OUKA
Osaka University Knowledge Archive

Title	放浪者の言語 : 音声テクストと文字テクストの伝承
Author(s)	北田, 信
Citation	環境変化とインダス文明 : 2008年度成果報告書. 2009, p. 117-128
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/57171
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

放浪者の言語～音声テクストと文字テクストの伝承

北田　信
財団法人東方研究会・研究員

テクストが、文字の助けを借りずに、もっぱら記憶だけを頼りに口伝えされていく、あるいは、テクストが文字で記録されている場合でも、文字は音声的な伝承の補助的な役割を果たしている、ということについて、南アジアの東側にあるベンガル地方およびその周囲の地域からの事例を報告したい。

ベンガル語で書かれた一番古い資料として、チャルヤーパダというテクストがある。9～12世紀頃成立したと思われる。これは当時、諸国を放浪する修行者たちが歌っていた宗教的な歌を集成したものである。実は、このテクストの流れを引く伝統が、現在も滅びずに残っている。一つはベンガル地方の吟遊詩人バウルが演奏する宗教歌であり、もう一つは、ネパールのカトマンドゥ盆地に住むネワール人が伝えるチャチャー歌謡である。

この二つの伝承の形式は、質が異なっていて、前者は文字を使わない伝承であり、後者は文字を用いた伝承の形式を取る。つまり、この二つの伝統は、テクスト伝承の二つの対照的なあり方を示している。

(1) バウルたちの伝承は、大変プロダクティヴな伝承形式であって、同じ歌が観客に応じて、即興を交えて演奏される。このような伝承形式において、テクストは刻々と変貌し、とどまるところを知らない。ところが、テクストを作るための作詩法や表現法、すなわち作詩のシステムそのものは、かなり長い年月がたっても失われずに受け継がれていく。
(2) カトマンドゥ盆地のネワール人が伝えるチャチャー歌謡においては、千年前のチャルヤーパダの歌詞が文字通り忠実に伝承されているが、これは古い段階でテクストを文字にして記録したことによる。ネワール人自身はテクストの意味を理解せず、“神聖な歌”、“マジカルな威力を持つ呪文”として歌い継いでいる。いわばテクストを化石化した状態で保存したのである。

それでは、まず、ベンガル地方の吟遊詩人バウルとは何者なのか？ということから説明していこう。

インド東部からバングラデシュにまたがった地域（ベンガル地方）には「バウル」と呼ばれる放浪詩人（宗教的芸能集団）がいる。

バウル (Baul, bAul') [註1] 家庭を捨てた世捨て人であり、村の家々を巡って宗教的な歌を歌いながら托鉢を行うことによって生活している。彼らは単なる乞食ではなく独特の宗教を持っている。その教えによれば、神は修行者自身の肉体のなかに宿っているという。自分自身の中にいる内なる神・真実を体得することがバウルにとっての修行の目的である。バウルは自身の内に宿る真理以外の如何なる権威をも認めないので、偶像崇拝や寺院礼拝も行わないし、ヒンドゥの聖典やイスラムのコーランなどの書物の価値も認めない。社会規範からは逸脱し、カース

トなどの身分制度も否定する。バウルの歌には、こういったバウルの宗教観が込められている。

バウルの中には音楽家として優れた素質を持つものがおり、またバウルの内なる神に対する愛を歌った歌には、歌詞の文学性からも、そしてメロディーの美しさの点でも、聴くものの心を深く動かすものが多い。

出家してバウルとなる者は通常、貧しい下層階級の出身であり、読み書きが出来ないものが多くを占める[註2]。したがってバウルの伝承する歌はほとんど文字に書き表されることがなかった。ところが近代になって始めて記録されはじめたこれらの歌詞の内容や表現法は、インド中世の宗教文学と驚くべき一致を見せている。

中世インドにはカビール(15世紀)、スールダース(16世紀)、ヴィデャーパティ(14～15世紀)、チャンディーダースなどの偉大な神秘主義詩人たちが現われたが、これらの詩人たちの作品を彷彿とさせる文学的表現がバウルの口承詩に散りばめられている。中世インドの神秘主義文学に似通ったパラレルな表現があまりにも多いので、バウルたちは中世の吟遊詩人たちの末裔だと考えざるをえない。

