

インド、ヒンドゥー寺院における舞踊表現 両性具有の踊り子像に関する考察

袋井由布子・舞踊学会会員

本稿は、二〇〇〇年度第一回研究集会で報告された袋井由布子氏（和光大学オープンカレッジばいであ「タミル語の世界」講師、舞踊学会会員）の発表原稿を、本誌掲載用に本人自ら執筆されたものである。当会としては、日本のみならずインド本国においてすら指摘されることのなかった、この美術史上の大きな発見成果を公開できた幸運に感謝したい。

1—インド美術における舞踊表現

古代以来、インド美術史において「舞踊」は重要なモチーフのひとつである。古代初期の仏教美術では仏伝図の中に、あるいは欄楯の浮彫の中に、舞踊表現が見い出せる。さらに、ヒンドゥー教寺院に至っては、寺院の荘厳な装飾として無数の踊り子像が、壁面、柱側面を埋めるという例も珍しくない。インドにおける舞踊と寺院の結び付きは深く、デーヴァダーシー（神の召使）と呼ばれる踊り子が寺に仕えることは広く知られ、また時に「歌舞殿」が寺院に付属するように、舞踊が寺院建築に影響を与える例もみられる。

インド美術において数々残る舞踊表現であるが、それ

らは以下の四つに大別できる。

- ① 信仰対象としての舞踊表現。
- ② 踊りが物語の一要素になっている舞踊表現。
- ③ 寺院の柱や壁の空間を埋める装飾としての舞踊表現。
- ④ 「カラナ」の表現。

①の範疇に入る舞踊表現は、シヴァを始めヴィシュヌ、クリシュナ、ガネーシャなど、神が踊る姿をとるもので、「ヌリッタムールティ」と呼ばれる。K・クーマラスワミー、カピラ・ヴァツヤン、C・シヴァラマムールティなどによる先学の研究では、神の舞踊に込められたインドの宇宙観などが考察されている。^{＊1} ②の例としては、仏伝図の降魔成道の場面で仏陀を誘惑する舞踊、クリシ

ふくろい・ゆうこ

一九九三年以降、マドゥライ・カーマラージ大学、マドラス大学の博士課程に在学し、特に舞踏表現に関わりながら、インド美術史を専攻。

＊1 例えば、オリッサ州プヴァネーシユヴァルに残るリンガラージュ寺（二一世紀）の歌舞殿（ナトマンディール）。

＊2 Gopinatha Rao *Elements of Hindu Iconography* vol. II, Part I, Mohit Banarasiass Publishers, reprinted 1985, 1993, pp.221-260 ; Ananda K. Coomaraswamy *The Dance of Shiva on Indian Art and Culture*, Sagar Publications, reprint-

ユナが牛飼いの女性と踊る場面が挙げられる。

さて、④のカラナの表現であるが、これはタンジャールールのプリハディーシユヴァラ寺院、チダンバラムのナタラージャ寺院、クンバコナムのシャーランガパニー寺院などにみられる特殊な舞踊表現である。

「ナートイヤ・シャーストラ」はインドにおける最古の舞踊・演劇に関する理論書で、三六章からなり、舞踊劇の構成、演技、衣装、劇場、音楽、詩論などを網羅した演劇・舞踊の百科全書の様相をみせている。舞踊に関する章では、頭部、手、胸部、胴周り、腰、脚、目、眉毛、鼻、口、唇、顎というように、身体各部が細分化し、舞踊で用いられるそれぞれの動きが分析されている。そして「タインダヴァ・ラクシャナム」の別名で知られる同書第四章には一〇八のカラナが列挙されている。カラナとは舞踊で用いられる肢体の基本的なコンビネーション、あるいは動きの型のことであり、複数のカラナが一連の舞踊運動を構成する。寺院に残るカラナの彫刻はカラナを説明する刻文を伴うこともあり、舞踊の教本に付される挿図のような役割がみられる。カラナの彫刻に関するこれまでの研究は、主に古典書に記述されるカラナと彫刻上の舞踊の型を同定するもので、このような研究法はカラナの彫刻に留まらず、舞踊図全般、特に③のカテゴリに属する舞踊表現にも活用されている。

