The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	ウルドゥー語古典詩（ガザル）における脈絡 : ガーリブをとおして
Author(s)	北田, 信
Citation	印度民俗研究. 2016, 15, p. 89-104
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/56216
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

ウルドゥー語古典詩（ガザル）における脈絡
―ガーリブをとおして―

北田 信

ウルドゥー語の抒情詩ガザルにおいては、詩句（二行詩、すなわち前半句と後半句からなる単位 [1]）が複数集まって一つのまとまりをなす。（ここでは、この一つのまとまりを“詩団”と呼んでおく。）一般的にガザルについての研究（注釈）は、個々の詩句の意味を解釈することに終始し、詩句どうしの関連性にまではあまり話が及ぶことがない。これらの注釈においては通常、各詩句は個別の独立した言説と見なされ、詩句の集合（“詩団”）の全体としての脈絡に対し、注釈者達はほとんど興味がないかのようである。

とはいえ、詩句が幾つも並べられてできる“詩団”の最終詩句には、詩人が自分の筆名 (taxalluṣ) を署名として織り込み、内容的に見ても“詩団”全体に対する総括やオチに相当するものを置いてしめくくることが多い。つまり或る詩団を構成する詩句（複数）は一つのまとまりをなすものとして意識されており、そうである以上、これらの詩句を統合する脈絡が何かしら存在する、と考えるのが妥当であろう。

ただしガザルにおいては、詩行どうしを結びつける脈絡の有り方は自由奔放・多様であって、全ての場合を説明できるような規則性を見出すことは難しい。或る詩人が自分の作品において精緻で論理的な内的整合性を作り出すことで、出来上がった作品がシンメトリックな織物の様相を呈することもあれば、別の詩人においては詩行どうしの脈絡がどうにも見つからないこともある。前もって作詩し推敲を重ねたうえで詩会に臨むような、完成度の高い作品があるかと思えば、逆に江戸時代の連歌のように複数の詩人が集まってその場の雰囲気で各人が交互に詩句を詠み合うようなこともあり、あるいは一人の詩人が即興で一気に詩団を詠み上げることもある。ラフな場で即興に詠まれる場合には、詩句どうしの結合はゆるやかなものになりがちであり、脈絡にも綻びがあ

---

[1] 松村 1996 (p. 8)「ペルシア、ウルドゥー詩では、基本的に、二つの半句（ミスラ） (miṣra‘) で一つの詩句（シェール） (shi‘r) が構成され、これが最小の意味単位となる。ガザルは短い定型詩で、詩句の数に制限はないが、五詩句から十詩句程度が一般的である。」

これに類似する二行詩の形式は、日本の短歌やサンスクリット古典詩など世界の様々な文化に存在する。

って当然であろう。緻密で隙のないものが必ず好いかというと、そうとも限らず、破綻だらけのなんとも適当な造りのものが、案外と味があったりするものである。

複数の詩句が次々と紡ぎだされ、そのひとつひとつが自立的な内容を持ちながら、いろいろの宝石が緒によって繋がれるように、何らかの脈絡を保って繋がっている。それは、北インド古典音楽の即興演奏に似たところがある。多彩なフレーズが自由奔放に繰り出され、一見お互いに脈絡のない要素が次から次へと並べられているかのような散漫な印象を抱くこともあるが、実際には即興演奏はラーガ（旋律）とターラ（拍節）に関する厳密な規則によって裏打ちされているのである。ただしラーガやターラの基本的な規則を教科書的になぞるだけの演奏は退屈なので、優れた演奏家は、規則を前提とはするものの、省略や複雑化などによって法則性を仄めかすにとどまる。ときには突拍子もない飛躍を行うこともあり、常人の理解がそれに追い付くのに骨が折れることもある。インプロヴィゼーションとは、知られているもの（規則）と知られていないもの（混沌）がせめぎ合う波打ち際の波の遊戯のようなものであり、他愛もない遊戯の最中で、ふと向こうを見やれば、限りなく打ち寄せるこれらの波を生み出しこちらに送り込む根源的な何者かを垣間見てしまう。

