

ベンガル詩と押韻

～押韻が先か、詩が先か～

丹羽京子

はじめに：詩とは押韻するもの

ベンガル詩においては、長きにわたって詩とは押韻するものであった。あるいは押韻するものを詩と呼んでいたと言ってもよいかもしれない。さらに言えばベンガル文学は韻文主体であり、今日的な観点から「文学」と認識されるものは近代に入るまでほぼ韻文で占められていたので、およそ「文学的」なベンガル語作品はそのすべてが押韻していたと言ってもよいかもしれない。もちろん押韻自体はさほどめずらしいものではなく、ベンガル語以外でも押韻が作詩の上で重要な位置を占める言語は少なくないが、ベンガル語における押韻への「偏愛」は注目に値すると言えるだろう。

本稿ではベンガル詩と押韻の切っても切れない関係を解きほぐし、さらに近代に入って無韻詩が導入されてから現在に至るまでの変化を追う。その過程でベンガル詩における、あるいはベンガル語を母語とするものにとっての押韻の意味を多少とも明らかにしていくつもりである。

1章 中世：押韻はどこから来たのか

最も古いベンガル語の文献はチョルジャポドであり、その成立年代は、諸説あるが10世紀前後であるとされている¹。チョルジャポドは仏教系の賛歌集だが、その全編にわたって脚韻が見られ、このときすでに押韻が定着していたことが見て取れる。その後中世の長い期間にわたってベンガル文学の中核を占めたのはボイシュノブ・ポダボリ²であった。ボイシュノブ・ポダボリはヒンドゥー神話におけるクリシュナ神とラーダーの恋物語を詠ったもので、ムスリム詩人を含む多くの詩人が14世紀から17世紀にかけて同一テーマのもとに詩作を行ったのだが、これらの詩編ももちろんすべて脚韻を踏んでいる。そしてこのボイシュノブ・ポダボリの源泉となったのが『ギータゴヴィンダ (Gitagovinda)』なのだが、ここには興味深い形式上の特徴がある。

1 Caryapada. この時点ではまだベンガル語は近隣のアッサム語やオリッサ語と完全には分離しておらず、アッサム語およびオリッサ語の最古の文献も同様にチョルジャポドであるとされる。

2 Baishnab Padabali. 文字通りの意味は「ヴィシュヌ派の詩編」。



『ギータゴーヴィンダ』は12世紀の作と目され、その作者はジャヤデーヴァ (Jayadeva, ベンガル語発音はジョイデブ) である。『ギータゴーヴィンダ』はサンスクリット語で書かれているので、そのスタイルはサンスクリット古典文学の伝統に準じている³。しかしこの作品はいわゆる本編にあたる詩節部分と、歌謡部分によって構成されており、その歌謡部分は地元たるベンガルの影響を色濃く受けていると考えられているのである。実はジャヤデーヴァはベンガル人で⁴、この歌謡部分の前半は必ず脚韻を踏むという形式を取っている⁵。つまりこの形式はベンガルにおける歌謡の様式から来していると推測され、これが歌謡である証拠にこの部分には必ずラーガ (旋律型) とターラ (拍子) が付されている。ちなみにその後ベンガル語で書かれていくボイシュノブ・ポダボリにも⁶ 基本的にラーガとターラの記載がある。

ボイシュノブ・ポダボリと並んで中世ベンガル文学で重要視されるのがモンゴル・カッポ (Mangal Kabya) である。ボイシュノブ・ポダボリが基本的に同一テーマの詩編のヴァリエーションなのに対して、モンゴル・カッポには様々な種類がある。蛇を象徴する女神モノシャを巡るモノシャ・モンゴルがその代表的なものであるが、その他チョンディ女神を称えるチョンディ・モンゴルなど多くの種類を数え、またそれぞれにヴァリエーションも見られる。そしてもちろんこれらもすべて脚韻を踏む構成となっている。

それ以外に中世のベンガル文学の重要な一角を占めるのは翻訳文学であろう。この時代サンスクリット語からも多くの翻訳がなされたが、イスラム王朝の成立により、イスラム圏からの翻訳も増えている。そしてそれらにもまた脚韻を伴う文体が採用されているのだが、マハーバーラタやラーマーヤナのような大部なものベンガル語訳も全編にわたって2行ずつ脚韻を踏んでいるのはある種圧巻である。

すでに述べたところからも推察されるように、近代以前のベンガル文学においては多くの詩編が歌として書かれていることは注意すべき特質であろう。チョルジャポドは別名チョルジャギティ (giti とは歌の意味) ということから見てとれるように歌でもあり、ボイシュノブ・ポダボリも、モンゴル・カッポも基本的に歌われるものである。ラーマーヤナやマハーバーラタは今日的な意味での「歌」ではないが、軽く旋律をつけて朗誦されるのが常であった。もちろんこれらメインストリームの「文学」以外に民俗歌謡に相当するものは古くから存在しているが、その他ベンガルに特徴的な形式としては、パラ・ガーンとコビ・ガーンが挙げられよう。

3 いわゆる「カーヴィヤ」のこと。カーヴィヤとは鑑賞に堪えうる高度な修辞法などを備えた古典サンスクリットにおける文学の総称。詩編のみならず戯曲や散文も含む。カーヴィヤについては [粟屋・太田・水野編, 2021: 7] 参照

4 厳密に言えばこの時代は「ベンガル」や「ベンガル語」というまとまりの生成期でもあり、単に「東インド」の様式とされることも多い。ただしベンガル人自身はジャヤデーヴァをベンガル人とみなしており、『ギータゴーヴィンダ』の歌謡部分には古ベンガル語の特徴も見出せる。

5 後半はリフレインとなっている。

6 もちろんここで使われている言語は現在のベンガル語とは若干異なるもので、詩人によっても言語の様相は異なっている。そうした中で今日のベンガル語の基礎と考えられている最も古いこの種の詩編は『スリクリシュノキルトン (Srikrishna Kirtan, 14世紀)』であり、キルトンとはそもそも歌われるものを意味する。そしてそこにもすべてラーガとターラの記載がある。

パラ・ガーンとは、先に挙げたボイシュノブ・ポダボリにも散見する形式で、各々の登場人物が台詞を述べているため、それぞれの登場人物を別々の歌い手が担うもので、その後の野外劇ジャットラのプロトタイプであるとも考えられている。対するコビ・ガーンは異なる歌い手が即興の歌で勝負する形式のもので、現代のラップとも似たバトルが繰り広げられてきた。これらもちろん韻を踏むことが前提であり、特にコビ・ガーンでは即興でどこまで意表をつく韻を踏めるかが勝負を決めるひとつの要素であった。

もうひとつ古くから行われてきたもので忘れてはならないのがチョラ⁷である。一種のナンセンス・ヴァースであるチョラは口承文芸の一種だが、まさに脚韻こそがまったくのナンセンスであるチョラをひとまとまりのものとしてつなぎとめている⁸。このチョラについてはのちにあらためて触れる。

さてこのようにどこを見回してもベンガル詩につきものの押韻であるが、それがどこから来たのかを勘案するのは容易なことではない。すでに述べたように、最古の文献である Cholja Pad はずで脚韻を備えており、この習慣はそれを遡る⁹。古くからこの地にある民俗歌謡やチョラに結び付けて考える向きもあるが、文献が存在しないそれらと押韻の関係を跡付けることはできない。ただ、ベンガル詩がそもそものはじまりから押韻とともにあったことは確かであり、この押韻ありきという様式は近代に入るまで揺らぐことはなかった。

ベンガルの中世文学および文化を考える上でひとつ注意しなければならないのは、それが宮廷を中心に育まれたものではないということである。ベンガルには厳密な意味での宮廷詩人というものは存在しない¹⁰。先に挙げたボイシュノブ・ポダボリやモンゴル・カッポは在野の詩人たちによって生み出されたもので、それを支えていたのは、ヒンドゥー教やその他の民間信仰である。