古典書の中の舞踊を彫刻の上にみようとすることのよう

なアプローチは、実際の舞踊に多くの示唆を与えているが、ここで留意すべきは、彫刻や絵画という媒体で表現された舞踊が、その時代の舞踊をそのまま表現しているとは限らないという点である。カピラ・ヴァツアヤンは美術上の舞踊表現に関して、「動きは限界をもつてしか表現されえず、彫塑媒体はある動きの一点をつかみとることしかできない。……彫刻的表現は、動きの大まかな姿でしかなく、動き全体を表現することは不可能なのである」と述べている。舞踊彫刻は、「動き」を本質とした舞踊と、「静止」という彫刻の特性を併せ持っている。動きの一時しかとらえられないという彫刻の限界は同時に、その「静止」の中に彫刻を構成するさまざまな要素——例えば民族・作者・地域・時代などの造形表現に対する趣向、表現の場と共有するコスモロジー——が見出せるという可能性をもつ。舞踊彫刻が実際の舞踊のウィジュアル資料に留まらないのはこの点である。

当稿は、インド美術史、特に舞踊彫刻が頻繁に作られたチョーラ朝後期に焦点をあて、そこに見られる奇異な踊り子像を通し、その踊り子の意味を他の彫刻、寺院建築全体から解明していくことを目的にしたものである。

2 後期チョーラ朝の舞踊彫刻

九世紀―十三世紀、南インドに巨大な勢力を築きあげたチョーラ朝は寺院建造に力を注ぎ、現在でもタミルナ

ed. 1991: Kapila Vasuayan, *Classical Indian Dance in Literature and the Arts*, Sangeet Natak Akademi, 1968; Anne-Marie Gaston, *Shiva in Dance, Myth and Iconography*, Oxford University Press, 1982; David Smith, *The Dance of Shiva: Religion, Art and Poetry in South India*, Cambridge University Press, 1996, 423.

* 6 Adya Rangacharya, *The Nityasāstra: English Translation with Critical Notes*, Munshiram Manoharlal Publishers, 1996, p. xviii.

* 7 *The Nityasāstra*, Vol. 1 & 2, (edited and translated by Manomohan Ghosh), Manisha, revised 3rd ed., 1995, 第 60 の巻。

* 8 Michael Rabe, *Dynamics of Interaction Between Indian Dance and Sculpture*, *Bharata Nyanam in Cultural Perspective* (ed. George Klier), American Institute of Indian Studies, 1993, p. 125.

* 9 V. Narayanaswami Naidu, Srinivasulu Naidu, N. Rangayya Panthulu, *Tanjāva Lakṣaṇam*, Munshiram Manoharlal, 1st published 1936, 3rd ed. 1980; Kapila Vasuayan, *Dance Sculpture in Sarangapani Temple: Society for Archaeological, Historical and Epigraphical Research*, 1982; C. Sivaramamurti, *Natarāja in Art, Thought and Literature*, National Museum, 1974

ードウ州を中心にした地域にこの時代の寺院が林立している。この王朝期には、さまざまな文化活動が活発になり、諸王はそのパトロンとして名を残している。チョーラ朝最盛期に在位し、タンジャールの大寺院ブリハディーシュヴァラを創建したことで知られるラージャラージャー一世（九八五—一〇一六年）は四〇〇人の踊り子を集め、大寺院の周辺に彼女たちの居住となる長い通りを二本建設したことが伝えられている。またこのチョーラ朝は、踊るシヴァ神を象ったブロンズ像の意欲的な製作を始めたり、カラナの浮彫彫刻が表現されたりというように、舞踊のヴィジュアル化が大きく進められた時代でもある。

ラージャラージャー一世、つづくラージェンドラ一世（一一〇一—一一四四年）のチョーラ朝最盛期の後、一〇七〇年に即位したクロットゥンガ一世（一〇七〇—一一二二年）に始まる後期チョーラ朝の諸王は、その王朝が衰退をみせる一二世紀前半まで寺院の建立、増築を続けた。この時期に建てられたダーラースラムのアイラーヴァテシュヴァラ寺院、ティルブヴァナムのカンパハレーシュヴァラ寺院はチョーラ朝最後の巨大寺院であり、壮大な高塔をもつ寺院建築と優れた彫刻群を残している。この時代の寺院建築がみせる特徴は、「ティルッカマコーッタム」という名で知られる女神の祠堂が独立して建立されたこと、高塔をもった壮大なゴープラム（楼門）

の建築が始められたこと、ウィマーナ（本殿）全体が馬あるいは象の彫刻で引かれる「車」の形態をとっているなどが挙げられる。そしてこの時代、舞踊彫刻は神像を始め荘嚴の目的で寺院の至るところで見ることができ

