The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	ジャガッジュヨーティル・マッラ作 戯曲『マダーラサー姫の誘拐』（後半）
Author(s)	北田, 信
Citation	印度民俗研究. 2015, 14, p. 45-84
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/51409
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

ジャガッジュヨーティル・マッラ作
戯曲『マダーラサー姫の誘拐』（後半）

北田　信

略号

Nw. = Newari　SR = Saṅgītaratnākara　MH = Madālasāharaṇanāṭaka

【要旨】
カトマンドゥ盆地内の東に位置する古都バクタプル[1]は音楽と舞踊の町であり、早朝・夕暮れには街区のあちこちの寺院や祠からシンバルや太鼓の伴奏とともにおごそかな御詠歌 (bhajan, dāphā) の歌声が聞こえ、さらにナヴァドゥルガー・ナーチ（“ドゥルガー女神をはじめとする九神の舞踊”）と呼ばれる仮面舞踊[2]や、ガイ・ジャットラ（“牛の行進”）と呼ばれる歌・踊り・演劇の祭典など、ネワール族の伝統芸能が豊富に残っている。本稿ではバクタプルの王であり、文学・芸術の庇護者であり、自らもすぐれた詩人であったジャガッジュヨーティル・マッラ王がシャカ暦 1550 年（＝西暦 1628-9）に著したミティラー語戯曲『マダーラサー姫の誘拐』写本を翻訳・分析した。分析の結果、初演から 50 年後に写本に付け加えられた箇所からは、著者の孫ジャガトプラカーシャ王の早世した親友に対する思慕と悲嘆が読み取れることを論じた。また、『マダーラサーの誘拐』はカトマンドゥ盆地南端の集落ファルピンにおいて今も上演されていることを確認できた。

【解題】
本稿は、『印度民俗研究』前号に掲載していただいた拙稿『マダーラサー姫の誘拐』の続編である。

ネパール・カトマンドゥ盆地に栄えたマッラ王朝では、芸術が振興され、数多くの戯曲が作られた。カトマンドゥ盆地の住民はビルマ・チベット系の言語を話すネワール族であったのにもかかわらず、これらの戯曲は初めのうちはベンガル語やミティラー語で書かれていた。16 世紀から 17 世紀の初めまではベンガル語が宮廷で用いられる文芸語であり、その後、それがミティラー語に切り替わる (Brinkhaus 2003: 70)。民衆たちの母語ネワール語で戯曲が書かれ始めるのは、ようやく 17 世紀の後半にさしかかってからであった[3]。

文芸語をベンガル語からミティラー語に切り替えたのは、カトマンドゥ盆地内の主要都市の一つバクタプルの王、ジャガッジュヨーティ

---

[1] バクタプルはマッラ朝時代の古く荘厳な建築が良く保存されているため、ベルナルド・ベルトルッチ監督の映画 “Little Buddha” において、シッダールタ王子の宮殿での生活を描いた場面のロケ地となった。
[2] Cf. Puruṣottam'locan Śreṣṭha V.S. 2060.
[3] ジャガッジュヨーティル・マッラ王の孫ジャガトプラカーシャ・マッラ王が著した戯曲『盗賊ムーラデーヴァと相棒シャシデーヴァ』は西暦 1666 年の作と推定される (Brinkhaus 1987B: 16)。

ル・マッラ（治世 1614-1637）である。彼は優れた知識人であり、演劇学、性愛学、音楽学に通じ、ミティラー語で幾つかの戯曲を著した(Brinkhaus 2003: 70)。彼の創始した新しい文芸運動は、カトマンドゥ盆地全体に影響を及ぼしてゆき、彼の後を継いでバクタプルの支配者となった子孫たち [4]、さらにバクタプル以外のカーンティプル（現在のカトマンドゥ市）やラリタプル（現パータン市）などのネワール族の諸都市においても戯曲はミティラー語で書かれるようになった。

本稿で扱う戯曲『天女マダーラサーの誘拐』は、まさにこの芸術王ジャガッジュヨーティル・マッラ王が著したものであり、彼の文才が遺憾なく発揮されている。

以下に、前号掲載の拙稿と内容的に重複するものもあるかもしれないが、戯曲鑑賞にあたって参考になる情報を記しておく。

【ネワール族の伝統芸能とミティラー語】

カトマンドゥ盆地の原住民ネワール族は祭り好き [5]であり、それに伴って様々な伝統芸能が披露される。例えば、寺院や礼拝堂では早朝と日没後にダファー (Nw. dāphā) と呼ばれる御詠歌が演奏される。ダファーの歌詞には、マッラ朝時代の歴代の王の名前が詠いこまれており [6]、これらの歌詞がマッラ朝時代に作られたことを示している。これを伝承しているのは農民階級 (jyāpu) である [7]。

また毎年、ヒンドゥー暦のカールティック月（11 月頃）には、盆地内の主要都市の一つパータンの王宮広場で、カールティク・ナーチ (Kārtik Nāc, Nw. Kāttī Pyākhaṃ) つまり「カールティク月の舞踊」と呼

---

[4] 彼の孫ジャガトプラカーシャ王が、ミティラー語による著作の他に、最初のネワール語戯曲を著した、つまり、同じ王家の祖父と孫が、新しい文芸潮流の創始（一種の言語改革）を行った、という事実は興味深い。

[5] ただし、若い世代は祭祀や儀礼にがんじがらめにされるのを時として窮屈に感じることもあるようだ。

[6] 歌詞の末尾行の bhaṇitā と呼ばれる詩行に、著者である詩人や詩人の庇護者の名前が詠み込まれる。

[7] ダファーについての情報は Joshi 2013（巻末文献表参照）および、ジョシ氏が 2014 年 9 月 28 日に日本南アジア学会第 27 回全国大会で行った発表「ネパールのダファー音楽の伝承と理論について」の配布資料（未出版）、および筆者自身の体験をもとにした。

ばれる舞踊劇が催される。ヒンドゥー教や仏教の神話伝説やラーダー・クリシュナの恋愛物語が、仮面ときらびやかな装束を着けた役者たちによって演じられる。

本稿の研究対象であるところのミティラー語戯曲写本との関連において極めて興味深いのは、このカールティク・ナーチで挿入歌として演奏される歌の歌詞の中に、ミティラー語（新期インド・アーリア語）のものが含まれていることである。カールティク・ナーチの台本が伝承者によって出版されており(Śreṣṭha 2009)、それを見ると、役者たちが喋る会話の部分は現代のネワール語で行われている。そして会話の間に、歌が演奏され、おそらく役者がそれに合わせて踊るのだろうが、これらの挿入歌には古典ネワール語で書かれているものの他に、時折、明らかに新期インド・アーリア語に属する言語によるものが混じっているのである。ここに二つ例を挙げる。

āyala śrī kṛṣṇa prathama paravesa // rukumini satyavatī dvāre sakalyasa // (Śreṣṭha 2009: 76)

「最初の入場としてクリシュナ様がいらっしゃった。ルクミニー、サティヤヴァティー［がいらっしゃった］、全ての主人の門前に」

bhayānaka rākṣasa vikaṭākṣyara nāma // naramāṃsa khāivo yaha mere bānī // (Śreṣṭha 2009: 48)

「ヴィカタークシャラという名の恐ろしい羅刹、『人肉を食べよう』これが私の言葉」

āyala「来た」、khāivo (= khāibo)「食べよう」はそれぞれ、新期インド・アーリア語東部諸語の特徴である過去形 -l- と未来形 -b- を示している。おそらく古いミティラー語であろう[8]。

どうやらカールティク・ナーチは、私が研究してきたマッラ王朝時代のベンガル語とミティラー語による戯曲の伝統を受け継いでいるようである。出版された台本には 17 の演目が収録されており、その中にはクリシュナ劇やヴィシュヌ神の十の化身（アヴァターラ）に関する

[8] 実は、この二つの根拠のみからは、この言語が新期インド・アーリア語東部諸語のどれかであることは分かっても、ミティラー語とは断定できない。同じ特徴はベンガル語にもあるし、ボージプリー語にもあるから、精査が必要である。

もの、『暁の女神の誘拐』(Uṣāharaṇa) などが見える。『暁の女神の誘拐』はマッラ王朝時代に人気ある演目であった。

> マッラ時代の王たちは文化的な行事の際に戯曲を書くということをずっと習わしとしてきたようである。ブパティーンドラ・マッラの婚礼を祝う際に父ジターミトラ・マッラは戯曲『マダーラサーの誘拐 [9]』(Madālasāharaṇanāṭaka) を書いて上演した。またラナジット・マッラの婚礼においては戯曲『暁の女神の誘拐』(Uṣāharaṇanāṭaka) を書いて上演した。さらにバクタプルのタレジュ・バヴァーニー女神の寺院に 11 個の鐘型の尖塔 (Nw. gajū) を設置して建て直した (jīrṇoddhāra) 際に、『ヴィクラマ王の偉業』(Vikramacaritanāṭaka) を書いて上演した。（Prajāpati 2006: Cundā Vajrācāryaによる前書より抜粋）

さらに興味深いことに、毎年カールティク・ナーチで戯曲の音楽的伴奏を務めるのは、地元のダファーを演奏する集団、すなわち農民階級の男性の非職業的演奏家達だ、ということである。つまり、“宮廷舞踊劇”であるが、その演者は（少なくとも今日では）階層の高い人々ではなく、民衆なのである。もしこれがマッラ王朝時代もそうであったとするなら、戯曲写本を研究する際にも、そのことを念頭に置いておかなくてはならないだろう。

【天女マダーラサーを探して】

残念なことに、パータンで行われるカールティク・ナーチの演目には『マダーラサーの誘拐』は含まれていない。ところが、写本解読の手ほどきをして下さっていたカーシーナート・タモート博士によると、「ファルピン（地名）では『マダーラサーの誘拐』が演じられているかも知れない。そういう話を聞いたことがある。」という。あまりにも漠然とした話で、タモート博士もそれ以上のことを御存じなかったので、そのまま追究せずじまいだったが、昨年の夏（2014 年 8 月 23 日）、ふと思い立ってファルピンを訪ねてみることにした。ネパールをフィールドとする研究者なら誰もが体験することではないかと思うが、ネパールでは、駄目もとで現地に行ってみると、意外な偶然の出会いが重なって、求めるものに行きあたることがあるからである。不思議なことだが、筆者はそのような体験を何度もし、偶然の出会いによって、

[9] 同じ伝説に基づくが、本稿で扱うジャガッジュヨーティル・マッラ作の戯曲とは別の作品。

これまで幾つかの学術的発見をしてきた。今回もそれを試してみることにしたのである。

ファルピンは、カトマンドゥ盆地の南端、盆地を取り囲む山々の中に位置する、古くからのネワール族の集落である。丘の天辺にネワール族の独特のレンガ建ての高層住居が所狭しと集まって、集落をなしている。丘を下って行くと、そこは切り立った渓谷になっており、ダッチン・カリ (Dakṣiṇ Kālī) つまり「南のカーリー女神」という、女神を祀った有名な巡礼地がある。

協力者として、バクタプルに住む友人ヤッゲーシュウォル・ジョーシー氏 (Yagyaswor Joshi) に同行をお願いした。ジョーシー氏はネワール人であり、外国人である私がひとりで行くよりも、彼に尋ねてもらった方が、集落の人々も心を開きやすいだろうと考えたからである。折しもネパールはモンスーン季であり、雨が降ったりやんだりし、雲が低くたちこめる山道を、我々はバイクに乗って、（あたかも魔法の馬に乗って空に昇って行くかのように）ぐんぐん登っていった。

ファルピンについてからの聞き取りは非常に素朴なもので、「この辺りで、仮面舞踊はやっていないだろうか？」「マダーラサーという伝説を演じてはいないか？」という漠然とした質問をジョーシー氏に、（駄目もとで）地元の年配の人たちにしてもらった。こんな安易な方法で何か手掛かりが得られるとも思わなかったし、何も得られないなら、それはそれで、緑滴る山麓でちょっとした遠足をしてそのままカトマンドゥに帰る心算でいた。

