

南インド近代における
「芸術」イデオロギーに関する考察

井上貴子

A Study of 'Art' Ideology in Modern South India

Takako Inoue

平成7年(1995)3月25日発行

名古屋芸術大学研究紀要 第16巻 抜刷

南インド近代における 「芸術」イデオロギーに関する考察

A Study of 'Art' Ideology in Modern South India

井上 貴子
(音楽理論研究室)

1. カラーと'art'

今日、「芸術」という言葉を用いる際、それは他の何物にも規制されない自律的な領域であるという暗黙の了解のうちに、芸術のための芸術、即ち純粹芸術という価値観を前提としてしまいがちである。しかし、芸術 'art' は、本来、技術 'art' と同義であり、ものを作り出すことであった。

現在、インドでは、いわゆる「芸術」をさすのに「カラー *kalā*」という言葉が用いられる。カラーとは、本来サンスクリット語で「上流階級が教養として身に付けるべき様々な技芸」を意味している。『カーマ・スートラ *Kāma-sūtra* (性愛経典)』¹⁾によれば、それは全部で64種あり、音楽舞踊はもちろんのこと、料理、装飾品や家具の製作、言語の修得から身だしなみ、賭博や闘鶏羊等までが含まれている²⁾。即ち、カラーは、むしろ複数の技術を意味する英語の 'arts' に近いのであって、そこには美的価値は介在していないし、芸術の自律性もない。ところが、20世紀前半、音楽舞踊を論じる際に、「art」という英語が「カラー」の訳語として頻繁に用いられるようになった。この言葉には、明らかに単なる技術ではない、それ自身が至上の美的価値を持ち、社会や日常の現実から離れた自律的なものであるという意味が付与され、音楽舞踊や美術といった限られた分野を指すものに変化していた。しかも、「art」はインド精神を最も有効に表象するが故に、保護育成されるべきであると論じられた。そこでは、『カーマ・スートラ』に挙げられていた64種のカラーの多くが欠落し、概念的にも全く異なったものとなっている。

では、それ以前のインドでは、美的価値と芸術とはいかなる関係にあったのか。

現在、インド古典音楽舞踊において最も重要な美学論とされているのは、「ラサ *rasa*」論である。ラサとは、サンスクリット語で、語源的には「味」というほどの意味であるが、美学論において用いる際には、「演者によって観客に引き起こされる様々な感情」を指す。古代インド音楽史において、最も重要なサンスクリット文献の一つとされるバラタ Bharata 著『ナーティヤ・シャーストラ *Nāṭya-śāstra* (演劇規範書)』³⁾は、恋、滑稽、悲、憤怒、勇猛、恐怖、嫌悪、驚異の8種類のラサを扱っている。観客を含め、人の心に存在する基本的な感情もまた8種類であり、ラサの数に対応している。基本的感情が、様々な劇的条件によって観客の心の中で高められる時、ラサが出現する。バラタは、基本的感情が高められてラサとなるための様々な条件、即ち劇的手段について詳述している。

ここで、一つ注意しておきたい点は、バラタは、演劇、音楽、舞踊を各々独立した分野としてではなく、いわゆる 'performing arts' とでもいうべき総合芸術として扱っていることである。サンスクリット語の「ナーティヤ」は、通常「演劇」と訳されているが、バラタは、戯曲の種類、劇の構成、演劇、俳優、劇場、衣装、舞踊、音楽、韻律、修辭法、詩論といった具合に、およそ 'performing

arts' に関係すると思われるすべての事項について論じている。現在では、サンスクリット語の「サンギータ *saṅgīta*」が「音楽」と訳されているが、これもかつては、声楽、器楽、舞踊の3つ、いわゆる歌舞音曲を意味していた⁷⁾。現在もラサ論は、音楽、演劇、文学、詩論など様々な分野で重要視されている。

ラサ論は、バラタ以降も多くの学者達によって幾度となく論じられてきた。ラサの種類や解釈は学者によって、あるいは時代によって変化し、たびたび論争にもなるが、結局、それは、演者と観客との間の問題を扱っているのである。音楽や演劇は、演じられる空間におけるコミュニケーションのありかたから離れた全く自律的存在として、抽象的な美的価値を付与されてはいない。また、観客の味わう美的経験は具体的な生理的感情に根ざしている。従って、ラサ論とは、より良い演劇的实践をめざして説かれた極めて実用的な理論であると言えよう。また、バラタ以降のラサ論は、認識論としてもたびたび論じられているが、結局、それは、認識可能な美的経験であるにもかかわらず、宗教的経験とは全く異なった経験であり、演じられているものを観賞している人にとっての共通の体験なのである⁸⁾。

以上のように、インド古来の美的価値観は、'art' という新しい価値観とは明らかに異なっている。'art' とは、結局、植民地時代に西欧からもたされた外来思想なのであって、しかも、それは一多分インドに限ったことではないのだろうが、特に20世紀以降、次第に深く広く浸透していった「音楽に国境はない」といったようなコスモポリタニズム的側面を兼ね備えていた。'art' というイデオロギーは、危機に瀕した「芸術家」を救い、絶滅に瀕した「芸術」を再生し、公共の機関から財政的保護を引き出し、今日の「芸術の興盛」をもたらすことに成功した。音楽の普遍性は民族を越えた共感を呼ぶという素朴な認識は、いまや、芸術文化振興行政の基本理念である。インド政府も例外ではない。特に、独立以降、サンギート・ナータク・アカデミー *Sangeet Natak Akademi* (音楽演劇アカデミー)⁹⁾を初めとする芸術振興を目的とした各種機関を設立し、国を代表する文化使節を世界各国に派遣し、自国の文化を喧伝し続けている。「派遣」という目的で、本来の芸能の文脈から切り離され、創出され、提示された「文化」に対し、受け手の側が素朴な拒絶感を抱くことは、偏狭な趣味の証であり、芸術教育の欠如であり、国際理解にそぐわないものとみなされる。一方、「文化」を送り出す側は、それが理解されるべきものであり、受け入れられてしかるべきものであるとみなしている。送り手は、相手が受け入れ易いように「文化」を再編する努力をしているのだから、それが拒絶されるようなことがあってはならないのである。仮に拒絶されるようなことがあれば、単に異質なものに対する受け手の生理的反応にすぎないかもしれないにもかかわらず、送り手は、そこに何等かの政治的意図があるのではないかという疑いをもつだろう。なぜなら、文化は、これまでも思想的政治的理由によって様々な規制を受けてきたからである⁷⁾。