詩における脈絡は捉えにくいものであるが、詩の材料である言語が論理性や構造性をもつものであるかぎりにおいて、その脈絡を或る程度、論理的・構造的に分析することは可能であろう。たとえ詩が究極的には論理を飛び越えていくものであるとしても、その飛躍の瞬間の直前までは、分析することが可能なのではないか。

この様に考えて、以下にウルドゥー古典詩を代表する詩人の一人・ガーリブの二つの作品（詩団）を分析してみることにする。

詩人ガーリブについて [2]

---

[2]鈴木斌「詩人ガーリブに就いて」、『印度学仏教学研究』、第 17 巻第 1 号（1968 年）、pp.358-361。
鈴木斌「ウルドゥー・ガザルの発展と傾向 VII」『東京外国語大学論集』30 号、1980 年のうち p. 144ff。

ミルザー・アサドゥッラー・ハーン・ガーリブ (Mirzā Asadullāh Xān Ǧālib 1797-1869) はアーグラーに暮らす中央アジア出身のトルコ系貴族の家筋に生まれた。幼少期よりペルシア語に抜群の才能を示し、帝都デリーでペルシア語詩人として活動し、ペルシア語の辞書やペルシア語によるムガル王朝史の編纂を行った。そのかたわら行ったウルドゥー語の詩作は、彼自身としてはほんの手すさびのつもりだった。しかし 1857 年のインド大反乱によってムガル帝国が滅び、それとともに南アジアでペルシア語古典文化が衰退したため、皮肉なことに今日では彼のペルシア語詩はほとんど読まれない。ガーリブの詩人としての名声を高めたのは、むしろウルドゥー語詩の方である。

ガーリブのウルドゥー詩は、平明さを好む当時のウルドゥー語詩のトレンドに逆行してペルシア語古典詩の難解な語彙・表現法を多用している。ひねくれた表現が多いあまり、生前はその価値が十分に理解されていたわけではなかった。晩年の 1854 年、ムガル朝最後の皇帝バハードゥル・シャーの詩の師匠に任命されるが、数年後にムガル帝国が滅亡してそれもとん挫する。彼の詩が大々的に再評価されたのは死後で、現在ではウルドゥー古典期最大の詩人と見なされている。

生涯、親の年金で暮らし、借金に頭を痛め、大の賭博・酒・マンゴー好きで、賭博罪による投獄歴がある。とはいえ、鈴木斌氏の評「パトロンをもち、政府から年金を受け、裕福ではないがひどく貧しくもない、友人知己を極めて厚く遇し、下の者に寛大で、機智に溢れた会話を楽しみ、毎晩ワインを飲む、しかも自分が由緒ある血統に連なるものであるという上流階級として非常に高い気位と見栄をもった極く普通の人物」[3]というのが妥当なところであろう。

作品分析　その１

第一の例は、二つの詩句から成る非常に短いものである。

laṭāfat bē-kaṣāfat jalvah paidā kar nahīṅ saktī / čaman zangār hai

[3] 鈴木斌（上掲書）p.360

āīnah-e-bād-e[4]-bahārī kā /1/
ḥarīf-e-jōšiš-e-daryā nahīṅ xuddārī-e-sāḥil / jahāṅ sāqī hō tō bāṭil hai da‘vā pārsāī kā /2/
[Mihr, p. 173]
【第 1 詩句】
微細なものは（＝魂）は、粗いもの（＝肉体）なしには、姿を顕すことができない
庭園は、春風という鏡についた緑色の錆
【第 2 詩句】
岸辺の抱く自負心は、海の熱情には［激しさにおいて］到底かなわない
酒を注ぐ美人がいれば、信心者の主張など嘘も同然

---

4 ウルドゥー語のローマ字転写において、エザーファトを-i-と表記するか、あるいは-e-と表記するかは、たいへん厄介な問題である。

ウルドゥー語の音韻において、ē, ō は常に長母音である。ただし現象として、短母音 i が、環境によって弛緩され（広くなり）、短母音［ĕ］に聞こえることがある。つまりウルドゥー語の音韻としては短母音 ĕ, ŏ は存在しない。あたかも短く発音されているかのように聞こえるものは、短母音 i, u の弛緩された変異形と見なすべきである。このことを踏まえれば、エザーファトのローマ字表記は -i- とするのが妥当であろう。実際、ウルドゥー文字のエザーファトを表記する記号は、ゼール記号（母音 i を示す記号）と同じものである。