る。後期チョーラ朝を代表する寺院はダーラースラムに建つアイラーヴァテシュヴァラ寺院である。インド南部、タミルナドゥ州中東部のタンジャール地方に位置するクンバコナムはチョーラ朝の重要な寺院の中心地であり、数々の寺院が林立し、現在でも多くの信者がここを訪れる。クンバコナムから南に五キロのダーラースラムに立つアイラーヴァテシュヴァラはシヴァ派の寺院で、後期チョーラ朝のラージャラージャ二世（一一四六—一一七二年）により建立、別名「ラージャラージェーシュヴァラム」で知られる。東西一一〇九メートル、南北七〇・二五メートルの外壁に囲まれた寺院は東向きに建ち、主尊シヴァリンガを祀る聖室ガルバグリハ、そして前殿アルダマンダパ、マハーマンダパ、ムカマンダパが直線上に並ぶ。本殿の南東部にはラージャガンピランティルマンダパが付属し、この時代特有の車型の建築様式を見せている。

さて、この寺院の本殿はウパピータと呼ばれる基壇部の上に立ち、その基壇には区切りをもったパネルが並ぶ。これらのパネルには「マハーバータ」からとられた場

など。

* 7 Kapila Vatsyana, *Classical Indian Dance in Literature and the Arts*, pp. 269-270.

* 8 C. Sivaramamurti, *The Chola Temples*, Archaeological Survey of India, 1st ed. 1960, 5th ed. 1992, p. 16.



図1 舞踊図、ダーラースラム、アイラーヴァテシュヴァラ寺院、基段部パネル



図2 舞踊図、ティルヴァールール、ティヤガラジャスワミン寺院、第二コブラム（西面）



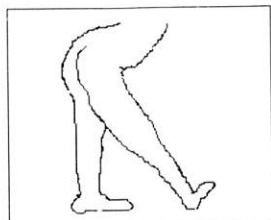
図3 舞踊図、メッライカダンブル、アムルタガテシュヴァラ寺院、本殿軒下部（南面）

面、こぶ牛、ライオン、戦士の姿などが描かれているが、そこで最も多く採用されているモチーフは舞踊である。

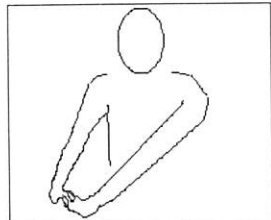
この時代の特徴的な舞踊の型は、正面性が強く、両肩は地面と平行に保たれるものであり、下半身の型は大きく膝を開いて腰を深くおとし、脚で菱形を作るのが基本で、足の爪先を左右に開いたり、足を交差させたり、片足の爪先をたてたりなどのバリエーションがみられる。アイラーヴァテシュヴァラ寺院の基壇部パネルに残る舞踊像の踊りの型を分析していくと、いずれも後期チョーラ朝の特徴的な型にあてはまるが、中にはそれらから逸脱する例もみることができ。その一つが、腰を大きくひねり、膝を曲げず脚を前後に開き、上半身は手を組み、腕を突き出すものである（以下、この上半身はUP:01と記す。なお、“UP”は「上半身の型（upper postum）」の略）〔図1、挿図1、2〕。大きく腰をひねり胸部と臀

部を正面に向けるこの舞踊の型は、同時代の基本的な舞踊の型の中でひととき異彩を放ち、このアイラーヴァテシュヴァラ寺院だけでなく、他の後期チョーラ朝の寺院の舞踊彫刻にも見られるものである〔図2、3〕。この奇異な舞踊の型をとる踊り子には、さらにその特異性を際立たせる特徴がある。それはこの踊り子の顔には口髭、一方の正面を向いた上半身には豊かな胸が表現されていることである。つまりこの踊り子は両性具有なのだ。

手を組み、腕を突き出し、大きく腰をひねり胸部と臀部を正面に向けるこの奇異な舞踊の型は、舞踊の型を分析したカラナの舞踊図群の中にはみることができない。加えて、両性具有というこの踊り手に見られる特性は、アルダナリーというシヴァの両性具有像を除き、インド美術においても珍しいものである。以下、この両性具有の踊り子像の舞踊の型、そしてその意味をさらに考察



挿図2 チョーラ朝後期舞踊彫刻における捻れた下半身



挿図1 UP:01

していくことにする。

3——捻れた下半身

アイラーヴァテシユヴァラ寺院の最東部に開くムカマ
ンダパは、一〇〇本余りの支柱に支えられている。支柱
の種類は四種あり、規則的に配置されている。その支柱
の側面には余すところなく神像、神話上の動物、花模様
などが描かれるが、そこで最も多く表現されるのは舞踊
である。それらの舞踊型を分析していくと、手を組み、
腕を前方に突き出し、大きく腰をひねり胸部と臀部を正
面に向ける舞踊の型は六例見ることができよう。

