

# 現代中国における比較美学の現状

周 来 祥  
林 于 竝 訳

## 一 中国と西洋を比較する美学の歴史と現状

中国では、近代に入って中国と西洋との比較美学研究が盛んになりましたが、その端緒は清代にまでさかのぼります。その先がけとなったのは鄒一桂<sup>①</sup>の『小山画譜』と松年の『頤園絵画』です。たとえば、松年は「西洋の絵画が些細な点も見逃さず描写し、ありのままに彩色を施すことを追求する」のに対し、「中国の絵画は描線を重視し、絵画全体が気の流れによって形成されているが、その描線の形態を「対象に」類似させるならば、「絵画に」自ずから「対象の『精神』が満ち溢れてくる」と言っています。松年の言葉は、西洋絵画が模写を追求するのに対し、中国絵画は精神を伝えることを重視していることを指しています。この言葉は中国および西洋の絵画芸術の特徴を正確に捉えたものだと思います。

中国における近代啓蒙運動以降、梁啓超「一八七五〜一九二九」・

王国維「一八七七〜一九二七」・魯迅「一八八一〜一九三六」などは意識的に中国と西洋との美意識を比較研究します。たとえば、梁啓超は欧州のリアリズムおよびロマン主義と中国の古典文学とを比較し、両者の根本的差異を直観していました。王国維は中国の古典的美学を終結させ、中国の近代美学を創始しました。彼は西洋の近代美学を中国に導入することによって、中国の古典的美学体系を全般的に転換させた代表的な人物です。「外来の観念を取り入れ、中国固有のものとは比べあわせる」といった研究態度を取り、「紅樓夢評論」、「宋元戯曲考」、「唐宋戯曲考」などでは、カントやショーペンハウアーの美学をもとに中国芸術を研究し、「人間詞話」では、中国古典美学の総括を試んでいます。こうした王国維の中国と西洋との比較研究によって、彼は中国美学を古典的美学から近代的美学へと転換させましたが、そのことは歴史的に大変意味があると思われまます。

さらに、中国と西洋の美学もしくは芸術を一層具体的に比較した

宗白華「二八九七〜一九八八」、朱光潛「一八七九〜一九八六」、鄧以蛰、錢鐘書「一九一〇」といった人物が挙げられます。たとえば、宗白華は『美学散步』で次のように述べています。「エジプトやギリシャ以来の伝統を受け継いだ西洋絵画は、「二次元という」仮想の立体的絵画空間の中に奥行きのある物体を描き出している。「あたかも中に入り込んで手で触れることができるようなそれらの絵画空間は、エジプトやギリシャの彫刻芸術や建築空間に端を発している」。

一方、「中国の絵画は一種の建築的形式美であり、音楽的律動美でありまた舞踏的形態美である。絵画の要素は機械的写真ではなく、イメージの創造である」と。朱光潛は中国の伝統的美学について造詣が深いだけでなく西洋美学についても研鑽を積み、西洋美学を中国に紹介したことにおいては最大の功績を収めた人物であると言えます。彼の代表的な翻訳は、プラトンの『文芸対話集』、レッシングの『ラオコン』、ゲーテの『談話録』、ヘーゲルの『美学』全三巻です。さらに彼は『文芸心理学』、『悲劇心理学』で西洋の近代心理学派の美学を紹介するなど、西洋美学を中国に紹介する上で最も重要な貢献をしました。特に注目されるのは、一九四七年にイタリアの著名な美学者B・クロッチェの『美学原理』を中国に紹介し、彼自身もクロッチェから深い影響を受けたことです。一九八六年には同じくイタリアのG・B・ヴィーコの『新科学』を紹介し、『ヴィーコの新科学およびその中国・西洋美学に対する影響』を執筆してい

ます。また、彼は中国と西洋の双方の美学に精通している強みを発揮し、著書『詩論』や『悲劇心理学』のなかで中国の詩や悲劇を西洋のそれと比較しています。朱光潛の残した業績は現在でも高く評価され、中国近現代美学史上、最も重要な人物の一人といえます。

改革開放後とりわけ八〇年代以降、われわれは中国美学と西洋美学とを系統的に研究することをめざし、一九八〇年十一月には全国古代文学理論學術討論会で論文集『中国・西洋美学理論比較研究』を発表しました。それ以前の中国・西洋美学の比較研究のほとんどは部分的、断片的な研究が主で、マクロ的な系統的研究に欠けていました。それらはまだ、中国と西洋美学の差異を指摘するに留まり、あるいは西洋崇拜的に、あるいは中国至上主義的にと偏りがちでした。以上の欠点を克服するため、巨視的な立場から、中国、西洋美学の共通点と特殊性を同時に分析するような比較研究が必要であると思われま

