

2019 年度

東洋大学審査学位論文

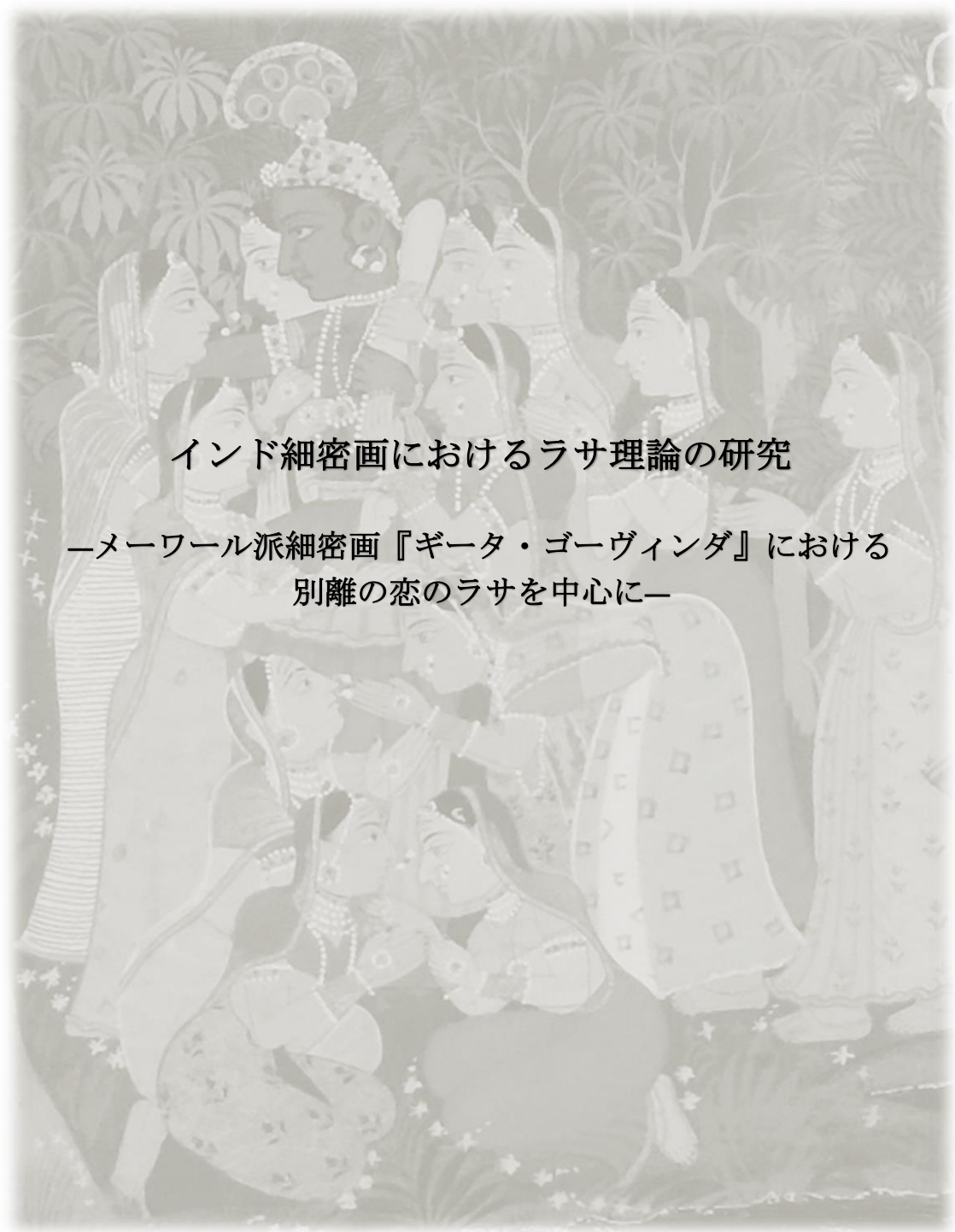
インド細密画におけるラサ理論の研究

—メーワール派細密画『ギータ・ゴーヴィンダ』における  
別離の恋のラサを中心に—

文学研究科インド哲学仏教学専攻博士後期課程

4120140003      三澤博枝





## インド細密画におけるラサ理論の研究

—メーワール派細密画『ギータ・ゴーヴィンダ』における  
別離の恋のラサを中心に—





## はじめに

ヒンドゥー教美術を目の前にすると、躍動的な神々の姿や鮮やかな色遣いに心を奪われてしまうものだ。インドの石窟寺院で巨大な浮彫に囲まれると、まるで神話の中に閉じ込められたような感覚に陥るし、美術館に展示されている細密画を目にすると、繊細な筆遣いと大胆な色彩に鳥肌が立つ。いったい、彼らの美的感覚の鋭さはどこからきているのだろうか。

彼らの美的概念を探るために、我々は古代インドに遡らなければならない。4 世紀頃 Bharata に帰せられる演劇論書 *Nāṭyaśāstra* において、はじめて美的概念ラサ（情趣）理論が説かれた。このラサ理論は芸術作品を鑑賞することによって喚起される高揚した意識の状態や気分を説明する理論である。*Nāṭyaśāstra* では、概して、季節や装飾品などの物質的な条件と、俳優の仕草といった時間的な条件が合わさることで、恋、滑稽、悲哀、忿怒、勇猛、恐怖、嫌悪、驚異の八つのラサのいずれかが観客に生じるとされる。そしてこの理論は、その後、詩論書や芸術論書においても論じられるようになり、文学作品や造形美術においても重要な美的概念となった。

しかし、*Nāṭyaśāstra* において体系化されたこの理論は、時間的な要素が条件にあるため、静止している造形美術ではラサを喚起するための条件に問題が生じる。そのため、芸術家たちは、様々な工夫を凝らしてその条件を満たそうとした。例えば、インドの文学作品の物語の流れに沿って彫刻を石造の全壁面に彫ったり、絵画を数十ページあるいは数百ページにもわたって展開したり、さらには、登場人物に様々な意匠を施すことによってラサを表現しようとしたに違いないだろう。

さて、造形美術は、彫刻・絵画・浮彫の三種類とされるが、その中で特にラサが重要視されているのは絵画と言われている<sup>1</sup>。そのため、中世以降に盛んに制作されるようになった細密画は、宗教的叙情表現が色彩豊かに描かれ、鑑賞者は画家の意匠によってラサを追体験することができたと考えられる。特にラージプート画と呼ばれる絵画は、神話や抒情詩などの文学作品を題材にしており、画家たちは文学の内容を正確に描いてだけでなく、そこで表現されるラサまでも絵画で表そうとしていた。中でも、恋のラサは最も重要視されており、クリシュナ信仰の高まりとも相まって、詩人 Jayadeva によってクリシュナとラーダーの恋が謳い上げられた抒情詩 *Gītagovinda*（12 世紀頃）は恰好の材料となり、多くの細密画の題材として選ばれた。

*Gītagovinda* を主題とした作品の中でも、インド・ラージャスタン州ウダイプル市の Government Museum Udaipur に所蔵されている、17 世紀後半から 18 世紀前半に描かれた絵画付き写本は、一偈につき一枚の絵が描かれており、他の細密画と比べて詩の再現度は高く情趣にも忠実とされる。

---

<sup>1</sup> [清水 1992: 89]

このように、芸術家は物語の内容を忠実に描き、意匠によってラサを表現しようとしているため、鑑賞者は題材となっている文学作品の内容を理解していなければ、そこで表されているラサを喚起することは難しいだろう。

以上のように、文学作品におけるラサと細密画におけるラサの間には密接な関係があるため、細密画を見る際にはその背景にある文学作品の内容とそこで喚起されるラサについても知らなければならない。しかしながら、両者の関係を解明するような研究はこれまでほとんどなされてこなかった。

そこで本研究は、古典サンスクリット文学に表現されるラサが、細密画の実例の中でどのような意匠によって表現されているかを、原典研究と作例研究の両輪によって解明を試みるものである。そのため本論文では以下のような章立てに従って考察を行う。

第1章では、造形美術におけるラサの構造を分析する。まず第1節にて *Bharata* のラサ理論の構造を整理し、ラサの全容を把握する。そして第2節及び第3節では、芸術論書 *Viṣṇudharmottara-purāṇa* 及び *Samarāṅgaṇa-sūtradhāra* で説かれているラサ理論についてサンスクリット語を翻訳、精査し、さらにそこで生じた別離の恋のラサにおける問題点を第四節にて考察する。

第2章では、本論文で作例として扱う *Mewārī Gītagovinda* 細密画の特徴について示す。まず第1節にて *Mewār* 派細密画の歴史展開を図版と共に示し、時代ごとの作品の特徴を述べる。第2節では、*Mewārī Gītagovinda* がどのような歴史的背景で描かれ、絵画的な特徴を持つのか、インド美術研究者 *Kapila Vatsyayan* の先行研究<sup>2</sup>と筆者の現地調査で入手した実際の細密画を基に考察を行う。

第3章では、第1章で問題に挙げた詩における別離の恋のラサが、細密画ではどのように描かれているのか八つの *Folio* を例に考察を行う。これらの考察は節ごとに分かれており、全8節から構成される。考察は、以下の方法で行った。まずは、各 *Folio* に対応する *Gītagovinda* の偈文を明らかにし、*Nirṇaya Sāgar* 版に収録されている *Kumbhā* と *Misra* の二本の註釈を精査して、詩の内容とそこで表されるラサを明らかにする。また、*Folio* 上部のラージャスターニー語を試訳し、絵画に描かれている内容を明確にする。そして、そこで精査した詩の内容をもとに絵画の意匠を分析する。絵画におけるラサを考察するにあたっては、芸術論書におけるラサの構造の規定と、作例の意匠とを比較して検討していく。

なお、第8節では、先行研究の段階では未発見であった *Folio* を使用する。そのため、これらの考察を行う前に、この *Folio* が *Mewārī Gītagovinda* の一部であるかどうかも含めた検証を行う。

第4章では、詩における悲哀のラサは、細密画ではどのように表現されるのか考察を行う。悲哀のラサに関する記述は、*Gītagovinda* 1.32 と 7.37 のみで見られる。そのためここでは現地調査で写真撮影することができた 1.32 を描いた *Folio* を用いて、第3章と同様の方法で考察を行う。

---

<sup>2</sup> [Vatsyayan 1987]

そして第 5 章では、本論文で挙げた研究全体を総括し結論としてまとめる。

以上のような章立てのもと、文学作品におけるラサと細密画におけるラサの関係の解明を試みる。



# 目次

はじめに .....	I
目次 .....	V
図版目次 .....	IX
略号・凡例 .....	XIII
0. 序論 .....	1
0.1 抒情詩 <i>Gītagovinda</i> .....	1
0.2 <i>Gītagovinda</i> と恋愛文学 .....	2
0.3 <i>Gītagovinda</i> とバクティ思想 .....	3
0.3.1 クリシュナとラサ理論 .....	5
0.4 インドの細密画 .....	7
0.4.1 インド細密画の始まり .....	7
0.4.2 初期のラージプート画 .....	8
0.4.3 ラージプート画に見られる恋愛作品 .....	9
0.5 研究の目的と方法 .....	12
図版 .....	14
1. 造形美術におけるラサの構造 .....	21
1.1 <i>Nāṭyaśāstra</i> におけるラサの構造 .....	21
1.2 <i>Viṣṇudharmottara-purāṇa</i> におけるラサ理論 .....	26
1.3 <i>Samarāṅgaṇa-sūtradhāra</i> におけるラサ理論 .....	28
1.4 別離の恋のラサに関する問題点 .....	30
2. <i>Mewārī Gītagovinda</i> 細密画について .....	33
2.1 <i>Mewār</i> 派の歴史的展開 .....	33
2.2 <i>Mewārī Gītagovinda</i> 細密画の作品の特徴 .....	36
図版 .....	39
3. 詩における別離の恋のラサとその絵画 .....	43
3.1 <i>MewārīGG Folio 27</i> .....	43
3.1.1 <i>Gītagovinda</i> 1.27 .....	44
3.1.2 <i>Kumbhā</i> による註釈 .....	44
3.1.3 <i>Śaṅkaramiśra</i> による註釈 .....	46
3.1.4 <i>Folio 27</i> に描かれる意匠 .....	48
3.1.5 <i>Folio 27</i> に見られる情趣 .....	51
図版 .....	53

3.2	MewārīGG Folio 48.....	55
3.2.1	<i>Gītagovinda</i> 1.48.....	56
3.2.2	Kumbhā による註釈.....	56
3.2.3	Śaṅkaramiśra による註釈.....	57
3.2.4	Folio 48 に描かれる意匠.....	59
3.2.5	Folio 48 に見られる情趣.....	61
	図版.....	63
3.3	MewārīGG Folio 49.....	67
3.3.1	<i>Gītagovinda</i> 1.49.....	68
3.3.2	Kumbhā による註釈.....	68
3.3.3	Folio.49 に描かれる意匠.....	72
3.3.4	Folio.49 に見られる情趣.....	74
	図版.....	76
3.4	MewārīGG Folio 69.....	79
3.4.1	<i>Gītagovinda</i> 2.19.....	80
3.4.2	Kumbhā による註釈.....	80
3.4.3	Śaṅkaramiśra による註釈.....	82
3.4.4	Folio.69 に描かれる意匠.....	84
3.4.5	Folio.69 に見られる情趣.....	85
	図版.....	86
3.5	MewārīGG Folio 70.....	87
3.5.1	<i>Gītagovinda</i> 2.20.....	88
3.5.2	Kumbhā による註釈.....	88
3.5.3	Śaṅkaramiśra による註釈.....	90
3.5.4	Folio 70 に描かれる意匠.....	93
3.5.5	Folio 70 に見られる情趣.....	95
	図版.....	96
3.6	MewārīGG Folio 79.....	101
3.6.1	<i>Gītagovinda</i> 3.9.....	102
3.6.2	Kumbhā による註釈.....	102
3.6.3	Śaṅkaramiśra による註釈.....	102
3.6.4	Folio 79 に描かれる意匠.....	103
3.6.5	Folio 79 に見られる情趣.....	105
	図版.....	106
3.7	MewārīGG Folio 81.....	109
3.7.1	<i>Gītagovinda</i> 3.11.....	110

3.7.2	Kumbhā による註釈.....	110
3.7.3	Śaṅkaramiśra による註釈.....	111
3.7.4	Folio 81 に描かれる意匠.....	113
3.7.5	Folio 81 に見られる情趣.....	115
	図版.....	117
3.8	MewārīGG Folio 104.....	119
3.8.1	MewārīGG としての Folio 104.....	119
3.8.2	<i>Gītagovinda</i> 4.19.....	121
3.8.3	Kumbhā による註釈.....	122
3.8.4	Śaṅkaramiśra による註釈.....	126
3.8.5	Folio 104 に描かれる意匠.....	130
3.8.6	Folio 104 に見られる情趣.....	132
	図版.....	133
4.	詩における悲哀のラサとその絵画.....	137
4.1	MewārīGG Folio 32.....	137
4.1.1	<i>Gītagovinda</i> 1.32.....	138
4.1.2	Kumbhā による註釈.....	138
4.1.3	Śaṅkaramiśra による註釈.....	139
4.1.4	Folio.32 に描かれる意匠.....	141
4.1.5	Folio 32 に見られる情趣.....	143
	図版.....	145
5.	結論.....	147
	おわりに.....	151
6.	文献一覧.....	152





## 図版目次

図 1	<i>Kalpasūtra</i> Folio 37、1472 年作成、Brooklyn Museum 所蔵 [1994. 11. 45] .....	14
図 2	<i>Bālagopālastuti</i> : ヴリンダーヴァナで牛飼い女と踊るクリシュナ、Gujarāt、1450-1475 年頃作成、Los Angeles County Museum of Art 所蔵 [M. 88. 49] ....	14
図 3	<i>Ni' mat nāma</i> 、Mālwā、1500 年作成、British Library 所蔵 [Ahluwalia 2008: 47] .....	15
図 4	<i>Caurapañcāśikā</i> の写本 No.18「ビルハナと恥ずかしがるチャンパーヴァティー」、チャウラパンチャーシカー様式、1550 年作成、[Shiveshwarkar 1967: 21] ...	15
図 5	<i>Bhāgavata-purāṇa</i> : Mathurā で歓迎されるクリシュナ、デリー周辺地域、1520-40 年作成、Metropolitan Museum 所蔵 [1989.236.2] .....	16
図 6	<i>Rasikapriyā</i> : 別離しているラーダー、Mewār、1630 年作成、おそらく Sāhibdīn 作、Brooklyn Museum 所蔵 [1959, 0411, 0. 8] .....	17
図 7	Kakubha rāginī、おそらく Mewār、1635 年作成、V&A Museum 所蔵 [IS. 111-1955] .....	18
図 8	Keśavadāsa の <i>Bārahmāsā</i> より Śrāvaṇa 月の描写、Būṃdī、1675-1700 年頃作成、British Museum 所蔵 [1999, 1202, 0. 5. 5] .....	19
図 9	Soraṭhī rāginī: 愛人あるいは夫にパーン (嗜好品) を渡す女性、Mewār (チャーワンド)、1605 年作成、Nāsir 'ud Dīn 作、British Museum 所蔵 [1978, 0417, 0.3] .....	39
図 10	<i>Gītagovinda</i> : ラース・リーラーを踊るクリシュナと牛飼い女たち、Mewār (ウダイプル)、1635 年作成、Sāhibdīn 作、British Museum 所蔵 [1959, 0411, 0. 7] .....	39
図 11	銀製の像を吟味する Mahārāṇā Amar Singh II、Mewār、1705 年作成、作者不明、Metropolitan Museum 所蔵 [2003. 238] .....	40
図 12	セット 1. Folio 29 (GG 1.29) [2016 年 9 月 11 日 Āhār Museum にて筆者撮影] .....	40
図 13	セット 2. Folio.223 (GG 1.29) [2016 年 9 月 7 日 Albert Hall Museum にて筆者撮影] .....	41
図 14	セット 3. Folio 34. おそらく GG 第 3 編第 7 の歌を描いたものと考えられる、[Vashistha 1995: 図版] .....	41
図 15	Folio 27 (GG 1.27) [2016 年 9 月 11 日 Āhār Museum にて筆者撮影] .....	43
図 16	Folio 27 の場面番号 .....	48
図 17	Folio 1 (GG 1.1) [Vatsyayan 1987: 5] .....	53

図 18	Folio 26 (GG 1.26) 一部拡大図 .....	53
図 19	Folio 28 (GG 1.28) 一部拡大図 [Vatsyayan 1987: 39] .....	53
図 20	Folio 29 (GG 1.29) 一部拡大図 .....	53
図 21	Folio 27 三人の女性の拡大図 .....	54
図 22	Folio 69 (GG 2.19)と女性の拡大図 .....	54
図 23	Folio 48 (GG 1.48) [2016 年 9 月 11 日 Āhār Museum にて筆者撮影] .....	55
図 24	Folio 48 の場面番号 .....	59
図 25	Folio 48 場面 1 の拡大図 .....	63
図 26	山に避難する Zumurrud Shāh、1570 年作成、Brooklyn Museum 所蔵 [24.48] .....	63
図 27	Warren Hastings の画集より Mansūr Hallāj の死刑執行、1600-1605 年作成、 Brooklyn Museum 所蔵 [69.48.2] .....	64
図 28	Folio 48 場面 2 の拡大図 .....	64
図 29	Folio 48 カーマ神と三羽のカッコウの拡大図 .....	65
図 30	Folio 48 場面 3 の拡大図 .....	65
図 31	Folio 49 (GG 1.49) [2016 年 9 月 11 日 Āhār Museum にて筆者撮影] .....	67
図 32	Folio 49 の場面番号 .....	72
図 33	Folio 49 場面 1 拡大図 .....	76
図 34	Folio 49 場面 2 拡大図 .....	76
図 35	Folio 49 場面 3 拡大図 .....	76
図 36	Folio 55 (GG 2.6) [2016 年 9 月 7 日 Albert Hall Museum Jaipur にて筆者撮影] .....	77
図 37	Folio 58 (GG 2.9) [2016 年 9 月 11 日 Āhār Museum にて筆者撮影] .....	78
図 38	Folio 69 (GG 2.19) [2016 年 9 月 11 日 Āhār Museum にて筆者撮影] .....	79
図 39	Folio.69 の場面番号 .....	84
図 40	Folio 69 場面 1 拡大図 .....	86
図 41	Folio.69 場面 2 拡大図 .....	86
図 42	Folio 70 (GG 2.20) [2016 年 9 月 11 日 Āhār Museum にて筆者撮影] .....	87
図 43	Folio 70 の場面番号 .....	93
図 44	宮廷にて Jethi (格闘家) による格闘技を見物する Mahārāṇā Saṅgrām Singh、 Mewār 派、1715-1718 年作成、Śiva Nivāsa Palace 所蔵、[Topsfield 2009: 21]、 画像を白黒に修正 .....	96
図 45	Gogundā (ウダイプルにある町) にて行われる Mahārāṇa Rāja Singh II の Barāta (花婿たち) の行列、Mewār 派、1755 年作成、Śiva Nivāsa Palace 所蔵、[Topsfield 2009: 50-51]、画像の一部を拡大 .....	97
図 46	Folio 70 場面 1 と孔雀の拡大図 .....	98

図 47	Folio 70 場面 1 の二人の男性の拡大図 .....	98
図 48	Folio 70 場面 2 の拡大図 .....	99
図 49	Folio 70 場面 3 の拡大図 .....	99
図 50	Folio 79 (GG 3.9) [2016 年 9 月 11 日 Āhār Museum にて筆者撮影] .....	101
図 51	Folio 79 の場面番号 .....	103
図 52	Folio 79 場面 1 の拡大図 .....	106
図 53	Folio 79 場面 2 の拡大図 .....	106
図 54	Folio 79 場面 3 の拡大図 .....	107
図 55	Folio 79 場面 4 の拡大図 .....	107
図 56	Folio 81 (GG 3.11) [Vatsyayan 1987: 104] .....	109
図 57	Folio 81 の場面番号 .....	113
図 58	Folio 81 場面 1 の拡大図 .....	117
図 59	Folio 81 場面 2 の拡大図 .....	117
図 60	Folio 81 場面 3 の拡大図 .....	117
図 61	Folio 104 (GG 4.19)、National Museum New Delhi 所蔵 [83.454] .....	119
図 62	Folio 104 の場面番号 .....	130
図 63	Folio 85 (GG 3.13) [2016 年 9 月 11 日 Āhār 博物館にて筆者撮影] .....	133
図 64	Folio 94 (GG 4.9) [2016 年 9 月 11 日 Āhār 博物館にて筆者撮影] .....	134
図 65	Folio 104 裏面 .....	135
図 66	場面 1 の拡大図 .....	135
図 67	場面 2 の拡大図 .....	136
図 68	場面 3 死の神の拡大図 .....	136
図 69	場面 3 ラーダーとサキーの拡大図 .....	136
図 70	Folio 32 (GG 1.32) [2016 年 9 月 11 日 Āhār Museum にて筆者撮影] .....	137
図 71	Folio 32 の場面番号 .....	141
図 72	Folio 32 場面 1 の拡大図 .....	145
図 73	Folio 32 場面 2 の拡大図 .....	145
図 74	カーマ神の描写の作例。左から Folio 29、31、33 .....	145
図 75	Folio 32 場面 3 の拡大図 .....	146
図 76	Folio 32 場面 4 の拡大図 .....	146



## 略号・凡例

### 【略号】

BhagP	<i>Bhāgavata-purāṇa</i>
GG	<i>Gītagovinda</i>
MewārīGG	Mewārī <i>Gītagovinda</i> 細密画
NŚ	<i>Nāṭyaśāstra</i>
SamSut	<i>Samarāṅgaṇa-sūtradhāra</i>
ViDha	<i>Viṣṇudharmottara-purāṇa</i>

### 【凡例】

- ◆ GG の詩節の番号は [小倉 2000] に従った。
- ◆ ヒンディー語、ラージャスターニー語のテキストのローマ字表記は、サンスクリット語の表記法に従った。  
(例：ヒンディー語において代名詞の後置格形 *isa* は発音的には *is* であるが、単語の最後にある母音を省略せず付けている)
- ◆ 固有名詞のローマ字表記及びカタカナ表記は発音に従った。
- ◆ MewārīGG の個々の細密画は *Folio* と呼び、*Folio* 番号は *Folio* 上部のラージャスターニー語のキャプションに書かれている番号を用いた。
- ◆ 本文中の括弧の意味は次の通りである。
  - (     )     筆者による言い換え、または補足的な説明
  - <     >     註釈書の翻訳中において、偈文中と同じ単語を示す際に用いた
  - [     ]     翻訳中において、意味を分かりやすくするために用いた
  - [     ]     書誌情報、または資料情報



## インド細密画の分布図



[Ahluwalia 2008: 6]





## 0. 序論

### 0.1 抒情詩 *Gītagovinda*

GG は、ベンガルの Lakṣmaṇasena 王（在位 1179-1205 年）の統治下のもと、詩人 Jayadeva<sup>3</sup> によって書かれたサンスクリット文学の中でも最高傑作の一つとされる恋愛抒情詩である。この作品は、古典サンスクリット文学の最盛期が終わりをむかえ、民衆の日常言語による文学が萌芽した、文学史上の移行期の作品である<sup>4</sup>。古典サンスクリット文学の特徴をなすものはカーヴィヤ（kāvyā）<sup>5</sup> 体と呼ばれ、GG もその一つである。GG は韻文のみから構成されるが、サンスクリット文学の伝統を保持しつつも、民衆の歌謡の韻律を取り入れている点が特徴的である<sup>6</sup>。作品の形態に少しだけ触れておくと、GG はマハー・カーヴィヤのように全体を 12 の章に分け<sup>7</sup>、様々な韻律とレトリックを用いた詩節部分と、各章に配された全体で 24 のプラバンダと呼ばれる歌謡部分とから成り立っている。このプラバンダは、主として八つの節から成り、各節の後半部分はリフレインとなっており、前半部分は脚韻をふんでいる。また、プラバンダの最後には、Jayadeva が自身の名前を挙げて言祝ぎをする節が置かれている。これらの歌謡部分には、古ベンガル語の特徴や近代インド・アーリヤ語に共通する特徴が見いだせると言われている<sup>8</sup>。また、各プラバンダにはそれぞれの季節や情景に合ったラーガ（旋律）とターラ（拍子）が指定されているが、これらのラーガとターラの実態は

<sup>3</sup> Jayadeva の生涯などに関する記述はほとんどない。1205 年にベンガルで編纂された、Śrīdharadāsa の *Saduktikarnāṃṛta* というアンソロジーの中に Jayadeva 作と思われる三十篇が収録されており、そのうちの二つが GG の中にも見られる [Miller 1984: 4]。また、GG 1.4 には以下のような歌がある。

vācaḥ pallavayaty umāpatidharaḥ saṃdarbhaśuddhim girāṃ jānīte jayadeva eva śaraṇaḥ ślāghyo durūhadrute |  
śṛṅgārottarasatprameyaraṇanair ācāryagovardhanaspaṇḍhī ko 'pi na viśrutaḥ śrutidhara dhoyī kavikṣmāpatih |  
1.4 |

ウマーパティダラは言葉を若芽のように〔育て〕、まさにジャヤデーヴァこそが言葉の正しい文脈を知り、シャラナは難解な〔言葉を〕素早く〔使うこと〕において賞賛されるべし。

愛情のより優れた真実に比べられる作品によってアーチャーリヤ・ゴーヴァルダナの右に出る者はなく、シュルティダラ〔の高名〕は知らない者があるうか、〔そして〕ドーイーは詩壇の王である。

この Umāpatidhara、Śaraṇa、Ācāryagovardhana、dhoyī の作品も *Saduktikarnāṃṛta* に収録されており、彼らは Lakṣmaṇasena 王と密接な関係にあったとされることから、Jayadeva も同時代の人物であると考えられている [Miller 1984: 4]。

<sup>4</sup> [水野 1994: 7]

<sup>5</sup> カーヴィヤ（kāvyā）とは [辻 1974: 1] によれば次のように言われている。「古典サンスクリット文学の特徴をなすものは、カーヴィヤ体と称する特殊の美文で、この文体で書かれた個々の作品もまたカーヴィヤと呼ばれる。カーヴィヤとは文法・修辞・韻律の規定に従う文学的作品で、外形（言語）と内容との調和が常に慎重な考慮のもとに維持され」るものである。

<sup>6</sup> [水野 1994: 8-11]。本論文では、韻律や文法などについては言及しないため、これらの研究については、[Forgue 1977]、[Quellet 1978]、[Miller 1984]、[水野 1994] を参照されたい。

<sup>7</sup> 章ごとに韻律を変化させるというマハー・カーヴィヤの規定にはしたがっていない [水野 1994: 11]。

<sup>8</sup> [小倉 2000: 124]

時代や地域によって異なるため、Jayadeva が意図していたものがどのようなものかは不明である。

次に、GG の原典について見ていこう。GG の写本校訂は Barbara Stoler Miller によって行われた。彼女によると GG の写本には、小本と大本の二系列があり、小本の方がより原典に近く、大本は後に十数詩節を増補したものであるとされる。小本の典拠とされているものは、ネパールで発見された 15 世紀頃の二本の貝葉写本と、16 世紀頃の三本の紙の写本である。一方で、現在出版されているテキストの大部分は大本に基づいており、小本と大本の主な相違点は、小本の方には各篇の最後に置かれたヴィシュヌ・クリシュナを称え、その庇護を祈る詩節がないことにある<sup>9</sup>。Miller によると、大本は註釈者の一人である Rāṇā Kumbhā<sup>10</sup>によって諸写本から上演に相応しい形に直されたのではないかとされている<sup>11</sup>。

ところで、GG には数多くの註釈書<sup>12</sup>が存在しており、Kumbhā による註釈 *Rasikapriyā* は最も早く出版された関係もあって広く知られている。Kumbhā の註釈を収録した *Nirṇaya Sāgar* 版にはこの他に、Śaṅkaramiśra<sup>13</sup>による小本に対する註釈 *Rasamañjarī* も収録されている。これら二つの註釈には、大本と小本の違いはあるが修辞や韻律の説明だけでなく、詩に表されたラサについて説いた箇所も見られる。したがって、筆者が本論文の目的とするところに有益な註釈であると言える。

## 0.2 *Gītagovinda* と恋愛文学

古典サンスクリット文学の隆盛を築いたのは、Kālidāsa (4 世紀末頃) とされ、そこから古典サンスクリット文学の黄金時代が現出した。Kālidāsa 以降約 800 年にわたる間は、抒情詩、叙事詩、戯曲の他に、散文の伝奇小説や説話、寓話文学、あるいは文学に関連した学術的な作品が多数作られた。そしてこの間に、詩論、戯曲論、修辞学が発達し、これらの規定に沿った作品は技巧的で煩雑で形式主義に陥った<sup>14</sup>。

サンスクリット語の抒情詩は、恋愛や自然の風物を詠じた純粋な抒情的作品と教訓的な作品と宗教詩などに分けることができる。ここでは、恋愛の情緒を主題とする主な作品を挙げておこう。まず、Kālidāsa に帰せられる抒情詩は *Ṛtusamhāra* (季節のめぐり) と *Meghadūta* (雲の使者) が挙げられる。前者は季節ごとの精細な自然の描写に美しい恋愛の情緒を織りまぜ、種々の韻律を用いた作品である。後者は、夫が離れて暮らす愛妻を想い、空の雲に憧れの心を託して希望の音信を伝える。詩の前半では、この雲が過ぎていく諸所の風物を心に

<sup>9</sup> *Ibid.*, 127-128. GG の校訂は [Miller 1984] に詳しく論じられているのでそちらを参照されたい。

<sup>10</sup> Rāṇā Kumbhā (在位 1433-68 年) は、メーワール王国の統治者であり、文化や芸術に精通していた [Sharma 1963: 1-2]。彼については本論文第二章を参照されたい。

<sup>11</sup> [Miller 1984: 187]

<sup>12</sup> 他の註釈書については [Miller 1984: 183-189] 及び [Vatsyayan 1981: 253-254] にそれぞれの特徴が詳しく記されている。

<sup>13</sup> Śaṅkaramiśra (15 世紀後半) は、Mithilā 地方で活動していた詩と戯曲の作家であり、ニヤーヤ・ヴァイシェシカ学派の学者ともされる [Gonda 1977: 73-74]

<sup>14</sup> [田中 1978: 72]

浮かべて描写される<sup>15</sup>。そして詩の後半は、別離の悲しみに憔悴する妻に、再会の希望を告げる雲の訪れが描かれる。Bhartṛhari<sup>16</sup>に帰せられる *Śṛṅgāra-śataka* (恋愛百頌) は、恋情および女性一般を観察したもので、美女の容姿、思慕の愉悦、季節それぞれの風情を歌っている。そして同時に、恋愛のはかなさ、婦女のもたらす桎梏・悲哀の面をも黙過せず、熱情と寂靜、耽美と閑居の両極に触れていると言われる<sup>17</sup>。Amaru<sup>18</sup>による *Amaru-śataka* (アマル百頌) は、官能的な恋愛の情緒を種々の方面から観察して、具体的な情景を繊細な感情と洗練された思想を秀麗な筆致で表現したものである<sup>19</sup>。

このように、古典サンスクリットの恋愛抒情詩は美しい自然描写と共に歌われる作品もあれば、官能的に歌われる作品も作られた。そして、この古典期のサンスクリット文学の最後を飾ったのが GG である。

他方 GG のような牛飼いの男女の恋愛について書かれた作品の歴史は古く、プラークリット語文学とアパブランシャ語文学の中に見出だされ、最初の作品は Hāla の *Sattasāi* (七百頌)<sup>20</sup>とされる。このアパブランシャ語は牛飼いの遊牧民とされるアービーラ族で話されていた言語で、アービーラ族の勢力の拡大とともにその言語は文学の媒体となっていく。また、サンスクリット文学における最古の言及は、Ānandavardhana (9 世紀頃) の詩論書 *Dhvanyāloka* の中で、詩作の一例として掲げられたものとされる。後には、Līlāsuka (11 世紀頃) が *Kṛṣṇa-karṇāmṛta* (慈愛あふれるクリシュナ神) を書き、その甘美さと一途な情により、この書は急速に全インドに広まった。そして、GG において牛飼いきりシュナとラーダーとの恋愛抒情詩が頂点に達したとされる<sup>21</sup>。女主人公としてラーダーが登場するのは GG からと考えられている<sup>22</sup>。

### 0.3 *Gītagovinda* とバクティ思想

4 世紀までに *Mahābhārata* におけるヴァースデーヴァ・クリシュナに関わる伝統は、グリンダーヴァナにおける青年の牛飼いきりシュナ (ゴーパーラ・クリシュナ) 崇拝を吸収した。アービーラ族の氏神であるクリシュナ・ゴーパーラは、彼の兄であるバララマまたは

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, 65

<sup>16</sup> 詳しい年代は明らかではないが、5 世紀後半あるいは 7 世紀頃として考えられている。詳しい解説は [上村 1998] を参照されたい。

<sup>17</sup> [辻 1974: 127]

<sup>18</sup> 7 世紀に属したとされる [*Ibid.*, 130]。

<sup>19</sup> [田中 1978: 76]

<sup>20</sup> 明確な時代は明かにされておらず、最も古いものとしては紀元前後 1 世紀に作られたか集められたと言われている。また、後世の挿入が多いため作品全体が新しい時代のものに見えるという解釈から、4 世紀から 5 世紀のものと位置付ける意見もある [ドゥヴィヴェーディー 1992: 213]。

<sup>21</sup> *Ibid.*, 227

<sup>22</sup> それまでの *Sattasāi* やプラーナ聖典、詩論書などでは、詩の中にラーダーという名前の牛飼い女が散見されるのみであった [Miller 1984: 26]。また BhagP では、ラーダーという名前は書かれておらず、クリシュナのお気に入りの牛飼いとして「女性」が登場し、この人物がラーダーとみなされている [Brown 1986: 58]。

サンカルシャナとともに遊牧民の神格であって、ヴィシュヌ派の伝統の中に同化されるに至ったと言われる<sup>23</sup>。*Harivaṃśa-purāṇa*、*Viṣṇu-purāṇa*、*BhagP* は、アービーラ族の牛飼いの居住地であるゴークラにおける少年・青年としてのクリシュナに関する物語の伝統を具体的に表現している。この中で、*BhagP* のテキストそのものは南インドのバクティ思想の強い影響を受けているとされる。*Harivaṃśa-purāṇa* は、紀元後数世紀のものとされ、*Mahābhārata* の戦争前におけるクリシュナの情報を補っている。これらの物語の内容は、魅力的な青年のクリシュナ・ゴーパーラが、兄とともにヴリンダーヴァナの森で悪魔たちを退治したり、牛飼いの女性たちとともに愛し合い踊ったりする様子が描かれる。これらの物語は後代のバクティ信仰と民間の伝統に密接に関係するようになり、そして、青年クリシュナの官能的な行為が、後代のヴィシュヌ派の詩の中心テーマとなった<sup>24</sup>。

GG では、クリシュナと牛飼い女ラーダーの恋物語が邂逅、別離、再会という劇的な流れで歌われるが、同時にそれはクリシュナを熱烈に愛するバクティ思想 (Bhakti) と結びつけられている。バクティ思想とは、神を熱烈に信じ愛することで、*Bhagavadgītā* に端を発し、7世紀前後に南インドで発達したヒンドゥー教における重要な教義の一つである。バクティ思想の中でも別離のバクティ (Viraha Bhakti) は、神と人との関係性を捉える上で特に重要な思想と言える。別離のバクティは、人は神と結ばれることはなく、輪廻の中にあって神を永遠に思慕し続けることである。この思想の登場によって、ヒンドゥー教の伝統的な解脱の教義と相いれないものとなっただろう。

このような思想が発展してきた中で、信者たちは GG におけるクリシュナとラーダーの関係を様々に解釈してきたとされ、小倉泰は次のような例を挙げている。「ラーダーを神を一途に恋慕う、理想的なクリシュナ信仰のメタファーとみなす解釈があり、信者はみずからラーダーになりきろうとする。また、女友達となり、二人の恋を見守ることに最高の信仰心を見い出す人々もいる。さらに、ラーダーをクリシュナのもっとも本質的なシャクティ (女性として表象された神の力) ととらえ、ラーダーを次第に神妃、女神として崇拝するようになる潮流もある」<sup>25</sup>。このように GG は、単なる恋愛抒情詩ではなく、信者にとっては宗教的心情と結びつけられる作品となった。

さて、南インドで発達したバクティ思想は、12世紀にベンガルやオリッサ地方に影響を与え、そこではヴィシュヌ派の信仰が盛んになった。このバクティ思想の展開は、GG がインドの各地へ流行したことに密接に関係していると言える。13世紀末のグジャラート地方の碑文には、GG の一節が引用されており、Miller はプリーや他の東インドにおけるクリシュナ信仰の巡礼者によって、西インドに GG がもたらされたと指摘している<sup>26</sup>。さらに、15、16世紀頃には、ネパールやグジャラートの地域に GG の写本が伝えられており、ラージャスターン地域では GG の註釈書が書かれている。このことから、16世紀までには GG は北

---

<sup>23</sup> [橋本 2005: 110]

<sup>24</sup> *Ibid.*, 111

<sup>25</sup> [小倉 2000: 126]

<sup>26</sup> [Miller 1984: 7]

インド一帯に広まっていたと言える。

### 0.3.1 クリシュナとラサ理論

GG は 15 世紀までに、プリーの Jagannātha 寺院での儀礼と密接な関係を持つようになり、寺院に残された碑文には、GG が寺院内で演じられていたということが示されている<sup>27</sup>。このプリーの Jagannātha は、ラーダー、クリシュナ信者のチャイタニヤ（1486-1533 年）が定住した地でもある。チャイタニヤが定住した流れについて、[坂田 1995] を参考に説明しておく。チャイタニヤは、ベンガルの学問の中心地の一つノディア（現ノボッディーブ）でバラモンの子に生まれた。チャイタニヤは父の祖霊祭を行うためにガヤーに赴き、そこでクリシュナ信仰の師に遭い、その教えに深く感動して弟子入りをした。その帰途で、横笛を吹きながら踊るクリシュナ神が彼の目の前に顕現したことをきっかけに、クリシュナ神への思慕の情が募っていった。その後、彼はクリシュナ神の御名を唱える集団に加わり、クリシュナ神の姿を求めて踊り歌いながら町を彷徨するようになった。この称名しながら踊ることで神にめぐりあい、神との合一ができるとする運動は、下民層のあいだに急速に広まった。しかし、上層民や旧来の諸学に通ずる学者たちからは、ヒンドゥー教を誤らせるものと批難された。そのため生地にいづらくなり、出家遊行の身となって Jagannātha に移り住んだ<sup>28</sup>。また、Jagannātha でチャイタニヤは、「信徒は、世界を創造したクリシュナ神を、その恋人ラーダーが慕いひたすらするのに倣うことによって、出生・身分にかかわらず、だれもがクリシュナ神に合一できる」とする不可思議不二不異論を展開し、諸学の大家たちの帰依を受けたとされる。このように、チャイタニヤは熱狂的にラーダー、クリシュナを信奉しており、そして GG はチャイタニヤに歓喜をもたらすものであったとされる。

チャイタニヤと GG の出会いは、その後のクリシュナ信仰の歴史に大きな影響を与えた。チャイタニヤの弟子たちはクリシュナが幼少年期を過ごし、ラーダーとの恋の舞台ともなっているブラジュ地方に移住したものと、ベンガル・オリッサ地方にとどまった者とに分かれ、そこでは GG の様々な神学的解釈が試みられたとされる<sup>29</sup>。以下では、チャイタニヤの弟子たちが発展させたバクティ・ラサの概要について簡単に触れておきたい。

ラサ<sup>30</sup>とはインドのあらゆる芸術において重要な美的概念のことである。Bharata は NŚ の中でラサの起こる条件として、感情を喚起する条件 (vibhāva) と感情表現 (anubhāva) と付随的感情 (vyabhicāribhāva) とを挙げ、それらの条件と基本的感情 (sthāyibhāva) が結びつくことで、恋、滑稽、悲哀、忿怒、勇猛、恐怖、嫌悪、驚異の八つのラサのいずれかが喚起されるとした。Bharata 以降、ラサは様々な詩論書や芸術論書の中で論じられ、あらゆる面で恋のラサは特に重要視された。

<sup>27</sup> Ibid., 6

<sup>28</sup> チャイタニヤはその後、インド各地を巡礼したと言われており、[坂田 1995: 128-141] に詳しく論じられている。

<sup>29</sup> [小倉 2000: 119]

<sup>30</sup> ラサについては本論文の第 1 章を参照されたい。

その後、バクティ思想の展開とともに、宗教的教義の中でバクティはラサの一種として論じられるようになった。バクティ・ラサは、基本的にはクリシュナへの愛が本質である。つまりそこでは、文学的な理論におけるラサを、宗教的な思想に昇華したものであった。端的に言えば、まず基本的感情 (sthāyibhāva) は、クリシュナへの愛 (Kṛṣṇa-rati) とされ、クリシュナの行為や装飾品や彼に関する文学作品の文飾といったものは、信者をかき立てる原因 (vibhāva) とされた。そしてその結果として、人々が歌ったり踊ったりすることは熱狂的な信仰の現れであり、感情表現 (anubhāva) として考えられた<sup>31</sup>。

また、ベンガルのヴァイシュナヴァ派は、滑稽、悲哀、忿怒、勇猛、恐怖、嫌悪、驚異のラサを、二次的な立場に帰属させ、次に挙げる五つのラサを主要なラサとし、さらにバクティの五つの形態であると述べた。すなわち、静寂のラサ (śānta: 静寂としてのバクティ)、献身的なラサ (prīya: 献身的なバクティ)<sup>32</sup>、親しい友人のラサ (preyas: 友人としてのバクティ)<sup>33</sup>、両親的な愛情のラサ (vātsalya: 両親の愛情としてのバクティ)、そして恋のラサ (madhura あるいは śṛṅgāra: 性愛としてのバクティ) である<sup>34</sup>。最高の芸術作品を見たり聞いたりすると、信者の感覚や心はラサの顕現であるクリシュナに奪われ、人間にとって可能な限り最も激しい経験となると言われる<sup>35</sup>。このように、中世のバクティ思想はラサ論の中に組み込まれ、さらに、ここでのラサはクリシュナに関係するものとなった。

以上、GG の文学作品としての特徴と宗教的側面について見てきた。GG はサンスクリット文学における最高傑作の抒情詩として確立しただけでなく、バクティ思想の中心に位置付けられ、人々のクリシュナに対する恋の情趣を喚起していった。そのため、時空間を超えて人々に愛され、多くの芸術作品の題材に選ばれたことは頷けるものである。

---

<sup>31</sup> [Siegel 1990: 53]。また、[De 1961: 188-191] ではこれらの条件の他に、sāttvikabhāva (内なる情趣が身体に表れた状態) や vyābhicāribhāva についても論じられている。

<sup>32</sup> [Siegel 1990: 54] では、隷属のラサ (dāsyā: 隷属としてのバクティ) とされる。

<sup>33</sup> [Siegel 1990: 54] では、友人のラサ (sakhyā: 友人としてのバクティ) と表記されている。

<sup>34</sup> 恋のラサはヴィシュヌ派のテキストではたいてい madhura と呼ばれ、最も優れたラサとされる [Siegel 1990: 54]。それぞれのラサが喚起される条件については、[De 1961: 194-197] を参照されたい。

<sup>35</sup> [Siegel 1990: 54]

## 0.4 インドの細密画

インドの細密画は、ムガル画とラージプート画に大別される。前者はイラン系に分類され現実的で写実主義的な絵画表現であるのに対し、後者は北西インドのヒンドゥー教を信奉する武人階級や民衆の間で発達した宗教的要素が強いのが特徴である。このラージプート画は、ラージャスターンからマールワール地方を中心に栄えたラージャスターニー派とパンジャブから西部ヒマラヤ地方に栄えたパハーリー派に分けられる。さらにその二つの流派は地域的に細かく分かれ、それぞれの流派には各地域の名前が付けられており、その代表的なものの一つが本論文で扱うメーワール派である。すべての流派の歴史や絵画の特徴を示すのは容易ではなく<sup>36</sup>、本論文の目的ではない。そのため、ここでは主にラージャスターン地域を中心としたラージプート画の特徴について概要を述べたい。以下では、Roda Ahluwalia の *Rajput Painting* (2008 年) に基づき概要を示す<sup>37</sup>。

### 0.4.1 インド細密画の始まり

インドの細密画は、仏教やジャイナ教の挿絵付き経典写本が起源とされる。最も古い仏教の貝葉写本は、パーラ朝時代 (8 世紀から 12 世紀) にビハールとベンガル地域の僧院で描かれた、『八千頌般若経』や『パンチャラクシャー』などが挙げられる。この写本は、インド絵画の始まりである初期のアジャンター壁画と後期のエローラ壁画の絵画的要素を受け継いでいるとされる<sup>38</sup>。この時代に描かれた貝葉写本は、インド絵画に新しい時代をもたらしたと言えよう。

一方で、ジャイナ教の挿絵付き写本は、北西インドのラージャスターンとグジャラートの地域で、およそ 11 世紀から 16 世紀頃に描かれていた。初期の写本は貝葉に描かれていたが、13 世紀頃になると紙が使われるようになった。ジャイナ教の写本は、アパブランシャ様式やジャイナ様式と呼ばれ、ジャイナ教の経典である *Kalpasūtra* がその題材であった。本章末に挙げた図 1 の写本を例に、アパブランシャ様式の特徴を見てみると、そこには特色ある人物が描かれていることが分かる。人物は斜め横から描写され、鼻と顎は鋭く突き出ている。目は大きく顔からはみ出し、周りは黒く縁どられ、目じりはこめかみまで描かれている。

---

<sup>36</sup> インド細密画に関する研究書は数多く出版されているが、地域別や絵画の主題や時代ごとに著されているものが大半を占める。そのため、ここではインド細密画を幅広く扱っている主な文献と重要な文献を挙げておきたい。まず初めに挙げられるものが A. K. Coomaraswamy による *Rajput Painting* (1976 年) である。彼の研究はラージャスターニー絵画の流派を著書の中で初めて科学的に分類し、さらに芸術の宗教的な理論についても言及しており、インド細密画研究の基盤を築いたと言える。一方、Milo C. Beach の *Mughal and Rajput Painting* (1992 年) は、初期から 19 世紀にかけてのラージプート画とムガル画の美術史を時代と地域ごとに分けて網羅的に概説した研究書である。また、パハーリー派の細密画については B. N. Goswamy が網羅的に行っているため、彼の *Pahari Masters* (1992 年) などを参照されたい。

<sup>37</sup> Ahluwalia の著書では、ラージャスターン地域の細密画の歴史が網羅的に示され、さらには恋愛作品を描いた細密画について詳しく論じられている。

<sup>38</sup> [Agrawal 2006: 1-2]

耳飾りや首飾りなどの装飾品で華やかに飾られ、美しい花模様の腰布の先端は三角に尖った状態で描かれている。絵画部分の背景は赤色で塗られており、この背景色の伝統は 12 世紀から 15 世紀頃まで保持されていたと言われている<sup>39</sup>。これらの描写は、時空間における人物のリアリティを意図したものではなかった。

#### 0.4.2 初期のラージプート画

このようなアパブランシャ様式の写本は、14 世紀頃からバクティ運動の隆盛とともにヒンドゥー教の写本においても描かれるようになった。特にクリシュナに関する題材が描かれており<sup>40</sup>、本章末に挙げた図 2 の *Bālagopālastuti*（若い牛飼いの讃歌）は、クリシュナ崇拜の発展における初期段階を研究する上で、最も古い絵画の一つとされている<sup>41</sup>。図 1 と図 2 を比べると明らかであるが、人物の描写や背景色などはジャイナ教の写本と非常に類似していると言えよう。

このインド細密画の発展においては、スルターン絵画の概要も述べておかなければならない。北インドは 13 世紀にイスラーム勢力に支配されはじめた。インドにおけるイスラーム支配で最も重要な変化の一つは、イスラームの伝統的な芸術がインドに到来して、土着の芸術と相互に影響を与え合ったことであり、またそれによってスルターン絵画として知られる新しい芸術の流派を生み出すこととなったことである<sup>42</sup>。

14 世紀から 15 世紀頃のデリー、マールワー、ジャウンプル、グジャラート、ベンガル、デカンのスルターン絵画は、ラージプート絵画のパトロンと様式にも直接関係していた。イスラームとヒンドゥーの間で起きた漸進的な文化の統合は、芸術の様式や思想を融合させていった。ドーム建築やアラベスク模様のようなイスラーム芸術の側面は、後期のジャイナ教絵画や初期のラージプート画に組み込まれ、そしてインドの土着の様式を吸収したスルターン写本が作られたと言われる<sup>43</sup>。本章末に挙げた図 3 の *Ni' mat nāma*<sup>44</sup>では、人物の体系は滑らかな曲線で描かれており、顔の作りは洗練されてきているが、極端に絞られたウエストや身に纏っている布の三角の形をした先端にはアパブランシャ様式の影響が見られる。しかし、背景の植物の描写や建築様式などからは、リアリティの追求がなされていたことが窺えるだろう。

16 世紀頃には、サンスクリット語やヒンディー語の挿絵付き写本が上述した様式で制作されるようになり、これらはチャウラパンチャーシカー様式と呼ばれている<sup>45</sup>。この様式で

<sup>39</sup> [Ahluwalia 2008: 44]

<sup>40</sup> ヴィシュヌ派だけでなく、シャークタ派も自身の教典をアパブランシャ様式で描くようになったとされる [Agrawal 2006: 2]。

<sup>41</sup> *Ibid.*, 2

<sup>42</sup> *Ibid.*, 29

<sup>43</sup> [Ahluwalia 2008: 46]

<sup>44</sup> マールワー王国の首都マールドゥーのスルターンであった Ghiyās Shāh Khiljī（在位 1469-1500）の命令で描かれた料理本。

<sup>45</sup> Ahluwalia は、パハーリー派で 16 世紀に描かれた *Devīmāhātmya* の写本がチャウラパンチャーシカー様式に非常に類似していることから、平地の画家と山岳地帯の画家の間に交流があったことを指摘している



描かれた作品は、図 4 に挙げた *Caurapañcāsikā* の写本の他に、GG や BhagP の写本も見られる。図 4 を見ると、人物の鼻は尖っており、頭は平らで、顔はどちらかというと四角い。目は目じりの方まで大きく描かれ、ウエストは絞られており、衣装の先端はかなり大胆に三角に描かれている。建物はイスラーム様式で描かれ、衣装だけでなく敷物や掛けてある布にも細かな模様が見られる。そして全体的に原色が使われており華やかな印象である。さらに背景色は、赤だけでなく一枚の作品の中でも場面によって色が使い分けられているようである。また、図 5 に挙げた BhagP を見ると、場面が上下で区切られており、同じ人物が重複して描かれていることから物語の時間の経過が表現されていることが見てとれる。

このように初期のラージプート画は、ムガル画の影響を受けつつ、様々な地域で発展し、その後は地域ごとに独自の作風を生み出していった。そして、初期のラージプート画は、ラージャスターン地域だけでなく中央インドやベンガル、ビハールの地域にまで広がっていた。

#### 0.4.3 ラージプート画に見られる恋愛作品

ラージプート画では、主にヒンドゥー教の恋愛抒情詩や武勇伝、神話といった文学作品を題材にした作品が描かれ、作品には絵だけでなく同時に詩が記されているものも多くみられる。画家はサンスクリット文学やヒンディー文学の内容だけでなく、そこで用いられる修辞も絵画として表現し、作品に情趣を持たせようとしてきた。ラージプート画は、写実主義的で洗練されたムガル画とは異なり、絵画のムードや内容や思想に重きが置かれ、ラージプートのパトロンたちは作品鑑賞の過程の中でラサを体験していたとされる<sup>46</sup>。すなわち、ラサを作品の中で表現することは絵画作成における重要な要素の一つであり、ラサの中でも恋のラサが好まれていたため、多くの芸術作品の中に表されている。本論文の第 1 章で述べるように、恋のラサには交媾・愛着 (*sambhoga*, *rati*) と別離 (*vipralambha*) の二種類の基本的感情があり、後者は別離のバクティ思想も影響して特に重要視されていた。クリシュナはバクティ思想の中心にいたため、彼の生涯や牛飼い女たちとの遊戯などが多くの細密画で表現された。その中でも、クリシュナとラーダーの情熱的な恋愛模様を歌った GG は多くの画家によって絵画化された。GG の細密画の古くは 16 世紀に属されるチャウラパンチャーシカー様式や<sup>47</sup>、*Bālagopālastuti* の作画に類似したアパブランシャ様式<sup>48</sup>の作品が挙げられる<sup>49</sup>。17 世紀になると、GG をはじめとしたラーダー・クリシュナの恋愛模様を描いた細密画が、ラージャスターン地域の様々な流派で描かれていた<sup>50</sup>。

---

[Ahluwalia 2008: 47]。

<sup>46</sup> [Ahluwalia 2008: 29]

<sup>47</sup> [Vatsyayan 1980] の巻末に挙げられた図版によると Prince of Wales Museum Bombay に所蔵されている。

<sup>48</sup> [Vatsyayan 1980] の巻末に挙げられた図版によると N. C. Mehta collection Ahmedabad に所蔵されている。

<sup>49</sup> [Vatsyayan 1980: 5]

<sup>50</sup> [Vatsyayan 2016: 199]

ところで、文学作品の重要な登場人物は、*nāyaka*（主人公）と *nāyikā*（女主人公）と呼ばれ、しばしば *nāyaka* はクリシュナ、*nāyikā* はラーダーとして描かれる。彼らの他に、恋人たちの仲を取り持つ役割をする *sakhī*（女友達）も描かれ、恋愛文学のなかでは重要な人物の一人である。この *nāyaka* と *nāyikā* は多数の類型に分類され、NS<sup>51</sup>においてそれらは体系化された<sup>52</sup>。Bhānudatta（15 世紀頃）の *Rasamañjarī* と Keśavadāsa（17 世紀頃）の *Rasikapriyā* では、*nāyaka* と *nāyikā* の様々な分類が見られる。特に *Rasikapriyā* は、恋のラサが表現された作品であるとされ、17 世紀から 18 世紀にかけて細密画として頻繁に描かれたものの一つであった<sup>53</sup>。そして、*Rasikapriyā* で説かれる *nāyaka* と *nāyikā* の分類は、ラージプートの画家たちにとっても絵画構成の基準となった。しかし Vishakha N. Desai は、テキストなしに絵画を見ても、絵画の内容を適切に理解することはできないと指摘している。彼女は *Rasikapriyā* における Keśavadāsa の目的を「シュリンガーラの詩を書くという芸術において、

<sup>51</sup> NS 24. 210-220.

