

葉朗著『中国美学史大綱』第24章 王国維の美学 第五・六・七・八節 訳注

監訳 河内 利治

訳注 王 思暢・徳永清志郎・永田 瞬
山田 天斗・尹 慶碩・陶 坤
馮 景一明・于 含章・藤井 一嘉
趙 汗青・李 源・袁 方

【解題】本訳注は令和三年（2021）年度大東文化大学大学院文学研究科書道学専攻博士課程前期課程開設科目「中国書学演習（一）（二）」における受講者の演習発表の成果の一部である。2008年度より演習発表成果を公刊しつづけており、「葉朗著『中国美学史大綱』序論訳注」（『書道学論集』6）、「第11章唐五代書画美学訳注」（『書道学論集』7）、「第13章宋元書画美学訳注」（『書道学論集』8）、「第9章魏晋南北朝の美学（上）第1節訳注」（『書道学論集』9）、「同（上）第2節～第4節訳注」（『書道学論集』10）、「同（上）第5節～第6節訳注」（『書道学論集』11）、「第8章漢代の美学訳注」（『書道学論集』12）、「第3章易伝の美学第1節～第2節訳注」（『書道学論集』13）、「同（上）第3節～第4節訳注」（『書道学論集』14）、「同（上）第5節訳注」（『書道学論集』15）、「第24章王国維の美学第1節～第3節1・2」（『書道学論集』16）、「葉朗著『中国美学史大綱』第24章王国維の美学第3節3訳注」（『書道学論集』17）、「葉朗著『中国美学史大綱』第24章王国維の美学第3節4・第4節訳注」（『書道学論集』18）がそれである。本訳注はこの継続である。テキストはこれまでと同じく、葉朗著『中国美学史大綱』上海人民出版社1985年11月第1版、2002年9月第6次印刷本を使用した。

【補説】カントのいう「優美」と「宏壮」は、日本語では「美」と「崇高」と訳される。王国維は「古雅の美学上における位置」において、カントのいう「優美」と「宏壮」をそのまま使用していると考えられる。一方、ショーペンハウアー『意志と表象としての世界』の中国語訳『作為意志和表象的世界』（石冲白訳、商務印書館、1982年）は「優美」と「壮美」を用いる。葉朗先生はこの訳語である「優美」と「壮美」を用いている。よって本訳注では『中国美学史大綱』の表記に基づいて訳出したことをお断りしておきたい。（監訳者）

第五節 王国維が論じる「造境」と「写境」および「主観の詩人」と「客観の詩人」

「有我の境」と「無我の境」の区別をするほかに、王国維は「造境」と「写境」の区別、および「主観の詩人」と「客観の詩人」の区別をすることを提起する。

「造境」と「写境」の区別について、王国維は次のようにいう。

造境があり、写境がある。これが、理想派と写実派の二派に分かれる所以である。しかしこの二派はなかなか区別しがたい。大詩人が造りだす境地は、かならず自然に合致しており、写しとる境地もまた、かならず理想と隣り合わせだからである。（『人間詞話』二）

上文は、現実主義と浪漫主義という二種の創作方法の区別と繋がりについて述べている。この問題について、さらに次のように一步踏み込んでいる。

自然のなかの物は、たがいに関係もするし、制限もする。しかし、それが文学や美術のなかに写しとられると、きまってその関係や制限があることを忘れてしまう。それは写実家も理想家もそうなのである。また、如何なる虚構の境地であっても、その材料はきまって自然に求めるから、その構造もまたきまって自然の理法に従う。それは写実家も理想家もそうなのである。（『人間詞話』五）

この一文は、見事に現実主義と浪漫主義の二つの方法がたがいに浸透しあう必然性を言いえている。

王国維がいう「理想派」と「写実派」は、あきらかに西洋美学を用いた新しい概念である。当時、梁啓超（1873～1929）もこの問題に言及している。彼は「論小説与群治之關係」（1902年）¹で小説を二種に分類した。一つは、小説は「人を別の世界にみちびいて、その人が日頃経験する空気を変える」もので、これは「理想派小説」である。もう一つは、小説は「心中の想像や経験した境地」を「あますところなく發揮する」もので、これは「写実派小説」である。彼は「小説には多くのジャンルがあるが、この二派からはみ出るものはない」と言っている。この「理想派」と「写実派」の区別が、当時すでに常識となっていたことがわかる。王国維独自の見解は、二派の区別をいう場合に、特にこの二派がたがいに繋がり、浸透しあうことを強調した点である。このことは、二種の創作方法における区分の絶対化を防ぐ上では、良い点である。

「主観の詩人」と「客観の詩人」の区別について、王国維は次のようにいう。

客観の詩人は、多くの世界を経験する必要がある。経験が多ければ多いほど、材料が豊富で変化に富む。『水滸伝』や『紅樓夢』の作者がそうである。主観の詩人は、多くの世界を経験する必要はない。経験が浅ければ浅いほど、性情がより真正になる。南唐後主李煜がそうである。（『人間詞話』一七）

上文は、王国維が「客観の詩人」と「主観の詩人」を区別することを提起しながら、『水滸伝』や『紅樓夢』の作者を「客観の詩人」の例として、李後主を「主観の詩人」の例としてあげているが、結局のところ「客観の詩人」と「主観の詩人」を区別がどこにあるのか、明らかな解釈がなされていない。思うに、ここでの区別は、主として作品の題材における差異であり、それはすなわち詩人が観照する対象の差異であろう。『「人間詞乙稿」序』に次のようにいう。

もともと文学（作品）に意境がある理由は、それをよく観る（観照する）ことができるからなのである。我（自我）を観ることから出てくるのは意であり、境よりも多い。物（事物）を観ることから出てくるのは境であり、意よりも多い。しかし、物でなければ我を見ることは無いし、我を観る（この「我を観る」は「物を観る」の誤りか²）時は、またおのずと我が存在するのである。だから二者は常に相互に錯綜しており、どちらかを重んじる（偏重する）ことができるが、どちらかを捨てる（偏廢する）ことはできないのである。

