

## 朱光潜の「ラオコーン論」

### ——中国近代の詩画比較論の発展の一考察——

丁 乙

#### 0. 序

近代中国では西洋美学の受容に伴って、自国の芸術文化の捉え直しが進んできた。一九二〇年代以降、そうした動きの中で最も影響力をもった著作はG・E・レッシング（一七二九〜一七八一年）の『ラオコーン』（一七六六年）である。本稿では、『ラオコーン』を論じる数多くの論者の中で特に注目すべき人物、美学者の朱光潜（一八九七〜一九八六年）を取り上げ、彼の議論から中国近代の詩画比較論の発展の重要な一側面について考察することを試みる。

朱光潜は二〇世紀の中国を代表する美学者、文芸理論家、教育家、翻訳者である。香港大学（一九一九〜一九二二年）を卒業した後、イギリスやフランスへの留学（一九二五〜一九三三年）の経験がある。帰国後すぐ北京大学、後には四川大学や武漢大学で教鞭を取り、一九四六年、北京大学哲学系に美学教室が成立してからはそこで西洋文学、美学を中心に教えていた<sup>(1)</sup>。多くの西洋理論を紹介・検討した生涯において、『ラオコーン』は最も目立つ議論の対象ではないが、それに関する紹介・解釈・翻訳は、彼の学問人生に通底している<sup>(2)</sup>。彼の「ラオコーン論」の内容、またその中国近代の芸術論における位置づけを明らかにするために、以下第一章では、彼に先行する初期の「ラオコーン論」を簡単に概観する。第二章で

は、朱の「ラオコーン論」について、彼自身の経歴と思想の発展を踏まえつつ、早期・中期・晩期という三段階に分けて詳細に検討する。第三章では、美学者としての名声において朱と並ぶ、宗白華（一八九七～一九八六年）の「ラオコーン論」を取り上げて比較し、それを通して朱の議論の独自性とともにも同時代の思想に共通する部分を見極めたい。

## 1. 初期の「ラオコーン論」

先行研究では、中国における『ラオコーン』の初期的受容について、単士厘（一八五八～一九四五年）の著した『帰潜記』（一九一〇年に執筆され、一九二二年前後に刊行された）と、文学研究者、詩人呉宓（一八九四～一九七八年）の「レッシング誕生二百周年記念」（一九二九年）が提示されている<sup>3)</sup>。以下それぞれの内容を確認する。

### 1. 1 単士厘『帰潜記』

『帰潜記』は、単士厘が外交官の夫と共に歐洲を遊歴した際（一八九九～一九〇九年）に、イタリアを中心に実見した古代ギリシャ・ローマの芸術作品等についての感想をまとめた紀行文である。そのなかで、彼女はヴァチカン美術館で見た群像《ラオコーン》について、関連する神話、西洋の考古学・美学における代表的な議論といった諸問題を総合的にふまえて記している。だが、西洋の「ラオコーン論」について参照した論者各々の名前は明記しておらず、また言及した観点の内容から見れば、レッシングのほか、J・J・ヴィンケルマン（一七一七～一七六八年）やJ・W・V・ゲーテ（一七四九～一八三二年）の影響も強く受けている。

まず、単の群像《ラオコーン》に関する描写に注目したい。群像を目の前にした彼女は主役の父ラオコーンとともに、二人の息子にも着目している。「父は……一見すれば力強いものであるが、蛇に嘔みつかれており脱出することができない」

といい、他方で「上の息子は嘯みつけられており、……下の息子はすでに瀕死の状態」と述べている（『婦潜記』151-152）。さらに、この群像の最も素晴らしいところは次の点とする。

最も感服するのは、一つの像、一つの主題のなかで、三種の時間を含んでいるということである。父がいままさに嘯みつかれ、上の息子が嘯まれようとするのに対し、下の息子はすでに嘯まれている。……この作品は群像と名付けられており、それもまた三人、三種の時間を一つの像にそろえるということである。（152）

群像《ラオコーン》の見どころは、父のみならず、二人の息子も含めた三人を一つの全体とし、三種の時間様態を見出していることとされている。こうした読解の仕方は、古典期のゲーテの「ラオコーン論」を想起させる。ゲーテは「ラオコーンについて」（一七九八年）にて次のように述べる。

一人目は蛇にまかれて抵抗力もなくなり、二人目は抵抗しながらも傷つき、三人目には逃げる望みが残っている。この第一の場合は年下の息子、第二の場合は父親、第三の場合は年上の息子である。（UL 15）

さらにこうした三人は、過去、現在、未来の三つの時間にも対応しているとゲーテは解釈する（UL 16）。すでに瀕死の年下の少年は「持続する苦しみ、あるいは過ぎ去った苦しみへの関与」をもつ一方で、いままさに嘯まれている父ラオコーンは「現在の苦しみの予期せぬ知覚」を有している。そして蛇から逃げようとする年上の少年は「迫りくる災厄に対する不安な予感」があるという（UL 16）。重要な点は、群像《ラオコーン》について、父ラオコーンのみならず、三人とも研究対象として解釈することが、レッティングには見られない、ゲーテの独自の見解だということである。

他方で、群像に関する美学の議論の部分において、彼女は『ラオコーン』の要点に依拠したが、レッシングやレッシングの批判するヴィンケルマンの立場について明確に区別していない。詩文における神官ラオコーンは口を大きくあけて叫んでいるが、群像はそう見えないという有名な論題をめぐる、ヴィンケルマンとレッシングの諸観点が以下のように混在している（〔 $\alpha$ 〕と〔 $\beta$ 〕をもって二人の観点を表記する）。

〔 $\beta$ 〕 詩と文というものは、「縦」において時間を描写するものであるゆえに、叙述の芸術である。彫刻と絵画は、「横」において一つの瞬間を描くものであるゆえに、造形の芸術である。……この二者〔詩・文と、彫刻・絵画〕は目的が同じでありながらも、「表現の」方向が異なっており、必ずしも一致させる必要はない。もし彫刻のなかで、その口を大きくさせ、叫ばせるならば、そのまま滑稽の状態をなすだけであり、美はどこに求めることができるだろうか。〔 $\alpha$ 〕ある人は、ラオコーンが叫んでいないことが彼の勇敢さを見せるためのものとする。〔 $\beta$ 〕ある論者は、適度の叫びは勇敢さを損なうことがないけれども、ただ人の嫌悪を引き起こす状態であるゆえ、単に観者の同情を得ることしかできず、芸術〔表現〕にとつて避けるべきものだとする。（『帰潜記』156）

ここで最初に引かれている総評となる〔 $\beta$ 〕は、言語芸術と造形芸術それぞれを時間の芸術と空間の芸術と規定するという『ラオコーン』の中心的な結論（第十五、十六章。章の提示は筆者による。下同。）を踏まえたものであり、単のいう「縦」と「横」は、レッシングの用語に置き直すならば「継起的（aufeinander）」と「並列的（neben einander）」のことであろう。また、言語芸術と造形芸術の区別は、目的ではなく、目的へ到達する手段にあるという点で、『ラオコーン』の意図を正しく受け止めたといえよう。群像における父ラオコーンが叫んでいない理由を、「美を求める」という芸術の目標に悖るとするものも、レッシングの芸術観を特徴づけるところである（それについての明記は同書第二、二十、二十一章など）。他方で〔 $\alpha$ 〕

の叫ぶことが人物表現として勇敢さを損なうという観点は、ヴィンケルマンの『ギリシャ芸術模倣論』（一七五五年）に由来するものである。すなわち、苦痛を忍耐し、叫ばないことは人物の偉大なる精神を示すという考えである。これに反してレッシングは、ホメロスの詩を含め古代ギリシャの悲劇のなかで英雄の偉大な魂と苦痛の叫びは両立するが、造形芸術において苦痛のゆえに激しく変形した形態は「美」と相容れず、避ける必要があるという（第一、二章）。これもレッシングがヴィンケルマンの見解に批判し、『ラオコーン』の議論を始めた出発点である。だが単はヴィンケルマンとレッシングの対立する観点を考察せずにただ羅列させており、またどちらがより正しいかという自分の意見を述べていない。そのほか、詩文のなかで神官ラオコーンが祭祀へ赴く際に必ず袍を被るが、群像では裸であるという区別にも触れている（『帰潜記』156）。それは『ラオコーン』第五章の主要観点である。

