

國學院大學學術情報リポジトリ

Literature and Emotion : Observations from the Indian Theory of Rasa

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2023-02-05 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: Watanabe, Toshikazu メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.57529/00000770

文芸作品と情動

—ラサ理論の視点から—

渡辺俊和

0. はじめに

芸術作品は我々に様々な情動⁽¹⁾をもたらす。しかしながらそれら情動と芸術作品とがどのような関係にあるのかという問題については、西洋の美学・芸術学において様々な議論が現在に至るまで展開されている。芸術作品のうちでも特に、物語的な要素を持つ作品、すなわち小説や戯曲などの文芸作品は、しばしば架空の存在をその登場（人）物として持つことでいくつかの問題を孕むものとなっている⁽²⁾。そのうちの一つが、いわゆる「フィクションのパラドックス」(Paradox of Fiction) と言われるものである。

文芸作品と情動との関係についての議論は、当然ながらインドでも積み重ねられてきた。その出発点となるのがバラタ (Bharata) に帰せられる、芸能についての百科全書的論書『ナーティヤシャーストラ』での、「ラサ」(rasa, 美的情動／美的情緒)の成立を述べた箇所（一般に「ラサーストラ」と呼ばれる）である。本稿の目的は、「ラサーストラ」への解釈の中に見出される、古代インドの諸説を、「フィクションのパラドックス」をめぐる現代の議論と比較することで、両者の間にある、文芸作品と情動とをめぐる問題に対する視点の違いを明らかにすることにある。

1. フィクションのパラドックス概観

フィクションのパラドックスは様々な形で表されるが、典型的な例としては以下のようなものである：

- (a) 読者（聞き手／観客）は、フィクションの登場人物（e.g. 『アンナ・カレーニナ』の主人公であるアンナ）を哀れんでいる。
- (b) ある人を哀れむためには、その人が実在し、苦しんでいる（いた）と信じていなければならない。

(c) 読者(聞き手/観客)は、アンナが実在するとは信じていない。

これら3つの命題は、それぞれを個別に取り出してみると、一見したところ妥当なものに思われる。にもかかわらず、これら3つが組み合わせられることにより「哀れんでいるのに哀れんでいない」というような矛盾が生じてしまう。このような矛盾を解消するために様々な説が提唱されたが、そのうちで最も有名な、そして大きな反響を及ぼしたものの一つがケンダル・ウォルトン (Kendall Walton) の「ごっこ」(make-believe) 説である。これは要するに、我々はフィクションというごっこ遊びの中で哀れんだり恐怖したりするのであって、そのようにして得られる情動は真性の情動ではなく、擬似的なものである、という見解である。この「擬似的情動」(quasi-emotion/「準情動」)が、真性の情動と区別されるのは、例えばフィクションの登場人物には、彼女がいくら哀れな目であったとしても、彼女に励ましの言葉をかけたりはしないし、フィクションの中で人々を恐怖に陥れる怪物を見ても、画面の前から逃げ出したりはしないことによっても説明しうる。このように「ごっこ」説は、上記の命題のうち (a) を中心的に否定することによってパラドックスの解消を目指すものである。ただし、この見解で注意すべきは、フィクションは我々に真性な情動をもたらすことはないが、我々はフィクションから何かしらの「感じ」を得ることはある、という点である⁽³⁾。

他方、「ごっこ」説とは異なり、戸田山 [2016] で紹介されているノエル・キャロル (Noël Carroll) の「思考説」(thought theory) およびそれを唯物論的な視点から根拠づけた戸田山自身の説は、上記命題の (b) を否定することによってパラドックスを解消しようとするものである。これによれば我々は、我々が抱く思考、あるいは我々の認識によって形成される表象だけからも情動を得ることができる。そしてここで得られる情動は、対象が架空の存在である場合も決して擬似的なものではなく、実在する場合と同様に真性なものであるという点で、「ごっこ」説と異なっている。ではその情動が真性なものだとすると、なぜ人々はホラーを楽しむことができるのか。ノエルはこれに対し、ホラーには作品中の筋立て(プロット)によってもたらされる認知的な喜びがあり、そのような付加的価値によって人はそれを楽しむことが可能となると答えている⁽⁴⁾。一方、戸田山自身は、恐怖にはもともと快楽をもたらす要素も入っているがために、人間はそれを楽しむこともできるという説を提示している⁽⁵⁾。

以上のようにフィクションによってもたらされる情動は、「ごっこ」説では「準情動」として通常的情動とは区別されているのに対し、「思考説」ならびに戸田山説では通常の場合と同じく「真性な」情動がもたらされるという点に違いがある。

