

目次

謝辞 5

凡例 7

図、表、写真一覧 8

序論 11

先行研究 15

調査地の概要 18

バラモンについて 19

調査方法 20

本論の構成 21

第一章 バジャナ・サンプラダーヤ概説 23

第一節 思想的側面 23

第二節 実践者バーガヴァタル 26

第一項 定義 26

第二項 属性 29

第三節 バジャナ・サンプラダーヤの様式と構成 32

第一項 タンジャーヴール様式の基本構成 32

第二項 托鉢のバジャナ 40

第三項 神々の婚礼祭 41

第四節 実践機会 45

第一項 僧院を中心とした主な実践機会 45

第二項 一般家庭における実践機会 48

第五節 音楽的側面 50

第一項 楽曲形式 50

第二項 楽器 55

第六節 小括 56

第二章 バクティ運動の展開と楽曲の形成 58

第一節 バクティ運動概要 58

第二節 ジャヤデーヴァ 62

第一項 ジャヤデーヴァと『牛飼いの歌』 62

第三節 ターッラパーカ詩人—アンナマーチャーリヤを中心に 64

第一項 アンナマーチャーリヤの生涯 65

第二項 ターッラパーカ詩人とバジャナの祭礼 67

第三項 アンナマーチャーリヤの楽曲レパートリー 69

第四項 楽曲の封印と目覚め 71

第四節 マラーティー・キールタン 72

第一項 ヴィットル信仰 72

第二項 二つのキールタン 73

第三項 ワールカリー派の宗教詩人（サント） 78

第四項 サントの詩と楽曲レパートリー 81

第五項 サマルタ・ラームダース 84

第五節 小括 バクティ運動期の楽曲レパートリー 88

第三章 バジャナ・サンプラダーヤの成立 90

第一節 マラーター時代（1674-1855） 90

第一項 芸能的側面 92

第二節 タミル地方におけるマラーティー・キールタンの展開 94

第一項 キールタンカールの活躍 95

第三節 タンジャーヴールにおけるナーマ・シッダーンタの展開 98

第一項 ナーマ・シッダーンタを育んだ環境 98

第二項 バジャナのグルをめぐる議論 99

第三項 ボーデーンドラ・スワーミ 101

第四項 シュリーダラ・アイヤーワール 103

第四節 楽聖ナーラーヤナ・ティールタ 104

第一項 生涯とエピソード 104

第二項 ナーラーヤナ・ティールタのタランガム 107

第五節	サダーシヴァ・ブラメーンドラ	108
第一項	生涯とエピソード	108
第二項	サダーシヴァ・ブラメーンドラの楽曲レパートリー	109
第六節	その他の楽曲レパートリー	110
第七節	バジャナ・サンブラダーヤの成立	111
第一項	サットグルスワミの生涯	112
第二項	サットグルスワミのバジャナの体系	116
第八節	楽聖ティヤーガラージャ	117
第一項	生涯と音楽的貢献	117
第二項	バジャナへの熱意	118
第三項	ティヤーガラージャの楽曲レパートリー	119
第九節	小括 マラーター時代の楽曲レパートリー	121

第四章 バジャナ・サンブラダーヤの確立 124

第一節	英領時代	124
第一項	概観	124
第二項	音楽の中心地の移行ータンジャーヴールからマドラスへ	125
第三項	ドラヴィダ民族運動とタミル・ナショナリズム	128
第四項	タミル語音楽運動	139
第二節	ハリカター（カター・カーラクシェーパム）の流行	133
第一項	ゴーパーラクリシュナ・バーラティの楽曲レパートリー	135
第三節	バジャナ・サンブラダーヤの広まり	137
第一項	バジャナ歌集の出版	137
第二項	当時の実践状況	138
第四節	楽曲レパートリーの追補と新しい「伝統（サンブラダーヤ）」の出現	141
第一項	ゴーパーラクリシュナ・バーガヴァタル	141
第二項	「ブドゥコーツタイ派」の楽曲レパートリー	142
第五節	小括 英領時代の楽曲レパートリー	144

第五章 バジャナ・サンブラダーヤの発展 146

第一節 独立後のタミル地方	146
第一項 芸能的側面	147
第二節 バジャナ・サンブラダーヤの担い手の拡大	148
第三節 ナーラーヤナ・ティールタの「再評価」	149
第一項 楽聖のアーラーダナー	150
第二項 ナーラーヤナ・ティールタ・アーラーダナーの開始と問題点	151
第三項 タランガムの記譜化	152
第四項 ナーラーヤナ・ティールタの知名度の向上	153
第四節 ハリダース・ギリ	154
第一項 生涯	154
第二項 ハリダース・ギリ派の楽曲レパートリー	157
第五節 クリシュナプレーミ・スワーミ	160
第一項 生い立ち	162
第二項 「真正性」の創出	162
第三項 クリシュナプレーミ・スワーミの楽曲レパートリー	164
第六節 小括 独立インド時代の楽曲レパートリー	165

第六章 90年代以降の変化 167

第一節 90年代以降のタミル地方	167
第二節 バジャナ・サンブラダーヤ界の変化	167
第一項 コンサート形式の定着	167
第二項 カルヤナーラマン・バーガヴァタル	168
第三項 ヴィジャヤゴーパーラ・ヤティの三昧地の「発見」	170
第三節 90年代以降の楽曲レパートリー	171

結論 172

巻末資料 176

註 210

参考文献一覧 218

謝辞

本論文の執筆にあたり、大東文化大学大学院国際関係学部井上貴子教授には、遅々として進まない論文執筆に辛抱強くご指導とご助言を頂いたことを深く感謝申し上げたい。教授の的確なご指導と叱咤激励のおかげで、本論を完成させることができたのである。

また、副査をお引き受け頂いた慶應大学鈴木正崇教授には貴重なご指摘とご助言を賜り、今後の課題が明確となった。もう一人の副査である本学の田辺清教授にも本論文の至らない部分へのご指導、ご助言を多く賜った。お2人に改めて感謝を申し上げる次第である。

本論文の調査は大東文化大学のフィールドワーク奨学金を頂いて実施した。謹んでお礼を申し上げたい。

調査地では、留学中に引き続き元ティルヴァイヤール音楽カレッジ校長のカウサリヤ先生 (Dr. R. Kausalya) とご友人のモーハンさん (Mr. Mohan) に非常にお世話になった。特にカウサリヤ先生には調査中にご自宅の一室をお借りした上、食事まで提供して頂き健康を損なうことなく調査を遂行することができた。まだ停電が多い中、発電機を整えて下さったことは本当に有難かった。また、滞在中にご親切にして頂いたカウサリヤ先生のご母堂にも深くお礼を申し上げたい。

国立民族博物館の共同研究員の先生方および皆さまにもこの場で感謝を申し上げたい。学際的な意見交換の場に参加させていただき、論文執筆のヒントを得ることも多かった。また、諸先輩方の励ましのおかげで精神的に乗り切ることができたと思う。

タンジャーヴールおよびチェンナイでバジャナ・サンプラダーヤの調査を行うにあたり、担い手であるバーガヴァタルの皆さまには惜しみないご協力を賜った。特にアイヤーワール僧院のラーマクリシュナ・バーガヴァタル (Ramakrishna Bhagavatar)、ジャヤラーマン・バーガヴァタル (Jayaraman Bhagavatar)、ゴーピー・バーガヴァタル (Gopi Bhagavatar)、およびバーラージ・バーガヴァタル (Balaj Bhagavatar) には巡礼先や祭礼時に貴重な情報を頂いたことで筆者の情報網だけでは知ることのできなかつた実践機会に多く参加することができた。深くお礼を申し上げたい。

バジャナ・サンプラダーヤ研究者のマヘーシュワリ (Dr. Uma Maheshwari) さんと知己を得たことは、非常に幸運だった。バジャナ・サンプラダーヤに特化した研究が少ない中、彼女の博士論文に掲載された情報には大いに助けられた。

また、友人の井生明氏には、筆者の調査時に時間不足で入手できなかった資料を現地か

ら送っていただくなど、大変なご助力を頂いた。ここで深くお礼を申し上げたい。

最後に、何年も寛大に見守ってくれた家族には心から感謝している。そのおかげで長年にわたって学生生活を送り、執筆を遂行することができたのである。他界した父と祖母には完成した論文を見せることは叶わなかったが、長年にわたって応援してくれたことに改めて感謝したい。

凡例

1. 本稿で記述するインド系言語にはサンスクリット語、タミル語、テルグ語、マラーティー語などがある。これらの言語は、原則として初出のみカタカナ表記の後にローマ字表記し、2回目以降はカタカナ表記のみとする。表記法に関しては、『南アジアを知る事典』[辛島ほか(編) 2012: 1022-1023]に従った。

2. 本稿で扱う校訂されたテキストが多言語の文字表記の場合、校訂者序文や翻訳などに用いられている言語の文字のローマ字表記を採用する。同じ語が異なった言語で用いられる場合のローマ字表記の選択に関しては、基本的な音楽用語はサンスクリット語を、テルグ語芸能に限定される場合には該当する言語を随時選択する。なお、近現代の地名・人名では、原則的に上記の表記法によらず、現地綴り、本人による綴りを補助記号なしのローマ字で示す。日本語のカタカナ表記が定着していると思われる地名についてはローマ字表記を省略する。

3. 曲のタイトルは、冒頭の歌詞をとって表されることが多いが、訳語を当てはめても意味が通じない場合がある。その場合は、歌詞の全体の意味を汲み取ってタイトルとし、訳語が不明の場合はローマ字のカタカナ読みを示すにとどめた。基本的な音楽用語は、旋律の法則を表す「ラーガ」、リズムの法則を表す「ターラ」のような重要な用語はそのままカタカナで示し、それ以外の用語については出来る限り訳語をあてた。また、「キールタン」のように複数の意味をもつものについては、混乱を避けるため文中で補足するようにした。

4. 哲学用語やヒンドゥー教の慣習に関わる用語については、原則としてサンスクリット語を採用し、地域が限定されている場合には、現地発音を優先している。その他、固有名詞については、先行研究に頻出するものはそれらを参考にした上で、筆者の判断で適切であると思われたものを採用し、先行研究に見られないものは現地の発音に忠実にカタカナ音とした。また、混乱を招きやすい固有名詞で本論文に最頻出する「バジャナ・サンプラダーヤ」はタミル地方の芸能を表し、宗教歌謡一般を表す「バジャン」や「バジャナ」とは厳密には異なるため、出来る限り省略せず用いるようにしている。ただし、文脈によって読者に混乱を招かないと判断した場合はこの限りではない。

図、表、写真一覧

図

- 図序-1 インドにおけるタミル・ナードゥ州の位置
- 図序-2 タミル・ナードゥ州におけるタンジャーヴールの位置
- 図序-3 タンジャーヴール県
- 図序-4 南インドのバラモンの区分
- 図 1-1 アーンダール像
- 図 1-2 サットグルスワーミ像
- 図 1-3 ムリダンガム
- 図 1-4 タンブーラ
- 図 1-5 ハルモニウム
- 図 2-1 ジャヤデーヴァ像
- 図 2-2 アンナマーチャーリヤ像
- 図 2-3 マハーラーシュトラ州におけるパンダルプルの位置
- 図 2-4 ヴィットル神と神妃ルクミニー
- 図 2-5 ジュニャーネーシュワル像
- 図 2-6 ナームデーオ像
- 図 2-7 エークナート像
- 図 2-8 トッカーラーム像
- 図 3-1 1798年当時のタンジャーヴール・マラーター王国版図
- 図 3-2 ボーデーンドラ・スワーミ像
- 図 3-3 アイヤーワール像
- 図 3-4 ナーラーヤナ・ティールタ像
- 図 3-5 サダーシヴァ・ブラメンドラ像
- 図 3-6 ヴィジャヤゴパーラ・ヤティ像
- 図 3-7 バドラーチャラ・ラームダース像
- 図 3-8 ティヤーガラージャ像

表

- 表 1-1 プンダリーカ（応唱）の典型例
- 表 1-2 「吉なる歌（トーダヤ・マンガラム）」
- 表 1-3 2013 年度のタンジャーヴール近郊における主なバジャナの実践機会一覧
- 表 3-1 タンジャーヴール・マラーター王朝（ボーンスレー家）の簡略年表
- 表 3-2 サマールタ・ラームダースの直弟子の僧院
- 表 3-3 サマールタ・ラームダースの孫弟子の僧院
- 表 3-4 ナーマ・シッダーンタの聖者リスト
- 表 3-5 ナーラーヤナ・ティールタの楽曲レパートリー
- 表 3-6 サダーシヴァ・ブラメンドラの楽曲レパートリー
- 表 3-7 ヴィジャヤゴーパーラ・ヤティの楽曲レパートリー
- 表 3-8 サットグルスワーム僧院の系譜
- 表 3-9 サットグルスワーム僧院のバジャナの体系
- 表 3-10 ティヤーガラージャの「祭礼体系のキールタナ」
- 表 4-1 タンジャーヴール様式のハリカター
- 表 4-2 ゴーパーラクリシュナ・バーガヴァタルの楽曲レパートリー
- 表 4-3 バジャナ・サンブラダーヤ歌集リスト
- 表 4-4 プドゥコーツタイ派の楽曲レパートリー
- 表 5-1 ハリダース・ギリの楽曲レパートリー
- 表 5-2 ハリダース・ギリ派のグル
- 表 5-3 「シヴァ神のバジャナの祭礼体系」
- 表 5-4 クリシュナプレーミの楽曲レパートリー

写真

- 写真 1-1 第一部、二部の様子
- 写真 1-2 第三部灯明の周回の様子
- 写真 1-3 托鉢のバジャナの様子
- 写真 1-4 シュルティ・ボックス、神の名号の布、小型シンバル、無尽の器
- 写真 1-5 バーガヴァタルの足に灯明がかかげられる
- 写真 1-6 舞台上での「ルクミニーの婚礼祭」

- 写真 1-7 一般家庭におけるバジャナ・サンブラダーヤと女性の参加
- 写真 1-8 一般家庭の祖霊祭でのバジャナ・サンブラダーヤ
- 写真 2-1 パンダルブルのヴィッタル寺院
- 写真 2-2 寺院内でのワールカリー・キールタン
- 写真 2-3 ワールカリー・キールタンの行列
- 写真 2-4 ジュニャーネーシュワルの三昧地で『ジュニャーネーシュワリー』を読む信徒ら
- 写真 3-1 サマルタ・ラームダースの孫弟子ジョリラーム・ゴースワーミ僧院
- 写真 3-2 同僧院に代々伝わる手書きのハリカター集
- 写真 3-3 ガンジス河の水がわき出るといふ井戸に押し寄せる信徒たち
- 写真 3-4 サットグルスワーミ僧院の托鉢のバジャナ
- 写真 4-1 ミント・ストリートのラーマ寺院に併設されたバジャナ会場
- 写真 4-2 ゴーパーラクリシュナ・パーガヴァタル
- 写真 5-1 ハリダース・ギリ
- 写真 5-2 ニャーナーナンダ
- 写真 5-3 クリシュナプレーミ・スワーミ
- 写真 6-1 カルヤーナラーマン・パーガヴァタル

序論

本論文の目的は、近現代の南インドにおける、ヒンドゥー芸能バジャナ・サンプラダーヤの変容過程を、楽曲レパートリーに着目して明らかにすることである。

バジャナ・サンプラダーヤとは、字義的には「讃歌の伝統」の意である。インドの古代聖典に拠るカリユガ期（ヒンドゥー暦法による悪徳の時代）に「神の名を唱えて解脱の境地に至る」というナーマ・シッダーンタ（Nāma-Siddhānta、神の名号の教義）（以下、ナーマ・シッダーンタ）を思想的背景とし、中世のバクティ（信愛）運動で活躍した詩人や楽聖（後述）の楽曲を取り込んだ、タミル地方の儀礼的芸能である。様式は13-17世紀に西インドで盛んに行われた、マラーター聖者（サント）が歌を交えて民衆に教えを説くというキールタン（神の名号・短句の詠唱）から影響を受けているといわれる。17-18世紀、西インドのマラーター王朝が南インドのタミル地方を統治するにあたり、王権と結びついたバラモン聖者の弟子が多く南下し、僧院（matha）を設立した。西インドのキールタンの様式は、タミルの文化を吸収し、儀礼を司るバラモンを担い手とする南インド独自の芸能として生まれ変わる。現在のバジャナ・サンプラダーヤの形式は19世紀初頭に体系化された。その担い手は「バーガヴァタル（Bhāgavatar）」と呼ばれるバラモン男性である。バラモンは周知のようにカースト制度の最上位に位置づけられる司祭階級である。同芸能の担い手は、8世紀の大哲学者シャンカラチャーリヤ（Śaṅkarācārya）を奉じるタミル・バラモンのスマールタ派（smārtha）が多くを占める。

さて、どのような芸能であれ、世代を経るうちに多少の変化を伴うものであると考える。したがって、変容を捉える上でまず時系列的に対象を追っていくことの有効性は言うまでもないだろう。時代が変化すれば人びとの関心事も変わる。完全に「保護」された芸能でもない限り、ある程度その時代の「聴衆」の趣向を反映し取り込んでいくものと考えられる。しかし、何世紀という長期間にどのようにそれが変化したのか、という問いに時代の変化という視点だけで説明することは難しい。そこには、異文化との接触、技術革新、パトロンや聴衆の変化、担い手の立ち位置の変化等々の複数のファクターの動きが絡み合っており、それぞれの史実を紐解きながら歴史を再構築する作業が不可欠となってくる。また、一見、芸能という分野とかけ離れているように見える政治・経済などの動きとも連動している。この複雑さの度合いは、当然のことながら現代に近くなるほど強く、また変化の速さも加速し、密になっていく傾向にある。

その中でも、どのような視点であれば異なる時代における変化の傾向を一貫して捉えることができるだろうかと考えたとき、芸能に最も直接的に反映されているであろう「担い手」の活動に着目することが重要である。とりわけ、本論文の事例のように、芸能の自由度が高く、また、特定の地域に縛られず個々の担い手が活発に動くことが可能な場合、競合関係が生まれ、多様化することは必至である。その際、担い手個人の意向が多分に芸能に取り入れられ、結果として芸能の変化として表出することが考えられるのである。それでは、芸能の担い手にとって最も重要な関心事とは何か。それは、芸能の存続・発展に寄与することかもしれないし、また、一世代で見れば担い手の知名度を向上させることかもしれない。しかし「伝統」とみなされるような芸能の担い手であれば、最も重要なのは単に知名度を上げることよりも、その伝統の「正統的」で「主流」の位置に自らを位置付けることではないだろうか。しばしば、芸能の世界では「型」すなわちスタイルの違いにより差異化を図り「流派」または「伝統」として認識されていくという様子が見られる。それぞれの流派は正統派とのつながり、もしくはそれ自身の真正性を主張する。例えば、インド古典舞踊の代表格の一つである南インドのバラタ・ナーティヤム (Bharata Nāṭyam) は 20 世紀に「再生」した芸能であるが、大部の様式は共通としながらも、細部の舞踊技術や「型」の違いによっていくつかの「伝統」の存在が一般に認識されている。それぞれの「伝統」は「解釈」の違いによって芸能の内容に独自性が加味され、それは変容として人びとの目に映る。「伝統」が確立した暁には、創始者・代表者の名は芸能の歴史に刻まれるが、聴衆・観衆を納得させ、選ばれるためには、芸能の内容の正統性を裏付ける補完作業すなわち担い手の「権威づけ」がしばしば必要となってくる。

本論文では、バジャナ・サンプラダーヤの担い手を上記の論に適用し、他の担い手との差異化を図り主流に位置づけるツールとして、「楽曲レパートリー」に着目する。

なぜ楽曲レパートリーに着目するのか。これは、多様な楽曲レパートリーがバジャナ・サンプラダーヤ最大の特徴であるというだけでなく、在地社会における文化資源としての価値にある。同芸能で扱われる楽曲は主に中世のバクティ運動期に活躍した「楽聖」¹⁾の作品である。「楽聖」とはインドに数いる聖者たちのうちで、特に音楽的感性を評価されてきた人々を指す [ラーガヴァン 2001(1979): 7-8]。インドにおいて「作曲家」の多くは哲学者や思想家であり、彼らは自ら神への思いを口からついて出るままに歌い、各地を巡礼して回った、いわば吟遊詩人のような存在であった。そのため、彼らは単に優れた「作曲家」としてだけではなく「聖者」として崇められている [ラーガヴァン 2001(1979): 7-8]。

例えば、また、北インドの女流聖者ミーラー・バーイー、詩聖ジャヤデーヴァ、西インドのサントと呼ばれる宗教詩人らは全国的に知られている。これらの楽聖の作品は音源媒体、映画、ラジオ、テレビ等を通して音楽愛好家に積極的に受容、消費されてきた。また、南インドを中心として、楽聖の慰霊祭にあたる「アーラーダナー」は「グローバルな現象」にまで発展している [井上 2006]。このように、現代に至るまで、南インドにおいて「楽聖」の表象とその作品群に「文化資源」としての価値を見出す動きは活発であり、その重要さがうかがえるのである。

さて、同芸能では、様々な形式の楽曲を歌いながら、祭礼を行う。どの祭礼でも慣例となっている一連の「定番」曲がある一方で、祭礼内容にふさわしい歌詞であればバーガヴァタルが独自に選択した楽曲を組み込む余地がある。つまり、「型」がある中でも担い手によって入れ替えがある程度可能であり「新しい解釈」の余地がある構造をもっている。これが独自の楽曲レパートリーの体系を創るという発想につながった。20世紀を通して、各担い手により多様な楽曲レパートリーが追補され、歌集として出版された。楽曲レパートリーには、先に述べた楽聖の「讃歌」のほか、担い手自身のオリジナル作品も含まれる。これらのことから、同芸能における楽曲レパートリーは担い手が自己表現できる数少ない「ツール」であるとみなすことができる。担い手は、「伝統」を「再解釈」し、より多くの聴衆や信徒を獲得できる楽曲レパートリーの構成を創り出した。この「権威づけ」の作業は、担い手が芸能の領域において支配的な位置を占めるための重要な役割を果たしているのである。

ここで重要なのは第三者としての「聴衆」の存在である。先に述べた楽曲レパートリーを通じた「権威づけ」の作業に対し、聴衆は何らかのレスポンスを担い手に返す。このことによって、担い手は自らの位置を確認する。ここで、本論文における「聴衆」の意味を確認しておく、バジャナ・サンプラダーヤのように儀礼的要素が強く、鑑賞を目的としてこなかった宗教芸能においては、「聴衆」はしばしば「信徒」に置き換えられる。通常、「聴衆」というと、芸能を鑑賞する存在つまり「オーディエンス」を指すだろう。しかし、「信徒」でもある「聴衆」の場合、芸能の宗教的側面こそが重要であり、鑑賞対象としての価値は副次的な問題であるといえる。つまり、信徒の担い手の活動に対する「レスポンス」とは、芸能の内容の善し悪しに対する評価よりも、宗教者としての価値を見出したことによる担い手への「崇敬」であり「信徒となること」であることが考えられる。本論文では、キーパーソンとなる担い手たちが楽曲の采配を通じて自らの「正統実践」を創出し、

信徒を獲得し、勢力を形成する過程を描く。

さて、本論文で扱う時代区分は、バクティ運動の時代 (12-17 世紀)、マラーター時代 (18 世紀中葉-19 世紀中葉)、英領時代 (19 世紀中葉-20 世紀中葉)、独立インドの時代 (20 世紀中葉-後葉)、1990 年代以降の五つに分けられる。論文の構成は後述することとし、ここで論点を確認しておきたい。

第一の論点は、バクティ運動の時代における、楽曲の形成過程とバジャナ・サンプラダーヤの関係である。「バクティ (信愛)」は中世にインド全域に流布したヒンドゥー教の重要概念である。従来のバラモンの教条主義とは全く異なり、「神に一心に愛を捧げる」という容易な信仰形態は、性別や階層を超えてあらゆる人びとに開かれたものであった。運動の指導者でもある聖者らは、自身の信仰告白、民衆への教説などを目的として多くの文学作品や詩を綴り、音楽に乗せた。

第二の論点は、マラーター時代における、楽曲レパートリーの二つの形成過程とバジャナ・サンプラダーヤの成立である。一つ目は、当時のタミル地方において盛んになった「神の名を唱えることで救済を得る」教義「ナーマ・シッダーンタ」に基づき、民衆に教えを普及する目的として、また作者自身の神との対話の中で作られた楽曲である。同派の聖者は「神の名を唱える (ナーマ・キールタナ)」の実践を行いながら楽曲をつくった。一方、二つ目の系統は、宮廷の庇護を受けた音楽家によるサンスクリット語やテルグ語の作品群である。これらの楽曲は 20 世紀後半になってからバジャナの体系に取り込まれることとなった。結果、19 世紀初頭に、これらとバクティ運動期に形成されたサンスクリット語とテルグ語の楽曲レパートリーから成る芸能バジャナの体系 (bhajana paddhati) が成立した。

第三の論点は、創始者とされているサットグルスワーミ (図 1-3) のバジャナの体系が「伝統」とみなされるようになった英領時代以降の、音楽的状況の変化を背景とした楽曲レパートリーの多様化と勢力の出現である。19 世紀中葉、マラーター朝の都であったタンジャーヴールは地方都市のひとつになり、音楽の中心地は都市マドラスに移行していった。この時代、タミル地方では「タミル・ナショナリズム」が隆盛し、音楽の領域では、土着のタミル音楽を保護すべきだというイデオロギとなり「タミル語音楽運動」が席卷した。また、語り芸能ハリカターの大流行、独立運動などを通じてタミル語の楽曲レパートリーが脚光を浴びた。一方、マドラスに移住したバラモン音楽家を中心にバジャナの担い手が拡大し、19 世紀末から開始されたバジャナ・サンプラダーヤの歌集出版を通じて楽曲レパ

ートリーに独自性が加味されるようになった。20 世紀中葉には、グラモフォンやラジオといった新しい技術の導入、チケット制のコンサートの開始など豊富な音楽の選択肢をもつようになった人びとを新たに信徒として獲得する手段として、ベテランのバーガヴァタルによって楽曲レパートリーが大幅に追補された。これにより初めて担い手間に明らかな「差異」が生まれると共に、影響力の強い担い手を中心とした勢力が形成され始めた。

第四の論点は、独立インド時代のマドラスとタンジャーヴールにおいてバジャナの傾向が二分されたことである。50-60 年代、マドラスのバジャナ・サン普拉ダーヤ実践はピークを迎えており、各地にグループが結成され、組織ぐるみでバジャナを普及していこうという動きが活発化した。一方で 80 年代にもなると 20 世紀初頭からバジャナを牽引してきたベテランが引退し始め、世代交代の時期でもあった。この時期のバジャナ・サン普拉ダーヤはマドラスとタンジャーヴールの 2 人のカリスマ的バーガヴァタルによって特徴づけられる。その一人であるマドラスのハリダース・ギリは、新しい解釈によって古典音楽の即興技術やコンサートで歌われる楽曲レパートリーを多く取り入れ、コンサートに慣れ親しんだ音楽愛好家を取り込むべく、各音楽協会（サバー）でバジャナの活動を展開した。一方、タンジャーヴールでは話術に優れ、「聖者」として特別な力をもっていると信じられているクリシュナプレーミが尊敬を集めており、自身が作曲した楽曲レパートリーのバジャナ・サン普拉ダーヤを創作し出版した。前者は音楽愛好家を信徒とした勢力をつくり、後者は「内向き」な世界観で自身の地位を「正統」づけた。

第五の論点は、90 年代以降のバジャナ・サン普拉ダーヤの「コンサート化」と楽曲レパートリーの見直しである。90 年代になると、日常的にバジャナを行う者自体が激減した。このような状況下、若手バーガヴァタルのカルヤーナラーマンは、これまで追補され続けた楽曲レパートリーを見直し、基本に立ち返ると共に時間を短縮した近代的なコンサート形式を導入した。また、各メディアを通じてバジャナを普及させ、復興に貢献した。

以上の論点をふまえ、本論文では担い手たちが楽曲レパートリーの采配を通じて「伝統の再解釈」を行い、実践によって自らの正統性を主張していったかを再構築することで、バジャナ・サン普拉ダーヤの変容を明らかにする。

先行研究

次に先行研究について述べる。バジャナ・サン普拉ダーヤに特化した研究はまだ歴史が浅い。これまで主に音楽学、歴史学、文学研究の分野で研究が行われており、次いで「バ

クティ（信愛）」の概念や教義を論じた哲学的研究、わずかに人類学、社会学的研究がみられる。

音楽学の分野では [Leopold 1960, 1988-89, 1984]、[Maheshwari 2006] が挙げられる。これらの研究は芸能の内容分析に重点がおかれている。また、バジャナ・サンプラダーヤの根本的思想「ナーマ・シッダーンタ」とその普及に貢献した聖者を扱った歴史・思想研究としては、[Krishnamurthy 1979]、[Jackson 1994]、[Natarajan 1989, 1990] などがある。以下、年代順に個別に取り上げる。

おそらく、初めてバジャナ・サンプラダーヤを学術的研究の対象として全面的に取り上げたのは、音楽学者のレオポルド (Simon Leopold) である [Leopold 1960, 1984, 1988-89]。彼はバクティ聖者の伝記を地方・時代区分ごとに分けて論じた。またバジャナ・サンプラダーヤの内容を記述し、いくつかの楽曲を五線譜におこした。彼はアーンドラ地方すなわちテルグ語圏の楽聖がバジャナ・サンプラダーヤの祖形をつくったと主張した。

次に、バジャナ・サンプラダーヤ実践に深くかかわってきたクリシュナムールティ (R. Krishnamurthy) は著書『カーヴェーリ・デルタの聖者たち』の中で、バジャナ・サンプラダーヤの思想的背景となる「ナーマ・シッダーンタ」を広めた 5 名の聖者に光をあて、聖者伝をとおしてひとまとまりの「バジャナ・サンプラダーヤ成立史」として再構築した [Krishnamurthy 1979]。しかしながら、多くのバクティ聖者の歴史的叙述と同様、史料不足により伝説に基づいており、信憑性に欠ける点は否めない。

歴史学者ナタラージャン (B. Natarajan) は、バジャナ・サンプラダーヤで重要な位置を占める、楽聖ナーラーヤナ・ティールタ (Narayana Tirtha) に全面的に焦点をあてた。代表作品『クリシュナの遊戯の波』の全英訳を行うと共に、バジャナ・サンプラダーヤにおける同楽聖の重要性を強調した。彼は前掲のクリシュナムールティの論考に対して、伝記が伝説に偏っていることを指摘し、史実にもとづいて再検討している [Natarajan 1989, 1990]。また、5 名の聖者に加えて歴代のシャンカラ僧院長の貢献も含め「ナーマ・シッダーンタ」について考察を行っている。

南インド古典音楽の楽聖ティヤーガラージャ (Thyagaraja) の研究者としても知られるジャクソン (William. J. Jackson) は、「ナーマ・シッダーンタ」の概念を全インドの枠に広げ、「名前がもつ力」についてサンスクリット学者ラーガヴァン (V. Raghavan) の論考を基に論じた [Jackson 1994]。

文化人類学者のシンガーはバジャナ・サンプラダーヤを「平等主義」に基づいた芸能と

いう観点から、都会マドラス（現チェンナイ）における受容とその社会的役割について考察し、バジャナ・サンプラダーヤのイベントはカーストに関係なく参加できるという一方、中間層がステータスを示威する機会ともなっていると指摘した [Singer 1963]。50-60年代当時の情報を提供しているという点で非常に有用である反面、根本的な問題点が見られる。バジャナ・サンプラダーヤをインド全土で共通の宗教歌「バジャン」の一形態とみなしている点で、読み誤っている。特定のバラモンによって担われる芸能バジャナ・サンプラダーヤを「平等性」で論じることは無理があると思われる。その解釈もやや恣意的であることが宗教人類学者のフラーによって鋭く批判されている（第五章）。

近年の論稿では、マヘーシュワリは、全てのバーガヴァタルが依拠する体系（バジャナ・サンプラダーヤ・パッドァティ）の音楽的側面について研究を行った [Maheshwari 2006]。これまで知られることのなかったバジャナの体系が存在していたことを明らかにしたことは画期的であったが、その伝統が内部で完結しており、今日のバジャナにどのような影響をもたらしたかがわからない。情報源としては非常に有用であるが、論文というよりは報告書に近い。

以上、バジャナ・サンプラダーヤに特化した研究は、概ね基礎的研究であり、多角的な視点に基づいた研究は非常に乏しいということが確認された。特にいくつかの「流派」が存在していることはマヘーシュワリが初めて示唆したが、詳細は掘り下げていない。また、楽曲レパートリーが成立時から流動的に変化しているにもかかわらず、成立時からそれが固定されているかのような記述が目立つ。つまり、芸能そのものを分析することに重点をおき、担い手の存在を置き去りにしていることが指摘できる。

次に、タンジャーヴェールの芸能史を扱った先行研究を挙げる。タンジャーヴェールの歴史と王室の芸能庇護、バーガヴァタルがかかわる他の芸能については、シーター (S. Seetha) [Seetha 2001] と井上が詳細に論じており [井上 2006] 共にバジャナ・サンプラダーヤに言及している。シーターは、バジャナ・サンプラダーヤの基本構成を「タンジャーヴェール様式」と命名した。また、井上の著書は近現代のインドにおける芸能・音楽学全般を扱っており、本論文はその情報に依拠するところが大きい。

タンジャーヴェール・マラーター期にバジャナ・サンプラダーヤと並んで成立した語り芸能、ハリカターおよびマラーティー・キールタンの研究はグルムールティ (P. Gurumurthy) [Gurumurthy 1994] やグリムス (Meera Grims) [Grims 2008]などを参照した。グルムールティはハリカターに特化した研究者のパイオニアで、音楽学的研究のほか、同書に

はハリカター・バーガヴァタルの列伝も収録している。ただ、楽曲形式にかんしては、先のシーターと共に、バジャナ・サンプラダーヤとハリカターの共通点を多く挙げているが、両者は芸能としての性格も多分に異なり、楽曲形式もそれほど共通していない。グリムスはマラーター聖者サマルタ・ラームダース (Samartha Ramdas, 1608-1681) の貢献に焦点をあてており、彼がキールタンやハリカターをいかに重要視していたかを、彼の著書を英訳することで明らかにしている。著者自身がハリカターの演者ということもあり、経験に基づいた知識を多く提供している。

タンジャーヴール・マラーター期の情報、特にマラーティー・キールタンの展開については、現地のサラスワティー・マハール図書館のマラーティー語マニユスクリプト・カタログやモーディ・スクリプトで検証した。当時の著名キールタンカール (キールタンの担い手) にかんする記述は確認できた。ただし、バジャナ・サンプラダーヤについては、本芸能がマラーター王朝の終焉期に成立したことから、関連した記述は見られない。本芸能の成立前に存在した聖者の一人が宮廷の庇護を受けていたことは確認している。

その他、先行研究で不足した情報はバーガヴァタルの手記やバジャナ・サンプラダーヤの歌集の前書き、新聞、聞き取り調査で補完した。特に第五章で扱うバーガヴァタルの一人にかんする情報は、信徒に配布された手記に頼るしかなく、知人を通じて入手できたのは幸いであった。

先行研究を検討した結果をまとめると、次の通りである。第一に、バジャナ・サンプラダーヤの「変容」に言及した研究は皆無に等しいことである。成立当時、楽曲数は数十にすぎなかったが、数世紀を経て実践者によって断続的に楽曲レパトリーが取り込まれ、現在では数百に上る。その過程で、いくつかの流派が生まれた。しかし、これ対してはこれまでの研究では個別に言及されることなく、看過されてきた。第二に、時代的背景に目が配られてこなかったことである。どのような芸能であれ、時代の趨勢や「外部」の動きと無関係ではいられないはずであるが、多くの先行研究では芸能の領域内で完結して語られてきたように思われる。第三に、個々の担い手にかんする言及が少なかったことである。本論文では、芸能 (音楽) そのものを詳細に分析する研究というよりは、芸能を通じて在地社会の芸能や宗教と人びとのかかわりを明らかにするという立場をとっている。したがって、実践者の活動内容や思想的背景に着目することが必要となる。この点にかんしては、シンガーの視点と類似している。近年のマヘーシュワリの研究では歴代のバーガヴァタルの列伝が付加されたが、具体的な相互関係にかんしては全く触れられていない。

以上、検討したように、本論文と類似した研究はまだなく、その独自性について確認できたと思われる。

調査地の概要

タンジャーヴール地方は、西ガーツ山脈を水源とし南東に向かって流れる大河カーヴェーリの下流デルタ地帯の頂部に位置する古都である。かつて、ヴィジャヤナガル王国(1336-1649)、マラーターなどのタミルにおける根拠地となり、タミル伝統文化の中心地の一つとして栄えた。ナーヤカ朝時代にはヴィジャヤナガルの文化がもたらされ、テルグ語とサンスクリット語の芸能が新たな展開を遂げた。

本論文の主な調査地であるタンジャーヴール県は東西で性格が大きく異なるといわれる。20世紀半ばに共産運動が盛んに行われた東タンジャーヴールに比べ、西タンジャーヴールは政治の影響が少なくバラモン文化が色濃く残されてきた。西タンジャーヴールに位置するクンバコーナム郡は、人口約14万人の地方都市である(図序-4)。7世紀のチョーラ朝から続く歴史的なヒンドゥー教巡礼地として知られ、シャンカラを奉じるタミル・バラモンのスマールタ派を中心として僧院(マタ)が設立され、バジャナ・サンプラダーヤの伝統的拠点としての役割を果たしてきた。隣接するプドゥコータイ県はイギリス統治下に入るまで藩王国として栄えた。

バラモンについて

バラモン(Brahman)は、インドのヴァルナ制度において最高位に位置し、祭式の執行や学問の教授を本来の職業とする司祭階層である。サンスクリット語ではブラーフマナという。カースト制度の維持者として、ヒンドゥー教社会の中で大きな力をもってきた。ゴートラと呼ばれる氏族に分かれ、各氏族は聖仙の名をとってゴートラ名としている。当初ゴートラは七つであったが、後世その数は増加した。一人の聖仙の子孫は同じゴートラに属すと信じ、氏族間の婚姻を禁じて氏族の結束を固めていったため、現在もバラモンには多数の派が存在する[ラーガヴァン 2001: 35]。本論文で扱う芸能の実践者の多くはタミル・バラモンのスマールタ派に属する(図序-5)。スマールタ派については第一章第二節で言及する。

調査方法

本研究の現地調査は2011年10月-2012年3月まで約6か月にわたって行った。主な方法としては参与観察、インタビューを基盤とし、文献の収集に加え、現地の新聞や雑誌などの資料も合わせて収集した。主な調査地はタミル・ナードゥ州タンジャーヴール県および州都チェンナイである。筆者が参加したバジャナ・サンプラダーヤは、基本構成が31回、「ラーダーの結婚式」が8回、托鉢が16回である。タンジャーヴールにおいては、クンバコーナム郡の三つの僧院全てにおいて基本の様式、「ラーダーの結婚式」および托鉢を観察することができた。その中でも、アイヤーワール僧院において11月半ばから10日間にわたって行われた「ガンジス河祭」に参加したことで、多くのバーガヴァタルの知己を得ることができた。バジャナ・サンプラダーヤの実践機会は僧院を除き、私邸などではいつ行われるか調べようがない。しかし、彼らからその後の情報を入手することができた。

また、滞在先のタンジャーヴール県ティッライスターナム村のバラモン私邸において音楽合宿が行われた際、現役ではほとんど唯一のバジャナ・サンプラダーヤ研究者のウマー・マヘーシュワリ女史と知己となり、彼女の博士論文 [Maheshwari 2006] と文献情報入手した。また、民間のバジャナ・サンプラダーヤ実践が減っている中で、同村のバラモン私邸において、毎月2回第11夜のバジャナ・サンプラダーヤを行っていたことも幸いした。

現在、ごく少数のバーガヴァタルを除き、多くはチェンナイを拠点に活動を展開している。したがって、バジャナ・サンプラダーヤの変容を捉えるには、チェンナイでの調査が欠かせないものとなった。最もバジャナ・サンプラダーヤが盛んに行われるマールガリ月(12月半ば-1月半ば)を中心に、多様化したバジャナ・サンプラダーヤの事例(早朝のバジャナ・サンプラダーヤ、夜にはコンサート形式というように)調査した。また、同芸能と密接な関係にあるマールガリ月路上のバジャナも観察し、宗派による楽曲レパートリーの違い、現地の人びとのバジャナの伝統を保持する姿勢にも接することができた。

バーガヴァタルの活動範囲はタミル・ナードゥ州に留まらず広範囲に渡っている。バジャナ・サンプラダーヤの巡礼ツアーに参加し、北インドのウツタル・プラデーシュ州における補完的調査も行った。さらに、バジャナ・サンプラダーヤのルーツといわれるキールタンは南インドでは見られないため、西インドのマハーラーシュトラ州に足を運び、寺院付きのキールタン、巡礼のキールタン(ワールカリー)を調査した。ただ、もう一つのナーラディーヤ・キールタンは実践機会が減っており、実際に見ることはできなかった。

マラーター時代の資料不足にかんしては、タンジャーヴールのサラスヴァティー・マハール図書館のマニュスクリプト・カタログおよびモーディ・ドキュメントで補完した。

他、楽曲や音楽的な知識は 2004-2007 年にタミル・ナードゥ州ティルヴァイヤール音楽カレッジに留学中に学んだものである。特にナーラーヤナ・ティールタにかんしては博士課程前期課程のテーマとしたため、あらかじめ資料は入手できていた。

本論の構成

次に論文の構成を述べる。序論につづいて第一章ではバジャナ・サンプラダーヤの基本情報を概観したあと、実践者バーガヴァタルの定義と属性について検討する。次に、バジャナ・サンプラダーヤの典型的な様式を抽出することを試みる。また、僧院を中心とした実践機会、一般家庭での実践機会について述べる。最後に音楽的側面として楽曲形式と楽器の情報に言及する。

続いて第二章ではバジャナ・サンプラダーヤ前史として中世のバクティ運動を時系列的に跡付けし、バジャナ・サンプラダーヤの楽曲レパートリーの形成過程について論じる。まず、ベンガル地方のジャヤデーヴァ、次いでアンナマーチャーリヤ、マハーラーシュトラ地方のサントの順に述べる。また、成立に直接的影響を与えたキールタンについて、二つのキールタンの違いにふれる。最後に、バクティ運動期の楽曲レパートリーの内容を考察する。

続いて第三章では、マラーター時代に焦点をあて、マラーターの芸能・宗教庇護に言及した上で、タンジャーヴールにおいて展開したナーマ・シッダーンタの聖者の活躍を取り上げる。バジャナ・サンプラダーヤの祖とされている聖者に加え、ナーラーヤナ・ティールタ、サダーシヴァ・ブラメンドラ、ヴィジャヤゴーパーラ・ヤティ、バドラーチャラ・ラームダースら楽聖の生涯およびその楽曲レパートリーについて述べる。次いでバジャナ・サンプラダーヤの成立過程を論じ、最後に楽聖ティヤーガラージャのバジャナへの貢献に言及する。小括でマラーター時代の楽曲レパートリーの内容を考察する。

第四章では、英領時代に焦点をあてる。全体を概観した後、芸能的側面にふれ、タミル地方における当時の重要な社会現象であるドラヴィダ運動とタミル語音楽運動を取り上げる。次いで、19 世紀末のマドラスにおけるバジャナ・サンプラダーヤの実践状況について、歌集の出版と合わせて述べる。さらに、バジャナ・サンプラダーヤが成立して以来、初めて大量に楽曲が追補された出来事に言及した上で、英領時代の楽曲レパートリーの内容を

考察する。

第五章では、独立インドの時代に焦点をあてる。全体を概観したのち、芸術的側面に言及する。20世紀に活躍した2人の代表的なバーガヴァタルが自身を芸能の主流に位置づけ、正統化していく過程を論じ、まとめとして小括で独立インドの時代の楽曲レパートリーの内容を検討する。

第六章では、90年代以降の変化として、時代的背景を概観した後、芸術的側面にふれ、バジャナ・サンプラダーヤ界の変化としてコンサート形式が定着したことについて述べる。また、近年の関連した出来事として中世の楽聖ヴィジャヤゴーパーラ・ヤティの三味地の発見を取り上げ、若手カルヤーナラーマン・バーガヴァタルの貢献に言及する。まとめとして小括で90年代以降の楽曲レパートリーの内容を検討する。

最後に結論として楽曲レパートリーの変遷過程をまとめ、全体への影響とその意味を考察し、論を締めくくる。

第一章 バジャナ・サンプラダーヤ概説

第一節 思想的側面—ナーマ・シッダーンタの概念

本論文で扱う宗教芸能バジャナ・サンプラダーヤ（以下、バジャナ）は字義的には「讃歌の伝統」の意である。この場合の「伝統」とは、グルと信徒の系譜といった意味である。これは序論でも述べたように「ナーマ・シッダーンタ」を根本概念とする芸能である。「ナーマ (Nāma)」とは字義的には「名前」の意であるが、本論文では一貫して「神の名号」を指すものとする。

インドでは日常的に人びとが手指の節や、念珠を数えながら神の名を唱える様子を見ることが出来る。また、布の一面に神の名が印刷された「神の名号の布 (Nāma Vastram)」を身に着ける者、何千、何万回も神の名を紙に書き、寺院に納める者もいる。なぜ名前がそれほど重要とみなされているのか。同教義とそれに関連する聖者の研究を行ったジャクソンは、編著『聖なる名の力』の中でその理由について次のように述べている。

ナーマ・シッダーンタの信徒にとって、神聖なるものの象徴は、ラーマ神、シヴァ神、クリシュナ神、女神などの神の名号である。神の名号は超越した存在へ到達する手段であり、到達地点すなわち神という存在の本質そのものである。神の名号を通して発話者や歌い手は最高神と繋がることのできる [Jackson 1994: 5]。

神々の名を唱えることは罪を消滅させる。唱名を続けるとその者の善性は強化され、名が内包する力とつながり悪性を取り除く。これにより信者が神に仕える衝動が生まれ、神の多様な偉業を語る中で彼らの熱意は不動のバクティ（信愛）として他に伝わりやすくなる。唱名の連続は悲しみを消滅、魂の高揚、最高神の認識すなわち真理へと続いて行き、結果として解脱にいたるのである [Jackson 1994: 113]。

この思想の源泉であり、必然性を示す記述は、ヒンドゥー教の 18 大聖典（プラーナ）の一つで、最も一般に普及し信仰を集めている『バーガヴァタ・プラーナ』 (*Bhāgavata-*

Purāṇa)に見ることが出来る。同聖典で説かれるヒンドゥー教の最重要概念である九つ²⁾のバクティ(信愛)を最初に紹介しよう。

1. シュラヴァナ(神の名号を聴くこと)
2. キールタナ(神の名号を讃えること)
3. スマラナ(神を想念すること)
4. パーダセーヴァナ(神の御足に仕えること)
5. アルチャナ(礼拝すること)
6. ヴァンダナ(神に敬拝すること)
7. ダースィヤ(神の僕として仕えること)
8. サキヤ(神を友として礼拝すること)
9. アートマニヴェーダナ(神に全身全霊を捧げること)

[Gita press 2010: 369]

上記の九つのバクティの内、二つ目のキールタナがナーマ・シッダーンタに最も関連の深いバクティの行為である。同聖典の第12巻では、我々の生きている時代は、末法の時代(カリユガ期)にあたり、神の名号の詠唱(*Nama Kīrtana*) (以下、ナーマ・キールタナ)ことの重要性について多くの紙面が割かれている。

ユガ期³⁾とはヒンドゥーの宇宙観による時間単位の一つでこの世界の創造から破滅にいたるまでの周期は四つのユガ期(期間)から構成されるとする。他の三つのユガ期と比較して、最後のカリユガ期の悪について次のように説かれている。「ダルマ(徳、法)⁴⁾が守られているクリタユガ期では、民衆は満たされ、友好的で自己統制が出来ている。しかし、最後のユガ期であるカリユガ期では民衆は道徳的に墮落し、親を捨て、神に礼拝せず、飢饉に苦しむ」[Gita press 2010: 679]。

しかし、この時代にも長所が一つだけある。それは、カリユガ期ではヴィシュヌ(クリシュナ)神の名号を唱えるだけで今世のしがらみを断ち切り、救済を得られるというのである [Gita press 2010: 369]。

「王よ、カリユガ期には素晴らしい長所があります。クリタユガ期では瞑想をし、トレーター・ユガ期では供儀を捧げ、ドゥワーパラ・ユガ期では

礼拝の儀礼を行わなければならなりません。しかし、カリユガ期ではクリシュナ神の名を唱えるだけで今世のしがらみを断ち切り、救済を得られるのです」[Gita press 2010: 369]。

また、以下のようなシュローカ（サンスクリット語の韻文詩）が記されている。

唱名は全ての罪を洗い流す最も易しい方法である。

苦難を和らげてくださる方に称賛を捧げる。最高神ハりに帰依する。

以上のように、ヒンドゥー教において「神の名号を唱えること」は解脱に至る最も容易な方法であり、カリユガ期つまり我々が生きる現在においても大義名分を伴う行為であると見なされているのである。

前掲のジャクソンの編著書によると、この思想を基盤とした教義、ナーマ・シッダーンタをおそらく最初に体系づけたのは、15世紀の東インド、オディシャー地方の哲学者ラクシュミーダラ(Lakshmiḍhara)であるという。彼は『バーガヴァタ・プラーナ』に依拠した『神の名号の月光 (*Bhagavān Nāma Kaumudī*)』を著わした [Jackson 1994: 113-114]。それがタミル地方に伝わった経緯としては、タミル地方におけるナーマ・シッダーンタのグルとされるボーデーンドラ・スワーミ（以下、ボーデーンドラ）（第三章）が、オディシャー地方のジャガンナート寺院に巡礼した際、同書を南インドに持ち帰ったとされている [Jackson 1994: 113-116]。彼は17世紀の人物で、初代シャンカラ僧院長すなわち、シャンカラチャーリヤ (Śaṅkarācārya) の59番目の継承者として位置づけられる。ただし、「神の名号を唱えることで容易に救済を得る」という考えは、当時、ほぼ同時多発的にインド各地に流布し、実践が行われていた。17世紀の西インド、マハーラーシュトラ地方の宗教詩人トゥッカーラム(1608-49)（第二章）の詩には明確にその実践が説かれている。

ハリ（神）の神の名号を唱えること（ナーマ・キールタン）はバクティ実践の最も容易な方法の一つである。このことによって罪は洗い流され、燃やされ灰となる。われわれがこの易しい方法を実践すれば、森にいつて現世放棄者となることも、巡礼も必要ないのだ。ハリの神の名号を唱えることで、神がわれわれの処に訪れて下さるのだ。

[Koiso 2009: 209] を基に筆者訳。

おそらく、17世紀のタミル地方ではまだこの実践は知られていなかったのだろう。ポーデンドラは、先のラクシュミーダラの著書に基づいて多くの解説書を執筆した。時を同じくして出現した聖者らによってこの教義は成立し、ナーマ・キールタナを中心に据えた芸能バジャナ・サンプラダーヤとして開花する。本節では概要までとし、詳しい展開については第三章で取り上げる。

第二節 実践者バーガヴァタル

本節では、先行研究で軽視される傾向にあったバジャナ・サンプラダーヤの担い手バーガヴァタルについて、その定義と属性を再考すると共に、現役のバーガヴァタルの事例を挙げて若干の考察を加えたい。

第一項 定義

「バーガヴァタル」の語源は「神」を意味するバガヴァーンから来ている。広義では「信徒」を意味し、芸能実践者でなくとも熱心な信徒を表現するときにも用いられる。音楽学関連の文献には、以下のような定義が見られる。

1. 「サンスクリット語と『ナーティヤ・シャーストラ (*Nāṭya Śāstra*、芸能規範)』の知識を身に着けたバラモン学者」(サンスクリット学者のラーガヴァンによる) [井上 2006: 389]。
2. 「南インドのバラモン男性で音楽家や役者を指す尊称」
(音楽学者サンバムールティによる) [Sambamurthy 1984a: 43]。
3. (1) 音楽家 (主に声楽家) の熟達者、(2) 語り芸能ハリカターの演奏者、(3) 音楽の教師 (音楽学者ペッシュによる) [Pesch 2009: 399]。

これらの定義はどれもある意味正しい。南インドでは、複数の芸能において担い手がバーガヴァタルと呼ばれているが、例えばハリカターのバーガヴァタルと音楽家のバーガヴァタルを厳密に区別することはできない。したがって、包括的な定義としてはこのような「芸能実践者一般」といった大枠の定義にならざるを得ないからであろう。

しかし、ラーガヴァンが述べるようにバーガヴァタルが『ナーティヤ・シャーストラ』の知識を身に着けているかどうかは疑問である。バジャナ・サンプラダーヤはほとんど演劇的要素をもたないため、同規範は重要視されていないように思われる。筆者がバーガヴァタルにどのようなことを学んできたか聞き取り調査を行った際にも、それに言及した者はいなかった。

筆者が指摘したいのは、これらの定義や先行研究において、バーガヴァタルは「芸能実践者」や「音楽家」としてのみ表象され、バーガヴァタルの本質であろう「信徒」という要素を見出すことができない、ということである。とりわけ、バジャナ・サンプラダーヤにおいてバーガヴァタルというと、その面が強調されているように思う。そこで、バーガヴァタルの原像を知る手がかりとなる記述を紹介してみたい。

以下は、バジャナ・サンプラダーヤのグルの一人ボーデーンドラ・スワーミ（既出）によって説かれたナーマ・キールタナを行う前の心構えである。

1. 洗顔し、手と膝まで足を洗う
2. 聖灰や白檀を身体に塗布する
3. あぐらの姿勢で小シンバルを手にもつ
4. 目を閉じ、歌のリーダーが誰であっても従うこと
5. 自分が歌うときはバクティ（信愛）をもって歌うこと

また、ボーデーンドラの約 100 年後の人物でバジャナ・サンプラダーヤの成立に貢献したサットグルスワーミ（1776-1817）は「信徒の正しい規範（Bhāgavata Dharma）」というバーガヴァタルが行うべき日課を説いている（バーガヴァタ・プラーナの中に説かれているバーガヴァタ・ダルマではない）。ここには、宗教芸能の実践者として伝統的な規範に則り、神を讃えるバジャナに明け暮れ、「托鉢」によって生活するといったバーガヴァタル像を見出すことができる。

1. 讃歌を歌いながら神を目覚めさせる
2. 神の名を唱える（108,000回）
3. 托鉢（讃歌を詠唱しながら家々を回る）
4. 神像礼拝の儀礼（花、供物などを捧げる）

5. 讃歌の詠唱

6. 讃歌を歌いながら神を眠りにつかせる

[Krishnamurthy 1979: 76]

また、第三章で取り上げる楽聖ティヤーガラージャの楽曲「神の僕たち (Haridāsulu)」に当時のバーガヴァタルの様子が描かれているので紹介したい。なお、「ハリ」とは神、特にヴィシュヌ神のことである。

慈悲深い神よ

神の僕 (ダーサ) たちがハリの神の名号を唱えながら進んでいくのは

何と素敵な眺めだろう

「ハリ」、「ゴーヴィンダ」、「ラーマ」*1と名を唱えると慈悲があふれてくる
ムリダンガム*2のリズムに合わせて詠唱し、意気揚々と輝きながら通りに出る
彼らは「我々は偉大な神の手の中にいるのだ」とひたすら夢中になっている
ハリの名を唱えることは救われることなのだ

腰のひもを固く結び直し、足の鈴でステップを踏みながら

*1 いずれも神の名号*2 南インドの両面太鼓

[Ramanujachari 2008: 30] を基に筆者訳。

以上のような規範やティヤーガラージャの詩が示すように、17-18 世紀には、バーガヴァタルは、生活の全てにおいて神のことを想念し、讃える存在であったことを示している。「ダルマ」は義務の意味も併せもっている。

担い手がバーガヴァタルと呼ばれる南インドの芸能は複数あるが、バジャナ・サンプラダーヤのバーガヴァタルは確固たる特徴をもっている。第一に、その使命は、神の唱名の普及を通じて民衆を救済に導くことである。第二に、「信徒の規範(バーガヴァタ・ダルマ)」を守ることである。現在でも、僧院に属する数人のバーガヴァタルは毎日托鉢を行い、この規範に準ずる生活を送る。しかし、現在では多くのバーガヴァタルは兼業か、または専業であっても一日中バジャナに時間を費やすことは難しくなっている。通常はそれぞれ自由にネットワークを築き、巡業を行い、自力で活動範囲を広げている。年間行事や重要な祭礼のときには一同に会し全員でバジャナ・サンプラダーヤを行う。その際は、演奏の中

で最も目立ち、大きな声で歌うなどの主導権争いが少なからず見られる。

また、バジャナ・サンプラダーヤを行いながらも特別な修行を積んだ者は「バーガヴァタル」とは呼ばれず、「スワーミ」や「ギリ」などの尊称で呼ばれ、「聖者」としてみなされている様子が確認できる（第五章で後述）。

それでは、現代においてある者がバーガヴァタルを志すとき、いかにして「バーガヴァタル」と公に呼ばれるまでになるのだろうか。現役の大学院生であり、バーガヴァタルとして修行中の若手 K. ジャヤラーマン・バーガヴァタル (K. Jayaraman Bhagavatar) にこの質問を投げかけた。彼はカルナータカ州の都市バンガロールの大学の修士課程で学んでいる。シュリンゲーリのシャンカラ僧院長の熱心な信徒で、少年時代からバジャナ・サンプラダーヤを非常に好んでいたという。現在、最も知名度の高いバーガヴァタルの一人、ウダヤルール・カルヤナーラーマン・バーガヴァタル (Udayalur Kalyanaraman Bhagavatar) に弟子入りした。バジャナの楽曲レパートリーを会得するまで、師はもちろんのことあらゆるバーガヴァタルのバジャナの機会に参加し、現在も毎週末のように、チェンナイに通う日々である。正式には、サットグル僧院で認可の印として腕に巻く聖紐を賜ることで「バーガヴァタル」と認定されたという。

このように、今日では、ある程度の年月をかけてバジャナを「身体化」した者が「バーガヴァタル」と呼ばれうるということになる。信徒の正しい規範にこだわるのではなく、ひたすらバジャナの実践経験を積むことがその代わりと見なされるということである。また、「権威」である僧院で認められることが必要である点も見逃せない。単にバジャナ・サンプラダーヤの機会に通うのみならず、公に認められるには何らかの「真正性」を付加することが必要なのである。

第二項 属性

次に、バーガヴァタルの属性を検討する。バーガヴァタルは基本的に在家である。ただし、先述のボーデーンドラをはじめ、バジャナ・サンプラダーヤで扱われる楽曲の作者、楽聖ナーラーヤナ・ティールタや楽聖サダーシヴァ・ブラメーンドラなどは例外的にサンニヤースィン（現世放棄者・出家遊行者）⁵⁾であった。

宗教的属性としては、バラモン・グループの一つである、スマールタ・バラモン（以下、スマールタ派）優位であることがわかっている [Leopold 1984: 53, Natarajan 1990: 366-367, Jackson 1994: 33]。タミル地方のスマールタ派はアイヤルとも呼ばれ、信仰はシ

シャンカラチャーリヤ（以下、シャンカラ）に帰する（既出）。シャンカラは 8 世紀頃に活躍したとされる不二一元論派の開祖で、インドの 5 か所に僧院⁶⁾を設立し、地方のみならず全国的に高い宗教的・倫理的影響力を保持している。彼はヴェーダ聖典の知識部（ウパニシャッド）の哲学的考察を目的とするヴェーダーンタ学派⁷⁾に位置づけられ、400-450 年頃に原形が編纂された根本聖典の『ブラフマ・スートラ (*Brahma Sutra*)』は、宇宙の唯一絶対の最高原理はブラフマン⁸⁾であるという一元論に立つ。シャンカラは『ブラフマ・スートラ』の实在論的一元論を新たな立場である幻影主義的ブラフマン一元論に変容させ、不二一元論の開祖となった。ブラフマン=アートマン（個我）のみが唯一の真実であり、現象世界は仮に現れている虚妄にすぎないとした [橋本・宮本・山下 2005: 99-100]。

先行研究ではバーガヴァタルにスマールタ派が多いことを特別視しているが、タミル地方を統治していたマラーター王朝がシャンカラを奉じていたことからスマールタ・バラモン人口が多かったことを示しており、いわば自然な結果であるといえる。同僧院の 59 番目の僧院長であったボーデーンドラ（既出）を筆頭に、バジャナのグルたちは全員スマールタ派であった。その最大の特徴は、信仰対象に非常に寛容な点である。ヒンドゥー教の代表的な宗派はシヴァ派、ヴィシュヌ派に分けられる。いずれも、それぞれの信仰対象である神を最高神として帰依する。しかし、スマールタ派はどちらも同様に受け入れ、軽視しないという特徴をもっている。

序論でも述べたように、これまでバーガヴァタルは研究対象としてあまり注意を払われてこなかった。彼らがどのようにバーガヴァタルを志したのか、どのような宗教観や家庭的背景をもっているのかということはほとんど知られていない。そこで、現役の著名なバーガヴァタルに対して行った「バーガヴァタルを志した経緯について」という質問の回答を二つ提示してみたい。

ラーマクリシュナ (Ramakrishna)・バーガヴァタル

ナーマ・シッダーンタおよびバジャナの 2 番目のグルに位置づけられるアイヤーワール (Sṛīdhara Venkatesa Ayyāvāl) の僧院に所属するバーガヴァタルである。1963 年、タミルナドゥ州ティルヴァイヤール村で 3 人兄弟の次男として生まれた。彼の祖父カルヤナスンダラ・シャーストリ (Kalyanasundara Sastry) はヴェーダの熟達者であり、父親グルスワーミ・バーガヴァタル (K. Guruswamy Bhagavatar) と共にバーガヴァタルであった。幼少の頃からバジャナの基本を徹底的に父親から学び、同県のクンバコーナ

