

博士学位論文

呉宓と近代西洋の出会い

——一九二〇年代アメリカ文化のフィルター——

黄 詩琦

二〇二三年

目次

【凡例】	iii
【序章】 トランスカルチャーという視野における呉宓	1
一、呉宓の文壇デビュー：魯迅による『學衡』批判の「張冠李戴」	
二、呉宓と一九二〇年代のアメリカ文化	
三、先行研究とその問題点	
四、本論の方法論	
五、本論の構成	
【第一章】 呉宓「論新文化運動」の文体形成：	43
東西文体交渉の視点からの考察	
一、問題としての文体	
二、“Old and New in China”と理想的なエッセイスタイル	
三、論争から生まれたテキスト	
四、呉宓の文体観	
結論、呉宓の文体革新の位置づけ	
【第二章】 図像で見る「西洋」：	76
呉宓と雑誌『学衡』の口絵における西洋美術作品	
一、口絵という視点	
二、口絵欄の設定とその西洋モデル	
三、呉宓の古典的趣味	
四、ケニヨン・コックスからの示唆	
余論、古典から現実へ	

【第三章】	「落花」の革新：	119
	呉宓の旧体詩創作と十九世紀のイギリス詩人アーノルド	
	一、時代の新しい音	
	二、「落花詩八首」における呉宓の革新	
	三、イギリス詩人アーノルドの「挽歌」との関わり	
	四、呉宓の詩及び詩論における女性像の変貌	
	結論、呉宓の旧体詩の革新をめぐる評価	
【第四章】	呉宓のヴァレリー受容と一九二〇年代アメリカ：	154
	モダン観と詩の韻律観の選択をめぐる	
	一、中國のヴァレリー受容史における「遺珠」	
	二、『大公報・文學副刊』に登場するヴァレリー：アメリカを經由して	
	三、「モダン」に直面した知識人の危機	
	四、韻律の効用について	
	結論、呉宓によるヴァレリーの中國語譯をいかに捉えるべきか	
【終章】	孤立した近代体験—二十世紀中国における呉宓	190
【参考文献】		205

凡例

- 1、 本論文では原則として日本の常用漢字を使用した。ただし本文中や脚注において中国語原文・原題・固有名詞を引用する際は、繁体字を用いた。
- 2、 本文中にあげる書名や作品名は初出時に日本語訳し、中国語・英語原題を初出時に付記した。二回目以降日本語訳で提示した。
- 3、 文中においてはすべて敬称略とした。
- 4、 本論文の用紙設定は一頁 35 字×35 字=1225 字である。

序章 トランスカルチャーという視野における呉宓

十九世紀末から一九三〇年代頃にかけて、中国の知識人はいかにして言語、国家、文化の境界を越えて西洋と出会ったのか。この問いに対する主流の答えは、新文化運動の主唱者、左翼理論家、中国の「現代派」と欧米諸国との交渉を考察した研究によってもたらされてきた。これらの研究は、二十世紀中国のいわゆる「進歩的知識人」と西洋の知的交流が、生み出されていく過程での見事な色合いを示そうとしている。彼らと西洋の出会いは、政治体制、言語体系、道德倫理観念など多くの変革を中国にもたらした。また両者の交渉は、二〇世紀の進歩的で行動的な性格を表している。未来への希望的見通しから、国家や民族、言語の壁を越えたコスモポリタンになる願望が一部の知識人に芽生えた。これらは、過去によく見られた言説である。しかし、上記のような記述は、西洋と出会った中国の知識人のもう一つのカテゴリーを無視している。このもう一つのカテゴリーの人々と西洋の出会いも、過去の中国とは異なる新しいものを誕生させ、二〇世紀を特徴づける他の要素を映し出すものであった。しかし、その動きは中国では大きな反響を呼ぶことができず、ある種の伏流となったに過ぎない。

進歩的知識人と西洋との交流の考察が研究の中心となってきたのみならず、西洋をめぐる言説も進歩的知識人の声に支配されてきた。新文化運動の主唱者と左翼理論家の物語によれば、「西洋」はブルジョア革命後の近代西洋に始まり、さらなる民主的、科学的、効率的な良い未来へと直線的な進化の軌跡をたどり続ける。彼らが提示した西洋は、自明のこととして受け入れられ、歴史叙述の主流とていった。これは、歴史の「枝葉末節」をはぎ取ったものである。実際には、当時の中国の知識人たちが描いた「西洋」の姿は、多様で多岐にわたっていた。洋務運動期の一八七〇年代以降、特に日清戦争以降、中国が積極的に西洋の知識を取り入れる姿勢に転じ、アメリカ、ヨーロッパ、日本へと異

なる留学の道筋を次々と開いたことで、中国の知識人が西洋の知識と出会う機会も多線的になった。したがって、「西洋」が中国の知識人の目に、それぞれに異なる、時には矛盾したイメージで映し出されたとしても不思議ではない。個々の知識人は、自分こそ「西洋」の全体像を手にはしていると信じていたが、目の前の像がじつは全体の一部に過ぎないことに気づいていた知識人は、当時は少なかった。西洋の歴史を俯瞰的に理解している者か、断片的「西洋」を自己の目的のために利用することから距離を置いていた者だけが、自らが支持する「西洋」と他の人が支持する「西洋」との間に根本的な違いがあり、その違いの背後にそれぞれの立場があることを認識することができた。本論で取り上げる呉宓は、そのような差異の認識に限りなく近づいた人物の一人だ。

呉宓（一八九四—一九七八）、字は雨生（雨僧とも）、陝西涇陽（現在の咸陽市涇陽県）の人で、一九一七年にアメリカに留学して英語と比較文学を学び、一九二一年に帰国、東南大学・東北大学・清華大学・西南聯合大学などで西洋文学の教授を務めた。一九四九年以降、主に重慶の西南師範大学中国文学科で教鞭をとり、文化大革命で批判を浴び、一九七八年に陝西省で死去した。著書に『呉宓詩集』¹、没後に整理公刊された『呉宓日記』²『呉宓評注顧亭林詩集』³『呉宓詩話』⁴『世界文學史大綱』⁵『紅樓夢新談』⁶等がある。呉宓は、一般に、雑誌『學衡』の中心人物として中国近代文学史に位置づけられる。『學衡』は、胡適・陳独秀らの提唱する白話文学が青年の間に地歩を固めたことと、五四運動を筆頭に学生運動が全国各地に発生したことを背景に、そうした動きに対抗すべく一九二二年に創刊された。呉宓は、『學衡』という場で、新文化運動の知識人が彼らの考える「近代西洋」を手本にして推し進めた倫理道德革命、

¹ 『呉宓詩集』、中華書局、一九三五年（中國國家圖書館數字化資源）。呉學昭整理本（商務印書館、二〇〇四年）は一九七三年までの作品を補う。

² 『呉宓日記』（十冊）、生活・讀書・新知三聯書店、一九九八年。『呉宓日記續編』（十冊）、生活・讀書・新知三聯書店、二〇〇六年。

³ 『呉宓評注顧亭林詩集』、人民文學出版社、二〇一二年。

⁴ 『呉宓詩話』、商務印書館、二〇〇五年。

⁵ 『世界文學史大綱』、商務印書館、二〇二〇年。

⁶ 『紅樓夢新談』、人民文學出版社、二〇二一年。

家族革命、国語統一運動と白話文学などに反対している。そのために、アメリカの思想家アーヴィング・バビット (Irving Babbitt 一八六五～一九三三) が提唱したニュー・ヒューマニズムという声を中国に紹介することで、呉宓は、当時中国で起こっていた文化革命の偏向を正そうとしていた。呉宓にとって、西洋の内部にあるこの異質な声は、当時の中国の新文化運動の主唱者とその信奉者が完全に見落とすか無視するかしていたものであった。呉宓は、自分が信奉するニュー・ヒューマニズム (New Humanism、新人文主義とも訳す) がもたらす「西洋」像と、新文化運動の齎した「西洋」像の間に大きな違いがあることを十分に認識していた。しかし、呉宓の紹介は成功せず、彼は生涯にわたって居場所のない寂寥を感じることになる。

本論は、一九二〇年代中国における呉宓と西洋の出会いの詳細を明らかにし、呉宓が一九二〇年代のアメリカ文化を通して西洋を理解し、翻訳活動や創作活動に取り組み、当時新文化運動が主流だった中国文壇に異質な声を注入したことを、文化越境 (transcultural studies) の視点から検証している。

本論で中心的に扱うのは、アメリカ留学から一九二〇年代後半までの呉宓の読書体験と文学・文化的実践である。呉宓が四年間滞在したアメリカは、文化が劇的に変化している時期にあった。ヨーロッパで勃興しつつあったモダニズムの新大陸への浸透が進んだことで、それまでプロテスタンティズムの倫理に支配されていたアメリカ文化はより多元的になり、同時に新旧対立をはらんでいた。一九一八年に終わった第一次世界大戦の惨禍は、ヨーロッパ全体を揺るがしつつあったが、呉宓のアメリカ滞在中もアメリカ社会の文化的変容の底流としてすでに存在した。一九二〇年代の欧米知的世界の課題は、ヨーロッパでの戦争に端を発した合理主義、科学主義などへの懐疑への対応であったと言える。アメリカ留学期の思想的体験と読書経験は、後に呉宓が何度も立ち戻る原点、文化資源となった。帰国後の一九二〇年代の文学・文化的実践においても、呉宓はアメリカ思想の最新動向を常に追跡する姿勢を示し、そのフィルターを通して西洋思想全体への理解を深めていった。同時に、呉宓は『學衡』や『大公報・文學副刊』の編集、西洋の文学や思想の翻訳、古典詩の創作や詩論の展

開などにあたって、中国国内の文化的論争に参加し、中国文芸圏の主流を批判する。

吳宓の西洋との出会いは、やがて雑種 (hybridity) 的な性格を持つ果実を結ぶことになる。その要点を示せば、アメリカ人文的・学術的散文に基づく、『新青年』とは異なる論説文体を作り上げたこと、西洋古典芸術への審美眼を当時の中国の現代芸術に対する批判的武器として用いたこと、古典詩の形式を用いた創作に中国と西洋の「現代人」としての共通体験を入れたこと、十七ー二〇世紀の西洋詩論を引用して独自の詩論を展開したことなど、いずれも西洋の理論的資源に基づいた、しかも中国独自の文脈に応じた吳宓の実践を示すものである。

しかし、吳宓が雑誌『學衡』の中心人物として文壇に現れた直後、魯迅に代表される新文化陣営から「復古主義者」のレッテルを貼られることになった。そのため、吳宓が西洋の知識に精通していること、五四運動の主潮とは異なる「もう一つの新文化」を中国に紹介すべきだという彼の考えは、長らく隠蔽され続けてきた。近年の吳宓研究においては再評価がすすみ、「復古主義者」の装いを解かれて、第一次世界大戦後の世界的な反進歩主義の流れに同調する「文化的保守主義者」として描かれ、その「もう一つの新文化」の主張が再評価されている。が、既存の研究は、吳宓と西洋の関係を、吳宓の西洋近代文明への抵抗として描く傾向がある。この西洋の衝撃と中国反応という研究モデル (ウェスタン=インパクト) は、国家の境界線や民族の区別に基づく二十世紀初頭以来の均質な「文化」概念に制約される傾向が強く、二十世紀文化の transculturality、特に吳宓の文学・文化的実践に露呈する transculturality を無視してきた。

本論では、吳宓が近代西洋と「出会った」ことを強調する。吳宓は西洋文化に反対する「復古主義者」ではなく、近代西洋と対抗する関係にあったわけでもない。いわゆる「出会った」は、吳宓と近代西洋のダイナミックな相互関係に重きを置いている。近代西洋と「出会った」過程で、吳宓は次第に西洋モダン的な状況を認識し、それを同時代の中国の知識人の状況に置き換えて理解す

るようになった。本論では、二十世紀の知識人を認識する上で、ヨーロッパ中心主義に基づいた単一の西洋モダニティという視点を突破し、吳宓と近代西洋の切り離せない関係を transcultural studies の視点から照らし出すことを試みている。Transcultural studies に関しては、本章「四、本論の方法論」でとりあげる。

一、吳宓の文壇デビュー：魯迅による『學衡』批判の「張冠李戴」

吳宓は、雑誌『學衡』の創刊、そして魯迅をはじめとする「新文化陣営」の同誌批判によって中国文壇にデビューすることになる。一九二一年八月、アメリカでの学業を終えて帰国した吳宓は、南京高等師範学校から改組されたばかりの国立東南大学の英語英文学科教授となり、学生の教育を行いながら、東南大学の同志である梅光迪（一八九〇－一九四五）、胡先驌（一八九四－一九六八）、劉伯明（一八八七－一九二三）、柳詒徵（一八八〇－一九五六）らとともに雑誌『學衡』を創刊した。

『學衡』は、上海の中華書局が十六開（B5 に相当）サイズで印刷、販売した月刊誌で、一九二二年一月に創刊され、一九三三年に七十九号で廃刊となった。『學衡』の構想は、当時、白話の作品を主軸に掲載していた『新青年』『新潮』『小説月報』などの雑誌に対抗しようとして梅光迪が提案したものである。創刊号には柳詒徵の発刊の辞（「弁言」）があり、「中西の先哲の精言を述べ、学問を翼賛し、世界の名著の共通点を分析し、思想を伝える。籀繹の作にはかならず雅なる文字を選び、もって文をたっとくせり、冷静に語ってあざけりのしることなく、世俗を培う」⁷という同人たちの意図を述べる。雑誌の趣旨は「学問を究明し、真理を明らかにする。国粹を明らかにし、新しい知を取り入れる。中立的な立場で批評の職務を遂行する。偏ることなく党派も作らず、

⁷ 「弁言」：「誦述中西先哲之精言以翼學，解析世宙名著之共性以郵思。籀繹之作必趨雅音以崇文，平心而言不事嫚罵以培俗。」『學衡』第一号、一九二二年一月。

極端にはならず時流にも流されない」⁸であった。各号には、口絵（「挿畫」）に始まり、論説（「通論」）、学研究（「述學」）、文学（「文苑」）を基本に、号によっては雑報（「雜俎」）、書評、附録といった欄が設けられている。雑誌創刊以来、社会・政治・文化・思想評論、内外の重要著作の考証・研究、古典詩詞、外国文学の典雅で洗練された翻訳など、すべて文言によって書かれている。主な寄稿者は、吳宓、梅光迪、胡先驕、蕭純錦、繆鳳林、邵祖平などである。創刊後、一九二三年には胡先驕、一九二四年には梅光迪が相次いで渡米したため、吳宓は原稿の取りまとめ、出版社との連絡、雑誌発送、資金調達⁹など、編集業務のほとんどを引き受けることになった。同誌は当初一五〇部印刷され、同人や寄稿者に配布されたほか、定価で販売されているが、一号あたりの実売部数は不明である。やがて『學衡』六十号（一九二六年十二月）をもって、中華書局は販売不振を理由に発行の継続を拒否した。一年間の休刊後、吳宓の努力で隔月刊に変更されたものの、一年後にまた休刊となった（一九二九年十一月の七十二号まで発行）。ついで一九三一年から一九三三年七月に七十三号から七十九号まで発行され、吳宓の渡欧などにより不定期刊であった。八十号からは繆鳳林の編で南京鍾山書局から発行予定と七十九号の「學衡雜誌社啓事」にいう。ただ、実際には終刊したようである。『學衡』はあまり売れなかったと推測されるが、吳宓は「日本の漢学者、中国に在留する欧米人や英語の読者から注目されている」¹⁰と回想している。創刊号から七十九号までは、一九九九年に江蘇古籍出版社から影印出版された。

『學衡』の売れ行きが悪かったのは、創刊時に新文化陣営に攻撃されたこと

⁸ 「學衡雜誌簡章 宗旨」：「論究學術，闡求真理。昌明國粹，融化新知。以中正之眼光，行批評之職事。無偏無黨，不激不隨。」『學衡』第一号、一九二二年一月。

⁹ 「《學衡》雜誌本無經費。社員亦毫無捐助。自始至終（1921-1933），所有辦大小事，需用之款，以及每次開會之茶點費，紙張筆墨，尤其郵費，全由宓出錢給付」、『吳宓自編年譜』、生活・讀書・新知三聯書店、一九九五年、二三五頁。

¹⁰ 『吳宓自編年譜』、生活・讀書・新知三聯書店、一九九五年、二三六、二四一頁。

と関係しているだろう。『學衡』創刊号に掲載された胡先驕の「評『嘗試集』」と梅光迪の「評提唱新文化運動者」は、『學衡』同人によって掲げられた白話詩反対、「新文化運動」反対の最初の旗印であった。これに対する新文化陣営は、茅盾が率いる「文學研究会」、魯迅に代表される「北大派」、『時事新報・學燈』を機関紙とする「研究系」、『民國日報』を機関紙とする「国民党派」であった（「北大派」「研究系」については、本章（三）の2を参照）。これら各陣営は、周作人¹¹、魯迅¹²、費覺天¹³の論評を掲載した上海の『晨報副刊』から、茅盾ら¹⁴の辛辣な批判を載せた『民國日報・覺悟』や『文學旬刊』まで、創刊したばかりの『學衡』に対して組織的と言えるほどの攻撃¹⁵を行った。

これらの攻撃のうち、魯迅の「估『學衡』」は一足早く書かれており、その辛辣な風格と具象的な描写から、「估『學衡』」で描かれた『學衡』同人像は、以後『學衡』といえはほぼ最初に思い浮かぶイメージを形づくった。魯迅は、學衡派を「聚寶之門」¹⁶のあたりに聚まっている、何個かのニセの骨董から出ているニセの毫光にすぎない¹⁷と呼び、「大いに国学をふりまわしながら、

¹¹ 周作人（式芬）「『評嘗試集』匡謬」、『晨報副刊』、一九二二年二月四日。

¹² 魯迅（風声）「估『學衡』」、『晨報副刊』、一九二二年二月九日。魯迅（風声）「『一是之學說』」、『晨報副刊』、一九二二年十一月三日。両方とも後に『熱風』（北新書局、一九二五年）に収録。

¹³ 費覺天「請問“學衡”記者」、『晨報副刊』、一九二二年三月三十日。

¹⁴ 茅盾（雲生）「梅光迪底矛與梅光迪底盾」、『民國日報・覺悟』、一九二二年一月十三日。茅盾（郎損）「評梅光迪之所評」、『文學旬刊』、一九二二年二月二十一日。

¹⁵ 茅盾が残した書簡から、創刊時の『學衡』は「新文化陣営」による組織的な攻撃を受けたことがわかる。茅盾は、立場をわきまえない若者が『學衡』の説に耳を傾けないように、『學衡』が出版間もないうちに反論したほうがよいと考えた。茅盾「致周作人」：「但是如今《學衡》初出，若不乘次稍稍辯論，又恐“扶得東來西又倒”的青年先入了這些話；所以趕緊訂正他們，又很重要。《學燈》本可多主張些，但如今主其事者極怕得罪人，沒法；單靠在《覺悟》發表，有些人對於《覺悟》有偏見（不知何故，或許因為是國民黨機關報的緣故），加之上海方面作文的人亦少。《晨報附刊》連日幾篇非常的好，我想法要把來請《覺悟》轉載一下。」『茅盾全集 第三十七卷・書信一集』、黄山書社、二〇一四年、五十二頁。瞿駿「再思學衡」（『讀書』、二〇二〇年第五期、一四二—一四九頁）を参照。

¹⁶ 中華門の古称は聚宝門である。

¹⁷ 「聚在“聚寶之門”左近的幾個假古董所放的假毫光」魯迅「估『學衡』」。

書くものは古文の体をなしていない」¹⁸としている。また、「古文の表現にも通ぜぬ人でも国粹の知己だとなると、国粹自身は、いよいよ人前にも出るのも恥ずかしいということになろう。人を「衡」ったのはいいが、結果は、自分自身がいかにか軽いかを「衡」ってみせることになっただけで、新文化にはなんの傷も与えることなく、国粹にもほど遠いものにおわったのである。」¹⁹と批判している。

魯迅の「估『學衡』」は、「国学」と「国粹」という二つのキーワードを軸にしており、当時の他の『學衡』批判とは一線を画する論を展開している。例えば、茅盾は梅光迪を「アメリカで金に蝕まれた「洋翰林」」²⁰と呼び、周作人は胡先驥が西洋文学理論を多く引用するよう見えるが実際は理解不足で矛盾している²¹と指摘し、胡適も胡先驥が多くの西洋文学者を権威づけに乱用して白話詩を攻撃している²²と強調した。『學衡』同人たちが留学を背景に持つことが知られていなかったわけではない。それでは、なぜ魯迅は「国学」「国粹」の側面を強調したのだろうか。これと『學衡』の自己評価に齟齬はないか。魯迅の論評は、その後、『學衡』の捉えられ方にどのような影響を与えたのだろうか。

魯迅が「估『學衡』」の中で『學衡』の同人を「ニセの骨董」と呼んでいるのは、この時期、中国で「国学熱」が一気に高まったことへの警戒心からであ

¹⁸ 「雖然張皇國學，筆下卻未免欠亨」魯迅「估『學衡』」。

¹⁹ 「倘使字句未通的人也算在國粹的知己，則國粹更要慚惶煞人！「衡」了一頓，僅僅「衡」出了自己的銖兩來，于新文化無傷，於國粹也差得遠。」魯迅「估『學衡』」。

²⁰ 「在美國中了「金錢毒」的洋翰林先生」茅盾（雲生）「梅光迪底矛與梅光迪底盾」。

²¹ 周作人（式芬）「評嘗試集」匡謬」。

²² 胡適は『嘗試集 増訂四版』の序文で、「ジョゼフ・アディソン、ジョゼフ・アディソン、トマス・グレイ、コールリッジを引用して新詩運動を攻撃する」行為が、「詩云子曰」のような陳腐で無駄な論理であることを言っている。ジョゼフ・アディソン、ジョゼフ・アディソン、トマス・グレイ、コールリッジなどは、胡先驥が「評「嘗試集」」で何度も引用している文學理論家そのものである。『胡適文集（九）』、北京大學出版社、一九九八年、九十一—九十三頁。

ろうと思われ、同時期のほかの雑文には同様の批判が散見される。同年九月に書かれた魯迅「以震其艱深」²³では、上海租界の偽「国学家」である李涵秋を批判し、「国学家」を名乗りながら「人に通じる文章を書くことができない」と指摘した。これは、彼の『學衡』批判とほぼ同じである。さらに「所謂『國學』」では、魯迅は当時にわかに成り上がった「国学家」たちのいわゆる「国学」を「一つは、商人と遺老たちが何十冊かの古書の複製本をつくって金もうけをしたことであり、もう一つは外国租界に住む文豪たちが、またまた何篇かの鴛鴦蝴蝶体の小説を書いて出版したことである」²⁴とまとめた。そして、彼らのいわゆる「国学」を「誤字はつぎつぎに出てくるし、いたるところ、句読点の付け誤りの連続で、まるきり青年をおもちゃにするようなものだ」²⁵と激しく批判している。魯迅は、『學衡』批判の延長線上で吳宓に対して書いた『一是之學說』で、再び吳宓と「国学」の関係を攻撃の対象とし、『學衡』『史地學報』『湘君』などの出版物を、『長青』『紅』『快活』『礼拝六』などの鴛鴦蝴蝶派が経営した通俗文学雑誌と同じカテゴリーに位置づけた。一九二五年、上記の文章を集めた『熱風』の「題記」で、魯迅は、これらの雑文は「たいてい上海のいわゆる「国学家」に対して書いたものだ。どういうわけが知らぬが、そのころ突然、大勢の人たちが、そろって国学者をもって自任し始めたのである」²⁶と述べている。『熱風』の「題記」から、この時期に魯迅が「国学」ブームに向けて書いた一連の雑文の中で、「估『學衡』」とそれに続く『一是之學說』の位置づけが見えてくるのではないだろうか。

しかし、そうなると、なぜ『學衡』は古書の復刻で金をもうけている上海の

²³ 魯迅（某生者）「以震其艱深」、『晨報副刊』、一九二二年九月二十日。後に『熱風』に収録。

²⁴ 「一是商人遺老們翻印了几十部舊書賺錢，二是洋場上的文豪又做了几篇鴛鴦蝴蝶体小説出版。」魯迅（某生者）「所謂『國學』」、『晨報副刊』、一九二二年十月四日。後に『熱風』に収録。

²⁵ 「然而錯字迭出，破句連篇（用的并不是新式圈點），簡直是拿少年來開玩笑。」魯迅「所謂『國學』」。

²⁶ 「大抵對於上海之所謂“國學家”而發，不知怎的那時忽而有許多人都自命為國學家了。」魯迅「熱風・題記」、『熱風』。

商人と遺老、また鴛鴦蝴蝶派の出版物と同列に挙げられているのかという疑問が湧いてくる。一つ考えられるのは、『學衡』が上海の中華書局の出版物であることから、魯迅が「上海の国学家」と勘違いしたため、この「張冠李戴」を生んだことである。もしくは、さらに広い視野で見れば、魯迅の『學衡』批判は、長期にわたる「革命」の未完成に対する失望の延長線上にあり、時代が進んでいるにも関わらず幾度も仕掛けられる「復古」の逆流に対する反発であったとも考えられる。魯迅や錢玄同の世代にとって、一九一一年の辛亥革命と一九一二年の中華民国建国は希望をもたらしたが、袁世凱の第二革命弾圧や皇帝即位、張勳の復辟事件、孔教会の運動などが相次いだ一九二〇年代では、「国学」を誇示し「国粹」を吹聴する行為は、革命の成果の崩壊や復古の再発につながるものとして、逆流とみなされる。魯迅は『熱風』の題記の中で、こうした「逆流」の根源を、『新青年』が四方八方から攻撃を受けていた一九一八年から一九一九年にかけての「保存國粹」まで遡り、魯迅が「題記」を書いた一九二五年までその流れを断ち切ることができなかつたと述べている。国民が「復古」を求める姿は、時代を超越したものを感じさせ、なかなか根源を絶つことができない。しかし一方で、一九二二年頃の魯迅の「国学」批判は、『學衡』、上海の商人や遺老、鴛鴦蝴蝶派における「国学」の素人臭さを示している。『學衡』は、時代に逆行するだけでなく、字句にも通ぜぬ偽の骨董品でもあるのだ、という二重の恥辱の柱に磔にされた。

雑誌『學衡』は、「国粹を發達させる」ことを趣旨とし、中国と西洋の先哲の優れた学問の両方を取り入れると自負していた。「国学」はその一環である以上、魯迅による批判は問題にならない。しかし、実際には、『學衡』同人と魯迅の間には、「国学」という概念の理解のズレ、「国学」をどう究明すべきかという方法論の理解のズレ、中国の文化状況の理解のズレが潜んでいる。

吳宓らより十年ほど早く生まれ、中国の伝統的教育でより完全な訓練を受けていた魯迅にとって、「国学」の習熟の判断基準は吳宓や梅光迪よりはるかに高い。吳宓と梅光迪がアメリカで受けた学問的訓練は西洋文学に集中し、胡先驕は古典詩詞に通じていたが専門は植物学であった。『學衡』同人の中で柳詒

徴だけが伝統的学問に造詣が深いが、章炳麟、魯迅、錢玄同には及ばなかっただろう。魯迅らにとって、「国学」は自らが意図的に距離を置いた伝統的学問に過ぎず、自分たちに手のつけられない対象ではなかった。そのため、吳宓らの「国学」指向は、魯迅らには門外漢の趣味としか映らなかった。それに対して、吳宓らにとって、西洋で身につけた専門的な学問の訓練を中国の知的遺産の整理や研究に応用することこそ「国学」であった。つまり「国学」という概念に対する魯迅と吳宓の認識にはかなりの差がある。こうした「国学」概念の多岐性は、清末から一九三〇、四十年代にかけての「国学」をめぐる知的議論の相次ぐ波と出版物の隆盛によってたどることができる²⁷。

一方、吳宓などの『學衡』同人は、当時の中国国内の「国学」の状況に対して魯迅らとは正反対の認識を持っていた。吳宓らから見れば、一九二二年の中国はすでに新文化運動者の手に落ちていた。清代末期に言文一致をめざして始まった国語運動は、一九一七年から一九一八年にかけて、白話文学革命と合流し、かつてない勢いで進展しつつあった。一九一七年と一九一九年には、教育部がそれぞれ「読書統一会」と「國語統一籌備会」を設立した。一九二〇年に国語講習所が設立され、小学校の「国文科」が「国語科」に変更されたことは、国民教育領域における文言廃止の最初の成功を示している。一九一九年から一九二〇年にかけてまだアメリカにいた吳宓は、国粹として存在している「国文」の喪失の危機に深く心を痛めていた。したがって、『學衡』同人による白話文批判や、典雅で簡潔な文言での執筆にこだわったのは、何よりもまず、当時の中国の言語状況に狙いをつけたものであった。これは、吳宓らの視点で書かれた歴史である。

しかし、歴史を綴る権利は、新文化運動者の手にしっかりと握られていた。『學衡』が休刊して二年後の一九三五年、新文化陣営がその「勝利者」の歴史である『新文學大系：文學論争集』を執筆していた際、鄭振鐸は『學衡』を

²⁷ 羅志田『國家與學術：清季民初關於“國學”的思想論争』（生活・讀書・新知三聯書店、二〇〇三年）、李凡「現代國學的發生與走向——以晚清民國（1901-1937）國學類學術期刊的刊載內容為中心」（中國芸術研究院博士學位論文、二〇一八年）などを参照。

「復古派」と呼び、『學衡』の同人が「南京の東南大學で教壇に立ち、まるで北京大学と対抗の形勢を形成するように」と言い、「道德を守る熱意」に突き動かされた林紓とは異なり、彼らは「古典派の立場から発言し」、「後ろ盾として多くの西洋の文芸理論を借りた」と述べた。このような叙述の中で、『學衡』の逆流性、南北兩大学の対抗関係、『學衡』と西洋の関係などのイメージがほぼ確立された。王瑤は一九五三年の著書『中國新文學史稿』で、『學衡』を「封建文化と買弁文學の結合の標準的代表者」²⁸と評している。そして一九六〇年代以降の『學衡』評価は、魯迅の「国学」の視点と鄭振鐸の「復古派」の呼び方を受け継いだ。『學衡』と欧米學術との関係についての鄭の言及は完全に弱められた。例えば、蔡師聖は『學衡』を「封建的で復古派」と呼んでいる²⁹。耿雲志は『學衡』を「新思想、新文化に反対し、復古の逆流を唱えた」³⁰と述べている。上記の魯迅や胡適、創造社などの「新文化運動陣営」研究において、『學衡』は基本的に「進歩」、「革新」の対極に位置するものとして登場している。

確かに、吳宓と雑誌『學衡』の運命は強く結ばれている。生涯にわたって吳宓は複数の雑誌を編集した³¹が、文壇への進出は『學衡』が初めてであり³²、『學衡』に最も心血を注いだ。また、『學衡』は、その編集方針や原稿の選定

²⁸ 「……這些人都是留學生出身，是標準的封建文化与買辦文學相結合的代表，很能引西方典籍來『護聖衛道』」王瑤『中國新文學史稿』、開明書店、一九五一年、三十五頁。

²⁹ 蔡師聖「對於早期創造社文學主張的幾點理解」、廈門大學學報（哲學社會科學版）、一九六四年四月。

³⁰ 「反對新思想、新文化，鼓吹復古逆流」耿雲志「胡適與“五四”時期的新文化運動」、『歷史研究』、一九七九年十月。

³¹ 例を挙げると、『陝西雜誌』、『乾報』、『民心週報』、『武漢日報・文學副刊』などがある。呂明濤「吳宓的報刊編輯生涯」（『出版史料』、二〇〇三年第一期、七〇—七六頁）を参照。

³² 一九二七年、中華書局が『學衡』の出版を継続しないことを決めたとき、吳宓は「『學衡』は私の仕事であり、人々は『學衡』で私を知っている。だから、私はどんな困難にも耐えて、『學衡』を途絶えさせないように、あらゆる努力をしなければならない（《學衡》為我之事業，人之知我以《學衡》。故當冒万難而竭死力，继续辦理，不使停刊）」と言っている。『吳宓日記（第三冊）』（生活・讀書・新知三聯書店、一九九八年、四一九頁）を参照。

において、吳宓の影響を最も強く受けている。その結果、『學衡』が受けた攻撃により、吳宓は「偽の国学家」、「復古主義者」、「逆流」といったレッテルを半世紀にわたって貼られることになった。これのレッテルの当否を反省するとき、まずすべきことは魯迅が仕掛けた「国学」という認識の限界から脱却することである。例えば、一九四八年に朱英誕は、吳宓はアメリカで留学生活を送り、中国の伝統的哲学の精神を十分に理解し受け入れることは容易ではなかっただろうと述べつつ、吳宓による韻律の機能に関するヴァレリーの著作の翻訳、アーノルドに関する論文、シェイクスピアの生涯に関する論述などは、新文学の正統派にも比類ないほどの欧米学術の造詣を示す場合があることを指摘している。³³

まとめれば、吳宓は「国学家」ではなく、国学、国故、道德倫理、礼教、詩文などに関する見解は、純粹な中国の知的文脈の中で展開されたものではない。アメリカで受けた教育が、こうした問題に対する吳宓の考えを形成する上で重要な役割を果たした。当時の中国の急進的な文化改革者や革命家と対立するがゆえに旧弊に見える彼の見解の中には、西洋から新しく学んだ思想資源も含まれており、明らかに再検討が必要であろう。例えば、吳宓はアーノルドやバビットの思想に基づいて、無政府主義や民衆主義に反対している。吳宓は孔子を尊敬し、ギリシャ哲学のプラトンやキリスト教の角度から、孔子の權威の打倒に反対した。彼が中国の伝統的な礼教の破壊に賛成しないのは、西洋の自由主義的な家族モデルや恋愛モデルと中国の制度とを比較した上で、初めて中国の礼教が良いという判断を下したからである。

魯迅が吳宓にかぶせた「国学家」の「帽子」よりも、西洋風のポーターハットを好んでかぶっていたこと（図一）から、吳宓を理解するのが最適だろう。また、吳宓が清朝の読書人風の長衫（図二）、西洋の装いやマナーに通じた紳士風のきちんとしたスーツ（図三）の両方を着ていたことは、残された写真から明らかである。カメラに向かい、吳宓も文化の枠を超えた自己イメージを披

³³ 朱英誕「吳宓小識」、『華北日報・副刊』第六七〇期、一九四八年。李繼凱、劉瑞春編『解析吳宓』（社会科学文獻出版社、二〇〇一年）に収録。

露している。



図一



図二



図三

出典：『吳宓日記』(1)

出典：『吳宓日記』(1)

出典：『吳宓詩集』(1935)

二、吳宓と一九二〇年代のアメリカ文化

吳宓は、文化の越境が再び盛んになった二十世紀初期の中国で、多くの知識人と同様に、学問に志す上で重要な段階を海外で過ごすことになった。吳宓がアメリカに留学した四年間（一九一七—一九二一）は、一九一八年を境に前後二つの時期に分けられる。これは、吳宓がこの年にヴァージニア大学からハーバード大学に転学したことだけでなく、第一次世界大戦の終結と重なるためである。吳宓の転機は第一次世界大戦とは直接関係ないが、戦争の空前の惨禍とそれに伴う西洋の知的世界への衝撃は、一九二〇年代を通じてアメリカ文化、西洋文化に浸透する時代の底流であり、吳宓のアメリカ文化、西洋文化の認識そのものを根底的に形作ることになった。以下、吳宓とアメリカ文化の関係について、簡単に紹介しておきたい。

一九一七年、北京の清華学校³⁴を卒業した吳宓はアメリカに渡った。一九一

³⁴一九〇九年、清政府は北京に留米學生の選抜と派遣の準備を行う「遊美學務處」と、渡米前の留學生の研修を行う「遊美肄業館」を設置し、一九一一年に「清華學堂」と改称、一九一二年辛亥革命後に「清華學校」と改称された。吳宓は一九一一年から一九一七年まで清華學校で過ごした。清華大學校史編寫組（編著）『清華大學校史稿』、中華書局、一九八一年。清華大學校史研究室（編）『清華大學史料選編（第一卷）清華學校時期：1911-1928』、清華大學

七年から一九一八年にかけて、吳宓はヴァージニア大学（University of Virginia）で文学（Literature）を専攻し、これが彼の最初のアメリカ留学生活となった。ヴァージニア大学は、米国南東部のヴァージニア州シャーロットツビル（Charlottesville）にある公立の研究型大学で、一八一九年に当時の大統領であるジェファソン（Thomas Jefferson 一七四三—一八二六）によって設立された。ジェファソンの理念は、公的支援のもとで、宗教的教義から完全に解放され、よりリベラルで近代的な高等教育機関を作ることであった。他の大学ではまだ医学、法律、宗教の三つの専攻しか認められていなかった時代に、ヴァージニア大学は天文学、建築学、哲学、政治学など多様な分野に専攻を設置することを認めた米国初の大学である。南北戦争の頃には、ヴァージニア大学は全米でハーバード大学に次ぐ学生数、教員数を誇るアメリカ南部最大の大学になっていた。しかし、ヴァージニア大学は、奴隷制を支持する保守的な大学でもあった。これは、吳宓の在学中の経験と印象とも重なる。例えば吳宓は、ハーバード大学と比較して、「ヴァージニア大学は道徳的気風がよく、文学の評価基準が高く、カリキュラムが充実しており、教授法も洗練されている」³⁵と主張した。吳宓の記述によれば、ヴァージニア大学は地方の保守的な文化に影響され、女性の入学を認めないという議決をしたという。吳宓がヴァージニア大学で過ごした一年間は、学業を全うする以外ではローカルな人や中国人以外の大学生との交流が盛んだった唯一の時期であり、ヴァージニア地方の礼儀正しく道徳的なホームステイ環境と勤勉な学生たちによって、彼のアメリカに対する第一印象が作られた。

吳宓のアメリカ留学の第二期は、梅光迪と出会い、彼の紹介でハーバード大学の仏文学・比較文学の教授であるバビットに師事するため、ハーバード大学に転学したところから始まる。ハーバード大学で学んだ三年間、吳宓に影響を与えた中で最も重要なのは、「二十世紀初頭にバビットの指導のもとに生まれ、

出版社、一九九一年。

³⁵ 「該大學之道徳風氣好，文學標準高，課程內容充實，而教學方法精細。」『吳宓自編年譜』、一七五頁。

二〇年代末に最も隆盛を極め、世界大恐慌の時代に姿を消したアメリカ批評の一派」³⁶の「ニュー・ヒューマニズム」であった。

ニュー・ヒューマニズムは、まず何よりも、バビット自身が経験した、ハーバード大学をはじめとするニューイングランドで最も伝統ある教育機関における古典的リベラル・アーツ教育の喪失と関連していた。一八七〇年代に始まったハーバード大学の教育改革では、科学、現代語、歴史、政治経済などのカリキュラムが設置され、学生がギリシャ語やラテン語などの古典科目を履修する必要がなくなり、将来進みたい科目を最初から履修する自由選択制に変更された。一九〇八年、バビットはその最初の著作『文学とアメリカ大学 *Literature and the American College*』において、古典教育の伝統が廃れ、ドイツの科学実証主義の効率追求に倣うことを目指し、自由な時間が捨てられたことに不満を持ち、ヒューマニズム教育の提唱を始めた。ヒューマニズム教育の必要性を訴えると同時に、バビットはその著作において、人類全体を向上させる計画を持つ人道主義者 (humanitarian) と、個人の完成に関心があるヒューマニスト (humanist) の違いを明らかにしている。またヒューマニストは、人道主義者と同じように「同情は大いに認めるが、判断によって抑制され、和らげられることを主張するのである」³⁷とバビットは提起する。その後、『新ラオコーン *The New Laokoön*』(一九一〇)、『ルソーとロマン主義 *Rousseau and Romanticism*』(一九一九)などの著作で、バビットは、ル

³⁶ “...the New Humanism, a school of American criticism which arose toward the beginning of the century under Babbitt leadership, reached its greatest flourishing near the end of the twenties, and disappeared during the Great Depression.” Duggan, Francis X. 1965. “The *Nation's* Conservative Editor.” *Nation*, Vol. 200, Issue 10 (August): 248-251.

³⁷ “... the humanist, then, as opposed to the humanitarian, is interested in the perfecting of the individual rather than in schemes for the elevation of mankind as a whole; and although he allows largely for sympathy, he insists that it be disciplined and tempered by judgement.” Babbitt, Irving. 1908. *Literature and The American College: essays in defense of the humanities*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.

ソーに代表されるロマン主義の伝統、束縛を打破して自然に回帰する自己放任や無節度に対する反発として「ニュー・ヒューマニズム」を展開し、より完成度の高い哲学的・文学的批評運動を確立していった。ニュー・ヒューマニズムの倫理観は、人間を合理的で責任をもった理性的な存在として捉え、外からの抑圧から解放されると同時に、内なる法則に服従する「抑制のある自由」を重んじた。バビットは、人間のもつ倫理性の根拠を、キリスト教、東洋哲学、古代ギリシャ文化に見いだそうと努めた。

上記の著作を出版したバビットは、またハーバード大学での教授活動を通じて、多くの弟子や支持者を集めた。なかでも、P・E・モア（Paul Elmer More 一八六七—一九三七）は、当時有力な週刊評論雑誌である『ネイション *The Nation*』の主筆であり、彼のもとで『ネイション』をニュー・ヒューマニズムの代弁の場とし、学界以外の文学批評界に大きな波紋を投げかけた。例えば、バビットの弟子のスチュアート・シャーマン（Stuart P. Sherman 一八八一—一九二六）は、当時のアメリカ文学の軽率さや浅薄さを矯正しようと、多数の文学批評を『ネイション』に載せていった。これらは後に『現代文学について *On Contemporary Literature*』（一九一七年）、『マシュー・アーノルド：彼を知る方法 *Matthew Arnold: How to know him*』（一九一七年）などの文芸評論集に収められ、文芸評論におけるニュー・ヒューマニズム精神の提唱に重要な役割を担った。

バビットが率いるニュー・ヒューマニストたちが立ち向かった二十世紀初頭のアメリカは、近代の道をまっしぐらに進んでいる国であった。工業化、知識の爆発、移民と人口の激増、都市化、領土的拡大（西部開拓）、人種関係の変化、最大の内戦であった南北戦争の余波など、十九世紀の大きな変革が、アメリカの土地ではまだ繰り広げられていた。文化的にも、十九世紀にイギリスと共有されていたヴィクトリア朝文化の核となる価値観が崩壊しつつあった。二十世紀初頭、それまでアングロ・アメリカンのプロテスタントが支配していた強い道徳意識、宗教的敬虔さ、プロテスタンティズムの倫理＝革新主義、男女分離などのヴィクトリア朝文化に加え、ドイツなど他のヨーロッパ諸国の文化

的価値観が輸入され、アメリカ南部や中部ではサブカルチャーが台頭してきた。一九一二年から一九一七年にかけてのアメリカを文化的無垢の時代の終わり、新しいものと古いものが共存する文化的爆発と、ヘンリー・メイ³⁸は表現している。そして、革新主義時代（Progressive Era）の多くの人々がポジティブな気分であったのとは対照的に、バビットらはそんな状況に直面して危機感に包まれた。バビットらが上げた声は、効率性の追求を中心としたドイツの文化的価値観、知的爆発、信仰の喪失がもたらした社会の混乱に対する批判であった。

バビットらが唱えるニュー・ヒューマニズム以外に、この時代のアメリカ文化界では、現代社会に起こった様々な変革に疑問を呈し、現状を維持しようとしたり、古典的精神の再興によって時代の悪弊を正そうとしたりすることが珍しくなかった。例えば、詩の批評の分野では、イマジストを中心とする自由詩に対する J・L・ローウェス（John Livingston Lowes 一八六七—一九四五）らの批評があり、美術の分野では、前衛派の絵画に対するケニヨン・コックス（Kenyon Cox 一八五六—一九一九）らの批評があり、当時の社会領域で唱えられた道徳的解放に対する批判として、K・E・フラートン・ゲロルド（Katharine Elizabeth Fullerton Gerould）らの論評がある。これらの動向は、ニュー・ヒューマニズムとともに、呉宓がアメリカ滞在中に浸った文化的背景の一側面を形成していた。このような文化的傾向は、その後、反動的な（reactionary）保守主義（conservatism）と呼ばれるようになったが、呉宓が留学していた一九一〇—二〇年代のアメリカでは、こうした主張の人々は大学で重要なポストを占め、『ネイション』、『ニューヨーク・イブニング・ポスト *New York Evening Post*』、『アトランティック・マンスリー *The Atlantic Monthly*』などの一流雑誌に記事を掲載し、彼らが主張する思想は、当時の社会・文化問題に対する最新の批判であった。

³⁸ May, Henry Farnham. 1992. *The end of American innocence: a study of the first years of our own time, 1912-1917*, New York: Columbia University Press.