このように 'art'、即ち芸術というイデオロギーは、とりあえず「好き」とか「嫌い」とかいった素朴な感情を不問にしてでも、芸術とみなされているものを無条件に賛美することを要求する。それによって、政治的にも社会的にも有効に機能しているのである。

もう一つ重要な点を見逃してはならない。それは、ラサ論が近代に復活したということである。本来、ラサ論とは、古代サンスクリット文献においてサンスクリット演劇の上演に関して論じられてきたものであり、その定義を様々な芸能の担い手達がどこまで内在化していたかという点については、はなはだ疑問である。古代サンスクリット文献に精通するということは、一部の学者、特にバラモン階級⁹⁾を中心とした特権的エリートにのみ許された世界であった。ましてや、地域的にも多様で時代に応じてダイナミックに変容してきた民衆芸能の担い手達が、自らの属する文化的日常の

現実的文脈から離れて、バラタの示した理想の美的価値であるところのラサの実現にもっぱら心身を捧げたとは考えにくい。現在、芸能の担い手達の多くが『ナーティヤ・シャーストラ』に喜々として言及し、自らの芸能の正統性をとうとうと語るのは、'art' というイデオロギーの浸透と共に起こった現象なのである。従って、ラサ論をつきつめれば西欧の芸術至上主義とは本質的に異なるにもかかわらず、それは、結局芸術至上主義のペールをかぶることになった。「art」は、西欧と異ったインド精神の現れである」という復古主義的な言説は、独立前夜のインド・ナショナリズムの勃興を極めて如実に反映している。

2. ロマン主義の芸術観とインド

単なる技術と一線を画す、自律的な価値を付与した芸術至上主義は、19世紀西欧ロマン主義にはじまり印象派に終わる時代の創造物⁹⁾であり、先に述べたインド古来の美的価値観とは全く異なる。西欧における芸術というイデオロギーの成立とそれの果たした社会的役割は考察は、本来、インドをフィールドとする筆者の手に余るものではあるが、ロマン主義の思想形成に果たしたインド哲学の役割の多大さは、昨今たびたび指摘されており、本稿が考察の対象としているインドにおける芸術観のイデオロギー性の解明にとっても、西欧との関係に言及することは重要だと思われる。以下に、その芸術論とインド哲学への傾倒で有名なアルトゥーア・ショーペンハウアー (1788-1860) を例に挙げて、簡単に論じてみたい。なお、この点を論じるには哲学的考察が不可欠であるが、それは筆者の専門範囲を越えており、翻訳書及び二次資料に依拠した考察にとどまっていることをおことわりしておく。

ショーペンハウアーは、名著『意志と表象としての世界』の第3巻「表象としての世界の第2考察」の中で、芸術に最高の価値を付与した。彼は、世界は「生への意志の表象」であり、苦悩の世界であると位置づけ、そこからの解脱の道として、芸術的解脱と倫理的解脱の2つの方法を示した。苦悩の世界という位置づけはきわめて仏教的であり、18世紀来の西欧におけるインド学の興盛を反映している。従って、彼が苦悩からの解脱を、仏教とウパニシャッド¹⁰⁾の中に求めたのも当然の結果であろう。彼は、ヴェーダーンタ哲学¹¹⁾におけるブラフマン(梵)と「意志」とを同一視し、解脱の最終的境地は、道徳的行為の最終段階に位置する共苦を通じた愛であるとする。これは、ブラフマンとアートマンの同一性(梵我一如)の思想から着想を得たものと思われる¹²⁾。

当時のインド学¹³⁾は、主としてサンスクリット古典文献研究に依存していた。例えば、ウィリアム・ジョーンズ William Jones (1746-94) は、インド学の祖として有名であるが、サンスクリット語と、ラテン語や古代ギリシア語の文法構造の類似性を指摘し、今日の言語学におけるインド・ヨーロッパ語族の概念形成に寄与した。また、マックス・ミュラー Friedrich Max Müller (1823-1900) は、比較言語学、比較宗教学の権威であり、ウパニシャッドの翻訳でも名高い。こうして研究成果の蓄えられたインド学が、結局は、実態としてのインドの不在をもとに語られたオリエンタリズムの言説でしかなかったことは、しばしば指摘されている。例えば、ポリアコフは、『アーリア神話』において、ドイツの反ユダヤ主義が、インド、ゲルマン共通の祖先であるところのアーリア人¹⁴⁾を選民とする人種主義によっていかに形成されたかを詳しく論じているが、紀元前1500年頃インドに侵入した民族とされるアーリア人は、当時のインド学におけるヴェーダ文献¹⁵⁾の研究の産物なのである。

さて、ショーペンハウアーが、インド哲学に大いに触発されたことは事実だが、現実的には、彼のインド解釈にはかなりの混乱がみられる。即ち、ヴェーダ、仏教、ヴェーダーンタ哲学をすべて

インド思想という枠組みの中で混在させてしまっている。インド哲学におけるブラフマンは、もちろん「人間の意志」ではなく、「この世界の生起などの起こるものもの」宇宙の根本原理である。また、解脱とは、本質的には業、輪廻からの脱却であり、共苦、即ち同情によるユートピアの実現ではない。従って、方法論として説かれた芸術的解脱、倫理的解脱といった思想がインド哲学に存在するはずもない。しかし、ミュラー以前の知識に基づいては、このような混乱は避けられないものであっただろう。だからこそ、彼の哲学とインド哲学とは、全く似て非なるものとなっている。彼の哲学の根本には、啓蒙的理性批判として登場したロマン主義的性格がある。そこにはあくまで人間中心の倫理観が存在し、本質的に、啓蒙主義の延長線上にあると考えてよいだろう。

本論に関係してくるのは、芸術的解脱という考え方である。ショーペンハウアーは、芸術とは人生の苦悩から超越した立場へと高めてくれるものであるとし、中でも、音楽に、他の芸術とは異なる特別な地位を与えた。前掲書第52節の中で、彼は、他の芸術は事物の本質の「模写」であるが、音楽は本質である意志そのものを客観化するとしている。ここに至って、彼の芸術観は宗教的色彩を帯びてくる。芸術による解脱は一時的なものにしか過ぎないのであるが、それをしばしば達成することのできる限られた人々は、それによって高められた力で、最終的な解脱への道を歩むことができる。即ち、芸術家こそが、解脱を達成するのに最も近い特権的な人々であるという、芸術至上主義的イデオロギーが生み出される。これによって、社会や日常生活との関わりを断ち、静かに思索する人々という典型的な芸術家イメージがたやすく表象される。そして、この時代、音楽が「純粹性」を模索し、音楽それ自体を自己目的化した過程をも知ることができる。

