

## 聞一多「ラファエロ前派主義」試論

佐藤普美子

### 一 はじめに

聞一多の評論「ラファエロ前派主義（先拉飛主義）」（『新月』月刊第二卷第四期、一九二八・六・十）が執筆された直接のきっかけは、特に言及されてはいないが、おそらくその年がいわゆるラファエロ前派の中心的人物であったD・G・ロセッティ（一八二八～八二）の生誕百周年にあたるということであるだろう。<sup>(1)</sup>

ラファエロ前派とは、十九世紀半ばのイギリスで、画家兼詩人であるロセッティをはじめ、H・ハント（一八二七～一九一〇）、J・E・ミレー（一八二九～九六）らによって組織され、ラファエロ以前の宗教画の素朴さ、自然の細密な描写、また絵画と文学の融合を目指して活動したグループ、The Pre-Raphaelite Brotherhood（以後、P・R・Bの略称を用いる）のことである。当時の因襲的アカデミズムの画風に反発して結成された同派は、好んで文学的・宗教的題材を取り上げ「視覚的・官能的な一種なまめかしいリアリティを表現しようとし」、<sup>(2)</sup>「しばしば装飾的で頹廢的な作風」<sup>(3)</sup>として現れる「特異な象徴主義」<sup>(4)</sup>を生んだといわれる。その評価については必ずしも一定していないが、歴史的位位置については次の一節がよく指摘していると思われるので引用しておく。

ラファエル前派は、押しよせる工業化社会の現実を逃れるための中世への回帰、カーライル流の空想社会主義、ウイリアム・ブレイクとターナーの幻視的リアリズム、イタリア・プリミティブ派の新鮮さと素朴さ、ダンテの官能的神秘神学、ナザレ派の宗教的神秘主義といったさまざまな潮流の交差点に位置して……こうした多様な源泉は、その後、ルドンやモローなどの象徴派の画家やアール・ヌーヴォーが放つ光の中に感取されるとはいえ、ラファエル前派の理論的弱点や不安定さの原因とならざるをえなかった。(ラングラーD・G・ロセッティ<sup>(5)</sup>)

聞一多の評論は、このP・R・Bの活動の経過を紹介し、彼等がラファエロ以降の絵画の秀麗さと繊細さを排し、中世の「驚異、敬虔、厳粛」等の宗教的情調を表現することを目指したこと、そしてそれは当時の物質文明の潮流への抵抗の意味があったことを述べている。また、ルネッサンスに顕著であった美術と文学が同時発展する現象として、イギリスにおいてはP・R・Bほど両者が密接に結び付いた例はなく、彼等の最大の特徴は「芸術ジャンルの乱れ」にあると指摘する。十八世紀半ば、レッシング(一七二九〜八一)が『ラオコオン』で文学と絵画の境界を指摘したものの、十九世紀後半になると両者の境界の不明瞭さはいよいよ助長されていったことを述べた後、聞一多はP・R・Bがなぜそれほど意識的に両者に密接な関係を持たせたのかという点の分析に大半の頁を割いている。すでに表題の下に、蘇東坡の王維評として有名な「詩中に画有り、画中に詩有り」を引いてあることから分かるように、彼の興味と論点は、専ら同派における文学と絵画の密接な結びつきにむけられている。そして、それについての最終的見解は、最後の一段で次のようにしめくられる。

……これまで一つとして、優れた詩で画のないものがあつたか？一つとして、優れた画で詩のないものがあつたか？王摩詰を信奉する人は、この八文字の中で只彼が二つの最低条件を満たしていることを認めているだけなのだ。しかし、ラファエロ前派の「詩中に画有り、画中に詩有り」は違っている。それはまったく「張冠李戴」

(ちぐはぐ)であり、本流から逸れる濫觴であり、一見、目新しく変わっているが、よく考えてみれば実に藝術の自殺的やり方である。

結論から言えば、結局、聞一多はP・R・Bの詩画同質観とでもいうべきものに対して否定的評価を下しているといわざるを得ない。とはいふものの、彼が文中で、ロセッティの、特にその詩の抗しがたい魅力を認めている点や同評論を掲載した『新月』月刊第一巻第四期にはロセッティの画像も含め四枚の絵が掲載されている事実からみると、同評論が単にP・R・Bを批判的に紹介するためのものであったとは思われない。率直に言って、この論文は聞一多にしては語り口に直載さを欠き、従って、その主旨と執筆の意図は彼のほかの評論と比べて今一つ分かりにくいのである。そもそも、一九二八年当時P・R・Bをあえて取り上げることにはいかなる意味があったのか？これが本稿の興味の出発点である。