また、同じ下半身の型ながら、上半身は別の型をもつ
ている踊り子像がいくつかあり、そこで組み合わせられ
ている上半身としては、片手の手のひらを肩の前で正面
に向け、反対側の腕は上方に延ばすもの（UP:02）
〔挿図3〕、その手を腿の上に置くもの（UP:03）〔挿
図4〕、肘を曲げ上方に挙げるもの（UP:04）〔挿図5〕、
片手でアラパドマ（小指からそれぞれの指を曲げ、間隔を
開いた手印）をとり頭上にあげ、もう一方の腕は上部に
延ばすもの（UP:05）〔図4、挿図6〕、その手を腿の
上に置くもの（UP:06）〔挿図7〕、片腕は上方に延ば
し、もう一方の手は腰におくもの（UP:07）〔挿図8〕、
両手を上方に広げて挙げるもの（UP:08）〔挿図9〕
などがある〔表〕。

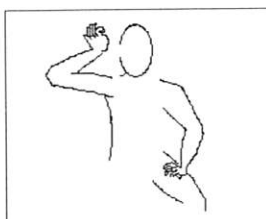
UP:01を除き、これらの上半身はいずれも後期チョ
ーラ朝の舞踊彫刻においては高い頻度で見られるもの
であるが、一方、手を組み前につきだす上半身の型と別
の下半身の型の組み合わせをみることはできない。つまり、
この両性具有の踊り子像において特徴となるのは、腰を
大きくねじった下半身の型にあるといえる。

4——両性具有の踊り子像と円形装飾の被り物

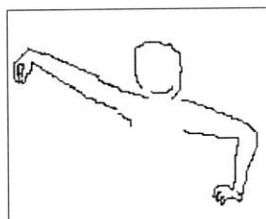
さて、奇異な下半身の型をもった両性具有の踊り子像
にはひとつの共通点がある。それはこの踊り子像のほと
んどが円形の大きな被り物をかぶっているということだ
である。この被り物は、現在インドで演じられる歌舞劇カ
タカリやヤクシガナなどにみられるものと似ており、
被り物の正面部には縁どりや放射線状の装飾が施されて
いる。ただし、この装飾された円形の被り物をかぶって
いる人物像は両性具有の踊り子に限られるものではない。
この踊り子像の意味を探索するため、次に同時代における円
形の被り物をかぶる人物像をみていくことにする。

先に紹介したダーラースラムのアイラーヴァテシユ
ヴァラ寺院ムカマンダパ支柱側面には、円形の被り物をか
ぶった奇異な人物像がひとつみられる〔図5〕。ムカマ
ンダパ内南部に位置する柱の西面には三つのメダイヨン
が上下に並び、その最下部のメダイヨンには三人の人物

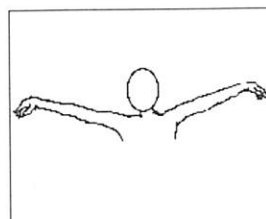
* 6 Nandikesvara's Abhinaya-
darpanam (ed. and translated by
Manomohan Ghosh), Manisha, 3rd
ed., 1975, 146.



挿図7 UP:06



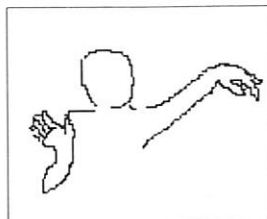
挿図8 UP:07



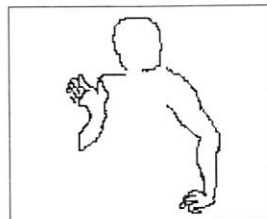
挿図9 UP:08



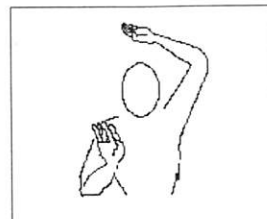
図4 舞踊図ダーラースラムアイラーヴァテシュヴァラ寺院ムカマンダ支柱側面



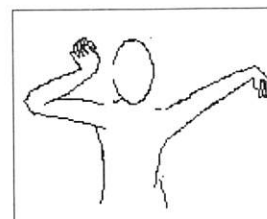
挿図3 UP:02



挿図4 UP:03



挿図5 UP:04



挿図6 UP:05

が描かれている。向かって左には高い冠をかぶった王らしき人物が座っており、中央には円形の被り物をかぶった人物、そして右側には片手を挙げた女性が立っている。メダイオン中央で被り物をかぶる人物は、王に向かい胸の前で合掌している。そしてここで留意すべきはこの人物の姿勢である。合掌する上半身は正面を向きながら、臀部が正面を向いている、つまり、この人物の体は不自然にも上半身と下半身が捻れているのである。被り物を