以上のように、単士厘の記述には書物『ラオコーン』の明記、またその要点の論理的整理がまだ見られない。したがってこれは『ラオコーン』よりも、群像《ラオコーン》の諸問題の紹介と言うのがふさわしいであろう。（なおこの時点から、後述する諸々の中国の「ラオコーン論」にも、ゲーテを暗に参照しつつ『ラオコーン』を論じることは中国の『ラオコーン』受容の一つの特徴と考えられるということ指摘したい<sup>(4)</sup>。）

## 1. 2 吳宓「レッシング誕生二百周年記念」

単士厘の記述に対して、吳宓の論考「レッシング誕生二百周年記念」（以下「記念」と称する）は、「ラオコーン論」として大きな一步を踏み込み『ラオコーン』の要点を明確に紹介したうえで、さらに中国詩もそれらの論証に取り上げた。彼は、一九二一年にハーバード大学で修士の学位を取得し、東南大学（現南京大学）にて西洋文学系の教授となり、中国にて比較文学を切り開いた最初の人物と見なされている<sup>(5)</sup>。

「記念」は前半でレッシングの生涯を振り返り、後半の紙幅を全部『ラオコーン』紹介に割いている。『ラオコーン』が

詳細に紹介される理由に、レッシングの生涯における最高傑作であり、文学批評史や美学史においても重要な書物にほかならないにもかかわらず、「なおそれについて中国国内にまだ十分には紹介されてこなかった」（「記念」12）との認識がある。この論考の冒頭に、ゲーテの『ラオコーン』に対する賞賛が援用されている。すなわち、『わが生涯から——詩と真実』の第二部（一八一二年、一七六四年〜一七七一年の記録）に収録される、『ラオコーン』によって「長らく誤解されてきた『詩は絵のように』をいっきよに除去し、造形芸術と言語芸術との相違が明らかになった」（DW 345）、とこう評価である。

呉はウェルギリウスの詩と群像《ラオコーン》に見られる口の描写の仕方の差異をめぐり、ヴァインケルマンの見解を批判するといふレッシングの動機を明確に記する（「記念」12）。また『ラオコーン』の主要観点を要約する。すなわち絵画及び彫刻は空間芸術、詩は時間芸術であること、それぞれの用いる記号（前者は色、輪郭線、立体、後者は音）、表現する対象（前者は理想的な自然のうちの一瞬、すなわち物体、後者は進捗している過程、すなわち行為）は異なる、ということである（13）。この要約は、時間芸術と空間芸術の対立、記号論の部分、各芸術の描写しうる対象と対象の特性といった問題を含める『ラオコーン』全体の中心的な結論を概括するものである。またそれを踏まえつつ彼は中国芸術を反省している。

以上〔の要点〕は皆自明の理である。その顕著さは証明を待たない。「中国の」詩と絵画が同様である」という論について、もし両者の対象、また作用（目標へ至る働き方）を互いに代替するものとして理解するならば、この説はすぐ破綻してしまうであろう。（14）

「詩と絵画が同様である」は中国の伝統的芸術論において言い慣らされた言葉であり、現在「詩画同質」「詩画一律」「詩画一致」とも称されている。詩と絵画の関係は、西洋の芸術論を参照しての中国芸術論の反省に際して重要な論題となり、また両者の連関は西洋に対する中国芸術の独自性として当時から広く唱えられている観点である。

こうした『ラオコーン』の中心的結論のほか、呉は根拠とする原書の部分を挙げながら、いくつかの具体的な結論に注目する。すなわち、空間芸術としての造形芸術が行為を表現する際に選ぶべき「含蓄のある瞬間」（原書第三、十六、十九章）や、詩のみが用いる象徴の表現（第十章）あるいは視覚化不可能な対象に対する表現（第十二章）、詩のもつ醜を表現する手段（第四章）<sup>(6)</sup>、造形芸術の特徴である形態の美に対し「美の効果」「動態的美」から対象を描写する詩の手段（第二十章）といった論点である（「記念」<sup>(7)</sup>）。これら呉の着目点は、『ラオコーン』の論点を比較的幅広く押さえているであろう。そのなかで、彼は特別にレッシングの文学に関する議論を評価し、詩が「美の効果」「動態的美」から対象を描写するという観点について多くの紙幅を割いている。またレッシングの用いた古代ギリシャ・ローマの詩に代わって、中国詩で説明する。例えば、詩の「美の効果」の表現を説明するレッシングの例は、ホメロスがヘレネの美を描写する際に、それを見たトロイア方の長老の驚愕に着目するというものである（『ラオコーン』第二十一章）。それに対し、呉は漢代の詩「陌上桑」<sup>(7)</sup>の一部を挙げている。「羅敷」という桑の葉をつむ若く美しい女性はこの詩によって以下のように描写される。

行く者は羅敷を見れば、担を下ろして髭須（ひげ）を掬（しご）き。少年は羅敷を見れば、帽を脱して帟（しょう）頭を著（あら）わす。耕す者は其の犁（すき）を忘れ、鋤（す）く者は其の鋤（すき）を忘る。来り帰りて相怨怒するは、但だ羅敷を觀しに座（よ）る。<sup>(8)</sup>

この女性の美しさは、顔など具体的な様子について一つも語られていないが、道行く人、若者、仕事をする人が見惚れる反応から、生き生きとした美人のイメージが伝わってくる。こうした、詩の描写が「形態の美を放棄すべきだ」という原則は、実に『ラオコーン』の中で最も重要な貢献である」と呉は高く評価している<sup>(8)</sup>。「レッシングはこうした文学の短所を発見し、のみならず更にそれを補うために独自の手段を示している」<sup>(8)</sup>。『ラオコーン』の受容には、文学論に対する彼の

強い関心が伺える。実際、レッシングの紹介には当時の中国の文壇に対する危機感があった。レッシングの生きた時代にドイツ文学がフランスに追従し、ドイツ民族の感情と特性を表しそこなったのと同様に、当時の中国ももっぱらヨーロッパ文学を模倣し、自国の創造力を喪失しているという問題意識である(7)。最後に呉は、『ラオコーン』の限界を指摘する。すなわち、アリストテレスの模倣説に依拠し、詩の感情を表現する機能を否定している点であり、それは呉によれば古典主義の産物に過ぎない(8)。

以上見てきたように、この論は『ラオコーン』の要点を鑑みつつ中国詩を意識的に再考するという比較検討の先例と考えられる。だが、呉は中国詩をレッシングの観点に従って説明するに止まり、批判的な視点を欠いていた。呉の重視した文学表現をめぐる諸観点や援用した「陌上桑」の例は、後の朱光潜に継承され、後続の「ラオコーン論」の基本的な枠組みを提供している(9)。

## 2. 朱光潜の「ラオコーン論」

『ラオコーン』の受容を最も実り多く展開させたのは、朱光潜の議論である。本章では、彼の思想全体を踏まえ、彼の「ラオコーン論」を早期・中期・晩期という三つの段階に分けて論じる。すなわち、早期は一九二四～一九三六年の、『悲劇心理学』(一九三三年)と『文藝心理学』(一九三六年)の完成までの「審美心理学」に重きを置く段階である。この段階のごく初期には彼は「無言の美」(一九二四年)において『ラオコーン』に初めて言及した。中期は一九三六年～四〇年代末の、『詩論』(一九四三年に「抗戦版」、一九四八年に「増訂版」が出版された)に代表される段階、そして晩期は四〇年代末～六〇年代のマルクス主義へ転化する、『西方美学史』(上巻は一九六三年、下巻は一九六四年出版)と『ラオコーン』の中国語訳の完成(一九六五年に訳し終えたが、一九七七年に出版された)の段階である。また、朱の美学的思想の発展のほか、



