

東洋研究

十二世紀代の怪異六壬式占文について (一)	小坂 眞 二	1
礼の起源とその展開—凌廷堪の『礼経积例』を中心として—	濱 久 雄	45
王莽の官制と統治政策.....	渡 邊 義 浩	71
『博物新編』と科学教育.....	中 村 聡	(1)
インド古典芸能の美学とヨーロッパの美学 —カラー、ラサ、バクティ、そして — アートの位置づけをめぐる—	井 上 貴 子	(21)

第183号

大東文化大学東洋研究所

2012年1月

TŌYŌ-KENKYŪ

The Studies of Asia and Africa

- On Kaji Divining Papers by Rikujin
—shiki 六壬式 in the 12th Century (1)
..... KOSAKA, Shinji 1
- The Origin of Li 礼, and its Development
—Centering around Liang Ting Kan's 凌廷堪
Li Jing Shi Li “礼经积例”—
..... HAMA, Hisao 45
- A reign policy and a system of government of
Wang Mang 王莽
..... WATANABE, Yoshihiro 71
- Hakubutsu-Shinpen “博物新編” and Science Education
..... NAKAMURA, Satoshi (1)
- The Aesthetics of Indian Classical Performing
Arts and the European Aesthetics :
About the Positioning of Kalā, Rasa, Bhakti and Art
..... INOUE, Takako (21)
-

No. 183

The Institute for Oriental Studies of Daito Bunka University

January 2012

インド古典芸能の美学と ヨーロッパの美学

—カラー、ラサ、バクティ、
そしてアートの位置づけをめぐって—

井上貴子

はじめに

インドでは、英領期以降今日に至るまで、音楽や舞踊など様々な芸能の鑑賞者・享受者による芸能の享受のありかたにおいて、あるいは芸能の上演者（音楽家、舞踊家、役者など）が芸能を上演する目的において、アート*art*（より厳密には*fine art*）の文脈が重要なのか、それともバクティ *bhakti*（後述）の文脈が重要なのかが議論になってきた。筆者はこの点に関して、複数の事例に基づきながらこれまでも何度か論じてきたのだが¹、大枠では、東洋学から比較音楽学に至るヨーロッパのインド音楽研究、その背景としての19世紀ヨーロッパにおける音楽学の成立、その影響を受けたインド人学者の音楽研究によって再解釈されたインド古典芸能の美学の存在が、このような議論を生んでいると解釈してきた。その過程で、20世紀以降に現代インド音楽学の成立に大きな貢献をなした学者たちによるサンスクリット語文献の解釈の在り方について、より詳細に検討する必要があると考えた。

そこで本稿では、インド古典芸能の美学に関する議論を包括的に理解するために、以上の議論の文脈でしばしば登場する用語であるカラー *kalā*、ラサ *rasa*、バクティといった用語を古代のサンスクリット語文献

の記述とその解釈に戻って再考し、複数の主要なインド人音楽学者による用語の再解釈を比較検討することによって、今日のインド古典芸能の美学の特質を明らかにすると共に、英領期以降に定着した「アート」という言葉で表現される西洋由来の芸術観との関連性を検証する。

1. アートとカラー

今日、英語のアートという言葉には日本語では「芸術」という訳語が用いられるが、通常、我々は芸術という言葉をも、音楽や美術など何らかの美的価値を含意するものと理解するだろう。インドではサンスクリット語のカラーという言葉が、いわゆるアートまたは芸術の訳語として流通している。日本人が芸術という言葉から、音楽や美術をはじめ何らかの美的価値を有するものを想像するのと同様に、おそらく多くのインド人はカラーという言葉から同様の想像をされるとされる²。しかし、本来、カラーという語は美的価値を含意する「芸術」の意味で用いられてきたわけではなく、むしろ「技術」としてのアートに近いものであった。

古代インドでは64種のカラーが認められてきたが、これを詳細に論じた文献が『カーマ・スートラ *Kāma-sūtra* (性愛経典)』である。この文献は、古代インドで論じられてきた人生の三大目的、ダルマ *dharma* (法)、アルタ *artha* (実利)、カーマ *kāma* (性愛) のうちの一つ、カーマに関して詳述したサンスクリット語文献で、紀元後300年前後頃の成立、作者はヴァーツヤヤナ *Vātsyāyana* といわれている³。【カーマ・スートラ】は、ナーガラカ *nāgaraka* (都市で上流の生活を営む男性) の人生の目的の一つ、性愛の技巧 (カーマ) に関する知識と教養を伝授することを目的とし、そのために不可欠な存在としてガニカー *ganikā* (高級遊女) に対しても同様の知識と教養を求めるものである。まずは第1篇「総論」第3章「斯学の解説」において64種のカラーを列挙した部分 (第16

節)を引用する。

1 唱歌。2 楽器の演奏。3 舞踊。4 絵画。5 標識の搔傷をつけること。6 米の団子及び花で環状の供物を作ること。7 花を床に撒き拡げること。8 歯及び衣服の彩色。9 部屋の床に宝石を嵌めること。10 (各人の趣味及び環境に応じた) 寝床の作り方。11 (太鼓の如き音をたてる) 水遊びの仕方。12 水を人にかける仕方。13 種々の呪詛の方法。14 花環の種々の作り方。15 華鬘や花環の作り方。16 化粧術。17 耳を象牙や貝殻などで飾る方法。18 香料の使い方。19 装飾品のつけ方。20 (客の接待などに際して行う) 手品の仕方。21 クチュマラの説いた秘法¹。22 手先の器用なこと。23 種々な野菜、汁及び食物の調理法。24 酒、果汁及びアーサヴァ酒の作り方。25 針仕事。26 糸或いは紐の遊戯。27 ヴィーナー或はダマルカの演奏法⁵。28 謎々遊び。29 詩頌を誦詩合って競う遊び。30 難しい語句の発音法。31 書物の朗読。32 戯曲や物語の知識。33 詩頌の一部(普通に最後の一詩節)を示して全体を完成すること。34 道具を作り芦を編む種々の方法。35 轆轤細工。36 大工仕事。37 建築に関する知識。38 銀及び宝石の鑑定法。39 冶金術。40 宝石の色及び由来に関する知識。41 樹木の栽培に関する知識の利用法。42 牡羊、雄鶏及び鶉を闘技用に仕立てること。43 鸚鵡及び鶉鴒に人語を教えること。44 身体を除垢、摩擦及び調髪に熟練すること。45 指語法による話し方。46 秘かに申し合わせた言葉の種々な使い方。47 地方語に関する知識。48 玩具の花車の作り方。49 吉凶の前兆に関する知識。50 見取り図作成の初歩。51 記憶術の初歩の知識。52 人と一緒に朗誦すること。53 詩句の脱落している部分を補うこと。54 辞典に関する知識。55 韻律に関する知識。56 作詩法。57 身振り、手真似とともに歌頌を詠う方法。58 衣服

(24)