ところで彼は同評論執筆の数か月後に「杜甫」(『新月』月刊第一巻第六期、一九二八・八・十)を著し、それ以降は中国古典文学研究に転じている。すなわち彼の文学的経歴からみてもこの時期は西洋文学から中国文学へ、そして詩人から学者へと方向を変えていく、いわば転機に当たる興味深い時期なのである。その時期の所産であることも気になる。

ここ数十年来、中国における聞一多研究は資料的にも研究角度の点でも豊かさを増しているが、同評論を正面から論じたものはもちろんのこと、言及するものは僅かである。たとえ、言及しても同論文の一部を抜粋し、彼の当時の「唯美的」思想の現れを見ようとするだけである。結局、同評論は未だに聞一多の著作における位置づけが曖昧なままであるといえるだろう。そこで比較的不遇な同評論を紹介しながら、その執筆の意図を探ることが本試論の目的である。

## 二 文学と絵画の境界についての関心

聞一多が特にP・R・Bにおける文学と絵画の密接な結びつきを問題としたのはなぜか？まず考えられることは、彼が絵画と文学の両ジャンルに才能を持ち、また人一倍強い関心を抱いていたということである。もともと彼は美術を専攻するためにアメリカに留学したのだが、後に文学に方向を転じたことはよく知られている。また、留学当時のアメリカで一九一〇年代から二〇年代にかけて詩壇を席卷していた、斬新なイメージの喚起を企てるイマジズムに触発された問題意識とも考えられる。さらに、彼も創設のメンバーであった雑誌『新月』（一九二八年三月創刊）に拠ったいわゆる新月派が、現代詩の格律など「形式」を文芸に不可欠のものと主張したことも関わっている。後で述べるように、同派の友人梁実秋（一九〇三〜八七）も当時の「ジャンルの混淆」した文学傾向を批判しているが、これは、聞一多のP・R・B批判の要点と重なっている。

さて、文学と絵画（造型美術一般）の関係或いは両者の境界の問題は西洋では古来、芸術および美学上の関心の一つであったが、レッシングがその著書『ラオコオン』（一七六六）の中で、文学の継起性と絵画の同時性を指摘して以来、賛否両論あるものの、それが近代芸術論の基点になったことは間違いない。一方、中国においては文学と絵画の異質性をあえて問題にする議論はほとんど無かったといえる。むしろ、芸術観の中に両者を同源と見なす考え方が浸透していて、王維に対する蘇東坡の評語「詩中に画有り、画中に詩有り」はそのまま伝統芸術の確固たる評価基準の一つとして存在していたといえる。

近代中国において、この両者の関係が芸術上の問題として改めて意識されるようになったのは、おそらく一九二〇年代から三〇年代にかけて西洋美学が積極的に紹介されてくる過程<sup>(7)</sup>である。中でも両者の関係について最も論争的

