

## 近世南インド・マイソール王国の宮廷文学における王の表象

『チックカデーヴァラージャ・サプタパディ』の紹介と分析

太田 信宏

(アジア・アフリカ言語文化研究所)

### A Representation of a King in Courtly Literature of the Mysore Kingdom A Study of *Cikkadēvarāja Saptapadi*

OTA, Nobuhiro

Research Institute for Languages and Cultures of Asia and Africa

This article discusses on *Cikkadēvarāja Saptapadi*, a Kannada love poem, written by one of the court poets of a Maisūru (Mysore) king, Cikka Dēva Rāja (r.1673–1704) in South India. The poem mainly consists of fifty-three independent songs (*padas*) and its theme is love affairs between the king Cikka Dēva Rāja and various anonymous women. It is richly influenced by Indian classical poetics. For example, just as classical poetics classifies heroines (*nāyikās*) by their psychological states (*avasthā*), this poem portrays its heroines according to the same classification. The theology of Śrīvaiṣṇava Saṃpradāya, one of the major Hindu sects in south India, also has greatly influenced the poem. The relationship between the hero and the heroines is delineated as analogous to what the sect's theologians described as the relationship between the god and devotees. In particular, the concluding section of the poem, which deals with fulfilled and enjoyed love (*sambhoga*), is permeated by idioms and concepts of the sect's doctrine of submission to the god (*prapatti*). The characterizations of the hero and heroines in the poem are also profoundly affected by the sect's ideas. For instance, the hero-king of the poem is praised for his generous and spontaneous compassion which the sect's theology regards as one of the most important qualities of the god. This stands in contrast to other courtly poems of early modern South India, recently examined by some scholars. In those poems heroes-kings are often praised for their sexual attraction and exploits, indicating that sensual enjoyment (*bhoga*) was an important constituent of political authority in South India of that period. The representation of the king as a compassionate, rather than passionate hero in *Cikkadēvarāja Saptapadi* shows us a different aspect of the political culture of early modern South India.

**Keywords:** The Mysore kingdom, Kannada literature, Indian courtly literature, political culture, Śrīvaiṣṇavism

**キーワード:** マイソール王国, カンナダ文学, インド宮廷文学, 政治文化, シュリー・ヴァイシュナヴァ派

はじめに——宮廷文学における恋愛詩

第1章 『サブタパディ』の梗概

第1節 著者について

第2節 形式

第3節 内容紹介

第2章 『ギーター・ゴヴィンダ』と古典詩

論からの影響

第1節 全体の構成

はじめに——宮廷文学における恋愛詩

本稿は、現インド・カルナータカ州南部にかつて存在したマイソール (Maisūru) 王国の宮廷で、1700年頃に書かれたカンナダ語恋愛詩『チッカデーヴァラージャ・サブタパディ (Cikkadēvarāja Saptapadi)』(以下、本稿では『サブタパディ』と略記する)を取り上げる。最初に、作品の構成と内容を紹介、分析した上で、作品の主人公である王の表象に着目し、それが当時の政治文化史的な文脈の中でどのような意味を持つのかを考察する。

17世紀前半から20世紀中頃のインド独立まで、カーヴェーリ川上流域と周辺地域を支配したマイソール王国では、王や重臣の庇護を受けた詩人によって、また王や重臣自らによっても、さまざまなジャンルの文学作品が生み出された。宮廷での活発な文芸活動は、マイソール王国に限られたものではなく、インドの諸王朝に一般的に見られた現象である。近年のインド史研究では、こうした宮廷文学をはじめとする文学作品がもつ史料的价值が見直されつつあり、それらを積極的に利用した論考が比較的多く見られる。改めて言うまでもなく、文学作品そのものは決して目新しい史料ではない。王朝史研究の中心的史料は刻文であるが、刻文が必ずしも詳しく記

第2節 古典詩論との齟齬

第3章 シュリー・ヴァイシュナヴァ派教  
学による脚色

第1節 「ブラパティ」説に基づく  
7部の再検討

第2節 信者としての女たち、神とし  
ての王

結び——「情け深い王」の表象

録するわけではない政治事件史について、知識と情報を提供する補助的な史料として、文学作品は利用されてきた。このような研究では、文学作品の「虚構」の中から「事実」を選別することが、主な作業であったと言える<sup>1)</sup>。これに対して、近年の研究では、文学作品を「虚構」を含む総体で把握し、その書き手や受容層がもつ問題意識に照らし合わせて読み解くことが試みられている。文学作品を成立当時の文化的、政治的、社会的文脈の中に位置付け、作品と諸文脈との相互規定的な関係を解き明かすことは、そうした読解作業の重要な課題のひとつである。

こうした新しい関心から文学作品の分析に取り組む歴史研究の対象とされる時代と地域は、広がりを見せつつあるものの、相対的に「未開拓」な地域、時代も依然として少なくない。例えば、16世紀後半から17世紀を中心に、南インド・タミル地方には、実質的に独立したナーヤカの政権が各地に分立し、それらの宮廷では、ナーヤカを含む支配上層がテルグ語圏出身者であった関係から、数多くのテルグ語文学作品が書かれた。これらの作品について、90年代以降、ラーオなどが読解作業を行い、支配層の「心性」や価値観、権力を支える文化的価値体系などを論じている (Rao et al. 1992)。こうした活発な研究状況に比較すると、ナーヤカ政権からは時代的にやや後になり、地域的にはカンナダ語圏

1) ヴィジャヤナガラ王国に関連する文学作品の抜粋集として1919年に初版が刊行された Ayyangar (1986) は、こうした意味での文学作品の史料的价值への関心に基づいて編纂されたものである。

に位置したマイソール王国とその宮廷文学は、「未開拓」な研究領域の一つと言ってよからう。

マイソール王国の歴史において、『サブタパディ』の主人公であるチッカ・デーヴァ・ラージャ (Cikka Dēva Rāja, 在位 1673 年-1704 年) の時代は、ひとつの画期であった。ムガル朝支配の南インドへの拡大を背景に、政治体制が行政的な集権化の方向で整備され、その一方で、宮廷での文芸活動が盛んになり、作品数が増加し内容も多様化した。そうした数多くの作品の中で本稿が取り上げた『サブタパディ』は、性愛を主題とする。性愛は、近世南インドの宮廷文学がしばしば取り上げる主題のひとつであった。先に紹介したナーヤカの宮廷文学を分析した近年の研究では、ナーヤカ権力を支える文化的価値体系の重要な要素のひとつとして、性愛があったことが指摘されている (Rao et al. 1992; Shulman and Rao 1992)。権力者は、性愛の楽しみを演出し、自ら味わう存在であることが期待されていた。権力者の実際の性愛生活がどのようなものであったのかは別にして、宮廷文学の中では性愛の達人としての権力者の姿が盛んに描き出されたという。このような歴史的な脈の中で、ナーヤカ政権よりも時代的にやや後になるマイソール王国の宮廷文学において性愛の主題がどのように扱われているかは、南インドの政治文化が植民地期に向かって歴史的にどのような方向に展開していったのかを知る上で、重要で興味深い課題であると言えよう。本論で詳しく論じるように、『サブタパディ』は、ナーヤカ宮廷文学中の恋愛詩一般とはやや趣きが異なり、そうした特殊性は、王の権威を支える政治文化でのマイソール王権の独自性を反映しているのではないかと考えられる。

なお、『サブタパディ』に言及する先行研究は少なくないが、作品全体の内容を具体的に紹介したものは見当たらないようである。そこで本稿では、『サブタパディ』の著者や形式と構成、内容の梗概を説明することから始める<sup>2)</sup>。それに続いて、『サブタパディ』の内容を詳細に検討しつつ、同書の内容に、「古典的」なサンスクリット詩文学や詩論書<sup>3)</sup>、さらにはヒンドゥー諸教派 (saṃpradāya) のひとつであるシュリー・ヴァイシュナヴァ (Śrīvaiṣṇava) 派の教学が影響を及ぼし、特に後者が『サブタパディ』に恋愛詩としては特殊な趣きを与えていることを明らかにする。それを踏まえた上で最後に、『サブタパディ』の主人公である王の表象のあり方と、その歴史的意義について、近世南インドの政治文化に照らし合わせながら若干の考察を加えたい。

## 第1章 『サブタパディ』の梗概

### 第1節 著者について

『サブタパディ』の著者が誰なのか、現存写本中にはっきりとした記載が見られないようであるが、マイソール王チッカ・デーヴァ・ラージャに仕えたティルマラーリヤ (Tirumalārya) の作品とされることが一般的である (Basavarāju 1971: 38; Hariśaṃkar 1967: 1)。ティルマラーリヤ個人については、その著作物や非常に簡単な出自的背景を除くと、詳しいことはほとんど分かっていない。彼は宰相 (pradhāna) の職について国政全般を担当したという記述が、一部の文献に見られるが、その信憑性はあまり高いとは言えない。彼が実際の王国政治や政策決定過程にどこまで関わっていたのかは別として、彼は自作の文学作品の中で、自らとチッカ・デー

2) 本稿では『サブタパディ』のテキストとして、Basavarāju (1971) に依拠した。

3) 本稿で「古典詩論 (書)」と言うとき、サンスクリット語を主媒体とした古典詩の理論 (書) や、古典詩理論の一部である修辞学 (alaṅkāra śāstra) とその文献だけでなく、古典演劇の理論 (nāṭya śāstra) とその文献を含めた、より包括的な意味で用いている。

ヴァ・ラージャ王との、さらにはふたりの父同士の間の親密な関係をしばしば描いている。また、王の方でも自作の中でティルマラーリヤへの信頼と敬意を表していることから<sup>4)</sup>、ティルマラーリヤがチッカ・デーヴァ・ラージャ王の宮廷で重要な地位を占めていたことは確かと言えよう。

先に述べたように王の宮廷では文芸活動が盛んで、その中心人物のひとりがティルマラーリヤであった。彼は、サンスクリット語で神の賛歌数篇を著しているが、より有名なのは、王の行状や先祖たちの事績に題材をとって執筆したカンナダ語作品であり、『サブタパディ』もそうした王を主人公とする作品のひとつである<sup>5)</sup>。