<sup>52</sup> この分類の中で最も重要なものは *aṣṭanāyikā* と言われており、Coomaraswamy [Coomaraswamy 1976: 43-44] はそれらの特徴と絵画に描かれる際の規定を次のように示している。数字は便宜上筆者が付けた。

① *svādhīnapatikā*

夫（あるいは愛人）を意のままに従わせる女性。

くつろいで座る女性の足元に彼女の夫（あるいは愛人）が跪いている様子を描くべし。

② *utkā*, *utkalā*, *utkañṭitā*, *virahotkañṭitā*

夫（あるいは愛人）を待ち望み、熱望する女性。

木下あるいは木立の端に作られた木葉の褥に座っているか、その傍らで立った状態で待っている女性を描くべし。前景には蓮の咲いた池があり、片側には草を食べているか匂いを嗅いでいる牡鹿が描かれるべし。

③ *vāsakaśayyā*, *sajjikā*

夫（あるいは愛人）の旅からの帰還を待ち望み、整えられた寝床で待つ女性。

女性が夫（あるいは愛人）の帰りを待ちわびて、自分の家の扉（窓）から外を眺めているか、帰ってきた夫（あるいは愛人）を迎え入れている様子を描き、部屋の中は、使いの女性が寝床を準備している様子を描くべし。愛する者の帰宅の前兆として、しばしばカラスが描かれる。

④ *abhisamdhitā*, *kalahāntarītā*

夫（あるいは愛人）が妻の自惚れを抑えようとしたとき、それに反抗して後悔する女性。

女性はひどく落胆した様子で座り、夫（あるいは愛人）は背を向けて去っていく様子で描くべし。

⑤ *khañḍitā*

夫（あるいは愛人）が家の外で夜を明かし、朝帰宅したときに、それをひどく非難する女性。

女性が早朝に帰宅してくる夫（あるいは愛人）と会い、そして彼を叱責している様子を描くべし。

⑥ *proṣītapatikā*, *proṣītapreyasī*

夫（あるいは愛人）が帰宅の時を決めて外出したが、その時になっても帰ってこないときの女性。

女性がサキー（女友達）とともに座っている様子で描かれるべし。夫（あるいは愛人）がまだ帰宅していないので女性は元気がない。

⑦ *vipralabdhā*, *labdhāvipra*

(Coomaraswamy は *labdhāvipra* としているが、ここでは女性を示すため *labdhāviprā* と考えられる)

約束を守る女性。しかし、夫（あるいは愛人）は来ないで夜は更けてゆく。

*utkā* と同様、木葉の褥で待っている様子で描かれるべし。しかし、夫（あるいは愛人）が来ないまま夜が明け、うんざりした女性は身に着けている宝石を外して投げつけている。

⑧ *abhisārikā*

愛する者（夫あるいは愛人）を探しに行く女性。

辺りは暗く嵐の夜に出かける女性を描くべし。身に着けている宝石は外れ、蛇がアンクレットのよう

<sup>53</sup> 図 6 を参照。

詩人や粹人を教育することである」<sup>54</sup>とし、GG などのテキストに見られる別離の詩的雰囲気を作るために著したのではないとしている。さらに「言語学的な美しさから賞讃されるべき文学テキストとして残っており、そこでの絵画は一番の関心事というよりは単なる付属物である」<sup>55</sup>と述べる。そのため、Keśavadāsa が修辞学的な知識の披露や教育を目的としたように、画家たちも *Rasikapriyā* の絵画化に際して、恋のラサを表現することが主な目的というよりは、視覚化することでテキストの内容をより理解させ、そしていかに文飾通りに描けるかを腕の見せ所としたのだろう。

さて、ラージプート画の中には、*Rāgamālā* (楽曲絵) と呼ばれるものがある。*Rāgamālā* は、楽曲を絵画化したもので、*nāyaka* と *nāyikā* の分類と同様に、楽曲をいくつかの類型に分類し、それぞれに絵画化の規定を設けて表現される。その中でも重要な類型は、六つの *rāga* (男性曲) であり、その *rāga* はしばしば五つの *rāginī* (女性曲) を持っており、それぞれ固有の名称がつけられている。これらの楽曲は、決められた季節や時間に歌われたり、演奏されたりする。この規定通りの演奏は、音楽と神とが結び付き宗教的性格を得ることを重要視しているためとされる<sup>56</sup>。この *rāga* と *rāginī* が絵画として表現される場合、それらは擬人化されて表される。しかし、単に人物だけを描くのではなく、季節や状況に結びつく光景とともに描かれる。それは楽曲の持つ情趣を表現するためとされており、楽曲と絵画の間における共通の関係性はラサのみであると Ahluwalia は述べる<sup>57</sup>。本章末に挙げた図 7 の *Kakubha rāginī* を例として見てみよう。場面の中央に *rāginī* が描かれる。彼女は、愛する者に見捨てられた女性を表しており、顔を下に向けて落胆しているかのような姿で描かれる。両手には花輪を持ち、孔雀に囲まれている。*Kakubha rāginī* は雨季を表した楽曲であり、絵画では空の暗さと空に描かれた稲妻によって季節が表現されている。また、雨季は孔雀の繁殖期であり、女性に対して求愛をしているかのように尾羽を立てた孔雀も描かれている。一方、木の上には二匹の猿が描かれており、向かって右側の猿が腕を伸ばしてもう一匹の猿を追いかけるような仕草を見せていることから、この二匹はつがいであると考えられる。この地面と木の上との間の相反する描写は、女性の悲しみを強調し、鑑賞者に何らかの情趣を喚起させるだろう。以上のように、*Rāgamālā* の絵画は、歌われる言葉をそのまま絵画として表現するというよりは、楽曲内容や情趣に重きが置かれていると言えよう。

ラージプート画の恋愛作品の中で、季節を描写した作品も最後に見ておきたい。季節を描写した文学作品の中で最も古いものは、Kālidāsa (5 世紀頃) に帰せられる *Ṛtusaṃhāra* が挙げられる。これは、インドの一年を形成する六つの季節、夏、雨季、秋、冬、冷季、春を順次に主題とし、季節ごとにおける異なる恋愛の情緒と結びつけたものであった。そして、Keśavadāsa はインドの十二カ月を歌った *Bārahmāsā* を著した。この *Bārahmāsā* も、それぞれの月と恋愛の関係を示したものであり、それらは細密画としても多く描かれた。当時のラ

<sup>54</sup> [Desai 2004: 224]

<sup>55</sup> *Ibid.*, 226

<sup>56</sup> [上野 1975: 116]

<sup>57</sup> [Ahluwalia 2008: 35]

ージプートの小王国とムガル帝国との間ではしばしば争いが起きており、それゆえこの作品には、夫が争いに出かけてほしくないという妻や恋人たちの願いが含まれていたとされる<sup>58</sup>。本章末に挙げた図 8 を見てみると、雨季で雨が降りしきる中、男女が家の中で仲睦まじく過ごす様子が描かれる。場面の下には女性たちがパールヴァティーの像を運ぶ様子が描かれており、これは夫の長寿をパールヴァティーに願うティージュ祭<sup>59</sup>を表現したものである。これから夫と離れ離れになる妻の悲しみが暗示される作品と言えるだろう。

以上、ラージプート画の歴史的展開と主な恋愛作品の概要を見てきた。ラージプート画は様々な文学作品などに基づき絵画が描かれてきたが、画家は単に絵画の規定や文飾通りに描いてだけでなく、文学作品の内容や趣、そしてそこで体験されるラサを絵画の中でも表現しようとしていた。

## 0.5 研究の目的と方法

これまで述べてきたように、GG は多くの芸術作品の題材となっており特に細密画では好んで描かれている。GG を題材にした細密画の研究は Kapila Vatsyaya によって幅広くなされてきた。彼女の研究は、美術史的な研究にとどまることなく、これまで詳しく言及されてこなかった、テキストと細密画の関係性を見出すものであった。それらの研究の中でも、Government Museum Udaipur に所蔵されてある GG のテキスト付き細密画 (MewārīGG) の研究は *Mewari Gita-Govinda* と題して発表され、発見された数百枚の作品と GG のテキストとの関係性を論じたものであった。ラージプート画はラサ理論が重要視されており、MewārīGG も例外ではなく、Vatsyayan によると、画家は詩の精神と情趣に忠実であり、その抒情詩的な流れを維持していると言われる<sup>60</sup>。しかし彼女は、個々の作品の情趣については分析しておらず、個々の Folio にラサがどのように表現されているは明らかにしていない。

ところで、ヒンドゥー教の造形美術とラサ理論の関係に関する研究は、B. N. Goswamy によってなされている<sup>61</sup>。彼の研究は、NS や *Sāhityadarpaṇa*<sup>62</sup>をもとに、絵画や彫刻といった様々な作品をそれぞれのラサに当てはめて分類したものである。そこでは、NS で説かれる別離の恋のラサと悲哀のラサの問題点や、忿怒のラサと勇猛のラサの問題点について、実際の芸術作品を用いて論じており、ラサと作例との関係性を知るうえで、非常に有益な研究と言えよう。しかし彼の研究は詩論書を挙げてはしながら、美術作品の題材となっている文学作品のラサには言及せず、また、芸術論書 ViDha や SamSut で説かれるラサについてもほと

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, 37

<sup>59</sup> 女性たちが断食をして夫の長寿をパールヴァティー神に祈願する祭りのことで、陽暦の 8～9 月に当たるインド歴の 6 月の白分 3 日に行われる [古賀 2009: 604]。

<sup>60</sup> [Vatsyayan 1987: 130]

<sup>61</sup> [Goswamy 1986] を参照されたい。

<sup>62</sup> Viśvanātha Kavirāja による 14 世紀頃の詩論書。

んど言及していない。そのため、Isabella Nardi が指摘<sup>63</sup>するように、分類の仕方や個々の作品の説明に曖昧さが残るものである。

そこで本研究は、古典サンスクリット文学に表現された内容や宗教的思想が、インドの中世から盛んに作成された細密画の実例のなかにどのように受容され表現されているかを、古典サンスクリット語の原典研究と作例研究の両輪によって詳細な研究を行い、当時のインドの文学と美術の関係性を明らかにすることを目的とする。

具体的には、GG の詩に表されるラサは、絵画ではどのように表現されるのか、MewārīGG を作例として考察を行う。GG はそもそも作品全体を通して恋のラサが表現されているが、註釈書によると、個々の詩には様々なラサが表現されているとされる。本研究は、バクティ思想の影響を受けて、特に重要視されていた別離の恋のラサが表されている詩を中心にその場面を描いた Folio を分析していく。

研究方法としては、GG の註釈書の中でラサについて述べた箇所が見られる Nirṇaya Sāgar 版（1923 年）を底本として詩の内容を精査する<sup>64</sup>。また、サンスクリット語の原典のみから絵画の意匠を読み解くのではなく、Folio 上部に書かれてあるラージャスターニー語のキャプションも翻訳し、意匠の正確な理解に役立てる。使用する Folio は、主に National Museum New Delhi、ラージャスターン州立博物館<sup>65</sup>、Indira Gandhi National Centre for the Arts での現地調査で撮影及び入手したものをを用いる<sup>66</sup>。さらに、古代インドの芸術論書 ViDha と SamSut のラサ理論について説かれた箇所を精査し、そこで説かれる理論が細密画にどのように影響を与えているかも併せて考察する。

以上のように、原典の精査と作例の分析の両方を行うことによって、文学作品におけるラサ理論と芸術作品におけるラサ理論の関係を明らかにしていく。

---

<sup>63</sup> [Nardi 2006: 143-144]

<sup>64</sup> 本研究においては、唯一入手できた 1923 年版を用いた。Nirṇaya Sāgar 版は、いくらかの改訂を繰り返しており、その中でも確認できた、1913 年版、1929 年版、1937 年版も併せて参照した。また、偈文の異読に関しては Kulkarni 版（1965 年）を参照した。

<sup>65</sup> ラージャスターン州では Albert Hall Museum、Mahārāja Sawāī Mān Singh II Museum、Government Museum Udaipur、Āhār Museum にて調査を行った。

<sup>66</sup> これらの調査は、平成 28 年度井上円了記念研究助成、及び平成 28 年度公益財団法人中村元東方研究所アジア諸国海外研究・調査助成（2016 年 9 月 1 日から 14 日）、さらに平成 29 年度井上円了記念研究助成（2018 年 1 月 31 日から 2 月 11 日）を受けて可能となった。

# 図版

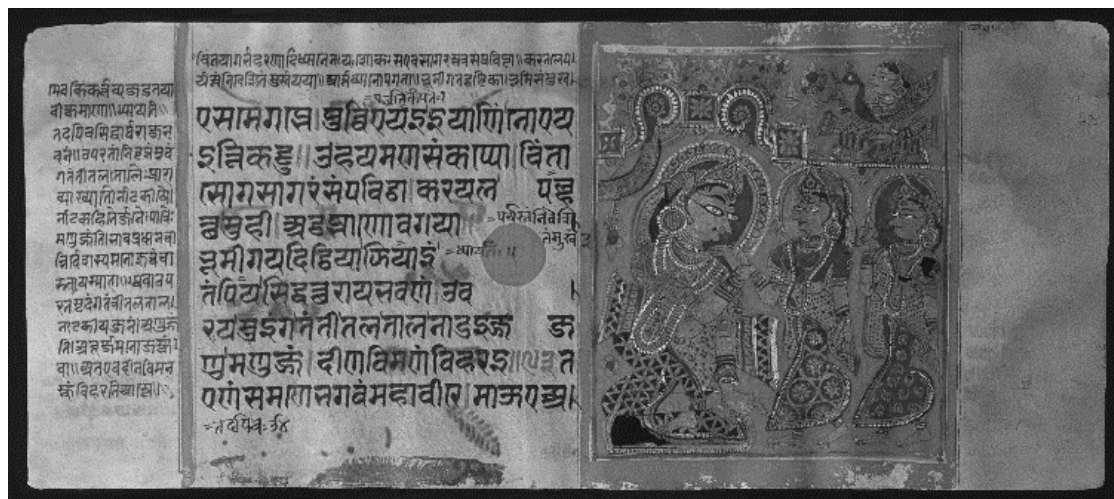


図 1 *Kalpasūtra* Folio 37、1472 年作成、Brooklyn Museum 所蔵 [1994. 11. 45]

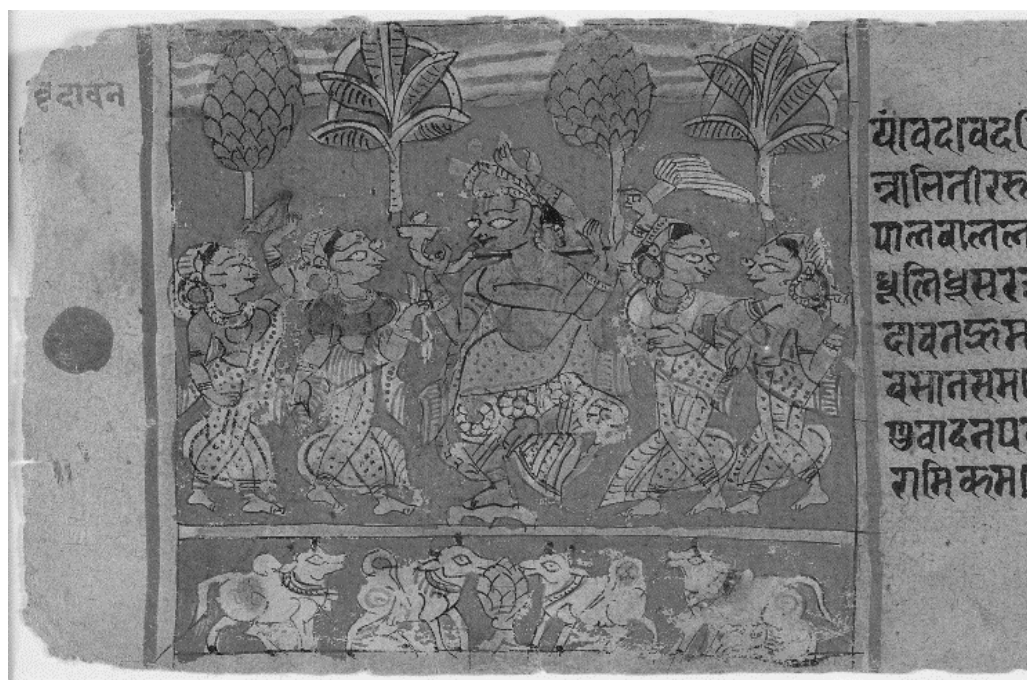


図 2 *Bālagopālāstuti*: ヴリンダーヴァナで牛飼い女と踊るクリシュナ、Gujarāt、1450-1475 年頃作成、Los Angeles County Museum of Art 所蔵 [M. 88. 49]



図 3 *Ni'mat nāma*、Mālwa、1500 年作成、British Library 所蔵 [Ahluwalia 2008: 47]



図 4 *Caurapañcāśikā* の写本 No.18

「ビルハナと恥ずかしがるチャンパーヴァティ」、  
チャウラパンチャーシカー様式、1550 年作成、[Shiveshwarkar 1967: 21]



図 5 *Bhāgavata-purāṇa*: Mathurā で歓迎されるクリシュナ、  
デリー周辺地域、1520-40 年作成、Metropolitan Museum 所蔵 [1989.236.2]





図 6 *Rasikapriyā*: 別離しているラーダー、Mewār、1630 年作成、  
おそらく Sāhibdīn 作、Brooklyn Museum 所蔵 [1959, 0411, 0. 8]

#### *Rasikapriyā*1.24

「冷たい風を遮って、月の光をとどめおき、ケーシャヴァダース曰く、そうすることで喜びはなくなります。花を散らし、樟脳を私に撒き散らし、この白檀は私を苦しめる。水のない所で魚は弱り、水があつてこそ生きるのです。ミルクを撒いても、どうして心の落ち着きが得られましょうか。痛みを得てしまったのなら、治療を施すものです。火に投げ入れてください。火こそが身体を覚ましてくれます」

[水野 2005: 3-4] [Desai 2004: 223]



図 7 Kakubha rāginī、おそらく Mewār、1635 年作成、  
V&A Museum 所蔵 [IS. 111-1955]

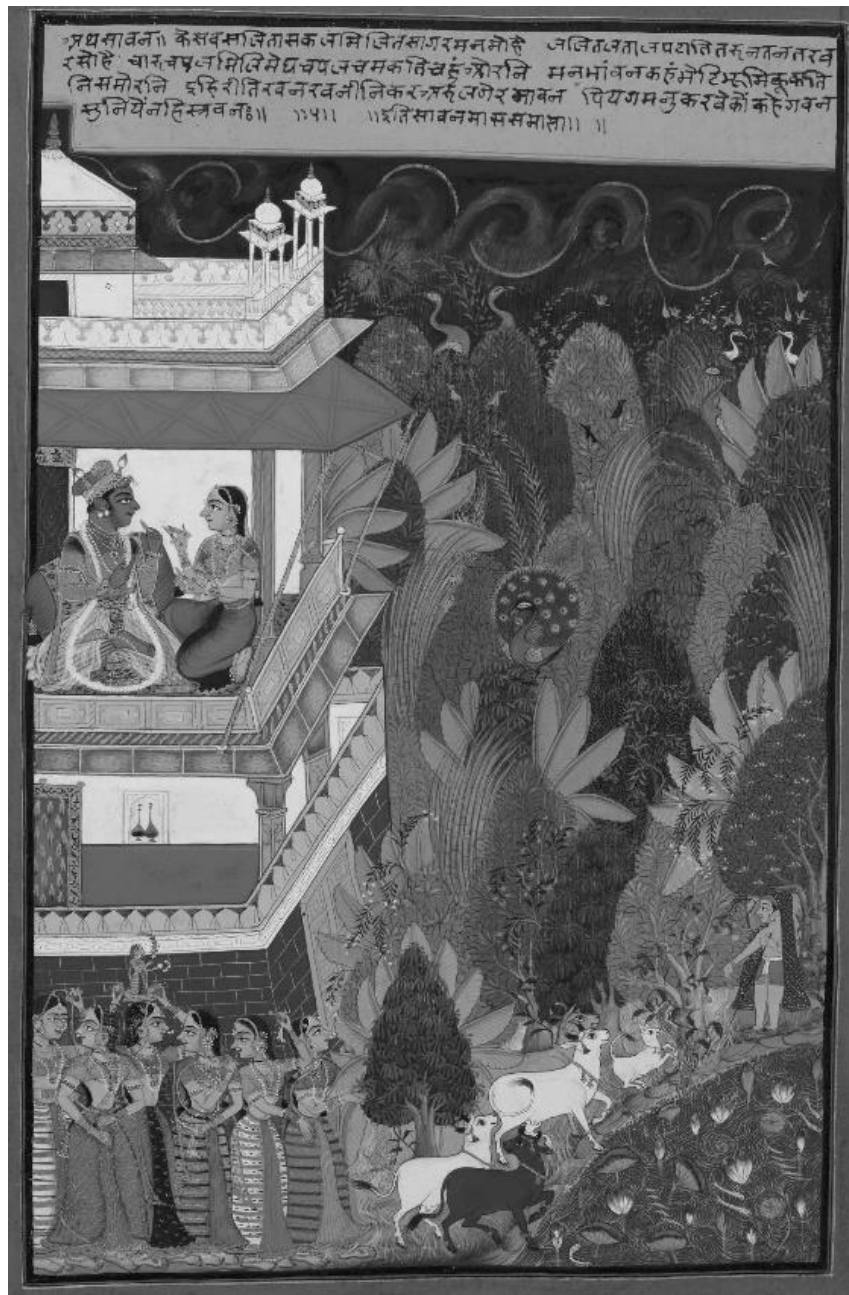


図 8 Keśavadāsa の *Bārahmāsā* より Śrāvaṇa 月の描写、Būmḍī、  
1675-1700 年頃作成、British Museum 所蔵 [1999, 1202, 0. 5. 5]

「Śrāvaṇa 月では、雨季の雨によって満たされた小川が、海と交わろうと勢いよく流れていて美しい。木々にやさしく絡みつく蔓草は、目を楽しませる。雲が気まぐれに動いている間、雷が辺りで絶え間なく光る。甲高く鳴いている孔雀は大地と空が一体となったことを知らせる。すべての恋人たちはこの Śrāvaṇa 月で会う。愛しい人、それなのにどうして出かけようと思うの。」 [Dallapiccola 2013: 24]



## 1. 造形美術におけるラサの構造

ラサ (rasa) とは、もともと味、液、エッセンス、水銀などを意味し、その言葉の起源は *Rg Veda* までさかのぼるとされる。ラサが演劇、文学、絵画、彫刻などの芸術作品に使われるようになると、作品の鑑賞者が享受する情趣や美的体験を示すものとなった。ラサは、Bharata による演劇の理論書 *NŚ* (4 世紀頃) で初めて体系化され、その後、ヒンドゥー教の詩や造形美術などの理論書においてもその定義が示されるようになり、『金剛頂経瑜伽十八會指歸』などの密教聖典においても「九味」として見られるようになった<sup>67</sup>。本章では、芸術論書 *ViDha* 及び *SamSut* で説かれるラサの構造を明らかにするとともに、恋のラサについてその特徴を精査したい。

### 1.1 *Nāṭyaśāstra* におけるラサの構造

Bharata の説くラサがどのような構造になっているのか、上村勝彦による研究<sup>68</sup>をもとに整理しておきたい。

*NŚ* では第 6 章から第 7 章にラサに関する記述が見られる。そこでは、ラサの起こる条件として、感情を喚起する条件 (*vibhāva*) と感情表現 (*anubhāva*) と付随的感情 (*vyabhicāribhāva*) とが挙げられている。感情を喚起する条件とは、諸々の感情を引き起こす条件のことで、例えば、ある男が恋情 (*rati*) を抱く場合に必要な諸条件、即ち、美しい女性、庭園、月の出、春の季節、花などとされる<sup>69</sup>。つまり、舞台で言うと、役者が演じようとしている役の感情を観客に示すための道具や演出などである。次に、感情表現とは、ある人物が感情を抱いたときに身体に現れる特徴のことである。例えば、恋情を抱けば、ほほえみ、やさしく話し、眉をひそめ、ながしめで見たりすることであり、これらの表現を見た観客は、その人物の感情を理解することができるとされる<sup>70</sup>。そして、付随的感情とは、基本的感情 (*sthāyibhāva*)<sup>71</sup>ではなく、浮動的で束の間に抱く感情のこととされる。上村は「男が女を見て恋情 (*rati: sthāyi-bhāva*) を感じる。その時、喜び (*harṣa*)、期待 (*autsukya*) など一連の感情が付随して生じ、彼の恋情を高めるであろう。……役者は演技により (詩作品の場合なら、詩人が描写により) これらの感情を表現し、観客 (聴衆) はそれにより作中人物がそれらの感情を抱いているということを理解する。その結果、彼自身の *sthāyi-bhāva* は高められ、彼は *rasa* を味

<sup>67</sup> 九味については [田中 1992] で詳しく論じられているのでそちらを参照されたい。

<sup>68</sup> [上村 1990]

<sup>69</sup> *Ibid.*, 5

<sup>70</sup> *Ibid.*, 5

<sup>71</sup> 人間が本来持っている感情のこと。

わうのである」<sup>72</sup>と説明している。

そして、この三つの条件と基本的感情が結合した時に、恋 (śṛṅgāra)・滑稽 (hāsyā)・悲哀 (karuṇā)・忿怒 (raudra)・勇猛 (vīra)・恐怖 (bhayānaka)・嫌悪 (bībhatsa)・驚異 (adbhuta) の八つ<sup>73</sup>のラサのいずれかが鑑賞者に起こると言われる。これらの構造をまとめると、上述した表 (ラサ分類表) のようになる

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, 11

<sup>73</sup> NS には八種の rasa が挙げられているが、ある時期から第九の rasa である寂靜 (śānta) を認める人々がテキストを改竄して、NS 第 6 章に Śānta-rasa 章を挿入したと言われる [上村 1990: iv]。



ラサの分類表

ラサ	基本的感情 (sthāyibhāva)	感情を喚起する条件 (vibhāva)	感情表現 (anubhāva)	付随的感情 (vyabhicāribhāva)	ラサの色
恋 (śṛṅgāra)	愛着・交媾の恋情 (rati, sambhogā)	季節、花輪、香、装飾品、 好ましい人、[感官の]対象、 立派な邸宅、[種々の]享受、 庭園に行くこと、 [そこで]経験すること、 聞くこと、見ること、遊戯など	巧みな目の使い方、眉をひそめること、 ながしめ、動きまわること、優雅さ、 甘美な動作と会話など	憔悴感、憂慮、妬み、酔い、 物思い、恥じらい、狂気、 歓喜などで、倦怠、峻厳、 嫌悪を除くすべて	暗色 (śyāma)
	別離の恋情 (vipralambha)	(期待や物思いより生じる再会の希望)	厭世、憔悴感、憂慮、妬み、疲労、 物思い、期待、眠気、睡眠、覚醒、 病気、狂気、癡狂、昏迷、など		
滑稽 (hāsyā)	笑い (hāsa)	奇妙な他人の衣装や装飾、 不謹慎、落ち着かないこと、 くすぐり、嘘をつく、奇形を見ることが、 [人の]欠点に言及すること	唇・鼻・頬を震わせること、 目をぱちぱちすること、汗、 顔が色づくこと、 [笑って]脇腹を押えることなど	偽装、倦怠感、疲労感、眠気、 睡眠、覚醒、妬みなど	白色 (sita)
悲哀 (karuṇa)	悲しみ (śoka)	呪いや苦悩に陥った愛する人との別離、 [愛する人が]富貴を失うこと・ 殺されること・捕えられれること・ 亡命すること・破滅すること・ 諸々の悪徳に耽溺することなど	落涙、悲嘆、口の渇き、 顔色が変わること、 手足の力が抜けること、 息を吸うこと、記憶喪失など	厭世、憔悴感、物思い、期待、 狼狽、うつたえること、硬直、涙、 声がとぎれることなど	灰色 (kapota)
忿怒 (raudra)	怒り (krodha)	怒り、虐待、侮辱、虚言、 加害、恐喝、害意、妬みなど	赤い眼、眉をつり上げること、 歯と唇を引き締めること、 頬を膨らますこと、 手の先をこすりあわせることなど	迷いのないこと、気力、興奮、 憤慨、落ち着きのなさ、峻厳、 誇り、汗、震え、総毛立つこと、 叱ることなど	赤色 (rakta)



ラサ	基本的感情 (sthāyibhāva)	感情を喚起する条件 (vibhāva)	感情表現 (anubhāva)	付随的感情 (vyabhicāribhāva)	ラサの色
勇猛 (vīra)	力 (utsāha)	迷いのないこと、覚悟、政策、修養、 軍隊、攻撃、能力、威光、権力など	不動、平静さ、武勇、喜捨、巧妙さなど	充足感、確信、誇り、興奮、峻厳、 憤慨、想起、総毛立つことなど	白黄色 (gaura)
恐怖 (bhayānaka)	恐れ (bhaya)	奇異な叫び声、鬼霊を見ることが、 ジャッカルや梟[の鳴き声による]恐怖と 興奮、空き家や森に行くこと、 縁者が殺されたり捕えられたりするのを見 ること・聞くこと・物語ることなど	手足が震えること、目の動揺、 総毛立つこと、顔色が変わること、 声かきぎれることなど	硬直、汗、吃り、総毛立つこと、 震え、声かきぎれること、 顔色が変わること、憂慮、錯乱、 意気消沈、戦慄、死など	青黒色 (kṛṣṇa)
嫌悪 (bībhatsa)	嫌悪感 (jugupsā)	心地よくないもの・好ましくないもの・ 不潔なもの・望ましくないものを見たり 聞いたたり述べたりすることなど	全身を縮めること、口をしめること、 嘔吐、唾をはくこと、 体を震わせることなど	癡狂、興奮、狼狽、錯乱、病氣、 死など	暗青色 (nila)
驚異 (adbhuta)	驚き (vismaya)	天人を見ることが、 願っていた望みのかげなこと、 [すばらしい]庭園や神殿などに行くこと、 [盛大な]集会、天軍、幻術、 魔術を目撃することなど	目を見張ること、 瞬きしないで見つめること、 総毛立つこと、涙、汗、歓喜、 喝采、綻けさまに蘭物をし、 アーアーと叫ぶこと、 腕・顔・衣服・指を振ることなど	硬直、涙、汗、吃り、総毛立つこと、 狼狽、動揺、昏迷、失神など	黄色 (pīta)

## 1.2 Viṣṇudharmottara-purāṇa におけるラサ理論

造形美術を扱った文献の中で、ラサに関する記述が見られる最も古いものは、ViDha（6-7 世紀頃）である。ViDha の第三部は Citrasūtra（35-43 章）と呼ばれ、彫刻や絵画の作成におけるあらゆる規定が記されており、ラサに関する記述は第 43 章 1-10 に見られる。以下ではその内容を精査したい<sup>74</sup>。

śṛṅgārahāsyakarūṇavīraraudrabhayānakāḥ |

bībhatsādbhutaśāntāś<sup>75</sup> ca nava citrarasāḥ smṛtāḥ | 43.1 |

恋 (śṛṅgāra)、滑稽 (hāsyā)、悲哀 (karūṇa)、勇猛 (vīra)、忿怒 (raudra)、恐怖 (bhayānaka)、嫌悪 (bībhatsa)、驚異 (adbhuta)、寂静 (śāntā) は 9 つの絵画のラサ (citra-rasa) とみなされる。

tatra yat kāntilāvaṇyaṃ lekhāmādhuryasundaram |

vidagdhavesābharaṇaṃ śṛṅgāre tu rase bhavet | 43.2 |

その中で、美しく魅力的なもの、甘美で愛らしい姿のもの、華麗な衣装と装飾というものは、恋のラサにあるべし。

yat kubjavāmanaprāyaṃ īśadvikaṭadarśanam |

vṛthā hi hastasaṃkocaṃ tat syād dhāsyakaraṃ rase | 43.3 |

偃偻のものや矮人のようなもの、いささか醜い姿のもの、無駄に縮こまった手を持つもの、そういうものはラサに滑稽をもたらすだろう。

yācñāvirahasamtyāgavikriyāvyasanādiṣu<sup>76</sup> |

anukampitakaṃ yat syāl likhet tat karuṇe rase | 43.4 |

哀願、別離、放棄、病気、苦難などに対しては哀れみが生じる。それを悲哀のラサに描くべし。

pāruṣyavikṛtikrodhadviṣattvārthānnadūṣaṇam |

dīptaśāstrāv araṇavatkr̥taṃ raudrarase bhavet | 43.5 |

粗暴、嫌悪、激怒、敵意を持つこと、食べものを汚すこと、輝く武器を隠ぺいするようになされたこと。〔それらは〕忿怒のラサに含まれる。

pratijñāgarvaśauryādiṣv artheṣv audāryadarśanam |

<sup>74</sup> 翻訳するに当たっては、[Mukherji 2001] による校訂本を使用し、異読として [Śāstrī 1985] を参照した。

<sup>75</sup> Mukherji は vībhatsa としているが bībhatsa とした。

<sup>76</sup> Mukherji は yācñā としているが yācñā [Śāstrī 1985: 336] として訳した。

sasmayaṃ sabhrukuṭivād vīraṃ vīrarasoddhatam | 43.6 |

宣誓、自尊、武勇などの対象に雅量を現し、尊大で眉毛を釣り上げたような勇ましいものが、力強い勇猛のラサである。

duṣṭadurdaśānocchuṣkahimsravyāpādakādi<sup>77</sup> yat |

tat syād bhayānakarase prayoge citrakarmaṇaḥ | 43.7 |

悪意あるもの、醜いもの、萎れたもの、無慈悲なもの、残忍なものなど、その作画は、恐怖のラサの作画に用いられるべし。

śmaśānagarhitāghātakaraṇaṃ sthānadāruṇaṃ |

yac citraṃ cittavikṣeptṛ tad bībhatsarase bhavet | 43.8 |

火葬場、嫌悪すべき処刑場、恐ろしい場所、心に動揺が生じる者の絵画は、嫌悪のラサに含まれる。

yad āvirbhūtaromāñcaṃ viśṭtākṣy unmukhānaṃ |

pradarśayati svedena tad adbhutarasāśrayam | 43.9 |

身の毛がよだち、目が見開き、顔が上向き、発汗とともに示されるもの、それが驚異のラサが依拠するところである。

yad yat saumyākṛtidhyānadhāraṇāsanabandhanam |

tapasvījanabhūyiṣṭhaṃ tat tu śāntarase bhavet | 43.10 |

あらゆる穏やかな（吉兆な）姿で、静慮、凝念、坐法を堅持する最高の苦行者たち、実にそれは寂静のラサに含まれる。

以上が ViDha におけるラサの規定である。ここでは、絵画に描かれる人物の身体的特徴や絵画の主題や空間的な描写が用いられて簡潔に示されている<sup>78</sup>。その中でも、人物の身体的特徴と空間的な描写というのは、ラサを喚起するための表現方法として明解なものと言えよう。しかし、絵画の主題による表現方法は、その絵画の背景となる文学作品などの内容を理解していなければ、ラサを体験することは難しいということが言える。また、これらの内容について Nardi は、NŚ の感情を喚起する条件（vibhāva）や感情表現（anubhāva）に関係していると指摘しており<sup>79</sup>、筆者も彼女の見解と同意見である。

<sup>77</sup> Mukherji は duṣṭadurdaśa としているが duṣṭadurdaśa [Śāstrī 1985: 336] として訳した。

<sup>78</sup> 人物の身体的特徴や絵画の主題や空間的な描写のすべてが各偈文に含まれているわけではない。そのため、重きを置くべき描写がラサごとに異なるとも考えられる。

<sup>79</sup> [Nardi 2006: 148]

### 1.3 *Samarāṅgaṇa-sūtradhāra* におけるラサ理論

ラサに関する記述は SamSut にも見られる。SamSut は、ダーラーを首都としてマールワールを支配した Paramāra 家の Bhoja 王（11 世紀）によって著された建築論書である<sup>80</sup>。その内容は、町の計画、家と寺院の建築の規定、彫刻作成における規定が扱われており、全 83 章で構成される。ラサについては第 82 章の 1-13 で説かれる。以下ではその内容を精査していく<sup>81</sup>。

atha rasadṛṣṭilakṣaṇaṁ nāma dvyaśītitaṁ 'dhyāyaḥ |

さて、rasadṛṣṭilakṣaṇa（ラサ理論の特徴）<sup>82</sup>と呼ばれる第 82 章

rasānām asya(tha)<sup>83</sup> vakṣyāmo dṛṣṭinām (veha?) lakṣaṇam |

tadāyattā yataś citre bhāvavyaktiḥ prajāyate | 82.1 |

さて、（まさにここで？）ラサ理論の特徴を言おう。なぜならば、絵画には、それ（ラサ理論の特徴）に基づいた感情が現れるからである。

śṛṅgārahāsyakarūṇā raudrapreyobhayānakāḥ |

vīra(pratyayākṣau?) ca bībhatsaś cādbhutaś tathā<sup>84</sup> | 82.2 |

恋、滑稽、悲哀、忿怒、愛、恐怖、勇猛（と信頼の知識<sup>85</sup>？）、嫌悪、および驚異、

śāntaś caikādaśety uktā rasāś citraviśāradaḥ |

nigadyate krameṇaiśāṁ sarveṣāṁ api lakṣaṇam | 82.3 |

そして寂静という 11 のラサが絵画に精通した者によって言われる。これらすべての特徴も順番に説明される。

sabhrūkampa(kaṭākṣeṇa?) tathā premaguṇānvitaḥ |

yatreṣṭhalalitā ceṣṭā sa śṛṅgāro rasaḥ smṛtaḥ | 82.4 |

震える眉毛と（流し目とともに）、愛情に満ちた愛しい女性の仕草、それが恋のラサと呼ばれる。

vikāśilalitāpāṅgo mṛdu cā(?) sphuritā(dha)raḥ |

<sup>80</sup> [清水 1992: 92]。Bhoja は美術や文学にも精通しており、ラサ理論書・詩論書の一つ *Śṛṅgāraprakāśa* の著者でもある。

<sup>81</sup> 翻訳するに当たっては、[Sharma 2007] を底本として [Kumar 2004] を適時参照した。

<sup>82</sup> dṛṣṭi は「理論」としたが、「目、視線」など目に関する意味もある。SamSut ではほとんどの場合、人物に焦点を当ててラサが説かれているため、ここでは「ラサにおける目の特徴」とも考えられるだろう。また、SamSut 82.14-34 では目の描写について論じられている。

<sup>83</sup> atha として訳した。

<sup>84</sup> すべてシュローカで書かれているが、ここでは一音節足りていない。

<sup>85</sup> vīra(pratyayākṣau?)については意味が不明瞭であるが、pratyayā（信頼）を含めると 11 のラサになる。

līlayā sahito yaś ca sa hāsyō rasa ucyate | 82.5 |

見開いた愛らしい目じりと、柔らかく膨らんだ下唇を持ち、そしておどける様子をともなうものが、滑稽のラサと言われる。

aśruklinnaka(po)lāntaḥ śokasaṅkucitekṣaṇaḥ |

cittasantāpasamyuktaḥ procyate karuṇa rasaḥ | 82.6 |

涙で頬の端まで濡れ、悲しみで目を閉じ、心が苦悶するのが、悲哀のラサと言われる。

nirmāṛjitalālātāntaḥ samraktodvṛttalocaṇaḥ |

dantaḍaṣṭādharoṣṭho yaḥ sa raudro rasa ucyate | 82.7 |

額の生え際まで剃られ、目は赤く吊り上がり<sup>86</sup>、歯で下唇を噛むもの、それが忿怒のラサと言われる。

arthalābhasutotpattipriyadarśanaharṣajaḥ |

sañjātapulakodbhedo rasaḥ premā sa ucyate | 82.8 |

財の獲得、息子の誕生、愛しきものを見ることにより喜びが生じ、鳥肌が生じるのが、愛のラサであると言われる。

vairidarśanavitrāsasambhramodbhrāntalocaṇaḥ |

hṛdi samkṣobhayogāc ca raso jñeyo bhayānakaḥ | 82.9 |

心が不安と結びつくことによって、敵を見て怯え困惑し、動き回る目を持つものは恐怖のラサと知られる。

(aṣṭāvaṣṭambhasāmarthya?)sūtrasaṅkucitānataḥ<sup>87</sup> |

dhairyaavīryabalotpannā(nnaḥ) sa vīras tu rasaḥ smṛtaḥ | 82.10 |

(八人を支えることのできる力を持ち?) 紐で縛られ伏した者が、忍耐と勇気の力で立ち上がる、実にそれが勇猛のラサと呼ばれる。

(īṣadraktasitābhaś ca?)stimitatārakaḥ |

asambhāvyam vilokyārtham adbhuto jāyate rasaḥ | 82.11 |

(わずかに赤みを帯び、白く?) 動かない瞳をもつものは、起こり得るはずのないことを見たために、驚異のラサが生じる。

adhi(vi)kāraiḥ<sup>88</sup> prasannaiś ca bhrūnetravadanādibhiḥ |

<sup>86</sup> あるいは samrakta は怒りという意味もあるため「目は怒りで吊り上がり」とも読める。

<sup>87</sup> [Kumar 2004: 633] では、sūtrasaṅkucitānataḥ となっており、翻訳するにあたってはこちらを採用した。[Sharma 2007] の sūtrasaṅkucitānanaḥ の場合は、「紐で寄せたような顔を持ち」となり、おそらく凛々しい顔を示すものと思われる。ここでは、力強さを表すものと考えられるため前者を採用した。

<sup>88</sup> avikāra で訳した。

arāgād viṣayeṣu syād yaḥ sa śānto rasāḥ smṛtaḥ | 82.12 |

変化がなく微笑んだ眉、目、顔などによって、対象に関して冷静であることにより生じるものが、寂靜のラサと呼ばれる。

ity ete citrasaṃyoge rasāḥ proktāḥ salakṣaṇāḥ |

mānuṣāṇi puraskṛtya sarvasattveṣu yojayet | 82.13 |

以上、これらの、絵画に関するラサが〔それぞれの〕特徴とともに説かれた。全存在の中で人物〔描写〕を優先して、〔ラサの特徴を〕当てはめるべし。

以上が、SamSut で説かれるラサの規定である。ここでは、NŚ や ViDha とは異なり十一のラサが挙げられている。しかし、テキストの乱脱が見られ、個々のラサに関する説明は九つのみである。また、愛のラサが新たに付け加えられている。SamSut はほとんどの場合、人物の顔の表情や仕草に焦点を当てて論じられている。82.13 から明らかなように、Bhoja は人物の描写そのものが、ラサの喚起に必要不可欠であると考えていただろう<sup>89</sup>。

## 1.4 別離の恋のラサに関する問題点

NŚ によると、恋のラサ (śṛṅgāra rasa) には愛着・交媾の恋情 (rati, saṃbhoga) と別離の恋情 (vipralambha) の二つの基本的感情があるとされる。その中でも別離の恋情による恋のラサ (以下、別離の恋のラサと呼ぶ) は、悲しみを伴っているのではないかという点で、しばしば悲哀のラサ (karuṇa rasa) と比較される<sup>90</sup>。NŚ では別離の恋のラサは、期待、物思いより生ずる〔再会の〕期待のある状態 (sāpekṣa-bhāva) <sup>91</sup> と言われる。悲哀のラサは、「呪いや苦悩に陥った愛しい人が、富貴を失うこと・死ぬこと・捕えられることから生ずる、〔再会の〕期待の無い状態 (nirapekṣa-bhāva)」<sup>92</sup>と規定されている。すなわち、この二つのラサは、別離の状況において愛する者との再会の期待があるか、ないか、という点での違いが見られる。

では、ViDha と SamSut ではどのように規定されるのか確認したい。ViDha の恋のラサには愛着の恋情と別離の恋情という二つの基本的感情の区別はなく、その内容は愛着の恋のラサに依拠していると言えよう。一方、別離に関しては、哀れみを持つべきなので悲哀のラサに描くべきだと説かれている。つまり、愛する者との再会の期待があるにせよ、ないにせよ、哀れみに結びつくものは悲哀として表現されるということである。

<sup>89</sup> ラサが鑑賞者、作者、演者、登場人物のどこに依拠するかという問題はここでは論じないが、Bhoja の Śṛṅgāraprakāśa について本田義央が「ラサをもつものは作品中の登場人物であり、読者や観客ではない」〔本田 2002: 963〕と Bhoja の考えを指摘していることから、SamSut においても同様のことが言えるだろう。

<sup>90</sup> [Nagar 1981 Vol. 1: 267-307]、[上村 1990: 371-372]

<sup>91</sup> [上村 1990: 372]

<sup>92</sup> Ibid., 372

SamSut における恋のラサも、愛着と別離の区別はなく、内容は愛着の恋のラサに依拠していると考えられる。ここでは、どの規定においても別離に関する明確な記述は見られない。そこで、ここでは仮説を提示しておく。愛する者と別離している者は、愛着の恋情を伴っているとは考え難く、おそらく悲しむ姿で描写されるのではないかと推測できよう。そのため、悲哀のラサの規定にあるような「涙で頬の端まで濡れ、悲しみに目を閉じ、心が苦悶と結びつくもの」に当てはめられるのではないかと考えられる。

ここで、造形美術において悲哀のラサがどのように表現されるのか、Goswamy による先行研究を見ておきたい。彼は「多くの文学作品において人気のあるテーマではない」と指摘しつつも「彫刻家と画家は哀れみのより軽い側面にしばしば集中しており、それら（作品）を悲哀のラサに属するものとして扱っているようだ」と述べ、実際の作品について「ここで挙げる多くの作品は、厳格な理論家たちによって別離の恋のラサに属するとされるようだ。しかし、たとえ共通の意見であったとしても、恋愛における苦痛に満ちた別れ<sup>93</sup>を除いて、一時的に生じる哀れみが悲哀のラサの中心部分を形成するようになった」と述べる<sup>94</sup>。つまり、彼は厳密には別離による恋のラサを描いた作品であったとしても、その作品は実際には悲哀のラサを体験させる作品として分類できるとしている。

このように、別離の恋のラサを造形美術で表現する場合、悲哀のラサとして喚起されると考えられる。それは、ラサを最も体験できるのは演劇であり、鑑賞者は、俳優の動作や衣装・化粧、舞台装置といった一連の流れによって体験するのに対し<sup>95</sup>、静止した状態の絵画は、時間的流れを表すのが難しく、鑑賞者にラサを体験させるためには、より直接的な表現が用いられていた、ということが要因であると考えられる。