をかぶる変装の仕方。59 種々の博奕。60 賽を用いる賭博。61 子供の遊戯。62 上品なものごしに関する知識。63 権謀術数。64 狩猟などの運動に関する知識。以上が、カーマ・スートラの副科をなす64芸である。(ヴァーツヤーヤナ 1998: 82-86)

以上64種のカラーの中身を検討してみると、古代インド芸能全般に関する権威ある文献として常に言及される『ナーティヤ・シャーストラ *Nāṭya-śāstra* (芸能規範書)』(後述) で取り上げられているような歌舞音曲や文芸に関するものが多く含まれているが、それ以外にも賭博や狩猟、化粧や身だしなみ、料理・インテリア・宝飾品等に関する知識や遊びなど、およそ上流の人々の優雅な暮らしを彩るのに必要とされる教養や知識全般が列挙されている。これに続く第20~25節には、以上のような技能を備えた遊女は賞賛に値する存在(ガニカー)となることができ、また、王女や高官の娘、男子は幸福な生活を送ることができると記されている。すなわち、カラーとは、都市で優雅な生活を営む上流の人々にとって、人生の目的の一つであるカーマを実現するための補助として習得すべき具体的な技能や教養のことである。そのなかには、今日「芸術」とみなされるものが含まれてはいるものの、カラーという用語そのものが直接的に美的価値を含意するわけではなかった。しかし、今日のインドでは、カラーという言葉を知って、化粧や身だしなみ、賭博や狩猟まで含まれると想像する人はほとんどいないだろう。

カラーという言葉が本来は美的価値を含意していないとすれば、インドでは美的価値をどのように論じてきたのだろうか。

2. インド古典芸能の美学：ラサとは

今日、インド古典芸能の研究者が美学を問題にするとき、必ず言及さ

れるのが「ラサ」である。ラサはサンスクリット語で「味」「味わい」というほどの意味であるが、芸能（演劇）論や詩論の文脈では、通常、優れた作品を鑑賞するときに観客が味わう美的な喜びのことを指して用いられる。現実的には、インドにはいわゆるヨーロッパの美学書に相当するような、美について体系的に論じた文献が存在するわけではない。しかし、ラサは【ナーティヤ・シャーストラ】のなかで定義づけられ、後の芸能（演劇）論や詩論・修辞学に関する文献を含め、今日に至るまで多くの学者たちがラサについて論じ、インド美学の中心概念として認められてきた。

【ナーティヤ・シャーストラ】の成立年代は紀元前5世紀から紀元後8世紀と異論が多いが、おそらく、その多くの部分は4～5世紀頃に成立したと考えられている。作者はバラタBharataに帰せられているが、役者など芸能の上演に関わる人々の間で語り継がれてきた口伝をまとめたものだとも推測される⁶。以下に【ナーティヤ・シャーストラ】第6章第32節のラサを定義した部分を引用する。

まず第一に、それら（芸能に関する様々な約束事）のうちで、ほかならぬラサについて説明しよう。というのは、ラサなしではいかなる意味（アルタ *artha*）も現れないからである。そこでは、感情を喚起する条件（ヴィバーヴァ *vibhāva*）、身体変化を伴う感情表現（アヌバーヴァ *anubhāva*）、従風的感情（ヴィヤビチャーリ *vyabhicāri*）との結合によりラサが生じる。—中略— ここで、次のように問う（者がいるかもしれない）。「ラサと呼ばれるのはいかなるわけか」と。答えて言う。「味わわれるものであるから（ラサと呼ばれる）。「ラサはどのように味わわれるのか。」食通たちが、種々の薬味で仕上げられた食物を食べてその味（ラサ）を味わい、そして喜びなどに達するよ

うに、同様に心ある観客たちは、種々の感情（バーヴァ *bhāva*）や演技（アビナヤ *abhinaya*）に表出された、すなわち、言葉、身体、内的感情（サットヴァ *sattva*）を備えた—基本的感情（スターイ *sthāyi*・バーヴァ）を味わい、喜びなどに達する。それ故、（それらは）ナーティヤ・ラサと呼ばれている。（上村 1990：366-367、筆者により一部改訂）

ここでは、ラサが食物の味わいに例えて説明されている。人の心（観客・役者及び登場人物を含め）には基本的感情スターイ・バーヴァが恒常的に存在する。観客がナーティヤ（芸能）を鑑賞するとき、スターイ・バーヴァは役者の演技アビナヤによって高められ、それによって味わわれる感情がラサである。端的に言えば、戯曲の上演において役者と観客の間のコミュニケーションが成功したとき、観客の心に生じるのがラサということになる⁷。

上村（1990）はラサを美的経験と捉え、古代インド演劇における美的アプローチのあり方という視点から内容を検討している。ラサに関する議論で問題視されてきたのは、まず、第一にそれがいかにして生じ、いかなる過程を経て経験され得るかという点である。ラサは感情を喚起する条件ヴィバーヴァ、身体変化を伴う感情表現アヌバーヴァ、従属的感情ヴィヤピチャーリの結合によって生じるとされる。基本的感情とは以上のような条件や表現がなくとも存在する世間的・日常的なものだが、ラサは以上の条件が揃った時に生じる非世間的・一時的な経験であり、このような美的経験は神秘的経験とも異なるとされる⁸。

第二にラサの種類あるいは数の問題である。後世に至るとラサの種類は増加し、『ナーティヤ・シャーストラ』では論じられなかったラサが登場することになる。後述のように、特にシャーンタ *śānta*（寂靜）・ラサ、バクティ（信愛）・ラサといった、人生の三大目的の一つであるダルマ、

最終目標としてのモークシャ *mokṣa* (解脱)、それに至る方法としてのヨーガ *yoga* といったヒンドゥー教の中心的教義に深い関わりをもつ哲学的概念が、ラサとして存在し得るか否かが議論の対象となっていく。そこで、次節では、後にラサとしても議論されることになるバクティについて概観し、それをふまえてラサの教について検討することにしよう。

3. ヒンドゥー教の教義としてのバクティ

バクティはヒンドゥー教の教義の重要な部分をなす概念である。二大叙事詩の一つ「マハーバーラタ *Mahābhārata*」の一部をなし、最も重要なヒンドゥー教の聖典とされる「バガヴァッド・ギター *Bhagavad-gītā* (神の歌)」(第6巻第23-40章)では、バクティは三種のヨーガのうちで最も重要なヨーガとして詳細に説かれている。「マハーバーラタ」は紀元前4世紀頃～紀元後4世紀頃の間成立したとされ、作者はヴァーサ *Vyāsa* に帰せられている。「バガヴァッド・ギター」はクリシュナ神を英雄視するバーガヴァタ派の聖典であったが、後に「マハーバーラタ」に挿入されたという。

「バガヴァッド・ギター」が挿入されているのは次のような場面である。パンドウの五王子の三男アルジュナはクルクシェートラの決戦で、敵軍カウラヴァの百王子の軍を目前にして敵軍に並ぶ同族の者を殺戮することを逡巡する。戦意を失ったアルジュナに対し、御者のクリシュナはクシャトリヤの本務と神へのバクティを説き、自らが神であることを告げる。そこでは、解脱の道として三種のヨーガが説かれている。第一のジュニャーナ *jñāna* (知識)・ヨーガは物質と精神との関係を知識と神性の認識に基づいて正しく知ること、第二のカルマ *karma* (行為)・ヨーガは行為の結果を度外視して本務(義務的行為)を行うこと、第三のバクティ(信愛)・ヨーガは一心に神を愛すること、すなわち人格神に対