かぶり合掌するこの人物像と、口髭と豊満な胸をたくわえた両性具有の踊り子像との共通性、それは捻れた下半身である。いずれも腰部を大きく回転させ、下半身の正面が描かれていない。ここで推測できるのは、被り物をかぶった合掌の人物像、そして両性具有の踊り子像は、不自然な体の動きを表現しながら、男性器がある体の正面をあえて隠しているということである。それは損失した男性性を暗示するといえるかもしれない。口髭と豊かな

表 ダーラースラム、アイラーヴァテシュヴァラ寺院、ムカマンダ支柱側面舞踊図における捻れた下半身と上半身の組み合わせ

上半身の型	U:01	U:02	U:03	U:04	U:05	U:06	U:07	U:08
頻度	6	1	1	1	1	1	7	2

な胸をたずさえる踊り子像がとる捻れた下半身は、両性具有を特徴づけるもう一つの表現とみることができであるろう。

このムカマンダバではさらに別の被り物をかぶった人物像がみられる。同マンダバ東部に立つ柱の南側面の最下段は三つの区切りをもち、そこには「マハーバーラタ」からの一場面、ビーマとキーチャカの物語が描かれている【図6】¹⁰。

パーンドウ王の五王子とその妻ドラウパディーは追放され、追放生活最後の二三年目、ヴィラータ王の宮殿で、ユディシュティラは賭博の師、ビーマは料理人、アルジュナは王女の踊りの師、ナクラは厩使い、サハーデーヴァは家畜使い、そしてドラウパディーは王妃の侍女として身を隠すことになる。ヴィラータ王の義弟キーチャカはドラウパディーを見るなり彼女に恋心を抱くようになるが、ドラウパディーはことごとく拒絶する。執拗に言い寄るキーチャカをドラウパディーはある夜、王宮の劇場に誘う。しかしそこで待っていたのはドラウパディーではなくビーマであった。キーチャカがドラウパディーと思い近づいたとたん、強靱ビーマはキーチャカを殺し、その体をまるめ肉塊の球にしたのだ¹¹。

支柱側面最下段の向かって左側の区画には、柱の陰に隠れるビーマが、そして中央部にはキーチャカを殺しその体を操るビーマの姿が描かれている。そして、このビ

ーマの頭部には、両性具有の踊り子、上半身と下半身が前後逆になった人物像と同じ円形の被り物を見ることが出来る。

クンバコナムの南東一キロにあるパラヤライという村はパッラヴァ朝からその名が知られ、後期チョーラ朝には大勢の僧侶たちが住み、さらにヴィクラマ・チョーラ王（一一八一—一二三五年）の居住地があった所でもある¹²。現在は簡素な村に過ぎないこのパラヤライには、ソーマナータル（あるいはソーマリンガル）寺院が残っている。その建築様式は後期チョーラ朝の代表的な寺院、ダーラースラムのアイラーヴァテシュヴァラ寺院、トリブヴァナムのカンパハレーシュヴァラ寺院と通ずるところがあり、建立年代は紀元一一三〇から一一六〇年と推定されている¹³。

この寺はかつて二重の外壁をもち、ゴープラムがそれぞれ方向に付されていたが、現在、東側に開いたゴープラムのみが残っており、その内側の通路外壁は、片面に八本、計一六本のパネルの列が配置されている¹⁴。それぞれの列には、一〇のパネルが上下に並び、これらのうち四五のパネルが踊り子像、八のパネルが太鼓、シンバルなどの奏者像、その他、樹下女立像（シャーラバンジカー）、踊るガネーシャ像などを見ることが出来る。

さて、このパネル群の中には先にアイラーヴァテシュ

* 10 Françoise L'Hernault, *Darsanam, École Française D'Extrême Orient*, 1987, p. 113.

* 11 *Mahabharata*, 4:22.

* 12 S.R. Balasubrahmanyam, *Later Chola Temples*, Mudgala Trust, 1979, p. 199.

* 13 S.R. Balasubrahmanyam, *Later Chola Temples*, p. 200.

