



Title	ダキニー・ウルドゥー語の歌詞集成『Kitāb-i Nauras』の言語におけるアラブ・ペルシア的特徴
Author(s)	北田, 信
Citation	東京大学言語学論集. 2010, 30, p. 83-91
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/57164
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

ダキニー・ウルドゥー語の歌詞集成『Kitāb-i Nauras』の 言語におけるアラブ・ペルシア的特徴¹

北田 信

キーワード: 新期インド・アーリア語 ムスリム 歌謡 遊郭 後宮 細密画

要旨

16世紀後半あるいは17世紀前半に南インドのムスリム王朝においてダッキニー・ウルドゥー語を用いて書かれた歌詞集成の言語を分析する。アラビア文字で表記されるのにもかかわらず、そこに含まれるアラブ・ペルシア語彙は少ない。言語面でも内容面でもむしろヒンドゥー的色彩が濃い。つまり当時ムスリムの私生活においては南アジア土着の言語文化が行われていた。

§ 1 歌姫の言語

1905年に出版されたルスワ (Mirzā Muḥammad Hādī Rusvā) の小説『Umrāo Jān Adā』はウルドゥー語文学における最初の小説の一つである。この小説は、ラクナウの高級娼婦ウムラーオ・ジャーンが著者ルスワのインタビューに答えて自らの人生を回想する、という体裁をとりつつ、ムガル宮廷文化の栄華と衰退を描き、南アジア・イスラム美学の極致を読者に垣間見せる。ここで用いられているウルドゥー語は、当時の宮廷文化の中心地ラクナウで実際に話されていた会話文体をもとにしており、この時代の言語の高度なる洗練を観察するにはうってつけの資料となっている。男性の著者が主人公の女性をして一人称で語らしめる²、という、いささか奇妙な叙述構造をもつこの小説が、ウルドゥー文学の新たな時代の幕開けを象徴する作品であるというのは、日本語の最初の日記文学、紀貫之の『土佐日記』において、男性の作者が女性に扮して一人称で物語っていること、を思い起させる。創作上の性の転換によって新たな表現を生み出すことが可能になる、というこの不思議な現象は、今後研究されるべきまことに興味深い問題であろうが、本稿では立ち入らない。

ここで扱うのは、この小説の第3章冒頭³の些細な出来事を扱った一場面である。少女期のウムラーオ・ジャーンが何人もの優れた芸術家・詩人に師事し、高級娼婦に相応しい様々な技芸を身につけてゆくことが語られており、この個所では音楽・声楽をめぐる談義が行われる。ヒンドゥスター

¹ 本稿のアラビア文字転写法は大筋において山根[2007]に従う。ただし、本稿ではサンスクリット系統の語彙も扱われるため、若干のものについては独自の転写法を考案した。例えば、山根[ibid.]において下点のついた *়* は鼻母音をあらわすが、本稿では反舌の鼻子音を現す。かわりに本稿ではウルドゥー表記の鼻母音文字を下線の *়* で転写する。また山根[ibid.]においては下点の *ঁ* はアラビア文字 *ঁ* の転写として用いられるが、本稿では反舌音の *s* を現す。代わりに本稿では、*ঁ* の転写としては下線の *ঁ* を用いる。さらに本稿では下点 *ঁ* はサンスクリットのヴィサルガを、下線の *ঁ* はアラビア文字 *ঁ* を転写する。

² つまり形態的にみれば、形容詞や動詞の女性形単数が多用され、そのことが文章全体に独特の女性的なしなやかさを付与している。

³ Rusvā [1994], p. 87ff

ニー音楽のラーガ(旋法)の複雑な音階構造や、その微妙な音程の調整が話題になっているのだが、議論に用いる音楽用語は全て、サンスクリット起源の語である。つまり、“高級娼館”という、南アジアに暮らすムスリムの私生活空間を満たしていたのは、ムスリムがこの地に入って来る以前から育まれてきた南アジア土着の音楽や音響であったのである。さらに興味深いのは、音楽談義に興が乗って来ると、彼女たちがドゥルパッド⁴といいうイスラム以前から伝わる古い形式の声楽曲を歌いはじめることがある。その歌詞を下に引用する。

tan kī tap tap hī miṭe, jab piyā ko drishṭi phir dekhūngī /
jab darshan pāūngī unko, tab hī jī janam apnā lekhūngī /
asht jām dhyān mohe vāko rahat hai, na jānūn kab darshan thekūngī /
jo ko hari prabhu pyāre se milāve vāke pā'īn men sīs tekūngī //