2. ラサーストラへの注釈中に見られる諸見解

これら、「フィクションのパラドックス」に対する現代における諸説を念頭に

おいた上で、次に古代インドにおける、文芸作品と情動とにかんする議論を見る。

現在まで伝わるもののうち、インドにおいて美的情動、および美的情趣を表す語である「ラサ」(rasa)についての理論が最初に見られるのは、『ナーティヤシャーストラ』(Nāṭyaśāstra、以下NSと略記)である⁽⁶⁾。NSは、その名が示すとおり(“nāṭya”「演劇」、演劇にまつわる諸事を扱うものであるが、「ラサ」は演劇の分野だけでなく、詩論、文学理論においても最も重要な概念となった。「ラサ」とはもともと、食べ物の味、汁、エッセンスなどを意味する語であり、これが一方で文芸作品の持つ美的情趣となり、他方で鑑賞者が演劇などの芸術作品から享受する喜びを意味するものとしての美的情動ともなった⁽⁷⁾。すなわち「ラサ」には、文芸作品の持つ性質としての側面(=美的情緒)と、鑑賞者がそれを享受することによって持つ経験としての側面(=美的情動)という2つがある⁽⁸⁾。後に見るように、ラサが所属するのは作品の登場人物なのか役者なのかそれとも鑑賞者なのかという問題は、ラサがこのような2つの側面を持つことに由来するものであると考えられ、そして後代に至るにつれ、後者の側面が強調されることになる。

NSではラサの種類として、

- ①性愛的熱情(śṛṅgāra)、②憤激(raudra)、③武勇(vīra)、④憎悪(bībhatsa)、
⑤滑稽(hāsyā)、⑥悲愴(karūṇa)、⑦奇異(adbhuta)、⑧驚愕(bhayānaka)

という8つが挙げられている⁽⁹⁾。このようなラサがどのようにして成立するようになるのかを、NSでは、後に「ラサーストラ」と呼ばれるようになる一節で、以下のように述べている：

【ラサーストラ】〈喚起する条件〉(vibhāva)・〈感情表現〉(anubhāva)・〈一時的感情〉(vyabhicārin)の結合によって、ラサの実現がある。⁽¹⁰⁾

ここでの諸概念を、恋情という情感を例にとりて説明すると、以下のようになる⁽¹¹⁾。まず〈喚起する条件〉とは、ある男性がある女性に恋情を抱く際の、そのような感情を導き出す条件である、女性、月夜の晩、庭園などである。〈感情表現〉とは例えば、恋情を抱いた者がなす、優しげな言葉がけや流し目などという、言語的あるいは身体的な表現である。〈一時的感情〉とは、恋情とは別に恋愛時に一時的に生じる、不安や期待などの感情である。これらの要素に加え、ラサの成立に関わる、もう一つ重要な要素が〈恒常的感情〉(sthāyin/sthāyibhāva)である。これは「心に潜在印象(vāsanā)として恒常的に存する基本的な感情であり⁽¹²⁾、上述の8種のラサのそれぞれに対応する形で以下の8種が挙げられる⁽¹³⁾：

- (1)恋情(rati)、(2)憤怒(krodha)、(3)勇気(utsāha)、(4)嫌悪(jugusā)、(5)諧謔(hāsa)、(6)悲哀(śoka)、(7)驚嘆(vismaya)、(8)恐怖(bhaya)

これらの〈恒常的感情〉が、〈喚起する条件〉などとの結合により、ラサへと変容するというのが、NSでのバラタの説ということになると思われるが、その過程については諸説が認められる。

NSに対する直接の注釈としては、カシュミールシヴァ教再認識派の巨匠アビ

ナヴァグプタ (Abhinavagupta, ca. 975-1025) による『アビナヴァバーラティー』 (Abhinavabhāratī) が現存する最古のものである。しかしながらそこには、散逸して現代には伝承されていない、アビナヴァグプタ以前の諸注釈者の見解が、批判対象などとして言及されている。これら諸説については、特にアビナヴァグプタ説を中心として、すでに多くの研究が蓄積されている。しかしながら、ラサの2つの側面のうちの、特にラサを作品の側にあるものとして理解する諸説については検討の余地がある。以下ではこの点を補うため、ラサを文芸作品の持つ美的情趣という側面から理解するバッタ・ローラタとシュリー・シャンクカの説を中心に、いくつかの重要と思われる箇所を検討する。