発言をしているのが、先に触れた新月派の梁実秋である。彼は「詩と絵画」<sup>(8)</sup>の中で、当時の文芸の特徴は「ジャンルの混淆」に典型的に現れているという。彼は「詩中に画有り、画中に詩有り」という伝統的評語には理解を示し、中国文字の性質からいって詩の中から絵画的要素を完全に取り除くことは無理であるとしながらも、意識的に詩作にそれを持ち込む態度に否定的である。なぜなら、詩が表現するものは人間の「動作」であり、それこそが詩の「靈魂」である以上、絵画的要素はその領域に参入することは不可能であるからだとする。これはまさに『ラオコオン』の説くところである。また、一九一〇年代アメリカにおこったイマジズムの新詩運動については、イマジストらが「字の絵」を主張して中国現代詩にも影響を与えたが、それが好まれた原因は、好奇の点以外では、可視的景物・現象だけを「イマジネーション」として重んじたためであり、それは現代人が感覚の享楽に耽溺している証拠だと批判する。さらに「詩人ブレイク」<sup>(9)</sup>の中でも、ブレイク（一七五七—一八二七）が詩と絵の才能を併せ持っていたことは危険なことで、彼の詩には絵画の成分しかも中古時代の色彩を帯びたものが多いと指摘する。梁によれば古今のロマン派詩人で一人としてその詩に絵画の成分が満ちていないものはいない。つまり、絵画の成分が豊富であることはロマン派であることに通じるというのである。ここからよみとれるように、梁実秋が詩に意識的に絵画性を持ち込むことに否定的なのは、極端に感情の吐露を重んじる当時の文芸の感傷的「ロマン主義」への憤懣が根底にあるからである。聞一多の「詩の格律」<sup>(10)</sup>（一九二六年五月）でも、ロマン主義を旗印に「格律（Form）」を攻撃するものに対して「文芸を創造する誠意を欠く」「彼等の目的はありのままの自分を赤裸々に披瀝することにある」と批判を加えているのは、自我の表現或いはロマン主義に名をかりた放埒な感情表出に苛立っている点で先の梁実秋の見解と共通している。これより数年前、彼は「タゴール批評」<sup>(11)</sup>（一九二三年十二月）の中でも当時の新詩に対して「感傷主義」と「形式の欠乏」を指摘している。ここから、聞一多の「ラファエロ前派主義」で示すP・R・Bの芸術ジャンルの混乱に対する否定的

見解は、つまりは芸術における形式の意義を主張する彼の一貫した立場からの発言と考えることができる。

ところで、ほぼ同時期に主として絵画を論じる立場から、文学と絵画の関わりそしてP・R・Bにも触れているものとして目につくのが豊子愷（一八九八—一九七五）の文章である。彼自身も絵と文の双方に才能を持つ文人であるが、彼は「中国画の特色——画中に詩有り」（『東方雜誌』第二四卷第十一期、一九二七・六・十）の中でおおよそ次のようなことを述べている。大まかにいって、事物の意義と価値、すなわち内容に重きを置くのが中国画で、事物の形状・色彩・位置、すなわち画面に重きを置くのが西洋画である。純粹絵画に夾雜物（文字）が入ることには限界があるべきだし、その点西洋画のほうが正統的である。しかし、絵画に人生の事象や寓意が含まれるのは自然な要求であり、しかも詩と絵が内面的に結合した「画中詩有り」の境地を表現しているのは多くは中国画の方である、と。彼はP・R・Bにも言及するが、それは絵と文学が表面的に結合した西洋画の例として挙げている。また、中国画でも詩画が依存しあわない（内面的結合の境地を表現する）王維の作品の類と、宋の院画のように詩画が相互に寄りかかる総合芸術の類があるとし、いずれにせよ絵画と文学が関わり合うのは中国画の特色だとし、そのことに否定的ではなく、むしろ肯定的である。それは恐らく、この文章が中（国）西（洋）の芸術文化、趣味の違いを論ずることから自国に独特な文化的伝統を見出したという欲求のもとにかかれているからであろう。しかしその一方、数年後の「梅花から芸術に言い及ぶ」<sup>(12)</sup>になると、絵画と文学における梅花の表現方法の相違から、造形美術は感覚に訴え、文学は表象を喚起するもので、後者には理知と思考が必要だと述べる。先の文章の論点と比べると、ここではむしろ両者の表現形式の違いを認め強調しており、芸術上の認識そのものには深まりが認められる。恐らく西洋近代画を紹介する中で表現形式の重要性に注目したためだろうが、<sup>(13)</sup>自国の芸術に対する問題意識は却って薄らいでいる。聞一多も中西絵画の本質の違いには当然気づいている。しかし、豊子愷のように、詩画が積極的に関わり合う伝統芸術を認め、継承すべき

と考えるのではなく、むしろ「造型美術が発達せず文学が発達した」中国においては、文学固有の形式を模索する必要があることを痛感していたと考えられる。

### 三 「道具」としての文字・言語への関心

さて、形式の問題に聞一多は「ラファエロ前派主義」の中で具体的にどうアプローチしているか。同評論は初めに述べたように、P・R・Bが文学と絵画の境界を不明瞭にしてしまった要因を七つ挙げている。そのうち前半で述べるのは次の点である。