一九二一年、ニュー・ヒューマニズムの基本教義は、バビットのハーバード大学の同僚のルイ・J・A・メルシエ（Louis J. A. Mercier 一八八〇—一九五三）の紹介で、フランスやイギリスにも伝わっており、その影響はさらに拡大した。そのほか、イギリスの現代詩人である T・S・エリオット（T. S. Eliot 一八八八—一九六五）も一時期バビットの主張に近かった。³⁹

バビットの影響力が、一九二〇年代に国境を越えて西洋世界全体に拡大したことについては、一九一八年の第一次世界大戦の終結が果たした役割を考えなければならない。バビットらの近代文明への考察は、アメリカでもヨーロッパ大陸でも様々な反応を呼んだ。バビットの著作は、理性を中心とした近代精神への反省として、アメリカにおける最も重要な哲学思想の一脈として、ヨーロッパ知的世界で迎えられるようになったのである。

一九一八年に第一次世界大戦が終結した時、吳宓と同時期に大学に通っていたアメリカの大学生の多くがヨーロッパ戦線への出征から帰還し、戦争の残酷さを体験し、近代理性の精神に幻滅した後、モダニストとなり、いわゆる「失われた世代 Lost Generation」を形成していた。吳宓の場合は、彼自身の回想によると、学業以外では中国の友人と中国文化の問題について交流する時間が多く、そのためアメリカ人学生と交流し、ヨーロッパでの戦争について彼らの口から直接聞く機会を持たなかったのかもしれない。戦争は吳宓に直接的な影響を与えなかったが、戦後、バビットの理論がより多くのヨーロッパの思想家と結びつき、より大きな知的ネットワークを形成したことは、一九二〇年代後半、吳宓が中国国内で引き続き西洋思想を受け入れるにあたって、重要な入り口となった。

³⁹ Manchester, Frederick Alexander, and Odell Shepard. 1941. *Irving babbitt, Man and Teacher*. New York: G. P. Putnam's sons. Brennan, Stephen C., and Stephen R. Yarbrough. 1987. *Irving Babbitt*. Woodbridge: Twayne Publishers. 福田敬子「ニュー・ヒューマニズム」、『集英社世界文学大事典』、集英社、一九九六年。島田太郎「ニュー・ヒューマニズム」、『日本大百科全書』、小学館、一九九四年。王晴佳「白璧德與「學衡派」——一個比較文化史的研究」、『中央研究院近代史研究所集刊』第三十七期、二〇〇二年六月、四一—九一頁。

呉宓の文学・文化的実践を検討する上で、注目すべきは『學衡』期にバビットなどのニュー・ヒューマニストの思想を翻訳して紹介しただけでなく、一九二〇年代後半に彼がもう一つの出版物『大公報・文芸副刊』で取り組んだ西洋思想・文学の翻訳がより幅広く、数多く行われている点である。呉宓が『大公報・文芸副刊』の編集長を務めた六年間（一九二八—一九三四）には、彼自身あるいは彼の人選による清華大学の学生が翻訳し紹介した西洋思想・文学に関する記事が八十篇⁴⁰余り掲載された。これらの記事は、もはやニュー・ヒューマニズムや古典主義の範囲にとどまらず、世界の思想・文学を歴史的に俯瞰し、かつその最新動向に関心を寄せている。呉宓本人は、アメリカの児童文学、古典文学ではサンスクリット文学や日本の奈良朝漢文学をテーマ別に紹介し、数十カ国の作家の作品を「生誕記念、周年記念、受賞記念」という形で紹介するなど、世界文学史を構築する視野で、各国文学の発展の経緯やその現況をたどっている。また、欧米の同時代の最新の思想動向を紹介することにも力を注いでいる。そこにはヨーロッパの精神的危機を論じたヴァレリー（Paul Valéry 一八七二—一九四五）、西洋文明の衰退を論じたシュペングラー（Oswald Spengler 一八八〇—一九三六）、西洋文明の精神性の闡明に力を注いだベルクソン（Henri Bergson 一八五九—一九四一）、西洋近代文明の病弊を論じたラッセル（Bertrand Arthur William Russell 一八七二—一九七〇）とジュリアン・バンダ（Julien Benda 一八六七—一九五六）やウィンダム・ルイス（Wyndham Lewis 一八八二—一九五七）、また、東西文明の交流と平等性を説いた学者のラインホルト・フリードリヒ・アルフレッド（Reinhold Friedrich Alfred 一八八〇—一九四三）とホーマー・H・ダブス（Homer H. Dubs、一八九二—一九六九）などの名が見られる。この時期の呉宓の西洋思想の翻訳は、一九二〇年代から一九三〇年代にかけての西洋で取り組まれていた、近代文明に対する考察というテーマに集中し、体系化されたアプローチを見いだすことができる。

⁴⁰ 白卓讓「論天津「新記」『大公報・文學副刊』（1926-1937）的文學譯介」（天津師範大學碩士學位論文、2013年3月）を参照。

そして、呉宓の西洋へのまなざしが、一九二〇年代アメリカ文化というフィルターを通していたことを見逃してはならない。古代ギリシャ・ローマなどの古典を愛したのも、ロマン主義を起源とする西洋近代を批判したのも、二十世紀初頭のヨーロッパの最新思潮に関心を持ったのも、バビット、P・E・モア、C・H・グランジェント（Charles Hall Grandgent 一八六二—一九三九）、ケニヨン・コックス（Kenyon Cox 一八五六—一九一九）、ジョン・リビングストン・ローウェス（John Livingston Lowes 一八六七—一九四五）といったアメリカの文化人がきっかけであった。本論第四章で論じるように、フランス象徴主義の系譜を介して中国の新詩人たちがヴァレリーを受容したのとは異なり、呉宓のヴァレリーへの関心は、アメリカで出版されたヴァレリーの英訳版の影響を受け、ヨーロッパの精神的危機に対するビジョンを発見し、またヴァレリーが論じた詩における韻律の役割に焦点を当てたのである。また、彼がピエール・ラッセル（Pierre Lasserre 一八六七—一九三〇）、バンダ、ルイスという西洋近代文明を反省するヨーロッパの系譜を発見したのは、バビットを通してであった。一九二〇年代後半の呉宓のニュー・ヒューマニズムの翻訳は、当時の欧米文学の現状に対するニュー・ヒューマニストの批判と未来への展望に焦点が当てられ⁴¹、そこから呉宓がニュー・ヒューマニズムを通じて広く西欧世界を読み解こうとしていたことがうかがえる。こうしたアメリカ経由の「屈折」を十分に見極めることで、初めてこの異文化交流の実態をつかむことができる。この過程で、最も重要な概念の一つは「西洋」である。呉宓のケースを通して、本論が問いたいのは、「西洋」とは一体何なのか、そして「西洋」はいくつあるのか、である。

二十世紀前半の中国知識人と西洋の出会いを探求する際、過去の研究は、ウェスタン・インパクト論やポストコロニアル理論など、方法論の転換と視点の移行を経てきた。これらは、西洋が二十世紀前半の中国にいかにして影響や

⁴¹ P・E・モアが論じたアメリカの近代文学の新しい動向（「美國現代文學中之新潮流」、『大公報・文學副刊』第二十七期、一九二八年七月九日）やバビットが論じた今後の詩の動向（「白璧德論今後詩之趨勢」、『大公報・文學副刊』第九十七期、一九二九年十一月十一日）などがある。

「近代化」をもたらしたかを探る上で、一定の貢献をしている。しかし、これらはいずれも、中国を西洋文化の影響を一方的に受けて主体性を失った受動的な対象として捉え、また「西洋」を統一的かつ均質な存在として捉えており、「西洋」という概念の見極めにおいて欠落がある。そのため、これから本論で行う吳宓と西洋の出会いに関する考察は、吳宓がなぜ二十世紀二〇・三〇年代の中国で支配的な「西洋」のイメージとは異質な「西洋」のイメージを伝えようとしたのか、その探求を中心に、また一九二〇年代を中心とする中国知識人が西洋と出会った際の豊かな道筋を提示する。

三、先行研究とその問題点

吳宓をめぐる研究は、一九九〇年代以降、主にその文学・文化的実践の価値を再発見する形で、量的に急増し、いくつかの視点の転換を経た。以下では、吳宓に関する数多い研究の中で、本論と密接な関連性があり重要な部分を選び、それらの研究に見られる問題点を含めて整理していく。

1、「文化的保守主義者」像の形成と西洋モダニティの反省

吳宓のイメージ作りにおいて、雑誌『學衡』とそれを中心にしたいわゆる「學衡派」⁴²の文学界・思想界での評価はかなめとなる役割を果たす。一九八〇年代まで、「學衡派」は研究者から「封建的復古主義者」として描かれていたが、一九九〇年代の中国知識界に起こった新風「急進と保守をめぐる思想論争」の中で、中国近代史では、「進歩－反動」モデルが「急進－保守」モデルに置き換えられ、「學衡派」も保守勢力として再定義されるようになった。つ

⁴² 流派としての「學衡派」は成立するかどうか、実際に誰が含まれていたのかについては、さまざまな意見がある。例えば、鄭師渠は、陳寅恪や湯用彤も含めることができると考えている。しかし、この意見に反対する研究者も少なくない。「學衡派」のメンバーとしては、吳宓、梅光迪、胡先驌、柳詒徵、劉伯明が比較的議論の余地のない人物である。

まり保守の価値が認識され、五四時代の急進主義を牽制する文化的な姿勢として再評価された。

一九八九年、鄭大華と楽黛雲は、それぞれ「學衡派」を「文化保守主義」⁴³と「近代保守主義」として提起した。中でも楽黛雲は「世界文化の対話における中国近代保守主義」において、「學衡派」に代表する近代中国の保守主義は、胡適に代表される自由主義（liberalism）、李大釗と陳独秀に代表される急進主義（radicalism）と同様に、中国の文化的啓蒙運動の中で、伝統とどう向き合うか、西洋をどう取り入れるか、新しい文化をどう構築するかという問題に取り組もうとする動きだとした。楽黛雲によれば、「學衡派」は西洋文化を頑なに拒否するそれまでの復古派や保守派とは異なり、欧米の保守主義文化の影響を受け、二十世紀初頭にアメリカで流行したニュー・ヒューマニズムを継承し、急進主義や自由主義を反省したものとしてとらえるべきだという。⁴⁴楽黛雲の研究は、一九八〇年代末期における中国の知識人社会では、近代中国の保守主義としての『學衡』の価値が肯定されるようになったことを示している。あわせて中国の近代保守主義、自由主義、急進主義の三者が、フランス革命後に西洋で生まれたこの三つの思想運動に呼応して形成されたと提起し、アメリカの保守的傾向との関連に學衡派の討論の焦点を置いている。

楽黛雲などの研究によって『學衡』の文化的価値の再検討の基調が定められた後、『學衡』の研究は三つの方向から進められるようになった。

第一は、新文化運動の急進性を正すという『學衡』の主張の価値、中国社会の過激な変革と徹底した西洋化によってもたらされた文化的アイデンティティの危機に対する『學衡』の抵抗の意義を明らかにすることである。「學衡派」は、全面的な西洋化と進化論に反対し、伝統に根ざした革新を主張した。

第二は、『學衡』を同時代の国際的な文脈に関連づけ、その思想的形成の複雑な原因を探り、アメリカのニュー・ヒューマニズムとの関係を把握すること

⁴³ 鄭大華「文化保守主義與“五四”新文化運動」、『北京師範大學學報』、一九八九年六月。

⁴⁴ 楽黛雲「世界文化對話中的中國現代保守主義」、『中國文化』創刊号、一九八九年七月。

である。例えば、沈衛威（『回眸“學衡派”：文化保守主義的現代運命』、人民文學出版社、1999年）、『“學衡派”譜系：歴史與叙事』、江西教育出版社、2007年）、王晴佳（「白璧德與「學衡派」——一個比較文化史的研究」）、段懷清（『白璧德与中國文化』、首都師範大學出版社、2006年）、朱寿桐（『新人文主義的中國影跡』、中國社會科學出版社、2009年）、張源（『從“人文主義”到“保守主義”：《學衡》中的白璧德』、生活・讀書・新知三聯書店、2009年）らの研究により、『學衡』によるニュー・ヒューマニズムの受容が深く研究されるようになった。

第三は、一九七〇年代から八〇年代にかけて欧米で台頭したポストコロニアル理論やオリエンタリズムなどの「西洋中心主義」を反省する方法論に影響され、第一次世界大戦後の西洋近代文明の自省の流れに「學衡派」を位置づけ、中国が「モダニティ」(modernity/「近代性」)を反省する上での『學衡』の価値を再発見することである。「學衡派」は、梁啓超、杜亜泉、梁漱溟といった「東方文化派」の後継者と見なされ（その一員とされることもある⁴⁵）、西洋近代文明につき省察するために、アメリカのニュー・ヒューマニズムの視座から東洋の精神文明を再評価した一派と考えられている。「學衡派」は、ルソーに端を発する、秩序からの過剰な解放が生み出す価値の空白につき洞察し、「新文化運動」の全面的西洋化が西洋近代文明の弊害を持ち込むことを恐れ、「新文化運動」を批判したと考えられている。

例えば、劉禾 (Lydia H. Liu) は『トランスリンガルの実践』⁴⁶で、二十世紀初頭の中国が翻訳を通じて西洋から「モダニティ」をどのように受け取り、あるいは変容させたかを探るとともに、西洋からの「モダニティ」が当時の中国の知識人によってどのように反省されたかを探る章も設けている。劉禾は、學衡派を例にとり、新文化を提唱する知識人に対抗するために、もう一人の西

⁴⁵ 例えば、鄭師渠は『在歐化与國粹之間——學衡派文化思想研究』（北京師範大學出版社、二〇〇一年）の中で、こうした見方を示している。

⁴⁶ Liu, Lydia H. 1995. *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity China, 1900-1937*. Redwood City: Stanford University Press.

洋の権威者バビットを登場させ、単一均質な西洋観を中国の知識人に捨てさせ、中国と西洋との関係に対してより深く考えさせ、彼らの態度を変化させたことを指摘している。劉禾は、単に東洋／西洋を基準にするのではなく、西洋文化に存在する「真」「偽」のうちから「真」の精華のみを中国の「真」と合わせ、「真正の新文化」を創造しようとする學衡派のアプローチが、「モダニティ」批判のもう一つの可能性を示していると指摘している。

史書美 (Shu-mei Shih) は、『モダンの誘惑』⁴⁷において、一九一七年から一九三七年までの半植民地中国におけるモダニズムを、サイードが提起した「オリエンタリズム」とは対照的な「オクシデンタリズム」、すなわち西洋に対する東洋の想像のレンズを通して探求している。史書美も、魯迅、陶晶孫、郭沫若、郁達夫など、「モダンを望む (desiring the modern)」中国のオクシデンタリストを検討するとともに、一九二〇年代から一九三〇年代にかけて中国で起こった「モダンを反省する (rethinking the modern)」文人たちを考察している。史書美は、中国と西洋の素材をもとに普遍的な意義を持つ新たなモダニティを構築する學衡派を含めたオクシデンタリストへの意識的な反省を、一種の「京派」美学と呼んでいる。史書美が、糜名、林徽因、凌叔華らとともに、南京を中心とする學衡派まで「京派」に加え、ネオ伝統主義者 (neotraditionalist) の美学を共有していると主張しているのは注目される。

鄭師渠は、「學衡派」の誕生と第一次世界大戦後の世界的な西洋文明の見直しの動きが密接に関係していることを指摘した。鄭師渠は、ヴァレリーのヨーロッパにおける精神的危機の判断、シュペングラーの西洋文明の衰退の主張、ヨーロッパにおける東洋文化の台頭などのヨーロッパの知的状況や、タゴールの西洋文化による東洋文化の抑圧の認識、日本の西洋文明観の再検討、杜亜泉・梁啓超・梁漱溟らの第一次世界大戦に対する反応などのアジアにおける新しい知的動きを挙げている。鄭師渠によれば、『學衡』の誕生は、前述の西洋

⁴⁷ Shih, Shu-mei. 2001. *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*. Berkeley: University of California Press.

文明への反省から影響を受け、戦後の世界文化における東西対立から対話への動き、すなわち世界文化の多元的発展の認識に基づいて、東西文明の知恵を統合して世界共通の問題を解決しようとする試みを象徴しているという。⁴⁸

劉禾、史書美や鄭師渠の研究では、學衡派と「モダニティ」が一方的な批判関係を呈している。

以上、吳宓の文化的保守者像の構築における『學衡』／「學衡派」の役割を考察してきた。一九九〇年代以降、五四運動や新文化運動の「進歩性」に立脚してきた文学史・思想史の叙述モデルの再考を通じて、『學衡』と西洋文化の関係が見直され、『學衡』の文化実践が「復古」「封建」という観点では評価されなくなり、保守主義の価値が見直されて東西文明の対立という枠組みが解体されつつあると言える。しかし、そこに新文化運動と文化保守主義、「モダニズム」と「反モダニズム」という二項対立的枠組みがなお存在することを注意しておきたい。

2、もう一つの新文化運動

これまで見てきたように、従来の學衡派研究には、北と南の二分法、新文化運動派對學衡派、進歩主義對文化保守主義という二項対立の枠組みを研究者がフェティッシュ化する傾向があった。二十世紀初頭における中国の学問の流派や地域の分けを論じる際、北と南の学風の違いをもとに、北京大学と東南大学の学問の伝統を構築し、それによって「北—『新青年』」の進歩性に比して「南—『學衡』」の保守性を定義することが多い。「南北対立」「南北の学問的分裂」といった語り方は、一九二〇年代から三〇年代にかけて學衡派や新文化者の間で生まれ、近代中国学術史の流れへの考察にも継承されて、現在まで続

⁴⁸ 注(45)前掲書。

いている⁴⁹。しかし、新文化運動における東南地方の役割⁵⁰及び一九二〇年代後半における文化の発信地移動のもと、南北の学者が互いに浸透している実情が多くの研究で明らかにされつつあり⁵¹、二項対立の枠組みの問題点が浮かび上がってきた。

そこで近年は、南北の二分法に代わって、「もう一つの新文化運動」という論述モデルが研究者の間で有力視されている。「もう一つの新文化運動」のモデルは、いくつかの新しい方向性を示している。まず、北京大学の学生や教師、雑誌『新青年』のみに焦点を当てて新文化運動を検討するという、これまでの単一視点が変わってきた。「北大派」のほか、梁啓超⁵²と張東蓀⁵³などの「研究系」も新文化運動との関係で注目され、新文化運動における国民党の行動も研究され⁵⁴、「北大派」、「研究系」、「国民党派」という新文化陣営の三つの力

⁴⁹一九二八年に中央大學での胡適の講演、一九三五年に「中國新文學大系・文學論争集導言」での鄭振鐸の論述、また一九三六年に胡先驕が南京高等師範學校創立二十周年のため書いた記念の文章「樸學之精神」（『國風』、一九三六年第八卷第一期、十三—十五頁）及び一九四八年に書かれた「梅庵憶語」（『子曰叢刊』一九四八年第四期、二十一—二十四頁）をはじめ、一九四〇年代に錢基博（『國學文選類纂』、商務印書館、一九四八年）、周豫同（『五十年來中國之新史學』、一九四一年）などによってより明確になり、北京大學の「疑古」と東南大學の「信古」という二項対立を作り出した。最近では「現代大學的兩大學統——以民國時期的北京大學、東南大學—中央大學為主線考察」（『學術月刊』、二〇一〇年一月号、第四十二卷）における沈衛威の論述が挙げられる。

⁵⁰ 陳以愛「五四運動初期江蘇省教育會的南北策略」（『國史館館刊』、二〇一五年第三期）、陳以愛「五四時期东南集團“商戰”輿論和抵制運動」（『中山大學學報』、二〇一九年第五期）、陳以愛『動員的力量：上海學潮的起源』（民國歷史文化學社、二〇二一年）

⁵¹ 桑兵「金毓黻与南北學風的分合」、『近代史研究』、二〇〇八年九月。蔣宝麟「“史學南派”—民國時期中央大學歷史學科的學術認同與“學派”分際」、『史學學史研究』、二〇一四年六月。

⁵² 魏万磊「另一種“新文化”：梁啟超對新文化運動的構想」、『安徽史學』、二〇一七年十一月。

⁵³ 左玉河「上海：五四新文化運動不容忽視的另一個中心——以五四時期張東蓀在上海的文化活動為例」、『安徽大學學報（哲學社會科學版）』、二〇一三年一月。

⁵⁴ 歐陽軍喜「國民黨與新文化運動——以《星期評論》、《建設》為中心」、『南京大學學報（哲學・人文科學・社會科學版）』、二〇一九年一月、周月峰「錯位的“戰場”：孫中山與胡適的“新文化運動”」、『廣東社會科學』、二〇二一年一月。

が鼎立しているとする視点が形成されている。それ以外にも、張仲民は、キリスト教が主導した反儒教運動と『新青年』同人の反儒教との関連性を指摘し、キリスト教青年会（YMCA）と新文化運動の関係を中心とした研究も出てきている。新文化運動における多様な勢力、グループ、派閥の役割が注目されるようになったのと並行して、北京のみに注目することなく、地方レベルで行われた「新文化運動」に対する研究も台頭している⁵⁵。

視点の多様化の中で、『學衡』と新文化運動の関係の再検討も徐々に進んでいる。例えば、袁一丹は呉宓の「論新文化運動」と「新文化運動之反応」という論説を分析し、「五四運動以降、完全に古いものに従う人はいなくなり、古いものと新しいもの、国粹と欧化をめぐる争いがあるが、それはすべて表面的なものであり、むなしいものである。今日のわが国の真の論争は新文化を構築するための材料と方法をめぐるものである」という呉宓の発言から、中／西文化の優劣をめぐる議論が、一九二〇年代の中国では、西洋文化内部の思潮それぞれの優劣をめぐる議論に変容していったと提起している。袁一丹によれば、呉宓と梅光迪は正統的な西洋人文学を代表するのは自分たちであり、いわゆる「新文化運動」は西洋の現代文化を紹介しただけで、西洋文化全体を代表するには不十分であると主張していた。その意味で、學衡派と『新青年』同人の論争は、新派内の西洋的知の受容をめぐる正統性を争うものであったという。

一九三〇年代初頭に発表された胡先驥の「中國今日救亡所需之新文化運動」に関する聶蕾の研究は、胡先驥の提案が、胡適らが提唱した五四新文化運動への反省に基づき、それを乗り越えようとする、より新しいもので、質的に五四運動とは異なり、中国固有の文化を振興しながら世界最新の学問をも推進する新文化運動を構築しようとするものだったことを見いだしている。⁵⁶

また、「新文化運動」というディスコースの形成史についての検討において

⁵⁵ 例えば、瞿駿の「勾画在地方的五四運動」（『中央黨史研究』、二〇一九年十一月）、季劍青の「地方菁英、學生與新文化的再生産：以“五四”前後的山東為例」（『現代中國文化與文學』、二〇一〇年一月）などである。

⁵⁶ 聶蕾「“另一種新文化運動”——《國風》半月刊（1932-1936）研究」、華中師範大學碩士學位論文、二〇一三年五月。

も、學衡派の果たした役割が認識されている。周月峰は、「新文化運動」に関しては、古い道徳に対抗して白話文学を標榜するエリート主義の新文化の提唱、(中国共産党の階級分析的枠組みで)プロレタリア文学を提唱したものという二つのナラティブがあったと指摘している。周月峰によれば、この二つのナラティブを形成する上で、新文化運動の反対派も「新文化運動」という言葉の意味合いを理解し、定義し、形作ったことを無視できない。また、學衡派が新文化運動に反対する際、『新青年』同人、特に胡適の主張、即ち運動の一部分の発言しか見ていない(少なくとも言及していない)ため、本来は全体の一部に過ぎなかったその主張だけが、次第に「新文化運動」という言葉の意味として際立ってきた、とも言う。さらに周月峰は、于鶴年が論じる「學衡派の目に映る「新文化運動」は、白話文学、パンクチュエーションの使用、直訳したテキスト、リアリズム文学、新しいスタイルをとる無韻詩、社会主義の諸学派などに過ぎなかった」という言葉を引用し、學衡派の新文化運動批判が實質的に「新文化運動」という言葉の意味を狭め、『新青年』と「新文化運動」のつながりを強めてしまい、その結果『新青年』の主張だけで「新文化運動」を定義することになったと主張している。⁵⁷

袁一丹は一次史料を丹念に調べ、胡適、陳独秀、魯迅、周作人を中心とする『新青年』同人が、一九二〇年代初頭まで自分たちの文化・文学活動を「新文化運動」と称していなかった事実を究明している。袁一丹は、「新文化運動」という名称が最終的に『新青年』や「北大派」と結びついたのは、張東蓀をはじめとする「研究系」との「新文化」を語る権利をめぐる争いや、學衡派による誤認を通じたものであったと論じている。袁一丹によれば、學衡派は自己の位置づけ(self-positioning)や高等教育機関教授としての影響の及ぶ範囲が『新青年』同人や「北大派」と一致していると認識した。そのため、胡適と陳独秀を「新文化運動」の「主犯」と誤認し、「新文化運動」と距離を置いていた魯迅と周作人などの『新青年』同人までも「新文化」擁護の陣営に追いやり、

⁵⁷ 周月峰「五四後“新文化運動”一詞的流行與早期含義演變」、『近代史研究』、二〇一七年、第一期。

「新文化運動」という名称も特に『新青年』に誤って結びつけてしまったと論じている。⁵⁸

周月峰や袁一丹らによる「新文化運動」という概念の徹底的な考察は、一九二〇年代の『學衡』と「新文化運動」との関係をさらに明確にした。それにより歴史の現場を明確に把握し、「新文化」を推進する二十年代の中国において『學衡』の同人が果たした役割を見出し、より良い判断をすることができるようになった。

3、隠蔽される文学のジャンル

進歩対保守の二項対立の枠組みは、中国における近代文学（中国語で言う「現代文学」。以下同じ）の構築にも存分に生かされてきた。一九三五年に、新文学（小説、散文、詩、演劇）の功績を前に凱歌を奏で、その正統性を確立しようとした『中國新文學大系』では、朱自清が古典詩のさらなる解放として白話新詩を評価し、周作人が古文に代わるものとして白話散文の審美的文学性を提示し、いずれも新文学の出発点を「文学革命」に置き、進化論的な文学観に基づいて、古典詩文なき新しい時代を描くことに努めている。五四運動前後における文学の進化論的、新旧交替的言説は、一九三〇年代から四〇年代のマルクス主義の文学史観と結びつき、文学は社会全体の経済・政治の発展と同調するものと見なされ、いくつかの発展段階に区分して語られてきた。一九一九年こそが重要な転換点として位置づけられ、新旧交替の言説モデルは「近代文学」という大きな文学史概念の構築にあたって持ち込まれた。古典詩文の姿は、長い間、中国近現代文学史にはほとんど登場していない。二十世紀の激動の中で、古典詩文は持続的に大きな革新を遂げていたにもかかわらず、「文学革命」により死んだ文学と見なされ、近代文学から排除されてきた。

ところが、ここ十年、古典詩／詞というジャンルの研究が、二十世紀におけ

⁵⁸ 袁一丹『另起的新文化運動』、生活・讀書・新知三聯書店、二〇二一年。

る古典詩／詞の質的変革、古典詩／詞とモダニティとの関係について進展が見られる。呉盛青⁵⁹、高嘉謙⁶⁰、張春田⁶¹らは、女性の意識覚醒の高まりと現代体験の中での古典詩の創作、政治／文化遺民の精神状況と古典詩創作、「漢詩」の越境、新時代の詩社と民族的共同体形成の関係などについて研究している。また、新文学の作家たちによる古典詩／詞の創作も注目され、白話と文言という文体の区別に、書く主体の分裂と統一を見出そうとしている。二十世紀の古典詩／詞人も徐々に注目され、原資料の整理、アンソロジーの編纂、旧体詩史などの研究が行われつつある。例えば、胡迎建の『民國舊體詩史稿』⁶²と李遇春の『中國現代舊體詩詞編年史』⁶³が挙げられる。

呉宓の詩作実践に対する研究もこの流れに乗り、呉宓の思想に代わって、近年新たな研究のホットスポットになっており、概ね、詩の創作、西洋詩の翻訳、詩論という三つの領域を中心に展開されている。中でも呉宓の詩の実践と西洋文化・西洋詩学の関係の探索に研究の主軸はある。

詩の創作の面では、余婉卉と李勇とが、呉宓の「欧遊雜詩」と題する連作に注目し、呉宓が五言古詩という詩体を選択したことが、バイロンの長編物語詩『チャイルド・ハロルドの巡礼』からいかに影響を受けたか、呉宓がヨーロッパ旅行で訪れたロマン派詩人の遺跡や西洋ロマン派文学の読書経験をいかに新しい素材として取り入れたかを考察している。その上で、古い詩形・韻律に新しい素材を取り入れるという呉宓の詩的主張が、それまでの紀行詩をどのように変革したかを探る。⁶⁴

⁵⁹ Wu, Shengqing. 2003. *Modern Archaics Continuity and Innovation in the Chinese Lyric Tradition, 1900-1937*, 373. Cambridge: Harvard University Press.

⁶⁰ 高嘉謙『遺民、疆界與現代性：漢詩的南方離散與抒情（1895-1945）』、聯經出版公司、二〇一六年。

⁶¹ 張春田『革命與抒情：南社的文化政治與中國現代性（1903-1923）』、上海人民出版社、二〇一五年。

⁶² 胡迎建『民國舊體詩史稿』、江西人民出版社、二〇〇五年。

⁶³ 李遇春『中國現代舊體詩詞編年史』、人民出版社、二〇二一年。

⁶⁴ 余婉卉「跨文化的詩與思：呉宓歐遊雜詩探析」、『文学評論』、二〇一八年第九期。李勇「呉宓歐遊雜詩的歐洲印象與詩體意識」、『咸陽師範學院學報』、二

西洋詩の翻訳の面では、呉盛青は、“O My Love Is Like a Red Red Rose: Classical Form and Translation”⁶⁵で、中国の伝統的な詩の形式や韻律に合わせた同化的な手法に見られる呉宓の訳詩の特徴を検討する。呉盛青は、呉宓訳のクリスティーナ・ロセッティの詩を例に挙げ、呉宓が中国古典詩のイメージや伝統的な詩語を用いて、中国の文化的背景とは全く異なる西洋のキリスト教の文脈を訳で提示する際に遭遇した困難を解明している。また張旭は、呉宓訳の西洋詩の傾向を探ると、ロマン派時代のイギリスの詩人が圧倒的に多く、翻訳の方針において呉宓は嚴復の「信、達、雅」という翻訳基準を信じ、何よりもまず原文に忠実であることに重点を置いていたと論じている。⁶⁶

詩論について、陳建中は、呉宓の詩論の核心である「実境」・「幻境」・「真境」の三境説と、アリストテレスやプラトンの模倣論といった西洋の詩論との関係を探っている。⁶⁷

呉宓の詩歌実践については、上記以外にも深く掘り下げるに値する多くの視点がある。例えば、呉宓と雑誌『學衡』に掲載された詩との関係については、まだ十分に解明されていない。呉宓の詩的関心は、「詩録」欄の詩の選択にも表れており、庚子・辛亥時代の叙事の詩を中心に、詩は現実世界と密接に関連すべきであるという呉宓の詩歌観を読み取れる。ロンギノス『崇高論』やアーノルド「詩論 On the Poetry」など、西洋の詩論の新しい要素を取り入れた呉宓の「詩史」概念の理解も、深く掘り下げる価値がある。また、『呉宓詩集』の書物としての形態と当時流行していた新詩集との関係を探り、詩作を載せる媒体を切り口として、新旧という二項対立の枠組みを見直すことも意義がある。呉宓がその詩歌実践においてどのように「西洋」にアプローチし、利用し、表現したのか、それが同時代の新文学とどのように関連しているのかは、それに伴う古典詩の評価体系の問題とともに、依然として研究の余地が残っている。

○二〇年第一期。

⁶⁵ 注(59)前掲書。

⁶⁶ 張旭「融化新知與詩學重詁：白話文學語境中看「學衡派」英詩複譯現象考察一例」、『外語研究』、二〇一〇年、第六期。

⁶⁷ 陳建中「關於吳宓的“三境”說」、『文學評論』、一九九五年九月。

本論で、すべての問題に取り組むことはできないが、吳宓の古典詩創作及び詩論における西洋との関係というテーマをめぐって、第三章と第四章で検討を試みる。

旧文学における「古典詩／詞」というジャンルと、詩体の解放を掲げる白話の新詩との間には、明確な形式の変化がある。新詩は形式と内容の両面で革新を要求するものの、現実には古典詩／詞とその形式だけによって区別されることが多い。詩とは対照的に、「文」は、多くの文言の語彙や表現を継承し、形式の上で徹底的に変革されたわけではないので、新旧文学を横断する性格を持ち、その探求はより困難である。そのため、吳宓と「文」の関係についてはほとんど触れられたものがない。これは、吳宓自身が「文」というジャンルについてあまり語らなかったことにも起因している。吳宓の詩論が「英文詩話」、「詩學総論」などの論文としてまとめられ、西洋の詩論を数多く参照することでより完全な理論構築へ向かっていたのに対し、吳宓の「文」についての議論は、雑誌『學衡』の刊行の趣旨や翻訳作品に付した訳者の言葉でわずか数篇でしか表現されていない。正統的な古文学の見地から言うと、吳宓は文筆家でもスタイリストでもなく、五四運動以前に勢力を誇った晩清の「文選派」と「桐城派」の文学論争に微塵も興味を示さなかったと言える。しかし、吳宓は「文」に対する要求がないわけではなかった。典雅で品格のある文言で書かなければならないという彼の姿勢は、雑誌『學衡』のあり方や彼自身の文章に貫かれている。こうした姿勢は、文言と白話の論争から生まれたものだが、吳宓は古い形式のみにこだわる守旧派ではなく、西洋の上品な学術散文を参考にしながら、文言が新しい概念や思想を受け入れることによって、近代的学術散文に生まれ変わることができると確信していたのである。吳宓とその文体の革新については、本論の第一章で検討を試みる。

以上、吳宓の保守者像と文学史から隠蔽される古典詩文の創作という二つのテーマに関連する先行研究を概観した。そこからは、近代文壇で活躍した文学者・詩人である吳宓が、新文学の主流による曲解の時代を経たことがわかる。

しかし、一九九〇年代以降、呉宓の作品や関連史料の公開、研究者の努力により、彼のイメージは具体的になりつつある。雑誌・新聞の編集者から翻訳者、詩論家、古典詩の創作者、『紅樓夢』の研究者、在アメリカ留学生まで、そのアイデンティティは多岐に渡っている。呉宓の文学・文化的実践に現れてきた最も強調すべきなのは、西洋と敵対することなく、また一方的な影響を受けることもなく、生涯にわたって対話と交流を続けていたことである。なお、日本において學衡派を扱った研究は訳注を中心にかなりの数が出ている。管見の限り、呉宓その人を扱った研究はほとんど存在しないようである。

四、本論の方法論

呉宓の西洋との出会いの本質をより正確に把握するために、本論の主要な方法論として、transcultural studiesの視点を導入することの重要性を強調する。

いわゆる transcultural studiesの視点は、「文化」の構成的な性質から出発し、これまでの境界のある、均質的で単一の文化の概念を見直すことである。例えば、ヴォルフガング・ウェルシュ (Wolfgang Iser) は、十八世紀後半にヘルダー (Johann Gottfried Herder 一七四四－一八〇三) が発展させた「文化」の概念に代表される過去の文化観の特徴を次のようにまとめている。

この概念は、社会的均質化 (social homogenization)、民族的統合 (ethnic consolidation)、文化間境界 (intercultural delimitation) の三つの要素によって特徴づけられている。第一に、あらゆる文化は、関係する人々の生活全体を形成し、あらゆる行為やあらゆる物事を、まさにこの文化の紛れもない例とするものである。この概念は統一的である。第二に、文化は常に「民族の文化」であり、ヘルダーが言うように、民族の存在の「華」を表すものである。この概念は民族に縛られている。第三に、外部に向けての明確な境界が生じる。あらゆる文化は、一つの民族の文化

として、他の民族の文化から区別され、分離され続けなければならない。
この概念は分離的である。⁶⁸

上記のような文化観は、相互に介在しハイブリッドな、近代世界の文化的現実に対応するものではない。ウェルシュがまとめたトランスカルチャー（「文化越境」とも訳される）の状況は以下のようになされている。

トランスカルチャーとは、そもそも近代文化の内的分化と複雑性の帰結である。文化には、生活様式、人口、商品、情報などさまざまなものが含まれ、それらは相互に浸透しあい、相互に介在している。さらに、文化は外的な境界によって、均質化され、分離されるという古い考え方も克服された。文化はもはや国境にとどまるものではなく、国境を越えて、互いに極めて密接に結び付き、絡み合うようになった。このような新しい形の絡み合いは、移動のプロセスや、グローバル的な物質的・非物質的流通、経済的な相互依存の結果である。もちろん、ここで権力の問題が出てくる。⁶⁹

即ち、transcultural studies の視点は、まず、文化が国家、民族の枠に縛

⁶⁸ “The concept is characterized by three elements: by social homogenization, ethnic consolidation and intercultural delimitation. Firstly, every culture is supposed to mould the whole life of the people concerned and of its individuals, making every act and every object an unmistakable instance of precisely this culture. The concept is unificatory. Secondly, culture is always to be the "culture of a folk", representing, as Herder said, "the flower" of a folk's existence (Herder, 1966: 394 [13, VII]). The concept is folk-bound. Thirdly, a decided delimitation towards the outside ensues: Every culture is, as the culture of one folk, to be distinguished and to remain separated from other folks' cultures. The concept is separatory.” Welsch, Wolfgang.1999. “Transculturality- the Puzzling Form of Cultures Today.” In *Spaces of Culture: City, Nation, World*, edited by Mike Featherstone and Scott Lash, 194-213. London: Sage.

⁶⁹ 注(68)前掲論文。

らわれている通念を打ち破り、文化の相互浸透性に注目するが、そこに内在する権力の問題を否定するものではない。さらに、transcultural studies の視点は、権力関係を国家や民族という枠組みで解釈するのではなく、西洋と非西洋といった対立的な枠組みで説明するのでもなく、ジェンダーやマイノリティ、翻訳活動における権力関係の存在などの分野に注目する傾向がある。

transcultural studies の視点は、吳宓が生きた時代の状況を扱うだけでなく、吳宓個人を考察する上でも有効である。時代と個人という二つの角度に分けて説明する。十九世紀後半からの中国は、世界と深く関わっていた。知の世界、情の世界、生活の世界それぞれが、複数の地域と絡み合い、浸透していくことで変容していた。中国の知識人はわずか数ヶ月の時間差で世界中の本を手に入れ、上海では各国の映画を手軽に鑑賞し、中国人は無意識のうちに新しい感情表現を身に付け、ライフスタイル、食べ物、生活空間は少しずつ変化し、それらすべてがトランスカルチャーの属性を持っていた。

吳宓の例をとってみると、アメリカに留学する六年前の一九一一年、彼は日記に西洋と中国の文人に対する自分の考えを記録している。

わが王朝（清朝）初頭の偉大な散文家として侯方域、魏禧が並び称されるが、私はイギリスのバイロンとフランスのユゴーという、西洋の侯方域と魏禧のような二人を見つけることができた。バイロンは熱情的で侠気があり、文才に溢れて行動が常識的な型にとらわれない点で侯方域に似ていて、一方、ユゴーは状況に迫られて流浪し、軍事の議論が好きな点で魏禧に近かった。⁷⁰

注目すべきは、吳宓がその日記に西洋と中国に関する比較論を多く残した点である。吳宓が生まれた中国の知的世界には、文化圏比較の考え方を生むのに十分な異文化の要素があったということだろう。西洋の知識に浸透された知

⁷⁰ 「國初文家以侯、魏並稱，乃吾於泰西得二人焉，曰英之擺倫，曰法之囂俄，是亦西方之侯、魏也。拜倫慷慨任俠、風流英宕似朝宗；而囂俄流離遷徙，性喜談兵則於叔子近……」『吳宓日記』第一冊、生活・讀書・新知三聯書店、一九九八年、二十頁。

的世界の中で育っていた呉宓は、中国の伝統に対する認識が、必然的に西洋という参照系の影響を受けていた。彼が考える「国粹」とは、西洋とは異なる中国の独自性を意味していたのだ。呉宓が主張する中国固有の民族的本質の存在と、それを辿るプロセス自体がすでに中国以外の他者の影響を受けていることとの間には、パラドックスがある。

このパラドックスは、異文化交流においてしばしば生じるアイデンティティの文化的雑種性 (cultural hybridity) によって説明することができる。cultural hybridity は、二つ以上の異なる文化、道徳的・倫理的認識、習慣の間を横断する時の仲介者 (in-between) のアイデンティティを強調する。異文化間の横断では、実践者は、国籍、人種、民族、階級、言語の境界の内と外の両方に存在する二重の感覚を反映した新しいアイデンティティを構築する。⁷¹しかし、cultural hybridity は、翻訳などの手段を通じて言語の境界を突破した後には得られる、本来の姿とは大きく異なる新しい美学だけに現れるのではない。実践者がその過程で見せる迷いや失敗さえも含むべきだ。

呉宓の身体は中国を起点としてアメリカとヨーロッパへの移動を経験し、その思想、文学的趣味、絵画の見方は、異文化間の横断で生まれたものである。中国と西洋の文化の類似性を強調することで、西洋の多くの経験をそのまま中国国内の文化の場に移植した。その過程で、呉宓は徹底したコスモポリタンになる可能性を得た。結局のところ、中国という特殊な文脈に基づいて得た経験から完全に離れることはできなかったが、彼の文学・文化的実践は、呉宓が境界の内と外の両方を跨ごうとしていたことを明らかにする。この新しいアイデンティティは、全面的西洋化を唱える進歩的知識人と徹底した保守派のどちらとも異なる中国文壇の「周縁的人物」としての孤独感を彼にもたらした。

Cultural hybridity におけるジレンマの側面は、呉宓と中国文壇の主流との対決に特に顕著に現れている。呉宓は西洋の知的権威との親しい関係を提示したが、西洋の要素を多く取り入れた彼の作品には、新文化運動の提唱者や後

⁷¹ Bhabha, Homi Kharshedji. 1994. *The Location of Culture*. Oxfordshire: Routledge.

の中国の「現代派」の作品と比べると、はっきりとした「雑種性」はない。しかし、次の四章それぞれで紹介するように、呉宓の作品は、決して自分が思っているほど「中国的」ではなかった。彼が見せたのは、限度のある雑種的な美学である。

Transcultural studies の視点で呉宓の西洋との出会いを探るにあたって、本論文では、まず呉宓と西洋近代の関係を、「ウエスタン・モダニティ (Western modernity)」への反省に基づき、呉宓が起こした西洋近代への抵抗として描くアプローチを放棄し、両者の出会いを強調する。前者のアプローチは、呉宓及び同時代の中国知識人が西洋近代を模倣し、またそれに抵抗する存在であったとするものである。しかし、模倣であれ抵抗であれ、非西洋的な近代性を西洋に対する単なる反応として描き、非西洋的な近代性は時間的に西洋に遅れ、西洋の派生物であると描くのでは、実質的に西洋の非西洋に対する優位性を強調し続けており、両者の関係は不平等なままである。例えば、ポストコロニアル研究で明らかになった西洋による非西洋の抑圧、非西洋と西洋との出会いが持つ侵犯的、破壊的な性質がそうである。あるいは、オルタナティブ・モダニティのアプローチでは、非西洋の主体性は覇権的な西洋近代を通じてのみ得られるものであり、西洋に対抗した産物である。⁷²

これらの研究は、非西洋と西洋がほぼ同時に近代的経験を抱えうること、そして非西洋が主体性を持つことにそぐわない。例えば本論で取り上げた呉宓の西洋近代との出会いは、呉宓が一九二〇年代のアメリカ知識人と同じ近代的な体験及び主体性を獲得したことに立脚している。

第二に、transcultural studies の視点に触発され、呉宓の時代と現在に続く文化的実体に対する理解の限界に気付くことができる。均質で民族的な境界

⁷² Bonnett, Alastair. 2005. "Occidentalism and plural modernities: or how Fukuzawa and Tagore invented the West." *Environment and Planning D: Society and Space*, Volume 23: 505–525. Harootunian, Harry. 2000. *Overcome by Modernity: History, Culture and Community in Interwar Japan*. Princeton: Princeton University Press.

を持つ「文化」概念は、十九世紀には日本や中国などで広く受け入れられ、こうした文化の理解に従った研究は、しばしば文化間の対立や衝突に焦点が当てられた。例えば、二十世紀初頭に中国で流行した柳詒徴の『中國文化史』、梁漱溟の『東西文化及其哲學』などの文化論的構築と、それらに対する研究が挙げられる。その一例が、鄭師渠による學衡派と東方文化派の文化思想の研究である。鄭師渠は、「學衡派」と「東方文化派」に代表される文化観は、第一次世界大戦後の東西文化の対立から対話への移行を示すものであると論じている。⁷³しかし、彼の研究では、文化は依然として東洋文化と西洋文化の境界を明確にした二つの範囲に区別されているため、文化は対話へと向かい、文化間の理解と統合を求めているように見えるが、彼はその時代の文化に対する民族的な理解を超えられていないため、「學衡派」の文化実践において国家と民族の枠組みで語れないものをうまくつかめない。

また、transcultural studies の視点から異文化横断の実践者が基盤とする母文化（呉宓の場合は中国文化）という特殊な文脈に注目することにより、呉宓が西洋を選択的に翻訳・紹介したことが誤訳であるという主張を、本論文は批判している。例を挙げると、本論の第三章と第四章で取り上げる呉宓の詩と詩論の翻訳である。呉宓の西洋詩の翻訳が、目標言語（中国語）の構造的・形式的な詩学のルールに従おうとすることで、起点言語（英語）の原文を忠実に表現できていないと指摘する研究者⁷⁴がいるが、呉宓の選択が、彼が民族共同

⁷³ 注(45)前掲書。

⁷⁴ “A Chinese reader at the time would find strange the stance of the female speaker who addresses her lover with warmth and care while leaving him for the sake of God. What is awkward about the translation is that the tenderness and intimacy of the female voice seem alien in the new context. Rossetti’s unique brand of intimacy springs from a fundamental loneliness as she envisions her lover as an addressee when she is on the verge of death; Wu Mi could not quite match this with any existing voice in Chinese literature. The translator’s attempt to obey the rules of structural and formal poetics in the target language creates a conflicted relationship with the original text. If we understand the situation from a psychological standpoint, we can say that these rules seep into the

体として重要だと想像していた文化的基盤の転覆という危機に直面して行われたことを認識することも重要であろう。

以上のように、呉宓の西洋との出会いの中に考察対象として存在する「文化」は、マクロレベルの *transcultural studies* の視点だけではなく、呉宓の思想、文学創作、ヨーロッパへの旅行、絵画の鑑賞、読書体験などのミクロ的な視点も含まれる。二十世紀に盛んに行き交った「文化」を考察するために私が用いるツールは、単なるテキストによる考察にとどまらない。これらの方法は、この後の論考で詳しく示すことにする。

五、本論の構成

最後に本論の全体像について概観する。

第一章では、呉宓の文体に考察の重心を置く。「論新文化運動」を例に、呉宓のこの論文と先立って執筆した英文エッセイ“Old And New in China”との関係を探っている。その上で、“Old And New in China”の論題や論理と C・H・グランジェントが一九二〇年代のアメリカ文化を論じたエッセイ集 *Old and New: Sundry Papers*、“Old And New in China”のスタイルとグランジェント、P・E・モアなどの英文エッセイスタイルを比較対照していく。続いて、「論新文化運動」の執筆までの過程において新文化運動側との「論争」が果たした役割を考察する。最後に、呉宓に代表する雑誌『學衡』同人の文体観と『新青年』などの雑誌のそれとの相違点をまとめる。本章では、

unconscious, creating an inescapable anxiety in the translator's approach to his work. This might help explain the problem that Wu encounters, which results in an awkwardness in rendering the unfamiliar intimate female voice. Separating Rossetti's writing from its Christian, Platonic, and Augustinian Ideals of love and transcendence, which interact intricately with one another, Wu subdues the otherness of the original poem and places it within the Chinese love-poem tradition, and this is where the rift between the original and the translation occurs.”注(59)前掲書, 370-371.