ところが、30 分もしないうちに、3 人目に尋ねた年配の女性が、舞踊劇をする人物を知っている、と言った。集落のある山頂から 20 分ほど下りて行ったところに、マナカーマナー（“心の願いを適える”）女神の祠があり、その近くに、その人は住んでいるのだ、という。

紹介してもらったのは、ダルマラージ・バラーミー氏（愛称ヴィシュヌ）Dharmarāj (Viṣṇu) Balāmī（55 歳）で、村民の劇団の指導的存在である。カトマンドゥ盆地でカールティック・ナーチを伝承しているのは二か所あり、パータンと、ここファルピンなのだという[10]。マッラ王朝時代にファルピンはパータンの影響下にあったため、パータン由来の演劇文化がここにも残った、と思われる。毎年、カールティク月が近づくと村人たちを集め、約 1 カ月の練習をして本番に臨むのだ

---

10 ファルピンのカールティク・ナーチについてはネワール研究者 Toffin (2011) の論文がある。

という。劇団の名は、Śrī Dakṣiṇ Kālī Śrī Mahālakṣmī Kārtik Nāc Prabandh（南のカーリー女神・大吉祥天・カールティク・ナーチ協会）である。ダルマラージ氏は、普段は毎朝晩ダファー歌を歌っている。

私が「『マダーラサーの誘拐』は演っているのか？」と聞いたところ、あっさりと「演っている」という答えが返って来た。細かいことはまたの機会にゆずることにして、得られた情報を手短にまとめると、演目は約 21 曲あり、その中には『マダーラサーの誘拐』や『暁の女神の誘拐』も含まれている。これらの演目を毎年、次々に演じていくのだという。試しに『マダーラサーの誘拐』のあらすじはどんなものか尋ねると、原典マールカンデーヤ・プラーナに記載される物語と同じものを語ってくれた [11]。

物語の具体的な粗筋は下に記載しておくのでそれを参照していただくことにして、結論を先に言うと、戯曲の前半は主人公の王子が悪魔と戦いマダーラサー姫を救出するというアクション、後半はマダーラサー姫の死、それに対する悲痛、そして最後に姫が蘇生してハッピーエンドという構成で、アクション・ロマンスそして悲劇と安堵、という、現代の娯楽映画にもありそうな分かりやすい成りたちになっている。

ダルマラージ氏に会って話を聞くまで、私自身においては、この物語にはたくさんの、舌を噛みそうな名前を持った登場人物が出てくるうえに、いささか勃発する事件の数が脈絡なく多すぎるような印象があり、物語の流れを実感できていなかったが、このとき、腑に落ちるような気がした。私が研究している戯曲写本には省略が多く、また、サンスクリット原典の方は古風な文体の記述がなされていて、いまいち、その良さが伝わってこないような気がしており、いままでそういった分かりにくさは現代人と古代人のメンタリティーの違いに起因するものだと、漠然と考えていた。しかし、こうして実際に自分で演じる人に会って話を聞いてみると、それは、私が普段身の回りのメディアで目にする娯楽と、さほど変わらない様な気がする。日本とネパールでは風土も文化も生活形態も恐ろしくかけ離れているのに、人の心の中の風景はさほど隔たっていない、と感じることがある。文献研究において、現地に行って体験して全てを理解したような心算になって

[11] ダルマラージ氏の話では、主人公クヴァラヤーシュヴァ王子は、改名前のリタドワジャ（Ṛtadhvaja）の発音が現代語風に訛ったリトラジ・クマール（Ritaraj Kumār）という名前で呼ばれる。

しまうことを、私は必ずしも肯定的に捉えるものではないが、実際に現地に行ってみると、こういう風に、なにかの切っ掛けで、作品の核心に触れてしまうことは、時折体験されることである。そしてその切っ掛けは、得てしてたいへん微妙なことどもである。

舞踊劇は夕方から夜にかけて催され、後半、マダーラサー姫が死ぬ段になると、観客もつい涙を流してしまうのだという。サンスクリット語の文献に書かれた伝説が、ミティラー語の悲劇として翻案され、さらに現代のネワールの小さな集落で村民の涙を誘っている。鑑賞者が芸術作品を見て涙を流すのは、鑑賞者自身の内面の個人的な感情が、作品の表現するものに反応して起こる作用である。名もない人々の感覚が、テキストを拠り所としながら何世代も運ばれてゆく、という現象は興味深い。

とはいえ、マッラ王朝時代の戯曲写本がそのまま現代の舞踊劇でも再現される、ということではないようで、ダルマラージ氏によると、舞踊劇の台本は、毎回、種となる本（おそらくプラーナなどの翻訳や、神話伝説を平易に説明した書物など）を街から取り寄せて、新しく作り直すそうである。ただし、会話の合間に入る挿入歌は、伝承されている古い歌を演奏するようで、その中にはミティラー語の歌詞も混じっているそうである [12]。同じ演目を再演しても飽きがこないように、毎回少しずつ変化させていった、ということであり、そもそも伝統芸能の本来の姿は化石化されず、生きて動いて行くものであろう。以上に述べたような状況を、戯曲写本を読解する際にも、常に念頭に置いておかなければならない。

【戯曲の著作年代】

戯曲『マダーラサーの誘拐』写本末尾の奥書 (colophon) によれば、この戯曲はシャカ暦 1550 年（＝西暦 1628-9）にバクタプルのジャガッジュヨーティル・マッラ（治世 1614-1637）によって著され、さらにシャカ暦 1600 年（＝西暦 1678-9）に彼の孫、ジャガトプラカーシャ・マッラ王（治世 1643-1672）が、末尾に自分の名前を付け加えた。祖父の孫が初演より 50 年後に再び上演したことになる。このことから

[12] ダルマラージ氏によると、これらの歌詞で用いられる言語を dhuā bhāṣā「リフレイン句の言葉」「歌で用いる言語」と呼んでいるそうで、氏の説明によると「古いネワール語やら、サンスクリットやらミティラー語やらが、混ざり合った言語」なのだという。

は、この戯曲の鑑賞を深めてくれるような或る興味深い出来事が判明した。それについては後で述べることになるであろう。

【物語のあらすじ】
マダーラサー伝説、つまり、天駆ける馬に乗る王子クヴァラヤーシュヴァの武勇譚と、ガンダルヴァ族（天空の楽師たち）の王女マダーラサーの救出、愛、死と蘇生の物語は、マッラ朝時代のカトマンドゥ盆地で人気があった舞踊劇のひとつである。この伝説の元になる記述はサンスクリット語の古譚集マールカンデーヤ・プラーナの第 20 章から 25 章に入っている[13]。粗筋は次のとおりである。

悪魔パーターラケートゥに修行を邪魔されて困ったガーラヴァ仙人は、コーサラ国のシャトルジット王を訪れて助けを求めた。王は愛息子リタドヴァジャに悪魔退治を命じ、王子はクヴァラヤという名の天駆ける魔法の馬に乗って地底の国に降りて行き、悪魔パーターラケートゥを退治した。そして、地底に幽閉されていたガンダルヴァ（天の楽人）族の王女マダーラサーを救出し、結婚した。この武勇ゆえ、リタドヴァジャ王子は以後“クヴァラヤ馬の飼い主”という意味のクヴァラヤーシュヴァというニックネームで呼ばれるようになる。

ところがしばらくして、悪魔パーターラケートゥの兄ターラケートゥが復讐を企て、贋の仙人に変装してクヴァラヤーシュヴァ（＝リタドゥヴァジャ）王子を騙して連れ去り、さらに自らは王子不在の宮殿を訪れてマダーラサー姫に「クヴァラヤーシュヴァ王子は死んだ」という嘘の報告をする。そのショックでマダーラサーは死んでしまう。

クヴァラヤーシュヴァ王子は途方に暮れて幼馴染の親友である竜（ナーガ）族の二人の竜王子に相談する。すると二人は王子を連れて、父親・アシュヴァタラ竜王のもとに行き、助けを請う。竜王は、弁才天に懇願して音楽を完璧にマスターし、さらに音楽を演奏して舞踊・演劇の守護神であるだけでなく死と再生をも司る神シヴァを喜ばせる。その見返りとして、シヴァ神はマダーラサーを蘇生させてくれる。そこで竜王はクヴァラヤーシュヴァ王子を竜族の住まう地底の国に招待し、マダーラサーを彼に帰してやる。

[13] マールカンデーヤ・プラーナに所収のマダーラサー姫の伝説については、横地優子氏（京大）に御教示いただいた。深く感謝いたします。

本稿で訳出する本戯曲の後半部は、悪魔ターラケートゥが贋仙人に化けて宮殿を訪れ、父王・母后および妻マダーラサーに「王子が魔族との争いにおいて戦死した」という虚偽の報告をした直後の場面から始まる。妻は夫を失った悲痛に耐えきれず死んでしまい、後に残された父母が途方に暮れる。

第 10 葉・表の途中 (MH, Fol. 10r, l. 2) で突如転換して、父王が竜王に感謝する場面となる。非常に唐突な印象を与えるが、このテキストは単なる戯曲台本であって、実際にはこれに音楽・舞踊を加えて上演したことを忘れてはなるまい。台本に記されていない部分も舞台では演じたり、演劇的身振りや舞踊などによって表現したりしていたのであろう。

【演劇の上演の様子と観衆】

マッラ朝のミティラー演劇を研究したブリンクハウスは「演劇の題材となるのはよく知られた神話伝説であり、観衆はそのあらすじを熟知していたから、観衆の注目はむしろ舞踊や歌謡の芸術家としての技量にあった」という旨のことを述べている (Brinkhaus 2003: 77) が、果たしてそうだろうか？

南アジア文化圏に伝わっている様々なジャンルの芸能を見ると、演じられる題目に関するある程度の前提知識を要求されるものが多いのは確かで、ブリンクハウスの指摘するような一面もないわけではない。しかし文字テキストとして残っているのは、演劇として上演される総体のほんの一部であり、実際の上演では我々の想像を遥かに凌駕する詳細な演出がなされ、その見栄えも素晴らしいものであったと考えるべきだろう。

今日のカトマンドゥ盆地で催される伝統芸能を観察し、さらにカールティク・ナーチに関して得られた情報をも頼りにして判断すれば、マッラ朝時代の演劇が王によって著され王宮で上演された、といっても、それは、王宮内のごく限られた知識人・趣味人のみを相手にしていた、ということを必ずしも意味しない。

マッラ王朝時代の盆地内の三つの王国カーンティプル（現カトマンドゥ市)、ラリタプル（現パータン)、バクタプルは、“王国”と呼ばれはしても、実際の規模は“都市国家”というようなものであり、しかも都市の規模はさほど大きくない。一例として都市バクタプルを見ると、それはもともと丘陵に沿っ走る通商路に開かれていた市場が発達したもので、居住区はその通商路を中心としてなだらかな丘陵の斜面を覆っているにすぎない。丘陵の周りに広がる平坦な土地は、田畑として無駄なく利用したい、という山岳民族の思考が見て取れる(Korn 2010: 4)。「ネワールの

都市文化はインドとチベットを結ぶ通商路に栄えた」とはいっても、基盤となっているのは農業で、天気のいい日には王宮前広場には、筵を敷いて収穫した唐辛子を日干ししていたりする。