もうひとつ注意すべきはサンスクリット語との関係であろう。もちろんベンガル語はサンスクリット語とは異なる言語で、音韻もまったく離れてしまっているため韻律や押韻に関しては別個に考えなければならない。しかしインド亜大陸の諸言語、諸文学はすべから

7 チョラに関する詳細は [丹羽 2019] を参照のこと

8 よく知られたチョラとして以下のものがあるが、この脈絡のない詩句の連続が脚韻によって支えられていることは多くが指摘するところである。

Brishti pare thapurthupur nadi elo ban
Shibthakurer biye halo tin kanye dan
Ek kanye randhen bandhen ek kanye khan
Ek kanye na khey baper bari jan
雨が降るよ、ざあざあと
シヴタクルは結婚した、三人の娘と
ひとりの娘は料理をして ひとりの娘は食べて
ひとりの娘は食べないで、父さんの家に帰ったとき

9 ベンガル語の前段階はプラークリットがさらに変化したマガディ・アパブランシャと目されるが、その時代にはすでに押韻が通例であったと考えられている。

10 もちろん王やスルタンがパトロンとなって詩編を書かせた例はあるが、それほど目立つものではなく、終生宮廷に仕えたような詩人は稀にしか存在しない。

くサンスクリット文学に多くを負っており、サンスクリットの形式をお手本とする傾向が強い。にもかかわらず、ベンガル詩は押韻に関して、それが一般的ではなかったサンスクリット語のありようにはまったく従っていない¹¹。これもまた、宮廷においてはサンスクリット語が公用語であった時代があることを考えれば¹²、詩人たちがおおよそ在野の詩人であることと関連づけられるかもしれない。

これに加えて「男性たちがサンスクリット語の聖典を用いて神を称えていたのに対し、女性たちはベンガル語で民間信仰による祈りを捧げていた」¹³との指摘も重要である。いわば「正統派」のボイシュノブ・ポダボリに対してモンゴル・カッボはもともと民間信仰の神々を中心に据えたもので、女性との関わりがしばしば指摘されるし、チョラも女性との結びつきが強い¹⁴。名前を冠することのない口承文芸や民間伝承などに女性が多く関わっていたことはほぼ確実であり、その女性たちは基本的にサンスクリット語とは無縁であった。

押韻がどこから来たのかを明らかにするのは難しいにしても、それを数百年に渡って維持し、詩とは押韻するものと考えてきたベンガル詩の特性は、こうした在野性や女性に関わりに大いに関連があると言えるだろう。

のちの展開と比較するためにも、中世の詩編の押韻の例を少しだけ挙げておく。

Yadi ganga ujan bahe
Tabhohon tohmar bol nahe
Nij sami ache mor ghare
Tahako na koro tohme dare

河が流れを遡ることがあったとしても
わたしは「はい」とは言いません。
わたしの家にはわたしの夫がいます
あなたはあの人を恐れないのですか。¹⁵

上記の一節は、チョルジャポドを除けば最も古いベンガル語文献と言われるボル・チョ

11 韻律 (chanda) に関しては、近代に入ってベンガル語の音価に照らして見直される以前はベンガル詩でもサンスクリット語の韻律に即して考えようとする傾向が見られた。一方で押韻 (mil) は、サンスクリット語ではまったくないとは言えないにしても主要な要素であったことはないのに対し、当初からベンガル語では欠くべからざるものであり続けた。

12 イスラム王朝になってからの公用語はペルシャ語である。

13 [Ray 2006:195]

14 チョラはそもそも「女性のもの」とも考えられていた。このあたりの事情に関しては [丹羽 2019] を参照

15 [Sen 1969 :69] クリシュナに言い寄られたラーダーの台詞。ラーダーは人妻であるという設定である。なおベンガル語のローマ字表記は転写記号を排し、現在主流となっている簡易的なローマ字表記を採用しているが、実際の発音はローマ字通りではない。

ンディダシュ (Baru Candidas, 14c) の「スリクリシュノキルトン (Shrikrishna Kirtan)」から取ったものである。最もシンプルかつ一般的な2行ずつ脚韻を踏む形式となっている。

同じ「スリクリシュノキルトン」にもしばしば採用されているトリポディ (tripadi) と呼ばれる形式の例を次に挙げておこう。こちらは別の詩人によるボイシュノブ・ポダボリの詩編である。

Ki lagiya danda dhare arun basan pare
Ki lagiya murail kesh.
Ki lagiya mukh cande radha radha bali kande
Ki lagiya charilo nij desh.

なんのために杖を持ち 赤褐色の服を着て
なんのために髪を剃って
なんのために月のようなその顔で ラーダー、ラーダーと泣きながら
なんのために国を離れたのか。¹⁶

トリポディとは3節がひとまとまりになる形式で (最初の2節を1行に書き、3節目を次の行に書くのが一般的)、そしてその3節のつらなりの脚韻を、a,a,b/c,c,b/d,d,e/f,f,e... と続けていくのが基本となっている¹⁷。

近代以前を締めくくる存在とも言えるバロトチョンドロ (Bharatchandra Ray Gunakar, 1712-60) は、現代でも「韻律の師 (グル)」と呼ばれることがあるほど、ベンガル詩の形式をある種完成させた詩人とみなされているが、そのバロトチョンドロの詩編も脚韻としてはほとんどが上記の2種類で占められている。つまりこの2種類の脚韻形式が長きにわたってベンガル詩を支えてきたのである。

2章 近代：無韻詩の衝撃

そのバロトチョンドロが亡くなって半世紀も満たないうちにベンガルの地は「近代」を迎える。それまで志ある者が学ぶのはサンスクリット語やペルシャ語だったが (バロトチョンドロもまずサンスクリット語をマスターし、次にペルシャ語を身に付けた)、それが英語に取って代わられた。そして近代に入って最初に名を成した詩人と言えるマイケル・モドゥシュドン・ドット (Michael Madhusudan Dutta, 1824-73) が、英詩に啓発されてベンガルに無韻詩をもたらす。

16 [Sen 2017:8] 作者は Basdeb Ghosh. ここで歌われているのはチャタニヤ (Caitanya, 15c ベンガル語発音ではチャイトンノ)。チャイタニヤ以後のボイシュノブ・ポダボリには、しばしばチャイタニヤを神格化しそれを賛美する詩編が加えられている。

17 トリポディにおける韻律は混合韻律法 (mishrabritta) の 8, 8, 10 もしくは 6, 6, 8 が最も一般的ながら、ほかの組み合わせも見られる。上記の詩編は 8, 8, 10 で書かれている。

モドゥシュドンは比較的裕福なヒンドゥーの家庭に生まれ、成績優秀でもあったためコルカタのヒンドゥー・カレッジに進学した。ヒンドゥー・カレッジは高位カーストのヒンドゥー教徒の子弟のための高等教育機関で¹⁸、当時はここで学んだあと法曹関係の職業に就くのがエリートコースと考えられていた。モドゥシュドンの父もそれを目して息子をこの学校に送り込んだのだが、モドゥシュドン自身は入学後英詩とともにキリスト教に傾倒し、両親の反対を押し切つてついに改宗してしまう。

キリスト教徒となったモドゥシュドンはもはやヒンドゥー・カレッジに在籍することはできず、Bishop's College に転校して学ぶことになる。実はヒンドゥー・カレッジは教育内容としてはセキュラーであることを旨とし、徹底した英語教育で知られており、Bishop's College でも当然ながら英語を介した教育が施されていたので、モドゥシュドンの詩作も英詩から始まった。しかししばらくして「なぜ母語で書かないのか」という周囲の勧めに応じて30代半ばからベンガル詩人に転じ、以後戯曲を含むほとんどの著作をベンガル語で発表した。そしてこのモドゥシュドンこそがベンガル詩に初めて無韻詩を導入したのである。

モドゥシュドンはワーズワースやミルトンを好んだと言われ、そこから自然に無韻詩 (blank verse) に親しんでいったのだろう。そして「もともと英語で書いていた」という彼の属性が、数百年に渡ってベンガル詩を支配していた押韻をいともたやすく乗り越えさせたと考えられる。