呉宓の「論新文化運動」の文体的特徴を、近代中国における文体変容の文脈の中に位置づけることを試みる。

第二章は、呉宓と雑誌『學衡』の口絵を中心に展開される。まず、清代末期から盛んになった挿絵文化と関連づけ、口絵の設定に呉宓が果たした大きな役割を解明する。次に、『學衡』が創刊にあたって最も範としたであろう雑誌像を求め、『學衡』自身の位置づけを描き出そうとする。続いて、『學衡』口絵に登場した多くの西洋美術作品に呉宓の美術観がどのように反映されているかを探る。本章では、呉宓が『學衡』の口絵を通して伝えようとした「西洋の風景」と、五・四時代の美術革命の影響を受けて同時期のほかの雑誌が伝える「風景」との違いを読み解く。

第三章では、呉宓の古典詩創作を取り上げる。呉宓の「落花詩八首」を例に、この連作詩は中国古典詩の「落花」のメタファー、特に王朝交代の際に遺民が婉曲に亡国の悲しみを表現した伝統をいかに継承したかを検討する。また、イギリスの詩人アーノルドの詩と関連づけ、古い詩形・韻律に新しい素材を取り入れるという呉宓の詩的主張がどのように実現したかを探る。また、呉宓のそのほかの古典詩に登場する女性像と西洋の文学伝統との関係を探る。本章は、呉宓の古典詩創作の同時代評を踏まえながら、一九三五年以前の呉宓の古典詩の革新について、再評価を付けようとするものである。

第四章では、呉宓のヴァレリー翻訳をめぐって論じる。これまでの中国のヴァレリー受容史では、ほとんど見過ごされてきた呉宓のヴァレリー受容の詳細に考察の重心を置く。まず、呉宓とヴァレリーの英訳者一九二〇・三〇年代にアメリカで活躍した「失われた世代」の詩人・評論家マルカム・カウリーとの関係から手がかりを探る。その後、呉宓が翻訳対象に選んだヴァレリーの二つのエッセイに注目し、呉宓がそれぞれのエッセイを翻訳した目的を解明する。呉宓のヴァレリー翻訳と新詩人たちによる紹介を比較対照することで、呉宓の翻訳における近代中国の「西洋受容」の意味を解き明かしていく。

以上のように、中国と西洋の文化的越境において、従来考えられていた以上に呉宓が西洋と絡み合っていた事実を子細に考察することで、呉宓と西洋の新

たな関係性を提示する。終章では、「近代性」と吳宓の関係を、歴史的段階として、また美学的風格として、それぞれさらに掘り下げていくことを試みる。吳宓の近代体験は、主に美学的風格として、一九二〇年代から一九三〇年代の中国における運命を思索したい。本論文は、吳宓と近代西洋との出会いにおける新しい風景に注目することで、一九二〇年代から固定していた吳宓像の制約を取り払い、それに取って代わる新たな吳宓を描き出す試みにほかならない。

第一章 吳宓「論新文化運動」の文体形成

——東西文体交渉の視点からの考察

一、問題としての文体

一九二二年二月、雑誌『學衡』の創刊号を読んだ魯迅は、『晨報副刊』で次のような批評を發表した¹。

「弁言」²には、「籀釋³の作にはかならず雅なる文字を選び、もって文をたつとくせり⁴」と言っている。「籀釋」でさえそうなら、著述のほうはいうまでもないはずだ。そもそも文章は、たとえ「道を載せる」ことはできなくても、せめて「意を達する」ものでなくてはならないものだろうが、不幸にも諸公は、大いに国学をふりまわしながら、書くものは古文の体をなしていない。……「中国で社会主義を提唱することの検討」では、「すべて理想学説の発生には、みな、その歴史上の背景あり、決して懸空の虚構にあらず。烏托之邦を造るは、無病の呻をなす者なり」と言っている。「英吉之利」モア⁵の本を調べてみても、Pia of Utoとはどこにも書いてはない。「之・乎・者・也」式の文語文は、止めたくても止められないのだとしても、ほかに古典から言葉をさがすこともむずかしいことではないのに、何も好んで、真ん中に詰めもの⁶を加える必要があるか。昔も「睹史之陀」というのを聞いたことはない

¹ 魯迅（風声）「估『學衡』」、『晨報副刊』、一九二二年二月九日。

² 相浦杲〔ほか〕編、伊藤虎丸責任編集・翻訳、北岡正子〔ほか〕翻訳『魯迅全集』第一巻、四五九―四六五頁（学習研究社、一九八四年）を参照。

³ 学習研究社版は「翻訳」とする。

⁴ 学習研究社版は「もって文をたつとべり」とする。

⁵ 学習研究社版は「モーア」とする。

⁶ 学習研究社版は「よけいなもの」とする。

し、今も、「寧古之塔」とは言わない。かくも奇妙な文句をひねるのは、誠に「有病之呻」と言うべきだろう。「國學摭譚」には、「三皇、寥廓として極無く、五帝、搢紳先生これを言うを難るといえども」と言う。人間でありながら、「寥廓」となれるということからして、すでに奇聞に属するが……文章すら通らないのだから、スジの通った理屈が立てられるはずもないことは、言わずとも知れている。おそらく片田舎の中学生の作品⁷でも、これほどひどくはないだろう。⁸

いわゆる「籀釋の作にはかならず雅なる文字を選び、もって文をたつとくせり」とは、『學衡』の発刊の辞に記された雑誌同人による文体上の配慮である。「籀釋」というのは、もともと先哲の著述を読み取り、解析することを意味し、ここでは雑誌同人が掲載した解説的文章のことを指している。「中國提倡社會主義之商榷」「國學摭譚」はそれぞれ「通論」「述學」という欄目に収録される『學衡』創刊号の文章である。

魯迅の批判は、雑誌『學衡』の内容や主張とは別に、その文体という問題を裁きの場に引き出した。魯迅は、『學衡』はその文体の優雅さ、格調高さを自称しているが、創刊号に掲載された文章は出典の誤用と古文の語彙・文法の誤りだらけであったと指摘する。魯迅は当時、偽の古文に対する風刺的なエッセイを数多く書いている。例えば、一九三三年のエッセイ「文章をつくる秘訣」⁹で、

⁷ 学習研究社版は「成績」とする。

⁸ 「《弁言》说，“籀釋之作必趨雅音以崇文”，“籀釋”如此，述作可知。夫文者，即使不能“載道”，却也應該“達意”，而不幸諸公雖然張皇國學，筆下却未免欠亨……《中國提倡社會主義之商榷》中說，“凡理想學說之發生。皆有其歷史上之背影。決非懸空虛構。造烏托之邦。作無病之呻者也。”查“英吉之利”的摩耳，并未做 Pia of Uto，雖曰之乎者也，欲罷不能，但別尋古典，也非難事，又何必當中加植呢。于古未聞“睹史之陀”，在今不云“寧古之塔”，奇句如此，真可謂“有病之呻”了。《國學摭譚》中說，“雖三皇寥廓而無極。五帝搢紳先生難言之。”人而能“寥廓”，已屬奇聞……文且未亨，理將安托，窮鄉僻壤的中學生的成績，恐怕也不至于此的了。」注(1)前掲記事。

⁹ 魯迅（洛文）「作文秘訣」『申報月刊』第二卷第二号、一九三三年十二月十五日。後に『南腔北調集』（上海同文書局、一九三四年）に収録。竹内実責任編集・翻訳、吉田富夫翻訳『魯迅全集』第六卷、四四三—四四八頁（学習研究

魯迅は「人を瞞す古文」を作る秘訣について、レトリック的には、第一に不明瞭であること、第二に難解でなければならないと皮肉な口調で言っている。具体的な方法は、句を短くし、むずかしい字を多く使うことだと魯迅は勧めている。「人を瞞す古文」とは対照的に、「白描」の手法を用い、真意があり、粉飾を去り、作為のあることをせず、ひけらかさない文章が本当に良いものだと指摘された。魯迅にとって、『學衡』に出ている「籀釋」「寥廓」などは、あえてなじみのない語彙を使うことで読者をごまかし、「烏托之邦」の場合は、古文に似せた構造やリズムにしたため誤った表現であり、両方ともまさに「偽の古文」である。

上記の一連の批判は、当時の白話文の提唱者の一人である魯迅の筆によるもので、章炳麟の弟子として伝統を深く知り、古文に精通した立場から、『學衡』の文体はいわゆる正統な古文から離れてしまっていると批判している。これは、しっかりとした古文の素養の裏付けがないまま、典雅な文章を書いて白話文に対抗しようとした『學衡』同人のジレンマを表しているのではないだろうか。本章は、こうした難局にある『學衡』の文体を取り上げる。ただし、同時に次の問いかけも試みる。魯迅の『學衡』の文体批判は妥当なのか。『學衡』の文体は、魯迅が非難したような「通らない」なものなのだろうか。一九二〇年代に登場したいわゆる「偽の古文」の歴史的な位置づけと価値は、どのようにとらえるべきか。

問いに答えるには、具体例を取り上げねばならない。吳宓による、新文化運動に関する非常に重要な論説として、「論新文化運動」があり、『學衡』第四号（一九二二年四月発行）の「通論」欄に掲載されている。以下は、この一篇を対象に、吳宓の論説体の文体的特徴と、近代文体の変容の歴史的脈絡におけるその位置づけを探ろうとするものである。

（1）孔子曰：必也正名乎。蘇格拉底辯論之時，先確定詞語之義。新文化運

社、一九八四年）を参照。

動其名甚美，然其實則當另行研究。故今有不贊成該運動之所主張者，其人非必反對新學也，非必不歡迎歐美之文化也。若遽以反對該運動之所主張者，而即斥為頑固守舊，此實率爾不察之談。譬如不用牛黃而用當歸。此亦用藥也，此亦治病也。蓋藥中不止牛黃，而醫亦得選用他藥也。今誠欲大興新學，今誠欲輸入歐美之真文化，則彼新文化運動之所主張，不可不審查，不可不辯正也。

（孔子曰く、「必ずや名を正さんか」。ソクラテスは議論をするとき、まず言葉の意味を見極めた。新文化運動は立派な名前だが、その実態は別に研究する必要がある。だから、この運動の主張に反対する者がいたとしても、必ずしも新しい学問に反対しているわけではなく、必ずしも欧米文化が嫌いというわけでもない。この運動に反対する者を、頑固で時代遅れだと非難するのは軽率できちんと考えていない意見だ。例えば、牛黄の代わりに当歸を使用すること。これも薬であり、病気を治すことである。薬には牛黄以外のものがあり、医師は他の薬も使って差し支えないからだ。新しい学問を推進し、欧米の真の文化を輸入しようとするならば、彼らの新文化運動の主張をよく考察し、当否を見極めなければならない。）

吳宓「論新文化運動」第三段

（2）又如浪漫派文學，其流弊甚大，已經前人駁詰無遺。而十九世紀下半葉之寫實派及 Naturalism，脫胎於浪漫派而每下愈況，在今日已成陳跡。蓋西方之哲士通人，業已早下評判。今法國如 E. Seillière, P. Lasserre 美國如 Irving Babbitt, Paul E. More, Stuart P. Sherman, W.C. Brownell, Frank Jewett Mather, Jr. 諸先生，其學識文章，為士林所崇仰、文人所遵依者，均論究浪漫派以下之弊病……（例えばロマン主義文学の悪影響は、あまりにひどいので、先人が余すところなく反論している。十九世紀後半の写実派及び自然主義は、ロマン派から生まれながらどんどん悪くなっていき、いまや時代遅れのものとなってしまった。西洋の学識豊かな人たちは、すでにその判断を下している。フランスでは E・セイリエ、P・ラセール、アメリカではアーヴィング・バビット、ポール・E・モア、スチュアート・P・シャーマン、W・C・ブラウ

ネル、フランク・ジュエット・マザーの諸氏は、その学識と文章で知識人から尊敬され文人から追随されているが、その誰もがロマン派以降の欠点につき論じている。）

呉宓「論新文化運動」第六段

呉宓が新文化運動についての論をどのように展開したかを探ってみると、清末から民国初期にかけて西洋論理学の影響を受け論理の組み立てを強調する論説文と同様、「名を正す（正名）」ことから始まっていることがわかる。注目すべきは、「名を正す」そのものの正当性を証明するために、呉宓が中国文明の源流とみなす孔子と、西洋文明の源流とみなすソクラテスを挙げていること。すでに「古典」とされている両者の言葉を並べることで、呉宓の論説文の特徴の一つ、論拠が東西にまたがり、また人文主義の古典を中心に行っていることがわかる。類似した特徴は、引用文（2）にも見られる。（2）では、当時の中国人に馴染みのない多くの西洋知識人の名前が論拠として挙げられ、呉宓は自らの知識の豊かさと主張の正当性を示している。

呉宓の文体の言語的側面は、文言を基調とすることで、文学革命や新文化運動系の知識人による口語的でわかりやすい言葉遣いの追求、いわゆる言文一致とは相容れないことを特徴として挙げられる。ただし、完全に伝統的だというわけではなく、西洋の新しい名詞・概念の翻訳語（「文学」「文明」「文化」「浪漫派」）や西洋の思想・主張を大量に持ち込んだ点でも、英語やフランス語の原語をそのまま中国語の隣に並べる点でも、新文化運動系の人々と共通している。

呉宓の文章と清末以降の古文の革新との区別を探ると、呉宓の文体は、まだ文言を基調としているものの、林紓、梁啓超、章炳麟、章士釗などの古文と比べて新しい傾向が見られる。それは、清代の伝統的な各種古文文体の影響から遠ざかっていることである。例えば、章士釗が一九一四年頃から書き始め、一九二五、二六年まで書き続けた「甲寅体」は、西洋の論理学に基づき、西洋の政治や法学の概念を多く取り入れ、「欧文化/欧文風（欧化）」していると言われているが、八股文の様式がまだ多く残っている。呉宓は古文の枠にとらわれな

い新しい文体で書こうとしていた。

『學衡』のメンバーのうち、同じくアメリカ留学の経歴を持つ胡先驕と梅光迪の論説にも、こうした特徴が表れている。中国の伝統的な言語体系である「文言」の文法や構文の一部を保ちながら、そこに新しい概念や語彙をできる限り取り入れ、十七世紀から十九世紀にかけての西洋文人を中心とした言論を駆使して、新しい問題に取り組もうという形で書かれている。このような数十ページに及ぶ論説文は、常に学識を見せびらかす術学的な「洋翰林」として新文化運動者から非難された。

それでは、吳宓らは、いかにして文言の特色を生かしつつ、西洋の人文的な趣きを感じさせる文体を作り上げたのだろうか。吳宓の場合、その文体形成には、留学中に西洋の学問の訓練を受けたことと、魯迅などの白話文の提唱者が『新青年』で生み出した文体が吳宓に大きく影響したことが挙げられる。次に、この二つの角度から吳宓の文体形成を探り、吳宓の文体の価値という問いに応えてみたい。

二、“Old and New in China”と理想的なエッセイスタイル

吳宓の「論新文化運動」の文体形成を探究する場合、吳宓のアメリカ滞在中の英文執筆にまでさかのぼる必要がある。吳宓は、一九二〇年に「論新文化運動」を執筆する直前に、英文エッセイ“Old and New in China”を書き、その中ですでに新旧問題に触れ、当時の中国の言語、教育、文学などの話題について見解を述べていた。その二ヶ月後に公にされた「論新文化運動」と、英文版のテキストとは、論旨から、エッセイの構成、論理の進み方、そして創作の姿勢まで緊密につながっていることが見て取れる。

“Old and New in China”¹⁰は、一九二〇年十月、当時の『中國留美學生月報

¹⁰ Wu, Mi. “Old and New in China.” *Chinese Students' Monthly*, 16:3 (Jan 1921): 198-209. The Chinese Students' Monthly Online, Leiden and Boston: Brill, 2014 <<http://primarysources.brillonline.com/browse/the-chinese-students-monthly-online>>

(*The Chinese Students' Monthly*)』の編集長であった何傑才の依頼で書かれ、Mr. Wu の名義で『月報』一九二一年一月号に掲載されたものである。十二頁の長さ¹¹は『月報』が掲載する記事の中でもかなりの長文と言えるが、構成が明確で、論拠と論点がうまくかみ合っている。また呉宓の英文自体、明快で流暢に読める。呉宓は冒頭で、このエッセイを書くにあたって、C・H・グランジェント (Charles Hall Grandgent 一八六二—一九三九) のエッセイ集 *Old and New: Sundry Papers* に触発されたと言い、「今日のアメリカ最高の頭脳が生み出す新鮮な果実」¹²である本書を、中国人留学生に読んでほしいと述べている。グランジェントのこのエッセイ集は、一九二〇年にハーバード大学出版局 (Harvard University Press) から出版されたばかりであった。呉宓は「我々の時代 (contemporary)」、「(時代の) 傾向と状況 (tendencies and conditions)」などの表現を用いて、グランジェントの作品と、留学生たちが身を置いていたアメリカ社会で進行中の生活、文学、教育との関連性を強調する。もちろん、呉宓は自らのエッセイの冒頭で、最も重要な目的を示すことも忘れてはいない。それは、遠い自国で起こっている様々な新しい運動や企て (new movements and undertakings) と関連づけ、自分の論述から在アメリカの中国人留学生が適切な批判や判断の仕方を得られるはずだと呉宓は考えていた。エッセイのタイトル“Old and New”は、明らかにグランジェントの書名を意識したもので、呉宓

¹¹ 呉宓の作文の詳細は、『呉宓日記』(第二冊、三聯書店、一九九八年)に記されている。一九二〇年十月十五日:「十五日の正午から、英文エッセイ“Old and New”(C. H. Grandgent 教授の本の名前に倣って)を作成した ……エッセイは二十四ページで、二昼夜かけて完成させ、また二昼夜かけてタイプし印刷した。この数日間は、全精力をこの仕事に費やし、夜も五、六時間しか休まず、横になっても眠れない。私の文章は極めて稚拙であったが、執筆の苦しみは一刻も休むことができないほどで、この苦労は誰にも分からない。」一九二一年一月十七日から二月一日にかけて:「私のエッセイ“Old and New”が、いくつかの困難と挫折を経てようやく『留美學生月報』一月号に掲載された。エッセイの最初の段落は何傑才が書き直し、タイトルを“Old and New in China”とし、その他いくつかの表現を添削している。惜しむらくは、印刷業者の不手際で誤植が多すぎた。」

¹² “…the fresh fruits of the best minds of America today.” 注(10)前掲記事:198.

は新・旧をめぐる戦争はすでに一国（中国か米国か）の国境を超え、世界的な戦争になっている¹³と論じる。

エッセイの構成は、大きく分けて以下の通りである。まず、現在の中国における、新しいことへの熱狂的流行の広がりについての全般的な考察である。呉宓は、グランジェントが著作に使った「新しいことへの非理性的熱狂 (irrational cult of the new)」や「悪魔的反乱 (Satan-like revolt)」という表現を借りて、中国で起きている多くの新しい動きを、熟慮や思考なしに西洋の猿真似をしたものと批判している。例えば、モーパッサン、トルストイ、ゾラ、イブセン、バクーニン、カール・マルクスばかりを新聞や雑誌で紹介していること、自国の言語、道徳、習慣、制度の全面的破壊、儒学や歴史・詩・散文の古典の否定、孝行という美德への批判、社会主義やアナキズムの台頭、自由詩を書く三文詩人 (free-versifiers) や文学革命の発生などが挙げられる。そして、言語、文学、教育の三つの分野から、それぞれむやみに革新を行った中国の現状がもたらす論理的な不合理さと現実的な危険性を指摘する。呉宓は社会主義や政治的課題についてもわずかに言及しているが、ほとんど紙幅を割いておらず、アナキズムへの不満を漠然とほのめかしているだけで、忠誠 (loyalty)、友情 (friendship)、貞操 (chastity of mankind) といった基本的な美德 (basic virtues) と最高の感情 (the highest emotions) を持つ国家の形成の重要性を強調していることは指摘に値しよう。このエッセイのページ数の割合から見ると、呉宓は、言語と教育の問題への考察に全力を注いでいる。例えば、呉宓は、民族の個性と生命力を表す中国語の体系 (the very system of the Chinese language) そのものが、白話文運動の高まりによって完全に消滅することを最も懸念していた。彼は、文学革命派の最大の問題は自由詩を書くこと (writing free verse) ではなく、「白話」の提唱と賛美にある (advocacy and glorification of a “vernacular” Chinese language) と主張した。呉宓は、中国語の語彙では西洋の新思想を伝えることはできない、西洋の科学用語を完璧に翻訳することはできない、中国

¹³ “Thus, the battle between the Old and the New has become a world war.”
注(10)前掲記事: 198.

語には文法がない、方言が多すぎるので言語統一のために白話を採用しなければならない、タイプライターは漢字に適していないので漢字を廃止すべき、西洋の句読法を導入すべき、などの白話文運動の主張に対して一条一条反駁している。それは当然、呉宓が中国における新文化運動の高まりとともに、言語や教育の改革実施が本格化する状況に直面したことと関係しているが、エッセイの論題の選択から構成まで、呉宓はグランジェントの著述から多くを汲み取っている。

Old and New: Sundry Papers というタイトルだけ見れば、グランジェントの著述は雑多なエッセイや講演を集めたものを想像させるが、この本に収められた八篇のエッセイは、流行の変化、特に話し方や学校の問題を扱い¹⁴、古い体制に対する多くの過激な新思想の猛攻¹⁵を振り返るといふひとつのテーマを軸に展開されたものである。最初のエッセイであり、本の総論でもある“Nor yet the new”において、グランジェントは、新しいことは必ずしも真実ではないこと¹⁶、むやみに新しいことを追求することはむやみに古いことを敬うことと同じくらい望ましくないこと、慣習に対する反抗そのものはしばしば慣習主義（the conventionalism of the recurrent revolts against convention¹⁷）に還元されること、反抗がトレンドとなると反抗の対象は重要ではなく、反抗それ自体だけが重要なものになることを、この本の論理の基礎として打ち出している。続く七篇のエッセイは、大西洋の両岸（英国とアメリカ）における英語の発音の相違や方言、現代語などに関する言語の問題と、文学教育に関する学校の問題の二つに焦点を絞っている。まさに呉宓が言語と教育に着目したのと一致する。呉

¹⁴ “Although the following essays and addresses form rather a miscellaneous lot. They have this in common, that they treat, in general, of changes in fashion, especially in matters of speech and of school.” Grandgent, Charles Hall. 1920. *Old and New: Sundry Papers*. Cambridge: Harvard University Press.

¹⁵ “...the onslaught of many fiery new ideas upon old established things.” 1920. “Notes on Books.” *Notes and Queries*, 12S. VII (Oct 30): 359-360.

¹⁶ 原文“Old things need not be therefore true” 注(14)前掲書。

¹⁷ 注(15)前掲記事。

宓の“Old and New in China”の中心的主張は、エッセイの最後に、読者は古い知識や新しい知識ではなく、理性で真偽を判断すべきだと訴えているところに見られるが、これもグランジェントから受け継いだものである。

Regard not, then, if wit be old or new, but blame the false, and value still the true. ¹⁸

ウィットが古いか新しいかを気にせず、偽りを非難し、真を見極める。

“Old and New in China”の誕生は、太平洋の向こう側のアメリカの思想を無視して語れない。呉宓は、当時のアメリカ文化界の最新動向に精通していることを最も誇りにしていた。そしてグランジェントが立場を同じくする学者の見解のみを引用していたことで、呉宓は、この伝統的な言語・文学・教育観がアメリカのエリートの間で支配的であるという確信を強めていった。たとえば、“Nor yet the new”でグランジェントが自由詩（vers libre）に反対する声として挙げているのは、W. M. Patterson、J. L. Lowes、F. N. Scottで、いずれもアメリカの大学の教授であった。そのうち、ジョン・リビングストン・ロウズ¹⁹（John Livingston Lowes 一八六七—一九四五）は、『サナドゥへの道：想像力の方法の研究』²⁰で知られ、この本はコールリッジを巧みに読み解いた書物として、今も文学研究の名著とされるものである。彼が書いた、グランジェントのエッセイにも引用されている、イマジストにつき評論する一九一六年のエッセイ「認

¹⁸ 注(10)前掲記事。

¹⁹ ジョン・リビングストン・ロウズは、ハーバード大学時代の呉宓の教師の一人でもあった。「私は J. L. Lowes の教える英国ロマン派詩人の授業を受けたことがある。」呉宓「徐志摩與雪萊」、『宇宙風』、一九三六年、第十二期、五八四—五八八頁。

²⁰ Lowes, John Livingston. 1927. *The Road to Xanadu: A Study in the Ways of the Imagination*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt. バルガス＝リョサによると、『サナドゥへの道：想像力の方法の研究』は極めて優れた批評である。「時には批評的エッセイが偉大な小説や偉大な詩に優るとも劣らないほど創造的な作品になることもあります。」バルガス＝リョサ、木村栄一訳『若い小説家に宛てた手紙』、新潮社、二〇〇〇年。

められていないイマジスト」²¹では、イマジズム詩の審美的な価値の問題を脇に置き、無韻自由詩と散文の区別に基づいて自由詩の詩としての身分を問い続けている。一九一九年のエッセイ集『詩における慣習と反抗』²²には、自由詩に関する彼の最も重要な批評のいくつかが収められている。

呉宓の論説は、基本的にグランジェントの新・旧対照の枠組みを受け継いでいるが、当時の中国が置かれた特殊な状況についての洞察も示している。それは、呉宓が知的領域における新旧戦争の重要性を、国家の存続と結びつけている点に表れている。呉宓は、国家の存立と文明の継承を維持する（national existence and our inheritance of civilization）ために苦闘している中国が直面した特殊な状況を重視し、新・旧という問題の考え方を踏まえた文章を執筆する決意を固めているのだ。彼は、沈みゆく船を中国に喩え、読者に警鐘を鳴らそうとした。

国家存亡の危機の中で育ち、さらに自分とは明らかに異なる異国の文化に出会った呉宓にとって、自国の文化の持つ特殊性が失われることは、民族・国家の完全な滅亡を意味した。呉宓が文化的アイデンティティーを用いて国民国家を構築しようとする思考の道筋は、グランジェントなど、一九二〇年代のアメ

²¹ Lowes, John Livingston. 1926. "An Unacknowledged Imagist." *Nation*, Feb.24: 217-219.

²² Lowes, John Livingston. 1919. *Convention and Revolt in Poetry*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt. 本書に出ている知見は、自由詩に対する西洋文学批評の重要な証拠の一つとして、胡先驥の「評『嘗試集』」にも引用されている。「ハーバード大学文学部教授の J・L・ロウズは、その著書『詩における慣習と反抗（*Convention and Revolt in Poetry*）』で、ゲーテ（Goethe）の言葉を引用し、「芸術家においては、メディアの限界は自由への道なのだ」と述べている。また、「芸術には媒体がなければならないが、媒体は決して表現したものではない。キャンバスは風景ではなく、大理石は肌ではなく、劇場は世の中ではない。その差異を取り除けば、それは物理的なモノであり、芸術ではない。詩の媒体が普通の言葉の使い方と全く同じであつたら、それは詩ではない」と言っている。自由詩が美しい文章と変わらないなら、結局自由詩は世の中に立ち行かない恐れがあるのが彼の考えだった。同時に、最近のポリフォニックな散文（Polyphonic prose）は、決まった句法・音節・韻律を踏むことを提唱しており、自由詩と同様に、自らの媒体の外に出ようとするものであり、弊害をもたらしたと指摘している」胡先驥「評『嘗試集』」、『學衡』第一号、一九二二年一月。

リカのニュー・ヒューマニストたちが、アメリカの枠を超え、古代ギリシャを源流とする西洋古典世界共同体を想像したこととは大きく異なるものである。

とはいえ、呉宓は、理想的なエッセイの文体とは何かについて、またグランジェントから大いに学んでいる。

呉宓の「論新文化運動」が『學衡』第四号に掲載されて間もなく、呉宓はその学生と共に、グランジェントの“Nor yet the New”を文言に訳し、『學衡』第六号に掲載した。訳文に先立ち、呉宓は底本としたグランジェントのこのエッセイの文体的な特徴について評価している。

彼の文章は、幅広く明瞭で、冷静で中立的であり、経験と事実に基づき、功利主義よりも道徳と正義を唱え、詭弁を排し、感情を抑制している……先生は時代の激変に直面し、憤慨して激昂し、黙っていたいののにそれに耐えられず、自分の批判を示すために文章を書かざるを得なかった。「効率よりも人間性を重視すべき」という言葉からは、彼の世の中に対する深い憂いと、大衆を啓発したいという思いが伝わってくる。原文は婉曲に皮肉を言い、一見諧謔に富んでいるようで実はきまじめで、翻訳して意を尽くすのは容易ではない。²³

呉宓の考えでは、グランジェントの文体の美しさは、経験と事実に基づく論述だけでなく、言葉の流暢さ、論駁の回避、感情の抑制、態度の真剣さにもあるのだ。推論自体も推論の仕方も模範的なものである。注目すべきは、呉宓がグランジェントの文体における、そのきまじめさと諧謔の判別を強く意識している点である。これは、グランジェントの他のエッセイの文体に対する評価にも見られる。「このエッセイの言葉は諧謔に富んでいるが、その着想は非常に正

²³「其言博通明達，平和中正，本經驗重事實，進道義而黜功利，闢詭辯而節感情……先生目擊時變，痛憤內激，欲緘默而有所不忍，發為文章，藉示針砭，讀其“人性要當更貴於效率也”一語，亦可想見其憂世之深與振俗之志矣。原文語婉而諷，似諧實莊，譯筆不易曲達。」呉宓、陳訓慈訳「葛蘭堅論新」、『學衡』第六号、一九二二年六月。

しく、善意に満ちているので、軽率に読んではいけない」²⁴と呉宓はグランジェントの「暗黒の時代について」につき言っている。呉宓にとって、優れたエッセイとは、機知・諧謔の中にもまじめさがなければならない。諧謔は外形として存在しても良いが、内面的な真剣な態度が肝心である。

次に、呉宓のエッセイ (essay) というジャンルの習得において、グランジェント以外の英米人の著作の果たした役割につき、呉宓の留学日記に残されている読書記録を探ることで、彼の理想とするエッセイ像の形成過程を遡ってみる。

一九二〇年頃の呉宓の日記には、ポール・エルマー・モア (Paul Elmer More 一八六七—一九三七) の文集『シェルバーン・エッセイ *Shelburne Essays*』に感銘を受けたことが一番多く書かれている。呉宓は、当時出版されていた『シェルバーン・エッセイ』全九シリーズ²⁵を読んで、「彼の文集は、どの巻であっても、最も道理に合った透徹した言葉や、繊細な思考、見事な表現に満ちている」²⁶と高く評価し、モアの思想と筆力をともに褒め称えた。ポール・エルマー・モアは、アービング・バビットに比肩するアメリカのニュー・ヒューマニストであり、よく知られた文芸評論家でもある。ブリンマー・カレッジ (Bryn Mawr College) の講師を短期間務めたが、ほどなくして学術的なキャリアを終え、『ニューヨーク・イブニング・ポスト *The New York Evening Post*』や『ネーション *The Nation*』などの雑誌の文芸欄編集に携わるようになった。これらの雑誌に掲載された彼のエッセイを集めた『シェルバーン・エッセイ』は一九〇四年から一九二一年まで十一巻、『新シェルバーン・エッセイ』は一九二八年から一九三六年まで三巻続き、主に文学的なテーマを中心に哲学的、宗教的な問題も取り組んでいる。モアが『ネーション』誌の編集者を務めていた時期

²⁴ 「此篇語雖談諧，然立意甚正，用心甚苦，不可率爾讀之。」張蔭麟訳「葛蘭堅黑暗時代説」「編者識」、『學衡』第四十四号、一九二五年八月。

²⁵ More, Paul Elmer. 1904. *Shelburne essays 1st series - 7th series*. New York City: G.P. Putnam's Sons. More, Paul Elmer. 1913. *Shelburne essays 8th series*. Boston: H. Mifflin. More, Paul Elmer. 1915. *Shelburne essays 9th series*. Boston: H. Mifflin.

²⁶ 「其書卷卷皆至理名言，精思藻采。」『呉宓日記』第二冊、生活・讀書・新知三聯書店、一九九八年、三十八頁。

(1903-1913)には、フランク・ジュエット・メイザー (Frank Jewett Mather 一八六八-一九五三)、プロッサー・ホール・フライ (Prosser Hall Frye 一八六六-一九三四)、バビットらの主張を掲載し、ニュー・ヒューマニズムの最も重要な機関誌となった。呉宓がモアに感服したのは、当然ながらニュー・ヒューマニズム的な主張への共感が主な理由だが、エッセイというジャンルにおけるモアの達成が、呉宓の志向と完璧に一致したことも見落としてはならないだろう。

モアの『ネーション』誌の編集者としての生涯をまとめたフランシス・X・ドゥーガンは、次のように述べている。

モアは、『ネーション』の文体に強いこだわりを持っていた。彼は、良い書き方の多様性を認めながらも、最高の文学に由来する最高の書き方が存在することを主張した。彼は、言語的純粋主義は、あらゆる規範の崩壊が差し迫っていることほどには現代のことばにとっての脅威でないと考え、『ネーション』はジャーナリズム文体から英語を擁護することで言語の役に立てると信じていた。彼自身の散文の手本となったのは、シャフツベリー、アディソン、ジョンソン、カウパー、サウジー、チェスターフィールドなどである…
…彼は、大学の学者には文体のセンスが特に欠けていることに気がついた…
…²⁷

モアのようなニュー・ヒューマニストにとって、十七世紀から十八世紀にか

²⁷ “More was greatly concerned with the literary style of *The Nation*. Admitting the diversity of good usage, he yet insisted on the existence of a best usage, derived from the best literature. Convinced that purism was a lesser threat to modern speech than the impending disintegration of all standards, he thought *The Nation* could perform a service to the language by upholding English over journalese. His own prose models included Shaftesbury, Addison, Johnson, Cowper, Southey and Chesterfield… A sense of style, he found, was particularly lacking among university scholars…” Duggan, Francis X. 1965. “‘*The Nation’s*’ Conservative Editor.” *Nation*, Vol. 200, Issue 10 (August): 248-251. 4p.

けての英語を土台とした言葉の純粹さと優雅さ、散文スタイルの簡潔さと知性は、堅実な学校教育にふさわしく、ロマン主義より古典主義、新古典主義の精神と一致するものであった。ところが、この言葉の純粹さ、スタイルの優雅さが、アメリカの社会や大学から消えつつあった。また、ドゥーガンは、モアの文体芸術の造詣について、チャールズ・エリオット・ノートン（Charles Eliot Norton）と *Harvard Graduates' Magazine* の編集者であるウィリアム・ロスコー・セイヤー（William Roscoe Thayer）の言葉を引用して、モアの文学批評はマシュー・アーノルド以来の最高の英文批評だと評している²⁸。

マシュー・アーノルドと比された高評価は、モアが独自のスタイルを確立したことを示唆している。そしてこのスタイルは、賞賛する人々には、「モア氏はいつも通り、博識で訓練された頭脳の表現である優雅な文体で書いている。」²⁹と映る一方で、より若い、中堅の世代の中には、モアの銜学的な趣味（pedantic）や意図的に曖昧に書く態度（obscurantism）に対して、声高に批判する人たちもいた³⁰。

呉宓は当然、モアを支持する側であった。そして、この学問的で優雅な文体が呉宓に影響を与えただけでなく、文芸編集者としてのモアが考えた誌面のレイアウトや匿名批評などの問題は、後に『大公報』を編集する呉宓にも影響を与えた。

呉宓が英語の持つ文化的な意味合いを知る上で最も大きな影響を受けたの

²⁸ “His criticism was praised by Charles Eliot Norton, William Roscoe Thayer, then editor of the Harvard Graduates' Magazine, thought it the best criticism in English since Matthew Arnold.”注(27)前掲記事。

²⁹ “Mr. More writes as usual with a grace of style which is the expression of a scholarly and disciplined mind.” “Natural aristocracy (a review of *Aristocracy and Justice*. [*Shelburne Essays* (Ninth Series)])” *Nation*, vol.101, no.2633.

³⁰ “‘younger’ and ‘middle’ generations who have hitherto viciously attacked his pedantic obscurantism.” 1929. “The Demon of the Absolute (a review of *New Shelburne Essays*).” *Nation*. 17th April.

は、その指導教授のバビットである。『呉宓日記』には、次のような記述がある。

現在のアメリカでは、文学を研究する上で二つの流儀がある。一つは文献学者 (Philologists)、つまり中国で訓詁学をやる漢学派のような人たちである。もうひとつは、文学を簡単な仕事 (時にアメリカ口語文学まで語る) と考えるディレッタント (Dilettantes) である。(彼らが書く文章は)、宋の儒学者の語録体に似たような文で、全く美しさが無い。³¹

このような Philologists と Dilettantes の分類は、バビットが英語教育を論じた際に、避けようとした二つの傾向からくるものである。バビットは一九二〇年に書かれた“English and Discipline of Ideas”の中で、当時のアメリカのリベラルアーツ教育が、一部は実用主義的 (utilitarian) であり一部は感傷的 (sentimental) な自然主義運動の渦中にあったこと、英語だけでなく他の現代語が古典 (ancient classics) に勝利してしまった根拠も、少なからず実用主義的、感傷的な風潮にあること³²を指摘している。バビットは、文学教育はその知的内容、すなわち思想の教育を重視することによってのみ、言語学者 (philologists) や単なるディレッタント (dilettantes) から守られるのだ³³と考

³¹ 「今美國之論文學者，分為兩派。一為 Philologists，即漢學訓詁之徒也。一為 Dilettantes，即視文章為易事，（甚或言白話文學。）有類宋儒語錄，其文直不成章。」注(26)前掲書、一〇四頁。

³² “Now this naturalistic movement in the midst of which we are still living is twofold, partly utilitarian and partly sentimental, and the grounds on which not only English but other modern languages have triumphed over the ancient classics have also been to no small extent utilitarian and sentimental.”

Babbitt, Irving. 1920. “English and the Discipline of Ideas.” *The English Journal*, Vol. 9, No. 2 (Feb.): 62.

³³ “As a matter of fact one hears it commonly said nowadays that literature may be rescued from the philologist on the one hand and the mere dilettante on the other by an increase of emphasis on its intellectual content, that the teaching of literature, if it is to have virility, must be above all the teaching of ideas.”注(32)前掲記事: 63.

えていた。バビットは、実用主義すなわちドイツ言語学の影響を受けた英語の研究や教育に対する言語学的アプローチにも、感傷主義、すなわち苦勞の多い道が楽な道に取って代わられたアマチュアによる文学解釈にも、満足しなかったのだ。

バビットの英語に対する検討が、アメリカの大学教育の内部的なものであるのに対し、呉宓は、それを中国の文脈における漢学と宋学の対立へと敷衍している。呉宓の類比の妥当性はともかく、ここで呉宓は、学問における素人くさいアプローチを嫌うだけでなく、文体の面でも「語録体」、つまり口語化の程度の甚だしい白話文への嫌悪も示しているのである。また、この類比は、呉宓が英語文脈で感銘を受けたことと、中国語文脈における文体の認識とを結びつけている。次の節で詳しく説明する。

また、呉宓が文章の優劣を論じる際、言葉遣いなど形式の側面と同様に、真摯で高尚な愛國心の表現の有無が重要視されていることも注目すべき点である。例を挙げると、呉宓は日記で、アメリカ留学中の中国人学生二十数人の書いた英文書簡への評論を残しており、その中で、「纖弱で輕薄な言葉遣い、アメリカ人風で下品なスラング、卑しく利欲に満ちた主旨」のスタイルだと輕蔑し、ただ袁世莊女士のみは「国事を憂い、漆室（自分の国や国民を憂う少女）に匹敵し、詩想到溢れ、簡潔で上品な言葉遣い」³⁴のスタイルだと高く評価し、原文の一段を日記に摘録している。

以上のような呉宓の日記の記述から、モアといった好ましい例、アメリカのスラングという否定的な例、どちらの評価に関しても、呉宓がアメリカ留学中に英米文人の文章を読むことによって、徐々にエッセイの理想像を構築していったことは明らかであろう。こうしたエッセイの理想像のもとで、呉宓の英文エッセイはいかなる特徴を見せるのだろうか。

³⁴「晩、接讀 Pine Club 公信（英文），二十餘人，均纖巧輕佻之文，the American airs & slangs，卑靡利慾之旨，讀罷為之索然氣盡。……惟殿尾者袁世莊女士一函，則獨憂心國事，媲美漆室；且詩思橫溢，文字簡練而雅潔。以作文之章法論，亦冠儕輩。」“一九二〇年四月二十七日”注(26)前掲書、一五七頁。

呉宓の英文執筆は、ほとんど大学内での授業課題や論文といったアカデミックライティングにとどまっていたことが、彼の日記からうかがえる。“Old and New in China”は、学外に向けて発表された唯一の重要なエッセイだが、一方でアカデミックライティングの痕跡が色濃く残っている。そのため、“Old and New in China”を読むと、まずこのエッセイに「博識で訓練された頭脳の表現である優雅な文体」という理想が投影されているのを感じる。

…that in China, we are now struggling for our national existence and our inheritance of civilization, and hence any mistake made by us will be of much more fatal consequence. A strong man need take but little heed of the symptoms of fever or epidemics; but while a ship is foundering in storm, the sailors ought to guard with extreme care the direction of compass and the appearance of new leaks.

