

ふたつのベンガルにおける死と死者の表象

丹羽京子

はじめに

バングラデシユの作家、アクタルツジャマン・イリアス (Akhতারুজামান Elias, 一九四三〜九七) の短編、「地獄で温かい (Dojaker om)」では、死者と生者がほとんど等価と言ってもよい存在感を放っている。主人公のカマルウツデインは半身不随の老人で、ほとんど全編にわたって死を願いながら、連想に導かれて人生のさまざまなきを彷徨っているのだが、そこに割り込むようにしてしばしば登場するのが数年前に亡くなった妻である。この妻はカマルウツデインの視点からは、ほとんど死んでいるようには見えない。神出鬼没ながら、体が不自由なカマルウツデインの手の届くところに必要なものを置き、周りをきちんと片付け、ときに悪態をつく。カマルウツデインの娘コデジャはそうしたやり取りをする父を案じて「父さん、夢のなかで死んだ人と呼ばれてもついて行っちゃだめよ。絶対にだめ」と言う。娘にとっては、それは夢のなかであらわれる死者なのだ。そしてまたコデジャは、父が死んだ母について行ってしまう、つまり父も死んでしまうことを恐れている。それに対してカマルウツデインは思う。「何年も経たないうちに、コデジャにとっては、母親は死人以外のなものでもなくなつた

のか？ 娘にどうやってわからせたらいいのだろう、これは夢だとかじゃない、アクバルの母さん（妻のこと）は最近毎晩この部屋を訪れる。そうでなければ、この部屋のを毎日片づけているのはだれなんだ？」カマルウツデインにとってはそれが現実だ。この物語の結末は、ずっと死者たちの世界を彷徨っていたごくのカマルウツデインが、かつて惹かれたことがある、そして今も生きているハニフの母さんと呼ばれる老女と会うことによつて、生の世界に意識の焦点を戻すことにあると考えられるのだが、この物語全体を通して印象的なのが個々の死者の具体性である。幽霊や霊魂とは異なるほとんど生きていたときのままのような死者、という表象はこの作者固有のものなのか、それとも文化的に共有されているものなのか。

前提として考えなければならぬのは、ことばを同じくするベンガル文学は、東のバングラデシユと西のインドは西ベンガル州では、あるいはバングラデシユでマジヨリテイであるイスラム教徒とインドでマジヨリテイであるヒンドゥー教徒では、異なる文化的バックグラウンドを持っているということである。先に挙げた作家、アクタルツジャマン・イリアスは名前からわかるようにイスラム教徒である。「地獄で温かい」の主人公は生きていること自体を地獄——それもイスラムに

における最下層のハーウィア地獄——であると捉えているのだが、同時にイスラム的な死後の世界をも想定している。すなわち死後に天使ムンカルとナキルがやつて来るという前提である。ただしこの物語中のムンカルとナキルは、本来の姿である信仰を試す天使というよりむしろ鬼のような存在で、その炎の鞭で叩かれることをカマルウツディンは想像するのであるが。

とはいえ、イスラム教徒であるとか、ヒンドゥー教徒であるとかがどれだけ文学上の表現に関わるのかについては単純に直結させることはできない。まず同じベンガル語を用い、文学的伝統もほぼ共有している両者はまた、多くのメタファーをも共有している。例えば、今日ではバングラデシュの国民詩人と称えられるカジ・ノズルル・イスラム——もちろんイスラム教徒である——の出世作「反逆者」には幾多のヒンドゥーの神々があらわれるが、ヒンドゥー神話はメタファーの宝庫なので、出自を問わず多くの詩人たちが用いるものとなっている。また、「信仰」として両宗教を考えるとすれば、現代文学においては一様に「信仰」は背後に退き、ときに疑義を挟まれ、否定される対象である場合もある。ベンガルでは一九四〇年代以降共産主義の影響も大きく、現代詩人たちの中でも共産黨員であるか、共産主義者を自認しているものも少なくない。そのような状況のなかでも人はしかし、死について避けがたく思いを馳せるものである。この死と死者を巡る表象は、宗教というより、文化事象と言ってもよいかもしれないが、ベンガルの場合、東と西で宗教的バックグラウンドが異なるために、微妙な違いを見せているのがベンガル詩のおもしろいところである。ここではそうした死や死者の表象を、現代の東と西のベンガル詩に

探ってみる。

一 墓というメタファー

まず、死後世界におけるヒンドゥーとムスリムの大きな違いは墓のあるなしにある。言うまでもなく、ヒンドゥーは遺体を燃やし、ガンジス河に流してしまふので墓を持たない。しかしもちろん詩の世界では、ムスリム詩人の作品にのみ墓があらわれる、というわけではない。詩における墓はメタファーであるから、出自を問わず用いる可能性は開かれているし、さらにはマイノリティーであるバングラデシュのヒンドゥーおよびインドのムスリムは、その土地のメジャーなイメージに強く影響される。両者は同じことばを使い、お互いにお互いの作品を読むことはめづらしくないが、一義的には文学者は国を同じくする読者に支えられているからである。

そのいい例が、バングラデシュの詩人、ニルモレンドウ・グン (Nimalendu Guon, 一九四五-) のシンプルな詩、「墓と監獄 (Kabar o karagar)」である。

生と死の間には、たいへんな違いがある——

ただこのことを、私は証明したかった、

一生をかけて。

三ハート半の人間が四ハートの墓に

ぴったりと収まっている。

だれも「住むに堪えない」と文句を言って

墓を突き抜けて出てきたりはしない。

それでも私たちはみな知っている、

墓は本当のところ、人間が住むのにはふさわしくない。

墓はその正しい意味において、死者たちの棲家なのだ。

ニルモレンドウ・グンは出自としてはヒンドゥーだが、この詩における墓のイメージはイスラム教徒のそれに近い。ハートは長さの単位、三ハート半はほぼ身長の高さになる。実はここで目を引くのは、墓の存在そのものより、「墓を突き抜けて」という表現である。死者が確かに墓に葬られ、それが「墓を突き抜け」て出てくるというイメージは、イスラムにおける復活を想起させるからである。バングラデシュはムスリムが多数を占めるので、こうしたイメージがもともとの宗教とは関係なく一般的に共有されているのは不思議なことではないのかもしれない。ちなみにニルモレンドウ・グンはマルクス主義にも強い影響を受けた詩人であり、またいわゆるイスラミックな詩——信仰をあらわすほか、広くスピリチュアルな詩を指す。またベンガル語で「イスラミック」な詩を書く場合、アラビア語やペルシャ語を多用するのも特徴である——を書いたこともちろんない。ここでの墓も、復活のイメージも、信仰に根差すものではなく、バングラデシュにおけるごく一般的な死者イメージを用いたものと言えるだろう。