2.1. ローラタ説とシャンクカ説：文芸作品の持つ性質としてのラサ

『アビナヴァバーラティー』で最初に言及されるのはバッタ・ローラタ (Bhaṭṭa Lollāta, ca. 825⁽¹⁴⁾) の説である。ローラタは、「ラサストラ」は以下のように「〈恒常的感情〉」という語を補って解釈するべきであると主張する：

【ローラタによるラサストラ解釈】

〈恒常的感情〉の、〈喚起する条件〉 (vibhāva) ・〈感情表現〉 (anubhāva) ・〈一時的感情〉 (vyabhicārin) との結合によって、ラサの実現がある。

ローラタによれば、まず、〈恒常的感情〉が、〈喚起する条件〉によって、潜在印象 (vāsanā) として生じる。そしてその〈恒常的感情〉が、〈喚起する条件〉などの3つによって強められる (upacita) ことにより、ラサとなる⁽¹⁵⁾。そして彼はこのラサの帰せられる対象について、以下のように述べる：

そしてそれ (強められた〈恒常的感情〉であるラサ) はどちらにも、[すなわち] 再現対象にも再現者にも、[再現者の] 統合作用 (anusandhāna) の力によって、ある。⁽¹⁶⁾

ローラタは、ラサが、戯曲の登場人物と役者とが「統合」されること、すなわち役者によって両者が同一視されることで、戯曲の登場人物と役者との両者に存在すると説明している。つまり彼はラサを、文芸作品の持つ性質という側面でのみ理解し、観客という要素が関与しないものと考えているということが言える⁽¹⁷⁾。そして、強められた〈恒常的感情〉がラサであるという点と、統合される両者のうちで第一義的なものは戯曲の登場人物であると考えられるという点とを考慮すると、戯曲の持つラサ (すなわち美的情趣) とは結局、登場人物の持つ美的情動であるということが出来る。この意味でラサの2つの側面は、「美的情動」に統一されると言うこともできよう⁽¹⁸⁾。

ローラタに続いて言及されるのは、彼より少し後に活躍したと考えられるシュリー・シャンクカ (Śrī Śaṅkuka, ca. 850) である。彼はローラタ説の、強められた〈恒常的感情〉がラサであるという点を否定する。ローラタがラサストラに「〈恒常的感情〉」という語を補ったことを、NSの他の箇所との整合性の点から

批判した後に⁽¹⁹⁾、シャンクカは以下のように述べる：

従って、〈喚起する条件〉という原因、〈感情表現〉を本体とする結果、そして〔役者の〕努力によってもたらされたものという点で虚構のもの (kṛtrima) であるにもかかわらず〔観客には〕そのようには考えられていない、〈一時的感情〉という共働因 (sahacārin)⁽²⁰⁾によって、証相の力により、第一義的〔存在である〕ラーマなどに存在する〈恒常的感情〉の再現 (anukaraṇa) という形での〈恒常的感情〉(sthayī bhāva) が、再現者 (= 役者) に存在するものとして理解されている。そしてまさに再現という形をとるからこそ、ラサは〔〈恒常的感情〉とは〕別名で呼ばれる。⁽²¹⁾

戯曲の登場人物と役者とのどちらにも強められた〈恒常的感情〉としてのラサが存在する (ただし、前者に存在するのが第一義的なものであるという区別が立てられてはいる) というローラタ説に対し、シャンクカはラサを、登場人物の〈恒常的感情〉が役者の上に「再現」、つまり模倣されたものとして「証相によって理解される」、すなわち鑑賞者に推理されると説明する。シャンクカは、〈喚起する条件〉などについては統合作用 (anusandhāna) が機能するが、〈恒常的感情〉にはそれが当てはまらないと説明する⁽²²⁾。つまり、実在するのは登場人物に存在するラサであり、鑑賞者が役者の上にその存在を推理することになるラサはそれの虚構的な似姿にすぎない、ということである。

シャンクカのラサ説は、ラサの所属先を鑑賞者の側にしないという点ではローラタ説と共通するが、シャンクカにとってのラサは、戯曲の登場人物 (e.g. 『ラーマヤナ』の主人公であるラーマなど) が持つ〈恒常的感情〉の「再現」、すなわち模倣物に過ぎないという点では、ローラタ説と異なっている。さらにシャンクカは、役者の持つ、模倣物としてのラサに対する鑑賞者の認識は、実質的には誤った認識 (mithyājñāna) であると考えている。しかしここでシャンクカは、興味深いことに仏教認識論における「目的実現／効果をもたらすこと」(arthakriyā) という概念を用いて⁽²³⁾、この鑑賞者の認識が、ラーマなどが持つ本来の〈恒常的感情〉に関して整合性を持つものであるとしている。つまり鑑賞者が役者に存するラサを推理した場合、それはラーマなどが持つ〈恒常的感情〉そのものについての認識ではないが、結果的にはその理解との齟齬はないことになる⁽²⁴⁾。このようにarthakriyāという概念を導入することにより、シャンクカの説は享受者としての鑑賞者の側からの視点にも配慮したものともなっており、この点でローラタ説を一步進めたものとも考えることもできる。