今日見られるネワール族の伝統芸能は、王宮前広場や、各街区のあちこちの、入り組んだ細い路地が交わる部分にある小さな広場などで演じられるが、そこに集まる観衆の種類は雑多なものである。おそらくマッラ王朝時代も様相はこれに同じく、観衆は王族・貴族（武士）から貧しい農民まで様々なものが混ざり、その教養もさまざまであったろう。ちなみに、カールティック・ナーチの演者たちは農民 (Nw. jyāpu) で、必ずしも裕福な人たちばかりとは限らない。そもそも階層が高くないからと言って芸術が出来ないか、というと全くそうではなく、筆者がカトマンドゥ盆地やインド・ベンガル地方などで行ってきた観察によれば、貧しい農民や労働者にも、繊細優美な芸を披露する名人は存在する。むしろ、それぞれの階層ごとにそれぞれ独自の教養文化があり、それらを修めた“粋人”は貴賤を問わずどの階層にも存在する、と考えるべきであろう。王宮での催しへの出演を依頼される芸術家が貴族階級出身の者ばかりだったと考えるのはおそらく違っていて、技芸に秀でた者なら農民出身であっても起用した、ということだったのではないか。

カトマンドゥ盆地の戯曲写本にみられる大幅な省略は、怠慢というより、むしろ意図的かつ技巧的なものであった可能性があり、日本の伝統文芸・芸能における本歌取りに似て、先人の作品を仄めかすことにより、戯曲の表現する世界に広がりや奥行きを持たせる効果をもつものであった、と私は考えている。この時代のミティラー語は格変化や曲用が極度に摩滅し、単語がほとんど格変化をせずに並べられたものを、読み手（聞き手）が文脈を頼りに解釈しなくてはならない。一見、至極単純で平易な表現が、実はサンスクリット古典文学の教養をしっかりと踏まえており、そこで行われていることは案外、高度に洗練された作業である。

とはいえ、上に述べたように、王宮広場での上演であっても観衆の階層や教養はさまざまであったから、実際の上演では万人の心を惹くように、適宜、台本には記されていない説明や台詞を交えながら見世物は進行したはずであり、何人にも分かりやすいものであったはずだ。粋人・趣味人の繊細な嗜好に適う洒脱な表現を散りばめつつも、平明さを失わず、一般民衆の娯楽たりえる。洗練とは、そういうものだろう。

【演劇の結末】

さて、死んでしまったと信じられていた王子とマダーラサーが父王のも

とに無事帰還し、皆が喜んで戯曲は大団円を迎える。その時、父王の心には大いなる平安が生じる。

おお妃よ、平安 (śānti) に比べたら快楽 (sukha) など取るに足りない。(MH, Fol. 12v, ll. 3-4)

その平安は、地位や財産によって手に入る快楽を遥かに上回っている、ということに気づく。

［取り巻きの］人々も、財も、なにも欲しがらない。(MH, Fol. 15r, l. 6)

あらゆるものはかりそめに過ぎぬ。ただひとり最高主の言葉だけが本質である。(MH, Fol. 15r, ll. 3-4)

愛する者はいつかは消え去ってさってしまい、その者に対する愛こそが苦悩の源泉である。このような理解に達した父王は、王子にあっさりと王位を譲って、自分は宗教的な勤行に専念したいと言って隠居してしまう。

あらすじそのものは、青年が冒険を乗り越えて素晴らしい伴侶と出逢い、さらにその伴侶との別離にも耐え、ついには取り戻してハッピーエンドで終わる、というような現代のアクション映画にもよくあるようなものである。しかし、この戯曲に通底して流れているのは、人生の儚さに対するこのような諦観である。この戯曲を著したとき、著者ジャガッジュヨーティル・マッラ王はすでに若くなく、このような心境に達していたのだろう。

【個人的感情の名残り】

この戯曲には、もうひとりの人物の個人的な感情の痕跡が残されている。

上に述べたように、この戯曲の末尾（コロフォン）には二つの年号、シャカ暦1550年と1600年が記されている。シャカ暦1600年の方は、上述のように著者の孫ジャガトプラカーシャ・マッラ王がこの戯曲を再演したときのものである。その際に戯曲の末尾近くに、シヴァ神妃バヴァーニーに捧げる祈りの文句が付け加えられ、ジャガトプラカーシャ・マッラの名前が記された (MH, Fol. 16v, l. 2)。さらに、それに続

く部分すなわち、終演時に詠われる「灯火の歌」(ārātrika gīta, MH, Fol. 16v, l.4 – Fol. 17r, l. 4) ～この歌詞は祖父ジャガッジュヨーティル・マッラ王の作詞したもの[14]で、もとからこの箇所にあったと思われる～の中に、再演されたシャカ年号 1600 とジャガトプラカーシャの筆名である Śaśi kara deva「月光の君」が挿入された。

vihi āsane guṇa a(3)haniśi seva, gagaṇa vindu rasa śaśikaradeva // (MH, Fol. 17r, l. 3-4)

天空（＝０）の水滴（＝０）の精髄 (rasa)（＝６）［を持つ］月（＝１）光の君 (śaśikaradeva) は、創造主 (vidhi) の座の徳 (guṇa) に昼夜お仕えする。

祖父の資質を受け継いで、この王も文芸をこよなく愛し、当時の雅語ミティラー語による多くの戯曲の他に、現存する初の古典ネワール語による戯曲『盗賊ムーラデーヴァと相棒シャシデーヴァ[15]』を著した。ブリンクハウスによると、この王はチャンドラシェーカラスィンハ (Candraśekharasiṃha) という名の廷臣と深い友情の絆で結ばれていた (Brinkhaus 1987B: 10ff)。ところがこの親友は西暦 1662 年には逝去してしまい、王の心痛は永い間癒えることがなかった。それ以来、亡き親友との友情の形見として、王は自分の著作において、自分と親友の名前を組み合わせて作った筆名 Candra-prakāśa 「月の光」や Jagac-candra (= jagat + candra)「世界の月」を名乗るようになる。自分の名 jagat-prakāśaは「世界・光」を意味し、親友の名Candra-śekhara-siṃhaは「月・峰・獅子」を意味するから、「月」を親友の象徴として自分の名前に組み込んだのである。語音は違えど、この箇所のśaśi-karaは、やはり「月・光」を意味する。

この戯曲が再演されたシャカ暦 1600 年 (= AD1678-9) は、親友が亡くなって約 16 年が経過した頃である。戯曲の内容は、大切な人の死とその悲嘆、さらに蘇生への願いであった。観劇しながら、ジャガトプラカーシャは、きっと自らも魔法の馬に乗って天を飛翔し、地底から死んだ人を連れ戻す夢を見たのだろう。

---

[14] 歌詞の最後の行 (MH, Fol. 17r, ll. 3-4) にジャガトプラカーシャ王の名前が詠み込まれている (bhaṇitā) のでそうだと分かる。

[15] ムーラデーヴァはサンスクリットの説話集『物語の河の流れ込む大海』 (Kathāsaritsāgara) やジャイナ・プラークリット語の説話集に登場する頓知に長けた天才的な盗賊の首領である。

ジャガトプラカーシャはたくさんの文芸作品を著したが、彼の悲痛はそれらの至るところに滲み出ている (Brinkhaus 1987B: 10ff)。例えば上に言及した戯曲『盗賊ムーラデーヴァと相棒シャシデーヴァ』は、西暦 1666 年に著されたと推定される (Brinkhaus 1987B: 16) が、それにおいて、稀代の大盗賊の相棒の名 śaśi-deva はやはり「月の君」を意味する。

戯曲『天女マダーラサーの誘拐』のテキスト中にはいくつか丸括弧（　）でくくられた箇所があり [16]、憶測であるが、それらは再演時に追加・改変があったこと、つまり祖父の作品にジャガトプラカーシャが手を加えたことを示唆するものかもしれない。

サンスクリット古典文学の作品では通常、作者個人についての情報があまりにも少なく、あるいは情報が伝わっている場合でも神話化・伝説化が進行してぼんやりしてしまっているものが多い。その結果、文学テキストから作者の個人的な感情を読み取って、それを作者の生涯と関連付けて鑑賞を深める、ということがほぼ不可能である。ところがマッラ朝の王たちが新期インド・アーリア語や古典ネワール語を用いて著した文芸作品には、歴史的な出来事と関連する具体的な情報が含まれていることがあり、そのことがこれらの文芸作品を、サンスクリット古典文学とは異なった趣のものにしている。これらの作品には、実際に生きた人々の個人的感情が染み込んでいるのだ。

【身体にひろがる美的感覚】

戯曲『マダーラサーの誘拐』は、一種の芸術論で幕を閉じる。父王シャトルジットは妃に次のように呼び掛け、インド古典演劇論にいわれる九種の美的情感 [17](rasa) についての歌詞をうたう。

> he devi, nava rasa apanā śarīra thī //
>
> おお妃よ、九つの美的情感 (rasa) は自分の身体の中にあるのだ。(MH, Fol. 14r, l. 6)

---

[16] MH, Fol. 13v, l. 4 – Fol. 14r, l. 6; Fol. 15v, l. 3 – Fol. 16v, l. 2; Folv, l. 1.

[17] バラタ仙の『演劇経典』(Bharata Nāṭyaśāstra) では、次の順番で列挙される：1. śṛṅgāra（恋）2. hāsya （滑稽）3. karuṇa（悲）4. raudra（忿怒）5. vīra（勇猛）6. bhayānaka（恐怖）7. bībhatsa（嫌悪）8. adbhuta（驚異）。これに後代、第 9 の śānta（寂静）が付け加わった。（上村 1990: 4）

“美的情感”(rasa) は、芸術作品をフルーツに見立て、作品から得られる感動を、フルーツから沁みだす甘いジュース (Skt. rasa) にたとえたものである。古代インドの諸芸術から現代の南アジアで行われる音楽・舞踊に至るまで、南アジア文化圏の根底に常に流れてきた美学的概念であり、今日もその力を失わない。それが自分の身体に内在する、とはどういうことか？その背景には古代インドの美と音楽に関する神秘思想があるようだ。

13 世紀にサンスクリット語で著された古典音楽理論書『音楽の大海』(Saṅgītaratnākara = SR) によれば、宇宙は音響 (nāda) の上に成り立っている、という(SR 1, 2, 2)。しかし音響は同時に、声となって人間の身体の中にも生まれる (SR 1, 2, 3)。つまり、人体はミクロコスモス（小宇宙）であって、その中で声が生成する過程は、マクロコスモスで音響が発生し、それに基づいて大宇宙の森羅万象が現出する過程の、極小モデルなのである。戯曲『マダーラサーの誘拐』には nāda brahma「音響のかたちを取った最高原理」あるいは「音響こそが宇宙」という表現が見え (MH, Fol. 17r, l. 2)るが、こういうことを意味している。

このような思想を反映して、インド音楽はときには宇宙的な広がりを感じさせ、またときには官能的・肉感的とでも言えるような、有機的なうごめきを感じさせる。古代インド人は、我々が想像する以上に、音楽を身体に近いものと見なしていたらしい。『音楽の大海』の注釈者カッリナータ（15 世紀）は

> 音響が身体とともに生まれるように、ラーガ（旋法）を表現する力も身体とともに生まれる。

と述べる [18]。

音楽は身体の写し絵であり人格を持つ、とさえ考えられていたような気配があり、インド音楽で演奏される様々なラーガは、花鳥風月を配置した風景に囲まれた男性や女性の姿で絵画化され、ミニアチュールに描かれた。

---

[18] Kallinātha on SR 1, 3, 82: yathā dhvaniḥ śarīreṇa sahodbhavati, tathā tasya rāgābhivyakti-śaktatvam api śarīreṇa sahodbhavati. nahy abhyasenāgantukam ity arthaḥ.