彼が三〇年代に帰国してから四〇年代末までは北京の文学、いわゆる「京派文学」（対して魯迅（一八八一—一九三六年）に代表される「左翼文学」などがある）の活動に積極的に関与し、特に一九三七年に主要な機関誌『文学雜誌』が創刊されてからはその編集者として、美学的主張や文学批評を実践的に運用していたことが注意を要する<sup>(10)</sup>。

## 2. 1. 早期の「無言の美」（一九二四年）

朱が最初に『ラオコーン』に言及したのは、呉宓の論より五年前、一九二四年に執筆した「無言の美」である。この論は彼の最初の美学的論考である。

朱は「無言」の追求という中国文学の伝統を取り上げ、それが芸術一般の原則であることを論じている。文学における「無言」とは、言葉の表現は有限であるが、作者の表現しようとする意は無限であるゆえ、有限のものをもって無限のものには決して達しえない、しかし、言葉によって実際に表現されていないところにその無限さを求められるという文学の境地である。そうした境地は芸術の理想であり、朱のいう「美」である。典型的な例は、字数が限られ洗練された漢詩のうちに見て取れる。こうした文学のなかでの「無言」は、朱によれば、有限な表現に束縛されず無限の効果を得られる点で芸術一般に通用し、音楽・演劇・彫刻といった芸術ジャンルからもそれを説明できる例が挙げられている。そこで彫刻の代表として、『ラオコーン』、またレッシングの見解が援用されている。

……彼（『ラオコーン』の彫刻家）はただ苦痛の極点に至る直前の瞬間の表情を彫刻しており、それゆえに表わされた悲しみは含蓄され、表に出されていないものである。もし表に出すならば、あがいて叫ぶ様子を伴うに違いない。この彫刻は、一見して父子三人がただ一種の言い難い苦痛を有しているが、よく見れば、一つ一つの筋肉、一個一個の毛穴

までもごく苦しい感情を暗示していることが明らかである。ドイツのレッシングの名著『ラオコーン』はこの群像によって芸術「一般」における含蓄の理を論じている。「無言の美」(90)

レッシングの「含蓄のある瞬間」という前述の呉も注目した観点は、ここで彫刻芸術の表現における「無言」の説明に援用されている。むろん彫刻はそもそも言葉を使わない意味で無言のものであるが、朱の理解する「無言」の意味は、「表現の表に出されていない」、「含蓄される」というようなものである。《ラオコーン》における人物のつらさは「暗示」によって伝わっているという。

だが、朱が芸術一般の原則である「無言」について、『ラオコーン』の用語に置き直して「含蓄の理」と同等に捉えて解釈することは、明らかにレッシングの意図に沿っていない。レッシングのいう「含蓄のある瞬間」は造形芸術に特有のものであり、文学等には適用しえない(あるいは必要でない)概念であるからである。ここでレッシングの意図にある、言語芸術に適用しえない、つまり造形芸術と言語芸術の一種の差異の説明ともいえる「含蓄のある瞬間」の観点は、朱によって文学を含め芸術一般の原理として用いられているのである。それに対する正確な理解は、朱の次の段階である中期の「ラオコーン論」を待たなければならぬ。

この論のなかの『レッシング』に関する言及は以上の箇所のみである。朱のレッシングに対する理解が元来の文脈から離れた単純な結論にとどまっていることは明らかであり、また、その最終的目標は実は芸術論のためではないことに注意すべきである。朱は諸々の芸術ジャンルにおける表現の含蓄によって無限の効果を得られる実例を引き合いに出した後に、そうした芸術表現の現象がいかに可能であろうか、という疑問を投げかける。その答えは、「芸術の使命」、すなわち人類にとっての芸術の必要性とかわかると明言している。「一旦」この答えについて、「芸術はわれわれが現実を超越して理想的境界において慰めを求めることを助けているものだ、と言おう。」(98) 朱は「現実世界」と「理想世界」を区分し、たとえば汚い

街並みに苦しんでいるが、理想の都市の様子を「絵画も、彫刻も、詩文においても表現し、その結果芸術作品が生まれ」、それにより、芸術家も鑑賞者も一種の快感を得られると芸術の価値を説明した(97-98)。こうした意味で、芸術の価値は、それが「現実世界から離れる度合い」によって測ることが可能であり、言い換えれば、「現実世界の少ない助けを借りて〔有限の表現を行い〕、きわめて広い理想世界を創出できるかどうか」という尺度が存在する(98)。むろん、朱の評価する芸術作品は、「現実世界の表現は限られているが、きわめて広い理想世界を可能にさせる」というようなものである(99)。先学が指摘しているように、このように現実世界と理想世界の関係をもって、芸術における表現と意味の関係を解釈しているところの目論みは、「芸術の現象そのものを評するのではなく、審美の態度により人生の問題の解決の可能性を説明しようとする」ところにあるのである(10)。意にかなわないことの多い現実世界において、われわれはそうした不完全なところにこそ、人生の意義と美を探って生活を送るべきだ、というものである。朱みずからも述べているように、芸術表現における無言の意義は「倫理、哲学、教育、宗教、また実際の生活の多くの側面において」、「宇宙、人生の諸問題において」適用されうるのがある(70)。

人生をめぐる現実の問題の解決を学問としての美学(あるいは「審美」)に求める姿勢は、西洋の系統的美学が中国へ紹介され、従来の儒教中心の思想と知識の系譜の合理性が動揺していた当時の、数多くの美学者に共通する訴えであった(12)。ここでいう「審美」は、芸術一般の現象・趣味に対する批評や鑑賞ではなく、イデオロギーとしての新たな精神的秩序が旧来のそれと拮抗できるかどうかを検討する問題にかかわるものである。朱のこの段階の「ラオコーン論」は、『ラオコーン』の美学的理解としては、五年後の呉宓「レッシング誕生二百周年記念」に及ばず、単に当時の中国の美学の発展のためにこの名著に触れつつ自己の美学的理想を示しているものにすぎない。

## 2. 2. 中期の『詩論』（一九四二年）

その十八年後、『ラオコーン』の思想を美学的に受け止め、またそれを参照して中国の芸術を捉え直すのが、朱の代表作の一つ、『詩論』である。この書物は、中国の伝統的な旧体詩（漢詩）が批判されつつも新たな詩体がいまだ成功しない時期に成立したものであり、中国詩の特徴を失うことへの危機感から、西洋の詩学理論を鑑みて中国のそれを構築すべく書かれたものである。

今日の中国では、詩学の研究は最も喫緊な課題のようである。第一に、すべての価値は比較によって得られ、比較せずに長短優劣は見られない。現在西洋の詩や詩論が中国へ紹介され始め、以前より比較可能な材料はるかに豊富になり、われわれはこの機会を利用し、従来 of 詩の創作と理論の両面の長短は一体どこにあるか、また西洋人の成果は鑑みるこゝとが一体可能であるかどうかを研究すべきである。その次に、われわれの新たな詩の運動が始まっており、それが流産にならないように鄭重かつ謹慎でなければならない。現在二つの大きな問題が特に研究を要している。一つは固有の伝統に一体どれくらい継承できるものがあるか、もう一つは外来の影響に一体どのくらい受け取れるものがあるか、ということである。これらは詩学〔の研究〕者が虚心に探究すべきものである（『詩論』4）。