伝説によると、カビール、スールダースなどの中世の神秘主義詩人たちの多くは下層階級出身の読み書きを知らない人々であり、宗教的な歌を歌いながら諸国を放浪した。彼ら自身は自分の作品を文字に記録せず、また、彼らの死後しばらくの間はこれらの作品は書きとめられることがなかった。つまり、これらの歴史に残る偉大な詩人たちと、現代のバウルたちとの姿に、それほど大きな違いはなかったと考えられる。宗教的な歌を演奏しながら諸国を乞食して廻る放浪者たちが何百年も前からいた。かれらの口承文芸は、文字化されないのにもかかわらず、途絶えることなく現代まで生き残った。

それでは、このような放浪詩人たちが昔から存在したとすると、その起源はいったいどのあたりの年代まで遡ることが可能だろうか？　今までの研究によると、放浪詩人の起源は、約千年前に作られた「チャルャーパダ」というテクストにまで遡ることができると考えられる。

「チャルャーパダ」(チャリャーギーティ)は、仏教タントラ(密教)に関する50の宗教的な歌を集めて解説したテクストである。その言語は、新期インド・アーリヤ語東部方言の最古の形である(ベンガル語と多くの共通点を持つのでOld Bengaliと呼ぶ人もいる)。ここに修められている50の歌の内容や表現法が、カビールなどの中世の詩人やバウルのものに非常に似通っているのだ。これについては、これから以下に具体例を示しつつ説明してゆく。

ところでチャルャーパダの写本は、不思議なことにインド東部ではなくネパール(カトマンドゥ)の仏教僧院で発見された(20世紀初頭)。この不思議な現象についても後で戻ってくることにする。

それではチャルャーパダに現われるのと同じモチーフが、中世の詩人カビールの歌で扱われ、さらにバウルの歌に受け継がれてゆく、という事例を、具体的に見てゆこう。

まず最初の例は、修行者の身体が弦楽器に喩えられるというモチーフを扱った歌である。

チャルャーパダ第17歌

Suja lAu sasi lAgeli tAntI /

aNaha dANDI cAki kiata abadhUtI //

bAjaï alo sahi herua bINA /

suna tAnti dhani bilasaï ruNA //

Ali kAli beNi sAri suNiA /
gaabara samarasa sAndhi guNiA //
jabe kakuhA karahakale cApiu /
batiza tAnti dhani saela biApiu //
nAcanti bAjila gAnti debI /
buddha nATaka bisamA hoi //

“太陽”（という名の脈管）はヒョウタン（＝楽器の胴体）であり、“月”（という名の脈管）は弦として張られている。
チャクラ（を伴った）中央の脈管を楽器の背骨（＝ネック）として神秘的な音が鳴る。
主宰者ヘールカ仏のリュートが鳴る。空性という弦の響きがビーンと美しく鳴る。
子音と母音という弾き爪（が鳴るの）を聴いて、
象王（＝心）が融合状態の休止（＝節）を数え、リュートの胴体が閃光という手によって押さえられたとき、32本の弦の響きが全てに浸透する。持金剛は踊り、女神は歌う。
仏陀の舞踊は至難の技[註3]だ。

チャルヤーパダのテクストは、象徴・暗号を用いた謎歌になっており、教団の秘密の教えの手ほどきを受けていない我々部外者が、暗号によって隠蔽された秘儀的な内容を理解するのは非常に難しい。解説すると、この歌では、ヨーガを行う修行者の身体がリュートになぞらえられている。背骨はリュートのネックであり、そこに、脈管（血管や筋肉など）が32本の弦として張られている。この弦楽器が、えにも言われぬ美しい音を奏でている。ヨーガ行者が修行の高い階梯に達すると、眩い光を見、超感覚的な音響を聞くのだという、それを、身体という楽器が奏でる音楽に喩えたのである。

同じモチーフはカビールの詩「サーキー」やバウルの歌詞にも現われる[註4]。

saba raga tAMti rabAba tana biraha bajAvai nitta /
aura na koI suni sakai kai sAIM kai citta //