まず、特にロセッティがロマン派詩人キーツ（一七九五～一八二二）やコールリッジ（一七七二～一八三四）に傾倒し、その「古典」と「浪漫」が調和する境地を絵画にも移植しようと目指し、それが詩と絵画に多くの新技巧を生んだが、同時に芸術ジャンルの大混乱を引き起こしたことを指摘する。次にこうした運動がロセッティをはじめ画家兼詩人というような多方面の才能を併せ持った人々によって推進されたことを挙げる。さらにイギリスではもともと文学の方に伝統があり、彼等は「見る」ことより「考える」ことにたけ、何事につけ美を審らかにせずにはいられない傾向があること、イタリー、フランス、スペインに比べて絵画の歴史は浅く、イギリスに絵画の伝統があるとすればそれは文学のための挿絵の伝統でしかないと述べ、いわば文学にたけた民族の個性という点から分析している。

文学はイギリス人の本質である。だからロセッティはこう議論したのだ——彼はバーン・ジョーンズ（一八三三～九八：筆者注）に対しいう。「だれでももし心に詩があるならば絵にするのが一番いい。なぜならあらゆる詩はもうとつくに語られ、書かれてしまった。しかし絵に描いた人はほとんどいない。」ここからロセッティが絵を描く動機は詩を作ることにあつたことが分かる。イギリス人に詩を書くこととは禁ずることとはできない、ちょうど

ヒバリに歌うなど禁ずることができないように。

以上の諸点は「芸術ジャンルの乱れ」を招くにいたるP・R・B特有の要因として理解することができる。さて後半で述べていることは主に二点に集約される。一つはP・R・Bがそれぞれの芸術ジャンルに固有の道具——文学の場合は文字と言語——と表現機能の関連について無自覚であること、もう一つは芸術創作における彼等の「靈感の来源」が真実でないことである。この二点は実はP・R・Bにのみ限定されない、芸術上の普遍性のある問題であることから、聞一多の論調には力が加わっている。

聞一多は絵画と文学を創作するための道具の違いに注目して、次のようにいう。

絵画の主題は具体的物象を借りて表現しなければならぬが、詩は直接その標的に当てることができる。……しかし一人の詩人は——もし優れていれば——その題材の精神を捕らえることができ、精神は捕らえられたら象徴或いは戯劇の方法で扮装できるので、より容易である。

そして彼は両者の道具の異質性を問題にしたこの部分に続けて、クライヴ・ベル（一八八一—一九六四）の『芸術』（二九一四）から美感と実用の観念を区別した一節<sup>(17)</sup>を引いている。この部分は審美主体の違い、つまり芸術家とそうでない人間の物を見る態度の相違を述べているのだが、それに対して聞一多は次のように疑問を投げかける。

例えば一個の湯飲みを我々は「湯飲み」と呼ぶ、なぜならそれは湯茶を入れる役割を持つからだ。しかし画家が注意するのはただ物の形や色等だけで、その名が「湯飲み」でなくても彼は構わない。だが画家がどの様にその物を表現したら、絵を見る人にもただ形と色の美だけを感じさせ湯飲みと見なさせないようにできるだろうか？

つまり彼は受け手に与える抽象的内容の表現伝達力については、絵画の方に困難をより強く感じており、結局「文学の道具は精神性に富んでいる」とその有利さを認めている。しかし一方で彼は「《冬夜》<sup>(18)</sup> 評論」（一九三二年十一月）



の中で、詩芸術における道具は文字であること、そしてクライヴ・ベルの言葉を引いて、道具が不可避的に背負う困難を克服すべきことも述べている。

このように早くから文学の道具の特質に注目していた聞一多にとって、P・R・Bを理論的に擁護した批評家ジョン・ラスキン（一八一九〜一九〇〇）の次のような発言はまったく承服し難いものであったに違いない。

賢明な批評家は何が言語で何が思想であるかを責任を持って注意深く区別しなければならない。さらに思想をひたすら崇め賞賛すべきで、言語は劣った価値のものと見なし決して思想と同列に論じたり優劣を比較したりすべきではない。一枚の絵が例えどれ程表現が拙くとも品位が高く豊かな思想を持っていれば、どれ程美しく表現されていても卑俗で内容の乏しい作品よりもずっと卓れた立派な作品である。<sup>(19)</sup>