この告白は、朱が一九四二年の「抗戦版」の序に記した、この書物の制作動機に関するものである。ここで、彼は詩の実践的な創作と、理論的研究の二つの面をともに重視しており、そして中国の詩と詩論を検討するために、西洋のそれらと比較するという手段を明確に提起した。ここで朱のいう「詩学」は、従来の中国の伝統的な「詩話」という個人的な感想に基づく散文的なものに対して、アリストテレスの『詩学』のように、より科学的精神を有する体系的なものを目指す。詩学の任務は、「詩の事実〔すなわち作品としての現象の背後の原理など〕を見出す」ことである（<sup>七</sup>）。中国詩の詩学を構築するこ

とにより、中国詩の特徴を定めたいという目標である。

そこで、朱は中国詩の「内部」と「外部」という二つの路線から論じている。中国詩の「内部」とは、その起源や韻律、形式といった詩自身の諸問題（同書の前四章や第八章以降）、対して「外部」とは散文（第五章）、音楽（第六章）、絵画（第七章）という詩以外の芸術ジャンルとの関係を意味している。第七章「詩と画——レッシングの詩画異質説を評する」のなかでは、『ラオコーン』が大いに援用され、詩と絵画の関係の議論の「理論的起点」（136）とされているのである。この章名が示すように、朱は『ラオコーン』に代表される詩画観を「詩画異質説」と明確に名付け、それに対して、中国の詩と絵画が同質である、あるいは正確に言えば中国の詩が絵画と同質であるという特徴を説明しようとする。

## 2. 2. 1 「詩画異質論」としての『ラオコーン』

朱はまず『ラオコーン』以前の、ホラティウスの「詩は絵のように」という詩と絵画の緊密な連関を語る代表的な命法と類似に、中国の伝統にある、蘇軾のいう「摩詰（唐代の代表的詩人、画家の王維、六六九？〜七六一年）の詩を味わえば、詩中に画があり、摩詰の画を見れば、画中に詩あり。」といった言葉を引き合いに出している（137）。詩と絵画の関係は、中国と西洋を問わず伝統的な課題であるという比較検討の可能性がここで認められた。だが、西洋ではこうした詩と絵画の連関を一掃したのは『ラオコーン』であり、その要点は英訳に依拠して以下のように引用される。

もしも絵画と詩の用いる模倣のための媒介あるいは記号が全く異なるならば、すなわち、絵画は空間内の形姿と色彩を、詩は時間内の音を用いるのであれば、またこれら記号が必ずそれらによって表示される事物と適切な関係を持たねばならないとするならば、空間内の並列的な記号はただ全体あるいは部分が空間内に並列的に存在する事物を表現しうるのであり、（他面）時間内の継起的な記号は、全体あるいは部分が時間内に継的に存在する事物を表現しうるので

ある。全体あるいは部分が空間内に並列的に存在する事物は「物体 (body)」と呼ばれる。それゆえに、物体と、その可視的な性質が絵画の特殊な題材である。全体あるいは部分が時間内に継起的に存在する事物は一般に「行為 (action)」と呼ばれる。それゆえに、行為は詩の特殊な題材である。(141)

この議論は『ラオコーン』第十六章にみられる全書の最も中心となる結論である。前述の呉もこれを要約し、また「証明を待ため自明の理」としている。だが、朱の独自性はこの箇所全体を引用するのみならず、この点についてさらに「芸術と芸術の媒介の関係を見出したという従来なかった視点の存在」(142) という『ラオコーン』の記号論の意義を高く評価している点に見出される。レッシングのこの指摘により、「芸術は単に心のなかに孕んでいる情趣やイメージのみならず、物理的な媒介を通して〔外へ〕伝え、具体的な作品にならなければならない」こと、「各種の芸術〔ジャンル〕の特質は、その特殊な媒介の限定によって多少制限されている」ことが明瞭となった(143、強調は筆者による。下同)。なおここでの「多少」という言葉により、朱が芸術に媒介の限界を克服する、「詩画同質論」の可能性を求めていることがわかる。

## 2. 2. 2 『ラオコーン』に見られる詩と絵画の交渉関係

他方で、『ラオコーン』の要点について朱はまたレッシング自身が詩と絵画の交渉関係をも言及する点に注意を払っている。『ラオコーン』第十六章の中心命題に続く次の部分を援用する。

物体は空間のみならず、時間をも占めている。……絵画はその共存的(同時的)構図において行為のただ一瞬しか用いることができないので、それゆえに先行するものと後続するものが最も理解できるような最も含蓄のある瞬間を選ぶべきである。同様に、詩もまたその前進的記述(原典によれば、模倣)において物体のただ一つの特質しか用いることが

できないので、それゆえに詩の必要とする側面から物体の最も感覚的な像を引き起こすような特質を選ぶべきである。

(143)

絵画が詩のように行為を、また詩が絵画のように物体を描く可能性に気づき、空間的な絵画はいかなる限りで時間性と、また時間的な詩はいかなる限りで空間性とかかわりうるのかをレッシングは洞察している。具体的手段として、物体を描写する詩の表現について、「静的なものを動的な過程に変える」こと、「美の影響から描く」こと、また「流動的な美」(Chami; beauty in motion)に変える」ことを朱は整理した(144-146)。これらレッシングの文学論の観点は前述の呉がすでに注目したが、朱はさらに造形芸術の時間性とのかわり、すなわち絵画は「含蓄のある瞬間」を選ぶことについて論じている。彼は、それに関連する『ラオコーン』第三章の議論を援用する。

造形芸術家はたえまなく変化する自然のなかからただ一つの瞬間しか使うことができない。特に画家はこの唯一の瞬間をただ一つの視点からしか使うことができない。しかもその作品は一瞥の対象ではなくて鑑賞の対象であり、長い間繰り返して鑑賞するに足るものである(原典は、というような前提であれば)。……(この一瞬とこの一瞬を捉える一つの視点の)最もふさわしい選びは想像力を最も自由に運用させるものでなければならない。(143-144)

それゆえ、レッシングによれば「絵画を含め造形芸術は、極端に激しい感情や物語のなかで最も緊張の場面を描写するのはふさわしくない」(145)。ここには早期の「無言の美」と異なり、「含蓄のある瞬間」の観点が文学芸術ではなく造形芸術に限られるということをレッシングの意図にしたがって認識できるようになった、朱の理解の深まりが見られる。また「想像力」の関与を考慮したこの議論から、レッシングは芸術そのもののほか、「受容者の心理的活動に及ぼす影響という近代の

実験美学と文芸心理学」(147)の要素をも示していると、朱は見抜いている。これは今日の用語で言い直すならば「美的経験」のことであろう(148)。この点で、レッシングは「新たな風潮を開いた人物だ」(147)と高く評価される。

以上は『ラオコーン』の内容に関する朱の説明である。レッシングの観点を「詩画異質論」と認識しつつも、詩と絵画の交渉関係への注意も取り上げて、『ラオコーン』の要点とその価値を全面的に認識できたと言えるであろう。特に記号論と美的経験との二点の評価は、現在の視点から見ても西洋美学史における『ラオコーン』の価値を正確に言い当てているものであり(14)、また後の中国の「ラオコーン論」のなかでもこのように明確に美学的分析をした論者はいない。これは美学者としての朱の鋭い目線であり、「ラオコーン論」としての独自の貢献である。

## 2. 2. 3 中国芸術の再考

さらに、朱は『ラオコーン』の理論の限界を批判し、それに対立するものとして中国芸術の特徴を持ち出している。呉宓はレッシングの見解がただ模倣説に基づく作品に適用されるものだと指摘したが、朱はそれについて以下のように具体的に論じる。すなわち、まず客観的に、レッシングの踏まえている詩と絵画の形態は歴史や神話を語るものであるが、抒情詩や風景詩、また景物を描く絵画も十九世紀には主流となり、事実として詩と絵画のより広い表現範囲が示されている(147、148)。そして理論的に、レッシングは模倣説に束縛され、芸術の目標を単に「自然美」、より正確に言えば、形態にとどまる「物体美」の表現にあるとしており、「美」に対する理解があまりに狭い(148)。またレッシングは造形芸術に関する受容者のもつ想像力の役割について注意した(含蓄のある瞬間)の観点)が、詩に関するその部分を否定している(149)。さらに詩も絵画も含めた芸術の創作に関する、作者の能動性すなわち客観的材料の処理の可能性については、一切言及していない(148)。したがって、芸術の媒体の制限に拘り過ぎて、表現しようとする対象に対する、作者と受容者がともに有する「再創造」の可能性が無視されており、朱はこの点をこの書物の最大の不足とする。