ムにある三聖者の僧院の年間行事には、親兄弟と一緒に毎年参加していた。父親は神のためだけにバジャナを行い、決して金銭のために歌うことはせず、また、慣習に従い生まれた土地を離れることはなかったという。

ラーマクリシュナは兄弟の中でも特に成績優秀であったことから大学の商業科に進学し、1988年にボンベイの企業に就職した。しかし、彼自身はその生活を一生続ける気はなく、故郷に帰る機会を窺っていたという。そのような中、彼の帰省中、アイヤーワールの僧院で行われる重要な祭礼を前に、僧院を一人で管理していたニーラカント・バーガヴァタル (Neelakanta Bhagavatar) が病に倒れた。ラーマクリシュナもボランティアとして諸々の儀礼や信徒の対応を手伝った。その時、離職し生涯バーガヴァタルとして生きることを決心したという。家族は皆反対したが、1992年から家族を連れてアイヤーワールの僧院に所属することが決まった⁹⁾。

ジャヤラーマン(Jayaraman)・バーガヴァタル

1951年にタンジャーヴール県近郊のティルカーットゥパッリ村で生まれた。父親はバーガヴァタルでもあったが、(別の)芸能を生業としていた。母親も歌を好んだ。彼は5歳から地元の音楽家のもとで訓練を始め、古典音楽の技術を習得した。バジャナの訓練は兄から手ほどきを受けた。彼の住む村では音楽や演劇を伴う様々なイベントが頻繁に行われていた。学校では、恩師が彼の音楽的才能を評価し、毎日のお祈りの歌や、学校行事などで歌う機会を与えてくれたという。

カーンチープラム県の大学に進学した際、同地にあるシャンカラ僧院に熱心に通うようになり、僧院長を拝謁するのが日課であった。既にバジャナのグループを結成し巡業を行っていたが、生計のためにコイंबトール県の保険会社に入社し、しばらく兼業を続けた。現在は年間を通して十分なバジャナの依頼があり、チェンナイを拠点に専業バーガヴァタルとして活動している¹⁰⁾。

以上、2人がバーガヴァタルを志した経緯を見てきた。バーガヴァタルは自己選択によるもので、世襲ではない。しかしながら、上記の2人の場合、家庭環境や幼少期からの体験から大きく影響を受けており、世襲に近いといえる。また、2人とも高等教育まで受けており、バーガヴァタルの中ではまだ少数である。ただ、2人は異なるタイプのバーガヴァタルとなったようである。

まず、ラーマクリシュナは、幼少時からバジャナに多数参加していた。「聴く」と「参加」することで自然に「バーガヴァタルらしさ」を「身体化」していったことが推測される。また、父親は金銭のために歌うことはなかった、と強調している。つまりバーガヴァタルの努めとは神を喜ばせることであり、参加者やパトロンを喜ばせる「音楽家」ではないということがはっきり読み取れ、彼自身もそれを誇りに感じていることがわかる。

対してジャヤラーマンは、「古典音楽」を習得し、様々な音楽経験が豊富であることを強調しているが、バジャナの経験についてはほとんど語っていない。ただし、彼の場合は宗教体験がバーガヴァタルの道を選択したことに強く結びついているように思われる。

また、生計について、ラーマクリシュナは自ら離職し、バーガヴァタルに専念する道を選択したと述べている。しかし、ジャヤラーマンは生計を立てるために「二足のわらじ」を履くことに躊躇はないようである。

先述の「伝統的」なバーガヴァタルの考察に沿って2人を比較したとき、ラーマクリシュナはより原像のバーガヴァタルに近いと考えられる。しかし、それは彼が僧院に「就職」出来たことで可能となったことである。バーガヴァタルは本来、誰もが名乗れるもので職能としてはみなされておらず、音楽家のようにパトロンをもつことも基本的にはない。個人または組織で活動するが、「就職」とは無縁である。バジャナのグルの僧院は大変小規模であり、常駐のバーガヴァタルは一人で十分であり、祭礼時にはバーガヴァタルらが出張する。現状では、一部の「売れっ子」以外は一般職に従事するか、司祭として生計を立てながらバーガヴァタルを兼業している。また、専業であっても生計を立てるために巡業三昧となる。このような一般職と兼業するバーガヴァタルを一概に「非伝統的」というのは早急である。むしろ、「担い手」の多様化を容認する寛容さが、バジャナの伝統が絶えずに人びとに受容され続けることを可能にした鍵となってきたといえよう。

第三節 バジャナ・サンプラダーヤの様式と構成

第一項 「タンジャーヴール様式」の基本構成

楽曲レパートリーの変容を論じるにあたって、典型的なバジャナ・サンプラダーヤの基本構成と手順を提示しておく必要があるだろう。一般的にバジャナ・サンプラダーヤの儀礼構造の体系は「バジャナの体系 (bhajana paddhati)」と呼ばれる。これは、第三章で

後述するが、18世紀後半から19世紀初頭にサットグルスワーム（既出）がインド各地に伝わるナーマ・キールタナ関連の楽曲を収集し、ひとつの体系として纏めたものであるとされる[Krishnamurthy 1979: 15]。

ただ、サットグルスワームの時代から現在にいたるまでバジャナ・サンプラダーヤの楽曲レパートリーは格段に増えており、また流派によって歌われる楽曲もかなり多様化している。サットグルスワーム僧院は「正統な伝統」とみなされている一方、僧院に伝承されている楽曲は一般に流通していない。つまり、一般に流通しているバジャナ・サンプラダーヤの内容と「正統な」伝統は必ずしも一致していない。その乖離は第四章で述べるように20世紀初頭から出版されたバジャナの歌集の内容に、著者の意向により自由に変化が加えられてきたからである。したがって、本項では先行研究や筆者の記録を基に、できるだけ「典型的」なバジャナ・サンプラダーヤの「型」を抽出することを試みる。この作業により、第四章以降で論じる各流派の独自性が明確になるだろう。楽曲の詳細は1-5で補足することとし、ここでの楽曲の説明は最低限にとどめる。

タンジャーヴール様式は基本的に四部から構成される¹¹⁾。基本的なスタイルは、主唱者とサポート歌手数人、ムリダンガムやハルモニウムなどの伴奏者を伴い、集団で宗教歌を歌うものである。開始前に、参加者は全員、沐浴を行うか念入りに手足を洗う。バーガヴァタルはドーティーと呼ばれる腰巻きを身につけ、上半身は裸となり神聖なる場における「正装」をする。白檀のペーストと、聖灰を身体や額に塗布し、「神」を迎える準備を行う。主催者から花輪がバーガヴァタルの首にかけられる。準備が出来次第、祭壇の正面に対して二つの縦列を作り向かい合って座する。主唱者のバーガヴァタルほど祭壇に近い場所に座する様子が認められる。開始後は、基本的に休憩は取らず、ノンストップで次々と歌唱や儀礼が行われる[Leopold 1984: 57]。長さは演奏機会の規模によって様々であるが[Leopold 1984: 69]、四部構成のタンジャーヴール様式は少なくとも約7-8時間に及ぶ。大概、20時頃から開始され、終わるのは翌日の明け方である¹⁹⁾。

第一部

第一部では神の名を繰り返し唱える歌に始まり、バジャナ・サンプラダーヤのグルを讃える歌などが順に歌われる[Seetha 1981: 529-531, 井上 2006: 418]。全ての歌は、主唱者のバーガヴァタルが歌うごとに、他のバーガヴァタルや一般の参加者が復唱するという形態をとる。以下、その手順を記す。

1. 数十秒間、各自「ラーマ神」の名を唱える。
2. 「プンダリーカ (*pundarīka*)」これは、主唱者と参加者の応唱 (表 1-1) である。この名前は、マハーラーシュトラ地方のパンドゥランガ神の敬虔な信徒「プンダリーカ」(第二章) に由来する [Leopold 1988/1989: 118]。この応唱は、会場の雰囲気を一括させる役割をもつ。冒頭のみならず、一連のバジャナ・サンブラダーヤを通して適宜行われる。主唱者によって挿入する場所が異なるため、今後の記述は省略する。
3. 「ナーマーワリ (*nāmāvalī*)」これは、「神の名号の連なり」という意味で、神の名を繰り返し唱えることを目的とした歌曲である。ナーマーワリには多様な種類があり、演奏機会の中で楽曲と楽曲の間に適宜挿入される。ただし、ここでは「神ナーラーヤナ (*Hari Nārāyaṇa*)」が歌われるのが慣わしである。
4. 「想念の詩(*dhyāna śloka*)」神や歴代のバジャナ・サンブラダーヤの聖者など一人一人を讃える 21 の 2 行連句である。
5. 「吉なる歌 (*tōḍaya maṅgalam*)」ヴィシュヌ神 (とその化身) を讃えるテルグ語の 5 曲組の楽曲である ¹²⁾ (表 1-2)。1 曲目はバドラーチャラ・ラームダース (*Bhadrāchala Rāmdas*, 17 世紀)、2・3 曲目はターツラパーカ・チンナ・ティルマラーチャーリヤ (*Cinna Tirumalācārya*, 16 世紀頃)、4・5 曲目はヴィジャヤゴパーラ・ヤティ (*Vijayagopāla Yati*, 17-18 世紀)の作であるといわれる。
6. 「グルの想念 (*guru dhyānam*)」ここでの「グル (師)」とはバジャナ・サンブラダーヤの 3 聖者ボーデーンドラ、アイヤーワール、サットグルスワーミに加え、歴代の楽聖のことである。しばしばダクシナムールティ神 (*Dakṣiṇāmūrti*)¹³⁾ やシャンカラなどが含まれる。サンスクリット語の散文詩 (*śloka*) とグルの讃歌 (*guru kīrtana*) がセットで歌われる。バジャナ・サンブラダーヤの伝統にとってグルの存在は最も重要であるという [Maheshwari 2006: 22-23]。したがって、バジャナ・サンブラダ

一ヤの演奏機会がどの流派に則っているか、また主導のバーガヴァタルにより、重要とされるグルは変わってくる。第一部においてこの部分は、各流派によって最も差異が見られるといえるだろう¹⁴⁾。

以上、第一部は1時間ほどで終了する(写真 1-1)。

第二部

第二部では、生前に出家した、楽聖と見なされる作曲家の作品が歌われ[Seetha 1981: 529-531, 井上 2006: 418]、続いて礼拝が行われる。

1. アシュタパディ (*aṣṭapadī*)

これは12世紀にジャヤデーヴァによってサンスクリット語で書かれた『ギータ・ゴヴィンダ (*Gīta-Govinda*)』の中の24の楽曲のことである。直前に、アシュタパディを想念する散文詩が必ず歌われ、これによって第二部に移行したことが参加者にわかる。

2. タランガム *tarāṅgam*

17-18世紀頃、ナーラーヤナ・ティールタ (*Nārāyaṇa Tīrtha*) によって書かれた長編サンスクリット劇『クリシュナの遊戯の波 (*Kṛṣṇa-līlā-tarāṅgini*)』に含まれる楽曲のことである(第三章)。直前にタランガムのための散文詩が歌われる。先のアシュタパディとタランガムは最も重要視されており、必ずセットで歌われる[Leopold 1984: 60]。

3. ダーサ・キールタナ (*dāsa kīrtana*)

これは、「ダーサ」すなわち神の僕としてみなされる、楽聖の楽曲を指す(第一章第五節)。通常、バドラーチャラ・ラームダース、プランダラダーサ (*Purandaradāsa*, 1489-1564)、サダーシヴァ・ブラメンドラ (*Sadhāsiva Brahmendra*, 15??-17??)、ティヤーガラージャ (*Tyāgarāja*, 1767-1845)、ゴーパーラクリシュナ・バーラティ (*Gopālakṛṣṇa Bhārati*, 1810-81)らが「ダーサ」とみなされている。これらの全てが歌われるわけではなく、時間の許容範囲で調整される。

4. 礼拝 (*pūjā*)

ここでは神への礼拝のための楽曲を歌いながら、祭壇の神像に対し様々な礼拝を行う。礼拝は司祭（またはバーガヴァタルが兼任）が行う。歌われる楽曲は流派によって異なる。また、一つの礼拝行為につき専用の楽曲を適用しているバジャナ・サンプルラダーヤ歌集も多いが、実際は1曲を歌っている間に礼拝行為が次々に行われる。以下、先行研究と筆者の記録を基にバジャナ・サンプルラダーヤで行われる典型的な礼拝手順を再現する¹⁵⁾。

- a. 想念(*dhyāna*)
- b. 神を招く(*āhvāna*)
- c. 座を勧める(*āsana*)
- d. 香のついた水を捧げる(*argya*)
- e. 白檀のペーストを塗布する(*gandha*)
- f. 108回神の名を唱えながら花卉を捧げる(*puśpa*)
- g. 香を捧げる(*dhupa*)
- h. 灯明を捧げる(*dīpa*)
- i. 供物を供える(*naivedya*)
- j. きんまの葉を供える(*tambula*)
- k. 献灯(*nīrājana*)
- l. 傘をかかげる(*catra*)
- m. 団扇で扇ぐ (*cāmara*)
- n. 同上 (*vyajana*)

通常、a から d の間に、ヴィジャヤゴーパーラ・ヤティ作の「お越してください (*Ehi dāta*)」(第三章、第六章) または、ナーラーヤナ・ティールタ作「お越してくださいマーダヴァよ (*Āyāhi Mādhava*)」が歌われる [Maheshwari 2006: 24]。また、e から j の間に多くの場合、ヴィジャヤゴーパーラ・ヤティの「万歳、万歳、神の中の神(*Jaya jaya Devādi*)」が歌われる。また、i の供物を供えたあとは、神がお休みになるという意味で祭壇の幕が閉じられ、信徒は外で歌いながら待つ。k の献灯で再び幕が開けられ、信徒らは一心に神像を拝する。これは h の灯明とは異なり、10 数倍の明るさによって神を照らすものである。

この時は歌わず、鈴や鐘が鳴らされる。l から n の間は多くの場合、ティヤーガラージャの「歓待します(Upacāramulanu)」が歌われ、しばしば歌詞の内容に沿ってアビナヤ（あて振り、マイム）が披露される。

5. 想念の讃歌(*dhyāna kīrtana*)

次に、神々の讃歌が歌われる。レオポルドは 16 の神々の歌を歌うとしている。この部分は時間の許容範囲で調整される。

以上、第二部が終了するのは夜半で、信徒たちには主催者から適宜、軽食などがふるまわれるが、バーガヴァタルらは水分を補給するのみである。

第三部

最も重要な第三部は「灯明の周回 (*dīpa pradakṣiṇam*)」と呼ばれるが、通称「神の名号(*divyanāmam*)」と言い慣わされている¹⁶⁾。第二部が終了すると、「神」を象徴する真ちゅうのランプが会場の中央に置かれ、バーガヴァタルらはクリシュナ神を恋慕う牧女たち（以下、ゴーピー）とみなされる。ランプ上部の受け皿は五角形 (*panca mukha dīpam*) の形をしており、五感を象徴しているといわれる[Leopold 1984: 65]。

最初、ランプは祭壇に安置されており、花とカミメボウキ（トウルシー）の葉と灯明による礼拝後、火が灯されることで神性を帯びる。ランプは神を迎える歌と共に、灯を消さないよう慎重に運ばれ、会場の中央に描いた吉祥紋 (*kolam*) の上に置かれる。それを運ぶバーガヴァタルは会場に集まったバーガヴァタルの中でも、もっとも年長か主唱者である。ランプの周りを周回することは世界を周ることに等しいと信じられているという。その後、クリシュナ神がこの世に顕現して行った数々の遊戯が上演される（写真 1-2）。しばしば、バーガヴァタルは足にインド舞踊で用いる鈴をつけ、楽曲の歌詞をアビナヤ（マイム）¹⁷⁾で表現する。

1. 神格化されたランプを祭壇から会場の中央に運ぶ際、「祈りの歌 (*prārtana gīta*)」または「神を迎える歌 (*āhvāna gīta*)」が歌われる。通常、サダーシヴァ・ブラマーンドラの「クリシュナ神の名を唱えよ(Bhajare Gōpala)」や「ダジャラタの息子ラーマ (*Rāghava rāma*)」（作者不明）が歌われる。

2. バーガヴァタルらはランプ（神）に向かって五体投地する。
3. ガネーシャ神の讃歌や、第二部で挙げたような楽聖に加え、ヴィジャヤゴーパーラ・ヤティの楽曲、アバング歌謡が歌われる。バーガヴァタルらはランプの周りを何度も周回する。しばしば、舞踊の心得がある者はリズムに合わせてステップを踏みながら周る。
4. 時間の許容範囲で様々な楽聖の楽曲が歌われる。
5. クリシュナ神とゴープイーたちの遊戯が再現される。
バーガヴァタルらは手をつないだり、肩を組んだりしながら周回する。また、2本の棒をリズムカルに打ちながら踊るスティック・ダンス(kolāttam)や、蛇の姿を模したスネーク・ダンスが行われる。
6. ゴープーカー・ギータム（牧女の歌）

この歌は第三部のクライマックスともいえる部分である。『バーガヴァタ・プラーナ』第10巻に書かれている、北インドのヴラジュ（Vraj）地方におけるクリシュナ神とゴープイー（牧女）たちが繰り広げる遊戯の神話に基づいている。クリシュナ神がゴープイーの前から姿を消したことで、ゴープイーは自らのエゴに気づき、真のバクティを得る。信徒らはランプの周りに座り込み、途方にくれた様子を再現する。ここでは楽器伴奏は伴わず、歌のみが歌われる。19の4行連句から構成されており、ごく平易な旋律がつけられている。ここでは1番目の句のみ提示する。

（ゴープイーは言った、クリシュナよ）ヴラジュの地はあなたの生誕ゆえに
女神がおわす常しえの豊穡の土地
あなたに全てを捧げ、あなたをあらゆる場所で探す私たちに
どうかあなたのお姿を拝顔させてください

[Sri Ramakrishna Math 2009: 1-2] を基に筆者訳。

以上、第三部が終わるのはおよそ深夜2時頃である。

第四部

第四部は、「ぶらんこの祭礼 (*dolōtsavam*)」または「寝所の祭礼 (*śyayanōtsavam*)」と呼ばれる [Leopold 1984: 67]¹⁸⁾。様々な形式の歌が歌われる中、神をぶらんこに載せて揺

らして眠りに誘い、また目覚めさせる時の歌 (*suprabātam*) などが歌われる[Seetha 1981: 529-531, 井上 2006: 418]。ぶらんこはヴェーダの時代後期以来の儀礼に一つの重要な位置を占めていた。今日ではクリシュナとラーダーの乗り物として用いられる[辛島ほか(編) 2012: 709-710]。祭礼の手順は以下の通りである。

1. 神を寢所に招く

ここでは主に、ティヤーガラージャの「祭礼体系のキールタナ」の一曲である「お越しください(Heccarika rārā)」が歌われる (第三章)。

2. 牛乳、果物を捧げる

3. きんまの葉を捧げる

4. 初夜の遊び(*nalungu*)

5. ぶらんこを揺らす(*uñjal*)

6. 花の毬遊び(*pūppāṅṅu*)

7. 神の賛辞と子守唄(*lālī*)

8. 子守唄(*tālāṅṅu, pavalimpu*)

9. 献灯(*vyoti ārti*)

10. 祈りの散文詩(*prārttanai śloka*)

11. 散文詩の詠唱(*gadyam*)

12. 祭壇の幕が閉じられる

13. 21 番目のアシュタパディの歌唱

14. 供物のお下がりの配布(*prasādam*)

15. 目覚めの歌(*suprabhātam*)

現在では一連の儀礼には、主にティヤーガラージャ (18-19 世紀) の「祭礼の伝統の讃歌(*utsava sampradāya kīrtana*)」のレパトリーが主に用いられているが、レオポルドによれば、ターツラパーカ詩人 (15-16 世紀) もこの部分のために多くの作品をつくったという[Leopold 1984: 67]。

最後に、21 番目のアシュタパディが歌われた後、祭壇の幕が閉じられ、クリシュナ神とその愛人のラーダーが寝室に入ったことを象徴的に表す[Leopold 1984: 68]。

しばしば、バジャナ・サンプラダーヤの終わりには、トゥカーラムの「私の想念に現

れる美しい方 (Sundar te dhyān)」が歌われる。この歌はカルナータカ音楽のコンサートでも国民的歌手スプブラクシュミが好んで取り上げるなど、タミル地方では最も知られているアバングである (第二章)。

以上、全ての演目が終了するのは明け方となる。音楽学者のサンバムールティは、バジヤナ・サンプラダーヤに全て参加した者はあたかも沐浴で浄化されたかのように感ずる、と述べている [Sambamurthy 1984a: 47]。

第二項 托鉢のバジヤナ

次に、バーガヴァタルによって行われる托鉢のバジヤナについて述べる。

少なくとも 19 世紀までは、1-3-1 で記した基本のバジヤナ・サンプラダーヤの前後に、宗教歌を歌いながら家々を回る「托鉢のバジヤナ」(uñcavṛtti bhajana、ウンチャヴリッティ・バジヤナ) が日常的に行われていたという。「托鉢」とは、もともと鳥が刈り入れの終わった畑で穀物をついばむことを意味し、修行者や僧侶が家々を門付して回り、米や豆の施しを受けて生活することを指す [Leopold 1988-89: 125]。音楽を伴う托鉢は一説によるとカルナータカ地方の楽聖プランダラダーサ (既出) が始めたといわれる。歌われる楽曲、手順は「プンダリーカ」や基本構成の冒頭部分を除き、各バーガヴァタルや托鉢の時間の長さによって様々である。

バジヤナ・サンプラダーヤの普及に貢献した楽聖ティヤーガラージャ (第三章) は毎週、家族や信徒のために歌いながら家々を回っていたことから、しばしば「托鉢のバーガヴァタル (uñcavṛtti bhāgavatar)」とも呼ばれる [Jackson 1994: 221]。当時は、バーガヴァタルが通りを歩いていく通過地点で、信徒らが次々に随伴して歌に参加したという [Sankar 2009: 2]。

現在でも、クンバコーナムの各僧院では、毎朝托鉢を行っている。しかし、祭礼時に都市や地方から信徒が集まる時を除き、通常はバーガヴァタル一人または数人で行っている。近代化に伴う生活スタイルの変化により、托鉢で生活の糧を得るバーガヴァタルは他にはほとんどいないといってよい。1-4 で述べるように、楽聖の慰霊祭などでは、先達のグルに敬意を表し、当時の様子を再現する「托鉢の模倣」を行う。以下は、僧院で観察した托鉢の様子である。

托鉢では、主唱者にあたるバーガヴァタルが「ラーマ」の名を一面にプリントしたサフ

ラン色の「神の名号の布」を頭に巻く（写真 1-3）。これはサットグルスワーミ僧院またはそれに準ずる熟練のバーガヴァタルが認定した者のみが巻くことを許されるという。もともとは日除けのためであったという [Natarajan 1990: 459]。しばしば、弟子や信徒がシュルティ・ボックス²⁰や小型のシンバル等（写真 1-4）の伴奏楽器を持って随伴し、主唱者の後について復唱する。

主唱者は「無尽の器」と呼ばれる、真ちゅうの小型の壺（写真 1-4）を左肩から下げ、近隣の住民から施された米や豆を受け取って壺に入れていき、いっぱいになると布袋に移す。しばしば、少額の貨幣も施される。信徒はそれぞれの家の玄関先で待っており、敬虔な信徒は椅子を用意してバーガヴァタルを招き、足を水で清め、花びらで礼拝する。その際、男性は五体投地で、女性も額づいて最高の敬意を表す。

これらを繰り返しながら 1 時間ほどかけてバラモン居住区 (Agrahāram) を中心に僧院の近隣を一周して僧院に戻る。再度バーガヴァタルの足が清められ、小さい灯明が足元に置かれる（写真 1-5）。信徒は彼の周りを歌いながら周り、バーガヴァタルの足元の水をすくって頭や体に塗布し、灯明に手をかざしてご利益を頂く。このように、托鉢を行うバーガヴァタルは神聖視され、崇敬される様子が認められる。さらに、祭壇の前に布施の穀物が置かれ、バーガヴァタルと信徒は再度その周りを歌いながら周回し、神に感謝を捧げる。神への供物はこの穀物を用いて調理されたもののみが捧げられる。托鉢で得た穀物は最終的に僧院で信徒たちに食を施すことにつながり、この行為は高い徳とみなされるという。

第三項 神々の婚礼祭

次に、バジャナ・サンプラダーヤの神と信徒の融合を願う儀礼について述べる。これは「ラーダーの婚礼祭 (Rādhā Kalyāṇam Utsavam)」、「ルクミニの婚礼祭 (Rukminī Kalyāṇam Utsavam)」、「シーターの婚礼祭 (Sītā Kalyāṇam Utsavam)」などと題され、いずれもヴィシュヌ神の化身であるクリシュナ神やラーマ神の伴侶の名前が冠されることが多い。寺院や僧院のみならず、多くのバラモン・コミュニティや私邸などにおいて、縁起物として年に一度行われる。

神々の結婚は文芸作品、戯曲の題材としても大変好まれてきた。サラスワティー・マハーール図書館のマラーティー語マニユスクリプト・カタログを見ると、1520-1528 年に『ルクミニの婚礼祭記』が執筆されている。著者はエークナートという人物であるがマハーラーシュトラ地方のサントのエークナート（第二章）は 1539 年生まれなので別人である

う。また、マラーター王朝のプラタープシンハ（在位 1739-1763）はマラーティー語で『ウシャーの結婚 (Uśā Kalyāṇa)』(1707)、『パールヴァティの結婚 (Pārvati Kalyāṇa)』(1727)、『マヤーヴァティの結婚 (Māyāvati Parīṇaya)』(1728)、『ラクシュマナの婚礼祭 (Lakṣmaṇa Parīṇaya)』(1736) 等を著わしている他、歴代の王も類似した作品を創作している。したがって、少なくとも 16 世紀からポピュラーな題材であったことがうかがえる。なお、これらの作品は 19-20 世紀に流行した語り芸能ハリカターでも好まれて上演された（第四章）。

バジャナ・サンブラダーヤの祭礼では、バーガヴァタルらはクリシュナ神と牧女のラーダーの尊像や肖像画を「生きた神」としてみなし、通常の婚礼祭とほぼ同様の手順に則って祭礼を執り行う間、バジャナ・サンブラダーヤが行われる。約 2 日にわたって行われる大規模なもので、バーガヴァタルらはほぼ不眠不休で膨大な数の楽曲を歌い、体力と集中力を要される。サットグルスワーミ僧院ではマールガリ月の第一日目から行うことが慣わしで、毎日ジャヤデーヴァのアシュタパディを 1 曲ずつ歌い、24 日目に儀礼を行う [Venkatarama bhagavata 1956: 1]。他の二つの僧院も同月に儀礼を行うが 1 日のみである。各僧院は信徒らが三つの僧院のすべての「ラーダーの婚礼祭」に参加できるよう日程を調整している（表 1-3）。

バジャナの歌集には「神々の婚礼祭」を行う際の注意事項が述べられている。例えば、一般の婚礼祭ではヴェーダ専門の司祭がヴェーダ（聖典）の詠唱を行うが、彼らの詠唱は異常に速く、間違いを免れないため、神聖さが汚される恐れがあるという。したがって、神々の婚礼祭においてヴェーダの詠唱はバーガヴァタルらが行うべきであるとしている [Venkatarama bhagavata 1956: ix]。

典型的な「ラーダーの婚礼祭」の内容はおおよそ以下の通りである。伝統に忠実といわれる歌集『バジャナの伝統 婚礼祭の体系』(Sampratāya-Paṇai-Kalyāṇa-Utcava-Pattati) [Venkatarama bhagavata 1956] を参考にした。また、後世に付け加えられた儀礼については、適宜注釈をつける。

(1 日目)

通常、夕刻から開始される。1 日目は結婚儀礼の前夜祭にあたり、基本のバジャナ・サンブラダーヤが行われる。ただし、僧院では前夜祭は行わず、早朝から行い 1 日で終了する。

1. クリシュナ神とラーダーの神像や肖像に白檀、クムクム（赤い粉）、花輪を捧げ、クリシュナ神の名号の礼拝(*nāma arcaṇa*)。供物（ココナッツ、果物、きんまの葉など）を捧げ、献灯する(*āratti*)
2. 基本構成の第一部（ラーマ神の唱名、応唱、神の名号の連なり、想念の詩、吉なる歌、師の想念）
3. アシュタパディを想念する散文詩と 22 番目のアシュタパディの歌唱。（通称、結婚のアシュタパディ(*kalyāṇa aṣṭapadī*)）
4. タランガムを想念する散文詩とタランガムの歌唱
5. 評価の讃歌(*niśchitārtha kīrtana*)
6. 礼拝。通常の供物に加え、新しい着物が奉納され、「歓待します」を歌いながら神をもてなす
7. ラーマ神の忠実な下僕、アーンジャネーヤの想念
8. バドラーチャラ・ラームダースの「ラーマ神よ、お出で下さい」の歌唱
9. アバング歌謡の歌唱
10. 灯明の周回
11. ぶらんこの祭礼
12. 寝所の歌

(2 日目)

1 日目の祭礼が深夜に終わると、信徒は一度帰宅し翌日の午後に会場に戻り、早朝から結婚儀礼に立ち会う。1 日だけの場合は 11 からそのまま続けられる。

1. 婚礼祭に不可欠な「吉なる音楽(*maṅkala icaī*)」の演奏。
ダブルリードの吹奏楽器ナーダスワラムと両面太鼓タヴィルの専門家が呼ばれ、演奏する。
2. 楽曲「ガウリー女神の婚礼祭に栄光あれ(*Gaurī kalyāṇa vaibavame*)」の歌唱。
3. 「米つき(*muttu kuttutal*)」の模倣。
臼の中に生米、ターメリック、水が入れられ、5 名の男性参加者またはバーガヴァタルが、臼の周りを踊りながら杵で搗く動作をする。その後、一人ずつ伴奏者の音に合わせ、杵を回したりコミカルな動きを披露する。

4. 神像の足にターメリック、赤いクムクム粉で吉祥の印がつけられ、贈答の布が捧げられる。
5. ターリー (tālī) と呼ばれる婚礼の印である首飾りが新郎から新婦に贈られる。
6. 想念の散文詩と、23 番目と 24 番目のアシュタパディの歌唱。
7. 参加者の代表の夫婦が選ばれ、ラーダーの系譜読みが行われる。
8. 同様にクリシュナ神の系譜読みが行われる。
9. 参加者の女性が供物や贈答品を次々に運び、吉なる言葉の詠唱で「娘の贈与の儀礼 (*kaṇṇikādānam*)」が行われる。
10. 2 人のバーガヴァタルが神像の前に布を広げ、吉なる 8 連句の散文詩(*mangalāṣṭaka śloka*) (各僧院によって異なる) が唱えられるごとに伴奏楽器が鳴らされ、吉兆の象徴である黄色に染められた生米が布に投げ入れられる。
11. 婚礼祭首飾りの散文詩(*tiru maṅkalyam sāṭṭa śloka*)
12. 「ラーダーと結婚したクリシュナを見よ(*Ālokaye rādhikā*)」の歌唱
13. 初夜の遊び
14. 四ヴェーダの詠唱
15. パールタサーラティ (クリシュナ神の異名) の讃歌(*Pārthasārathi stuti*)
16. アンジャネーヤ (聖猿) の讃歌が歌われ、肖像にワダ (米粉と豆のドーナツ) の首飾りがかけられ、ヨーグルト・ライスとスンドル (豆のスパイス和え) が供えられる。
17. アバング歌謡の歌唱。

以上の 3、6、7 は伝統的な僧院の「ラーダーの婚礼祭」にはなかったもので、後世に付け加えられたという。特に 3 の「米つき」は現在でもサットグル僧院では行われないものである。これは、一説にはタミル地方を中心に行われる収穫祭「ポンガル」の時に村で踊られるダンスを基にしているという [Singer 1963: 191]。また、年配のバーガヴァタルによれば、これは「托鉢」の後にバーガヴァタルらが米を脱穀していた模様を再現しているという [Maheshwari 2006: 36]。筆者が調査で参加したいずれの「ラーダーの婚礼祭」でも、男性参加者が即興でコミカルな動きをして会場の笑いを誘う様子が見られた。また、同祭礼では、女性らの役割もある。新郎から新婦への贈答品を運び入れることやお祝いということでランプの周りを手を打つ土着の踊り (クンミ) を披露することもある。基本構

成のバジャナ・サンプラダーヤでは男性のみがランプの周りを周ることが許されていることを考えると、例外的であるといえる。いつ頃、これらの変更が加えられたのかは定かではないが、第五章で述べるように、20世紀中葉にバジャナ・サンプラダーヤが民間に定着していく過程で、バーガヴァタル以外の参加者の参加余地が増えていったと考えられよう。

また、ラーマ神に関連の深い祭事、またはラーマ神の信徒が主催する場合は、しばしば、ラーマ神とその神妃シーターの婚礼祭として「シーターの婚礼祭」が行われる。その際、最後に必ずティヤーガラージャの「祭礼体系のキールタナ」(第三章)の中の楽曲「シーターの婚礼祭(Sītā kalyāṇa)」が歌われる。

クリシュナ神の「本妻」である「ルクミニーの婚礼祭」(写真1-6)を行う場合は、途中でその物語を扱っているナーラーヤナ・ティールタの散文詩(cūrṇikā)が詠唱される。また、最後にナーラーヤナ・ティールタの「ルクミニーと結婚したクリシュナを見よ(Ālokaye Rukminī Kalyāṇa)」が歌われる。その他の儀礼手順については、ほぼ同じであるといつてよい。

先に述べたように、「神々の結婚」という題材は16世紀には既に文芸作品では定着した題材であった。バジャナ・サンプラダーヤのグルの一人、サットグルスワーミはそのアイディアをより実際の婚礼祭に近い形で再現し、ナーマ・キールタナの楽曲を中心に構成した。「ラーダーの婚礼祭」は通常の本バジャナに比べ、エンターテイメント性の高い内容となっている。参加者も女性や子どもなどが加わり、会場には親族の結婚式といった雰囲気を感じられる。先に述べたように僧院では行われない儀礼は、民間でバジャナが普及するにつれ、信徒がより一体となって楽しめる内容として付加されていったのであろう。

第四節 実践機会

第一項 僧院を中心とした主な実践機会

本項では、現在、タンジャーヴールの僧院を中心に行われているバジャナ・サンプラダーヤの定期的な実践機会を総合的に検討する。

バジャナ・サンプラダーヤは基本的にいつ行ってもよいものである。そのため、全体が把握しづらく、先行研究でも機会についての記述は曖昧なものであった。例えば、シンガーは実践機会を「毎週」、「毎月」、「毎年」、「早朝」、「定期的」の五つに分けている。彼の調査はマドラスに限られていたため、タンジャーヴールの僧院での伝統的な実践機会には

ほとんど言及していない。

バジャナ・サンプラダーヤの実践機会を完全に分類することは困難であるが、大きく捉えると「毎日のバジャナ(nitya bhajana)」、「特別なバジャナ(visesha bhajana)」、その他のバジャナに分けられるだろう。

まず、「毎日のバジャナ」であるが、確固たる定義があるわけではない。非常に簡潔に言えば、1-3 で述べた基本構成の第三部を除いたバジャナ全般を指す。バーガヴァタルや信徒の日課として行われるもので、個人でも集団でも行われる。僧院では、毎朝と毎夕に第一部と第二部の中から抜粋していくつかの楽曲が歌われる他、神像へ礼拝儀礼が行われ、夜には第四部が行われる。「托鉢のバジャナ」もこれに含まれるだろう。これらに厳密な内容の規定はなく、家庭や僧院に伝わる方法で行うものである。

一方、「特別なバジャナ」とは、第三部の「灯明の周回」を含むバジャナ・サンプラダーヤの全祭礼を行うことを指す。これは暦に従って、定期的に集団で行われる。最も代表的な機会は「ラーマ神の第九日 (Rāma navami)」²¹⁾や「勝利の第 10 日 (Vijaya dasami)」²²⁾といったヴィシュヌ派に関連した祭礼、先に述べた「ラーダーの婚礼祭」、さらにナーマ・シッターンタのグルの慰霊祭といった機会が挙げられる。特別なバジャナの体系については 1-3 で述べた通りである。バジャナ自体の内容には際立った違いはないので、ここでは省略し、主な実践機会を表にまとめるにとどめる (表 1-3)。なお、バジャナ・サンプラダーヤはヴィシュヌ派に限られた芸能ではなく、「シヴァ神の夜 (シヴァラートリ)」など、シヴァ派の祭礼にバジャナ・サンプラダーヤを行うこともある [Sanjeevi 1954: XV]。この場合は当然のことながら楽曲は歌集にあまり掲載されていないシヴァ神の讃歌が歌われることになるため、典型的な機会とはいえない。

最後に、どちらにも分類できない伝統的な実践機会として、エーガーダシ (十一夜、ekādasi)、チャトルマーシャ (四か月、catur māsā)、マールガリ月の路上のバジャナの慣習 (mārkaḷi bhajana) がある。

まず、月に 2 回ある第十一夜 (エーガーダシ) は、ヴィシュヌ派の信徒にとって重要な日にあたる。敬虔な信徒は一日断食し、さらに睡眠をとらないのが慣わしである。さらに、僧院や信徒の家では夜通しでバジャナ・サンプラダーヤを行う。バジャナの内容は基本構成に準ずるもので、礼拝時には必ず果物を供物として捧げるのが慣わしとなっているという。

次に、チャトルマーシャと呼ばれるアーディ月の最初の 11 夜からカールッティカイ月

の最初の 11 夜までの 4 か月間（およそ 7-10 月）も、バジャナ・サンプラダーヤに適しているとされる。後述するマールガリ月と同じ理由で、ヴィシュヌ神がお休みになっているとされる同月に慶事は避け、1 日に 1 食とし、神への讃歌を歌うという慣わしがある。マールガリ月のバジャナは第五章でも扱うが、以下、基本事項を補足する。

タミル暦のマールガリ月（12 月下旬-1 月上旬頃）はバジャナ・サンプラダーヤを含み一般的に神への讃歌を歌う月である [Seetha 2001: 529]。この理由は、『バーガヴァタ・プラナーナ』にクリシュナ神が「マールガリ月は神の月である」と述べていること [The Hindu 2003.12.1] や、翌月のタイ月が吉なる月であり前月のマールガリ月には慶事を避け、神への讃歌に専心することが望ましいとされてきたことにある。民間で行われるようになったのは 19 世紀世紀末からで（第五章）、この時期は今でも各地で毎早朝バジャナを行う慣習が残っている。歌われる楽曲はバジャナ・サンプラダーヤの基本構成に基づくものもあるが、様々な宗教歌謡（バジャン）やナーマ・キールタナが次々に歌われる。この慣習の象徴ともいえる、7-8 世紀のヴィシュヌ派詩人アールワールの一人で唯一の女流詩人アーンダール（Āṇṭāl）は、ティルッパヴァイ（*Tiruppāvai*）と呼ばれる瑞々しいタミル語の 30 組の詩を残した（図 1-1）。これはよい夫（クリシュナ神）に巡り合えるよう少女が願うという内容の詩で、マールガリ月にはヴィシュヌ派の信徒を中心に歌われてきた。アーンダールはバラモンであったが、詩の中では自分や友人をクリシュナ神を慕う牧女として描いている。その一曲目を以下に記す。

「マールガリの月（mārkaḷi tīṅgaḷ）」

マールガリ月の吉兆の満月に沐浴に行きましょう
着飾った牛飼いの少女たちよ
鋭い槍で悪魔を退治する
ナンダゴーパの息子、美しい目をしたヤショーダの子
黒い肌、太陽のような目、月のような顔をした
ナーラーヤナ神が私たちに祝福を下さるでしょう
さあ少女たち、一緒に沐浴に行きましょう

[Bharati 1999: 27] を基に筆者訳。

この楽曲は主にヴィシュヌ派の一派であるシュリーヴァイシュナヴァ (Śrī Vaiṣṇava) 派の人びとによって受け継がれてきた。現在は民間でも一般的に歌われているが、「復興」したのは 20 世紀になってからである (第四章)。

以上のマールガリ月のバジャナと芸能バジャナ・サンプラダーヤは異なるのだが、『バーガヴァタ・プラーナ』を原典としている点では非常に密接した関係にある。バジャナ・サンプラダーヤの「ラーダーの婚礼祭」がマールガリ月に行われてきたこととも無関係ではないだろう。今日でも、マールガリ月には「ラーダーの婚礼祭」を中心にバジャナ・サンプラダーヤの機会が集中し、著名なバーガヴァタルらは引っ張りだことなる。

以上、僧院を中心とした主なバジャナの機会を述べてきた。これらの実践機会はしばしば「サットサンガ」(純粹で有意義な集まり) と呼ばれ、僧院と信徒、またコミュニティの結束を高める役割も果たしている。これらの機会は 2013 年度のタミル暦に従って表にまとめた (表 1-3)。

第二項 一般家庭における実践機会

前節では僧院を中心としたバジャナ・サンプラダーヤの実践機会について述べた。重複する部分も多いが、本項では一般家庭におけるバジャナ・サンプラダーヤの一例を挙げる。通常、一般家庭では 1 人から複数のバーガヴァタルを呼んで行う。僧院とは異なり、祖霊祭、誕生日、結婚記念日、家族の祈願など個人的な理由で行われる。予算に合わせ規模は様々であるが、近所の隣人を出来る限り招待し、食事をふるまい、バーガヴァタルや楽士に交通費や謝金を払うことはどの家庭でも共通している。その内容も基本構成に則ってはいるが自由度が高く、厳格な祭礼というよりは主催者や参加者が楽しめるような傾向があるといえる。

数例を挙げると、タンジャーヴール市内の新興住宅地にある富裕層の K 氏邸では、海外在住の親族を含め総勢 65 名で集まり、毎年盛大に「ラーダーの婚礼祭」を行っている。そのきっかけは次のようなものであった。K 氏は 1990 年頃、ジャヤラーマン・バーガヴァタル (既出) と知り合いになった。K 氏は一人娘に長年子供が授からないことを心配し、バーガヴァタルに相談を持ちかけたところ、「ラーダーの婚礼祭」を行い、祈願をしてはどうかと勧められた。早速 K 氏が親族一同を招いて同祭礼を行ったところ、翌年、娘に女兒が授かったのだという。それから毎年 K 氏は彼の誕生日にジャヤラーマンを招き、盛大に「ラーダーの婚礼祭」を行なっている。祭礼の 1 日目には K 氏が崇敬する高僧クリシュナ

プレーミ・スワーミ（第五章）を招き、宗教講和と祝福を賜った。ジャヤラーマンはチェンナイ在住の著名バーガヴァタルであり、年間を通して国内外に巡業をしている。伴奏者としてムリダンガム奏者、口琴奏者、バイオリン奏者に加えてサポート歌手が一人加わった。サポート歌手とムリダンガム奏者はほとんどの巡業に同行している。本来、口琴やバイオリンはバジャナ・サンブラダーヤでは用いられない楽器であるが、1-2 で述べたように、ジャヤラーマンはカルナータカ音楽の訓練を積んでおり、コンサートで歌われる楽曲を多く披露するためである。1 日目の夜半に差し掛かると、楽曲の前に序奏として長いアーラーパナ（高い技術を要する即興演奏の一つ）を披露したりと、独唱が多くなっていった。それだけでなく、打楽器奏者（ムリダンガムと口琴）のタニヤーヴァルタナムと呼ばれる個別演奏も行われるなど、コンサートの要素が非常に強いものであった。祭礼は2 日間に渡って行われ、女性も多く（写真 1-7）、200 人近くの隣人が招待された。

次に、タンジャーヴール旧市街地にあるグジャラート地方出身のバラモン T 氏は、毎年父親の祖霊祭に、故人が好んだバジャナ・サンブラダーヤを行っている（写真 1-8）。ラーマクリシュナ・バーガヴァタルと他 4 名のバーガヴァタルに加え、ムリダンガム奏者が 1 名加わった。ラーマクリシュナ・バーガヴァタルは 1-2 で述べたようにクンバコーナムにある僧院の一つアイヤーワール僧院付のバーガヴァタルである。彼はいかに長い楽曲であっても、省略することなく歌うことをモットーとしている。バジャナ・サンブラダーヤで歌われる多くの楽曲は、冒頭部（主旋律）（pallavi）と複数の展開部（carana）から成り、まれにその間に副旋律（anu pallavi）を含む。一つの楽曲につき全ての展開部を歌うと多くの楽曲を歌う時間は必然的に不足する。また、同じ旋律の展開部が繰り返されることで非常に単一な印象を受ける。多くのバーガヴァタルはそれを避けるため、複数の展開部の内、最初と最後のみを歌い、歌を短縮して多くの楽曲を演奏する傾向にある。バジャナ・サンブラダーヤの歌集には「どのような楽曲形式であれ、全ての詩を歌うことが望ましいが、強制ではない」[Sanjeevi 1954: xvi]とあるが、バーガヴァタルによって、エンターテインメント性をとるか、伝統に忠実に演奏するか、傾向は二分されているといえる。この日も、ラーマクリシュナ・バーガヴァタルは楽曲の全ての展開部を歌っていたのだが、T 氏や隣人が自身の歌を披露したいと申し出、後半は参加者の歌の披露会に近いものになった。この祭礼では第三部と第四部は省略されており、夕方から深夜にかけて行われた。隣人が約 30 名集まり、手拍子を打ちながら積極的に参加した。

以上、数例ではあるが、僧院とは異なるバジャナ・サンブラダーヤの機会の例として

挙げた。一般家庭におけるバジャナ・サンプラダーヤの意義は、僧院の一連の祭礼では見ることのない多様な人びとが参加していることであろう。僧院のバジャナ・サンプラダーヤの参加者は、熱心な中高年の信徒が中心に見られるが、若者は皆無に近い。一方、一般家庭の場合、老若男女が参加し、子供や若者も多く見られる。このような機会を通じて楽曲が人びとの記憶に残っていくのであろう。

また、謝礼についてであるが、一般家庭での機会はバーガヴァタルにとって貴重な収入源である。僧院の祭礼は無償に近く、バーガヴァタルの低収入が近年問題となっている。特に「ラーダーの結婚式」は通常の謝礼の3倍とも5倍ともいわれ、飛び入りで参加するバーガヴァタルや伴奏者も多い。基本的にバーガヴァタルは「パトロン」をもたないが、このような実践機会を見つけるのはバーガヴァタルにとっては重要な生き残り戦略の一つなのである。

第五節 音楽的側面

第一項 楽曲形式

本項では、1-3 で述べたバジャナ・サンプラダーヤの基本構成に用いられる楽曲形式の補足説明として音楽的特徴を中心に述べる。

本芸能で扱われる楽曲の多くは、中世のバクティ運動の歴史に名を連ねる楽聖の作品である(第二章)。それらは「音楽作品」として捉えることもできるが、その成り立ちからいえば、作品の真髄は信仰心の発露としての詩にあるのであって、音楽はその乗り物であり、副次的なものといえる[Sambamurthy 2001: 135]。また、本論文で扱う楽曲の多くは「詩」だけが残されており、実際にどのような旋律で歌われていたかはわからないという根本的な問題もある。「音楽作品」にせよ「信仰心の発露」であるにせよ、バジャナ・サンプラダーヤで扱われる楽曲の共通点は、非常に大きく捉えれば、構成面、旋律、リズムすべての面において極力「集団で歌うことができる」楽曲が採用されている。バジャナ・サンプラダーヤでは主唱者が一節歌うごとに他の参加者が復唱する形式をとっているからである。もし、複雑な旋律やリズムを用いる楽曲を採用すれば、音楽に精通した者の限られた独唱となり、音楽的素養をもたない参加者が参加する余地はない。したがって、南インド古典音楽のコンサートで「大曲」として扱われるような、高度で複雑な音楽技術が要される楽曲は、バジャナ・サンプラダーヤでは例外を除いて扱われない。

本論文の目的は純粋な音楽学研究の範疇から外れるため、詳細な音楽的分析は行わないが、インド音楽に欠かせないいくつかの専門用語を用いることがある。

プンダリーカ（応唱）

これは、1-3 で述べたように主唱者と参加者の応唱である。会場の雰囲気を一体化させる役割をもち、儀礼の開始時と終了時には長めの応唱が行われるが、その他、演奏中に適宜挿入されるものは、直前に歌われた楽曲で讃えられた神に因んだものに限る。例えば、クリシュナ神の楽曲を歌った後であれば、「(主唱者) 万歳、ゴーピーの魂が想念する者よ」「(参加者) ゴーヴィンダ、ゴーヴィンダ²³⁾」が歌われ、ラーマ神の楽曲の後であれば「主唱者：ラーマ神の想念」「参加者：万歳、万歳、ラーマ神よ」が歌われる。このようにプンダリーカは二つの部分から成り、どの応唱も一つまたは二つの音階で歌われる。楽器伴奏は伴わない。

ナーマーワリ（神の名号の連なり）

これは、神の名を繰り返し唱えることを目的とした歌曲である。上述の応唱と同様、演奏機会を通して、楽曲と楽曲の間に適宜挿入されるが、前者が二つの音階しか用いないのに対し、リズムや旋律を伴い、より音楽的である。ナーマーワリの構造は非常に単純で二つ以上の単語（神の名）から成る。そのため覚えやすく、何時間でも歌うことができる [Leopold 1984: 55]。また、同じ歌詞でも異なる旋律をつける、歌詞を前後に入れ替える、拍子を変えるなどの工夫によって、多様なバリエーションを生み出すことが可能である。多くは4拍子であるが [Leopold 1984: 55]、まれに4分の3拍子でも歌われる。ナーマーワリを歌うときには手拍子が必ずといってよいほど伴い、会場に一体感を生み出す。また、何度も同じ歌詞が繰り返されることで一種の「刷り込み」に近い効果があると思われる。以下は、頻繁に歌われるナーマーワリの例である。

「神ナーラーヤナ (Hari Narayana)」

拍節	1	2	3	4	5	6	7	8
1行目	ハリ	ナー	ラー	ヤナ	ハリ	ナー	ラー	ヤナ
2行目	ナー	ラー	ヤナ	ハリ	ナーラ	ーヤ	ナ	— —

「ヴィッタラ パーンドゥランガ (Vittala Panduranga)」

拍節	1	2	3	4	5	6	7	8
1行目	ヴィッタラ	パーン	ドゥランガ		ヴィッタラ	パーン	ドゥランガ	ヴィッタ
2行目	ラ	パー	ンドゥランガ	ヴィッタ	ラ	パー	ンドゥランガ	—

シュローカ (韻文詩)

これは、サンスクリット語で書かれた最もポピュラーな詩形の一つである。韻律に定型はなく、2行連句や4行連句の1行に8から20の音節が含まれる [Leopold 1984: 55]。旋律を伴うが、リズムは伴わない。バジャナ・サンプラダーヤでは例外的に高度な音楽技術を要するもので、主唱者が一人で歌い、復唱はない。

キールタナ

「キールタナ (キールタン)」という用語は各地で見られ、語源は「讃える」ことを意味する語幹 *kīrt* からきている。ただし、南インド音楽の文脈において「キールタナ」は「讃歌」であると同時に楽曲形式の名称の一つでもある。バジャナ・サンプラダーヤで扱われる楽曲の中で最も多い形式で、1-3 で述べた「吉なる歌」、「ダーサ・キールタナ」、「礼拝の曲」等は全てキールタナのカテゴリーに入る。

音楽学者のサンバムールティによれば、その本質は「神聖な形式 (sacred form)」であるという [Sambamurthy 2001: 135, 181]。キールタナは冒頭部と展開部の二部から成り、ごく稀に副旋律が間に入る。複数ある展開部は同じ旋律で歌われる。リズム、旋律は共にシンプルであり、必ずしも高度な音楽の知識がなくとも、歌うことが可能である。なお、マハーラーシュトラ地方からもたらされた「パダ」と呼ばれる楽曲形式はタミル地方のキールタナに相当する [Seetha 2001: 355]。

アシュタパディ

12世紀のベンガル地方の楽聖ジャヤデーヴァが著わした12章から成るサンスクリット詩『牛飼いの歌 (*Gīta Govinda*)』に含まれる各曲のことである。アシュタパディ (*aṣṭapadi*) とは8行詩の意味で、バジャナ・サンプラダーヤの演奏機会には少なくとも一つか二つのアシュタパディが歌われる。儀礼「ラーダーの結婚式」では24曲全てを歌う [Leopold 1984: 56] ことが望ましいが、時間に余裕がない場合は「結婚式のアシュタパディ」と呼ばれる、

22 番目のアシュタパディが必ず歌われる。元の旋律は既に失われ、それぞれのアシュタパディには後世の作曲家によって様々なラーガ（旋律の法則、Rāga）で旋律がつけられている。現在のバジャナ・サンプラダーヤの歌集に掲載されているアシュタパディのラーガはほぼ共通している。それらは以下の通りである。

番号	ラーガ名
1	マーラヴァ
2	バイラヴィ
3	ヴァサンター
4	パントゥヴァラーリ
5	トーディ
6	カーンボージ
7	ブーパーラまたはモーハナ
8	サウラーシュトラ
9	デーシャーディ
10	アーナンダバイラヴィ
11	ケーダーラガウラ
12	シャンカラーバラナ
13	アーヒリ
14	サーランガ
15	サーヴェーリ
16	ブンナーガヴァラーリ
17	アーラビ
18	ヤドックラカーンボージ
19	ムカーリ
20	カルヤーニ
21	ガンター
22	マッディヤマーヴァティ

23	ナーダナーマクリヤー
24	マンガラカウシキまたはスラティ

[Vishnu Sahasranama Nama Sankirtana Mandali 2007] を基に筆者作成。

タランガム

17 世紀の楽聖ナーラーヤナ・ティールタが著わしたサンスクリット語劇『クリシュナの遊戯の波』の各章である。上述のジャヤデーヴァの『ギータ・ゴーヴィンダ』（アシュタパディ）に倣って、12 のタランガから構成される。しかし各タランガに含まれる曲数は『ギータ・ゴーヴィンダ』と比較して圧倒的に多く、少なくとも十数曲にのぼる。各タランガは、それに加えて散文詩や散文による物語の説明から構成される [井上 2006: 578]。

チュールニカー

チュールニカー (*cūṃikā*) は詩的な散文で、主に物語の導入部で用いられる。多くの場合、デーヴァガンダーリ (*Devagāndhāri*) というラーガで歌われる。前述のナーラーヤナ・ティールタの『クリシュナの遊戯の波』の中の詩で、バジャナ・サンプラダーヤの演目の中でも「ルクミニの結婚式」でのみ歌われる。

アバング

中世のマハーラーシュトラ地方のワールカリー派 (第二章) の宗教詩人によって歌われた宗教歌謡の一形式で、ヴィッタル神の讃歌を指す。また、現在では、アバングは広く「歌謡」を指す言葉として用いられている [Lele 1981: 123]。ただし、「歌謡」ではなく「アバング文学」や「抒情詩」という訳も見られる [橋本・宮本・山下 2005: 138-139]。語意は、「破壊されないもの」という意味であるが、一説にはヴィッタル神の特徴である直立の姿を表しているともいわれる。歌詞は平易なマラーティー語で書かれ、文字数の制限がなく韻律のないオヴィー (*ovi*) と呼ばれる 3 行半の詩形 [Sathianathan 1996: 416] から成り、それが次第にアバングと呼ばれるようになったという。すなわち、アバングはオヴィー詩をつなげたものである [Sathianathan 1996: 433]。

オヴィーについて補足すると、これに関する最も古い言及は 12 世紀の文献『マナソッラス (*Manasollas*)』で、地方語 (現在のマラーティー語にあたる) で主に女性が穀物を搗いたり、着飾るときに歌った歌であることが報告されている [Sathianathan 1996: 417]。

13 世紀のジュニャーネーシュワルを始めとする宗教詩人らはこの用いて民衆に教えを説いた。語りに非常に適した詩形であることから、後に語り芸能に用いられるようになったという [Seetha 2001: 353]。

グリムスによると、アバングは複数の 4 行詩から構成されると述べている [Grimes 2008: 92]。アバングには適宜、平易な旋律がつけられており、それは伝承によって様々である。シーターによれば、「高オクターブ (tāra sthāyi)」のものが多いい。大概是 4 拍子である。最後の句には通常、作者の名前 (例:「トゥカーラムは言った」) が言及される。アバングは 1. 純粋な宗教歌謡としてのアバングと 2. 語り芸能ハリカタールにのみ用いられるものに分けられる [Grimes 2008: 92]。

第二項 楽器

バジャナ・サンプラダーヤで用いられる楽器はそれほど多くない。サットグルスワームの肖像画はタンブーラ (後述) を抱えた姿で描かれている (図)。当時のタンブーラは現在のものよりやや小型であった [Pesch 1999: 83]。サットグルスワーム僧院の托鉢では今でもタンブーラを用いる。他の楽器については彼の著書にも記録は見られない。ティヤーガラージャラも托鉢の際、タンブーラを片手に、チプレーをもう一つの手にもって行った様子が絵や楽曲に描かれている。

ムリダンガム (*mṛdaṅgam*)

南インドの古典音楽、芸能全般で広く用いられる両面太鼓である。中央がふくらんだ円筒形であり、両面には皮が張られている。皮は二重になっており、小さい面には黒い塗り物が付けられ、大きい面には演奏の度ごとに水で練った米粉を付けて音程を調整する。小さい面はインドの音階の主音となる「サ」に調律する。あらゆるリズム・パターンを生み出すことができ、伴奏楽器として主唱者を盛り立てるだけでなく、演奏者の見せ所も多い (図 1-3)。

タンブーラ (*tambūrā*)

南北問わず、古典音楽を中心として広く用いられている弦楽器である。木製またはひょうたん製の胴にフレットなしの長い棹がつき、通常、弦は 4 本である。旋律を作る上で基盤となる 7 音のうちの主音の「サ」とその 5 度上の「パ」の音に調弦し、指で順に弦を弾

いて途切れることなく鳴らし続ける。このドローン（持続音）は、インド音楽や諸芸能に不可欠なものである（図 1-4）。

ハルモニウム (harmonium)

これは、「ふいご」のついた持ち運び可能な鍵盤楽器である。ハルモニウムは 19 世紀半ばに西洋の宣教師から伝えられると、インド諸芸能の伴奏楽器として採用されたが、装飾音 (gamaka) に対応することができないという短所によって古典音楽界では用いられなくなり、西洋のバイオリンにとって代わった²⁴⁾。ただし、バジャナ・サンプラダーヤでは、ハルモニウムは非常に重要である。その独特の音色に加え、バジャナ・サンプラダーヤでは主唱者の音楽技術よりも集団で歌うことに重きが置かれ、鍵盤楽器でも十分に伴奏の役目を果たしている。北インドのカウワーリー（神秘主義の影響を受けて生まれた集団歌謡形態）をはじめとし現在でも一部の民族音楽では不可欠な楽器として活躍している（図 1-5）。

チプレー(ciplā)

木製のカスタネットの一種である。片手の親指と中指を板に装着された通し穴に通し手を握って板を打ち鳴らすことにより演奏する。南インドでは特にハリカターで用いられ、ドラマ性と楽曲を活気づける効果がある [Pesch 2009(1999): 118]。バジャナ・サンプラダーヤでは主唱者がしばしば持ち、ムリダンガムと共にリズムの側面を盛り上げる役目を果たしている。

第六節 小括

ここまで、バジャナ・サンプラダーヤの概要を述べてきた。第一節では根本概念を確認し、現在のカリユガ期におけるバジャナの存在意義を確認した。

第二節では、担い手バーガヴァタルの定義を再考し、事例を検討した上で、今日では必ずしも「伝統的」なバーガヴァタルでなくとも広く受け容れられていることを指摘した。担い手にはサンスクリット語をはじめ種々の知識、さらに体力や他のバーガヴァタルと張り合っていく力も必要である。そのため、圧倒的に男性バラモン優位の芸能であることは否めないが、完全に女性を排除するものではない。女性のバーガヴァタルも少数ではあるが存在する。ただし、主唱者となるのは難しく、また「灯明の周回」は原則として女性は

参加できないという排他的な側面が残っている。

第三節では、「典型的な」バジャナの体系を抽出することを試み、必須の楽曲レパートリーについて確認した。基本構成ではアシュタパディ、タランガムにはじまり、礼拝用の楽曲に至るまで、固定された楽曲がある一方、担い手が選択した楽曲レパートリーで自己表現をする余地も残されている。

第四節では、タミル暦に従って僧院を中心とする実践機会が行われていることを確認した。ここでは深く言及しなかったが、各僧院のグルの慰霊祭はそれぞれ一週間から 10 日間にわたる大規模なもので、タミル地方以外からも信徒が集結する。その中でもアイヤーワール僧院の「ガンジス河の沐浴 (Gangāsnānam)」は第三章で述べるように、僧院の井戸からガンジス河の水がわき出てくるという伝説にのっとり、7-800 人の信徒が小さな僧院に押し寄せる一大イベントとなっている。

第五節では楽曲形式と楽器について言及した。後世に加えられた楽曲形式の一つにマハーラーシュトラ地方のアバングがある。これは今日ではバジャナ・サンプラダーヤに欠かせないが、成立当初は無かったことが近年明らかになった [Maheshwari 2006]。時代の変化とともに、バーガヴァタルは楽曲を追補し、それが実践されることで「伝統」となっていく。その蓄積によって今日の重層的な楽曲レパートリー群が形成されたのである。

次章では、本章で述べた楽曲の形成過程について具体的に言及する。

第二章 バクティ運動の展開と楽曲の形成

本章では、中世のバクティ運動を時系列的に跡付けし、聖者の活躍に言及しながら、楽曲の形成過程について述べる。まず、インド各地を流布したバクティ運動と呼ばれる大衆的な宗教運動を概観する。次に、バジャナ・サンブラダーヤに特に深い関連をもつ楽聖や宗教詩人（サント）を個別に取り上げ、その活躍と作品の内容について述べる。取り上げる楽聖は13世紀のベンガル地方のジャヤデーヴァ、15-16世紀のアンドラ地方のターラパーカ詩人(Tallapāka)、13-17世紀のマハーラーシュトラ地方のサントである。最後に小括として、バクティ運動期に形成された楽曲の内容を検討する。