---

<sup>93</sup> ここでは死別のことを示している。

<sup>94</sup> [Goswamy 1986: 123]

<sup>95</sup> [デヘージア 2002: 21]





## 2. Mewārī *Gītagovinda* 細密画について

Mewār 派はラージプート画の流派において初期に現れたものであり、ラージャスターニ一派の中でも重要な流派の一つとされる。ここでは、MewārīGG が描かれるまでの Mewār 派の歴史的展開と、MewārīGG の絵画的特徴について概説したい<sup>96</sup>。

### 2.1 Mewār 派の歴史的展開

16 世紀の初めごろからムガル帝国第三代皇帝 Akbar（在位 1556-1605 年）はヒンドゥー教徒を制圧しようと、イスラーム勢力を拡大していった。ラージプートの小王国は Akbar 帝に恭順していく中、メーワール王国は反発し頑なに独立を守っていた。特にメーワールの統治者である、Rāṇā Kumbhā（在位 1433-68 年）、Mahārāṇā Saṅgrām Singh<sup>97</sup>（在位 1509-28 年）、Mahārāṇā Pratāp（在位 1572-97 年）は、戦いで功績を残したと言われている。この中でも、GG の註釈を書いた Rāṇā Kumbhā について、[チャンドラ 1999] を参考にさらに詳しく述べておこう。メーワール王国の初期の歴史はあいまいとされ、その起源は 8 世紀に遡るとされるが、影響力をもつ勢力にまで王国を高めた支配者は Rāṇā Kumbhā であった。Kumbhā は、ブーンディーとコータ王国やグジャラート境界のダウンガールプルの征服に乗り出した。しかし、コータはマールワール王国に忠誠を誓っており、ダウンガールプルはグジャラートに忠誠を誓っていたため、彼は二王国と対立することとなった。この対立には次のような理由もあるとされている。それは、Kumbhā が攻め入ったナーガウルの支配者がグジャラートの支配者に助けを求めたり、Kumbhā はマールワールの Maḥmūd Shāh Khiljī の敵を自分の宮廷に避難させたり、避難させた男をマールワールの王位に就けようとまでしたことである。そしてその報復として、Maḥmūd Shāh Khiljī はメーワール内部の反乱をそそのかしたりしていた。このような対立に加え、さらにマールワールとも対立したことで、四方八方から攻撃を受けていたが、彼は多くの地域を維持し、自身の地位も保ち続けていた。しかし、1468 年に Kumbhā は王位を得ようとした長男の Udaya によって暗殺された。Udaya は追放され、その後 Kumbhā の孫である Mahārāṇā Saṅgrām Singh がメーワールの王位に就いた。

Kumbhā はメーワール王国の領土を広げようとした統治者としての側面を持っていただけでなく、学者としての側面も併せ持っており、詩や音楽や芸術に精通していた。彼は多くの本を書いており、特に著名なものとして GG の註釈書 *Rasikapriyā* と、音楽論書 *Saṅgītarāja* が挙げられる。*Saṅgītarāja* は言語、音楽、楽器、舞踊、ラサの五篇から成る百科全書的な論

<sup>96</sup> ラージプート画の画家たちに関する詳細な情報は明らかにされていない。[Vashistha 1995] では、Mewār 派のそれぞれの画家が残した作品について詳しく掲載されているので参照されたい。

<sup>97</sup> Rāṇā Saṅgā と呼ばれる。

書と言われており<sup>98</sup>、Premlata Sharma によると、*Rasikapriyā* と *Saṅgītarāja* 2.4 はほとんど同時代に書かれたと推定されている<sup>99</sup>。また、Kumbhā がチットールに建てた寺院や宮殿、そして勝利の塔 (Kīrtistambha) からは、技術の高さが見てとれ、彼が熱心な建設者であったことも窺える。

さて、話しをもとに戻そう。イスラーム勢力に対抗して、Rānā Udai Singh II (在位 1536-72 年) は首都をチットールからウダイプルに移した。しかし、イスラームとの戦いによって Mahārāṇā Amar Singh I (在位 1597-1620 年) は首都ウダイプルを手放し、チャーワンド<sup>100</sup>に移り住んだ。

この Amar Singh I の時代にチャーワンドで描かれた *Rāgamālā* のシリーズが Mewār 派において最も古い作品である。この作品は、1605 年に Nāsir 'ud Dīn と呼ばれる画家によって描かれ、「先行する西インド系、スルターン系、ムガル系の細密画の流派を統合した Mewār 派の最初のランドマークが確立された」<sup>101</sup>とされている。章末の図版にそのシリーズの一部を掲載したので見ていきたい。図 9 に描かれている人物たちは、初期のラージプート画のように、頭のでっぺんは平らで顔は四角い。目の大きさは初期の頃と比べて小さくなったが、目じりはこめかみの方まで長く描かれる。衣服の先端は突き出して尖っているが、チャウラパンチャーシカー様式と比べ自然な描写に近づいている。建物はイスラーム様式のドームが描かれており、部屋の中は遠近感がなく平坦である。また色彩は、原色の赤が目立つが、建物の壁や自然描写には落ち着いた色も用いられている。絵画の一番外枠は黄色くその上部には場面の説明が書かれており、さらに朱色の線と赤い枠と黒い線で絵の周りが囲まれている。このように、初期のラージプート画の特徴が残っており、大胆に塗られた色彩や平坦な場面構成にこの作品の特徴を見い出せるだろう。

17 世紀の半ばになると、Mewār 派は最盛期をむかえる。絵画や建築に精通していた Mahārāṇā Jagat Singh I (在位 1628-52 年) は、莫大な量のヒンドゥー教の絵画付き写本を、画家 Sāhibdīn<sup>102</sup>に依頼した。そして、Mewār 派の独特な様式を発展させたのがこの Sāhibdīn であった。彼は *Rāgamālā*、GG、*Rasikapriyā*、BhagP、*Rāmāyaṇa* といった多くの文学作品を絵画として残している。本章末に挙げた図 10 の彼の作品の一つを見ていきたい。これは GG のシリーズの一部であり、中央にラース・リーラー<sup>103</sup>が描かれ、場面の右端に別離しているラーダーが描かれていることから、おそらく GG 第 2 章第 5 の歌を描いたものであると考

<sup>98</sup> [清水 2001: 20]

<sup>99</sup> [Sharma 1963: 45-46]

<sup>100</sup> Akbar 帝が北西部の情勢を見守るためにラーホールに長くとどまっている最中、Mahārāṇā Pratāp はこの有利な情勢に乗じて、クンバルガル、チットール周辺地域を奪回した。しかし、チットール自体は回復できず、今日のドゥーンガルプルの近くに新首都チャーワンドを建設した [チャンドラ 1999: 255]。

<sup>101</sup> [Andhare 1987: 18]

<sup>102</sup> Nāsir 'ud Dīn の子孫と考えられている [Andhare 1987: 53]。Mewār 派の画家の名前は崩れて書かれることが多く、Sāhibdīn はおそらく Shihāb 'ud Dīn が訛ったか崩れた形であり、彼の作品には Sāhīvadīn (1628 年)、Sāhibdīn (1629 年)、Sāhabadī (1648、1655 年)、Sāhibadī (1652 年) として写本に名前が載っている。Sāhibdīn の綴りは、現在の親しみやすさを理由にこの形が保持されている [Topsfield 1981: 231]。

<sup>103</sup> ラース・リーラーについては、本論文 3.3 を参照されたい。

えられる。人物を見てみると、Nāsir 'ud Dīn の作品と違って人物の頭は丸みを帯びて描かれており、衣服の裾も図 9 に挙げた作品に比べてより自然な描写に近づいている。ラース・リーラーの描写は様々な形で描かれる<sup>104</sup>。ここでは、赤と黄色に塗られた二十の円が描かれており、中央の円にはクリシュナが置かれ、外側の円には牛飼いの女性たちが描かれる。これは、ラース・リーラーが行われる満月を表したものと考えられる。また Ahluwalia は、この象徴的な構成は恋のラサを喚起させると述べている<sup>105</sup>。

Mewār 派の絵画構成の発展において、Sāhibdīn による *Rāmāyaṇa* にも触れておきたい。現在大英図書館に所蔵されているこの作品は、7 巻からなる全部で 450 枚の大作で、Sāhibdīn はそのうちの 2 巻を描いた。この作品では、初期のラージプート画に描かれた BhagP のように場面を上下に区切って時間的経過を表現するのではなく、一つの場面上に、同じ人物を複数人描くことで時間の経過を表した、躍動感にあふれたものである。さらに、物語の場面を真横から描くのではなく、斜め上から見降ろすような構図で描かれる。この構図はおそらくムガル画の手法を取り入れたものと考えられている<sup>106</sup>。このように、Sāhibdīn は絵画に新たな手法を取り入れて、Mewār 派を発展させた。

17 世紀の最後の四半世紀には王様の肖像画も描かれるようになり、そして 18 世紀には宮廷の様子や狩りの様子を描いた巨大な作品も描かれるようになった。このような作品は、Sāhibdīn が用いたような時間の経過を表した手法が使われていた。

Mahārāṇā Amar Singh II (在位 1698-1710 年) は、自身の肖像画を数多く描かせた。この時描かれた作品は、Akbar 帝時代に描かれたモノトーンの線画<sup>107</sup>と一部分に色を付けた技法に影響を受けているとされる。そのため Amar Singh II の肖像画に見られるように陰影が過度についたものもあり、それらは独特の黒っぽい外観をしている (図 11)。

Mahārāṇā Saṅgrām Singh II (在位 1710-34 年) の時代には、Amar Singh II の肖像画のような過度に陰影のついた作品は描かれなかった。Saṅgrām Singh II は肖像画よりも宮廷の様子や狩りの様子を描いた大型の作品<sup>108</sup>を好んでおり、Mewār 派に新しい流行をもたらした。さらに、18 世紀初頭にムガルの宮廷を経由して、オランダ東インド会社からヨーロッパの派遣団が Udaipur にやってきた。Saṅgrām Singh II は、そのときに派遣された外国人の肖像画も描かせている<sup>109</sup>。

このように、Saṅgrām Singh II は宮廷での出来事を数多く描かせたが、それだけではなく、数百枚からなるテキスト付きの細密画も描かせた。彼はヴィシシュ派の信者と言われており<sup>110</sup>、*Satsaī* (七百吟)<sup>111</sup>や *Rāmāyaṇa* そして MewārīGG を描かせた。

<sup>104</sup> 本論文 3.3 を参照されたい。

<sup>105</sup> [Ahluwalia 2008: 53]

<sup>106</sup> *Ibid.*, 54. Sāhibdīn の作品には、建物や自然描写にムガル画の影響が見られ、特に岩山の描写は顕著である。この描写は MewārīGG にも残っており、詳しい分析は本論文 3.2 を参照されたい。

<sup>107</sup> *nīm qalam* と呼ばれる技法。

<sup>108</sup> 一辺が 1 メートルを超える作品が作られていた。本論文 3.5 の図版を参照されたい。

<sup>109</sup> [Ahluwalia 2008: 59]

<sup>110</sup> [Bhatnagar 2000: 62]

<sup>111</sup> 17 世紀初頭、作詩法文学時代のジャイプルの宮廷詩人 Bihārī による作品 [ドゥヴィヴェーディー

## 2.2 Mewārī Gītagovinda 細密画の作品の特徴

MewārīGG<sup>112</sup>は、Vatsyayan の先行研究 [Vatsyayan 1987] によると Government Museum Udaipur に所蔵されてある 225 枚のテキスト付きの細密画である。それらは三つのセットに分けられており、セット 1 は Folio 1 (GG 1.1) から Folio 100 (GG 4.16) までで構成されており<sup>113</sup>、セット 2 は Folio 201 (GG 10.1) から Folio 272 (GG 12.26) までで構成された、セット 1 の続きの作品と言われている。一方セット 3 は、35 枚が現存しており、GG の第 1 篇から順に作られているため独立した作品である。筆者の 2016 年の現地調査では、セット 1 の中の 12 枚が Jaipur の Albert Hall Museum に、セット 1 の 44 枚が Udaipur の Āhār Museum に所蔵されていることが明らかとなった。また、Vatsyayan によると Folio 101 から 200 の所在は不明と言われているが、筆者の 2018 年の現地調査では、Folio 104、154 の二枚が National Museum New Delhi に所蔵されていることが明らかとなった。さらに、Brooklyn Museum のデジタルアーカイブには Folio 155、165 の所蔵が確認できる<sup>114</sup>。

では、セット 1 の絵画の特徴を、図 12 を例として見ていきたい。セット 1 は、一偈につき一枚の絵が描かれており、歌の内容が忠実に表現されている。先に述べたように、GG は小本と大本の二系列があり、この作品は各篇の最後にクリシュナを称える場面も収録されていることから、大本を基に作成されたと言える。また、後で分析する Folio の中には、Kumbhā の註釈のみで言われている事柄が、Folio 上部のラージャスターニー語のキャプションの中にも見出せる箇所があるため、画家は Kumbhā の註釈書に何らかの形で影響を受けていたと考えられる。このことは、GG の註釈者である Kumbhā が、Mewār 王国の統治者であったことから推察されよう。

実際の作品を見てみると、一番外枠は赤く塗られ、その上に細く黒い線が引かれる。その内側は橙色に近い黄色が塗られており、上部には主にラージャスターニー語で場面の説明がされている<sup>115</sup>。色彩は鮮やかでパステル調の色合いはほとんどなく<sup>116</sup>、緑あふれる樹々や花々が豊かに描かれる。人物の服装に注目すると、クリシュナは大抵、黄色いドーティー (dhoti) <sup>117</sup>と、その上から朱色・赤・桃色の短く折り重なった華やかなスカートを身に着け

---

1992: 168-169]。

<sup>112</sup> MewārīGG は Mewār 派の中でもウダイプル様式と呼ばれる。

<sup>113</sup> Folio 61 は所在が不明である。

<sup>114</sup> これらの現地調査の内容については、本論文 0.0.5 を参照されたい。また、現地調査で入手した細密画の資料の他に、Goenka Collection [Goswamy 1999] に Folio 152、Suresh Neotia Collection [Sharma 2006] に Folio 138、150、179 が掲載されている。さらに、Folio 176 (GG 7.37) がオークションサイト Saffronart (<https://www.saffronart.com/customauctions/PostWork.aspx?l=26017>) [最終アクセス 2019 年 10 月 18 日] に掲載されている。

<sup>115</sup> テキストは基本的にラージャスターニー語であるが、グジャラーティー語の語尾になっている個所もあると言われる [Vatsyayan 1987: 2]。外枠の配色の意味は明らかではないが、鑑賞者を惹きつけるために目立つ色が塗られていると考えられる。

<sup>116</sup> [Vatsyayan 1987: 2]

<sup>117</sup> 男性の腰布のこと。

ており、真珠や花輪の首飾りなどの装飾品を身に着けている<sup>118</sup>。頭には孔雀の羽飾りのついた被り物が描かれている<sup>119</sup>。女性は、中央が垂れ下がった、様々な柄や色のスカートを穿き、チョーリー (colī) <sup>120</sup>を着用し、オールニー (orhñī) <sup>121</sup>を身に纏っている。さらに、耳飾りや真珠の首飾りなどの装飾品を身に着けている。ラーダーも同じ装いだが、一貫して朱色のチョーリーとオールニーを身に着け、中央が朱色で花柄模様のついた金色のスカートを穿いている。Vatsyayan は、このセットは一人の画家による作品としているが<sup>122</sup>、人物、特にクリシュナの描写や自然描写には様々な様式があるため、複数の画家によって描かれたと考えられる。

場面構成を見ると、ほとんどの Folio の場面上部には白い線と青色で空が描かれている。場面の下には濃い青色でヤムナー川が常に描かれており<sup>123</sup>、物語の舞台がヴリンダーヴァナ<sup>124</sup>であることを示している。決定的瞬間が切り取られているのではなく、複数の場面が一枚に収められており、特にバナナの木や白い花で飾られたアーチ状の褥や丘のような場所を設けることで場面が区切られる。このアーチ状の褥はメーワール派で多く見られ、MewārīGG では頻繁に描かれていることから、この褥の描写も作品の特徴と言えよう。また、一枚の絵の中に同じ人物が複数描かれることがある。Vatsyayan によると、この表現方法は時間の経過を表しているとし、これを物語の叙述表現としている。彼女はこれらの表現方法を用いることで、二人の登場人物（クリシュナとラーダー）の異なる情緒が表されているとも述べており<sup>125</sup>、筆者も彼女の解釈に同意するものである。

さて、セット 1 の年代について述べる前にセット 2 の絵画的な特徴を、図 13 を基に確認しておこう。セット 2 もセット 1 と同様に一偈につき一枚の絵が描かれており内容も忠実に、外枠の様式や人物と自然の描写もほとんど類似している。しかし場面の構成について Vatsyayan は、複数の場面が一枚に収められてはいるものの、セット 1 に比べて平面的な配置であり、全体的な構図は精巧ではないと指摘している<sup>126</sup>。さらに色彩についても、セット 1 に比べると鮮やかさに欠けており、派手で洗練されていないとされる<sup>127</sup>。このようにセット 2 は 1 の続きではあるが、構図や色遣いに違いが見られる。

また、セット 2 の内容に少し触れておくと、このセットは GG 10.1 から GG 12.26 ままで含まれているわけだが、GG 12 はクリシュナとラーダーの交媾の描写が歌われており、Folio

<sup>118</sup> クリシュナの衣装は、他の Mewār 派に描かれるクリシュナの衣装と異なっていると言われる

[Vatsyayan 1987: 131]。また、折り重なったスカートを穿かず、ドーティーのみ描かれる場合もある。

<sup>119</sup> MewārīGG が描かれた絵画工房の規模は明らかではないが、クリシュナの被り物や人物の顔つきには様々なスタイルが見られる。

<sup>120</sup> 女性がサリーなどを着用する際に上半身に身に着ける丈の短い半袖のブラウスのこと。

<sup>121</sup> 女性が頭から掛けたりして身に纏う綿あるいは絹製の上衣のこと。

<sup>122</sup> [Vatsyayan 1987: 136]

<sup>123</sup> Folio 70 にはヤムナー川が描かれていない。

<sup>124</sup> クリシュナに関する様々な説話の舞台となっている森のことで、彼は幼少期・青年期をそこで過ごしたとされる。

<sup>125</sup> Ibid., 2

<sup>126</sup> [Vatsyayan 1987: 137]

<sup>127</sup> Ibid., 137

にはその場面も忠実に描かれている。交媾の描写は、Orissa の細密画と Basohlī 派に見られるが、ラージャスターンや西インドの細密画には滅多に見られないと言われている<sup>128</sup>。交媾の描写がタブー視されていたかは定かではないが、MewārīGG に忠実に描かれているのは、バクティ思想を重んじていたためか、あるいは単に娯楽のためとも考えられるだろう。

では、これらのセットの年代について確認していきたい。現在確認できる奥書はセット 2 に見られると言われ<sup>129</sup>、その奥書には「1714 年 Saṅgrām Singh が Bhaṭṭa Rūpajī に描かせた」と書かれている<sup>130</sup>。また、Nidhi Bhatnagar によると Saṅgrām Singh II の時代に 171 枚が描かれたとされる<sup>131</sup>。したがって、少なくともセット 2 の作成年代と作者は奥書の通りであると言えよう<sup>132</sup>。一方のセット 1 は、作成年代は明らかにされていないが、Vatsyayan は人物の描き方や色遣いから 17 世紀後半に描かれたと推測している。MewārīGG は所在が明らかではない Folio も多いため、それらが発見されるとセットの分類も変わる可能性があるが、セット 1 と 2 に関しては、17 世紀後半から 18 世紀前半にかけて作成されたと考えるのが妥当と思われる。

最後にセット 3 について述べる。Vatsyayan によると、このセットは 18 世紀半ば頃のもので推測されており、他のセットよりも絵画的に劣ったものであると主張される<sup>133</sup>。前のセットは一偈につき一枚の絵が描かれていたのに対して、このセットは複数の偈がまとめて描かれている。図 14 に挙げた作品を見てみると、外枠はこれまでと同様であり、上部にラージャスターニー語で場面の説明がされている。色彩はパステル調で、草花や木々は豊富に描かれている。場面には空の描写は無く、ヤムナー川は複数の波線で表現されている。また、多くの鳥と一匹の猿が描かれている。GG には猿は登場しないため画家が独自に描き入れたものと考えられる。人物に注目すると、クリシュナの装いはほとんど前のセットに類似しているが、ここではサンダルではなく靴を履いている。クリシュナはどの流派においても、ほとんどの場合が裸足かサンダルを履いた状態で表されるため、独特の描写であると言える。また、ラーダーも前のセットと類似した装いではあるが、身に着けている服の色や柄が明らかに異なっており、ヒロインにしてはいささか地味な印象を受ける。Folio の構図に関しては、これまでのセットと同様に複数の場面が収められており、バナナの木や褥などで区切られている。また、同じ人物が複数描かれているため時間の流れが表現されている。

このように、セット 3 は外枠や構図などは他のセットと類似しているが、色彩や人物の服装などには明らかな違いが見られる。

<sup>128</sup> *Ibid.*, 137

<sup>129</sup> *Ibid.*, 136

<sup>130</sup> [Andhare 1987: 87]。また、Bhaṭṭa Rūpajī は画家であり詩人でもあると言われている [Vashistha 1995: 70]。そのため、Folio 上部のラージャスターニー語のキャプションも彼によって書かれたと考えられる。

<sup>131</sup> [Bhatnagar 2000: 59]

<sup>132</sup> Bhaṭṭa Rūpajī は絵画と詩の両方を描いたと言われている [Vashistha 1995: 70]。

<sup>133</sup> [Vatsyayan 1987: 230]

## 図版

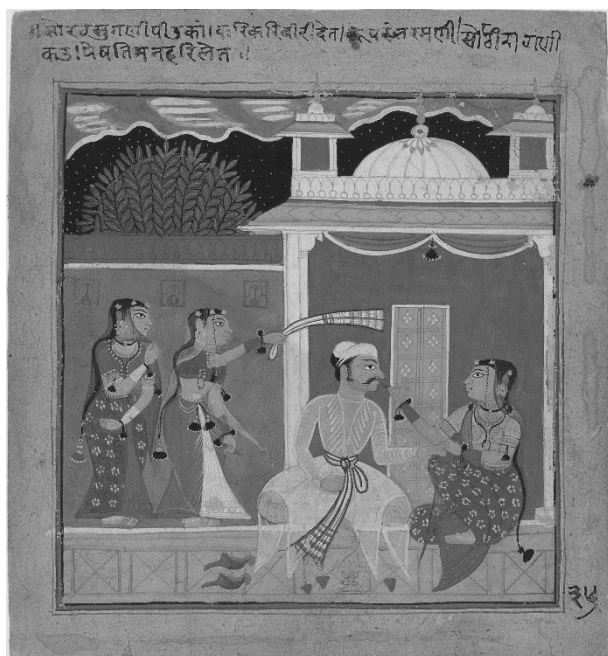


図 9 Sorathī rāginī: 愛人あるいは夫に  
パーン（嗜好品）を渡す女性、  
Mewār（チャーワンド）、  
1605 年作成、  
Nāsir 'ud Dīn 作、  
British Museum 所蔵  
[1978, 0417, 0. 3]



図 10 Gūtagovinda: ラース・リーラーを  
踊るクリシュナと牛飼いの女たち、  
Mewār（ウダイプル）、  
1635 年作成、  
Sāhibdīn 作、  
British Museum 所蔵  
[1959, 0411, 0. 7]





図 11 銀製の像を吟味する  
Mahārāṇā Amar Singh II、  
Mewār、  
1705 年作成、  
作者不明、  
Metropolitan Museum 所蔵  
[2003. 238]



図 12 セット 1. Folio 29 (GG 1.29) [2016 年 9 月 11 日 Āhār Museum にて筆者撮影]



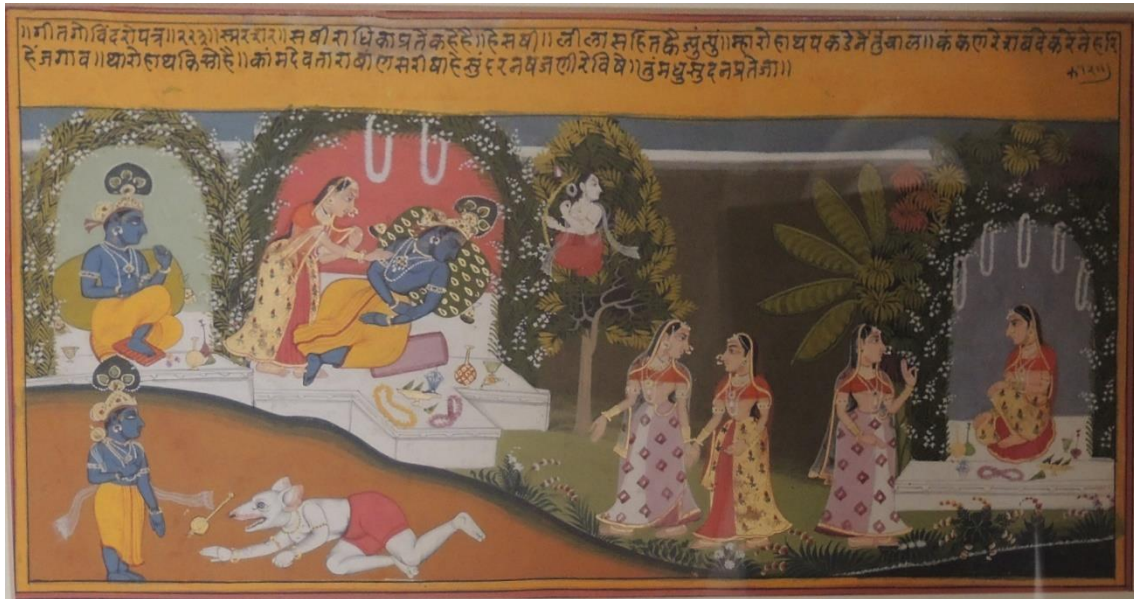


図 13 セット 2. Folio.223 (GG 1.29) [2016 年 9 月 7 日 Albert Hall Museum にて筆者撮影]

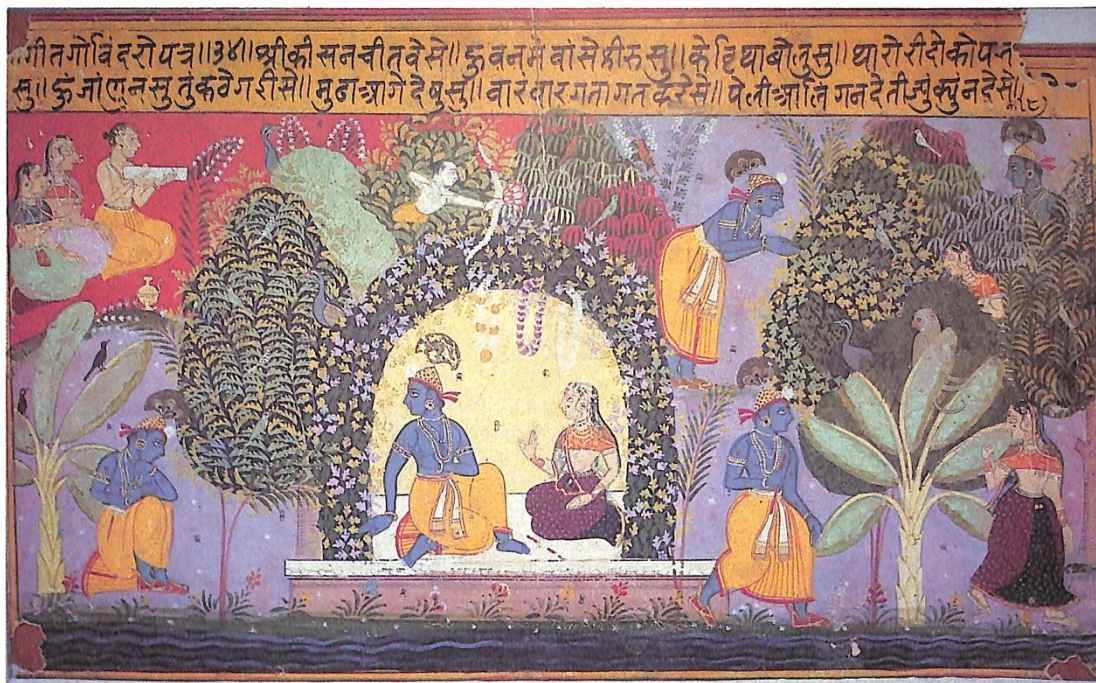


図 14 セット 3. Folio 34. おそらく GG 第 3 編第 7 の歌を描いたものと考えられる、  
[Vashistha 1995: 図版]



### 3. 詩における別離の恋のラサとその絵画

GG は作品全体を通して恋のラサが喚起される作品であるが、Kumbhā と Śaṅkaramiśra の註釈書によれば、各偈文には別離の恋のラサが喚起される個所もあるとされる。そこで本章では、GG の別離の恋のラサが表現されている箇所を取り上げ、実際の絵画ではどのように詩の内容が描かれ、ラサが表現されているのか考察を行う。また、本論文第 1 章の別離の恋のラサに関する問題点で指摘した内容を踏まえて考察していく。

#### 3.1 MewārīGG Folio 27



図 15 Folio 27 (GG 1.27) [2016 年 9 月 11 日 Āhār Museum にて筆者撮影]

上に挙げた Folio 27 を見ていく。この絵には、3 人の女たちと、生き茂った木々の中に白い花で飾られた無人の褥が描かれている。そして、褥の横の木の上には、カーマ神が描かれる。人物の周囲には、種類の違う木々が複数描かれ、ヤムナー川のほとりに赤と白色の小さな花が見られる。背景は茶色く上方には青色で空が細く描かれている。そして、Folio 上部のラージャスターニー語は以下の通りである。

【ラージャスターニー語試訳】

gītagovindaropatṛa | 27 | vasaṁte | isī rādhikājī prateṁ saṣī kahehe | rādājī kisā he | vasata re viṣe  
| vāsaṁtī jyā mādhavīlatā | tiṇī rā phūla sarīṣā komala pageṁ karenem vana re viṣe bhramaṇa



kare he | śrīkrasna heṃ deṣatī phire he | jorā vara iso kaṃdarpa rūpī jyo jvara | tiṇī kare upajāvī  
jpā pīḍā | tiṇī kare vyākula he |

『ギータ・ゴーヴィンダ』の貝葉 27. *vasante* (春に)。まさにラーダーさんにサキーが語りかけています。ラーダーさんはどんな様子か。春の日に、春のマーダヴィーのつる草のような、その花のような可憐な手足を持ち、森の中を歩き回っています。クリシュナ様を探しながら歩き回っています。力強い愛欲の熱があります。そのため離れていることの苦悩があります。そのため動揺しています。

なお、この Folio に対応する偈文は GG 1.27 であり、Folio を詳細に見ていくために、以下では偈文について考察していく。

### 3.1.1 *Gītagovinda* 1.27

GG は、ラーダーがクリシュナを家へ連れて帰る途中の密かな戯れから物語が始まる<sup>134</sup>。その後に続く偈文では、クリシュナの 10 化身と、クリシュナの成長を讃美する詩がうたわれる。GG 1.27 は、これらの詩から一変して、新しい物語へと読者を誘う役割を果たしている。

vasante vāsantīkusumasukumārair avayavair bhramantīm kāntāre bahuvihitakṣṇānusaraṇām |  
amandaṃ kandaṃpajvarajanitacintākulatayā valadbādhām<sup>135</sup> rādhām sarasam idam ūce saha-carī  
|| 1. 27 |

春に、ヴァーサンティー<sup>136</sup>の花のようなたおやかな四肢 [を持つラーダーは]、しきりにクリシュナを追い求めて、広い森を歩き回っている。

激しい愛の熱がもたらす不安に困惑して、苦悩が増すラーダーに、女友達はこう語りかける。

### 3.1.2 *Kumbhā* による註釈

idānīm bhaṇīteṣu maricāvacūrṇanāsā yūyaṃ (nūnaṃ) kaṭur api sphāvaḥeti yogam āśritya

<sup>134</sup> meghair meduraṃ ambaraṃ vanabhūvaḥ śyāmās tamāladrūmair naktam bhīrur ayaṃ tvam eva tad imaṃ rādhe grhaṃ prāpaya |  
itthaṃ nandanideśataś calitayoḥ pratyadhva-kuñjadrumaṃ rādhāmādhavayor jayanti yamunākūle rahaḥkelayaḥ |  
| GG 1.1 |

「空は雲に覆われて、森全体はタマラ樹によって青黒い。この子は夜に怯えている。まさにあんたがあの子を、ラーダーや、家に連れて行きなさい。」

このように、ナンダの命令により、茂みの木の方の道に向かって歩いたラーダーとマーダヴァ (クリシュナ) のヤムナー川のほとりでの密な戯れが、勝利する。

<sup>135</sup> valad は calat と表記されているものもある [Telang 1923: 23]。Śaṅkaramiśra の註釈では後者となっている。

<sup>136</sup> [古賀 2009: 1223] によると学名 *Hiptage benghalensis* と言われ、和名はウスバサルノオと呼ぶ。[小倉 2000: 88] ではジャスミンの一種とされている。

vipralambhapūrvako hi saṁbhogo rasikajanarasanīyatām āpadyata iti kavinā ādyapadye  
 kathābījātvena saṁbhogasya yad vipralambhapūrvakatvaṁ sūcitam tad eva prakāṭikurvan  
 kṣṇotkanṭhitām rādhām kāpy uttambitamukhena harikathayā protsāhayanty āha ---vasante  
 vāsantīti | kācana saḥacarī idam vakṣyamāṇam sarasam rasavat rādhām ūce uktavati | kimbhūtām  
 | vasante ṛtau amandam yathā syāt tathā kandarapahetujvarajanitacintākulatayā valadbādhām |  
 kandarapahetujvarajanitacintākulatvena valantī yātayātaṁ kurvāṇā bādhā yasyāḥ | cintākule hi  
 cetasi bādhā yāty āyāti ceti prasiddham | kimbhūtām | bahu anekadhā dūtyādinā  
 vihitakṣṇānusaraṇam tadartham eva kāntāre bhramantīm |

さて、語りにおいては、胡椒を粉末にするときの鼻がまさに刺激的であっても、望みの  
 ものが得られる、という慣用表現（方法）に倣って、まさに〔恋人と〕別離する前の交  
 媾は、粹人に味わわれるべきであると、詩人によって冒頭の詩節（偈）において〔示さ  
 れた〕。物語の発端として、交媾が別離の前に〔なされたことを〕示すことは、まさに  
 クリシュナを熱望するラーダーを出現（登場）させて、誰もが顔を上に向けて（首を長  
 くして）、ハリの物語によって元気づけられる、ということが〔次に〕説かれる。

—— 〈春に〉〈ヴァーサンティー〉云々と。ある〈女友達〉が〈こう〉言いながら〔す  
 なわち〕〈味わい深く〉〔すなわち〕情趣深く〈ラーダーに〉〈言った〉〔すなわち〕言う。  
 どのような〔様子のラーダー〕に。〈春に〉〔すなわち〕季節に〈激しく〉〔すなわち〕  
 あたかも〈愛〉による〈熱が引き起こす不安に困惑しているように〉〈苦悩が増してい  
 る〉〔ラーダー〕に。〈愛〉による〈熱が引き起こす不安に困惑して〉行ったり来たりし  
 ている彼女の〈苦悩〉が〈増している〉。〈不安に困惑している〉心の中に〈苦悩〉が生  
 じる〔すなわち〕やってくる、ということはよく知られている。どのような〔様子のラ  
 ーダー〕に。〈しきりに〉〔すなわち〕しばしば使いの者などによって別れたクリシュナ  
 を〈追い求める〉〔ラーダー〕に、それゆえ〈広い森〉を〈歩き回っている〉〔ラーダー〕  
 に。

Kumbhā は、GG 1.1 でクリシュナとラーダーが別離する前の交媾の様子が歌われたことを  
 初めに述べる。そして、Kumbhā はラーダーの様子を説明している。彼によると、春の季節  
 に、愛するクリシュナを想うラーダーは不安に困惑しており、そこから苦悩が増していると  
 される。さらに彼は、使いの者など<sup>137</sup>がクリシュナとラーダーを別れさせたと解釈し、その  
 ことが原因でラーダーは広い森を歩き回っていると述べる。

kimbhūtām | vāsantīkusumavan mādhavīlatākusumavat sukumārair avayavair upalakṣitām |  
 vasante hi mādhavīkusumam udriktaṁ bhavati | ataḥ kāmōdrekaśaukumārye ca sāmīyam | atra  
 luptopamālaṁkāraḥ | dakṣiṇo nāyakaḥ | tal lakṣaṇam – ‘snehalaulīyam avaiśamyavaśatas  
 tulyatāmiṣan | nāyikāsv apy anekāsu dakṣiṇaḥ sa smṛto yathā’ || virahotkanṭhitā nāyikā | ‘ukta

<sup>137</sup> 牛飼いの女性やサキーのこと。

bhavati sã yasyã vāsakenāgataḥ priyaḥ | tasyānāgamane hetuṃ cintayaty ākulā yathā' ||  
 tasyābhiḷāṣo nāma daśāviśeṣo yathā – ‘vyavasāyo bhaved yatra bādhaṃ tat saṃgamāśayā |  
 saṃkalpākulacittatvātsābhiḷāṣaḥ smṛto yathā ||’ iti | …… [以下文法説明のため省略する]  
 どのような「ラーダー」に。ヴァーサンティーの花のような「すなわち」マーダヴィー  
<sup>138</sup>のつる草の花のような「たおやかな四肢」によって特徴づけられる「ラーダー」に。  
 実に「春に」マーダヴィーの花が咲きほこっている。それゆえ、愛欲あふれるたおやか  
 さにおいても同じである。ここでの修辞法は *luptopamā*<sup>139</sup>である。ナーヤカは *dakṣiṇa*  
 (巧妙な男)<sup>140</sup>である。その定義は、——「食欲な愛を偏りなく等しく求める者。多  
 くのナーイカーの間にいても、彼は *dakṣiṇa* と知られているというもの」。ナーイカー  
 は *virahotkaṇṭhitā*<sup>141</sup> (別離している愛人を待ち望む女) である。「彼女は、彼女の芳香に  
 よって愛する者がやって来たとやった。彼が来ない理由を思いわずらって苦悩する女  
 性というもの」。彼の願望は、実に特定の状態であり、「次の」ようである——「ここ  
 では、その結ばれたいという期待によって、苦悩の状態になるだろう。願望によって混  
 乱した心なので、願望を持つものと知られている」。と「言われる」。……【以下文法説  
 明のため省略する】

次に *Kumbhā* はラーダーの外見上の特徴を説明している。ラーダーのたおやかな四肢はヴァーサンティーの花で比喻され、ヴァーサンティーはマーダヴィーとして言い換えられている。そして、それらの花は愛欲におけるたおやかさと同等のものと解釈している。また、ナーヤカとしてのクリシュナは *dakṣiṇa* と定義されており、クリシュナがラーダーだけでなく他の女性たちとも戯れていることが暗示される。また、クリシュナを待ち望み不安な気持ちである様子のラーダーを *virahotkaṇṭhitā* と定義している。

### 3.1.3 Śaṅkaramiśra による註釈

etāvad granthenābhidheyaprayojanakelivārṇanopayuktanāyakaguṇapratipādanapurāḥsarāṇi  
 maṅgalāni vidhāya kaviḥ śṛṅgārarasapradhānabhagavatkelivārṇanaṃ cikīrṣus tat  
 sambhogāpekṣayā vipralambhasyotkrṣṭatvād ādau vipralambhaśṛṅgāravarṇanāya

<sup>138</sup> マーダヴィーの花もヴァーサンティーと同様で、学名 *Hiptage benghalensis* を指す。

<sup>139</sup> *luptopamā* は Monier のサンスクリット語辞書によると「a mutilated or imperfect simile (the conjunction expressing comparison or the common attribute being omitted)」と説明される。この偈文では、ラーダーが省略され「ヴァーサンティーの花のような可憐な四肢」として表現される。

<sup>140</sup> *sabhī nāyikāṃ meṃ samāna rūpa se anurāga pradarśita karanevāle nāyaka ko dakṣiṇa kahate haiṃ | yaha aneka nāyikāṃ ko eka samāna pyāra karatā hai |* [Sahāya 1973: 632]  
 すべてのナーイカーに等しく愛情を示しているナーヤカは *dakṣiṇa* (巧妙な男) と言われる。彼は多くのナーイカーを一様に愛している。

<sup>141</sup> *utkā* とも言われる。[Sahāya 1973: 643] では次のように説明される。  
*dera taka priyatama kī pratīkṣā karane ke kāraṇa duḥkhita evaṃ cimtita honevālo nāyikā utkā kahī jāti hai |*  
 遅くまで愛人(恋人)を待っているのでひどく悩んでいる、及び不安である次のナーイカーを *utkā* と言う。

virahotkanṭhitarādhāyās caritāni varṇayitum prastāvayati ---vasanta iti | sambhogāpekṣayātra  
vipralambhasyotkarṣaṃ prati tvālaṃkārikāḥ ---‘sambhogavipralambhena vinā puṣṭim anu (?) |  
kaṣāyite hi vastrāḍau bhūyān rāgo ’bhijāyate’ | iti | ślokaṛthas tu ---kācit saha-carī sakhī vasante  
sarasaṃ yathā syād evaṃ rādhāṃ idaṃ vakṣyamāṇam ūce uvāca |

このような詩節によって言及されるべきモチーフの、遊戯の記述が、相応しいナーヤカ  
カの特徴を提示する前の清らかな吉祥偈を置いて、詩人は、恋のラサを中心にする聖バ  
ガヴァット（クリシュナ）の遊戯の描写をしようとする。その交媾を期待すると、別離  
が素晴らしいので、最初に別離の恋〔のラサ〕を描写しようと、別離で〔クリシュナ〕を  
望むラーダーの行動を描写しようと述べる。——〈春に〉云々と。ここの交媾を期待  
して、〔恋人との〕別離が優れたものであるということに対する修辞であり——「交  
媾と別離無しに、その後の満足はあるのか。実に服などが赤いので、ラーガ（旋律、感  
情）が生じる」<sup>142</sup>と言う。しかし、シュローカが意図することは、——ある〈女友達〉  
〔すなわち〕サキーが、〈春に〉〈味わい深く〉というように、ラーダーにこれを語って  
いる〔すなわち〕〈語る〉〔すなわち〕言うであろう。

GG は作品全体を通して恋のラサが表現されている。Śaṅkaramiśra は、クリシュナの遊戯  
が恋のラサを体験させると述べているだけでなく、作品のクライマックスである交媾の描  
写を楽しむために、別離の描写が重要であると述べる。このことから、クリシュナとラーダ  
ーの別離は、作品を味わうための重要な役割を果たしていると言え、そこには別離の恋のラ  
サが表現されていると考えられる。

kīdṛśīm | avayavair upalakṣitām | kīdṛśair avayavaiḥ | vāsantīkusumasukumārair  
mādhavīlatāpuṣpavat komalaiḥ | punaḥ kīdṛśīm | kāntāre mahāraṇye bhramantīm | tatra  
hetugarbhaviśeṣaṇam āha | bahuvihiteti | bahu vāramvāraṃ vihitam kṛtam kṛṣṇānusaraṇam  
anveṣaṇam yayā tādṛśīm | atra hetugarbhaviśeṣaṇam āha | kaṃdarpeti | kaṃdarparjavareṇa janitā  
yā cintā tat kṛtā yā ākulatā tayā amandam adhikam yathā syād evaṃ caladbādhām  
pravardhamānapīḍām | avayavair ity atra jāṭābhis tāpasa itivat ittham bhūtalakṣaṇe tṛtīyā | ‘vāsantī  
mādhavīlatā’ ity amarah | ‘kāntāraṃ vartma durgamam’ iti ca | ‘pīḍā bādhā vyathā duḥkham’ ity  
api ||

どのような〔ラーダーに〕。四肢によって特徴を〔持つラーダーに〕。どのような四肢に  
よって。〈ヴァーサンティーの花のたおやかさによって〉〔すなわち〕マーダヴィーの蔓  
草の花のようなしなやかさによって。さらにどのような〔ラーダーに〕。〈広い森の中で〉  
〔すなわち〕大きな森の中で〈歩き回っている彼女〉に。ここでは、原因を含む形容詞

<sup>142</sup> Rūpa Gosvāmin による *Ujjvalanīlamanī* 15(śṛṅgārabheda). 3、には類似した偈文が見られる。  
na vinā vipralambhena sambhogāḥ puṣṭim aśnute |  
kaṣāyite hi vastrāḍau bhūyān rāgo vivardhate | *Ujjvalanīlamanī* 15.3 | [Durgāprasāda 1932: 508]  
別離なしに交媾は満足に達しない。  
実に服などが赤いので、ラーガが活気づく。

と言われる。〈しきりになされた〉とは。そのような彼女によって〈クリシュナを追い求める〉〔すなわち〕探し求めることが〈しきりに〉〔すなわち〕何度も〈なされた〉〔すなわち〕行われた。ここでは、原因を含む形容詞と言われる。〈愛〉云々とは。〈愛の熱〉によって引き起こされた〈不安〉が生じ、また〈困惑〉が〔生じ〕、それが〈激しい〉〔すなわち〕甚だしいので、このように苦悩で震える〔すなわち〕苦痛が増すであろう。四肢によってとは、ここでは苦行者の絡まった髪によって、と同様にこうした特徴（表現）の具格である。「ヴァーサンティーはマーダヴィーの蔓草」<sup>143</sup>と *Amarakośa* で言われる。そして「広い森は、険しい道である」<sup>144</sup>と言われる。「pīḍā bādhā vyathā duḥkham」<sup>145</sup>とも言われる。

Śaṅkaramiśra は続けてラーダーの様子を説明している。Kumbhā と同じく、ラーダーの四肢を形容したヴァーサンティーはマーダヴィーの花で言い換えられている。また、ラーダーは愛の熱によって不安が生じ、さらに激しい困惑も生じているため苦悩で震えていると解釈される。

### 3.1.4 Folio 27 に描かれる意匠



図 16 Folio 27 の場面番号

MewārīGG はいくつかの場面で構成され、場面の境目はバナナの木や樺や丘のようなもので区切られる。ここでは、女性たちのいるところと、樺までの道が繋がっているため、明確

<sup>143</sup> Amar 2.4.72 [Dādhimatha 1915: 152]

<sup>144</sup> Amar 2.1.17 [Dādhimatha 1915: 115]

<sup>145</sup> Amar 1.9.3 [Dādhimatha 1915: 12]。すべて苦悩、苦痛、苦悶という意味。



に場面が区切られているとは言い難いが、便宜上、図 16 に示したように、Folio を二つの場面に分けて詳細に見ていくことにする。向かって左側の女性たちがいるところを場面 1、褥とカーマ神が描かれているところを場面 2 とする。

### 【場面 1】

三人の女性が描かれている。向かって左側の女性は、手振りをしながら中央の女性と会話をしている。中央の女性は、体を褥の方に向けたまま、顔だけを後ろに向け左側の女性と手振りを交えて会話をしている。向かって右側の女性は、少し前屈みになり褥の方向を向いて、足早に歩いているかのようである。

この場面は、ラーダーがクリシュナを追い求めて広い森を探しまわっているというものである。そのため、絵画の中にはラーダーが描かれていると考えられ、このことは、ラージャスターニー語のキャプションからも推測できよう。では、一体どの人物がラーダーであろうか。

Vatsyayan は、「画家は、偈文の最後の行から描き始める。つまりサキーがラーダーに話しかけるところである。二人は生きていくかのように会話をしている」<sup>146</sup>とし、さらに「その後すぐに、明確なしきりなしに、すなわち場面が切り替わることなく、再びラーダーが見られる。この時彼女は不安にかられ、広い森の中を歩き回っている。カーマ神が彼女を矢で射ようとしている」<sup>147</sup>と述べる。したがって、Vatsyayan は三人のうち中央と右側の女性をラーダーとしており、時間の経過が表現されたものと解釈している。確かに、偈文とラージャスターニー語のキャプションにもあるように、ラーダーがクリシュナを求めて森の中をさまよっているように見えるため、この中にラーダーが描かれていると考えることは可能であろう。

しかし、他の Folio に描かれるラーダーの衣装に注目したい。図 17 は、ラーダーがクリシュナを家に連れて帰る場面である。ラーダーは朱色のチョーリーを身に着け、オールニーをまとっている。スカートは、金色の下地に赤色の花柄がついており、前方部分は赤色の生地がひだ状になっている。ここでは、複数のラーダーとクリシュナを描くことで時間の経過を表しており、彼らはすべて同じ衣装で描かれている。

さらに、Folio 27 に隣接する場面のラーダーの衣装も見ていきたい。まず図 18 は、パドマー（ラクシュミー）とマドゥ・スーダナ（クリシュナ）が戯れいてる場面である。ここでは、ラーダーとパドマーを同一視するもの<sup>148</sup>としてこの Folio を見ると、少なくとも、図 17 のラーダーと同じ衣装でパドマーが描かれていると言える。次の図 19 は、クリシュナの様子をサキーがラーダーに伝えている場面であり、向かって左がラーダー、右側がサキーである。色彩は確認できないものの、上述したラーダーと同じ衣装を身に着けていると考えられる。そして、図 20 も同様に左側にラーダーが描かれており、他の Folio と同じ衣装が描か

<sup>146</sup> [Vatsyayan 1987: 35]

<sup>147</sup> [Vatsyayan 1987: 36]

<sup>148</sup> クリシュナとラーダーの関係に関する解釈は様々ある。本論文の 0.0.3 を参照されたい。

れている。このように、ラーダーの衣装は一貫しているということが確認できる。

MewārīGG は、クリシュナと戯れる牛飼いの女性たちの描写も数多く見られる。そのため、ラーダーの衣装だけでなく、クリシュナを取り囲む女性たちの衣装も確認しておきたい。図 22 は、乙女たちと戯れるクリシュナを見てしまったラーダーが、クリシュナの気持ちを自分に取り戻したいとサキーに語る場面である。図 22 では、場面の右端にラーダーとサキーが描かれており、中央にはクリシュナを取り囲む女性たちがいる。そして、左端にはクリシュナの方へ向かう二人の女性が描かれている。図 22 には右端に座るラーダーを除いて十人の女性が描かれている。この中で三人の女性に注目してみると（図 22 の拡大図）、Folio 27 の三人の女性と類似した衣装を身に着けている女性が見られる。しかしながら、ラーダーを除く女性たちの衣装は一貫性がなく、Folio 27 と図 22 の女性たちが同一人物であるかは不明である。

したがって、この Folio 27 の中にラーダーが描かれているとは考えにくく、三人の女性は牛飼いの女性を描いていると言える。ラージプートの画家たちは、作画の際には詩の内容に忠実で、言葉をどれほど絵画として表すかが腕の見せ所の一つであり、MewārīGG はそれが顕著に表れている。では、なぜここにはラーダーが描かれていないか仮説を提案したい。

GG 1.1 ではクリシュナとラーダーはヤムナー川のほとりで戯れているとされる。図 17 を見ると、その戯れは褥の中で行われていることが分かる。先に述べたように、GG 1.27 は実質的には GG 1.1 の続きであるため、Folio もその続きであると考え、Folio 27 に描かれた空っぽの褥は、クリシュナとラーダーの交媾後の様子であると言える。そして、ラーダーを描かず、このような褥を描くことで二人が別離していることを想像させているのではないかと考えられるだろう。また、ここに描かれている女性たちは、クリシュナと戯れたいと森の中を探し回っていると考えられる。

