

日本中國學會報 第七十三集
二〇二二年十月九日 發行 拔刷

錢鍾書の「虚色」論の構造——東西思想の交渉——

丁

乙

錢鍾書の「虚色」論の構造——東西思想の交渉——

はじめに

二十世紀中國では、西洋思想の受容に伴い自國の藝術文化の再考が進められた。その中でも、特にG. E. レッシングの『ラオコーン』（一七六六）は重要な参照項であった。錢鍾書（一九一〇〜一九八）の『「ラオコーン」を読む』^①（一九六二）は、この著に對する批判的應答を行いつつ、古今東西の學識を驅使して中國詩（漢詩）を再検討すること、二十世紀中國の文學研究を代表する諸論點を提示した。

『ラオコーン』は詩と繪畫の境界設定を主要な論點とした書物であり、錢鍾書はこれを踏まえ中國の詩と繪畫の關係を再検討した。先學には、詩と繪畫の連關を強調してきた中國古來の藝術論の傳統は『ラオコーン』の理論的背景と齟齬するものであり、錢鍾書の論は成立しないと否認する意見もある^②。しかし、一方で『ラオコーン』は詩と繪畫の共通點にも言及しており、その詩的言語に關する分析の意義は西洋美學史上で明らかにされている^③。錢鍾書は「中國詩と中國畫」（一九三九）において『ラオコーン』を参照し、詩と繪畫が「雙子の姉妹」^④だと述べている。錢鍾書は表面的に『ラオコーン』を引用するので

はなく、理論的に咀嚼したうえで應用しているため、『ラオコーン』を読む」の構造については踏み込んで再考する必要がある。また錢鍾書の提示したいくつかの結論を評價し文學作品の分析に運用する先例も多いが、彼の論が形成された文脈を十分意識しきとは言えない^⑤。むしろ錢鍾書の論考の學術的價値は、その構築過程において西洋思想を批判的に受容し、中國文化の再検討に應用したという點にこそ存するのではないか。

そこで本論は、『ラオコーン』における最も理論的に大成された論點の一つ、「虚色」論に焦點を絞り、その構築に際して彼が古今東西のどのような思想を繼承・發展させたか、またこれら思想の元來の文脈と比べてどこに獨自性が求められるかを明らかにしたい。錢鍾書の論考は簡潔な文體をとり、論證過程を詳しく明記していないため、彼が参照した東西の思想をその注釋や背景に從つて読み解く作業が不可欠である。以下、「虚色」論がいかなる文脈において提示されたか（第一章）、いかなるものか（第二章）を説明した上で、その構築過程を錢鍾書が参照した諸理論を踏まえ検討する（第三、四章）。最後に、「虚色」論の錢鍾書思想全體における重要性を概観する（第五章）。

第一章 「『ラオコーン』を読む」・レッシングへの 批判的應答

『ラオコーン』を読む』は『ラオコーン』の見解を基本的に承認した上で、レッシングがたどり着いた簡潔な結論に收められない實例を取り上げ、レッシングの論を補強しつつ、批判的に發展させようとするものである。

錢鍾書はまず『ラオコーン』の中心的結論にあたる第十五・十六章を次のように概観する。「繪畫は『物體 (Körper)』あるいは形態を表現することに、對して詩は『行爲 (Handlungen)』あるいは出來事を表現することに長けている⁽⁶⁾。その上で、レッシングは更に「物體」と「行爲」をそれぞれ認識の二つの基本的範疇、空間と時間に結び付け、繪畫を空間藝術として、詩を時間藝術として捉える。つまりレッシングによれば、繪畫は空間内の物體を、詩は時間内の行爲を表現することに優れているという。

それに對し錢鍾書は、空間内の物體を表現するという點においても、中國詩には繪畫以上に優れた表現をもつ例があると主張する。彼の擧げる例は、諸物體の總體としての表現と、一つの物體内部にまつわる表現とに分類することができる。なお、この分類で前者は後者の集合ではなく、物體内部の諸部分を無視した、物體と物體との相互關係や配置の問題、雰圍氣の表現を指していることには注意を要する。

この二つの論點はレッシングの理論的枠組みとの距離がそれぞれ異なり、第二の立場の方がよりレッシングに近い。第一の場合において行われる言語表現の典型は、むしろ西洋十八世紀にレッシングと異なる立場をとった、ロバークの詩畫比較論に見られる⁽⁸⁾。

例えば、錢鍾書は諸物體の總體としての「情緒的雰圍氣」の表現における詩の優位を主張する際に、ロバークの『崇高と美の觀念の起源についての哲學的考察』（初版一七五七、第二版五九年）第五部第七節を論據として次のように述べる。

〔詩は〕具體的な事物を描寫する際に、抽象的或いは概括的な字句を挿入することで、全てを包括する雄渾な氣象をうみ出すことができる。例えば（ロバークの論じる通り）ミルトンが地獄のどんよりとして暗く凄慘な山、谷、湖、沼等を描寫する際に、「死の宇宙 (a universe of death)」の一言に總括したように⁽¹⁰⁾。

ロバークの立場では、「地獄」という物體を表現する際、その諸部分である「山」「谷」「湖」「沼」を各々描寫するのではなく、「死の宇宙」という「抽象的」「概括的」な言葉を用いることを有効とする。だが、こうした言語表現の可能性は、次節で詳述するようにレッシングには考慮されていない。

無論、レッシングへの反論において、必ずしもレッシングの規定範圍を嚴守しなければならないわけではないが、錢鍾書におけるレッシングへの應答の意義を考察するという本論の關心からは、兩者の枠組みが重なるところにおいて理論的對決がより明確となる。それゆえ、彼の上記の二つの反論のうち、ここでは第二の立場に注目したい。

第二章 「虚色」論の提示・記號論による捉え直し

一つの物體内部にまつわる詩的表現をめぐる錢鍾書の議論は、更に幾つかのパターンに分類することができる。そのうち「虚色」という物體の一部分、色彩の表現に關する議論はとりわけ重要と考えられる⁽⁹⁾。