これに対して聞一多はいう。

ラスキンの主張は芸術が最高至上の道德的目的を持つことを求めるのである。彼は芸術の価値はこの目的の有無或いは高下に従い転じると見なしている。だから彼が尊重するのは絵画の「思想」であり「言語」ではない。この言葉はもちろん間違っていない。しかし問題はそれ程簡単ではない。では一体どこが「思想」と「言語」の境界なのか？線や色の「言語」を離れて、「思想」が託される余地がまだあるのか？もし思想があれば表現の方法を選ばずただ意味を伝えればそれでいいとして構わないのか？……ただわれわれはラスキンの「思想」偏重があったから、ロセッティの目的のみ認め手段を選ばないという流弊があったことを認めなければならぬ。

このように、言い換えれば彼は芸術作品の内容と形式を分ける考え方の無意味さを指摘している。彼の「本学年〈周刊〉中の新詩を評す」<sup>(20)</sup>（一九二二年六月）に「美しい靈魂は美しい形体に頼らなければ、直ぐにその美しさを失ってしまふ」とあるが、ここにはクライヴ・ベルの「有意義形式」に通底するものが感じられる。この頃からすでに芸術の

功利性のみを問題とし、不当に形式を軽視する当時の風潮への不満が一貫して彼の心にあったのではないだろうか。

#### 四 「靈感の来源」について

さてもう一つの論点は、文学においては表現可能な神秘性や象徴性を絵画に持ち込むことの難しさをP・R・Bが認識していないことについてである。これは結局、道具の本質的違いを理解していないという前節で扱った問題に通じるのだが、むしろ聞一多が問題にしているのは彼等の神秘主義の実質である。彼に言わせれば、中世に生活していた人々にとっては神秘は「天性」であり、象徴は「実体」であったのだろうが、P・R・Bのは単なる古人の模倣である。こうした中世的宗教性へのロマン的憧憬は、「靈感の来源」として真実ではないから、作品が「空洞」「軟弱」「血の通わぬ」ものにならざるをえない。ところで聞一多が形式の問題を考えるにあたり、時々引用しているクライヴ・ベルが、『芸術』の中でP・R・Bについて述べている箇所を、少々長くなるが引用してみたい。それはまず次のような皮肉な調子で始まる。

我々はラファエロ前派の運動において、イギリスの思想における独自性と自由が疑いなく最高位に保たれていることを喜んでよい。憂鬱が始まるのは、その(P・R・Bをさす…筆者注) 反逆が結局のところ、大量の下手な絵と薄っぺらな情緒を生み出したにすぎないことを認めなければならぬときである。<sup>(21)</sup>

そして、P・R・Bが目指したラファエロ以前の素朴な絵画から説き起こして次のようにもいう。

原初芸術の神秘は、あらゆる時代、あらゆる場所の全ての芸術の神秘である。すなわち形式の深遠な意義に対する感受性と創造力である。幸せな兄弟の一团(P・R・Bをさす…筆者注)はその両方を欠いていた。だから、おそらく彼等が中世の芸術の慈悲、神秘、象徴に素材を見出し、教会人たることに真の本質を見なければならな

ったことは驚くべきことではない。彼等自身の靈感のために彼等は、自分たちの周りを見ないで過去に目を向けた。真実の中に飛び込まず、それを表面に探した。事実はこうなのだ。ラファエロ前派は芸術家ではない。知的好奇心に情熱的黙考の仕事させようとした考古学者である。<sup>(22)</sup>

また、彼等の方法について致命的ともいえる欠点を指摘する。

ラファエロ前派の方法は、良くてせいぜい象徴主義であり、最悪、純然たる愚である。もしラファエロ前派が深い想像力に満ちた頭脳に恵まれていたなら、彼等は中世の少しも意味のない現れを模倣したりせず、その中世の精神を再び捕らえたかもしれない。しかし、もし彼等が偉大な芸術家であったならば、何物をも再び捕らえることを願ったりしなかったであろう。彼等は彼等自身のための形式を工夫したはずだし、或いは彼等自身の環境からそれを引き出したはずである。ちょうど中世の芸術家がそうしたように。偉大な芸術家は決して過去を振り返らない。<sup>(23)</sup>

このように、P・R・Bの中世趣味が結局は過去の模倣にすぎないこと、彼等だけが創り得る形式を生み出せなかったことに対するベルの徹底した非難は、聞一多のP・R・Bの「靈感の来源」が真実のものではないとする指摘と共通のものである。