チッカ・デーヴァ・ラージャ王は、南インドの主要なヒンドゥー諸教派であるシュリー・ヴァイシュナヴァ派が説くナーラーヤナ (Nārāyaṇa) 神 (ヴィシュヌ神の別名) 信仰に帰依していたことが知られる。その関係で、彼の宮廷で文学記述を行った詩人の中には、同派のバラモンが比較的多い。『サブタパディ』の作者とされるティルマラーリヤも、そうしたシュリー・ヴァイシュナヴァ派バラモンであった。王の宮廷文学には、同派の影響を受けた内容の作品が少なくない。本論で詳細に論じるように、『サブタパディ』

にも同派の影響が色濃く反映されている。

## 第2節 形式

『サブタパディ』は、「パダ (pada)」と呼ばれる歌曲 53 曲から主に構成される<sup>6)</sup>。パダとは、ラーガ (rāga, 旋律型) とターラ (tāra, 拍子) に従ってゆっくりとしたテンポで歌われる比較的短い歌曲のことで、演技的舞踏 (abhinaya) 付きで聴衆を前にして歌われることが多い<sup>7)</sup>。パダの歌詞は一般的に、「パッラヴィ (pallavi)」と呼ばれる冒頭部分とそれに続く「アヌパッラヴィ (anupallavi)」の部分、さらに「チャラナ (caraṇa)」と呼ばれる節からなる。節の数は定められていないが、3 節の場合が多い。パッラヴィはアヌパッラヴィとともにリフレインの役割を果たし、各節のあとに繰り返し歌われる。節の文章がリフレイン部分で文法的に完成されるように作詞されていることが多い。

パダは、「キールタネ (kirtane)」や「クリティ (kṛti)」などの歌曲ジャンルと構造・形式が類似しているが、それらの類似した歌曲ジャンルからパダを分ける主な特徴は歌詞の内容にある。一般的に言って、パダの歌詞はインド古典詩論が「男女間の感情 (nāyikā nāyaka bhāva)」と呼ぶ異性間の愛の諸相を

4) 『ギータ・ゴパーラ (Gīta Gōpāla)』後編 (Uttara Bhāgam) の「信心の7曲 (Nambugeya Saptapadi)」第4曲、並びに「警えの7曲 (Anyāpadēśa Saptapadi)」第1, 2曲を参照のこと (Narasimhācāryar and Rāmānujaiyaṅgār 1905: 50, 53-54)。

5) ティルマラーリヤと彼の著作については、Basavarāju (1972), Sītārāmāyā (1980), Hariśaṅkar (2002) を参照のこと。

6) 『サブタパディ』を「カンナダ語恋愛詩」と呼んだが、全 53 曲中、5 曲の歌詞はテルグ語で書かれている。カンナダ語とテルグ語の使い分けと、それがもつ意味については、別の機会に考察したい。

7) パダについては、Parthasarathy (1985), Ramanujan et al. (1994: 1-7) を参照のこと。現在のカーナティック音楽の歌曲形式は、その基礎が 18 世紀末にティヤーガ・ラージャによって築かれたと言われる。彼以前の歌曲形式については、よく分からない部分が多く、現在のカーナティック音楽の歌曲の一ジャンルである「パダ」と、『サブタパディ』中の曲を含む 18 世紀以前のパダとが同一の形式であったと必ずしも言えないようである。「キールタネ」をはじめとするカーナティック音楽の歌曲形式全般については、Thielemann (1999: 224-234), Chelladurai (1991: 177-192) を参照のこと。ティヤーガ・ラージャ以前の南インド歌曲形式の問題については、Thielemann (1999: 235-254) を参照のこと。なお、本稿が参照した『サブタパディ』刊本では、リフレイン部分が「パッラヴィ」と一括して表記され、パッラヴィとアヌパッラヴィに分けられていない。パダ曲におけるアヌパッラヴィ欠落の問題については、Satyanārāyaṇa (1967: 75-76) を参照のこと。

主題とし、性愛的感興 (*śṛṅgāra rasa*) を醸し出すべきものとされる。パダは、神の賛歌として成立、発展したという経緯があり、男性神と女性信者あるいは女神との関係を題材とするものが多いが、17世紀のクシェートラッヤ (*Kṣētrayya*) 以降、神の代わりに王を主人公とするパダも一般化した。

代表的なパダ作家であるアンナマーチャーリヤ (*Annamācārya*) とクシェートラッヤが、主にテルグ語で作歌したように、パダといえばテルグ語歌詞のものが有名であるが、テルグ語に続いて、その他の主要ドラヴィダ系諸語の歌詞でもパダが作られた<sup>8)</sup>。カンナダ語パダがいつ頃から作られるようになったのかは不明であるが、マイソール王国の宮廷文学では、チックカ・デーヴァ・ラージャと次のカンティラヴァ・ナラサ・ラージャ (*Kaṁṭhirava Narasa Rāja*) 2世 (在位1704年-14年) の時代を中心に比較的多くのカンナダ語パダが作成された (*Pranesh* 2003: 31, 40)。これらふたりのマイソール王を主人公とするパダを、シャーストリは南インドで当時流行した「性愛文学 (*śṛṅgāra kāvya*)」の一例として紹介している (*Sastri* 1974: 162)。濃厚な性愛的雰囲気の中かで王を讃えるという、クシェートラッヤが確立したテルグ語パダのひとつのあり方の影響を受けて、マイソール王の宮廷でも王を主人公とするパダが作成されたと推測される<sup>9)</sup>。

パダは本来、ひとつの曲で内容的にも形式的にも完結するが、『サブタパディ』では全部で53曲がひとつの作品としてまとめられている。全53曲は最終曲の「祝詞」を別にして7部に分けられ、10曲からなる第5部を除いて、残る6部は7曲から構成される。「サブタパディ」の表題は、各部が基本的に七つ (サブタ) のパダ曲からなることを反映する<sup>10)</sup>。また、全ての曲の前と一部の曲の後に、曲の内容を簡潔に紹介・解説する散文が付されている。

パダ曲は聴衆を前に演舞付きで歌唱されることが一般的であると述べたが、パダ曲の連作である『サブタパディ』も、王をはじめとする宮廷人を前にして演舞付きで上演するために作られたと推測される。これを裏付ける確固とした記述を史料中に見出すことはできないが、チックカ・デーヴァ・ラージャの宮廷詩人のひとりティンマ (*Timma Kavi*) は自作中、宮廷で女踊り子 (*nartaki*) が歌と楽器演奏に合わせて「舞踊」を披露する場面を描いている<sup>11)</sup>。ここで「舞踊」と訳したカンナダ語の「ラースヤ (*lāsya*)」は、踊り全般を意味するが、特には、「さまざまな身振り仕草で性愛的情緒を醸し出す踊り」を指す (*Kittel* 1982: 1360)。当時の宮廷では、性愛的情緒を醸す演舞付きの歌謡 (劇) を上演・鑑賞することが一般的であったことが推測される。

8) アンナマーチャーリヤについては、*Rao and Shulman* (2005) を、クシェートラッヤについては、*Rao* (1950) と *Ramanuja et al.* (1994) を、タミル語パダについては、*Kuppuswamy and Hariharan* (1989) をそれぞれ参照のこと。

9) マイソール王を主人公とするパダにテルグ語歌詞のものが少数ではあるが見られることも (*Pranesh* 2003: 31, 40)、この推測を間接的に裏付ける。カンナダ語歌詞のパダについて現在までのところ本格的な研究がなく、歌詞出版も低調であり、その歴史について不明な点が多い。多くは男女間の感情を描くが、それ以外に題材をとったカンナダ語パダも散見される (*Basavaraju* 1971: 23-24, 32-33)。カンナダ語パダについて、本格的な研究が待たれる。

10) 『サブタパディ』のテキスト中、「パディ、パダ」は曲全体を指しても、また各曲の節を指しても用いられている。従って「サブタパディ」は、「パッラヴィと7節からなるパダ1曲」も意味すれば、「7つのパダ曲」をも意味する。本稿では混乱を避けるために、特に断らないかぎり「パダ」を曲全体の意味で用いる。なお、『サブタパディ』の現存写本には表題が記されていないという (*Satyanārāyaṇa* 1967: 71)。

11) ティンマ・カヴィ作『チックカ・デーヴァ・ラージャの族譜 (*Cikkadēvarāja Vaṁśāvali*)』第133-134節 (*Mamjappa Setṭi* 1980: 84)。

### 第3節 内容紹介

『サブタパディ』の主題は、主人公であるチッカ・デーヴァ・ラージャ王と女たちとの性愛である。男女の恋愛関係の一局面をそれぞれ描く各曲の中で、男はその名前によって王であることが特定されるが、それと対照的に、女はつねに匿名のままである。また、一般的に言って、男女間の恋愛関係を主題とするパダは、遊女の歌、あるいは遊女を愛する男や遊女の女友達の歌という体裁をとるのに対して、『サブタパディ』中、王と恋愛関係にある女の身分や職業をうかがわせる記述は基本的に見られない。このように、『サブタパディ』に登場する女たちを名前や社会的属性によって特定することは不可能であり、全部で何人の女が登場しているのかも分からない。『サブタパディ』は、特定女性(たち)と王との愛の展開を、時間軸にそって物語的に叙述するのではなく、不特定多数の匿名の女たちと王との(おそらくは架空の)恋愛関係の中から選び出された諸場面の寄せ集めと言える。それらの諸場面が、どのような論理に従って選び出され、ひとつの作品の中で順に並べられているのかを次章以降で検討するが、その前に各部毎に曲の内容を簡単に紹介しておきたい。

第1部。主人公(kathānāyaka / kṛtināyaka)であるチッカ・デーヴァ・ラージャ王を紹介し、讃える序に相当する。歌い手が特定されていない最初の5曲で王とその統治を讃えたあと、マイソール軍の強さを讃える2曲が続く。宮廷の吟唱者(kaivāri)が歌う第6曲では、各地の戦役とくにマラーターとの戦いで活躍した部将がそれぞれの武者ぶりとともに王に紹介される。第7曲は舞台が戦場に移り、敵将の側近(hitavigar)を歌い手とする曲で、マイソール軍と相対峙した敵将に向かって、マイソール軍と戦っても敗北することは明らかなので和睦するように促す内容となっている。

