

南山大学大学院

博士（地域研究）論文

古代ジャワの宮廷詩
『ガトートカチャーシュラヤ・カカウイン』研究
——ラングー＝「美」の観念を紐解く——

2022年1月17日

国際地域文化研究科 国際地域文化専攻

上石景子

目次

謝辞	1
注記	2
序章	4
一. 本論文の枠組み	6
ジャワ語とジャワ語文学	6
古ジャワ文学研究	7
先行研究	9
受容理論	11
「美」の観念と美的経験	13
メタファー	14
構成	16
二. 古ジャワ文学テクストを読むために	18
ジャワのインド化	18
サンスクリットと文字の伝搬	20
文学の場としての宮廷	22
古ジャワ文学の時代区分	25
ジャワにおけるインドの叙事詩の受容とジャワ化	28
第一章 構造・成立をめぐって	32
一. テクストの構造	32
物語の時間と人間関係	32
題名をめぐって	38
テクストの概要	39
二. テクストの頌詩としての役割	43
三. 宮廷詩人としてのムプ・パヌル	46
第二章 テクスト受容	53
一. 古ジャワ文学の伝統とテクスト性	53
文（あや）としてのテクスト	53
インドからの影響によって形成された文学的伝統	55
古ジャワ文学の伝統	58
二. 継承に関するテクスト理解	59
作者、宮廷書記、文献学者によって手渡されてきたバトン	59
能動的な享受の産物としてのテクスト	62
三. パフォーマンス性とパフォーマンスティヴ	63
朗読されるテクスト	63
記憶に刻まれる語りの特徴	65
感情移入の文学	66
第三章 表現主体と客体	69
一. 詩人性の投影	69
宮廷総出の遊山の場面	70
贈答歌を交換する場面	72

恍惚の感覚と自我の喪失.....	77
詩人と色ごのみ.....	78
二. 女性の憂いと嘆き.....	80
クシティ・スンドリーと植物との比較の描写.....	80
恋患いによって身をやつすクシティ・スンドリーの描写.....	84
侵犯される客体.....	89
三. 自然と景情一致.....	91
^{ラングー} 「美」の季節.....	91
川の描写.....	93
第四章 観念を具現化するメタファー.....	99
一. 宿命とエロティシズムを体現する蔓植物.....	99
^{ラングー} 「美」の宿命.....	99
か弱さと誘惑.....	103
私的な空間をつくり出す蔓.....	105
二. 耽溺と恍惚をもたらす檳榔子.....	105
檳榔子の与える快樂.....	105
檳榔子の与える苦しみ.....	109
三. 哀愁をたたえる月とカッコウ.....	110
渴きと救い.....	110
涙との関わり.....	114
四. 儂さの象徴たるプダクの人形.....	115
プダクでつくられた人形の贈りもの.....	115
快樂のための性と繁殖のための性.....	118
終章.....	121
内なる ^{ラングー} 「美」から生じる快樂と苦悩.....	121
人間の心を映す『ガトートカチャーシュラヤ』.....	123
^{ラングー} 「美」のパラドクスと創造性.....	125
参考文献一覧.....	126

謝辞

本研究を遂行し、博士論文を執筆するにあたり、多くの方々よりご協力、ご助言を賜りました。

まず、南山大学国際教養学部の森山幹弘教授には、学部の頃から通算して 12 年間に渡りお世話になり、修士課程に進んでからは指導教員として、研究の方向性の模索の段階から文章の校訂に至るまで懇切にご指導いただきました。先生が文学研究の魅力や醍醐味を教えてくださいましたこと、真摯に研究と向き合う姿勢を示してくださいましたこと、そして何より、私の拙いアイデアも受け止め、常に啓発してくださいましたこと、自由に『ガトートカチャーシュラヤ』研究を行うことを奨励してくださいましたことは、本研究中の精神的な支えであったとともに、今後の研究の糧ともなることを確信しております。

また、東京外国語大学大学院総合国際学研究院の青山亨教授には、テキストを精読するうえで不可欠な古ジャワ語文法を中心に、古代ジャワの歴史に関しても数々の知見を共有していただき、示唆に富むご指導を賜りました。先生との学びの場とご厚意がなければ、本論文を書き上げることはできませんでした。誠に感謝の念に堪えません。

そして、学内発表の際に、あらゆる角度からのご質問や的確なご指摘をくださった、南山大学大学院国際地域文化研究科の蔡毅教授、松田京子教授、中裕史教授、上村直樹教授、川島正樹教授、牛田千鶴教授、泉水浩隆教授に深謝いたします。

日本インドネシア学会およびインドネシア研究懇話会においてご質問、ご助言をくださった先生方にも厚く感謝申し上げます。そして、学会や研修を通じて交流のあった国内外のインドネシア研究者を代表して、研究の良き仲間であり、相談相手となってくれた東海林恵子氏、藤崎拓海氏に心から感謝いたします。

最後に、長年温かく見守り続けてくれた両親と妹たちに深い感謝の意を表して、謝辞とさせていただきます。

注記

古ジャワ語から日本語への訳出の際は、スチュアート・ロブソンによる『ガトートカチャーシュラヤ』の版（2016）のローマ字の翻字を使用する。ロブソン版の英訳については適宜、参考にする¹。

綴りについては以下の通りとする。古ジャワ語のラテン文字表記方法については、サンسكريット化された方法とジャワ文字の表記に基づいた方法の2つがあるが（Zoetmulder 1982: XII-XIII）、ロブソン版では前者が採用されている。したがって、本論文における古ジャワ語のカタカナ表記についても、サンسكريット化された翻字方法の発音を参考にしている。ただし、*ě・ö* は、サンسكريットにはない、古ジャワ語に特有の発音であり、それぞれ曖昧母音「ウ」「ウー」として扱っている。また、ロブソン版ではサンسكريット化された方法が採用されている一方で、サンسكريットにおける *v* の表記は、ジャワの発音に倣い *w* と表記されているので、カタカナ表記もこれに倣っている。例えば、「シヴァ神」は「シワ神」、「ヴィシュヌ神」は「ウイシュヌ神」と表記している。

綴りが複数ある音のラテン文字表記については、ロブソン版に倣い、音素記号 *ŋ* / 及び *ñ* / については *ng* と表記している一方で、音素記号 *ñ* / については、*ny* と表記せず、そのまま音素記号で表記している。また、連声が生じていない母音はそのまま表記するのに対し、連声が生じている母音については *â・ê・î・ô* というように、「[^]」（サーカムフレックス）をつけて表記する²。

引用箇所を示す括弧内の英数字は、（詩編番号・詩節番号・詩行番号）を指している。詩行番号は、詩節全体を引用せず、一部の詩行を抜粋して引用した場合にのみ記載している。テキストの詩編番号・詩節番号・詩行番号と本論文の章・節との区別を明確にするため、前者を記載する際には、引用箇所の末尾と本文中のいずれに記載する場合であっても、英数字で記載することとする。本論文の章・節については漢数字で記載する。

また、和訳に関しては、古ジャワ語における定冠詞（*ng*）及び、並列の接続詞（*tĕkwan*、*mwang*、*tambiryan* など）は、自然な訳にならない場合には省略することとした。

テキスト中に、動植物が頻出するが、テキストの引用箇所におけるそれらの記載の規則は次の通りとした。

① 古ジャワ語辞書において、学名の記載があり、かつ、その学名に相当する和名がある場合には、和名を記載した。

例：（古ジャワ語）*campaka* → （訳）^{チャンバカ} 金香木

② 古ジャワ語辞書において、学名の記載はないが動植物に関する説明が付されており、それに相当する日本語および外来語で表現できる場合には、その表現を動植物名として記載した。

¹ 1960年前後に、R. M. スチプト・ウィルヨスパルトによって『ガトートカチャーシュラヤ』の翻字版及びインドネシア語への翻訳版がインドネシア大学に博士論文として提出されているが（Robson 2016: 22）、未刊行であり入手することができなかった。

² 連声（*sandhi*）とは、外連声と内連声に分類される現象を指す。外連声は、母音で終わる単語とそれに続く母音で始まる語が連結する場合に、先行する語の最終の母音と後続する語の最初の母音が接触することにより音声変化を起こすことである。一方、内連声とは、語の内部において、語根の最終の母音と接尾辞の最初の母音といった、形態素どうしの音が接触することによって音声変化を起こすことである（ゴンダ 1989: 12, 17-18; Molen 2015: 2-3）。

例：(古ジャワ語) *měnur* → (訳) ジャスミン

上記①②の場合は、その上に古ジャワ語のカタカナ読みのルビをふった。

- ③ 特定の種の樹木、花、蔓植物、鳥、獣、虫、水生生物を指しているにもかかわらず、古ジャワ語辞書において学名の記載がない場合(属名・科名の記載があっても種名まで特定されていない場合も含む)で、かつ、対応する日本語を見つけることが困難な場合には、「樹木」「花」「蔓」、「鳥」「魚」「蜂」などと記載した。

例：(古ジャワ語) *gaḍung* → (訳) 蔓

序章

本論文で取り上げる『ガトートカチャーシュラヤ・カカウイン』(*Ghaṭotkacāśraya Kakawin*、以下『ガトートカチャーシュラヤ』)は12世紀後半、ジャワの宮廷詩人ムプ³・パヌルによって、インドの二大叙事詩のひとつであるマハーバーラタの物語から着想を得て創作された⁴。古代のジャワにおいてはインド文明が甚大な影響を及ぼしており、当時のジャワ人は宮廷を中心として、インド文明を積極的に吸収していた。インドに倣った王権制度はジャワでは5世紀頃に萌芽的に出現し、宮廷を中心に、政治面のみならず宗教面、文化面においてもインドの先進文明を模倣する形で、次第にジャワの王国が発展していった。このようにイスラーム化以前にインド文明を受容してジャワ独自の形で発展させた文化はヒンドゥー・ジャワ文化と呼ばれ、その中で殊に文学は、ヒンドゥー・ジャワ文化を体現する領域を成していた。ラーマーヤナやマハーバーラタといった二大叙事詩をはじめとするインド神話が絶大な影響力を持つ一方で、基盤としてのインドの叙事詩を翻訳、翻案、あるいは改作する形で文学テキストが書きあらわされていった。現代のインドネシアでは、土着の信仰、仏教、ヒンドゥー教、イスラームのそれぞれの影響が織り交ざりながら風土や文化を形成しているが、イスラーム化以前の古代から培われてきたヒンドゥー・ジャワ文化はその中核ともいえる。

このようなヒンドゥー・ジャワ文化の表現媒体として主に宮廷の文学活動から生み出されたテキスト群は古ジャワ文学(*Old Javanese Literature*)と呼ばれ、古ジャワ文学の時代区分は、最古の古ジャワ文学テキストである『ラーマーヤナ・カカウイン』(*Rāmāyaṇa kakawin*)が書かれたと推測される10世紀頃から、マジャパヒト王国が衰退していく15世紀頃までの間とされる。古ジャワ文学は、インドの叙事詩やサンスクリットの文学的な伝統とそれに伴う読者の期待を枠組みとしながら、その枠組みを利用しつつ、さらには飛び越えようとするジャワ化の産物である。『ガトートカチャーシュラヤ』もまた、このような古ジャワ文学テキストのひとつとして位置づけられ、インドからの影響の要素とそのジャワ化の要素の融合、いわば引用と変換のダイナミクスが表出する文学テキストであるといえる。

古ジャワ文学テキストを散文テキストと韻文テキストに大別すると、散文テキストはパルワ⁵と呼ばれる一方で、韻文テキストはカカウイン⁶と呼ばれる。カカウインとはインド

³ ムプとは、宮廷詩人の名前の前につけられる敬称である。

⁴ 本研究においては、マハーバーラタの物語内容に関しては(上村 2002・2003)を参考にしている。

⁵ パルワとは、マハーバーラタを構成する全18編の「編」を示すサンスクリット名であるが、ジャワでは、マハーバーラタおよびラーマーヤナを含むサンスクリット叙事詩の古ジャワ語による散文版を意味する言葉として使われている(青山 2015: 114; Zoetmulder 1974: 68)。しかしながら、マハーバーラタに関しては、18篇すべての古ジャワ語訳が現存しているわけではなく、第1篇、第4~6篇、第15篇~18篇の計8篇が現存するテキストとして確認されている(崎山 1974: 119)。

⁶ 「カカウイン」という語の由来について、ズットムルダーは次のように説明している。*kakawin*は接頭辞 *ka-*、サンスクリットと古ジャワ語において詩人を意味する基語 *kawi*、接尾辞 *-n* に分解できると考えられるが、接辞 *ka-n* が人を示す基語に付加される場合には、「~の地位」「~の階級」「~であること」といった抽象名詞をつくる。しかしながら、*kakawin*は「詩人の地位、階級」「詩人であること」という意味は表さず、「詩人の作品、詩」を意味する。これは、サンスクリットで「宮廷詩の成果物」を意味する *kavya* との関わりによるものであると推測されている。つまり、ジャワでは、基語の *kawi* から *kavya*

由来の韻律を用いて古ジャワ語で表現されたテキストの形式、またはそのテキスト自体を指す。ラーマーヤナの物語を描いた『ラーマーヤナ・カカウイン』、マハーバーラタで繰り広げられる最終決戦を描いた『バーラタユダ・カカウイン』(*Bhāratayuddha kakawin*)などの代表的な古ジャワ文学テキストが属するカカウインは、古ジャワ文学において中心的な地位を占めているといえるだろう⁷。『ガトートカチャーシュラヤ』もカカウイン形式のテキストであり、詩人の織り成す文芸の領域に属している。

本論文は、ヒンドゥー・ジャワ文化の中で創作されたカカウイン『ガトートカチャーシュラヤ』を題材とし、その受容に着目してテキストに立ち現れる美的観念を論じたものである。本論文における美的観念とは、ラングーという特定の古ジャワ語によって表象される審美観を指している。それは、美しさ、恋、詩といった要素によって成り立つ複合的な観念であり、同時に、古ジャワ文学においてひとつの世界観を構築する要であるといえる。

本論文は、このように包括的で複合的な観念であるラングーが『ガトートカチャーシュラヤ』において如何なるものとして描かれていくのかを考察していく論文である。それゆえに、章を追うごとにラングーの様相が明らかになっていく構造を取っている。一方で、ラングーの意味領域において、辞書の中で最も根源的な要素を担っているのは、美であると考えられる。ラングーという語があらわす美、恋、詩は、それぞれが個別にあるのではなく、また、恋や詩は、それぞれ美しい者への念い、美の表現形式を指すという意味で美と関連している。そこで、本論文では、ラングーについて、括弧付きの「美」と表記して、ラングーを表現することとしたい。なお、『ガトートカチャーシュラヤ』のテキストを古ジャワ語から日本語へ訳出する際には、文脈や派生のしかたに応じて、その場その場で適切と考えられる訳を当てはめていく。

『ガトートカチャーシュラヤ』において「美」^{ラングー}は、あらゆる形象をもってテキストに姿をあらわし、それらの形象から受容者が登場人物の心情や場面の情調を想起する能力によって、「美」^{ラングー}の世界が構築されていく⁸。『ガトートカチャーシュラヤ』は、このような受容者の想像力によって意味生成されるテキストであるといえる。

以上を踏まえ、本研究では、ヒンドゥー・ジャワ文化における美的観念の一樣相に光を当てていくことを目的とし、『ガトートカチャーシュラヤ』の受容者がテキストに感情移入し、主人公の美的経験を追体験することによって、「美」^{ラングー}の境地に至るように導かれる仕組みを考察する。「美」^{ラングー}の受容の道すじを考察するアプローチとしては、テキストのもつパフォーマンス力、テキストにあらわれる表現主体と客体との関係、そしてメタファーに着目していく。

に相当する語をつくりだすため、古ジャワ語に特有の接辞 *ka-n* を付加したのである (Zoetmulder 1974: 101-102)。

⁷ 本論文では、特定のテキストは二重括弧(英字の場合には斜体)で示し、ラーマーヤナやマハーバーラタのように、口承、文学を問わず複数のテキストにより語り継がれてきた物語群についてはそのまま記載することとする。

⁸ 第二章・三節において詳述するように、『ガトートカチャーシュラヤ』は、朗読されることを前提として創作されたテキストである。つまり、『ガトートカチャーシュラヤ』は、視受だけではなく聴受によっても受容されるテキストであるといえる。これらを踏まえ、本論文では、『ガトートカチャーシュラヤ』を受容する者を読者に限定せず、聴衆にも広げ、読者、聴衆の双方を指す言葉として「受容者」という表現を採用する。

一. 本論文の枠組み

ジャワ語とジャワ語文学

ジャワ語は広大な言語のグループ、オーストロネシア語族に属する言語であり、ジャワ人にとっての民族集団の言語として位置づけられる。インドネシアにおいては、民族集団によってそれぞれ話す言語が異なり、たとえばジャワ人にとってはジャワ語が、スンダ人にとってはスンダ語が、バリ人にとってはバリ語が民族集団の言語であり、多くの場合、そういった民族集団の言語が日常的に話される言語、両親から習得する言語にあたる。一方で、公用語としてのインドネシア語は学校教育の中で習得される二次的な言語であり、異なる民族集団の者どうしが意思疎通をはかる際の手段となっている（石井 1984: 1）。ジャワ語を含む各民族集団の言語は、地方語と呼ばれ、地方語とは、政治言語として認識されるインドネシア語とは対照的に、文化を表現する言語としての性格をもっている（森山 2009: 14）。したがってジャワ語は、ジャワ文化を成立させる媒体であり、民族のアイデンティティと密接に結びつく言語であると考えられる。

ジャワ語が話されている地域は、ジャワ島の中でも中部、東部ジャワ地方であり、西部ジャワ地方においてはスンダ語が話されている。ただし、西部ジャワでもバンテン地方に限ってはジャワ語が話されている（石井 1984: 1; 崎山 1974: 117）。

歴史的に見ると、ジャワ語はオーストロネシア語族の中でも最も古くから文字の記録を残している言語といえる。ジャワ語は古ジャワ語、中期ジャワ語、現代ジャワ語に分類されるが、古ジャワ語で書かれた最も古い刻文の日付は西暦 804 年に遡る⁹（Zoetmulder 1974: 3）。これは、9 世紀には既に古ジャワ語が公的な文書に使用される言語になっていたことを示している。また、古ジャワ語の語彙にはサンスクリットの強い影響が見られるけれども、文法はインド・アリア語族に属するサンスクリットとは異なり、ジャワ土着の言語である。ズットムルダーは、インド化の影響を受けた東南アジアの他の地域と比べても、ジャワでは土着の要素は比較にならないほど重要であり、ジャワの文学は、独自のアイデンティティを失うことなく自立性を保ちながらインドの影響を吸収したと主張している（Zoetmulder 1974: 16-17）。

ところで、中期ジャワ語は、古ジャワ語、現代ジャワ語とともにジャワ文学テキストに見られる言語のひとつであり、カカウインと並びジャワ文学の代表的な文学の形式キドゥンに使用される言語である。カカウインがインド由来の韻律を用いる文学テキストであるのに対して、キドゥンはジャワ独自の韻律を用いた文学テキストであり、カカウインよりも後代に発達した形式である。「中期ジャワ語」という名称から、古ジャワ語から現代ジャワ語へ発展していく過程の言語と捉えられかねないが、このような理解は誤りであり、現代ジャワ語の源流となった言語は中期ジャワ語とはいえないことが指摘されてもいる（Zoetmulder 1974: 26, 35）。

ジャワ語は、古ジャワ語から中期ジャワ語、現代ジャワ語へと言語的特徴の変遷を経てきた歴史性を持ち、その変遷の中でさまざまな文学の形式が発展し、多彩な文学テキストが創出されてきた。したがってジャワ語は、文字による記録の歴史の深さや文学的な伝統の厚みという点から見て、オーストロネシア語族の中でも特別な位置を占める言語のひとつであると考えられる。その中でも古ジャワ語は、ジャワの文学史上の起点をなし、文学

⁹ この碑文はスカブミ刻文と呼ばれる。ジャワ島西部に位置するスカブミは、現在スンダ語の話される地域である。スカブミ刻文が最古の古ジャワ語の刻文であるということは、古ジャワ語がジャワ島全域で使われていたことを示唆しているといえる。

のジャワ化の過程をとらえるうえで重要な言語である。したがってカカウインのテキストの文学的研究は、そのような重要性をもつ古ジャワ語の詩的言語のあり方に光をあてる試みとして捉えることができる。また、それは古ジャワ文学の文学性を示し、世界文学の中に位置づけ、古ジャワ文学を普遍化する手立てともなりうると考えられる。

古ジャワ文学研究

古ジャワ文学における著名なテキストのそれぞれの概要を収載した通史的概説書として、プルボチャロコ(Poerbatjaraka 1952)、ピジョー(Pigeaud 1967)、ズットムルダー(Zoetmulder 1974)が挙げられる。

最初の概説書を書いた R. M. Ng. プルボチャロコはインドネシア人の学者である。彼の研究の集大成ともいえる概説書『ジャワ文学』(*Kepustakaan Djawa*)は、インドネシアの大学においても参考書として用いられ、ジャワ文学の入門書とされている。その特徴は、テキストをほぼ時系列に配列し、特に古ジャワ文学史を古期、古韻文期、新期の3つに区分している点にある。この時代区分は、インドから伝わった物語を古ジャワ語に訳したダイジェスト版が多く書かれた時代としての古期、その時代に伝わった物語を韻文化した時代としての古韻文期、そして更にジャワ人による創作の比重が増していった時代としての新期という、古ジャワ文学史を捉える上でのポイントを押さえた有用な区分であると考えられる。各テキストについては、成立年代や作者、パトロンとなった王の名前などが記載された上で、テキストの内容の概要及び、文献学的研究や翻訳に関わる当時の状況が記されている (Poerbatjaraka 1952)。

プルボチャロコが著名なテキストを中心に扱い、また、想定される年代順にテキストを並べたのに対し、『ジャワの文学』(*Literature of Java*)を書いたオランダ人学者テオドール・G. Th. ピジョーは、「文学」(literature)は「純文学」(*Belles-Lettres*)のみに限定されるべきではなく、ジャワ語で書かれたどのテキストも、ピジョーが定義するところの「文学」に属し、全てのテキストが様々な側面においてジャワ文化の情報を提供していると考えた。また、そのような多種雑多なテキストを「Ⅰ. 宗教と倫理」「Ⅱ. 歴史と神話」「Ⅲ. 純文学」「Ⅳ. 科学、芸術、人文科学、法律；説話、慣習；その他」の4種に分類し、配列した。これは、ジャワ人の宗教観が文学に深く関係していることを考慮した分類体系であり、彼は4分類の中でも「Ⅰ. 宗教と倫理」に属する宗教書を最重要視した。教義や儀礼に関する宗教書の他にも、王から住民に交付され、石や銅に刻まれた刻文、呪術や占いにまつわる書物なども文学に含めて、非常に広範なテキストを取り扱っている点が特徴的である (Pigeaud 1967)。

それに対して、古ジャワ語の辞書を編纂した学者であるペトルス・ヨセフス・ズットムルダーは、彼の書いた概説書『カラワン』(*Kalangwan*)において、歴史と神話に関するパルワや純文学に属するカカウインを中心に扱った。これは、ピジョーの分類に基づくなら「Ⅱ. 歴史と神話」「Ⅲ. 純文学」に属するテキストといえるだろう。古ジャワ文学において取り扱うテキストの選び方という点においては、プルボチャロコとズットムルダーは類似しているが、彼らには配列方法という点で違いが見られる。プルボチャロコが時代区分を設け、テキストを時系列に配列しようとしているのに対し、ズットムルダーはまず作者を時代順に並べて、そして、各作者ごとに章を設けてテキストを配列している。また、カカウインやキドゥンの韻律や詩的なテクニクについても概説書の中で詳述している。ズットムルダーがジャワの詩人や詩の技巧に対して特に関心を持ち、着目していたことが窺える (Zoetmulder 1974)。

また、上記の3つの通史的概説書が書かれる前段階として、個々のテキストの文献学的研究の蓄積があったこともここで述べておきたい。古ジャワ文学の研究の歴史を見ていくと、まずカカウィン、キドゥン、ジャワの影絵芝居ワヤンといった様々なテキストの写本を収集し、次にその個々のテキストを文献学的に分析してオリジナルの写本を突きとめる作業がある。さらに、そのテキストを一般に利用可能にするため、多くの場合ローマ字への翻字版が刊行される。その出版物には注釈が付されたり、あるいはインドネシア語、オランダ語、英語などへの翻訳が同時におこなわれる場合もある。もしくは、ある版をもとに、別の学者が翻訳作業を行うケースや、既に本文校訂、翻字がなされたテキストに対して、別の学者が異なる本文校訂や翻字を行い、新たに改訂版を刊行することもある。テキストによって上記の手順の進捗は一樣ではなく、多くの学者や研究者が穴埋め的に、個々のテキストの分析を進めてきたといえる (Uhlenbeck 1964; Zoetmulder 1974: 51-2)。

各版の刊行の目的は、古ジャワ文学の写本のテキストをできる限りオリジナルに近い形で復元することである。同時に、一般に利用可能にするという目的も果たさなければならぬため、読みやすさも求められる。古ジャワ文学の版の編者は、オリジナルへの忠実性と読みやすさとの狭間で様々な選択に迫られる。例えば、翻字に使う文字をローマ字にするのか、あるいはバリ文字、ジャワ文字にするのかという選択、また、サンスクリット方式の発音表記を使うのか、ジャワ語方式の発音表記を使うのかという選択、そしてさらに、宮廷書記による転写の際に生じた書き誤りを正すのか、原文通りに従うのかという選択などである。結論からいえば、第一の選択においてはローマ字が、第二の選択においてはサンスクリット方式が、第三の選択においては誤記を正すことが選ばれることが多く、反対の選択は稀である。さらに、版の編者を悩ませるもう1つの問題が宮廷書記による書き入れの問題である。宮廷書記が転写をしていく過程で、作者のオリジナルではない書き入れが行われた可能性は否定できず、古ジャワ語文献学者はどの箇所がオリジナルでどの箇所が書き入れなのかを推測し、時には後代の書き入れであると推測される箇所を版から省いてしまうこともある (Zoetmulder 1974: 51-67)。

上記から、過去に蓄積された版や、その版をもとに行われた翻訳は、学者による数々の選択の結果であることがわかる。また、個々の学者による推測や解釈が多分に含まれている可能性も考慮されるべきであると考えられる。このような学者の裁量による判断、そして宮廷書記による書き誤り、書き入れを考慮に入れると、古ジャワ文学は、第一に作者、第二に宮廷書記、第三に文献学者という、複数の手が加えられるものとして存在している。したがって、現在我々が利用可能なテキストは、錯綜した複合体であるといえるだろう。言い換えれば、絶対的な作者が想定される「作品」というよりも、様々な要素が入り組んだ「テキスト」なのである。

古ジャワ文学の先行研究を概観すると、先行研究には2種類あることがわかる。すなわち、古ジャワ文学の全体像を把握するための通史的概説書と、個々のテキストの研究である。前者はプルボチャロコ、ピジョー、ズットムルダーが手がけ、その文学の適用範囲やテキストの分類方法は三者三様であった。後者は、個々のテキストの写本の収集、写本の本文校訂、翻字、各言語への翻訳といった作業がバトンを受け渡すように行われてきた。今日の古ジャワ文学の研究はこのように、ジャワの言語学者や歴史学者、文学研究者らによる膨大な仕事量の上に成り立っている。こうして脈々と引き継がれてきた古ジャワ文学研究のバトンは現在にまで繋がれている。本論文では、古ジャワ文学テキストの文学研究を、膨大な文献学研究の上に成り立つ、より発展的なバトンの継承のあり方として位置づけ、テキストの解釈に取り組みたい。

先行研究

『ガトートカチャーシュラヤ』の先行研究として、まずは文献学研究に目を向けると、その起点は19世紀末に遡り、ヘルマン・ヌブローネール・ファン・デル・トゥークが古ジャワ語 - バリ語 - オランダ語の辞書の編纂作業の一環として『ガトートカチャーシュラヤ』研究が開始された。これ以降、文献学者たちにより、ロンタル（貝葉）からの転写、翻字の作業が進められたことで、9種類の写本が利用可能となった（Robson 2016: 21-23）。

翻訳を伴う版については、1960年、スチプト・ウィルヨスパルトがインドネシア大学での博士論文として、『ガトートカチャーシュラヤ』のテキストとインドネシア語の翻訳を発表し、ワヤンとの関連について考察している。しかしながら、注記でも述べたとおり、この論文は刊行されておらずアクセスすることができなかった。1983年には、『ガトートカチャーシュラヤ』の版の刊行を目指した作業がライデン大学にて始まり、この作業はユップ・ファン・デュ・パシュに引き継がれたが、彼の病氣と2009年の逝去によって続けることができなくなった（Robson 2016: IX, 22）。

2016年には、本論文がそのテキストを頼るところのロブソン版が刊行された。この版は、前述の9種類の写本をはじめとする従来の文献学研究の集大成ともいえるものである。ロブソンは、古ジャワ語の辞書（Zoetmulder 1982）の編纂にズットムルダーとともに従事し、また、代表的な古ジャワ文学テキストの批評を繰り広げてきた学者であり、『ガトートカチャーシュラヤ』もその功績の1つである。テキストの編纂、翻訳といった文献学研究は、そのテキストにもとづいた言語学研究、歴史研究、文化人類学研究、文学研究といったさまざまな分野の研究に従事する後代の研究者にバトンを渡し、新たな研究の可能性を開くものであるといえ、本研究もまた、ロブソンの学術的貢献がなければ成立していない。本研究は、『ガトートカチャーシュラヤ』のロブソン版から出発して、受容理論、パフォーマンス性、表現主体と客体、メタファーをアプローチの根幹としたテキストの解釈を試みたものであり、新たな文学研究を目指す試みとなることに意義が見出される。また、古ジャワ文学を文学理論に照らして研究することは、その文学性の特徴を示し、世界文学の中に位置づけ、古ジャワ文学を普遍化することに繋がると考えられる。それはインドネシアの文学への国際的な理解を深めるだけでなく、他の文学ジャンル、世界の同時代の文学と比較し、共通点や相違点を見つける礎となる。

『ガトートカチャーシュラヤ』の内容の概要と考察に関する先行研究に目を転じると、古ジャワ文学の各テキストの通史的概説書を書いた3名の学者（プルボチャロコ、ピジョー、ズットムルダー）がその中で記した、テキストの物語の概要及び考察がまず挙げられる。

プルボチャロコ、ピジョーは、『ガトートカチャーシュラヤ』について、インドのマハーバータの物語には登場しない人物像が登場すると述べている。その登場人物像とは、主人公に護衛や従者として付き添い、道化者や指導者としての役割を果たす召使いであり、この人物像は後代の文学テキストにおいてパナカワンと呼ばれるようになる。ピジョーは、『ガトートカチャーシュラヤ』はパナカワンのような人物像が登場する初めてのジャワ文学テキストであると述べ、その先駆性を指摘している。そして、このような登場人物の起源はジャワ土着の神話であると推測し、作者のムプ・パヌルはインド神話の中にジャワの要素を融合させた詩人であると考察している。また、ピジョーはパナカワンの登場について、テキストが書かれた当時の説話からムプ・パヌルが着想を得たのではないかと推測している（Pigeaud 1967: 184-6）。一方でピーター・フィンセント・ファン・ステイン・カレンフェルスは当時存在していたワヤンから影響を受けたものと推測している

(Callenfels 1925: 170-1)。さらにエドウィン・ウィーリンハは、パナカワンの登場がムプ・パナルによるものであるという前提に立つ2人の説には疑問を呈しており、写本を写した後代の宮廷書記によってパナカワンが登場する箇所が書き入れられた可能性を指摘している (Wieringa 2000: 247)。

また、『ガトートカチャーシュラヤ』より以前のテキストは、ラーマーヤナやマハーバーラタといったインドの叙事詩の一部を切り取って描くような性格のテキストであったのに対し、『ガトートカチャーシュラヤ』はマハーバーラタの外伝としての性格を持ち、その意味でジャワの独創性が発揮されたテキストである可能性を秘めている。しかしながら、『ガトートカチャーシュラヤ』の物語はムプ・パナルの創作なのではなく、インドで既に創作されたテキストを翻案したという可能性もまた否定しきれないということがロブソンによって指摘されている (Robson 2016: 16-17)。

一方で、ヘレン・クリーズは、古ジャワ文学テキストを題材として古代ジャワのジェンダー観を探るなかで、『ガトートカチャーシュラヤ』も扱っている。特に、母方交叉従兄妹婚について考察する際に、『ガトートカチャーシュラヤ』の主人公アビマニュとクシティ・スンドリーの母方交叉従兄妹婚に、他のテキストとの共通性を見出している (Creese 2004: 120-132)。ここでは、文学テキストの中の母方交叉従兄妹婚と実際のジャワ社会における母方交叉従兄妹婚との繋がりが考察されている。

以上を踏まえると、『ガトートカチャーシュラヤ』研究においては従来、登場人物像や物語といったテキストの特定の構成要素がジャワ土着のものなのか否かという視点や、ある箇所が作者によるオリジナルなのか宮廷書記による書き入れなのかという視点、あるいは、テキストに現れるジャワ社会の様相が中心に論じられてきた。言い換えれば、さまざまな要素の錯綜するテキストについて、その要素の源流を辿っていくような議論がなされてきており、それはすなわち、テキストの経てきた歴史を再構築する研究が志向されてきたことを示唆する。本論文においては、このような先行研究を踏まえながら、従来とは下記の点において異なる視点で『ガトートカチャーシュラヤ』を分析したい。

異なる視点とは、現存するテキストを、後代の書き誤りや書き換え、書き入れの可能性を含んだ多様な要素の錯綜体として捉え、その「テキスト」(織物)を研究対象とする点である。先にも述べたとおり、古ジャワ文学テキストが現代において利用可能となるためには、少なくとも3つの段階を経なければならない。すなわち、第一に原作者による翻案、改作、創作などの活動、第二に宮廷書記が写本を書写することによる継承、第三に文献学者による本文校訂である。宮廷書記とは、宮廷の文学活動の中で、宮廷詩人の書きあらわしたオリジナルのテキストを繰り返し書き写すことで継承してきた宮廷官僚たちを指している。古ジャワ文学テキストにおけるこのような複数の要素の交錯について、本論文では、原作者ムプ・パナルとそのテキストの受容者(=宮廷書記、文献学者)の共同作業として捉える。そして、その共同作業の産物としての『ガトートカチャーシュラヤ』を分析の対象としている。つまり、テキストが書かれた源流や社会的背景など、テキストを構成している要素を分解していくのではなく、『ガトートカチャーシュラヤ』というひとつのテキストから見えてくる文学性を探ることを主たる目的とし、古ジャワ語の精読を通じて新たな解釈を試みたい。一方で、本論文は『ガトートカチャーシュラヤ』という特定のテキストの解釈を主眼としているために、『ガトートカチャーシュラヤ』と他の古ジャワ文学テキストとの関わりに関しては、上で述べた概説書等を参照しており、他の古ジャワ文学テキストの古ジャワ語を精読して比較対照する調査は行っていない。

また、古ジャワ文学研究全体に目を向けたとき、テキストの解釈を主とする研究、あるいはテキスト中のレトリックやその受容といった文学性に的を絞った研究は、比較的蓄積の少ない領域であるといえる。古ジャワ文学の研究はオランダ人学者を中心に進められてきたが、オランダを中心とする西洋の知の伝統では、古ジャワ文学テキストと当時の社会（特に王権や宮廷生活）との関連を研究する歴史学、古ジャワ語を研究する言語学、あるいは、古ジャワ文学テキストの写本を一般に利用可能にする文献学において、古ジャワ文学テキストが扱われることが多かった。純文学に焦点をあてたズットムルダーであっても、テキストの言語的特徴によって書かれた時期を考察する年代学、言語学研究、または、文学テキストから当時のジャワの状況を推測する歴史学研究に注力している。膨大な文献学研究の土台の上に初めて成り立つ文学研究は、その膨大な文献学研究の量にまだ追いついておらず、古ジャワ文学の文学性として重要な要素とされる「美」^{ラングー}の観念に焦点を当てた研究も未だ少ないといえる。

本研究は、このような背景を踏まえ、これまでの先行研究の蓄積を活用しながら、古ジャワ文学テキストの文学性に目を向け、とりわけ「美」^{ラングー}の観念にその文学性を見出し、考察するものである。

また、オランダ人学者によるテキストの概要を読むと、西洋的、キリスト教的な神観、人間観がテキストの解釈の前提となっていることが窺える。例えば、神々と悪魔、善と悪を分ける二項対立的な読みがそれにあたる。このような解釈のみでは、破壊と創造のどちらをも司る神の存在や、ジャワ人に親しまれる悪鬼の存在、そして、英雄とその敵が実は血を分けた従兄弟どうしであるという叙事詩の複雑性を十分に説明することはできないであろう。殊に『ガトートカチャーシュラヤ』に関していえば、テキストに現れる美的な世界の光と闇、両価的な価値観、言葉が詩人を離れて自生していく言の葉の文学観などを分析していく際には、その重層的な構造や錯綜性にも目を配る必要があるので、東洋の文学研究において用いられる方法論及び、アニミズム、多神教的な価値観にもとづいたテキスト理解の方法論が有効となると考えられる。このことを鑑み、本研究では、古ジャワ文学の研究に日本の国文学の研究成果を利用し、新たな解釈に繋げたい。日本の古典文学、とりわけ宮廷文学の研究の蓄積は、東洋の美的観念についても重要な示唆を与えてくれる。また、これは、日本人研究者が古ジャワ文学研究を行う意義ともなると考えられる。以上を踏まえ本研究では、古ジャワ語、英語、オランダ語、インドネシア語、日本語で書かれた研究成果を利用しながら、西洋の知の伝統、東洋の古典文学研究の蓄積のうえに『ガトートカチャーシュラヤ』を考察していくこととする。

受容理論

文学研究において、受容理論の登場は、従来支配的であった、単一的、安定的な意味をもつ作品とそれを創造する作者という概念を突き崩し、テキストと読者へと関心を移行させた。受容理論が浮上してきた文学研究の流れの中で、今日では「読み」という行為自体が意識的に省察されるに至っている（ホルブ 1986: 2-3, 225; 武田 2012: 55-58）。

読みという行為への問題視は、ドイツのコンスタンツ学派に端を発している。その中でも代表的な学者のひとりがハンス・ロベルト・ヤウスであった（ヤウス 2001）。従来の修辭学研究が目を向けてきたのは、テキストの生産のプロセスや効果の研究であり、受容者は、既に想定された意味を受け入れる存在であった。一方、ヤウスの打ち立てた「受容美学」の考え方では、テキストの受容のプロセス、つまりテキストと受容者の相互作用に目を向け、受容者を、意味を生成していく存在として置き換えた。彼は、受容者がテキスト

と向き合うときに、彼らが前もって保有している思考態度のことを「期待の地平」と呼び、当初の地平と現在の地平との媒介物としてテキストを見なすことで、彼の受容理論を確立させている（ヤウス 2001; ホルブ 1986: 225; 武田 2012: 58-60）。したがって、テキストとは現在の地平の変容とともに変わりうる不安定なものとして措定されているといえる。

このように、文学研究において読者及びテキストが意味を決定する要素として重要な地位を占めるようになり、多様な意味が生成されていくテキストの不安定性に意識が向けられてきたことを踏まえ、本論文で『ガトートカチャーシュラヤ』を読んでいく過程においては、テキストが開かれていることに目を配りながら、テキストの受容の過程を考察していきたい。

一方、このような不安定性を孕むテキストの意味がいかに受容可能になるのかという問題について、その体系を探るのが構造主義の立場であった（武田 2012: 66-68）。その中でもジョナサン・カラーは、「読みの伝統」と「文学的能力」という考え方をを用いることで、文学における受容可能性を究明しようとしている（Culler 1975）。テキストも読者をも超えたところに文学的な制度があると想定するカラーの考え方は、共同主観的な受容を捉える方法論であるといえる¹⁰。第二章・三節「パフォーマンス性とパフォーマンスティヴ」で論じるように、『ガトートカチャーシュラヤ』の受容の過程とは、集団で疑似体験をする共同主観的な営みなのであり、その意味で『ガトートカチャーシュラヤ』は「読みの伝統」によって規定され「文学的能力」をもって受容されることでテキストの意味が生成される側面をもつといえる。また、『ガトートカチャーシュラヤ』がマハーバーラタの二次テキストとしての性質を持ち、インドの叙事詩によって約束事を与えられていたという観点、そして、宮廷詩人の師弟関係によって宮廷文学における伝統が強固に保持されてきた中で創造されたという観点からも、カラーの企図する文学的な制度という考え方が有効であると考えられる。

「読みの伝統」が成立するためには、同時代だけではなく、先行するテキストから影響を受けること、つまりインターテクスチュアリティが前提となっていなければならない¹¹。『ガトートカチャーシュラヤ』とは、古ジャワ文学の伝統やインターテクスチュアリティによって生まれた織物として捉えることができ、言葉の構造としてのテキストを理解するうえでは、カラーの提唱する「読みの伝統」と「文学的能力」という考え方が適用できる。

このように、『ガトートカチャーシュラヤ』は、一方では、約束事や前提知識などによって共同主観的な読みがなされうるテキストである。しかしながら、他方では、それは詩人の行為であり、受容者の経験であり、新しい意味を生成する挑戦であると捉えることもできる。『ガトートカチャーシュラヤ』をこのような出来事として捉えるとき、受容者とテキストとの出会いの物語は無限に存在することになる。本研究における読みもまた、無二の読みの体験として発生する出来事であり、筆者の読みも意味生成のひとつのあり方に過ぎ

¹⁰ カラーは、個々の読みの伝統によって成される文学的な意味生成の体系をあらゆる言葉のひとつとして、「制度 (institution)」という表現を用いている。「制度」とは、個々の伝統が読みを可能にしていくのみではなく、制限していく性質をもち、それは、テキストや受容者の属する社会の中で形成されることを示す言葉であると推測される。カラーによれば、「いくつかの作品を解釈するときを生じる難しさは、ある文化によって伝統が制限される性質をもつことの証拠となっている」（Culler 1975: 123-124）。

¹¹ インターテクスチュアリティとは、ひとつのテキストの中で、そのプレテキストが取り上げられたり、変容されたり、あるいはプレテキストに対する挑戦が行われることによって起こる、テキストどうしの響き合いの作用のことである。

ない。そして、『ガトートカチャーシュラヤ』において、特に、このような多様な読みを生み出す潜在力を秘めているのが、テキストを通じた美的経験である。

「美」の観念と美的経験

『ガトートカチャーシュラヤ』の冒頭においては、テキストの創作の目的として、作者ムプ・パヌル自身が死後、「美」の神スマラのもとへ召されるための媒体とすること、そして、テキストを通じて「美」の境地を表現することが明示されている。したがって、「美」は『ガトートカチャーシュラヤ』の中心的なテーマをなし、テキストを読み解く上での鍵となるといえる。

また、古ジャワ文学研究の第一人者であるズットムルダーは、歴史、宗教、文学の混在する古ジャワ文学テキストの中でも特に純文学に比重を置く形で、彼の古ジャワ文学通史概説書『カランワン——古ジャワ文学の調査』(*Kalangwan: A Survey of Old Javanese Literature*)を大成させたが、その中で「美」の中に、詩人による美への信仰を見出している。著書のタイトルとなった「カランワン」(*Kalangwan*)が「ラングー」を抽象名詞化させる派生語であることから、古ジャワ文学における「美」の重要性が見て取れる¹²。古ジャワ文学における「美」の重要性は、「美」への造詣の深さが古代ジャワの宮廷人の理想であったことを指し示し、インド化された宮廷において「美」は、雅や風流と密接な関わりをもっていたと推測される。

以上の点を踏まえ、本論文でのテキスト分析においては、特に「美」の観念に着目する。古ジャワ語の「ラングー (*langö*)」の意味は古ジャワ語の辞書において、「1. [主体的には] (美や恋によって生じる) 思慕や恍惚の感覚、美の経験、ロマンティックな感情、恋の喜び」「2. [客体的には] 上記のようなラングーを引き起こすもの: 美しい、もしくは愛らしい全てのもの、美しさ、特に詩的な美しさ、詩」と解釈されている (*Zoetmulder 1982: 976-977*)。このことを踏まえると、「美」の理解として重要な点は2つある。

第一には、美のみではなく、そこから派生する形で恋や詩をも包含する観念であるという点である。これは、古代ジャワにおいて、詩人による詩作活動が、彼らの「美」に対する信仰であると認識されていたことと密接に繋がっている。第二の点は、「美」が美的対象のみではなく、その美的対象によって引き起こされる感情や経験をもあらわすという点である。

上に示した2点を踏まえて「美」を理解するならば、古ジャワ文学の韻文テキスト、つまりカカウインという美的対象は、それ自体が「美」であると同時に、そのカカウインを味わうことによって得られる美的な感動、美的経験もまた、「美」として捉えることができる。このように、古ジャワ文学においては、韻文テキストとその受容が対となって文学を構築するという考え方があり、発信する側であるテキストとその受容の相互作用を通じて文学が生み出されるその基底に「美」があると考えられる。つまり、『ガトートカチャーシュラヤ』にあらわれる「美」——自然や女性の美しさ、登場人物の思慕の念、韻律や修辞などから生まれる言語的な美しさ——もまた、それが発現するだけでなく感受されるこ

¹² カランワン (*kalangwan*) とは、基語ラングー (*langö*) に、状態や場所を示す抽象名詞をつくる接尾辞 *ka-an* が付加され、連声によって *ö* が *w* に変化した形で、文法的には「ラングーの状態」「ラングーのある場所」と解釈することができる。その意味は、辞書においては「美しさ、美しいもの; 詩、芸術、恋」となっている (*Zoetmulder 1982: 976*)。

とが重視されていると考えられる。本論文において、テキストにあらわれる「美」^{ラングー}の受容、すなわち受容者が魅せられる感覚や経験に焦点を定める理由はここにある。

このように「美」は多義的な古ジャワ文学用語として認識されるのであるが、その意味領域に恋が含意されていることと呼応するように、『ガトートカチャーシュラヤ』においては、主人公アビマニュとその想い人クシティ・スンドリーの出会い、手紙のやりとり、逢引きなどといった恋の描写が美的な表現の宝庫となっている。そして、2人の美的経験と、それを通じて描かれる「美」^{ラングー}の光と闇が『ガトートカチャーシュラヤ』の主題を成している。

主人公のアビマニュは、公的な側面と私的な側面を併せ持つ人物である。すなわち、一方では戦場で大活躍する英雄として描かれ、他方では宮中で女性たちの注目を集める色ごのみとして描かれる。後者の私的な側面を形づくる要素として、彼は美しい容貌や詩作の才能、詩を詠む甘い声を生まれ持ち、その資質によって彼は「美」^{ラングー}の世界へ迷いこんでいくことを運命づけられている。特に詩人性は、『ガトートカチャーシュラヤ』の受容において特別な装置として機能していると考えられる。古ジャワ文学において詩人とは、「美」^{ラングー}に感応し、その感覚を言葉にする表現主体であり、そのような詩人性がアビマニュに投影されることにより、受容者は、表現主体としてのアビマニュの視点を通じて「美」^{ラングー}を感受することができるのである。

対してクシティ・スンドリーは、その美質はもとより、もの憂げな雰囲気を漂わせ、恋に衰弱していく繊細さや弱々しさがデフォルトされた姫君として描かれている。彼女の美しさは、その身体の各部が植物と対比されることで、あるいは彼女の身につける花々や宝石といった装飾品が取り上げられることで、ひとつひとつ細やかに描写される。アビマニュの美しさは色ごのみや詩人性、つまり「美」^{ラングー}を感受する主体と結びつく傾向をもつのに対し、クシティ・スンドリーの美しさは鑑賞の対象であり、客体視される傾向があると解釈できるだろう。

受容者は、アビマニュとクシティ・スンドリーの2人に感情移入し、彼らの美的経験を追体験することによって「美」^{ラングー}の境地に至るように導かれる。本論文では、このように受容者の脳裏に「美」^{ラングー}の世界を創造する力をパフォーマンス的な力と呼んでいる。そして、その力の発露の道すじとして、第二章でパフォーマンス性、第三章で表現主体と客体の関係性、第四章でメタファーを取り上げる。『ガトートカチャーシュラヤ』では、テキストのパフォーマンス性により受容者が登場人物に感情移入し、テキストに現れる表現主体と客体のそれぞれが受容者に働きかけ、メタファーによって受容者に身体感覚を呼び起こさせることで、パフォーマンス的な力が発揮されている。特に、メタファーは受容者の身体感覚に訴えかけ、受容者が想像力や文学的能力を働かせて自ら意味を生成していくことを促す。『ガトートカチャーシュラヤ』には、五感を刺激するような表現が多くみられるのだが、メタファーは、エロティシズム、罪、恍惚、哀愁、刹那などといった、五感を超えたより深いレベルの身体感覚や情調などを呼び起こすのである。『ガトートカチャーシュラヤ』を通じた美的経験とは、巧みな表現技法や、受容者にリアルな疑似体験をさせる力をもってテキストが受容者に働きかけ、それに応じるように受容者が主体的に「美」^{ラングー}の世界を創造していくことで実現されるものであると考えられる。

メタファー

上で述べたメタファーの働きを考えるためには、第三章・三節で論じるとおり『ガトートカチャーシュラヤ』が朗唱されることを前提としたテキスト、いわば上演用台本として

の側面を持つことを考慮する必要がある。その点において、インドの演劇論を中心に議論されてきた美的観念ラサ (rasa) は、パフォーマンスとしての『ガトートカチャーシュラヤ』における美的経験の様相を捉える際にも参考になると考えられる。