## 【場面 2】

カーマ神<sup>149</sup>と白い花で飾られたアーチ状の褥が描かれる。愛の神であるカーマ神は、恋愛をテーマに描いたラージプート画の中で特に多く見られる。絵画におけるカーマ神の描写は、神話にある通り、弦が蜂で作られているサトウキビの弓と、先端が花になった矢を持っており<sup>150</sup>、恋情を起こそうと人物に向かって矢を射ようとする描写で描かれる。この Folio では、褥の横の木の上で、カーマ神が女性たちに向かって花の矢を射ろうとしている。

次に、白い花と花輪で飾られた褥を見てみると、その内部は赤く塗られ、そこには枕のようなものが置かれている。褥の外側には、香を入れるための瓶や器が描かれている。ラージプート画では、背景を不自然に赤く塗った作品が見られ、この場合、二つの要因が考えられ

<sup>149</sup> プラーナ聖典では、彼の妻は愛情と性愛の歓びを表すラティ、あるいはレーヴァーで、息子の名前はアニルッダ、娘の名前はトリシュナーとされる。彼の従者はヴァサンタ（季節）で、愛のシーズンを表している [菅沼 1989: 111-112]。

<sup>150</sup> [Mani 1989: 378-379]

る。一つは、背景を赤くすることで重要人物や重要な場面を示している<sup>151</sup>。もう一つは、建物の内部を赤くすることで、部屋の明るさを表していると考えられる。ここではおそらく前者の意味合いが強く、褥自体を強調していると言える。つまり、探し求めた先にクリシュナはいないことを強調していると考えられる<sup>152</sup>。

### 3.1.5 Folio 27 に見られる情趣

Śaṅkaramiśra の註釈から、GG 1.27 は別離の恋のラサが表現されていると考えられる。では、絵画ではどのように表現されているのだろうか。

別離の恋のラサと悲哀のラサの違いはすでに述べたが、ViDha と SamSut を再び確認したい。ViDha や Goswamy の解釈では、別離の恋のラサは悲哀のラサとして表現されると言われており、これに従えば、悲哀のラサが表現されていると考えられる。一方 SamSut では、悲哀のラサを表現する際の人物の描写として「涙で頬の端まで濡れ、悲しみで目を閉じ、心が苦悶するのが、悲哀のラサと言われる」ということが述べられている。しかし、女性たちを見てみると、クリシュナと戯れようと、褥に向かって期待を胸に探し回っているかのように描かれており、悲哀を感じ取ることは難しいと言える。むしろ ViDha で説かれる「美しく魅力的なもの、甘美で愛らしい姿のもの」、あるいは SamSut で説かれる「愛情に満ちた愛しい女性の仕草」として恋のラサに当てはまると捉えることができる。

さて、ここで、この Folio に関する Vatsyayan の解釈を見ておきたい。

遠方にある別の面では、花輪で飾られた褥として神聖視された、最終的にのぼりつめる住居があるが、悲しいことにそれは空っぽである。madhura bhakti<sup>153</sup>におけるこの道の旅と目的は、その viyoga（別離）と sambhoga（交媾）の側面において、一つの絵画の表現を通して伝えられる。最初の愛の芽生え、森を通る暗い道、最終的に上り詰める白く光り輝く希望は、その象徴的な重要性と同様に美学的に快い色彩構成を通して具体的な形を与えている<sup>154</sup>。

つまり彼女は、カーマ神と女性たちの描写から恋情の芽生えが想起され、茶色く塗られた背景は森の深さを示すとともに、今後起こる別離の苦悩を暗示しており、さらに、白い花輪で飾られた褥を描くことで最終的な交媾が期待されるという一連の構成になっていると述べる。この意見に関しては、筆者も同意するものではある。しかしながら、その内容に関する

---

<sup>151</sup> [Goswamy 1999: 107]

<sup>152</sup> ラージプート画の中には、恋人や夫を待つ女性を描く際の表現方法で、背景を暗色で塗り、花輪を持った女性を描くものがある。これは、恋人や夫が、暗い森の中や夜でも花輪の匂いで女性の居場所が分かる様子を表したものである。Folio 27 の褥には、これと同様の意味合いも含まれているように思われる。つまり、花輪で飾られ、香の瓶が置かれた褥があることで、暗い森の中でも女性たちはそれらの匂いを頼りにクリシュナの居場所を見つけようとしていると考えられる。

<sup>153</sup> 男女の恋愛感情に喩えられるバクティの感情のこと [橋本 2005: 119]。

<sup>154</sup> [Vatsyayan 1987: 36]

見解は異なる。赤く塗られた空っぽの褥は、物語の最後にある交媾の期待を示しているというよりは、暗い森の中を抜けて褥を見つけたとしても、愛する者はそこにはいない、というこれから起こる別離の苦悩を強調しているかのように見える。すなわち、場面1は恋の喜びを表し、場面2は別離の苦悩を描いているのである。

以上のことから、人物からは恋情が芽生えた恋のラサが表現されていると言えるが、絵画全体を通して見ると、別離の苦痛による悲哀のラサも暗示される作品であると考えられるだろう。

图版



图 17 Folio 1 (GG 1.1) [Vatsyayan 1987: 5]

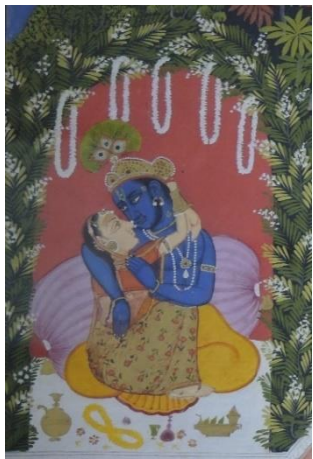


图 18 Folio 26 (GG 1.26)  
一部拡大図



图 19 Folio 28 (GG 1.28)  
一部拡大図 [Vatsyayan  
1987: 39]



图 20 Folio 29 (GG 1.29)  
一部拡大図





図 21 Folio 27 三人の女性の  
拡大図



図 22 Folio 69 (GG 2.19)と女性の拡大図

### 3.2 MewārīGG Folio 48



図 23 Folio 48 (GG 1.48) [2016 年 9 月 11 日 Āhār Museum にて筆者撮影]

上に挙げた Folio 48 を見ていく。Folio 48 に対応する偈文は GG 1.48 である。GG 1.48 は、春にクリシュナがゴーピーたちと戯れている様子をサキーがラーダーに語り掛ける場面である。この Folio には、クリシュナ、ラーダー、サキー、牛飼いの女性たちの他に、場面の右下に男性も描かれている。Folio 上部のラージャスターニー語は以下の通りである。

#### 【ラージャスターニー語試訳】

gītāgovinḍa ro patra | 48 | adyotsaṃga | rādhā jī prateṃ saṣī kahe he | yo malayācala ro vāyu |  
himācala prateṃ jāe he | jyo kisā vāste | malayacamdana re viṣe re tāje sarpa | tiṇe kavala na  
karenem | vamanakīdhā | mahāparitāpa pāṃmpā thakā | himācala re viṣe | snāṃnarī ichākare nem  
jām em he | vale sṛṃdara āmbāmrā mora deṣene | kokilā boleṃ hem | jyo ḍaḥsaha lāge he |

『ギータ・ゴーヴィンダ』の貝葉 48。adyotsaṃga（さて、うろに）。ラーダーさんにサキーが語りかけています。マラヤ山の風がヒマーヤ山に向かって吹いています。それは何のために。マラヤ山の白檀に蛇がいます。それ（蛇）は〔人々を〕餌食にして吐き出しました。〔そして人々は〕強い苦しみの熱に疲労しています。〔それゆえ〕ヒマーヤ山で沐浴をしたいと願いました。さらに、美しいマンゴーの花の房を見て、耐え難い愛情がゆえにコーキラ鳥が鳴いています。

Miller はこの偈文について「他と比べて独立した詩節であり、主に詩の美的な雰囲気をもつ働きをしている。このような偈文は、アルバム（テキスト）から細密画のように想起され

楽しまれるだろう」と述べる<sup>155</sup>。以下では、Folio を詳細に見ていくために、偈文と註釈書を精査していく。

### 3.2.1 *Gītagovinda* 1.48

nityotsaṅgavasadbhujāṅgakavalakleśād<sup>156</sup> iveśācalaṃ prāleyaplavaneccchayānusrati  
śrīkhaṇḍasāilānilaḥ |

kiṃ ca snigdharasālamaulimukulāny ālokya harṣodayād unmīlanti kuhūḥ kuhūr iti kalottālāḥ  
pikānāṃ girāḥ || 1. 48 |

〔マラヤ山の〕うろに常に住んでいる蛇が噛みつく苦痛から<sup>157</sup>、雪に飛び込みたいと願うかのごとく、白檀のある山から吹く風<sup>158</sup>は、シヴァ神の山<sup>159</sup>に向かって吹く。さらにまた、マンゴーの木の高まりの愛らしい蕾を見つけて、歓喜の高まりから来るクフークフーと甘美で情熱的なカッコウ<sup>160</sup>の鳴き声が聞こえてくる。

### 3.2.2 Kumbhā による註釈

atrotprekṣitaṃ hetum āha --- nityeti | nityam utsaṅge<sup>161</sup> vasanto ye bhujāṅgā eva bhujāṅgakāś  
teṣāṃ yad valanaṃ tasmāt tatra vā yaḥ kleśaḥ tasmād iva | atha bhujāṅgakād yad valanaṃ tena  
yo jāyamānaḥ kleśaḥ tasmād iva || athavā kavalanaṃ kavalo daśanaṃ tasmāt | sarpadaṣṭo hi tat  
tāpopaśāntaye śītaleccchur bhavati |

ここで、比較〔が使用された〕理由を説く——常に云々と。〈多くの蛇〉(bhujāṅgaka)とは〈常に〉〈うろの中に〉〈住んでいる〉、まさにかの多くの蛇のことである。それゆえそれらの〈うねうねした動き〉(valana)があるので、あるいはそれゆえ、そこ（へびたちそのもの）において、あたかも〈苦痛〉<sup>162</sup>がある〔という意味である〕。さて、蛇

<sup>155</sup> [Miller 1984: 9]

<sup>156</sup> nityotsaṅga は、adryotsaṅga あるいは adyotsaṅga と書かれている写本もある [Telang 1923: 35]。Kumbhā の註では nityotsaṅga となっているが、Śaṅkaramiśra の註では adryotsaṅga となっている。また、この Folio と Mānāṅka 註釈が収録されている Kulkarni 版は adyotsaṅga と記されている。

<sup>157</sup> Kumbhā は、bhujāṅgakavala を蛇のうねうねとした動き (bhujāṅgaka-vala) と蛇が口いっぱいを含むこと、すなわち噛みつくこと (bhujāṅga-kavala) の二通りに解釈している。Śaṅkaramiśra は bhujāṅga-kavala と取り口いっぱいを含むこと、あるいは絡みつくこと (āśleṣa) として解釈している。ここでは bhujāṅga-kavala を採用し、蛇が噛みつくこととして訳した。

<sup>158</sup> マラヤ山から吹く風のこと。「マラヤ山は、インドのデカン高原の西を区切る西ガーツ山脈のこと。白檀の産地で、南西モンスーンによって、ここから東北のヒマラヤ山脈にむかって吹く風は、春を告げ、白檀の香りを運んでくる」とされる [小倉 2000: 88]。

<sup>159</sup> カイラーサ山のこと。

<sup>160</sup> カッコウ (コーキラ鳥) は、マンゴーの木を好み、春に強い声でさえずり、その声は愛欲をかきたてるものとされる [小倉 2000: 88]

<sup>161</sup> utsaṅga の意味は、Apte のサンスクリット語辞書によると lap, embrace, interior, surface, slope, the haunch or part above the hip, the upper part, edge of a hill, peak, など多岐にわたる。Lee Siegel と小倉は hollows (うろ) の意味で訳しており、また、Śaṅkaramiśra の註釈では、utsaṅga を kroḍa に置き換えていることから、ここでは「うろ」の意味で訳した。

<sup>162</sup> 女性 (ラーダー) の蛇に対する恐怖心のことを示している。



であるから、それによって〈うねうねした動き〉があるということであり、それゆえあ  
たかも〈苦痛〉が生まれるという〔意味である〕。あるいは、〈口いっぱいを含むこと〉  
(kavala)〔すなわち〕頬張ること、それゆえ噛むこと。なぜなら、蛇にかまれた人は、  
その痛みを和らげるために寒さを望むため。

Kumbhā は初めに bhujaṅgakavala について二つの解釈を示している。bhujaṅgaka を多くの蛇  
と解釈し、vala を蛇のうねった動きとして、その動きによって人々の苦痛があると示してい  
る。またもう一方の解釈では、kavala と採ることで、蛇に噛まれることを示している。そし  
て、その痛みを和らげるために寒さを望むとしている。

kiṃ ceti vibhāvāntaram āha | pikānām kokilānām kuhūḥ iti gira unmīlanti prādurbhavanti | kiṃ  
bhūtāḥ | kalottālāḥ kalās ca tā uttālā udīrṇāḥ | kutaḥ | harṣodayāt | kiṃ kṛtvā | snigdhāni yāni  
rasālamauliṣu mukulāni cūtaśirassu kuḍmalās tām ālokya | ..... atra  
vipralambhākhyasṅgārasūcako ratyākhyāḥ sthāyībhāvaḥ | .....

〈さらにまた〉とは、他の感情を喚起する条件 (vibhāva) を説く。〈カッコウたちの〉  
〔すなわち〕コーキラ鳥たちの〈クフー〉という〈鳴き声〉が〈現れる〉〔すなわち〕  
聞こえる。どのような〔鳴き声〕か。〈甘く大きく〉〔すなわち〕甘美な音で、そしてそ  
れが力強く発せられることである。なぜ〔鳴くの〕か。〈歓喜の高まりから〉。何をして  
〔歓喜が高まったの〕か。〈マンゴーの木々の頂〉にある〈蕾たち〉は〔すなわち〕マ  
ンゴーの木々の頂において蕾たちは〈愛らしく〉、それらを〈見て〉。……〔以下文法説  
明のため中略〕ここでは、別離と呼ばれる恋〔のラサ〕を示唆する基本的感情〔と〕、  
愛着の恋情と呼ばれる基本的感情がある<sup>163</sup>。……〔以下文法説明のため省略〕

次に、カッコウたちがマンゴーの花の愛らしい蕾を見つけたことで喜び、強くさえずる様子  
が説明され、これらは感情を喚起する条件として示されている。さらに、この偈文には、別  
離の恋のラサと、愛着の恋のラサの両方を示す基本的感情があると言われる。つまり、前半  
で言われる蛇による苦痛が別離の恋のラサを暗示させる基本的感情になっており、後半の  
歓喜の高まりによるカッコウの鳴き声が、愛着恋のラサを示す恒常的感情であると考えら  
れる。

### 3.2.3 Śaṅkaramiśra による註釈

idānīm rādhām śīghram gamayitum malayānilādīduḥsahatām āha --- adryutsaṅgeti |  
śrīkhaṇḍaśailānilo malayaparvatasambandhī vāyur īśācalaṃ rudrasyācalaṃ himālayam anusarati  
| kasmād iva | adrer malayasya utsaṅge kroḍe vasanto ye bhujaṅgāḥ sarpās teṣām kavalenāśleṣeṇa

<sup>163</sup> 恋のラサには、愛着・交媾の恋情 (rati, sambhoga) と別離の恋情 (vipralambha) の二種類の基本的感情があるとされる [上村 1990: 371-372]。そのため、sthāyībhāva を vipralambha と rati の両方にかけて訳した。

janito yaḥ kleśaḥ saṃtāpas tasmād iva | tarhi himādrim kim iti vrajatītyata āha --- prāleyeti |  
prāleyas tuṣāras tasya plavanam avagāhanam tasyecchayā | atra sarpaiḥ kavalitodgīṃsya  
pavanasya tad viṣasamparkād adhikaṃ virahiṇām saṃtāpakatvaṃ dhvanitam |

ここで、ラーダーを素早く向かわせるためには、マラヤ山の風などが耐え切れないとい  
うことを説いて——山のうろ云々と。〈白檀のある山から吹く風〉は、〔すなわち〕マ  
ラヤ山に関する風は、神の山に〔すなわち〕ルドラの山に〔すなわち〕ヒマラーヤ山  
の方へ吹く。何のために。山の〔すなわち〕マラヤ山の〈うろ〉に〔すなわち〕うろに、  
そこに〈住んでいる〉〈蛇たち〉は〔すなわち〕蛇たちは、それらが〈口いっぱいを含  
むこと〉によって〔あるいは〕絡みつくことによって〈生まれた〉〈苦痛〉〔すなわち〕  
痛みのごとく。それでは、なぜ寒い山に行くのかと言うと、雪云々と。〈雪〉〔すなわち〕  
雪は、それに〈飛び込むこと〉〔すなわち〕浸入すること〔という〕その願望によって。  
ここにおいて、蛇が口いっぱいを含んで吐き出した息のその毒に触れることから、離れ  
離れの者たちに苦痛が起きるといふものが暗示されている誇張表現になっている。

Śaṅkaramiśra の註釈では、まず、ラーダーをクリシュナのもとへすぐに向かわせるために  
サキーが語っているとしている。マラヤ山に住む蛇によって噛まれるか、絡まれることで苦  
痛があるとし、その苦痛から、ヒマラーヤ山の雪に飛び込みたいということが示されている。  
また、マラヤ山の風を蛇の吐き出す毒の混ざった息とし、別離している者たちがその毒に触  
れることから苦痛が生じると解釈されている。続いて Śaṅkaramiśra は次のように説明する。

na kevalam idam eva duḥsaham vasante 'param apīty āha | kiṃ ceti | pikānām kokilānām | kuhūḥ  
kuhūr ity evaṃrūpāḥ śabdā unmīlanti prakāṣbhavanti | kīḍṣyaḥ | kalottālāḥ kalā avyaktagi  
madhurāḥ, uttālā udbhaṭāḥ | kasmāt | snigdha ye rasālā āmravṛkṣās teṣām ye maulayo 'grabhāgās  
tatra yāni mukulāni tāny ālokya vīkṣya yo harṣodaya ānandāvirbhāvas tasmāt | atra kvacit  
'adyotsarga' iti pāṭhaḥ | tatrādya vasante ity arthaḥ | 'tuṣāras tuhinam himam | prāleyam mihikā  
cātha' ity amarāḥ | 'uttālāḥ syādd hemakumbhe garbhe cottāla utkaṭe | śreṣṭhe 'pi vikarāle 'pi syād  
uttālam plavaṃgame' iti viśvaḥ ||

まさにこのことに耐えられないだけでなく、春におけるもう一つの物もと言って〔次の  
ように説く〕。〈さらにまた〉と。〈カッコウたち〉の〔すなわち〕コーキラ鳥たちの。  
クフー、クフーと鳴いているように〔すなわち〕鳴き声が〈聞こえる〉〔すなわち〕現  
れる。どのように。kalottālā（甘く大きく）の kala とは、姿の見えない鳴き声で甘美で  
あり、uttāla（力強い）とは情熱的である。なぜなのか。〈愛らしい〉〈マンゴーの木々〉  
〔すなわち〕マンゴーの樹木たちにある、それらの〈頂〉〔すなわち〕先端部分、そこ  
にあるこれらの〈蕾〉を〈見て〉〔すなわち〕凝視して、歓喜が高まる〔すなわち〕喜  
びが表れるがゆえに〔ということ〕。ここにおいて、あるところでは adyotsarga<sup>164</sup>という

<sup>164</sup> 先の註に示したように、別の写本では adryutsaṅga あるいは adyotsaṅga と書かれているため、adyotsarga

読みもある。その場合は、adya とは春においてという意味である。「[寒さと雪という言葉は] ここで tuṣāra, tuhina, hima, prāleya, mihikā」<sup>165</sup>と *Amarakośa* で言われる。「金の壺、容器、力強さ、優秀さにおいて、偉大なものがある。最も素晴らしくても、また非常に恐ろしくても、猿の中で偉大であろう」<sup>166</sup>と *Viśvaprakāśa* で「言われる」。

ここでは、春にカッコウがマンゴーの蕾を見て歓喜を起し、甘美で情熱的に鳴いているとしている。また、snigdha (愛らしい) について Kumbhā と Śaṅkaramiśra で解釈の異なる点が見られる。Kumbhā は、mukula (蕾) を修飾する語句として解釈しているが、Śaṅkaramiśra は rasāla (マンゴーの木) を修飾する語句としている。そもそもマンゴーは春に花が咲き、その匂いは甘美で恋情をより一層掻き立てるものである。そのため、マンゴーの木を修飾するよりもこれから咲く花の蕾を修飾する方が、カッコウたちの歓喜の高まりを強調できると言えるだろう。

以上の Śaṅkaramiśra の解釈では、恋人たちの別離に耐えられない様子と、春の季節に恋情が高まる様子をサキーがラーダーに語ることで、クリシュナへの恋情を鼓舞しようとしているというものである。

このように、GG 1.48 は、春の季節には別離している者たちにとって苦痛がある一方で、恋情が高まるような甘美な様子もあるという対照的な様子が歌われているということが明らかとなった。

### 3.2.4 Folio 48 に描かれる意匠



図 24 Folio 48 の場面番号

ではなく adyotsaṅga とも考えられる。

<sup>165</sup> [Dādhimatha 1915: 36]. tuṣāra をはじめとした五つの語は、すべて雪・寒さという意味。

<sup>166</sup> 出典は不明であり、意味も不明瞭である。

では、実際の Folio を見ていきたい。絵画全体を見てみると、草木が向かって左から右に強くなびいて描かれていることが分かる。これは、マラヤ山の風がヒマーヤ山に向かって吹いている様子を表現したものである。背景に用いられる色彩は、人物の服装の華やかな色合いとは対照的に、薄い水色や灰色が混ざったような水色、そして暗い緑色が使われている。以下では、図 24 に示したように三つの場面に分けて詳細に分析していく。ここでは、丘やバナナの木によって場面が区切られている。

### 【場面 1】

巨大な岩山のようなマラヤ山とラーダーとサキーが描かれている（図 25）。マラヤ山には白檀の木があり、木の幹や枝に絡みつく複数の蛇も描かれている。メーワール派の細密画には、建物や自然描写にムガル画の影響が見られるということはすでに述べた。この特徴的な岩山の画風と白檀の木を岩山から伸びるように描く構成は、まさに図 26、27 に挙げたような Akbar 帝時代のムガル画で多く描かれたものである。ムガル画では、岩山は力強く太い線で表され、岩山から生える植物は写實的に描かれている。それに対して Folio 48 は、細く弱い線で岩山が描かれ、岩山から生える植物はリアリティに欠けている。しかしながら、その特徴的な自然描写は、少なからずこの Folio にも残っていると言えよう<sup>167</sup>。

ラーダーとサキーを見してみる。向かって右側にサキー、左側にラーダーがそれぞれ座った状態で描かれており、彼女たちの背景には丘のようなものが描かれ、場面が完全に区切られている。サキーは手振りを交えながら、クリシュナが他のゴーピーたちと戯れている様子をラーダーに伝えており、ラーダーはその話を静かに聞いている。また、山の麓からラーダーの方に向かって這い出している蛇も見られることから、ラーダーの苦痛な様子が表現されていると言える。

### 【場面 2】

クリシュナとゴーピーが描かれている（図 28）。左手に紫色の花を持つクリシュナと、クリシュナに白い花をかけようとしている二人のゴーピー、身振りをういてクリシュナに話しかける一人のゴーピー、そして春の季節に浮かれているかのように、赤い色粉を撒いている一人のゴーピーが描かれる。

この場面は、偈文やラージャスターニー語には直接歌われていない。物語の流れは、クリシュナが他の女性と戯れている様子をサキーがラーダーに語ることで、ラーダーの嫉妬心をかき立てようとしており、その後、ラーダーがサキーに気持ちを語る場面へと続いていく。絵画では、Folio 28 から Folio 70<sup>168</sup>のほとんどに、クリシュナが牛飼いの女性たちと戯れている様子が描かれている。そのためこの描写は、ラーダーが思い浮かべているクリシュナの様子を表した場面であると考えられる。彼らの様子を描くことで、別離している者との対比

<sup>167</sup> ムガル画の画風の影響は、1600 年代に活躍したメーワールの画家 Sāhibdīn の作品に顕著に表れている。

<sup>168</sup> GG 1.28 から GG 2.20 に対応。

が強調されていると言えよう。

また、中央の木の上には、ラーダーに恋情を起こそうとカーマ神が矢を射ろうとする様子が見られる。そして、カーマ神の下には鳥が小さく二羽描かれており、その木から左に三つ離れた木にも一羽の鳥が描かれている（図 29）。これは、「マンゴーの木の頂の愛らしい蕾を見つけて、歓喜の高まりから来るクフークフーと甘美で情熱的なカッコウの鳴き声」を表したものである。偈文では、「カッコウの鳴き声」とされるが、絵画ではカッコウを直接描くことでカッコウの甘美なさえずりを示している。

### 【場面 3】

一人の男性が描かれている（図 30）。男性はうつむいて座っており、眉と目は下がり気味で、憂鬱な表情が窺える。この描写から、「蛇が噛みつく苦痛から、雪に飛び込みたい」と望む、別離している人物を表していると推察される。このことは、男性の横に描かれたヒマラーヤ山からも想像できうる。このヒマラーヤ山は、場面 1 と同様に岩山のような形で描かれているが、雪を表現しているためか、マラヤ山のような岩山の起伏はほとんどなく、滑らかな見た目である。また、バナナの木と丘のような背景によって場面は明確に区切られている。

### 3.2.5 Folio 48 に見られる情趣

以上のように、Folio を詳細に見てきたが、この絵画からはどのような情趣が体験できるだろうか。Kumbhā の註釈では、別離と愛着の恋のラサの両方の基本的感情が示されていると言われている。

まず、別離の恋のラサから考察していきたい。これまで述べてきたように、別離は悲哀のラサとして描かれると仮定すると、SamSut では、悲哀のラサを表現する際の人物の描写として「涙で頬の端まで濡れ、悲しみで目を閉じ、心が苦悶するのが、悲哀のラサと言われる」と説かれている。このことに注目して Folio を見ると、場面 3 に描かれたうつむいて座る男性の描写が悲哀のラサを喚起する条件として当てはまるだろう。

次に愛着の恋のラサについて考察したい。偈文では、マンゴーの愛らしい花の蕾を見つけたカッコウの鳴き声が喜びを生じさせるとされており、絵画には三羽のカッコウが描かれている。さらに、ラーダーに恋情を引き起こそうとするカーマ神と、クリシュナと牛飼いの女性たちの遊戯も描かれている。これらは、愛着の恋のラサを喚起させる要素であると考えられるが、カッコウとカーマ神は非常に小さく描かれており、ここから喜びを引き起こすことは少々困難であろう。そのため、クリシュナと女性たちに注目してみる。ViDha では、恋のラサは「……美しく魅力的なもの、甘美で愛らしい姿のもの、華麗な衣装と装飾というものは、恋のラサにおいてあるべし」とされ、SamSut では「震える眉毛と（流し目とともに）、愛情に満ちた愛しい女性の仕草、それが恋のラサと呼ばれる」と説かれる。これらを考慮すると、クリシュナを囲む女性たちの仕草から愛着の恋のラサが表現されていると

言えよう。

このように、芸術論書に従って人物にラサの条件を結び付けて考えると、詩が表現しているように、別離と愛着の恋のラサが同時に描かれていると言える。しかし、絵画全体を見ると、蛇の住むマラヤ山から吹く風の描写や落ち着いた背景の色彩が、別離している者の苦痛を強調しているかのように見える。そのため、クリシュナたちの遊戯は、愛着の恋のラサを表現しつつも、別離している者の苦痛を浮き彫りにしている。そのため、絵画全体としては別離に対する同情が示され、悲哀のラサとして喚起されるだろう。

図版



図 25 Folio 48 場面 1 の拡大図



図 26 山に避難する Zumurrud Shāh、1570 年作成、Brooklyn Museum 所蔵 [24.48]

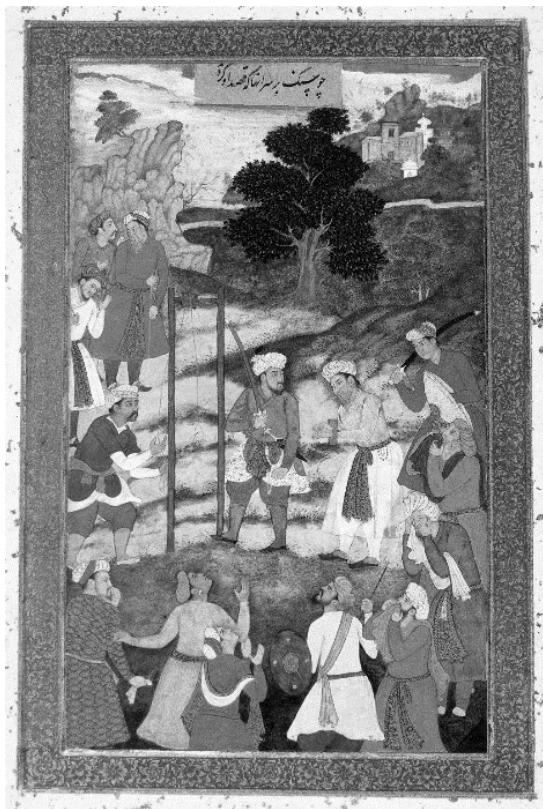


図 27 Warren Hastings の画集より  
Mansūr Hallāj の死刑執行、  
1600-1605 年作成、  
Brooklyn Museum 所蔵 [69.48.2]



図 28 Folio 48 場面 2 の拡大図





図 29 Folio 48 カーマ神と三羽のカッコウの拡大図

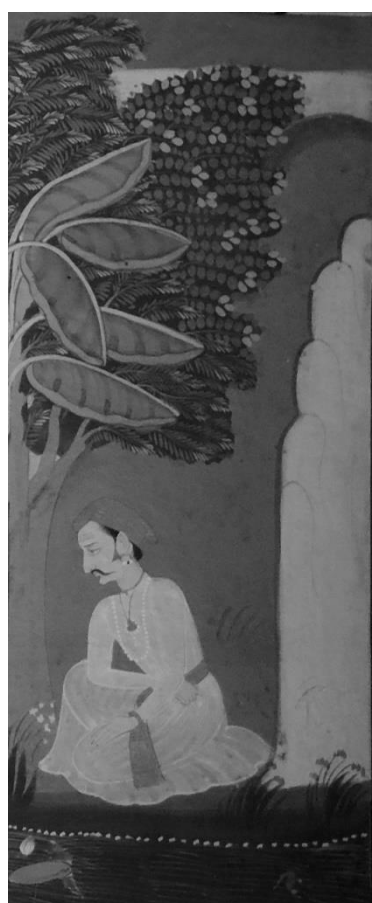


図 30 Folio 48 場面 3 の拡大図



### 3.3 MewārīGG Folio 49



図 31 Folio 49 (GG 1.49) [2016 年 9 月 11 日 Āhār Museum にて筆者撮影]

Folio 49 は、GG 1.49 を描いたものである。Folio の左上には、祠のようなものが描かれており、人々がクリシュナに向かって礼拝している様子が描かれている。その下の褥にはクリシュナ、ラーダー、サキー、牛飼いの女性と思われる人物が見られる。そして場面の中央にはクリシュナと女性たちの戯れる様子が表現されている。Folio 上部のラージャスターニー語は以下の通りである。

#### 【ラージャスターニー語試訳】

gītagoviṁḍa ro patra | 49 | rāsollāsa | rāsa jukta je hari te rasā karo | hari kisā hem | prema kare  
amḍha jyā rādhā | tiñī hem cūḥbana kīdho he | kisā vāste | gīta stuti rā miṣa thā | vale rāja ro muṣa  
amratamaya he | iso kahe nem vale hradaya re viṣe āliṁgana kareṁ hem | vale rāsa kīḍāre viṣe  
udyamajukta | isī je gopāṁganā | tiñāṁ madyeṁ krīḍā kareṁ hem |

『ギータ・ゴーヴィンダ』の貝葉 49. rāsollāsa (ラーサの踊りの愉悦)。ラーサに専念するハリが守ってくれますように。ハリはどのような。〔恋に〕盲目のラーダーが〔ハリを〕可愛がろうとしています。彼女は〔ハリに〕口づけをしました。何のために。歌を褒めるふりをするために。そして「王様のような顔は甘露に満ちています」。このように言った後に彼女は胸の中で彼を抱きしめました。それから〔ハリは〕ラーサの踊りに専念しました。このようにして、〔ハリは〕牛飼女たちの真ん中でリーラーをしています。

この Folio を詳細に見ていくために、偈文と註釈書を以下で精査していきたい。

### 3.3.1 *Gītagovinda* 1.49

rāsollāsabhareṇa vibhramabhṛtām ābhīravāmabhruvām abhyarṇe parirabhya nirbharam uraḥ  
premāndhayā rādhayā |  
sādhū tvadvadanam sudhāmayam iti vyāhṛtya gītastutivvyājād udbhaṭacumbitasmitamanohārī  
hariḥ pātu vaḥ || 1. 49 |

ラーサの踊りの愉悦が極まって狂おしい様子の眉美しいアービーラ<sup>169</sup>の女性たちのそばで、恋に盲目となったラーダーに胸を激しく抱きしめられて、  
「素敵。あなたの言葉〔顔〕は甘露で溢れているわ」と〔彼の〕歌を褒めるふりをして  
言って、〔ラーダーに〕情熱的な口づけをされて微笑んだ魅力的な者、〔その〕ハリがあなた方を加護して下さいように。

GG 1.49 は、Kumbhā によって付け加えられたと考えられる大本のみに見られる詩節である<sup>170</sup>。GG 1.27 から 1.48 までは、別離している恋人たちの苦悩が歌われ、クリシュナのもとへ行かせようと、サキーがラーダーに嫉妬心を抱かせるようなセリフが述べられている。そのため、この偈文は構成上の不自然さを思わせる。しかし、小倉が回想場面の描写であると指摘しているように<sup>171</sup>、別離する前の様子を読者に想像させる偈文である。

また、偈文とラージャスターニー語の内容を比較してみる。偈文ではクリシュナはアービーラたちのそばでラーダーに抱きしめられているため、ラーサの踊りはしていないと考えられるが、ラージャスターニー語では、ラーダーに抱きしめられた後に、ラーサの踊りを行っていると言われる。このように、クリシュナがラーサの踊りを行っているか、行っていないかに両者の違いが見られる。

### 3.3.2 Kumbhā による註釈

idānīm sargānte kavir āśiṣam āśāste --- rāsollāseti | harir vo yuṣmān pātu | kiṃ bhūto hariḥ |  
rādhayā gītastutivvyājāt | amṛtamayamukhanirgatatvāt | idaṃ gītam amṛtam eveti miṣeṇa vyāhṛtya  
utkaṭam yathā syāt tathā cumbitaḥ | itīti kim | sādhū yuktam etat yadgītam amṛtakalpam | yatas  
tvad vadanam sudhāmayam | atra vikāre mayaḥ | atrānyanārīsaṃnidhau cumbanam ayuktam iti  
gītastutivvyājoktiḥ | kiṃ kṛtvā | nirbharam gādham yathā syāt tathoraḥ parirabhya |

さて、章の終わりににおいて、詩人は〔ハリの〕加護を望む——ラーサの踊りの愉悦云々

<sup>169</sup> ābhīra は、[小倉 2000: 19] や [Siegel 1990: 249] では牛飼いとされているが、ここではアービーラとした。アービーラは、アービーラ族のことで、少年神クリシュナと一緒に暮らしていた牛飼いの遊牧民族と考えられている。のちにアービーラは牛飼いと同義となった [バンダルカル 1993: 109]。また、韻律が sārḍūlavikrīḍita であるため、音節調整のために単に牛飼いという意味で ābhīra を用いたとも考えられる。

<sup>170</sup> GG 1.49 は、Mānāka の註釈が収録されている Kulkarni 版にも見られる。

<sup>171</sup> [小倉 2000: 92]

と。〈ハリ〉が、〈あなた方〉〔すなわち〕あなた方を〈加護して下さいますように〉。ハリはどのような様子か。ラーダーによる〈歌を褒めるふりによって〉。甘露に溢れた顔を表すことによって。この歌はまさに甘露であるという口実によってと〈言って〉、その程度に力強く〈口づけ〉をされた。〈iti〉〔の内容〕は何か。〈素敵〉とは、その歌が甘露に溢れているというのはその通りである。それゆえ〈あなたの言葉（顔）は〉〈甘露に溢れている〉。ここでの接辞においては、maya-が使われている。ここで他の女性が近くにいるので、口づけは適切ではないということで歌を褒めるふりをするという表現である。何をして。〈激しく〉〔すなわち〕強くというように、おそらくその程度に〈胸を〉〈抱きしめて〉。

Kumbhā はまず、偈文の後半部分から説明している。vadana は「話をする事」という意味だけでなく「口、顔」の意味もあり、クリシュナの甘露にあふれた顔と彼の歌の両方の意味が含まれていると述べる。ラーダーは、クリシュナに口づけをしたいと熱望しているが、他の女性たちがいる前で口づけはふさわしくないため、「彼の歌を褒めるふりをする」という表現が用いられる。そして、ラーダーはクリシュナを強く抱きしめると説明される。

kva | ābhīravāmabhruvām gopāṅganānām abhyarṇam samīpe | kiṃ bhūtānām vāmabhruvām |  
rāso gopakṛīḍā tasyollāsaḥ saṃharsaprādurbhāvastasya bhareṇa vilāsavatīnām | kiṃ bhūto hariḥ  
| smitenānyanārīṇām mano hartum śīlam yasya sa tathā | athavā anyanārīsamīpe āliṅganam  
lajjāvaham iti tat parijihīṣayā rādhāyā hetugarbham viśeṣaṇam āha premāndhayeti | ‘kāmāndhaḥ  
kiṃcin na paśyati’ iti vacanād atipremṇā vyākulayety arthaḥ |

どこで。〈眉美しいアービーラの中で〉〔すなわち〕牛飼いの美しい女性たちの〈近く〉〔すなわち〕近くで。眉美しい者たちはどのような状態か。艶めかしい女性たち（牛飼いの女たち）の〈ラーサの踊り〉〔すなわち〕牛飼いの遊戯のその〈愉悦〉が〈極まって〉、悦びが現れている〔状態〕。ハリはどのような状態か。〈微笑み〉によって、他の女性たちの心を奪おうとする振舞いをしている、そのような〔状態の〕彼。あるいは、他の女性の近くで抱きしめることを恥ずかしがる、それを避けたいと欲することによって、そういうラーダーの特別な本心を説いて、〈恋に盲目となって〉と〔言っている〕。「愛欲に盲目となった人は何も見えない」と言われているように、過ぎた愛情によって落ち着きを無くしたので、という意味である。

牛飼いの女性たちの様子が説明されている。女性たちは、ラーサの踊り、すなわちラース・リーラーを行っており、悦びが極まった状態であるとされる。

ここでラース・リーラーの概要を確認しておきたい。ラース・リーラーの原型は BhagP (10 世紀頃) 第 10 巻 29-33 章の Rās Pañcadhyāyī (ラースの 5 章) に見い出される。その内容は次の通りである。「秋の満月の夜 (10-11 月頃) にクリシュナの甘美な歌<sup>172</sup>を聞いた牛飼いの

<sup>172</sup> 15、16 世紀以後の伝承では横笛バーンスリーを奏でたと言われる [橋本 2010: 76]。

女性たちが、最愛の人との別離の苦悩を癒そうとクリシュナのもとに駆け寄った。クリシュナが、夫と子に精神的な愛情を捧げるよう女性たちに冷ややかに説くと、女性たちはひどく嘆き悲しんだ。しかし、クリシュナは女性たちに応えて、歌い踊り女性たちを抱いた。クリシュナの愛を受けた女性たちは、自分がこの世で最高に幸せな女であると驕慢の心を抱くと、クリシュナは姿を消してしまった。女性たちは、クリシュナを追い求めて森の中を捜しまわっていると、クリシュナの足跡と一緒に若い女の足跡を見つけて落胆し、嫉妬の念を抱いた。そして、その若い女も驕慢の心を持つと、クリシュナはまたどこかに消えてしまった。牛飼いの女性たちとともに、その若い女性もクリシュナを捜し求め、やがてヤムナー川の岸辺でクリシュナが戻るのを切望しながら彼を歌い讃えた。するとクリシュナは彼女たちに応えて美しい姿を現し、この献身的な女性たちと互いに手を取り合い、輪円を描いてラーサの踊りを始めたのであった」<sup>173</sup>。このように、ラーサ・リーラーは純粋な献身的愛情を得た人間と、神であるクリシュナとが歓喜の円舞をすることである。この GG 1.49 では、ラーダーがクリシュナを愛する様子と、牛飼いの女性たちが歓喜する様子が見てとれる。

さて次に、Kumbhā はクリシュナの微笑みについて説明している。他の女性（牛飼いの女性）たちの心を奪おうとするための微笑みと、女性たちの前でラーダーに抱きしめられたことによる恥ずかしさ故の微笑みの二種類の解釈が見られる。また、ラーダーは恋に盲目になっており、興奮した状態であるということも述べられている。

atra vipralambhaḥ śṛṅgāraḥ | āśīraprastutaprasaṃsāvyājoktyākṣepahetavo ' lamkāraḥ | pragalbhā nāyikāḥ | mugdho nāyakaḥ | atra 'tarum iva kamitāraṃ cumbanārtādhiroḍhum yadabhilaṣati ca nārī tac ca vṛkṣādhirūḍham ||' iti kṛtvā vṛkṣādhirūḍham āśleṣaḥ | 'ābhīrajās cumbanahāryacittām' iti | 'namitakam idam āhur yoṣito yadbalena priyamukham abhivaktraṃ nyasya tiṣṭhanty udāsyāḥ' iti ratirahasyāt namitakam nāma cumbanaviśeṣaḥ | śārdūlavikrīḍitaṃ chandaḥ | atra rādhāyā vīrāyitenotsāhātmakasya vīrarasasyāvīrbhāvāt tadupayoginī ārabhaṭī vṛttiḥ……

ここでは、別離の恋のラサである。祝福するために aprastutaprasaṃsā（主題とは別のことを記述することで主題を言及すること）を vyāja（ふりをする）という言葉で暗示することを意味した修辞法である。ナーイカーは pragalbhā である。ナーヤカは mugdha である。ここにおいて「口づけへの苦悩が増すために、女性が男性に木のごとくそれを渴望する、その木登り」という木登りの抱擁がなされて、「アービーラの女たちによって後に (ābhīrajās) 口づけされることを望む」と。「口づけをここで説く。結びついた（抱擁する）女性が力によって、その愛しい者の顔に顔を置いて立っているという udāsyā<sup>174</sup>

<sup>173</sup> [橋本 2010]

<sup>174</sup> サンスクリット語の udāsin は、「中立、無関心、冷淡」などの意味があり、ヒンディー語の udāsī には「憂鬱、無関心」という意味があるが、この文脈ではどちらの意味も適さない。

である」<sup>175</sup>と *Ratirahasya* によると、*namitaka*<sup>176</sup>という名前の口づけの種類である。韻律の形式は *śārdūlavikrīḍita*<sup>177</sup>である。ここにおいて、ラーダーの勇敢さを示すことによって、堅固さの性質を有する勇猛のラサの具体化によって、それに適した *ārabhaṭī* という *vṛtti* がある。…… [以下文法説明のため省略]

この偈文は別離の恋のラサが表現されると言われる。一見すると、ラーダーや牛飼いの女性たちは歓喜にあふれており、愛着の恋のラサが表現されているように考えられる。しかし、上で述べたようにラース・リーラーは、別離している者たちの苦悩が背景にある。そのため、*Kumbhā* は別離の恋のラサを示したと考えられる。

また、ナーイカーを *pragalbhā*、ナーヤカを *mugdha* としている。*pragalbhā* は、「性愛術に熟達した女性」<sup>178</sup>と言われるため、ラーダーの様子がこれに当てはまるだろう。*mugdha* (*mugdhā*) は、一般的には *nayikā* に分類されるが、ここでは *nāyaka* として分類されている。*mugdhā* は、「身体に若々しさがみなぎっているか、または、若く思春期の様子が垣間見えている女性」<sup>179</sup>と定義される。このことから、*Kumbhā* は、ラーダーを大人の女性とし、クリシュナをまだ幼いものとして解釈していると考えられる。

さらに、*Kumbhā* は別離の恋のラサ以外に、クリシュナに口づけをするラーダーのことを勇猛のラサが表現されていると述べる。勇猛のラサについては、本論文第1章で示した通りであり、このラサを喚起する物語として、一般的にはクリシュナなどの神や英雄が悪魔を倒す戦闘の様子が推測される。一方で、ラーダーとクリシュナの交媾も、しばしば戦闘の比喻を用いて描写されており、GG 12.12<sup>180</sup>ではそれが顕著に表されている。Lee Siegel は、GG 12.12 について「恋（性愛）と勇猛の情趣は並置される」<sup>181</sup>とし、さらに「女性は、男性の喜び（ラサ）に従事することによってのみ、すなわち愛の戦いにおいて、恋人の上で男性の立場をとることによってのみ勇猛のラサを示す」<sup>182</sup>と言及している。つまり、戦闘（交媾）において女性が男性の立場をとっている状況では、女性の行動が勇猛のラサを感じさせる

<sup>175</sup> この引用部分は単語の意味が不明瞭のため、以下を参照した。

*nimittakam idam āhur yojitā yadbalena priyamukham abhivakram nyasya tiṣṭhaty udāsyā* | *Ratirahasya* 7.2  
[Sharma 1994: 93]

<sup>176</sup> 上述したように、*Ratirahasya* には、*nimittaka* とある。

<sup>177</sup> 音節は、―――， UU―， U―U， UU―|――U， ――U， ―|となる。

<sup>178</sup> *yaha kāmakaḥkovidā hotī hai* | [Sahāya 1973: 642]

<sup>179</sup> *jīsa nāyikā ke śārīra meṃ yauvana kā saṃcāra ho rahā ho yā nā taruṇāi jñalaka rahī ho, use mugdhā kahate haiṃ* | [Sahāya 1973: 641]

<sup>180</sup> *vāmāṅge ratikelisaṃkularaṇārambhe tathā sāhasaprāyaṃ kāntajayāya kiṃcid uparī prārambhi yatsaṃbhramāt | niṣpandā jaghanasthālī śīthilitā dorvallir utkampitaṃ vakṣo mīlitaṃ akṣi pauraśarasaḥ strīṇāṃ kutaḥ sidhyati* | GG 12.12 |

愛戯の混乱した戦闘の下で、愛人に勝利しようと、[クリシュナの] 美しい身体の上になった [ラーダーによって]、何か大胆なことが性急に始められた。

大地のような尻は静止し、蔓のような腕は緩められ、胸は震え、目は閉じられて、どのように女性の勇猛のラサが成就するのか。[いや、成就しない。]

GG 12.12 は *Kumbhā* によって「愛着（交媾）と呼ばれる恋のラサ」と解釈されている。

<sup>181</sup> [Siegel 1990: 52] では、GG 12.13 とあるが GG 12.12 の誤植と考えられるため後者を記載した。

<sup>182</sup> [Siegel 1990: 52]



要因となる。この偈文では、戦闘という描写はないが、ラーダーがクリシュナを力強く抱きしめ、口づけするふりをしている描写が勇猛のラサを喚起させる条件として解釈される。

また、*vṛtti* として *ārabhaṭī* が適切であるという解釈にも注目しておきたい。*Hindī Śabdasāgar* では、「これによってマーヤー、呪術、争い、怒り、衝撃、反撃、束縛などの、様々な忿怒、恐怖、嫌悪のラサが示される」<sup>183</sup>と言われる。さらに、*Bhāratīya Sāhitya Śāstra Kośa* では、「この *vṛtti* においては、マーヤー、呪術、争いと同様に怒り狂う動作が示される。この *vṛtti* は、*uddhata* ナーヤカ（傲慢な男）である」<sup>184</sup>とされる。これらのことから、*ārabhaṭī* は主に怒りを示すときに用いられるということが明らかである。そのため、*vṛtti* に関する解釈は疑問であり、彼独自の解釈であると考えられる<sup>185</sup>。

### 3.3.3 Folio.49 に描かれる意匠



図 32 Folio 49 の場面番号

以上のことを参考に、図 32 のように三つの場面に区切って詳細に見ていく。ここでは褥やバナナの木や建物によって場面が区切られている。

#### 【場面 1】

<sup>183</sup> iske dvārā māyā, imdrajāla, samgrāma, krodha, āghāta, pritāghāta aura bamdhanādi vividha raudra, bhayānaka aura bīpatsa(bībhatsa) rasa dikhāe jāte haiṃ | [https://dsalsrv04.uchicago.edu/dictionaries/dasa-hindi/] (最終アクセス 2019 年 10 月 16 日)

<sup>184</sup> isa vṛtti meṃ māyā, imdrajāla, samgrāma tathā krodhodbhramta cestāyem pradarśita kī jāti haiṃ | yaha vṛtti uddhata nāyaka kī hotī hai | [Sahāya 1973: 233]

<sup>185</sup> *vṛtti* に関する解釈はいささか疑問ではあるが、「忿怒と勇猛のラサの違いは把握し難い」[Goswamy 1986: 146] とされるため、*vṛtti* でも同様のことが考えられる。



四臂のクリシュナと 5 人の男性が描かれる (図 33)。向かって左端の二人の男性は、服装からして王族である可能性が高い。そして彼らと向かい合って座る二人の男性と、祠の外にいる男性は、手を合わせた姿で描かれている。左端の二人の男性を王族と考えるならば、彼らはこの作品を描いた画家であるか、儀礼を行うバラモンや、賢者であると考えられるだろう。また、祠内部の背景が赤いことから重要な人物が描かれていると言える。これらの描写は、「[その] ハリがあなた方を加護して下さいますように」という箇所を絵画として表現している。

## 【場面 2】

二つの褥と、ラーダー、サキー、牛飼いの女性、クリシュナが描かれる (図 34)。左側の褥から見ていきたい。白い花と花輪で飾られた褥の中で、向かって左側にラーダー、右側にサキーが座っている。Folio 48 と同様に二人は会話をしているように描かれる。この偈文は回想場面であるとされているため、ラーダーがサキーにクリシュナとの思い出を語っているかのようである。

次に右側の褥を見ていく。ラーダーとクリシュナが抱き合って描かれている。ラーダーは両手をクリシュナの首に回し、クリシュナの顔に自分の顔を近づけている。この描写は「恋に盲目となったラーダーに胸を激しく抱きしめられて、「素敵。あなたの言葉 (顔) は甘露で溢れているわ」と [彼の] 歌を褒めるふりをして言って、[ラーダーに] 情熱的な口づけをされて」を表現したものである。クリシュナは、牛飼いの杖を腰に挿し、右手でラーダーの首を支え、左手で腰を抱き寄せている。しかし、クリシュナの目線に注目してみると、抱き寄せているはずのラーダーを見つめるようには描かれていない。彼の顔は、別のことに気が向いているかのような表情をしている。