そのモドゥシュドンの代表作が「メーグナードの殺害 (Meghnadbadh Kabya, 1861)」なのだが、タイトルからわかるようにラーマヤナに登場するメーグナード¹⁹の最期がこの作品の主題となっている。そしてこの作品こそがベンガル詩の潮流を変えたのである。「メーグナードの殺害」はベンガル詩ではめずらしい叙事詩であることも重要視されるが、さらに詩壇を揺るがせたのは、この長詩が全編無韻で書かれているという事実だった²⁰。19世紀に入って以来、ベンガルはイギリスを中心とした西洋や西洋文学に触れ、社会情勢ともあいまって文学も大きく変わっていきこうとしていた。その潮流を追い風にこの詩は好評を博し、ボンキムチョンドロ・チョットパッダエ (Bankimchandra Chatterjee, 1838-94) やイッシュョルチョンドロ・ビッダシャゴル (Iswarchandra Vidyasagar, 1820-91) という当時を代表する文筆家たちからも賛辞が送られた。

ただしモドゥシュドン以降、ベンガルにおいてほとんどの詩人が無韻詩を指向するようになったというわけではない。このあと見るように、押韻は変わらずベンガル詩の重要な要素であり続けた。しかしこれをもって、詩を書く際に、押韻と無韻という選択肢が生ま

18 裕福なヒンドゥー教徒が資金を出して設立した高等教育機関。1817年設立。当初入学できるのは高位カーストのヒンドゥー教徒子弟 (男子のみ) に限られた。1854年にプレジデンスー・カレッジと名称を変え、公的な教育機関となるとともに入学の制限は撤廃された。ただし女子が入学を認められるのは1944年から。その後長らくカルカッタ大学の一翼を占めてきたが、近年になって再びカルカッタ大学から独立、プレジデンスー大学となっている。設立以来多くの著名人を輩出していることで知られる。

19 ラーマ王子と戦う魔神ラーヴァナの息子で、ラーマの弟ラクシュマンに殺害される。

20 ただしモドゥシュドンは以後すべてを無韻で書いたというわけではない。その作品には押韻しているものも多い。

れたという事実は、ベンガル詩に大きなターニング・ポイントをもたらした。これはベンガル詩の形式にとって歴史上初めての大きな「改革」であると同時に、それが「当然」でなくなったからこそその意識化の契機ともなったのである。

くしくも「メーグナードの殺害」が発表された1861年にのちの大詩人タゴール (Rabindranath Thakur, 1861-1941) は生まれている。1913年に非欧米圏の詩人として初めてノーベル賞を受賞し、その後華々しく世界中を巡ったこの詩人は、ともすれば非常に「西洋化されたインド人」のイメージを持つ。しかし実際のタゴールは、ベンガル文学もしくはベンガル文化そのものがかたちを取ったと言えるほど、長きにわたるベンガルの伝統を近代という枠組みの中に具現化させた存在であった。世代的に言っても、英語や西洋文化の吸収に熱心であったモドゥシュドンら第一世代と比較すると、第二世代となるタゴールや同時代人は、民族意識が高まった時代背景も受けて、むしろ失われつつある伝統の再発見に目を向けていた。

個人的な性向としても、タゴールはモドゥシュドンの正反対だったと言えよう²¹。英語教育を受けたエリートとして育ったモドゥシュドンと異なり、タゴールはこの種の英国式教育に拒否感を示し、結果、小学校すら満足に卒業していない。また英詩からスタートしたモドゥシュドンとは違って、タゴールはベンガル語以外でものを書いたことは基本的でない²²。ここではまず、そのタゴールの押韻体系の変化を見つつ、無韻のインパクトがもたらしたものを概観してみよう。

初期のタゴール詩はむしろ保守的と言ってもよく、韻律的にも従来から多用されてきた形式を踏襲していると同時に²³、ほとんどの詩が押韻を伴っている。ただしそれは無韻詩が提示され、さらには英詩などが紹介されたのちのものだけに、中世以来の単調かつ決まったパターンのもとも異なっている。いくつかの例を見てみよう。

Marite cahi na ami sundar bhubane,
Manusher majhe ami bancibare cai,
Ei suryakare ei pushpit kanane
Jibanta hriday-majhe yadi sthan pai.
Dharay praner khela cirtarangit,
Biraha milan kata hasi-ashru-may,
Manaber sukhe dukkhe ganthiya sangit
Yadi go racite pari amar-alay.

21 タゴールは公式的にはモドゥシュドンを批判したことはないが、モドゥシュドンの作風を好んでいなかったことはさまざまな証言から確かである。タゴールはモドゥシュドンの同時代人にしてむしろ伝統的な抒情詩人であったビハリラル・チョックロボルティ (Biharilal Chakraborty, 1835-94) を好んだ。

22 その膨大な作品群のなかでわずかな例外として数えられるのは、外遊中に書き溜めた短詩集『迷い鳥たち (Stray Birds)』と、オーバーアマガウで鑑賞したパッション・プレイに触発されて書いた短い戯曲『嬰兒 (The Child)』のみである。有名な『ギータンジャリ』は翻訳作品であり、もともと英語で書いたものではない。

23 このあとベンガル韻律はタゴール自身によって大きく改編されていくのだが、当初は伝統的な混合韻律法 (mishrabritta) の 8,6 (payar と呼ばれる) という形式を多く用いている。

Ta yadi na pari tabe banci jata kal
Tomaderi majhkhane labhi jena than'i
Tomra tulibe bale sakal bikal
Naba naba sangiter kusum phutai.
Hasimukhe niyo phul, tar pare hay
Phele diyo phul, yadi se phul shukay.

わたしは死にたくない、この美しい世界で
人間の中に生きていたい、
陽の降り注ぐこの花咲く森で
生きるものの心の内に居場所が見出せるなら。
地上では命の戯れが永遠にさざめき
別れと出会いの涙と笑いが渦巻く、
人の歓びと悲しみで歌を編み
朽ちることのない住処を作ることができるなら。
それが叶わないとしてもできるだけ
君たちの間に場所を得られるように、
朝に昼に君たちが摘むように
新たな歌の花を咲かせよう。
笑顔でそれを摘んでおくれ、そして
捨てておくれ、それが枯れたなら。²⁴

これは1886年、タゴール25歳のときに発表された「命 (Pran)」という作品だが、一見してわかるように、abab/cdcd/efef/ggと脚韻を踏んでいる。実はこの詩はソネット形式で書かれており、そのなかでもシェークスピア様式の構成となっている。ソネット自体はこれもまたモドゥシュドンによって導入され、ベンガル語との相性も良く、caturdashpadi kabita (十四行詩)の名のもとに定着していった。以来ベンガル詩では数多くの「十四行詩」が書かれてきたが、当初こそ、上記の例のようにシェークスピア様式やペトラルカ様式など既存のソネットの脚韻に従っていたものの、しだいにそうした定型から離れ、自由な脚韻構成やまったくの無韻、あるいは無韻を交えてなど様々な形式の十四行詩が書き継がれて今日に至っている。

タゴールは若いころのメランコリックな詩から徐々に神秘主義的な詩へとその詩想を成熟させていくのだが、その途上にある詩をひとつ挙げておこう。1897年に書かれた「苦難のとき (Duhsamay)」と題するこの詩は、絶対者を求める苦難の旅を盲目の鳥に喩えて詠っている。

Yadio sandya asiche manda manthare

24 [Thakur 1975a: 31] 韻律的には先に挙げた *payar* で書かれている。

Sab sangit geche ingite thamiya
Yadio sangi nahi ananta anbare
Yadio klanti asiche ange namiya
Maha-ashanka japiche maun mantare,
Dik-diganta abagunthane dhaka—
Tabu bihanga, ore bihanga mor
Ekhani, andha, bandha koro na pakha.