す。復旦大学の蔣孔陽教授は、一九八二年第三期『學術月刊』に「中国古代美学思想と西洋美学思想の比較研究」というテーマの論文を発表し、歴史社会、思想背景、文芸作品、言語問題といった四つの側面から中国・西洋美学を比較研究し、「西洋美学思想の主流は、模倣的であり、中国のそれは、表現的である」といった結論を導き出しました。

その後、われわれもまた「中国は絵を詩に求め、西洋は詩を絵に求む(詩中有画、画中有詩)」、「中国と西洋における古典的調和美に關する比較研究」、「表現的な中国美学と再現的な西洋美学」、「表現的な中国美学と再現的な西洋美学の趨勢」、「中国芸術の『境地』と西洋芸術の『典型』」、「美」善」結合型の中国美学と『美』真』統一型の西洋美学」、「直観的中国美学と分析的西洋美学」、「金聖歎とバルザックの小説美学」、「中国の戯曲美学と西洋の対話劇美学」等の論文を発表してまいりました。

現在、中国国内における比較美学の研究は大変盛んになっており、四川省では『中国・西洋比較美学論文集』が、湖北省では『中国・西洋美学芸術の比較』(論文集)が出版され、一九八四年には全国美学学会で「中国・西洋美学芸術比較討論会」が開催されています。中国、西洋美学の比較研究の新しい局面がすでに現れたといつても過言ではありません。

## 二 中国・西洋との美学研究に関する概観

巨視的な立場から見れば、中国・西洋比較美学の主要な目的は中国、西洋両者間に共通の法則を探し出し、同時に、それぞれの特殊性を明らかにすることであるとわれわれは考えます。中国・西洋比較美学についての具体的内容は、拙著『中国・西洋比較美学大綱』

で詳しく述べてありますので、ここではこの本の概要を紹介することと中国・西洋美学比較研究の概観の説明とさせていただきます。同書は緒論および四章で構成されており、緒論では主に比較美学の意義とその方法について、第一章から第四章では中国と西洋との比較を中心に、美学の傾向、美の本質、美の理想、芸術の特徴について論じています。更に、それぞれの項目を古代、近代、現代という時期に分類し、同一の時期における同一の問題の比較研究を試みています。以下、第一章から順に紹介していくことにします。

### 第一章 中国と西洋美学の傾向の比較

古代の西洋美学が分析的、思弁的であるのに対し、古代中国美学は直観的な傾向が強く、感性的経験の中にも理性的精神が含まれていると考えます。現代になると、西洋美学は反理性的伝統のものと感性的経験を重視する傾向が日増しに強まり、中国美学は古代の経験的なものから理性的思惟的なものへと転換し、理論性を追求する傾向を強めていきます。そうであるとすれば、今後の美学のあり方は思弁的理性と感性的経験とが密接に結びついてくるのではないかと考えられます。ところで、一九八四年の「中国・西洋美学芸術比較討論会」では、中国の古典的美学の傾向について大きく分けて三種類の意見が提出されました。一つ目は、われわれと同じように、経験の中には理性的精神が含まれていると見るもので、二つ目は、

中国の古典的美学は経験的であり、そもそも美学理論などと呼べるものはないというもので、三つ目は、中国美学は思弁的であり古代においても相当高度な理論水準を有していたという意見であります。

## 第二章 中国と西洋の美の本質の比較

美的な本質という問題に関して、古代の中国美学は倫理的美学であり、西洋美学は宗教的美学であるとわれわれは考えます。それに対し、近代になると、中国美学には反倫理的傾向が、西洋美学には反宗教的傾向が見られるようになります。この時期、中国は倫理的な感情から、西洋は宗教的な感情から抜け出すという差はあるものの、双方とも美的自由を求め自立し、独立した地位を追求しているという意味では同一の歩調をとっています。現代になると西洋美学は、本質論から心理学的美学へ転換し、人間の欲望や本能を強調するようになりました。たとえば、ショーペンハウアー、ニーチェ、フロイトからユングまでの西洋反理性主義美学者の多くは、「美の本質を理性的規範の束縛から解放するようになっていきます。同時に、それを感性的生命の営みの中に置き、原始的欲望と本能を追求してきます」。一方、現代の中国の美学は認識論の枠を超え、社会的実践観を取り入れ、理性的科学認識と感性的倫理実践の間に美的世界という第三王国を探求するようになりました。ここでは、美的認識と科学的認識とを完全に分離してしまわず、また、科学的認識と感性的