同じくバングラデシュのムスリム詩人、アル・マームド (Mamud, 一九三六〜二〇一九) には「フォルルクの墓で黒いジャツカルが (Pharukher kabare kalo sheyal)」と題する墓参りから始まる作品がある。作者、アル・マームドが先輩詩人のフォ

ルルク・アーモド (Pharukh Ahmad, 一九一八〜七四) の墓を訪ねるといふ設定のその詩はこのように始まる。

きのう最後の晩に、月が、
転覆した舟のように
みずからの月明かりに沈んでいこうとするとき
わたしはフォルルク・アーモドの墓を見に行った。

月が「転覆した舟のようにみずからの月明かりに沈む」という表現はどこか終末のイメージを喚起するが、そうしたなか、作者はフォルルク・アーモドの墓詣でをしようとする。この先輩詩人は彼にとって自分の欺瞞を暴く鏡のような存在で、墓参り前のアル・マームドはあれこれと思い悩む。フォルルク・アーモドはイスラミックな詩を書いたことで知られ、それと比べてアル・マームドは自身の不純であるようにも感じていたらしい。アル・マームドも後半生はイスラミックな詩をかなり書くようになったのだが、この時点ではそうではない。彼は詩のなかで迷った末に屍衣を身にとってフォルルクの墓の前に立つ。

わたしが彼の墓に到着を知らせ
ラツバヨク、ラツバヨクと言って立った
ちょうどそのとき彼の墓から
それは大きな一匹のジャツカルが飛び出してきた。

ラツバヨクはハッジ (聖地巡礼) の際の決まり文句で、「わたしは来ました」の意味である。そしてそこで詩人はジャツ

カルを見る。ジャツカルはベンガル地方ではありふれた存在だが、屍肉をあさることもあることから、忌避すべきイメージを持つと同時に死者との絡みであらわれることも多い。詩人はそのジャツカルをどこかですで見ることがあるように思い、次のように語る。

そのジャツカルをわたしは知っているように思った、前にもどこかで見たような。

一度ビツダポテイの寺院でたくさんのジャツカルを見た、でもあのジャツカルはそこにはいなかった。

ラロン・シャハの聖廟で、マルフォテイの祭儀の仕舞いごろわたしは眠りに落ちてしまい、

眠っている間に二匹のジャツカルがわたしの体を嗅ぎまわっていた、でも

そこにもいなかった。

ビツダポテイは中世のボイシュノブ詩人である。ボイシュノブとはヒンドゥー、ヴィシュヌ派の詩人で、ヴィシュヌ神の化身であるクリシュナと牧女ラーダーの恋物語を詠ったことで知られる。ビツダポテイには当然墓はなく、ここで言及されているのはビツダポテイを弔う寺院であるが、過去の人であることから当然死者のイメージをも持つ。対するラロン・シャハはベンガルの特殊なセクトであるバウルの高名な詩人で、吟遊詩人の趣も持つ存在だ。バウルには本来ヒンドゥーもムスリムもないのだが、ムスリム出身のラロン・シャハには聖廟とされる墓があり、それはバウルの聖地でもある。ちなみにマルフォ

テイの祭儀とは、聖廟で一種の神秘主義的な歌がうたわれる祭りのようなものである。ともあれ、そうした死者たち——ともに偉大な詩人だが——の場所にうろつくジャツカルを詩人は思い浮かべるが、どれも先ほど見かけたジャツカルのように思えない。そこに「わたしの記憶に雷が落ち」詩人はある事実を思い出す。

そうだ、七五年の絵画展でわたしはあのジャツカルを見た。

カムルルのブラック・アートのなかで、小狡い尻尾をあげていた。

あの、人を欺く目つきと欲望にぎらぎらした顔をわたしは知っている。

わたしはフォルルクの墓をあとにして、一匹の黒いジャツカルを追いかけながら

バングラデシュの地図上を

わたしの屍衣を持って走り続けた。

カムルルとは画家のカムルル・ハッサン (Qamrul Hassam, 一九二一〜八八) のこと。カムルルはベンガル伝統のポト画(絵巻物)をキュービズムと結び付けた作風で知られ、七五年には実際にカムルルの大規模な展覧会が開かれている。白い紙に黒い鉛筆かペンで描かれたスケッチ風の連続の作品が有名で、その絵にはしばしばジャツカルが描かれた。ただしそのジャツカルは死を象徴するものというより、政治的な欺瞞をあらわしているときれる。そしてまた、七五年はバングラデシュ独立の父である当時の大統領ムジブル・ラーマンが暗殺された年でもあ

り、詩人が最初身に着けた屍衣は、当時バングラデシュの人間ならみな買っておいたものだと言われる。実際、壮絶な独立戦争を経た七一年の独立以来、バングラデシュは混乱を極めており、この屍衣は、人々がいつ死んでもおかしくないと思っていた当時の状況を反映している。結局のところ、詩人が見たジャツカルは、墓や死者にまつわる場所をうろつく普通のジャツカルではない。「小狡い尻尾をあげ」、「人を欺く目つき」をし、「欲望にぎらぎらした」そのジャツカルは、カムルルのであらわした欺瞞の象徴である。この詩の最後では、作者は墓参りも忘れ、死に瀕しているかのようなバングラデシュを走り回るのである。

墓というメタファーがイスラム世界の専売特許ではない以上、西ベンガルのヒンドゥー詩人も墓を描くことはある。シヨクテイ・チョットパツダエ (Shakti Chattopadhyay, 一九三三〜九五) は生まれも育ちも西ベンガルの詩人だが、「きのうの晩、昔の月がわたしを眠らせなかった (Kal rate jagyie rekhechilo amay purano cand)」という作品で墓という存在を自分のイマジネーションの赴くがままに使ってみせる。その詩はこのように始まる。

きのう一晩じゆう、数えきれない夢と夢と光の煌めきのなか
昔の月がわたしを眠らせてくれなかった。

パツラダシュが何度も何度も、その夢の影に満ちた眠りから
わたしを引きずり出して言うのだ、

これがギリシャの国だ、ここではだれも眠らないんだ。

そのとき月が、ぼんやりとした黒い貝のなかに隠れてしまった
ので

わたしはそれ以上ギリシャの国を見ることはできなかった——
見ることはできなかった、パツラダシュと歩き回りながら
比類なきギリシャの、何千年もの昔の立派な墓に供えられた花
束を。

