 美英に對する名前が biruda である。  
 3) pada は〔歌詞の〕言葉である。4) tena と  
 「う語」は〔文字通り〕tena であり、吉祥な  
 ものの意味を明かにする。om tat sat (オム  
 ム、彼は眞実である)、tat-tvam-asi (汝はそ  
 れなり) と「う言葉」によって説明される故、  
 この tat とは Brahman である。これ (prabandha)  
 は吉祥なるものを本質とする「これ」によ  
 り (tena) 定義される故、tena と「われ」。



5) pāṭa は樂器の〔音の〕音節の集りであり、  
 6) tāla (拍子) は tāla の章において詳説され  
 されてゐる。

このうち、特に birudam guṇāma śyāt (biruda は美  
 具に對する名前である) と同様に述べられて  
 いる biruda の概念は、これだけの文章からは  
 明らかではない。更に検討しよう。Pārāśadeva  
 (80)  
 (4. 17b-19a) は次のように述べてゐる。

viru (viruda?) とこの語は Mahārāṣṭra 語 (mahārā-  
 ṣṭraprasiddha) にあると、反対とこの意味 (viruddhārtha) である。別の〔意味の〕のもの  
 とそれに与えることはあつて、viruda 〔に  
 なる〕と賢者たちには依てゐる。敵に恐怖  
 を与えるように勇猛の情趣〔の言葉〕か他の  
 情趣と具えてゐる時、その言葉は viruda と  
 做される。

この偈文の真意を十分に依てゐることはできな  
 いが、要するに、viruda (biruda) は言語表現  
 上の術語であり、美具 (guṇa) を表わすもので  
 あるが、直接表現するのではなく、逆説明の

表現する語法である。Simhabhūpāla は「美奐の  
名前 (guṇanāma) は腕力や恐暴をこの biruda と」  
語に よって述べられる ( guṇanāma bujabalabhimādi  
birudāśabdēna-ucyate ) と述べている。つまり、  
「腕力、恐暴」という勇猛の情趣に関わる語  
が、例えば、悲の情趣とか驚きの情趣に関わ  
る言外の意味を指す時、「腕力、恐暴」とい  
う語は biruda と呼ばれるのである。

以上の 4 dhātu と 6 aīga の説明を要約すれば、  
4 dhātu は gīta の構造上の区分別であり、6 aīga  
は dhātu を構成する要素であって、すべての pra-  
bandha に共通して存在する。

次に、4 dhātu によって構成される prabandha の  
具体的展開を見ることにしよう。

Śāringadeva は niryukta-prabandha のうち sūda と  
呼ばれる prabandha の説明に重点を置き、まず  
elā-sūda を例にとり、prabandha の構造的展開を  
説明している。この説明は实例にそって、夫々の  
ことばなく、純粹に理論的である故、具体的には

理解する = とはできる。 Śāringadeva に先行する例として、 Someśvara 著の Mānasollasa 4.16.1-567 は gītavinoda と主題としており、 Someśvara 自作の prabandha と掲げて実例を示しているが、 = とは理論的分析に欠ける。また、時代は降るが、 Orissa 地方成立の音楽論書<sup>(81)</sup>にも実例は見るとはできるが、事情は同じである。 = じとした難点はあるが、 4 dhātu の構造的展開と看過して prabandha と論じる = とはできるものとして、その理解の一助に資する意味で、次に Śāringadeva の記述<sup>(82)</sup> (2.4.33b-39) と紹介する。

aṅghrau kaṇḍadvayam sānuprāsam-ekena dhātunā ||  
 tataḥ prayogas-tadanu pallavākhyam padatrayam |  
 dve sto vilambite tatra tṛtīyam drutamāntaḥ ||  
 evam pādatrayam geyam-udgrāhe tulyadhātukam |  
 kevalam tu tṛtīye 'ṅghrau sambodhanapadānvitaḥ ||  
 prayogo 'nyo vidhātavyo na pallavapadaasthitiḥ |  
 amum prayogam melāpam prāhuḥ someśvarādayaḥ ||  
 stutyanāmāṅkito madhyavilambitapadatrayaḥ |

