The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	ベンガルの詩的象徴 : 吟遊詩人バウルと古ベンガル語の仏教讃歌集
Author(s)	北田, 信
Citation	南アジア古典学. 2008, 3, p. 227-274
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/57161
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

ベンガルの詩的象徴
吟遊詩人バウルと古ベンガル語の仏教賛歌集

北田　信

本稿はベンガルの“バウル”と呼ばれる吟遊詩人たちの歌謡と、その原型と思われる古ベンガル語の文献チャルヤーパダについて論じるものである[1]。

ベンガルでは、中世において多くの美しい宗教的恋愛詩が生み出され、そして近現代に入るとコルカタを中心にして、インドの伝統とヨーロッパの現代文学を礎に前衛的な文学が生まれた。ベンガル文学を愛する人なら誰しも、そして、インド・アーリア語の歴史的発展、特に中期インド・アーリア語(MIA)から新期インド・アーリア語(NIA)への発達過程に興味を抱く人なら誰でも、古ベンガル語で書かれた言語資料チャルヤーパダのことを耳にし、一度はそれについての研究書を紐解いたことがあるだろう。ところがテキストの内容はまるで謎かけ歌のように曖昧模糊としていて不可解な表現に満ち満ちており、また研究者の解説にも、読者の疑問のすみずみに光を行き通らせるような明快さが欠けている。じきに読者は訳がわからないまま一種のパニック状態に陥り、けっきょく書物を投げ捨ててしまうことになる。

私もそのような歯がゆい思い出のある者のうちのひとりであるが、最近になって R.P. Das 1992 の研究に出会い、チャルヤーパダをめぐる問題の在り処、そしてそれに対処する方針をいくらか把握できるように感じた。R.P. Das 1992 によれば、チャルヤーパダの謎めいた内容は、吟遊詩人バウルの口承伝統を手がかりとして解いてゆくことが出来るという。これをもとにして、現段階では問題解決の入り口に立ったというに過ぎないが、以下に私なりの意見を示したい。

ベンガルのバウルたち

ベンガル地方には今日も吟遊詩人の伝統が残っている。バウルと呼ばれる吟遊詩人が村々を放浪しながら、神秘的な内容の賛歌、神へのあこがれを訴える愛の賛歌を歌う。詩人ラビンドラナート・タゴールはこのバウルの思想に共鳴し、バウルの精神を自らの文芸創造の根底にす

---

[1] 本論文は、2007 年 11 月 2 日に京大人文科学研究所共同研究「王権と儀礼」で行った発表がもとになっている。本論文執筆にあたっては、大西正幸、熊本裕、杉木恒彦、ペーター・ダス、村瀬智、護山真也（敬称略）その他の諸氏・諸先生に貴重なアドヴァイスをいただいた。ここに謝意を表する。ただし論文の内容の責任は私自身にある。

えた[2]。タゴール以降のベンガルの文学者は多かれ少なかれタゴールの影響を受けており、バウルの口承の伝統は今日のベンガル文学にも脈々と生きているといえる。

バウルの思想を短くまとめると次のようになる。バウルの思想は中世ベンガルのヒンドゥ・イスラムの混交主義(Synkretismus)を色濃く反映しており、神は bhag'bān ともアッラーとも呼ばれる[3]。神は人間の身体の中に宿っている。神的なるものはサハジャすなわち「生まれつき備わっている」といわれる。そうであれば書かれた物、ヴェーダやコーランその他の宗教的な書物は不必要なもの、ということになる[4]。ヒンドゥの聖地ヴリンダーヴァンやイスラムの巡礼地メッカなども外にあるのではなく修行者の身体の中にあるといわれる[5]。この内なる聖地・内なるテンプルに巡礼すること、内なる都・内なる城砦に人知れず隠れ住んでいる恋人（すなわち神）にまみえることこそが、バウルの修行の要となる。この内なる恋人のことをバウルたちは maner' mānuṣ' [6]「心の人」[7]すなわち意中の人、と呼び、バウルたちの修行においては「心の人」の居場所を、身体の奥深くに探索してゆく、という作業が行われる。ヨーガとスーフィズムを折衷したような修行法をとるが、その際に頼りになるのは書物ではなく、精神的指導者（グル）の道案内のみである。そのためグルは非常に尊ばれ崇められる[8]。グルのガイダンスにしたがって、身体という深遠な書物が読み解かれる（Cakrabartī 1990, p.35）。

「心の人」の住処に到達するための長く危険に満ちた冒険は、バウルの歌において、しばしば、粗末なボートあるいは筏によって流れの複雑な川を遡る船旅に喩えられる。無数の河川が流れ、雨季が来ればすぐにそれらが氾濫して洪水となる。そういったベンガルの自然の風景を彷彿とさせる歌詞が多い。このような舟歌においては、グルは水先案内人や舵取り手に喩えられる。

そういった歌の具体例を以下に見ることにしよう。第一の例はパグラ・カナイという名の詩人の歌詞である。（Cakrabartī 1990, p.16; p.51）

---

[2] Dasgupta 1995, pp.186-187.

[3] ベンガルのヒンドゥ・イスラム混交主義、とくにバウルやマイジバンダル教団におけるものについては大西 1986, 外川 2002 を参照せよ。

[4] Cf. U. Bhaṭṭācārya 1980, pp.293-294.

[5] Cf. U. Bhaṭṭācārya 1980, p.325.

[6] ベンガル文字では manera mānuṣa と書かれる。現代インド・アーリア語において、子音文字に潜在的に伴う短母音 a は位置により脱落して発音されない場合がある。このような場合、脱落した短母音 a をダッシュ[']で転写することにする。

[7] maner' mānuṣ' については cf. U. Bhaṭṭācārya 1980, pp.340f.

[8] Cf. U. Bhaṭṭācārya 1980, p.317.

āmār' ei deha-nadī cal'te bhāri

bāṃdh'le nadīr' bāṃdh' māne nā

āmār' ei deha-nadī /

yakhan' nadī bojhāi chila

jhaḍ' tuphāner' bhaý' [9] chila nā go

nadīr' jal' śukāila car' paḍila

tabu nadīr' beg' gela nā

āmār' ei deha-nadī

pāg'lā kānāi bol'che deha mājhe mālek' sā̃i

o nadīr' cār' raṅger' āse pāni

kon' jāý'gāý' tār' sākṣāt hāý' re

āmār' ei deha-nadī

（訳）

私の身体［の中に］この川が激しく流れているので

堰きとめようとしても［川は］堰を（作ることを）受け付けない

私の身体［の中を流れる］この川

川に［水が］満ちていたときは[10]

嵐や台風の恐れはなかった

川の水が乾いて、砂州ができても

それでも川の［流れの］速度は失われなかった

---

[9] ベンガル文字 ya の異字体を[ýa]で転写する。

[10] bojhā「荷物」、bojhāi「荷物を積んでいること」という意味であるから、直訳すれば「川が荷物で一杯だったとき」となる。あるいは、川［に浮かぶボートが］積荷で一杯である、のか？スシュムナー管という川をボート（気息のことか？）が積荷すなわち精液を輸送する、という解釈もできる。

マイジュバンダリ歌謡の象徴言語をフィールド調査した Harder 2004, p.38 は「荷物」「嵐」という表現を含むある歌詞について"Die Fracht steht für unnütze Dinge, der Sturm für eine persönliche Krise"という解釈をする。しかしこの解釈は今ここで扱っている歌詞には当てはまらないようだ。

私の身体［を流れる］この川

酔狂なカナイは言う
「身体の中にご主人様がいる。
その川の四色の水が来る[11]
どの場所で彼に謁見することができるのか？
私の身体［を流れる］この川」
（訳終わり）

ジャドゥビンドゥ・ゴシャイ(Yādubindu Gõsāi) 作の歌 (Cakrabartī 1990, p.68)
nāite gele bãkār' ghāṭe
bidyebuddhi raý' nā ghaṭe
kām'nāme kumir' jūṭe
cibie cuṣe khāý' tāke

（訳）
捻じ曲がった［流れの］船着場（ガート）で水浴びをしにいけば
身体[12]から知恵も理性も残らず［消え去った］
愛欲という名のワニが現われて
彼をガリガリと咬みチュウチュウと吸って食らった
（訳終わり）

これらのバウルの歌では言語の多義性が利用されており、一般人にもわかる表向けの一見無害な意味のレヴェルの奥に、バウルの秘密結社に属する者でなくては読み取れない秘儀的な意味のレヴェルが暗号のように隠されている。表面的にはスピリチュアルな、そしてリリカルでさえある意味の下に、もう一つの意味が隠蔽されている。そしてそれは一般の人々にとってはもしかすると顔を背けたくなるような内容、「良識ある紳士淑女」が当惑してしまうような内容

---

[11] R.P. Das 1992, p.401, note 86: "The six-petalled plexus has four colors on it here: red, yellow (*jarad*), white and yellow (*pīt*); one "yellow" may be a mistake for "green" or "black" [...] the menstrual flow has the colors red, yellow, white and black, the first signifying fertility."
[12] 「壷」ghaṭ'とは身体のことを意味する。

のものであったりする。しかし私たちは顔を背けずに、歌が指し示している内容、暗号の矢印が志向している先を見ることにしよう[13]。

バウルの秘密結社ではタントラ起源の修行法が受け継がれており、それがイスラム神秘主義（スーフィズム）の修行法と混合されて、独特の修行方法となって実践されている。タントラの秘儀的な修行法にしたがい身体の生理機能をコントロールすることにより身体のトポグラフィー（地図学）、すなわち体内の風景を測量し「心の人」の在り処をつきとめる、という作業が行われる。その際に非常に重要な位置づけをされるのが性交修行、すなわちセックスによる体液の流れのコントロールである。

タントラの神秘的生理学によれば身体には３つの主要な管（nāḍi）すなわち中心にスシュムナー管、左右にイダー管とピンガラー管が通っているとされる。スシュムナー管に沿って、いくつかのエネルギー・センター、すなわちロータスの花の形をしたチャクラがある。通常７つのチャクラがあるとされている[14]。尾てい骨のところにあるクンダリニー・エネルギーを引き上げ、複数のチャクラを通過させ、そのつど精錬してゆく。そして最後にエネルギーを頭頂部の千の花弁をもつエネルギー・センター（サハスラーラ）に到達させ、そこで甘露（アムリタ）、すなわち解脱を獲得するために必要な爆発的なエネルギーとして完成させる。ハタ・ヨーガの修行法を解説した研究では、この作業は気息（prāṇa）のコントロールによって遂行される、と説明されることが多い。ところがバウルの性交修行ではクンダリニーと精液を同等のもの、あるいはオーヴァーラップするもの、とみなし、クンダリニーの制御イコール精液の流れの制御[15]と考え、そして、その手段としてセックスを利用する。

ベンガル地方を放浪するバウルたちは通常、女性の修行者をパートナーとして同伴する。パートナーとのセックスにより、秘密結社に伝わる修行を実行するわけである。しかしこの場合

---

[13] U. Bhaṭṭācārya, 1980, p.75: "yāhā satya, tāhā cir'kāl' abikṛto o byakti-prabhāb'-barjita. tāhāke āmāder' manomata, subidhāmata bā praýojan'mata rūp' deoýā jāý' nā. se satya āmāder' bhālo lāguk' ār' manda lāguk', ghṛṇā utpādan' karuk' ār' śraddhār' udrek' karuk', tāhāte sei satyer' kono rūpāntar' ām'rā karite pāri nā. prakṛta jñānānbeṣīke satyānbeṣī haïte haïbe. ekhāne byakti biśeṣ' bā tẽhār' icchā-anicchār' kona mūlya nāi, satya-sandhān'-i ek'mātra uddeśya." 「真実であるものは、永遠に普遍であり、それは個人の影響を受けない。それを、私たちの思いのままに、都合のよいように、あるいは必要にそぐうように変形してしまうことはできない。この真実が私たちの気に入ろうと入るまいと、嫌悪感を呼び起こそうとも、感銘を呼び起こそうとも、だからといって、この真実に少しでも変形の手を加えるべきではない。ほんとうの知識の探求者は、真実の探求者でなくてはならないだろう。このことにおいては特定の個人や彼の好き嫌いは何の価値も持たない。真実の追究こそが唯一の目的なのである。」

[14] が、実際にはチャクラの数は宗派・セクトによりまちまちである。

[15] 精液は気息により運ばれるから、結局のところ、これは気息の制御に他ならない。Cf. R.P. Das 1992, p.392 (§4).

のセックスとはcoitus reservatusであり、精液は射精によって体外に放出されない[16]。そうではなく精液はスシュムナー管をつうじて上方に引き上げられ、頭蓋に到達する。あるいは修行者はパートナーの経血や愛液を自分のペニスより吸い込み、そしてスシュムナー管から頭蓋まで上昇させる、ともいわれる[17]。この際に気息を制御することにより精液を通常の流れに逆らって上方に逆行させる。頭蓋は冷たい月になぞらえられ、ソーマ（精液）が蓄えられる場所であり、男性的な原理の拠り所である、とされる[18]。頭蓋において女性原理と男性原理を混合・合体させる。具体的には頭蓋において、吸い上げた女性の体液と修行者自身の精液を混合させる。このことをサマ・ラサすなわち“二つの液体が混合してバランスが取れた状態”と呼び、結果的に修行者はアンドロギュヌス（両性具有者）として完成される[19]。

バウルの歌は、実はこうした秘密の修行の式次第を描写したものである。一般人に知れてはまずい内容が、極秘のコード言語により暗号化され歌われる。その歌がたとえ大衆の前で演奏されていたとしても、その意図されるところにたどり着くのは、暗号の手ほどきを受けた一部の少数の内部者にしかわからない、という仕掛けがされている。

こうしたことを前提として、上に引用した船旅をうたった歌詞をもう一度解釈しなおすと、次のような驚くべき内容が明らかとなる。

修行者の体内の「川」とはスシュムナー管のことをさす。修行者はオルガスムスの絶頂でも射精せずに“川の流れを堰きとめる”。そしてペニスから女性の体液を吸いこんで精液と混ぜ、それを「川」すなわちスシュムナー管に入れなくてはならない。そしてこの「川」は、通常の川とは逆さまの方向すなわち下から上へと流れていく。

バウルの性交修行にとって最も重要なのは、月に一度、女性パートナーが生理を迎えたときに性交することである。この修行は経血分泌の続く3日間のあいだ続く。この三日管をモハジョグ(mahāyog') と呼んでいる[20]。この3日の間だけ、頭蓋に住んでいる「心の人」がスシュムナー管を通って、下に降りてくると言われる[21]。“川に洪水が訪れているあいだ”すなわち経血が溢れるように分泌を続けている間に「心の人」を捕まえなくてはならない。チャンスを逃すと

---

[16] Cf. R.P. Das 1992, p.392 (§4).

[17] Cf. R.P. Das 1992, pp.391-392 (§3); pp.407-408 (§23).

[18] Cf. R.P. Das 1992, p.391 (§2).

[19] Cf. 村瀬 1995, p.743; R.P. Das 1992, p.393.

[20] Cf. U. Bhaṭṭacārya 1980, p.373.

[21] この際、修行者自身の「心の人」が降りてくるのか、それとも女性パートナーの「心の人」が降りてきて、それを修行者が自分の体内に取り込むのか、U. Bhaṭṭacārya ibid.の説明を読んでもはっきりとしない。個々のバウルごとに異なり、両方の場合がある、という可能性もある。

「川が干上がってしまう」すなわち経血分泌が止まってしまう。そうなると、もはや、「心の人」を捕まえることは不可能になる。このような操作を、バウルの歌では洪水の川に網を放ち魚を捕らえることに喩える[22]。

最後の連の「４色の水がやって来る」。女性の経血は赤黄黒白の４色であるといわれる[23]。これはセックスの際に女性の体液をペニスから吸い込むことを意味するのだろう。経血を、脊髄のスシュムナー管を通じて身体という奥深い宮殿の“心の人”のいる大広間、すなわち頭蓋（精液の蓄積される場所）まで吸い上げる。そこで男性要素（精液）と女性要素（経血）が合一しバランスがとれた至福の状態が実現される。

第二の例として引用したジャドゥビンドゥ作の歌詞では次のような内容が語られている。精液[24]を上昇させる際にピンガラー、イダー、スシュムナーという３本の管のうち、中心のスシュムナー管を選択する必要がある。スシュムナー管はよじれた形をしているとされるので、「ねじれた (bā̃kā) 流れ」とは、スシュムナー管を指す[25]。精液上昇は極めて難しいテクニックであるが、この歌にうたわれている修行者は未熟であり、セックスの際に意識をコントロールすることをつい忘れ、愛欲すなわちカーマの虜となってしまった。ねじれた流れの岸辺には危険なワニが棲んでいる、とはすなわち、スシュムナー管を通じた精液上昇の技には、欲望の虜となっ

---

[22] Cf. U. Bhaṭṭacārya 1980, p.373; 389. 他にも解釈の可能性があるが、ここではボッタチャルジョの解釈に従っておく。大西正幸氏のコメントによれば、２連目のみ過去形が用いられていることを考慮して「若くて精液に溢れていた頃は交わってもびくともしなかった。歳をとって精液が減ってもまだ勢いは残っている」と解釈できるという。

[23] Cf. R.P. Das 1992, p.401, footnote 86.

