The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	ラサの概念
Author(s)	寺内, 徹
Citation	待兼山論叢. 哲学篇. 1978, 12, p. 49-64
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/9212
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

ラサの概念

寺内　徹

一

ラサ(rasa)とは一般には樹液や体液、更に味といった意味で用いられることばであるが、本稿で取り上げようとするラサとは、インドの芸術ことに詩学の世界にあって固有な理念として意図されたものである。[1] このラサ理念は、現存する文献では四世紀頃には成立したと推定されている「ナートヤ・シャーストラ」[2]（以下N.Ś.と略記する）をもって嚆矢とし、更に十世紀後半から十一世紀初頭にかけてカシュミール地方で活躍したシヴァ派のヴェーダーンタ学者アビナヴァグプタによってその理論が確立される。N.Ś.はラサ説についての基礎文献であり、ラサ理論についての諸説は、この論書で説かれている記述の解釈をめぐって展開されるのである。アビナヴァグプタ自身もこの論書に対して注釈書Abhinavabhāratī[3]を著しており、この注釈によって我々は、散佚して現在では全く見ることのできない当時のラサ理論家たちの諸説の断片を窺い知ることができる。従って、ラサ学研究の第一歩はまずはこの両著に依って始まるわけであるが、しかし誰が如何にラサ解釈したのかを概観することからラサ学研究の始まりがあるのではない。むしろ何故そのように解釈したのかを見極めるものでなければならず、そのためにはラサとは一体

何であるのかをまず明らかにしておく必要がある。そこで本稿での考察手順として、ラサ文献に当る前に筆者がラサ説を概観して得たラサの概念を一般化して述べておきたいと思う。このことはいまの筆者には是非とも必要とされることなのである。なぜなら、筆者はいまやっとラサ学研究の門出に発とうとしているのであり、このことはまた筆者自身が芸術哲学の思索のなかに身を置くことを意味するからである。そして門出に発とうとする者の常として、ラサに則してあるいは衍義することによってラサについての筆者自身の基本的な視点を見定めておく必要があるからである。

二

まずラサというものを一つのイメージとして想起してみると凡そ次のようである。たとえば登山したとしよう。明方、仄白くなった東の空からのぼる太陽をながめるとき、我々は日常の生活のなかではあまり経験されることのない、自分というものの全体が自然の息吹きのなかに包みこまれてしまうような一種名状しがたい感じにとらわれる。これと似た同じような感じを我々は優れたドラマを観たときにも体験するのである。たとえそこにおいて表現され現に展開している事柄が現実には起りえないような事柄であったとしても、我々はそのことを馬鹿々々しく思うようなこともなくともに涙し笑うのであり、現実に経験されること以上にそこにおいて真実を観るのである。このような優れたドラマを観たとき味わう感銘といったものを、我々はどのようなことばでもっていい表わせばよいのであろうか。インドにあっては、表現されたもののうちに籠められたあるものとしてあり、しかもそれを享受することによってうける感銘や感動といったものをいい表わすことばとして、ラサという語が要請されるのである。

従って、表現されたもののうちにあるラサは、表現されたものの単なる付属物といったものではなく、むしろ芸術の本質に関わるものとして理念となりうる要素を内包している。またそこにおいて享受されたラサは、ある種の感情に関わるものではあるにせよ、単なる感情論として解消されるべき性質のものではないのである。ラサがこのようなものであってみれば、我々はそれを芸術の理想とされる美、あるいはそれがある種の感情に関わるものとして、美的感情といったものに同定されうる内容をもつものと予想しうる。では美とは何であり、また美的感情とは一体どのようなものであろう。ここで美あるいは美的感情に関わるものと予想しうるラサの方式、つまり感性を媒介とした見るものと見られるものとの関係について少しく考えてみたい。(4)