確かに芸術が媒介によって制限されることはもっともである。しかし芸術の最大の成功は、往々にして媒介の困難を征服することにある。画家が輪郭線や色彩を用いて言語や音声の効果を生み出し、詩人が言語や音声を用いて輪郭線や色彩の効果をもたらすのはよくあることである。(150)

詩人も画家も「媒介の困難を征服して」同様な「芸術の効果」を得られるという点で、宋は中国の「詩画同質論」を唱える。それを説明するために、彼はまず中国絵画は唐、宋代以来、レッシングの考慮の範囲になかった山水画、花鳥画が盛んになったこと、またそうした絵画は確かに物体を描写するものであるが、求める理想は物体の再現にあるのではないことを指摘した。宋によれば、中国の画家は古来「氣韻生動」<sup>(5)</sup>という対象を生き生きと表現する法則を重んじており、また写実性の高い「宮廷絵画」よりも「文人画」を評価している(150)。文人画の特徴は次のように述べられる。

「文人画」の特徴は、精神的に詩と接近し、描かれたものは実物ではなく「意境」「精神の境地」であり、受動的に外来のイメージを受け取るのではなく、そのイメージを「自らの主観の」情趣に鑄造する。一枚の中国絵画は物体を描写するものではあるが、われわれはそれを観るときに、レッシングの基準、すなわち本来空間内に並列的なイメージをそのまま絵画の空間において並列するという基準を用いることができない。すなわち、われわれが見ようとするのは、一枚の真の山水、真の人物ではなく、むしろ一種の「心境」「心の状態、境地」また一枚の「氣韻生動」の図である。(151)

朱の理解する中国絵画の典型、「文人画」は、作者も受容者も、主動的に感情や心の状態を表に出すことによって特徴づけられる。それゆえ、中国画はレッシングのいう絵画の、現実世界の対象をそのまま模倣するという次元ではなく、主観的な

再加工を行った次元にて詩と接近し、一致しているという。そうした客観的なイメージと主観的な情趣が融合した結果、いわゆる前述の芸術の効果は、一種の「意境」「心境」とされる。

中国詩については、宋によれば、西晋以来景物の描写を重んじるものが主となり、レッシングの説とは真逆である。また景色や物体を描写する際に、中国詩には対象を「動態的美」に変えて、「美の効果」から表現するという、レッシングの指摘に合うものが多いが、それは普遍的な原則ではなく、物体をそのまま静的に並列させる傑作の詩も多い(151)。そこで挙げられた中国詩は、「大漠孤煙直く、長河落日圓かなり」(王維「使至塞上」)や、「枯藤老樹昏鴉、小橋流水人家、古道西風瘦馬。夕陽西下、斷腸人天涯に在り」(馬致遠「天浄沙」)のようなものである(152)。こうした詩は、単に物体を羅列するのみであるが、読み手の心の中に明晰なイメージを引き起こし、成功しているとされる(152)<sup>(9)</sup>。

以上のように、『詩論』において、宋は『ラオコーン』の詩画比較論を「詩画異質論」とし、それに対し中国の「詩画同質論」を承認するという比較の方法によって、中国詩の絵画との同質性を持つという特徴を見出している。現在中国の芸術の「詩画同質論」を唱える論者が多い<sup>(10)</sup>が、その原点は宋のこの論に遡ることができる。

## 2. 3. 晩期の『西方美学史』と『ラオコーン』訳(六〇年代)

一九四九年を境に、中国の美学界はマルクス主義の大きな影響で、主要問題が「真理」をどこに求めるかという認識論の問題に置換されていた。四〇年代末〜五〇年代、宋は中国学術界での思想の「改造」の重要な対象となり、「自由主義」という誤った芸術論の立場にあると見なされ、「マルクス主義」へ転化する必要があるとされていた。ここでいう「自由主義」は、個人的意識や思想を強調し、文芸においては「芸術のための芸術論」を唱えるものである。それは「審美」(現在の一般的な美学の内実)を倫理や政治から解放させ独立したエリアとして研究することを意味している。「京派文学」の中心人物である宋はその代表とされており、彼に対する批判は単に芸術論のみならず、人生観、政治的立場も含まれている。これ

に対し、集団的意識を強調する「マルクス主義」は、学問の方法論において唯物主義、具体的に歴史唯物主義・弁証唯物主義（その反対は科学的精神に違反する唯心主義とされる）を唱える。

一九六〇年、北京大学の美学の授業のために、朱は『西方美学史』という中国語で書かれた最初の美学書を撰し、またその一環として、一九六五年に『ラオコーン』を訳し終えた。『西方美学史』におけるレッシングに関する部分と、中国語訳の後ろに附する『ラオコーン』訳の後記」（以下「訳の後記」と称する）<sup>18</sup>に、彼の『ラオコーン』に関する議論が再び集中的に見られる。そこで、彼は歴史唯物主義の観点から、この書物の進歩と限界について、レッシングの思想全体や友人との往復書簡などを参照しつつ、その時代背景、すなわち「ドイツ民族の政治的統一のための文化的統一」という啓蒙主義が直面した任務」（『訳の後記』230）に還元して再解釈した。

『ラオコーン』この美学書は単にドイツ古典美学の発展の中での記念碑のみならず、と同時に啓蒙運動における「反封建」「反教会」の闘争の中で強力な武器である。この著作は表面的にただ詩と絵画の境界を論じているように見えるが、実際のところ当時のドイツ文化界のいくつかの激しく議論された根本的な問題に触れているのである。（229）

よく知られているように、この書物においてレッシングによる詩と絵画の厳しい区別が必要とされている理由は、当時流行った「寓意画」・「歴史画」と「描写詩」に反対するためのものである。「寓意画」・「歴史画」は封建宮廷の趣味と密接にかかわっており、「描写詩」は感傷的・静観的な人生観の代表であり、それらの作品はいずれも「新たな資本階級の求める積極的・実践的なもの」にふさわしくないのであると朱は認識している（233）。若きゲーテの『ラオコーン』の賞賛、すなわち「この著作は、われわれを乏しい直観の領域から、自由な思想の領野へと連れ出した。長らく誤解されてきた『詩は絵のように』がいっきょに除去され、造形芸術と言語芸術との相違が明らかになった。」（DW 345-346）に対し、その「乏しい

直観」はまさにこうした「静観的な」「生命力のない」思想の困境を指していると朱は解釈する（『訳の後記』226）。

『ラオコーン』の要点については、朱は基本的に『詩論』時代の理解に引き続けているが、特筆すべき点は、彼が続編にも注意を払い、そこで「人為的な記号」と「自然的な記号」との繰り返しの議論から、レッシングの未完成の遺稿において詩と絵画の区別よりも、両者の連関に重きを置く意図を読み取っている点である（240）。こうした「ラオコーン論」におけるさらに一歩進んだ美学的考察の側面の意義は肯定すべきである<sup>19)</sup>。