[24] あるいは修行者自身の精液とペニスから吸い込んだ女性パートナーの経血（愛液）の混合物。

[25] Cf. U. Bhaṭṭacārya 1980, p. 345: “[…] bā̃kā-nale — arthāt bakrākār' anumita suṣumnā […]” （「ねじれた管、すなわちねじれた形をとったスシュムナー」）

ただしU. Bhaṭṭacāryaは次のようにも述べる。「イダーとピンガラーは編んだ髪 (veṇī) のように絡み合いスシュムナー管に巻きついて弓形にねじれ (‘dhanukākāre’ bā̃kiyā)、それぞれのチャクラの花弁に触れながらアージュニャー・チャクラにおける二葉の花弁で合流する。」（下線は北田による） 確かにハタ・ヨーガに関する一般的な解説書によく載せられているスシュムナー、ピンガラー、イダーの図を見ると、真ん中のスシュムナーは真っ直ぐで、それにピンガラーとイダーが螺旋状に絡み付いて、ちょうど二匹の蛇が絡まったヘルメスの杖のようになっている。それならば、真っ直ぐに描かれるスシュムナーがなぜ「曲がった管」と呼ばれるのか？曲がっているのはむしろピンガラーとイダーの方ではないのか？

R.P. Das 1992, p.416, footnote 187; p.412 (§ 31)によれば「ねじれた流れ」とはヴァギナを指すのだという。この説を採るならば、問題の歌詞の「ねじれた流れ」はヴァギナであり、未熟な修行者は欲望の虜になって精液を間違い（“ワニ”）によってヴァギナに射精してしまった、と解釈できる。確かにアーユルヴェーダのテキストには、ヨーニの管は３回転 (try-āvarta) の螺旋形をしている、という記述がある。Cf. Suśrutasaṃhitā śārīrasthāna 5,43: śaṅkha-nābhy-ākṛtir yonis try-āvartā […]

て失敗する危険がいっぱいである、ということである。

バウルの歌の意図するところは実はこのような世間の目には淫らと写ってしまうような、性行為のメカニズムの解説なのだ[26]。バウルの歌の暗号を解読するためには、コード言語すなわちサンダー・バーシャー（取り決めの言語）あるいはサンデャー・バーシャー（たそがれの言葉）を知る必要がある。

一見ベンガルの自然の美を素朴に歌い、至高の愛を純情に歌い上げたかにみえる舟歌は実は強烈な生理的感覚を赤裸々に描写したものである。テキストの内包するパラドックスと重層性ゆえに、バウルの歌には異様な美がある。私がこのジャンルの文献に惹かれてやまない理由は、この奇怪な美に対する美学的な興味であるが、こういったジャンルについての美学的な議論には本稿では立ち入らず、またの機会としよう。

チャルヤーパダ

上述のとおりバウルの歌の言葉は非常に難解で、何層ものレヴェルで複数の解釈ができる。そして、そこで用いられている暗号をサンダー・バーシャーと呼ぶ。バウルの口承文芸に極めて類似した暗号を用いており、かつ、かなり古い時代のものであるらしいテキスト、チャルヤーパダが20世紀の初めにネパールの僧院で写本の形で発見された。

チャルヤーパダの言語と内容

チャルヤーパダは、新期インド・アーリア語 (NIA) の東部方言の最も古い段階によるテキストで、断片的にではなくまとまった量が残っているという点では、新期インド・アーリア語の最古の資料である。この古い言語で書かれテキストには、アパブランシャの東部方言から生まれてきた新しい言語（ベンガリー、マイティリー、オリヤー、アッサム語など）の初期の特徴が観察される。たとえばアパブランシャには現れていなかった過去分詞の -l- 絶対詞 (Absolutive, gerund) の -iyā 名詞属格語尾 -ra などが観察される。これらは現代ベンガル語にも存在する要素なので、ベンガル人の学者はチャルヤーパダの言語を古ベンガル語であると大雑把に同定した。しかし実際の事情はもう少し複雑で、インド東部の他の言語（マイティリー、オリヤー、アッサム語など）に共通する要素も現れる。そこでこれを「新期インド・アーリア

---

[26] バウルの歌詞は意図的に複数の意味のレヴェルで解釈できるように仕組まれている、と見る説もある。その場合には、セクシャルなレヴェルの解釈が必ずしも唯一の正解とは決定できない、ということになる。こういったテキストの意味の重層性をめぐる議論は非常に厄介だが、本稿では便宜的に、セクシャルなレヴェルでの解釈に限定して論じることにした。

語の東部方言の古形」と呼ぶのが一番フェアな呼び方であろう。文法的要素だけでなく語彙にも、アパブランシャにはなく新期インド・アーリア語で初めて登場するものが多く含まれている。

このように歴史言語学の観点から見て重要な資料であるだけでなく、その内容はインドの東部に広まっていた土俗的な仏教タントラ (volkstümlicher tantrischer Buddhismus) を伝えており、思想史的観点から見ても、たいへん興味深い文献である。仏教タントラの最終的な段階において出現した、サハジャという真理観を掲げる思想運動を伝えている。仏性はサハジャ（倶生）、すなわち衆生にはみな、仏の状態 (buddhatva) が生まれつき備わっている、という教えである。サハジャの悟りを体得するために、般若と方便、すなわち叡智という女性的なものと手段という男性的なものを合体させて大楽（解脱）に到達する、といった教義になっている[27]。

チャルヤーパダの写本

チャルヤーパダの写本は1907年にハラプラサード・シャーストリーによりネパールの仏教僧院で発見された[28]。この写本には「新期インド・アーリア語（NIA）東部方言の古形」で書かれた47個[29]の歌詞が記載されており、それが後世の注釈者ムニダッタによりサンスクリットで解説されている[30]。この47の歌詞が、私が本稿で論じるところのチャルヤーパダである。これらの歌詞はcaryā「修行歌」というジャンルに属しているため、研究者は通常これをチャルヤーパダすなわち「チャルヤーの語句」あるいはチャルヤーギーティ「チャルヤー歌謡」と呼んでいる。チャルヤーパダは象徴的表現を多く含んでおり、そのため歌詞の意味は重層的である。この象徴表現とは一種の暗号とも呼べるもので、現代の読者にとってその内容を理解することは極めて困難である。

ムニダッタのサンスクリット注釈は、チャルヤーパダの歌詞を仏教タントラの教義に基づい

---

[27] Cf. R.P. Das 1996, p.128; N. Sen 1977, xxxvii. チャルヤーパダの概説的な情報に関しては塚本 1989, pp.371-372 を参照せよ。

[28] N. Sen 1977, xv (footnote 1)は写本の表紙の sambat 741 という記載を根拠に、写本が作成された年代を 1620 年と決定する。Cf. N. Sen: "Written with red ink, in Nagari Script. [...] Nepali Sambat 741 is approximately 1620 A.D. Probably it is the date of the entry of this MS. in the Rāj Dārbār Library."

[29] 写本においては各歌に番号がついており、50 まであるから、もともとは 50 歌あったと考えられるが、実際には写本の落丁により 47 歌しか伝わっていない。

[30] したがってチャルヤーパダの 50 の歌詞だけを集成したテキストは存在しない。チャルヤーパダの 47（もとは 50）の歌詞はムニダッタの注釈のなかに埋め込まれる形で残っている。Kværne 1986, p.3 はこのテキスト、すなわちチャルヤーパダ＋それを解説するムニダッタ注、のタイトルを*Caryākoṣa-gīta-ṭīkā-vṛtti あるいは*Caryā-gīti-koṣa-vṛtti と再建する。

て解釈する。しかしこれはチャルヤーパダの語句を一つ一つ詳細に解説するものではなく、むしろムニダッタ自身が自明ではないと判断した語句・表現のみを説明している。

以上をまとめると写本には

1．47 の NIA 古語で書かれた歌詞（チャルヤーパダ）

2．仏教徒ムニダッタによるサンスクリット注釈

が記載されていた。

チャルヤーパダの作者の年代

チャルヤーパダのそれぞれの歌詞の末尾には作者の名前が織り込まれている[31]。ここに現われる詩人たちの名前が、チベット仏教に伝わる仏教の聖人 (siddha) たちの名前やナータ派の聖人たちの名前と共通する[32]ことから、研究者たちはチャルヤーパダの制作年代を割り出した（Kværne 1986, pp.4f)。様々な説を総合して、Kværne はチャルヤーパダの歌詞の多くは 11 世紀と 12 世紀の間に作曲されたと考える。ただし幾つかの歌はそれよりも古いようである。いずれにせよ、12 世紀以前に作成された、というのが通説となっている(ibid., p.7)。

チャルヤーパダのチベット訳

このテキスト（チャルヤーパダ＋ムニダッタのサンスクリット注）はチベット語訳三蔵（bsTan-'gyur/Tanjur）のなかに翻訳されている。ここでは NIA 古語でかかれた歌詞がチベット語にほぼ忠実に逐語訳されている(Kværne 1986, pp.1-2)。カトゥマンドゥにおいて僧 Grags-pa rgyal-mtshan により翻訳された。Kværne は彼の生年を 1285 年以前とする。そしてチャルヤーパダをチベット訳に翻訳したのは 1310 年から 1334 年の間のある時期と結論する。

ムニダッタの年代

上記より、チャルヤーパダの歌詞が 12 世紀以前に作られたものであり、チャルヤーパダ歌詞とムニダッタ注をあわせたテキストが 1310－1334 年にチベット語訳された、とすれば、注釈者ムニダッタの年代は当然その間の時期すなわち 13 世紀でなくてはならない(Kværne 1986, p.2)。

---

[31] 画家のサインに似た役割を果たす、このような末尾の詩句は bhaṇitā と呼ばれ、中世インドの詩に広く見られる現象である。

[32] シャーストリーがチャルヤーパダ写本と同時に発見した写本のなかに、アパブランシャで書かれたドーハー（二連句）集成がある。その作者のうち Saraha と Kāṇha はチャルヤーパダの作者と同名である(Shahidullah 1928, 山畑 2007)。ドーハーとチャルヤーパダは内容が似通っているから、両テキストの作者は同一人物と考える研究者が多いようである(Kværne 1986, pp.3f)。

N. Sen 1977 や Shahidullah 1928; 1966 など何人もの学者たちがチャルヤーパダを翻訳・解釈しているが、彼らは以下の３つの道具

１．チャルヤーパダの歌詞そのもの

２．ムニダッタのサンスクリット注

３．歌詞のチベット訳とムニダッタ注のチベット訳

を用いたことになる。

歌詞のチベット語が直訳に近いものであるため、チャルヤーパダの言語についての情報、すなわち個々の単語の意味、そして文法構造については多くのことが解明されている[33]。ただし

---

[33] チャルヤーパダ第２歌(Kværne 1986, p.77)を例にとって見ると、第１連 C. kumbhīre khāi「ワニが食う」はチベット語訳で T. chu-srin za となっているから kumbhīre が主格であること、そして khāi が現在形であることが明らかである。

第２連 C. core nila「盗人が取った」もチベット語の能格構文を用いた完了表現 T. rkun-mas khyer となるので C. nila が完了分詞であることが明らかである。C. core は第一連の kumbhīre と同じ格語尾-e をもつので、おそらく主格であるだろうと推定できる。だとすればチャルヤーパダの言語は現代ベンガル語と同様に能格構文を持っていなかったと結論づけることができる。

ただし第５連 C. kukkurī-pāẽ gāiu「クックリパー（人名）が歌った」は問題となる。Kværne 1986, p.77 は何故かこれを“is sung by the noble Kukkuri”と受動態現在形で英訳する。それでは C. kukkurī-pāẽ の格はいったい何なのか？鼻母音がついた語尾-ẽ は主格語尾の異形なのだろうか？それともこの語尾は主格ではなく斜格あるいは具格的な機能を担う、と解釈され、Kværne の英訳したように C. kukkurī-pāẽ gāiu を「クックリパーにより歌われた」という受動構文である、と理解すべきなのか？だとすれば完了分詞 C. gāiu の語尾-iu は C. nila の語尾-la とは違った機能をもつのではないか？といった様々な疑問が湧いてくる。（ちなみにチベット語訳は能格構文を用いた完了表現 T. ku-kku-ri-pas blangs である。）Kværne 1986, x は“Problems concerning Indian linguistic history have, however, been firmly excluded from this study.”とことわっているとおり、第２歌の解釈 (pp.76-78) でもこれらの問題には触れていない。N. Sen 1977, p.8; p.129 は写本を C. gāiṛa (‘was sung’)と読む。ただし N. Sen ibid., xxxv は第 17 歌にみえる用例として C. gāiu を挙げ、これを gā- の passive voice すなわち受動態現在形であるとする。ところが不思議なことに第 17 歌のテキストにはこの語は含まれていない。

Chatterji 1970, vol.2, p.918 は受動態（現在形）語尾として古ベンガル語-iē (ex. kariē), 中世ベンガル語-ī (ex. karī)を記載している。Kværne 1986 は C. gāiu をこれに相当するものと解釈したのかもしれない。さらに Chatterji 1970, vol.2, p.919 には中世ベンガル語 (Śrī-Kṛṣṇa-kīrtana) の受動態命令形語尾-iu が記載されるが、これは C. gāiu のコンテクストに合致しないので、採用できない。

さらにチベット語訳が原語を必ずしも逐語訳していないことがある。たとえば第２歌第１連の C. dharaṇa na jāi は T. zung du med となっている。これは「不定詞＋jāi (Skt. yāti; Bengali inf. yāoẏā, pres. jāi)」というチャルヤーパダの複合的表現をチベット語の相当する表現で置き換えたものと考えられる。そこで dharaṇa na jāi は現代ベンガル語の非人称表現 dharā nā yāi「保てない」に比することができるもの、と結論づけられる。(Cf. Chatterji 1970, vol.2, p.912)

しかし第１歌の第２連 diṛha karia mahāsuha parimāṇa「[意識を] 堅固にして大楽を計れ」で

Kværne 1986, xi によれば、チベット訳はムニダッタ注の提示する解釈に直接的に依拠するものであり、ムニダッタと異なる解釈の可能性を開示するものではない、という。

チャルヤーパダの歌詞は、バウルの謎歌によく似た象徴言語（暗号）で書かれているため、難解である。歌詞の表面的な意味を字面どおりに直訳することは出来ても、それが具体的には何のことを指しているのかまったく判らない。たしかに注釈者ムニダッタは多くのヒントを与えてくれているが、ムニダッタ注そのものが仏教タントラの象徴的表現に満ちているので、そこから具体的な情報をつかみ取るのは困難である。

しかもここで私たちが注意しなくてはならないのは、チャルヤーパダの歌詞そのもの（12 世紀以前）と、ムニダッタ（13 世紀）の解釈にはずれや食い違いがある可能性がある、ということである。ムニダッタはチャルヤーパダの歌詞を自分が信奉する仏教タントラの高度に整備された抽象的な理論に当てはめて解釈しようとする傾向がある。そのため箇所によってはチャルヤーパダの歌詞がムニダッタの注釈のせいでかえって解り難くなってしまう場合もあるようだ。しかしながら従来のチャルヤーパダ研究はもっぱらムニダッタ注に従って歌詞を解釈していた。

現段階で最も網羅的な研究といえる Kværne 1986 も、ムニダッタ注の仏教タントラ的な解釈に基づいてチャルヤーパダを翻訳している。彼自身、前書きで、彼の研究の目的はチャルヤーパダをムニダッタの解釈に従って翻訳することであり、ムニダッタを超えようとするものではない、とことわっている[34]。

ところが R.P. Das 1996, p.128, footnote 2 によれば、チャルヤーパダの歌詞は当時インド東部に広まっていたタントラの性交修行(sexuelle Praktiken)を扱っているという[35]。ダースのもうひとつの研究 R. P. Das 1992 は、タントラ的性交修行とバウルの実践する性交修行の間に共通する部分

は原語の gerund C. karia をチベット訳は命令法 T. mdzod-cig に変えている(Kværne 1986, p.68)。この改変をどう説明すればよいのだろう。これを単なる誤訳と捉えてよいのか？それとも、「～して、･･･せよ」という意味をチベット語では命令法を畳み掛けることによって表現するのか？（英語の表現 Make [it] steady, and measure! と比較せよ。）私はチベット語の慣用表現に疎いので専門家に判断を委ねることにする。

[34] Kværne は次のように述べて、自らの議論の範囲を限定する(ibid., x-xi, preface)。"[...] besides my main aim, viz. that of providing a new translation of the songs, I have examined the manner in which M (= Munidatta) interprets CG (= Caryāgīti). In this connection it has not been necessary to determine whether the religious ideas of CG are cruder or subtle, and whether the songs originally contained an esoteric message or not—although the *probability* of the songs' having an esoteric aspect will be pointed out in the course of this study."

[35] チャルヤーパダと内容的に非常に近似するアパブランシャの Dohākośa における érotique mystique については Eliade 1975, pp.248-259 を参照せよ。

が大きいことを明らかにしている。

ムニダッタ注はチャルヤーパダのセクシャルな面について承知していたにもかかわらず、それをわざと象徴的な表現を用いて隠蔽している。そのためムニダッタ注の解釈にしたがった従来の研究においてはセクシャルな面はなおざりにされてきた。

Kværne 1986 はチャルヤーパダ研究のもっとも基本的なツールであることには間違いないが、彼はムニダッタの抽象的な解釈に忠実であることを目標とし、チャルヤーパダのセクシャルな内容にはあまり踏み込まない[36]。

そこで私は Kværne を出発点とはするものの、R.P. Das 1992; 1996 の提案をもとに、チャルヤーパダを Kværne とは異なった視点から解釈しなおしてみたい。ムニダッタの仏教的解釈にはなるたけディスタンスをとり、チャルヤーパダの歌詞の性的な意味レヴェルを前面に押し出して論じるのだ。

R.P. Das 1992 はタントラの性交修行を記述するための象徴的表現とバウルの象徴的表現が非常に似通っていることを指摘する[37]。そこで、私はバウルの象徴的言語を利用してチャルヤーパダを解釈する、という試みをしようと思う。

幸いこの試みには、強力な助け、Siṃha 1969 の研究がある。この論文はマイティリー語で書かれているため、あまり知られていないが、著者はシャイヴァ・タントラの実践者であり、チャルヤーパダのセクシャルな意味レヴェルを包み隠さずに解釈している。彼はムニダッタの解釈を踏まえつつ、彼自身のタントラ実践者としての体験をもとに、うがった解釈を加えている。ただし彼はバウルの象徴言語を利用していない。

バウルの象徴言語、その性的なコノテーション、そしてバウルのグループが秘密裏に実践しているといわれる性交秘儀については R.P. Das 1992 のほかに U. Bhaṭṭācārya 1980 が詳しい[38]。こ

---

[36] 彼の主な目的は、チャルヤーパダの歌詞の表現とムニダッタ注の解説とを対応付け、かつチベット訳を参照して、基礎的なエディションを作ることにあって、内容についての煩雑な議論ではなかった。

[37] このことは多くの学者によって指摘されてきた。Cf. Harder 2004, p.36.