する絶対的帰依を表す。このように「バガヴァッド・ギーター」は、行動の指針を人格神へのバクティを中心とした一神教的教義として説くものである⁹。

三種のヨーガのうち知識のヨーガや行為のヨーガは、高度な修行をやり遂げることのできるような精神力や理解力をもつ出家者や行者など一部の者にのみ可能なヨーガで、一般民衆が実践するのは困難である。しかし、神を愛すること、すなわちバクティは民衆の誰もが実践できるヨーガである。そのため、ヒンドゥー教ではバクティが最も重視され、それを掲げた運動が全インド的に広まることになった。バクティ運動は、まず7～9世紀頃、南インドのタミル地方で起こった。バクティ聖者たちは聖地を巡礼し、神を熱烈に讃える讃歌を作って歌い踊り、しばしば恍惚状態に至って神と一体化する神秘体験をしたという。バクティの思想はこのような聖者たちの活動によって著しく大衆化していった。当時のバクティ聖者には、ナーヤナルNāyanārと総称されるシヴァ派の聖者とアールワールĀḷvārと総称されるヴィシュヌ派聖者がいる。ナーヤナルとしては63人の名が知られ、そのうちの3人（アッパルAppar、サンバンダルCampantar、スングラルCuntarar）によって作られた讃歌は「テーヴァーラムTēvāram（神への讃歌）」として編纂された。アールワールとしては12人の名が知られ、彼らの作った讃歌は10世紀頃に「ナーラーイラディヴィヤブラバンダムNālāyirativyābrāṇḍam（四千頌歌集）」として集成された。

後にヴィシュヌ派では、シュリーヴァイシュナヴァŚrīvaiṣṇava派の創設者ラーマーヌジャRāmānuja（1017-1137頃）がヴィシュヌを最高神とする大衆的なバクティを哲学的に基礎づけ、北インドにも巡礼して自身の思想を広めていった。こうして、バクティ運動はベンガル地方に波及した。12世紀には宮廷詩人のジャヤデーヴァJayadevaによってサ

ンスクリット語の抒情詩「ギータ・ゴヴィンダ *Gīta-govinda*」が作られた。この作品は、ヤムナー川のほとりヴリンダーバナの森（現ウツタルプラデーシュ州マトゥラー近郊）で繰り広げられる、牛飼い姿のクリシュナと牛飼い女ラーダーとの間の恋愛模様を官能的に描きだすものである。ここでは、神（クリシュナ）と人（ラーダー）との間の愛が男女の恋愛になぞらえられている。

「ギータ・ゴヴィンダ」と同様に男女の恋愛をモチーフとして神と人の結合を描きだす様式はマドゥラ *madhura*（甘美）・バクティと呼ばれ、その後も同様のモチーフに基づく多数の戯曲や讃歌などが作られていった。特にベンガルでは、自らをラーダーに例えてクリシュナ神への愛を歌う数多くの讃歌を作った聖者チャイタニヤ *Caitanya*（15世紀末～16世紀前半）の活動がよく知られている。彼は歌い踊りながらしばしば恍惚状態に至り、神との合一を体験したといわれる。南インドでも、パダム *padam* と呼ばれる恋愛抒情詩が多数作られ、踊り子（デーヴァデーシー *devadāsī*）たちによって歌い踊られた。また、ナーラーヤナ・ティールタ *Nārāyaṇa Tīrtha*（17～18世紀頃）の代表作でサンスクリット語による「クリシュナ・リーラー・タランギニー *Kṛṣṇa-līlā-taraṅginī*」（18世紀頃）は、「ギータ・ゴヴィンダ」に触発された作品としてよく知られている。

4. ラサとバクティ

本節では、ラサ理論においてバクティがどのように位置づけられているかを検討しよう。これについて考える上で重要なのはシャーンタ・ラサをめぐる議論である。「ナーティヤ・シャーストラ」では、シャーンタがラサと認められてはおらず、ラサの種類は恋・滑稽・悲・憤怒・勇猛・恐怖・嫌悪・驚異の8種のみであった。しかし、8世紀頃になると

シャーンタを第9のラサとみなす説が登場し、それに伴って「ナーティヤ・シャーストラ」のテキストの記述も改ざんされて、シャーンタ・ラサが登場する異本が生まれ、種々の詩論書でもシャーンタ・ラサが認められるようになった。シャーンタ・ラサを定義づけた初期の文献として、9世紀頃の詩論書「カーヴィヤーランカーラ *Kāvyaḷamkāra*」の記述を以下に引用する。

シャーンタ・ラサは正知を基本的感情とし、無欲の人を主人公とする。正知は（感官の）対象に対する無知と貪欲との除去により（生ずる）。生・老・死などの恐怖、（感官の）対象に対する嫌悪の印象、楽と苦を望みも厭いもしないこと（苦楽に対する無関心）が、そこにおいて生ずる。（上村 1990：203、筆者により一部改訂）

しかし、現実的にシャーンタ・ラサを主題とした作品はたった一つしかなかったこと、苦楽に対する無関心は従属的な感情にすぎないこと、そもそもシャーンタはいわゆる解脱の状態であるため、他のラサを経験するように経験されることはなく、ラサとは呼べないのではないかとの反論もあった。一方、『ナーティヤ・シャーストラ』の注釈者アビナヴァグプタ *Abhinavagupta*（10～11世紀頃）は、シャーンタをラサとして認めるべきであると主張し、その基本的感情とは何かについて詳細に論じた（同上書：224-258）。以降、後世の詩論家の間でシャーンタをラサとして認める傾向が強まり、まもなくラサとして完全に定着した。

こうして、当初シャーンタ・ラサは、その存在自体が疑問視され、議論の対象となったのだが、後にラサとして定着すると、議論の方向はその基本的感情は何か、いかにして経験され得るかという方向へと展開していった。今日では「九種のラサ（ナヴァラサ *nava-rasa*）」という言葉

自体が非常に一般化しており、サンスクリット文献のみならず大衆娯楽映画の文脈でさえ用いられるほどである¹⁰。

では、以上のような議論のなかでバクティはどのように位置づけられてきたのか。それには、大きく分けて、バクティをシャーンタ・ラサの従属的感情（ヴィヤピチャーリ）とみなす議論と、シュリンガーラ（恋愛）・ラサの従属的感情とみなす議論とが存在した。前者は、シャーンタ・ラサを人生の目的としての解脱を実践する者を描く戯曲におけるラサとし、バクティの「解脱に至る道」としての側面を重視している。他方、後者は、シュリンガーラ・ラサの基本的感情ラティ*rati*（恋情）が神に対するものであるときにバクティと呼ばれるのだと論じており、神への愛という側面を重視した議論だといえるだろう。このように、ラサとしてのバクティの位置づけには理論的な混乱がみられるが、いずれの議論もバクティの重要な側面を的確に捉えているともいえる。