【和訳】

愛しい人の姿を再び見ること (Skt. drṣṭi) ができるとき身体の熱さはひくでしょう
あの人との逢瀬 (Skt. darśana) を得るときのみ自分の命をつなぎとめましょう⁵
昼夜 (Skt. aṣṭa-yāma)、あとの想い (Skt. dhyāna) が私につきまとう、いつ逢瀬を得られる
のかわからない
愛しい主ハリ (Skt. hari prabhu) に会せてくださるなら誰の足元にも頭を下げます

ヒンドゥー教の神クリシュナに対する愛を歌ったこの恋歌の中にはアラブ・ペルシア系語彙が全く使われず、代わりにサンスクリットの語彙が含まれる。つまり、ムスリムの私生活空間では、女たちがイスラム以前の音曲を奏で、ヒンドゥー教の神々への賛歌をペルシア的要素の希薄な言語表現で歌っていた。イスラム文化が爛熟したムガル末期においてさえ、高級娼婦たちの教養の一部分は、カーマースートラに述べられるところの娼婦の学ぶべき技芸をそのまま受け継いでいたようだ。古い要素が文化圏あるいは社会階層の周縁部に残る、ということの良い事例といえる。

§ 2 Kitāb-i Nauras 『九つの美的情感の書』

ムスリムの私的空间に響く音を記録した資料として Ibrāhīm Ādil Shāh 二世がダキニ語で著した『Kitāb-i Nauras』という歌詞集成がある⁶。

14 世紀頃よりインド・デカン地方にムスリムが勢力を伸ばし、デリーの方言、つまり現代標準ヒン

⁴ Dhrupad はサンスクリットの音楽理論書に prabandha と名付けられる声楽曲のジャンルが発展してきたものである。Dhrupad の生成史については北田[2008A]を参照せよ。

⁵ 直訳は「自分の命と誕生を書く」

⁶ Ahmad [1956]の校訂本を用いる。これはアラビア文字原文にデーヴァナーガリー文字転写をつけ、さらに巻末に自由訳を付けたものである。前書きに Ibrāhīm Ādil Shāh 二世の人物についての詳細な情報を含む。後述するように、原文はサンスクリット語系の語彙を多く含んで極めて難解であるから、Ahmad の転写や仮訳は非常に参考になるが、大いに異論の余地を残すものであり、本稿においてはアラビア文字原文表記と照らし合わせて再検討し訂正した。

ディー語の前身にあたる言語、がこの地にもたらされた。ムスリム王国の拠点都市ハイデラバードを中心に、この言語は独自の発達を遂げ、その結果ダキニー Dakkhinī あるいはダカニー Dakhanī と呼ばれる言語が生まれた。Dakkhinī, Dakhanī とは“南方の言語”という意味である⁷。この地のムスリムはこの言語をアラビア文字で表記し、独自の文学を発達させた。17世紀半ばにダキニーの詩文学がデリーに紹介され、これに触発されて、デリー・ラクナウを中心にウルドゥー詩の創作活動が始まることになる。つまり、ダキニー文学はウルドゥー文学の先駆といえる⁸。なお、17世紀頃にビージャープルで書かれたダキニー語文献はアラビア文字表記にもかかわらずサンスクリット語彙(tatsama)、通常のウルドゥーでは用いられないようなヒンディー語彙(tadbhava)を多く含み、その内容・形式にはインド的(つまり南アジア土着的)な性格が強い、といわれる⁹。

『Kitāb-i Nauras』の著者 Ibrāhīm Ādil Shāh 二世 (AD 1580–1627) はビージャープルの王であり、芸術文学の庇護者であった¹⁰。彼の宮廷には多くの文人・画家がいた。ペルシア語よりもダキニー語を好んだという¹¹。