では、そのイデオロギー性とはどのようなものか。ショーペンハウアーの哲学を最もよく体现した芸術家がリヒャルト・ワーグナー (1813-83) であることは、おおかたの意見の一致するところである¹⁸⁾。ワーグナーのニヒリズムの傾向は、ショーペンハウアーの「苦悩の世界」という哲学によって、芸術的解脱の方向に高められ、パイロイトの祝祭空間は、芸術的解脱という一種の宗教的実践の場となったと言っても、あながちうがった見方とはいえないであろう。そして、ショーペンハウアーには予測もつかなかったことであろうが、その時には、ゴビノー伯爵の『人種不平等論』¹⁷⁾からワーグナー、そしてヒトラーに至る人種主義の系譜まで、あと一步の所に来てしまっていたのである。純粋なゲルマン民族の高貴な精神は、ユダヤ民族によってふみにじられ、現在の苦悩と不幸を生み出す結果となったが、(いみじくもショーペンハウアーが示したように)音楽こそ、我々の苦悩をいやし、この世を清め、祝福をもたらすことができる、というワーグナーの強い信念は、いささか大げさで宗教じみた空間の創出を促した¹⁸⁾。もちろん、人種主義の生んだナチズムという悲劇の要因をロマン主義だけに帰することはできないし、むしろ、社会的経済的要因や政治的権力構造の問題が大きかったのかもしれないが、かといって、それに正当的根拠を与え、権威を付与した論理構造を軽視するわけにはいかないだろう¹⁹⁾。

一方、インドにおいて、音楽と解脱はいかに関わってきたのか。インド哲学における解脱の方法論として挙げられるのは、行為の道、知識の道、信愛 (バクティ *bhakti*) の道の3つであり、もちろん芸術には何等の地位も与えられてはいない。このうち万人に開かれた道としてのバクティ、即ち最高神に対し愛をもって絶対的に帰依する道が、7~8世紀以降のヒンドゥー教の展開の中で中心となっていった²⁰⁾。バクティの実践には音楽がしばしば重要な役割を果たすため、あえて、芸術的解脱と比較できなくはないだろう。バクティの実践に際して、信者は、最高神を讃える歌を熱狂的に歌い踊り、感極まり、恍惚の境地に至って、神との合一を体験することが重要であった。即ち、音楽はあくまでバクティの実践に伴う補助的手段であり、真に実現すべきものは、神に対する愛の

表明に他ならない。また、この行為は、一部の人々の特権的な手段ではなく、むしろ、誰もが望みさえすれば実践可能であることを特徴としている。実際、現在も広範に行われているバクティの音楽は、理論的精致を極めたいわゆるインド古典音楽と比べ、概して親しみやすく、民衆参加を促すものである。従って、ショーペンハウアーの言うような、やがてたどるべき倫理的解脱という最終目標に至る力を高める芸術、即ち「一過性の解脱」とは全く性格が異なっている。13世紀頃になると、「バクティ」はラサの一種として認められるようになった²¹⁾。しかし、その真髄はやはり最高神に対する愛であり、演者が、様々な劇的手段によって、観客の感情の中に神への愛を喚起する時、バクティ・ラサが生まれるのである。従って、バクティの実践において、音楽が如何に重要な地位を占めようと、それは神との一体感をもたらすための補助的手段に過ぎないばかりか、むしろ音楽を伴うことによって、実践の困難な行為の道や知識の道と比べずと容易に、教育を受けていない庶民でさえも解脱できることを特徴としていたのである。

以上のように、ショーペンハウアーの音楽観とバクティにおける音楽の位置づけとは全く異なるものである。おそらく、彼はインド音楽に関する知識を全くと言ってよいほどもっていなかったであろう。もしかしたら、インド哲学における「音」自体のもつ重要性、例えばオームという聖音²²⁾やヴェーダの朗唱を「音楽」と誤解した可能性もあるが、いずれにせよ、表面的にはインド哲学に依拠しながら導かれた彼の芸術観は、結局、インドが不在のままに形成されたインド・イメージの言説の虚構性の証ともなる。即ち、ショーペンハウアーの芸術観は、インド哲学に依拠したと表明されている彼の哲学体系の一部をなしながら、実は、西洋思想史の流れの中にこそ位置づけられるものであり、その意味で、いわゆるオリエンタリズム的言説の再生産に荷担していると考え得る。

ところが、「解脱」に通じるとは言えないまでも、優れて自律的な芸術、即ち芸術至上主義的価値観は、特に20世紀前半、イギリスからの独立に向けてナショナリズムの波が高まりつつあったインドにおいて、実際、非常に有効なイデオロギーとして機能したのである。では、具体的に、インドにおいて‘art’の概念がどのような文脈で用いられたのだろうか。次に、20世紀前半に南インドでこった舞踊に関する論争を例に挙げて分析を試みる。

3. バラタナーティヤムの成立と‘art’

「バラタナーティヤム Bharatanāṭyam は、南インドの代表的な古典舞踊である。この舞踊は、デーヴァダーシー *devadāsī* (神に仕える女性) と呼ばれる特殊な女性によって担われてきた。通常、デーヴァダーシーは、少女のうちに寺院に捧げられ、寺院に祀られている神、または信仰の対象となるものと結婚の儀礼を行うことによって、神に嫁いだ女性となり、生涯寡婦となることのない。ヒンドゥー教では、一般に寡婦の地位は非常に低く、不吉な存在とされ、再婚もできないが、デーヴァダーシーは永遠に吉なる女性とされ、寺院儀礼や結婚儀礼等のおめでたい席に歓迎された。彼女達は、人間の男性とは結婚しないが、寺院のバラモンや巡礼者と性関係を結び、跡継ぎをもうけて財産を相続させる。男性が生まれれば音楽家となり、女性が生まれればデーヴァダーシーとなる。当時、デーヴァダーシーと性関係を結ぶことは、女性のもつ豊穡力の獲得につながり、やはり吉とされていた。こうして、デーヴァダーシーは通常の女性とは全く異なる特殊なコミュニティーを形成するに至った。舞踊は、彼女達が寺院で行う儀礼の一環として発達したのである。従って、デーヴァダーシーは、いわゆる王宮の高級遊女たちであるラージャダーシー *rājadāsī* (王に仕える女性) とは異なり、当初は、キリスト教の修道女のような神聖な存在だったのである。ところが、王権の伸張と共に次第に墮落し、ほとんど娼婦同然の者も現れるようになった。本来の神聖な舞踊は、王