この一文は、「主観の詩人」と「客観の詩人」の区別についての解釈とみなせよう。「主観の詩人」というのは、「我を観る」ことに重きをおき、作品の「意は、境よりも多い」。「客観の詩人」というのは、「物を観る」ことに重きをおき、作品の「境は、意よりも多い」。王国維は、「我を観る」と「物を観る」のどちらか一方を重んじることができるが、どちらか一方を捨てることはできないと考えている。真に理想とする作品は「意が勝れる（以勝意）」ものでも、「境が勝れる（以境勝）」ものでもなく、「意境渾然一体（意境両渾）」であるので、「主観の詩人」と「客観の詩人」の区別は決して絶対的ではないとするのである。

王国維がなした「主観の詩人」と「客観の詩人」の区別、そしてそれに応じた文学作品の「意が勝れる」、「境が勝れる」、「意境渾然一体」の区別は、確かに文学史に存在している。しかし王国維がこの区別をなした後に、「主観の詩人は、多くの世界を経験する必要はない」と主張するのは誤りである。次の一文にこの主張がよく表れている。

詞人は、赤子の心³を失わない者である。李後主は奥深い宮殿の中で生まれ、婦人の手で育てられた。これは人君としては欠点であり、また詞人としては長所である。（『人間詞話』一六）

実際には、奥深い宮殿の中で生まれ、婦人の手で育てられたことは、李煜の人君としての欠点であるのみならず、また詞人としての欠点でもある。李煜がもし亡国という不幸な出来事を体験しなければ、人を感動させる詞を書けなかったであろう。たとえそうであっても、彼の詞には思想と芸術の上で、大きな限界がある。このことは明らかに彼の「社会経験」が浅く狭いことと関係している。王国維が「経験が浅ければ浅いほど、性情がより真正になる」というが、ここではこれは成立しえない。この前提から、「主観の詩人は、多くの世界を経験する必要はない」もまた成立しえないのである。

第六節 王国維が論じる「その内に入る」と「その外に出づ」

王国維は『人間詞話』（六十）⁴のなかで、さらに非常に有名な言葉を述べている。

詩人は、宇宙人生⁵について、その内に入るべきであり、またその外に出なければならない。その内に入るから、それを書くことができ、その外に出るから、それを観ることができる。その内に入るから、（詩人は）生気があり、その外に出るから、高致（高尚な趣）が得られるのである。

この一文はしばしば引用されるが、引用者の理解（解釈）が往々にして王国維の原義（真意）に背離している。

多くの人は、王国維のいう「その内に入る」と「その外に出る」について、芸術家が「深く生活に入る」だけでなく、「生活より高い」ものを求めるとか、「生活の真実を描写する」だけでなく、「生活の真実にとらわれない」ものを求めるとか、「具体的である」であるだけでなく、「抽象的な概括」を求めるとなどを指している、と解釈する。このような解釈によって、彼らは王国維のこの命題を高く評価した。

しかし、この解釈は妥当なものではない。

古代の詩歌の理論家、その多くが詩歌創作は「能く入る」こと、「能く出る」ことを求めるといった類の言葉で語っているが、彼らが説く具体的内容は必ずしも同じではない。つまり王国維からすれば、彼のいう「その内に入る」は、現在の我々が主張する「深く生活に入る」の含意と同じではない。なぜなら王国維の「宇宙人生」の概念が、我々の社会生活に関する概念と根本的に異なるからである。我々のいう社会生活は、「本質的には実践するものである」（マルクス）^①。しかし王国維がいう宇宙人生または生活は、本質的には精神性のものであり、すなわち「生活というのは他でもない、自分自身の知識に観る意志である」^②。「生活の本質とは何であるか。“欲”だけである」^{③④}。王国維は『紅樓夢評論』で、『紅樓夢』第一回の一文を引いて、続けていう。

これから生活の欲が人生に先んじて存在することを知れるが、人生はこの欲の発現にすぎない。⁷

これはとても鮮明で明確な唯心主義の「人生」観である。王国維のいう「その内に入る」を理解するには、おのずとこの唯心主義の「人生」観から離れるべきではない。「その内に入る」とは、しっかりと社会生活の状況を観察し、豊富な創

作の素材を掌握するというレベルの意味を含んでいるが、生活の本質が「欲」にあり、「痛苦」にあることを体験するというさらに深いレベルの意味を含んでいる。この体験があってはじめて「その外に出る」ことができ、努力してこの苦痛から脱け出し、物と我との関係をすっかり忘れ去り、一切の功利的な考えを排除して、物外に超然として、漠然と静観する態度をとることである。これこそが「その外に出るから、高尚な趣が得られる」のである。このことはまた、なぜ芸術が天才を必要とするか、なぜ芸術が天才のみの事業であるのかでもある。なぜならば「ただ非常の人のみが、非常の知力によって、宇宙人生の本質を洞察し観照し、生活と苦痛とが分離できないことを知り、このことからその生活の欲を絶つよう求め、解脱の道を得る。……その人は生活を炉とみなし、苦痛を炭として、それからの解脱という鼎を鑄造する」^⑧からである。この「非常の人」が、芸術の天才である。

この時には、吾人の心に希望はなく、恐怖はなく、また欲の我（主体）でもなく、知の我（意志）があるだけである。これはあたかも、陰気の集まった満月の空に、朝日がこうこうと上るかのようである。また、転覆した舟が、大海原を浮沈し、故郷の海岸に漂着するかのようである。また、厚い雲が垂れ込める暗い中を、つばさを広げた天使が、平和の福音を運んでくるかのようである。また、網から脱け出た魚や、籠から飛び出した鳥が、江海や山林を自由に動き回るかのようである。⁹（『静庵文集・紅樓夢評論』）

この一文こそ、「その外に出るから、高致（高尚な趣）が得られる」の真意であるというべきである。「高致」の者は、「欲」「生活」「苦痛」のなかで、暫時の「解脱」を得られるというのである。「高致」を「生活より高い」あるいは芸術の典型と解釈することは、妥当ではない。