たとえ夕べが ものうげな足取りで訪れ
それを合図に すべての旋律が止んだとしても
たとえ無限に広がる空を ともに行くものがないでも
たとえ疲れが忍び寄り 体が重くなろうとも
大なる恐れが 沈黙のマントラを唱え
あたり一面が 闇のヴェールで覆われようとも
それでも鳥よ、ああ、わたしの鳥よ
盲目の鳥よ、今翼を閉じるなかれ。²⁵

ここには全部で5スタンザあるこの詩の最初のスタンザだけを挙げたが、すべてのスタンザの脚韻構成は同じである。各スタンザともそれぞれ3セットの脚韻が使われているのだが、第1スタンザで見れば、*manthare* (ゆっくりした動き) /*anbare* (空) /*mantare* (マントラ)、*thamiya* (止んで) /*namiya* (降りて)、*dhaka* (覆う) /*pakha* (羽根) という組み合わせになっており、音韻的にこのように完璧に釣り合った押韻が最後まで続く。そしてそれ以上にこの詩を際立たせているのは、*ababac×c* となっているこの詩の構成である。すなわちこの詩の脚韻は、*ababa* と来て次に *b* が予測されるところで一度はずし、その次の7行目がまったくどことも韻を踏まない行となり、しかし最後でひとつ前の行とあわせてまとめるという絶妙な構成になっているのである。意味的にも例えばこの第1スタンザの7行目が「それでも (*tabu*)」に始まる逆接の展開となっているように、この無韻の行に注意が喚起される仕組みになっている。この特定の個所に無韻をはさむ、あるいはわざと韻をはずす、という技法は押韻と無韻の選択があつてこそできることだが、タゴールはこの手法をうまく使っている。

もうひとつだけ例を挙げておこう。

Ata cupi cupi kena katha kao
Ogo maran, he mor maran.
Ati dhire ese kena ceye rao,
Ogo eki pranayeri dharan.
Jabe sandhyabelay phuldal

25 [Thakur 1975b: 121]

Pare klanta brinte namiya
Jabe phire ase gothe gabhidal
Sara dinman mathe bhramiya,
Tumi pashe asi basa acapal
Ogo ati mridugati caran.
Ami bujhi na je ki je katha kao
Ogo maran, he mor maran.

なぜささやくように語りかけるのか
ああ、死よ、わたしの死よ。
なぜゆっくりとやってきて見つめ続けるのか
ああ、なんとという愛に満ちた様子で。
夕べになって花々が
疲れた枝から落ちてきて
一日中野原を彷徨った
牛たちが戻って来るとき
おまえはそばにやってきて静かに坐る
ああ、そのなんともなめらかな足取り
わたしにはわからない、おまえがなにを言っているのか
ああ、死よ、わたしの死よ。²⁶

これは『捧げもの (Utsarga)』と題する詩集の45番の詩の第1スタンザで(タイトルはない)、1914年に発表されたものである。タゴール詩がひとつの頂点を極めるいわゆる「『ギタンジョリ』期」の作品で、神秘主義的傾向が色濃いことが見てとれよう。全8スタンザあるが、これもまた各スタンザの脚韻構成はまったく同じで、ababcdcdce×eとなっている。そしてこちらの構成もまた最後から2行目の脚韻があえてはずしてあり、その部分が際立つ仕組みになっているのは前出の詩と同様である。さらにこの詩を特徴づけているのは、各スタンザがすべてそのテーマである「死 (maran)」で終わっていることで、その上この詩のなかの maran と韻を踏む単語は16を数え²⁷(繰り返しは含まない)、それぞれの語彙と「死」との組み合わせが多層的な意味や雰囲気をもたらすとともに、あたかも詩全体が「死」に向けて集約していくように見えることである。

タゴールは「押韻の特質はふたつある。ひとつは耳を満足させることで、もうひとつが

26 [Thakur 1978:71] なお「『ギタンジョリ』期」とは、高名な『ギタンジョリ (Gitanjali)』を中心とした神秘主義的な詩集を連続して書いた時期を指す。

27 ちなみにそれらの語彙は、dharan (様式、~のような), caran (足、足取り), abataran (下降), haran (持ち去ること), mangalacaran (吉祥の兆し), rangabaran (朱色), upakaran (要素), kapalabharan (額の飾り), nicolabaran (覆い), baran (色), jharan (落ちること) sharan (避難所), apaharan (盗むこと), bharan (満たすこと), anusaran (ついていくこと), taran (渡ること、乗り越えること) である。

予期せぬことをもたらすこと」と語った²⁸。この「予期せぬこと」とは必ずしも韻をはずすことを意味しないだろう。同じ韻を踏むにしても、読者（もしくは聞き手）は使い古された言い回しで満足することはない。予期せぬものと絶妙な韻を踏んでこそ押韻は生きてくる。この「期待を満たしつつ期待をはずす」という押韻の技巧は、タゴール以後の詩人によっていつそう意識化され、多彩な押韻構成を生み出すに至る。

タゴール自身はといえば、「ギタンジヨリ期」の形式美を極めた詩編²⁹から、徐々にその形式を崩していき、それに伴って押韻も激減していく。晩年の一時期にはさかんに散文詩を書き、韻律も押韻もすべて捨てたこともある。それでも思い出したように押韻があらわれるのは、一見押韻を避けているように見えるすべてのベンガル詩と同様であるが、それについてはのちに触れる機会もあろう。

3章 現代：押韻とともに

タゴールの次世代以降には有力な詩人が続々と登場し、あたかも百花繚乱の様相を見せる。それとともに詩の形式も多彩になってくるのだが、ここではそうした詩編をいくつか、押韻にフォーカスをあてて見てみたい。

まずはタゴール後最大の抒情詩人と呼ばれたジボナノンド・ダーシュ (Jibanananda Dash, 1899-1954) の、最もよく知られた「ボノロタ・シェーン (Banalata Sen, 1942)」と題する作品を見てみよう。

Hajar bachar dhare ami path hantitechi prithibir pathe
Singhal samudra theke nishither andhakare malay sagare
Anek ghurechi ami; bimbisar ashoker dhusar jagate
Jekhane chilam ami; aro dur andhakare bidarbha nagare
Ami klant pran ek, caridike jibaner samudra saphen,
Amare dudanda shanti diyechilo natorer banalata sen.

Cul tar kabekar andhakar bidishar nisha,
Mukh tar shrabastir karukarya; atidur samudrer par
Hal bhenge je nabik harayeche disha
Sabuj ghaser desh jakhan se cokhe dekhe darucini-dbiper bhitar,
Temani dekhechi tare andhakare; baleche se, etadin kothay chilen?
Pakhir nirer mato cokh tule natorer banalata sen.

28 [Das 1987:14]

29 タゴール詩の一つの頂点を極めているギタンジヨリ期の三詩集『ギタンジヨリ (Gitanjali,1910)』『ギタリ (Gitali,1914)』『ギティマッロ (Gitimalya,1914)』はすべて歌であることを意図して書かれており、押韻を伴っている。

Samasta diner sheshe shishirer shabder matan
Sandhya ase; danar roudrer gandha mucche phele cil;
Prithibir sab ranga nibhe gele pandulipi kare ayojan
Takhan galper tare jonakir range jhilmil;
Sab pakhi ghare ase — sab nadi — phuray e jibaner sab lenden;
Thake shudhu andhakar, mukhomukhi basibar banalata sen.