まず最初に、ラサが享受されるためには、見るものが見られるものを見なくてはいけない。ただ単に見られるものが見えるという消極的な知覚ではいけないのである。そうしてラサは、見るものが見られるものを見ることにおいてのみ享受されるものとしてある。なぜなら、ラサを享受したある人が未だ享受していない第三者にその享受について語ったとしても、それはただ第三者に観念として知られるのみで到底楽しまれるものとはならないからである。ここでの見るものと見られるものとの関係は、見ることにおいて分極化した相互補助の関係にあり、見られるものは見るものを触発し、見るものは見られるもののうちに自己の何らかの意味を見出すのである。言換えれば、見るものは、自己の知覚表象を見られるものに還元し関係づけることによって見られるものを判断する概念的な判断ではなく、むしろ知覚表象それ自体のうちにむかうことにより、見るものの主観と関係づけることで見られるものを判断するのである。従って、ここでの見られるものは、そのものが何であるのかが問題となるのではなく、そのものが自分にとってどのようなものであるのか、つまり主観にとっての快・不快が問題とされる。

見るものと見られるものとの関係がこのようなものであれば、一般的にみてこの判断つまり我々が日常生活のなかで一般的に経験する快・不快に関する判断は、当然個人のもつ快適性により相違することになる。ある人にとって好ましい色は別の人にとっても好ましい色とはかぎらないからである。従って知覚表象と主観との間に成立する判断が一般的判断としてあるかぎりは、各人がその判断の適用に関して個別的であるところからして普遍的に妥当するものとはならないのである。ではこの判断が美的なものに置き換えられるとどうであろう。一般的判断は、たとえその判断がしばしば広く一致するところはあるにせよ、知覚対象に関して個人的欲求や関心と関わっているかぎり個別的な判断の域をでないのであるが、美的判断に置き換えられるとその判断は、対象の適意性を判断する一個人にとってのみ適意な判断ではなく、判断した個人の適意性を他の者にも要求しうる謂わば普遍的に妥当しうる判断となる。勿論ここでの判断形式は、見るものの知覚表象と主観との関係において見られるものが規定され、しかもその判断における心性は快・不快の感情と関わっているのであり、そのかぎり美的判断は一般的判断とその判断形式及びその内容が類似したものと看做しうる。両判断とも概念的思惟のない主観的判断と規定されるのであるが、では美的判断にみられる主観的にして尚且つ普遍妥当性を要求しうる根拠とは一体何であろうか。

通常我々はある山をながめそこに美しさを感じたときある種の快感情に充たされるのであるが、しかし心に充たされた快感情それ自体が美しいというのではなく、美しいのは飽くまでもその見られた山なのである。だが今までにみてきたように、その山が美しくあるためには我々の視覚を通して見らなければならず、そして見られることによってのみつまり見るものの主観がその山に何らかの意味を見出すことによってのみ、その山は美しく生きた山となる。言換えれば、その山が美しいものであるということは、そこにおいて見るものの何らかの自己意識が反映され

対象化されてあるということであり、その対象化された自己意識を自己の主観において見ることにより快・不快に関わる感情を感じるのである。このことは嚮にみた感性の一般的判断についても同様に指摘できるのであるが、それでも尚且美しいという主観的判断が普遍妥当性を要求しうる根拠を求めるとすれば、対象化された自己意識のあり様のうちにその根拠が認められる。そのあり様がどのようなあり様としてあるときに美的判断の対象となりうるのかの疑問については、意識の内容つまり人間の生のあり様を考えれば自ずと明確になる筈である。一般に日常の生活のなかにあっては、我々は様々な利害に取り巻かれており、しかも現に生きているかぎり自己の取り巻く状況から決して超越的ではありえない。むしろ所与の状況と積極的に関わることによって自己の生を確かめている。このような日常のなかにあっては我々の感性は勢い功利的になりがちとなる。自己の個人的充足性を対象にむかって要求するのである。日常の生のあり様が多分に利害的であり何らかの制約を遁れえないものである一方、我々はもう一つの生、つまり日常の生の営みの底流を貫いて流れる本来的な生あるいは理想とされる生といったものを認めうる。誰しもがよりよく生きたいと願っているかぎり、そしてまた自己の境涯を全うしようとするかぎり、自己のあるべき生を偽りなく全うしたいという気持ちは誰しも同様であろう。そうしてそのことが容易に実現されえないのが我々の現実でもある。しかし我々は見るというそのことに徹した営為において何ものにも拘束されることのない自己のあるべき生が体験されるのである。つまり見られるものに対する見るものの心性は、自己の功利的欲求を対象に求めるのではなく、私心のない態度で対象に接するのであり、そのことによって自己の本来的な生をそこにおいて自覚するのである。見られるものが見るものにとってこのようなものであれば、見られるものは最早美的な対象というよりもむしろそこにおいて自己の生が営まれる場所的性格を担うものといえる。嚮にもいったように、