ところが、母音が語末に来る単語においては通常のエザーファトを表す記号を用いることができず、特例として、長母音 ē の文字で代用することになっている。つまり、ウルドゥー母語話者は、少なくともこの場合にはエザーファトを ē の短くなったもの（つまり短母音　ĕ ）として認識していることが明らかである。

以上のことから、本稿ではエザーファトを便宜的に -e- と表記することにした。

同様の転写の問題は、たとえばウルドゥー文字で gā’ē「牛」 čā’ē「茶、チャイ」と表記されるものについても言える。ここで ē 文字で表記されるものは、実際には短く発音され、[gāĕ, čāĕ] あるいは [gāy, čāy] となっている。

【注解】

第１詩句・前半句

姿かたちを持たない霊魂は、物質から成る肉体をまとって初めて知覚されうる。超越的存在も、それ自体としては感覚を越えたものであるから、見ることも触れることもできない。それが低次の物質を衣のようにまとったとき、初めて感官の対象となる。

第１詩句・後半句

そのことを喩えて、姿かたちを持たない春風（＝春の季節の訪れ）と、春になって緑に溢(あふ)れた庭園と説く。春風は目に見えないが、その威力によって、庭園を生命の緑で一杯にする。目に見えない春の威力は絶大であり、それに比べると、我々人間が知覚する庭園の緑など表層的な顕れにすぎず、喩えるならば、透き通った鏡につく薄汚い錆のようなものだ。

以上の内容を図式化してみると次のようになる。

Ａ　→　Ｂ
魂（超越者）　→　肉体（物質）
春風　→　庭園の緑
鏡　→　錆

無色透明の鏡は、心の比喩、あるいは性質を超越した神の喩えである。

前半句と後半句は共に「A. 姿かたちを持たないもの」と「B. 姿かたちを持つもの」の対抗関係を扱う。

しかし前半句が「A は B を必要とする」と述べるのに対し、後半句の“錆”という表現は、逆の価値判断「A の単なる付属物として B があるにすぎない」ということを暗示している。つまり前半句と後半句は共に、超越者が物質界に顕現することを扱っているが、それぞれのベクトル（価値判断の方向）は逆向きである。

第２詩句・前半句

堅固なる岸辺（陸地）も、荒れ狂う海の熱情 (jōšiš) にはかなわない。たちまち高波に呑まれてしまう。

第 2 詩句・後半句

禁欲者の堅固なる信心も、美人の優しい微笑にはかなわない。たちまち激情 (jōšiš) に呑まれてしまう。

B　→　A
陸地　→　海
禁欲者　→　美人
（物質界）→　（超越者）

第 1 行・後半句で提示された主張『「A 超越者」に比べれば「B 物質界」など鏡に付いた錆のようなものだ』という内容が繰り返され、より明確にされていく。確固とした輪郭も形も持たない海の威力が、形のハッキリとした陸地を、遥かに凌駕する。

美人が禁欲者の決意を揺るがす、というのは古典ペルシア詩の放蕩児（リンド）を扱った詩の中によく登場するテーマである。通常、密教が顕教よりも高次にあることを意味するが、同時に、この詩句では、美人は超越者の、禁欲者は物質界の象徴ともなっている。

第 2 詩句において、荒れ狂う大海原と、やさしげに微笑する美人とが並行 (parallel) に置かれているのは、わざと相反する二つのものを並行に置くことにより、可笑（おか）しみを出す技巧的表現である。美人そのものは優しげとはいえ、美人に恋焦がれる男の胸中は荒れ狂う大海原そのものなのだ。あるいは、優しそうに見える美人はその実、たいへん残酷な人である。

こうして第 1 詩句では、A“姿なきもの”が、B“姿かたち”の助けを借りてこの世に顕現することを述べるが、第 2 詩句では、B“姿かたち”は、偽りである、と述べる。本当に力を持つのは、A“姿なきもの”の方なのだ。