だが、この時期の朱はこの書物の美学的意義は、こうした「個別論点」ではなく、「ドイツ古典美学の発展に対する刺激力」にあるとしている（240）。そして後のJ・G・V・ヘルダー（一七四四〜一八〇三年）、ゲーテ、F・V・シラー（一七五九〜一八〇五年）、G・W・F・ヘーゲル（一七七〇〜一八三一年）、A・W・シュレーゲル（一七六九〜一八四五年）といった論者のそれに対する主要観点を整理した（241）。そのなかで、ゲーテやシラーの言説にも触れたことは、現在西洋の『ラオコーン』研究のなかでそれほど重視されていない点であり、対して現在中国の『ラオコーン』研究の一つの独自の視点を成している<sup>20)</sup>。詩画比較論といった具体的な芸術論は主要な論題になっていないが、朱はレッシングの芸術論について思想の傾向として「唯物主義」「現実主義」の要素の存在を肯定しながら、まだ徹底的ではなかったと解釈している。『詩論』時代にすでに指摘した、事実上芸術ジャンルの種類はレッシングの思うよりはるかに豊富であるという批判も、レッシングの「歴史的発展の観点の欠落」(242)という点から読み直している。古代ギリシャの芸術に対する一方的な賞賛にも、「自らの闘争する資本階級の偏狭さを覆いかくす」ために「偉大なる歴史的悲劇の高さにおいて保持している」というような目論見が存在するという（243）。だがいずれにせよ、朱は『ラオコーン』を大いに肯定し、またその最大の価値は「人の行為を首位に高めて、美学のなかでの人本位主義の理想を構築した」こととしている（『西方美学史』338）。

今日に至るまで『ラオコーン』の唯一の中国語訳である朱訳について、特筆すべきところが何点かある。この訳本は、朱がいくつかの原典版本、英訳、ロシア語訳を参照しつつ作ったものであり、章ごとに内容の要約と自分の意見を短く加えて

いる<sup>(21)</sup>。付録として、レッシングの遺稿にある、未刊の『ラオコーン』の続きの草稿の重要な部分の抄訳、また批評家、出版者F・ニコライ（一七三三―一八一一年）との、一七六九年に発表された『ラオコーン』書評に見られる批判に対する再反論を述べる書簡、『ラオコーン』発表後批判された観点を擁護するために執筆した「古代人は死神<sup>(22)</sup>をいかに造形したか」（一七六九年）の抄訳などが載せられている。

以上により、『ラオコーン』に対する美学的考察は、宋に至って充実した内容を伴って発展させられた。また彼はそのなかで呉宓に引き続き続いた文学論のみならず、造形芸術論にも関心をもち、さらにそれらを反論する形で中国の詩画比較論を構築していた。『ラオコーン』とその周囲に関する中国での紹介、特にそれに関する美学的分析の意味での「ラオコーン論」の基調を定めた第一人者に違いないであろう。最後に、朱の独自性をさらに見極めるために、美学者としての名声が彼と並ぶ、宗白華の「ラオコーン論」を一瞥する。宗は文学者、詩人としても名高く、また、朱と同時期（一九五二年以降）に北京大学で教鞭をとったこともあり、その美学思想はしばしば比較される。

### 3. 宗白華の「ラオコーン論」

宗白華にも『ラオコーン』に刺激され中国の詩と絵画の連関を論じる、「詩（文学）と画の分界」（一九五七年、以下「詩と画」と略する）という一文がある。この論考は彼の思想の成熟期のものであり<sup>(23)</sup>、『ラオコーン』を鑑みつつ中国の芸術の本質を探る試みとして、美学者でありながら文学作者の立場を示している。まず彼の『ラオコーン』の理解について確認する。

群像《ラオコーン》が詩に描写されるように苦痛の極まりで叫ぶ表現と類似するかどうかというレッシングの問題は、

〔ヴィンケルマンのいうように〕「道德上の考慮に由来するのではなく、彫刻の物質的表現が直観的に美しくないゆえ（詩にはこの問題がない）、彫刻家（画家も同様）が表現の内容を、造形芸術の物質的表現の仕方が規定する条件に符合するように調整しなければならぬ、ということである。これは各芸術の特殊な内在的規律であり、芸術家（詩人、画家）はそれに注意せず遵守しないならば、美を実現することができない。（『詩と画』263-264）」

宗が『ラオコーン』の理論的基礎を、芸術の「物質的表現」に由来する条件、或いは「芸術の材料、表現可能性」（263）としており、またそれらを芸術の「内在的規律」とかかわる問題と認識している。この理解と比較すると、前述の朱光潜の方がより鋭く「記号論」という西洋美学史上の貢献を見抜いていたことは明らかである。

他方で、レッシングの芸術の材料（あるいは記号）に依拠しなければならぬという洞察に賛同しながらも、詩と絵画の連関を擁護するという点で宗と朱は共通する。宗によれば、「造形芸術と文学の区分は彼（レッシング）の言うほど狭くなく、厳しくなく、芸術の天才は往々に規律を突破し成功し、…新たな境地を切り開いている」という（264）。

詩と絵画それぞれは具体的な物質的条件を持っており、それらの表現力や表現範囲を制限し、互いに代替することができる。また代替する必要がある。だが互いはまた相手をできる限り自分の芸術形態に吸収することができる。詩と絵画の円満な結合（詩は絵画を圧倒せず、また絵画も詩を圧倒せず、互いに交流し浸透する）は、感情と景物の円満な結合であり、いわゆる「芸術の意境」（「芸術の精神的に到達する境地」である（268））。

彼の言う詩と絵画の連関をなす肝心な概念は「芸術の意境」であり、それは「感情と景物の円満な結合」に由来する。この概念を主題とし解釈する、彼の「中国芸術の意境の誕生」（一九四三年）を踏まえれば、それは「単に自然のままの再現で

はなく、境地の創造と構築」のことである(194)。この思想は朱のいう「芸境」「心境」と類似しているであろう。他方で、宗はさらにこうした境地に至りうる芸術家(前述の「芸術の天才」)に注目し、彼らに必要なのは、「生き生きとしている、韻律のある(すなわち「気韻生動」の)心と精神」(205)にほかならないという(ちなみに、こうした心を有する西洋の芸術家の代表は、ゲーテとされる)。朱と比べると、宗はより作者の立場を重視していることがうかがえる。また朱は『ラオコーン』における詩画観に反論するために単に中国の詩を持ち出し、具体的に分析を行っていないのに対し、宗は自分の挙げた例について、まるで作者の立場に置き換えて、さらにその創作の過程を散文的な表現を用いて描写する。彼は唐代の詩人、王昌齡(約六九八〜七五七年)の「初日」、「初日金闈を浄め、先づ照らして床前暖かし。斜光羅幕に入り、稍稍糸管と親む。雲髪梳かす能はず、楊花更に吹き満つ。」を取り上げて次のように分析する。

この詩における境地はまるで近代印象派の大師の作品のようである。画には朝の光が射ている「闈」〔女性の部屋〕があり、日光はこの絵における活発な主役である。それは窓から飛び込んで、女性のベッドのまえに暖かさを発散して、次に「羅帳」(ベッドの上からかかっているうすぎぬのとぼり)に入り込み、やさしくそこにある楽器——女性がもてあそぶ糸管などに触れている。枕の上に、美しい髪の毛は雲のように散らかっており、楊花も朝の風にともないその部屋にこっそりと入って、その枕の上の美しい髪と親しんでいる。詩のなかではこの少女を直接描写していない(雲のようないくつかの美しい髪の毛によって暗示するのを除けば)が、このすべての美はあの見えない少女に由来するのである。なんて艶麗な一枚の油絵であろう！(267)

こうした解釈は、彼のいう「境地」のように、客観的事物について主観的な感情をもち読解するものである。詩(あるいは画)にある文字や、輪郭線、色彩という客観的な記号の限界を無視し、表現対象にある「日光」、「髪の毛」などが擬人的に

動いており、豊かな感情に富んでいる。こうした、「境地」の概念に対し散文的に実際に描写することによった説明は朱には見られない。この点で美学思想を常に自らの創作によっても表現する宗の「ラオコーン論」は美学的なものよりも、文学的な性格が強いといえよう。なお、朱と宗はともに、『ラオコーン』に代表される「詩画異質論」に対し、中国の「詩画同質論」の基礎を定めていた（宗自身はこの二つの用語を用いていないが）。

