

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	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

ラサの概念

寺内徹

—

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つ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Zの⁽¹⁾と略記する) をもつて嚆矢とし、更に十世紀後半から十一世紀初頭にかけてカシユ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ピナヴァグプタによつてその理論が確立される。Zの⁽¹⁾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つて展開されるのである。アピナヴァグプタ自身もこの論書に対して注釈書 *Abhinavabharati* ⁽³⁾ を著しており、この注釈によつて我々は、散佚して現在では全く見ること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。従つて、ラサ学研究の第一歩はまずはこの両著に依つ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、筆者はいまやつ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。これと似た同様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。たとえば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つたとしても、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、現実を経験されること以上にそこにおいて眞実を観るのである。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つていい表わせばよいのであろうか。インドにあつては、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。

従つて、表現されたも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つてみれば、我々はそれを芸術の理想とされる美、あるいはそれがあつた種の感情に関わるものとして、美的感情といつ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つたとしても、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つ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。従つて、ここでの見られるものは、そのものが何であるのか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。従つ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つ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つ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つてのみ、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。一般に日常生活のなかにあつては、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く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つて自己の生を確かめている。このような日常のなかにあつ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つ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、我々はおも一つ一つの生、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ことが、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ふ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、そのことによつ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つ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。むしろもつと素朴に表現されたも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 (*saṅgahāra*) 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ピ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、まずそのラサ説を概観しておきたい。

三

劈頭に記したようにその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(*vidhāva*)、感情表現(*anubhāva*)及び付随的感情(*vyādhicāribhāva*)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、ことごとく身振りや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(その第六章八十二―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(*vidhāva*)、感情表現

(anubhava) 及び付随的感情(vyabhicaribhava)が結びついて生起する」という部分が所謂「ラサ・ストトラ」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 bhava の説明をしておく⁽⁵⁾と、vibhava (設定)、これは観客の感情を刺激し喚起する要因(heu, nimita)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(amāna-vibhava)と時節や場所などの舞台上の装置(udipana-vibhava)とに區別される⁽⁶⁾。

anubhava (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(romāca)、声のとぎれ(svarabhedā)、身震い(vepathu)、顔色の変化(vaivarṇya)、涙(āśru)、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粹な状態 sattva を基として表現されるものとして特に satvikābhava とよばれる。

vyabhicaribhava (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⁾ śāyibhava (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、設定中の時々的狀況に応じて表わされる。NS⁽⁸⁾では十二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 śāyibhava (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⁽⁸⁾ある。

ラサと関係する bhava は以上のようなようであるが、いま「ラサ・ストトラ」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(25, 110)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どこに認知されるといえるのであろうか。役者のうちにであらうか、それともラーマといった設定人物のうちにであらうか。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的となるわけであるが、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⁽¹¹⁾ある観客たち」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う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つ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“*rasvadya*”（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、表現されたものうちにあつて、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つておらず、従つ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ピ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ご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ピ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(amanāra)を味わうことによつて得られた自己意識(satyābhāva)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の機能を彼の所説に従つて述べておくと、およそ次のようである。

“tam agnau pradati” 「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“pradati” 「私も捧げなければ」という実践的意欲が高揚される。もつとも、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 *andhāraṇī* (有資格者) といい、更にこの者を説明して「汚れない知性をもつもの」⁽¹³⁾ であるとす。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。従つて、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ないことのない舞台上の固有な表現 *raiyadharmi* を駆使する。なぜならこの表現によつ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が不一致の場合。もつともこの場合、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(*miti*)、上演する地域の風習に見合った様式(*prakriti*)、及び日常認知しうる写実的表現(*lokadharmi*)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 (kama, artha, dharma, mokṣa) と相応する。つまり raṇi は kama じ、krodha は artha じ、uśāha は dharma と、sama 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 (vibhava) で、このような状況のなかで主人公には恐れれの感情 (bhaya-sāntāpībhava) が生じる。そこで主人公に扮した役者はこの恐れれの感情を表わすために付随的感情 (vyābhīcarībhava) と感情表現 (ānubhava) 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れの感情 (bhaya-sāntāpībhava) 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 (hidaya-samīpadā) 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を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

アピナヴァグブタにあつては、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つ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、誰もが潜在的にもつている感情であるとはいへ個人的な感情の域をでないのである。自分にとつ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つ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。従つて表現されたも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つて表わされるものは、ラサの味わいに相応しい美的表象(casand¹⁵)であり、その表象のうちに見出されたものがラサである。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つておらず、従つて人々が口頭するようなものではあつ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 *Dhvanīśloka* 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 *Dhvanī* 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. を素描することによってラサの何たるかを説明しようとしたのである。

注

- (1) たゞえは *Sāhityadarpaṇa* では次のように説かれている。“*vākyaṃ rasātmakam kāvyam*” 「ラサを本質とした文章が詩である」(S. D. I, 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. 邦訳にこうして M. Ghosh, *The Nāṭyaśāstra*, Calcutta, 1967, J. L. Masson & M. V. Parwardhan, *Aesthetic Rapture*, Poona, 1970.
- (3) 原典は Raniero Gnoli, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, 1968 に出た。
- (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. S.* 第七章 (p. 92, p. 97)。
- (6) cf. *Dasarupaka*, 4. 2 (*jñāyamātarayā tarā vibhāvo bhāvapaśakti, ālambanoddipananavaprabhedena sa ca dvīdhā*).
- (7) cf. *Dasarupoka*, 4. 7 (*viśeṣād āhnikukhyena caranto vyabhicāriṇaḥ, sthāyiny unmaganirmagnāḥ kallolā iva vārdhau*).
- (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) | —— | śṅgāra (恋) | 5 | utsāha (勇ましさ) | —— | vīra (勇武) |
| 2 | hasa (笑い) | —— | hasya (滑稽) | 6 | bhaya (恐れ) | —— | bhayanaka (恐怖) |

3 soka (悲しみ) ——— karuṇa (悲愴) 7 juguṣṣā (憎しみ) ——— bībharsa (憎悪)
 4 krodha (怒り) ——— raudra (憤激) 8 vismaya (驚愕) ——— 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 sāma (静かた) である。

- (9) “na hy ekarasaṣaṁ kāvyam kīncid asti prayogaṅ bhāvo vāpi raso vāpi pravṛtir vṛtir eva vā” (N.S.7.119.)
 (10) ラサと基本的感情の關係に就いて例へば Bhaṭṭalollāṣa は次のように解釈する。“tena sthāyī eva vibhāvānubhāvā-dibhir upacita rasah śhāyī bhavaty anupacitah sa cobhavor api anukārye^o nukaraty api …” 「從つて設定や感情表現によつ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、Śankuka はこれを認めず次のように言ふ。“pratyamānah śhāyī bhāvo nukhyatāmādgatassthāyīyanukarāṇarūpāḥ, anukarāṇarūpatvād eva ca nāmāntareṇa vyapadiṣīo rasah” 「(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) sūmanas の一般的な意味としては「良い心をもつた」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-saṁvāda 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 (sadhāraṇī-karāṇa, bhūta) の觀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觀念を衍義するのである。
 (13) abhikāṇī cātra vimalapratibhānāsālihrdayah (A. Bh., p. 13.)
 (14) A. Bh., p. 15—20.
 (15) tena vibhāvādisamyogād rasanā yato nisṛadyate tatas tathāvīdharasānāgocarō lokottaro^o rtho rasa itī tāparyam sū-rasya (A. Bh., p. 22.)

(大学院学生)