チャルヤーパダに驚くほど近似したパラレル表現が中世ベンガル語文学やインド・アーリア語の中世文学に受け継がれていることについては、Dasgupta 1995, pp.413-424 （Avadhi 語の詩人カビール）; Chatterji 1972, vol.3, pp.27-28 （中世ベンガル文学）を参照せよ。この二つの研究には、チャルヤーパダの表現がほとんど形を変えずに後代の文学に伝承されていった例が記載されている。したがってチャルヤーパダの歌詞を千年も時を隔てた現代のバウルの象徴言語により読み解こうとする私の試みはそれほど突飛な思い付きではないと考える。

[38] 紀元 10 世紀頃よりインド東部に広まっていたタントラの性交修行についての具体的情報を得るすべは少ないが、バウルが実践する性交修行についての、現代の学者による文化人類学的研究は数多い。例えば村瀬智 1995, Bhaskar Bhattacharyya 1992, Agehananda Bharati 1993 など。

れらの研究を用いて私がチャルヤーパダのセクシャルなレヴェルに光を当て、しかもそこにバウルの象徴言語を利用した解釈をした結果、しばしばムニダッタの解釈とは別の結果が出た[39]。以下に具体的に幾つかの歌詞を選んで論じることにする。

第38歌[40]　(ラーガ・バイラヴィー、サラハ作[41])

kāa ṇābaṛi khāṇḍi[42] maṇa keṛuāla /

Samareś Basu 1989 は、現代ベンガル文学の作家が書いた潜入ルポ的なもので、たいへん興味深い。

[39] ただしチャルヤーパダやバウルの歌詞はわざと複数の意味レヴェルでの解釈が可能になるように作られているため、唯一で正しい解釈を導き出すことを目指すのは方法論として間違っているし不可能であろう。また、たとえセクシャルな象徴を明るみに出したりバウルの象徴言語を参考にしたりすることにより、チャルヤーパダの新解釈を提示したとしても、それは依然として複数ありえる解釈のうちの一つにすぎない、と批判されてしまうかもしれない。しかし、あらゆる解釈の可能性を徹底的に論じつくそうという努力により、研究対象に接近することができる、というのが私の見解である。

私が複数の意味レヴェルの中からセクシャルなレヴェルに焦点を当てる理由は次の通りである。ムニダッタ注はチャルヤーパダの歌詞のセクシャルな面をわざと隠蔽し、そこに哲学的な内容を読み取ろうとしている。このようにチャルヤーの歌詞には身体的・肉体的なレヴェルと抽象的・哲学的なレヴェルとの両方の可能性があって、私たちは、そのどちらが本来的か、という判断をせねばならない。

ここで私は「哲学は肉体を前提とするが、肉体は哲学を前提としない」と考えて、肉体を解釈の起点に据えようと思う。性行為そのもののほうが性的な象徴を用いた思弁には先んじるに違いないのだから。

もちろん実際には経路はもう少し複雑であるかもしれず、性行為についての哲学が逆に性行為に影響し、性行為を新たに意味づけし直す、という過程もあったかもしれない。しかしながら本稿では便宜的に単純化して「初めに肉体ありき」「初めにセックスありき」という図式で議論をすすめることにする。

[40] Kværne 1986, p.223 は写本における retroflex D (= ḍ)の文字を語頭以外ではすべて下点の ṛ で転写している。N. Sen 1977, p.100 も語頭以外では d に下点を二つ付けて表している。その理由として、N. Sen ibid., xx は「中世ベンガル語では語頭以外の retroflex D の通常の発音は retroflex R であった」と述べる。

ところが N. Sen ibid., xx のチャルヤーパダ写本の文字の解説部分をみると、retroflex D について語頭でも語中でも文字の上での区別はないという。したがって、Kværne や N. Sen の転写方式がほんとうに妥当なのかどうか私は首をひねってしまう。そもそもチャルヤーパダの段階で同じ文字が語頭と語中で実際に異なった発音をされていた、ということを証明する言語学的研究があるのか疑問がある。

[41] チャルヤーパダの各歌詞の始めには、その歌詞が歌われるべき旋律（ラーガ）の名前と作者の名前が記される。Kværne 1986 所収のテキストではこの記載は省略されているが、N. Sen 1977, p.100 所収の写本ファクシミリとアルファベット転写によれば第38歌には rāga bhairabī saraha-pādānāṃ とある。ラーガ・バイラヴィーは朝焼けの旋律であり、現在の北インド音楽でもポピュラーである。

[42] Kværne 1986, p.224 は写本の khāṇṭi を直した。さらにその裏づけとしてチベット語訳 gru-yi

sad-guru baane dhara patabāla //1//

cīa thira kari dharahu de nāi /

ana upāye pāra ṇa jāi //2//

naubāhī naukā ṭāṇaa guṇe /

meli meli sahajẽ jāu ṇa āṇẽ //3//

bāṭata bhaa khāṇṭa bi balaā /

bhaba ulolẽ ṣaba bi[43] boliā //4//

kula laï khara sonte ujāa /

saraha bhaṇaï gaaṇẽ samāa //5//

<<Kværne 1986, pp.223f に従った和訳>>[44]

1．身体は小さなボート、心 (maṇa) はオール

本当のグルの言葉の舵をしっかりと持て

2．意識 (C. cīa = Skt. citta-)[45]を堅固にし、ボートをしっかりと保て

---

dum-bu「ボートの小片」をあげる。ただしもう一つの可能性ベンガル語 khũṭi 'peg' にも言及する。Siṃha 1969 のマイティリー訳は khuṭṭī とするから、こちらを採用したようである。

[43] チベット訳は thams cad 「すべて」と訳す。

N. Sen 1977, p.100-101 は写本に従い ṣaa bi (Kværne 1986: ṣaba bi)と読む。もしこれを採用するなら Skt. sarva-に由来する中期インド語形 savva-, そしてそれがさらに変化した*sāba *sã̄ba というような語形が想定できる。ただしその際には語末の i が問題になる。ベンガル語の限定・強調の意味を持つ不変化辞 i に相当するものかもしれないが、チャルヤーパダの言語段階ですでに sāba + i = sābi という語形を生じえたかどうか疑わしい。

もう一つの可能性は C. ṣaa を Skt. śata-, MIA saa- (主格形 sao)「百」に相当すると考えて、C. ṣaa bi = Skt. śata- + api「百も」と解釈するもの。その結果、第4連後半は「存在の大波に百も／百の全部が落ちる」となるが、少々無理がある。

さらに Skt. svaka- (MIA saa-, saya-)「自分の」あるいは Skt. svayaṃ (MIA saaṃ, sayaṃ)「自ら」という語を想定してもよいならば、「存在の大波に自らも落ちる」と解釈できるが、どうであろうか？ちなみに Skt. svaka- (MIA saa-, saya-)に対応する意味の C. saa はこの歌のほかに第 15 歌第 1 連 (N. Sen 1977, p.134) に見える。

[44] この題 38 歌は Siṃha 1969, pp.100-101 にも解釈されている。彼のマイティリー訳は原語に非常によく似ており、チャルヤーパダの言語とマイティリーの関係の深さを見て取れて、興味深い。kāya nāvaka khuṭṭī mana karuāri / sadguru vacane dhara patabāra // citta thira kari dharahu re nāva[ha] / āna upāyeṃ pāra na jāha // nāva-vāhī naukā ṭānae guṇeṃ / mīli mīli sahajeṃ jāu na āneṃ // bāṭe bhaya khaḍgo balī / bhava-ulloleṃ viṣaya toḍī // kula lae khara soteṃ ujāha / saraha bhanathi [toṃ] gagane samāha // ただしこれは彼が自分の母語であるマイティリー宣伝のためにチャルヤーパダに近いマイティリー語形をわざわざ選んで作ったものである、ということはもちろん考慮するべきであろう。

[45] Kværne 1986 は第 1 連の C. maṇa と第 2 連の C. cīa をどちらも同じように'the mind'と訳す。

他のいかなる手段でも向こう岸に到達することはできない

3．ボートの運転手[46]はボートを綱で引っ張る

［すべてを］捨て去って捨て去って（＝常に捨て去って）[47]サハジャによって[48]行け。ほかの

［仕方によってでは］ない

4．道には恐れが［あり］敵も手ごわい[49]

存在の大波により全てが沈んだ[50]

私は後述するように二つの語は別々のものを指すと考えるので、「心」と「意識」というふうに訳し分けた。

[46] C. ṇau-bāhī 「ボートを運転する人」英訳は'boatsman'

[47] C. meli meli を Kværne 1986 はムニダッタ注および C. 6.1; 8.3 の mel-の意味にしたがってこう解釈する。もう一つの可能性は歌詞のチベット語訳に従う「サハジャに従って従って」「サハジャに常に従って」。「従う」という意味は現代ベンガル語の milā 'join'にもある。

Biswas 1991 の辞書には現代ベンガル語の melā の意味として「（目を）開ける／（布を）広げる」という意味を挙げる。J. Dās' 2000 の辞書は中世ベンガル文学からの用例を広く集めるが、これも melā: 1. byāpta karā, bistār' karā; 2. unmīlita karā, cāoýā というふうに同様な意味を挙げる。従って中世・現代ベンガル語の melā は「捨て去る」という意味を持たない。

C. mili mili という表現はチャルヤーパダ第 8 歌第 5 連 bāma dāhiṇa cāpī mili mili māṅgā「左と右を押さえて道に沿って沿って」にも現われる。ムニダッタ注を参考にすれば、精液の流れが左右のイダー・ピンガラー管を避け、中央のスシュムナー管に沿って上昇する、と解釈できる。同じ意味を第 38 歌第 3 連に適応しても良いように思う。“サハジャに沿うこと”は“スシュムナー管に沿うこと”と同義かもしれない。

[48] サハジャすなわち「生まれながらに備わった仕方で」「特別に努力することなく」という意味。Kværne 1986 は 'without effort' と訳す。

[49] 歌詞のチベット訳もムニダッタのサンスクリット注も解釈に乱れがあり、Kværne 1986, p.224 (38.3) はそれらを参考にして独自の解釈を提示する。私もこれに従う。

[50] Kværne 1986, p.224 (38.4) は Turner 1966, buḍ- 'sink' (9272) に基づいて C. bolia を解釈する。Turner の辞典は、ベンガル語あるいはインド東部の言語の語彙に範囲を限っているわけではないので、Turner を使ったこの解釈がどの程度、妥当なのか私には判断しかねる。歌詞のチベット訳は rnam-par 'khrugs 'became agitated'、ムニダッタ注のチベット訳は'khrul-par = *bholia* 'led astray' となっている（Kværne の議論を参照せよ）。

Siṃha 1969, p.100 は tori「［感官対象を］破壊して」と訳すが、彼は Śāstrī 2005 の読みを用いているから、あまりあてにならない。

Sheth 1986 のプラークリット辞書 (Pāiasaddamahaṇṇavo) には動詞 vol- (過去分詞 volia-): gati kar'nā, cal'nā; guzār'nā, pasār' kar'nā; atikraman' kar'nā, ullaṃghan' kar'nā が記載されている。用例のなかにアパブランシャの Paümacariu のものも言及されているから、この語がアパブランシャでも用いられたことがわかる。もし C. bolia の語源をここに求めてよいなら、問題の詩行を「存在の大波［のなかを］全ては進んだ/過ぎ去った」あるいは「存在の大波を全ては乗り越えた」と解釈できる。また Śāstrī 2005 は C. ṣaba bi の代わりに biṣaa (= Skt. viṣaya-) と読む。Kværne 1986, p.9 は Śāstrī 2005 の読みには間違いが多いというが、もし、それでもこちらに従うなら「存在の大波により感官対象は乗り越えられた（＝溺れた）」という意味に取れるかもしれない。

一方、私は J. Dās' 2000 の中世ベンガル語辞典に bol': phen'「泡沫」を見つけた。これを参考

5．岸辺に沿って激しい流れを昇る[51]

サラハは言う。天空に到達する

歌詞の表面的な意味だけをみると、修行者がグルのガイダンスに従って、身体・心・意識を制御して彼岸に到達する。そしてそれはサハジャ“生来のメソッド”による、という風に、解脱を得る方法が説明されているようにみえる。

しかし注釈者ムニダッタはこの歌に性的な内容を読み取っていたようである。彼は第１連の注釈のなかで次のように書く：

vajra-jalaja-saṃyoga-bhava-jaladhi-madhye pañca-jñāna-ātmakaṃ[52]

vilakṣaṇa-śodhita-saṃvṛti-bodhicittaṃ sthirī-kṛtya kāya-nau-rakṣāṃ kuru.

訳「金剛と蓮華の結合という存在の[53]海の中で、五智であるところの、離相[54]にして浄化された世俗諦の菩提心を堅固にして身体というボートの守護をせよ[55]。」

「金剛」と「蓮華」との結合は、明らかにリンガとヨーニの結合を意味する[56]。「菩提心」

にしてもよいなら、第38歌の問題の表現は「全てが泡沫となった」と訳せるかもしれない。

またApteの梵語辞書にはSkt. volaka ‘a whirl pool’という語が記載されている。もしこれを採用してよいなら、bolia < Skt. *volita-「渦を巻いた」という意味になるかもしれない。これは私のスペキュレーションに過ぎない。ただし「渦」はバウルの象徴言語では「射精による精液喪失」を意味し(Cf. Harder 2004, p.36, ‘Strudel’)、船旅を歌った歌詞によく出てくる。第38歌のこの行にもよく当てはまるように思う。

[51] Kværne 1986はムニダッタ注(ūrdhvaṃ gacchati)と歌詞のチベット訳に従いC. ujāa, samāaを*ujāi, *samāiすなわち3rd pers. sg. presとして解釈する(‘it goes’, ‘it enters’)。3rd pers. sg. pres.語尾のヴァリアントとしての-aはChatterji 1970, vol.2, p.931に記載されている。

しかしC. ujāa, samāaを2nd pers. sg. imp.と考えることも出来る(N. Sen 1977, xxxiv-xxxv)。その場合は「昇れ」「到達せよ」となる。

[52] Kværeはムニダッタ注のサンスクリットの結合語を分解して記す。N. Sen 1977, p.101によれば写本ではjñānātmakamとなっている。

[53] あるいは「金剛と蓮華の結合から生じた海」。

[54] vilakṣaṇa「離相」「外面的な特徴を離れた」という意味。杉木恒彦氏の私信によれば、この語は４つの歓喜のうち、最上位にある俱生歓喜(sahajānanda)の性質をあらわす(cf. Hevajratantra)。vilakṣaṇaについては田中1997, p.113も参照せよ。

[55] 杉木恒彦氏の私信によれば、pañca-jñānaとは五智のことである。五智は仏の智慧を５つの観点から分類したものであり、菩提心(bodhicitta)は五智を凝縮する。

saṃvṛti-bodhicittaは「世俗[諦]の菩提心」菩提心（＝精液）は姿形をもつ、世俗諦に属する方便であるゆえ、こう呼ばれる。しかし、真理体験へと導く優れた方便であるので、vilakṣaṇa-śodhitaという修飾がなされている、と考えられる。saṃvṛta bodhicittaについてはDasgupta 1995, p.94をも参照せよ。

[56] Cf. N. Sen 1977, xxxviii.

(bodhicitta)は仏教タントラの象徴的表現で精液を意味する[57]。大意は「“存在の海”とは、男性性器と女性性器の結合すなわちセックスの象徴語である。船頭がボートをうまく操るように、修行者は自身の身体・生理機能を制御し、精液の流れをうまくコントロールせよ。」というようなことであろう。

ムニダッタ注のこの「菩提心」という表現は歌詞の C. cīa (Skt. citta)を説明したものだろう。したがって第１連の C. maṇa (= Skt. manas-)すなわち「思考器官／心」は C. cīa とは別のものを指す。cīa「意識」とは精液のシンボルだということになる。

第１連により修行者の身体がボートに喩えられた。しかしバウルの歌詞ではしばしばボートに積荷を載せて流れを逆行することが歌われる。バウルの象徴言語では、これは精液がスシュムナー管を逆行（すなわち上昇）することを意味する[58]。チャルヤーパダ第 38 歌においても、ボートは修行者の身体であり、同時に彼の身体の内部で上昇していく精液のことでもある。この歌の第２連はそこで、「精液を制御して上昇させる」というように解釈できる。

チッタゴンの宗教歌（マイジバンダリ Māijbhāṇḍārī 歌謡）を実地調査した Harder 2004, p.33 は、バウルやマイジバンダリ歌謡の象徴言語において「ボートによる航行」のモチーフには２種類あるという。一つは川を遡行すること。もう一つは川を横切って向こう岸にたどり着くことである。第一番目の種類は、精液の上昇を意味する。第二のものは、彼岸への到達、俗世界からの解脱あるいは神々の世界への移行を意味する。チャルヤーパダ第 38 歌第２連にはこの両方の種類が同時に現れる。第２連の前半では川の遡行が、そして後半では彼岸への到達が言われている。この二つのイメージが互いにオーヴァーラップする。

第４連の「敵」(khāṇṭa)とは、ムニダッタ注によれば「太陽と月」を意味する。内なる太陽と月とはピンガラー管とイダー管のことである[59]。これを採用するなら、クンダリニーがピンガラ

---

[57] Cf. Dasgupta 1995, p.248; p.416.

[58] Cf. R.P. Das 1992, p.407, footnote 131; Harder 2004, p.36. バウル歌謡における「積荷」については U. Bhaṭṭācārya, 1980, p.307 を参照せよ。

U. Bhaṭṭācārya ibid., p.389 によれば「ボート」は修行者の身体をさす、という。修行者の身体の内部に流れている「川」すなわちスシュムナー管を修行者の身体という「ボート」が航行する、というのは、物理的には矛盾するが、おそらく、修行中に精液の流れをコントロールする作業を、洪水の際のボート操作に喩えている。

[59] ただしムニダッタは原文の C. bi を Skt. dvi-に相当する語と考えて、「敵」は「二人」すなわち二本の管である、と解釈する。

しかし数詞が名詞に後置され khāṇṭa bi となるのは、NIA にはあまりみられない現象であって、*bi khāṇṭa となるべきなのではないか？そこで、私は bi = Skt. api と解釈する Kværne に賛同する。けれどもこの点を除けば、「敵」はピンガラー・イダーである、とするムニダッタの解釈は参考にすることができる。

ー管やイダー管に入ってしまわないようにして、スシュムナー管に導き、そしてスシュムナー管に沿って上昇させる、という内容が歌われていることになる。気息というボートには精液が積荷として載せられている[60]。修行者はボート運転者すなわちグルのガイダンスに従って意識を集中してボートを制御する、すなわち気息を制御する。ピンガラー管とイダー管は頭蓋には繋がっていないが、スシュムナー管は頭蓋に到達するので、精液を頭蓋すなわち「天空」に到達させることができる。こういったふうに、バウルの象徴言語を参考にしてチャルヤーパダを分かり易く読み解くことができた。

ただし、バウルの象徴言語においてはふつう「敵」はピンガラー・イダーよりもむしろ人間の敵「色欲、怒り、貪欲、うぬぼれ、虚栄、妬み」を意味する[61]。確かにこれら６つは６つの大波(ṣaḍ ūrmayaḥ)[62]とも呼ばれるから、次の行の「存在の［海の］大波」に通じる。もしこれに従うなら、スシュムナー管の流れを逆行する途上で、欲望という敵あるいはワニの餌食になり、沈む[63]すなわち射精という失敗を犯す危険がある、と解釈できる。すなわち第４連は、未熟な修行者の犯しがちな失敗を描写している。

このようにバウルの象徴言語を利用するとムニダッタとは多少異なる解釈が可能になることがある[64]。

第47歌[65]　（ラーガ・グルジャリー、ダーマ作[66]）には性行為が露骨に歌われる。

ピンガラーとイダーが「太陽と月」と呼ばれることについてはcf. R.P. Das 1992, p.403, §15。

[60] 「積荷」が精液であるということは容易に見当がつくが、「ボート」が修行者に制御される気息のことである、というのは私自身の個人的な解釈である。実際に気息をボートと呼んだバウルの歌詞を私は知らない。ただしR.P. Das 1992, p.392 (§4)は精液を運ぶのは気息であり、そしてそれをバウルはdamer' kāj'（“息の働き”）あるいはul'ṭā kal'（“逆さまの仕掛け／機械”）と呼んでいる、と述べる。

[61] Harder 2004, p.38: “Die sechs Staker sind vermutlich die Feinde des Menschen, die in verschiedenen indischen Traditionen vorkommen: Lust, Zorn, Gier, Selbstgefälligkeit, Eitelkeit und Neid.”（Abdul Gofur Haliのこの歌詞では“敵”は“ボートの６人の漕ぎ手”と呼ばれている。）

[62] アプテーの梵語辞書はūrmiの項でBhāgavata-purāṇa 10,70,17: śoka-mohau jarā-mṛtyū kṣut-pipāse ṣaḍ ūrmayaḥを引用する。

[63] 第４連の「沈む」とは“精液が下に沈む”すなわち精液がスシュムナー管を下降すること、あるいは射精というようなことを象徴するのかもしれない。

[64] あるいはムニダッタは「“敵”すなわち欲望等にとらわれて気息（あるいは精液）の制御に失敗し、気息（あるいは精液）をイダー・ピンガラーの方に入れてしまった」ということを背景としてイダー・ピンガラーを「敵」と呼んでいるのだろうか？