作品分析　その２

‘išrat-e-qaṭrah hai, daryā mēṅ fanā hō jānā / dard kā ḥadd sē guzarnā davā hō jānā /1/

tujh sē qismat mēṅ mirī ṣūrat-e-qufl-e-abjad / thā likhā bāt kē bantē hī judā hō jānā /2/

dil huā kašmakaš-e-čārah-e-zaḥmat mēṅ tamām / miṭ gayā ghisnē mēṅ us ‘uqdē kā vā hō jānā /3/

ab jafā sē bhī haiṅ maḥrūm ham, allāh allāh / is qadr dušman-e-arbāb vafā hō jānā /4/
ẕa‘f sē giryah mubaddal ba-dam sard huā / bāvar āyā hamēṅ pānī kā havā hō jānā /5/
dil sē miṭnā tirī angušt-e-ḥināī kā xyāl / hō gayā gōšt sē nāxun kā judā hō jānā /6/
hai mujhē abr-e-bahārī kā baras kar khulnā / rōtē rōtē ğam-firqat mēṅ fanā hō jānā /7/
gar nahīṅ nak'hat[5]-e-gul kō tirē kūčē kī havas / kyōṅ hai gar durrah-e-jaulān-e-ṣabā hō jānā /8/
baxšē hai jalvah-e-gul, zauq-e-tamāšā ğālib / čašm kō čāhiē har rang mēṅ vā hō jānā /9/
tā ke[6] tujh par khulē i‘jāz[7]-e-havā-e-ṣaiqal / dēkh barsāt mēṅ sabz āinē[8] kā hō jānā /10/
[Mihr, p. 174]

以下に、各詩句それぞれの訳と解釈を挙げる。

① 水滴の喜びは、海に溶け去ること (fanā’)
苦痛 (dard) が限界を超えることこそが、［苦痛を癒す］薬 (davā’) となる

---

[5] k, h は二つの子音の連続である。インド・アーリア語の帯気音 kh と区別するために、ダッシュ ['] を挿入した。
[6] もとの綴りを転写に反映させるなら kih となるが、h は便宜的に書かれるもので、発音されない。エザーファトと同様に、この場合も ki と転写するのが妥当である。しかし、公認された表記ではないものの、これを時折 kē と表記することが一般に行われている。
[7] 短母音＋アイン (i + ‘) は、ウルドゥー語では [ē] と発音される。
[8] āinah ペルシア語 āīnah が短縮されたもの。エザーファトを短母音 ĕ で転写したり、gāĕ/gāy, čāĕ/čāy と転写したりした場合、一貫性を保とうとするならば āĕnah/āynah と転写しなくてはなるまい。きわめて厄介な問題である。

【解説】dard と davā’ は頭韻を踏んでおり、苦痛と治療薬が等価になることを音韻レベルで暗示する。

② ABCD文字 (abjad)[9]［を組み合わせることによって開く］鍵の姿をした私の運命には、
言葉が出来あがったとたんに離れて（judā）しまうことが定められていた。

【解説】現代の自転車のチェーン鍵のように、暗証番号としての役割を果たす文字列を合わせることによって開くタイプの鍵が題材となっている。現代のチェーン鍵では意味を持たない文字列あるいは数列をアトランダムに選ぶが、それとは違って、注釈者メヘル Mihr の解説によると、或る一つの意味を持つ単語を選ぶのだという。キーワードとなっている単語を合わせると、鍵は開く。含意されているのは“言葉が出来上がる”つまり逢瀬の言葉が守られること。しかし逢瀬の約束が果たされたとたんに、すぐまた恋人と別れなくてはならない。

③ この結び目を開こうと、押したり引いたり艱難辛苦の手だて (čārah) の末、心臓（dil）は擦り減ってなくなった (miṭ gayā)。

【解説】直前・第 2 詩句の内容「鍵を開ける」を受けて、「結び目を解く」という。第 2 詩句では、鍵を開けようと躍起になって文字列をいろいろ試してみる、という図が描かれたが、ここ第 3 詩句では、結び目を解こうと縺(もつ)れた紐を押したり引いたりする図である。“結び目”は“心臓”の象徴である。心臓は多数の血脈が縺れあう結節である。だがその挙句、結び目が解けるどころか擦り減って消尽してしまった。

