

文法以前*

— 古典テキスト解釈の諸問題 —

高橋 孝信

I. はじめに

一般に、文献学者はあるテキストを読めない場合、文法や語法などの知識が欠如しているとか、さらには読解力が欠如しているときさえ考えがちである。しかしながら、どんなに当該の言語や文学の文法、語法、文学上の約束事などに通じていても、なおかつ十分に理解できないテキストが存在する。本稿では、筆者が親しんできたタミル古典を例にとり、なぜ読めないのか、そのようなテキストを読むにはどうすればよいのかを考えてみたい。

II. テキストの欠落? — *Tolkāppiyam Poruḷatikāram* 178

まず、下の例を見ていただきたい。これは、タミル現存最古の詩論を含む広義の文法書 *Tolkāppiyam*¹ の詩論部分 *Poruḷatikāram* (以下 *TP*) の第 178 詩節であるが、タミル古典恋愛文学 (*akam* 文学) の規定の一つとして、以下のごとく述べる。

* 本稿は、2002 年 9 月、ドイツ・ハイデルベルグで開催された第 17 回 European Conference on Modern South Asian Studies にて口頭発表したペーパーをもとに、わが国の読者向けに改訂したものである。このペーパーの日本語版は、すでに同題名で科研報告書 (平成 10 年度～平成 14 年度科学研究費補助金・特定領域研究 (A) 118・「古典学の再構築」研究成果報告集 II・A01「原典」班研究報告, 2003 年 3 月, 91-101 頁) に発表したことがあるが、科研報告書では人の目に触れる機会が少ないため、この度さらに加筆・改訂を加えてここに発表することとした。なお、オリジナルの英語論文は、“Before Grammar: Issues on Reading Some Classical Tamil Texts” という題名で、電子ジャーナル *Kōlam* (Electric Journal of the Institute of Indology and Tamil Studies, University of Cologne; <http://www.fas.nus.edu.sg/journal/kolam/VOLUMES/kolam9&10/inhalt0910.html>), Vol. 9 & 10, Köln, 2003 に掲載されている。

なお、本稿とは直接関係ないが、人文系、ことに古典学などの論文の場合、電子ジャーナルは馴染まない。まず第 1 に、理系などの論文と異なり、成果の公表を競い急ぐ必要がないし、第 2 に論文の生命が極めて長く、数 10 年から場合によっては 100 年を超えて参照されることもあるからである。他方、サーバーの管理者がそのような長期間変らないことはまずなく、筆者の論文の場合も、この 3 年の間に URL アドレスは 2 回変っている。

¹ 現存最古にして、文学史を通じて常に絶大な権威を持ってきた広義の文法書。「古きカーヴィヤ」の意。作者はジャイナ教徒トルハーピヤル (*Tolkāppiyar*)。同書は 3 章 27 節からなり、諸本あるが、全体では長短あわせて約千 6 百詩節からなる。第 1 の「文字 (*eḷuttu*) の章」では音声学、音韻論等を、第 2 の「語 (*col*) の章」では形態論、意味論、統語法等を、第 3 の「意味 (*poruḷ*) の章」では詩学、比喩法、修辭学等を扱い、各章は 9 節からなる。この構成の背景には、文字の連なりが単語をなし、単語の連続が文章をなし文学 (詩) となり、それが意味を生む、という伝統的な考え方がある。作者や作品の年代について、確かなことは分らない。伝説によると、作者はタミルの学芸の祖とされる聖仙アガスティヤの 12 弟子の 1 人で、彼の書は師の書と共に、古都マドゥライにあった宮廷文芸院、サンガムで詩作の規範書であった。しかし、古碑文や、同書の規範に基づいて作られたとされるサンガム文学との比較等から、同書は紀元前後から徐々に作られ、後 5 世紀頃に完成したと考えられる。

自分を称える言葉を夫の前で語ることは、
 どのような場合であっても、妻にはない。
 前に述べた二つの場合以外には。²

しかし、この詩節の前にくるいくつかの詩節を見ても、この「前に述べた二つの場合」なるものを述べた詩節は見当たらない。そのせいであろうか、12世紀の優れた注釈家 *Ṭampūraṇar* は、この「二つの場合」とは *TP* 第 44 詩節 22~3 行に述べられているとする。しかし、問題となっている *TP* 178 と *TP* 44 との間には 135 詩節、行数では 700 行にもおよぶ隔たりがあり、しかもそれらには難解な詩節も多数含まれている。どのようなテキストであれ、なんらかの解釈を施さなければならないというのが注釈家の宿命である。また、インドにいかにも優れた口承伝統があるとはいえ³、これほど隔たった 2 つの詩節を結びつけるのは無理である。実際、*Ṭampūraṇar* の解釈にも説得力があるわけではない⁴。

この例の場合は、テキスト伝承の過程で第 178 詩節より前の部分に存在した「二つの場合」を述べる一つあるいは複数の詩節が失われた、と考えるのがむしろ自然である。別の言い方をすると、このテキストを正しく解釈できないのは、決してわれわれ、すなわち文献学者に咎があるのではなく、テキストそのものに問題があるのである。

この例以外にも、文献学的手法だけではテキスト解釈が十分にはできない例が多々存在する。ことに古典後期（紀元後 5~6 世紀）の詞華集 *Kalittokai*⁵ と *Paripāṭal* にはそのような作品が多い。そこで、以下では *Kalittokai* の 1 作品と *Paripāṭal* の 2~3 の作品を取り上げ、それらをどのように扱うべきか論じることにする。

III. 対話、というより劇？ — *Kalittokai* 102

詞華集 *Kalittokai* の第 101~107 詩はよく知られた「古代の牧人たちの間に見られる風習で、ある女と結婚を望む男が自分の勇敢さの証明として解き放たれた雄牛を捕らえる」⁶

² *taṅ-pukaḷ kiḷavi kiḷavaṅ-muṅ kiḷattal*
ettirattu-aṅṅum kiḷattikku illai
muṅpaṭa vakutta v-iraṅṅu alaṅkaṭaiyee

³ 筆者がインドで学んだ 1980 年代初頭でも、師子相承による伝統的教育を受けた筆者の師は、古典テキストのほとんどを諳んじていた。ましてや *Ṭampūraṇar* は「注釈家中の注釈家」と呼ばれるほど傑出した注釈家であるから、このテキストを諳んじていたのは疑う余地はない。