そもそも、創作感情の源泉を現在自分たちが生きている時代と生活にこそ求めるべきとする聞一多の考えは「タゴールの文芸の最大の欠陥は現実を把握していないということである」「人生もタゴールの文芸の対象ではない」(「タゴール批評」)という評語や、真に価値ある文芸は全てアーノルド(一八三二〜一八八)のいう「生活の批評」である(「戯劇の歧路」)<sup>(24)</sup>とする言葉の中にも現れている。また彼は「鄧以蠶〈詩と歴史〉題記」(「晨报」副刊「詩刊」第二号、一九二六・四・八)の中で、同評論を初めとする鄧以蠶<sup>(26)</sup>(一八九二〜一九七三)の一連の評論を大いに賞賛しているのだが、そ

の評論「詩と歴史」<sup>(27)</sup>の主旨はおよそ次のようなものである。詩も歴史も「状況(境遇)」に関わっている点で共通する。詩は単に感情を描写する道具ではなく(それに最も適しているのは音楽と絵画である)むしろ「感情と知識が融合した情景」を表現するものである。詩が与える印象としては「新奇」よりも「歴史性」が重要であり、詩の言葉は人間の理知が現実界では知覚できないものを理解させうる力を有する、としている。聞一多の「題記」中の解説によれば、詩は化粧したりしなを作って人に媚びるのではなく、「骨格」を持つべきであり、この「骨格」とは即ち人間生活の経験であり、鄧以蟄がいうところの「境遇」であるとしている。聞一多とこの同時代の美学者鄧以蟄との親近性も興味深い問題だが、いずれ別の機会に論じることにした。 「靈感の来源」は自分たちが生きている時代と生活にこそ求めるべきものであり、文学(詩)こそがこの「境遇」を表現できる芸術ジャンルであるというのが両者が共に強調する点である。

## 五 むすびに——クライヴ・ベルの啓発

聞一多の「ラファエロ前派主義」が単に美学上の関心から文学と絵画の異質性を論じるためのものでないことは明らかである。結局は、文学がその本道を貫くために、その形式にとって不可欠の道具である文字と言語の特性について認識を深めるべきこと、創作の啓示は彼等自身のミリューからこそ得られることを提言する意味があったのではないか。そしてその背景には当時の支配的文学傾向に対する次のような危機感が考えられる。

まず、一つには第四節で見てきたようにP・R・Bの思想と言語を分離させる考え方を批判していることから、文学における形式の意味の誤解、それゆえの形式を創造する努力の欠如を見ていたということが挙げられる。これは同評論執筆のすでに数年前から書かれている「《冬夜》評論」「タゴール評論」や「詩の格律」「戯劇の岐路」等の一連

の論文に一貫した主旨でもある。次に靈感の来源という点で、P・R・Bの神秘的<sup>(28)</sup>中世主義を批判していることから、イマジズムのゆき方を踏襲することへの疑念というものが考えられる。二〇年代アメリカに留学していた聞一多が、当時流行していたイマジズムの詩に影響を受けたことは方仁念も指摘する通りである。イマジズムの運動はアメリカ文学がイギリス文学の影響から抜け出すために彼等にとっては神秘の東洋の、特に中国の文字固有の表現力に「神秘」を見出し、それに借りて新たに自分たちの伝統を築いていこうとする試みでもあった。当時異国にあった聞一多にとって、イマジズムの運動が自国の優れた文学的伝統を見詰め直すきっかけを与えたことは十分考えられる。しかしそれをそのまま自分たちの方法とすることは、単に西洋人の神秘的東洋観に力を借りた、見かけは「新奇」でも実は安易な「復古」の側面があることに、この時期彼は気付き始めたのかもしれない。とすれば彼自身が一旦は傾斜した、方法としてのイマジズムと訣別する必要があったのだ。