「すべての脈管は弦。身体は弦楽器。別離（の悲しみ）を常に奏でる。
神であろうと（我が）心であろうと、他の誰もそれを聴くことはできない。」

バウルの歌を集めた Bhaskar Bhattacharyya 1992, p.64 には次のような歌詞が記載される。

「君はどうしてなすすべもなく途方に暮れているのか？
“心の人”を見つけることができずに。
この樹の根っこは天空にあり、地面には枝がある。この樹には花も果実もない。
なぜなら、果実はグルの手の中にあるからだ。
ガンジス川は乾きで死に、火は寒さで死ぬ。鳥の巣は水中にあるが卵は樹のてっぺんにある。
彼の頭は北にあり、足は南に、手は東にあり、西からしゃべる。

三本の弦からメロディが創造され、音楽が生まれる。その音楽は蹄の響きに似る。正しくリズムを取れ。
グルはボートで行く。私は流れとともに漂う。我らは墓場にてニーム木のしたで会おう。」(註5)

ここでも3つの脈管が楽器の3本の弦になぞらえられている。

このように、修行者の身体は弦楽器である、という同一のモチーフが、1000年前のチャルヤーパダ、15世紀のカビール、そして現代のバウルの歌に現われる。ただ、ここで伝承されるのはテクストの字句すなわち形式ではなく、発想である。発想は同一だが、その具体的な表れは、その時その時で変化していく。

次の例は、修行者の身体がボートに喩えられるモチーフである。

チャルヤーパダ第38歌（ラーガ・バイラヴィー、サラハ作）
kAa NAbaRi khANDi maNa keRuAla /
sad-guru baane dhara patabAla //1//
cIa thira kari dharahu de nAi /
ana upAye pAra Na jAi //2//
naubAhI naukA TANaa guNe /
meli meli sahajẽ jAu Na ANẽ //3//
bATata bhaa khANTa bi balaA /
bhaba ulolẽ Saba bi boliA //4//
kula laï khara sonte ujAa /
saraha bhaNaï gaaNẽ samAa //5//

<<Kværne 1986, pp.223f に従った和訳 >>
1. 身体は小さなボート、心 (maNa) 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. cIa = Skt. citta-) を堅固にし、ボートをしっかりと保て
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）サハジャによって行け。
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
存在の大波により全てが沈んだ
5. 岸辺に沿って激しい流れを昇る
サラハは言う。天空に到達する

修行者の身体はボートに喩えられる。そして、さまざまな生理的な機能をコントロールするヨーガの修行は、ボートで川を遡る船旅に喩えられている。修行者は意識を集中して、自分の身体を制御し、修行をする。この修行は極めて困難であり、その途上にはさまざまな危険が待ち構えている。この修行を成し遂げるには、精神的指導者の正しいアドヴァイスが不可欠であ

る。

同じモチーフは、バウルの歌だけでなく、現在のバングラデシュにあるムスリムの宗教集団マイズバンダリの詩人たちが作曲した歌にも現われる。マイズバンダリの詩人たちは、バウルと共通の象徴的表現を用いて、今日もプロダクティヴに歌を新たに生み出しているという。

アブドゥル・ゴフル・ハリ作
（Hans Harder 2004, p.35 に掲載のドイツ語訳をさらに和訳した）(註6)

舵取りよ、川に漕ぎ出せ。風向きに注意しろ。
三本の流れの岸辺に行きたいなら、お前を地獄に引きずり込もうとする
渦巻きを通って進まなくてはならない。
今までにどれほど多くの未熟者たちがボートもろとも沈められてしまったことか。
舵取りよ、南方の岸辺に赤い標を見つけるだろう。
良い舵取りは力（シャクティ）を振り絞って流れを上昇するのだ。
愚かな舵取りよ、注意しろ！そして前の者に付いてゆけ。
先んじれば失敗するぞ。
路で迷ったなら2日後にUターンせよ。
詩人ゴフルは風を計測しなかった。そしてたくさんの宝を失った。
彼はもと来た路を振出まで帰るしかなかった。

細かい表現は異なるが、土台にあるモチーフは、チャルヤーパダのものと同じものである。カビールの歌には、このモチーフはあまりはっきりとは現われないが、例えば次のようなものがある。

サーキー第253歌（橋本2002年　190ページ）
「身体は船。心は鳥で何十万ヨージャナも飛んでいく。
ある時は果てしない海を漂い、ある時は空を飛んでいる。」

同じくカビール作の詩集「ラマイニー」第51歌（同書52ページ）でも、船に乗る旅人が身体と心になぞらえられている。

「旅人が船に乗るようなものだと。[…]［旅人は船に］座っているが、それでも先に進む。身体はあるが、装いと本質を混同するな。心を不動にして何も話すな。身体を伴わず心は動き、心を伴わず身体は動く。[…]」

