

〔研究ノート〕

サンガが演劇にかかわっていた可能性

—建前と食い違う実態—

小林 信彦*

1 芸能を巡る śīla と prātimokṣa の不一致

ブッダの教えを信じてひたすら励む人々は、saṃgha と呼ばれる集団の中で暮らしていた。この人々には何よりもまず正しい生活を送ることが要請され、そのために常に心掛けるべき事項が定められていた。正しい生活の妨げになることを控えるように求められていたのである。

そして、控えるべき事項は箇条書にされて śīla と呼ばれた¹⁾。このように saṃgha の śīla で定められていたのは、罰則を伴わない約束事であった。この約束事を破っても、saṃgha から処罰を受けるわけではなかったのである。それでも、正しい生活を送ることが śīla を定めた目標である以上、ブッダを目指す saṃgha の人々は、自主的にこれを守るように求められていた。

saṃgha の人々が控えるように求められていたことの一つに、「踊りと歌と楽器演奏の上演を見ること」(nacca-gīta-vāḍita-visūka²⁾-dassana)があった³⁾。芸能を楽しむことは控えるようにと指示する śīla が制定されていたのである。これを破ったところで処罰があるわけではないが、控えるように śīla で求められている以上、芝居を見に行く口実を見つけるのは事実上できなかつたことになろう。

さて、ブッダの教えに専念する人々の集団である saṃgha は、政治的に独立した自治体であって、国王の警察権も裁判権の及ばなかつた⁴⁾。組織の秩序を自ら維持してはならな

*本学文学部

キーワード：サンガ、観劇禁止、上演を伝える話、演劇論、戯曲製作

DR: *Daśarīpaka*, ed. K. P. Parab, Bombay, 1897.

NS: *Nāṭyaśāstra*, ed. M. Ghosh, 1, Calcutta, 1967, 2, 1956.

1) 小林信彦、「教団法（戒律）と心掛け（戒）—日本人の気づかなかつた区別—」、『桃山学院大学総合研究所紀要』25.2, 2000, pp. 37-39.

2) ここに見える visūka という語は、第4の芸能ジャンルを指すのではなく、その上演を指す。名詞 visūka は動詞 sūc-（示す）の派生語か。

Dighanikāya 1, ed. Thomas W. Rhys Davids & J. Estlin Carpenter, London, 1889, p. 6 (Brahmajālasutta, 3.13): evarūpaṃ visūkadassanaṃ anuyuktā viharanti seyyathidaṃ …….

3) *Vinayapitaka* 1, ed. Hermann Oldenberg, London, 1879, pp. 83-84 (1.56): bhagavato etam attham ārocesuṃ. anujānāmi bhakkhave sāmaṇeraṇaṃ dasa sikkhāpadāni, tesu ca sāmaṇerehi sikkhituṃ: ……., naccagītavāḍitavisūkadassanā veramaṇī, …….

い状況の中であって、saṃgha の人々は罰則を伴う独自の法律を制定していた。saṃgha 自治体で法律の条項は *sikṣāpada* と呼ばれ、その集成は *prātimokṣa* と呼ばれた⁵⁾。

ところで、saṃgha 法には芸能鑑賞を禁じる条項がない。少なくとも男子向けの saṃgha 法にはない。控えるように強く求められてはいるものの、女子と違って⁶⁾男子は、芸能を見に行ったところで処罰されることはないのである。この男女差が生じた理由は測りがたいが、同じ単語を使った並行例が正統派文献に見られ⁷⁾、この問題の背景を知る上で鍵となるかも知れない⁸⁾。

4) 小林, op. cit., pp. 35-37.

saṃgha 人々は独自の法律の規制を受けていた。このことは極めて重要視され、saṃgha に入ろうとする者は先ず saṃgha 法の順守を誓わなければならず、これが saṃgha に受け入れられる条件であった。その内容を全く知らないうちに、新入門者は saṃgha 法の無条件遵守を正式の儀式で公約させられたのである。

saṃgha の集団意志はすべて全員参加の会議で決定された。この会議は行政機関であると同時に司法機関でもあった。saṃgha 法が犯された場合に、これに判決を下すことは saṃgha 会議の重要な任務であった。saṃgha 法には死刑がなく、最高刑は saṃgha からの追放であった。

saṃgha 施設の中であろうと外であろうと、saṃgha に属する者は国王の警官に逮捕されることもなかったし、国王の裁判所で罪に問われることもなかった。saṃgha に属する者のやらかしたことは、すべて saṃgha 会議に委ねられたのである。

5) 小林, op. cit. pp. 40, 注 21.

saṃgha 法に違反した場合には罰が科せられる。最も重い罰が *pārājika* (追放) であり、殺人や殺人教唆や自殺補助や性行為などに適用され、違反者は saṃgha から追放される。そして、その次に重い罰は *saṃghāvaśeṣa* (有期の資格停止) であり、それより軽い罰は *prāyaścittika* ([同僚の前で] 自白) である。

6) 女子向けの saṃgha 法には、芸能の鑑賞を禁じる条項がある。女が芸能を楽しむとは、法律によって罰を科せられたのである。この点について、男子 saṃgha と女子 saṃgha とでは扱いがまるで違う。芸能を鑑賞することは、女の場合だけ saṃgha の秩序にとって危険であると考えられていたということになる。

Vinayapīṭaka 4, ed. H. Oldenberg, 1882, p. 267: *yā pana bhikkhunī naccam vā gītaṃ vā vāditaṃ vā dassanāya gaccheyya, pācittiyam.*

7) cf. 小林信彦, 「禁じられている見世物のリスト —『ディーガニカーヤ』 1.1.13—」, 『[桃山学院大学]総合研究所紀要』 31.3, pp. 239 (注18).

dīghanikāya 1.1.13 には、saṃgha の人々が控えるべき25種類の芸能を指す語が挙げられていて、その四番目が *prekkhā* というで呼ばれる技芸である。このことに関連して興味深いのは、*pekkhā* に対応するサンスクリット語形 *prekṣā* (*pra-īkṣā*) が *manusmṛti* に見え、*prekṣā* を見に行くのは最悪の妻と決めつけられる。

「*prekṣā* と呼ばれる技芸でなければ、何を見に行ってもよろしい」というわけではあるまいから、当時のインドで最もよく知られた芸能が取り上げられたのであろう。そんなものにつつつを抜かすことは、女の悪事として最高レベルのグループに位置付けられたのである。

manusmṛti でこれに先行する条項で扱われている女の悪事は、「1年以上にわたって夫を嫌うこと」(9.77), 「夫を馬鹿にすること」(9.78), 子供を産まないこと」(9.81), 「怒って婚家を出ていくこと」(9.83) などである。こういうことと同じ扱いを受けるのであるから、*prekṣā* という語が指す技芸は、よほど大掛かりで絢爛豪華なパフォーマンスであつたらしい。

8) *dīghanikāya* を注釈した *buddhaghosa* は、*pekkhā* という語を取り上げて、*nata-samajjā* (踊り子の集まり) と説明している。*pekkhā/prekṣā* という語が指すのは、「踊り子がが集団で参加する大がかりな上演」/「派手なグループ・ダンス」であろう。

とにかく、娘や家庭の主婦がこれを見に行くことは、古代インドで処罰の対象になっていたのである。saṃgha の女が *pekkhā* 見物することを容認するわけにも行くまい。罰則と伴う法律で saṃgha の女たちに芸能鑑賞を禁じていたのは、このあたりに理由があるのであろうか。

dīghanikāya 形成されていた時代と *manusmṛti* の最古部分が作られた時代 (前2世紀: Robert Lingat, *Les sources du droit dans le système traditionnel d'Inde*, Paris et La Haye, 1967, pp. 109-113) との間に、文化環境の大きな変化があつたとは考えにくい。