第七節 王国維が論じる悲劇

王国維は『紅樓夢評論』のなかで、ショーペンハウアーの美学によって、悲劇に対する見方を提起している。

王国維はショーペンハウアーの悲劇観を次のように概括する。

ショーペンハウアーの説によれば、悲劇には三種類ある。第一類の悲劇は、極悪の人が、彼が持つすべての能力を費やして、人をわなに掛けて罪に陥れるものである。第二類の悲劇は、盲目的な運命によるものである。第三類の悲劇は、劇中の登場人物の位置とその関係によってそうならざるを得ないものである。必ずしも蛇蝎（有毒）の性質があるわけではなく、意外の偶然の出来事により、普通の人物が、ありきたりの境遇にあるのに、迫られてそのようにならざるを得ないものである。彼らははっきりとその害悪を知っており、それに交わりそれを受けると、それぞれもがいてその過ちを放っておく。この種の悲劇は、前二者よりも遥かに適していると感じられる。なぜだろうか。彼の人生最大の不幸は、例外の事ではなく、人生に固有のものを示しているからである。^⑩

ショーペンハウアーは、悲劇を三つに分類して、第三類の悲劇が最も人を感動させるのは、「不幸」が人生に固有のものであることを正しく明示するからであると考えた。これがショーペンハウアーの基本観点である。つまり、人生は苦痛であり、「欲と生活と苦痛は、この三者は一つにすぎない」のである。それゆえショーペンハウアーは、悲劇の本質は宇宙と人生の本質を明示することにあると考えている。ショーペンハウアーは、「悲劇の真の意味は深い認識であり、〔悲劇の〕主人公の罪滅ぼしは彼特有の罪ではなくて、原罪であり、すなわち生存そのものが罪であると認識にしている」^⑩という。この観点は当然間違っている。このような基本観点から出発して、ショーペンハウアーは、上述した第三類の悲劇では、「いずれか一方だけが間違っているとはいえない」^⑩（王国維のいう「それぞれもがいてその過ちを放っておけない」）

し、「不公平だと恨むことさえ許されていないのである」^⑧という。これは、人類の生活のなかでの是非や善悪の限界を抹殺するものであり、当然間違っている。しかし、ショーペンハウアーの論述は、深い思想を含んでいて、真の悲劇は決して「盲目的運命」ではなく偶然性（例えば『ロミオとジュリエット』の悲劇）にあり、極悪の人によって罪に陥れられるものでなく（『オセロ』のイヤゴー）、「普通の人物が、ありきたりの境遇にあるのに、迫られてそのようにせざるを得ないものである」というのは、普通の人と人のあいだの種々複雑な社会での関係によって生まれた結果であり、必然性を帯びているからである。

王国維は、まさに『紅樓夢』がショーペンハウアーのいう第三類の悲劇に属すと考えた。

ここでは宝玉と黛玉のことを取り上げてみるとしよう。買家の後室（宝玉の祖母）は宝釵のしとやかで素直なのが気に入っている反面、黛玉の人と合わぬ性格に懲りている。おまけに金と玉とが結ばれるとの邪説を信じこんでいて、そのことにより宝玉の病気を押えようという気がある。奥方の王氏（宝玉の母親、「王」は実家の姓）は言うまでもなく薛氏とは血がつながった仲である。鳳姐（王熙鳳）は実家の切り盛りに当たっている関係上、黛玉の才はじけたところが気に入らず、それが自分に不利な結果をもたらすことを懸念している。襲人は尤二姐や香菱の先例に懲りているだけに、「東風が西風を圧えるか、西風が東風を圧えるか、二つに一つだ」（第八十一回）などと黛玉の言うのを聞くにつけ、禍いがわが身にふりかかるのを恐れて、自分から鳳姐に同調するようになるが、これも自然のなりゆきと言うべきであろう。ところで宝玉が黛玉に対しては誓いのことばを信じ切っているものの、そのことをば自分を目のなかに入れても痛くないほど愛してくれている祖母に打ち明けることのできないのは、普通の道徳のさせる仕業である。ましてや黛玉のごとき女子の身ともなればなおさらのことである！こうした種々の原因のために、金と玉とは結ばれ、木と石とは仲を割かれるに至るのであるが、どうしてまた蛇蝎のごとき人物、尋常ならざる事件がそのあいだに見られたりしようか！通常の道徳、通常の人情、通常の境遇とによって運ばれるに過ぎない。この点から見て、『紅樓夢』は悲劇中の悲劇と称すべきものなのである。¹¹

王国維の『紅樓夢』に対するこのような理解は非常に深いものである。『紅樓夢』の悲劇は、偶然の不幸な出来事によるものではなく、ある蛇蝎のごとき人物によって作りだされたものでもなく、必然性を帯びたものなのである。王国維のこのような見方は、曹雪芹の本人の見方、脂硯齋の見方と同じであり、つながるところがあり^⑨、彼前後の多くの紅学家の『紅樓夢』に対する理解に比べるとより深いものである。

王国維は『人間嗜好の研究』^⑩の中で、喜劇について論じたことがあるが、簡略であっさりしており、なんら独自の見解もないので、紹介しないでおく。

第八節 王国維が論じる芸術の形式美

王国維は、芸術の形式美を専門に論じる一篇の美学論文を書き、「古雅の美学上にける位置」^⑪と題した。これは中国美学史における最初の芸術の形式美に関する専門的な論文であり、重視する価値があるといえよう。

王国維は「あらゆる美はみな形式美である」と考えた。「しかし、あらゆる形式美は、他の形式を借りずしては表されえず、第二の形式を経過することによってのみ、美はますますその美を発揮するのである。私のいう古雅は、すなわちこの第二の形式である。優美と宏壯の属性をもたぬ形式は、この第二形式によってある種の独立した価値を得るのだから、古雅とは形式美の形式美であるともいえよう。」この一文は、王国維がいう「古雅」とは、今日いう芸術の形式美であることを表している。それゆえ「古雅」は芸術の中に存在するだけで自然の中には存在しないのである。