ラサとは、本来「味」を意味する言葉であったが、芸術の鑑賞により生じる美的な喜びという派生的な意味をも表すようになった言葉である。インドにおいては、とりわけ演劇論において、演劇鑑賞によって得られる感動を論じるラサ論が確立された。ラサ論においては、恋心をはじめとするさまざまな感情を抱くためには、その感情を引き起こす条件が必要となると考えられている。その中で恋の対象である女性は「抛りどころとなる原因」であり、春の季節や花々、月などは「かきたてる原因」であると分類される。演劇において、役者が表現しようとしている恋心が観衆によって理解されるためには、恋の直接的原因としての美しい女性とともに、その女性への念いを高め、恋心をかきたてる装置が必要となると解釈されている (上村 1990: 3, 5-6)。

このことを『ガトートカチャーシュラヤ』に応用させるなら、アビマニュとクシディ・スンドリーの恋の描写にあらわれる諸々の自然物は、受容者の脳裏に構築される「美」の世界の中に舞台装置のように散りばめられ、2人の恋を演出しているといえる。つまり、「美」を彷彿とさせるための条件として、それらの形象を位置づけることができる。本来は観念的な「美」を具現化するこれらの形象を、本論文ではメタファーとして扱い、蔓植物、檳榔子¹³、月とカッコウ、プダクの人形¹⁴を取り上げている。

伝統修辞学においてメタファーは、直喩と対比される隠喩として理解される場合が多い。換喩が隣接性によって、提喩が部分から全体を想像させることによって、互いに異なるものを結びつけるのに対して、直喩、隠喩は、類似性によって言葉の意味を転義させる。ともに類似性による比喩表現である直喩と隠喩はその形式に違いがあり、直喩は「～のような」「～と似て」といった言葉をつけることにより喩えであることを明言する比喩の形式であり、対照的に隠喩は喩えであることを隠す比喩の形式である。したがって、隠喩は直喩を単純に圧縮したものとして理解される傾向がある (Culler 2000: 71-73; 武田 2012: 88)。

しかしながら、このような比喩表現の理解は、隠喩、直喩がともに転義法であるという前提、つまり、ある意味領域から異なる意味領域へと意味を転じさせる技法であるという前提にもとづいている。つまり、ひとつの言葉がもつ意味の二元性という考え方が背景にあるといえる。一方で、あらゆる事物はすべて繋がっていて、もろもろの事物の間に固定的な境界は存在しないという考え方もあり、そのような考え方にもとづいた隠喩も存在する。そして、言語が流動的であること、その意味領域が無限に拡大していく可能性をもつことは、隠喩によってこそ表現されうる (カイザー 2006: 187-189)。「隠喩は、意味領域を拡大するのに、また意味領域のなかに入り込む者を感動させるのに、もっとも効果的な手段の一つである」(カイザー 2006: 189)。

¹³ 檳榔子とは、檳榔椰子の実を指している (コーナー; 渡辺 1969: 974)。本論文においてメタファーとして取り上げる特別な植物に関しては、注記で述べた、和訳における表記の原則に倣わず、例外的に表記するものがある。檳榔子と、檳榔子を嗜好品として嗜む際の材料となるキンマ (コショウ科の植物) の葉については、本論文において頻出するので、古ジャワ語のルビは振らずに表記することとする。

¹⁴ プダクとは、タコノキ科タコノキ属の樹木の花を指している。プダクの学名は特定できず、また、和名の「タコノキ」は、タコノキ属に分類される特定の種を表す語である。したがって、このプダクに限っては、ルビとして古ジャワ語を表記するという、注記に示した規則に従うのではなく、例外的に、本文に古ジャワ語のカタカナ表記をそのまま表記することとする。

『ガトートカチャーシュラヤ』に目を向けると、そこにあらわれる蔓植物、檳榔子、月とカッコウ、ブダクの人形といった形象もまた、たとえば蔓植物＝エロティシズム、月とカッコウ＝哀愁といった一対一の関係で囲いこむことはできず、それらが用いられる文脈によってニュアンスを変えながら、固定した境界をもたずに流動している。また、登場人物が抱いている感情を受容者に理解させるのみでなく、身体感覚を伴いながら情調を喚起し、物語場の雰囲気醸成することによって疑似体験をしているかのような錯覚を抱かせる役割をも担っている。このような、意味領域を固定、定義することの不可能性を内包した隠喩、そして、意味を生成していく「運動」としての隠喩、それが本論文においてメタファーと表現されるものである。

構成

序章の次節においては、古ジャワ文学テクストを読んでいく前段階として、ジャワの宮廷がいかにかインド化し、宮廷文学が花開き、成長していったのかということ、つまり古ジャワ文学の輪郭を掴んでおきたい。その際、次の2つの角度を重視しながら古ジャワ文学の繁栄を見ていく。ひとつは、ジャワのインド化現象という角度、そしてもうひとつは、インド文明のジャワ化という角度である。そして、インドの影響とジャワの土着性のダイナミクスがあらわれる場としての古ジャワ文学を理解するとき、両者がどのような関係性にあると捉えられるのかということを示したい。

第一章からは、『ガトートカチャーシュラヤ』研究、つまりテクストの研究に入っていく。「第一章 構造・成立をめぐる」では、テクストの構造と成立の契機という視点から、マハーバーラタとの関連、時代的背景、作者の3つに焦点を当てる。まず、「一節 テクストの構造」においては、『ガトートカチャーシュラヤ』の物語の構造を理解するために必要なマハーバーラタの知識について見ていき、マハーバーラタの中の『ガトートカチャーシュラヤ』の位置づけ、そして、マハーバーラタから『ガトートカチャーシュラヤ』へ引き継がれた登場人物たちを確認したうえで、全体の構造について整理したい。「二節 テクストの頌詩としての役割」においては、古ジャワ文学の3つの時代区分の中で、古韻文期に位置づけられる『ガトートカチャーシュラヤ』の時代的特徴を見ていく。古韻文期の特徴として、宮廷詩人と王との密接な結びつきにより、宮廷詩人の地位が確立されたという点が挙げられる。このような時代背景を踏まえ、『ガトートカチャーシュラヤ』がいかにか王に捧げる頌詩として機能しているのかを見ていく。「三節 宮廷詩人としてのムプ・パヌル」は、作者という観点からテクストを見つめる節である。古ジャワ文学のテクストの作者は多くの場合、宮廷詩人であり、『ガトートカチャーシュラヤ』も例に漏れずムプ・パヌルという宮廷詩人によって創作されたテクストである。古ジャワ文学の伝統においては、作者について知る手がかりはテクストの冒頭と末尾に現れる。『ガトートカチャーシュラヤ』における該当詩編からは、創作に至る経緯や目的とともに、「美」に対する彼の信仰の姿勢、宮廷詩人たることの矜持もまた読み取れる。ここから、ムプ・パヌルがどのような想いを抱いてテクストの創作に打ち込んだのかを考察したい。

『ガトートカチャーシュラヤ』は、プレテクストの中で蓄積された伝統を引き継いでいる点、写本によって継承されてきた点、語り手による朗読を想定している点という3点から、多様な要素の錯綜体、つまり織物(テクスト)であることが説明できる¹⁵。「第二章 テ

¹⁵ ここでのプレテクストとは、『ガトートカチャーシュラヤ』に先行するテクストであり、『ガトートカチャーシュラヤ』の創作活動に影響を与えた可能性のあるすべてのテクストを指している。

「クスト受容」は、このような『ガトートカチャーシュラヤ』のテキスト性を受容という視点から見つめる章とする。まず、「一節 古ジャワ文学の伝統とテキスト性」では、『ガトートカチャーシュラヤ』が古ジャワ文学の伝統の織物であること、そして、受容者にはその伝統をあらかじめ了解している能力が問われることを論じたうえで、『ガトートカチャーシュラヤ』に引き継がれていると考えられる伝統のひとつひとつを取り上げていく。その伝統は、インドの叙事詩の世界観やサンスクリット修辞学の影響を受けたものと、インドの文学的伝統を引き継ぎながらもジャワ化されたと考えられるものとに分けられる。次に、「二節 継承に関するテキスト理解」では、本論文にて扱う『ガトートカチャーシュラヤ』が、自筆本を執筆した作者、その原本を写本へと書き写すことで継承してきた宮廷書記たち、そして、ロブソンを始めとする近代以降の文献学者によって構築されてきたこと、したがって、作者の書いたオリジナルという概念を見直したうえで受容する必要があることについて考察する。そして、テキストの創作、継承、校合に関わった者たちを『ガトートカチャーシュラヤ』を取り巻く世界観の能動的な享受者として捉えなおし、それゆえにテキストに文学的な価値が認められることを論じたい。「三節 パフォーマンス性とパフォーマンスティヴ」では、『ガトートカチャーシュラヤ』が朗読され、聴衆に聴かれるパフォーマンスであったことから出発し、その語りの特徴を考察していく。そして、『ガトートカチャーシュラヤ』における「美」の世界には、語りの場に一体感が生まれるように、受容者をその世界観の中に引き込み感情移入させるパフォーマンス的な力が働いていることを明らかにする。

「美」は、美そのものとしての客体と、美を表現する主体から成る観念であることを上で述べたが、「第三章 表現主体と客体」では、『ガトートカチャーシュラヤ』に登場する表現主体としての詩人、そして、客体としての女性、自然について取り上げ、その中で登場人物を通して美、恋、詩が展開されるさまを見ていく。「一節 詩人性の投影」では、主人公アビマニュに投影された詩人性に着目する。詩人とは、自然の美しさや女性への念いをカカウィンにのせて表現する主体の代表であると同時に、「美」の信者でもある。したがって、詩人性を読み解くことは、本来は霊性として認識される「美」と繋がり、恍惚の境地を会得するという「美」への信仰の体系を明らかにすることに繋がっていく。「二節 女性の憂いと嘆き」では、クシティ・スンドリーの描写に焦点を当て、彼女を通して美しさ、もの哀しさ、か弱さが描かれていることを論じる。そして、彼女が、「美」に蝕まれていくさまを演じる登場人物であることを考察する。「三節 自然と景情一致」では、自然が客体として描かれる描写と、自然が登場人物の心情を代弁することで表現主体となる景情一致の描写をそれぞれ見ていく中で、自然の描写が巧みに受容者の五感を刺激し、感覚を伴う享受に寄与していることを論じる。この章の最後には、アビマニュ、クシティ・スンドリー、自然がいずれも表現主体にも客体にもなりえ、それぞれ受容者に働きかけていくことが明らかになる。

「第四章 観念を具現化するメタファー」では、『ガトートカチャーシュラヤ』において「美」の世界観を醸成するメタファーを扱う。すなわち、蔓植物、檳榔子、月とカッコウ、プダクの人形について、それぞれの描写を見ていきながら、どのような情調がつけられているのかを考察する。「一節 宿命とエロティシズムを体現する蔓植物」では、登場人物を美的経験へと誘惑し、縛りつけ、隔離する蔓植物の役割について考察する。蔓植物のもつイメージは、『ガトートカチャーシュラヤ』の主題である「美」の罪とも密接に繋がっている。「二節 耽溺と恍惚をもたらす檳榔子」では、一方では快楽を与え、他方では苦悩を与えるもののメタファーである檳榔子を見ていく。それは、登場人物を「美」に依存した状

態に留めおく繫縛の仕組みを如実に示している。「三節 哀愁をたたえる月とカッコウ」では、光り輝く月と、月光を求めて鳴くカッコウの描写を読みながら、月は救いを与える者、カッコウは救いを乞う者のメタファーであることを論じる。そして、それぞれが涙と結びつけられることから、哀愁が表現されていることを明らかにする。「四節 儂さの象徴たるプダクの人形」では、古ジャワ文学において詩的情緒あふれる花であるとされるプダクが、子どもを模した人形として現れる描写に焦点を当てる。そして、本当の子どもと、その虚構である人形が対比されることで、アビマニュの世継ぎを産むことができないというクシティ・スダリーの結末が逆照射されていることを論じる。この章を通じて、メタファーの惹起するイメージが「美」の世界を立体的に構築していくこと、そして、その世界には光と闇という両義性があることが示される。

終章では、『ガトートカチャーシュラヤ』において織りなされる光と闇について、快樂と苦悩という視点から考察する。『ガトートカチャーシュラヤ』では、登場人物が快樂と苦悩を繰り返し経験するように物語が展開していく。このような快樂と苦悩との往来には、内面に抱いたものが具現化される形で事物や出来事が現れるという法則が認められることを論じ、そこに内的世界の深みにおいて悟りに至るといふ信仰の姿勢と聖俗の捉え方を見出す。最後に、文学的営みの源としての「美」がパラドクスを抱えていること、そのパラドクスによって「美」が創造され続けることを指摘し、結論に代えたい。

二. 古ジャワ文学テクストを読むために

ジャワのインド化

ジャワにおける文学活動の萌芽は、東南アジアを取り巻くインド化の流れの中に位置づけられる。そこで、ここでは、古ジャワ文学が発展する土台となったインド化現象について見ていく。ジャワで文学が発展していく準備期として、ジャワのインド化は重要な要素であったが、インド化現象はジャワのみならず、ジャワを包含する東南アジア地域全体で起こったものであった。東南アジアの歴史学者であるジョルジュ・セデスによれば、「インド化」は、「ヒンドゥー教と仏教の礼拝、プラーナ類の神話、立法論類の遵守、サンスクリットを表現手段とすることなどを特徴とするヒンドゥー教の王制の概念に基づいて組織された文化の拡大」と定義されている (Cœdès 1975: 15-16; 山本 訳 1989: 41)。言い換えれば、東南アジアのインド化において、ヒンドゥー教の王制概念の受容、つまりインド的王国の成立がひとつの指標であるとみなすことができる。

5世紀頃になると、サンスクリットの刻文が東南アジア各地に出現するようになり、これは、「インド化した国家」が存在していたことを示している。その国家では、王族や貴族は貴金属や宝石の装飾品を身にまとい、都には楼閣がそびえ、ヒンドゥー教の僧侶であるバラモンたちが王の周りを取り囲んでいた (深見 1999: 26-27)。インド的王国は突然現れたものではなく、その以前に、数世紀にわたる文化レベルでのインド文明との接触という長い前史があった。ジャワを含む島嶼部では、インド文明が文化面のみではなく政治面にも影響を及ぼすようになったのは5世紀頃と考えられている。ジャワにおけるインド化の本格的な展開の開始も5世紀頃に位置づけることができるだろう (青山 2007: 131)。

インド文明の要素を東南アジアに持ち込んだのが誰であったのかという問題については諸説ある。ズットムルダーは異なる学者がそれぞれ唱える3つの説を挙げている。第一に、土着の住人と結婚し混血児をもうけたインド商人とする説、第二に、権力の拡大を求めてインドネシアにやって来て、支配者としての地位を確立した武人カーストの者とする説、第三に、聖職者、つまりバラモンや仏教僧、あるいは他のインドの知識階級とする説

である。この3つの説はそれぞれヴァイシャ説、クシャトリヤ説、バラモン説と呼ばれる。これらの説は、どれかひとつが絶対的に正しいということではなく、時代や地域が異なれば、異なった主体によりインド文明が伝えられたかもしれない。しかしながら、インド人による東南アジアの現地社会の征服によってインド化がもたらされたとする植民地主義的な発想が前提にあるクシャトリヤ説は、東南アジア史の自律性を重視しようとする近年の傾向においては支持を得られていないようである。したがって、残る2つの説を組み合わせたシナリオが多くの研究者により支持されるようになった。そのシナリオとは、商人の往来による航海技術の発達、港市国家の勃興に伴って、首長を中心とする在地政権が勢力を拡大し、その支配者たちが知識媒介者であるバラモンたちと関わりを持つことによってインド的王国を形成していったというものである (Zoetmulder 1974: 8; 青山 2007: 127-128)。

また、古ジャワ文学テキストの起点と捉えられる『ラーマーヤナ・カカウイン』が例証しているように、古ジャワ語の宮廷文学とサンスクリットのカーヴィヤの詩的技巧とは密接な関係性を持っている。このことは、教養を身につけた階級に属する人々によってインド文明がジャワに伝えられたという主張を確証的にしている (Pigeaud 1967: 176)。

換言するならば、ジャワには、一方では書物をもたらすといった物質面におけるインド文明との交流があり、他方では、インド的王国の形成に不可欠である、インド文明の要素の知識面での浸透があった。そして、書物の到来、知識の伝搬の双方において、商人ならびにバラモンを含む知識階級が大きな役割を果たしていた。古ジャワ文学テキスト、特にカカウインのテキストのほとんどが、ラーマーヤナやマハーバーラタの二大叙事詩の物語群からモチーフを借りているが、その原典となる書物が伝わり、現地の人々の知識として定着していった背景には前述のようなインドからの渡来人の歴史があった。とりわけバラモンは、ヒンドゥー教の経典や宗教書のみでなく、その精神を語るインド神話に関わる知識や世界観をも媒介し、在地政権から重宝されたものと推測される。また、知識階級のみではなく商人もまた、口承伝承を担い、インドの神話や叙事詩をジャワ人に伝える役割を担っていたという可能性も十分に考えられる。

このように商人や知識媒介者を通じて、ジャワを含む東南アジアにもたらされたインド化は、インドで巻き起こった、サンスクリットとそれを基盤とする文化的運動の流れの中に位置づけられる。およそ西暦300年から1300年までの1000年間の間、公的言語としてのサンスクリットの使用の波が大きな影響力を行使した空間を、シェルドン・ポロックはサンスクリット・コスモポリスと呼んでいる。そして、そこにカンボジア、タイ、インドネシアといった東南アジアも包含される¹⁶ (Pollock 1996)。

¹⁶ ポロックの刻文研究によれば、紀元前には政治的な文脈において使用される言語はプラークリット語であり、サンスクリットは宗教的な文脈、それに準ずる学問的な文脈においてのみ使用される言語であった。しかしながら、紀元後になると徐々に、サンスクリットが公的、政治的な領域にも使用される幅を広げていった。4世紀から6世紀中頃に繁栄し北インドを制覇したグプタ朝においては、サンスクリットによる宮廷文化が開き、その潮流は、タミル語の古典文学を発展させ独自の文化を有していた南インド諸国にまで押し寄せた。そして、東南アジアとの交易が盛んであった南インド諸国は、グプタ朝において発展した古典的サンスクリット文化が東南アジアへ伝搬していくうえで大きな役割を果たした。また、このような伝搬の過程においては、北インドから南インドに文化が伝搬していく中で変容していったその流動的な文化を、東南アジアの各地がそれぞれの段階、それぞれのタイミングで受容していったとされている (Pollock 1996:201-217; 辛島 2001: 318-328)。

他の東南アジア諸国と同様、ジャワは宮廷言語のサンスクリット化という大きな潮流の中にあつた。統治者や導師、宗教指導者といったサンスクリット文化の受容者であるジャワ人にとって、サンスクリットの書物に触れ、サンスクリットの単語を使いこなすことは最先端であることの象徴であつた。彼らはサンスクリットを通じて地位や威信を高めることができたので、サンスクリットは好意的に受け入れられた。サンスクリット文学は学問のモデルであつて、それを模倣する中でジャワ人はその語彙を身につけていった。また、9世紀の刻文に残るジャワ人の名前の中にはインド的な名前も多く見られ (Zoetmulder 1974: 12)、サンスクリットを身につけ、あるいはインド的な名前を名乗ることで洗練された文明の威を借りようとする者がいたことが窺える。ジャワにおけるインド化現象の大きな要因のひとつとして、このようなジャワ人側の積極的な受け入れ態勢も挙げることができるだろう。

これまで述べてきたように、インド化とは、サンスクリット・コスモポリスが北インドから南インド、東南アジアへと拡大していく運動に伴って、ヒンドゥー教の王制概念を取り入れたインド的な王国がジャワ各地で成立していったことを指している。インド人、ジャワ人双方の動機により進展したインド化現象は、2つの側面で古ジャワ文学の土台となつた。一方ではサンスクリットや文字の伝播により文学活動の礎が築かれ、他方で、インド的原理による国家の体裁が整えられていったことで、その後の宮廷での文学活動の組織化に繋がっていったものと考えられる。

サンスクリットと文字の伝搬

古ジャワ語に対してインドが与えた言語的な影響は、ほぼ独占的に、サンスクリットの影響であつた。インドにおいて、サンスクリットは日常生活のコミュニケーション手段として庶民に使われていた言語ではなく、社会の比較的高い階級、特に宮廷の言語であつたとともに、宗教的な言語としての側面もあつた (Zoetmulder 1974: 8-9)。

サンスクリットがジャワで普及していった経緯について、プルボチャロコは、次の2つを挙げている。すなわち、インドからの渡来人と現地のジャワ人との間の混血児が父親から学んだサンスクリットを会話に混ぜるようになったというものと、ジャワ人を魅了した宗教、つまりヒンドゥー教のシワ派及び大乘仏教の経典を広めるため、あるいは理解するために渡来人とジャワ人・混血児の間でサンスクリットが用いられるようになったというものである (Poerbatjaraka 1952: VIII-IX)。

渡来人とジャワ人との交流、あるいは混血児によってジャワに広がっていったと推測されるサンスクリットは、その受容のあり方において特筆すべき点が2点ある。第一には、サンスクリットの単語の大量の流入である。カカウインの詩の調査では、25%から30%の単語がサンスクリット起源の単語である。第二には、前述のサンスクリットの単語の大量の流入にも関わらず、オーストロネシア語族に属するジャワ語の構造に影響を与えなかつた点である。サンスクリットの借用語が属する品詞の分類は、ほとんど例外なく名詞と形容詞である。つまり、ジャワ語の文法の中にサンスクリットが単語レベルで入りこんでいく形でサンスクリットが受容されていたと考えられる (Zoetmulder 1974: 8-11)。

文学に関していえば、韻文テキストを創作する宮廷詩人がサンスクリットを導入したのは、前述したようにサンスクリットの知識を豊富に持つことで自らが最先端であることを示すことができるということが理由の1つとして挙げられる。あるいは、詩自体の価値を高めたり、格調高く感じさせる目的もあつたであろう。しかしながら、他にも実的な目

的があったと考えられる。つまり、とりわけ韻律の厳しいカカウインの要求に応えるという目的が挙げられる。

カカウインは、インド由来の韻律に従っており、その韻律は次のように形成される。詩節は、同数の音節を持つ4つの詩行で構成され、その4行は同じ詩型を成す。サンスクリットの音韻には長音と短音があるため、インド由来の詩型は、詩行の中における長音と短音の位置により定められている。長母音をもつ音節、あるいは、1つ以上の子音が短母音に後続する音節が長音と見なされる。詩行の最後の音節は長くても短くてもよいとされる。以上の規則に従った多種多様な詩型がカカウインに用いられ、それぞれの詩型が名前を持っている (Zoetmulder 1974: 102)。

このような韻律の要請に応えるため、宮廷詩人は語彙のレパートリーを増やさなければならなかった。すなわち、ひとつの意味に対して、広範な同意語もしくは類義語を用意し、韻律が要請する音節の数、長短に応じて、その語彙の中から適切な語を選んで用いなければならなかった (Zoetmulder 1974: 13)。

母音の長短を区別しないジャワ語は、音節の長短にも規則を設けるインドの韻律形式にはあまり適していなかった。したがって、サンスクリットの単語の知識は、宮廷における詩作活動にとって不可欠な要素であった (Pigeaud 1967: 16)。

このように、インドの韻律を用いる文学活動において、サンスクリットの流入は不可欠であったといえる。特に、カカウインが最高の文学の形式として捉えられていた最初期の古ジャワ文学の中では、詩の格調高さをもたらす効果と韻律の要請に応える必要性の両方からサンスクリットの単語が求められていたと考えられる。一方で、サンスクリットやそれによって表現された文化が持ち込まれるには、それを表記する文字の伝播もまた不可欠であった。

インドからジャワに伝わった文字は、南インド系ブラーフミー文字と呼ばれている。この名称の由来は、インド起源のブラーフミー文字が北インド系統と南インド系統に分かれ、東南アジアには南インド系統の文字が伝わったことによる (青山 2002: 15)。西暦 400 年頃から南インド系ブラーフミー文字が島嶼部でも使用されるようになり、ジャワ人は現地語である古ジャワ語をブラーフミー文字で書き表すようになる。西暦 750 年頃になると、ブラーフミー文字の独自の発展形であるカウイ文字が出現し、字体に変化が起こる¹⁷。それまでのブラーフミー文字は石に刻まれることを前提とした字体だったが、カウイ文字は、後に詳述するロンタルと呼ばれる乾燥させたヤシの葉に書くことを前提としており、その記録媒体に合わせた丸みを帯びた字体へと変わっていく。このカウイ文字こそがジャワの最初期の文学テキストに使われる文字であり、この後もカウイ文字は段階的に発展し、現在使用されているジャワ文字へと進化していくこととなる (青山 2002: 16-7; Casparis 1975: 28)。

ここで、文字の現地化と現地語の文字化の時系列について整理しておきたい。現存する古ジャワ語による最古の刻文は、西暦 804 年の日付けを持つスカブミ刻文である。スカブ

¹⁷ 「カウイ文字」という表記は、現在ワヤンなどに使われているカウイ語を書き表す文字という意味で使われるが、カウイ語は実際には古代のジャワの言語とは異なるため、現在の研究者の間では古ジャワ語と呼ばれることが多い。こういった流れの中でカウイ文字も古ジャワ文字と呼ぶことが一般的になった。しかしながら、カスパリスは、カウイ文字の最古の刻文のひとつはタイで発見されており、その文字がジャワ起源でない可能性が考慮されるべきであることを指摘し、カウイ文字と表記することとしている (Casparis 1975: 28-9)。

ミ刻文以前の日付けを持つ刻文も存在するが、それはすべてサンスクリットで記されている (Zoetmulder 1974: 3)。750 年頃からカウイ文字が出現したことでスカブミ刻文が 804 年の日付けを持つという事実を踏まえると、インド系文字のカウイ文字化は、古ジャワ語の文字化より先行していたということが推測できる。したがって、まず南インド系ブラーフミー文字でサンスクリットを書き表していた時代、そしてカウイ文字でサンスクリットを書き表していた時代、さらにカウイ文字で古ジャワ語を書き表すようになった時代という流れで進展していったと考えられる。

これまで述べてきたことをまとめると、宮廷の言語かつ宗教の言語としてのサンスクリットは、大量にジャワ語の中に流入してきた。しかしながら、その流入はサンスクリットとは異なる言語形態を持つジャワ語の構造を壊すことなく、単語レベルで取り入れられていった。一方で、サンスクリットを書き表す文字については、南インド系統の文字がジャワに伝わり、段階的に現地化されてその形を変えていった。その過程の中で、サンスクリットだけではなく古ジャワ語も文字で書き表されるようになったと考えられる。

文学の場としての宮廷

ここでは、上記で述べた南インド系ブラーフミー文字やカウイ文字で書き残すことが可能になった古代ジャワにおいて、宮廷での文学がどのように営まれていたかについて、推測されることをまとめておきたい。古代ジャワの宮廷における文学活動の担い手としては、宮廷詩人と宮廷書記が挙げられる。

宮廷詩人とは、ジャワ語でカウイ (*kawi*) と呼ばれる人々を指している。古ジャワ文学のテキストの作者である宮廷詩人は、宮廷に住んではいたが、王族や貴族の出身ではなかった。彼らは支配者を取りまく宮廷官僚であり、そして彼らの多くがおそらく宗教的役割を持っていたものと考えられる。サンスクリットを勉強し、広義の文学が開拓されていたのは宗教的役割を担う集団であった¹⁸。そこでは、儀礼や式典の実践のための宗教テキストが第一に学ばれていた。定められた聖職者と、いくらか宗教的な責務を果たしていた宮廷官僚との間に目立った差異はなかったようであるが、宮廷詩人はこの集団に属する宮廷官僚であった。彼らの活動は、第一に宮廷に保管されているテキストに習熟することであった。また、式典の際の音楽の演奏や舞踊といったパフォーマンスも担っていた。ここでの宮廷詩人とは、この集団の中で創造的な文学活動を行っていた者を指している (Zoetmulder 1974: 154-7)。

また、宮廷詩人は、国王をパトロンに持つことで特別な地位を築いていったことが知られている。王は宮廷詩人に対して贈りものという形での物質的な援助をしていたが、それだけではなく、国王の持つ超自然的な力が宮廷詩人の文筆活動を成功へと導くと捉えられていた。また、王が宮廷詩人の書きあらかずテキストのテーマ選びに影響を与えることも往々にしてあったようである。例えば、本論文で取り上げる『ガトートカチャーシュラヤ』の作者である宮廷詩人ムプ・パヌルは、彼のパトロンである当時の王ジャヤバヤがウィシュヌ神の生まれ変わりであるから、ウィシュヌ神の転生した姿であるクリシュナの物語

¹⁸ ここでの広義の文学とは、物語形式の文学や純文学に限らず、宗教書、歴史書などの様々な分野を包含する文学を指している。

を書こうと考え、『ハリワンシャ・カカウイン』(*Hariwangsa kakawin*)を完成させた¹⁹。宮廷詩人がその詩を捧げる相手は間違いなくパトロンである王であった。古代のジャワには言霊への信仰があり、魔力を持った言葉を駆使した詩を王に捧げることは宗教的な意味を持っていた。すなわち、その詩は王から災難を退け、望ましい未来を呼び寄せる力を持っていると信じられていたのである(Zoetmulder 1974: 165-170)。

さらに、宮廷詩人のもつ傾向のひとつとして、美しいものへの陶酔が挙げられる。古ジャワ文学において描かれる虚構の世界には、美しいものを求めて彷徨い、自然や女性の美しさに圧倒され、その美しさに取り憑かれた人物の姿が描かれるが、このような登場人物像は、作者である宮廷詩人がテキストの中に自らを投影させた結果であると見るのが可能である。古ジャワ文学における美的観念は本論文の主要なテーマを成しているが、美しいものへの追求心や感嘆をあらゆる言葉によって表現する詩人像については、第三章にて詳述する。

このように、宮廷詩人とは宮廷官僚として宗教的な集団に属し、パトロンである王に対して呪術的な詩を書き、捧げることによってその宗教的な役割を果たす者であった。一方で、言葉を駆使し、自然や女性の美しさをいかに表現できるかということによって、彼らの詩人としての実力が問われていた。このように、古代ジャワの宮廷において文人としての地位を確立した宮廷詩人たちによって、古ジャワ文学テキストが生み出されていったといえる²⁰。そして、宮廷詩人によって生み出されたテキストを後代に継承していくために不可欠であったのが、次に述べる宮廷書記である。

まず、なぜ宮廷書記が文学の継承において重要であったのかという理由も踏まえ、当時の記録媒体について説明しておきたい。文字の記録媒体に関して、ジャワでは、半永久的に残すことが前提とされる王からの布告などは石や金属に掘りこまれていたのに対し、持ち運び可能であることが望まれる文学テキストの多くは、ロンタルという記録媒体に刻まれていた。

ロンタルは、乾燥させたヤシの葉を短冊形に切って束ねた本のようなものである。一般的に、葉には左右の端に1つずつ、中心部に1つ、計3つの穴が開けられる。中央に開けられた穴にはひもが通され、葉の束が作られる。ジャワやバリにおいてヤシの葉を記録媒体の材料として使うことは、これもまたインドに起源を発している。テキストを書くのにはペンやインクが使われるわけではなく、ナイフの先で刻むように文字が書かれていた(Pigeaud 1967: 33-34)。イスラーム化以前のジャワでは、このような材料によって文字が残されていたのであるが、ロンタルは、虫食いや風化などの理由で1世紀を超える保存には耐えられないので、後代に残していくためには何回も写し続ける必要があり、つまりは写本を作成し続けなければならなかった。この保存の過程で重要な役割を担ったのが宮廷書記たちであった。

¹⁹ 『ハリワンシャ・カカウイン』とは、インド起源の物語クリシュナヤーナに着想を得て書かれた、クリシュナの略奪婚の物語である。ムプ・パヌルが若年期に書いたテキストであると推測されている(Zoetmulder 1974: 250-255, 273)。

²⁰ 小西は「文人」について次のように説明している。「しかし、観念的であるにもせよ、ひとつの価値観をもつ風流という世界が形成されたことは事実であり、その世界に属する人たちで「価値ある詩文」を制作しかつ享受するのだという意識が形成されたこともやはり事実である。その世界に属する人たちは、表現技法について特別な修練を経た「秀才」であり、いわば「文の人」であった。」(小西 1985: 259-260)。

宮廷書記たちの当時の仕事や社会的地位について詳しくは知られていないが、ズットムルダーによれば、

宮廷においては、(中略) 宮廷詩人が宮廷官僚の様々な階層の中で地位を認められている中で、「文学の部署」を担当する比較的位の低い宮廷官僚がおり、彼らは写字生もしくは書記の階級を成し、本や他の文書の保存を任されていたようである (Zoetmulder 1974: 46)。

と説明されている。ジャワにおいては、宮廷の文書を保存する部署が存在し、その任務に従事していた人々は一定の階級に属していたと推測される。

しかしながら、この転写の過程においては、宮廷書記によって往々にして文字の脱落などの書き誤りが起こることも指摘されている。もちろん誤りの全てが宮廷書記によるものばかりであるとは限らず、オリジナルから誤りが継承されている可能性も考慮されるべきであるが、どの箇所がオリジナルからの誤りで、どの箇所が宮廷書記による誤りかを判断することはできない。テキストが継承される過程における書き誤りや書き変えの可能性を秘めたテキストをどのように捉えるべきか、また、その中での宮廷詩人の位置づけについては、第二章・二節において詳述することとする。

現存する古ジャワ文学テキストの写本は、宮廷書記たちによって繰り返し写されてきたものであり、19世紀以降には、文献学者たちによって、こうした写本の研究が進められてきた²¹。文献学者たちの中では、一般的に、ジャワで発見された写本はテキストの原形が損なわれていることが多いのに対し、バリで発見された写本のテキストは良い状態で保存されていることが多いと認識されているようである。この背景には、ジャワとバリの写本の保存の歴史的経緯が関係している。

15世紀にジャワへイスラーム化の波が押し寄せ、ヒンドゥー教の王国マジャパヒトの王族、貴族は、ヒンドゥー・ジャワの文化遺産である宮廷の文学テキストを抱えてバリへ亡命した。バリでは既に、1343年のマジャパヒト王国のバリへの遠征を皮切りに、体系的な宮廷のジャワ化が始まっていた。クディリ王国のイルランガ王の時代から、バリにおけるジャワの影響力は強まっていたが、マジャパヒト王国の時代には、正式にバリが属国となり、マジャパヒト王国の一部となっていた。これ以降、バリの王族は、1343年の遠征に参加したジャワの貴族に自らの起源を辿ることとなった。このような段階的なバリのジャワ化に加え、ジャワのイスラーム化に伴うジャワの王族、貴族のバリへの亡命をもって、ヒンドゥー・ジャワ文化の拠点はバリに移っていき、バリの宮廷においても古ジャワ文学テキストが保存されていくようになった (Zoetmulder 1974: 20-21)。

このような歴史の中で、ジャワでは16世紀にマジャパヒト王国が衰退していったのに対し、バリではヒンドゥー・ジャワの伝統を守り続けたことにより、写本の継承、保存がより良い状態で行われてきた²²。したがって、現在我々が利用可能な写本のほとんどがバ

²¹ 古ジャワ文学の写本を保管している主な場所として、オランダのライデン大学図書館、ジャカルタのインドネシア共和国国立図書館、バリのキルティヤ図書館が挙げられる。インドネシアとオランダ以外にも、イギリス、ドイツ、フランス、デンマークの図書館にも所蔵がある (Zoetmulder 1974: 41; Uhlenbeck 1964: 116)。

²² ジャワにおいてロンタルによるテキストの継承が行われなくなっていった大きな要因として、イスラームの到来によって、写本の媒体がロンタルから紙へと移り、ロンタルによるテキストの継承の制度

リで発見された写本であり、19世紀以降の写本の研究は、ほとんどのケースにおいてバリ文字で書かれたバリの写本を基盤として進められていくこととなった (Zoetmulder 1974: 21-24)。

ここまで述べてきたことを整理すると、古代ジャワの宮廷においては、宮廷詩人が文筆活動を担い、王がパトロンとしてその活動を支え、宮廷書記がテキストを転写することで継承していくという体制が整えられていたことがわかる。また、そのような宮廷文学の組織的な活動の中心地は、ジャワのイスラーム化に伴いジャワからバリへと移転していき、バリが古ジャワ文学テキストを保存する拠点となった²³。

古ジャワ文学の時代区分

ここでは、文学活動が本格的に始まっていく時代とその時代区分、そして時代ごとの特徴について見ていきたい。古ジャワ文学史は、大きく古期、古韻文期、新期に分けられる²⁴(Poerbatjaraka 1952; 崎山 1974: 118-119)。この時代区分とそれぞれの時代の文学の特徴をまとめたのが「表1 古ジャワ文学の時代区分とその特徴」である。以下でこの3つの時代を順に説明していく。

的仕組みが衰えていったことが挙げられる (青山亨氏のご教示による)。また、古ジャワ語の文学的作風の知識が不十分なムスリムの作家によって写本が書き写されるようになったことにより、正確な転写が困難になったことも要因のひとつとして考えられる (Pigeaud 1967: 177)。

²³ バリ文字は、南インド系ブラーフミー文字を源流とし、カウィ文字を直接の起源とする文字である。本節「サンスクリットと文字の伝搬」において論じたとおり、古ジャワ語を記述するために用いられていたカウィ文字は、段階的に発展して現在のジャワ文字となっている。したがって直接の起源を同じくするジャワ文字とバリ文字は、現在でも同じ体系を成している (塩原 2002)。

²⁴ 古ジャワ文学を古ジャワ語で書かれた文学と考えるなら、プルボチャロコによる古ジャワ文学の時代区分において新期の後に位置づけられる中期ジャワ語散文期。中期ジャワ語韻文期は古ジャワ文学には含まれない。しかしながら、古ジャワ文学をヒンドゥー・ジャワ時代に書かれた文学と捉えるなら、マジャパヒト王国の治世期に書かれたテキストを含む中期ジャワ語散文期、中期ジャワ語韻文期もその範疇に入るることとなる。ここでは古ジャワ語で書かれたテキストを議論の中心として取り扱うが、時代の流れを掴むために中期ジャワ語期も視野に入れながら論じていきたい。

年代(西暦)	王朝・王国	宮廷詩人のパトロンとして著名な王	文学における時代区分	原典	言語	時代の特徴	テキストの例	作者
約929年～	イージャーナ王朝時代前期 (マタラム王国)	シンドク王 ダルマワソングジャヤ	古期	サンスクリット語文献	古ジャワ語	<ul style="list-style-type: none"> 『ラーマヤナ・カガフィン』を除けばすべてのテキストが散文 作者の名前が残っていない 	『ラーマヤナ・カガフィン』	不明
1016年 プララヤ(大破局、都の焼失)により一時中断								
1019年～	イージャーナ王朝時代 後期 (クディリ王国)	アイルランガ王 ジャヤバヤ王	古韻文期	サンスクリット語文献	古ジャワ語	<ul style="list-style-type: none"> カガフィン作成の本格的な開始 王に対する頌詩としてのカガフィン →王の名前に加えて、詩人の名前やテキストの成立年が記録されるようになる 	『バーラタユッタ・カガフィン』 『アルジュナウィワハ・カガフィン』	ムブ・スタとムブ・バヌル ムブ・カンワ
1222年～	シンガサリ王国						『ガトートカチャージュラヤ・カガフィン』	ムブ・バヌル
1293年～	マジャパヒト王国	ラージャサナガラ王	新期 (中期ジャワ語期)	サンスクリット語文献 + 古ジャワ語文献	古ジャワ語 + 中期ジャワ語	<ul style="list-style-type: none"> インドの影響が弱まり、ジャワの独自性が前面に現れるようになる 文字テキストの燦詩としての役割の低下 中期ジャワ語の発達 	『デージャワルナナ』 (『ナーガラクリターガマ・カガフィン』)	ブラバンチャ
							『タントウ・バンガララン』	不明

表 1 古ジャワ文学の時代区分とその特徴

古期は、シンドク王により、中部ジャワから東部ジャワのクディリへの遷都が行われた929年頃を起点とし、イーシャーナ王朝の時代の前期に相当する時代を指す²⁵。これ以降、ジャワの王国は東部ジャワを拠点とすることとなったため、新期までの古ジャワ文学の活動も自ずと東部ジャワを舞台として展開されていくこととなった。この時代の文学の特徴としては、『ラーマヤナ・カカウイン』を除けば、現存するすべてのテキストが散文で書かれていることが挙げられる。主にダルマワンシャ王の治世下においてマハーバーラタの各巻の中から物語を選んで古ジャワ語へ翻訳したものが書かれた。しかし、この時代のテキストは、ジャワ人にマハーバーラタの内容を伝えることを目的とした要約版であった²⁶(青山 2001: 148)。また、この頃はまだ作者の名前やテキストの成立年に関する情報が乏しく、記載されている王の名前や言語的な比較から時代が推定されているに過ぎない(Poerbatjaraka 1952: 1-15)。

この後、1016年に地方領主の反乱によってダルマワンシャの王都が焼失すると、文学活動は一時中断された²⁷。また、おそらく王都の焼失により、宮廷で保管されていた書物も多く散逸したであろうことが推測される。その後、1019年には、シンドクやダルマワンシャの後継者であるアイルランガが挙兵し王位に就いたことで王国が再建された(青山 2001: 148-150)。このアイルランガ王の治世下では文学活動が活発に行われたが、この時期からイーシャーナ王朝がシンガサリ王国に滅ぼされる頃までが古韻文期に相当する。古韻文期にはカカウインの創作が全盛を迎えた。また、この時代のカカウインは、物語中の登場人物や出来事が王と結びつけられ、王を称える頌詩としての役割を果たしていた。このように文学テキストが王の頌詩としての機能を強く持つようになったことから、作者のパトロンである王の名前や作者の名前、テキストの成立年が明記されるようになっていった(Pigeaud 1967: 179)。

マジャパヒト王国の時代になると、従来は物語の舞台設定がインドのみであったのに対し、マジャパヒト王国の都、つまりジャワの宮廷の状況を描いたテキスト『デーシャワルナナ・カカウイン』(*Deśawarṇana Kakawin*)が創作された²⁸。また、それまで専らサン

²⁵ シンドク王以降の約300年間は、主な王都の場所にちなんでクディリ時代と呼ばれることが多いが、シンドク王自身が先のマタラム王国の後継者であると主張していることから、シンドク王の治世期はマタラム王国時代の東部ジャワ期に位置づけられ、また、常にクディリに王都があったわけではないことから、クディリ時代という呼称には疑問が残る。一方で、シンドク王を創始者とする血統を受け継ぐイーシャーナ王朝は、アイルランガ王などの後の諸王まで受け継がれた。したがってここでは、シンドク王の治世期から、その王朝がシンガサリ王国に倒されるまでの時代をイーシャーナ王朝の時代と呼ぶことにしている。ただし、イーシャーナ王朝の血統の継承はあくまで支配者側の主張であり、約300年間の刻文には3度の空白期があるため、血統の連続性に疑問が残るということもまた指摘されている(深見 1999: 62-63, 青山 144-145)。

²⁶ 古ジャワ語の散文で書かれたマハーバーラタのテキスト群には、古ジャワ語の翻訳元にあたるサンスクリットが引用されており、古ジャワ語のテキストとインドの原典とを対照することができる。古ジャワ語のマハーバーラタのテキストがインドの原典を要約したものであることは、ここから明らかとなる(Pigeaud 1967: 117)。

²⁷ 刻文においてこの反乱は、全宇宙の消失を意味するプララヤという語で呼ばれており、当時の衝撃の大きさが窺える。都が焼失しただけでなく、ダルマワンシャ王自身もこの事件により崩御した。

²⁸ 『デーシャワルナナ・カカウイン』(別名ナーガラクリターガマ・カカウイン、*Nāgarakṛtāgama Kakawin*)は、当時はまだ宮廷詩人の見習いとして奉公していたブラパンチャによって、新期にあたるマ

スクリットの原典をもとに文学活動が行われていたのに対して、新期には、ジャワにおける、より古い時代の古ジャワ語のテキストを典拠とするケースが現れるようになった。さらに、物語の筋のみではなく教義を説くことも重視される傾向が強まり、物語の中に教義が埋め込まれるようになった²⁹。このような特徴をもつ、マジヤパヒト王国の文学活動の時代区分が新期である(Poerbatjaraka 1952: 40-56)。上記から、インドの舞台やインド起源の物語に忠実に語るのではなく、ジャワを舞台として、教義や思想といったジャワ人の独創性が前面に現れるようになっていったことが窺える。

古韻文期も新期も主にカカウインが中心に書かれていたことには変わらないが、新期には王を称える頌詩としての文学活動という意味合いが薄れていったので、作者の名前が明記されていないテキストも再び現れるようになった。また、マジヤパヒト王国が衰退し始める頃には、テキストに使用される言語が古ジャワ語から中期ジャワ語に移っていった。この時代は、ジャワ文学史の時代区分では中期ジャワ語期となる(Poerbatjaraka 1952)。このことから推測するならば、文学テキストの王との結びつきが弱まり、書かれる言語としての古ジャワ語を用いる高尚な文学から、より多くの人々に開かれた文学への移行がこの時代に進んでいったといえるだろう。さらに、16世紀初めになると、マジヤパヒト王国はムスリム港市国家であるドゥマクに倒され、ヒンドゥー・ジャワ時代は終焉を迎えることとなった。これ以降は、前述したように古ジャワ文学はバリを拠点に継承されていくこととなる。

古ジャワ文学の時代区分とその特徴を概観すると、まずラーマヤナやマハーバーラタに代表されるインド起源の物語が要約され、韻文、散文のテキストとして書かれた古期、次に古ジャワ語の韻文形式であるカカウインが王の頌詩として確立した古韻文期、さらに文学活動におけるインドの影響や王との結びつきが弱まり、ジャワ化や一般化の進んだ新期に大別できると考えられる。

ジャワにおけるインドの叙事詩の受容とジャワ化

ここでは、上で述べた古ジャワ文学の各時代について、インドの叙事詩の受容とジャワ化という観点から整理していきたい。

第一に、マハーバーラタを要約した古期のテキストは、サンスクリットの原典の大筋に忠実に従う形で書かれており、重要な追加や作者独自の劇的な変化は見られない。一方で、物語の筋に比較的關係のない箇所は作者の判断により省略されていることもある(Zoetmulder 1974: 87)。現存する古期のテキストは、『ラーマヤナ・カカウイン』を除

ジャパヒト時代に創作されたカカウインであり、当時の宮廷、王族、宗教施設などに関する記述が多く含まれる年代記である。14世紀のマジヤパヒト王国の状況を知る情報源として評価されている(Pigeaud 1967: 187)。『デーシャワルナナ』は、作者のプラパンチャにより付けられたテキスト名であるが、ズットムルダー、ピジョー、プルボチャロコなど、後代の宮廷書記によって付けられたテキスト名『ナーガラクリターガマ』を採用している学者もいる(Zoetmulder 1974: 351; Pigeaud 1967: 187; Poerbatjaraka 1952: 40)。最近の古ジャワ文学研究においては、『デーシャワルナナ』を採用する方が主流となっている(青山亨氏のご教示による)。

²⁹ 物語の中に教義が埋め込まれているテキストとしては、『アルジュナウィジャヤ・カカウイン』(*Arjunawijaya Kakawin*)、『スタソーマ・カカウイン』(別名プルシャーダ・シャーンタ・カカウイン、*Sutasoma, Puruṣādaśānta Kakawin*)、『パールタヤジュナ・カカウイン』(*Pārthayajña Kakawin*)などが挙げられている。

けば、インド起源の物語を古ジャワ語の散文に翻訳、要約したものであり、言い換えるなら、テキストの古ジャワ語化によってインド神話の内容がジャワにおいて吸収された時代であったと捉えることができる。

第二に、古韻文期以降になると、韻文化、つまりカカウイン化に労力が注がれるようになり、それによって宮廷詩人が台頭し、王との強い結びつきによってその地位を確立していった。この頃からテキストにジャワの独自性が徐々に発揮されるようになっていった。例えば、前述した、古韻文期の宮廷詩人ムプ・パヌルが書いた『ハリワンシャ・カカウイン』は、クリシュナの略奪婚を描いたテキストであるが、インド起源のクリシュナ伝説では語られない、パーンダワ兄弟とクリシュナとの戦いが描かれており、他にもオリジナルからの逸脱が多く見られる(上村 2003: 320-323; Zoetmulder 1974: 252-255, 288-289)。クリシュナは、マハーバーラタにおいてはパーンダワ兄弟を助けて大活躍する、いわばパーンダワ兄弟の盟友である。したがって、クリシュナとパーンダワ兄弟が敵対するという場面は、『ハリワンシャ・カカウイン』特有のものである可能性を秘めている。また、同じくインド起源のクリシュナの略奪婚の物語を描いた同時代のテキスト『クリシュナヤーナ・カカウイン』(*Kṛṣṇayāna kakawin*)—別の宮廷詩人ムプ・トリグナによって書かれたテキスト—は、インドのオリジナルに忠実に描かれており目立った逸脱は見られない(Zoetmulder 1974: 288)。この意味で『ハリワンシャ・カカウイン』と『クリシュナヤーナ・カカウイン』は対照をなしており、古韻文期には同じ物語を扱ったテキストであっても、インドのオリジナルの型に忠実に描かれたものと、オリジナルから逸脱した物語が描かれたものに分かれていたといえる。