以上の例においては、共通の発想のもとに、さまざまな表現がなされている。同じような主題をベースにして、個々人が、それぞれの表現を行うのである。

しかし、ときには発想だけでなく、歌のかたち、すなわちテクストの字句が、比較的忠実に保存されて後世に伝わっていく場合もある。

チャルヤーパダ 33 歌
「丘の上には私の家がある。隣人はない。
壷の中には飯はない。しかしいつも客人が（訪れる）。
カエルは蛇を追いかける。搾り出されたミルクは再び乳房に入る。
去勢牛が仔牛を生むが、牝牛は不妊だ。
籠は一日三度、乳を搾られる。
賢者は愚者に他ならず、盗人は守衛に他ならない。
いつもジャッカルはライオンと闘う。
詩人デンダナパーダの歌を理解するものは少ない。」

TAlata mora ghara nAhI paDibezI /
hADIta bhAta nAhi niti Abezi //
beGga sa sApa baDhila jAa /
duhila dudhu ki beNTe SAmAa //
balada biAela gabiA bÃjhe /
piTA **duhie e tinA sÃjhe //**
jo so budhI soi nibudhI /
jo So caura soi dusAdhI //
nite nite SiAlA Sihẽ Sama jujhaa /
DheNDHaNa-pAera gIta **birale bujhaa //**

シャシブシャン・ダスグプタ（417 ページ）は、これとそっくりなカビールの歌を示す。

「どうやったら私は町を守れるだろうか？
（この町では）男はフラフラしており、女は賢しげである。
牡牛は分娩するが、牝牛は不妊だ。仔牛は（一日に）三回、乳を出す。
蜘蛛は蠅を捕らえて、抵抗して、負ける。
鳶は肉（が取られないよう）見張る。
鼠は舵取りで、ネコはボート。蛇に見張ってもらっておいて、カエルは眠る。いつもジャッカルはライオンと闘う。詩人カビールは言う。“理解するものは少ない”と。」

kaisaiM nagari karauM kuTavAri /
caJcala purisa bicaSana nArI //
bail biyA gAi bhai bAMjh /
bachrA duhai tIyuM sAMjh //
makaDo dhari mASI chachi hArI /
mAs pasArI cilha rakhavArI //
mUsA khevaT nAv bilaiyA /
miMDhak sovai sApa paharaiyA //
nita uThi syAl syaMghasuM jhujhai /

kahai kabIr koi biralA bujhAi //

二つの歌の下線を引いた箇所においては、モチーフが似通っているだけでなく、語句まで共通している。チャルヤーパダの表現がカビールの歌でもそのまま用いられている。ただし、語形や活用語尾などは、カビールの時代の方言に入れ替えられている。

このような例からは、あるテクストが口頭で伝承されてゆく様子が、如実に見て取れる。ここで想定されるのは次のようなことである。吟遊詩人がある地域から別の地域へと移動していく。彼らが移動するにつれて、方言は少しずつ変化してゆく。そして詩人は、その場所ごとに、同じ歌のテクストを、その都度、動詞の活用形などを少しずつその土地の方言に合わせながら、旅して行くのである。

あるいは、次のようなことも想像される。ある詩人が旅の途中で別の詩人に会い、彼が歌っていた歌を教えてもらう。この詩人は歌の表現のあらましを覚えているが、動詞活用形の細かいところまでは記憶していない。そこで、文法の細かい要素は、彼自身の方言のものに置き換えて、歌う。（もちろん、聴衆を意識して、聴衆が理解しやすい方言にあわせて、もとの歌詞を歌い替えたのだとも考えられる。）

このようにして歌を、さまざまな地域のさまざまな階層の聴衆の前で演奏していく過程で、詩人は、しばしば即興的な要素を混ぜ込んだと思われる。こうした過程の結果として残されたのが、上に見た例であると考えられる。