千年にわたって わたしは歩いた この地上の道を
わたしは彷徨った セイロンの海から マラヤの海まで
夜の闇の深みを ビンビサーラとアショーカの 灰に蔽われた世界
わたしはそこにいた さらなる遠い暗闇に ビダルバの町に
わたしは一個の疲れた命 四方には泡立つ波 生きとし生けるものの
わたしにひとときの 平安を与えるのは ナトルのボノロタ・シェーン

その髪は いつぞやの暗闇 ビディシャーの夜
その顔は シュラーバスティーの工芸品 まるで
遠い海に向こうで 舵を折り 方角を見失った
ひとりの船乗りが シナモンの島に 青い草の国を見るように
わたしも彼女を暗闇に見た 今までどこにいたの? と彼女は言う
鳥の巣のように 包み込む眼を上げるのは ナトルのボノロタ・シェーン

一日の終わりに 露のしずくの ことばのように
夕べが訪れ 鷺もその翼から 太陽の香りを消し去る
この地上のすべての 色が消えたなら 原稿を取り出すのだ
そのとき物語のために 螢の光が ちらちらと色づく
すべての鳥は家に帰る — すべての河は — 人生のすべてのやり取りは終わり
ただ暗闇だけがある そのとき目の前に坐るのは ボノロタ・シェーン。³⁰

時空を超えた寂寥感やノスタルジアを映し出したこの作品は、形式上はクラシカルな側面と斬新さを併せ持つ。まず第1スタンザだが、韻律的には伝統的な混合韻律法の8, 8, 6の完璧なトリポディ形式となっている。ただしここでは前に例として挙げたものとは異なり、8, 8, 6の3節が1行で書かれている。つまり一見したところではトリポディとは気が付きにくいのだが、音読してみると古くから耳になじんだ韻律が心地よい、という仕組みになっている。しかしその心地よさは第2スタンザから第3スタンザにかけて大幅に崩れていく。第2スタンザで同じく8, 8, 6にまとめられているのは2行目と最終行、第3スタンザでは3行目と最終行だけで、そもそもトリポディになっていない行(8, 6や8,

30 [Das 1984:8] ビンビサーラとアショーカは古代の王、ビダルバ、ビディシャー、シュラーバスティーはいずれもインド古代都市の名。ナトルは現在のバングラデシュ内の地名。

10) も散見する。それをまとめあげているのが、規則的な脚韻構成なのである。脚韻だけを見れば、この詩は各スタンザとも ababcc となっており、完全な統一性を保っている³¹。そしてまた、各スタンザの最後はこの詩の主人公たるボノロタ・シェーン（女性の名³²）で締めくくられているが、前の行と脚韻を踏むことによって、唐突感が和らげられ、それによって納得のいく地平が開けることもしばしば指摘されている。

この詩には中韻も多く見出せる。klant pran（第1スタンザ5行目）や tar/kabekar, andhakar/bidishar（第2スタンザ1行目）、chokhe/dekhe（第2スタンザ4行目）などがそれにあたるが、実はこの種の中韻はベンガル詩では昔から多用されているもので、タゴール詩にも多々あらわれる。また、ベンガル語の語彙にはそもそも音が繰り返される語彙が多く（この詩においては jhilmil, lenden, mukhomukhi がそうした例である）、無意識であってもそうした音韻構成になることは少なくない。であるから、単なる音のつらなりではなく、その音のつらなりがどのような意味や情緒を醸し出しているかが腕の見せどころとなる。ここで言えば例えば klant/pran（疲れた命）という音の連なりは、美しくもこの詩の主要なトーンでもある倦怠感を醸し出していると言えよう。

さらに新しい詩を見てみよう。次に挙げるのは現代バングラデシュを代表するシャムシュル・ラーマン（Shamsur Rahman, 1929-2006）による「一枚の写真（Ekti Photograph）」、1986年の作である。

Ei je asun, tarpar ki khabar?
Achen to bhalo? Chelemeye? Kichu alaper par
Dekhiye saphed deyalder shant photographke
Bal-lam jigyasu atithike——
E amar chota chele, je nei ekhan,
Patharer tukuror matan
Dube geche amader gramer pukure
Bachar-tinek age kak-daka grishmer dupure

Ki sahaje haye gelo bala
Kanplo na gala
Etatuku, buk cire berulo na dirghasbas, cokh cholchol
Karlo na ebang nijer kanthosbar shune
Nijei camake uthi, ki nispriha, keman shital.
Tinti bachar matra tinti bachar
Kata urnajal bune
Keteche, athaca eri madhye bajkhan-i

31 1行目と3行目は the と te となっており、厳密には有気、無気の違いがあるが同列の子音として許容される。

32 このボノロタ・シェーンが誰なのか、そのモデルについてはしばしば詮索されたが、最終的には特定のモデルはおらず、シンボリック的存在であるとされている。

Keu jena amar shoker naditike kata drata ruksha car
Kare dilo. Atithi biday nile abar danrai
Ese photographir mukhomukhi prashnakur cokhe,
Kshiyaman shoke.

Framer bhitar theke amar santan
Ceye thake nispalak, tar chokhe nei rag kingba abhiman.

ああ、いらっしやい、その後いかがですか？
お元気ですか？ お子さんたちは？ としばらく話したあとで
白壁にかかった物言わぬ写真を見せながら
わたしは言った、もの問いたげな客に——
これはわたしの下の息子です、今はもういないんですが。
石のかけらのように
沈んでしまいました、わたしたちの村の池で、
三年以上も前のことです、鴉の啼く夏の昼でした——

こう話すのがなんとたやすくなってしまったことか、
声が震えるでもなく
これっぽっちも、胸が裂けてため息が漏れるでもなく
目に涙が溢れるでもなく、自分の声を聞きながら
自分で驚いてしまう、なんと淡々とした冷たい声。
三年、たった三年、
どれほどの蜘蛛の糸を張りめぐらせ、時を過ごしたことか、
それでもこの間、なんとも無慈悲なだれかが
わたしの悲しみの河を干上がらせ、いつの間にか
中州を作ったようだった。客が別れを告げると
わたしはまた写真と向き合って立つ、問いかけるような眼で
色褪せてゆく悲しみとともに。

フレームの中からわたしの息子は
まばたきもせずにみつめかえす、その眼には怒りも恨みもない。³³

死んだ息子を詠んだ比較的わかりやすい詩である³⁴。この詩は自由韻律で書かれており、韻律上の規則性はない。注目すべきは脚韻なのだが、この詩ははじめ、客との何気ないや

33 [Rahman 2005 : 119]

34 シヤムシュル・ラーマンは実際に息子を亡くしており、その息子は幼いころ村の池に落ちて亡くなったという。

り取りに始まり、もの問いたげな客人に答えて死んだ息子について語るまで、ごく普通の aabbcc... と 2 行ずつの脚韻で進んでいく。それが第 2 スタンザの 3 行目になって突然乱れるのだが、それは詩人が、平気で死んだ息子について語っている自分に狼狽するさまと重なる。そして客が帰ったあと、あらためて写真と向き合うシーンで脚韻がまた戻り、最後の締めくくりも同じ 2 行の脚韻で締めくくられている。脚韻を排した部分が、心の動揺から始まって息子の死後の日々の回想シーンと重なっており、翻って、脚韻を合わせている部分は現在の日常に重なっているという構成も見事である。

もうひとつだけ現代詩の例を挙げておこう。同じく現代バングラデシュを代表する詩人、シヨヒド・カドリ (Shahid Quadri, 1942-2016) の「死の後で」(Mrityur Pare, 1969) と題する作品である。

Raye jai oi gulmalatay,
Parityakta haoyay-orano kon halud patay,
Pukur parer guggule,
Ekphonta hontarok bishe, yadi keu take pan kare bhule,
Athaba sugandhi kon teler shisite,
Mahilar cule,
Gopane lukiye thaki jena tar ghumer nishithe,
Antata nidenpakshe eklaphe periye deyal
Pounce jete pari jena amar kabare ami jbalanta sheyal
Santarpane nake shunke rattrir nihshabda makhmale
Amar tatka shab phere jena amari dakhale
Bighnahin, raktamangsa hargor cetepute sabi khaoya hay
Nijei bancate jena pari ohe, nijeri nehat
Byaktigat apacay.