バクティ運動が全インドに拡大し、特に『ギータ・ゴーヴィンダ』が成立する12世紀頃から、この運動が盛んであったベンガル地方で、バクティとは神に対するラティを基本的感情とするラサ（クリシュナとラーダーの愛をモチーフとする劇）であるとするヴィシュヌ派の詩論書が数多く書かれるようになった。これらの詩論書は、バクティはシャーンタにもシュリンガーラにも従属するものではないと論じ、「バクティ・ラサ」という独立した地位を与えた（Ragavan 1967:142-154）。しかし、今日最も一般化した「九種のラサ」のなかにバクティは含まれていない。その原因として、マドゥラ・バクティのモチーフは、当初は確かにバクティ、すなわち人が一心に神を愛するという宗教的な行為を象徴的に表現するものであったが、後世に至ると単なる官能表現へと墮落し、哲学的な意味を見出すことができなくなったという指摘が存在することを挙げてよいだろう（井上 2006:402-403、ラーガヴァン 2001:51-

(32)

64)。

さらに、植民地支配が進行する19世紀以降のインド社会には、キリスト教の小家族主義的な規範とヴィクトリア王朝風の貞節に対する厳格な観念が流入し、従来のヒンドゥー教の慣習に対して「遅れたインド」「迷妄のインド」「墮落したインド」といった負のイメージが付与されるようになった。その結果、上位カーストの婚姻関係すなわち妻の貞操を厳格に求める傾向が強まり、正式な婚姻以外の官能的関係の精神性に対する否定的な価値観が広まった(井上 1998)。すると、従来からマドゥラ・バクティに奉仕する存在として官能を体現していたデーヴァダーシーの間からは、シュリンガラー・ラサの表現こそがバクティの真髄であるとする議論が起こった(井上 1994)。結局、マドゥラ・バクティはシュリンガラーに吸収され、ラーマヌジャ的な神への絶対帰依はシャーンタに吸収され、バクティはラサとしての独立した地位を維持することができなかったといえるかもしれない。

さて先述のように、今日、議論を招いているのは、芸能の上演目的が美に奉仕するものとしてのアートなのか神への愛バクティなのかという点である。こうした問題設定をすると、一見、美的経験論としてのラサとバクティとが矛盾しているかのようにみえるだろう。しかし、以上のようなバクティ・ラサをめぐる議論に立ち返って考えるならば、あくまで観客が美的経験(ラサ)を得るために役者が表現すべきものの一種として、バクティを位置づけることが可能である。すなわち、ラサとバクティとは矛盾せず、この両者は対立関係にはないといえる。結局、今日のアートとは「芸術のための芸術」「自律的な美的領域としての芸術」という近代ヨーロッパに展開した特殊な美学(後述)¹¹を前提にしているが故にバクティと対立するのであり、アートとラサとは根本的に異なった概念なのである。そもそも近代ヨーロッパの芸術至上主義的価値

観一本物の芸術には美そのものが内在するという強烈な信仰、あるいはイデオロギーや神話とでもいおうか—は解体され、再構成され、再び解体されてきた。一方、インド美学におけるラサ理論は、このような解体と再構成とは無縁のゆるぎない地位を、今日まで保ち続けてきたのである。

5. 20世紀の音楽学者によるインド音楽美学をめぐる議論

本節では、サスクリット語による芸能関連の理論書や詩論書で問題にされてきた美学的議論をふまえ、20世紀中葉以降に活躍し、新しいインドの音楽学を基礎づけた学者たちが、以上のような議論をどのように解釈したのかについて論じる。全体的な傾向として、これらの音楽学者はラサ理論をインド音楽美学の中心に位置づけるようになったといえるだろう。近代的な学校制度における音楽教育の先駆者サンバムールティ P. Sambamurthiは、主著『南インド音楽』第1巻第1章の序論で、知識をカラーとシャーストラに分け、前者をアートの訳語として、後者をサイエンスの訳語として用いている。さらに、前者をordinary artsとfine artsに分け、後者の下位分類の一種に音楽を位置づけ、以下のように論じる (Sambamurthy 1963: 1)。

芸術fine artsは人間の文化と進歩を促進する上で重要である。それは人間の心を鍛え、より満たされた幸福な人生を送るのに役立つ。それは美的感覚を発展させるものである。よりよい人間、よりよい社会は芸術の振興の結果もたらされる。芸術が繁栄し、成長することが許されないなら、人生はつまらなく、おもしろみもなく、まったく魅力的なものになってしまうだろう。

さらに第5巻第11章「ラーガと感情」では、ラサに言及し、次のように述べる (Sambamurthy 1983 : 160)。

音楽ほど深く感情と結びついているアートはない。ラサのアヌバーヴァは一種の経験であり、心理的基礎に基づくものである。一中略—ラサはインド美学の基本的概念である。9種のラサが古代彫刻や絵画などに描かれている。

以上のように、サンバムールティはラサをインド音楽にアプリアリなものとして捉えているが、本来、サンスクリット語文献におけるラサは芸能(演劇)論や詩論の美学として論じられてきた。「ナーティヤ」すなわち芸能には音楽の側面が含まれるとはいえ、歌詞や舞踊を伴わない鳴り響く音楽のみが劇的な文脈から独立して演じられる場合にも、ラサを十全に適用できるかどうかについては全く検討されていない。彼は、特定のラーガは特定の感情に結びついており、ラーガの十全な表現がラサを喚起するのは当然だと考えるのである。

サンスクリット学者で芸能に造詣の深いラーガヴァンV. Raghavanは、主著「サンスクリット劇—その美学と上演—」のなかの「古代インド戯曲の美学The Aesthetics of Ancient Indian Drama」と題される章で、ラサをインド美学の中心的概念として位置づけ、次のように説明する (Raghavan 1993 : 13)。

ラサの概念には3つの段階がある。まず戯曲の主題を形成する感情の状態、次に観客の心における美的反応、最後に内的精神が〈発見〉されるとき、すなわち第二の状態が完全な陶酔にいたることである。愛であろうと、怒りや悲しみであろうと、戯曲全体あるいはその一部

にこめられたいかなる感情も、観客の心と調和するときには、その心は沸きあがる感情で満たされ、〈味わい〉〈喜び〉あるいは心の休息状態を与えるものであり、実体を失い、ただ祝福された状態に至る。すなわち〈享受者〉—とってよいだろう—は、運良く幸福に恵まれるといった日常の世俗的な出来事を享受するのではなく、その状態は現世的なものではない。それゆえ、この美的味わいに達することは、非現世的なもの、崇高なものとされるのである。この美的喜びの状態は美の実現であり、それゆえ超越的な価値をもつものである。