第2部。王を慕う女たち(virahinīyar)の

歌7曲からなり、ここから「男女間の感情」を描く本題に入る。王の見目麗しさを噂で聴いてその姿を一目見ることを夢見る女(第1曲)、王が自分に投げかけた好色な視線に個人的愛情が込められているのかを悩む女(第2曲)、王に逢えない別離の苦しみを女友達に訴える女(第3, 4曲)、こうした苦しみを体験させるために自分を創造した神を詰る女(第5曲)、王に逢えない苦しみはそれを表現する言葉がみつからないほどと女友達に嘆く女(第6曲)、王と再会したときの激しい抱擁を思い描く女(第7曲)、これらの女たちの歌7曲からなる。

第3部。王と女たちの間を往来する女使者たち(dūtikā)の歌7曲からなる。王に口説かれ戸惑う初心な女に應對の仕方を指南する第1曲のあと、王に逢えずに煩悶する女たちのようすを王に告知知らせる6曲が続く。

第4部。王の歌7曲からなり、愛する女たちのようすや、女への狂おしいほどの思いを王が歌う。愛人の踊りに見惚れて歌う第1曲、初心な女との初めての逢瀬の楽しみを歌う第2曲、性戯に没頭する女を描く第3曲、他の男と一緒にいたところに自分が突然現れたのを見て戸惑う女を描く第4曲、女との濃密な抱擁で過ごした夜を思い出して歌う第5曲、女との性的逸楽に我を忘れて歌う第6曲、引き止めたのに立ち去ってしまった女への未練を歌う第7曲、というようにここでは十人十色の女たちの言動が、王の視点から描かれる。

第5部。古典詩論において、女に「自然に現れる(sahajadimda puṭṭuva)」とされる「10の婀娜な風情(pattu śṛṅgāra bhāva)」(後述)を描く10曲からなる。各パダの前には、パダで描かれる風情を説明するサンスクリット語章句と、カンナダ語散文による解説が付されている。各曲で描かれた風情は曲順に、真似(lile)、蠱惑(vilāsa)、ぞんざい(vicchitti)、狼狽(vibhrama)、ふくれっ面(kilakiṃcita)、隠せない想い(moṭṭāyita)、偽の拒絶(kuṭṭimīta)、わざとする無視

(bibbōka), たおやかな歩み (lalita), 心と裏腹な嘘 (vihṛta) である。これらの風情は、女の歌である第3曲で王のこととして描かれる「ぞんざい」を除いて、女たちのこととして、王の歌 (第2, 5, 7, 8, 9, 10曲), あるいは女たちのようすを王に知らせる女友達の歌 (第1, 4, 6曲) の中で描かれる。

第6部。王に浮気された女たちが王に向けて歌う7曲からなる。歌い手の女たちは作者によって、ディーラー (dhīre; Skt. dhīrā), アディーラー (adhīre; Skt. adhīrā), ディーラーディーラー (dhīrādhīre; Skt. dhīrādhīrā) という3つの範疇に分類されているが、これは古典詩論が作品の女主人公を分類する方法のひとつである。第1曲の前書きで、ディーラーとは浮気した男への憤懣 (prītikōpa) をあからさまにならないように婉曲的に礼儀正しく (vyamgya maryādeyam) あらわす女、ディーラーディーラーとは憤懣をときにあからさまにときにあからさまにならないように示す女、アディーラーとは憤懣をあからさまにする女のことであると解説され、各曲の後書きで歌い手の女がどの範疇にあたるかが、その理由とともに記されている。全7曲中、3曲がディーラー (第4, 5, 6曲), 1曲がアディーラー (第7曲), 3曲がディーラーディーラー (第1, 2, 3曲) の歌である。

第7部。前半の2曲では、王をあまりに強く思慕する自分を心配する女友達に向けて、あらためて王への思いを吐露し心配が無用であることを女が歌う。これに続く後半の5曲は王の寵愛を受けている女の歌で、逢えなかった期間の苦しみを王に向けて婉曲的に訴える第3曲、苦しむ自分にほかの女たちが投げかけた心無い言葉を思い起こす第4曲、王に全てを委ねた自分にとっては寵愛を妬むほかの女たちの陰口も気にならないと王に告げる第5曲、王に全てを委ねきった心境を女友達に向けて歌う第6, 7曲と続く。

第7部のあとの「祝詞 (maṅgaḷam)」と

題された最終曲は、王を讃え、祝福する女の歌である。

## 第2章 『ギータ・ゴーヴィンダ』と 古典詩論からの影響

### 第1節 全体の構成

既に述べたように、『サブタパディ』には物語の筋立てにあたるものが存在しない。噂話で王の見目麗しさを聴いて胸ときめかす女の歌 (第2部第1曲) ではじまり、王に逢えない女の煩悶、浮気する王への女の憤懣のあと、最後に、王の寵愛を受け、全てを王に委ねきった女の歌で終わるといふ全体の構成は、あたかもひと組の男女の愛が紆余曲折を経た後に幸福な結末を迎えたかのような完結感を、聴衆に与える。本章では最初に、ひとつひとつをとればさまざまな愛の一局を断片的に描くだけのパダ曲を巧妙に配列し、連作曲集にひとつの作品としてのまとまりを与えている全体の構成方法を検証するとともに、その構成方法に見られるジャヤデーヴァ作『ギータ・ゴーヴィンダ』(以下、本稿では『ギータ』と略記する) の影響を明らかにする。

なお、カンナダ語作品である『サブタパディ』が、『ギータ』を手本として作られたことは、先行研究によって指摘されている (Satyanārāyaṇa 1967: 71-72)。両者とも男女間の性愛を主題とする連作曲集という点で共通するが、『サブタパディ』に対する『ギータ』の影響についてそれ以上の踏み込んだ分析は行われていない。本章の検証は、『ギータ』が『サブタパディ』の手本であったと言えるならばそれはどのような意味でなのかを明らかにする試みである。

12世紀頃、ベンガル地方出身のジャヤデーヴァによって書かれた『ギータ』は、クリシュナ神とその恋人ラーダーを主人公とするサンスクリット語歌曲集で、旋律型と拍子に従って歌われる24の曲がその主要部分を構成する<sup>12)</sup>。各曲の歌詞はドゥルヴァパ

ダ (dhruvapada) と複数の節 (pada) からなり、歌詞冒頭のドゥルヴァパダがその後各節に続いて繰り返されリフレインとしても機能する。『ギータ』は南インドにおいて「アシュタパディ (Aṣṭapadi, 8 節歌)」の名前で一般に知られているが、この通称は『ギータ』全 24 曲中、21 曲が八つの節をもつことに由来すると考えられる (Miller 1984: xi; Lienhard 1984: 206-207)。曲の歌詞の内容は、互いに恋仲にあるクリシュナとラーダーが、クリシュナの女遊びが原因で喧嘩したものの、女友達のとりなしと助言で最後には和解し再び結ばれるという筋立てにそったものとなっている。作者ジャヤデーヴァ自身が歌い手になっているものを除いて、全ての曲はラーダー、クリシュナ、女友達のうちの誰かが歌い手とされる。

『ギータ』はクリシュナ信仰の普及とともにインド各地に伝播し、それぞれの地域の文学・芸能・宗教に影響を及ぼした。後世、『ギータ』を手本とした歌曲集が数多く作られたことはその影響力の大きさを物語る。南インドにおいても、特に 17 世紀以降、形式的、内容的に『ギータ』の影響が顕著なサンスクリット語連作歌曲集がいくつか作られた。これらの歌曲集ではしばしば、主人公がクリシュナではなく、代わりに著者あるいは著者のパトロンが帰依する別の神 (シヴァ、ラーマなど) が主人公に据えられたが、主人公である男性神と女との愛をテーマとする点では『ギータ』と共通する<sup>12)</sup>。マイソールの宮廷文学の中にも、18 世紀中頃のラーマ・カヴィ (Rāma Kavi) 作『サンギータ・ラーガヴァム (Saṅgita Rāghavam)』とナンジャ・ラージャ (Naṁja Rāja) 作『ギータ・ガンガダラ (Gīta Gaṅgādhara)』という、『ギータ』に倣ったサンスクリット語連作歌曲集 2 作品が見られる (Kuppuswamy

and Hariharan 1988; Narasimha 1935)。17 世紀後半以降、カーヴェーリ川下流域を支配したタンジャーヴール・マラーター王の宮廷でも数点のサンスクリット語連作歌曲集が作られた。そのひとつであるドゥンディ・ラージャ (Dhundhirāja) 作『シャーハ・ヴィラーサ・ギータム (Śāha Vilāsa Gītam)』は、神ではなくシャーハジー王 (在位 1684 年-1710 年) を主人公としている (Mahapatra 1967; 127-128)。ほぼ同じ時期に書かれたドラヴィダ系諸語のパダ曲で主人公に神だけでなく王も選ばれるようになったと先に述べたが、サンスクリット語連作歌曲集でもそれと並行した現象が見られたと言える。

『サブタパディ』は、不特定多数の女と男主人公チッカ・デーヴァ・ラージャ王との様々な愛の断片的な場面の寄せ集めであり、ラーダーとクリシュナとの愛の顛末を時間軸に沿って描く『ギータ』がもつような、明確な一貫したストーリー性を欠く。こうした違いがあるものの、作品全体をまとめる構成手法という点で、『サブタパディ』に『ギータ』の影響を認めることができる。その手法とは、古典詩論において論じられる「状況 (avasthā)」に基づく女主人公の分類を利用しつつ、同じ古典詩論が「苦しい愛 (viprāṅbhāṣṛṅgāra)」と「成就した愛 (saṁbhogaṣṛṅgāra)」に大きく分類する「男女間の感情」の多様な相をあますところなく描くことである。

古典詩論において作品の女主人公は、年齢など様々な基準に従って分類されるが、そのひとつに、男主人公との恋愛関係の中でおかれた状況に基づく 8 分類がある。その 8 分類とは、代表的詩論書のひとつダナンジャヤ (Dhanañjaya) 作『ダシャ・ルーパ (Daśarūpa)』の記載順に記すと、「男を言いなりにする女 (svādhinapatikā)」、