さらに驚くべきことに、この歌にでてくる「カエルと蛇」という表現については、現代のバウルの歌にも用例がある[(註7)]。

（引用）
最初に蛇を捕まえるための呪文を学び／それから祈りの数珠を首にかけ[(註8)] ／鬱蒼と茂った森に行け
蛇は宝を守る[(註9)]。／家の床の下に／6匹のネズミがトンネルを掘った／土台を貫通して。
カエルは蛇の横で踊る。／ヘビは宝の下を這う。／導師になったカエルは捕まえられない。
ターメリックのペーストを呪文によって聖別し蛇に嗅がせれば／蛇を手なずけることができる。
詩人アブドゥッラーは言う。「私は尊い導師の足元に敬礼いたします。」

寓意に満ちたこの歌の真意は、次のように謎解きされる。

「この歌の“蛇”は同時に二つのものを象徴している。初めの部分ではセックスの情熱(Passion) 女性の身体によって性的な情熱を体験しようとする修行者は、まずグルのもとでイニシエーションを受け、そして、セックス修行を始める前に、スピリチュアルな訓練やヨーガを修習する。セクシャルな情熱の奥に、スピリチュアルな体験という宝がある。6匹の鼠とは6種類の妄想（怒り、高慢、嫉妬、貪り、色欲、欲張り）を意味する。

2番目の部分では、ヘビは男性性器を象徴する。カエルとは女性性器のことである。セックス修行が執り行われる段階においては、グル（導師）の原理（教え）は女性的なものであると見なされる。（修行者が交接する女性パートナーが、教えだと見なされる。）

ターメリック・ペーストとは人糞、すなわち、バウルのセックス儀礼で用いられる4つの聖餐の一つのことを意味する。同時にそれは、単なる肉欲から真の愛を区別する知恵を象徴している。」

ここで言われているのは、バウルたちが人気を避けた場所で執り行う秘儀（セックス・ヨーガ）についてである。実は、冒頭に述べたバウルの宗教は、単なる思弁だけからなるのではなく、バウルたちが自分の肉体を通じて体得するものであるとされる。その修行法の中で最も重要な位置を占めるのが、セックス修行である。本シンポジウムのテーマからは逸れてしまうので、このことにはこれ以上深入りしないが、誤解を招かないように一言説明する。タントラ（密教）においては、修行の一環としてしばしば性的な逸脱行為が実践されるが、それは通常の意識レヴェルを超越した状態で行われ、これらの行為には儀礼的意味が込められている。従って、我々（日本人）の通俗的な価値観やモラルをもって、これらの超越的な行為を否定的に評価することは妥当ではないであろう。

チャルャーパダの時代から放浪修行者たちの間に伝えられてきた謎めいた表現は、彼らが人目を離れたところで執り行っていた秘儀の内容と密接に関わっていたと考えられる。こうした秘儀的な事柄は、通常、部外者には漏らされることがなく、師匠から弟子へこっそりと伝えられた。こうした歌の背後には、修行者たちが伝えてきた修行体系が隠されている。

これまで見てきたように、同じような暗号、象徴的な表現（モチーフ）が何百年もの間、繰り返し使われている。ところが歌の形は刻一刻と変化していく。

詩において用いられる語彙や、表現法は、ある程度定まっており、詩人の頭の中にストックされている。そして、演奏する場に応じて、詩人はそのストックから取り出した個々の部品を継ぎ合わせて、演奏するのである。それは、文字に記録されたテクストを正確に再現するのとは違い、先人の残したテクストを材料に、新たなテクストを創造する作業である。

テクスト伝承の過程が、このように極めて流動的な状況のもとに行われて来たにもかかわらず、千年前の古い表現が、いまだに使用され続け、それを用いて新しい歌がプロダクティヴに生み出されているのは、驚くべきである。それは喩えていってみればコンピュータのソフト・プログラムが、何世代ものユーザーからユーザーへと受け継がれていく、そして、個々のユーザーがその共通のプログラムを使って新しい文書を再創造していくのに似ている。

こうした口頭でのテクストの集団的な伝承における法則性についてはチェコの言語学者ヤーコブソン[註10]が主にスラブの言語を扱って、詳しく研究している。

これまで、文字を用いない、口頭によるテクストの記憶、についての例を見たが、それでは、次に、文字を用いた記録と、テクストの伝承についての例を見ることにしよう。

冒頭で、チャルャーパダの写本はネパールで発見された、と述べた。ネパールのカトマンドゥ盆地はもともと、シナ・チベット系の言語を話すネワール人の文化が栄えていたところであり、今日でも、カトマンドゥ周辺の歴史的建造物のほとんどはネワール人の技術者・工芸家の手になるものである。この人たちが、チャルャーパダをインドから受け継いだらしい。