「虚色」とは、字義と異なる色を表現する修辭法を指す。錢鍾書はこれを説明するために複数の例を引き合いに出しているが、なかんずく蘇軾の名句、「一朵の妖紅、翠にして流れんと欲す」が重要である。この句は、冬の雪景の中の二輪の赤い牡丹の鮮やかさを表現しているが、「紅」のほかに「翠」も用いている。この「翠」は本當の綠色を指すのではなく、「乃ち鮮明の貌にして、色に非ず」という。つまり、この「翠」は牡丹の赤色をいつそう引き立たせる「鮮明であるさま」と解釋できる。訓讀するならば「あざやか」であろう。注意すべきは、このような解釋は錢鍾書の獨創ではなく、彼も提示するように清の馮應榴『蘇詩合注』や南宋の王應麟『困學紀聞』にすでに見られることである。錢鍾書は古典的な注釋を踏まえつつ新たに發展させ、字義通りに機能する「紅」を「實色」、そうでない「翠」を「虚色」と規定しているのである。

この議論は後に、錢鍾書の集大成の作『管錐編』(一九七九)にて「虚論」の形で敷衍される。なお、中國古典藝術論の鍵となる「虚」概念は、多種多様な解釋を許容するが、ここでは錢鍾書が批判的に應答しようとするレッスングの用語法に即して捉え直したい。

レッスングの用語法は啓蒙主義的美學の記號論に裏付けられており、記號を媒體とする藝術を「記號／記號表示されるもの」(ソシユールのいう「シニフィアン／シニフィエ」に相當する)という構造で論じている。この構造に従えば、錢鍾書のいう字義通りに捉えられない「虚」は、「記號」と「記號表示されるもの」との類似性——記號論的に言えば記號の「自然性」——を缺いているという事態を指すことになる。このように「虚」を記號論的に捉えることで、錢鍾書とレッスングの立場の根本的な相違を見出すことができる。というのは、レッスン

グの記號觀においては、記號と記號表示されるものとの類似性が要求されているからである。レッスングによれば、記號とは一般に混然とした認識(感性的直觀)を判明(對象の諸部分の分析的認識)にする手段である。しかるに、藝術の理想である美の在處は前者にあるゆえ、判明性をもつ言語的記號がいかにして感性的直觀をもたらすかが課題とされる。そこで、享受者の感官に記號表示される對象物がいわば直接表象されることが求められ、従つて記號自體は透明であるべきであり、記號それ自體ではなく記號表示されるものへの認識が望まれている。これは美的イリュージョニズムと呼ばれる。ここではバークの考えるような抽象的・概括的な詩的言語は問題とされていない。

錢鍾書は『ラオコーン』を讀む」の中で、レッスングが啓蒙主義的記號論を引き繼いでいることにも注意しているが、むしろ「虚論」においては「記號」の、「記號表示されるもの」とは異なる認識をもたらす可能性に注目している。以下、こうした彼の記號觀を踏まえ、「虚」概念の内實(第三章)と「虚」表現のメカニズム(第四章)について、錢鍾書の論を整理した上で、彼の参照した西洋理論の文脈から考察を加える。

第三章 「虚」概念の内實

第一節 「虚」概念の構築…汪中・『孟子』・ルソー

錢鍾書による「虚」概念の説明は「虚數」論を手掛かりとして進められる。『ラオコーン』を讀む」において、錢鍾書は清の汪中の『述學』内篇一「釋三九」上篇を提示し、詩文の表現には「實數」と「虚數」があり、「この重要な修辭法は數字以外に、例えば色を表す字にも廣げられる」という。「釋三九」は、數字「三」と「九」について、

實際の數量として確認できる場合と、單に多さを表現する場合とに區別されるということを述べたものである。例えば古代の男子の成人儀式である「三加」は前者、『論語』「季文子、三たび思いて而る後に行²¹う」は後者である。

錢鍾書は『管錐編』「毛詩正義」二六則に、「虚數」を修辭法と認めるのはより早く十六世紀の楊慎から見られることを詳述している。汪中の論がとりわけ重要である理由は、「釋三九」中篇の「曲」（換喻）と「形容」（誇張）の論に示されるように、數字に限らずより廣い範圍の修辭法に擴大したことにある。というのは、「虚」の修辭法は「事柄を述べたり情を抒べたり、あらゆるところに存在する²²」からである。さらに彼は、こうした修辭法に關する指摘を、「虚數」論以前、『孟子』思想にまで遡り、從來なかつた視點から『孟子』を再解釋する。

錢鍾書は『孟子』「萬章」の「文を以て辭を害せず、辭を以て志を害せず²³」という命題に注目する。これは『詩經』について、一つの文字に拘わつて一句の意味を、また一句に拘わつて詩全體の意味を誤ることがないように説くものである。錢鍾書は「辭」と「志」の關係が眞に示唆しているところについて以下のように論じる。

文學の言葉というものには、「虚」であるが「偽」でないもの、「誠」であるが「實」でないものがある。言葉の「虚」「實」と「誠」「偽」とは、互いに關連しつつも同じものではなく、別々のものである²⁴。

ここでは「虚」概念のほかに、關連する「偽」「誠」「實」という諸概念も持ち出されている。

これら諸概念について、「誠／偽」は「發話者の心の意を示し、孟子のいう『志』」に關わり、「虚／實」は「言われた事物を検證する」

ことに關わりと錢鍾書は説明する²⁵。言い換えれば、「虚／實」は記號と記號表示されるものとの關係にかかわる——兩者の類似性があれば、「實」、そうでなければ「虚」となる。なお、注意すべきは、記號と記號表示されるものが類似していない場合、發話者の「志」は「誠」と「偽」兩方の可能性があるが、錢鍾書の考える「虚」は必ず「誠」と結びついていることである。

言葉における「虚」は、「偽」ではない。對象物（との關係）を問えば「實」ではないが、（發話者の）本來の心が「誠」でないわけではないのである²⁶。

「虚」の記號の成立は、發話者の「誠」を要件とする。この「誠」が具體的に何を意味しているかについては、錢鍾書がこの箇所脚注に提示した「ルソー『孤獨な散步者の夢想』（一七七六年から執筆されはじめ、一七八二年に出版）「第四の散步」の「虚構 (fiction)」と「嘘 (mensonge)」という對概念から推察できる。