## 結

朱光潜の二〇世紀二〇年代と六〇年代の「ラオコーン論」について、一〇年代から始まった中国での初期の受容を振り返ったうえで、六〇年代までの美学学問の発展状況を踏まえつつ論じてきた。ここで『ラオコーン』の要点の理解と、それを参照し中国芸術を捉え直すという二つの路線から、その受容の過程を再び整理する。

まず、単士厘は早い時期に群像《ラオコーン》と西洋の重要な「ラオコーン論」に言及したが、呉宓はさらに『ラオコーン』の要点を明確に紹介し、またそれを鑑みて中国詩を初歩的に再考した（第一章）。朱光潜の早期「ラオコーン論」はレッシングの結論のみを援用するにとどまるが、中期からは、書物全体そのものについて先学の提示した理論の枠組みをより充実させて用い、かつ美学的に分析した。そこで、彼は中国の詩と絵画の連関という中国芸術の特徴、すなわち「詩画同質論」を提起した。さらに晩期にはレッシングの思想の文脈に重点を置き、唯物論の視点からこの書物を再検討した。その流れに、彼個人の思想とともに当時の中国の美学の要求が明確に示されている（第二章）。二〇世紀の代表的美学者とされる宗白華も、類似する立場から『ラオコーン』を論じているが、美学的分析よりは、文学者としての視点を呈示している。宗との比較により、朱の議論の最も評価すべき点は美学の成果であることが一層明らかになった（第三章）。この二人の論者以降、レッシングに代表される詩画比較論に対立して、中国の「詩画同質論」を唱える観点が今日までの主流となっている。



だが、この見方の不足点は、中国の詩と絵画の関係について正面から分析せずに、ただ西洋の観点を参照してそれと対立する形で消極的に中国の詩画比較論を捉えていることである。『ラオコーン』を起点としながら、詩と絵画について中国の伝統に沿いつつ充実に論じた人物として文学者錢鍾書（一九一〇～一九九八年）がいる。彼は西洋理論の参照の下で中国芸術の連関および区別（すなわち「詩画同質論」および「詩画異質論」）をめぐる再考の新たな境地を切り開いた。彼については稿を改めたい<sup>24</sup>。

## 一次文献

（漢文の書き下し文を含め、引用は全て拙訳による。また中国語の簡体字・繁体字を日本の常用漢字に統一する。）

錢單士（楊堅校訂）『癸卯旅行記・帰潜記』、『走向世界叢書』、長沙：湖南人民出版社、一九八一年。『帰潜記』

吳宓「德国大批評家兼戲劇家」雷興誕生二百年記念（録天津大公報文学副刊）（一九二九年）、『学衡』=The critical review、『南京』、江蘇古籍出版社、六八期、一一一八頁、一九九九年。「記念」

朱光潜（朱光潜全集編輯委員会編集）『朱光潜全集』、合肥：安徽教育出版社、一九八七—一九九三年。

——「作者自伝」、第一卷、一一九頁、一九八〇年。

——「無言之美」、第一卷、六二—七二頁、一九二四年。「無言之美」

——「詩論」、第三卷、一九四二年。

——『西方美学史』「莱辛」、第六卷、三三七—三五三頁、一九六三年。

——『拉奥孔——論絵画和詩的界限』（節訳）訳後記、第十卷、二三六—二四三頁、一九六〇年。「ラオコーン——絵画

と詩の限界について』(抄訳) 訳の後記]]

——「莱辛的『拉奥孔』」、第十卷、二四四―二五一頁、一九六一年。[「レッシングの『ラオコオン』」]

——『「拉奥孔」訳後記』、第十七卷、二二九―二四七頁、一九六五年。[「訳の後記」]

宗白華(『人民文庫』編委会)『美学与意境』、北京：人民出版社、二〇〇九年。

——「中国芸術意境之誕生」、一八九―二〇五頁、一九四三年。[「中国芸術の意境の誕生」]

——「詩(文学)和画的分界」、二六〇―二六八頁、一九五七年。[「詩と画」]

Lessing Gotthold Ephraim, *Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften*, hrsg. von Karl Lachmann, Berlin: Walter de Gruyter, 1968.

(莱辛著・朱光潜訳『拉奥孔』、『朱光潜全集』第十七卷、一九七七年；レッシング著・斎藤栄治訳『ラオコオン』：絵画と文学との限界について』、東京：岩波書店、一九七〇年。)

Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*, hrsg. von Klaus-Detlef Müller, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1986. [DW] (ゲーテ著・菊盛英夫訳『詩と真実』第二部、京都：人文書院、一九六〇年。)

Johann Wolfgang Goethe, “Über Laokoon”, *Propyläen: eine periodische Schrift*, hrsg. von Tübingen: J.G. Cotta, pp. 1-19, 1798-1800. [ÜL]

## 参考文献

馬昌儀「我国第一个評述拉奥孔的女性——論单士厘的美学見解」、『文芸研究』四号、二七―三七頁、一九八四年。

松家裕子『『陌上桑』をめぐる』、『中国文学報』三九号、一八―四六頁、一九八八年。

葉朗(大山潔訳)「朱光潜と李沢厚の美学論争」、『美学芸術学研究』一六号、一四九―一五七頁、一九九七年。

楊鐸「詩画本一律」——中国古代絵画理論的自覚選択、『北京社会科学』三号、一一八—一二四頁、二〇〇二年。

ヴェルヘルム・フォスカンブ（山本賀代訳）「ゲーテの「ラオコーンについて」——文学としての知覚の時間化——」、『モルフオロギア…ゲーテと自然科学』二五号、六五—七六頁、二〇〇三年。

単世聯（桑島由美子訳）「一九四九年以後の朱光潜——自由主義からマルクス主義美学へ——」、『愛知大学語学教育研究室紀要』四一号、一一九—一二二頁、二〇〇六年。

羅傑鸚「鳥瞰他山之石——莱辛『拉奥孔』在中国的接受与研究歷程」、『新美術』五号、二八—三九頁、二〇〇七年。

劉石「西方詩画關係与莱辛的詩画觀」、『中国社会科学』六号、一六〇—一七三頁、二〇〇八年。

小田部胤久『西洋美学史』、東京：東京大学出版会、二〇〇九年。

夏中義『朱光潜美学十辨』、北京：商務印書館、二〇一一年。

文学武「朱光潜与京派文学」、『浙江学刊』二号、七九—八五頁、二〇一二年。

フリードリヒ・フォルハルト（桑原俊介訳）「ゴットホルト・エフライム・レッツィングの『ラオコーン』…ドイツにおける美学の始まりに寄せて」、『美学芸術学研究』三三二号、一五三—一六九頁、二〇一四年。