第一節 バクティ運動概要

バジャナ・サンブラダーヤは、中世にインド全土に流布したバクティ運動の歴史的延長線上に位置づけられる。

7-9世紀頃、南インドではチャールキヤ (Cālukya)、パッラヴァ (Pallava)、パーンデイヤ (Pāṇḍya) の三王国が勢力を強め、北インドの影響を受けつつ新しいヒンドゥー教的な文化を生み出した。グプタ朝の下で育まれたヒンドゥー教は、南インドでは、バクティ (信愛) という民衆的な運動となって開花した [ラーガヴァン 2001(1979): 257]²⁵⁾。それは、主神と崇める人格神に対する純粹で一途な信仰心を指す言葉、概念であり、ヒンドゥー教の最高神崇拜の基本的要素の一つである [山下 2007: 109]。言い換えれば、神に一心に愛を捧げ絶対的に帰依し、その神の恩寵を受けることで救済されるとする思想である。

7世紀頃、タミル地方においてナーヤナール (Nayanār) やアールワール (Ālvār) と呼ばれる聖者/神秘詩人が現れ、寺院をめぐり歩いて熱烈な信仰心を歌いあげた。シヴァ派の聖者ナーヤナールは63人が挙げられているが、中でもアッパル (Appar)、サンバンダル (Sambandar)、スンダラル (Sundarar) の3人は特に有名である。彼らの歌は『神への讃歌集 (Tēvāram)』と呼ばれる歌集に纏められた。一方、ヴィシュヌ派の聖者アールワールは、12人が知られている。彼らの歌は『四千頌歌集 (Nālāyira tivviya pirapantam)』という歌集として集大成された。彼らは讃歌を歌いながら寺院から寺院へ渡り歩き、熱情的な帰依思想を広めた。これらの聖者の歌は今でも民衆に歌い継がれている。

それまでのバクティが理念的なものであったのに対し、タミル・バクティは、バクティ史上はじめて実生活と結びついた宗教運動となった [高橋 2012: 130]。また、その信仰は、従来のバラモンの教条主義とは全く異なり、性別や階層を超えてあらゆる人びとに開かれ

ていた²⁴⁾ [井上 1994: 45]。バクティによる道（バクティ・ヨーガ）は、知識の道（ジュニャーナ・ヨーガ）や行為の道（カルマ・ヨーガ）と並んで、解脱・救済を得る手段として次第に重要性を帯びていく。

同じタミル地方にバジャナ・サンプラダーヤという讃歌の体系が成立するのは、これらの聖者が活躍した約千年後である。その間にインド各地でバクティ聖者が現れ、バクティ運動を繰り広げていく。

その後、タミル地方シュリーランガム寺院に属していたヴィシュヌ派の哲学者、ラーマヌジャ(Rāmānuja 1017-1137?)は、アールワールらに見られるような大衆的なヴィシュヌ崇拝を正統的なヴェーダーンタ哲学の枠組みで体系化し、絶対帰依（ピラパッティ、pirapatti）を説いた²⁶⁾。彼によってヴィシュヌ派バクティの哲学的基礎づけがなされたといわれる。

10-13 世紀頃の南インドでは、チョーラ朝が大きな勢力を持った。シヴァ派の信仰を保護し、タンジャーヴールに壮大なブリハディーシュワラ (Bṛhadīśvara) 寺院を建設した。この時代にタミル文化は最盛期を迎える。しかし、14 世紀、アーンドラ地方にヴィジャヤナガル王国 (Vijayanagar, 1336-1649) が興り、南部をほぼ統一すると、タミル文化は次第に衰退した。ヴィジャヤナガル王国は、ヴィシュヌ派の信仰と、アーンドラ地方の言語であるテルグ語と北インドのイスラーム支配を逃れて南部に移住したバラモンたちのもたらしたサンスクリット語による文化を保護した [ラーガヴァン 2001(1979): 259]。

バクティ運動は一般大衆に広く支持され、次第に北上していく。次項で述べる 12-13 世紀の楽聖、ジャヤデーヴァ (Jayadeva) の著わした『牛飼いの歌 (*Gīta Gōvinda*)』は、牛飼いの姿をしたクリシュナ神と牧女ラーダーがヤムナー河のほとりのヴリンダーヴァン (Vrindavan)²⁷⁾で繰り広げる恋愛模様を官能的に書いた作品で、ヴィシュヌ派バクティの思想が色濃く反映され、後のバクティ運動の指導者たちに多大な影響を与えた [ラーガヴァン 2001(1979): 258]。このように、神を男性とみなし信者を女性とみなして男女間の恋愛を神との結合と同一視する信仰形態は、マドゥラ・バクティ (*madhura bhakti*、甘美のバクティ) と呼ばれる。

北インドへと展開したバクティ運動は 15-16 世紀頃最も盛り上がりを見せ、各地に多くの聖者が現れ、豊かなバクティ音楽の世界が築かれていった [井上・田中 1996: 132]。その筆頭に挙げられるのが聖者チャイタニヤ(Caitanya 1486-1533)とその弟子たちである。既に第一章で述べたように、『バーガヴァタ・プラーナ』では末法の時代に神の名を唱えるこ

と（ナーマ・キールタナ）によって容易に解脱に至ることができると説かれた。チャイタニヤは、バクティ運動において、特にこの部分に着目し思想的に発展させ、神を唱え歌うことを中心にすえた具体的礼拝形式を教義とともに体系化していった [田中 2008: 138]。彼は官能的ではあるが世俗的ではない「純粋な愛」としてのラーダーとクリシュナの愛を支柱に据えた、ガウリーヤ・ヴァイシュナヴァ派 (Gaudīya Vaiṣṇava) を樹立させた。他に北インドの聖者を列挙すると、メーワール(Mewar)王国の王妃ミーラー・バーイー(Mirā Bāi, 1498-1546) はその地位を捨て、クリシュナ神を自らの夫に見立てる熱烈な讃歌を生涯歌い続けた。ナーナク (1469-1538) は、ヒンドゥー教とイスラームとを批判的に歌い、両者を統合したような教義をもつシク教を開いた。聖典『グラント・サーヒブ (Granth Sāhib)』(1604 頃) は、ナーナクはじめ多くのサントの宗教家をラーガ別に編んだもので、シク教の寺院では今日でも歌い継がれている。クリシュナ神話にまつわるマトゥラー (Mathura) やヴリンダーヴァンではスールダース (Sūrdās, 1478-1531) やハリダース (Haridās, 1481?-1576?) ら、優れた聖者が讃歌を著わした。ガンジス河のほとりの聖地ワラーナシーの詩人トゥルシーダース (1532-1623 頃) が『ラーマヤナ (Rāmāyana)』をヒンディー語に翻案した『ラーム・チャリット・マーナス (Rām carit mānas)』は、主人公ラーマ王子をクリシュナ神とならぶヴィシュヌ神の化身として位置付けた。今日でも宗教劇ラームリーラー (Rām līlā) で繰り返し取り上げられている [井上・田中 1996: 132-133]。

これら北インドの作品は総称してバジャン (*bhajan*) またはキールタン (*kīrtan*)²⁸⁾ と呼ばれ、大衆に愛唱され続けている。

以上のような歌い踊りながらバクティの恍惚感に浸るというスタイルは南インドにも多大な影響を及ぼし [Leopold 1988:116]、数世紀にわたって独自の展開をみせる。ヴィジヤナガル朝からナーヤカ朝、マラーター朝の時代には、アーンドラ及びタミル地方でテルグ語の文化が興盛を極め、その中で、先述のマドゥラ・バクティすなわち恋愛 (シュリンガラー, śṛṅgāra) 表現をバクティの究極のモチーフとする様式が発展した。これは、神と人との関係を、ヒーロー (nāyaka) とヒロイン (nāyikā) との間の愛の喜びや苦悩になぞらえて、官能的に表現するものである [井上 1994: 46]。南インドにおけるマドゥラ・バクティの代表的な楽聖として、2-3 で取り上げるアンナマーチャーリヤ(Annamācārya) (1424-1503?) が挙げられる。彼は南インド最大の巡礼地の一つティルマラ・ティルパティ(Tirumala-Tirupati) (現チットゥール県) のヴェーンカテーシュワラ(Veṅkaṭeśvara)神

に帰依するターツラパーカ詩人と呼ばれる人びとの代表的人物である。彼は、有名な歌曲集「愛の讃歌 (Śṛṅgāra-saṅkīrtana)」で、男女の官能的な愛をモチーフに神との合一を求める熱烈な信仰を吐露した [井上 1994: 46-47]。なお、マドゥラ・バクティには二重の意味があるとされる。すなわち、表面的には恋愛感情を謳ってはいるが、哲学的な意味を内包しているということである。

この頃、南インドのカルナータカ地方でも、ハリダーサ (ヴィシュヌ神の僕) 運動と呼ばれる熱狂的な帰依信仰が展開した。15-16 世紀頃に活躍したマドゥヴァ派の聖者たちは、肩にタンブーラをかけ、手にチプラー (既出) を持ち、讃歌を歌いながら家々を門付けして回った。その代表的聖者であり、カルナータカ音楽史上でも重要な楽聖がプランダラダーサ (Purandaradāsa, 1489-1564) である。彼は、ヴィジャヤナガル王国サンガマ朝 (Sangama) の首都ハンピ (Hampi) の近郊にある富裕な宝石商の家に生まれた。しかし、40 歳の時に世俗的な生活を捨て僧院に入門し、ハリダーサ (神の僕) としての生活を送った [井上 2006: 387]。彼の楽曲は「神への帰命 (*Devārnāma*)」と総称され、カルナータカ音楽の重要なレパートリーとして定着している。膨大な数の作品を残したばかりでなく、カルナータカ音楽の練習曲の体系を整えたことでも有名である。ダーサと呼ばれる聖者の讃歌は、1-3 で述べたようにバジャナ・サンプラダーヤでは「僕の讃歌 (*Dāsa kīrtana*)」として位置付けられる。

17-18 世紀、マラーター時代には「神の名を唱えることで解脱に至り、容易に救済を得られること」を教義に発展させた、ナーマ・シッダーンタを信仰する聖者らが多く現れた。その中でも楽曲を作ったのは 3 名であり、いずれも現世放棄者となった。第一章でも既に言及したナーラーヤナ・ティールタ (1675-1745) は『バーガヴァタ・プラーナ』の第 10 巻の物語をサンスクリット語劇『クリシュナの遊戯の波』として著わした。その中の各曲は「タランガム」と呼ばれる。サダーシヴァ・ブラメンドラ (15?-1745?) は裸体で生涯過ごす修行者となり、哲学的な内容の楽曲を作った。南インドの偉大な作曲家として筆頭に挙げられるティヤーガラージャ (1767-1847) はバジャナに熱心で「神の名号を唱えるキールタナ」や「祭礼のキールタナ」といった讃歌の曲集を著わした他、日常的に托鉢のバジャナを行うなどナーマ・シッダーンタの教えを自ら体現した (第三章)。

西インドでは、13-18 世紀にヴィッタル神 (パーンドゥランガ) に帰依し、聖地パンドルプルへ巡礼を行うワールカリー派のサントが活躍した。神を喜ばせるものはバクティによってのみであり、学問によってではないと強調し、ヴィッタル神への熱烈な信仰心や不

平等な社会で生きる苦悩を歌い、大衆に広く支持されてきた。

次項からは、以上の中からバジャナ・サンプラダーヤの楽曲レパトリーを作った聖者らの生涯と楽曲の特徴について述べていく。

第二節 ジャヤデーヴァ

第一項 ジャヤデーヴァと『牛飼いの歌』

東インド、ベンガル地方出身の詩人ジャヤデーヴァ（12世紀中葉-後期）は、セーナ朝のラクシュマナセーナ王（Lakṣmaṇa Sena、在位 1179-1205 頃）の宮廷詩人の一人であったといわれる [Pesch 1995: 295; 橋本・宮本・山下 2005: 124] (図 2-1)。その前の王ヴァッラーラーセーナ (Vallalāsena、在位 1160-1178) は文人王として有名であり [小谷 (編) 2007: I 36]、宮廷では、中世までにサンスクリット語による恋愛詩の伝統が盛んであったという [橋本・宮本・山下 2005: 123]。

ベンガル地方は、前代のパーラ朝の保護で仏教が盛んであったというが、徐々にヴィシュヌ・シヴァ信仰にとって代わり、セーナ朝の時代には王朝はヒンドゥー教の保護を明確にするまでになっていた [小谷 (編) 2007: 36-37]。彼はヴィシュヌ派の宗教から大きな影響を受け、ラーダー=クリシュナ (Rādhā-Kṛṣṇa) 信仰 (後述) に心酔していたという [ラーガヴァン 2001 (1979): 24-25]。彼は古典の美文カーヴィヤ (kāvyā) 体の伝統において高いクラスの詩人であり、カーヴィヤ体の定型的な手法である規定された語彙、修辭的な言語そして常套の比喩表現を用いた [橋本・宮本・山下 2005: 124]。代表作『牛飼いの歌』は、ベンガル地方のチャイタニヤ派以前のヴィシュヌ派信仰において最古の重要な文芸作品であるといわれる [ラーガヴァン 2001 (1979): 31]。また、最も初期に「甘美のバクティ」の概念が反映された作品である [Sambamurthy 2001: 202]。恋愛抒情がふんだんに扱われたこの作品は、現在に至るまでインド中の音楽、舞踊、絵画などの芸術において確固たる地位を占めてきた [Pesch 1995: 264-265]。

作品では、サンスクリット語で牛飼いの姿をしたクリシュナ神と牧女ラーダーの恋愛模様が官能的に描かれているが、これは祈りや信仰の手段としての聖なる遊戯である。この作品はその後のバクティ運動の指導者に多大な影響を与えたばかりでなく、南インドのカルナータカ音楽の楽聖たちを刺激し、インド中の大勢の詩人たちが、これをまねて数多くの作品を作った [ラーガヴァン 2001 (1979): 31]。

ラーダー＝クリシュナ信仰について補足すると、これは、牧女の中の特別な存在であり、帰依者を象徴するラーダーを認め、最高神であるクリシュナに対する強い官能的な別離の情や喜びを表現する信仰形態である。古代叙事詩『ハリ・ヴァンシャ (*Hari vamśa*)』や、『バガヴァット・ギーター (*Bhagavat gītā*)』²⁹⁾、または『ヴィシュヌ・プラーナ (*Viṣṇu purāna*)』におけるヴィシュヌ神の化身としてのクリシュナ像と、中・西部インドに伝えられてきた牧童クリシュナの民話が結びついて、10世紀頃に『バーガヴァタ・プラーナ』が成立して以来、これを参照して多くのクリシュナ信仰が生まれた³⁰⁾ [辻村 1994: 26]。しかし『バーガヴァタ・プラーナ』や古代叙事詩には、ラーダーの概念はまだみられない。最初に文献に現れるのは、500年頃とも8-9世紀ともいわれる。中世以降の文学で、ラーダーはクリシュナのお気に入りの牧女として欠かせない存在となり、最高神クリシュナに対する最高帰依のシンボルとなっていく。

バジャナ・サンプラダーヤの第三部の「牧女たちの歌」では、ヴリンダーヴァンの情景が再現される。すなわち、牧女のラーダーはクリシュナ神との別れに苦しむ。彼女の嫉妬は、神はあまねく存在であり全ての信徒（牧女たち）に平等に現れると知ったときに鎮火するのである [Pesch 1995: 265]。

『ギーター・ゴーヴィンダ』は12章 (*sarga*) から成り、各章に「クリシュナの喜び」「うかつなクリシュナ」「クリシュナの当惑」「クリシュナの憧れ」「クリシュナの憧れ」等の異なった題名がついている [ラーガヴァン 2001 (1979): 29]。12の古典的なラーガと五つのターラに基づいた24の歌を含む。第一章で既に述べたように各曲はアシュタパディとしても知られる。これは8行詩の意で、12章のそれぞれに一つから四つ挿入されている韻文詩 (プラバンダ、*prabanda*)³¹⁾を指す。同じ韻律の詩が大体8句一組にまとめていることからこう呼ばれる [ラーガヴァン 2001 (1979): 27]。以後は、アシュタパディで統一することとする。現在、アシュタパディは地域や流派によって演奏される際に用いられるラーガは様々である。

蜜の唇^{うたぐち}歌口しめし
感いの笛を吹きならず、
閃く^{まな}眼ざし ゆらめく^{こうべ}頭
頬辺にふるう耳飾り、
牧場の踊りに媚び戯るる

ハリの野遊び気遣わし

[田中 1991]

白檀^{びやくだん}塗りし薄黒の
身には黄^{きぬ}の衣花飾り、
戯れ踊りつ微笑めば
頬にはゆらぐ耳飾り、
ハリは彼^{かしこ}処にうら若き
乙女^{むれ}の群とたわむれ遊ぶ

[田中 1991]

ハリ・・・ヴィシュヌ（クリシュナ）神の異名

ジャヤデーヴァが亡くなった頃、12世紀末からセーナ朝は瓦解し始め、ムスリムによるベンガル支配がはじまる。ジャヤデーヴァは生前に、蓄積されたサンスクリット語詩の伝統を頂点に押し上げたでなく、ラーダーの視点からクリシュナに対する別離の情や合一の喜びを描くという手法によって、あらゆる文芸の領域に多大な影響を及ぼした。

『ギータ・ゴーヴィンダ』がいつ、どのようにして南インドに伝えられたかは定かではない [井上 1994: 46]。その影響は徐々に南インドに波及し、カルナータカ音楽の楽聖にも刺激を与え、マドゥラ・バクティをモチーフとする様式が発展した（第二章第三節）。

第三節 ターッラパーカ詩人—アンナマーチャーリヤを中心に

ターッラパーカ詩人と呼ばれる人たちは、15-16世紀頃活躍した、テルグ語（現アーンドラ・プラデーシュ州の公用語）とサンスクリット語に堪能な詩人であり作曲家であり、また学者でもあった人々で、現アーンドラ・プラデーシュ州にヴィシュヌ派の信仰を広めるのに貢献した [ラーガヴァン 2001(1979): 34]。南インド最大の巡礼地の一つティルマラ・ティルパティのヴェーンカテーシュワラ寺院³²⁾の本尊に帰依する。ターッラパーカ村は現カダパ県に位置する。

ターッラパーカ詩人の中で最も偉大な人物として知られるのは、アンナマーチャーリヤ（アンナマイヤ）である。彼は16歳の頃からサンキールタナやパダム（*padam*）と呼ば

れる楽曲形式を用い、ヴェーンカテーシュワラ神に捧げる讃歌を 3 万 2 千曲作ったといわれる [Rao 2006: 4]。彼は、南インドにおけるマドゥラ・バクティ（甘美のバクティ）の興隆に絶大な影響を与えた [井上 2006: 386]。

ターツラパーカ詩人の作品は数世紀の間、日の目を見ることがなかった。16-17 世紀にそれらは完全に保管され、寺院の壁がらから、約一万四千曲の宗教歌曲が刻印された銅版が発見されたのは 20 世紀になってからであった。

次節以降では、アンナマーチャーリヤの生涯を簡潔に概観し、バジャナ・サンプラダーヤとターツラパーカ詩人の関連を検討した後、アンナマーチャーリヤの作品の内容を具体的に見ていくことにする。

第一項 アンナマーチャーリヤの生涯

本項では、ターツラパーカ詩人の代表的人物アンナマーチャーリヤ（図 2-2）の生涯を先行研究に基づいて簡潔に述べる。アンナマーチャーリヤの孫のチンナ・ティルマラーチャーリヤ（既出）（以下、チンナイヤ）も宗教歌曲を作り、現在バジャナ・サンプラダーヤでターツラパーカ詩人の楽曲とされるものはチンナイヤの作であるとされる。ただし、チンナイヤはアンナマーチャーリヤの伝記を残したが、彼自身にかんする史料はほとんど現存せず、検証しようがない。また、その作品数はアンナマーチャーリヤのものと比較して桁違いに少ない。したがってここではターツラパーカ詩人の真髓を表していると思われるアンナマーチャーリヤを中心に述べることにする。

アンナマーチャーリヤの生没年にかんしては 1408 年（または 1424 年）から 1509 年とされる。ターツラパーカ詩人はアーンドラ地方のナンダヴァリーカ派のバラモンに属していた。時代背景を記しておく、彼はおそらくヴィジャヤナガル王国の 4 王朝の内、最初のサンガマ朝（1422-46）、第 2 王朝サールヴァ朝（1486-1491）、第 3 王朝トゥルヴァ朝（1505-29）の時代に生きた。サンガマ朝はシヴァ派であったが、徐々にヴィシュヌ派の影響が強まった時代で、ヴィシュヌ寺院が建立・拡張されたという [井上 2006: 385]。トゥルヴァ朝の最盛期を築いたクリシュナデーヴァラーヤ (Kṛṣṇadevarāya、在位 1509-29) は聖地ティルパティ寺院を篤く保護したが、他の宗教についても寛大で、キリスト教、イスラーム教を含め、すべての宗教の信仰が許されていたという [Jackson 2005: 175; 辛島（編）2007: 152:]。また、宮廷や寺院で芸能が盛んに行われた [井上 2006: 385]。彼の時代にヴィジャヤナガル王国は最大版図となるが、その後は急速に衰退した。

さて、アンナマーチャーリヤはヴェーンカテーシュワラ神の信仰によって生まれたという。[ラーガヴァン 2001(1979): 35]。およそ 16 歳からヴェーンカテーシュワラ神の讃歌を作り始めたときとされる。そのきっかけは次のようなものであったと語られている。ある日、彼の夢にティルパティの七つの丘の神ヴェーンカタドゥリが現れた。アンナマーチャーリヤはそのことに喜び、ヴェーンカテーシュワラ寺院に向かうティルマラ峠を登りながら次々に曲を作った。最も急な坂に差し掛かったとき、彼は疲れて眠り込んでしまった。そのときにヴェーンカテーシュワラ神の神妃アラメールマンガが老女として現れ「裸足で登るように」と助言をしたという。アンナマーチャーリヤはすぐに女神の顕現に気づき、その場でアラメールマンガ女神の 100 行詩を作ったという [ラーガヴァン 2001(1979): 36; Rao 2006: 6, 139] ³³⁾。

彼はティルマランマ (Tirumalamma) とアッカランマ (Akkalamma) の 2 人の妻を娶った。ティルマランマは詩人で、彼女との間に生まれた息子ナラシンハンナ (Narasimhanna) も詩人となった。2 番目の妻アッカランマの間には息子ペッダ・ティルマラーチャーリヤ (Pedda Tirumalācārya) と 2 人の娘が生まれた。子供が生まれると、アンナマーチャーリヤは多くの子守唄や幼少時代のクリシュナ神の歌を作ったという [Rao 2006: 7]。ペッダ・ティルマラーチャーリヤは後にアンナマーチャーリヤの作品を銅版化し、保存した (後述)。

タミルの北部の地方領主で後に第 2 王朝を開いたサールヴァ・ナラシンハ (Sāluva Narasimha) の時代は、ヴィシュヌ信仰が盛んになり、ティルパティの寺院が篤く保護された。ナラシンハとアンナマーチャーリヤは幼馴染でもあり、アンナマーチャーリヤはしばらくの間庇護を受けていたことが知られている。あるエピソードによると、ナラシンハはある日、ヴェーンカテーシュワラ神に対する官能的な詩を歌うよう頼んだという。その時、アンナマーチャーリヤは、寝室から出てきた神妃をお付きの侍女がからかうという歌を詠んだ。王は感心し、同じような曲を自分にも作るよう要求した。アンナマーチャーリヤがそれを固辞すると、ナラシンハは怒り、彼を鎖につないでしまった。「たとえ飢えに苦しんでも神を讃える道以外にない、真の解放は神の名だけである・・・」という歌が残っている [Rao 2006: 7]。神以外の人間を讃えることは「ナラ・ストゥティ (Nara stuti)」といい、神の僕となった者にとって最も恥ずべきことで、楽聖ティヤーガラージャにも類似したエピソードがある。このようにアンナマーチャーリヤは生涯在家であり、王の庇護も受け、一時は快樂にふけることもあったというが、うわべの快樂を求めることを常に戒

めていたという [ラーガヴァン 2001(1979): 41]。このような人間臭さと、多くの神秘的なエピソードが彼の伝記を彩っている。

第二項 ターツラパーカ詩人とバジャナの祭礼

本項では、今日のバジャナ・サンブラダーヤにおけるターツラパーカ詩人の作品を確認すると共に、彼らが実践していたといわれるバジャナ祭礼の体系を検討する。

バジャナ・サンブラダーヤの中で演奏される、ターツラパーカ詩人の楽曲レパートリーは次の通りである。まず、第一章で述べた基本的様式において必ず歌われる、5曲組の「吉なる歌(トーダヤ・マンガラム)」の2曲目「インドラ神に讃えられる者よ」と3曲目「ゴーヴァルダナ山を持ち上げる者よ」はチンナイヤの作であるとされる [Krishnamurthy 1979: 129, Maheshwari 2006: 83]。この5曲はいずれもヴィシュヌ神を讃える歌曲であるが、その中でもこの2曲はヴェーンカテーシュワラ神の名を挙げていること、すなわちアンナマーチャーリヤの銘と考えられることがその理由として挙げられるだろう。さらに、1曲目の「ラーマ神万歳」に加え、香、灯明、供物を捧げるときの礼拝用の歌もチンナイヤの作品であり、バジャナの第四部に用いる作品も多くつくったと主張する研究者も存在する [Leopold 1984: 45, 67; Rao 2006: 162]。しかし、これらの歌曲には作曲者の銘が記されておらず、検証のしようがない。一方、タミル地方の研究者は「ラーマ神万歳」は楽聖バドラーチャラ・ラームダースの作品であると述べている [Maheshwari 2006]。

以上のような状況は、1904年に、音楽学者スッバラーマ・ディークシタルが著したテルグ語の音楽理論書『音楽伝統要覧 (*Sangita Sampradaya Pradarshini*)』にアンナマーチャーリヤの孫にあたるチンナイヤが讃歌を祭礼用に体系化した [Srutu 2006 Issue 262: 61]と述べられていることによると思われる。音楽学者のサンバムールティも『カルナータカ音楽と作曲家の事典』において「チンナイヤは現代のバジャナの体系化の創始者(mūla purusha)とみなされている」としている [Sambamurthy 1984: 46]。

ターツラパーカは、当時、ヴェーンカテーシュワラ寺院参詣の通過地点であったことから、バーガヴァタルが多く集まりバジャナが盛んに行われていたとされる [Krishnamurthy 1979: 129]。このことから、タミル地方のバジャナ・サンブラダーヤの創始者であるサットルグルスワーミは巡礼の途中、ターツラパーカ村にしばらく滞在しバジャナ祭礼のアイデアをタミル地方に持ち帰ったのだらうと推察されている [Krishnamurthy 1979: 129]。

スッパラーマ・ディークシタルによる、ターツラパーカ詩人の祭礼の手順は次の通りである³⁴⁾。

1. 初めの歌 (*tōdayam*)
2. 吉なる歌 (*mangalam*)
3. 帰依 (*saranu*)
4. 神を招く歌 (*heccarikā*)
5. 讃歌 (*kīrtana*)
6. 灯明の周回、礼拝のキールタナ (*dīpa pradakshinna*)
7. 神の名号を唱えるキールタナ (*divvya nāma kīrnata*)
8. 神を寝所に招く歌 (*pavvālimpu*)
9. 神を目覚めさせるキールタナ (*suprabātam*)

これを見る限りでは、確かに今日のバジャナ・サンプラダーヤの基本構成の大枠に相当する内容であるといえよう。通常バジャナでは吉なる歌は5曲組で、その中に神を招く歌が含まれている。特に着目すべきは今日のバジャナの第三部にあたる「灯明の周回」がすでに実践されていたことである。無論、今日のバジャナのようにクリシュナの遊戯を行うなどの詳細は異なるであろうが、その「原型」となっている可能性は高い。

また、彼らは「ヴェーンカテーシュワラ神の婚礼祭」も行っていた。アンナマーチャーリヤの息子の手記によると、1546年7月17日に近郊の村センドールール (Sendalur) とマッラヴァラム (Mallavaram) で5日間に渡ってヴェーンカテーシュワラ神の婚礼祭を行ったと述べられている [Rao 2006: 63]。これは今日のバジャナ・サンプラダーヤの「神々の婚礼祭」とは相当に異なるであろうが、讃歌 (キールタナ) で神々の婚礼祭を行うというアイデアがこの時代にすでに定着していたことは記しておくべきだろう。

以上のように、少なからずターツラパーカ詩人とバジャナ・サンプラダーヤの関連は見ることができるが、バジャナ・サンプラダーヤの起源を全てターツラパーカ詩人の伝統に帰するのは早急であるだろう。今日のバジャナ・サンプラダーヤにおいてアンナマーチャーリヤや他のターツラパーカ詩人は「バジャナのグル」と見なされていないし、吉なる歌がターツラパーカ詩人の作であるということも、結局は研究者の言説によるところが多分にあるからである。

さて、ターツラパーカ詩人の楽曲レパートリーが「吉なる歌」を除き、バジャナ・サン

プラダーヤで単独に扱われることになったのは、20世紀後期になってからである。これは、数世紀の間、楽曲がヴェーンカテーシュワラ寺院の壁がんに封印されていたことによる。作品の発見と公開までの一連の経緯は後述することにし、次節では楽曲レパートリーの内容に具体的にふれる。

第三項 アンナマーチャーリヤの楽曲レパートリー

次に、アンナマーチャーリヤの作品の内容を具体的に述べる。バジャナ・サンプラダーヤで歌われるターツラパーカ詩人の作品については第一章で既に言及した。それらを除き、彼らの楽曲がバジャナ・サンプラダーヤで扱われることは少ないが、楽聖アンナマーチャーリヤは膨大な作品を残し、バクティ運動期の楽曲レパートリーに大きく寄与している。したがって、ここではターツラパーカ詩人の作品の分類を提示すると共に、そのごく一部の詩を紹介したい。

既に第二章で述べたように、彼は「己の讃歌」と「愛の讃歌」という二種類のサンキールタナを作った。「己の讃歌」とは、単なる現世的価値を超えた精神的価値が第一であると主張し、自己の内面におけるこの二つの避けがたい葛藤を表現したもので、バクティと無執着の必要性を強調するものとなっている。一方、「愛の讃歌」とは、ヴェーンカテーシュワラ神を最高神として一身に愛を捧げるバクティ信仰を男女の恋愛をモチーフにして描いたもので、ヒロインからヒーローへの愛の言葉を用いて、ヴェーンカテーシュワラ神への愛と憧れ、そして帰依を表現するものである。この二つの讃歌は重複する部分もあり、完全に異なるものではない。

彼は3万2千曲の作品を書いたといわれ、現存するのは1万4千曲とその半数にも満たない。その中でも、「愛の讃歌」は「己の讃歌」の約6倍に上るという[Rao 2006: 5]。サンキールタナはパダムと呼ばれる形式に則っており、構造パターンは冒頭部（主旋律）まれに副旋律、そして通常、主旋律と同じ韻律と音楽をもち4行で一つのまとまりとなる展開部を三つ含んでいる。歌のテーマは冒頭部で提示され、展開部で適切な実例やたとえ話を用いて詳細に描かれる[ラーガヴァン 2001(1979): 46]。彼はサンスクリット語と文語と口語のテルグ語を用いた。

「己の讃歌」にはおよそ次のようなテーマの曲が含まれている。1. 主神ヴェーンカテーシュワラへの讃歌、2. ヴィシュヌ神の化身とみなされるラーマ、クリシュナ、ナラシンハ、ヴァーマナ、ラーマの僕である聖猿ハヌマーン、ランガナータ、パーンドゥランガ等への

讃歌、3. ヴィシュヌ神の 10 化身をテーマとした曲、4. 日常の礼拝および祭礼の楽曲、5. 哲学的・道徳的な内容の曲、6. 自然を詠った曲である。

例えば、5.に位置づけられるある詩節で、彼はしばしば人びとがその場の快樂に甘んじ、人間の寿命の摂理に無頓着であることに驚きを表している。

一日の中に日の出と日没が埋め込まれている
しかし人間は永遠の命という夢幻の中に生きている

また、学問による知識は必ずしも無知に対する保障ではないとも述べている。聖典から真実を学んでも、彼は夢幻の中に生きているのである。

なぜそんなにも学ぶのか？
なぜ全てを探そうとするのか？
あなたは生まれたときに目を開き
死ぬときに目を閉じる
もし欲望があるのなら、それは執着だ
もし欲望がないのならそれは解放だ
そこに知識が横たわっている
生とは懷疑で死とは事実
それこそが知識
この世を渡る者にとって
ヴェーンカテーシュワラが守護神である

[Rao 2006: 17-18] を基に筆者訳。

一方、1万2千曲が現存する「愛の讃歌」についてであるが、既に述べてきたように、ヴィシュヌ派バクティでは最高神（Purushōttama）としての神は唯一の男性で、残りの全ての者は男性であれ女性とみなされる。それが甘美のバクティの基本概念である。ヴィシュヌ派バクティでは、15-16 世紀にガウリーヤ派（既出）を樹立したチャイタニヤの弟子である哲学者ルーパゴースワミ（Rūpagōswāmi）によって五つのバクティが説かれている [Rao 2006: 8-9]。それらは、1. 平静な愛（Śānta）、2. 友愛（Pṛiti）、3. 愛し慈し

むこと (Priya)、4. 子供への愛 (Vātsala)、5. 官能的な愛 (madhura) である。無論、アンナマーチャーリヤはガウリーヤ派ではないが、彼の「愛の讃歌」にはこれらの内、5 が最もがよく表れているといえる。異なるのは、ガウリーヤ派の帰依者にとって最高神はクリシュナであるが、アンナマーチャーリヤにとっての最高神はヴェーンカテーシュワラ神である点である。アンナマーチャーリヤのパダムは、あやういところもなくはないが、概して官能性と神聖さのバランスを保ち、通常、各歌曲の後半部分で、官能性が神聖さへと昇華される [ラーガヴァン 2001(1979): 45]。

第四項 楽曲の封印と目覚め

さて、アンナマーチャーリヤの作品のその後について言及しておく、本人はこれらを貝葉文書に記録していたが、彼の死後（およそ 16 世紀初頭）、息子のペッダ・ティルマラーチャーリヤの尽力によって平均六つの作品が刻印された 2,701 枚の銅版に銅版化されたのだった。しかし、彼は、それらをティルマラー・ティルパティ・デーヴァスターナム（以下、TTD）のヴェーンカテーシュワラ寺院の壁がんの中に作られた小部屋に封印してしまった [Rao 2006: 3-5]。楽曲はその後、数世紀の間完全に忘れ去られることとなった。

1816 年、後にテルグ語の文法書を出版する言語学者キャンプベル (A.D. Campbell) が、ティルパティの寺院を訪れた際、寺院に所属する敬虔なバラモンによる何千もの讃歌が保管されているという情報を残している [Campbell 1849: xiii; Rao 2006: 4]。その後、100 年以上も経ってようやく、1922 年に TTD によって銅版が「発見」されたのであった。

銅版の内訳は、2,284 枚（約 1 万 4 千曲）がアンナマーチャーリヤ、205 枚が息子のペッダ・ティルマラーチャーリヤ、37 枚がチンナイヤ、170 枚がその他の作品（アラメールマンガ女神を讃える 100 行詩、ヴェーンカテーシュワラ神に対する乙女の愛を描いた詩『恋愛の花束』等）であったという。アンナマーチャーリヤは約 3 万 2 千曲（3 万 6 千とも）の詩を書いたといわれているから、現存するのはその半数に満たないということになる。さらに、これらのアンナマーチャーリヤの作品の内、363 枚は「己の讃歌」、1,921 枚が「愛の讃歌」であった（第二章）。

1947-48 年、TTD は全ての銅版をヴェトゥリ・プラバカラ・シャーストリ (Veturi Prabhakara Sastry) 率いる学者チームにそれらを委託し精査した後、洗浄し金メッキをかけて保存した。[Rao 2006: 4]。1949 年に初めてアンナマーチャーリヤの作品発見の祝祭が 3 日間に渡っておこなわれ、以来、アンナマーチャーリヤは TTD の活動の一部とし

て組み込まれ、アンナマーチャーリヤ・プロジェクトとして普及活動が行われた。

一連の活動を列挙すると、1982年にはTTDはターッラパーカ村に「瞑想ホール」を建設し、以来、巡礼地及び観光名所として展開する企画の一環として、生誕祭を開催している。2008年にはティルパティ、ラージャンペット Rajampet、ターッラパーカ村の3箇所が同時開催され、村に続く道路が拡張されたという。また、同年に生誕祭が開催された折には、約330mのアンナマーチャーリヤ像の近くで、インドの各州から集合した750名のアーティストが「サプタギリ・サンキールタナ・ゴージュティ・ガーナム Saptagiri Sankeertana Gosti Ganam」と呼ばれる作品の唱和を行った [The Hindu 2009.5.10]。

さて、音楽の話に戻ると、発見された銅版には詩のラーガ名のみがつけられており、当時どのようにアンナマーチャーリヤが作曲したのかは再現しようがなかった。アンナマーチャーリヤの作品は息子と孫のみに伝えられ、門外不出となり、弟子も存在しなかった。彼の死後、何十年間かはティルマラや讃歌を歌う会で、彼の歌が毎日歌われてきたのだが、その伝統は絶えてしまった [ラーガヴァン 2001(1979): 48]。したがって、当時の著名な音楽家バーラムラリ・クリシュナ (Balamurali Krishna) 他2名によって、新たに旋律がつけられ、TTDによって1949年から全32巻の歌集(現存29巻)が出版された。

第四節 マラーティヤ・キールタン

本節では、マハーラーシュトラ地方のバクティ運動の主導者となったサントの活動を中心に、バジャナ・サンプラダーヤの源流の一つとみなされる芸能「キールタン」を詳しく取り上げる。まず、現地のヴィッタル信仰の特徴に言及した上で、代表的な二つのキールタンについて説明する。次に、ヴィッタル神を信奉するワールカリー派のサントたちの活躍を概観し、彼らの作品を取り上げる。最後に、ワールカリー派とは別の派閥をつくったサマルタ・ラームダースの活動に言及する。

第一項 ヴィッタル信仰

マハーラーシュトラ地方のバクティ運動について具体的に言及する前に、現地の信仰の特徴を述べておく。同地方を中心に周辺のカルナータカ、ゴア、アーンドラ地方などで広く信仰を集めているのが地方神ヴィッタル (Viṭṭhal) <あるいはヴィトバー (Viṭobā)、パンドウランガ (Pāṇḍuraṅga) >神である(以下、ヴィッタル)³⁵⁾。マハーラーシュトラ州南部のパンダルプル (Pandarpur) にあるヴィッタル寺院は、有名な巡礼地として知

られている（写真 2-1）（図 2-3）。ヴィットル像は、腰に手をあてがい、レンガの上に直立する姿で表される（図 2-4）。ヴィシュヌ神（クリシュナ神）の習合神とみなされ、縁起ではクリシュナ神の化身として登場する [小磯 1996: 40]。いつ頃からヴィットル信仰が盛んになったかを知る史料は皆無に等しいというが、516 年のアヴィデーヤ王の銅版碑文にパンダルプルと思われる「パーンダランガパッリ」の記述がみられるという [小磯 1996: 22, Sathianathan 1996: 396]。また、ヴィットル信仰の縁起を語る上で欠かせない人物、信徒プンダリーカは 5-6 世紀に実在したといわれているほか、初代シャンカラ僧院長であるアーディシャンカラチャーリヤ（8 世紀頃）の文献にパンダルプルとプンダリーカ双方の名が見られることから、少なくともパンダルプルの名が 8 世紀頃までに広く知られていたことが推測される [Sathianathan 1996: 396]。ただし、パンダルプルとヴィットル神崇拝は元来カルナータカ地方に属しており、現在マラーティー語圏のものであるワールカリー派（後述）が出現したのは、カルナータカ地方がヤーダヴァ王朝の支配可に入ってからのことである。したがって、マラーティー語を話すヤーダヴァ王朝の首都デーヴァギリが建設されたのが 1187 年であることから、それ以前には遡ることはできない [橋本・宮本・山下 2005: 136]。明確にヴィットル信仰への言及が見られるのは 12 世紀、1189 年の碑文が最初であるという [小磯 1996: 22]。縁起はおおよそ以下のようなものである。

プンダリーカは欲深い商人で、年老いた両親と同居していた。両親が聖地ワーラーナシーに巡礼に行くことになったが、プンダリーカは自分だけ馬に乗って両親は歩かせた。道中、小さな小屋があり、親孝行の息子が両親と住んでいた。プンダリーカは傍の川岸に 3 人の女が沐浴しているのを見て、彼女らは誰かとその男に訪ねた。3 人の女はそれぞれガンジス河、ヤムナー河、ゴータヴァリ河の化身で、小屋を通りかかった人々の罪を洗い清めているのだと言った。罪を改心したプンダリーカは孝行息子となり、親の世話に献身するようになった。ある日、クリシュナ神が牛飼いの姿でプンダリーカの下を訪れた。プンダリーカは名を呼ばれたが、両親をそれぞれ膝枕して寝かせているから、彼らが起きるまでレンガの上で待っていてくれるようにと答えた。その日からクリシュナ神はレンガの上に立つ姿で祀られるようになったという。

第二項 二つのキールタン

本項では、マハーラーシュトラ地方の代表的な二つのキールタンの内容を具体的に述べる。それらは、主に聖地パンダルプルへの巡礼時に行われるワールカリー・キールタンと、

語り芸能の要素が大きく、一人の演者によって行われるナーラディーヤ・キールタンである。どちらも「キールタン」ではあるが、前者は神の名号・短句の詠唱を中心とする純粋な宗教実践であるのに対し、後者は讃歌に加えて神話や聖者の物語を語り、哲学的要素を抽出し、一つの芸能として聴衆を相手に行うという性格の違いがある。すなわちその成り立ち、担い手、内容は大きく異なる。また、キールタンと呼ばれる芸能はインド各地に見られるが、それらは基本的には、一人が一節歌うごとに、聴衆が後に続いてその一節を一斉に歌うという形式が多い。ただし、研究者のノヴェツケによれば「マハーラーシュトラ地方のキールタンは、語り・音楽・演劇的要素の観点から見て他地域のものより複雑で際立っている」[Novetzke 2008: 81] という。

ワールカリー・キールタン

基本事項

13世紀以前にワールカリーと呼ばれる人びとが既に存在していたことは、パンダルプルのヴィットル寺院に残された碑文などからはっきりしている [小磯 1996: 23]。ワールカリー・キールタンはパンダルプル巡礼と固く結びついてきた。基本的に移動しながら行うものであり [Grimes 2006: 34]、社会的な集会である [Novetzke 2008: 88]。巡礼の場合は、キールタンカールに加え、ワールカリー派の信者の主体的な参加が不可欠である [Novetzke 2008: 88]。中には寺院の中で演奏するキールタンカールもいる (写真 2-2)。いずれにせよ、厳格に決められた手順はなく [Ferrie 2008: 435] 儀礼もない。

担い手

参加者のカースト、性別は問わないが、ワールカリー派の聖者が説いた宗教的権威やカースト制度への批判を考えれば、下位カーストから中位カースト主体の集団であるといえる。グリムスは「バラモン以外のカーストが大半である」と述べている [Grimes 2006: 33]。巡礼の際、参加者はディンディ (dindi) と呼ばれるグループに属する。一つのディンディは約 60 名から 600 名の参加者から成る。研究者のマンジュルによれば、基本的にカースト・ベースではあるが、異なるカーストが混在するディンディもしばしばあるという。不可触民の排除を避けるために、不可触民のみで構成されるディンディが三つ設けられている。ただし、彼らが他のディンディに加わることもある。ディンディは登録制で、番号が

振り分けられ、寺院の委員会によって管理される [Manjul 2008: 414]。信徒はマハーラーシュトラ州のみならず、周辺のカルナータカ、アーンドラ、タミル・ナードゥ、マッデイヤ・プラデーシュの各州からも集結する [Manjul 2008: 411]。

時期

巡礼は年間を通して行われるが、最も大規模な巡礼が行われるのはヒンドゥー暦のアーシャーディ月（7月頃）、他にカールッティキ月（11月頃）、マーギ月（2月頃）、チャイトリ月（4月頃）である。特に各月の第十一夜には、パンダルプルは巡礼者でごった返す。最も大規模なアーシャーダ月の巡礼は、ジュニャーネーシュワル（後述）の生誕地であり三昧地であるアーランディ（Alandi）³⁶とトゥカーラムの生誕地デーフ（Dehu）³⁷から始まり、信徒らは約3週間かけてパンダルプルに徒歩で向かう。

実践

研究者マンジュルによれば、ワールカリー派の伝統的な行進の構成は次の通りであるという。まず、行列の先頭にはバンドと2頭の馬が配置される。次に、不可触民の三つのディンディを含む26のディンディが続き、聖者の銀のサンダル（pādukā）を乗せた神輿が牛車によって運ばれる。その後方に約150のディンディの列が続くという [Manjul 2008: 414]。

それぞれのディンディの構成は次の通りである。先頭には旗持ち（zendekarī）がワールカリー派の象徴であるサフラン色の旗を掲げる（写真2-3）。次にカミメボウキの植木鉢と飲み水を入れた容器を頭上に乗せた女性が続く。そして楽器隊としてタールという小型のシンバル奏者（tālkarī）、打楽器パカワージ（pakhavājī）奏者、ヴィーナーと呼ばれる小型の撥弦楽器奏者（vīnekarī）（南のヴィーナーとは異なる）が続く。ヴィーナーを持つ者は通常、ディンディを率いるリーダーでありグルである [Manjul 2008: 414]。彼らに加えて、主唱者のキールタンカールが加わる。

まず、ヴィーナーを持つリーダーによって始められる。厳密に決められた手順はないとはいえ、伝統的には通常「万歳、万歳、ラムクリシュナハリ（Jai Jai Ram Krishna Hari）」から始まるという [Ferrie 2008: 435]。これにシンバル奏者や他の信徒らが復唱し、次第に大音量で歌われる。それが終わると、主唱者のキールタンカールにヴィーナーが渡され、サントたちの詩が歌われる [Ferrie 2008: 434]。歌の合間に、しばしば、主唱者のキール

タンカールは詩の解説を行う [Grimes 2006: 34]。

信徒は巡礼の間、歌い踊りながらヴィッタル神への礼拝を継続的に行い、パンダルプルに到着すると真っ先にビーマー（チャンドラバーガー）河で沐浴した後、ヴィッタル寺院へ向かう。ノヴェツケは、ワールカリー・キールタンの特徴は身体の動きと宗教的な恍惚感であると述べている [Novetzke 2008: 87]。

ナーラディーヤ・キールタン

基本事項

「ナーラディーヤ」とは「ナーラダ仙によって作られた」の意であり、インド神話の登場人物であるナーラダ仙に由来している。彼はヴィシュヌ神の敬虔な信徒であり、物語の中ではヴィシュヌ神の名を唱える姿で表象される。

ナーラディーヤ・キールタンの成立期について明確なことはわかっていないが、前述のワールカリーよりも遅く、16世紀頃から数世紀かけて、流動的に変化が加えられながら様式化したといわれる [Novetzke 2008: 89]。ノヴェツケによれば、エークナート (1533-1599) やサマールタ・ラームダース (共に後述) がキールタンに語りの要素を取り入れ、「エークナートの (キールタン)」、「ラームダースの (キールタン)」などと呼ばれるようになったと述べている [Novetzke 2008: 89]。また、ハリカター研究者のグリムスは、トゥカーラーム (後述) が農耕カーストでありながら、歌の合間に『バーガヴァタ・プラーナ』の教義を説くなど、ワールカリー派とナーラディーヤ派双方の特徴を兼ね備えていたと述べる [Grimes 2006: 37]。また、ラームダースは著書『奉仕者の覚醒』の中で、「ナーラディーヤ・キールタン」とは記していないが、「ハリカター」と「キールタン」を使い分けておらず、17世紀当時は歌を交えて民衆に教えを説く芸能はハリカター/キールタンのどちらでも認識されていたことが推測される (後述)。

ナーラディーヤ・キールタンは一人のキールタンカールと伴奏者によって行われる。会場にはしばしばナーラダ仙の肖像が飾られ、主唱者のキールタンカールはキールタンを行っている間、ナーラダ仙人として振る舞う [Grimes 2006: 35, Novetzke 2008: 87]。ワールカリー・キールタンと同様にサントの詩が歌われるが、扱われる曲はナーラディーヤ・キールタンの方が圧倒的に幅広く、しばしばキールタンカール自作の楽曲を披露することもある [Schulz 2002: 309]。

担い手

ナーラディーヤ・キールタンはサンスクリット語、神話や叙事詩、音楽の知識に精通し、哲学的な教義を聴衆に伝授するという性質から、必然的にバラモン優位の芸能であるといえる。伝統的にキールタンカールは男性が担っていたが、近年ではバラモン女性の活躍が目立つという [Novetzke 2008: 85-87; Schulz 2002: 309] ³⁸⁾。参加者には様々なカーストが混在するが、ある程度の高等教育を受けた、神話や哲学に関心のある人びとが多いといえる [Grimes 2006: 37]。

大衆の主體的参加が不可欠なワールカリー・キールタンと大きく異なり、ナーラディーヤ・キールタンは主唱者のキールタンカールの「ワンマン・ショー (ekpātrīprayog)」である [Manjul 2008: 429]。しばしば難易度の高い楽曲が歌われ、参加者が歌うことは稀であるという [Schulz 2002: 309]。この芸能の成功はキールタンカールの知識の習得と高度な技術に全てかかっているといつてよい [Novetzke 2008: 86]。

実践

ナーラディーヤ・キールタンに決まった時期はなく、適宜行われる [Ferrie 2008: 432]。寺院で行われることが最も多いが、「キールタン祭」といった機会には舞台でも行われる。二部構成で、前半部は「哲学的語り (nirupan)」、後半部は「神話的語り (ākhyān)」と呼ばれる。

かつてのキールタンカールは、ナーラダ仙の姿を模して、白い腰巻 (dothī)、額にヴィシュヌ派の信徒の印 (gopī chandan)、首にはカミメボウキの葉の首飾り、チプレーを片手に持ち、タンブーラを身体に固定し、足首に鈴をつけるといったスタイルで行っていたという。しかし、現在では男性であればマハーラーシュトラ地方のターバン (pagdī)、白い上着、ショールが正装とみなされる。

舞台は祭壇の向かいに設置され、キールタンカールは終始立ち姿勢で演ずる。参加者は、舞台と祭壇の間の通路に男性と女性の二手に分かれて向かい合って座する。伴奏にはホルモニウムと打楽器奏者のほか、サポート歌手がつくことがある。キールタンカールがもつ小型シンバルはジャーンジ (*jhānjī*) と呼ばれる種類が使われる [Schulz 2002: 309]。

基本的な様式はおよそ次のようなものである。

1. (前半部) 舞台の成功を祈願するとともに演者の一族が信仰する神 (kuladevatā) や師に祈りが捧げられる。
2. 神を賞賛する短い歌「Jayajayakār (豊富な祝福を)」と複数の宗教歌謡が歌われる。
3. サントの楽曲が歌われ、参加者も適宜、復唱に参加する。ニルーパンと呼ばれる哲学的語りが行われる。その際、他のサントの作品、叙事詩、大衆文学、時事問題などが巧みに引用される [Novetzke 2008: 86, Ferrie 2008: 429]。
4. さらにサントの楽曲が歌われ、しばしば主唱者は複雑な音楽技巧を披露する。参加者の代表または寺院の管理人らがキールタンカールに敬意を表し花輪を贈り、ヴィットル神の信徒の印である聖灰 (bukkā) を額につける [Novetzke 2008: 86]。次にキールタンカールが返礼として聖灰を参加者らに贈る [Ferrie 2008: 430]。
5. (後半部) 前半部で取り上げられた楽曲の中から一つを取り上げ、聴衆がよく知る神話を語りながら (kathā) その中の哲学的要素を抽出する。ここは演者にとって最も力を入れる部分であり、公演の成功が判断されるところでもある [Novetzke 2008: 86]。
6. キールタンが終了すると寄付金を入れる皿が参加者に回される。
7. 最後にキールタンカールは寺院の本尊に五体投地で敬意を表しキールタンは全て終了する。

第三項 ワールカリー派の宗教詩人 (サント)

本項では、13世紀から18世紀に活躍したワールカリー派の聖者の生涯と活躍を概観する。なお、各サントの作品の内容は、2-4-5で別途取り上げる。

サント (Sant) は「聖者」というよりは宗教思想家であり、詩によって教えを広めたため、「宗教詩人」、「聖賢詩人」などと訳される (以下、サント)。彼らの運動はヴェーダの教義を独占する司祭らの宗教的権威に対する反抗の表れであった。しかし、それは教義のシステムを破壊しようとするものではなく、司祭らが汚職や墮落を改め、誠実かつ平等に民衆に奥義を開示するよう求めるものであった。神を喜ばせるものはバクティによるのみであり、学問によってではないと強調した。バラモンから農民カーストまであらゆる階層からサントが輩出され、中にはツォーカーメラー (Cokhāmelā) のような指定カースト出身や女性も含まれていた。ヴィットル神への熱烈な信仰心や不平等な社会で生きる苦悩を歌い、大衆に広く支持されてきた。

彼らはしばしばワールカリー・サントと呼ばれる。ワールカリーとは、字義的には「回

数」を意味する Vār と「行き来する人」を表す Karī から成り、聖地パンドルプルへ定期的に巡礼する人々を指すようになった [小磯 1996: 34-35] (以下、ワールカリー派)。すでに 13 世紀以前には成立していたといわれる。教団としての形ある組織はもたず、各自がそれぞれに、ワールカリー派が輩出したサントゆかりの寺院を拠所としているにとどまる [小磯 1996: 36]。歩きながら神の名を唱えるスタイルは「巡礼の伝統」(ワールカリー・パンタ、varkari pantha) と呼ばれ、後にキールタンの一形式として発展した。彼らをワールカリー派として結びつけるものは、サントたちの教えであり、生き方である [小磯 1996: 36]。現在でも、サントの三昧地や寺院では、彼らが著わした宗教書を信徒が読み、修養している様子が見られる (写真 2-4)。

ワールカリー派の思想的支柱を築いたのは、ジュニャーネーシュワル (Jñāneśvar)、ナムデーオ (Nāmdeo)、エークナート (Eknāth)、トゥカーラム (Tukārām) の 4 人である。16-17 世紀の女性サント、バヒナー・バーイー (Bahinā Bāī) がつくったアバングにはこれらのサントがワールカリー派の発展に貢献した様子が歌われている。

サントたちのおかげで、すばらしいバーガヴァタ・ダルマ*という寺院が建てられた。ジュニャーネーシュワルがこの寺院の基礎を築き、彼の僕であるナムデーヴァ (ママ) はそれを今の大きさに広げた。ジャナルダンの弟子のエークナートは堅固な柱を建てた。そして、トゥカーは寺院のシカラ (塔) となった。

『Bahina Gatha』 No.143 [小磯 1996: 36]

*信徒のダルマ

このアバングが示すように、代表的な 4 人のサントがマハーラーシュトラ地方のバクティ運動のけん引役となり、それぞれの役割を果たしたことがうかがえる。彼らの活躍した時期は 13-18 世紀と長期間にわたる。

この系譜の筆頭に挙げられるのがジュニャーネーシュワル (1275-96) である (図 2-5)。彼はバラモン家庭に生まれたが、父親が修行者の誓いを破り還俗したことで、家族ぐるみでバラモン社会から追放され、辛苦の人生を送った。低カーストの民衆のために平易なマラーティー語で詩を書き³⁹⁾、「人生の道」として道徳的規範をまとめ、簡素な生活を送ること、パンドルプルへの年 1 回の巡礼を説いた。28 節からなる詩『ハリ・パート

『*Haripāth*』を民衆に一日に3回唱えるよう伝授する。また、『バガヴァット・ギター』の注釈書である『ジュニャーネーシュワリー (*Jñāneśvarī*)』の中では、社会生活上の徳を説き、現世における行為の重要性を語った。これはジュニャーネーシュワルが民衆に説いたものを彼の信徒サッチダーナンダ・バーバ (*Saccidānanda Bāba*) が書き取ったとされるもので、9,000 頌のオヴィー詩 (既出) から成り、13 章にわたって倫理的教えが説かれている。謙虚さ、知ったかぶりをしないこと、人を言動で傷つけないこと、率直さ、師への献身などの徳を列挙してわかりやすく説いている [小磯 1996: 41]。これが一般大衆の精神生活に与えた影響は大きかった。

ジュニャーネーシュワルの教えはヴィッタル神を信奉するワールカリー派に取り入れられ、彼自身その一員として、思想的礎を与え、その発展に貢献した。彼はアバングの中で「ヴィトーパー、ヴィトーパー、汝の名こそが本質である」と歌い、神の名号を唱えることの重要性を力説した。また、キールタンについて「神を称えて喜び歌い踊る者は贖罪の必要がない。彼らには、罪などかけらも残らない」と述べており、キールタンに肯定的であることがわかる [小磯 1996: 34]。

次に、ジュニャーネーシュワルとほぼ同時代に活躍したナムデーオ (1270-1350?) は、裁縫カースト (*śimpī*) の出身であった (図 2-6)。数多くのアバングが『ナムデーオ・ガター (*Nāmdev Gāthā*)』として編まれた。キールタンを得意として、ジュニャーネーシュワルが思想的な基盤を築いたワールカリー派を、さらに一般大衆に広めた [小磯 1996: 37]。彼はアバングで、ヴィッタル神にバクティを捧げさえすれば、人は出身カーストの別なく平等に救われると説いた。彼の教えは遠くパンジャーブ (*Punjab*) 地方にも及んだといい [辛島ほか (編) 2012: 569]、北インドのバクティ運動で活躍した宗教詩人カビールやシク教の開祖ナーナクらに大きな感化を与えた [橋本・宮本・山下 2005: 142]。

中南部のデカン地方でヤーダヴァ朝 (1185-1318 頃) の滅亡後、ムスリム諸王朝が成立した。16 世紀前後にはマハーラーシュトラ地方にもムスリム勢力が侵入し、社会的にも不安定な時期が続いたが、この時期にもワールカリーの信仰は生き延びた [辛島ほか (編) 2012: 868]。ワールカリー派の動きはしばらく停滞したが、バラモン出身のエークナート (1533-99) の出現で勢いを盛り返したという [小磯 1996: 37] (図 2-7)。彼の曾祖父はヴィシュヌ派の一派であるバーガヴァタ派の著名なバースダース (*Bānudās*) であった [辛島ほか (編) 2012: 116]。正規のサンスクリット教育を受けたが、先述のジュニャーネーシュワリーに傾倒し、平易なマラーティー語で『バーガヴァタ・プラナー』の第 11 章の

注釈書等を書いた。彼はパールール (bhārud) という独自の社会風刺劇を発案し、大衆に社会的メッセージを伝えた。また、語りの要素プラヴァチャン (pravacan) を取り入れ、このスタイルは「エークナートの (キールタン)」と呼ばれた [Novetzke 2008: 89]。

最後に、ワールカリー派最大のサントと呼ばれるトゥカーラームは、農耕 (kunbī) カーストに属し、代々ワーニー (穀物雑貨小売商) の仕事に携わっていた (図 2-8)。早くからジュニャーネーシュワルらのワールカリーの伝統に影響を受けていたという。彼は、神の名を繰り返し想念することの重要性を説いた。また、社会的不平等の理不尽さやカースト制度を激しく攻撃し、農村を中心に低カーストの大衆の立場を代弁した。総数 4,600 にも上るアバングを謳いあげ、『トゥカーラーム・ガーター (Tukārām Gāthā)』を編んだ。その内容は、ヴィッタル神への熱烈な信仰心を説きつつ、一般大衆に対して信仰心を篤くし日常の仕事や義務を果たすべきことを訴えかけるものである。その文体は簡潔かつ直截的で、大衆に親しまれている。現在、「アバング」といえばトゥカーラームのものが最も知名度が高いといえよう。

以上のように、マハーラーシュトラのバクティ運動は上記に述べたサントたちによって盛んに普及され、堅固なものとなった。彼らは膨大な数の詩を書き、キールタンをメディアとして大衆に広めた。それは時代を経るに連れて、語りの要素が多く取り込まれるようになりより明確な「語り芸能」へと移行していったことが確認された。

ワールカリー派の最大の特徴はパンダルプルへの巡礼であるが、これはたとえ親族が亡くなっても実行すべきであるといわれるほどである。サントらがどれほどパンダルプルへの巡礼を推奨していたかが、それぞれの詩に表れている。ジュニャーネーシュワル「人生の望みはパンダルプルを訪れること」、ナムデーヴ「パンダルプルは三界で最も聖なる所」、トゥカーラーム「パンダルプルに行けばすべての聖地を訪れたことになる」、エークナート「パンダルプルの巡礼さえ参加すれば他に何も必要ない」と述べている。

第四項 サントの詩と楽曲レパートリー

先に述べた 4 名のサントの作品は詩節または聖典の注釈書であり、「音楽作品」は少ないが、ここではジュニャーネーシュワル、ナムデーヴ、トゥカーラームの作品の一部を [橋本・宮本・山下 2005: 138-152] を基に紹介してみたい。

ジュニャーネーシュワルは四つの作品を残しており、いずれも不二元論のバクティの立場に立っている。四つの作品とは、1. 『ジュニャーネーシュワリー』(既出)、2. 『ア

ムリタ・アヌバヴァ (*Amruta anubhava*)』、3. ヨーガ行者ツァーンガデーヴに捧げられた 69 篇の詩、4. バクティを詠ったアバングの集大成である『ガーター』である。

4 の『ガーター』に用いられている「アバング」については既に第一章で述べたが、補足すると、アバングはジュニャーネーシュワルの時代 (13 世紀) に盛んになった。当時の社会慣習の批判に時々使われたが、その主要な目的は最高神へのバクティを表現することであり、彼は最初にそれを自身の宗教実践の一部として用いたマラーティー詩人であった。バクティを詠った彼のアバング (抒情詩) は、精神的な苦悩が現れていながらも、大変詩的である [橋本・宮本・山下 2005: 140]。