王国維はこの文章で、古雅（芸術の形式美）の性質、地位と作用について系統立てて考察し、以下の八つの論点を提示した。

（一）芸術の意象（壮美と優美）は、芸術の形式美（古雅）を通して表現されなければならない。王国維の自身のことばで言えば、「優美と宏壯は必ず古雅と合致して、その内に備わっている固有の価値を顕すのである」、「私がこのような（優）美かつ（宏）壯なるものを感じるゆえんは、それが表出する（古）雅のためである。つまりその美の第一形式を雅の第二形式によって表出するためである」である。

（二）芸術の雅俗の区別は、芸術の形式美の相違にある。言いかえれば、同一の内容、同一の意象であっても、芸術の形式美が同一でなければ、雅と俗は異なる。王国維は、「同一の形式であっても、それが表出するものはそれぞれ異なる。同一の曲であっても、演奏者はそれぞれ異なる。同一の彫刻や絵画であっても、真本と摹本では大いに異なる。詩歌もそうである。〈夜闌たけなわにして更に燭を乗る、相對することおひびの如し〉（杜甫「羌村」三首其一）¹²の、〈今宵あまつき刺へ銀紅を把りて照らす、猶ほ恐る相い逢ふは是れ夢中なるを〉（晏幾道《鷓鴣天》詞）¹³における、〈願うて言に伯を思ひ、心に甘んじてしよしつ首疾す〉（『詩経』衛風・伯兮）¹⁴の、〈衣帶漸くようや寛きも終に悔いず、伊のわれ為に人の憔悴を消し得ん〉（歐陽脩《蝶恋花》詞）¹⁵におけるように、これらの詩歌は、第一形式は同じだが、前者は温厚、後者は表露であるので、第二形式は異なる。あらゆる芸術はみなこのようであることから、雅俗というのが区別されるのである」と言っている。

（三）しかし芸術の形式美は自己（それ自体）を突出すべきではない。王国維は「優美と宏壯の原質（内包する要素）がますます顕れると、古雅の原質はますます蔽われ（て見えなくな）る」と言っている。これはかなり深い論断である。意味するところは、芸術の形式美の使命が芸術意象全体の完備にあるので、自己を否定することを通じてはじめて、自己を実現することができる、というものである。これは中国古典美学における芸術の形式美についての伝統思想である。この伝統思想は芸術の形式美の一規律を反映している。王弼の「意を得て象を忘る」を論じた時にすでに述べたことである¹⁶。王国維の貢献は、この命題を理論的に叙述したことにある。これは、王国維の芸術の形式美に関する理論のなかで、もっとも価値あるものである。

（四）芸術の形式美はそれ自体独立した価値をもつ。王国維は次のように分析している。

第一形式は美ではないものに本づくとはいえ、第二形式の美（雅）によって得られた、ある種の独立した価値をもっている。質素な家屋¹⁷や自然のありふれた景物で、私の肉眼で見て優美や宏壯の数えあげるにたらぬものでも、ひとたび芸術家（絵画や詩歌など）の手を経ると、言い表せない面白味を感じられるし、これらの面白味は第一形式によるものではなく、第二形式によることは疑いない。絵画における布置は第一形式に属し、筆墨の使用は第二形式に属す。私が筆墨を称賛するのは、実は第二形式の称賛なのである。このことは低度の美術（たとえば書法など）がとりわけそうである。三代の鐘鼎、秦漢の摹印、漢・魏・六朝・唐・宋の碑帖、宋元の書籍など、その美しさの多くは第二形式にある。私が石刻よりも真跡を好み、石刻では翻刻よりも原刻を好むのも、同じ理由である。私が彫刻や書画の品評をするとき、神、韻、気、味などというのも、みな第二形式についていう場合が多く、第一形式についていう場合は少ない。……このようにことから見れば、古雅の原質は、優美および宏壯のなかにある不可欠の原質であり、かつ優美や宏壯から離れて独立した価値をもっているのも、もとよりひとえに歪曲できない事実である。

王国維がこの一文で指摘する芸術の形式美（古雅）が、芸術意象（壮美と優美）から離れて独立した価値をもっていることは、間違っていない。しかし芸術の形式美という独立した価値は、結局は相対的なものである。なぜなら芸術の形式美は、結局は芸術内容と芸術意象から完全には離れられないからである。この点については、葉燮が詩歌の「蒼老」や「波瀾」の美しさを論じ、とても良い記述をしている¹⁸。王国維はこの点を指摘しておらず、理論上、重大な欠陥がある。芸術の形式美が独立した価値をもつことについての論証もまた、妥当性を欠く所が多い。たとえば、自然の美しくないもの

が芸術に入ると、「言い表せない面白味」を生み出せるとするが、王国維はこのような面白味は芸術の形式美から来ると考えており、明らかに一面的である。なぜならこのような状況下では、やはり面白味はおもに芸術の意象から来るのであって、芸術の形式美から来るのではないからである。この点は、けっして芸術家が描写する対象は自然の美しくなくないものを改変することではないからである。またたとえば、王国維は書法芸術の美はおもに形式美であると考えているが、これも妥当ではない。唐代の書法美学にこの問題を論述したので、ここでは省略する¹⁹。書画の品評において、「神」「韻」「氣」「味」を説く場合、おもに芸術の形式美から物言うのは、さらに妥当性を欠いている。書画の品評の「神」「韻」「氣」「味」などの範疇は、おもに審美意象から言うのであって、芸術の形式美から言うのではなく、上述した各章ですでに別々に論じてきた。このような箇所は、すべて王国維が芸術の形式美の独立性を多く誇張する傾向にあることを示している。

(五) 古雅の力を判断することと優美や宏壯の力を判断することは同じではない。後者は先天の、普通の、必然の判断であり、前者は後天の、経験の、特殊の偶然の判断である。王国維のこの思想は、あきらかにカント美学と関連している。審美（美なるもの）の判断を、先天の、普通の、必然の判断であると明確にしたのは、カント美学の命題である²⁰。そして古雅の判断を、後天の、経験の判断であると明確にしたのは、王国維本人の発想である。これは、王国維が芸術の形式美の領域において、カントの命題に対するある種の修正であるとも言える。