詩人は眠れない夢——それが結局夢なのかどうかはこの時点で判然としない。「昔の月がわたしを眠らせてくれなかった」のならわたしは眠っていないことになるが、パツラダシュがわたしを引きずり出したのは「夢の影に満ちた眠り」からであり、やっぱり「わたし」は眠っていたようでもある。ここは「昔の月がわたしを眠らせてくれなかった」という夢を見ていると解釈すべきだろう——のなかでパツラダシュに引きずり出されギリシャの国を彷徨う。ここで詩人が「見ることでできなかった墓」はギリシャのそれであり、それはおのずと異国情緒を伴う。そのどこか現実感のない墓と詩人はどう関わるのか。この長詩のなかほどで詩人は語る。

きのう一晩中ずっと、真つ暗闇のギリシャの国をパツラダシュ
と歩き回って

わたしはなにも見なかった。
わたしが墓から抜け出してから、何日経つのだろう、
君たちに電話しようとして来たのはいいが、自分の墓が見つ
けられなくなった。
わたしの立っているところでみなは言う、わたしもひとりいで

るんだ

君もそこへ入り込んで、何日かじつとしていればいい。

どれだけの人がブボネツシヨルに出かけていくのだろう、わずかな休暇の間に

彼らのいつ果てるともない歓待で、きのうの晩、君たちのことを思い出した。

夢と夢のなか、光の煌めきのなかで、古い月のなかで

君たちはみな、それぞれの墓で横たわっていた。

君の妹のチャルシラは、試験のあとで墓に横たわり

わたしの詩を木切れでひっくり返して見ていた――

詩人は墓を抜け出してきたと語るが、この詩における墓はどこか出たり入ったりできる安息所のような趣を持つ。この詩はまた、「眠りまたは夢Ⅱギリシャの国Ⅱ死者たちの国」と「目覚めⅡコルカタⅡ生あるいは日常の世界」の対比で繰り広げられていくのだが、詩人はその双方を行き来しているようである。そしてこの詩の最後では、死者の国であるギリシャと現実のコルカタが詩人のなかで混ざり合う。

少し前にわたしはギリシャの国から帰ってきた。

わたしを呼び寄せた人々

その人たちの墓を全部、わたしは暗闇のなかで見ってきた。

墓碑と墓碑と墓碑で、わたしはいつぱいになってしまった。

チヨロンギの、十フィートもある壁のようなポスターで、わたしはいつぱいになってしまった。

わたしが君に書いた手紙は、一年半も経つてきのう返ってきた――

チヨロンギはコルカタにある大通りの名前である。ギリシャの国でたくさん墓を見て、墓碑でいつぱいになってしまった詩人はまた、現実のチヨロンギの巨大なポスターでいつぱいになってもいる。シヨクテイ・チョットパツダエの「墓」は夢のなかの墓であり、死の象徴でもある。なぜかその「墓」に重みと具体性が感じられないのは、現実には墓を持たないはずの作者だからであろうか。

ところで墓はベンガル語で「コボル (Kobol)」もしくは「シヨマデイ (samadi)」と言う。この両者は日常的には交換可能な同義の単語でもあるが、含意されるところには若干の差がある。コボルは単純に遺体を横たえる場所、もしくは穴であるのに対し、シヨマデイはいわゆる三昧を意味するサンスクリット語「サマーデイ (samadi)」から来た単語で、単に墓を指すこともできると同時に精神が完全に満たされた状態、あるいは個我が至上の存在と一体化することをも意味する。先に挙げた詩のうち、ニルモレンドウ・グンの作品とアル・マームドの作品では「コボル」が用いられ、シヨクテイ・チョットパツダエが「シヨマデイ」を多用しているのは偶然ではないだろうし、また同じ詩の中での使い分けも興味深い。ギリシャの墓や見つけられなくなった自分の墓は「シヨマデイ」だが、みなやチャルシラが横たわっている墓は「コボル」なのである。

二 焼き場、そして死神

墓が比較的自由自在に用いられるメタファーであるのに対

し、墓を持たないヒンドゥー教徒にとつて死を暗示する、遺体を燃やす焼き場や薪は一直線に死に結び付けられることが多い。同じシヨクテイ・チョットパッダエの最大のヒット作、「行けるさ、でもなぜ行くんだ? (Yehe pari kinhu keno yabo?)」にはそうした焼き場のシーンが効果的に使われている。詩人は一筋縄ではいかない自分の人生を振り返ったのち、この詩の後半でこう語る。

今 夜も更けて 穴の淵に佇めば

月が呼ぶ おいで おいで おいで

今 眠気とともに ガンジスの辺に佇めば

薪が呼ぶ おいで おいで おいで

行けるさ

どちらの方にも進むことはできる

でも なぜ行くんだ?

今一度

子どもの頬に接吻したい

行くさ

でも 今すぐには行かない

君たちも一緒に連れて行く

ひとりでは行かない

こんな不吉なときに。

ガンジス河と薪はヒンドゥー教徒にとつての死を意味する。一般的にヒンドゥー教徒は遺体をガンジス河の辺で燃やし、骨はそのまま河に流すからである。つまり薪がおいで、おいでと呼ぶというのは死の呼び声である。それに対して月の呼び声はなんなのか。月もまたしばしば死と結び付けられるが、ここで月はそうではないようである。詩人が穴の淵に佇んでいるときに、月が呼ぶのだから、穴から落ちようとするとそこを呼び止めているとも解釈できる。その対比は次のスタンザではつきりする。詩人は言う、「行けるさ、どちらの方にも進むことはできる」。つまり死ぬことだつて、生きていくことだつてできるといふわけである。この詩において彼は最終的に生きることを選択している。「行くさ、でも 今すぐには行かない」、すなわちいつでも死ねる、あるいはいはずれは死ぬが、それは今ではない、というのがここでの詩人のつぶやきである。

死にまつわる焼き場のイメージをもうひとつ。同じく生まれも育ちも西ベンガルのジョエ・ゴーシャミ(出自はヒンドゥー、Joy Goswami, 一九五四〜)による「友人に(Bandhuke)」という短い詩である。

