

# 詩的感動としてのラサ

島田外志夫

る。

「na hi rasād rie kāsaid apy arhah pravartate. (ラサなしに如何なる事柄も進展しない)」(第六章)

ラサといふインドの藝術觀に固有な理念は、Nāṭyaśāstra<sup>(1)</sup>の記述では素朴なものであつたが、後のインド文化史上の一般的傾向である理論的體系化の時代の洗禮を受けてラサ論として發達したので、その把握はラサといふ語のある文獻の涉獵だけでは完成される性質のものではなく、その體系の意味をも問ふものでなくてはならない。そのためには、それがいつたい何であるか目星をつけることから始めないと容易ではない。それは藝術學の分野での思索の第一歩を意味し、それはまた寧ろ解釋學の方向をとるものであり、その體系の原理は、本物と偽物とを見分ける眼、しひては文獻に現はれた何ものかの價值を問ふものである。

ラサは一般には樹液とか味覺を意味するが、詩學の世界ではしばしば詩の本質としての地位を占めてきた。Nāṭyaśāstraでも既にラサが詩にかけがのないものとして提示されてゐ

したがつて、このラサ・スートラと呼ばれる部分の記述は、直接の表現はないが、少くともラサが詩に本質的なものとして述べられてゐると考へることができるとすればラサは Kāvya (詩・芝居)の本質であるとする後代の理論家たちにはラサ・スートラのラサを正當に解釋してゐるといふことができるが、それでも彼等の理論の間にラサを本質とするにせよしないにせよ違ひがあるとすれば、それが藝術觀の違ひである場合と、語解釋の違ひである場合とが識別されなくてはならない。ただ誰がラサを認めた認めなかつたといふだけでは詩の哲學の世界に入ることにはできない。そこで、ラサがあくまでも味覺であり、味覺としての條件で詩の本質であるのか、あるひは、何か味覺とは別の意味があるのか、あるとすればそれは何かを極めることから始めなくてはならない。

そこで先づ、詩の本質としてのラサの性格を明らかに把握するために、この小論では二つの方法をとつた。初めにラサ論が味覺を基とした詩的感情論であることを述べ、次に詩的感情が *bhāva* と *rasa* というやうに二元的に扱はれてゐる秘密をさぐる。

## 二

ラサ論の特徴はラサが味覺の対象である (*āsvādyatva*) とすることにある。例へば、

「*yathā hi nāna-vyañjana-samskṛtam annam bhujānā rasān āsvādāyanti sumanasah puruṣā haṣādīnś ca-apy adhigacchanti, tathā nāna-bhāva-abhinaya-vyañjitan vāg-anga-satva-upetan śhāyibhāvān āsvādāyanti sumanasah prekṣakā haṣādīnś ca-adhigacchanti.* (あたかも、色々の藥味を混ぜ合はせた御馳走を食へてラサを味はふ優れた人たちは喜びをも物にするやうに、そのやうに、色々の状態と演技によつて表現されて、言葉と身振りと感情表出とを伴ふ *śhāyibhāva* (持久感情) を味はふ優れた観客は喜びをも物にする。)」(Nāṭyaśāstra, VI)

ここで注目すべき點は、(一)喜び等を物にするのは *sumanas* (心優れた) 人物と限定されてゐること、(二)食物ではラサを味はひ、芝居では *śhāyibhāva* を味はふといふことである。先づ「心優れた人」と限定する意味を探れば、ラサはこ

では單なる旨いまづいの味覺から、快不快を感じる心を問題とする喜びへの移行のうへに立つて、さらに藝術上の何が快か不快かを選ぶべき鑑賞眼がラサに係はるものであることを示してゐると考へられる。したがつてラサはここでは味覺を通り越したより高次の器官の働きに對應するものである。さうすると、味覺としてのラサは入口であり、五感の中から特に「選ばれた器官」としての意味をもつだけのことになる。このことが重要なのは、藝術が單に感覺に働きかけるだけのものではないことが知られてゐたことになるからである。我々は、彼等が藝術の本質を感覺的なラサと見做したと考へるべきではなく、何ものかを言表はすためにラサを要請したと考へるべきである。さう理解すれば、第二の注目點の、優れた人たちの味はふラサは既に單なる味覺ではなく、また優れた観客の味はふ *śhāyibhāva* は單なる情緒ではないこととなる。