『Kitāb-i Nauras』とは『九つ(nau)のラサ(美的情感)の書』の意である。ラサ (rasa) とはつまり古典サンスクリット美学理論の用語で“美的味わい”、“美的情感”を意味する。古典美学理論では、ラサは9つに分類されるとされる。つまりこの書は9つのラサを表現する作品の具体例として、古典歌謡形式ドゥルパッドの歌詞を集成したものである。個々の歌詞の冒頭に、それが歌われるべき旋法(ラーガ)名が記されている。この書では南アジア古典音楽のラーガ(旋法)はペルシア語で“旋法”“音階”という意味のムカーム (muqām) という名で呼ばれるが、記載される旋法名はバイラヴァ、アサーヴァリー、マッラールなど南アジア古典音楽のラーガの名前に他ならない¹²。これらの歌詞は、王自らが作詞した、とされる¹³。しかし、歌詞の中に多くの南アジア土着の詩的モチーフが頻出することをみると、おそらく当時巷で歌われていた歌謡に少しく手を加えて収録したものが多いと思われる。つまりこれらの歌詞は、この時代の歓楽街で歌われていた流行歌の様子を留めている、と私は解釈する。

以下に、この歌詞集成に収められた 50 個の歌詞のうち、第 1 歌より第 25 歌に含まれるアラブ・ペルシア系語彙をすべて抜き出して示す¹⁴。個人名および称号の類はこれに含めない。

個々の歌詞はそれぞれ Dohrā と呼ばれる二行詩と、二行詩が3つないし4つ集まった本文(つま

⁷ つまり Skt. dakṣīṇa > MIA dakkhina ‘south/southern’ に、言語名であることを現す女性語尾 -ī をつけた語形。語頭の強勢により -i が弱化した Dakkhinī/Dakhanī や、語中の短母音が消失した Dakhnī という語形もある。また Schmidt 2003, p. 301 には帶気を失った Dakānī という語形さえ見える。同書 p. 295 によるとこの言語においては帶気音が無氣化する現象が広く見られるという。

⁸ Dakkhinī (Dakhanī) の言語学的概観については Schmidt [2003], pp. 295–301 を参照せよ。ただし、ここに概観されている現代の話し言葉としてのダキニー方言と、本稿で扱う『Kitāb-i Nauras』のダキニー語の文法にはかなりの相違がみられる。

⁹ Schmidt [2003], p. 301.

¹⁰ Ahmad [1956], p. 1ff.

¹¹ Ahmad [1956], p. 24.

¹² Ahmad [1956], p. 95, song no.1.

¹³ Ahmad [1956], p. 55ff.

¹⁴ 原文のアラビア文字の綴りに母音を補ってローマ字転写する。原文の綴りが標準的なアラブ・ペルシア語の綴りからは逸脱する場合もあるが、原文に忠実に転写する。

り6行ないし8行からなる)から成る。下のリストにおいては括弧内に歌番号を示し、Dohrāについては Doh.と略して示す。たとえば(1)は第1歌の本文、(Doh.3)は第3歌の Dohrāのことである。

dargah 「宮廷」 karīm 「慈悲深い」(1)
 shīshī 「ガラス」(Doh.3)
 duniyān 「世界」(6)
 yūsuf 「美丈夫ヨセフ」(Doh. 7)
 divānā 「狂った」 dāyim 「ながながと」 fath nusrat 「勝利」 nafīrī 「トランペット」 dīl 「心」
khushiyān¹⁵ 「喜び」 (7)¹⁶
akhīrat 「世界の終末」 sirāyat (= surāt?)¹⁷ 「夜行の」あるいは「勇者」 hairān 「狼狽した」(9)
 kāgat (=kāghadū) 「紙」 [akkhara-]khat (=khatt) 「文字」(Doh. 10) jāsūs 「密偵」(10)
 buland 「高い、高貴な」 roshnāt 「顔の輝き」(11)
 ajab fann 「奇特な機知」(12)
 dāgh[-dukh] 「苦痛」(13)
 parvardigār 「育む者=神」 tambūrkār 「弦楽器奏者」(15)
 nishānī 「想起」 mānī 「画家マニ」 mauj 「波」 shīrīn-zubānī 「甘い言葉を話す」 peshānī 「額」
 (16)
 zulf 「巻き毛」(17)
 bāziyān 「遊び」 [mad-]sharāb[-bhang] 「酒(と大麻)」 āhang 「メロディー」 tanbūrā, rabāb,
 kamāca, cang 「撥弦楽器、擦弦楽器、ハープ」 shanāt, nay 「チャルメラ、笛」(19)
 shīshā 「ガラス杯」 sharāb 「酒」 mast 「酔った」 dil-kabāb 「心臓の焼き肉」 bādvān 「杯型の
 ランプ」(20)
 nūr 「光」 sūrat 「姿」 jamāl 「美」 hūrān, pariyān 「天国の美女」(21)