この蔦のからまる草むらにわたしは居つづける、
彷徨える風に舞う黄色い葉っぱに、
池のほとりのかたつむりに、
ほんの一滴で死に至らしめる毒に、もし誰かがうっかりそれを飲んでくれるなら、
あるいは薰り高い香油の小瓶に、
女の髪に、
ひそかに隠れよう、その眠りの晩に、
少なくともほんのひとつ跳びで壁を越え
わたしの墓に辿り着けるように、わたしは燃えるジャッカル
よくきく鼻で嗅ぎまわり、夜の静寂のベルベットに包まれ
わたしの新しい死体をひっくり返し、だれにも邪魔されずに
血を肉を骨をすべて食い尽くし
自分を救うことができるように、この

わたし個人の朽ちるべきものを食い尽くし。³⁵

非常に個性的な死後のイメージを詠んだ作品である³⁶。韻律的にはまったくの自由詩、内容ともあいまって語彙の選択も斬新で、一見なんの法則も無いように見えるこの詩は、実は十四行詩となっており³⁷、aabbcdc eeffghg と脚韻を踏んでいる。圧巻なのは後半の七行で、前半部ではすべて行の終りにコンマが付されているのとは対照的に、後半は一文としてひとつながりになっており、脚韻を踏むために不規則な改行がなされているのである。イスラム教徒としてはやや過激な内容を持つこの詩だが、すべてを破格の「自由詩」とするのではなく、外枠として十四行詩の形式をあてはめたところには、詩人のなんらかの思惑があったのかもしれない。また、前掲の「一枚の写真」同様、韻律は廃しても脚韻が残る、という様式は現在でもベンガル詩にはしばしば見られる様相で、ここにもベンガル詩における脚韻の根強さが見出せると言えるだろう。

さてこれまで現代詩における押韻の例をいくつか挙げたが、現代詩人はもちろんまったく押韻なしで詩を書くことも少なくない。また、押韻するにしても従来の押韻、または他者が用いた押韻を用いることも避ける傾向が強く、一見してそれとわかるような押韻はそれほど目立つものではなくなっている。押韻する場合も、詩人たちはそれを規則としてあてはめるのではなく、戦略的に用いているのであり、脚韻のみならず、頭韻や中韻、そして韻を踏ませる単語の組み合わせについても意識的である。さらには押韻を韻律とどのように組み合わせるか（または組み合わせないか）も重要であり、これらすべてが詩の情感やテーマをどのように浮き上がらせるかに関わってくる。

そのありようは時代が下るにつれますます複雑となり、行の最後から二つ目の単語の韻を合わせていく場合もあれば、行の最後の単語と次の行の最初の単語を合わせていく³⁸、など一見したところ識別できないものも散見する。また数行脚韻をあわせて読み手に期待が生まれたところではずし、しばらくしてまた数行あわせる、などの「はずし」の技巧もさまざまに用いられる。こうした複雑な押韻は、読んで（あるいは聞いて）瞬時に認知されない可能性もある。それでも、特に朗読文化が主流であるベンガルでは、ある種の音の親和性や「ひっかかり」は受け手の心になんらかの痕跡を残すだろうし、それをきっかけにその詩が「見えてくる」ということは大いにあり得る。近代以降、単なる規則ではなくなった押韻には——それをを用いるにせよ用いないにせよ——確実に作り手の意識が介在しており、そしてそれは詩の意味や情感を支え、重層性を持たせる役割を果たしているのである。

35 [Quadri 1993: 20]

36 この詩の解釈については、[丹羽 2020]を参照されたい。

37 これはもはやソネットとは言い難いベンガル式の「十四行詩」だが、このような無韻律で自由な脚韻形式の十四行詩は今日でも多く見られる。

38 例えばションコ・ゴージュ (Shankha Ghosh, 1932-2021) の abasade bhare ase cokh?/hok, tabu tumi to samastakhani nao/toto-ta nijsb pabeyatokhani chere dite paro/ (その眼は疲れ切っているか? /ともあれ、それでもすべてを手にするがよい / 手に入れるものすべてをおまえは捨て去ることができる) と続くものなどがそうである。(cokh/hok, nao/toto) このように続けると詩行が途切れず推進力が生まれる。

4章 チョラで育つ

ここまでベンガル詩における押韻の変遷を駆け足で概観してきたが、最後に押韻とは切っても切れない関係にあるチョラについて補足しておきたい。

チョラとは一種のナンセンス・ヴァースと言える口承文芸で、ベンガルでは古くから行われてきたものである³⁹。チョラでは特定の韻律とともに脚韻を欠かすことはできず、むしろこの脚韻がナンセンスな内容を繋ぎとめていることはすでに述べた。もともとチョラは親から子へと伝えられてきたもので、かつての子どもたちは母親などからチョラを聞いて育った。つまりベンガル人にとっては、はじめに耳になじんだベンガル語の詩句がチョラになるわけである。

現在ではこうした口承文芸の伝統はおおかた失われているが⁴⁰、チョラ自体は近代の変革の波を生き延びた。その過程でかつてのナンセンスという特性は失われたものの、「子ども向けの韻文」としてその韻律と脚韻はそのまま引き継がれている。そもそも現在でもベンガル語初等教科書は韻文主体で始まるのだが、例えばバングラデシュの国定教科書の一卷目を見ると、すべての文字を紹介したあとですぐ「チョラ」が始まる。そうしたものをひとつ挙げてみよう。

Ital bital gacher pata
Gacher talay byanger chata
Brishti pare bhange chata
Dobay dube byanger matha.

木の葉っぱ木の葉っぱ
木の下で蛙の傘となる
雨が降って傘は破れた
蛙は頭から池に潜る。⁴¹

このチョラは法則に従って音節韻律法 (dalbritta) に基づく 4,4,4,4 で書かれているが、同じ教科書のチョラには変則的な韻律もしばしば見られる。しかしチョラという限り、脚韻を欠かすことはできないということは、同書でも見てとれる。

チョラではないものの、子ども向けの韻文に脚韻を用いている例もひとつ挙げておこう。すこし時代が遡るが、タゴールもかつて自身が設立した学校のために自ら初等教科書をし

39 この項に述べるチョラの詳細や近代におけるその変遷に関しては拙稿 [丹羽 2019] を参照されたい。

40 とはいえ、現在でも赤ん坊をあやす際に昔ながらのチョラを聞かせるシーンを筆者はたびたび目撃している。

41 [Alam 2012:18] ここにはチョラという表題のほかに、「聞いてみよう、言ってみよう」という但し書きがついている。朗誦を前提とした教科書作成がベンガルにおける母語教育の基本であり、詩編に関してはしばしば暗唱も奨励される。

たためている⁴²。そしてその最も初めの、文字をひとつひとつ学ぶくだけはすべて脚韻を伴った形式で書かれている。

Choto khoka bale a a

Shekhe ni se katha kaoya.

小さい子どもが「オ、ア」と言う

まだ話をする術を学んでいない。

Hrasba i dirgha i

Base khay kshir khai.

短い「イ」に長い「イ」

坐ってキールとコイを食べる。⁴³

これはベンガル文字の一番初めの母音字、**অ, আ** ,そして次の**ই, ঐ**, を学ぶくでありである⁴⁴。このようにしてタゴールは、ひとつひとつの文字を脚韻のある短い文章で学んでいくように工夫している。つまりベンガルの子どもたちは、もはや家でチャラを聞くことがなくとも、現在でもチャラと類似の音韻体系を持つ、そしてなにより、脚韻を伴う韻文でベンガル語を身に付けていくのである。

そしてそのようにして育ったベンガル人の子どもが書く詩もまたチャラと呼ばれるが、それはその形式がチャラに類似しているからにほかならない。児童文学雑誌の投稿欄からそのような子どものチャラをいくつか見てみよう。

Hati hati hati

Jege sara rati

Chutir majhe aslo sanjhe

Anande tai mati!

henke deke sara

Sakal gram o para

Hatir dalti phire gelo

Kheye bhishan tara!!