この傾向は、「見る」といふ行爲を認識論の選ばれた器官のものとしてゐる哲學とともに、インド思想の目立つた特徴といふことができらる。 *darsāna* (觀) は心眼の働きによるやうに、 *rasa* (詩情) は心舌の働きによるといふことができる。眼も舌もあくまで選ばれた器官であつて、それだけの働きによつてそれ／＼哲學や藝術がなされるのではないことは言ふまでもない。「心」が重要なのであり、哲學では *dhyanā* 等

がそれであり、詩では bhava がそれである。

このことは dhvani (響) の理論についてもいへることである。ここではラサはその體系の中に抱括され、言語學者の用ゐた dhvani が、聞くといふ行為の選ばれた器官を通して詩の本質を表象する新しい理念とされてゐる。この調々 (dhvani) は詩の心ある人 (sahridaya) の心耳に響く。この場合も、dhvani 論者が詩の本質を響そのものと見做したと考へるべきではなく、何ものかを言表はすために dhvani を要請したと考へるべきである。このことは、藝術學では「詩の發見」として明記しなくてはならない點である。

心ある人が味はふラサが單なる味覺ではないとしたら、それは何であらうか。また優れた觀客が味はふ sthayibhāva が單なる情緒ではないとしたら、それは何であらうか。sthayibhāva は rasa に置換へられるのだらうか。このやうにラサの研究は、それ自身のうちに吟味を要求されると共に、bhava との關係の上でも捉へられなくてはならぬ。

ラサ自體を捉へる試みとして、R. K. Sen は Natyaśāstra が作られた頃の時代思潮としてラサを取上げた<sup>(5)</sup>。そして美的享受としてのラサを解く鍵を、當時支配的であつた visuddhi の觀念に置いてゐる。この點で論ずる餘裕は今の私には無いが、ラサの理解には Carakasamhita 等の研究が心要であら

う。いま私に云へることは、「淨」に關しては、五官のうちで舌が最も精銳であるといふことだけである。

しかしながら實際に詩の哲學として現はれるラサは bhava と密接な關係を持つてゐる。この二元性の意味を探るまへに、先づ一般に bhava が何であるかを確認しておくことは有效であらう。

bhava として<sup>(6)</sup>戲曲論書は vibhava, anubhava および四十九の情緒群を數へてゐる。

vibhava は舞臺上の設定で、登場人物 (alamhana-vibhava) と、國土・時節など (uddipana-vibhava) とに分類される。

anubhava は情感を表現する仕種で、眉の動き、流し目などである。

四十九の情緒群のうち sattvika と稱されるものは、汗・涙など生理的に現はれる八種の現象で、anubhava の性質のものであるが、特に sattva (純質) から生じる點でそれと異なるところ。三十三の vyabhicāribhava (浮動感情) は、厭離・倦怠・危惧・疲勞等の感情で、ひとつの sthayibhava の中で波のやうに見えたり消えたりする。残りの八種が特にラサと對置される sthayibhava で、海に譬へられ、數種の bhava の對立を呑み込んで、それらを自己の状態 (bhāva) に導く安定した代表的な情緒である。情と bhava とラサとを對置すれば、

詩的感動としてのラサ (島田)

喜	hāsa	—	hāsa (笑心)
怒	krodha	—	raudra (怒心)
哀	śoka	—	karuṇa (悲しみ)
樂	rati	—	śīṅgāra (戀)
勇	utsāha	—	vīra (勇まじさ)
惡	jugupsā	—	bībhāsa (憎しみ)
恐	bhaya	—	bhayanaka (恐れ)
驚	vismaya	—	adbhuta (驚き)