的实践を審美と混同してしまわないといった特徴が挙げられます。今まで西洋美学論の研究は感性を偏重する傾向があり、中国のそれは理性や社会性を重視しがちでありました。したがって、今後は、中国・西洋ともお互いの欠点を補いながら、人類の美の本質の歴史的生成と個人的な美的活動の現実的特徴を緊密に関連付け、抽象から現実へ、理論から実践へ、定性的分析から定量的分析へと移行していくことが、東西双方の美学者に課せられた課題であると考えます。本来、美的活動そのものは、個体と歴史、心理と社会、理性と非理性、意識と潜在意識といった相対立する要素によって構成されています。ですから、われわれもまた歴史学的、社会的、非理性的、潜在意識的な角度から美の本質を研究していかなければならぬはずで

## 第三章、中国と西洋の美の理想の比較

洋の東西を問わず、古代の美学は「調和」を美としてきました。美と調和は古代人にとって一つの概念の二種類の表現形態に過ぎないのです。しかしながら、西洋と中国とは明らかに違いがあります。西洋は、美的対象の物理的属性、すなわち形式の調和を重視するのに対して、中国は、主体の心理的属性、すなわち内容の調和を重視します。

古代ギリシャのピタゴラス学派は、数の理論を音楽研究に応用し、

音楽は対立要素の調和的統一であり、音楽美は雑多を統一に不調和を調和に導くものであると主張しました。ヘラクレイトスも、互いに排斥し合う音調を一つに結合させることによって最高の美が作り出されると主張しました。アリストテレスもまた、一つ一つの部位や体積までも一定の法則によって成り立っており、そこに整合性が認められるようなものを美的であると言っています。これらはすべて音声や形状など物理的形式の調和が美であると主張しています。

西洋と異なり、古代中国の孔子は「情」と「理」の調和的均衡を重視し、「楽しむも淫れず、哀しむも傷まず」と言いました。つまり、快樂も哀しみも度を越すことなく、理性によって調和的均衡を保たねばならないと言うのです。儒家は「詩」の教育的効果を「溫柔敦厚」と言っていますが、この主旨もまた、調和的均衡を意味していると考えられます。儒家が「情」と「理」、人と人との調和を追求しているのに対し、道家は心と物、人と自然との調和を重視しています。たとえば荘子は、「天と和すは、これを天楽と謂ふ」(『荘子』・「天道」と言っています。彼の言う「天楽」とは最高の音楽の意味であり、「天」とは即ち自然であり、「天と和す」とは自然と調和するという意味です。ここで言う調和とは、所謂「物に乗じて以つて心遊ぶ」という美的自由の境地のことです。

古代における中国と西洋のこういつた区別については、中国が家長文化であり、西洋が宗教的文化であるということと深い関係が

あります。先に、古代西洋において、美は形式の調和であるという定義を紹介しましたが、これは古代ギリシャ人が数を宇宙の本質と見なしていたことと関係があります。宇宙の本質が数であるならば、美の本質もまた数の関係、つまり、数の比例的調和ですので、古代ギリシャ人の言う美とは、形式的調和に他なりません。この形式的調和という概念は、彼らにとつて、宇宙および人間の思惟の根源であり、同時に、現実を超越した彼岸世界を指向し、哲学的形而上学的意義を含んでいるのです。中世になると、こういった調和は神と結び付けられ、人間と神との調和を意味することになりました。以上の理由から、西洋の美学は宗教文化と深い関係があると申したのです。ところで、先に古代中国は「情」と「理」の調和を重視していると述べましたが、「情」と「理」の調和とは、人と自然および人と人との社会的関係を意味しています。したがって、もしも古代の西洋美学が来世と関わり合う宗教的美学であるとするならば、古代の中国美学は現世あるいは世俗と関わり合う人間的美学であると言えましょう。

古代においては、中国も西洋も同じように調和を美としているのですが、その理由は、古代人が感性と理性あるいは精神と肉体を完全に分けて捉えていないことと関係があります。またこれは、恐らく古代人の素朴な思考方式と関係があり、古代において、人間と自然あるいは人間と社会とを素朴に調和させているといった歴史的状