クリシュナはさらに褥の横と褥上方の木々の間にもそれぞれ描かれている。褥の横にいるクリシュナを見てみると、横笛バーンスリーを腰に挿しており、褥に入ろうとしているか、あるいは褥から出ようとしている。このクリシュナについては、褥と褥の間に描かれた女性も同時に考察していきたい。Vatsyayan は「ラーダーは褥を抜け出して、身体を半分隠しているようである。次の瞬間、彼女は、口と口が会おうかのようにクリシュナを密着して抱きしめている」<sup>186</sup>と述べ、さらに「愛に苦悩しているラーダーは、クリシュナに会いに行こうと褥を抜け出している。クリシュナもまた、ラーダーに会おうとラーサの踊りを抜け出している」<sup>187</sup>と述べる。このことから、Vatsyayan は褥の間にいる女性をラーダーとして解釈している。しかしながら、Folio 27 で確認したように、この女性はラーダーの服装とは明らかに違う装いをしているため、ラーダーであるとは考え難い。そして、褥の横にいるクリシュナについては、踊りを抜け出したと解釈しているため、褥に入ろうとする描写であると考えられる。確かに、回想場面であるため、ラーダーに会いに来た様子を描いていると捉えるこ

---

<sup>186</sup> [Vatsyayan 1987: 68]

<sup>187</sup> [Vatsyayan 1987: 68]

とができる。しかし、ラージャスターニー語に注目すると、ラーダーに抱きしめられたクリシュナは、それからラーサの踊りに専念しているとされる。したがって、踊りを抜け出したクリシュナを描いているとは言い難い。ここでは、ラーダーから離れようと後退りしている様子の方が有力であろう。

このように、ラーダーから離れていこうとするクリシュナであるならば、生い茂った木々の隙間に描かれたクリシュナは、バーンスリーを吹きながらラーサの踊りをしようと女性たちの方へ向かっている描写と言える。さらに、褥と褥の間から覗き見ている女性は、ラーダーではなく牛飼いの女性であり、二人の様子を覗き見ているか、あるいはラーサの踊りをしようとクリシュナを誘い出しているのではないかと考えられる。

### 【場面 3】

クリシュナ及び、クリシュナと戯れる女性たちが描かれている（図 35）。クリシュナは、両足を交差させ、膝、腰、首の三か所を少し曲げたトリバンギーと呼ばれる立ち方をしてバーンスリーを吹いている。そして、そのクリシュナを囲み、四人の女性が手をつないで円舞している。さらに円舞の横には、三人の女性が描かれている。手前の女性はムリダングと呼ばれる両面太鼓を鳴らし、真ん中の女性はヴィーナを奏で、奥の女性は手拍子をしている。これらは円舞と併せて、ラーサの踊りを描写したものである。また、場面の右端には二人の女性が両手を取り合い、はしゃぐ様子も描かれている。ラージャスターニー語にある通り、クリシュナが踊りに専念している様子が窺える。

MewārīGG では、この他にもラーサの踊りが描かる箇所がいくつかある<sup>188</sup>。例えば、図 36 では、円舞の中央にクリシュナを描き、その周りに牛飼いの女性とクリシュナを交互に描いている。この構成は、牛飼いの女性一人一人が、クリシュナと遊戯をしていることを意味している。また、章末の図 37 では、円舞の中央にはクリシュナは描かれず八人の牛飼いの女性たちとともに、クリシュナも円舞を構成する一員として描かれている。このように、ラーサの踊りは様々な形式で描かれるが<sup>189</sup>、これらに比べ、Folio 49 の円舞は小規模であるし、円舞に加わらずに二人だけではしゃいでいる女性が描かれているところが特徴的である。

### 3.3.4 Folio.49 に見られる情趣

GG 1.49 には別離の恋のラサと勇猛のラサが表現されていることが明らかとなった。これまで、別離の恋のラサは、悲哀のラサを体験させるものとして描かれているのではないかと考察した。では、再び Folio 49 を見てみよう。クリシュナがラーダーから離れて行こうとする様子が描かれていると指摘したが、それによってラーダーが涙を流していたり、うつむいて悲嘆したりしている様子は描かれていない。他の人物たちも同様に、悲しみに暮れている

<sup>188</sup> GG 2.2 から GG 2.9 まではリフレインの中でラーサの踊りが含まれる。

<sup>189</sup> ラーサの踊りは、各流派で様々な表現方法を用いて描かれている。また、絵画だけでなくドーム型の建築の天井などにもデザインとして用いられている。

ような様子は見られない。そのため、鑑賞者は物語の今後に別離の苦悩を想像することはできるかもしれないが、この絵からは悲哀を体験することは難しいと言える。

また、註釈書ではラーダーの行動が勇猛のラサを喚起させるとされていた。芸術論書を確認してみると、ViDhaでは「宣誓、自尊、武勇などの対象に雅量を現し、尊大で眉毛を釣り上げたような勇ましいものが、力強い勇猛のラサである」とされ、SamSutでは「(八人を支えることのできる力を持ち?) 紐で縛られ伏した者が、忍耐と勇気の力で立ち上がる、実にそれが勇猛のラサと呼ばれる」と説かれていた。ここでは、ラーダーがクリシュナを抱きしめる姿は描かれているが、その姿によって勇猛のラサが喚起されるとは言い難い。

このFolioでは、愛おしそうにクリシュナを抱きしめるラーダーの振る舞いや、クリシュナとラーサの踊りをする牛飼いの女性たちの振る舞いから、愛着の恋のラサが体験されるようである。

## 図版



図 33 Folio 49 場面 1 拡大図



図 34 Folio 49 場面 2 拡大図



図 35 Folio 49 場面 3 拡大図



図 36 Folio 55 (GG 2.6) [2016 年 9 月 7 日 Albert Hall Museum Jaipur にて筆者撮影]

#### 【GG 2.6】

jaladapaṭalavalad induvinindakacandanatilakalalāṭam |

pīnapayodharaparīsaramardananirdayahṛdayakapāṭam |

rāse harim iha vihitavilāsaṃ smarati mano mama kṛtaparihāsaṃ ||

雲の群れの中を動く月をもしのぐ白檀のティラカのついた〔ハリの〕額を、

ふくよかな乳房を容赦なく押しつぶす〔ハリの〕胸の広さを、

ラーサの踊りの中で、ここで愛戯にふけ、おどけているハ리를私の心は覚えている。

#### 【ラージャスターニー語試訳】

gītagovīṇḍaropatra | 55 | rādhikā saṣī prateṃ kahe he | vale bhagavāna kisā he | meghasamūhe

jugata isā caṇḍramā ro niṇḍaka iso caṇḍanarotilaka hai lalāṭa re viṣe | vale moṭā je stana

maṇḍala ro mardana taṇī karenem nirdaya he hṛdaya kapāṭa jaṇī ro | isā bhagavāna hem mhāro

mana smare hai | jaladapaṭala |

『ギータ・ゴーヴィンダ』の貝葉 55。ラーディカーがサキーに語っています。それから、バガヴァーンはどのようなですか。雲の群れがかかったような月を非難するような白檀のティラカが額にあります。それから、ふくよかな丸い乳房を、容赦なく胸板で（胸の広さで）押しつぶしています。このようなバガヴァーンが、私の心に思い起こされます。雲の群れ<sup>190</sup>。

<sup>190</sup> 通常は Folio 番号の次に書かれるが、ここでは最後に書かれている。



図 37 Folio 58 (GG 2.9) [2016 年 9 月 11 日 Āhār Museum にて筆者撮影]

【GG 2.9】

śrījayadevabhaṇitam atisundaramohanamadhuripurūpaṁ |  
 haricaraṇasmarāṇaṁ prati saṁprati puṇyavatām anurūpaṁ |  
 rāse harimiha vihitavilāsaṁ smarati mano mama kṛtaparihāsaṁ ||

シュリー・ジャヤデーヴァに歌われた、いと美しく〔牛飼いの女性たちを〕夢中にさせるマドゥ・リブの姿を、  
 ハリの足跡を思い起こし、今、高潔な者にふさわしい〔ハリを〕、  
 ラーサの踊りの中で、ここで愛戯にふけ、おどけているハリを私の心は覚えている。

【ラージャスターニー語試訳】

gītagoviṁdaropatra | 58 | śrījayadeva | yo jayadeva ro bhaṇyo iso jyo gīta atisundara hai |  
 manohara hai | madhuripu je śrībhagavāna jaṇī ro svarūpa hai | śrībhagana<sup>191</sup> ro | varṇana |  
 smaraṇa parateṁ niraṁta ra puṇyātmā he | sāṁnakūla hai |

『ギータ・ゴヴィンダ』の貝葉 58。śrījayadeva（シュリー・ジャヤデーヴァ）。ジャヤデーヴァが語った歌はとても美しい。魅力的である。マドゥの敵であるシュリーバガヴァーンの本物の姿です。シュリーバガヴァーンの描写です。念そうに専念すれば常に優れた功德があります。人だかりがあります。

<sup>191</sup> śrībhagavāna の誤表記と考えられる。

### 3.4 MewārīGG Folio 69



図 38 Folio 69 (GG 2.19) [2016 年 9 月 11 日 Āhār Museum にて筆者撮影]

Folio 69 は GG 2.19 を描いたものである。木々の間にはクリシュナと牛飼いの女性たちが描かれ、右端にはラーダーとサキーが描かれている。Folio 上部のラージャスターニー語は次の通りである。

#### 【ラージャスターニー語試訳】

gītagoviṃḍaropatra | 69 | hastanpasta | rādhājī saṣī prateṃ kaheheh | vana re viṣe gopāṃganāom  
vīmṭyā thakā | śrībhagavāmna hem deṣenem | rājīkumūṃ | vale bhagavāmna kisā hem | hātha  
mem suṃdara vāṃsalī vajāyem hem | gopāṃganā yaṇī lajita thakī | hāsyajukta kaṭākṣa kare  
deṣem hem | vale bhagavāmna kisā hem | pari sveda kare jukta hem gaṇḍhasthala jīṇāmrā | mohe  
deṣenem atilajita he |

『ギータ・ゴーヴィンダ』の貝葉 69. hastanpasta<sup>192</sup>。ラーダーさんがサキーに言っています。森の中に牛飼い女たちの花園があります。〔彼女たちは〕シュリーバガヴァットを見て、喜んでいます。それからバガヴァットはどのような〔様子〕か。手には美しい横笛（バーンスリー）を〔持ち〕奏でています。〔クリシュナは〕多くの牛飼い女たちに恥じらっています。〔彼女たちを〕笑みを含んだ流し目で見ています。それから、バガヴァットはどのような〔様子〕か。その頬は汗でぐっしり濡れています。私〔ラーダー〕を見てとても恥じらっています。

<sup>192</sup> サンスクリット語の原文では hastasrasta である。

この Folio を詳細に見ていくために、偈文と註釈書を以下で精査していきたい。

### 3.4.1 *Gītagovinda* 2.19

GG 第二篇は、クリシュナが牛飼いの女性たちを分け隔てなく慈しむことに対して、ラーダーは嫉妬し離れて行ってしまうところから物語が始まる。そして、ラーダーはサキーに愛戯にふけるクリシュナとの思い出を語り、クリシュナとの仲を取り持つよう伝える。2.19 では、クリシュナを見たラーダーの気持ちが語られる。

hastasrastavilāsavaṁśam                      anṛjubhrūvallimadballavīṇḍotsāridṛgantavīkṣitam  
atisvedārdraṅḍasthalam |  
mām udvīkṣya vilajjitam smitasudhāmugdhānanam kānane govindam vrajasundarīgaṇavṛtam  
paśyāmi hr̥ṣyāmi ca || 2.19 |

戯れ笛<sup>193</sup>を手から落とし、蔓草のようにくねった眉の牛飼いの女の群れに向けて、流し目でちらりと見た。頬は汗でぐっしょり濡れている。

〔そんな彼は〕私を見て恥じらった。〔私は〕森の中で、ヴラジャの多くの美女たちに囲まれ、甘露のような微笑で魅力的な顔のゴーヴィンダを見て嬉しい。

### 3.4.2 Kumbhā による註釈

idānīm manasā bhāvitam parameśvaram dṛṣṭvā sakhedam āha ---hastasrasteti | he sakhi, bata iti  
khede | aham kānane vṛndāvane govindam paśyāmi vyalīkam hr̥ṣyāmi ca | kim viśiṣṭam govindam  
| vrajasundarīgaṇavṛtam gopāṅganāsamūhayuktam | punaḥ kimbhūtam | smitasudhāmādhuram  
ānanam yasya tam | punaḥ kimbhūtam | mām udvīkṣya mām dṛṣṭvā hastāt srastaḥ patito  
vilāsavaṁśaḥ keliveṇur yasya | ata eva vilajjitam vihvalībhūtam | punaḥ kimbhūtam |  
atisvedenārdram gaṇḍasthalam yasya | gaṇḍasthalām<sup>194</sup> iti pāṭhe mām ity asya viśeṣaṇam |  
saṁjātasāttvikābhāvām mām dṛṣṭvā so 'pi saṁjātasāttvikabhāva iti hastasrasteti yuktam |

さて、心に現れた最高神を見て、悲しそうに言う——手から落とす云々と。ねえ、サキー、ああ、という悲嘆の中で。私は〈森の中で〉〔すなわち〕ヴリンダーヴァナで嘘をついている状態の〈ゴーヴィンダを〉見て、そして〈嬉しい〉。どのように特別なゴーヴィンダか。〈ヴラジャの多くの美女たちに囲まれた〉〔すなわち〕牛飼いの女をともなった〔ゴーヴィンダ〕。さらにどのようなか。〈甘露のような〉甘美な〈微笑み〉の〈顔〉の、その彼を。さらにどのようなか。〈私を見て〉〔すなわち〕私を見て、〈戯れ笛〉が〔すなわち〕遊戯の笛が彼の〈手から落ちた〉〔すなわち〕落下した。まさにそれゆえ〈恥

<sup>193</sup> バーンズリーのこと。

<sup>194</sup> 女性の目的格となっているが、中性の目的格の誤りか。



じらった〉〔すなわち〕動揺した。さらにどのようなか。彼の〈頬は〉〈汗でぐっしょり濡れている〉。gaṇḍasthala（頬）とは、詩文の中で私という、その形容詞〔がつく〕。sāttvikābhāva<sup>195</sup>が生じた私を見て、彼もまた sāttvikābhāva が生じると〈手から落ちる〉という〔表現が〕適切である。

Kumbhāによると、ラーダーは悲しそうに語っているとされる。そしてクリシュナの様子が説明されており、彼は牛飼いの女性たちに囲まれて、甘美な顔で微笑んでいると言われる。クリシュナは、その様子をラーダーに見られて戯れ笛を落とし、恥じらって動揺しているとされる。さらに Kumbhā は、このようなクリシュナの様子を見たラーダーは、牛飼いの女性たちとの遊戯は彼の本心ではないと気付く、そのためラーダーは喜んでいると解釈している。また、ラーダーのその喜びは sāttvikābhāva であるとし、クリシュナが動揺する様子も sāttvikābhāva であると解釈している。

punaḥ kiṃbhūtam | anṅjubhrūvallimadbhallavīṇḍotsāridḡgantavīkṣitam | kuṭilabhrūvalliyutānām  
ballavīnām vṇḍe utsāri ūrdhvaḥprasaṇaśīlam ḡgantavīkṣitam kaṭākṣekṣaṇam yasya | athavā  
anṅjubhrūvallimadbhallavīṇḍena utsāriṇā ḡgantena vīkṣitam | etāvatā rādhām prati tasya  
svabhāvāvalokanam ḡṣṭvānyābhir apasṛtam | atra śārdūlavikrīḍitam chandaḥ | tathā dīpakam  
alaṃkāraḥ | vipralambhaśṅgāro rasaḥ | atra govindasya vrajasundarīparivṛtatvepi <sup>196</sup> yat  
ātmaupādhikadarśanasya lajjitāhetutvena harṣadarśanakarma ato 'pādānam aucitīm āvahati |…  
… | dakṣiṇo nāyakaḥ | anyatsarvaṃ samānam ||

さらにどのようなか。〈蔓草のようにくねった眉の牛飼いの女の群れに向けて、流し目でちらりと見た〉。〔すなわち〕〈蔓のような〉くねらせた〈眉を〉持つ〈牛飼いの女たち〉の〈集団〉の中で、〔彼女たちに〕〈向けて〉〔すなわち〕上方にくぎ付けになっている彼の〈流し目でちらりと見た〉〔すなわち〕横目で見た。あるいはまた、〈蔓のように眉をくねらせた牛飼いの女の集団〉が、〔彼に〕〈向けて〉〈流し目〉で〈ちらりと見た〉。このように、ラーダーに対する彼の本心を見て、ほかの者たちによって〔ラーダーは〕退けられた。ここでの韻律は、śārdūlavikrīḍita<sup>197</sup>である。このように、修辞法は dīpaka<sup>198</sup>である。別離の恋情による恋のラサである。ここでは、自分の幻影を見せるゴーヴィンダが<sup>199</sup>、ヴラジャの美女に囲まれていても、理由なく恥じることによって喜びを見せるという行為なので、奪格が適切である。……〔文法説明のため中略〕。ナーヤカは dakṣiṇa で

<sup>195</sup> NS 6.22 [上村 1990: 367-368] を参照。sāttvika-bhāva は「involuntary states（無意識の状態）」と訳される [上村 1990: 13]。sāttvika-bhāva の詳しい解説については [上村 1990: 333-342] を参照のこと。

<sup>196</sup> この箇所を訳すにあたっては [Telang 1913: 50] の「vrajasundarīparivṛtatve 'pi」を採用した。

<sup>197</sup> U U U, - - U, - U -, - - U, U U -, U U -, U

<sup>198</sup> dīpaka の修辞法とは「たとえられる語とたとえになる語が共通の性質を表わす一語によって表現される修辞法。二つ以上のものが共通の特徴を持つものとして関連づけられたり、いくつかの特徴が同一のものに属すると断定される修辞法」[古賀 2009: 657] とされる。

<sup>199</sup> クリシュナはラース・リーラーにおいて、牛飼いの女性たちに自分の幻影を見せることで、各々がクリシュナと戯れていると信じさせる [Shastri 2002: 1458]、という BhgP 10.33.3 を引用したものと考えられる。

ある。他はすべて同じである。

次に、牛飼いの女性たちについて説明し、流し目 (dṛgantavīkṣita) について二つの解釈を示している。一つ目は、クリシュナが牛飼いの女性たちにくぎ付けになり、流し目で見たとする解釈である。そして二つ目の解釈は、牛飼いの女性たちが流し目でクリシュナを見たとしている。ここからさらに、牛飼いの女性たちはクリシュナの本心を知ったので、ラーダーを退けたという解釈も見られる<sup>200</sup>。

また、ここでは別離の恋のラサが表現されていると言われる。

### 3.4.3 Śaṅkaramiśra による註釈

svamanorathān āha ---hasteti | he sakhi, ahaṁ govindam kadā paśyāmi | kadācid  
govindadarśanam bhaviṣyatīty āśaṅkāyām kākūḥ | ata eva hṛṣyāmi | tad darśanajanya ānando  
mama kadācid bhaviṣyatīty aprāpyāśamseva | paśyāmi hṛṣyāmīti bhaviṣyatsāmīpye  
vartamānaprayogaḥ |

自身の望を言う——手から云々と。ねえ、サキ、私は〈ゴヴィンダ〉をいつ見るのか。いつか〈ゴヴィンダ〉を見ることがあるだろうと、不安の中に悲嘆の声がある。それゆえ、〈嬉しい〉。それ（クリシュナ）を見て生じる喜びが、私にいつかあるだろうという、まだ満たされない望のように。〈見る〉〈嬉しい〉とは、近い未来の現在形が使われている。

Śaṅkaramiśra はまず、「私は〈ゴヴィンダ〉をいつ見るのか」と独自にラーダーの言葉を述べ、ラーダーが不安の中にいることを示している。そして、ラーダーの喜びは、クリシュナを見ることで生じると解釈されている。

kīdṛśam | vrajasundarīgaṇavṛtam gopavadhūkadambaparivṛtam | nanu sapatnībhiḥ parivṛtam  
dṛṣṭā katham te harṣo bhaviṣyatīty ata āha ---mām iti | mām udvīkṣya dṛṣṭvā vilajjitam | punaḥ  
kīdṛśam | anyavadhūbhiḥ parivṛto 'ham anayā dṛṣṭa iti hetor viśādasūcakaṁ yat smitam tad eva  
śubhratvād atisprhaṇīyatvāc ca sudhā tayā mugdham manoharam ānanam mukham yasya | punaḥ  
kīdṛśam | anṛjuḥ kuṭilā bhrūlatā yāsām etādṛśyo yā ballavyo gopavadhvas tāsām vṛndam  
utsārayaty evam śīlam dṛgantavīkṣitam netrāntenāvalokitam yasya tam | mayy āgatāyām bhiyā  
dṛgantaceṣṭayānyagopīrapasārayatīty arthaḥ | punaḥ kīdṛśam | hastāt srasto vīgalito mad  
darśanena sādhasavaśāt skhalito vilāsavaṁśaḥ kṛdāveṇur yasya tam | punaḥ kīdṛśam | atīśayena  
svedair ārdram gaṇḍasthalam yasya tam | sarvatra mām udvīkṣyety asya sambandhaḥ ||

どのように。〈ヴラジャの多くの美女たちに囲まれた〉〔すなわち〕多くの牛飼いの妻た

<sup>200</sup> GG 1.27 の Kumbhā の註釈においても、使いの者など（牛飼いの女性やサキ）がクリシュナとラーダーを別れさせたという記述がある。

ちの群れに囲まれている。さて、サバトニー<sup>201</sup>たちによって囲まれているのを見て、どうしてあなたに喜びが生じるのかと、これから言う——私を云々と。〈私を見て〉〔すなわち〕見て、〈恥じらった〉。さらにどのようなか。他の若い妻たちに囲まれた者を見て、私は不幸だという理由から失望が示される。まさに彼の〈微笑み〉は、輝かしくまたとても魅力的なので、〈甘露〉、そのように魅惑的で心を奪う〈顔〉、すなわち顔である。さらにどのようなか。〈くねらせた〉〔すなわち〕曲がった蔓草のような〈眉〉〔を持つ〕そのような〈牛飼いの女〉〔すなわち〕牛飼いの妻たちの集団を追いやるような〈勢いで〉〈流し目でみた〉〔すなわち〕目尻でちらりと見た、その彼を。〔すなわち〕私（ラーダー）が来て、〔クリシュナの〕恐ろしい〈流し目〉によって他の牛飼いの女性たちを退かせるという意味である。さらにどのようなか。私に見られて動揺したので、それを落とした、〔すなわち〕彼の〈戯れ笛〉〔すなわち〕遊戯の笛が〈手から落ちた〉〔すなわち〕落下した。さらにどのようなか。彼の〈頬は〉〈多量〉の〈汗〉で濡れている。いつでも〈私を見て〉（mām udvīkṣya）ということはこれと関係している。

牛飼いの美女に囲まれたクリシュナを見たラーダーに、なぜ喜びが生じるのか説明される。ラーダーは、若い牛飼いの妻たちに囲まれたクリシュナを見て失望していると示される。しかし、クリシュナが牛飼いの女性たちを追いやるために、彼女たちを流し目で見た。そして、クリシュナはラーダーにその様子を見られたことで動揺して、戯れ笛を落としたと解釈されている。したがって、ラーダーはクリシュナの本心を知ったため喜んでいると言えよう。

以上、二つの註釈を精査したが、「流し目」に関する解釈はそれぞれ異なっていた。さらに、どちらの解釈でもラーダーはクリシュナの本心を知ったことで喜びが生じているとされる。

---

<sup>201</sup> 一夫多妻制の妻のこと。

### 3.4.4 Folio.69 に描かれる意匠



図 39 Folio.69 の場面番号

ここでは、上に挙げたように絵画を二つの場面に区切って細かく見ていきたい。この二つの場面は、丘と木で区切られている。

#### 【場面 1】

クリシュナと九人の牛飼いの女性たちが描かれており、地面には花々が咲き誇っている(図 40)。まずはクリシュナから見ていこう。偈文では、「戯れ笛を手から落とし」と歌われているが、ラージャスターニー語では、「バーンスリーを奏でている」と説かれ、絵画では笛を吹いている姿で描かれる。牛飼いの女性たちを流し目で見ている様子はなく、体は垂直で、顔は女性たちから背けるように斜め下を向けて描かれ、どこか緊張感のある姿である。ラージャスターニー語によると、クリシュナは牛飼いの女性たちとラーダーの両者に対して恥じらいを見せており、額は汗でぐっしょり濡れているとされる。絵画には汗の描写は見られないが、画家はその動揺したクリシュナの様子を、顔の向きと立ち姿だけで表現している。

次に牛飼いの女性たちを見ていきたい。クリシュナを囲むように 7 人の女性たちが描かれている。彼女達は手拍子をしたり、身にまとっているオールニーの裾をつかんだりしている。彼女たちの表情に注目すると、口角を上げ微笑んでいる者や、眉間に力を入れ、眉をくねらせている者もいる。

また、場面の左端には、歩いている女性と踊っている二人の女性が見られる。彼女たちはクリシュナの吹く笛の音色につられてやって来たように描かれている。このように、「蔓草

のようにくねった眉の牛飼いの女の群れ」の様子を様々な仕草と表情の女性で表し、ラージャスターニー語にある「牛飼いの花の園」を描いている。

### 【場面 2】

ラーダーとサキが描かれる（図 41）。向かって左側にサキが座っており、手振りをしながらラーダーと会話をしている。右側には、オールニーをつかみやや口角を上げ、穏やかに微笑んで座るラーダーが描かれる。このラーダーの表情からは、クリシュナを見て喜んでいる様子を感じ取ることができよう。

また背景が不自然に赤く塗られていることから、この場面の重要性が示されている。つまり、ここではラーダーが絵画の主役であると言える。

以上のように、場面を二つに分けて詳細に分析した。偈文とラージャスターニー語では、その内容に若干の違いが見られたが、それは、絵画として表現した際に、鑑賞者がこの場面の状況をより分かるように画家が工夫したのではないかと考えられる。

### 3.4.5 Folio.69 に見られる情趣

Kumbhā の註釈によると、GG 2.19 は別離の恋のラサが表現されていると言われている。これまで他の Folio で考察してきたように、絵画における別離の恋のラサは、悲哀のラサとして表現されているのではないかと指摘してきた。特に、Folio 48 では悲しみに暮れる人物の描写や背景から悲哀のラサが体験される作品であると示した。

しかしこの Folio は、悲嘆した人物は描かれておらず、絵画の主役であるラーダーは微笑んでいる。また、牛飼いの女性たちはクリシュナを愛おしそうに見つめ、クリシュナは恥じらいを見せており、背景には花々が咲き誇っている。クリシュナとラーダーの間は明確に区切られているため、別離を示していると言えるが、人物の描写からは悲哀の様子が表現されているとは言い難く、むしろ人物を通して見ると愛着の恋のラサが喚起されるようである。

图版



图 40 Folio 69 場面 1 拡大図

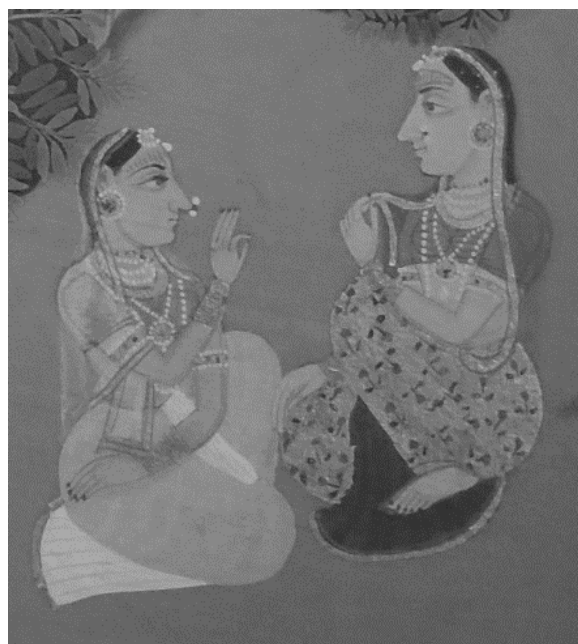


图 41 Folio.69 場面 2 拡大図

### 3.5 MewārīGG Folio 70



図 42 Folio 70 (GG 2.20) [2016 年 9 月 11 日 Āhār Museum にて筆者撮影]

Folio 70 は、GG 2.20 を描いたものである。バーンスリーを奏で、女性たちに囲まれたクリシュナと、会話をするラーダーとサキーの他に、池や建物、二人の男性、三羽の孔雀が描かれている。MewārīGG には常にヤムナー川が描かれているが、この Folio にはそれが見られない。Folio 上部のラージャスターニー語は次の通りである。

#### 【ラージャスターニー語試訳】

gītāgooviṃdaropatra | 70 | durāloka | rādhājī saṣī āgeṃ kahehe | he saṣī | thotalā va ro upavana ro pavana mo he vyathāpamā vehe | pavana kiso he | sumdara thoḍā heṃ puṣpa jīṇī | isī jyā asokalātā | tiṇī ro he vikāsa jīṇī re viṣe | jyō paṇa vyathā upajā vehe | neṃ bhraṇaṇakarati isī jyā bhramara paṃkrītyāpaṇa suṣa na upajā vehe | ghaṇā āṃmra rī maṃjarī pragaṭa hvehe | jyā paṇa vyathā upajāvehe |

『ギータ・ゴーヴィンダ』の貝葉 70。durāloka（見難い）。これから、ラーダーさんがサキーに向かって語っています。ねえサキー。涼しい庭の風が私を苦しめている。どのような風か。美しい少しばかりの花があります。これがアショーカ樹の巻きひげです。その発芽の間に。それが近くで成長（発芽）しています。それも苦しみを生んでいます。そして、列を成して飛び回る黒バチの熱は心地よさを生みません。生い茂ったマンゴーの新芽が現れています。それも、苦痛を生じさせています。

Folio を詳細に見ていくために、偈文と註釈書を以下で精査していきたい。

### 3.5.1 *Gītagovinda* 2.20

durālokastokastabakanavakāśokalatikāvikāśaḥ<sup>202</sup> kāsāropavanapavano 'pi vyathayati |  
api bhrāmyad bhṛṅgīraṇitaramaṇīyā<sup>203</sup> na mukulaprasūtiś cūtānām sakhi śikhariṇīyaṃ sukhayati  
|| 2.20 |

ねえサキー、見難きアショーカ樹の小さな花房から新しい雄しべが広がることも<sup>204</sup>、池  
の木立から吹く風も〔私を〕苦しめる。

先のとがったつぼみが芽吹くマンゴーの木〔周りで〕、ぐるぐる旋回しぶんぶん鳴る  
愛らしいメスの黒バチも、私を喜ばせない。

### 3.5.2 Kumbhā による註釈

idānīm punar eva vipralambhavibhāvān āha ---durāloka iti | he sakhi,  
durālokastokastabakanavakāśokalatikāvikāśaḥ mām vyathayati | duḥkhenālokyate virahibhir iti  
durālokaḥ | durālokastoko 'lpakaḥ stabako guccho yasyāḥ sā | aśokalatikāyāḥ vikāśaḥ  
aśokalatikāvikāśaḥ | nava eva navakaḥ | praśamsāyāṃ kaḥ | navakaś cāsāv aśokalatikāvikāśaś ca  
| durālokastokastabakaś cāsau navakāśokalatikāvikāśaś ca saḥ |

さてまさにまた、別離の vibhāva（感情を喚起する条件）を言う——見難き云々と。

〈ねえサキー〉、〈見難きアショーカ樹の小さな花房から新しい雄しべが広がること〉は  
私を〈苦しめる〉。別離した者たちによって苦しくて見られないということが、〈見難い〉  
〔という意味である〕。〈見難き小さなもの〉〔とは〕小さい〈花房〉〔すなわち〕房のそ  
れ（雄しべ）である。〈アショーカ樹の雄しべ〉の〈広がり〉が、aśokalatikāvikāśa（ア  
ショーカ樹の雄しべの広がり）である。まさに nava（新しい、若い）が navaka（新しい  
もの、若いもの）である。どのような描写か。〈新しいもの〉とその〈アショーカ樹の  
雄しべの広がり〉である。またそれは、〈見難き小さな花房〉とその〈アショーカ樹の  
新しい雄しべの広がり〉と。

Kumbhā によると、偈文には別離の恋のラサを喚起する条件が説かれているとされる。そ  
の一つ目が、アショーカ樹の花の開花を見ることである。春の季節は、咲き誇った花々の香  
しい匂いや、カッコウの甘美な鳴き声<sup>205</sup>、黒バチの羽音などによって人々の恋情をかき立て  
るものである。そのため、アショーカ樹の花の開花は、ここでは別離の者にとって苦痛であ  
り見難いものであると考えられる。

<sup>202</sup> durālokaḥ stokastabakanavikā という読みもある [Telang 1923: 51]。Śaṅkaramiśra の註ではこちらが用い  
られている。

<sup>203</sup> raṇitiramaṇīyā という読みもある [Telang 1923: 51]。

<sup>204</sup> latikā は、蔓草、あるいは植物の巻きひげを意味するが、アショーカ樹に巻きひげは見られない。ア  
ショーカの花には数本の長い雄しべがあるため、ここでは雄しべを指すものと考えた。

<sup>205</sup> 春のカッコウの鳴き声は、pañcama rāga（第五旋律）に似ていると言われる。性愛の恍惚を表現する旋  
律ともされる [小倉 2000: 91]。



apica | ayaṃ kāsāropavanapavano vyathayati | na kevalaṃ saḥ | pavano 'pīti | 'kāsāraḥ sarasīsaraḥ'  
| athavā durāloka ity ādipavanaviśeṣaṇatvena yojanīyam | durālokaṣṭakastabakā cāsau  
navakāśokalatikā ceti karmaṇyaṃ | athavā aśokalatikāyā vikāso yasmād iti | etena vāyos  
traividhyam uktam |

そして〈また〉云々と。その〈池の木立から吹く風〉が〈苦しめる〉。それだけではない。〈風〉すらもという〔意味である〕。「kāsāra (池) は、sarasī (池)、saras (池)」<sup>206</sup>〔と言われる〕。あるいはまた、〈見難き〉ということなどは、〈風〉の形容詞として相応しい。〈見難き小さな花房〉とその〈アショーク樹の新しい雄しべ〉というのにも相応しい。あるいはまた、〈アショーク樹の雄しべ〉の〈広がり〉によってという〔意味である〕。これによって、三種類の風が語られる<sup>207</sup>。

別離の恋のラサを喚起する条件として、池の木立から吹く風について説明される。ここでは、アショーク樹の花の開花だけでなく、風すらもと強調することで、別離の苦痛を示している。

apica na kevalaṃ pavanaḥ api tu cūtānāṃ mukulaprasūtir api na sukhayati | kīḍṣī mukulaprasūtiḥ  
| śikhariṇī sāgrā | punaḥ kīḍṣī | bhrāmyad bhr̥ṅgīraṇitaramaṇīyā | bhrāmyantyaḥ paritaḥ  
sphurantyo yā bhr̥ṅgyo bhr̥ṅgāṅganās tāsāṃ raṇitena śabditeṇa ramaṇīyā | atra  
madhuliḍaṅganāgrahaṇaṃ puruṣāntarābhilāṣanivṛtṭyā aucitīm āvahati | atra śikhariṇī vṛttam |  
samuccayo 'laṃkāraḥ | kātānuprāsaḥ śabdālaṃkāraś ca | kriyaucityaṃ ca | vipralambhaḥ śṛṅgāro  
rasaḥ | sarvatra sthītilayā gītiḥ | māgadhi gaudīyā ca rītiḥ |

そしてまた、〈風〉だけでなく〈マンゴーの木〉〈つぼみが芽吹く〉も〈喜ばせない〉。  
〈つぼみが芽吹く〉とはどのようなか。全体的に先がとがっている。さらにどのようなか。  
〈ぐるぐる旋回し、ぶんぶん鳴る愛らしいメスの黒バチ〉〔とは〕。〈ぐるぐる旋回して  
いる〉〔すなわち〕 辺り一帯を飛び跳ねているその〈メスの黒バチ〉〔すなわち〕 メスの  
黒バチは、それらの〈ぶんぶんなる音〉で〈愛らしい〉。ここでは、他の男に対する熱  
望を失くすので、蜜をなめるメスバチという表現が適切に用いられている。ここでの韻  
律は、śikhariṇī<sup>208</sup>である。修辞法は samuccaya<sup>209</sup>である。そして、kāta の頭韻法が用いら  
れた修辞法である<sup>210</sup>。kriyaucitya でもある（動詞が適切に使われている）<sup>211</sup>。別離の恋  
のラサである。常に sthītilayā (一定の拍子) の gīti (音節韻律) である。Magadha 地方  
と Bengal 地方の rīti (文体) である。

そして、マンゴーのつぼみが芽吹くことと、羽音を立てる黒バチについて説明される。これ

<sup>206</sup> Amar 1.10.28 [Dādhimatha 1915: 103] の引用。

<sup>207</sup> 三種類の風については意味が不明瞭であり、vāyu ではなく kāsāra の誤表記とも考えられる。

<sup>208</sup> - U U, U U U, - - -, - - U, U - -, - U

<sup>209</sup> Apte のサンスクリット語の辞書によれば、「互いに独立してはいるが、観念的には共通の行動を示すことに関連する、二つ以上のものを結合することから構成される」と言われる。

<sup>210</sup> 頭韻法が用いられることで、詩文が心地よい音で構成されているということ。

<sup>211</sup> 動詞の適正。分からない単語の意味を決定する要因の一つ。

らは、先に述べたように、春の季節に人々の恋情をかき立てるものである。そのため、別離している者にとっては喜ばしいものではないと説明される。さらに、この偈文は別離の恋のラサが表現されていると言われる。

### 3.5.3 Śaṅkaramiśra による註釈

he sakhi, dhairyam avalambasva miliṣyaty eva tvāṃ harir ity āśvāsayantīm dūtīm eva tvarayitum āha ---dūrāloketi | he sakhi, stoko 'lpaḥ stabako guccho yasyā etādṛśī yā navikātinavā 'śokalatikānukampyāśokaśākhā tasyā vikāsa udbodho durāloko duḥkhenālokayitum śakyaḥ | navikety atra hrasvaḥ | latikety atrānukampāyām kaḥ | maddhastapālītā 'taevānukampyā<sup>212</sup> 'śokalatikā durāloketi bhāvaḥ |

ねえサキ、落ち着きなさい。ハリはあなたとまさに結ばれるだろうと、慰めている使いの者を急がせようと言う——見難き云々と。〈ねえサキ〉、〈新しい〉〔すなわち〕非常に若い〈アショーク樹の巻きひげ〉〔すなわち〕ともに震えているアショーク樹の枝<sup>213</sup>、このようなそれから、〈小さな〉〔すなわち〕小さい〈花房〉〔すなわち〕花の房、その〈開花〉〔すなわち〕現れたものは、〈見難い〉〔すなわち〕苦悩として見ようとすることである。〈新しい〉とは、ここでは短い〔という意味である〕。〈巻きひげ〉とは、ここではどのような震えにおいてか。私の手にあるのでそれゆえ震えて、〈アショーク樹の巻きひげ〉は〈見難い〉という意味である。

Śaṅkaramiśra はこの偈文を、クリシュナの元にサキを急いで行かせようとしてラーダーが言った言葉であるとしている。そして Śaṅkaramiśra は、aśokalatikā を震えているアショーク樹の枝と解釈している。この震えは、別離に苦悩しているラーダーの手にその枝があるため、枝も共鳴して震えていると考えられる。さらに、durāloka を小さな花房の開花を苦悩として見ることに解釈しているだけでなく、アショーク樹の枝をラーダーが手にしているため震えていて見難い、と二つの解釈を示している。このように、Kumbhā の解釈とは異なる点が多く見られる。

kim aparam | kāsāraḥ saras tat saṃbandhi yad upavanam tat saṃbandhī yaḥ pavano vāyuh so 'pi vyathayati | duḥkham dadātīty arthaḥ | kāsārapadena vāyoḥ śaityaṃ kathitam | upavanasaṃbandhitvena sasaugandhyaṃ māndyaṃ ca dhvanitam | yato vanavṛkṣair upahatagatitvena manda eva vāyur bhavatīti | yadvā | stokety ādi vāyor eva viśeṣaṇam | tadā stokastabakanavakāśokalatikām vikāsayatīty evaṃbhūtaḥ pavano vyathayatīty anvayaḥ | nanvabhimukham āgacchan pavanaś calanādinā nivāryatām ity ata āha ---durāloka iti | atīndriya

<sup>212</sup> ataivānukampyā として訳した。

<sup>213</sup> anukampya を「sympathize with」の意味で取り、別離しているラーダーの苦悩に共鳴するものと考えた。

ity arthaḥ | tathācākaśmād evāsau na dṛśyata iti bhāvaḥ |

他にはどのようなか。〈池〉〔すなわち〕池、それと結びついている〈木立〉があり、それと結びついている〈風〉〔すなわち〕風、それもまた〈苦しめる〉。苦悩を与えるという意味である。〈池〉という言葉によって、風の冷たさが説明される。〈木立〉と結びついているので、香しさと、〔風の〕弱さが暗示される。そのため、木立の木々によって〔風の〕動きが弱まるので、まさに弱い風があるという意味である。あるいはそれは。〈小さな〉というものなどは、まさに風の形容詞である。その場合、〈アショーカ樹の新しい巻きひげの小さな花房〉を〈開花〉させるということになり、〈風〉が〈苦しめる〉という文構造である<sup>214</sup>。まさしく、向かってくる風が、動きなどによって避けられるべきであると、それゆえ言う——〈見難い〉と。〔すなわち〕心においてという意味である。同様に、まさに不意にそれは見られないという意味である。

池の木立から吹く風について説明される。春の季節には、マラヤ山から白檀の香りを運ぶ風が吹き、その匂いで人々は恋情を起こすと言われる。Śaṅkaramiśra は、池の木立を風が通過することで、風の冷たさや白檀の匂いが掻き消される様子、そして風力の弱さが暗示されていると解釈している。その場合、このような風というのは、別離している者をより苦しめるものと考えられる。また、durāloka を、風そのものは目に見えないという意味でも解釈している。

api ca iyaṃ śikhariṇī govardhanagirau vartamānā cūtānām āmrāṇām mukulaprasūtir api kuḍmalodgamo 'pi na sukhayati | vikāsadaśāyām tu ko veda kiṃ kariṣyatīti kavinā dhvanitam | prasūtiḥ śikhariṇī | praśastāgrabhāgavatīty arthaḥ | śikhariṇīty atra praśamsāyāmin | yad vā iyaṃ śikhariṇī mallikā na sukhayatīty arthaḥ | kīḍṣī | bhrāmyantīnām bhramarāṅganānām raṇitibhir guṇjitai ramaṇīyā | śikhariṇīnāmakaṃ chanda ity api dhvanitam | tal lakṣaṇaṃ tu vṛttaratnākare | 'stoko 'lpe cātake' iti viśvaḥ | 'syād gucchakas tu stabakaḥ' ity amaraḥ | 'latām jyotiṣmatīvṛkṣaśākhāvallipriyaṅguṣu' iti viśvaḥ | 'kāśāraḥ sarasī saraḥ' ity amaraḥ | 'strīratnaṃ mallikāyām ca proktā śikhariṇī budhaiḥ' iti viśvaḥ |

そして〈また〉、ゴーヴァルダナ山<sup>215</sup>に、かの先のとがったものがあり、〈マンゴーの木〉〔すなわち〕マンゴーの木の〈つぼみが芽吹くこと〉も〔すなわち〕つぼみが出ることも喜ばせない。しかし、発芽の状況において誰が知って何をするのか、ということが詩人によって暗示される。〈芽吹く〉ものは、〈先のとがった〉ものである。素晴らしい先端を持っているという意味である。〈先のとがったもの〉とは、ここでは賞讃を控える〔という意味である〕<sup>216</sup>。あるいは、この〈先のとがったもの〉は、マッリカー（ジャ

<sup>214</sup> 開花したアショーカ樹の花が、風で飛ばされてしまうということが考えられる。

<sup>215</sup> グリンダーヴァナにある山の名前。インドラ神は大雨を降らせてこの土地を押し流そうとしたが、クリシュナはゴーヴァルダナ山を小指で持ち上げて大雨をしのいだ。

<sup>216</sup> praśamsāyāmin は praśamsā と āyāmin もしくは yāmin であるが、文法的解釈が不明瞭である。

スミン) であり、喜ばせないという意味である<sup>217</sup>。どのような。〈ぐるぐる旋回している〉メスの黒バチの〈ぶんぶん鳴る音〉によって〔すなわち〕ぶんぶんという低音によって、〈愛らしい〉。śikhariṇī という名前の韻律も暗示される。さて、*Vṛttaratnākara*<sup>218</sup>においてその特徴が〔言われる〕。「チャータカ鳥が小さいので、stoka (小さな)」<sup>219</sup>と *Viśvaprakāśa* で〔言われる〕。「gucchaka (房) は、stabaka (花房) であるべし」<sup>220</sup>と *Amarakośa* で〔言われる〕。「priyaṅgu<sup>221</sup>の木の枝の光り輝く蔓草において、蔓草を」<sup>222</sup>と *Viśvaprakāśa* で〔言われる〕。「kāsāra (池)、sarasī (池)、saras (池)」<sup>223</sup>と *Amarakośa* で〔言われる〕。

「そして優れた女性は、ジャスミンにおいて最も優れたもの (śikhariṇī) であると、賢者によって言われる」<sup>224</sup>と *Viśvaprakāśa* で〔言われる〕。

Śaṅkaramiśra は、マンゴーのつぼみはゴーヴァルダナ山にあると述べている。ここでは、クリシュナに所縁のあるゴーヴァルダナ山を示すことで、そこにあるマンゴーのつぼみが芽吹くことは、クリシュナと別離しているラーダーにとっては喜ばしいものではない、ということが推察できるだろう。

<sup>217</sup> まだ蕾の状態のジャスミンは、香りがしないため人々を喜ばせないと考えられるが、意味は不明瞭である。

<sup>218</sup> Kedārabhaṭṭa (11 世紀頃) による詩論書。

<sup>219</sup> Viśva. ka. 2.29 [Maheśvara 1911: 4]

<sup>220</sup> syādgutsakastu stabakaḥ …… | Amar 2.4.16 [Dādhimatha 1915: 133]

<sup>221</sup> 栗、油菜、ヒハツの意味がある。

<sup>222</sup> latā jyotiṣmatī sprkkā śākhāvallīpriyaṅguṣu …… | Viśva. ta. 2.42 [Maheśvara 1911: 55]

<sup>223</sup> kāsāraḥ sarasī saraḥ …… | Amar 1.10.28 [Dādhimatha 1915: 103]

<sup>224</sup> strīratne mallikāyāñ ca proktā śikhariṇī budhaiḥ …… | Viśva. ṇa. 4.103 [Maheśvara 1911: 55]

### 3.5.4 Folio 70 に描かれる意匠



図 43 Folio 70 の場面番号

Kumbhā と Śaṅkaramiśra の註釈には、それぞれ異なる解釈がいくつか見られた。では、絵画としてはどのように描かれているのか、場面を三つに区切り詳細に見ていきたい。ここでは、建物と丘によって場面が区切られている。

#### 【場面 1】

池、木々、建物、二人の男性が描かれる（図 46、47）。池の水面が右方向に波打ち、木々も右側に向かってなびく様子から風が表現されている。この描写は偈文の「池の木立から吹く風」を表したものであるが、ラージャスターニー語では「涼しい庭の風」とされている。upavana は、木立の他に庭と言う意味があり、ここでは、木立と庭の両方を描いていると言える。また、ラージャスターニー語では、「池」という単語は見られず、「涼しさ」と言い換えられている。画家は偈文に従って描いていたと考えられるが、この池の描写は涼しさも表現したものであろう。このように、これらの風景は、簡潔で余計なものは描かれず言葉通りの描写である。

この風景に関して Vatsyayan は、池や木々を取り囲む塀と小尖塔は、ラージャスターンの特徴的な建築様式であると述べている<sup>225</sup>。Folio に描かれている赤土の塀や、ドーム型の小尖塔、レンガのような屋根のついた家は、簡易的ではあるが図 44、45 に挙げたメーワール王国の様子や、宮廷の内部を描いた作品にも類似したのが見られる。そのため、彼女の言うように当時の建築様式が描かれていると言える。

<sup>225</sup> [Vatsyayan 1986: 90]

また、家の外側に二人の男性が描かれている（図 47）。しかし、偈文やラージャスターニー語には、彼らの描写は見られない。彼らがどのような人物かは明らかではないが、服装や装飾品から王族であると考えられる。二人は向き合って座っており、身振りを交えていることから会話をしているようである。Vatsyayan は、「池の外に座る二人の男性によって、我々はこの歌が天界の〔出来事〕であることを思い出す」<sup>226</sup>と述べている。つまり、この Folio はクリシュナのいる世界と人間のいる世界とを同時に描いたものであると言えよう。

さらに、木の上にとまる二羽の雄の孔雀と、場面 2 の右側の木にとまる一羽の雄の孔雀に注目したい（図 46）。これらの孔雀も偈文やラージャスターニー語では言及されていない。

孔雀はインド細密画において数多く描かれてきた。特に、愛を象徴するものとして仲睦まじい恋人たちの描写とともに描かれたり、あるいは別離している恋人を象徴するものとして孤独なヒロインとともに描かれたりしており<sup>227</sup>、孔雀の多くは恋愛を背景とした作品の中で象徴的に描かれてきた。この Folio では、三羽ともクリシュナの方に顔を向けた状態で描かれている。この描写から、雄の孔雀でさえもクリシュナに魅了されていると推察できよう。

### 【場面 2】

クリシュナと彼を囲む七人の牛飼いの女性たちが描かれる（図 48）。クリシュナは歩きながらバーンスリーを吹いている。彼は眉間に力をいれて、凛々しい表情を女性たちに見せている。さらに、首に掛けられた地面に届きそうなほど長い花輪が特徴的である。

牛飼いの女性たちは、手拍子をしたり、女性同士で会話をしたりしながらうっとりした表情でクリシュナを見つめている。彼女たちは、彼の奏でるバーンスリーだけでなく、彼の身に着けている花輪の甘美な香りにも魅かれているようである。

偈文とラージャスターニー語にはクリシュナや牛飼いの女性たちについて説かれていない。しかし、Folio 48 でも考察したように、ここではラーダーが思い浮かべているクリシュナの様子を表しており、彼らの様子を描くことで、別離している者との対比が強調されていると言えよう。

### 【場面 3】

座って会話をするラーダーとサキーが描かれる（図 49）。向かって右側にいるラーダーは、手振りを交えて会話をしているように見えるが、表情はどちらかというと無表情である。左側に座るサキーは、右手の人差し指を立てて、何かを訴えているような仕草で描かれている。場面は木々や丘のような線によって明確に区切られている。

以上、場面を三つに区切って詳細に見てきた。ここで再び偈文とラージャスターニー語を確認しておきたい。偈文では、アショーカ樹の花の開花や、つばみが芽吹くマンゴーの木や、

---

<sup>226</sup> [Vatsyayan 1986: 90]

<sup>227</sup> [Lal 2006: 59]

メスの黒バチについても歌われており、ラージャスターニー語でもほぼ同様の内容が歌われている。これらは絵画に描きこまれているのか見ていこう。

まず、アショーカ樹の花は、花弁はなく、がくが朱色や赤色をしており、枝の途中や先端に咲く。一方、マンゴーの木の花は、枝の先端にクリーム色の小さな花を複総状花序をなして無数につける。また、マンゴーの葉は暗緑色で、初夏に出る新芽は派手な銅色や赤紫色、黄緑色をしており、枝の先端から垂れ下がっている。インドの細密画では、この姿のマンゴーの木がよく描かれている<sup>228</sup>。これらの特徴から、Folio の中で葉が朱色や黄緑色で塗られた木がここではマンゴーの木であると考えられる。