ところでローラタのように戯曲の登場人物と役者とが同一視されないシャンクカ説では、両者の関係は鑑賞者にどのようなものとして理解されるのか。この点については以下のように述べられる：

またこの場合、「役者こそが幸福な者 (sukhin) である」という認識は〔鑑賞者には〕ないし、「彼 (役者) こそがラーマである」という〔認識もない〕。

さらに、「彼（役者）は幸福な者ではない」という〔認識も〕、「彼（役者）はラーマであろうかそれともそうでないのか」という〔認識も〕ない。さらには「〔彼（役者）は〕彼（ラーマ）に似ている」という〔認識も〕ない。「幸福な者であるラーマが彼（役者）である」というような理解がある。⁽²⁵⁾

シャンクカによれば鑑賞者は、役者と戯曲の登場人物とを、完全に同一視することもなく、かといって明確に区別することもない。つまりシャンクカの言う「再現」(anukarana) とは、単純な同一性とも別異性とも言えない様態を表すものであると理解することができる。

2.2. ナーヤカ説とアピナヴァグプタ説：鑑賞者の持つ情動としてのラサ

以上のようなシャンクカによる「再現」説は、これに続く箇所では、アピナヴァグプタの師とされるバッタ・トータ (Bhatta Tota) により批判されるが⁽²⁶⁾、トータの説明においては未だ鑑賞者の側からラサが語られることはない⁽²⁷⁾。一方、これに続くバッタ・ナーヤカ (Bhatta Nāyaka) による説明では、「ラサは文芸作品の諸特性によって実現化され、非世間的な形で鑑賞者に享受される」という自説⁽²⁸⁾を導くための批判対象として、ラサが鑑賞者あるいは役者や戯曲の登場人物に認識されるという説、生起するという説、顕現させられるという説に言及する。認識されるという説が否定される理由の一つを、ナーヤカは以下のように述べる：

〔ラサが観客にあると認識されることはない。〕というのも、〔観客〕自身にあるものとして悲愴〔というラサ〕が認識されるのであれば、〔観客が〕苦しんでいる者になってしまうのだから。⁽²⁹⁾

この箇所から、ナーヤカの想定する、鑑賞者が享受する情動としてのラサは、日常的な情動とは異なるものであることが理解される。

以上の諸説に批判・変更を加えた上で、アピナヴァグプタは以下のように⑧「驚愕」(bhayānaka) というラサを例にとり、鑑賞者にラサがもたらされる過程を以下のように述べる：

また彼（理解のある観客）には、「〔シカは、〕上品に首を曲げ」（『シャンクタラー』1.2）、「黒髪のウマーも」（『クマーラサンバヴァ』3.62）「ハラよ、何かしらの」（『クマーラサンバヴァ』3.67）などという〔文芸作品中の〕文によって文の意味を理解した直後に、心の内部の、直観を本質とする、それぞれの文に用いられた時制などの区分を捨て去った認識が第一に生じる。そしてそれ（認識）に現れる若いシカなどには特殊な形がないので、「私は怖がっている」という〔様を見せることで観客に〕恐れを抱かせる〔シカ役の役者〕は実際のものではなく、それゆえに場所や時間などを含まない、超越的な (param) 恐怖そのものが〔観客に認識される〕。まさにそれゆえ、〔そのような恐怖そのものは、〕「私は、彼（役者）は、敵は、味方は、あるいは中立

者は怖がっている」などという諸々の認識—苦・楽などによってもたらされる忌避などの知の直後に発生するという制限を有しているという点で障役に満ちている〔認識〕—とは別種のものであり、障役のない認識によって把握される、あたかも直接心に入り込んでいるようなものであり、眼前であちこち動き回っているかのようなものである。〔そしてそれが〕驚愕というラサである。⁽³⁰⁾

部分的に内容が理解できない箇所もあるが、ここで重要なのは、鑑賞者にもたらされるラサが一般的な情動とは異なる、超越的なものであり⁽³¹⁾、時間や場所に限定されることのない、普遍的な様相を持つものであるという点である。