12) 『ギータ』については、Miller (1984) と Lienhard (1984: 204-209) を参照のこと。

13) 『ギータ』の模作については、Lienhard (1984: 209), Mahapatra (1967), Karambelkar (1949) を参照のこと。



る女 (vāsakasajjā), 「遠くから男を慕う女 (virahotkaṅṭhitā)」、 「浮気された女 (khaṅṭhitā)」、 「男と諍い、ひとりである女 (kalahāntaritā)」、 「裏切られた女 (vipralabdā)」、 「男が留守の女 (proṣitapriyā)」、 「男のもとに走る女 (abhisārikā)」である (Haas 1912: 54-57)<sup>14)</sup>。

『ギータ』の中でラーダーは、これら八つの「女主人公の状況 (nāyikāvasthā)」のうち「男が留守の女」を除いた残りの七つを、クリシュナとの関係で順次経験するように描かれる (Miller 1984: 36-37; Lienhard 1984: 206)。そのときどきのラーダーの「状況」は、テキスト中にそのまま用いられている詩論の専門用語、あるいはそこで描かれている「状況」の特徴的兆候によって特定される。クリシュナとの逢瀬を待望するラーダーは作品の大部分を通じて「遠くから男を慕う女」の状況にある。クリシュナが訪れるものと期待して身支度を整え迎える準備をしたものの「男を迎える女」、その期待は裏切られる「裏切られた女」。さらによろやく現れたクリシュナの体に他の女との浮気跡を発見し「浮気された女」、怒りにかられてクリシュナと喧嘩別れしてしまう「男と諍い、ひとりである女」。その後、女友達の忠告もあって、クリシュナのもとへと自らおもむき「男のもとに走る女」、再び愛し合う。ラーダーが、抱擁後の身支度を自分の言うままに手伝うクリシュナを見て、男を支配下においたことを実感したところで作品中の物語は終わる「男を言いなりにする女」。このように冒頭から「苦しい愛」を描いてきた作品は、最後で「成就した愛」を描き、愛の諸相をあますところなく表現して完結を迎える。

『サブタパディ』のパダ曲の内容と配列順には、こうした「状況」を利用して「男女間の感情」が経る諸段階を表現するという『ギータ』の作品構成法の影響が認められる。具体的に言うならば、『ギータ』の中でラーダーが経過した「状況」にある女が登場するパダ曲が、ラーダーが経過した「状況」の順番にほぼ従って配列されているのである。『ギータ』同様、『サブタパディ』でも「状況」の詩論中の名称がテキスト中に用いられ、あるいは「状況」の特徴的兆候が明白にそれと分かる形で描かれているので、その点を最初に確認しておきたい。

『サブタパディ』に登場する女たちは基本的に、王との逢瀬を待望する「遠くから男を慕う女」の状況にある<sup>15)</sup>。第3部第4曲では、王の来訪を期待して身支度を整え迎える準備をしたものの「男を迎える女」、その期待が「裏切られた女」が描かれる。第6部の7曲は、王の体に浮気の痕跡を見つけた女たちの歌であり、第7部の前書きに第6部が「浮気された女 (khaṅṭhite)」の歌であると明記されている。第6部の7曲では、浮気に対する女たちの怒りや恨み苦しみが表現されているが、なかでも第6曲は、浮気をめぐる諍いのもと、王がしばらく姿を見せず、ひとりであったときの煩悶を、女が振り返って歌う内容となっている。この曲の中で女が回想する、かつての自らの姿は「男と諍い、ひとりである女」のそれである<sup>16)</sup>。第7部の前半2曲は、それらの後書きに、それぞれの曲の女に「恥らいの放棄という状況が現れている (lajjātyāgaveṃbavasthetōrpudu)」とある。ここにある「恥らいの

14) それぞれの「女主人公の状況」については、Miller (1984)にあるサンスクリット語彙集中の該当項目も参照のこと。

15) 第7部第1曲の前書きで、同曲と次の曲が「遠くから男を慕う女 (virahōtkamṭhite)」の歌とされている。しかし、第4部と第7部後半5曲を除いて作品の大半に登場する女たちを、「遠くから男を慕う女」と理解することに問題はなかろう。

16) 第6部の第4曲と第6曲の後書きでこれらの曲が男と諍い (kalaham) をする女の歌と解説されている。なお、第6部の7曲は、女が王に向かって歌いかける形式であるため、歌い手である女たちを「男と諍い、ひとりである女」とすることは、厳密にはできない。

放棄」とは、詩論中、「男のもとに走る女」の特徴的兆候とされ、『ギータ』でもこの「状況」にラーダーがあることは、「恥らいを棄てた (lajjāvyaḡamad)」という語句で表現されている (Miller 1984: 37, 214)。そして、第7部後半の5曲は、第7部第1曲と第3曲の前書きに「男を言いなりにする女 (svādhinavallabhe)」の歌であると明記されている。これらの5曲は、先に紹介したように、王の寵愛を受ける女の歌であり、これまでの曲が基本的に「苦しい愛」を表現するのに対して、「成就した愛」を表現する。作品の最終部で「成就した愛」が表現されるのは、『ギータ』も同様であった。

このように『サブタパディ』では、『ギータ』が用いた古典詩論の「女主人公の状況」概念が取り入れられ、その「女主人公の状況」を『ギータ』とほぼ同じ順番で聴衆が鑑賞するように、それぞれの「状況」を描くパダ曲が配置されているのである。作品中に織り込まれた「女主人公の状況」とその推移は、特定の女主人公が存在しないがゆえに劇的な物語性を欠く『サブタパディ』に、作品全体を貫く擬似物語叙述的な推進力を与え、さらには作品に全体としての完結性をもたらしていると言えよう。既に『ギータ』を鑑賞する機

会があった可能性が高い当時の聴衆に対しては、こうした「状況」概念を取り入れて作品全体にまとまり感を与える構成方法は、より一層効果的に作用したであろうと考えられる。

## 第2節 古典詩論との齟齬

『サブタパディ』では、『ギータ』に倣って取り入れられた「女主人公の状況」のほかに、いくつかの古典詩論の範疇・概念が利用されている。先に紹介したように、第5部の10曲がそれぞれ描く「10の婀娜な風情」は、女が自然に見せる魅力として詩論が数え挙げるものの一部である (Haas 1912: 58-59, 62-65; Ballantyne and Mitra 1875: 81-82, 85-88; Ghosh 1950: 440-443)。それぞれのパダに先行して、風情を説明するサンスクリット語章句 (svarūpa) が置かれているが、それらは13世紀のヴィディヤーナータ作『プラターパルドリーヤ』からの引用である<sup>17)</sup>。また先に述べたように、第6部の7曲の歌い手が分類されたディーラー、ディーラーディーラー、アディーラーの3範疇は、詩論において、男に憤懣やるかたないときの態度に基づいて女主人公を類型化した範疇である (Haas 1912: 50-51; Ballantyne and Mitra 1875: 71-73)<sup>18)</sup>。

17) 引用された章句が原典中に表れる箇所は、Sastri (1950: 189-193)を参照のこと。『サブタパディ』の作者とされるティルマラーリヤは別の自作品中、『プラターパルドリーヤ』に言及している (Narasimhācār and Rāmānujajaiyaṡgār 1893: 7)。ただし、『プラターパルドリーヤ』では、ここで言及されている10の風情を含む18の「風情 (śṛṡgāracestāh)」が一括して紹介されている (Sastri 1950: 187)。その他の代表的詩論書は、これらの風情を「アランカーラ (alaṡkārah)」と呼び、3範疇に分けている。『サーヒティヤ・ダルパナ』第3章第125節は28のアランカーラを列挙し、3つの「身体的なもの (aṡgajāh)」, 7つの「無作為なもの (ayatnājāh)」, それ以外の残る18に3分類する (Ballantyne and Mitra 1875: 81)。『ダシャ・ルーパ』は20のアランカーラを列挙し、3つの「肉体的なもの (śarirajāh)」, 7つの「無作為なもの (ayatnājāh)」, 10の「自発的なもの (svabhāvajāh)」に分類する (Haas 1912: 58-59)。『ナーティヤ・シャーストラ』第24章第4-5節も、『ダシャ・ルーパ』と同じく20のアランカーラを3範疇に分類するが、範疇名のうち「肉体的なもの」は「身体的なもの (aṡgajāh)」, 「自発的なもの」は「自然なもの (sahajāh)」と呼ばれている (Ghosh 1950: 440-441)。『サブタパディ』で、これら10の風情が「自然に現れる (sahajadimṡam puṡṡuva)」と呼んでいることから、「自然に生じる10の風情」という考え方そのものは『ナーティヤ・シャーストラ』に倣ったと推測される。

18) 『ダシャ・ルーパ』では、ディーラーディーラーではなく「マディヤー (madhyā)」の用語が使われているが、同書の代表的注釈者ダニカ (Dhanika) は『ダシャ・ルーパヴァローカ (Daśarūpāvaloka)』の中でマディヤーの代わりにディーラーディーラーの用語を使っている (Haas 1912: 51)。

1700年前後に作られたカンナダ語パダ曲に、サンスクリット古典詩論の強い影響が認められるという事実は興味深いが、それよりもここでは、『サブタパディ』中におけるこれら概念・範疇の用法と代表的詩論書におけるそれとの間に齟齬が見られることを強調したい。例えば、第5部の10の婀娜な風情は詩論のなかでは女に見られるものとされる(Haas 1912: 58; Ballantyne and Mitra 1875: 81-82; Ghosh 1950: 442)。『サブタパディ』でも10のうち9つまでは女の風情として描かれているが、第3曲の「ぞんざい」は男である王の風情として女によって歌われる。これは明らかに古典詩論書の規定に合致しない。

ディーラー以下の女主人公の3範疇の扱いにも、『サブタパディ』の独自性が認められる。第6部の7曲中、ディーラーディーラーの歌である前半3曲の後書きでは、歌詞の内容をもとに歌手である女の「ディーラー度 (dhairyāṃśam)」と「アディーラー度 (adhairyāṃśam)」が論じられている。第1曲の女はディーラー度が少なく (svalpam) アディーラー度が多い (adhikam) ディーラーディーラー、反対に第2曲の女はディーラー度が多くてアディーラー度が少ないディーラーディーラー、そして第3曲の女はディーラー度とアディーラー度が等しい (samānam) ディーラーディーラーとされる。筆者が確認できた範囲内では、ディーラーディーラーがもつ (ア) ディーラー的な要素を計る「(ア) ディーラー度」という概念は詩論書に見られない。詩論書で必ず扱われるわけではないディーラー以下の3範疇が大きく扱われ<sup>19)</sup>、さらにディーラーディーラーについてはその「(ア) ディーラー度」が計られるというように、男への女の怒りの示し方に向けられた『サブタパディ』の関心は詩論のそれを大きく凌駕している。