第17歌は例外的にアラブ・ペルシア語彙を非常に多く含んでいる。これは Muhammad Gesū Darāz の墓標の前で故人を称えるという内容で、他の歌詞とはジャンル・性格を異にしている。従つて第17歌に含まれる語彙は上のリストには加えなかった。

結論を言うと、含まれるアラブ・ペルシア語彙は、驚くほど少ない。上に見た歌詞のうち例外的な第17歌を除いた24個の歌詞のうち、アラブ・ペルシア語彙を含むものは15歌程度であり、含んでいるとしても、アラブ・ペルシア語彙の数は大抵の場合5個以内にとどまる。これらの僅少といるべき語彙の性格を観ると、ほとんどは duniyā 「世界」 khushī 「喜び」 dil 「心」など、ウルドゥーのみならず現代標準ヒンディーでもごく普通に用いられる基本的語彙、またはスーアーイー恋愛詩の紋切り型表現の二種類である。さらに東西交易を通じてムスリムが南アジアに持ち込んだと考えられる物

¹⁵ この語は第11歌にも現れる。

¹⁶ 第7歌は王の所有する軍象 Ātish Khān を讃える。

¹⁷ 不可解な表現であるが、この歌も軍象を讃えるものであり、軍隊用語であろうと思う。

品、ガラス製品、紙、楽器などである。大抵は正しく表記されているが、kāgat (=kāghadh/kāghaz)「紙」khat (=khatt)「文字」の2単語のみ南アジア式発音を反映した綴りになっている。つまり、この二つの語は、古い段階でダキニー語に取り入れられたか、あるいは、紙¹⁸やそれにアラビア文字を書写することが日常生活に浸透し、外来語とは意識されなくなるほどになっていた、ということを示唆する。

しかし歌詞の全体としての印象は、むしろラジ・バーシャーを用いたヒンドゥー教の抒情詩に内容・語彙の両面で酷似し、サンスクリット古典抒情文学より受け継がれたさまざまな南アジア土着の詩的モチーフが姿を現し、さらにシヴァ、サラスヴァティー、ガナパティなどのヒンドゥー教の神々も大いに称賛される。また、用いられている韻律もペルシア韻律ではなくラジ・バーシャー韻律に似た南アジア土着の韻律である。

純粹な南アジア的語彙のうち、ほとんどは新期インド・アーリア的語彙 (tadbhava) であるが、サンスクリットの単語 (tatsama) も熱心に取り入れられている。一例を挙げると prasāda「恩恵」(Doh. 1), avatāra「化身」(1), vidvānsa (= Skt. vidvāṁṣah)「学者たち」(2), prishṭhah (= Skt. prṣṭha)「背中」(5)などである。極めつけは第6歌においてイブラーヒーム王がサンスクリットで sansāra gurupati つまり「世界の主」というヒンドゥー教的な呼び名までされている例である。

文法面を簡単に観察すると、動詞の現在形三人称単数は -e 三人称複数 -en 現在形一人称単数 -ūn (9) 完了分詞男性単数は -yo 現在分詞男性単数 -ata などである。

一人称代名詞単数属格の mero 特殊形として mo (2)が、また、二人称代名詞単数属格 m. tero, f. terī と並んで短形 tuja (Doh. 5) が用いられる。指示代名詞直格 vo 'he/it' に対し斜格 vā-ko 'his/its' である。

つまり、大体において、Snell [1992]に概観されるラジ・バーシャーの文法に類似するようである。

ところが奇妙なのは歌詞の或るものにおいては完了分詞 m.sg. bhayo 'become' (2)のかわりに m.sg. huā (7), m.pl. huye (5)が用いられることである。さらに完了分詞として -yo ではなく-ā に終わる m.sg. kiyā 'done/made' (7)や m.sg. āyā 'come' (12)という形も見られる。つまり明らかに、この歌詞集成には、少なくとも二つの異なる方言による歌が混ざっている。もう一つの方言は、むしろ今日の標準ヒンディーに近いようであり、また、Schmidt [2003]が記述する現代の話し言葉としてのダキニー語とも共通する特徴をもっているようだ。