* 14 ただし、最上部のパネルは後代の修復とみられる。

ヴァアラ寺院の例で紹介したキーチャカを倒すビーマの姿を有するパネルがひとつある。そして、このビーマ像のパネルと向かい合う反対側のパネルには、ここで問題となる奇異な舞踊の型をとった踊り子像が残されている。

ソーマナータル寺院東ゴープラム内壁に残るこれら二つのパネルの配置は、円形装飾の被り物をかぶった二つの人物像——両性具有の踊り子像とビーマ像——の関連性をさらに裏付けるものである。そして、ここに奇異な踊りの型をとった両性具有の踊り子像は『マハーバーラタ』に関連する人物と推定できる。『マハーバーラタ』において「踊り」、「両性具有」に関わる人物、それはアルジュナである。

一三年間の追放生活の中で、素性を隠しヴィラータ王の宮殿で働くパーンドウの五王子であるが、前述のように勇者アルジュナは踊りの師となる。かつて神々の武器を手に入れるため、天上界で過ごしたアルジュナはガンダルヴァの長チットラセーナから踊りと音楽を習う。アルジュナが地上に帰ろうとした時、チットラセーナは、魅惑的な天女ウルヴァシーを使い、彼を天上界に留めようとする。ある夜、その豊潤な体でウルヴァシーはアルジュナを誘惑したが、アルジュナはウルヴァシーを相手にしなかった。それに立腹したウルヴァシーはアルジュナに対し、男性性を失い女たちの間で踊りを踊るものになるよう呪う。そして追放生活最後の年、ヴィラータ王

の宮殿においてアルジュナは去勢された体で、踊りと歌を王女ウッタラーに教えることとなる。アイラーヴァテシュヴァアラ寺院ムカマンダバにみられた合掌する異形の人物像はヴィラータ王を拝するアルジュナ、また奇異な踊りの型をとった両性具有の踊り子像はヴィラータ王の宮殿で踊りを教えるアルジュナの姿であると以上より推定できるであろう。

5——踊るアルジュナ像の重要性

後期チョーラ朝の寺院では、先で紹介したキーチャカを殺すビーマ像を始め、『マハーバーラタ』の場面が浮彫彫刻で描かれるので、その登場人物の一人アルジュナの姿がこの時代の踊り子像として見られるのは不自然なことではない。さて、ダーラースラムのアイラーヴァテ



図5 ダーラースラム、アイラーヴァテシュヴァアラ寺院、ムカマンダバ支柱側面



図6 ダーラースラム、アイラーヴァテシュヴァアラ寺院、ムカマンダバ支柱側面

* 15 Mahabharata, 3.45-46.

* 16 Mahabharata, 4.11.

シュヴァラ寺院ムカマンダバ支柱側面の「マハーバーラタ」、「ラーマヤナ」の登場人物の頻度は、

「マハーバーラタ」関連

ビーマ、キーチャカ（一例）

キラタールジュナ（一例）

「ラーマヤナ」関連

バリーン、スグリーヴァ（一例）

ラーマ、シーター、ラクシュマナ（一例）

と分析する調査報告がある。¹⁾前述のように、このムカマンダバには両性具有として踊るアルジュナの姿が約二〇例みられるが、以上の調査結果と比較すると、「マハーバーラタ」の一登場人物であるアルジュナの舞踊表現は異例に多いことがわかる。

さて、アイラーヴァテシュヴァラ寺院の隣には女神の寺院ダイヴァナーヤキが独立してたつ。この寺の建立年代に關しての刻文はみつからないが、建築様式はアイラーヴァテシュヴァラ本殿と共通する点が多く、本殿が建てられて間もないころの建築物であることが推定される。²⁾

この寺は東方に開かれ、アイラーヴァテシュヴァラ寺院と同じく基壇の上に立つており、そこに並べられたパネルには倭人の舞踊あるいは戦う姿が多く見られる。前殿の東面には張り出しがあり、その左右には階段が付さ

れ、正面部には奏者を伴った踊り子像を描く三つの大きなパネルがはめ込まれている[図7]。

向かって右側のパネルでは太鼓とシンバル奏者に挟まれた女性の踊り子の姿が描かれる。この踊り子がつる上半身の型は右手の手のひらを正面に向けるUPP.02型、そして下半身の型は膝開き、腰を落として右足のかかとを上げるものである。左側のパネルの踊り子像は、肘を曲げた腕を上方にあげ、もう一方の腕は下方に伸ばす上半身、膝を開き腰を低く落とし、足を交差させる下半身の型をみせ、その脇には太鼓奏者、また片手をあげる人物が表わされている。そして、中央のパネルには口髭と豊かな胸をもったアルジュナの舞踊が太鼓奏者とシンバル奏者に挟まれる形で描かれている。このアルジュナ像にはその特徴となる腰を捻った下半身の型、さらに円形の被り物が明瞭に判別できるが、ここで留意すべきは、このダイヴァナーヤキ祠堂におけるアルジュナの舞踊像の配置である。これら三つのパネルが並べられているのは、寺院の最東部、つまりこの寺院境内に入ると最も正面にくる部分であり、さらにアルジュナの像はその中央部に表現されているのである。

タミルナードゥ州ティルヴァールルのティヤガラージャスワミン寺院は長年にわたり建築が続けられた寺院で、後期チョーラ朝の王としてはラージャディラージャ

* 17 Françoise L'Hernault, *Darsana*, p. 93.