また、本論文にて扱う『ガトートカチャーシュラヤ』—同じくムプ・パヌルにより書かれたテキスト—には、主人公に護衛や従者として付き添い、道化者の役割を果たす召使いが登場するが、このような登場人物像はマハーバーラタには見られない。先にも述べたように、後代のテキストにも現れ、パナカワンと呼ばれるようになるこの登場人物像の起源について、ピジョーはテキストが書かれた当時の土着の神話や説話からムプ・パヌルが着想を得たのではないかと推測している(Pigeaud 1967: 184-186)。ピジョーの仮説に依拠するなら、ジャワ土着の要素がインド起源の物語の中に取りこまれていたということになる。さらに、このテキストに関しては、そもそも物語がインド起源であることが未だに証明されておらず、インド起源の物語に沿って描かれたテキストなのか、それとも物語自体がジャワにおいて創作されたのかという議論もなされている(Robson 2016: 16-17)。作者とは何かという問題を巡るこの議論については第二章・二節においても取り上げるが、上で述べてきたことから、『ガトートカチャーシュラヤ』にジャワの土着の要素が色濃く現れているということが示唆される。

加えて、ラーマヤナやマハーバーラタといった代表的な物語を扱った古期に比べ、古韻文期には、テキストの選定に当時のジャワの状況が反映されている。例えば、前述したように『ハリワンシャ・カカウイン』は、王との結びつきの深いウィシュヌ神の転生した姿であり、また同時に当時の王の前世であるとされるクリシュナを主人公とするテキストであり、王への頌詩という目的をもってインド起源の物語の中からクリシュナ伝説が選ばれたことは明白である。また、アイルランガ王の結婚を祝して書かれたとされる『アルジュナウィワーハ・カカウイン』(*Arjunawiwāha kakawin*)もそのようなテキストの一例といえるだろう。

最後に、前述した、宮廷詩人による美の描写もジャワ化の要素として挙げられるだろう。古ジャワ文学テキストで描かれる王宮、自然、人物の美しさの事細かな描写は、詩人の技

巧を示す手段であるだけでなく、マハーバーラタ中で起こる出来事や登場人物の行動、例えるなら動画の中に、その進行を変えたり妨げることなく静止画のように挿入できるジャワ化の手段であったのかもしれない。

これまで述べてきたことを踏まえると、古韻文期には、まず、王もしくは宮廷詩人によるテキストの選定の段階において、ジャワの王宮の状況が反映されていたと考えられる。そして、テキスト内容に関しては、依然としてインド起源の物語に取材し、舞台はインドに設定されているものの、新たな登場人物像の挿入、物語の筋の書き換え、そして新しいエピソードの創作などが見られることから、ジャワ独自の創意が発揮されていたと推測される。一方で、情景や人物の美しさの描写においては、物語の筋や登場人物に関わる書き換えよりもさらに宮廷詩人の独創性を発揮する余地があったのではないかと。つまり、古韻文期には、既にジャワの文学的な独創性が芽生えていたと考えられる。

第三に、新期以降には、ジャワの王宮の状況を語ったテキストが現れ、舞台設定そのものがジャワに置かれる物語が描かれるようになっていたり、より古い時代のジャワのテキストを原典として書かれたテキストが現れるようになり、ますますジャワ化が進んだといえる。

一方で、ヒンドゥー教の王国マジャパヒトが終局を迎えた 15 世紀からは、インドの韻律に関するジャワ人作者の知識は次第に希薄になっていった (Pigeaud 1967: 17)。例えば、新期に宮廷詩人ムプ・タントゥラルによって創作された『スタソーマ・カカウイン』 (*Sutasoma Kakawin*) では、従来は長音で表記されていた単語が短音で表記されている箇所が見られる (Zoetmulder 1974: 119)。このことから、長音と短音を区別するインド由来の韻律の影響が既に希薄になっていたと推測される。

このように古ジャワ文学の時代区分を各時代のテキストから見ると、古期はインド起源の物語の古ジャワ語化の時代、いわばジャワにおけるインド神話の世界観の吸収の時代であったと位置づけられる。また、古韻文期以降には既にインド神話の世界観は消化されており、その世界観を土台とした、あるいは前提の知識としたテキストが描かれていったと考えられる。その中で、古韻文期は、インド的な要素を保ちつつもジャワ化が模索された過渡期であり、新期は、インドからの影響が薄れジャワの要素が積極的に採り入れられるようになったジャワ化の進展期であると捉えることができる。

ここまで、インドの叙事詩の物語に忠実であった時代からジャワの創意が発揮されていく時代へ移り変わっていく文学史を概観してきた。しかしながら、インドの叙事詩の影響とジャワ化は決してトレードオフの関係性ではなく、密接に結びついていたと考えられる。なぜなら、古韻文期以降の文学におけるジャワ化現象は、ジャワ社会におけるインドの叙事詩の世界観の深い浸透、つまり約束事の形成に裏打ちされたものであるからである。オリジナルから逸脱したエピソードを挿入する場合には、インドの叙事詩の壮大な時間観念を把握し、その前後に位置づけられるテキストと矛盾しないような方法でエピソードを創作しなければならなかったであろうし、また、インドの叙事詩の登場人物に関する新たなエピソードを考える場合には、その登場人物の性格や運命、他の登場人物との相関関係を熟知していなければならなかったであろう。

インドの叙事詩を受容したジャワ人の中には、インド的な考え方やヒンドゥー教の教義への敬意があり、その本質を理解するための努力を惜しまなかったに違いない。ジャワ化が行われるためには、インド的要素の根本的な理解と吸収が不可欠であり、むしろそういった理解への努力があったからこそ、その精神を応用させ、ジャワ化を果たすことができたのではないだろうか。つまり、ジャワ人の中で、文学におけるインド化の土台がしっかり

と築かれたことで、その上に独自性を築き上げていくような文学のあり方が存在し得た。したがってジャワ化にとってインド化は不可欠な要素であったといえる。

換言すれば、インドの叙事詩は、ジャワのテクストの生成に対して、約束事とも呼ぶべき大きな枠組みを与えていたのである。そして、そのインド起源の約束事と、それによって生じる受容者の前提知識の相互作用の中で古ジャワ文学テクストが存在していた。しかしながら、ジャワ化の基底をなしたインド起源の約束事は、そこから逸脱することが許されないような決定的なものではなく、新たな古ジャワ文学観を作り上げる素材となる柔軟性を有していたと考えられる。

第一章 構造・成立をめぐる

一. テクストの構造

物語の時間と人間関係

『ガトートカチャーシュラヤ』の物語は、その起点と終点がマハーバーラタにより定められた中で展開していく。マハーバーラタにおいては、パーンダワ兄弟の長男ユディシュティラがサイコロ賭博でコーラワ兄弟に負け、兄弟たちや妻ドロパディーとともに 13 年間の追放を余儀なくされる。彼らは 12 年間の亡命生活の末、13 年目にはウィラータ国に身を隠す。『ガトートカチャーシュラヤ』の物語の起点は、この 12 年間の追放期間の終盤に設定されている。

ngūni k̄ala Yudhiṣṭhirālah anitātoḥ rājya len kaprabhun
kālāp de nṛpa Korawēśwara tēkēng wastrādi sampun hawis
nāhan k̄araṇa Pañca-Pāṇḍawa layat munggw ing halas
durgama
mantī dwādaśawarṣa nā samaya ning rāmyā muwah ring purī

かつて、ユディシュティラは王国と王位を賭けた賭博に興じ、
敗北を喫した。

コーラワの王子たちに美しい衣服までも奪われ、すべてを失っ
てしまった。

かくしてパーンダワ 5 兄弟は人里離れた森の中に追いやられた
のだった。

彼らはそこで 12 年間待ったのだ。これが、王宮での幸せな暮
らしに戻るまでに定められた期間であった。

(2. 1)

ngūni n dug hana ring bapāparimitātyantēki göng ning sukha
wah bhogānupama ng bhinukti sakatōn kewalya tan kāwaran
mangke pwa n kari de Dhanañjaya kumōl tan kram
lanāngāsyaṣih
solah ning masalah swadeśa saḥajāngungsī purā ning waneh

以前、アビマニュが父とともに過ごしていた頃の幸福は
とてつもなく大きなものだった。

望んだものすべてを、阻まれることなく一身に享受して、
至福に満たされていた。

今ではアルジュナに取り残され、なりを潜めて輝きを失い、
嘆きに沈み続けている³⁰。

³⁰ 「アンガーシアシ」(angāsyaṣih)については、辞書に該当語がない。古ジャワ語の文法に基づくと、同語は「哀れみを誘う、哀れな」といった意味をもつ kāsya-asih を基語とした動詞であると考えられる (Zoetmulder 1982: 139)。ロブソンは、「哀れな」を基語とする動詞を「哀れに振る舞う」と訳している (Robson 2016: 31, 293)。一方で angāsyaṣih を「同情を乞う、嘆願する」といった意味を

自国の宮廷を去ることとなり、当然のごとく他の王宮に向かわなければならなかった。

(2. 3)

こうしてアビマニュが身を寄せた王国こそ、クリシュナが兄のバラデーワとともに治めるドワーラワティー国である。クリシュナとアビマニュの関係及び、アビマニュがドワーラワティー国に匿われることとなった理由は、次のように語られる。

ngkā tōngwan prawarâbhimanyu n umusap jōng Kṛṣṇa
dewaprabhu
marmâsih ri sirân hatur pahulunan sākṣāt anak tan waneh
âpan rena nira prakāṣita Subhadrâri pwa de bhūpati
nāng sambandha tinūt nirân marēk angungsir solah ing
sewaka

秀でたアビマニュが神聖なる王クリシュナに謹んで仕えた³¹のは、その場所であった。

甥であるアビマニュへのクリシュナの深い³²愛情は、まるで甥が実の子どもと変わらないようであった。

アビマニュの母は、スバドラーという誉れ高い女性であり、すなわち王の妹であるので、

このような繋がりによってクリシュナはアビマニュに付き従われることとなったのである。王に謁見して庇護を求めるさまは、しもべのようであった。

(2. 9)

つまり、アビマニュの母スバドラーがクリシュナの妹であり、クリシュナはアビマニュの伯父にあたるという親族関係から、アビマニュはクリシュナの王宮に預けられることとなったのである。

そして、マハーバーラタでは、アビマニュはウッターリーという女性と結婚し、彼女との間に、後にパランダワ兄弟の王位を継ぐ子どもをもうけることになっている。その設定に矛盾することなく、『ガトートカチャーシュラヤ』ではアビマニュとウッターリーとの結婚が

もつ *angasih-asih* の異形として捉えることもできるのではないだろうか。本論文は後者として捉え、「嘆きに沈む」という訳をあてた。

³¹ 「ウムサップ・ジューン (*umusap jōng*)」は、「拭く」を意味する *umusap* と、「足」を意味する *jōng* から成る定型表現であり、「～の足もとに謹んで仕える」という意味を表す (Robson 2016: 294)。

³² ロブソンは、「マルマ (*marma*)」の持つ複数の意味の中で、「理由」という意味を採用し、詩行全体を「(クリシュナの) アビマニュへの愛情の理由は、甥が実の子どもと変わらないからだ」と解釈している (Robson 2016: 35)。しかしながら、詩行に含まれる「ハトゥル (*hatur*)」は「まるで～のようだ」という意味をなし (Zoetmulder 1982: 602)、上の訳にそぐわないように思われる。したがって、本論文では、*marma* のもつ別の意味、すなわち「深い」という意味を採用して、「(クリシュナの) アビマニュへの深い愛情は、まるで甥が実の子どもと変わらないようだった」と解釈している。

物語の終点となる。クシティ・スンドリーがアビマニュの唯一の妻となれず、パーンダワ兄弟の王位を継承する世継ぎを産めないという結末は、既にマハーバーラタの設定によって定められているといえる。

このように『ガトートカチャーシュラヤ』の時代設定は、その起点から終点までマハーバーラタの物語の中に包含されており、また、『ガトートカチャーシュラヤ』の登場人物は、マハーバーラタ上の人間関係の中に位置づけられることとなる。テキスト中でも明言されるとおり、『ガトートカチャーシュラヤ』はマハーバーラタの外伝 (pang ning kathā) であり、したがってマハーバーラタの二次テキストであるといえる³³。

『ガトートカチャーシュラヤ』がマハーバーラタの二次テキストであり、その物語がマハーバーラタの物語時間の中に位置づけられることは、テキストが、『ガトートカチャーシュラヤ』の受容者にはマハーバーラタに関する基本的な知識が備わっていることを想定していることを示唆する。したがって、マハーバーラタに関する知識を持っていることは、理想的な受容者に求められる素質であり、物語をより深く味わうための道具立てとして重要である。理想的な受容者は、マハーバーラタに関する前提知識と結びつけながらテキストを受容することとなる。そこで、ここでは、テキストの構造を理解するうえで助けとなる前提知識として挙げられるものを、時間に関する知識と登場人物に関する知識に分けて整理しておきたい。そして、その上で導き出される時系列や登場人物どうしの相関関係をまとめることとする。

第一に、時間に関しては、特に物語の起点と終点において、マハーバーラタと『ガトートカチャーシュラヤ』が結びつけられることとなる。物語の起点を理解しようとする際には、アルジュナは妻スバドラーとの間に息子アビマニュをもうけるも、その後パーンダワ兄弟は 12 年間、森の中に追放されることとなったという点が思い起こされる。また、物語の終点では、アルジュナは追放期間の終盤をウィラータ国で過ごし、ウィラータ国の王と協定を結ぶ中で、王の娘ウッターリーを息子の妻として迎えることを約束するという点が呼び起こされるだろう。これに加え、『ガトートカチャーシュラヤ』のテキスト中では、物語の起点においてアビマニュは 12 歳になったばかりであること、そして、パーンダワ兄弟が物語の終盤においてウィラータ国に身を隠していることが語られるが、そのことから逆算するなら、パーンダワ兄弟はアビマニュが生まれてすぐに森の中に追放され、それと同時にアルジュナはクリシュナにアビマニュを預けたと考えると辻褃が合う。したがって、マハーバーラタ、『ガトートカチャーシュラヤ』の双方の情報をまとめると、マハーバーラタにおける『ガトートカチャーシュラヤ』の時間的位置づけは、「表 2 アビマニュとパーンダワ兄弟の時系列」のようになると考えられる。

³³ 「パン・ニン・カター (pang ning kathā)」における pang は「木の枝、(転じて) 道路の支道、物語の本編から派生した物語」を意味する名詞であり、ning は ni-と-ng に分解でき、ni-は所有を示す接語、-ng は定冠詞にあたる。また kathā は「ストーリー、ナレーション」を意味する名詞である。したがって pang ning kathā とは「そのストーリーの枝」と訳すことができ、マハーバーラタの外伝と解釈できる。

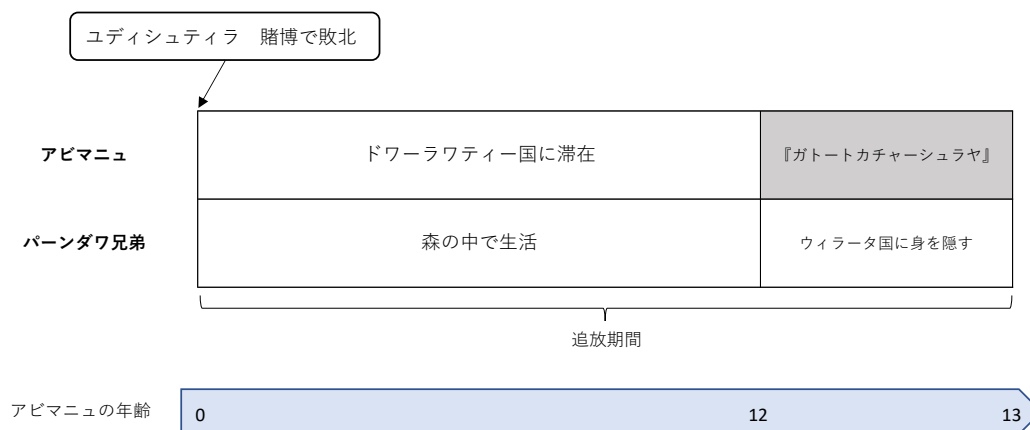


表 2 アビマニュとパランダワ兄弟の時系列

第二に、登場人物に関しては、アルジュナ、アビマニュ、クリシュナ、クシティ・スندگانリー、ウッターリーの 5 人に関して、『ガトートカチャーシュラヤ』を受容する中で想起されるマハーバーラタ上の知識を整理していきたい。なお、重要な登場人物の 1 人であるガトートカチャに関しては、題名に彼の名が用いられていることも含め、次項「題名をめぐって」において扱うこととする。

まず、アルジュナに関しては、パランダワ兄弟の三男である点、武術を極め、パランダワ兄弟とコーラワ兄弟の壮絶な戦い（クルクシェートラの戦い）において活躍する勇士である点、容姿端麗であり、追放期間中には女装をして出自を隠すほどに中性的な魅力を持つ点、そして、4 人の女性と契りを交わす色ごのみである点などが想起されるだろう。アルジュナは、上で述べたようにクリシュナの妹であるスバドラーと結婚しており、それとともに、パランダワ兄弟の共通の妻であるドラウパディー、放浪中にガンジス川で出会った竜王の娘ウルーピー、聖地巡礼の際に訪れた領地の主の娘チトラーンガダーといった豊かな女性遍歴を有する。これによって『ガトートカチャーシュラヤ』においては、アビマニュの英雄としての性質、色ごのみの性質の双方が、父から受け継いだものとして、より説得力をもって受け入れられることとなる。

次に、クリシュナについて考えてみると、彼がアルジュナの従兄弟であるとともに盟友であり、クルクシェートラの戦いにおいては参謀、軍師としてパランダワ側を勝利に導き、アルジュナの精神的支柱の役割を果たした点がまず挙げられるだろう。戦いの中で自らの恩師や血縁者たちを殺すことに躊躇するアルジュナに対し、クリシュナが戦士としての義務を遂行するように説き伏せる際の 2 人の対話は、「バガヴァッド・ギーター」として、マハーバーラタの第 6 巻を形成している。『ガトートカチャーシュラヤ』においてもまた、クリシュナは賢明な王として描かれているといえる。本章・二節で詳しく論じるが、『ガトートカチャーシュラヤ』においては、ムプ・パヌルのパトロンであるジャヤークリタ王は、ウィシュヌ神＝クリシュナ＝ジャヤークリタ王という転生の系譜の中に位置づけられ、したがってクリシュナはジャヤークリタ王がこの世に転生する前の姿であり、物語の中で模倣すべき人物はクリシュナであると語られる。このようなクリシュナの模範的人物としての扱われ方、そして、ウィシュヌ神の化身として捉えられることについては、テキストが創作された当時の王とクリシュナの結びつきと関連させながら、次節にて述べることとす

る。一方で、マハーバーラタの物語全体を見渡すと、クリシュナは決して完全な模範的人物として描かれているわけではない。クルクシェートラの戦いに際して、クリシュナは、アルジュナの宿敵であるカルナが持っていた、一度しか使うことができない無敵の槍を無効化させようと一計を案じる。そして、カルナがその槍をガトートカチャに使うように仕向け、カルナの戦闘力を奪うことに成功する。パーンダワ陣営が、ビーマの息子であるガトートカチャの死を受け、悲しみに暮れる中、クリシュナだけは大喜びしていた。このようにクリシュナには、情に流されず、目的の達成のために手段を選ばない冷徹な策士としての側面も認められる。

そして、主人公のアビマニュに関する知識としては、アルジュナの息子であるという点のもとより、母のスパドラーがクリシュナの妹であり、したがってアビマニュがクリシュナの甥にあたるという点について意識が向けられるだろう。このことにより、『ガトートカチャーシュラヤ』において、クリシュナがアビマニュを自国に受け入れ、わが子同然に可愛がったことがすんなりと受け入れられる。

最後に、クシティ・スンドリーとウッターリーに関してである。クシティ・スンドリーは、「美」を求めるアビマニュの心の投影と捉えることができ、彼女との恋はまさに、『ガトートカチャーシュラヤ』の主題をなす「美」の経験であるといえる。その意味でヒロインともいえるクシティ・スンドリーは、『ガトートカチャーシュラヤ』の中で、クリシュナの愛娘であり、アビマニュの母方の従兄妹にあたる人物である。しかしながら、クシティ・スンドリーはマハーバーラタには登場していない。マハーバーラタ上では、アビマニュの妻として語られる登場人物はウッターリーのみであり、アビマニュがウッターリーとクシティ・スンドリーという2人の妻を持つという設定は『ガトートカチャーシュラヤ』オリジナルの設定であると考えられる。

マハーバーラタにおいてウッターリーは、マツヤパティ王が治めるウィラータ国の王女という位置づけである。ウィラータ国は、クルクシェートラの戦いに際してパーンダワ側と同盟を結ぶ国であり、したがって、パーンダワ側の子息アビマニュとウィラータ国の王女ウッターリーとの結婚は、両国の結びつきを強めるための取り決めである。このようなマハーバーラタ上の設定を引き継ぎ、『ガトートカチャーシュラヤ』の終盤においては、アルジュナとマツヤパティの間で交わされた約束により、ウッターリーがアビマニュの妻となり、そして、ウッターリーがパーンダワ兄弟の後継者となる息子を産むことが語られる。

先にも述べたとおり、クシティ・スンドリーがアビマニュの正妻になれないこと、そして世継ぎを産む女性でないことは、マハーバーラタによって定められた宿命であるのだが、その宿命は、『ガトートカチャーシュラヤ』の終盤において、彼女がナーラダ仙から受ける呪詛という形で現れる。つまり、『ガトートカチャーシュラヤ』では、マハーバーラタにより定められた着地点、すなわちクシティ・スンドリーが正妻になれないという結末が予め想定された上で、彼女の人物像やアビマニュとの恋が描かれていくといえる。

上で挙げた各登場人物のマハーバーラタ上の設定を踏まえ、『ガトートカチャーシュラヤ』の人間関係をまとめるなら、「表 3 登場人物の相関図」のようになると考えられる。

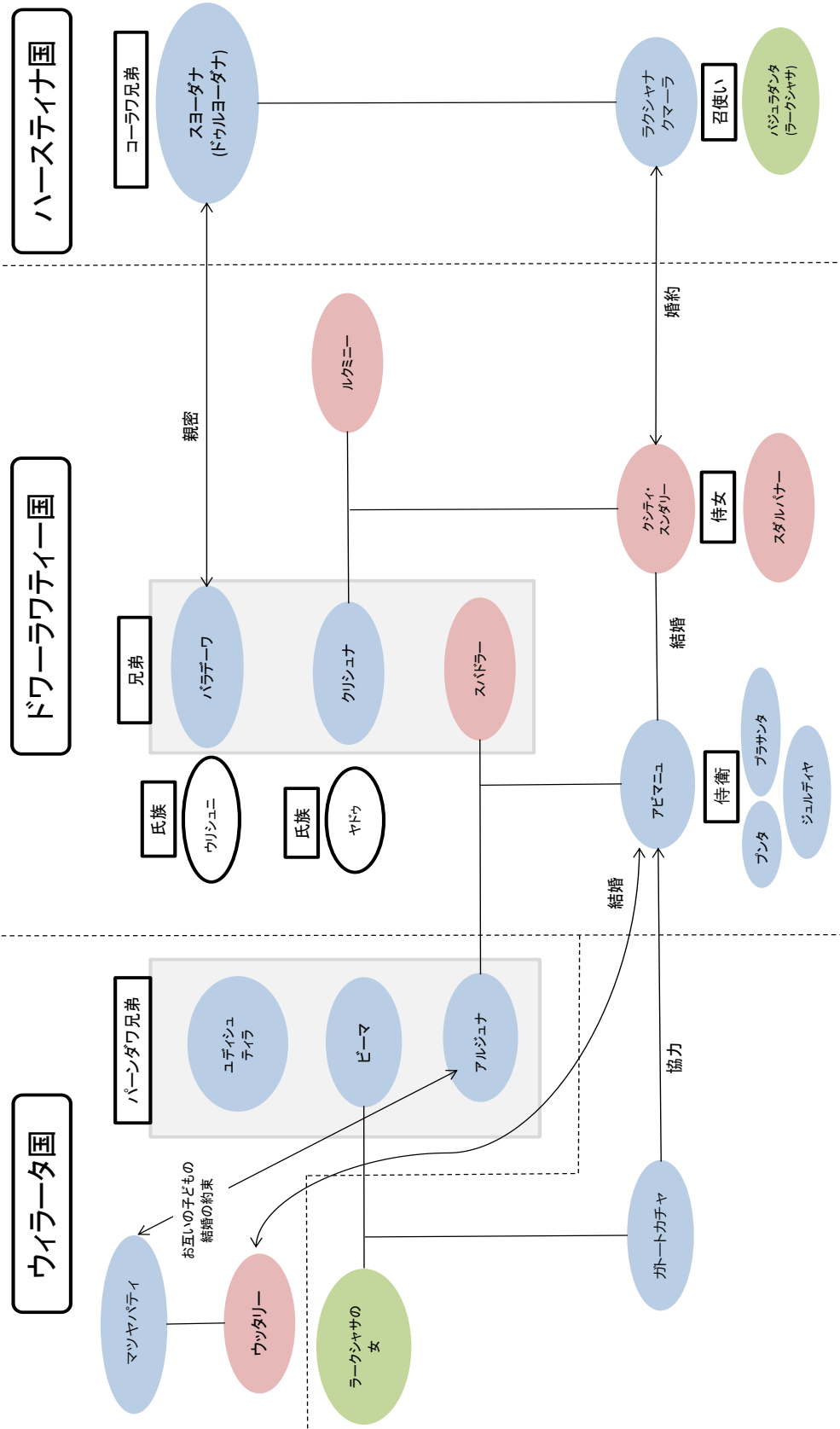


表 3 登場人物の相関図

題名をめぐって

『ガトートカチャーシュラヤ』という題名は、「ガトートカチャ」(Ghatotkaca)と、古ジャワ語で「援助、支援」などを意味する「アーシュラヤ」(āsraya)に分解できる(Zoetmulder 1982: 142)。この題名について、クリーズは「救いに向かうガトートカチャ」(Ghatotkaca to the Rescue)という訳を付している(Creese 2004: 10)。または、サンスクリットの文法に基づくと、「ガトートカチャを抛り所とする者」という意味をなし、すなわちアビマニュを表す題名であるとも考えることもできる³⁴。この題名のとおり、ガトートカチャは、『ガトートカチャーシュラヤ』の中で起こる戦いにおいて、主人公のアビマニュを援護する役割を担っている。

マハーバーラタにおけるガトートカチャは、パランダワ兄弟の次男ビーマとラークシャサの女との間に生まれた息子として描かれる³⁵。したがって、ガトートカチャとアビマニュは、それぞれパランダワ兄弟の次男と三男の息子であり、ガトートカチャはアビマニュの従兄弟にあたることとなる。

この設定を引き継ぎ、『ガトートカチャーシュラヤ』においてもガトートカチャはアビマニュの従兄弟として登場する。彼は、コーラワ側の王子と結婚させられそうになるクシティ・スンドリーを奪還するための戦いにおいて、敵側のラークシャサと戦って主役級の活躍を見せる。しかしながら、本論文では、題名にもその名が用いられるほど重要な登場人物であるガトートカチャについて、主たる考察の対象としていない。ここでは、その理由を以下に2つ述べたい。

第一の理由は、ガトートカチャの活躍する場面に関連している。アビマニュは、クシティ・スンドリーとの逢引きが宮中に知られてしまった後、放浪の旅に出る。その旅の中で出会うこととなるのがガトートカチャであり、アビマニュは彼の助けを得て、クシティ・スンドリーの許嫁との戦いに挑むことになる。上でも述べたように、その戦いの中で、ラークシャサの力をもつガトートカチャは、アビマニュの心強い味方となる。したがって、ガトートカチャが主要な役割を果たす場面は、旅と戦いの場面であるといえる。これらの場面においては、冒険や武勇というような、「美」^{ラングー}とは異なる世界観が描かれている。

一方で、アビマニュが宮廷を追放されて旅に出ることになるのは、逢引きの露呈が引き金であり、また、戦いは、クシティ・スンドリー奪還のために引き起こされるので、これらの場面は「美」^{ラングー}による旅立ち、「美」^{ラングー}のための戦いと言い換えることができる。このような構造を鑑みると、旅や戦いの場面とは、物語中において「美」^{ラングー}の世界から副次的に派生した場面であり、言い換えるなら、「美」^{ラングー}に付随する描写であると捉えることができる。また、旅や戦いの場面は、「美」^{ラングー}が描かれる場面とは雰囲気が一変するために、それによっていっそう「美」^{ラングー}が引き立てられるという効果をもっている。旅や戦いの場面というのは、主題としての「美」^{ラングー}を支え、引き立てる世界観が描かれる場面であると位置づけることができるだろう。本研究では、そのような場面は、「美」^{ラングー}の世界観とそれが如実にあらわれる場面の外にあるものとして捉えることとする。

第二の理由は、ガトートカチャの描かれ方に関連している。アビマニュやクシティ・スンドリーという美的経験の当事者は、高貴さと美質を生まれ持ち、その容貌は具体的に

³⁴ 2020年11月28日開催のインドネシア研究懇話会第2回研究大会の企画「弾丸プレゼン」における筆者の発表に対して、青山亨氏から得たご教示による。

³⁵ ラークシャサとは、肉食で、姿かたちを自在に変えることのできる悪鬼の総称である。赤い髪、赤い目、鋭い牙を持つとされている(Jhonson 2009: 258)。

描かれるのではなく、比喩によって表現される。第三章で詳述する、クシティ・スンドリーの美しい身体が植物に喩えられていく表現手法は、その典型といえる。このような表現のしかたは、アビマニュとクシティ・スンドリーを抽象化し、受容者が、「美」の表現主体である彼らに感情移入しやすくするためのものと考えられる。終章においても論じるように、彼らは、人間が人間であるがゆえの苦悩や業の深さを描くための媒体なのである。

それに対して、ガトートカチャは、ラークシャサの血を継ぐ者として、異界や妖異を想像させる登場人物である。宮廷を出たアビマニュの旅路は、異界への冒険と違って差し支えないといえるが、アビマニュはその旅の途中で、とあるラークシャサに出くわし、そのラークシャサが仕えるドゥルガーという女神の住処にたどり着く³⁶。このようにドゥルガーは、『ガトートカチャーシュラヤ』の中では、ラークシャサを従える女神とされている。そして、アビマニュは、ドゥルガーに見初められたことで、彼女から、ガトートカチャのもとへ行って助けを求めよう手引きを受け、人間にはたどり着くことができないとされるガトートカチャの住処に導かれる。ガトートカチャ、ドゥルガーは、いずれも恐ろしく獐猛とされ、特にドゥルガーは、突き出た目、尖った牙、洞窟のような鼻腔といったようにその容姿が写實的に描かれている。異界に住み、奇怪な姿をもつこのような登場人物たちは受容者にとって、自らとは異なる得体の知れない何かである。

また、ガトートカチャは戦いにおいて、クシティ・スンドリーに扮して敵に近づくことで、あるいは、空中からコーラワ陣営に攻撃をしかけることで活躍を見せる。幻術を操り、空を飛びまわるのはラークシャサの素質であり、超人的な力をもつこともまた、彼が異形であることを特徴づけている。ガトートカチャは、アビマニュやクシティ・スンドリーのような、受容者が感情移入をする対象ではなく、むしろ受容者に異端とみなされ、感情移入の対象とはされない登場人物であると捉えられる。

以上を踏まえ、「美」の世界および受容者の感情移入を引き起こすパフォーマティヴな力に焦点を置く本論文では、第一に、ガトートカチャが「美」の世界の外に位置づけられる登場人物であること、第二に、ガトートカチャが異化によって受容される登場人物であることを踏まえ、登場人物のガトートカチャを主たる考察の対象とはしていない。

テキストの概要

本節では、これまで構造と題名をめぐる問題を確認してきたが、以下では『ガトートカチャーシュラヤ』の概要を見ていく。ここでは物語をいくつかの場面に分け、それぞれの場面にタイトルを付し、括弧内には詩編と詩節を記している。第1詩編および第50詩編は、語り手ではなく作者が、テキストの創作に至る経緯や当時の王について語っている箇所であり、物語とは切り離して考えるべき詩編なので、本章の三節で扱うこととする。

(1) アビマニュの生い立ち(2.1-2.8)

アルジュナ（パランダワ兄弟の三男）には妻スバドラーとの間に息子がおり、その名をアビマニュという。アビマニュは父アルジュナの追放期間中、ドワーラワティーという王国に預けられている。そこは、スバドラーの兄、クリシュナとバラデーワが2人で統治する王国であり、クリシュナは氏族ヤドゥ、バラデーワは氏族ウリシュニ

³⁶ ドゥルガーとは、戦士としての役割をもつ、荒々しいヒンドゥー教の女神である（Jhonson 2009: 110）。シワ神の神妃であり、慈愛に満ちたパールヴァティー（ウーマ）の見せるもうひとつの側面、すなわち凶暴な姿がドゥルガーであるとされることもある（Robson 2016: viii）。

を率いている。アビマニュは縁故により、伯父であるクリシュナのもとで育てられることとなった。今、アビマニュは 12 歳に成長し、大変優秀で、英雄の素質を備え、外見は美しい。

(2) クリシュナへの献身(2. 9 - 3. 6)

アビマニュはクリシュナに従順であったため、クリシュナから大変可愛がられ、教えを授かっていた。また、アビマニュには、貴族の若者で構成される侍衛たちが護衛を司っていた。クリシュナは密かに、美しく成長した自身の娘、クシティ・スンドリー姫とアビマニュが結ばれてもよいと考えていたが、その結婚はアビマニュが自らの行動により勝ち取るべきだという考えから、何も言わずにいた。

(3) 郊外への遊山(4. 1 - 13. 16)

さて、クシティ・スンドリーは、宮廷を出て自然を愛でたいという願望を侍女たちに漏らした。それが、王であり、彼女の父であるクリシュナに伝えられると、彼は同意し、宮廷総出で遊山へ出かけることとなった。旅の途中、アビマニュとクシティ・スンドリーは森の中で出くわし、お互いに一目惚れする。彼らは従兄妹どうしでありながら話したことは一度もなかったのだ。一行が海岸に到着すると、アビマニュとクシティ・スンドリーは再び海岸沿いの洞窟で遭遇し、2 人の気持ちに気づいた侍女のスタルパナーは、アビマニュにクシティ・スンドリーの気持ちを伝え、彼女の気持ちを受けとめるように懇願する。一方でクシティ・スンドリーは恋の病を患い、心配したクリシュナは一行ともども王国へ戻ることにする。

(4) 逢瀬の計画(14. 1 - 27. 21)

クシティ・スンドリーの病状は悪化し、力のない蔓のように弱々しくなり、檳榔子を噛みながら、ぼんやりとしていた。憂慮した侍女スタルパナーは 2 人にカカウインの詩のやりとりと逢引きを進言する。また、スタルパナーはアビマニュに、クシティ・スンドリーがコーラワ兄弟の長男であるスヨーダナの息子、ラクシャナクマーラと婚約させられたという知らせを伝えた。アビマニュは、クシティ・スンドリーに好意を寄せることは、クリシュナへの敬意に背くことだと悩んでいたが、クシティ・スンドリーへの気持ちを止められないことを悟り、彼女と逢うことを決意する。一方でクリシュナは、神のご加護を得るために山深くに瞑想に出かけていた。その後、アビマニュの夢に両性具有の神（愛の神スマラと女神ラティが一体になった姿）が現れ、アビマニュが女神ラティに敬意を払い損ねると、彼が一体となった者と引き離されるという呪詛を受ける。翌日、アビマニュとクシティ・スンドリーはついに逢瀬を果たす。

(5) 追放されたアビマニュ(27. 22 - 30. 5)

しかし、2 人でいるところを庭師によって目撃されてしまう。宮廷中に噂が広がり、クシティ・スンドリーとラクシャナクマーラの婚約をとりもったバラデーワ（クリシュナの兄）は激怒した。そしてクリシュナの不在を良いことに、スヨーダナに働きかけ、クシティ・スンドリーとラクシャナクマーラとの結婚を強引に推し進めようとした。アビマニュは宮廷を去るほかなく、従者のジュルディヤを伴い、行くあてのない旅に出た。彼らが森を進んでいくと、浄化の泉にたどり着き、そこでシワ神の教え

を会得すべくヨーガの行に専心した。すると突然、眠気に襲われ、深い眠りに落ちていった。そこに女神ドゥルガーへの生贄を探し歩くラークシャサが通りかかり、彼らを襲おうとするが、応戦してそのラークシャサを屈服させる。そしてアビマニュは自身を生贄として捧げることを条件にドゥルガーのもとへ連れていくようにラークシャサに申し出て、ラークシャサはアビマニュと従者ジュルディヤを伴い、空を飛んでドゥルガーのもとへ向かう。

(6) ドゥルガーへの帰依(30. 6 - 32. 3)

ドゥルガーの住処に着くと、ドゥルガーは興奮し、どう猛な姿でアビマニュを食べようと手を伸ばした。しかし、アビマニュは前夜のヨーガを通じたシワ神との合一によりマントラを心得ていたのもので、その完璧なマントラを唱えると、ドゥルガーは感服する。ドゥルガーは穏やかな姿になり、アビマニュに、ガトートカチャ（パーンダワ兄弟の次男であるビーマの息子で、アビマニュの従兄弟にあたる）のもとへ行くようにと伝える。

(7) ガトートカチャとの出会い(32. 4 - 39. 2)

アビマニュは再びラークシャサに連れられ、空を飛んでガトートカチャのもとへ向かう。ガトートカチャはアビマニュを見るなり、彼がアルジュナの息子であることを見抜き、従兄弟に会えた喜びから、アビマニュに協力することを約束する。そして三日三晩、あらゆるもてなしでアビマニュを歓迎するが、アビマニュが笑顔を見せることはなかった。ガトートカチャはアビマニュのクシティ・スンドリーへの深い思慕に感じ入り、翌朝には、ラークシャサの軍勢を引き連れて、ドワーラワティー国に向けて出発する。ドワーラワティー国に着くと、今にも自害しそうなクシティ・スンドリーを見つけ、ガトートカチャはアビマニュに、彼女とともに戦車に戻るように伝える。ガトートカチャ自身は、クシティ・スンドリーを装い、花嫁として結婚式に潜入するつもりであった。

(8) ガトートカチャとバジュラダントとの因縁の戦い(39. 3 - 16)

一方、バジュラダントというラークシャサがいた。彼は自らの父親をビーマ（ガトートカチャの父）に殺されたため、ガトートカチャに恨みを抱いていた。バジュラダントはガトートカチャの結婚式潜入の企みを知り、ラクシャナクマーラに密告し、ラクシャナクマーラは父であるスヨーダナに相談する。スヨーダナはバジュラダントに、花婿、つまりラクシャナクマーラを装い、ガトートカチャに近づいて殺すように命じ、コーラワ兄弟や配下の王たちの軍を招集する。スヨーダナの目的は、ヤドゥ族を攻撃し、ドワーラワティー国を破滅させることであった。

盛大な結婚式が終わり、ラクシャナクマーラを装ったバジュラダントと、クシティ・スンドリーを装ったガトートカチャが2人きりになると、バジュラダントはどうとう正体をあらわす。両者は接近戦で戦い始め、やがて建物を大破するほどの大乱闘になる。ガトートカチャはついにバジュラダントを倒し、空を飛んで消え去っていった。

(9) ヤドゥ族とスヨーダナ軍との戦い(39. 17 - 44. 11)

憤怒したスヨーダナは、配下の軍を率いてヤドゥ族を攻撃する。ヤドゥ族は驚いて、ガトートカチャを呼び戻して軍を挙げて抗戦し、戦いは非常に激しくなった。ガトートカチャやアビマニュの参戦により、スヨーダナは劣勢を認めざるを得なくなる。するとスヨーダナはバラデーワにすぎるように許しを求める。バラデーワはヤドゥ族やガトートカチャをなだめようとしたが、彼らが反抗的な態度を取るので怒り狂い、恐ろしいトリウィクラマの姿になる³⁷。それを見ていたナーラダ仙（偉大な苦行者、聖仙）が隠遁中のクリシュナを呼びに行き、クリシュナが戻ってきて、バラデーワに敬意を示し跪きながら仲裁に入る。するとバラデーワは再び穏やかになり、スヨーダナは去っていく。

(10) ウィラータ国への招待(45. 1 - 48. 2)

平和が戻り、アビマニュとクシティ・スンドリーは一緒にいられる幸せを噛みしめ、日夜愛し合っていた。そこにパーンダワ兄弟から使者が送られてきて、クリシュナにウィラータ国へ来るように伝える（パーンダワ兄弟はウィラータ国に身を隠している）。アビマニュもクリシュナに同行するように指示される。アビマニュはクシティ・スンドリーと離れたくないので気が乗らなかったが、クリシュナを恐れ、しぶしぶ同行することにする。

(11) ナーラダ仙の呪詛(48.3 - 5)

クリシュナとアビマニュが出発した後、ナーラダ仙がクシティ・スンドリーのもとへやって来た。クシティ・スンドリーの結婚を祝福するためであった。しかし、クシティ・スンドリーはアビマニュを待ち焦がれてナーラダ仙の訪問を忘れ、出迎えなかったため、ナーラダ仙は彼女に、アビマニュの唯一の妻となれない呪詛をかける。

(12) ウッターリーとの結婚(48. 6 - 16)

一方、クリシュナとアビマニュはウィラータ国に到着し、5人のパーンダワ兄弟とウィラータ国の王マツヤパティ、クリシュナの間で協議が開かれた。その中で、アビマニュの結婚が話題に上り、アルジュナは、アビマニュは既に、マツヤパティの娘、ウッターリーと結婚させる取り決めがされたことを告げる。そしてクリシュナは、ナーラダ仙の呪詛の力によって、これに従うことを約束する。ウッターリーは、アビマニュを自身の娘と結婚させたいというクリシュナの意思に背くことを恐れながら、クリシュナに手紙をしたため、アビマニュに子どもが生まれることがあれば、その子どもがクリシュナに似るように願っていることを伝える。

³⁷ トリウィクラマ (triwikrama) とは、さまざまな化身となって姿を現すとされるウィシュヌ神の化身のひとつ、ヴァーマナの別名であり、転じて「恐ろしい姿」という意味を持っている (Jhonson 2009: 329; Zoetmulder 1982: 2041)。ロブソンは、「怒りが体現された恐ろしい姿」と説明しており (Robson 2016: 315)、『ガトートカチャーシュラヤ』では、トリウィクラマの姿となったバラデーワは空を覆うほど肥大し、口から雷を発し、地球を揺らすほどの脅威であったと語られる。

(13) パーンドワの後継者(49. 1 - 4)

かくしてアビマニュは2人の妻を持つこととなった。パーンドワ兄弟が昇天した後、長男ユディシュティラの跡を継いだのは、アビマニュとウッタリーの間に生まれた息子、パリクシットであった。そして王位はパリクシットからジャナメージャヤに受け継がれたのである。

二. テクストの頌詩としての役割

古ジャワ文学の書かれた時代は、序章・二節「古ジャワ文学の時代区分」にて述べたとおり、古期、古韻文期、新期に分けられるが、その時代区分の中で『ガトートカチャーシュラヤ』は古韻文期に属するテキストである。先に述べたとおり、古韻文期は、1019年に即位したアイルランガ王の治世期からシンガサリ王国が台頭するまでに書かれたテキストが属する時代であり、狭義のクディリ王国時代に相当する。序章では、先の時代と比較すると、古期には、『ラーマヤナ・カカウイン』を除いてほとんどのテキストが散文であり、また、各テキストの作者の名前や成立年、パトロンである王についての言及が欠けていることが多かったのに対し、古韻文期にはカカウイン、つまり韻文形式のテキストが書かれるようになり、さらに、作者の名前や成立年、王の記述が残されるようになったことを確認した。これは、王を讃える頌詩としての性質がテキストに色濃く表れるようになり、宮廷詩人の王の名前とともに、作者や成立年などの情報も明確に記録されるようになったということを示唆している。

カカウインの伝統においては、各テキストの冒頭、すなわち物語に入っていく前の導入部分で、当時の王について言及する詩編が設けられる。これらの詩編はマンガラ(manggala)と呼ばれる。マンガラとは、宮廷詩人が引き受けようとしているテキストが成功裏に書き上がることを保証してくれるような力をもつ言葉、行動、人物を指す言葉である。その人物とは、テキストの導入の詩編で称賛される人物であり、また、宮廷詩人にとってそのような人物とは、物質的な援助を与えるのみならず、超自然的な力を与える人物なのであり、その恩恵によってテキストは完成へと導かれていた(Zoetmulder 1974: 153, 165)。つまりマンガラは、テキスト中においてそのテキストの完成を祈る言葉、すなわち導入の詩編を指すとともに、宮廷詩人の文筆活動のモチベーションの源であり、導入の詩編の中で称賛される王をも意味している。

カカウインが王への頌詩として捧げられる古韻文期という時代背景の中で、『ガトートカチャーシュラヤ』においてもまた、第1詩編において、主人公の良き指導者であり模範的人物として登場するクリシュナと、テキストが創作された当時の王と考えられるジャヤークリタ王が結びつけられることで王が称賛されている³⁸。『ガトートカチャーシュラヤ』のマンガラでは、ジャヤークリタ王は、ウィシュヌ神がクリシュナに転生して、さらに当時のジャワに人間として生まれた存在であると説明されている。

³⁸ 『ガトートカチャーシュラヤ』の中でジャヤークリタ王と言及されている人物は、同時代の刻文の記録には出てこないが、1194年にクディリ王国に在位したクリタジャヤ王と同一人物なのではないかと推測されている(Zoetmulder 1974: 276-8)。

śrī bhūpāla Jayākṛta prabhu wiśeṣa tuhu-tuhu bhaṭāra
Keśawa
khyātī n Kṛṣṇa sirēki ngūni muwah angdadi
pinakasurakṣa ning jagat
wet ning dukkha ri sīrna ning bhuwana tan hana phala
ni gawe Prajāpati
hyang Rudrāmralayākēn ing kapana yan tan aradina ya
tan sirāsiha

wyaktinya ng kalanārurēk paḍa silih tēwēk arēbut ulah
kaduṣkṛtan
nāhan marma bhaṭāra Wiṣṇu mangadēg ratu rumawas
ikang durātmaka
manggēh kīrti nirān Mapañji Madaharṣa maluyakēn
ikang jagatkṛta
yajña mwanng yaśa dāna śāstra winiweka muwah awungu
sang hyang āgama

吉祥なるジャヤークリタ王は、実に類まれなる王であり、
ウイシュヌ神の化身であらせられる。
彼がかつてクリシュナであり、再臨されてこの世の守護神
となられたことはよく知られたことである。
この世が破滅し苦難に満ちていたのは、造物主が与えてく
ださった恩恵が消え果ててしまったことによるものだ。
ルドラ神は世界を破壊したのだが、もし彼のご慈悲によっ
て世界が浄化されなければ、どうしてこの世は存続しえた
であろうか。

悪党たちが接近戦で戦ったこと、すなわち、お互いに武器
をもって刺しあいその邪悪さを競いあつたこと、
そのときウイシュヌ神の化身が悪党たちを一掃するために
立ち上がったことがその証明である。
マパンジ・マダハルシャ³⁹が世界の繁栄を取り戻してくだ
さったとき、彼の役割は果たされ、その功績は皆の知れ渡
るところとなった。

³⁹ マパンジ・マダハルシャ (Mapañji Madaharṣa) とは、『ガトートカチャーシュラヤ』のテキスト中のジャヤークリタ王の称号であると考えられ、したがってクディリ王国の王クリタジャヤのことを指していると推測されている (Robson 2016: 292)。

民が彼に遵奉し、彼の榮譽が讃えられ、奉納が行われ、彼の聖典は丁重に扱われた。そして、その教理は再び呼び起されるに至ったのだ。

(1. 3- 1. 4)

第1詩編・第3詩節においては、ジャヤークリタ王がウィシュヌ神の化身であることが語られ、その後、かつてクリシュナでもあったと語られている。これは、ウィシュヌ神が本体として存在し、その化身が地上に降りて秩序維持の役割を果たすというインド叙事詩の世界観に基づいていると考えられる。

ヒンドゥー教においてウィシュヌ神は、シワ神やブラフマー神とともに、三神のうちの1柱として崇拝される神格である。ラーマヤナの主人公ラーマ、マハーバーラタのクリシュナはそれぞれ、ウィシュヌ神の生まれ変わりとされる代表的な人物である。このように、ウィシュヌ神は幾度となく化身として地上に現れ、世界の混沌を正し平和へと導く存在となる (Johnson 2009: 351)。このような世界観は『ガトートカチャーシュラヤ』にも引き継がれ、ウィシュヌ=ラーマ=クリシュナの系譜を引く人物として、ジャヤークリタ王が讃えられているのである。

一方で、第1詩編・第4詩節においては、ジャヤークリタ王の功績について語られているが、これがどのような史実に基づいているのかということは明らかでない (Robson 2016: 292)。しかしながら、ジャヤークリタ王の命により、王国の秩序を乱す勢力が鎮圧されたということが推測される。この詩節からは、ジャヤークリタ王がウィシュヌ神と結びつけられることで、社会の安寧を維持する存在として神格化されていることが窺える。