王一川「德国「文化心靈」論在中国——以宗白華「中国芸術精神」論為個案」、『北京大学学报（哲学社会科学版）』五三二号、第二期、五九—六七頁、二〇一六年。

龔澎魁「古今之争中的莱辛及其『拉奥孔』」、上海師範大学修士學位論文、二〇一八年。

盧白羽「莱辛研究在中国」、『同濟大学学报（社会科学）』二一九号、第二期、一八—二九頁、二〇一八年。

佐藤普美子・河谷淳「朱光潜『悲劇心理学』における悲劇論の検討」、『駒澤大学総合教育研究部紀要』一二号、一一—二〇頁、

二〇一八年。

- (1) 朱は香港大学では教育学を専門とするが、ほかに英語学・文学を学び、生物学・心理学にも触れた。イギリスではエディンバラ大学にて英文学・哲学・心理学・ヨーロッパ古代史・美術史を、そしてロンドン大学にてシェイクスピアの講義を受けた。同時に、パリ大学にも在籍し「芸術心理学」の講義から大いに影響を受けた。その後、ゲーテの母校ストラスブル大学にてドイツ語を学び、博士論文として、後に出版される『悲劇心理学』（一九三三年）を完成させた。主要な翻訳作品として四〇年代にクローチェ『美学原理』、六十年代にプラトン『文芸談話集』、レッシング『ラオコーン』、エッカーマン『ゲーテとの談話集』、ヘーゲル『美学』、八十年代にヴィーコ『新科学』などがある（以上「作者自伝」（一九八〇年）参照）。彼に関する日本での紹介と研究はまだ少ないが、『悲劇心理学』を論じる佐藤普美子・河谷淳（2018）、彼のマルクス主義期の思想転化を論じる单世聯著・桑島由美子訳（2006）、一九五〇年代中国での美学の論争を論じる葉朗・大山潔訳（1997）が挙げられる。
- (2) 二〇世紀中国の美学の発展という大きな背景のなかで、朱の思想変化について彼の「ラオコーン論」を手掛かりに再考するものとして、易蓮媛（2013）の研究が挙げられる。また朱の「ラオコーン論」の重要性については、中国の『ラオコーン』受容史を概括する羅傑鸚（2007）と、中国におけるゲルマン文学研究の発展という視点からレッシングの受容史を概括的に論じた盧白羽（2018）の研究が参考になる。
- (3) それぞれは羅傑鸚（2007）と盧白羽（2018）の提示による。なお、中国の『ラオコーン』の初期的受容における『帰潜記』の重要性を指摘し、その内容を概観する初期の研究、馬昌儀（1984）の論考も参考になる。
- (4) なお、ゲーテの「ラオコーン論」のレッシングのそれとの関係については、別稿で論じる必要がある。
- (5) 彼は東南大学（現南京大学）にて「中国与西洋の詩の比較考察」といった比較研究の授業を最初に設立した。一九二

五年の清華大学の成立と同時に研究員主任になり、比較研究の発展に努めていた。本論の結論部で触れるように、中国の「ラオコーン論」のもう一人の重要な論者、錢鍾書も清華大学の在籍中に彼の生徒であり、比較研究の面で大いに影響を受けた。

(6) 詩が醜を表現できるという観点は、『ラオコーン』のいくつかの箇所で見られる。呉宓の踏まえている第四章のほか、第十一章の脚注や、第二十三章、第二十四章があげられる。

(7) この詩は「艷歌羅敷行」、「日出東南隅行」とも呼ばれており、古楽府、すなわち古い民間歌謡を宮廷音楽として採集・制作したもののうち代表作の一つとされている。

(8) それに対し、後にロマン主義に見られる芸術ジャンルの混乱は、アメリカの新人文主義者、比較文学の開拓者、アーヴィング・バビット（一八六五〜一九九三年）の『新ラオコーン——諸芸術の混乱について』（一九一〇年）によって解決されるという（「記念」188）。ちなみに、バビットは、呉宓のハーバード大学時代（一九一七〜一九二二年）の師であり、彼の学術的思想の軸を与えた人物である。

(9) 宋は『ラオコーン』の中国語訳、第二十一章に施した自分の感想と意見に、空間内の物体の直接的描写ではなく、その「美の効果」や「動態的美」として捉えたものを描写する詩の手段を要約し、「陌上桑」を含め中国詩を取り上げて論じている（『拉奥孔』、一二九頁）。また『西方美学史』三四二頁もこの例を援用している。

(10) この点については文学武（2012）や夏中義（2011）一一七―一四一頁を参照。

(11) 易蓮媛（2013）七二頁を参照。またこの先行研究は、「無言の美」の現実の人生を論じる性格について、その姉妹篇の論考、一年前に完成された『除去煩悶与超脱现实（煩悶を除去することと現実を超脱すること）』（一九二三年）の存在と関連付けて明らかにした（易蓮媛（2013）七二―七三頁）。

(12) この訴えは、朱光潜が先行する学者、王国維（一八七七〜一九二七年）や蔡元培（一八六八〜一九四〇年）によって

立てられた課題に引き続き応答するものとされる。易蓮媛（2013）七二頁を参照。

(13) 「実験美学と文芸心理学」は初期の「審美心理学」から引き続いた朱の関心であり、『文芸心理学』を参照するならば、「美感経験」とも称されている。

(14) フリードリヒ・フォルハルト（桑原俊介訳）（2014）を参照。

(15) 六朝の謝赫の提起した「画の六法」、すなわち絵画を批評する際の六つの基準における最上位のものであり、一般に「生き生きとしている」と理解されている。のちに、この基準は中国の山水画の批評へと広がり、さらに東洋芸術一般の理想としても位置付けられている。

(16) だが朱のレッシングに対する反論は、レッシングと同じレベルを守っていない、すなわちレッシングの議論は単に記号的、物質的なレベルにおいて、対して朱の議論は物質と精神の融合というレベルにおいて、という問題がある。また朱の挙げた、レッシングの見解の反例となる中国詩は、羅列された、名詞のもつ概念的意味として存在する「物体」であり、レッシングの意図する、その諸部分が観察され、さらに一つの全体として結合されるような「物体」の概念とのずれも感じられる。それについては再考する必要がある。

(17) 楊鐸（2002）や劉石（2008）が代表的である。

(18) この論は内容から見れば『ラオコーン——絵画と詩の限界について』（抄訳）訳の後記（一九六〇年）と「レッシングの『ラオコーン』（一九六一年）の二つの小論を総合したものである。

(19) 小田部胤久（2019）一一七—一二〇頁も、詩と絵画の連関という観点をレッシングの意図の一特徴としている。

(20) 朱は、ゲーテの『詩と真実』と「ラオコーンについて」、シラーの「情熱について」を挙げている。それを踏まえる最近の研究として、龔澎甦（2018）がある。

(21) 朱は G. Petersen（1925-35）編『レッシング全集』； F. Bormüller（不明）編『レッシング選集』； Walter Hoyer

(1952) 編の『レッシング選集』を踏まえている。そのなかで、Walter Hoyer は編集した際に、『ラオコーン』の各章に標題をつけている（レッシングは『ラオコーン』に章名をつけていなかった）が、『ラオコーン』の最後の二章を削除していた。それに対して、朱は Walter Hoyer 版に従って最後の二章以外の標題をも訳し、『ラオコーン』の最後の二章を保留して朱自身によってその題名を作っていた。また英訳の W. A. Steel (1930) / E. C. Beasley (1890) / R. Philimore (1905) と、一九五七年出版したロシア語版を参考にしていた（「訳の後記」二四六―二五七頁）。

(22) この論“Wie die Alten den Tod gebildet”は一般に「古代人は死をいかに造形したか」と訳されるが、朱によれば、“Tod”は人格化されたものであり、「死」ではなく「死神」と訳すべきである。（「訳の後記」二二二頁）。

(23) すなわち、ベルリン大学留学（一九二〇～一九二五年）で「科学的芸術学 (Kunstwissenschaft)」を唱えるマックス・デソワール（一八六七～一九四七年）教授に学んで、一九三二年「九一八」事件の刺激で、より深く中国と西洋の文化的・美学的比較を行うことで、中国芸術の本質を解明し、またみずからの美学的思想の核心、「西洋の精神」と対置される「中国の心」を探索し始めた以降の時期である。王一川 (2016) を参照。

(24) 筆者は東京大学人文社会科学修士学位論文「錢鍾書の『詩における『虚色』表現』の検討——『ラオコーン』を読む」を踏まえて——（二〇一八年十二月）において錢鍾書の「ラオコーン論」を詩画比較論の視点から検討した。その成果の一部分は、「錢鍾書詩画関係論小考——『原理』与『現象』的二分——（錢鍾書の詩画比較論——『原理』と『現象』の二分法——）」として『第九届東方美学学会国際学術会議論文集』、一九九二―〇五頁、二〇一九年に掲載されている。