ある対象が美しいといえば美しいのはその対象であるに相違ない。そして美的享受の常として享受者は快感情に充足される。だが対象のうちに見出されたものは享受者のあるべき生の様態なのである。美的対象がこのようなものであるからこそ、我々は認知対象について他人にも賛同を要求しうるのであり、またそこにおいて得られた快感情は単に個人的な感情の域に留まるのではなく、他の者とも共有しうる謂わば普遍妥当性をもちうる感情となるのである。

対象に見出される美、あるいはそこにおいて享受される美的感情とは以上のようなものであると看做されるのであるが、本稿の考察対象たるラサにおいても同様の指摘ができる。もとよりラサは、以上のようなものとして最初から明瞭に自覚されていたわけではない。むしろもっと素朴に表現されたもののうちに見出される日常とは異質な経験をいい表わすために、ラサという語が用いられたのであろう。だがラサという語のうちには紛れもなく今まで述べてきたようなことが見取れるのである。以下においてみるように、ラサは人間の感情のなかでも特に基本的感情(sthāyibhāva)と密接に関係するものとして説かれている。このことの秘密は、ラサが人間のあり様と深く関わっているということであり、しかもラサは非日常的な昇華された感性的様態であることが示されているのであるが、しかしこのことの明快な説明は隔たること数世紀アビナヴァグプタの出現を俟たなければならないのである。以下、まずN.śのラサ説を概観しておきたい。

三

劈頭に記したようにN.śはラサ学説の基礎文献であるが、この論書においてもラサは演劇の中心をなすものとし

て既に自覚されている。だがその記述は極めて簡潔であり、そのためにラサは、人間の感性的な状態(bhāva)ことに基本的感情(sthāyibhāva) とどのような関係にあるのか、様々に解釈しうる余地を残したままとなっている。ここでは、ラサという語の一般的な意味が味であるように、演劇におけるラサを料理の味わいと対比して、それがどのようなものであるかが説かれている。我々は美味な料理に舌鼓をうちその味（ラサ）を味わうように、観客は優れた演劇を観て心でラサを味わうというのである。以下にラサ説が最も集約されている箇所を挙げておきたい。

実にラサがなければどのような事柄であれ展開しない。この場合、ラサは設定(vibhāva)、感情表現(anubhāva)及び付随的感情(vyabhicāribhāva)が結びついて生起する。何か実例があるのか（というのなら、それについて）答えよう。たとえば、様々なスパイスや野菜そして食品が結びついて味（ラサ）が生ずるように、様々な状態(bhāva) が結びついてラサが生ずる。そしてまた、糖密、食品、スパイスそして野菜等によって六種類の味が生みだされるように、そのように様々な基本的感情(sthāyibhāva) が種々なる状態(bhāva) を伴ったときラサの状態になる。では、ラサという語の意味は何であるのか。味わうことのできるものである、というのがその答えである。どのようにして味わうことができるのか。たとえば様々なスパイスでつくられた料理をたべて味覚にたけた(sumanas) 人たちは味（ラサ）を味わい喜び等をも得るように、そのように種々なる状態(bhāva) の表現で示され、ことばと身振りとサットヴァとを伴った基本的感情(sthāyibhāva) を味わい共感の心ある(sumanas) 観客たちは喜び等をも得る。それ故、ナートヤ・ラサといわれるのである(N.Ś 第六章八十二―三頁)。