以上、ラサーストラにまつわる、ローラタからアビナヴァグプタに至るまでの諸説を概観した。本来ならばナーヤカおよびアビナヴァグプタの説く、鑑賞者の持つ美的情動のもつ種々の特徴—これには神学および解脱論についての彼らの見解も大きく関わっている—を明らかにすべきであるが、これについては残念ながら著者の能力を超えるものであり、今後の課題とせざるをえない。今はそれを、日常的な情動とは異なる種類のものとして理解するにとどめたうえで、以下では文芸作品と情動の関係について、上述のインドでの諸説と現代の理論との比較を試みる。

3. 文芸作品と情動とに関する比較

・登場人物の実在性

まず取り上げるべき大きな違いは、上で紹介したインドの諸説では文芸作品の登場人物が虚構的存在としては考えられていないという点である。いくつかの例で、戯曲の登場人物としてラーマが挙げられていたが、彼らにとってラーマは、ハムレットやシャーロックホームズなどとは異なり、過去に存在していた王、あるいは神的な存在として、その実在性が認められるものである。これは、古代インドでは格調が求められるような文芸作品の多くが伝承や神話を主題とすることが理由と考えられる⁽³²⁾。

ところでノエルの「思考説」および戸田山説がフィクションのパラドックスを構成する3つの命題のうちの(b)「ある人を哀れむためには、その人が実在し、苦しんでいる(いた)と信じていなければならない」を否定したのは、情動をもたらしのが「思考」あるいは表象であるという見解を根拠としたものであった。従って、インドの諸説は、「思考説」と同様に(b)を否定してはいるが、その根拠の点で異なっている。

・作品か鑑賞者か

ローラタおよびシャンクカの説では、ラサ、すなわち芸術性あるいは美の本質を検討するに際し、鑑賞者の側よりも、文芸作品(この場合戯曲)の側により一

層の重点が置かれていた⁽³³⁾。ただし彼らの説でも、ラサ、すなわち美的情緒は、最終的に作品の登場人物の〈恒常的感情〉に帰せられるものであり、やはり情動が基礎にあると言える。一方ナーヤカやアビナヴァグプタに至ると、鑑賞者の経験する美的情動にも多くの記述が与えられるようになっていく。これは西洋の美学・芸術学が近代に至り、鑑賞者を主題とするものへと変化したのとも比すことができるかもしれない。しかしながらナーヤカらによって鑑賞者の視点により重点が置かれるようになった思想的・社会的背景については不明である。

• 一般的情動と文芸作品による情動

ローラタおよびシャンクカ説では、文芸作品が鑑賞者にもたらす情動について説明が加えられていなかったのに対し、ナーヤカ及びアビナヴァグプタ説では、鑑賞者にもたらされる情動が、通常的情動である〈恒常的感情〉とは異なる、「超越的」あるいは「非一般的」なものとして説明されていた。この点でナーヤカらの見解は、同じく情動のパラドックスの命題 (b) を否定しながらも、フィクションによって鑑賞者にもたらされる情動は通常のものと同じであるという「思考説」や戸田山説と異なっている。

しかしながら、「思考説」が言う、作品中の筋立てによってもたらされる付加的価値をも合わせて作品によってもたらされる情動であると解釈するのであれば⁽³⁴⁾、「思考説」とナーヤカ及びアビナヴァグプタ説との距離は縮まる⁽³⁵⁾。一方、ウォルトンらの「ごっこ」説では、フィクションによってもたらされる情動は準情動であるとされるが、これの内容も、何かしら通常的情動でないものとして解釈されるのであれば、「思考説」と同様、ナーヤカ及びアビナヴァグプタ説に近いものとも考えることもできる。

参考文献

- Abhinavabhāratī* (Abhinavagupta) : See Gnoli 1968.
NŚ (*Nātyaśāstra*) : *Nātyaśāstra of Bharatamuni with the commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*. Ed. K. S. Ramaswami Sastri, Oriental Institute, Baroda, 1956 (2nd revised edition).
Chari, V. K. 1990 *Sanskrit Criticism*, University of Hawaii Press, Honolulu
Gnoli, Raniero 1968 *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*. 3rd ed. Chowkhamba Sanskrit Series Office.
McCrea, Lawrence J 2008 *The Teleology of Poetics in Medieval Kashmir*. Harvard University Press.
Pollock, Sheldon 2016 *A Rasa Reader : Classical Indian Aesthetics*. Columbia University Press.
稲見正浩 2016 「宝石の光に対する宝石の認識」『印度学仏教学研究』65-1 : 380-387
上村勝彦 1990 『インド古典演劇論における美的経験 : bhinavaguptaのrasa論』東京大学出版会
信原幸弘 2017 『情動の哲学入門 : 価値・道徳・生きる意味』勁草書房
ステッカー、ロバート (森功次訳) 2013 『分析美学入門』勁草書房
辻直四郎 1973 『サンスクリット文学史』岩波書店
戸田山和久 2016 『恐怖の哲学 : ホラーで人間を読む』NHK出版