「女主人公の状況」についても、その状況にある女の描き方に、『サブタパディ』の独自性、言い換えれば古典詩論からの逸脱が認められる。一般的に理解される「状況」と、『サブタパディ』のパダ曲で描かれるそれとの齟齬は、第7部の曲中の「男のもとに走る女」と「男を言いなりにする女」で特に目立つ。以下、『ギータ』と比較しながら、『サブタパディ』におけるこれら2つの「状況」の描き方を検討する。

『ギータ』において、「男を言いなりにする女」の状況は、最後にクリシュナと再び結ばれたラーダーが抱擁後の身支度をクリシュナにさせる歌で描かれる。ここでのラーダーがそうであるように、古典詩論において「男を言いなりにする女」は、相手の男を自らの意のままに操る (ことができると感じている) 女であった。しかしながら、『サブタパディ』が描く女のあり方は、このイメージと合致しない。以下は、第7部第7曲の前書きである。

この7曲目の3節歌では、自分がチッカ・デーヴァ・ラーヤの理由無き情けによって (nevamillada nēhadim), 可愛がられる恵まれた境遇にあることを許せない他の女たちの脅し言葉を聞いて、心配してやってきた女友達に向かい、「自恃の心で (svātamtryadim) 思い上がったものには恐れ (bhayaṃ) があるけれども、[チッカ・デーヴァ・ラーヤの] 言うとおりに居る私に恐れるものはない (nirbhayaṃ)」と自身の幸福 (soubhāgya) を [女が] 誇る。

ここで解説されているように、第7曲で描かれているのは愛する王に全てを委ねてまかせ切ることによって安心の境地 (「幸福」) に至った女である。本来の「男を言いなりにする女」は、男が意のままになることを見て男の愛を確信し安心するのだが、『サブタパディ』の女は

19) 例えば、第5部でサンスクリット語章句が引用された『プラターバルドリーヤ』では、ディーラー以下の3範疇による女主人公の類型が論じられていない。

反対に自身を男の意のままに任せ、全てを男に委ねることに安心を見出すのである。

次に「男のもとに走る女」の描き方を見てみよう。『ギータ』では、クリシュナのもとへと「恥らいを棄てて」自ら駆けつけるラーダーが描かれるが、その彼女の姿は古典詩論が「恥らいを棄てた女」と説明する「男のもとに走る女」によく合致する。『ギータ』では、ラーダーがこの「状況」に至ったことが直接的なきっかけとなって最終場面の再会が実現し、ラーダーは次の「男を言いなりにする女」の状況へと移行した。既に述べたように『サブタパディ』でもこの2つの「状況」が現れる順番は踏襲されている。しかし、『サブタパディ』においては、「男を言いなりにする女」の場合がそうであったように、「男のもとに走る女」の描き方もまた詩論の規定と異なる。第7部第1曲の前書きには、次のように書かれている。

(前略) 1曲目の3節歌では、男を遠くから烈しく慕うある女 (virahiniyorval) が、男を想うあまり沐浴、食事、キンマ、香料塗布や身嗜みなどのことに無関心になってしまっているのを見て、脅かしたり宥めたりして忠告する女友達に向かって、顔を顰めて [女が] 語る。

そして、同じ曲の後書きは以下の通りである。

この3節歌では、「頬が痩せこけたからといってそれが何？黙りこくっているからといってそれが何？」と [女が] 恥じ入らず (nāṃcade) 語るところに、恥らいの放棄という状況 (lajjatyāgavembavasthe) が現れている。

なかなか訪れて来ない王を思慕するあまり、食事や身嗜みまでもが疎かになったうえに、それを見かねた女友達の忠告を拒絶する女のイメージは、一般的な「男のもとに走る女」

のそれからは程遠い。曲の後書きが「恥らいの放棄という状況」に言及していなかったならば、「男のもとに走る女」を意図してこの女が描かれていると認識することは困難であったろう。「男のもとに走る女」は文字通り、『ギータ』中のラーダーのように恥ずかしいのを我慢して男のもとへと自ら向かう女を意味する。しかし『サブタパディ』の女は、身支度の嗜みを忘れるという意味での恥らいを捨て去ったものの、男のもとに向かうような積極的で能動的な行動に出る気配はなく、男への思慕の念とともにますます自閉していくようである。

何故、大団円に向けて「恥らいを棄てた女」を描く場所に、男への思慕のあまり身嗜みにもかまわなくなってしまった女が登場する必要があるのであろうか。男との別離に苦しみながらもそれを終らせるべく自ら男のもとに向かおうとはしない女のあとに、男の愛を受ける女が続くことはどのように理解したらよいのであろうか。章を改めて、これらの問題を考察する。

### 第3章 シュリー・ヴァイシュナヴァ派 教学による脚色

#### 第1節 「ブラパティ」説に基づく第7部の再検討

『サブタパディ』では、古典詩論の概念や範疇が取り入れられているが、それらの概念や範疇が明らかに本来とは異なった意味で、あるいは異なった文脈で用いられている場合が見られる。こうした詩論からの『サブタパディ』の逸脱は何に由来し、何を意味するのであろうか。この疑問を解く鍵は、チッカ・デーヴァ・ラージャが帰依したヒンドゥー諸教派のひとつシュリー・ヴァイシュナヴァ派の教義にあると考えられる。本章の目的は、同派の教義とくに救済論の視点から『サブタパディ』を読み解くことである。

ここでは最初に、『サブタパディ』読解の鍵となるシュリー・ヴァイシュナヴァ派の

救済論、とくにプラパッティ (prapatti) の教説を、同派教学の大成者のひとりとされるピッライ・ローカーチャーリヤ (Piṭṭai Lokācārya) の主著『シュリー・ヴァチャナ・ブーシャナ (Śrī Vacana Bhūṣaṇa)』に主に依拠して概観する。なお、同派教学の基礎は、11世紀頃のラーマヌジャによって築かれ、その後の教学の体系化と展開の過程のなかで、15世紀頃までに北派 (Vāṭakalai) と南派 (Teṅkalai) と呼ばれるふたつの学派が形成された。プラパッティの教説についても、両派の間に見解の不一致が見られる。ここで取り上げるローカーチャーリヤは、南派教学を集大成したとされる学匠である<sup>20)</sup>。

ピッライ・ローカーチャーリヤによれば、人間の救済(解脱)は世界を主宰するナーラーヤナ(ヴィシュヌ)神の恩寵によるのみもたらされる。神が人間に向ける恩寵に理由はなく(nirhetuka)、したがって救済に向けた人間の自助努力が意味をもつことはない。そもそも人間の自助努力や、その前提となる人間の自立性(svātantrya)や主体的行為が、ありうると考えること自体が、神に依存した存在という人間の本质と矛盾する誤謬であり、傲慢(ahamkāra)である。救済しようとする神の恩寵は常に存在するが、自立性や自我といった誤った観念を人間が抱いたとき、神の恩寵の働きがさまたげられ、人間は神から遠ざかり苦しむのである。したがって、救済に向けて必要な第一歩は、これらの誤った態度と観念を放棄し、神に完全に自己を委ねる「プラパッティ(prapatti)」を行うことである。人間が救済について自ら慮り努力することをやめたとき、神の恩寵はその本来の働きをする。プラパッティの本质は、救済に向けての自助努力を放棄し、全てを神に委ねる「受動性」にある。救済のための他

の手段(upāya)において不作為が過ちとされるのと対照的に、プラパッティでは作為こそが過ちとされるのである。

以上のピッライ・ローカーチャーリヤの救済論をふまえた上で、「女主人公の状況」の描き方について、古典詩論との齟齬が顕著な『サブタパディ』の第7部を読み直してみよう。「男を言うなりにする女」の歌とされる第7曲では、古典詩論が説くところとは反対に、女の「自恃の心(svātamṭrya)」を放棄して全てを王に委ねる心持が表現されていた。これが、「自立性(svātantrya)」を放棄し全てを神に委ねる「プラパッティ」を男女間の性愛にうつしかえたものであることは明らかであろう。先に紹介した第7部第7曲の前書きにおいて、女に対する王の情けを修飾する「理由無き」という形容詞をはじめ、「自恃の心」と本稿で訳した「スヴァータントリヤ(svātamṭrya)」などのシュリー・ヴァイシュナヴァ派教学の重要用語が借用されていることも注目される。王と女との性愛が、神と信者との関係に見立てられるなかで、王の情けは神の恩寵に擬えられ、王と結ばれた女の心持は、王への全面的依存として描かれているのである。

シュリー・ヴァイシュナヴァ派が説く神＝信者関係に、王と女との関係を重ね合わせるため、古典詩論の「女主人公の状況」概念が本来とは異なる意味で用いられるということは、「男のもとに走る女」についてもあてはまる。「男のもとに走る女」の歌とされる第7部第1曲を見てみよう。既に指摘したように、ここは男と女との相愛という大団円を導く女の行為(羞恥心を振り払い男のもとへと走る)が描かれるべきところなのであるが、登場するのは、服は汚れたままで(māsi)、飾り(toḍige)もつけない女である。このよ

20) 『シュリー・ヴァチャナ・ブーシャナ』のテキストと英訳は、Lester (1979) を参照した。また、同書中のプラパッティの教説については、Dasgupta (1940: 374-379)、Mumme (1985: 111-113) も参考にした。シュリー・ヴァイシュナヴァ派の教学全般については、Dasgupta (1940)、Carman (1974) を参照のこと。