雲が轟き風が鳴る。

月とチャンパク (キンコウボク) の樹は心を和ませる力を失った。

白檀の軟膏は身体を悩ますばかり。

花の寝床が熱を冷ますと、人の言う。

それでも、消し炭の炎のように私を焦がす。

コーキラ鳥 (インド・カッコウ) が甘い調べを奏でるといふ。

しかし、私には別離の痛みを増すばかり。

鏡を見ても、自分の面を見られず。

神は私をこんな姿にした。

『ガーター』 664 [橋本・宮本・山下 2005: 140]

また、『ガーター』の部分をなす『ハリ・パート』はアバング詩型の 27 篇の 4 行詩である。ワールカリー派の儀礼の一部をなすものであるというが、第三章で述べるナーマ・シッダーンタに通ずる教説でもある。以下にそれを示す。

ハリの名号を唱えよ、その功德を誰が数え上げられるか。

この一句は『ハリ・パート』で繰り返され、極めて短く省略された詩型でありながらも、ジュニャーネーシュワルの教説の真髓を表している。

次に、ナームデーヴの代表作品は、ジュニャーネーシュワルの事跡を著わした『ナームデーヴ・ガーター (*Nāmdev Gāthā*)』が最も信憑性の高い記録であるという [橋本・宮

本・山下 2005: 142]。ある一節の詩によると、彼は 10 億のアバングを書くことができなかったが、8 億 4 千万は書くことができたと述べられており、現在はそのほとんどが失われてしまっている [Sathiyathan 1996: 429]。『ガーター』はおおよそ 2,000 のアバングから成っている。その一節を示す。

誰が牝牛の乳房に仔牛を送って寄こしたのか。

誰が若い蛇に咬むことを教えたのか。

誰がモーグラの花に芳香を出させているのか。

ナーマーは言う、神の顕現の威力は不生なり。

(『ナームデーヴ・ガーター』 1626) [橋本・宮本・山下 2005: 143]

次のエークナートは前節で述べたように『ジュニャーネーシュワリー』に多大な影響を受け『バーガヴァタ・プラーナ』のマラーティー語の注釈書を書いた。当時、バラモン学僧たちはサンスクリット語の聖典をプラークリット（自然で洗練されていない）語で注釈書を書くという考え方に反対したというが、エークナートが 3 年かけてそれを完成させると非常に喜んだという。これは彼の著作活動の根幹となった。エークナートは他の 3 人と異なり、優れた詩人である上に、現代の宗教的・社会的な視点をもって古典作品に注釈を加えた。ムスリム勢力が侵入し、社会的にも不安定であった 16 世紀当時、ワールカリー派の活動は停滞していたという。そのような中で彼は『ラーマーヤナ』を当時の解釈に置き換えて政治・社会意識をもって考察した。

最後に、サントの作品の中でも、おそらく最も楽曲として知られているであろう、トゥカーラムのアバングは、今日のバジャナ・サンプラダーヤでも欠かせないレパートリーとなっている [Seetha 2001: 357] ほか、90 年代以降、カルナータカ音楽のコンサートでも歌われるようになった。トゥカーラムの主著は、4,600 余りのアバングからなる詩集成『トゥカーラム・ガーター (*Tukārām Gāthā*)』である。

神の名号の蔦が広く遠くに這り、花と果実をつけた。

心よ、鳥のなかの王となれ、満足を望むならば。

種が甘美を見せている、汝は種を収穫しなければならぬ。

トゥカーは言う、時は瞬時にすり抜け、甘美な汁は失せるだろう。

また、第一章第三節で述べたように、しばしばバジャナ・サンブラダーヤの最後に歌われる「私の想念に現れる美しい方 (Sundar te dhyān)」には、明確に九つのバクティの3番目「神を想念すること」の概念が表れている。

レンガの上に立ち、腰に手を当てる 私の想念に現れる美しい方
カミメボウキの葉の首飾りをかけ 黄色の布を腰に巻いているその方を
私は絶え間なく神の名号を想念する
ワニの形をした輝く耳飾りをつけ カウストゥバの宝珠が首を飾る
トゥッカーは言う、これが私の唯一の幸せなのだ
私ははっきりと見る、一心にその姿を

[Subramanian 1996: 275] を基に筆者訳。

第五項 サマールタ・ラームダース

マハーラーシュトラ地方では、前述のワールカリー派の活動と同時期に、サマールタ・ラームダース (以下、S. ラームダース) がサマールタ派を組織した。彼は、マラーター連合王国の王シヴァージーŚivājī の精神的師として影響力をふるったことで知られる [小磯 1996: 23]。サマールタとは「強靱」、「パワフル」といった意味をもつ。

彼は敬虔なデーシャスタ (Deśastha) ・バラモンの家庭に生まれ、ナーラーヤンと名付けられた [Publications Division 1991: 89]。17 世紀当時、マハーラーシュトラ地方は内部の弱体化と外敵の圧力によって墮落していたという。少年時代からラーマ神と聖猿ハヌマーンの熱心な信徒となり、24 歳の時に出家し、12 年間の巡礼と厳しい修行を経て、36 歳の時にはラームダース (ラーマの僕) として尊敬を集めるようになった [Publications Division 1991: 90]。彼は、当時のマハーラーシュトラ地方の政治的危機を憂い、単にバクティを主張するワールカリー派に満足できずに、「マハーラーシュトラ・ダルマ (マハーラーシュトラ・ナショナリズム)」を提唱し、若い信徒たちを集めて、僧院を開き、実践的な社会奉仕活動のできる宗教家を養成した [Grimes 2008: 170, 小磯 1996: 23]。一連の活動は、一般大衆の間に、マラーター意識の覚醒と高揚をもたらした [小磯 1996: 23]。

S. ラームダースの提唱した「マハーラーシュトラ・ダルマ」とはおおよそ以下のようのも

のである。

1. 全てのマハーラーシュトラ地方の民は天啓聖典『シュルティ＝聞かれたもの (*Śruti*)』と伝承聖典『スムリティ＝記憶されたもの (*Smṛti*)』に説かれているダルマに従うべきである⁴⁰⁾。
2. 全てのマハーラーシュトラ地方の民は外敵の侵攻を防御する同志を助け、マハーラーシュトラの国の樹立に尽力しなければならない。
3. 全てのマハーラーシュトラ地方の民はラーマ神の信徒となり彼の教えに従って解脱を希求するべきである。

[Grimes 2008: 170] を基に筆者訳。

この理念を実現するべく、S. ラームダースはマタと呼ばれる僧院をインド全土に展開し、マハーラーシュトラ地方の芸能ハリカターの実践と普及を図った [Grimes 2006: 38]。ハリカターとは字義的には「神の物語」の意であるが、聖者の伝記を中心とした聖者の物語 (*sant kathā*) も一般的である。

彼は、マラーティー語で数多くの著作を残しているが、代表作は 1659 年から 22 年間にわたって書かれた長大な作品『奉仕者の覚醒 (*Dāsbōdh*)』である。この中には、詩人であり、思索家である彼の世界観、信愛の熱情、神秘体験に加え、政治、社会、生活一般にわたる教えが説かれている。これは 200 のサマーサ (*samāsa*) と呼ばれる章から成り、10 章ごとにダシャカ (*daśaka*) と呼ばれる 20 のグループに分けられている [Grimes 2008: 47]。詩は全てオヴィー詩 (既出) で書かれており、一つ一つの詩は短い、含蓄に富んだ教えが詰まっている [Grimes 2008: 47]。ラームダースは非常に活動的であったといい、著書の文章にもそれが如実に表れている。

しかし、本論文の文脈からいえば、彼が、ハリカター (ナーラディーヤ・キールタンとほぼ同義) を、民衆に教えを説く最適な方法であると強く信じており、その具体的な実践についての詩を少なくとも 50 以上書いている [Grimes 47-80] ことに着目すべきだろう。それらは、演者の心構えにはじまり、その内容 (唱名・リズム・伴奏者・踊り・演劇・ユーモア) のあるべき姿を提示し、音楽とハリカター、聴衆の傾向、聴衆へのアドヴァイス等々まで多岐にわたっている。ここでは、そのごく一部を紹介したい。なお、ここでの「ハリカター」とは、語りが多く含まれるキールタンすなわち今日のナーラディーヤ・キール

タンとほぼ同義で用いられているとあってよい。実際、その内容は酷似しており、キールタン研究者の中にはキールタンとハリカターを区別せず、「ハリカター・キールタン」と呼ぶ者もいる [Schultz 2002: 309]。

演者の心構え

ハリカターの演者は、宮廷の中では謙虚でいるべきである。

しかし同時に堂々としていなくてはいけない。

彼はハリカターに己を捧げ、渾身の声ではっきりと
チプラーのリズムに乗せ、恍惚の中で踊りながら
神の名号を唱えるべきである。

(『奉仕者の覚醒』 14.5.17)

音楽とハリカター

ハリカターの演者は多様な楽曲を異なるパターンで
語りながら歌えなければならない。

しかし、もっとも重要なのは神の名号を生き活きと
拍子を取りながら唱えることである。

(『奉仕者の覚醒』 4.2.10)

ハリカターにはパダム、ドーハ、プラバンダといった
様々な楽曲形式が用いられるべきである。

そして物語はドラマティックにアビナヤを用いて演じるべきである。

物語には一線を超えない程度のユーモアも必要である。

(『奉仕者の覚醒』 4.2.14)

また、次の詩でラームダースは、ハリカターで音楽技術を披露する演者を戒めている。

われわれには一つの心しかない。

音楽の即興技法に夢中になったらいかにして神のことを想念できるのか？

音楽知識のプライドは神の気づきから己を遠ざけるだけだ。

『奉仕者の覚醒』 14.5.34)

以上、[Grimes 2008: 47-80] を基に筆者訳。

さらに、上記と内容が重複する詩が複数みられ、いかにラームダースがハリカターに心酔していたかがうかがえる。

なお、彼は出家前にも同名の著作を表している。そこで彼は心身の修練法についても論じ、エゴを克服し、怠惰と無気力さをいかにコントロールする方法について具体的に述べている。彼は世俗的な生活と精神修養は両立できるとし、出家に頼らない自己修練法を説いた [Publications Division 1991: 90]。ラームダースは、1674年にマラーター王国を建国したシヴァージー (Śivājī) の導師となり、権力を握っていくが、シヴァージーにもハリカターの重要性を説いている。

汝の人生で最も重要なことは（神の教えを知ることのできる）ハリカターである。

その上で汝の王国で果たすべき任務に慎重にあたるがよい。

『奉仕者の覚醒』 11.6.4)

[Grimes 2008: 172] を基に筆者訳

『奉仕者の覚醒』の最後は次のようにつづられている。

究極を獲得し生命の目的が満たされ、

ブラフマンに至り、あらゆる幻影は無くなった。

夢幻は覚醒の状態のなかで雲散し、生死の輪廻は止んだ。

本著の完成は神の恩寵に依る。

神体が要素から成りアートマンが動作者であるように、

すべてを成すのは神なり。

しからば、この作品の制作をなぜ人に帰すか、まさしく神の御業なり。

『奉仕者の覚醒』 [橋本・宮本・山下 2005: 152]

アートマン・・・個人の主体、個我

彼は多くのすぐれた弟子を育てた。弟子は男性ばかりではなく、2人の女性もいたとい

う [Grimes 2008: 171]。後にタンジャーヴール・マラーターが成立されると弟子らをタンジャーヴールに送りこみ、僧院を設立しハリカターを普及すると共に彼の教えを広めさせた。タンジャーヴールにおけるキールタンの展開は第三章で、キールタンの影響を受けて生まれたタミル地方のハリカターについては第四章で述べる。

第五節 小括 バクティ運動期の楽曲レパートリー

ここまで、バクティ運動期の楽曲レパートリーの形成過程について論じてきた。本章に登場した聖者らは、自身の信仰告白、民衆への教説などを目的として多くの詩を綴った。それらはきわめて広範囲かつ何世紀にもわたっており、すべての聖者を取り上げることは困難であるため、バジヤナ・サンプラダーヤに関連の深い聖者のみ個別に述べた。ここではまとめとして、それらの楽曲の特徴を整理し、若干の考察を加える。

バクティ運動期の楽曲は、非常に大きく分ければ 1. 甘美のバクティをモチーフにしたもの、2. 哲学的バクティの要素が強いもの、3. 社会的風刺の要素が強いもの、その他のバクティを詠ったものの四つに分けられるだろう。

既に述べてきたように、1 は、神をヒーローとし、帰依者としてのヒロインの視点から別離の哀しみや合一の喜びを官能的に表現した詩である。本章で取り上げた楽聖の内、ジャヤデーヴァのアシュタパディは 1. にあたる。アンナマーチャーリヤは「愛の讃歌」と哲学的な「己の讃歌」の双方をつくったため、1. と 2. を完全に分けることはできないかもしれない。このような北インドと南インドにおける「甘美のバクティ」の金字塔ともいえる作品群は、バクティ運動期の楽曲レパートリーを大きく特徴づけているといえるだろう。

2 は、神や自然の畏怖・驚き・喜びなどから何らかの哲学的要素を導き出している詩である。マハーラーシュトラ地方のサントらの作品は 2. に近い。無論、例外はあるだろうが、サントらの詩には全般的に神との対話に「甘美さ」はあまり見られない。彼らにとってパーンドゥランガ神は老父母に孝行をしたプンダリーカの恩恵者であり、母であったという。また、ラーマ神は悪魔ラーヴァナ倒しダルマを遂行した正義のヒーローではあったが、恋い焦がれる対象とはならなかった。さらに、17 世紀のラームダースは神へのバクティを克己心に昇華させ、墮落した社会を建て直すべく民衆に詩で教えを説いた。彼にとってラーマは友人であり師であり心の支えであった。

次に 3 は、2 ととも重なる部分はあるが、社会風刺的な作品である。これもサントらの作品にあたるだろう。これは当時のマハーラーシュトラ地方の社会的状況に依るところが大

きいように思われる。13-14 世紀のナームデーヴ、17 世紀のトゥカーラームは下位カーストであり、社会の不平等・不条理をアバングにつづった。16 世紀のエークナートはバラモンでありながらも平易なマラーティー語で聖典に注釈をつけ、また祖国の危機的状況を憂い、社会風刺的作品を多くつくった。

次に、バジャナ・サンプラダーヤとの関連性を述べる。各楽曲は適所に配置され、それぞれの役割をもつ。本章で取り上げたジャヤデーヴァのアシュタパディは芸能に不可欠なモチーフとなっているラーダー＝クリシュナ信仰を余すところなく表現しており、それが芸能の前半部で歌われることで、信徒らにクリシュナに対する別離の情を喚起させる役割をもつ。

次に、ターッラパーカ詩人の楽曲は、第一部の 5 曲組の「吉なる歌」の内の 2 曲のみとはいえ、これはバジャナ・サンプラダーヤの最も重要な部分の一つであり、時間により祭礼が短縮される場合も、省略されることはまずないといつてよい。その中の 2 曲はチンナイヤの作とされているが、近年の研究者はアンナマーチャーリヤではないかと主張している [Rao 2006]。また、ターッラパーカ詩人のバジャナ・サンプラダーヤに対する貢献は、その萌芽ともいえる体系を実践していたことである。既に述べたように、バジャナ・サンプラダーヤの成立にあたって少なからず彼らの祭礼形式が影響を与えていると考えられている。

また、マラーティー・サントのキールタンについては、今日のバジャナ・サンプラダーヤが主唱者と参加者の応唱「プンダリーカに恩恵を与えし者よ」から始まることから、その影響の大きさがわかるだろう。なお、成立当初は含まれていなかったが、今日のバジャナ・サンプラダーヤにはアバング歌謡が多く導入されている。その役割は、参加者が手拍子を打ち容易に参加でき、パーンドゥランガの名を唱えることでワールカリー派の聖者たちを想念することである。

以上のように、バクティ運動を通じて形成された豊富な楽曲レパートリーは、バジャナ・サンプラダーヤの骨子となり、どれをとっても欠かせないものである。本章では個別に取り上げなかったが、カルナータカ地方のプランダラダーサ、北インドの聖者によるヒンデイー語のバジャンも多く歌集に掲載されている。

以上のように、バクティ運動期に形成された豊富な作品群の特徴について考察した。次章ではマラーター時代におけるナーマ・シッダーンタの展開および楽曲レパートリーについて論じる。

第三章 バジャナ・サンプラダーヤの成立

第一節 マラーター時代 (1674-1855)

タンジャーヴール地方は、14世紀初めからイギリス東インド会社の侵入までの約300年間、南インド一帯を統治したヒンドゥー王国ヴィジャヤナガル(1336-1649)の支配下にあった。度重なるムスリムの侵攻によりヴィジャヤナガル王国が滅亡したあと、従属していたタンジャーヴール・ナーヤカとマドゥライ・ナーヤカ⁴¹⁾の関係が悪化し、1673年、ナーヤカ政権によるタンジャーヴール支配が実質的に終わると、次期後継者をめぐって複雑な攻防が行われた。タンジャーヴール・ナーヤカ王ヴィジャヤラーガヴァの息子チェンガマルダース(Chengamaldās)は陥落前に宮廷を抜け出すことに成功した。その後、2年間はマドゥライのナーヤカ政権から擁立されたアラギリ(Aragiri)がタンジャーヴールを統治していたが、チェンガマラダーサを旧家臣のバラモン、ヴェーンカンナが直接関係のないビジャープル(Bijāpur)王国のスルターン、アーディル・シャー(Ādhir Shāh)の許へ連れて行き、王国の再興への援助を乞うた。スルターンから派遣された西インド地方マラーターのエーコージー(Ekoji)〈またはヴェーンコージー(Venkoji)〉(在位1676-84)は、チェンガマルダースを即位させ、アラギリを倒してタンジャーヴールを攻略する。しかし、エーコージーは主アーディル・シャーが死去したこともあって、1676年に自ら王位を篡奪した〔水島2009: 561-562〕。

マラーター王国(1674-1818)は西インド地方の豪族シヴァージー・ボーンスレー(1627/30-80)によって創建された。エーコージーは彼の異母兄弟にあたる。タンジャーヴール攻略後の2年後、シヴァージーは南インドに軍を進め、実質的にエーコージーの領土を支配するようになる。こうしてマラーター王国は遠く離れた西インドと南インドの二つの領土をもつようになり〔小谷2007: 209-210〕、マラーターのボーンスレー家のタンジャーヴール支配は、1800年まで続いた(図3-1)。

エーコージーの没後、彼の3人の息子シャーハジー二世(Śāhajī、在位1684-1711)、サルフォージー一世(Serfōjī、在位1711-29)、トゥラジャー一世(Tulajā、在位1729-35)が順に王位についた。シャーハジーは最も偉大な王であったとされる〔井上2006: 403-405〕。彼の時代には謁見の間、貧民のための避難所、病院、法廷などが建設され〔Hickey 1874: 85〕、マドゥライのナーヤカと戦ってティルチ(ティルチラーパッリ)を攻略した〔井上2006: 403-405〕。

次のサルフォージ一世はシャーハジーが築いた文化伝統を維持した他、戦士として活躍した [Hickey 1874: 85]。彼の時代には、マハーラーシュトラ地方からタンジャーヴール地方へ本格的な移住が始まった。彼はデーシャスタ (Desastha)・バラモンを呼び寄せ、寛大に土地を寄進した [The Hindu 2000.1.15]。

トゥラジャー一世の後を継いだ息子のエーコージー二世 (在位 1735-87) は後継の子がないまま亡くなる。妻のスジャン・バーイー (Sujān Bāī, 在位 1736-37) が統治するが、結局、トゥラジャー一世の次男プラタープシンハ (Pratāpsimha, 在位 1739-63) の即位によって国内は安定を取り戻した。彼の時代に初めて王位継承にかんしてイギリスが介入した (1747) 他、いくつかの戦争が続いたものの、行政面・文化面共に尽くしタンジャーヴールを守り、最後の偉大な王といわれた [Subramanian 1928: 42, 47]。

そのあとを継いだ息子トゥラジャー二世 (在位 1763-87) は、1773年にイギリスの東インド会社と組んだカーナティック⁴²⁾のナワーブ⁴³⁾の侵攻を受け、その後、タンジャーヴール・マラーターは衰退の道を歩むことになった。彼の死後には再び王位継承問題が興った。トゥラジャー二世の息子や孫たちは幼くして亡くなったため、彼は遠縁にあたるサルフォージを養子とし、プラタープシンハの私生児アマルシンハ (Amarsimha, 在位 1787-99) が王位を奪った。彼は東インド会社とナワーブに対する貢納金の支払いをまかなうために増税した上、イギリスの東インド会社に収税業務を依存することになってしまった [井上 2006: 403-405]。

マドラス知事を介してベンガル総督コーンウォリス (Charles Cornwallis, 在任 1786-93, 再任 1805) に訴えることでようやく正式に王位を継承したサルフォージ二世 (在位 1800-32) の時代、タンジャーヴール・マラーターは 1799年にイギリスと条約を締結し、宮廷周辺の土地と支配権のみが割譲され、会社から毎年支払われる年金と税収の五分の一で生活する身に落とされた。王は有名無実となり、政治的権力を失っていく [Hemingway 2000: 52]。その後を継いだシヴァージー二世 (在位 1835-55) には息子がいなかったため、彼の死をもってイギリスはラージャ (王) の称号を廃絶した。この失権政策によって、ついにタンジャーヴール・マラーター支配は終焉する [井上 2006: 403-405; 水島 2009: 561-562]。

マラーター王朝の簡略年表は (表 3-1) にまとめた。

第一項 芸能的側面

次に、マラーターの芸能への貢献を中心に、代表的な事項を取り上げる。

ナーヤカ朝時代にはヴィジャヤナガルの文化がもたらされ、テルグ語とサンスクリット語の芸能が新たな展開を遂げた。その後のマラーター時代には西インドの文化がもたらされ、マラーティー語による文芸も育まれた [井上 2006: 407]。ヴィジャヤナガル時代以降、多数のバラモンが北方のイスラム支配地域から南方へと移住してきたが、特にタンジャーヴールは、ヴィジャヤナガル王国が弱体化した後もナーヤカ、マラーターというヒンドゥー王権の支配下にあり、多くのテルグ・バラモンが居住するようになった。結果的に、13世紀チョーラ朝の滅亡以降、タミル語による文芸は王権の庇護を失って徐々に衰退することになる [井上 2006: 271-272]。

歴代の支配者たちは芸能のよきパトロンであったばかりでなく、自ら多くの作品を残した。シャーハジール二世はその筆頭に挙げられる。カンナダ、サンスクリット、テルグ、マラーティー、ペルシア、ヒンディー語を使いこなし、30以上の戯曲、1,000曲以上の歌曲、文学、音楽理論など様々な作品を創作し、タンジャーヴールを詩文の殿堂にした [Natarajan 1990: 34]。彼はティルヴァールールのティヤーガラージャ神を深く信仰し、それを題材にした戯曲を創作し上演した。

また、トゥラジャー一世は、言語に優れ、サンスクリット語による音楽理論書『サンギータ・サーラームリタ (*Sangitasāramrita*)』の作者として有名である [Natarajan 1990: 42; 井上 2006: 412]。学者、詩人らに寛大な庇護を与えただけでなく、音楽の才能を發揮して膨大な楽曲を作った [Seetha 2001: 88]。

サルフォージー二世は今日も「偉大なるパトロン」として必ず言及される。徴税権、行政権、司法権のすべてを東インド会社に奪われ、名ばかりの王であったにもかかわらず、文化摂取の追求に時間を費やし、宮廷を学びの殿堂にしたという⁴⁴⁾ [Subramanian 1988: 73]。彼は音楽ホールや図書館を建設し、芸能を手厚く保護した。また、西洋音楽に高い関心を示し、自ら西洋人の宣教師から学んだという。数々の西洋楽器を購入している他、タンジャーヴール・バンドという 42 人から編成される楽器隊も所有していた。彼の作品はマラーティー語の舞踊劇「デーヴェーンドラ・クラヴァンジ (*Devendra kuravañji*)」(クラヴァンジについて後述) が有名である [井上 2006: 413]。

音楽の領域では、ヴィジャヤナガル王国、ナーヤカ朝で研究が重ねられてきた音楽理論が実践に移された。今まで実験でしか使われることのなかった珍しいラーガが実際に楽曲

として息を吹き込まれた。現在に至るまでカルナータカ音楽界に影響を及ぼし続けている三楽聖すなわちティヤーガラージャ、ムットゥスワーミ・ディークシタル (Muthuswāmi Dikṣitar,)、シャーマ・シャーストリ (Syāma Śāstri,) はこの時代に活躍し、テルグ語やサンスクリット語で数々の不朽の名作を生み出した。後者 2 人はナーマ・シッダーンタの聖者としてはみなされていない。したがって楽曲もバジャナ・サンプラダーヤには含まれていなかったが、20 世紀後半になってその中のバジャナに関連したものが歌集に追加される (第五章)。また、本論文では登場しないが、タンジャーヴール・カルテット (Tanjore Quartette) と呼ばれる音楽家の四兄弟は、現在のバラタナーティヤムの演目の礎を築くなど重要な役割を果たした。この時代に輩出された楽聖の作品群はカルナータカ音楽界の宝である。そのため、18 世紀後半から 19 世紀後半は「カルナータカ音楽の黄金時代」と呼ばれている [井上 2006: 407]。

なお、マラーター時代はテルグ、サンスクリット、マラーティー語作品の卓越した優位性が際立っているが、タミル語の文芸が絶えていたわけではない。この時代、宮廷においてタミル語の戯曲作品はテルグ語と同様に庇護を受けていたという [Natarajan 1990: 36]。シャーハジール二世の宮廷ではタミル語のクラヴァンジと呼ばれる舞踊劇が多くつくられ、踊り子たちによって宮廷や寺院で上演されるようになった。これは、クラヴァと呼ばれる手相見や占いで生計を立てるトライブがヒロインの侍女として登場するのが特徴である [井上 2006: 410]。また、彼は、ナーヤナールの「神への讃歌集」、アーンダールのティルッパヴァイ (既出) を取り入れていたという記録もある [Natarajan 1990: 37]。

トゥラジャール一世の時代には、戯曲家アルナーチャラ・カーヴィラヤール (Arunāchala Kāviraṃyār) が叙事詩『ラーマヤナ』をタミル語に翻案し、『ラーマの物語 (Rāma Nāṭakam)』が創作された [Natarajan 1990: 45]。これは今日でも上演される他、楽曲のみが切り離されてコンサートでも歌われる。

また、シヴァ派の僧院は変わらずタミル語のパトロンであった。ティルヴァールールのヴァイディヤナータ・デーシカル (Vaidyanātha Dēśikar)、スワーミナータ・デーシカル (Swāminātha Dēśikar)、ティルヴァードウトゥライ (Tiruvāduthurai) 僧院長のシヴァジュニャーニャ・スワーミガル (Sivagnāna Swāmigal) 等が優れた文芸作品を残した [Subramaniyan 1928: 35; Natarajan 1990: 37]。

第二節 タミル地方におけるマラーティー・キールタンの展開

本節では、バジャナ・サンプラダーヤやハリカターに影響を与えたタミル地方におけるマラーティー・キールタンの展開について述べる。二つのキールタンの具体的な内容と、それを実践したマハーラーシュトラ地方のサント及び S.ラームダースについては第二章で既に述べた。

1675 年、マラーター王国がタンジャーヴール統治を開始すると、シヴァージーの義弟エーコーギーは S. ラームダース（第二章）に、優れた弟子をタンジャーヴールに派遣するよう要請した [Grimes 2006: 38]。1677 年に S.ラームダースはラーメーシュワラムへの巡礼時に 3 人の弟子（キールタンカール）と一時的にタンジャーヴールを訪れ、1 か月滞在した。その後 3 人の弟子はそれぞれタンジャーヴール、マンナールグディ (Mannargudi、現ティルヴァールール県)、コーヴル (Kovur、現カーンチープラム県) に僧院を設立し、S. ラームダースの指示にしたがって管理したという。この初期に設立された三つの僧院は「大僧院 (Periya maṭam)」と呼ばれた [The Hindu 2011. 9.29]。キールタンカールの重要な任務の一つは、ラームダースの教えに従ってハリカターを行うことであったという [Grimes 2008: 38]。タンジャーヴールの僧院に厳格な構造はなく、それぞれの規模も小さく「家」または「修行場」に近いものがある。キールタンカールはそこで生活し、大抵は在家であったらしいが、出家して現世放棄者となる者もいたという。独立した弟子は新たに僧院を設立した。僧院長が亡くなると、一番弟子、その弟子または息子という順で受け継がれていった。現在もタンジャーヴールにはごくわずかではあるが、当時の僧院が残っている（後述）。

タンジャーヴールの僧院は S.ラームダースの孫弟子まで僧院が展開され、現在では確認できるもので十を超える程度であるが、インド各地では、一時は千を超える僧院が展開されたという。しかし、マラーター統治が終焉を迎えた 19 世紀半ば頃から庇護を失い、急速に衰退した。タンジャーヴールに送られた S.ラームダースの直弟子と孫弟子の僧院の設立場所は（表 3-2）、（表 3-3）にまとめた。

僧院の設立は宗教的重要性のみならず文化的な意義ももっていた。マラーティー・キールタンに多大な影響を受けたタミルのバラモンは、次第にタミル地方のナーマ・キールタナ（唱名）と神話、リズム、アビナヤを組み合わせたタミル独自のハリカターを編み出していった [Gurumurthy 1994: 6, Seetha 2001: 540]。タミルのハリカターについては次章で後述する。

現在も機能している二つの僧院の内、タンジャーヴール市内のジョリラーム・ゴースワミー僧院である（写真 3-1、3-2）。同僧院はビーマラージの三番弟子が設立した（表 3-3）。ビーマラージは現世放棄者となり、1741 年に生前解脱した後、一番弟子から順にサンダル（Pādukā）、杖（Kubuddi）、托鉢の袋（Joli）が分与されたという。これらは現在でも僧院に保管されている。ビーマラージの三昧地は近郊のカルンタッタングディ（Karuntattangudi）に安置されている。

現在、同僧院の十一代目であるラーマチャンドラン（Ramachandran Goswami, 1981-）は S. ラームダースのハリカターの伝統を積極的に普及する傍ら、研究を行っている [*The Hindu* 2011.9.29]。彼によると、当時のキールタンカールは午前中は托鉢、午後にハリカターを行っていたというが、現在では毎月 11 夜（既出）に托鉢を行うのみである。1980 年代には慣例にしたがって 10 人ほどが托鉢を行っていたが、現在では 4 人になったという。2000 年にはタンジャーヴールに在住するマハーラーシュトラ地方出身者人口は約 500 人ともいわれ、マラーティー語を話せない若者も多い [*The Hindu* 2000.1.15]。そのような状況下、マラーター時代に設立された僧院で機能しているのは同僧院を含め二つとなり、マハーラーシュトラ流のハリカターを行う者も確実に減っているという。

第一項 キールタンカールの活躍

当時のキールタンカールの様子を記録した史料は非常に少ないものの、タンジャーヴールにあるサラスヴァティー・マハール図書館のマラーティー語マニユスクリプト・カタログ、モーディ・ドキュメント、近年編纂されたハリカター・バーガヴァタルの列伝、各先行研究などに 18 世紀末から 19 世紀中葉に来訪したキールタンカールの情報が散見される。ここでは、複数の先行研究の内容を検討し、当時のキールタンの状況の一端を再構築してみたい。

タンジャーヴールに庇護を求めて移住したキールタンカールは、王族たちの導師となり、宮廷の庇護を受け、活動を広げることができた [Seetha 2001: 536]。特にサルフォージー二世（在位 1798-1832）とその息子のシヴァージー二世（在位 1832-55）の時代、宮廷にはマハーラーシュトラ地方から何人ものキールタン歌手が訪れた [井上 2006: 417]。

まとまった記録が残されているのは S. ラームダースの孫弟子にあたるメールスワミー（1775-1844）と、モールカール・バーヴァ（1812-1881）である（表 3-3）。

一人目のメールスワミーの出自はマハーラーシュトラ地方という以外はわかっていない。

師であるアナンタ・ムニに従って、1790年にマンナールグディに僧院を設立している [Srinivasan 2001: 295-296]。ただし、この年が正確であれば、10代半ばにしてタンジャーヴールに移住してきたことになる。彼は、キールタンカールというよりは優れた声楽家として知られており「カッコウの喉 (kōkila kānthā)」と呼ばれるほどの美声の持ち主であったという。マラーティー語で新曲を作ったほか、従来の定番の神話(ラーマヤナ、マハーバーラタ、バーガヴァタ・プラーナ)以外の題材を用いて、新しいキールタンを行うなど [Srinivasan 2001: 295-296] 創作活動も盛んに行った。マラーティー語マニユスクリプト・カタログには彼の名と次の作品名が記載されている。1. 『ナーラーヤナ神の心 (Nārāyaṇahrdaya)』(1825) 2. 『五つの至宝の花環 (Pancarātna mālika)』(1826) 3. 『精神の礼拝 (Manasapūja)』(1838) 4. 『ラームダースサットヴァナ (Rāmdāssatvāna)』(1839) 5. 『サマルタの8行詩 (Samārthāṣṭaka)』(1842) [Goswami 1932: 頁番号なし]。1と3はおそらく宗教的な教えを説いた作品、2は曲集、4と5は題名の通りラームダースを讃える作品であると思われる。

また、彼はタミル地方の伴奏者と共演したことが伝えられている。例えば、19世紀の高名なムリダングム奏者ナーラーヤナスワーミ・アッパー (Nārāyaṇaswāmi Appā) はメールスワーミ作のパダ形式の詩「Yasi uttarayi kay me hoyna」にカルナータカ音楽の代表的なラーガのひとつシャンカラバラナ (Sankarabarāna) で旋律をつけている [Seetha 2001: 355]。また、アッパーは北インドの両面太鼓ドーラック (dōlak) でメールスワーミと練習し、近代的で複雑なリズム・パターンを編み出したという [Pesch 1999: 107]。

1829年、メールスワーミはケーララ地方のトラヴァンコール王国に招かれ、「王家の導師」としてスワーティ・ティルナールの庇護をうけた [Seetha 2001: 538; Srinivasan 2001: 296]。一説によると王の声楽の教師でもあったという [Weidman 2009: 63]。王はメールスワーミを高く評価し、金の腕輪、ショール、褒美を下賜したほか、王家の奉じる神の名に因んで「アナンタパドマナーバ・ゴースワーミ」の名を授けた [Srinivasan 2001: 296]。

また、モーディ・ドキュメントには、彼は晩年の1842年(シヴァージー二世の時代)⁴⁵⁾にマンナールグディの僧院にて「ラーマ神の第9日」の祭礼時に布施を下賜されたと記されており、タンジャーヴールとトラヴァンコールを行き来していたようである。マラーターのキールタンへの寛大なパトロネージは1830年代から次第に衰退したが、彼はトラヴァンコールを中心に活躍したため、生涯、宮廷の庇護を享受することができた。

次に、2人目のモールカール・バーヴァは、マラーターのパトロネージが完全に終わっ

た後にタンジャーヴールに移住したキールタンカールである。タミル地方のハリカターが確立する上で架け橋となり、重要な役割を果たしたことで知られる。タンジャーヴールに来る以前、彼はマハーラーシュトラ地方の他、北部のグワリオール (Gwalior) (現マッデイヤ・プラデーシュ州) などで藩王の庇護を受けながらハリカターを行っていたという [Srinivasan 2001: 298]。

モールカール・バーヴァは、1864年からタンジャーヴールに滞在し、寺院を中心にハリカターを始めた。マハーラーシュトラ地方出身の有力者がパトロンを申し出たという [Govindarajan 1988: 19]。彼のハリカターの評判は次第に広まり、タンジャーヴールに僧院を設立すると、近郊のマンナールグディやタミル地方中部のブドゥコーツタイから打楽器奏者が伴奏を願い出たほか、バーガヴァタルらがハリカターを学びにきたという。彼にはおそらく弟子であると思われるハレ・バーヴァ (Hare Bhāva) とラーマ・バーヴァ (Rama Bhāva) の2人のサポート歌手がついていた。彼の息子も、ヴィシュヌ・バーヴァを名乗ってハリカターを実践したほか、アバングやパダといったマハーラーシュトラ地方の楽曲を広めていったという [Seetha 2001: 344-345; Srinivasan 2001: 298]。

後にタミル地方のハリカターのパイオニアとなるタンジャーヴール・クリシュナ・バーガヴァタルは10代の頃、モールカール・バーヴァの下でバイオリンを弾き、声楽とハリカターの基礎を学んだ [Srinivasan 2001: 299; Grimes 2008: 39] (第四章)。本場のマラーティー・キールタンカールに師事した実践経験が彼の後の成功につながっていく。

モールカール・バーヴァの最も重要な功績は、タミル地方のハリカターの冒頭で必ず歌われる「五つの歌 (*Pañcapadī*)」を作曲したことであろう。さらに、多くの北インドのラーガを導入し、サーキ (*sāki*) やディンディ (*dindi*) といったマハーラーシュトラ地方のユニークな楽曲形式を広めた [Grimes 2008: 39]。

以上のように、マハーラーシュトラ地方から移住したキールタンは僧院を設立し、S. ラームダースの教えを普及しながら、ある者は宮廷の庇護を受け、ある者はタミル地方の文化に融合し、共にタミル地方のハリカター形成に大きく貢献した。タミル地方には西インドの音楽、宗教実践がもたらされ、現地の人びとを多いに刺激した。結果、豊富な楽曲レパートリーや物語が生まれ、蓄積されただけでなく、タミル地方にとって新しい楽曲形式やリズム・パターンの発展にもつながった。

19世紀中葉からのハリカターの全盛期については第四章で述べることにする。

第三節 タンジャーヴールにおけるナーマ・シッダーンタの展開

本節では、17-18 世紀のタンジャーヴールに出現したナーマ・シッダーンタ派の展開と重要な聖者に言及する。

第一項 ナーマ・シッダーンタを育んだ環境

本論文で取り上げる、ナーマ・シッダーンタの聖者は、その教義を文献、戯曲、楽曲などに著わした。後世のサットグルスワームがそれらを収集し、前章で述べた楽曲も加え、18 世紀初頭に「バジャナの祭礼体系」として成立させた。

ナタラージャンは、同派がタンジャーヴールで発展した理由を、次のように分析している。第一に、ナーヤカ朝とマラーター朝の時代（およそ 1500-1850）、約 300 年間にわたってタンジャーヴール地方は比較的穏やかで繁栄したこと。第二に、歴代の王自身が学者、芸術家、作曲家であり、ヴェーダの研究を奨励し芸術を愛したこと。各地から移住してきたバラモンに居住地を与え、学問と芸術を推進したこと。第三に、多くの聖者らはサンスクリット語で作品を執筆し、ナーマ・シッダーンタの発展に寄与したこと。第四にナーヤカ朝の主要言語であったテルグ語をマラーター朝は侵害せず、テルグ・バラモンが自由にテルグ語を用いて作品を創ることができたこと。ナーマ・シッダーンタの聖者の多くはテルグ・バラモンであった。第五に、これらの聖者は皆、民衆がナーマ・シッダーンタの教義を容易に実践できるような形式をもたらしたことである。

さらに、付け加えると、マラーターは不二一元論（アドヴァイタ）を信奉し、シャンカラに帰依していたことは重要である。この事は、ナーマ・シッダーンタの聖者にスマールタ・バラモンが多いことと大いに関係があり、有利な環境をもたらしたといえる。マラーターの歴代の王の内、シャーハジー二世はアドヴァイタの聖者の熱心な信徒であったことで知られている [Subramanian 1928: 59; Natarajan 1990: 48]。彼の時代には次節以降に登場する聖者、ボーデーンドラ（1638-1692）、アイヤーワール（1630-1730）、サダーシヴァ・ブラメンドラ（15??-17??）が活躍した [Seetha 2001: 69]。その内、直接交流があったとされるのはアイヤーワールである。王は 46 人の学者にシャーハジープラム（現クンバコーナム郡ティルヴィサナッルル村）と呼ばれる村を寄進しており、アイヤーワールはこの村に滞在して学問に励んだ。また、王の精神的・文化的功績を讃える『シャーヘーンドラ・ヴィラーサ』を著わした（後述）。ニヨーギ・テルグ・ブラーフマナ（Niyogi Telugu Brahmana）の著わしたタミル語のマニュスクリプト『アドヴァイタ・キールタナ

(*Advaita Kīrtana*)』によると、シャーハジは晩年にヨーギ（修行者）となったことが記されている [Natarajan 1990: 33, 41]。

また、プラタープシンハは、ムスリム支配下で情勢の不安定なカーンチープラムのシャンカラ僧院長をタンジャーヴールに招き入れ、新たな僧院をクンバコーナムに建設した。僧院長はマラーター支配が終焉するまでそこにとどまった [Subramanian 1928: 48; Natarajan 1990: 48; 井上 2006: 414; Ramaswamy 2007: 27]。モーディ・ドキュメントには、18世紀中葉当時、プラタープシンハがシャンカラ僧院へ惜しみない寄進を行った様子が記されている。アグラハーラム（バラモン居住区）に僧院が建設され、玉座、金、宝石、調度品、馬、象が寄進された。また、トゥラジャー二世の時代には、1768、1780、1786、1794、1798年には祭礼のために奉納金が納められている。しかしその後の記録は途絶え、最後のシヴァージー二世の時代、1844年、1849年にやはり僧院で祭礼を行っていることが記されている [Venkataramayya 1984: 432-433]。無論、宮廷はシャンカラだけを信奉していたわけではなく、他にも多数の寺院や僧院に寄進していたことは言うまでもないが、宮廷が終焉した直後までシャンカラ僧院が庇護下にあったことは間違いないと思われる⁴⁶⁾。

サルフォーギー二世は、後にバジャナ・サンブラダーヤの創始者されるサットグルスワミーと交流があったとされる。クンバコーナムのカーヴェーリ河に埋もれていたボーデーンドラの三昧地を修復するというサットグルスワミーの依頼に応え、王は治水工事を行ったという（後述）。

このように、総体的に見て17-18世紀のクンバコーナム周辺は宗教・音楽・学問に寛容な支配者、シャンカラ僧院の移設、スマールタ派の聖者らが集中したことなど、ナーマ・シッダーンタの聖者が活躍するのに必然の条件が整っていたといえる。

第二項 「バジャナのグル」をめぐる議論

次節でバジャナ・サンブラダーヤの思想的支柱を築いたナーマ・シッダーンタ派の聖者の生涯、功績について述べる前に、先行研究における「バジャナのグル」の位置づけについて言及しておきたい。

本論文に登場するナーマ・シッダーンタの聖者の基本情報は表にまとめた（表3-4）。

これらの聖者らは、先行研究において「ナーマ・シッダーンタ派」、「バジャナのグル」などと位置づけられてきた。現在、バジャナの成立に貢献した「バジャナのグル」として

一般的に認識されているのは、ボーデーンドラ・スワーミ、アイヤーワール、サットグルスワーミの3人である。ただし、ボーデーンドラ・スワーミとアイヤーワールは同時期の人物であるが、サットグルスワーミは2者の没後100年後の人物である。また、前2者はナーマ・シッダーンタの教義を深めた学者であり、音楽的な「バジャナ」を行ったという記録は残っていない。一方、サットグルスワーミはナーマ・シッダーンタの教義を継承しつつも、音楽的な関心をもってバジャナの楽曲を収集し、それを体系づけた。それらの役割の違いを考えると、前2者は「ナーマ・シッダーンタのグル」とはいえるが、「バジャナのグル」として位置づけるには少々無理があるといえよう。

『カーヴェーリ・デルタの聖者』を著わしたクリシュナムールティは、以上の3名に、南インド出身の2人の楽聖ナーラーヤナ・ティールタとサダーシヴァ・ブラメンドラを加え、カーヴェーリ・デルタのナーマ・シッダーンタ派の5聖者として位置づけた [Krishnamurthy 1979]。彼は、聖者伝を通じてひとまとまりの「バジャナ成立史」を再構築し、バジャナを「タミル地方」の伝統として一般に印象付けた。

一方、ジャクソンの編著書『名前の持つ力』において、サンスクリット学者のラーガヴァンは、上記からサダーシヴァ・ブラメンドラを除く4名を、タミルにおけるバクティと音楽芸術を保持した「4名のアーチャーリヤ (熟達者, ācāriya)」と呼んでいる [Jackson 1994: 29]。彼は最も初期にナーラーヤナ・ティールタの作品に光をあて、彼の生涯を明らかにしようと試みた人物でもある (第五章)。

ところで、サットグルスワーミと同時代に活躍したティヤーガラージャはナーマ・シッダーンタに深く傾倒し、バジャナの祭礼のために多くの関連作品をつくったにもかかわらず、「ナーマ・シッダーンタの聖者」の系譜に明らかに位置づけられることはあまりないようである。これはおそらく、ティヤーガラージャが古典音楽において最高位に君臨していることや、サットグルスワーミが讃歌を体系化したときにはまだ彼の楽曲が組み込まれていなかったためであると推察される。しかし、本論文の目的からいえば、バジャナのグルとされるボーデーンドラ・スワーミとアイヤーワールの貢献よりもむしろ、バジャナ・サンプラダーヤ専用の楽曲をつくったティヤーガラージャが重要となってくる。したがって、本論文ではティヤーガラージャをナーマ・シッダーンタの聖者の一人として位置づけ、その楽曲レパートリーについて次項以降、楽聖ナーラーヤナ・ティールタと共に個別に詳しく取り上げることにする。

第三項 ボーデーンドラ・スワーム

ボーデーンドラ・スワーム（1638-1692）はカーンチープラムに初代シャンカラ僧院長が開山した、シャンカラ僧院の 59 番目の継承者であり、タミル地方のナーマ・シッダーンタ派の最初のグルとされる（図 3-2）。バジャナ・サンプラダーヤでは同時代で交流のあったアイヤーワールと後世に彼の教えを広めたサットグルスワームのボーデーンドラへの表敬を歌った韻文が詠唱される。

アイヤーワールの賛辞

「神の名号」の全てを体現する、偉大な修行者であり世界の導師、聖なるボーデーンドラに敬意を表する

サットグルスワームの賛辞

卓越した聖者であり世界の導師であるボーデーンドラに敬意を表する。ただ彼のことを想念するだけで、神の御名が喚起される

[Natarajan 1990]

彼の人生にまつわる伝承をまとめると、およそ次のようなものである。

1638 年、コンジーヴァラム（現カーンチープラム県）のテルグ・バラモンの家庭に生まれ、プルショーッタマと名付けられた。両親は、58 番目のシャンカラ僧院長ヴィシュワティケーンドラ・サラスヴァティ（Viśvādhikendra Sarasvatī、在位 1586-1638）の熱心な信徒であったという [Krishnamurthy 1973: 49]。長い間子宝に恵まれなかった両親は、息子の誕生をグルへの献身的な奉仕の結果と考え、グルに名前を賜った [Krishnamurthy 1973: 49]。プルショーッタマに卓越した特性を見出したグルは、その子を継承者とすることし、両親の承諾のもと僧院に預けられたという。プルショーッタマはラーマの名を 10 万回唱えることを日課としていた。彼はグルと共にワーラーナシーをはじめとする北インド各地を巡礼して回った後、現世放棄者となり、ボーデーンドラ・スワーム・サラスヴァティ（以下、ボーデーンドラ）と呼ばれるようになった [Krishnamurthy 1973: 51]。

ボーデーンドラは幼少期から「Rāma Nāma（ラーマの名）」を唱えることを習慣としていたが、それを世に広め、役立たせる方法は知らなかった。第一章で述べたように、彼に決定的な影響を与えたのは、オディシャー地方のジャガンナート寺院巡礼時に得た『神の御名の月光』であるといわれる。15 世紀に哲学者ラクシュミーダラによって書かれたこの

書は、おそらく最初のナーマ・シッダーンタを体系づけたものであるといわれる [Jackson 1994: 113; Natarajan 1990: 398]。これはサットグルスワーミの僧院で保管されていたが、ナタラージャンが確認した 1980 年頃、すでに劣悪な保存状態であったという [Natarajan 1990: 398]。以下、その中で神の唱名がどのように発展して論じられているか見てみよう。

神々の名を唱えることは罪を消滅させる。唱名を続けるとその者の善性 (vāsanās) は強化され、名が内包する力と繋がり悪性を取り除く。これにより信者が神に仕える衝動が生まれ、神の多様な偉業を語る中で彼らの熱意は不動のバクティとして他に伝わりやすくなる。唱名の連続は悲しみを消滅、魂の高揚、最高神の認識すなわち真理へと続いて行き、結果として解脱にいたるのである。

この文献に多大な影響を受けたボーデーンドラは、カーンチープラムに戻った後、次々に著書を執筆した。それらの一部は (表 3-4) に記してあるが、以下列挙しておく。

- ・『御名の甘露の妙』
- ・『御名の甘露の昂揚』
- ・『御名の甘露の日の出』
- ・『バガヴァット・ギターの甘露』

他

ボーデーンドラはナーマ・シッダーンタを普及するべく、六十代目ジャンカラ僧院長となるアディヤートマ・プラカーシェンドラ・サラスヴァティ (Adhyātma Prakāśendra Sarasvatī) を呼び、僧院を任せた後ナーマ・キールタナの普及の旅に出発した。伝承ではその途中で、アイヤーワールと出会ったといわれる。その後、彼はクンバコーナム近郊の村に滞在し、アイヤーワールと毎晩のようにナーマ・シッダーンタの教義を議論しあったという [Natarajan 1990: 400]。彼は、最終的に現在の僧院があるゴーヴィンダプラムで 1692 年に解脱したとされる。その三昧地は後に述べるように彼の没後、川の氾濫で埋もれてしまう。そのエピソードについてはサットグルスワーミに関係するため、3-5 で後述する。

第四項 シュリーダラ・ヴェーンカテーシャ・アイヤーワール

シュリーダラ・ヴェーンカテーシャ・アイヤーワール (1630-1730) (以下、アイヤーワール) は先述のボーデンドラと同時代の人物である [Jackson 1994: 110] (図 3-3)。シヴァ神の熱心な帰依者として知られる。彼は当時の支配者であったシャーハジール二世 (在位 1684-1711) を讃える作品『シャーヘンドラ・ヴィラーサ (*Shahendra vilāsa*)』を残していることから、シャーハジールの庇護を受けていたと考えられている [Seetha 2001: 69]。彼の出自にかんする史料は乏しく、生家や子孫も残っていないため、研究者の間でカルナータカ地方出身説とアーンドラ地方出身説が議論されてきた。現在のアイヤーワール僧院は、カルナータカ出身説をとっており、現ティルヴィサナッルール村に移住してきたとする。同村はシャーハジールの時代にバラモンに寄進され、当時シャーハジールラージャプラム (シャーハジール王の村) (既出) と呼ばれていた村である。当時の記録に 46 名のバラモン学者の名前が残されており、その中に 4 名「ヴェーンカテーシャ」が付く名前が見られる [Krishnamurthy 1979: 34]。しかし、「シュリーダラ・ヴェーンカテーシャ・アイヤーワール」に完全に合致する名前はないことから、同村に滞在していたどうかの真偽も確実ではなかった。アーンドラ地方出身説を主張するラーガヴァンは、彼の作品がテルグ語で書かれていることや、「シュリーダラ」は家族名であり、必ずしも公式な記録に記述されとは限らないため、その中の一人がアイヤーワールであろうと推測した [Krishnamurthy 1979: 34]。一方、クリシュナムールティはアイヤーワールの手記にある父親の名リングアルヤ(Lingarya)がカルナータカ地方に一般的に見られる名前であるとしてラーガヴァンの説を退け、カルナータカ地方から移住し、シャーハジールから同村のバラモン居住区を賜ったバラモンの一人であろうと結論づけた [Krishnamurthy 1979: 34]。

さて、アイヤーワールはシヴァ神を最高神として帰依していたが、ヴィシュヌ神を軽視するものではなかった。実際、ボーデンドラとアイヤーワールがナーマ・シッターンタの教義を広める同志として交流していたことは前項の冒頭で述べた通りである。

アイヤーワールの人生は他の聖者と同様、奇跡的な逸話で満ちている。それらのひとつが僧院の知名度に関係しているため、以下にそれを記す。

彼が祖霊祭の準備をしていた時、一人の不可触民が食べ物を乞いに裏庭に来た。アイヤーワールは躊躇することなく、祭礼のために調理しておいた供物を与えた。司祭のバラモンはカーストの規律に反するものだと非難し、ガンジス河の水で浄化されない限り、アイヤーワールは村から追放されると強く抗議した。アイヤーワールは立ちつくし、ガンジス

河の女神に一心に願った。すると、裏庭の井戸から水があふれてきたというのである。このエピソードのために、毎年タミル暦のカールッティカイ月（11月下旬-12月上旬）の新月になると「ガンジス河の沐浴」のために約1千人の信徒が訪れる。その1週間ほど前からバジャナ・サンプラダーヤが数十人のバーガヴァタルによって毎昼夜行われる。新月の深夜には、カーヴェーリ河で一連の儀礼が行われる。信徒は肌寒い中、河で頭まで浸かって沐浴し、僧院の井戸に押し寄せる様子が見られる（写真 3-3）。

第四節 楽聖ナーラーヤナ・ティールタ

本節では、今日のバジャナ・サンプラダーヤに欠かせない「タランガム」の作者であるナーラーヤナ・ティールタ（1675-1745）（図 3-4）を取り上げる。彼にまつわる主なエピソードを概観すると共に、彼の作品『クリシュナの遊戯の波』の中の各曲であるタランガムの内容を検討する。今日、ナーラーヤナ・ティールタはナーマ・シッダーンタのグルの一人として位置づけられているが、それはナタラージャンによれば、サットグルスワームがタランガムをバジャナ・サンプラダーヤに導入したことによるところが大きいという [Natarajan 1990: 439]。

また、サットグルスワームと同時代に生きたティヤーガラージャ（1767-1847）はナーラーヤナ・ティールタに影響を受けていることが作品の内容からわかっており⁴⁷⁾、当時、ナーマ・シッダーンタの聖者としてのナーラーヤナ・ティールタの名声はタンジャーヴール近郊に定着していたことは確実である。したがって、サットグルスワーム（1776-1817）が彼の作品をジャヤデーヴァのアシュタパディに比肩するものとして認識し、バジャナ・サンプラダーヤに取り入れたことは自然であったといえる。

第一項 生涯とエピソード

まず、先行研究を基に、一般的に定着しているナーラーヤナ・ティールタの生涯にまつわるエピソードと関係する芸能について概観する。アーンドラ地方のカザ（Kaza）村（現ゴダヴァリ県）で生まれ、タッラーヴァッジャラ（Tallāvajjhala）というバラモンの一派に属していたという説が定着している⁴⁸⁾。

ナーラーヤナ・ティールタは幼少期から『バーガヴァタ・プラーナ』を学び、ジャヤデーヴァのアシュタパディを好んだといわれ、それらが彼の作品に影響していることは、各研究者の一致した見解である。若年で結婚し、その後出家して現世放棄者となり、北イン

ドをはじめアーンドラ地方を巡礼した。彼の作品にはオディシャー地方プリーのジャガンナート神、アーンドラ地方ヴェーダギリ (Vedagiri) のナラシンハ神などの記述が見られる [Jackson 1994: 143] ⁴⁹⁾。

晩年に、ナーラーヤナ・ティールタは深刻な腹痛を患い、アーンドラ地方のティルパティ寺院に詣でたが、神の託宣に従ってタミルに南下したという [Sambamurthy 2001: 122]。聖なる猪が現れ、それについて行くと、現在のヴァラフル村に辿り着いた。ヴァラフル村はタンジャーヴールの中心地から約 15km 離れた場所に位置する。元はブーパティラージャプラムと呼ばれていたが、この猪 (ヴァラーハ) に因み、ヴァラフルと改名されたほど、ナーラーヤナ・ティールタに縁の深い村である。彼は、クリシュナ神の導きであると信じ、以後熱心な信徒となり、クリシュナ神の遊戯を主題にした作品を創作した。最初のタランガムの歌詞から、ヴァラフル村のヴェンカテーシュワラ (Venkatesvara) 神に捧げた作品であることが明らかであり [井上 2006: 580]、同村で執筆したという説が定着した。

この作品はヒンドゥー神話の根幹を成す、プラーナ (古伝説) のひとつである『バーガヴァタ・プラーナ』の 10 番目に当たる、『ダシャマ・スカンダ』の縮約版であるといわれる。物語にはヴィシュヌ神がクリシュナの化身となって地上に誕生してから、クリシュナとルクミニの結婚までが描かれている。この作品は文学的にも評価が高く、この作品によってサンスクリット歌戯曲は完成の極致に達した [Sambamurthy 1984:329] とさえいわれた。彼は執筆を終え、クリシュナの顕現を得たといわれる。それ以降創作は行わず、同村にしばらく滞在した後、近郊のティルプーンドゥルティ村に赴き、タミル暦マーシ (Māci) 月の白分の 8 日 (2-3 月頃) に瞑想に入り、生きたまま解脱したといわれている ⁵⁰⁾ (第五章)。

以上のエピソードに加え、ナーラーヤナ・ティールタをタミル地方に結びつけるのが、バジャナ・サンプラダーヤである。ナーラーヤナ・ティールタは弟子をもたなかったが、先述のヴァラフル村はバジャナが盛んに行われていたことで知られ、タランガムが伝承されている。同村はヴァラフル・ゴーパーラクリシュナ・バーガヴァタル (Varahur Gopalakrishna Bhagavatar, 1815-1877) を筆頭に多くのバーガヴァタルが輩出されたことでも知られている。同村のバジャナ・サンプラダーヤは、アシュタパディを除き、タランガム以外の楽曲を含まない構成となっている。

第二項 ナーラーヤナ・ティールタのタランガム

本項では、バジャナ・サンプラダーヤで重要な位置を占めるタランガムを取り上げる。まず、その母体となる作品『クリシュナの遊戯の波』の概要を確認しておきたい。

楽曲形式については、すでに第一章で述べたことと重なるが、各タランガはシュローカ（サンスクリット語の韻文詩）または散文の一節による物語の解説から始まる。タランガに含まれる各曲は他に、キールタナ、チュールニカー、音楽問答、ダル（*daru*、多様な韻律を含む語り曲）など様々な楽曲形式に基づいており、これらはタランガムと総称される。全体で145のキールタナ、267のシュローカ、30のガーディヤム（チュールニカーと同義）、30のダルを含む⁵¹⁾。

次に、ラーガに関しては過去のテキストを見ると、バージョンごとにラーガの数、種類が多少異なっている。これは、もとの楽譜が存在しないために、著名歌手などを通じて歌われたものが一般に定着するに従い、初期に発行されたテキストとは異なったラーガが定着していったことによるだろう。先行研究と筆者の調査を総合すると、扱われているラーガの数はおよそ30から40、ターラ（リズム周期）は10前後である。ラーガは一般的なものに加え、マーラヴィ、アーヒリ、ガンター、クリンジ、ドゥイジャーヴァンティ、ガウリー、マンガラ・カーピのような珍しいラーガやラーガマーリカ（1曲の中でラーガが変わる曲）なども含まれる。また、珍しいスーラーディ（*Sūlādi*）と呼ばれる基本の七つのターラを用いた曲や、舞踊曲に欠かせないソルカトゥ（*Solkattu*）と呼ばれる唱歌（しょうが）も見られる。彼の銘は「ナーラーヤナ・ティールタ」、「シヴァナーラーヤナ・ティールタ」など複数見られる。

タランガムの特徴は次のようにまとめられるだろう。第一に、長大なクリシュナの物語を描写していることから多彩な内容を含んでおり、バジャナ・サンプラダーヤの各場面において用いられる。例えば、「お越しく下さいマーダヴァよ」は礼拝の際、神を迎える楽曲として、また、「新婦ルクミニーをごらん下さい」は儀礼「ルクミニーの婚礼祭」において婚礼が成立した後の歓喜の歌として位置づけられている。この「用途の広さ」は、タランガムがバジャナ・サンプラダーヤにおいて不動の位置を保持している重要な理由であるように思われる。第二に、概ね集団歌謡に向いているということである。旋律は極めてシンプルであり、子供でも容易に歌うことができる。第三に、これは第一の特徴とも重なるが、戯曲のために創られた作品で喜怒哀楽の情感がはっきりしており、舞踊にも適していることである。タランガムはアーンドラ地方のクーチプーディ舞踊の単独レパートリーとして

も知られている。

以下、神を讃える喜びに満ち溢れている詩と、神との別離に悲しむ抒情詩を一つずつ例として挙げる。頻繁に歌われるレパートリーの一部は表にまとめた（表 3-5）。下記の番号は表と対応している。

3 私の願いを叶えて下さい

私の願いを叶えてください おおゴーパーラよ
蓮の花のような目をした方 何度でもあなたに帰依します
マーダヴァよ ラクシュミーの夫よ
人間の姿でこの世に降り立った神よ
祝福された者だけがその真髄を理解することができる
宇宙の保持者、勇敢な方
私の願いを叶えてください おおゴーパーラよ
孔雀の羽飾りを頭につけ、ヴリンダーヴァンの森をさまよい
人びとを魅了し遊戯を繰り広げる
この上ない幸福と笑いにあふれ、人びとに取り囲まれている方
私の願いを叶えてください おおゴーパーラよ
魚や亀、10の化身の姿をとって私に祝福を下さる方
魅力的な牛飼い、キューピッドのような方
私の愛を受けてください 聖仙に恩恵を与えた者
ナーラーヤナ・ティールタに祝福を与えし者
全ての者に幸福を与える者
私の願いを叶えてください おおゴーパーラよ

5 いつゴーパーラのお姿を見られるのだろうか

いつゴーパーラのお姿を見られるのだろうか？
無数のキューピッドにも匹敵する美しさを持つ方
額にカストゥーリ・ティラカの印をつけた方
めくるめく遊戯を繰り広げ魅力にあふれた方
ヴリンダーヴァンの森をさまよい孔雀の羽飾りを頭につけた方