dhravas-tatas-tatra pūrvam-ekadhātu padadvayam ||

bhinnadhātu tṛtīyam syād-ābhogas-tadanantaram |

geyo vāggeyakārena svābhidhānavibhūṣitah ||

punar-gītvā dhruve tyāgo grahas-tu viśemo bhavet |

elāsāmānyalakṣama-etat pūrvācāryair-udīritam ||

第1段階 (aighri) は、2 khaṇḍa (pada) の  
 )、(この2 khaṇḍa は) 頭韻と具之と(の  
 (sa-anuprāsa)。そして、同一の音組織 (dhātu)  
 により [歌われる]。また、prayoga (ālāpa)  
 と具之と(の、この次は pallava と呼ばれる  
 3 pada が来る。[この3 pada のうち] 2 pada  
 は遅いテンポ (vilambita) である。3番目の  
 pada は速いテンポ である。

以上のようには [第1段階のようには]、udgrāha  
 において、同じ音組織 (dhātu) の 3 pada (aighri, 段階) が歌われる。しかし、第3段階  
 においては、すなわち、呼格の語 (sambodhana-pada)  
 と具之、pallava と(の) 3 pada の別の prayoga  
 はなく [2 pada のみである]、Someśvara  
 の論者は、この prayoga は melāpaka である

とハッといる。

この次に、dhruva が [歌われる。dhruva は] 讃嘆の対象の名前があり、中・遅・速のテ  
ンポの 3 pada を具えている。最初の 2 pada  
は同じ音組織 (dhātu) であり、第 3 pada は別  
の音組織である。

ābhoga は dhruva の直後に、作曲家 (vaggeyakāra)  
により、自分の名前を飾って (書き入れて)  
歌われる。再度、歌ってから、dhruva で終る。  
しかし [この場合]、開始する [pada] は決  
っていない (grahas-tu viśamo bhavet)。

往古の論者たちはこうして、この elā-prabandha の  
一般的特徴を述べた。

この文章は概略、次のように解釈するべきが  
できる。つまり、udgrāha は 3 段階 (pāda = anghri)  
によって構成され、1 段階は 5 pada (音組織  
dhātu と言語組織 mātu の両者の意味を指す術語。  
この場合の dhātu は udgrāha を 4 dhātu の "dhātu"  
とは意味が異なる) より成る。第 2 段階は説

明されていながら、5 pada で、第1段階と同じである。第3段階は「pallava と 3 pada」は正しいのであるから、2 pada である。したがって、udgrāha は 12 pada により構成されている。

さて、udgrāha の第1段階 (pada) の 5 pada のうち、2 pada は頭韻を具えているのであるから mātu であり、pallava と呼ばれる 3 pada がこれに続くのであるが、この中間に prayoga と呼ばれる ālāpa が置かれる。

第3段階 (pada) の 2 pada は呼格の言葉であるから mātu である。この第3段階を Someśvara などとは melāpaka に配当している。この説を採用すれば、udgrāha は 2段階で、10 pada 構成になる。しかし、Kallinātha は 1 pada の 4 が melāpaka であると解釈している。<sup>(83)</sup>

dhruva の 3 pada は「讃嘆の対象の名前」、つまり、「自分の守護神や玉の名前」を編り込んだ mātu である。

最後の ābhoga は 1 pada の 4 で、この pada に作曲者・作詩家の名前を入れる。

このように4部構成の elā-prabandha は 16 pada により作られるのである。この prabandha の音組織 (dhātu 曲) と言語組織 (mātu 歌詩) に関係するものが、具体的には、6 aṅga であるが、この詳細を論じる用意がないので省略する。

なお、4 dhātu の外は、dhruva と ābhoga の間には antara という dhātu があるが、この dhātu は sālāgasūda<sup>(84)</sup> のことであるので、ここは説かれていない。