象、象、象

42 この教科書、Sahaj Path 全4巻のうち、はじめの1巻目は全編がタゴール自身によって書かれている。この教科書は現在の教育課程に合致しないため一般には使われていないが、タゴールの設立したビッシュョ・パロティの小学校で使われているほか、副読本として現在も人気がある。

43 [Thakur1920: 3-4] キールはミルク粥のようなもの、コイは煎り米の一種。

44 **অ, আ** は、ローマナイズする場合は、同じ a,a と書かれるか a,aa と書かれるが、実際の発音は「オ」と「ア」に近い。**ই, ঐ** は、両方の文字とも全く同じ発音となり、ローマナイズする際も同じ i を用いる。文字として区別する際に「短いイ」「長いイ」と言う。

ばくは 夜じゅう起きている、
だからやすみのある日の夕べ
象が来たとき 嬉しくってさ
象はみんなに声をかけたのに
あたりかまわず 全部の村で
みんなに追い掛けまわされて
しまいには帰って行っちゃった。⁴⁵

タイトルは「象 (Hati)」、投稿者は7歳と記されているが、見事というほかない。aaba ccdc と脚韻を踏んでいるだけでなく、韻律上もチョラの原則である音節韻律法 (dalbritta) を用いて 6,6,8,6 が2回繰り返されている⁴⁶。

もうひとつ今度は12歳の投稿者のチョラを紹介しよう。全部で30行のこの詩は最後まで2行、3行の順 (引用部分は2, 3, 2) にきっちりと脚韻を踏んでいる。

Thasthas drumdram shune lage khatka
Rap pop disco kane mare jhatka.
Bitkile tale sab nace paye paye
Star channel khule base thaka day
Gelo gelo bale dadu kare hay hay.
Thutthure buri ar jhurjhure bari
Bhengecure building othe sarasari.

ひっきりなしの騒音はなんとも耳に耐えがたい
ラップにポップにディスコのリズム、耳を掴んで離さない
おかしなリズムに乗りながら、みんなの足は踊り狂うよ
スター・チャンネルをつけたなら、さあまたこれはたいへんだ
おじいちゃんは嘆くだけ、ああ、ああ、ああ
ぶるぶる震えるおばあちゃん、家もがらがら崩れそう
次から次へと聳え立つビルも今にも崩れそう。⁴⁷

「ああ、ああ、ああ (Hay, Hay, Hay)」と題されたこの作品には様々な「嘆き」があらわれる。都会の喧騒を嘆く老人、子どものテストの点を嘆く両親、ひいきのチームが負けたときのサポーターの嘆きなどが、それこそ「ポップなリズム」で繰り返される。英単語 (ラップ、ポップ、ビルディングなどのほかクリケットのチーム名など多数) をちりばめるだけでな

45 [Sandesh 1994:254] ちなみにこれはベンガルで最も伝統のある児童文学雑誌である。

46 前述の例で見てとれるようにチョラで最も一般的な韻律は4を基本としているが、実際にはその限りではなく、4と並んで6と8はベンガル語で最も好まれる音節数 (韻律形によってはモーラ数) となっている。

47 [Sandesh 1999: 112] paye と day, hay は綴り字上は異なるが、まったく同じ発音になる。

く、ベンガル語にあまた存在する擬声擬態語も多用したうえで（「Thutthure buri ar jhurjhure bari/ぶるぶる震えるおばあちゃん、家もがらがら崩れそう」など。この部分は中韻と言ってもよいだろう）すべて脚韻を合わせる見事な出来栄で、本当に12歳が書いたのかと思うほどである。

このように、ベンガルの子どもたちはチョラを中心とした脚韻を持つ韻文でベンガル語を身に付け、早い段階から同様の様式で詩を書くようになる。脚韻を含むチョラのリズムはベンガル語韻文のプロトタイプとも言えるもので、およそ先に述べたベンガル文学の歴史上最初期から存在する。そしてここに挙げたような詩を投稿する子どもたちは、長じて本格的な詩を書くようになることも多い。そしてそのときにはもちろん、ありふれた韻律や脚韻から徐々に脱却していくことになる。つまり子どもがベンガル語やその韻文を身に付け、そして本格的な詩を書くようになる過程は、ベンガル詩の歩みを繰り返しているとも言える。

繰り返し述べているように、そもそもの始まりからベンガル詩は押韻とともにあった。そして今でも子どもにとっての「詩」は押韻とともに始まる。この「はじまり」はこうしていつまでも繰り返されていくのである。

おわりに：押韻の魔力

さて、今更ながらだが押韻とはそもそもなんだろうか。当然ながら押韻は音韻の繰り返しを意味する。ただし、同じ単語の繰り返しは押韻ではない。amil（無韻）と samil（有韻）は押韻しているが mil（押韻）を二度繰り返しても押韻にはならないのである。つまり押韻とは似て非なるものを並べることであり、あるいは異なるものを一部の音韻が同一であるというそのことのみをもって結びつける働きであると言える。

近代に入るまで、ベンガル詩では押韻、特に脚韻は韻文であるための最低条件であったため、優れた脚韻使いがしばしば指摘されるボル・チョンディダシュやバロトチョンドロのような詩人⁴⁸であったとしても、できうることは語の組み合わせに限られていた。それが近代以降、無韻詩が導入されたことにより、逆に押韻が意識され、さまざまな技巧上の発展がもたらされたことは本文中で見た通りである。

それではこの押韻には作詩上どのような効果があるのだろうか。まずは、語彙の組み合わせの妙が詩にもたらす効果が挙げられる。シュクマル・ラエ⁴⁹の喜劇「驚きの水飲み話 (Abak Jalpan)」には特定の単語や語句あるいは文全体にどれだけ韻を踏ませることができるかを自慢する三文文士が登場するが、このように単に音を合わせるだけでは詩としての機能には寄与しない。肝心なのはどのような語を合わせるかであり、先に挙げたタゴール

48 [Das 1987] を始めとして、押韻についての評論で、中世の作品群のなかで優れた押韻として挙げられるのはほとんどがこの両者の作品である。

49 Sukumar Ray, 1887-1923 児童文学者にして近代チョラの創作において突出した存在であった。もちろんここに登場する三文文士は嘲笑の対象であるが、えてして素人が詩を書こうとするとそうなることが含意されている。

詩の *caran* (足取り) と *maran* (死) あるいは、*anusaran* (ついていくこと) と *maran* のような詩の意味するところと深くかかわるような組み合わせは、詩想に重層性をもたらす効果がある。それだけではなく、*mangalacaran* (吉兆の印) や *rangabaran* (朱色) と *maran* (死) のような意外性のある組み合わせも、得も言われぬ含みがあつて読むもの (聞くもの) の眼 (耳) を惹きつける。

さらに、押韻における非論理をまとめあげる力も効果的に使われてきた。それは単にチョラに見られるように無関係なふたつを結び付けるというだけではない。シヨンコ・ゴージュ⁵⁰によれば、詩人というものは「無秩序をそのまま生かしつつ、ひとつの想念を持ち込みたい」⁵¹ものだというが、この無秩序をまとめあげる力が押韻にはあるというわけである。ジボナノンド・ダーシュの「ボノロタ・シェーン」で見たように、韻律を崩していても全体をまとめあげる力、あるいは謎の女性、ボノロタ・シェーンにそれまでの情景を集約させていく力がこの詩の押韻にはある。非論理とは言えないまでも、タゴールの「捧げもの45」における「死 (*maran*)」に向けて詩想を集約していくさまも押韻のまとめあげる力を示していると言える。

押韻の「期待を満たしつつ期待をはずす」という効果も繰り返し指摘されてきた。タゴールの言う「耳を満足させつつ予期せぬことをもたらす」とはまさにこのことで、音韻的には期待通りである一方で、導かれた語に意外性があることにほかならない。読むもの (聞くもの) をそうきたか、と唸らせる展開が押韻の醍醐味なのである。そして広い意味では押韻の「はずし」も予測を裏切るものであるが、こうした効果は、シャムシュル・ラーマンの「一枚の写真」のように、転調のような場面や情緒の転換にも繋げることができる。

作詩をする際の効果もしばしば指摘される。書き手が韻を踏む語をさまざまに思い浮かべていくうちに、当初考えていたのとは異なる方向性を見出すこともあり得るし、いろいろな語をあてはめていくうちにぼんやりしていた詩念が突如クリアになるということもあるだろう。押韻が詩人を導く⁵²、ということもあり得るのである。