ナンダの息子、全ての幸福を体現する方
魅惑的な唇で愛の遊戯を繰り広げる方
リズムカルに踊り、慈悲深いまなざしで全ての苦痛を取り除く方
フルートの音で人びとを惑わせ、湖に泳ぐ白鳥のごとく
それはナーラーヤナ・ティールタの心
いつゴーパーラのお姿を見られるのだろうか？

次項ではバジャナ・サンブラダーヤでは重要でありながらナーマ・シッダーンタの聖者の研究では軽視される傾向にあった楽聖 2 人を取り上げる。

第五節 楽聖サダーシヴァ・ブラメンドラ

第一項 生涯とエピソード

サダーシヴァ・ブラメンドラ (15??-17??) は 17-18 世紀に活躍した不二一元論派の哲学者であり楽聖である (図 3-5)。前出のボーデーンドラ、アイヤーワールと同時期の人物とされ、特にアイヤーワールとは文献を通してナーマ・シッダーンタの教義を共有するなど、交流があったという [Krishnamurthy 1979: 55-56; Natarajan 1990: 428]。出自については、研究者により情報にばらつきがあるが、現ティルヴィサナツルル村 (既出) のアーンドラ地方から移住してきたスマールタ・バラモンの家庭に生まれたといわれる。幼名はシヴァラーマであった [Natarajan 1990: 428; Rao 1994: 23]。

伝承によると、次のようなエピソードがある。彼は慣例に従い、若年期に結婚することとなった。しかし彼は現世放棄者として生きることを切望しており、式の当日に家出したといわれる。不二一元論を信奉し、57 番目のシャンカラ僧院長であるパラマシヴェンドラ (Paramasivendra, 1539-1586) の弟子となりヴェーダーンタを学んだことが手記からわかっている。しかし、彼は生来落ち着きがなく、研究より議論に時間を費やし、儀礼を司る僧院長の座を継ぐには至らなかったという。このことから、師はサダーシヴァに誰とも口を聞かず、全裸でカーヴェーリ河一帯を放浪する現世放棄者 (avadhuta sannyasin) になるよう任じた。これについては、同期の弟子の手記が残っている [Natarajan 1990: 429]。

しかしながら、彼が 16 世紀のパラマシヴェンドラに師事したとすると、17-18 世紀の

アイヤーワールの時代まで入れると約 170 年間 (1560-1762) 生きたことになる。また、18 世紀にサダーシヴァ・ブラメンドラから指導を受けたという記録もいくつかある [Natarajan 1990: 430-431]。現実的に考えれば、同名で同様の聖者が 2 人存在したか、シャンカラ僧院の記録違いがあったということになるだろうが、結論としては、修行の成果によって永く生きることができたと認識されている [Natarajan 1990: 431]。彼は晩年、現カルール県 (Karur) のネルール村 (Nerur) に滞在し、三昧に至ったといわれる。現在はネルールで毎年慰霊祭が行われている。

第二項 サダーシヴァ・ブラメンドラの楽曲レパートリー

サダーシヴァ・ブラメンドラの楽曲は約 23 曲が現存しており、すべてサンスクリット語で書かれている [Natarajan 1990: 430]。他の楽聖と比較すると非常に少ないといえるが、各曲はバジャナ・サンプラダーヤのみならずカルナータカ音楽のコンサートでも不朽となっている。銘は「パラマハムサ (Paramahansa)」すなわち、「解脱し悟った者」とした。全 23 曲は (表 3-6) にまとめた。

サダーシヴァ・ブラメンドラの楽曲の内容は大きく分類すると、二つのバクティに基づいているといえる。一つ目は、サグナ (saguna)・バクティすなわち神の人格的側面を強調する崇拝 (1-13) である。典型的なナーマ・キールタナであり、ブラメンドラがクリシュナとラーマを特に信仰していたことがわかる。

二つ目は、ニルグナ (nirguna)・バクティすなわち非人格的な側面を強調する崇拝 (14-23) である。これは、第二章で述べたマハーラーシュトラ地方のサント、ナムデーヴ (13 世紀) を除き、他の楽聖にはあまり見られないものである。

ブラフマンとは、この世界の生起・存続・帰滅の起こるもとのものであり、動力因と質量因を兼ね備えた世界原因である。これは最高原理であるとともに、最高神としての性格を持ち、人間に業の果報をもたらす原因であるとされる [橋本・宮本・山下 2005: 98-99]。ブラメンドラは、不二一元論の開祖となったシャンカラと同じの立場に立ち、ブラフマン=アートマン (個我) のみが唯一の真実であり、現象世界は仮に現れている虚妄にすぎないと述べている。以下、表の中から数曲を取り上げて紹介する。

9 「ラーマの御名の真髓を味わえ」

ラーマの御名の真髓を味わえ、舌よ

それは邪悪な人びとを取り除き、すべての欲望を満たす
悲哀と生と死の恐怖を打ち払うものである
すべての聖典の真髄なのだ
それはブラフマー神を守り
悲しみの束を消滅する
純粹なパラマハムサに乗って歌われる
聖仙スカ、サナカ、カウシカによって味わわれたもの
ラーマの御名の真髄を味わえ

[Subramanian 1999: 205] を基に筆者訳。

16 「一切は神によって満たされる」

一切は神によって満たされる
何が言えるのか？ 何が言えないのか？
何を為すことができるのか？ 何を為すことができないのか？
一切は神によって満たされる
何を学ぶべきか？ 何を学ぶべきでないか？
何を礼拝すべきか？ 何を礼拝すべきでないか？
一切は神によって満たされる
何を理解すべきか？ 何を理解すべきでないか？
何を楽しむべきか？ 何を楽しむべきでないか？
一切は神によって満たされる
どこでも、常に最高神を想念せよ
これが解放なのだ

[Subramanian 1999: 217] を基に筆者訳。

第六節 その他の楽曲レパートリー

本節では、ナーマ・シッダーンタの聖者とは厳密には見なされていないが、バジャナ・サンプラダーヤの基本構成に欠かせない楽曲を提供しているヴィジャヤゴーパーラ・ヤティとバドラーチャラ・ラームダースの楽曲レパートリーについて言及する。

最初に、ヴィジャヤゴーパーラ・ヤティ（以下、ヴィジャヤゴーパーラ）は、1-3 で述

べた「吉なる歌」の内の2曲や礼拝で歌われる楽曲「お越してください」などの楽曲の作者である。銘は「ヴィジャヤゴーパーラ」である（図3-6）。しかし、彼自身については、ナーラーヤナ・ティールタと同時代（17-18世紀）の人物であるという他に、人物像、出身地などは全く知られていなかった。

しかし2003年に、「聖者」として信徒を多く持つクリシュナプレーミ（第五章）がヴィジャヤゴーパーラ・ヤティの三昧地を「発見」した。クリシュナプレーミは「ナーラーヤナ・ティールタをはじめとするバジャナ・サンプラダーヤの主要な楽聖にはそれぞれ三昧地があり、アーラーダナーが行われている。なぜヴィジャヤゴーパーラだけ何も行われていないのか」と自叙伝の中で述べている[Rangan 2004: 565]。詳細は第六章で言及することとし、楽曲リストは（表3-7）にまとめた。

次に取り上げるバドラーチャラ・ラームダース（Bhadrachala Ramdas, 1620-1680）はアーンドラ地方出身の神秘詩人である（図3-7）。ムスリム支配下のアーンドラ地方の裕福な家庭に生まれ、名前はゴーパーナ（Gopanna）と名付けられた。彼の叔父マダンナ（Madanna）は、当時の支配者タニ・シャーヒー（Tani Shāhī）の下、大臣として官用されていたという。

B.ラームダースはラーマ神に帰依し、聖典を読むと共に讃歌の詠唱に明け暮れていた。一途な信仰心から、彼にはあらゆるところにラーマ神が見えていたという。彼は、徴税官としてバドラーチャラ郡に赴任するが、寺院が荒廃しているのを見て、税金を使って寺院を修復してしまう。それが原因で12年間牢につながれるが、その間ひたすらラーマ神への信仰心を忘れなかった。すると、タニ・シャーのもとにラーマ神とその弟ラクシュマナが現れ、ラームダースを釈放するようというお告げを残した。この出来事によって、シャーはラームダースを釈放しただけでなく、ラーマ神の敬虔な信徒として褒美を下賜したという。

ラームダースは約300の楽曲を残したといい、主にテルグ語で書かれた。後述する楽聖ティヤーガラージャは彼の楽曲の中でB.ラームダースに賛辞を贈っている。

次項では、本節まで述べてきたナーマ・シッダーンタの聖者らの教えや楽曲を結集した芸能バジャナ・サンプラダーヤの成立過程について述べる。

第七節 「バジャナ・サンプラダーヤ」の成立

本節ではナーマ・シッダーンタの教義や楽聖の楽曲を収集し、バジャナ・サンプラダー

ヤという芸能として結実させたサットグルスワーミの貢献について述べる。

サットグルスワーミ（1782-1817）は、35年間という短い人生にもかかわらず、一世紀前のボーデーンドラが説いたナーマ・シッダーンタの教義を受け継ぎ、音楽を収集し、大衆に普及させる新しい方法を考案した。彼は、ボーデーンドラとアイヤーワールの生まれ変わりともいわれる [Jackson 1994: 110]。「大衆に受け入れられる」バジャナ・サンブラダーヤを体系づけたという点で、前項まで述べた聖者らと共に「バジャナのグル」と位置づけられている。他の聖者らはそれぞれに教義を広めようと尽力したが、サットグルスワーミはそれらを一つにまとめ、音楽を取り入れ、ナーマ・シッダーンタを芸能に昇華させた。音楽学者のシーターは、本芸能の誕生を「ナーマ・キールタナが、魅力的な信仰形態とシステム化された体系として開花した」と形容している [Seetha 2001: 528]。

ただし、厳密には彼は最初にバジャナ・サンブラダーヤを編み出した人物というわけではないようである。既に第二章で述べたように「バジャナ祭礼の萌芽」はアーンドラ地方ですで見られることは各研究者の見解の一致を見ている。また、マヘーシュワリにより、サットグルスワーミよりわずかに先がけてタンジャーヴール地方近郊のスワルナカードゥ（Swarnakadu）村で独自のバジャナの祭礼体系が行われ、詳細に記録されていたことが報告されている [Maheshwari 2006]。また、前項で述べたように、ティヤーガラージャもほぼ同時期にバジャナ専用の作品を多くつくっている。彼はサットグルスワーミより15歳年上である。サットグルスワーミがバジャナ・サンブラダーヤを成立させた後にすぐに広まるとは考えがたい。これらを総合すると、19世紀初頭にサットグルスワーミが編み出したといわれるバジャナの体系は、18世紀後半から散発的にタミル地方各地で行われ始めていたと考えられよう。いずれにせよ重要な点は、バジャナの体系を最初に考案したことではなく、彼が各楽聖の楽曲を取り入れ、より多くの信徒に開かれた、時代の変遷にも耐えうるバジャナ・サンブラダーヤの形式を整えたこと、また後述するようにボーデーンドラの教義を受け継ぎそれを後世に残そうと試みたことであろう。

第一項 サットグルスワーミの生涯

彼の伝記はおおよそ以下のようなものである。現クンバコーナム郡近郊のティルヴィサナッル村のテルグ・バラモン之家に生まれ、ヴェーンカタラーマン（Venkataraman）と名付けられた。すでに述べたように、同村は100年ほど前、17世紀後半にアイヤーワールが滞在していた村でもある。ヴェーンカタラーマン（後のサットグルスワーミ）の父

親、ヴェーンカタブラマンヤ・アイヤルは司祭として生計を立てていたが、家は貧しかったという。

幼少時のヴェーンカタラーマンに次のようなエピソードがある。彼は7歳まで発話することが出来なかったといい、両親は心配していた。ある聖者が村を訪れたとき、ヴェーンカタラーマンを見て、この子供が将来、偉大な人物になることを予言したという。後日、近郊のマナンジェリ (Mananjeri) 村に住むゴーパーラ・バーガヴァタルに相談した。彼はアイヤーワールの弟子であった。ゴーパーラ・バーガヴァタルが真言を唱えると、サットグルスワームは発話できるようになったという [Krishnamurthy 1979: 69; Natarajan 1999: 435]。

彼はジャーネキーという女性と結婚し「家住期(grihasthāsrama)」に入ったが、生活の大部分は、「神の御名を唱えること」で占められていた [Natarajan 1999: 435-436]。彼は叙事詩『ラーマヤナ』に深く心酔し、ラーマが森へ追放されたエピソードにちなんで自らも14年間にわたり、「托鉢」を行うことを決心した [Natarajan 1999: 435-436; Maheshwari 2006: 20]。サットグルスワームが1817年に亡くなったことを考慮すると、出発したのは1802年頃であろうと推測されている [Maheshwari 2006: 20]。ただし、1804年に僧院を設立したとも言われており (後述)、14年間も巡礼に行ったとは考え難い。

伝承によれば、彼はラーマの生誕地である北インドのアヨーディアを目指し、妻を伴ってインドの主要な聖地を回ったといわれる [Natarajan 1999: 436]。その途中、アンナマチャーリヤの孫のチンナイヤをはじめとするターツラパーカ詩人が住むアーンドラ地方のターツラパーカに立ち寄ったという。そこではバーガヴァタルらが「ナーマ・キールタナ」を実践しており、ナーマ・シッダーンタの熱心な信徒であったサットグルスワームは多いに触発されたという。これについては各研究者の主張は異なる。クリシュナムールティはここでの経験がサットグルスワームに「異なる地域の楽曲を集めて体系化するアイデアをもたらした」 [Krishnamurthy 1979: 72] とまで述べている。対してレオポルドは、バジャナ・サンプラダーヤのアイデアはターツラパーカ詩人たちによるもので、サットグルスワームはそれに追随したに過ぎないと主張した (第二章第三項)。このように、バジャナの体系化にかんする議論は、タミル地方とアーンドラ地方の研究者によって説が分かれる。サットグルスワームがターツラパーカを訪れたこと、各地域のナーマ・キールタナの楽曲を収集し、故郷に持ち帰ったことは各研究者の一致をみている。ただし、実際に北インドまでサットグルスワームが足を運んで収集したかどうかについては疑わしい。一説

によるとティルパティに詣でたあと再び南下し、現在僧院があるタンジャーヴールのマルダナッルール村 (Marudanallur) に定住したとも考えられている。

他に、後世に伝えられているサットグルスワーミの大きな功績のひとつは、ボーデーンドラの三昧地 (サマーディ) 再建に尽力したことである。ボーデーンドラは生前解脱したとされ、三昧地はかつてカーヴェーリ支流のヴィーラチョーラン川流域に安置されていたが、洪水で流されてしまったという。サットグルスワーミが後世にそのことを知り、弟子を共に不眠不休で三昧地の跡地を探すことを試みる。しかし、河岸の砂地に三昧地の跡を見つけるのは困難であり、開始から十日が経った。彼は「もし今日中に三昧地を見つけれなかったときは自分の命をここに投げ出す」と決め、自らの身体を二つ折りにして縛り、砂の中に埋めてもらった。すると、ボーデーンドラの「ラーマ」を唱える声が聴こえ、無事にその場所が突止められたというのである。しかしながら、また三昧地を再建してもヴィーラチョーラン川の水路を変えない限り、洪水で流されてしまうと考えたサットグルは、サルフォージ二世に治水工事を行ってもらおうよう、タンジャーヴールの宮殿まで足を運んだという [Krishnamurthy 1979: 72-75 ; Natarajan 1999: 437]。サットグルスワーミに敬意を表し、王は治水工事を行っただけでなく、ラーマ、シーター、アーンジャネーヤの銀の彫像を下賜した。また、近郊のティルヴィサナッルール村をバーガヴァタルたちに与え、その名に因んで「バーガヴァタプラム」と名付けた [Natarajan 1999: 438]。

サットグルスワーミはその後、近郊のマルダナッルール村 (クンバコーナムから南方へ約 5km) に移住し、1804 年に僧院を建設した⁵²⁾。1817 年にサットグルスワーミが亡くなると、嫡子がいなかったため一番弟子のグルスワーミが二代目を継いだ。三代目のカルヤーナスワーミは現世放棄者となり [Rangan 2004: 564]、彼の三昧地は僧院の傍に安置されている。サットグルスワーミ僧院は三つの僧院の内、唯一世襲制をとっているが、現在の僧院長はサットグルの血縁ではなく、グルスワーミの末裔である。六代続く系図は (表 3-8) にまとめた。

同僧院で最も重要な祭礼は「ラーマ神の第九日」である (既出)。その 1 日目がサットグルスワーミの命日にあたるという。また、マールガリ月に「ラーダーの婚礼祭」がひと月にわたって行われることは既に述べた。この時期には信徒が多く集い、泊りがけで祭礼を行う。また、「托鉢」では僧院長はタンブーラを持ち、木製のサンダルを履いて練り歩く。信徒が傘をさしてその後を続く様子が見られた (写真 3-4)。

前節で述べたように、サットグルスワーミは讃歌を体系化した。次にそれを普及する

必要があった。クリシュナムールティによると、当時は、ボーデーンドラとアイヤーワールの没後、約 100 年間が経ち、人びとのナーマ・シッダーンタへの関心は薄れつつあったという [Krishnamurthy 1979: 72-73]。サットグルスワーミはそのような状況を憂い、サンスクリット語で『信仰の闇を照らす光 (*Bhakti sandehadhvā Bhāskarah*)』を著わした [Krishnamurthy 1979: 76; Natarajan 1988: 444]。これは、弟子と師（サットグルスワーミ）の間答形式をとっている。会話調になっている上、バジャナ・サン普拉ダーヤの各儀礼が持つ意味が非常にわかりやすく説明されており、いわば「手引き」の役割を果たしている。本書を英訳したナタラージャンは、1800 年頃の著作であろうと推定している [Natarajan 1999: 444]。しかし、そうすると、サットグルスワーミは当時、弱冠 18 歳前後ということになる。また、1802 年頃からインド各地を巡礼する前にバジャナ・サン普拉ダーヤの様式は確立されていたということになり、矛盾は否めない。いつ執筆されたかは不明であるにせよ、本書はゴーヴィンダプラムのボーデーンドラ僧院に保管されており、一部は紛失しているという。同僧院の管理人の知人によってタミル語訳されたものを、ナタラージャンがさらに英訳し、1999 年に彼の著書に収録した。同書の構成は次の通りである。

1. 師への帰依
2. 序論（弟子の独言）
3. ナーマ・キールタナがカリユガにおける唯一の救済であることについて
4. なぜ神の御名を繰り返し唱えるのか？
5. 唱名は数珠を用いて数えること
6. 集団のナーマ・キールタナ
7. 托鉢
8. 唱名のときにシンバルを持つことの意味
9. 布施を左手で受け取ることについて
10. 他人の前に五体投地することについて
11. 食事のときに唱える言葉について
12. 『バーガヴァタ・プラーナ』の偉大さ
13. サンスクリット語以外の言語で讃歌を歌うことについて
14. 「灯明の周回」（神の御名のキールタナ）

15. マールガリ月に「ラーダーの婚礼式」を行うことの意味
16. 師の履物に礼拝すること
17. 一日中ナーマ・キールタナを行うこと
18. 「春の祭礼」に米をつくこと
19. 吉なる祝福

第二項 サットグルスワーミのバジャナの体系

本項では、今日のバジャナ・サンブラダーヤの基盤となるサットグルスワーミが確立したバジャナの体系の内容を述べる。各楽曲については既に 1-3 と 1-5 で説明した。したがって、ここでは祭礼の手順を表にまとめるにとどめる（表 3-9）。

これらの楽曲レパートリーの言語はテルグ語とサンスクリット語である。作者が確認できるのは「吉なる歌」のターツラパーカ・チンナイヤ、ジャヤデーヴァのアシュタパディ、ナーラーヤナ・ティールタのタランガム、ヴィジャヤゴーパーラの「お越してください」である。他の曲については、サットグルスワーミの作か、当時はよく知られた歌であったのかもしれない。現在灯明の周回でランプを運ぶ際に歌われる「ラーマ、ラーマ、ラーガヴァ」が見られることから、当初から僧院では歌われていたのであろう。不明となっている第四部については、楽曲は厳密に決められていない。ティヤーガラージャの「祭礼体系のキールタナ」に加え、20 世紀になってゴーパーラクリシュナ・バーガヴァタルがこの部分を整えたといわれている（第五章）。

サットグルスワーミの貢献については「インド各地の楽曲を収集しまとめた」と記述されてきた。しかしながら、成立当時はヒンディー語、カンナダ語はもちろんのこと、マラーティー・アバングさえレパートリーに入っていないことに疑問を感じざるを得ない。実際、歌集にアバングが加えられたのは 20 世紀初頭であり（第四章）、それまではテルグ語とサンスクリット語の楽曲だけであったものを、研究者が誇張したものであろうと思われる。

現在もサットグルスワーミ僧院ではかたくなに伝統を守り、第四章以降で言及するような様々な楽聖の楽曲は歌われない。筆者が同僧院で調査をした際、初めて参加した信徒が一般的な歌集に掲載されていない楽曲が歌われているのに戸惑っている様子が見られた。

特に第三部は、同僧院のあるマルダナツルール村に住む一部のバーガヴァタルらが、僧院の伝統的な楽曲を独占して歌い、信徒らはただ聴いているだけであった。2012 年 1 月

に行われた「ラーダーの婚礼祭」でも、隔日で行われた他の二つの僧院では多くの参加者が楽曲を共有していたのに対し、サットグルスワーミの僧院では特定のバーガヴァタルが独唱している場面が多く確認された。したがって、時代の流れに迎合しないことで「本流」としての「真正性」を主張していると解釈できる。しかし、参加者が共有できる楽曲を多く取り入れている現在の傾向との乖離が問題となりつつあるといえよう。

第八節 楽聖ティヤーガラージャ (1767-1845) の貢献

本節では、今日のバジャナ・サンブラダーヤに欠かせない作品群をつくった楽聖ティヤーガラージャの貢献について述べる。

第一項 生涯と音楽的貢献

ティヤーガラージャはカルナータカ音楽に多大な貢献をし、現在に至るまで名実共に最も影響力を持つ楽聖である (図 3-8)。彼とほぼ同時代、同地域で活躍したムットゥスワーミ・ディークシタル、シャーマ・シャーストリと並んで三楽聖と呼ばれる。その中でも、ティヤーガラージャの楽曲は卓越した人気を誇り、コンサートにおいて彼の作品が歌われないことはないといつてよい。

ティヤーガラージャは 1767 年にテルグのスマールタ・バラモン家庭に生まれた。父方の祖父ギリラージャブラフマン (Girirājabrahman) はアーンドラ地方からタミル地方に移住し、宮廷音楽家の指導的立場にあったといわれる。息子のラーマブラフマン (Rāmabrahman) もトゥラジャー二世の時代に宮廷音楽家として活躍した。母のシーターンマ (Sīthāmma) も宮廷音楽家のヴィーナ・カーラハスティ・アイヤル (Vīna Kālahasti Iyer) の娘であった。ティヤーガラージャはティルヴァールール (Tiruvārur) の本尊に因んでつけられた名であるという。ラーマブラフマンはトゥラジャー二世に土地を賜り、カーヴェーリ河沿いの村ティルヴァイヤール (Tiruvaiyāru) に居を構えた。ティヤーガラージャは幼少期から卓越した音楽的才能を発揮し、宮廷音楽家ソンティ・ヴェーンカタラーマナイヤ (Sonti Venkatarāmanayya) に師事した。

ティヤーガラージャの音楽的貢献については枚挙に暇がないが、まず、クリティ (*kṛiti*) またはキールタナと呼ばれる楽曲形式を完成させたことに加え、作品の中で冒頭部にサンガティ (Saṅgati) と呼ばれる「変奏」を導入したことが筆頭に挙げられよう。これによってラーガの魅力が余すところなく表現されるようになり、カルナータカ音楽の芸術性を飛

躍的に高めた。この影響により、カルナータカ音楽そのものの一部にサンガティが定着し、現在では他の作曲家のほとんどの作品にこの技巧が用いられて演奏されるようになった。なお、バジャナ・サンプラダーヤの楽曲レパートリーはこの前の時代に作られた楽曲が多くを占めるため、サンガティは原則として用いられない。

彼は 1847 年 1 月 6 日、ヒンドゥー暦のパウシャ月、黒分の 5 日に亡くなり、死の直前に出家して現世放棄者となったため遺体は火葬されず、ティルヴァイヤールのカーヴェーリ河岸に埋葬された。ヴリンダーヴァン（墓碑）が建立され、彼の孫の代までは祖霊祭が行われていたが、その後は弟子たちによってアーラーダナーが举行される。当初は儀礼だけだったものに、音楽やハリカタが導入され、数日間にわたる大規模なものとなって、今日の形態へ継承されることになった。ティヤーガラージャ・アーラーダナーの詳細は関連事項として第五章で言及する。

第二項 バジャナへの熱意

ティヤーガラージャはラーマ神を最高神として帰依し、青年期からカルナータカ地方のハリダーサや、先述のナーラーヤナ・ティールタといった聖者を崇敬しナーマ・シッダーンタに深く傾倒していた。父ラーマブラフマン（Ramabrahman）もナーマ・シッダーンタの信徒であったことも確かである [Natarajan 1999: 442]⁵³⁾。ティヤーガラージャは毎日ラーマの名を何千回も唱えることを日課にしていたという [Leopold 1988/1999: 115]。托鉢のバジャナを日課として実践し、『祭礼体系のキールタナ（*Utsava Sampradaya Kirtana*）』や「神の御名のキールタナ（*Divya Nama Kirtana*）」、礼拝用の楽曲（*upacāra*）といったバジャナのための楽曲を多数作曲した。これらの一部は、現在不可欠なものとなっている。

また、彼はバジャナ実践の重要さやバジャナへのあるべき姿勢を説いた楽曲も多く作曲した。ティヤーガラージャがサットグルスワーミと接触したかどうか、また彼のバジャナ・サンプラダーヤを知る機会があったかは不明である。ティヤーガラージャはサットグルスワーミより 15 年早く生まれ、30 年長く生きている。彼はバジャナ・サンプラダーヤが成立した時期において、豊富な楽曲レパートリーを後世に残したという点で功労者であることは間違いない。

以下、ティヤーガラージャの作品でバジャナ実践をテーマにした楽曲を挙げる。

1. 「それはバジャナではない」
2. 「バジャナをする者に恐れがあるのか」
3. 「なぜバジャナをしないのか」
4. 「バジャナを実践せよ」
5. 「真のバジャナの道」
6. 「神の恩寵が得られるとき」
7. 「正しくバジャナが行われたとき」

[Ramanujacari 2008] を基に筆者訳。

これらの楽曲はクリティ（既出）という楽曲形式で作られ、冒頭部（主旋律）、副旋律、展開部の三部構成である。次節で述べる彼のバジャナ用の作品とは異なり、変奏を伴い、比較的高度な音楽技術を要するため、集団歌謡には不向きである。したがってこれらはバジャナ実践を説いているが、そのための楽曲ではないことを注記しておく。また、ラーマ神の名を唱えることを詠った楽曲も非常に多いが、ここでは省略する。

次節では、バジャナ・サンプラダーヤのために作られた楽曲レパートリーを具体的に見ていく。

第三項 ティヤーガラージャの楽曲レパートリー

本節では、ティヤーガラージャの膨大な楽曲レパートリーの中でも、バジャナを目的として作られた作品集を二つ取り上げる。

「祭礼体系のキールタナ」

「祭礼体系のキールタナ（Utsava sampradāya kīrtana）」は、27曲が収められた曲集である。バジャナ・サンプラダーヤの基本構成（第一章第三節）では第四部の「ぶらんこの祭礼」にあたり、ラーマ神とシーター妃の偶像を「生きた神」とみなして寝所に招き、供物、香、灯明を捧げて礼拝し、子守唄を歌い、また目覚めさせるという一連の儀礼のためにつくられた作品である。構成は冒頭部（主旋律）と展開部の二部構成の曲と、間に副旋律が入る三部構成の曲がおよそ半々である。「祭礼体系のキールタナ」全27曲は(表3-10)にまとめた。

この内、ほとんどの楽曲が「神」としてラーマを讃えているが、21は展開部で交互に母

と子の会話が描写されており、ティヤーガラージャが信徒と神の枠を超え、ラーマ神に対して深い愛情を示している例であるといえる。特に、今日のバジャナ・サン普拉ダーヤで不可欠となっているのは、2 番目の「慎重にお越してください」（第一章第三節）、15 番目の「微笑みを湛えた方よ」、24 番目の「シーターの結婚」である。特に、24 は同名の儀礼の最後に歌われる吉なる歌である。また、これらの楽曲のいくつかは、しばしばコンサートや他の儀礼でも単独で歌われる。

「神の御名を唱えるキールタナ」

次に、「神の御名を唱えるキールタナ (Divyanāma kīrtana)」はバジャナ・サン普拉ダーヤで歌うことを目的としてつくられた楽曲形式である⁵⁴⁾ [Sambamurthy 1984: 121]。ティヤーガラージャの他の大多数の作品と同様、「お気に入りの神 (Ishta daivata)」であるラーマ神に捧げられている。サンスクリット語やテルグ語で多くの「神の御名を唱えるキールタナ」を作曲し、毎日の托鉢の際に歌った [井上 2006: 474]。

今日、「ディヴィヤナーマ」というと第三部の「灯明の儀礼」の通称となっている（第一章第三節）。そのため、先行研究の中にはティヤーガラージャがそのために作ったと述べてあるものもある⁵⁵⁾。しかし、この作品群は灯明の儀礼にのみ用いられたわけではないだろう。

バジャナ・サン普拉ダーヤで扱われる全ての楽曲に共通して言えることであるが、ティヤーガラージャの「神の御名を唱えるキールタナ」は特に、歌詞や旋律が簡潔明瞭で「集団で歌うこと」を意識しているのがわかる。ティヤーガラージャは毎日の托鉢や自宅でのバジャナにおいて、リーダー格のバーガヴァタル、信徒、全員の順に一節を 3 回繰り返させたという [Sankar 2009: 2]。

「神の御名を唱えるキールタナ」各曲の構造はシンプルで、冒頭部（主旋律）と複数の展開部のみで構成される。展開部の数は四つから最大 23 までと曲によって異なる。最後の展開部には作曲者の銘「ティヤーガラージャ」が入る。冒頭部と展開部に同じ旋律がつけられている曲 (*Ekadhātu Divyanāma kīrtana*) と、異なる旋律がつけられている曲 (*Dvidhātu Divyanāma kīrtana*) の 2 種類がある。前者の場合、冒頭部の後に展開部が次々と歌われ、冒頭部に戻らないのが特徴である。一方、後者は、展開部を一つ歌うごとに冒頭部に戻るのが特徴で、多くのキールタナと同様の構造である [Sambamurthy 1984: 121]。

また、いくつかの曲は冒頭部がサンスクリット語、展開部はテルグ語で書かれている [Sankar 2009: 9]。以下に記した「我は汝の僕 (Tava dāsōham)」(ラーガ：プンナーガ ヴァラーリ) はその好例である。

<冒頭部> サンスクリット語

我は汝の僕 我は汝の僕

我は汝の僕 ダシャラタの息子よ

tava dāsōham tava dāsōham

tava dāsōham dāśaratae

<展開部> テルグ語

1. 柔らかな話し言葉で欠点のない人間として生まれたダシャラタの息子

vara m̐ḍu bhāsha virahita dōsha nara vara vaesha dāśaratae

(2 から 5 省略)

6. 聖典によって敬われ、世俗から解き放たれたダシャラタの息子に

ティヤーガラージャは礼拝する

āgama vinuta rāga virahita tyāgarāja nuta dāśaratae

[Shankar 2009: 96] を基に筆者作成。

第九節 小括 マラーター時代の楽曲レパートリー

ここまで、マラーター時代における楽曲の形成過程を、バジャナ・サンプラダーヤに関連の深い楽曲レパートリーを中心に確認してきた。ここでは、まとめとしてナーマ・シッダーンタの展開とバジャナ・サンプラダーヤの成立過程をふりかえった上で、楽曲の特徴を検討する。

この時代を特徴づけるのは、マラーターの宗教と芸能に対する寛大な庇護と多層的な音楽文化の醸成である。歴代の王は、カルナータカ音楽、ヒンドゥスターニー音楽、戯曲、宗教芸能、舞踊音楽など分け隔てなく保護し、また自ら多くの作品をつくった。マラーター時代のタンジャーヴールは、限られた資本の中で、また迫りくる外敵に脅かされながらも、南インドの知的なヘゲモニーであり続けた。結果、現在のカルナータカ音楽で中心的な位置を占める楽曲レパートリーの大部分が、この時代に形成されたのである。無論、必ずしもカルナータカ音楽の黄金時代、すなわち三楽聖を中心とする作品群とバジャナ・サ

ンプラダーヤで用いられる楽曲は一致しないが、この時代のタンジャーヴールに宗教と音楽文化が育まれる環境が整っていたからこそ、多様な領域で豊富な楽曲が蓄積されたのであった。

さて、バジャナ・サンプラダーヤの成立という点から見れば、この時代に出現したナーマ・シッダーンタの聖者なくしてはありえなかった。ボーデーンドラはオディシャー地方から持ち帰った文献を基に著書を多数執筆し、タミル地方でナーマ・シッダーンタを広めるべく尽力した。この派閥の第一のグルとなるボーデーンドラが、シャンカラ僧院長であったことは、スマールタ派の信徒を惹きつける要因として重要であっただろう。次に、アイヤーワールはシヴァ派の信徒であったが、ボーデーンドラの活動に共感し、賛辞を贈っている。後世に彼が第二のグルとして位置づけられることで、ヴィシュヌ派とシヴァ派のバランスがとられることになったといえる。

次に、16世紀から170年間生きたとされるサダーシヴァ・ブラメンドラは、不二一元論の哲学者として、また生前解脱をした偉大な聖者として崇敬されている。サグナ・バクティとニルグナ・バクティの楽曲をつくったが、主にラーマやクリシュナを讃えるサグナ・バクティの楽曲がバジャナ・サンプラダーヤに組み込まれることとなった。

次に、17-18世紀のナーラーヤナ・ティールタは『バーガヴァタ・プラーナ』に描かれているクリシュナの遊戯から着想した長大なサンスクリット劇『クリシュナの遊戯の波』を執筆し、その中の各曲「タランガム」はバジャナ・サンプラダーヤの重要な楽曲レパートリーとなった。ナーラーヤナ・ティールタの作品は、ナタラージャンが述べているように、サットグルスワーミによって初めて日の目を見た。これがバジャナ・サンプラダーヤに取り込まれることによってナーラーヤナ・ティールタが「ナーマ・シッダーンタの聖者」として位置づけられたのである [Natarajan 1990: 439]。タランガムはアシュタパディの影響を受けて書かれてはいるが『バーガヴァタ・プラーナ』が物語の源泉となっており、クリシュナの妻のルクミニがヒロインである。アシュタパディは「ラーダーの婚礼祭」、タランガムは「ルクミニの婚礼祭」に用いられる。

その他の重要な楽曲として、18世紀のヴィジャヤゴーパーラ・ヤティはナーマ・シッダーンタの聖者とはみなされていないが「吉なる歌」他、礼拝の楽曲で欠かせないレパートリーをつくった。彼の人物像は全く知られていなかったが、2003年に三昧地が発見される(第六章)。表に見るように、彼の楽曲はバジャナの祭礼体系に則って作られており、サットグルスワーミのバジャナの体系が成立する以前から類似の体系が既に存在していたこと

を示唆している。

バジャナ・サンプラダーヤの成立に貢献したサットグルスワームはボーデーンドラの教義を受け継ぎ、大衆に普及するべく非常にわかりやすい問答形式の『信仰の闇を照らす光』を執筆した。巡礼の途中でターツラパーカに立ち寄り、バジャナの体系のアイデアを得、インド各地の「ナーマ・キールタナ」を収集し、タミル地方でバジャナ・サンプラダーヤを成立させた。ただし「バジャナ・サンプラダーヤ」の名称が初めて活字として現れるのは1956年に出版された歌集からであることを注記しておく。

ティヤーガラージャは自らナーマ・シッダーンタの信徒として自覚し、バジャナを熱心に行っていた。バジャナを推奨する楽曲も多く作ったほか、バジャナ専用の「祭礼体系のキールタナ」と「神の御名を唱えるキールタナ」は後世に重要なレパートリーとして取り込まれた。これらに加え、第二章で取り上げたジャヤデーヴァのアシュタパディ、ターツラパーカ詩人の楽曲によって、バジャナ・サンプラダーヤに基本的なレパートリーが全てそろったことになる。

次章以降、サットグルスワームのバジャナ・サンプラダーヤが「伝統」と見なされつつも、一人歩きを始め、それを骨子として変化が加えられていく様子を述べる。

第四章 バジャナ・サン普拉ダーヤの確立（19世紀中葉—20世紀中葉）

本章では、バジャナ・サン普拉ダーヤの確立と題し、英領時代に焦点をあてる。まず、時代的背景として英領時代の政治的社会状況を概観し、重要な出来事に言及する。次に、本論文に関係の深い当時の音楽的状况を語る上では欠かせない、芸能のパトロンの変化、バジャナ・サン普拉ダーヤと並んでキールタンから影響を受けて生まれた、タミル地方のハリカターの流行について述べる。さらに、バジャナ・サン普拉ダーヤの楽曲レパートリーを語る上で不可欠な歌集の出版、マドラスでのバジャナ・サン普拉ダーヤの実践状況を取り上げる。最後に、本芸能に重要な転換期をもたらしたプドゥコーツタイ・ゴーパーラクリシュナ・バーガヴァタルの楽曲レパートリーの追補について具体的に述べ、小括として英領時代の楽曲レパートリーの考察を行う。

第一節 英領時代

第一項 概観

19世紀初頭から中葉まで、南インドは長い経済的停滞期にあったと同時に、土地制度の導入に代表される植民地的諸制度が次第に行き渡り、植民地として編成されていく時期にあった〔水島 2007: 251〕。1820年前後には南インドのマドラス管区と西インドのボンベイ地方に新しいライヤートワリー（富裕農民）制⁵⁶⁾という地稅制度が導入された。これは、国家と自營農の間の単純簡潔な土地制度構造を理想とした制度であったが、在地社会の生産関係や村落のまとまり、あるいはカースト的つながりが失われ、インドの社会に重大な変質をもたらした。

19世紀中葉、イギリスの植民地行政はほぼ確立されるに至り、1857年のインド大反乱をきっかけに、ついにイギリスはインドを直接統治下におくことになる〔ラーガヴァン 2001(1979): 278〕。1855年のマラーター王朝崩壊以降、タンジャーヴールはマドラス管区の管轄に置かれた。疲弊した農村から経済・行政機関を抱えて成長しはじめた都市マドラスに多くの人びとが移住した。特に農村で将来の活路を見いだせないエリートが集まり、マドラスは急成長していくことになる。ただし、植民地社会で相応の地位を得るには、西欧的教育と英語の習得が不可欠であった。いち早くこれらを取り入れたのはバラモンで、植民地政府官僚として登用され、マドラス管区の人口の3%に満たないバラモンが、上級

官職の 80%近くを占め、唯一の知的階級としての権威を高めることとなった。このことにより、19 世紀後期から 20 世紀初頭には非バラモンカーストの反バラモン感情が噴出していくことになる。

また、この時代には自国の歴史・文化を研究し、その価値を再評価する愛国主義的な風潮が生まれると共に、文芸・音楽復興運動も盛んになった（後述）。

インドは 1947 年にイギリスから独立し、英領時代は終焉する。

第二項 音楽の中心地の移行—タンジャーヴールからマドラスへ

既に述べたように、タンジャーヴールでは 19 世紀中葉に本格的な英領が始まると、土地の転売や移動が活発になり、村を離れて移住するバラモンが増加した。シヴァージー二世の逝去後も、イギリスはタンジャーヴールを統治していたが、文芸への法外な出費を鑑み、芸能庇護には全く関与しなかった [Weidman 2006: 63]。それ以前に、西洋人にとってインドの音楽は「騒音」で程度しかなかったといわれる [井上 2006]。したがって、この前後に音楽家は新しいパトロンを求めて、ケーララ地方のトラヴァンコール (Travancole、16 世紀-1947) やカルナータカ地方のマイソール (Mysore、1399-1947) などの藩王国、また大都市マドラス (現チェンナイ) に多数移住した。こうして、タンジャーヴールは音楽の中心地としての歴史的役割は徐々に幕を閉じ、「遺産」としての価値が見出されていくのみとなる。本章以降、舞台はしばしばタンジャーヴールとマドラスを行き来することになる。

まずは、今後頻出するマドラスと芸能の関連性について歴史的背景を言及しておきたい。マドラスは 16 世紀中期以来ポルトガルの根拠地となったサン・トメ (San Thomé) があるが、直接的には 1639 年にイギリス東インド会社がコロマンデル海岸にある拠点としていた、マスリパタムに代わる新たな拠点としてマドラサパトナム (Madrasapatnam、後のマドラス) を取得したことにはじまるとされる [辛島 2012:491-492]。当初は小さな漁村に過ぎず、イギリス東インド会社は 30 年間の免税を与えてインド人の来住を奨励した。これにより 1640 年代末には 300-400 家族の近在農村の伝統的な綿織物技術をもったインド人織布工や商人が同要塞北方に来住し、集落を形成し、在地の人びとにチェンナパトナム (Chennapattanam) と呼ばれたという⁵⁷⁾ [辛島ほか 2012: 492]。1640 年の移住者の内、2 か国語つまり現地語と英語を話せる商人は「ドゥバーシュ (dubash)」と呼ばれ、後に莫大な富を築き、偉大なパトロンとなる [Sriram 2009: 3]。彼らはアーンドラ地方出

身のチェッティ (Chetti) ⁵⁸⁾やコーマティ (Kōmati) と呼ばれる商人カーストであった。音楽家の移住は 18 世紀末から始まり、移住した音楽家はこれらの商人の庇護を求めて東インド会社の金融の中心地であったマドラスのインド人居住区ブラック・タウン (現ジョージタウン) に居住した ⁵⁹⁾。

なお、当時のマドラスの芸能の状況を知る上で貴重な文献『すべての神の遊戯 (*Sarva deva vilāsa*)』(18 世紀末頃、著者不明)がある。これによると、芸能は特に寺院と関係が深く、芸能のパトロンは同時に寺院のパトロンでもあったという [井上 2006: 50]。特に、農業カースト出身のヴェッラーラ (Vellāla) で大地主となった者、富裕なバラモンらは寺院の管財人となり、芸能と宗教に寛大な庇護を与えた。彼らは取り巻きの学者、詩人、音楽家、踊り子などを保護し、彼らの自宅でしばしば音楽会を開催したという [Nerve 2006: 98]。19 世紀末以降に移住した音楽家は、富裕な弁護士たちの庇護を得てマイラポールに居住するようになる [井上 2006: 391]。

このような経緯で 20 世紀初頭にはマドラスが新しい音楽の中心地となると共に、宮廷による芸能のパトロンの時代は完全に終わり、その役割は民間の富裕層や組織が担うことになる。19 世紀末から 20 世紀前半のマドラスは、音楽家にとって極めて激しい変化を余儀なくされる出来事が、一気に到来した。

それらの出来事を年代別に述べる。第一に、音楽の記譜化である。1835 年に現地語での印刷・出版が解禁されると、19 世紀末から音楽書の出版が始まった。著名歌手シンガラーチャーリユル兄弟 (Śignarācāryulu) がカルナータカ音楽の教則本等を次々に出版した。当時、マドラスのブラック・タウンの共通語はテルグ語であり、初期の出版物の多くはテルグ語であった [井上 2006: 103-104]。このことによって、圧倒的に口頭伝承に拠っていた音楽文化が、徐々に文字を媒体とし新しい市場を獲得していくことになる。

第二に、組織化である。1874 年にマハーラーシュトラ地方、プネーに設立されたガーヤン・サマージ (歌謡奨励会、Gāyan Sāmaj) を筆頭とし、音楽協会が次々に設立された。南インドでは、1883 年にマドラス・ジュビリー・ガーヤン・サマージ (Madras Jubilee Gayan Samaj) が設立されパトロンを求める音楽家たちの受け皿として活動するようになった [井上 2006: 22]。マドラスのガーヤン・サマージの活動により、この頃から、北のヒンドゥスターニー音楽と南のカルナータカ音楽の二つの体系が存在することがインド全体に認識されるようになったということは重要である。マドラスのガーヤン・サマージに約 50 年遅れて、1928 年にマドラス音楽アカデミー (Madras Music Academy) が設立さ

れる。これは、前世紀までに培われた音楽技術や楽曲形式や作品が失われつつあることへの危機感から、その保存と普及、さらにインド音楽専門の研究機関が必要であるという認識から生まれた [Sriram 2009: 7]。同アカデミーは現在に至るまで現地の音楽振興のけん引役となっている民間組織である。この年から、同アカデミーでは毎年マールガリ月（12月中旬-1月中旬）に年次大会が開催されるようになる。続いて 1933 年にはインド芸術協会（Indian Fine Arts Society）が設立された。当初、これらの組織の運営は容易でなく、出演者に払う謝礼もままならなかった状態であったという⁶⁰。

第三に、音楽の商品化である。20 世紀初頭にグラモフォン・レコードにより音楽作品の販売が開始されたことは、音楽の領域に劇的な変化をもたらした。次々に音楽家の演奏が録音されるようになり、マドラスには 1906 年に初めてレコードのショールームが開設された [Sriram 2009: 4]。従来とは比較にならない速さで楽曲が一般に普及することになると共に、音楽の商業化の幕が開けたのであった。

第四に、音楽の情報化である。1924 年にマドラス管区ラジオクラブによってラジオ放送が開始され、1930 年から、次のようなプログラムが放送された。1. カルナータカ音楽のコンサート（AM5:00-7:00）、2. 西洋音楽（月 1 回）、3. 音楽レッスン（PM4:00-4:30）、4. グラモフォン・レコードの再生（日曜と祭日の AM10:00-11:00）[Weidman 2009: 269]。このようにマドラス市民は定期的に音楽を享受できるようになったのであるが、1938 年に全インドラジオ放送のマドラス局が設立されると、市場に出回っている商業主義的なあらゆる音楽に対し、政府の機関として質の良い音楽を放送するという名目で音楽が「選択」されるようになった。

第五に、映画化である。1931 年にタミル映画がトーキーになると、初期にカルナータカ音楽がその大きな位置を占めるようになる [Srutī Issue282 2008:39]。現在ではおなじみとなったが、音楽家が映画のプレイバックシンガーとして活躍するようになり、自ら俳優として出演する者も少なくなかった。公式記録として最初に古典音楽家が映画に出演したのは 1933 年、男性バラモン歌手の S.V.スッバイヤ・バーガヴァタル（S. V. Subbaiya Bhagavatar）である。演目はハリカターの代表的作品であるゴーパールクリシュナ・バーラティ（Gopālakṛṣṇa Bhārati, 1810-81）の『ナンダンの物語』であった [Srutī 1988-1989: Issue 51/52, 67]。バジャナの普及にも貢献したパーパナーサム・シヴァン（Pāpanāsam Sivan）といったカルナータカ音楽の作曲家がタミル映画に楽曲を提供し、一世を風靡した。

第六に、音楽のイベント化である。チケット制の音楽会が開始された。マドラスではサバー (sabhā、音楽協会) が多数存在し、音楽家の活動拠点となっている。その先駆けとなったのは、ジョージ・タウン (旧ブラック・タウン) に 1880 年に設立されたトンダイマンダラム・サバー (Tondaimandalam Sabhā) であった。音楽会はそれまでパトロンの自宅や寺院などで行われていたが、機会が増加するにつれ、より多くの聴衆が音楽を享受できるシステムが必要となっていた。次に設立されたのは 1900 年のパールタサーラティ・スワーム・サバーで、現存するサバーの中では最古のものである。しかし、当時の音楽家は依然「音楽会は私邸で行うもの」という意識が強く、広く公開されることを好まない者も少なからずいたという。また、自分の音楽が「売られている」という感覚を持つ音楽家もいた [Sriram 2009: 5]。最初は、音楽会の後半になるとお盆が回され、そこに任意でお金を入れていくという「投げ銭制」であった。有力者が寺院と芸能のパトロンを兼ねていた慣習は徐々に希薄化し、サバーの出現によって、聴衆がそれを分担するようになる。しかし、サバーはそれだけでは運営することはできず、複数のパトロンから寄付を募るのが一般的である。

以上のように、英領時代の音楽界は、一言でいえば制限された私的な領域から公的な領域への移行期を経験した。また、西洋の技術により音楽が「大量生産」され、商業化すると共に急速に大衆に浸透していった時代であった。このように、都市化するマドラスにおいて音楽界が華やかに開花していくのと反比例するように、かつての音楽の都であったタンジャーヴールは音楽の中心地から周縁化していった [The Hindu 2002.12.1] ことも付け加えておきたい。

第三項 ドラヴィダ民族運動とタミル・ナショナリズム

本項では、英領期のタミル地方における重要な社会現象であるドラヴィダ運動について概観し、次項で音楽界への影響を検討する。

既に述べたように、19 世紀後期から 20 世紀初頭には非バラモンカーストの反バラモン感情が噴出していった。折しも、1842 年、1868 年にタミル語の文法書にあたる『トルハーピヤム (Tolkāppiyam)』(前 3-3 世紀頃?) の校訂版が相次いで出版されると、タミル語地域の人びとは自らの歴史と文化を再評価することになり、タミル・ルネサンスが興った⁶¹⁾。しかしその後、南インドの地に古代文明が開化していたという仮説が生まれると、バラモンは北から南下した征服民族のアーリヤ (Ārya) 民族であり、非バラモンは南の先住民族

ドラヴィダ (Dravida) 民族であるという「ドラヴィダ民族論」が描かれた。「ドラヴィダ」⁶²⁾とは、主に南インドで話されるドラヴィダ語族に属する諸言語を用いる民族として用いられる概念で、イギリスの宣教師ロバート・コールドウェル (Robert Caldwell, 1814-92)⁶³⁾によって初めて提唱された [杉本 2003: 103-104]。この運動の特徴は、第一に、カーストの枠を超えた「バラモン以外のカースト=非バラモン」の団結を唱え、カースト運動とは異なることである。第二に、下位カーストがしばしば上位カーストの模倣をして宗教的地位上昇 (サンスクリタイゼーション) を試みたのにたいし、この運動では、むしろ非バラモンであることにこそ誇りをもとうとしたことである [志賀 2007: 304-305]。

1916年の「非バラモン」宣言と翌年の「正義党 (Justice Party)」の結成を機に、タミル地方において「非バラモン運動」はますます勢いを増した。1925年には国民会議派でガンディーを支持していたラーマスワーミ・ナーイカル (Ramaswami Naicker) が同党の非バラモン差別に怒って脱党し、彼の強力なリーダーシップのもと「自尊心運動 (Self Respect Movement)」が推進された。1937年のマドラス州へのヒンディー語教育導入を機にさら運動は激化し、彼はいったん投獄されるが 38年に正義党党首に選ばれる。ラーマスワーミは、正義党の親英的態度に飽き足らず、44年にドラヴィダ連盟 (Dravida Kazhagam) を創立し、47年の独立の際には南インド分離独立 (ドラヴィスターン) を要求するに至った。一連の運動は北インドおよびバラモン支配から南インドを開放するという「ドラヴィダ民族運動」に発展していく。

第四項 タミル語音楽運動と楽曲レパートリー

前節で述べた、一連の「タミル・ナショナリズム」のうねりは、音楽・芸能の領域にも大きな影響を及ぼし、1940年頃からタミル音楽文化の地位向上を目指す動きが活発になった。これは、サンスクリット、テルグ語の楽曲が庇護され、在地の主要言語であるにもかかわらず、タミル語の楽曲が歴代の支配者に冷遇されてきたことにある。英領時代に移行しても音楽家たちが好んでテルグ語やサンスクリット語で書かれた三楽聖の作品を中心に演奏していたのは自然な帰結である。三楽聖について補足すると、3章で取り上げたティヤーガラージャはテルグ語、ムットゥスワーミ・ディークシタルはサンスクリット語、シヤーマ・シャーストリはテルグ語で主に作品を書いた。前者はテルグ・バラモン、後者 2人はタミル・バラモンであった。

ここで、「タミル音楽」とはどのようなものか、当時の音楽界にどのように位置づけられ

ていたのかを簡潔に記しておく必要があるだろう。まず、一般に認識されているタミル音楽とは、7-8世紀に活躍したナーヤナール（既出）と呼ばれるシヴァ派の聖者をはじめとする、タミル語で書かれた讃歌全般を指す。これはラーガとは厳密には異なる「パン (*pan*)」と呼ばれるタミル音楽の旋法に基づいている。パンとは概念的にはラーガに似ているが、サンスクリット語文献の中でラーガという言葉が旋律の法則を著わすものとして規定される、より以前に成立したとされる古代タミル語叙事詩『シラッパディハーラム (*Cilappatikāram*)』に登場する古い旋律概念である [*Sruti* 1984: Issue2, 12-13; 井上 2006: 272]。これらのタミル語の讃歌はバラモン、シヴァ派寺院付の音楽家オードゥワール (*Ōduvār*)、イサイ・ヴェッラーラ (*Icāi Vellāla*)⁶⁴といった限られたカーストによって担われてきた [井上 2006: 272]。タミル音楽はシヴァ派に限ったものではなく、ヴィシュヌ派の聖者アールワールの楽曲もタミル語で書かれており、主にシュリーヴァイシュナヴァ派 (*Śrī Vaiṣṇava*) の人びとによって歌い継がれてきた。いずれも英領時代の公式の音楽会ではほとんど扱われてこなかったといつてよい。また、いわゆる「カルナータカ音楽」の中にもタミル語の作品群があり、一般に開かれているが、やはり音楽会で歌われる機会はテルグ語やサンスクリット語に比較すると極端に少なく、歌われたとしても小曲扱いであった。しかし、19世紀にはゴーパーラクリシュナ・バーラティ、20世紀にはパーパナーサム・シヴァン（既出）といった優れたタミル語の楽曲が多数生み出されたし、映画界ではむしろタミル語の楽曲のほうが受け容れられた。このように、タミル語の作品は存在するのだが、問題は音楽家たちがそれらを音楽会で積極的に取り上げようとしないことであった。

このような状況がタミル・ナショナリストたちの大きな不満となったのである。タミル語音楽運動は、著名な音楽のパトロンであったアンナーマライ・チェッティヤール (*Annāmalai Chēṭṭiyār*) が主導した。彼は1929年、チダンバラムに音楽カレッジを設立し、著名音楽家を招いてタミル音楽の育成を開始した。彼はしばしば音楽家を自宅に招いて音楽会を開催したが、演奏されるのは三楽聖の作品が中心で、自らの母語であるタミル語の歌がほとんどないことに不満を感じていたという [井上 2006: 1671]。このカレッジは1932年に正式にアンナーマライ大学の音楽学部となり、後にタミル語音楽運動の砦になっていく [Arooran 1980: 255]。

さらに追い打ちをかけるように1937年、国民会議派が北インドの主要言語であったヒンディー語を国語とし、教育機関における教授の義務付けを発布した [Weidman 2009:

167]。これにより、タミル音楽を復興させようとする人びとのテルグ語への反感が一層強まることとなった。先に述べたように、テルグ語圏とタミル語圏の人びとは「ドラヴィダ」として括られ、19世紀末からの「ドラヴィダ民族運動」では共にアーリヤ民族を紛糾した同胞であった。しかし、テルグ語には比較的サンスクリット語から派生した語彙が多く、国語として義務付けられるヒンディー語と同様アーリヤの影響を受けていると考えられ [Weidman 2009: 167]、テルグ語話者とタミル語話者は一転して同胞から他者へと、その位置づけが変わったのであった。

その後、アンナーマライ・チェッティヤールは、1940年8月に1万ルピーの寄付金を出資し、賞金をかけてタミル語の新しい楽曲を募集する。また、翌年、タミル語音楽の発展を目的とした第一回タミル音楽会議をチダンバラムで開催した [Weidman 2009: 167-168]。その内容は、会議の主旨を述べた上で、次のような要求を提示している。その要点のみ述べる。1. 音楽教育の場におけるタミル語の作品の優先的教授。2. タミル語の楽曲にのみ限定した音楽会の開催。3. タミル語の楽曲の恒常的な増加の支援。4. ラジオ番組におけるタミル語の楽曲の奨励。

このように、あらゆる音楽的機会におけるタミル語作品の地位向上が全面的に押し出されたのであった。特に、楽曲は中世の宗教詩人や聖者のタミル古典作品が望ましいとされた。41年にはタミル地方内の7か所で会議が行われ、タミル語の作品を推進しようとする音楽家やパトロン、有力者らが支持を表明した [Subramanian 2006: 158]。さらに、1943年にマドラスに「タミル音楽サンガム」が創立され、運動推進の拠点とされた。先に述べた「マドラス音楽アカデミー」に対抗するものであったことは明らかだろう。この年には、スター歌手スブブラクシュミ (M.S. Subbulakshmi, 1916-2004) による、タミル音楽愛好家のためのタミル語の楽曲レパートリーに特化したコンサート・ツアーが組まれた。これはセイロンを含む国内外で行われ、彼女の影響力は絶大であり、多くのタミル語のレパートリーが広く知られることとなった [Sriram 2009: 93]。

会議は1946年まで連続的に開催され、音楽と言語をめぐる論争に次第にエスカレートしていったという [井上 2006: 275]。その他の一連の論争のここで詳しくは取り上げないが、新聞、雑誌等様々なメディアが論争に加わり、問題点を検証していった。最も大きな論点は、芸術に言語問題を介入することでコミュニズムを煽る危険性であった。最終的には「芸術至上主義」は政治に優先されるという認識に双方が合致することで一応の終結をみたという [井上 2006: 275]。

タミル語音楽運動を分析した井上は、現実には「芸術」と「政治」を完全に切り離すことはできないこと、タミル語音楽運動を興したのは音楽家ではなく音楽愛好家やパトロンであったことなどを指摘している。確かに、一連の論争において声高に発言しているのは周囲の知識人たちで、音楽家たちは概ね沈黙していた。

しかし、その中で、当時を代表する音楽家の一人であるアリヤークディ・ラーマヌジャ・アイヤンガール (Ariyakudi Ramanuja Iyengar, 1890-1967) は、1941年のマドラス音楽アカデミーにおける会議で「音楽と歌詞 (Sangeetha and Sahitya)」と題した講演を行い、タミル語音楽運動の主旨が言語的自尊心と熱狂的差別主義に基づいており、美学の問題に目をつぶっていることに真っ向から反対した [Subramanian 2006: 157]。この主旨の記事は同アカデミーの機関紙と、雑誌『アーナンダ・ヴィカタン (Ananda Vikatan)』に掲載された。それによると、「ヴィドワーン (熟達者) たちはタミル語の楽曲をないがしろにはしてこなかったし、自分も多くのタミル語の楽曲レパートリーをもっている」と主張した。「それでもやはり、古典的なタミル語の楽曲が音楽会で大曲として扱われない理由は、結局のところ、それらの構造パターンによるところが大きい」と結論付けた。カルナータカ音楽の即興演奏では曲の前後や途中で即興演奏を挟むのが特徴である。つまり、ナーヤナールの讃歌をはじめとする、古代のタミル音楽の多くは詠唱を目的とした詩節であり、三部構成を持つ楽曲形式に比べると音楽的可能性が制限されるというのである [Menon 2004: 250-251; Sriram 2009:85- 86]。彼はこの発言によってチェッティヤールのパトロンから怒りのクレームを受けたが頑として譲らなかつたという。音楽家にとっての楽曲レパートリーの選択とは、基本的に、自らの師や音楽的背景に準じたものであり、その音楽家のアイデンティティを示すものであろう。しかし、あるイデオロギーの下では、他者に利用される道具にもなることをアリヤークディは危惧したのであろう。

井上はまた、この運動の成果として音楽会でタミル語の楽曲レパートリーが格段に増え、すっかり定着したことを挙げており、危惧されていたようにそれによって従来の三楽聖の楽曲が軽視されるようなことはなかつたと述べている [井上 2006: 283]。

先のアリヤークディも、1953年に7-8世紀のヴィシュヌ派聖者で唯一の女性であるアーナンダールの詩「ティルッパヴァイ (Tiruppāvai)」をコンサートで初めて取り上げており [Bharati 1999: 26]、これをきっかけにティルッパヴァイはマールガリ月のバジャナの伝統 (第一章) として再び注目を集めるようになった。また、次節で述べるゴーパーラクリシュナ・バーラティはタミル語音楽運動が本格的になる前に亡くなっているが、彼の

作品のインパクトは大きかった。彼はバラモンであり、タミル語の音楽が非バラモンということにはならない。さらに、インド独立運動を鼓舞した詩人スブラマニヤ・バーラティ 1882-1921 の愛国主義的な詩「母を讃える (Vande Mātaram)」は、多くの政治集会で歌われたほか、スップラクシュミも頻繁に歌ったという。

このように、正の側面では、この運動はタミル語の楽曲レパートリーの価値を再認識する機会になったといえる。しかし、1960 年以降にドラヴィダ民族運動が定着し、そこから誕生した地域政党が州政権を握ると、タミル・ナショナリズム的な文化政策が推進されるようになり、この問題は再浮上することになる [井上 2006: 283]。

第二節 ハリカター (カター・カーラクシェーパム) の流行

本節では、第三章のマラーティー・キールタンの展開の続きとして、19 世紀後半から 20 世紀前半の南インドの芸能・音楽文化において重要な役割を果たしたハリカター⁶⁵⁾について述べる。ハリカターは神々の物語を、音楽を伴奏にして様々な形式の歌をさしはさみながら一人で歌い語るのを特徴とする語り芸能である [ラーガヴァン 2001(1979): 144]。マハーラーシュトラ地方からもたらされたキールタンに起源をもつ芸能として、しばしばバジャナ・サンプラダーヤと並び称されるが、より原型に近く、直接的な影響を受けている。タミル地方のハリカターはカター・カーラクシェーパム (Kathā Kālaksepam) (語りで時を過ごす) と呼ばれ、テレビ・映画などのメディアが本格的に普及する以前、ハリカターは大衆の心を掴み、最新のエンターテインメントとして、また人びとの宗教的・道徳的向上に大きな役割を果たしていた。