以上の 16 pada は各々各前があり (2.4.43-44)、更に、各々に神格が配当されていく。これを表すと、次の通りである。

dhātu	pāda	(85) pada の 各前	(86) pada の 神
udgrāha	1	1 kāma	padmālayā
		2 manmathavat	patrinī
		3 kānta	rañjani
	2	4 jīta	sumukhī
		5 matta	śaci
		6 vikārī	vareṅyā
		7 māndhātr	vāyuvegī





varṇa の神格に  $\rightarrow$  いての Someśvara 説は判らな  
 が、多分、Ratnāvalī に説かれてゐる  
 )。gana や varṇa に神格と配当する思想は、音  
 階音と同称、合理性は否。しかし、音楽を  
 構成する音響と言語は神々の集合 (マングラ)  
 であるとする観念と、 $\equiv$  に、見出すことが  
 できる。以下、gana と varṇa と神格の關係を表  
 示する。

gana	神格	varṇa-varga	神格
ma (---)	bhūmi 地	a	soma 月曜
ra (-v-)	agni 火	ka-varga	bhauṃa 火 "
sa (- -v)	marut 風	ca "	budha 水 "
ta (vv-)	ambara 空	ṭa "	jīva 木 "
ja (v-v)	sūrya 太陽	ta "	śukra 金 "
bha (-vv)	candra 月	pa "	saurī 土 "
na (vvv)	surādhiśa 伴	ya	ravi 日 "
ya (v--)	jala 水	śa	tamas 闇愚

$\equiv$  に、rāga と同称、prabandha の音楽的性

質を檢討するべき段階であるが、prabandhaの数は最大であり、すべてをここに挙げることは煩雑になるので、典型的な例として *gana-elā* の *śuddha* の4種を例示するに止めたい。

*elā-prabandha* の一般的特徴は先に述べた通りである。当然、この一種である *gana-elā* はこの特徴を具えていると考えよう。考えようとして、推測の域と出ない理由は、先述の一般的特徴は構造論を中心にあるが、以下に例示する *gana-elā* の説明は、構造論よりも、性格論を中心にならされているからである。

4種の *śuddha-gana-elā* は *Matāṅga*, *Someśvara* (4. 16. 449-471), *Śārngadeva* (2. 4. 68a-75), *Kumbhakarna* (4. 2. 94-103), *Raghunātha* (4. 208b-219) の諸論者が異句同音に言及している。このうち最も古い *Matāṅga* の論調はすでに確立している伝統説の再説と思われしめる調子である。

*Matāṅga* の説によると、4種の *śuddha-gana-elā* はセットとして提えられていたことは明らかであり、種姓 (*kula*)、色 (*varṇa*)、演劇形式

(vṛtti), 詩的称式 (rīti) などには4種の各々を配当するといふ観念的な裏がみられる。こゝでは Mataṅga 説に依ることにする。

Mataṅga は nādāvatī, hamsāvatī, nandāvatī, bhadrāvatī といふ4種の śuddha-gaṇa-elā の名称を挙げ、この prabandha 共通の性質として、1) Rgveda などの4veda から生れられたもの (ṛgvedādisamudbhūtā) であること、2) 種々の音のよって人の心を彩る (vicitradhvanirāñjitā) ものであること、3) 詩文の音節単位の称式 (gaṇa-mārga) に基づいていふこと、以上の3裏を明らかにしている。2) と 3) は、むしろ、当然の指摘であるが、1) は、極めて観念的である。Mataṅga は各々の prabandha の根源である veda を指定して「な」が、Śarṅgadeva は、上掲の順に、Rgveda, Yajurveda, Sāmaveda, Atharvaveda としている。

4種の śuddha-gaṇa-elā の具体的内容は以下の通りである。

1. nādāvatī (440b-444a)

elā nādāvati ranyā varṇālaṅkāraśobhitā ||  
 gīyate maṅṭhatālena nādayuktā pade pade |  
 ṭakkarāge bhavet tatra sarveṣāṃ-anurañjakah ||  
 śveto varṇaśca vijñeyah śṛṅgārah kathito raseh |  
 kaisikī-vṛttir-ākhyātā pāñcālī ritir-isyate ||  
 bhāratī devatā tasya brahmaṇānām kulam tathā |  
 yatra candra-gaṇah pañca svarganaikena saṃyutā ||  
 elā nādāvati nāma sā smṛtā pūrvasūribhiḥ |