(六) まさに審美（優美・宏壯）の判断と古雅の判断には、上述したような異なる性質があるため、芸術の壮美と優美の創造は天才により、芸術の古雅の創造は人力（人格や学問）によることができる。天才は精神の活動（神興）が枯渇する場合、古雅によって補おうとするので、天才にも修養の力が求められる。王国維は次のようにいう。

古雅の性質は自然に存在するものではないが、その判断もただ経験によることから、芸術の古雅なる部分は必ずしも天才によって尽くされるわけではなく、人力によって可能なものである。もし人格が高く学問が博ければ、たとえ芸術の天才でなくとも、その人が制作するものは古雅を失わないのである。その芸術を観る上でも、優美や構想の部分は喩えることができず、古雅の部分は喩えられるかのようであり、優美や宏壯のようなものは、天才でなければ殆どそれを捕まえて表すことはできないのである。古今の三流以下の芸術家は、たいてい雅（古雅）であり得ても、美（優美）や壯（宏壯）であり得ないのは、おもにこのような理由からである。……また真の天才であっても、その制作は必ずしも神興（神采）がわき興ってからつくるのではない。文学でいえば、最も優美で最も宏壯の文学であっても、往々にして一冊の書物には引き立たせる一篇があり、一篇には引き立たせる一章があり、一章には引き立たせる一句があり、一句には引き立たせる一字がある。あらゆる芸術においてそうでないものはない。これらの神興が枯渇するとき、古雅でなければ補うことができない。これらの古雅の部分もまた修養の力を借りなければならない。優美や宏壯のようなものは、もとより修養の力で成しえるものではない。

王国維のこのような見方は、やはりカント美学に由来する。カントは「天才は美術作品に豊かな素質を提供できるだけで、この素質に手を加えることやその形式には、学校で陶冶を経た一人の才能が必要となる。この素質を用いることによって、判断力の批判に耐えられるようになる」という²¹。しかし、カントのこの問題における観点には矛盾が存在している。矛盾の根源はカント美学が内容と形式を分断したことにある²²。

(七) ある意味において、古雅は低度の壮美、または低度の優美であるとも言える。王国維は次のようにいう。

鑑賞できるが、利用できないのは、あらゆる美術品の公共性である。優美と宏壯がそうであり、古雅もまたそうである。しかし私が鑑賞するときは、利用とは無関係なので、利害の範囲を超えて、縹渺として心静かな域に達してうっとり²³する。優美の形式は心を和らげてくれる。古雅の形式は心を休ませてくれるので、低度の優美ともいえる

のである。宏壯の形式は、つねに抵抗できない勢力によって敬仰の情を呼び起こす。古雅の形式は世間の好みに迎合しないので、一種の驚きと訝りを呼び起こす。驚きと訝りは、敬仰の情の第一歩であるから、古雅が低度の宏壯となるし、なつてはいけないということもない。それゆえ、古雅の位置は優美と宏壯の間にあり、そしてこの二者の性質を併せ持っているといえる。

つまり、古雅が引き起こす美感心理は、優美や宏壯が引き起こす美感心理と似通ったところがあるというのである。この意味においては、古雅は壯美と優美との性質を併せ持っているといえるのである。

(八) 古雅は美育の普及にとって特殊なはたらきがある。王国維は実践面から次のようにいう。

古雅の能力は修養によって得ることができるので、美育の普及への手だてとなりうる。中等の才智より劣る人間は、優美や宏壯のものを創り出すことはできないが、修養によって古雅の創造力を持つことができる。また、優美や宏壯の価値に喩えられないものでも、優美や宏壯の中の古雅の原質を得たり、古雅の制作物から直接に慰めやいたわりを得たりする。だから古雅の価値は、美学から言えば、真に優美や宏壯に及ぶことはできないが、大衆を教育する効果から言えば、その範囲はかなり大きく、効果も明らかであると言いえよう。²¹

王国維の芸術の形式美についての考察は、相当に系統的であり、歴史上のこの問題を探求したものより深化している。そのうちカント美学の影響は顕著であるが、いくつかの合理的見解を提起しており、後人が芸術の形式美を研究する上で啓発してくれるのである。

【原注】

- ① 「關於費尔巴哈的提綱（フォイエルバッハに関するテーゼ）」²²。『馬克思恩格斯選集（マルクス・エンゲルス選集）』第一卷、人民出版社1996年版、p. 18。フォイエルバッハ（Ludwig Andreas Feuerbach, 1804年7月28日-1872年9月13日）はドイツ哲学者。
- ② 『静庵文集・叔本華之哲学及其教育学説（ショーペンハウアーの哲学およびその教育学説）』。
- ③ 『静庵文集・紅樓夢評論』
- ④ 『静庵文集・紅樓夢評論』
- ⑤ ショーペンハウエルの原文は『作為意志和表象的世界』（§ 51）、商務印書館1982年版、352-353頁。
- ⑥⑦ 『作為意志和表象的世界』（§ 51）、商務印書館1982年版、352頁。
- ⑧ 同上、353頁。
- ⑨ 曹雪芹と脂硯齋の見方によると、『紅樓夢』の悲劇性は当時の社会が生み出した新しい審美理想（「情」の解放を追求）であり、この新しい審美思想は当時の社会環境の条件下では必然的に撲滅された。葉朗著『中国小説美学』第六章第二節、北京大学出版社、1982年参照。
- ⑩⑪ 『静庵文集続編』に見える。
- ⑫ カントの視点は、宗白華訳『判断力批判』上巻、商務印書館、1964年版、39-82頁を参照。同時に、朱光潜『西方美学史』下巻、人民文学出版社、1964年版、7-25頁を参照。
- ⑬ カント『判断力批判』上巻、商務印書館、1964年版、156頁を参照。（監訳注：篠田英雄訳『判断力批判』（上）、岩波文庫、1964年第1刷、262頁では、「（しかし）天才は、芸術的作品のために豊富な素材を提供し得るだけある、それだからこの素材に手を加えてこれに形式を与えるには、正格を旨とする修練によって陶冶された才能を必要とする。このような才能にして初めてかかる素材を、批判力の判定に堪え得るように使用できるのである」と訳出する。）