[65] チャルヤーパダ第47歌はSiṃha 1969, pp.154-155; Dasgupta 1995, p.100にも解釈される。

kamala kuliśa mājhẽ bhaïa maïlī /

samatā-joẽ jalia caṇḍālī //1//

ḍāhaï ḍombī ghare lāgeli āgi /

ṣasahara laï siñcahũ pāṇī //2//

nau khara-jālā dhūma na diśaï /

meru śikhara laï gaaṇa païsaï //3//

phāṭai[67] hari hara bāmha bhaṛā /

phīṭā haï ṇaba guṇa śāsana paṛā //4//

bhaṇaï dhāma phuṛa lehu re jāṇī /

pañca nālẽ uṭhi gela pāṇī //5//

<<Kværne に従った訳>>

1．蓮華と金剛の間で［彼女は］死んだものとなった。

ハーモニーの結合によりチャンダーリー（“賤しい女”）は燃え上がった。

2．ドンビー（ḍombī “低カーストの女”）が焼ける[68]。 家に火がついた。

月によって[69]私は水をかける。

---

[66] N. Sen 1977 p.121 の写本には guḍḍarī pādānāṃ とある。ただし写本の ḍḍa 文字と ja 文字は非常に形が似通っている。彼は(ibid., p.144)これを Shahidullah 1928 などの読みを参考にしながら rāga gurjarī dhāmapādānām と復元する。ラーガ・グルジャリーは今日の北インド音楽ではあまり演奏されないが、ラーガ・マーラー絵画にはよく描かれる(Waldschmidt 1975, pp.268-271)。

[67] N. Sen 1977, p.121 の写本の文字は、たしかに phāṭaï とも読めるが、N. Sen は dhāṭaï と読んでいる。あるいは dhāḍhaï のようにも見える。ところが N. Sen, p.144 は翻訳する段になって dhāṭaï をなぜかさらに dīṛhaï に改めて、この行を“it burns the lords, *hari, hara* and *brahmā*”と訳す。Siṃha 1969, p.155 は dāḍhaï (= dāṛhaï)と読み、これをマイティリー訳 ḍāhaï 「燃やす」と解釈する。この dāḍhaï (= dāṛhaï)という読みはおそらく Shahidullah 1966, The Buddhist Mystic Songs 所収のテキストに従ったものだろう(cf. N. Sen 1977, p.121, footnote 18)。たしかに Sheth 1986 のプラークリット辞典 (Pāiasaddamahaṇṇavo)には daḍḍha- (< Skt. dagdha-)という語形が記載されている。MIA において、過去分詞形を利用して現在形 dāḍhaï (= dāṛhaï)が新たに作り直される、という過程はあり得る。歌詞のチベット語訳は chig (= pf. of 'chig-pa) 'burn' そしてムニダッタ注のチベット訳は sreg-pa 'burn' となっているから、こちらの解釈に合致する。

[68] ただし写本では ḍāha dombi ghare lāgeli āgi となっている(Cf. N. Sen 1977, p.121)のを、Kværne 1986 が改めた。写本どおりなら「火事のドンビーの家には火が点いている」と訳せる。ムニダッタ注も歌詞のチベット訳もこのように解釈しており、Kværne のテキスト改変が絶対に正しいかどうかは議論の余地がある。

[69] C. laï (gerund)を Kværne 1986 は'taking'と直訳するが、私はこれを gerund の後置詞としての用法と考えて「によって」と訳した。

３．激しい炎も煙も見えない。

須弥山の頂きにより[70]天空に入る。

４．ハリ、ハラ、ブラフマー［という］主人たちは破れた[71]

九つの徳性は破壊された。支配は脱落した。

５．ダーマははっきりと言う。知って［これを］取れ[72]。

五本の管より水が上がっていった。

（訳の終わり）

第１連「蓮華と金剛の間で」とは蓮華（ヨーニ）と金剛（リンガ）、すなわち、性交の際に。Kværne 1986 は写本の mialī を Turner 1966 に従って maïlī と改め、「[彼女は] 死んだもの(maïlī)となった(bhaïa)」と訳す。これはバウルの歌のモチーフの一つ「生きながら死ぬこと」（ベンガル語 jyānte/jyānta marā）[73]のことであろう。オルガスムスに到達すると修行者は、現世を超越し、まるで死んだかのようになる[74]。

これについては村瀬 1995, pp.747-745 のバウルの性交修行についての記述が参考になる。これによれば、「愛の喜悦の中で、バウルは、すべての世俗的感情を失う。そして、彼は、「生の中の死」(jyante mara *sic!*)の状態を経験する。」(ibid.) 修行中のある特定の瞬間以後、

---

[70] C. laï (gerund)を Kværne 1986 は'reaching'と直訳するが、私は後置詞として訳した。

[71] 現代ベンガル語 phāṭā 'to break into chinks, to split, to burst'

[72] Kværne 1986 は C. lehu re jāṇī を"Take this, having understood"と訳すが、これは複合動詞かもしれない。現代ベンガル語 jāniýā neoýā (jene neoýā)　ヒンディ jān' lenā「知ってとる＝知る」（知って自分の知識にする、というニュアンス）に比較せよ。（ただし複合動詞において補助動詞が前に来るこの語順 lehu jāṇī が許されるのか疑いが残る。）

また Kværne は C. phuṛa (= Skt. sphuṭa)を bhaṇaï の修飾語（副詞）とするが、私はこれには賛同できない。bhaṇaï は詩の末尾の作者名を織り込んだ詩句 (bhaṇitā) の常套表現である。従って私はこの行を「ダーマは言う。はっきりと知ってとれ」と訳す。なお、同じ連の後半に別の複合動詞 uṭhi gela「昇って行った」が見える。

歌詞のこの部分を解説したムニダッタ注は残念ながら写本の欠落部分にある。しかし歌詞のチベット語訳が残っており、gsal-bar mdzad-nas […] shes-par gyis-shig-pa'o「明確になしてから・・・認識せよ」となっている。これに従うならば、C. phuṛa は C. lehu re jāṇī を修飾する副詞であり、C. lehu re jāṇī は、複合動詞（「知り取れ」＝「知れ」現代ベンガル語 jāniýā neoýā, jāniýā niýo に相当）である。

[73] Cf. R.P. Das 1992, p.389. チャルヤーパダ第 49 歌第 5 連の C. jībante maïle を Kværne 1986, p.259 は'living or dead'と訳すが、これはバウルの「生きながら死ぬこと」(jyante marā)に相当する表現で、「生きながら死んでいる」という意味に違いない。

[74] これは la petite mort のことであるように思われるがどうであろうか。ただし、バウルたちはこれについて以下に見るような深遠な意味を込める。

（引用）修習者は男女とも、肉体的感覚や欲望を捨て去り、［死体］のようにふるまわねばならない。そうすることによって、彼らは真の「スヴァ・ループ・サドゥナ」に成功するだろう。小さな川がガンジス川に合流するとき、小川の水はその実態を失い、それはガンジスの水と同じものとなる。「ループ」（「自己」）が「スヴァ・ループ」（「真の自己」）と混じりあい、両者が同一のものとなったとき、「生の中の死」の状態を達成できる。（村瀬 1995, p.745）[75]

ただしチャルヤーパダ第47歌のこの箇所の maïlī を Kværne 1986 は過去分詞の女性形と解釈しているので、「死んだ」のは女性でなければならないが、これは果たして誰であろうか？修行者（男）が性交するパートナーであろうか？歌詞の中には「チャンダーリー」「ドンビー」という賤民の女性を意味する語が登場するが、これのことであろうか？ただし「チャンダーリー」「ドンビー」は後で説明するように、「クンダリニー・エネルギー」の象徴語でもあるようだ。それでは「死んだ女性」と「チャンダーリー」「ドンビー」は同一の女性なのだろうか？それとも別々の人物なのか？

しかし Kværne 1986 の maïlī という読みが絶対に正しいともいえない。彼は Turner 1966 の辞書をめくって、そこにたまたまあった語を採用したにすぎない。N. Sen 1977 は写本の mialī をそのままにして、これをベンガル語 mitālī ('friendship, boon companionship, alliance')に相当する語と解釈する。この解釈を採用するなら同じ行を「ヨーニとリンガの間に親密な結合が生じた」と訳せるだろう。ただし J. Dās' 2000 は mitālī の語源を Skt. mitra- + āli-としている。この語源解釈を信用すると、MIA *mittāli-となり、これがさらに二重子音-tt-を失って*miāli になったと説明できる[76]。

一方、歌詞のチベット訳は C. kamala kuliśa mājhẽ bhaïa mialī を T. rdorje pad-ma'i dbus-su gyur-pa blangs「金剛と蓮華の間に生じるものを得た」と訳す。T. blangs は T. len-pa 'to receive, get, obtain' の過去形だから、原語としては C. *milia という語を想定できる。これを採用するならこの行は「ヨーニとリンガの間に生じたもの得た」すなわち精液と経血を混合させたものを再びペニスから吸い込んだことを言う、と解釈できる。あるいは bhaïa を「生じたもの」という動名詞ではなく、「なった」という述語として解釈するなら、「ヨーニとリンガの間に得られたものとなっ

---

[75] これは村瀬が現地調査で得た、あるバウルの言葉である、という。

[76] 母音間の連続子音 -tt- の消失については Chatterji 1970 Vol.1, pp.254-255 を参照せよ。例えば C. cīa < Skt. citta-, MIA citta-となる。

た」と訳せるが、これでは意味が少々不自然であろう。

第２連後半の samatā-joẽ (< Skt. samatā-yoga-)「ハーモニー[77]の結合」とはムニダッタ注によれば prajñā-upāya-samatā-yogena「般若と方便のハーモニー［の取れた］結合」すなわち女性要素と男性要素がバランスのとれた結合をすることをいう。この結合により生じた大いなる快楽（大楽）の情欲の炎により、臍にあるニルマーナ・チャクラにおいてチャンダーリーが燃える、のだという[78]。

チャンダーリー（賤民の女性）とは Siṃha 1969, p.155 によればクンダリニー・エネルギーのことである。クンダリニーが燃え上がり、修行者の身体が発熱して変成しはじめる[79]。第２連に「家に火が点いた」という表現があるが、「家」はバウルの象徴原語で「身体」をさす[80]。

覚醒しはじめたクンダリニーは高熱を発しながらスシュムナー管を登っていく。この過程にあるとき、それはしばしばドンビー（ḍombī 低カーストの女）という別名で呼ばれる[81]。そしてソーマ（精液）の溜まり場である月、すなわち頭蓋に到達し冷却される。そのため炎や煙が消え去る。月（＝頭蓋）から振りまかれる水とは、精液のことである。修行者は女性パートナー

---

[77] Kværne 1986 は'the union of Sameness'と訳す。男性原理と女性原理が合一しハーモニーの取れた状態（サマ・ラサ）のことだと思われる。サマラサについては Dasgupta 1995, p.31 を参照せよ。

[78] munidatta (Kværne 1986, p.256): prajñā-upāya-samatā-yogena mahāsukha-rāga-anala-āvartān nābhau nirmāṇa-cakre caṇḍālī jalitā mama.

N. Sen 1977, p.121 は jalitā ではなく jvalitā と読む。

ここで問題となるのは mahāsukha-rāga-anala-āvartān「大いなる悦楽の情欲の火の渦」という表現である。「渦」とは一体何のことをさすのだろう？バウルの象徴語で「ねじれた流れ」と呼ばれるスシュムナー管を火が上昇するために渦を巻くのか？ Dasgupta 1995, p.100 は'a gush of wind'と訳す。

[79] Siṃha 1969, p.155: ehi (kuṇḍalinī-) yoga dvārā caṇḍālīka, arthāt kuṇḍalinī-śaktika tejomaya śarīra jāgrata bhae gela. ḥunaka nivāsa, antaḥstha aṅguṣṭha-pramāṇa mātra pāñca-bhautika śarīra, ohi (kuṇḍalinīka) tejasã vinaṣṭa bhae gela, vāsanādika dṛṣṭiẽ.

ヒンドゥ・タントラのクンダリニーに相当する仏教用語チャンダーリーについては Dasgupta 1995, p.99、第 47 歌第２連後半の複数の解釈の可能性については ibid., p.100, footnote 2 を参照。

「チャンダーリーの火」は仏教タントラのビンドゥ・ヨーガの用語である (cf. 田中 1997, p.91)。

[80] Cf. R.P. Das 1992, p.399, footnote 66; Kværne 1986, p.256 (47.2).

[81] Cf. Dasgupta 1995, p.102。ドンビー“賤民の女”と呼ばれる理由は、秘儀のイニシエーションを一般者はこのエネルギーのことを悪し様に言っており、イニシエーションを受けた者のみが、その本当の力を知っているから、ということらしい(ibid., p.103)。ムニダッタ注は pariśuddha-avadhūti「アヴァドゥーティを浄化した者」、つまりクンダリニーがスシュムナー管を浄化して、上昇する、説明する。

ちなみにジプシーの自称 rom, roma は古代インドの賤民の名 ḍomba, ḍoma に由来すると言われる(Jules Bloch 1993, pp.42f)。

の体液をペニスから吸い込み、自分の体内で精液と混ぜて、須弥山すなわちスシュムナー管[82]を通じて天空（＝頭蓋）まで引き揚げる。

精液が冷たいのに対し、女性の体液は熱いとされるから、燃え上がっているのは女性の体液であるとも解釈できる。熱い女性の体液は精液と混合し冷却され、修行者は至福に到達する、というのであろう。

第４連の「ハリ、ハラ、ブラフマー」をムニダッタ注は「尿・精液・糞の三本の管」と解釈するが、本当にこの解釈が正しいのか、よくわからない。ハタ・ヨーガの理論によれば、スシュムナー管には三つの結び目 (granthi) すなわちヴィシュヌ、シヴァ、ブラフマンの結び目がある。クンダリニーがスシュムナー管を上昇する際に、この３つの結び目を燃焼して突破する、という[83]。私はこちらの解釈の方が妥当であるように思うが、どうであろうか[84]。

第４連の後半を Kværne 1986 は phīṭā haï[85] ṇaba guṇa śāsana paṛā と復元している。そしてこれを「９つの徳性は破壊された。支配は脱落した」と解釈する。ṇaba guṇa にはこの他にも「９倍」「９本の紐」など複数の解釈の可能性があるが、Kværne は前半の C. bhaṛā (< Skt. bhartṛ-)「主人」や同行の śāsana「支配」などという表現を参考に、政治学の用語であると考え、王国政府の「９つの徳性」ととる[86]。そして、C. paṛā を Turner の NIA の辞書に従って、動詞「落ち

---

[82] Cf. Shahidullah 1928, p.75(Le Dohākoṣa de Kāṇha, 14): bara-giri-kandara guhira jagu tahi̇̃ saala bi tuṭṭāi̇̃ / bimala salila sosaṃ jāi ja kālāgni païṭṭhaï // ehu so uddha [me]ru(ra) dharaṇīdhara samabisama uttāla [na pābaï / bhaṇaï kāhna dukkha dukkara durababāha ko mane paramattve paribhābaï //]

"La caverne de la grande montagne est profonde. Là le monde entire se brise. L'eau pure sèche, lorsque survient le feu de la fin du monde. Cette montagne est très difficile à gravir, tantôt plane, tantôt rugueuse. On ne la franchit pas. Kāṇha dit: qui peut concevoir dans l'esprit les choses difficiles à voir, difficiles à pénétrer?" (ibid., p.86).

"Nous comprenons ainsi : l'existence s'anéantit quant le souffle reste immobile dans l'artère centrale *suṣumnā* située dans la cavité de l'épine dorsale. (Il aboutit aussi à la rétension du sperme). Si le sperme est émis, on devient la victime du temps." (ibid. 93)

[83] たとえば音楽理論書 Saṅgītaratnākara（13 世紀）のチャクラの記述を説明する際に、注釈家 Kallinātha（15 世紀）はこの理論に言及する。Kallinātha (on Saṅgītaratnākara 1,2,120-122ab): gurūpadiṣṭa-prakāreṇa yama-niyamādi-krameṇa vāyor iḍā-piṅgalayoḥ sañcāraṃ nirudhya tena vāyunā sa-vahninā brahma-granthau suṣumnā-mūla-randhra-granthīnāṃ kuṇḍalinī-phaṇām apasārya tatra praveśitena tena **brahma-viṣṇu-rudra-granthīnāṃ kramād bhede sati**, kuṇḍalinī cātma-vakratāṃ vihāya yadā ṛjutāṃ prāpyate. 太字部の大意「ブラフマー・ヴィシュヌ・シヴァの結び目を順番に破った際に」

[84] また、バウルの象徴言語で「3 本の管」や「3 本の川」は通常はスシュムナー・イダー・ピンガラーをさす(R.P. Das 1992, p.413 (§33, §34); 大西 1986, p.36)。しかし、これらが「破れた」というチャルヤーパダ第 47 歌第 4 連の意味がわからない。

[85] haï (= 現代ベンガル語 haý)の語源*ahaï については Chatterji 1970, p.93 を参照せよ。

[86] 政治学の徳性(guṇa)は実際には６つであるから(cf. Kværne 1986, p.256 (47.4))、この根拠付けは薄弱である。ただし、歌詞のチベット語訳 yon-tan dgu「９の性質」あるいは「９の徳性」はこれを支持する。

る」と解釈する。この動詞は現代ベンガル語 paṛā（動名詞）やヒンディ paṛ'nā（不定詞）に相当し、現代でもよく用いられる語である。しかし、それならばC. paṛā は動詞「落ちる」の、どういう活用形なのだろうか？Kværne の英訳は'has fallen'となっているから、おそらく完了分詞と解釈したと思われる。だが、完了分詞ならばC. *paṛia という形になるはずではないのか？たしかに現代ベンガル語においては paṛā という語形は動名詞と完了分詞の両方の役割を果たすが、果たしてチャルヤーパダの言語の段階でも同じことが言えるのか？こうして Kværne の解釈にもすっきりしない部分が残る。

一方、歌詞のチベット語訳は śāsana と paṛā をそれぞれ yul 'country', grong-khyer 'a large town, city'と訳している。Kværne 1986 は、この解釈について、paṛā < Skt. pāṭaka- 'a kind of village'と説明する[87]。たしかに Skt. pāṭaka-の中期インド・アーリア語形は pāḍaya-[88]「(町などの) 区画、通り」となるから、そこから C. paṛā という語形が出来たとするのは、不可能ではない。また、同じ語根 Skt. √paṭ の派生語である Skt. paṭṭa- 'a place where four roads meet' 'a city, town' (Apte), Skt. paṭṭana- 'city' (Apte)という語もあり、これらを C. paṛā の語源とすることも可能であろう。もしこの解釈をとるなら、第４連後半は「(政府の) ９の徳性と支配［領域下］[89]の都市は燃えた[90]」となろう。

もうひとつの可能性は、Skt. paṭṭa- 'a royal grant or edict' 'cloth' 'plate' (Apte)という意味を採用して C. śāsana-paṭa「法令や取り決めごとの記された板あるいは布きれ」と解釈するもの。N. Sen 1977, p.144 や Siṃha 1969, p.155 はこの解釈を採用して「９本の紐と命令の掲示板が破壊された」（N. Sen の訳）と訳す[91]。掲示板あるいは掲示幕を９本の紐で縛ったのだろうか？N. Sen は９本の紐とは聖紐であると解釈する[92]。この歌詞の作者の日常身の回りにある物にかけて、修行の際の何らかの動作を象徴したのだろうが、今となっては何を意味するのかまったく判らない[93]。

---

[87] ただし、Apte の梵語辞書は pāṭaka- m. 'part of a village' 'the half of a village'などの意味を挙げる。

[88] Cf. Sheth 1986 (Pāiasaddamahaṇṇavo): pāḍaya-: muhallā, rathyā「(町などの) 区画、通り」

[89] チベット訳は「国」と訳すが原語の śāsana には（すくなくともサンスクリットにおいては）「国」という意味はない。

[90] C. phīṭā をチベット訳は chig「燃えた」とする。

[91] ただし Siṃha 1969, p.155 は C. phīṭā を phāṭi gela「粉々になる、粉砕、破裂する」と訳す。J. Dās' 2000 の中世ベンガル語辞典には phiṭ': phāṛiyā yāy', phāṭe「粉々になる、粉砕、破裂する」この他にも３つの同音異義語があるが、「破壊された」という意味にはならない。

[92] Cf. Nīl'ratan' Sen' 2001, p.151: naba-guṇ' (paitā)

[93] White 2003, p.102 に、Matsyendranātha 作 Kaulajñānanirṇaya の表現として jñāna-paṭṭa（'tablet of gnosis' タントラの聖なる教えが記された板）が見える。しかし我々の議論には関連がないようである。

ムニダッタ注によれば９つの気息と感官対象のことだという[94]。これを参考に Siṃha 1969, p.155 は śāsana「支配」とは感官に操られることであり、それを破壊して自由になる、と解釈する[95]。９つの気息と感官対象の破壊に関するハタ・ヨーガの理論が本当にあるのかどうか、私は知らない。Siṃha のシャイヴァ・タントラ修行者としての実体験に基づくのかもしれないが、私には確かめるすべがない。

最後の行の「５本の管」についてはサンスクリット注釈にも説明がないので想像がつかない[96]。「水が上昇する」というのは精液がスシュムナー管を上昇することに違いないが、それならば５本の管とは何を意味するのだろう？Siṃha ibid.によれば，ハリ・ハラ・ブラフマー・ナヴァグナ（すなわち９気息）・感官の５者のことだという。この解釈は一体何にもとづくのか、彼は明らかにしていない[97]。

「チャンダーリー」や「ドンビー」という表現は、以上に考察したような修行者の身体内部のエネルギーを象徴すると同時に、もうひとつの意味のレヴェルでは、修行者が低カースト出身の女性をパートナーとして性交を行ったことをも示唆している。

---

[94] munidatta (Kværne, p.257): nava-guṇam iti nava pavanañ ca / śāsanam iti cakṣur-indriya-ādi-viṣaya-ākhyaṃ ca dagdhvā sa eva rāga-analo niḥsvabhāvaṃ gataḥ /

[95] Siṃha 1969, p.155: nava-pavana-rūpa nava-guṇaka evaṃ indriya-śāsanaka-paṭṭa phāṭi gela.