Schmidt は現代ダキニー語には能格構文が存在せず、完了分詞の性数は自動詞・他動詞の区別なく主語に一致する、と述べているが、この書物においても、例えば eka nāri dekhyā khañ sāmanī「[私は]美しい一人の女性 (nāri) が立っているのを見た (dekhiyā)」(第16歌)においては目的語 nāri が女性名詞なのに完了分詞は男性単数である¹⁹。

さらに興味深いのは、幾つかの歌詞は個々のラーガ(旋法)を、人格を持った人物として描写しており、『ラーガ・マーラー』的な性格を持つものだということである。例えばラームカリー(第3歌)、

¹⁸ 紙は中国の物産であり、シルクロードを通って南アジアにもたらされた。

¹⁹ 同様に第21歌 lbrāhīm saba sundarī dekhyā「イブラーヒーム王 (m.sg.) は全ての美女 (f.pl. sundarī) を見た (m.pl. dekhyā)」

バイラヴァ(第5歌)、アサーヴァリー(第14歌)、マッラール(第24歌)などのラーガが、勇猛な男性や魅力的な女性として描かれる。メロディーの視覚的表現は、『ラーガ・マーラー』(“旋法の花輪”)と呼ばれ、南アジア・イスラム美術のミニチュール絵画の重要なジャンルを成すが、その起源はイスラム時代以前に遡り、サンスクリットの音楽理論書にも同種のものが見つかる。また、新期インド・アーリア語最古の文献『チャルヤーパダ』やカトマンドウ盆地のネワール仏教徒が口承する『チャチャー歌』などはその原型と考えられる²⁰。つまりこのような音楽の視覚化は、かつてタントラ儀礼で、女神などの姿を絵に描いて凝視し、言葉で描写して歌うことによって女神と修行者が合一する、という秘儀的な実践の名残なのである。

したがって『九つの美的情感の書』に含まれる『ラーガ・マーラー』詩は、この歌詞集成のなかでも古層に属すると推定されるが、それらは上記の異なる二つの方言形のうち、ブラジ・バーシャー的な方言を用いている。つまり、二つの方言形は、異なる地域・時代あるいは異なる社会階層の文学伝統を示すように思われるが、より詳しくは今後の研究に待ちたい²¹。

ラーガ・マーラー詩の一例として、アサーヴァリー旋法のそれを引用する²²。

asāvārī astrī gaurī canpaga sāra / ragata pitānbara kancukī nūlī sarva singāra //
jīntī jīntī hansi bolata pī pain caupara²³ phānse dāra / ecata vastra nara kara dhara nāra //
cancala capala cakha²⁴ pītarama ko aneka pyāra / yo lacchana ākhen ibrāhīm kavita kāra //

【翻訳】「アサーヴァリー旋法はチャンバカ花のエッセンスのように色白な女性／鮮血の赤の衣／青い上着、あらゆる装身具を身にまとう／微笑んで話せば話すほど男を駆け引きの罠に陥れる／衣をきゅっと締めて男の手を握る／搖れ動く眼差しで愛人にたくさんの愛を注ぐ／詩人イブラームは[旋法の]このような特徴 (lacchana) を言う」

この詩もまたペルシア語彙を全く含まず、サンスクリットなどの南アジア古典音楽理論書の記述スタイルを踏襲する。つまり、旋法の特徴 (lacchana = Skt. lakṣaṇa) を視覚的に羅列するのである²⁵。

²⁰ 北田[2010]

²¹ こうした点からも、この書物に集成された歌詞の多くは、王の自作ではなく、民間の艶歌の最後の行 (bhanitā) に機械的に王の名前を嵌め込んだ程度のものではないか、という疑いが生じる。ただし、中には王の個人的な持ち物、お気に入りの軍象や愛用の楽器などを歌った歌もあり、そういったものは、王あるいは宫廷詩人が新たに作詩したものであるかもしれない。

