

Actes du XXIX^e Congrès international des Orientalistes
Paris, Juillet 1973
Section organisée par Jean FILLIOZAT

INDE ANCIENNE

EXTRAIT



L'Asiathèque
6, rue Christine
PARIS
1976

RICHARD F. GOMBRICH

OBSERVATIONS ON THE *VESSANTARA JĀTAKA*

The Pali text of the *Vessantara Jātaka* was published by Fausbøll in 1896. An English translation by W.H.D. Rouse appeared in 1907, but it is neither accurate nor attractive. My friend Mrs. Margaret Cone has now made a new translation, and I have added an introduction and illustrations, photographs of Sinhalese temple paintings.

Professor Alsdorf made the only important contribution to modern scholarship on the Pali *VJ*, with his article " Bemerkungen zum Vessantara Jātaka " (*WZKSO* I, 1957, pp. 1-70). He established its relationship to the version of the story in the *Cariyā-piṭaka*, and made many emendations to the text, most of which we have accepted in our book. This paper attempts to add a few minor points : " Einige weitere Bemerkungen zum *VJ* ".

I

Several further emendations may be confidently conjectured from the *Vesatturu dā sanna* (ed. D.E. Hettiaratchi, Colombo 1950), a Sinhalese text of about the twelfth century which paraphrases the verses and a few prose passages. Hettiaratchi includes a helpful table of variant readings of the Pali.

Alsdorf has shown how certain episodes in the prose narrative result from misunderstandings of the (much older) verses. A similar misunderstanding may have given Vessantara's rain-bringing elephant his odd name, Paccaya. Pali *paccaya* commonly means (i) 'cause', or (ii) 'requisite' ; in the latter sense it often refers to the four material necessities of a *bhikkhu* : robes, food, lodging and medicine ; but it can also refer to the necessary material concomitants of some other social role. When at the end of the story his father visits Vessantara in the mountains to recall him from exile, and has just anointed him king, a triumphal procession forms up. At this point come verses 751-2 which we translate:

" When he was washed from head to foot and was wearing clean clothes and all kinds of jewellery, he mounted on the proper elephant and bound his sword, the scourge of his enemies.

" Then sixty thousand fine-looking fighting men of equal birth surrounded the lord of charioteers and made him glad. "

"Proper elephant" translates *paccayaṃ nāgam* ; "of equal birth" translates *sahajātā* . The author of the word-commentary takes *paccayaṃ* as a name : he glosses, " the elephant born on the same day as himself ". This is due to the narrative tradition, as we shall see. But the verses refer to no particular elephant, just to one proper to Vessantara's new royal status. Similarly, the *sahajātā* are warriors of equal birth, *ksatriya* nobles.

The prose account of Vāssantara's birth precedes the canonical part of the story, which begins with the brahmins'

request for the magic elephant which Vessantara is riding. It is therefore natural that the preamble should refer to this elephant. The prose narrative in fact says that on the day of Vessantara's birth were born also the elephant Paccaya and sixty thousand boys who form his retinue (p. 485, lines 27-9). Who are these sixty thousand lads, who play no further part in the story ? They are the conventional sixty thousand warriors from verse 752. And the elephant ? Just before the birth of the sixty thousand a divine elephant comes and puts her all-white baby in the royal elephant stables, and (lines 24-5) *tassa Mahāsattassa paccayaṃ katvā uppannattā Paccayaṃ eva nāmaṃ karimsu*. Whatever this may mean, it is clearly a laboured attempt to explain why the elephant's name is Paccaya — which is a misunderstanding of verse 751. Reuse translates : " Because this creature came to supply a need of the Great Being, they named it Paccaya. " He takes *paccaya* to mean " requisite " ; possible, but *paccayaṃkatvā* is odd — one would expect rather *paccayaḥhūtassa* or *paccayaवासena*. I prefer to read *Mahāsattam* with the Burmese Mss. and to translate : " Because the elephant was born on account of the Great Being... " ; *paccayaṃ katvā* I take to mean literally " making (the Great Being) the cause " .

Be this it may, the confusion which makes it appear that the original elephant has been restored to Vessantara in verse 751 is evident in later versions of the story. Here too it is relevant to remember both normal meanings of *paccaya*. For verses 754-6, referring to Vessantara and his wife Maddī, begin *Idañ ca paccayaṃ laddhā*... This means " for this reason ", but with a little grammatical obtuseness can be misunderstood to mean " having obtained Paccaya ". So we find in the Chinese version that the rival king who had asked for the elephant sends it back to Vessantara with rich presents and a message of regret.