⁴ 14 世紀の注釈家 *Naccinārkkinīyar* によると、これら「二つの場合」とは *TP* 171 と 172 (*TP* *Naccinārkkinīyar* 版 173, 174) に述べられていると言うが、この解釈は *Ṭampūraṇar* の解釈以上に説得力に欠けている。

⁵ *Kalittokai* は、「kali という韻律 [で描かれた作品の] - 集まり (tokai)」という意味であるが、11 行 (*Kalittokai* 6) から 80 行 (*Kalittokai* 104) の様々な長さの恋愛詩を 150 集めたものである。その構成は、第 1 詩が神への讃歌、第 2~36 詩が *pālai* (真夏・白昼の荒地を背景に、駆け落ち・別れを主題とする)、第 37~65 詩が *kuṅiñci* (山岳地帯を背景に、結婚前の恋愛の諸相を主題とする)、第 66~100 詩が *marutam* (肥沃な田園地帯を背景に、遊女のための別れ、それによる諍いなどを主題とする)、第 101~117 詩が *mullai* (雨季の夕方における牧地を背景に、旅立っている男を待つ、再会などを主題とする)、そして第 118~150 詩が *neytal* (海岸地帯を背景に、結婚前の恋愛の諸相を主題とする) である。

⁶ *Tamil Lexicon*, 6 vols., University of Madras, Madras, 1926-1936; *Supplement*, 1938: Reprint, 1982.

という行事、通称「牛捕り祭」を描いている⁷。すでに述べたように、*Kalittokai* に含まれた作品には解釈上問題を含むものが少なくないが、ここで取り上げる第 102 詩もそのひとつである。この「牛捕り祭」については、すでに別稿で紹介とテーマに関する分析を行ったことがあるが⁸、必要上、この祭りの概要と *Kalittokai* 第 102 詩節の訳文を、改訂を加えた上で再録したい。

まず、「牛捕り祭」の概要は以下のとおりである。

1. 牧人の娘^{ヒロイン}は同じく牧人の息子と秘かに契を交わしている。
2. ある日ヒロインの両親はしきたりにしたがって、牛捕り祭で勇猛な牛を捕らえた男に娘を与えると公言する。
3. 祭の当日、ヒロインやその親族含めた多くの人々は観覧席に座り、牛が放たれるのを待っている。
4. 一方、ヒロインを得ようとする男達は勇ましげに語りつつ、牛が会場に放たれるのを待っている。
5. やがて太鼓の合図とともに、様々な色や姿の勇猛な牛が一斉に放たれ、それと同時に男達もそれらの牛にある者は前から、ある者は後ろから飛びかかる。
6. 牛と若者達との壮絶な戦いが始まり、多くの者は傷つき倒れてゆくが、そのような中で一人の若者が見事に一頭の牛を倒す。
7. それを見て、ヒロインの親族がその若者に娘を与えると言う。
8. かくして、人々は *kuravai* ダンスを踊り二人を祝福する⁹。

Kalittokai 102 は 39 行からなり、まず作品の背景となっている牧地ムッライ (*mullai*)¹⁰ の描写からはじまり (1~4 行)、ついで上記概要の 1 が描かれ (5~8 行)、2 の暗示へと続く (9~12 行)。そして、本稿で取り上げる部分 (13~14 行) ののち、概要 3, 4, 5 (15~27 行)、概要 6 (28~29 行) とつづき、最後に概要 8 (30~39 行) の描写となる。なお、問題の部分 (13~14 行) は太字にしてある。

Kalittokai 102

広がった大きな雲から突き刺すような雨が降り、
その地の [土と] 混じり合う¹¹。

⁷ 「牛捕り祭」を表わす表現はいくつかあるが、もっとも定着している表現は *ēru kōl* で、字義は「牡牛 (*ēru*) - 捕ること (*kōl*)」である。

⁸ 「牛捕り祭—タミル古代の婿選び—」、『南アジア文明の展開と重層構造』、東海大学文明研究所、平成 3 年、61-85 頁。

⁹ 2, 3, 4 に関しては、上とは異なった記述も見られる。つまり、娘を持つ何組かの親たちが、各々自分の牛を倒した者に娘を与え、若者達はそれぞれ目当ての娘を得るために、それぞれの親の所有する牛を倒さんとして飛びかかるというもので、この場合「牛捕り祭」は何組かの婚姻を成立させるための、合同の婿選びの儀式ということになる。

¹⁰ ムッライというジャンルについては注 5 を、その花については注 12 参照されたい。

¹¹ *mullai* の土は赤いとされる。ここには男である雨と女である大地が交るといった性的なイメージが隠されている。*Kuruntokai* 40:4 にこと似た表現があるが、その表現から、作者が *Cempulappeyanīrār* (*cem* 赤い

〔雨を〕受けとめたひんやりとして香りのよいピダヴァム¹²もタラヴァムも
 〔赤く〕色づいた美しいトーンリもコンライも他〔の植物〕も
 沢山の花で満ちるとき、
 腰蓑¹³と花環と宝石、
 これらで身を飾る牧人の娘達の中で、楽しげに一緒になって遊ぶ
 無邪気な言葉〔を語る〕¹⁴この娘は、いったい誰だろう。
 〔彼女の〕身体とともに、私の生命の中に今入り込んでいる娘は。
 ああ、この娘は¹⁵
 「〔皆が〕競い合う名の聞こえた優れた雄牛を捕らえる人でなければ、
 美しいマンゴーの様な¹⁶身体に触れることは出来ない」
 意図をもって、皆が聞いているときに繰り返し告げ、知らせている。
 「言うべし」。
 「われらも遅れられない。『荘厳な宝石〔を着けた女〕¹⁷を、

-pula 土地〔に〕 -peyal 降〔った〕 -nīr 〔雨〕水 -ār たる人（人称語尾）と呼ばれているように、このイメージはかなり好まれていたのであろう。

¹² ピダヴァム、タラヴァム、トーンリ、コンライは、みな mullai ジャンルに固有の植物。ピダヴァム (piṭavam; 学名 *Randia malabarica*) は、刺のある茎に白っぽい葉をつけ、その花は始め白く後に黄色に変わり、その芳香はかなり遠くからも感じることができるとされる。タラヴァム (taḷavam; *Jasminum rubescens*) はジャスミンの一種で、赤い花をつける。トーンリ (tōṅṅi; *Gloriosa superba*) はユリグルマ科の植物で、その赤い花びらはしばしば炎に例えられる。コンライ (koṅṅai; *Cassia fistula*) は樹木で、葉を落とした後に黄金色の花を木全体につける。雨期の始まりとともにその花をつけるとされることから、mullai ジャンルの作品では好んで使われる (*Kuruntokai* 66 の訳を参照)。なおジャンル名の mullai とは、ジャスミンの一種 (*Jasminum auriculatum*) で、その白い小さな花はしばしばヒロインの歯に譬えられる。