況とも一致していません。

近代に入りますと、資本主義の勃興に伴い、個人と社会との対立が激化し、個の自覚と個人の開放が進みました。また、形而上学的思惟の確立によって分裂や対立が強調されるようになると、古典的調和が崩れ、主体性や対立や衝突を強調する崇高美が古典的調和美に取って代わるようになりました。これは近代の中国と西洋に共通する歴史的趨勢です。

西洋で最初に崇高の問題を取り上げたのはE・バークです。古代ローマのロンギノスは「崇高論」を書いていますが、彼の言う「崇高」は単に「強い情感表現」の意味であって、「調和」を超えるものではありませんでした。バークに至って始めて、厳密な意味で美と崇高を分けて考えるようになりました。彼は美を「社会的交際」の欲求に、崇高を「自己保存」の欲求に結びつけ、前者は痛みを伴わない積極的快感で、後者は痛みから転化された消極的な快感であると定義しました。

バークの後、カントは『判断力批判』のなかで哲学的美学の立場から美と崇高との違いについて分析しています。彼は、美的対象について言えば、美は形式の調和によって引き起こされる快感であるのに対し、崇高は、その対象が「無形式」に属し、その数と力が無限であるために、主体は対象の形式を把握することができず、始めに「痛み」が生じると分析しています。一方、美的主体について言

えば、美の享受は直接的であるのに対し、崇高の享受は間接的であります。すなわち、美においては、対象の調和的形式によって想像力や知覚力の調和的運動が直接引き起こされるのに対して、崇高では、想像力や知覚力が対象によって抑圧されているという状況の下、美的主体は実践的理性の力を借りて感性的自我の限界を超越し、想像力と知覚力を圧力から解放させることによって自然対象の脅威に打ち勝ち、「痛み」を快感へ転化しているからだとしています。

カントの崇高が、人と自然との対立を反映している如果说、ヘーゲルのそれは、人と社会との対立関係を表していると言えましょう。ヘーゲルは著書『美学』の中で悲劇における「衝突」の重要性について触れ、衝突がなければ悲劇は成り立たないと主張しました。その際、衝突を起こす双方には、理性あるいは倫理上の普遍性が存在しており、また、自分の理想実現のため、相手の理想に損害を与えることが前提条件だとしています。彼によると、悲劇とは、双方の偏向によって生じた衝突を超越し、正義による全面的勝利を実現することなのです。ここで言う勝利とは、高次元の調和へ回帰することであると考えられます。ヘーゲルが、人と社会との悲劇的衝突状態を近代人の美意識に吸収させたと言うことは、崇高の社会的性質を正確に体得していたことの表れであると言えましょう。

中国では、明代中期の徐渭<sup>②</sup>、李贽<sup>③</sup>、屠隆等の美についての発言の中に、「痛み」や「悲壯」を追求する傾向がみられますが、正確な意

味で崇高や悲劇という概念を提示したのは近代の王国維です。彼は、カントやショーペンハウアーの思想を受け継ぎ、「壮美」を「優美」と区別しました。彼の言う「壮美」は、感性と理性、主体と客体との調和を追求する古典的理想を完全に打ち破り、対立的精神を強調するという意味で、近代西洋の崇高だと言えます。蔡元培は『紅樓夢』の林黛玉と賈宝玉の悲劇の終局を誉め讃え、「壮大美」を提唱しました。魯迅は、P・B・シェリーやバイロン等「サタン」詩人を崇拜し、「偉大美」、「雄大美」、「崇高美」を提唱しました。彼は、著書『雷峰塔の倒壊』や『再論、雷峰塔の倒壊』で「ハッピーエンド」や「十景病」（十や八などの切りのよい数に合わせるために、本来は関係ないものまでも適当に寄せ集めてくること）といった古典的調和主義的現象を指摘し、「人生において価値のあるものを打ち壊して提示する」という悲劇を提唱しました。ここに至り、崇高と悲劇といった美的理想が、中国近代文学の中心になりました。

現代に入ると、西洋では崇高から醜へ、中国では崇高の分裂から弁証法的調和への回帰の美学が主流となりました。

ここで醜について述べておきます。アリストテレスが「醜は調和を害してはならない」と言っているように、古代における醜は、形式的であって本質的醜さではありませんでした。近代に入り、社会における対立が激しさを増し、形而上学的思惟が確立されるようになって初めて、本当の意味での醜が歴史の舞台に登場するようにな