nādāvati-elā は魅力的で、varṇa と alaṅkāra = 飾  
 りれ、maṅṭha と ii ) tāla (拍手) で歌われ、  
 各々の pada = は nāda (音組織?) を具えてい  
 る。ṭakka-rāga (bhāṣā-janaka-rāga) [で演奏さ  
 れる] 時、すべての人々の心を彩る。色 (
 varṇa) は白色と知られ、情趣 (rasa) は恋情  
 (śṛṅgāra) とあると知られる。演劇形式 (vṛtti)  
 は kaisikī とあると知られ、詩的形式 (riti)  
 は pāñcālī とある。神格は Bhāratī, 種姓 (kula)  
 は brahman とある。 = = とは candra-gaṇa (bha-gaṇa,

-uu) 5 と svar-gāṇa (na-gāṇa, uuu) 1 と具えてい  
る。これが nādāvati-elā である。往古の賢  
者共にはよって南き依えられてゐる。

2. hamsāvati (444b - 448a)

hamsasya-iva gatim kṛtvā nādēna ca padēna ca ||  
samam pravartate yasmat tato hamsāvati smṛtā |  
tālo dvitīyakaṣ-tatra hindolēna tu gīyate ||  
rakto varṇaḥ samākhyātaś-candikā devatā bhavet |  
vṛttir-ārabhaṭī proktā lāṭiyā rītir-iṣyate ||  
kṣatriyānām kulam ca-eva raso raudraḥ prakīrtitaḥ |  
yatra-analagaṇaḥ pañca śaṣṭho vāyugaṇas-tathā ||  
elā hamsāvati kanta sā smṛtā gītapāragaiḥ |

まゝて hamsa 鳥の歩みのまゝに、音と言葉  
により、等しく、展開する故、hamsāvati と  
依之南いてゐる。tāla は dvitīya であり、hi-  
ndola-rāga で歌われる。色は赤色である  
といわれ、神格は candikā である。vṛtti は ārabhaṭī

であるといわれ、*rīti* は *lāṭiyā* である。  
 種姓は *kṣatriya* で、情趣は怒り (*raudra*) であるといわれる。 = = *rīti* は *anala-gāṇa* (*ra-gāṇa*,  
 -u-) の 5, *vāyu-gāṇa* (*sa-gāṇa*, uu-) の 6 である。  
 = = *rīti* は *hamsāvati-elā* であるといわれ、歌に精通している人々によりに傳えられている。

### 3. *nandāvati* (448b - 452a)

*laghubhir-gamakair-yuktā rāge mālavakaisike ||*  
*elā nandāvati nāma pratitālena gīyate |*  
*indrāṇī devatā vṛttih sātṭvatī tatra kīrtitā ||*  
*gaudīyā kathyate rītiḥ pīto varṇaḥ smṛto budhaiḥ |*  
*raso vīraḥ samākhyāto vaiśyānāṃ kulāsambhavaḥ ||*  
*nādāvatyām-iva sarvaṃ kartavyaṃ rāgapūrvakam |*  
*yatra-ambaragaṇaḥ pañca mātāṅḍagaṇa samyutāḥ ||*  
*elā nandāvati sā tu vijñeyā gītavedibhiḥ |*

軽の裝飾音を具え、*mālavakaisika-rāga* の [歌  
 われ]、*pratitāla* (*tāla* の一種) の歌われ

る。神格は Indrāṇī, vr̥tti は sāt̥tvatī とあると  
 "われ, rīti は gaudīyā とあると"われ, 色  
 は黄色とあると賢者たちにより伝え聞く。  
 情趣は勇猛 (vīra), vaiśya の種姓から生れ  
 たと"われと"る。 nādāvatī-elā にあつるが  
 如く, rāga などすゝての演奏される。二二  
 とは ambara-gaṇa (ta-gaṇa, --v) と mārtaṇḍa-  
 (ja-gaṇa, v-v)  
 gaṇa へ 1 と具えて"る。これに nādāvatī-elā と  
 あると歌に精通した人々は理解して"る。