ただし、これは、声楽家の声質やラーガを表現する才能は生まれつきの資質であり、練習によって後天的に身につくものではない、といっているので、文脈が少々違うかもしれない。(Cf. Kitada 2012: 122)

音楽理論書『音楽の大海』においては、音響の発生する場である人体を詳しく説明し、アーユルヴェーダ（インド古典医学）の胎生学・解剖学や、ハタ・ヨーガの神秘的身体論（チャクラや気息管など）までをも記述している。音楽文献が身体をそこまで詳しく扱うのは、どうやら、タントラ思想の影響を受けて、古代インドの出家者の思想が音楽文献の中に取り込まれたという理由によるものであるらしい (Kitada 2012: 95ff)。

古代インドの出家者たちは、現世を厭い、身体を苦しみの源泉として厭い、身体感覚という束縛から逃れるための方法を模索して、身体を詳しく考究・観察した。これが、新しい思想潮流であるタントラの時代になると、一転して身体を解脱に役立つ手段として肯定的に扱い、身体的な快楽や感覚的な娯楽を修行の中に積極的に取り込んで利用するようになるのである。

面白いことに『ヤージュニャヴァルキャ法典』出家者の生活規定を述べた章は、『音楽の大海』と同様に、胎生学・解剖学およびハタ・ヨーガ身体論を詳しく述べた後、歌謡・音楽を称賛して次のように言う。

> 弦楽器 (vīṇā) 演奏の奥義を知り、微分音と［諸］音階 (jāti) を究明し、拍節 (tāla) を知るなら、簡単に解脱に通じる道を行くことができる。
> ヨーガにより至上の階梯に達しないとしても、歌謡を知るなら、ルドラ神にお仕えする身となって、ルドラ神と一緒に愉楽するだろう。(Yājñavalkyasmṛti 3, 115-116) [19]

戯曲『マダーラサーの誘拐』における、「美的情感は自らの身体の中にある」という言葉はこの様な出家者思想の紆余曲折を踏まえているのだろう。その痕跡は、九つの美的情感を列挙する歌の中の次のような表現に見て取れる。

> 汚物から成る汚い身体 (śarīra) を観察し (nihāri)、鼻［孔］を［悪臭で］満たして心に嫌悪した [20]。

---

[19] ヤージュニャヴァルキャ法典のこの箇所と『音楽の大海』との関連については、Kitada 2012 (p. 96), Kitada 2008-9 (p. 51f), Kitada 2003 を参照されたい。

[20] koha karia mana ho nasa bhāri. koha, nasa ともに不明の語。それぞれ「嫌悪」と「鼻」の意味で解釈しておいた。

(MH, Fol. 14v, l. 4-5)

九つの美的情感のうちの一つ嫌悪の情感 (bībhatsa rasa) を描写したものだが、「汚物から成る汚い身体 [21]を観察し」という表現は、かつて修行者たちが“不浄観相”(aśubhasañjñā) と称して野に捨てられた死体が腐乱し朽ち果ててゆく様を観察した修行法に由来するものである。

不浄の集積に過ぎないと見なされていた身体が、後代のタントラにおいては、美的感覚に満たされた解脱への道という正反対の価値を付されることになった。美的情感 (rasa) という美学用語は、これ以降の神学 [22]において、神と合一する愉楽を意味する重要な概念と見なされるようになってゆく。

こういった経緯を踏まえ、戯曲『マダーラサー姫の誘拐』の結末を飾る芸術論は、演劇や音楽が単なる感覚的快楽の追求だけでなく、解脱の手段であることを訴えているのであろう。

【音楽と蘇生】

この戯曲の原典である古譚集マールカンデーヤ・プラーナ中のマダーラサー伝説の記述によると、アシュワタラ竜王は弁才天によって完全なる古典音楽の知を授けられる [23]。竜王はこれをシヴァ神の御前で演奏し、満足したシヴァ神は死んだマダーラサーを蘇生させる。

上に述べた通り、インド音楽で演奏されるラーガ（rāga 旋法）と呼ばれる様々なメロディーは、男性や女性などの人格をもつ、一種の妖精のようなものとされているから、ラーガを演奏することによって、そこにいないはずの人があたかもいるかのように感じられる、という感覚を、この伝説は神話的に表現したものであろう。

---

[21] 類似の表現は、Saṅgītaratnākara 1, 2, 163 にも見える。

[22] 金剛乗仏教やベンガル・ヴィシュヌ派など。

[23] Mārkaṇḍeyapurāṇa 23, 51-54. この箇所には音楽用語が列挙され、音楽学的見地からも興味深い。列挙される用語は次のとおり：オクターヴの 7 つの楽音、7 つの旋法 (grāma-rāga)、3 つの旋法 (grāma)、7 つの歌 (gītaka)、7 つの音列 (mūrchanā)、49 の拍節 (tāla)、3 つの音階 (grāma)、3 種の速度 (laya)、3 つの休止 (yati)、4 種のパーカッション（？）(todya = ātodya?)。

“7 つの歌”とは、世俗的な歌の代表として知られる dhruvā 歌の 7 種の下位区分 (aparāntaka, ullopyaka, madraka, prakarī, oveṇaka, rovindaka, uttara) のことか？(Cf. Kitada 2003: footnote 3)

音楽はもともと舞踊・演劇における伴奏として男女の役柄の背景を彩るものであり、春夏秋冬などの季節感や喜怒哀楽など胸中をめぐる感情、遭遇・別離や裏切り・嫉妬などの人間関係を表象するものであった。音楽が演劇から独立した段階でも、演劇的表象能力は音楽にまとわりついて離れず、そのため、インド音楽のラーガは、季節感や一日の時間帯（朝、昼、夕など）など、さまざまな情感 (rasa) を表象するといわれる。ラーガには男性的旋律 (rāga) と女性的旋律 (rāginī) という性差があるとされ、それらはつがい、子をなし、さらに子どうしは孫をなす、とされる。

北インド古典音楽で演奏される幾つかのラーガ、ヴィラースカーニー・トーディー (Vilāskhānī Torī) には死者を蘇らせたという故事[24]があり、春の深夜の女性ラーガ (rāginī)・バーゲーシュリー(Bāgeśrī, Vāgeśvarī) や真夜中の男性ラーガ・マールコウンス (Māl'kauṃs) は、深夜にひとりで演奏してはいけない、亡霊 (bhūta) を呼び出してしまうから、と言われる[25]。その場にいない人物やあるはずのない状況を呼び出してまざまざと見せてしまう、という音楽の持つ強い喚起力は、古代人には魔力のように感じられたはずだ。

マールカンデーヤ・プラーナ（24 章）に語られるマダーラサー伝説のクライマックスは次のようである。クヴァラヤーシュヴァ王子はアシュワタラ竜王を訪ね、「幻影でもいいから、マダーラサー姫に一目会いたい」と懇願する。そこで竜王は、王子を、蘇生したマダーラサー姫に引き合わせてやる。しかし、王子が喜び姫を抱こうとすると、竜王は「それは幻影に過ぎない。幻影は触れた途端に霧のように離散してしまう」と言って、触れるのを禁じる。王子が絶望のあまり地面に倒れ伏すと、竜王は「実はこれは幻影などではなく、シヴァ神の恩恵により蘇生した正真正銘マダーラサー姫そのものである」と真実を告げる。王子は今度こそ愛する人を取り戻し、魔法の馬に乗って故郷の町に帰還する。

すぐれた音楽や演劇によって再現される人物や情景は、まるで現物がそこに存在しているかのような重みを感じさせる。一方、目の前にあったはずの人や状況は、一刹那後には、手の届かないところに行っ

---

24 作曲者ヴィラース・カーンは大帝アクバルに仕えた楽聖ミヤーン・ターン・セーンの息子で、ターンセーンが死んだとき、ヴィラース・カーンがこのラーガを歌ったところ、ターンセーンが蘇った、という。
25 筆者の北インド古典音楽の師匠 H. アミット・ロイ氏による。

てしまう。舞台では現実と夢幻が交錯し、終いには両者の区別が定かではなくなる。夢うつつの境界を越えたところで、観客は、いなくなった思い出に再会する。

【結び】

こうして見てみると、戯曲『マダーラサーの誘拐』には、連れ去られた恋人の回復という表向きの主題のほかに、隠れた主題があるのに気付く。この戯曲のもう一つの主人公は舞台芸術そのものであり、舞台芸術によって過去を再現することの意味を考察しているのである。舞台の上に過去の記憶が繰り返し再現され、それを鑑賞者たちはそれぞれの個人的な体験を重ね合わせて観た。

舞台芸術は演者と鑑賞者の両方の協力があって初めて成立し、その場に居合わせた者たちが観た幻覚は、さまざまな人々の感情が混ざり合った融合体であった。この感覚の融合体は、世代を重ね、生きた状態のまま今日まで受け継がれた。このように、感覚とは香木の放つほのかな芳香のように儚く捉えどころのないようにも思えるが、実は思ったより以上に生きながらえるものであろう。ネワール族の文芸テキストを研究することは、この、ふるえるような感覚をつかまえることである。

・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・

【翻訳】

(Fol. 9r, 5) he vatsa, eka ṛṣi vismita bhae āela te kahala toharā, asura kā yuddha bhela, tathī asure kapaṭe chātī śūle ñe(Fol. 9v, 1)hā māralāha, te kaṇṭhabhūṣaṇa āni dela[26] te santāpe hamarā savahi śokākula, ī vārttā suni madālasā siddhavat prāṇa tyāga kaela, te save duṣkhita //

ああ、可愛い［息子］よ！一人の仙人が慌てふためいてやって来て［次のように］言ったのだ。「お前（＝王子）と阿修羅との闘いがあった。その際に[27]阿修羅は［王子を］騙し、胸に槍でこの方（＝王子）を打ち殺した[28]。」と。そして［仙人は］頸飾りを持ってきて［私達に］

---

[26] te … dela は上欄外に後から付加。

[27] tathī 指示代名詞の依格形 (Yadav 2011: 51f)。

[28] 過去形語尾 -l-āha は Yadav (2011: 62) によると二人称尊敬 (2 HON) あるいは三人称尊敬・自動詞 (3 HON, INTRAN) だが、ここで

渡した[29]。その苦しみで私たちは皆かなしみに心がかき乱れていた。この始終を聞いてマダーラサーは成就者(スィッダ)のごとく気息を捨ててしまった[30]。そして皆は苦悩した。

he kuvalayāśva saṃsāraka ehene thika[31] dhairyya kari rahu //
ああクヴァラヤーシュヴァ王子よ！世の中とはこのようなものだ。[私は] 耐え忍んでいよう。

(Fol. 10r, 1) // kidā // pra //
jaga juvati para tohare āsā, karaha kalāva(2)ti keli vilāsā //
aneka sukṛta phale nara deha pāi, ki (3) phala jauvana made niphala jāi //
tvarita adhara madhukara dha(4)ni dāne, kusumavāna saño karaha tarāne //
tohe eka thi(5)kaha saṃsāraka sāre, parihara mānini māna asāre //
nṛ(6)pa jagajoti kaha janu pachatāva, śiva para sāre savahi su(7)kha pāve //
君には、世界の若い女性に対する[32]希求［がある］。芸者さん(kalāvati[33]) と遊び戯れなさい[34]。

は三人称代名詞・尊敬 ñehā 「この方」に一致しているようにみえる。asur-e は能格か？

[29] マールカンデーヤ・プラーナによれば、悪魔ターラケートゥが仙人に化け、クヴァラーヤーシュヴァ王子を自分の庵に連れていき、王子の頸飾りをもらい受ける。王子に庵の留守番をさせておいて、悪魔は王子不在の宮殿を訪れ、「王子は魔族との戦闘において死んだ」という偽の知らせを伝え、王子の死に形見といって頸飾りを渡す。マダーラサーは悲痛のあまり死に、父王と母后は悲嘆に暮れる。

[30] “成就者” siddha とは、修行を完成した者のこと。深い瞑想状態にある修行者のように呼吸を停止してしまった（死んでしまった）、ということ。

[31] 補助動詞 thika については Yadav 2011, p. 56 を参照せよ。

[32] para を後置詞「の上に」と解した。para には形容詞として「他の」「至上の、最高の」という意味もある。

[33] Skt. kalāvatī とは、“［種々の］技芸を備えた芸術家” を意味するが、kalā には skill, digit という意味もあるので、ここでは単に「（愛戯に）巧みな女」「すべての部分を備えた、欠けることのない、全き魅力的な女性」ぐらいの意味なのかもしれない。