しかしながら、他の木々を見てみるとアショーカの特徴的な花は描かれておらず、この中からアショーカ樹を特定することは困難であると言える。そして、メスの黒バチも絵画の中には描かれていない。

### 3.5.5 Folio 70 に見られる情趣

以上のように、Folio 全体を通して画家による意匠を確認することができた。では、この作品からはどのようなラサが体験できるか検討していきたい。

本論文第 1 章で見てきた芸術論書に従い人物の描写を確認してみる。まず、クリシュナは、華麗な衣装と装飾品を身にまとい、牛飼いの女性たちと戯れている描写から、愛着の恋のラサを感じ取ることができよう。次に、ラーダーは、無表情で座りサキーと会話をしている。場面の下に描かれた二人の男性は、ただ座って会話をしているようであるが、特に向かって左側の人物の目じりはやや下がっており、どこか物悲し気な雰囲気である。ラーダーとこの男性は、泣いたりうつむいたりしている姿で描かれてはいないが、クリシュナたちとは明らかに対照的な様子で描かれている。

さて、Kumbhā によると、この偈文には別離の恋のラサが表現されていると言われており、アショーカ樹の花の開花や、池の木立から吹く風、マンゴーの花のつぼみが芽吹くこと、黒バチが飛び回る音は、別離の vibhāva（感情を喚起する条件）であるとされていた。そして実際の絵画では、池の木立（庭）から吹く風とマンゴーの木が描かれていることが明らかとなった。これまで考察してきたように、ここでもクリシュナとラーダーを対照的に描くことで別離を表現していると言えるが、それだけではなく、池の方角から吹く風の描写を的確に取り入れることで風の冷たさを感じさせ、ラーダーの苦悩をさらに強調していると考えられる。すなわちこの風は、vibhāva として絵画においても重要な役割を果たしていると言える。したがって、人物が悲しみに暮れる様子は描かれていないものの、悲哀のラサが体験される作品であると考えられる。

---

<sup>228</sup> アショーカ樹の花とマンゴーの花については〔西岡 2002: 41, 111-112〕を参照した。

## 図版

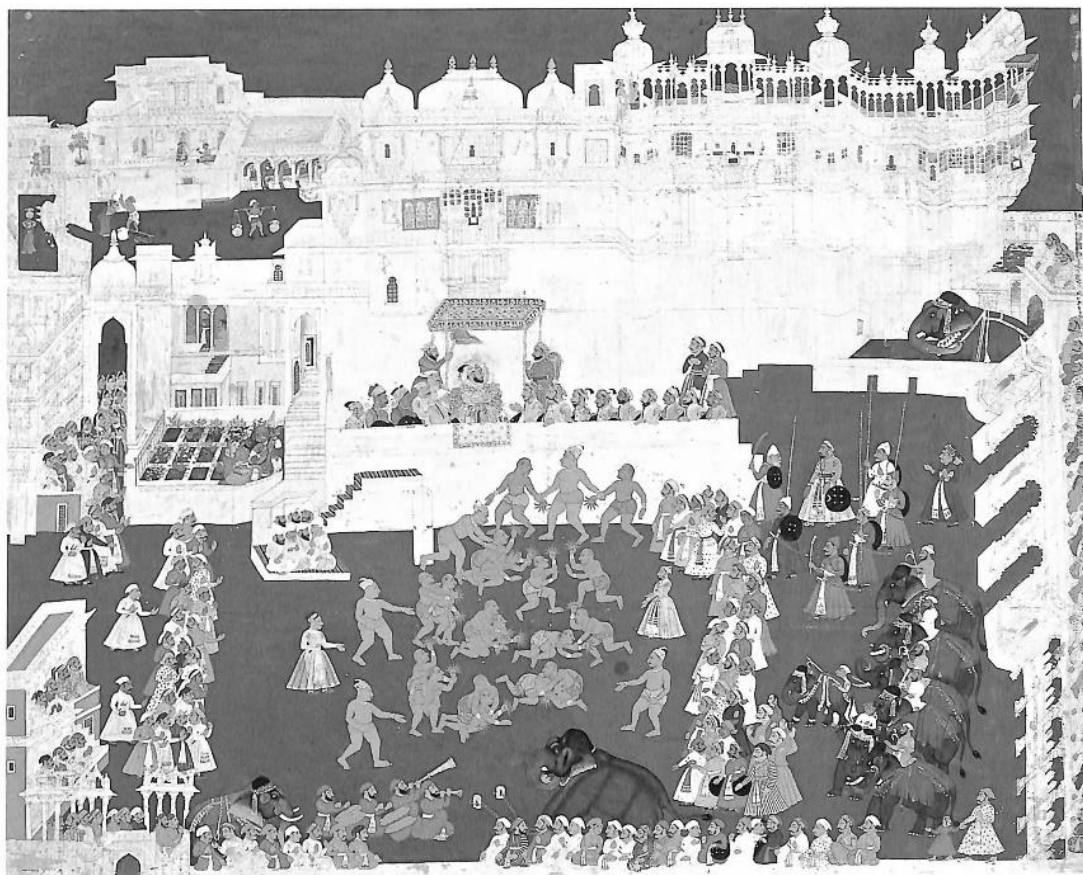


図 44 宮廷にて Jethi（格闘家）による格闘技を見物する Mahārāṇā Saṅgrām Singh、Mewār 派、1715-1718 年作成、Śiva Nivāsa Palace 所蔵、[Topsfield 2009: 21]、画像を白黒に修正

絵画の右上に小尖塔が見られる。Folio 70 と同様にドーム下の縁は、角度を示すために反るように描かれている。



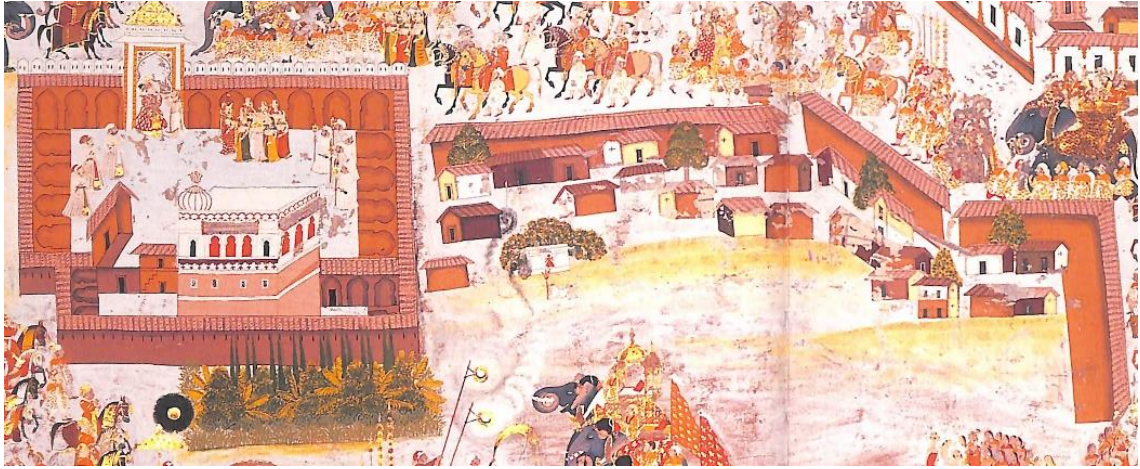


図 45 Gogundā（ウダイプルにある町）にて行われる Mahārāṇa Rāja Singh II の Barāta（花婿たち）の行列、  
Mewār 派、1755 年作成、Śiva Nivāsa Palace 所蔵、[Topsfield 2009: 50-51]、画像の一部を拡大

赤土の塀や、レンガのような屋根の家が描かれている。



図 46 Folio 70 場面 1 と孔雀の拡大図

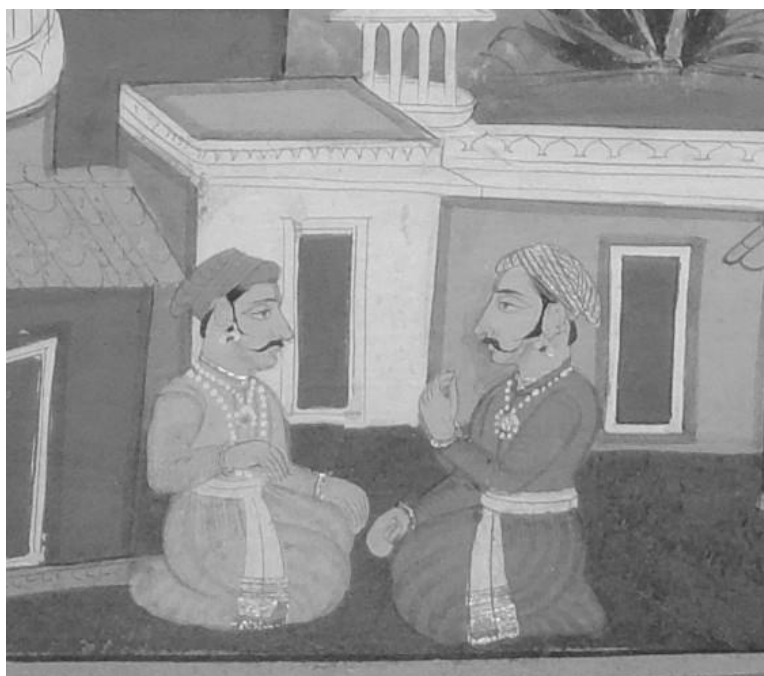


図 47 Folio 70 場面 1 の二人の男性の拡大図



図 48 Folio 70 場面 2 の拡大図



図 49 Folio 70 場面 3 の拡大図



### 3.6 MewārīGG Folio 79



図 50 Folio 79 (GG 3.9) [2016 年 9 月 11 日 Āhār Museum にて筆者撮影]

Folio 79 は、GG 3.9 を描いたものである。この Folio では、三体のクリシュナが描かれている。牛飼いの女性たちと共に描かれている場面も見られるが、これまでの Folio とは異なる様子で描かれている。Folio 上部のラージャスターニー語は次の通りである。

#### 【ラージャスターニー語試訳】

gītagoviṃdaropatra | 79 | kṣamyatā | vale śrīkrasna āparā manasum kahehe | he rādhe tūṃmharo aparādha kṣumākara | aum iso kadīnakarum | timthī he suṃdari tūṃ mohe darasana he | hūṃ kām mem kare ghaṇopīḍita hūṃ | hūṃ tohe deṣato phirumūṃ |

『ギータ・ゴヴィンダ』の貝葉 79。kṣamyatā（許しておくれ）。それから、偉大なクリシュナ様は自分の心に言っています。ラーダーよ、お前、僕の罪を許してくれ。僕は決してしません。そこで、美しい人よ、お前〔姿を〕見せてくれ。僕は、愛欲によってとても苦しんでいる。僕は見ながら歩き回っている<sup>229</sup>。

Folio を詳細に見ていくために、偈文と註釈書を以下で精査していきたい。

<sup>229</sup> ラーダーを探し歩いているという意味であろう。

### 3.6.1 *Gītagovinda* 3.9

GG 第三編では、ラーダーへの愛情を取り戻したクリシュナが、牛飼いの女性たちを捨てて一人悔やむ場面が歌われる。

kṣamyatām aparaṁ kadāpi tavedṛśaṁ na karomi |  
dehi sundari ramaṇaṁ mama manmathena dunomi |  
harihari hatādaratayā gatā sā kupiteva || 3.9 |

許しておくれ。もう二度とあなたにこんなことはしない。

美しい人よ、魅力的な姿を私に〔見せて〕おくれ。私は愛欲で燃えている。

ああ、ああ、〔私への〕敬意を失くして、彼女は怒って行ってしまった。

### 3.6.2 *Kumbhā* による註釈

kṣamyatām iti | he tanvi, bhavatu yat kiṁcin mayā aparāddhaṁ kṣamyatām tat | īdṛśaṁ aparaṁ  
apriyaṁ tava kadāpi na kariṣyāmi | he sundari, mama darśanaṁ dehi | tvad vināhaṁ manmathena  
dunomi | itastatas tām ity ādau dhīralalito nāyakaḥ | parasparānurāgaṇito vipralambhaśṅgāraḥ  
||

許しておくれ云々と。おお、たおやかな人よ、私によるいくぶんの罪を〈許しておくれ〉  
ということである。〈あなたに〉とって〈このような〉不快なことは、〈二度としない〉。  
おお、〈美しい人よ〉、〈私〉に〈姿〉を見せておくれ。あなたがいない〔のに〕〈愛欲で〉  
〈燃えている〉。あちらこちらの女性などに関しては、ナーヤカは *dhīralalita* (優しくて  
陽気な男)<sup>230</sup>である。互いの愛着によって生じた、別離の恋〔のラサ〕である。

このように *Kumbhā* は偈文を簡潔に説明している。特筆すべきは、ここでは別離の恋のラサが表現されていることである。*Kumbhā* は、互いの愛着によって別離が生じたと説明していることから、クリシュナとラーダーの互いの愛情が示唆される。

### 3.6.3 *Śaṅkaramiśra* による註釈

kṣamyatām iti | he sundari, kṣamyatām mamāparāddhaṁ kṣamasva | kadāpi tavedṛśaṁ vipriyaṁ  
na kariṣyāmi | iyaṁ conmādāvasthā | tad uktaṁ rasārṇavasudhākare ---‘atasmiṁs tad iti bhrāntir  
unmādād eva jāyate’ iti | punaḥ kiṁcit samjātavivekaḥ kathayati | he sundari, mama darśanaṁ  
dehi | manmathena kāmenāhaṁ dunomi tupto bhavāmi ||

許しておくれ云々と。おお、〈美しい人よ〉、〈私の〉罪を〈許しておくれ〉〔すなわち〕

<sup>230</sup> jo niścīṁta, komala svabhāvaṁvālā, sukhī tathā kalā meṁ āsakta rahe, use dhīralalita kahate haṁ | yaha vilāsi,  
bhogarasika tathā kalāpriya hotā hai | [Sahāya 1973: 634]  
くよくよせず、心が優しい男で、陽気で、芸事に精通している。陽気で、享樂的で、芸事が好きな  
者である。



許すべし。〈あなたに〉とって〈このような〉不快なことは、〈二度としない〉。これは、激しい愛情の状態である。それは、*Rasārṇavasudhākara*<sup>231</sup>で言われる——「何か他のものとして、困惑はまさに激しい愛情によって生じる」<sup>232</sup>と。さらに、少しばかり生じた分別が述べる。おお、美しい人よ、〈私〉に〈姿〉を見せて〔おくれ〕。私は〈愛欲で〉〔すなわち〕愛で〈燃えている〉〔すなわち〕燃え上がっている。

Śaṅkaramiśra もここでは簡潔に偈文を説明している。Śaṅkaramiśra は、クリシュナが激しい愛情の状態であるとしている。さらに、困惑はまさに激しい愛情によって生じると説かれる。ここではクリシュナも困惑した状態であると推察されよう。

### 3.6.4 Folio 79 に描かれる意匠



図 51 Folio 79 の場面番号

上に挙げたように Folio を四つの場面に区切って詳しく見ていきたい。ここでは褥やバナナの木や丘で場面が区切られている。

#### 【場面 1】

木々に囲まれた褥の中にクリシュナが描かれ、褥の外側にはカーマ神が描かれている（図 52）。クリシュナはうつむいて座り、右手で褥の横の木をかき分けて、ラーダーを探してい

<sup>231</sup> 14 世紀に Siṅhabhūpāla II によって著された。

<sup>232</sup> [Venkatacharya 1979: 261] では、「atasmimś tad iti bhrāntir unmādo virahodbhavaḥ」 *Rasārṇavasudhākara*. 2.195 とある。atasmimś tad は、something as something else [Garg 1992: 772] の意味で訳した。また、[Bansat-Boudon 2011 :166] では that in not that の意味が提示されている。

るような仕草を見せている。また、左腕は広げられ、カーマ神の矢を制止するような姿で描かれている。

白い花と花輪で飾られた褥の背景は赤く塗られ、クリシュナの足元には紫色の花輪や香を入れるビンなどが描かれる。また、褥のベッドの部分は、ヤムナー川まで突き出ている。褥の背景が赤く塗られていることから、この Folio の中で重要な場面であることが示されていると言えよう。

また、カーマ神については偈文やラージャスターニー語では歌われていないものの、クリシュナに矢を向けた姿で描かれている。カーマ神の弓の弦として、細かく蜂が描かれていたり、矢の先端の花びらが赤く縁どられていたり丁寧な描写されている。ラージャスターニー語のキャプションにあるように、クリシュナが愛欲に苦しんでいる様子を表現するために、カーマ神を描き苦悩を強調していると考えられる。

## 【場面 2】

クリシュナとラーダーが描かれている（図 53）。クリシュナは腰の右側にバーンスリーを挿し、牛飼いの杖を小脇にはさんでいる。手は合掌し、腰を若干屈めてラーダーを真っすぐ見つめている。ラーダーは、オールニーを右手でつかみ、彼女もクリシュナを真っすぐ見つめている。この描写は、「許しておくれ」と、ラーダーに謝っている様子を絵画として表現していると言えよう。偈文とラージャスターニー語に従うと、ラーダーはクリシュナに姿を見せていないが、ここではその姿が具体的に描かれており、画家の独創性が見られる。

## 【場面 3】

クリシュナと四人の牛飼いの女性が描かれる（図 54）。クリシュナはここでも、腰の右側にバーンスリーを挿し、牛飼いの杖を小脇にはさんでいる。クリシュナの正面に立つ二人の女性は、どっしりと構えたクリシュナの姿を見て、敬意を払うかのように合掌した姿で描かれている。クリシュナの後ろに立つ二人の女性は、クリシュナに戯れようとするわけでもなく、その姿をただ見つめた状態で描かれている。そして、彼らの間には一定の距離が保たれている。

Folio 69 で考察したように、クリシュナは牛飼いの女性たちと戯れる自分を恥じらい、ラーダーへの愛を取り戻している。そのため、この場面は、牛飼いの女性と戯れることを止めたクリシュナを描いていると考えられる<sup>233</sup>。

## 【場面 4】

---

<sup>233</sup> GG 第三編第七の歌では、「ああ、ああ、[私への] 敬意を失くして、彼女は怒って行ってしまった」と繰り返し歌われる。Folio 73 から 80 までは、そのリフレインを絵画で表現しており、クリシュナと牛飼いの女性たちだけでなく、ラーダーが別の方向に行く様子が描かれている。この描写を考慮すると、Folio 79 では、別の方向に怒って行ったラーダーをクリシュナが引き止め謝罪している様子が場面 2 に描かれているとも考えられる。また、このリフレインの絵画化において、クリシュナと牛飼いの女性たちとの関係の変化が見られる。



ラーダーとサキーが描かれる(図 55)。向かって右側には座っているラーダーが描かれる。右手でオールニーをつかみ、凜とした顔つきでサキーの話を聞いているかのように描かれる。一方のサキーも座った状態で描かれており、手振りを用いてラーダーと会話をしているように描かれる。GG 3.9 は、ラーダーやサキーのセリフはないが、この場面にはこれまでの Folio と同様の構図で二人が描かれている。そのため、絵画におけるリフレインであると同時に、この二人を描くことで、別離の状況を示していると考えられるだろう。

### 3.6.5 Folio 79 に見られる情趣

では、この Folio ではどのようなラサが表現されているか考察していきたい。場面 1 から 3 に描かれるクリシュナは、自身の行動を悔やむかのように描写されており、特に注目すべきは、褥にいるクリシュナであろう。うつむいて、ラーダーを探す姿や、カーマ神の矢を制止する姿は、ラーダーに対する愛欲の苦悩が表されていると言える。これまでの Folio では、ラーダーとクリシュナとを対照的に描くことで、ラーダーの苦悩が強調されていたが、ここではクリシュナの別離の苦悩が示されている。一方のラーダーは、凜とした表情からここでは別離に苦悩している様子はほとんど感じられないだろう。

さて、GG 3.9 は別離の恋のラサが表されている。これまで考察したように、別離の恋のラサを絵画として描くと、悲哀のラサとして表現され得る。Folio 79 は、絵画全体を通してクリシュナの苦悩の表情が垣間見られ、ラーダーに会いたいと必死な姿として捉えられる。そのため、別離に対する同情を描いている点で、悲哀のラサが喚起されることが考えられるだろう<sup>234</sup>。

---

<sup>234</sup> Vatsyayan は、Kumbhā は別離の恋のラサと註釈していると述べ、さらに「MewārīGG の画家はそれ(偈文)以上に描いている。画家は偈文の精神を理解し、具体的な形を、絵画のイメージと満ちあふれた感情と巧みな連想作用に与えている」[Vatsyayan 1987: 102] と指摘しており、筆者も彼女の見解に同意見である。

図版



図 52 Folio 79 場面 1 の拡大図



図 53 Folio 79 場面 2 の拡大図



図 54 Folio 79 場面 3 の拡大図



図 55 Folio 79 場面 4 の拡大図



### 3.7 MewārīGG Folio 81



図 56 Folio 81 (GG 3.11) [Vatsyayan 1987: 104]

Folio 81 は GG 3.11 を描いたものである。木で覆われた褥の中にはクリシュナが描かれ、その周りに二体のカーマ神が描かれている。Folio の右側には、白い山のようなものと一緒に、うつむいて座る人物が描かれる。そしてその人物の横にもカーマ神が描かれている。また Folio の右下には、これまで考察してきた Folio と同様の構図でラーダーとサキーが描かれる。Folio 上部のラージャスターニー語は次の通りである。

#### 【ラージャスターニー語試訳】

gītagoviṃḍaropatra | 81 | ḥṛdi bisalatā | śrīkrasna kāmādevathā kahehe | mhārī priā jyā rādhā | tiñī  
vigara mohe | siva rī bhrāṃti karenem | tūṃ kyuṃ mārā vā doḍehe | yā mhārā ḥṛdaya re viṣe  
kamara rī mālā he | kāmī śeṣanāga na hai | kaṃṭha re viṣe kamala dala śreṇī hai | kāmī viṣa na hai  
| yo malayāgarī caṃdana ro aṃgarāga hai | paṇa bhasma na hai | tūṃmho ye kyuṃ pīde he |

『ギータ・ゴーヴィンダ』の貝葉 81。ḥṛdibisalatā（胸に蓮糸の）。クリシュナ様がカーマ神に言っています。私の愛しいラーダーがいますが、彼女は私に腹を立てています。

〔カーマ神が〕シヴァ神と間違えて、お前はどのようにして襲ってくるんだ。私の胸には蓮の首飾りがあるのに。śeṣanāga（蛇）ではないのですか。首の周りには蓮の花輪です。毒ではないのですか。マラヤ山の白檀の軟膏です。けれども灰ではありません。どうして君は苦しめるんだ。

Folio を詳細に見ていくために、偈文と註釈書を以下で精査していきたい。

### 3.7.1 *Gītagovinda* 3.11

hṛdi bisalatāhāro nāyaṃ bhujaṅgamanāyakaḥ kuvalayadalaśreṇī kaṇṭhe na sā garaladyutiḥ |  
malayajaraḥ nedaṃ bhasma priyārahite mayi prahara na harabhrāntyānaṅga krudhā kim u  
dhāvasi || 3.11 |

胸にあるのは蓮糸の首飾りであって、蛇の王ではない<sup>235</sup>。喉にあるのは列を成す青睡蓮の群れであって、毒の輝きではない<sup>236</sup>。

これ（身体の輝き）は白檀の粉であって灰ではない<sup>237</sup>。愛しい女に見捨てられた私を襲わないでくれ、アナンガ<sup>238</sup>よ、ハラ<sup>239</sup>と間違えて怒りどうして攻撃してくるのか。

### 3.7.2 Kumbhā による註釈

idānīm smaraśarāhatijaracetā bhrāntaḥ san kāmam api bhrāntaṃ vidan nāha ---hṛdī | he anaṅga,  
harabhrāntyā priyārahite mayi na prahara prahāraṃ mā kārṣṭhī | ebhiś cihnair haro 'yam iti cet tad apy  
anyathayati | hṛdy ayaṃ bhujaṅgamanāyako na <sup>240</sup> api tu bisalatāhāraḥ | bisalatāhāra iti  
rūpakālaṃkāraḥ | śubhratvāt hṛdy avasthānāc ca mṛṇāle vāsukibhramah | apica | kaṇṭhe iyaṃ  
kuvalayadalaśreṇī | na prasiddhā garaladyutiḥ | iyaṃ api virahāturasya mama garaladyutir iva vidyate  
| paraṃ yad bhrāntyā mayi praharasi sā prasiddhā īśvarasaṃbandhinī na | idaṃ malayajaraḥ 'ṅgatāpāc  
chuklaṃ candanaṃ vidyate na bhasma | kim u iti<sup>241</sup> vitarke | satyaṃ krudhā kopena dhāvasi | lokoktiḥ  
| hariṇīṣṭam | 'prakṛtaṃ yan niśidhyānyat sādhyate 'sāv apahnutiḥ' ity apahnutir alaṃkāraḥ |  
vipralambhaśrṅgāro rasaḥ ||

さて、カーマ（愛）の矢に撃たれ心が引き裂かれたことで歩き回る者がいることを、カーマ神ですら歩き回る者を知らないで言う——胸において云々と。おお、〈アナンガよ〉、〈ハラと間違えて〉〈愛しい女に見捨てられた〉〈私〉を、〈襲うのをやめてくれ〉〔すなわち〕襲わないでくれ。これらの特徴によって、これ（人物）がハラであるとしても、彼はそうではないのである。胸のこれは〈蛇の王〉でなくて、〈蓮糸の首飾り〉

<sup>235</sup> 七つの下界の一つパーターラを支配している Vāsuki（蛇の王）のこと。乳海攪拌の際に、Vāsuki をマンドラ山に巻き付けて大洋をかきまわした。乳海攪拌の後、Vāsuki はシヴァの腕輪となった [Mani 1984: 838-839]。また、シヴァは Nāgaṇḍala（蛇を首飾りとする者）ともよばれている。

<sup>236</sup> Nīlakaṇṭha（青い喉を持つもの）のこと。乳海攪拌の際に現れた Kālakūṭa という猛毒をシヴァが飲み込み喉に留めたため、Nīlakaṇṭha と呼ばれるようになった [Mani 1984: 372]。

<sup>237</sup> シヴァは死体を焼いた灰を身体に塗っているとされる [菅沼 1989: 160]。

<sup>238</sup> カーマ神の異名で、身体の無い者の意。シヴァ神は、最初の妻であるダークシャーヤニーを亡くしたため、ヒマラヤ山で苦行に励んだ。ダークシャーヤニーはパールヴァティーとして生まれ変わり、カーマ神はシヴァ神の心を彼女に向けようと愛の矢を放とうとした。苦行を邪魔され怒ったシヴァ神は第三の目から閃光を放し、カーマ神を焼いて灰にした [Mani 1984: 378-379]。

<sup>239</sup> シヴァ神の異名で、万物を破壊する者の意。

<sup>240</sup> [Telang 1913: 58] では「……na | api tu……」となっているためこちらを採用した。

<sup>241</sup> kimv iti と考えられる。

である。〈蓮糸の首飾り〉とは rūpaka の修辞法である。〈胸に〉白いものがあることで、蓮の茎に対してヴァースキ（蛇の王）と間違える。そしてまた。〈喉〉のこれは、〈列を成す青睡蓮の群れ〉である。良く知られた〈毒の輝き〉ではない。これも、別離に苦しむまさに私の〈毒の輝き〉なのである。〔私は〕〈その〉有名なイーシュヴァラ（主宰神＝シヴァ神）に関する者ではないのに、〈間違えて〉私を攻撃する。それは〈白檀の粉〉であり、身体の輝きから白い白檀が知られるのであり、〈灰〉〈ではない〉。〈どうして〉とは疑問文である。実に〈怒り〉によって〔すなわち〕怒って〈攻撃する〉。〔これはこのような〕諺である。hariṇī の vṛtta である。「他を排除（否定）して本来〔の意味〕が成立する場合」<sup>242</sup>それが apahnuti の修辞法である。別離の恋のラサである。

GG 3.11 は、クリシュナがカーマ神の愛の矢に苦悩する場面であり、クリシュナは、カーマ神が自分とシヴァ神を間違えて襲っていると述べる。Kumbhā は、シヴァ神の特徴とクリシュナの特徴の違いを述べ、修辞法について解説している。特に、喉にある青睡蓮の群れは、クリシュナにとっては別離に苦しむ毒の輝きであると示しているところに、Kumbhā 独自の解釈が見られる。さらに、この偈文には別離の恋のラサが表現されていると言われている。

### 3.7.3 Śaṅkaramiśra による註釈

idānīm kāma eva me duḥkhaṁ prayacchati tam evopāmbhanenāha ---hr̥dīti | he 'naṅga kandarpa, mayi na prahara prahāraṁ mā kuru | kim v iti vitarke | mayi harabhrāntyā mahādevabhramātkrudhā krodhena tvaṁ dhāvasi iti kim u tarkayāmi | yadvā u iti saṁbodhane | he 'naṅga, harabhrāntyā mayi kim iti dhāvasi | kīdṛṣe mayi | priyārahite virahite | tathāca tad viśleṣād evāhaṁ saṁtaptas tvaṁ mṛtakarūpasya mama māraṇaṁ kim iti karoṣīti bhāvaḥ | yadvā haraḥ sarvadā priyāyukto 'haṁ tv adhunā priyāvirahita iti mayi harabhramo na yukta iti bhāvaḥ | hareṇa tvac charāṇaṁ dagdham ataḥ kāmasya mahadvairasūcanāyānaṅgapadena saṁbodhane bhramabījaṁ nirasyati |

さて、実にカーマ神が私に苦悩をもたらす云々は、まさに彼を非難して言う——胸に云々と。おお、アナンガよ〔すなわち〕カンダルバ<sup>243</sup>よ、〈私〉を〈襲うのをやめてくれ〉〔すなわち〕私を襲うな。〈どうして〉とは疑問文である。〈私〉を〈ハラと間違えて〉〔すなわち〕シヴァ神と間違えたことから、〈怒り〉によって〔すなわち〕怒ってあなたは〈攻撃する〉ということをして、〈どうして〉と私は考える。あるいは、他方ではという〔強調する際の〕呼格において〔用いられる〕。おお、アナンガよ、〈ハラと間違えて〉どうして〈私〉を〈攻撃する〉のか。どのような〈私を〉か。〈愛しい女に見捨てられた〉〔すなわち〕見放された〔私〕。同様に、まさにその別離によって私は苦悩して

<sup>242</sup> Mammaṭa の Kāvyaṣaṅkara の引用。

prakṛtaṁ yan niśidhyānyat sādhyate sā tv apahnutiḥ | Kāvyaṣaṅkara 10.96a [Jha 1967: 377]

<sup>243</sup> カーマ神の異名で、ブラフマー神をたきつける者の意。

おり、あなたは死人同然の私をどうやって殺そうというのか、という意味である。あるいは、ハラは常に愛しい者と結ばれているのに、私は今愛しい者に見棄てられたということで、私をハラと間違えるのはふさわしくない、という意味である。ハラがあなたの身体を焼いた、それで、カーマ神への強い敵愾心を示すためにアナंगा（四肢のない者）という語句によって誤解の種が除かれている。

Śaṅkaramiśra は初めに、疑問詞 (kim) について四つの解釈を示している。まず、カーマ神がシヴァ神とクリシュナを間違えて、怒ってクリシュナを攻撃することに対する疑問詞として捉えている。次に、カーマ神がクリシュナをシヴァ神と間違えているにもかかわらず攻撃することへの疑問詞としている。そして、別離の苦悩で死人同然のクリシュナをどのように殺すのかという意味での解釈が見られる。さらに、愛しい者と結ばれたシヴァ神と愛しい者に棄てられたクリシュナとを間違えるのはここではふさわしくないという意味を示している。

ayaṃ bisalatāhāro mṇṇālalatāhāras tadvad virahajanyasamtāpaśāntyartham dhṛtaḥ natu  
bhujamgamanāyakaḥ | sarparājo vāsukih | iyaṃ kaṇṭhe kuvalayadalānām nīlotpalapatrāṇām  
śreṇiḥ paṅktiḥ śaityāddhṛtā na tu sā garaladyutir viśakāntiḥ | idaṃ sarvāṅge tāpaśāntyartham  
dhṛtaṃ malayajarasāś candanadhūlir na tu bhasma vibhūtiḥ | aṅge liptaḥ praśithilacandano 'pi  
virahatāpavaśād dhūlībhūta iti rajaḥpadena sūcitam | tathāca bisalatāyām  
śaityadīrghatvādirśanād vā vāsukibhramāt, nīlotpaladalapaṅktau śyāmatvādirśanād  
uragabhramāt, candanarajasi bhasmabhramāc ca mayi mahādevabhramastava yukto neti bhāvaḥ  
| ayaṃ ca bhrāntimānalaṃkāraḥ 'sādṛśyād vastvantarapratītir bhrāntimān' iti tal lakṣaṇam |  
'vitarke kim kimūta ca' ity amaraḥ | 'saṃbuddhau upoktau ? ca' iti viśvaḥ ||

〈この〉〈蓮糸の首飾り〉は〔すなわち〕蓮の繊維〔でできた〕蔓の花輪は、このように別離によって生まれた苦痛を緩和するために持たれているのであり、決して〈蛇の王〉ではない。蛇の王はヴァースキのことである。〈喉〉にある、かの〈青睡蓮の群れ〉の〔すなわち〕青い蓮の花々の〈列〉は〔すなわち〕列は、冷たさを持っており、これは〈毒の輝き〉〔すなわち〕毒の美しさではない。それは、全身の苦熱の緩和のために塗られたマラヤ山の粉〔すなわち〕白檀の粉であり、〈灰〉〔すなわち〕牛糞の灰ではない。四肢に塗られた薄い白檀〔の軟膏〕も、別離の苦熱によって粉になった、「粉 (rajas)」という語句によって示されている。さらにまた、蓮の中に冷たく長いものなどが見られるので、あるいはヴァースキと間違えるので、〔そして〕青い蓮の群れの列に、青黒い色などが見られて蛇と間違えるので、〔そして〕白檀の粉を灰と間違えるので、〔そして〕私をマハーデーヴァ（シヴァ）と間違えることは、あなたにはふさわしくないという意味である。これは、bhrāntimān<sup>244</sup>の修辞法であり、「類似性によって、他の物が見えるこ

<sup>244</sup> sādṛśyamūlaka alaṃkāra | atyadhika sādṛśya ke kāraṇa jaba prastuta meṃ aprastuta kī niścayātmaka bhrānti ho to bhrāntimān alaṃkāra hogā | [Sahāya 1973: 879]



とが *bhrāntimān* である」<sup>245</sup>というのが、その特徴である。「疑問文においては、*kiṃ*、*kimūta* [を用いる]」<sup>246</sup>と *Amarakośa* で言われる。「呼格と、文章において」<sup>247</sup>と *Viśvaprakāśa* で言われる。

Śaṅkaramiśra は次に、クリシュナの装飾品について説明している。蓮糸の首飾りは、別離の苦痛を緩和するために身に着けているとしている。また、列を成す青睡蓮の群れは、冷たさを表現しているとされる。白檀の粉も、別離の苦熱を緩和するために塗られたものであるとされ、四肢に塗られた白檀の軟膏は、苦熱によって粉になったと解釈されている。このように、Śaṅkaramiśra によればクリシュナの装飾品は、別離の苦痛を緩和させるためのものとされる。

### 3.7.4 Folio 81 に描かれる意匠



図 57 Folio 81 の場面番号

上に挙げたように、三つの場面に分けてそれぞれ詳細に見ていきたい。ここでは、丘や樺や木に縁って場面が区切られている。

類似性に基づく修辞法。非常に似ているので、提示物を非提示物と確実に誤認すると、*bhrāntimān* の修辞法である。

<sup>245</sup> *Alaṃkārasarvasva* 55-58. [Sahāya 1973: 879]

<sup>246</sup> [Dādhimatha 1915: 444] では、「āho utāho kimuta vikalpe kiṃ kimūta ca.....」 *Amar.* 4.5 「疑問文においては、āho, utāho, kimuta, kiṃ, kimūta [を用いる]」とされる。

<sup>247</sup> [Maheshvara 1911: 185] では、「sambuddhau ruṣoktau ca.....」 *Viśva.* 2. u.4. 「呼格と、怒りの言葉において」とされる。

## 【場面 1】

クリシュナと二体のカーマ神が描かれる（図 58）。クリシュナは、木々に覆われた褥の中に座っている。右手は胸のあたりまで上げられ、左手は顔まで上げられている。木の上のカーマ神を見上げるような目線も見られ、硬い表情をしている。褥の内部には香を入れる容器のようなものが描かれ、褥の寝床の部分はヤムナー川のほとりまで突き出ている。褥の内部が赤く塗られていることから、この場面の重要性が示されていると言えよう。

また、偈文で言われているクリシュナの特徴と *Folio* とを比較していきたい。まず、偈文によるとクリシュナの首には、蓮糸の首飾りがあるとされる。*Folio* を見てみると、白色の首飾りと、金色の首飾りが描かれている。*Kumbhā* は、「〈胸に〉白いものがあることで、蓮の茎に対してヴァースキ（蛇の王）と間違える」とし、*Śaṅkaramiśra* は「蓮の繊維〔でできた〕蔓の花輪」としている。クリシュナの身に着けている白い首飾りが、蓮糸かどうかは明確ではないものの<sup>248</sup>、この首飾りはカーマ神がシヴァ神と間違える要素の一つとして機能していると言えよう。

次にクリシュナは、喉に青睡蓮の群れを持つと言われ、ラージャスターニー語のキャプションでは、「首の周りには蓮の花輪」とされている。しかし、クリシュナの首には青い蓮の花輪のようなものは描かれていない。註釈書では、「別離に苦しむ毒の輝き」や「青い蓮の花々の……列は、冷たさを持っており、これは〈毒の輝き〉……ではない」と説明されることから、物質的なものというよりは、クリシュナの別離の苦悩を表現した言い回しとして解釈され得るだろう。画家がこの部分をどのように解釈していたかは明らかではないが、ここでは、青睡蓮の群れは直接的には描かれていないと言える<sup>249</sup>。

さらに、クリシュナの身体には白檀の粉が塗られていると言われている。絵画では、クリシュナの首のあたり、両方の二の腕、両腕の肘から手首までの間、手の甲、そして胸元に黄色い線が描かれている。これまで考察してきた *Folio* には、このような線は見られなかった。そのため、これらの線によって白檀の粉（軟膏）を表現していると考えられるだろう。青黒い肌の上に描かれたその線は、*Kumbhā* の言う身体の輝きのように表現されている。

カーマ神の描写についても見ていきたい。クリシュナの方へ向かって歩いている一体のカーマ神は、右手に弓、左手に矢を持っており、顔は若干上げられクリシュナを見ているかのように描かれている。もう一体のカーマ神は木の上に座り、クリシュナを矢で狙っている。これらの描写は、カーマ神がクリシュナを射ようとするまでの一連の流れを表現していると言えよう。また、*Folio* 79 と同じく、カーマ神の弓の蜂の弦や、矢の先端の花びらの様子に丁寧な描写が見られる。偈文とラージャスターニー語のキャプションで言われるように、クリシュナを襲う様子が明確に描かれていると言える。

## 【場面 2】

<sup>248</sup> 白い首飾りは、真珠などの宝石とも考えられる。

<sup>249</sup> クリシュナの身体は青黒いため、偈文ではそれを表現しているとも考えられる。

シヴァ神とカーマ神が描かれる（図 59）。シヴァ神は、トラ皮の敷物の上に苦行者の姿をして座っている。赤茶色の腰まで伸びた髪型をしており、頭のでっぺんからは、白く細長いガンガーが流れ出し、頭の横には三日月が描かれる。肌は灰が塗られて白っぽく、両腕には蛇が巻き付けてある。そして桃色の腰布を身に着け、その上には黒いひものような装飾品も見られる。クリシュナと同様に、首、二の腕、胸元に黄色い線も確認できる。これらの描写のほとんどは、偈文とラージャスターニー語のキャプション通りではないが、シヴァ神の神話に基づいて描かれていると言えよう<sup>250</sup>。

さらに、シヴァ神の表情や仕草に注目したい。右手を地面につけ、左手は右手に添えられている。顔を右下に傾けて、視線も下を向いている。一見すると女性のような仕草であり、哀れみを誘うような表情をしている。このシヴァ神の描写は、彼の最初の妻ダークシャヤーニーを失い悲しむ様子を表現していると考えられる。

また、ヒマーラヤ山を表した白い岩山はアーチ状であり、アーチの下は突き出している。このアーチ状のヒマーラヤ山とクリシュナの褥や、クリシュナとシヴァ神の身体に描かれた黄色い線は、互いに類似した形で描かれている。

そしてカーマ神は木の上に座ってシヴァ神を矢で射ろうとしている。この場面でも、場面 1 と同様に弓矢が丁寧に描かれている。

### 【場面 3】

向かって右側にラーダー、左側にサキーが描かれる（図 60）。ラーダーは、右手でオールニーをつかみ、サキーの話を静かに聞いているように描かれている。サキーは手振りを用いてラーダーに話をしている。偈文ではラーダーやサキーのセリフは見られないが、ラージャスターニー語では、クリシュナに腹を立てていると説明されている。このラーダーの描写から腹を立てている様子を読み取ることは難しいが、これまでの Folio と同様に、別離の状況が示されていると考えられるだろう。

### 3.7.5 Folio 81 に見られる情趣

以上、Folio を三つの場面に分けて詳細に分析を行った。では、ここからどのような情趣が体験できるか考察したい。GG 3.11 は、Kumbhā によって別離の恋のラサが表現されていると言われる。

さて、クリシュナの描写から再度見ていこう。ラーダーに見捨てられたクリシュナは、カーマ神の愛の矢に苦悩していると言われている。クリシュナを単独で見ると、カーマ神へ向けた視線や、硬い表情は、カーマ神への強い反感の表れと言えよう。そのため、敵意ともとれるようなこの表情からは、悲哀や恋のラサを体験することは難しい。しかし、完全に分離

<sup>250</sup> Mani は「シヴァは絡まった赤毛を持つ。Kaparda（もつれた髪）とも知られ、それゆえ Kapardin（もつれた髪を持つもの）とも呼ばれる。……頭に Gaṅgā と Candra を持ち、それゆえ Gaṅgādhara や Candracūda としても知られる。……獅子の毛皮を身にまとい、象の皮を敷物として用いている。……四肢全体には、装飾品として蛇を身に着けている」と説明している [Mani 1984: 725]。

して描かれているラーダーを同時に見ることで、別離の同情を描いていると捉えることができる。このように見ると、悲哀のラサが喚起されると考えられる。

一方で、クリシュナの描写とは対照的にシヴァ神が描かれている。シヴァ神は明らかにうつむいて描かれており、妻を亡くした悲しみが表現されていると言える。そのため、このシヴァ神からは、悲哀のラサが喚起されるだろう。

このように、Folio 81 はクリシュナとシヴァ神の対照的な描写が特徴的な作品である。描かれた人物を単独で見ると様々な感情が喚起されるようである。しかし、Folio 全体を通して見ると、別離の同情が描かれていると言えるだろう。したがって、絵画としては、悲哀のラサが表現されていると言えよう。

## 図版



図 58 Folio 81 場面 1 の拡大図



図 59 Folio 81 場面 2 の拡大図

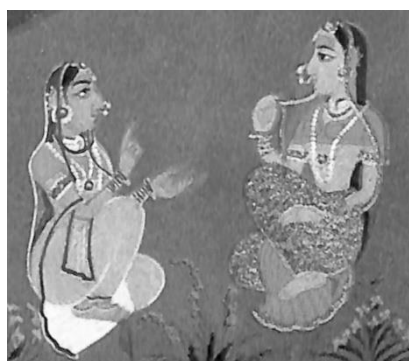


図 60 Folio 81 場面 3 の拡大図



### 3.8 MewārīGG Folio 104



図 61 Folio 104 (GG 4.19)、National Museum New Delhi 所蔵 [83.454]

#### 3.8.1 MewārīGG としての Folio 104

MewārīGG は、欠損している Folio も多く、現在それらの所在は明らかにされていないということは既に述べた。インド・デリーでの細密画に関する現地調査（2018 年 1 月 31 日から 2 月 11 日）を行った際に、先行研究の段階では所在不明であった MewārīGG の一部が National Museum New Delhi に所蔵されていることが確認できた。本論に入る前に、上に挙げた Acc. No. 83.454 が、MewārīGG の Folio 104 であるのか確認していきたい。

MewārīGG の特徴は、本論文第 2 章で述べた通りである。そこで挙げた特徴と上の Folio を比較すると以下の表のようになる。また、ここでは比較資料として章末の図版に Folio 85（図 63）と Folio 94（図 64）を挙げたので参照されたい。

【MewārīGG の特徴と Folio 104 の特徴の対応表】

	MewārīGG の特徴	Folio 104
枠	一番外枠は赤く塗られ、その上に細く黒い線が引かれる。その内側は橙色に近い黄色が塗られており、上部には主にラージャスターニー語で場面の説明がされている。	一番外枠は赤く塗られ、その上に細く黒い線が引かれる。その内側は橙色に近い黄色が塗られており、上部には主にラージャスターニー語で場面の説明がされている <sup>251</sup> 。
色彩	鮮やかでパステル調の色合いはほとんどない。緑あふれる樹々や花々が豊かに描かれる。	背景にくすんだ緑や茶色が用いられているが、全体としては鮮やかな色彩が目立つ。さらに、緑鮮やかな樹々や花々も描かれている。
褥	草花で作られたアーチ状で描かれる。アーチの部分には白い花輪が飾られている。	図 64 に描かれている褥に類似した、白い花輪で飾られたアーチ状の褥が描かれている。
衣裳	クリシュナは黄色のドーティーと、その上から短く折り重なった朱色・赤・桃色のスカートを着用しており、真珠や花輪の首飾りなどの装飾品を身に着けている。頭には孔雀の羽飾りのついた被り物が描かれている。 女性中央は中央が垂れ下がった様々な柄や色のスカートを穿き、チョーリーとオールニーを着ている。ラーダーも同じ装いだ、一貫して朱色のチョーリーと中央が朱色で花柄模様のついた金色のスカートを穿いている。	クリシュナは黄色のドーティーを穿き、その上から金色の模様のついた明るい朱色・ピンク・緑のスカートを纏っている。真珠や花輪の首飾りなどの装飾品を身に着け、頭には孔雀の羽飾りのついた被り物が描かれている。肩には薄い羽衣のようなものも描かれている。 一人の女性はチョーリーとオールニーを着ており、四角い柄のついたピンクのスカートを着用している。ラーダーは、朱色のチョーリーと中央が朱色で花柄模様のついた金色のスカートを穿いている。
場面構成	場面上部には白い線と青色で空が描かれている。 場面の下には濃い青色でヤムナー川が常に描かれている。 複数の場面が一枚に収められてお	場面上部には白い線と青色で空が描かれている。 場面の下とクリシュナ近くには、蓮の花が咲いたヤムナー川が濃い青色で描かれている。

<sup>251</sup> Folio 104 の赤枠には、若干の書き損じが見られるものの、底本で使った *Niṃaya Sāgar* 版と同じサンスクリット語の偈文が書かれている。



	り、時には同じ人物が重複して描かれる。場面は、バナナの木や白い花で飾られた褥や丘のような場所を設けることで区切られている。	場面の構成としては、同じ人物が重複して描かれている。図 63 と同様に場面の右上から左下まで丘を描くことで、場面を区切る手法が用いられている。さらに、バナナの木も場面を区切るために用いられている。
--	---	--

以上のように Folio 104 は、クリシュナの装いに若干の違いはあるが、多くの点で MewārīGG と類似した特徴が確認できる。したがって、Acc. No. 83.454 は、MewārīGG の Folio 104 であると考えられる。

### 3.8.2 *Gītagovinda* 4.19

では、Folio 104 の内容を考察していきたい。この Folio にはこれまでと同様にクリシュナ、ラーダー、サキーが描かれており、特にラーダーが複数描かれているのが特徴的である。また、これらの人物の他に、三人の人物も描かれている。Folio 104 は、キャプションの出だしが「*gītagoviṃḍaropatra* | 104 | *sāromām̐cati* |」となっていることから、GG 4.19 を絵画として描いたものであるということは明らかである。Folio 上部のラージャスターニー語は以下の通りである。

#### 【ラージャスターニー語試訳】

*gītagoviṃḍaropatra* | 104 | *sāromām̐cati* | *vale saṣī śrīkrasna prateṃ kahehe* | *rādhājī heṃ sātṭvikabhāva hve he* | *romām̐ca hve he* | *sītṭkāra kare he* | *vilāpa kare he* | *kaṃpāyamām̐na hve he* | *ṣedapāṃ me he* | *dhyām̐na kare he* | *bhrame he* | *uṭhe he* | *mūrṇchā ṣāe paḍe he* | *tiṇī vāste jive nahīm* | *to raja heṃ kaṃī lābha he* | *raja svarga rā vaidha rūpa he* | *ye prasam̐na hvoto* | *rādhājī thī jama nāsa pāve* |

『ギータ・ゴーヴィンダ』の貝葉 104。sāromām̐cati（彼女は総毛立つ）。それから、サキーがクリシュナ様に言っています。ラーダーさんは sātṭvika-bhāva です<sup>252</sup>。[ラーダーさんは] 総毛立っています。あえいでいます。嘆いています。震えています。悲しんでいます。考え込んでいます。歩き回っています。立ち上がっています。気を失って横たわっています。そのために命がないのです。それで、王（クリシュナ）はいくつかの徳をお持ちです。王は天の医者のようなお方です。彼は喜びました。ラーダーさんがヤマを倒しました。

Folio を細かく分析していくために、GG 4.19 の内容を見ていくことにする。以下は、ラーダーは乙女と戯れるクリシュナに嫉妬して出て行ってしまった。そして、クリシュナへの愛に苦悩しているラーダーの様子を、サキー（女友達）がクリシュナに語る場面である。

<sup>252</sup> sātṭvika-bhāva という記述は Kumbhā の解釈のみに見られることから、画家は Kumbhā の註釈に影響を受けた可能性があるだろう。

sā romāñcati sītkaṛoti vilapaty utkampate tāmyati dhyāyaty udbhramati pramīlati pataty udyāti mūrccaty api |

etāvaty atanujvare<sup>253</sup> varatanur jīven na kiṃ te rasāt svarvaidyapratima prasīdasi yadi tyakto 'nyathā hastakaḥ || 4.19 |

彼女（ラーダー）は、総毛立ち、あえぎ、嘆き、震え、憔悴し、考え込み、ふらふら歩き、目を閉じ、倒れ、立ち上がり、気を失いさえます。

天の医者<sup>254</sup>のようなお方よ、もし慈悲深いなら、このような高い熱の中で、美しい身体をした女性があなたのラサによって生き返らないことがありますでしょうか。そうでなければ、〔あなたが救済者であっても、彼女は〕手を離してしまいます<sup>255</sup>。

### 3.8.3 Kumbhā による註釈

idānīm bhaktyākhyā bhāvitamarāṇaśaṃsanamiṣeṇa tanmanaḥ prarocayati ---seti | he svarvaidyapratima aśvinīkumārasadṛśarūpa | etāvaty atanujvare etāvatīm avasthām prāptavaty atanujvare | pakṣe atanujvare mahati jvare sati yadi prasīdasi tataḥ sā varatanuḥ tava rasāt śṛṅgārāt kiṃ na jīvet | api tu jīved eva | anyathā cen na prasīdasi tadā anta evāntakaḥ maraṇam nāsi, maraṇahetutvāt tvam eva maraṇam iti | athavā | he svarvaidyapratima aśvinīkumārātulya vaidya, yadi prasīdasi tatas te rasāt pārādādinīṣpannausadhāt sā varatanur na jīvet | api tu jīved eva | anyathā antako yamo nāsi | api tu yama eva | varatanur iti hetugarbham viśeṣaṇam | tena sā tanurūpeti kṛtvā avaśyaṃ jīvanīyati tātparyam |