Vessantara is Pali for Sanskrit Viśvantara. Jacobi etymologized this to mean " giving everything ", *tara-* (from root *tr̥*) being found in this sense in Hemacandra (twelfth century). Alsdorf (p. 3) agrees. But all attempts to etymologize the name may be misguided. Viśvantara already occurs in the *Āitareya Brāhmaṇa* (7,27) as the name of an otherwise unknown king. So I think that like Mādri (and no doubt all his other relatives) Viśvantara has a customary name of no significance.

IV

In verses 460-3 Vessantara, on the point of giving away his children, declares his intention of saving the world and himself. I agree with Alsdorf that these 4 verses are probably an interpretation. But it is unfortunate that he has completely misunderstood the phrase which is the most crucial in the whole work for the religious impact of the text as we now have it. To his son Vessantara says (v. 461), " I shall cross to the further shore of birth, and make the world with its gods cross also ". The last phrase is *santāressaṃ sadevakaṃ*. The corresponding phrase addressed to his daughter is *uddharissaṃ sadevakaṃ*. The purport of both is " I shall save the world ". Alsdorf gives no interpretation of the latter phrase ; but of the former he says (p. 46, note), " Das causativ gibt keinen Sinn ". He emends to *santāressaṃ*, and translates, " Ich werde Hinübergelangen in die Götterwelt ". Bis annuit Homerus. (i) To get the non-causative future form one would have to read *santariṣsaṃ*. But emendation is otiose, because (ii) *sadevakaṃ* in Buddhist idiom is an abbreviation for *lokaṃ sadevakaṃ* and means the whole inhabited world, the *sattaloka*. See *Sutta-nipāta* 86, and for close parallels to

V

Alsdorf calls the story " ursprünglich völlig unbuddhistisch " (p. 4) and the original poem " durchaus verbuddhistisch " (p. 28) ; the same theme pervades the third and final section of this article — which I otherwise find persuasive. He rightly points out that in the old verses there are no such Buddhist terms as *Bodhisattva*, no unambiguously Buddhist sentiments, and such un-Buddhist things as alcoholic drinks. But does this add up to a proof that the text is not Buddhist ? Would this not be on a par with the unwarranted assumption that Asoka was not a sincere Buddhist because his inscriptions talk of heaven and not of nirvana ? Jātaka stories were and are intended primarily for a lay audience, literature of the market, not the monastery. For instance, consumption of alcohol is condemned by all major Indian religions — and yet widespread ; surely mention of it proves nothing about the religion of either the author or his public. Alsdorf has recorded (p. 61) his gratitude to pious Buddhists for not deleting the references to alcohol ; but this tells against his argument, for were such realistic descriptions normally unacceptable in a Buddhist milieu, they could hardly have survived centuries of oral tradition, in which the distinction between authorship and recapitulation is necessarily blurred.

There are, on the other hand, arguments in favour of the story's Buddhist origin. It is both a eulogy of generosity and a satire on brahmin greed. Moreover, this is generosity of an unusual kind. It is not the Hindu but the Buddhist (or Jain — of whom more below) who is exhorted to abandon his wife in the prime of life and his children while they are

still young. Alternatively, it is the Buddhist and his wife, not the Hindu, who may in real life give away their son - not of course to a brahmin, but to a monastery. The psychological situations of the story appeal precisely to Buddhist audiences. We can also see why Buddhist monks should be keen to propagate the story : overtly it idealizes generosity, the virtue on which they physically depend ; covertly it may justify to them the narcissism of their own abandonment of their families. It fits my argument that this narcissism, notably Vessantara's desire for omniscience, is mainly explicit in the prose stratum, which has been generally regarded as monks' work. Contrast with this praise for the heterodox type of renouncer the anti-brahmin animus which pervades the story.

The above arguments would apply as well to Jainism, and yet the *VJ* is not among the many stories common to Buddhist and Jain literature. From this I deduce that the *VJ* is not only not *un-Buddhist*, but also not *pre-Buddhist*. This is after all far and away the most popular story in the Buddhist world ; so having explained its popularity with Buddhist we should also explain why it is not present, let alone popular in any other Indian tradition. Had Vessantara not been recognized from the first as a Buddhist hero, surely others would have borrowed him, and first of all the Jains.

VI

I conclude with a set of questions which are not rhetorical but genuine. Alsdorf has proposed several complicated transpositions in the text, with no manuscript authority, in order to improve the logical sequence. Let us leave aside the objections that ballad literature, as we can see for example from popular Sinhalese religious poetry, is often far from logical. Alsdorf sometimes hypothesizes that the order of the original verses has been disturbed ; on p. 510 he simply

reverses the order of an old verse and a piece of prose. How is it envisaged that these corruptions occurred ? Is it likely that the old verses were jumbled during oral transmission ? If so, was there only one line of transmission ? If there were more, why should only the illogical version have survived ? Or did the corruption arise in the (now unanimous) written tradition ? Again one asks : do all the mss. of this extremely popular text derive from one ancestor ? And could complicated transpositions, not explicable as a disorder of pagination, arise at all ? Of course, some of these questions can also be asked about other forms of corruption ; but transposition raises them acutely. I hope someone may offer some answers.