[96] 写本において、第５連に対するムニダッタ注は最初の部分を除いて欠落している。しかしチベット訳は残っている。ムニダッタ注そのものが象徴的表現を多用していて難解であり、そのチベット訳も、意味不明な部分が多いが、ここに試訳しておく。「第４句（実際には第５句）により、［詩人ダーマは］第４歓喜(ānanda)をお説きになられた。“ダーマは言った”云々は、他ならぬダーマパーダにより述べられた。おお、道を理解していないものよ！吉祥なる師匠のパーダという手段によって、正しく金剛と蓮華の交接を明らかになしてから、サハジャの歓喜を認識せよ。これにより、大楽は、蓮華からやってきたものに他ならず、それは菩提心という宝珠の天辺に行ったものであり、［それは］第４歓喜から、浄化されたナーダとともに蓮華のナーダにおいて（生まれる？）と。（それは）アヴァドゥーティという道により再びその同じそれに赴く。」

「菩提心という宝珠の天辺に行ったもの」(byang-chub-kyi sems nor-bu'i rtse-mor son (sic!)-pa)という表現は難しい。文法どおりに解釈すれば、「菩提心という宝珠（すなわちペニス）の先端に行ったもの」と解さざるを得ないが、もし、可能であれば、属格を、同格を意味するものと解釈して「菩提心という宝珠（すなわち精液）であり／が、［頭の］天辺に到達したもの」と理解したいところである。

ただし杉木恒彦氏にいただいたコメントによれば、仏教には宝珠（＝ペニス）の先端に精液を固定して神秘的恍惚を深めるというヨーガ（Ghaṇṭāpāda の pañcakrama）が存在する、という。

ムニダッタ注の仏教教理とそのチベット語訳は、本稿の扱う範囲を超えているから、私の議論をここで打ち切る。

[97] White 2003, p.101 はシャイヴァ・アーガマのシヴァの教えの５つの流れ(pañcasrotas)を、女性の経血の流れに関連付けており、この論が仮に正しいとすれば我々の議論にとって都合がよい。しかし残念ながら彼の論の進め方はかなり強引である。

次に扱う第４歌では、こうした不可蝕賤民出身の女性とのセックスが赤裸々に歌われる。この歌については、第２次世界大戦後、1950 年代にネパールで新たな写本群が見つかった[98]。この新発見の写本群に記載されているチャルヤーパダの歌詞は、ネパールの仏教徒たちの間で今も歌い継がれているという。これらの歌は現地ではチャーチャー(cācā)歌と呼ばれている。チャルヤーパダの写本では、各歌詞の冒頭で、それが歌われるべき旋律（ラーガ）名が記載されるが、旋律の規定は現在歌われる際にも遵守されているという。チャルヤーパダはインド音楽史研究の観点からも重要な資料なのである。

この新しい写本をもとに Dāś'gupta 1989 が「新チャルヤーパダ(naba-caryāpad')」というタイトルでエディションを作成した。しかし彼はその作業の途中で病に倒れ逝去した。そこで、このエディションは不完全な形のままで出版された。このエディションの最初の歌が、私たちが今扱おうとしているチャルヤーパダ第４歌に相当する。以下に Kværne 1986 の復元したテキストを示すが、脚注に N. Sen 1977 と Dāś'gupta 1989 の提示する読みを記しておいた。

第４歌　（ラーガ･アル、グダリー作）[99]

tiaḍḍā cāpi[100] joini de aṅkabālī /

kamala kuliśa ghāṇṭe[101] karahũ biālī //1//

joini tãi[102] binu khanalhi[103] na jībami /

to[104] muha cumbī kamala rasa pībami[105] //2//

---

[98] Cf. R.P. Das 1996, p.132.

[99] N. Sen 1977, p.14 は rāga aru guṇḍarī-pādānām と読む。私はラーガ･アルという旋律名を聞いたことがない。実在するか疑わしい。現代の北インド音楽には maru bihāg' あるいは mār'vā などのラーガ名がある。ただしチャルヤーパダ写本の a 文字と ma 文字は形があまり似ていない。

しかし Dāś'gupta 1989, p.1 (Nr.1)は rāga karṇāṭi, tāla jhapa とする。彼の用いた写本にはリズム型（ターラ）も記載されていた。現代の北インド古典音楽において jhap' tāl' は(2+3)+(2+3)=10 拍子のリズムである。Waldschmidt 1075, p.p.92-98 には rāginī Karṇāṭa (Kāṇaḍa, Kānarā)が記載されている。

[100] N. Sen 1977, p.14; Dāś'gupta 1989, p.1 (Nr.1): cāpī.

[101] N. Sen 1977, p.14; Dāś'gupta 1989, p.1 (Nr.1): ghāṇṭa　ただし ibid., p.130 では ghāṇṭe とする。ムニダッタ注に kuliśa-abja-saṃyoga-ghṛṣṭau とあることは、ghāṇṭe という読みを支持する。

[102] Dāś'gupta 1989, p.1 (Nr.1)には同じ読みを採用するが C. tui, tuhma という異読も注記されている。

Pischel 1981, p.347 (§420)にプラークリットの２人称代名詞具格として MIA tae, tui, taï, tãi などの語形がみえる。さらに２人称代名詞属格として MIA tumha が記載されている。

tui は中世･現代ベンガル語の２人称代名詞主格でもありうる。しかし中世ベンガル語では binu 'without' は代名詞主格形とは一緒に用いられない。

[103] Dāś'gupta 1989, p.1 (Nr.1): khanahu

khepahu[106] joini lepa na jāa[107] /

maṇikule[108] bahiā oṛiāne samāa[109] //3//

sāsu gharẽ ghāli[110] koñcā[111] tāla[112] /

cānda suja beṇi pakhā phāla[113] //4//

bhaṇaï guḍarī[114] ahme[115] kundure bīrā[116] /

naraa nārī mājhẽ ubhila cīrā[117] //5//

<<Kværne にしたがった解釈>>[118]

1．ヨーギニーよ！三角を押して抱擁［して］くれ。

蓮華と金剛を擦ることにおいて、夜を［作り］なせ。

2．ヨーギニーよ！君がいないと僕は刹那たりとも生き［られ］ない。

僕は君の口にキスして蓮華の蜜を飲む。

3．刹那たりとも[119]ヨーギニーは汚されない。

---

[104] Dāś'gupta 1989, p.1 (Nr.1)は同じ読みを採用するが、異読 tora も注記する。これは中世・現代ベンガル語の二人称属格 tor'と同形である。
to < Skt. tava は中世ベンガル語にもある(cf. Chatterji 1970, vol.1, p.330)。

[105] Dāś'gupta 1989, p.1 (Nr.1)は同じ読みを採用するが、異読 pibami も注記する。

[106] Dāś'gupta 1989, p.1 (Nr.1)は同じ読みを採用するが、異読 kṣepahu も注記する。しかし語頭の子音結合は NIA の音韻にありえないので、この可能性は少ない。

[107] N. Sen 1977, p.14: jāya

[108] Dāś'gupta 1989, p.1 (Nr.1)は maṇikūle と読む。

[109] N. Sen 1977, p.14: sagāa　ただし ibid., p.130 では samāa とする。

[110] Dāś'gupta 1989, p.1 (Nr.1)は同じ読みを採用するが、異読 ghole, ghore も注記する。

[111] Dāś'gupta 1989, p.1 (Nr.1)は kũcia と読む。

[112] N. Sen 1977, p.14: tāl

[113] N. Sen 1977, p.14: hāl　ただし ibid., p.130 では phāl とする。Dāś'gupta 1989, p.1 (Nr.1)は同じ読みを採用するが、異読 khāla も注記する。

[114] 写本において、同一の文字で筆写されているのにもかかわらず、Kværne 1986, p.87 は語頭以外の retroflex D (= ḍ)を、中世・現代ベンガル語の発音を反映させて retroflex R (= ṛ)で転写している。ところが、人名 guḍarī については語中でも何故か retroflex D (= ḍ)を保持している。単なる転写ミスか、それともムニダッタ注が異読 guḍḍarī を保存しているのを考慮したのか？
N. Sen 1977, p.14: guḍḍarī.
Dāś'gupta 1989, p.1 (Nr.1)は同じ読み guḍarī を採用するが、異読も guṇḍārī, goḍārī 注記する。

[115] Dāś'gupta 1989, p.1 (Nr.1)は同じ読みを採用するが、異読 āhme も注記する。

[116] N. Sen 1977, p.14: dhīrā. ただし ibid., p.130 では異読 bīrā を採用する。

[117] Dāś'gupta 1989, p.1 (Nr.1)は同じ読み ubhila cīrā を採用するが、異読 ubhaya laü bīṇā も注記する。

[118] 第４歌は Siṃha 1969, pp.110f にも解釈される。

［彼女は］マニクラから運ばれて、オリアーナに入る。

4．［彼女を］継母の家に置いて、鍵は鍵穴にある。

月と太陽の両の扉［に］は、かんぬき［がかかっている］。

5．［詩人］グダリーは言う。「僕はセックスにより勇者だ。」

「男と女の間に旗が揚げられた。」

第1連のC. tiaḍḍā については諸説紛々としている[120]。Kværne 1986, p.87 (4.1)はこれらの説を一つ一つ吟味してゆく。それによるとShahidullah 1966はC. tiaṛā (= tiaḍā) と直し、Skt. *tri-vṛttā-に相当すると考える（ただしこの語は辞書には記載されている語彙ではない）。Pāialacchī によればSkt. *tri-vṛttā- のプラークリット形tiyaṛā- は 'girdle or cord of three strings' という意味であるという[121]。あるいはSukumar Senの説としてSkt. *tri-vṛtaka- > C. tiaḍā 'three-peaked thing' を

---

[119] C. khepahu を歌詞のチベット訳('phangs-nas)も「投げてから」と解釈するが、これはムニダッタ注(Skt. kṣepāt) に基づいている。しかしKværne 1986は現代ベンガル語のkhep' 'a round of action or occupation' (ex. ek' khep' dā̃ṛ' ṭānā) (cf. Biswas 2006)を持ち出して 'even for a moment' 「一回でも」と解釈する。

ただし現代ベンガル語のkhep' はSkt. kṣepa-が変化した語で、もともとは「一投げ」という意味から、転じて「一回」となったのであろう。J. Dās' 2000 にはkhep': muhūrta「瞬間」とあり、語源を示さないが、サンスクリットからの借用語kṣep' の意味の一つとしてbār'「回」を挙げる。

Apteの梵語辞書のSkt. kṣepa-の項には、「瞬間」や「回」という意味は挙がっていない。

Apteには 'passing away (time)' ex. kāla-kṣepaḥ とある。このほかに'throwing, tossing, casting' 'a stroke (of an oar etc.)' や'laying on (as a paint etc.), besmearing' という意味も挙がっている。これらの意味を適応して詩行を翻訳するならば、それぞれ「突き上げ［によって］も、ヨーギニーは汚れない」「塗りたくること［によって］も、ヨーギニーは塗りたくられない」となるが、この意味でのC. khepa (m. sg. nom/acc) + huは、この箇所に文法的に適合しない。

MIA の通常の音韻変化はSkt. kṣepa- > MIA kheva-だから、これから逸脱するC. khepaはサンスクリットからの借用語と見なさなくてはならない。しかし、このほかにSkt. kṣipra- 'quick, speedy' '1/15 of a muhūrta' (Apte) > MIA khippa- という語もある。これを語源として想定すると、母音間のpの残存が説明可能になる。

Siṃha 1969, p.110は奇妙なことに、khepahũと読んでいる。この読みの根拠となるものを私はŚāstrī 2005, p.9, C. khẽpahu以外に見つけられなかった。この読みは疑わしいが、もし、これを採用するならば、これを動詞の1st pers. sg. pres. と解釈して「僕は突き上げる。［でも］ヨーギニーは汚されない／塗りたくられない」となる。

ただしSiṃha自身は名詞C. khepa (m. sg. nom/acc) + huと解釈し、"utkṣepo bhelā para, yoginī liptā nahi hothi"「突き上げることがあったのに、ヨーギニーは塗りたくられない」とマイティリー訳する。そしてSiṃhaはこれを、クンダリニー・シャクティがスワーディシュターナ・チャクラからムーラーダーラ・チャクラに移動しても、浄化された状態を保つ(svādhiṣṭhāna-sã mūlādhāro gelā para o kuṇḍalinī-śakti śuddha-sattvā rahabe karathi)と説明する。

[120] Cf. Kværne 1986, p.87 (4.1)

[121] とKværne 1986, p.87 (4.1)はShahidullah 1966の説明を引用する。 しかし、Skt. *tri-vṛttā-の規

紹介する[122]。けっきょく Kværne 自身は 'triangle'「三角」と訳して、確信がないのでクエスチョン・マークをつけている。

N. Sen 1977, p.130 は Skt. trivṛttā- 'triangular organ' とするが同じ本のベンガル語ヴァージョン Nīl'ratan' Sen' 2001 ではなぜか Skt. trivartaka- としていて一貫性がない。

しかし、いずれの学者も C. tiaḍḍā/tiaḍā は「ヨーニ」を意味する、という点では一致する。確かにタントラの図像でヨーニが三角形として描かれることは「三角」という解釈を支持する[123]。

一方、ムニダッタ注は C. tiaḍā[124] を「ララナー・ラサナー・アヴァドゥーティという３本の管」と説明する[125]。この３本の管とは、ハタ・ヨーガの３本の主要な管（ピンガラー管・イダー管・スシュムナー管）に相当する仏教タントラの名称である[126]。３本の管は、人間の基底部から出発し、ピンガラー管とイダー管が螺旋を描いて中央のスシュムナー管に絡みつくかたちになっている。その基底部にヨーニがある、ということであろう。このとき、ヨーニを下から見ると、３本の管の入り口がちょうど三角形に位置している、ということかもしれない。

あるいは Skt. *tri-vartaka- > MIA *ti-vaṭṭaga- > C. tiaḍḍā「３つの渦」という語源解釈をして「３つの螺旋状の管の根源である３つの渦がヨーニに集まっている」というのかもしれない[127]。

則的な音韻変化による MIA 形は*tivattā-あるいは*tivaṭṭā-であると予想される。これが NIA になると、規則的音韻変化プロセスを経て、さらに*tiyātā-/*tiyāṭā-のどちらかになるはずだ。けれども、ここから C. tiyaḍā/tiyaṛā という語形になった、という説明が妥当かどうか、私自身は判断できない。さらに Skt. *tri-vṛttā-がはたして'girdle or cord of three strings'という意味を持ちえるのか、疑問である。むしろ Skt. *tri-kaṭaka- （三本の帯）> MIA *tigaḍaga-/*tiaḍaa -> tiaḍā という語源を想定したほうが妥当なのではないか？

[122] Cf. Kværne 1986, p.87 (4.1). ただし、Skt. *tri-vṛtaka-は、実際に存在する語として辞書には載っていない。これがどうして'three-peaked thing' という意味になり得るのか、疑問だ。Skt. vṛta-は「囲まれた」という意味だから、むしろ Skt. *tri-vṛtaka-「三辺を囲まれたもの」＝「三辺形」すなわち「三角形」という意味なのではないか？また、規則的な音韻変化に従うならば Skt. *tri-vṛtaka- > MIA *ti-vattaga-/*ti-vaṭṭaga- > *tiaṭṭaya- > tiaḍḍā-となるはずであろう。

[123] U. Bhaṭṭācārya 1980, p.333 に引用されたバウルの歌においてはムーラーダーラ・チャクラの中に「三角」(trikoṇa)がある、と言われる。

[124] Kværne 1986, p.89 は tiaṛā と転写するが、この時代の写本にはレトロフレックス R の字はないはずである。

[125] munidatta: tiaḍā ity ādi / lalanā-rasanā-avadhūtikā-nāḍyaḥ triṇādyam (sic! = trināḍyam) capayitvā [...]