そうさ また明日会おう 明日でなければ 次の金曜日

でなければ来月か 半年後 君が外国から帰ってきたら

さもなければ また外国へ行ってしまいう前か わたしが

死んだあとにでも……葬儀やら何やらが全部すめば

粉々になった 手や足と会えるだろう 河の辺で

崩れ落ちたシヴァの寺院の ひび割れたテラスの前で

君の薪の最後の煙のうしろで……

ありふれたフレーズでこの詩は始まる。またすぐ会おうと言っていてそれがどんどん延びていつて何年も経ってしまおう、という経験はだれにでもあるだろう。それがさらに延び延びになつて、ついには相手が死んでしまうというような経験もある程度年をとつたものにはあるに違いない。この詩のおもしろさはその、死んだ後に会おうと言っている点にある。粉々になつた手や足はすっかり焼かれた遺体の、残つた骨だろう。そして薪の煙のうしろで会うというのは、茶毘に付されたのちの、肉体を失つてなお残る存在を感じるからこそその表現である。ちなみにシヴァ神はヒンドゥー教の三大神のひとつで荒ぶる神として知られるが、焼き場とも強い結びつきを持つ。シヴァ神は焼き場の神でもあるのだ。この詩では、はじめ「わたしが死んだあとにでも」と言っているが、最後は「君の薪の最後の煙」になつており、両者が死んでしまったあとでまた会うことを示唆している。

同じく西ベンガルのヒンドゥー詩人、チロンジブ・ボシュ(Chiranjib Basu, 一九六八)は、その焼き場を真正面から扱つてみせる。「無法地帯の話(Upadnt anchaler kaha)」がそれである。

わたしの死ののちに、君たちのためにドームがそこにいるだろう
不滅の薪、そしてダリの絵のような輝く風

体に染みついた酒と慣れ親しんだ地下世界を肩に担ぐだろう

この世界に気付かれぬまま、あの薪の上で目覚めているのは
この熟練者たちの体を揺らすリズムは

半ば焼けた屍体――

半ば焼けた体、その残りを母なる暗闇は食い尽くすだろう

半ば燃えた炎、それは誕生を用意するために行つてしまおうだろう
人形に飢えはない、渇きもない――偉大なる工匠が虚空に存在するのみ

ひとつひとつの死に向けて、ひとつひとつの誕生に向けて、彼は密かに

乳母とドームを送りつける、彼こそが熟練者たちのリズムを肩に担ぎ

彼こそが酒を送りつける、慣れ親しんだ地下世界と死を売り歩く者……

ドームは一般的に焼き場で働く人々(のカースト)を指す。それゆえドームは社会階層上最も低く見られるものでもあるのだが、「熟練者たち」とはそのドームのことで、彼らは「体に染みついた酒と慣れ親しんだ地下世界を肩に担いでいる。そのあと詩人は屍体に目を向け、さらにはその先に存在する「偉大なる工匠」へ思いを馳せる。「偉大なる工匠」こそがさらにまたその熟練者たちを肩に担いでいるのである。タイトルの「無法地帯」は焼き場が死者たちの場所であつて、この世の掟が通用しないことを意味するのである。最終的に死を司っているこの「偉大なる工匠」はしかし、死のみを司るのではなく、その先の再生も彼によってなされるのだ。だから彼は密かに誕生のために乳母を、死のためにドームをこの世に送るのである。

死を司るもの、たとえばヤマ、日本で言う閻魔もベンガル詩

にはしばしば登場する。西ベンガルの詩人、オミヨ・チョック
ロボルティ (Amiya Chakravarty, 一九〇一〜八六) は「ソネット
(Sonnet)」でヤマニヨウ呼びかける。

ヤマよ、闇の旅人の話を聞いておくれ、

死んだのだ

ぼんやりとしたあち

ら側にわたしたちは行く

行く、メデイニプルの人間は

水のなかを――

嵐の晩にはメデイニプルの空虚さが

わたしを呼ぶ。

メデイニプルは西ベンガル州にある県のひとつで、海に近
く、洪水が多発する地域でもある。この詩には洪水によって突
然死に見舞われた人々が登場する。早魘が続き、渇きに耐えら
れず子どもたちが泣き叫んでいるところに洪水がやってくる
(実際、洪水は遅すぎる雨期に頻発する)。そして死んだ人々は最
後にヤマに言う。

聞いておくれ

あまり

覚えていない

ヤマよ、

家を守る女たちはどこだ？

家のどこに？

行かなければならないのなら、道を教えておくれ、さもなけれ
ばどうやって行くのか？

ここでのヤマは死者を迎えに来るものでも、人を裁くもので
もない。死者(たち)はヤマに死後世界への道を示すことを求
める。ヤマは死者の国への案内人なのだ。

ヤマという固有名詞は使っていないが、この案内人的な死の
神を想起させる作品をもうひとつ挙げておく。ジョエ・ゴー
シヤミの「夕暮れの戸口に 憂鬱が立つ (Sandhyebela darja dhare
danralo bishad)」がそれである。

夕暮れの戸口に 憂鬱が立つ その顔を

見ることはできない 午後遅くの 太陽の沈む

山の向こうの 色を身にまとう その顔は真つ黒

憂鬱は夕暮れに訪れて 戸口に立つ それは男

わたしは手を伸ばし それが手を握る 鉄のように堅い手

それはわたしを 家から外へと引つ張り出した その顔を

見ることはできない それが先を行き わたしはそれに随(し

たが)う。

夕刻が過ぎ 夜になり 夜から明け方に 朝から昼に そして

何日も 何か月も

水辺を 夜を 木々を 舟を 人家を 丘を 上り下りを

殴打を 衝撃を 毒を 疑いを 妬みを 泥を

墓を 墓場を 文明の肋骨を 屍体を埋める湿地を そして草

地を

越えて わたし自身の死を 死のあとの死を 乗り越えてやつ

て来た

なにもない…

骨となった指で掴む 一本のペン以外

この「憂鬱」を擬人化したような男はやはり、一種の死神と解釈していいだろう。その鉄のような堅い手は詩人を掴み、どんと進んでいく。そこに現れるのは走馬灯のようなイメージでもあり、そして詩人は墓や墓場や屍体を埋める湿地を越えて行く。その末に到達する最後の二行は印象的である。詩人は「自分の死」を越え、さらに「死のあとの死」までも越えて行くのだが、これは死が一回限りのものではなく、繰り返されることを意味するのだろうか。そしてさらにそのあとで、詩人はまだペンを掴んでいるのである。ジョエ・ゴーシャミは死んだのちも何度もそれを繰り返して、何度目の人生であろうともなお書こうとしている。