さて聞一多の芸術観への影響力があったものとしてしばしばウォルター・ペイター（一八三九〜九四）の名があがるが、形式に関しては俞兆平もいうように、<sup>(29)</sup>むしろクライヴ・ベルではなかったか。例えば、彼は二二年の「《冬夜》評論」の中で、ベルの『芸術』から、芸術は「一つの観念の完全な実現、一つの問題の完璧な解決」<sup>(30)</sup>であるという語を引用している。それに続けて、芸術家は自己に難題を課していくものだとしたこと、詩の芸術においてこの問題を解決していくのに用いる道具は文字であり、いかなる芸術の道具もその全体にとっては障害物であるが、詩人の職務と権限はベルのいう「道具の困難を克服すること」<sup>(31)</sup>にあると述べている。このあたりの記述はベルの原文の引用箇所前後の主旨とほぼ一致している。ベルの言葉でいえば、芸術家はその感情に方向付けをし、その力のある明確な問題に集中させなければならない。そのための芸術上の約束事は絶対に必要である。厳格な制限は芸術家の力を集中させ強烈にする。<sup>(32)</sup>こうした考え方が聞一多の「形式」観と重なっていることは明らかである。

ベルの『芸術』は、主として視覚芸術を対象にして論じたものではあるが、当然そこには芸術一般に普遍の原理が関わっている。彼があらゆる視覚芸術に共通の唯一の特質であるとした「有意義形式 (significant form)」は「その後」に我々が究極の实在の感覚を捕らえることのできる形式<sup>(33)</sup>である。彼によれば「有意義形式」と、単に「美しい形式」との違いは、例えば芸術作品の美しさと素材自体の美しさの違いであり、言い換えれば、我々の審美的感情を喚起する形式とそうでないものとの違いである。「有意義形式」はその作家が持った感情を我々に伝えるが、一方「美しい形式」は何物も伝えない。また、彼が同書の中で強調するのは、「有意義形式」を創り出すのは作家の強い感情(靈感)であり、創り出された形式がその作家の感情を表現しているからこそ我々を深く感動させるのだとしている<sup>(34)</sup>点である。

ベルが同書の中で「純形式を熟考することで異常に高められた、(実)生活への関心から完全に切り離された状態に導かれる<sup>(35)</sup>」といい、「(実)生活とはまったく無関係の〈有意義〉をもつ純芸術<sup>(36)</sup>」あるいは「芸術家は人間性の傲慢から自由であるべきもの<sup>(37)</sup>」と述べるとき、いわゆる「審美主義」的批評であることを認めざるを得ない。だが一方で「芸術も生活に影響される<sup>(38)</sup>」とか「芸術は生活——感情の生活——と大いに関係がある<sup>(39)</sup>」とも述べていることからすれば、純芸術と現実生活を切り離すかに見える姿勢の本質は、自分が置かれている状況からの逃避を意味するのではなく、むしろその時代の常識や既成観念、実生活の実用性・目的性の偏重といった功利性にとらわれることを徹底して拒否する姿勢であるとも見ることが可能だろう。この意味では、先に述べた聞一多との親近性が見られる美学者鄧以鋈が、その論文「芸術家の難関<sup>(40)</sup>」で、既成の知識、固定的本能はあらゆる芸術の敵であり、芸術家が乗り越えるべき難関であると述べているのと主旨は一致する。

聞一多は『《冬夜》評論』執筆当時からすでにベルの、一面では審美的非功利性を強調する「形式主義美学」の根

本的部分や、例えば、P・R・Bが彼らの「状況（境遇）」に無自覚であるとする点に触発されるところが大きかったのではないか。そして、二六年の「詩の格律」が極めて具体的に狭義の形式を提起するのに対し、「ラファエル前派主義」は芸術における形式の意義と文学における言語の意味を改めて自他に問うための評論であったと思う。P・R・Bはそのための恰好のモデルだったのではないだろうか。

注

(1) 目についたもので他に趙景深の「詩人羅賽諦百年紀念」(『小説月報』第十九卷第五号、一九二八・五・十)がある。

(2) (3) (4) 岡田隆彦「ラファエル前派の全貌——失われた神話と自然を求めて」(『ラファエル前派——美しき宿命の女たち』美術公論社、一九八四年七月) 一三頁。

(5) 山崎庸一郎・中条省平訳(みすず書房、一九九〇年) 五八頁。

(6) 比較的多く言及したものととして兪兆平の「美学思想歷程」「新詩形式論」(『聞一多美学思想論稿』上海文芸出版社、一九八八年七月、四一頁〜四二頁、二二〇頁〜二二二頁)がある。