¹³ taḷai. 初潮後の女が身につけ、これが女を悪霊 (aṅaṅku) から守るといふ (G.L. Hart, *The Poems of Ancient Tamil, Their Milieu and Their Sanskrit Counterparts*, University of California Press, Berkeley, 1975, pp. 93-4). 初期恋愛文学では、ヒーローからヒロインへの贈物の一種 (*Narṅṅai* 80, *Aiṅkurunūru* 201 など) としてよく出る。

¹⁴ 「無邪気な言葉 (maṭa molī) を語る」とは、ヒロインの若さと美点を示す形容句である。理論家は、ヒロインの美質として 3 (ないし 4) を数え上げるが (*Tolkāppiyam Poruḷatikāram* 96), maṭam はその一つで、中世の注釈家は賢さを内に秘めつつ愚かさや装うこと、あるいは信じ易いこととする。参照 *A Dravidian Etymological Dictionary, 2nd ed.* (by T. Burrow and M. B. Emeneau, Clarendon Press, Oxford, 1984: 以下 *DEDR* と略記) 4647 “maṭam ignorance, folly, simplicity, credulity, artlessness, beauty, tenderness, acquiescence.”

¹⁵ Naccinārkkīṅiyar (14 世紀) の注釈によると、この部分はヒーローの友人 (pāṅkaṅ) の言葉である。

¹⁶ ヒロインの健康的な美しさ、幸せに輝く状態を示す形容句。mā には美しさ (*DEDR* 4746)、黒 (*DEDR* 4781)、マンゴー (*DEDR* 4782) の意味があるが、mā を持った女と言え、ほとんどこの意味。なおヒロインが恋の苦悩に満ちているときの色は緑またはうす黄色 (pacappu, pacalai; *DEDR* 3821) と表現される。

¹⁷ māṅ-īlai ‘荘厳な - 宝石 [を持った]’ という意味の合成語で、サンスクリットの所有複合語 (bahuvrīhi) に似るが、タミルではこの例のように、その合成語が修飾する語は存在せず、常に文脈からそれを判断することになる。そのためタミル伝統文法ではこの種の合成語を aṅmoḷittokai, すなわち「〔被修飾〕語 (molī) のない (aṅ) 合成語 (tokai)」と呼ぶ (参照 *Tolkāppiyam Collatikāram* 418, with a commentary of Cēṅavaraiyar). なおタミル文法では、これを含め 6 種の合成語 (tokainilai) を数え上げる (*Tolkāppiyam Collatikāram* 412).

習わしに従い祭り得させる』と言うべし」と言った。

祭りでは、牝鳥の様な人々が眼を大きく見開いている¹⁸。

[それらの] 人々が皆 [場所を] 観覧席に得られればうるわしい。

美しさの [異なった様々な] 種類の牛に、

多くの男達は銘々一斉に飛び乗っては格闘し [つつ] 進んで行く。

[牛は男達を] 沢山殺し、傷つけ、[ますます] 怒りを増大させ、

猛り狂い、[男達の] 上に乗りかかり、走り回る。

舞い上がる土埃。

男達は胸を張り、牛は角を下に向ける。

恐れをなす多くの男達。

それらの男の中から、一人の男が

満開の花 [のように] 大きくなった [かの女への] 欲望をもたげ、

花がたわわになった [青い] 宝石のような [色の]

盛り上がった両肩で、牛の首に [しがみつき、倒し]、

やがて、牛の背の瘤の所から現われた。

そして、現われて後も牛を確実に苦しめる。

[自分の] 牛の苦しむのを見て、牛を所有する良き人々は立ち上がる。

「[あれは] 一体、誰だろう」と。

[彼らは、あの男に] 憎悪 [を持つのだろうか]。

愚か者達よ、善良な牧人達¹⁹。

むかし昨日、[人] を殺した牛にしがみついた男達を見ておきながら

いま今日また、猛り狂う牛を捕らえることを告げる者達。

今や、立ちて踊れ。

タンヌマイドラム²⁰を打つ手 [の速度] が [疲れて] 緩むことなく、

音楽に合った快いリズムのクラヴァイダンス²¹の [輪の] 中で、

輝く花環をつけ、肩に力漲り、勇猛さに輝く

¹⁸ 「牝鳥のような人々」。類似の表現は筆者の知る限り古典文学に見あたらず、その比喩の意味も目下のところ不明。

¹⁹ 注釈によれば、この部分は牧人の中の賢者の言葉である。

²⁰ taṇṇumai. このドラムの形状は分からない。ばちなどではなく手で打つものであったらしい (*Paṭirruppattu* 51:34)。戦いに際し、兵の召集の合図、ことに戦いに固有の花を身につけさせる (英雄詩のジャンル名はそれぞれある戦いを示すが、その戦いに際しその名称となっている花を身につけたとされる) 合図として打ち鳴らされた (*Puṛaṇānūru* 289)。注釈者は結婚のドラムであることを暗示する。なおこれについては S. Vaithilingam, *Fine Arts and Crafts in Pattu-p-pāṭṭu and Eṭṭu-t-tokai*, Annamalai University, Annamalaiagar, 1977, pp.18-9 など参照のこと。

²¹ kuravai. 初期古典文学では、特定地域とこのダンスとの結びつきはない。いくつかの作品では、酒を飲んだ後このダンスが行なわれている (*Naraiṇai* 276, *Puṛaṇānūru* 24, 129)。作品そのものにはこれがどのようなときに踊られるのか述べられていないが、*Tolkāppiyam* が、戦いに勝利した後、王の戦車の前や後ろでこれを踊る (各々 *muṅ-tēr-kuravai*, *piṅ-tēr-kuravai*; *Tolkāppiyam Poruḷatikāram* 56) という英雄詩のテーマを述べていることからすれば、古くから「愛や戦いにおける勝利」(*Cilappatikāram Paṭikam* 70 に対す