²² Ahmad [1956], p. 104f アラビア文字表記のものに母音を補って転写する。

²³ = caupara 盤ゲームの一種

²⁴ アラビア文字で ﺍ ﻙ ﻪ ﻊ つまりCKHHと表記されており、母音を補うとcakhahとなる。つまり語末の母音 [a] が消失せず、[cakha] と発音されることを記しているのだと考えられる。しかし、このような語末の h (ـ) は通常は表記されず、それにもかかわらず、韻律上は語末の [a] を勘定に入れている。そこで、どうしてこの語に限り、このような表記をしているのか、理解に苦しむ。あるいは、この語の原型 Skt. cakṣus/cakṣuh の語末の -s/-h の影響によるものか？

²⁵ ただし Waldschmidt 1975, p. 284-285 によれば、通常のラーガ・マーラー絵画においては、アサーヴァリー旋法の図像はコブラに絡みつかれた青い肌の女性修行者である。しかし同書の、ハイデラバードで 1750 年頃に描かれた絵 (Fig. 105) では女性は蛇を手にもってはいるものの世俗的な服装で色白く、黄金色のスカートと赤い上着を着けている。

筆者は以前、『アクバル大典』中の音楽に関する記述や、アウラングゼーブ帝の時代にペルシア語で書かれた南アジア音楽理論書『リサーレ・エ・ラーグダルパン』を研究し、イスラム以前の土着の歌曲形式プラバンダを起源として13-15世紀に新しい歌曲形式ドゥルパッドが生まれる過程を見た²⁶。その際、音楽家・詩人アミール・ホスロウが革新的な新ジャンルを発明するなど、混血のムスリム音楽家たちの貢献が大きかったことに焦点を当てた。しかしながら、ペルシア語の音楽理論書に記述される当時の音楽用語を検討すると、それらのほとんどはサンスクリット古典音楽理論書に規定されるものから受け継いだものであった。象徴的なのは、『リサーレ・エ・ラーグダルパン』第5章における艶歌の分類法は、なんとサンスクリット古典演劇論・詩論書の男主人公・女主人公の分類をそのまま踏襲していることである²⁷。つまり演奏される音楽やその歌詞の内容は、イスラム以前の伝統に連続していた。アミール・ホスロウに帰される古いヒンディー語 (Hindavī) の謎かけ歌が残っているが、難解な詩的表現を駆使した彼のペルシア語作品に比べると、これらの謎かけ歌ではきわめて平易で簡潔な表現がなされ、アラブ・ペルシア語要素はそれほど強くない²⁸。

イスラム以前の南アジア土着の伝統との連続性を裏付けるかのように、『九つの美的情感の書』の歌詞に含まれるアラブ・ペルシア語彙の僅少さを見て分かるのは、この時代のムスリムの私生活を彩っていたのは、南アジア土着の花鳥風月の世界であり、そこにはまだペルシア語文学の影響は少なかった、ということである。公務を終えた男たちが夕の訪れとともに訪れる後宮や歓楽街などのプライベートな空間には、ガラス杯の酒が煌めき大麻の煙がもうもうと立ちこめ、女たちの艶めいた歌声が響いていた。人びとの心を彩ったのはサンスクリット抒情詩に描かれるのとほとんど変わらない南アジア的な愛であった。以下に当時の後宮や歓楽街の喧噪を如実に表現する三つの歌詞を訳出して結びとしたい²⁹。アラビア文字原文の転写にあたっては、新期インド・アーリア語の語末の短母音がまだ消失していないものとし、しかしアラブ・ペルシア語彙については標準的な発音を採用した³⁰。

第19歌(トーディー旋法)

sanghātī sanghātā saba saheliyān sanga / kareñ pīrīti³¹ keriyāñ bāziyāñ jhonṭa dharanī janga //
hūyāñ hū laṭa paṭa saṭa biṭa ranga taranga / je³² dekhe bhūle man nau-ratana nārī anga //

²⁶ 北田[2008A][2008B]

²⁷ Sarmadee [1996], pp. 133-149

²⁸ Nārang [1990] ただし、これらの謎歌がアミール・ホスロウの真作であるとする根拠は薄弱である。

²⁹ 解釈が難しい箇所もあり、直訳すると味気なくなってしまうこともあり、かなり意訳した。

³⁰ 例えばペルシア語 *rabāb*, *kabāb* などは、この時代の南アジアでは *rabāba*, *kabāba* という風に語末の母音を補って発音されていたかもしれないが、現段階では、そうではなかったことにして転写した。本来は、実際に韻律でそれを音節数の勘定に入れているかどうか、など、詳しく吟味をする必要がある。