なお、第二章で既に述べたように、マハーラーシュトラ地方においてキールタンはしばしばハリカターと同義であるとみなされるため [Datta 1988: 1552]、本節においては以後「ハリカター」と統一する。

物語の題材としては、19 世紀初頭には、「マハーバーラタ」や「ラーマーヤナ」といったヒンドゥー古典叙事詩が主に扱われていた。また、マラーターの宮廷でも戯曲として好んで上演されていた「ルクミニの婚礼祭」「ラーダーの婚礼祭」といったバジャナ・サンプラダーヤでも扱われる伝統的な古典作品が引き続いて上演された。19 世紀中葉、シヴァージー二世の時代にハリカターは全盛となる [Seetha 2001: 543]。次第に、南インドのアーラワールやナーヤナールなどの聖者、ハリダーサ運動の聖者の物語に加え、当時の作曲家や戯曲家の新しい作品が取り上げられ、次々に上演された。これらの作品は「語り芸能」

ではあるが、楽曲が非常に重要であり、大部分が歌に占められている。作曲家はハリカタールにふさわしい新しい楽曲レパートリーを創り、伴奏者によって新しいリズムが生み出され、ハリカタールの流行はカルナータカ音楽の発展に寄与することとなった [Seetha 2001: 543-544]。この頃、ハリカタールだけを上演することを目的とした「バクティ道 語り協会 (Bhakti Marga Prasanga Sabha)」が設立された [Sriram 2009: 3]。特に、「タミルのハリカタールの父」といわれ「タンジャーヴール様式」の確立に貢献したタンジャーヴール・クリシュナ・バーガヴァタル (Tanjore Krishna Bhagavatar、1841-1903) の活躍は目覚ましいものであった。

この時代にハリカタールが大流行した理由の一つとして、当時は識字率が非常に低かった時代であることが挙げられよう。サンスクリット語で書かれた神話や聖典は、一部のエリート階級が独占していた領域であったが、教義や哲学を抽出し、音楽に乗せて伝えることで大衆は容易に理解することができた。また、当時のバーガヴァタルは音楽の技術はもちろんのこと、ヴェーダ、神話、占星術等の膨大な知識を蓄え、巧みに話術を操り、さらに踊りをこなすスター的存在であり、ハリカタールは大衆を魅了するエンターテイメントであったのである。「タンジャーヴール様式」の一連の手順は (表 4-1) にまとめた。

第三章で述べた、マハーラーシュトラ地方のキールタンとの詳細な比較は行わないが、タミル地方のハリカタールの特徴として、第一に、舞踊の要素が加えられたことにより、視覚的により魅力的なものになったことが挙げられる (後述)。これは先のクリシュナ・バーガヴァタルが導入したといわれる。インドの舞踊はアビナヤと呼ばれる「あて振り」でストーリーを語る。その場合、台詞はなく物語の登場人物の情感 (ラサ) を豊かに表現する。また、楽曲に合わせて舞踊特有のステップが用いられるため、リズムの側面も発展した。第二に、楽曲形式が多いことである。カルナータカ音楽の楽曲形式に加え、マハーラーシュトラ地方のハリカタールで必須のアバングも用いられる。また、物語の状況や、アビナヤを効果的に演出する目的で適宜用いられる楽曲形式がある。例えば、サーキは同名の韻律の名前から来ている楽曲形式であるが、粗野で荒々しい雰囲気を出すときに用いられるという [Grimes 2008: 93]。また、ディンディという楽曲形式は物語を語る前に用いられ、勇猛、静寂といった異なる情感にふさわしいラーガが適用される。これらは、マハーラーシュトラ地方のキールタンカールによってもたらされ、広められた [Grimes 2008: 93] (第三章)。第三に、演者と伴奏者の構成である。伝統的なハリカタールは 5 人で行われ、主な語り手であるバーガヴァタル、バイオリンまたはハルモニウム、打楽器のムリダンガム、

2人のサポート歌手から成る。舞台上にはベンチが置かれ、その上に伴奏者らが座る。歌手2人はそれぞれタンブーラと小型のシンバルを持つ。バーガヴァタルのみ、前方で立ち姿勢で演ずる。第五に、タミル地方特有の衣装である。男性バーガヴァタルは「パンチャカッチャム (Pañcakaccam)」と呼ばれるスタイルで演ずる。各宗派の印を額につけ、花とカミメボウキで編んだ首飾りや金のネックレスを首にかける。足首には舞踊で用いる鈴をつけ、チプラー（棒状カスタネット）を手に持つ。このスタイルは少なくとも20世紀中葉-末までは主流であったが、現在では座ったまま行うことが多いのに、男性のハリカター・バーガヴァタル自体が激減しており、なかなか見ることはできない。女性バーガヴァタルの場合、伝統的な民族衣装サリーを自分の家庭に伝わるスタイルで身に付けて演じていた。

第三章で詳しく言及したように、19世紀中葉までキールタンカールは宮廷の庇護を受けながら活躍し、僧院を拠点にハリカターを普及した。その後は宮廷の庇護を失い、僧院は徐々に衰退したが、キールタンカールはタミル地方のハリカター・バーガヴァタルと交流しその知識を授けていった。この頃からタミル地方のバーガヴァタルも活躍を始める。次節では、当時非常に流行したハリカターのレパートリーの作者で重要な楽曲レパートリーをもたらしたゴーパーラクリシュナ・バーラティを取り上げる。

第一項 ゴーパーラクリシュナ・バーラティ

ゴーパーラクリシュナ・バーラティの代表作『ナンダン物語 (*Nantanār - carittiram*)』は、タミル語によるハリカターの演目として人気が高く、そのなかに含まれる歌は物語から切り離されて音楽界でしばしば取り上げられる [井上 2006: 273]。この物語は主人公のナンダンを通じたゴーパーラクリシュナ・バーラティのバクティの結晶である。ナンダンはパライヤ、すなわち不可触民でありながら、63人のシヴァ派の聖者ナーヤナール(既出)の一人として、南インドの寺院で生涯を過ごした人物である。ただし、ゴーパーラクリシュナ・バーラティの作品は原型から離れて脚色され、農民のナンダンとバラモン地主との対立を物語の基調としている [ラーガヴァン 2001(1979): 150-151]。現在でもハリカターの演目として人気が高く、不朽の名作となっている。

ゴーパーラクリシュナ・バーラティは、現タンジャーヴール県のナーガパッティナム近郊のスマールタ・バラモンの家に生まれた [Rao 1994: 63]。彼は信心深く、特にシヴァ神に帰依した。祖父と父はヴィーナー奏者であったが、生計は別の仕事で立てていたという。

幼くして両親を亡くした後、青年期は各地を転々とし、寺院の給仕をしながら貧困の日々を過ごしたといわれる [Sambamurthy 1984: 196]。そのような状況下でも滞在先の音楽家に師事し、宮廷付の音楽家からヒンドゥスターニー音楽を学ぶなど [Seetha 2001: 554] 音楽の才能を伸ばしていった。25歳の時、アーナンダターンダヴァプラムの富裕な大地主がパトロンとなった。懇意にしていた学者の勧めによって『ナンダンの物語』の構想が深められた。彼は托鉢で生計を立て、自身でハリカターも行うようになったという。

彼の作品の特徴の一つは、日常用いられる口語体による素朴な言い回しを用いて書かれていることである。地主の台詞はサンスクリット化されたタミル語が、ナンダンの台詞には労働者階級の口語が使われているのが特徴である [ラーガヴァン 2001(1979): 151]。南インドのよく知られているラーガに加え、北インドの珍しいラーガでも多くの楽曲を創った。後述するように、彼のレパートリーは20世紀半ばにバジャナ・サンプラダーヤの歌集に収録される。そのレパートリーの内容の一部を紹介する (表 4-2)。

冒頭の歌詞からもわかるように、彼の楽曲のほとんどはタミル地方のチダンバラムに祀られているナタラージャ (踊るシヴァ神) を讃えたものである。最もよく知られている楽曲を一つ取り上げてみたい。

「主はいつ来るのだろうか」

いつ主は来るのだろうか 私の罪を取り除くために
チダンバラムの讃えられる神よ
夢の中であなたを探している時、私の思いが実り神は現れた
だがこの世の儂い快樂にふけたために、私は神の黄金の足を見失った
バーラクリシュナンに崇拜される神よ、私は狂ったように焦がれている
だが私は神に帰依する機会を逃したのだ
チダンバラムの讃えられる神はいつ来るのだろうか

彼の楽曲はタミル語音楽運動でも重要な役割を果たしたほか、バジャナ・サンプラダーヤにも初めてのタミル語の楽曲レパートリーとして導入される (後述)。

第三節 バジャナ・サン普拉ダーヤの広まり

第一項 バジャナ・サン普拉ダーヤ歌集の出版

1835年にインドにおける出版規制が廃止されたことに伴って、現地語による印刷・出版が解禁され、マドラスでは19世紀後半から現地語による音楽書の印刷・出版が始まった〔井上 2006: 104〕。最初のカルナータカ音楽の歌集は1859年に出版されたという〔Sriram 2009: 4〕。

最初のバジャナ・サン普拉ダーヤ歌集は1860年の『バジャナ祭礼の体系 (*Bhajanōtsavakramam*)』で、サットグルスワームの伝統を踏襲しているといわれるが、著者は不明である上、コピーは現存しない〔Maheshwari 2006: 181; Gopalan 2007: 13〕。

1890年には、テルグ語による初の音楽教則本『歌手の妙薬 (*Gāyaka siddhanjanamu*)』が出版される。これにはティヤーガラージャの「神の名号を唱えるキールタナ」(既出)が多く収録されていたという〔井上 2006: 106〕。

20世紀になると、バジャナ・サン普拉ダーヤの歌集が相次いで出版された。歌集の著者はいずれも熱心な実践者であり、彼らの尽力が次第に波及し、バジャナ・サン普拉ダーヤの実践が定着していった。ただし、この頃は「バジャナ・サン普拉ダーヤ」という名称はまだ流通しておらず、「バジャナの祭礼 (*bhajanotsavam*)」が一般的であったようである(後述)。

1900年のティッライスターナム村のナラシンハ・バーガヴァタル (*Tillaisthanam Narasimha Bhagavatar*, 1850-1908) が著わした『神のバジャナ祭礼の体系 (*Bhagavat bhajanōtsava paddhati*)』はよく知られており、一般には、彼の歌集が最初のバジャナ・サン普拉ダーヤ歌集であると認識されている〔Singer 1963: 201〕。ナラシンハ・バーガヴァタルは楽聖ティヤーガラージャの孫弟子でハリカター演奏家であった〔井上 2006: 456〕。

ナーラーヤナ・ティールタに縁の深いヴァラフル村のゴーパーラクリシュナ・バーガヴァタル(第三章)からタランガムを習い、タランガムやアシュタパディをハリカターに取り入れたという〔Srinivasan 2001: 308〕。また、「ボーデーンドラ物語」、「アイヤーワール物語」といったバジャナのグルの活躍をハリカターの題材として初めて取り上げたのは特筆に値する〔Srinivasan 2001: 221〕。バジャナ・サン普拉ダーヤにも熱心であり、19世紀末-20世紀初頭にマドラスのバジャナ・サン普拉ダーヤを行うグループにしばしば招かれていたという〔Singer 1963: 201〕。

初期のバジャナ・サンプラダーヤ歌集は、サンスクリット語を現地語のタミル語に音訳にしたグランタ文字 (Grantha script) で書かれており、まだバジャナ・サンプラダーヤがごく限られた人びとによってのみ担われていたことが推察される。タミル語版は 1915 年に初めてティルヴァイヤール・ナーガラージャ・バーガヴァタル (Tiruvaiyaru Nagaraja Bhagavatar) によって出版され [Gopalan 2007: 13]、20 年、21 年と相次いで他の歌集が出版された。無論、これらの歌集は全て同様の内容というわけではなく、著者の習得した楽曲やティヤーガラージャの作品などが徐々に加えられていった。

例えば、1924 年に歌集を出版したコーダンドラマ・アイヤル (Kodandarama Iyer、1861-1934) は、既存のバジャナの体系に加え、北インドの聖者ミーラー・バーイー、カビールダース、トゥルシーダースのバジャンを加えた他、附録としてジュニャーネーシュワルの『ジュニャーネーシュワリー』のタミル語版を収録した [Singer 1964: 203]。彼は 1921 年にバジャナの会場を併設したパーンドウランガ寺院をマドラスのトリプリケーンに建設し、タンジャーヴールのバジャナのグルに対し「マドラスのグル」と称されていたという [Singer 1964: 203]。

その後、模範的なバーガヴァタルとして名高いプドゥコーツタイ⁶⁶⁾・ゴーパーラクシリユナ・バーガヴァタルの歌集『バジャナの甘露 (*Bhajanāmrutam*)』(1954) において、大幅な楽曲レパートリーの追補が行われた。彼は従来のバジャナ・サンプラダーヤでは扱われることのなかった楽曲を多く追補し、その結果、楽曲レパートリーに多様性が生まれた。先述のゴーパーラクシリユナ・バーラティや 7-8 世紀の神秘詩人 (アールワール) の一人アーンダールの楽曲といった、タミル語の楽曲も初めて導入され、彼の流派を確立した (後述)。

既に述べたように、「サンプラダーヤ (伝統)」という言葉が題名に入れられたのは 1956 年のヴェンカタラーマ・バーガヴァタルの歌集からである。このことから、「バジャナ・サンプラダーヤ」という芸能として名称が使われ始めたのは早くても 20 世紀半ばからであり、それまでは単に「バジャナ」または「バジャナの祭礼」として漠然と認識されていたことがうかがえよう。

以上のように、バジャナ・サンプラダーヤの歌集には比較的自由に著者の意向によって楽曲が追補されてきた。そのことによりサットグルスワーミの「正統な」伝統と一般で流通している内容に乖離が生まれ、主流をめぐる競合が行われたのであった。

一般に流通しているバジャナ・サンプラダーヤの祭礼次第を示した歌集の一覧はおよそ

表 4-3 の通りである。なお、祭礼の手順ではなく単に楽曲を集めて纏めた宗教歌曲集はこれには含まない。

第二項 当時の実践状況

19 世紀末から 20 世紀初頭に盛況となったのがバジャナ専用の会場（Bhajana mandiram）でのバジャナ・サンブラダーヤであった [Sriram 2009: 3-4]。金曜と土曜、祭日にはマドラスのあちこちにあるバジャナの会場から音楽が聴こえたという [Sambamurthy 1934: 433]。マドラス管区の中でも、インド人居住区ブラック・タウン（Black Town）の南北を貫くアジア最長の通りといわれるミント・ストリート（Mint Street）周辺は、当時、音楽が最も盛んに行われた地区であった。そこに位置するラーマ・バジャナ・マンディラム（Ramar Bhajana Mandiram）は、当時のバジャナ会場で現存するもののひとつである（写真 4-1）。1890 年代、当時を代表する音楽家シンガラーチャーリユル兄弟（既出）、タイガー・ヴァラダーチャーリヤ（Tiger Varadachariar）をはじめ、作曲家、音楽関連書の出版者などが集い、バジャナ・サンブラダーヤを盛んに行っていたという [The Hindu 2011.12.10]。前節で述べた、ティヤーガラージャの孫弟子にあたるティッライスターナム・ナラシンハ・バーガヴァタルは 1900 年に歌集を出版し、自らもタンジャーヴールからマドラスにバジャナに参加するために訪れていた [Singer 1963: 201]。また、シンガラーチャーリユル兄弟およびティヤーガラージャの信徒として知られる、デーヴァダーシー（Devadasi）⁶⁷出身のナーガラトナンマル（Bangalore Nagaratnāmmal）らは、自宅でも頻繁にバジャナ・サンブラダーヤの会を開催していたという [Sriram 2009: 3]。

また、関連事項として第一章で言及した、マールガリ月の路上のバジャナもこの頃開始される。1895 年にシャンカラの信徒で音楽愛好家のシェーシャイヤ（Seshayya）やティヤーガラージャの弟子によってマイラポール（Mylapore）にあるカパレーシュワラ寺院（Kapaliswarar）周辺で毎年行われるようになった。前章で述べたようにティヤーガラージャはバジャナ・サンブラダーヤ専用の楽曲を多く創作した。その普及に際し、彼の弟子らが果たした貢献は大きい。ティヤーガラージャは多くの弟子を育て、それらはワーラージャペート派（Vālājapet）、ティッライスターナム派（Tillaisthānam）、ウマイヤールプラム派（Umaiyālpuram）の 3 系統に分かれている。その中でもウマイヤールプラム村出身の兄弟を中心としたウマイヤールプラム派が、ティヤーガラージャのバジャナ・サンブ

ラダーヤの伝統を受け継いだという。その内の一人、スワーミ・バーガヴァタル (Swāmi Bhāgavatar) (1835-1930) はティヤーガラージャと同様に托鉢とバジャナの生涯を送っていた。毎年一ヵ月ほどマドラスに赴き、弟子と共にティヤーガラージャの曲を歌いながら歩くバジャナをおこなった [Srutī 2002: Issue 217, 21-27; 井上 2008: 485]。彼らの実践は、20 世紀初頭にティヤーガラージャを始めとする楽聖の楽曲を広く普及することになったのである [Sriram 2009: 4]。

上記とは別の流れで 1921 年から作曲家パーパナーサム・シヴァン (本名: ラーマイヤ、1890-1973) がバジャナの列に加わった。彼は、4-1-3 でも言及したように、20 世紀を代表するタミル語の作曲家であり、ナーマ・シッダーンタの信徒としても知られる。タンジャーヴールのナーガパッティナム近郊の小さな村で生まれたが、父親を早くに亡くし、親戚を頼って家族とケーララ地方のトラヴァンコールに移住した際、バジャナに傾倒していた作曲家、ニーラカンタ・シヴァン (Nilakantha Sivan, 1839-1900) と出会い、幼少時は彼の家で開催されたバジャナに熱心に参加したという [Rao 1994: 74]。20 歳に母親が亡くなったあとは放浪をしながら寺院に通って讃歌を歌う生活を送り、サットグルスワーミの僧院にも一時滞在していた⁶⁸⁾。

また、既に述べたように、1924 年に『バジャナ祭礼の体系 (*Bhajanōtsava Paddhati*)』を出版した T.P.コールドンダラーマ・アイヤルは、1921 年にバジャナ会場を併設したパンドゥランガ寺院をトリプリケーンに建設した [Sambamurthy 1934: 433 ; Singer 1964: 203]。彼はパンドルプルに定期的に巡礼に訪れており、マラーティー語を学び、マラーティー・サントの伝記を読み、アバングを好んでバジャナ・サンブラダーヤで歌ったという。彼と同期の 2 人は合わせて「マドラスのバジャナのグル」と呼ばれていた [Singer 1964: 203]。

マーンバラム (Mambalam) にはバドラーチャラ・ラームダースの系譜にあたるアーディ・ナーラーヤナ・ダース (Ādi Nārāyaṇa Dās) が住んでおり、20 世紀初頭、彼の祭礼には、何千という聴衆がつめかけたという報告もある [Sambamurthy 1934: 433]。

以上、バジャナ関連の出来事を先行研究や資料から拾ってみると、19 世紀末から 20 世紀初頭のマドラスでは、かなりバジャナ・サンブラダーヤの実践が普及していたことが確認できる。最初はティヤーガラージャの流れを汲む音楽家をはじめ、熱心な信徒らが中心となって開始したものが模倣され、徐々に共通知となって 20 世紀初頭には一般に広がっていったものと思われる。無論、多くのバジャナ会場では本格的なバジャナ・サンブラダ

ーヤではなくいわゆる宗教歌謡実践程度であったかもしれないが、19世紀末から20世紀初頭はこれまでになく民衆が音楽関心をもち始めた時期であり、これと連動して、バジャナの担い手が拡大していったことは間違いないだろう。

担い手の拡大に伴い、他のバーガヴァタルとの差別化を図ることが推測される。タンジャーヴールの「バジャナのグル」に倣って、現代の3人の「マドラスのグル」が存在していた [Singer 1964: 203] ということから、相当なバジャナの経験を積んでおり、独自性を打ち出していこうという動きが出てきたと考えられる（後述）。

第四節 楽曲レパートリーの追補と新しい「伝統（サンプラダーヤ）」の出現

本節では、バジャナ・サンプラダーヤに大量の楽曲レパートリーを追補し、サットグルスワーミ以降、初めて新しい派閥の形成として見なされたブドゥコーツタイ・ゴーパーラクリシュナ・バーガヴァタルの略歴と彼の楽曲レパートリーについて述べる。

第一項 ゴーパーラクリシュナ・バーガヴァタル

ゴーパーラクリシュナ・バーガヴァタルは1892年（プラッタージ月黒分9日目）、ティルチラーッパッリ県アランタンギ郡のヴァッラヴァリ（Vallavari）村でスンドレーシャイヤ（Sundaresayya）とミーナークシ・アンマル（Minakshi ammal）の息子として生まれ、ヴェーンカタ・ゴーパーラクリシュナと名付けられた（写真4-2）。幼少時は独自のバジャナの体系をもつスワルナカードゥ村（既出）で過ごし、40年以上に渡って同村のバジャナを継承してきた義兄、ヴェーンカタクリシュナ・アイヤルからバジャナの手ほどきを受けた。タミル語、テルグ語、サンスクリット語に加え、音楽と儀礼に必要な真言を学ぶと共に、周辺の村を含むバジャナの機会に頻繁に参加していた [Srinivasan 2001: 264-264]。

その後家族でブドゥコーツタイに移住し、15歳で結婚した後、バジャナ・サンプラダーヤのほか、ハリカターのバーガヴァタルとして活躍していたという [Srinivasan 2001: 264-264]。ある時、シャンカラ僧院長に拝謁する機会があり、彼に転機が訪れた。僧院長が「あなたの職業は何か」とバーガヴァタルに問うたところ、「私はバジャナを行っています」と答えたという。すると、僧院長は「自分だけでバジャナを実践するのではなく、バジャナの普及をなささい」と諭したという⁶⁹⁾。この出来事をきっかけに、彼はインド各地でバジャナの普及に没頭するようになったという。1933年、43歳で、托鉢の主唱者を務めるための入門式（Mantrōpadeya）をボーデーンドラ僧院において受けた [Srinivasan

2001: 264-264; Maheshwari 2006: 194]。1947年には西インドのパンダルプル、52年には北インドのリシケーシュまで行っている [Maheshwari 2006: 194]。

1950年に「ゴーパーラクリシュナ 神の名号普及協会 (Gopalakrishna Nama Pracara Mandali)」を設立し、54年に既存のバジャナ歌集より大幅に楽曲を加えた『バジャナの甘露 (Bhajanāmrutam)』を出版する。

ひたすらにバジャナに身を捧げるゴーパーラクリシュナ・バーガヴァタルの姿勢は信徒らの人望を集め「Appā (お父さん)」の愛称で呼ばれていたという。50-60年当時、マドラスで調査を行ったシンガーも「バジャナのマスター」として彼の名に言及している [Singer 1964: 201]。

第二項 「プロウコーッタ派」の楽曲レパートリー

本項では、ゴーパーラクリシュナ・バーガヴァタルが出版した『バジャナの甘露』(1954)で追補された楽曲について具体的に検討する。

内容を見ると、初めてバジャナ・サンプラダーヤの歌集に加えられた楽曲が多い(表 4-4)。言語別に作者名を列挙すると、テルグ語はバドラーチャラ・ラームダースとティヤーガラージャ、サンスクリット語はサダーシヴァ・ブラメンドラ、バドラトウリヴァーサ、ヴィジャヤゴーパーラ、シャンカラチャーリヤ、タミル語はゴーパーラクリシュナ・バーラティ、アーンダール、カンナダ語はプランダラダーサ、カナカダーサ、ランガヴィタラ、ヴィジャヤヴィタラ、マラーティー語はトゥカーラーム、ジュニャーネーシュワル、ヒンディー語はカビールダース、ミーラー・バーイーである。歌集には、当時定着しつつあった楽曲から、北インドや西インドの宗教歌謡を取り入れるなど、より多くの参加者が共有できるよう配慮がなされていることがわかる。

この歌集には、従来の歌集でも扱われていた楽聖、すなわちティヤーガラージャ、バドラーチャラ・ラームダース、ヴィジャヤゴーパーラも含まれる。しかし、これまでの歌集では、これらの楽聖の楽曲は儀礼の一部として組み込まれていることはあったが、単独の楽曲レパートリーとしてではなかった。また、その楽曲数がこれまでの歌集をはるかに上回っており、歌集自体が文字通り非常に厚くなった。

代表的な楽聖を検討すると、22曲収録されているティヤーガラージャについては、この歌集出版の60年前の1890年には、バジャナ用の楽曲が音楽教則本に収録されていた他、相次いで曲集が出版されており、彼の楽曲は既に十分定着していたことが推測される。ま

た、バドラーチャラ・ラームダースの楽曲が 28 曲と最も多いが、これもテルグ語の音楽伝統の流れでよく知られていたのだろう。次に、バジャナ・サンブラダーヤの歌集としては初めて追補されたタミル語の作品については、ゴーパーラクリシュナ・バーラティの楽曲が 12 曲加えられている。これは、先述のタミル語音楽運動の間接的な影響が当然考えられる。ただし、既に述べたように、ゴーパーラクリシュナ・バーラティの楽曲は、19 世紀中葉から大流行したハリカターの代表的な演目であり、タミル語音楽運動においても大いに利用され、コンサートでも定着しつつあった。アーンダールのティルッパーヴァイも、1953 年に初めてコンサートで歌われ、復興したばかりであった。ヒンディー語のバジャンについては、ミーラー・バーイー、カビールダースは先述のように 1924 年には歌集に収録されていた上、1945 年にスプブラクシュミ⁷⁰主演の『ミーラー (*Mirā*)』がタミル地方で大ヒットした後、ヒンディー語版が作られ、インド全国で上映されている。また、ブランダラダーサはカルナータカ音楽の基礎音楽課程で必ず習得する楽曲を作っており、タミル地方では定着しつつあった。このように、全体的に見ると、時代の趨勢に合わせて参加者に親しみのある楽曲が導入されたと考えられよう。

なぜこれほど多様な楽曲を大量に追補したのだろうか。第一に、他のバーガヴァタルやグループとの差別化が考えられよう。次章で述べるように、50-60 年代にバジャナ・サンブラダーヤの需要は飛躍的に高まりつつあり、この頃から各地にグループが結成され、それぞれが少しずつオリジナル性を打ち出そうとしていた。そのような中、過去 60 年間にわたってひたすらバジャナに献身し、他のバーガヴァタルと一線を画す修行を積んできた者として、ゴーパーラクリシュナ・バーガヴァタルが築いてきた道程を確固たる「伝統」として残す必要性を感じたとしても不思議はないだろう。また、彼の息子のサンジーヴィ・バーガヴァタル (1920-2002) は、幼少の頃から 250 曲の楽曲をマスターし、父について毎日托鉢を行うなど、生粋のバーガヴァタルとして育ってきていた[Maheshwari 2006: 198-199]。

第二に、新たな信徒の開拓である。マドラスでは 19 世紀末からバジャナ・サンブラダーヤが盛んに行われていたが、当初の担い手は、一部のエリート音楽家ともいえる人びとが中心であった。しかし、20 世紀前半に音楽界は激変した。組織による音楽教育が開始され、音楽家が一般人を対象に音楽教室を開くようになったほか、グラモフォン・レコード、ラジオ、コンサートといった新しいメディアによって民衆が音楽にふれる機会が格段に増えた。音楽の享受者の裾野が広がると同時に、彼らは様々なメディアを通して楽曲を取り

込んでいただろう。以前の歌集では、儀礼の手順を提示するという目的のほうが強く、曲集としての性格はまだ希薄であり、多様性に欠けていた。彼らを次世代のバジャナ・サンプラダーヤの担い手（信徒）として取り込むには、多種多様な楽曲が大量に必要であったと考えられる。

このように、ゴーパーラクリシュナ・バーガヴァタルは明らかに自身をバジャナ・サンプラダーヤの中で主流に位置づける意図があったと考えられよう。彼は自身の「伝統」を築く足がかりとして、これまでのバーガヴァタルとは一線を画したバジャナの歌集を出版し「権威づけ」を行ったのである。

第五節 英領時代の楽曲レパートリー

19世紀後期から20世紀にかけては様々なレベルで「他者」を通じて「自覚」が芽生えた時代であったといえる。第一に、インド全体のレベルで見れば、インド人のイギリスという「他者」を通じたインド「国民」の自覚の芽生えである。第二に、タミル地方のレベルで見ると、バラモン/アーリヤ民族という「他者」を通じた非バラモン/ドラヴィダ民族の自覚が芽生え、「タミル・ナショナリズム」というローカルな民族アイデンティティが目覚めた。それは音楽の領域では、サンスクリット語が「アーリヤ」と同化され、土着のタミル音楽を保護すべきだというイデオロギーが流布した。

また、マラーター時代が終焉し、英領期になると宮廷の「都」であったタンジャーヴールは単なる地方都市のひとつになった。在地社会が崩壊し、村から都市への移住が激増する中、誰もが何らかの危機感と将来への不安を感じていたに違いない時代であった。そのような状況下で、在地の芸能実践者は活発に活動した。キールタンからタミル地方のハリカターに主役の座がわたされ、大衆は新しい芸能を熱狂的に迎えた。新しい物語や楽曲が生み出され、ゴーパーラクリシュナ・バーラティの「ナンダン物語」は人びとの心を打った。

このような中、本章に登場したバーガヴァタルたちも、ハリカターの隆盛やタミル語音楽運動を目の当たりにし、刺激を受け行動を始めただろう。それは、彼らにバジャナ・サンプラダーヤの担い手という自覚を促し、それを普及するという使命感の芽生えにつながったと考えられる。20世紀初頭のバジャナ・サンプラダーヤの歌集の出版が示していよう。

初期の歌集はグランタ文字による印刷であり、ごく一部のバラモン・コミュニティを対象としていたことがうかがえる。それはマドラスの中のバジャナ界で頭角を現す者が徐々

に出現してきた時期と重なっており、その中で早々に 1915 年、タミル語版の歌集が出版され始めたことは、大衆を対象としてより広く普及しようという姿勢が見られると共に、独自のスタイルを打ち出そうというバーガヴァタルが現れてきたことの印であると考えられよう。

ゴーパーラクリシュナ・バーガヴァタルの楽曲の追補も、バジャナ・サンブラダーヤの担い手として、また「伝統」の担い手としての自覚の現れであったと見ることができる。歌集には、当時誰もが知るカルナータカ音楽の楽曲から、北インドのバジャンはタミル地方ではすでに定着していたこともあり、ほかにも西インドの宗教歌謡が多数取り入れられた。時期的にも、まさにマドラスのバジャナが最盛期に差し掛かる頃に出版されており、人びとに無理なく受容されたと考えられる。

彼が追補した楽曲を見る限り、タミル語音楽運動に見る「ローカル」な民族性よりもむしろ「ナショナル」なインドを意識しているという印象を受ける。彼の歌集『バジャナの甘露』が出版された 1954 年は分離独立してから間もない頃であり、独立インドの目標は国家の「統一」であった。20 世紀前半のタミル地方におけるドラヴィダ民族運動によって言語ナショナリズムがあからさまになり、誰もがその解決方法を模索していた時代であった。彼はタミル語に偏るよりも「ナーマ・シッダーンタの教義を広め、カリユガ期の大衆を救済に導く」というバジャナ・サンブラダーヤの役割を果たすべく、歌集において言語のバランスをとろうと試みたと考えることは不自然ではないだろう。

第五章 バジャナ・サンプラダーヤの発展（独立以降—1980年代）

第一節 独立後のタミル地方

タミル地方では前章で述べたように、1917年に結成された19世紀末からのドラヴィダ運動・非バラモン運動の流れを汲むドラヴィダ連盟がラーマスワーミ（既出）によって44年に創立され、47年には南インド分離独立を要求するに至った。これはドラヴィダ人の国「ドラヴィスターン」の建国という壮大な構想であった。しかしこれは実現せず、彼はインド独立後も北インド中心の中央政府と対決し、バラモンだけでなく、ヒन्दゥー教やインド憲法をも攻撃した〔辛島ほか（編） 2012: 840〕

しかし、ラーマスワーミの非民主的な党運営にドラヴィダ連盟内部から批判が高まり、同党の有力者であったアンナドゥライ（C.N. Annadurai）が袂を分かち、49年にドラヴィダ進歩連盟（Draviḍa Munnetra Kazhagam）が結成され、ドラヴィダ運動の主流となっていった。

その間、マドラス州（旧）は56年に言語州再編時にマドラス州（新）として成立し、タミル語が公用語として採用された。アンナドゥライは「タミル人によるタミル社会」を標榜し、現実路線をとり、極端なヒन्दゥー批判を弱め、67年の州議会選挙では連邦公用語のヒンディー語一本化を図った会議派に反発したタミル人の支持を集めて大勝し、同党が州政権の座についた〔辛島ほか（編） 2012: 554〕。その翌年、ドラヴィダ進歩連盟によりマドラス州は「タミル族のくに」を意味する「タミル・ナドゥ州」に改名された。

69年にアンナドゥライの死によりカルナーニディ（M. Karunanidhi）が党首の座を引き継ぐが、党内対立が深まり、党員で著名な映画俳優でもあったラーマチャンドラン（M.G. Ramachandran）が脱党し、全インド・アンナー・ドラヴィダ進歩連盟（All India Anna Draviḍa Munnetra Kazhagam）を立ち上げ、ドラヴィダ進歩連盟と全インド・アンナー・ドラヴィダ進歩連盟はタミル・ナドゥ州政権の座を争う地域二大政党となった〔辛島ほか（編） 2012: 554〕。

また、留保制度の影響は政治にも影響を及ぼしつつあった。既にカースト間の関係性を基盤として成り立っていた村落の分業体制は瓦解しようとしていたが、50年代から留保制度が幅広く導入されたことにより、その傾向はさらに進行した。下位カーストに支持基盤を置く政党が登場し、下位カーストの政治的発言力拡大の大きな要因となった〔辛島ほか（編） 2012: 848〕。タミル地方では州独自の70%前後にも上る留保制度により、カース

トは著しく政治化した。

これの副次的な問題として、下位カーストが優遇される中、これまで不動の地位を保持してきたバラモンの一部の人びとが非雇用や貧困に陥る現象が見られるようになった [Ramaswamy 2007: 215] ことが指摘されている。この時期には、ドラヴィダ運動の波及も相まってバラモンへの反感が強まり、バラモンの多くはアイヤル、アイヤンガールといったバラモンの敬称を忌避し、名前から落とすようになった [辛島ほか(編) 2012: 8]。

第一項 芸能的側面

マドラスの音楽活動の中心地は、20世紀初頭から中葉には英領期に全盛であったジョージ・タウンからマイラポールに移行した。マイラポールは歴史ある寺院の門前町でもあるが、当時弁護士の高級住宅地として知られており、彼らは音楽家のパトロンとなっていた。

また、引き続き市内には音楽活動の受け皿となるサバーが設立され、その役割は英領時代よりはるかに大きくなっていった。1928年にマドラス音楽アカデミーによって開始されたマールガリ月の音楽コンサートは、当初インド芸術協会 (Indian Fine Arts Society)、クリシュナ音楽協会 (Krishna Gana Sabha)、そしてタミル音楽サンガムの4団体だけが参加していたというが、1986年には16機関に増え [Srutī:1987 Issue29 21-22]、

研究の分野では、本章の文脈に関連する人物として、上演伝承が絶えていたサンスクリット劇の復興に尽力したラーガヴァン (V. Raghavan) の貢献が挙げられる。彼は1958年にサンスクリット劇の育成と普及を目的としてマドラス・サンスクリタ・ランガ (Madras Samskrita Ranga) を設立し、全インドラジオ放送を通じてそれらの作品を放送した他、各地の芸能祭やマドラス音楽アカデミーなどで積極的に公演を行った [井上 2006: 298]。バジャナ・サンプラダーヤで重要な位置を占めるナーラーヤナ・ティールタの『クリシュナの遊戯の波』も、彼が努めてその内容や人物像を明らかにしようとしたことで20世紀後半に「再評価」された作品の一つである。ナーラーヤナ・ティールタのタランガムはバジャナでは不可欠な存在であったが、一般的な知名度は著しく低く、80年代後半までその内容もほとんど知られていなかったのである [小尾 2011]。

次節では、独立以降のバジャナ・サンプラダーヤの実践状況について、マドラスを中心に述べていく。

第二節 バジャナ・サン普拉ダーヤの担い手の拡大

これまで述べてきたように、19世紀以降、マドラスにおけるバジャナの習慣は当初、ティヤーガラージャの流れを汲むいわば由緒正しい音楽家たちが担っていたが、独立以降、特に1950年代から60年代には、バジャナが町や村で流行し、それを定期的に行う民間のグループが急増した⁷¹⁾。当時、マドラスには45ほどのグループが活動していたという [Singer 1963: 184; *Sruti* 1987 Issue 33/34: 12]。

50-60年代にマイラポールでバジャナ・サン普拉ダーヤの実践状況を調査したシンガーによれば、この「グループ」というのは近隣の住民による「同好会」といった緩やかな集団であり、時には即席のこともあるという [Singer 1963: 194]。現在ではバジャナ・サン普拉ダーヤを行う際には専門のバーガヴァタルに依頼するのが一般的であるが、当時は一介のバラモンが「バーガヴァタル」であり、一通りのバジャナ・サン普拉ダーヤを執り行うことが可能であったことを示唆しているだろう。活動的なグループは毎朝、毎週末、毎月というようにバジャナの規模に応じて活発に活動していたという。一回の参加者は多い時には800人ほどで、宗派・カーストのおよその内訳はバラモンのスマールタ派が半数、シュリーヴァイシュナヴァ派とカルナータカに多いマドゥヴァ派 (Madhva) がそれぞれ1割、残りの約2割は非バラモンで主にホワイトカラーかそれに準ずる職業に従事する人びとが占めていたという [Singer 1963: 196]。参加者は年間1ルピーほどの寄付を行い、それが活動資金とされた。

一方で、この頃には組織でバジャナを普及する団体も出現した。前章で言及したゴーパーラクリシュナ・バーガヴァタルの「ゴーパーラクリシュナ 神の名号普及協会」(1950年創立)、ハリダース・ギリの「信徒人民協会 (Bhakta Jana Sabha)」(1950年創立) (後述) が例として挙げられる。これらの組織と、個人的なグループのみが活動していた頃との大きな違いは、年次祭礼の「ラーダーの婚礼祭」をはじめ、1週間から10日間の大規模な祭礼が行われるようになり、バーガヴァタルの「発表」の場が設けられ、各勢力の間に競合関係が明確に生まれたことであろう。

組織の内容はさらに発展し、1958年にはバーガヴァタルの派遣団体が設立された。これはハリダース・ギリの父ハリ・ラーオが中心として立ち上げた「信徒集会協会 (Bhāgavata Sammelana Samajam)」で、選出された50人の委員から成り、マドラス内のバジャナのグループを取りまとめるものである [Singer 1963: 197; *Sruti* 1987 Issue 33/34: 12]。「派遣」とはとっても、バーガヴァタルには交通費と先方の主催者からの心づけ程度が渡され

のみで、報酬は発生しない [Singer 1963: 197]。おそらく、今日見られるような職能としてのバーガヴァタルではなく、需要が高まる中、団体の委員がボランティアとして各地でバジャナの指導にあたったのだろう。

しかし、このような組織に参加せず、可能な範囲でバジャナを行うグループも多かった [Singer 1963: 197] ことを考えると、19 世紀末から開始されたバジャナ・サンプラダーヤの実践機会は、約半世紀の内にマドラスに飛躍的に定着したことがうかがえる。普及が進んだ理由は二つ考えられる。第一に、民間の宗教的音楽実践の拡大と捉えれば、20 世紀前半から中葉のバジャナ・サンプラダーヤの歌集の出版、音楽家のバジャナの実践、コンサートの普及、音楽メディア（グラモフォン、ラジオ等）の出現等の段階を踏んで、民間における音楽活動への関心が高まったことが考えられよう。第二に、この時期は社会的側面から見れば、タミル地方でドラヴィダ運動が政治化し、バラモンへの風当たりがさらに強くなった時期と重なっている。その時期に以上のような活発な活動が意味するところは、同様の宗教観・社会的地位をもつ人びとがコミュニティの結束を高め、自らのアイデンティティを確認する場であったのではないかと捉えられる。

後者に関連して、シンガーは、バジャナがカーストを超えた平等的性格をもつ芸能であるという前提に基づき、非バラモンの参加者が全体の約 2 割を占めていることを好意的に解釈し、バジャナの融合的な側面を主張している [Singer 1963]。しかし、バジャナ・サンプラダーヤは圧倒的にバラモン優位の芸能であり、少数の非バラモンの人びとが参加していることだけで「平等性」が実現されているとはいえない。むしろ、この時期はバラモンが逆差別の状況におかれ、表向きにはバラモンの敬称を落とす現象が見られた。バジャナは、既存の社会構造が変化しつつある中でのバラモンの階級表現の一部であったのではなかったかと考えられるのである⁷²⁾⁷³⁾。

第三節 ナーラーヤナ・ティールタの「再評価」

本節では、先に述べたサンスクリット学者のラーガヴァンによるサンスクリット劇の復興の活動に関連して、ナーラーヤナ・ティールタの慰霊祭が開始されたことにより、新たな旋律をつけたレパートリーの普及を通じて 20 世紀後半にタランガムが「再評価」された一連の出来事について [小尾 2011] を基に言及する。

バジャナ・サンプラダーヤにおいてナーラーヤナ・ティールタのタランガムがアシュタパディに次いで重要な位置にあることは既に第三章で述べた。その一方で、コンサートに

においてはタランガムの知名度は非常に低く、定着したレパートリーもほとんどないため、1980年代後半までは著名な歌手でさえもタランガムのレパートリーをほとんど持っていなかったという経緯がある。そのような状況下、1964年からナーラーヤナ・ティールタの慰霊祭（Ārādhana、以下アーラーダナー）が開始される。開催地は、タンジャーヴール県のティルヴァイヤール郡、ティルブンドゥルティ村（以下、T村）である。ナーラーヤナ・ティールタ・アーラーダナー実行委員会（Sri Narayana Tirtha Swamikal Aradhana Utsava Committee）によって執り行われ、毎年2-3月頃、3日間にわたって開催される。

現在では音楽愛好家を中心とした参加者約数百人が泊りがけで訪れる。儀礼と式典の他、演奏家はプロ・アマチュアを問わず、ナーラーヤナ・ティールタのタランガムのみを演奏することが条件とされ、あらかじめ決められたプログラムに従って演奏や舞踊劇などが行なわれる。参加費は無料で、主催者によって食事がふるまわれ、演奏者全員に若干の謝礼が支払われるほか、遠方からの参加者には宿泊施設も用意されている。

1980年代から、主催者は活動範囲を広げ、アーラーダナー以外にも年間を通して関連企画を熱心に行うようになった。しかし、後述するように、T村とナーラーヤナ・ティールタの所縁は史実に裏付けられたものとは言い難く、「伝統」が受け継がれてきたわけでもなかった。それにもかかわらず、90年代から、カルナータカ音楽界においてナーラーヤナ・ティールタの知名度が高くなるにしたがい、「T村のナーラーヤナ・ティールタ・アーラーダナー」という認識が定着し、連綿と続いてきた「伝統」であるとさえ見なされるようになったのである。

第一項 楽聖のアーラーダナー

ここで、今後の論旨を理解する上で「楽聖のアーラーダナー」とはいかなるものか、なぜナーラーヤナ・ティールタのアーラーダナーが開始されることになったのかを記しておく必要があるだろう。アーラーダナーとは、字義的にはヒンドゥー寺院などで神に対しておこなわれる特別な「礼拝式」の意である。通常のバラモンの家庭祭式では、死者に対して、命日に「祖霊祭」（シュラーツダ、Śrāddha）と呼ばれる儀礼がおこなわれる[井上 2007: 491]。しかし、死をもって解脱した者は神聖視され、神と同様にアーラーダナーがおこなわれる。その中でも、生前音楽家だった者は楽聖と見做され、その弟子や信者によってアーラーダナーが執行されるようになった。現在、楽聖のアーラーダナーというと、その作品を中心に演奏する音楽祭と、楽聖に対する儀礼が一体化した祭りのことを指す。

楽聖のアーラーダナーの先駆けとなったのは第三章で取り上げた南インドを代表する楽聖、ティヤーガラージャのアーラーダナーであり、今日、南インドでアーラーダナーといえば、それを連想するといっても過言ではない。彼が残した数々の偉業を讃え、彼の歌を歌うことによって音楽家らが楽聖に敬意を表する聖なる日である。毎年1月、ティルヴァイヤールには、カルナータカ音楽の演奏家をはじめ、国内外から多数の音楽愛好家が集い、ティヤーガラージャ祭が約1週間にわたって盛大に行われる。この模様は国営テレビ（Doordarshan）や全インドラジオ放送で国内はもちろんのこと、民間のテレビ局を通じて海外にも放映され、南インドを代表する音楽祭となっている。その詳しい内容についてはここでは言及しないが、アーラーダナー当日以外は、数十分刻みで昼夜にわたり次々と音楽家が演奏を行う他、約千人を超える参加者による「五つの至宝のクリティ（*Pancaratra Kritis*）」の合唱はアーラーダナーの象徴ともなっている。儀礼面では、ティヤーガラージャの生家でアーラーダナーの儀礼が行われるほか、托鉢の模倣、会場に併設されているティヤーガラージャの三昧地で灌頂（*abhiṣeka*）が行われ、夜半までバジャナ・サンブラダーヤが各地から集結したバーガヴァタルによって行われる。

問題は、80年以降、このアーラーダナーを模倣して、国内外で「ティヤーガラージャ・アーラーダナー」と銘打たれた類似の歌舞祭が次々に開始された他、それまでアーラーダナーが行われていなかった楽聖に対してアーラーダナーが行われるようになり、まさに「アーラーダナー現象」とでもいえる状況がおこったことにある [小尾 2011]。その背景にはそれぞれの主催者の意図があり、競争の激しいカルナータカ音楽界における一種の自己主張の表れとしてみなすことができる。ナーラーヤナ・ティールタのアーラーダナーもそのような「亜流」のアーラーダナーの一つとして位置付けられるものである。

第二項 ナーラーヤナ・ティールタ・アーラーダナーの開始と問題点

発端は、1964年に音楽家ヴェンカテーション（V.Venkatesan）がマドラス音楽アカデミーでコンサートを行った際、ラーガヴァン（既出）が、「あなたは、T村出身のハリカタ音楽家、ヴィシュワナータ・バーガヴァタル（Viswanatha Bhagavata, ?-1959）の息子か、もしそうならT村にアーンドラ地方出身の偉大な聖者が祀られていることを知っているか」と尋ねたことに始まる。ヴェンカテーションはこの時、村にある小さな寺院を思い出したが、それにまつわる聖者の存在に、については全く知らなかったと述べている。ラーガヴァンは、ヴェンカテーションがT村出身の音楽家であることから、実行委

員会を発足して、ティヤーガラージャのアーラーダナーのようにナーラーヤナ・ティールタのそれを行うことを勧めた [Venkatesan 1994]。

ラーガヴァンは当時、マドラス大学のサンスクリット学部長 (1955-68)、マドラス音楽アカデミーの事務局長 (1944-79) を歴任し、1962 年にはインド政府から文化褒賞にあたるパドマブーシャン (Padma Bhushan) の文化・教育部門を授与された、当時のマドラスの知識人を代表する存在であった。一方、ヴェーンカテーシャンは三代続く音楽一家に生まれ、幼少の頃から父親から音楽訓練を受け、高名な歌手アラトゥール兄弟 (Alatur Brothers) の 1 人であるシュリーニヴァーサ・アイヤル (Srinivasa Iyer, 1912-80) に師事した後、音楽家として活動していた。しかし、全インドラジオ放送の格付けでは最も低い C グレード・アーティストに留まり、家族を養うためにインド鉄道に勤めていたことから、カルナータカ音楽界の一線で活躍していたとは考え難い [小尾 2011: 61]。彼はしばしば T 村に帰省しており、この話を受けてすぐに村の年長者や有力者に相談し、承諾を得て実行委員会を発足させたという [Venkatesan 1994]。

また、アーラーダナーを開始するにあたって、問題がいくつか立ちはだかっていた。第一に、ティルプーンドゥルティ村の寺院に 2 人の聖者が祀られていること。第二に、ナーラーヤナ・ティールタの三昧地の場所にかんする確執である。第一の問題としては、寺院のある土地は、現在、南インドのシヴァ派に属する僧院のひとつ、クンドラックディ・ティルヴァンナーマライ・アーディーナム (Kunrakuḍi Tiruvaṅṅāmalai Ātīnam) の管理下に置かれており、アーディーナム側はこの寺院はシヴァ派の聖者ティールタ・ナーラーヤナ (Tīrtha Nārāyaṇa) を祀ったものであると主張していた [Natarajan 1988: 100–102, Venkataraman and Krishnamurthy 2003: 50]。第二の問題は、第三章と第四章で言及した、ヴァラフル村 (Varahur) と T 村のナーラーヤナ・ティールタの三昧地をめぐる議論があった。ヴァラフル村はナーラーヤナ・ティールタの作品にもその名が見られることで、そこに立ち寄ったことは間違いないとされている。一方、T 村は全くといってよいほど史実が無い状態であったが、ヴェーンカテーシャンはアーラーダナーを強行的に開始したのである。

第三項 タランガムの記譜化

さらなる問題として、ナーラーヤナ・ティールタの圧倒的な知名度の低さがあった。アーラーダナー実行委員会はその解消するべく、高名な音楽家センマングディ・シュリー

ニヴァーサ・アイヤル (Semmangudi Srinivasa Iyer) に依頼し、タランガムに新たに旋律をつける作業を行った。第二章のアンナマーチャーリヤの楽曲の項で述べたように、中世に作られた楽曲には「楽譜」というものがなくラーガやターラが記述されている程度である。したがって、現在我々が聴いている音楽のほとんどは、後世の作曲家が「再構築」したものであると見てよい。ナーラーヤナ・ティールタには弟子も子孫もなく、確固たる伝承は残っていない。20世紀中葉まで、タンジャーヴールの音楽教師がそれぞれ独自の旋律をつけ、生徒に教授していたことはわかっているが、一般の音楽愛好家には全く定着していなかった。また、アーラーダナーの賛同者およびパトロンである一流歌手のイエスダース (J. Yesdas) は、60年代後半からタランガムを好んで演奏しているが、音源を発売したのは92年である。したがって、ナーラーヤナ・ティールタのタランガムが一般に流通する機会はほとんどなかったと見てよいだろう [小尾 2009: 67]。

1971年にナーラーヤナ・ティールタの新歌集が出版されると共に、先述のタランガム教室やヴェンカテションの積極的なメディア露出により、音楽家にもタランガムが徐々に定着するようになる。現在タミルを中心に定着しているタランガムのレパートリーの多くは、センマングディの楽譜に依拠していると見てよい。前述のように88年までアーラーダナーにおいてさえ、タランガムだけを何曲も歌える歌手はほとんどいなかった。したがって、タランガムが一般に定着したのは、早くても90年代後半に入ってからである。

第四項 ナーラーヤナ・ティールタの知名度の向上

最後に、数十年にわたるアーラーダナー実行委員会の一連の活動により、ナーラーヤナ・ティールタの知名度が飛躍的に変化した例を挙げる。

第一に、アーンドラ地方とタミル地方の関係者が合同で祭礼を行うなど、ナーラーヤナ・ティールタの伝統を「共有」する様子が見られるようになった。第二に、2005年7月16日には、330回目の生誕祭記念としてナーラーヤナ・ティールタの特別封筒が郵政省 (Department of Post) から発売された [Sruti 2006: Issue 263, 39-41]。第三に、2009年にマドラス音楽アカデミーで「偉大な作曲家の日」と題されたイベントのひとつに三楽聖と並んで「ナーラーヤナ・ティールタ・デイ」が企画・開催された。第四に、カルナータカ音楽界に益をもたらした。今日、楽聖の作品は演奏目的以外にも、様々な副産物を生み出す「文化資源」ともいえるからである。

主催者ヴェンカテションは、以上の「伝統」の創出を通じてその「担い手」として

の地位を確立した。「埋もれていた」ナーラーヤナ・ティールタに光をあて、ティヤーガラージャをはじめとする楽聖が君臨するカルナータカ音楽界の中心に位置づけを試みた。それはヴェーンカテーシャン自身の「再出発」でもあった。彼の半生はナーラーヤナ・ティールタのタランガムの普及に関連した出来事に彩られ、ナーラーヤナ・ティールタ・ダーサ（僕）と呼ばれ、タランガ・ガーナ・シローマニ（タランガム歌曲における宝石の王冠）の称号を授与されるまでになった。もともと、彼の音楽家としての地位は決して高いものではなかった。チェンナイは音楽家の激戦区であり、実力で名を成すことは容易ではない。しかし、彼は別的手段でカルナータカ音楽界に貢献することで、ナーラーヤナ・ティールタの名とともに不動の地位を築いたといえよう。

第四節 ハリダース・ギリ（1935-1994）

本節では、20世紀後半のバジャナ界を牽引したカリスマ的バーガヴァタルの一人、ハリダース・ギリに焦点をあてる。彼は、19世紀末から20世紀中葉にバジャナ・サンプラダーヤを確立させた人びとを「第一世代」とすれば、その後の「第二世代」のバーガヴァタルの一人である（写真5-1）。

第一項 生涯

ハリダース・ギリ（本名：ノット・アンナージ・ラーオ、Nott Annaji Rao）は1935年、タミル地方のテンナーングールで生まれた〔*Sruti* 1987 Issue 33/34: 12; Maheshwari 2006: 199〕。父ハリ・ラーオ（Hari Rao）（?-1967）がマドラスのバジャナ界における中心的人物であったことから〔*Sruti* 1987 Issue 33/34: 12〕、幼少時からバジャナに親しむ機会は格別に多かったと思われる。音楽に優れ、カルナータカ音楽のみならず、ヒンドゥスターニー（北インド古典）音楽のラーガを得意とし、バジャナ・サンプラダーヤの楽曲を歌う際にも好んで用いた〔Maheshwari 2006: 199-200〕。

彼の人生を決定づける出来事として、マドラスに移住した後、18歳の時に聖者ニャーナナンダ（Gnānānanda、17??-1974）（写真5-2）に弟子入りし、彼の修行場がある「修行の森」（タポーヴァナ、Thapovana、）に滞在するようになったことが挙げられる。ニャーナナンダの教えに従い、26歳の時から本格的にバジャナ・サンプラダーヤの普及活動を開始し、精力的に活動した。1972年、35歳の時に唯一のニャーナナンダの後継者として選ばれ、現世放棄者となり「ハリダース・ギリ」と改名した。信徒らには「グルジー

(お師匠さん)」の愛称で呼ばれるようになる。

彼の功績は、第一に、バジャナ・サンプラダーヤの普及という点において、従来の伝統的な実践機会を超え、コンサートに足を運ぶ聴衆をターゲットに獲得したことである。彼のスタイルは舞台上の演出を工夫したもので、見せる「パフォーマンス」の要素もふんだんに取り入れていた。これは彼が亡くなった 90 年代半ば以降に時間を短縮した「コンサート形式のバジャナ・サンプラダーヤ」の布石となったといえよう（後述）。彼は当時の著名音楽家が影響を受けるほどの歌唱力とパフォーマンスで信徒や一般聴衆を魅了した。

第二に、バジャナの実践を信徒らに積極的に促し、習慣づけたことである。第五章第二節で述べたような民間の担い手が拡大したことは、彼の影響力に依るところが大きい。また、彼はマールガリ月の路上のバジャナにも熱心に参加し、当時は路上がいっぱいになるほどの信徒が付き従い、語り草となっている。彼の信徒は結束力が固く、現在でもマールガリ月には数十人が集まってバジャナを行っている（2012 年当時）。

ハリダース・ギリは 1994 年に河で修行中に亡くなり、信徒らには生前解脱した後「水の三昧 (Jala samādhi)」を遂げたと信じられている。以下、彼のバジャナ・サンプラダーヤとのかかわりと貢献を概観する。

初期の活動

5-2 でもふれたように、50-60 年代にマドラスでバジャナ・サンプラダーヤが流行し、多くの団体が活動していたという [Singer 1963: 184; *Sruti* 1987 Issue 33/34: 12]。その中で、ハリダース・ギリは 25 歳頃から、先述の 1950 年に創立された「信徒協会」を拠点にバジャナに参加し始めた。この頃はまだ主導者ではなく、当時、先に述べたバーガヴァタルの派遣組織の発起人であったが父親が先導していたという [*Sruti* 1987 Issue 33/34: 12]。

その後 53 年に聖者ニャーナナンドの弟子となったことで、ハリダース・ギリの人生に重要な転機が訪れる。ニャーナナンドの出自について多くのことはわかっていないが、マハーラーシュトラ地方出身の、シュリンゲーリのシャンカラ僧院の流れを汲む聖者で、1974 年に亡くなるまで数百年生きたと信じられている [Sadguru Swami Gnanananda Giri Memorial Trust 1979: 23]。パンドゥランガ神を奉じ、教えを説くと共にバジャナ・サンプラダーヤの実践を重んじた。タミル地方を中心として、20 世紀中葉に信徒を多数獲得し、その影響は東南アジア諸国のタミル系非在住インド人にも及ぶ。

ハリダース・ギリはニャーナナンドに多大な影響を受け、59 年に「ニャーナナンド

神の名号協会」を立ち上げ、国内外でバジャナ・サンプラダーヤを先導するようになる [*Sruti* 1987 Issue 33/34: 13]。徐々に活動範囲を広げ、70年代前半からクンバコーナム、ティルチ、ティルネルヴェーリといったタミル・ナードゥ州各地で信徒祭を行うほか、団体の中心人物としてナーマ・シッダーンタの宗教講和も開始した。71年には「ニャーナナンド奉仕協会 (Gnānānanda Seva Samajam)」を設立した。

舞台上でのバジャナ・サンプラダーヤ

85年と86年に、ハリダース・ギリは新たな普及活動の一環として、マドラスで毎年盛大に開催される「音楽シーズン」の早朝枠でバジャナ・サンプラダーヤを一時間程度行うことを試みた。かつて、音楽や舞踊専用のホールにおいて、バジャナ・サンプラダーヤが行われたことはなかった。ハリダース・ギリの試みは、最初にバジャナ・サンプラダーヤに理解のある「クリシュナ音楽協会 (Krishna Gana Sabha)」の協力により実現した。あふれるほどの聴衆がホールを訪れ、試みは成功を収めたという [*Sruti* 1987 Issue 33/34: 13]。同協会によれば、80年代当時は民間のバジャナ・サンプラダーヤへの関心は次第に低くなっていたが、ハリダース・ギリのホールでの実践により、再び見直されるきっかけになったという⁷⁴⁾。

次に、チェンナイの主要な音楽協会の一つであるナーラダ音楽協会 (Narada Gana Sabha) で行われた。同協会の主催者はニャーナナンドの敬虔な信徒であり、ホールを「ニャーナナンド・ホール」と名付けている。ここでハリダース・ギリは短時間の早朝枠ではなく「ラーダーの婚礼祭」や「灯明の周回」など、バジャナ・サンプラダーヤの重要な儀礼を「パフォーマンス」として大々的に行った。舞台装飾を工夫し、ニャーナナンドの巨大な肖像画を飾った。また、数十人の信徒を舞台に上げ、「灯明の周回」ではあらかじめ振り付けられたステップを導入した。楽曲に古典音楽で用いられる即興の音楽技巧をふんだんに取り入れた。その様子は映像に多数残されている。

彼の試みは、従来のバジャナ・サンプラダーヤにはなかったいくつかの新しい概念をもたらしたといえよう。第一に、バジャナ・サンプラダーヤの短縮化である。従来の基本構成では7-8時間から一晩かけて行うところを、数時間程度に短縮し、都会におけるバジャナ・サンプラダーヤの新しい在り方を提示した。聴衆がこれを好意的に受容したことは、90年代以降に人気を博したバジャナ・サンプラダーヤのコンサート形式の普及につながっていったことから明らかである (第六章)。

第二に、「鑑賞の対象」としてのバジャナ・サンプラダーヤの出現である。従来、バーガヴァタルらは「神を喜ばせる」ことを目的にバジャナを行ってはきたが、信徒や聴衆を魅了する必要はなかった。言い換えると、バーガヴァタルに高いレベルの音楽技能や「パフォーマンス」の能力は求められてこなかったといえる。音楽的な素養以上に、儀礼を執り行う知識、そして何より真摯にバジャナに取り組む姿勢が重要とされてきた。したがって、バーガヴァタルの歌唱力が鑑賞に堪えうるかどうかは副次的な問題であっただろう。しかし、ホールで行われるバジャナ・サンプラダーヤに訪れた、耳の肥えた都会の聴衆に対して、それでは通用しない。ハリダース・ギリの試みが成功したのも、彼のカリスマ的な統率力、優れた音楽技術、信徒らの息の合った復唱などが盛り込まれた完成された「パフォーマンス」であったからであろう。

第三に、本論文の主旨に最も関係する点であるが、楽曲レパートリーの変化である。これは先に述べた短縮化による必然的な結果といえよう。基本構成では、第一部だけでも1時間はかかる。その楽曲の多くは、「集団歌謡」向きの構造であり、単純な旋律を長い展開部に繰り返し用いる。このような楽曲をそのまま舞台に乗せても、冗長になってしまうだろう。したがってハリダース・ギリは第一部の楽曲は最低限におさえ、またアシュタパディやタランガムといった定番の楽曲長々と演奏することは避けている。また従来の歌集にはなかった、非常にバラエティに富んだ楽曲を採用し、即興的な音楽技巧を織り交ぜて演奏した。