いずれにしても、芸能鑑賞の扱いをめぐって、男子 *saṃgha* の *prātimokṣa* は *śīla* と一致しないのである⁹⁾。仏教の *saṃgha* で *śīla* が成立したのは、インドで演劇が行われるよりはるか以前のことであり、当然ながら演劇を意味する語 *nāṭya* または *nāṭaka* は *śīla* の中に見当たらない。しかしながら、インドの演劇は踊りと歌と楽器演奏に深いかかわりがあり、この二つを禁止されては成り立たない。「踊りと歌と楽器演奏」の鑑賞を禁じる *śīla* の成立したのが仏教史の初期であったとしても、後になって新しい芸能ジャンルとして演劇が始まった時に、当然ながら禁止の対象になったはずである。

芝居を見ることができなかつたとすれば、*saṃgha* の人々が演劇のことを熱心に話題にすることもあるまい。そして、*saṃgha* に属さない信者が仏教を称える文章を書く際に好んで演劇のことを話題にするであろうか。ここで注目すべきことに、仏教を信奉する人々が作った文学作品の中で、演劇への言及がしばしば見られるのである。それどころか、*saṃgha* に属する人が戯曲を作った例さえあるのである。

2 説話で語られる劇の上演

出家者に芸能の観賞を禁じる *śīla* 第7条の存在にもかかわらず、仏教文献には演劇への言及が散在する。インドで仏教は一貫して出家主義をとり、その活動の場は常に *saṃgha* にあった。*śīla* 第7条項で芸能が避けるべきもとして扱われている以上、仏教文献に見られる演劇への言及は、*saṃgha* の現実とは無関係な話と解さざるをえないであろうか。

しかしながら、*saṃgha* の男子が必ずしも観劇を禁じられていなかったとすれば、このような記述の意味が全く異なってきて、*saṃgha* の現実を何かの形で反映している可能性が見えてくるのである。まず、サンスクリット仏教説話集 *avadānaśataka* には、次のような話が伝えられている。

rājagrha で *kuvalayā* という女役者が大評判であった。*saṃgha* の人々がすべてその虜になったので、ブッダは女を醜い老婆に変えた。悔い改めた *kavalayā* はブッダに許しを乞うた。そこでブッダは一座の人々と共に *kuvalayā* を *arhat* の位に高めた。[こうして、*kuvalayā* を始め一座の人々は、心が消えて再び生まれ変わることがなくなった。] 実はこの女は前世で良い行いを重ね、[その結果として今の生涯で、] *sākya*

9) 芸能鑑賞をめぐる扱いに食い違いがあることから見ても、*śīla* の体系と *prātimokṣa* の体系は、この二つの体系は異なる状況の中で成立したらしい。*saṃgha* の人々にとって当然の常識であるという理由で、第7 *śīla* で指示されている「芸能鑑賞禁止」が *prātimokṣa* で故意に無視されているのではあるまい。殺人や窃盗や詐欺が *śīla* で扱われているからといって、罰則を伴う法律がなければ、*saṃgha* の秩序を保つことはできまい。実は10項目の *śīla* のほとんどは、*prātimokṣa* で取り上げられて、処罰の対象とされている。

殺すな: *pārājika* 61, 盗むな: *pā.* 2, セックスをするな: *pā.* 1, 嘘をつくな: *pā.* 1, 酒を飲むな: *pā.* 51, 正午を過ぎたら飯を食うな: *pā.* 37, 立派な寝台で寝るな: *pā.* 84 (四分律) 85 (根本有分律), 現金を受け取るな: *naihsargika prāyaścittika* 18

さうがに、「香を塗るな、装身具を付けるな」という *śīla* は、*saṃgha* 法の対応する条項がなく、罰則が定められていない。女が見世物を楽しむとは罰せられたが、男が香を塗ったり装身具を付けても罰せられることはなかったのである。

氏族出身のブッダのもとで、心を消し去る資格を得たのであった。

昔、過去のブッダ *krakucchanda* は *śobhāvātī* の町にいた。南の国 (*dakṣiṇāpatha*) から座長 (*natācārya*) がやって来た。王の *śobha* はブッダの面前で〔座長を〕統治者会議〔の人たち〕に紹介し、「私の前でブッダ劇 (*buddha-nāṭaka*) を上演せよ」と命令した。〔それを聞いて、〕役者 (座長) と一座の者たちは「我々は上演しましょう」と言った。

王は大臣たちに囲まれて座った。すると、劇が始まって、座長はがブッダの姿で登場し、ほかの役者たちは *saṃga* の人たちの姿で登場した。王は大いに喜んで、座長と役者たちに贈り物をふんだんに与えた。

この役者たちは〔今の世に〕 *kuvalayā* といっしょにラージャグリハにやって来た役者たちと同じであり、その前世の姿である¹⁰⁾。

この話に出て来るブッダは女役者が *saṃgha* の人々をたぶらかすのを大いに憂慮しているものの、この人々が芝居を見ること自体は少しも気にしていない。さらに注目すべきは、前世物語でブッダを主人公とする劇の上演が語られていることである。ブッダその人が主人公として登場し、弟子たちが脇役として登場する。仏教に伝わる説話の中に、仏教劇が実際に上演される様子が語られているのである。

また、チベットに伝わる説話にも似たような話が見られ、ブッダ劇の上演を巡る成り行きが詳しく語られる。南の国 (*dakṣiṇāpatha*) からやって来た役者が、ブッダの生涯を *abhinīṣkramanasūtra* に基づいて脚色し、王が催した祭りの際に上演した。ここで役者がブッダ劇を作るために使ったのは、架空の文献ではなく実際に存在した仏教文献である¹¹⁾。

bimbisāra 王は龍王 *girika* と *sundara* のために寺を建てて、半年毎に祭を催した。この祭には六つの大都市の群衆が集まった。ある日、役者が南の国からやってきた。人々がブッダを深く信仰していたので、役者はブッダを主題にしようとして、6人の出家者に教を求めたが、断られてしまった。そこで *sthūlanandā* という女出家者が、*abhinīṣkramanasūtra* に基づいて、ブッダの誕生と生涯について、その役者に話をしてやった。役者はそれに基づいて戯曲を作った。この手段によって信者の間で信仰をさらに高めることができると役者はよく知っていた。*nāga* 王の祭の日、役者は *rājagrha* にテントを張って、太鼓を打った。大勢の群衆が集まると、*abhinīṣkramanasūtra* に書いてある通りに、ブッダの一生の出来事を劇で表現した。出演した役者たちと観客はますます信仰を深めた。

10) *Avadānaśataka* 2, ed. Jacob S. Speyer, St.-Pétersbourg, 1909, pp. 24-25, 75 *Kuvalayā*.

Avadāna-śataka, cent légendes (bouddhiques), traduites du sanskrit par Léon Feer, Paris, 1891, pp. 280-284 (VIII.5).