ラサが最も簡明に説かれている箇所の訳は以上のようであるが、このうち「ラサは設定(vibhāva)、感情表現

(anubhāva) 及び付随的感情(vyabhicāribhāva) が結びついて生起する」という部分が所謂「ラサ・スートラ」といわれ、ラサ理論はこの基本命題をめぐって展開されるのである。ここでまず以上の内容を検討するまえに、予備知識としてラサと密接な関係をもつ bhāva の説明をしておくと、[5] vibhāva (設定)、これは観客の感情を刺激し喚起する要因(hetu, nimitta) となるもので、この意味からして表現されたものの全体をさすこともある。具体的には、ヒーローやヒロインといった設定人物(ālambana-vibhāva) と時節や場所などの舞台上の装置(udīpana-vibhāva) とに区別される。[6]

anubhāva (感情表現)、これは設定人物の感情を表わすことを特徴とした身体上の変化のことで、眉の動き等がこれに当る。この感情表現のなかで、麻痺(stambha)、発汗(sveda)、身の毛のよだち(romāñca)、声のとぎれ(svarabheda)、身震い(vepathu)、顔色の変化(vaivarṇya)、涙(aśru)、失神(pralaya) の八種類は、身体上の変化つまり感情表現であると同時に、人間の最も内的で純粋な状態 sattva を基として表現されるものとして特に sāttvikabhāva とよばれる。

vyabhicāribhāva (付随的感情)、この感情はちょうど大海における波に譬えられ、[7] sthāyibhāva (基本的感情) という大海において生じたり消えたりする束の間の感情で、設定中の時々の状況に応じて表わされる。N.S では三十三種類の付随的感情が数えあげられている。大海に譬えられる sthāyibhāva (基本的感情)、この感情が直接ラサと対応する。この感情は我々が生れながらにして潜在的にもっている基本的な感情で、ラサの諸相と対応して八種類ある。[8]

ラサと関係する bhāva は以上のようであるが、いま「ラサ・スートラ」だけに注目してみると、ここではラサは

一体どこに或いは誰に生ずるのか定かでない。設定・感情表現・付随的感情の三状態は、演劇という形式において表現されるべきものであり、そしてまたラサは演劇のなかで表現されるものであるという別所(N.S., 7.119.)[9]での記述から併せ判断すれば、ラサはこれら三状態により表現され認知されると解釈できよう。だがこのように解釈したとしても、ではラサは表現されたもののどこに認知されるというのであろうか。役者のうちにであろうか、それともラーマといった設定人物のうちにであろうか。そもそも表現されたもののうちに認知されるラサとは一体どのようなものなのであろうか。また、種々なる状態を伴った基本的感情がラサの状態になる、とその両者の関係が説かれるのであるが、ここでもラサと基本的感情との関係が曖昧である。種々なる状態とは設定等のラサ生起に関わる三状態と見做しえるわけで、してみると基本的感情は演劇という形式において表現されるべきものといえる。では表現された基本的感情がどのような条件を充足すればラサとなるのであろうか。このような記述の簡潔さあるいはラサと基本的感情との関係の曖昧さといったものが、当然のこととしてラサ理論家たちの解釈の的となるわけであるが、[10]ただ先に訳したラサ説のなかで注目したい箇所がある。それは、ラサを味わうことのできるのは「共感の心ある観客たち」[11]と規定されていることである。つまり、どのような観客であれ観劇しさえすれば等しくラサを享受できるというのではなく、表現された演劇を十分に享受し味わいうるだけの資質といったものが観客に必要とされているのであり、更にその資質を基として、享受されたラサの味わいが単に個人的な味わいとしてではなく等しく観客に共有されるものであるということ、このようなことが「共感の心ある観客たち」という規定において認められるのである。従って、ラサは単なる感情論として解消されるべき性質のものではなく、寧ろそれによって表現されたものが統一的に捉えられる謂わば芸術上の理念に関わるものであるといえる。

では、喜び等の快感情によって構成されるものではあるにせよ感情一般の域に留まるものではなく、また芸術がそれによって統一されうるようなラサとは一体何であろうか。ラサを直接に説明することばとしては“āsvādya”（味わうことのできるもの）があるだけであるが、このことはラサという語の一般的意味からして当然の説明といえよう。しかしラサは味覚という個人的な嗜好に留まるだけのものではなく、より高次な意味合いを孕んだものであることは明らかである。ただそれが何であるかは、料理に対比されて説かれるだけであり、それ以上の説明はなされていない。恐らく、表現されたもののうちにあって、しかもそれを享受することで日常では経験されることのない何ものかをいい表わすことばとして、ラサが用いられたのであろう。してみると、ラサそれ自体は本来素朴なものといえようが、しかしそのなかに込められた意味は決して軽いものではない。むしろ素朴であり直感的であるだけにより人間の存在と深く関わっているのである。ただここでは、直感的に感受されたものを未だ概念化されるまでには至っておらず、従ってまたそれは芸術上の理念になりうる要素を孕みながらも理念として確立されるまでには幾許かの経過が必要とされるのである。