⑭ 朱光潜は「カントが内容と形式を分断したことから、『ここにおいて内容はただ天才（想像力）によってのみ提供され、形式は審美趣味（判断力）によってのみ生み出されるため、美は形式に存して内容には関与しない。しかし内容（天才によって提供される）は美の芸術にとって不可欠である。この矛盾は合理的な解決を得られなかった。』」と指摘する。朱光潜『西方美学史』下巻、人民文学出版社、1964年版、44頁を参照。

【訳注】

- 1 『中国歴代美学文庫（近代巻下）』（高等教育出版社 2003 年）所収（pp. 210-214）梁啓超「論小説与政治之關係」と、タイトルに「論」字があるので補う。なお原文は次の URL で閲覧できる。
（参照）<https://baike.baidu.com/item/论小说与群治之关系/1707403?fr=aladdin>
この URL の出典は、梁啓超著・滕浩主編『梁啓超經典』当代世界出版社、2016. 02、pp. 181-185 である。
また、平凡社『現代中国文学全集（全 20 巻）』第 1 巻の増田渉編『清末・五四前夜集』（1963 年発行）に収録される梁啓超作・増田渉訳『小説と政治との關係について』（pp. 362-368）があるので、これを参照した。
なお、寇振鋒「清末小説理論における明治小説理論の受容」（博士学位論文）の「5. 理想派小説と写実派小説の分け方について」に言及がある。（参照）<https://www.lang.nagoya-u.ac.jp/proj/genbunronshu/30-1/koh.pdf>
- 2 括弧内は葉朗氏の言葉である。なお『「人間詞話」序』の同文が『中国美学史大綱』（p. 631）にあるが、それにはこの括弧の注記がない。
- 3 「赤子の心」は「童心」をいう。『孟子』離婁下に「大人者、不失其赤子之心者也」とある。王国維はこれを美学概念に転用し、純真で偽りの無い感情として用いる。「境非独謂景物也、喜怒哀樂、亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者、謂之有境界。否則謂之無境界。」（『人間詞話』六）にいう、美学上の「真」の景物、「真」の感情の基本的命題を發揮したものである。上海辞書出版社『美学大辞典』2010 年を参照。
- 4 「“入乎其内，出乎其外”——王國維《人間詞話》第六十則試析」游適宏(Shin-Hung You)、中華學苑、54 期(2000/02/01)、pp. 59-82 に、次のように註解する。
由於「出／入」這套術語在中國傳統文學評論中應用已久，因此王國維在《人間詞話》第六十則提出「詩人對宇宙人生，須入乎其內，又須出乎其外」時，並不一定源自其所接受的西方哲學觀，以《人間詞話》「中西合璧」的特色，第六十則的內容未嘗不可從中國傳統文論進行理解，本文認為：（一）「入乎其內」指的是「取象」精切而得其神理，「出乎其外」指的是「超以象外」，產生多重意義的「言外之味」。（二）王國維的「出入說」，可能是針對清代常州詞派理論家周濟的「出入說」所提出，目的在貶抑晚清詞壇學習吳文英的風尚，提倡五代北宋詞。
Because of the traditional concept about "in/out" in Chinese literary criticism, we can interpret the sixty item of Wang Guo Wei(王國維)"Ren Jien Ci Hua"(人間詞話) by Chinese literary criticism theory. The conclusion of this paper is: (1) "in to the object" means to describe scenery and people vividly; "out of the object" means to make hidden significance between the lines. (2) Wang Guo Wei recommended the works of Ci (詞) during the Five-Dynasty and North-Song, and resisted the theory of Zhou Ji(周濟).
(<https://www.airitilibrary.com/Publication/allDetailedMesh?docid=a0000154-200002-x-54-59-82-a> 参照)
- 5 増田渉「王國維について——文学史的にみて——」（大阪市立大学文学部『人文研究』十二ノ九号、1961 年）に、宇宙人生についての記載があるので引用する。「この（旧文化に殉じた純粋な国学者の在り方と解釈する）場合に、宇宙人生は盲目的な生の意志に支配されるに過ぎず、それに打ち克ち、それを否定するところに人間の真の知があり、最高の倫理があるとする彼の青年期の哲学的信仰が潜在していたものかどうかは分からないまでも、少くともそのシ

ヨーペンハウエルの哲学にとらえられ、心酔することのできた彼自身の、生得の厭世的性格は、考えに入れていいと思う。「五十の年、一死を欠く」とは何と厭世主義者の、自ら傲る言葉であることか。」とある。

(<https://dlistv03.media.osaka-cu.ac.jp/contents/osakacu/kiyo/DBd0120903.pdf> 参照)

「宇宙人生」は、増田渉の言葉を借りるならば、「自己の内面にまで文学を引き入れることによって人間の存在を確かめようとし、当時の動乱する社会を背景に出てくる外延的で性急な、ジアナリストックで粗雑な傾向をあげしく批判し、そこに一つの特異な、新しい文学批評の境域を開いた」人生を言うであろう。ここでは、「文学作品を書いて発表する世界に生きている人の生命感・生命観」の意味として理解したい。但し葉朗氏は、『中国美学史大綱』633頁12行目に「王国維所説的宇宙人生或生活」と記述することから、宇宙人生は「生活」もしくは「社会生活」の意に解釈している。