11) この文献はサンスクリットのテキストが伝わらないが、2回にわたって中国語に訳された。すなわち、280年と312年の間に聶道真が訳し (『異出菩薩本經』、『大正新脩大藏經』3, 617c-62), 587年に *jānāgupta* が訳した。

不親切な6人の出家者に仕返しするために、この連中をからかって観客を楽しませようとした。この6人の出家者の中に udayin という者と chanda という者がいた。御馳走を独り占めしている udayin に、分け前をくれと chanda が小声で頼んでいた。これを聞いた役者は笑劇の形で舞台に乗せた。観客は狂喜し、役者は大儲けをした。

名誉を傷付けられた6人の出家者は、復讐しようとした。12人の女出家者が kuru という前世のブッダの一生を扱った戯曲を作っていたが、6人の出家者はこの劇を教えてくれるように12人の女出家者に頼んだ。6人は芝居用の衣装を付けて、役者のテントのすぐそばにテントを立てた。太鼓の音で人々が駆けつけた。劇は非常にうまく上演され、神々が天上の劇を演ずるようであった。6人が衣装を変えて立ち去ると、この6人が誰か確かめようとして、役者は門のところに待っていて尋ねた。udayin が答えて、役者を罰するために競争をしかけるのだと言う。驚いた役者は許しを乞い、笑劇で得た儲けを6人の出家者に差し出した¹²⁾。

3 *lalitavistara* の挙げる芸能リスト

lalitavistara は、ブッダのエピテートの一つとして、「深いダルマを伝える演劇の鑑賞に没頭している人」(*vipuladharmanāṭakadarśnapraviṣṭa*)¹³⁾ を挙げ、宣教劇の盛行を示唆する。さらに、ブッダが若い時に身に付けたこととして、演劇を始めとする芸能を挙げている。多岐にわたるスポーツ、学問、技術と並んで、この10項目が挙げられているが、いずれも *śīla* 第7条により観賞が禁じられているものである。

1) ヴィーナー[の演奏]と 2) 楽器[演奏]と 3) 踊りと 4) 歌と 5) 朗読と 6) 語りと 7) お笑い?と 8) 女踊りと 9) 演劇と 10) 物まねで、修行者[時代のブッダ]こそ抜きん出ている¹⁴⁾。

- 1) *vīṇā* (ヴィーナー[の演奏])
- 2) *vādya* (楽器演奏)
- 3) *nṛtya* (踊り)
- 4) *gīta* (歌)
- 5) *paṭhita* (朗読)
- 6) *ākhyāna* (語り)
- 7) *hāsyā* (お笑い?)
- 8) *lāsya* (女踊り)

12) *Tibetan Tales derived from Indian Sources, London*, translated from the Tibetan of the Kah-Gyur by F. Anton von Schiefner, Done into English from the German, with an Introduction, by W. R. S. Ralston, London, 1910, p. 236-246 (XIII The Overreached Actor).

13) *Lalitavistara*, ed. S. Lefmann, Halle, 1902, 26, p. 427, ll. 7-8: *vipuladharmanāṭakadarśnapraviṣṭa ity ucyate*.

14) *ibid.*, 12, p. 156: *vīṇāyāṃ vādye nṛtye gīte paṭhite ākhyāne hāsyē lāsye nāṭye vidambite [bodhisattva eva viśiṣyate sma]*

9) nāṭya (演劇)

10) vidambita (物まね?)

リストの冒頭に挙げられている *vīnā* は、弦楽器の1種を指す。

これは「楽器演奏」を行うための道具の一つにすぎない。インドの代表的演劇論書 *nāṭya-śāstra* の28-29章と33章では「楽器演奏」(*vādyā*) が論じられ、しばしばヴィーナーへの言及が見られる¹⁵⁾。

二番目の *vādyā* と三番目の *nṛṭya* と四番目の *gīta* は、*śīla* 第7条に見られる *vādita*, *nacca*, *gīta* にそれぞれ対応し、非常に古い時代から基本的芸能ジャンルとして知られていたものである。*śīla* 第7条の芸能リストと比較して最も注目すべきは、九番目の *nāṭya* であり、これは *śīla* のリストに欠けてい。 *śīla* 成立時とは違って演劇が主要な芸能ジャンルとして確立していたことを示唆する。

五番目は *paṭhita* (朗読) であるが¹⁶⁾, *nāṭyaśāstra* で「朗読」は独立の芸能として扱われていない。この文献の15章で、演劇 (*nāṭya*) における言語表現 (*vāg-abhinaya*) が取り上げられているが、そこに *pāṭhya* (朗読) への言及があつて、サンスクリット朗読とプラークリット朗読の2種があると言われている¹⁶⁾。なお、*paṭhita* という語が演劇術語として用いられる場合には、独立した芸能のジャンルを指すことがない。以下に述べるように、ある種の *lāsya* (女踊り) で、サンスクリットまたはプラークリットの *pāṭhya* (語り) が行われる。

そして、六番目に *ākhyāna* という語が見えるが、これは芸能術語ではない。サンスクリットでこの語は「昔話」を意味し、特に大叙事詩 *mahābhārata* と *rāmāyana* を指す。すなわち、この語は *paṭhita/pāṭhya* (朗読) の対象を指す語であつて¹⁷⁾, *paṭhita* (朗読) と併置されるべき芸能ジャンルを指す語ではない。

七番目の *hāsya* も特定の芸能ジャンルを指す語ではない。動詞語根は *has-* (笑う) であるから、笑いを誘う芸を指すつもりであろうが、インド演劇論で「笑劇」を指す語は *prahasana* である¹⁸⁾。

15) *NS* 2, Intro., p. xiv; pp. 2, 3, 44, 117, 187.

16) *ibid.*, 15.5ab: *dvividham hi smṛtam pāṭhyam saṃskṛtam prakṛtam ca* |

17) *dīghanikāya* 第1部の冒頭に収められている *brahmajāla* には、仏教修行者が避けるべき生活や考え方が列挙されている。その第1章第13節は見物するのを避けるべき見世物のリストであり、5番目に *akkhāna* (語り) が挙げられている。

Sumaṅgala-vilāsini 1, ed. T. W. Rhys Davids & J. Estlin Carpenter, London, 1886, p. 84: *akkhānan ti, bhārataramāyaṇādi. taṃ yasmiṃ thāne kathīyati, tattha gantuṃ na vaṭṭati.*

上に挙げたのは、*dīghanikāya* の注釈者 *buddhaghosa* の説明である。注釈者はここで *akkhāna* という語を説明していないが、*akkhāna* の例として二大叙事詩を挙げている。

18) *DR* 3.49abc:

tadvat prahasanaṃ tredhā śuddhavaikṛtasamkaraiḥ pākhaṇdiviprabhṛticetacetīvitākulam |
ceṣṭitaṃ veśabhāśābhīḥ śuddham hāsyaavaconvitam

笑劇もそのように[種類があり]、基本型と変型と混合型の3種である。基本型は、異教徒やブラーフマナを始め、召し使い、女召し使い、居候が登場する。滑稽な言葉を用い、[ふさわしい]衣装を着て[ふさわしい]言語を話して演技する。

ちなみに、インド演劇論で *hāsya* は *prahasana* の基調 *rasa* を指す語である。cf. *Daśarīpaka* 3.50c:

lalitavistara の芸能リストの八番目に *lāsya* (女踊り) が挙げられているのは注目に値する。これは *nāṭyaśāstra* に挙げられている2種の舞踊ジャンルの一つである。2種の舞踊ジャンルとは、*tāṇḍava* と *lāsya* である。*tāṇḍava* は激しい「男踊り」で、シヴァが考案したと言われる。*lāsya* は官能的な「女踊り」である。

lāsya (女踊り) はいろんな要素から成り、リュート伴奏の付きで座って歌う場面、恋に酔う女が立ってプラークリットで朗読する場面、悲しみにくれる女が伴奏なしで座って歌う場面などがある¹⁹⁾。この *lāsya* かなり複雑な演芸種目であり、舞踊を主軸にしながらも、語りやパントマイムに加えて、状況表現や感情表現の場面もあり、演劇的な面が強い芸能である。

この *lāsya* にブッダが長じていたというのは少し不可解であるが、*lalitavistara* の作者が芸能に詳しくないまま手当たり次第に列挙しているものでなければ、修行時代のブッダは女装して果敢にこのジャンルの芸に挑戦したということになるだろうか。

lalitavistara の芸能リストで十番目に挙げられている語 *viḍambita* (物まね) は、芸能術語ではない。*viḍambayati* という動詞は、「からかってまねる」という意味で用いられることがあるから、ふざけた仕草で物まねをすることを指すものであろうが、10の数を揃えようとして十番目が思い付かず、いいかげんにこの名前を出したのかも知れない。

lalitavistara が作成された頃には、経典の伝える *buddha* 伝の中で、仏教の創設者が芸能の上演に極めて優れていたと言われているのである。10箇条 *śīla* の七番目に見える芸能鑑賞の否定的な扱いが最も古い時代の状況を反映しているとすれば、その後起こった芸能観の変化が跡付けられよう。