ルソーは「第四の散步」にて「嘘の倫理學的な考察、嘘の成立條件や種類という、事實と異なることを述べた言論の善惡の評價基準を論じている²⁸」。錢鍾書の参照する「嘘」と「虚構」の區別は、以下の箇所に見られる。

自分の利益のための嘘をつくことは詐欺、他人のための嘘をつくことは欺瞞、人を傷つけるために嘘をつくことは誹謗中傷であり——これが最も卑怯な嘘である。自分にも他人にも何の得にも損にもならない嘘をつくことは、嘘をつくことではない。これは嘘ではなく、ただの「虚構」である²⁹。

ルソーによれば、「嘘 (mensonge)」もしくは「嘘をつくこと (mentir)」と、そうでない「虚構 (fiction)」との區別は「誰々のため」という利

益の關與があるか否かという判断基準によつてゐる。利益と關わらないような言論は「虚構」であり、その典型例は書物の世界にある。²⁰⁾だが、發話行爲の様々な場面・事態を考慮すれば、一つの言論が結果として與える影響に即してそれに利益の關與があるか否かを判断することとは極めて難しい。そこで、ルソーは「嘘」と「虚構」を峻別するために、言語の結果としての反響ではなく、發話者の道德觀と關わる「意圖」という基準を提示し、「心から眞實を求める氣持ち」さえあれば、事實に反していても「虚構」と認める。²¹⁾

錢鍾書の議論に立ち戻ると、ルソーのいう「嘘／虚構」は「偽／虚」に相當すると考えられる。すると、「嘘／偽」から峻別される「虚構」の成立が發話者の道德的な意圖を要件とすること、錢鍾書のいう「誠」はその意圖の利害の無關心性を指すことも明らかになる。これを踏まえると、前述の蘇軾の牡丹を描寫する句の場合、詩人は「翠」を用いているが、それは讀者に牡丹が緑であると誤解させたり、間違つた情報をわざと教えたりすることを意圖したもの（「偽」）ではなく、單に牡丹の赤色を伝えようとしたもの（「誠」）ということになる。

以上、錢鍾書は汪中の古典詩論、「虚數」論に基づいて「虚」概念を構築し、更に『孟子』思想や西洋のルソーの思想を援用し再解釋することで、「虚」は事實に反しているが、發話者の意圖によつて、「偽」ではなく「虚構」として保證されていると主張したことを明らかにした。

第二節 「虚」概念の獨自性・藝術家の意圖の役割

前述のように、詩的言語に關して、錢鍾書は記號と記號表示されるものが類似していない場合を設定することにおいてレッシングの記號論と異なつてゐるが、この相違は發話者（藝術家）の意圖に對する捉

え方の差異につながつてゐる。

レッシングは『ラオコーン』において繰り返し藝術作品の形成に對する藝術家の作用に言及しているが、彼の理解する「藝術家」は基本的に美的イリュージョニズムの枠にあるものである。それは、イリュージョニズムが依據している模倣説の用語で言えば、自然の「原像」を模倣し、「模像」において美を實現する技術的専門家を指す。レッシングの考える模倣は、單なる複寫の意味ではないが、所産としての「模像」は藝術家自身の精神的個性ではなく、「原像」の本來的形相や構造に規定される。それに對し、錢鍾書の論においては、例えば元來自然界の赤い牡丹には存在しない「翠」の要素を、藝術家の創造によつて作品に反映させる事態が賞賛される。

『ラオコーン』の成立した十八世紀中葉から末葉の西歐においては、イリュージョニズムの美學はなお支配的でありつつも、近代の藝術觀への轉換期にあたり、藝術家の立場、またそれに即應する享受者の立場を組み込みつつあつた。²²⁾レッシングの立場はより傳統的な藝術觀に屬し、他方で錢鍾書の援用したルソーはまさにこの轉換過程にある。

ルソーの著書は基本的にはイリュージョニズムに従いながらも、精神的個性を持つ近代の意味での藝術家の存在が讀み取れる。例えば彼の自傳的な小説『告白』は彼の人格存在の集約と考えられること、『新エロイズ』や『エミール』は作中人物と作者自身を同化させ、前者を通して後者の個性を讀者に直達させるような仕掛けがあることがすでに論じられてゐる。²³⁾だが、これらはイリュージョニズム、すなわち讀者がテキストを實話として信じ込まなければならぬことを必須の前提とし、作品の構造が作者の存在を示唆している。

それに對し、早期からルソーの著に親しんでいた錢鍾書は、イリュ

ージョニズムの構造を持たない「虚」の成立における作者の「誠」を論じる際、ルソーの「第四の散歩」に注目している。「第四の散歩」は、『告白』の関連箇所をより理論的に展開し、嘘をつくことの多種多様な場面を分析するために、書物の成立を嘘もしくは虚構の例として考察するものである。ここでは、書物の正當性（イリュージョンが嘘でなく虚構であるか否か）を作者の意圖に求めている。これは寓話の文體を、眞理を直觀的に認識させる目的から規定すべきだと強く主張するレッシングの立場とは明確に異なる。つまり、ルソーの議論はイリュージョニズムの枠組みから脱していないが、書物の性質を規定しうる作者の意圖のもつ役割に言及しているのである。この点からみれば、錢鍾書はルソーのこの箇所の獨白性を見出し、更に作者の意圖がイリュージョニズムの不在の場合に發揮されうることをより明確にしたと言える。

第四章 「虚」表現のメカニズム

第一節 「虚」表現のメカニズムの構築：レッシング・エルトマン

以下、修辭法としての「虚」のメカニズムについて検討する。「虚色」の作用について錢鍾書はいう。

詩人が事物を描寫・記述するとき、しばしばまるで（虚色・實色を含め）二三種の色が調和あるいは衝突しているように書いており、讀者の心眼を刺激する。

「心眼」という言葉は、「肉眼」との對比において捉えられるが、ここで錢鍾書の用法は『ラオコーン』の原著の用語に近い。

レッシングは同著第十四章において、詩人ミルトンがただ「盲目」という点でホメロスに類似するだけで詩は優れていないとする言説に

反對し、まさに肉眼の喪失によつてこそ優れた詩が書けたという。その際に、對概念「肉眼（das leibliche Auge）」と「心眼・内なる眼（das innere Auge）」を用いている。