中国においては、我々は今、国家の存立と文明の継承のために闘っているのであり、それ故、我々のいかなる過ちも、より致命的な結果をもたらすであろう。丈夫な人は、熱や疫病の症状をほとんど気にする必要はない。しかし、船が嵐の中で沈みかけているとき、船員はコンパスの方向と新しい水漏れの出現に細心の注意を払わなければならない。

In attacking things Chinese, this gentleman certainly had gone too far and had attacked things that are held in common by the Western people as well as by the Chinese; he had forgotten that the first of the ten commandments of Moses is “Honor thy father and thy mother.”中国のことを攻撃するのに、この紳士³⁵は確かに行き過ぎてしまい、欧米人と中国人が共通に信じているものを攻撃している。モーゼの十戒の第一条に “汝の父と母を敬え ”とあるのを忘れてしまったのだ。

³⁵ 『毎週評論』一九一九年七月十三日に「隨感録・萬惡之源」を発表した北京大学図書館主任李大釗をさす。

呉宓は語彙を慎重に選び、比喩の修辞技法を用いて、国の危機を憂う自らの強い気持ちを読者に訴えかけようとしている。また、格言や名高い文学者や思想家の言葉が数多く引用されていることから、呉宓が古今東西にわたる典故の使用に格段に力を込めていることがうかがえ、この点は文学が専門だと自任する彼の身分とも関連する。

しかし、呉宓の文章がバビットやモアのエッセイと決定的に異なるのは、彼の目的が英語の持つ純粹さ、美しさ、文化の特質を維持し、アメリカ人の低俗さに汚染されないようにすることではなかったことである。呉宓の読者は、実際には共にアメリカで留学している中国人の学生のコミュニティであり、彼の目的は、中国の伝統を保存し、解釈し、西洋に提示することこそ、世界や人類文明に対する責任であることを中国の留学生に思い起こさせることだった。³⁶

そのため、呉宓が英米エッセイストから受けた最大の影響は、長い間の練習と研磨を経て本当に身につけるべき、誌面上の文体ではないのだろう。呉宓は、作者の品格や姿勢のほうにこだわった。呉宓が心がけている作者の自己イメージは、グランジェントの真摯さ、謙虚さ、冷静さを高く評価することと一致しており、その姿勢は「論新文化運動」においてより明確に示されている。

三、論争から生まれたテキスト

『學衡』に掲載された「論新文化運動」は、呉宓がアメリカ留学中に『留美學生季報』に発表した「論新文化運動」（『學衡』掲載の「論新文化運動」と区別するため、以下、「論新文化運動（季報）」と記す）と「再論新文化運動（答邱昌渭）」（以下、「再論」と略す）の二つのエッセイを合わせて節略したものである。「論新文化運動」は、二十世紀初頭の在米中国人留学生の間で活発に行わ

³⁶ “Furthermore, we forget that these things have a high value of their own. Apart from being our national property; and that we own a duty to the world and to Civilization, to preserve them and to digest, interpret and expound them to the men of the West.” 注(10)前掲記事。

れた「論争」の環境下で、論敵が書いた質疑を挟みながら、一進一退の議論を重ねて生まれたものである。

“Old and New in China”を書いたわずか二か月後に、吳宓は「論新文化運動（季報）」を書き³⁷、『留美學生季報』一九二一年春季号に掲載された。このエッセイは、『季報』の編集者である沈鵬飛の依頼で書かれたものであり、過去半年間に『季報』に掲載された孟憲承の「留美學生與國內文化運動」、陳達の「清夜小言」、邱昌渭の手紙に応えたものである。三人とも、活発に議論してさまざまな出版物で最新の思想を広めている中国国内の学生に比べ、アメリカにおける留学生の沈黙が続いていることを指摘した。そこで『季報』の編集部は、「思潮」という新しい欄を設け、留学生から記事の投稿を募った。吳宓のエッセイはこの求めに応じたもので、全七頁、それほど長くはない。その内容は、以下のように分かれている。

第一に、「新文化運動」という名称は立派だが、実際に中国で文化運動を操る人々が提唱した思想の傾向や、紹介・翻訳された文学流派や作品、それらと欧米の実際の動向とは必ずしも一致しないことを指摘している。また、吳宓は新文化や欧米文化に反対しているのではなく、最近の一部の欧米人の思想や文学だけに西洋文化全体を代表させていることに反対しているのであることを明らかにした。

第二に、新・旧の真諦を見極める。吳宓は「世の中に新しいことはほとんどない」³⁸、「古いことが必ずしも正しく、新しいことが必ずしも間違っているわけではない。（この道理は）逆も成立する」³⁹と主張する。

第三に、文学を例にとって説明する。文学の創造には模倣が不可欠であり、模倣によって作家は初心者から成熟へと進んでいく。欧米の比較文学では、各国の文学の語句の出典を研究し、異なる国の作家が互いに借用し、影響を及ぼ

³⁷「日前作文一篇《論新文化運動》，投登《留美學生季報》，應沈卓寰君之力請也。」“一九二〇年十二月五日”注(26)前掲書、一九七頁。

³⁸「世中事事物物，新者絶少」吳宓「論新文化運動」、『留美學生季報』、一九二一年春季号、一八九—一九六頁。

³⁹「舊者不必是，新者未必非」注(38)前掲記事。

していることを証明している。これにより、文学の真新しさ・オリジナリティのみを追求する新文化運動に反論している。

第四に、「文化」を定義しようとしているが、「文化という二文字は曖昧で、その意味が判断しにくい」⁴⁰と指摘するにとどまっている。

“Old and New in China”と「論新文化運動（季報）」を比較すると、“Old and new in China”で強調されていた諸点のうち、国家の存続のための一国の文化の精華と言語の重要性、そして新・旧を見極める論理をほぼ踏襲していることがわかる。ただし、吳宓は「論新文化運動（季報）」の中で、もはや「新文化」を否定することはなく、むしろ「新文化」の真の意味づけから出発して、それを解釈する権利を「新文化運動者」たちと争おうとしていた。とはいえ、吳宓は「新文化」や「文化」の定義について深く掘り下げようとはしていない。

このエッセイが掲載された後、邱昌渭が反論を加えた。一九二一年八月、吳宓が中国へ帰る船の中で、沈鵬飛は吳宓に再度の反論を書くよう促した。吳宓は当初この申し出を断ったものの、沈鵬飛の度重なる催促に抗し切れず、「再論」を書き上げた。邱昌渭と吳宓のエッセイは、『季報』一九二一年冬季号で一緒に掲載された。

「再論」の構成は三つに分けられ、第一の部分は弁駁文というジャンルの弊害の指摘、第二の部分は邱昌渭の質疑に対する回答、第三の部分は「天・人・地三界」についての吳宓の世界観の説明である。このエッセイは二十四ページもあり、「論新文化運動（季報）」よりもはるかに長い。吳宓の邱昌渭の質問に対する回答を読むと、二人の新文化運動に対する理解の不一致を発見できるだけでなく、吳宓が邱昌渭の質問に対する回答を通じて、自らの論考をさらに掘り下げることができたことがわかる。

例えば、吳宓が新文化運動者を「彼らの書き方（其行文）は、勝手に論点をすり替え（妄事更張）、独自に文章の体裁をでっち上げ（自立體裁）、どっちつかずで得体が知れず（非馬非牛）、中国的でも西洋的でもないので、読者は理解

⁴⁰ 「文化二字，其義渺茫，難為確定。」注(38)前掲記事。

できない」⁴¹と批判していたのに対して、邱昌渭はそこに出てくる「行文」や「自立體裁」を西洋文体学に関わる言語表現力の探求のスタイル (style) の問題と解釈していた。邱昌渭は吳宓に「各人の個性 (賦性 Personality) を表現するスタイル (體裁 style) は、時代によって変わるべきではないだろうか」と問いかけた。邱昌渭は「一つの時代には一つの時代の思想があり、それに合わせてスタイルも変わる」⁴²と主張し、文章は一定のスタイルに従わなければならないという吳宓の考えを、八股文の時代よりもさらに古臭いとしていた。それはまさに、胡適が「文學改良芻議」で述べた「一つの時代には一つの文学があり、古人を模倣するな」⁴³という考えを十分に理解してからの挑戦である。しかし、吳宓は、この箇所では邱昌渭が自分の批判の対象を完全に誤解していると反論し、「行文」というのは、一国の書き言葉の体系 (一國文字之體制 System of language) のことであって、文章のスタイルではない、と説明した。吳宓は、スタイルは当然千変万化するが、「書き言葉の体系は、長年の習慣と国民的用法の漸進的蓄積の結果であり」⁴⁴、書き言葉の変更は、二、三人が新しい規則を決めて、国全体がそれに従うよう強制するのではなく、自然に生まれたものであるべきだと主張する。吳宓と邱昌渭の意見の相違は、二人の文学革命に対する理解の重点の違いを明らかにしている。

「再論」で、吳宓がその論述を最も前に進めたのは、これまで漠然とした意味しか持たないと解釈していた「文化」という言葉の意味合いをさらに掘り下げていることである。

⁴¹ 「其行文，則妄事更張，自立體裁，非馬非牛，不中不西，使讀者不能領悟」注(38)前掲記事。

⁴² 「一個時代有一個時代的思想，思想變文體隨之而變」邱昌渭「論新文化運動：答吳宓君」、『留美學生季報』、一九二一年冬季号、一一十三頁。

⁴³ 「不摹仿古人，一時代有一時代之文學」胡適「文學改良芻議」、『新青年』第二卷第二号。

⁴⁴ 「文字之體制，乃由多年之習慣，全國人之行用逐漸積累發達而成」吳宓「再論新文化運動：答邱昌渭君」、『留美學生季報』、一九二一年冬季号、十三—三十八頁。

今新文化運動自譯其名爲 New Culture Movement, 是固以文化爲 culture 也。Matthew Arnold 所作定義曰, 文化者, 古今思想言論之最精美也。Culture is the best of what has been thought and said in the world.

新文化運動(者)がその運動の名前を New Culture Movement と訳しているのは、もちろん文化を culture としているのだ。マシュー・アーノルドによると、文化とは、世の中で考え、語られてきたことの中で最も優れたもののことである。Culture is the best of what has been thought and said in the world.

“Old and New in China”から「論新文化運動(季報)」へ、そして「論新文化運動(季報)」から「再論」へ、吳宓の論証の焦点の変化、論証戦略の転換及びその論証の段階的な深化は、国内で起きている新文化運動に対する彼の理解が本質に近づきつつあることを示唆している。それは、「文化とは何か」「新文化とは何か」といった質問に対する問い詰めである。彼は、新しいことへの熱狂的流行をただ批判する立場から、「新文化運動」という名称を解釈する権力を握ろうとする立場へと移行したのである。この転換の過程には、邱昌渭との論争が吳宓の論証に与えた影響が見られる。吳宓の「新文化運動」論の最終的な築きあげは、その過程で論争が果たした役割を示している。

しかし、「再論」の最初の部分に戻ると、吳宓は論争という環境で生まれた「弁駁文」に対する不満を表明している。吳宓は、論争相手による弁駁文の弊害を五つ挙げている。第一に、文章の作者ではなく、文章自体を論評すべきことを知らないことである。道理を語るのではなく、冗談や侮辱を駆使して、相手を揶揄したり、辱めたり、軽く見たり、攻撃している。第二に、文脈から切り離されている、あるいは、細かいミスにこだわって、文章全体の主旨を無視すること。第三に、相手への一時的な攻撃を達成するために、自分たちの主張の長期的な価値を無視すること。その結果、時間が経つと、その文章は無駄なゴミとなり、読み返す価値もない。第四に、読者にとって有益でないこと。読者は、論争の双方の主張を読むとき、遊び半分、笑い半分で、一瞬、芝居を見るような気分になることが多い。第五に、論争の目的は真理を求めることであるが、

論争によって真実が得られるとは限らない。決着がつくまでには、相当な話し合いと時間が必要である。また、根本的な理念を共有しない者が議論することはできない。なぜなら、双方がすでに自分の信念に固執するからだ。同様に、読者は自己が本来抱いている信念に基づいて論争の双方のどちらを信じるかを選ぶもので、相手側のレトリックや推論によって自分の信念を変えるよう説得されることはほとんどない。

そのため、吳宓は弁駁文を書くことはなく、自分を攻撃する者に対しても、個人の評判や損得を気にせず、ほとんど返事をしないことを強調した。「過激にならず、はばかり言わないこともなく、歪曲せず、詭弁を弄せず、自分の良心だけに基づいて書けば良い。いわゆる「修辞」は、「誠実さに基づく」べきだということある」⁴⁵と告白した。

吳宓は雑誌『學衡』に「論新文化運動」を掲載する際、弁駁文を軽んじ、文学における真摯さを追求する自らの趣旨を示しているこの部分を残した。「論新文化運動」の最大の特徴は、「論新文化運動（季報）」から「再論」に至るまで、この論説がいかに発展したかのオリジナルな形を追跡できることである。このことは、吳宓の飾り気がない、誠実な作文理念を際立たせる一方で、文章が過度に長く、構成されておらず、いかにも読者の反応がよくなさそうなものになっている。「立誠」の作文理念も、弁駁文を嫌うことも、吳宓の「文体観」と密接に関係している。

吳宓の文体観は、アメリカでの読書経験によるものだけでなく、文学革命以来中国の文壇に満ちている「論争的な空気」とも関係がある。次に、論述の焦点を中国の文壇に移し、「論争的な空気」とそれと密接に関連する文(言)白(話)の争い、文章の風格の対立に注目し、吳宓の文体観の形成を考察していくことにする。

四、吳宓の文体観

⁴⁵ 「作文惟當準吾之良心，毋激毋諱，決不曲說詭辯。所謂「修辞」，當「立其誠」是也。」注(44)前掲記事。

「論新文化運動」の中で、呉宓がまず批判するのは、まさに新文化運動家の「文体（其行文）」の問題である。呉宓はここで、文体を一国の言語体系として解釈している。中国の言語体系は、口に出す口語（spoken language）よりも紙に書く文言（written language）が優位であることを特徴とすると呉宓は主張する。その上で呉宓は、話し言葉に合わせて書き言葉を使うべきではないと主張し、話し言葉を基調とした当時の白話文に反対している。呉宓のこの主張は、彼と『學衡』同人たちの「文体」の問題に対する見解の中で最も根本的なもので、『學衡』の「雑誌簡章 體裁及辦法」において、この点が詳しく解説される。

本誌はわかりやすく、むだなく書くことを心がけている。あえて言葉を飾り立てたり、古い漢字を多用して、平気でペダンティックになることはしない。特に、あえて奇抜さを標榜したり、独創性を鼻にかけたりはしない。つねに、我が国の文字言語で西洋から来た思想を表すこととする。明瞭かつ上品に仕上がっているのは、言葉の効果が本当に書き手の才能次第であることを示す。適切に使うことができれば、我が国の文字言語は常に意味を伝えることができる。定まっている文法を作り変えて、美しいことばの形式を破壊する必要はない。⁴⁶

上記の理想的な文体に関する条件をよく見ると、『學衡』同人は、中国語の文法や文字の美しさを徹底的に変えようとはしなかったが、章炳麟の文章のような古典的過ぎる漢字の使用も拒否し、言語体系の改革を完全に否定していたわけではなく、中道的なアプローチをとっていたことがうかがえる。このことは、新語の多用にもはっきりと表れている。従来と全く同じ言語体系の中に、新し

⁴⁶「本雜誌行文，則力求明暢雅潔。既不敢堆積餽釘，古字連篇，甘為學究。尤不敢故尚奇詭，妄矜創造。總期以吾國文字，表西來之思想。既達且雅，以見文字之效用，實繫於作者之才力。苟能連用得宜，則吾國文字，自可適時達意，固無須更張其一定之文法，摧殘其優美之形質也。」『學衡』第一号、一九二二年一月。

い思想を盛り込むことは不可能であることを、彼らは十分承知していた。

こうした考え方は、漢字廃止論、全国を席卷していた白話文運動、一九一八年の小学校「国文科」の「国語科」への変更、国民初等教育低学年での文言の廃止などを背景に、生まれたものである。白話によって文言が覆される危機感こそ、呉宓が「論新文化運動」を書いたきっかけだ。

今日、西洋から輸入される物事や思想は、我が国の古い文章にはないものだから、文章を書く者は常に困難や障害に直面することになる。しかし、これは素材の新しさによるもので、中国の文章語の不完全さによるものではない。あとは書き手が、古い文章語を実験的に使い、新しい考えを表現し、それが明確で分かりやすいものになることを期待する。苦勞して作り出せば、新しい風格までが形成され、文章語の体系も変わらない。⁴⁷

中国固有の文章語の体系の転覆を不安視する深い原因は、前文に述べた文化が国家の存続を左右するという呉宓の考え方と変わらない。

今、中国が存亡と危機の中にある時、一国の国民が世界大同の幻想に酔い、国家と民族を守ろうとせず、猥雑な小説に耽り、道徳と知恵を捨ててしまった。国粹が失われれば、元に戻すことはできない。文字が破壊されれば、国民は互いに理解することができなくなる。このままでは、国家が国家でなくなってしまう。⁴⁸

⁴⁷「今日輸入西洋之事物理想。為吾國舊日文章之所無，故凡作文者，自無不有艱難磨阻之感。然此材料之新異，非由文字之不完。今須由作者共為苦心揣摩，徐加試驗，強以舊文字表新理想。必期其明白曉暢而後已。如是由苦中磨出之後，則新格調自成，而文字之體制仍未變也。」注(44)前掲記事。

⁴⁸「今中國適當存亡絕續之交，憂患危疑之際，苟一國之人，皆醉心於大同之幻夢，不更為保國保種之計，沉溺於淫污之小說，棄德慧智術於不顧。又國粹喪失，而異世之後不能還復。文字破滅，則全國之人不能喻意。長此以往，國將不國。」注(38)前掲記事。

ただし、上記の論述を読むとき、国粹としての文章語の体系（文字）の破壊の持つ意味について、次のような疑問を抱かざるを得ない。呉宓ほどの程度の文章語体系の改革を許容するのだろうか。改革された文章語体系でも国粹になれるのか。国粹とは何か。

実際、呉宓の文体を論じるとき、「文章語の体系を変えない」という前提条件の具体的な文脈を十分に理解した上で、彼の文体そのものが、「文章語の体系を変えずに新しい考えを表現する、「文」の新しい風格さえも作り出そう」という主張に応えた実践だと言える。そのため、魯迅の『學衡』批判を振り返ってみると、「古文の体になっていない」という非難は成立しないことがわかる。『學衡』同人の目的は、伝統的な古文をただ巧みに書くことではなく、文言の基本的な文法や構文を変えずに、内容のより豊かな議論ができるような文体を作ろうとすることであった。かつて旧思想の文言と新思想の白話の対立の一環として語られていた『學衡』と『新青年』の論争も、その前提が成り立たなくなってしまうことがわかる。少なくとも呉宓の文体は、桐城派などの純正な「古文」ではなく、新しい語彙や新しい思想を十分に取り入れた新しい文体である。他方で、白話文の提唱者が実際に書いた文章には、どうしても古文の要素が多く受け継がれていることが知られている。胡適が分析したように、「古文体で書くことに慣れた者は、白話文に切り替えたときに徹底的に変えることができず、半分古代、半分現代のような文体になることが多かった」⁴⁹という過去を引きずったためか、周作人のように「口語を基本として、歐風語彙、古文、方言などの要素を加え、融合し調和させ、適切あるいは惜しみ惜しみアレンジして、知識と遊び心の二重の支配をしてこそ、趣ある俗語文ができあがる」⁵⁰という自覚的な利用か、どちらかだろう。

⁴⁹ 「第一是做慣古文的人，改做白話，往往不能脫胎換骨，所以弄成半古半今文的文體。」胡適「整理國故與“打鬼”」、『現代評論』、一九二七年、第五卷第一一九期。十三—十七頁。

⁵⁰ 「以口語為基本，再加上歐化語，古文，方言等分子，雜糅調和，適宜地或吝嗇地安排起來，有知識與趣味的兩重的統制，纔可以造出有雅致的俗語文來。」周作人（豈明）『『燕知草』跋』、『新中華報副刊』、一九二八年、第一冊、四〇—四十一頁。

文章語の体系について白話文学派と異なる主張を持っていたほかに、『學衡』の発刊の辞（「弁言」）に書かれている趣旨には、「冷静に語ってあざけりののしることなく、世俗を培う」⁵¹という「文体」に対する要求のもう一つ重要な側面がある。これは、新文学者の間に存在した、「罵る」という形式で問題を議論する「論争的な空気」に反発してのことである。『學衡』の文体批評の主なターゲットは、『新青年』が生み出した、激しい感情を込め、風刺や罵りに富んでいる、とりわけ短い時評に特徴的な文体である。

例えば、胡先驩の「批評家の責任」では、「彼（錢玄同）の「王敬軒に回答する手紙（答王敬軒書）」は、読書人が書くべきものだろうか。王敬軒という人物は存在しないとさえ言われている。あの新文学者たちは、王敬軒の手紙を偽作し、旧派をあざけって罵るための道具としたに過ぎない、と。もしこれが本当なら、それこそあらゆる批評の原則に反している」⁵²と、錢玄同が世間の注目を集めようと偽作した反文学革命論者王敬軒名義の「手紙」を批判している。梅光迪は、「現代人が学問を提唱する方法についての論評」で『新青年』の文体の問題点を直接指摘した。「これまで『新青年』は、他人を罵る雑誌として有名だった。人を罵るには、手を加えず丸呑みにする方法をとることがあり、まるでアフリカや南洋諸島の原住民による捕虜の扱いのようだ。あるいは、卑しくて聞くに堪えない発言をすることもあり、まるで田舎のばばあの口げんかのようだ。このスタイルが流行るや否や、言論人は乱暴で下品になりがちで、穏やかで優しげな雰囲気は消え失せてしまった。」⁵³

諧謔に満ちた姿勢、皮肉なスタンスへのこうした蔑みは、前述した吳宓や梅光迪が受けたアメリカのアカデミックライティングの薰陶と関係がある。実際、

⁵¹「平心而言不事嫚罵以培俗」『學衡』第一号、一九二二年一月。

⁵²「彼《答王敬軒書》，亦豈士君子所宜作耶，甚有人謂世無王敬軒其人。彼新文學家特偽擬此書，以為謾罵舊學之具。誠如此，則尤悖一切批評之原則矣。」胡先驩「批評家的責任」、『學衡』第三号、一九二二年三月。

⁵³「往者《新青年》雜誌，以罵人特著于時，其罵人也，或取生吞活剝之法。如非洲南洋群島土人之待其囚虜。或出齷齪不堪入耳之言，如村嫗之角口。此風一昌，言論家務取暴厲粗俗，而溫厚慈祥之氣盡矣。」梅光迪「評今人提倡學術之方法」、『學衡』第二号、一九二二年二月。

白話文の提唱者の中にも、同様にアメリカに留学した経験に基づき、欧米の論理が精密なエッセイを参考にして当時の白話文の偏りを正そうとした主張は、ないわけでもない。例えば、一九一八年、『新青年』に掲載された錢玄同との書簡で、林語堂は、いわゆる文学革命は形式的な改革にとどまるのではなく、文章の論理と長さにもっと注意を払うべきであると強調している。

洋書を読むと、少し知識のある人が書いたものは、ほとんどが論理が精密で、主張が的確で、長さもあり構成力があるものばかりである。その中でも、よく知られた学問や道理を説く文章、たとえばハックスレー、バックル、マッシュュー・アーノルド、ウィリアム・ジェームスなどは、言葉の使い方が適切で、構成が妥当で、論理の組み立てがはっきりしていて、意味の弁別が細かく、肯定的面と否定的面の双方に配慮し、事実による挙証が注意深くなされている。この種の文章の長所は、欧米人が言うところの「明晰さ Lucidity」、「明快度 Perspicuity」、「思想の説得力 Cogency of thought」、「表現の適切さ truth and appropriateness of expression」である。……そのどれもが、読者に道筋の流暢さと学問の明瞭さの喜びを与えている。これらは我々の新文学がまだ達成できていないものである。⁵⁴

林語堂は、西洋のライティングスタイルには親しみやすいスタイル (familiar style)、会話のスタイル (conversational style)、科学報告のスタイル (style of scientific reports)、演説のスタイル (oratorical style) などいろいろあるが、

⁵⁴ 「兄弟每讀西書，隨便甚么稍稍讀書的人做的，大半都是論理精密，立斷確當，有規模有段落的文章，其一種有名的講學說理之文，如 Huxley, Buckle, Mathew Arnold, William James, 其用字的適當，段落的妥密，逐層進論的有序，分辨意義的精細，正面反面的兼顧，引事證實的細慎；并且其文的好處，西人叫做 Lucidity, (清順) Perspicuity, (明了) Cogency of thought, (構思精密) truth and appropriateness of expression, (用字精當措詞嚴謹) ……都使讀的人有一種義理暢達，學問闡明的愉快，這都是我們新文學還沒達到的工夫。」林語堂「論漢字索引制及西洋文學」、『新青年』第四卷第四号、一九一八年四月。

当時の中国の新文学者が作った平易で自然な白話文には、より水準の高いエッセイのスタイルがまだ非常に不十分なので、もっと注意を払う必要があると指摘している。

林語堂の主張を見ると、当時、白話文の提唱者の中には、いかに優れた白話文を書くかという問題に対して、文言白話の形式を超えた答えを探し始めた者がいたことがわかる。しかし、林語堂のこの手紙には、文学革命の旗手である銭玄同の返事が添えられている。銭玄同は、林語堂の提案に異論はなかったが、現時点では、まず白話文への切り替えから始めるという「第一歩」の重要性を強調していた。

二人の書簡は、文学革命の初期において、近代散文を確立する上で最大の文体的アイデンティティは、白話と文言の区別であり、白話文に関する議論では、内容の次元は、より優先される形式の次元によって押しやられ、姿をひそめがちであったことを示唆している。また、吳宓や林語堂らが西洋から導入しようとした冷静に道理を語るエッセイのスタイルの背後には、西欧が長い時間をかけて良い方向に発達させた批評の環境がある。そうした批評の環境がまだ成熟していない、文学革命当時の中国国内の過激で論争的な空気は、吳宓や林語堂の提案とは相容れなかったのも事実である。林語堂も、一九三〇年代になると、雑誌『語絲』で「語録体」の小品文を提唱し、それまでのきまじめで理路整然とした偉大な文学理念を捨て去った。おそらく、清朝末期から民国にかけてのメディア環境は、ユーモア、破壊、急進主義、正統性への対抗が美学の主流であったため、吳宓のような真面目な顔をして正統性を強調するイメージはあまり受け入れられなかったといえるだろう。

また、『學衡』と新文化運動家の間に文体（文白、風格）をめぐる対立したもう一つの要因として、『學衡』同人はジャンルの違いが文体の選択に果たす役割を無視していたことが挙げられる。新文学が本格的に実践され始めたのは一九一七年のことだが、すでに「スタイリスト」と考えられる人物がいた。彼らは、異なる場面、内容、読者を前にして、文体に対する鋭い感覚を持ち、さまざまな文体を実験する段階へと進んでいた。例えば、魯迅の論文体を例にとる

と、『晨报副刊』に掲載された二篇の『學衡』批判「估『學衡』」と「『一是之學說』」は、彼が生み出して、かつ徹底的に探求し、幅広く実践した「雜文体」の典型的な例である。この二つの批評は短くて鋭く、面白くて機知に富んでおり、魯迅はいつもの辛辣な口調で相手と対峙している。しかし、『學衡』の主張全体について語るのではなく、一つの誤りをしつこく追い詰めて、個人攻撃までする。これらの特徴は、吳宓が「再論」で指摘した弁駁文に共通する五つの欠点と一致している。しかし、この「雜文体」は魯迅の論説文体の全貌を構成しているわけではない。魯迅の論説文体には、雜文、論文、演説、著述など、さまざまな形式がある。魯迅は、場合、書く対象や読者によって、異なる文体を選んだ。文体の間には、文言と白話の区別だけでなく、風格の大きな違いも含まれる。例えば、陳平原によれば、魯迅は学問の角度から中国の伝統を論じた場合、「古文がより簡潔に書ける」という理由と、研究対象の文体に合わせるため、一般に文言体で書いたという。⁵⁵しかし、『新青年』のような青年読者向けに時事評論を書く場合は、文言を使う必要はなかった。

『學衡』の同人にとっては、文言と白話の使い分けや風格の作り上げにジャンル認識の差はない。學術批評誌と文芸誌の融合という立ち位置(第二章参照)をしている『學衡』は、いつもアカデミックライティングの基準で、「述學」欄や「通論」欄の両方の執筆を要求してきたため、融通性に欠け、あまり注目されていない原因になっているだろう。

結論、吳宓の文体革新の位置づけ

本章は、吳宓の「論新文化運動」の文体的特徴を、近代中国における文体変容の文脈の中に位置づけるものである。「論新文化運動」は、吳宓のアメリカ留学中に誕生した。吳宓は、一九一九年から一九二一年にかけての中国の文化革新運動と、彼が滞在したアメリカの文化状況と類似しているという判断に基づ

⁵⁵ 陳平原「分裂的趣味與抵抗的立場——魯迅的述學文體及其接受」、『現代中國的述學文體』、北京大學出版社、二〇二〇年。

き、一九二〇年にアメリカの人文主義知識人による同時代のアメリカ文化についての考察を参照して書いた。したがって、「論新文化運動」は、主題や論理的にも、スタイル的にも、呉宓がアメリカの人文的・学術的散文を模倣したことにまで遡ることができる。しかし、呉宓の論文は、また中国が直面する国家の危機という特殊な文脈から形成されたことも見逃してはならない。これは、呉宓の論文とその西洋モデルとの根本的な違いを決定づけた。特に、「論新文化運動」の文体の言語的側面は、当時、一国の存立を左右する中国固有の文章語体系が転覆の危機に瀕していたことに対する呉宓の応答とみることができる。

そのため、呉宓の文体的特徴は、英米の人文的・学術的訓練の影響を受けていること、冷静・中立・客観的な執筆姿勢を追求していること、中国の伝統的な文章語体系「文言」に基づいていること、の三点にまとめられる。

呉宓の文体は、近代中国の知識人が、日増しに膨大になる西洋伝来の知識を前にして、新たに起こした中国伝統の文体の革新の一例である。これまでの研究では、文言－古文と白話－近代散文の区別という固定観念ゆえに、新派知識人や新文化運動者による白話の論説の執筆、あるいは胡適がまとめた嚴復と林紓の翻訳文、譚嗣同や梁啓超の議論文、章炳麟の学術文、章士釗の政論文という四つの段階の古文の革新⁵⁶に話題が集中しがちだった。では、古文と白話に代表される近代散文の間にグレイゾーンがありうるのか。呉宓の文体は、一種の回答を提示してくれるかもしれない。

『學衡』同人は、章炳麟のような魏晋時代の論説文の影響を受けた古文体への抵抗を表した。また、合理的で冷静な議論を強調する彼らの姿勢は、政治的議論から生まれた激しい論争の空気を文化的議論に転嫁する当時の文壇への不満にも表れている。にもかかわらず、『學衡』に掲載された文章の文体は、これまでの研究者によってしばしば見落とされてきた。その理由は、『學衡』同人の間に際立ったスタイリストがいなかったこと、雑誌『學衡』があまり注目され

⁵⁶ 胡適「五十年來中國之文學」、『最近之五十年——申報館五十週年紀念』（申報館、一九二三年）に収録。後に『胡適全集』（第二卷、安徽教育出版社、二〇〇三年、二五九－三四三頁）に収録された。

ていなかったこと、あるいは『學衡』に載せられる論説が長すぎて多くの人に受け入れられなかったことなど、いろいろあるようだ。

最後に、文体とその美学を結びつける視点の可能性を提起しておきたい。

『學衡』が作り出した斬新な文体は、一方で伝統的な古文の体をほとんど崩しており、従来の「文章学」の評価体系や美的判断が通用しなくなっている。一方、文学性を核心とする近代白話散文とは何の関係もない。『學衡』の文体の革新は、古文と美文や小品文のような文学性の高いものとの間の厄介な位置にあり、それに対応する評価体系は確立されていない。しかし一方で、『學衡』に載せられた、学術を論じる文章の文体は、後世、歴史学や文学などの人文系分野の学術論文の執筆において、さらなる欧文化（あるいはアメリカ化）の傾向として受け継がれていることになる。

第二章 図像で見る「西洋」

——吳宓と雑誌『學衡』口絵における西洋美術作品

一、口絵という視点

雑誌『學衡』の思想的傾向及び文化的スタンスを語る際、研究者はしばしば、創刊号の巻頭に孔子とソクラテスの肖像が並置されていることを、同誌の本文を画像的に裏付ける例として挙げている。例えば、茅家琦は、『學衡』の趣旨である「国粹を明らかにし、新しい知を取り入れる。（昌明國粹，融化新知）」ことが、創刊号の本文に先立つ口絵にも反映されていることを指摘し、孔子、ソクラテスの順に並べられた口絵は、中国と西洋の文化の真髓を吸収しようという雑誌同人の主張を象徴していると述べている。¹孔子とソクラテスのそれぞれに象徴される文化の真髓の内容について、許紀霖はさらに解明している。

吳宓は「新文化運動について」で、孔子、イエス、釈迦牟尼、プラトン、アリストテレスを枢軸文明の「聖なる道」とみなしている。その中でも、儒家文明と古代ギリシャ文明は最も重要な位置を占めている。『學衡』巻頭の口絵に描かれた人物が孔子とソクラテスであるのは偶然ではなく、儒家と古代ギリシャ文明を融合させるために意図的に配置されたものである。²

¹ 茅家琦「『學衡』雑誌與人文主義精神——賀『歷史教學』創刊五十週年」、『歷史教學』、二〇〇一年第一期。

² 「吳宓「論新文化運動」中将孔子、耶穌、釋迦牟尼、柏拉圖、亞里士多德視為軸心文明的“聖道”，而其中分量最重的，乃是儒家文明与古希臘文明，『學衡』雜誌開卷的兩位插畫人物便是孔子与蘇格拉底，并非偶然，乃是刻意安排，意在融合儒家与古希臘文明。」許紀霖「不合時宜的堂吉訶德——五四時期「新派中的舊派」」、『史學月刊』、二〇二二年第十期。

茅家琦であれ、許紀霖であれ、『學衡』の巻頭口絵(frontispiece)に言及したとき、図版を思想から精練した記号とみなし、文字で表現された雑誌の主体（発刊宣言、記事など）の付属物とみなしている。そして、『學衡』口絵に注意を向けてきた唯一の研究者許軍娥が、『學衡』に登場する百数十枚の口絵を扱ったのも、この視点からであった。その「《學衡》挿畫欄目所展示的學衡派的人文景觀」は、孔子とソクラテスの並置が、『學衡』の思想的枠組みにおける儒家と西洋古典主義との人文的伝統の統合を示していると指摘し、口絵という存在自体が「中国の国情、さらには世界的傾向にふさわしい新しい文化を比較研究の中で作ってみる」という雑誌の趣旨及び、「中国古代文化・古代文学の研究、西洋文化・西洋文学の紹介、東西の比較文化研究を行う」という雑誌の内容を十分に反映していると論じ³、口絵は単に本文内容の反映と見なしている。雑誌『學衡』を検討した上で、研究者から注目されてきたのはもっぱら本文だけで、口絵はほとんど無視されてきた。

しかし、清末以降、新聞や雑誌における挿絵文化の役割がますます重要になった流れの中で、『學衡』の口絵は雑誌の表紙デザイン、書体、用紙などとともに、雑誌の装丁芸術を構成し、雑誌の位置づけを理解する上で文字ではかけがえのない役割を担っている。雑誌の口絵は、表紙に続いて巻頭に置かれ、雑誌を開いた読者の目を引く最初のページであり、雑誌のイメージを決める重要な構成要素である。読者にメッセージを伝える一形式としての口絵に、『學衡』研究の新たな切り口を見出せるはずである。また、口絵の選択と配置には、美術や図像に対する編者の理解も内に込められている。合計七十九号に掲載された口絵の内容や形式は、西洋の美術品から東／西洋の人物像や写真、漫画までさまざまである。既存の研究では、口絵が設けられた背景、内容の詳細が十分に明らかにされていないし、口絵を誰が選び、そこに『學衡』の趣旨がどの程度反映されているのか、といった問題も明らかにされていない。

本論では、『學衡』口絵における西洋美術作品の紹介を、中国の雑誌に一九一〇、二〇〇年代よく見られた西洋現代芸術紹介の流行への対抗関係という歴史的な脈に位置づけ

³ 許軍娥「『學衡』挿畫欄目所展示的學衡派的人文景觀」、『咸陽師範學院學報』、二〇〇一年第四期。

ようとする。そして『學衡』口絵から見る「西洋の風景」は如何なるものかという問題設定のもとに、検討を試みる。

二、口絵欄の設定とその西洋モデル

本節では、まず『學衡』口絵（原文は「挿畫」）に関する基本的情報を説明したのち、『學衡』の編集を終始手がけた呉宓に焦点を当て、口絵の設定や画像の選定など、彼の役割を明らかにしていく。続いて、『呉宓日記』に記載された雑誌・新聞挿絵、幻灯スライドと『學衡』口絵の関わりを考察し、『學衡』口絵と十九世紀末から二十世紀初頭における新しい視覚メディアの展開との関連性を探る。最後に、『學衡』の目指す西洋の理想的な雑誌像を解明しながら、『學衡』が示した、『新青年』、『小説月報』など当時の若い知識階層に読まれていた雑誌とは異なるイメージ作りや位置づけを説明しに行く。

巻頭の口絵の内容は、具体的に以下のように分類される。まず中国と西洋の文人、思想家や哲学者の肖像で、孔子、孟子、屈原、シェリー（Percy Bysshe Shelley 一七九二—一八二二）、コールリッジ（Samuel Taylor Coleridge 一七七二—一八三四）、ヴォルテール（François-Marie Arouet Voltaire 一六九四—一七七八）などの姿を見ることが出来る。第二に、西洋の美術作品で、ラファエロの「アテネの学堂（School of Athens）」や「聖体の論議（La Disputa）」、レオナルド・ダ・ヴィンチの「モナリザ（Mona Lisa）」や「最後の晩餐（The Last Supper）」など。第三に、『學衡』で紹介された西洋文学の挿絵や物語を画像化した作品で、ホメロスの叙事詩『イーリアス』におけるヘクトール夫妻の別れのシーンを画像化した作品「ヘクトールの出発⁴（海克多別妻出戦圖）」（第十三号）、古代インドの大長編叙事詩『ラーマーヤナ』の挿絵「羅摩武勇譚附圖」（第二十九号）など。第四に、書跡、竹簡、遺跡の写真で、清末の文人周

⁴ 「The Departure of Hektor (Le départ d'Hector)」、フランスの画家、イラストレーターであるアルベール・メニャン（Albert Pierre Rene Maignan 一八四五—一九〇八）による油絵（Oil on canvas）である。現在、Princeton University Art Museum (PUAM, Princeton, NJ, US)に所蔵されている。

<https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/28776> を参照。

鉄山（一八七三—一九三二）による「散氏盤銘楚風慶釋文」（第十六号）、王国維の講演筆記「最近二三十年中中國新發見之學問」のために添えられた「西夏文地藏菩薩本願經刻本斷簡」（第四十五号）、アメリカの中国美術研究家、コレクターであるジョン・カルビン・ファーガソン（John Calvin Ferguson 一八六六—一九四五）が書いた「陶齋舊藏古酒器考」のために添えられた「陶齋舊藏古酒器」図二枚（第五十一号）、円明園の遺跡（第五十六号）など。通常、各号には二枚以上の画像が掲載される。これらすべての口絵の内容については、本節の付録を参照。

合計百枚以上、様々な題材を扱った口絵はどのように選ばれたのか。口絵選定に、呉宓が果たした役割は見逃せない。創刊時『學衡』の「集稿員」、後に編集長相当の役目を全うした呉宓は、原稿の受理や発送だけでなく、口絵の選択と収集も担当していた。それは、口絵に掲載された西洋美術作品の後ろに、往々にして呉宓の作品紹介を付すこと、また、「オックスフォード大学全景（牛津大學全景）」（第七十八号）、「ローマ郊外の遺跡で遙かに昔を偲ぶゲーテの図（葛德在羅馬城外蒼茫弔古圖）」（第七十八号）に一九三〇年代の呉宓のヨーロッパ遊歴、「西安包圍時の文学（西安圍城中之文藝）」（第五十九号）の西安略図に、呉宓の友人呉芳吉が一九二六年に体験した西安籠城戦などとの関連性が見られることからわかる。そのほか、『呉宓日記』から探ると、第五十八号の朱熹と陸象山の肖像は、呉宓が姜忠奎に依頼して探し出してもらったものである。⁵また、口絵の仕上げは、呉宓が画像を集めて、文字原稿と一緒に出版社の中華書局に送って、中華書局では特別にアート紙に銅版画の技法で印刷していた。銅版印刷の技術が複雑でコストが高いこと、『學衡』の売り上げも少ないことから、中華書局は一時、口絵の印刷を中止しようと考えた。しかし、呉宓の度重なる折衝により、口絵を最後まで残したことも『呉宓日記』から推察される。⁶以上のことから、呉宓は『學衡』の口絵の維持に大きく尽力したことがわかる。

⁵ 「訪姜忠奎於皮庫胡同，取得其所代覓之朱子、陸子像，為『學衡』插畫。」『呉宓日記』第三冊、「一九二六年十二月二十一日」、二六二頁。

⁶ 『呉宓日記』第三冊を参照。

なぜ、呉宓は口絵をそこまで重要視したのか。以下では、『呉宓日記』に記された呉宓の図像観を切り口として、清末民初期の挿絵文化の流れを引き継いだ『學衡』口絵欄のことを探ってみよう。

雑誌によって、口絵の趣旨は若干異なっているが、一般的に言えば、巻頭に置かれる図版は、画像を使うことで読者の注意を引けるといふ編集者の期待から、文字テキストとあいまって伝達の効果を高める狙いがある。これは、図と文字を組み合わせる中国の伝統⁷を受け継いだというよりも、アヘン戦争末期から、中国が西洋との関係を深めていく中での、写真撮影技術の導入と石版印刷、欧米の絵入り新聞を手本に写真・画像を駆使して大衆を啓蒙する通俗畫報の誕生⁸など、一連の新しいメディアの中国での発展と関係があるだろう。

陳平原によれば、中国における大衆向けの画報の創刊は、いくつかの特徴を備えている。「西洋の絵入り新聞をモデルとし、挿絵が多く文章も優れていることを目標とし、ニュース記事を主力とし、絵の技巧をセールスポイントとし、大衆の啓蒙を主旨とし、（非識字の）女性と子供にも配慮することを基準とする」⁹。文字を介した啓蒙を目的とした他の新聞や雑誌とは異なり、画報は「啓蒙」「娯楽」「美育」を兼ね、編者が想定していたとおり大衆に受け入れられやすいものであったと言われる。『申報』に載せられた「論畫報可以啓蒙」という文章を参考しておこう。

⁷ 中国には昔から「左図右史」の伝統がある。陳平原「從左圖右史到圖文互動——圖文書的崛起及其前景」（『學術界』、二〇〇四年第三期）、劉躍進「左圖右史的傳統及圖像在古代社會生活中的運用」（『蘇州大學學報（哲學社會科學版）』、二〇一五年三月）などを参照。

⁸ 例えば、Catherine Yeh の研究によると、“Ernest Major was well acquainted with literary magazines in the West and modeled this journal after their pattern. Inspired by the popular Western illustrated papers, in 1877 he created one of China’s earliest pictorial magazines, the Huanying huabao 寰瀛畫報 (Globe Illustrated), where the theme of the world was fully explored and made accessible visually through copper engravings.” Yeh, Catherine. 2011. “Guides to a Global Paradise: Shanghai Entertainment Park Newspapers and the Invention of Chinese Urban Leisure.” *Transcultural Turbulences: Towards a Multi-Sited Reading of Image Flows*, edited by Christiane Brosius, Roland Wenzlhuemer: 97–131. Berlin: Springer.