四

ここではラサ学説の泰斗アビナヴァグプタの説を少しく概観しておきたい。前節でみたように、ラサは味わいを対象とする料理に対比されそれが何であるかが説明されるのであるが、しかしその記述が簡潔なため人間の感情ことに基本的感情との関係の曖昧さが残されている。またラサがどのような経過を経て享受されるのか、その経緯についての説明もなされていない。これらの問題を明快に説明したのがアビナヴァグプタである。彼によれば、ラサ

とは日常的な諸々の障害(vighna)の払拭された詩のもつ固有な魅力(camatkāra)を味わうことによって得られた自己意識(sthāyibhāva)の普遍化(sādhāraṇīkaraṇa)された喜びの感情様態に他ならない、とされるのである。そこでまず、アビナヴァグプタのラサ説を解く重要な鍵の一つである普遍化[12]の機能を彼の所説に従って述べておくと、およそ次のようである。

"tam agnau prādāt" 「彼はそれを火に捧げた」

まずこの文章を味読した認知者の心のなかには"pradadāni" 「私も捧げなければ」という実践的意欲が高揚される。もっとも、どのような読者であれ読みさえすればそのような意識が生ずるというのではなく、叙述された文章を味読するに相応しい資質といったものが要求されるのは当然であろう。考えられる条件としては、まず味読しようとする内容を信奉する者であるということ、あるいは信奉しないまでも、自己の感性に照してその内容に共感できる者でなくてはならない。アビナヴァグプタは表現されたものを十分に享受しうる者をAdhikārin（有資格者）といい、更にこの者を説明して「汚れのない知性をもつもの」[13]であるとする。このような条件を前提として、認知者は叙述文に示された内容の時間的空間的な差異を捨象して、その内容を自己の現在のあるべき様態として同定させるのである。同様のことが読者（観客）の感性に訴えかける詩や演劇についてもいえる。たとえば、表現のうちに認められる恐れといった感情を読者（観客）はその時空間を捨象して現に今体験するのである。尤もそこにおいて享受された恐れといった感情は、現実の限定された状況において体験される恐れと同質のものではなく、むしろ恐れ一般といえるような人間の存在の有様として享受された恐れなのである。また表現のうちに描写された恐ろしさは現実に類似したものではあるが現実そのものではない。このように、普遍化された感情とは功利的で個人的な日

常の感情とは異質なものなのであるが、このことは普遍化の機能を障げる障害(vighna)を列挙することで一層具体的に示される。その障害とは、[14]

一、(設定が)認知に適さないこと、言換えれば本当らしさが欠如している場合。観客が表現されたものに日常では考えられないような事柄を見出した場合、観客はそこに自己の意識を集中させ状況と一体化させることができなくなる。従って、通常でない出来事を描くときには、ラーマといった誰もが知っている物語を選ぶ必要がある。

二、表現されたものの特定の対象にのみ心が奪われている場合。たとえば、観客が自分の好みの役者にのみ関心を示し、その役者の表わす苦楽の表現に左右される場合にこの障害が生ずる。このような観客は表現されたものを十分に享受できないのは当然である。この観客の障害を取り除く表現上の配慮としては、日常あまり認知されることのない舞台上の固有な表現nāṭyadharmī を駆使する。なぜならこの表現によって観客を非日常的な世界へ導くからである。

三、観客の心が表現されたものにあるのではなく、自己が現に感じている苦楽等の感情に左右されている場合。

四、知覚手段が不完全な場合。たとえば観客が盲目であるといったことなど。

五、推論や聖言量といった認識手段による判断と表現されたものとが不一致の場合。もっともこの場合、観客の推論等による判断よりも直接知覚が優先する。煙と火との遍充関係は第一に直接知覚がなければ成立しないからである。しかしながら、観客の日常的判断と表現されたものとの相違を矯正するために、表現上の配慮として基本的な表現様式(vṛtti)、上演する地域の風習に見合った様式(pravṛtti)、及び日常認知しうる写実的表現(lokadharmī)を用いる。