さて、バクティと呼ばれる〔信愛の感情〕が、起こりそうな死を口実にして、〔彼女の〕心の変化を表している——〈彼女は〉云々と。おお、〈天の医者のようなお方よ〉、〔すなわち〕アシュヴィニーの息子のような姿のお方よ。〈このような高い熱〉があるので〔すなわち〕このような状態に到達したので、〈高い熱〉がある。一方では、〈高い熱〉〔すなわち〕より高い熱があるので、〈もし〉、〔あなたが〕〈慈悲深いなら〉〈彼女〉が〔すなわち〕〈美しい身体をした女性が〉、あなたの〈ラサによって〉〔すなわち〕恋〔のラサ〕によって〈生き返らないことがあろうか〉。いや、まさに生き返るだろう。〈そうでなければ〉、〔すなわち〕もし慈悲深くないなら、まさに最期をもたすもの、〔すなわち〕死そのものになるのではないか。まさにあなたが死の原因であるがゆえに、あなたこそが死である〔という意味である〕。あるいはまた。おお、〈天の医者のようなお方よ〉〔すなわち〕アシュヴィニーの息子のようなお方よ〔すなわち〕医者よ、〈もし〉〈慈

<sup>253</sup> etāvaty atanujvare は、etādṛśy atanujvare と表記されるものもある [Telang 1923: 72]。Śaṅkaramiśra の註では後者となっている。

<sup>254</sup> ヴェーダ神話のアシュヴィン双神のこと。『リグ・ヴェーダ』では農業・家畜、とくに馬との関係が説かれ、安産、病気の治療、老いた者に若さを取り戻させる力があるとされる [菅沼 1987: pp.14-15]。

<sup>255</sup> Śaṅkaramiśra の註釈を考慮すると、クリシュナが苦悩しているラーダーを助けなければ、ラーダーによってクリシュナは見放されてしまうという意味になる。

悲深いなら〉、〈あなた様の〉〈ラサによって〉〔すなわち〕水銀などに由来する薬によって、〈彼女〉は〔すなわち〕〈美しい身体をした女性〉は生き返ることはないのであろうか。いや、まさに生き返るだろう。〈そうでなければ〉、最期をもたらす者〔すなわち〕ヤマではないのか。いや、まさにヤマである。〈美しい身体をした女性〉とは、原因を持つ者という形容詞である。それゆえ、彼女は華奢な姿として〔描いて〕、必ず生かすべきであるという意味である。

Kumbhā は上記のように偈文の後半から説明している。ラーダーはクリシュナへの愛ゆえに苦悩し、高い熱を出しているとされる。Kumbhā はこのようなラーダーの状態はクリシュナへのバクティと解釈している。そして、その熱からラーダーを救うには、クリシュナによる恋のラサ、あるいは水銀薬としてのラサが必要であることを述べている。そして、ラーダーを救わなければ、クリシュナは死の神ヤマであると解釈している。

さらに Kumbhā は、偈文の前半部分について NS を引用しつつも独自の解釈を入れて次のように説明している。

sā rādhā na kevalam bāhyavṛtyā tvayy anuraktā kiṃ tu sātvikabhāvenāpi<sup>256</sup> tvad āyattajīviteti darsayanty āha | tāt eva sātvikān bhāvān vivṛnoti ---sā romāñcatīti | ‘stambhaḥ svedo ’tha rāmāñcaḥ<sup>257</sup> svarabhaṅgo ’tha vepathuḥ | vaivarṇyam aśrupralayāv ity aṣṭau sātvikā matāḥ’ | sā rādhā romāñcati | romāñco vidyate yasya sa romāñcita ity arthaḥ | tadvad ācarati romāñcati | akāro ’tra matvarthīyaḥ | romāñcatītyādinā romāñca uktaḥ | sītkaṛotīti<sup>258</sup> vaivarṇyam | vilapatyudyātibhyām aśru | udyātīti niḥsaratī | utkampatyudbhramatibhyām vepathuḥ | tāmyatinā svedaḥ | dhyāyatipatatibhyām stambhaḥ patatīti vaiparītyena tapatir vaivarṇye yojanīyaḥ | pramīlatinā svarabhaṅgaḥ | mūrccatinā pralayaḥ | ity evam aṣṭau sātīvikāḥ pradarśitā bhavanti | sanmanastatprabhavāḥ<sup>259</sup> sātīvikāḥ |

〈彼女〉〔すなわち〕ラーダーは、外側の振舞いであなたに惹かれているばかりでなく、sāttvika-bhāva によっても、あなたを頼りに生きてしていると示され、〔このように〕言われているのである。まさにそれらの感情によって引き起こされる状態 (sāttvika-bhāva) を示そうと、〔次のように〕言われる——〈彼女〉は〈総毛立つ〉云々と。「硬直 (stambha)、汗 (sveda)、そして総毛立つこと (romāñca)、口ごもること (svarabhaṅga) さらに身震いすること (vepathu)、顔色が変わること (vaivarṇya)、涙 (aśru) 〔を流すこと〕と失神 (pralaya) とが 8 つの sātīvika として知られる」<sup>260</sup>。〈彼女〉〔すなわち〕ラーダーは〈総毛立っている〉。総毛立ちがあるその人が、総毛立っているという意味である。そのよ

<sup>256</sup> sātīvika = sāttvika

<sup>257</sup> rāmāñcaḥ は romāñcaḥ の誤表記と考えられるため、後者で訳した。

<sup>258</sup> sītkaṛoti = śītkaṛoti

<sup>259</sup> sāttvika を通俗的語源解釈しようと sanmanastatprabhavāḥ を用いている。

<sup>260</sup> NS 6.22 [上村 1990: 367-368] を参照。sāttvika-bhāva は「involuntary states (無意識の状態)」と訳される [上村 1990: 13]。sāttvika-bhāva の詳しい解説については [上村 1990: 333-342] を参照のこと。

うな〔状態に〕なることが〈総毛立つ〉ことである。ここでは、a 字はそれを所有するものという意味合いである<sup>261</sup>。総毛立つという〔語〕などによって、総毛立ったと言われる。〈あえぐ〉という〔語は〕、顔色の変化〔にあてはまる〕。〈嘆く〉〔という語〕と〈立ち上がる〉〔という2つの語〕によって涙が〔流れ出すことが〕ある。〈立ち上る〉とは、立ち去る〔ことである〕。〈震える〉〈ふらふら歩き回る〉という2つの語は、身震い〔と関係している〕。〈憔悴する〉ことは、汗〔と関係している〕。〈沈み込む〉〈倒れる〉という2つの語は、硬直〔と関係している〕。〈倒れる〉とは〔語順を〕ひっくり返すことによって *tapati* (苦悩する) となり<sup>262</sup>、顔色の変化に関係する。〈目を閉じる〉ことは、口ごもること〔と関係している〕。〈気を失う〉ことは失神〔と関係している〕。以上、このように8つの *sāttvika* の説明がなされた。良き心があり、それが生じた者が *sāttvika* である。

このように、*Kumbhā* は偈文の前半部分にあるラーダーの身体的特徴や行動は *NŚ* で説かれる *sāttvika-bhāva* であると解説している。*sāttvika-bhāva* は役者の身体に現れた特徴とされるので<sup>263</sup>、これらのラーダーの様子は *sāttvika-bhāva* と考えられる<sup>264</sup>。しかし、*NŚ* のそれぞれの *sāttvika-bhāva* にすべて対応するという主張は理解し難く、*Kumbhā* の独創的な主張が見て取れる。

idam ākūtaṃ | tvayyāropitamanaskā tvayā jīvanīyanti | anyathā āśritatyāgalakṣaṇaṃ dūṣaṇaṃ  
apīti bhāvaḥ || śārdūlavikrīḍitaṃ vṛttaṃ | atra dīpakam alaṃkāraḥ | vipralambhākhyāḥ śṛṅgāro  
rasaḥ | atra pūrvārdhena sthāyibhāvā uktāḥ | taduktam ---‘ratir hāsaś ca śokaś ca krodhotsāhau

<sup>261</sup> *matup* 接辞として解釈され、総毛立つことを持つ者という所有の意味合いである。

<sup>262</sup> *ta* と *pa* の語順を入れ替えるという意味。

<sup>263</sup> [上村 1990: 333]

<sup>264</sup> *Kumbhā* は、ラーダーの身体的様子を歌った個所と、*NŚ* で説かれる *sāttvika-bhāva* とを無理やり対応させ独自の理論を展開している。以下は対応表である。

<i>NŚ</i>	<i>Kumbhā</i> の註釈
硬直、無気力 ( <i>stambha</i> )	考え込む ( <i>dhyāyati</i> )。倒れる ( <i>patati</i> )
汗 ( <i>sveda</i> )	憔悴する ( <i>tāmayati</i> )
総毛立つこと ( <i>romāñca</i> )	総毛立つ ( <i>romāñcati</i> )
口ごもること ( <i>svarabhaṅga</i> )	目を閉じる ( <i>pramīlati</i> )
身震いすること ( <i>vepathu</i> )	震える ( <i>utkampati</i> )。ふらふら歩き回る ( <i>udbhramati</i> )
顔色が変わること ( <i>vaivarnya</i> )	あえぐ ( <i>sītkaṛoti</i> )、倒れる ( <i>patati</i> )
涙 ( <i>āśru</i> )	嘆く ( <i>vilapati</i> )。立ち上がる ( <i>udyati</i> )
失神 ( <i>pralaya</i> )	気を失う ( <i>mūrcchati</i> )

bhayaṃ tathā | jugupsāvismayāśamāḥ sthāyibhāvāḥ prakīrtitāḥ ||' iti | sāttvikāś ca pūrvata eva  
uktāḥ || aham ityādy anukūlo nāyako dakṣiṇo vā | utkaṇṭhitā nāyikā | sakhī dūtīvena sahāyinī | tal  
lakṣaṇam ---'pravṛttikuśalā dhīrā gūḍhamantraḍḍhapriyā | svatantrā vidhavā dāsī duṣṭā pravrajitā  
sakhī | mālākārādinārī ca kāryā dūtīṣṭasiddhaye'

これが意味することである。あなた（クリシュナ）に心を寄り添わせている女性（ラー  
ダー）は、あなたによって生かされている。そうでなければ、〔クリシュナを〕頼った  
り捨てたりすることは、正反対〔の行為〕でもあるという意味である。韻律は  
śārdūlavikrīḍita<sup>265</sup>である。ここでは、修辞法は *dīpaka*（照明）<sup>266</sup>である。別離と言われる  
恋のラサである。ここでは、〔詩の〕前半〔部分〕によって *sthāyibhāva*（基本的感情）  
が述べられている。〔それは〕次のように言われる——「喜悦、笑い、悲しみ、怒り、  
力、恐れ、そして嫌悪、驚き、静寂が *sthāyibhāva*（基本的感情）であると言われる」<sup>267</sup>。  
そして、*sāttvika* であることはまさに既に述べられた。「私」等々は、〔妻に〕誠実な男  
（*anukūla nāyaka*）<sup>268</sup>あるいは巧妙な男（*dakṣiṇa nāyaka*）である。〔女主人公は不在の夫・  
愛人を〕熱望する女性（*utkaṇṭhitā nāyikā*）である。女友達（サキー）は、使者として援  
助する女性である。その定義は——「立ち居振る舞いにたけた女性、落ち着きのある  
女性、秘密のマントラを固く守る愛人（＝口の堅い愛人）、成熟した女性、未亡人、女  
召使、ふしだらな女性、女性苦行者が、サキー（女友達）である。そして花輪造りの女  
性などは、望みを成就するために伝言係として役立つ者である」<sup>269</sup>。

*Kumbhā* は、修辞法の説明の他に、偈文には別離の恋のラサが表現されていると述べる。ま  
た、偈文の前半部分は *sthāyibhāva*（基本的感情）であると説明されることから、ラーダーの  
これらの行動が鑑賞者の *sthāyibhāva* に結びつくことで別離の恋のラサが喚起されると考え  
られる<sup>270</sup>。さらに、クリシュナとラーダーを *nāyaka* と *nāyikā* に分類しているだけでなく、  
サキーの定義も示しており、この場面におけるサキーの重要性が示唆されるようである。

<sup>265</sup> 音節は、——, UU—, U—U, UU—|—U, —U, —|となる。

<sup>266</sup> ここでは、偈の *romāñcati* から *mūrcchaty* までが、すべて *sā* に属することから *dīpaka* の修辞法として説  
明される。

<sup>267</sup> Rudrabhaṭṭa 著（12世紀頃）による *Śṛṅgāratilaka* 1.10 [Durgāprasāda 1899: 112] の引用。

<sup>268</sup> jo parastrī se sadā vimukha rahakara apanī strī yā patnī prema kare, use anukūla (nāyaka) kahate haim |  
[Sahāya 1973: 633]

他人の女には常に見向きもせず、自分の女あるいは妻に愛をむける者たちを *anukūla nāyaka* と言う。

<sup>269</sup> 引用元は不明であるが、NS では女性の使者（サキー）の性質について説いている項目がある。以下に  
Rangacharya による翻訳を示す。

女性の使者は次のいずれかである可能性がある：隣人女性、女友達、女召使、未婚女性、手工芸を  
行う女性、看護する女性（文学的には乳母）、女性修行者、女性占い師。……【中略】。女性の使者  
は、鼓舞すること、正直で口がうまいこと、時間を守ること、秘密を守ることにおいて利発的であ  
り、とりわけ魅力的な女性である。……【以下略】 NS 25.9 - 18a [Rangacharya 1999 : 203]

<sup>270</sup> ここでは、NS に従って鑑賞者の *sthāyibhāva* とした。

### 3.8.4 Śaṅkaramiśra による註釈

sā romāñcatīti | sā rādhā romāñcati romāñcānañcatīti praphullayati | udgamayatīty arthaḥ | ..... |  
yadvā romāñcapadam lakṣaṇayā romāñcavatīparam | tathā ca ojasīvācaratītyādivad  
romāñcavatīvācaratīty arthaḥ | anenābhilāṣaḥ kathitaḥ | sītkaṛoti sītākāraṁ kaṛoti | anena cintāsmṛtī  
kathite |

〈彼女は〉〈総毛立つ〉云々と。〈彼女〉〔すなわち〕ラーダーは、〈総毛立つ〉〔すなわち〕総毛立つ傾向にあるとは〔クリシュナへの思いが〕胸に込み上げる〔という意味〕である。〔すなわちクリシュナへの思いが〕表れ出るという意味である。……〔文法説明のため中略〕あるいは、romāñca という語句は、その性質によって romāñca を持つ者という語句〔に取れる〕<sup>271</sup>。そうすると、激しい女性のように振る舞う、というように romāñca を持つ者のように振る舞うという意味である。これによって、熱望が語られる。

〈あえぐ〉とは「sīt」という音<sup>272</sup>を出す〔ことである〕。これによって、不安と記憶とが語られる。

Śaṅkaramiśra は初めに、「総毛立つ」ということがどのような状態かを説いており、このラーダーの状態と言うのは、クリシュナに対する熱望であると解釈している。そして、「あえぐ」という様子は、ラーダーがクリシュナを思い出して発せられた音として解釈され、不安と記憶を意味すると説明される。Śaṅkaramiśra は、ラーダーの様子を以下のように続けて説明している。

atha ca vilapati sa sūraḥ sundaraś cetyādināyakaguṇān viśeṣeṇālapati | anena guṇakīrtanam uktam  
| utkampate katham virahaduḥkham soḍhavyam iti kampayuktā bhavati | tāmyati glānā bhavati |  
dhyāyati tava dhyānam karoti | etair viśeṣaṇair udvegāvasthā kathitā | udbhramati kṛdādisthalaṁ  
nirdīśatī bhramati | anena pralāpaḥ kathitaḥ | pramīlati  
dhyānakalpitadālīṅganādijanyasukhabhāvena<sup>273</sup> cakṣuṣī nimīlayati | anenonmādaḥ kathitaḥ |  
patati kārśyena sthātum aśakyatayā bhūmau patati paścād bhāvanayā tvām dṛṣṭvā katham katham  
apy udyāti tvad abhyudgamanam karoti | anena vyādhiḥ kathitaḥ | tato mūrcchati mūrccchām  
prāpnoti | anena jaḍatā kathitā | kriyādīpako 'yam alaṁkāraḥ | tal lakṣaṇam uktam prāk |

そして〔ラーダーは〕〈嘆き〉、「彼は英雄で容姿端麗です」等とナーヤカの性質（グナ）を特に語る。これによって性質を褒め讃えることが説かれる<sup>274</sup>。〈震える〉とは、どう

<sup>271</sup> yadvā romāñcapadam lakṣaṇayā romāñcavatīparam は、「あるいは、romāñca という語句は、その性質によって極めて romāñca を持つ者」となるが、意味が不明瞭であるため、「romāñcavatīparam」の「param」を「padam」として訳した。

<sup>272</sup> 喜びや苦痛の時に発せられる声のこと。

<sup>273</sup> kalpitada は文法的に意味を解釈しづらく、kalpitād（奪格）の誤表記とも考えられるが、ここでは [Telang 1937: 72] の「dhyānakalpitāliṅganādi……」を採用した。

<sup>274</sup> vilapati は「話す、嘆く、悲しむ」の意味があり、Siegel、Miller、小倉は「lament」の意味で訳している。しかし Śaṅkaramiśra は、ラーダーがクリシュナを褒めたたえているとして解説している。

したら別離の苦悩に耐えられるかと震えをとまなうことである。〈憔悴する〉とは疲弊することである。〈考え込む〉とはあなた（クリシュナ）への思いを巡らすことである。これらの特質によって、〔ラーダーの〕動揺している状態が語られた。〈ふらふら歩き回る〉とは遊戯などの場所を示しながら歩き回る。これによって、悲しむ〔様子〕が語られた。〈目を閉じる〉とは、物思いで想像した抱擁などで生じる喜びによって、目を閉じることである。これによって、〔ラーダーの〕熱狂の〔様子〕が語られた。〈倒れる〉とは、衰弱によって立っていることができないため、大地に〈倒れる〉ことである。それから想像の中で、あなた（クリシュナ）を見て、どうにかして〈立ち上がり〉、あなたのそばに行く。これによって、〔ラーダーの〕混乱〔した状態〕が語られた。それから、〈気を失う〉〔すなわち〕気絶に至る。これによって、〔ラーダーの〕茫然とした〔状態が〕語られた。ここでの修辞法は *kriyādīpaka*（動詞の *dīpaka*）である。その特徴はすでに言われた<sup>275</sup>。

Śaṅkaramiśra は、ラーダーが「嘆く」様子をただ悲しんでいる状態として解釈するのではなく、クリシュナを褒め讃えているものとして、ラーダーのセリフを独自に加えて説明している。そして、そのあとに続くラーダーの様子を別離の苦悩に耐え、クリシュナへの思いを巡らせるものとして説明していることから、クリシュナに対するラーダーの愛する思いが想起される解釈である。

以下では、偈文の後半部分に対する Śaṅkaramiśra の解釈を見ていく。

nanu jaḍatāparyantāvasthā yadi jātaiva tadā kim aṅgasaṅgenety ata āha ---etādṛśīti | he svarvaidyāv asvīnikumārau tatpratima tatsaḍṛśa | etādṛśy atanu jvare tvam yadi prasīdasi tadā sā varatanuḥ kamañiyadehā te tava rasāc chṛṅgārarasāt kiṃ na jīvet | api tu jīved eva | anyathā tvam cen na prasīdasi tadā tayā hastako 'pi tyaktaprāya ity arthaḥ | samprati mūrcchitāyās tasyā vaktum apārayantyā hastaceṣṭayaiva sakhīṣu vyavahāro bhavati so 'pi tayā tyaktavya ity arthaḥ | anyatrāpi jvare sati jvarī romāñcati śītādinā romāñcān ivācarati | vedanayā śītaklamāt sītkāraṃ karoti | mohād yat kiṃcid vadati | utkampate kampayukto bhavati | tāmyati vihvalo bhavati | udyāti vāyuvegād dhāvati | mūrcchati mūrccchām prāpnoti |

さて、〔彼女が〕まったく茫然とした状態になったならば、そのとき、どうして肉体的交わりを説くことがあろうか、そこで、次のように説かれる———このような<sup>276</sup>〔状態〕

<sup>275</sup> GG 4.7 の Śaṅkaramiśra の註釈 [Telang 1923: 67] では以下のように述べられる。

iyam apy unmādākyāvasthā alaṃkāśaś ceha dīpakam iti | tad uktam ---‘saiva kriyāsu bahvīṣu kāraś ceti dīpakam’ iti | asyārthaḥ ---bahvīṣu kriyāsu kāraśasya sadvṛttir eva dīpakam iti | 彼女も狂乱と呼ばれる状態であり、修辞法はここでは *dīpaka* と〔言われる〕。それは次のように言われる———「まさにこれは、多くの動詞における行為者が *dīpaka* である」と。これはつまり———多くの動詞において、行為者がまさに良く〔連動して〕働くことが *dīpaka* であるという意味である。

<sup>276</sup> 偈文の *etāvaty atanu* は、*etādṛśy atanu* と表記されるものもあり [Telang 1923: 72]、Śaṅkaramiśra の註釈では後者が用いられている。

云々と。おお、〈天の医者よ〉〔すなわち〕アシュヴィニーの双子の息子たちよ、その〈ようなお方よ〉〔すなわち〕彼のような姿をしたものよ。このような女性が、〈高い熱〉があるときに、あなたが〈もし〉〈慈悲深いなら〉、彼女〔すなわち〕〈美しい身体をした女性が〉〔すなわち〕魅力的な身体をした女性が、〈あなたの〉〔すなわち〕あなたの〈ラサによって〉〔すなわち〕恋のラサによって、〈生き返らないことがあろうか〉。いや、まさに生き返るだろう。〈そうでなければ〉、あなたがもし慈悲深くないなら、そうならば、救済者（手を差し伸べる人）であっても、彼女に捨てられてしまうようなものだ、という意味である。その時、気を失った彼女は話すことができないので、手振りによってサキーたちに伝えていることは、そう（hastaka）であっても、彼女によって捨てられてしまうという意味である。ほかの解釈でも、熱があるので、熱を持つ女性は、〈総毛立つ〉〔すなわち〕寒気などで、あたかも総毛立つかのようなのである。苦しみにによって、〔すなわち〕寒さや疲れによって〈あえぐ〉。迷妄によって何でも話す。〈震える〉とは身震いを持つことである。〈憔悴する〉とは、精神が錯乱すること。〈立ち上がる〉とは素早く動くことである。〈気を失う〉とは気絶に達することである。

Śaṅkaramiśra は、愛の熱に苦しんでいるラーダーを救うためには、愛するクリシュナの恋のラサが必要と述べている。ここで言う恋のラサとは、おそらくラーダーへの愛を証明するような行為のことであろう。

さらに、偈文の最後にある「*tyakto 'nyathā hastakaḥ*」については、クリシュナがラーダーを助けなければ、ラーダーによって見捨てられてしまうと示している。偈文中のラサについては、以下のようにも解釈している。

etādṛśy atanujvare mahati sānnipātike jvare kasyacit svarvaidyapratimasya prasādena rasāt pāradādito jvarī kiṃ na jīvet | api tu jīved eva | nanu sānnipātikajvare sahasā rasadānam niṣiddham ity ata āha ---anyatheti | anyaprakāreṇa saṃhitāmārgēṇa hastako 'pi vaidyānām hastaprakriyāviśeṣo 'hathavaṭī' iti loke prasiddhas tyaktaḥ | saṃhitāprakriyayopacāre kṛte viśeṣaprāpte rasadānam ucitam iti bhāvaḥ | kvacit 'tvatto 'nyathā nāntakaḥ' iti pāṭhaḥ | tadānyathā yadi na prasīdasi tvat tavāpekṣayāntako na, api tu tvam evāntaka ity arthaḥ | ..... 'raso gandhe rasaḥ svāde tiktādaḥ viśarāgayoḥ | śṛṅgārādaḥ drave vīrye dehadhātvambupārāde' iti<sup>277</sup> viśvaḥ |  
 このような女性が、〈高い熱において〉〔すなわち〕非常に重篤な熱の中で、ある〈天の医者のようなお方〉の慈悲深さによって、〔すなわち〕〈ラサ〉という水銀薬などによって、熱を持つ女性が〈生き返らないことがあろうか〉。いや、まさに生き返るであろう。さて、重篤な熱において急にラサ（水銀薬）を与えることは禁じられていると以下のように説かれる。———そうでなければ云々と。他の方法として、〔すなわち〕ヴェーダ聖典の方法として、医者たちの手、〔すなわち〕特別な手の方法（医療技術）、〔すなわ

<sup>277</sup> 原文では *ipi* と表記されているが *iti* とした。



ち]世間で知られている「hathavaṭī (腕前、技術)」<sup>278</sup>が捨てられてしまう。聖典に説かれた手法によって特別に得られるので、ラサ (水銀薬) を与えることは適切である。他のテキストでは、「tvatto 'nyathā nāntakaḥ (そうでなければ、あなたは死の神にはならない)」という読みもある<sup>279</sup>。その時、そうでなければ、[すなわち] もし慈悲深くないなら、あなたによって [すなわち] あなたの望みによって死の神になるのではないのか、いやまさに死の神であるという意味である。…… [文法説明のため中略]。「芳香におけるラサ、味わいにおけるラサ、刺激あるものなどにおけるラサ、投薬と香辛料におけるラサ。恋などにおけるラサ、煎じ汁におけるラサ、精液におけるラサ、身体の構成要素である水や水銀におけるラサ」<sup>280</sup>と *Viśvaparakāśa* で言われる。

天の医者のようなお方 (アシュビン双神) はクリシュナのことであり、その医者から水銀薬としてのラサを処方してもらうことによって、愛の熱からラーダーは救われるという意味で解釈している。また、ラーダーを助けなければ、クリシュナは死の神 (*antaka*) であると異読も示している。

以上、*Kumbhā* と *Śaṅkaramiśra* による註釈の内容を見てきた。それぞれ独自の解釈がある中で、クリシュナがラーダーを助けるためにラサ (恋のラサあるいは水銀薬) を与えなければ、クリシュナは死の神であるという点に共通の解釈が見られる。

また、*Śaṅkaramiśra* の註釈には、*Kumbhā* の註釈のように別離の恋のラサという明確な記述はないものの、ラーダーの身体的特徴や行動に関する解釈から、偈文に別離の恋のラサが表現されていると考えていたのではないだろうか。

<sup>278</sup> *hathavaṭī* は *hatha* (殺害、壊滅、虐殺) と *vaṭī* (紐、丸薬) となるが、ここでは意味が不明瞭なので、前の *hastaparakriyāviśeṣa* を言い換えたものであると考えられる。また、現代ヒンディー語の辞書 [古賀 2009: 1402] では *hathauṭī* の意味に「技術、腕前」があり、おそらくこの意味として考えられるだろう。

<sup>279</sup> Folio 104 の裏面には、註釈書の解説に類似した偈文が記されている。この偈文の翻訳は、本章の場面 3 を参照されたい。また、章末資料 3 に Folio の裏面を掲載しておく。

<sup>280</sup> *raso gandharase svāde cittādaḥ viśarāgayoḥ |*

*śṛṅgārādaḥ drave vīrye dehadhātau ca parade | Viśvaparakāśa. Sa.2.1 | [Maheshvara 1911: 173]*

芳香におけるラサ、味わいにおけるラサ、心などにおけるラサ、投薬と香辛料におけるラサ。恋などにけるラサ、液体におけるラサ、精液におけるラサ、身体の構成要素におけるラサ、そして水銀におけるラサ。

### 3.8.5 Folio 104 に描かれる意匠



図 62 Folio 104 の場面番号

Folio 104 を詳細に見ていくために、上に挙げたように Folio を三つの場面に分けて分析していく。この Folio では、丘、バナナの木、褥で場面が明確に区切られている。

#### 【場面 1】

褥の中にクリシュナとサキーが描かれる（図 66）。クリシュナは両手を胸の方まで上げ、サキーの話を神妙な面持ちで聞いている。サキーはクリシュナにラーダーの様子を手振りを交えて伝えている。眉間に力が入れられており、熱心に会話をしている様子が窺える。また、褥の中は赤く塗られ、黄色い花輪や香の瓶のようなものが描かれている。

#### 【場面 2】

茶色く塗られた背景に二人の人物が向かい合って座っている様子が描かれる（図 67）。この二人の人物は、天の医者であるアシュヴィン双神を表現したものと考えられる。偈文ではクリシュナを例える表現としてアシュヴィン双神が用いられているが、絵画では直接描き込まれている。

#### 【場面 3】

ラーダーとサキーと黒く小さい人物が描かれる（図 68、69）。ラーダーとサキーから見ていこう。褥の中に向かって左端にサキーが座り、手振りを交えてラーダーと会話をしている。褥の中央にはラーダーが二体描かれており、一体は座して、手振りをういてサキーと会話し

ているかのである。もう一体は横たわった様子が描かれている。下方では、ヤムナー川に沿うようにして三体のラーダーが描かれている。向かって右端の一体は仰向けで描かれ、残りの二体は川のほとりに這いつくばうように描かれている。向かって左端では、サキーがラーダーを起こそうと手を持ち上げている様子が見られる。這いつくばうラーダーの上部では、クリシュナの方を向き、物思いにふけているかのような、座っているラーダーと立っているラーダーが描かれている。これらのラーダーは、偈文とラージャスターニー語のキャプションで説かれている様子を描いたものである。どの描写が偈文で説かれるそれぞれのラーダーの様子に対応するかは定かではないものの、彼女の苦悩を大胆に描いていると言えよう。

また、倒れ込んでいるラーダーをサキーが起こそうとする様子は偈文やラージャスターニー語のキャプションには見られない。GGにおいてサキーは、クリシュナとラーダーの間を行き来する伝言係であり、恋情をかき立てる重要な役割を持っている。この Folio では、ラーダーを鼓舞するような描写が直接描かれていることから、画家はサキーの役割を独自に表現していると考えられる。

次に黒い人物を見ていく。この人物は右手にはこん棒のようなものを持ち、髪の毛を逆立たせている。偈文にはこのような人物の描写は見られないため、ラージャスターニー語を確認したい。そこでは、「ラーダーはヤマを倒した」と説かれる。この表現は偈文にも註釈書にも見られないが、ラーダーが死なないことを暗示させているのだろう。また、Folio 裏面のサンスクリット語の一文に注目したい（図 65）。

sā romāṃcati sītkaṛoti vilapaty utkaṃpate tāmyati || dhyāyaty udbhramati pramīlati pataty udyāti mūrccati tat ||

etāvaty atanujvareṇa varatanur jīve(n) na kiṃ te rasāt || sva(r)vaidyapratima prasīdasi tato nāsty anyathā nāṃtakah ||

彼女は総毛立ち、あえぎ、嘆き、震え、憔悴します。かの者は考え込み、ふらふら歩き、目を閉じ、倒れ、立ち上がり、気を失います。

このような高い熱による美しい身体を持つ女性が、あなたのラサによって生き返らないはずがありません。それゆえ、天の医者のようなお方よ、あなたは慈悲深い。そうでなければ、[あなたが] 死の神ではないなんてことはありません（＝あなたは死の神である）。

このように、「慈悲深くないなら、クリシュナは死の神である」と説かれる。さらに、二つの註釈書にも「慈悲深くなければ、クリシュナは死の神である」という解釈が見られた。したがって、この人物は死の神（ヤマ）を直接的に表現していると考えられる。

以上、Folio を四つの場面に分けて細かく分析してきた。Folio 全体としては、別離に苦しむラーダーが中心的に描かれた作品であると言えよう。

また、先に述べたようにクリシュナとラーダーの間には丘のようなもので場面が明確に区切られている。この構成は、二人が離れた場所に居ることを意味し、別離を強調しているかのである。このことは、場面左下でヤムナー川を遮断するかのように、わざわざ置か

れたバナナの木からも推察される。

### 3.8.6 Folio 104に見られる情趣

GG 4.19 では別離の恋のラサが表現されているということが明らかとなった。では絵画としてはどのようなラサが喚起されるだろうか。これまで見てきたように、ViDha に従えば悲哀のラサが体験される作品と言えるが、この Folio は、苦悩しているラーダーが中心的に描かれているため、彼女の描写に焦点を当てて考察したい。

ここに描かれるラーダーは、倒れ込んだり這いつくばったりする様子で描かれている。そして、クリシュナとラーダーは明確に分けて描かれていることから別離が強調されていると言える。さらに、死の神をラーダーのいる場面に描いていることから、ラーダーが死の淵にいたことを想像させる。以上、鑑賞者はこれらの描写を経て、離ればなれになってしまった深い悲しみや、クリシュナに対する愛の苦熱を体験することができるだろう。したがって、この Folio は別離の同情を描いていると言え、絵画としては悲哀のラサを体験させる作品であると考えられる。

## 図版



図 63 Folio 85 (GG 3.13) [2016 年 9 月 11 日 Āhār 博物館にて筆者撮影]

### 【GG 3.13】

bhrūpallavaṃ dhanur apāṅgatarāṅgitāni bāṇā guṇaḥ śravaṇapālir iti smareṇa |

tasyām ananḡajayajāṅgamadevatāyām astrāṇi nirjitajaganti kim arpitāni || 3.13 ||

「小枝のような眉は弓、揺れる流し目は矢、耳の先端（耳朵）は弦」とスマラ（カーマ神）が「言いながら」、アナンガ（カーマ神）への勝利を「もたらす」生きた女神であるあの人に、世界を征服する武器を渡したのだろうか。

### 【ラージャスターニー語試訳】

gītagoviṃḍaropatra |85| bhrūpallavaṃ | śrīkrasna manasaṃ kaheṃ heṃ | rādhārī bhrakuṭī rūpī dhanuṣa || kaṭākṣa rūpī bāṇa heṃ | śravaṇapāliguṇa heṃ | e sagalā kāmṃmadevarā jītavārāsastra heṃ | mela vārī jāyagā kave he | iṇeśastre || tīnalokajītenem | rādhārā śarīrareviṣe melpā heṃ ||

『ギータ・ゴーヴィンダ』の貝葉 85. bhrūpallavaṃ（小枝のような眉）。クリシュナ様が心の中で言っています。ラーダーの眉のような弓、流し目のような矢、耳朵のような弦。これらすべてがカーマ・デーヴァの勝った武器です。邂逅〔の愛〕の勝利を歌い語っています。この武器は、三界を征服するために、ラーダーの身に相応しいのです。



図 64 Folio 94 (GG 4.9) [2016 年 9 月 11 日 Āhār 博物館にて筆者撮影]

#### 【GG4.9】

śrījayadevabhaṇitam idam adhikaṃ yadi manasā naṭanīyam |

harivirahākulaballavayuvatisakhīvacanaṃ paṭhanīyam |

mādhava manasijaviśikhabhayād iva bhāvanayā tvayi līnā sā virahe tava dīnā || 4.9 ||

シュリー・ジャヤデーヴァの語るこの優れた〔歌〕が、心によって演じられるべきならば、ハリと離れて途方に暮れている牛飼いの女の女友達の言葉も詠じられるべし。

マーダヴァ様、カーマ神の矢を恐れるかの如く、あなた様と離れて惨めな彼女（ラーダー）は、空想であなた様にすがっています。

#### 【ラージャスターニー語試訳】

gītagovimḍaropatra |94| śrījayadeva | śrījayadevakavi kahe he || thomhāro atisaya bhaṇita ||

sadāmanohara he || harīrā viraha kare vyākula || isī jyā rādhikā || tiṇīrī saṣīro vacana gāvajo ||

『ギータ・ゴヴィンダ』の貝葉 94。śrījayadeva（シュリー・ジャヤデーヴァ）。詩人シュリー・ジャヤデーヴァが語っています。あなたは誇張して語られます。いつも魅力的です。ハリと離れて動揺しています。このようなラーディカーです。彼女の、サキーの言葉が詠じられます。



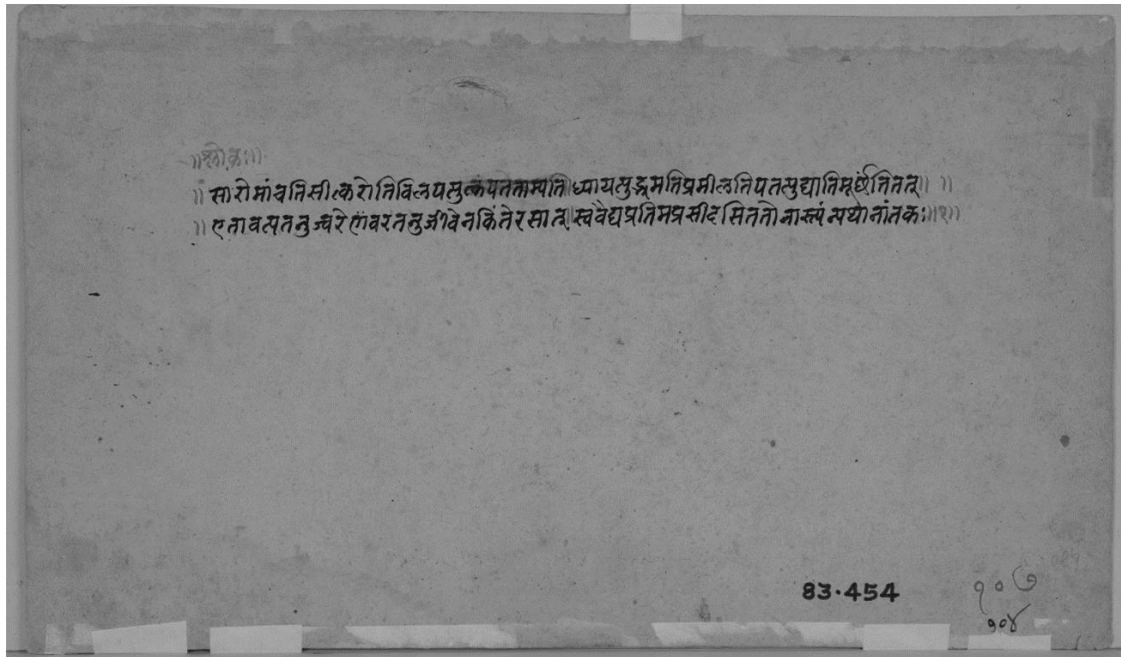


図 65 Folio 104 裏面



図 66 場面 1 の拡大図



図 67 場面 2 の拡大図



図 68 場面 3 死の神の拡大図



図 69 場面 3 ラーダーとサキ一の拡大図



## 4. 詩における悲哀のラサとその絵画

これまでのところ、別離の恋のラサが表現されている偈文を中心に、それらを絵画として表した場合の意匠とラサについて考察を行ってきた。そこでは、詩に別離の恋のラサが表現されていても、絵画としては悲哀のラサが喚起される Folio もあるのではないかと考察した。

では、偈文において悲哀のラサが表現されている場合は、絵画ではどのように描かれているのか考察していきたい。

悲哀のラサに関する記述は、GG 1.32 と GG 7.37<sup>281</sup>に見られる。しかし、GG 7.37 を描いた Folio 176 は、Saffronart<sup>282</sup>にて確認できるものの、現在の所蔵は明らかでないためここでは GG 1.32 を扱うこととする。

### 4.1 MewārīGG Folio 32



図 70 Folio 32 (GG 1.32) [2016 年 9 月 11 日 Āhār Museum にて筆者撮影]

上に挙げた Folio 32 は GG 1.32 を絵画として描いたものである。色粉を掛け合い陽気な者

<sup>281</sup> sakalabhuvanajanavarataruṇena | vahatī na sā rujaṁ atikaruṇena || sakhi yā ramitā vanamālīnā | GG 7.37 |

一切世界の人民の中で最も優れた若者(クリシュナ)に、その女はあまりの悲哀に苦悶することなく、ねえサキー、森の〔花の〕花輪を身に着けた方(クリシュナ)に喜ばされている。

Śaṅkaramiśra はその女(sā)を説明する際に、「〈あまりの悲哀によって〉〔すなわち〕非常に強い憐れみのラサによって特徴づけられた」(sātīkaruṇenāṭīśayitakarūṇārasenopalakṣitā)としている。

<sup>282</sup> 美術作品を扱ったインドのオークションサイト

<https://www.saffronart.com/customauctions/PostWork.aspx?l=26017> [最終アクセス 2019 年 10 月 17 日]

たちや、槍のようなものを突き付けられて座っている男性も見られる。Folio 上部のラージジャスターニー語は以下の通りである。

【ラージジャスターニー語試訳】

gītgovimḍa ro patra | 32 | vigalita | rādhājī prateṁ saṣī kahe he | vale vasamta kiso he | vigalita he  
lāja jīnī re viṣe | iso jyo jagta | tiṇī ro deṣavo | jīnī kare taruṇa je vrakṣa tiṇī kare kīdho he hāsya  
jīnī re viṣe | vale vasamta kiso he | virahī jana heṁ māravā sārū | barachī rā phala sarīṣo he | ketakī  
rā phūla rā aṁkura heṁ jīnī re viṣe | isā vasamta viṣe śrīkrasna krīḍā kareṁ heṁ |

『ギータ・ゴーヴィンダ』の貝葉 32。vigalita（無くした）。ラーダーにサキーが言っている。それで、春はどのようなものか。恥じらいを無くした者たちにとって。このような彼らの世界を見よ。若い木が彼らを笑った。それで、春はどのようなものか。愛しき人のために人々は別離にある。彼らにとっては、槍の穂先のようなケータカ樹の花の芽がある。このような春にクリシュナ様が遊んでいる。

では、Folio を詳細に見ていくために、以下では偈文について考察していく。

#### 4.1.1 *Gītagovinda* 1.32

vigalitalajjitajagadavalokanataruṇakarūṇakṛtahāse |  
virahinikṛntanakuntamukhākṛtiketakadanturitāse ||  
viharati harir iha sarasavasante<sup>283</sup> nr̥tyati yuvatijanena samam sakhi virahijanasya durante |  
| 1.32 |

恥じらいを無くした人々を見た若いカルナ樹<sup>284</sup>が笑い、  
離ればなれの恋人たちを引き裂く槍の穂先を持つケータカ樹<sup>285</sup>が四方に刺を広げる、  
〔このような〕甘美な春に、ハリは今戯れ、乙女たちと一緒に踊っている。友よ、別離の者たちにとってはつらい〔春に〕。

#### 4.1.2 Kumbhā による註釈

vigaliteti | lajjaiva lajjitam | bhāve ktaḥ | gatalajjajagadavalokanena taruṇaiḥ karūṇaiḥ kṛtaḥ  
kusumavikāśavyājena hāso yatra | virahinikṛntanakuntamukhākāraiḥ ketakair danturitā  
viṣamīkṛtā āśā diśo yatra | nikṛntanam iti cintyam ||

<sup>283</sup> Nirṇayasāgar 版では、sarasa vasante となっているが、Kulkarni 版では sarasavasante となっており、後者を採用した。

<sup>284</sup> karuṇa は、Monier のサンスクリット語辞書では、Citrus Decumana（ミカン科の常緑小高木、和名：ザボン）とされる。

<sup>285</sup> ケータカ樹は、学名 Pandanus odoratissimus を指す。葉が鋭い槍のような形をしており、葉の周りに刺がついている。「雨期に、白色または黄白色の花をつける」[小倉 2000: 90] とされ、「その花は恋人を誘うために女性が髪にさす」[Sieger 1990: 246] と言われる。

〈無くした〉云々とは。〈恥じらい〉とはまさに恥ずかしがることである。接尾辞 *ta* は、〔動詞の〕働きを〔意味するもの〕として〔使われている〕。そこ（春）においては、恥らいのない人々を〈見て〉、〈若い〉〈カルナ〉の樹々が花を咲かせたような〈笑い〉をした〔という意味である〕。〔また〕そこ（春）においては、〈離ればなれの者〉を〈引き裂く〉〈槍の穂先の形〉をした〈ケータカの樹々〉が、刺々しく危険を及ぼす〈場所〉〔すなわち〕四方がある。〔本文中の〕*nikṛntana*（引き裂くもの）は考慮すべきである（疑問である）<sup>286</sup>。

このように *Kumbhā* の註釈では春の性質が簡潔に述べられている。初めに、恥じらいをなくした者を見たカルナ樹によって、花が咲いたような笑いがあると説明される。また、春には別離の者を引き裂くケータカ樹があり、そこは刺々しく危険を及ぼす場所であるとされる。

#### 4.1.3 Śaṅkaramiśra による註釈

punaḥ kīdṛṣe | vīgāliteti | vīgālitam lajjitam lajjā yasya jagataḥ prāṇigaṇasyāvalokitena darśanena taruṇakarūṇair navakarūṇavṛkṣaiḥ puṣpavikāśavyājena kṛto hāso yatra tādṛṣe vasante | atra hāsyarāsasya śvetatvāt puṣpavikāśena sāmyam | yad āha bharataḥ ---‘śveto hāsaḥ prakīrtitaḥ’ iti |

それからどのような〔春〕か。〈無くした〉云々と。〈恥じらい〉〔すなわち〕羞恥心を〈無くした〉〈人々〉〔すなわち〕人々の集まりを〈観察すること〉によって、〔すなわち〕見ることによって〈笑い〉が起こる。〔それはすなわち〕〈若いカルナ〉が、〔すなわち〕若々しいカルナの樹々が、花の咲いているように、〔開花の表情に似た笑いが起こる〕、そのような状態の春において。ここでは、滑稽のラサが白という性質〔を持っていること〕から、花が咲くことと同等である<sup>287</sup>〔と言われる〕。バラタ<sup>288</sup>は、次のように言っている。「白は滑稽〔のラサ〕であると言われる」<sup>289</sup>と。

Śaṅkaramiśra も *Kumbhā* と同様に、春の季節に恥じらいを無くした人々をカルナの本が見ることで、花が咲いたような笑いがあると説明している。そして、その笑いは滑稽のラサと結び付けて説明される。

yadvā vīgālitalajjitānām viprayogijanānām avalokitais tarūṇair arthād aviyogibhiḥ karūṇam karūṇarāsasahitam yathā syād evaṃ kṛto hāso yatra etādṛṣe hāse | virahiṇo varākāḥ kaṣṭam

<sup>286</sup> 恋人たちはすでに別離の状態なので、「別離の者たちを引き裂く」というのは疑問である。

<sup>287</sup> 笑う時に見せる歯が、花が咲くことと同じように例えられている。

<sup>288</sup> NS の著者である Bharata のこと。

<sup>289</sup> śyāmo bhavati śṛṅgāraḥ sito hāsyah prakīrtitaḥ | kapotaḥ karūṇaścaiva rakto raudraḥ prakīrtitaḥ | NS 42 |  
śṛṅgāra は青黒色 (śyāma)、hāsyah は白色 (sita) であると言われる。  
karūṇa は灰色 (kapota)、raudra は赤色 (rakta) であると言われる。

prāpnuvantīti karuṇām lajjām hitvā vilapantīti ca hāsaś teṣām iti bhāvaḥ | bālā rasānabhijñā eva  
vṛddhāḥ parapracyave 'pi kṛtasamvaraṇāḥ atas taruṇety uktam |

あるいは、〈恥じらいを無くした人々〉〔すなわち〕離ればなれの人々が、〈若い〉〔樹々〕つまり〔自分たち自身は〕離れていない〔樹々〕に見られているので、〈カルナ樹〉は悲哀のラサ (karuṇa rasa) をともなう。おそらくこのように引き起こされた笑いがある、そのような状態の春において<sup>290</sup>。〈離ればなれの恋人たち〉〔すなわち〕みじめな人々は、苦悩を受けると〔言われ〕、恥じらいを捨てて嘆き悲しむとも〔言われ〕、彼らは滑稽であるという意味である。乙女たちはまさにラサについて無知であり<sup>291</sup>、年増の女性是他者から離れて囲われているので、それゆえ未熟者 (taruṇa) と言われる。

Śaṅkaramiśra はカルナ樹に関して別の解釈も示している。若いカルナ樹の笑いとは、恥じらいを無くして嘆き悲しんでいる者を、恥じらいを無くした滑稽な者と捉えて笑っているとして、カルナ樹が悲哀のラサをともなうものであると説明される<sup>292</sup>。

punaḥ kīḍṛśe vasante | virahiṇām viyoginām nikṣntanāya vidāraṇāya kuntamukhākṛtiḥ kunta  
āyudhaviśeṣas tasya mukham agrabhāgas tasyevākṛtir yasya tāḍṛśam yatketakam tena danturitā  
vyāptā āśā diśo yasmims tāḍṛśe vasante | lajjitety atrāvalokitety atrāpi ca napuṃsake bhāve ktaḥ |  
| 'karuṇas tu rase vṛkṣe kṛpāyām karuṇā matā' iti viśvaḥ | 'prāsaś tu kuntaḥ' ity amaraḥ |  
'nimnonnatatayā vyāpte danturaṃ kathyate budhaiḥ' iti dharaṇiḥ | 'āśā tṣṇādīśoḥ' iti viśvaḥ |...