また、『ガトートカチャーシュラヤ』の主人公はアビマニュであるにも関わらず、物語の中で最も注目すべき人物はクリシュナであるとも述べられている。

ndah śrī Kṛṣṇa ta tūtēn ing carita tulya haji gati nirâdimanggala

しかし、この物語の中で模倣すべきなのは、吉祥なるクリシュナである。王の功績は、最も卓越したクリシュナの功績に等しいがゆえに。

(1. 6. 4)

『ガトートカチャーシュラヤ』では、クリシュナの偉大さを語ることで、その生まれ変わりであるジャヤークリタ王の偉大さもまた示唆されていると考えられる。このように『ガトートカチャーシュラヤ』は古韻文期の時代的特徴をよく反映し、王に対する頌詩としての役割を果たしている。また、それとともに、マハーバーラタは史実に基づく物語であり、前世や転生という考え方を通じて現在にまで繋がる物語であると認識されていることも明らかであるといえる。

三. 宮廷詩人としてのムプ・パヌル

ムプ・パヌルは『ガトートカチャーシュラヤ』を書く前に2つのテキストに携わっている。すなわち、『ハリワンシャ・カカウイン』（以下『ハリワンシャ』）と『バーラタユッダ・カカウイン』（以下『バーラタユッダ』）の後半部分である。どちらもムプ・パヌルの若年期に書かれたものと推測されている。

『ハリワンシャ』の主人公はクリシュナであり、彼がルクミニーという女性と駆け落ちして結婚する物語である。一方で『バーラタユッダ』はパーンダワ兄弟とコーラワ兄弟の最終決戦を描いた物語であり、その中では、『ガトートカチャーシュラヤ』の登場人物であるアビマニュとガトートカチャの戦死が語られている。このカカウインは、前半部分をムプ・スダという宮廷詩人が担当し、後半部分をムプ・パヌルが担当するという形で、2人の宮廷詩人により書かれたテキストである⁴⁰。

ムプ・パヌルの老年期に、彼による3番目のテキストとして書かれた『ガトートカチャーシュラヤ』は、以下の理由から、前作の『ハリワンシャ』と『バーラタユッダ』という2つのテキストのテーマを引き継いでいると考えられる⁴¹。

第一に、『ハリワンシャ』のテーマとの共通点は、主人公の従兄妹にあたる女性の略奪婚を描いているということである。『ハリワンシャ』では前述のようにクリシュナが従兄妹のルクミニーを略奪するが、『ガトートカチャーシュラヤ』ではクリシュナの甥であるアビマニュがクリシュナの娘であるクシティ・スンドリーの略奪を試み、クリシュナは彼に理解を示すという展開になっている⁴²。『ハリワンシャ』と『ガトートカチャーシュラヤ』には、従兄妹どうしの結婚であり略奪婚であること、そしてクリシュナをめぐる物語展開であるという共通のテーマがある。さらに、ヒロインの態度や侍女の働きといった、より細かい設定においても類似点が見られる。このようにムプ・パヌルは、『ハリワンシャ』において描いた恋の描写に、『ガトートカチャーシュラヤ』を通じて再び取り組んでいる。

第二に『バーラタユッダ』とも関連が見られる。ムプ・パヌルの文筆活動としては、前述したように、まず『バーラタユッダ』が書かれ、その後に『ガトートカチャーシュラヤ』が書かれたという順序である。しかしながら、マハーバーラタの物語中においては、『ガ

⁴⁰ 2人の宮廷詩人が作者とされているテキストは古ジャワ文学テキストの中で『バーラタユッダ』のみである。なぜ作者が途中で交代したのかという理由については定かではない。ズットムルダーは、ムプ・パヌルが『バーラタユッダ』のエピローグにおいてムプ・スダを賛美していることを理由に、ムプ・スダが当時の王の怒りを買って死刑となったというジャワにおける通説を否定している(Zoetmulder 1974: 271)。

⁴¹ ズットムルダーは、『ハリワンシャ』、『バーラタユッダ』、『ガトートカチャーシュラヤ』に言及される王の名前から各テキストが書かれた時代を推測し、『バーラタユッダ』の後半及び『ハリワンシャ』を書いた人物と、『ガトートカチャーシュラヤ』を書いた人物が異なる可能性を指摘しているが、最終的にはその可能性を考慮する必要はないと結論づけている(Zoetmulder 1974: 276-8)。

⁴² 従兄妹婚のモチーフは、『ハリワンシャ』、『クリシュナヤーナ・カカウイン』、『スタソーマ・カカウイン』、『スマナサーンタカ・カカウイン』(Sumanasāntaka Kakawin)といった他の古ジャワ文学テキストにも見られる(Creese 2004: 120-132)。また、アビマニュの父アルジュナと母スバドラーも従兄妹の関係にあり、アルジュナもアビマニュも母方の兄弟の娘と結婚している。

トートカチャーシュラヤ』で語られる内容が起こった後に『バーラタユッタ』で語られる内容が起こるという構造になっている。すなわち、ムプ・パヌルは、若年期に『バーラタユッタ』を手掛け、その中で展開されるパーンダワ兄弟とコーラワ兄弟の最終決戦、そしてアビマニュやガトートカチャの死という内容を熟知していた。そして、老年期に『バーラタユッタ』の直前に起こる物語、『ガトートカチャーシュラヤ』を描いた。

そのためか、『ガトートカチャーシュラヤ』は、『バーラタユッタ』の中で大々的に展開されるパーンダワ兄弟とコーラワ兄弟の最終決戦を予期させる内容となっている。『ガトートカチャーシュラヤ』におけるパーンダワ側とコーラワ側の対立については、「表3：登場人物の相関図」を参照されたい。

『ガトートカチャーシュラヤ』におけるパーンダワ側とコーラワ側の対立は、次のように整理できる。第一に、パーンダワ兄弟の三男アルジュナの息子であるアビマニュと、コーラワ兄弟の長男スヨーダナの息子であるラクシャナクマーラの、クシティ・スンドリーをめぐる王子どうしの対立がある。第二に、ドワーラワティー国におけるクリシュナとバラデーワの対立が挙げられる。両者は兄弟でドワーラワティー国を治める2人の王であるが、クリシュナがパーンダワ兄弟に信頼を寄せる一方で、バラデーワはコーラワ兄弟のスヨーダナと親密な関係を持っており、兄弟間でも意見の食い違いが生じている。第三に、パーンダワ兄弟の次男ビーマの息子であり、アビマニュの従兄妹にあたるガトートカチャと、ビーマに自らの父を殺されたバジュラダントというラクシャサとの間の対立が挙げられる。バジュラダントはビーマの息子であるガトートカチャに恨みを抱き、スヨーダナに仕え、ガトートカチャと一騎打ちをすることとなる。つまり、王子、王、ラクシャサがそれぞれパーンダワ派とコーラワ派に分かれて対峙していると捉えることができる。このように、『バーラタユッタ』という、パーンダワ兄弟とコーラワ兄弟の戦いに焦点を当てたテキストから着想を得たムプ・パヌルは、『ガトートカチャーシュラヤ』においても再び双方の戦いを描いている。

上で述べてきたように、『ガトートカチャーシュラヤ』と『ハリワンシャ』、『ガトートカチャーシュラヤ』と『バーラタユッタ』の内容は相互に関連性を持っており、インターテクスチュアリティが認められる。前者では恋の描写において、後者では戦いの描写において類似点が認められるといえる。このことは、ムプ・パヌルが、恋と戦いを中心的なテーマとして描いた宮廷詩人であったことを示している。

また、序章・一節においては、ムプ・パヌルがテキストの物語自体を一から創作したのか、それともインドに既に存在した物語を翻案したのかということが議論されていることを述べたが、ムプ・パヌルが先に手掛けた2つのテキストの物語と『ガトートカチャーシュラヤ』の物語に類似点が多く見られることは、前者を支持する証左となりうる。すなわち、それは、それぞれがマハーバーラタの一部をなす『ハリワンシャ』『バーラタユッタ』を翻案したムプ・パヌルが、その2つのテキストに着想を得て、各主題を引き継ぐ形で『ガトートカチャーシュラヤ』の物語を創作した可能性を高めていると指摘できる。

古ジャワ文学において、マンガラ及び結びにあたる詩編は、宮廷詩人自身と彼のテキストに対する姿勢について、いくらかの情報を与えてくれる (Zoetmulder 1974: 152)。『ガトートカチャーシュラヤ』においては、第1詩編および第50詩編がその詩編にあたるが、

本章の一節で述べたとおり、そこでは、前節で述べた王への頌詩に加え、テキストの創作の経緯や目的が語られている。したがって、ここでは、作者が自らについて語る言葉として該当詩編を取り上げ、宮廷詩人としてのムプ・パヌルを考察する手立てとしたい。

『ガトートカチャーシュラヤ』の第1詩編は、テキストの創作の目的たる「美」^{ラングー}を語るところから幕を開ける。

tunggal mūla ni tattwa ning kalēngēngan sinamaya
paramārthadurlabha
lumrā sedran anūkṣma ring daśadigantara tinuduh i lēnglēng
ing hiḍēp
lot pinrākṛta ring karas rinacanāstuti kakawin amūrti ng
akṣara
manggēh sādhana sang kawīswara n asādhya kalēpasan i
sandhi ning mangö
milw ābhyāsa mara ngwang amrih amutēr tanah ataki-taki
pralāpita
de ning jñāna kēdö jugāmalar anēmwakēna rasa rahasya ning
mangö
nāhan kāraṇa ni nghulun cumatakā manam-anama
kathārjunātmaja
mon cēnggāna padenya don ika silunglunga ning umulihēng
Smarālaya

美の神髄。その根源は、唯一無二である。それと合一する⁴³ことは困難を極めるが、そうであっても求めずにいられないものだ。それは目には見えずとも、あまねく存在し、すみずみにまで行きわたっている。精神を恍惚の状態に至らしめることによって知覚できる。

⁴³ 「シナマヤ (sinamaya)」という語は、辞書では、「～を得ようと努める、～と合一しようと努める」といった意味を含む動詞の受動態である。一方でロブソンは、『スマナサーンタカ・カカウイン』において類似した文脈で用いられている「シナマーディ (sinamādhi)」という語が「瞑想を通して」という意味で解釈されることを鑑み、sinamayaを「瞑想によって求められる」と訳している。すなわち、「美の神髄」は「瞑想によって求められる」と解釈している (Robson 2016: 27, 292)。しかしながら、本論文では、霊性として認識される美と詩人が一体化しようとする合一の考え方を重視しており、また、瞑想はその合一のための手段であると考えて、辞書の訳に従い、同箇所を「美の神髄との合一が求められる」と解釈した。

たゆまず筆記板^{カラス}⁴⁴に作詩されることで、形をもたない音がカカウイン形式の頌詩として体を成す。

耽溺の深みの中で悟りに至りたいと願うとき、詩聖がその悟りに至る拠りどころは、確かなものとなる。

この私も詩作に習熟した者たちの一員に加わり、筆^{タナ}⁴⁵を走らせることに集中して、詩美を究めんとする。

ただただ、その叡智を得るために駆り立てられるのである。秘められた恍惚の境地を経験せんと望むままに。

かくして私は、アビマニュの物語を織っていくことを大胆にも引き受けるのだ。

たとえ軽蔑されたとしても構わない⁴⁶。目標は、スマラ神⁴⁷の御許へとたどり着くためのよすがとすることである。

(1.1 - 1.2)

第1詩編・第1詩節で語られているのは、「美」への信仰である。古ジャワ文学において、「美」^{ラングー}とは目に見えないエネルギーとして捉えられ、そのエネルギーを知覚するためには、美的経験によって恍惚、つまり忘我の境地へと到達しなければならない。そのような、ある種の悟りとしての精神的高みに至るための活動が詩の創作なのであり、宮廷詩人にとって詩の創作は、悟り、すなわち、神なる「美」^{ラングー}との合一のための拠りどころとなる。それとともに、詩作の成果物としてのカカウインは、悟りに至るための媒体となるといえる。「美」への信仰は、宮廷詩人が詩の創作に臨む際に肝要な姿勢であり、それは、テク

⁴⁴ 古ジャワ語の「カラス」(karas、筆記板)は、詩を書くための道具であり、詩人が持ち歩き、その上に詩を書き留める板を指している。その素材については明らかでないが、ズットムルダーは竹製、あるいは木製の板ではないかと推測している(Zoetmulder 1974: 135)。

⁴⁵ 「タナ」(tanah、筆)とは筆記具をあらわす古ジャワ語で、筆記板と並んで古ジャワ文学に頻出する語である。しかしながら、それがどのような形態であったのかは推測の域を出ない。ズットムルダーは、古ジャワ文学テキストのタナに関する記述から、それが爪で削ることができ、真っ二つに折れ、破片になるまで使い古された後に捨てられるものだということ、そして筆記板に溝をつけることで筆記する道具であることを読み取り、したがって石筆を指しているのではないかと推測している(Zoetmulder 1974: 135)。

⁴⁶ 「パデーニャ」(padenya)という古ジャワ語は辞書に出てこないが、ロブソンは、この語について、「なすがままに～」あるいは「かまうものか」という意味を含む「サデーニャ」(sadenya)の異形として解釈している(Robson 2016: 292; Zoetmulder 1982: 390)。したがって、本論文においてもロブソンの訳を採用することとした。

⁴⁷ 「スマラ神」(Smara)とは、「愛の神」あるいは「愛」そのものを指す単語である(Zoetmulder 1982: 1798)。古ジャワ文学においては、各テキストにおいて、それぞれの作者が「美」^{ラングー}の神として崇拝する神の名が述べられるが(Zoetmulder 1974: 175)、『ガトートカチャーシュラヤ』においてはスマラ神が崇拝の対象として選ばれているといえる。

スト中の表現主体に投影されることで描かれることになる。^{ラングー}「美」への信仰については、第三章・一節において詳しく扱うこととしたい。

第1詩編・第2詩節に目を向けると、宮廷詩人の集団の中に自己を位置づけるムプ・パヌルの姿が窺える。序章・二節において述べたとおり、宮廷詩人とは、儀礼や式典を執り行う聖職者の役所に所属しており、その部署は音楽の演奏や舞踊といったパフォーマンスも担っていた。その中で、殊に文学活動を担っていたのが宮廷詩人であると考えられる。このことから推測するならば、宮廷詩人たちは宗教分野と文芸の職務を兼任する存在であったのだろう。したがって^{ラングー}「美」への信仰に長けることは、パフォーマーとして人々を惹きつける役割と聖職者として悟りを追求する役割の双方を同時に果たすことができることを意味していたのではないだろうか。宮廷詩人は、^{ラングー}「美」を主題とするテキストを世に送り出すことによって、聖職者としても文人としても地位を高めていくことができたと推測される。

一方で、テキストの創作を「大胆にも引き受ける」という表現や、「軽蔑されたとしても構わない」という表現からは、ムプ・パヌルの謙遜の態度が読み取れる。このような謙遜の態度は、第50詩編においても示される。

sāmpun kekĕtan ing kathĕtita Ghaṭotkacaśaraṇa ngaranya tan
paracana

tan makweh akikuk tunĕng rasa tutuk mpu Panuluh amurul-
murul gurulaghu

過去の物語について詩作をする仕事はこれにて終わりとなった。その物語の名前は「ガトートカチャシャラナ」⁴⁸。そのままの題名である。

その内容は不十分で、至らず、意を尽くさない。これがムプ・パヌルの口から発せられた言葉だ。作詩法⁴⁹の規則を破っているから。

(50. 1. 1-2)

sis ndi n wānya kari n tatākĕna ri sang kawinagara widagdha
ring kalĕngĕngan

yan tan śrī Madahaṛṣa kĕdw amidhi rīlwa niki mawijila
pralāpitakathā

⁴⁸ ここで題名が『ガトートカチャーシュラヤ』ではなく、『ガトートカチャシャラナ』と記されているのは、韻律の要請によるものと推測される (Robson 2016: 318)。

⁴⁹ 辞書に基づけば、グルラグ (gurulaghu) は、「長音」を意味する「グル (guru)」と短音を意味する「ラグ (laghu)」に分けられるので、韻律を示す語であると推測される (Zoetmulder 1982: 562, 954)。ズットムルダは、グルラグを「長短の位置や配置」(Zoetmulder 1974: 106)「作詩技法 (art of versification)」(Zoetmulder 1974: 154)と表現している。これらを踏まえ、本論文では、「作詩法」と訳した。

molih ta pwa manah nirâpti mulatângguyu-guyu ri hatur
nirângidan-idan
ndātan jrih linalunya lamlam ira dhūlya lamun abalikê wēlas
nira jēmah

ああ、美への造詣が深い、他の宮廷詩人たちと肩を並べることなど
できようか。

もし、吉祥なるマダハルシャが、物語詩の創作に加わることを私に
命じる衝動に駆られなければ。

私を狼狽させて、そのさまを見て笑うなら、彼の望みは満たされる
だろうか。

彼に相手にされないこと、彼の望みのままに従うことを、私は恐れ
ない。もし、打ちのめされても、後に哀れみに転じるなら。

(50. 2)

ムプ・パヌルは、自らのテキストを、「作詩法の規則を破って」おり、「不十分で、至ら
ず、意を尽くさない」と自己批評し、その出来は他の宮廷詩人たちにとても及ばず、自ら
を嘲笑の対象と位置づけて卑下している。ズットムルダーによれば、このように謙虚さを
示すことは、古ジャワ文学の伝統の要請によるものであり、したがって形式的な慣用表現
に過ぎないといえる (Zoetmulder 1974: 164)。そのような伝統を考慮するならば、ムプ・
パヌルの本心をうかがい知ろうとするためには他の箇所にも目を転じる必要があるだろう。

第1詩編・第2詩節における、ただただ「駆り立てられる」ように、「望むままに」創作
活動を進めるといふ表現を考えると、内から湧き出る衝動に突き動かされる状態に彼
が到達していて、それは、^{ラングー}「美」を会得していることを暗に示していると解釈できる。職
務の遂行のために詩を創作しているのではなく、詩を書かずにいられないということを表
現する中で、彼は、自らと^{ラングー}「美」の神との繋がりを示していると考えられる。

また、第50詩編においても、彼は、自らの老いの原因を美的経験に求めることで、^{ラングー}「美」
との繋がりを強調しているように読み取れる。

antuknyâmrih amöh manah mara silunglunga niki mulihêng
Ananggabhawana
ri nglihnya n lēwas ing langö lili mangö lali lumihat i
lënglëng ing pangalusan

神髄を究めようと心血を注いだ成果は、愛の神(=スマラ神)の
御許へとたどり着くためのよすがとなるだろう。

わが身が老いぼれてしまったのは、隠遁所において、美的経験に
よって弱り、耽溺することで衰え、美しいものを見ることで我を
忘れたためだ。

彼が「美」^{ラングー}を表現せぬにいられないこと、美的経験とともに年を重ねたこと、そして、老年期にある彼が死後、「美」^{ラングー}の神のもとへ召されようとしていることは、彼が、肩書きとしてではなく、生来の天職として詩人であることを示している。宮廷詩人は、詩作の技術やそれに応じた評価、称号、地位によって決まるものではなく、美を追求する精神性や美的経験の多さ、深さによって決まるという詩人観が表現されていると考えられる。したがって、ここには、謙虚な態度とは裏腹に、宮廷詩人たる矜持が見え隠れしているといえるのではないだろうか。彼は、晩年の大作として、自信をもって『ガトートカチャーシュラヤ』を世に送り出したと推察される。

また、このようなムプ・パヌルの詩人観は、テキスト中に現れる詩人像とも密接に結びついている。たとえば、アビマニュは宮廷詩人ではなく王子であるにもかかわらず、彼が自然の中で「美」^{ラングー}を追い求めるとき、クシティ・スンドリーと美的経験を重ねるとき、そして、自らの言葉でクシティ・スンドリーへの念いを表現しようとするとき、アビマニュには詩人性が投影されている。詩人たることが内面性によって規定されていることで、詩人像は、テキスト中に現れる表現主体に自在に乗り移ることができるのである。

第二章 テクスト受容

『ガトートカチャーシュラヤ』をめぐるテキストは、創造主としての作者のみにより構築された一義的、閉鎖的な「作品」ではなく、多様な要素の錯綜体、つまり「テキスト」（織物）として立ち現れる。「テキスト」とは、生産者＝作者、消費者＝受容者という考え方を超え、受容者がテキストとの相互作用の中で主体的に新たな意味を生成していく流動的な場である。

このような『ガトートカチャーシュラヤ』のテキスト性は、①外来の文化を受容しながらも、その国や地域独自の文学的着想及び伝統を活かし発展を遂げた文学に属していること、②写本によって継承されてきたために、作者の書いた自筆本という概念が通用しないこと、③読まれるだけではなく朗読される特性をもち、パフォーマンスとして創作されたことによって、その輪郭をあらわにする⁵⁰。したがって、本章では、この3点に着目し、『ガトートカチャーシュラヤ』のテキスト性を探り、それを踏まえた上でいかにテキストが受容されるのかという問題にアプローチしていくこととする。

一. 古ジャワ文学の伝統とテキスト性

文（あや）としてのテキスト

『ガトートカチャーシュラヤ』は、下で詳述するように、インドの叙事詩や古ジャワ文学のプレテキストを参照し、その文学的な約束事を引き継ぎ、あるいは応用しながら生成するテキストであるといえる。言語の意味は差異によって識別されるという考え方を物語に応用するならば、物語の言語もまた、既知のテキストから読みとれる約束事を参照し、引用することで成り立っている。物語とは、出来事の羅列のみが認識される連辞的な言語のみでなく、他のテキストと響き合う範列的な言語を有している。したがって『ガトートカチャーシュラヤ』は、出来事の羅列という単線的な構造に加え、インドの叙事詩や古ジャワ文学のプレテキストとの差異によって認識される重層的な構造を有していることになる⁵¹。

⁵⁰ 『ガトートカチャーシュラヤ』のもつこの3つの特徴は、『源氏物語』のもつ特徴とも共通している。『源氏物語』もまた、漢文学の影響を受けながら、日本固有のかな文学を大成させたテキストであり、また、作者紫式部の書いた自筆本は存在せず、写本が書き写されることによって継承されてきており、さらに、宮廷内で中宮が姫君に読み聞かせることを前提としていた。したがって本章では度々、『源氏物語』のテキスト受容に関する研究に示唆を受けている。

⁵¹ 『源氏物語』のテキスト分析において、フェルディナンド・ソシュールの考え方が次のように応用されていることに示唆を得た。「物語の言語も単線的な出来事の連鎖のみによって意味を生成しているのではなく、範列的な言語と連辞的な言語とによって形成される重層的・複合的な系列^{セリー}の体系として意味を構成していると見ることができ」、「このような複構造的な網状組織としての言語表現を、ここでは<テキスト（織物）>と呼ぶ」。また、「物語の言語はつねに既知のコードに由来し、それらを参照し、引用し、反響させあうことで差異化することによって成立している。（中略）以上のことから、<テキスト>は<外部>の言語と常に交換的な関係の下に置かれている、開放的な言語系であると考えられる。そのようなテキストの概念は、<作品>や<本文>といった閉鎖的・固定的な概念とは異なる概念であり、むしろ<文（あや）>というヤマトコトバの意味内容に近い性格を持っている」（土方 2000: 2）と述べられている。

『ガトートカチャーシュラヤ』では、第三章・一節で詳述するように、詩人のヨーガ、つまり「美」への信仰による、神との合一がテキストの基底をなしている。古ジャワ文学においてテキストの創作とは、詩人が神々と繋がるために用いる手段でありながら、その言葉は、人間によって作られるレトリックであり、真実たる神に対峙する虚構であると理解することが可能である。『ガトートカチャーシュラヤ』の虚実性については第四章において重要なテーマとなるが、古ジャワ文学における詩人とは、本能のままに「美」の世界に陶酔し、虚構の世界を創り上げる達人である。このような文学的姿勢の中で生み出される言葉は、現実とは切り離された次元に存在する文（あや）として機能する⁵²。

日本語において言葉を織りなすという概念から文（あや）が生じているのと同様に、『ガトートカチャーシュラヤ』において使われている古ジャワ語、たとえば「作詩する」という意味で使われているマナム・アナム（manam·anam、第1詩編・第2詩節・第3詩行）は、「編む、織る」という意味をも有している。また、同じく「作詩する」という意味で使われているケクタム（kekētan、第10詩編・第9詩節・第3詩行）という受動態動詞は、アングキット（angikēt）をその能動態とし、それは「結ぶ、結び合わせる」といった意味を含んでいる（Zoetmulder 1982: 73, 671）。これは、『ガトートカチャーシュラヤ』のテキストが織物であることを示唆しているといえるのではないだろうか。

このように、伝統を踏襲して差異を生み出す文学であるという観点、そして、文（あや）を道具として神との合一を図ろうとする詩人の文学であるという観点を踏まえるなら、『ガトートカチャーシュラヤ』にはテクスチュアルな性格が色濃くあらわれていると捉えることができる。

また、ジャワ文学研究者のジョージ・クインによれば、ジャワ文学における感情表出は、登場人物によって個性的な形で示されるのではなく、共同体の中で体系化された「合図（cue）」によって示される。登場人物の内面性は、演劇的に表現され、人々に了解されやすく、共有された方法で受容者に伝達されると述べている（Quinn 1992: 43, 47）。『ガトートカチャーシュラヤ』においても、第三章・二節で論じるように、クシティ・スンドリーが感情を表出する場面では、様々な「合図」によって彼女が役者のように振る舞うことで、彼女の内面性が示されている。このことを踏まえたとき、『ガトートカチャーシュラヤ』は、共同体的な読みがなされる側面をもつといえる。

一方で、プレテキストの中で培われた個々の約束事の織物としてのテキストを理解するために、体系化された伝統をひとつの文法として捉え、テキストを発信する側だけではなく受容する側でもそのような文法を読み解く能力が共有されているとする考え方が、カラーの提起する「読みの伝統（conventions of reading）」と「文学的な能力」（literary competence）である。カラーによれば、「問題は、現実の読者がたまたま何をするかではなく、文学という制度に従って、われわれが受容可能とみなすようなやり方で作品を読みかつ解釈するためには、理想的な読者は暗黙のうちに何を知っていなければならないかということである」（Culler 1975: 123-124）。この暗黙の知識が「文学的な能力」にあたり、「言葉の連続を文学的な構造と意味へ変形」（Culler 1975: 114）させ、テキストを「文学」として理解することを可能にする能力である。そして、この「文学的な能力」は、「読みの

⁵² 文（あや）とは、国文学研究において次のような文脈で使われ、説明されている語である。「現実的な効力を信じられている神秘の言葉、言霊を帯した言葉とは異なる、それ自体は虚としてのあやの言葉、詩文また和歌のレトリック、それが神の人と交渉するための道具なのではないか。それは巫にして詩人（ポエイト）なる者だけが操ることのできる道具である」（美濃部 1994: 151）。

伝統」によって形成され、かつ規制されている。「読みの伝統」とは、個々のテキスト、読者、作者を超越し、それらを支配するルールや制度のことを指している。このような考え方は、読者や作者に共有された読み、言い換えれば共同体的な読みを志向する考え方であるといえる。

先にも論じたとおり『ガトートカチャーシュラヤ』は、インドの叙事詩や古ジャワ文学の中で体系化された伝統を引き継ぐテキストであり、さらに、共同体の構成員に了解される「合図」によって登場人物の内面が示されるテキストであると考えられるので、テキストの受容の手続きを明らかにするためには、カラーの指摘する「読みの伝統」及び「文学的な能力」という考え方に則って、テキストをより深く理解するうえで鍵となる前提知識を整理することが有効であると考えられる⁵³。なお、ここでは、古ジャワ文学観、ならびに古ジャワ文学における「美」の世界観といった、受容者の中の物語世界のイメージを構築していく際に重要となる知識を扱っており、「第一章・一節 テキストの構造」において述べた、物語の構造を理解するための情報とは異なる点に留意されたい。

『ガトートカチャーシュラヤ』の受容にかかわる古ジャワ文学の「読みの伝統」について、インドからの影響とジャワ化という古ジャワ文学の歴史的な流れを踏まえ、大きく 2 つに分けて取り上げたい。すなわち、インドからの影響によって形成された文学的伝統と、インドからの文学的伝統を踏まえながらジャワ化された伝統である。そして、それらの「読みの伝統」を踏まえ、『ガトートカチャーシュラヤ』を受容するためには、どのような「文学的な能力」が問われているのかということについて考えていきたい。

インドからの影響によって形成された文学的伝統

まず、インドからの影響によって形成された伝統については、第一に、ラーマーヤナやマハーバーラタ、その他のインド神話は、それらの物語を包含する時間の観念の中で理解されるということが挙げられる。その時間の観念とは、順にクリタ・ユガ、トレーター・ユガ、ドゥワーパラ・ユガ、カリ・ユガの 4 つの時代に分けられる (Johnson 2009: 365)。

古代ジャワでもその時間の観念が受容され、インドから伝わった物語は上記の 4 つの時代のいずれかに属するものであるという認識が共有されており、そしてどの物語がどの時代に属するののかということも理解されていた。したがって、ジャワ人の執筆したテキストであっても、そのテキストに登場する登場人物の名前などの情報から、即座にどの時代に属するテキストなのかが、テキストを受容する側のジャワ人には分かっていた。例えば、乳海攪拌の世界創世神話を含む『アーディ・パルワ』(Ādiparwa) は第一の時代クリタ・ユガに、『ラーマーヤナ・カカウイン』は第二の時代トレーター・ユガに、マハーバーラタにまつわる各テキストは第三の時代ドゥワーパラ・ユガに、『デーシャワルナナ・カカウイン』は現在に繋がるカリ・ユガに属するテキストであるというように、個々のテキストはインド神話を流れる壮大な時間の一部を語ったものと捉えられていたのである⁵⁴。したがって、ジャワ人が「インド的時空間」に規定された世界観を共通認識として持っている

⁵³ 2020 年 11 月 28 日開催のインドネシア研究懇話会第 2 回研究大会における企画「弾丸プレゼン」にて、押川典昭氏から質問された「カラーの文学理論を『ガトートカチャーシュラヤ』に応用する根拠は何か」という問いに基づいて、考察を深めた。

⁵⁴ 『アーディ・パルワ』は、古期に在位したダルマワンシヤ王の治世期に書かれたとされる散文テキストで、作者は不明である。『マハーバーラタ』の第 1 巻で語られる内容が古ジャワ語に翻訳されている (Poerbatjaraka 1952: 8-9)。

ことを前提として、穴埋め的に新たな物語を挿入していくことが可能であった。つまり、古ジャワ文学テキストは、そのテキストを受容するジャワ人によって共有された時間観念に基づいて描かれるテキスト群なのであった（青山 1994: 42-44）。

これに加えて重要なのは、

クリタ・ユガからカリ・ユガへ至る四つの時代の移り変わりは、単に物理的な時間の経過を示すのではなく、ダルマ（Dharma、法）が維持され、調和に満ちたクリタ・ユガからダルマが衰退し混乱に満ちたカリ・ユガへ至る、社会的秩序と人間倫理の段階的な崩壊と墮落を意味する（青山 1994: 45）。

ということである。叙事詩に登場する英雄は、それぞれの時代の無秩序や混乱を解決し、調和を取り戻すために奮闘するが、達成された平和は一時的なものに過ぎず、「インドの時空間」ではそのような平和と混乱の時代が繰り返されながら徐々に荒廃が進んでいく。古ジャワ文学テキストは、『デーシャワルナナ・カカウイン』『スタソーマ・カカウイン』を除けば、クリタ・ユガからドゥワーパラ・ユガにその物語内容の時代が設定されていることを考慮すると、ほとんどの古ジャワ文学テキストは、テキストを受容されるカリ・ユガからは遠く離れた崇高な過去を語る神聖なテキストとして受容されたはずである。

第二に、上記で述べたようなインドの壮大な時間観念がジャワで受け入れられていたことを踏まえると、それぞれの古ジャワ文学テキストの間には、インターテクスチュアリティといわれる作用が生じていると考えられる。第一章・三節において既に触れたとおり、マハーバーラタの物語内容をよく知る受容者にとっては、『バーラタユッタ』は、パーンダワ兄弟とコーラワ兄弟の最終決戦という内容であることを知れば、マハーバーラタの終盤に位置する物語であると理解される。そして、その後に書かれた『ガトートカチャーシュラヤ』は、インド起源の『マハーバーラタ』本編には存在しない物語であるのかかわらず、パーンダワ兄弟がウィラータ王国に身を隠している間に起きた物語であるという説明があることで、マハーバーラタを思い描き、その時空間の中で物語を認識することになる。ともすれば、『ガトートカチャーシュラヤ』で語られる物語内容は、『バーラタユッタ』で語られる物語内容の直前に位置することも同時に意識される。よって、この2つのテキストは相互に関連付けながら受容されることとなる。

たとえば、登場人物に着目してみると、『ガトートカチャーシュラヤ』においてアビマニュの恋や結婚が描かれるとき、テキストの受容者は、後に最終決戦でコーラワ兄弟側に殺されるという彼の最期を既に知っており、『バーラタユッタ』で語られるその結末を想像しながらテキストを受容することができる。そして、アビマニュがクルクシェートラの戦いにおいて戦死するという、マハーバーラタないし『バーラタユッタ』により運命づけられた彼の行く末は、『ガトートカチャーシュラヤ』における「美」の経験の濃厚さや、アビマニュの生命のほとばしりを逆照射するかのよう^{ラングー}に作用するのである。また、マハーバーラタにより定められたアビマニュとウッターリーとの結婚、そしてウッターリーが世継ぎを産むという事実は、『ガトートカチャーシュラヤ』におけるアビマニュの「美」の経験が、定められた結婚や世継ぎといった、一族におけるアビマニュの立場や宿命とは切り離された、私的な領域に属することを暗示させるのである。このように、登場人物の生涯などを通して個々のテキストを相互に関連させる能力もまた、古ジャワ文学の「文学的な能力」のひとつといえるかもしれない。

第三に、ジャワ社会の中では、インドの叙事詩の登場人物のイメージも共有されていたと考えられる。例えば、マハーバーラタに登場するパンドワ兄弟の中でユディシュティラは清廉潔白な長男であり、ビーマは闘争心旺盛な次男であり、アルジュナは英雄の素質を持つ容姿端麗な三男であるというような性格のイメージが形成されている。『ガトートカチャーシュラヤ』では、主人公のアビマニュは、恋多きアルジュナの息子であると語られるので、受容者は、アビマニュが感受性に溢れた多情な人物であることを想像し、そして、それゆえに詩人としての素質を有することも思い描くことができるだろう。このように受容者は、既に了解した人物が登場するテクストを読む上では、その人物のイメージに照らし合わせながら言動や態度を受容し、その一方でテクストは、イメージ通りに描くこともイメージを裏切ることもでき、また、そのテクストの中では語られない登場人物の行く末を暗示させることもできるのである。

第四に、インドの美的観念であるラサもまた、「読みの伝統」を形成していると考えられる。序章・一節の「メタファー」の項では既に、ラサが芸術の鑑賞により生じる美的な喜びを指すこと、そして、そのラサをめぐる理論は、本論文におけるメタファーの認識に示唆を与えていることについて触れた。ラサ理論は、この他にも、登場人物（演劇の場合には役者）の涙や汗といった身体的特徴によって、彼らが表現する感情が受容者に理解されること、受容者はそのような表現や装置によって登場人物（役者）の感情を追体験すること、したがって、受容者には登場人物（役者）に共感し、感情移入する能力が求められることなど、『ガトートカチャーシュラヤ』の受容の基層となる考え方も多くの共通点があるといえる（上村 1990: 6, 14, 17, 26-27）。このようなラサの解釈は、インドの演劇の理論家や修辞学者によってさまざまに論じられてきた歴史を持ち、ラサ理論の起点とされる『ナーティヤシャストラ』の成立年代は、紀元前 2 世紀から紀元後 6 世紀までの間に遡る（上村 1990: 3）。

このような長く深い歴史をもつラサについて、ここでは、受容者にラサを生じさせるための修辞表現の中で、『ガトートカチャーシュラヤ』に影響を与えていると思われるものを取り上げるに留めたい。そのような修辞表現として、カーマ神、チャコーラ鳥・コーキラ鳥・チャクラワーカ鳥が挙げられる。

カーマ神とは、ヒンドゥー教において、愛の神、もしくは性欲を象徴する存在として捉えられる神である（Johnson 2009: 166）。サンスクリット文学において、カーマ神の姿は有形無形で描かれ、また、カーマ神の放つ矢は若者の胸を打ち抜くとされている（ハザーリー 1984: 40）。このカーマ神は、『ガトートカチャーシュラヤ』の作者ムプ・パヌルが崇敬するスマラ神と対応している。第一章・三節において、スマラ神はその姿は目に見えないながら、器に宿ることで具現化するとされていることは既に述べた。また、物語の中に入っていくと、スマラ神は、アビマニュの夢にあらわれて彼を逢引きへと領導するという役割を果たす。さらに、アビマニュは、クシティ・スンドラーへ贈る詩の中で、スマラ神に矢で心を打ち抜かれたことを表現している。

hana hiḍēp i ṅhulun muwah i māsku kita kēñar i taṅgal iñ
śaśadhara
amēnuhi harṣa niñ rimañ anīsi panas i hati niñ kēñēñ
Smaraśara

私は、貴女について上り月⁵⁵の清輝のような印象を抱いています。
恋の歓びで私を満たし、スマラ神の矢に打たれ熱に浮かされた
私の心を冷やしてくれるのです。

(17. 3. 1-2)

『ガトートカチャーシュラヤ』において、カーマ神とスマラ神は同一視され、カーマ神のもつ文学的特徴はスマラ神に受け継がれているといえる。

次に、春になると甘い声で陶醉したように鳴き続けるコーキラ鳥（カッコウの一種）、月光を飲むことでその渴きを癒すチャコーラ鳥（ヤマウズラ）、夜になると離れ離れになり、その寂しさに鳴き続けるつがいのチャクラワーカ鳥（カモの一種）もまた、サンスクリット詩人の慣用表現として取り上げられている（ハザーリー 1984: 35-37）。一方で、『ガトートカチャーシュラヤ』においても、月を求めて鳴く鳥、つがいで鳴く鳥が登場するが、月を求めて鳴く鳥はコーキラ鳥と呼ばれており、つがいの鳥もカモではなくカッコウとして描かれているところに細かな違いが見られる。月が昇るのを待ちかねるカッコウの描写、想い人と引き離された寂しさをカッコウにのせて表現するクシティ・スンドリーの恋文については、第四章・三節において詳述するが、このような描写や表現はサンスクリット文学の影響を受けていると推測される。

このように、『ガトートカチャーシュラヤ』を読む上では、インドの叙事詩によって形成された時間の観念、インターテクスチュアリティ、登場人物、インド由来の美的観念ラサといった、カラーの指摘する「読みの伝統」が受容者に内在化されていることが求められている。そして、受容者には、「読みの伝統」を了解している「文学的な能力」と、それをもとに想像力を働かせていくことが求められていると考えられる。

古ジャワ文学の伝統

次に、古ジャワ文学の伝統として、本論文の中心的なテーマとなる^{ラングー}「美」の観念を取り上げたい。一般的に、古ジャワ文学における^{ラングー}「美」の観念は、ジャワ土着のものであり、インドの美的観念ラサと類似性があるにもかかわらず、それとは区別されるものであると認識されている（Robson 2016: 16）。また、『ガトートカチャーシュラヤ』において描かれる自然は、^{ラングー}「美」の観念の表出する主要なメタファーとなっているが、ズットムルダーによれば「カカウィンにおける植物や動物の世界は圧倒的にジャワ的である」（Zoetmulder 1974: 196）。したがって、^{ラングー}「美」の観念は、サンスクリット文学の影響を部分的に吸収しながらも独自の発展を遂げたジャワ土着の文学表現をなすものであると推測される。ここでは、『ガトートカチャーシュラヤ』をめぐる^{ラングー}「美」の観念について、3つの観点から述べたい。

第一に、『ガトートカチャーシュラヤ』の中では、自然と女性の美しさが比較されている。具体的には、クシティ・スンドリーの身体の各部分と、その部分に似た植物が比べられ、植物たちがその美しさに挑むのを恐れているという描写である。このような表現は受容者に、ジャワの植物相とその文学的な特徴に関する知識を要求する。例えば、古ジャワ文学においては、蓮は美しい目に喩えられ、チャンパカ（campaka）という花は女性の美しさの理想とされる色の薄い肌に喩えられ、アショーカ（aśoka）という木のしなやかな枝は女

⁵⁵ 「上り月」は、上昇していく月ではなく、新月から満月にかけて満ちていく月を指している。また、インド研究においては、「上り月」は「自分の月」と訳されている（森 1997: 89）。

性の細い腰に喩えられるといった約束事が多数あるが (Zoetmulder 1974: 196-197)、『ガトートカチャーシュラヤ』の受容者はそのような知識を応用して、テキスト中において描かれるクシティ・スンドリーの美しさについて想像力を働かせなければならない。

第二に、アビマニュとクシティ・スンドリーの出逢いの季節として選ばれた、カールティカ (kārttika) の月もまた、それが「美」の季節であるという共通認識に基づいている。古代ジャワの太陰太陽暦に基づくと、第四の月であるカールティカは10月もしくは11月にあたり、乾季が終わって雨が降り始めることで木々や花々が開花する繁茂の季節である。カールティカの到来が雷の合図によって知らされ、優しい雨が降り、孔雀が歌い、花々が咲き乱れるといった描写はいずれもジャワの10月(11月)に特有の光景の描写である。そして、その季節は、詩人や「美」を求める者たちに最も愛される詩的な季節である (Zoetmulder 1974: 195)。このような知識によって、『ガトートカチャーシュラヤ』においては、なぜカールティカの月に王宮総出で遊山に出かけ、そして、なぜそこで恋が芽生えるのかということを理解することが可能になるのである。

第三に、「美」が恋を包含する観念であることを踏まえると、アビマニュとクシティ・スンドリーの恋に関する描写も「美」の観念のあらわれとして挙げるができるだろう。古ジャワ文学には、恋を演出する植物や動物のメタファーもまた豊富である。『ガトートカチャーシュラヤ』におけるメタファーについては第四章にて詳細に扱うが、古ジャワ文学における文学表現において汎用される動植物について、ズットムルダーは次のようなものを挙げている。例えば、アサナ (asana) という樹木の花と蜜蜂の組み合わせは、恋人どうしを表す比喩として頻繁に用いられる。また、月に恋焦がれ、月が欠けていくと物憂げに鳴くチュチュル (cucur) という鳥は、恋の病に冒された者を示す。さらに柱や木にからみつく蔓植物ガドゥン (gaḍung) は、恋人たちの熱い抱擁というイメージを喚起する (Zoetmulder 1974: 197, 199, 202)。『ガトートカチャーシュラヤ』において各所に現れるこのようなメタファーも、古ジャワ文学の中で醸成されたメタファーの伝統に基づくものと考えられ、それを読み解くためには「文学的な能力」が問われるといえる。

以上で述べてきた描写や表現は、テキストの受容者に、古ジャワ文学特有の植物相、動物相や季節に関する知識、そしてそのメタファーの知識が備わっていることを前提としている。それらの表現は、まさにカラーの指摘した、理想的な読者が暗黙のうちに知っていなければならない知識であり、なおかつ、インドの伝統を踏まえながらもジャワの固有性を有する「読みの伝統」を見事に体現しているといえる。

二. 継承に関するテキスト理解

作者、宮廷書記、文献学者によって手渡されてきたバトン

序章で述べたとおり、作者ムプ・パヌルによって書かれた『ガトートカチャーシュラヤ』の自筆本は存在せず、現在読むことができるのは、繰り返し書き写されてきた写本のテキストである。その転写の過程においては、書き誤りや書き変えがあった可能性は否定できず、自筆本とまったく同じテキストが読める状況にあるとはいえない。本節では、このようなテキストをどのように理解し、受容すべきなのかを考えてみたい。

第一章で述べたように、古ジャワ文学テキストに影響を与える主体としては、作者である宮廷詩人、転写をする宮廷書記、文献学者が挙げられる。まず作者のムプ・パヌルについては、『ガトートカチャーシュラヤ』の物語内容を一から創作した人物なのか、あるいは既にインドやジャワにおいて口承で伝えられていた物語に着想を得て、古ジャワ語のテク

ストへと翻案した人物なのかということについて議論の余地がある。この問題についてロブソンは、

『ガトートカチャーシュラヤ』については、サンスクリット版が見つかっておらず、したがってジャワ人作者の1人であるムプ・パヌルによって創作されたオリジナルに違いないと常に言われてきた。しかしながら、最近のいくつかの発見は、我々がいくらか異なる方向性、すなわち、口承、文学のいずれをも含む、南インドの現地語の物語に目を向けることを提起している (Robson 2016: 16)。

と述べ、マラヤーラム語で書かれた書物やインド南東部に伝わる民話に見られる物語と、『ガトートカチャーシュラヤ』の物語との類似性について言及している。したがって、『ガトートカチャーシュラヤ』の物語は、ムプ・パヌルがインド由来の物語に取材して書いた可能性があり、その意味で、ムプ・パヌルは、物語の創造主としての「作者」に当てはまるのかどうか疑問が残る。

次に、宮廷書記による転写が、『ガトートカチャーシュラヤ』の自筆本のテキストに対して、どの程度の影響を及ぼしているのかということとは明らかでない。『ガトートカチャーシュラヤ』のロブソン版が作られる際に参照された写本としては、A から I まで 9 種類が挙げられている。それらの写本は、ムプ・パヌルによりテキストが書かれた時代、すなわちクディリ王国時代、そしてクディリ王国が崩壊した後も繰り返し転写され、一部はジャワで、残りはバリで 20 世紀まで伝えられ続けた。それぞれの破損状況は様々であり、系統を再構築するまでには至っていない (Robson 2016: 19-23)。

古ジャワ文学のテキストの大部分は、バリにおいて、バリ人の手によって、バリ文字で転写されることで何世紀も保存されてきた (Zoetmulder 1974: 37-38)。『ガトートカチャーシュラヤ』に関しても、最も良い状態で残っている、写本 H ならびに写本 A のもととなったロンタルは、バリで転写され、保存されてきたものである (Robson 2016: 20-23)。

ズットムルダーによれば、ジャワからバリに古ジャワ文学テキストの写本が持ち込まれた後、きわめて誤りの少ない状態で古代のジャワ文字からバリ文字へと翻字されたことは、バリ人の宮廷書記の技術の高さ、古ジャワ語や古ジャワ文学に対する知識の水準の高さ及び関心の大きさを示している。また、バリ人の宮廷書記によって、バリ語の翻訳が付されたテキストは、文献学者たちの研究にも大いに役立っている (Zoetmulder 1974: 41, 49)。したがって、バリで保存され、継承されてきた写本には、一定の信頼性をおけることが推測される。

また、広義の古ジャワ文学に含まれる宗教書に比べると、狭義の文学、つまり純文学に属するテキストは、一般的にはるかに良い状態で継承されていることもまた指摘されている。さらに、散文よりも韻文のテキストの方が韻律によって行の数や音節の数が定められているために書き誤りが起こりにくい。そして、韻文の中でも、キドゥンとカカウインの間には、原型に対する忠実性において著しい違いがあり、すべての音節の長短が韻律により定められているカカウインの方が書き誤りが避けられやすく、原型に忠実に継承されていると考えられている (Zoetmulder 1974: 48-49)。

上で述べてきたこと、すなわち、バリで保存され、継承されたロンタルの写本が利用可能であること、そして純文学におけるカカウインに属するテキストであることを踏まえるならば、現在我々が読むことができる『ガトートカチャーシュラヤ』のテキストは、原型に限りなく近いものであろうことが予想される。

しかしながら、このように古ジャワ語及び古ジャワ文学に熟達した宮廷書記であっても、一切の間違いなく転写することは不可能であったのかもしれない。また、上で述べてきたことから、『ガトートカチャーシュラヤ』のテキストの継承においては、書き誤りが少なかつたであろうことが推測されるに過ぎず、宮廷書記によって意図的に書き変えがなされた可能性を否定するものではない⁵⁶。

最後に、テキストを限りなく原型に近い形に復元していく文献学研究の中でも、原型からの逸脱のリスクは生じる。まず、ジャワ文字あるいはバリ文字で書かれた写本のテキストのほとんどがローマ字に翻字されて出版されてきたことにより、単語が連続して書かれるジャワ文字とバリ文字の書き方に代わって、単語を分割して記す方法に書き換えられた。また、写本の綴りが不正確であると考えられる場合には、それを正すのかどうかという問題があるが、『ガトートカチャーシュラヤ』は、写本が複数あるテキストであるため、異本と照らし合わせながら最も正しいと考えられる綴りが採用されたものと考えられる。ロブソンは、各詩節の下に、異本の中で異なる単語の綴りが見られる場合には、その綴りを記している。文章を各単語に区切る過程で、翻字の過程で、あるいは正しい綴りを採用する過程で、文献学者による選択の余地が生じていることになる。また、ロブソン版において参照された写本の中で、AとCに関しては、既に文献学者によって翻字された写本なので、そういった裁量は二重に働いているといえる。