以上のように、ラーガヴァンは、ラサをあくまで戯曲または演劇の文脈に位置づけて論じており、鳴り響く音楽そのものを問題にしているわけではないが、そのような音楽の独自性を排除しているわけでもない。いずれにせよ上述の説明は、ラサを味わう〈享受者〉の心的状態の崇高性・精神性・超越性を称揚したもので、「戯曲」という言葉を「音楽」に変えても十分に成立する内容である。筆者がことさらに劇的表現から独立した鳴り響く音楽そのものについて問題視するのは、従来、インドでは「歌舞音曲」は一体として捉えられ、別々のカテゴリーとして論じられてこなかったからである。身体的・言語的・劇的な表現から離れた「音楽」が、独立した芸術の一ジャンルとみなされるようになったのは、19世紀ヨーロッパの音楽学的な価値観の流入以降のことだといっても過言ではない（井上 2006：24-26）。20世紀後半になると、インド音楽美学の中心的概念としてのラサに関して、従来の文脈と今日的な文脈とで以上のような音楽観の相違が存在することは、学者の間で徐々に共有されるようになったと思われる。これに関しては後で詳しく検討しよう。

また、ラーガヴァンはラサの三段階について言及しているが、一種の哲学的な概念や心的状態を三段階に分けて論じる方法はインド哲学でよ

く用いられる。たとえば、ラサに関連した事例としては、本田（2005）が取り上げるラサの三段階説がある。これはシュリンガーラを唯一無二のラサと位置づけ、ラサを作品の登場人物に存在するものとして解釈したボージャBojaの大著「シュリンガーラブラカーシャŚrīṅgāraprakāśa」における、自我意識や思念、感情が起こる段階、感情が愛に行きつく段階の三段階のことを指し、ラーガヴァンの述べる三段階とは全く異なるものである。また、サンスクリット学者で、現代のインド音楽美学の第一人者であるシャルマーPrem Lata Sharmaは、「インドの美学と音楽学」のなかの「美的経験の段階Levels of Aesthetic Experience」と題する章のなかで、サンスクリット語の音楽理論書が、音楽家を、最高の美的経験であるラサで満たすことのできるラシカ、観客の感情を理解して表現できるパーヅカ、音楽に彩りを添えることができるランジャカの三段階に分けてきたことに言及している（Sharma 2000:93-97）。ちなみに、今日では一般に「ラシカ」という言葉は、音楽に関する深い知識と教養を持ち合わせた最高の聴衆の意味で一般に用いられている。

また、シャルマーは「ヨーロッパの音楽美学と伝統的なインドの音楽理論書European Aesthetics of Music and Traditional Indian Sangita Sastra」（Sharma 2000：3-83）と題された章で、インドとヨーロッパの美学を詳細に比較している。彼女の論考は本稿のテーマにとって非常に重要だと思われるので、詳細に取り上げてみたい。まずは、この章の全体像を把握するために小見出しを列挙しておこう。

前提となる所見：美学研究へのアプローチ、研究方法、分析方法の正当性、美学の定義、音楽の主要な価値と派生的な価値、インドの音楽理論書における美学的価値、プラヨージャナ¹²、プラヨージャーナの実現、ヨーロッパの音楽家の美的経験、表面的な理論と仮説的

な理論、ヨーロッパ文学史に記された音楽原理の美学についての西洋哲学者の見解、ヨーロッパの音楽芸術家の見解、他律的芸術としての音楽、自律的芸術としての音楽、解釈学的芸術としての音楽、誰もが理解できる音楽の美学、音楽美学の分野、美的経験あるいはサンバンダ・タットヴァ、美的対象、芸術との関連

音楽の素材：形式、固有の秩序と音楽形式の理論、心理的要素と形式理論、類型、芸術作品の理想

音楽形式の理論としての作品の原理：多様性の中の統一、ヨーロッパ音楽とインド音楽の構成パターンの立場からの形式研究、カヤーラ、トゥムリー、バジャナ、ガザラ、カッワーリー¹³、音楽の旋律パターンについてのインド美学、音楽の素材の取り扱い方

音楽の鑑賞力：鑑賞力の形成と発展における音楽的要素と非音楽的要素

音楽芸術の流派：絶対音楽—ロマン主義—表現主義—古典主義—新音楽、批評

インド芸術（音楽を含む）とその主題と重要性

結論

あとがき

シャルマーは、西洋哲学史における音楽美学観の変遷について、古代・中世の哲学者に見られた幅広く偉大な美学的構想は、近代に至って底の浅い狭いものになってしまったと述べる（同上書：19）。結局、ヨーロッパの哲学者も実践的な音楽家も音楽美学の究極的な理論に到達することができず、一貫性が欠如していると批判する。彼女は、ヨーロッパの音楽美学には大きく分けて三種の見解が存在するという。一つ目が他律的芸術として、二つ目が自律的芸術として、三つ目が解釈学的芸術と

しての立場であるが、これらの見解は互いに矛盾していることが指摘される。そして次のように述べる。

西洋思想は音楽美学において統一的・包括的な理論を展開するのに失敗したように思われる。そして、インド美学の見解に基づけば、西洋の思想家が自らの見解・取り組み方や方法論を変えない限り、この種の失敗は永久に続きそうだ。「物質原理の三つの構成要素Prakṛti of three Gunas」「幻力Māyā」「性力Śakti」というインドの概念上で近代心理学を組み立てない限り、音楽や芸術の神秘に感わされ続けることだろう（同上書：25）。

彼女は、ヨーロッパの音楽美学が直面する困難とは、音楽は客観的にも主観的にも捉え得るものであるが、それを環境と生物の関係あるいは刺激と反応の関係を類似したものとして理解するところに起因すると考える。一方、「ナーティヤ・シャーストラ」をはじめとするサンスクリット語の理論書は、意識のレベルで「不変」だと認識可能なあるいは経験可能なもの（基本的感情といってもよいだろう）から出発し、劇的に表現された多様な要素を「変化」するもの（ラサを喚起する様々な条件）として考える。その結果、対象が美的であるか否かは、鑑賞者（観客、あるいは音楽の場合は聴衆と呼ぶべきか）の鑑賞力（喚起されたラサによって美的な喜びを味わうこと）に依存するわけである。さらに結論部分において、インド美学の研究方法は根本的に「精神性」を強調してきたことに何度も注意を喚起する。彼女は、最高の音楽とは、通常の五感とは異なる直観力あるいは第六感によって認知された喜び（Ātmānanda, Brahmānanda, Bhajanānanda)¹⁴を味わうことができるものであり、それは神に捧げられた音楽であると締めくくっている（同上書：79-81）。

先に指摘したように、芸能論や詩論のなかで美学的概念として成立したラサ理論をどの程度まで鳴り響く音楽そのものに適用可能かについても、シャルマーは「ラサ理論とインド音楽Rasa Theory and Indian Music」で詳細に論じている（同上書：98-108）。彼女は「演劇とは視覚表現と聴覚表現の完全な組み合わせ」であるとする。かつて「ナーティヤ・シャーストラ」は楽音そのものにラサを認めてきたし、ラーガを視覚的に表現する伝統（ラーガの観想*rāga-dhyāna*）は10世紀以上にわたって維持されてきたが¹⁵、今日ではこのような伝統はすっかり失われてしまった。ラーガ音楽は劇的表現から完全に独立し、ラーガが視覚的に表現されることはなくなり、歌・舞・音曲はそれぞれ個別のジャンルとなり、歌詞の要素が軽視されるようになったという。今日のラーガ音楽では、その音響構造のみが問題視されるので、伝統的な九種のラサをそのまま十全に適用できるわけではない。したがって、今日の劇的表現から独立した音楽におけるラサは、あいまいなものにならざるを得ないが、美的喜びとしてのラサがラーガ音楽にも存在し、音楽に人の心を浄化する力が存在することには疑いの余地はないという。