以上のやうであれば、*śhāyibhāva* は古來一般的な感情の代表的なものであるにすぎず、漢字文化圏では四情とか七情とかいつて、他の感情から選り分けられた日常的な情緒である。別に詩魂のある人でなくとも感じることできるものである。ここにラサとの違ひがある。したがつて *Nāṭyaśāstra* の「優れた観客が味はふ」といふ記述は絶體に見逃すことのできない點である。これを無視した場合に、後に見るやうに、この兩者の關係が誤解されて説かれることになるのである。

ラサ・スートラの注釋に見られる誤解ないしは解釋不充分を見るまへに、私なりにラサ・スートラの要點を抽出すると、

- (一) ラサは戲曲論の中で重要な位置をしめるものである。
- (二) *vibhāva*, *anubhāva*, *vyabhicāribhāva* の集合からラサが生

- (一) 起 *prer*。 (*śhāyibhāva* から *prer* はなご)。
- (二) *śhāyibhāva* が演劇上で占める位置は、食物におけるラサに對比される。
- (三) ラサは味ははれるものではないこと (*asvādyatva*)。
- (四) 優れた観客は *śhāyibhāva* を味はひ、喜び等を感じ *prer*。
- (五) ラサは *bhāva* から進展するものであり、その逆ひはなご。
- (六) *śhāyibhāva* は言葉・身振りを伴つてゐる。

以上のやうであり、ラサを直接に説明する語としての *asvādyatva* があるだけだが、演劇上での味覺の對象は *śhāyibhāva* とされてゐるから、ラサ・スートラに限れば、ラサは演劇上の情緒であるとするのは論理的には正しい解釋といふことができる。しかしこれでは何か藥味がたりないのである。

これはまだ想像上のことだが、どうしても付け加へたいことがある。それは、ラサが單にある個人の獨創的な見解ではなく、觀劇による感動を表現するために、人々が語りあふ「味がある」といつたたぐひの言葉ではなかつただらうかといふことである。つまり藝術の魅力 (*camakāra*) を言ひ表はす、學理以前の約束語として流布してゐたものではないかと思はれるのである。

ラサ・スートラの役割は、ラサを鑑賞者の感情に對置したことにある。しかも日常的な感情を昇華したものであること

を表現するために特に「優れた観客」といふ制限を加へたと見ることが出来る。したがつてラサ・スートラでは、ラサは既に詩的感動として把へられてゐたわけだが、その論説が素朴な故に、本来日常的な感情である *sthāyībhāva* とラサとの關係を曖昧にしてゐるのである。

故に、S. K. De が指摘したやうに *saṃyogād rasamīpattin* に、あるひは *sthāyīno bhāvā rasatvam ānuvanti* と解釋の論點が集中することになるのである。

### 三

Abhinavabharati び批判されてゐる Lollata 以下の言説はラサ・スートラに對する注釋の體裁を整へてゐるが、Abhinavagupta の體系的な敘述の部分となつてゐるので、彼等の理論については、體系家の眼鏡を通して知識としてしか我々には理解が許されてゐない。彼の觀點については將來に藝術學の立場から究明するつもりだが、そのための準備としていま私にできることは、私の得た目星、すなはちラサを詩的感動と見る眼鏡を通じて、ラサと bhāva との關係に焦點を合せて、Lollata 以下を眺めておからうとするところである。

先づ、Lollata の場合、兩者の關係は、

「tena sthāyī eva vibhāva-anubhāva-ādihir upacito rasah/  
sthāyī bhavaty anupacīti. (故に設定・仕種等によつて強化を

詩的感動としてのラサ (島田)

れた持久感情のみがラサであり、強化されなければ持久感情に留る。）」

この場合、持久感情がラサであるために、*upacīta* が鍵となつてゐるのだが、それが質的變化を意味するのか、或は力量の増大を意味するのかは解らない。しかるに詩的感動の日常的感情との違ひは質的なものである。詩的感動はラーマなどの英雄の感情に等しい性質のものではなからず。Kāvyaśāstra の記述はこの點に Lollata の立場を明確に示してゐる。