第二項 ハリダース・ギリ派の楽曲レパートリー

本項では、ハリダース・ギリの流派に則った歌集に基づく楽曲レパートリーについて述べる。非常に幅広い内容のため、まずは概観した上で、特徴的な事項を指摘したい。

同派の歌集は2冊出版されている。一冊目は、『古い伝統 ヴィシュヌ、シヴァ、スブラマニヤのバジャナの甘露』（1989年版）[Gopalan 1989]である。1979年にこの前身となる『古い伝統 ヴィシュヌのバジャナの甘露』が出版されており、89年版にはシヴァ神とスブラマニヤ神のバジャナ曲集が加えられた。著者は信徒の一人 A.K. ゴーパーランである。二冊目は、1992年出版の『古い伝統 ヴィシュヌ神とシヴァ神のバジャナの花束』で、著者は信徒のヴェーンカタラーマ・バーガヴァタルである。後者は一般的であり特筆すべき点がないため、本項では前者に基づいて述べることにする。楽曲は（表5-）1にまとめた。

ハリダース・ギリ派の楽曲レパートリーの特徴は、次の五点である。第一に、扱われている楽曲数が卓越していることである。これは第四章で言及したゴーパーラクリシュナ・バーガヴァタルの歌集に収められている曲数の数倍であり、楽聖の数は40人を超える。

第二に、これまでにない多様な楽聖・作曲家の楽曲を掲載したことである。バジャナ・サンプラダーヤでは原則として主唱者と参加者の「復唱」が行われる。そのため、概ねシンプルな楽曲が扱われていることは既に述べた。しかし、同歌集では例えば、上級者が習うようなティヤーガラージャの「五つの至宝のクリティ」をはじめ、三大楽聖のもう2人ムットゥスワーミ・ディークシタルとシャーマ・シャーストリ他、古典音楽コンサートで主に歌われる楽曲が掲載されている。また、厳密な規定があるわけではないが、バジャナ・サンプラダーヤでは「楽聖」の楽曲が扱われてきた。しかし、同歌集ではプーチ・シュリーニヴァーサ・アイヤンガール、マイソール・ヴァースデーヴァチャーリヤ等（表 5-1）、20世紀に活躍した作曲家の楽曲も取り入れている。

第三に、ハリダース・ギリオリジナルの楽曲が掲載されていることである。彼が音楽に優れていたことは前節で述べた通りである。オリジナル作品も多く、銘はハリダーサン（Haridāsan）である。複数の言語混合の楽曲（*manipravara*）では、タミル語と英語の歌詞を交互に入れるなど、ユニークな試みも行っている他、複数のラーガを用いた楽曲（*rāgamālika*）なども作った。

第四に、より多言語の楽曲が扱われていることである。カンナダ語、マラーティー語、ヒンディー語、タミル語の楽曲が多く追補されている。特に聖者ニャーナナンダとハリダース・ギリはパーンドゥランガ神に帰依しており、マラーティー語の讃歌も多い。

第五に、従来のヴィシュヌ神を讃えるバジャナ・サンプラダーヤにはなかった、シヴァ神とスブラマニヤ神のバジャナ・サンプラダーヤの体系が導入されていることである。これは T.V. ナーラーヤナ・シャーストリという人物がつくった作品であるという [Gopalan 628]。

次に、同歌集の内容を具体的に述べる。楽曲リストは（表 5-1）にまとめた。

ハリダース・ギリ派のグル

この歌集は、タイトルによると「古い伝統」を謳っている。ただし、内容は反対に新しい楽曲レパートリーが非常に多く追補されている。つまり、この場合「古い」というのはサットグルスワーミの楽曲レパートリーのことでないことは間違いないだろう。何をも

って「古い」とするのかについては、おそらく、同歌集では「グルの想念」の内容が他の歌集と著しく異なっている [Maheshwari 2006: 201] ことから推察できる。歌集では、前節で述べた聖者ニャーナナダに捧げられており、この第一部で行われる「グルの想念」はまずニャーナナダにはじまり、次にハリダース・ギリ、そして通常のバジャナのグルであるサットグルスワミへと続いている。すなわち、この歌集の「古い伝統」とはニャーナナダを祖とした「伝統」を示唆していると考えられる。ハリダース・ギリ派で讃えられるグルの順は（表 5-2）にまとめた。

以上の表における、グルの「顔ぶれ」も、人数の多さもこれまでのバジャナ歌集には見られないものである。通常は、バジャナの3人のグルすなわちボーデーンドラ、アイヤーワール、サットグルスワミに加えもう一人のグルとしてサダーシヴァ・ブラメンドラが入ることはある。また、ダクシナムールティ神とシャンカラチャーリヤは多くの歌集でグルに加えられている。しかし、この歌集においては、20人ほど新しいグルが加えられている。著者によれば「これまでのバジャナではグルの讃歌の内容は貧弱であった。ハリダース・ギリの伝統では、歴代の聖者の讃歌に加えて、さらに「聖者らの偉業を讃える歌」（Cātukkal Makimā）も歌ってほしい」という [Gopalan 2007: 27]。このように、同歌集ではあらゆる聖者を想念し、讃えるというコンセプトにより、バジャナ・サンプラダーヤと必ずしも関連のない各地の聖者の楽曲も大量に取り込まれることとなった。グルへのバクティが強調されるのは、ニャーナナダの教えに則っているという⁷⁵⁾。しかし、この一連のグルの中には、北インドの聖者が複数含まれている一方で、バジャナ・サンプラダーヤのレパートリーで必須の、南インドのターッラパーカ詩人、バドラーチャラ・ラームダース、サダーシヴァ・ブラメンドラが含まれていないことに疑問が残る。無論、これらのグルは全員「聖者」や「神」であり、「神を讃える」というバジャナ・サンプラダーヤの根本的な目的には差し支えないといえるが、この解釈に必然性は見つけることができない。

「シヴァ神のバジャナ・サンプラダーヤ」

ここでは、（表 5-3）で示した「シヴァ神のバジャナ・サンプラダーヤ」の内容について述べる。この祭礼次第は、通常のヴィシュヌ神を讃えるバジャナ・サンプラダーヤの枠組みは同様のまま、歌詞の内容を書き換えたものである。すなわち、「アシュタパディ」や「タランガム」といった既成の楽曲形式の固有名詞をそのまま使い、新しいシヴァ神の讃歌を

作曲している。また、シヴァ派の聖者ナーヤナール（第一章）の詩「テーヴァーラム」も多く導入している。

しかし、パンドゥランガ神に帰依しているハリダース・ギリ派の歌集になぜシヴァ神のバジャナの祭礼が収録されたのだろうか。実はシヴァ神とスブラマニヤ神の讃歌を取り入れるというアイデアは、新しいものではない。第四章で提示した歌集のリストを見ると、1920年には『ヴィシュヌ、シヴァ、スブラマニヤバジャナ祭礼のカルパラティカ樹』が出版されている。バーガヴァタルの多くが属するスマールタ派の特徴として、ヴィシュヌ神とシヴァ神を同様に重んじること、バジャナのグルの一人であるアイヤーワールがシヴァ派であること、また、タミル地方では長いシヴァ信仰の歴史があることを考慮すると、自然であるように思われる。しかし、それ以降の歌集では、一貫して「ラーダーの婚礼祭」「ルクミニの婚礼祭」といったヴィシュヌ派の祭礼のみが扱われてきた。

また、同様に、これまではスマールタ派を中心にバラモンに広くバジャナを普及してきたが、結束を高める一方で、新しい開拓にかんしては内向きになっていたといえる。したがって、このシヴァ派の祭礼体系を加えたのは、今後の新しい担い手を獲得する手段だったのではないか。

80年代に入ると、50-60年代にバジャナを牽引していたベテランのバーガヴァタルが高齢化または他界し、第二世代のほとんどが働き盛りとなり、次第にバジャナの流行は衰えつつあったと考えられる。そのような中、楽曲を増やすというこれまでと同調のやり方だけでは新しい信徒の獲得は期待できない。したがって、これまであまり加えられてこなかったシヴァ派の聖者ナーヤナールや19世紀に近代的な形のバクティ運動を主導したラーマリング・アディガル(1823-1874)⁷⁶⁾ほかタミル地方の作曲家の楽曲を加えることで、より幅広い層を取り込むという意図が考えられるのである。

シヴァ神の祭礼の一連の楽曲レパートリーは（表 5-3）にまとめた。

第五節 クリシュナプレーミ・スワーミ（1934-） — 「真正性」の創出

次に取り上げるクリシュナプレーミ・スワーミ（以下、クリシュナプレーミ）は、数十年にわたってバジャナ・サンブラダーヤの普及につとめてきた人物で、影響力も大きく多くの信徒から神聖視されている（写真 5-2）。彼の流派は「クリシュナプレーミ派」と呼ばれる [Maheshwari 2006: 202]。「プレーミ」は「愛情」を意味する。すなわち、「クリシュ

ナプレーミ」は「クリシュナを愛する者」の意である。彼は信徒から「アンナー (Anna)」の愛称で呼ばれている。

第一項 生い立ち

1934年、クンバコーナム郡のセンガヌールにて父ヴェーンカタラーマ・シャーストリ、母パールヴァティアンマルの息子として生まれた。幼少期よりサンスクリット語、ヴェーダを習得し、『バーガヴァタ・プラーナ』を拠所とし、クリシュナ神への帰依から「クリシュナプレーミと呼ばれるようになったという [Maheshwari 2006: 202]。現在はパラヌールに実家を持ち、拠点シュリーランガムとクンバコーナムの僧院を行き来している。90年代後半に三つのバジャナの僧院全ての修築に出資し、その後もパトロンとなっている他、タミル・ナードゥ州に二つの寺院、北インドのウッタル・プラデーシュに一つの寺院を管理しており [Maheshwari 2006: 204]、名実共にバジャナ・サンプラダーヤの重鎮となっている。

彼はいわゆる神童で、12歳から次々に作品を創作している。それらを列挙すると、『ラーマの物語の甘露』、『ヴリンダーヴァナ・マハートミヤム』、『ラーマの8行詩』、『クリシュナ・バクティ・ラソーダヤム』、『ナーラーヤナの500行詩』、『ゴーヴィンダの100行詩』、『クリシュナ・チャイタニヤ』、『ミラー・バーイー』など、他多数に加え、毎日のバジャナ祭礼の体系、「ラーダーの婚礼祭」、「シーターの婚礼祭」などをオリジナルの楽曲で創作した。また、ボーデーンドラの著書をタミル語訳で出版している。楽曲はサンスクリット語、タミル語、テルグ語、マラーティー語で書かれている。80年代には宗教講和を録音したカセットテープを約80種発売したほか、聖者の物語を中心とした著書も多数出版している。銘は「クリシュナプレーミ」「プレーミカ」など複数である（後述）。

宗教講和 (Upanyāsam) を得意とし、20代からバジャナ・サンプラダーヤを行う傍ら、村々を回って「信徒の勝利」と題した一連のバジャナのグルの歌い語りを信徒に聞かせていた。20世紀中葉当時は、まだバジャナのグルについて研究が進んでおらず、史実に逸話を挿入し「創作」された物語は信徒にとって新鮮であったはずである。さらに、雑誌『信徒のダルマ (Bhagavata Dharma)』の執筆者として、聖者の物語を連載していた。この雑誌はバラモンを中心に読まれているもので、市場にはあまり出回っていないが、読者は非常に熱心でバラモン社会では支持を獲得している。また、70年代後半(40歳代)から信徒を獲得し活発に活動している。「クリシュナプレーミの信徒のダルマ財団 (Sri

Krishnapremi Swamigal Baghavatha Dharmam trust)」を立ち上げ、信徒を率いてインド各地の巡礼を行っている。巡礼先は北インドから南まで広範囲の数十か所に及ぶ [Rangan 2004]。

このように、彼は歌と語りでバジャナ・サンプラダーヤの聖者と結びつきを強めながら、豊富な知識と巧みな話術で信徒を獲得した。独自の楽曲レパートリーによるバジャナ・サンプラダーヤ伝道者とでもいえる存在になっていった。なお、彼は存命であり 90 年代以降の活動については第六章で後述する。

第二項 「真正性」の創出

本項では、クリシュナプレーミが息子に書かせた自叙伝『プレーミの勝利』 [Rangan 2004] に基づき、クリシュナプレーミがボーデーンドラ僧院の継承者となった経緯を探ってみたい。

彼は過去に複数の歌集を出版しているが、その内「伝統」の語を含むものを二冊取り上げてみたい。一冊目は、1985 年の『クリシュナプレーミの伝統 バジャナ歌曲集 (*Pirēmika Sampratāya Pacañai Saṅkiraham*)』、二冊目は 2000 年の『ゴーヴィンダプラムの伝統 バジャナ祭礼の体系 (*Śrī Govindapuram Sampratāya Pacañōrcava Pattati*)』である。前者は彼が 51 歳頃の作品で、バジャナ・サンプラダーヤの祭礼体系の儀礼に用いる楽曲はすべてオリジナル作品であり、歴代の楽聖の楽曲は全く入っていない。現在は絶版となっている (後述)。一方、後者は彼が 66 歳頃の作品で、1-3 で示した典型的なバジャナ・サンプラダーヤの基本構成とほぼ同様の内容である。

このように、クリシュナプレーミは自分の名を冠した「クリシュナプレーミの伝統」とボーデーンドラ僧院の「ゴーヴィンダプラムの伝統」双方の代表を自負しているということになる。前者の歌集の表紙は彼のみが写っている。一方、後者ではボーデーンドラがクリシュナプレーミを祝福している絵が描かれている。

ここで、三つの疑問が浮かぶ。一つ目は、彼はどのようにしてシャンカラ僧院の流れを汲むボーデーンドラの伝統を継ぐことになったのか。二つ目は、そもそも、何をもって「ゴーヴィンダプラムの伝統」というのか。ボーデーンドラはバジャナ・サンプラダーヤが体系づけられる 100 年前の人物であり、ナーマ・シッターンタの書物は著わしたが楽曲は残していない。三つ目は、これが最も重要であるが、なぜ彼は自らをゴーヴィンダプラムの伝統に位置づける必要があったのか。

第一の疑問について、クリシュナプレーミの自叙伝を参照すると、彼が 10 代の頃から複数回にわたってボーデーンドラのダルシャン（顕現）を得たこと、具体的な対話の内容が述べてある。次にその内容を記す。

クリシュナプレーミの少年時代、故郷パラヌール村に当時のシャンカラ僧院の僧院長（Chandrasekendra Sarasvati）が訪れ、拝謁する機会があった。僧院長に質問され、クリシュナプレーミは彼は学校には行かず自ら聖典を学んでいることなどを話し、サンスクリット語で問答を交わしたという。その夜、彼はゴーヴィンダプラムで一人のサンニヤーシン（現世放棄者）が「ラーマ」の名を唱えている夢を見た。その人物がボーデーンドラであることは明らかであった。次の日、僧院長にその夢の話をした。後日、クリシュナプレーミがボーデーンドラ僧院に行くと、ラージャーラーム・バーガヴァタルという人物から、シャンカラ僧院長が「この子を入門させ、「神の名号の宗教講和（Bhagavan Nama Upadesa）を授けるように」と依頼されたことを知ったという [Rangan 2004: 23-24; Maheshwari 2006: 202]。

また別の日、クリシュナプレーミが日課の「神の名号の呟き（Nāma Japa）」を行いながら想念していると、急に身体が震え、座禅を組んでいる賢者の姿が見えた。その者はボーデーンドラであった。ボーデーンドラはクリシュナプレーミに「バーガヴァタルの規範」（既出）について説いた。ボーデーンドラは非常に喜んだ様子で、クリシュナプレーミに祝福を与えた。また、彼が悩んでいる様子を見て、「何が問題なのかね」と尋ね、相談にも乗ってくれたという。そして「明日ゴーヴィンダプラムに来なさい」と言った。次の日、ボーデーンドラ僧院に行くと、その日はサットグルスワームがボーデーンドラ僧院の場所を発見し、復元した日であったことを知った。ボーデーンドラはクリシュナプレーミを抱き上げ、サットグルスワームは「彼はあなたの子供です」と言ったという [Rangan 2004: 107]。

以上のような記述から、クリシュナプレーミが「夢」という手段によって過去と現在を接合し、ボーデーンドラと自らの強い結びつきを創出したことは明白であろう。また、彼はシャンカラ僧院長からボーデーンドラについて学ぶよう示唆されたエピソードを織り込み、ボーデーンドラ僧院にかかわる正当性も裏付けしている。さらに、夢にはサットグルスワームも登場し、クリシュナプレーミがボーデーンドラの息子であるとまで述べた。

聖者の伝記にはしばしば、神や聖者のダルシャン（顕現）を得たことによる権威づけや権威づけによって神聖性を高めるという手法が見られる⁷⁷⁾。無論、全く根拠がないという

点では支持できない部分もあるが、神に近い存在として見なされるための重要な役割を果たしているといえよう。「夢」で語られたことは、検証のしようがなく、非常に戦略的である。

以上、現在クリシュナプレーミが二つの伝統を自負するようになるまでの経緯を確認した。

次に、第二の疑問であるが、そもそも「ゴーヴィンダプラムの伝統」とは何か。バジャナ・サンプラダーヤはサットグルスワームによって確立されたもので、彼より 100 年前に生きたボーデーンドラの時代には存在しなかった。もしナーマ・シッダーンタの系譜ということであれば、全ての流派はゴーヴィンダプラムの伝統ということになり、これも成立しないものである。したがって、クリシュナプレーミがボーデーンドラ僧院に本格的にかかわるにあたって、サットグルスワーム僧院より 100 年古く、「真正な」、「ゴーヴィンダプラムの伝統」があるかのように錯覚させたのではないか。

最後に、第三の疑問であるが、彼は若年期から頭角を現し信徒を従えて尊敬される立場にはあったが、偉大な「グル」に通じる系譜が不足していた。バーガヴァタルは基本的に厳格な師弟伝承をもたない。バーガヴァタル間の師弟関係はあるが、それは一世代のつながりに過ぎない。その点では、一介のバーガヴァタルもクリシュナプレーミも横並びの関係である。したがって、縦の関係、つまりヒエラルキーの最も高い位置に自らを位置づけるには、バジャナのグルの伝統から連続性を創り出す必要があったといえる。クリシュナプレーミは、ナーマ・シッダーンタの最も正統な系譜、つまりボーデーンドラの直系に自らを位置づけることによって権威づけを行うと同時に、他のバーガヴァタルがいかにか新しい「伝統」を創ろうとも、決して侵されない「聖域」に入ることに成功したのである。

しかし、問題は、このような「後付け」した言説が信徒らに安易に受け入れられ、「事実」として固定化されていくことではないか。現在、クリシュナプレーミがボーデーンドラ僧院を継承した経緯を表だって疑問視する声は聞かれない。彼はそれが当然である、と思わせるほどの裏付けを長年にわたって戦略的に行ってきたのである。

第三項 クリシュナプレーミ派の楽曲レパートリー

本項では、クリシュナプレーミのオリジナル歌集における楽曲レパートリーの内容を検討する。既に述べたように、彼は全く異なる内容の歌集を 2 冊出版している。その内、バジャナ・サンプラダーヤの体系を全てオリジナル作品で構成しているのが『クリシュナプ

レーミの伝統 『バジャナ歌曲集』である。したがって、アシュタパディやタランガムといった従来の楽曲は全く含まれていない。全曲オリジナルのバジャナ・サンプラダーヤの体系はティヤーガラージャの作品以来ではないかと思われる（第三章）。

また、ハリダース・ギリの歌集同様、この歌集の「グル・キールタナ」ではグルの系譜にクリシュナプレーミ自身が位置づけられている。ただし、ハリダース・ギリの場合には多くのグルの中の一人であったのに対し、『クリシュナプレーミ派の・・・』では、グルはボーデーンドラのみ、あとは全て彼の信徒によるクリシュナプレーミを讃える楽曲が際立っている。その中で彼は「最高のプレーミ」「師プレーミ」、「輝くプレーミ」「プレーミのバクティ」といった言葉で称賛されている。楽曲リストは（表 5-4）にまとめた。

クリシュナプレーミの歌集を一言でまとめると、先述のハリダース・ギリと正反対に、極めて内向きであることが指摘できる。新しい信徒を獲得する、より幅広い層に働きかけるという意図はまったくなく、神と自分と信徒の直線関係のみで成り立っている。また、通常歌集では変更されてこなかった、「吉なる歌」も全てオリジナル作品である。いわば、この歌集によって彼は「外部の」伝統を拒否し、超越した自らの「伝統」の中で完結しているのではないかと思えるほどである。

確かに、楽聖ティヤーガラージャも全てオリジナル作品でバジャナの祭礼を創作したが、それとクリシュナプレーミの体系の意味は微妙に異なるのではないかと考える。ティヤーガラージャは「神以外の人を讃える」ことを嫌ったことはよく知られている。無論、自身を信徒に讃えさせることはまずなかったはずである。

クリシュナプレーミは先に述べたように、地位もあり、信徒もおり、あとはボーデーンドラの直系として自らを位置づけることだけが残されていた。この歌集はその総仕上げであり、夢の中の出来事を歌詞にしてまとめることで「真正性」と自らの「伝統」を補強したと考えられよう。

第六節 小括 独立インド時代の楽曲レパートリー

独立インドの時代は、植民地政策が構築したインド支配体制から脱却するとともに「近代的国家形成」が推進された。英領インド時代に巻きつけられた鎖を一旦解きほぐし、様々なレベルで新しいインドの「再編成」が行われた過程であった。

一方、芸能的側面では、本章で言及した、ラーガヴァンのサンスクリット劇の復興の事例が示すように、英領インド以前の純粋なインドの「伝統」の価値に目が向けられ、伝統

の再構築が行われた。それらによって「埋もれていた」芸能や楽聖が再評価された。それは一方では、ますます勢いを増すタミル・ナショナリズムの波に飲まれない内に、伝統を復興させようという意思の表れであったようにも思える。

バジャナ・サンプラダーヤの楽曲レパートリーというテーマに絞って見れば、この時代にはこれまでの伝統とは差異化を図ることで新しい信徒を開拓しようとした者と、大きな正統派の流れに自らを位置づける者、の二手に分かれたといえよう。前者の例はハリダース・ギリのレパートリーに見るように、いわゆる「聖者」の楽曲でなくとも「讃歌」のカテゴリーに含まれる楽曲が積極的に加えられたことである。また、高度な技術を要する難易度の高い楽曲が多く取り入れられた。それは、ホールの演奏に慣れた音楽愛好家たちをバジャナに取り込もうとする試みであった。また、シヴァ派の楽曲レパートリーを歌集に取り入れることで、これまでとは異なる階層にも訴えかけようとした。すなわち、彼は正統な流れに自らを位置づけるのではなく、既存の型を脱却し、近代化が進む今後の社会における新しいバジャナ・サンプラダーヤの流れを生み出そうとしたといえよう。

一方、後者の事例としてクリシュナプレーミは、バジャナ・サンプラダーヤの祭礼体系に他の楽聖のレパートリーを取り入れるのではなく、オリジナル作品のみで構成することで、あくまでも「純粋な」伝統の存在を強調した。また、楽曲や語りによって過去と現在を接合し、ナーマ・シッターンタの第一のグルの系譜であることを主張した。そのことにより「真正性」を創出し、競争の手が及ばない「聖域」に自らを位置づけたといえよう。

第六章 90年代以降の変化

第一節 90年代以降のタミル地方

マドラスは1997年に正式にチェンナイと改名された。80年代後半から90年代にかけての経済自由化は、これまでに述べてきたタミル人問題に大きな転換をもたらし始めていた。その背景には、経済規制緩和による南北インド間の人的移動の活発化、南インドにおけるIT産業拠点の設立、起業・技術・労働者の海外移動の増加、海外企業のインド国内進出などがある。90年代以降は、タミル人至上主義を主張する運動は次第に希薄化し、むしろインド人としての一体化を志向する意識が生じる傾向にあった[辛島ほか(編) 2012: 474]。

しかし、上記のような意見がある一方で、タミル・ナードゥ州では、独立後から重点的な文化政策として掲げられてきたタミル語振興がより一層強化された。83年には「あらゆるところにタミルを、あらゆることにタミルを」をスローガンとし、州政府および民間機関におけるタミル語の使用をさらに拡大し、タミル文化を保護・育成するために、従来のタミル語振興部は、タミル語振興・文化部(Tamil Development and Culture Department)として再編強化された[井上 2006: 354]。テルグ語やサンスクリット語の古典芸能に対する研究助成は打ち切られ、同州内の芸能でもタミル語によるものだけに重点を置くようになった[井上 2006: 357]。

この時代の一般的な変化としては、メディア技術と文化産業の発展により衛星放送の浸透、映画、カセットテープ、CD、DVDなどの大量生産が可能となったことが挙げられる。これは音楽界の商業化に直結する大きな事象であり、購買意欲のある新興の都市住民が音楽・芸能の重要な消費者となっていった。

第二節 バジャナ・サンプラダーヤ界の変化

第一項 コンサート形式の定着

前章で述べたようにバジャナ・サンプラダーヤの人気は80年代になると徐々に下降し始めていた。90年代になると、民間における実践機会は激減し、専門のバーガヴァタルは最低生活水準の経済状態にまで落ち込んだこともあったという[*The Hindu* 2011. 9.15]。そのような状況下、新たな活路を切り開こうと、若手バーガヴァタルの一人カルヤナーラー

マン(Kalyanaraman)・バーガヴァタルはマドラスを中心に「コンサート形式」のバジャナを行うことを試みた(後述)。コンサート形式と呼ぶのは、バジャナの基本構成の内容を数時間に短縮し、ホール等の舞台上でバーガヴァタルと伴奏者が演奏するものである。聴衆は観客席で参加(鑑賞)する。主催者がスポンサーとなり、入場料は基本的に無料であるが寄付金を募ることがある。

これは、第五章で取り上げたハリダース・ギリが試みた舞台上でのバジャナに追随しただけであると解釈することもできる。ただし、両者には異なる点がある。第一に、演出である。ハリダース・ギリのそれは大々的で儀礼も行われ、数十人の信徒を従え、振り付けを合わせるなど大変凝ったものであった。いわば、従来の実践をスペクタクル化し、パフォーマンスとして見せる意図があったと捉えられる。対してカルヤーナラーマンのそれはコンパクトにまとめられ、儀礼も舞台演出もない。常に同じメンバーで巡業し、いわば音楽家の日常的なコンサート活動という印象を受ける。

第二に、楽曲レパートリーである。ハリダース・ギリは従来のバジャナ・サンプラダーヤでは取り入れてこなかった高度な楽曲をはじめ幅広く取り入れ、定番のアシュタパディやタランガムを長々と歌うことは避けた。対して、カルヤーナラーマンは基本的なレパートリーこそが重要であると強調した。したがって、バジャナ・サンプラダーヤを舞台上に上げたのはハリダース・ギリが最初であるが、カルヤーナラーマンはそれを日常的なものとして定着させたといえよう。

参考までに 2000 年代以降の変化にふれておくと、まず、バーガヴァタルの巡業が顕著に急増したことが挙げられる。その背景には、経済成長の恩恵を受けた都市住民や、地方の富裕層がパトロンとなり、バーガヴァタルを招聘して「ラーダーの婚礼祭」等を行い始めたことや、交通手段の向上により格段に容易く州外に移動できるようになったことがある。筆者がインタビューを行ったバーラージ・バーガヴァタル(Balaj Bhagavatar)によれば、この現象は 2003 年から顕著になり、彼はこれまでにマレーシア、クウェート、シンガポール、アラブ首長国連邦、ザンビアに巡業したほか、地方巡業で月に 25 日は家を空けている状態であるという [小尾 2013: 27]。

第二項 カルヤーナラーマン・バーガヴァタル

本項で、前述のカルヤーナラーマン・バーガヴァタルの貢献にふれておきたい。彼はクンバコーナム近郊のウダヤルール(Udayalur)村の出身で、教職に就いたのちに専門のバ

ーガヴァタルに転身した異色のバーガヴァタルである（写真 6-1）。幼少の頃から熱心にバジャナに参加し、高名なバーガヴァタルで病気のために盲目となったヴェーンカタラーマ・バーガヴァタル（既出）に弟子入りした。90年代にバジャナの伝統が、人びとに顧みられなくなっていることを憂い、復興のために一念発起したのだという。当時は全くの無名であったが、古典音楽の素養があったことと、印象的な声で 90 年代末から聴衆の支持を急速に獲得し、現在では CD や DVD は宗教音楽のジャンルでは常にトップ・ランクを維持している。また、近年、テレビの宗教チャンネルやタミル州知事がスポンサーとなるテレビ局のバクティ音楽番組などを中心としてメディアでの露出度も高い。

彼は若手、中堅バーガヴァタルのオピニオン・リーダーであり、演奏以外の活動にも熱心である。例えば、彼は活動が軌道に乗り十分な収入を得た後、生活に困窮している老バーガヴァタルの存在を鑑み、2002 年に「信徒奉仕財団」(Bhagavatha Seva Trust)を創立した。これは社会還元として老バーガヴァタルに「年金」や「救済金」の支給を行う目的で開始されたものである。資金はカルヤーナラーマンの収入に加え、信徒や企業からも寄付金を募っている。年金額は 1,000 ルピー/月で、現在 50 人のバーガヴァタルを対象に支給しているという。すでに述べてきたように、バーガヴァタルは固定収入がない。カルヤーナラーマンは、シヴァ派の寺院で讃歌を歌うオードゥワール（既出）のように、バーガヴァタルにも寺院付となる機会が与えられるべきだ、とも述べている⁷⁸⁾。

また、他のバーガヴァタルと対談を行い、バジャナ離れの著しい若い世代を対象に講演も行っている。アイヤーワール僧院のラーマクリシュナ・バーガヴァタルとの対談で、彼はこう述べている。「カルナータカ音楽の三楽聖がいるように、バジャナにも三聖者がいる。それはボーデーンドラ、アイヤーワール、サットグルスワミだ。「プンダリーカ」で我々は彼らに表敬する。次に来るのが「神の名号の連なり」の「ハリ・ナーラーヤナ」で・・・」と古典に忠実な解説を行った[*The Hindu* 2011. 9.15]。

カルヤーナラーマン・バーガヴァタルは「伝統」の復興を提唱している。まずこれまでのバーガヴァタルがあらゆる楽曲レパートリーを取り入れてきたことを鑑み、一度原点に戻ることを試みた。すなわち、基本構成の第一部を忠実に行ったうえで、アシュタパディ、タランガムを基本とし、バドラーチャラ・ラームダースやサダーシヴァ・ブラメンドラといったナーマ・シッダーンタの聖者の楽曲を中心に演奏し、CD 化した。さらに、マハーラーシュトラ地方のサントのアバングはタミル地方で人気があり、既に定着しているため多く取り入れ、聴衆が飽きないように工夫をした。

しかし、本来長時間かかる伝統的な様式を短縮し「コンサート形式」を導入したという点において、彼が「伝統」を提唱することにはある意味矛盾しているといえる。ただ、彼は先のインタビューにもあるように基本的な「楽曲レパートリー」を積極的に普及しており、その点では原点に立ち返ろうとしているといえるのではないだろうか。彼はインタビューでこう述べている。「われわれ 21 世紀の人間が、12 世紀に作られたアシュタパディを歌っている。このことこそが偉人たちの先見の明を表しているものであり、現代におけるキールタンの正しい在り方なんだ」⁷⁹⁾。

第三項 ヴィジャヤゴーパーラ・ヤティの三昧地の「発見」

バジャナ・サンプラダーヤ界における重要な出来事として、クリシュナプレーミがヴィジャヤゴーパーラの三昧地（サマーディ）を「発見」しアーラーダナーを開始したことが挙げられる。彼は、ボーデーンドラ、ティヤーガラージャ、ナーラーヤナ・ティールタ等のアーラーダナーがそれぞれの三昧地で毎年行われているのに、ヴィジャヤゴーパーラには三昧地すらないことを憂い、2000 年から数人の信徒と本格的に探し始めた。しかしなかなか手がかりがなく途方に暮れていたという [Rangan 2004: 567-568]。ある時、サットグルスワーミ僧院の祭礼に出席することになった。その場で、「ナーガパッティナム近郊のポーラガム村にヴィジャヤゴーパーラと思われる聖者を祀っている寺院がある」という情報を得た。早速、ポーラガム村を訪れてみるとヴィシュヌ寺院があり、その中に、剃髪した姿の聖者の像があった。その聖者については村民も「不二一元論の聖者らしい」という以外にはわからなかった。ただし、1960 年頃までは確かにこの寺院で「ラーダーの婚礼祭」が行なわれていたという。クリシュナプレーミはその場でバジャナを行い、不思議な力でヴィジャヤゴーパーラの三昧地であると悟ったというのである [Rangan 2004: 567-568]。

その後、ポーラガム村の地主からクリシュナプレーミに土地が寄進され、新しい三昧地とバジャナのホールが建設された。アーラーダナーを行うべき日については、クリシュナプレーミが文献を参照し、翌年の 2001 年マーシ月（2-3 月頃）の 12 夜にアーラーダナーを行うこととした。運営には「ヴィジャヤゴーパーラ・ヤティ・アーラーダナー財団 (Vijayagopala Yati Aradhana Trust)」が設立された。著名な聖者ムラリーダラ・スワーミが開会式に参列し、バーガヴァタルが集合してバジャナ・サンプラダーヤと祭礼を行ったという [Rangan 2004: 567-568]。自叙伝にも述べられているが、まさにサットグルスワーミがボーデーンドラの三昧地を回復したように、クリシュナプレーミはヴィジャヤゴ

一パーラの三昧地を「発見」したといえる [Rangan 2004: 568]。また、流れとしては第五章で述べたナーラーヤナ・ティールタのアーラーダナーの開始と全く同じであり、「伝統の創造」ともいえる手法でクリシュナプレーミは過去の偉大な聖者とまた一つ結びつきを強めたといえよう。

第三節 小括 90年代以降の楽曲レパートリー

独立インドの時代にあらゆる楽曲レパートリーが歌集に加えつくされ、90年代のバジャナ・サンプラダーヤの担い手には、それらを再編成する手段だけが残された。成立後約2世紀をかけて楽曲を取り込めるだけ取り込んだ結果、基本の様式よりもできるだけ多くの歌を歌うということに重点が置かれてきたといえる。

そのような状況を受け、カルヤーナラーマンをはじめ、若手のバーガヴァタルは今一度「伝統」を見直し、「プンダリーカ」にはじまり、「グルの想念」、「吉なる歌」、アシュタパディ、タランガム、「ダーサ・キールタナ」などで構成される、最も基本的な楽曲レパートリーである。しかし、過去のバーガヴァタルの試みが間違っていたということは一概にいえぬ。それは単に過去に戻る作業ではなく、「伝統の再解釈」ともいえるものである。

20世紀初頭から出版された歌集の著者は、楽曲を「増やす」ことがバジャナへの貢献であるという解釈をしてきた。しかし、カルヤーナラーマンは、バジャナのグルが19世紀に成立させた頃の原型こそがバジャナ・サンプラダーヤの真髄であり、それをコンサート形式という現代人にアクセスしやすい手段で存続させることこそが貢献となると解釈したのだろう。

結論

本論文では、「楽曲レパートリー」を手がかりに、バジャナ・サン普拉ダーヤの成立から1990年代以降までの変容過程を論じてきた。

バジャナ・サン普拉ダーヤにおける楽曲レパートリーは芸能の要である一方、担い手たちの自己表現をする唯一の「ツール」としての役割も果たしてきた。彼らは時代の趨勢に合わせ楽曲レパートリーを采配し、「権威づけ」を行うことで自らを主流に位置づけたといえる。ここで、本論文で登場した担い手に焦点をあてて仮説を検証してみよう。

一人目のゴーパーラクリシュナ・バーガヴァタルは、20世紀中葉に大幅に楽曲を追補した歌集を出版したことで、「プドゥコーツタイの伝統」として後世に認識される。バジャナ・サン普拉ダーヤが「伝統」とみなされるようになった英領時代、印刷・出版が開始されたことにより、バジャナ・サン普拉ダーヤの担い手による歌集には徐々に独自性が加味されていた。また、音楽的状况としては、タミル語音楽運動やハリカターの影響により、タミル語の楽曲レパートリーが多く生み出されたこと、映画を通じて多様な音楽が流通し始めたこと、グラモフォンやラジオといった新しい技術の導入、チケット制のコンサートの開始などが挙げられる。すなわち、この時代は豊富な音楽の選択肢をもつようになった人びとが食欲に音楽を消費し始めた時であった。そのような時代の趨勢を察知し、ゴーパーラクリシュナ・バーガヴァタルの歌集には、当時誰もが知るゴーパーラクリシュナ・バーラティのタミル語の楽曲が初めて12曲追補されたほか、映画化された北インドのミーラー・バジャンが7曲、既に20世紀初頭にバジャナの歌集に収録されていた西インドの宗教歌謡アバングが約10曲加えられた。無論、「伝統的な」アシュタパディ、タランガム、サダーシヴァ・ブラメンドラやバドラーチャラ・ラームダース、ティヤーガラージャらの楽曲もそれぞれ20数曲ずつ収録され、バジャナ・サン普拉ダーヤの実践機会に十分な楽曲レパートリーが提供された。彼の名は現在でもバジャナ・サン普拉ダーヤに貢献したバーガヴァタルの筆頭として人びとの口に上り、「プドゥコーツタイの伝統」を継ぐ信徒はタミル地方のみならず、インド各地に散在する。現在はデリーがその本部となっている。彼は楽曲レパートリーの采配を通じてバジャナ・サン普拉ダーヤの歴史に名を刻んだといえよう。

2人目のハリダース・ギリは、主に音楽愛好家をターゲットに新解釈のバジャナ・サン普拉ダーヤを展開し、先述のゴーパーラクリシュナ・バーガヴァタルの歌集に収録されて

いる曲数の数倍、40人を超える楽聖・音楽家の楽曲レパートリーを収録した歌集を監修・出版した。80年代にもなると、カルナータカ音楽界の隆盛とは反対に、50-60年代にピークを迎えたバジャナ・サンプラダーヤの流行は下火になっていた。そのような状況下で、一人でも多くの信徒を獲得するためにこのような発想が出てきたとも考えられる。しかし、その内容を見る限り、あらゆる楽聖の楽曲を最大限に取り入れたという印象は否めず、ナーマ・シッターンタに基づくバジャナの祭礼体系を逸脱している部分も多い。例えば、大曲であるティヤーガラージャの「五つの至宝のクリティ」をはじめ、三楽聖の楽曲、20世紀に活躍した作曲家の楽曲も取り入れている。バーガヴァタルと信徒の復唱という原則が無視されていることは否めない。しかし、彼の目論見通り、音楽愛好家の信徒が彼を慕って追随した。比較的高い音楽の素養をもつ人びとが多く、現在もマールガリ月のバジャナの際には「ハリダース・ギリのグループ」として数十人が集い、通常のバジャナでは歌われないような高度な楽曲を唱和している様子が見られる。彼はバジャナ・サンプラダーヤの世界を古典音楽の世界と調和させ、信徒の枠組みを大幅に広げたという点で大きな役割を果たしたといえる。彼は正統な流れに自らを位置づけるのではなく、既存の型を脱却し、近代化が進む今後の社会における新しいバジャナ・サンプラダーヤの流れを生み出そうとしたといえよう。

三人目のクリシュナプレーミは、オリジナルの楽曲で固めた「純粋な」祭礼体系を打ち出し、自らをボーデーンドラ僧院の継承者として位置づけることで「伝統」を強調した。上記のハリダース・ギリと正反対に、極めて内向きな彼を頂点に位置づける世界を創りだしたことで信徒を獲得した。より幅広い層に働きかけるという意図はまったくなく、神と自分と信徒の直線関係のみで成り立っている。また、通常の歌集では変更されてこなかった、「吉なる歌」も全てオリジナル作品である。この歌集の中で、彼は自らを「グル」として位置づけ、信徒による彼のための讃歌も収録している。他のグルはボーデーンドラのみである。このことは、彼がサットグルスワームの伝統を拒否し、超越した自らの「伝統」を築こうと試みたとすら捉えられるのである。本論では述べなかったが、彼はボーデーンドラ僧院を2004年に修築した際、彼の楽曲レパートリーを壁一面に篆刻させた。ハリダース・ギリ亡き後、彼に匹敵するバーガヴァタルはおらず、圧倒的なカリスマ性でバジャナ・サンプラダーヤ界の「ドン」として君臨している。

四人目の、カルヤーナラーマン・バーガヴァタルは90年代以降にバジャナ・サンプラダーヤの「コンサート」を定着させ、聴衆の支持を得た。既に述べてきたように、90年代ま

であらゆる楽聖の楽曲が歌集のために消費つくされ、バーガヴァタルが新たに独自性を打ち出すための楽曲はほとんどなくなったといえる。つまり、担い手には、それらを再編成する手段のみが残されていた。カルヤーナラーマンはこれまで追補され続けた楽曲レパートリーの流れを原点に戻し、芸能の本質を見直そうとしたといえよう。

加えて、バジャナ・サンブラダーヤの変容の全体的な影響として次の点を指摘したい。第一に、「担い手本位」の楽曲レパートリーの蓄積による、芸能本来の目的との乖離である。19世紀中葉-20世紀のタミル地方はローカルなナショナリズム、新しいメディアの台頭、新しい音楽受容の形などの変化を経験した。各担い手は幅広い信徒を獲得するべく、時代の変化に伴い注目された楽曲を追補した。しかし、楽曲レパートリーの氾濫はむしろ芸能の発展の妨げになり、参加者の楽曲の知識に限界が生じ、主唱者の独唱傾向が強まった。すなわち、芸能本来の目的である信徒が集まって「神の名を唱えて救済を得る」ことから、演奏者の音楽技巧を披露する場に変化していったといえる。

第二に、影響力の強い担い手を中心とした勢力の形成である。各担い手は独自の楽曲レパートリーを収録した歌集を編纂し、差別化を図った。それを支持する信徒が集まり独自の楽曲次第による実践が重ねられることにより、中心となる担い手の名や出身地名を冠し「～の伝統」と主張するようになった。2013年現在、自他ともに認識されている勢力は第四章と第五章で取り上げた三者をリーダーとするグループである。これらはカリスマ的なリーダーに集まった信徒らが自然発生的に「～の伝統」と呼ぶようになった例である。

第三に、20世紀半ばから相次いで形成された「新しい伝統」に刺激され、これまであえて「伝統」を標榜することのなかった人びとが「伝統」を名乗るようになったことである。「創始者」であるサットグルスワーミの伝統が「マルダナツルールの伝統」と呼ばれるようになったほか、マヘーシュワリの論文で取り上げられているスワルナカードゥ村のように、2000年半ばから、村に伝わるバジャナの体系を「スワルナカードゥの伝統」として急に外部に発信するようになった例が確認される。

以上、本論文ではバジャナ・サンブラダーヤの変容はそれぞれの担い手の「伝統の再解釈」の結果の表出であることが確認された。それは、実践することによって自らを芸能の主流に位置づける作業、すなわち「正統実践」の形成過程であったと捉えられる。各担い手は新たな解釈により独自の楽曲レパートリーで構成された実践機会を通じて、信徒を獲得し勢力を形成していった。それは初期には、あらゆる楽曲レパートリーを後付けすることで芸能が発展するという解釈の傾向に始まり、現代には、本質を見直し後世に真髄を伝

えるという変容過程を辿ったといえる。

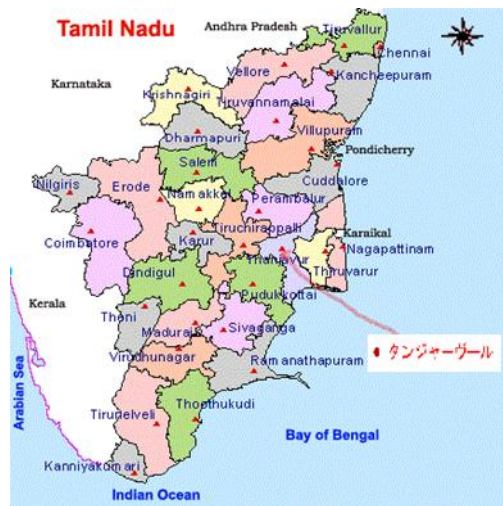
無論バジャナ・サンプラダーヤの歴史はまだ浅く、本論文では現在の時点までのある一定の傾向を提示したに過ぎない。現在われわれが見ている芸能の姿は過去に創り出された担い手の解釈の蓄積であり、覇者をめぐる相克の一端なのである。

巻末資料

図



図序-1 インドにおけるタミル・ナードゥ州の位置



図序-2 タミル・ナードゥ州におけるタンジャー
ヴールの位置



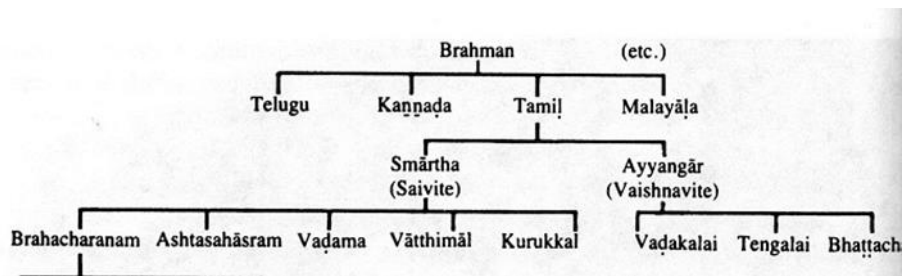
図序-3 タンジャーヴール県

出所：www.mapsofindia.com



図序-4 クンバコーナム郡

出所：googlemap



図序-5 南インドのバラモンの区分

出所：[Gough 2008]



図 1-1 アーンダール像

出所：http://my.opera.com



図 1-2 サットグルスワーミ像

出所：The Hindu



図 1-3 ムリダンガム

出所：http://musiccourtblog.com



図 1-4 タンブーラ

出所：http://batish.com



図 1-5 ハルモニウム

出所 : <http://musiccourtblog.com>



図 2-1 ジャヤデーヴァ

出所 : carnatica.org



図 2-2 アンナマーチャーリヤ

出所 : carnatica.org



図 2-3 マハラシュトラ州におけるバンドルブルの位置

出所 : www.travelindia.guide.com



図 2-4 ヴィタル神と神妃ルクミニ

出所 : <http://vittalrukmini.org>



図 2-5 ジュニャーネーシュワル像

出所 : pinklotus.org



図 2-6 ナームデーオ像

出所 : indiatravelpal.com



図 2-7 エークナート

出所 : creativesulekh.com



図 2-8 トッカーラム像

出所 : creativesulekh.com



図 3-1 1798 年当時のタンジャーヴール・マラーター王国版図

出所 : http://en.wikipedia.org/wiki/Thanjavur_Maratha_kingdom

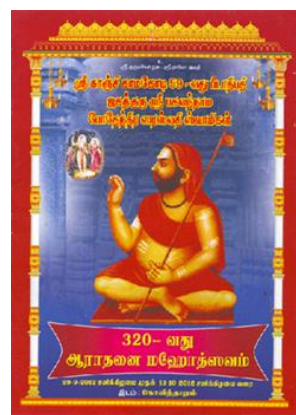


図 3-2 ボーデーンドラ・スワーミ像

出所 : 320 回慰霊祭パンフレットより

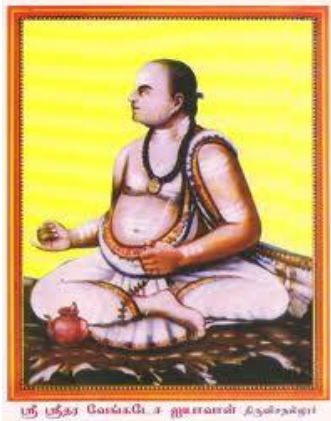


図 3-3 アイヤーワール像図

出所 : <http://ayyaval.org>



3-4 ナーラーヤナ・ティールタ像

出所 : sangeethasudha.org

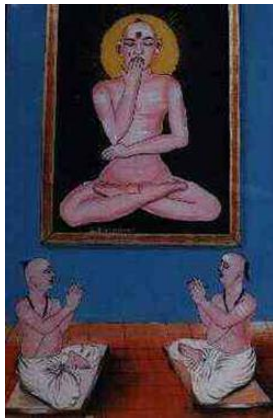


図 3-5 サダーシヴァ・ブラメンドラ像

出所 : karnatik.org



図 3-6 ヴィジャヤゴーパーラ・ヤティ像

出所 : 慰霊祭のパフレットより



図 3-7 バドラーチャラ・ラムダース像

出所 : indianetzone.com



図 3-8 ティヤーガラージャ像

出所 : carnatica.net

表

表 1-1 プンダリーカ（応唱）の典型例

プンダリーカ (Pundarīka)	プラティヴァチャナ (Prati vacana)
主唱者	他の参加者
ラーマ神の想念 Jānakī Kānta Smaraṇam	ラーマ神万歳！ Jai Jai Rāma Rāma!
シヴァ神に礼拝 Namaha Pārvati Pataye	偉大なるシヴァ神よ！ Hara Hara Mahādeva!
ゴービーの魂が想念する者よ Gopikā Jivana Smaraṇam	ゴヴィンダ ゴヴィンダ*1！ Govinda Govinda!
サットグルスワミ*2万歳 Jai Satguru Swamiki	万歳！ Jai!
信徒プンダリーカに恩恵を与えし者よ、万歳 Jai Pundarīka Varada	ヴィツタル神よ！ Hari Vitthale!
アーンジャネーヤ*3に万歳 Jai Āñjaneya Murtiki	万歳！ Jai!

*1 クリシュナ神の異名。 *2 バジャナ・サンブラダーヤのグルの一人。

*3 ラーマ神の忠実な僕である聖猿ハヌマーンの異名。

表 1-2 「吉なる歌（トーダヤ・マンガラム）」

番号	冒頭の歌詞	作者名
1	「万歳 ジャーネキーの夫よ」	バドラーチャラ・ラームダース
2	「インドラ神に讃えられる者よ」	ターッラパーカ・チンナイヤ
3	「ゴヴァルダナ山を持ち上げる者よ」	同上
4	「ラーダーの慕う神よ」	ヴィジャヤゴーパーラ・ヤティ
5	「クリシュナ神に吉祥あれ」	同上

筆者作成。

表 1-3 2013 年度のタンジャーヴール近郊における主なパジャナの実践機会一覧

タミル暦	太陽暦 (2013年)	祭事名/実践機会	開催場所・期間
チッティライ月白分 9 日	4 月 19 日	ラーマ神の第 9 日 (ラーマナヴァミー)	各僧院
〃 白分 11 日	〃 21 日	11 夜 (エーガーダシ)	各僧院、一般家庭
〃 黒分 11 日	5 月 5 日	11 夜	〃
〃 黒分 30 日	5 月 13 日	春の祭礼 (ヴァサントーッサヴァム)	アイヤーワール僧院
ヴァイカーシ月 白分 11 日	5 月 21 日	11 夜	各僧院、一般家庭
〃 黒分 11 日	6 月 4 日	11 夜	〃
アーニ月白分 11 日	6 月 19 日	11 夜	〃
〃 黒分 11 日	7 月 3 日	11 夜	〃
アーディ月白分 11 日	7 月 19 日	11 夜	〃
〃 黒分 11 日	8 月 2 日	11 夜	〃
アーヴァニ月白分 11 日	8 月 17 日	11 夜	〃
〃 黒分 8 日	8 月 28 日	クリシュナ神の生誕祭 (クリシュナ・ジャンマーシュタミー)	〃
〃 黒分 11 日	9 月 1 日	11 夜	〃
〃 白分 11 日	9 月 15 日	11 夜	〃
プラッタージ月 白分 15 日	9 月 19 日	ボーデーンドラ・スワーミ慰霊祭	ボーデーンドラ僧院・ 15 日間
〃 黒分 11 日	9 月 30 日	11 夜	各僧院、一般家庭
〃 白分 9 日	10 月 13 日	勝利の第 10 日 (ヴィジャヤーダシャミー)	
〃 白分 11 日	10 月 15 日	11 夜	各僧院、一般家庭
アイッパシ月黒分 11 日	10 月 30 日	11 夜	〃
〃 白分 11 日	11 月 13 日	11 夜	〃

カールッティカイ月 黒分 11 日	11 月 29 日	11 夜	〃
〃 黒分新月	12 月 2 日	アイヤーワール僧院ガンジス河祭	アイヤーワール僧院 ・ 10 日間
〃 白分 11 日	12 月 13 日	11 夜	
マールガリ月黒分 1 日	12 月 16 日	ラーダーの婚礼祭 (開始日)	サットグルスワーム僧院 ・ 24 日間
〃 黒分 11 日	12 月 28 日	11 夜	各僧院・一般家庭
〃 黒分 5 日		ティヤーガラージャ慰霊祭	ティルヴァイヤール
マールガリ月白分	1 月 6 日	ラーダーの婚礼祭 (最終日)	アイヤーワール僧院
	1 月 7 日	〃	ボーデーンドラ僧院
	1 月 8 日	〃	サットグルスワーム僧院
〃 白分 11 日	1 月 11 日	11 夜	各僧院・一般家庭
タイ月黒分 11 日	1 月 27 日	11 夜	〃
タイ月白分 5 日	2 月 4 日	ヴィジャヤゴーパーラ・ヤティ慰霊祭	ポーラガム村・7 日間
〃 白分 11 日	2 月 10 日	11 夜	各僧院・一般家庭
マーシ月黒分 11 日	2 月 25 日	11 夜	〃
〃 白分 8 日	3 月 9 日	ナーラーヤナ・ティールタ慰霊祭	ティルプーンドゥルティ 村・3 日間
〃 白分 11 日	3 月 12 日	11 夜	各僧院・一般家庭
パングニ月黒分 11 日	3 月 27 日	11 夜	〃

実際に祭礼を行う日はカレンダーとずれることもある。

資料を基に筆者作成。

表 3-1 タンジャーヴール・マラーター王朝（ボーンスレー家）の簡略年表

名前	在位	備考/主な出来事
エーコージー一世	1676-83	ナーヤカ朝から無血開城にてタンジャーヴールを攻略
シャーハジー二世	1684-1711	文政共に優れた偉大な王
サルフォージー一世	1711-29	シャーハジーの築いた文化伝統を維持
トゥラジャー一世	1729-35	ラームナードの勢力であるマラヴァ戦争を終結し、音楽学と言語学に貢献
エーコージー二世	1735-36	後継ぎがないまま亡くなる、王位継承問題
プラタープシンハ	1739-63	西欧勢力とムスリムの侵攻、カーナティック戦争 タンジャーヴール・マラーターの最後の偉大な王
トゥラジャー二世	1763-87	イギリスと組んだカーナティックのナワーブ（太守）の侵攻を受ける
アマルシンハ	1787-99	東インド会社とナワーブに莫大な借金をつくる
サルフォージー二世	1800-32	イギリスの後援で王座に復権するが、宮廷周辺の所有権以外は奪われ、年金に頼る生活を送る
シヴァージー二世	1832-55	失権政策によりイギリスが完全に支配権を握る

資料を基に筆者作成。

表 3-2 サマールタ・ラームダースの直弟子の僧院

僧院名	場所
ビーマラージ・ゴースワミ（在任 1677-1741）僧院 Bhimaraj Goswami	ソーマンダン・クラム（現タンジャーヴール県）
アナンタ・ムニ僧院 Anantha Muni	マンナールグディ（現ティルヴァールール県）
ラーガヴァ・スワミ僧院 Raghava Swami	コーヴル（現カーンチープラム県）

出所：[Govindarajan 1988: 18-19]、[Seetha 2001: 536]、[Srinivasan 2001: 295-296]、[Grimes 2008: 38]、[The Hindu 2011.9.29] を基に 3-2,3-3 共に筆者作成。設立場所の地名は現在の呼称である。

表 3-3 サマールタ・ラームダースの孫弟子の僧院

僧院名	場所
ゴヴィンダ・バーラスワミ僧院（ビーマラージ弟子 1） Govinda Ramaswami	サカナイッケン通り（タンジャーヴール）
アンナージー・バーヴァ僧院（ビーマラージ弟子 2） Annaji Bhava	南通り（タンジャーヴール）
ジョリラム・ゴースワミ僧院（ビーマラージ弟子 3） Joliram Goswami	エッリアンマン寺院通り（タンジャーヴール）
セートゥ・バーヴァ僧院（ビーマラージ弟子 4） Setu Bhava	東中央通り（タンジャーヴール）
ゴヴィンダ・バル僧院（ビーマラージ弟子 5） Govinda Balu	不明
メールスワミ（1775-1844）僧院（アナンタムニ弟子） Meruswami	マンナールグディ
モールカール・バーヴァ（1812-1881）僧院 Morkar Ramachandran Bhava	タンジャーヴール

出所：[Govindarajan 1988: 18-19]、[Seetha 2001: 536]、[Srinivasan 2001: 295-296]、[Grimes 2008: 38]、[The Hindu 2011.9.29] を基に 3-2,3-3 共に筆者作成。設立場所の地名は現在の呼称である。

表 3-4 ナーマ・シッダーンタの聖者リスト

名前	生没年/出自	著書/作品	楽曲の有無
ボーデーンドラ・スワーミ	1638-1692 タミル地方 テルグ・バラモン	『御名の甘露の妙』 『御名の甘露の昂揚』 『御名の甘露の日の出』他	無
シュリーダラ・アイヤーワール	1635-1720 カルナータカ地方	『御名の 60 行詩』、『御名の装飾』 『シャーヘーンドラ・ヴィラーサ』	無
サダーシヴァ・ブラメーンドラ	17-18 世紀 アーンドラ地方	『魂の知識の遊戯』 『シッダーンタ・カルパワツリ』 『アドヴァイタ・ラサ・マンジャリ』 23 の楽曲	有
ナーラーヤナ・ティールタ	1675-1745 アーンドラ地方	『クリシュナの遊戯の波』 『パーリジャータ花の奪取』他	有
サットグルスワーミ	1776-1817 タミル地方	『信仰の闇を照らす光』 『バジャナ祭礼の体系』	無
ティヤーガラージャ	1767-1847 タミル地方 テルグ・バラモン	『祭礼体系のキールタナ』 『神の御名を唱えるキールタナ』	有

複数の資料を基に筆者作成。

表 3-5 ナーラーヤナ・ティールタの楽曲レパートリー

番号	冒頭の歌詞	ラーガ	備考
1	万歳万歳 ラマーナータ	ナータイ	ヴェーンカテーシャの讃歌
2	お越してくださいマーダヴァよ	カーンボージ	礼拝の歌
3	私の願いを叶えて下さい	ビラハリ	礼拝の歌
4	ヤショーダよ、あなたの息子を	ケーダーラガウラ	幼少期のクリシュナを叱る 母ヤショーダをなだめる歌
5	いつゴーパーラのお姿を見られるのか	アーヒリ	哀しみに暮れる歌
6	ルクミニーと結婚したクリシュナを見よ	カーンボージ	歓喜の歌
7	いつも守りたまえ	モーハナ	守護を願う歌
8	こちらにお越してください	ヤドックラカーンボージ	「灯明の周回」での歌

筆者作成。

表 3-6 サダーシヴァ・ブラメンドラの楽曲レパートリー

番号	冒頭の歌詞	ラーガ
1	ブラフマンよ心の中をさまよえ	サーマ
2	ゴーパーラ (クリシュナ) の名を唱えよ	カルヤーニ/ヒンドーラム
3	ラーマ神の名を唱えよ	ジョンプリー
4	クリシュナ神の名を唱えよ	ピルー
5	ムクンダ (クリシュナ) の名を唱えよ	クリンジ
6	ラーマ神を黙想せよ	ケーダーラガウラ
7	クリシュナ神は歌う	ドゥルガー
8	クリシュナ神よお守りください	マッディヤマーヴァティ
9	ラーマの御名の真髓を味わえ	ヤムナー・カルヤーニ
10	森で戯れる者	シンドゥ・バイラヴィ
11	何度も何度も	ティラング
12	繰り返し想念せよ	カーピ
13	力強いガンジス河の流れよ	クンタラヴァラーリ
14	一切は神によって満たされる	センジュルティ
15	我はブラフマンなり	ナーダナーマクリヤー
16	ブラフマンよ自由に飛び回れ	スッダ・ダニヤーシ
17	神よ自由に	トーディ
18	心よ自由に飛び回れ	アターナ
19	安定したものなど何もない	ダナシュリー
20	不確かなことなどない	アーナンダバイラヴィ
21	憂うことはない	サハナー
22	真実は個々の魂	キーラヴァーニ
23	歓喜に満たされる	マッディヤマーヴァティ

http://www.sangeetasudha.org/othercomposers/sadasiva.html#MARK_3 及び [Rao 1994: 25-26] を参考に

筆者作成。ラーガは伝承により様々であり、この限りではない。

表 3-7 ヴィジャヤゴーパーラ・ヤティの楽曲レパートリー

楽曲のカテゴリー	冒頭の歌詞
吉なる歌	「ラーダーの慕う神よ」 「クリシュナ神に吉祥あれ」
礼拝の楽曲	「お越してください」 「万歳万歳神の中の神」
「灯明の儀礼」の楽曲	「神の中の神」 「お守りくださいクリシュナ神よ」 「感謝しますクリシュナ神よ」 「どうかお願いします」 「クリシュナ神よお守りください」
ぶらんこの祭礼の楽曲	「ドゥワーラカの地」 「真の喜び」 「万歳吉祥あれ」

筆者作成。

表 3-8 サットグルスワーミ僧院の系譜

代	僧院長名	在位
初代	サットグルスワーミ	1803-1817
2代目	コーダンドラマ・サットグルスワーミ (弟子)	1817-1848
3代目	カルヤーナラーマスワーミ (2代目の長男)	1848-1916
4代目	コーダンドラママスワーミ (3代目の長男)	1916-1917
5代目	カルヤーナラーマスワーミ (4代目の弟の孫)	1917-1995
6代目	コーダンドラママスワーミ (5代目の息子)	1995-