しかしながら、私が肉眼を持つているかぎり、私の肉眼の領域が同時にまた私の心眼の領域でもあるとするならば、私はそうした制限から解放されるために、肉眼の喪失に大きな價值をおくであろう。

レッシングによれば、ミルトンは心眼の範圍を肉眼の制約よりさらに擴大したために、詩作に優れている。この「心眼」は、朱光潛が後に仕上げた『ラオコーン』中國語譯の譯注にも指摘されるように、肉體的視覺と對比される「想像力」に相當する。

錢鍾書のいう「虚色」もまた想像力に訴えるものであり、その性質は以下のように説明される。

假にある畫家が蘇軾の「冬日の牡丹」を題材とするならば、彼はただ一輪の赤い牡丹あるいは一輪の極めて生き生きした赤い牡丹のみを描くことができるが、赤くて「翠」の花を描くことはできない。たとえ彼が描けるとしても、そう描くべきではない。というのは、「翠」はここで「紅」とは全く別の範疇に屬する色の字だからである。

「虚色」は視覺的に實踐可能であるとしても、視覺的に實踐すべきでない。その理由は錢鍾書によれば、「虚色」には「感情の價值（Gehaltswert）」のみがあり、「直觀の價值（Anschauungswert）」がないことにある。「感情の價值／直觀の價值」の對概念に關して、錢鍾書は自注に言語學者エルトマン（K.O. Erdmann、一八五八～一九三二年）の『言葉の意味』（初版一九〇〇年、第二版一九一〇年）を提示している。

エルトマンはその第四章「言葉の付隨的な意味と感情の價值」において、「感情の價值」を説明している。彼は一つの言葉の「意味」には、「概念的內容」以外に、聞き手に「心的作用」を與える部分も存在することを指摘する。⁽⁴³⁾ こうした部分は、「言語的表現にとつての不可欠な手段であり、諸文體のあらゆるより繊細な作用の基礎となる」⁽⁴⁴⁾。その中に、「感情の價值」という、「[聞き手の] 反應として生じるあらゆる感情」を喚起するものが論じられている。エルトマンはさらに言葉の意味を幾つかの場合に分類しているが、錢鍾書が「虚色」の説明に用いているのは、「話し手」の意圖によつて決められる「感情の價值」である。⁽⁴⁵⁾ エルトマンの例に従えば、ある「酔つ拂つた (betrunken)」人を、「ほろ酔い氣分の (benebel)」もしくは「泥酔した (besoffen)」という際、聞き手は客觀的な事態のみならず「話し手の心的状態」をも同時に了解できる。つまり、二つの言葉はいずれも同じ概念的內容（「酔つた」）をもつが、話し手の「好意的な」あるいは「荒つぽい」という異なる「感情の價值」を持つ。⁽⁴⁷⁾

またエルトマンは、露骨に言明したくない事柄を語る際に話し手の感情の價值を表すため、その言葉の「直觀的な內容」を減らす手段についても論じている。例えば、「妊娠している」ことを婉曲的に「別の状況にいる (in anderen Umständen sein)」というようなものである。⁽⁴⁸⁾ ここでは、感情の價值と言葉の直觀的內容との間には一種の相反がすでに見られる。

「感情の價值」と「直觀の價值」の對立の可能性に關する明確な論述は、『言葉の意味』第六章「直觀的な表現法」に見られる。「直觀的表現」とは、話し手が聞き手の「想像力を刺激し」、結果として「それ〔想像力〕は明晰かつ生き生きとした幻覺 (Phantasie) や記憶力に

よるイメージを産出させる」ことを指す。⁽⁴⁹⁾ ここでいう「幻覺」はレッシングのいう「イリュージョン」より範圍が廣く、「感性的なもの」に加えて比喩のような「非感性的なもの」をも含む。⁽⁵⁰⁾ 「直觀の價值」と「感情の價值」の對立について、エルトマンはゲーテの「生命の黄金の樹は綠色なのです」を取り上げ、「綠」は「まだある種の直觀の價值を持つている」のに對し、「黄金」は單に「言葉の感情の價值」に基づき「メタファー」として用いられていると指摘する。⁽⁵¹⁾ このゲーテの例は、錢鍾書『『ラオコーン』を讀む』にも援用されており、さらに「黄金」は西洋詩では「貴重、良い、美しい」という意味で用いられることを附言している。⁽⁵²⁾

錢鍾書の「虚色」論に立ち戻ると、レッシングの用語法からすれば「虚色」の受容器官は享受者の想像力であり、またエルトマンの理論から「虚色」は概念的內容を持たず、直觀的イメージを喚起しない「感情の價值」のみを持つものであることが明らかになった。

第二節 「虚」表現のメカニズム…享受者の想像力の役割

レッシング、エルトマン、錢鍾書という三人の論者いずれも、享受者の想像力の働きを重視している。レッシングは、藝術の効果の達成は享受者の想像力によると明言し、『ラオコーン』第六章に「藝術作品の内に我々が美しいと見出すもの、これを、我々の目ではなく、我々の想像力が目を通じて美しいと思うのである」⁽⁵³⁾ という。

『ラオコーン』の中で、「虚色」論と類似するような、詩的言語は「直觀の價值」をもたず、單に「感情の價值」が享受者の想像力に作用するという論述もある。その第十二章において、レッシングは藝術の表現對象を「目に見える (sichtbar)」ものと、「目に見えない (unsichtbar)」

ものとの二種に分けるが、後者は詩的表現においてのみ成立する。例えば、ホメロスは不可視な神々を描寫する際に、「雲」や「霧」を用いて神々の存在を示している。讀者はそれらを、眞の「雲」や「霧」ではなく、不可視な神々の象徴として想像すべきである。⁵⁴⁾

しかし、レッシングとエルトマン・錢鍾書の決定的な相違はイリュージョニズムを理論的枠組みにするか否かという点にある。『ラオコーン』の中心的結論が述べられる第十五章では、レッシングは議論の範圍を「詩人も畫家も共に用いることのできる目に見える事物のみ」に制限し、上記のような例は除いている。⁵⁵⁾ 彼はイリュージョンの枠において、人為的約束事として働いている詩的言語の象徴性を止揚しなければならぬからである。⁵⁶⁾