このような変化をもたらした背景として考えられるのは、仏教コミュニティで行われた行事の一環として、演劇が上演されたことであろう。*stūpa* 礼拝や仏像礼拝との関連のもとに、そして仏教を広めようとして、*saṃgha* の人々も演劇にかかわるようになったのである

rasas tu bhūyasā kāryah ṣaḍvidho hāsya eva tu ([笑劇が演じられると、] 多くの場合 6種類の *hāsya* *rasa* がもたらされる)。

19) インド演劇論によると、*lāsya* は10の要素から成り (*DR* 3.47-48, *NS* 20. 136-146), *nāṭyaśāstra* の説明が分かりやすいので、これを用いてそれぞれの10要素の内容を理解してた。それを表にして示すと次のようになる。

- 1) *geya-pada* (歌): *NS* 20.136-137
- 2) *sthita-pāthya* (立ち語り): *NS* 20.138
- 3) *āsīna-pāthya* (座り語り): *NS* 20.139
- 4) *puṣpa-gaṇḍikā* (男装した女がもう一人の女のためにサンスクリットで語る): *NS* 20.140
- 5) *pracchedaka* (月夜に女が辛くあたる男の所へ行く支度をする): *NS* 20.141
- 6) *trigūḍha* (韻律を用いて男っぽい感情を豊かに表現する劇): *NS* 20.142
- 7) *saindhavaka* (「逢い引きの約束を忘れた男が、悲嘆に暮れてプラークリットで語るさま」を演じる): *NS* 20.143
- 8) *dvimūḍhaka* (めでたい言葉と仕草で、はっきり感情を表現する): *NS* 20.144
- 9) *utamottamaka* (多くのラサに基づいて、いろいろな種類の詩節によって情熱的な心理を表現する): *NS* 20.145
- 10) *vicitrapada* (恋に燃える女が、男の似顔絵を見て心を静める): *NS* 20.146

う。

4 *jātakamālā* に言及される *rasa*

仏教と演劇の関係を考える上で注目すべき言及が *jātakamālā* に見られる。この作品の作者はパーリ *jātaka* から選んだ話を書き直して、韻文と散文を混じえた *kāvya* 文体の作品を作った。*avadānaśataka* を校訂していた Speyer は、*jātaṃālā* 6.29²⁰⁾ とほとんど同じ詩節を見つけた²¹⁾。*jātakamālā* の作者 *āryasūra* が活動したのは、最古の仏教説話集が成立した文化環境と近いところであったらしい²²⁾。

仏教詩人としては珍しいことであるが、*āryasūra* は正統派のアンソロジーで名前が挙げられている。*śrīdharadāsa*²³⁾ が編纂した *saduktikarnāmrta* の中で、*kālidāsa* や *bhavabhūti* のような最高の詩人と名前を並べられ、その「清らかな表現」(*viśuddhokti*) が高く評価されているのである。

我々は *subandhu* に愛着がある。*raghu*[*vamsa*] の作者 (*kālidāsa*) に喜びを覚えな
い者がこの世にいるだろうか。*dākṣī* の息子には満足が[感じられる]。*haricandra* も
[我々の]心を奪う。*[ārya]sūra* には清らかな表現がある。*bhāravi* の言葉は本質的に
心地よい。だが、*bhavabhūti* は何か精神の喜びをもたらす²⁴⁾。

仏教関係者なら誰でも知っている *jātaka* を *kāvya* 化した *āryasūra* は、*rasa* を話題にしてインド演劇論 (*nāṭya-śāstra*) の最大のテーマに関心を寄せている。この仏教詩人が取り上げているのは、第6番目の *rasa* として知られる *adbhuta* (驚嘆) である²⁵⁾。

20) *Kāvyamālā*, ed. Kern, p. 31 (6.29):

na santi mudgā na tilā na taṇḍulā vane vivrddhasya śaśasya kecana |

śarīram etat tv analābhisamskṛtam mamopayujyādya tapovane vasa ||

森に育った兔[の私]には、隠元豆もごまも米もありません。ですが、私のこの体を火で料理して
て食い、今夜は苦行の森で過ごさない。

第4 *pāda* で *upayojya* が *upayujya* になっている以外は、*avadānaśataka* 37 (*śaśavadāna*) と同じ
である。なお、この詩節のパーリ原形は *jātaka* 3.55.4 である。

21) *Avadānaśataka*, ed. Speyer, I, St.-Petersbourg, 1902, p. 210, note 1.

60年後に Alsdorf が同じことに気づいている (L. Alsdorf, "Śaśa-jātaka und Śaśa-avadāna," *Wiener Zeitschrift für die Kunde Süd- und Ostasiens*, 5, 1961, pp. 3-4)。

22) 3世紀の中葉に、支謙が *avadānaśakata* を中国語に訳している (『撰集百緣經』、『大正新脩大藏經』
4, pp. 203-257)。

23) 1205年にベンガル人 *śrīdharadāsa* が編纂した。収められている作品には、*jayadeva* や *dhoī* など、
12世紀ベンガル王 *lakṣmaṇasena* の宮廷詩人のものが多い。

24) *Śrīdharadāsa*, *Saduktikarnāmrta*, ed. R. Sharma, Lahore, 1933, 5.26.5:

subandhau bhaktir naḥ ka iha raghukāre na ramate

dhr̥tir dākṣīputre haratī haricandro 'pi hṛdayam |

viśuddhoktiḥ sūrah prakṛtimadhurā bhāravigirah

tathāpy antarmodaṃ kam api bhavabhūtir vitanute ||

25) *jātakamālā* で言及されている *adbhuta* (驚嘆) は、7番目の *rasa* として知られていて、演劇論によ
ると、超自然的なことに接して生じ、身体に起こる変化を伴う。

DR 72b-73:

atilokaiḥ padārthaiḥ syād vismayātmā raso 'dbhutaḥ |

karmāsya sādhuṇvādāśruvepathusvedagadgadhā |

その[果物の]驚嘆すべき *rasa* (味) に王はびっくりした。優れた上演²⁶⁾で心を奪う *adbhuta* (驚嘆) の *rasa* に[観客がびっくりする]ように²⁷⁾。

上に引用した *jātakamālā* の比喩にも見られるように、*rasa* という語は日常語として食べ物あるいは飲み物に固有な味、甘さとか辛さを指す。同じように、劇を見る人が味わうのも *rasa* と呼ばれる。インドの演劇論の通説では8種類の *rasa* が認められている²⁸⁾。ただし、*rasa* を9種とする新説²⁹⁾を10世紀末の *abhinavagupta*³⁰⁾ が唱えている。

rasa はたまたま劇を見ている時に起こる心理現象であり、劇場を離れるとやがては消えてしまう。また、普段の日常生活で *rasa* は起こらない。芝居を見た際に喚起される *rasa* は無から生じるのではなく、普段は眠っているものが目覚めるのである³¹⁾。

jātakamālā が言及する *adbhuta* (驚嘆) は、7番目の *rasa* である。ここで示唆されてい

harṣāvegadhṛtiprāyā bhananti vyabhicāriṇaḥ ||

驚嘆ラサは、超自然的なことによって[引き起こされ]、驚きを本質とする。[その結果として]人間の身体に現れる現象 (*karman*) は、喝采の声と涙と震えと汗と言葉が詰まることである。一時的な状態 (*vyabhicārin bhāva*) は、喜び、興奮、満足である。