宮において恋愛だけを主題とするようになり、低俗化の傾向をたどっていった。」

以上は、通常、バラタナーティヤムの歴史について述べた書物によくみかける言説を取り出して、筆者が簡単にまとめたものである。このような言説は、20世紀以降の音楽学者達によってなされたものであることに留意しなければならない。もちろん、上記の言説のすべてが虚構であるというのではないが、バラタナーティヤムの歴史の正統性を裏付けるのにふさわしい事実を意図的に選択し、再構成していることは確かである。例えば、実際には、デーヴァダーシーは寺院儀礼の際だけに舞踊を行ったわけではない。デーヴァダーシーの歴史を遡ってみると、その存在は、9～10世紀頃からの碑文で初めてはっきりと確認されるようになる。当時、王権と寺院とはすでに一体性をもち、王は、神と自己とを同一視するような言説を駆使して、王権を正統化した。王は大寺院の造営に心血を注ぎ、寺院に自己の名を冠した。寺院は王の強大な権力の象徴であった。チョーラ朝²³⁾のラージャラージャ Rājarāja I 世 (在位985-1016) の建立したタンジャーヴール (現タミル・ナードゥ州) の大寺院は、主神の名をとって、プリハディーシュワラ Brhadiśvara 寺院とも呼ばれるが、同時に王の名をとってラージャラージェシュワラ Rājarājeśvara 寺院²⁴⁾とも呼ばれる。この寺院は、デーヴァダーシーに関する碑文でも有名で、それによると、この大寺院の建立に際して各地から400人の女性が集められた²⁵⁾。これらの女性が寺院に仕えることは、即ち、王に仕えることであり、王権に服することであったと考えた方が、より現実的である。

結局、上記のような言説は、バラタナーティヤムの 'art' としての正統性を裏付ける歴史的根拠として創出されたのである。その上、女性解放を至上命題とし、デーヴァダーシーによる結婚を介さない性交渉を一方向的に非難した「植民地時代のステレオ・タイプの言説」に対して、デーヴァダーシーが本来果たしていた社会的機能とその意味を考察すべく、人類学者がフィールド・ワークによって得た資料の分析に「女性原理」や「吉」といった概念を導入したこと²⁶⁾も、音楽学者による言説を補強するものでしかない。1970年代以降の女性学の興盛につれて、しばしば語られるようになった、デーヴァダーシーは女性のもつ豊穰性なるものを体現していたという言説は、フェミニズムにおける女性解放論のアンチ・テーゼとして提出された概念であり、単に女性の役割を強調するにとどまってしまうだろう。そして、結果的に、音楽学者と同じく、デーヴァダーシーとその舞踊であるバラタナーティヤムを美化するのみなのである。むしろ、デーヴァダーシーの内面では、王即ち神に対する畏怖、それに近づくための葛藤、一般の女性よりそれに近いところに存在するという優越感といったものが、強大な王権の庇護を受けることを無条件に是とする心性を形成していたと想像することは、あながち的はずれではないだろう。

では、「植民地時代のステレオ・タイプの言説」とは如何なるものか。

19世紀末より、イギリスの植民地支配によってもたらされた経済構造の変化、また、キリスト教的、特にヴィクトリア王朝風の道徳観の流入によって、デーヴァダーシーとその舞踊は危機に直面した。デーヴァダーシーは、結婚を介さない性関係をもつという点で売春婦の烙印を押され、その舞踊はわいせつで低俗なものとされたのである。1892年より、マドラス管区 (現タミルナードゥ州を中心とした地域) の社会改革運動家達は、反ナウチ運動と呼ばれる、デーヴァダーシーとその舞踊の上演に反対する運動を組織的に展開するに至った。ナウチ *nautch* とは、ヒンディー語の 'nāc' (舞踊) から派生した特殊な英語である。このような用語の使用からも推測できるように、この運動は、英語教育を受けたインド人エリートを中心に推進されたものであり、彼らの多くは医師や弁護士といった職業に従事していた。彼らにとって、デーヴァダーシーは売春婦と同義語であり、その舞踊は低俗さの象徴であった。

1920年代からは、医師であり、女性としては初のマドラス立法参事会議員であり、全インド女性協会会員でもあるムットゥラクシュミ・レッドディ S. Muthulakshmi Reddi (1886-1968、以下 MR) が、デーヴァダーシー制度の全面廃止を掲げた法律の制定をめざして、反ナウチ運動の中心人物となっていく。彼女は、女性の解放と未成年者の保護の問題としてこの運動を推進した。彼女の理想の女性像とは「貞節な妻、愛すべき母、りっぱな市民」であり、デーヴァダーシーのような社会的に逸脱した存在は認め難いものであった。即ち、デーヴァダーシー制度とは、寺院権力が宗教を楯に、無知な女性や幼い少女を売春へと導く許し難い存在であり、売春という市民の道徳観をおとしめる社会悪の温床であり、そこには健全な肉体と精神を損ねる病気が蔓延しており、そのような制度を放置しておくわけにはいかないというのである。確かに、デーヴァダーシーは「人間の男性」とは結婚しないし、パトロンとなる男性と性関係を結び、パトロンが複数いる場合もしばしば変わる場合もあった。