ここで『ラオコーン』の中心的結論を原文に即して確認しておこう。「大前提」もしも繪畫が模倣のために詩とは全く異なる手段あるいは記號を用いる、すなわち、前者は空間内の形姿と色彩を、後者は時間内の分節音を用いる、ということが正しいならば、そしてさらに、「小前提」記號が必ず記號によつて表示されるものと適切な關係を持たねばならないとするならば、「結論」並列的に秩序づけられた記號はただ並列的に存在する對象、あるいはその部分が並列的に存在する對象を表現しうるのみであり、他面繼起的な記號は、繼起的に存在する對象、あるいはその部分が繼起的に存在する對象を表現しうるのみである。⁵⁷⁾

この箇所は、議論の出発点としての模倣原理、イリュージョニズムの追求、記號論への關心の増大といった『ラオコーン』の理論的基礎、ないし當時の藝術論の諸特徴を集約的に反映している。注意すべきは、「小前提」に示される記號と記號表示されるものの適切な關係はイリ

ュージョン形成と表裏一體をなしており、その規範は視覺によつて即時に「原像」に到達しうる繪畫の形態にあるとされることである。⁵⁸⁾ レッシングの目標は、そうした繪畫の形態との比較において詩の形態がとりうる可能性の價値を高めることである。従つて、詩を模倣原理に基づく繪畫の對比物として正確に設定するため、象徴性はまさに詩的言語が克服しなければならぬ本質的な缺陷ということになる。

それに對し、錢鍾書やエルトマンは詩的言語を論じる際に、繪畫を範型とするイリュージョニズムの枠組みによらず、むしろ詩ならではの言語的特徴を發揮させようとする立場をとる。實際、『ラオコーン』を讀む」の結論部において、錢鍾書は次のようにいう。「レッシングは詩と繪畫がそれぞれの特徴を持つており、詩の表現可能性は繪畫より『さらに廣い』と認めている。…（もし私の議論に一理があるならば、）詩の表現可能性はレッシングの考えたそれと比べて更に幾らか廣いかもしれない」。⁵⁹⁾ レッシングがすでに注意したがイリュージョニズムの枠組みに收められなかつた詩的表現について、錢鍾書はその枠組みを外し、正當的に承認されうる可能性を發展させたのである。

錢鍾書はさらに、エルトマンが論じた修辭法の言語學的構造を應用するのみならず、「虚色」のもつ鑑賞上の効果をも重視している。すなわち、蘇軾の牡丹を描寫する句について、「試みに『翠にして流れんと欲す』を同義の『翠にして流れんと欲す』に改めたら、この句は平淡無味となり、『色』が暗澹としてしまふ」という。⁶⁰⁾ 「翠」はただ作者の意圖する「きわめて鮮やか」の意味であり、概念として鑑賞者はただ赤い牡丹のイメージを受け取る。しかし、その赤さは單に自然界にある牡丹のそれではなく、想像力により虚色「翠」と實色「紅」が衝突する、藝術家の創造した表現効果として受け取つているのである。

こうして、レッシングが正面から扱っていない詩的言語の表現可能性を、錢鍾書はエルトマンの理論を踏まえながら「虚」論として結實させ、詩的言語の根本をなすものとして再評價したのである。

第五章 詩的言語の本質としての「虚」

錢鍾書は『管錐編』「毛詩正義」二六則において、「虚」は詩を鑑賞し解釋する際の基本事項であると主張する。

この節で錢鍾書は『詩經』衛風「河廣」を論じている。この詩は、宋國へ嫁いだ女性が黄河をはさんだ對岸の衛國へ来てしまい、宋國への思念のゆえ、滔々とした黄河はまるで「小舟」あるいは「刀」すら收められないくらい狭いもののようにだと詠う詩である。黄河をごく狭いものとするこの「虚」表現に對し、錢鍾書は次のように述べる。

もしこのような人がいるならば、すなわち詩の言葉に依據し實際の地形を考訂し、廣さ・大きさを測つて〔詩的表現が現實的でないことを證明しようとする〕、…ならば、愚かな者〔「癡人」〕である。そのような人に向かつては夢を説くことができない。その人に夢を説くことができなければ、また詩を説くこともできない。〔むしろ〕そういった人には詩を讀むなかれと勧められないのは大變残念である。⁽⁶⁵⁾

「癡人の前では夢の話をしてない」は、愚者に對して夢の話をして誤解を生ずるばかりで何の役にもたない、という意味である。詩における「虚」表現を理解できない人は、詩を讀まなくてもよいと皮肉を投げかけている。換言すれば、錢鍾書によれば「虚」こそが詩を詩たらしめる徴表ともいえるであろう。

錢鍾書はこうして「河廣」に見られる誇張の手法を「虚」として説

明しているが、一方で、比喩表現についても「虚」論を應用しているように見受けられる。

『管錐編』「毛詩正義」三三則において、『詩經』鄭風「有女同車」における、男性が馬車に乗り合わせた女性の美しさを贊嘆する「顔は舜華（英）の如し」について、再びエルトマンの言語學理論を参照し論じている。舜華（英）はムクゲの花を指す。錢鍾書は女性の容貌をムクゲに喩えることについて、女性の美を讚嘆する「感情の價值」を理解すべきであり、植物の實態という「直觀の價值」に拘るべきではないと述べる。彼は明の謝肇淛の評に賛同している。

ムクゲは：朝に開き夜に散つてしまい、婦人の容貌が衰えやすいことはこのようである。詩に「興」（詩人の發想）を託すことは、纖細かつ婉曲なことだ。⁽⁶⁶⁾

詩の長所はまさにこうした「感情の價值」が「直觀の價值」によらずに表せる点にある。錢鍾書は慣用的な「杏のような面、桃のような頬」や「玉のような肌、雪のような皮膚」等の表現についても同様に再解釋している。彼は比喩表現が「虚」だとは明言していないが、「感情の價值」によつて点では、「虚」と共通するものとして理解できる。錢鍾書の文學思想の要所は比喩論にあることが指摘されているが、比喩表現が根本的に「虚」論であると解釋することができるならば、「虚」論こそが彼の文學觀を特徴づけるものともいえる。