りました。不調和、反調和として極端な対立状態を表している醜は、古典的調和美を完全に打ち破り、近代の崇高の出現に大きな役割を果たしたのです。近代、様々な美の形態が発生したのは、醜概念が重視されるようになったからだと言っても過言ではありません。このことはちょうど、B・ボザンケの「もし醜という要素がなければ、実際に美の変化は成り立たない」という言葉や、ユーゴーの「美は単に一種の類型であり、醜は千変万化するものである。滑稽や醜さは、近代人の思想に常に登場する概念であり、一方ではそれが奇形や恐怖という形で現れ、もう一方では可笑しさや滑稽という形で登場するのである」という言葉からも明らかです。

中国では、明代や清代に入ると醜が重視されるようになってきました。明代袁宏道<sup>⑤</sup>は袁中道<sup>⑥</sup>の詩について、「美しさ」と「醜さ」が共存しており、特に「醜さ」を好んで用いていると言っています。袁宏道の言葉は、蘇東坡以来の古典的調和美の理想が打ち破られ、「醜」が日増しに脚光を浴びるようになってきたという美の傾向を示唆しています。その後、徐志摩が「世の中がすべての調和を消し去り、私の声は真夜中の墓地のフクロウさながらであった」と述べるに至つてついに、文芸界に多種多様な形態が出現するようになってきたと言えましょう。

近代に入って醜が注目されるようになったということは、中国も西洋も共通しているのですが、そのニュアンスや発展状況には互い

に違いが見られます。西洋では、社会制度や思维方式が、極端な対立あるいは反調和へと発展し、崇高のうちの調和美の要素が減少し、醜の要素が増加し、最後には醜が崇高に取って代わるようになりま

した。つまり、近代における醜は、古典的調和を否定しながらも完全には否定しきっておらず、対立、痛み、抑圧感から調和、快感、自由を求める崇高が主流でした。しかし、現代に入ると、醜が美や崇高に取って代わるようになったのです。具体的に申しますと、西洋近代のロダンは、美と醜の混じり合いにおいて「常に美が勝利を収める」と言っていますが、ポードレルの詩、カフカの小説あるいは現代の不条理主義の演劇では、醜が最も重要な役割を果たすようになってきました。ポードレルは「悪の華」で悪の中に美を求め、カフカは「変身」で「不条理」という形式で社会の醜悪さを暴き出しました。サルトルは、現実とはもともと美的ではなく、美は本来虚構的価値にのみ属していると主張し、ハイデガーは「芸術作品の起源」のなかで、芸術は暗黒を提示し、それを永遠に保存させることを使命とする主張しました。これは一種の醜の芸術論あるいは醜の美学であると言えます。醜は確かに美の範疇を拡大し、人間の美的能力を高めました。極端な反調和を追求する傾向によつて、美学に大きな弊害をもたらしたのも紛れもない事実です。ところで、現代の西洋美学の主流は崇高から醜へと移行してきましたが、現代の中国芸術は、崇高によつて古典的調和美は打ち破ら

れたものの、醜による本質的極端な対立は発生せず、対立しつつも調和を求めるといふ弁証法的調和理想が主流になってきました。

#### 第四章 西洋と中国の芸術の特徴の比較

我々は、異なった時代には異なった芸術観が存在するという考えに基づいて、西洋と中国の芸術特徴を比較しようと思ひます。全体的に言えば、古代の芸術は、洋の東西を問わず、美的、調和的あるいは古典主義的でありました。この時期の芸術の主な特徴は、再現と表現、理想と現実、感情と理性、内容と形式そしてそれを構成する諸要素間で均衡や調和が保たれていることです。

ここで古典主義について少々説明しておきます。私の理解に依りますと、古典主義には広義と狭義の二つの意味があります。狭義の古典主義は、十七世紀フランスに始まった新古典主義思想のことであり、広義のそれは、近代工業社会に入る以前の、調和を理想美として追求していた古代社会の芸術のことを指します。我々がここで言っている古典主義とは広義の古典主義のことです。

さて、古代の芸術は古典主義の様相を呈していることは先にも申しましたが、中国と西洋ではおのおのの違いがあります。中国は主体表現や理想や情感といったものを重視しており、言うなれば「詩」の風土であるのに対し、西洋は模倣的再現や現実や理知といったものを重視していますので、「絵画」の故郷だと言えましょう。したがっ