幻の戦を戦い、黒い体に美しい赤い衣を〔纏った〕かの牧人と、
 齒の整った女の柔らかい肩²²とを讃えて、
 〔祝いの輪は〕小さき村²³の広場に広がる。

讃えよ！

さて、問題の 13～4 行であるが、以下のようにになっている。

colluka pāṇiyēm enrār araika-enrār pārittār
māṇilai ārākac cāru

言うべし われらは遅れない/遅れられない 彼/彼らは言った 述べるべし—彼/彼ら
 は言った 彼/彼らは得さしむべし

優れた宝石〔を着けた女〕を しきたりによって 祭り〔で〕

参考までに、注釈家 Naccinārkkīṇiyar (14 世紀) がこの部分をどのように解釈しているか
 見てみよう。ちなみに、これら「牛捕り祭」をあつかう作品でも、古典恋愛文学の伝統に
 のっとり、ヒロインの友人ならびに家人・親戚が重要な役割を果たしていることを念頭に
 おいてみていただきたい。

これを聞いたヒーローはヒロインの友人を見て、「どうか彼らに言ってほしい、『この
 男^{ひと}が牛を取り押さえ彼の女^{ひと}を得る』と」と言った。彼らもまたそこへ行き、「われら
 も遅れられない」と言った。これを聞いてヒロインの親族たちは言った、「どうかこ
 のことを告げてほしい。『牡牛を鎮めようとする者がいたなら、この男のみならず他
 の男も、しきたりにしたがって美しい宝石を身にまとった女が告げている牛が放たれ
 る祭りに、どうか来ていただきたい』と」²⁴。

この解釈を読んだなら、人によっては Naccinārkkīṇiyar はいったいどうやって簡潔な原
 文をここまで潤色して解釈できるのだろうかと思うかもしれないし、さらに笑う人もいるか
 もしれない。しかし、Naccinārkkīṇiyar の解釈はそれほど馬鹿げたものなのだろうか？

さて、われわれはここで、*Kalittokai* には、たとえば 60～62, 64, 81, 88～94, 98, 101～

る Aṭiyākkunallār の注: Vaithilingam による) と関係があると思われる。Vaithilingam, *op. cit.*, pp.132–136
 参照。

²² 「齒の整った」とは女の若さを示す比喩。男が女と肉体関係を持つことを「女の肩を抱く」と言うことから、ここは二人の結婚を暗示していることが分かる。

²³ 初期恋愛文学では、小さい村 (cīru-kuṭi) とは kuṛiñci または neytal の村を指す語である。先に見たように、この詩ではそれらのジャンルに固有の「出会い」を描いているが (注 5 参照)、おそらく作者はそのようなテーマとの関連で、あえて cīrukuṭi という語を用いたのであろう。いずれにせよ、場所・季節がおのおのの牧地・雨期というのは典型的な mullai ジャンルのそれで、テーマその他に kuṛiñci/neytal の要素が描かれ、「ジャンルの混合 tiṇaimayakkam」が認められる。

²⁴ *atukēṭṭa talaivaṇ accurattai nōkki ivaṇ ēru taḷuvi ivalaik kolvaṇ enru avarukkū kūruka veṇṛān. avarum āṇṭuc ceṇru taḷuvutaṅku yāṅkaḷ tāḷtīrēm enrār; atukēṭṭu avaḷ currattār māṭcimaiṇṇaiyāḷ vāḷiyāka nikaḷttum ēruviṭṭukīṇra viḷavaip parakkac celutti ivaṇēyaṅri marrum ēru taḷuvuvār uḷarāyīṇum varukaveṇru parai yaraika veṇṛār.*

105, 107~108, 110, 112~113, 115~117 のように「対話」を含む数多くの作品があることに留意しなければならない。それらの多くは古典恋愛文学（アハム文学）の登場人物，たとえば，ヒロインとその友人（60），ヒロインとヒーロー（64）などの対話であるが，なかには有名な *Kalittokai* 94 のように，せむし女と矮人というような新しいタイプの登場人物間の対話も見られる²⁵。ここで注意すべきは，対話の多くはこのように二人の間の対話であるのだが，「牛捕り祭」をあつかう作品では，ヒーロー，ヒロイン，ヒロインの友人，それにヒロインの親族，さらに時には村人や祭の観客も対話に参加するということである。

対話形式のこの違いは，「牛捕り祭」をあつかう *Kalittokai* の作品の本質を理解するためには核心をなす要因であるように思われる。これまでも，*Kalittokai* という作品のもつ対話形式というのは，それ以前のモノローグタイプの作品と較べるとまったく新しい形式であることは，たびたび指摘されてきた。たとえば Jesudasan は，「完全に新しい要素，すなわち劇の要素が顕著なものとして現れてきた」とし，*Kalittokai* 112 を引きつつ「ここにはヒーローとヒロインとの生き活きた対話があり，それはあたかもミニチュアの一幕物のようなものである」と述べている（太字は筆者による）²⁶。Jesudasan は「劇」という語を使ってはいるものの，彼が意図しているのは「劇のようなもの」であることは上記の言葉から明らかである。したがって，対話を含む *Kalittokai* の作品を，彼はモノローグタイプの作品を読むのと同じ読み方をしているように思われるのである。

しかし，このような通常の読み方では，われわれがここで問題としているような部分を読むには不十分である。ではどのように読んだらよいか。そうこうしている間，あるときふと，もしもこれらの対話形式のテキストが劇のようなものではなくして，実際に劇のものであったなら，われわれは劇の台本を目の前にしていることになる気がついたのである。もしそうであるなら，そのようなものの読み方は，通常の文献学的手法とは当然異なったものとなるはずである。

ところで，タミル古代の作品（詩文学）がどのように作られたか — すなわち口頭によるものなのか，はじめから書かれたものなのか — については，いまだはっきりわかってはいない²⁷。しかし，それら作られた作品が，誰に対してどのような形で示されたのかは，

²⁵ *Kalittokai* 94 の訳は，A. K. Ramanujan, *Poems of Love and War, from the Eight Anthologies and the Ten Long Poems of Classical Tamil*, Columbia University press, New York, 1985, pp.209-211 を見られたい。

²⁶ C. & H. Jesudasan, *A History of Tamil Literature*, Y.M.C.A. Publishing House, Calcutta, 1961, p.67.