「河廣」の誇張、「有女同車」の比喩、蘇軾が牡丹を表現する「翠」の「虚色」は、いずれも錢鍾書の「虚」の枠組みにおいて理解することができ、さらに彼は文章そのものを「虚」と捉える立場を取つていくことも伺える。彼は『孟子』「盡心」における「盡く書を信すれば、則ち書無きに如かず」という文をとりあげ、『書』のテキスト自體が

すべて「虚」と考えられるという⁽⁸⁾。さらには錢鍾書自身の著書に關して、彼の「虚」論を援用しつつ分析する學者もある⁽⁹⁾。

錢鍾書は「虚」を「夢のなかでの悲歡」や「唇氣樓」、「鏡のなかに映っている花」、「燈りのそばに現れた影」に喩え、文學の世界において反映される別種の眞實として捉えた。この點において、記號による假象を現實に對する「錯誤」や「欺き」として否定する西洋のイリュージョニズムによる藝術論とは、きわめて對照的である。

結 論

錢鍾書が『ラオコーン』への批判的應答として提示した「虚色」論は、古今東西にわたる諸論點の再解釋によつて構築された総合的な理論である。それは一方で、二十世紀の中國文化の再評價を背景に、蘇軾詩の注釋から出發し、汪中の「虚數」論や『孟子』の價値を再發見しつつ、『詩經』を代表とする古典文學を新たに解釋し、他方で朱光潛のような美學者にも引けをとらない美學への造詣によつて西洋思想を總覽し、『ラオコーン』の藝術觀との精確な對比物となりうるパークやルソー、エルトマン等の思想を驅使し、發展させている。以上によつて錢鍾書の思索過程に見られる東西思想の交渉の價値の一端を解明できたならば幸いである。それは中國における西洋思想の受容が新たな段階に入ったことを如實に物語っている⁽¹⁰⁾。

なお本論を通して、レッシングと錢鍾書の論の最も先鋭的な對立點である詩的言語の價値論における、東西の修辭學の位置づけの相違という課題が浮上してきた。兩者の背景を再整理することによつて、中國の修辭學の特徴を對比的に再考することができよう。錢鍾書の「虚色」論の構造に見られる東西の論點の相違は、中國の修辭學の独自の

文脈を浮き彫りにするものであった。

注

- (1) 錢鍾書の學問研究については、王前「中國の現代哲學」(『世界哲學史』8、ちくま新書、二〇二〇年) 参照。『ラオコーン』を讀む(原題「讀《拉奧孔》」)は最初は『舊文四篇』(上海・古籍出版社、一九七九年)、後に『七綴集』(上海・古籍出版社、一九八五年)に収録されている。本論では後者を底本とする。以下引用する際は『七綴集』(北京・三聯書店、二〇〇二年)の頁數のみを示す。異なる箇所については必要に応じて示す。

- (2) 劉石「西方詩畫關係與萊辛的詩畫觀」(『中國社會科學』第六期、二〇〇八年)など。

- (3) David E. Wellbery, *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge University Press, 1984 参照。この著には小田部胤久「ダヴィッド・E・ウェルベリ『レッシングのラオコーン——理性の時代における記號論と美學』」(『美學』第三七卷第四號、一九八七年) 参照。朱光潛も『ラオコーン』の「譯後記」(一九七七)にて、『ラオコーン』の未刊の補遺では詩と繪畫の共通性に議論の力點がある旨指摘している(萊辛著、『拉奧孔』、朱光潛譯、北京・商務印書館、二〇一三年)。

- (4) 錢鍾書「中國詩與中國畫」、『七綴集』、前掲注(一)、五七頁。

- (5) 錢鍾書の論を評價する研究は、羅傑鸚「鳥瞰他山之石——萊辛《拉奧孔》在中國の接受與研究歷程」(『新美術』第五號、二〇〇七年)や、盧白羽「萊辛研究在中國」(『同濟大學學報(社會科學)』第二九號二期、二〇一八年)等がある。また錢鍾書の論を應用する例は、例えば金福年

- 「現代漢語顔色詞運用研究」(復旦大學博士文學學位論文、二〇〇三年)がある。
- (6) 「繪畫宜于表現」, 物體 (Körper) 或形態, 而詩歌宜于表現, 動作 (Handlungen) 或情事。」(三五頁)
- (7) 三六頁。
- (8) バークとレッシングの詩畫比較論については、小田部胤久『西洋美術史』(東京大學出版社、二〇〇九年) 第十章や、西村清和『イメージの修辭學』(三元社、二〇〇九年) 第一章参照。
- (9) 五八頁。原文には誤植があるため、「第四部第七節」となっている。
- (10) 「描寫具體事物時、插入一些抽象或概括的字眼、產生包舉一切的雄渾氣象、例如彌爾頓寫地獄里阴沉凄慘的山、谷、湖、沼等、而總結爲一個、死亡的宇宙 (a universe of death)」(三九頁)。
- (11) 錢鍾書はレッシングの議論の範圍である「時間/空間」の枠組みと關わらない詩的表現の「臭覺、觸覺、聽覺」や「心的狀態」に注目しており、必ずしもその枠組みに従っていない(三八、三九頁)。
- (12) 「虚色」のほか、詩が「明暗を調和しうること」や、比喩論が考察されている(四二、四七頁)。
- (13) 「一朵妖紅翠欲流」(錢鍾書引『蘇詩合注』卷一「和述古冬日牡丹」、四十頁)
- (14) 「乃鮮明貌、非色也」(四十頁)
- (15) 同上。「翠」の歴代の注釋に關しては、錢鍾書『容安館札記』「二十九」則に、『蘇詩合注』の引用している『緯略』と『老學庵筆記』を提示している(『容安館札記』北京・商務印書館、二〇〇三年、三九頁)。
- 『舊文四篇』版は他に『困學紀聞』、『升庵全集』を提示している(『舊文四篇』、前掲注(1)、三三頁)が、『升庵全集』の論據は雜駁であるため『七綴集』では排除されたと考えられる。
- (16) 中國藝術論における「虚」が意味するところの振幅は大きい。例えば宗白華は早期から中國繪畫の餘白を「虚」と捉えるが(一九三二年の「介紹兩本關於中國畫學的書並論中國的繪畫」、一九三四年の「論中西畫法的淵源與基礎」等)、晚期には餘白を「實」とし、想像力によって餘白が「海、空」になることを「虚」とする(一九七九年の「中國美術史中重要問題的初步探索」)。
- (17) 啓蒙主義的美學の系譜に關しては、小田部胤久『象徴的美學』第一章(東京大學出版社、一九九五年)参照。
- (18) イリュージョニズムの術語化については、前掲注(17)小田部胤久著『書』、三一九頁参照。なお、錢鍾書は中國の古典藝術論においてもイリュージョニズムの追求が存在することに注意しており、『管錐編』「太平廣記」八六則を参照(『管錐編』北京・三聯書店、二〇〇七年、一一二四〜一一二六頁)。以下『管錐編』を引用する際に、書名と頁數のみを示す。
- (19) 『ラオコーン』の中に、繪畫は行爲の一瞬しか利用することができなため、最も含蓄のある瞬間を選ばべきだという有名な命題がある。錢鍾書はそれがライブニッツの理論を藝術論に應用したものであることを指摘している(四八頁)。
- (20) 「這箇重要的修辭方法可以推廣到數目以外、譬如顔色字」(四十頁)
- (21) 汪中『述學』内篇一「釋三九」上篇(『四部叢刊』集部、上海・商務印書館、二十世紀)。
- (22) 『管錐編』、一六五頁。
- (23) 「述事抒情、是處皆有」(同上)
- (24) 「不以文害辭、不以辭害志」(同上)
- (25) 「蓋文詞有虚而非偽、誠而不實者。語之虚實與語之誠偽、相連而不相等、一而二焉。」(『管錐編』、一六六頁)