て、中国では、詩、舞踏、書道等の表現的な芸術が主流であったのに対し西洋では、彫刻、絵画、叙事詩、戯曲といった再現的芸術が主流を占めました。もう少し具体的に見てみますと、西洋の彫刻や絵画は客観的対象の再現を重視したため陰影法や透視法が発達しましたが、中国の彫刻や絵画は主体の情感の表現を重視したため、異なる視点から様々な方向をとらえる画法が発達し、筆さばきや墨色を重視するようになりました。演劇については、西洋は対話を中心に、劇の筋の叙述あるいは事件についての細かい描写を重視し、再現的要素が強いのですが、中国では歌が主流で、立ち居振る舞いが様式化されており、表現的要素が強いと言えます。そのほか、書道については、その表現的要素の強さが表現芸術を重視する中国の実状と合致しているために、中国で発展を遂げたと考えられないでもありません。これらの芸術上の特徴を美学の言葉を使って説明しますと、古代中国は「言志」(志を表現する)説から「意境」論へと発達し、主体を中心に主体と客体との融合を重視するのに対し、西洋は「模倣」説から「典型」論へと発達し、客体を中心に個性と共同性との統一を追求していると言えます。ところで注意が必要なのは、中国と西洋とはそれぞれ偏りがありますが、それは表現と再現、情感と理知との調和的結合に影響を及ぼさない程度の偏りであるということです。したがって、古代中国は「詩」を中心としつつも、「詩」的芸術の中に「絵画」的要素を求める傾向があり、古代西

洋もまた「絵画」を中心としつつも、「絵画」的芸術の中に「詩」的要素を求める傾向があるため、表現と再現、現実と理想とを完全に対立させてしまう近代の「リアリズム」や「ロマン主義」とは本質的な違いがあります。

近代に入り、古典主義の調和一元論的芸術がロマン主義と現代主義の二元対立的芸術に取って代わられたのは、中国と西洋に共通する歴史の趨勢です。近代の芸術家はもはや「詩画一律」の調和的理想に満足できず、「詩」と「絵画」が分立するようになり、現実と理想、再現と表現、情感と理知の対立を強調するようになりました。西洋では、レッシングが『ラオコーン』の中で「詩と絵画の対立」の原則を初めて提示し、古代西洋の「絵はかくの如し、詩もまた然り」という觀念に衝撃を与えました。中国では、明代の散文家張岱「二五九七〜一六八九」は「もし詩情を以て絵を作れば、絵佳とすること能はず、画意を以て詩を成せば、詩必ず妙ならず」と言い、古代からの「詩画一律」の伝統に対して異議を唱えています。こうした詩と絵、表現と再現、理想と現実との分裂状態から二種類の芸術が誕生するようになりました。一つは、客観世界と面と向かい現実生活を模写するリアリズムで、もう一つは、自我の世界と向かい合い感情や精神を表現するロマン主義です。リアリズム芸術家たちは、より正確に具体的に現実生活を再現するため、自分の情感を作品の中に表現することをできるだけ避けるのに対し、ロマン主義芸術家

たちは、主観の感情や精神を十分に表現するために、作品の登場人物に自分の理想や個性をできる限り表現させることに務めるのです。

十九世紀末以来、特に二十世紀に入ってから、西洋現代芸術は中心を欠いた無主流の多元化時代に突入しました。例を挙げてみますと、自然主義、退廃主義、象徴主義、唯美主義、印象主義、イマジズム、フォルマリズム、未来主義、表現主義、実存主義、構造主義、ネオ・リアリズム、シュール・レアリズム、マジック・リアリズム、写真的リアリズムそのほか不条理演劇、ブラックユーモア文学など様々です。しかしながら、これらの芸術諸派には二つの基本的傾向が見られます。一つは、リアリズムから自然主義を経てシュール・レアリズム、写真的リアリズムへの発展傾向で、もう一つは、ロマン主義から具象的表現主義を経て抽象表現主義への発展傾向です。これら二種類の発展傾向は近代のリアリズムとロマン主義の対立が、それぞれが二つの極へ発展していった結果であると言えますでしょう。

ここでは西洋現代芸術の二つの大きな流れについて、具体的にいくつか例を挙げて説明しようと思います。最初に、リアリズムから発展してきたと見られる流れのうち、自然主義と写真的リアリズムについて見てみます。自然主義は、客観世界に面と向かい、現実生活の再現を試みている点から見ますとリアリズムと共通しています。が、芸術の模倣や再現効果を絶対化する点では明らかに異なっています。