³¹ Skt. *prīti* を考慮して、このように転写してみたが、Ahmad [1956]の転写においては *pīrata* という風に母音を補っており、これも間違いとは言えない。

³² 関係代名詞複数直格

kadama kastūrī kesarī kusuma ranga / đholatiyān jhūmatiyān mada-sharāba-bhanga //

uttama bahūguna gāven naurasa āhanga / tanbūrā rabāb jantara kamāca canga³³ //

đholaka ḍaf hūruga tāla bridanga / shanā'ī pāvā ne³⁴ khālū upanga //

ibrāhīm basanta khelen samudra ganga / bhānū basanta binatī karen aruna ranga manga //

【翻訳】「腰元の女たちが皆、群れなして勢ぞろい／愛の戯れ、お下げを引っ張り合って戦う／色彩どりの色水に驚きよろめく／女性の四肢は九つの宝石、見る者の心を奪う／[芳しき]カダンバ、麝香、サフランの花の色／酒と大麻の酩酊に眩惑し／最上のさまざまな美点を持った九つの美的情感の旋律を歌う／タンブーラ、ラバーブ、ジャンタル、カマンチャ、チャング、ドーラク、ダフ、フドウグ、タール、ムリダンガム、シャナイ、パーヴァー、ナイ、カールー、ウパング[の音色]³⁵／イブライームは海のような大河ガンジスにて春の遊びをする／太陽は陽光の色彩を春に贈る」

第 20 歌(トーディー旋法)

sharīra shīshā nirmala pūra ragata dākha sharāb / madana sadā mast matvālā bhojana dil-kabāb /

dīpaka so prāna bādvān sanvāriyā tana / kājara karī jhūta dhunvān dase anjana //

tela sharāb ragān battiyān dhare taulā mana / ibrāhīm salagāe sadā janama nayana sara pavana //

【翻訳】「身体は墨りなきガラスの杯、血の葡萄酒が満ちる／愛神 (madana) は常に酔っ払い、心臓の串焼き (dil-kabāb) を召し上がる／この命は灯りで、身体は杯型のランプのガラス／嘘という煙に巻き、その煤 (kājara) はアイ・シャドウ (anjana)／酒は油、血管はランプの芯、心はランプ皿／イブライームは生まれてこの方ずっと灯をともし続ける³⁶」

第 27 歌(雨季の旋法マッラール)

jhanana jhanana jhana motī khān kī tānta bāje / tāla bridanga bheda sona³⁷ naurasa bāje //

isa jaga men do kucha līje / eka tanbūrā eka kāminī kīje //

ibrāhīm jaba tūn būjhe / taba bihisht amrita kyā karūn mujhe //

【翻訳】「愛用の弦楽器モーティー・ハーン(“真珠王”)の弦がジャンジャカ響く／タール(太鼓)とムリダング(土製太鼓)が九つの味わい(美的情感)のいろいろの音で鳴る³⁸／この世界でたった二つ

³³ ペルシア語 cang だが、ここでは押韻により canga と読まなくてはならない。

³⁴ Nay 「笛」のこと。Y の異字体 ク を用いているので規則通りには ク を ne と読まなくてはならないが、これについてはさらなる検討が必要であろう。

³⁵ これらの楽器の姿は次のようである。タンブーラ(長棹弦楽器)、ラバーブ(皮を張った撥弦楽器)、ジャンタル(Skt. yantra おそらく弦楽器)、カマンチャ(擦弦楽器)、チャング(ハープ)、ドーラク(両面太鼓)、ダフ(フレーム・ドラム)、ムリダンガム(土製太鼓)、シャナイ(クラリネット、チャルメラ)、ナイ(笛)。ここで多くのペルシア系楽器名が挙がっているのには注意を要する。つまり楽人たちは南アジア土着の音楽を演奏したにもかかわらず、演奏するための楽器は、外来のものを愛用しているのである。これは実際に文字通りペルシアの楽器を演奏したのか、それとも南アジア古来の楽器をペルシア語名で読んでみたのか、いろいろな可能性が考えられる。

³⁶ nayana sara pavana は不明。Ahmad [1956]は「呼吸によって命に灯をともす」などと意訳している。あるいは「[恋人の]眼差し nayana という火矢 sara pavana によって点火する」ということか?