- 6 伊藤漱平訳「生の本質とは何か？「欲」の一字に尽きる。」平凡社『現代中国文学全集（全20巻）』第1巻の増田渉編『清末・五四前夜集』（1963年発行）に収録される王国維作・伊藤漱平訳『紅樓夢評論』（pp.370-412）を参照した。以下同じ。
- 7 伊藤漱平訳「これによっても、生の欲求が人間の生に先んじて存在すること、人間の生はこの欲求の現れに過ぎないことが知られる。」
- 8 伊藤漱平訳「もっぱら非凡の人間のみが、非凡の知力によって宇宙人生の本質を洞察し、始めて生と苦痛とが切り離すことのできぬ関係にあることを知る。これによって彼はその生の欲求を絶たんことにつとめ、解脱への道を得るに至るのだ。……彼は生活を炉とし、苦痛を石炭として、おのれの「解脱」というかなえを鑄造する。」
- 9 伊藤漱平訳「（ところでここに一つの物があり、われらを利害の外に超然たらしめ、物とわれとの関係を忘却せしめようとする。）このときには、われらの心中には希望もなければ恐怖もない、以前の「我」のわれではなくして、「知」のわれそのものなる。これをたとえて言えば、曇天が月余にわたって続いたのち、朝日がさし上ったときのようなのである。舟を大海の上で覆えし、浮きつ沈みつして故郷の海岸に流れ着いたときのようなのである。戦雲惨澹たるなかに、双翼の天使が平和の福音をもたらしたときのようなのである。また魚が魚網を脱し鳥が鳥籠のうちより出でて、山林江海に遊ぶときのようなのである。（しかしながら、物がわれらを利害の外に超然たらしめうるのは、その物がわれらにとって利害関係のないことを前提としてはじめて可能である。）」
- 10 伊藤漱平訳「ショーペンハウエルの説によれば、悲劇のなかにはさらにまた三種の別が立てられるという。第一種の悲劇は、極悪人がその全能力を発揮して、こもごもこれに波瀾を生ぜしめるものだ。第二種は盲目的な運命の力によるものだ。第三種の悲劇は劇中の人物の位置と関係によりそうならざるを得ないものであって、かならずしも蛇蝎のごとき性格や意外の変事があるわけではない。ただ普通の人物、普通の境遇の組合せを出ないのに、このために逼られてそのようにならざるをえないのだ。彼らは明らかにその害たるを知りなが、こもごもそれを施しこもごもこれを受け、おのおの力を加えはするが、おのおのその咎に任じない——この種の悲劇はそれが人を感動させる点でさきの二者に勝ること遠くはなはだしいものがある。どうしてそうなのか？ この種の悲劇は人生最大の不幸が例外事ではなく、人生に固有のものたるを示しているからである。」
- 11 ここでは伊藤漱平訳を借用した。『紅樓夢』の人間関係を補っているからである。さらに伊藤氏の訳注を引用しておきたい。「金と玉とが結ばれるとの邪説」——賈宝玉は通靈玉を持ち、薛宝釵は金鎖（金でこしらえた錠前型の佩げ物）を持つ。宝釵は幼い頃、玉を持った者と結ばれるであろうとの予言を旅の僧から聞かされた。これにちなんで後世この作品は一名『金玉縁』とも呼ばれた。若い男女がたがいの佩げ物・持ち物の縁で結ばれるよう運ぶのは才子佳人小説の常套手法であった。「襲人」——宝玉の部屋づきの侍女。大家の若者は正式に夫人をめとるまで、多くは侍

女で妾を兼ねる「通房丫頭」を持ったが、襲人はその格であった。「尤二姐や香菱の先例」——尤二姐は尤三姐（賈家の正嫡である賈珍の妻尤氏の異母妹）の姉。賈璉の妾として始め外で囲われていたが、それを探知した王熙鳳がこれを巧みに屋敷に迎え入れたため、いびられたあげく生の金を呑んで自殺する。香菱は、薛宝釵の兄薛蟠の妾。のち本妻の夏金桂にいびられる（のちさらに難産のために死ぬが、原作者の構想では、金桂にいびり殺されるはずであった）。「木と石とは仲を割かれるに至る」——林黛玉は太虚幻境の絳珠草の化身、賈宝玉は王氏の抛った通行本では青埂峯下の荒岩の化身であることからいう（曹雪芹の原稿では、宝玉は幻境の神瑛侍者の化身、宝玉の佩けている通靈玉は荒岩の幻相というふうによりに区別があったことが今日では知られているが）。

- 12 杜甫「羌村」三首其一原詩：夜闌更秉燭、相對如夢寐。詩意：夜が更けてもお蠟燭の火をとり、妻と一緒にいられることが夢の中のようだ。錢牧齋箋注『杜詩錢注』世界書局印行、1935年、卷二、古詩四十二首、43頁に原詩が見える。
- 13 晏幾道《鷓鴣天》原詞：今宵剩把銀紅照、猶恐相逢是夢中。詞意：（あなたに逢って別れてのち、）今宵はさらに灯火を手にとって（お酒に酔った）薄紅色の顔を照らし、出逢ったことが夢の中ではなかったのかと思う。唐圭璋編『全宋詞』中華書局、1965年、第一冊、225頁下段に原詞が見える。
- 14 『詩經』衛風・伯兮原詩：願言思伯、甘心首疾。詩意：夫の帰りを待ちわびて、頭痛のするほど恋しさでいっぱい。高田眞治『詩經』集英社、漢詩大系1、1966年、255頁に原詩が見え、「心に甘んじて首疾す」とは、貞淑な妻の心情を描き出した好辞である」と評価する。
- 15 歐陽脩《蝶恋花》原詞：衣帶漸寬終不悔、為伊消得人憔悴。詞意：（人は瘦せると）衣服が緩くなるが私はいつまでも悔いることはないし、彼女を思えばむしろ憔悴しても良い。唐圭璋編『全宋詞』中華書局、1935年、第一冊、127頁下段に原詞が見え、「案以上二首別又見柳永樂章集中。」と案語を付す。王国維は原詞の出典を、歐陽脩《蝶恋花》とするが、原詞は『人間詞話』二六にも見えており、『中国歴代美学文庫』近代卷・下（387頁）の注〔28〕では、「柳永《鳳棲梧》（この詞牌は別名《蝶恋花》）である。宋本『歐陽文忠公近体樂府』は《蝶恋花》の体制により歐陽脩の作品として収録する。王国維は『文学小言』第五則でも本詞句を、「歐陽永叔」と自注している」と記す。
- 16 葉朗著『中国美学史大綱』第9章 魏晋南北朝美学（上）第2節「得意忘象」、190～194頁参照。『書道学論集』10（2012年度）、（8）～（10）頁に訳註がある。葉朗は「意を得て象を忘る」の命題は一つの美学命題となって、美学史上に肯定的な影響を与えたとして、三点を取り上げる。その第三に、この「意を得て象を忘る」の命題は、文学芸術家が芸術形式美と芸術全体の形象の間の弁証関係を認識するのに、大いに啓示を与えたことである。この命題の影響で、多くの文学者と芸術家は、芸術の形式美はそれ自体を顕著に出すべきでなく、むしろそれ自体を否定すべきであり、これによって芸術の全体形象を鮮明に表現させることができると考えられる。
- 17 原文は「茅茨土階」。茅で覆った屋根と土の階段。もとは「宮室が簡陋で、生活が儉朴である」ことをいう。
- 18 葉朗著『中国美学史大綱』第20章 葉燮的美学体系「第5節：葉燮論“胸襟”与“面目”」、513～519頁参照。葉燮（1627～1703）は、芸術の思想・情感の内容から離れて、単純に形式美を追求することに反対し、当時の人々が強調した詩の「体格」「声調」「蒼老」「波瀾」はすべて形式美に属するものであり、それらは充実した思想・情感の内容から離れており、単独の審美価値と審美意義を持つことはできない、と提起した。たとえば波瀾の美というのは、水“質”が空虚で明浄で、微風が鼓動するときに、生み出される波瀾ははじめて美観となるのであり、もし臭い水溝が風に当たって動き、そこにたとえ波瀾が生まれたとしても、悪い味がわきおこるだけで、どこに美しさがあるのか。それゆえに、「波瀾非能自為美也、有江湖池沼之水以為之地、而後波瀾之美也。（波瀾はみずからが美を為すことはできない、江・湖・池・沼の水が大地となってこそ、その後に波瀾の美があるのだ。）」（「原詩」外篇）という。さ