このことは、第 1 詩句の「苦痛が度を越して、薬となる」と同じことを言っている。「手だて」čārah という語は“治療法”という意味にもなるから、第 1 行の「薬」davā’ を暗示する。第 1 詩

[9] abjad とは、アラビア文字の配列の最初の 4 文字（正確に言うと、最初の 4 タイプの形状）Alif, Bē, Jīm, Dāl を組み合わせた略語。英語の alphabet に相当する表現。

句では「溶解」fanā’ と「薬」が平行関係 (parallel) になっていた。

④ 今や［あなたの］意地悪さえ、我らには禁じられてしまった。
ああ (Allāh)、ああ！
誠実なる者に対して［あなたは］これほどまでに辛くあたるのか[10]？

【解説】この第 4 詩句については、前後の詩句との脈絡がよくわからない。ただし、この詩行の内容は、一般的にガザルによく見られるものを特にひねることなく詠んでいる。

⑤ 衰弱により、［熱い］涙は、冷めた息（＝溜め息）に変化した (mubaddal ba-dam)。
水が［蒸発して］空気となる［という説］を信じられる気分になった。

【解説】詩句の上半句と下半句は、構造的に並行である。

涙　は　溜め息　に変化する。
水　は　空気　に変化する。

しかし涙と水には、一つだけ異なる属性がある。涙は熱く、溜め息は冷たいのとは逆に、水は冷たく、空気（蒸気）は熱いのだ。この対比によって、詩人の心身が憔悴し冷えびえとなってゆく様が明確にされる。自然界の法則に従えば水は熱せられて気化するというのに、詩人の涙はひたすら冷却されることにより気化するのである。

「涙」giryah は、「結び目」girah に音が似ており、第 3 詩句「結び目を解く」を暗示している。第 3 詩句では、結び目が擦り減って無くなり、ここ第 5 詩句では、私の苦しみの産物である涙は気化して消散してしまう。

そしてそれは結局、第 1 詩句「魂の溶解 fanā’」を踏まえている。

---

10 直訳すると、「忠実な人々の敵となる」。

「息（＝溜め息）に変化した」mubaddal ba-dam という表現における音の組合せ m b d l b d m は、水が蒸発するときに立てる音（cf. budbud“泡沫”budbudānā“ぶくぶくいう”）を暗示する。また、この音列の中央には dil“心”という音が埋め込まれている。つまり、ぶくぶく泡を立てながら激しく蒸発する熱い涙の中で煮られているのは、詩人の心臓なのである。さらに b d は būṅd“水滴”にも通じ、第 1 詩行で描かれた、水滴の大海原への消尽を暗示する。

⑥ 私の心（心臓 dil）から、君のヘナ［で紅い］指（angušt）の思い出を消しさる（miṭnā）のは、［私の指の］肉（gōšt）から爪がひきはがされる（judā）のと同じくらい辛い。

【解説】今までに出てきた judā (2), dil (3), miṭ gayā (3)（括弧内の数字は、これらの語が出てきた詩句番号を示す）を引き継ぎつつ、新しい展開をする。私の心は、君についての記憶と同化してしまっているから、君についての記憶を抹消することは、私自身の心（心臓）を擦り減らすのに等しい。愛する人と別れる（judā）のは、指の爪が剥がれる（judā）ほどに辛い。

angušt“指”と gōšt“肉”は共通する音を含み、同一の対象“指”を表示する。ただし angušt は恋人のすらりとした指を指すのに対し、gōšt は、単なる肉塊と化した詩人の指である。ヘナで紅く彩った恋人の指の如く、爪が剥がれて血だらけになった詩人の指は真っ赤に染まっている。