26) *prayoga* は演劇論の術語ではないが、「上演」の意味で普通に用いられる語である (*Abhijñānaśakuntalā*, ed. Kale, p. 10: *abhijñānaśakuntalam nāmāpūrvam nāṭakam prayoge adhikriyatām*)。

27) *Jātakamālā*, ed. Hendrik C. Kern, *Harvard Oriental Series* 1, Cambridge, Mass., 1914, p. 17 (27.4):
adbhutenā rasenātha nṛpas tasya viśisṁiye |
adbhutenā raseneva prayogaṅaḥārīnā ||

28) 観劇は直接体験/真の体験ではなく、間接体験/疑似体験である。インド演劇論では、詳細な *rasa* 理論を展開させて、この二次的体験の心理過程が論じられている。*rasa* 理論で設定されている *rasa* は次の8種であり、そのうち *jātakamālā* で挙がられているのは、第7番目の *adbhuta* (驚嘆) である。

- 1) *śṛṅgāra* (恋情)
- 2) *raudra* (憤怒)
- 3) *vīra* (武勇)
- 4) *bībhatsa* (嫌悪)
- 5) *hāsyā* (滑稽)
- 6) *karuṇā* (悲哀)
- 7) *adbhuta* (驚嘆)
- 8) *bhayānaka* (恐怖)

29) *abhinavagupta* が追加する第9番目の *rasa* は *sānta* (静寂) と言い、すべての苦悩が消滅した状態を指す。*abhinavagupta* は、単に *rasa* の数を増やしたのではなく、「演劇によって、宗教的体験によって得られたのと同じ心理状態を作り出すことができる」と主張しているのである。そうすると、現象化した心理状態である *sānta* に対応するものとして、不断は潜在心理となっているものがあるはずであるが、*abhinavagupta* はそれを「真の知」すなわち「*ātman* の本質を知ること」であると言う。

30) *abhinavagupta* はカシミールの *śiva* 派で著名な神学者であり、演劇論 *nāṭyaśāstra* に注釈を書いたが、これは単なる語義注釈ではなく、注釈の形を取りながら独自の理論を展開したものである。演劇論を発展させるといって形をとりながら、演劇論を使って、宗教体験を心理学的に説明しているのである。

その理論は演劇論の文脈の中で読むには余りにも難解であり、*abhinavagupta* の神学の文脈の中で読まない限り、著者の意図は汲み取れないであろう。後代になって15世紀末にベンガルで *caitanya* が *krṣṇa* 信仰を始め、この一派も宗教感情の心理分析をしているが、この際に演劇論を援用している。この方は演劇論の形を取らず、宗教心理の分析のみを主眼としているから、ずっと分かりやすい。

31) 英雄 *rāma* が舞台に現れてさまざまな行為をなすのを見ると観客は感動する。ところが、実際に観客が見ているのは *rāma* ではなく役者である。*rāma* とは縁もゆかりもない役者が大昔に生存した *rāma* のまねをすると、なぜ観客は感動を覚えるのか。ここでインド演劇論が想定するのは、恒常的に潜在する心理が刺激を受けて顕在化するプロセスである。

るのは、今まで味わうことのなかったものを味わう際に生じる感覚である。想像力が豊かで学のある作者は演劇論の *rasa*³²⁾ を引き合いに出して、王が食った果物のただならぬ味を表現しようとしている。

jātakamālā の問題の箇所では、比喩の中で何気なく *rasa* に言及されている。ある王が驚くほど味の良い果物を食ったという話である。その味 (*rasa*) は驚嘆すべきであり、優れた上演に驚いた観客が覚える *rasa* のようであった。ここで特定の *rasa* である *adbhuta* (驚嘆) が引き合いに出される。

比喩の中で何気なくなされたのものであるだけに、当時の知識人の間に演劇論の知識が普及していたこと分かる。しかも、ここで *rasa* を取り上げた作品は、仏教で伝えられたいた *jātaka* を書き直したものである。一般のインド人が *jātaka* などに接するはずがない。*jātakamālā* を編纂した *āryasūra* は、*saṃgha* に属していたかどうかは別にして、仏教文献を熱心に読んだ人である。そして、こういう人にも演劇論の知識が及んでいたのである。

5 *saṃgha* に属する者が書いたた戯曲

Le Coque と Grünwedel のプロイセン探検隊 (1904-1914) は、インド文字写本の断片群を東トルキスタンで発見した。小さい破片も含めて写本断片は144あった。そのうちの117断片を Heinrich Lüders (1869-1943)³³⁾ が解説し、1911年にローマ字のテキストを発表した³⁴⁾。

177の断片の中に原型をかなり保っているのが一片だけあった³⁵⁾。これはブッダ礼賛劇であり、*kīrti* (名声)、*dhṛti* (堅持) および *buddhi* (知恵) が登場してブッダを称え、続いてブッダその人が姿を現す。このように抽象概念を表す名前が付いた人物の登場は、パーリ文献に系譜をたどることができる³⁶⁾。そして *aśvagoṣa* の作品 *buddhacarita* では、*māra* の三

32) 人間の心には、8種の *rasa* にそれぞれ対応する心理が常に潜在している。劇を見て刺激を受けない限り、いつもは隠れたままである。例えば、「恋心」が常に心に潜在し、芝居を見ることがないと、日常生活の中ではいつも眠り続けていて、本人もそれを意識しない。ところが、芝居を見た途端にそれが *rasa* として顕現し、本人にも感じられるようになる。それが *śṛṅgāra* と呼ばれる *rasa* である。

役者の仕事は、観客の心に潜在する8種の心理のいづれかを呼び起こして *rasa* に転換することにある。特定の劇によって喚起される *rasa* は一つである。ある劇の *rasa* は *śṛṅgāra* (恋情) であり、ある劇の *rasa* は *vīra* (武勇) に限られ、同じ劇が二つの *rasa* を喚起することはありえない。劇を見ている人々は、例えば *karuṇa* (悲哀) と *hāsyā* (滑稽) の二つを同じ作品で感じることはない。

33) Heinrich Lüders は1868年にリューベックで生まれ、ミュンヘンとゲッティンゲンで学び、Bühler と Kielhorn からサンスクリット研究の指導を受けた。最初にロストックで教職に就き、1904年から1935年までベルリン大学で教授としてサンスクリットを担当した。*prātiśākhya* の研究から始めて、次第に *mahābhārata* の研究に力を入れるようになり、批判校訂本の刊行を企画したが、これは後に Bhandarkar 研究所で取り上げられることになった。また、1908年に Kielhorn が死ぬと、Bühler が始めた *Grundriss der indo-arischen Philologie und Altertumskunde* の責任者となった。

碑文の研究や仏教文学の研究にも大きな貢献をしたが、最大の業績は大冊 *Varuṇa* 二巻である。1943年に死んだ時に完成していた原稿は、戦争の末期と直後の混乱の中で何とか破壊を免れ、Ludwig Alsdorf (1904-1978) の尽力のお陰で1951年にやっと日の目を見た。

34) Heinrich Lüders, *Bruchstücke buddhistischen Dramen*, 1911, Berlin.

35) *ibid.*, pp. 66-67, 断片1, 表-裏.

36) *jātaka* を見ると、*siri* (<*śīri* 幸運), *āsā* (<*āsā* 希望), *saddhā* (<*śraddhā* 信仰), *hiri* (<*hrī* 恥じらい) がアプサラスとして登場し、互いに争って最後に *hiri* が勝つ (*Jātaka* 5, ed. Fausbøll, pp.