[126] アヴァドゥーティは真ん中のスシュムナー管のことであり、ララナー・ラサナーはそれぞれ「太陽」と「月」すなわちピンガラー・イダーに相当する(cf. Dasgupta 1995, p.97; U. Bhaṭṭācārya, 1980, p.336)。

[127] ３つの管が会陰部で合流していることは、バウルの歌詞やマイジュバンダリ歌謡にも見える cf. Harder 2004, pp.35-36: " "Tribenir ghat" oder "Ufer der drei Ströme". Heilige Zusammenflüsse von drei Strömen gibt es in Allahabad (Indien) und auch in Südbengalen in der Nähe von Kalkutta. Es ist aber unwahrscheinlich, dass hier［＝引用した歌詞の中で］eine Reise durch die indische Geographie

たしかに医学文献では女性性器を try-āvarta-「３つの渦をもったもの」と呼ぶが、ただしこの場合はヨーニの管は１本で、ヨーニの管が奥の方で３回ねじれていることをいう[128]。

さて、ヨーニを「押して」(C. cāpī)とは具体的にどういう行為を意味するのかわからない[129]が、いずれにせよ、男性の修行者は「ヨーギニー」女性のパートナーを抱擁する。

そして第２連後半「女性性器と男性性器が擦り合わされることにより」[130]。C. biālī < Skt. vikālikā- = Skt. vikāla- 'twilight, evening'なので、「僕は夕暮れを作り出す」。なんのことだか理解しかねるが、ムニダッタ注はこれをシュレーシャとして理解したようで、Skt. vi-kāla- =. kāla-rahitāṃ (siddhim) すなわち「時間のない状態」「時間を越えた境地」と解釈する。「女性性器と男性性器が擦り合わされることにより、僕は時間を越える」すなわち、セックスにより無時間状態・永遠性を体験する。実はこの表現は第４連後半「月と太陽の両の扉［に］は、かんぬき［がかかっている］」(cānda suja beṇi pakhā phāla) に呼応しているので、後で再び説明しよう。

---

beschrieben wird. In yogisch-tantrischen Traditionen ist die Tribeni nämlich zugleich ein Ort in der "inneren Geogrephie" des menschlichen Körpers, der mit der Lehre von den *Chakras* in Verbindung steht: das Perinäum bzw. die Dammgegend. Es geht also in verschlüsselter Form um körperliche esoterische Praktiken, möglicherweise auch um esoterisch-sexuelle."

128 Suśrutasaṃhitā śārīrasthāna 5,43.

129 現代ベンガル語 cāpā には'to press, to compress, to conceal, to restrain, to check, to extend, covering etc.'などいろいろな意味がある。ヨーニが Skt. yantra（器具、締め付ける道具）などとも呼ばれることを考慮すると問題の行は「ヨーニで［リンガを］を締め付けて」という意味にも取れる。

しかし C. cāpī はチャルヤーパダ第８歌第５連 bāma dāhiṇa cāpī「左と右を押さえて」にも現われる。これはムニダッタ注を参考にすると、左右のイダー・ピンガラー管を避けて真ん中のスシュムナー管に精液を入れることを意味する。

130 直訳は「蓮華と金剛の擦りあわせにおいて」。

Kværne 1986 は C. ghāṇṭe を Skt. ghṛṣṭa- MIA ghaṭṭha- 'to rub' に相当する語と解釈する。

しかし、C. ghāṇṭe の語源としてはこの他に、Skt. √ghaṭṭ (ghaṭṭati, ghaṭṭayati/te) 'to shake, stir about', MIA ghaṭṭ-: spars' kar'nā, chūnā; hil'nā, cal'nā「触れる」「振る、動かす」がある。中世・現代ベンガル語においては ghãṭā: āṅgūl' diýā nāṛā「指で動かすこと、指で揺らすこと」āloṛita karā「動かすこと」(J. Dās' 2000) とあるから、こちらの語源である。私はこちらの方がいいように思う。

また Kværne は C. ghāṇṭe を「擦ること」という名詞の於格とする。中世ベンガル語には ghãṭan'「動かすこと」「振ること」という名詞形があるが、ghãṭ' という名詞形はない(J. Dās' 2000)。もうひとつの可能性は、C. ghāṇṭe を動詞の絶対詞(absolytive/gerund) *ghāṇṭi と読み替えることであるが、確証はない。もしこれを採用するなら「蓮華と金剛を擦り合わせて／揺さぶって」と訳せる。

C. ghāṇṭe に対する歌詞のチベット訳 sbyor-chod について Kværne は'union' あるいは Skt. saṃyoga-に相当するもの、と説明する。Jäschke のチベット語辞書によれば sbyon 'to affix, attach, fasten, stick' 'to kiss, to insert' 'to join' などの意味が記載されている。さらに chod-pa 'to be decided, settled, fixed' （ただしこれは「裁断する」＞「断ち切るように決定する」というニュアンスらしい)。蔵漢大辞典には sbyor-ba: 'khrig-pa. '性交' とも記載されている。

第２連をムニダッタ注は次のように説明する。

「ヨーギニーよ！君なしに僕は刹那たりとも生きられない」とは「抑え切れない流れが勢いよすぎて、君［の助け］なしに私は気息の風を一瞬もこらえることができない」[131]という意味である。そして「僕は君の口にキスして蓮華の蜜を飲む」とは「君のサハジャの悦楽よりなる口にキスして。“蓮華の蜜を”とは、頭頂の蓮華[132]の蜜［による］酩酊を、すなわち真実の菩提心を［･･･］僕は［享受］しよう」[133]という意味である。

“キスをして女性の唇の甘い蜜を飲む”という表向きの意味の裏に、ムニダッタ注はさらに秘儀的な内容を読み取ろうとする。修行者は、ヨーギニーすなわち女性パートナーとセックスし、その際に、勢いよい精液の流れを、気息のコントロールにより、うまく逆行させる。精液はスシュムナー管を遡って頭頂に到達し、そこにおいて大楽を生み出す。「蓮華の蜜」を吸う、とは、頭頂に到達した菩提心（＝精液）[134]によって生み出された大楽を修行者が味わうことである、とムニダッタは解釈する。さらにヨーギニーとはクンダリニーの隠語であるという[135]。

ところが、バウルの象徴言語を参考にすると、異なった解釈が出来る。U. Bhaṭṭācārya, 1980, p.388 によると、修行者の「心の人」（すなわち精液）は月に一度、普段の棲みかであるスシュムナー管を下降し、「あたかも蜂がハスの花の蜜を吸うように」女性パートナーの経血 (raja) を飲む、のだという[136]。「月経」(rajas)のことをサンスクリットで「花」(puṣpa)とも呼ぶが[137]、バ

---

[131] munidatta: bho nairātma-yogini tvayā binā kṣaṇa-ekaṃ durvāra-vega-capalatvāt prāṇa-vāta-dharaṇe na samartho'ham /

[132] 仏教タントラの用語「頭頂の蓮華(uṣṇīṣa-kamala)」はハタ・ヨーガのサハスラーラに相当する(cf. U. Bhaṭṭācārya 1980, p.351; Dasgupta 1995, p.91)。仏教タントラの理論ではチャクラは４つである(Dasgupta 1995, p.93)。

[133] munidatta: tava vaktraṃ sahajānandaṃ punaś cumbayitvā kamala-rasam iti uṣṇīṣa-kamala-madhu-madanaṃ paramārtha-bodhicittam guru-sampradāyād viramānanda-kāliñjara-samaye karomi.

Kværne 1986, p.86 (4.2) は viramānanda-kāliñjara-samaye を'at the time of the Bliss of Cessation' と意訳する。

[134] 「菩提心」は「精液」の隠語である(cf. Dasgupta 1995, p.248; p.416)。

[135] Dasgupta 1995, p.105.

[136] U. Bhaṭṭācārya, 1980, p.388: prakṛti-sattāy' rajo-rūper' yakhan' pūrṇaprakāś', takhan' mastak' haïte ei bīj'-rūpī īśbar' nāmiyā āsiyā rajer' sahit' miśrita hay' / ei līlāmay' madhulubdha bhramarer' mato **padmarasa-āsbādaner'** janya rasākāre milita haïyā śṛṅgār' upabhog' karen'. 訳「プラクリティの存在がラジャス（月経血）の形をとって完全に発現するとき、頭蓋よりこの種子（精液）の形をとった神が降りてきてラジャスとともに混ざり合う。この蜜を欲して戯れる蜜蜂のように、ハスの花の蜜（ラサ）を味わうことにより、体液／美的情感（ラサ）の形で合一してシュリンガーラを享受するのである。」U. Bhaṭṭācārya はこの記述の典拠を示さない。

[137] そもそもサンスクリットのラジャスという語そのものが「花粉」を意味する。

ウルはこの表現を受け継いで「花」(phūl')ということもある。バウルの歌謡で、ヨーニが「八枚の花びらのハスの花」(aṣṭadal'-padma)「ラーダーのハスの花」(rādhā-padma)「ヴァギナ（ヨーニ）のハスの花」(yoni-padma)などと呼ばれることがあるという[138]。

これを採用すると、チャルヤーパダ第4歌第2連のC. kamala「蓮華」は女性パートナーのヨーニを指すことになり、「君の口にキスして蓮華の蜜を飲む」とは、修行者が女性パートナーのヨーニから経血を自分の体内に取り込むこと[139]を意味する、という解釈になる。たしかに、この歌の第1連ではC. kamalaは「ヨーニ」を意味していた。

N. Sen 1977の巻末にチャルヤーパダ全歌の単語の用例・箇所を記したグロッサリーが付されており、これを用いてチャルヤーパダ全体のC. kamalaの用例を調べてみた。用例は全部で3例（第4歌、第27歌、第47歌）ある。第47歌ではこの語はkamala-kuliśa「蓮華と金剛」という表現で用いられるので明らかに女性性器を表している。第27歌では「夜の間ずっと蓮華が開花し続ける」[140]という文句で始まり、第3連でkamalini kamala bahaï paṇāle「蓮華を持った女性[141]が茎を通って蓮華を運ぶ」[142]と歌う。謎めいた内容である。ここでいう「茎」というのはスシュムナー管だと考えられるが、それを流れる蓮華、とはなんだろうか？バウルが経血を「花」などと呼ぶことを参考にして、この「蓮華」も経血と考えて良いのではないか[143]。

---

[138] U. Bhaṭṭācārya 1980, p.374の記述は曖昧で、これらの語が女性性器（ヨーニ）そのものを指すのか、それともヨーニに咲く花、すなわち経血を指すのか、はっきりしない。「八枚の花びらのハスの花」は、なんらかの実体、すなわち女性性器（あるいは女性性器内に想定されるチャクラ）を指していると思われる。タントラで女性性器が様々な花に喩えられることについてはWhite 2003, pp.115fを参照せよ。

[139] White 2003, pp.27-28はチャルヤーパダ第4歌のこの箇所の「君の口」とは女性パートナーのvulvaを指し、修行者はそこに文字通り接吻して月経血を飲む、と解釈する。たしかにバウルたちの性交修行では、糞・尿・精液・月経血を飲む儀式があり、Whiteの解釈も間違いとはいえない。White ibid., p.74; 99は、タントラの性交修行のクライマックスは女性性器から月経血を経口摂取する行為(raja-pāna)である、と主張する。しかしチャルヤーパダ第4歌では、第1連で男性器と女性器との交接が歌われているから、第2連で場面が突然変わって経血の経口摂取になるのは、脈絡がないように思われる。

[140] インドの伝統的な詩的取決め（カヴィサマヤ）によれば蓮華は太陽光に反応して開花し昼に咲くから、この文句はそれに矛盾する。チャルヤーパダやバウルの歌詞には、このように現実とは逆のさかしまの世界が、よく題材となる。

[141] 「蓮の女」（カマリニー、パドミニー）はカーマスートラでは最も上等の女のカテゴリーを意味する。この際、「蓮華」とはヨーニのことである。チャルヤーパダ第47歌のカマリニーとは、第一義的には修行者の魅力的な女性パートナー、第二儀的にはスシュムナーを上昇するクンダリニーを意味するのだろう。

[142] しかしN. Sen 1977, p.137は"The lotus-plant floats the lotus on the stalk"と訳す。

[143] ただし第10歌には、C. padamā「蓮華」は64の花弁をもっており、ドンビーはこの蓮に載って踊る、とある。この蓮華がムニダッタ注の言うように頭のウシュニーシャ・カマラである

第３連前半「刹那たりとも／一度たりともヨーギニーは汚されない」とは、ムニダッタ注によれば「菩提心の姿をしたナイラートミャ・ヨーギニー[144]は、離相にして浄化された歓喜によって、マニムーラにおいて、愚かさという汚れに汚されない／塗りたくられない［ように］なる」[145]ことである。仏教タントラ用語のナイラートミャ・ヨーギニーは、ハタ・ヨーガのクンダリニーに相当する。ここでは、菩提心すなわち精液あるいは精液と女性の分泌液との混合物が、クンダリニーに同一視されている。マニムーラとは修行者の体内の一部位らしいが、具体的に何処であるかははっきりしない。後で論じる。

ムニダッタはさらに次のように説明する。「さらに、そこで（＝マニムーラで）［愛の］遊戯の味わいを経験してから、マニムーラから上方に、さらにさらに進んで、大楽のチャクラにおいて姿を消す。」[146]すなわち、クンダリニー（＝精液）はスシュムナー管をどんどん上昇し、大楽のチャクラすなわち頭頂に達する。

第４歌の表面的な意味レヴェルにおいて、「ヨーギニー」は、修行者と性交する女性パートナーであると理解される。しかし秘儀的な意味のレヴェルでは、クンダリニーのことである。村瀬 1995, pp.746-747 によれば、バウルの性交修行において、男性の修行者は、目の前の女性パートナーを、彼自身の内部のプラクリティ・スワルーパ（女性的原理）あるいはクンダリニーそのものであると観想する[147]。こういった実践的な背景が、この表現にも反映されているのだろ

可能性は否定できない。ちなみにチャルヤーパダにおいて C. cakā (= cakra)という語は第 14 歌にのみ現われるが、そこでは日輪・月輪を意味する。

「水面を漂う花のような経血」というイメージは 19 世紀に活躍したバウルの大詩人ラロン・フォキル(Lālan' Fakīr')の詩にもある（大西 1986, p.44)。彼は「原初の水の中、その花は両岸を漂いわたる」とうたう。なお、この後に「白い色の蜂が一匹、狂おしくその花の蜜を求めて飛び回る」という文句が続くが、女性パートナーが月経を迎える三日三晩、心の人が経血を貪るために頭蓋から下方に降りてくることを意味する。

[144] Dasgupta 1995, p.100 によれば、avadhūtikā, prajñā に同じで、クンダリニー・エネルギーのこと。

[145] munidatta: kṣepāt svasthāna-yogāt sā bodhicitta-rūpā nairātmya-yoginī vilakṣaṇa-śodhita-ānandena maṇimūle na moha-mala-avaliptā bhavati iti.

Siṃha 1969, p.111 は、「スワーディシュターナ［チャクラ］からムーラーダーラ［チャクラ］に移行した際にクンダリニー・シャクティは浄化された状態になる」(svādhiṣṭhānasã mūlādhāro gelā para o kuṇḍalinī śakti śuddhasattvā rahabe karathi)と解説する。もしかすると彼のシャイヴァ・タントラ実践者としての経験が反映されているのかもしれないが、ムニダッタ注の svasthāna と maṇimūle をそれぞれハタ・ヨーガの svādhiṣṭhāna-cakra, maṇipūra-cakra に関連付けるのは、少々強引に思える。

[146] munidatta: punas tasmin krīḍā-rasam anubhūya maṇimūlād ūrdhvaṃ gatvā gatvā mahāsukha-cakre antarbhavati (sic.) iti. Kværne は原文のサンディをすべて切り離して示す。

[147] 村瀬 1995, p.747「彼は、彼のパートナーを見つめながら、あたかも彼の「プラクリティ・

う。

第３連後半で、C. maṇikula となっているのを、ムニダッタ注は maṇimūla としていた[148]。マニ（宝珠）とはバウルの象徴的言語で「精液」あるいは「ペニス」を意味する[149]から、C. maṇi-kula は「精液の堆積」となる。maṇimūla は「精液の根元」となるが、これはペニスを意味するかもしれない。あるいは mūla「根」「根源」は mūla-ādhāra という表現のように、人体の基底部を指すと解釈して、maṇi-mūla「宝珠の根」すなわち、人体の基底部に精液がある、というように理解できるかもしれない。あるいは maṇi は「ペニス」を意味し、maṇi-mūla「ペニスの根元」なのか？

Śāstrī 2005 は C. maṇikūla とするが、これは C. maṇi-kula とムニダッタ注 maṇimūla を折衷した案だろう。その真偽はともかくとして、maṇi-kūla「精液の［流れる川の］岸辺」と解釈できる。これに続く C. bahiā は Skt. √vah「運ぶ、運搬する」に相当するが、この語の現代ベンガル語の形 bahā は「運ぶ」だけでなく「流れていく」「通り過ぎる」という意味で、船の航行についても用いられる。そこで「精液の流れる川（＝すなわちスシュムナー管）の岸辺に沿そって船を進める」という解釈が出来て都合が良い。

Kværne 1986 は C. bahiā を動詞の完了分詞の女性形と解釈して “Carried from Maṇikula, she […]” と英訳する。しかし、N. Sen 1977, xxix によれば、チャルヤーパダの言語において文法性の一致は守られないことも多いというから、Kværne の解釈は絶対的ではない。私は、むしろ N. Sen 1977, p.130 のように絶対詞(absolutive/gerund)「流れていって」と考えて「マニクラに流れていって(bahiā)オリアーナに入る(samāa)」と解するのが適当なのではないかと思う[150]。

Siṃha 1969, p.111 は「マニプーラ・チャクラから頭蓋のウッディヤーナ・チャクラに精液を上昇させる」[151]と解釈する。しかしチャルヤーパダが作曲された時代に、はたしてハタ・ヨーガのチャクラ理論が既に出来上がっていたか疑問である。仏教タントラの４つのチャクラにマニプーラ・チャクラは含まれていない。

ところが R.P. Das 1992, pp.397-399 (§11)によれば、バウルの象徴言語にも maṇipur'「宝珠の町」

スワ・ループ」が鏡に反射しているかのように感じるのである。」

[148] J. K. Cakrabartī 1975, p.96 によれば maṇimūla とは、仏教タントラのチャクラ理論における最下部のチャクラ nirmāṇa-cakra を指す。

[149] Cf. R.P. Das 1992, p.397, footnote 55.

[150] チャルヤーパダの他の歌詞でも、１つの詩行のなかに動詞が２つ出てくる場合が数多くある。それらにおいては、初めの動詞は絶対詞で、もう一方が述語となって「～して…する」という意味になるものが多い。

[151] Siṃha 1969, p.111: o śakti maṇipūrame bahaita uḍḍīyāna-pīṭhame paisi jāita chathi.