西村清和 1993 『フィクションの美学』勁草書房

本田義央 2005 「インド古典修辞学における修辞と感情」『比較論理学研究』2 : 31-38

- (1) 本稿では信原 [2017 : 6] に従い、「情動」を、「事物の価値的性質を「感じる」という仕方
で捉える心の状態のすべて」であるとす。
- (2) ステッカー [2013] 第8章、戸田山 [2016 : 249-250]などを参照。
- (3) ステッカー [2013 : 279].
- (4) 戸田山 [2016 : 318-325].
- (5) 戸田山 [2016 : 332-337].
- (6) 上村 [1990 : 3]によれば、ラサを扱う第6章は、遅くとも4, 5世紀には成立していたと
される。
- (7) NS 288, 2-289, 2. 当該箇所NSの翻訳は上村 [1990 : 369]を参照。
- (8) 上村 [1990] ではラサのこのような二つの側面のうち、鑑賞者の経験としての側面しか考
慮されていない。これはアビナヴァグプタなどの後代の解釈に重点を置いているからであ
ると考えられる。一方、Chari [1990] およびPollock [2016] では、2つの側面が明確に区
別されており、特に後者では、その歴史的な変遷の詳細についても記述されている。
- (9) NS 6.15 : śrīṅgārahāsyakarunā raudravīrabhayānakāḥ | bībhatsādbhutasamjñāu cety aṣṭau nāṭye rasā
smṛtāḥ || 後にはこれに加えて「寂靜」(śānta) と呼ばれるラサも加えられる。この点につい
ては上村 [1990] 第2章などを参照。
- (10) NS 272, 3 : vibhāvānubhāvavyabhicārisamyogād rasanīpattīḥ |
- (11) ここでの説明は、上村 [1990 : 4-13] に依拠している。
- (12) 上村 [1990 : 5].
- (13) NS 6.17 : ratir hāsaś ca śokaś ca krodhotsāhu bhayaṃ tathā | jugupsā vismayaś ceti sthāyibhāvāḥ
prakīrtitāḥ ||
- (14) ローラタ、およびシャンクカの年代についてはPollock [2016] に従った。
- (15) *Abhinavabhāratī* 3,3-12 : vibhāvādibhiḥ saṃyogo 'rthāt sthāyinaḥ, tato rasanīpattīḥ | tatra vibhāvāś
cittavṛtṭeḥ sthāyātīmikāyā utpattau kāraṇam | anubhāvāś ca na rasajanyā atra vivakṣitāḥ, teṣāṃ
rasakāraṇatvena gaṇanānarhatvāt, api tu bhāvānām eva ye 'nubhāvāḥ | vyabhicāriṇāś ca
cittavṛtṭyātmakatvād yady api na sahabhāvinaḥ sthāyina, tathāpi vāsanātmateha tasya vivakṣitā |
drṣṭānte 'pi vyañjanaādimadhye kasyacid vāsanātmakatā sthāyivād anyasyodbhūtāt vyabhicārivat |
tena sthāyī eva vibhāvānubhāvādibhir upacito rasaḥ | sthāyī bhavatu anupacitah | (「喚起する条件」
などとの結合は、意味上、〈恒常的感情〉(sthāyin) の〔結合〕であって、そ〔のような結合〕
によってラサの実現がある。そのうちの〈喚起する条件〉は、〈恒常的感情〉を本体とする、
心の状態 (cittavṛtti) の発生に対する原因である。そして諸々の〈感情表現〉は、ここ (ラ
サストラ) では、ラサによってもたらされるものであるとは意図されていない。なぜなら
それらがラサの原因として〔当該のストラで〕列挙されることが無意味となってしまう
からである。そうではなく、まさに諸々の感情 (bhāva) の〔結果〕が諸々の〈感情表現〕
である。また諸々の〈一時的感情〉は、心の状態を本体とするものであるもので、たとえ〔、
異なる心の状態が同時に存在することはあり得ないで〕〈恒常的感情〕と共存するもので
はないとしても、それ (〈恒常的感情〉) はここでは潜在印象を本体とするものとして意図
されている。喩例でも、薬味 (vyañjana) などのうちであるものは〈恒常的感情〕と同様に
潜在印象を本体とするものであり、他のものは〈一時的感情〕と同様に〔一時的に〕現れ
出たものである。それゆえ、ラサとは、〈喚起する条件〉・〈感情表現〕などによって強めら

れた (upacita) 〈恒常的感情〉に他ならない。強められていないものが〈恒常的感情〉であろう。) Cf. Gnoli [1968 : 25-26] 上村, [1990 : 45-46], Pollock [2016 : 76].