人の息子と三人の娘に抽象概念を表す名前が付いている³⁷⁾。これを根拠に作者を *aśvaghōṣa* と決めつけることはできないが、この戯曲は仏教文学の伝統を受けたものであり、作者は文献で読んでその方面の知識を得ている。このブッダ礼讃劇は単なる仏教好きの文盲の手になる作品ではない。

この劇は光背に言及する最初の文献であり、ブッダ信仰が古い時期に成立していたことを証明する貴重な資料である。しかしながら、この1片以外は文字通り細切れの小破片なので、文として読める箇所はほとんどなく、残念ながら、劇の展開がどうなっているのかさっぱり分からない。

細切れ小断片に見える語句から察するに、もう一つの戯曲は *prakaraṇa*³⁸⁾ らしい。断片13裏に「全員乗り物に乗って退場」というト書きがあり、その直後に “*prathamō 'ṅkaḥ*” (第1幕) と読める箇所がある³⁹⁾。この戯曲が何幕物であるのかについては我々に知る由もないが、多幕物であったのは確かである。

この戯曲で先ず目に付くのは、仏教の伝承でよく知られた人物が出て来ることである。ブッダの一番弟子 *sāriputra*⁴⁰⁾ の大親友 *maudgalyāyana*⁴¹⁾ が登場するのである。そして、*maga-*

382-412 (535)。

samyuttanikāya には *māra* がブッダを誘惑する場面があって、*māra* の三人の娘が *taiḥā* (< *trṣṇā* 欲望), *arati* (不満), *rāga* (情念) という名前で登場する (*Samyutta Nikāya* 1, ed. M. Léon Feer, pp. 124-127)。

37) *māra* には *vibhrama* (気まぐれ), *harsa* (喜び), *darpa* (自惚れ) という名の三人の息子と、*arati* (欲求不満), *pṛiti* (満足), *trṣṇā* (欲求) という名の三人の娘がいた (*Buddhacarita*, ed. Johnston, 13. 3)。

38) 主役 (*nāyaka*) は「思慮深くも静かな」(*dhīra-praśānta*) 大臣かブラーフマナか商人と決まっている (*DR* 3.39cd-40a: *amātyavipraṇijām ekam kuryāc ca nāyakam dhīrapraśāntam*)。また女の主役 (*nāyikā*) としては、良家の婦人または遊女が登場する (*DR* 3.41ab: *nāyikā tu dvidhā netuḥ kulāstrī ganikā tathā*)。そして、良家の婦人は主役の妻である。

道化 (*vidūṣaka*) にも重要な役割があり、「笑いをもたらす者」(*hāsyā-kṛt*) と演劇論で定義されている (*DR* 13.137cd-140)。ブラーフマナの生まれで、服装、言葉使い、振る舞いが滑稽であり、醜い小人で、目が赤く、歯をむき出し、頭が禿げている。いつも腹を減らして食べ物を欲しがっている。ブラークリットでこっけいなことをしゃべる。主人には絶対に忠実であり、深い信頼を受けていて、秘密を打ち明けられる。

写本断片群の中に Lüders が見つけた第3の戯曲、*maudgalyāyana* と遊女が登場する *prakaraṇa* には道化が出て来るが、*komudhagandha* という名前から見てブラーフマナであり (cf. *Kāśikāvṛtti* ad Pāṇini 4.1.78: *karīṣasyeva gandho 'sya karīṣagandhiḥ, kumudagandhiḥ, tasyāpatyam ity aṅ*)、これは古典劇の規範に合致する。

Thieme によると、*prakaraṇa* の起源は身振狂言 (*Mimus*) にある (Paul Thieme, “Das indische Theater,” Kindermann, *Fernstliches Theater*, Stuttgart, 1966, p. 38)。そして、*prakaraṇa* は「文学に高められた通俗劇のジャンル」(die Gattung des auf die literarische Ebene gehobenen Volksstücks) と定義される (ibid. p. 81)。

39) Lüders, op. cit., p. 70, Frag. 13 裏: — *pratha[m]o*……

40) ブッダの弟子たちの中で *sāriputra* は最も頭脳明晰であった。ブッダの意図を迅速に正しく把握して、しばしば解説者の役割を果たした。英知の人 *sāriputra* は、ブッダ教団の組織維持に大いに貢献し、宣教に力を尽くした。師匠のブッダに最も信頼され、息子 *rāhula* の教育をすっかり任された。

Lüders が解説した写本断片の中で、ブッダは *dharmasenapati* (真理の[ために戦う]軍司令官) というエピテートを使って、*sāriputra* に呼び掛けている (Lüders, op. cit., p. 390)。このエピテートは、*dharmarāja* としてのブッダに仕えて布教に努力した第1の弟子の役割を表すものである。

Migot は *sāriputra* に関するほとんどすべての資料を調べて、詳細な研究を発表している (A. Migot,

dhavatī という遊女と dhānaṃjaya という遊び人が姿を見せる。その外に nāyaka (主役) と男と duṣṭa (悪漢) と visūṣaka (道化) が出てくる⁴²⁾。dhānaṃjaya は王子 (bhattidālaka) であり, nāyaka の遊び友達らしい。また下女 (ceti) がいるし, gobam という正体不明の人物もいる⁴³⁾。

残されている断片から見る限り, いつもなら maudgalyāyana と一緒にいるはずの盟友 śāriputra の姿がない。写本の失われた部分にも śāriputra が登場しないとすれば, この戯曲の主題になっているのは, maudgalyāyana が単独で活躍する唯一の出来事⁴⁴⁾, すなわち遊女 vilamā にブッダを信じさせたことであろうか。このような話を基に pralaraṇa を作ったとすれば, この戯曲の作者は仏教の伝承を知っているだけではなく, 劇作の技術によく通じた人物と言えよう。

「古い庭園」(jīnujjāna < jīrnoddyāna) に言及されているが⁴⁵⁾, この場面は著名な古典劇 *mrcchakatikā* を思わせる。ト書きによると, しばしば「乗り物」(prakavaṇa) に乗って登場したり退場したりするか⁴⁶⁾, *mrcchakatikā* でも pravahaṇa や牛車が重要な役割を果す。丘の上の人ばかり (giriaggasamāja < giriagra-samāja) が話題になっているが⁴⁷⁾, これは古典劇

“Un grand disciple du Buddha,” *Bulletin d'école française d'Extrême Orient* 46, 1954, pp. 405-554)。ただし, śāriputraprakaraṇa について記述している箇所 (pp. 415-416) は訂正を要する。

Migot はテキストを読まずに Lüders を祖述しているのであるが, Lüders の書き方が適当でないせいもあり, 誤解している箇所がある。ブッダが śāriputra を迎える場面は *śāriputra-prakarana* の断片写本に欠けているため, Lüders は *buddhacarita* から引いて補っているのであるが, Migot はそれを *śāriputraprakaraṇa* からの引用と勘違いしている。

- 41) maudgalyāyana は śāriputra と非常に仲が良く, 互いに同郷人であるという伝説ができたほどで, いつもいっしょに行動している。maudgalyāyana は特に説得力に勝れ, śāriputra とともに教団の維持に努力した。その説得力があまりにも天才的であったので, 超能力 (rddhi) を備えているということになった。大地の中に深く潜ったり, 太陽と月に手で触れたりする能力 (*Anguttaranikāya* 1, ed. Richard Morris, p. 170) を身につけたのである。*śāriputraprakaraṇa* では, maudgalyāyana の挨拶に答えるブッダのせりふにも超能力への言及が見られる (Lüders, op. cit., p. 390)。

超能力者と見なされるようになったために, 後代になって maudgalyāyana は大活躍することになる。*divyāvadāna* には「マリーチカ世界 (marīcika) から母親を救出する話」が収められているが (*Divyāvadāna*, ed. E. B. Cowell and R. A. Neil, 51.18-52.26), この超人的行為の主人公として選ばれたのは, 超能力の人 maudgalyāyana であった。marīcika がどこにあるのか知らないが, 太陽と月に手で触れたり大地の中に深く潜ったりできる超能力を身につけているのであるから, 行けない所はないのである。