[34] このように訳してみたが、文脈にはそぐわないようである。文中の juvati, kalāvati は呼格かもしれず、文脈に即すなら “うら若き女性よ、［諸々の魅力を］すべて備えた女性よ、［君は］遊び戯れ［ながら人生

たくさんの善行［を積んだ］結果として人間の身体を得る[35]のに、なんという結果［が生じたか！］若さの酔いのせいで無駄になってしまう。
急ぎ、唇、蜂、富者の布施[36]、［愛神の射る］花の矢から[37]［私を］助けてください！

君こそが唯一、世界の精髄だ。拗ねている女よ、つまらない怒りを捨てろ。
ジャガッジュヨーティ王は言う「後悔をもって知りなさい。シヴァ神は至上の精髄［であり、シヴァ神を信仰すれば］皆、楽を得る。」[38]

(Fol. 10v) [he devi āja kuvalayāśva kāe nahi ānala chathi //][39] (1) putra madālasā rājñī, parasparaṃ aṅkamālikāṃ kurvvanti // he putra ī vṛttānta kahu //
おお妃よ、［仙人は］今日、どうしてクヴァラヤーシュヴァ王子を連れて来てくださらなかったのか[40]？息子とマダーラサー王女 (rājñī) はお互いを膝［にかける］花環と為すなり[41]。ああ、息子よ、この始終を物語りなさい[42]。

を無為に過ごすのか］？”というような旨になってほしいところ。
[35] 人間として生まれるには、前世で沢山の功徳を積まねばならない。
[36] 意味不明。“君の唇の甘い蜜を求めてせわしなく飛び回る蜂は富者のようなもの”あるいは“せわしなく唇［のあたりを飛び回る］蜂［である私］は、富者の施し物［を求める乞食のようなもの］”というような意味か？
[37] saño を後置詞 sa, saoṃ ‘from’ (Yadav 2011: 47) と解する。
[38] 歌詞の内容はもともと、男が拗ねてしまった女を一生懸命宥めすかす場面を描いており、「なあおまえ、ぷんぷん拗ねている間に、青春は過ぎ去ってしまうぞ。後生だから機嫌を直してくれよ。」というようなもの。それを、厭世観を詠う教訓歌としてこの文脈に当てはめているので、どことなくぎくしゃくとした感がある。
[39] この行は後から上欄に書き加えられた。
[40] Yadav (2011: 60f) によれば、chathi は三人称・尊敬。
[41] なぜかこの文のみサンスクリット語が用いられている。“二人は互いに欠けてはならない存在であるのに”という意味か。
[42] kahu 二人称命令 (cf. Brinkhaus 1987A, p. 186, l. 8)。実際にはその場にいない王子に想像で語りかけるようにしている、と解釈できる。あるいは、もし、この「息子よ (he putra)」という呼び掛けが仙人を指し

……
sādhu re kamvalāśvatara sā(3)dhu mahāpuruṣa ehe lakṣaṇa //
善き哉！カンバラ竜王[43]とアシュワタラ竜王よ、善き哉！これこそが偉大な人物のしるしであるぞ。

mālava // e //　（ラーガ・マーラヴァ、エーカ・ターラ）
āje sa(4)phala dina bhela hamāra, huni phali rāje kaela parakāra //
(5) jaladhi magana je mānika bhela, sevihi udhari hātha kae de(6)la //
āje chāḍala mora manaka danda, suta mitra parijana
今日は、私にとって果報のある日となった。［竜族の］王が他者への恩恵を施してくれた[44]（？）
海に沈んでしまった宝珠を[45]拾い上げ、［我が］手に戻してくれた。
今日、私の心の敵(danda = dvandva)をも、息子をも、友をも、眷族をも捨てた[46]。

(Fol. 1r, l. 1) gagula gītaṃ //　（ガグラ[47]歌）
āsāvarī // co //　（ラーガ・アーサーヴァリー、チャウ[48]・タール）
dekhali nayana bhari mana hari ge(2)lī, savahi sakhihi mili karaïte kelī //
ajara kaṇa asa(3)ma nupa[??][49]hā, jani mahi avataru nava śaśi rehā //

ているととるなら“仙人よ、王子の身の上に何が起こったのか一部始終を語れ”という旨になるが、王が仙人に対して馴れ馴れしく「息子よ」と呼び掛けるのはいささか不自然であろう。
[43] カンバラはアシュワタラ大竜王に使える竜王。
[44] この文の意味は定かではない。huniphali は意味不明。parakāra を para-upakāra の意味で解釈した。
[45] sevihi, correlative「それをこそ」。あるいは se vihi ととれば「それを、運命 (vihi < Skt. vidhi) が（拾い上げ）」と解せる。
[46] 文脈の繋がりが不明。“今日から、私は敵味方の区別を捨て去り、何人に対しても慈悲をもって接しよう”ということか？
[47] gagula 不明。Skt. guggula は樹脂系の香料の名だが、歌のジャンル名との関連は不明。また古ネワール語辞書 (Malla 2000) には gaṅgaḍa ‘a mode of crying’ が見えるが、ここではむしろ喜びの歌なので、そぐわない。
[48] ターラ名 *co* は、おそらく北インド古典音楽の *cautāla* に相当する名称だと考えた。しかし、名称が一致するからと言って、実際に演奏されるターラの構造が一致するとは限らない。
[49] 汚れのため二つの文字が判読不能。

khane khane (4) hoae adhika tanu tāve, madana adhina manatanahi pa[?][50](5)e dhāve //
nṛpa jagajoti kaha na karaha mandā, cira nahi raha(6)e divasa bhala mandā //
目いっぱいに見た。心を奪っていった。女友達は皆集って遊びをしていた。
［…］新しい月の線は大地に降下せよ[51]。
刻々と［月の］体は増大してゆき、愛は［不明］
ジャガッジュヨーティ王は言う。「［修行・信仰を］怠るな。良い日（＝運命）も悪い日も永くは続かない。」

oṃ śrī nāṭeśvarāya nama //[52]
吽、舞踊の神［シヴァ］に敬礼。

(Fol. 11v, l. 1) save sānanda, suta mitra parijana save ānanda //
sāhala su(2)kṛta karama hame jehe, lakhimi āili mori te phale gehe (3) //
śivaka caraṇa pae rākhaha bhāva, nṛpa jagajoti mala ī (4) rasa gāva //
皆が喜んでいる、息子、友、眷族、皆が喜んでいる。
［前世で］私が完成した善行のカルマの結果として、私の吉祥天が家に (gehe) やって来た[53]。シヴァの御足にすがって念じなさい[54]。ジャガッジュヨーティ・マッラ王はこの美的情感 (rasa)［のこもった歌］を詠う[55]。
he putra, asaha vedana hamarā dūra gela, a(5)taṣpara ehi avāsa, ñehāe rahū, dosara dhaolaha(6)ra hame jāeva // nissāra //
おお、息子よ、私の耐え難い苦しみは遠ざかった。今後はこれなる住居、ここにとどまりなさい。私はもうひとつの宮殿に移り住むから。

---

50 一字判読不能。
51 この行の前半は意味不明。シヴァ神は額に三日月を持つとされるから、*nava śaśi rehā* “月の線”あるいは“月の線を持つ者”は、シヴァ神を指す可能性もある。
52 別の筆跡で後から書き加えたもの。
53 一人称所有格 mori は lachimi「吉祥天」を修飾するが、この文全体としては一種の所有構文となっており「吉祥天が私のところにやって来た、［私の］家に」ということであろう。
54 直訳「シヴァの足を得て、気持ちを抱け」あるいは「シヴァの足に対して愛情を置け」
55 sāhala … gāva はそれぞれ脚韻を踏んで韻律をなしている。

（退場）

naṭa // kharja //　　（ラーガ・ナト、カルジャ・ターラ）
āja moñe jāna(Fol. 12r, 1)la pemaka　　āṅkura dinahu dinahu sehe vāḍhe,
ḍāra pāta phala (2) hoe　　te sakala tasu purala manoratha gāḍhe //
he śiva tohara kṛ(3)pāe save bhela //dhruvaṃ//
今日、私は知った。愛の芽が日に日に育つ。
枝、葉、果実が生じる。そしてそれにおいて、あらゆる心の願いがしっかりとかなう。
おおシヴァ神よ、あなたの慈悲によりすべてが成った。(リフレイン[56])

koṇa bhāṣā //　（舞台の隅で言われるセリフ）
he priye, hamarā vaṃśa(4)ka aṅkura vāḍhala //
おお愛しき妃よ、我が家系樹[57]の芽が育った。

dvitīye koṇe // kahava kī //　　（もう一つの隅で）　何を申しあげましょう[58]？

(5) davalaṃ duṃ //　　（舞台の中へ[59]［登場］）
[he vatsa, kuvalayāśva duhu vyaktika sarvvadā kalyāṇa hoava //]
おお愛息クヴァラヤーシュヴァよ、二人とも、ずっと幸せでありますように！
he devi, kuvalayāśva yogya putra bhelāha, āve (6) morā śānti rasa mana hoicha //
おお妃よ、クヴァラヤーシュヴァは有能な息子となった[60]。今、私に

---

[56] dhruva. 歌詞の中で繰り返される行で、常に決まった旋律で詠われる。いわば、詩節はぐるぐると回るサイクルのようなもので、このリフレインのところがサイクルの回帰する点を表示するがごとくである。
[57] vaṃśa の原義は「竹」。
[58] おそらく王妃の台詞で「言うまでもない」「おっしゃる通りです」というような意味であろう。
[59] ネワール語。この種の演劇写本では、登場人物の台詞がミティラー語やベンガル語の場合でも、舞台指南はネワール語で書かれていることが多い。
[60] bhelāha, 自動詞の三人称過去・尊敬 (3 Hon, INTRAN). (Yadava 2011: 62)

は平安の情感 (rasa) が心に生じつつある [61]。

[koṇa // he devi, antaḥpura jāeva calū // dekhi avaśya // he priye ehi ṭhāma khana eka vaisū //] [62]
（舞台の隅で）おお妃よ、後宮に行こう、さあおいで。かしこまりまして [63]！おお愛しき妃よ、この場所にちょっと座りなさい。
he putra mora baḍa bhāgya (Fol. 12v, l. 1) toha sana sarvva guṇa pūrṇṇa dhārmmika putra pāola, tohara pu(2)tra moñe dekhala ihao baḍa bhāgya, ataṣpara morā īśva(3)raka bhakti baḍa mana hoicha // he devi, śānti varāvari (4) sukha kichu nahī // moñe kahaïchao //
おお息子、私の大いなる幸運よ！お前のように [64]あらゆる徳性に満ちた正義感のある息子を得た。私はお前の息子（=孫）に会えた［という］このことも大きな幸運である [65]。それ以来、私には、主宰神に対する敬愛の情 (bhakti) がおおいに心に生じている。おお妃よ、平安 (śānti) に比べたら [66]快楽 (sukha) など取るに足りない。私は［次のように］言う。

([67] // korāva // khae // （ラーガ・コーラーヴァ、カルジャとエーカタ

---

[61] もともと演劇によっては表現することが不可能だとされていた平安・寂静の美的情感 śānta-rasa が、演劇における最も重要な美的情感として位置づけられるに至る過程については、上村 (1990) 第 2 章を参照せよ。
[62] Fol. 12r の最下部に書き加えられている。
[63] dekhi avaśya は直訳すると「見て、確かに」となる。おそらく王のいざないに対する王妃の返答と考えて、このように意訳した。
[64] aïsana「このような」を参考にして、sana を「ような」と訳した。別の解釈は、sa ‘from’ (Yadava 2011: 47) および否定辞 na と考えて「お前よりも［優れた］あらゆる徳性に満ちて正義感ある息子を［未だかつて］得たことがない」。
[65] マールカンデーヤ・プラーナ 25 章ではマダーラサー伝説の結末が扱われ、そこに、クヴァラヤーシュヴァが父王シャトゥルジットの後を継いで即位し、さらにヴィクランタという息子が生まれたことが語られる。
[66] < Persian barābar.
[67] ここに始まった括弧は、第 14 葉の一番最後 (Fol. 14r, l. 6) でくくられる。