またこのようなローラタ説は、ダンディン (Daṇḍin, ca. 7C) の見解とも通ずる、「古の者」(cirantana) たちの見解であるとされる。See *Abhinavabhārātī* 3,14-18. また McCrea [2008 : 386, fn.52] は、ローラタ説が初期のインド修辞学派における一般的な見解であったであろうと指摘している。

- (16) *Abhinavabhārātī* 3, 12-13 : sa cobhayor apy anukārye 'nukartary api cānusandhānalāt. Cf. Gnoli [1968 : 26], 上村 [1990 : 59], Pollock [2016 : 76].
- (17) 本田 [2005 : 37] が指摘するように、上村 [1990] がローラタ説を鑑賞者の経験としての側面も含むものとして理解しているのには無理があるろう (ただし本田 [2005] は上村 [1990] ではなく上村『インド古典詩論研究』(1999) に言及している)。
- (18) 以下に見るようにこの点は、シャンクカ説にも共通する。
- (19) *Abhinavabhārātī* 3,19-4, 4. 当該箇所訳は、Gnoli [1968 : 27-29], 上村 [1990 : 65-68], Pollock [2016 : 79-81] を参照。
- (20) Pollock [2016 : 349, n. 199] は“sahakārin”と訂正する。
- (21) *Abhinavabhārātī* 4, 4-9 : tasmād dhetubhir vibhāvākhyaiḥ kāryaiś cānubhāvātmabhiḥ saha cārīrūpaś ca vyabhicāribhiḥ prayatnārjitatayā kṛtrimair api tathānabhimanyamānair anukarṣṭhatvena līngabalataḥ pratyamānaḥ sthāyī bhāvo mukhyarāmādigatasthāyanukaraṇarūpaḥ, anukaraṇarūpatvād eva ca nāmāntareṇa vyapadiṣṭo rasah |. Cf. Gnoli [1968 : 29], 上村 [1990 : 69-70], Pollock [2016 : 81].
- (22) *Abhinavabhārātī* 4, 10-12 : vibhāvā hi kāvyabalād anusandheyāḥ, anubhāvāḥ śikṣātaḥ, vyabhicāriṇaḥ kṛtrimanijānubhāvārjanabalāt | sthāyī tu kāvyabalād api nānusandheyāḥ | (というのも、諸々の〈喚起する条件〉は詩的文章 (kāvyā) の力によって、諸々の〈感情表現〉は〔役者の〕鍛錬 (śikṣā) によって、〔そして〕諸々の〈一時的感情〉は虚構のものである、〔役者〕自身の〈感情表現〉の獲得の力によって、統合される (anusandheyā)。しかしながら〈恒常的感情〉は、詩的文章の力によってさえも統合されない。) Cf. Gnoli [1968 : 29-30], 上村 [1990 : 71-73]. Pollock [2016 : 81, 349, n. 202] は、シャンクカ説で用いられる“anusan√dhā”がローラタ説で用いられるそれと意味を異にしていると理解する。しかしこのように解釈する必要は必ずしもないように思われるため、本稿では採用しなかった。
- (23) ヘーマチャンドラは *Kāvyaśūśāsana* で *Abhinavabhārātī* を頻繁に引用するが、当該の *Abhinavabhārātī* (5, 6 : arthakriyāpi mithyājñānād drṣṭā |) に続いてダルマキールティの *Pramāṇavārttika* 3.57 : maṇipradīpaprabhayor maṇibuddhyābhidhāvatoḥ | mithyājñānāvīṣeṣe 'pi viṣeṣo 'rthakriyāṃ prati || を引用している。当該の傷の理解については稲見 [2016] を参照。また、シャンクカが仏教徒であるかどうかについては、Pollock [2016 : 78-79] にあるように、今のところ確定的な証拠はない。
- (24) ただし、このような齟齬のない理解が鑑賞者に生じたとしても、それが①～⑧のような美的情動と言えるかどうかは不明である。
- (25) *Abhinavabhārātī* 5, 6-9 : na cātra nartaka eva sukhīti pratipattiḥ, nāpy ayam eva rāma iti, na cāpy ayaṃ na sukhīti, nāpi rāmaḥ syād vā na vāyam iti, na cāpi tatsadṛśa iti | yaḥ sukhī rāma asāv ayam iti pratītir astīti | Cf. Gnoli [1968 : 32], 上村 [1990 : 76], Pollock [2016 : 82].
- (26) *Abhinavabhārātī* 5, 15-10, 1. 当該箇所訳は、Gnoli [1968 : 33-43], 上村 [1990] 1章第3節, Pollock [2016 : 183-187] を参照。
- (27) Pollock [2016] はトータおよびナーヤカの年代をそれぞれ、ca. 975とca. 900とする。*Abhinavabhārātī* ではトータ説の後にナーヤカ説が言及されるが、Pollock [2016 : 181] はこ