しかし、この問題の背景には、デーヴァダーシーの経済的社会的な地位の下落が存在している。例えば、チョーラ時代から音楽文化の中心地であったタンジャーヴールの藩王シヴァージー Śivāji (在位1833-55)²⁷⁾の死は、音楽家に決定的な経済的打撃を与えた。タンジャーヴール王権の崩壊は、パトロンをなくした音楽家を新興都市マドラスへと引き寄せることになった。マドラスに行けば何か仕事がある……、例えば、タンジャーヴール王宮に代々仕える宮廷楽士とデーヴァダーシーを輩出してきた有名な一族、俗にいうダナンマール Dhanāmmāl 家²⁸⁾は、マドラス市のジョージタウンに居を移した。次第に、ジョージタウンは音楽家達の最も多く居住する場所となっていった。しかし、ダナンマール家のような名家がたとえマドラスで成功しても、次々となだれ込んでくる音楽家がすべて成功するとは限らない。特に、デーヴァダーシーは反ナウチ運動によって更に打撃を受けたのである。社会運動家達は、宴席の余興として舞踊団を招くことを声高に非難し、実際、多くのエリート達がこれを支持した。当然、職にあふれた者は、何等かの手段で生活して行かねばならない。その結果、売春のみで生計を立てる者も増えたであろう。全インド女性協会等が中心となって、このような女性を救済する努力も多少はなされたが、自立への道は厳しいものであったろうし、一旦デーヴァダーシーの烙印を押されたら、通常の結婚も容易ではない。結局、反ナウチ運動は、デーヴァダーシーばかりではなく、舞踊自体の衰退も招くことになった。

ところが、デーヴァダーシーとその舞踊の危機に対して、立ち向かった人間がいた。それは、法律家であり、1928年に設立されたマドラス音楽アカデミーの書記でもあるバラモン男性のクリシュナ・アイヤル E. Krishna Iyer (1897-1968、以下 K I) である。社会的にも、ほとんどのジャーナリズムがデーヴァダーシー制度を非難する中、彼は、自ら舞踊を修得し、舞踊公演を開催し、その素晴らしさを訴え続けた。当初は、アカデミー内部にさえ賛同者は少なかった。売春婦であるデーヴァダーシーの低俗な舞踊は、音楽界の新たな権威たるアカデミーにふさわしくないという認識が強かったのである。しかし、彼の説得により、1931年に初めてアカデミーでの舞踊公演が実現する。この時は社会的注目を集めるには至らなかったのだが、翌32年12月、新聞紙上において、MR と KI との間で「芸術と社会改革」に関する論争が起こった²⁹⁾。この論争はかなりの注目を集めた。この時、KI は、デーヴァダーシーの舞踊を正統化し美化するために 'art' という言葉を駆使したのである。即ち、「売春と 'art' とは切り離して考えよ」という論理である。当時の新聞を読む限り、MR は、'art' という言葉の魔法のような説得力を全く理解できなかったようである。'art' の担い手が不道徳な行為に従事しているのを見逃せない、担い手の改革を優先せよと論じるが、逆に、'art' の担い手を改革すべきなら改革せよ、それより、改革を叫ぶエリートのあなたがたが、'art' の保護育成の

ために舞踊を習えばよいではないかと言われ、説得力のある反論をできず、劣勢に転じていく。

この論争の直後、マドラス音楽アカデミーの会議において次のような決議がなされた。

1. バラタナーティヤムは偉大な古典芸術であり、公的に支援する価値がある。
2. 急速に衰退しつつあるバラタナーティヤムの奨励を大衆と各芸術協会に求める。
3. アカデミーはこの芸術に対する正しい考えを広め大衆に真価を理解させていく。
4. 女性こそがこの芸術の適切な担い手であり、女性組織に対し、率先してこの芸術の訓練過程を設け、適切な教育を行うよう求める。
5. 舞踊を尊敬すべきものにするため、上流の人達の集まりにおける公演を奨励することが必要である³⁰⁾。

この決議をもって、バラタナーティヤムの将来は約束された。この後に行われたカリヤーニ・ドーターズ Kalyani Daughters の舞踊公演は大成功をおさめたという。なお、バラタナーティヤムという名称は、アカデミー関係者によって1930年頃より採用された新しい名称である。それ以前、デーヴァダーシーの舞踊は、シャディル *catir* または単にナウチと呼ばれていた。しかし、このような名称には、過去のデーヴァダーシーのいまわしいイメージが付きまとっているため、次第に用いられることはなくなった。バラタナーティヤムとは、かの偉大なバラタの『ナーティヤ・シャーストラ』に由来する、新時代の到来にふさわしい名称である。後に、誰がこのように命名したのかが議論的となるが、命名者であることは、即ちこの芸術運動に大きな功績を残したことを意味するため、多くの人々が名乗りをあげたのも無理からぬことだろう。しかし、これに関しては、いまだに結論が出ていないことだけを付記しておく。

こうして、バラタナーティヤムは、デーヴァダーシーを離れて自律的な芸術への第一歩を踏み出した。二人の論争には、もはやデーヴァダーシーは不在であり、かたや「結婚」という新たな価値観と、かたや 'art' という新たな価値観との対立だけが存在する。そして、バラタナーティヤムは、'art' の推進を目標として、または、バトロンを失って職にあぶれた多くの音楽家達の救済機関として設立されたマドラス音楽アカデミーの御墨付を得て、インド精神を反映し保護育成されるべき 'art' の仲間入りを果たしたのである。

'art' を推進するアカデミーの設立が可能になったのは、バラモンというヒンドゥーのヒエラルヒーの最高位に位置する階層に音楽家が多く存在し、しかも西欧的な教育を受けたエリート層にもバラモン出身者が多く、そのような人々は、西欧的な芸術観にふれる機会が多かったことにも由来するであろう。実際、'art' を声高に叫んだ KI もそうであったし、彼を支持し続けた有名な政治家サティヤムールティ S. Satyamurty (1887-1943) もそうであった。サティヤムールティは、当時、KI とはアマチュア演劇愛好クラブのスグナ・ヴィラス・サバーの仲間であり、アカデミーの副会長であり、マドラス立法参事会議員であり、デーヴァダーシー問題に関して MR と鋭く対立していた。また、1935年、バラモン女性として初めてバラタナーティヤムの舞踊家としてデビューしたルクミニ・デーヴィー Rukmini Devi (1904-86)³¹⁾ は、東洋の神秘主義を取り入れて西欧で成立したいわゆる新興宗教団体でマドラスに本部をもつ神智学協会³²⁾の会員であり、アンナ・パヴロワのバレエに触発され、彼女の助言に従ってバラタナーティヤムを始めたのである。バラタナーティヤムの 'art' としての自律性は、エリート層のバラモン達によって、こうして更に強化された。