#### 4. bhadrāvatī (452b - 456a)

ekaika padasamyuktā mūrchanādhuani saṅkulā ||  
 kaṅkālatālasambandhā kakubhena pragīyate |  
 elā bhadrāvatī nāma śudrajātisamudbhavā ||  
 kṛṣṇavarṇā ca vijñeyā vaidarbhīrītīśobhitā |  
 bhāratīvr̥ttiyuktā ca bībhatsarasa bhūṣitā ||  
 vārāhīdevatopetā kathitā gītakovidaiḥ |  
 yatra bhūmiganāḥ pañca paśtho jalagaṇas-tathā ||  
 bhadrāvatī-iti vikhyātā sā smṛtā munipuṅgavaiḥ |

一 → 一 → の pada を具え、murchanā の音 (dhvani) が溢れてゐる。kaṅkāla-tāla と共に、kakubharāga により歌われる。bhadrāvati-elā は śūdra 種姓より生れる。色は黒色、rīti は vaidarbhi であるを知られ、vr̥tti は bhāratī、情趣は嫌悪 (bibhatsa) である。神格は vārāhī であると共に歌に精通してゐる人々により説かれてゐる。

= = = は bhūmi-gaṇa (ma-gaṇa, ---) 5 と jala-gaṇa (ya-gaṇa, v---) 6 を具えてゐる。これが bhadrāvati-elā であるとして優れた賢者たちにより聞き伝えられてゐる。

以上のように 4 種の śuddha-gaṇa-elā は 4 veda と除き 9 項目について解説されてゐる。各々の gaṇa-elā 固有の特徴については簡単に言及され、構造的には gaṇa の数を述べてゐるにすぎない。これを項目別に表示すれば、次の通りである。



項目	nādāvati	hamśāvati	nandāvati	bhadrāvati
tāla	manṭha	dvitiya	prati	kaikāla
rāga	ṭakka	hindola	(mālavakaiśika) <sup>1)</sup>	kakubha
varṇa	白色	赤色	黄色	黒色
rasa	恋情	怒り	勇猛	嫉悪
vṛtti	kaiśikī	ārabhatī	sāttvatī	bhāratī
rīti	pañcālī	lāṭī	gandī	vaidarbhi
devatā	bhāratī	caṇḍikā	indranī	vārāhī
kula	brahman	kṣatriya	vaiśya	sūdra
gaṇa	5 candra + 1 svar (bha) (na)	5 anela + 6 vāyu (ra) (sa)	5 ambara + māntanda (ta) (ja)	5 bhūmi + 6 jala (ma) (ya)
veda <sup>2)</sup>	ṛk	yajus	sāman	atharvan

1), 2) は śārṅgadeva 説に 5 3 .

以下、表示した項目について、簡単に、検討しておこう。veda, kula, devatā は最も觀念的に配当された項目である故、その真意は理解し難い。

rāga と rasa はこれを以て rāga の主音と基準として両者の関係と考察して来た。tāla は言語

による記述が困難な主題であるので、これまでに、省略して来た。vṛtti と rīti は prabandha において新しく登場した項目である。rīti は詩の形式であり、これに地域的に配慮したと考えることができるが、vṛtti の4種は Bharata によれば、順次、sāman, atharvan, yajus, ṛk より生れた (N.S., 22. 25) とされるが、これと4 veda の配当との間には整合性はみられない。

さて、音楽的項目として は tāla と rāga が中心であるが、rāga の主音との関連で rasa が規定されるので、rasa の項目を加え、更に rasa と色との関係は Bharata が規定している (N.S. 6. 42 - 43) 故、varṇa を加えると4項目となる。

まず、rāga, rasa, varṇa 3項目間の整合性を検討してみよう。配当されている4種の rāga はすべて前述した grāma-rāga である。rāga の主音は kakubha はガ音であり、他の3 rāga はすべてサ音である。主音と情趣 (rasa) の原則からいえば、サ音は勇猛、怒り、驚きの情趣のいずれかであり、ガ音は嫉悪と恐れ of 情趣