しかもチャルャーパダは、写本に残っているだけでなく、今日も実際に歌われている。これらの“御詠歌”は今日では、「チャチャー」と言う名で総称されている。「チャチャー」は「チャルャー」が変化した語形だと考えられる。

それでは、千年前の歌詞がどれほど忠実に今日も保存されているか、実例を御見せしよう。チャルャーパダの写本における第4歌は次のようになっている。

第 4 歌 （ラーガ・アル、グダリー作）

tiaDDA cApi joini de aGkabAlI /
kamala kuliza ghANTe karahũ biAlI //1//
joini tāi binu khanahĩ na jIbami /
to muha cumbI kamala rasa pIbami //2//
khepahu joini lepa na jAa /
maNikule bahiA oRiAne samAa //3//
sAsu gharẽ ghAli koJcA tAla /
cAnda suja beNi pakhA phAla //4//
bhaNaï guDarI ahme kundure bIrA /
naraa nArI mAjhẽ ubhila cIrA //5//

<<Kværne にしたがった解釈 >>
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！君がいないと私は刹那たりとも生き［られ］ない。
私は君の口にキスして蓮華の蜜を飲む。
3. 刹那たりともヨーギニーは汚されない。
［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。「私はセックスにより勇者だ。」
「男と女の間に旗が揚げられた。」

この歌が現代歌われているヴァージョンではどうなっているか[註 11]、カトマンドゥで 1999 年に出版されたエディションでは次のようになっている。

trihaNDA cApayi joginI deha kavADI /
kamalakuliza ghaNTha karahuM biyAre //
joginI tuhma vinukhana huMna jIvayI /
tvarAmukha cuMviyAre kamalasaMpIvayi //
kSepanahuM joginI lepana hoyi /
maNikula vahiyAre odiyAta samAne //
sAzvata ghanaghora kaMciyatAre / (zAzvadhare ghore kuciyAre)
candrasUrya dvayi padma nabhedo // (candrasUryaduyi pakSanabharANDo)
bhanayi godArI kunduru vIrA /
narayanArI mAjhe ubhayana vIrA //

さらに、仏教タントラ経典「ヘーヴァジュラ・タントラ」には金剛歌（ヴァジュラ・ギーテ

ィ）と名付けられたアパブランシャ語の歌詞が含まれているが、これもカトマンドゥで歌われている。まず、「ヘーヴァジュラ・タントラ」に所収の古いテクストを下に挙げる。

kollaire TThia bola mummuNire kakkolA / ghaNa kibiDa ho vAjjai karuNe kiai na rolA /
tahi baru khAjjai gADe maanA pijjai / hale kAliJjara paNiai dunduru tahi vajjiai /
causama kacchuri sihlA kappura lAiai / mAlaindhana zAliJja tahi baru khAiai /
preMkhaNa kheTa karante zuddhAzuddha na muNiai / niraMsua aMga caDAbI tahiM ba sarAba paNiai /
malayaje kunduru bATai DiMDima tahiM Na vajjiai /

「男性修行者はコッラ山に居る。女性修行者はムンムニの地にいる。
ドラムは大きな音で鳴る。我らの任務は憎むことではなく、LOVE なのだ。
そこで我らは大量の肉を食い酒を飲む。
ほら、そこには真の信仰者が集い、偽善者は追い出される。
四種の混合スパイス、麝香、乳香、樟脳を摂取する。ジャスミンの香木と米の粥を食欲旺盛に食らう。
いろいろなダンスの身振りをするうちに、浄と不浄はもはや見分けが付かぬ。
一糸もまとわぬ肢体に載り（?）死体がそこに運ばれる。
栴檀（＝逢瀬）で性交が行われ、下賤の女もそこでは追い出されない。」