さらにどのような〔春〕か。〈離ればなれの恋人たち〉、〔すなわち〕離ればなれの者たちを〈引き裂く〉ための、〔すなわち〕引き裂くための、〈槍〉の〈穂先〉の〈形〉をした〔ケータカ樹がある〕。〈槍〉は、武器の一種であり、その〈穂先〉〔すなわち〕先端がそのような形をしているケータカ樹があり、それによって刺が広がっている〈場所〉、〔すなわち〕四方がある、そのような春において。ここにおける lajjita (恥じらい) とは、またここにおける avalokita の最後の「ta」は、中性形として〔使われている〕。「しかし、karuṇa とはラサとして、木〔の種類〕として、哀れみというニュアンスの karuṇa とみなされる」<sup>293</sup>と *Viśvaprakāśa* で〔言われる〕。「しかし、槍とはとげのついたものである」<sup>294</sup>と *Amarakośa* で〔言われる〕。「上下不揃いに広がっている所では、のこぎり歯

<sup>290</sup> yatra etāḍṛśe hāse は yatra etāḍṛśe の連声が不適切であるのと、ここでは春がどのような様子かを説明した箇所なので、yatra tāḍṛśe vasante として考えるほうが妥当である。そのため後者の意味で訳している。

<sup>291</sup> 乙女たちは若さゆえに無知であり、未熟者ということ。

<sup>292</sup> 小倉はカルナについて次のように解釈している。「カルナは、白い小さな花をつける木。「カルナ樹が白い花を開いている」ということから、「白さ(歯)を示す」ということになり、「滑稽のラサ (hāsyarasa)」の色である白さと通じ、「笑っている」ということになる。さらに Śaṅkaramiśra によれば、“karuṇa” は「悲しみのラサ」に通じるから、「恥じらいをなくした恋人たちを見て笑う、愛する人と離ればなれの恋人の嘲りの笑いも、いつしか悲哀に変わる」という意味にもなる」[小倉 2000: 89-90]。小倉はこのように解釈しているが、笑いが悲哀に変わると読むのは疑問である。

<sup>293</sup> Viśva. ṇa.3.30 [Maheshvara 1911: 49]

<sup>294</sup> Amar 2.8.93 [Dādhimatha 1915: 295]

を持つと賢者たちによって語られる」と、*Dharaṇikośa*<sup>295</sup>で「言われる」。「āśā とは、渴望を指す」<sup>296</sup>と *Viśvaprakāśa* で「言われる」。……〔以下文法説明のため省略する〕

さらに、刺々しいケータカ樹が一面に広がっていることで、離ればなれの恋人たちの会えない様子が説明されている。このように、春の季節には、踊り戯れるような様子もあれば、別離している者にはつらい状態もあるということが示されている。

#### 4.1.4 Folio.32 に描かれる意匠



図 71 Folio 32 の場面番号

上に挙げたように、Folio を四つの場面に分けて詳細に見ていく。ここでは、丘と木によって場面が区切られている。

##### 【場面 1】

ラーダーとラーダーに話しかけるサキーが描かれる（図 72）。向かって左側にラーダーが座り、膝についた左手に顎をのせて、サキーの話を静かに聞いている。サキーは手振りを交えて春の様子をラーダーに語っている。場面は、石のようなもので明確に区切られている。

##### 【場面 2】

三人の人物が描かれる（図 73）。Vatsyayan は、木の上に座る男女を二人組としか述べてい

<sup>295</sup> 出典は不明であるが、*Dharaṇidāsa* による *Dharaṇikośa* と考えられる。

<sup>296</sup> *Viśva. śa.2.24* [Maheshvara 1911: 168]

ないが<sup>297</sup>、他の場面に描かれるカーマ神と比較してみたい（図 74）。

MewārīGG で描かれるカーマ神は、肌は青白く、黄色か朱色のドーティーを履き、赤い羽衣のようなものを身にまとっている。そして、金色の首飾り、耳飾り、腕輪を身に着けており、髪は頭の上でまとめられている。妻のラティは黄色いチョーリーを身に着け、朱色のスカートを履き、オールニーをまとった姿で描かれる。このように、彼らの描写と比較すると、この場面に描かれる男女はカーマ神とラティである可能性が高いと言える。

これまで考察してきた Folio では、カーマ神は花の矢と弦が蜂でできた弓を持っており、矢を射ようとする姿で描かれる。しかし、ここではその武器の代わりに、座っている男性の胸まで伸びる槍のようなものが描かれている。これは、「槍の穂先を持つケータカ樹」を槍として直接的に表現したものであると考えられるが、本来恋情を起こそうとするカーマ神が、なぜこの描写に採用されたかは明らかではない<sup>298</sup>。

また、槍が向けられている男性は、別離している者であると推察できよう。彼は、槍の痛みを耐えているかのように静かに座っている。この描写は、「離ればなれの恋人たち」を表し、心の苦痛を表現しているかのようである。

### 【場面 3】

クリシュナとクリシュナと戯れる八人の牛飼いの女性たちが描かれる（図 75）。クリシュナは二体描かれ、一体はバーンスリーを吹きながら、首に花輪をかけようとしている女性の方をじっと見つめている。もう一体のクリシュナは、牛飼いの女性を抱き寄せており、腕だけでなく足までも女性に絡みつけている。抱き寄せられている女性は、クリシュナの首に腕を回し、うっとりとした表情でクリシュナを見つめている。他の牛飼いの女性たちは、色水をかけたり、楽器を演奏したり、我を忘れて色のついた粉を撒きながら踊っている様子で描かれる。

さらに、牛飼いの女性たちの足元や、各場面を分けている丘や石のところには、ケータカ樹が描かれている。四方に刺を広げるケータカ樹が明確に表現されていると言えるだろう。

また、場面の右奥には褥が見られる。森の中に密かに描かれている褥は、クリシュナと牛飼いの女性との遊戯を暗示させているかのようである。

このように、この場面では偈文とラージャスターニー語のキャプションで言われるクリシュナの遊戯が描かれており、ホーリーの様子を描くことで、春の季節を表現している。

### 【場面 4】

数人の男女と家のような建物が描かれる（図 76）。この場面では、他の場面と比べて人物が小さく描かれている。Vatsyayan は彼らを地上にいる人間と解釈し、クリシュナ、牛飼いの

---

<sup>297</sup> [Vatsyayan 1987: 47]

<sup>298</sup> この描写は他の作例にも見られない。ラージャスターニー語のキャプションでは「愛しき人のために人々は別離にある」と説かれていることから、この男性は恋情をすでに持っているため、ここではカーマ神は花の矢を射る必要がないとも考えられよう。

の女性、ラーダーが描かれている場面を天界としている<sup>299</sup>。ここではおそらく、他の場面を強調するために、地上の人物を小さく描いていると考えられる。

まず、家の外側にいる人物を見ていきたい。女性たちは、色のついた粉か色水の入った壺や容器を持ち、どの女性も男性に向けてそれをかけている。口角は上がり、楽しそうな表情が見られる。男性も、女性と戯れるような仕草を見せている。この場面でも、ホーリーの様子が描かれることで、春の季節が表現されている。彼らは、恥じらいを無くした人々として描かれていると言えよう。

また、建物の内部を見てみると赤色の背景（壁）の家<sup>300</sup>では、戯れるわけではなくただ語り合っている男女が描かれる。もう一方の紺色の背景（壁）の家では、一人の女性が視線を下に落として座っている。口角は上がっており、春の季節に浮かれている人々を嘲笑うかのような表情で描かれている。この女性は、ラーダーの隣にいるサキーと類似した服装をしているため、人々を垣間見ているサキーと考えられるが、恋人と別離している女性とも考えられるだろう<sup>301</sup>。

#### 4.1.5 Folio 32 に見られる情趣

Śaṅkaramiśra は GG 1.32 を滑稽のラサと悲哀のラサに結び付けて説明している。では、絵画としてはどのようなラサが喚起されるか考察したい。

Folio 全体を見ると、クリシュナと牛飼いの女性が踊り戯れていたりと、男女で色粉や色水を掛け合ったりしている様子が中心的に描かれている。この描写からは、一見すると恋のラサが喚起されるようである。

しかし、Goswamy の先行研究に注目したい。彼は滑稽のラサを造形美術で表現する場合について「彫刻と絵画において、笑いはしばしば容易に描写されるものではなく、その核心部分が時には分かりにくいことがある。なぜなら、文化の違いや表現方法が常に容易に理解されるわけではないからである」としつつも「滑稽のラサを表現することにおいて、彫刻家や画家は明らかに滑稽さを越えており、陽気で浮かれ騒ぐその情調を理解している。〔それは〕視覚芸術（演劇の場合）で表現されるような、滑稽のラサの原因であるひょうきんさではなく、ある自由気ままな機知や楽しさである。〔それらは〕じゃれたりはいじめている人物であったり、ポットのような腹の像であったり、ひどく怒ったりいじめたり馬鹿にしたり

<sup>299</sup> [Vatsyayan 1987: 47]

<sup>300</sup> 背景が赤いところは、絵画における重要な場面や人物であるとされる。ここでは、王族やパトロンなどを描いているか、あるいは単に部屋の中の明るさを示しているとも考えられる。

<sup>301</sup> 牛飼いの女性たちと戯れているクリシュナの様子を、サキーがラーダーに語る場面（第1篇第3の歌）の細密画には、物陰に女性が描かれている。この女性は別離に悲しむ者かクリシュナたちの様子を垣間見るサキーと考えられる。本研究において入手した資料の中では、Folio 29. 32. 33. 34 が該当する。Folio 33 でも 32 と同様にサキーの可能性はある。一方、Folio 29 と 34 については、ラーダーに話しかけるサキーと物陰にいる女性との服装に類似性は見られない。しかし、Folio 29 の物陰にいる女性と 34 の物陰にいる女性の服装には類似性が見られる。

茶化したりしている陽気で喜びに満ちた人々を描くことで表現され得る」と述べる<sup>302</sup>。このように、滑稽のラサを造形美術で表現するためには、陽気な様子や不格好な像が用いられる。

また、芸術論書における滑稽のラサに関する項目も確認しておきたい。ViDha では、「偃偻のものや矮人のようなもの、いささか醜い姿のもの、無駄に縮こまった手を持つもの、そういうものはラサに滑稽をもたらすだろう」と説かれている。つまり、人物の描写が醜い姿の場合に滑稽さが喚起されるということである。一方 SamSut では、「見開いた愛らしい目じりと、柔らかく膨らんだ下唇を持ち、そしておどける様子をともなうものが、滑稽のラサである」とされる。ここでは、登場人物自体が陽気で楽しそうな様子の場合に滑稽さが追体験できるとされている。

Śaṅkaramiśra は、恥じらいを無くした人々をカルナの本が見ることで笑いがあるとし、そして、その笑いを滑稽のラサと結びつけていた。それと同様に、絵画として描かれた「恥じらいを無くした人々」は滑稽のラサを喚起させると考えられる。特に、場面 3 の一番右端で色粉を撒きながら踊っている女性は、他の女性たちがクリシュナを見ている中、一人だけ違う方向を向いている。この描写は「恥じらいを無くしたもの」を強調していると言えるだろう<sup>303</sup>。

一方、彼らの描写と対照的に描かれているラーダーや、槍を向けられた男性についても再度見ていきたい。彼らは、涙を流したりうつむいたりといった悲しそうな様子では描かれていない。しかし、背景にある別離の状況を考慮すると、その同情が描かれていると言える。特に、槍を向けられた男性は別離の苦痛に耐えているかのようである。そのため、これらの場面からは悲哀のラサが表現されていると考えられるだろう。

このように、Folio 32 は詩と同様に、滑稽のラサと悲哀のラサの両方が表されていると考えられる。

---

<sup>302</sup> [Goswamy 1986: 95]

<sup>303</sup> Vatsyayan は、「[vīgalitta lajjā] (恥じらいを無くしたもの)」という句が、我を忘れて自由奔放に踊っている一人のゴーピーによって強調されている」と述べている [Vatsyayan 1987: 47]。



## 図版



図 72 Folio 32 場面 1 の拡大図



図 73 Folio 32 場面 2 の拡大図



図 74 カーマ神の描写の作例。左から Folio 29、31、33



図 75 Folio 32 場面 3 の拡大図



図 76 Folio 32 場面 4 の拡大図

## 5. 結論

本論文は、古典サンスクリット文学に表現された内容や宗教的思想と、インド細密画の関係性を明らかにしようとしたものである。それを解明するために、GG で表されている別離の恋のラサが、細密画ではどのように表現されるのか MewārīGG の作例をもとに分析を行った。以下にこれまでの考察をまとめ、結論としたい。

まず、芸術論書におけるラサの構造をまとめる。ViDha と SamSut ではラサを絵画で表現する方法が全く異なるということが明らかとなった。ViDha では、絵画に描かれる人物の身体的特徴や絵画の主題や空間的な描写によってラサが表現されると言われている。SamSut では、人物の顔の表情や仕草に焦点を当てて論じられており、人物の描写そのものが、ラサの喚起に必要であるということが明らかとなった。

次に別離の恋のラサについてまとめておきたい。NŚによると、恋のラサには愛着・交媾の恋情 (rati, sambhoga) と別離の恋情(vipralambha)の二つの基本的感情があり、別離の恋のラサは悲しみを伴うものとして、しばしば悲哀のラサと比較される。この二つのラサは、別離の状況において愛する者との再会の期待があるか、ないか、という点での違いが見られ、別離の恋のラサでは再会の期待があると言われている。

一方、ViDha の恋のラサには愛着の恋情と別離の恋情という二つの基本的感情の区別はなく、その内容は愛着の恋のラサに依拠していると言える。しかしながら、悲哀のラサに関する規定を見てみると、別離は哀れみを持つべきなので悲哀のラサに描くべきだと説かれている。したがって、ViDha では愛する者との再会の期待があるにせよ、ないにせよ、哀れみに結びつくものは悲哀として表現されると言える。また、SamSut における恋のラサも、愛着と別離の区別はなく、内容は愛着の恋のラサに依拠したものであり、どのラサの規定においても別離に関する明確な記述は見られない。そのため、ここではどのように描かれるのか仮説を挙げたい。愛する者と別離している者は、恋のラサで規定されるような仕草で描写されるとは考え難く、そのような状況にいるものは、おそらく悲しむ姿で描写されるのではないかと想像される。したがって、悲哀のラサで規定されている描写が当てはめられるのではないかと考えられる。

では、実際の絵画ではどのように描かれるのか、これまでの考察をまとめていく。

Folio 27 は、GG 1.27 を描いたものである。詩にラーダーが登場しているにもかかわらず、絵画にラーダーが描かれていないということが明らかとなった。それは、クリシュナとラーダーの交媾後を表した空の褥の描写によって、二人が別離している状態であることを想像させるためであると仮説を提示した。そして、この Folio では三人の女性からは恋情が芽生えた愛着の恋のラサが表現されていると言えるが、空の褥が描かれていることによって今後起こる別離が暗示されるため、悲哀のラサも表現された作品であると考えられる。

Folio 48 は、GG 1.48 を描いた作品であり、詩によると愛着と別離の両方のラサが喚起されると言われている。別離のラサに関しては、うつむいて座る男性の姿やラーダーに迫りくる蛇の描写やマラヤ山からの風の描写によって悲哀が喚起されると考えられる。一方、愛着の恋のラサは、偈文通りに描かれたカッコウを見てもラサを喚起することは難しいと言える。そこで、ここでは人物描写に注目して考察を行ったところ、クリシュナやクリシュナを囲む女性たちの仕草から愛着の恋のラサが表現されていると考察した。しかし、絵画全体を見ると、クリシュナたちの遊戯は愛着の恋のラサを表現しつつも、別離している者の苦痛を浮き彫りにしている。そのため、絵画全体としては別離に対する同情が示され、悲哀のラサとして喚起されるだろう。

Folio 49 は、GG 1.49 を絵画として描いたものである。GG 1.49 には別離の恋のラサと勇猛のラサが表現されていることが明らかとなった。しかしここでは、悲しみに暮れる人物は描かれておらず別離の同情を描いているとは言い難い。また、偈文ではラーダーの行動が勇猛のラサを喚起させるとされているが、絵画に描かれているラーダーの姿は勇猛のラサを喚起させるものではない。むしろ、この Folio では、愛おしそうにクリシュナを抱きしめるラーダーの振る舞いや、クリシュナとラーサの踊りをする牛飼いの女性たちの仕草から、愛着の恋のラサが喚起されるのではないと言える。文学で言われる交媾における女性の勇猛のラサは、絵画では愛着の恋のラサとして表されていると考えられる。

Folio 69 は、GG 2.19 を描いたものである。ここでは偈文とラージャスターニー語の内容に若干の違いが確認できた。そして、人物描写は偈文で歌われている内容と異なることが明らかとなった。また、GG 2.19 は悲哀のラサが表現されていると言われる。確かにクリシュナとラーダーの間は明確に区切られているため、別離を示していると言えるが、人物の描写からは悲哀の様子が表現されているとは言い難い。むしろ、微笑むラーダーやクリシュナを愛おしそうに見つめる牛飼いの女性たちや、恥じらいを見せているクリシュナからは愛着の恋のラサが喚起されるようである。

Folio 70 は、GG 2.20 を描いたものである。ここでは偈文に歌われている内容のすべてが絵画に描かれているわけではないということが確認できた。また、註釈書によると、偈文には別離の恋のラサが表現されていると言われており、アショーカ樹の花の開花や、池の木立から吹く風、マンゴーの花のつぼみが芽吹くこと、黒バチが飛び回る音は、別離の vibhāva であるとされている。絵画では、池の木立（庭）から吹く風とマンゴーの木が描かれていることが明らかとなった。そして、人物の描写を見てみると、悲しみに暮れる人物は描かれておらず、クリシュナを取り巻く女性たちからは愛着の恋のラサが感じられる。一方のラーダーと男性の描写はクリシュナたちと対照的で物悲し気な雰囲気描かれている。さらに、池の方角から吹く風が描写されており、ラーダーの苦悩がさらに増しているような印象を与える。そのため、別離が強調されていると言え、絵画全体を通して悲哀のラサが体験されると考えられる

Folio 79 は、GG 3.9 を絵画として描いたものである。ここでは、クリシュナのラーダー

に対する謝罪の言葉が歌われている。このラーダーに対する謝罪は、クリシュナが彼女に謝る姿で描写されており、クリシュナの後悔する様子が絵画の中で明確に表現されている。さらに、これまでの Folio とは異なりクリシュナと彼を取り巻く牛飼いの女性たちとの関係に変化が見られる。また、GG 3.9 は別離の恋のラサが表現されていると言われる。これまでの Folio では、ラーダーとクリシュナとを対照的に描くことで、ラーダーの苦悩が強調されていたが、ここでは絵画全体を通してクリシュナの苦悩の表情が垣間見られ、ラーダーに会いたいと必死な姿として捉えられる。一方のラーダーは、凜とした表情からここでは別離に苦悩している様子はほとんど感じられない。このことから、別離に対する同情を描いていると言え、悲哀のラサが喚起されるようである。

Folio 81 は GG 3.11 を描いたものである。この Folio では歌われている内容のほとんどが絵画の中に表現されている。また偈文には別離の恋のラサが表現されていると言われる。クリシュナは、カーマ神の愛の矢に苦悩していると言われているが、カーマ神へ向けた視線や、硬い表情は、カーマ神への強い反感の表れを示していると思われる。そのため、この表情からは、悲哀のラサを体験することは難しい。さらに、クリシュナの描写とは対照的にシヴァ神が描かれている。シヴァ神は明らかにうつむいて描かれており、妻を亡くした悲しみが表現されている。そのため、このシヴァ神からは、悲哀のラサが喚起されるだろう。このように、Folio 81 はクリシュナとシヴァ神の対照的な描写が特徴的な作品であり、Folio 全体を通して見ると、別離の同情が描かれていると言えるだろう。したがって、絵画としては悲哀のラサが表現されていると考えられる。

Folio 104 は、まず MewārīGG の一部であるか確認を行った。MewārīGG の絵画的特徴と Folio 104 を対応させたところ、多くの共通点が見られたため MewārīGG の一部であると言える。さて、GG 4.19 は、愛の熱に苦悩し狂乱状態のラーダーの様子を歌ったものであり、絵画ではラーダーのその状態が細かく描写されている。サキーの描写は興味深いもので、倒れ込んでいるラーダーを助け起こそうとしている。GG においてサキーは、恋情をかき立てる重要な役割を持っているため、画家はそれを表現しようとしたのではないかと考えられる。また、ラーダーのいる場面に黒い人物が描かれており、ラージャスターニー語や註釈などから、この人物は死の神（ヤマ）であるということが明らかとなった。そして、この Folio で喚起されるラサを考察するために、ラーダーの描写に注目したい。彼女は、倒れ込んだり這いつくばったりする様子で描かれており、クリシュナに対する愛の苦熱が大胆に表現されている。また、クリシュナとラーダーは明確に分けられていることから、二人の別離が強調されていると言える。さらに、死の神をラーダーのいる場面に描いていることから、ラーダーが死の淵にいることを想像させるだろう。これらの描写を通して、この Folio は別離の同情を描いていると言え、絵画としては悲哀のラサを体験させる作品であると考えられる。

最後に詩で悲哀のラサが表現されている場合、絵画はどのように描かれるのかまとめた。

Folio 32 は GG 1.32 を描いている。ここでは春の季節に陽気な人々の様子と、別離で辛い

人々の様子が対比されて歌われている。絵画としては詩の言葉通りに描かれている。その中でも、「槍の穂先を持つケータカ樹」の描写は特徴的と言え、カーマ神とラティが別離している男性に槍を向けた様子で表現されていることが分かった。また、この詩では悲哀のラサだけでなく滑稽のラサも喚起されると言われている。Goswamy の先行研究[Goswamy 1986]と芸術論書では、滑稽のラサはおどける様子の人々を描くことで体験されると言われており、ここでもまさに春の季節に浮かれている人々が描かれていることから滑稽のラサが喚起されるようである。一方の悲哀のラサは、陽気な人々の描写と対照的に描かれているラーダーや、槍を向けられた男性を見ることで喚起されると考えられる。彼らは、涙を流したりうつむいたりといった悲しそうな様子では描かれていないが、背景にある別離の状況を考慮すると、その同情が描かれていると言える。そのため、Folio 32 は詩と同様に、滑稽のラサと悲哀のラサの両方が表されていると考えられるだろう。

以上のように、MewārīGG は詩の内容が細かく描かれているだけでなく、鑑賞者がその場面の状況をより理解できるように、詩における比喩や形容が直接的に描かれていることが明らかとなった。さらに、偈文にはなく註釈書とラージャスターニー語のキャプションに説かれている事柄が絵画に表されていることが明らかとなった。そして、本論文で分析した Folio には詩で表現されるラサが少なからず絵画にも表現されていると考えられる。詩における別離の恋のラサの表現として、悲哀のラサが表れている Folio が見い出せた。その表現方法は、人物の表情や仕草に特徴を持たせ、風の描写など背景にも工夫を凝らすことである。このことから、文学作品と絵画との間に関係があることが見い出せる。

しかし、詩において別離の恋のラサを表現していても、絵画の意匠に悲哀のラサが喚起されるような描写がない Folio も見られた。芸術論書で説かれるラサの規定通りに描かれているわけではないため、必ずしも理論通りに描かれているわけではないと言える。

これまで分析してきた通り、鑑賞者が絵を正確に読み解いたり、ラサを体験したりするためには、文学作品の内容を理解していることは必須であると言える。

## おわりに

ラサ理論と絵画の関係を明らかにすることは、インド美術における文化の伝播や影響関係を明らかにするだけでなく、それらの根底にある宗教思想も明らかにすることができるだろう。本研究はその一端に過ぎず、今後はさらなる研究が必要である。MewārīGG は未だに未発見の Folio が多く、本研究で新たに見つけることができたのは4枚のみであった。残りの Folio はどこにあるのだろうか。今後の研究生活で実物に出会えることを願う。

本論文を執筆するにあたり、原典研究と作例研究の両輪からのアプローチは筆者の手に余るものであり、多くの方々のお世話になりご教授をいただいた。特に、橋本泰元先生にはサンスクリット語、ラージャスターニー語、インド中世の思想など、本論文のすべてにおいてご指導いただいた。宮本久義先生には、インド美術研究をはじめのきっかけを作っていただき、さらにサンスクリット語を熱心にご指導いただいた。お二人の先生には、多くの指導時間を費やしていただき心から感謝申し上げます。また、インド細密画について様々な資料の提供と研究のアドバイスをしてくださった故辻村節子先生、Āhār Museum を紹介してくださった画家サーガル氏、GG に関する貴重なデータベースを閲覧させてくださった IGNCA の先生方、貴重な資料を提供してくださった Āhār Museum、Albert Hall Museum、National Museum New Delhi の先生方にもこの場を借りて感謝申し上げます。そして、友人と家族、特に夫には論文のアドバイスだけでなく生活面・精神面でも励まし支えてもらった。感謝してもしきれない。

## 6. 文献一覽

### 【一次資料】

- Kulkarni, V. M., 1965, *Jayadeva's Gītagovinda with king Mānānka's Commentary*, Ahmedabad: Lalbhai Dalpatbhai Bharatiya Sanskriti Vidyamandira.
- Kumar, Pushpendra, 2004, *Bhoja's Samarāṅgaṇa Sūtradhāra Vol. I*, Delhi: New Bharatiya Book Corporation, reprint.
- Mukherji, Parul Dave, 2001, *The Citrasūtra of the Viṣṇudharmottara Purāṇa*, New Delhi: Indira Ghandi National Centre for the Arts.
- Śāstrī, Cārudeva, Nāga Śarana Siṃha, 1985, *The Viṣṇudharmottarapurāṇa*, Delhi: Nag Publishers.
- Sharma, Sudarshan Kumar, 2007, *Parimal Sanskrit Series No. 91 Samarāṅgaṇa Sūtradhāra of Bhojadeva (Paramāra ruler of Dhārā) Vol. I Chapters: 1-50: An Ancient Treatise on Architecture (An Introduction, Sanskrit Text, English Translation and Notes)*, Delhi: Parimal Publications.
- Telang, Manghesh Rāmakrishna and Wāsudev Laxman Śāstri Panśīkar, 1913, *The Gīta-Govina of Jayadeva with the Commentaries Rasika-priyā of King Kumbha and Rasamañjarī of Mahāmahopādhyāya Śaṅkara Mishra*, Bombay: Nirṇaya Sāgar Press, Fourth Edition.
- , 1923, Sixth Edition.
- , 1929, Seventh Edition.
- , 1937, Eighth Edition.



【二次資料】

- Agrawal, Rashmi Kala, 2006, *Early Indian Miniature Paintings (C.1000-1550 AD)*, Delhi: Sundeepr Prakashan.
- Ahluwalia, Roda., 2008, *Rajput Painting: Romantic, Divine and Courtly Art from India*, Ahmedabad: Mapin Publishing.
- Andhare, Shridhar, 1987, *Chronology of Mewar Paintings*, Delhi: Agam Kala Prakashan.
- Archer, W. G., 1960, *Indian miniatures*, New York: New York Graphic Society.
- Bansat-Boundon, Lyne and Kamalleshadatta Tripathi, 2011, *An Introduction to Tantric Philosophy: The Paramārthsāra of Abhinavagupta with the Commentary of Yogarāja*, New York: Routledge.
- Baumer, Rachel Van M. and James R. Brandon, (eds.), 1993, *Sanskrit Drama in Performance*, Delhi: Motilal Banarsidass, reprint.
- Beach, Milo C., 1981, *The Imperial Image: Paintings for the Mughal Court*, Washington D. C.: Freer Gallery of Art.
- , 1992, *The New Cambridge History of India I: 3: Mughal and Rajput Painting*, New York: Cambridge University Press.
- Beach, Milo C., Eberhard Fischer and B. N. Goswamy, (eds.), 2011, *Masters of Indian Painting: I 1100-1650, II 1650-1900*, Varanasi: Artibus Asiae.
- Bhatnagar, Nidhi, 2000, *Changing Phases of Mewar Painting*, Jaipur: Panchsheel Prakashan.
- Brown, C. Mackenzie, 1986, “The Theology of Rādhā in the Purāṇas”, in John Stratton Hawley and Donna Marie Wulff (eds.), *The Divine Consort: Rādhā and The Goddesses of India*, Boston: Beacon Press, reprint, pp. 57-71.
- Coomaraswamy, Ananda K., 1976, *Rajput Painting Vol. I, II: Being an Account of the Hindu Paintings of Rajasthan and the Panjab Himalayas from the sixteenth to the nineteenth century, Described in their Relation to Contemporary Thought*, Delhi: Motilal Banarsidass, reprint.
- , 2000, *The Eight Nāyikās*, New Delhi: Mushiram Manoharlal.
- Cummins, Joan, (ed.), 2011, *Vishnu: Hinduism's Blue-Skinned Savior*, Ahmedabad: Mapin.
- Dādhimatha, Sivadatta, 1995, *The Brajajīvan Prāchyabhārati Granthamālā I Nāmaliṅgānuśāsana alias Amarakoṣa of Amarasiṃha with Commentary Vyākhyāsudhā or Rāmāśramī of Bhānuji Dīksita*, Delhi: Chaukhamba Sanskrit Pratishthan, reprint.
- Dallapiccola, A. L., 2007, *Indian Art in Detail*, Cambridge: Harvard University Press.
- , 2013, *Indian Love Poetry*, London: The British Museum Press, reprint.
- Daljeet and P. C. Jain, 2006, *Indian Miniature Painting: Manifestation of a Creative Mind*, New Delhi: Brijbasi Art Press.
- De, Sushil Kumar, 1961, *Early history of the Vaisnava Faith and Movement in Bengal: From Sanskrit and Bengal Sources*, Calcutta: Mukhopadhyaya. reprint.
- Dehejia, Harsha V., 2008, *A festival of Krishna: featuring Under the Kadamba Tree: Paintings of a*

- Divine Love and Ateliers of Love, a Film on DVD: a Journey of Poets, Painters and Patrons*, Delhi: Roli Books.
- , 2009, “The Journey from Kavya to Kalam in Kangra Painting” in Usha Bhatia, Amar Nath Khanna and Vijay Sharma (eds.), *The Diverse World of Indian Painting: Essays in Honour of Dr. Vishwa Chander Ohri*, New Delhi: Aryan Books International, pp. 120-124.
- , 2013, *Rasikapriya: Ritikavya of Keshavdas in Ateleirs of Love*, New Delhi: Printworld.
- Desai, Vishakha N., 2004, “Shringara, Viraha, and The Rasikapriya” in Naval Krishna and Manu Krishna (eds.), *The Ananda-Vana of Indian Art: Dr. Ananda Krishna Felicitation Volume*, Varanasi: Indica Books and Abhidha Prakashan, pp. 221-226.
- Durgāprasāda, Paṇḍit and Kāśīnātha Pāṇḍuraṅga Paraba, (eds.), 1899, *Kāvyamālā III: A Collection of Old and Rare Sanskrit Kāvyas, Nātakas, Champūs, Bhāṇas, Prahāsanas, Chhandas, Alankāras &c.*, Mumbai: Nirṇaya Sagar Press, reprint.
- Durgāprasāda, Paṇḍit and Vāsudevā Lakṣamaṇa Śāstrī Paṇāśīkara, 1932, *Kāvyamālā 95. The Ujjvalanīlamanī by Śrī Rūpagosvāmin: With the Commentaries of Jīva Gosvāmin and Viśvanātha Cakravartī*, Bombay: Nirṇaya Sāgar Press, Second Edition.
- Ebeling, Klaus, 1973, *Ragamala Painting*, Basel: Ravi Kumar.
- Elgood, Heather, 2000, *Hinduism and the Religious Arts*, New York: Cassell, reprint.
- Forgue, Stella Sandahl, 1977, *Le Gītagovinda: Tradition et Innovation dans le Kāvya*, Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Flood, Gavin, 2013, *An introduction to Hinduism*, New York: Cambridge University Press, reprint.
- Garg, Ganga Ram, 1992, *Encyclopaedia of the Hindu World Vol. 3: Ar-Az*, New Delhi: Concept Publishing Company.
- Gerow, Edwin, 1977, *A History of Indian Literature Vol. V, 3: Indian Poetics*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Glynn, Catherine, Robert Skelton and Anna L. Dallapiccola, 2011, *Ragamala Paintings from India*, London: Philip Wilson Publishers.
- Goswamy, Brijinder Nath, 1986, *Essence of Indian Art*, San Francisco: Asian Art Museum.
- , (ed.), 1995, *Indian Painting: Essays in Honour of Karl J. Khandalavala*, New Delhi: Lalit Kala Akademi.
- , 1999, *Painting Visions: The Goenka Collection of Indian Paintings*, New Delhi: Lalit Kala Akademi.
- , 2014, *The Spirit of Indian Painting: Close Encounters with 101 Great Works 1100 – 1900*, India: Allen Lane.
- Goswamy, Brijinder Nath and Eberhard Fischer, 1992, *Pahari Masters: Court Painters of Northern India*, Ascona: Artibus Asiae Publishers, reprint.
- Haberman, David L., 2003, *The Bhaktirasāmṛtasindhu of Rūpa Gosvāmin*, New Delhi: Indira Gandhi

National Centre for the Arts.

- Haidar, Navina Najat and Marika Sardar, (eds.), 2011, *Sultans of the South: Arts of India's Deccan Courts 1323 - 1687*, New York: Metropolitan Museum of Art.
- Hardy, Friedhelm, 1983, *Viraha-Bhakti: The Early History of Kṛṣṇa Devotion in South India*, Delhi: Oxford University Press.
- Hawley, John Stratton and Donna Marie Wulff, (eds.), 1986, *The Divine Consort: Rādhā and The Goddesses of India*, Boston: Beacon Press, reprint.
- Hooja, Rima, 2009, *A History of Rajasthan*, New Delhi: Rupa Publications, reprint.
- Hutton, Deborah, 2006, *Art of the Court of Bijapur*, Bloomington: Indiana University Press.
- Jacobsen, Knut A., 2009, *Brill's Encyclopedia of Hinduism*, Leiden: Brill.
- Jha, Ganganath, 1967, *Kāvya prakāśha of Mammāṭa with English Translation*, Varanasi: Bharatiya Vidya Prakashan.
- Kane, P. V., 1974, *The Sāhityadarpaṇa: Parichedas I, II, X, Arthālaṅkāras with Exhaustive Notes*, Delhi: Motilal Banarasiidass, reprint.
- Khanna, Amar Nath, 2009, "Some Mewar Paintings of Rasikapriya" in Usha Bhatia, Amar Nath Khanna and Vijay Sharma, (eds.), *The Diverse World of Indian Painting: Essays in Honour of Dr. Vishwa Chander Ohri*, New Delhi: Aryan Books International, pp. 92-95.
- Okita, Kiyokazu, 2014, *Hindu Theology in Early Modern South Asia: The Rise of Devotionalism and the Politics of Genealogy*, New York: Oxford University Press.
- Krishnan, Gauri Parimoo and Carol Cains, 2009, "From Within and Without: Udaipur Painting Revisited" in Usha Bhatia, Amar Nath Khanna and Vijay Sharma, (eds.), *The Diverse World of Indian Painting: Essays in Honour of Dr. Vishwa Chander Ohri*, New Delhi: Aryan Books International, pp. 161-169.
- Krishna, Naval and Manu Krishna, (eds.), 2004, *The Ananda-Vana of Indian Art: Dr. Ananda Krishna Felicitation Volume*, New Delhi: Indica Books.
- Lal, Krishna, 2006, *Peacock in Indian Art: Thought and Literature*, New Delhi: Abhinav Publications.
- Lalas, Padmaśrī Sītārām, 2013, *Rājasthāmnī Sabada Kosa: Rājasthānī Hindī Vṛhat kośa Vol. 1-11*, Jodhpur: Rājasthānī Śodha Saṁsthāna, reprint.
- Lévi, Sylvain and Gaston Courtillier, 1977, *Le Gīta-Govinda: Pastorale de Jayadeva*, Paris: L'Asiathèque.
- Maheshvara, Shri, (ed.), 1911, *The Chowkhambā Sanskrit Series: A Collection of Rare & Extraordinary Sanskrit Works No.160: Viśvaprakāśa*, Benares: Chowkhambā Sanskrit Book Depot.
- Mani, Vettam, 1984, *Purāṇic Encyclopaedia: A Comprehensive Work with Special Reference to the Epic and Purāṇic Literature*, Delhi: Motilal Banarsidass, reprint.
- Matilal, Bimal Krishna, 1977, *A History of Indian Literature Vol. VI, 2: Nyāya-Vaiśeṣika*, Wiesbaden:

- Otto Harrassowitz.
- McInerney, Terence, Steven M. Kossak and Navina Najat Haidar, 2016, *Divine Pleasures: Painting from India's Rajput Courts, The Kronos Collections*, New York: Metropolitan Museum of Art.
- Miller, Barbara Stoler, 1984, *Gītagovinda of Jayadeva: Love Song of the Dark Lord*, Delhi: Motilal Banarsidass.
- Mitter, Partha, 2001, *Oxford History of Art: Indian Art*, New York: Oxford University Press.
- Mukherjee, Sabyasachi and Vandana Prapanna, 2008, *Gita Govinda: Love Poems of Krishna - the Blue God*, Mumbai: Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya.
- Nagar, R. S., 1981, *Parimal Sanskrit Series No-4, Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabharati by Abhinavaguptācārya Vol. 1-4*, Delhi: Parimal Publications.
- Nagar, Shantilal, 2003, *Miniature Paintings and Sculptures on Kṛṣṇa: With Particular Reference to Bhāgavata Purāṇa and other Texts*, Delhi: B. R. Publishing.
- Nardi, Isabella, 2006, *The Theory of Citrasūtras in Indian Painting: A critical re-evaluation of their uses and interpretations*, New York: Routledge, reprint.
- Neeraj, Jaisingh, 1991, *Splendour of Rajasthani Painting*, New Delhi: Abhinav Publications.
- Parashar, Sadhana, 2013, *Kāvyaśāstra of Rājasekhara*, New Delhi: Printworld, reprint.
- Pathy, Dinanath, Bhagaban Panda and Bijaya Kumar Rath, (eds.), 1995, *Jayadeva and Gītagovinda in the Traditions of Orissa*, New Delhi: Harman Publishing House.
- Pollock, Sheldon I. and Bhanudatta, 2009, *Clay Sanskrit Library: Bouquet of Rasa & River of Rasa*, New York: New York University Press.
- Quellet, Henri, 1978, *Le Gītagovinda de Jayadeva: Texte, Concordance et Index*, New York: Georg Olms Verlag.
- Rahi, Onkar, 2008, *Pahari Miniature Painting Rasamanjari the Nectarous Ocean*, New Delhi: National Publishing House.
- Randhawa, M. S., 1963, *Kangra Painting of the Gīta Govinda*, New Delhi: National Museum.
- Randhawa, M. S. and S. D. Bhambri, 1981, *Basohli Paintings of the Rasamanjari*, New Delhi: Abhinav Publications.
- Rangacharya, Adya, 1999, *The Nāṭyaśāstra: English Translation with Critical Notes*, New Delhi: Mushiram Manoharlal, reprint.
- Sahāya, Rājamaṇṣa, 1973, *Bhāratīya Sāhitya Śāstra Kośa*, Paṭanā: Bihāra Hindī Grantha Akādamī.
- Sharma, Krishna, 2015, *Bhakti and the Bhakti Movement: A new perspective: A Study in the History of Ideas*, New Delhi: Munshiram Manoharlal.
- Sharma, Mahesh, Padma Kaimal, (eds.), 2013, *Themes, Histories Interpretations Indian Painting Essays in Honour of B. N. Goswamy*, Ahmedabad: Mapin Publishing.
- Sharma, Premalata (ed.), 1963, *Saṅgītarāja by Mahārāṇā Kumbhā Vol. 1*, Varanasi: Banaras Hindu University Press.

- Sharma, Ramananda, 1994, *Krishnadas Sanskrit Series 142 Ratirahasya of Kokkok Edited with Dipaka Sanskrit Commentary of Kanchinatha and Prakasha Hindi Commentary*, Varanasi: Krishnadas Academy.
- Sharma, R. C., Kamal Giri and Anjan Chakraverty, (eds.), 2006, *Indian Art Treasures: Suresh Neotia Collection*, Varanasi: Jñāna - Pravāha.
- Sharma, Vijaya, 2009, "Vision of Sringara: The Love-Poetry in Pahari Painting" in Usha Bhatia, Amar Nath Khanna and Vijay Sharma, (eds.), *The Diverse World of Indian Painting: Essays in Honour of Dr. Vishwa Chander Ohri*, New Delhi: Aryan Books International, pp. 125-134.
- Shastri, J. L., (ed.), G. V. Tagare (translated and annotated), 2002, *Ancient Indian Tradition & Mythology: The Bhāgavata Purāṇa Vol. 10 Part IV*, Delhi: Motilal Banarashidass, reprint.
- Shiveshwarkar, Leela, 1967, *The Pictures of the Chaurapañchāśikā: A Sanskrit Love Lyric*, New Delhi: National Museum.
- Siegel, Lee, 1990, *Sacred and profane dimensions of love in Indian traditions: As Exemplified in the Gītāgovinda of Jayadeva*, Delhi: Oxford University Press, reprint.
- Singh, K. S., (ed.), 2003, *People of India Gujarat I Vol. XXII*, Mumbai: Popular Prakashan.
- Sinha, R. P. N., 1987, *Geeta Govinda in Basohli Painting*, New Delhi: Reliance Publishing House, reprint.
- Topsfield, Andrew, 1981, "Sāhibdīn's Gīta-Govinda Illustrations," in Rāya Kṛṣṇadāsa, *Chhavi-2: Rai Krishnadasa Felicitation Volume*, Banaras: Bharat Kala Bhavan.
- , 2009, *Museum of India The City Palace Museum Udaipur: Painting of Mewar Court Life*, Ahmedabad: Mapin Publishing, reprint.
- Tripathi, Satya Vrata, 2001, *Mysteries of Love: Maratha Miniatures of the Rasamañjarī*, New Delhi: National Museum, Janpath.
- Vashistha, R. K., 1995, *Art and Artist of Rajasthan: A study on the Art & Artist of Mewar with Reference to Western India School of Painting*, Delhi: Abhinav Publications.
- Vatsyayan, Kapila, 1980, *Jāur Gīta-Govinda: A dated sixteenth century Gīta-Govinda from Mewar*, New Delhi: National Museum.
- , 1980, *Miniatures of The Gīta-Govinda: 17th century Manuscript of Noth Gujarat*, Jaipur: Maharaja Sawai Man Singh II Museum City Palace.
- , 1981, *The Bundi Gīta-Govinda*, Varanasi: Bharat Kala Bhavan.
- , 1981, "Gita-Govinda and its Influence on Indian Art", in Ananda Krishna, (ed.), *Chhavi-2: Rai Krishnadasa Felicitation Volume*, Banaras: Bharat Kala Bhavan, pp. 252-258.
- , 1987, *Mewari Gita-Govinda*, New Delhi: National Museum.
- , 2011, *The Darbhanga Gita-Govinda*, New Delhi: Abhinav Publications.
- , 2016, *Nature Tradition and Originality: A Collection of Essays*, New Delhi: Aditya Prakashan.
- Vatsyayan, Kapila and Maheswar Neog, 1986, *Gīta-Govinda in the Assam School of Painting*, Assam:

Publication Board.

Venkatacharya, T., 1979, *The Rasārṇavasudhākara of Siṃhabhūpāla*, Madras: Adyar Library.

【和書】

- 池田篤史、2012、「北インド丘陵地域における絵画工房の新展開——一七三〇年制作『ギータ・ゴーヴィンダ』組絵の再検討——」、『美術史 172 号』、日本美術史学会、208-223 頁。
- 石川寛、2005、「マールワール王国の都マールドゥール——融合文化の形成とマールワール派絵画の成立——」、『インド考古研究 26』、107-121 頁。
- 、2009、「インド絵画史の一断面」、『玉川聖学院紀要 第 14 号』、玉川聖学院、47-59 頁。
- 、2013、「ナヴィナ・ナジャト・ハイダル、マリカ・サルダール編『南インドのスルタン達——デカン諸王国の宮廷芸術 1323-1687』」、『東洋學報』、東洋文庫、27-35 頁。
- 井上貴子、1994、「古典舞踊におけるシュリンガラーとバクティ（特集『ギータ・ゴーヴィンダ』をめぐって）」、『インド音楽研究 4』、インド音楽研究会、42-60 頁。
- ヴァーツヤーヤナ、岩本裕訳、中野美代子解説、2007、『完訳カーマ・スートラ（東洋文庫 628）』、平凡社。
- 上野照夫、1973、『インド美術論考』、平凡社。
- 、1975、『インドの細密画』、中央公論美術出版。
- 小倉泰、横地優子、2000、『ヒンドゥー教の聖典二編——ギータ・ゴーヴィンダ、デーヴィー・マーハートミヤー（東洋文庫 677）』、平凡社。
- 加藤哲弘、1999、「イメージとテキスト：物語絵画と解釈の問題（特集 イメージとテキスト）」、『西洋美術研究 No.1』、三元社、141-154 頁。
- 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——』、東京大学出版会。
- 、1998、『インド詩集 夢幻の愛』、春秋社。
- 、1999、『インド古典詩研究——アーナンダヴァルダナの dhvani 理論——』、東京大学出版会。
- 上村勝彦、宮元啓一編 1994、『インドの夢・インドの愛——サンスクリット・アンソロジー——』、春秋社。
- 辛島昇編、1992、『インド世界の歴史像（民族の世界史 7）』、山川出版社。
- 、2004、『南アジア史（新版 世界各国史 7）』、小川出版社。
- 辛島昇ほか監修、2012、『新版 南アジアを知る事典』、平凡社。
- 北田信、2010、「近代地方語文学の出現——チャルヤーパダとギータゴーヴィンダー（特集 歴史における文学的教養とその場）」、『南アジア研究 第 22 号』、日本南アジア学会、125-130 頁。
- 古賀勝郎、高橋明編、2009、『ヒンディー語＝日本語辞典』、大修館書店。

- 坂田貞二、1995、「クリシュナ神のお姿を求めて—ブラジュを巡礼する師と信徒たち—」、小西正捷、宮本久義編、『インド・道の文化誌』、春秋社、123-141。
- 、2009、「クリシュナ神の生涯を再現する歌舞劇ラース・リーラー台本の形成—ヒンドゥー教世界における伝統の継承と展開の事例—」、『人文・自然・人間科学研究 第21号』、拓殖大学人文科学研究所、1-22 頁。
- 坂田貞二、橋本泰元、1988、「中世インドにおける宗教家の旅と思想形成（特集 人の移動から歴史を見るⅡ）」、『歴史学研究 No. 582』、青木書店、33-61 頁。
- 、1989、「16 世紀北インドの巡礼案内書に見られるブラジュ地方の聖地」、『研究年報 第16号（人文・自然科学系）』、拓殖大学研究所、179-212 頁。
- 、田中多佳子、橋本泰元、福永正明、1989、「地上の天界を歩く人々—北インドにおけるクリシュナ信仰と集団巡礼—」、『アジア・アフリカ言語文化研究 37』、アジア・アフリカ言語文化研究所、69-121 頁。
- 定金計次、1989、『サンスクリット絵画論とインド古代壁画—理論と実際—』、昭和 63 年度科学研究費補助金一般研究（C）研究成果報告書。
- 、1995、「インド美術の一貫性：彫刻・絵画に見られる主題と表現の特性」、『美学 46 卷3号』、1-11 頁。
- 清水乞、1988、「インド戯曲論にみられる男性観」、『東洋学研究 第二十二号』、東洋学研究所、1-17 頁。
- 、1989、「ラーガー・マーラー画における映像と表現」、『東洋学研究 第二十三号』、東洋学研究所、21-67 頁。
- 、1992、「日本仏教美術の源をたどる（2）インドの造形と美的体験」、『日本の美術 311 号』、至文堂、86-94 頁。
- 、1992、「日本仏教美術の源をたどる（3）インド絵画の批評と技法」、『日本の美術 312 号』、至文堂、89-95 頁。
- 、2001、「Kumbhakara 作：Rasikapriya に見られる歌謡—Daśavatāra-kīrtidhavalā-prabandha について—」、『東洋学論叢 26』、東洋大学、185-167 頁。
- 、2003、「インド芸術の理念と目的」、『東洋学論叢 28』、東洋大学、10-26 頁。
- 菅沼晃、1989、『インド神話伝説辞典』、東京堂出版。
- ダスグプタ、S.N. 著、高島淳訳、1979、『ヨーガとヒンドゥー神秘主義』、せりか書房。
- 田中於菟彌、1974、『酔花集—インド学論文・訳詩集—』、春秋社。
- 、1991、『インド・色好みの構造』、春秋社。
- 田中於菟彌、坂田貞二、1978、『インドの文学』、ピタカ。
- 田中公明、1992、「『一切佛集會拏吉尼戒網瑜伽』所説『九味』再考」、『印度學佛教學研究 41 卷第1号』、日本印度学仏教学会、397-402 頁。
- チャンドラ、サティッシュ著、小名康之、長島弘訳、1999、『中世インドの歴史』、山川出版社。

- 辻直四郎、1974、『サンスクリット文学史（岩波全書 277）』、岩波書店。
- 、1977、『インド文明の曙』、岩波書店。
- 辻直四郎、蒲生礼一訳、1975、『インド アラビア ペルシア集（筑摩世界文学大系）』、筑摩書房。
- 辻村節子、1994、「細密画の題材としての『ギータ・ゴーヴィンダ』（特集『ギータ・ゴーヴィンダ』をめぐって）」、『インド音楽研究 4』、インド音楽研究会、26-41 頁。
- 、2005、「マールワー派細密画とマーンドゥー」、『インド考古研究 26』、122-129 頁。
- デーヴァ、B. C. 著、中川博志訳、1994、『インド音楽序説』、東方出版。
- デヘージア、ヴィディヤ著、宮治昭、平岡三保子訳、2002、『インド美術（岩波世界の美術）』、岩波書店。
- ドゥヴィヴェーディー、H 著、坂田貞二、宮元啓一、橋本泰元訳、1992、『インド・大地の讃歌—中世民衆文化とヒンディー文学—』、春秋社。
- 徳永宗雄、1998、「南インドの宗教思想」、黒田泰司ほか、『インド思想 2（岩波講座 東洋思想 第 6 巻）』、岩波書店、163-191 頁。
- 西岡直樹、2002、『定本 インド花綴り』、木犀者。
- 橋本泰元、2000、「中世北インドのバクティ思想と女性詩人ミーラーン・バーイー」、『東洋学論叢 25』、東洋大学、81-53 頁。
- 、2010、「中世ヒンドゥー教にみる『地上の天界』説と環境倫理」、『エコ・フィロソフィ研究 4』、25-34 頁。
- 、2010、「ラース・リーラー『クリシュナの愛の遊戯』をめぐって」、宮本久義ほか、『東洋大学 東洋学研究所プロジェクト 東洋における聖地信仰の研究—ヒンドゥー教と仏教における聖地巡礼成立の要件 2007～2009 年度報告書』、東洋大学東洋学研究所、67-91 頁。
- 橋本泰元、宮本久義、山下博司、2005、『ヒンドゥー教の事典』、東京堂出版。
- 畠中光享、1994、『インド宮廷絵画』、京都書院。
- 原 實、1984、「S. サンダーラ・フォルグ著ギータ・ゴーヴィンダーカーヴィヤに於ける伝統と刷新」、『東洋学報 65 巻第 3・4 号』、東洋文庫、219-224 頁。
- バンドルカル、R. G. 著、島 岩、池田健太郎訳、1984、『ヒンドゥー教—ヴィシュヌとシヴァの宗教—』、せりか書房。
- 福内千絵、2010、「インド古典芸術概念『ラサ』から読み解くラヴィ・ヴァルマー作品—西インド、バローダ藩王国委託の連作について—」、『民族芸術 26』、民族芸術学会、172-181 頁。
- ブルーム、ジョナサン、シーラ ブレア著、梶屋友子訳、2001、『イスラーム美術（岩波世界の美術）』、岩波書店。
- 本田義央、2002、「*Śṛṅgāraprakāśa* におけるラサ論についての一考察」、『印度学佛教学研究 50 巻第 2 号』、日本印度学仏教学会、965-962 頁。



- 、2004、「インド古典修辞学における修辞と感情」、『比較論理学研究 第2号』、広島大学比較論理学プロジェクト研究センター研究成果報告書、31-38 頁。
- 、2005、「ボージャのラサ理論とラサの三段階説」、『比較論理学研究 第3号』、広島大学比較論理学プロジェクト研究センター研究成果報告書、59-74 頁。
- 、2010、「『シュリンガーラプラカーシャ』における rasāviyoga について」、『比較論理学研究 第8号』、広島大学比較論理学プロジェクト研究センター研究成果報告書、59-62 頁。
- 水野善文、1994、「『ギータ・ゴーヴィンダ』の文学史上の位置および第4章抄訳（付テキスト）（特集『ギータ・ゴーヴィンダ』をめぐって）」、『インド音楽研究 4』、インド音楽研究会、6-24 頁。
- 、2005、『インド中世後期の文学理論とりわけラサ論の展開にみる古典サンスクリット文学の伝統』、平成13年度～平成15年度科学研究費補助金（基盤研究（C）（2））研究成果報告書。
- 、2006、「カーヴィヤ・シャーストラは単なる文学理論書か—色彩に関する表現をめぐって—」、『南アジア言語文化 4』、10-21 頁。
- 宮治昭、2009、『インド美術史（歴史文化セレクション）』、吉川弘文館。
- 宮元啓一、1998、「イスラーム思想の影響・ヒンドゥー教の変容」、黒田泰司ほか、『インド思想 2（岩波講座 東洋思想 第6巻）』、岩波書店、193-222 頁。
- 山下博司、岡光信子著、2016、『新版インドを知る辞典』、東京堂出版。