ズットムルダーは、古ジャワ文学における文献学研究について、次のように述べている。

高い水準の学識によって古ジャワ語のテキストの編集を試みる者は誰でも、御しにくい循環に陥る。彼は、テキストを編集できるようになるために、徹底した古ジャワ語の知識を持たなければならない。しかし同時に、彼はその知識を得るために、よく編集されたテキストが必要になる。したがって、これまで刊行されたテキストを決定的で、さらなる改善の余地がないと見なすのは間違いである。にもかかわらず、現在の適切な進路は、言語のさらなる科学的な調査のために、できる限り多くのテキストの版を利用可能にすることである。結果としてその研究は、既に刊行された版の欠点を一掃するのに使われるかもしれない。この方法で、御しにくい循環は上へ向かう螺旋となっていくのである (Zoetmulder 1974: 60)。

このようなズットムルダーの認識を踏まえるなら、現在利用することができる『ガトートカチャーシュラヤ』のテキストは、上へ向かう螺旋の途上にあり、今後さらなる文献学

⁵⁶ 第一章で述べたように、『ガトートカチャーシュラヤ』に関しては、既にウィーリンハが、後代の宮廷書記による加筆があった可能性を指摘している。ここで問題となっているのは、アビマニュに付き添う召使いであり、後にジャワでパナカワン（道化者）と呼ばれるようになる登場人物像である。従来、パナカワンは、ムプ・パヌルが初めて古ジャワ文学テキストの中で扱った登場人物像であると考えられてきたのに対し、ウィーリンハは、写本を写した後代の宮廷書記によって挿入されたのではないかと疑問を呈している (Wieringa 2000: 247)。これに対し、ロブソンは、ウィーリンハによって問題にされ、宮廷書記によって加筆されたと疑われる箇所は、すべての写本に見られるために、後代に加筆があったという印象は受けないと反論している (Robson 2016: 18)。このように、宮廷書記による書き換えの問題には議論の余地があり、書き換えがあったのかどうか、あったのであればどの箇所なのかということ判断することは難しいものと思われる。

研究が行われることでさらに原型に近づいていく可能性を秘めたテキストであると捉えるべきだろう。

上で述べてきたことを踏まえると、作者という概念はあやふやなものとなり、転写や文献学研究によって作者の自筆本が再構築されてきたという認識は不安定な要素を含んでいることとなる。殊に、自筆本の再構築は、それを請け負う宮廷書記や文献学者の各々が考える「自筆本はこうあるべき」という考えに従っていると考えられる。『ガトートカチャーシュラヤ』が宮廷書記により書き写され、文献学者によって復元を試みられてきた過程は、このような「正しさ」の選択、統合の歴史であったと捉えられるのではないだろうか⁵⁷。

ズットムルダーもまた、写本を復元しようと試みる者の自信が仇となり、主観によって彼独自の異本が「創作」されてしまう点に触れ、「文献学研究者はいかに簡単に、彼が作者自身よりも自分がよく知っているとは無意識に考える誘惑に駆られ、自筆を「正して」しまうことだろう！」(Zoetmulder 1974: 61) と述べている。宮廷書記であっても文献学者であっても、古ジャワ語に精通するほどに、そして古ジャワ文学テキストをよく知るほどに、そのような「正しさ」という観念との葛藤を強いられるものなのではないかと推測される。

能動的な享受の産物としてのテキスト

一方で、「そもそも物語というものは、常に同時代または後世の人々による加筆、書き換えを伴いながら、流布し享受されるものである。これは、物語の本性であり、本質である。」

(中川 2014: 286) という考え方もある。『ガトートカチャーシュラヤ』が、各時代における(宮廷書記も文献学者も含む)古ジャワ文学に携わる学者によって継承され、今ある形にたどり着いたことは、それがまぎれもなく物語であるということを示しているといえる。

美濃部は、国文学における物語享受について論じる中で、まねびとあそびとしての享受のあり方に着目している。物語が近代現代の小説と異なるところは、享受する側の感情移入が物語に対する能動的な「まねび(真似)とあそび」となって、物語を表現しなおすことを享受者に許す自由の度合いの大きい点にある。(美濃部 1994: 143-144)。また、「物語の表現は口頭制作オーラル・コンポジションによる場合も筆記制作リテラル・コンポジションによる場合も過程的なものであって、いわば芸能のパフォーマンスに相当するような性格を持っていたと推測する。(中略)物語は、ゆいいつ正しい原本 the original と称すべきテキストの存在を考えるべきではなく、一回ごとの表現を an original と考えることによって、その本然が見えてくる」(美濃部 1994: 146)。

⁵⁷ ここでは、写本による継承やその編纂作業について、『源氏物語』研究を参考にしている。『源氏物語』もまた、作者の書いた自筆本が存在せず、数多くの人々によって繰り返し書き写されることによって継承されてきたテキストである。現在一般的に読まれている『源氏物語』は、藤原定家によって編纂された青表紙本に基づいている。しかしながら、この青表紙本については、「青表紙本が“正しい『源氏物語』”としてあること。しかし、それは先天的に正しいがゆえに“正しい”のではない。それに関わるすべての人々が、それを正しいと判断した瞬間に、初めて“正しい”ものへと変化したのである。」(中川 2014: 82) と述べられているように、自筆本と必ずしも一致するものではなく、むしろ自筆本はこうあるべきだという願望に基づいているといえる。さらに、鎌倉時代に藤原定家によって編纂された青表紙本もまた、それを書き写した写本のうちの1つ、すなわち、室町時代に書写された大島本が、定家の自筆本に最も近いものとして認定され、『源氏物語』と呼ばれているに過ぎない。この過程の中で、「“正しい”と判断されたものが残り、逆に“正しくない”と判断されたものは淘汰されていった。」(中川 2014: 158) と捉えられている。

このような考え方を『ガトートカチャーシュラヤ』に応用させたとき、宮廷書記や文献学者は、テキストの継承と復元を担う者である前に、テキストの読者であり受容者であると位置づけられる。そして、自筆本が世に出されてから、そのテキストが書き写されてきた写本ならびに文献学者によって編纂された各版は、その1つ1つが、「能動的な享受」によって生み出された **an original** であると捉えられる。そして、作者ムプ・パヌルもまた、インドの叙事詩マハーバーラタを受容した者の1人であると考えれば、『ガトートカチャーシュラヤ』の自筆本も、マハーバーラタの「能動的な享受」によって生み出された外伝であるといえる。

作者、宮廷書記、文献学者が「能動的な享受」——創作、転写、文献学研究——を行うためには、古ジャワ文学を知悉している必要があり、彼らが「読みの伝統」を押さえていることが前提となる。古ジャワ文学の「文学的能力」を備えた者たちによって感情移入され、解釈され、各時代、各人にとっての「あるべき形」に校合されていったこと、「能動的な享受」と変容の連鎖を経た、テキストと受容者の相互作用の産物であること、その結果として淘汰されずに生き抜き今我々が受容できること、そこにこそ『ガトートカチャーシュラヤ』のテキストの価値を見出せるのではないだろうか。

三. パフォーマンス性とパフォーマンスティヴ

朗読されるテキスト

『ガトートカチャーシュラヤ』を含むカカウインのテキストは、朗読され、聴かれることで受容されるテキストであった。カカウインは、公共の場で歌われ演じられる娯楽のひとつであり、その目的にかなうように創作されていた。したがってカカウインの伝統の中には、口頭伝承の特徴が多く見られる。たとえば、単純でわかりやすいプロットをもつ叙事詩であること、物語の主題の多くが他のカカウインの間で共有されていること、英雄的な人物像を扱っていること、定型化された約束事や文学的装置が用いられることで格調高く書かれていることなどが挙げられる (Creese 2004: 23-24)。

また、カカウインを朗読するパフォーマンスは、貧富にかかわらず、村人であっても宮廷官僚であっても、参加できる者は誰でも観ることができたと推測されている (Creese 2004: 23)。西暦 907 年の日付を持つ刻文には、村の式典において、ラーマーヤナの朗読が行われたと記されている (Zoetmulder 1974: 208-9)。そのことは、インドの叙事詩のテキストの朗読がジャワにおいても古くから行われてきたことを示唆しているとともに、インドの叙事詩の世界観が書かれたテキストを受容できる上流階級、知識階級に限らず、口承されることによってジャワ社会に普及していた可能性を暗示している。

ここで『ガトートカチャーシュラヤ』に目を転じると、冒頭において、テキストが語り手によって朗読されていたことを示す箇所が見られる。

byātītan sira ring wanāsrama rēngön pang ning kathā
warṇanēn

森に身を隠していた頃の彼ら (パーンダワ兄弟) について
ではなく、彼らの物語の外伝を語って聴かせよう⁵⁸

⁵⁸ 「rēngön」(ルングーン) は、「聞く」を意味する動詞である rēngö の受動形 rinēñö (聞かれる) の仮定法であり、主語の「外伝」が「これから聞かれるであろう」ことを意味し、「外伝」を「聞きなさい」「聞かせよう」といった命令、あるいは勧誘として解釈することができる。

(2. 2. 1)

この詩節では、語り手がこれからどのような物語を語ろうとしているのかについて説明されている。テキスト中の「聴かせよう」(rēngōn)という言葉は、『ガトートカチャーシュラヤ』が語り手によって朗読され、聴衆によって受容されていたこと、そして、そのような口承性がテキストの本性であることを暗示している⁵⁹。したがって『ガトートカチャーシュラヤ』は、聴衆を悦ばせるための娯楽であり、聴かれることを前提に創作されており、そして、作者とは別に、語り手の存在が想定されたテキストであるといえる。

現代において読書とは専ら黙読を指し、文学的なテキストの受容とは、黙読という個人の営みを通じて行われるものであると一般的には認識されるが、黙読による読書行為は近代以降に成立し浸透した読書形態であり、それ以前は、文字を声に出して読む音読、とりわけ1人が複数人に読んで聴かせる習慣が一般的な読書形態であったと考えられる⁶⁰。このように、読書の形態として大きく黙読と音読とが認められるが、前田は、さらに音読の形態を「朗読」と「朗誦」という2つの型に分類している。「朗読」とは理解の補助手段として用いられる型であり、「朗誦」とは文章のリズムを実感するために用いられる型であるとされている(前田 1989: 129)。本節で着目したいのは、朗誦されるテキストとしての『ガトートカチャーシュラヤ』であり、ここでは、個人的な営みとしての黙読とは異なるテキストの受容のあり方について考察を深めたい。

『ガトートカチャーシュラヤ』が文字芸術としてのみではなく、言語芸術として受容されていたと考えるなら、書かれたテキストは、語り手の裁量によって変容される可能性を含んだテキストであると捉えることができる。前節では、作者だけではなく、宮廷書記や文献学者も能動的な享受によってテキストを変容させる存在となりえたこと、ひとつひとつの写本や版がオリジナルであることを論じたが、それに加え、語り手も作者の創作を変容させる存在であるとともに、彼らによるパフォーマンスもまた1回1回がオリジナルであったはずである⁶¹。現前にある『ガトートカチャーシュラヤ』のテキストは、いわば上演用台本であり、パフォーマンスの基底となるものと捉えられる。

⁵⁹ 小西甚一は、口承が本来の目的であり書承は例外的であった国文学の説話のあり方について述べる中で、「本性」という語を使い次のように説明している。「説話はその本性として口承されるはずのものであり、文学期に入ってから、源泉的に口承が併存した」(小西 1985: 285)。

⁶⁰ インドネシアの西ジャワにおいても、19世紀における印刷技術の導入によって、20世紀初頭から少しずつ黙読が一般化していったこと、19世紀後半には未だ音読、すなわち朗読や朗誦が主流な読書形態であったことが示されている(Moriyama 2005: 41, 204)。

⁶¹ 口承の語りに関して、オングの研究ならびに国文学研究において参照される研究業績として、ユーゴスラヴィアの口承による語りの調査にもとづき、パリーとロードによって提唱された説がある。この学説の示唆するところでは、口承の担い手たる語り手は、創作されたテキストを逐語的に記憶して聴衆に語るのではなく、膨大な数の決まり文句を脳内にストックしておくことで、口承が行われる場に合わせそれらのストックを自在に繋ぎ合わせ、それぞれの語り手がオリジナルのテキストを再構築していく(Lord 1960: 13; Ong: 58-60; 小西 1985: 187-188)。パリー・ロード説の提起する状況依存的な語りの場及び語り手の裁量の大きさといった考え方は、現代でも継承されているワヤンの上演におけるダランの語りを思い起こしてみると、『ガトートカチャーシュラヤ』のテキストやその朗誦の場を推察するうえでも手がかりとなると考えられる。

このような特性をもつ『ガトートカチャーシュラヤ』に関しては、それがパフォーマンスであることを鑑みながら受容することが重要であると考えられる。朗読される『ガトートカチャーシュラヤ』を再現することはできなくとも、現前にある『ガトートカチャーシュラヤ』のテキストの受容の前提となっている、「聴く」ことの効果を掘り起こしていくことで、より深く理解することが可能になるのではないだろうか。そこで本節では、記憶と感情移入という2点から、パフォーマンスとしての『ガトートカチャーシュラヤ』を考えてみたい。

記憶に刻まれる語りの特徴

書かれたテキストの場合には、ひとつひとつの単語や文章を平面的に見て、その前後関係を確認しながら受容することができるが、テキストが聴かれる場合には、過去に語られた単語、文章は、語られた順に記憶から薄れていく。前の単語、詩行、詩節、詩編を呼び起こすことはできず、聴衆は物語の内容を見える形では再現できないまま、記憶と今聞き取れる音声のみを頼りに、頭の中で物語世界を構築していく。記録に頼らない記憶のあり方に着目して『ガトートカチャーシュラヤ』のテキストを見つめてみると、そこには、語り手によって物語が覚えられ、スムーズに朗読されることを可能にするような、記憶しやすさと結びつく特徴が見つけられる。その記憶しやすさと結びつく特徴を有することで、『ガトートカチャーシュラヤ』は結果的に聴衆の記憶に強く刻みこまれるものと考えられる。

オングは、聞かれることを前提とした語りには、記憶しやすい特有の型があるとしている。記憶しやすさと結びつく語りの特徴としては、①リズムカルさ、②英雄的で忘れがたい人物像、③累積的な表現などが挙げられる。聞かれることを前提とした語りにおいて用いられる表現は、分離されるのではなく、ひとまとまりに集まる傾向をもち、そのような表現をオングは累積的 (aggregative) と言い表している。たとえば、単語、句、節が相似によって並行的に並べられたり、逆に対立によって対比されることがそれにあたる (Ong 1982: 33-36)。

『ガトートカチャーシュラヤ』の場合を考えてみると、第一に、四詩行が一詩節として構成され、各音節の長短も音節の数も定められた韻律が用いられるカカウインの形式をもつことから、①リズムカルさという特徴には明白にあてはまっている。

第二に、アビマニュは、パランダワ対コーラワの戦いにおいて活躍する英雄として描かれている。そして、第三章にて詳述するように、美しさと詩人性を持ち、色ごのみの人物として語られる。英雄であり色ごのみであるアビマニュは、彼の父アルジュナとも共有される、類型的な性格を有している。したがって『ガトートカチャーシュラヤ』の主人公としてのアビマニュは、オングの指摘する②英雄的で忘れがたい人物像であるといえる。

第三に、累積的な表現については、特に自然の描写において多用されている。たとえば、クシティ・スンドリーの美しさにさまざまな植物が挑む場面 (3.4 - 3.6) では、ある詩行では、蔓に咲いた花の香りと彼女の髪の毛の香りが比べられ、次の詩行では樹木の葉と彼女の眉毛が比べられ、また次の詩行では蓮と彼女の目が比べられるというように、詩行ごとにクシティ・スンドリーの身体の一部と、それと対になる植物が並べられていく。このようなパターンは、森の描写、川の描写などにも見られ、そこでは植物や動物などの自然が羅列されながら、ハーモニーが醸成されている。このように、ひとつひとつの事象が並列に置かれ、その全体がひとまとまりに統合され認識されることで、③累積的な表現として、記憶に残りやすい型が形成されていると考えられる。

『ガトートカチャーシュラヤ』は書かれたテキストであり、識字能力のある者によって生み出され、後世に引き継がれていった文学でありながら、同時に、読み書きに触れたことがない人々にも開かれたテキストであった。彼らは聴衆となることによって『ガトートカチャーシュラヤ』を受容することができた。そして聴衆は、上で述べたようなカカウインの韻律、印象深い主人公、累積的な表現などといった、記憶と結びつくテキストの特徴によって、朗誦の体験ないし物語を鮮明に思い起こすことが可能であったのではないだろうか。

感情移入の文学

このように、聴衆の脳裏に刷り込まれるように『ガトートカチャーシュラヤ』が記憶されることは、感情移入という観点からも説明することができる。『ガトートカチャーシュラヤ』が聴衆を感情移入させる力については、①音のもつ内部性、②感覚的享受の醸成、③感情の起伏の操作という三点から考察したい。

第一に、内部から生じ内部に入りこむ音の性質によって、聴受は視受よりも物語に主観的にかかわることを助ける。オングによれば、聴覚は、他の感覚機能、つまり視覚、味覚、嗅覚、触覚よりも、ものの内部を確かめるのに有効である。音とは、その音の発信源となるものの内部構造を伝達するのであり、ものの表面が知覚される視覚情報とは対比される（Ong 1982: 71-72）。その意味で、肉声はその抑揚や緩急、調子によって、声を発する人間の内部を映しており、文字のように平面的に知覚されるわけではない。ここに、『ガトートカチャーシュラヤ』における知識の伝達のあり方が示されているといえるかもしれない。そのテキストは、語り手の身体の内側から生まれ出て、その声は聴衆の身体の内側へと入りこみ、それによってテキスト、語り手、聴衆はハーモニーを実現する。聴受は、黙読にもとづく視受がテキストを客観的に切り離すのとは対照的に、テキストと一体化することを助ける。このような①音の内部性によって、聴衆は、テキストの登場人物の心情に深く同期することが可能になるといえる。

音の内部性は、第二に挙げた感覚的享受をよりいっそう強固なものとする役割も果たしている。ここでの感覚とは、たんに五感によって外界を知覚する身体機能のみを指し示しているのではない。

しかし「美」を感じたり意識したりするということは、外界と触れあった諸感覚が内的に（身体と意識の相互にかかわる形で）なんらかの統合を与えられたことによるのである。いわば外界に対する知覚と内部に蓄積された文化的価値体系が複雑に交錯・錯綜し、ある統合的なイメージに集約されたときに「美」的体験が感受されるわけである（石原他 1991: 223）。

つまり、感覚とは、五感にうったえかける何かが知覚されたとき、その身体感覚とみずからの知識や経験が照らし合わされて、あるイメージをつくりだす能力であると言い換えることができるだろう。『ガトートカチャーシュラヤ』においては、五感を刺激する自然の描写とその景情一致、そして、あらゆる感情、情調を喚起するメタファーが、受容者を物語の世界観、とりわけ「美」の世界観に入りこませるうえで重要な役割を果たす。五感を刺激する描写の一例を挙げるなら、稲妻の閃光（視覚）、鳥や蛙の鳴き声がつくりあげる森のオーケストラ（聴覚）、香り高い花々（嗅覚）、味わい深い花の蜜（味覚）、絡みつく蔓植

物（触覚）がある。『ガトートカチャーシュラヤ』が自然の描写やメタファーを利用して感覚的享受を促すしかたについては、第三章、第四章にて詳述するが、それらの装置は、五感を巧みに刺激することで、登場人物の感情を雄弁に語る機能を果たしている。受容者の側は、享受した感覚をみずから恋慕、恍惚、哀愁、刹那、エロティシズムなどといった心情や情調と結びつけることで、登場人物に共鳴する。『ガトートカチャーシュラヤ』は、このような②感覚的享受の醸成によって、色濃く印象的な体験が受容されることを可能にしているといえる。

しかしながら、このような体験は、受容者の想像力にもとづいて生み出されるものであり、その意味では、『ガトートカチャーシュラヤ』を聴受する場合と視受する場合の間に、音の内部性によって得られる感情移入の強さ以外の違いはないように思われる。ここで問題となるのは、聴受を前提としたパフォーマンスなのか、黙読を前提とした狭義の文学なのかという点にあるのかもしれない。パフォーマンスは集団で受容されるものであり、音のもつ内部性によって、語り手、語り手、聴衆といった、その場にいる者すべてを統合していく。個人個人がおのおののしかたで思考するような受容のあり方よりも、聴衆として、集団で期待し、熱狂し、感動するといった受容のあり方のほうが濃厚であり、したがってテキストは、語り手によって媒介されることで、その場にいる聴衆に依存する傾向があり、一方で聴衆は語り手の声を通じてテキストと一体化する傾向をより強くもつことになるのではないだろうか。とりわけ『ガトートカチャーシュラヤ』における景情一致やメタファーは、だれもが想像しやすいものを使ってテキスト内部で描かれる心情を語る点で、それぞれの受容者が共有されたイメージを頭に思い描くことを助ける側面が認められる。そこには、パフォーマンスの集団的受容と、その一体感によって生まれる、発信する側と受容する側との相互依存関係とがあらわれていると推測される。このようなテキスト、語り手、聴衆の一体感によって、②感覚的享受の醸成は、ひとつの体験として、より鮮明なものになっていたであろうことが推測される。

③感情の起伏の操作も、パフォーマンス性にかかわる特徴である。パフォーマンスは、黙読のように断続的に受容することはできないので、そのテキストはひとつなぎに受容される。したがって、パフォーマンスとしてのテキストは、黙読を前提としたテキストよりも、聴衆の集中力を維持する必要がある、波を描くような抑揚をもつことが想定される。

『ガトートカチャーシュラヤ』では、アビマニュとクシティ・スندگانの逢引きとそこでの肉体的な結びつきが、メタファーや登場人物の夢、あるいは侍女の台詞などによって幾度となく予告される。逢引きの直前になると、まるで登場人物だけではなく聴衆までも焦らすかのように、逢引きのタイミングを今か今かと待ち望む心境が描かれる。このような伏線や予感が繰り返されることは、単に起こる出来事を予告するのみではなく、逢引きの場面が、『ガトートカチャーシュラヤ』の中のひとつの感情のピークであることを伝えており、聴衆は、徐々に迫りくるそのピークに向けてあらかじめ心の準備をするように仕向けられる。そして、ついに逢引きの場面が訪れたときには、躊躇なく登場人物の心情に感情移入することができる。ここでもやはり、聴衆は、テキストや語り手によって、感情の起伏を操られている傾向にある。そして、『ガトートカチャーシュラヤ』のもつこのような傾向は、テキストのパフォーマンス性と結びついていると考えられる。

これまで述べてきたことを踏まえると、『ガトートカチャーシュラヤ』のテキストが、聴衆であれ読者であれ、テキストを受容する者に対して志向しているのは、テキストの前後関係を思考し俯瞰させることよりも、「今語られていること」に意識を向け感情移入させることであるといえる。受容者は、登場人物の言動や各場面の描写を情報の羅列として客観

的に認識するのではなく、テキストと一体化することで登場人物の経験を感じ、物語の世界観に没入していくことが期待されている。したがって『ガトートカチャーシュラヤ』が受容される場とは、そこにいる受容者が「美」の世界を疑似体験するための場であると考えられる。

このことは同時に、『ガトートカチャーシュラヤ』を形成する言語がパフォーマンス性を発揮しているということを示している。カラーによれば、文学のもつパフォーマンス性という考え方の中では、「文学の言語が何を言っているのかだけでなく、何をするのか」ということに注意を向ける。

簡単に言うと、パフォーマンスは、以前は周縁的とみなされていた言語の使い方を——文学の言語に似た、みずから世界を作りだす使い方を——舞台の中央にのぼらせ、われわれが文学を行為、出来事として考えるのを助ける。また、文学はパフォーマンスであるという考え方は、文学を弁護するのにも役立つ。つまり、文学は軽薄な疑似的陳述ではなく、世界を変容させる言語行為のひとつとしての位置を占め、名前を与えることによって事物を生じさせることになるのである (Culler 1997: 97)。

上でも述べたように『ガトートカチャーシュラヤ』は、朗誦によるパフォーマンスを前提とするテキストであるがゆえに、受容者をテキストが創造する「美」の世界に没入させ、登場人物の心情に深く感情移入させる潜在力をもっている。したがって、そのテキストは、まさに「美」の世界を創造しているのであり、既存の世界を変容させ新しい世界観を醸成する言語行為を遂行している。そして同時に、「美」を疑似体験する出来事を受容者に届けるテキストであるといえるのである。

本章では、『ガトートカチャーシュラヤ』のテキスト受容について、当時の人々がどのように受容していたかを模索するのではなく、現前にあるテキストの前提となっている事柄について考察し、『ガトートカチャーシュラヤ』を受容するうえでの素地となるものの模索を試みてきた。

一節では古ジャワ文学の伝統との関わり、二節では能動的な享受者としての宮廷書記や文献学者との関わり、三節では朗誦の場との関わりに着目してきたが、そこから『ガトートカチャーシュラヤ』があらゆる要素に対して「開かれた」テキストであることが浮かび上がってきたのではないだろうか。一節からは、受容者があらゆるプレテキストを想起し、それらとの差異を認識しうること、すなわち、プレテキストとの相互関係によってテキストが開かれているということがいえる。また、二節では、作者の自筆本が宮廷書記や文献学者によって変容され、彼らが能動的にテキストに関わってきたこと、言い換えれば、それらの主体に対してテキストの変容の余地が与えられていたことが明らかになった。三節では、語り手や聴衆にテキストが共有され、彼らが一体となってテキスト内部の世界を体験していくことを論じてきたが、そのことは、朗誦される場、そこにいる集団に対してテキストが開かれていたことを示している。『ガトートカチャーシュラヤ』とは開放的で流動的な文学のあり様を呈しており、受容者が主体的にテキストに関わることによって、その姿を顕現するテキストなのだと考えられる。

第三章 表現主体と客体

本章では、『ガトートカチャーシュラヤ』において「美」の世界を構築するパフォーマンス力について、その力を発揮する仕組みを考察していくために、詩人、女性、自然が『ガトートカチャーシュラヤ』において登場人物や事物にいかにかに投影され、それぞれがどのように「美」の表現主体や客体となるのかということ論じたい。テキスト中では、詩人によって、自然と女性の美しさおよびその美しさによって生じる感情や経験がさまざまに表現されている。「美」には、主体としての側面と客体としての側面があるということは、序章・一節において既に述べたが、本章ではその理解に則しながら、「美」を感知する側を主体、「美」が感知される対象を客体として扱い、それぞれが描かれる場面を示しながら読み進めていく。

一節では、「美」を感知する主体の代表として詩人を取り上げる。のちに詳述するように、『ガトートカチャーシュラヤ』において詩人は、登場人物に宿り、「美」の信奉者としての姿を現す。このような詩人像がテキスト中に立ち現れる場面として、主人公アビマニュが宮廷総出の遊山に同行する場面、想い人であるクシティ・スンドリーと贈答歌を交換しあう場面に分けて考察していく。

二節、三節では、「美」を体現する客体の典型である自然と女性の描写を取り上げる。二節では、クシティ・スンドリーと植物との比較の描写、恋患いに陥るクシティ・スンドリーの描写を見ていくことで、彼女の美しさの中にある繊細さ、弱々しさ、憂いを読み取っていく。三節では、古ジャワ文学において「美」の季節とされるカールティカの描写、そしてアビマニュが訪れた川の描写を見ていく。結果的に、一般的には表現主体であるはずの詩人が客体としても機能すること、そして、女性や自然がその美しさを消費される存在であるだけでなく、自ら感情を露にする表現主体であることが明らかになる。最後には、そのことを踏まえたうえで表現主体と客体の関係について論じ、それらが受容者にはたらきかける仕組みについて考察する。そして、「美」は、その全容を掴むことができないものとして描かれることによって、永遠に求め続けられるということについても表現主体と客体の観点から言及する。

一. 詩人性の投影

古ジャワ文学において「詩人」とは、カウィ (kawi) と呼ばれる存在を指している。「美」に感応する主体たる詩人は、カカウィンに登場する王、彼らに仕える者たち、聖職者といったあらゆる階級に属する者にその姿を映すことで繰り返し描かれ、イメージが受容されてきた (Zoetmulder 1974: 152-154, 159-161)。その意味で、詩人像を描くことは詩の創作の動機となりえ、「自然」「恋」と同様に、古ジャワ文学におけるひとつのモチーフであると捉えることができる。また、詩人がカカウィンの登場人物に宿って姿をあらわすとき、詩人は肩書きとしてではなく、何らかのイメージを伴う像として受け止められることになる。

このような詩人像は、『ガトートカチャーシュラヤ』においても、主にアビマニュに投影される形で各所に散りばめられている。詩人像が特にはっきりと現れる場面は、第一にアビマニュが宮廷総出の遊山に同行する場面、第二にアビマニュがクシティ・スンドリーと贈答歌を交換しあう場面の2つがある。後に述べるように、前者では、古ジャワ文学の中で共有されている詩人像、つまり自然の中を彷徨う姿がアビマニュに投影されており、そこに詩人性とでも呼ぶべきものが間接的に表現されている。一方で後者は、アビマニュが

カカウイン形式の手紙をしたための場面であり、直接的に詩人として描かれているといえる。ここでは、この2つの場面に着目して、アビマニュが詩人として描かれている描写を見ていく。その上で、テキスト中に現れるその詩人像を分析することで、詩人が主体として「美」を観念する側面、つまり「美」への感応について探る手がかりとしたい。

宮廷総出の遊山の場面

まず、アビマニュが詩人として描かれている第一の場面について見ていきたい。それは、王、貴族、家臣、召使いといった、宮廷に住むあらゆる者たちが山々を抜けて海へ旅をする場面である(5.12-13.16)。宮廷を出発し、自然の中を高揚して進んでいくアビマニュと、彼の筆記板を携行する同行者たちの様子が描かれている次のような描写がある。ここでは、山々を進んでいくアビマニュの様子が描かれた後、彼に同行する従者や侍衛たちの様子も語られている。

tucapa warâbhimanyu karêhên sira saha pariwâra kadyahan
angurati ngûni lampah ira hamham amungarana rāmya ning
gêgêr
swang abasahan hañar- hañaran arja sinalisir anekawarṇana
narah apa n eñjuh angdadak apet ulah akêmu-kêmul gibah
wulung
tuwi paḍa darśanīya ng angiring ruciagati tēkêng apawwahan
sama-sama len anaṅḍangi sabuk nira lawan ikang anghawin
karas

卓越したアビマニュについて語ろう。彼は従者や侍衛たちとともに、先陣を切って進んでいる。

彼は前へと歩みを急がせ、尾根の美しい風景に最初にたどり着こうとしている。

さまざまな色で縁取られた、新しくきれいな下衣を身につけることはせず、

なんと⁶²彼は、はしゃぎながら、突然、注目を集めようと濃紺の肩掛け⁶³をまとったのだ！

さらに、同じくらい見る価値のあるのは、洗練された所作でもって同行する者たちである。その中には、檳榔子盆⁶⁴を運ぶ者もいる。

⁶² 「ナラ・アパ」(narah apa)は、辞書では「他に何が想像できようか」という意味ではないかと推測されている。narahのみでは、強調の小辞として、告知、疑問、勧誘、命令、理由などを強調すると説明されている(Zoetmulder 1982: 119)。これらのことを鑑み、本論文では、「なんと」という訳をあてた。

⁶³ 古ジャワ語辞書によると、「ギバ」(gibah)は「肩掛けの一種か」と推測されている(Zoetmulder 1982: 523)。本論文においても肩掛けと訳した。

⁶⁴ 檳榔子とは、檳榔樹というヤシ科の植物の実のことを指している。ジャワを含む東南アジア地域には、檳榔子を刻み、キンマの葉に巻いて石灰とともに嘔む習慣が見られる(嗜好品としての檳榔子に関しては第四章・二節にて詳しく論じる)。「檳榔子一式」(pawwahan)とは、このように檳榔子を嗜むために

他にも、同じように彼の帯を運ぶ者や、筆記板を抱える者もいる。

(6. 1. 1 - 6. 2. 2)

『スマナサーンタカ・カカウイン』『デーシャウルナナ・カカウイン』といった古ジャワ文学テキストの中で描かれる宮廷生活の中では、詩の創作を学ぶことは、王族出身の男性の不可欠な教養であり、その技術の高さは、王子の当然の資質のひとつとされている⁶⁵ (Zoetmulder 1974: 152-154)。『ガトートカチャーシュラヤ』においてもアビマニュは、アルジュナの息子として王子の地位にあり、アビマニュの盟友であるクリシュナのもとで高い教養を身につけながら育っているので、詩の技術に長けているであろうことが推測される。しかしながら、宮廷内で生活する王族や貴族にとって、山々や海といった大自然を題材に詩を創作できる機会は少ないのが常である。そのような中で美しい自然と触れ合う貴重な体験を享受する、彼の嬉々とした様子が描かれているのである。

また、上に示した第6詩編・第2詩節からは、アビマニュが従者に、詩を書き留めるための筆記板を携行させていることが読み取れる。筆記板は、恋人どうしの手紙のやり取りに使われるタコノキ属の樹木の花、プダク (puḍak) に比べ、詩の創作に熟達した者がその詩を後世に残す目的で用いる道具である⁶⁶ (Zoetmulder 1974: 133-135, 136)。したがって、旅に筆記板を持っていくことを示す描写は、そこに詩人性が現れていることを顕著に示している。

次に、下に示すのは、海にたどり着いた一行が歓喜して遊ぶ中、ひとけのない洞窟にてアビマニュとクシティ・スンダリーが出遭い、侍女が動揺する2人を取り持つためにアビマニュに対してかけた言葉の一部である。ここでもアビマニュに投影された詩人性が色濃く現れている。

lingnya lëwës tuhan lalëh i māsku n amëng-amëng
angingkis angḍusun
lënglëng anūtakën manah apet kalëngëngan
amagantakën langö

必要な材料と道具が盆に並べられ、揃えられたもの（多くは金製、あるいは銀製）を指していると推測される。ここでは、「檳榔子盆」と訳した。

⁶⁵ 『スマナサーンタカ・カカウイン』は、宮廷詩人ムプ・モナグナによって書きあらわされたカカウインであり、書かれた日付は明らかになっていないが、古韻文期の古ジャワ文学テキストとして位置づけられる。その物語の中では、主人公のアジャ王子は、ウィダルパ国で開かれた王女の婿選びの儀式を勝ち抜いて王女を射止めるが、その中で、他の求婚者である王子たちの各々がカカウインを王女に捧げる様子が描かれている。また、序章で触れたように、『デーシャウルナナ・カカウイン』は、インド起源の物語に取材して書かれたのではなく、当時のジャワの宮廷の様子が描かれている。その中で、ハヤム・ウルク王が彼の治める領土を巡る旅の中で、詩を創作していたことが記されている。(Poerbatjaraka: 18-20, 40-41; Zoetmulder 1974: 152-153)。古ジャワ文学テキストの中に現れる宮廷においても、マジャパヒト王国時代の実際の宮廷においても、王族は詩の教養を身につけていたことが窺える。

⁶⁶ 細長く白いプダクの花弁は、尖った物でかき跡をつけるとその跡が即座に黒くなるので、筆記媒体として用いられる (Zoetmulder 1974: 136)。メタファーとして機能するプダクについては、第四章・四節にて詳述する。

侍女が言うには、「貴方様（アビマニュ）の高貴であられること、この上なく麗しく存じます。敬愛する御方、貴方様はひそかに侘しい場所を愉しまれているから。

貴方様は夢中になられて、自然の美しさを探し求める御心に従い、美の境地に至ろうと励んでおられる。」

(11. 8. 1-2)

上で挙げた 2 つの引用の中であらわされているのは、「美」^{ラングー}を求めて彷徨う詩人の姿である。自然の中をさすらう姿は、古ジャワ文学の典型的な詩人像のひとつであり、そのイメージがアビマニュを通して間接的に描かれているのである。「自然という学校は、志ある若い詩人にとって、徒弟として仕えるのに最も適していると考えられていた」(Zoetmulder 1974: 165, 171) のであり、また、「詩人が現れると予測される場所はいつも、印象的に美しく人里離れた場所で、宮廷生活の群衆や賑わいからは遠いところである」(Zoetmulder 1974: 165, 171)。言い換えれば、自然の美しさを詩にすること、その能力を示すことは、詩人にとって不可欠な鍛錬であり、その鍛錬を乗り越えることは彼の詩の技術が認められる機会でもある。そしてその鍛錬は、都の喧騒や宮廷の者たちから離れた神聖な場所で行われなければならない。このような詩人像は、古ジャワ文学における伝統的なイメージであるが、アビマニュが我先に森を進んでいく姿、そして海岸の洞窟で人知れず遊んでいる姿は、まさに、古ジャワ文学の中で受け継がれてきた詩人像を踏襲しているといえる。

贈答歌を交換する場面

次に、アビマニュが詩人として描かれている第二の場面、つまりその想い人クシティ・スンドアリーと贈答歌を交換しあう場面を見ていきたい。下に示した場面では、クシティ・スンドアリーとの出遭いを経て旅から戻ったアビマニュが、沸き起こる思慕の念に思い惑い、その念いを彼女に伝えようと詩を作りあげる様子が描かれている。

ndan rakwèki Dhanañjayātmaja hanêng taman angimur
uněng
tistis nora wěnanng marěk ri sira nāgata ri purik ira
tan ryamban hana yan mahāngikět ujar tangis ira n
angarang
wwitan tēki turung tulus winaca lāgi winalu-waluyan

今、アビマニュ⁶⁷は、募る念いを落ち着かせようとしている。彼の周りにはひとけがない。不機嫌になるのを恐れ、だれも近づくことができないのだ。

どう表現すればいいのか思案に暮れながらも、彼は、哀切の言葉を詩にすることに集中した。

何度も何度も読み返して、詩の始まりさえ書き終えていない。

⁶⁷ 「ダナンジャヤートマジャ」(Dhanañjayātmaja) は、アルジュナの別名である「ダナンジャヤ」と「息子」を意味する「アートマジャ」に分解できるので、アルジュナの息子、すなわちアビマニュを指していると考えられる (Zoetmulder 1982: 359, 1876; Robson 2016: 330)。

アビマニュが詩を創作する描写は、アビマニュのもつ詩人性の直接的表現であるといえる。また、さらに掘り下げてみると、ここにはアビマニュの詩の創作に対する熱意も現れている。彼は、繰り返し読み直して試行錯誤し、苦心しながらも丹念に詩を書いており、プロの詩人としての顔を覗かせている。また、詩の創作の生々しさ、苦悩も表現されている。一方で、下に示した詩節は、アビマニュが書いたカカウイン形式の贈答歌の中身であり、クシティ・スンドリーの美しさに魅せられ、自らの恋心を表現する詩人像がいろいろと描かれている。

sākṣāt śrī ni kalangwan ing pasir amānuṣa mara kita
 ngūni n anglēngōng
 nāhan kāraṇa ni ngwang anghyang asamādhi turida ri
 sihanta sanmata
 mangke pwân inanugrahanta wēnangkwa lumawana ri
 śakti ning smara
 ndī rāgī ta kunang dumēlwa kakawinku n agati kawi
 digjayēng langö

ndan pintangkwa harēbu haywa maluy ing madhu manis
 i wuwusta ring puḍak
 tolih ringranga ning rimang kēna-kēnân alara turida ri
 dwa ning guyu
 yadyastun ngwang iki n dudul-dudulēn ing hyun idan-
 idanēn ing karāsikan
 nyāmāku n pējahāsilunglunga karaskw iki n awiji tangis
 linangwakēn

あのとき、自然を愛でるのに夢中になっていた貴女（クシティ・スンドリー）は、女神のようで、まさに涙の壮麗な美しさを具現化したかのようでした。

このような理由で、私は、貴女が慈悲の心でもって受け入れてくれるように、恋の瞑想をして神に祈っていたのです。

そうして今、貴女が気持ちを示してくれたので、私はスマラ神の愛の魔力に立ち向かうことができるでしょう。

私のカカウインを熱心に、注意深く見ることなど誰ができませんでしょう。私は美なる世界に達した詩人の地位を獲得したのだから。

しかしながら、もし私からお願いをしていいのなら、お姫様、プダクにのせて、蜜のような言葉を私に返すことは、どうかならないでください。

笑いで取り繕いながらも、恋の病に苛まれ苦悩に襲われ、

思い惑ってしまうであろうことを、慮ってほしいのです。
そうでなければ、この私めは、きっと貴方を切望し、色欲さえも
抱いて混乱してしまうことでしょう。
そして、必ずや私は、涙の詩を書き込んだこの筆記板を携え、
あの世へ旅立つことでしょう。

(23. 1-2)

女性の美しさを的確に表現し、念いを伝えることもまた、古ジャワ文学における詩人像の典型であるが、ここでは、詩人像における重要な要素がもうひとつ含まれている。上で述べた「恋の瞑想」「神への祈り」に見られるアビマニュの行いは、詩人特有の信仰の姿勢を表している。

ズットムルダーは、詩人の信仰を「美への信仰」(the cult of beauty)という言葉で表現しており、その信仰は「文学的なヨーガ」(literary yoga)によって実現されるとしている。詩人たちの信奉する「美」の神とは、月、山や海、木々、花々といった自然にも、女性のもつ優美さにも、そしてその美しさに触れた人の心の中にも存在する。あるいは、「美」が表現された言葉、音、文字にも、そして筆記道具にさえも存在している。つまり、「美」の神は、目に見えるもの、見えないもの問わず、あらゆる事物に溶けこみ、遍在している。詩人の目的は、このような「美」の神と合一することであるとされる。神との合一という概念は、古代ジャワの宗教書においては、ヨーガによって実現されると信じられていたけれども、詩人の帰依する神とは専ら「美」の神なのであり、「美」の神との合一は、詩の創作によって達成される。すなわち、詩人は「文学的なヨーガ」によって「美」の神と一体化するのである (Zoetmulder 1974: 175-185)。

古ジャワ文学においては、「美」への陶醉は、「美」の神への帰依として捉えられており、「美」の神とは、あらゆる事物に美的な霊力を与える源であった。そして、『ガトートカチャーシュラヤ』において詩人としてのアビマニュが信奉する「美」の神とは、スマラ神を指している。「スマラ神の愛の魔力」に打ち勝つためにスマラ神に祈るというのは、一見、矛盾しているように捉えられる。この矛盾に関して考察していく前に、まずはアビマニュとスマラ神との繋がりを示す箇所をひとつお見せしていきたい。

アビマニュが祈りを捧げて瞑想する神がスマラ神であることは、アビマニュがスマラ神に対して日常的に信仰していることを自ら語る場面からも読みとれる。

taha winalingku moliha kakanta sari-sari mangarcanĕng
Manasija

否、スマラ神⁶⁸をたゆまぬ祈りの対象とすることで、貴女の
兄たる私が達成しようとしたことは、過ちだったのです。

(17. 2. 1)

⁶⁸ 「マナシジャ」(Manasija) という語の意味として、辞書では「愛」「愛の神」が挙げられている。インドにおいてはカーマ神として知られる愛の神は、古ジャワ文学においては、しばしばスマラ神として認識される (Zoetmulder 1982: 1097, 1798)。ロブソンもまた、マナシジャをスマラ神であると解釈している (Robson 2016: 330)。

このことを踏まえた上でアビマニュの贈答歌を読み直すならば、アビマニュは、クシ
ティ・スンドラーが「美」の神、つまりスマラ神を具現化した存在であることを見出し、
スマラ神と合一しようと「文学的なヨーガ」、つまり詩の創作に努めていたと考えられる。

そして、「美」の世界を制覇した詩人の地位を獲得したことは、「美」の神であるス
マラ神との合一が達成されたことを示唆していると解釈することができる。スマラ神との
合一は、アビマニュがスマラ神の夢を見ることによって決定的となる。

prāpta ng rātri tēngah wēngîrika sirāngantî taman sök sēkar
yatnānhyang ri bhaṭāra Manmatha mamūjāngarpanākēn madhu
夜がきて、真夜中になり、彼（アビマニュ）は花の生い茂る庭にいた。
供物の蜂蜜をもって信順を示し、スマラ神⁶⁹に手厚く祈りを捧げた。
(25. 2. 1-2)

dhyāyī n tungkula yoga yēka n anilib tang prēm sawet ning harip
rēp ring swapna katon ta rakwa sira sang hyang munggu ring
padma mās
瞑想にふけり、ヨーガのうちに礼拝しようとする、睡魔が襲ってき
て、つい眠りに落ちてしまった。
すると突然、夢の中で、なんと金色の蓮に鎮座される神が見えたの
だった。
(25. 3. 2-3)

ndānēmbah ta sirang Dhanañjayasutāminta ng warānugraha
mojar sang hyang ahum bapa ndah iku mah puṣpātmarak ṣakēng
bhaya
tanggap tātaku siddhasādhyā ta kamu n prāptā mēnē jro purī
nā ling hyang Smara tandwa sök sukha sirang
Pārthātmañjali

そこでアビマニュ⁷⁰は神に対して跪拝し、御加護を請うた。
神は告げられた。「阿吽、若者よ。さあ、危難から汝を守る花を捧げ
よう。
受け取れ、我が子よ。宮廷の中へ辿り着いたらすぐに、汝の思惑は成
し遂げられるであろう。」

⁶⁹ 「マンマサ」（Manmatha）もまた、Manasijaと同じく「愛」そのもの、あるいは「愛の神」とい
う意味をもつ語である。「神」を表すバターラ（bhaṭāra）という語と組み合わせられることで、神を表
すことがより明確に示されている（Zoetmulder 1982: 224, 1104）。したがって、bhaṭāra Manmatha
でスマラ神を指すと考えられる（Robson 2016: 330）。

⁷⁰ 注 67 と同様、「ダナンジャヤスータ」（Dhanañjayasuta）は、アルジュナを意味する「ダナンジャヤ」
と「息子」を意味する「スータ」に分解できるので、アルジュナの息子、すなわちアビマニュを指して
いると考えられる（Zoetmulder 1982: 359, 1876; Robson 2016: 330）。

これがスマラ神から賜ったお告げであった。アビマニュ⁷¹は直ちに幸福感に満たされ、深々と頭を垂れた。

(25. 4. 2 – 25. 5. 1)

夢の中でアビマニュはスマラ神と直に接し、アビマニュの侍衛やクシティ・スندگانリーの侍女によってお膳立てされた逢引きが成就することを告げられる。実際に、アビマニュは、この翌日にクシティ・スندگانリーとの密会を果たす。したがって、この夢は、アビマニュがクシティ・スندگانリーと結ばれることを予知する夢であると捉えられる。それとともに、スマラ神は『ガトートカチャーシュラヤ』においては「美」の神として詩人に崇められる存在であるから、アビマニュとスマラ神との直接的な繋がり、アビマニュが詩人にとっての極致に達したことを意味している。

しかしながら、上でも述べたとおり、アビマニュがスマラ神を信仰しているとするなら、「スマラ神の愛の魔力」に立ち向かおうとしているという彼の言葉には矛盾が生じているといえる。すなわち、彼はスマラ神との合一を求めながらも、その神に抵抗しようとしていることになる。

また、上で示した第 23 詩節・第 2 詩行の「あの世に旅立つ」という言葉は、スマラ神との永遠の合一、つまり詩人としての理想的な死を表している。詩人としてのアビマニュは、クシティ・スندگانリーとの恋の結末としての死に向かおうとしているが、彼の理性がそのような結末を恐れ、彼女に返事を書かないように懇願し、これ以上自分が深入りしてはいけないと自戒しているように捉えられる。つまり、アビマニュは、スマラ神との合一とそれに伴う恋の成就に対し、畏れを抱いていると考えられる。

アビマニュが無意識的に抱く、スマラ神との合一に対する畏れは、彼の夢の中で彼がラティ（スマラ神の神妃）を怒らせてしまうことによっても仄めかされる。スマラ神は、両性具有の神としてあらわれ、上に示した場面でアビマニュの願いを聞き入れたのは男神であった。そして、男神があらわれた直後に登場するのが女神ラティである。

ndātar sēmbah i pādapangkaja bhaṭārī kewalāpelawa
tandwa krodha sirân triwikrama karēsreś krūra
Durgākṛti
anghrik sāhasa kātārân panapathe mangdhik sawet
ning gēlēng
āyay Pārthasutāpa ko n wēnang asampe tar sumēmbah
ry aku
astwāmangguha dukkha ko mapasahā mwang sādhyā
bhukti ng lara

⁷¹ 「パールタートマジャ」(Pārthātmaja) は、「パールタ」と、「息子」を意味する「アートマジャ」が連声によって繋がれた語であると推測できるが、「パールタ」の意味については辞書に該当がない。ロブソンは、「パールタ」はアルジュナを意味するので、「パールタートマジャ」でアビマニュを意味すると解釈している (Robson 2016: 331)。文脈からもアビマニュを意味する語として解釈することが自然なので、本論文においてもロブソンの解釈に従っている。

しかし、アビマニュは蓮の根元に宿る女神に敬意を払い損ねた。単に気に留めていなかっただけなのだが。

すぐに彼女は怒り狂い、恐ろしい姿になった。残忍で、ぞっとするような、おぞましい姿⁷²である。

彼女は恐ろしいほどに猛烈な金切り声をあげて、怒りのうちに、彼を嘲って呪詛を発した。

「やいアビマニュ⁷³！我に敬意を払わずに侮辱することなかれ。

お前は憂き目に遭うだろう。欲望の対象から引き離され、痛みを味わうがよい！」

(25. 5. 2 - 25. 6. 2)

アビマニュの夢は、彼がクシティ・スンドリーと結ばれることがスマラ神によって告げられ、さらに、その後に彼が彼女と引き離されることがラティの呪詛によって予兆される。実際に、逢引きの後、2人の関係は宮中の知るところとなり、アビマニュは宮廷から追放されるように旅に出ることとなる。