死神のイメージはさまざまだ。バングラデシュの詩人、アル・マームドが「その射貫くような視線 (Antarhedhi abolokan)」で描く死神は奇妙なほど生々しいが、それはいきなり「死」の登場で始まる。

きのう死が手を伸ばしてきた、わたしの部屋に。
窓の隙間からあの長い手が

目の見えない者だけが持つ感覚の力で
寝台の上をすすると進んできた。

わたしの妻は、熱を出した子どもの頭に水を垂らしていた。
彼女の目は瞬きもせず、石のよう。

(中略)

そしてその手が枕のすぐ近くまでやって来るのを
わたしは見た。

血管は浮き上り、爪は伸び、けむくじやら。

やって来たのは死神であろうが、なんとも獸的な具体的イメージである。こちらの死神はけむくじやらの手をしている。その死神が襲い掛かろうとしているのは病気の子どもであるうか。それを目撃している作者は声を立てることもできないのだが、その一方で、おそらくは死神の姿は見えていない妻が心配に気づく。

——だれ、だれ？

水の流れが止まった。

わたしの妻は目を上げてじつとみつめる。

彼女の手には空になった水入れ。ブラウスのボタンがはずれ、

「へ」という文字のような鎖骨が浮き上がって見える。

乾いた目の、射貫くような視線。

わたしは死に目をやった。そして見た、

犬が尻尾を巻くように、それが窓の方に引き上げていくのを。

長い爪、血管は浮き上り、けむくじやら。

「その射貫くような視線」は死神のそれではなく、病気の子を看病する妻のものである。その母の視線によって死神の毛むくじやらの手はすすると退散していく。

ここでは死神が生々しいだけでなく、死神との攻防も具体

的で、ある種の体感を伴っている。死神との戦いに勝利したこの詩においては当然ながら死の先のイメージはない。

三 自らの死、そして輪廻

バングラデシュの詩人にとつては、死とは繰り返されるものではなく、一回限りの厳然とした死を前提としたものが目立つ。バングラデシュのムスリム詩人、シヨヒド・カドリ (Shahid Quadri, 一九四二～二〇一六) が自らの死を想像した「死ののちに (Mityur pare)」におけるその描写は強烈である。ここにもまた墓とジャツカルが出てくるが、その文脈は一風変わっている。これは短い詩なので全文を挙げておく。

この蔦の絡まる草むらにわたしは居つづける。

彷徨える風に舞う黄色い葉っぱに、

池のほとりのかたつむりに、

ほんの一滴で死に至らしめる毒に、

もしうっかりだれかがそれを飲んでくれるというなら、

あるいは薫り高い香油の小瓶に、

それとも女の髪に、

密かに隠れよう、彼女が眠りについた晩に。

少なくともひとつ跳びで壁を越え、

わたしの墓に辿り着けるように。わたしは燃えるジャツカル、

よく利く鼻で嗅ぎまわり、夜の静寂しじまのベルベットに包まれ、

わたしの新しい屍体をひっくり返し、だれにも邪魔されずに

血を肉を骨をすべて食い尽くし、
自分を救うことができるように。この
わたし個人の朽ちるべきものを食い尽くし。

死んだのちの詩人は蔦のからまる草むらや葉っぱや香油や、要するにこの世界のどこかに存在しているのだが、それは墓ではない。彼はなんとかして自分の墓に行こうとするが、そこに辿り着いた詩人はジャツカルとなっている。そしてそのジャツカルは、自らの屍体を食い尽くして自分を救おうとするのである。この、屍体、すなわち朽ちるべきものを食い尽くして自らを救う、という発想にはどこことなく解脱のイメージがある。少なくとも詩人は、じつと墓で復活の日を待つ気はないようだし、自ら自分を救おうとしている。

この「死ののちに」という作品は「正しく」イスラム的な死後の世界を描いたものではない。そもそも死んだ「わたし」は墓におらず、自分の遺体をなきものにしようとするのはイスラムの教えに反するとも言える。一方でその表現の生々しさは強烈であり、それは燃やされることのない「屍体」というものの絶対的な存在に支えられてもいる。

一方で、何度も死ぬ、すなわち何度も生きるとは、輪廻にほかならない。インドは輪廻思想を発達させたが、それは主としてヒンドゥー教や仏教に引き継がれている。「死んでまた戻ってくる」という発想自体はわれわれにも馴染みのないものではない。例えば次に挙げる西ベンガルの詩人、ジボナノンド・ダーシュ (Jibananda Das, 一八九九～一九五四) の「オレンドジ (Kamalebu)」のような感覚である。

一度この体から抜け出たら
またわたしはこの世界に
戻って来られるだろうか？
また戻って来られるように。

ある冬の晩

一個の冷たいオレンジの 悲しい果肉を持って
とある懐かしい人の 死にゆく寝台の縁に。

詩人は死んだのちに再びこの世界に戻ってくることを願う。
しかしなぜ死にゆく人の寝台に戻ってきたのだろうか？ そ
れは詩人が心残りに行っているだけかなのか？ あるいは一度
死んだものとして、これから死にゆく人の友となって慰めたい
のだろうか？

西ベンガルの女性詩人、出自としてやはりヒンドゥーであ
るノボニタ・デブシエン (Nabania Devsen, 一九三八〜二〇一九)
もまた、人の、もしくは自らの死を輪廻的な世界観のもとで描
いている。「テイランジヨリ (葬儀の際に胡麻と水を捧げる儀式
のこと)」と題するその詩はこのように始まる。

わたしはわたしの父のところに戻る。

ああ、山よ、森よ、聖なる水を湛えた河よ

ああ、七人の聖者よ、小熊座の星よ、北極星よ

目撃者となっておくれ、わたしの旅の

道連れとなっておくれ、わたしの旅の

わたしはわたしの父のところへ帰る。

これは明らかに死の旅路である。父というのは亡き父かもし
れないし、絶対者かもしれない。これに続く第二連で、詩人は
「古い家」に帰ると言う。それはこのような場所である。