君のことを思い出すのが苦しくて、自分の心臓を爪で引掻いて記憶を引きはがそうとした。しかし記憶は心臓にへばりついたまま剥がれず、かえって爪が剥がれてしまった。

⑦ 私は、春の雨雲になって消散してしまいたい！
別離に泣き泣き、ついには消尽（fanā’）してしまいたい！

【解説】春の雨雲が雨を降らし続け、ついに消散してしまうように、私も恋人を想って泣きくらし、ついには消え去ってしまうの

だ。姿かたちあるもの（雲）が溶解するというテーマは、第 5 詩句「涙がため息となる」を受け継ぐ。

注釈者メヘルの説明によれば、春の雲が雨を降らした後、野はつややかな緑で溢れ花咲き乱れる。そのように、詩人が泣きくらし憔悴しきって死んだあげく、楽園に迎え入れられる、ということが暗示されているという。

⑧ 花の香が、君の住まう路地に行きたいという欲求を抱いていないのなら、
［芳しい］そよ風の渦巻きが、なぜ［君の門前に］舞い上がっているのだ？

【解説】恋人よ、あなたの麗しき身体から立ちのぼる芳香を身につけようと、花の香は微風となって君の住む路地をうろつき、君の屋敷の門前で渦を巻く。古典詩の常套表現「美人の芳香は花（薔薇）の香を凌駕する」と、別の常套表現「恋に狂った男は、恋人の住まう路地をさまよい歩き、門前をぐるぐると回る」とが組み合わされている。第 7 詩句で雨雲となって空中に消散してしまった詩人が、ここでは微風となって恋人の路地に入りこみ門前を徘徊している、とも解釈できる。

⑨ 風 (hawā’) の有する研磨力の驚異が汝に開示されるようにと考えて、
雨が降れば、ほら鏡に緑（錆）が現れる

【解説】第 1 例として挙げた二つの詩句から成る短い短いガザルの第 2 詩句 [Mihr, p. 173] に現れる「鏡の錆」の比喩がここでも用いられる。第 1 例と第 2 例（このガザル）は、メヘルの注釈書でもこの順番で隣り合わせに並んでいるが、ガーリブ自身が編んだ元の詩集でも、この順番で配置されていたのか？あるいは注釈者メヘルが両者の類似に気付き、このように配置しなおしたのであろうか [11]。

[11] メヘルの前書きには、ガーリブが生前に出版した複数の詩集における詩団の配列に基づき、しかし複数の詩集を統合した、とい

メヘルの説明によると、鏡に錆が降りれば、研磨職人のところに持っていって磨いてもらうことになる。そのように、心が色に染まれば、研磨師（＝神あるいは恋人）の元に赴くことになろう、ということ。

hawā’ は“風”のほかに“欲求”をも意味するから、「欲求の持つ研磨力の威力」と解することもできる。その場合、次の第 10 詩句（結び）と合わせて、欲求（色欲、感覚的欲求）は必ずしも悪いものではなく、美しいものを愛でようという欲求が生じて初めて、人は現世的美の根源である超越者に近づこうという欲求を抱くことができる、と解釈できる。

⑩ ガーリブよ！花のあでやかさ (jalvah) は、見物 (tamāšā) への興味 (ẕauq) を掻き立てる
目は、あらゆる色に見開かれていなくてはならない

この詩句の内容も、第 1 例の短いガザルに似たところがあるようにみえる。jalvah とは神の顕現のことであり、tamāšā とは現象界のことであろう。背後に神の威力があるからこそ、現象界はこれほど魅力的なのである。従ってこの世に生じる出来事を善悪で差別するのはいけない。どのようなことも体験してみるべきである。ガーリブ自身に近付けて解釈するならば、打ったり飲んだりすることも芸の肥やしになるのだ、そんなに目くじら立てるなよ、ということになるだろうか。

【結論】以上見てきたように、各詩句（二行詩）は対句（ヤーコブソン [12]の言うところの“並行表現”）になっていることが多い。ただしその場合、対比される二つの事象は並行しているように見せかけて、実はいくらかずれている（しばしば逆説的である）ことが多い。
（例　水が熱せられて蒸気となる　VS　涙が冷やされてため息

う旨が述べられており、明確な答えは得られない。
[12] 詩、特に口承詩における並行表現については、北田[2015] およびヤーコブソンの論文「文法の詩と詩の文法」、「文法的並行性とそのロシア語における面」［ヤーコブソン 1985］を参照せよ。