²⁷ タミル古代文学がどのように作られたかであるが，Zvelebil は Kailasapathy の説（K. Kailasapathy, *Tamil Heroic Poetry*, Oxford University Press, 1968, pp.55ff.），をそのまま受け継ぎ，口頭で作られ，しばらくの間口頭伝承されたとする。それに対し，Hart ははじめから書かれたとする。しかし，両者の間のこの違いは，実は「口頭 (oral)」という語の用い方が違うだけである。すなわち，Zvelebil が oral という語を Hart より広義にとらえ「書き付けられたものでない」としているのに対し（K. V. Zvelebil, *The Smile of Murugan*, E. J. Brill, Leiden, 1973, p.25），Hart は oral という語をより狭義に「即興」と同義に解釈し（“extemporization”，cf. G. L. Hart, *op. cit.*, pp.152-4），oral ではないとしているだけである。ただ，Hart 自身も “this is not to say that the poems were not uttered before being committed to writing. It is quite possible that the poets spent some time mentally composing their poems and then recited them for the audience, and that they were committed to writing only afterward”（Hart, *op. cit.*, p.154）と言っているように，即興

それにもましてわからない。まず、「詩人」とはいったいどのような人たちだったのか？ 彼らは職業詩人だったのか、そうではなかったのか？ もし両者いたとしたら、職業詩人の割合はどの程度だったのか？ 彼らは自分の作品を書かれたもの（書や写本）として提示したのか、それとも聴衆の面前で口頭で提示したのか？ もしも後者なら、詩人自信が朗読したのか、それともプロの詩人が作って誰か他の者に朗読させたのだろうか？ 「他の者」とはどんな人々なのか？ あるプロ集団であるとするなら、彼らの職業はどんなものだったのか、音楽家やダンサーとともに行動していたのか？ 他方、「聴衆」とはどんなものだったのだろうか？ 宮廷の面々に文人たちが加わったようなもの、あるいはさらに規模の大きなもので、ときには普通の人々も加わっていたのだろうか？

これらの問題のいずれもまだはっきりしたことはわからない。しかし、*Kalittokai* 102 で問題としている部分は、われわれがそれを劇の台本ととらえたときのみ理解の糸口がみえてくる。それがどのように演じられたのか、たとえば一人芝居として声音や位置を変えたりしてそれぞれの役柄を演じていたのか、あるいは二人以上の朗詠者が掛け合いのように詠んだのか、さらにはまた、現在のインドにある人形劇のような形で演じられたのか、確かなことはなにもわからない。ただ、たとえば当該部分が人形劇のなかで読まれたとしよう²⁸。すると、文献学的手法ではわけのわからない文章が、にわかにはっきりとしてくるし、*Nacçinārkkiniyar* の注釈もそれほど馬鹿げたものではないものとなるだろう。

最後に、上述の推測をもとに、問題箇所に関する筆者の解釈を示しておこう。

彼は [ヒロインの友人に] 「私は [祭に行くのに] 遅れられないと [ヒロインの親族に] 言ってくれ」と言った。

すると [それをヒロインの友人を通じて聞いて]、彼ら（親族）は言った。「どうか伝えておくれ、「彼らは優れた宝石をつけた娘を、ならわしにしたがって祭で得させる [と言ってる]」と。

IV. 詩ではなく歌？ — *Paripāṭal* の場合

前節で、通常の文献学的手法では作品の内容を十分に理解できない例をみたが、この節で取り上げるのは、前節でみた例よりさらに文献学的読み方ではいかんともしがたい例である。では、それがいったいどの程度のものなのかと言えば、通常であれば、われわれが

ではないがはじめから書き付けられたものでないことは認めている。つまり、両者の違いは、Zvelebil が長期に渡って口承されたとするのに対し、Hart は作品が出来上がった後それほど間をおかず書き付けられた、としていることである。

²⁸ 前掲の拙稿（「牛埔り祭—タミル古代の婿選び—」, 79–80 頁）では、一人芝居または二人以上の朗詠者による掛合形式と考えていた。しかし、2002 年の学会（第 17 回 European Conference on Modern South Asian Studies）に参加し、*Inside the Drama-House: Rāma Stories and Shadow Puppets in South India* (University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 1996) の著者で、当時ロンドン大学 SOAS にいた Stuart H. Blackburn の発表を聞いているうちに（発表は人形劇とはまったく関係なかったが）、ふと、この作品が人形劇と関係があるのではないかと思いついたのである。そして、現在では、「牛埔り祭」という壮大なテーマからして、人形劇以外には考えられないと思っている。

論文を書くに際して原文訳を提示する場合に、他人によるものであれ自分自身のものであれ、補いの鈎括弧〔 〕や丸括弧（ ）を用いたりして、なんとか直訳または意識を示すことができる。しかし、この節であつかう事例は、文法や文脈、あるいは用語法にあまりに問題がありすぎ、そのような直訳や意識を提示することさえできない。

さて、その作品とは宗教賛歌集 *Paripāṭal* に含まれている。*Paripāṭal* とは *paripāṭal* という韻律で著された、かなり長い作品（詩）を集めたものである。もと 70 詩あったとされるが、現存するのは 22 詩で、その長さは 32 行 (*Paripāṭal* 14) から 140 行 (*Paripāṭal* 11) というようにさまざまである。それら 22 作品のうち、筆者は第 8, 9, 10 詩を学生とともに通年の授業で読んだ。なお、これら第 8~10 詩を選んだことに特別な意図ははたなく、それらの作品に、筆者が以前留学していた南インド・タミルナードウ州の古都マドゥライの慣れ親しんだ風景、たとえば、マドゥライの南西にあるムルガン神の聖地ティルッパランクンラム山 (*Tirupparaṅkuraṁ*) とそこに祀られたムルガン神 (8 および 9)、マドゥライからティルッパランクンラムへ至る道の様子 (8)、マドゥライを流れるヴァイハイ川などが描かれている、というそれだけの理由である。

読みはじめた当初、一こま 100 分の授業中に、少なくとも 30~40 行は読み進められると思っていた。最初の数行は問題をはらみつつもなんとか進んだ。が、さらに読み進むと、すでに読んだ最初の数行とその読み進めた部分との脈絡が分からなくなる。そこでとりあえず先へ読み進んで行けばすでに読んだ部分との脈絡も分かるだろうと考え、まずは先へ先へと読み進め、その後再び以前の部分に、と言うよりは始めに戻ってあらためて全体の文脈から個々の部分を正確に読むことにした。ところが、ある部分の数語なり数行の中でだけでならなんとか理解できるものの、読めば読むほど全体の脈絡は分からなくなるというように、通常のテキストとはまるで異なる様相を呈してきたのである。このようにして数回の授業が済んだころには、このテキストを通常のように文献学的に、すなわち文法をきちんとおさえ、語法を確かめつつ、あらゆる角度からテキストを分析するだけでは十分ではないことが分かってきた。そしてそのようなとき、このテキストの特性にあらためて思いが到ったのである。