この話が基になって, 「目〔乾〕連 [mruk[-gīn-]līn] (< moggallāna < maudgalyāyana) が餓鬼道に落ちた母親を救う話」を中心に, 『孟蘭盆經』が6世紀の中国で成立した。そして, 目連救母伝説が流布して, 孟蘭盆の習慣が中国に起こり, さらには日本にも伝わった。

- 42) 登場人物を役名で呼ぶ例は, 古典劇 *cārudatta* と *nāgānanda* にも見られる。*nāgānanda* のト書きでは, jīmūtavāhana が nāyaka (主役) と呼ばれ, malayavatī が nāyikā (女主役) と呼ばれる。
- 43) 各せりふの冒頭に記される発言者の名前は省略形が用いられている。例えば, dhānaṃjaya は dhānam, nāyaka は nāya, vidūṣaka は vidū と示される。gobam の省略形で示される発言者が登場するが, 残された断片を見る限り, 他の登場人物のせりふやト書きで言及されることはなく, その完全な名前は分らない。
- 44) ヴァーイシャーリーに vimalā という遊女がいた。maudgalyāyana を誘惑しようとしたが, この説得の天才に敵うわけがなく, 逆に説き伏せられてブッダの教えを受け入れ, saṃgha の一員となった。この vimalā の作った詩が *therīgāthā* 72-76 に見られる。

45) Lüders, op. cit., p. 82, 断片66裏。

46) *ibid.*, p. 71, 断片16裏; p. 77, 断片41表; p. 70, 断片13裏。

に例がなく、何のことやら分らない。

117個の断片が整理された後になって、Lüders 夫人の Else (1880-1945)⁴⁸⁾ が残りの断片をさらに調査して、そのうちの17断片が一つの作品を成すことに気付いた⁴⁹⁾。この時点で117個断片の校訂テキストは校正が完了していたらしく、Lüders はこのことを巻末の余白に記すにどめ⁵⁰⁾、新発見の戯曲については1911年3月16日に開かれたプロイセン学士院哲学・歴史部門の会合で口頭発表した⁵¹⁾。そして、これはプロイセン学士院紀要に発表された⁵²⁾。さらに、先に公刊された117断片の断片の中にも、*śāriputraprakaraṇa* の一部があることが判明した⁵³⁾。

この写本断片の一つには幸いにして奥書が見え、「[ここで、] *suvarnākṣī* の息子 *aśvaghōṣa* の作品 *śāriputraprakaraṇa* が終了した」と意味の言葉が読み取れ⁵⁴⁾、作者名と作品名が記されている。作者名は *aśvaghōṣa* であり、作品名は *śāriputraprakaraṇa* (*śāriputra* の[登場する]風俗劇)⁵⁵⁾ であることが判明した。

47) *ibid.*, p. 78, 断片45裏; p. 73, 断片22表。

48) Else Lüders は若い頃にサンスクリットを学び、29歳になった1909年から、夫の Heinrich を助けて東トルキスタン写本断片の解読に努力した。177断片の校訂テキストが印刷にまわった後で、残った17の微小断片を辛抱強く点検していた Else は、その中の一片に *śāriputraprakaraṇa* の奥書を見つけた。インド演劇史の研究にとっても、仏教史の研究にとっても、これは画期的な発見であった。

1927年から1928年にかけては、夫と共にベンガルに滞在した。Heinrich Lüders は疎開中の Badenweiler で1943年に死に、その後も Else は研究を続けていたが、1945年3月13日のベルリン大空襲の際に、夫の胸像を手にして逃げ惑っているうちに、通りで直撃弾を受けて即死した。ドイツ敗北のわずか2カ月足らず前のことであった。書き残された二冊の本から、その豊かな人柄を偲ぶことができる (*Buddhistische Märchen*, 1922; *Unter indischer Sonne*, 1930)。

49) この17断片が属する写本は、他の断片と違って中央アジアの書体で書かれているが、違うのはそれだけでなく、インド写本を再利用している (*ibid.*, p. 192.)。椰子の生えない東トルキスタンでは、インド式に椰子の葉で写本を作ろうとすれば、材料をインドから輸入するか古い写本を再利用するしかなかったであろう。

再利用された元の写本は字が完全に消えておらず、117の断片と同じようにクシャーナ朝書体の大きい字が読み取れる。しかも、その一部は中央アジアの書体で書かれた再利用写本の一部に一致し、*śāriputrapurakarana* の写本である (*ibid.*, p. 190)。

一方、先に校訂を終えた117断片のうち、9の断片 (Frag. 26, 64, 68, 75, 101, 23, 50, 89, 112) は、*śāriputraprakaraṇa* の一部に一致する (*ibid.*, p. 192)。

また、登場する人物から判断して、さらに8断片 (Frag. 3, 14, 15, 32, 54, 55, 56, 65) が、色好みの男が登場する *prakaraṇa* の一部ではなく、*śāriputraprakaraṇa* の一部であると分った (p. 204)。

50) Lüders, *op. cit.*, p. 89.

51) *Sitzungsberichte der königlich preussischen Akademie der Wissenschaften (SPAW)*, 1911, p. 367.

52) H. Lüders, "Das *śāriputraprakaraṇa*, ein Drama des *Aśvaghōṣa*," *SPAW*, 1911, pp. 388-411.

この論文は後に *Philologica Indica* に採録された (1940, pp. 190-213)。

53) *ibid.*, pp. 390, 394, 403, 402.

54) *ibid.*, p. 392, C4 裏: *āryyasuvarnākṣīputrasya=āryyāśvaghōṣasya kṛtīś śāradavatīputraprakaraṇam samāptam.*

55) 古典期のサンスクリット劇作家には、主人公の名前と女主人公の名前とを並べて *prakaraṇa* (風俗劇) の題名とする習慣がある。*mālatīmādhava* の作者 *bhavabhūti* や *mallikāmāruta* の作者 *uddaṇḍin* は、この習慣に従っている。*śāriputraprakaraṇa* の場合は、男の名前だけが題名に使われているわけである。男女の名前を併記する習慣は古い時代にはなかったのであろうか。

もっとも、*śāriputraprakaraṇa* の場合は、男女名を併記できない状況がある。*prakaraṇa* の女主人公は良家の婦人または遊女であり、主人公の妻または情婦と古典規範で定められている (*Daśarūpaka*, 41ab)。*śāriputraprakaraṇa* にも遊女は登場する。この点では古典規範に合致するのであるが、劇の主題が *śāriputra* の改宗である以上、この遊女は *śāriputra* の情婦ではありえない。*maudgalyāyana*

こうして、aśvaghōṣa の戯曲が発見されたのである。これはチベット訳でも漢訳でも伝わっておらず、それまで題名すら全く知られていなかった作品である。この作品の主題となっているのは、śāriputra と maudgalyāyana がブッダの弟子になるきっかけとなった事件であるが⁵⁶⁾、古典劇を思わせる状況が巧みに設定されている。

表題の中に見られる prakaraṇa という語は演劇術語であり、nāṭaka および nāṭikā とともに代表的な演劇ジャンルを指す。古いサンスクリット演劇論で定められた規範によると、大叙事詩から題材を採る nāṭaka とは違って、prakaraṇa は作者の創作にかかる風俗劇である。śāriputraprakaraṇa の作者は、prakaraṇa という術語を知っていただけではなく、それがどういうものかよく承知していた⁵⁷⁾。

興味深いことに、この断片写本の4枚目の表側には、aśvaghōṣa の別の作品 *buddhacarita* にあるのと同じ詩節が見られる⁵⁸⁾。*buddhacarita* ではこの詩節がサーンキヤの方法を説く arāda の言葉として見えるが、この prakaraṇa ではブッダがアートマン存在論を批判する言葉として使われている。いずれにしても、全く同じ詩節が二つの作品に見えるで、作者の同定には役立たないものの、文学上の近い関係が示唆されよう。