* 18 *Encyclopaedia of Indian Temple Architecture-South India Lower Dravidas* 200B C-A.D. 1324 pp. 306-309.

* 19 K.A. Nilakanta Sastri, *The Cōlas*, University of Madras, 1984, p. 312.

* 20 Kapila Vatsyana, *Classical Indian Dance in Literature and the Arts*, p. 25; *Abhinayadarpaṇa*, 11-12.15-16; *Saṅgitaratnakara*, Ch. VII, 4.16-17, 26-17.

二世、クロットウンガ三世、ラージャラージャ三世の刻文がみられる。

この寺には二つの回廊外壁があり、それぞれに東ゴープラムが付されているが、内側のゴープラムはパネルを並べた基壇の上にたち、そこには主に踊り子の姿が描かれている。通路口の左右それぞれ六パネル、計二四パネルがあり、その中の二パネルにアルジュナの舞踊がみられる。いずれも上から厚くベンキが塗られているため、口髭は判別できないが、豊満な胸、そして円形の被り物は判別できる。一つのパネルのアルジュナ像は太鼓奏者を伴ったもので、その特徴的な下半身をみせ、そしてアラバドマをとった右手を頭部横に、左手は腰にあてている。もう一つの踊るアルジュナ像は典型的なその舞踊の型、組んだ手を前につきだし、腰をひねった下半身をとっている【図2】。

そして、このティヤガラージャスワミン寺院の例でも留意すべきは、これらアルジュナ像の配置位置である。踊るアルジュナ像を有するパネルは、ゴープラム西面の通路口のすぐ脇、つまり本殿に面したゴープラムの中心部二つを占めている。これらのアルジュナ像は異なる上半身をみせながら、同じ下半身を左右対称にとっており、二体で一組という様相をみせているが、ダーラースラムのダイヴァナーヤキ祠堂と同様、このゴープラムにおけるアルジュナの舞踊像は、寺院全体からも特出した場所

に配されることとなっている。

6——性の境界を超えた踊り手の意味

以上のように、後期チョーラ朝に見られる「マハーバーラタ」の一登場人物アルジュナ、その舞踊像の登場頻度の高さ、また時に寺院の特出した箇所に配置されるという表現意図には、時代的な理由を見い出せるかもしれない。例えばクロットウンガ一世は周辺勢力との戦いを、「アルジュナがカーンダヴァの森を焼いたように、コーッタールの要塞を破り……」と例えたように、チョーラ朝勢力拡大においてはアルジュナの英雄化がみられる。寺院の多くが王朝の庇護の下に建立されるこの時代、王に好まれる図像が頻繁に登場することは決して特異な例ではない。しかしながら、以下のようなインドにおける舞踊観、そして両性具有の聖性などを考えるほうが、踊るアルジュナ像の特別な表現意図はより自然に理解できるのではないだろうか。

インドにおける舞踊の理論書『アビナヤダルパナム』、あるいは『サンギータラトウナカラ』によると、舞踊は三つのカテゴリー——ナーテヤ（芝居）、ヌリテヤ（音を伴ったマイム）、ヌルッタ（純粹舞踊）——に分類される。また別の角度から、舞踊というものが「ターンダヴァ」というダイナミックなものと「ラーस्या」という

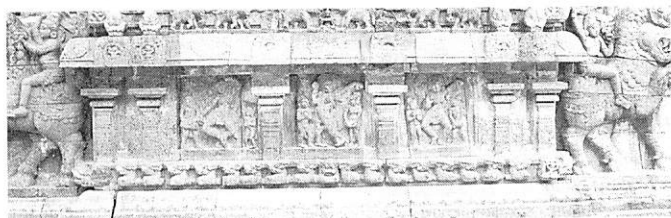


図7 ダーラースラム、ダイヴァナーヤキ寺院、張り出し部

優雅なものに分けられることもある。²¹

「アビナヤダルパナム」によれば、「ターンダヴァ」はシヴァの従者ターンドゥから、「ラーस्या」はパールヴァティの踊りから出たものとされる。そのため「ターンダヴァ」は「男性的な舞踊」、「ラーस्या」は「女性的な舞踊」と分けられることもあるが、この分類はあくまでも踊りの技法に関してであり、踊り手の性別を限定するものではない。