4. イデオロギーとしての 'art' の残したもの

さて、'art' というイデオロギーは、いったい何を残したのか。

それは、極端な言い方をすれば、ドイツでワグナーがドイツ精神を鼓舞したのと同様に、インドでインド精神を鼓舞することとなり、ドイツで反ユダヤ主義に結び付いたのと同様に、インドでは反植民主義、即ち、反イギリスに結び付いた。もちろん、インドのナショナリズムとナチズムとは事情がかなり異なるが、いずれにせよ、こうして‘art’は、復古主義を正当化することによって、現実の苦悩や不幸の原因—それがユダヤであれイギリスであれ—を非難する言説に荷担したとみなすことはできよう。復古主義を正当化するためには、偉大な過去を再構成した正統的な歴史が不可欠であった。インドには、本来、いわゆる実際に起こった出来事を年代順に記した歴史を編むという習慣がなかった。西欧のインド学者達は、血眼になって膨大なサンスクリット文献の中に歴史書を捜し求めたが、結局発見することはできなかった。それらは、経典であり、哲学思想書であり、法典類であり、叙事詩や文学や神話等であり、歴史以外の学問分野はおおよそ網羅しているにもかかわらず、いわゆる歴史書だけは存在しなかった。寺院や王家の年代記は、神話的言説に満ち満ちており、西欧的ないわゆる「歴史」とはみなし得ないものであった。そういった年代記をたどると必ず、聖者や神に行き着き、それは、むしろ創世神話的であった。

失われた過去の再構成は、音楽学者にとっても重要な任務であった。音楽に関するサンスクリット文献の数は、さして多くはない。ましてや、他の言語によるものはいっそう少ない。音楽学者の多くがバラモンであったせいもあるだろうが、音楽史は、主にこのようなサンスクリット文献に基づいて再構成された。こうして、現在一般に喧伝されているインド音楽史が創出された。それによれば、インド音楽は、ヴェーダの朗唱に始まり、『ナーティヤ・シャーストラ』において完成の域に達した一大システムだった。しかし、イスラームの侵入により、13～14世紀頃には、北インド音楽と南インド音楽の2つの潮流に分かれていった。北インド音楽はイスラームの影響を受けた音楽であり、南インド音楽はより純粋なヒンドゥー的音楽である。しかし、そのルーツは、いずれもヴェーダであり、『ナーティヤ・シャーストラ』である。音楽家達は、如何に『ナーティヤ・シャーストラ』の伝統を受け継いでいるかを細部に渡って解説する。それは、精神的よりどころであると同時に正統性を保証する権威でもある。演じられるものが『ナーティヤ・シャーストラ』の記述により近いという納得のいく合理的な説明がなされればなされるほど、いやがおうにも権威は高まり、伝統的な古典芸術であるという保証書が交付される。

そういった保証は、音楽学者を含むエリートたちの手によって、‘art’の推進を目指して20世紀以降に設立された音楽協会の類によって行われる。そういう意味で音楽家と音楽協会は共犯関係にある。そして、この共犯関係は、音楽とその担い手たる音楽家の中に新たなヒエラルヒーを創出する。『ナーティヤ・シャーストラ』に近いと認められれば、音楽界のヒエラルヒーにおける地位も上昇するのである。そもそも、多数の音楽家、音楽学者、愛好家などが集う音楽界自体さえ、音楽協会の設立に伴って創出されたものである。以前は、個々のパトロンに仕え、パトロンの意向で他の王宮に出向いたり、パトロンを変えなければならないような特別な事情がない限り、相互交流も極めてまれだったのであろう音楽家達が、恒常的な協力体制を整え、‘art’の保護育成の名の下に結集したことは、極めて近代的な現象なのである。

バラタナーティヤムも例外ではない。それどころか、バラタナーティヤムの経験した音楽界のヒエラルヒーにおける地位の上昇は、まさしく特筆に値すべきものである。その名が示すとおり、音楽史上最高の権威たる『ナーティヤ・シャーストラ』に由来する名称を与えられたバラタナーティヤムの担い手は、それ以来、次第にデーヴァダーシーからバラモン女性へと移動した。デーヴァダーシーの存在は、こうして、ほとんど不問に付されてきたのである。確かに、1980年代以降、イン

ドでも女性研究が盛んになり、デーヴァダーシーに関するより詳細な研究もなされるようになったが、売春婦といういまわしいイメージは払拭されてはいない。現に、バラタナーティヤムとは何等関係のない他地域の女性が、現在もデーヴァダーシーとして寺院に捧げられ、ボンベイなどの都会の売春婦の供給源となっているという社会問題さえ存在する³³⁾。バラタナーティヤムの担い手であったタミル地域のデーヴァダーシーに関していえば、1947年に、法律で制度の廃止が決定され、現在では実質上デーヴァダーシーは存在しないことになっている。バラタナーティヤムにとって、デーヴァダーシーは、負のイメージでしかない。

結局、バラタナーティヤムは、デーヴァダーシーと完全に手を切ることによって、'art'としての自律性を獲得するに至ったのである。しかし、舞踊家となったバラモン女性は、当初、デーヴァダーシーや彼女達と同じコミュニティーに属する男性から舞踊を伝授されたことを忘れてはならない。同時に、バラモン女性が行うにふさわしい'art'たらんがための実質的改革も実行された。衣装や上演形式等の改革ばかりでなく、特に、人間の男性との「世俗的」な恋愛の精密な描写は敬遠されるようになり、好んで宗教歌に振付けがなされ、精神性や哲学的内容を強調するようになったことは注目し得る。いま「世俗的」と述べたが、以前は、王に対する愛も神に対する愛も同等のものであったし、神との恋愛は男女間の恋愛に比されるものであったことを考えるなら³⁴⁾、人間の男女の愛が世俗的であるという考え自体が、近代という時代の産物であったと言わざるを得ないだろう。こうして、デーヴァダーシーから必要なものを吸収し尽くし、その上に'art'たるにふさわしい装いを身につけたバラタナーティヤムは、いとも簡単にデーヴァダーシーを捨てることができ、ひとり歩きし始めたのである。

以上、南インドのバラタナーティヤムを中心に、'art'というイデオロギーの果たした役割について論じてきた。次に論ずべき課題は、'art'イデオロギー推進の場としての音楽協会に関する考察であろう。音楽協会は、あのワーグナーがバイロイトという祝祭空間を創出したのと同様に、しばしば音楽祭の主催者となり、カリマスあるいはメシアを創出した。また、あのワーグナーが愛国心から人種主義へと転じたのと同様に、カースト間対立を現前させたり、特に独立によってイギリスという廃すべき敵を失った後、しばしば偏狭な民族主義や地域主義を促した。しかし、この点に関する考察は、また、筆を改めて詳述することにしたい。