れを概念上の内容による順であるとし、『ラージャタランギニー』およびナーヤカがトータにより批判されていることから、ナーヤカがトータに先立つとしている。しかしながら Pollock も言うように、鑑賞者の側からのラサの記述について言えば、ナーヤカ説のトータ説より進んでいるように見える点からすると、両者の年代については再考の余地があるかもしれない。

- (28) *Abhinavabhāratī* 10, 14-21. 当該箇所 の訳は、Gnoli [1968 : 45-48] , 上村 [1990 : 106-107], Pollock [2016 : 151] を参照。
- (29) *Abhinavabhāratī* 10, 3-4 : svagatatvena hi pratītau karuṇe duḥkhitvaṃ syāt | Cf. Gnoli [1968 : 43], 上村 [1990 : 102], Pollock [2016 : 150].
- (30) *Abhinavabhāratī* 13,4-15 : tasya ca “grīvābhaṅgābhirāmam |” iti “umāpi nīlālaka” iti “haras tu kiñcit” ityādivākyebhyo vākyārthapratīpatter anantaram mānasī sāksātkārātmikā apahastitatattadvāky opāttakālādivibhāgā tāvat pratītir upajāyate | tasyāṃ ca yo mrgapotakādīr bhāti tasya viśeṣarūpatvābhāvād bhīta iti trāsakasyāpāramārthikatvād bhayam eva param deśakālādyanālīngitam | tata eva bhīto ‘haṃ bhīto ’yaṃ śatruv vayasyo madhyastho vetyādivipratyayebhyo duḥkhasukhādikṛta hānādibudhyantarodayaniyamavattayā vighnabahulebhyo vilakṣaṇaṃ nirvighnapratītinigrāhyaṃ sāksād iva hrdaye nivīśamānaṃ cakṣuṣor iva viparivartamānaṃ bhayānako rasaḥ | Cf. Gnoli [1968 : 53-56], 上村 [1990 : 136], Pollock [2016 : 194].
- (31) 「非一般的」(alaukika) という表現も用いられている。See *Abhinavabhāratī* 20, 15 etc.
- (32) 辻 [1973 : 5-6] を参照。ただし、文芸作品の登場人物全てに実在性が認められるわけではないことは当然予想され、そのような登場人物の〈恒常的感情〉などがどのように扱われるかについては、不明である。この点も今後の課題である。
- (33) 本田 [2005] が明らかにするように、このような姿勢はバーマハ (Bhāmaha, ca. 7C) やダンディンからボージャ (Bhoja, ca. 11C) に見られるものと同じである。
- (34) 西村 [1993] による、悲劇によってもたらされる情動の説明は、作品中の筋立てによってもたらされる付加的価値をも情動に加えるという立場と近いかもしれない。西村 [1993 : 109] : 「悲劇がめざすのは、悲劇の心理学がというような、心的能力一般の活動・興奮の快ではなく、トートロジーをおそれずにいえば、悲劇に特有の興奮であり、悲劇的感動である。悲劇的感動とはなにか。それこそは悲劇と呼びならわされているジャンルが、そのテキストのストラテジーを駆使して、読者や観客のポジションにわりあてる感興であり、楽しみの内実である。厳密に言えば、それは現実生活では決して経験されず、ただ悲劇を見るばあいのみえられる、独特の感情効果であり、美的な快なのだろう。そしてこれら一連の経験はすべて、ほかならぬ読書ないし観劇経験として、仮象自我でも可能的世界内存在でもない、まぎれもなく現実のわたしのひとつの経験であり、行為である。」
- (35) もちろんナーヤカおよびアビナヴァグプタの説く、超越的なラサは宗教的な内容も含むので、「思考説」で述べられる付加価値的なものとは異なる。