LE CARYĀGĪTIKOSA

Le *Caryāgītīkosa* (CG) est une collection d'une cinquantaine de chants écrits en vieux bengali ou en vieux malhili. CG appartient à la dernière phase du bouddhisme indien, et son style annonce la poésie postérieure de la bhakti de l'Inde septentrionale.

On trouve les auteurs du CG parmi les siddhas bouddhiques — il suffit de citer les noms de Luiṇā, Saraha, Kāṇha, Bhusuku, Kukkurī et d'autres pour situer le texte dans le milieu tantriste des derniers siècles avant la disparition du bouddhisme indien.

Dans le seul manuscrit que nous connaissons, les chants s'insèrent dans un commentaire sanscrit écrit par un certain Munidatta. La traduction tibétaine des chants et du commentaire se trouve dans le recueil des commentaires canoniques, le Tanjur. J'ai pu consulter l'exemplaire du Musée Guimet (édition Narthang) où notre texte se trouve dans le tome 47, et celui d'Oslo (édition Dergué, tome 51).

Le texte original a été découvert au Népal et publié par le savant bengali Haraprasād Śāstrī en 1916. Le CG ne tardait pas à susciter un intérêt considérable parmi les savants du Bengale, dont je me bornerai à évoquer les noms de Mohammed Shahidullah et de Sukumar Sen, qui ont publié, en 1941 et 1948, des traductions intégrales en anglais, ainsi que celui de P.C. Bagchi qui a publié en 1938 une édition (extrêmement incorrecte) de la traduction tibétaine selon l'édition de Narthang. Le CG est resté très peu étudié en Europe.

La traduction du CG est restée incertaine. D'abord, le seul manuscrit connu semble avoir disparu après sa publication par Śāstrī. Donc il a été impossible d'établir une lec-

ture définitive et sûre. Ceci a été d'autant plus grave que le texte tel que nous le connaissons se trouve dans un état détérioré, et par conséquent la compréhension en est souvent presque impossible. Les chercheurs bengalis ont essayé de résoudre les difficultés en se référant au prakrit ou aux dialectes modernes du Bengale. Parfois ceci a donné de bons résultats, mais souvent — il faut le dire — on est resté dans l'incertitude. Cependant, je crois que l'on peut rectifier un certain nombre de fautes et combler les lacunes au moyen de l'étude systématique de la version tibétaine.

De plus, les savants indiens n'ont pas utilisé au maximum le commentaire sanscrit de Munidatta (M). En effet, cet ouvrage donne une explication suivie de chacun des chants. Si cette explication nous semble parfois obscure, c'est que nous ignorons la signification exacte de beaucoup de termes techniques. Je crois que l'on trouvera la raison de ce manque d'intérêt pour M dans la distinction que l'on a faite jusqu'à maintenant entre le style et la signification, entre l'image et le message. Or, c'est surtout le style qui a retenu l'attention des chercheurs indiens. Un grand nombre de ces chants nous offre, dans une langue probablement très proche de celle du peuple, toute une série de tableaux de la vie quotidienne : la chasse, le jeu aux échecs, le cardage du coton, les bateaux traversant les fleuves, l'éléphant en rut, les yogins et les ascètes, les amours d'un jeune couple, etc. Alors, tout le monde a reconnu que, derrière ces images, il y a un sens caché, un contenu ésotérique. Cependant, malgré les efforts de Bagchi et de S.B. Dasgupta de rendre compte de ce contenu ésotérique, il n'est pas moins vrai que c'est surtout le style, c'est-à-dire les images externes, qui a été l'objet de l'attention des chercheurs jusqu'à maintenant. Sukumar Sen est allé jusqu'à appeler les images quotidiennes " the sugar coating of the bitter pill " — " the bitter pill " étant le sens caché — .