これが、現在歌われているチャチャー歌の写本のヴァージョンでは、次のようになる。(ZazibhuSaN' DAz'gupta 1989, Naba CaryApad' 所収)

rAga toDi, tAla mAtha.
kolAýi le thiýA bolA mumuni re kanakolA / ghana kapithoi bajaï karuNe kriýAýi na lolA //
malaýaMja kunduru bajaï DiNDima tAhi na bajaýi / tahiM bharu khAjana gAdhe maenA pibaï na yAýi //
hAle kAliMjana paNaýaýi duMduru bajja naýAýi / caü sama kasturi zilhA karpUra lAo khAýi //
malaýaMjaýidhana zAliMja tahiM bharu khAja na yAi /
prekhu nakSatra karante zuddhAzuddha na muNaï //
nilaMsuha aGga candrAbaýiýA tahiM surA pAnaýAýi //

それでは、これらの歌は完全に口移しで伝えられたのか、というと、そういうわけではない。実際に、チャチャー歌を伝承するネワール人の方に会って、歌っていただいたところ、写本を取り出して、それを見ながら歌っていた。伝承のある段階から、古ベンガル語の歌詞の意味がもはや分からなくなってしまったらしく、単語の切れ目が間違ったところに置かれ（現代、印刷出版されているものには仮の分かち書きがなされているが、写本そのものは分かち書きがなく、文字が羅列されているのみ)、意味不明な語の羅列になっている。ネワール人の仏教徒たちの間に伝わる仏教写本は数多くある。そのうち、サンスクリット語で書かれたものは、元の形に大変忠実に書写されているのだが、それとは対照的である。

この歌は、メロディーをつけて歌われる。元のチャルヤーパダの歌にも、この歌詞が歌われるべき音階名が記載されているから、おそらく、もともと歌詞には決まったメロディーがつけ

られていて、歌詞だけではなくメロディーも一緒に伝承されていたと思われる。しかし、写本には歌詞のみが記録されており、メロディーは記されず、朗誦者は、メロディーに関しては記憶だけを頼りに歌うことになる。そもそも、メロディーを音符で正確に記録し、完璧に細部まで再現できるようにする、という記譜法を発明したのは、ヨーロッパで比較的新しい時代に始まったことであり、歴史的に見てきわめて珍しい特異な事象である。ヨーロッパ以外の地域では、音楽の伝承に関しては、全く楽譜に頼らずに記憶だけを頼りに伝えていくか、楽譜に頼ったとしても、ごく不完全なメモのような記譜システムしか存在せず、書いたものは記憶の頼り程度の機能しか果たさなかった。こうした状況のもとでは、メロディーに関しては、非常に即興の占める割合が大きくなる。大まかなメロディー・ラインのみがだいたい定まっていて、あとは各自、好きなように装飾音をつけて歌う、ということが行われる。

つまり、これは「インドの文字文化がたとえば日本の文字文化などと異なり、音声言語から離れることがなく、文字の使用も『音声言語による伝承、（出版ではなく朗詠のような）音声言語による情報共有』の補助として位置づけられていた」（児玉）ということを裏付ける良い例であるといえよう。

こうして、文字を使わない伝承と、文字を用いた伝承の例を、古ベンガル語のテクスト、チャルヤーパダを例にとって見てきた。これらは、テクスト伝承の二つの対照的なあり方を示している。

【註】

1）現代ベンガル語では文字と実際の発音との間に乖離がある。ローマン・アルファベット表記としては主にベンガル文字表記の正確な転写を記す。

2）ベンガル地方における識字率の増加に伴い、今日では読み書きの出来るバウルも多い。しかし、バウルの文芸伝承がもっぱら口頭により行われ、歌詞は基本的に書きとめられることがない、という状況は昔と変わらない。

3）あるいは「非対称なリズムを持つ」？

4）弦楽器に言及する詩節は他にも幾つかある（橋本泰元１２５頁）。

5）How will you stand up effortlessly / If you do not find the Man of the Heart? // The roots of this tree are in the sky; / On the ground are its branches. / The tree has flowers but no fruits, / For the Guru bears the fruits in his hands. // The river Ganga dies of thirst; / The fire dies of cold. / The bird's nest is in the waters, / But the eggs rest on top of the tree. // In the north is his head; / In the South are his feet; / His hands are in the East; / From the West he speaks. // From the three strings, a melody is created, / producing the sound of music. / That music is like galloping hooves; / be sure to keep the rythm right. // The Guru will go in the boat; / I shall flow with the current. We'll meet at the charnel ground / Beneath the neem tree. //