ああ、わたしの良き世界よ

おまえの子宮の濃い闇の原初の安息所に

再び帰る。

それは子宮のような場所であり、彼女はそこに「再び」帰る。
つまり、ここでは死は一回限りのものではない。詩人はこのあ
とで星の胎児となり、誕生へと向かう。

ああ、山よ、森よ、聖なる水を湛えた河よ――

完全から完全を取っても完全が残ると言う

ああ、太陽よ、風よ、光に満ちた星々よ――

今日、わたしを抱け

古い安息所の名において、わたしは前世を返し

内においても、外においても、自由である……

今、わたしを

ほかの名前で呼んでおくれ。

「わたし」の死と再生をノボニタ・デブシエンはシンプルに、
そして雄大に描いてみせる。「わたし」は死に、かつていた場
所に戻るが、そこはまた子宮でもあり、再び胎児となる。その

新しい「わたし」は新しい名前を持つが、それは同じ「わたし」なのであろうか。

四 留まる死者と円環する死者

先に挙げたノボニタ・デブシエンの作品では、死と再生を繰り返す「わたし」の一体感が強く感じられるが、死と再生のドラマはしばしば複数の人間が交錯するものとしても描かれる。ジボナノンド・ダーシュの「娘 (Meye)」は何気ない日常の一幕と人の死が交錯する場面を描いている。少々長いが全文を引いてみる。

わたしのこの小さな娘——一番下の娘は

寝台の隣で寝ている

寝ている——起き上がる——鳥のように話す

はいはいをする

野原から野原へ 空から空へ……

あの子のことを忘れる——あのわたしの最初の娘

あの子が雲に乗ってやって来て わたしに語りかける

——お父さん、元気？ 元気なのね？ わたしのこと好きよね？

わたしはあの子の手を握る それはただの霧

シーツのように真っ白な顔！

——つらいのね？ わたしいつ死んだのかしら？ 今でも覚えてる？

死んだ娘が 両手で静かになぞる

わたしの眼の上を わたしの顔の上を

わたしもあの子の顔を 両手でなぞる

けれどもあの子の顔はない——眼も髪もない

それでもわたしはあの子に会いたい

ただあの子に——この世のほかのだれでもなく

血の通った眼と髪——わたしのあの娘

わたしの最初の娘——あの鳥——白い鳥——あの子にわたしは

会いたい

あの子はすべてわかっていたようで

それで新たな生を受けて 突然わたしのそばに立ったのだ

あの死んだ娘は

あの子は言った

——わたしに会いたかったでしょ だから小さな妹を

お父さんの小さい娘を 草の下に置いてきたの

そこにわたしははずつといたの 暗闇のなかに

わたしは眠っていたの——あの子は怯えて黙り込む

わたしは言った——またお眠り——小さい妹を呼んできておくれ

その命はつらそうに——しばらく黙って立っていた——それから霧

すべては霧となり ゆつくりと消えていった

白いシヨールのように 一度だけふつと風に絡んで——

渡り鴉の声が響く——

ふと見ると 下の娘がはいはいし——ほかにはだれもない。

小さな娘を愛おしそうに眺める何気ない一コマからこの詩

は始まる。そこから一気に作者は死んだ娘に思いを馳せる。その死んだ娘がふつと現れるが、もちろん現実のものではない。そして詩人は死んだ娘が新たな生を受けてやって来たと思う。その死んだ娘はお父さんが自分に会いたがっているだろうから、小さい妹を連れてきたと言う。それではその小さい妹は死んだ娘の生まれ変わりなのか？ しかしこの二人の娘はやはり別人である。詩人は言う——「またお眠り、小さい妹を呼んで置いておくれ」。そして最後にはまた初めのシーン、下の娘がはいはいをしていてほかにはだれもいないという現実に戻って終わる。娘を失くした親のせつない気持ちがよくあらわれている作品である。そう思いたくとも、新たな命は失われた命の代わりではなく、ふたりは別々の存在なのである。そして死んだ娘の「そこにわたしはずっといたの 暗闇のなかに／わたしは眠っていたの」という姿はせつない。

同じ死んだ子どもをテーマにした作品として、バングララデシュを代表する詩人、シャムシウル・ラーマン (Shamsur Rahman, 一九二九〜二〇〇六) の「一枚の写真 (Ekti photograph)」もせつない作品である。こちらも全文を引いておく。

——ああ、いらつしやい、その後いかがでしたか？

お元気でしたか？ お子さんたちは？ としばらく話したあとで

白壁にかかった物云わぬ写真を見せながら

わたしは言った、もの問いたげな客に——

——これはわたしの下の息子です、今はもういないんですが。

石のかけらのように

沈んでしまいました、わたしたちの村の池で、

三年以上も前のことです。鴉の啼く夏の昼でした——

こう話すのがなんとたやすくなくなってしまったことか。

これっぽちも声が震えるでもなく、

胸が割けてため息が漏れるでもなく、

眼に涙が溢れるでもなく。

自分の声を聞きながら、自分で驚いてしまう、

なんと淡々とした冷たい声。

三年、たった三年、

どれほどの蜘蛛の糸を張り巡らせ、時を過ごしたことか。

それでもこの間、なんとも無慈悲なだれかが

わたしの悲しみの河を干上がらせ、いつの間にか

中州を作ったようだった。

客が別れを告げると、わたしはまた写真と向き合って立つ。

問いかけるような眼で、

色褪せてゆく悲しみとともに。

フレームのなかからわたしの息子は

瞬きもせずにもみつめかえす、その眼には怒りも悲しみもない。

シャムシウル・ラーマンは実際に息子を失くしている。幼

かったその息子は、田舎の家に滞在中、池にはまって亡くなっ

たという。ほぼ現実に即して書かれたのではないかと思われる

この詩の趣はしかし、前述の「娘」とは異なっている。死んだ

息子への薄れていく思いと、そのことに対する驚き。そして最

後に詩人はあらためてその息子の写真を見る。「問いかけるよ

うな眼」で写真を見るのは、薄れていく記憶への後ろめたさであるうか。いずれにしても彼は、息子になにごとかを問いかける。しかしフレームのなかの息子は「瞬きもせずにもみつめかえ」し、「その眼には怒りも悲しみもない」のである。息子は死んでいる、という厳然とした事実がそこにはあるだけで、さきほどの淋しげな死んだ娘とは異なり、この息子にはもはや怒りも悲しみもない。