という表現があるという。これは修行者の体内の、精液の溜まる場所を意味するが、通常はスシュムナー管を上昇した精液が到達する終点、すなわち頭蓋にあるという[152]。R.P. Das は、チャルヤーパダ第 4 歌第 3 連の maṇikula もこの意味で解釈できるのではないか、と提案する。

C. oṛiyāna/oḍiyāna はムニダッタ注[153]によれば大楽のチャクラ、すなわち頭蓋内にある、という。もしダースの説を採用するなら、「マニクラ（あるいはマニプラ）に流れていって、オリヤーナに入る」とは、精液がスシュムナー管を上昇していって、頭蓋のマニプラすなわち精液の溜まり場に到達し、そこで大楽を生じる、ということを言っている。あるいは頭蓋内での移動、すなわち大楽のチャクラはハタ・ヨーガのサハスラーラに当るのかもしれず、もしそうなら、頭蓋＝マニプラに到達した精液がさらに頭蓋の頂点に登りつめる、ということになる[154]。

第 4 連「[彼女を] 継母の家に置いて、鍵は鍵穴にある。月と太陽の両の扉 [に] は、かんぬき [がかかっている]。」

表向きの意味レヴェルでは、おそらく、旅に出ようとする男が、嫁を母親（＝嫁の姑）の家に預けて見張らせる、といった状況を述べている。男は出かける際に、嫁の安全と貞節を守るために、泥棒が入らないように[155]、実家の鍵を鍵穴にしっかりと差込み、そして家の入り口の左右の扉を厳重にかんぬきで戸締りする。

しかし、この行にもやはり秘儀的な意味が隠されている。ムニダッタ注によれば「姑」はムニダッタ注によればでは気息のことをさす[156]。太陽と月とはピンガラー・イダーのことである。

---

[152] ただし、これに近似しかつ関係があると思われる、バウルの象徴表現 madhupura「蜜の都」はヴァギナをさす、という(cf. R.P. Das 1992, p.416, footnote 191)。

[153] ムニダッタはサンスクリット化して uḍḍiyāna と書く。羽田野 1987pp. 70f によれば Uḍḍiyāna とは北印に実在したタントラ仏教の中心地の名であるが、後にタントラの修法と結びつき、理想的な楽園を表象するに至った。さらにタントラの身体論において、最も重要な pīṭha の一つに数えられる。J. K. Cakrabartī 1975, p.96 によれば、仏教タントラの最上位のチャクラ uṣṇīśa-kamala はカーマルーパやオリヤーナなどの聖地名で呼ばれたりする、という。

[154] 杉木恒彦氏のコメントによれば、oḍiyāna は仏教密教ヘーヴァジュラ系(Mahāmudrātilakatantra)では「頭」を、サンヴァラ系（多数の経典）によれば「右耳」の隠語である。おしなべてムニダッタはヘーヴァジュラ系の伝統寄りである、という。

[155] バウルの歌詞はしばしば、家（＝修行者の身体）に泥棒(cor')（＝欲望や心の動揺）が入る危険性をモチーフとする。ただし、「泥棒」が気づかぬうちに身体を行き来する「心の人 maner' mānuṣ'」をさすこともある（大西 1986, p.38）。

[156] 「息」Skt. śvāsa- は MIA では sāsa- (nom. sg. sāso)となり、さらに NIA では Hindi/Bengali, sā̃s' などとなる。これと同音異語の C. sāsu「姑」とをかけたのであろう。C. sāsu「姑」という語形は MIA sāsuyā- (< Skt. śvaśrū-) 「姑」（ヒンディ語 sāsū）(cf. Sheth 1986)により説明できる。ただし、チャルヤーパダの言語において男性名詞 Skt. śvāsa-に由来する語と女性名詞 Skt. śvaśrū-に由来する語が掛詞(śleṣa)になる、ということは、この言語段階で既に文法性の概念が曖昧にな

ハタ・ヨーガにおいて修行者は、呼吸制御法によりピンガラー・イダー管の入り口を閉鎖して、気息（そして私たちの文脈においては精液あるいは精液と女性の体液との混合物）を、真ん中のスシュムナー管に吹き込み、流し込まなくてはならない。

Kværne 1986, p.88 (4.4)によれば、これはナータ派でよく知られた修行法である、という。C. tāla とは tālu「口蓋」のことであり、この詩行は「舌先を口蓋の奥につけて、“十番目のドア”を塞ぐ」という行為を表しているのだという[157]。

バウルの象徴言語において身体は「家」「建物」になぞらえられる[158]ことを考慮すると、「姑の家」とは「気息の家」すなわち、気息調節を行う修行者の「身体」をさす、と解釈できるが、ムニダッタ注は、「姑の家」とは「[体内の] 須弥山の頂き」すなわち「スシュムナー管の天辺」のことである、と説明する。

第４連後半 cānda suja beṇi pakhā phāla は実はシュレーシャとして別の意味でも解釈できる。

っていたことを示唆するのかもしれない。

一方、チャルヤーパダ第２歌(Kværne p.77)では、「舅」C. sasurā (< Skt. śvasṛ-/śvaśura-, MIA sāsura-/sasura-, 現代ベンガル語の sasurā) が「息」の掛詞として用いられている。（第２歌第３連「舅は寝てしまった。」）しかし、歌詞のチベット訳は「姑」と訳す。また、Śāstrī 2005 は C. sāsu「姑」と読んでいる。Dasgupta 1995, p.95 も同様である。

今問題となっている箇所（第４歌第４連）でも、第２歌第３連でも「嫁が嫁いだ先の家で、家族が寝静まっているところに泥棒がはいる」というシチュエーションが歌われている。それでは「息」の掛詞としては「姑」「舅」のどちらが正しいのだろうか？

これについて実は、Hāla 作のプラークリット恋愛詩集 Sattasaī に面白いヒントがある。

Sattasaī 669: attā ettha ṇimajjaï ettha ahaṃ diasaaṃ paloehi / mā pahia ratti-andhaa sejjāe maha ṇimajjahisi // 「ここに姑が寝ています。ここに私が寝ています。昼間のうちによく見ておきなさい。夜は盲目の旅人さん。私の寝台に入ってはだめよ。（上村 1999, p.350 和訳）」夫が旅に出て留守中(proṣitabhartṛkā)、妻は見知らぬ旅人を招き入れ、家に泊める。就寝前に人妻は旅人に上記のように忠告するのだが、じつは、この女は見知らぬ男に対して淫らな心を抱いており、注意すると見せかけて、それとなく「姑は寝てしまったら起きません。私のベッドはここ。昼間のうちに場所をよく確かめておいて、暗くなったらどうぞいらっしゃいな」と誘惑しているのである。Ānandavardhana が詩論書 Dhvanyāloka で dhvani「詩的暗示」をわかり易く説明する際に実例として引用している非常に有名な詩句である。

Sattasaī に収められる詩は極めて美的ではあるが、都会的な技巧を凝らした詩のスタイルではなく、農村の風景を多く題材にとり、素朴で鄙びた恋を謡っている。おそらく 669 歌も、当時の農村の民謡のモチーフを利用したものであろう。「夫は旅に出ており、ひとりでいる妻を、姑が見張っている。そこに間男、あるいは盗賊が入る」という図式であろう。

同様なモチーフが、チャルヤーパダの時代の民謡にもあったのではないか。そしてチャルヤーパダの作者はそれを本歌取りしたのではないか？もし、私の推測が正しいのならば、C. sāsu「息」は「姑」である、ということになる。

[157] Kværne 1986, p.88 (4.4)は gorakhbānī (sic!)のパラレルを引用する: kũci tālī suṣamaṇa karaï, ulaṭi jimbhyā laï tālu maĩ gharaï.

[158] Cf. R.P. Das 1992, p.399, footnote 66.

C. pakhā < Skt. pakṣa-は「羽」をも意味する。C. phāla について Kværne 1986, p.88 (4.4)は Bagchi の C. pakhā < Skt. sphāṭa- = Skt. sphaṭita- 'split, open, torn' という語源解説に言及している[159]。たしかに Sheth 1986 (= Pāiasaddamahaṇṇavo)は MIA phāḍa-/phāla-: phāṛ'nā を記載しているから、この語源解釈は不可能ではない。また現代ベンガル語にはここから変化したと思われる phāṭā 'to break into chinks, to crack, to split', phāṛā 'to tear, to rend, to cleave'という語が存在する。また、Skt. sphāṭita-との語源関係があるかどうか定かではないが、phālā 'a long slice or strip' (phālā karā: 'to cut into long slices' 'to tear into longs strips')という語もある(cf. Biswas 2006)。このような語源解釈を採用すれば、該当の行は「月と太陽［という］二つの翼は切り裂かれた／もぎ取られた」と解釈できる。ムニダッタ注は「月と太陽という惑星［すなわち］翼を粉砕して」(candra-sūryayoḥ pakṣa-grahaṃ khaṇḍayitvā) と説明するから、この解釈を支持する。

Kværne 1986, p.88 (4.4) 自身はこの可能性に言及するものの、これを退ける。しかしこの解釈は次のような理由によって裏付けられる。

インドの古い伝説に、太古、山たちは翼を持っていて、空を飛び回ったため、大地は安定を欠いた。そこで、インドラが山たちの翼をもぎ取り、山たちを不動のものとし、大地を安定させた、という話がある[160]。チャルヤーパダ第４歌のこの行は、この伝説を本歌取りしているのだ。

山、とはすなわち須弥山である。そして身体の内なる須弥山とはスシュムナー管のことである[161]。スシュムナー管という須弥山の両の翼とは、ピンガラー管・イダー管のことである。だから、須弥山の翼をもぎ取って不動のものとする、とは、つまり、須弥山すなわちスシュムナー管の両側にあるこの二つの通ってはいけない通路を閉鎖してしまうことである。そして真ん中のスシュムナーに気息によって精液を送り込む。

"太陽と月" すなわちピンガラー・イダーは昼夜すなわち時間を司るから、それらを閉鎖し、スシュムナーを選ぶことは「時間を超越する」（第１連後半）ことに等しい。現にスシュムナー

---

159 Apte の梵語辞書によれば正しくは sphāṭita- (√sphaṭ)。*sphāṭa-という語形は記載されない。

160 例えばマイトラーヤニー・サンヒター1,10,13 に見られる（上村 1981）。

161 脊椎は meru-daṇḍa と呼ばれる。

ムニダッタ注も śvāsa-āgāraṃ sumeru-śikharaṃ nītvā「"息の家に" ［すなわち］須弥山の天辺に導いて」と説明する。（ムニダッタは C. sāsu を直接 Skt. śvāsa-と理解した。）またムニダッタは Kāṇhu (= Kṛṣṇaācārya)のアパブランシャの詩節を引用している。ehu so giri-bara kahia maī ehu se mahāsuha tḥāba (sic! = ṭhāba)「これが、かの殊勝の峰(giri-bara)であると私によって説かれた。これが。かの大楽の場所（？）である。」

管はハタ・ヨーガの文献ではkālaśoṣinī「時間を干上がらせるもの」と呼ばれる[162]。

このように通常の人間に不可能な作業をやってのける「僕」は第５連「勇者、スーパーマン」すなわち、完成されたヨーギンである[163]。

最後の行の「旗が揚がる」云々という表現を、ムニダッタ注は「外道の男女の修行者たちの中で、私［だけが］、二つの器官（＝男女性器）の結合によって生ずる不滅の喜び［を与える］性交修行により、煩悩 (kleśa) という敵を踏みにじることによって勇者である。彼らの間に、［こうした］認識を見せ付ける目的で、［私が］最も優れた修行者［であることの］印として、私は［旗を］揚げた」という風に解説する[164]。ムニダッタ注の仏教的な解釈が全部当たっているかはともかくとして、これにもとづいて、第５連の表向きの意味は「［戦闘において］私は勇者である。［このことを世に知らしめるために］大衆の間に［よく見えるように］戦勝旗を挙げた」といったことになるだろう。

しかしこの表向きの裏に、もちろん秘儀的な意味が隠されているに違いない。

Siṃha 1969 はムニダッタ注の解釈を部分的に利用して、第５連後半を「男と女の二人の間に、旗が揚がった」とマイティリー訳し、「二人が溶け込んでしまう状態、最高我となってしまった」と解説する[165]。「旗が揚がる」という表現を、どうして「男女が最高我に溶け込む」と解釈できるのか、根拠がわからない。

---

[162] たとえば 13 世紀の音楽理論書サンギータ・ラトナーカラのハタ・ヨーガをあつかった部分には次のように言われる。saṅgīta-ratnākara 1,2,153b-155ab: […] tisro mukhyatamā matāḥ /153b/ suṣumnā tisṛṣu śreṣṭhā vaiṣṇavī mukti-mārga-gā /153/ kanda-madhye sthitā, tasyā iḍā savye 'tha dakṣiṇe / piṅgaleḍā-piṅgalayoś carataś candra-bhāskarau /154/ kramāt kāla-gater hetū suṣumnā kāla-śoṣiṇī /155ab/「最も主要な［管（ナーディ）］は三本あると考えられている。三本のうちスシュムナー管が最上であり、ヴィシュヌに属し／シャクティであり（？）解脱の道を行くものであり、［身体の中央の］叢（カンダ）の真ん中にある（＝を貫いている）。その左側にイダー管が、右側にピンガラー管が［ある］。イダーとピンガラーにおいては、それぞれ月と太陽が運行しており、［二つの管は］時間の進行の原因である。スシュムナー管は時間を干上がらせるものである。」

[163] vīra は羽田野 1987, p.70 によれば、仏教タントラにおける uḍḍiyāna を始めとする pīṭha の理論に連関する。また White 2003 は、修行者は女性の月経血を摂取することにより、siddha すなわち'Virile Hero'になる、という(ibid., p.74; 77)。彼の理論の根拠があまり定かではないが、チャルヤーパダ第４歌の内容に合致している。

[164] munidatta: anyeṣāṃ sampradāya-bahirmukha-yoginī-yogināṃ madhye kundureṇa dvīndriya-samāpatti-yoga-akṣara-sukhena kleśa-ari-mardanād vīro 'haṃ / punar api teṣāṃ madhye cīram iti / yogīndra-cihnam aṣṭa-guṇa-aiśvarya-ādi mayā uddhṛtam abhijñā-sandarśana-arthaṃ /

Kværne 1986, p.86 (4.5)は aṣṭa-guṇa-aiśvarya を'the eight magic powers'と訳す。abhijñā-sandarśana-arthaṃ を'in order to demonstrate the supernatural powers' と訳す。

[165] Siṃha 1969, p.111: nara-nārī dūnūka madhya uddhṛta cīra chī (jāhime dūnū līna bhae jāe, tehana sattva, paramātmarūpa bhae gela chī).

あるいは「旗が揚がる」というのは、精液（あるいは精液と女性の体液との混合物）がスシュムナー管を通じて頭頂に上昇することを意味するのかもしれない。その結果、修行者の頭蓋内において男性的要素と女性的要素のバランス状態が実現され、快楽の絶頂（大楽）を得る、すなわち最高我に溶け込む、ということなのか？

仏教タントラの修行次第および隠語を扱った経典ヘーヴァジュラ・タントラの注釈の一つ、ヘーヴァジュラ・ピンダールタ・ティーカーによれば、「旗」(dhvaja) はタントラの隠語で、盗みなどの犯罪を働いて処刑された男あるいは女の身体が、剣で引き裂かれ、処刑台に掲げられているものを意味する、という[166]。タントラ修行者は修行の一環としてこの人肉を食らうのである[167]。しかし、この意味は、我々が今考察しているチャルヤーパダのこの箇所にはそぐわない。

Śāstrī 2005 の巻末で、チャルヤーパダの現代ベンガル語･解釈を行う Tārāprasanna Bhaṭṭacārya は、これとは違った、いくぶん奇妙な解釈をする。「私は勇者である。すべての男たちや女たちのあいだで、上の世界／位階に座すヨーギンたちの［着るような］、ぼろでつくった衣を私［も］身にまとった」と訳している[168]。しかし C. ubhila に相当する中世ベンガル語の単語 ubhila には、「着る」「身にまとう」という意味はない[169]。だから、この解釈には無理があるように思う[170]。

ところで、Dās'gupta 1989 の「新チャルヤーパダ(naba-caryāpad')」の注記する、他の写本の別のヴァージョンでは、第 4 歌の最後の行は naraa nārī mājhẽ ubhaya laü bīṇā 「男と女の間には

---

[166] Cf. Snellgrove 1959, p.71: "A *dhvaja* (banner) is the coarpse of any man or woman who has been a thief or something else, and who having been punished by the king, has had his or her body rent by a sword and hung on a gallows."

[167] Cf. Snellgrove 1959, p.71.

[168] Śāstrī 2005 (Tārāprasanna Bhaṭṭacārya, p.4): kundur'-yoger' anuṣṭhān' dbārā (kleś'-rūp' śatru marddan' kariýā) āmi bīr' haïýāchi ebaṃ nar'-nārī-sakaler' madhye ūrddha-lok'-bāsī yogīder' cīr' (bastra-khaṇḍa bā balkal') dhāraṇ' kariýāchi.

[169] J. Dās' 2000 の中世ベンガル語辞典には ubhā: ucca; upasthita haoýā「上方」「上になる」（過去分詞は ubhila）とあり、C. ubhila に相当する語であると考えてよい。

[170] cīra という語は中世マイティリー語の詩人ヴィデャーパティのエロティックな詩にも用いられている。そのうちの一つ(Vidyāpati Padāvalī, p.188)には男女が激しくセックスをする様子が赤裸々に描かれており、その一行には duao saana ceta na cīra / duao piyāsala pībae nīra「[男女] 二人はベッド［で］衣［を纏わないことを］気に留めない。［愛の渇きに］渇いた二人は［愛の］水を飲む［ことに専念する］」とある。また、別の詩における用例(ibid., p.232) na cetae cikura na cetae cīra「［恋を患う女が］髪［の振り乱れるのも］気に留めず、衣［が乱れるのも］気に留めず［半狂乱で走り回る］」も、同様な文脈で用いられている。第一の用例はチャルヤーパダ第 4 歌最後行の表現を思い起こさせる。チャルヤーパダ第 4 歌が民間の恋愛詩の常套句を下敷きにして作られている可能性がある。もちろんこれは私の仮説に過ぎない。

両方のヒョウタン[171]の弦楽器［がある］」という謎めいた文句になっている。これは、C. ubhila cīrā を読み間違えて、さらに別の詩行と混同した[172]、と考えるが、その連想法はなかなか面白い。

チャルヤーパダ第 17 歌は「太陽は［弦楽器］のヒョウタン［製のボディ］、月は［楽器に］張られた弦［である］。アナーハタ［・ナーダ］はアヴァドゥーティを［楽器の］ネックとして［鳴り響く］」[173]云々となっている。ハタ・ヨーガ修行者は、修行の高次な階梯に到すると、極めて美しい妙音、アナーハタ・ナーダ「まだ音響として鳴っていない音」、を聴くという[174]。その現象を説明して、修行者の身体は弦楽器（ヴィーナー）であり、その弦がかき鳴らされることによって出た音が、アナーハタ・ナーダだ、というのである。

この詩行の「太陽」と「月」は、もちろんピンガラー管とイダー管を指す。日輪を弦楽器の丸い胴になぞらえ、細い三日月を、弦になぞらえた。アヴァドゥーティは、スシュムナー管のことで、弦楽器のネックである。身体を弦楽器に喩える例は、インドの文献に古くから散見され、アイタレーヤ・アーランニャカやパーリ語の経典[175]、そして舞踊経典（ナーティャ・シャーストラ）、音楽理論書サンギータ・ラトナーカラなどにも扱われる。そして、この比喩は、中世アヴァディー語の詩人カビールの歌にも現われる。さらに現代ベンガルのバウルたちの吟遊詩にも[176]。

チャルヤーパダ第 17 歌は、修行者が、セックス修行の快楽の絶頂で、美しい妙音あるいは音楽を聴くことを、述べる。私たちが今見ている第 4 歌の最後行の別ヴァージョンは、真偽はともかくとして、こういった背景を踏まえて、混入したものであろう。

今日でもバウルたちは、第 17 歌に歌われているような、一本の弦を張っただけのシンプルな

---

[171] もし laü を第 17 歌に現われる lāü「ヒョウタン」と同じ語と解釈してよいならば。

[172] あるいは歌い手が即興で、関係がなかった別の詩行から表現を借用して、ここに付加した。

[173] Cf. Kværne 1986, p.146: suja lāu sasi lāgeli tāntī / anahā dāṇḍī cāki kiata abadhūtī /17.1/ Kværne はこれを"The sun (was) the gourd, the Moon was attached (as) strings: the Unstruck (sound) (was) the neck, the Avadhūti was made the disc" と訳すが、これでは意味がきちんと通らない。

[174] Eliade 1975, pp.303-304.