ます。自然主義は、醜さ、汚さなど、一般的道徳観念では受け入れられない事物を芸術に取り入れ、芸術の描写対象を大幅に広げました。それと同時に、ゾラなどに見られるように、客観的冷静的態度で、あらゆる抽象観念や粉飾を差し挟まない生の現実を作品に反映させることを追求しています。また、描写対象の原型をそのままに保つため、登場人物を典型化して表現するというリアリズムの芸術原則を犠牲にしました。したがって、自然主義芸術は、近代芸術の典型化された個性を重視する傾向から典型化を否定する方向に進み、そして、直接主観的態度を表現しないといったリアリズムの芸術創造の態度を更に発展させ、芸術家の政治や道徳の思想傾向を完全に否定し去るといった方向に向かって行つたのです。写真的リアリズムは、写真のように本物と全く同じ状態を芸術に求める主張で、芸術家は、写真機のように主観的観念や意志を少しも差し挟まないことが要求されます。主観表現を徹底的に否定するという意味では、自然主義よりも更に一歩進んだ芸術だと言えます。

次に、ロマン主義から発展してきたと見られる表現主義について見てみます。我々は、表現主義には具象的表現主義と抽象的表現主義の二つがあると考えています。たとえば「野獣派」の創始者と目されている表現主義者H・マチスは、「表現第一」というモットーのもと、自分の描く絵すべての構図は情感世界を表現するためであると主張しました。キュビズムのピカソの作品は、大きく変形を施し

たり、幾何学的図形を用いたりしていますが客観的な事物から完全に逸脱してはいません。したがって、彼らの芸術は具象的表現主義の芸術だと言えましょう。抽象表現主義のカンディンスキーの絵は、いかなる事物の形状も描き出さず、完全に単に点と線と色の組み合わせによる「交響楽」と化し、音楽的な絵画へと発展していきました。彼は絵画の表現性をその極にまで押し進めたという意味で抽象的表現主義者であると言えましょう。これら表現主義とロマン主義との違いについて見てみますと、ロマン主義は、客観事物から脱却せず誇張表現によつて社会的理想を表現するのに対し、表現主義は、すべての客観的事象を捨て去り、理性を越え、潜在意識における生命の欲望を発掘することを重視しています。

中国においては、一九八〇年代に改革開放が提唱されて以来、西洋現代美学や芸術が今までに大量に紹介されるようになり、美学理論から芸術創造に至るまで非常に大きな影響を受けるようになりました。たとえば、「朦朧詩」、「第三世代詩」、「新潮小説」、「新潮画派」、「傷痕文学」、「反思文学」、「新写实主義文学」、「纪实文学」等が出現し、諸流派が林立する現代西洋と類似した現象が起こってきました。ところで、中国の芸術諸派もまた、主体偏重型と客体偏重型の二極に分類できます。「新潮画派」、「新潮小説」、「第三世代詩」などは西洋の表現主義に近く、主体偏重型であり、「新写实主義小説」や「記録文学」などは自然主義や写真的レアリズムに近く、客

体偏重型です。しかしながら、何名かの芸術家は、両方の極を追求しています。たとえば著名な映画監督張芸謀の作品を例に取りますと、「紅いコーリャン」、「菊豆」、「紅夢」等は主体偏重型で、豊富な感情、個性的な想像力、生き生きとした映像で理想化され、観念化された現実を描き出しています。ところが、「秋菊の物語」からは制作傾向を百八十度転回させ、隠し撮り技術を駆使してドキュメンタリーの効果を追求するようになりました。それはあたかも俳優が存在していないかのようで、見ている者にその場で日常生活を送っているような気にさせるという特徴があります。このことについて、張芸謀は李爾威との対談で、次のように語っています。「『秋菊の物語』は私にとって一つの転換点であります。私は、『紅いコーリャン』以来、観念や激情といったものをひたすら追求してきましたが、この作品では、豊富で感性的な人間の生活や運命に焦点を当てることにしました。なぜなら、観念、想像、激情と感性、真実、内省精神を高次元において統合することが必要ではないかと考えたからです。分裂の中に高次元の調和を求めるこそが、現代の中国の美学者や芸術家たちに求められているのではないのでしょうか」と。このように、現代中国芸術や現代美学は、多元化に向かう傍ら高次元の統一を求めており、西洋の多元化傾向にある芸術とは異なる道を歩んでいるのです。

以上、中国と西洋の美学の流れをマクロ的視点から比較してみま

したが、中国・西洋比較美学には、それぞれの美学者、美的領域、美学上の概念あるいは絵画、音楽、小説、演劇、詩等の諸芸術間のミクロ的研究も大変重要です。たとえば、『朱光潜とB・クロウチエ』、『鲁迅前期美学思想と厨川白村』、『中国・西洋悲劇観探究』、『中国・西洋喜劇観念の比較』、『物感説』と『模倣説』——中国美学思想研究メモ<sup>(9)</sup>等はミクロ的中国・西洋比較美学として高い評価を得ています。本来ならば、ミクロ的比較美学も紹介すべきところなのですが、紙片の都合上、ここでは主な研究論文の題名だけを挙げておきます。