長きにわたってこの押韻とともにあったベンガル詩人たちは、しばしば「押韻の魔力」について語る⁵³。無韻詩で知られる「メーグナードの殺害」においても、ほぼ「無意識に」韻を踏んでいる個所があらわれることはこれまでも指摘されているし、その作者、モドゥシュドン・ドットのその後の詩作の道程を見ても、彼は「押韻に反対したのではなく、押韻しているものが詩であるという考えに反対したのだ」⁵⁴とすることができるだろう。また、オミヨ・チョックロボルティ⁵⁵のようにしばらくまったくの口語自由詩を書き続けても、思い出したように押韻詩を書く詩人も少なくないし、2000年以降の詩人たちにも同

50 Shankha Ghosh, 1932-2021、現代詩における傑出した存在であり、韻律論や押韻論についての著述も多い。

51 [Ghosh 1982 : 47]

52 [Das 1987] や [Ray 2006] などによって指摘されているほか、多くの詩人が類似の発言をしている。

53 ちなみに今日の著名詩人であるジョエ・ゴージャミ (Joy Goswami, 1954-) は「厭でも無意識に韻を踏んでしまう。それから完全に解放される術はない」と筆者に語ったことがある。

54 [Das 1987: 16]

55 Amiya Chakraborty, 1901-86 現代詩において口語自由詩を牽引した詩人たちのひとり。

様の傾向が見て取れる。すでに指摘したように、音韻の繰り返しの多いベンガル語を用いて、そしてその始まりから押韻とともにあったベンガル語の詩を書く限り、完全に押韻から逃れることはできないと考えるべきなのかもしれない。

つまるところ現在に至るまで、ベンガル詩には「押韻詩という伝統的な刻印が刻まれており」、「詩人たちはそれと戦うことを余儀なくされている」⁵⁶ ののである。確かに押韻には——それを数百年にもわたって行ってきた世界ではなおさら——人を酔わせる作用がある。その耳あたりの良さに心を奪われ、押韻させることに夢中になってしまうと、先に挙げた三文文士のようにそれ自体が目的と化してしまう可能性もある。しかしながら、ベンガル詩人たちは真の詩を追求するために、押韻という引力と戦ってきたのであり、そしてその「戦い」は、それ自体詩作における新たな道を切り開いてきた。もともと押韻は、それが詩としての機能に貢献するためには「期待されること」と「期待をはずすこと」の緊張のもとにあったはずである。しかるに、押韻か無韻かではなく、この押韻と無韻の間の「戦い」、あるいは緊張関係も、同様に詩作に資するところがあると考えべきだろう。要は、ベンガル詩人が押韻の魔力に屈することなく、魔力を自由自在に扱うこと、「押韻詩と無韻詩の間の道を自由に行き来できる道をあけておくこと」⁵⁷こそが今後ともベンガル詩の鍵となることは間違いない。

参考文献

- 粟屋利江・太田信宏・水野善文編 2021 『言語別南アジア文学ガイドブック』 東京外国語大学拠点 南アジア研究センター
- 小倉泰・横地優子 2000 『ヒンドゥー教の聖典二編』 東洋文庫 平凡社 東京
- 丹羽京子 2019 「チョラと『近代』～シュクマル・ラエのチョラを巡る一考察～」 『東京外国語大学論集』 第97集 pp. 226-245
- 丹羽京子 2020 「ふたつのベンガルの死と死者の表象」 『総合文化研究』 第23号 pp. 26-44
- Alam, Shaphiul, Huq, Mahabubul, Huq, Saiyad Ajijul, Besham, Nurjahan ed., 2012, *Amar Bangla Bai*, Jatiya Shikshakram o Pathyapustak Board, Dhaka.
- Bhattacharya, Bijanbihari, 2010, *Manasamangal*, Sahitya Akademi, Kolkata.
- Das, Jibananda, 1984, *Jibananda Daser Kabyagrantha I*, Bengal Publishers, Kolkata.
- Das, Nirmal, 2017, *Caryagiti Parikrama*, Dey's Publishing, Kolkata.
- Das, Shishirkumar, 1987, *Kabitar Mil o Amil.*, Dey's Publishing, Kolkata.
- Dutta, Michael Madhusudan, 2004, *Meghnadbadh Kabya*, Dey's Publishing, Kolkata.
- Ghosh, Shankha, 1982, *Shabda o Satya*, Papyrus, Kolkata.
- Ghosh, Shankha, 2005, *Chandamay Jiban*, Dey's Publishing, Kolkata.

56 [Das 1987:25]

57 [Ghosh 1982 :48]

- Majumdar, Atindra, 1960, *Chanda o Alankar*, Naya Prakash, Kolkata.
- Majumdar, Lila, Ray, Bijaya ed.1994, Jyoshtha-Asar, *Sandesh*, Sandesh karyalay, Kolkata.
- Majumdar, Lila, Ray, Bijaya ed.1999, Kartik-Agrahayan, *Sandesh*, Sandesh karyalay, Kolkata.
- Mukhopadhyay, Harekrishna, 2016, *Kabi Jayadev o Srikrishnakirtan*, Dey's Publishing, Kolkata.
- Quadri, Shahid, *Shahid Quadrir Kabita*, 1993, Sahitya Prakash, Dhaka.
- Ray, Kabishekhar Kalidas, 2006, *Chander Katha*, Aparna Book Distributors, Kolkata.
- Rahman, Shamsur, 2005, *Nirbacit 100 kabita*, Anyapublish, Dhaka.
- Sen, Nirlatan ed., 1969, *Baru Candidaser Srikrishnakirtan*, Sahityalok, Kolkata.
- Sen, Sukumar, Mitra, Shrikhagendranath, Caudhuri, Bishwapati, Cakrabarty, Shyamapad ed., 2017, *Baishnab Padabali*,
University of Calcutta, Kolkata.
- Singharay, Jirendra, 2004, *Bangla Chanda*, Jigyasa Publication, Kolkata.
- Thakur, Rabindranath, 1920, *Sahaj Path 1*, Vishvabharati, Kolkata.
- Thakur, Rabindranath, 1975a, *Rabindra-racanabali 2*, Visvabharati, Kolkata.
- Thakur, Rabindranath, 1975b, *Rabindra-racanabali 7*, Visvabharati, Kolkata.
- Thakur, Rabindranath, 1978, *Rabindra-racanabali 10*, Visvabharati, Kolkata.

Bengali Poetry and Rhyme

Kyoko NIWA

Summary

In the literary history of Bengal, poetry once meant verse with rhyme. It is not that to rhyme is desirable or preferable, but one must rhyme when writing poetry. In other words, we may say, verse with rhyme had been called poetry in Bengal. Rhyme itself is not a rare poetic scheme and we can find it all over the world. However, we should take note of the deep connection of rhyme and poetry making in Bengali literature.

It is not possible to trace how and from where rhyme came into Bengali tradition. But Bengali poetry had been definitely with rhyme from the beginning of the language itself and this tradition continued for hundreds of years till its modernization in the 19th century.

It is well known that Michael Madhusudan Dutta, inspired by English poetry, introduced blank verse in the middle of the 19th century. His representative work, *Meghnadbadh Kabya*, written in blank verse, challenged Bengali tradition and indeed changed the way of poetry making. However, this does not mean that Bengali poets dismissed rhyme altogether. In fact, Madhusudan's attempt made available for poets the choice of either writing poetry with rhyme or without rhyme and it opened the gate of reformation of versification.

Actually, this reformation brought in quite a lot of variation of poetic style as we can see in the works of Rabindranath Tagore and other modern poets. Not only one can write poetry with rhyme or without rhyme, one can mix both the styles in one poem and what is more, poets can create any kind of original rhyme formation, not only end rhyme, but also alliteration, which was not possible in medieval ages.

Here in this paper, we will trace poetry making in Bengali focusing on rhyme from 10th century when Bengali language itself emerged and then examine the impact of blank verse. We shall also give some examples of modern poetry as well as children's *chara* in order to view the relationship between Bengali poetry and rhyme, which is still an ingrained part of conscious or unconscious poetry making in Bengal.

キーワード

ベンガル詩 押韻 脚韻

Keywords

Bengali poetry rhyme meter