六、表現される基本的感情のなかで中心となるべき感情が欠落している場合。表現される基本的感情のみがラサの味わい対象となるのであり、このなかのいくつかの感情は理想とされる人生の目的(kāma, artha, dharma, mokṣa)と相応する。つまりratiはkāmaと、krodhaはarthaと、utsāhaはdharmaと、śamaはmokṣaとそれぞれ基本的に結びつく。上演に際しては、これら四種の基本的感情のいずれかが中心になるものとして表現されなくてはならない。なぜならラサの味わいは常に至福な状態のうちに見出されるからである。

七、設定、感情表現、付随的感情の三状態と表現されるべき基本的感情とが不一致の場合。設定以下の表現によって表わされるのは基本的感情であるが、その表現するものと表現されるものとが相即していなければ、たとえば悲しみの感情表現は観客には悲しみとして享受されない道理である。

感情の普遍化を障げる要素は以上のようであるが、まずこのような障害の払拭された状態を前提として、味わいとしてのラサの享受が実現されるのである。その享受に至るプロセスを説明するとおよそ次のようになる。たとえば、主人公が人里離れた寂しい森に迷いこみ、得体の知れない叫び声を聞いたとする。これが状況設定(vibhāva)で、このような状況のなかで主人公には恐れの感情(bhaya-sthāyibhāva)が生じる。そこで主人公に扮した役者はこの恐れの感情を表わすために付随的感情(vyabhicāribhāva)と感情表現(anubhāva)を駆使する。これを観た観客は、自己のなかにも潜在的な恐れの感情(bhaya-sthāyibhāva)があるので、この感情がよび起こされそこにおいて展開されている事柄に共感(hṛdaya-saṃvāda)するのである。しかし共感することによって生じた感情は、我々が日常のなかで経験するような仕方で感じる感情ではなく、人間の存在のあり様として享受される感情つまり普遍化された感情として享受されるので、その恐れの感情は美的享受の対象となるのである。そして普遍的様態として享受さ

れた感情のあり様つまり快感情で成り立つものがラサに他ならない。

五

アビナヴァグプタにあっては、ラサは普遍化された感情様態に他ならないとされる。基本的感情は我々が本来もっている日常的な感情であり、それが日常的なものとしてあるかぎりは、誰もが潜在的にもっている感情であるとはいえ個人的な感情の域をでないのである。自分にとって愛しい人は他の者にも愛しいとはいえないからである。しかしその感情が表現されたものとなると、単なる個人的な感情の域をこえて誰もがその感情を共有しうる普遍的な様態となる。そして普遍化された感情のうちに見出されるものは、功利的な関心が一切払拭された人間の基本的な存在に関わる感情である。そうであるからこそ享受された感情は、たとえその感情が悲しみであったとしても美的享受となるのであり、享受者は喜び等の快感情で充たされるのである。従って表現されたもののうちに見出されるもの、言換えれば設定等の三状態によって表わされるものは、ラサの味わいに相応しい美的表象(rasanā)であり、その表象のうちに見出されたものがラサである。[15] そうして、美的表象として表わされたものは普遍化された感情様態に他ならないのである。

以上みてきたように、ラサという観念のうちに見出されたものは、紛れもなく今日我々が美というもので概念化しうるものである。それは見るものの知覚表象が見られるもののなかに対象化されてあるということであり、そしてその表象のうちに認知されたものは、自己のあるべき生の様態に他ならないのである。このことは当初ラサという観念のうちに自覚されたものとはなっておらず、従って人々が口頭するようなものではあったにせよ概念化され

るまでには至っていない。そしてラサというものを芸術の固有な理念として概念化したのがアビナヴァグプタである。彼のラサ理論についてはA.Bh. の他にアーナンダヴァルダナの著したDhvanyāloka に対する注釈Locana がある。本稿ではこの書を取り上げることができなかった。むしろ筆者の次の研究、Locana で説かれたラサとDhvani に関するアビナヴァグプタの解釈を明らかにするために、彼のラサ説が最も簡潔に示されているA. Bh. を素描することでラサの何たるかを解明しようとしたのである。

注

(1) たとえばSāhityadarpaṇa では次のように説かれている。"vākyaṃ rasātmakaṃ kāvyam" 「ラサを本質とした文章が詩である」(S.D.1.p.20., k.s.s. 1967.)