Paripāṭal の個々の作品には簡単な奥書のようなものがついているのだが、それには作者の名前のほか²⁹その作品を詠唱するときの節回しの名称、それとそれにあわせて詠唱する音楽家の名が記されている。この奥書から、*Paripāṭal* のもつ特殊性に着目する研究者はこれまでにもいた³⁰。しかし、それらの研究者とて、この奥書の意味するもの、つまり、それらの奥書が信頼するに足るとすれば、*Paripāṭal* の個々の作品は歌であるということ

²⁹ その奥書によれば、第 8, 9, 10 の各詩の作者は、おのおの Ācīriyaṅ Nallantuvaṅār, Kuṅṅraṁ Pūtaṅār, Kurumpiḷḷaip Pūtaṅār である。

³⁰ たとえば Vaiyapuri Pillai はこの奥書にたいして、「この詞華集のもっとも顕著な特性」と言っている (S. Vaiyapuri Pillai, *History of Tamil Language and Literature: Beginning to 1000 A.D.*, New Century Book House, Madras, 1956, p. 26)。

を正確に捉えていなかったのではないだろうか。それにたいし、少数ではあるがそれに気づいていた研究者もいる。たとえば Gros は、*Paripāṭal* の作品は「歌われるべきものとして作られているが、もはやそのメロディーも名前だけしか知りえない。それは楽譜のないリブレットのようなものである」と言っている³¹、Seshadri は *Paripāṭal* の作品は「豎琴と笛それにドラムに合わせて歌われるように作られている」と指摘している³²。しかしながら、Gros や Seshadri の訳を見ると、歌である *Paripāṭal* が他の普通の詩とどのように違うのか、彼らでさえ分かってはいなかったように思われる。

では、一体全体「歌」とはどのようなものなのであろうか。それを考えるため、いささか極端に思われるかもしれないが、例として童謡や現代のポップスを取り上げてみたい。まず童謡であるが、童謡にはよく知られているように、意味不明な言い回しや言葉遊びの類の表現が多々含まれている。しかし、子どもたちは、その内容を正確に知らぬままに、歌い遊びつつ楽しんだり、あるいは一人聞いて深く味わっている。そのことを、筆者が歌と歌詞について考えている時にたまたま出会った本³³では、より詳細に述べている。以下は「おさるのかごや」（山上武夫作詞、海沼実作曲）の 1 番である。

エッサ エッサ エッサホイ サッサ
 おさるのかごやだ ホイサッサ
 日暮れの山道 細い道
 小田原ちょうちんぶらさげて ソレ
 ヤットコドッコイ ホイサッサ
 ホーイ ホイホイ ホイサッサ

著者は言う。「私は幼い頃この「おさるのかごや」を聴いて、怖いのが気になる歌だという印象を持ったのを覚えている。かけ声は〈エッサホイ サッサ〉と楽しいし、曲も軽快なのだが、歌詞が難解だった。〈日暮れの山道細い道 小田原ちょうちんぶらさげて〉というところなど子ども心に非常にミステリアスな物語性を感じさせられた。なんといっても、ちょうちんの小さな明かりだけを頼りに暗闇の中を走ってゆくというのが怖い。先に何か待っているのではないか、後ろから何かに襲われるのではないかという不安。それに、明かりが消えてしまったらどうするのか。」³⁴（太字は筆者による）。この曲を聴いた子どもの誰もがこれと同じ感想を抱くかどうかは別として、「歌詞が難解」で意味が分からなくとも、歌が子どもにそれなりの情動を引き起こしていることをよく示している。

現代のポップスの場合はさらに興味深い。というのも、それらの歌詞には、多くの言葉遊び、スラング、外来語（わが国の場合は、多くは英語表現）、単なる流行語あるいは流行表現が含まれ、文章をなしていないこともしばしばである。たとえそれらの曲がわれ

³¹ François Gros, *Le Paripāṭal: Textes tamoul, Introduction, Traduction, et Notes*, Institute Français d'Indologie, Pondichéry, 1968, p.ii.

³² K. G. Seshadri, *op. cit.*, p.xi.

³³ 見崎 鉄『J ポップの日本語—歌詞論—』, 溪流社, 2002 年.

³⁴ 同著, 265-7 頁.

われ自身の言語（日本なら日本語）で歌われていたとしても、われわれの多くは（世代のギャップを別としても）その歌詞のすべてを聞き取ることはできない。いやそれどころか、テレビの画面に歌詞がテロップで流れようが印刷された歌詞を見せてもらおうが、その歌詞を理解できないことは珍しいことではない。ましてや、文献屋として、この構文は、などと言いだしたら收拾がつかなくなるのは火を見るよりも明らかである。

再び上掲書から例を引く。著者はポップスのシンガーソングライター O の歌詞を論じて次のように言う。「O の歌を聴いていると、この人の書く歌詞は意味に感動するためにあるのではなく、O の声を鳴り響かせるためにあるのだということがよくわかる。O の書く歌詞はお湯を注ぐ前のカップ麺みたいに、紙の上では価値がないけれど、O に歌われることによって劇的な変化を起こす」。その歌詞がどんなに意味がないか、著者は次の歌詞を引く。「こんな日だったね あの時も 君 そんなふうに そこで 笑ってた（一行略）どこへ行くのか 愛はあるのか 君はあの時 何を見ていた」。著者も言うように、たしかに「これでは具体的に何を言っているのかさっぱりわからない」³⁵。また同書では C の曲を引く。「恐れのない空気 私は幼く 曇った気持ちを葬ったわ／干からびた笑顔 細い両腕は 何度でも毒にまみれながら（以下略）」。そして、これを「詩として読むのはちょっと辛い。〈恐れのない空気〉〈曇った気持ち〉〈干からびた笑顔〉などといった出来の悪い比喩が冒頭から意味ありげに連発されるが、これらは他にもっとぴったりにしたまじな言い回しがありそう」だと評する³⁶。