- (26) 「微夫言者之心意、孟子所謂「志」也」、「驗夫所言之事物」(同上)
- (27) 「言之虚者也、非言之偽者也、叩之物而不實者也、非本之心之不誠者也。」(同上)
- (28) ルソー著、『孤獨な散歩者の夢想』(永田千奈譯、光文社、二〇一七年)、『二七一〜二七七頁参照。』
- (29) 「Mentir pour son avantage à soi-même est imposture, mentir pour l'avantage d'autrui est fraude, mentir pour nuire est calomnie : c'est la pire espèce de mensonge. Mentir sans profit ni préjudice de soi ni d'autrui n'est pas mentir : ce n'est pas mensonge, c'est fiction.」(Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris: Garnier, 1960, p. 47) 譯語は前掲注(28)『孤獨な散歩者の夢想』八頁参照。
- (30) *ibid.*, p. 48.
- (31) *ibid.*, pp. 48-51.
- (32) 錢鍾書は『談藝錄』(一九四九)十五則で西洋の模倣説について述べ、さらに中国古代の藝術論における模倣説の存在についても論じている(『談藝錄』北京:三聯出版社、一五四〜一五七頁)。
- (33) 近代藝術觀の形成における藝術家の立場の誕生については、小田部胤久『藝術の逆説』(東京大學出版社、二〇〇一年)第三章、佐々木健一『フランスを中心とする十八世紀美學史の研究』(岩波書店、一九九九年)第七章を参照。
- (34) 佐々木健一『美學辭典』(東京大學出版社、一九九五年)一五〇頁、前掲注(33)佐々木健一著書第七章を参照。テキストを通してルソーの意識を再構成する研究にはジャン・スタロバンスキー、山路昭譯『ルソー 透明と障害』(みすず書房、一九九三年)がある。
- (35) 四十年代までに完成された「讀《伊索寓言》」はルソーの『エミール』における寓話論を論じている(『寫在人生邊上 人生邊上的邊上 石語』、北京:三聯書店、二〇〇二年、三二〜三六頁)。
- (36) レッシングの『寓話論』に見られる模倣觀については、福田覺「自然模倣説における眞理媒介の構造(一)―レッシング〈詩學〉に潜在する模倣説の輪郭」(『研究報告(京都大學大學院獨文研究室)』第六號、一九九三年)参照。
- (37) 「詩人描敘事物、往往寫得仿佛有两三種顏色在配合或打架、刺激讀者的心眼。」(四十頁)
- (38) 錢鍾書は『談藝錄』十五則にも「心眼」を用いるが、「精神」の同義語としている(『談藝錄』、前掲注(32)、『一五四頁』。朱光潛も、三十年代の「我們對於一棵古松の三種態度——實用的、科學的、美感的」の中で、實用性や科學的・論理的思考と區別される「美的直觀」のための器官として「心眼」を用いる(『談美』、北京:開明出版社、一九九四年、九頁)。
- (39) 「Aber mülte, so lange ich das lebliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre meines innen Auges sein, so würde ich, um von dieser Einschränkung frei zu werden, einen großen Wert auf den Verlust des erstern legen.」(Lessing, *Gothold Ephraim, Laokoon, oder, Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart: Philipp Reclam, 1964, p. 110) 以下『ラオコーン』の引用は著者名と頁數のみを示す。譯語は拙譯によるが、齋藤榮治譯『ラオコーン』(岩波書店、一九七〇年)と前掲注(3)朱光潛譯を参照している。
- (40) 前掲注(3)朱光潛譯『拉奥孔』、八六頁。レッシングは想像力の役割を作者側(ミルトン)に置くのに對し、錢鍾書はそれを讀者側に求めるという違いがあるが、これは問題とはならない。『ラオコーン』は讀者の想像力の役割についても論じており、また『ラオコーン』の