⁹ 「以西洋畫報為榜樣，以圖文並茂為目標，以新聞紀事為主幹，以繪畫技巧為賣點，以開通民智為宗旨，以兼及婦孺為準則。」陳平原『左圖右史與西學東漸：晚清画報研究』、生活・讀書・新知三聯書店、二〇一八年、四頁。

上海は開港してから、欧米のやり方に倣い、世界の情勢を全国の人々に知ってもらおうと、日刊紙を発行して販売している。良い考えであったが、中国では識字者が少なく、非識字者が多いので、全ての人が新聞を読むことができるわけではなく、その中身を知ることができるわけがない。画報を作って、月に何冊か発行したい。過去の人の事跡を取り上げて描き、考証にできるにし、新聞に載っている最近の出来事を取り上げて描き、人々の知識を豊かにするようにしたい。¹⁰

他の新聞や雑誌も、画報と同じ目的で、読者を惹きつけるために画像を掲載することがある。陳平原は、「晩清の新聞・雑誌において、文字ばかりでなく図の役割も重視しているのは決して画報だけではない。……印刷技術の進歩によって、晩清のやや大きな総合的刊行物はいずれもその巻頭に写真や画像を載せ、読者を惹き付けようとした傾向がある。」¹¹と述べている。

吳宓自身も、印刷・写真・映像技術が発達し、都市での生活や学習の様々な場面で視覚メディアが表現手段の一つとしてより広く使われるようになった時代に育っている。吳宓は、学生時代にこの新しい表現方法の優位性を初めて知り、それが後に編集者として活用するきっかけとなった。清華大学の学生だった頃（一九一四年）、吳宓がマローン（Malone）先生の「円明園の歴史」という講演を聞いた際のエピソードを日記に記し、「先生はスライド（電影）で写真を多用しつつ説明を補い、学生の興味を惹くようにもしていた。数百年にわたる庭園の盛衰が一瞬にしてよみがえり、詩人は感傷的なので、思いにふけり悲しさに断腸の思いであった。」¹²と述べている。ここでいうスライド

¹⁰ 「上海自通商以後，取效西法，日刊日報出售，欲使天下之人咸知世務，法至善也。然中国識字者少，不識字者多，安能人人盡閱報章，亦何能人人盡知報中之事？欲使創設畫報，月出數冊。或取古人之事，繪之以为考據；或取報中近事，繪之以廣見聞。」「論畫報可以啟蒙」、『申報』、一八九五年八月二十九日。

¹¹ 「可晩清報刊中，追求圖文並茂的並非只是畫報……因印刷技術的進歩，晩清大凡稍有規模的綜合刊物，都會在卷首刊印若干精美照片或畫像，借此吸引讀者。」陳平原『左圖右史與西學東漸：晩清畫報研究』、五頁。

¹² 「又在禮堂聽 Malone 先生演講『圓明園故實』，並以電影設畫圖多幅以助說明，兼資興趣。該園數百年盛衰景況一霎活現，詩人多感，又不禁低迴腸斷矣。」『吳宓日記』第一冊、“一九一四年四月四日”、三二九頁。

（電影）とは、十七世紀に宣教師や商人によって中国に伝えられ、当初は宮廷や特別の場所で娯楽用の光学玩具として使われていた「幻灯」（Magic Lantern）のことである。呉宓の時代には、幻灯は上海をはじめとする港町や北京で大衆に公開され、知識普及、社会動員の手段として非常に流行し、新式学校の教育にも大きな役割を果たし、中国の大衆にそれまで視覚的に体験できなかった世界の一端を見せることができた。¹³

また、呉宓は清華大学在学中に、一九一五年にアメリカのサンフランシスコで開催されたパナマ・太平洋万国博覧会のために作成した『清華年鑑』（The Tsing Hua Annual）の編集にも携わっていた。「すべて英語で書かれたこの年鑑は、アメリカの学校で発行される年鑑をモデルに、その年の出来事、スポーツ試合、社交行事、教授・事務職員の名簿、同窓生名簿、逸話、漫画、多数の写真などが掲載されている。かなり情報量が多く、装丁や印刷も精巧にできている。」¹⁴と、研究者に評価される。『清華年鑑』の編集作業で、呉宓は「学校の貢献」（Contribution）というコラムを担当し、その中に「面白い写真（Funny Pictures）」が含まれている。呉宓は、年鑑用の写真を糊付けするために、先生のヘニズ氏（Heniz）を手伝ったことも日記に記録している。その後のアメリカ留学中、呉宓も編集に携わった『留美學生季報』では、在アメリカ中国人留学生の写真を主に掲載した口絵が巻頭に設けられた。

編集作業以外にも、呉宓の美術や画像に対する関心は『呉宓日記』に散見する。例えば、呉宓は、アメリカに留学やヨーロッパ遊歴の際に、現地の絵葉書（画片）を買うのが趣味だった。そして、これらの絵葉書の一部は、『學衡』の口絵の素材にもなった。¹⁵

漢字の難しさゆえに中国の大衆の識字率は低かったため、清朝末期から、漢字の代わりに画像を用いて啓蒙へと導くことが、知識人の間では一般的な考え方になっていた。ただし、『學衡』は画報のように識字水準の比較的低い一般大衆まで読者に含めたものではなく、また『新青年』や『小説月報』のように若者から知識人まで幅広い読者層を

¹³ 孫青「魔燈鏡影：十八—二十世紀中國早期幻燈的放映、製作與傳播」、『近代史研究』、二〇一八年、第七期。

¹⁴ 「該項年報，完全由英文撰述，其體裁悉仿美國學校所刊行之年鑒，記載一年來校中大事，體育成績，社交活動，教職員銜名，各級同學錄，笑話，卡通及大量照片。內容相當豐富，裝印精緻。」金富軍「一九一五年巴拿馬世界博覽會與『清華年報』創辦」、『老照片背後的清華故事』、清華大學出版社、二〇二〇年。

¹⁵ 『呉宓日記』第二冊、第五冊を参照。

対象としたものでもなく、むしろ非常に高い水準の知識人だけを対象として想定していたことに注目すべきだろう。口絵には読者を惹きつける目的もあったはずだが、それだけではない。

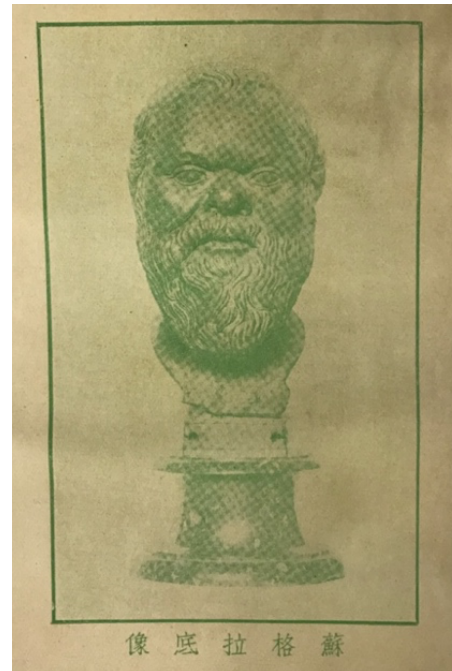
既に述べたとおり、創刊号の口絵は、孔子が謙虚で礼儀正しいイメージ、ソクラテスは厳正で賢明な老人のイメージで描かれている。（図一、二参照）『青年雑誌』（のちの『新青年』）の表紙を飾った活気あふれる楽観的な人物像¹⁶と対比すると、『學衡』の敬老と威厳とに満ちた性格が浮かび上がってくる。書道の作品や文物の口絵は、学術的かつ古典的な雰囲気醸し出している。また、口絵に登場する十九世紀以前の古代ギリシャ、ルネサンス、古典主義絵画を中心とした西洋美術作品の選択は、『學衡』の態度を示している。それは、当時一部の雑誌や美術団体が、十九世紀の写実派、印象派や表現派、二十世紀初頭のダダイズム、キュビズムなどの前衛的作品を掲載・重視し、中国の美術をモダニズムの方向に革新しようとしていた姿勢とははっきり異なるものであった。『學衡』の口絵には、雑誌全体のイメージ作りや位置づけと調和させようという理念が反映されており、装丁とともに、『學衡』同人たちの精神や哲学にふさわしい形式美を表現しようと試みている。

¹⁶ 一九一五年に創刊した『青年雑誌』の第一巻六冊の表紙にカーネギー、ツルゲーネフ、ワイルド、トルストイ、ベンジャミン・フランクリン、中国系アメリカ人パイロットのタンコンの画像が挙げられる。「青年文化」の活気・積極・楽観・成功者などのイメージを創りだせそうとした。



図一 孔子像

出典：『學衡』第一号



図二 ソクラテス像

出典：『學衡』第一号

それでは、『學衡』はどのような雑誌として位置づけられているのだろうか。以下では、三つの角度からこの問題を説明する。

まずは、吳宓が雑誌作りに取り組んだ際に目指した方向性について自ら語ったことから始めよう。

雑誌を作るには、海外のメジャーな雑誌を手本にし、文学と政治を中心に据えるべきだ。「講義録」のスタイルを踏襲してはいけない。医者が処方箋を出すのと同じで、病状を診察して投薬するのが適切で、ひたすら『本草綱目』や医書を写して終わりにしてはならない。そして、議論のテーマには優先順位をつけ、重要な点を押さえ、誰か一人の見解にこだわってはならないし、一つの主義だけを提唱してはならない。¹⁷

¹⁷ 「辦報須仿外國大雜誌，以文學、政治為主。萬不可效「講義録」體裁。宜對症下藥，如醫生之開藥方，而不可但以鈔錄《本草》及醫書了事。又凡論事宜分輕重緩急，大處落

吳宓はここで、当時の中国の知識人や出版業界の多くがそうであったように、理想的な雑誌像を西洋の雑誌に求めた。吳宓にとって、目指すべき雑誌は、さまざまな視点や主義主張を取り入れることのできる、文芸・政治の総合雑誌であった。吳宓はまた、雑誌の中で論説というジャンルを重視していることを示した。議論をどう展開するかについて、吳宓は、西洋医学の処方と中国伝統医学の処方のあり方を比較した例えを用い、具体的な現実を踏まえて論説を書くべきだと述べている。（論文体についての考察は本論第一章を参照。）

なお、『學衡』の立ち位置とその西洋におけるモデルとの関係は、英語のタイトル、創刊二年目から英語で掲載されるようになった同誌のステートメント（第十三号）¹⁸、そして英語で書かれた目次（第十四号[図三]）により詳しく知ることができる。雑誌のステートメントによると、「中国の文芸雑誌の中で、『學衡』は独特な位置を占め、明確な目的を果たす」¹⁹。『學衡』は「中国における哲学、文学、芸術などの広大な知的倉庫がある」²⁰という事実に触発されて、「解明、消化、解釈、批判、集成、体系化、再適用、現代精神への適応」²¹という仕事を「現代の学問の方法で、西洋文明を参考にして」²²行おうとした。したがって、『學衡』は批判的な方法論（critical method）と学術的能力（scholarly equipment）を踏まえた学術誌と位置づけられ、文学、哲学、芸術、社会科学といった内容を網羅している。また、「中国における高水準の文芸誌となることを

墨，而不可拘泥於一家之說。又不可專提倡一種主義。」『吳宓日記』第二冊、“一九一九年七月二十七日”、四十六頁。

¹⁸ 「A Statement by the Critical Review」、『學衡』第十三号。

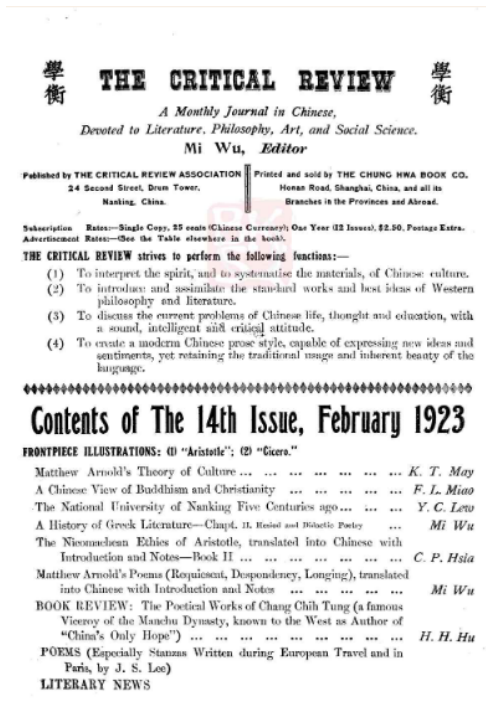
¹⁹ “Among the Chinese literary journals, THE CRITICAL REVIEW occupies a unique position and serves a distinct purpose.”注(18)前掲記事。

²⁰ “...there is a vast store-house of Chinese philosophy, literature, art, etc.”注(18)前掲記事。

²¹ “...elucidation, digestion, interpretation, criticism, collection, systematization, re-appropriation and adaption to the modern mind.”注(18)前掲記事。

²² “...with the methods of modern scholarship and with reference to the civilization of the West”注(18)前掲記事。

目指し、純粹で優雅な心地よい文体を用い、毎号、男女の同人が執筆しているエッセイ、詩、物語を厳選して掲載している」²³という目標を持っている。



図三 英語で書かれた目次

出典：『學衡』第十四号

以上のことから、『學衡』は西洋起源の近代的批評精神と系統立った学術的方法を駆使し、中国及び西洋文明の成果を扱い、学術批評誌と文芸誌の融合を目指したと思われる。アメリカ留学中に『學衡』の同人たち（梅光迪、吳宓、胡先驕）が触れていたかもしれない米国のメジャーな新聞や雑誌を考えると、おそらく『ネーション（*The Nation*）』²⁴のような雑誌が『學衡』の西洋のモデルであろう。

第二に、『學衡』のもう一つのモデルとなった当時の中国の国内雑誌について、吳宓の『自編年譜』に書かれたことを見てみよう。

²³ “...it also aims to be a literary magazine of high standard in China, by employing a pure, elegant and pleasing style, and by publishing in each issue a strictly selected number of essays, poems and stories that are being written by our literary men and women.” 注(18)前掲記事。

²⁴ 吳宓と『ネーション』とのつながりは本論第一章を参照。

本誌は論説（「通論」）、学術研究（「述學」）、文学（「文苑」）、その他雑報（「雜俎」）に分かれている。雑誌『庸言』の体裁をモデルとしている。²⁵

『庸言』は一九一二年十二月に梁啓超が天津で創刊、吳貫因が編集し、庸言報館が発行した政論雑誌で、一九一四年には停刊した。『學衡』に比べ、『庸言』は欄の設定がより細かく、論説（「通論」）、講演（「講演」）、各種翻訳（「雜譯」）、国内ニュース（「國聞」）、海外ニュース（「外紀」）、「史料」、「隨筆」、文芸（「藝林」）、小説（「說部」）などがあり、おおむね時事的な論説、学術的な文章、詩文に分けられる。つまり、『學衡』初期の位置づけは、梁啓超が創刊した政治寄りの出版物に傾いていたと吳宓は考えている。

第三に、『學衡』の仮想敵であった新文化運動派が支配する『新青年』などの雑誌のイメージ作り、特に表紙デザインに主眼を置いて『學衡』と比較し、両者がそれぞれどのような位置を選ぼうとしていたかを検討してみる。まず『新青年』の表紙デザインについて、劉一藍は、「フランス語で青年を意味する「LA JEUNESSE」の印象的な赤色は、中国語のタイトルの意味である青春の雰囲気を感じた明朝体に呼応している。表紙に描かれた若者たちの姿は、中国を象徴する雄鶏に呼応し、雄鶏の体には剣のような形の「Y」の文字が挿し込まれ、変革への決意と行動を示している。このスタイルは、今までになかった新しいデザインである」²⁶と述べている。劉一藍は、大衆消費文化により近い『東方雑誌』と『小説月報』について、それらの表紙のデザインにおける陳之佛（一八九六—一九六二）の役割につき、「陳之佛は日本の東京美術学校で学び、帰国後、上海で商業デザインに従事した。この時期に最も影響力のあった仕事は、『東方雑誌』と『小説月報』などの出版物のため継続的に表紙のデザインをしていたことである。彼は、アール・ヌーヴォー（Art Nouveau）やアール・デコ（Art Déco）といった当時の

²⁵ 「本誌分通論、述學、文苑、雜俎等門。仿『庸言』雜誌之體例」、『吳宓自編年譜』、二二九頁。

²⁶ 劉一藍「“美”的實在與超脫—新文化運動中的藝術、設計與美育」、『裝飾』、二〇二一年、第七期。

ヨーロッパで流行していた芸術様式を雑誌の表紙デザインに転用しながら、そこに東洋の要素を創造的に取り入れた。」²⁷と言う。

アール・ヌーボーなどのデザイン様式を取り入れた雑誌『新青年』などとは対照的に、『學衡』の装丁は全体的に古風で素朴な体裁で、複雑なデザインをあまり用いず、シンプルさが特徴だという独自の外見を持つ。吳宓によれば、『學衡』の表紙題字「學衡」の二字や、「通論」「述學」各欄ごとの題字は、全て同人馬承堃の師である曾熙の筆による。曾熙（一八六一—一九三〇）は湖南省出身の旧清朝の学者で、書や絵に優れ、当時は上海に住み、友人の李瑞清と共に書売って生計を立てていた。「學衡』の二文字は、彼の手によって「筆力は力強く、筆致は落ち着いて古雅、まろやかでつやがある」²⁸書風で書かれ、学術批評誌兼文芸誌としての『學衡』の荘重な性格を示していた。

口絵の画像選定も、雑誌の位置づけと不可分である。記事内容における東洋と西洋の割合から口絵の性質を考えると、劉禾が指摘するように、登場するヨーロッパの偉人の数は、東洋文化の賢人の数よりはるかに多い。²⁹これは美術品についても言え、『學衡』

²⁷ 注(26)前掲論文。

²⁸ 「筆力遒勁，運筆篤定古雅、圓潤飽滿」、劉淑玲「“學衡”二字出自何人之手？」、『書物』、二〇一三年、第二期。

²⁹ “Indeed what could be more emblematic of this change than the fact that the first issue of *Critical Review* was adorned with stately portraits of Confucius and Socrates printed back to back? By contrast, the earlier *National Essence Journal* had been devoted exclusively to promoting traditional literature, paintings, and calligraphy by Han artists. Subsequent numbers of the new journal continued to feature great men of the European past and, only occasionally, those of Eastern cultures. Shakespeare’s portrait was paired with that of John Milton (issue no.3), Charles Dickens’s with William Thackeray’s (no.4), Sakyamuni’s with Christ’s (no.6), Samuel Johnson’s with Matthew Arnold’s (no.12), and so forth.” (訳) 「実際、『學衡』創刊号に孔子とソクラテスの荘厳な肖像が背中合わせに印刷されていることほど、この変化を象徴するものはないだろう。これに対し、『國粹學報』は、漢人作家の伝統的な文学や絵画、書などの宣伝に終始していた。それ以降も、『學衡』口絵に掲載されたのはヨーロッパ史の偉人が大半を占め、たまに東洋の文化人を取り上げるくらいだった。シェイクスピアとジョン・ミルトン（第三号）、ディケンズとウィリアム・サッカレー（第四号）、ゴータマ・シッタールタとイエス・キリスト（第六号）、サミュエル・ジョンソンとマシュー・アーノルド（第十二号）などが並置されている。」Liu, Lydia H. 1995. *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity China, 1900-1937*. California: Stanford University Press.

では同時代の書画を少し載せる程度で中国絵画史上の名作には全く興味がなく、西洋の美術品を数多く紹介している。つまり『學衡』は、刊行当時、新文化運動派に「時代遅れの頑固者」と攻撃されたが、実際には「西洋文化」を本格的に中国に導入する仕事に精を出していた。もちろん、『學衡』が中国に伝えようとした「西洋文化」は、新文化運動のそれとは大きく異なり、吳宓らの目にはより価値のある西洋古典文明に集中している。西洋の古典思想を伝えるために『學衡』が使った文体が古典的な優雅さを持つ文言であるように、口絵に示された西洋のハイカルチャー（「高格文化」³⁰ high culture）、すなわちすでに権威化された文人・思想家と西洋の古典的美術品と調和させるために、『學衡』の装丁はシンプルで古風な体裁が採用されているのだ。

次に、吳宓による西洋美術作品の選択に焦点を当て、個人的な趣味と時代背景がどのように絡み合っているかを明らかにする。

三、吳宓の古典趣味

吳宓は、一九三〇年九月から一九三一年八月までの間、ヨーロッパを遊歴した。イギリス、フランス、イタリア、スイス、ドイツなどの国を旅し、シェークスピア、シェリー、スコット、ルソーなどの旧跡を訪ね、T.S.エリオットやレジナルド・ジョンストン（Reginald Johnston 莊士敦一八七四—一九三八）といった著名な人物に面会した。しかし、この一年にわたるヨーロッパでの遊歴を印象鮮やかに記した『吳宓日記』には、各国の博物館や美術館に保存されている西洋文明の珠玉といえる美術品を鑑賞した記録が一番多く残されている。吳宓はアメリカ留学の期間から美術館巡り（ボストン美術館、フォッグ美術館など³¹）を楽しんでいたが³²、美術への探究心はヨーロッパでも存分に発揮された。

³⁰ 胡先驕は「評『嘗試集』」の中で、『學衡』が提唱したい文化の性質を表現するために用いられた用語であるとする。

³¹ Fogg's Art Museum は一八九五年に設立され、ハーバード美術館群（Harvard Art Museums）に属される。

³² 『吳宓日記』第二冊を参照。

ヨーロッパは、西洋文明の起源と古典的な魅力を探求する者には理想の場所であり、多数の美術館や博物館は探求のための空間を実現している。ヨーロッパに渡った吳宓は、中国に先行して近代化を遂げた物質文明でなく、博物館や美術館を通じて伝統文明が保存されていることにも感銘を受けたことだろう。一九三〇年代のヨーロッパでは、すでにアバンギャルドたちによるモダニズム絵画の展覧会は数多く開催されていたが、それ以前の美術館の展示には、まだモダニストの作品は含まれていなかったし、二十世紀の近現代美術はまだ国立美術館に登場する資格がなかったことは注意すべきだ。

吳宓の日記には、一九三一年三月三十一日にバチカンに着いて、バチカン美術館でラオコーン (Laocoon) 像とラファエロの「アテネの学堂 (School of Athens)」を見たこと、四月十一日にミラノに着いて、聖マリア・デラ・グラツィア (St. Maria della Grazia) 修道院でレオナルド・ダ・ヴィンチの「最後の晩餐 (Last Supper)」を見たことなどが書かれている。吳宓は日記で、「絵は長方形の部屋の北側の壁にあり、部屋の西側だけ窓があり、光がそちら側から入ると、絵は光といっしょになる。部屋の南西の角から見ると、絵はちょうど部屋の続きになる。このすばらしさは、実際に見た人でないとわからない」³³と、丁寧に描写している。同年の七月二十二日に、吳宓はドレスデンのツヴィンガー宮殿 (Zwinger) を訪れ、ラファエロのシステイーナ聖母像 (Sistine Madonna) を見た。日記に、その絵に感銘を受けて翌日も見に行ったファンとしての気持ちを書きただけでなく、一九一一年、清華大学で初めてこの絵の印刷物を見た時はその素晴らしさを理解できず、いま原作を見ることができて、それもまた楽しいことだと述べている。³⁴また、ツヴィンガー宮殿ではヴェッキオ (Vecchio) の「三人姉妹」を見、ヴェネツィアではベッリーニ (Giovanni Bellini) の「聖母 (Virgin)」やティツィアーノ (Titian) の「聖母被昇天 (Assumption)」を見たことも日記に記されている。

上に名前が出た、吳宓がヨーロッパ遊歴で見た彫刻・絵画作品には、これ以前すでに『學衡』口絵に登場していたものがある。「ラオコーン」、「アテネの学堂」、「最後

³³ 「畫於長方形室之北壁；室只西面有窗，光自此一方入，圖與之合；立室之西南隅看，圖適為室之延長，此其妙非身歷者不能知。」『吳宓日記』第五冊、四一二頁。

³⁴ 「在清華讀 Baldwin's Reader V，始見此畫之印本，當時未解其妙，乃今方獲見原本，亦快事也。」注(33)前掲書、四一六頁。

の晩餐」、「三人姉妹」、そしてヴェネツィア派の巨匠たちの作品などである。呉宓は、これらの作品を間近に見て、「壮麗な建物に絵画の展示室が設置され、その貴重さは格付けしようにも言葉にできない（崇樓列畫苑，珍貴品難名）」³⁵と、言い尽くせない思いを詩に残そうとしたほどである。上記の作品は、すでに西洋美術史における位置づけが定まり、教科書にも掲載されていた。呉宓は、印刷物で見たか、アメリカにある作品の複製品を見たか³⁶、いずれにせよ美術史上の位置づけを先にある程度認識した上で実物を見たはずだ。しかし、作品を現場で見ることで、呉宓は印刷物からは得られない体験ができた。例えば、印刷され縮小された絵画は、原画の持つ迫力を全く失っている。特に、宗教の教義を絵画化した大型フレスコ壁画はそうである。これらは、機械的複製の時代以前に生まれた、主に古代ギリシャ神話や宗教教義を描いたもので、古い絵画の規範から脱却し個性的な色彩を求めた十九世紀後半の近代美術と一定の距離を保つ、いわゆる古典絵画である。このヨーロッパ遊歴によって、呉宓はアメリカでは実見できなかった西洋伝統文明のエッセンスを見て、自分の古典的な趣味を満足させることができたと言ってよいだろう。

「古典」という言葉は、『學衡』口絵に掲載されている西洋美術作品の特徴も言い表している。該当する十号の掲載作品は以下の通りである。

号数	作品名
第二号	School of Athens (Raphael) Mona Lisa (Leonardo Da Vinci)
第五号	La Disputa (Raphael) The Last Supper (Leonardo Da Vinci)
第六号	「耶穌基督像」 Christ Bearing the Cross (Giorgione) *與釋迦牟尼并列
第八号	「僧人遇蛇像」 Laocoon
第二十一号	「拾穀圖」 Les Glaneuses (Millet) 「李維亞夫人」 Madame Rivière (Ingres)

³⁵ 注(33)前掲書、四一六頁。

³⁶ 呉宓による School of Athens の解説：「此圖原系畫於羅馬教皇宮之壁上。今美國如勿吉尼亞省立大学，其禮堂之正壁，演壇之上，即繪有此圖。」『學衡』第二号、口絵。

第二十七号	「希臘美術之特色篇」附圖： 第一圖 古希臘梳妝匣之蓋（上繪日出之圖） Vase representing sunrise 第二圖 意雷克修廟內之女身石柱（在雅典城中） Caryatid of Erechtheum 第三圖 羅丹所作之女身石柱 Caryatid (Rodin) 第四圖 德爾斐地方之駕兵車者像 Charioteer of Delphi 第五圖 略比城中之阿德米斯像 Artemis of Gabii 第六圖 費霞所作之騎士貴婦像 Knight and Lady (Peter Vischer) 第七圖 西頓乘中之石棺 Sarcophagus from Sidon 第八圖 波裡克突所作之德謨西尼像（紀元前三世紀） Demosthenes (Polyclitus) 第九圖 巴納德所作之林肯像 Abraham Lincoln (Barnard) 第十圖 老牧女像（亞歷山大時代之作） Aged Shepherdess 第十一圖 老妓像（羅丹作） La Vieille Héaulmière (Rodin) 第十二圖 古希臘運動家像（紀元前三世紀） Athlete with srrigil 第十三圖 今世美国運動家像（麥坎瑞博士作） Athlete (Tait Mckenzie)
第三十号	「耶穌以鑰授彼得圖」 Christ Delivering the Keys to Peter (Pietro Perugino) 「雙樹聖母」 Madonna of the Trees (Giovanni Bellini)
第三十五号	「三姊妹像」 Three Sisters (Palma Vecchio) 「酒神與阿呂亞德尼成婚圖」 Bacchus and Ariadne (Tintoretto)
第三十六号	「憂患圖」 Melencolia (Albrecht Dürer)
第六十五号	「幸福女郎圖」 The Blessed Damozel (Dante Gabriel Rossetti)



第六十五号のロセッティ「祝福されし乙女」（「幸福女郎圖」）を除いては、すべて古典絵画と言える（この絵については本論第四章（四）を参照）。そして、ラオコーン像、第二十七号に掲載された古代ギリシャ美術及び第二十一号に掲載されたミレーとアングルを除いては、ラファエロ、レオナルド・ダ・ヴィンチ、ペルジーノ³⁷からベッリーニ（Giovanni Bellini 一四三〇頃—一五一六）、ジョルジョーネ（Giorgione 一四七七一—一五一〇）、ティントレット（Tintoretto 一五一八—一五九四）、ヴェッキオ（Palma



³⁷ ペルジーノ（Perugino 一四四八—一五二三）は、ルネサンス期のイタリアのウンブリア派（Umbrian school）を代表する画家。若きラファエロの師でもあった。

il Vecchio 一四八〇頃—一五二八) など、ルネサンスの作品に最も集中しているのがわかる。最後の四人はいずれもルネサンス全盛期のヴェネツィア派の画家で、互いに師弟関係にあった³⁸。また、イタリアを中心とした南方ルネサンスに対峙して存在した北方に生まれたドイツの版画家デューラー (Albrecht Dürer 一四七一一—一五二八) もいる。呉宓はこれらの作品のひとつひとつに詳細な解説を付けている。これから、ルネサンスの作品を中心に呉宓の解説の抜粋を見てみよう。

<p>School of Athens (Raphael)</p>	<p>1、Raphael 为泰西古今第一畫家。其人品格高潔，性行和雅。處文藝復興奢侈放縱之時，有舉世皆濁而我獨清之譽。</p> <p>2、泰西文明之两大源泉，一曰希臘之學藝文章，一曰耶穌教。Raphael 實能融匯而貫通之，合二者之精神為一，取希臘之美意 Ideal of Beauty 用之于耶穌教之題目。</p> <p>3、School of Athens：說者謂可作一部希臘文化史讀。蓋將希臘古時之哲人文士、藝術專家，悉聚而納之一幅之中……餘人之位次排置，均寓高下等第之意，於以見 Raphael 學識廣博，品驚咸宜也。</p> <p>4、其于畫最長于結構，尤能顯示空間分別，深淺遠近 space composition。就一定之篇幅，佈置密合。</p>
	<p>1、ラファエロは、古代から現代に至るまで、西洋で最も偉大な画家である。その人柄は気高く純粋で、性格や振る舞いは穏やかでエレガントである。彼はルネサンスの贅沢と放縱の真っ只中に生まれ、世俗が汚れにまみれた中で一人清らかだと称えられた。</p> <p>2、西洋文明の二大源流は、ギリシャの学問や技術と文学、そしてキリスト教である。ラファエロは、ギリシャの美的理念を、キリスト教のテーマに当てはめて、両者の精神を一つに融合させ、ギリシャの美のアイデアをキリスト教的主題に応用した。</p> <p>3、「アテネの学堂」は、ギリシャ文化史として見ることができると言われている。古代ギリシャの哲学者、文学者、芸術の専門家を一枚の絵に収めたからだろう。……その他の人物の位置や順序は上位下位を暗示しており、ラファエロの該博な知識と適切な評価を示している。</p>

³⁸ ジルジレーネ、テンネントレヒトやヴェッキオは共にヴェリーニに師事した。

	4、ラファエロの絵画は、構図に最も長けている。特に空間の区切り、奥行きや距離（スペースのコンポジション）が上手に描かれる。与えられたフレームの中で配置は厳密である。
Mona Lisa (Leonardo Da Vinci)	<p>1、Leonardo Da Vinci 亦泰西數一數二之美術大家。其人天資敏慧，博學多能，兼通諸藝能，最足代表文藝復興時代盡窺人天秘奧，於事無不能之精神。</p> <p>3、惟其人博而不專，多而未精。故單論一藝，則不能勝過或且不能比肩與並世諸名手也。</p> <p>3、此圖實將文藝復興之時代尚美樂生窮奇探幽之精神，全行歸納其中。</p> <p>1、レオナルド・ダ・ヴィンチも、西洋における一、二に数えられる芸術の巨匠である。彼は、天賦の才に恵まれ、博学多才であり、さらに諸技術に精通し、人間と自然の奥義を完全に探求し、すべてのことをなし得るというルネッサンス時代の精神を代表するのに最もふさわしい人物である。</p> <p>2、ただ、彼は博識であるが深くまで打ち込むことはなく、できることは多いが完璧には至らなかった。だから、一芸だけで語ると、同時代の偉大な芸術家に勝てなかったり比肩できなかつたりした。</p> <p>3、この絵は、美を尊び、人生を楽しみ、新しさを求め、深い道理を探究するというルネッサンス時代の精神を完全に反映している。</p>
La Disputa (Raphael)	<p>拉飛葉 Raphael 所繪之 School of Athens 圖，已選登本雜誌第二期，并附有說明。</p> <p>今此圖 La Disputa 亦拉氏之傑作，融合歐西文明之二大源泉。前圖示希臘文化之精神，此圖則示耶教之規模及信仰，故均極重要。至以畫術論，此圖且遠在前圖之上。蓋拉氏最長於結構，然前圖之結構猶有舛謬之處。其中人物之位置，約可以（甲）圖表之，上下二列，本極均平，忽為畫蛇添足之舉，更增入 Heraclitus，即（甲）圖中之也。遂致偏畸，且其身扭轉作書，殊不合情理。為該圖美中之玷云。</p> <p>今此圖之結構，約可以（乙）圖表之。全圖之中心樞紐為祭品（所供麵餅，共信為耶穌之血肉所化）即形物是也。因其極細小，惟可以烘雲托月之法顯之，故特置之一帶白雲之中。圖中最上之一層為天父，諸仙列其左右。次層為耶穌，而施洗者約翰偕聖母及十二使徒，列其左右。此皆在白雲之上者。白雲之下，則為教皇僧正之類，分列兩側。</p>

	<p>然各層諸神及人之視線皆趨注於祭品之一點。且最下層地面之磚紋，如引伸之，亦集交於祭品之一點，可見其結構細密，良工心苦矣。又磚上之石階，乃故用長平之直線，以救曲線過多之病。使圖有安穩沉靜之態，不至過於流動而柔軟無力也。</p> <p>ラファエロの『アテネの学堂』は、すでに本誌第二号に掲載し、解説も加えている。</p> <p>この「聖体の論議」も、西洋文明の二大源流を融合させたラファエロの代表作である。さきの絵はギリシャ文化の精神を、この絵はキリスト教のスケールや信仰を示すものであり、共に非常に重要である。絵画的なテクニックという点では、この絵はさきの絵をはるかに凌駕している。ラファエロは構図に一番長けているが、前の絵の構図にはまだ欠陥がある。その中の人物の位置は図（甲）に示すことができる。上段と下段が完全に均等になっているが、蛇を描いて唐突に足を添えるかのようにヘラクレイトスを描き加えた。すなわち図（甲）ので、不均衡になってしまった。しかも彼が体をよじて字を書くのも理屈に合わない。この絵にとって玉に瑕だ。</p> <p>この絵の構図をおおまかに説明すると、図（乙）のようになる。絵全体を中心軸となるのは、供物（イエスの肉と血でできたとされるパン）であり、すなわち形のものである。あまりに小さいため、淡い色で周りを塗って中心の物の形を際立たせる技法を用いないと目立たないので、白い雲の帯の中に配置されている。最上層には父なる神、その左右に天使がいる。二段目にはイエスが、その右左に洗礼者ヨハネ、聖母、十二使徒が描かれている。これらはすべて白い雲の上にある。白い雲の下には、教皇と修道士が描かれている。しかし、各層の神々や人々の視線は、供物の一点に収束する。最下層の地面のタイルの線も、もし延長すれば供物の一点に集まる。入念な構図で、優れた芸術家の苦心の跡が窺える。</p> <p>タイルの上の石段には、わざわざ平らで長い直線を用い、曲線が多すぎる問題から救っている。これは、絵に安定した落ち着いた姿勢を与え、あまりにも動きが多くて、線が弱く力強さを欠くことのないようにするためである。</p>
<p>The Last Supper</p>	<p>語其結構，略如上圖。耶穌之面適當全圖之中心，舉凡屋頂之板紋，側壁窗戶之上下緣，食卓之兩端，地面之磚紋等線，如引而伸之，則皆交集於耶穌面上正中之一點……</p>

<p>(Leonardo Da Vinci)</p>	<p>廖氏最精遠近三角法及光纖明暗之顯示，密合科學原理。於此圖可見之也。</p> <p>その構図は、ほぼ上図のとおりである。イエスの顔はちょうど絵の中心にあり、天井の格子模様、横の窓の上下端、食卓の両端、床のタイルの線は、もし延長すればイエスの顔の真ん中の一点で合わさる……</p> <p>レオナルド・ダ・ヴィンチは遠近の三点透視、光の明暗の表示に最も長け、科学の原理と完璧に合致している。この絵からは、それが分かる。</p>
<p>耶穌基督像 (Giorgione)</p>	<p>喬覺那特以著色濃艷見長。所繪多示人生之樂趣，駘蕩之感情。鋪陳富麗，藻采繽紛。其短處亦即在此。豐而多肌，柔若無骨，婀娜有餘，剛健不足，易流於妖冶靡曼，塗抹渲染之病。遂致衰落 decadent。此派不常繪宗教之題目。</p> <p>ジョルジョーネは特に色彩の強さと艶やかさに優れる。彼の絵には、しばしば人生の快樂や放蕩の感情が示されている。細部は豊かに美しく、色づかいはあざやかである。彼の欠点もこうした点にある。肉づきが豊かで肌の露出が多く、なよやかで骨すらないようで、艶めかしさは充分だが、健康さには欠け、妖艶な色っぽさ、色遣いの派手さという欠点が出やすく、結局デカダンに陥っている。この画派では、宗教的な題材を描くことはあまりない。</p>
<p>「耶穌以鑰授彼得圖」 Christ Delivering the Keys to Peter (Pietro Perugino)</p>	<p>貝魯忌諾，其人為拉飛葉 Raphael 之師，屬恩布里派 Umbrian School。該派最擅長結構（佈局），又善用遠近透視之法。貝魯忌諾實創之，而拉飛葉集其大成，又該派多繪宗教之題目，清正莊雅。</p> <p>ベルギーノは、ラファエロの師匠であり、ウンブリア派に属する。ウンブリア派は、構図（コンポジション）に長け、遠近法の使い方もうまかった、ベルギーノは創案者であり、ラファエロが集大成したのである。この画派は宗教画を描くことが多く、純粹かつ高雅に描いた。</p>
<p>「雙樹聖母」 Madonna of the Trees (Giovanni Bellini)</p>	<p>（伯里尼）其畫屬威尼斯派，該派以着色濃艷見長，富於美意，雖在宗教之題目，仍以美勝人。此像即可代表之也。</p> <p>ベッリーニの絵は、ヴェネチア派に属している。この画派は色彩の強さと艶やかさに優れ、美のアイデアにあふれ、宗教的な題材にもかかわらず、その美しさに目を奪われる。この像は、その画派を代表するものである。</p>

三姊妹像 (Palma Vecchio)	此图原本藏於德国 Dresden 之畫院中。夫 <u>作畫最重結構</u> ，而此圖之結構至足研究。
	この絵の原画は、ドイツのドレスデンの美術館にある。作画において構図は最も重要であり、この絵の構図は深く研究に値する。
酒神與阿呂亞德 尼成婚圖 (Tintoretto)	<u>此圖論其結構</u> ，實與前圖異曲同工，正合比較。惟前圖寫靜坐之形，此圖寫飛動之態。前圖中人物比肩並列，尚近平面。此圖中人物則迴旋飛舞，純是立體。雖不如前圖之工細，而大體之結構為尤難。
	この絵は、構図的には前の絵と異曲同工なので、比較対象としてふさわしい。しかし、前の絵が座った姿であるのに対し、この絵は飛んだ動的な姿を描いている。先の絵の人物は肩を並べていて、まだほぼ平面に近い状態である。一方、この絵に描かれている人物は体をひねって空中を舞い、純粹に立体的である。前作ほどの緻密さはないものの、全体的な構図が特に難しい。

*下線は筆者によるものである。

上記の解説を読むと、同じくルネサンスに登場し、美術史的巨匠とされている巨匠と言っても、呉宐にとって優劣の差があることがわかる。例えば、盛期ルネサンス (High Renaissance) の御三家 (Big Three) と呼ばれるラファエロとレオナルド・ダ・ヴィンチ (もう一人はミケランジェロ) に対する呉宐の評価を比較すると、呉宐はラファエロをダ・ヴィンチより上位に置いていることが微かに見て取れる。その理由は、第一に呉宐がラファエロの高貴で淡々とした人柄に感心したこと、第二に、ラファエロがより絵画に専念していることに感服したことである。呉宐は、絵に対する評価だけでなく、画家の個性や人柄にもこだわりを持っている。このことは、呉宐がこれらの画家とその絵画を評価する際に用いた語彙の独特さにも反映されている。「鋪陳富麗」、「藻采繽紛」、「清正莊雅」など、中国の伝統的な詩文鑑賞や作品美の評価に使われる言葉である。また、呉宐は絵画の評価において、色彩よりも構図を重視する傾向があり、その解説に徹底している。例えば、呉宐はルネサンス後期にすでに確立されていたジョルジョーネに対する高評価³⁹の存在を無視し、彼の色鮮やかな画法に対して批判的である。ラフ

³⁹ “...in his oil paintings and frescoes he made both very lively things and others which were soft and harmonious with carefully blended shadows, so that many of the excellent masters of the time confessed that he had been born to put life into figures

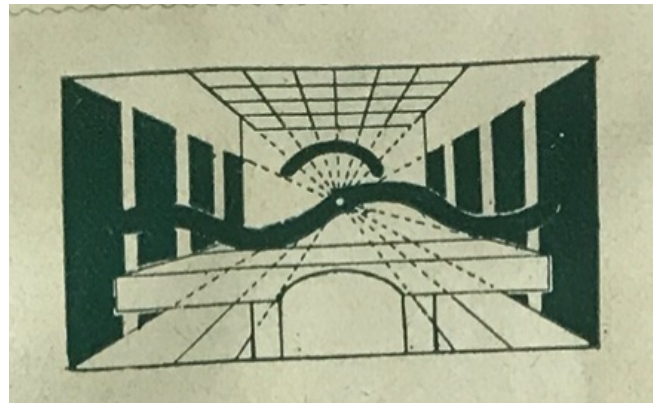
アエロ、ダ・ヴィンチ、ベッキオ、ティントレット、デューラーについても、構図の分析だけに重点を置いて解説している。第五号に掲載された「聖体の論議」と「最後の晩餐」の解説を例にとると、呉宓は、絵の中の人物の位置、線の方向や奥行きを細かく解剖するだけでなく、図解（図四、五参照）まで作成して、構図上の優劣を読者に理解させようとしている。ヴェッキオの「三人姉妹」の場合、美術史的には、ヴェッキオは瞑想的な宗教画、いわゆるサクラ・コンヴェルサツィオーネ（歴史的に無関係な聖像をグループ化したもの）という主題を得意とし、風格的にジュルチオーネの牧歌的なビジョンを色彩と融合したソフトフォーカス効果を取り入れ、透明釉を用いジョルジョーネの技巧をさらに洗練させたことで知られている。記念碑的な人物像、緩やかな技法、ブロンドの色調を生み出したのである。また、「三人姉妹」における女性像の描写も注目される。⁴⁰しかし、ヴェッキオの画材や色調の工夫も、女性像の描き方も、呉宓の視野には入っていない。

and to counterfeit the freshness of living flesh better than any other painter, not only in Venice, but throughout the world.” (訳) 「油絵やフレスコ画では、非常に生き生きとしたものと、影を丁寧にブレンドして柔らかく調和させたものがあり、当時の優れた画家の多くが、彼は人物に命を吹き込み、生きた肉の新鮮さを偽造するために生まれた画家であると告白しており、ヴェネチアだけでなく世界中のどの画家よりも優れている。」 Vasari, Giorgio (1511-1574). 1550. *Le vite e piu eccellenti architetti, pittori, et scultori Italiani*. Translated by Bondanella, Julia Conaway, Peter Bondanella. 1998. *The Lives of the Artists*. Oxford: Oxford University Press.

⁴⁰ “Palma specialized in the type of contemplative religious picture known as the *sacra conversazione* (a group of historically unrelated sacred personages grouped together). To his late 15th-century subject matter he applied the idyllic vision of Giorgione in colour and fused soft-focus effects. Palma’s particular refinement of the Giorgionesque technique was his use of transparent glazes, most of which later deteriorated. Monumental figures, loose technique, and blond tonality characterize his finest work, such as the *St. Barbara Altarpiece* (c. 1510; *Santa Maria Formosa*, Venice). Palma also developed an ideally feminine, blonde, pretty type, which may be seen in such works as the *Three Sisters*.” “Jacopo Palma”. *Encyclopaedia Britannica*. Zanchi, Mauro. 2015. *Palma il Vecchio*. Florence: Giunti Editore.



図四 呉宐による「聖体の論議」の図解
出典：『學衡』第五号



図五 呉宐による「最後の晩餐」の図解
出典：『學衡』第五号

なぜ呉宐は絵画の構図に着目したのか？呉宐の構図に対する解説において、遠近法、三点透視、明暗のコントラストなど、ルネサンスに確立された西洋絵画の基本技法を繰り返し賞賛しているが、これは一つの視点、つまり、呉宐が西洋絵画を技法の面で承認しているということである。しかし、そうまとめるだけでいいのか。そのような評価の仕方を呉宐はどのようにして身につけたのだろうか。次に、呉宐の西洋美術に対する見方、構図の重視から画家の人格の重視、絵画における古代ギリシャ精神や宗教精神の掘り起こしまでの方向性を、『學衡』の第二十一号に載せられた徐震堦訳のケニヨン・コックス（Kenyon Cox 一八五六—一九一九）の文章「古典の精神（柯克斯論古学之精神）」と結びつけ、その答えを探してみよう。

四、ケニヨン・コックスからの示唆

「古典の精神」、The Classic Spirit は、コックスによる『古典の視点：絵画をめぐる六つの講義』⁴¹という著作に収録されている第一講義である。ケニヨン・コックスはアメリカの画家・評論家で、呉宓が渡米する以前からアメリカでよく知られていたが、絵画よりも美術評論に主に力を入れていた。すでにダダイズム、キュビズム、未来派などの流れがアメリカに押し寄せていた一九一〇年代、コックスの絵はレトロでアンチトレンドな印象を与え、あまり注目されなかったが、その批評は比較的大きな反響を呼んだ。コックスによる著作は、『古典の視点』の他、『巨匠と新鋭』⁴²、『芸術家と公共』⁴³などがある。『學衡』に掲載されたコックスの美術評論は、「古典の精神」のほか、『芸術家と公共』に収録されている「芸術家と公共」という一文が、同じく徐震堦訳で第二十三号（一九二三年十一月）に「柯克斯論美術家及公眾」として掲載された。

訳者徐震堦⁴⁴（一九〇一—一九八六）は、呉宓が東南大学で教えた学生である。徐震堦は「classic」という言葉を「古典」ではなく「古学」と訳していることから、呉宓の指導で翻訳が行われたのだろうと思われる。⁴⁵これらの訳文の掲載以外に、『學衡』口絵に

⁴¹ Cox, Kenyon. 1911. *The Classic Point of View, Six Lectures on Painting Delivered in the Scammon Foundation at the Art Institute of Chicago in the year 1911*. New York: Charles Scribner's sons.

⁴² Cox, Kenyon. 1905. *Old Masters and New, Essays in Art Criticism*. New York city: Fox, Duffield & Company.

⁴³ Cox, Kenyon. 1914. *Artist And Public and other essays on art subjects*. London: George Allen & Unwin.

⁴⁴ 字は声越。王澐、呉梅に詩、詞、曲を学び、英語、フランス語、ドイツ語、イタリア語、ロシア語、スペイン語に堪能であった。訓詁学において『世説新語校箋』など優れた著作を多く残している。

⁴⁵ 徐震堦が翻訳した「サント＝ブーヴの古典論（聖伯夫釋正宗）」（『學衡』第十八号）は、フランス語の *classique* を「正宗」と訳したことで、呉宓による翻訳の序文で好評を博している。また、呉宓は「今日、classicism を「古典主義」と訳しているのは、非常に間違っている。classicism の意味は、この訳文を読めばわかる。他はさておき、classicism は簡潔で明白であることが最も重要であり、典故の積み重ねを巧みだと考えたりするものか。そのため、この訳語を改めることが急務である。私の考えでは、classicism は精正主義と訳すことができる。もしなじみがないと思うのであれば、古学派あるいは古学主義を使えばよい、「古典」と比べたら、まだ多少は満足できる。

（classicism, 今人譯為“古典主義”，謬甚。蓋 *classicism* 之意如何，讀此篇亦可略知。即不言其他，Classicism 行文最重簡潔明顯，豈以堆積典故為工者。故此譯名急宜改正。吾意 *classicism* 可譯為精正主義。若嫌其生，以為未妥，則用古学派或古学主義，以釋 *classicism*, 比之“古典”之名，總覺差強人意也。）」と指摘している。呉宓が古典という

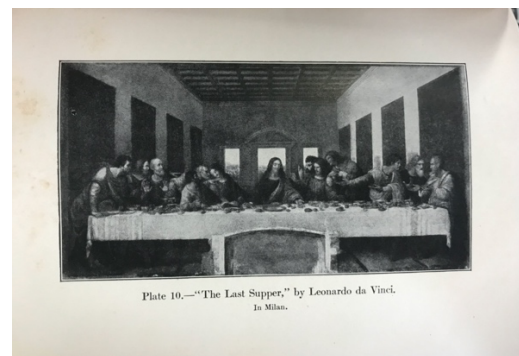
おける西洋美術作品の選定や、呉宓の解説に現れる構図の重視からも、呉宓がアメリカ留学中（一九一七—一九二一）にすでにコックスの著作に注目し、その見解を手本にして、西洋美術の鑑賞の基本姿勢と態度を確立していたと推定できる。

まずは口絵の西洋美術作品の出所の問題である。コックスの『古典の視点』には、合計三十二枚の絵が掲載されている。これらは、コックスが古典の精神、画題（The subject in art）、構図（Design）、線描（Drawing）、美術作品における光と影と色（Light and shade and color）、技法（Technique）に関する六つの講義の中で挙げている古典絵画の例である。その中のレオナルド・ダ・ヴィンチの「最後の晩餐」、ラファエロの「聖体の論議」、ミレーの「落穂拾い」、アングルの「リヴィエール夫人」などが『學衡』口絵の作品と重なっている。また、コックスの『芸術家と公共』に登場するラファエロの「アテネの学堂」も『學衡』口絵の作品と重なる。両者の図版を比較すると、『學衡』口絵はコックスの書物から複製されたものであることが疑われる（図六、七参照）。



図六 “The Last Supper,” by Leonardo da Vinvi

出典：『學衡』第五号



図七、Plate 10 “The Last Supper,”

by Leonardo da Vinvi In Milan

出典：『古典の視点』

第二に、呉宓が画家にとっての構図の重要性を理解するにあたって、コックスの著作の果たした役割も見て取れる。コックスは『古典の視点』の中で、絵画におけるデザイ

言葉を「古学」に翻訳したことについての詳細な研究は、張源『從“人文主義”到“保守主義”：《學衡》中的白璧德』（生活・讀書・新知三聯書店、二〇〇九年）を参照。

ン (design)、あるいは一般に言われる構図 (composition) について一章を割いている。

現代美術の最大の弱点は、一般にコンポジション (composition) と呼ばれ、私はむしろデザイン (design) という古き良き言葉で呼びたいものを、相対的に軽視していることだろう。⁴⁶

構図というものの自体、むしろ流行遅れであることは間違いない。我々の時代の傾向として、デザインという基本的なものを犠牲にして、絵画芸術の他の部分を高く評価し、構図は重要性の低いもの、あるいは全く重要でないものとして非難し、軽んじてきた。⁴⁷

コックスは、モダンアートを潮流とする当時の美術界では、構図が重視されなくなりつつあったと指摘する。しかし、コックスにとって、絵画芸術における構図の重要性は何にも代えがたいものであり、古典の精神とも深くつながっている。絵画の構図は、時代による変化や革新からやや距離を置いて、代々受け継がれてきた巨匠の技巧やエッセンスを含んでいるため、本来、保守的なものである。


デザインはあらゆる芸術作品の根底にある統一された原理であるように、秩序と安定と明快さ、そして古典の精神が最も大切にしているすべてのものを生み出す、卓越した古典的原理である。その性質は保守的であり、新しいものが入れられたとし

⁴⁶ “Perhaps the greatest weakness of modern art is the relative neglect of what is ordinarily called composition, or what I prefer to call by the good old word design.” 注(41)前掲書: 77.