「……*mukhyā vṛtyā Rāmadāv anukārye tad rūpāt-anusandhānān nartake 'pi pratyamāno rasa itī. (ラサは、最初の働*  
きとしてラーマなどの被模倣者のうちに、そして演技によつて模倣者である役者のうちに認知される。）」(第四章)

したがつて、感情の基兆は主人公たちであり、演劇の意味は感情移入にあることになる。

次に、Śaṅkuka の場合、ラサの住處は役者の模倣性に置かれてゐる。

「……*pratyamāno sthāyī bhāvo mukhya-Rāma-ādi-gata-sthāy-anukarāṇa-rūpāḥ, anukarāṇa-rūpātvād eva ca nāma-antareṇa vyapadīśīo rasah. (認知された持久感情は、當初のラーマなどにある感情の模型であり、まさにその故にラサといふのが別稱である。))*」

この場合もまた質的な相違は認められない。 *anukarāṇa-*

ラサの意味は、重點を主人公から役者に移したことである。多くの歌舞伎愛好家の意識のやうに。

Bhāṭīa Nāyaka は上記の二人の誤解を、ラサが理解の對象であるとした點に置いてゐる。もしもラサが自分のうちに認知されるものであれば、悲しみのラサの觀劇は苦痛である。

またシーターも女優も觀客にとつては設定(vibhāva)であり、直接の戀の對手とはなり得ない。ラサは認知されず、生起せず、表現されない。それは感受されて(Bhāvyamāna)樂しまれる(bhujyate)。彼の定義の特徴は śhāyin の語を除いて、Bhojākāva としてのラサの獨自性を再發見したことにある。ラサはラーマなどの感情を普遍化する性質をもつた(sādhāranīkaranāman) 詩魂の働き(bhāvakatva-vyāpāra)によるもので、ラサの享受はブラフマンのそれに等しい享樂であるといふわけで、彼の場合は明らかにラサが日常の感情そのものではなく(aulikika)、又、歌や芝居といふ單なる場所的限定の故に別稱される感情でもなく、藝術特有の働きによつて、人がそれに同化するのではなく、一段高く、味はふところの感情であることが知られる。

以上の定義の差異から明らかになつたことは、ラサは人々が口頭するものであつたとしても、自明な概念をもたず、涅槃なごと同様の運命をもつた、藝術の世界でのアプリアリな一つの理念であつたといふことである。

ラサ論は體系化され、さらに一つのものとしての愛のラサの優位、また Santarasa への深化へと進展してゆくが、いま私はやつと出發點に立つたのである。ただ、理論的時代のインド特有の論理の迷路のうちに本質を見失はないために書き記しておくこと、そして、次の小論「Bhāṭīa Nāyaka の美學」のための準備運動が私には必要だつたのである。

1 ここに扱つた原本にはそれ／＼數種の刊行本があり、内容はよく知られてゐるものばかりなので、引用に際しては頁等の細かい指示を省いた。

2 最も明確で有名なものは“vākyam rasātmakam kāvyam” (Sāhityadarpana, I, 3)。

3 abhinaya, dharmī, vṛtī 等のことか。演劇の意味と解釋するのは無理だらうか。

4 非藝術的な人の代名詞でもある「學識ある人」「通人」等の意味もあるといふことだが、この場合は素直に「詩魂のある人」と解釋すべきであらう。

5 R. K. Sen, Aesthetic Enjoyment, 1966, p. XVI そのほか多數の箇所。

6 Daśarūpaka に従つた。なほこの種の記述としては、J. L. Masson & M. V. Patwardhan, Aesthetic Rapture, vol. I, pp. 23~24 が解りやすい。

7 S. K. De, History of Sanscrit Poetics, vol. II, p. 23.

8 その完成は松尾芭蕉の作品に見ることが出来る。