しかし、歌詞がどんなに「何を言っているのかさっぱり分からない」ものであれ、「出来の悪い比喩」に満ち、「詩として読むのは辛い」ものであっても、若者たちはそれらの音楽を聴くことを好んでいるのである。また、その歌詞を完全に理解していないことの端的な例として、外国のポップミュージックを聴く場合を考えればよいであろう。彼ら若者は、たとえ自分がよく知らない外国語の曲でさえ、聴き、そして楽しんでいるのである。「歌」とは、このようなものなのである。

ここに取り上げた例は、歌としての *Paripāṭal* や現在に残っている歌詞であるテキスト理解に直接結びつくものではない。しかし、それらを考える上で示唆に富んでいると思われる。すなわち、いつの時代でも、聴衆は、子どもが童謡を聞いたり今日の若者がポップスを聞くのと同じように、歌詞の内容を十分には理解していなかったり、あるいはそのようなことにはあまり関心をはらっていなかった可能性があるということである。*Paripāṭal* を聞いていた当時の聴衆も *Paripāṭal* の歌詞を十分には理解していなかった、というよりは、そんなことにこだわってはおらず、ただ切れ切れに歌詞を聞き取り、それらをつなぎ合わせ、各自がイメージを膨らませ楽しむ、そのような聞き方をしていたのではないだろう

³⁵ 前掲書、148 頁および 155 頁。なお、O とは小田和正で、引かれた歌詞は小田の曲「こんな日だったね」の一節である。

³⁶ 前掲書、135、138 頁。C とは鬼束ちひろで、歌詞は「シャイン」の一部である。

うか³⁷。そして、*Paripāṭal*の作者たち（今日の作詞家）の作詞の仕方も、古典期の他の詞華集の作者（詩人）とはきわめて異なったものであったのではないだろうか。筆者は作詞家が実際どのように作詞するのか、一般の詩人とはどのように違った精神構造をもつのかはわからない。しかし、作詞家というものが、音楽やメロディーというものを最大限に活用しつつ、いかに自分のイメージを聴衆に伝えるかに腐心するのは間違いない。そのために、ときには意図的に文法に合わない表現を用いることも当然あるであろう。*Paripāṭal*の作者たちにしても、美的なあるいは宗教的な感情をいかに聴衆の中に引き起こすかというのが主眼であり、そのために文法にかなわない語順・語法などを意図して用いた可能性は十分にある。

もしもそうであるなら、これまで1500年前の*Paripāṭal*の作品を扱うのにわれわれが行ってきたことは、言うならば、今日のポップスを、1500年後に、それも音楽もリズムもメロディーもなく歌詞だけが残ったそれを、文献学的に読もうとしているようなものである（文献学が生き長らえているかどうかかわからないが）。

では、いったいどのように*Paripāṭal*に向き合えばいいのだろうか。一言で言うなら、このテキストが歌詞であることを常に念頭に置きつつ、声の抑揚の変化や休止の部分を見つける努力以外にない。それらを見つけることによって始めて、原テキストのどこからどこまでが段落をなしているかを知ることができるからである。情けないことだが、これが一年をつうじてこのテキストに向き合った結果言えることである。われわれがその間に読んだのは*Paripāṭal* 8 (130行), 9 (85行), それに10 (131行)の前半部分である。(前半で終えたのは、そこまで読んですっかり嫌気がさしたからである。繰り返しになるが、このテキストはそれほど文献学者を悩ませるということである。)

³⁷ 2005年9月18日(日)の産経新聞、東京版朝刊は、「“方言ブーム”とです。響き新鮮、想像する楽しみ」と題する記事で方言ブームに触れ、次のように述べる。「今夏、大手レコード会社からデビューした下地勇さん(35)は沖縄・宮古島出身。沖縄本島でサラリーマンをしていた四年前、宴会でエリック・クラプトンが歌っていた名曲に宮古島方言の詩を乗せて歌ったところ、大受けした。「サバぬにゃーん(鳥ぞうりがない)」という曲名を付け公民館でミニライブを開くと、お年寄りが涙を流した。FM沖縄で流れるとさらに大きな反響を呼んだ。同曲を収めたメジャーデビュー作「開拓者」は、ほとんどが宮古島方言だ。「畑」を「ばり」、「昔」を「んきゃーん」と発音するなど宮古島方言は沖縄方言の中でも難解とされ、歌詞はまず聞き取れない。それが逆に聞き手の想像力をかきたたせ、ライブは毎回大盛況。人気は全国に広まっている」(太字は筆者)。

もちろん通常のインドのテキストを読む場合のように、諸版本³⁸、注釈³⁹、訳⁴⁰を参照することはできる⁴¹。しかし、これらとてけって原文に内在する文法あるいは文脈上の問題を解決していない。それどころか、しばしばそれらを無視している。一般に、注釈家が原文の語順を並べ替えたり、あるいは原文を補う度合いが大きければ大きいほど、原文は解釈に問題を含んでいると言えるのだが、*Paripāṭal* はまさにそのようなテキストである。

最後に、上述したような読み方をつうじてわれわれが得たテキスト解釈上の手がかりをいくつかあげておこう。しかし、ここではたんに段落上の手がかりしか述べない。それは繰り返し述べているように、*Paripāṭal* はテキスト解釈上あまりに多くの問題を含んでいて、愚直な仮の訳さえ提示するのが困難だからである。そのテキスト解釈上の問題がどの程度のものなのか理解してもらうには、自らテキストと対峙してもらう以外にはない。その上で、下の例が妥当であるかどうか判断していただきたい。

1. *Paripāṭal* 8:52—この行の最後の語 (*pārppārum*) で歌うのをとめ、僅かの間 (ま) をおけば 51~55 行が段落をなし、意味が通るようになる。ちなみに、Rajam 版では、その最後の語のあとに間を示すし「…」を入れている。
2. *Paripāṭal* 8:56—もしも歌手が前の段落 (51~55 行) を男の声で歌い、この行 (56 行) で女の声で激しく怒るような調子に変えたなら、これに続く部分 (おそらく 71 行まで) が、前の段落と内容上関連をもつように解釈できる。ちなみに、Rajam 版では、51~55 行の要約として「男の誓いと女の反駁 (*talaimakaṅ cūḷum talaivi vilakkalum*)」,