同じくサンスクリット学者のバットG. K. Bhattは「ラサ理論と関連する諸問題」のなかで、現代の多様な地域言語による文学作品やその他の芸術の諸ジャンルにもラサ理論が適用可能かどうかについて論じている（Bhatt 1984：60-65）。芸能（演劇）論や詩論においてラサが生じる条件として論じられてきたようなヴィパーヴァやアヌパーヴァを考える上で、音楽は旋律を通じて経験されるのであるから、旋律を構成する楽音の取り扱い方がヴィパーヴァ、音楽形式上の構造パターンがアヌパーヴァというように、従来とは異なった視点を導入して論じるべきであるという。

以上のように、シャルマーもバットも劇的表現から独立した音楽その

ものにラサを適用する際には、ラサ理論を拡大解釈する必要性があると指摘している。その必要性が生じたのは、近代以降、ラーガ音楽が視覚表現から離れた純粋な聴覚表現として独立したためだと考えられているのである。

6. ラサ、バクティ、アート

以上、インド美学の中心的概念であるラサ理論、そこにおけるバクティの位置づけ、そしてヨーロッパの美学の影響を受けた今日の美学的議論を検討してきた。その核心は次のようにまとめられるだろう。

ラサとは、役者と観客との間のコミュニケーションが成功したときに、観客が味わうことができる最高の美的経験である。換言すれば、優れた役者はその演技によって観客にラサを味わわせることができる。『ナーティヤ・シャーストラ』は役者に劇的表現の技術・方法・手段を伝授するためのマニュアルであるが、観客にラサを味わわせることができるような優れた役者の養成を目的とした文献であるともいえる。

ところが、今日のアートとバクティの対抗関係の文脈で議論になっているのは、鑑賞者・享受者が味わう美的喜びではなく、むしろ上演者（音楽家、舞踊家、役者など）の目的の方である。上演目的がアートすなわち「美」の創造なのか、バクティすなわち「信仰心」なのかの問題なのであって、鑑賞者・享受者は二次にされている。あるいは、美の創造に奉仕する上演者自身の個性が議論の対象であるといってもよいだろう。例えば、拙著『近代インドにおける音楽学と芸能の変容』の第6章（井上 2006:452-551）で取り上げたティヤーガラージャ・アーラーダナー-Tyāgarāja Ārāḍhanāの事例では、毎年、楽聖ティヤーガラージャ（1767-1847）の命日前後に行われる音楽祭での演奏のあるべき姿について、音楽家がこのような神聖な場で音楽的技巧をひけらかすような演奏

をすべきではないとされる一方、ティヤーガラージャを神聖化し盲目的に信仰することは、彼の作品への正当な評価を妨げるとも指摘される。

一方、ラサ理論は美を創造する側よりは享受する側の経験を第一義とし、両者の間のコミュニケーションをめぐって展開されるのであり、アートとバクティの議論とは問題設定自体が異なっている。上演者によって美が創造され、その美を鑑賞者・享受者が味わうとするならば、上演者がバクティを表現すれば鑑賞者・享受者の心にはバクティに類するラサを生じるということになるだろう。その際、鑑賞者・享受者が味わっているラサは美的経験そのものではないだろうか。「ナーティヤ・シャーストラ」ではバクティをラサとは認めていなかったが、後にシャーンタ・ラサが認められ、シュリンガーラあるいはシャーンタに従属していたバクティという感情に対し、独立したラサとしての地位を与えようとする機運が高まったことを考慮するならば、バクティは美的な味わいとして十分に存在し得ることを認めるべきだろう。したがって、アートという美を創造する行為とバクティという神を一心に愛する行為の間には、何らの矛盾も対抗関係も生じないと考えるべきである。

それならば、なぜ今日、アートとバクティの対抗関係が浮上するのだろうか。そもそもインド古典芸能の美学的概念としてのラサ理論を今日の芸能に本来的な意味で適用するならば、両者の間に矛盾は生じないはずである。筆者は拙著の第7章(同上書:552-650)で、パーガヴァタ・メーラBhāgavata-mēlaと呼ばれる芸能を取り上げた。これは、字義的には「パーガヴァタ」の「集まり」を意味し、「パーガヴァタ」と呼ばれるバラモン男性役者のみによって演じられる宗教儀礼的なテルグ語舞踊劇の名称である。今日、パーガヴァタ・メーラは、年に一度ナラシンハNarasimha生誕祭(ヴァイシャーカVaiśāka月白分の14日、5月初旬から中旬頃)前後に、タミルナードゥ州タンジャーヴール近郊の複数の

村で、ヴィシュヌ寺院の門前で上演されており、主要演目は、ヴィシュヌ神の化身で人獅子姿のナラシンハ誕生をめぐるいきさつを描いた「ブラフラーダ物語 *Prahlāda-caritam*」である。

バーガヴァタ・メーラの上演でもアートとバクティの対抗関係が問題となってきたのだが、本稿では、これまでの議論をふまえた上で、この舞踊劇に対し、ラサ理論の適用を試みてみよう。まず、バーガヴァタ・メーラの特徴として寺院儀礼との密接なかかわりを指摘することができる。寺院儀礼はバラモン男性によって担われてきたため、バーガヴァタ・メーラも排他的な担い手集団によって伝承されることになった。彼らはいくまで寺院儀礼としてあるいは宗教的義務としてバーガヴァタ・メーラを上演するのであり、その上演目的はバクティであって美の創造ではない。この目的を維持する限り自律的な芸術としてのアートにはなり得ない。アートにならなければ寺院から離れることもできず、今日のインドで多様な芸能の上演団体が実践しているように、芸能祭に参加したり海外公演に出かけたりすることもできない。このように、バーガヴァタ・



写真：「ブラフラーダ物語」のエンディング・シーン（2003年5月、筆者撮影）

メーラをアートとバクティの対抗関係の文脈から捉える限り、その位置づけは二つに引き裂かれたままである。

しかし、ラサ理論をその本来の意味で適用して、バーガヴァタ・メーラを捉え直してみると、ラサという一つの観点から矛盾なくすっきりと説明することが可能となる。すなわち、バーガヴァタ・メーラが寺院儀礼として上演される場合、神への愛すなわちバクティを目的とした役者の演技を、そこに参列する観客の誰もが享受する可能性が開かれている。いわゆる美を創造する側がバクティを演技によって表現すると、享受する側の心にバクティの感情が喚起され、バクティに類するラサを味わい、美的な喜びに達することができるだろう。こうして、バーガヴァタ・メーラにおいて上演者と鑑賞者・享受者の間にコミュニケーションが成立することになり、アートとバクティの対抗関係のような矛盾は生じないことになる。