ーラ [68](khae)）
(5) vāla vayasa kautuke vahi gela, durita sukṛta kichu a(6)o nahi bhela //
jauvana para dhana[69] para dhani bhāva, taisana parija (Fol. 13r, l. 1) na saṅga sohāva //
mana made mātala daha disa dhāva, mṛga he(2)ri jahena sikariā āva //
apanehi sundara apane sa ā(3)na, takhane lekhia nahi dosara āna //
mochanā[70] vadae ka(4)rathi gumāna, śeṣa vayasa bhele sakala samāna //
vūḍha daśā (5) āve mana pacatāe, karama dharama kichu kae nahi jāe //
(6) nṛpa jagajoti kaha na karaha danda, vipatihi kāla vujhia (Fol. 13v, l. 1) bhala manda //
幼年時代は楽しく過ぎ去った。悪戯も善行も何もなかった[71]。
青春は至上の富、［自分は］至上の富者と思って、そのように取り巻きたちと共に輝く[72]。
心は酔いに酔っ払い、鹿を見つければ狩人[73]が到来するように、四方八方に[74]駆けてゆく。
それぞれ自分の美を取り[75]、そのとき、他人のことは気に掛けない[76]。
痴呆と戯言を言って傲慢[77]をなす。余生においてはすべて同じこと[78]。

---

[68] khae. kharja, ekatāla という二つのターラの略称を並べて記したものと思われる。Fol. 14v, l. 1 にも同じ語があり、そこでは二つの文字はコンマで分けられて kha, e となっている。曲の演奏の途中でリズムを変えたのであろう。
[69] para dhana は「他人の財産」をも意味するが、ここにはそぐわない。
[70] mochatā?
[71] 善悪の分別が生じなかった、という意味か。
[72] 家来たちに取り巻かれて威勢が良い。
[73] sikariā < Persian shikārī.
[74] 字義通りには「十の方角に」。
[75] 各々が気に入った恋人を手に入れて、という意味か。あるいは、各々が自分の美に酔い痴れて、という意味になるかもしれない。
[76] lekhia は「書いた」「書いたもの」という意味で、直訳すると「別の (dosara) 書き物を持ってこない (āna)」となる。また、dosara ‘second, other’ と意味的に重複するが āna < Skt. anya ‘other’ と解すれば「別の他の書き物がない」となる。いずれにせよ意味がはっきりしないので、このように解釈しておいた。あるいは「(自分のことばかり気にかけて) 他のことは記録されない（＝気にとめない)」という意味か。
[77] < Persian gumān.
[78] “(若い時威勢が良くても）人生の残りの年月では、結果的に変わり映えがしない” あるいは “人生の残りの年月のことなどどうでもよ

老いの状態が来たら、心は後悔する。勤行、徳積み、なにもして行かない［のか、と］。
ジャガッジュヨーティ王は言う。「いさかいをするな。災難［の降りかかる］時にこそ、善・悪［の区別が］知られる[79]。」

aoro kichu sunaha //　さらにもう少し聞きなさい。
kedāra // kha(2)rja //　（ラーガ・ケーダーラ[80]、カルジャ・ターラ）
kata na jatane tanaya sāhia sahia vedana deha, dine (3) dine kata jatane rākhia jiva sama kae naha //
kī āre, (4) upaju mohi tarāse, moha mahā made mātala mānasa vājha(5)la viṣama phāse //dhruvaṃ//
te āve taruṇa vayasa pāola uci(6)ta na dea cīta, sampati kāraṇe māraṇa tā kae sahaje hoa (Fol. 14r, l. 1) ahīta //
śiva śiva kāhisoṃ kahava naṭha juga vevahāra, asa(2)ha vedana sahae na pāria kuliśa sama parahāra //
ārere (3) sujana karama vandhana dhandhā lāgala jāī, bhava jalanidhi sa(4)ntari jāeva kahaha kaona upāī //
nṛpa jagajoti sava (5) anumati mane kara avadhāri, bhagati pāra utārae, hari pada (6) kaḍahāra //
どれほど努力を重ね[81]、身体の苦痛を耐えなかったことか、日々どれほどの命を懸けた[82]努力をしなかったことか。あれ、どうしたことか、迷妄 (mohi)、おののきが湧いてくる[83]。
迷妄という大いなる酩酊に思考は酔っぱらい、厄介な罠に捕われた[84]。（リフレイン）

い”。
[79] vujhia は動詞 vujh- のアパブランシャ的な完了分詞。箴言であるのでわざと古風な表現を用いたのだろう。
[80] ケーダーラは現代の北インド古典音楽でも演奏されるラーガである。通常、秋の季節の寂静感を表すとされるので、この場面の情感にも合致する。ただし名称が一致するからと言って、この時代のネパールのケーダーラが同じ旋律をさすとは限らない。
[81] sāhia 字義通りには「成就して」。
[82] jiva sama 字義通りには「命に等しい」。
[83] mohi を一人称代名詞目的格ととれば、「私におののきが湧いてくる」。
[84] vājhala 意味不明。Skt. badhyate 受身形「縛られた」に由来するものか？

そして今、若い年齢を得た［が］意識は正当な［判断を］下さない。
今や、［…］[85]、容易に (sahaje) 良くないことが起こる。
シヴァ神よ、シヴァ神よ、誰に言ったらよいのか！世の品行は堕落した。斧の打撃に等しい耐え難い苦痛を耐えることができずに。
ああ善き人よ！カルマ［による輪廻への］束縛は驚くべきだ[86]。存在という海を渡って行こう。どんな方策があるか、言ってください。
ジャガッジュヨーティ王は［言う］。「［神が］承認なさった事をすべて心に留めよ。敬愛 (bhagati) が向こう岸に降ろしてくれる[87]。ハリ（＝ヴィシュヌ神）の言葉を腕輪として[88]。」

he devi, nava rasa apanā śarīra thī //)[89]
おお妃よ、九つの美的情感[90] (rasa) は自分の身体の中に[91]あるのだ。

(Fol. 14v, l. 1) korāva // kha, e //　（ラーガ・コーラーヴァ、カルジャとエーカターラ）
juvatī saṅge jauvana rasa lela, tāhi ūpara (2) sāhasa mana dela //

---

[85] sampati kāraṇe māraṇa tā kae「今や、理由、殺害、それを為して」意味不明。sampati = Skt. sampatti「富」の可能性もある。
[86] Skt. karma-bandhana ‘confinement to repeated birth, as the consequence of religious acts, good or bad’ (Apte). dhandhā lāg- は「驚嘆する」ことで、受身形になっている。
[87] あるいは、“（信仰する者が）敬愛することによって（神がそれに応えて）向こう岸に降ろしてくれる”。
[88] タモート博士によれば、kaḍahāra とは腕輪のことである。ベンガル語でも kaŕa, kaŕā は「腕輪」を意味する。これに「首飾り」を意味する hāra がついたものと思われるが、文脈にはぴったりしないように感じられる。
[89] Fol. 12v, l.4 に始まった括弧がここで閉じられた。
[90] 続く詩節において、インド古典演劇論に言われる九つの美的情感が記述される。バラタ仙の『演劇経典』(Bharata Nāṭyaśāstra) では、次の順番で列挙される：1. śṛṅgāra（恋）2. Hāsya （滑稽）3. karuṇa（悲）4. raudra（忿怒）5. vīra（勇猛）6. bhayānaka（恐怖）7. bībhatsa（嫌悪）8. adbhuta（驚異）。これに後代、第 9 の śānta（寂静）が付け加わった。（上村 1990: 4）　しかしこの箇所においては九つのラサをうまくつなげて一続きの筋を持った物語詩にしたてようとしたせいか、順番が異なっている：śṛṅgāra, vīra, karuṇa, adbhuta, hāsya, bhayānaka, bībhatsa, śānta.
[91] thī 不明。依格の後置詞として解釈した。Cf. tathī (Yadava 2011: 51).

kavahu vioge nayana vaha nāra, se dekhi (3) visimite mānasa mora //
sakala athira dekhi mana hoa hā(4)sa, yama jātana[92] suni upaja tarāsa //
malamaya malina śarī(5)ra nihāri, koha karia mana ho nasa bhāri //
āve toha vina (6) va ohe jagadīsa, śaraṇa deha prabhu hame niradīsa //
nṛpa ja(Fol. 15r, l. 1)gajoti śānti rasa gāva, vudha jana vujhata nao rasa bhāva //

うら若き乙女と共に青春の情感 (rasa) を享受した。その際に心は大胆さを付与した[93]。
いつか別れることになり目に涙が流れる[94]。それを見て私の思考は驚いた[95]。
すべてが儚いのを見て心に笑いが生じる。閻魔の責め苦のことを聞いて恐怖が湧く。
汚物から成る汚い身体 (śarīra) を観察し (nihāri)、鼻［孔］を［悪臭で］満たして心に嫌悪した[96]。
今や、あなた無しで［困っているのです］、おお世界主よ。拠り所を与えてください、主よ。私に指図を［与えてください］。
ジャガッジュヨーティ王は平安の情感 (śānti rasa) を詠う。賢者たちは九つの美的情感 (rasa) と［その拠り所となる］九つの心的状態[97] (bhāva)［があると］理解している。」

---

[92] yātanā torment?
[93] あるいは「心に大胆さを与えた」。
[94] nayana vaha nāra. nāra を Skt. nīra ‘water’ の意味に解した。ちなみにこの詩行の nāra, mora は最後の一音節だけが脚韻を踏む。
[95] visimita. あるいは「忘れた」(vismṛta)。
[96] koha karia mana ho nasa bhāri. koha, nasa ともに不明の語。それぞれ「嫌悪」と「鼻」の意味で解釈しておいた。
[97] nao rasa bhāva. bhāva はインド古典演劇論において、ラサを喚起するもとになる感情・気持ち（心的状態）を意味する用語である。ひとが普段から感じる喜怒哀楽などの日常的な感情 (bhāva) が、芸術によって高められることにより、ひとは rasa という非日常的で美的な喜びに到達する（上村 1990: p. 4ff）。このことを踏まえるなら、rasa の訳語としては“美的快感”“美的感動”“美的味わい”などが適当かもしれないが、ここでは便宜的に“美的情感”としておいた。実際の芸術作品の分析・批評をする際、例えばラーガ（旋法）の rasa がどれに当たるかを云々する際には、“美的快感”というよりも“美的情感”としておいた方が、分かりやすいからである。

(2) he priye, ī jāni parameśvara morā mana lāia, ehi taha (3) adhika āna kichu nahī // sava asāra thika, eka para(4)meśvara pada pae sāra seo sunaha //
おお愛しき妃よ、このことを知り、私は心を最高主に向けた。まさにこのことよりも大事なことは他に何もない。あらゆるものはかりそめに過ぎぬ。ただひとり最高主の言葉だけが本質である。それについても聞きなさい。

dhanāśrī // co //　　（ダナーシュリー[98]、チョー・ターラ[99]）
pari(5)mita nahi mora dosa, prabhu bhae na karaha rosa //
ご主人様！私の欠点は限りないのであるけれども、お怒りにならないでください。
śaṃkara, ṭeka (6) //　　シャンカラ、テーカ[100]
jana dhana kichuo na kāma, tohe janu hoaha dhāma //
sadaya (Fol. 15v, l. 1) hṛdaya parinīti, tua anugati nahi bhīti //
kaisana saha(2)va bhava bhāri, sava sukha puratha purāri //
caraṇa kamala madhu (3) āse, nṛpa jagajoti tua dāse //
［取り巻きの］人々も、財も、なにも欲しがらない。あなたがいる場所がわかりさえすれば。
慈しみに満ちた心臓（＝心）の上には正義 (nīti) があり、あなたに従うなら恐れはない。
存在の重荷をどうやって耐えようか。［三］都の敵[101]（＝シヴァ神）があらゆる楽をかなえてくださる。
蓮華のような御足には希望という蜜がある。ジャガッジュヨーティ王はあなたの下僕。