³⁸ われわれが用いた刊本は、*Paripāṭal Mūlamum Parimēḷaḷakar uraiyūm*, ed. by U. V. Swaminatha Iyer, U. V. Swaminatha Iyer Library, Madras, 1980 (5th ed.), *Paripāṭal Mūlamum Uraiūm, with the commentary by Po. Vē. Cōmacuntaraṅār*, S.I.S.S.W.P.S., Madras, 1975, *Paripāṭyal*, New Century Book House, Madras, 1981 (reprint; 1st ed., 1957, by Marre S. Rajam), それに *Paripāṭal Mūlamum Teḷivuraiūm*, commented by Puliyūrk Kēcikaṅ, Pāri Nilaiyam, Madras, 1981 (2nd ed.) である。このうち、最後のものは典型的な大衆版で、原文とそれをきわめて大雑把に言い替えた散文のみしか含んでいない。今日タミルナードウ州では、この種の大衆版しか流通していない。その原因のひとつが、通信課程をもった大学やカレッジが増えていることであるのは間違いないが、古典を教える教師ですらこのような大衆版しかもっていないのはきわめて遺憾である。

³⁹ 注釈としては前注にあげた、14 世紀の著名な注釈家 *Parimēḷaḷakar* のもの (*Paripāṭal Mūlamum Parimēḷaḷakaruraiūm*, ed. by U. V. Swaminatha Iyer) と近代の注釈家 *Po. Vē. Cōmacuntaraṅār* のもの (*Paripāṭal Mūlamum Uraiūm, with the commentary by Po. Vē. Cōmacuntaraṅār*) を参照している。

⁴⁰ 訳のひとつは前掲の K.G. Seshadri のものであるが、これは前注の注釈に忠実にしたがった訳で、テキストの全訳である。他は、これも前掲の Gros のものである。Gros の翻訳は、Seshadri のものと比べると原文により忠実ではあるが、残念ながら原文に含まれる文法上あるいは文脈上の問題をどのように解決したのか、一切触れていない。

⁴¹ たとえば Marre S. Rajam の版は、原文を段落に区切り、それぞれにキャプションとしてそのタイトルを入れている。例えば、*Paripāṭal* 8 の場合だと 1~21 行は「聖地 *Tirupparaṅkuṅṅam* の構造とその神聖さ (*tirupparaṅkuṅṅattiṅ amaippum ciṅappum*)」、22~28 行は「*Tirupparaṅkuṅṅam* から *Madurai* への道 (*kuṅṅattiṅkuṅṅam kūṭalukkum iṭaiyilulḷa vaḷi*)」、29~35 行は「*Tirupparaṅkuṅṅam* の賑わい (*kuṅṅattiṅ muḷakkam*)」、36~46 行は「男がヒロインに *Tirupparaṅkuṅṅam* の素晴らしさを語ること (*talaimakaṅ talaimakaṅkuk kuṅṅattiṅ ciṅappuk kūṛutal*)」、47~50 行が「ヒロインが拗ねて語ること (*talaimakaḷ pulantu uraittal*)」という具合である。

56~71 行は「女の友人が男の誓いを拒絶して言うこと (tōli talaimakaṇaic cūl vilakkik kūrutal)」としている。

3. *Paripāṭal* 9:34 と 9:42—この両方の部分とも、いわゆる「体言止」となっている。そして必然的にそこで段落をなしている。ここでも歌い手が間をおくことによって、段落が明瞭になる。なお、体言止は和歌や俳句ではよく用いられるためわれわれには馴染み深いものだが、西洋人にはわかりにくいようである。

V. おわりに

筆者が本稿で述べたかったのは、*Kalittokai* に含まれる作品のいくつかは劇の台本として作られたとか、あるいは *Paripāṭal* の作品は歌詞であるということではなく、どんなに注意深く厳密に読んだとしても文献学的な読み方だけでは十分でないことがあり、その場合には文献学以外の手法も取り入れて読む必要があるということである。*Kalittokai* のある作品が劇の台本であるとか *Paripāṭal* が歌詞であるというのは、そのような読み方をした結果偶然得られた副産物に過ぎない。テキストをさまざまな角度からみれば、ただ単に文献学的に見るのとは異なった様相を示すはずである。そしてこのことは、問題を含むテキストの場合、より一層当てはまるように思われる。

本稿で扱ったような主題は、実際のところ研究論文あるいは学会発表などになじまない。というのも、それらで論題となりうるのは、たとえばある語の分析（限られた文脈内あるいはより広い文脈でのその語の意味、語源、同義語の中でのその語の特色）だとか、特定の文章の分析である。つまり限定された主題に限られるのである。ところが、*Paripāṭal* とか *Tolkāppiyam Poruḷatikāram* の相当部分では、作品全体がわからないのである。なぜ、どのようにわからないか、2~3 行のテキストであるなら示すことができるが、それが 20~30 行となると、限られた紙幅の中では無理である。その意味では文献学にもとづく論文ははじめから限界をもっていると言える。

2006.2.23 稿

たかはし たかのぶ 東京大学大学院教授

Before Grammar: Issues on Reading Some Classical Tamil Texts

Takanobu TAKAHASHI

When they cannot understand a text, philologists generally incline to attribute the reasons to a lack of knowledge concerning grammar, terminology, and the like. There are, however, some classical Tamil texts whose meaning and syntax remain unclear, even if we make full use of our knowledge of classical Tamil grammar, terminology, and literary conventions.

Let us take the case of the 178th *sūtra* of *Tolkāppiyam Poruḷatikāram* (TP) with the Ḥampūraṇar's commentary, which runs: "The self-praising words are, under no circumstances, addressed by the wife before the husband except on *two occasions mentioned before*." However, there are no *sūtras* just prior to it which mention such *two occasions*, and eventually the poor commentator, Ḥampūraṇar, finds a way out by connecting it with TP 44: 22–3. Who ever can connect these two between which there lie about 140 *sūtras* or around 700 lines?

This is just one case which shows that it is not our (philologists') fault to be unable to understand a text properly. It is better to view this case from a different angle: that is, a *sūtra/sūtras* prior to TP 178 may have been lost, or, the order of the *sūtras* surrounding it may have changed.

There are still other cases where a philological attitude is not enough to understand texts, especially those of *Kalittokai* and *Paripāṭal*. Citing an example from *Kalittokai* and another from *Paripāṭal*, I will consider how we can deal with them.

(This is a revised and enlarged Japanese version of the original English paper which was read on the 17th European Conference on Modern South Asian Studies, Heidelberg, September 9–14, 2002. The original English paper is included in the Kōlam (Electric Journal of the Institute of Indology and Tamil Studies, University of Cologne; <http://www.fas.nus.edu.sg/journal/kolam/VOLUMES/kolam9&10/inhalt0910.html>), Vol. 9 & 10, Köln, 2003.)