⁴⁷ “The thing (composition のこと、筆者による) itself is rather out of fashion there can be no doubt. Our tendency has been to exalt the other parts of the art of painting at the expense of this fundamental one of design, and to decry and belittle composition as a thing of small or no importance.” 注(41)前掲書: 78.


ても、古い型を維持する傾向がある。伝統を守り、過去とのつながりを維持する。変化はするが、芸術の他のどの要素よりもゆっくりと変化する。⁴⁸

美術史における構図の巨匠について語るとき、コックスはいつもラファエロに言及する。「デザイン」という一章で、コックスは「世界が見た中で最も偉大な形式的デザインの巨匠であり、今なお比類のない装飾的構図のモデルを私たちに与えてくれた。」⁴⁹と、ラファエロを賞賛した。また、『芸術家と公共』の中で、コックスはラファエロの構図の技巧を専ら論じる一章を設けている。次に、ラファエロの「聖体の論議」と「アテネの学堂」の構図について、コックスと呉宓の解説（図四参照）を並べて見ていく。

	コックス	呉宓
聖 体 の 論 議	<p><u>上層部</u>は、このようなテーマを扱うにふさわしく、極端に正式なものだが、<u>ここでも姿勢や配置に変化と静謐さがある。</u></p> <p><u>下層部</u>では、ほとんど無限の変化に富んでいるが、全体の最高の秩序を損なうようなラインやドレープの折り目のような不協和音は決してない。</p> <p>栄光の光の中に浮かび、聖人と預言者の曇った玉座を支える無数のケルビムのほかに、この絵には七十から八十人の人物が描かれているが、天上の群衆と地上の信徒は、聖餅が置かれた祭壇に集まっているように見える。<u>この小さな円は、カトリック</u></p>	<p>この絵の構図をおおまかに説明すると、図（乙）のようになる。絵全体の中心軸となるのは、<u>供物（イエスの肉と血でできたとされるパン）であり、すなわち</u>  <u>形のものである。</u></p> <p>あまりに小さいため、淡い色で周りを塗って中心の物の形を際立たせる技法を用いないと目立たないので、白い雲の帯の中に配置されている。<u>最上層</u>には父なる神、その左右に天使がいる。<u>二段目</u>にはイエスが、その右左に洗礼者ヨハネ、聖母、十二使徒が描かれている。これらはすべ</p>

⁴⁸ “As design is the underlying and unifying principle of every work of art, so it is the classic principle, par excellence, the principle which makes for order and stability and clarity and all that the classic spirit holds most dear. It is conservative in its nature, and tends to preserve the old molds even when new matter is put into them. It holds on to tradition and keeps up the connection with the past. It changes, but it changes more slowly than almost any other element of art.” 注(41)前掲書: 84.

⁴⁹ “The greatest master of formal design that the world has seen, and gave us the still unequalled models of decorative composition.” 注(41)前掲書: 98.

	<p>教義の中心的神秘であるように、構図の焦点である。⁵⁰</p>	<p>て白い雲の上にある。白い雲の下には、教皇と修道士が描かれている。しかし、各層の神々や人々の視線は、供物の一点に収束する。最下層の地面のタイルの線も、もし延長すれば供物の一点に集まる。入念な構図で、優れた芸術家の苦心の跡が窺える。</p> <p>そのため、タイルの上の石段は、わざわざ平らで長い直線を用い、曲線が多すぎる問題から救っている。これは、絵に安定した落ち着いた姿勢を与え、あまりにも動きが多くて、線が弱く力強さを欠くことのないようにするためである。</p>
ア テ ネ の 学 堂	<p>また、人物そのもののグループ分けや、特定の人物に重要性を持たせるために、人物の群れを形成したり、独立させたりしている点は、「聖体の論議」以上に賞賛に値する。</p> <p>デザイン全体には一つの欠点があるが、それは余計なつけ足しである。実物大下絵では、不釣り合いな大きさのヘラクレイトスが前面に押し出され、ありえない姿勢でありえない不可能な遠近法で机に向かい何か書いている姿は見つからない。ラファエロ</p>	<p>絵画的なテクニックという点では、この絵はさきの絵をはるかに凌駕している。ラファエロは構図に一番長けているが、前の絵の構図にはまだ欠陥がある。その中の人物の位置は図(甲)に示すことができる。上段と下段が完全に均等になっているが、蛇を描いて唐突に足を添えるかのようにヘラクレイトスを描き加えた。すなわち図(甲)にあるで、不均衡になってしまった。しかも彼が体をよじって字を書くのも理屈に</p>

⁵⁰ “The upper part is formal in the extreme, as it need be for the treatment of such a theme, but even here there is variety as well as stateliness in the attitudes and the spacing…In the lower part the variety becomes almost infinite, yet there is never a jar—not a line or a fold of drapery that mars the supreme order of the whole…Besides the uncounted cherubs which float among the rays of glory or support the cloudy thrones of the saints and prophets, there are between seventy and eighty figures in the picture; yet the hosts of heaven and the church on earth seem gathered about the altar with its sacred wafer—the tiny circle which is the focus of the great composition a…as it is the central mystery of Catholic dogma.” 注(43)前掲書: 116-117.

が自分の意志で付け加えたとは思えないほど、絵の汚点になっている。 ⁵¹	合わない。この絵にとって、玉に瑕だ。
--	--------------------

呉宓は、「アテネの学堂」の芸術的達成が「聖体の論議」より上であるというコックスの見解には同意していないが、「聖体の論議」の構図を上下層部に分けて解説すること、構図の焦点を指摘すること、「アテネの学堂」の構図の唯一の欠点を非難することから、呉宓のラファエロ絵画の構図に関する理解がコックスからある程度継承されていることがわかる。

コックスの著書『古典の視点』は、実際、絵画の要素を古典的精神に基づき、主題、構図、線描、光と影と色彩、技法の五つの角度で説明しようとしている。最初のエッセイ「古典の精神」は、コックスが古典の精神とは何か、それを提唱することによってどのような現実を批判したいのかを説明する総括的なものである。

次に、この「古典の精神」を精読することで、なぜ呉宓が学生徐震堦に翻訳させることにしたのか、呉宓はコックスの古典の精神の見方をどのように自分の美術理解に取り入れたのかを探ろうとする。

まず、コックスによる古典の精神の定義を見てみよう。

古典の精神は、偏りのない、党派を超えた探求により、完璧の領域を創造することである。明瞭さと合理性と自制心を愛するものであり、何よりも永続性と継続性を愛するものである。芸術に求めるものは、新しさや影響力ではなく、高貴さや美しさである。表現したいものは、単なる感情や個性でなく、培われた感情や抑制された個性である。非本質的なものよりも精華、瞬間的なものよりも永遠的なものを求

⁵¹ “The grouping of the figures themselves, the way they are played about into clumps or separated to give greater importance, by isolation, to a particular head, is even more beyond praise than in the ‘Disputa’…The whole design has but one fault, that is an afterthought. In the cartoon the disproportioned bulk of Heraclitus, thrust into the foreground and writing in an impossible attitude on a desk in impossible perspective, is not to be found. It is such a blot upon the picture that one cannot believe that Raphael added it of his own motion…” 注(43)前掲書: 118-119.

める。個人的なものよりも普遍的なものを好む。地震や嵐の激しさよりも時間や季節の秩序ある連続に大きな力を感じるのである。⁵²

また、この文章の位置づけについて、コックスが読み手を同時代の若いアーティスト (young artists) と一般大衆 (general public) に設定したことも注目すべき点である。前者はアメリカ美術の将来を背負うものであり、後者の賛否や後援は美術の発展に影響を与えるものであった。したがって、「古典の精神」は、往時の精神に対するノスタルジーではなく、現在の美術界の動向に対する批判と提唱である。その中でコックスが最も重視しているのは、絵画の伝統の重要性である。

そして、伝統⁵³に浸ることを好む。過去の名作を多く見てきた人が、新しい作品を見たときに、過去の巨匠の作品を心で思い出すことができる。そして、これまでの輝かしい名作の中の美しいものは、新しい作品にはそれがすべて詰まっている。過去の作品の美しさを目の前の作品の美しさの一部とする。それは、独創性や個性を否定するものではなく、それらは必然的なものとして歓迎される。伝統を不変のものと考えず、創造する能力を束縛するものだとも考えていない。しかし、真理と美の新しい提示のたびに、古い真理と古い美を見せてくれることを望んでいる。いわゆる古いものと新しいものとは、単なる視点とアプローチの道筋の違いに過ぎな

⁵² 徐震堦の訳文「古學之精神者，以無偏無黨之探求，造於盡美盡善之域。愛清晰，愛合理，愛克己，而尤愛久遠與傳續。其所求於藝術之作品，不在新奇與效力，而在高尚精美。所欲表達者，不僅感情與個性，而為修養之感情與節制之個性。所求者，在精英而不在糟粕，在永久而不在近暫。好普遍過於個己。而於常時日來月往之中，所感知力量，尤過於風鳴地震之時。」コックスの原文“…the classic spirit is the disinterested search for perfection; it is the love of clearness and reasonableness and self-control; it is, above all, the love of permanence and of continuity. it asks of a word of art, not that it shall be novel or effective, but that it shall be fine and noble. it seeks not merely to express individuality or emotion but to express disciplined emotion and individuality restrained by law. it strives for the essential rather than the accidental, the eternal rather than the momentary--loves impersonality rather than personality, and feels more power in the orderly succession of the hours and the seasons than in the violence of earthquake or of storm.”注(41)前掲書: 3-4.

⁵³ コックスの原文は“tradition”、徐震堦は「宗法」と訳する。

い。伝統の鎖の環を一つ一つ加えることは望むが、その鎖を断ち切ることは望まない。⁵⁴

コックスは、伝統を重視することは、創造性や個性を阻害し、否定するものではなく、受け継がれた伝統に基づく革新を歓迎するものであると強調する。この考え方は、後に T・S・エリオットが一九一九年に出版した『伝統と個人の才能 *Tradition and the Individual Talent*』において述べたことを連想させるだけでなく、呉宓や胡先驩の詩論にも同様の表現が見出せる⁵⁵。

コックスは、古典の精神とは、ジャック＝ルイ・ダヴィッド (Jacques-Louis David 一七四八―一八二五) が開拓した新古典主義 (Neoclassicism) 画派のことではなく、規則や伝統を師から弟子へと受け継ぐ精神のことであると、その意味合いを見抜いている。そこでコックスは、ルネサンス期のミケランジェロやバロック期のレンブラントが伝統に執着していたことに遡る。そして、過去のルールから脱却し、レイアウト、光と影、色彩、素材や器具などを再構築しようとする近代美術の傾向の中に、コックスも古典の精神に従う者を見出す。一般に近代美術の革新者とされる画家の中で、コックスが最も感銘を受けたのは、ジャン＝フランソワ・ミレー (Jean-François Millet 一八一四―一八

⁵⁴徐震堦の訳文「且漸漬於宗法，能使多覽往古名作之人，目睹新出之作品，即能相接以心，立憶及前古名家之作品。又若彼前古名家輝煌燦爛之作品，其中美妙之點，今此新作品，皆備具之，所以成其美妙者。其于創造與個性，固所不棄，不特為所歡迎，且為不可少者。其于宗法，亦非視為不可變更，而以之桎梏創造之能力者。然其所求者，必使一切新得之真美，益能召示吾人以舊有之真美。所謂新舊者，僅觀察點與取徑之異耳。其為真與美，一也。宗法譬之連環之索，時時加以新環，固其所望，扭而絕之，非所愿也。」コックスの原文 “... and it loves to steep itself in tradition. It would have each new work connect itself in the mind of him who sees it with all the noble and lovely works of the past, bringing them to his memory and making their beauty and charm a part of the beauty and charm of the work before him. It does not deny originality and individuality—they are as welcome as inevitable. It does not consider tradition as immutable or set rigid bounds to invention. But it desires that each new presentation of truth and beauty shall show us the old truth and the old beauty, seen only from a different angle and colored by a different medium. It wishes to add link by link to the chain of tradition, but it does not wish to break the chain.” 注(41)前掲書: 4-5.

⁵⁵ 呉宓「詩學總論」(『學衡』第九号)、胡先驩「評『嘗試集』」(『學衡』第一号)などを参照。

七五) とジャン=オーギュスト・ドミニク・アングル (Jean-Auguste-Dominique Ingres 一七八〇—一八六七) であった。

しかし、「革新派」の中でも、最も古典の精神を持っているのは、最も革新的とされるミレーである。……農民の風景画を描いた画家で、当時は社会主義者で爆弾魔だと評論家から思われていたが、実は旧派の中でも最も古風で、旧派の最後の莊重体の実行者プッサンを崇拜していた。ミラーは実際は古典派なので、本書では私が言いたいことを説明するために、しばしば彼を例に挙げることにしている。近代の画家の中には、いわゆる「古典派」の最大の柱であるアングラー以外に、彼を一番多く挙げている。⁵⁶

『學衡』第二十一号の口絵にミレーの「落穂拾い (The Gleaners)」とアングルの「リヴィエール夫人 (Madame Rivière)」が掲載されているのは、このためである。呉宓の解説を詳しく見ると、古代ギリシャ美術の精神⁵⁷に富んだ二人の絵画における構図の

⁵⁶徐震堦の訳文「然在“革新者”之中，其最富古學之精神者，當推人所視為最偏於革新之米勒。……此專寫農家風物之畫家，此當時論者指為社會黨人及炸彈兇手者，實乃守舊者之尤，而極崇拜彼古學派最後之莊嚴“大手筆”蒲山者也。以米勒實為古學派，故余於本書中，常用為例，以證余說。近世畫家中，自所謂“古學派”之最大柱石之安格外，引之獨多。」コックスの原文“*But of all these “revolutionaries” the most classically minded was precisely that one who was considered the most revolutionary of all, Jean-François Millet…this painter of peasants whom the critics of the day thought a socialist and almost a bomb thrower, was a conservative of conservatives, a worshipper of that stern old classicist Poussin, the last practitioner of “the grand style.” So essentially classic was he that, in the pages to follow, you will find me citing him more often, in illustration of my meaning, than any other modern painter, unless it be that greatest of the upholders of the official school--Ingres.*”注(41)前掲書: 11-12.

⁵⁷古代ギリシャの精神についての議論は、「古典の精神」には言及されないが、『芸術家と公衆』のコックスによるミレーの一章に見られる。「ミレーの作品の本質的な壮大さを感じている人たちは、ミケランジェロとの比較は避けられないし、何度も何度もそうしてきた。ミレーの気質と仕事のやり方を最もよく理解するには、この古いローマの芸術、あるいはさらに古代ギリシャの芸術にこそ目を向けなければならない。ミケランジェロほどせっかちではなく、ロマンチックでも感情的でもなく、より重厚で静かで、より静謐で、ギリシャの官能性や肉体美への愛がほとんどないとしても、古代の明快さと簡素さは十分に備えている。」コックスの原文“*The comparison with Michelangelo is inevitable and has been made again and again by those who have felt the elemental*

考察や、アングルの肖像画における色彩よりも構図の強調は、やはり呉宓がコックスから受け継いだ西洋美術の判断基準に沿ったものだ。

<p>米勒 拾穀圖</p>	<p>米勒 Jean François Millet 者法國十九世紀名畫家。專繪農家風物，而富於古學之精神。古希臘美術之要旨曰「高尚而簡樸，凝靜而偉大」。米勒以極尋常瑣碎之題，寓深遠精美之意，其寫田間生活，既真切而又莊嚴。蓋有得於斯旨矣。 此圖之結構（佈局）最佳……故曰深得於希臘美術之旨也。</p> <p>ジャン・フランソワ・ミレーは、十九世紀のフランスの有名な画家である。農民の情景を得意とし、古典の精神に富んでいる。古代ギリシャの芸術の基調となる本質は「高貴で簡素、静謐で偉大」である。ミレーの描く田園風景は、極めてありふれた些細な題材を使いながら、深遠で精妙な意味を伝え、田園生活を描いては、真に迫りかつ荘厳で、ギリシャ芸術の本質に深く根ざしている。</p> <p>この絵の構図（コンポジション）が一番良い……ということで、ギリシャ美術の本質に深く根ざしている、と言う。</p>
<p>安格 李維亞夫人</p>	<p>安格 Jean Auguste Dominique Ingres 為法國十九世紀純粹古學派之名畫家。其作品崇理法而抑情感，重描畫而輕彩色。以為人圖像為最著稱。此圖李維亞夫人像，乃其傑作之一，富麗而優雅，美艷而靜肅。以及其圖之作卵圓形，皆足顯示希臘美術之要旨。而此圖之尤長處在結構（佈局）。細審自明，可謂之精巧美備矣。</p> <p>ジャン・オーギュスト・ドミニク・アングルは、フランス十九世紀の純古典派を代表する有名画家である。彼の作品は、感情より理性や法則を重んじ、色彩より描写を重んじる。人物の肖像画で最も知られている。この絵リヴィエール夫人像は、彼の傑作の一つであり、豊かに美しくかつ優雅、艶やかで静かに控えめ、楕円形のフレーム、どれもギリシャ美術の真髄を示す。この絵の特に優れている</p>

grandeur of Millet's work. …indeed it is to this old Roman art, or to the still older art of Greece, that one must go for the truest parallel of Millet's temper and his manner of working. He was less impatient, less romantic and emotional than Michelangelo; he was graver, quieter, more serene; and if he had little of the Greek sensuousness and the Greek love of physical beauty, he had much of the antique clarity and simplicity.”
注(43)前掲書: 55-56.

	のは、その構図（コンポジション）である。細部を観察すれば分かるが、精緻で行き届いた美しさに満ちている。
--	---

最後に、「古典の精神」でコックスが提起したもう一つの重要な洞察、すなわち芸術としての絵画の本質の問題に触れる。コックスが「古典の精神」で主に批判対象としたのは、十九世紀以降に隆盛を極めた自然主義絵画と二〇世紀以降ますます盛んになってきたモダニズム絵画のことであった。コックスにとって、近代的な主情主義（modern emotionalism）と近代的な個人主義（modern individualism）に支配された二〇世紀のモダニズム絵画は、模倣の芸術としての絵画の本質を覆すものであり、言うまでもなく受け入れがたいものであったのだ。しかし、コックスにとって、印象派やラファエル前派（Pre-Raphaelite Brotherhood）のような絵画を模倣の芸術とする自然主義にも問題がある。自然主義のもとでの絵画は、まず受け継がれた絵画技法を学び、それを自然への描写に適用していた古典絵画に対し、まず自然を観察してから絵画を構成するという順序に変更した。それ故、自然主義的なアプローチは、絵画を写真撮影と競合するものに降格させ、画家の主体性は否定されかねない。

古典の精神には、常に自然を探究する姿勢を残している。絵画は模倣の芸術であり、宇宙のあらゆる条件が絵画の材料となることを認識し、自然の知識を利用しなければならず、無知に安住してはならない。しかし、絵画は美術であって科学ではない。美術の本旨に合うように洗練されていない知識は、役に立たないどころか、むしろ邪魔になるのだ。絵画の第一の仕事は、美しい表面を作り、興味深い形や輪郭に美しく分割し、巧妙な線で活気を与え、調和のとれた鮮やかな色で変化を増やすことである。その副次的な仕事は、観客が絵を見るときに自然の中で見たものを思い出させ、真実のような幻想を抱かせることである。絵の中に登場する実際のできごとや実物は、絵の目的や状況によってリアルさの程度が異なる。例えば、花瓶に描かれた絵は、できるだけリアルにする必要はない。画架の上の絵は、本物に非常に忠実でなければならないが、本物と同じである必要はない。もし、すべて本物

と同じであれば、見た者に画中から画の外のことを想起させる魔力もなく、それは異なる種類の芸術であろうとも、絵画ではない。⁵⁸

吳宓はこの見方に同意し、さらに自分の考えを加えた。

画家の意図が主体であり、素材が客体である。物は人のために使われなければならないが、人は物のために使われてはいけない。事の軽重を取り違えることは断じていけない。我が国の古代の絵画は、常に写意が重視され、型どおり実物を厳格に模写する者は職人として非難された。これは非常に正しい指摘だ。東洋と西洋の間には精神的な共通性があり、真・善・美はただ一つであることが分かる。今日、西洋絵画は写実ばかりだと誤解されている。この文章を読めば、少しは悟りを開かせる

⁵⁸ 徐震堦の訳文「蓋古學之精神，常留有研究自然之地步。確認繪畫為模倣之美術，宇宙間之一切情狀，皆作畫之材料，故須利用自然之知識，而不可自安于蒙昧無知。但謂繪畫為美術而非科學，凡知識之未經陶煉，使合於美術之主要目的者，皆為無異而反有礙。繪畫之首務，乃造成一美麗之平面。區為有意致之形狀、輪廓。以高妙之曲線活其氣，更以和諧生動之彩色，增其變化。其次，在使觀者睹畫而憶及其在自然界中之所見，故創為真事真物之幻境。畫中所現之實事實物，則視作畫之目的及情勢如何而定其分量。如磁瓶上所繪之事物，儘可不必求真肖。架上所作之畫幅，則其中事物須甚肖真者，然又不可全同於真也。若全同於真，無使觀者見此悟彼之魔力，則所成者，縱為另一種美術，然非畫也。」コックスの原文 “It can make room—has always made room—for the study of nature. It recognizes that painting is essentially an imitative art, and that its raw material is the aspect of the external world. It can use any amount of knowledge of this aspect, and it has no toleration of ignorance or indolence; but it also recognizes that painting is an art, not a science, and that knowledge unassimilated and unsubdued to the ruling purpose of art is useless and obstructive. The primary business of painting is to create a beautiful surface, beautifully divided into interesting shapes, enlivened with noble lines, varied with lovely and harmonious colors. Its secondary business is to remind the spectator of things he has seen and admired in nature, and to create the illusion of truth. The amount of actual truth it shall contain will vary with the purpose and the situation. Very little will do for the ornamentation of a vase, but an easel-picture may contain so much as to seem-not to be-an exact record of observed facts. If it break the connection altogether and cease to suggest nature it may still be art but it will cease to be the art of painting.” 注(41)前掲書: 22-24.

役に立つだろう。故に、今日、中国絵画に対する敬意を保持しようとするならば、西洋絵画の精神を研究することが必要だと思う。⁵⁹

呉宓が『學衡』の口絵に中国絵画を取り上げることが少なかったことは前述したが、彼が中国絵画に無関心だったわけではない。実は、ここでの論議は、西洋絵画が中国に導入されて以来、写実性が不十分であると猛烈に批判された中国絵画が直面した現実を扱っている。コックスの「古典の精神」の紹介を通じて呉宓が中国の読者に伝えたいことは、西洋絵画も完全に写実性だけではないということだ。西洋古典絵画の伝統では、構図、人物の配置、技巧の施し、画家の意図の全てが、非写実的な性質を示している。そこで最後に、『學衡』の口絵と時代との関連性を探ってみよう。

余論、古典から現実へ

中国の近代美術革命にとって、一九一七年は転機となる年であった。この年、蔡元培は、『新青年』に掲載された「宗教を美術教育に置き換えることについて」⁶⁰という文章で、中国では宗教の代わりに美術を社会教化の手段として利用すべきだと強調した。翌年、康有為はその絵画論考をまとめた『万木草堂藏中國画目』⁶¹を出版し、この本の中で、中国絵画は清代に至って衰退の一途をたどり、四王（王時敏、王鑾、王原祁、王翬）、二石（石涛、石溪）が糟粕を摹写する以外の成果はなく、西洋や日本の絵画と比較しても勝算はない、と主張した。康有為は、当時の絵画の病弊は、王維が禪の精神を取り入れたことに起因していると考え、写形と着色を完全に放棄し、六朝唐宋の写実的伝統から逸脱したとしている。康有為の主張は、中国の絵画を救うには、西洋絵画の写

⁵⁹ 「按：作畫者之意旨，主也，材料事物，賓也。須物為人役，而不可人為物役，此其輕重斷不可倒置。吾國古畫素重写意，而于呆態印版之描摹實物者，斥為匠筆。其理至當。可見東西心理之有合，而真善美之唯一矣。今人誤解西洋畫，以為西洋畫專以寫實為工。若讀此篇，亦可稍資啟迪。故吾謂今日欲保存尊重中國畫，其法必於西洋畫為精神之研究。」

⁶⁰ 蔡元培「以美育代宗教說」、『新青年』、一九一七年、第三卷第六期。

⁶¹ 康有為『萬木草堂藏中國畫目』、上海長興書局石印本、一九一八年。

実を学ぶしかない、というものであった。⁶²このように、民国初期における西洋画と中国画の優劣をめぐる議論は、写意・写実を中心に展開された。例えば劉海粟は「画学の要諦」⁶³において、魏晉時代から宋代までの絵画はまだ自然を観察対象として捉えることができたが、現在に伝わる「六法」⁶⁴は、転写と摹写の皮相に過ぎないと指摘している。画家は、自然をありのままに描くのではなく、さまざまな図式を当てはめて摹写し、先人の流派を模倣する日々を送った。劉海粟が設立した私立美術専門学校の西洋画科の方針には、絵画は真の美を追求しなければならない、真の美を実現するためには実際に描くしかない、故に絵画は写実的なデッサンに基づくべきであるということは、古くから世界中の学者によって認識された、と明記されている。太清は、西洋絵画が真実的な形態を追求するのに対し、中国絵画は頑固に模範を研究し、過去の画家の絵を摹写することを指摘し、両者を比較している。⁶⁵

「美術革命」⁶⁶と呼ばれるこの運動は、中国絵画をいかにして近代西洋の写実的な絵画に近づけるかという問いかけから始まった。劉瑞寬が指摘するように、魯迅、蔡元培、陳独秀らの美術運動への介入は、文人が絵画を論じる行為であり、「中国近代美術の改革を新文化運動の中に取り込み、美術が当初から独立した言説空間を持たず、文化論争の中に組み込まれ、民国初期の中国美術運動の規模と特色を決定した」⁶⁷という。したがって、この美術革命の背景には、『新青年』の基本精神と同調した西洋の科学精神に対する提唱があった。

『學衡』の口絵における西洋美術作品の選定も、一九二三年に吳宓がコックスの「古典の精神」を紹介したことも、一九一七年以降の新文化運動に根ざした中国近代美術改

⁶² 平野和彦「康有為の絵画論」、『中国文化』、一九九一年、四十九号。

⁶³ 劉海粟「畫學上必要之點」、『美術雜誌』、一九一九年七月、第二期。

⁶⁴ 六法は、中国南北朝時代の画家・評論家である謝赫が著した『古画品録』に提言される「画の六法」のことである。その中、「伝移模写」という法則がある。

⁶⁵ 太清「美術之於人生之價值」、『美術雜誌』一九一九年七月、第二期。中国の絵画が模写に墮し、「套圖」に安んじているという劉海粟らの非難は、胡適が「文學改良芻議」の中で古典詩詞の「套語」の使用について主張したことを想起させた。

⁶⁶ 『新青年』における呂澂と陳獨秀の「美術革命」をめぐる論争を指す。

⁶⁷ 「將現代中國美術的改革納入新文化運動，因此一開始美術便不具有獨立的論述空間，而是附屬於文化的論辯之一，這決定了民國初年中國美術運動的格局和特徵。」劉瑞寬『中國美術的現代化：美術期刊與美展活動的分析（1911-1937）』

革の波の産物である。吳宓の美術論も、中国の伝統的文人の立場を引き継いだものであった。吳宓によれば、「コックスは古典派であり、ヒューマニズムを信奉している画家である。バビットやグランジェント諸氏と同じ考えを持っていて、文学、哲学、教育、美術のいずれにおいても、それぞれが自分の領域のことを話すが、到達したいゴールは同じだ。」⁶⁸つまり、吳宓は絵画を論じる上で、文学的視点とヒューマニズム精神からの切り口から逃れることはできないと言うのである。

徐震堦訳「古典の精神」に附した編者のことばで、吳宓は次の論議から始めている。

我が国において、この数年間美術がよく話題になっている。教育家が美育を提唱し、美術学校も次々と各地に設置され、雑誌・新聞にはわざわざ美術といった欄が設けられ、あるいは美術の図版がはさまれ、人々はたえまなく美術を論じた。しかしそれらが紹介し賞賛し模倣したのを見ると、未来派・キュビズム・ヴォーティシズム・後期印象派、そしてその他のデカダン派の絵や彫刻に過ぎない。作者は低俗で無名な人が多く、新しいものをたつとぶだけである。あるいは裸体の人物画をもっぱら選んで、我が国の保守的な年寄りたちをおどろかせ、まるで西洋美術がもっぱら裸体しかないかのようだ。ラファエロ、レオナルド・ダ・ヴィンチ、ミケランジェロの名や作品に至ってはほとんど言及されていない。芸術を批評するときも、「平民化」「自己表現」などの空疎な名詞をたくさん使っている。美術における決まりごとや法則、起源と発展、流派に関しては、全体的で公平、精密で細部に至る説明は全く見られない。そして西洋美術に関する見解は偏って誤り、よいものを捨てて悪いものを取り上げる本末転倒になっているため、中国の美術への見解も浅薄であり論ずるまでもない。⁶⁹

⁶⁸ 原文「柯克斯先生為古學派，奉行人文主義之畫家，與白璧德葛蘭堅諸先生，所謂志同道合，或於文學，或於哲理，或於教育，或於美術，各言其是，而殊途同歸，聲氣相應者。」「柯克斯論古學精神」編者按。

⁶⁹ 「吾國近數年亦盛言美術矣。教育家以美育為倡。美術學校先後設立于各地。雜誌報章特辟此一欄。或插入美術之圖案，眾口洶洶，競談美術。且若惟美術為足重，而宗教道德科學均可廢除者，嗚呼，盛哉。乃觀其所介紹所稱道所模仿者，則皆不外彼未來派、立方派、迴旋派，後起印象派。以及其他墮落派之圖畫或雕刻。原作者多鄙瑣無大名之輩。但以新近為尚。又或專取裸體人物，以驚駭吾國舊派老年之人。一若西洋美術惟裸體之一

そこに書かれている教育者の美術教育の提唱、美術学校の設立、雑誌や新聞への美術作品の掲載などは、まさに蔡元培や劉海粟、そして未来派やキュビズム、後期印象派などの美術作品を掲載した『美術』、『東方雑誌』、『時報図画週刊』、『小説月報』、『芸術評論』といった雑誌のことを指している。上記の雑誌に目を通すと、中国ではすでにモダニズム絵画が広く普及していたように思われる。しかし、無視できないのは、中国画壇の実態と文人たちの主張の乖離である。モダニズム絵画の技法が、ヨーロッパで学んだ画家たちによって中国に持ち帰られ、実際に中国で実践されるようになったのは、一九二〇年代の後半になってからである。したがって、モダニズム絵画が中国絵画に本格的な影響を与えたのは、一九三〇年代以降である。モダニズム絵画が本格的に受け入れられるにつれ、「写実」だけが絵画の判断基準ではなくなった。むしろ、モダニズム絵画が造形や構図を重視しないことに対して、中国絵画とモダニズム絵画の類似性についての理論を展開し、モダニズム絵画の発展を促したのは中国絵画であるとさえ主張した。しかし、一九二〇年代から一九三〇年代にかけての中国絵画と写実の関係についての議論は、吳宓の（そして彼が引用しているコックスの）見解との有効な対話を生み出さなかった。西洋絵画では写実ばかりでなく、中国絵画と同様に写意もそれなりの価値を持っているという吳宓の声は、一九二〇年代の人々の耳に届かない非可聴域の声のようなもので、歴史の中に散っていった。

事。至於拉飛葉、廖那多、麥坎吉羅之姓名及作品。則鮮有道及者。其評論藝術，則但堆湊「平民化」「表現自我」等空虛名詞。而美術中之規矩格律、源流派別，則更無通體平情，精詳入微而道之者矣。又因其于西洋美術，所見偏謬，舍精取粗，本末顛倒，故于中國之美術，亦視為鄙陋而不足言。」「柯克斯論古學精神」編者按。

付録：『學衡』口繪欄の画像内容

号数	内容	号数	内容	号数	内容	号数	内容
1	孔子 蘇格拉底 名勝古物照 片八幅	11	丁尼生 白朗寧	21	拾穀圖 李維亞夫人	31	高迪耶 毛柏桑
2	School of Athens Mona Lisa	12	約翰生 安諾德	22	康乃 毛里哀	32	喬塞 斯賓塞
3	莎士比亞 彌爾頓	13	荷馬像 海克多別妻出 戰圖	23	拉辛 巴斯喀爾 拉豐旦	33	夏土布良 囂俄
4	迭更司 沙克雷	14	亞里士多德 西塞羅	24	白芬 狄德羅	34	福祿特爾安神雕像 福祿特爾書札真跡
5	La Disputa The Last Supper	15	杜來登 巴魯	25	屈原 但丁	35	三姐妹 酒神與阿呂亞德尼 成婚圖
6	釋迦牟尼 耶穌基督	16	散氏盤銘楚風 虞釋文	26	劉伯明遺像	36	法郎士 憂患圖
7	威至威斯 辜律己	17	玄奘法師 窺基法師	27	希臘美術之特 色篇（附圖十 三幅）	37	羅馬大戲園 羅馬浴場
8	聖女祠 僧人遇蛇像	18	福祿特爾 盧梭	28	福祿特爾 坦白少年游程 圖	38	柏格森 達爾文
9	拜倫 薛雷	19	白璧德	29	羅摩武勇譚附 圖	39	但丁像 但丁裴雅德合像
10	柏拉圖 蘇封克里	20	嚴幾道書札真 跡	30	雙樹聖母 耶穌以鑰授彼 得圖	40	康德 叔本華

(接上表)

号数	内容	号数	内容	号数	内容	号数	内容
41	但丁之墓	51	陶齋舊藏古酒器二	61	哈弟馬哥博羅	71	梅絲斐爾洛克
42	許雷都德	52	蘇德曼雷特曼	62	王陽明陳白沙	72	但丁像 但丁地獄渡河圖
43	1734年班禪喇嘛告諭	53	雷興葛德	63	現今美國文人滑稽畫像 大秦景教流行中國碑	73	但丁與裴雅德遇于人間 但丁與裴雅德會于天上
44	羅斯當品納羅	54	老子托爾斯泰	64	黃梨洲/王船山/顧亭林/顏習齋	74	勞倫斯 柯南道爾
45	西夏文地藏菩薩本願經刻本斷簡	55	英國肯特公爵園中之中國式建築	65	羅色蒂幸福女郎圖	75	武俠小說中女主角圖 怒—模擬莎士比亞悲劇中之主角
46	梅特林蕭伯納	56	圓明園遺跡	66	聖亞規那聖羅郁拉	76	亞聖孟子班乃德
47	費尼彌瑟	57	彭士鬼王圖	67	梁啟超遺像 威廉希雷格爾 弗列得力希雷格爾 希雷馬哈	77	曾國藩像 陳三立八十壽像
48	拉馬丁黎留	58	朱子陸子	68	擺倫厲年像 拿破崙	78	牛津大學全景 葛德在羅馬城外蒼茫弔古圖
49	蒲魯東赫累帝亞	59	西安圍城中之文藝	69	加斯蒂遼尼二幅 烏爾比諾公爵夫人 烏爾比諾宮中之庭院 科羅那侯爵夫人像 拉飛葉像	79	吳芳吉遺像 廖季平遺像 廖季平墨跡

					班博像		
50	馬勒爾白 囂俄雕像	60	王靜庵先生遺 像 頤和園魚藻軒 巴黎仙河之景	70	從頤和園望玉泉山 之風景 惠山貫華閣圖		

第三章 「落花」の革新

一 吳宓の旧体詩創作と十九世紀のイギリス詩人アーノルド

一、時代の新しい音

一九三五年、吳宓自身による入念な編纂を経て『吳宓詩集』¹が中華書局から刊行された。同詩集には、吳宓が古典詩を作り始めた一九〇八年頃から出版時までの詩九百余首、詞二十五首を収録し、巻末に「陝西夢傳奇」、「滄桑艷傳奇」、「余生隨筆」、英文詩話、雑誌・新聞への寄稿論文の選録、「空軒詩話」、吳宓が序を書いた徐際恒遺著「良齋詩草」を附録とし、実質的には詩、詞、曲、詩論にわたる吳宓著作集である。これだけの規模の詩集でありながら、評価は定まらない。錢鍾書によると、この「豊かな、読者を困惑させるほど自叙伝的」な詩集には「ほとんど書評が出ていないようで、あっても非常に辛辣なものである」。²一九四六年に新文学の主流とも関係のあった出版人の曹聚仁が回顧したところでも「彼〔吳宓〕は青年の中でも最も寂しく、彼の詩集はとても分厚いが、ほとんど売れず、どこの本棚でも埃をかぶって色あせていた……」³。だが、刊行後間もなく寄せられた書評のうちには、最高の熱意でこの詩集を迎えていたものがある。

¹ 本論の底本は、中國國家図書館デジタル資源の『吳宓詩集』（中華書局、一九三五年）の画像である。

² “He has been copiously and embarrassingly autobiographic.” “The book seems to have got little “press”, and a very spiteful one at that.” Ch’ien, Chung-shu. 1937. “Correspondence: To the Editor-in-Chief of T’ien Hsia.” In *T’ien Hsia Monthly* (『天下月刊』), Vol.4, Issue.4 (April): 424-427、後に『錢鍾書英文文集』に収録、外國語教育と研究出版社、二〇〇五年、六十六頁。

³ 曹聚仁「聽濤室隨筆之二：吳宓及其詩」、『万象』一九六四年第三期。

一九三六年に、自らも新詩を創作していた張載人⁴が、吳宓の詩に満ちる「真摯な靈魂」の存在を強調し、作者の「生活史」に忠実に、詩人の心の中の全てを語っている特質を指摘した。⁵同年、周予遂という人物も、『吳宓詩集』では形式としての旧体詩と実質としての新思想が融合しており、「華麗な語彙や飾り立てた典故は見あたらないが、旧体詩の通弊であった虚偽や浮薄さもない」と述べ、吳宓が「清純で質朴な傾向をもつ。ごてごてした飾りはなく、自然さが味わい深い」新しい詩風を作り出したと高く評価した。⁶この二つの書評は、ともに平易な白話文を用いて書かれ、旧体詩文のみの『吳宓詩集』を積極的に評価している。張載人の書評は、当時の最先端の新詩の作者への形容としてもおかしくない言葉遣い、情熱的口調、ロマンチックなスタイルで吳宓を称える。一方、周予遂は、吳宓の詩が伝統的形式を装いながら、過去の旧体詩とは異なる新思想や新鮮なスタイルを持つことを強調し、西洋の詩人バイロンを読むときと同じ姿勢で吳宓の詩を読むべきだと読者に勧めている。

読者からのこうした反応、特に吳宓の旧体詩創作における伝統的形式と新しい内容の融合に着目した周予遂の読後感は、吳宓の特色をよく捉え、吳宓の生涯を貫く詩の理想、即ち、伝統的形式という土壌から新しい声を産み出すこと（古い詩形・韻律に新しい素材を取り入れる⁷）とも合致する。こうした形式と内容を二分した詩の理想型は、吳宓が清華学校に在学していた一九一六年の詩論にすでに胚胎され（詩の趣や内容は新しさが貴重だが、詩形や

⁴ 張載人、雑誌『余力』の「社員動態」によると、浙江省の国語教員を経て国防部情報局で編集者として勤めたことがある（『余力』一九四七年、第十二、十三期）。『新力週刊』を編集していた。新詩には「詩：給 L. Shuchuen」、「晨風」などの作品がある。

⁵ 張載人「讀吳宓詩集後」、『中心評論』一九三六年第八期、二十九—三十頁。

⁶ 「在他的詩裏找不出華麗的詞藻，粉飾的典故，不過也絕沒有一般舊詩的通病——虚偽與浮泛。」、周予遂「讀吳宓詩集後」、『實報半月刊』、一九三六年第二一期、三九—四一頁。

⁷ 「以新材料入舊格律」

韻律は伝統的でなければならない⁸⁾、後年も「論今日文學創造之正法」⁹⁾、「書人境廬詩草自序後」¹⁰⁾、「評顧隨無病詞味辛詞」¹¹⁾などの詩論で何度も提起され強調され、吳宓が詩を作る際の規準として守られ続けた。

こうした詩の理想型の構築における形式と内容の二分法は、晩清に台頭し、その後も影響力を持ち続けた黄遵憲や梁啓超らの「詩界革命派」に遡ることができる。吳宓が黄遵憲や梁啓超の詩的主張に度々言及し¹²⁾、刻々と変化する世界の中で自分の位置を十分に認識し、「時代の精神」を自分の古典詩/詞創作に持ち込もうとする姿勢は、古典詩/詞改良の系譜を引き継いでいると見ることができる。一方、吳宓の詩論における最大の危機は、一九一七年に胡適の「文學改良芻議」が公開されたことを契機に訪れた。晩清以来の古典詩/詞の改良主義的変革は、より急進的な白話詩革命に取って代わられることになった。それとともに古典詩/詞は「旧体詩（旧詩）」という名称を与えられる。これは、「旧」が示すように、「新詩」を含む近代文学が主流化されて以降に使われるようになった概念であり、その保守的で古臭い側面を強調している。一方、「新詩」は、形式面では近代的白話で書かれ、伝統的な詩形・韻律からの解放をめざし、内容面では真実の情感・樂觀主義や哲理（胡適）、人道主義（周作人）、率直な愛の告白など、伝統的な詩には少なかった要素を盛り込むことが提唱され（朱自清「『中國新文學大系・詩集』導言」¹³⁾、完

⁸⁾ 「詩意與理貴新，而格律韻藻則不可不舊。」「餘生隨筆」、『清華週刊』、一九一六年第七十一期、七—十二頁。後に『吳宓詩話』に収録、三十二頁。

⁹⁾ 『學衡』第十五号、一九二三年三月。

¹⁰⁾ 『學衡』第六十号、一九二六年十二月。

¹¹⁾ 『大公報・文學副刊』第七十三号、一九二九年六月三日。

¹²⁾ 吳宓が黄遵憲の詩に関心を持ったのは、まず黄の未発表原稿「人境廬詩草自序」を雑誌『學衡』に載せたことからわかる。（『學衡』第六十号）また、黄遵憲の詩を『空軒詩話』でも論じている。（『空軒詩話・十九』）梁啓超の場合、吳宓は若い頃から彼の維新思想の影響を受けており、彼の詩については、「ほとんどの詩を暗唱できる」、「機知に富み、素朴で、実生活を描いている」と述べている。（『空軒詩話・十五、十六』）。

¹³⁾ 朱自清編『中國新文學大系・詩集』、上海良友圖書印刷公司、一九三五年。

全な新生の様式だと考えられる。新詩は形式と内容の両方で革新的であったが、特に形式の解放こそが内容よりも重要だと考えられていた。したがって、形式面では伝統を重んじ、内容面に限定した革新を試みようとする呉宓の詩論は保守的とみなされ、当時注目されることはあまりなかった。

しかし、張載人、周予遂が実感したように、呉宓の詩は、「新しい感覚と無制限に変わりゆく世界のイメージを用い、私たちが何千年も聞き慣れた音に新鮮なリズムを加えた」¹⁴。錢鍾書は、「呉宓は決して泥臭い保守主義者ではない」¹⁵、「革新者」¹⁶であったと主張する。

この時代のことを少しでも知っている人なら、彼の本質的な現代性を見抜けないはずはない。ある意味で、サッカーの試合で対戦チームどうしが共同でプレイするように、彼は対戦相手となる文学の革命者たちと共同でプレイしたのである。¹⁷

¹⁴ 「他の詩是以新的感覺和環流不息的世象來使我們千百年来聽慣的聲音有着清新節拍的」注(5)前掲記事。

¹⁵ “Mr. Wu Mi is not a stick-in-the-mud-conservative at all.” “A Note on Mr. Wu Mi and His Poetry”、『錢鍾書英文文集』、外國語教育与研究出版社、二〇〇五年、七十二頁。“A Note”について、同書に付け加えた楊絳の覚え書きを参照する。「これは、一九三七年三月七日付けの『天下月刊』誌編集長宛の書簡で言及された呉宓氏とその詩に関する「完全版」の原稿である。書簡の直後に書かれた。この原稿は、すでに発表された書簡の増補であるという理由で拒否された。同じものは何度も発表することはできない…タイプされた原稿は、いまは失われている。私は、錢鍾書による修正と訂正のついた、未完成の初稿を見つけた。This is the “full-dressed” article on Mr Wu Mi and his poetry mentioned in the correspondence to the Editor-in-Chief of *T'ien Hsia monthly* dated the 7th March, 1937. It was written shortly after that letter. The manuscript was rejected on the ground that it was an amplification of the aforesaid correspondence which had already been published. The same staff could not be repeatedly published… the typed manuscript is now lost. I found out the preliminary draft (incomplete) with mendings and corrections by Qian Zhongshu.]