舞踊におけるこれらの分類法は、現在のインド舞踊でも広く採用され、ひとつの演目の中で「ナリテヤ」、「ヌリテヤ」、「ヌルッタ」そして「ターンダヴァ」、「ラーस्या」を織り混ぜながら、舞台が構成されていく。舞台の上で踊り手はさまざまな役割を演じ、舞う。時には王になり、動物になり、勇者になり、恋をする乙女になる。役者を兼ねた踊り手は、あらゆる性別、年齢、社会的階級、さらに人、神、動物の境を超えた役割を舞い分けねばならない。

その際、踊り手本人のジェンダーあるいは年齢がその踊りに関与することは許されない。舞台の上で踊り手は観客に芝居・踊りの内容・感情を伝える中立的な存在であることが要求される。天女ウルヴァシーに呪われたアルジュナは男性性を失い、ヴィラータ王の宮廷で踊りを教えた。インドにおけるこのような舞踊観から考える場合、アルジュナの「男でもなく女でもない」という属性

が、踊るアルジュナ像の特別な表現意図として想定できるであろう。

性の境界を超えたものこそ、踊り手に要求される自己の中性化を象徴するものであり、完璧な舞踊手の特徴づけるものと言えるのである。舞踊彫刻が寺院の至るところにみられ、寺院と舞踊の結びつきの強さが窺えるこの時代、踊るアルジュナ像は理想的な舞踊手として表現されたものである。

しかしながらアルジュナ舞踊像のシンボリズムはそれだけに留まらない。インドにおいて性の境界があやふやな存在としてヒジュラ²²は広く知られるところである。インドでは古来からヒジュラは「グル（師）」を中心に「チェラ（弟子）」たちがコミュニケーションを構成、共同生活を営み、宗教的職能者、あるいは芸能者として子ども誕生、結婚式、葬式など通過儀礼では欠かすことができない役割を演じている。

両性具有である人びとは時に雨乞いをし、乾いた大地に豊稔をもたらし、また時に子孫繁栄を祈る。インドでは現在に至るまで、豊饒性を誘発する両性具有の聖性が入びとの生活の中で必要とされている。豊かな胸と口髭をたくわえたアルジュナ像に特別な表現意図を考える場合、インドの伝統の中に生き続けるこの両性具有の聖性を軽視することはできないであろう。

* 21 Kupila Vatsyana, *Classical Indian Dance in Literature and the Arts*.

* 22 *Abhinayadarpana*, 3-5.

* 23 Kupila Vatsyana, *Classical Indian Dance in Literature and the Arts*, p.27.

* 24 ヒンディー語で「半陰陽」をあらわす語で、生まれながらに男でも女でもない人びとが作り出す集団をさす。ヒジュラたちは、おもに女装して歌や踊りを見せることで生計を立てている。

—おわりに

以上、寺院における舞踊彫刻が盛んになる後期チョーラ朝という時代、そこに現れる奇異な舞踊の型に焦点を当て、その型をとった踊り子像の解明と表現意図を考察してみた。インドにおいては、宗教と美術、そして踊りを含めた芸能が密接な関わりを持っている。美術における踊りの表現は実際の舞踊を色濃く反映する。先学の研究が示唆してきたように、舞踊彫刻はかつてのインド舞

参考・引用文献

- The Mirror of Gesture: Abhinaya Darpana of Nandike svara*. New Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers, 4th ed., 1987.
- Dehija, Vidya. *Art of the Imperial Cholas*. New York, Columbia University Press, 1990.
- Dutt, M.N., translated, *Mahābhārata* vol.1-7. Delhi, Parimal Publications, reprinted ed. 1997.
- Fukuroi, Yuko. 'Dance Sculptures in Later Cōla Temples: A Dancer

踊の姿を見せることもある。

しかしながら、彫刻における舞踊表現は、実際の舞踊の動きを写し取るのみではない。インド美術における膨大な数の舞踊表現からみえてくるものは決して少なくないはずである。

ただし、舞踊彫刻の探求に潜む可能性は、芸能・彫刻に留まることのない多角的視点からの考察、体系的なフールド調査によって裏づけされると言うことは言うまでもないであろう。

- as 'Third Sex'. *Journal of the Institute of Asian Studies* (Vol.XV No.1, 1997), Chennai, pp.61-76.
- Nanda, Serena. *Neither Man Nor Woman: The Hijras of India*. New York, Wadsworth Publishing Company, 1990.
- Sastri, K.A.Nalakanta. *The Cōlas*. Madras, University of Madras, 1984.
- Indian Classical Dance*, New Delhi, Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India, 1974.