- 成立の背景である同時代の詩畫比較論、フライティンガー『批判的詩學』(一七四〇)の「das Auge der Seele (心の眼・心眼)」を享受者側の想像力とする用例があり (Johann Jacob Breiting, *Critische Dichtkunst*, 2 Bde, Zürich 1740. Reprint: Stuttgart 1966, p. 22.) 錢鍾書は『批判的詩學』抄譯で「これを想像力を心眼と呼ぶことの先例として指摘している(前掲注(35))『寫在人生邊上 人生邊上的邊上 石語』(四一六頁)。
- (41) 「設想有位畫家把蘇軾《冬日牡丹》作爲題材, 他只畫得出一朵紅牡丹花或鮮紅欲滴的牡丹花, 畫不出一朵紅而“翠”的花; 即使他畫得出, 他也不該那樣畫, 因爲“翠”在這里和“紅”并非同一范畴的顏色字。」(四一頁)
- (42) 四二頁。原文には誤植があるため「Anschauungswert」を「Anschauung」に訂正。
- (43) Karl Otto Erdmann, *Die Bedeutung des Wortes: Aufsätze aus dem Grenzgebiet der Sprachpsychologie und Logik*, Leipzig: H. Haessel, 1925, pp. 105-106.
- (44) 「Sie sind ein unentbehrliches Mittel des sprachlichen Ausdrucks, auf dem alle feineren Wirkungen des Stils beruhen」 ibid. p.107.
- (45) ibid. p.107. 「感情の價值」は「氣分的內容 (Stimmungsgehalt) とも呼ばれる。そのほか、言語には「付隨的な意味 (Nebensinn)」もある。これは言葉が聞き手に習慣的または無意識的に引き起こす、あらゆる付隨的もしくは副次的な觀念を指す。
- (46) ほかに「概念の性質」に含まれる感情の價值もある。「殺人 (Mord)」という語にぞつとし、憤慨を呼び覺まされるようなことがそれに當たる (ibid. pp. 109-110)。
- (47) ibid. p. 110.
- (48) ibid. p. 113.
- (49) 「... sie deutliche and lebhaftre Phantasie- und Erinnerungsbilder erzeugen」 ibid. p. 196.
- (50) ibid. pp. 211-212.
- (51) ibid. p. 215. 「Und grün des Lebens goldner Baum」(『ノアウスト』第一部 2038-2039行)。譯語は「和田孝三譯『ノアウスト』三省堂書店、二〇一二年參考。
- (52) 四二頁。
- (53) 「...was wir in einem Kunstwerke schön finden, daß findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft, durch das Auge, schön.」 (Lessing, pp. 54-55)
- (54) Lessing, pp. 98-104.
- (55) Lessing, p. 112.
- (56) 「象徴 (symbol)」という言葉については、佐々木健一『美學辭典』(前掲注(34)一三九頁)が指摘するように、十八世紀中葉に至るまでもっぱら數學的記號を指すだけで、美學的な用例は見當たらぬ。レミングの場合「象形文字 (Hieroglyphe)」「象徴的記號 (symbolische Zeichen)」という語を用いている。また「こつて留意すべきは『ラオコーン』は詩的言語の象徴性を含む享受者の想像力の役割に注意を拂い、イリュージョニズム以降の藝術論の新たな起點をなしている點である。『ラオコーン』がイリュージョニズムの原理に基づき演繹的に導出した中心的結論は、決してこの書物全體の縮小圖と見なしてはならない。これについてはフリードリヒ・フォルハルト、「ゴットホルト・エフライム・レッシングの『ラオコーン』」ドイツにおける美學の始まりに寄せて(桑原俊介譯、『美學藝術學研究』第三二號、二〇一四年)や、前掲注(36)福田覺の論を参照。
- (57) 「Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen

- ganz andere Mittel, oder Zeichen gebraucht, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu den Bezeichneten haben müssen: so können neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen.」(Lessing, p. 114) シュリングのこの結論の演繹は、ライプニッツ及びヴォルフ學派の講壇哲學を支える三段論法の形式をとっていることについては多くの先學が指摘している (e.g. 前掲注 (3) の Wellbery, 1984)
- (58) 西洋十八世紀における藝術の規範的形態としての繪畫に關しては、前掲注 (33) 『フランスを中心とする十八世紀美學史の研究』第三章參照。
- (59) 「萊辛承認詩歌和繪畫各有獨到, 而詩歌的表現面比繪畫“愈廣闊”。…那末詩歌的表現面比萊辛所想的可能更廣闊幾分。」(五七頁)
- (60) 「試把“翠欲流”改爲同義的“翠欲流”, 那句詩就平淡乏味, 暗淡減“色”了」(四一頁)
- (61) 「誰か河を廣しといふ, すなわち刀をも容れず」(「河廣」) に對し、錢鍾書は「刀」は「劔」に通じ、「小舟」を意味するが、「劔」あるいは「刀」としても解釋できるといふ。(『管錐編』、一六四頁)
- (62) 「苟有人焉, 據詩語以考訂方輿, 丈量幅面, …則癡人耳, 不可向之說夢也。不可與說夢者, 亦不足與言詩, 惜乎不能勸其毋讀詩也。」(『管錐編』、一六四～一六五頁)
- (63) この言葉は宋代に流行った俗諺であり、黃庭堅「書陶淵明責子詩後」に遡ることができる。
- (64) 『管錐編』、一八一～一八二頁。
- (65) 「木槿……朝開暮落, 婦人容色之易衰若此; 詩之寄興, 微而婉矣!」(『管錐編』引『五雜俎』卷一〇、一八一頁)
- (66) 『管錐編』、一八二頁。
- (67) 例えば、陳子謙『錢學論』下編「錢學比喻論」(成都: 四川文藝出版社、一九九二年)、周振甫編『中國修辭學史』(北京: 商務印書館、一九九一年)。
- (68) 『管錐編』、一六六頁。
- (69) 『管錐編』の晦澁な文體はしばしばその時代背景、知識人が自由に發話できなかった理由によって説明されている。夏中義「說錢鍾書是“思想家”為何這樣難——以《管錐編》爲例」(『南方文壇』第六期、二〇一八年) は前掲注 (25)、(27) の引用箇所をもって錢鍾書の文體を説明している。
- (70) 『管錐編』、一六六頁。
- (71) 前掲注 (8) 西村清和著書、二五〇頁參照。
- (72) 中國では一九四〇年代から『ラオコーン』に對する反論が現れ、「中國詩が空間内の事物を表現しうる」という初歩的な主張がなされた。朱光潛を中心とする中國二〇世紀前期の『ラオコーン』受容に關しては、拙論「朱光潛の『ラオコーン論』——中國近代の詩畫比較論の發展の一考察——」(『美學藝術學研究』第三八號、二〇二〇年) 參照。

なお、本研究は JSPS 科研費 20114297 の助成を受けたものである。