(//[102] sāraṅgī // kaharā //　　（ラーガ・サーランガ、カハラー[103]）

---

[98] ラーガ・ダナーシュリーは今日の北インド古典音楽においては純粋な形では演奏されず、プリヤー・ダナーシュリーという混合形が好まれる。
[99] ネパールのチョー・ターラは 8 拍子のサイクル。
[100] 北インド古典音楽のラーガ・シャンカラーに相当するか？
[101] 金・銀・鉄で建てられた魔族の三つの都市をシヴァ神が焼き滅ぼしたという伝説に基づいたニックネーム。
[102] ここで始まった括弧は、Fol. 16v, l. 2 で終わる。
[103] 名称は、北インド古典音楽の Kaharvā tāla に相当するものだと思わ

saka(4)la asāra sāra pada paṅkaja, tohara manahi vicāralahe
(5) je tohe karava se karaha bhavānī haṭha kae hṛdaya lagāola(6)he //
guṇa doṣa mohi ekao nahi jānaha, dāruka putari u(Fol. 16r, l.1)dāsina he,
je kichu karāvaha karaño se mātā, hame nahi (2) apana svaādhina he //
toha chāḍi āna kāhu nahi sumajha(3)ño, dīna na bhāṣao vānī he,
bhava jeñjāla jāla mora jāla(4)ha, śaraṇāgata mohi jānīha //
tohe ṭhakurāyini hame tua (5) sevaka, ī apane avadhārī he,
kata aparādha paḍataa geā(6)nahi, se save halahasamārīhe //
nṛpa jagajoti mala eha(Fol. 16v, l. 1)na vujhāvae, caṇḍicaraṇa cita rākhī he, sava sidhi pāvae
(2) bhagavati jhumari sumari sumarī mana sakhī he //)[104]
すべてはかりそめのものであり、あなたの蓮華のような御足が［ただひとつの］本質である。［その御足を］心に思い浮かべた。
あなたが為そうとすることを為してください、バヴァーニー[105]女神よ。
しっかりと心に留め置いた。
私には一つの徳性も欠点もないと知りなさい。息子[106]も娘も諦めた[107]。
［あなたが］させようとすることはなんでもします。その［あなた］は母神なのです。私は私自身で自立しているのではないのです[108]。
あなたをおいて他の誰も、惨めな［私の］おしゃべりの言葉を分かってはくれない。
この世はもつれた網のよう。［…[109]］私はあなたの庇護を求めているのですよ。
あなたは女主人、私はあなたの召使。このことを御自分の心に留めて[110]、どれほどの過失も［…[111]］

れる。
[104] Fol. 15v, l. 3 に始まった括弧がここで閉じる。
[105] シヴァ神の妃パールヴァティーのあだ名とされる。
[106] dāruka < Skt. dāraka ‘a son’.
[107] 以前は、息子・娘が欲しくてたまらなかったのだが、ついにその望みさえも捨てて諦めてしまった、という状態であって、“息子・娘には興味もないし欲しくもない”という意味ではない。
[108] 女神様、私はあなたに頼りきりです、という意味か。
[109] mora jālaha 不明。“私を網に絡め捕る”といった意味か？
[110] あるいは「（私は）このことを自分の心に留めて」。
[111] 意味不明。geāna < Skt. jñāna だろうか？

ジャガッジュヨーティ・マッラ王はこのことを教えさとす。「チャンディー[112]女神の御足に心を置けば、あらゆる成就を得る。皆さん[113]、女神様の賛歌を心に［何度も何度も］想起しなさい[114]。」

aoro (3) kichu sunaha, ī taurya-trika vaḍa vastue, devatā santuṣṭa ho, te (4) cāru puruṣārtha ho, te ehi vastuka utpatti kahaīchao //
もう少し聞きなさい。この器楽などの三つ[115]という大いなる事により、神々が満足するように、そして人に生まれた目的が素敵にかなうように。そこで、この事が生まれたいきさつを話してあげよう。

(5) pañcama // jhumari //　　（ラーガ・パンチャマ、ジュマリ[116]・ターラ）
nṛtya gita vāda tinu devī daita jūjhi, bhaga(6)vati sirijala avaśeṣa vūjhi //
tahni pāe vidhi lae bharata(Fol. 17r, l. 1)ke dela, tahni punu śiva laga prakaṭita kaela //
prathamahi (2) nādabrahma śiva eka jāna, taṇḍumukhe bharatake tahni dela (3) jñāna //
nāṭya punu sikhāuli uṣā pāravatī, te punu si(4)khāuli save dvārakā juvatī //
te punu paḍāuli sa(5)ve soraṭṭha nāgarī, bharata uṣāhi mili puhavi sagarī //
(6) nṛpa jagajoti kaha nṛtya utapatī, gāna vāda nṛtya tāla (Fol. 16v, l. 1) śive dethi matī //)[117]
舞踊・歌・器楽の三つは、女神が魔族と戦い、残りを覚って[118]創造したものなり。それを得て、造物主[119]が取ってバラタ仙人に与えた。そ

---

[112] シヴァ神の妃パールヴァティーのあだ名とされる。
[113] sakhī 字義通りには「ねえ女友達よ」。
[114] jhumari sumari sumarī. jhumari はベンガル語 jhumur（踊りを伴う民謡の一種）に相当するものであろう。
[115] 演劇経典に扱われる、器楽・声楽・舞踊の三つからなる一組のこと。演劇 (nāṭya) はこの三つの要素より構成されると言われる。
[116] 名称は北インド古典音楽の Jhumra tāla に相当するものであろう。
[117] ここで括弧が閉じられているが、前括弧は見当たらない。このすぐ後の文句は、おそらくシャカ暦 1600 年にこの戯曲が再演された際、ジャガトプラカーシャ・マッラが付加した部分であり、括弧は、付加・挿入などのテキストを改変した箇所をしるしづけるものであろう。
[118] avaśeṣa vūjhi 意味不明。
[119] vidhi には「規定」「運命」「ヴィシュヌ神」など、様々な意味があ

れをさらにシヴァ神が取って[120]顕した。
原初より、音響[の形をとった]最高原理[121]とシヴァ神は同一である、と知り、象の顔[122]［をしたガネーシャ神］がバラタ仙人にそのことの知識を与えた。
舞踊劇 (nāṭya)を暁の女神がパールヴァティーに伝授した。それをさらに聖地ドワーラカー[123]の乙女たちに伝授した。
それをさらにスラーシュトラ[124]の洗練された女[125]たちに伝授した。
バラタ仙は暁の女神と会い、大地、海[126]（？）
ジャガッジュヨーティ王は舞踊[127]の生まれたいきさつを語る。「歌、器楽、舞踊と拍節[128] (tāla) にシヴァ神は注意を向けた。」

e nāṭye bhavānī śaṅkara prīta hoa(2)thu, śrī śrī mahārāja jagatprakāśa malla deva kā untaronta(3)ra putra pautrādi saptāṅga rājya lakṣmī vala vāhunādi sa(4)mṛddhir astu //
この舞踊劇によりバヴァーニー（＝パールヴァティー神妃）、シャンカラ（＝シヴァ神）が御喜びになりますように。大王ジャガトプラカーシャ・マッラ[129]陛下の子子孫孫、7 つの支分を持つ国土の吉祥・軍力

る。「（演劇における）規定・式次第を取って」という意味にもなりうるが、vidhi lae は śiva laga と対句をなしているようであり、vidhi を主語と解する方が整合性がある。
[120] laga は書写時に lae を間違えたのだろう。
[121] nāda-brahma とは、音響から全宇宙が創造されるという、古代インドの音についての神秘主義思想の精髄を指す。
[122] taṇḍumukhe < Skt. tuṇḍi-mukha. tuṇḍa「象の鼻」
[123] グジャラート地方にあるクリシュナの聖地。
[124] surāṣṭra“美し国”スーラトのこと。
[125] nāgarī 都会の洗練された女性。利口で狡猾な女性、というニュアンスを持つこともある。
[126] 意味不明。「大地と海が合わさって協力して」ドワーラカーは内陸にあり、スーラトは港湾にあるので、両方の女性たちが協力して作り上げた、ということか？
[127] nṛtya「舞踊」とあるが、本来は nāṭya「舞踊劇、演劇」であるべき。
[128] 拍節（ターラ）はラーガと並んでインド古典音楽の重要な原理だが、舞踊劇を構成する三つの主要素と並列されることは、通常ない。
[129] Jagatprakāśamalla（治世 1643-1672）は本戯曲の著者（あるいは本戯曲が献上された庇護者）Jagajjyotirmalla の孫であり自身も十以上の戯曲を遺した。さらにその子孫たちも数多くの戯曲を著し、それはバ

(Skt. bala)・軍勢 (vāhanā) などに繁栄あれかし。

ārātrika gītaṃ //　　（献灯 [130]の歌）
śrī // e //　　（シュリー、エーカターラ）
re re bha(5)vānī śaraṇa tohāri, janani kṛpā karu bhava bhaya tāri // (6) dhruvaṃ//
dina deśa lāgī karava vahu vāte / mamatā moha bha(Fol. 17r, l. 1)rama made māte //
paraśiva variṣa sudhā rasa sāre, ali (2) pada sarasija bhedae pāre //
juga kalā ravi dina diga rasa veda, cāṃda suruja khela pavanaka bheda //
vihi āsane guṇa a(3)haniśi seva, gagaṇa vindu rasa śaśikaradeva //
nṛpa jagajo(4)ti ehne rasa gāve, guru parasāde parama lae pāve //
おお、バヴァーニー女神よ、あなたに帰依します。生みの母よ慈悲を垂れて存在の恐怖を乗り越えさせてください。（リフレイン）
日、場所など多くのことに愛着しよう [131]。我儘、迷妄、錯乱、酩酊に酔って、
最高のシヴァ (paraśiva) が甘露の果汁 (rasa) の真髄を雨と降らし、蜜蜂の羽音が蓮の蕾を開かすことさえできる [132]。
ユガ（＝４ [133]）月の部分（＝１６）太陽（＝１）方位（＝１０）味（＝

クタプル王国がゴルカ族に征服されるまで続いた。(Brinkhaus 2003: 75)　Jagatprakāśamalla がネパール創国伝説に題を取って著した戯曲 Prabhāvatīharaṇanāṭaka は出版されている(Brinhaus 1987)。

[130] ārātrika ‘waving a light (or vessel containing it) at night before an idol’. 上演の最後を飾る歌で、灯火を振りながら踊ったのであろう。南アジア全土で行われていることだが、たとえばカトマンドゥ盆地内の都市バクタプルには、女性が赤黒の伝統衣装を纏って両手に灯火を持ち、街中を行進する儀式が今日も残る。

[131] 意味不明。vāta をヒンディー語 bāt の意味にとった。vāta は、風、あるいは、狂気の原因とされる体内風のことかもしれず、その場合は「日々、たくさんの風に従って国を巡り」とか「日（＝時間）、位置などの限定要素によって大いに狂って」などと解釈できるかもしれないが、これも大して明らかではない。

[132] 意味不明。甘露に群がる蜜蜂の言葉（＝羽音）が騒々しく、それに反応して蓮の蕾が開く、ということか？

[133] 古代インド数学の伝統的な表現方法で、具体的事物の名前がそれぞれにちなんだ数詞を表している。写本の末尾で年号を記すのに用いられることが多いが、ここに書かれた数字が何を示すのか不明。