(7) 『ラオコオン』の紹介については、楊丙辰が『沈鐘』半月刊第十一期(一九二七・一・十一)に「拉敖康的原序」として訳している他、朱光潜の『詩論』(一九四三年、初稿は一九二〇年代後半に完成)第七章「詩与画——評莱辛的詩画異質説」などの論評がある。

(8) 『浪漫的与古典的』(新月書店、一九二七年八月)所収。復印本(北京人民文学出版社、一九八八年四月)による。

(9) 『文学的紀律』(新月書店、一九二八年)所収。同前書参照。

(10) (11) 『聞一多全集』(開明書店出版復印本)第三卷丁集所収。

(12) 『芸術趣味』(開明書店、一九三四年十一月)所収。初出は『中学生』「美術講話」(一九二九)とある。

(13) 豊子愷は総合雑誌『一般』(月刊)の二卷二期(一九二七・二・五)に「中国画与西洋画」を発表してから六卷三期(一

九二八・十一・五)までの間に、現代西洋画を紹介する文章を十数篇発表している。

- (14) 聞一多は「論形体」(一九三四年二月)、『聞一多集外集』教育科学出版社、一九八九年九月所収)の中で、絵画における形体の追求という問題に対して西洋人は「接受」の態度を取り、中国人は「回避」の態度を取るとする。「接受」は勇気であり、「回避」は知恵であるが、「回避」の最大の流弊は「数典忘祖」であるとし、中国画は、線條による驚くべき表現力をもったが、やはり形体の追求を第一義とする絵画の本道からは外れていると指摘する。

- (15) 聞家駟宛ての手紙(一九三三・二・十)の中の語。『聞一多全集』第三卷庚集所収。

- (16) 「靈感」は歴史性のある用語であり多義的でもあるが、ここでは、芸術家を創造に駆り立てる一種の昂揚した精神状態及び感情をさすものと考えておく。

- (17) Clive Bell "ART" (Chatto Windus. LONDON. 1914) 'Art and Religion' p. 78.

- (18) 『聞一多全集』第三卷丁集所収。

- (19) J・ラスキン『近代画家論』(一八四三年五月)第一卷第二節「表現の原理」。石井正雄訳『ラスキン絵画論』(第一書房、昭和十五年)三七頁の訳を用いた。

- (20) 『聞一多青少年時代詩文集』(雲南人民出版社、一九八三年六月)所収。

- (21) "ART" 'Aliid ex Alio' p. 184.

- (22) 同前書。p. 185.

- (23) 同前書。p. 186.

- (24) (25) 『聞一多全集』第三卷丁集所収。

- (26) 安徽省懷寧の人。清代の書法の大家鄧石如の五世孫にあたる。一九〇七年に日本に留学し、十一年に帰国。十七年にはアメリカへ赴き、哲学・美学を学ぶ。一三年に帰国して北京大学哲学系教授となる。一連の論文をまとめた二八年の『芸術家的難関』は、芸術の本質、芸術家の根本的立場、芸術と人生の関係、芸術ジャンルの特徴等の問題を論じている。彼の美学



の観点にはヴィンケルマン、カント、ヘーゲル、クローチェの影響が見られ、その芸術観は超功利主義の美学の基本理論から出発していると指摘される。三十年代以降は主に中国の書法や絵画の方面の研究に精力を注いだ。中国近代美学史上、最も早く西方の新しい美学観念を運用して芸術批評や芸術史研究に成果を上げた美学者の一人である。(李沢厚・汝信主編『美学百科全書』社会科学文献出版社、一九九〇年。九四～九五頁参照。)

(27) 『芸術家的難関』(北京古城書社、一九二八年二月)所収。『中国現代美学叢編』(北京大学出版社、一九八七年七月)参照。

(28) 方仁念「在東西文化交流中的複雜心態——聞一多創作心理初探之二」(『聞一多研究四十年』清華大学出版社、一九八八年八月)二四六～二四七頁。

(29) 俞兆平「美学思想歷程」(『聞一多美学思想論稿』)四二頁。

(30) (31) "ART" 'The Metaphysical Hypothesis' pp. 65～66.

(32) 同前 p. 64.

(33) 同前 p. 54.

(34) 同前 pp. 49～50.

(35) 同前 p. 68.

(36) "ART" 'The Aesthetic Hypothesis' p. 31.

(37) 同 (30) p. 70.

(38) (39) 同前 p. 75.

(40) 前出『芸術家的難関』所収。