³⁷ Ahmad [1956]はこれを son と転写し、後置詞と解する。

³⁸ つまり、ドラムの音をゴロゴロとなる雷鳴に、そして弦楽器を搔き鳴らす音を雨粒が大地を打つ

のものを選ばなければならないとすれば／一台のタンブーラ(長棹弦楽器)と一人の美女にしよう／イブラーヒームよ！君がそう考えるのなら、天国 (bihisht) や不死の甘露 (amrita) など、なんになろう！」

参考文献

- Ahmad, Nazir (1956), *Kitab-i-Nauras by Ibrahim Adil Shah II. Introduction, Notes & Textual Editing*. New Delhi: Bharatiya Kala Kendra.
- 北田信 (2008), 「北インドの音楽文献—サンスクリットとペルシア語」, 『南アジア研究』第 20 号 日本南アジア学会, 29–52
- (2008B), Makoto Kitada, “Sound and the Musician’s Body”, *Traditional South Asian Medicine 8/2008, Wiesbaden: Reichert*, 113–129
- (2010), 「千年前の歌声(続)カトマンドゥ盆地のチャチャー歌」南アジア古典学第 5 号、九州大学インド哲学史研究室, 161–176
- Närang, Gopīcand (1990), *Amīr Khusrou kā Hindavī kalām. Nuskha-i Barlin dhakhīra-i Ishpringar*. Lāhor: Sang-i Mīl Pablikeshanz. (dh = ڏ)
- Rusvā, Mirzā Muḥammad Hādī (1994), *Umrāo Jān Adā*. ‘Alīghar: Ejūkeshanal Buk Hā’us (= Educational Book House) (1905 年初版の再版)
- Sarmadee, Shahab (ed. & tr.) (1996), *Tarjuma-i-Mānakutūhala & Risāla-i-Rāgadarpana by Faqīrullāh*. Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts and Motilal Banarsidas.
- Schmidt, Ruth Laila (2003), “Urdu”, in: G. Cardona & D. Jain (ed.), *The Indo-Aryan Languages*. London/New York: Routledge, 286–350.
- Snell, R. (1992), *The Hindi Classical Tradition. A Braj Bhāṣā Reader*. New Delhi: Heritage Books.
- Waldschmidt (= Ernst and Rose Leonore Waldschmidt) (1975), *Miniatures of Musical Inspiration. In the Collection of the Berlin Museum of Indian Art. Part II. Rāgamālā-Pictures from Northern India and the Deccan*. Berlin: Museum für indische Kunst. Veröffentlichungen des Museums für indische Kunst Berlin, Vol. 3
- 山根聰 (2007)「19 世紀初めインドにおけるウルドゥー語の正書法」, 『西南アジア研究』No. 67, 17–47

音に喩えている。パークッションとして、タールとムリダングが言及されているが、これは必ずしも二台の別々の打楽器を意味しない。一台の弦楽器に対し二台の打楽器が打ち鳴らされるなら、うるさすぎるだろう。むしろ、今日のタブラ・バヤのように、タールの方は高音のドラム、ムリダングの方は素焼きのバス・ドラムの役割をし、一対になって一人の奏者によって演奏されたのではないか。

Arabo-Persian Elements in the Anthology *Kitāb-i Nauras* in the Dakkhinī Urdū Language

Makoto Kitada

Keywords: New Indo-Aryan, vocal music, Muslims, courtesan, harem, miniature

Abstract

This short paper tries to characterize Arabo-Persian elements in the anthology of songs, *Kitāb-i Nauras* (“The Book of Nine Flavors”) written in the Dakkhinī Urdū language. This book is attributed to Ibrahim Adil Shah II (1580–1627 CE), Sultan of Bijapur. In spite of the fact that this anthology is written in Arabic script, the songs actually shows a considerably small amount of Arabo-Persian vocabulary items, and rather resemble Hindu lyrics in Braj Bhāṣā in both contents and language. Even though the Sultan is supposed to be a protector of Islam, no qualms are apparently felt about praising Hindu deities in these songs. Grammatical analysis suggests that the songs are divided into two different dialects, which seem to reflect different sociological or geographical origins. Through these analyses, I would like to point out that this anthology is based on a strong pan-South-Asian cultural substratum.

(きただ・まこと 東方研究会研究員)