同じシヤムシユル・ラーマンには「彼らが行ってしまつたあとで (Ora cale yaoyar pare)」という興味深い作品もある。その詩はこのように始まる。

今度もまた、わたしは彼らを失望させた。

わたしの兄弟姉妹たちがこう言ったとき――

何日かわたしたちみんな、田舎の家に行くの、

あなたも一緒に来て。

そのときわたしの沈黙のなかに、

彼らはいやいやをするカダコンチャ鳥を見てしまった。

ありふれた里帰りの風景でこの詩は始まる。ただしみながり帰りするなか、作者は行きたくないと思つている。このあとで作者は語る、七一年、つまり独立戦争の際に自分も田舎に隠れ住んだが、それ以来戻っていないこと、けれども故郷の池や古い屋敷や木々はいつでも自分とともにあることを。なぜ帰りたいのかはこの時点で明らかにされてはいないが、とにかく詩人は田舎に帰らず町に残り、友人たちと語らい、本を読んで過ごす。しかし――

彼らが行つてしまつてから三日ののち、

ある晩、心の眼でわたしは見る――

あの田舎で、わたしたちの古い屋敷につづくベランダで

みなが噂話をしている。

手入れをしていない庭からは夜香木の香りが漂ってくる。

トランジスタラジオは、血を躍らせるポップ・ソングを流している。

会つたことのない父方のお祖父さん、そしてお祖母さんや母方

のお祖父さん、

父さんに上の伯父さんに、教師をしていた伯父さん、母方の叔

父さん、そして

わたしの十三歳の息子が、墓を突き破り、ひとりずつみな出てくる。

まるでイスラフィルのらっぱの音を聞いたかのように。

「会つたことのない父方のお祖父さん」の登場から話は思わぬ方向に進み、ありふれた里帰りに見えていたこの詩の風景はここへ来て一変する。田舎の家に集つてゐるのは死者たちであり、彼らはみな、墓を突き破つて蘇つてきた者たちである。言わずもがなのことではあるが、イスラフィルは終末を迎える際に、らっぱを鳴らして知らせるといふ天使である。その音を「聞いたかのように」と言つてゐるので、これはまさに復活の日というわけではないのだろうか、当然そのイメージも重ねあわされてゐる。さてこの詩では、そうした死者たちがどのような様子でいるかが続けて語られる。

アラビア語やペルシャ語も知つてゐるお祖父さんは

まっすぐモスクへと歩いて行き、
上の伯父さんは楽し気な集まりに、
教師の叔父さんは暗い部屋で、ネスフィールドの文法書をめくつ
ている。

母方のお祖父さんは、黒いアチカンのボタンを留めようとして
お祖母さん呼び、
母方の叔父さんは長い髭を櫛で梳いている。

そしてわたしの息子は池のほとりで、ひとり坐っている。

彼の顔には、物言わぬ傷の一片の雲がかかり、
そして父さんが、ラジオのポップ・ソングを消して

重々しい声で母さんに言った――

おまえの息子はどこだ？ まだ家に戻ってきていないぞ。

三十六年前に言ったのと同じように。

ネスフィールドの文法書は作者の年代ではよく使われた英文
法の教科書。アチカンはネルーがよく着ていたことで知られる
詰襟の上衣である。詩人の亡くなった息子がここでもまた登場
し、池のほとりに坐っている。ここでの死者たちは、生きてい
たのと同じ姿を取り、生きていた当時の再現かあるいはその続
きをしているように見える。ここにあらわれる死者は、冒頭に
あげた「地獄で温かい」の死者たちを想起させる具体的な存在
である。

それはともかく、詩人はかつて自分は放蕩者であったと語り、
当時、なかなか家に戻らない息子を父が叱責したと言う。父は
ここでもまた、帰ってこない息子に不満を述べているが、す
でに死者である父が「まだ帰ってこない」と言う意味は自ずと

明らかであろう。こうして死者たちの住まいである田舎の家の
ヴェイジョンを見た詩人は父にどう答えるのか、この詩はこのよ
うに締めくくられる。

わたしは椅子に坐っていた。

わたしの手から突然、コリン・ウィルソンの『オカルト』が滑
り落ちた。

そしてわたしの胸のなかで

だれかがわたしの遠い祖先のような

悲しげな声で言った――

時が来れば、呼ばれなくても家に帰るよ、父さん。

やはり今はまだ帰らない、時が来れば帰る、というのが詩人
の父への返答である。本当に蘇ったごとくの家族のなかに、自
らもいずれ加わるということであろうか。

同じく自らや近親者の死をイメーシしながら、およそ異なる
趣を持っているのが、ジョエ・ゴーシャミの「もうひとつの夢
(Ar eki shapna)」である。

母よ あなたはどこに あなたはもうひとつの森のそばを通り

わたしを呼びながら行ってしまふ

そしてわたしはこの森で あなたを捜し求めてきた

この詩の冒頭で母とわたしは異なる森に住み、お互いがお互
いを捜し求めている。

母よ あなたは少女となって もうひとつの森のそばを通り

「坊や 坊や」とわたしを呼びながら行ってしまふ

そしてその呼び声が耳に入るやいなや この森でわたしは

カベリの早逝した父であるわたしは

わたしの八歳の娘を捜して彷徨う その娘は

未だにわたしを「パパ」と呼ぶけれど 彼女自身の娘はもう八歳になる

「早逝した父」と言っているのです、自らはすでに亡きものになっ
ているのだろうが、母は死者なのか、それとも生者なのか。母は少女
になってしまっているのだから、すでに死者とも考えられるが、死者
となった「わたし」からは過去も現在も未来も同時に見えるの
かもしれない。いずれにしても「わたし」は死者特有の無時間の
世界に住んでおり、ここでは母は少女となり、「坊や」とわたしを
呼びながら捜すが、わたしも幼いころの娘を捜しており、同時に
その娘はすでに立派な大人です。八歳の娘を持っている。そして
わたしの森と母の森は交わることはないのである。

母よ あなたはわたしを呼びながら どの森のそばを通るのか

わたしは捜し求めながら彷徨う ほかのどこかを

運よくわたしたちが出会うなら だれがだれのことを訊くだろう

だれがだれを知るだろう どうやってどの子どもの名を尋ねる

だろう

ふたつの森の間を流れるのは この世の生とあの世の生

このようなふたりが万一出会ったなら、どの子どものことをどの
ように訊いたらいいのか、と詩人は問いかける。確かにここに描か
れているような無時間のなかでは親子は逆転することもあり得るし、
どちらがどちらになにを訊くべきかはよく考えてみるにむずかしい。
そしてそのふたりの住む森の間には「この世の生とあの世の生」が
流れる河が横たわっているのだが、つまりこの場所は死者の場所
であると同時に生者にもつながっているらしい。この詩においては、
このあとの締めくくりにこの場面、その生者への道が開けてくる。