うな女の歌が、それに続く「成就した愛」に悦ぶ女の歌とどのようにつながるのかは、一見すると不可解であるが、シュリー・ヴァイシュナヴァ派教学における神＝信者関係と相似関係にあるものとして王と女たちとの関係を見たとき、そのつながりは明らかとなる。先に述べたように、同派の救済論において、救済の唯一因である神の恩寵の働きを妨げるのは、救済を目指す人間の自助努力であった。自助努力とその前提にある自我への執着をとるに放棄することが、神の恩寵を人間へと導くのであった。この曲の女が自分自身に無関心になり、それまで王の寵愛を得るために励んでいたであろう身嗜みをやめた状態は、神の恩寵の妨げとなる自助努力を放棄したことに対応している。神＝信者関係と相似する王と女との恋愛関係においては、女は、王の寵愛を受けるにはその前に、身体的装飾に代表される作為を全て放棄しなければいけないのである<sup>21)</sup>。

この曲では、飾りといった身嗜みに焦点があてられている。これとの関連で興味深いのが、ピッライ・ローカーチャーリヤの救済論の中で、身体的装飾が救済のさまたげの象徴として用いられていることである。先に述べたように、人間を救済する神の恩寵には「理由」がないので、救済を何らかの「理由」で説明したり、期待したりすることは誤った考えである。しかし、人は「理由」があると信じ、その「理由」を自らの努力でつくり神の恩寵を獲得しようとする誤りを犯す。飾りとはこの「理由」のようなものであり、それ自体、神の歓心と呼ばないどころか、「飾る」という自らの努力で神の注意を惹こうという自意識は神の恩寵のさまたげである。それは、抱擁しようとする男女にとって、飾りが邪魔物

にしかすぎないのと同様である。人為的な装飾と反対に、人間の汚れは文字通りその身体的なものを含めて、神が看過するどころか積極的に悦び愛でるものとされる。『ラーマヤナ』中の故事——ラーヴァナの幽囚から解放されたシーターが、ラーマとの再会を前に幽囚生活の汚れをおとすために沐浴したことにラーマが怒ったとされる——が物語るように、汚れたままの飾りのない直截的な献身が、神の望むところとされる (Hopkins 2002: 177)。

こうした、シュリー・ヴァイシュナヴァ派の救済論において身体的装飾と汚れがもつ象徴的意味をふまえて、『サブタパディ』においては、「成就した愛」に悦ぶ女たちが歌う第7部後半5曲のすぐ前の曲で、女たちの「汚れた」姿が特に強調されて描かれることになったと考えられる。

## 第2節 信者としての女たち、神としての王

シュリー・ヴァイシュナヴァ派教学を踏まえた上で『サブタパディ』を再検討すると、第7部にとどまらず作品全体を通じて、女たちと王との関係がプラパティに至る神＝信者関係を下敷きにして描かれていることが分かる。登場する女たちは、王の情けに理由が無く、そうであるために王の気を引くための自身の努力は無意味であることを悟って、全てを王に委ねる心境に至るまでの過程があると理解できる。

第2部第2曲は、前書きによれば、王と初めて出会った女が王の視線に (kaṭākṣa vikṣaṇadi) 婀娜な戯れ心 (śṛṅgāra lilegaḷaṃ) を見てとったものの、それが自分への愛情 (olme) によるものなのか、あるいは特に意識したものではない自然 (sāja; Skt. sahaḥja)

21) 王の愛を実感する女が歌う第7部第3曲では、彼女が王に逢えなかった間に、女友達から言われた様々な言葉が再現されているが、それらのなかに「まったくあなたみたいに身嗜みをおろそかにする人を見たこともない」、あるいは「どうして飾りをつけようとしなないの」といった女の身嗜みの乱れを非難する言葉が多く見られる。ここでも、身体的装飾に無関心になった女が、王の愛を実感するに至ったとされている。

なものなのか分からない悩みを歌にしたものである。ここで注目されるのが、「視線」と「自然」のふたつの単語である。シュリー・ヴァイシュナヴァ派の教義では、神がある時点である人間に向けた特定の恩寵を、神の恩寵一般から区別するとき、前者は「視線」を意味する「カタークシャ」と呼ばれる<sup>22)</sup>。既に述べたように神の恩寵には理由が無く、神に内在的に備わった「自然のもの」(サハジャ)であった。人間を救済する神の恩寵は自然で自発的なものであるにも関わらず、恩寵には何らかの理由があるという誤解を抱いたとき、人間は神から遠ざかり迷い苦しむのであった。ここでの女の悩みもまた、王の好色な「視線」が「自然」なものであり、特別な理由(「愛情」)によるものではないことを理解しないことに由来するのである。以下、王の情けには理由があると考え惑い、むなししい努力と期待により自らを裏切る女たちが登場することになる。

第2部第7曲では、一度の逢瀬以来、なかなか王が訪れないので苦しむ女が、次に逢ったときに執拗な抱擁で王を苦しめる自分を想像して心慰める一方で、自分が「こんな調子だから、(王は)手に負えないと思って見捨ててしまったのかも」と考えをめぐらす。王が訪れないのは王の気持ちが冷めたからで、さらにその原因は自分にあるとする女のことに、王の情けには理由があり、王に愛されるかどうかには自分の側に要因があるという考えが透けて見える。

こうした女の考え違いは、第3部で繰り返し取り上げられる。第4曲は、「女主人公

の状況」のひとつ「男を迎える女」を描いたものだが、王の訪れを予期して身支度や出迎えの準備をする女は、華奢な装いと丁寧な出迎えて王の寵愛を勝ち取ろうという自らを恃む女でもある。それ故に、女の期待は裏切られ、その苦しみは続くのである。続く第5曲でも、男の訪れを期待して朝の身支度に勤しむ女が登場するが、これらの女の姿は第7部前半の身嗜みにかまわなくなった女と好対照をなしている<sup>23)</sup>。第7曲は、不在の王に向かって、知らずにしてしまったかもしれない過ちの赦しを請い、世話が至らなかったのならばそれを忘れるように願う女が描かれる。この女もやはり王が近くにいない現状の責任を自らに帰している。

『サブタパディ』の中で、女たちが、神へのプラパッティに至るまでの信者に擬えられたように、王はシュリー・ヴァイシュナヴァ派が観念する神の属性や性格を備えた存在として表象されている。第4部の7曲は、狂おしいほどに高まる女たちへの性愛を、王が歌ったものである。これら7曲を歌う王の姿が、シュリー・ヴァイシュナヴァ派宗教学でしばしば描かれる官能的女性美に我を忘れる神の姿と重なることを最初に指摘しておきたい(Nayar 1997b: 215)。

第4部の7曲の中でも、王が女たちに向ける情けのあり方を知る上で、特に興味深いのが第4曲である。ここで王は、女の浮気現場に出くわしてしまうのだが、王は女を責めるどころか反対に激しく抱擁する。女が他の男性との現場を見つけられて慌てて取り繕うさまや、その後の抱擁に普段以上に激しくこ

22) より正確には、同派の中でも南派の教学においてそのように呼ばれている。北派の教学では、「カタークシャ」ではなく「プラサーダ (prasāda)」の用語が用いられている (Mumme 1987: 259-260)。

23) なお、第5曲の女は「バクティの念をこめて (bhaktibharadīm)」王に帰命したとされる。シュリー・ヴァイシュナヴァ派教学において、「バクティ」は、作為・行を伴った救済手段を具体的に意味する。『サブタパディ』が借用する同派教学は、南北両派のうち、基本的に南派のそれと考えられるが、その南派教学において、バクティはプラパッティよりも劣った救済手段とされる。誤った女の考え・姿勢を示すために、南派教学がプラパッティよりも劣った救済手段とするバクティの用語で、女の王への思慕が表現されていると考えられる。南派教学における「バクティ」の位置づけについては、Forsthoefel and Mumme (1999: 22-23) を参照のこと。

たえる様子を振り返って歌う王には、新たに発見した性愛のひとつの形への悦びのみがあり、女の浮気への非難は見られない。先に述べたように、シュリー・ヴァイシュナヴァ派教学において、神は人間の過ちや欠点を許すどころか積極的に愛でるとされる。女の過ちを黙過するどころか、それ故の性愛の高揚を楽しむ王の姿は、こうした神のあり方に対応するように描かれたと言えよう。

また、第7曲は、引き止めるのを聞かずに女が立ち去った後で、王が女への執着と未練を歌う内容となっている。シュリー・ヴァイシュナヴァ派教学によれば、信者との別離は神にとって耐え難いこととされる (Nayar 1997a: 105)。王との別離を女たちが嘆き悲しむように、王もまた女との別れを嘆き悲しむことが描かれているのだが、それはこうした神の姿が投影されたものと解釈できる<sup>24)</sup>。

第5部が描く10の婀娜な風情のうち、第3曲が取り上げる「ぞんざい」のみ、古典詩論の規定とは異なり、女ではなく男である王のものとして風情が描かれていることを指摘したが、この規定違反もシュリー・ヴァイシュナヴァ派の神観念との関連で理解すべきであろう。この曲では、王の身体各部位(目、歯、肌、爪、足)がそのまま飾り以上に美しいことを女が讃えている。このような飾りを必要としない肉体美は、シュリー・ヴァイシュナヴァ派の神を讃える詩文学がしばしば用いるモチーフである (Hopkins 2002: 164, 195)。「ぞんざい」とは本来、衣装や飾りを意図的に微妙に崩したり簡素にしたりすることで生まれる優雅な美を指すが、『サブタパディ』のこの曲では、衣装や飾りのあり方が問題にならない王の身体その

ものの美が強調されている。飾られていないありのままの身体に美的価値をおかない古典詩論とは異なる価値基準が働いていると言える<sup>25)</sup>。身体的美の持ち主という神の表象に王を重ね合わせるために、古典詩論の規定が無視されたと考えられる。

そもそも『サブタパディ』が、『ギータ』中のラーダーにあたるような特定の女主人公(たち)を据えずに、王と不特定多数の女たちとの愛の諸相を描いた理由のひとつは、やはりシュリー・ヴァイシュナヴァ派の神観念にあると考えられる。同派の教義において、万人への平等性 (sarva jana sādharma) は神の属性のひとつとされる<sup>26)</sup>。特定の女にではなく万人に向けた愛 (sādharma praṇaya) を主題とすることが、万人に平等に接する神の姿を王に重ね合わせる上で必要であったと考えられる。