三つの作品はセットを成す。たまたま写本がいっしょに見つかったというだけでなく、写本の書体と材料が同質であり⁵⁹⁾、そして何よりも言語が同質である⁶⁰⁾。*śāriputraprakaraṇa*

は得意の説得力を大いに発揮して遊女を一人出家させているが、śāriputra の方は遊女と全くかわりがない。

56) *vinayapitaka* によると (*mahāvagga*, 1.23, pp. 39-42), śāriputra と maudgalyāyana は、ラージャグリハの街角でブッダの弟子 aśvajit が托鉢しているのを見かけ、その堂々たる立ち居振る舞いに大いに感銘を受けた。aśvajit の托鉢が終わるのを待って話を聞き、大いに感動した。そこで、それまで付いていた師匠 sañjaya の反対を押し切って、250人の仲間と共にブッダの弟子になる。将来に二人が最高の弟子になることをブッダは予言する。

aśvajit はブッダが最初に真理を伝えた5人の1人である。ブッダの教えについて śāriputra に質問されて、そううまく答えたわけではなく、「最近出家したばかりだから」などと言いつつしている。aśvajit の堂々たる威風は見掛け倒しであった。その後も aśvajit の真理理解に進展があったという話はない。śāriputra と maudgalyāyana は、この人に見掛けにだまされたのである。いずれにしても、堂々たる威風で aśvajit はブッダ教団に大いに貢献した。śāriputra と maudgalyāyana に入門のきっかけを与えたことが最大の功績であった。

sañjaya は vairāṭiputra (ヴィラータ女の息子) と呼ばれている。理論の追及を嫌い、ひたすら修行の実践を説いた人らしい。高木神元によると、sañjaya は仏教とジャイナ教から厳しく批判されながらも、その所説は二つの宗教に大きな影響を与えた（『舍利弗の帰仏に関する一、二の問題』、『伊藤・田中両教授頌徳記念仏教学論文集』）。また、sarvāstivāda の文献で、この sañjaya は「[異教の]哲学者」(tārkika) の sañjaya とは別人として扱われているが、高木はこの点にふれて、「後に釈尊の第一弟子と目されるに至った舍利弗に対する護教的な配慮からの作為であろう」と推測している（『初期仏教研究備忘 1』、『高野山大学]仏教学会報] 7）。

57) この劇の主要人物は、思慮深く高貴で物静かなブラーフマナの śāriputra である。文学ブラークリットを話す vidūṣaka (道化) が登場し、ブラーフマナがクシャトリヤの教えを受け入れることを巡って、śāriputra との間に掛け合いがある。遊女が登場して廓 (ganikākula) の場面があるらしい。

śāriputra と maudgalyāyana, さらにブッダと弟子たちはサンスクリットを話し、道化を始め他の人物はブラークリットを話す。これは古典劇の慣習通りであると同時に、仏教の saṃgha でサンスクリットが使われている状況が古い戯曲に描かれているわけであり、サンスクリットによる仏教文献の成立という問題に貴重な示唆を与えるものであろう。

58) Lüders, op. cit., p. 392, C4 表2; p. 399.

59) Lüders が最初に校訂した117の断片では、kuṣāna 朝書体の大きい文字が使われていて、写本は西

が作者が分かっている以上、三つとも *aśvaghōṣa* の作品であるかどうかという問題はさておき、少なくとも同一の環境で作られ同一のコミュニティで上演されたものであろう。

6 演劇にかかわっていた *saṃgha*

Johnston は *aśvaghōṣa* を *kaṇiṣka* と結び付ける中国の伝承をすべて史実と認めず、*aśvaghōṣa* の年代を *kaṇiṣka* 以前に置く。その根拠の一つとして、Johnston は *aśvaghōṣa* の作品に見られる神話的言及がすべて正統派文献に典拠があることを指摘している⁶¹⁾。

しかしながら、仏教は確かに異端であったが、同一文化圏内の異端であって、正統派に対立する独自の生活文化や社会制度が信者たちにあったわけではないし、子供の時から *saṃgha* で教育を受けた少数の例外を除き、*saṃgha* に属した大部分は普通のインド人として育った人々である。仏教を支える人々が身につけていた基本教養は、正統派の人々のもの別のものではなかったのである。ヒンドゥーの神々の名前なら、最初期から仏教の文献にもしばしば現れる。確かに *aśvaghōṣa* は正統派の神話説話をよく知っていたが、幼い頃に孤児として *saṃgha* に引き取られた者でない限り、それくらいはインド人なら誰でも知っていることであった。

同じように、*nāṭyaśāstra* に始まる演劇論の概略も、芝居好きの知識人の間に共通の教養となっていた可能性があろう。東トルキスタンで発見された三点の戯曲は、*saṃgha* 内で形成されたブッダ礼讃の文学伝統を継承し、*saṃgha* の支持を受けた上で、当時のインド人なら誰にも馴染みがあった演劇の慣習に従って、*saṃgha* に属する芝居好きが作ったものであろう。

saṃgha に属する *aśvaghōṣa* が戯曲を執筆したことは、仏教界の状況に矛盾するものではあるまい。むしろ逆に、*saṃgha* に属する者が風俗劇を執筆したという事実こそ、インド文化史で実際に起こったことを理解する上で重大な鍵となるものであろう。

avadānaśataka に見られる話やチベットに伝わる話に、仏教劇が上演される様子が語られている⁶²⁾。いずれの場合も上演は国王の強い支持を受けていて、主役が演じるのはブッダであり、多くの脇役が演じるのは *saṃgha* の人々である。チベットに伝わる話によると、人々がブッダを深く信仰していたので、ブッダを主題にしようとしたという。そして、ブッダ

北インドで椰子の葉に書き込まれたものである。そして、*śāriputraprakaraṇa* が見つかった17断片の方は、中央アジア書体が使われていて、西北インド写本を東トルキスタンで再利用したものである。

60) サンスクリットを話す登場人物は、*śāriputra* と *maudgalyāyana* に、ブッダとその弟子たちである。他の登場人物が話すブラークリットは3種あり、それぞれ *māgadhī* と *ardhamāgadhī* と *śaurasenī* の特徴を示しながらも、古典期の文学ブラークリットに比べてはいうまでもなく、ジャイナ経典のブラークリットに比べてさえ、母音間子音がよく保持されていて、パーリに近い。Lüders はそれぞれ *Alt-Māgadhī*, *Alt-Ardhamāgadhī*, *Alt-Śaurasenī* と呼ぶ (Lüders, op. cit., pp. 42-50)。

非常に奇妙なことに、ト書きが時々ブラークリットになっている (ibid., p. 48 [2箇所])。このようなことは古典劇で見たことがない。サンスクリットとブラークリットが混合していることもある (ibid., p. 71)。Buddhist Hybrid Sanskrit の発生を示唆するものであろうか。

61) Johnston, *The Buddhacarita* 2, p. xiv.

62) 本論文 2 (説話で語られる上演)。

劇の脚本を作る際に使ったのは、*abhiniskramanasūtra* という実際に存在する文献であった。

ブッダを称える戯曲に加えて、ブッダの二大弟子がそれぞれ登場する二つの戯曲が実際に存在した。そして、少なくともその一つは *saṃgha* に属する著名人の作品であった。このように実際にあったことに照らして見ると、説話に伝えられる上演話はいよいよ現実味を帯びてくるのである。

saṃgha の人たちが観劇することは許容されていたのである。もっとも、踊りと歌と演奏の鑑賞を控えるように言われている以上、どんな演劇でもよいわけではなく、歌や踊りや楽器演奏を伴わない仏教劇に限られていたであろう。旅役者たちが演じた劇の内容を伝えるのは説話に過ぎず、実際に現物が残されている戯曲は東トルキスタンで発見された177の細切れ断片でしかないが、このささやかな仮説を裏付けるに十分であろう。