¹⁶ “Mr. Wu Mi is an innovator.” 注(15)前掲文章：十五頁。

¹⁷ “No one with the slightest knowledge of that period can fail to see his essential modernity. In a sense, he collaborated with the literary revolutionaries by his opposition just as the opposing teams collaborate in a football game.” 注(15)前掲文章：七十三頁。

錢鍾書は皮肉な口調で、吳宓の「現代性 (modernity)」を決して無視してはいけなと世の中に訴えているが、実はほとんどの「文学の革命者」はこの点を見抜けなかったのである。むしろ、錢鍾書のような古典詩に造詣の深い者にとっては、吳宓は新しさを追求するあまり、古典詩の技法の探究を怠った、と言った方がよいかも知れない。

古典詩の作家は、その形式の厳密さゆえに、細心の言語的・リズム的完璧さを要求されるが、吳宓は、むしろ表現の丹念な美しさに欠けるところがある。¹⁸

錢鍾書は、「ずさんな韻律 slipshod versification」、「冗漫な表現 costive diction」、「粗い質感 rough texture」、「詩の息の短さ shortwindedness of poetic breath」などを吳宓の詩の欠点として挙げ、吳宓の詩には斬新さと人の心を奪う面白さがあるが、文学的な価値とはまったく無関係であると考えている。¹⁹そして吳宓と同じく『學衡』の中心人物で、旧体詩人として著名な胡先驕も、吳宓は詩を書くのが好きだが、才能が傑出しているわけではなく、出版した詩集は玉石混淆なのが惜しいとする。²⁰

以上の評価は、吳宓の旧体詩を、古典詩の技法には未熟で、芸術的価値も不完全であるが、一方で、新文学者に匹敵するほどの新しき、真摯な情念と現代性を具えるという色とりどりのイメージで描いている。こうしたイメージは、吳宓の旧体詩の多彩な可能性を示すだけでなく、一九三〇年代当時、旧体詩の将来に対して諸説紛々として、評価基準が揺らいでいた時代の特徴

¹⁸ “Indeed for a writer of the vers antique, the very rigidity of whose form demands a meticulous verbal and rhythmic perfection, Mr. Wu Mi is rather deficient in curiosa felicitas.” 注(15)前掲文章：七十九頁。

¹⁹ “Thus, Mr. Wu Mi’s poetry has an enthralling interest quite independent of its literary merit.” 注(15)前掲文章：七十六頁。

²⁰ 胡先驕「梅盒憶語」、『子曰叢刊』第四期、一九四八年。

を際立たせている。吳宓の旧体詩創作をめぐっては、まだまだ掘り下げてみる価値がある。例えば、吳宓自身が詩作において考えていた「新しさ」をどうとらえるべきか。その創作における「現代性」(錢鍾書)の評価をどう理解するのか。その実践における革新性をどう評価するか。実際の作品に基づいて、具体的に検討してみたい。

一九三五年までの吳宓の詩作の軌跡を『吳宓詩集』十三巻から見ると、その人生の時間的・空間的な移動に沿って排列されていることが分かる。吳宓の詩的技巧の展開や作品数に基づき、詩集に収めた作品は、最初期の「故園集」「清華集」と留学期の「美洲集」に至る第一期(一九二一年の帰国以前)、「金陵集」「遼東集」の第二期(一九二一～二四年)、そして「京國集上」以降の第三期(一九二四～三五年)の三段階に分けられる。このうち「美洲集」以前は旧体詩の試作期、「金陵集」「遼東集」は吳宓が西洋詩の翻訳を通じて旧体詩の創作の在り方を再考し旧体詩の革新を試みた時期で、「京國集上」以降こそ吳宓がそれまでの試行を基礎に詩風を確立、より巧みに詩を書けるようになった成熟期だと考えられる。

以下の考察では、一九二八年に書かれ、「京國集下」に収録された「落花詩八首」を取り上げる。この連作からは、「古い詩形・韻律に新しい素材を取り入れる」吳宓の理想の成熟を窺えるだけでなく、「落花」というイメージについて中国の詩的伝統がどのように継承され変革されているかを検討することを通じ、吳宓の詩をその時代の精神及びイギリスの詩人アーノルドとの関係の中に位置付けた上で、その美的な新しさや独自性を指摘できるからである。

二、「落花詩八首」における吳宓の革新

まず、『吳宓詩集』に収録される以前の初出につき、当時の雑誌や新聞での「落花詩八首」の掲載状況を紹介する。『吳宓日記』によると、一九二八年六月一日、吳宓は「落花詩」と題する五首の詩を作り、序文と注釈をつけたと

いう。六月二日、夜明け前の枕元で、さらに三首の「落花詩」を作った。全部で八首となり、その添削を陳寅恪に依頼した。「落花詩八首」は、一九二九年四月に発行された『學衡』六十四号の「詩録」欄に初めて掲載され、その後、一九二九年六月十日に発行された『大公報・文學副刊』七十四期に再度掲載された。

「落花詩八首」には吳宓の自序が付されている。そこでは詩題「落花」の源流を、詩人の抱く理想や愛する対象が時代や風潮の転換によって悉く押し流されたことを悲しむ際に詠じたことにあると遡り、さらに「最近、王国維が〔一九二七年の〕死に臨んで書いた扇面の詩を読み、感じるころがあったて詩を書いた。あわせて自分の志を述べようとするにすぎない」と詩作のきっかけを記す。²¹

「落花」の主題は中国の古典詩で長い伝統を持っている。その起源は、『楚辞』における枯れ落ちた草木のイメージの創出にまで遡れる。「惟草木之零落兮，恐美人之遲暮（惟れ草木の零ち落つるに、美人の遅れ暮れゆくを恐る）」などは、凋落した草木と衰えた美人といったイメージを用い、屈原が宮廷外に追いやられた自分を喩えている。唐代の「落花」イメージは、時期や詩人の性格によって異なるが、安史の乱以降、詩人が「落花」を国運の衰退や個人の不遇の比喩として用いるのは、最も顕著な傾向であった。杜牧、韓偓など晩唐の詩人の落花詩がこれに該当する。明代には、沈周、文徵明、唐寅などの詩人が、友人や親族を失った苦しみや、出世できない鬱屈を落花の詩題で唱和した。²²明・清の王朝交替の際、王夫之、歸莊などの遺民が、亡国の現実に対する不満を婉曲に語る表現として、落花のイメージを使った。王朝交代の際に「黍離の嘆き」を表現する落花のレトリックは、清末から民国初

²¹ 「近讀王靜安先生臨歿書扇詩，由是興感，遂以成詠，亦自道其志而已」、
「落花詩八首」序。

²² 沈周「賦得落花詩十首」「再答徵明、昌谷見和落花之作」、文徵明「和答石田先生落花十首」、唐寅「和沈石田落花詩三十首」。

期にかけて清の遺民の詩を中心に、再び集中的に登場する。²³

呉宓の「落花詩八首」は、上記の中国の文人が古くから築いてきた「落花」の伝統を踏まえたものである。では、こうした豊かな、かつ一定のレトリックの様式を持つ落花詩の伝統の中で、呉宓はどのように革新を遂げたのだろうか。

呉宓は「落花詩八首」それぞれに「自注」を加え、一首ごとの意図を説明している。以下、まずそれぞれの詩句と自注を参考にしつつ「落花詩八首」の全体像を概観した後、詩作の契機となった王国維の「扇面の詩」を検討、ついで八首のうち最も注目すべき第七首の精読を通じて、呉宓がこの詩題に齎した新しさとその変革を可能にした背景に進む。

その一

花落人間晚歲詩，	花 人間に落つるは晚歳の詩なり、
如何少壯有悲思。	如何ぞ 少壯 悲思 あらんや。
江流世變心難轉，	江は流れ世は變じ 心は轉じ難きも、
衣染塵香素易緇。	衣は塵香に染まり、素は緇 ^{くろ} み易し。
婉婉真情惜獨抱，	婉婉たる真情は獨り抱くを惜しみ、
綿綿至道繫微絲。	綿綿たる至道は微絲に繋ぐ。
早知生滅無常態，	早く生滅は常態無きを知らば、
怨緑啼紅枉費辭。	緑を怨み紅を啼くことに、枉 ^{いたづら} に辭を費やさんや。

自注：此首總起，言世變俗易。我所愛之理想事物，均被潮流淘汰以去。甘為時代之落伍者也。此の首は總起にして、世の變じ俗の易^{かわ}るを言う。私の愛する所の理想と事物とは、等しく潮流に淘汰さ^れて以て去る。甘んじて時代の落伍者と為る也。

²³ 周正悦「中國古代文學中的落花意象和題材研究」（南京師範大學碩士學位論文、二零一六年）、黃曉丹「明清落花詩研究」（南昌大學碩士學位論文、二零一三年）などを参照。

まず第一首は、自注によれば、連作の概括的な序であり、世界や習俗が変わってしまったことを詠じるものである。詩の語り手として呉宓は川が流れ（るように時間がたち）、世間が変わっても、私の心は変わりにくいのだと誓う。末句「緑を怨み紅を啼くことに、枉に辞を費やさんや」は、古い伝統の世界が去っていくことを甘受はしないが、何もできない気持ちを描く。

その二

色相莊嚴上界來、	莊嚴たる色相は上界より來たり、
千年靈氣孕凡胎。	千年の靈氣は凡胎に孕む。
含苞未向春前放、	含苞は未だ春の前に向いて ^お 放 ^{ひら} かず、
離瓣還從雨後開。	離瓣は還た雨の後に從いて開く。
根性豈無磐石固、	根性豈に磐石の固きことなからん、
蕊香不假浪蜂媒。	蕊の香りは浪蜂の ^{なかだち} 媒を借りず。
辛勤自了吾生事、	辛勤自ら吾生の事を ^{おわ} 了り、
瞑目濁塵遍九垓。	目を ^{つぶ} 瞑れば、濁塵は九垓に遍からん。

自注：此首言我之懷抱未足施展，然當強勉奮而鬪，不計成功之大小，至死而止。

此の首は私の懷抱は未だ施展するに足らざるも、然れども當に強勉し奮いて鬪い、功を成すの大小を計らず、死に至りて止むべきことを言う。

第二首は、理想を実現できない詩人の心境を詠う。この一首では、「落花」を、春を迎えて咲く前に落ちたつぼみに例える。「含苞は未だ春の前に向いて放かず、離瓣は還た雨の後に從いて開く」と、朽ち果てた落花とは異なる鮮やかな視覚的な像を描いた。詩人の抱負が実現する前に機会が失われ、落ちたつぼみの花卉となっても、その決意は盤石のように固い。「根性豈に磐石の固きことなからん」という自分の個性と決心を表す言葉と、「辛勤自ら吾生の

事を了り」とが響きあう。

その三

無上蓬萊好寄身，	無上の蓬萊は身を寄せるに好く、
雲霞歳歳望長春。	雲霞に歳歳 春の長くを望む。
桑成忽值山河改，	桑は成りて忽ち山河の改まるに値い、
葵向難禁日月淪。	葵は向かうも日月の淪むを禁め難し。
鐵騎横馳園作徑，	鉄騎は横に馳せて園を徑と作し、
飢黎轉死桂為薪。	飢黎は轉れ死して 桂を薪と為す。
飄茵墮溷尋常事，	飄茵 溷に墮つるは尋常の事、
痛惜靈光委逝塵。	靈光 逝く塵に委ねんことを痛く惜しむ。

自注：此言我生之時，中國由衰亂而瀕於亡。

此れは我が生の時、中國の衰亂して亡に瀕するを言う。

第三首は「中国の衰退」をテーマとし、王朝交替や戦争を経た母国の悲劇から民衆の苦しみを説き起こし、最後に「飄茵 溷に墮つ」で国家の没落による混乱に巻き込まれたことを嘆く。

その四

曾到瑤池侍宴遊，	曾て瑤池に到って宴遊に侍り、
千年聖果付靈修。	千年の聖果 靈修に付す。
故家非是无長物，	故家は長物の無きに非ざるも、
仙國從來多勝流。	仙國は從來 勝流多し。
苦鍊金丹經九轉，	苦めて金丹を鍊り九轉を経たり、
偶憑夙慧照深幽。	偶たま夙慧に憑って 深幽を照らす。
同仁普渡成虛化，	同仁を普く渡さんことも虚化と成り、

瘡口何堪衆楚咻。 口を瘡^{つか}れさすも何ぞ衆楚の咻^{かまびす}しきに耐えんや。

自注：此言我至美洲，學于白璧德師。比較中西文明，悟徹道德之原理。欲救國救世，而新說偽學流行，莫我聽也。此れは我の美洲に至り、白璧德師に學ぶことを言う。中西の文明を比較し、道德の原理を悟徹して、國を救い世を救わんと欲するも、新說偽學の流行し、我に聽くもの莫き也。

第四首で、吳宓はアメリカ留学の経験素材として「瑤池」や「仙國」などの仙界のイメージを留学先のアメリカに与えた。留学を「苦めて金丹を錬り九転を経たり」と喩えている吳宓は努力を重ねて身に着けた知識で、窮境にある中国の人々（主に知識人社会）をすべて救おう、即ち「同仁を普く渡さんこと」を志したが、「口を瘡れさすも何ぞ衆楚の咻しきに耐えんや」と、『孟子』滕文公下の「衆楚」の典故を用い、五四運動以後の「新文化運動」との論争で劣勢だったことを言う。ちなみに、第四首に「落花」は現れない。

その五

枝頭穠艷最天然，	枝頭の穠艷は最も天然たり、
造物何心巧似顛。	造物何の心ありて巧みなこと顛 ^{くるう} に似たるや。
典則斧柯隨手假，	典則の斧柯は手に隨いて假り、
情思神理賦形妍。	情思と神理は形を賦 ^{うつく} すこと妍し。
遙期萬古芳菲在，	遙かに萬古に芳菲在らんことを期し、
莫並今朝粉黛鮮。	今朝の粉黛の鮮やかなると並ぶこと莫かれ。
綠葉成陰空結子，	綠葉は陰を成して空しく子を結び、
春歸却悔讓人先。	春歸りて却って人に先んぜらるを悔やむ。

自注：此言吾有志於文學創造及著述之業，恐終至奄忽而無成也。此れは吾の文學創造及び著述の業に志有るも、恐らくは終^{つい}に奄忽として成す無きに至らんことを言う也。

第五首は呉宓自身の文学創作や研究著述の志向を詠じる。頷聯の「典則の斧柯は手に随いて仮り、情思と神理は形を賦すこと妍し」では、呉宓が伝統的作詩文の規則と方法（典則斧柯）を重んじ、自分の感情や思考（情思神理）にも従いつつ、形のすばらしさを作品にする文学創作理念を表している。頸聯の「遙かに万古に芳菲在らんことを期し、今朝の粉黛の鮮やかなると並ぶこと莫かれ」では、遠く千年の未来に「芳菲」すなわち優れた文学作品の流布を期待し、現在の名声（今朝粉黛）を得る者たちと並ぼうとは思わないと言う。尾聯「緑葉は陰を成して空しく子を結び、春帰りて却って人に先んぜらるを悔やむ」では杜牧「歎花」詩を踏まえて、緑の葉は日陰ができるほどになったが、むだに花は実を結んだ、春はもう逝ってしまった、他の人が先に実を結んでしまったことが悔やまれることを表現している。第二首の「含苞は未だ春の前に向いて放かず、離瓣は還た雨の後に従いて開く」と同様に、呉宓は「落花」よりも「まだ咲かない」という語り方を好む。これは、呉宓が、自らはまだ「落花」という語が暗示する晩年期ではなく、蕾の青年期であると考えていたからだろう。

その六

一夜罡風變古今，	一夜罡風 古今を變じ、
千紅萬紫墮園林。	千紅萬紫 園林に墜つ。
每緣失意成知己。	毎に失意に縁りて知己と成り、
不計纏綿損道心。	纏綿の道心を損なわんことを計らず。
鶻血啼乾人共笑，	鶻血 啼きて乾くも 人共もに笑う、
蚕絲縛定恨偏深。	蚕絲 縛り定められ 恨み 偏に深し。
漫疑輕薄傷春意，	漫に輕薄の春を傷むの意を疑い、
白日韜光世已沈。	白日は光を韜して世は已に沈む。

自注：時衰俗變，不重學德，無復感情，故朋友中之賢者多不得志，而某女

士之身世亦可傷也。時衰え俗變じ、學徳を重んぜず、復た感情無く、故に朋友中の賢者は多く志を得ず、而して某女士の身世は亦た傷む可き也。

第六首は自注で「時代は衰退し、風俗も変わり、学問や道徳を重んじることもなく、誠実な感情もなくなっている」と嘆き、落花のイメージは首聯「一夜罡風 古今を變じ、千紅万紫 園林に墜つ」に現れている。頸聯「鶻血 啼きて乾くも 人共もに笑う、蚕糸 縛り定められ 恨み 偏に深し」は、杜鶻啼血、及び春蚕糸を吐くなどの典故を用いて自分の失意や恨みなどの感情を漏らしている。某女士は、吳宓が心を寄せていた毛彦文（一八九八—一九九九）のことを指している。

その七

本根離去便天涯、	本根より離れ去れば便ち天涯、
隨分飄零感歲華。	分に隨い飄零し歲華に感ず。
歴劫何人求淨樂、	歴劫 何れの人か淨樂を求むるも、
寰中無地覓煙霞。	寰中 煙霞を覓むるの地無し。
生前已斷鴛鴦夢、	生前 已に鴛鴦の夢を斷ち、
天上今停河漢槎。	天上 今は河漢の槎を停む。
渺渺香魂安所止、	渺渺たる香魂 安れか止まる所ぞ、
拼將玉骨委塵砂。	拼 <small>ひたすら</small> に玉骨を將 <small>も</small> ちて塵砂に委ねんとす。

自注：宗教信仰已失，無復精神生活。全世皆然，不僅中國。宗教信仰は已に失われ、復た精神生活無し。全世皆な然り、僅ただに中國のみならず。

第七首は宗教的な信仰の喪失を詠じるが、この一首については後で詳しく分析する。

その八

浪蝶游蜂自在狂，	浪蝶遊蜂 ^{ほしいまま} 自在に狂い、
春光羨汝為情忙。	春光は汝の情の為に忙しきを羨む。
未容洩忍汚真色，	未だ洩忍の真色を汚すことを容 ^{ゆる} さず、
恥效風流鬪艷妝。	風流の艷粧を争うに效 ^{まら} わんことを恥ず。
千曲琴心隨逝水，	千曲の琴心は水に随いて逝き、
三生孽債供迴腸。	三生の孽債は腸を廻 ^{めぐ} らすに供う。
歌成不為時人聽，	歌成れども時人の聴くところと為らず、
望裏白雲是帝鄉。	望裏の白雲は是れ帝郷。

自注：新文化家・新教育家主領百事，文明世運均操其手。新文化家・新教育家は百事を主領し、文明と世運とは均しく其の手に操らる。

第八首は自注で「新文化主義者と新派の教育者がすべてのことを主導し、文明と世界の動きは彼らの手中にある」と記し、起句「浪蝶遊蜂 自在に狂う」は「革新派の文化人と革新派の教育者」が社会に波瀾を巻き起こすことを指している。詩の後半では音楽の例えを用い、自分への理解者を求めたが、「千曲の琴心は水に随いて逝き」、「歌成れども時人の聴くところと為らず」と嘆いて終わる。

さて、自序に言及された「扇面の詩」は、吳宓の『空軒詩話』によると²⁴、それが「落花詩八首」を作る前年、王国維が自殺の直前に、扇面に自ら書き残した唐の詩人韓偓の詩²⁵及び陳寶琛「前落花詩」（その三、四）を指す。

²⁴ 「王靜安先生自沉前數日，為門人謝國楨（字剛主）書扇詩七律四首，一時競相研誦。四首中，二首為唐韓偓（致堯）之詩。余二首則閩侯陳弢庵太傅寶琛之『前落花詩』也。茲以落花明示王先生殉身之志，為宓『落花詩』之所託興。」吳宓『空軒詩話・十三』、注(1)前掲書：一四六頁。

²⁵ 吳宓は韓偓の詩の題名を明記していない。しかし、晩年の謝國楨の回想によると、韓偓が書いた二首の七言律詩は「即日（即日）」と「登南神光寺墻院」である。謝國楨「題王國維先生書扇面絕筆書遺跡」、『文匯報』、一九八七年九月二十二日。後に陳平原、王風編『追憶王國維』（生活・讀書・新知三聯書店、二〇〇九年、一五九頁）に収録。

陳寶琛は王国維よりほぼ三十歳年長、清代末期の著名な官僚で、清朝滅亡後も節を守り、いわゆる帝師として溥儀に仕えていた。一九一九年と一九二四年ごろの二回にわたって各四首の「落花詩」を作っており、「前落花詩」²⁶は前者をさす。

続いて、陳寶琛の「前落花詩」その三を例として挙げてみよう。

生滅原知色是空，	生滅 原と色は是れ空なるを知れども、
可堪傾國付東風？	傾國を東風に付すに堪う可けんや？
喚醒綺夢憎啼鳥，	綺夢より喚び醒まされて 啼鳥を憎み、
胃入情絲奈網蟲？	情絲に胃まり入るも 網蟲を奈かんせん？
雨裏羅衾寒不耐，	雨の裏の羅衾は寒きに耐えず、
春闌金縷曲初終。	春は闌にして金縷は曲初めて終わる。
返魂香豈人間有？	返魂の香は 豈に人間に有らんや？
欲奏通明問碧翁。	通明に奏して 碧翁に問わんと欲す。

陳寶琛は、清朝滅亡後の遺民としての自分の境遇を、花びらに降りかかった不幸な運命に喩えている。葉嘉瑩は、この詩を評して、平易そうな表現に先行作品の詩語を重層的に織り交ぜており、どの詩句にも婉曲に「落花」のイメージが含まれ、さまざまな時代の詩句が互いに響き合い、精緻な構成と感情的な余韻を生み出していると述べている。頷聯を例にとると、「喚醒綺夢憎啼鳥」の句が唐の金昌緒「春怨」の「啼時驚妾夢、不得到遼西（啼く時妾の夢を驚かせ、遼西に到るを得ざらしむ）」を踏まえることは従来から言われてきたが、葉嘉瑩は、さらに「啼く鳥」は孟浩然「春曉」の「处处啼鳥を聞く」も連想させ、同じ詩の「花落つること知る多少」を介して、「落花」のイメージが微かに現れると指摘した。葉嘉瑩の解説によって、陳寶琛が典拠となる語句を明示せず、詩の迷宮を設けて理解者を待つ特徴がよく示され

²⁶ 原題は「次韻遜敏齋主人落花四首」。陳寶琛著、劉永翔、許全勝校點『滄趣樓詩文集』、上海古籍出版社、二〇一三年、一八〇頁。

ている。²⁷

呉宓の詩を陳寶琛と比較すると、二人とも落花から連想される情景を描いているが、表現上の技巧は呉宓がやや劣るように思われる。例えば、呉宓の詩に「衣染塵香素易緇（衣は塵香に染まり素は緇み易し）」（第一首）、「痛惜靈光委逝塵（靈光の逝く塵に委ぬるを痛く惜しむ）」（第三首）、「未容渙浚汚真色（渙浚の真色を汚すを容さず）」（第八首）などの詩句は、いずれも語り手自身の純粹さと人間世界の汚濁との対比である。陳寶琛が同じテーマを詠じた「前落花詩」第四首²⁸の「燕啣魚喙能相厚，泥汚苔遮各有由（燕の啣え魚の喙うは能く相い厚く、泥の汚し苔の遮るは各おの由有り）」の二句は、ツバメや魚の餌となり、泥に汚され苔に覆われる落花の行く末を隠喩として、清朝の遺民の不確かな運命にたとえ、適切である。それに対して、呉宓は、「落花詩」に「衣（穢れの無い衣服）」、「素（白絹）」、「靈光（神秘的な輝き）」など、花とは異質なイメージや比喩を用いている。そのため「落花」のイメージは分散されて希薄になり、陳寶琛に比べ精緻さに欠ける。この点に関して、呉宓の友人陳寅恪も「雨生落花詩評」（『呉宓詩集』巻首）で、この連作には落花というテーマにそぐわない句がいくつかあると指摘した。特に前述の第四首では「落花」のイメージが一切使われていない。また、第七首以外の詩では、語り手が作り上げた自己像は、ロマン派の自己告白に近い。例えば、「真色」「濁塵」「痛惜」といった語彙の使用はいずれも呉宓の詩に直截さという特徴を与えているが、あからさますぎて陳寶琛の含蓄あるスタイルに及ばない。

しかし、呉宓の「落花詩八首」は、その表現上の技巧ではなく、中国の文人が古くから築いてきた落花の詩の系譜に新しい時代の意味合いを与えている点で、論じるに値すると思われる。呉宓がこの詩を書いた一九二八年六

²⁷ 葉嘉瑩「一位晚清詩人的幾首落花詩」、『風景舊曾諳：葉嘉瑩談詩論詞』、廣西師範大學出版社、二〇〇八年。

²⁸ 「前落花詩」その四：流水前溪去不留，餘香駘蕩碧池頭。燕啣魚喙能相厚，泥汚苔遮各自由。委蛻大難求淨土，傷心最是近高樓。庇根枝葉從來重，長夏陰成且小休。

月二日は、王国維の自殺の一周忌と重なっている。王国維が亡くなってから、学界や文壇では、彼の学問的功績を讃える雑誌や新聞の特集が続々と組まれていた。雑誌『學衡』も一九二八年一月（第六十号）に王国維の記念特集を出し、また、第六十四号では、過去に『大公報・文學副刊』に掲載された王国維の思想、文学批評、考証学を論ずる記念の文章²⁹を「王国維一周忌特集（王國維逝世週年紀念）」として再掲載していた。吳宓が「落花詩八首」を発売したのも、この第六十四号である。注目すべきは、「落花詩」の掲載が、陳寅恪が一九二七年に書いた長詩「王觀堂先生挽詞」³⁰の直後であったことである。吳宓によると、王国維が自殺した後に書かれた追悼の作品の中で最も優れたものは、まさに陳寅恪の「王觀堂先生挽詞」である。³¹陳寅恪は、その挽詞の序において、王国維により代表される自国の伝統文化に深い愛着を持つ知識人は、その伝統文化が衰退したとき、必ずや苦しむことになり、自殺する以外に心の安らぎを得る方法はない状態に至ったと、文化的、精神的な「殉教」という意味を王氏の自殺に与えた。

王国維は、自殺する前の最後の二年間、清華大学国学研究院で陳寅恪や吳宓と一緒に仕事をしていた。王国維が遺書で陳寅恪と吳宓に表明した信頼は、この二人の見解が王国維の自殺を解説する上で最も信憑性の高い証拠であることを示唆する³²。そのため、一九二八年、吳宓が自らの落花の詩を詠じ

²⁹ 「張蔭麟論王國維的思想」（『大公報・文學副刊』第二十二号、一九二八年六月四日）、「堯永論王國維的文學批評」（『大公報・文學副刊』第二十三号、一九二八年六月十一日）、「蠡舟論王國維的考證學」（『大公報・文學副刊』第二十四号、一九二八年六月十八日）。

³⁰ 陳寅恪の「王觀堂先生挽詞並序」は、最初は『國學月報』第二卷第八・九・十号（一九二七年）の「王静安先生專号」に掲載され、その後『國學論叢』第一卷第三号の「王静安先生記念号」、『學衡』第六十四号に転載、後に『陳寅恪集・詩集』（三聯書店、二〇〇九年、十二頁）に収録されたものである。

³¹ 「王静安先生自沉後，哀輓之作，應以義寧陳寅恪君之《王觀堂先生輓詞》為第一。」吳宓『空軒詩話・十二』、注(1)前掲書：一四五頁。

³² 「王國維先生絕命書墨跡攝影」、『民國日報』、一九二七年六月十五日。『胡適日記全集』第四冊（台北：聯經出版事業、二〇〇四年、六四七—六四八頁）から引用した。

る際、念頭に浮かんだのは、古くから存在する「落花」というレトリックの系譜、清末民国初期の亡国の危機（主に陳寶琛が代表する）及び文化的精神の衰退の意味合い（主に王国維の自殺が代表する）の全てであることがわかる。

さらに吳宓は、王国維に代表される文化的精神の衰退を、中国と西洋の文人に共通する精神的危機意識へと昇華していく。それは、吳宓が再び『大公報・文學副刊』に「落花詩」を掲載した経緯や、同紙に掲載された他の記事の内容からうかがえる。一九二九年六月十日に発行されたこの『文學副刊』は、王国維の二周忌と重なっている。吳宓は「落花詩」の後に「釋落花詩」という短文を付け加え、王国維を偲んだ詩であることを示し、また、自らの「落花詩」は古い詩形・韻律に新しい素材を取り入れるという主張を代表するもので、旧体詩でありながら「現代人の心理」を表しており、それは中国であれ西洋であれ、旧来の文学教育を受け、過去の価値観を受け継いだ者にとっては極めて顕著な「過渡期の症候」でもあると述べている。同号には、張蔭麟が翻訳した「ラッセル、現代人の心理を評する」³³も掲載されており、編集者としての吳宓の「現代人の心理」への注目が窺える。この「現代人の心理」「過渡期の症候」とは、吳宓が繰り返し言及している近代知識階級の心理的窮状を指している。現代人は見聞が広がったが、思想が複雑化し、しかも思想のそれぞれが互いに矛盾している。合理性は獲得したものの、人間が本来持っている感情を漏らす吐け口は失われた。信仰の壊滅により懷疑に陥り、人生に対する熱意ではなくシニシズムに近い状態になっている。³⁴吳宓は、自らの詩には、「この時代における世界中の知識階級の苦しみに加えて、苦境に立たされ、貧しく弱く、文化が衰退した中国の人々に特有の感情

³³張蔭麟訳「羅素評現代人之心理」、『大公報・文學副刊』第七十四号、一九二九年六月十日。

³⁴「羅素評現代人之心理」編集者識、「評顧隨無病詞味辛詞」。

も表現する」³⁵と告白している。

吳宓のいう「現代人の心理」は、二十世紀世界が激しく変動している状態にあることを鋭く認識したものであり、世界的視野のもとに、中国一国の情勢にも焦点を当てていた。これは、前王朝の遺民としての政治的不満だけを詠んでいた陳寶琛とは当然異なる。吳宓は「落花詩八首」の中に、彼が言うところの「過渡期の症状」、つまり、時代の激変による人類の価値観の分裂を盛り込もうとしている。吳宓は、第五首、第六首、第七首において、二十世紀には文学的、道徳的、宗教的な次元での精神的な変化も起きていると解釈している。特に第七首は、イギリスのヴィクトリア朝詩人の風格が吳宓によって織り込まれ、他の七首のどの詩とも比べものにならない豊かな表現が見られる。次に第七首において、吳宓がどのように新しい素材を伝統的な形式に盛り込んだのかを明らかにしたい。

三、イギリス詩人アーノルドの「挽歌」との関わり

本根離去便天涯，	本根より離れ去れば便ち天涯、
隨分飄零感歲華。	分に随い飄零し歳華に感ず。
歴劫何人求淨樂，	歴劫 何れの人か浄樂を求むるも、
寰中無地覓煙霞。	寰中 煙霞を ^{もと} 覓むるの地無し。
生前已斷鴛鴦夢，	生前 已に鴛鴦の夢を断ち、
天上今停河漢槎。	天上 今は河漢の槎を停む。
渺渺香魂安所止，	渺渺たる香魂 安れか止まる所ぞ、
拼將玉骨委塵沙。	^{ひたすら} 拼に玉骨を ^も 將ちて塵砂に委ねんとす。

首聯は根から離れた花びらで始まり、運命にまかせあちこちを漂いつつ、はなやかだった時を思い出す「落花」のイメージを描く。頷聯は、純粹な幸

³⁵「惟予詩除現代全世界知識階級之痛苦外，兼表示此危亂貧弱文物凋殘之中國之人所特具之感情」「釋落花詩」、『大公報・文學副刊』七十四号、一九二九年六月十日。

福を得ることへの憧れと現実の失敗を物語っている。「歴劫何人求浄樂」は、前述した陳寶琛の「前落花詩」第四首にある「委蛻大難求浄土」から示唆を得たように見えるが、朝廷が崩壊した後の行方の不確かさだけを書く陳寶琛とは異なり、吳宓は東洋や西洋の宗教における清らかな喜び（浄樂）に象徴される精神的境地を暗示しているのだろう。詩の後半では、愛を断ち切って死んだ女性の姿が現れる。吳宓の自注によると、この一首の主旨は宗教的信仰及び精神的生活の喪失を詠むことにあり、そうした喪失は中国だけでなく世界で起きている。

ほとんどが自分の経歴を詩の素材として自己の感情を言い表し、直截で明快な「落花詩八首」のうち、この第七首だけは女性の姿が焦点となっている。また、女性への追悼を宗教的信仰や精神性喪失を訴える寓意とするのは、中国古典詩の伝統において一般的ではないので、そこには別の思想的源泉があると考えられる。ここで、吳宓が「釋落花詩」で、イギリスの詩人マシュー・アーノルド（一八二二—一八八八）の詩から多くのインスピレーションと表現技法を得たと告白していることに注目したい。実際に、第七首で、詩の主題から、語り手の詠じる対象、詩のイメージ形成、表現上の洗練に至るまで、吳宓が師であるアーヴィング・バビットの影響を受けてアーノルドその人とその詩を受容したことに関連している。次に、吳宓とアーノルドとのつながり、そして吳宓のアーノルドの解説においてバビットが果たした無視できない役割について見てみよう。

アーノルドはイギリスのヴィクトリア朝の文学・社会批評家であり、詩人である。ヴィクトリア朝の嗜好や風俗に対する文化的な批判で知られ、『文化とアナーキー』³⁶（一八六八年）などの著作で「エリート主義文化」の使徒とみなされている。雑誌『學衡』で、吳宓と梅光迪が相次いでアーノルドの「文化」の定義と文化論を紹介し、『新青年』などの雑誌が提唱する大衆主義文化に抵抗する存在としている。『學衡』の精神的、文化的な西洋の「偶像

³⁶ Arnold, Matthew. 1869. *Culture and Anarchy: An Essay in Political and Social Criticism*, London: Smith, Elder & Company.

(icon)」の系譜で、アーノルドは非常に重要な位置を占め、多くの『學衡』同人から尊敬されていた。

呉宓はアメリカ留学中から既にもうアーノルドの人柄、文化批評、詩に深い感銘を受けていた。このアーノルドへの憧れや情熱は、当時アメリカのニュー・ヒューマニストたちの間で、感情的な共同体として存在していたとも言える。例えば、P・E・モアや T・S・エリオットの文学批評は、近代批評家の濫觴としてのアーノルドに私淑したものである。バビットの弟子であり、アメリカ著名な文芸評論家であるスチュアート・シャーマン（Stuart P. Sherman）はアーノルドの時代とその詩を扱った『マシュー・アーノルド：彼を知る方法』³⁷を書き、バビットから「確固たるアーノルドの信徒による、アーノルドの不可欠な個人的魅力を解説した素晴らしい本」³⁸と評された。バビットは、シャーマンの著作の書評で、まず、シャーマンのアーノルドの読みが、当時のアメリカ人にしばしば見落とされがちな点、すなわちアーノルドの「本質的な現代性」を強調していることを冒頭で指摘した。³⁹バビットは、「アーノルドが同時代の人々に誤解されたのは、彼がモダン的でなかったからではなく、彼が彼らよりもモダンであったからだ」と主張している。そして、「モダン的」であることは、「最新のものという意味ではない」⁴⁰、「モダン的な精神とは、積極的で批判的な精神、権威のもとに物事をとらえ

³⁷ Sherman, Stuart Pratt. 1917. *Matthew Arnold: How to know him*. Indianapolis: Bobbs-Merrill Company.

³⁸ “Professor Sherman has the distinction of writing the first good book. Without being blindly partisan, Professor Sherman is himself a convinced Arnoldian, and so his interpretation has something of that 'indispensable personal gusto' of which he speaks…” Babbitt, Irving. 1917. “Matthew Arnold”. *Nation*, Vol. 105, Issue 2718 (2nd. August): 117-121. 5p.

³⁹ “Now that Arnold and his message have been put thus persuasively before Americans, one is naturally tempted to inquire what value this message is likely to have for them. In answering this question, it is well to insist with Professor Sherman on a point that is often missed—on Arnold's essential modernity.” 注(38)前掲記事。錢鍾書が呉宓について語ったことを思い出せば、その類似性に気づくだろう。

⁴⁰ “It is not in the sense of the latest thing…” 注(38)前掲記事。

ることを拒否する精神と同義である」⁴¹と、バビットは解釈している。バビットは、アーノルドの詩は、時代の大きな変革に遭遇した後、この近代的な精神を持った文学の結晶であると考えている。

過去のすべての形式が信頼されなくなったとき、多くの人に生じたのは、大きな精神的孤立であり、空虚感と寂寥感であった。彼らの生活には、もはや中心も意味もないように思われた。古い秩序は、彼らの知性を支配する力を失ったが、それでもなお、彼らの想像力を支配する力は残っていた。このようなノスタルジアを、アーノルドほど完璧に表現した英国人はいないであろう。⁴²

世紀末のニュー・ヒューマニストたちがアーノルドに傾倒したのは、彼らがアーノルドに、現実と遊離しながらも現実に対する批判精神を求めるといふ、自分と時代の状況との関係を見出したからであった。呉宓がアーノルドを中国に紹介した論文では、宗教的・道徳的信仰が失われた世界で、躊躇って鬱屈を抱える詩人としてアーノルドを読み解いている。⁴³呉宓がアーノルドの詩を特に深く愛したのは、彼がまさにその詩に描かれるように、時代の劇的な変化の中で、孤独で、戸惑い、悲嘆に暮れる魂であったからだ。アーノルドに対する、呉宓の世代を超えた共感とは、まず彼にアーノルドの詩を中国語に翻訳させ、最終的に彼自身の「落花詩」の第七首の創作に結実し、「現代人」という感情の共同体を完成させることになったのである。

⁴¹ “... the modern spirit is synonymous with the positive and critical spirit, the refusal to take things on authority.” 注(38)前掲記事。

⁴² “What supervened in many individuals upon the discrediting of all the forms of the past was a great spiritual isolation, a feeling of vacancy and forlornness; life no longer seemed to them to have any center or meaning. The old order had lost its hold on their intellect, but still retained its hold on their imagination. Perhaps no Englishman has expressed more perfectly than Arnold in his poetry this particular form of nostalgia.” 注(38)前掲記事。

⁴³ 呉宓「英詩淺釋」、『學衡』第十四号、一九二三年二月。

一九二三年に、呉宓はアーノルドの「挽歌」(requiescat)を五言古詩に翻訳している。

Requiescat	night it doth inherit
Strew on her roses, roses,	The vasty hall of death.
And never a spray of yew!	呉宓訳・安諾徳《挽歌》
In quiet she reposes;	採來桃李花， 桃李の花を採り来たれ、
Ah, would that I did too!	勿獻松柏朵！ 松柏の朵を献げること なかれ。
Her mirth the world	羨渠得安息， 渠れ 安息を得るを羨む、
required;	勞生仍獨我！ 生に ^{つか} 勞るるは仍お独り
She bathed it in smiles of	我れのみ。
glee.	
But her heart was tired,	舉世但追歡， 世を挙って但だ歡を追え
tired,	ば、
And now they let her be.	強顔為歌舞。 強顔 為に歌舞す。
	生見誰見憐， 生きて見るも誰にか憐ま
Her life was turning,	れん、
turning,	久矣渠心苦。 久し矣、渠の心苦しむこ
In mazes of heat and sound.	と。
But for peace her soul was	珠喉裂弦管， 珠喉 弦管を裂き、
yearning,	血汗逐香塵， 血汗 香塵を逐う。
And now peace laps her	孽債速償了， 孽債速やかに償い ^{おわ} 了り、
round.	
Her cabin'd, ample spirit,	黄土可栖身。 黄土に身を栖む可し。
It flutter'd and fail'd for	
breath.	To- 小鳥困樊籠， 小鳥は樊籠に ^{きわ} 困まり、

嬌喘怨逼窄。 嬌喘して逼 今宵從所適， 今宵適くところに従わん、
窄を怨む。 廣漠此窰窰。 広漠たり此の窰窰。

この詩は、詩人が踊り子を弔い、彼女がこれから安らかに眠れることに対して羨望の思いを漏らしている。それは踊り子が生きていた時には無理に楽しげな表情で「歌や踊り」を演じ、いつも苦勞していたからである。詩人は、彼女の死を「過去の罪業が償われ、大地に休める」と考えている。呉宓の「挽歌」に対する解説によると、アーノルドのこの詩は、古い宗教的信仰や精神的追求を失い、それに代わる新しい信仰や精神を求めても成功できない境地に陥った高明の知者（「高明閔識之士」）の苦しみを歌ったものである。つまり、斃死した踊り子を弔いつつ、彼女を歌わせ踊らせた人々を批判することで、アーノルドは、誰もが物質、機械、利益、権力ばかりを求める時代の弊害を指弾しているのだ、と呉宓は言う。庸俗な人たちが欲望と酒の快樂に溺れ、それに対して、精神的な希求を持つ人は苦しみに陥る。後者に属するアーノルドにとって、このような世界に生き続けるよりも、踊り子のように死んで、束縛から精神的自由を取り戻した方がましだったのだ。⁴⁴

呉宓の「落花詩」第七首をアーノルド「挽歌」と比較すると、どちらも亡くなった女性を悼んでいる。特に、「挽歌」の最後のスタンザとその呉宓訳を第七首尾聯と対比して見ると、女性の魂が地上の遺骸から離れ彷徨っていく点で同じである。つまり、呉宓が、中国詩で初めて、女性への追悼を借りて信仰心や精神性の喪失を詠んだことは、アーノルドの技法を全面的に借りたことで可能になった。ただし、呉宓は、生活の苦しさから斃死した女性のイメージをそのまま描くことなく、中国の伝統的な「落花」イメージを介在させ、東洋と西洋の融合した作品を完成させた。

「落花詩」の第七首以外でも、呉宓はアーノルドの表現を借りている。例えば、「挽歌」の「勞生」（第一スタンザ）は「落花詩」第二首「辛勤自了吾

⁴⁴ 注(43)前掲記事。

生事」に示唆を与えている。これは、物質的な追求に明け暮れる資本主義社会に対するアーノルドの批判を受け継いだものである。「孽債」(第三スタンザ)は同第八首「三生孽債供迴腸(三生の孽債は腸を迴らす〔憂い〕に供う)」に使われた語彙である。

しかし、アーノルドの原詩を確認すると、これらの訳語は原詩の語彙・表現と全く異なる。吳宓が英詩を中国古典詩に翻訳する際の特徴については、すでに多く論述されている。特に「挽歌」に関しては、中国古典詩でよく使われる古い言葉づかい(old diction)と古い形式(form)を用いる吳宓の移植・順化的な翻訳手法は、西洋詩のような新鮮な対象と出会った時、西洋詩のイメージ体系を十分に伝えるには限界がある、と吳盛青は論じている。⁴⁵そのため、吳宓がアーノルドから表現技法(立意遣詞)まで得たと言ったものの、その有効性については再考しなければならない。

吳宓の「落花詩」は、落花という文化的象徴について新しい視点を与え、古来の「落花詩」の伝統を再生させ、発表された後、多くの友人や詩人たちが同題の詩を書いている。例えば、張友棟の「和雨生先生落花詩」⁴⁶は、序で現代の知識階級を悼む旨を記し、続く八首の詩で、朽ち果てた花のイメージを使って、当時の知識階級の欠点のいくつかを語っている。蕭公権にも「落花」⁴⁷八首があり、当時の人々が古代の文物ばかりを大切にしている伝統的な精神文化を重んじない欠落感や、新文化運動派の学識の乏しさや行動の浅はかさなど、時代の変化について詠む。これらの詩は、吳宓が「落花」を過渡期の知識人階級の心理と結びつけたことを継承し、その上で「落花」に新たな

⁴⁵ Wu, Shengqing. 2003. *Modern Archaics Continuity and Innovation in the Chinese Lyric Tradition, 1900-1937*. Cambridge: Harvard University Press: 373.