以上、『サブタパディ』の作品ほぼ全体を通じて、王と女たちとの関係が、シュリー・ヴァイシュナヴァ派教学が説く神=信者関係を下敷きにして描かれていること、それに対応して王の姿には同派の神観念・表象が投影されていることを確認してきた。王を神に見立てるという考え方は、最後の「祝詞」と題された3節歌とその前書きに、作品全体を通じて最も直截に表明されている。前書きを見てみよう。

このように7パダ曲からなる6部と10パダ曲 [からなる1部] において性愛的情緒を全て (sāṃgamāgi) 描いた。この作品を結ぶ残るひとつの3節歌では、自らに理由の無い情けをかける (nevamillade dayegeyva) チッカ・デーヴァ・ラージャ

24) 第4部の7曲は、歌い手である王が女たちとのことを振り返り追憶しながら歌うという体裁が取られている。やはり男が過ぎ去った性愛を回想して歌う、有名なビルハナ作のサンスクリット詩『チャウラーバンチャーシカー』の影響が推測されるが、あくまでも推測の域を出ない。『チャウラーバンチャーシカー』については、Lienhard (1984: 95-97) と上村 (1982) を参照のこと。

25) 古典詩論では、完全な身体的美にとって飾りが不可欠とされる (Ali 2004: 162-170)。

26) チッカ・デーヴァ・ラージャ自身、自著『チッカデーヴァラージャ・ビンナパ』の中でこの神の属性に言及している (Iyengar 1949: 11)。



をナーラーヤナ神と見做し (gettu), 幾世にも渡って彼に奉仕することを願う女のことばをもって祝詞にかえる。

王と女たちの愛の諸相が「全て」描かれたあとで、最後に登場する女の口から発せられたのは、王をナーラーヤナ (ヴィシュヌ) 神に見立てる言葉であった。その見立ての根拠は、女に対する王の情けと神が人間にそそぐ恩寵が、無理由性をはじめとする共通の性格をもつことにあるが、その共通性を例証するために、第2部から第7部があったかのようなのである。

恋愛詩や「男女間の感情」に関連した詩論の概念や修辭が、人格神への絶対的帰依 (いわゆる「バクティ」) を礎とするヒンドゥー諸教派の教学・宗教文学にふんだんに取り入れられていることは良く知られている<sup>27)</sup>。「男女間の感情」を主題とする『サブタパディ』は、その反対であり、教派の教学を借用した恋愛詩で、恋愛が神と信者についての諸観念で脚色されていると言える。

### 結び——「情け深い王」の表象

『サブタパディ』は、王と女たちとの性愛に題材をとった宮廷恋愛詩であり、愛の諸相が、表面的には、『ギータ・ゴーヴィンダ』をなぞるかたちで順次展開する。その一方で、描かれる愛の諸相の内容は、シュリー・ヴァイシュナヴァ派教学が説く神＝信者関係が辿る諸階梯を模して脚色されており、『ギータ・ゴーヴィンダ』を含むそのほかの恋愛詩とは趣きが異なるところが大きい。例えば、作品のやまとなる「成就した愛」の場面の曲は、王と女との官能的な充足と陶醉を歌うものではなく、女たちが自己への配慮を止め、全てを王に委ねる決意を吐露する内容になっている。ここでは、南インドにおける宮廷恋愛詩

文学と王朝権力との関係を踏まえつつ、恋愛詩としてやや特異な内容をもつ『サブタパディ』を手がかりに、同作品が成立したチックカ・デーヴァ・ラージャ王の時代において、マイソールの王権がどのような文化的価値の体現者として自己を表象していたのかについて、若干の考察を加えて結びとしたい。

16世紀頃から18世紀までの近世期の南インドにおいて、悦楽、とくに性愛の悦楽はこれみよがしの浪費と並んで、王が王としての威光を身にまとううえで大切な要素であったことが指摘されている (Rao et al. 1992; Shulman and Rao 1992)。宮廷を中心とした支配エリート層の間では、感覚的な悦楽、なかでも性愛の悦びが謳歌されていた。快楽と身体的感覚を肯定する価値観は、身体的感覚こそ神を知る最善の手段であるという宗教上の考え方と表裏一体であって、その背景には神も官能的な悦楽を追い求めるという神観念が存在していた。こうした価値体系を象徴するのが、この時代に数多く書かれた、遊女の声を語り手・歌い手とする宗教詩であり、遊女こそ、快楽を求める神の欲望を文字通りその身体を用いて満たし、そのことを通じて神を深く知る機会に恵まれた模範的信者とされたのである (Rao et al. 1992: 113-124)。

神々が官能の悦びを楽しむ状況の中で、王もまた悦楽を追い求め、やがて、悦楽に彩られた両者の姿は融合していくことになる。王の神格化は、近世期南インドの政治文化を特徴付ける現象であり、官能的享楽は、神性を主張する王が神々と共有する属性であった (Shulman and Rao 1992: 193-198)。こうした政治文化を背景として、この時代、宮廷では数多くの性愛文学が書かれ、その一部はパトロンである王その人の性愛を題材とした。王が女性から熱烈に求愛され、性的快楽を享受するさまを描く詩文学は、第一義的には、王の性的魅力、すなわち女性のなかに性的欲

27) 「バクティ」詩文学の上に及んだ恋愛詩の影響については、Ramanujan and Cutler (1983) も参照のこと。

望を呼び覚まし、それを自ら満たす能力を讃えるものであった。そして、王の性愛を描いたテキストである恋愛詩は、その読者（聴衆）に対しても、「性愛的感興」というかたちで喜びをもたらす。宮廷性愛文学は、このような二重の意味で、王が悦楽の世界に君臨することを示す仕掛けであったと言える。

『サブタパディ』も、パダ形式が選択されたことから明らかなように、南インドの宮廷性愛文学の流れを踏まえて作られている。しかし、作品のやまである「成就した愛」の場面の曲で歌われるのは、恋愛詩に馴染んだ聴衆が期待する官能的充足ではなく、女が自己への配慮を止め、全てを王に委ねるという決意であった。女たちが王に対して抱く愛の諸相は、神へのプラバティに擬えられる献身的な愛を頂点とする諸階梯に序列化されているのである。途中、官能的な性愛の喜びが入り込むことはあっても、それは、王に永遠に奉仕することをのぞむ献身的な愛に至る途中段階であり、真の愛の喜びは、自己をかえりみることのない奉仕のうちに見出されることになる。

このように『サブタパディ』では、官能の喜びが、自己放棄的な献身の喜びによって包摂され、前者ではなく後者が、王を愛することで得られる究極の喜びとされる。それまでの宮廷恋愛詩で常套的に描かれるのとは異質の、このような愛とその喜びを女たちに生じさせたのが、王の「理由の無い情け」であった。王の情けが特別な理由によって自分ひとりに向けられたものではないことを知ること、女は自己放棄と献身の喜びに目覚めるのである。シュリー・ヴァイシュナヴァ派教学において、信者が自己を放棄し、ひたすらに神に献身するプラバティが、神と一体化する最善の手段であり最高の法悦を与えるというとき、その根拠とされるのは、神の恩寵の無理由性であった。『サブタパディ』では、

こうしたシュリー・ヴァイシュナヴァ派教学の論理と語彙を借用し、プラバティ的な献身愛の喜びへと女たちを導く王の「理由の無い情け」が描き出されているのである。

『サブタパディ』では、王に性的魅力が備わることや、官能的な喜びが否定されていないが、それらは、情け深さと、自己を放棄した奉仕の喜びというより上位の価値のなかに包摂される。近世南インドの宮廷文学の中で、多くの場合、王はその性的魅力を讃えられ、そしてその延長で、やはり性的魅力の持ち主として宗教詩の中に登場する神の姿に、王が重ね合わせられることもあった。それに対して『サブタパディ』は、王の情け深さを讃え、シュリー・ヴァイシュナヴァ派教学が理由無く情け（恩寵）を与える存在と説くナーラーヤナ神の姿に、王を重ね合わせるものであったと言えよう。

チャッカ・デーヴァ・ラージャ王の情け深さは、彼の時代の宮廷文学にしばしば登場する主題であり、様々なジャンル、テーマの作品に見られる。ここでは、それらの作品のなかから一例として、『サッチェードラーチャーラ・ニルナヤム (Sacchūdrācāra Nirṇayam)』というサンスクリット語作品を紹介しておく。テキスト中でその著者が王に仮託されている同書は、ヴァルナ体制のもと、人びとがヴァルナと任期に応じて日常生活や儀礼の場で遵守すべき規範を定めた「ダルマ・シャストラ」文献の一種である。同書の内容的な特徴は、その表題が示すように四ヴァルナの最下位とされる「シュードラ」を対象を限り、彼らが遵守すべき規範が定められている点である。本稿との関連で注目されるのは、冒頭の序で本書成立の経緯について、王が「良いシュードラに対する慈悲の念から (sacchūdrānujighṛkṣayā)」、執筆を思い立ったという記述が見られる点である<sup>28)</sup>。この文献が当の「シュードラ」にとって直接

28) “Sacchūdrācāra nirṇayam,” Oriental Research Institute, University of Mysore, Ms. No. P.5256/2, folios.8-9.