註

- 1) 古代インドの性愛論書のうちで最も古く、かつ重要な文献。ヴァーツヤーヤナの作で、4～5世紀頃成立したとされる。
- 2) *Kāma-sūtra*: 1-3-15, (Śāstrī 1992: pp.86-95)
- 3) 成立年代は不明であり、紀元前5世紀から後7世紀頃までと学者によって異論は多い。聖仙バラタの作とされるが、実際には多くの人々によって書き継がれていったもののようなものである。
- 4) 13世紀の有名な音楽理論書『サンギータ・ラトナーカラ』に定義されている。(Shringy 1978: pp.2-3)
- 5) 上村は、例えば「美的経験は、ブラフマンの味わいと類似した超世間的な経験であることは確かであるが、この2つの経験の間には明確な一線が存在する」と述べている。(上村 1990: p.137)
- 6) 1953年にニュー・デリーを本部として設立された。各地に支部を持ち、全インド的に音楽、演劇、舞踊の育成を行っている。
- 7) 韓国で、反日感情から日本の歌を教育に取り入れれない、中国で西洋音楽を帝国主義の墮落の象徴とみなしていた、イスラエルでつい先頃までワーグナーを演奏しなかった等、すべて政治的・思想的理由から、特定の音楽を受け入れないという例である。
- 8) インドのヴァルナ制度で最高位の司祭階級。英語ではブラーマン *brahman* などとも呼ばれる。祭式の執行と学

問の教授を本来の職業とし、カースト社会の最高位を占め、インドの宗教、思想、学術の発達とその維持に大きな役割を果たしてきた。

- 9) 『現代哲学事典』(1970: pp.200-202 講談社) 等も参照のこと。
- 10) 師弟が対座して秘儀が伝授されるという対話形式をとっているため『奥義書』とも訳される古代インドの哲学書で、ヴェーダの最終部門、即ちヴェーダゲータに相当する。中心的思想は「梵我一如」の思想である。ショーベンハウアーは、19世紀初頭フランスの東洋学者アンクティル・デュベロンのラテン語訳『ウブネカット』によってこれを知った。この訳はペルシア語からの重訳であるが、これによって初めて西欧に広く知られるようになったのである。注11)、15)も参照のこと。
- 11) ヴェーダゲータはヴェーダの最終部門、即ちウパニシャッドを意味し、ウパニシャッドを研究する学派がヴェーダゲータ学派と呼ばれる。
- 12) ショーベンハウアーは『意志と表象としての世界』の冒頭、即ち、第1巻「表象としての世界の第一考察」第1節においてさえ、インド哲学への傾倒を含むこれらの基本認識をはっきりと示している。
- 13) 西欧で真にインド学が成立したのは18世紀後半のことである。1783年にイギリスのジョーンズがカルカッタの高等法院判事として赴任し、翌年、ベンガル・アジア協会を設立、インド学の礎を築いた。ショーベンハウアーは、ジョーンズや彼の事業を継承発展させたコールブルック等イギリスインド学の草分け的存在の文献に広くあたっていたようである。
- 14) アーリア人ともいい、「高貴な」を意味する。インド・ヨーロッパ語族に属する言語を話し、インドやイランに定住した人々。通説によれば、アーリア人はかつて中央アジアで遊牧生活を行っていたという。アーリア人は、先住民を皮膚の色が黒く鼻が低い者として区別したとされるが、セム人と区別してインド・ヨーロッパ語族の担い手たる高貴なアーリア人の血を純粋にひくゲルマン民族という思想が、インド=ゲルマン狂を生みアーリア神話の土台となった。
- 15) 紀元前1500年頃インドに侵入したアーリア人の民族宗教であるバラモン教の聖典の総称。祭式主義を根幹とし、祭官の役割に応じて4種に分けられる。また、各ヴェーダは内容上、各々4部門に分類される。19世紀に至ってマックス・ミュラーを中心とする学者達によって本格的な研究が開始された。
- 16) シェンクは、「1854年の秋、ワグナーはショーベンハウアーに魅せられ、その哲学によってワグナーの本性に潜在していたニヒリズム的傾向はいちじるしく強められた」と述べている。(シェンク 1975: pp.280)
- 17) フランス人のこの伯爵は、人種主義に生物学的根拠を与えた責任があるとポリアコフはいう。ゴビノーの著作は、フランスでは失敗したが、ドイツでは成功した。アーリア人の高貴な血は他人種との結婚によって汚されたという考えは、ゲルマン狂に正統的根拠を与えることになったのである。
- 18) シェンクは、ワグナー分析の中で、「ロマン主義運動の根本にあるのは、ニヒリズムを克服しようとするきわめて熱烈な願望と対になったほとんどニヒリズム的な態度、この逆説的な二重性にほかならない。」と述べている。(シェンク 1975: p.296)
- 19) シェンクは、ワグナー一家が、人種主義的イデオロギー基盤を築くのを助けたと判断を下されても当然であるが、ナチズムの全責任をロマン主義運動に負わせるのは見当違いであるとする。(前掲書: p.286)しかし、ポリアコフは、反ユダヤ主義の基盤となった様々なロマン主義的言説を徹底的に断罪する。
- 20) バクティ運動の展開については、井上「古典舞踊におけるシェリングラとバクティ」を参照のこと。
- 21) バクティ・ラサの成立については、井上: 前掲論文を参照のこと。
- 22) 一般に、祈りの文句の前に唱えられる。ウパニシャッドでは、この聖音はブラフマンであるとされており、瞑想の手段に用いられた。ヒンドゥー教では三神一体を表し、また、密教にも採用されている。
- 23) 南インドのタミル地方で古代・中世に栄えた王朝。10-11世紀頃最も栄え、ヒンドゥー教寺院の造営を初めとする美術で名高い。
- 24) ラージャラージャという王の名と、イーシュワラ、即ち神を結合させた語。
- 25) 碑文には、女性の名、出身地寺院の名称、与えられた住居の位置、報酬の額が示されている。(Pandithar 1917: pp.129-147)
- 26) Marglin, Kersenboom-Story, Srinivasan 等。マーグリンは王と神との同一性を分析の対象としながらも、そこに吉の概念を導入する。
- 27) 17世紀後半から活躍した、インド西部出身のマラーターと呼ばれる一族が、タンジャーヴールに1670年代、藩王国を築いた。シヴァージーは、その最後の藩王である。
- 28) 有名な女流ヴィーナー(弦楽器)奏者ダナンマール(1868-1938)の名をとって、こう呼ばれる。バラタナー