僧院の記録を基に筆者作成。

表 3-9 サットグルスワーミ僧院のパジャナの体系

構成部	手順	備考
第一部	ブンダリーカ	基本構成（第一章第三項） と同様
	神の御名の連なり（ハリ ナーラーヤナ）	
	想念の詩	
	吉なる歌	
	師の想念	
第二部	アシュタパディ	
	タランガム	
	礼拝	
第三部 灯明の周回	「ヤムナー・ローラ」 「ラーマラーマラーマ ラーガヴァ」 「吉祥あれ 吉祥あれ」 「ランガ・ブララヤ」 「スプラサンノ・バーヴァ」 「お越してください」 「アーラキンチュ・クリシュナドゥ」	楽曲が指定されている
第四部	不明	

[Maheshwari 2006]を基に筆者作成。

表 3-10 ティヤーガラージャの「祭礼体系のキールタナ」アルファベット順

番号	冒頭の歌詞	ラーガ	用途	副旋律	展開部の数
1	「全知の神よ」	リーティガウラ	讃歌	有	1
2	「慎重にお越してください」	ヤドゥクラカーンボージ	寝所に 招く	有	3
3	「ジャーネキーの夫よ」	ダニヤーシ	讃歌	無	6
4	「万歳 吉祥あれ」	ナーダナーマクリヤー	讃歌	無	6
5	「万歳 吉祥あれ」	ガンター	讃歌	無	3
6	「万歳 万歳」	チュールニカ	讃歌	不明	
7	「ラーマ神よお休み下さい」	リーティガウラ	子守唄	無	6
8	「乳海におわす方よ」	アーナンダバイラヴィ	讃歌	無	2
9	「神よお眠り下さい」	ケーダーラガウラ	子守唄	有	7
10	「子守唄を歌いながら」	ハリカーンボージ	子守唄	無	4
11	「ぶらんこに乗って」	ニーラーンバリ	子守唄	有	2
12	「神ラーマチャンドラ」	ケーダーラガウラ	讃歌	無	4
13	「お目覚め下さい 慈悲深い神よ」	サウラーシュトラ	起床の 歌	有	3
14	「お目覚め下さい ラーマ神よ」	バウリ	起床の 歌	有	3
15	「微笑みを湛えた方」	マッディヤマーヴァティ	讃歌	無	4
16	「守護神ラーマ」	シャンカラーバラナ	讃歌	無	6
17	「神に灯明の礼拝を」	スラティ	礼拝	有	3
18	「神に吉なる礼拝を」	アーラビ	礼拝	有	1
19	「花の寝台でお眠り下さい」	アーヒリ	寝所へ 招く	有	3
20	「邪気を払いましょう」	バイラヴィ	邪気を 払う	有	1
21	「ラーマお眠りなさい」 *	サハナー	子守唄	有	16

22	「ラーマ神よお休み下さい」	シャンカラーバラナ	子守唄	無	3
23	「あなたに帰依します」	パントゥヴェアラリ	礼拝	無	4
24	「シーターの婚礼式」	クリンジ	婚礼式	無	6
25	「ラーマ神よお休みください」	ニーラーンバリ	子守唄	無	5
26	「揺籠を揺らしましょう」	ニーラーンバリ	子守唄	有	3
27	「ガルード鳥が進む」	シャンカラーバラナ	讃歌	有	3

出所：[Ramanujachari 2008] および <http://www.gaanapriya.in/>を基に筆者作成。

表 4-1 タンジャーヴール様式のハリカター

第一部 (Nirupana)	
手順	説明
観想の韻文 (Dhyānaślōka)	ガネーシャ神、グルなどに祈りを捧げる
神の名号の詠唱 (Nāma Kīrtana)	神々の名を唱える歌
五つの歌 (<i>Pañca padī</i>)	ガネーシャ、ラーマ、クリシュナ、マルティ、グルを讃える 5曲組の楽曲、サンスクリット語またはマラーティー語で歌 われる
ブンダリーカ	主唱者と聴衆の応唱
最初の曲 (<i>Prathama pada</i>)	バーガヴェタルはチブラーを持ち、演じる物語の哲学的な要 素を抽出して歌い語る
第二部 (Ākhyāna)	
語り (Kathā)	物語の主要部
傾聴の利 (Palaśruti)	物語を聴いた後の利を共有する。「最初の歌」を再度繰り返 し、哲学的な意味を語る
吉なる歌 (<i>Mangalam</i>)	吉祥を願う歌
ブンダリーカ	主唱者と聴衆の応唱

[Grimes 2008]を参考に筆者作成。

表 4-2 ゴーパーラクリシュナ・パーラティの楽曲レパートリー

冒頭の歌詞	ラーガ
主はいつ来るのだろうか	ジョンプリー
主は来るだろうか	サーマ
貴方の踊りを見せてください	スラティ
シヴァ神に礼拝せよ	マーヤーマーラヴァガウラ/ センジュルティ
バクティパンニコンディ	フセーニ
踊るチダンバラム	ビハッグ
神の偉大さを知る者	デーヴァマノーハリ
黄金の間の神	ダニヤーシ
いつも貴方のおそばに	デーヴァガーンダーリ
誰が神の偉大さを知っているか	アーラビ
シヴァ神よ	ナヴァローチ
神の恩寵を得た者	パイラヴィ
主の偉大さと同等の者がいようか	アーボーギ
チダンバラムと繰り返す時	カラハラブリヤ

表 4-3 バジヤナ・サン普拉ダーヤ歌集リスト

出版年	書名	著者/出版者	言語*
1860	『バジヤナ祭礼の体系』 <i>Bhajanōtsavakramam</i>	サットグルスワーミ	G
1900	『神のバジヤナ祭礼の体系』 <i>Bhagavat bhajanōtsava paddhati</i>	ティッライスターナム・ ナラシンハ・バーガヴァタル	
1915	『バジヤナ祭礼の体系』 <i>PacaṇōrcavaPattati</i>	ティルヴァイヤール・ ナーガラージャ・バーガヴァタル	T
1920	『ヴィシュヌ、シヴァ、スブラマニヤバジヤナ祭礼の カルパラティカ樹』 <i>Hariharaguha Bhajanōtsava Kalpalatikā</i>	バーラスブラマニヤ・ シャーストリ	G
1921	『バジヤナ祭礼の月光』 <i>Bhajanōtsava Kaumudī</i>	ナーラーヤナ・シャーストリ	
1924	『バジヤナ祭礼の体系』 <i>BhajanōtsavaPattati</i>	コーダングラマ・アイヤル	
1948	『バジヤナ祭礼の花束』 <i>Pacaṇōrcava Mañcarī</i>	ラーマクリシュナ・アイヤンガール	
1950	『バジヤナの甘露』 <i>Śrīmat Pacaṇāmirtam</i>	ゴーパーラクリシュナ・ バーガヴァタル	T
1956	<i>Sampratāya Pacaṇai Kalyāṇa Utcava Pattati.</i> 『バジヤナの伝統 婚礼祭の体系』	ヴェーンカタラーマ・ バーガヴァタル	
1963	『バジヤナの海』 <i>Pacaṇai cākaram</i>	ゴーパーラ・サムッドラ・ ストアーズ	
1967	『バジヤナの宝石』 <i>Bhajana Ratnākarah</i>	アナンターナンデーンドラ・サラス ヴァティスワーミ	S/T
1973	『スワルナカードゥ村大祭の伝統 バジヤナ体系』 <i>Cuṣṣmakāṇu Mahōrcava Sampratāya Pacaṇai Pattati.</i>	ラーマチャンドラ・ムールティ会	T
1979	『古い伝統 ヴィシュヌのバジヤナの甘露』 <i>Prāchīna Ari Pacaṇāmirtam</i>	A.K. ゴーパーラン出版	
1985	『クリシュナプレーミの伝統バジヤナ歌曲集』	クリシュナプレーミ・スワーミ	T

	<i>Pirēmika Sampratāya Pacañai Saṅkiraham</i>		
1989	『古い伝統 ヴィシュヌ、シヴァ、スブラマニヤのバジ ヤナの甘露』 <i>Prāchīna Sampratāya Ari Ara Kuka Pacañāmirtam</i>	A.K. ゴーパーラン	T
1992	『古い伝統 ヴィシュヌ・シヴァ神のバジヤナの花束』 <i>Pirācīṇa Sampratāya Ari Ara Pacāṇa Mañcarī</i>	K.V. ヴェーンカタラマニ・ バーガヴァタル	T
1997	『南の伝統 神の名号の讃歌』 <i>Takṣiṇa Sampratāya Śrī Ari Nāma Sankīrttaṇa</i>	カマラープラム・クリシュナムール ティ・バーガヴァタル	
1999	『神の唱名の花環』 <i>Ari Sankīrttaṇa Mālā</i>	T.S. クリシュナムールティ	
2000	『ゴーヴィンダプラムの伝統バジヤナ祭礼の体系』 <i>Śrī Govindapuram Sampratāya Pacañōrcava Pattati</i>	クリシュナプレーミ・スワーミ	
2007	『聖なるバジヤナの甘露』 <i>Śrīmat Pacañāmirtam</i>	ヴィシュヌ神の千の名号讃歌協会	
2007	『ラーダー・ルクミニの婚礼祭』 <i>Radha Rukmini Kalyāṇam</i>	同上	
2008	『シーターの婚礼祭』 <i>Sita Kalyāṇam</i>	同上	
2011	『古い伝統のバジヤナの宝石』 <i>Prāchīna Bhajana Ratnākaraḥ</i>	ギリ・トレーダース	S

収集資料および [Maheshwari 2006: 181-182]、[Gopalan 2007: 13] を基に筆者作成。著者/出版者名のローマ字表記

は省略した。*G=グラント文字、S=サンスクリット語、T=タミル語

表 4-4 プドゥコーツタイ派の楽曲レパートリー

楽曲のカテゴリー	作者名	使用言語	曲数
アシュタパディ	ジャヤデーヴァ	サンスクリット語	24
タランガム	ナーラーヤナ・ティールタ	同上	25
キールタナ	バドラーチャラ・ラームダース	テルグ語	28
デーヴァラナーマ	ブランダラダーサ	カンナダ語	24
キールタナ	サダーシヴァ・ブラメンドラ	サンスクリット語	16
キールタナ	ゴーパーラクリシュナ・パーラティ	タミル語	12
キールタナ	ティヤーガラージャ	テルグ語	22
バジャン	カビールダース	ヒンディー語	7
バジャン	ミーラー・バーイー	同上	7
ティルツパーヴァイ	アーンダール	タミル語	1
アバング	トゥッカーラム	マラーティー語	7
キールタナ	バドゥラートゥリヴァーサ	サンスクリット語	16
キールタナ	ヴィジャヤゴーパーラ	サンスクリット語	8
キールタナ	ランガヴィタラ	カンナダ語	2
キールタナ	ヴィジャヤヴィタラ	カンナダ語	1
キールタナ	カナカダーサ	カンナダ語	1
詩	シャンカラチャーリヤ	サンスクリット語	1
アバング	ジュニャーネーシュワル	マラーティー語	1

[Sanjeevi 1954]を基に筆者作成。歌集には上記の他、「神の名号の連なり」が数十曲の他、基本構成の第一部の各曲、礼拝と儀礼用の各曲が含まれるが、リストでは省略した。

表 5-1 ハリダース・ギリ派の楽曲レパートリー

楽曲のカテゴリー	作者名	使用言語	曲数
第一部			
「グルの想念」(基本構成と同様)			
第二部			
アシュタパディ	ジャヤデーヴァ	サンスクリット語	24
タランガム	ナーラーヤナ・ティールタ	同上	33
ダーサ・キールタナ	サダーシヴァ・ブラメンドラ	同上	18
	バドラーチャラ・ラームダース	テルグ語	22
	ブランダラダーサ	カンナダ語	39
	ゴーパーラクリシュナ・パーラティ	タミル語	17
	ティヤーガラージャ	テルグ語	13
	プーチ・シュリーニヴァーサ・ アイヤンガール	サンスクリット語、テルグ語	4
	マイソール・ヴァースデーヴァチャーリヤ	テルグ語	1
ニャーナーナンドの 讃歌	ハリダース・ギリ	サンスクリット語、タミル語、 マラーティー語他	38
礼拝の楽曲	ヴィジャヤゴーパーラ・ヤティ	サンスクリット語	4
同上	ナーラーヤナ・ティールタ	同上	7
同上	ティヤーガラージャ	テルグ語	12
同上	ヴァッラバーチャーリヤ	サンスクリット語	1
第三部 (通常通り)			
曲集「マハーラーシュトラ地方と北インドの伝統 バジヤナの甘露」			
マラーティー・ アバング	トゥカーラーム (22) ナームデーヴ (4) サマルタ・ラームダース (5) 他不明 (59)	マラーティー語	90
	カビールダース	ヒンディー語	15
	ミーラー・バーイー	同上	25

ヒンディー・ バジャン	ブラフマーナンダ	同上	14
	トゥルシーダース	同上	4
	スールダース	同上	3
「ラーダーの婚礼祭」(省略)			
「シーターの婚礼祭」(省略)			
「シヴァ神のバジャンの祭礼体系」(表 5-3 参照)			
「スブラマニヤ神のバジャンの祭礼体系」(省略)			
曲集			
キールタナ	ティヤーガラージャ	テルグ語	14
	アンナマーチャーリヤ	同上	11
	バーパナーサム・シヴァン	タミル語	6
	ムットゥスワーミ・ディークシタル	サンスクリット語	8
	シャーマ・シャーストリ	テルグ語・サンスクリット語	4
	スッパラーヤ・シャーストリ	テルグ語	1
	パトナム・スブラマニヤ・アイヤル	同上	1
	カルッパプリダーサ	同上	2
	シェーシャ・アイヤンガール	サンスクリット語	1
	サダーシヴァ・ラーオ	同上	2
	チンニ・クリシュナダーサ	テルグ語	1
	ラーマチャンドラ・ヤティ	サンスクリット語	1
	ダンダバーニ・デーシカル	タミル語	4
	ハリケーシャナッルール・ムタイヤ・ バーガヴァタル	サンスクリット語、テルグ語	13
	クリシュナスワーミ	サンスクリット語	1
	ブランダラダーサ	カンナダ語	6
	マイソール・ヴァースデーヴァーチャーリヤ	テルグ語	7
	ラーガヴェンドラスワーミ	サンスクリット語	1
	ウートゥカードゥ・ヴェーンカタ・カヴィ	タミル語	7

〔Gopalan 1989〕を基に筆者作成。同じ作曲者名が複数回現れるが、楽曲は重複していない。

表 5-2 ハリダース・ギリ派のグル

グルの名前	人物の説明
ニャーナナンダ (17??-1974)	シャンカラ僧院の流れを汲む聖者
ハリダース・ギリ (1935-1994)	ニャーナナンダの弟子 (本人)
サットグルスワミ (1776-1817)	バジャナ・サンプラダーヤの創始者
シュリーダラ・アイヤーワール (1630-1730?)	同上
ポーデーンドラ・スワミ (1610-1692)	同上
ブランダラダーサ (1480-1564)	カルナータカ地方の楽聖
ダクシナムールティ	シヴァ神の姿をした智慧を司る神
アーディ・シャンカラチャーリヤ (8世紀頃)	初代シャンカラ僧院長
ダッタートレーヤ	ブラフマー、シヴァ、ヴィシュヌの三大神の化身
クリシュナ・チャイタニヤ (1486-1534)	ベンガル地方の聖者
ラーガヴェーンドラ(1595-1671)	タミル地方の聖者、哲学者
ウートゥカードゥ・ヴェンカタ・カヴィ (1700-1765)	タミル地方の詩人・音楽家
ヴァラフル・ヴィジャヤゴーパーラ (不明)	タミル地方の聖者*
サマルタ・ラームダース (1608-1681)	マハーラーシュトラ地方の聖者
ミーラー・パーイー (1499-1546?)	北インドの女流詩人
カビールダース (1398-1518?)	北インドの楽聖
ブラフマーナンダ (1772-32)	同上
ティヤーガラージャ (1767-1847)	タミル地方の楽聖
トゥカーラーム (1708-50?)	マハーラーシュトラ地方の宗教詩人
エークナート (1533-1599)	同上
カーラサ・サーヘーブ (不明)	北インドの聖者、詩人
ジャヤデーヴァ (12世紀頃)	オディシャー地方の楽聖
シルディ・サーイバーパー (?-1918)	聖者、修行者
ナーラーヤナ・ティールタ (1650-1745)	アーンドラ地方の楽聖

[Gopalan 2007: 28-96] を基に筆者作成。

*礼拝の楽曲をつくったヴィジャヤゴーパーラ・ヤティとは別の人物である。

表 5-3 「シヴァ神のバジャナの祭礼体系」

楽曲のカテゴリー	作者名	使用言語	曲数
第一部			
応唱、「グルの想念」、「吉なる歌」他			
第二部			
シヴァ神のアシュタパ デイ	シャンカラ僧院長	サンスクリット語	24
シヴァ神のタランガム	ラーマ・カヴィ (1)、他不明	テルグ語、サンスクリット語	3
テーヴァーラム	ティルジュニャーニャ・サンバンダル	タミル語	5
	ティルナーヴッカラサル	同上	5
	スندگانムールティ	同上	3
ティルヴァーサガム	マーニッカヴァーサガル	同上	2
礼拝 (省略)			
第三部			
	ラーマリンガ・アディガル	タミル語	2
	ブラフマーナンダ	サンスクリット語	2
	マーリムッタ・ピッライ	タミル語	1
テーヴァーラム	不明		
「神の名号の連なり」多数、ほか遊戯の曲は省略			
第四部			
ティルパッリエルチ	トンダラディッポリアールワール	タミル語	1
ほか祭礼の曲は省略			

[Gopalan 2007: 628-746] を基に筆者作成。

表 5-4 クリシュナプレーミの楽曲レパートリー

楽曲のカテゴリー	冒頭の歌詞	作者
第一部 吉なる歌 (5 曲組)	万歳 恩恵の息子よ	クリシュナプレーミ
	お越してください	
	足の鈴をつけた者	
	横笛をもつ者	
	牛飼いの姿をした者に吉祥あれ	
グルの讃歌	グルだけがいつも	クリシュナプレーミ
	私の頭に御手を載せて	
ボーデーンドラの讃歌	お越してください	クリシュナプレーミ
	グルだけがいつもお守りくださる	
クリシュナプレーミの 讃歌	恩寵を下さい	クリシュナダース
	信徒の中心で	
	この上ない喜び	
	真の師よ	マードゥリ
	豊富な喜びを	プレーミダース
	師プレーミ	
	真の師プレーミの御足に	スンダララージャ・バーガヴァタル
讃歌	神に礼拝します	クリシュナプレーミ
	我は汝の僕	
	賢者の集い	
	良い薬	
	神の名号を唱えよ	
	ラーマの名号を唱えよ	
	ラーマの名号を味わいなさい	
	神の名号の栄光	
	他 23 曲	
ラーマの 100 行詩	万歳万歳ダシャラタの息子よ	
	他 4 曲	

クリシュナの 100 行詩	万歳万歳神よ 他 10 曲	クリシュナプレーミ
ラーダーの 100 行詩	ヴラジュの地の王に勝利を 他 3 曲	
第二部 クリシュナ讃歌タミル語の	新鮮なジャスミンを 他 6 曲	クリシュナプレーミ
礼拝の楽曲	モーダカとラッドゥ菓子を 他 4 曲	
礼拝用散文詩	13 曲	
第三部 灯明の儀礼 (サンスクリット語)	お出で下さいゴーパーラよ 他 19 曲	
第三部 灯明の儀礼 (タミル語)	最初の神の光 他 12 曲	
牧女の歌 (通常)	1 曲 (21 番構成)	『バーガヴァタ・ブラーナ』 より
牧女の歌 (タミル語)	1 曲 (10 番構成)	クリシュナプレーミ
クリシュナの遊戯の楽曲	4 曲	
クンミ (手拍子の踊り)	3 曲	
スティック・ダンス	3 曲	
祈りの歌	5 曲	
吉なる散文詩および楽曲	2 曲	
第四部 ぶらんこの祭礼	8 曲	
花の毬遊び	2 曲	
ラーマ、シーター、クリシュナ、 ラーダーの讃歌	各 1 曲 (4 曲)	
ぶらんこの歌	3 曲	

賛辞と子守唄	4 曲	
祈りの歌	2 曲	
献灯	3 曲	
子守唄	5 曲	
起床の歌	10 曲	
付属小曲集 (ガネーシャ、サラ スヴァティ、スブラマニヤ、女 神、シヴァ、ハヌマーンへの讃 歌、牛への礼拝曲)	13 曲	

[Krishnapremi. 1985] を基に筆者作成。神の名号の連なり (ナーマーワリ) は省略した。

写真



写真 1-1 第一部、二部の様子

2011年11月22日、クンパコーナムのアイヤーワール
僧院にて筆者撮影



写真 1-2 第三部灯明の周回の様子

2011年11月22日、クンパコーナムのアイヤーワール
僧院にて筆者撮影



写真 1-3 托鉢のバジャナの様子

2012年1月タンジャーヴールにて筆者撮影



写真 1-4 左からシュルティ・ボックス、神の名号の布、小型シ
バル、無尽の器 2011年11月23日筆者撮影



写真 1-5 バーガヴァタルの足に灯明がかかげられる
2011年11月23日アイヤーワール僧院で筆者撮影



写真 1-6 舞台上での「ルクミニーの婚礼祭」
2011年12月30日チェンナイにて筆者撮影



写真 1-7 一般家庭におけるバジャナ・サンプラダーヤ
と女性の参加 2011年10月17日筆者撮影



写真 1-8 一般家庭の祖霊祭でのバジャナ・サンプラダーヤ
2011年10月25日タンジャーヴール市内にて筆者撮影



写真 2-1 パンドルプルのヴィッタル寺院
2012年3月7日パンドルプルにて筆者撮影



写真 2-2 寺院内でのワールカリー・キールタン
2012年3月7日パンドルプルにて筆者撮影



写真 2-3 ワールカリー・キールタンの行列
2012年3月7日パンドルプルにて筆者撮影



写真 2-4 ジュニャーネーシュワルの三昧地で『ジュニャーネーシュワリー』を読む信徒ら
2012年3月12日アーランディにて筆者撮影



写真 3-1 ジョリラーム・ゴースワミ僧院
(奥の部屋が祭壇となっている)
2012年2月タンジャーヴールにて筆者撮影



写真 3-2 同僧院に代々伝わる手書きのハリカタ集
2012年2月タンジャーヴールにて筆者撮影



写真 3-3 ガンジス河の水がわき出るといふ井戸に
押し寄せる信徒たち
2011年11月24日アイヤーワール 僧院にて筆者撮影



写真 3-4 サットグルスワーム僧院の托鉢のパジャナ
2012年1月9日同僧院にて筆者撮影



写真 4-1 ミント・ストリートのラーマ寺院に併設されたパジャナ会場
出所：The Hindu 2011.12.10



写真 4-2 ゴーパーラクリシュナ・パーガヴァタル

出所：www.bhajanasampradaya.com



写真 5-1 ハリダース・ギリ

出所：chembur.com



写真 5-2 ニャーナナンダ

出所：http://www.gnanananda.org

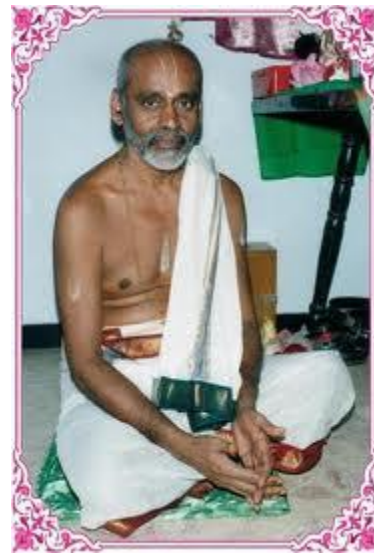


写真 5-3 クリシュナプレーミ・スワーム

出所：http:// pravacana.com



写真 6-1 カルヤナーラーマン・バーガヴァタル

出所 : <http://www.carnaticdarbar.com>

註

1. 「楽聖」の「composer (作曲家)」にあたる。ただし、インドの場合「作曲家」の多くは哲学者や思想家であり、その偉業によって聖者とみなされ、しばしば「saint singer」と表現される。
2. レオポルドは『パーガヴァタ・プラーナ』を出所として、11種のバクティを挙げているが、一般的に定着していないと思われる。
3. 「ユガ」とは、長い期間あるいは周期的時間を表す語で、元来「結合」という意味をもつ。インドでは、神話に基づき、世界の創造から破壊にいたるまでの周期は、賭博用語であるクリタ、トレーター、ドヴァーパラ、カリの四つの周期で構成されるという考えが定着した。これにしたがい、後のユガになるにつれ、人間も肉体的・道徳的に退廃すると考えられた。クリタユガは4000年で、その後の3周期は1000年ずつ少なくなり、人間の寿命も短くなるとされる。インドの天文学によればカリユガは紀元前3102年2月18日に始まった。現在はそれにあたり、悪がはびこる時代とされる [辛島ほか (編) 2012: 821-822]。
4. 「ダルマ」は一般に法と訳されるが、その内容は幅広く、社会的・宗教的行為の規範や義務全般を指して用いられる。またその規範がめざすところの全や正義そのものをも指す [橋本・宮本・山下 2005: 41]。
5. ヒンドゥー教徒の通過儀礼を記した聖伝文献のひとつ「法典 (dharma śāstra)」である。において高位ヴァルナすなわち「再生族」とよばれるヒンドゥー教徒すなわちバラモン、クシャトリア、ヴァイシャにとって住期 (āśrama) の理論的モデルとして、男性が通過すべき四段階があると説く。それらは学生、家住者、林棲者、出家遊行者である。最初と二番目の住期は世俗の生活に関連し、三番目は家住者としての義務から引退した生活に関連し、四番目は社会の超越に関連している [橋本・宮本・山下 2005: 285]。
6. 16-18世紀における広域にまたがる社会的ネットワークとして、ヒンドゥー諸教派の僧院組織があった。カナダ地方にあるシュリンゲリ僧院を中心とするスマールタ派は、ヴェーダーンタ哲学を大成したシャンカラによって開かれたといわれる。この時代、南インド各地の支配者の帰依を受け、土地などを寄進された。同派は南インドだけでなく、マハーラーシュトラ地方にも支院の僧院を開設し、その「正統」的な宗教的・社会的見解は、バラモンにとどまらず、より広範な社会層に影響をおよぼすようになった [辛島編 2007: 175-176]。
7. ヴェーダ聖典の終局の部分、つまりウパニシャッド聖典を指すと同時に、「アンタ」には究極という意味もあるので、ヴェーダ聖典の究極という両義をもつ。
8. ブラフマンとは、この世界の生起・存続・帰滅の興るもとのものであり、動力因と質量因を兼ね備

えた世界原因である。これは最高原理であるとともに、最高神としての性格を持ち、人間に業の果報をもたらす原因であるとされる [橋本・宮本・山下 2005: 98-99]。

9. 2011年11月25日クンバコーナムのアイヤーワール僧院にて行った、ラーマクリシュナ・バーガヴァタルへのインタビューから。
10. 2011年10月27日タンジャーヴールにて行ったジャヤラーマン・バーガヴァタルへのインタビューから。
11. レオポルドは三部としている [Leopold 1984]。
12. トーダヤは「最初の歌」という意味をもつ [Kamakodi 2004: 208]。レオポルドはなぜか6曲と記している [Leopold: 1984: 58]。
13. シヴァ神の姿をとった智慧を司るとされる神である。
14. 例えば私邸で行う場合は、バジャナのグルよりもその家で信奉される神やグル(Kula Guru)を讃える曲が優先される。
15. レオポルドはヒンドゥー寺院で行われる正式な26の礼拝行為を挙げている [Leopold 1984: 62-63]。しかし、筆者の調査時にはこれらの一部(沐浴、着替え、神輿など)は行われていなかったため、筆者の記録を優先した。
16. 灯明の周回は、バドラーチャラ・ラームダースが最初に導入したという説と、ターツラパーカ詩人のチンナイヤの伝説に基づくという説がある。後者の伝説は次のようなものである。「彼は毎週土曜日にティルパティの丘を参詣することを習慣としていたが、老齢のため叶わなくなった。夢に神が現れ、五角形のランプの周りを神の名を唱えながら周れば、神の顕現を得たのと同じである」というのである。これに因んで毎週土曜日に灯明の周回を含むバジャナ・サンブラダーヤが行われるようになったという説である
[http://www.achalam.com/bhajanasampradaayam/paddhathi/paddhathi_DP.htm から]。
17. バジャナ・サンブラダーヤのバーガヴァタルには必ずしも踊りの素養は必要ない。アビナヤの実践は個人的な関心によるものであり、近年ではアビナヤができるバーガヴァタルは非常に少ないという。そのため、特別な機会にはアビナヤを得意とする者を招聘しているが確認できる。
18. 第四部の構成は、第五章で言及するゴーパーラクリシュナ・バーガヴァタルが楽曲レパートリー追加し発展させたといわれている [<http://www.sriradhakalyanam.org/dolotsavam.htm> から]。
19. レオポルドは第四部が22時頃から始まり夜半には終わるとし、11の目覚めの歌の前にバーガヴァタルらは一度帰宅して翌朝にまた戻ってくると記している。
20. 音高の基準を決める楽器で、ふいごのついた手動式と電動式のものがある。

21. チッティライ月（4・5月）に行われる祭礼で、叙事詩『ラーマーヤナ』の主人公、ヴィシュヌ神の第7番目の化身であるラーマの誕生を祝う日である（北インドではラーム・ナウミー）。ヴィシュヌ派の寺院では正午にラーマの生誕を祝い、ラーマの像に五種の灌頂を行う、また、信徒は終日断食する[橋本・宮本・山下 2005: 253]。
22. プラッタージ月（9・10月）白分の1日目から9日間続く9夜祭（ナヴァ・ラートリ）の翌日に行われる、ラーマ神が魔王ラーヴァナに打ち勝った祝の日である [橋本・宮本・山下 2005: 25]。
23. クリシュナ神の異名である。
24. 1918年のマドラス全インド音楽会議で「音楽の演奏や教授にハルモニウムをシュルティ（音高を決定する基準となる音）としても伴奏としても使用すべきではない」と決議され、すぐに実行された [井上 2006: 253-254]。
25. 南インドにバクティ信仰が生まれた要因として、井上は南インドのサンガム (caṅkam) 文学と呼ばれるタミル語による独自の文学を生み出した土壌が大衆的な新たなヒンドゥー教を展開させていった要因となっていると述べている。サンガム文学は世俗的なレベルでの男女の恋愛がおおらかに描かれ、当時のサンスクリット古典文学とは明らかに赴きを異にしている [井上 1994: 45]。
26. ラーマスジャは、ウパニシャッドや『ヴェーダーンタ・スートラ（ブラフマ・スートラ） *Vedānta sūtra*』などの哲学聖典に説かれる絶対者ブラフマン（梵）を有属性（サグナ、saguna）と規定し、人格神ヴィシュヌ・ナーラーヤナそのものであるとした [橋本・宮本・山下 2005: 120]。
27. 現ウッタル・プラデーシュ州マトゥラー県のゴークラにある森である。
28. 「キールタン」は讃歌全般を指す場合と、北インドや西インドの芸能を指す場合とがある。
29. 1世紀頃に執筆されたとされる叙事詩『マハーバーラタ』の一部をなす宗教・哲学教訓詩編である。
30. 『バーガヴァタ・プラーナ』第10巻では、現ウッタル・プラデーシュ州のマトゥラーにあるヴリンダーヴァンの森の牧歌的な風景の中で、牧夫や牧女たちと楽しく過ごしたクリシュナの若い時代の生活が詳細に描かれ、後世の詩人や文学者の想像力をかき立て、これを題材にした数々の作品が生み出された。
31. 「ブラバンダ」とは、歌うために作られた韻文詩、あるいはその詩を歌う歌曲形式である。
32. ヴェーンカテーシュワラは「山の神」を意味し、現在ではヴィシュヌ神と同一視されている。
33. アンナマーチャーリヤ研究者のラーオは、この100行詩はアラメールマンガ女神を描いているが、それを通してヴェーンカテーシュワラ神を讃えている「ヴェーンカテーシュワラ神の100行詩」であると指摘している [Rao 2006: 6, 139]。
34. <http://ibiblio.org/guruguha/ssp.htm> から。2013年3月20日最終閲覧。

35. マラーティー語で Vit とは「レンガ」の意。「ヴィシュヌ」がカンナダ語で転訛して「ヴィットウ」「ヴィッター」となった [小磯 1996: 40]。また、パーンドゥとは「白色」、ランガは「色」「段階」の意である。
36. プネー郊に位置し、パンダルプルまで約 187km の場所である。
37. プネー郊外に位置し、パンダルプルまで約 235km の場所である。
38. シュルツによれば、女性のキールタンカールが 4 割を占めるという [Schulz 2002: 309]。
39. 8-9 世紀に現在のマラーティー語にあたる言語が整えられたという [小磯 1996]。
40. ヒンドゥー教の聖典は二種に大別される。一つは「天啓聖典（シュルティ＝聞かれたもの）」と呼ばれるヴェーダ聖典である。もう一つは、聖仙たちが作ったとされる「伝承聖典（スメリティ＝記憶されたもの）」で、天啓聖典に次ぐ権威が与えられている [橋本・宮本・山下 2005: 28]。
41. ヴィジャヤナガル王国の支配体制はナーヤカ制と呼ばれる。これは西欧の封建制度とは異なり、従属はしているが国王の政治的支配を受けずに、儀礼的に従っているだけであるとされる。「長官」または「領主」とも訳される。国王はナーヤカに領地を与えて知行させ、収入と一定の軍事力の提供を求めるやり方が 15 世紀から始められた。ただし、16 世紀後半からは次第にナーヤカの数が減少する [辛島 2007: 163-164]。
42. 17 世紀中葉以降、インドの最南部はカルナータカと呼ばれる。
43. またはアルコット（現タミル・ナードゥ州北部）のナワーブである。18 世紀初頭にムガル帝国からカーナティックのナワーブに任ぜられたサダートゥッラー・ハーンはアルコットに居を定め、ムガル帝国が弱体化すると独立的権力を行使するようになった。カーナティック戦争でフランスを排除したイギリスはアルコットを占拠し、1801 年にはカーナティックはイギリスに併合された
44. 植民地統治によって実質的な統治権を奪われ、芸術活動に残されたエネルギーを投入するという例としては、オランダ東インド会社の支配権の確立後、二つの王宮に分かれたジャワのマタラム王国の一方の首都スラカルタ（現ソロ）で、豊かな文学・芸術活動が展開され、いまだに芸術活動の中心であり続ける例がある [水島 2009: 562]。
45. グリムスはモールカール・バーヴァがサルフォージ二世の時代に活躍したと述べているが [Grimes 2008: 39]、他の文献によるとタンジャーヴールに来たのは 1864 年（シータは 1866 年とされている）に統一されていることから、これはグリムスの誤認であろう。
46. さらに、1849 年にチャンドラシェーカラ・サラスヴァティ僧院長の三昧地設置に関する記述がみられる [Subramanian 1989: 54]。
47. 音楽学者パールタサーラティによれば、カルナータカ音楽の最高位に存在するティヤーガラージャ

も、彼の二つの演戯曲『プラフラーダ・バクティの勝利 (*Prahrāda Bhakti Vijaya*)』と『舟物語 (*Nawkā Charitram*)』は、ナーラーヤナ・ティールタに影響を受けたと言って憚らない[Natarajan 1988:69]。

また、ティヤーガラージャのクリティ「ラーガという甘露の情感 *Rāga sudhā rasa*」の歌詞、「ヤーガ (供儀)・ヨーガ・ラーガ・ボーガ (歓喜)・ティヤーガ (放棄)」は、『クリシュナの遊戯の波』第1タランガの、14曲目の歌詞を引用したものであるという[*Sruti* 1987: Issue 35,36]。

48. タッラーヴァッジャラとは「智慧の導師」という意味である。彼らは特定の場所に定住せず、巡礼を重ねながら転々と移動する習慣を持っていたため、ナーラーヤナ・ティールタが特定の場所に定住しなかったというのも説明できる。しかし、彼がタッラーヴァッジャラのグループに属していたという史料は残っていない。
49. ナーラーヤナ・ティールタはアーンドラ地方に滞在中、住民にタランガムを伝授したといわれ、グントゥール県、クリシュナ県では現在もアーンドラ流のタランガムを継承する人々が確認されている [Natarajan 1988: 152]。既に述べたように、タシかし、これらの「タランガム」はいずれも各地で伝承されてきたもので、カルナータカ音楽の「コンサート」で演奏される「タランガム」とは旋律が異なることが多い。
50. その場所に関しては、現在ナーラーヤナ・ティールタのアラーダナーが行われているT村の寺院のマンゴーの木の下で解脱したという説が定着した [Krishnamurthy 1979: 67]。しかしそれを裏付ける史料はないといってよい。
51. 音楽学者ドゥルガー (S.A.K.Druga) は、著書『南インドの歌劇 (The Opera in South India)』の中において、テルグ劇とタミル劇ではダルとキールタナ、タミル劇では他にチンドゥという形式が用いられ、サンスクリット劇ではキールタナのみを用いると定義づけている [Durga 2004:105]。しかし、この説にサンスクリット劇『クリシュナの遊戯の波』における多様な楽曲形式は当てはまらないだろう。
52. 2004年に200周年記念の祝祭をしている [Kamakodi 2004: 208]。
53. ワーラージャペート・ヴェーンカタラマナ・バーガヴァタルがつくったラーマブラフマンに捧げる楽曲の歌詞に「ボーデーンドラを筆頭とするナーマ・シッダーンタの信徒」と明確に述べてある。(ラーガ Begada、ターラ Adi)
54. 他に「神の御名を唱えるキールタナ」をつくった作曲家としてはヴィジャヤゴーパーラが挙げられる。彼はサンスクリット語で書いたという [Sambamurthy 1984: 121]。
55. レオポルドとサンバムールティは、ディヴィヤナーマ・キールタナをバジャナ・サンプラダーヤの基本構成における第三部の「灯明の儀礼」専用に使われるものとしている。しかしながらテ

ィヤーガラージャは「托鉢のバジャナ」に多く用いたようである。また、今日のバジャナ・サンブ
ラダーヤの第三部で歌われる楽曲は様々であり、ティヤーガラージャの「神の御名のキールタナ」
が歌われるとは限らない。

56. 農村部においては、18世紀末から東インドのベンガル地方にザミンダール（領主的大地主）制と呼ばれる地稅制度が導入され、農村が高額の地稅等で疲弊した。ザミンダール制とは、領主大地主のザミンダールに土地の所有権を与え、年ごとに変化のない一定の稅額を定めることで、高額で一定額の地稅をイギリスが取得できる制度である。しかし、これによって農民がもっていた土地の占有権等が失われ、高額の地稅に悩まされ、農村は疲弊した [辛島 1994: 179-180]。次に導入されたライヤートワリー制とは、村の土地を数百から数千の地片に区画し、それぞれの地片の稅額を地味や灌溉条件、都市市場からの距離等を参考にして査定し、その査定額を支払う納稅担当者をライヤート（農民）として認定するという制度である。
57. 無論、「マドラス」以前にも人びとの営みはあった。7-8世紀に活躍したヴィシヌ派の聖者アールワール（第一章）や15世紀の聖者アルナギリナータル（Arunagirināthar）の詩句にこの地方の寺院の本尊が讃えられている [Sriram 2009: 3]。
58. チェッティとは、ナートウコーツタイ・チェッティヤールと呼ばれる金融コミュニティ、土着銀行家であり。植民地的金融体制のもとで、銀行と資金取引をしながら、一般の人びとの資金需要を直接満たした。様々な条件があり煩雑な手続きが必要である銀行からの融資と比較して、土着銀行家のネットワークは身近な存在であり、極めて大きな役割を果たした。
59. 井上は、彼らの共通語がテルグ語であることから、そこでは主にサンスクリット語やテルグ語の芸能が保護されたことを指摘している [井上 2006: 50]。
60. アカデミーはパトロンを探すにあたって、特定の政治団体との結びつきを懸念し「wholly solely and only for music（ただひたすら音楽のためだけに）」という広告を出し、あらゆる有力者、企業家などにパトロネージを懇願したというのである。これが功を奏し、州知事をはじめ出資する者が次々に現れたという [The Hindu 2010.12.1]。
61. 17世紀以来、イギリスが在地社会の知識の収集のために始めた調査や、宣教師らタミル語の文法書の執筆・出版等の一連の活動は、タミルの人びとに己の言語および古典への関心を抱かせた。寺院等に一般の目にふれずに死蔵されていたパームリーフの収集が始まり、1868年に、マラヴァイ・マハーリング・アイヤルが編集した『トルハーッピーヤム』は、初のタミル語古典出版物となった。パームリーフの収集過程で忘れ去られていた古典類が再発見されたことは、タミル・ルネサンスの最大の成果となった [志賀 2007: 300]。『トルハーッピーヤム』は1842年にマラヴァイ・マハーリング・

アイヤル、1868年にダーモータラム・ピッライ校訂版が出版されている。

62. 南インド4州（タミル・ナードゥ、カルナータカ、ケーララ、アーンドラ・プラデーシュ州）を中心に居住し、タミル語、カンナダ語、マラーヤラム語、テルグ語などを話す。インドの総人口約25%を占める。
63. スコットランドに生まれ、1841年にタミル地方南部のティルネルヴェーリに入り宣教活動に入った。1856年『ドラヴィダあるいは南インド諸語の比較文法』を出版し、初めて「ドラヴィダ」という概念を提唱した [杉本 2003: 103-104]。
64. タミル地方で有力な農民カースト。大寺院が集中するカーヴェーリ・デルタ地域の寺院音楽の担い手である。
65. ハリカタールはインド各地で見られる芸能である。南インドの場合、アーンドラ地方では「ハリカタール・カーラクシェーパム」、カルナータカ地方では「カタールブラサンガム」と呼ばれる。また、タミル地方には音楽を必ずしも伴わない語り芸能「ウパニャーサム」がある。
66. 現プドゥッコッタイ県はタミル地方中部に位置する。18世紀以前からの藩王国が英領期も続いた。
67. デーヴァダーシー（神の召使い）は専業の女性芸能者で、寺院や宮廷などで舞踊を奉納していた。正式な婚姻をしないという慣習によって19世紀末には非難されるようになり、舞踊は一時衰退した。その後芸術として20世紀初頭に復活し、バラタ・ナーティヤムが生まれた。ナーガラトナンマルはパトロンとしても有名で、1920年にティヤーガラージャの三昧地をティルヴァイヤールに建設した。
68. http://www.geocities.ws/CollegePark/5409/margazhi_bhajanai.pdf から。2013年8月10日最終閲覧。
69. <http://www.hindudharmaforums.com/archive/index.php?t-966.html> から。2013年9月2日最終閲覧。
70. スップラクシュミはタミル語音楽運動でもタミル語楽曲の普及に貢献した一方で北インドの『ミラー』に扮してヒンディー・バジヤンを歌い大成功を収めた。アリヤークディに倣い、特定の言語に偏らないよう配慮していたという。彼女以外に「ナショナル」なイメージのあるカルナータカ音楽家はいない。
71. 90年代からIT系企業のハブとして急速に成長したマドラス郊外のアンバットゥールでも、1961年からクリシュナムールティ・バーガヴァタルをリーダーとしてバジヤナ・サンプラダーヤを開始した [Krishnamurthy Bhagavatar 1997 頁番号不明]。
72. マドラスのマールガリ月の路上のバジヤナでは、80年代以降に非バラモンのグループが加わるよう

になった。19世紀末からはじまったこの実践は、当初ティヤーガラージャの信徒らを中心として行われており、追随する者も圧倒的にバラモンであったことは容易に推測される。第一に、当時は習得機会も含め、音楽を享受できる階層がごく制限されていたことによるだろう。第二に、バジャナは信仰形態の一つであるが、毎早朝に数時間も時間を割き、一歩ずつ歩きながら交代でバジャナを歌い、終わったら皆で朝食を食べるといった慣習は、言い換えれば優雅な「娯楽」とも捉えられる。このような非生産的な宗教的慣習が非バラモンの人びとにも見られるようになったのはまだ先の話であった。

73. タンジャーヴールの一例では、クンバコーナムのティルヴィダマルドゥール村出身のバーガヴァタルによると、やはり1950年に初めてバジャナ・マタ（バジャナの会場）が建設されたという。同村は多くのバーガヴァタルが指導を仰いだヴェーンカタラーマ・バーガヴァタル（Venkatarama Bhagavatar）をはじめ多数のバーガヴァタルを輩出したバジャナの盛んな地域である。当時のシャンカラ僧院長が各村を訪問した際、バジャナにかんして非常に細かくアドバイスをしたという。さらに、村のバジャナ会場の状態はどうか、サンスクリット語を解さない村民のためにタミル語訳を勧めるなど、熱心にバジャナの普及にあたった。同村の識者らがその作業にあたり、村のオリジナルの体系が出版された。
74. <http://www.krishnaganasabha.org/milestones.html> から。2013年5月20日最終閲覧。
75. http://www.gnanananda.org/swami_gnananda.html から。2013年8月13日最終閲覧。
76. ラーマリンガ・アディガル(1823-1874)は、タミル地方の宗教改革者である。シヴァ派の聖典に親しみ、ナーヤナールにならった神への愛を説く民衆的なバクティ運動を近代的な形で復興することによって、普遍的な人類愛を実現し、人類の調和と世界平和をめざすことを説いた。
77. 田中は北インドの楽聖ハリダースと南インドの楽聖ティヤーガラージャを引き合いに、バクト（信徒）の偉大性が示される際、世俗権力から離れ、神が顕現したというような奇跡的なエピソードによって強調される傾向があることを指摘している[田中 2008: 215]。
78. <http://www.carnaticdarbar.com/interviews/2011/Udaiyalur-Kalynaraman.asp> から2012年3月12日閲覧。
79. 同上。

参考文献一覧

刊本・論文（アルファベット順）

- Adikary, Haripada. 2012 *Unifying Force of Hinduism—The Harekrsna Movement*. Bloomington: Author House.
- Arooran, Nambi. 1980 *Tamil renaissance and Dravidian nationalism*. Koodal Publishers.
- Baker, J. Christopher. 2008 (1976) *The Politics of South India 1920-1937*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bharati, Srirama 1999 *Araiyaar sevai*. Mumbai: Bharatiya Vidya Bhavan.
- Campbell, A. D. 1849. *A grammar of the Telugu language* (3 ed.). Hindu Press.
- Clayton, Martin and Bennett Zon. (eds.) 2007 *Music and Orientalism in the British Empire, 1780s-1940s Portrayal of the East*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited.
- Datta, Amaresh. 1988 *Encyclopaedia of Indian Literature Devraj to Jyoti*. South Asia Books.
- Deming, Wilbur. S. 1928 *Ramdās and Ramdāsīs*. Oxford University Press.
- Durga, S.A.K. 2004 *The Opera in South India*. Delhi: B.R. Rhythms.
- Ferrie, Eric. 2008 “Two Maharashtrian ways of Performing Devotion: The *Nāradiya* and *Vārkarī Kirtan*.” Naito, M. and Iwao Shima and Hiroyuki Kotani. (eds.) *MĀRGA—Way of Liberation, Empowerment, and Social Change in Maharashtra*. New Delhi: Manohar.
- Fraser, J. Nelson. 1922 *Life and Teachings of Tukaram*. Probsthain & Co.,
- 藤井知昭（監） 1990 『職能としての音楽』 東京書籍。
- Fuller, C. J. 1992 *The Camphor Flame: Popular Hinduism and Society in India*. Princeton: Princeton University Press.
- Fuller, C. J. and Haripriya Narasimhan 2007 “Information Technology Professionals and the New-Rich Middle Class in Chennai.” *Modern Asian Studies*. 41(1): 121-150.
- ギデンズ、アンソニー 1993 『近代とはいかなる時代か？モダニティの帰結』 松尾靖文ほか（訳） 而立書房。
- Gough, Kathleen. 2008 (1981) *Rural Society in Southeast India*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gurumurthy, P. 1994 *Kathakalaksepa— A study*. Madras:International Society for the Investigation of Ancient Civilisations.

- 浜野政雄ほか（監修） 1978 『学生の音楽事典』 音楽之友社。
- 橋本泰元・宮本久義・山下博司 2005 『ヒンドゥー教の事典』 東京堂出版。
- Hemingway, F.R. 2000 *Tanjore Gazeteer*. New Delhi: Mrs, Rani Kapoor for Cosmo Publications
- Hicky, William. 1874 *The Tanjore Maratta Principality in Southern India: The Land of the Chola, The Eden of the South*. Madras: Kessinger Publishing.
- ホブズボウム, E.、 T. レンジャー（編） 2007（1992）『創られた伝統』 前川啓治・梶原景昭ほか（訳） 紀伊国屋書店。Hobsbawm, E. and Terence Ranger (eds.) 1983 *The Invention of Tradition*. Cambridge: The press of the University of Cambridge.
- 堀本武功 2007 『インドーグローバル化する巨象』 岩波書店。
- 井上貴子 1994 「古典舞踊におけるシュリンガラーとバクティ」 『インド音楽研究』 4, pp. 42-61。
- 2007 『近代インドにおける音楽学と芸能の変容』 青弓社。
- 井上貴子・田中多佳子 1996 「第四章 南アジア」 植村幸生・柘植元一（編） 『アジア音楽史』 音楽之友社、 pp. 113-140。
- Jackson, W. J. (ed.) 1994 *The Power of the Sacred Name*. Delhi: Sri Satguru Publications.
- . 1994 *Tyagaraja and the renewal tradition: Translations and Reflections*. Delhi: Motilal Banarsidas Publishers Pvt. Ltd.
- . 2005 *Vijayanagara Voices*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited.
- Jacobsen, Knut.A. 2008 *South Asian Religions on Display — Religious processions in South Asia and in the Diaspora*. New York: Routledge.
- 辛島昇 1992 『地域からの世界史第5巻 南アジア』 朝日新聞社。
- （編） 2007 『南アジア史』 3 山川出版社。
- 2012 [新版] 『南インドを知る事典』 平凡社。
- 小谷汪之（編） 2007 『南アジア史 2』 山川出版社。
- Krishnamurthy, R. 1979 *The Saints of the Cauvery Delta*. New Delhi: Concept Publishing Company.
- 小磯千尋 1996 「ジュニャーネーシュワルのバクティとヴァールカリー派」 『亜細亜大学国際関係紀要』 5(2) 、 pp. 22-43。
- Koiso, Chihiro 2011 “The Bhakti in Tukārām’s *Abhangas*.” Shima, Iwao, Sakata Teiji and Ida Katsuyuki(eds.) *The Historical Development of the Bhakti Movement in India*. New Delhi:

- Manohar, pp. 197-212.
- 小西正捷 2002 『インド民俗芸能誌』 法政大学出版局。
- Lele, Jayant (ed.) 1981 *Tradition and Modernity in Bhakti Movements*. E. J. Brill.
- Manjul, V. L. 2008 “Pilgrimage to Pandharpur: Pathway to Better Social Life.” Naito, M. and Iwao Shima and Hiroyuki Kotani. (eds.) *MĀRGA—Way of Liberation, Empowerment, and Social Change in Maharashtra*. Manohar, pp.409-422.
- Menon, Indira. 2004 *Great Masters of Carnatic Music 1930-1965*. New Delhi: Indialog Publications Pvt. Ltd.
- Miller, Barbara Stoler. 2007 (1984) *The Gitagovinda of Jayadeva—Love song of the dark load*. Delhi: Columbia University Press.
- 水島司 2007 「植民地支配下の社会：人びとの対応」 辛島昇（編）『南アジア史』 3 山川出版、 pp. 251-258。
- . 2009 「第三部 南インド史の舞台」 佐藤正哲・中里成章・水島司（編）『ムガル帝国から英領インドへ』世界の歴史 14 中公文庫、 pp. 469-604。
- 中谷哲弥 1995 「東インドにおける宗教音楽の現状 キールタン（讃歌）演奏家グループの社会組織をめぐって」 『民族藝術』 11、 pp. 130-138。
- 2003 「キールタン・感情体験・聖人信仰—ヒンドゥー教のバクティ信仰をめぐる—考察—（Ⅰ）」 『奈良県立大学研究季報』 14 (2・3)、 pp. 173-180。
- 2007 「キールタン・感情体験・聖人信仰—ヒンドゥー教のバクティ信仰をめぐる—考察—（Ⅱ）」 『奈良県立大学研究季報』 17(3・4)、 pp. 103-117。
- Natarajan, B. 1988 *Sri Krishna Leela Taranagini by Narayana Tirtha*. Vol. I (Tarangams I to VI), Madras: Mudgala Trust.
- . 1990 *Sri Krishna Leela Taranagini by Narayana Tirtha*. Vol. II (Tarangams VII to 1 X II) , Madras: Mudgala Trust.
- Narasiah, K.R.A. 2008 *Madras—tracing the growth of the city since 1639*. Madras: Oxygen Books.
- Neve, Geert. de. and Henrike Donner. (eds.) 2007 *The Meaning of the Local: Politics of Place in Urban India*. UCL Press.
- Novetzke, Christian. 2008 *Religion and Public Memory —A Cultural History of Saint Namdev in India*. New York: Columbia University Press.
- 小尾淳 2009 大東文化大学提出修士学位論文。

- 2011 「「伝統」の「担い手」とは誰か」 『南アジア研究』 23、 pp.51-73。
- 2013 「現代インドにおける宗教性にかんする一考察—中産階級の「宗教のパトロネージ」をめぐって—」 『宗教と社会』 19、 17-32。
- Paniker, K. Ayyappa. (ed.) 1997 *Medieval Inidan Literature—An Anthology*. Vol.1, Sahitya Akademi.
- Pesch, Ludwig. 2009 *The Oxford illustrated companion to South Indian classical music*. 2nd ed. New Delhi: Oxford University Press.
- Pillai, Purnalingam.M.S. 1985 *Tamil Literature (Revised and Enlarged)*. Thanjavur: The Tamil University Offset Press.
- Publications Division 1991 *Devotional Poets and Mistics*. Delhi: The Publications Division Ministry of Information and Broadcasting Government of India.
- ラーガヴァン, V (編著) 井上貴子・田中多佳子 (訳) 2001 『楽聖たちの肖像—インド音楽史を彩る 11 人—』 穂高書店。Publication division. 1979 *Composers*. Delhi: The Publications Division Ministry of Information and Broadcasting Government of India.
- Ramanujacari, C. 2008 *The spiritual heritage of Tyagaraja*. Madras: Sri Ramakrishna Math.
- Ramaswami, N.S. 1984 *Political History of Carnatic Under the Nawabs*. New Delhi: Abhinav Publications.
- Ramaswamy, Vijaya. 2007 *Historical Dictionary of the Tamils* Madras: Scarecrow Press.
- Rao, Dayananda. 1994 *Carnatic Music Composers —A Collection of Biographical Essays*. Madras: The Trinity Music Book Publishers.
- Rao, P. V. 2006 *Flowers at His Feet*. Chennai: Pappu Academic & Cultural Trust.
- Sadguru Swami Gnanananda Giri Memorial Trust 1979 *Sadguru Gnanananda*. Bombay: Bharatiya Vidya Bhavan.
- Sambamoorthy, P. 1934 “Madras as a seat of musical learning.” Madras Tercentenary Celebration Committee (ed.) *The Madras Tercentenary Commemoration Volume* Asian Educational Services, pp. 429-437.
- . 1984 *A Dictionary of South Indian Music and Musician* Vol. II, Madras: The Indian Music Publishing House.
- . 2001 *South Indian Music Book III*. 12th ed. Madras: The Indian Music Publishing House.
- . 2007 *A Dictionary of South Indian Music and Musicians* Vol.IV, Madras: The Indian Music

- Publishing House.
- Sathianathan, S. 1996 *Contribution of saints and seers to the music of India* Vol.2, New Delhi: Kanishka Publishers.
- Seetha, S. 2001 *Tanjore as a seat of music*. Madras: University of Madras.
- Sewell, Robert. 1991 *The Vijayanagar Empire — Chronicles of Paes and Nuniz*. New Delhi: Asian Educational Services
- 志賀美和子 2007 「3 タミル・ルネサンス—タミル人意識の源流」 辛島昇（編） 2007 『南アジア史 3』 山川出版社、 pp.298-306。
- Leopord, R.S. 1960 *Bhakti Ritual in South India*. (unpublished).
- . 1984 *Spiritual Aspects of Indian Music*. Delhi: Sundeep Prakashan
- . 1988-1989 “Tyāgaraja and the South Indian Bhajana Sampradāya.” *Asian Music* 20(1) , pp. 114-127.
- Singer, M. 1958 “The Great Tradition in a Metropolitan Center: Madras.” *The Journal of American Folklore* 71(281), pp. 347-388.
- . 1963 “The Radha -Krishna “Bhajans” of Madras City.” *History of Religions* 2(2), pp. 183-226, The University of Chicago Press.
- Subramanian, K.R. 1928 *Maratha Rajas of Tanjore*. New Delhi: Asian Educational Books.
- Subramanian, V.K. 1996 *Sacred Songs of India*. New Delhi: Abhinav Publications.
- . 1999 *Sacred Songs of India*. New Delhi: Abhinav Publications.
- 杉本星子 2006 『「女神の村」の民族誌—現代インドの文化資本としての家族・カースト・宗教』 風響社。
- 杉本良男 「南インドのドラヴィダナショナリズム」 小谷汪之（編） 『現代南アジア』 5 東京大学出版会、 pp.99-116。
- 鈴木正崇（編） 2008 『神話と芸能のインド—神々を演じる人々』 山川出版社。
- 2009 「宗教演劇から世界遺産へ—南インド・ケーララのクーリヤーッタム」 『現代宗教』 秋山書店、 pp. 232-254。
- Sriram, V. and Malathi Rangaswami. 2009 *Four Score and More: The History of the Madras Music Academy, Madras*. Chennai: Westland Limited.
- Sri Ramakrishna Math 2009 *Gopika Gitam: The Song of the Gopis*. Sri Rama Krishna Math Printing Press.

- 田中於菟弥 1991 『酔花集—インド学論文・訳詩集』 春秋社。
- 田中多佳子 2008 『ヒンドゥー教徒の集団歌謡—神と人との連鎖構造』 世界思想社。
- 辻村節子 1994 「細密画の題材としての『ギータ・ゴーヴィンダ』」 『インド音楽研究』
4, pp. 26-41。
- Weidman, Amanda. J. 2006 *Singing the Classical, Voicing the Modern —The postcolonial politics of music in South India*. The USA: Duke University Press.
- 山本剛郎・三上勝也 2000 現代インド社会の変動過程 ミネルヴァ書房。
- Zelliot, E and Maxine Berntsen (ed.) 1988 *The Experience of Hinduism—Essays on Religion in Maharashtra*— New York: State university of New York press.

現地語テキスト

- Gopalan 2007 (1989) *Prāchīna Ari Ara Kuka Pacaṇāmirtam*. Chennai: A.K. Gopalan Publishing.
- Goswami, R.B.B. 1932 *Marathi Manuscripts and Books, in the Tanjore Maharaja Sarfoji's Sarasvati Mahal Library*. Poornachandrodaya Press.
- Govindarajan, Guru. 1988 *Tamizhagattil Katha Kalaksepa*. Venkatachalapati Printers.
- Krishnamurthy Bhagavatar, S. 1997 *Takṣiṇa Sampratāya Śrī Ari Nāma Sankīrttaṇam*. Chennai: Sri Bhagavan Nama Publications.
- Krishnamurthy, T.S. 1999 *Ari Sankīrttaṇa Mālā*. Chennai: Sri Bhagavan Nama Publications.
- Krishnapremi. 1985 *Pirēmika Sampratāya Pacaṇai Saṅkiraham*. 出版元不明。
- . 2000 *Śrī Govindapuram Sampratāya Pacaṇōrcava Pattati*. Chennai: Sri Bhagavan Nama Publications.
- Maheshwari, U. 2006 *Pacaṇai Pattati Marapil Isai Kūrūkal (Musical aspects of bhajana paddhati)*. Madurai: Doctoral thesis in Madurai Kamaraj University.
- Ramamurthy Bhatavatar, P. 1973 *Cuvarṇakāṭu Mahor̥cava Sampratāya Pacaṇai Pattati*. Sri Ramachandra Murti Sannidanam.
- Rangan, R. 2004 *Śrī Premikavicayam*. Premika Grantha Prakasaka Sabha.
- Rao, Mednikar and Markhandeya Brahmachari 1934 *Bhajanamālā*. Rao, Devaji
- Sanjeevi, G. 1954 *Śrīmat Pacaṇāmirtam*. Gopalakrishna Nama Pracara Mandali.

Srinivasan, N. 2001, *Katākālakṣēpam Kalaiyum Kalaiñarkaḷm*. Chennai: Goodbooks Publications.

Sri Vishnu Sahasranama Nama Sankirtana Mandali. 2007 *Śrīmat Pacañāmirtam*. Delhi: Sri Vishnu Sahasranama Nama Sankirtana Mandali.

——. 2007 *Radha Rukmini Kalyānam*. Delhi: Sri Vishnu Sahasranama Nama Sankirtana Mandali.

——. 2008 *Sita Kalyānam Sri Vishnu Sahasranama Nama Sankirtana Mandali*.

Venkatarama Bhagavatar, R. 1956 *Sampratāya Pacañai Kalyāna Utcava Pattati*. 出版元不明。

Venakataramani Bhagavatar, K.V. 2011 *Pirācīṇa Sampratāya Arikara Pacan Mañcarī*. Madras: Giri Trading Agency Private Ltd.

Venkataramayya, K. M. 1984 *Tancai marattiya mallarkar Araciyalum Camtaya Valkkaiyum*. Tamil Palkaila Kalakam.

個人文書

Venkatesan, V. 1994 *Profile of Thirupoonthruthy V. Venkatesan*.

新聞・雑誌など

Sruti: South Indian Classical Music and Dance Monthly. Madras (Chennai): P. S. Narayan on behalf of the Sruti Foundation from ALAPANA.

The Hindu. Madras (Chennai): Kastri & Sons.