結局のところ、アートという観念はサンスクリット語の理論的文献が論じてきた美的経験論としてのラサ理論とは全く異質のものであり、問題設定の在り方自体が異なっている。そのため、インド古典芸能の美学を説明する上で、あるいは実際の芸能に対し美学的な解釈を加える上で、アートの観念を安易に導入するならば、従来解釈との間で対立や矛盾を生じさせるだけだろう。西洋美学の失敗の要因を論じるなかで、シャルマーはインド美学における精神性の称揚を挙げているが、彼女の説明論理に従えば、西洋由来のアートという観念は、実践的な芸能の美的価値を宗教的・精神的価値から切り離して捉えようとするところに問題があるといえるだろう。それゆえ、宗教的・精神的価値の実践方法としてのバクティは、アートと対抗関係にあると捉えられるような結果に陥ってしまうのである。

おわりに

本稿では、カラー、ラサ、バクティというインド固有の概念をサンスクリット語文献の記述とその解釈に立ち返って検証し、西洋由来のアートの観念の導入によって、それらの概念の解釈にズレや矛盾が生じ、新たな対抗関係を生み出していることに着目した。そして、アートの観念が導入される以前の本来の意味に立ち戻れば、このような対抗関係は解消されることを指摘した。

しかし、本稿で取り上げた20世紀のインド人サンスクリット学者や音楽学者の見解は、インド美学を西洋美学と全く異なったものとして描き出し、その優位性を強調するもので、ナショナリズムの色彩が濃いようにもみえるだろう。特にシャルマーのような西洋哲学批判が加わると、その傾向は一層強められるように思われる。他方、本来は何ら矛盾なく受け入れられてきた実際の芸能の上演をめぐって、それが神に奉仕するものなのか（バクティ）美に奉仕するものなのか（アート）という議論、換言すれば聖俗二元論に引き裂かれた議論が展開されているのもまた事実である。したがって、シャルマーの西洋哲学批判を含むインド人学者の論じるインド美学の特質に関する見解を、ナショナリズムの一言で切り捨てることはできない。それどころか、彼女らの見解は、今日のインド芸能の現実を直視した上で組み立てられた十分に説得力がある議論だと思われる。

また西洋美学では、いわゆる芸術のカテゴリーに含まれるようなものを高級なものとしてでないもの（fine artsとpopular artsあるいはentertainment）に分け、その対抗関係をアブリオリなものとして組み立ててきた長い歴史がある（シュスターマン 2003）。芸術そのものを美の認識対象とし、それに内在する価値の高低によって序列化するという美学的問題設定のあり方は、ラサ理論とは全く異なっている。ラサは

あくまでコミュニケーションを問題にしているのであって、戯曲の出来不出来や上演の出来不出来は、コミュニケーションが成功したか否かで判断される。したがって、インドの娯楽映画が、たとえ西洋美学を内面化した一部の知識人から低級だと非難されるようなことがあったとしても、コミュニケーションの側面からは大成功ということもあり得るだろう。シャルマーは「誰もが理解できる音楽exoteric musicの美学」と題する一節で、インドの音楽家には文字が読めず理論的な知識がない者も多かったが、その基礎に秘儀的・超越的な側面が存在することを指摘している (Sharma 2000 : 26-27)。娯楽映画やテレビドラマなど現代インドのポピュラー文化に対する批判は、むしろ、それがインドの伝統的価値を保ったものかどうか、過度に西洋化していないかどうかに向けられているようにも思われる。しかし、この点については本稿ではこれ以上検討せず、今後の課題としたい。

参考文献

- ヴァーツヤヤナ 1998 「完訳カーマ・スートラ」岩本裕訳著、中野美代子解説、東洋文庫628、平凡社。
- 井上貴子 1994 「古典舞踊におけるシュリンガーラとバクティ」『インド音楽研究』第4号、インド音楽研究会。
- 1995 「南インド近代における「芸術」イデオロギーに関する考察」『名古屋芸術大学研究紀要』第16巻、名古屋芸術大学、1-14頁。
- 1998 「南インドのデーヴァダーシー制度廃止運動—英領期の立法措置と社会改革を中心に—」史学会編『史学雑誌』第107編第3号、1-34頁。
- 2006 「近代インドにおける音楽学と芸能の変容」青弓社。
- 上村勝彦 1990 「インド古典演劇論における美的経験—Abhinavaguptaのrasa論」東京大学東洋文化研究所。
- 2007 「バガヴァッド・ギーターの世界—ヒンドゥー教の救済—」筑摩書房。
- 島田外志夫 1993 「インド美学のラサ(情調)論の進展—「十の芝居」Dhanika注の立場」『昭和音楽大学 研究紀要』第13号、昭和音楽大学、15-32頁。

シュスターマン、リチャード 2003 「美学的問題としての「娯楽」」〔第53回美学会全国大会当番校企画報告書〕、249-269頁。

「バガヴァッド・ギター」1992、上村勝彦訳、岩波文庫。

パシャム、A. L. 2004 「パシャムのインド百科」日野紹選・金沢篤・水野善文・石上和敬訳、山喜房佛書林。

船津和幸 1996 「古代インドのパフォーミングアーツ論：「演劇典範」(Nāṭyaśāstra) 翻訳ノート (1)」〔信州大学人文科学論集〈文化コミュニケーション学科編〉〕30、信州大学、101-118頁。

フリードリヒ、H.、H. G. ガグマー他 1989 「芸術の終焉・芸術の未来」神林恒道監訳、勁草書房。

本田義央 2002 「Śṛṅgāraprakāśaにおけるラサ論についての一考察」〔印度學佛教學研究〕第50巻 第2号、日本印度学仏教学会、965-962頁。

————— 2004 「インド古典修辞学における修辞と感情」〔比較論理学研究〕第2号、広島大学比較論理学プロジェクト研究センター、31-38頁。

————— 2005 「ボージャのラサ論とラサの三段階説」〔比較論理学研究〕第3号、広島大学比較論理学プロジェクト研究センター、59-74頁。

ラーガヴァン、V. 編 2001 「楽聖たちの肖像—インド音楽史を彩る11人—」井上貴子・田中多佳子訳、穂高書店。

Bhat, G. K. 1984 *Rasa Theory and Allied Problems*. Baroda : M. S. University of Baroda.

Mal, Lala Kannoo, 1931 *Kāma-Kalā : A Comprehensive Survey of Erotics, Rhetorics and Science of Music with Special Reference to Sex Psychology*. Lahore : The Punjab Sanskrit Book Depot.

Nagar, R. S. ed. 1994 *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni : With the Commentary Abhinavabhāratī of Abhinavaguptācārya*. Delhi : Parimal Publications.

Rākeśagupta, 1967 *Studies in Nāyaka-Nāyikā-Bheda*. Aligarh : Granthayan.

Raghavan, V. 1967 *The Number of Rasa-s*. Madras : The Adyar Library and Research Centre.