となる）

つまり逆説・対立（相反）は、同一のカテゴリーに属するペアの間にしか生じない出来事であって、対句表現（並行詩）はそれを利用しているのである。

それでは複数の詩句が集まって一つの詩団を構成しているとき、その一つ一つの構成要素である詩句どうしの間には関連性があるのか？

これまでの分析によって、詩句どうしが様々な仕方で結びついていること、あるいは一つの詩連が他の詩句を暗示していること、が示された。しかしその連関の仕方には一定の法則と言えるものはなく、むしろ各詩人が自らの感性の赴くままに自由に紡ぎ合わせている印象がある。また第 4 詩句のように、前後の詩連との脈絡がよく判らない場合もある。

付記：詩の音響の持つ絵画性

以上の分析では、しばしば言語の音響が技巧的に用いられることが示された。第 5 詩句における、泡がぶくぶく言う音響を模倣した mubaddal ba-dam や、第 6 詩句における angušt と gōšt の音の類似などである。特に mubaddal ba-dam のようなものは“音響を絵の具として描いた絵画”とも言えるものである。絵画的な音響を効果的に用いた作品は、他の言語の詩にも見られる。例えばサンスクリット詩人バッティ Bhaṭṭi のセンチメンタルな作品：

niśātuṣārair nayanāmbukalpaiḥ pattrāntaparyāgaladacchabinduḥ /
upārurodeva nadatpataṅgakumudvatīṃ tīratarur dināḍau // (Bhaṭṭikāvya II, 4)

［陽の光が差し］一日が始まろうとするときに、
岸辺の樹は、［閉じてゆこうとする］睡蓮の湖のことを嘆いた。
夜の露が葉先から涙のようにこぼれ落ち、［湖に］鳥の［哀しげな］声が響き渡った。

「睡蓮は月が出ると開花し、太陽が出ると閉じてしまうもの」というサンスクリット古典詩の作詩上の決まりごと (kavi-samaya) を踏まえた詩である。“樹”(taru-) は男性名詞であり、“睡蓮の咲く湖”(kumudvatī-) は女性名詞である。おとこが、立ち去ろうと

するおんなを哀(かなし)むのだ。バッティは、古代叙事詩ラーマーヤナを翻案した自作の物語詩において、表の意味では英雄伝を物語る振りをしながら、裏の意味ではサンスクリット文法学の規則や詩の技巧を列挙するというテクニックで知られる詩人だが、実はこのような繊細な情感を詠いあげる力量を持っていた。

詩の後半句の音列 (p r r d n d t p t ṅ g k m d v t t r t r r d n d) を指して、インド文学者リーンハートは次のように評する。「バッティは音響的手段を用いて、この詩的な情景をいっそう効果的なものにする。後半句の子音の配列は、しずかに落ちる涙 (softly falling tears) の印象を与える。」[Lienhard 1984, p.183]

ウルドゥー語詩においてもサンスクリット詩においても、音響を技巧的に用いる手法はふんだんに用いられる。しかし従来の伝統的な注釈や詩論書は、この種の音響的技巧についてはあまり扱ってこなかった。この領域に、今後、古典詩を扱いながら新しい詩論を創造していく余地が見出せるのではないか。

文献表

（１）ガーリブのテキストおよび注釈

Mihr, Ǧulām Rasūl: Navā-e-sarōš. Mukammal dīvān-e-Ǧālib ma‘ šarḥ. Šaix Ǧulām ‘Alī ainḍ Sanz (and Sons), Lāhōr/ḤaidarābādKarāčī.（出版年不明）

（２）参考文献

松村耕光（訳注）1996『ミール狂恋詩集、中世インド抒情詩』、ミール著、平凡社、東洋文庫 602。

ロマーン・ヤーコブソン 1985『ロマーン・ヤーコブソン選集 3、詩学』川本茂雄、千野栄一（監訳）大修館書店。

Lienhard, Siegfried 1984: A History of Classical Poetry. Sanskrit – Pali – Prakrit. Otto Harrassowitz, Wiesbaden. (J. Gonda, A History of Indian Literature, Vol. III, Fasc. 1)

北田信 2015「ワーリス・シャーの愛とエロスーパンジャーブ語のスーフィー文学・ヒール」、『西南アジア研究』No. 83(2015), p. 1-19