のいわれかである。したがって *nādāvati* の恋情の情趣以外は原則と一致している。次に情趣と色 (*varṇa*) の規定は, *Bharata* によると, 恋情は瑛緑青色 (*śyāma* 暗調色), 怒りは赤色, 勇猛は黄色, 嫉悪は青色であるから, *nādāvati* と *bhadrāvati* の色は *Bharata* 説と一致していない。このように, *rāga*, *rasa*, *varṇa* の間にははらすして, 理論的整合性はみられない。

次に表中の4種の *tāla* は, *Śārṅgadeva* によると, すべて *deśī-tāla* である。 *Śārṅgadeva* は120種の *deśī-tāla* とあげて, 各々の *tāla* の *mātra* (拍子の長さ) と説明し, 譜記している。

*manṭha* (38番) は10種類の *guru* (2 *mātra*), *laghu* (1 *mātra*), *druta* ( $\frac{1}{2}$  *mātra*), *pluta* (3 *mātra*) の配列の可能性と具之に *tāla* である (5.276-277a)。

*dvitiya* (2番) は *dau lo dvitīyakaḥ* || (5.260a) と定義されている故, 2 *druta* と1 *laghu* (001, 2 *mātra*) の *tāla* である。

*prati-tāla* (50番) は *lo drutaḥ pratitālah syāt* || (5.281b) と定義されているから, 1 *laghu* と

2 druta (100, 2 mātra) の tāla である。

kaikāla (65番) は pūrṇa, khaṇḍa, sama, viṣama の4種があり、pūrṇa は 4 druta と 1 guru, 1 laghu (000051, 5 mātra), khaṇḍa は 2 druta と 2 guru (0055, 5 mātra), sama は 2 guru と 1 laghu (551, 5 mātra), viṣama は 1 laghu と 2 guru (155, 5 mātra) の tāla である (5.287b-288)。grāma-rāga は伝統的 tāla (mārga-tāla) と伴うものか通説であるが、 $\equiv$  は deśi-tāla と伴うものとしている。tāla と rasa など他の音楽的項目との関係を検証するとは、現在のところ、できない。

rīti と gāṇa は言語的項目である。Bharata は rīti について言及している。代表的な詩論書の1つである Viśvanātha の Sāhityadarpaṇa は rīti の4種は vaidarbhī, gaudī, pāñcālī, lāṭikā である (9.2) と規定している。各々の特徴は次の通りである。

vaidarbhī は甘美さを表わす言葉 (varṇa) と異之、快活さと本質とする標式であり、合成語

はななく、ある「は、少な」( mādhyavyaṅjakair-  
varnai racenā lalitātmakā | avṛttir-alpavṛttir-vā  
vaidarbhī rītir-isyate || 9.3 )。

gaudī は全能性と明さのいる言葉によつて  
編まれ、単体を標式であり、合成語が多い (   
ajah prakāśakair-varṇair-bandha ādambarah punah | samāsa-  
bahulā gaudī ... || 9.4 ) 。

pañcālikā は〔先の〕2標式以外の言葉と具  
え、5語の合成語〔によつて〕編まれたもの  
である ( ... varṇaiḥ śeṣaiḥ punar-dvayoḥ | samasta-  
pañcamapado bandhaḥ pañcālikā matā || 9.5 ) 。

lāṭī は vaidarbhī と pañcāli の間には位置する (   
lāṭīrītir-vaidarbhīpañcālyor-antarā sthitā || 9.6 ) 。

この定義は具体的にこなしか、自注において、  
或説として「lāṭī は穏やかな言葉の合成語に  
よつて美しく、接続語が極端に多くはなく、  
適切を多くの形容詞によつて主題を述べるも  
うである」という説明が紹介されている。

以上、4種の rīti の具体的な特徴を紹介し  
たが、この名称から判るように地方的特色を

暗示してゐる。 *vaidarbhī* は *vidarbha* (Deccan) 地方, *gaurī* は *gaurā* (Bengal & Orissa) 地方, *pañcālī* は *pañcāla* (西 gauges) 地方, *lāṭī* は *lāṭa* (gujarat) 地方の作詩上の文体的特徴と云へる。しかし各 *rīti* と情趣の関係は言及されてゐないので、表中の関係を検証することはできない。