Alors, ce que je vous proposerai maintenant, c'est le contraire. Je crois que le contenu ésotérique est inséparable du style, ou, inversement, que le style est le seul moyen possible d'exprimer le sens caché. Ce qui nous amène à cette conclusion : c'est le grand nombre — en tout, une cinquantaine — de mots homophones qui sont caractéristiques du CG, phénomène qui permet de lire un chant soit comme un tableau de la vie quotidienne, soit comme un message ésotérique. Pour ne donner qu'un seul exemple, on peut traduire la phrase *sasura nida gela bahur̥ jāga* ainsi : " Le beau-père s'endormit, la belle-fille resta éveillée ". Cependant, en même temps, les mots *sasura* " beau-père " et *bahur̥* " belle-fille " peuvent aussi être compris comme " souffle-vital " et " causal-psychique ", ce qui donne à la phrase une signification toute différente en révélant un contenu ésotérique. Un autre exemple, plus compliqué, est la phrase suivante : *meri taḷḷā bār̥ khasama tuḷā / sukaṇa che re kapāsu phutiḷā*, dont la traduction — sur le plan concret et quotidien — est la suivante : " Dans mon jardin en jachère pousse le coton du ciel ; c'est maintenant que fleurit la fleur blanche de coton ". Cependant, en supposant une étymologie différente de *taḷḷā* — " troisième " au lieu de " en jachère " — et de *tuḷā* — " égal " au lieu de " coton " — et avec une interprétation de *kapāsu*, " fleur de coton ", que j'expliquerai, on aboutit à la traduction qui suit : " Mon troisième jardin est égal au ciel, car maintenant l'Absolu a fleuri ". Pour un lecteur — ou plutôt un auditeur — tantriste contemporain, nous pouvons en être assurés, la signification de l'expression " troisième jardin " serait évidente : il s'agit du troisième, c'est-à-dire du pénultième Vide, et le " ciel " serait compris immédiatement comme le quatrième Vide, comme l'Absolu. Le jeu de mots est parfois assez compliqué ; par exemple, *kapāsu*, " fleur de coton ", signifie en même temps l'Absolu, selon l'explication de M : *ka-kārasya pārśva-vartī kha-kāras*, " ce qui se trouve à côté de la lettre KA c'est la lettre KHA ". Cette explication était d'ailleurs sans

doute superflue pour le lecteur initié, car la lettre KHA signifie, conformément au système tantrique de syllabes symboliques, justement l'Espace, l'Absolu. Il y a une vingtaine d'étymologies de ce genre dans le CG. Le nombre d'images est augmenté par une très grande quantité d'images contenant leur propre explication, comme par exemple *suna mehelī*, " la femme du Vide ".

Que signifie donc cette juxtaposition dans une seule image, c'est-à-dire évidente même sans référence au commentaire, de l'ouvert et du caché, de la vie quotidienne et de la vie spirituelle, bref, du *samsāra* et du *nirvāṇa* ?

S'agit-il, comme on l'a pensé, d'un désir de cacher les vérités spirituelles du monde profane ? S'agit-il de garder un secret ? Ou est-ce que l'Absolu échappe à toute description, et qu'il ne peut être indiqué que par allusion obscure ? Voilà les explications traditionnelles. Mais il y a une autre explication. On sait que le terme central de toute la philosophie des siddhas bouddhiques est le *sahaja*, dont la traduction littérale est " né en même temps ", d'où la signification " congénital, inné, naturel ". C'est l'expression la plus profonde du Vajrayāna de la vérité absolue. On a adopté la traduction " l'Inné " ; cependant, ceci risque de donner l'impression qu'il s'agit d'une réalité d'ordre psychologique et subjective. On a aussi proposé la traduction " le non-conditionné ", mais cela entraîne le désavantage de souligner la transcendence du *sahaja*. Or, le *sahaja* est l'état paradoxal où toute dualité a disparu. Cependant, est-ce que cela signifie la disparition totale du *samsāra* et du *nirvāṇa* dans une sensation purement moniste ? Je ne le pense pas, et je crois que les chants de CG expriment ceci : la suffusion de *samsāra* par *nirvāṇa*, du monde phénoménal, plongé dans les tourbillons du temps, par la sérénité atemporelle de la vision mystique — cela, justement, est le *sahaja*, la co-émergence, la co-existence de deux modes d'être radicalement différents et paradoxalement unis.

Nous pouvons maintenant revenir à la question du style. Pourquoi les auteurs ont-ils choisi de chanter la libération suprême en décrivant la vie quotidienne dans une langue si proche de celle du peuple ? Par sympathie ou solidarité avec celui-ci ? Certainement pas. C'est parce que cette langue était susceptible d'exprimer la co-émergence, le *sahaja*, par des mots homophones nombreux, de sorte que les chants sont devenus eux-mêmes une manifestation de la co-émergence, de ce paradoxe qui échappe à toutes les tentatives à le définir dogmatiquement. Ainsi le choix de cette langue, et par conséquent, l'apparition du premier document dans une langue moderne de l'Inde septentrionale, était dicté non par des considérations stylistiques, mais par des considérations métaphysiques.