アビマニュの予知夢は、このように物語の後の展開を暗示する伏線であると捉えられるが、それだけでなく、「美」の両義性を暗示する要素でもある。二面をもつ両性具有神としてのスマラ神およびラティは、霊性としての「美」であり、「美」のエネルギーを現象界に供給する源であると捉えることができる。「美」が本来観念であることを鑑みれば、スマラ神とラティは「美」そのものともいえるだろう。したがって、その両性具有神によって一方で幸福感がもたらされ、他方では恐怖がもたらされるというアビマニュの夢は、アビマニュの心理の投影であり、「美」によってもたらされる快樂と苦悩が表裏一体であることが示されていると考えられる。このような両義的な感情が彼を苦しめているのであり、彼に、詩の中で語られる「病」「痛み」「涙」をもたらししていると読み取れる。

終章において詳しく論じていくが、『ガトートカチャーシュラヤ』の終盤においては、幸福と不幸が表裏一体であるということが世の真理として語られる。その言葉に示されるとおり、両義性は、第四章で扱うメタファーをはじめ、『ガトートカチャーシュラヤ』の随所に現れている。したがって、両義性の法則は、『ガトートカチャーシュラヤ』のテキスト全体を支配する法則であると考えられる。快樂と苦悩が一对を成すことを示すアビマニュの夢はそのひとつの例示であり、また、アビマニュが両義性を経験することは、受容者もまた彼の両義的な感情を追体験することを意味している。

恍惚の感覚と自我の喪失

クシティ・スンドリーとも共有されるこの哀切の感情は、美的対象との一体化によって得られる恍惚の感覚と無関係ではないように思われる。古ジャワ文学における恍惚とは、主体が完全に「美」に没頭し、「主体と客体の間の区別がはっきりしないような合一の経

⁷² 「ドゥルガークリティ」(Durgākṛti) について、ロブソンは「ドゥルガーのような姿」と訳しているが (Robson 2016: 145)、本論文では辞書の訳に従い、「おぞましい姿」とした (Zoetmulder 1982: 436)。

⁷³ 「パールタスタ」(Pārthasuta) については、注 71 と同様に「パールタ」をアルジュナと理解し、それが「息子」を意味する「スタ」と組み合わされているので、全体としてアビマニュを意味する語であると考えられる (Zoetmulder 1982: 1876)。

験の中で、自我が消える」(Zoetmulder 1974: 172) ような感覚を指している。つまり、主体と客体の合一の結果としての忘我の感覚と言い換えることもできるだろう。

詩を創作する上で自我を消し去る詩人の能力について、現代詩人のキーツは「否定的能力」(Negative Capability) という表現を用いている。

詩人は、すべてのものの中で、最も詩的ではない存在である。なぜなら、彼にはアイデンティティがないからだ。

詩人は、絶えず何か他の存在の中へ入って、それを満たしている。

日も月も海も、男性も女性も、すべて本然のままに生きていて詩的であり、それぞれが不変の特長を具えているのに対し、詩人には、そんな特長がない。アイデンティティがない (Forman 1952: 227)。

詩人は自己のアイデンティティを否定し、自然や人間といった対象に入りこむべきだと、キーツは考える。この「否定的能力」という概念は、古ジャワ文学において詩人が求められる忘我と通底していると考えられる。詩人は、完全に自己を消し去ることで、「美」の神が具現化された対象に没頭し、それと一体化することに成功するのである。

しかしながら、キーツは、彼の晩年の詩において、「否定的能力」による他者への共感の正体は、自己との直面からの逃亡であったことを吐露する。キーツにとって「愛」とは「共感」であり、彼は詩もまた、「本質的には共感という行為にほかならず、死のような昏睡状態を体験しなければならない」と考えていた。しかしながら、「この生きた手は」(“This Living Hand”) においては、詩中の「私」は他者に挑戦する姿勢を見せ、他者への共感に抵抗を見せている。ド・マンによれば、キーツは、他者に同化することで他者の他者性に直面することを忌避し、それによって自己との直面を避けるという詩的欺瞞に気づいたのだという (de Man 1966: xxxiii-xxxiv; 武田 2012: 135-137)。

他者と一体化することと、自己との対峙を避けることは暗に繋がっているという考え方は、『ガトートカチャーシュラヤ』においても主題を成す問題であるといえる。アビマニュとクシティ・スンドリーとの恋においては、上で述べた、形而上の美的対象との一体化とともに、そのシンボリックな表現としての逢引きが語られる。これは他者との一体化を示す描写であるだけでなく、ふたりが結ばれてはいけない関係にあることを、つまり自己を見失っている状態にあることをも暗示している。したがって、恍惚の感覚は、感動や陶酔を与える一方で、自己を見失うことへの不安や危機感をも同時に生じさせるものであるといえる。ふたりの恋に常に葛藤と悲哀が満ちているその根源には、恍惚とした詩的環境に自らを置こうとする詩人性があるといえるのかもしれない。

詩人と色ごのみ

また、古ジャワ文学における詩人像を鑑みるとき、その核には色ごのみのイメージが浮かび上がる。古ジャワ文学における詩人のもつ色ごのみのイメージは、第一に多情であること、第二に歌や芸事に秀でていることによって説明することができる⁷⁴。ズットムルダーによれば、

⁷⁴ 色ごのみの諸条件については、国文学における色ごのみ論を参考にしている。色ごのみとは、「高貴な家の娘たちや皇女、御息所にまで求婚して、多くの恋や結婚に情熱をかたむけ、「遊び人」として音楽や芸能にすぐれた美男子たち」(高橋 1990: 41) と説明され、「歌を詠むことは、「色ごのみ」のもっとも

詩人 (kawi) と結婚することは、純粹に祝福されるものではなかった。カカウインにしばしば現れるモチーフは、詩人の浮気である。美への信仰に病みつきになり、彼は、妻をないがしろにする、あるいは置きざりにするまでに、他のことをすべて忘れて美に没頭する傾向にある (Zoetmulder 1974: 161)。

古ジャワ文学において詩人像は、その興味や愛情が美なるものを転々とする移り気な様によって特徴づけられている。そして、詩をつくり、詠む能力は、高い教養を身につけた人物が備えるものであり、その教養とは、歌唱や楽器の演奏、舞踊によってその高さが認められるものであったと考えられている (Zoetmulder 1974: 152-160)。つまり、多才な能力をもって芸に遊び、女性たちを虜にするイメージと、移ろいやすい心によって女性たちを悲しませるイメージを詩人カウイ (kawi) という語が包含していることとなる。

ここで『ガトートカチャーシュラヤ』におけるアビマニュについて考えてみると、彼は、無比の美しさを生まれ持ち、外見の美しさだけではなく艶めかしい声によっても宮中の女性から注目を集めており、上で述べた詩作の能力だけではなく、詩を詠むことにも長けている。また、たびたび「優れたアビマニュ (prawarâbhimanyu)」「卓越したアビマニュ (warâbhimanyu)」と形容されることから、彼が教養豊かで才能に溢れる人物であることが窺える。

そして、クシティ・スンドリーが旅立つアビマニュに贈った歌には、彼の奔放さをたしなめるような言葉が見られる。

pucchawali sêḍḍenganta ta kunĕng amagantakĕnĕng araras
haywa jĕnĕk dahatĕn pihĕrana turidanta sĕlĕna kidung
tĕngĕn-angĕn ta larangkw iki kawĕkas angun-ngun angel anangis

貴方 (アビマニュ) がそのように美しいものを追い求めることに何の問題がございましょう。

ただし貴方が安逸されすぎませぬよう、貴方のあだごころが抑えられ、歌が気を紛らわしますように。

取り残され、悲嘆に暮れ、泣き疲れる、この私の痛みを慮ってください。

(47. 3. 1-3)

物語中において、アビマニュが自らクシティ・スンドリーに対して不義をはたらくことはないのにもかかわらず、クシティ・スンドリーがそのような事態を憂慮しているのは、アビマニュに備わる詩人性によるものだと考えることができる。『ガトートカチャーシュラヤ』において、詩人性の一側面としての色ごのみとは、浮気という行動によって示されるわけではなく、次々と「美」を追求しつづける内面性によって示されているといえる。このように、アビマニュには詩人性が投影されていることによって、その一側面である色ごのみのイメージも付随しているといえる。

主要な文化の領域だった」(高橋 1990: 57) とされている。また、容貌の美しさ、センスや才能といった、生まれ持った資質や家柄によって色ごのみが規定される (高橋 1990: 61-62) ことも、高貴な血筋を引くアビマニュの美質を考察するうえでの示唆を与えている。

『ガトートカチャーシュラヤ』の表現主体と客体に着目する本論文において、色ごのみのイメージが重要な意味をもつのは、それが女性の視点を前提としているからである。色ごのみとしての人物像には、女性側の憧憬や理想が具現化されている。したがって、アビマニュに色ごのみの資質が見られることは、女性の目から見て彼が「美」であること、つまり、彼が「美」の客体であることを暗示していることになる。すなわち、『ガトートカチャーシュラヤ』において表現される詩人性には、一方では、詩を詠むという行為によって表現主体たりえる側面がありながら、他方では色ごのみであることによって客体としても認められる側面があると解釈できる。そして、このような色ごのみとしての彼の立ち位置は、第四章・一節において述べるように、誘惑や罪と不可分に結びつくことで、より一層『ガトートカチャーシュラヤ』の「美」の世界を濃密なものにしている。

二. 女性の憂いと嘆き

古ジャワ文学において自然と女性は、「美」の典型的な客体である。人は、その美しさに感動させられ、その美しさを鑑賞し、そしてその美しさを表現する。このように感応や描写の対象となるものが「美」の客体である。殊に女性は、植物と比較される手法、あるいは自然の描写から女性を連想させる手法によってその美しさを現前せしめる。「女性の美しさはインスピレーションの源として自然の美しさに劣らなかった。両者は常にお互い比べられ、そして、美しい女性について、自然さえも彼女に劣ると言うことは、最上の賛辞であり、感嘆のしるしであった」(Zoetmulder 1974: 172)。または、詩聖によってその美しさが表現されるほどの価値をもつ女性、詩聖でさえも筆を投げるほどに美しい女性であると称されることもまた、古ジャワ文学における女性への最上の賛辞となった(Zoetmulder 1974: 157)。

『ガトートカチャーシュラヤ』におけるクシティ・スンドリーの美しさもまた、植物と比較されたり、自然の描写に彼女の姿が投影されることによって、あるいは、詩人たるアビマニュの歌の中でその美しさが表現されることによって、受容者の脳裏に映しだされる。ここでは、第一に、クシティ・スンドリーと植物との比較の描写、第二に、恋思いによって身をやつす彼女の描写を見ていくことで、彼女によって体現される「美」について考察していく。

クシティ・スンドリーと植物との比較の描写

クシティ・スンドリーの容姿の美しさは、植物たちがクシティ・スンドリーの美しさに圧倒される描写によって表現されている。また、腕輪や髪飾りといった装飾品の数々に彩られた豪華さや彼女が本来持つ高貴さもまた、彼女の華やかな美しさを物語っている。下には、このようなクシティ・スンドリーの美しさを示す描写のひとつとして、彼女の身体の各部位が植物に喩えられる場面を示す。

kunang hajěng ira ng narendraduhitā luput ing angěng-angěng
rinūpaka
pilih wěkas i buddhi sang hyang agawe wwang ahayu ta
kuněng hiněntyakěng
pangas-ngas ira yan luput lěkas irāsisinawu magawe
Tilottamā

iki pwa kawaśā lēmēh ta sira ring wēkasan ing apa len hanā
muwah

arēs lēngēng i rāmya ning taman i rūm nira ri huwus irâhyas
angligā
sēkarnya mangunēng rurū prihatin epw awēdi pamapasa mrik
ing gēlung
katon arēngu ron ing imba niki nāgata ri halis irâhyun
amranga
tēkēng sarasijâlume tēngi-tēngin kagalakana tuminghal ing
mata

ndin anggarita sinwam ing kayu manis ri laṭi nira n inge
sinewaka
umūra mara pakṣa ning bhramara nāgata ri larap i kengis ing
waja
pucang gaḍing alök anoliha ri santēn ira n inaku kangsya ning
smara
ri tan paphala ning sēwō satata kanglihan angiring i pambēt
ing tēngah

lawan lēmēs i lunggah ing gaḍung adoh milēta ri lungayan
suputrikā
tumon i kucup ing wakung kaputihan marēk i jariji tan
hanângēne
puḍak mrik asiwī tuwi wruh anahâgigu harasakēnē wētis nira
apan purih i rum nirâpangus arājasa puji n adikāra ring langö

姫君の艶やかさは、想像をはるかに超え、言葉に尽くせない。
きっと、神々が可憐な女性を生み出すための糧は、使い尽くされて
しまったに違いない。
失敗を恐れながらも、神々は天女の創造を決し、実行したのだ。
これに勝る美しさなど、果たして望むべくもない。いかに今以上
に手を加えて、他のものにできるだろうか。

花園の美しさ、そして、あらわな体に盛装をした彼女の美しさに
惹きつけられ、畏敬の念さえ起こる。
蔓⁷⁵に咲いた花は、丸く結った彼女の髪の香りに打ちのめされ、
悲嘆に暮れ落花してしまう。

⁷⁵ 「マングヌン」(mangunēng) は、花を咲かせる蔓植物の一種を指す (Zoetmulder 1982: 1114)。

樹木⁷⁶の葉は、苛立っているように見える。彼女の眉毛が挑もうとするのを懸念したのだ。

白蓮⁷⁷さえも生气を失っている。彼女の目をじっと見つめると怒りに触れてしまうから。

シナモン⁷⁸の木の梢は、どうして彼女の唇に触れることができようか。敬意を示しても顔を背けられてしまうのだから。

蜂は羽を広げて飛び去ってしまうだろう。彼女の歯が見えたときのきらびやかさを怖がって。

象牙色⁷⁹の檳榔椰子⁸⁰の実⁸¹は、彼女の乳房に圧倒され、生气を失っている。スマラ神の楽器⁸²を自分のものとしてしまうだろうから。やわらかい新芽は実をつけられなかったことでずっと落ち込んでいる。彼女のしなやかな腰に飾りつけられながら。

蔓⁸³はたおやかに伸びて、その美しい娘の腕にからみつくだろう。浜木綿⁸⁴の花⁸⁵のつぼみを見ると、白くなっている。誰も触れることのできない彼女の高貴な指に近づいたためだ。

馥郁たるブダク⁸⁶さえも謹みをもって、彼女のふくらはぎに触れてはいけないことをわきまえている。

見目麗しい彼女の美しさについて、情熱に駆られるように賛辞の歌が贈られるのは当然のことだ。彼女の魅力は比べようのないものだから。

(3.3 – 3.6)

ここでは、女性の身体と、その身体の部分に形状が似た植物が競い合い、植物が打ち負かされてしまう描写が繰り返されている。例えば、第3詩編・第4詩節では、花の香りがクシティ・スンドラーの髪の毛の香りと、樹木の葉が彼女の眉毛と、そして白蓮が彼女の目と比べられ、それぞれの植物が悲しみ、苛立ち、落胆といった感情をあらわにしている。クシティ・スンドラーは、植物と関連付けられながら描写され、鑑賞されているといえる。

⁷⁶ 「インバ」(imba) は、センダン科アザディラクタ属の樹木であり、その葉はしばしば眉毛と比べられる (Zoetmulder 1982: 1140; コーナー・渡辺 1969:405)。

⁷⁷ 「サラシジャ」(sarasija) は、池に生息する蓮であり、しばしば目と関連づけられる (Robson 2016: 295; Zoetmulder 1982: 1691)。

⁷⁸ 檳榔椰子の丸みのある実を女性の乳房と比較している。

⁷⁹ 「カンシャ」(kangsy) は乳房の形に似た楽器を指していると推測される (Robson 2016: 295)。現代ジャワにおいてガムラン演奏に使われる、金属楽器ボナン・パルンのことか。ここでは、クシティ・スンドラーの胸が楽器とも比較され、その楽器よりも美しい音色を奏でるのではないかと、彼女の美しさを喩えている。

⁸⁰ 「ガドゥン」(gadung) は、香しい花をつける、ヤマノイモ科ヤマノイモ属の蔓植物を指す (Zoetmulder 1982: 472; コーナー・渡辺 1969: 913)。

⁸¹ 「ワクン」(wakung) とは浜木綿の花を指し、その細長い花弁はしばしば指と比較される (Zoetmulder 1982: 194)。

『ガトートカチャーシュラヤ』においては、このように、クシティ・スンドリーの身体が植物に喩えられる擬物法の表現がなされている。

古ジャワ文学における自然とは、それが擬人化され、登場人物の心情を代弁するために用いられるのみでなく、登場人物が擬物化され、自然に喩えられるような用いられ方もされるということが指摘されている (Robson 1983: 313)。『ガトートカチャーシュラヤ』におけるクシティ・スンドリーと植物との比較の描写は、このような古ジャワ文学の修辞法に則ったものであると推測される。ここでは自然は、クシティ・スンドリーの美しさを表現するために活用されているといえる。

また、このような描写は、写実的な視覚情報ではなく、受容者の想像力に依拠した女性像の創造に寄与している。『ガトートカチャーシュラヤ』のテキスト中で、たとえば、目、鼻、口の大きさや形といった、クシティ・スンドリーの美しさが具体的な情報を入れこむ形で表現されている箇所はない。これは、ドゥルガーといった、恐ろしく醜い登場人物の容姿が詳細に描写されるのとは対照的である。クシティ・スンドリーの美しい容姿は、自然から登場人物を連想させる形で間接的に表現されており、受容者は自然に関する予備知識を総動員して、想像力を働かせなければならない。ズットムルダは、古ジャワ文学における美の描写について、それは「暗示的ではあるが、完全にはそれ自体を明かさないのであり、「まだ明かされていない余剰をほのめかし誘惑する」からこそ、「美を求める人が思慕の念や、そこにたどり着きたいという欲求に駆られるのである (Zoetmulder 1974: 173)」と述べている。したがって、『ガトートカチャーシュラヤ』において、クシティ・スンドリーの容貌を事細かに描写するのではなく、彼女の身体の一部に似た植物および彼女を見た植物たちの反応によって間接的に彼女の美しさが描かれているのは、その美しさの深遠さを示すためであると考えられる。

クシティ・スンドリーの外見の「美」に関する描写を概観すると、神々が総力をあげて創りあげた天女のような女性であること、詩人が叙述できないほど美しいこと、そして、彼女の全身が細部にわたり植物に勝ることが伝えられていることがわかる。これは、いずれも古ジャワ文学における最上級の賛辞であり、クシティ・スンドリーの容姿が端麗で完璧であることを伝えているといえる。

さらに、クシティ・スンドリーが人間であるのにも関わらず、手つかずの自然の美しさに勝るといふ描写は、彼女のもつ無垢さや神秘性を暗示しているとも考えることもできる。クシティ・スンドリーの神聖さは、次のような描写の中でも確認することができる。上段は、クシティ・スンドリーが遊山に出かけるに伴い、装飾品に彩られて輝く姿が描かれる場面の一節である。下段は、アビマニュからクシティ・スンドリーへ贈られた歌の一節である。

ndān asusun kalung-kalung irānēngah ri susu tan paweh
angarasa

幾重にも纏った首飾りは、彼女の胸の中央を走り、彼女に触れる
者を許さない。

(5. 10. 2)

maluy i dalēm puri pwa kita sis kadi maṅik inuray muwah
kinēkēsān

「貴女様は宮廷へ帰ってしまわれた。ああ、宝石が一度は紐から外されたのちに、ふたたび大切に仕舞われたかのように。」

(17. 2. 4)

ここでは、クシティ・スンドリーの不可侵性が強調されている。クシティ・スンドリーの美しさは、何者にも侵すことのできない絶対的な美であると語られるのであるが、これは、彼女が徐々に「美」に侵されていくことが想定された設定であると考えられる。このようなクシティ・スンドリーと「美」の関係の考察を深めていくために、美的経験の渦中にある彼女の描写を見ていこう。

恋患いによって身をやつすクシティ・スンドリーの描写

ここでは、アビマニュとの美的経験の渦中にある彼女の描写について、クシティ・スンドリーの内面の「美」がいかに表現されているかということに目を向けながら見ていくこととする。上段にはクシティ・スンドリーが洞窟で偶然、アビマニュに遭遇した場面、下段には遊山から帰還したあとのクシティ・スンドリーの描写を示している。

ndah tēka mār gupe sira kasōkan irang arasa matya ng enaka
nirwa harēp nirēki tumuluy maluya kakētēran tikang suku
antuk ing ambēk amrih atēkēn kaka lari nira tan wawang lēpas
tapwan adoh dahat pwa sira n anglēlēh akiḍupuh ing śilātala

彼女のなんと弱々しく、無力であることか。恥ずかしさのあまり、死んだほうが楽だと感じている。
彼女の願いもむなしく、その足は、すぐにまた震えだそうとする。
彼女はそんなあり様だったから、まっすぐにうまく歩けず、侍女にもたれかかろうとした。
彼女が疲れて平らな岩の上に沈みこむように座ったとき、さほど遠くまで来てはいなかった。

(11. 4)

marma nirân wijil tumuturēriyânglih akētēr
lēngēng umīr hulēs nira gēlung lukar tan iniwō
lwīr amilang tapak lari nirân sasinwam alume
tan saralâanginang lali tuminghal ing tawang adoh

彼女は弱々しく震えながら、侍女に会おうと外に出た。
茫然として、敷布を引きずりながら。彼女の髪の毛は乱れるにまかせ、くしも入れられていない。
彼女の歩みは一步一步数えるように重く、弱々しい蔓のようだ。
物憂く臥せって、檳榔子を噛み、遠くの空を見つめて放心している。

(14. 6. 3 - 14. 7. 2)

アビマニュに出会ったことで病に冒され、当惑するさま、そして、物思いにふけるさまからは、クシティ・スンドリーの弱々しさが窺える。そしてその弱々しさは、彼女の震え、ゆっくりとした足どり、へたりこんでしまうさま、髪を乱しているさま、放心といった、動作やしぐさによって示されている。

また、アビマニュと出会ってからというもの、クシティ・スンドリーが描かれるときには、不機嫌さや涙の描写が繰り返されるようになる。たとえば、アビマニュとの贈答歌のやり取りを取り持つ侍女が、アビマニュからの手紙を携えてクシティ・スンドリーのもとに戻ってきたときには、彼女は、期待を押し込め、わざと興味のないふりをしようとする。

lwir tan atön sumungsunga ri sang kaka datëng
angëñës
ndā lëwu göng i garjita nirê hati hinawër ira
mwang manis ing liring winuni len guyu lagi hinëmū

彼女（クシティ・スンドリー）は、ひっそりと戻ってきた侍女を避けたい様だった。
彼女はこみ上げる高揚感を抑えこみ、
優しいまなざしを隠し、微笑みもずっと噛み殺している。
(22. 1. 2-4)

de ni wingit nirân patiwiwal bari-bari n arëngu
ndah yaya n epu sang kaka yadin wawanga mangucapa
sugya kunang hanângluruganâng mata lagi mulingā

彼女が陰鬱で、怒りっぽく、厭わしげで、不機嫌なために、
侍女は、すぐに話しかけてよいものか分からず、途方に暮れている。
もしかしたら、侍女がうろたえているのを姫君が揶揄する
のではないかと。
(22. 2. 2-4)

そして、侍女がクシティ・スンドリーの気持ちを確かめようと、アビマニュはクシティ・スンドリーに対して無関心であるという嘘をつく、クシティ・スンドリーは自害しようとするまでに激情する。

mangkana lingnya tandwa kumëtër hŗdaya sang
ahayu
tībra rapuh ning angga wadanāmirah asëmu tangis
kadga hanê tangan swara sahur pisan ahirit alit
om pëjaha nghulun kaka paran phala ning ahuripa

侍女はこのように言った。すると、可憐な姫君（クシティ・スンドリー）の心は、すぐさま震えだした。

彼女の手足からはみるみる力が抜け、顔は今にも泣きだしそうに赤みを帯びた。
その手に短剣をもち、小さく震える声で答えた。
「もう死なせておくれ！生きていて何になるというの？」
(22. 4)

自暴自棄になり、失意のうちに短剣で自らを傷つけようとするクシティ・スندگانリーの描写は、去来する感情を自制できずに極端な行動に走ってしまうほどの激しい感情の表現であり、彼女の強い思慕の念を表している。湧き上がる念を抑えようと無関心を装ってきたことで、かえって抑えつけてきた感情を突然噴出させてしまう。アビマニュが「美」に対する恐れや不安を内に秘め、対外的に露にしないのとは対照的に、クシティ・スندگانリーは、はっきりと態度に出してその感情をむき出しにする。

このようなクシティ・スندگانリーの態度のギャップは、アビマニュとの逢引きの際にも描かれている。待ち合わせの場所にアビマニュが着いたことを侍女がクシティ・スندگانリーに伝えにくると、彼女は彼に会いたくない素振りを見せる。

angĕnĕs anganti ring taman alal ri tulusa ni wĕlasta
sanmatan
mapa ta nimitta ning mingay asungsut anikĕli halis
tĕkārĕngu

「アビマニュ様は庭で1人きりで待っておられます。貴女様（クシティ・スندگانリー）の哀れみと優しさを求め、そのじれったさに焼かれながら。
それなのに、なぜ貴女様は苛立たしように顔を背け、眉をひそめられるのでしょうか。」

(26. 4. 2-3)

nya wuwus ikĭ narendraduhitā ri hatur ira tĕkāngurud
lulut
ri tĕlĕb ikang takut lawan irang juga ng amihĕli
kingking ing manah

自らの念を抑えこむ姫君に向けられた言葉は、このようなものだった。
しかし、彼女は、自らの抱える恐れや気恥ずかしさの深さゆえに、思慕の念を抑えているだけなのだ。

(26. 6. 1-2)

クシティ・スندگانリーが「美」の感情や経験に抗おうとするのは、「恐れ」や「気恥ずかしさ」によるものだと、テキスト中で説明されている。古ジャワ文学において、初体験を迎える女性は常に、性行為を恐れ、困惑し、苦悩する姿によって描かれ、それは、その女性の処女性を示すものと理解されている (Supomo 2000: 274-275)。『ガトートカチャー

シュラヤ』においても、クシティ・スンドリーの恐れや恥じらいは、彼女の初々しさを示しているといえることができる。

ようやくアビマニュに会えた場面においても、クシティ・スンドリーがどうしてよいのか当惑し、彼に抗い続ける様子が延々と語られている。

nya wacana Pārthaputra ri sang erang anukěr awingit
pinangkwakěn
arěngu kinol umingsěr anulak mingay inarėkan osah
angrěngih

恥ずかしがり、抱きしめられることに抵抗する物憂げな姫君
に対して、アビマニュ⁸²はこのように語りかけた。
彼女は怒って、抱擁を拒絶して立ち去ろうとした。そして、
口づけされようとすれば顔を背けた。身をよじり、すすり泣
きながら。

(26. 11.1-2)

sāmpun irang narendraduhitā kawawa luyuk alěk
de ni mėlēs ni siñjang ira kāraṇa nira kalěngěr
lolya linālanāluru salaywan ing asana lume

姫君はすっかり参ってしまい、力を消耗して、輝きも失って
しまっている。
彼女の下衣は涙で濡れ、それが彼女の意識を遠のかせた。
アビマニュが一心に慰めようとしても、彼女は青ざめたまま
で、さながら摘まれて萎れてしまった一凜の花のようだった。

(27. 1. 1-3)

ndā tan arěn tangis nira lanāngisěk-isěk ahirit
epu ring enakāngulaha mār alara kaluputan

彼女はどうしても泣き止まない。ずっと声を震わせて、涙に
咽んでいる。
彼女はアビマニュの滑らかな手つきに、どうしたらよいもの
か途方に暮れた。衣服を剥がれ⁸³、彼女はますます苦悩に苛
まれた。

⁸² 「パールタプトラ」(Pārthaputra)は、「パールタ」と「プトラ」に分解できる。注71において既に述べたように「パールタ」はアルジュナと理解されるので、それが「息子」を意味する「プトラ」と組み合わせられた「パールタプトラ」は全体としてアビマニュを意味する語であると考えられる(Zoetmulder 1982: 1465)。

⁸³ 「カルプタン」(kaluputan)については、辞書を引くと「1. 何かを失う」「2. 逃走、解放」という意味が挙げられている。ロブソンは、同語に対し「当惑した (lost)」と訳している(Robson 2016: 156)。一方で、「カルプタン」を抽象名詞ではなく受動態として捉えたとき、その能動態であると考えられる maluputan) という語の意味は「脱ぐ(脱がせる)」となるので、「カルプタン」を「脱が

(27. 4. 1-2)

逢引きの場面におけるクシティ・スンドリーの姿は、ことごとく悲壮感に満ちている。彼女は、涙を流し、アビマニュに触れられることを拒絶し、その内なる悲哀を全身で表現している。そして、ここでもやはり、クシティ・スンドリーが自らの思慕の念を否定しようとすることで、かえってその念の強さが表現されるというパターンが認められる。また、自らの念いに振り回されることで、疲れ果て、弱々しくなっていくさまもまた、その念の強さを物語っていると考えられる。

さらに、クシティ・スンドリーは彼の告白を疑い、下のように投げやりな言葉を口にする。

mangkana ling nirêki sumahur sang araras ahirit
sis lagi mithya tang lëwih ujar ngwang iki baya kaduk

「嗚呼、きれいな言葉、でもいつも偽り。
私はもうたくさんなのです。」

(27. 10. 4)

クシティ・スンドリーは、自らの念だけでなく、アビマニュの念いまでも否定して、「美」の力に抵抗しようとしている。しかしながら、徐々に説き伏せられていき、彼女と片時でも離れることがあれば命を落とすという誓いを立てたアビマニュに、最終的には心を開いていく。

mangkana de nirâsapatha lot amëkul angarëki
mār sumusuk ri jīwita nira ng dyah amëkasi wëlas
hetu nirân rasângalihanâng hṛdaya saturida
dāgha ri raśmi ning wacana tan humung awisi-wisik

towi winanwa-wanwa ring ulah sira tinahu-tahu
yan kinëdö-këdö kawaśa sangśaya marën awingit
marma saharśa rāmya sawulat saguyu sakalangën
ahyun aroka jīwa paḍa kociwa yan apasaha

しっかりと彼女を抱きしめ、口づけをして、彼はこのように
誓いを立てた。
その言葉は彼女の心を動かし、魂に沁みわたり、その乙女は
ついに心を許した。

される」あるいは「脱がされた」と訳すこともできると推測される。また、この次の詩行は、「彼女はこんなふうに使われるとは、彼がこんな行動に行きつくとは思わなかった」と続くので、文脈から推測すると、クシティ・スンドリーが予想していなかった行動をアビマニュが取ったと考えられる。以上を踏まえて、本論文では「衣服を剥がれ」と訳した。

その故に、彼女はアビマニュと結ばれたいという気持ちを抱くようになっていったのだろう。
押し殺すように、密やかに、艶やかな声を漏らして。

そして、彼女は彼の愛撫に慣れはじめ、身を任せた。
彼にさらに強く抱き寄せられたとき、彼女の恐れは和らぎ、哀しみは消えていった。
彼らは深い悦びを感じ、恍惚の中にあつた。同じものを見て、ともに笑い、美的な経験を共有した。
魂が溶けあうことを願い、一方で、離れることを思うと悲嘆に暮れた。

(27. 12 – 27. 13)

クシティ・スンドリーの態度には、「美」に惹かれる本心をひた隠しにしようとしたうえで、結局はその本心を露にしまうというギャップがある。このことは、アビマニュやクシティ・スンドリーが結ばれることによって迎えることになる感情のピークが、直線的にはたどり着かず迂回しながら進むように周到に仕組まれ、ようやく期待が成就したときの感動をひとしお大きくさせる効果をもたらしていると捉えられる。そして、それとともに、彼女が抵抗しようとする「美」の力が圧倒的であり、抗いきれないものであることが示されているともいえる。

ここまで、クシティ・スンドリーが、美しく、もの哀しく、か弱い姫君として描かれているということを見てきた。恋い焦がれては泣き、ようやく逢瀬が叶っても泣き続けるクシティ・スンドリーは、憂いや嘆きを体現する姫君であるといえる。うろたえる、体をひきずるようにして歩く、短剣で自らを刺そうとする、目を逸らす、眉をひそめる、アビマニュの抱擁や口づけを拒絶する、逢引きの場から立ち去ろうとする、卒倒しそうになるといった所作や濡れた瞳をもって、クシティ・スンドリーは自らの感情を表現するだけでなく、彼女自体が憂いや嘆きの象徴であるかのように立ち振る舞い、場の情調をも演出する。それは、クシティ・スンドリーがまるで何かを演じているような印象を与える。

ジャワの文学性として、圧倒的に演劇的な、すなわち、共同体で共有された性質が認められることが指摘されている。そのような演劇性は、共同体内で体系化された「合図(cue)」を通して登場人物の内面が表現されることにより成立する。つまり、登場人物が感情を表現する際に、様式化された、了解されやすい合図が登場人物を通して送られることによって、受容者を含む共同体の中で、登場人物ががどのような感情を抱いているのかに関する了解が生まれるのである(Quinn 1992: 43, 47)。『ガトートカチャーシュラヤ』においては、クシティ・スンドリーが上に示した言動や振る舞いによって、受容者に対して憂いや嘆きといった感情を明確に表現し、自らの役を演じているものと考えられる。

侵犯される客体

このような表現者としてのクシティ・スンドリーによって演じられているものは何なのかという問題を掘り下げていくために、これまで見てきた、不可侵なはずのクシティ・スンドリーが「美」の餌食となって浸食されていくさま、そして、抑えつけていた「美」の感情が一気に噴出するさまについて考えていきたい。

そこには、禁止と侵犯の原理がはたらいていると考察される。

人は美を汚すために美を望んでいるのだ。美そのもののためにではなく、美を汚しているという確信のなかで味わえる喜びのために、美を望んでいるのである。(中略)醜さはそれ以上汚しようがないという意味で、そしてエロティシズムの本質は汚すことだという意味で、美は第一に重要なのである。禁止を意味している人間性は、エロティシズムにおいて侵犯されるのだ。人間性は、侵犯され、冒瀆され、汚されるのだ。美が大きければ大きいほど、汚す行為も深いものになっていく (バタイユ 2004: 247-249)。

バタイユは、エロティシズムとそれに伴う快樂は、禁止と侵犯のギャップが大きいほど強いものとなり、そして、そのギャップを強めるものが美であると捉えている。この考え方を『ガトートカチャーシュラヤ』にあてはめるならば、クシティ・スندگانリーが清浄で不可侵な存在として描かれること、そして、それなのにもかかわらず「美」に蝕まれていく展開は、厳重に守られ「美」に接触することを禁じられてきた存在が侵犯されることで、禁止と侵犯のギャップが生み出されていると考えられる。また、クシティ・スندگانリー自身の抵抗の態度もまた、禁止の態度と読むことができ、その抵抗むなしく「美」に屈服してしまうことは、彼女が侵犯されたことを示している。禁止と侵犯のギャップを創出するために、クシティ・スندگانリーは、抵抗を演じ続けていると捉えることもできる。

クシティ・スندگانリーが体現する憂いや嘆きもまた、侵犯される者の様相を呈している。「美」に陶醉している状態は、『ガトートカチャーシュラヤ』においては、病氣 (gring) と表現されるのであるが、まさに病氣に侵されるかのごとく、クシティ・スندگانリーは「美」に犯されていく。『ガトートカチャーシュラヤ』における病氣を「美」の侵犯と捉えるなら、病氣によって日ごと弱々しくなり、その痛みによって哀しみが生まれるさまは、「美」に侵犯されている者のあり様を示していることになる。

これまで述べてきたことをまとめると、第一に、クシティ・スندگانリーの美しさに着目すると、それが手つかずの自然の美しさに勝るといふ描写や、彼女が大切に仕舞われた宝石に喩えられたり、首飾りがあたかも彼女を守っているかのような描写は、彼女の聖なる美しさを物語っていた。しかしながら、彼女は徐々に「美」の感情に支配されていき、それは彼女が「美」に侵されていることを示していた。つまり、ここでは、聖なる美しさ＝禁止から、俗化＝侵犯へと向かうギャップが描かれている。

第二に、クシティ・スندگانリーの態度に目を向けると、わざとアビマニュに対して興味のないふりをしたり、アビマニュに触れられることを拒絶しようとするけれども、結局は、自害しようとするまでにアビマニュへの念いを噴出させてしまい、また、アビマニュの言葉に絆され、体を許していく。ここでは、抵抗の態度＝禁止から、許し受け入れる態度＝侵犯への変化がある。

第三に、クシティ・スندگانリーの病に目を向けると、彼女は日ごと弱々しくなり、疲れ果てていく。病とはすなわち恋患いであるため、彼女が病に臥せていくことは、「美」に侵犯されていくことを意味していた。そして、そのさまは、彼女が了解されやすい合図によって憂いや嘆きを演じることによって示されていた。ここでは、病から生じる憂いや嘆きによって、「美」に侵犯される者の苦しみが表現されているといえる。第一から第三までで述べてきたことを統合すると、『ガトートカチャーシュラヤ』においては、クシティ・スندگانリーを通じて、「美」の侵犯が表現されていると解釈することができる。

また、実際には、クシティ・スンドリー自身が自らの人間性を放棄することによって自らを侵犯しているのにもかかわらず、そして、そのような経験を望む内なる「美」を秘めているのにもかかわらず、彼女はあたかも他者に侵犯されているかのように振る舞っている。クシティ・スンドリーとは、「侵犯される客体」を演じる表現主体なのである。

三. 自然と景情一致

本節では、感応や描写の対象となる、女性に次ぐもうひとつの「美」の客体として、自然を取り上げたい。『ガトートカチャーシュラヤ』における自然には、太陽、月といった天体、雷、風、雨、虹といった自然現象、海や森や川、それらの場所に生息する鳥、虫、獣、そして色とりどりの花々が含まれ、多彩である。これらの自然（物）は互いに調和し、全体として交響することで「美」を織り成している。

このような自然の描写は、受容者に、ジャワの自然とその文学的な特徴に関する知識を要求する。たとえば、古ジャワ文学においては「美」の季節なるものが存在し、その描写には雷や孔雀がつきものであるといったさまざまな約束事が存在していて、その約束事に則った形で、あるいは応用する形で「美」が表現されている。これらの知識を踏まえながら、本節では、「美」の客体として描かれる自然と、その登場人物との関わりを考察していきたい。

「美」の季節

ここでの「美」の季節とは、第二章・一節で既に扱ったカールティカ（*kārttika*）と呼ばれる季節を指す。『ガトートカチャーシュラヤ』においてカールティカは、宮廷総出で遊山に出かける季節、つまりアビマニュとクシティ・スンドリーの出逢いの季節に選ばれており、したがってその到来は恋の予感を孕んでいるといえる。下に示したカールティカの到来の描写では、自然が繁茂し、潤いに満ちた情景が描き出されている。

tĕkwan tang masa Kārttikāngarahakĕn lĕngĕng aluluy
anamtam ing mangö
darpâsyang-syang alongĕrĕhnya tan arĕn pangaway i
jaladanya kānginan
matrāngras larap ing kilat pangujiwatnya n anamayani
mangkatāngdusun
anggyākĕn sakulĕm patĕrnya n amisik-misiki lĕyĕpa ring
pacangkraman

lwir agyā mara rāmya ning giriwanānranga ri hajĕng irān
parānglĕngĕng
sāmpun lambung ikākilâpamulu campaka linuludan ing
drĕs ing jawuh
mwang romanya ghanāhirĕng pinatah arja saha tali
gĕlungnya wangkawa
kuntul mör atatâsusup-susup ikâpĕnĕd angapa kasor
sakĕng mĕnur

tĕkwan raśmi nikang śikhî mrak angaring jĕngĕr angawat
i gĕntĕr ing patĕr
lālityân patajug sĕwō mawida kĕmbang asana mapupur
himânipis
panghrĕng ning bharamarângrubung kusuma kambang
ika lĕngĕng arumpukan wungū
tambirya n pasale-sale wĕlas-arĕp wruh araras asawit-
sawit gaḍung

カールティカの時季が到来し、すべてを忘れて恍惚に身を捧げてしまうような魅力を醸し出す。
雷は悠々と鳴り渡り、風に吹かれて雨雲がやってくることを、絶え間なく知らせている。
きらめく稲妻の閃光が地方に旅立つべき時季の訪れを知らせてくれるので、深く心動かされる。
雷のとどろきは、遊山に出かけるのがいかに魅力的なのかをささやいて、一晩中駆り立てるのだ。

美しく音楽の絶えない森林は、美を求めて放浪しにくる人々を待ち望んでいるようだ。
山の中腹は、(雨に濡れて)輝いている。激しい雨で潤い、
金香木^{チャンパカ}⁸⁴の木肌はきらきらと輝いている。
きれいに整えられた黒い雲はその山の髪となり、虹はその髪を結う紐となっている。
整然と列をなして飛翔している白鷺^{クントウル}⁸⁵は、きれいに並べられた花の髪飾りだ。その愛らしさはどうしてジャスミン⁸⁶に劣ることがあるだろうか？

くつろぐ孔雀^{ムラク}の光々しさは、雷がとどろく前の、音なき序奏となる。
木⁸⁷に咲く花は、若葉の頭飾りをつけ、薄霧をおしろいとしてまとって優雅だ。

⁸⁴ 「チャンパカ」(campaka)とは、白もしくは黄色の花をつける、モクレン科オガタマノキ属の樹木である (Zoetmulder 1982: 295; コーナー・渡辺 1969: 104)。

⁸⁵ 「クントウル」(kuntul)は、水田にあらわれ、川沿いを急速に進む白鷺を指している (Zoetmulder 1974: 200)。

⁸⁶ 「ムヌル」(mĕnur)はジャスミンを指している (Zoetmulder 1982: 1136)。この詩行では、白鷺とジャスミンの白い花が比較されている。

⁸⁷ 「アサナ」(asana)は香しい黄色の花をつける、シクンシ科モモマタナ属の樹木を指す (Zoetmulder 1982: 134)。ズットムルダーが「アサナほど詩的な描写の中で重要な位置を占める木や花はない」(Zoetmulder 1974: 196)と述べているとおり、アサナは他のカカウインにおいても汎用されている。

ぶんぶんと鳴く^{ブラマラ}蜜蜂⁸⁸が花々の周りに密集している。うっとりするような花飾りをつけた木⁸⁹の周りに。蔓と蔓は絡み合わさっている。その艶めかしさを熟知しているのだ⁹⁰。

(4.2 – 4.4)

上で示した第4詩編・第2詩節では、宮廷にいるクシティ・スンドアリーに対し、雨や雷が「美」の季節の到来を告げ、遊山に誘い出すという擬人法が取られている。古代ジャワにおいて最も美しいとされる季節は、乾季が終わりを告げ、優しい雨が降り始める頃である。そのため、雷、雨、雲は頻繁に「美」の季節の描写に登場する。また、雨の到来によって繁茂しはじめる植物の描写も豊富である。また、第4詩編・第3詩節および第4詩節に目を転じると、山の中の自然の様子を映し出している。金香木の木肌は人間の肌に、黒い雲は髪の毛に、虹や白鷺は髪飾りに喩えられており、女性の美しさを連想させる。詩編4の直前においてクシティ・スンドアリーと植物が比較されていることを踏まえると、おそらくここでも彼女を想起させる形で自然が描き出されていると考えられる。

川の描写

次に、アビマニュが訪れた川の描写を見ていきたい。ここでは、アビマニュが遊山の道中でクシティ・スンドアリーと出逢った後、初めて経験する感情に混乱して放浪し、川に行き着く場面が語られている。

tambing ning lwah-lwah ahning hawan ira sahajâmungwakën
kung ring adyah
kriñcing ning wwe sakêng grong sapatakis i kale ning
marâñidra ratri
asring mulyar larap ning kakul aniru liring ning wikampêng
atanghya
kumlab ryaknya n sasiñjang ri kêtër i laku ning tan bisângöl
raras twas

pinggirnyâpnëd lanâhyas kari n apara-paras karkatâsrang
masukuk
sākṣāt santën watunyâpipit alumu-lumut swāng akëmbang
susuhnya

⁸⁸ 原文では「バラマラ」(bharamara)と表記されているが、辞書には該当語がない。おそらく蜜蜂を意味する bhramara の同義語として用いられていると推測される (Zoetmulder 1982: 258)。

⁸⁹ 「ウンゲー」(wungū)は紫色の花房をつける、ミソハギ科サルスベリ属の樹木を指す (Zoetmulder 1982: 2332)。

⁹⁰ 「ウラス・アルプ」(wēlas-arēp)は、蔓植物の一種を指す古ジャワ語であり (Robson 2016: 45)、「ガドゥン」(gaḍung)もまた、注80に示したとおり蔓植物の一種を指している。したがって、ここでは、異なる種類の蔓が絡み合っているさまが描かれている。

lāgy ādikṣa suhun bras tuwin apata-patah tang hēnī mangkin
anгрēs
ndân adrēs polah ing wwe wruh awērē-wērēh an tan
panunggal hilīnya

eñjing rāmya ng wukir kaywan apupul asēkar lwir
sukhāwahyawahyan
lāgy anggītāng ĕping len tēpakan angiring ing kungkang ing
grong abaᅇdung
mwang pasrang ning taluktak manguluᅇtak atarik
suwarānrang saluᅇding
endah de ning mayūrāngawat i pasurak ing tūban ahyā
gumēntēr

kumbang darpāwērō de ni rēsēp i madhu ning puᅇpa sālas
bhinukti
mrēm loyāngangguh-angguh pētung ika dumudul tan swang
anghrūk manuknya
meghātweb lot mutah warᅇa gēgēr atilar ing sanghub awrā ri
jōngnya
pangringgang-ringgung ing ranggwan amarēki gagā jangga
mēm̄bang tinuntun

彼が澄みきった川の土手を歩いていると、知らずとその乙女への
愛が呼び覚まされた。
水が岩の割れ目からはねる音は、夜、忍び足で歩くときに足環が
鳴る音（を想起させる）。
巻貝がたびたび閃光を発するのは、逡巡して眠れない人の目のき
らめきを真似ているのだ。
波立つ川面は、感情を抑えられなくなった人が動き出したこと
によって波打つ下衣（を思い起こさせる）。

土手は整然としていて、いつも手入れがされている。眉は整えら
れ、^{カクカク}蟹たちがその髪飾りになろうと競い合っている。
並んだ岩は乳房のようだ。苔をまとい、巻貝はその乳首のように
見える。
魚⁹¹は、その油で絶え間なく川に艶を与え、砂は砂紋を描き、
その美しさがよりいっそう引き立つ。
水は速く流れ、同じ方向には決して流れずに、波頭を立てるこ
とを心得ている。

⁹¹ 「スフン・ブラス」(suhun bras) は川魚の一種を指している (Zoetmulder 1982: 1834)。

朝の山は陽気だ。木々は密集して、それぞれの花を着飾り悦んでいる。

ある鳥⁹²は歌い続け、他の鳥は、溪流にいる大きな蛙⁹³の合唱の拍子をとる。

添水は規則的にカタンと音を立て、打楽器⁹⁴の旋律と競っている。雷のようになる滝の叫びに負けじと呼応する孔雀^{マユウバ}の鳴き声には息をのむ。

蜂⁹⁵は、木全体の花の蜜を飲み尽くし、その味わい深さに酔酩している。

竹⁹⁶は夢うつつに目を閉じ、しなだれている。それに気づいた鳥はいつも、鳴きたてて目を覚まさせる。

雲は暖気のように雨を吐き出し続け、尾根はその足もとに、広がった霧を従えている。

番小屋は吹き曝しになっているようなありさまだ。そのため原野にたどり着くには、花開いた蔓⁹⁷を道しるべとして伝っていかなければならない。

(7.3 – 7.6)

上に示した第7詩編・第3詩節では、川の水のはねる音が忍び足で歩くときの音に、巻貝が逡巡している人の目に、川面の波が行動を起こした人の下衣に喩えられているが、ここで暗示されているのはアビマニュであると推測される。つまり、この後の物語の展開において、アビマニュがクシティ・スندگانと密会するべきか迷い、感情を抑制できずに逢引きを決心し、宮中に忍びこむことが予見されていると考えられる。ここでは、自然を使ってアビマニュの心情が描かれるとともに、今後の成り行きを示す伏線が張られているのである。さらに、第7詩編・第4詩節では、川の蟹、岩、魚といった自然物が女性の髪飾り、乳房、髪に塗布する油に喩えられている。ここでは、アビマニュが気持ちを静めようと自然物に癒しを求めているものの、自然物をクシティ・スندگانとを関連づけてしまう心境が表されているといえる。一方で、第7詩編・第5詩節および第6詩節に目を転じると、歌を歌う鳥や合唱する蛙、蜜に酔った蜂の様子が語られ、音楽に満ちた陽気な自然が描かれている。孔雀などの鳥に代表される森の管弦楽団は、古ジャワ文学において一般的に描写される自然のあり方であり (Zoetmulder 1974: 200-201)、『ガトートカチャーシュラヤ』においてもその約束事に従う形で森の交響が創り出されている。

⁹² 「ウピン」(ëping) は鳥の一種を指している (Zoetmulder 1982: 461)。

⁹³ 「クンカン」(kung kang) は「大型の蛙の一種」と説明されている (Zoetmulder 1982: 926)。

⁹⁴ 「サルンディン」(salunḍing) は打楽器を指している (Zoetmulder 1982: 1619)。現代ジャワにおいてガムラン演奏で使われるグンドルのような楽器であると推測される (Robson 2016: 299)。