[175] Mahāvagga 5,1,15-16.

[176] Cf. Bhaskar Bhattacharyya 1992, p.64 には次のような歌詞が記載される。"From the three strings, a melody is created, producing the sound of music. That music is like galloping hooves; be sure to keep the rithm right." ここでは 3 つのナーディは楽器の 3 本の弦になぞらえられている。後半の「リズムを正しく保て」とは、性交修行における、動作のリズムあるいは速度(chanda, laẏ)のことを言っていると思われる。性交修行におけるリズムとリズムの狂いによって生ずる危険については Bholanath Bhattacharya 1977, pp.390f を参照せよ。

「身体と弦楽器の比喩」については、私の博士論文 The Body of a Musician を参照されたい。

作りの弦楽器を演奏している[177]。

まとめ

チャルヤーパダ第47歌では，第1行目にいきなり蓮華（＝女性性器）と金剛（＝男性性器）が登場しており、セクシャルな内容が扱われている、ということが明白だった。しかし従来のチャルヤーパダ研究者は、ムニダッタ注の表向きの意味に従うことをもっぱらにし、チャルヤーパダのテキストそのものが持っているセクシャルなコノテーションをなおざりにしてきたようである。もちろんムニダッタはチャルヤーのセクシャルな背景について意識していたようであるが、それをはっきりと前面に押し出してはいない。現代チベット仏教（仏教タントラ右派）で、男女が交合する図を崇拝しそれについての高度な理論があるのにもかかわらず、実際にハードなセックス修行を行わない[178]のと、よく似た状況である。ムニダッタ注は、セックス修行を仄めかしてはいても、具体的にどういうことをしたのか、という情報は与えてくれない。

そもそもチャルヤーパダの作者たちとムニダッタ注釈の間に時代の隔たりがある。また、チャルヤーパダの作者たちとムニダッタは、おそらく異なった社会階級に属していたのではないか、と思われるふしがある。たしかにチャルヤーの歌には仏教タントラ的な用語も登場するが、だからといって、はたしてチャルヤーパダの作者たちが本当に仏教を信奉していたのか疑わしい。もしかすると仏教タントラとはあまり関係のない宗教グループに伝承されていたテキストを、仏教徒ムニダッタがむりやり仏教タントラ的に解釈しているだけかもしれない。仏教タントラの抽象的な理論が作られる以前にもセックス修行を実践するグループ、今日のバウルのような宗教グループが既に東インドに存在してチャルヤーパダを作曲し歌っていた、ということであるかもしれない[179]。

現在のバウルにおいても宗派の帰属はあまり明確ではなく、ヒンドゥ・イスラム混交主義が観察される。同じ歌詞のなかに、ヒンドゥの教義とイスラムの教義がごちゃ混ぜになって現われる例がいくらでもある。また「バウルの宗教」という統一的な教義を持った宗派が存在するわけではない。無数のグループが、互いに似通ってはいるものの少しずつ差異をもった雑多な教義・修行法を伝えているに過ぎない。また同じグループに属するメンバーにおいてさえも、

---

[177] バウルの一弦琴はek'tār' と称される。しかしヒョウタン製ではないようである。ただし、ヒョウタン製の楽器は、シタールやルドラ・ヴィーナーを初め、インドに広く存在する。

[178] 田中 1997, p.123

[179] これについてはKværne 1986, p.17 を参照。ただしKværne 自身は、チャルヤーパダは仏教に属する、という立場をとる。インドに広まったタントラの起源がアブ・オリジナルの宗教にある可能性については田中 1977, p.120 を参照せよ。

個々人により教義・修行の内容が異なったりする。そして同一人物においてさえも、シチュエーションにより教義の内容が微妙に変化してゆく[180]。

チャルヤーパダの作者たちも、バウルに似た人たちだった、と思われる。彼らは自らの肉体を用いてセックス修行を実践することによって悟りを得た種類の人間たちであり、一貫性のある理論体系の構築に情熱を注いだのではなかったと思う。彼らは民衆語を用いて、日常物をモチーフにしながら、しかし、一見平明な歌詞の背後に、実践者・体験者のみが把握しえる深遠な象徴的意味を込めて歌った。したがってチャルヤーパダの歌詞すべてに統合的な一貫した理論体系を読み取ろうとするのは、方法論として間違っていよう。

チャルヤーパダの作者たちはどのような人物、グループだったのだろうか？チャルヤーパダの現存する47の歌詞はどれも非常によく似た形式をとり、同じような語彙・表現が繰り返し用いられる。内容を見ても同じようなモチーフが繰り返し取り上げられる。これらの歌はサンスクリットのカーヴァ作品と違い、初めからきっちりとした完成品として仕上げられたのではない。むしろ共通のスタイルと共通の文学的語彙・表現を分かち合う無名の詩人たちのグループがいて、そのグループの構成者が即興を行った、と考えた方がよいように思える[181]。これらの詩人たちはグループの作詩スタイルに合った常套的表現のストック（蓄え）をあらかじめ記憶しており、グループに伝わる作詩法に則って即興的に作詩した[182]。あるいは先人の作った模範例を幾つも暗記していて、それらを聴衆の前で演奏する際に、会場の反応を見ながら臨機応変に

---

[180] 似た現象がインド音楽の師から弟子への伝承においても観察される。インド音楽にラーガとターラの理論があるといっても、それが一貫した体系として、書かれた理論書の形で存在しているわけではない。ある一つのラーガを師匠が弟子に伝授するとき、それは常に即興の形で伝えられるのであって、既に作曲され細部まで固定された楽曲を教えるわけではない。その時の師匠の気分により、そして授業を受ける弟子の性格により、同一のラーガが、その都度、違った形で、師匠により歌われ、そして弟子によって学習される。それでも、それらの即興演奏は常に、そのラーガに特有な特徴を備えているだろう。そして個々の即興曲を総合したならば、ある種の理論体系を抽出できるであろう。しかし音楽家自身がこの理論体系を明確に意識しているかというと、疑わしい。

[181] チャルヤーパダの各歌の最後の連には、作者の名前が織り込まれている。これをもとに、チャルヤーパダの歌ごとの成立年代を推定した研究がある(cf. Kværne 1986, p.4)。これらの名前のほとんどが仏教の聖者の名前であるが、はたして彼らが正真の作詞者なのか疑わしい、と私は思う。むしろ無名の作詩者が自分の作った曲の作者を仏教の聖者とした、ということなのではないだろうか。

[182] スラヴロ承詩における同様な状況、即興そして即興の際の作詩法についてはロシアの言語学者 R. Jakobson 1989 を参照。彼はこのような吟遊詩を文法的に分析する手法を提示している。

多少の即興を交えて、歌った[183]。こういったことがチャルヤーパダの生成段階で起こったと推測される。要するに現在のベンガル地方でバウルのグループで歌会が催され、古い歌詞が演奏される度に改変を加えられたり、新しい歌が即興的に創造されたりするのと同じような様子で、当時も作詩・作曲が行われていたのではないか、と私は考えるのだ。

テキストがこのようなプロセスを経て、複数の無名の作者たちの手を経て伝承される場合に、果たして唯一の正しい“原テキスト”を再構築できるものなのか？この文学ジャンルにおいてそういった方法論が果たして有効なのか？今後、考察していく必要があるだろう。

これらの歌詞は書きとめられないので、どんどん改変を加えられていく。ところが表現法や作詩スタイルのほうは何世紀もあまり形を変えずに伝えられていく。チャルヤーパダに扱われていたのとそっくりのモチーフが驚くべきことに約 1000 年を隔てた現代のバウルの歌詞にも現われる。詩的イメージや象徴は、私たちの想像を超えて、はるかに強い生命力を持っているのかもしれない。様々なイメージが複雑にもつれて絡まりあい、忽然と消え失せたかと思えば、また突然、かなり離れた別のところに顔を出す。イメージの伝承はバニヤン樹の根茎に似ている[184]。

略語表

C. Caryāpada　Skt. Sanskrit　T. Tibetan

MIA Middle Indo-Aryan　NIA New Indo-Aryan

imp. imperative　inf. infinitive　m. masculine　f. feminine　n. neuter

nom. nominative　pres. present　pers. person　sg. singular

注記　ハイフン[-]の使用について：サンスクリットおよびプラークリット (MIA) では名詞の語幹形と主格形が異なる。言語の歴史的変化を論じる際には、このことを考慮する必要がある。そこで語幹形をハイフンによって表す。例えば名詞 Skt. śvāsa- MIA sāsa-（語幹形）の主格形はそれぞれ śvāsaḥ（連声により śvāso） sāso となる。これに相当する NIA sāsu は主格形に基づいている。

これに対し、議論において言語の歴史的変化が問題になっていない場合、表記の煩雑さを避けるため、語幹形と主格形を区別せずに両者をハイフンなしで転写した。

---

[183] 北インド古典音楽において、音楽家は師匠に習った模範例を暗記するが、聴衆を前にした演奏の際にはそれにアドリブの改変を加える、というのとよく似た状況だったと推測される。

[184] Hans Harder (Heidelberg) との対話において彼が用いた喩え。

ビブリオグラフィ[185]

Bharati, Agehananda: Tantric Traditions. (Revised and Enlarged Edition of *The Tantric Tradition*) Delhi: Hindustan Publishing Corporation. **1993**

Bhattacharyya, Bhaskar: The Path of the Mystic Lover. Baul Songs of Passion and Ecstacy. By Bhaskar Bhattacharyya. Edited by Nik Douglas. Illustrated by Pennyslinger. Rochster, Vermont: Destiny Books. **1992**

Bhattacharya, Bholanath: "Some aspects of the esoteric cults of consort worship in Bengal: A field survey report" *Folklore Vol. 18, No. 10, Whole No. 213 (1977.12)*: pp.311-396

Bhaṭṭācārya, Upendranāth': Bāṃlār' bāul' o bāul' gān'. Kalikātā: Oriyenṭ' Buk' Kompāni. tṛtīya saṃskaraṇ' 1408. (pratham' saṃskaraṇ' 1364). = **1980**AD

Bloch, Jules ジュール・ブロック: ジプシー　木内信敬訳　東京（白水社）**1993** 年　クセジュ文庫 528

Basu, Samareś':「タントラ秘儀見聞記（抄）」ショモレシュ・ボシュー著　林良久訳　コッラニ第 11 号所収　東京（コッラニ編集部）**1986**: pp.17-26

Cakrabartī, Jāhnabī Kumār': Caryāgītir' bhūmikā. Kalikātā: Ḍi. Em'. Lāibrerī. ベンガル歴 1382 (=**1975**AD)

Cakrabartī, Sudhīr': Bāṃlā dehatattber' gān'. Sudhīr' Cakrabartī sampādita. Kalikātā: Pustak' Bipaṇi. **1990**

Chatterji, Suniti Kumar: The Origin and Development of the Bengali Language. Vol. 1-3. London: George Allen & Unwin. **1970**. (Sole distributors: Motilal Banarsidas, Delhi)

Das, Rahul Peter: "Zu einer neuen *Caryāpada*-Sammlung" *ZDMG Bd. 146 (1996)*: pp.128-138

—: "Problematic Aspects of the Sexual Rituals of the Bauls of Bengal" *JAOS 112.3 (1992)*: pp.388-432

Dasgupta, Shashibhushan: Obscure Religious Cults. Calcutta: KLM. Reprint **1995**. (1st ed. 1946)

Dāś'gupta, Śaśībhūṣaṇ': Naba Caryāpad'. Śaśībhūṣaṇ' Dāś'gupta kartṛik' saṃgrihīta o saṃkalita. Asit'kumār' Bandyopādhyāý' sampādita. Kalikātā: Kalikātā Biśbabidyālaý'. **1989**

Eliade, Mircea: Techniques du yoga. Gallimard **1975**

羽田野白猷:「Tantric Buddhism における人間存在」羽田野白猷チベット・インド学集成第 3 巻（インド編 I）　京都（法蔵館）　昭和 62 年(**1987**)　pp.50-165

---

[185] 現代語において子音文字の潜在母音 a が位置により発音されない場合、それをダッシュ[']で転写する。ベンガル文字の ya の異字体を[ýa]で転写する。

Harder, Hans: Der verrückte Gofur spricht. Mystische Lieder aus Ostbengalen von Abdul Gofur Hali. Heidelberg: Draupadi Verlag. **2004**

—: The Maijbhandaris of Chittagong. Sufism, Saint Veneration and Bengali Islam. Habilitationsschrift. Vorgelegt an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. **2006**.（未出版）

Jakobson, Roman: 詩学。ロマーン・ヤーコブソン著　川本茂男編　東京（大修館書店）**1985** ロマーン・ヤーコブソン全集 3

上村勝彦：インド神話　東京書籍　1981

—: インド古典詩論研究　アーナンダヴァルダナの dhvani 論　東京大学東洋文化研究所報告 **1999**

Kværne, Per: An Anthology of Buddhist Tantric Songs. A Study of the Caryāgīti. Bangkok: White Orchid Press. **1986**

村瀬智："「つぎはぎジャケット」と「ふんどし」—ベンガルのバウルの宗教と宗教儀礼" 国立民族博物館研究報告 20 巻第 4 号(**1995**): pp.719-751

大西正幸：「ラロン・フォキル修行歌選」　コッラニ第 11 号所収　東京（コッラニ編集部）**1986**: pp.27-47

Pischel, Richard: A Grammar of the Prākrit Languages. Translated from German by Subhadra Jhā. Delhi: Motilal Banarsidass. **1981**

Śāstrī, Har'prasād': Hājār' bacharer' purāṇa baṅgālā bhāṣāy'. Bauddhagān' o dohā. (Caryācaryabiniścay', saroj'bajrer' dohākoṣ', kānhapāder' dohākoṣ' o ḍākārṇab'.) sampādak': Har'prasād' Śāstrī. saṃskartā: Tārāprasanna Bhaṭṭācārya. bhūmikā: Pabitra Sar'kār'. Kal'kātā: Baṅgīya Sāhitya Pariṣat. tṛtīya saṃskaraṇ' 1413. (1. saṃskaraṇ' 1323) = **2005**AD

Sen, Nilratan (ed.): Caryāgītikoṣa. Facsimile Edition. Simla: Indian Institute of Advanced Study. **1977**

Sen', Nīl'ratan': Caryāgītikoṣ'. mūl' puthir' phoṭomudrāṇ' saṃskaraṇ'. sampādanā: Nīl'ratan' Sen'. Kal'kātā: Sāhityalok'. Sāhityalok' saṃskaraṇ' **2001**. (Pratham' saṃskaraṇ' 1978)　これは N. Sen 1977（英語）のベンガル語ヴァージョンであるが、ところどころに細かい相違点がある。

Shahidullah, Mohammed: Les Chants Mystiques de Kānha et Saraha. Les Dohā-koṣa (en apabhraṃśa, avec les versions tibétaines) et les Caryā (en vieux-bengali) avec introduction, vocabularies et notes, édités et traduits par M. Shahidullah. Paris: Adrien-Maisonneuve. **1928**

—: Buddhist Mystic Songs. The Dacca University Series, Vol.IV, No.II, January 1940 (87pp.). Reprinted by the Bengali Literary Society, Department of Bengali, University of Karachi, 1960. Revised and enlarged

edition published by the Bengal Academy, Dacca. **1966**[186]

Siṃha, Jayadhārī: Bauddhagāname tāntrika siddhānta. Caryāgītaka śaivaśākta-tāntrika adhyayana. Madhubanī. **1969**[187]

Snellgrove, D. L.: The Hevajra Tantra. A critical study. Part I. Introduction and translation. London/New York/Toronto: Oxford University Press. **1959**. London Oriental Series, Vol. 6

田中公明：性と死の密教　東京（春秋社）**1997**

塚本啓祥：梵語仏典の研究　IV密教経典編　編集者：塚本啓祥、松長有慶、磯田　京都（平楽寺書店）**1989**

外川昌彦：「ベンガルのイスラーム文化—バングラデシュのスーフィー文学を中心として」コッラニ第17号　東京（コッラニ編集部）**2002**: pp.147-174

Ernst and Rose Leonore Waldschmidt: Miniatures of Musical Inspiration. In the Collection of the Berlin Museum of Indian Art. Part II. Rāgamālā-Pictures from Northern India and the Deccan. Berlin: Museum für indische Kunst. **1975**. Veröffentlichungen des Museums für indische Kunst Berlin, Vol.3

White, David Gordon: Kiss of the Yoginī. "Tantric Sex" in its South Asian Contexts. Chicago/London: The University of Chicago Press. **2003**

山畑倫志：「アパブランシャ語とタントリズム」印度学仏教学研究　第五十六巻第一号〔通巻第113号〕東京（日本印度学仏教学会）平成19年 **(2007)**: pp.284-287

Vidyāpati: Vidyāpati Padāvalī. Ṭīkākār': Rām'candra Śrīvāstav' Candr'. Bhūmikā-lekhak': Rām'vṛkṣ' Bainīpurī. Āgrā: Rām'prasād' eṇḍ' Saṃs'. 出版年記載なし

辞書（有名なものは除く）

Biswas, Sailendra (etc.): Samsad Bengali-English Dictionary. [Revised & Enlarged Third Edition] Compiled by Sailendra Biswas. Second edition edited by B. Mohan. Revised by S. Sengupta. Third edition revised by S. Bhattacharya. Kolkata: Sahitya Samsad. **2006**

Dās', Jñānendramohan': Bāṅgālā bhāṣār' abhidhān'. Kalakātā: Sāhitya Saṃsad'. 1-2 bhāga. **2000**（中世ベンガル語文学からの用例を集めたベンガル語辞典）

---

[186]本稿において私自身はこれを用いなかったが、Kværne が参照しており、Kværne の解釈の妥当性を論じる際に言及する必要があった。そこで Kværne, p.12 に記載されているレファレンスをそのままビブリオグラフィーに収めることにする。

[187] 私はマイティリー語の発音について詳しいことを知らないので、便宜的に子音文字の潜在母音 a の位置による脱落を考慮せずナーガリー文字をそのまま転写した。

T.L. Turner: A Comparative Dictionary of the Indo-Aryan Languages, London **1966**[188]

Sheth, Hargovind Das T.: Pāia-sadda-mahaṇṇavo. A comprehensive Prakrit-Hindi dictionary with Sanskrit equivalents, quotations and complete references. Delhi/Varanasi/Patna etc.: Motilal Banarsidas. Reprint of the second edition: **1986**

蔵漢大辞典: Bod-rgya-rcheg-mdzod-chen-mo. Grang-dbyi-sun 編

北京(Mi-rigs-dbe-skyun-khangs) 1993

＜キーワード＞　チャルヤーパダ　古ベンガル語　バウル　タントラ　性交修行

（ハレ大学博士課程修了　東方研究会所属）

[188] 本稿において私自身はこれを用いなかったが、Kværne が頻繁に参照しており、私も Kværne の解釈の妥当性を論じる際に、しばしば言及した。そこでビブリオグラフィーに収めることにする。