らに蒼老の美も同様で、「苟無松柏之勁質、而百卉凡材、彼蒼老何所凭藉以見乎。必不然矣。（もし松柏が強い材質でなければ、百花のあらゆる材質は、何によって蒼老を見るというのか。きっと見られない。）」（「原詩」外篇）という。詩歌を用いていう、その“質”とは何であろうか。それは「詩の性情、詩の才調、詩の胸懐、詩の見解」である。つまり詩歌の思想・情感の内容である。

- 19 「書画の品評の「神」「韻」「気」「味」などの範疇は主に審美意象の範疇から言うのであり、芸術の形式美の範疇から言うのではない」ことについては、例えば、葉朗著『中国美学史大綱』第11章 唐五代書画美学、242～276頁を参照（『書道学論集』7（2009年度）、(33)～(45)頁に訳註がある）。

第1節「自然の妙用に同じ」の冒頭に次のような記述がある。

「魏晋南北朝時代の美学者により「意象」という範疇が提起されてから、芸術の本体は「意象」であり、芸術の創造は「意象」の創造であると認識しはじめた。しかも詩歌だけにとどまらず、絵画や書法も同様である。張懷瓘は『文字論』や『書断』などの著作において、書法に関する想像の規律（法則、秩序）について探求した際に、「意象」を中心としたのである。……唐五代の書画美学者は、「意象」は自然そのものと同様の性質を持つべきだと考えていた。いわゆる「自然の妙用に同じ」である。……孫過庭は、書法芸術の意象を奔雷、墜石、鴻飛、獸駭、鸞舞、蛇驚、泉注、山安などに喩えた。これらは書法の衣装が形態上において自然物と相似するというを説明するためではなく、書法の意象が自然物の本体と生命を表現すべきであることを説明するためである。老子と荘子の哲学に基づけば、自然そのものの本体と生命は、「道」であり、「気」である。もし書法芸術の意象が、「道」「気」を表現したのであれば、「無限」にまで通じ、それこそが「妙」であり、「自然の妙用に同じ」といえる。……虞世南、張懷瓘のこれらの話は、ともに書法の意象は自然そのものの本体と生命、即ち「道」「気」を表現すべきであると述べている。」

また第2節「物象を度りてその真を取る」に、「第1節に上述した「自然の妙用に同じ」の命題は、書画芸術の意象が「自然」の境地に達することを求めている。いわゆる「自然」は、「気」（「道」、「玄」）を表現しようとするものである。本節に述べる「物象を度りてその真を取る」の命題は、山水画の意象が「真」の境地に達することを求めている。いわゆる「真」も、「気」を表現しようとするものである。このことから、唐五代の書画美学では、「自然」、「真」、「気」という三つの範疇が緊密に繋がっていることを表し、「気」を表現すれば、それは「真」であり、「自然」であり、審美意象は初めて生き生きとし、生命（いのち）あるものになる。」とある。

- 20 原文は「恂恍」。失意のさま、ぼんやりするさま。心を奪われてうっとりする恍惚感の意味と解した。
- 21 「古雅の美学上における位置」に見える文章。
- 22 「フォイエルバッハに関する 11 のテーゼ」（Anhang. Marx über Feuerbach）日本語版・ドイツ語版が、<https://www.cscd.osaka-u.ac.jp/user/rosaldo/Feuerbach1945Trilingual.htm> に掲載されている。マルクスの死後の1888年に、エンゲルスが『ルートヴィヒ・フォイエルバッハとドイツ古典哲学の終焉』（『フォイエルバッハ論』）の改訂版を刊行した際に、付録としてマルクスのメモをまとめて、「マルクスーフォイエルバッハについて」をつけた。これが今日「フォイエルバッハに関するテーゼ」とよばれるものである。このメモは1845年にマルクスが亡命先のブリュッセルで書いた。夫人のイェンニーがクリーニングに出す衣類の数と家計の支出を記していたノートの1ページに、当時26歳だったマルクスが書き付けたものである。マルクスの草稿そのものと、エンゲルスが付録でつけたものは、テキストにおいて若干の相違がある（ウィキペディア「フォイエルバッハに関するテーゼ」より）。