⁹⁵ 「クンバン」(kumbang) は、大きく黒い蜂の種を指している (Zoetmulder 1982: 921)。

⁹⁶ 「プトゥン」(pëtung) は竹の一種を指し、和名で巨竹や象竹と呼ばれる種の、巨大な竹であると推測される (Zoetmulder 1982: 1349)。

⁹⁷ 「ジャンガ」(jangga) とは、香しい花を咲かせる蔓植物であり、本章の二節にて登場したガドゥンと同義語であるとされている (Zoetmulder 1982: 727)。

これまで見てきた自然の描写を踏まえると、その受容については 2 つのことがいえる。なお、二節において論じたクシティ・スンドリーの描写においても、さまざまな植物が登場するので、本節で見てきた自然の描写に加え、クシティ・スンドリーと植物との比較の描写も材料としながら、『ガトートカチャーシュラヤ』における自然の描写とその受容についてまとめたい。

第一に挙げられる重要な点は、受容者に視覚だけではなく、聴覚、嗅覚、触覚、味覚を含む五感を使って情景を体験させている点である。振り返ってみると、稲妻の閃光、木肌の輝き、絡み合った蔓などといった視覚情報も多く見られるが、鳥のさえずりや蛙の合唱、雷のとどろき、蜂がぶんぶんという鳴き声、川の水のはねる音、添水の響き、滝の轟音といった、聴覚を刺激する描写も豊富である。また、花がクシティ・スンドリーの髪の毛の香りに圧倒されてしまうという箇所、ブダクが言及される箇所では、それぞれの花の香りが想起され、蜂が花々の周りに密集していると語られる箇所では、花々の香りにつられて蜂が集まってきたことが読み取れる。これらは嗅覚への刺激を喚起させる描写といえるだろう。触覚に関しては、クシティ・スンドリーの腕に絡みつこうとする蔓、あるいは彼女に触れないように遠慮する浜木綿の花の描写が挙げられる。「美」の季節が風とともにやってくるという表現や、魚の油に言及する箇所においても、吹いてくる風の手触り、魚に触れたときのぬめりのある感覚を思い起こさせる。蜂が花の蜜の味に酔いしれて酩酊する場面では、味覚への刺激が呼び起される。

このように、『ガトートカチャーシュラヤ』では視覚、聴覚、嗅覚、触覚、味覚のすべてを刺激する形で自然が表現されており、受容者は臨場感をもって詩を味わうことができる。それとともに、「美」^{ラングー}とは美しい光景だけでなく、聴き心地のよい音、香り、なめらかな肌感覚、美味など、五感を総動員して感じるものであることが示唆されている。器の中に宿る神によってあらわされる「美」^{ラングー}の霊性を鑑みたとき、「美」^{ラングー}はその形象を鑑賞するだけでは感知できず、全身の感覚によってその本質に触れることでのみ感知できるものであると認識されていることが窺える。

第二に、自然そのものが美的対象として鑑賞されることに加えて、自然が登場人物の美しさや心情を代弁する役割も果たしているということである。二節で論じたクシティ・スンドリーの描写では、彼女の美しさは植物たちに勝るということが暗示され、擬物法により彼女の美しさが表現されていた。また、三節で論じた自然の描写では、それぞれ山の美しさ、川の美しさが彼女を思い起こさせていた。これらの場面においては、自然の美しさが描写されながらも、その目的は女性の美しさを語ることでありといえる。

また、川の描写においては、自然を通じて、アビマニュの逢瀬への欲求や、クシティ・スンドリーへの念いに翻弄される心情が暗示されているが、このような心の動きは、テクスト中の他の箇所においても直接的に表現されることは極めて少ない。既に述べたように古ジャワ文学における「美」^{ラングー}は恋を包含する観念であり、アビマニュの抱く感情は「美」^{ラングー}の感情であると捉えることが可能である。このことを踏まえると、自然は、「美」^{ラングー}の感情を婉曲的に伝えるために機能しているといえるだろう。つまり、自然は「美」^{ラングー}の描写の目的であるのみでなく、「美」^{ラングー}の描写の手段でもあると捉えられる。

『ガトートカチャーシュラヤ』における自然はこのように、人間と同様、客体のみでなく表現主体にもなることができる。この背景には、人間と自然が区別されずにひとしく認識される宇宙観があると考えられる。自然も人間も同じ所有の中にあり、等価な生命体であるために、実はそもそも比喻や擬人法、擬物法は表現技法として認識されているのではなく、自然に使われる言語と人間に使われる言語との間に区別がもうけられていない。人

間と自然は、大宇宙とイコールである自己の一部をなしているというこのような認識は「宇宙的な自己」と呼ばれ、「人間という基準以前に自己があり、その自己が自然とひとしかったこと」は、「人間のもっとも中核にある考え方、地域を超えた普遍的な思考にほかならない」という考え方もある（中西 1994: 179-180）。そのような考え方を古代ジャワにあてはめて考えるとき、「宇宙的な自己」という認識のもとで人間と同じ言語を用いて描かれた自然は、自ら語りだし、与えられた役を演じきる表現主体として機能することとなる。

これまで、アビマニュの詩人性によって「美」への探求心や「美」への感嘆が示され、クシティ・スンドリーによって憂いや嘆きが体现され、そして、自然によって、逢引きへと揺れ動くアビマニュの気持ちが代弁されていることを見てきた。これは、アビマニュやクシティ・スンドリー、自然のそれぞれが表現主体として、心情を伝える機能を果たしていることを意味する。ここでは、一節から三節で論じてきたことを踏まえ、『ガトートカチャーシュラヤ』における「美」の主体と客体の関係性と、表現主体から伝えられた心情が受容者に届けられる仕組みについて、物語場の内なるものと外なるものに分けて掘り下げてみたい。その際、物語場とは、テクストを受容することによって受容者の頭の中に描かれる物語世界を指す⁹⁸。

まずは、物語場の内なるものとしての表現主体と客体について整理する。「美」の表現主体とは、上で述べたように、美しさに感応する主体であり、その代表的な姿が、美しさに圧倒され、その神聖な美と合一しようと希求するゆえに詩を紡ぐ者、つまり詩人であった。「美」が美から派生して恋を包含する観念であることを踏まえると、互いに思慕の念を伝えようとするアビマニュやクシティ・スンドリーもまた詩人であり、表現主体とみなされる。一方で、自然は、クシティ・スンドリーの美しさに感応するとき、あるいは、アビマニュの恋心が自然に投影される時、まるで意志や感情をもつかのように語り出すことで表現主体となりえる。

それに対して、「美」の客体とは、上で述べたとおり、霊性として認識される「美」が器に宿ることで具現化された鑑賞の対象であった。表現主体ともなりえた自然やクシティ・スンドリーは、『ガトートカチャーシュラヤ』において描かれる代表的な「美」の客体である。一方で、先に述べたように、「美」が美だけではなく恋をも包含する観念であることから、表現主体があるものに美しさを感じる対象だけではなく、念いを寄せる対象も「美」の客体として捉えることができる。換言すれば、「美」の客体としての理解は、念い人にも適用される。したがってアビマニュもまた、クシティ・スンドリーが恋焦がれる相手として、そして、宮中の女性たちの注目の的たる色ごのみとして、「美」の客体たりえる。

「美」が恋や詩を包含する観念であることは、この表現主体と客体との関係によって整理することができるだろう。恋とは、美への感応と同じように、客体を通じた刺激によってもたらされる表現主体の本能の発露なのであり、詩作とは、そのような表現主体の衝動によって生み出される行為であると認められる。これまで論じてきたことを踏まえると、『ガトートカチャーシュラヤ』に登場するアビマニュ、クシティ・スンドリー、そして、あらゆる自然物は、それぞれが「美」の表現主体、客体の両方を演じており、お互いに刺激しあうことで、表現するエネルギーを生み出しながら成立しているといえる。

⁹⁸ 物語場という概念については、国文学研究において次のように文学用語として使用されているものを参考にしている。「物語は、語り手が聞き手に対して物語世界の像（イメージ）を現前させる物語場を、ことばの表現として仮構することにより成立する」（高橋 2007: 26）。

次に、物語場の外なるものについて考えてみる。物語場の外部に位置する受容者の側はというと、一方では、内なるものの思慕の念や美しいものへの感応に対して主観的に感情移入し、他方では内なるものの美しさを客観的に鑑賞していく。それは、主観的な受容と客観的な受容との間を、受容者が往還することによって「美」が受容されていることを意味する。物語場の内なるものに没入していったり、それらから距離を置いたりするのように、受容者が自在に物語場を行き来するその動きが『ガトートカチャーシュラヤ』の受容のあり方の基底にあると考えられる⁹⁹。

そして、それぞれの内なるものが表現する心情に受容者を没入させる力、つまり受容者の主観的な受容を促す力が、『ガトートカチャーシュラヤ』のもつパフォーマンス力である。第二章・三節で述べたように、『ガトートカチャーシュラヤ』は、受容者の感覚的享受を醸成することによって、受容者とテキストの一体化を起こさせる。本章の三節で取り上げた景情一致の描写は、自然が表現主体としてアビマニュやクシティ・スンドリーの心情を語り、五感や情感に働きかけることで、テキストがパフォーマンス力を発揮させるうえでの効果的な装置となっている。そして、表現主体が自らの心情を表現するために用いたり、表現主体の心情を代弁するように物語場に散りばめられるメタファーは、テキストのパフォーマンス性を高めるもうひとつの重要な装置である。メタファーのもつパフォーマンス力については、次章以降で議論の焦点としたい。

⁹⁹ 『ガトートカチャーシュラヤ』の主観的な受容と客観的な受容という考え方に関しては、心的遠近法と称される、受容者の心の動きに関する分析に着想を得た（高橋 2007）。

第四章 観念を具現化するメタファー

『ガトートカチャーシュラヤ』を含む古ジャワ文学に多大な影響を与えたインドの古典演劇、古典文学においては、季節の描写、花々、月の出などが恋心をかきたてる要素として描かれ、メタファーの役割を果たし、受容者にラサを体験せしめるうえでの要となっている（上村 1990: 6）。このような恋心をかきたてる要素がインドから古ジャワ文学に影響を与えていたことは、第二章・一節で述べた、鳴き続ける鳥の描写が古ジャワ文学に引き継がれていることが証左である。また、鳥の例のようにインドの伝統が比較的忠実に受け入れられている側面がある一方で、とりわけ自然物に関しては、ジャワの植物相、動物相に合わせてメタファーがジャワ化されている側面もある（Zoetmulder 1974: 196）。

『ガトートカチャーシュラヤ』において表現される「美」^{ラングー}の世界観もまた、メタファーによって巧みに醸成されている。メタファーの活用とは、すなわち詩人の手によって事物に「美」^{ラングー}が吹き込まれることと言い換えることができるだろう。前章で論じたように、テクスト中では、登場人物と自然との間に強い結びつきがあり、登場人物の心情はあらゆる自然物の中に投影されている。その中で本章では、登場人物の「美」^{ラングー}の心情、経験を表現する代表的なメタファーとして、蔓植物、檳榔子、月とカッコウ、プダクを取り上げたい。『ガトートカチャーシュラヤ』においては、いずれのメタファーも共通してアビマニュとクシティ・スンドリーの「美」^{ラングー}の心情、経験を体現している一方で、それぞれが異なるイメージや文学的特徴を備えている。そこで本章では、それぞれのメタファーが登場するテクストを見ていきながら、各メタファーの特徴と、それによって暗示されるものを考察することで、人間の内なる「美」^{ラングー}が表現されるしかたを考察していきたい。

一. 宿命とエロティシズムを体現する蔓植物

本節では、蔓植物の登場する場面を見ていく。『ガトートカチャーシュラヤ』に登場する蔓植物は、ウィラーガ（wirāga）、ガドゥン（gaḍung）というように植物の種が特定されて登場する場合もあれば、種が特定されずに、とある植物の部位としての蔓が登場する場合もある。いずれにしても、『ガトートカチャーシュラヤ』における蔓植物は、細長い、曲線を描いて伸びる、木陰をつくるといった、その蔓としての形状によってメタファー化される。具体例を見ていこう。

「美」^{ラングー}の宿命

次に引用する第 2 詩編の第 11 詩節及び第 12 詩節は、物語の冒頭においてアビマニュの美質が語られる場面である。

byātītan rwawēlas tahun tuwuh ira ngkā ndah sēḍēng
yowana
ābhā ning smara mandēl ing mata ya tângdānī manis
ning wulat
ndin tan dadya karāsikan sēmu ni rūm ning śabda
māmbō tilam
ñēpñēp ning manah ing kapāna tiki yan tan wētwa
gītāñēñēr

swāng asring makire tinangtang awicārê raśmi ning
rāsika
lobhānunggalakēn manis kaliliran sangkê
narāryârjuna
nāhan hetu nirêki rakwa kilalan kūng de ning
oghângarang
daṇḍan ring lara harṣa talyana wirāgâwētwa rûm ning
jinēm

時は過ぎ、彼はその時ちょうど 12 の歳を迎え、若い盛りであった。

彼の目にはスマラ神が宿り、爛々と輝き甘美である。欲望をそそるようなその声の魅力に、欲情に駆られない者などあろうか。

彼が心を溶かすような歌を歌わなければ、これほどの恍惚の感情は起こるまい。

彼はまた、色事の誘いを受けたいとすら考えているのだ。高貴なるアルジュナから甘美さを受け継いだ、ただ一人の人物たることを願って。

彼がこのような御方だから、女たちが恋煩いとなり思慕に暮れ、彼女たちの愛が蕩尽されていくのだ。

彼もまた恋による心痛の報いを受けるだろう、官能美¹⁰⁰の生み出した蔓に縛られるように。

(2. 11・12)

ここでは、アビマニュが生まれながらに有している甘美さは、彼の父アルジュナから受け継がれたものであることが述べられている。アルジュナといえば、パーンダワ兄弟の三男であり、マハーバーラタきっての英雄であるとともに、美男子であること、4人の女性と結婚した色ごのみであることがここでの暗黙の前提となっている。あるいは、受容者が、アルジュナが 12 年間の追放期間の最後の年に女装してマツヤ王国に仕えていたというマハーバーラタの物語の筋を知っているならば、その受容者が彼の容貌を思い浮かべるときには、勇ましさのみではなく、中性的な魅力をも兼ね備えているさまを想起するだろう。

¹⁰⁰ 「ルーム・ニン・ジヌム (rûm ning jinēm)」に関して、rûm は「美」、そして、「美」から派生した「芳香」などの幅広い意味を持つ名詞である。ning は ni-と-ng に分解され、ni-は所有を示す接語、-ng は定冠詞にあたる。そして、jinēm は、「臥所、寝所。とりわけ、男女が内密に会う、仕切られた空間」を指す (Zoetmulder 1982: 1569, 742)。したがって、「ルーム・ニン・ジヌム」は、直訳としては、「臥所の美しさ (香しさ)」となる。一方で、その 5 詩行前の「マンブー・ティラム (māmbō tilam)」もまた、2つの単語をそれぞれ訳して繋げると「寝台が香しい (こと)」となる。しかしながら、māmbō tilam は、2語で「色情に溢れた、性的魅力のある」といった慣用句をなす語であることが辞書に記載されている (Zoetmulder 1982: 2009)。本論文では、rûm ning jinēm もまた māmbō tilam と同様の意味をなす慣用句であると推測し、「官能美の」という訳をあてることとした。

アビマニュもまた、そのようなアルジュナと同様に、英姿と艶容を合わせ持ち、甘美な目、艶めかしい声をもって宮廷の女性の注目の的となっているのである。

しかしながら、その美しさは、アビマニュの「渴望する」ところであると同時に、彼に課された「報い」でもある。その「報い」とは、「恋の心痛」、つまりクシティ・スンドリーとの恋によって生まれる苦しみを予兆している。

この苦しみは、アビマニュとクシティ・スンドリーの恋が常に罪の意識を伴う道ならぬ恋として描かれることによって表現される。下に、アビマニュの罪の意識を示す2つの箇所を示す。上段は、アビマニュからクシティ・スンドリーへ宛てた贈答歌の一節であり、下段は、許嫁との結婚を強いられたクシティ・スンドリーに助けを求められ、葛藤するアビマニュの描写である。

mingay inusir parāśrayana duryaśa ng amisan aringku tan
wēnang asih
matangipun ing parātra tak atōn jamura wiphala raśmi ning
pakadangan
sukha ng angiwō manuk syung amērēn palarēn asēḍēpa n
panēnggaha kaka

貴女（クシティ・スンドリー）は、私（アビマニュ）が助けを求めようとすると背を向けてしまわれた。私の妹であり、従兄妹である貴女は、私を愛してはいけないと思込まれて¹⁰¹。

それ故、私も混乱を引き起こすことは望みません。親族どうしが関係をもつことは、結局不毛な愛になるだろうから。

ムクドリ¹⁰²を可愛がり、世話をする方がずっと気楽でしょう。そんなムクドリに兄と呼ばれる喜びを望むべきなのでしょう。

(17.1. 2-4)

Dhanañjayāngśārdha wirangrwa kemēngan
putus katēm̄w īki kaharṣa ning manah
tuhun minge ri twang irē nareśwara

アビマニュ¹⁰³はひどく動揺し、困り果てていた。

¹⁰¹ ロブソンは、この詩行の後半部分について、「もし愛し合うことが許されないのなら、従兄妹であることは不名誉なことだ」と訳している（Robson 2016: 117）。その訳によれば、従兄妹が関係をもつことに不名誉を感じているのは、贈答歌を書いているアビマニュであることになる。しかしながら、本論文では、この詩行の前半部分で述べられている、クシティ・スンドリーがアビマニュに背を向けたことの理由が後半部分で述べられていると考えている。したがって、この箇所に関しては、主語はクシティ・スンドリーであり、彼女が不名誉を感じていると捉えて訳している。

¹⁰² 古代のジャワにおいてムクドリの鳴き声は「カカ」（kaka）とされ、これは古ジャワ語で「兄」を意味する単語でもあることから、アビマニュにとって兄妹の関係でいたいクシティ・スンドリーがムクドリに喩えられている（Robson 2016: 305）。

¹⁰³ 「ダナンジャヤーンシャ」（Dhanañjayāngśa）は、アルジュナを意味する「ダナンジャヤ」と「息子」を意味する「アンシャ」に分解できるので、アルジュナの息子、すなわちアビマニュを指していると考えられる（Zoetmulder 1982: 105, 359; Robson 2016: 329）。

逢引きを成就させることは彼の心からの願いであったが、それは、クリシュナ王に対する彼の敬意に背くことを意味するから。

(21.1. 2-4)

第三章・一節で触れた、快樂と苦悩が一對を成すという『ガトートカチャーシュラヤ』の根底にある両義性はここでも現れており、恋が高揚感をもたらすものであると同時に、罪の意識もまた生じさせるということが描かれている。そして、これらの詩節からは、アビマニュに罪の意識を生じさせる要因もまた読み取れる。上段の贈答歌では、クシティ・スンドリーがムクドリに喩えられており、鳥を愛でるように妹を可愛がる兄でいたいというアビマニュの気持ちが表れている。それとともに、親族どうしが関係をもつことに対するアビマニュの抵抗感を読み取ることができ、それがアビマニュに罪の意識を生じさせる要因のひとつであることが推測される¹⁰⁴。また、下段からは、クシティ・スンドリーと結ばれることが、その父であるクリシュナへの不義理になるのではないかと恐れるアビマニュの心情が窺える。それに加え、クシティ・スンドリーに既に別の許嫁がいることもまた、アビマニュの罪の意識を増幅させる要因となっていると考えられる。

しかしながら、上に示した蔓植物の描写は、アビマニュが報いを受けること、言い換えるなら、犯した罪により罰されることが生まれながらに決まっていることを伝えており、「美」という主題自体に潜在的に罪が含まれていることが暗示されている。アビマニュは、生まれ持った美しい外見によって「美」^{ラングー}の経験と呼び寄せ、その痛みによって罰されることが運命づけられているとも捉えられる。つまり、「美」^{ラングー}を生まれ持ったこと自体が罪であり、それが彼に罪の意識を抱かせているともいえる。したがって、クシティ・スンドリーがクリシュナの娘であること、アビマニュにとってクシティ・スンドリーが従兄妹であること、あるいは、クシティ・スンドリーにアビマニュとは別の婚約者がいることは、アビマニュの罪の意識の直接的原因ではなく、罪を孕む「美」^{ラングー}を演出するための背景であると考えられることができる。

¹⁰⁴ 従兄妹婚のモチーフは、『ハリワンシャ』『クリシュナヤーナ・カカウイン』『スタソーマ・カカウイン』『スマナサーンタカ・カカウイン』といった他の古ジャワ文学テキストにも見られ、ジャワの宮廷社会において従兄妹どうしの結婚、特に母方交叉従兄妹婚は望ましいものとされていたようである (Creese 2004: 120-132)。アビマニュの父アルジュナと母スバドラーも母方交叉従兄妹の関係にあり、そして、クシティ・スンドリーは、アビマニュから見て母親の兄弟の娘にあたるので、アビマニュとクシティ・スンドリーとの結婚もまた母方交叉婚にあたる。『ガトートカチャーシュラヤ』においては、クシティ・スンドリー付きの侍女は母方交叉従兄妹婚を肯定しているのに対し、第17詩編・第1詩節から読み取れるように、アビマニュは従兄妹どうしが結婚することに対し抵抗感を抱いていると捉えられる描写があり、他の古ジャワ文学テキストとは相違が見られる。このような矛盾がなぜ生じているのかということについて、本論文では検証するに至らなかったが、吉田敦彦は世界の神話を概観しながら、近親相姦の普遍性について次のように分析している。「世界の神話の中で近親相姦はこのように、タブーに触れ、世界秩序を混乱させる行為として、厳しく弾劾される一方で、また非常にしばしば、秩序それ自体もしくはその不可欠の部分成す要素を生み出す働きをしたと物語られている。(中略) コスモスがこのように、そのいわば根幹を成し侵犯が秩序そのものの存立すら危くしかねぬと見なされる、まさにそのタブーに違反する行為を原動力にして生じるというのは、一見すると矛盾しており、不可解と見えるかもしれない」(吉田 1993: 27-28)。近親相姦がタブー視されることと、そのタブーを侵すことの重要性が示されることは、実は対をなしているという考え方に基づくなら、上で示した『ハリワンシャ』等のテキストにおいても近親相姦に対してのタブー視は暗黙の前提となっており、第三章・二節で論じたとおり秩序の侵犯が大きな主題をなす『ガトートカチャーシュラヤ』においては、その前提が明確な形で描かれた、という仮説は、ひとつの可能性として指摘できるかもしれない。

以上を踏まえると、第 2 詩編・第 11 詩節、第 12 詩節から読み取れるアビマニュの甘美な目や艶めかしい声、内に秘めた「美」への好奇心は、父からの恩恵や才能を与えられたという祝福のみではなく、宿命や罪といった重みを背負わされたことを意味している。したがって、「官能美が生み出した蔓植物」とは、アビマニュを縛りつけ、逃れさせまいとする宿命をあらわしているといえられる。「美」の経験に登場人物を縛りつけるもののメタファーとしての蔓植物は、第 22 詩編・第 6 詩節の冒頭においても現れる。

ndah wwaya tang wirāga pakirim nira rari tariman
talya ni sih nirê kita ta rakwa pangikêta lulut

さあ、これが彼（アビマニュ）から妹（クシティ・スンドラー）へ贈られた蔓です。どうか受け取ってください。
彼の貴女（クシティ・スンドラー）への愛が綱のように、貴女の愛を繋ぎとめようとしているのでしょ。

(22. 6. 1-2)

これは、クシティ・スンドラー付きの侍女がクシティ・スンドラーに、アビマニュから贈られた歌と蔓植物を手渡す場面における侍女の台詞である。アビマニュとクシティ・スンドラーとは従兄妹の関係にあるので、「妹」とはクシティ・スンドラーを指している。侍女によれば、蔓植物の贈りものは、「クシティ・スンドラーを繋ぎとめるための綱」であり、アビマニュがクシティ・スンドラーを「美」の経験の中に留めおこうとする気持ちのあらわれであり、それは言い換えるなら執着心と捉えることもできるかもしれない。

か弱さと誘惑

また、クシティ・スンドラーが遊山に出かけようと宮廷の侍女たちに持ちかける場面では、このような表現が見られる。

lungânūt kalangĕn manah nira tinuntun i patuduh i
lunggah ing gaḍung

美を追求する彼女の心は、蔓に導かれ、道を示されるままに従っていく。

(4. 1. 4)

クシティ・スンドラーは、遊山に出かけることでアビマニュと初めて出逢い、恋に落ちることになるので、ここでの蔓植物は、「美」の経験へと登場人物を誘い導く道しるべをあらわしているといえる。

一方で、クシティ・スンドラー自身が蔓植物に喩えられている描写も見られる。

lwīr amilang tapak lari nirân sasinwam alume

彼女の歩みは一步一步数えるように重く、弱々しい蔓のようだ。

(14. 7. 1)

yan tan rĕngwakĕnāngrĕs ing taḍahasih nityânangis kāsihan

mwang yan dohana lunggah ing gaḍung atōn prāptē pupus
ning lirang
nglih ning pādapa tan kawarṣana lanāngantī rarab ning rēṛēb
māwās mātya ri panglwang ing śāsadhārānūt aṇḍēh ing
toyadhi

もし、その雌カッコウが哀れに泣き続ける悲痛な声を貴方に聞いて
いただけないのなら、
そして、砂糖椰子の若葉まで伸びることを願う蔓が拒まれるなら、
枯れそうな細枝¹⁰⁵が、雨雲から優しく落ちてくる雫をずっと待ち
続けているのに、雨が降らないのなら、
降り月¹⁰⁶に連れられ、海に沈んで消えてしまうかのごとく、きっ
と（私は）死んでしまうでしょう。

(20. 1)

第 14 詩編・第 7 詩節の冒頭では、クシティ・スンドリーが恋煩いによってやつれて悄然としている様子が描写されている。彼女がひきずるように歩くさまを地面を這う蔓植物に喩えているのだろう。また、蔓植物の持つ曲線的なイメージは、しなやかで女性らしい体つきをも連想させる。ロブソンは、古ジャワ文学において、蔓やココナツ（あるいは檳榔子）といった植物がそれぞれ、女性のしなやかな腕、ふっくらとした白い胸を想起させることについて、

このように自然は、あるがままの形が美を表すのみではなく、それとはまた異なる、ひととき優れた美のあり様、つまり女性の身体の美しさを受容者に想起させることによって、エロティックさを仄めかす力を持っていると考えられる (Robson 1983: 314)。

と述べている。『ガトートカチャーシュラヤ』に置き換えると、蔓はクシティ・スンドリーの体つきを想起させることで、エロティシズムを醸成する役割を果たしているといえる。

一方、第 20 詩編・第 1 詩節はクシティ・スンドリーからアビマニュに宛てた歌の一部である。ここでは、彼女が自らをさまざまな自然物に喩えているが、その中でアビマニュを若葉に、自らを蔓植物に喩えている。自力でまっすぐに伸びる若葉と、樹木や壁などを頼りに曲がりくねりながら成長する蔓植物を、強くたくましいアビマニュと、彼の支えなしでは生きていけないクシティ・スンドリー自身になぞらえているかのようなのである。以上からは、蔓植物が、恋患いによる憔悴や依存、エロティシズムをあらわしていると考えられる。

¹⁰⁵ 「パーダパ」 (pādapa) は、「木、枝 (若枝、小枝、大枝、細枝)、新芽」の他に、「葉、花」をも指す言葉であると説明されていて (Zoetmulder 1982: 1225)、ここでの文脈からは、どれを指しているのか推測が困難である。直前の詩行では、クシティ・スンドリーが自らを弱々しい植物に喩えているので、「細枝」と訳すこととした。

¹⁰⁶ 「降り月」は、第二章・一節で述べた「上り月」と対をなす語であり、満月から新月にかけて欠けていく月を指す。なお、インド研究においては、「降り月」は「黒文の月」と訳されている (森 1997: 89)。

私的な空間をつくり出す蔓

さらに蔓植物は、アビマニュとクシティ・スンドアリーが体を重ねる場面においても登場する。

ri ɖatəŋg irəŋg latāgr̥ha pinakpak inamər ing ujar
priyambada

蔓の這う緑廊の下にたどり着くと、彼（アビマニュ）は甘い言葉で彼女（クシティ・スンドアリー）を口説いた。

(26. 7.1)

lwir akēmitan taman gati nirān lagi jĕnĕk i laṭāgr̥hāsring
akule

彼らはまるで花園の番をしているかのように、緑廊の蔓の下で、快樂のうちに幾度も交わった。

(45. 3. 1)

第 26 詩編・第 7 詩節はアビマニュとクシティ・スンドアリーが逢引きする場面であり、蔓のつくり出す薄暗い空間は、二人を包みこんで周囲から隔離し、逢引きを隠すかのである。第 45 詩編・第 3 詩節はアビマニュがラクシャナクマーラからクシティ・スンドアリーを奪還したあと、ついに結ばれた二人が共に過ごす場面である。「花園の番をしているかのように」という表現は、二人が宮廷の庭に幾日も留まっていることを示すと考えられる。いずれの詩節においても、私的な空間として蔓植物が象徴的に登場し、また、絡み合う蔓は抱き合う男女をも連想させる。日陰をつくり出すという蔓植物の使われ方や、絡み合うという植物としての形態が、秘めごと、とりわけ男女間の交わりを暗示していると推測される。

以上を踏まえ、『ガトートカチャーシュラヤ』におけるメタファーとしての蔓植物についてまとめると、そのメタファーとしての特徴は、美的経験へと登場人物を誘うものであり、美的経験の中に登場人物を縛りつけるものであり、そして美的経験の中に登場人物を匿うものであったといえる。このことを鑑みると、蔓植物とは、獲物を待ちかまえ、誘い、捕まえたら決して離さない罠のように妖しいイメージを帯びたものとなっているといえる。そして同時に、蔓植物は、エロティシズムや恋患いによる憔悴、依存をも想起させるため、罠のみではなく、罠にかかった登場人物のあり様やその心情をもあらわしていることになる。蔓植物が孕んでいる、このような甘い誘惑、エロティシズム、依存といったイメージは、『ガトートカチャーシュラヤ』における「美」の世界観を形づくる重要な要素であると位置づけられる。

二. 耽溺と恍惚をもたらす檳榔子

檳榔子の与える快樂

ジャワを含む東南アジアの広い地域およびインドにおいては、檳榔子（檳榔椰子の実）を細かく刻み、キンマ（コショウ科の植物）の葉で巻いて、石灰と一緒に嗜好品として嗜む伝統的な習慣がある。檳榔子には、アルカロイドが含まれ、嚙んでいると麻薬のような軽い興奮作用が得られる（吉田・菊池 2001: 42）。『ガトートカチャーシュラヤ』においても嗜好品としての檳榔子は、恋の描写のみではなく、親しい人物や敬愛する人物をもてな

す場面などにおいて多く登場している。しかしながら、アビマニュとクシティ・スندگانリーの恋患いの描写や2人の中のやり取りの中で登場する檳榔子は、以下で見るように、特別な扱われ方をしている。また、キンマの葉もまた、その嗜好品を連想させるものとして描かれている。その点を踏まえながら、ここでは、アビマニュとクシティ・スندگانリーとの恋の場面において、檳榔子、キンマの葉が登場する描写ならびに、それらを用いた嗜好品の描写を取り上げながら、文学的特徴を探っていききたい。

まずは、アビマニュと檳榔子との関わりについて見ていきたい。下に示すのは、アビマニュがクシティ・スندگانリーと出逢った直後に見た太陽の描写である。

angde harşa katon i golaka nirâmiraḥ i wahu nirân tĕkĕng bañu
tan pendah kadi padmarāga makahĕmbana pamapag ing ryak
ombakan
lampus tan kamatoliḥĕn tĕḍun irĕng jaladhi sinaput ing lamad-
lamad
anaras prāṇa turah ni sōng ira salāṭi ning asĕmu guyu n wineh
sĕpah

球体を描く赤光が今まさに水に浸かろうとしているのを見ると、
おのずと思慕の念が呼び起こされた。
うねる波の飾りに囲まれていくルビーと変わるところがない。
それは、霞に覆われた海へ沈み、後を顧みることなく立ち去ってし
まった。
その輝きの残影は、贈られた檳榔子をつけ微笑む唇のようで感慨
深いものだ。

(12. 2. 4)

「その輝きの残光」とは、沈んでいく太陽の残光を指している。また、檳榔子を噛むと、檳榔子に含まれる成分によって、口の中や唾液は赤くなるので（吉田・菊池 2001: 42）、ここでは、沈んでいく太陽の赤々とした光と、檳榔子を噛むことによって赤くなった唇が対照されていると考えられる。そして、直前の詩節にアビマニュが登場することから、赤く光る太陽は、アビマニュの募る恋情が喩えられたものと推測される。であるならば、「贈られた檳榔子をつけ微笑む唇」はアビマニュの唇を暗示しており、雄大に沈んでいく太陽の美しさやクシティ・スندگانリーへの念いに恍惚とする境地、すなわち美しいものに感嘆する「美」の境地によってアビマニュが微笑んでいるさまが想定されていると捉えられる。したがって、ここでの檳榔子は、「美」の境地そのもののメタファーとなっていると推測される。

次に、クシティ・スندگانリーが檳榔子を噛んでいる描写を見ていこう。

tan panginang sirân lali sumungĕm ing iña saḥajāngdaliḥ
pucang
彼女は檳榔子を噛むかわりに、その女官のほうにみずから身を預け、
茫然としている。

(11. 17. 4)

tan saralânginang lali tuminghal ing tawang adoh

物憂く臥せって、檳榔子を噛み、遠くの空を見つめて放心している。

(14. 7. 2)

ここではともに、生気を失ったクシティ・スンドリーが描写されている。恋患いによるものなのか、檳榔子を噛むことによる酩酊からなのか、「茫然としている」や「放心している」といった表現からは、クシティ・スンドリーが酔い、耽溺しているようなさまが読み取れる。第 11 詩編・第 17 詩節では、クシティ・スンドリーが女官の方にもたれかかることで気持ちを静めようとしているということ、それは「檳榔子を噛むかわり」の動作だと語られている。第 14 詩編・第 7 詩節においてもまた、恋患いから気持ちを紛らわすために檳榔子を噛んでいるようである。つまり、上で見たアビマニュの描写とは対照的に、ここでは、恋患い、つまり「美」^{ラングー}の感情をごまかすために檳榔子を噛んでいると捉えられる。

嗜好品としての檳榔子が恋人どうしの贈りものとして登場する場面においても、檳榔子は、恋患いに陥った者を治癒する薬のように扱われている。下に示す 14 詩編・第 10 詩節及び 11 詩節は、クシティ・スンドリー付きの侍女が、姫君が恋患いに悩むのを見かねて、声をかける場面の侍女の台詞である。一方、下の第 47 詩編・第 3 詩節は、物語の終盤で、クシティ・スンドリーからアビマニュに贈られた歌の一部である。

nyāma warasta māsku linalāna wehana sēpah

ndan hiḡēp i nghulun sēpah irābhimanyu saphala

親愛なる貴女（クシティ・スンドリー）の御身は、贈りものの檳榔子によって治癒なされるでしょう。

私めの考えを申し上げますと、アビマニュ様の檳榔子が効くと存じます。

(14. 10. 4・14. 11. 1)

puchawalî sēḡēnganta ta kunēng amagantakēnēng araras

haywa jēnēk dahatēn pihērana turidanta sēlāna kidung

tāngēn-angēn ta larangkw iki kawēkas angun-ngun angel

anangis

yan panginang kita pālihi sēpah i wajanta sawak ngwang

akung

貴方（アビマニュ）がそのように美しいものを追い求めることに何の問題がございましょう。

ただし貴方が安逸されすぎませぬよう、貴方のあだごころが抑えられ、歌が気を紛らわしますように。

取り残され、悲嘆に暮れ、泣き疲れる、この私の痛みを慮ってください。

もし貴方が檳榔子を嗜まれるときには、思慕に暮れる私を呼びよせ、貴方の嗜まれている檳榔子を分け与えてください。

上段の詩節の「アビマニュから贈られた檳榔子が恋患いを治癒する」という表現は、内に溜めこみ悶々としたクシティ・スندگانリーの思慕の念が、アビマニュに会い、結ばれることで癒えていくことを表していると考えられる。

そして、下段に示した、クシティ・スندگانリーからアビマニュに贈られた歌は、アビマニュがパーンダワ兄弟のいるマツヤ国で開かれる会議にクリシュナとともに出席するように求められ、クシティ・スندگانリーが旅立つ前のアビマニュをたしなめる内容になっている。悲運にも、その会議のなかで、アビマニュがウッターリーという別の女性と結婚することが正式に定められる。クシティ・スندگانリーはこの手紙の中で、そのような顛末を察知するかのごとく、他の女性に夢中になり過ぎないでほしい、自分のことも気にかけてほしいとすがっている。そして、ここでもまた、アビマニュと一緒にいるときの胸の高鳴りや悦びが檳榔子に喩えられており、それを欲する念いが伝えられている。いずれの詩節においても、アビマニュから贈られた檳榔子が、思慕に暮れるクシティ・スندگانリーの苦悩を治癒すると信じられているといえる。クシティ・スندگانリーにとって、恋の苦しみを引き起こしている張本人はアビマニュなのであるが、その苦しみを癒やしてくれるのもまた、彼女にとってはアビマニュしかいないということが、ここで示されているといえる。

また、アビマニュからクシティ・スندگانリーへ檳榔子が贈られることを前提としている場面のみでなく、クシティ・スندگانリーからアビマニュへ、カカウイン形式の贈答歌とともに、嗜好品とするための檳榔子とキンマの葉を贈る場面もある。下に示した第 16 詩編・第 2 詩節は、侍女が、クシティ・スندگانリーからアビマニュに贈る歌の準備をしている場面であり、第 18 詩編・第 6 詩節は、同じく侍女が、その歌をアビマニュに届ける場面の侍女の言葉である。

ndah sangsipta huwus taḍah prathama sang kaka n angapi sērēh
lāwan tang kakawin wilāparasa sambat ing anangis akung

時は過ぎ、既に夕刻となった。侍女はまずキンマの葉を用意した。
恋患いの痛哭をつづったカカウイン形式の哀歌とともに。

(16. 2. 1-2)

ndah wwaya cihna sēmbah ira ring wilāpa sinuwēng
luh nira ring pusuh ri kucup ing mēnur susu-susup
len sērēh arja sūkṣma n adulur sipat burat arūm
nā pamucang-mucang nira kēdō n paminta tulungēn

さあ、ここには、カカウインの歌によって示された彼女の敬愛の証があります。

髪飾りとして挿してあったジャスミンの固く閉じた蕾の上に落ちた涙。
妙なるキンマの葉と一緒に、化粧墨や香油も合わせて。
彼女は救いを切に乞い、こうして檳榔子を贈るのです。

(18. 6)

ここでもやはり、恋患いからの救いの象徴として、キンマの葉や檳榔子が用いられているように読み取れる。檳榔子は、一方では、想い人の与えてくれる「美」^{ラングー}の境地、つまり、耽溺し、恍惚に浸るような境地をあらわし、他方ではそのような状態から解放してくれるものとして描かれている。

檳榔子の与える苦しみ

しかしながら、第 27 詩編の第 1 詩節を見ると、アビマニュや彼から贈られた檳榔子の与えてくれる恍惚に対して、クシティ・スンドリーが抵抗しているさまが読み取れる。

sāmpun irang narendraduhitā kawawa luyuk alĕk
de ni mĕlĕs ni siñjang ira kāraṇa nira kalĕngĕr
lolya linālanāloru salaywan ing asana lume
kewala tan kĕḍap tinitisan sĕpah inamĕr-amĕr

姫君はすっかり参ってしまい、力を消耗して、輝きも失ってしまっている。

彼女の下衣は涙で濡れ、それが彼女の意識を遠のかせた。

(アビマニュが)心をこめて慰めようとしても、(クシティ・スンドリーは)青ざめたままで、さながら摘まれて萎れてしまった一凜の花だ。

たくさんの檳榔子を差し出され、大切に扱われているのに、まったく煌めきを失っている。

(27. 1)

これは逢引きの場面の引用であるが、2 人が結ばれる前、クシティ・スンドリーが泣き続け、アビマニュが困惑している様子が描写されている。ここから、彼から「たくさんの檳榔子を差し出され」ても、癒されないほどの悲しみにクシティ・スンドリーが包まれ、深く傷ついているさまが窺える。前章・二節で述べたとおり、ここでは、クシティ・スンドリーの「美」^{ラングー}への拒絶反応が描き出されていると考えられる。したがって、ここでの檳榔子は、嗜好品や麻薬による中毒症状を想起させ、登場人物を「美」^{ラングー}に依存させてしまう退廃性を帯びたメタファーと捉えることができ、クシティ・スンドリーは自らがそのような状態に陥ってしまうことに抗っているのだと捉えられる。

以上で述べてきたことを踏まえると、檳榔子は、恍惚に溺れる「美」^{ラングー}の境地を表現するためのメタファーであると考えることができる。そして、檳榔子のあらわす「美」^{ラングー}の境地には、一方で恍惚に浸るような快樂の側面があり、他方では、憂い、憔悴、依存につながる苦悩の側面がある。その両面性が檳榔子のもたらす快樂と中毒に重ねられている。

嗜好品としての檳榔子は、恍惚を求めて嗜まれるが、それは同時に倦怠感や憂鬱をももたらす。その倦怠感や憂鬱を紛らわすため、再び嗜好品を求めてしまい、さらに嗜好品に依存していく。つまり、檳榔子は、苦しみからの救いを、その苦しみを与えた張本人に求めてしまうという自己矛盾を的確にあらわすメタファーであるといえる。「美」^{ラングー}による痛みもまた、自らに痛みを与えた張本人でしか癒すことのできない痛みなのである。このようにしてテキストの受容者は、登場人物と一体となって「美」^{ラングー}を疑似体験し、その境地を感じる事となる。

また、嗜好品としての檳榔子を求める者とそれを与える者という構図は、救いを懇願する側と、慈悲深く救いを与える側という、『ガトートカチャーシュラヤ』における恋人関係のひとつのモデルを提示してる。そのような関係性は、次の月とカッコウのメタファーによって、より鮮明に明らかになる。

三. 哀愁をたたえる月とカッコウ

渴きと救い

カカウインに登場する月とカッコウの間には、特別な繋がりがある。カカウインの世界においては、カッコウは月に恋する鳥であり、月の輝きが失われる新月の夜にはやせ衰えてしまう。また、夜が明ける頃には、月が消えてしまうことを嘆き、もの憂げな声で鳴く。コーキラ鳥（カッコウの一種）の甘く美しい歌声は、繊細な心情を呼び起こすとされる（Zoetmulder 1974: 199-200）。

『ガトートカチャーシュラヤ』においても、月の神々しい美しさや、カッコウが月に心酔するさまが描かれている。次の3詩節では、闇の中で月を求めて鳴くカッコウと、月が現れたあとの壮麗な景色が描き出されている。

rāp lumrā rumahab tikang timira himpēr amētu-mētu rēssa ning
jagat
tistis tang manuk ing wwahan mari humung bhramara surud i
sāri ning sēkar
lwir glānānangisa ng cucur taḍahasih bangun angisēk-isēk
nirāśraya
angde trāsa pamangsul ing kidang areh sakukulan ing
ananghyananghyakēn

meh śūnya ng bhuwanānahā bhaya kunang sahana sumēmu
lampus amrēma
sih sang hyang śāsacihna marma ni girangnya wēkasan I wijil
nirālangō
tandwānghöt i dalēm gihâng pētēng arēs rinarah anusup ing
wanāntara
ndin wānyāmapagān katinghalana mingkus angēnēs angusir
tawēng-tawēng

śobhā sangśaya miṇḍuhur lari bhaṭāra śāsadhara sēḍēng
prabhāsvara
tan pendah ghaṭa ratna pūrṇa pēnuh amṛta makara-karān katon
i heng
lrā ning teja ya bañwa singyakēna ring bhuwana ya talagā
mapangkaja
lunghā ning timirēlya kombak umarēng sukēt anēsēli patra ning
tahēn

突然、闇がすべてをのみこんだ。世界中に恐怖を与えようとしているかのように。

静寂に包まれ、果樹に留まる鳥は鳴くのをやめ、^{フラマラ}蜜蜂は花の蜜を吸うのをやめた。

つがいのカッコウ¹⁰⁷は弱々しく鳴いている。まるで助けを乞う者がすすり泣くように。

鹿の鳴く声が恐怖を煽っている。危険が迫っているとき、眠っている者を目覚めさせようと警告する太鼓のように、規則正しく聞こえてくる。

この世はほとんど見捨てられたようで、危険を察知し、生ある者は寢床へと去って行ってしまった。

ついに聖なる月が憐れむように現れ、その美しさを放ったので世界は歓喜した。

おそろしい暗闇はただちに洞穴に身を隠し、森の中へ追いやられた。月の光に晒されて、見つからないでいられるものか。闇は気づかれまいと縮こまり、隠れ場所を求めて逃げるのみである。

神々しい月は気高く上へ上へと昇り、まばゆく輝いている。

溢れんばかりの宝石で飾られ、神酒で満たされた酒器と変わるところがない。神酒から放たれる光が酒器から外にこぼれて見える。

広がる光は溶けて、世界に流れ出す水となり、^{パンカジャ}蓮とともに池をつくろうとしている。

逃げる暗闇は、芝や、木々の葉の間の雛のいる巣を縫うように、流れていくだろう。

(12. 3-5)

この場面では、まず太陽が沈んだ後の闇の描写から始まり、月が登場する前の合図のように、カッコウの鳴き声が月を呼ぶ。地上にいるカッコウが天空に向かって叫ぶさまは、人間が神に祈るさまを思わせる。慈悲深い月は、その助けを求める声に応えるように現れ、世界は安堵と喜びに包まれる。月は、恐怖や不安をもたらす闇から世界を救う救世主のように現れ、その光は世界のすみずみに沁みわたっていく。太陽のように真っ当で力強い光とはまた異なる、繊細で静謐な月の光が、酒や水といった液体によって巧みに表現されているといえる。

次に、第 14 詩編・第 1 詩節は、月を慕うカッコウが現れるもうひとつの場面である。

mrak juga lot atanghi saha kokilângalik-alik
lwīr anguhuh ri tan kaḡata ning śaśangka mijila

かん高く鳴くカッコウとともに未だ起きているのは^{ムラク}孔雀のみである。

¹⁰⁷ 「チュチュル」 (cucur) および「タダアシ」 (taḡahasih) は、同じ種のカッコウの雄と雌を指していると推測されている (Zoetmulder 1974: 199)。

まるで悠長に現れる月を急き立てるかのように。

(14. 1. 3-4)

ここでもやはり、カッコウは、常に月に救いを求めて鳴き続ける、哀愁やもの憂げに満ちた鳥として描かれているようである。

アビマニュとクシティ・スندگانとの贈答歌のやり取りの中にも、月とカッコウが登場し、彼らが自らや相手を月やカッコウに喩えることで念いが伝えられる。第 17 詩編の第 3 詩節は、アビマニュからクシティ・スندگانへ宛てた歌の一部である。

hana hiḍēp i ṅhulun muwah i māsku kita kēñar i taṅgal iṅ
śaśadhara
amēnuhi harṣa niṅ rimaṅ anīsi panas i hati niṅ kēnēṅ
Smaraśara
wahu kahiḍēp raras twas iṅ aniṅhali buṅah i mukhanta
kumram alaṅō
lalu ri yulihta riṅ nagara kāri pētēṅ apēga citta niṅ salahasa

私は、貴女について上り月の清輝のような印象を抱いています。
恋の欲びで私を満たし、スマラ神の矢に打たれ熱に浮かされた
私の心を冷やしてくれるのです。

このような恋患いは、貴女の輝くように美しいお顔立ちを見た
ためと存じます。

貴女が宮廷に帰ってしまったあとには、闇だけが残され、私の
心は絶望感に包まれていました。

(17. 3)

アビマニュはクシティ・スندگانを、満月に向かって光を増していく上り月に喩えている。際限なく光を増していくクシティ・スندگانを上り月に喩えていると捉えることもできるし、もしくは、自分の中でどんどん存在感を増していくクシティ・スندگانが大きくなっていく月によって表現しているのかもしれない。いずれにしても、月＝クシティ・スندگانとは、アビマニュにとって、月のような引力によって自分を惹きつけてやまない存在であり、また、「闇」や「絶望感」から解き放ってくれる救いの象徴である。

一方、次に引用する第 20 詩編・第 1 詩節は、蔓植物の登場する場面でも触れた、クシティ・スندگانからアビマニュへの返歌の一部である。

yan tan rēngwakēnāngrēs ing taḍahasih nityānangis kāsihan
mwang yan dohana lunggah ing gaḍung atōn prāptē pupus
ning lirang
nglih ning pādapa tan kawarṣana lanāngantī rarab ning rērēb
māwās mātya ri panglwang ing śaśadharānūt aṅḍēh ing
toyadhi

もし、その雌カッコウが哀れに泣き続ける悲痛な声を貴方に聞いて
いただけないのなら、
そして、砂糖椰子の若葉まで伸びることを願う蔓が拒まれるなら、
枯れそうな細枝が、雨雲から優しく落ちてくる雫をずっと待ち続
けているのに、雨が降らないのなら、
降り月に連れられ、海に沈んで消えてしまうかのごとく、きっと
(私は) 死んでしまうでしょう。