的な意義をもっていたかは疑問であるが、社会の下層に位置する人びとにまで「慈悲の念」を抱く王の情け深さを発信するという意味で、王権にとっては重要な作品であったと考えられる。片やカンナダ語恋愛詩、片やサンスクリット語ダルマ・シャーストラ文献と全く性格が異なるふたつの文献であるが、チッカ・デーヴァ・ラージャ王の情け深さが描き出されているという一点では共通しているのである。

本稿の冒頭で述べたように、近世南インドにおいて、官能的な悦楽が王の権威を創出する重要な要素であったことは、ラーオたちによって指摘された。彼らは、17世紀タミル地方におけるナーヤカ政権の宮廷文学作品を主な論拠として、そのことを明らかにしようとするとともに、同じタミル地方で17世紀末から英領期まで存在したタンジャーヴールのマラーター王国においても、やはり官能的な悦楽が王の権威と密接に結びついていたという見通しを立てている (Rao et al. 1992: 317-318)。それに対して、本稿で明らかになったのは、17世紀末のチッカ・デーヴァ・ラージャ王時代にマイソール王国で成立した宮廷文学は、官能的な悦楽を超えた奉仕する悦びと王の慈悲を、より優先的に発信していたということである。言うまでもなく、マイソール王国の事例ひとつをもってただちに、17世紀末における全南インド的な政治文化の転換を論じることは不適當である。しかしながら、マイソール王権が生み出そうとした「情け深い王」という表象は、英領期直近の時期において、南インドの政治文化が一樣ではなく、変化の兆候を孕む多様なものであったことを示しているとは言えよう。

最後になるが、マイソール王国において、王の情け深さを前面に押し出す政治的イメージ戦略が本格的に展開されたのは、チッカ・デーヴァ・ラージャ王即位以降のことであった。同王の治世は、王国の政治制度の発展史において重要な画期であり、行政的中央集権

化が急速に進展した時代であった。こうした統治機構レベルでの変化と、政治文化との関係については、別の機会に考察することとしたい。

## 参考文献

- Ali, Daud. 2004. *Courtly Culture and Political Life in Early Medieval India*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ayyangar, S. Krishnaswami (ed.). 1986. *Sources of Vijayanagar History*. repr.. Delhi: Gian Publishing House.
- Ballantyne, J. R. and P. Mitra (eds. & trs.). 1875. *The Mirror of composition, a treatise on Poetical Criticism, being an English translation of the Sahitya-darpana of Visvanatha Kaviraja*. Calcutta: Baptist Mission Press.
- Basavarāju, El. (ed.). 1971. *Tirumalāryana Śṛṅgāra Nidarśana (Cikkadēvarāya Saptapadi)*. Maisūru: Maisūru Primṭiṅg aṃḍ Pabliṣiṅg Hous.
- Basavarāju, El.. 1972. *Tirumalārya mattu Cikkadēvarāya Oḍeyaru*. Dhāravāḍa: Karnāṭaka Viśvavidyālaya.
- Carman, John Braisted. 1974. *The Theology of Ramanuja: an essay in interreligious understanding*. New Haven: Yale University Press.
- Chelladurai, P. T.. 1991. *The Splendour of South Indian Music*. Dindigul: Vaigarai Publishers.
- Dasgupta, Surendranath. 1940. *A History of Indian Philosophy*. vol.3. Cambridge: Cambridge University Press
- Forsthoefel, Thomas A. and Patricia Y. Mumme. 1999. "The Monkey-Cat Debate in Śrīvaiṣṇavism: Conceptualizing Grace in Medieval India." *Journal of Vaiṣṇava Studies*, 8(1): 3-33.
- Ghosh, Manomohan (tr.). 1950. *The Nāṭyaśāstra. A Treatise on Hindu Dramaturgy and Historionics Ascribed to Bharata-Muni*. vol.1. Calcutta: The Royal Asiatic Society of Bengal.
- Haas, George C. O. (ed. & tr.). 1912. *The Daśarūpa. A Treatise on Hindu Dramaturgy by Dhanamjaya*. New York: Columbia University Press.
- Hariśaṃkar, Ec. Es.. (ed.). 1967. *Cikadēvarāya Saptapadi*. Maisūru: Śāradā Maṃḍira.
- Hariśaṃkar, Ec. Es.. 2002. *Tirumalārya*. Maisūru: Taḷukina Vemkaṇṇayya Smāraka Gramṭhamāle.
- Hopkins, Steven Paul. 2002. *Singing the Body of God. The Hymns of Vedāntadeśika in Their South Indian Tradition*. New York: Oxford Univeristy Press.

- Iyengar R. Tirunarana. (ed.). 1949. *Chika-Devaraja Binnapam. Being A Discourse on The Essence of Visishtadvaita By Maharaja Chikadevaraja Wadayar*. Mysore: The Coronation Press.
- 上村勝彦 1982 『インドの詩人 バルトリハリとビルハナ』, 春秋社.
- Karambelkar, V. W. 1949. "Three more Imitations of the Gītagovinda." *The Indian Historical Quarterly*, 25(2): 95-101.
- Kittel, F. 1982. *A Kannada-English Dictionary*. repr.. New Delhi: Asian Educational Services.
- Kuppuswamy, Gowri and M. Hariharan. 1988. "Sangita Raghavam of Rama Kavi." *The Journal of the Madras Music Academy*, 59: 144-151.
- Kuppuswamy, Gowri and M. Hariharan. 1989. "Tamil Padās and Their Vāggēyakārās." *An Anthology of Indian Music*, 167-176. Delhi: Sundeep Prakashan.
- Lester, Robert C. (ed. & tr.). 1979. *Śrīvācana Bhūṣaṇa of Pillai Lokācārya*. Madras: The Kuppuswamy Sastri Research Institute.
- Lienhard, Siegfried. 1984. *A History of Classical Poetry. Sanskrit – Pali – Prakrit*. (A History of Indian Literature. III.1.) Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Mahapatra, K. N.. 1967. "Some Imitations of the Gītagovindam." *The Orissa Historical Research Journal*, 15(1-2): 1-28; 15(3-4): 95-130.
- Maṃjappa Śeṭṭi, Em. Pi. (ed.). 1980. *Timma Kavi viracita Paschimaraṃgakṣētra Māhātmyaṃ mattu Cikkadēvarāja Vaṃśāvali*. Maisūru: Kuveṃpu Kannada Adhyayana Saṃsthe, Maisūru Viśvavidyānilaya.
- Miller, Barbara Stoler (ed. & tr.). 1984. *Gītagovinda of Jayadeva. Love Song of the Dark Lord*. Delhi: Motilal Banarsidass.
- Mumme, Patricia, Y.. 1985. "Jivakartṛtva in Viśiṣṭādvaita and the Dispute over Prapatti in Vedānta Deśika and the Teṅkalai Authors." *Mm. Professor Kuppuswami Sastri Birth-Centenary Commemoration Volume* (S. S. Janaki ed.), Part II (Select Research Papers Presented at the Birth-Centenary Seminars), 99-118, Madras: The Kuppuswami Sastri Research Institute.
- Mumme, Patricia, Y.. 1987. "Grace and Karma in Nammālvār's Salvation." *Journal of the American Oriental Society*, 107(2): 257-266.
- Narasimhācār, Es. Ji. and Ma. Ā. Rāmānujaiyaṃgār (eds.). 1893. *Tīrumalārya viracita Apratimavīra Caritaṃ*. (Karnāṭaka Kāvya Maṃjari, no.8.) Maisūru.
- Narasimhācāryar, Es. Ji. and Ma. A. Rāmānujaiyaṃgār (eds.). 1905. *Śrī Gīta Gōpālaṃ*. (Karnāṭka Kāvyaakālānidhi, no.17.) Maisūru.
- Narasimhia, A. N.. 1935. "Gitagangadhara of Sri Nanjarajasekhara." *Summaries of Papers. The Eighth All-India Oriental Conference, Mysore*, 30-31.
- Nayar, Nancy Ann. 1997a. "Idols, Icons, and Incarnations: A Catholic Perspective on the Śrīvaiṣṇava Worship of Images." *Journal of Vaiṣṇava Studies*, 5(2): 97-127.
- Nayar, Nancy Ann. 1997b. "After the Ālvārs: Kṛṣṇa and the Gopīs in the Śrīvaiṣṇava Tradition." *Journal of Vaiṣṇava Studies*, 5(4): 201-222.
- Parthasarathy, T. S.. 1985. "Padams and Short Lyrics in Dance." *Sangeet Natak*, 75: 39-45.
- Pranesh, Meera Rajaram. 2003. *Musical Composers during Wodeyar Dynasty (1638-1947 A. D)*. Bangalore: Vee Emm Publications.
- Ramanujan, A. K. and Norman Cutler. 1983. "From Classicism to Bhakti." *Essays on Gupta Culture* (Bardwell L. Smith ed.), 177-214, Delhi: Motilal Banarsidass.
- Ramanujan, A. K., Velcheru Narayana Rao and David Shulman (eds. & tr.). 1994. *When God is a Customer. Tēlugu Courtesan Songs by Kṣetrayya and Others*. Berkeley: University of California Press.
- Rao, Velcheru Narayana, David Shulman and Sanjay Subrahmanyam. 1992. *Symbols of Substance: Court and State in Nayaka Period Tamilnadu*. New Delhi: Oxford University Press.
- Rao, Velcheru Narayana and David Shulman. 2005. "Afterword." *Annamayya, God on the Hill. Temple Poems from Tirupati* (Velcheru Narayana Rao and David Shulman trs.), 97-138, New York: Oxford University Press.
- Rao, Vissa Appa. 1950. "Kshetrajna." *The Journal of the Music Academy, Madras*, 21(1-4): 110-129.
- Sastri, B. V. K.. 1974. "Kannada Javalis." *The Journal of the Music Academy, Madras*, 45(1-4): 159-166.
- Sastri, C. Sankara Rama (ed.). 1950. *Pratāparudriyam. Vidyānāthapraṇītam Alaṃkāraśāstram Kumārasvāmisomapīthinā viracitayā Ratnāpanākhayā Vyākhyayā samanvitam*. 3rd ed.. Madras: The Sri Balamanorama Press. (1st ed. 1914.)
- Satyanārāyaṇa, Rā.. 1967. "Cikadēvarāya Saptapadi mattu Gītagōpālagāllī saṃgīta." *Cikadēvarāya Saptapadi* (Ec. Es. Hariśaṃkar ed.), 69-105, Maisūru: Śaradā Maṃdira.
- Shulman, D. and V. Narayana Rao. 1992. "Marriage-Broker for the God: The Tanjavur

Nāyakas and the Maṅṅārkuṭi Temple.”  
*The sacred centre as the focus of political  
interest. Proceedings of the symposium held on  
the occasion of the 375th anniversary of the  
University of Groningen, 5-8 March 1989* (Hans  
Bakker ed.), 179-203, Groningen: Egbert  
Forsten.

Sitārāmayya, Vi. (ed.). 1980. *Tirumalārya*.  
Beṅgaḷūru: Aibiec Prakāśa.

Thielemann, Selina. 1999. *The Music of South Asia*.  
New Delhi: A.P.H. Publishing Corporation.

原稿受領日—2006年8月23日

掲載決定日—2007年4月12日