Raghavan, V. 1973 *Studies on Some Concepts of the Alamkāra Śāstra*. Madras : The Adyar Library and Research Centre.

Raghavan, V. 1993 *Sanskrit Drama : Its Aesthetics and Production*. Madras : Mrs. Sarada Raghavan.

Sathyanarayana, R. 2004 *Karnataka Music as Aesthetic Form*. New Delhi : Centre for Studies in Secretary.

Sambamurthi, P. 1963 *South Indian Music*. Book I : 11th edition, Madras : The Indian Music Publishing House.

- Sambamurthi, P. 1983 *South Indian Music*. Book V : 2nd edition 1963, Madras : The Indian Music Publishing House.
- Sharma, Prem Lata. 2000 *Indian Aesthetics and Musicology (The Art and Science of Indian Music)*. Vol.I. Ed. by Urmila Sharma, Varanasi : Āmnāya-Prakāśana.
- Unni, N. P. 1998 *Nāṭya Śāstra : Text with Introduction, English Translation and Indices*. Vol. I. Vol. II. Delhi : Nag Publishers.

(Endnotes)

- ¹ 拙稿(井上 1994)では南インドの古典舞踊バラタナーティヤムを事例としてこの種の議論にはじめて言及し、それに続く(井上 1995)ではインド哲学の影響を受けたヨーロッパのロマン派美学にふれつつ、20世紀前半のバラタナーティヤムの再生について論じた。拙著(井上 2006)では、前半でヨーロッパ人のインド音楽研究とそれに影響を受けたインド人音楽学者の研究について取り上げ、ヨーロッパの芸術至上主義というイデオロギーがインドの伝統的な芸能の存続にいかなる影響を与えたかについて考察し、後半では南インドの楽聖ティヤガラージャと舞踊劇バーガヴァタ・メーラを事例として取り上げ、アートとバクティをめぐる議論の特徴について論じた。特に第3章3-5「芸術」という領域(同上書:323-326)の記述については質問も寄せられたため、本稿は、そこで描ききれなかった西洋とインドの比較美学論の詳細を補完する目的も兼ねて執筆するものである。
- ² たとえば、ニューデリーの美術研究所はラリト・カラー・アカデミー、チェンナイの音楽舞踊学校はカラークシェートラ(クシェートラは「場」というほどの意味)というように、音楽や美術に関連する機関の名称としても非常に一般的である。
- ³ 成立年代や著者に関する議論は、「カーマ・スートラ」の訳者である岩本による解説(ヴァーツヤヤナ 1998:36-48)を参照。なお、人生の三大目的については、岩本の解説(同上書:22-25)、同本文第1篇第1章・2章を参照(同上書:71-80)。
- ⁴ クチュマラーは「カーマ・スートラ」第7章で論じられている性愛の秘法を説いた人物として知られる。
- ⁵ ヴィナーは弦楽器、ダマルカは打楽器である。
- ⁶ 上村が述べているように、「ナーティヤ・シャーストラ」の記述はあまりにも素朴で、異本が多く校訂版も複数出版されており、その内容を十全に理解するのは極めて困難である。そのため、この文献を研究するサンスクリット学者のほとんどは、アビナヴァグプタAbhinavaguptaの注釈書(10~11世紀)によって、その内容に対する理解を深めることが可能になった。実際、この注釈書が後世の理論家に与えた影響は計り知れない(上村 1990:i-v)。

⁷ ただし本田は、インド古典修辞学（アランカーラ *alaṅkāra*）文献を検討するとき、ラサを観客に存するものとしてではなく作品の登場人物にのみ存するものとして扱う別系統のラサ理論の存在を指摘・検討している（本田 2002）。それはポージャの「シュリンガーラプラカーシャ」において大成された。しかし、観客の美的経験の理論としてのラサを論じる上村がいうように（上村 1990：44-64）、登場人物の役柄の分析ツールとしてのラサについて論じることは修辞学という文学論あるいは詩論（カーヴィヤ *kāvya*）の要諦からきているのであり、登場人物についてのみ言及しているからといって観客を否定することにはならないのではないか。なお、後述するサンスクリット学者のラーガヴァンは、本田が取り上げる修辞学文献「シュリンガーラプラカーシャ」の校訂出版・研究を行っているが、上村と同様に、両者を別系統の排他的な理論と捉えてはいない（Raghavan 1978：435-542）。また、今日のサンスクリット学者の多くはラーガヴァンや上村と同様に、観客の美的経験としてラサを扱うバラタからアピナヴァグブタに至る流れ（カシミール派）を支持している。本稿はラサが何に存するかをテーマとはしていないので、これ以上この問題には立ち入らず、今日最も広く流通するカシミール派の流れをくむラサ理論を検討するものである。

⁸ しかしながら、神からの啓示を受けるとか神と一体化するとかいった神秘的経験も、非世間的・非日常的な一種の超越的経験であり、その意味では美的経験と似通っているとみえる。

⁹ 原典の翻訳は上村訳（1992）を参照した。より詳細な解説については上村（2007）を参照。

¹⁰ 「ナヴァラサ」という言葉は、恋愛・アクション・悲劇からコメディまで多様な要素を一つに詰め込んだ典型的なインド大衆映画を説明する際にもよく聞かれる。その場合には、1本の映画に9種すべての感情表現が詰め込まれているといった意味で用いられる。

¹¹ 近代ヨーロッパの美学をめぐる諸問題については、フリードリヒ他（1989）などを参照。芸術を「終焉」という言葉で表現し、一つの有機体の誕生と死をあてはめるという傾向は、芸術そのものを独立した人格のように扱うことを意味するだろう。

¹² シャルマーによれば、ブラヨージャナはインド哲学における価値の概念であり、超越的かつ絶対的あるいは純粋な知識を求める理想的存在としての「我 *Puruṣa*」（精神的・霊的な存在としての人）と定義される（Sharma 2000：13）。

¹³ 以上はいずれも北インド音楽の音楽形式の名称で、カヤラは華麗な即興技術の展開を中心とした古典歌曲の形式、トゥムリーは恋愛をテーマとした軽い内容の歌、バジャナは神への讃歌、ガザラはウルドゥー語の恋愛抒情を描く定型詩、カウワリーはイスラーム神秘主義的な讃歌の形式のことである。

¹⁴ *Ātmānanda*とは *Ātma*（個我、個の魂）の *ānanda*（歓喜、超越的かつ精神的な喜び）

の意。以下同様にBrahma (宇宙の原理) の、Bhajana (神に奉仕する信者たちの行為) の喜びを意味し、いずれもヒンドゥー教の哲学的・宗教的な用語を用いた表現である。

¹⁵ ラーガを、ラーガ (神またはヒーロー)、ラーギニー (その妻またはヒロイン)、ブトラ (その息子) といった形に分類し、ヒーローとヒロインの様々なシチュエーション、例えば、ヒーローを待ち焦がれるヒロインとか、ヒーローと共に春の到来を喜ぶヒロインとかいった形で絵画化 (ラーガマーラー画) された。