母よ あなたはひとつの風を捉えて わたしを呼びながら行って
しまふ

わたしはもうひとつの風を捉え あなたを捜し求めながらこの
夢に戻ってくる

そこでは

手のひらいつぱいの 白や黄色や赤やオレンジの花が散る
そして地面に落ちるやいなや それらはすべて

学校の制服を着た きらきらとした子どもたちとなり

走り去っていく この森へ あの森へ その森へ……

結局のところ、この詩の世界では誰が死者で、誰が生者である
かは問題ではない。それぞれがそれぞれの森に暮らし、それぞれが
死と生を繰り返すのがこの詩におけるイメージである。そしてこの
再生のシーンはことのほか美しい。花が散って、それが子どもたち
となり、それぞれがそれぞれの森へと走り去っていく。ここではも
はや死者と生者に厳然とした区別はなく、

それぞれが自分の森で生き、彷徨い、そしてまた幼い子どもになるようだ。

おわりに

バングラデシュとインドのベンガル詩、ここではほんの数編を挙げただけだが、その死や死者を巡る表象には微妙な差異があるということが見えてきただろうか。

例えば墓というメタファーが東西どちらの詩人によっても用いられることはあるにしても、そのイメージや意味するところはやはり同一ではないだろう。なんといつてもヒンドゥーは自らが墓に入ることはないからだ。例えばショクテイ・チョットパツダエは「わたしを呼び寄せた人々／その人たちの墓を全部、わたしは暗闇のなかで見てきた／墓碑と墓碑と墓碑で、わたしはいっぱいになってしまった」と語る。ここにはシヤムシウル・ラーマンの「彼らが行ってしまったあとで」に見られるような個々の死者の具体性はない。シヤムシウル・ラーマンの墓は祖父や父や伯父がひとりひとりそこから出てくる具体的な場所を示すが、ショクテイ・チョットパツダエの墓は死者を弔う石であり、それゆえ詩人はそこに葬られている死者ではなく、墓碑でいっぱいになってしまふのだ。

墓に比して、ヒンドゥーにとって大きな意味を持つ焼き場は、西のインド側では頻出するメタファーなのに対し、東のバングラデシュ詩で目にするものは少ない。それは現実に墓は万人が目にするものである一方、焼き場はだれでも目にするものでは

ないからでもあるだろう。それでもバングラデシュの詩人が焼き場をまったく描かないというわけではない。すでに取り上げたアル・マームドの「フォルルクの墓で黒いジャツカルが」には「掛けてある服からは、焼き場から拾ってきた／半ば焼け焦げた屍体に被せた布のような／ひどいにおいがしていた。」という一節もある。フォルルクの墓参りにふさわしい服を探している場面である。これもまた不自然ではないのは、バングラデシュにもヒンドゥー教徒が暮らしているし、焼き場も存在しているからである。

とはいえ、ヒンドゥー教徒は自分が墓にそのまま葬られることをイメージしないし、イスラム教徒は自らが荼毘に付されることをイメージすることはないだろう。はじめに挙げたアクタルツジャマン・イリアスの作品に現れる死者たちや、「彼らが行ってしまったあとで」で墓を突き破って出てくる死者たちのように、生きたままの姿で蘇るイメージは、やはり遺体を燃やしてしまう習慣からは生まれにくい。ショクテイ・チョットパツダエの「行くさ、でも 今すぐには行かない」と、シヤムシウル・ラーマンの「時が来れば、呼ばれなくても行くよ」はほぼ同じ心境を表していると言えるだろうが、この両者が思い描く自らの死のイメージはおよそ異なったものである。

そしてこの違いは、最終的には生を一回限りのものとして見るか、それとも繰り返されるものとして見るかという違いにも繋がっていく。イスラム教徒にとっての死は厳然とした死であり、そのあとには復活と裁きがあるだけなのに対し、ヒンドゥー教徒の死はすぐに次の生へと繋がっていく円環的な世界の一場面となる。

平均的な日本人にとってはおそらくノボニタ・デブシエンのような輪廻転生的な世界観は馴染みやすいだろうし、ジボナノンド・ダーシユの描くような死者イメージはしつくりくるのではないだろうか。ジボナノンドの「死んだ娘」はまさに草葉の陰から見守るような存在だし、それが子どもであるからなおせつなさがつのる。対してシャムシユル・ラーマンの厳然と死んだままの息子や、シヨヒド・カドリの死後イメージ、アル・マームドの描く生々しい死神像などはやや異質なものに感じられるかもしれない。

しかしまたこの両者——バングラデシユの詩人たちとインドは西ベンガルの詩人たち——は、絶えずお互いを意識し、影響し合っている。例えばシヨヒド・カドリの「死ののちに」は輪廻的な発想とは無縁でありながら、輪廻から生まれる解脱的なイメージをもつ。今でこそ二国になっているが、ベンガルの場合、常に西は西、東は東であったわけではない。同じことばを使いつつ異質の世界を描くふたつのベンガルはまた、混ざり合い、新たな観念をも導き出していくのかもしれない。

参考文献

- Chakravarty, Amiya, *Amiya Chakravartyer Sreshtha kabita*, 6th ed., Dey's Publishing, Kolkata, 2008.
- Chattopadhyay, Shakti, *Shakti Chattopadhyayer Sreshtha kabita*, 2nd ed., Dey's

Publishing, Kolkata, 2009.

Das, Jibananda, *Jibananda Daser kabhyagrantha*, 9th ed., Bengal Publishers, Kolkata, 1984.

Datta, Harsha ed., *Deshar kabita, 1983-2007*, 3rd ed., Ananda Publishers, Kolkata, 2016.

Devsen, Nabania, *Nabanita Devsener Sreshtha kabita*, 5th ed., Dey's Publishing, Kolkata, 2015.

Goon, Nirmalendu, *Nirbaccita*, 3rd edition, Kaki prakashani, Dhaka, 1991.

Goswami, Joy, *Sreshtha kabita, Prati-bhas*, Kolkata, 2008.

Mahmud, Al, *Al Mahmuder kabita*, Haraph, Dhaka, 1980.

Quadri, Shahid, *Shahid Quadrir Kabita*, Sahitya Prakash, Dhaka, 1993.

Rahman, Samsur, *Nirbaccit 100 kabita*, Anyaprakash, Dhaka, 2005.

バングラデシユ詩選集／丹羽京子編訳／大同生命国際文化基金／二〇〇七
もうひとつの夢／丹羽京子編訳／大同生命国際文化基金／二〇一三