*gāṇa* は詩文の音節単位であつて、前述の通り8種がある。表では *gāṇa* の数を指示してゐるのみで、詩文の構成を具体的に理解することはできない。しかし *Someśvara* は自作の *gāṇa-elā* の作例 (*udāharāṇa*) を挙げている<sup>(88)</sup>。例えは、*nādāvati* は 3 *pāda* (*pādātṛaya* 3 段階) 構成であり、*gāṇa* の数は「*sudhākara-gāṇa* (*bha-gāṇa*, -*u-u*) が 5, *sva-gāṇa* (*na-gāṇa*, -*u-u-u*) 1 が最初の *pāda* であり、次の *pāda* は頭韻を具えてゐる」 (*sudhākara-gāṇāḥ pañca svargāṇas-tataḥ | padam-ekam-idam prokṭam sānuprāsam tathā-param* || 4. 16. 449) と説明してゐる。こゝで「*u*」 *pāda* は *udgrāha* を 4 *dhātu* を構成する *kāma* を 16 種の *pāda* を指してゐると解釈できる。 =

の説明によつて、彼の作例と分析し、解説するとは筆者にはできない。

次に、*vr̥tti* はドラマに関する項目である。*vr̥tti* は Bharata の「言葉と身体と心理に基づく演技を、*vr̥tti* の範囲内で、私は正しく述べた」(N.S. 20. 77a) と述べているように、俳優の演技 (*abhinaya*) である。*vr̥tti* と情趣の関係は、ここには Bharata によつて規定されている。つまり *kaiśiki* は恋情と笑い、*sāttvati* は勇猛、驚き、寂靜 (*śama*)、*ārabhati* は怒りと恐れ、*bhāratī* は嫌悪の情趣において〔使用される〕(N.S. 20. 73-74)。この規定を整理して、Viśvanātha は「*kaiśiki* は恋情、*sāttvati* は勇猛、*ārabhati* は怒り、*bhāratī* は嫌悪の情趣において〔使用される〕」(S.D. 6. 143a) とした。これは上記の表と一致している。以下、*vr̥tti* の定義についても、*rīti* と同称、Viśvanātha の *Sāhityadarpaṇa* によることにする。

*kaiśiki* は陽気さを具え、美しい衣服により、特に華麗であり、多数の女性の優れた舞踊と

歌に伴ない、動作は愛の樂に由るもの  
 あり ( *yā ślakṣṇanepāthyaviśeṣacitrā strīsaṅkulā pu-  
 kalanrtyagītā | kamopabhoga prabhavo pacārā sā kaisīki  
 cāruvilāsayuktā* || 6.144 ) 。

*sāttvatī* は決断力、力強さ、慈善、同情心、  
 正実さに満ち、歡心と具之、わすかに恋情は  
 あり、悲しみはなく、驚きと伴なうもの  
 ( *sāttvatī bahulā sattvasauryyatyāgadayārjavair | sa-  
 hasā kṣudrasṅgārā viśokā sād bhutā tathā* || 6.150 a ) 。

*ārabhatī* は魔術、戦争、怒り、争いなど  
 の動かし、殺人や拘束など具之、高ぶった  
 表現にあり ( *māyendrajālasamgrāmakrohod bhrāntā diceṣṭitair  
 samyuktā vadhabandhādyaair-uddhātā-ārabhatī matā* || 6.  
 155 ) 。

*bhāratī* はサンスクリット語を使用した男性  
 の会話にあり ( *bhāratī saṃskṛtāprāyo vāgyāpāro  
 narāśrayah* || 6.14 ) 。

以上で *suddha-gaṇa-elā* への声楽曲に  
 配された10項目の検討を終る。このように、



種の音楽曲は、単に音階組織 (dhātu) と言語組織 (mātu) による形式のみによって判断することはできず、音楽、言語、舞踊、精神的表現とよって諸要素が融合した表現であることが知られる。このように、理論的に整備され、高度に発達した prabandha は jāti の prastāra の gīta や grāma-rāga の ākṣiptikā と同列に論じることはできない。