６）ヴェーダ（＝４）、月と太陽の遊戯[134]、風の種類[135]。
天空（＝０）の水滴（＝０）の精髄 (rasa)（＝６）［を持つ］月（＝１）光の君 (śaśikaradeva) （＝ジャガトプラカーシャ・マッラ王）は[136]、創造主 (vidhi) の座の徳 (guṇa) に昼夜お仕えする。
ジャガッジュヨーティル［・マッラ］王はこのように美的情感 (rasa) を詠う。「師匠の恩恵により最高を得る[137]」と。

ślokaḥ (6) //　　（偈）
kāyena manasā vācā, yac ca taurya-trikādikaṃ /
māyā vidhī(Fol. 17v, l. 1)yate mātar bbhavatī tena tuṣyatu /
mārkaṇḍeya-purāṇāntargga(2)ta, m etan madālasopākhyānaṃ //
dṛṣṭvā bhāṣā gītair nnāṭyaṃ racitaṃ (3) vicitra-rasa-bhāva-yutaṃ //
śrīmatā śrī-jagajjyoti, r mmalla bhūpati-(4)sūriṇā /
atra śaṅkā na kartavvyā, kathā klṛptā parair iti //

---

[134] 意味不明。ハタ・ヨーガの身体論では、気息の通る右・左の管 (Iḍā, Piṅgalā) を月・太陽に対応させ、時間の原因と見なす (Kitada 2012: 308f) が、この箇所の文脈との関連は不明。
[135] pavanaka bheda. 5 つの気息風 (prāṇa, apāna, samāna, vyāna, udāna) あるいは、それに加えて副次的な風 (nāga, kūrma, kṛkara, devadatta, dhanañjaya) の 10 があるとされる (Kitada 2012: 216)ので、5 あるいは 10 を表す可能性もあるが、どうであろうか。
[136] 全体で、シャカ暦 1600 年を指す。下にこの戯曲の著作年であるシャカ暦 1550 年が記載されるので、もとは 1550 年にジャガッジュヨーティル王によって書かれたこの著作を、1600 年に孫のジャガトプラカーシャ・マッラ王が上演する際にこの詩節を追加したらしい。
　ここで「月の光の君」と訳した śaśi-kara-deva は、孫ジャガトプラカーシャ・マッラ王の筆名である。さらに、年号 1600 を表示する表現の初めの 3 語 gagaṇa-vindu-rasa 「天空のしずくの精髄」は、同時に「月の光の君」の修飾語にもなっている。古代インド神話では月は不死の甘露 (amṛta) を貯蔵していると考えられており、それを踏まえて「天空のしずくのエッセンスを持つ」という枕詞がつけられたのであろう。また、この枕詞には「天より詩想 (inspiration) を授けられた」という意味も掛けられている。極めて技巧的な表現である。
[137] parama lae pāve. lae を動詞 lā ‘bring’ の absolutive と見なした。もう一つの可能性は lae < Skt. laya ‘fusion/melting’ と解釈して「最高の融合を得る」。また Skt. laya には ‘Rest/repose’, ‘the union of song, dance, and instrumental music’ (Apte) という意味もある。

身体により、思考により、言語により[138]、さらに器楽［歌・舞踊］など［によって構成される演劇により］幻術が創成される。それにより母神が満足してくださいますように[139]。
これは、マールカンデーヤ・プラーナに語られるところのマダーラサーの物語である。王にして聖者たるジャガッジュヨーティル・マッラ陛下が著した、俗語 (bhāṣā) の歌[140]［の数々や］いろいろな美的情感 (rasa)・心的状態 (bhāva) を含んだ［この］舞踊劇 (nāṭya) を観て、「［この］話は他の人たちが作ったのではないか？」と疑うなかれ。

kha śa(5)ra haramukhendu 1550 vyañjite śāka varṣe, smara tithi vudha maitreyvā(6)rjuna jyeṣṭha-pakṣe / vudhavara kṛta sāṅgaiḥ śrī jagajjyotirīśai, rmmu
虚空（＝１）［愛神の］矢（＝５）シヴァ神の顔面（＝５）の三日月（＝１）［すなわち］シャーカ暦 1550 年により著され (vyañjite)、愛神（カーマ）のティティ[141]、水曜日 (vudha)、ミトラ神の時刻[142]、ジャイシュタ月の白半月[143]に、殊勝なる賢者［によって］書かれた、支分を備え[144]、ジャガッジュヨーティル［・マッラ］王により［…[145]］

---

138 漢訳仏典では「身口意」と訳され、カルマ（行為）が作られる三つの基盤のこと。
139 母神・女神こそは現世という夢幻を生み出す張本人であるから、その母神を敬うための供物として演劇という夢幻を上演する、という考え方は興味深い。
140 “俗語”(bhāṣā) とは雅語サンスクリット以外の言葉、ここでは具体的にミティラー語を指す。
141 ティティ (tithi) とはインドの暦法における時間の単位で、一朔望月を 30 等分したもの。「一朔望月はふつう 30 日よりも短いから、一ティティの長さは一日よりも少し短い。」（矢野 1986 (平成 6): 106）。『占術大集成』(Bṛhatsaṃhitā) 98 章によれば、愛神カーマは第 13 番目のティティの主宰神である。（矢野・杉田 1995: 154）
142 maitreya とは、時間の単位 muhūrta（一日の 30 分の 1）のうちの、ミトラ神を主宰神とするもの。
143 arjuna-jyeṣṭha-pakṣe. arjuna-pakṣa は一朔望月の初めの半月（白半月）を指す。jyeṣṭha = jyaiṣṭha はインドの太陰暦第 3 月の名で、夏 (grīṣma) の前半にあたる（矢野 1992: 155）。
144 sāṅgaiḥ. 文脈から判断すると、“演劇学理論書の規定に則って、すべての支分（構成要素）をきちんと備えた（戯曲）”という意味が妥当だが、文法的 (m. pl. Ins.) には次の jagajjyotirīśair に一致するように見

……
＜付録＞
『印度民俗研究』前号に掲載された拙論においては、写本第 1 葉の冒頭歌を訳出せず、翻訳は第 2 葉から始まっていた。以下、第 1 葉を訳出する。これはインド古典演劇でナーンディー (nāndī) と呼ばれる冒頭歌に相当するもので、劇が始まる前にシヴァ神の家来ナンディンが登場して寿ぎの詞を述べるものである。

(Fol. 1, l. 1) parameśvara ājñā karu // parameśvara satya //
he parameśva(2)ra hamaro kichu vinati sunu //
最高主神（=シヴァ神 [146]）よ、お命じになられませ。最高主神よ、真に。おお最高主神よ、私のお願いをお聞きいれください。
śloka //
lokānanda karo na(3)ndī, nāgābharaṇa sevaka /
śivājñā tatparo nityaṃ, śiva-pādārccane (4) rataḥ //
偈
蛇を装身具とする召使ナンディン [147]よ、観衆 [148] (loka) を喜ばせよ。常にシヴァ神の命令に専心し、シヴァ神の御足を敬うことに安住する者よ。
he trailokya-nātha tohara sevaka nandī hame // īśvara je (5) ājñā // paisāra //
おお三界の主人（＝シヴァ）よ、私はあなたの召使ナンディンです。主宰神よ、御意のままに。（入場する）

文献表

Brinkhaus, Horst, 1987A, *The Pradyumna-Prabhāvatī Legend in Nepal, A study of Hindu myth of the draining of the Nepal Valley*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, (Alt- und Neu-Indische Studien hrsg. vom Seminar für

---

える。そちらを採るなら「すべての部分を持った」つまり“欠けるところのなく完全な（王）”となるだろうか。
[145] 写本はここで途切れている。最後の 1 葉が失われている。
[146] シヴァ神は舞踊・演劇を司る神である。
[147] ナンディンは、シヴァの眷族の筆頭者であり、シヴァの門番である。
[148] 原義は「世の中、世人」

Kultur und Geschichte Indiens an der Universität Hamburg, 32).

Brinkhaus, Horst, 1987B, Jagatprakāśamallas Mūladevaśaśidevavyākhyānanāṭaka, Die älteste bekannte vollständig überlieferte Newari-Drama, Textausgabe, Übersetzung und Erläuterungen von Horst Brinkhaus, Stuttgart, Franz Steiner Verlag Wiesbaden.

Brinkhaus, Horst 2003, 'On the transition from Bengali to Maithili in the Nepalese dramas of the 16th and 17th centuries', *Maithili Studies. Papers presented at the Stockholm Conference on Maithili Language and Literature*, Department of Indology, University of Stockholm, 2003: 67-77.

Joshi, Sawan, 2013, 「ダファー音楽の分析的研究、ネパール中世の音楽理論との関連から」、公益財団法人三島海雲記念財団平成 24 年度学術研究奨励金による調査の報告書（http://www.mishima-kaiun.or.jp/assist/report_pdf/2012c/c_h23_07.pdf）

Kitada, Makoto, 2003, 'Embryology, Asceticism and Music: Yājñavalkyasmṛti and Saṅgītaratnākara', *Traditional South Asian Medicine*, vol. 7, Wiesbaden, Dr. Ludwig Reichert Verlag, 111-113.

Kitada, Makoto, 2008-9, 'Der Körper eines Musikers: Das Piṇḍotpatti-prakaraṇa von Śārṅgadevas Saṅgītaratnākara', *Journal of Indological Studies*, Numbers 20 & 21, Association for the Study of the History of Indian Thought, Kyoto University, 43-55.

Kitada, Makoto, 2012, *The Body of the Musician, An annotated translation and study of the Piṇḍotpatti-prakaraṇa of Śārṅgadeva's Saṅgītaratnākara*, Bern/New York/Bruxelles, Peter Lang (World of South and Inner Asia, Vol. 3).

Korn, Wolfgang, 2010, The Traditional Architecture of the Kathmandu Valley, Kathmandu, Ratna Pustak Bhandar, reprint (first published 1976, revised 2007), (Bibliotheca Himalayica, Series III, Vol. 11).

Malla, Kamal P. (chief editor), 2000, *A dictionary of Classical Newari, compiled from manuscript sources*, Kathmandu, Nepal Bhasa Dictionary Committee, Cwasā Pāsā.

Prajāpati, Subhāṣ'rām Lāchi, 2006, *Pulāṃgu nepālabhāṣā nāṭakayā saṃgīta pakṣa*, Washington: Newatech.

Śreṣṭha, Puruṣottam'locan, Vikram Saṃvat 2060, *Bhaktapur ko navadurgā gaṇa, The Navadurgā Gana of Bhaktapur*, Bhaktapur, Babitā Śreṣṭha.

Śreṣṭha, Harimān, 2009, *Kāttī Pyākhā, Kārtik Nāc*, Yala (Lalit'pur): Jyeṣṭha Nāgarik Samāj-Nepāl.

Toffin, Gérard, 2011, 'An Ancient Nātak in Nepal: The Balāmī Kāttī Pyākhā (Kārtik Nāc) of Pharping', *Sangeet Natak*, Vol. XLV, No. 1, pp. 3-18.

Yadava, Ramawatar, 2011, *A Facsimile Edition of a Maithili Play: Bhūpatīndramalla's Parśurāmopākhyāna-nāṭaka*, Kathmandu, B. P. Koirala India-Nepal Foundation.

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報告。

矢野道雄・杉田瑞江訳注、1995、ヴァラーハミヒラ、『占術大集成 2、古代インドの前兆占い』、平凡社、東洋文庫 590。

矢野道雄、1992、『占星術師たちのインド、暦と占いの文化』、中央公論社、中公新書。

本稿作成にあたっては、カーシーナート・タモート (Kashinath Tamot) 博士（ネパール・リサーチ・センター）の助力を得た。ここに深い謝意を表する。

本論文は科学研究費補助金・基盤研究（C）「カトマンドゥ盆地に保存されるベンガル語・ミティラー語演劇写本」(25370412) の助成を受けたものである。