(20. 1)

ここではクシティ・スンドリーは、自らをカッコウに喩え、恋人を想って泣く心情をカ
ッコウに託している。また、カッコウと月の文学的な結びつきから、アビマニュを月と重ね
ていることが窺える。「悲痛な声」とは、アビマニュに対して救いを求める声であり、具体
的には、ラクシャナクマーラと結婚しなければならない運命から救ってほしいという切な
る願いである。ここでもカッコウは、救いを乞う者のメタファーとして登場している。

また、第3詩行に目を向けると、細枝に喩えられたクシティ・スンドリーが、雨を待ち
焦がれているさまが描かれており、ここではある種の「渇き」が表現されているといえる。
第3詩行と第1詩行を重ね合わせてみると、枯れそうな細枝によって、カッコウの渇き
もまた見出されるようである。なぜなら、第1詩行でカッコウが呼んでいる月は、第12詩
編・第5詩節から明らかなように、酒や水を連想させるからである¹⁰⁸。

次に第4詩行に目を向けると、クシティ・スンドリーは、アビマニュの歌った月のモチ
ーフを引き継ぎながら、「上り月」から「降り月」にメタファーを変えて、憂愁に閉ざされた
気持ちをあらわしている。これは、クシティ・スンドリーが、恋患いにより次第に弱々し
くなり光を失っていく自分を「降り月」と重ねていると捉えることができる。また、上で
述べたことを踏まえるなら、月がだんだんと光を失っていくさまは、月からこぼれる酒が
失われていくことをも意味していると考えられる。「海に沈んで死ぬ」とは、その渇きを癒
すかのごとく、海に溺れていくことを指し示しているのではないだろうか。

最後に、逢引きの夜の月についての描写を見てみよう。

lalu wēkasan mētu ng wulan awāngḍaḍari kumēñar ing
nabhastala
kadi-kadi tamtam ing rimang akon ahañanga ring angel angöl
hunēng
sahana nikang pētēng rinarah ardha pinalēh ing akārya
lēnglēngā
linalu tikang karīng akiwa donya tawēnga ri wirang ning
angrēngö

空に燦然と輝く月がとうとう現れた。

月はまるで、愛に身を委ねているようだ。思慕を忘れようとする
ことに疲れ、愛の逃避行をそそのかすかのように。

¹⁰⁸ サンスクリット文学における詩人の慣用表現の中でも、カッコウではないけれども、月光を飲み渇きを癒す鳥（チャコーラ鳥）の存在が指摘されている（ハザーリー 1984: 36）。

美を求める者たちに急き立てられて、すべての闇が追い払われた。
秘めごとは成就されようとしている。誰かに聞かれてしまう羞恥
を避けようとしながら。

(26. 1)

上に引用した第 26 詩節・第 2 詩行では、アビマニュやクシティ・スンドリーが抱く、恋に疲れた心情を月が代弁しながら、「愛に身を委ね」「愛の逃避行をそそのかす」ように、「美」の世界へと誘惑している。ここでの月は、降り月の第三夜の月（十八夜）を指しており、アビマニュがなぜ、降り月の第三夜を逢引きの日を選んだのかはテキストの中で説明されているわけではないけれども、第 4 詩行からは、夜が更けても人の往来がありそうな、明るい満月の夜を避けたであろうことが窺える。降り月の期間にあつて、アビマニュやクシティ・スンドリー、逢引きの世話をする侍女は、月が昇る前には、今か今かと月の出を待ち構えていたのだらう¹⁰⁹。彼ら＝「美を求める者たち」の念が「闇を追い払い」、やっと月が現れ、ついに逢引きの計画を実行することができるという、待望の感情がここで表現されているといえる。

以上で月とカッコウについて述べてきたが、カッコウは、一貫して恋患いに苦しむ者の哀愁を表現するためのメタファーであるのと対照的に、月は、その満ち欠けによって毎晩表情を変えていくために、一様なイメージを持っているわけではないということがいえる。上り月は想い人を、降り月は恋患いに苦しむ自分を表現するメタファーとなっており、十八夜の月は、待ち焦がれた逢引きの夜をあらわしている。しかしながら、いずれも「美」の世界観、とりわけ救いを懇願する自分と、慈悲深く救いを与えてくれる相手という恋人どうしの関係性を表現するために必要不可欠なメタファーとなっている。

涙との関わり

また、『ガトートカチャーシュラヤ』における月は、水のように流れ出る液体を内に秘め、その液体を溢れさせるように光を放っている。一方でカッコウは、月に向かって「鳴く」のみではなく「泣く (anangis)」のであり、水のように流れこむ光および泣きながら懇願する鳥は、いずれも涙のイメージを包含している。つまり、月とカッコウは、登場人物の涙をあらわすメタファーであると捉えることができる。

このような文脈においては、水のもつ、映し出す力が発揮されていると考えられる。まずは、登場人物がカッコウに喩えられることで、その泣いているさまが連想される。そして、カッコウに喩えられた登場人物が月を見上げたとき、その涙は月に投影され、登場人物の濡れた瞳にも月が映し出される。このような映し合いは、無限に反復されていくように感じられることで、登場人物が想い人の面影を何度も何度も描き出すさまが想起される力をもつ。

日本の王朝文化における「涙」の詩的意味についての研究の中でも、「月かげ」と「袖の涙」の関係性が「映し合い」という観点から考察されている(クリステワ 2001: 380-382)。

「月かげ」は、もともと月の「映像 (reflection)」を意味し、水や涙と同様に月が反映する力を潜在的に有していることも示唆される。「映像」という意味機能のために、月はやがて想い人の面影をも包含する言葉となっていった。月は、涙の中に映されることで、涙の

¹⁰⁹ 日本において十七夜が立待月、十八夜が居待月、十九夜が寝待月と呼ばれるように、満月を過ぎて新月に向かっていく降り月の期間には、月の出がだんだんと遅くなっていく。

もつ「反映力」を発揮させるのみでなく、何度も面影を思い起こさせることで涙の「記憶力」や「反復力」をも強調する。このように月によって涙の意味機能が照らされるのと同じように、涙もまた、月の持つ面影という意味機能を映し出している。

『ガトートカチャーシュラヤ』における詩的表現である月もまた、このような涙との「映し合い」の中に位置づけることができるのではないだろうか。そして、月がカッコウと結びつけられて語られるとき、それぞれが涙を根源とするメタファーであり、それによって月とカッコウが組み合わされて1つの詩的表現を成していることは明らかである。そして、そこには、哀愁が美化されるような詩的効果を読み取ることができ、それが『ガトートカチャーシュラヤ』における「美」の世界観を形づくるひとつの柱となっていると考えられる。

四. 儂さの象徴たるプダクの人形

プダクでつくられた人形の贈りもの

タコノキ属の樹木に咲く花であるプダクは、前章で述べたとおり、恋人どうしが自分の気持ちを歌にのせて表現する道具のひとつであり、それゆえに詩的情緒を感じさせる花であると捉えることができる。

ndan pintankwa harêbu haywa maluy in madhu manis i
wuwusta riñ puḍak

しかしながら、もし私（アビマニュ）からお願いしていいのなら、お姫様、プダクにのせて、蜜のような甘い言葉を返すことはどうかなさらないでください。

(23. 2. 1)

これはアビマニュからクシティ・スンドリーへ宛てた歌の一部であるが、ここでのプダクは、古ジャワ文学一般で認識されている通り、想い人への思慕を綴った手紙として用いられている。しかしながら、『ガトートカチャーシュラヤ』においては、プダクが手紙として用いられているのみでなく、その花で作られた人形が独特のイメージを醸成している場面があり、その人形がアビマニュからクシティ・スンドリーへ贈られることが特別なメッセージとなっていると考えられる。

まず最初に、プダクの人形について、テキスト中で以下の通り言及される。

paṅḍan wwang anglih alangö n lumigê puḍaknya

人のように見える木が、その花々をあらわにして、弱々しく恍惚としている。

(10. 5. 4)

ここで「木」と訳している植物「パンダン (paṅḍan)」とは、タコノキ属の樹木であり、すなわちプダクを花開かせる木を指している (Zoetmulder 1982: 1251; コーナー・渡辺 1969: 1051)。遊山の途中、ひそかに洞窟を訪れたアビマニュが目にした自然の描写のひとつとして、プダクは突如あらわれる。そして、彼が侍衛たちと海岸の浅瀬を歩き、クシティ・スンドリーへの念いを紛らわすために遊びに興じたことが語られたあと、プダクは再び登場する。

akweh ulah nira hanân pangikêt sêkar mrik
len ciṅḍagânak-anakan tinulis ṭikâpnêd

香りをふりまく花々が結ばれているのは、多くが彼（アビマニュ）
の仕業だ。
精巧な絵が描かれたプダクの人形も。

(10. 9. 3-4)

ここからは、アビマニュが花冠をつくったり、プダクに絵を描いて興じていたことが窺える。そして、彼が侍衛たちと遊びに興じていた洞窟に偶然、クシティ・スンドラーと侍女が現れ、アビマニュとクシティ・スンドラーがどうしてもものか分からずうろたえていると、心得たように侍女がアビマニュに話しかけに行く。そのとき、侍女は、アビマニュの持っているプダクの人形について次のように語る。

nista nipun lēpas tiśaya rakryan i sira sira kēdwa tan saha
cihna kahundangêku tanayanta bapa rasiki Cañcu-Ciṅḍaga
moliha puṣpa campaka wirāga rēsēpakēna kung nirê bibi
mātūt ikā sirân anaka kārwana purih ing ulah katunggalan

彼女（クシティ・スンドラー）はたとえ貴方様（アビマニュ）に置いて行かれても、ずっと貴方様から離れないでしょう。
子どもを模したようなこのプダクの人形¹¹⁰は、貴方様の子どもが父親を呼んでいる証のように思われます。
その^{チャンバカ}金香木の花と蔓に咲いた花を（彼女に）贈ってくだされば、母親である彼女は愛に心動かされるでしょう。
そして2人が1つになることで自然と子どもを授かるでしょう。

(11. 10)

ここでは、侍女が、アビマニュの持っていたプダクの人形を2人の子どもに見立て、その人形を贈りものとしてクシティ・スンドラーに譲り渡すように促している。第4詩行からは、侍女がこのとき既に、2人が肉体的な結びつきを持つことを予見していたであろうことが窺える。さらに、アビマニュから侍女へ、侍女からクシティ・スンドラーへプダクの人形が手渡される。

campaka len wirāga winawâpuḍak anak-anakan pēnuh ṭikā
絵で埋め尽くされたプダクの人形と一緒に、^{チャンバカ}金香木の花や蔓に咲いた花も持って行かれた。

(11. 14. 2)

¹¹⁰ 原語の「Cañcu-Ciṅḍaga」（チャンチュ・チンダガ）とは、直訳では「高名なるパンダン」となるが、おそらくプダクの人形につけられた呼び名であると推測される。

侍女がクシティ・スンドラーのもとへプダクの人形を持っていき声をかけると、クシティ・スンドラーは嬉しくないふりをするけれども、本心では喜んでいるということが語られる。

lingnya tuhan paran karaṇa ning huměňeng i tēka Cañcu-
Cinḍaga

wet ni lulut nirābibi nimitta nira kasah i pangkwan ing yayah
tan huningā pwa māsku mapa len karika sira sakê kitěng
smara

sungsungěng ing smitārěkana kenaka nira pěkulěnta ěmbaněň

nā wacananya mangkin akětěr hṛdaya sang anahěň smarānala
lāgi salah sahur mucap i ngel nira lumaku ri doh nikang paran
měnggěp apelawāpi rěngu sinrahan anak-anakan lawan sěkar
ndan lěwu göng i garjita nirê hati bangun inanugrahan hurip

侍女はこう言った。「ご主人様（クシティ・スンドラー）、プダクの人形をお持ちしましたのに、沈黙しておられるのは何故なのですか。

この子は母親の愛に触れたいがために、父親の膝の上から離れたというのに。

貴女様は彼のことを気にもお留めにならない。あのスマラ神にも劣ることのない御方なのに。

この子を笑顔で迎え入れ、口づけなさってください。貴女様の腕の中に包まれ、抱きしめてもらうことがこの子にとっての一番の望みなのです。」

これが侍女の言葉だ。そして恋の炎を抑えていた心は、いっそう震えた。

彼女（クシティ・スンドラー）は曖昧に答え、長い旅路のため、歩くのに疲れたのだと言った。

彼女は無関心を装い、人形や花を手渡されたことに対し、憤慨しているふりをした。

しかし彼女の心の中の喜びはとても大きく、まるで彼女は一生の贈りものを授かったようだった。

(11. 15-16)

プダクが手紙として用いられる場合でも、人形として扱われる場合でも、想い人に贈られるものであることを踏まえると、それは恋人どうしの念いの媒体としての役割を果たしているといえる。その中で、プダクが人形として扱われる場合には、手紙の場合にはない独特の意味合いを持っているように感じられる。クシティ・スンドラーがプダクの人形を宝物のように扱っている様子から推測すれば、その人形は、2人が恋人の関係を超越、父親と母親になることを想起させることで、アビマニュがクシティ・スンドラーに結婚を約

束し、安心感を抱かせる贈りもののように描かれていると解釈できる。また、子どもを育むかのように2人の愛情を一緒に育んでいきたいというアビマニュの誠実な意思表示であると読み取れることもできる。しかしながら、アビマニュがもう一度、プダクの人形をクシティ・スンドラーに贈る場面では、人形はその推測とは異なるイメージを提示している。次に引用する第22詩編・第6詩節は、侍女が2つめの人形をアビマニュから預かり、クシティ・スンドラーへ渡したときの侍女の言葉である。

ciṅḍaga putra-putran apatūtana lara turida
nā pamawāna kingking i sēḍēng nira n ahas alangö

プダクで作られた人形は、恋の痛みの中で結ばれることのしるしです。
ほら、彼（アビマニュ）が恍惚に溺れて彷徨うときの心情を運んでくるかのようでしょう。

(22. 6. 3-4)

「恋の痛み」や「恍惚に溺れる」といった言葉からは性的なニュアンスが感じられる。「恋の痛み」とは、恋患い、つまり恋による心の痛みを意味する言葉であると捉えられる一方で、2人が肉体的に結ばれるという、この直後の展開を考慮すると、処女であるクシティ・スンドラーが初めての性交によって体験する肉体的な痛みを指す言葉であると読み取れることもできる。

あるいは、スマラ神が両性具有の神であり、その姿が2人の関係をあらわしていると考えたとき、彼らにとってはお互いが、失われた体の半分なのであり、肉体的な結びつきは、失われた部分を取り戻す行為として捉えることもできる。であるならば、ここでの痛みとは、2人が離れているときの痛みを指し、そのような痛みを抱える2人が結ばれ、その痛みから解放されることが暗示されていると捉えることもできるだろう。

また、「恍惚に溺れる」という表現は、アビマニュが体の結びつきの中で得ることになる性的な恍惚感や快楽を指し示しているという見方が可能である。彼らにとっては、肉体的な結びつきと、それに伴う痛みや快楽といった感覚の共有が重要なのだといえる。しかしながら、そのような感覚は永続的なものではありえない。

快楽のための性と繁殖のための性

プダクの人形が2人の子ども、つまり次世代やそれに象徴される未来ではなく、2人の肉体的な結びつきによって生まれる刹那の感覚をほのめかす伏線であると考えてみると、そして、実際にクシティ・スンドラーが世継ぎを産む妻ではないことを踏まえたとき、アビマニュの子どもを産むことへのクシティ・スンドラーの期待と、彼女が実際に迎える結末の間のギャップは強調される。

エロスと死の関係性に着目した思想家ジョルジュ・バタイユは、動物の性的活動と人間の性的活動をエロティシズムの有無によって区別している。そして、その背景には、人間にしか持ちえない目的意識の認識があると考えている。目的意識を持たず本能的に交尾し、結果的に繁殖していく動物とは対照的に、目的意識を芽生えさせた人間たちにとって、性生活の目的は、子どもの誕生ではなく、強烈で激しい快楽を得ることであった。エロティ

シズムが動物の本能的な衝動と異なるのは、それが目的追求意識により求められ、得られるものだからである（バタイユ 2001: 37-38, 49-51）。

子どもとは、本能的な衝動に従って結果的に得られるものであり、快楽は、目的意識によって求められるものであるというバタイユの認識を応用させるならば、アビマニュの後を継ぐ本当の子どもと、アビマニュがクシティ・スダリーに贈ったプダクの人形は、対照的な意味を持つことになる。前者は動物的な本能にもとづく繁殖を、後者は人間的な目的意識にもとづく快楽を象徴していると考えられるのではないだろうか。そして、子どもとプダクの人形をそのように位置づけるとき、真実の子どもに対するプダク、つまり子どもを模した人形は、その虚実性をより一層浮き彫りにさせる。

このような理解に立つなら、『ガトートカチャーシュラヤ』においてクシティ・スダリーが世継ぎを産むことができないう結末は、物語の終盤になって突如あらわれるような予想外の展開ではない。なぜなら、クシティ・スダリーの与えられたプダクの人形は、儚さや刹那を示すものであり、次世代や未来に繋がっていく堅実性や真の充足感とは真逆の危うさを帯びていることは、既に「美」の世界の中で示されており、それによって、彼女の行く末が暗示されているからである。

『ガトートカチャーシュラヤ』においてアビマニュとクシティ・スダリーが恋に落ち、結ばれた「美」の経験とその世界観は、美しい情景や表現主体の心情の直接的表現のみによって創造されるのではない。受容者の脳内に構築される「美」の世界は、メタファーによって、宿命、罪、誘惑、幽囚、エロティシズム、恍惚、病弱、退廃、依存、哀愁、刹那、儚さ、虚実性といったイメージを惹起しながら、より立体的なものになっていく。

また、前章では、『ガトートカチャーシュラヤ』が五感を刺激する表現によってテキストの受容者に情景を体験させるテキストであることを述べたが、本章で述べたメタファーからは、月の光を浴びるような肌感覚、檳榔子によりもたらされる快感、蔓植物の艶めかしさや絡みつくような触感、プダクの人形によって暗示される肉体的結びつきといった、一器官への刺激を超えた、より深くまで響いてくるような全身感覚を呼び起こすことで、登場人物のリアルな心情や経験が臨場感をもって描かれているといえる。

このように、メタファーによって、本来観念的であるはずの「美」に具体的なイメージが浮かぶこと、それと同時にそのメタファーが鮮明でリアルな感覚を呼び起こすこと、この2つの働きかけを通じて、テキストはパフォーマティヴな力、すなわち、美的経験を受容者に迫体験させ、受容者の脳裏に「美」の世界を創造する力を発揮していると考えられることができる。

また、アビマニュとクシティ・スダリーの「美」の経験をこのような全身感覚をもって味わうと、この先に突如襲ってくるかのように思われる呪詛や、その結果としての悲しみという物語の展開は、すんなりと納得をもって受け入れられるように思われる。なぜなら、2人の迷いこんだ「美」の世界が、そのような鮮明な感覚を伴うものであればあるほどに、現実と向き合うことから逃避させるような、そうでありながら、どんなに自らを投げ出しても報われないような、刹那や儚さを感じさせるためである。

さらに、上で取り上げてきた蔓植物、檳榔子、月とカッコウ、プダクといった4つのメタファーは、いずれもが、一方で魅惑的に登場人物を惹きつけるものであり、他方で登場人物を無力にさせるという両義性を共通点として有している。蔓植物は罌のように誘い、そこから逃れられなくさせる植物であり、檳榔子は人に恍惚感を与える一方でその感覚に溺れさせる薬である。輝く月と泣き続けるカッコウは、月のような引力によって惹きつけ

る者と、その引力によって我を失う者を象徴しており、プダクの人形は、肉体的な結びつきによって生じる快樂と痛みを暗示している。

登場人物を惹きつけながらも無力にさせるという文学的特徴を備えたメタファーは、『ガトートカチャーシュラヤ』において語られ、形づくられる「美」^{ラングー}そのものを的確に表現している。そのような「美」^{ラングー}の世界の住人である恋人どうしの典型的な関係性であるのが、先にも述べた、救いを与える者と救いを乞う者という関係性である。これは、4つのメタファーの持つ魅惑的に惹きつける側面と無力な側面という特徴にあてはめて考えることができる。上の引用から見てきたように、恋患いに苦しむ人間は、幽囚、哀愁、病弱、依存といったイメージの中で語られ、無力である。反対に、想い人は、神々しさ、慈悲深さ、光といったイメージの中で語られ、救いを体現している。『ガトートカチャーシュラヤ』の描く世界観とは、このような「美」^{ラングー}の光と闇によって織り成されていくものであった。

終章

singih ta pwa paganti ning rahina rātri hala hayu
nirantaranya n adular

昼夜が代わる代わるやってくるように、幸不幸がいつも
相伴って訪れることは、真理である。

(46. 1. 2)

上に示したのは、『ガトートカチャーシュラヤ』の終盤において、苦難を乗り越え、仲睦まじく過ごすアビマニュとクシティ・スンドラーのもとに、ふたたび不幸な知らせが届く場面の言葉である。このあと、アビマニュは、父アルジュナの待つウィラータ国へと、クリシュナに連れられて向かうこととなり、2人は離れ離れになる。さらに、そこで開かれる会合において、アビマニュとウッターリーの結婚が正式に取り決められることとなる。このように、『ガトートカチャーシュラヤ』では、幸せな日々を過ごしているところに突然、不幸が舞い込むという物語の展開が見られる。そこには、幸福と不幸は表裏一体であるという両義的な世界観がある。上の言葉は、両義的な主題性が『ガトートカチャーシュラヤ』の世界を支配していることを端的に示しているといえる。

つまり、『ガトートカチャーシュラヤ』においては、幸福はその後の不幸を暗示し、不幸はその後の幸福を暗示している。そして、このような連続性は、とりわけ、^{ラングー}「美」がもたらす快楽と苦悩との往来によって表現されている。これまで見たきたように、^{ラングー}「美」とは、魅惑的であり、恍惚や救いをもたらしてくれる一方で、病や痛み、罪の意識を内に孕むことで、苦悩を暗示していた。本章では、このような両義的な世界観がいかにかに2人の美的経験にあらわれ、そして、いかにかに『ガトートカチャーシュラヤ』の受容者の内的体験と結びつくのかということについて、これまで論じてきたことを踏まえながら考察していきたい。

内なる^{ラングー}「美」から生じる快楽と苦悩

^{ラングー}「美」の快楽とそれに伴う苦悩は、物語における2つの局面に分けて考えることができる。ひとつは、2人の逢引きとアビマニュの追放であり、もうひとつは、上で述べた蜜月の時間と別れ、そして呪詛によるクシティ・スンドラーの正妻の座からの転落である。すなわち、物語は、快楽→苦悩→快楽→苦悩と展開しているといえる。

また、第二章において、2人の逢引きの前には、その逢引きを予兆する伏線が繰り返され、ひとつの感情のピークが訪れることが示されているということを述べた。これと同様に、呪詛とそれによりもたらされる結末に関しても、上に挙げた言葉、クシティ・スンドラーからアビマニュに宛てた別れを惜しむ手紙、彼女のナーラダ仙への無作法の中で暗示されることで、大きな哀しみという、ひとつの感情のうねりが到来することが予兆されている。つまり、ひとつめの局面である2人の逢引きとアビマニュの追放においては、快楽と苦悩の中でも特に快楽の方に比重が置かれ、ふたつめの局面である蜜月の時間と呪詛においては、苦悩の方に比重が置かれていると捉えることができる。したがって、『ガトートカチャーシュラヤ』は大きく二分するなら、快楽の大きな波が押し寄せ、続いてその波が大きく引いていくように苦悩が訪れるという構造を持っていると考察できる。

そして、『ガトートカチャーシュラヤ』における快楽と苦悩には、ともに、想念としての^{ラングー}「美」、言い換えるなら、内なる^{ラングー}「美」がそれに見合った物語場の現実を引き寄せる力が強く働いていると考えられる。以下では順に、快楽へと導く内なる^{ラングー}「美」、それによって

引き起こされた現実、苦悩へと導く内なる「美」、それによって引き起こされた現実について見ていく。

快楽へと導く内なる「美」としては、アビマニュとクシティ・スンドリーの双方が心に抱く「美」への好奇心や「美」を追い求める心が挙げられる。アビマニュの場合は、第三章で論じたように、彼に投影された詩人像のひとつとして、「美」を求めて彷徨う姿があった。そして、第四章で論じたように、アビマニュは、蔓に喩えられる「美」の宿命なるものを背負っていた。色ごのみとして生まれることで彼が生来秘めている宿命もまた、内なる「美」のひとつといえるだろう。一方、クシティ・スンドリーの場合も、第4詩編において彼女が遊山に出かけたいという気持ちを吐露する場面があり、そのような気持ちは「美」を求める心から生じること、そして、「美」を求める心はクリシュナやルクミニという彼女の両親から受け継いだものであることが語られている。アビマニュもクシティ・スンドリーも、高貴な生まれによって、「美」を求める心という先天的な資質を共有している。

そして、こういった想念は、アビマニュにとってはクシティ・スンドリー、クシティ・スンドリーにとってはアビマニュというお互いの存在を引き寄せて、2人の出逢いを導く力として働く。第11詩編においては、クシティ・スンドリーが夢中になって「美」を追い求めていたらアビマニュのもとへ導かれるようにたどり着き、彼女は無意識のうちにアビマニュを追いかけていたのだということが語られる場面、アビマニュにとってクシティ・スンドリーは瞑想の産物のようであったと語られる場面からは、お互いの存在が想念によって創り出されたものであることが窺える。また、出逢いに引き続き、逢引きと肉体的な関係もまた、欲望という内なる「美」が引き寄せた現実であるといえる。

一方で、苦悩へと導く内なる「美」とは、これまでに第三章、第四章で論じてきたように、2人が結ばれることに対する不安、恐怖、抵抗感であった。そして、2人が抱くこのような心情の背後には、罪の意識があり、罪とは「美」に潜在するものであることも述べてきた。「美」を求める心が美的経験を引き寄せたという、上で述べた物語の展開と照らし合わせると、罪の意識もまた、それに応じた現実、つまり罰を引き寄せるのではないかという予感を生じさせる。そして、その予感は、ラティからアビマニュが受けた呪詛によりもたらされるアビマニュの追放と2人の別れ、ナーラダ仙からクシティ・スンドリーが受けた呪詛によりもたらされるクシティ・スンドリーの正妻の座からの転落という形で現実となる。

上で見てきたことを踏まえると、『ガトートカチャーシュラヤ』の世界の中では、内なるものが外界に影響を及ぼすという法則が適用されていると捉えることができる。物語場における現実としての「美」とは、内なる「美」が投影されたものであり、したがって『ガトートカチャーシュラヤ』において現出する「美」とは、内面が具現化されたものであると結論づけられる。

このことを鑑みると、表現主体と客体との関係も捉えなおすことができる。第三章で論じたように、アビマニュ、クシティ・スンドリー、自然は、それぞれが表現主体とも客体ともなりえ、そこには表現主体と客体が交錯していく文学性があった。そして、アビマニュ、クシティ・スンドリー、自然がお互いに心を通わせあい、相互に影響しあっていた。このこともまた、「美」の内面性によるものなのではないだろうか。なぜなら、まず美しい客体が現前し、続いて表現主体がそれに感応するのではなく、まず内なる「美」を抱く表現主体がおり、それが具現化される形で客体が生じるのであれば、表現主体と客体との区別は曖昧なものとなるからである。登場人物や自然により表現される心情や情調がハー

モニーの中で溶け合うこと、そして、表現主体と客体が交錯していくことは、個別に存在しているように見えるそれらの要素が同一の源をもつことによるといえる。

また、個々の要素を超えて波及していく「美」^{ラングー}の力は、物語場の内部にとどまらず、物語場の外部にいる受容者にまでも及ぶ。受容者が感情移入を通じてテキストに、音を通じて語り手に吸収されていき、受容者、テキスト、語り手が融合して混然一体となっていくことは、第二章で既に述べた。テキストの中で描かれている「美」^{ラングー}の心情や情調を感じているのが誰なのか、つまり登場人物なのか、語り手なのか、受容者なのかは断定されないまま、あたかもそのすべてが同じように感じているかのように進行していくのが『ガトートカチャーシュラヤ』であった。このように、それぞれの要素の隔たりを貫き浸透していくものが、紛れもなく「美」^{ラングー}なのではないだろうか。

人間の心を映す『ガトートカチャーシュラヤ』

登場人物、受容者、テキスト、語り手といったそれぞれの要素が独立して存在するのではなく、溶け合って混然一体となる『ガトートカチャーシュラヤ』の文学性は、まるでそれが揺らめくひとりの人間の心の動きを映しているかのように感じさせる。

マハーバーラタに関しては、人間の心の動きとして物語を解釈する受容は、ギアツによって示されている。ギアツによれば、ジャワには、内的世界の深みにおいて悟りに至る世界観がある。そして、ジャワ神秘主義と呼ばれるこのような宗教的姿勢に基づきながら、マハーバーラタを解釈するのなら、パーンダワ兄弟とコーラワ兄弟という血を分けた同族間の争いは、個人の心の中の聖と俗との対立を描いたものだと捉えられる。そして、両者の戦いに決着がつかないことは、「永遠に続く心理的、形而上的闘争」を示しているとされる (Geertz 1973: 138-140)。一方で、ズットムルダーによれば、詩人の信仰によって生まれる古ジャワ文学の世界では、詩の創作、あるいはその享受は、詩人、語り手、受容者を恍惚の境地や美的経験に移行させ、自らの意識が全く消え去る神性との神秘的な結合にたどり着く感覚へと至らせるものと捉えられる (Zoetmulder 1974: 183)。

ここで『ガトートカチャーシュラヤ』に目を転じると、アビマニュが実践するヨーガおよび作者ムプ・パナルの「美」^{ラングー}への信仰の姿勢、すなわち、精神を恍惚の境地に至らしめんとする瞑想のあり方には、自らの内に向かって思いを巡らせていく志向性が明確に示されている。したがって、『ガトートカチャーシュラヤ』を受容することもまた、詩人の信仰とその内面の修行を味わうかのごとく、内的体験を深めていくことであると考察される。そして、その内的体験とは、物語中の出来事を、作者、登場人物、語り手、受容者に共有される心の動きが具現化されたものとして捉える読みなのではないだろうか。このような考え方にに基づき、以下では、『ガトートカチャーシュラヤ』における快樂と苦悩の往来によって映される心の動きについて、考察していきたい。

本論文では、内なる「美」^{ラングー}が表現主体を通じて、または、メタファーを通じて、さまざまに表現され、受容されることを見てきた。その中では、侵犯、快樂のための性、感情の起伏、刹那、病弱、哀愁と渇き、依存、罪、退廃性、虚構が表現されていた。終章では、このような価値観とは鏡写しであるような反転された価値観が存在すると考えてみたい。すなわち、禁止、繁殖のための性、情緒の安定、未来や悠久、健全さや生命力、充足感、自立、順法、建設性、実体といった言葉で表される価値観である。このような価値観が『ガトートカチャーシュラヤ』において具体的に描かれることはないのにもかかわらず、なぜこのような価値観が想像されうるのかということについて、理由を3つ述べたい。

第一に、第三章で論じたように、逢引きをめぐるクシティ・スンドリーの感情表現を通じて、禁止と侵犯が相克していることである。第二に、第四章で論じたように、ブダクの人形と実体としての子どもが対照されることによって、繁殖のための性、それによって永続していく子孫といった考え方が浮かび上がることである。そして何よりも、アビマニュとクシティ・スンドリーが上で述べた内なる「美」に蝕まれることに罪の意識を感じるということ、そして、その結果として呪詛という罰がもたらされることが第三の理由として挙げられ、内なる「美」とは対照的な価値観の全体を包含している。

このように考えてみると、アビマニュやクシティ・スンドリーに罪の意識を感じさせ、苦悩を与えるものの正体をより具体的に想像することが可能になる。すなわち、彼らの中に、禁止、繁殖のための性、情緒の安定、未来や悠久、健全さや生命力、充足感、自立、順法、建設性、実体といったものを良しとする感覚が内在しているために、それとは対照的な価値観である内なる「美」に反発し、苦悩が生じているのだと解釈することができる。

したがって、『ガトートカチャーシュラヤ』において描かれる心の動きとは、快樂と苦悩の背後にある2つの価値観の間の往来である。第四章では、登場人物を美的な世界の中に縛りつける「美」の様態が蔓植物によって体现されていることを論じた。このことを言い換えるなら、「美」とは、両義的な世界の中に人間を幽閉し、逡巡させるものであるといえる。

しかしながら、マハーバーラタにおいて、正反対の性質をもつパーンダワ兄弟とコーラワ兄弟が従兄弟どうしであるように、相反するよう見える2つの価値観は、実は不可分なものであり、そこには、善悪や正誤を超えた考え方がある。これは、以下の2つのことを通じて『ガトートカチャーシュラヤ』の中で示されている。

第一には、「美」の神への信仰である。第三章では、『ガトートカチャーシュラヤ』において、「美」の神を崇め、瞑想と祈りを捧げる詩人像がアビマニュに投影されていることを見た。そこには、自らを快樂に溺れさせ、あるいは自らに苦悩を与える何かに対して、否定的に捉えないどころか、人智を超えた力として畏れる姿勢を見ることができる。そして、作者であるムプ・パヌルは、「美」の靈性から文学的インスピレーションを得ており、また、その神と合一しようとしている。このこともまた、『ガトートカチャーシュラヤ』において、「美」が単なる悪や邪として片付けられない考え方があることを示唆している。このような考え方は、「美」に翻弄されながらも、結局は「美」やその化身に救済を求めるといふ、第四章で指摘した構造にも通底しているように思われる。

第二には、自然によって「美」やその心情、情調があらわされる修辞法である。第三章では、芽吹き、花開く植物と登場人物が対比されること、登場人物の心情を自然が代弁していることを見てきた。このような修辞法は、「美」によって生じるあらゆる感情とそのほとぼしりが、美しい生命の息吹として認められ、受容者にもそう感じさせる文学観が『ガトートカチャーシュラヤ』にあることを示唆している。本能の発露としての詩や、クシティ・スンドリーの過激な感情表現が許容され、また、哀愁さえも美化されて描かれることもまた、人間が自然のごとくありのままに居ることへの寛容を感じさせる。

『ガトートカチャーシュラヤ』の中で、「美」とは物語の視点人物たるアビマニュに課せられた宿命であった。であるならば、人を狂わせてしまうほどの「美」の力とはそれ自身が悪なのではなく、乗り越えるべき試練であると読みかえることさえできる。その力によって、快樂と苦悩、その背後にある2つの価値観の間を往来することは、人間が人間であるゆえんであり、悟りに到達していない俗なる心のあり様であるのだが、それは、「美」の宿命を超克していく過程に過ぎないと捉えられる。受容者もまた、このような自己矛盾

に対して決着をつけられないまま、「美」の両義性を乗り越えられないまま、アビマニュやクシティ・スندگانの美的経験を追いかけることとなる。

心の内にある俗なるものに蓋をするのではなく、むしろ対峙していくこと、その経験により成熟していく方向性が『ガトートカチャーシュラヤ』には示されているといえないだろうか。

「美」のパラドクスと創造性

以上では、「美」の抱える矛盾が文学の受容に与える影響について見てきたが、それは文学の創造とも深く関わっていると考えられる。以下では、そのことについて、これまで述べてきたことを踏まえ、「美」を主体の側と客体の側の双方から観察することで、「美」の文学的創造性を考察したい。

まず、主体の側から「美」を見てみると、第三章で論じたように、アビマニュの中に宿る詩人が「美」との合一を求める一方で、彼は完全な合一が自身に破滅をもたらし、それとともに自己の喪失を招くということを知っていた。すなわち、詩人性と密接に結びつく恍惚の感覚は自己やそれを取り巻く現実からの逃避をもたらすために、アビマニュに不安や恐怖を生じさせていた。身体と精神の両方における死を避けるため、アビマニュは自らを戒め、その自戒の念が呪詛とクシティ・スندگانとの離別を招いた。そして、クシティ・スندگانもまた、自らの不安や恐怖といった想念によって呪詛を引き寄せ、彼女にとって「美」そのものであるアビマニュを独占することができなかった。また、第四章で論じたように、カッコウは、月から溢れ出る水を求めて鳴き続ける鳥であり、渇きをあらわすメタファーであった。同様に、檳榔子もまた、癒しを求めて嚙むものであるのにもかかわらず、登場人物を依存させ、永遠に満たされず出口の見えない循環を生み出していた。霊性としての「美」は、いつも気まぐれにあらわれて、捕まえようとするとするりとその身を躲してしまう。

次に、客体の側から「美」を見てみると、「美」はあらゆる方法を駆使して魅了する一方で完全にはその姿を現さない。第三章では、クシティ・スندگانの美しさが植物との比較によって丹念に表現されていることを見た。そして、第四章でもクシティ・スندگانのしなやかさが蔓植物に、彼女の清輝が上り月に喩えられていることを見てきた。このような比喩表現や五感を刺激する手法によって「美」はふんだんに描かれているのだが、同時に、それによって巧みに仄めかされ、具体的な視覚情報は示されていなかった。深淵なる「美」は、あくまで想像力をかきたてるものでなければならず、ありありと享受されることを禁じられている。

ここには、主体と客体の双方が「美」の極致に向かうのにもかかわらず、決してたどりつくことはないというパラドクスが生じているといえる。このパラドクスによって「美」の主体と客体は永遠に攻防を繰り返す。それは、「美」が描かれ続けること、新たな美的表現が創造されていくための余白を残すことに他ならない。永遠に解消しない、あるいは、解消されてはいけないパラドクスこそが『ガトートカチャーシュラヤ』の根底にある文学観であるといえるのではないだろうか。

参考文献一覧

外国語文献

- Anderson, Benedict. 1990. *Language and Power, Exploring Political Cultures in Indonesia*, Ithaca and London: Cornell University Press. [アンダーソン, B. 著 中島成久訳. 1995. 『言葉と権力 インドネシアの政治文化探求』日本エディタースクール出版部].
- Callenfels, P. V. van Stein. 1925. *De Sudamala in de Hindu-Javaansche Kunst*, 's Hague: Martinus Nijhoff; Batavia: Albrecht & Co.
- Casparis, J. G. de. 1975. *Indonesian Palaeography: A History of Writing in Indonesia from the Beginnings to C. A. D. 1500.*, Leiden: E. J. Brill.
- Cœdès, G. 1975. *The Indianized States of Southeast Asia*, Canberra: Australian National University Press. [セデス, G. 著 山本智教訳. 1989. 『東南アジア文化史』大蔵出版株式会社].
- Creese, Helen. 2001. “Old Javanese Studies: A Review of the Field” In *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 157(1): 3-33.
- Creese, Helen. 2004. *Women of the Kakawin World: Marriage and Sexuality in the Indic Courts of Java and Bali*, M. E. Sharpe: Armonk, New York; London, England.
- Culler, Jonathan. 1975. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and The Study of Literature*, Ithaka: Cornell University Press.
- Culler, Jonathan. 2000. *Literary Theory: A Very Short Introduction. 2nd ed*, Oxford: Oxford University Press. [カラー, J. 荒木映子・富山太佳夫訳. 2003. 『文学理論』岩波書店].
- De Man, Paul. 1966. “Introduction” to *Selected Poetry of Keats*, Paul de Man. ed., New York: New American Library.
- Eagleton, Terry. 2007. *How to Read a Poem*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Forman, Maurice Buxton. ed., 1952. *The Letters of John Keats*, London, New York, Toronto: Oxford University Press.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books. [ギアツ, C. 吉田禎吾他訳. 1989. 『文化の解釈学 I』岩波書店].
- Gonda, J. 1973. *Sanskrit in Indonesia. 2nd ed*, New Delhi: International Academy of Indian Culture.
- Jauss, Hans. Robert. 1982. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lord, Albert. B. 1964. *The Singer of Tales*, Cambridge: Harvard University Press.
- Johnson, W. J. 2009. *A Dictionary of Hinduism*, Oxford: Oxford University Press.
- Molen, Willem. van der. 2003. “A Token of My Longing: A Rhetorical Analysis of Sita's Letter to Rama, Old Javanese Ramayana 11.22–32” In *Indonesia and the Malay World* 31(91): 339-355.
- Molen, Willem. van der. 2015. *An Introduction to Old Javanese*, Tokyo: Research Institute for Language and Culture of Asia and Africa, Tokyo University of Foreign Studies.

- Moriyama, Mikihiro. 2005. *Sundanese Print Culture and Modernity in Nineteenth-century West Java*, Singapore University Press.
- Ong, Walter. J. 1982. *Orality and Literacy; The Technologizing of the Word*, London and New York: Methuen & co. Ltd. [オング, W. J. 桜井等訳: 1991. 『声の文化と文字の文化』藤原書店].
- Pigeaud, Theodore. G. Th. 1967. *Literature of Java: Volume 1: Synopsis of Javanese Literature 900-1900 A.D.*, Hague: Martinus Nijhoff.
- Poerbatjaraka, R. M. Ng. and Tardjan Hadidjaja. 1952. *Kepustakaan Djawa*, Jakarta: Djambatan.
- Pollock, Sheldon. 1996. “The Sanskrit Cosmopolis, 300-1300: Transculturation, Vernacularization, and the Question of Ideology” in Jan E. M. Houben ed., *Ideology and Status of Sanskrit: Contributions to the History of the Sanskrit Language*, pp. 197-247. Leiden; New York; Köln: E. J. Brill.
- Quinn, George. 1992. *The Novel in Javanese*, Leiden: KITLV Press.
- Robson, S. O. 1983. “Kakawin Reconsidered; Toward a Theory of Old Javanese Poetics” In *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 139(2): 291-319.
- Robson, Stuart. 2016. *The Kakawin Ghaṭotkacāśraya by Mpu Panuluh*, Tokyo: Research Institute for Language and Culture of Asia and Africa, Tokyo University of Foreign Studies.
- Supomo, S. 2000. “Kāma in the Old Javanese Kakawin” in Lokesh Chandra ed., *Society and Culture of Southeast Asia Continuities and Changes*, pp. 263-281. New Delhi: International Academy of Indian Culture and Aditya Prakashan.
- Sweeney, Amin. 1991. “Literacy and the Epic in the Malay World.” in Joyce Burkhalter Flueckiger and Laurie J. Sears eds., *Boundaries of the Text: Epic Performances in South and Southeast Asia*, pp. 17-30. Ann Arbor: Center for South and Southeast Asian Studies, The University of Michigan.
- Taylor, Jean. Gelman. 2003. *Indonesia: peoples and histories*, New Heaven; London: Yale University Press.
- Uhlenbeck, E.M. 1964. *A Critical Survey of Studies on the Languages of Java and Madura*, 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff.
- Wieringa, Edwin. 2000. “Mpu Panuluh's Puzzling *Panakawans*: Do Clown-Servants Feature in the Old Javanese *Kakawin Ghaṭotkacāśraya*?”, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 63(2): 246-260.
- Wolters, O.W. 1999. *History, Culture, and Region in Southeast Asian Perspectives*, New York: Southeast Asia Program Publications.
- Zoetmulder, P. J. 1974. *Kalangwan: A Survey of Old Javanese Literature*, Hague: Martinus Nijhoff.
- Zoetmulder, P. J. , with the collaboration of S. O. Robson, 1982. *Old Javanese-English Dictionary*. KITLV. 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff.

- 青山亨. 1986. 「古ジャワ文学におけるスタソーマ物語の受容と変容」『東南アジア研究』24(1): 3-17.
- 青山亨. 1994. 「叙事詩, 年代記, 予言: 古典ジャワ文学にみられる伝統的歴史観」『東南アジア研究』32(1): 34-65.
- 青山亨. 2001. 「東ジャワの統一王権—アイルランガ政権からクディリ王国へ」池端雪浦他編『東南アジア古代国家の成立と展開』pp. 141-167. 岩波書店.
- 青山亨. 2002. 「東南アジア島嶼部におけるインド系文字」『上智アジア学』20: 11-23.
- 青山亨. 2007. 「インド化再考: 東南アジアとインド文明との対話」『総合文化研究』10: 122-143.
- 青山亨. 2015. 「註」プルボチャロコ, R. M. Ng. 青山亨・増井美佳訳「プルボチャロコ著『古典ジャワ文学史入門』(1)」『東京外大東南アジア学』20: 112-116.
- 青山亨. 2019. 「プランバナナ寺院ラーマーヤナ浮彫が語る「死」の諸相: テクスト伝承との比較から」『アジア仏教美術論集—東南アジア』pp. 113-137. 中央公論美術出版社.
- 池端雪浦編. 1999. 『東南アジア史Ⅱ』山川出版社.
- 石井和子. 1984. 『ジャワ語の基礎』大学書林.
- カイザー, ヴォルフガング. 2006. 『文芸学入門—文学作品の分析と解釈』而立書房.
- 上石景子. 2020a. 「古ジャワ文学におけるインド神話の受容とジャワ化」『南山大学大学院国際地域文化研究』15: 1-21.
- 上石景子. 2020b. 「古ジャワ文学における『ガトーカーチャーシュラヤ・カカウイン (Ghatotkacāśraya Kakawin)』に関する一考察」『インドネシア 言語と文化』26: 43-55.
- 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』
- 上村勝彦. 2002-2003. 『原典訳マハーバーラタ 1-7』筑摩書房.
- 上村勝彦. 2003. 『インド神話—マハーバーラタの神々』筑摩書房.
- 辛島昇. 2001. 「古代・中世東南アジアにおける文化発展とインド洋ネットワーク」池端雪浦他編『原史東南アジア世界』pp. 309-336. 岩波書店.
- クリステワ, Tz. 2001. 『涙の詩学—王朝文化の詩的言語』名古屋大学出版会.
- クロム, N, J. 有吉巖訳. 1985. 『インドネシア古代史』天理教道友社.
- 小西甚一. 1985. 『日本文芸史Ⅰ』講談社.
- 小森陽一. 1998. 「テクスト」石原千秋他編『読むための理論—文学・思想・批評』pp. 4-11. 世織書房.
- コーナー, E. J. H; 渡辺清彦. 1969. 『図説熱帯植物集成』東京廣川書店.
- ゴンド, J. 鎧淳訳. 1989. 『J. ゴンダ・サンスクリット初等文法 新訂版』春秋社.
- 崎山理. 1974. 『南島語研究の諸問題』弘文堂.
- サストロアミジョヨ, S. 松本亮他訳. 1982. 『ワヤンの基礎』めこん.
- 塩原朝子. 2002. 「バリ文字」アジア文字曼陀羅—インド系文字の旅 (アジア・アフリカ言語文化研究所) .
https://www.aa.tufs.ac.jp/i-moji/tenji/nakama/bali_k.pdf
- 高橋亨. 1990. 『色ごのみの文学と王権—源氏物語の世界へ—』新典社.
- 高橋亨. 2007. 『源氏物語の詩学』名古屋大学出版会.
- 武田悠一. 2012. 『読みの抗争—現代批評のレトリック』彩流社.
- 中川照将. 2014. 『『源氏物語』という幻想』勉誠出版.

- 中西進. 1994. 「水とことばとコスモロジー」『アニミズムを読む——日本文学における自然・生命・自己』新曜社.
- ハザーリー, P. D. 町田和彦訳. 1984. 『ヒンディー評論：サンスクリット詩人の慣用表現（中）』インド文学会.
- バタイユ, G. 森本和夫訳. 2001. 『エロスの涙』筑摩書房.
- バタイユ, G. 酒井健訳. 2004. 『エロティシズム』筑摩書房.
- プルボチャロコ, R. M. Ng. 青山亨; 増井美佳訳. 2015-2017. 「[プルボチャロコ著『古典ジャワ文学史入門』(1)]」『東京外大東南アジア学』20: 79-118, 「プルボチャロコ著『古典ジャワ文学史入門』(2)]」『東京外大東南アジア学』21: 72-102, 「プルボチャロコ著『古典ジャワ文学史入門』(3)]」『東京外大東南アジア学』22: 48-72].
- ホルブ, R. C. 鈴木聡訳. 1986. 『[空白]を読む——受容理論の現在』勁草書房.
- 土方洋一. 2000. 『源氏物語のテキスト生成論』笠間書院.
- 深見純生. 1999. 「古代の栄光」池端雪浦編『東南アジア史Ⅱ』pp. 18-81. 山川出版社.
- 深見純生. 2001. 「ジャワの初期王権」池端雪浦他編『原史東南アジア世界』pp. 285-307. 岩波書店.
- 前川輝光. 2006. 『マハーバーラタの世界』めこん.
- 前田愛. 1989. 『近代読者の成立』筑摩書房.
- 松本亮. 1981. 『マハーバーラタの蔭に』八幡山書房.
- 美濃部重克. 1994. 「散文文学<物語>の成立」福田晃; 渡邊昭五編『伝承文学とは何か』三弥井書店.
- 森章司. 1997. 「原始仏教時代の暦法について」『中央学術研究所紀要 モノグラフ篇』1: 84-102.
- 森山幹弘. 2009. 「国語政策における地方語の位相」森山幹弘; 塩原朝子編『多言語社会インドネシア—変わりゆく国語、地方語、外国語の諸相』pp. 7-19. めこん.
- ヤウス, H. R. 轡田収訳. 2001. 『挑発としての文学史』岩波書店.
- 吉田敦彦. 1993. 『神話と近親相姦』青土社.
- 吉田よし子; 菊池裕子. 2001. 『東南アジア市場図鑑 植物篇』弘文堂.
- 渡瀬信之. 2013. 『マヌ法典』平凡社.