- ティヤム再興の時代に活躍した舞踊家バーラサラスワティー T. Balasarasvati (1918-84) は彼女の孫にあたる。
- 29) 新聞紙上の論争の詳細については、井上「独立前夜の芸術運動」を参照のこと。
 - 30) *Journal of Music Academy, Madras*. 1933 : p.113.
 - 31) 彼女は、過去のデーヴァダーシーを西欧の修道女になぞらえて美化し、現在のデーヴァダーシーを墮落していると批判し、過去の偉大なインド精神を復興するために、積極的にバラタナーティヤムの改革を推進した。現在の上演形態の多くの部分が彼女の改革に帰せられている。
 - 32) ロシア人女性霊能者のブラヴァツキーとアメリカ人のオルコット大佐により創設。その思想は、インド哲学や仏教から強い影響を受けている。アイルランド女性のベザントの指導の下、インドの社会改革や政治運動に多大な影響を及ぼした。
 - 33) デーヴァダーシーの実態は地域及び出身カースト等によって大きく異なっている。カルナータカ州サウンダッティのイェランマ女神に捧げられるデーヴァダーシーは、主として不可触民の出身である。
 - 34) 例えば、12世紀のサンスクリット抒情詩『ギータ・ゴーヴィンダ』には、クリシュナ神と牛飼いの女ラーダーの恋愛模様が克明に描写されている。

参考文献

- Balasaraswaty, T. Compiled & Translated by S. Guhan
1991 *Bala on Bharatanatyam*. Madras: The Sruti Foundation.
- Gaston, Anne-Marie
1992 "Dance and Hindu Woman: Bharatanatyam Re-ritualized." *Roles and Rituals for Hindu Women*. pp.149-172. Delhi: Motilal Banarsidass.
- Halbfass, Wilhelm
1988 *India and Europe: An Essay in Understanding*. Albany: State University of New York Press.
- Iyer, E. Krishna
1933 *Personalities in Present Day Music*. Madras: Rochouse & Sons.
1957 "A Brief Historical Survey." *Marg*. No.4, pp.7-9. Bombay: Marg Publications.
- Kersenboom-Story, Saskia C.
1987 *Nityasumangalī: Devadasi Tradition in South India*. Delhi: Motilal Banarsidass.
- Marglin, Frederique Apffel
1985 *Wives of the God-King: The Rituals of the Devadasis of Puri*. Delhi: Oxford University Press.
- Pandither, M. Abraham
1917 *Karunamirtha Sagaram on Srutis*. (Reprint in 1984) New Delhi: Asian Educational Service.
- Prasad, A.K.
1990 *Devadasi System in Ancient India: A Study of Temple Dancing Girls of South India*. Delhi: H. K. Publishers and Distributors.
- Raghavan, V. ed.
1967 *The Number of Rasa-s*. Madras: The Adyar Library and Research Centre.
- Raman, Pattabhi & Anandhi Ramachandran
1984 "T. Balasaraswati: The Whole World in her Hands." *Sruti*. No.4: pp.17-32 & No.5: pp.17-39. Madras: Sruti.

Ramnarayan, Gowri

1984 "A Profile: Rukmini Devi." *Sruti*. No.8: pp.17-29, No.9: pp.17-29 & No.10: pp.26-38.
Madras: Sruti.

Reddi, S. Muthulakshmi

1930 *My Experience as a Legislator*. Madras: Current Thought Press.

1964 *Autobiography*. Madras: M. L. J. Press.

Rao, Velcheru Narayana, David Shulman & Sanjay Subrahmanyam

1992 *Symbols of Substance: Court and State in Nayaka Period Tamilnadu*.
Delhi: Oxford University Press.

Śāstrī, Devduṭṭa

1992 *The Kāmasūtra of Śrī Vātsyāyana Muni: with the Jayamaṅgalā Sanskrit Commentary of Śrī Yaśodhara*. Varanasi: Chaukhambha Sanskrit Sansthan.

Shankar, Jogan

1990 *Devadasi Cult: A Sociological Analysis*. New Delhi: Ashish Publishing House.

Shringy, R. K. & Prem Lata Sharma

1978 *Saṅgīta-ratnākara of Śārṅgadeva: Sanskrit Text and English Translation with Comments and Notes*. Vol.1. Varanasi: Motilal Banarsidass.

Srinivasan, Amrit

1985 "Reform and Revival: The Devadasi and her Dance." *Economic and Political Weekly*. Vol.XX, No.44, pp.1869-1876.

Sruti ed.

1986-7 "The Transfiguration of a Traditional Dance." *Sruti*. No.27/28: pp.17-36. Madras: Sruti.

Subrahmanyam, Padma

1979 *Bharata's Art Then & Now*. Bombay: Bhulabhai Memorial Institute & Madras: Nrithyodaya.

Tarachand, K.C.

1991 *Devadasi Custom: Rural Social Structure and Flesh Markets*. New Delhi: Reliance Publishing House.

The Hindu ed.

1932 *The Hindu*. December, 1932. Madras: Kasturi & Sons.

The Music Academy ed.

The Journal of the Music Academy. Vol. I: 1930~IV: 1933. Madras: The Music Academy, Madras.

井上貴子

1994 「独立前夜の芸術運動ーバラタナーティヤムの再生ー」【ドラヴィダの世界】辛島昇編、pp. 318-330、東京大学出版会。

1994 「古典舞踊におけるシュリンガーラとバクティ」【インド音楽研究】第4号、pp.42-60、インド音楽研究会。

上村勝彦

1990 『インド古典演劇論における美的経験—Abhinavagupta の rasa 論—』東京大学東洋文化研究所。

シェンク、H. G.

1975 『ロマン主義の精神』生松敬三、塚本明子訳、みすず書房。

遠山義隆

1986 『ショーペンハウアー』清水書院。

西尾幹二 編訳

1980 『ショーペンハウアー』中央公論社。

ポリアコフ、レオン

1985 『アーリア神話—ヨーロッパにおける人種主義と民族主義の源泉—』アーリア主義研究会訳、法政大学出版局。