### 三 中国における比較美学の展望

中国の比較美学研究は、今まで大きな成果を上げていますが、改革開放による中国の国際化で、中国と西洋の美学や芸術の分野においても、互いに衝突し合い、吸収し合い、融合し合うことによって、比較美学はこれから更に注目を浴びるようになると考えています。最後に、中国比較美学の発展のため、二つの課題を提示し、今回の講演の締め括りとさせていただきます。

一つ目は、中国・西洋比較美学の研究目的は、お互いの共通点を見いだすとともに各自の特徴を見つけ出すことです。その際、どちらかに優劣を付けるのではなく、比較により見つけ出された自国に

ない有益な美の文化を吸収し、中西融合の中、中国の伝統的な美の文化の発展を促し、同時に中国の美の文化をも世界へ紹介することが重要となってくるのではないのでしょうか。

二つ目は、中国・西洋の比較は、ミクロ、マクロ双方の視点から研究を進めて行かなければいけないということです。目下、マクロ的視点による比較研究はそれなりの成果を挙げましたが、その成果ををよりいっそう確かなものにするため、ミクロ的視点から中国、西洋の美学者及び美学の著作の具体的な研究を進め、様々なカテゴリー、観念の比較をしてゆくことが必要となってきました。しかし、もしもミクロ的研究がマクロ的視点を離れてしまえば、中国の諺に言う「ひげも眉毛も一緒に摺む」(何もかもいっしょくたにする)といった、要点を掴み得ない研究に陥ってしまうのではないのでしょうか。

#### 注

- (1) 『美学散步』p.100～101、上海人民出版社、1981.
- (2) 『中西比較美学大綱』p.110
- (3) 『袁中道全集』巻三、
- (4) 『論国内的評論及我对創造上的態度』、『文芸評論』p.177～178
- (5) 胡 櫛著、『蘇州大学学报』(1985, 2)
- (6) 温馨敦著、『北京大学学报』(1981, 5)
- (7) 喬龍文著、『戲劇芸術』(1982, 1)

- (8) 于成晟著、『晋陽学刊』第3号  
 (9) 曹頌慶著、『文芸研究』(1983, 4)

訳注

- (1) 鄒一桂(一六八八～一七七二) 中国清朝の画家、詩人。作品には『小山画譜』、『小山詩集』がある。  
 (2) 徐渭(一五二二～一五九三) 中国明朝の詩人、画家、戯曲作家。特に戯曲において、社会性と現実性を重視し、当時の戯曲創造に大きな影響を与えた。後世に大量の著作を残したが、そのなかで有名なのは文集『文長自著畸譜』、『青藤山人路史』と戯曲『四声猿』などである。  
 (3) 李贄(一五二七～一六〇二) 中国明朝の詩人、哲学者。「童心」を主張して人間の自由な精神と個性の尊重を強調し、当時の保守的な儒教の礼教思想と偽りに満ちた社会現状に対して痛烈に批判した。著作には『焚書』、『統焚書』がある。  
 (4) 屠隆(一五四二～一六五〇) 中国明朝の詩人、戯曲作家、詩集『修文記』などがある。  
 (5) 袁宏道(一五六八～一六一〇) 中国明朝の詩人、作家。古典文学ばかりの模倣に反対し、自分の感情を忠実に表現するような自由な文体を主張する。著作には『袁宏道全集』がある。  
 (6) 袁宗道(一五六〇～一六〇〇) 中国明朝の詩人、作家。袁宏道と同じく、文学の擬古的な文体に反対し、形式に拘らない自由な文体を主張する。著作には『白蘇齋集』がある。

後記

- (1) 周来祥は現在、中国山東大学美学研究所の所長を務める。主な著書には『論中国古典美学』、『中西比較美学大綱』(陳炎と共著)、などがある。平成九年、周氏は学術振興会の招聘で来日していた。一〇月四日に広島芸術学会の第四一回例会で講演を行った。講演の内容は部分的に周氏の論文「中西比較美学在当代中国」(中国語)に基づいたものである。この翻訳は講演での口頭発表のままではなく、訳者が張喚民氏の翻訳原稿を参考にして作成し、講演会場で予め提出したものである。

- (2) 「」は訳者が付け加えたものである。

(しゅう・らいしょう 中国山東大学)

(りん・うへい 広島大学大学院)