6）別の歌詞は次のようである。「この大海原でどうやったらボートを守ることができるんだ？ボートには）6人の棹取 (Staker) が乗っていたのに、逃げてしまった。良いときには居てくれて、悪いときにはおさらばだ。積荷はタダで頂いて力まかせでボートに積んだ。でも、ぼろ儲けの秘訣を僕はまだ掴んでいなかった。今やボートは大揺れに揺れ、僕はもうすぐ溺れそう。僕の前後に家ほど大きな波がそそり立つ。」

7）Bhaskar Bhattacharyya/Nik Douglas/Penny Slinger. Rochester (Destiny Books), 1993: p.77.

8）類似の表現が チャルヤーパダ第 28 歌一行目 にも見られる。Cf. Kværne 1986, p.181, "the ZavarI girl has the necklace of gunja berries round her neck".

9）ラーフル・ペーター・ダスによれば、バウルのコード言語において、"宝"は"精液"を、"家"は身体

を意味しするという。これに従ってこの行を解釈すると、精液は身体の基部、ペニスの近くにある、となる。ただ、この解釈はハタ・ヨーガの身体論には合致しない。ハタ・ヨーガの通常の身体論では、精液は頭蓋に貯蓄され、交接時に流れ落ちてくる、とされるから。また一方で、歌詞中の“蛇”が性力（シャクティ）を象徴する可能性も否定できない。シャクティはさまざまな文献で、蛇の姿をとると言われている。

10）ヤーコブソン「創造の特殊な形態としてのフォークロア」（12—26 頁）ロマーン・ヤーコブソン選集 3「詩学」大修館書店（1985 年）

11）ratnakAjI vajrAcArya: nhUgu pulAMgu cacA-munA (nigUgu bva). 19

【文献目録】

大西正幸（1986 年）「ラロン・フォキル修行歌選」『コッラニ』（コッラニ編集部）第 11 号 : pp.27-47.

北田信（2008 年 a）「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」『南アジア古典学』（九州大学インド哲学史研究室）第 3 号 : pp. 227-274.

北田信（2008 年 b）「バウルの胎生論」『死生学研究』（東京大学ＣＯＥプロジェクト「死生学の組織と展開」）第 10 号 : pp. 88-118.

北田信（2009 年）「千年前の歌声　チャルヤーパダとカトマンドゥのチャチャー歌伝承」『南アジア古典学』第 4 号（九州大学インド哲学史研究室）: pp. 205-232.

外川昌彦（2002 年）「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』（コッラニ編集部）第 17 号 : pp. 147-174.

橋元泰元（2002 年）『カビール　宗教詩ビージャク。インド中世民衆思想の精髄』平凡社 .

村瀬智（1995 年）「『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 : pp. 719-751.

村瀬智（2000 年 12 月）「「バウル群像 — ベンガルのバウルのライフヒストリーの研究 —（2）」『大谷女子短期大学紀要』第 44 号 : pp.45-93. (‘Portraits of the Bauls of Bengal: A Study of Life Histories of the Mendicant Musicians, Part Two.’)

村瀬智（2002 年 12 月）「もうひとつのライフスタイル — ベンガル社会と宗教的芸能集団 —」『立命館大学人文科学研究所紀要』No.81: pp. 135-159.

村瀬智（2006 年 3 月）「ベンガルのバウルの文化人類学的研究（1）」『大手前大学社会文化学部論集』第 6 号 : pp.331-349. (‘An Ethnographic Study of the Bauls of Bengal’)

Bhaskar Bhattacharyya. 1993. *The Path of the Mystic Lover. Bauls songs of Passion and Ecstacy*. Vermont: Destiny Books.

UpendranAth' BhaTTAcArya. 1980. BAMlAr' bAul' o bAul' gAn'. KalikAtA: OriyenT' Buk' KompAni. (tRtIya saMskaraN' 1408. (pratham' saMskaraN' 1364). = 1980AD.)

SudhIr' CakrabartI. 1990. *BAMlA dehatattber' gAn'. SudhIr' CakrabartI sampAdita*. KalikAtA: Pustak' BipaNi.

Rahul Peter Das. 1992. ‘Problematic Aspects of the Sexual Rituals of the Bauls of Bengal.’ *JAOS* 112.3: pp. 388-432.

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