(2) Nāṭyaśāstra は演劇全般に関する教書で、このうちラサについては第六章で取り上げられている。尚、使用したテキストは he Nāṭyaśāstra, ed. M. Ghosh., Calcutta, 1967. また翻訳については M. Ghosh., The Nāṭyaśāstra., Calcutta, 1967., J. L. Masson & M. V. Patwardhan, Aesthetic Rapture, Poona, 1970.

(3) 原典はRaniero Gnoli, The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta, 1968 によった。

(4) 以下を草するに当っては、井島勉『美学』(創文社、昭和五十二年)を主として参考にした。

(5) N. Ś 第七章 (p. 92, p. 97)。

(6) cf. Dasarupaka, 4. 2 (jñāyamānatayā tatra vibhāvo bhāvapoṣakṛt, ālambanoddipanatvaprabhedena sa ca dvidhā).

(7) cf. Dasarupoka, 4. 7 (viśeṣād abhimukhyena caranto vyabhicāriṇaḥ, sthāyiny unmagnanirmagnāḥ kallolā iva vāridhau).

(8) 基本的感情 (上) とラサ (下) の対応関係を挙げれば次のようになる。

1 rati (愛) ——— śṛṅgāra (恋)　5 utsāha (勇ましさ) ——— vīra (勇武)

2 hāsa (笑い) ——— hāsya (滑稽)　6 bhaya (恐れ) ——— bhayānaka (恐怖)

3 śoka（悲しみ）――karuṇa（悲愴） 7 jugupsā（憎しみ）――bībhatsa（憎悪）
4 krodha（怒り）――raudra（憤激） 8 vismaya（驚き）――adbhuta（驚愕）

尚、アビナヴァグプタの時代になると第9のラサとしてśānta-rasa（静寂のラサ）が付加される。この基本的感情はśama（静かさ）である。

(9) “na hy ekarasajaṃ kāvyaṃ kiñcid asti prayogataḥ bhāvo vāpi raso vāpi pravṛttir vṛttir eva vā”(N.Ś 7.119.)

(10) ラサと基本的感情の関係について例えばBhaṭṭalollaṭaは次のように解釈する。“tena sthāyy eva vibhāvānubhāvādibhir upacita rasaḥ sthāyī bhavatv anupacitaḥ sa cobhayor api anukāryeʼnukartay api ....” 「従って設定や感情表現によって強化された基本的感情こそがラサとなり、強化されなければ基本的感情に留る。そしてラサは設定人物と役者の両者のうちに（認められる）」(A. Bh., p. 3.) upacitaの意味する所が何であるかは明らかでないが、Śaṅkukaはこれを認めず次のように言う。“pratīyamānaḥ sthāyī bhāvo mukhyarāmādigatasthāyyanukartaṇa rūpaḥ, anukartaṇa-rūpatvād eva ca nāmāntareṇa vyapadiṣṭo rasaḥ”「（ラサとして）知覚される基本的感情は最初はラーマ等に存する基本的感情の模倣であり、模倣を特徴とするからこそラサの異名となるのである」(A. Bh., p. 4.)

(11) sumanasの一般的な意味としては「良い心をもった」あるいは「学識ある人」等であるが、ここでは表現されたものを十分に享受できる資質があるという意味で、またアビナヴァグプタの説くhṛdaya-saṃvāda と一脈相通じるものとして「共感の心ある」と訳した。

(12) 普遍化(sādhāraṇī-karaṇa, -bhūta)の観念はアビナヴァグプタに引用されたBhaṭṭanāyakaのラサ説に見られる。アビナヴァグプタは自身のラサ説を解く鍵としてこの観念を衍義するのである。

(13) abhikārī cātra vimalapratibhānaśālihṛdayaḥ (A. Bh., p. 13.)

(14) A. Bh., p. 15～20.

(15) tena vibhāvādisamyogād rasanā yato niṣpadyate tatas tathāvidharasanāgocaro lokottaro’rtho rasa iti tātparyaṃ sūtrasya (A. Bh., p. 22.)

（大学院学生）