⁴⁶ 「序曰：哀今之知識階級也。」張友棟「和雨生先生落花詩」、『學衡』第七十号、一九二九年。後に『吳宓詩集』卷九に収録。

⁴⁷ 「時人但知寶重古物，而不愛惜固有之精神文化，少數有心人，雖欲盡維護之責而力微難濟」「此刺新文化運動者之學行淺薄」蕭公権「落花」(和雨僧空軒之作、兼書近感)、『國風(南京)』、第五卷第五期、一九三四年、後に『吳宓詩集』卷十三に収録。

意味を与えている。

呉宓の作は、文人の心理・精神に起きた劇変を古代から象徴してきた落花詩の系譜の中で、際立った特徴を持っている。時代に応じた新しい精神を追求しただけではない。詩の内容は、国家、時代、自らの留学経験、文学、道徳、宗教、文化など多岐にわたり、陳寶琛「前落花詩」にはない物語性と広がりを持つ。しかし、時代精神といった新しい内容を語る際にも、伝統の装いをとらなければならないという詩人の自律が働いていることは無視できない。例えば、精神・信仰の喪失を表すためにアーノルドから女性のメタファーを借用したことが、中国固有の「香草美人」のレトリックの意識的踏襲か否かは確定できないが、読者に新奇さを悟らせなかった。呉宓による詩的表現の借用は、中国の伝統的詩語を訳語に選ぶことで「古」を求め、英国の詩人の痕跡はほぼ消えていたからである。一方で、新しさを追求しつつ古い形式に固執したゆえに、「落花」というイメージに新たな意味を与えていることは、自注に明示しなければ読解困難になった。そのため、友人たちが自注の削除を再三勧めても、呉宓は削ろうとしなかったのである。⁴⁸

以上、「落花詩八首」を「古い形式と韻律に新しい素材を取り入れる」という呉宓の詩的主張の一例として、第七首を中心に検討してみた。「落花詩八首」は、七言律詩という形式に、豊富な時代及び個人の新鮮な経験を盛り込みながら、中国古典詩の美学も維持しようと努力している。繊細さや深みに欠けるストレートな感情表現、冷僻な典故の回避などには、呉宓の詩の典型的な特徴を見ることができる。さらに重要なことは、新しい素材を古い詩形・韻律に組み込む過程で、あるいは詩的着想に表現の形式を与える段階で、呉宓は二十世紀の詩想に相応しい新しい詩語（詩的表現）の創造を放棄したため、主に自注を通して「新しさ」を伝えざるを得なかった。これこそ、呉宓の詩が理念どおりの成功を十分に収められなかった最大の理由だろう。しかし「落花詩八首」第七首に、中国古典詩に西洋詩の長所を取り込もうとする

⁴⁸ 『呉宓詩集』巻首序跋、徐震堦「論欧遊雜詩注」。

呉宓の努力が認められることは強調しておかねばならない。第七首の女性像は、呉宓が西洋文学における女性像と中国固有の文化的象徴に富む「落花」像を融合させた結果にほかならないからである。次に第七首を起点として、呉宓が西洋文学の伝統における女性像をいかに受容し、詩作に生かしたかという角度から、内容の革新性における核心部を分析する。

四、呉宓の詩及び詩論における女性像の変貌

「落花詩八首」第七首は女性の死を暗示していた。女性の悲運と関連づけた「落花」は、呉宓の詩によく見られる手法である。「落花」を介した女性像は、『楚辞』以来の中国文学で美人を主君、香草を忠臣即ち文人自身に喩え、讒佞な者に迫害される文人の精神的な危機を表現する「美人香草」の後継ではないのだろうか。男性文人の伝統の中で、女性は常に象徴とされ、世俗より一段階レベルの高い忠君愛国の思想・道徳・文化・精神性の代用品として存在してきたからである。第七首で、呉宓が「落花」（亡き女性）で宗教的信仰の危機を象徴させたのはそれと軌を一にするように思える。しかし、呉宓は中国古典文学における女性像と十九世紀イギリス詩のそれとの近似性を無視し、もっぱら自作におけるアーノルドの影響にだけ言及した。これは、女性を文人が理想的対象として作品化するのには西洋近代以降に発展したロマン主義の所産だと呉宓が理解し、中国の文学的伝統には存在しなかったと考えていたからである。呉宓によると、西洋におけるロマンは、男女間の恋愛情事に限られず、偉大な思想や侠気ある行動、平凡や庸俗の超越、功利性や私欲の放棄まで、すべてロマンの領域に入る。近代ロマン主義における二つの重要な要素は、女性に対する尊敬及び自然に対する崇拝である。そのうち女性に対する尊敬は、愛する女性に自分の理想を託することだとされ、キリスト教の聖母マリア崇拝や中世騎士階級の吟遊詩人に遡れる。過去の中国文学には、こうしたロマンチックな特質が欠けていたと呉宓は言う（呉宓「評顧隨無病詞味辛詞」）。

呉宓をめぐる議論では、ロマン主義受容とその評価こそ、彼の精神的導師である新人文主義者アーヴィン・バビットとの間における最大の齟齬であるとされることが多い。⁴⁹バビットにとって、近代以降の道德崩壊の根本的な原因はロマン主義に遡る。バビットの著作『ルソーとロマン主義』は、ロマン主義は個人の感情や自由を過度に重視し、社会の道德的規範を無視したため、人々の間の秩序を崩壊させ、社会の無秩序を招いたと述べる。⁵⁰また呉宓の弟子銭鍾書が師の人格を分析して以降、呉宓は、ロマン主義を討つ（*crusade against Romanticism*）ニュー・ヒューマニズムの理想と、自分の内心を貫いた頑固な中国ロマン主義（*impenitent Chinese romantic*）の詩人との間で苦悩し、悲劇的な運命をたどった人物⁵¹として常に描かれている。しかし、呉宓の女性に対する姿勢からすると、ロマン主義者とニュー・ヒューマニストの統一を見出すことは可能であるように思われる。呉宓によれば、ロマン主義の伝統が女性を崇拜の対象として以来、文学の中で女性を描くことが多くなったが、この女性への尊敬の念は、自己抑制や崇高な理想主義と常に結びついており、この枠組みの中では女性が依然として理想への媒介としての役割を果たすという。このようにロマン主義を解説し、ロマン主義的伝統における女性描写は西洋文学の伝統の重要な要素だと呉宓は認識し、中国へと紹介した。また旧体詩の創作に取り入れうる四つの新素材「愛國傷時之心」「生活忙勞之苦」「浪漫之情趣」「現代人之心理」（呉宓「評顧隨無病詞味辛詞」）の第三としても評価・提唱し、その実践は彼自身の詩作、翻訳、あるいは詩の鑑賞にも随所に見られる。

それでは、呉宓の詩および詩論に豊かに現れる女性像、その全体を通じた一貫性はあるのだろうか。呉宓が称え、模倣したアーノルドの作品のように、

⁴⁹ 例えば、沈衛威は、呉宓の人生において、道德的理想を表す新人文主義とロマンチックな感情を表す神秘的な女性が常に対立し、呉宓を極度に苦しめていたと論じた（『回眸“學衡派”』、人民文學出版社、一九九九年、二四一—二四二頁）。

⁵⁰ Babbitt, Irving. 1919. *Rousseau and Romanticism*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.

⁵¹ 注(2)前掲書、六十七頁。

女性は単なる詩人の道徳の象徴としてしか機能していないのだろうか。「情」という要素は、呉宓の「女性—道徳」という構造の中でどのように位置づけられるのだろうか？次に、英国のラファエル前派の詩人・画家ダンテ・ロセッティ（Dante Gabriel Rossetti 一八二八～一八八二）に対する呉宓の紹介を参照し、呉宓の詩文における女性像の変貌を分析する。

呉宓が、ヴィクトリア時代のもう一つの重要な美術・詩歌の潮流であるラファエル前派、及びその一員であるダンテ・ロセッティを中国へと紹介したのは、ロセッティ生誕百周年にあたる一九二八年の「羅色蒂誕生百年紀念」⁵²においてである。呉宓によると、ダンテ・ロセッティはアーノルドとの比較対象として最もふさわしい。宗教的信仰が揺らぎつつあったヴィクトリア朝の状況に直面したラファエル前派は、社会で宗教に代わりうる存在として美術を提唱した。絵画、彫刻、音楽などの研究に集中することで、個人は至高の喜びを得、世俗の悩みが消え、高尚・純粋な領域に入ると信じたからである。呉宓にとって、こうしたラファエル前派の主張は、精神的な真摯さを犠牲に芸術にふけり、肉体的欲求を満たすだけの、宗教を冒瀆する見解であり、世の中の人を欺瞞するものに過ぎない（呉宓「英詩淺釋」）。一方、アーノルドは、社会問題に対する積極的な解決策を提示することはできなかったが、芸術を借りて自分と世間を欺く態度に満足せず、常に宗教と理性のジレンマと闘っていた。ロセッティとアーノルドの当時の社会に対する考え方の違いを根拠に、呉宓は徳性と理性を守るアーノルドを選んだ。この選択は、二人の詩への評価にも引き継がれる。

ダンテ・ロセッティに「ジェニー」(Jenny) という詩がある。呉宓はロセッティの生誕記念のエッセイで、ロンドンに住む中年の文人（語り手）が、かつて知り合った娼婦ジェニーとの再会及びその心境を詠んだ作品として紹介した。ジェニーが娼婦の仕事で疲れ切った場面が詩には描かれ、文人はこの場面を見ながら、「彼女の人生は極めて惨めであり、世間は快樂を求める

⁵² 『大公報』第九十号、一九二八年五月十四日、のち『學衡』第六十五号に転載。

ことしか知らず、思いやりは全くない」と哀れむ（「羅色蒂誕生百年記念」）。

「ジェニー」は、娼婦という主題からも、女性への嘆きや追悼という詩の主旋律からも、前述のアーノルドの詩「挽歌」と強い類似性を持っていることが容易に見て取れる。しかし、呉宓は、二つの詩の微妙な違いに問題の核心を見出している。

呉宓によると、「ジェニー」には人道主義的な思いが溢れているが、娼婦への哀れみに止まり、深い思いやりは感じられない（「英詩浅釋」）。深い思いやりとは、人道主義とは対照的な人文主義の精神、すなわち人類一般を超える格段に高い精神的・道徳的要請を意味する。呉宓によれば、ロセッティは、純粋に芸術家であり、その生涯において、政治的な動きや社会的な改善にはあまり関心を示さなかった。「ジェニー」でもそれらに全く触れていない。

「ジェニー」は詩人の詩であり、個人の感想だけを記し、社会問題を論じるものでもなければ、廃娼運動の先駆けでもない（「羅色蒂誕生百年記念」）。一方、アーノルドは、娼婦への追悼の思いを人道主義豊かに描くだけでなく、そこに文人自身の精神の危機という深い意味を重ねる。だからこそ呉宓はアーノルドの書き方を好んでいるのである。

ここで浮かび上がってくるのは、女性を描く際の二つの異なる態度である。呉宓にとって、より優れた詩は、社会現実の悪弊を批判することを忘れず、男性作家自身の道徳的理想を掲げることを女性に託したアーノルドの作品である。一方、ロセッティの作品に現れてくるのは、女性は芸術作品の主人公として固有のリアリティを持っている。これは、ラファエル前派が主張した芸術論や、実際の女性像描写にも通じている。ラファエル前派の絵画では、主人公の女性はもはや神の祭壇に掲げられた道徳的に完璧な聖女ではなく、画家の周りにいる女性、姉妹、恋人、友人がそのモデルとして描かれている。絵画の中の女性たち、その世俗的な欲望、耐え忍ぶ労苦は、中世絵画の主題を変形することを通じてこそ露呈され、当時のヴィクトリア朝の女性の地位の実態に即したものであった。しかし、呉宓のラファエル前派の絵画に対する理解は、この世俗性の意義に気がついていないのかもしれない。呉宓がダ

ンテ・ロセッティの「祝福されし乙女」(The Blessed Damozel)⁵³の図版を『大公報』に掲載する際も、絵画理解にとって重要なプレデラ predella (基部の絵)の部分が欠落しており、完全とは言い難いものであった。

女性教育や女性の権利などの思潮が台頭しつつあった五四運動以降の社会的背景の下で、吳宓の女性への注視は単にロマン主義の影響を受けただけでなく、時代の産物でもあったといえるだろう。自分自身も作品の作り手になったり、あるいは十九世紀までよりも複雑で立体的な対象として描かれたりしているこの時代の女性は、その主体性の高さを示している。こういう風潮の中で、吳宓は女性への関心を示しているものの、女性の主体性を容易に認めようとはしない。彼が女性を称えるとき、過去から女性に附随して来た文化的価値を求める傾向があるのだ。例えば、凌叔華について、「文明と高雅な文化は時代の波により失われるが、この女性によって一脈が伝えられる(文明雅化隨波盡，却頼香閨一線傳)(「五月六日因歆海之邀再遊崇効寺看牡丹賦贈同遊諸君」、『吳宓詩集』卷七)とし、女性こそが中国の伝統的文明と文化の維持者だとして讃えられる。

吳宓が作った詩には、「情」を対象として扱い、それを直接的に感じとり、率直に書いたものが多くある。単に自分の恋の喜びや悩みを表現するだけでなく、古今東西の恋の物語を典拠として集め、吳宓は詩の中に書く。これは、おそらく中国の詩の歴史においてごくまれなことである。彼がヨーロッパを遊歴していたとき、ロンドンのネルソン記念碑を見ながら、ネルソンとハミントン夫人の情事を非常に興味深く語って、詩にした。シェークスピア旧居を訪ねた時も、シェークスピア夫妻についての野史の逸話を詩に書き込み、その妻のことを「長年にわたってまだ(シェークスピアと)同じ墓にいるのはこの女性の幸運だった(百代尚同穴，幸哉嗟此嫗)」「遊莎士比亞故郷」、『吳

⁵³ 「祝福されし乙女」は、ロセッティの同名の詩をもとに描かれたものである。一八七一年、ロセッティは友人やパトロンに繰り返し要請され、彼の最も有名な詩の挿絵を制作した。一八七七年からは、パトロンに頼りながら絵の下部であるプレデラの制作が続いた。吳宓が雑誌『學衡』に掲載した図版には、プレデラが欠落している。

宓詩集』卷十二)と書いている。オックスフォードのシェリー像の前では、シェリーの知己であり恋人であったメアリーについて、「一目で知己となり、家族を捨ててそのまま彼について行った(一見成知己, 棄家徑追隨)」(「牛津雪萊像及遺物」、『吳宓詩集』卷十二)と、そのひたむきな愛情を高く讃えている。エディンバラ宮殿でスコットランドの女王メアリーの写真を見た後に詠まれた詩の大半は、女王の情事や噂で占められている。同時に、これらの詩の中の女性像は、常に男性に従属する存在として、「情」を論じるための添え物として描かれていることがわかる。また、吳宓の女性への賞賛は、女性が男性の側にあって男性を支えることができるか—「横海雄圖傳裔女, 望門耆德媿前修。蓬萊合住神仙眷, 勝絶人間第一流(臺灣海峡に跨る祖父唐景崧の壯図を孫娘は受け継ぎ、名門陳家の伝統の徳は先人に匹敵する。蓬萊で共に暮らす仙人夫婦は、この世で最高の存在である)」(陳寅恪と夫人唐筭を詠じた「賀陳寅恪新婚」、『吳宓詩集』卷九)、あるいは主体となる男性に寄り添うことができるか—「依人小鳥態憨痴(小鳥のように男性に愛らしくもたれかかり無邪気でかわいらしい)」(燕京大学の女子学生陳仰賢を詠じる。「南遊雜詩」、『吳宓詩集』卷十)という点が評価基準になっていることが多い。

師である吳宓の人柄と詩を最もよく知る錢鍾書によれば、吳宓の旧体詩創作、特に「情」を讃えた恋愛詩には、かつての中国文学の伝統にはなかった誠実さと真剣さがよく現れている。軽薄な冗談、淫らな粗野さはない。それまでの中国文学の恋愛詩の伝統に含まれているエロチックな連想(*lasciveté parfumé* 香艶)の要素もない。⁵⁴では、この誠実さと真剣さの由来をどう理解すればいいのか。吳宓が影響を受けた二つの西洋文学の伝統を挙げないわけにはいかない。一つはロマン主義の伝統、もう一つはアーノルドからバビットが受け継いだ人文主義の伝統であり、吳宓はこの二つを融合させており、それは特に女性に対する描写に顕著に表れている。西洋ロマン主義の伝統は、女性を崇拜の対象として、自らの理想のシンボルとしてとらえ、詩の中に位

⁵⁴ 『錢鍾書英文文集』、六十九頁。

置つけた。その上で、吳宓はアーノルドやバビットの影響を受け、男性文人自身の道徳と融合させようとしていたのだ。こうして、詩人の自己像が女性に投影され、詩人の道徳的要求が讃美されている女性に託されるのである。

結論、吳宓の旧体詩の革新をめぐる評価

『吳宓詩集』の出版は大きな流れこそ起こさなかったが、友人や弟子の間で読まれ、唱和の作を生んだ。彼ら読者の評価から、少なからぬ人々が、当時の旧体詩の創作及び評価全般に共通する問題——新詩にどう向き合うか、旧体詩に革新が必要か、どのように革新していくべきなのか——に直面していたことが分かる。本稿冒頭で紹介した周予遂と張載人の場合、旧体詩を過去の惰性で書いていてはならず、吳宓の詩は新しいスタイル形成の契機になるのではないかという意識を強く持っていたかもしれない。しかし、錢鍾書と同じ、吳宓が「古い形式に新しい素材を取り入れる」という主張の実践者のひとりとみなしていた友人凌宴池も、「落花詩八首」について、新しさを極端に求めているため、韻律及び色彩感によくない影響が出ていると評している（『吳宓詩集』巻首の凌宴池「吳雨生詩評」）。当時、錢鍾書や凌宴池のような中国古典詩の伝統を身につけた者は、吳宓の革新性を認めつつも、旧来の古典詩の評価体系を使って吳宓の欠点を測らずにはいられなかったのである。

繰り返すと、吳宓の旧体詩創作は、伝統の形式を守りながら、そこに新しい素材を加えようとするものである。新素材とは、時代の急激な転換による政治的、文化的、精神的な変化と、特に吳宓の場合は、西洋詩の伝統からの借用である。しかも、西洋詩の伝統（内容から詩形まで）をより徹底的に取り入れた新詩とは異なり、吳宓は中国の伝統的な詩の形式（詩形・韻律）と、中国の古典詩の美的特質に一致する語彙を捨てようとしなかった。吳宓のこうした姿勢は、本稿で検討した「落花詩八首」、特に第七首において明らかである。吳宓は、詩にその時代特有の経験や自身の西洋文学の素養を多く取り

入れようとしたが、読者が作品の「新しさ」を発見するには、自注や序に頼らざるを得なかった。吳宓が新素材を詩にそのまま持ち込むことを躊躇した結果、新しい内容と古い詩的表現にテンポのずれが生じてうまく同期していない。第二に、吳宓は西洋詩の伝統から讚美の対象としての「女性」像を借用し、旧体詩を革新するための新素材として利用している。吳宓の女性及び恋愛（情）への直接的で明確な姿勢での描写は、中国の伝統的な恋愛詩を超えた革新的なものと言われているが、実際には吳宓は依然として女性を男性側の視点からみた理想像として描こうとしている。また、白話で書かれた恋愛詩ほどの反響はなく、吳宓自身の恋愛事情や噂話を面白がるための話の種にされたという事実も、吳宓の革新の限界性を示唆する。

最後に、一九三五年以前の吳宓の旧体詩創作について、再考しておきたい。王風は、文学革命までの時点で伝統的な詩文はすでに何も書けなくなっていた、それゆえ新文学が生まれざるを得なかった、という胡適型の「新文学」の思考モデルは極めて危険であることを指摘する。⁵⁵二十世紀初頭、旧体詩/詞の創作が、新詩の台頭とそれが若い知識人の間に起こした波紋に直面したことは事実である。しかし、吳興華が指摘するように、新詩に比べれば、旧体詩の読者はまだ面的に広く、享受力のレベルがそろっており、詩の典拠の体系を共有し、詩形の難易や得失に通暁している。読者と作者の関係は、新詩より旧体詩の方が緊密であった。⁵⁶吳宓の旧体詩の実践は、二十世紀に大量に書き続けられていた旧体詩の一端に過ぎない。また、伝統的な形式や古典的な美へのこだわりは、彼が編集した雑誌『學衡』の文化的理想にも通じるものである。しかし、二十世紀初頭に盛んだった同光体や南社などの詩派とは異なり、吳宓は晩清の「詩界革命派」を基盤に、二十年代から三十年代にかけての新世界において、孤独に戦っていた。刻々と変化する世界の中で、アメリカ留学で西洋文学の伝統に馴染んでいた吳宓は、世紀末の知識階

⁵⁵ 王風「"近代文學""新文學""現代文學"諸問題」、『世運推移與文章興替—中國近代文學論集』、北京大學出版社、二〇一五年、五頁。

⁵⁶ 吳興華「現新的新詩」、『吳興華全集・沙的建築者：文集』、廣西師範大學出版社、二〇一七年、六十七頁。

級が直面する苦悩と絶望を世界的な視野で感じていた。そして、吳宓は旧体詩だけを書く文人の空間に甘んじることなく、新文学運動に対して戦いを挑んだ。こうした古い形式へのこだわりと新しいものへの希求は、吳宓の著作全体に反映されている。吳宓の旧体詩の実践は完璧ではなかったかもしれないが、二十世紀初頭に新しい文化的潮流を作ろうとした一知識人の記録として、鮮やかな像を結ぶだろう。

第四章 吳宓のヴァレリー受容と一九二〇年代アメリカ

——モダン観と詩の韻律観の選択をめぐって

一、中国のヴァレリー受容史における「遺珠」

ポール・ヴァレリー (Paul Valéry 一八七一一一九四五) は、十九世紀末から二十世紀初頭にかけてフランスの文壇で活躍した詩人、小説家、批評家である。一九二四年にアナトール・フランス (Anatole France 一八四四一一九二四) の死去により、後任としてフランス・ペンクラブ (PEN club français) の会長となり、翌年にはアカデミー・フランセーズ (Académie française) 会員に選出され、高い文名を獲得した。ヴァレリーがフランスのみならず、ヨーロッパ全土、アメリカで広く注目されるのとほぼ同時に、一九二〇年代後半には中国に紹介され、中国で最も広く読まれるフランス象徴派詩人の一人となった。

本論では、一九二八年に吳宓によるヴァレリーの翻訳に焦点を当てる。吳宓の翻訳は、一九二九年に梁宗岱が『小説月報』に発表した「ポール・ヴァレリー評伝」¹より一年も早く、中国で初めてヴァレリーの文学理論を専門的に紹介・翻訳したものと考えてよいが、中国におけるヴァレリーの受容に関する議論ではこれまで見過ごされてきた。

これまでの中国ヴァレリー受容史は、主に三つのキーワードを軸に展開されている。最初のキーワードは、通説に従えばヴァレリーを最も早く、最も完全な形で中国に紹介した²とされる梁宗岱 (一九〇三一一九八三) の名である。梁は、周作人や朱光潜などが象徴主義を単に一種のレトリックとして解釈するの

¹ 梁宗岱「保羅哇萊荔評傳」、『小説月報』第二十卷、第一期、一九二九年一月十日、二十九—三十八頁。

² 文學武「瓦雷里與梁宗岱詩學理論建構」、『社會科學』、二〇一三年、第四期、一八七—一九二頁。

とは異なり、西洋における象徴主義の脈絡に沿いながら中国の象徴主義詩学を本格的に構築し、中国の象徴主義理解の頂点に立つとされている。³梁宗岱の解釈によって、ヴァレリーは、西洋における象徴主義の伝統の中で、先達のマラルメやヴェルレーヌの信奉者でありながら新たな展開を示すものとして位置付けられており、その位置づけは、中国におけるヴァレリー受容をめぐる現在の言説によっても受け入れられている。というのは、ヴァレリーは、マラルメと同様に、詩の音楽性や暗示性の役割を高く評価するなど、それまでの象徴主義から重要な詩的原則を受け継いだ一方で、象徴主義の解釈においてはマラルメとは異なり、詩における抽象的思考の役割に特に注意を払い、インスピレーションや情熱よりも理性の力を重要視さえしていたと考えられている。⁴

もうひとつのキーワードは「純粹詩」である。穆木天（一九〇〇－一九七一）が一九二六年に書いた「譚詩」⁵で、新詩の本質を求め、初めて中国語の語彙として〈純粹詩歌〉(la poésie pure) という概念を導入している。穆木天によれば、〈純粹詩歌〉とは、散文と明確な境界を持つべきものであり、統一的、連続的な性質を持ち、数学的でありながら音楽的であるべきものだという。穆木天の「譚詩」に基づき、王獨清（一八九八－一九四〇）は「再譚詩」⁶の中で、〈純粹詩歌〉という理想がフランスの象徴主義を受け継いだものであることを明確にしている。穆木天・王獨清の二人とも、エッセイの中でヴァレリーの名前に言及していないが、〈純粹詩歌〉という言葉から、後世の研究者は、ヴァレリーが一九二〇年に唱えた「純粹詩」論との関係を解明することに全力を傾けてい

³ 金雪梅「二〇世紀初期中国の象徴主義言説と日本」、『Comparatio』、卷二十一、二〇一七年、五十九－六十九頁。陳希「一九二五年之前中國新詩對象徴主義的接受」、『中山大學學報（社會科學版）』、二〇〇六年、第六期、五十九－六十五頁。卞之琳「人世固多乖：紀念梁宗岱」、『人與詩』、安徽教育出版社、二〇〇七年、三〇－四十一頁。文學武「瓦雷里与梁宗岱詩學理論建構」。

⁴ 注(2)前掲論文。

⁵ 穆木天「譚詩——寄沫若的一封信」、『創造月刊』、一九二六年第一卷第一期、八十四－九十二頁。

⁶ 王獨清「再譚詩——寄給木天伯奇」、『創造月刊』、一九二六年第一卷第一期、九十三－一〇二頁。

る。⁷一九三四年に、梁宗岱の「談詩」が初めて「純粹詩運動」の明確な系譜を描き、その起源はボードレール、基礎はマラルメ、そして頂点はヴァレリーであったと述べている。⁸

三つ目のキーワードは「現代詩」である。一九九〇年代、中国の最も重要な現代派詩人の一人である卞之琳（一九一〇－二〇〇〇）は、自らの詩作活動を回顧する際に、ヴァレリーの創作哲学が自分の現代詩作に与えた示唆について述べている。一九九〇年代の卞之琳はヴァレリーの創作について前期と後期を明確に区別し、後者こそ現代的意識を持った現代詩であると主張した。⁹卞の語る印象は、ヴァレリーが、中国の現代派詩人の目には初期の象徴主義を超越した存在で、T・S・エリオット（T. S. Eliot 一八八八－一九六五）と並び現代詩の典範となった証拠の一つと受け止めることができる。

上記の三つのキーワードは、中国におけるヴァレリーの影響について語るための共通の叙述モデル(narrative model)、すなわち新詩壇に登場したいくつか

⁷ 劉静、「論穆木天的《譚詩》」（『重慶師範大學學報（哲學社會科學版）』、二〇一〇年、第二期、三十三－三十六頁）、陳方競「譚詩的中國象徴詩理論建構——留日創造社作家穆木天論稿」（『華文文學』、二〇〇六年、第二期、八十三－九十一頁）。田中雄大によれば、穆木天の詩論は「詩を作者の心情の表出であると捉える点において」、「寧ろ初期創造社のロマン主義的な新詩観の延長線上にあった」。そして、穆木天がフランス象徴詩に刺激されたものの、穆木天にとって、「象徴」の意味は郭沫若や厨川白村にまで遡ることができ、作者の感情や心情に基づいた「自我の表現」や「個人」的な存在も含めている。（田中雄大「個人的なこと、詩的なこと、そして象徴的なこと——穆木天詩論の文学史的評価に対する再評価」、『野草』、第一〇八期、二〇二二年、二十六－四十八頁）。田中の指摘を考慮しても、〈純粹詩歌〉という用語は、ヴァレリーの「純粹詩」論を聯想させるものである。

⁸ 梁宗岱「談詩」、『人間世』、一九三四年第十五期、二〇－二十二頁。後に『詩與真二集』（商務印書館、一九三六年）に収録。（『梁宗岱文集・評論卷』、中央編譯出版社、二〇〇四年）

⁹ 「……現代意識、現代感，跟十九世紀的浪漫派一直到世紀末的早期象徴派都是不大一樣。……有一點東西，叫自我意識（self-consciousness）的，我想是不太一樣的。我很喜歡瓦雷里後期的詩，瓦雷里早期的詩我不覺得很好。我很喜歡他一九一七年以後的詩，他後期寫的詩，可以叫現代詩。早期的還不是現代詩。同樣是象徴派，後期的可以叫做後期象徴主義，post symbolism。」三木直大「八個問題的解答及其他：卞之琳訪談」、『新詩評論』、第二十二輯、二〇一八年、二六六－二八九頁。

の流派と中国における新しい詩論の構築過程に限定された叙述モデルを提供している。しかし、この三つのキーワードだけで中国におけるヴァレリー受容の全貌を描き出すことなどあり得ない。こうした音楽的、純粹詩的、モダニズム的な新詩の発展を中心とした主流の歴史叙述からは、吳宓によるヴァレリーに関する翻訳と紹介は抜け落ちてしまう。それは、中国のヴァレリー受容という樹に生った風変わりな果実のように見えるはずである。

それでは、吳宓訳は、一体どこが風変わりな様子を示していたのだろうか。陳希は、「被遮蔽的另面景觀——論學衡派與西方現代詩歌」において、雑誌『學衡』を場とした象徴主義の紹介に触れ、新詩人たちによる象徴主義の受容に比べ、學衡派の活動は不完全で偏りがあったと論じている。陳希によれば、象徴主義の神秘性や未知へのこだわり、暗示・隱喩や共感覚といった芸術技法の追求、晦渋な美学の達成などの特徴は、吳宓・胡先驕・李思純（一八九三—一九六〇）といった學衡派からは意図的に無視された。たとえば吳宓のヴァレリー翻訳は、象徴主義の形式主義と音楽性だけを重視し、象徴主義の詩の韻律への追求を特段に高く評価していると指摘されている。これは、象徴主義の名前だけを利用して新詩の欠点を正そうという自らの功利的目的を遂げようとしているのだという。¹⁰

しかし、「功利的」「偏り」といった言葉だけで、吳宓の翻訳活動の全体像を正確に表現できるのだろうか。ヴァレリー自身が本来持つ多様性が、中国での受容の多岐化を生んだのではないだろうか？ 新詩人たちによる象徴主義の受容に「偏り」はなかったのか。中国における西洋文化の受容に発生した「誤読」や「偏り」をどうとらえるか。

上記のような問いを念頭に置き、まず、これまでの研究で見落とされていた吳宓のヴァレリー翻訳の背景を紹介し、吳宓がヴァレリーの翻訳で示した傾向やその問題点を探り、さらに同時期にヴァレリーを紹介した梁宗岱と対比しつつ、両者の翻訳と紹介を新旧詩論争の文脈の中に位置づけてみたい。

¹⁰ 陳希「被遮蔽的另面景觀——論學衡派與西方現代詩歌」、『中山大學學報（社會科學版）』、二〇〇三年、第四期、二十五—三〇頁。

二、『大公報・文學副刊』に登場するヴァレリー：アメリカを経由して

フランス象徴主義を軸とした詩論をヴァレリーにまで遡れる穆木天や王獨清、あるいはフランス滞在中にヴァレリーと直接交流したことがある梁宗岱とは異なり、吳宓がヴァレリーを翻訳したのはアメリカを経由してである。一九二八年、吳宓は『大公報・文學副刊』に自ら翻訳したヴァレリーの「理智の危機について」¹¹を掲載した。訳文の前には、吳宓によるヴァレリーの紹介及び翻訳の経緯が付されている。そこでは、翻訳の底本となったテキストが、前年一九二七年にアメリカで出版されたヴァレリーの文学批評・哲学のエッセイを集めた『ヴァリエテ (*Variété*)』¹²の英訳版 *Variety*¹³ (ニューヨークのハーコート・ブレイス出版社 (Harcourt, Brace & Co.) 刊) であることに触れている。

同書の訳者マルカム・カウリー (Malcolm Cowley 一八九八—一九八九) によれば、一九二四年にフランスで *Variété* が出版されたことが、ヴァレリーの文化人としての神格化の始まりであった。ヴァレリーの著作の中で初めて一般向けに出版されたものとして、カウリーが翻訳した時点で、フランス語版は既に二十五刷という驚異的な発行部数を誇っていた。ヴァレリーをめぐる討論はヨーロッパの文学界を席卷し、彼はボードレール、ラシーヌ、パスカル、デカルトといったフランスの天才に比肩する人物と称され、その著作に関する翻訳、解説はフランスからイタリア、ドイツを中心としたヨーロッパに広がり、やがてアメリカ大陸にも波及したという。¹⁴

実際に、*Variété* の出版からわずか一ヶ月後の一九二四年十月、アメリカの文

¹¹ 「韋拉里論理智之危機」、『大公報・文學副刊』第八号 (一九二八年二月二十七日)、第九号 (一九二八年三月五日)、第十号 (一九二八年三月十二日)、第二十五号 (一九二八年六月二十五日) に連載し、後に『學衡』第六十二号 (一九二八年三月) に転載された。

¹² Valéry, Paul. 1924. *Variété*. Paris : Gallimard.

¹³ Valéry, Paul. 1927. *Variety*. Translated by Malcolm Cowley. New York: Harcourt, Brace & Co. 本文の底本は、国立国会図書館関西館所蔵本である。

¹⁴ “Introduction.” 注(13)前掲書: viii.

化界はすばやい反応を見せていた。『ニューヨーク・タイムズ』紙は「ポール・ヴァレリー、知性のプリンス」と題する書評を掲載し、ヴァレリーの伝説的な文学的業績を取り上げ、芸術が知性に支えられていることこそ、彼の芸術観の最も重要な特徴であると論じている。¹⁵ ついで、一九二七年の英訳出版は、より大きな文化的出来事となった。ヴァレリーがアメリカで注目されつつあったことに加え、訳者のマルカム・カウリーが詩人、翻訳家、批評家として名声を高めていたことも要因の一つであろう。

マルカム・カウリーは、一九二〇年代から三〇年代にかけてアメリカで活躍した「失われた世代 (Lost Generation)」の一人であり、『亡命者帰る (*Exile's Return*¹⁶)』、『第二の開花 (*A Second Flowering*¹⁷)』を著しており、アメリカの有力誌『ニュー・リパブリック (*The New Republic*)』の文学部門の編集者で、一九四九年にフォークナーのノーベル文学賞受賞に道を開いた評論家として最もよく知られている。彼は二十世紀アメリカの文学的、知的、政治的活動の多くの側面に関与している。¹⁸ 一九二七年には *Variété* の英訳版を出版したほか、自作の詩「青いジュニアタ (Blue Juniata)」などがサーモン・O・レビンソン賞 (Poetry's Salmon O. Levinson Prize) を受賞して注目されるようになった。

19

一九二七年三月二十日付の『ニューヨーク・タイムズ』紙は、「英語圏におけるポール・ヴァレリーの随筆」と題する書評を掲載し、カウリーの翻訳は、英語圏の読者にフランスの偉大な作家であるヴァレリーを理解する最初の機会を与えたと述べている。²⁰ こうした出版界の動きもあってか、呉宓はアメリカで

¹⁵ Souday, Paul. 1924. "Prince of the Intellect." *The New York Times*, 5th October.

¹⁶ Cowley, Malcolm. 1934. *Exile's Return*. New York: Norton.

¹⁷ Cowley, Malcolm. 1973. *A Second Flowering*. New York: Viking Adult.

¹⁸ カウリーの基本情報は、すべて下記の著作による。Cowley, Malcolm. 2014. "Editor's preface." In *The long voyage: Selected letters of Malcolm Cowley, 1815-1987*, edited by Hans Bak: xxv-xxxviii. Boston: Harvard University Press.

¹⁹ 注(18)前掲書, "Notes to Pages 137-146."

²⁰ "Paul Valery's Essay in English." *The New York Times*, 20th March, 1927.

注目されていたヴァレリーやその英訳の出版に関心を持つようになった。英訳が出版されてから一年後の一九二八年、呉宓はまず *Variety* の中で最も重要であると思われるもの、ヴァレリーの書簡“The Intellectual Crisis”及びその“Note”を翻訳し、また、“Adonis”を「詩における韻の機能について」として翻訳した²¹。

呉宓と英訳者のカウリーとの関係も特筆に値する。呉宓は、一九一八年九月にバージニア大学からハーバード大学に転学し、一九二一年夏、英文学と比較文学の学士号と修士号を取得して卒業した。一方、カウリーは、一九一五年にハーバード大学に入学し、第一次世界大戦の兵役のため一時退学したが、一九一八年に復学し、一九二〇年に卒業した。二人は母校が同じであり、在学期間まで重なっている。しかし、呉宓とカウリーが後にそれぞれの舞台上で繰り広げた文学的活動から考えると、ハーバード大学が彼らに与えた教育の差は歴然としている。

カウリーにとって、ハーバード大学は、田舎者の文学青年²²にアメリカ文化の中心地に身を置くチャンスを与えたが、カウリーの反骨精神が生まれたのもハーバード大学でだった。一九一八年、第一次世界大戦のヨーロッパ戦線から帰国したカウリーは、自らを「世界中をさまよう市民 (homeless citizens of the world²³)」と呼ぶ。ハーバード大学に戻っても、卒業のために最低限の学業を全うする以外の多くの時間をニューヨークのグリニッジ・ビレッジで過ごし、ボヘミアン的な生活を送っていた。ニューヨークにて、カウリーは『ニュー・リパブリック』以外に、『ポエトリー (Poetry)』や『ダイアル (The Dial)』などの文学雑誌にも投稿していた。前者はアメリカのイマジストの拠点の一つであり、後者はT・S・エリオットの長詩「荒地 (The Waste Land)」を最初にアメ

²¹ 「韋拉里説詩中韻律之功用」、『學衡』第六十三号、一九二八年十月。

²² “A scholarship student from Peabody High School in Pittsburgh and a country boy from Belsano, Pennsylvania.” 注(18)前掲書: Part One: Harvard, World War I, Greenwich Village, 1915–1921.

²³ Cowley, Malcolm. 1994. “Mansions in The Air: American College, 1916.” In *Exile's Return: a literary odyssey of the 1920*, edited by Donald W. Faulkner, New York: Penguin Classics. Kindle.

リカで掲載したモダニズムの文学雑誌である。カウリーは、ボストンの文学的保守主義から脱却し、現代詩の創作を目指すようになり、自分や友人たちが実験した詩の普及に意欲を燃やすようになった。イマジズム詩人エイミー・ローウェル (Amy Lowell 一八七四—一九二五) との関係も深まり、ヴァン・ウィック・ブルックス (Van Wyck Brooks 一八八六—一九六三) が新たに創刊した雑誌に参加し、最も若い世代の批評家と自称した。²⁴一九二一年六月、カウリーは、ハーバード大学やボストンを離れるのをきっかけに、新しい世界への欲求を抱きながらアメリカから飛び出してフランスに渡った。

カウリーは、自分の属する「失われた世代」が教育を受けた過程を、自分のルーツが奪われ、地域や地方の特殊性が解体されていく長い孤独な旅として描いていた。²⁵一方、呉宓のハーバード大学に対する印象は、一九二八年に書かれた詩から窺うことができる。彼はアメリカ留学を「曾て瑤池に到って宴遊に侍る (曾到瑤池侍宴遊)」²⁶と例え、アメリカ文化を「仙國は從來 勝流多し (仙國從來多勝流)」と描いた。呉宓にとって、アメリカ文化の真髄は他でもなくアーヴィング・バビットが提起したニュー・ヒューマニズムにある。バビットから示唆を得たことで、呉宓は「中国と西洋の文明を比較し、道德の原理を洞徹する」²⁷ことができた。

二人のハーバード大学に対する認識の違いには、ボストンを中心とした、伝統文化と革新勢力との度重なる戦いが潜んでいる。ヘンリー・メイの『アメリカンイノセンスの終焉』では、ニューイングランドに起源を持ち、イギリスのヴィクトリア朝 (1837—1901) の文化伝統を受け継いだアメリカの精神文化の主流が、十九世紀後半になると、アメリカ南部・中部の地方文化、ヨーロッパ

²⁴ 注(18)前掲書: Part One: Harvard, World War I, Greenwich Village, 1915—1921.

²⁵ 注(23)前掲書: Chapter I: American College, 1916.

²⁶ 「落花詩八首」其四、『學衡』第六十四期、一九二八年十一月。一九二九年六月十日に発行された『大公報・文學副刊』(第七十四号)に再掲された。後に『呉宓詩集』(中華書局、一九三五年)に収録。

²⁷ 「我至美洲，學於白璧德師。比較中西文明，悟徹道德之原理」。「落花詩八首」其四の自注。

で生まれた新しい思想の衝撃により、ボストンとニューヨーク、すなわち伝統と革新の対立を生み出したことが示されている。ハーバード大学は、ニューイングランドで最も古い教育機関の一つとして、道徳主義、進歩主義 (progressivism)、古典文学の伝統の最後の砦とみなされていた。²⁸

しかし、ハーバード大学も十九世紀後半の改革の波にのまれようとしていた。一八六九年に学長に就任したチャールズ・エリオット (Charles William Eliot 一八三四—一九二六) は、それまでのアメリカの大学には科学、現代語、歴史、政治経済などのカリキュラムがほとんどなく、専門的なスキルを養成するカレッジも少なく、先進国としてあまり意味のない古典的なカリキュラムが続いていることに不満を持ち、大学の改革に着手した。チャールズ・エリオットのもと、ハーバード大学ではそれまでの必修科目が廃止され、学部生はギリシャ語、ラテン語などの古典科目を履修する必要がなくなり、学生が将来進みたい科目を最初から履修する自由選択制に変更された。

この流れへの抵抗として、アーヴィング・バビットがその最も重要な著作の一つである『文学とアメリカの大学 (*Literature and the American College*)』を一九〇八年に出版した。この本の中で、バビットは、三十年前の大学改革が、ドイツの制度に基づいて組織されたもので、高度の専門家を養成するために作られた大学院のような実用主義の制度を学部教育に適用し、学部生から古典教育の機会を奪ったことを批判している。バビットは、ドイツの科学的精神や厳格な科学的方法 (strengwissenschaftliche Methode)、そして独創性を持った研究への熱意がアメリカの大学に受け入れられた時に、その優位性を認めないわけではなかった。「目の前のテーマを正確に把握し、研究プログラムを真摯に実行し、細部に至るまで熟知していることなどの全ての方面において、アメリカの学問の水準は、ここ数年の間に非常に高まっている」。²⁹しかし、バビットに

²⁸ May, Henry Farnham.1992. *The end of American innocence: a study of the first years of our own time, 1912-1917*, New York: Columbia University Press.

²⁹ “In all that relates to accurate grasp of the subject in hand, to strenuous application and mastery of detail, the standard of American scholarship has risen immensely during the last few years, and continue to rise.” Babbitt,

よれば、ドイツの科学的精神の恩恵を認める一方で、その危険性と欠点も認識すべきである。バビットにとって、近代科学精神に対するドイツ人の過度の信頼は、知識の機械化と細分化を招いた。知識の効率性を追求するあまり、古典教育で重要視されていた「余暇」が犠牲とされた。また、古典科目を必修から自由選択制へと移行させた改革は、学生の怠惰を甘んじて受け入れることでもあった。

よって、呉宓とカウリーの関係は、ハーバード大学における伝統文化の蓄積、エリオット学長の改革、それに対するバビットの不満という三つの力の重なりの中でしか理解することができない。古典教育から脱却し、もっぱらモダニズムを追求できたカウリーは、まさにハーバード大学の改革の子に見え、バビットと正反対の立場に立ったと言えるが、ヨーロッパに滞在した時期にはむしろ「伝統」に対する親近感を示すようになっていた。

カウリーは、自分が属する一九二〇年代のヨーロッパ文学・芸術の動向を生きている新世代の作家について、「過去の作品に対して、崇拜とまではいかなくても、より一層の敬意を示す」³⁰と評している。カウリーによれば、彼らの世代に属する作家たちは、耽美主義、自然主義、ロマン主義といった文学論争にもはや関心を示さなくなったという。イプセンに始まる「伝統に対する反発」への反発を新たにした彼らは、シェイクスピア、モリエール、ラシーヌなどの「反発された伝統」への興味を再燃させていた。

カウリーにとって、こうした「興味の再燃」は、自分たちの世代による「形式」を再発見したことに端を発している。文学はしばしば音楽に例えられ、音楽のような規則正しい構造を求めている。

フロベールやグルモンは、作品のバランスと動きについて考えることにあ

Irving. 1908. *Literature and The American College*: 151. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.

³⁰ “The writers of this newest generation show more respect, if not reverence, for the work of the past.” 注(23)前掲書: Chapter III: Form and Matter.

まりにも多くの時間を費やしたため、弟子たちはこの点をおろそかにしてしまっただけである。この傾向は、すでに若い作家に顕著で、自分の人生からとりとめのないエピソードを記録しようとはあまり考えていないようだ。……私たちより若い世代が作った文学は少なくとも優れた風景画のように完璧に構想され、おそらく音楽のような厳密な構造さえ持つようになるだろう。³¹

カウリーがヴァレリーをこよなく崇拜したのは、このためであった。カウリーは、同世代の若い作家にとって（エリオット、ジョイス、パウンド、プルー스트らと並んで）聖人である五人の文学者の記録の一つとして、ヨーロッパでのヴァレリーとの出会いや会話を書き残した。³²ヴァレリーが「形式」、つまり文学的決まりごとに固執したことは、カウリーの英訳の「序論」でも言及されている。しかし、カウリーは、規則に忠実なことから古典主義者と見られがちなヴァレリーだが、実は常に実験を繰り返していたモダニストであったことも指摘している。

彼は、詩の決まりごとを、あたかも自分が選んだゲームのルールのように守っているのである。チェスやテニスの法則を破って、自分なりの新しい法則で代用するようなことはしない。周囲は彼に、あなたはある方法で書いている、だからあなたは古典主義者だ、と言う。それは違う、彼は単なる人である。彼の詩はその人格とは無関係に存在し、必ずしも彼自身の表現ではない。彼は生涯を通じて実験をしてきた。今、彼が最近発表した古

³¹ “Flaubert and Gourmont spent too much time thinking of the balance and movement of their work for this subject to be neglected by their pupils. Already the tendency is manifesting itself strongly among the younger writers: they seem to have little desire to record inchoate episodes out of their own lives. … One can forecast safely that our younger literature will be at least as well composed as a good landscape; it may even attain to the logical organization of music.” 注(23)前掲書: Chapter III: Form and Matter.

³² 注(23)前掲書: Chapter IV: Readings from the Lives of the Saints.

典的で完璧な詩の後で、もし彼が「近代的なもの」を書けば、彼の崇拜者たちは驚くだろうが、そのような変化は決して彼の本質から外れたものではない。³³

ここでカウリーとバビット、呉宓の関係に戻ると、状況は想像以上に複雑であることがわかる。バビットの枠組みでは、古典的人文主義 (humanism) の精神を受け継いだニュー・ヒューマニズム (New Humanism) は、自然主義、人道主義 (humanitarianism)、ロマン主義とは永遠に対立するものであった。バビットの予想を超えたのは、カウリーに代表される一九二〇年代の若者が、ついにバビットのこの二項対立を超えてしまったことである。一九二三年、フランスから帰国し、ニューヨークに居を構えたカウリーは、アメリカの(新)人文主義者に奇妙な共感を覚えたという。カウリーは、(新)人文主義者が信奉する古代ギリシャの古典主義が、ニューヨーク生活のヒステリーから抜け出し、アタラクシー (ataraxy)、つまり「安らかでストイックな無関心」の状態に到達させてくれると信じていたのだ。³⁴カウリーにとって「伝統」、「古典主義」などは再利用できる対象であり、伝統とモダニティの間に永遠の対立は存在しなかった。そんな中で、カウリーがヴァレリーに興味を持った。それでは、バビットの弟子である呉宓がなぜヴァレリーに興味を持つようになったのか。続いて、呉宓のヴァレリー受容における特徴をより詳しく探っていくことにする。

三、「モダン」に直面した知識人の危機

³³ “He obeys the conventions of verse as if they were the rules of a game he chose to play. He would not violate the laws of chess or tennis and substitute new laws of his own. People tell him, you write in a certain manner; therefore you are a classicist. Not in the least; he is simply a person. His poems exist independently of this person, and are not necessarily an expression of himself. He has experimented all his life. Now, after the classical and perfect verses he has lately published, if he should write something 'modern', his admirers would be surprised; but such a change would be in no way alien to his nature.” “Introduction.” 注(13)前掲書: viii.

³⁴ 注(23)前掲書: Chapter VI: Manhattan Melody.

韋拉里初未知名，弱冠至巴黎，時為一八九二年。適當象徵派 Symbolistes 之純粹詩 La poésie pure 之運動正盛之時，韋拉里亦出其所作，為時作重，顧韋拉里乃捨是而弗為，不求世譽，退隱潛伏者二十餘年。此二十餘年中，一意博學精思，尤注重心智之問題，終乃造成一定之態度，使己之心智可以了解分析處置極複雜極繁雜極紛亂之問題而不惑不亂……其再出，遂不可當。

35

当初、ヴァレリーはまだ知られておらず、一八九二年、二十歳の時パリに came。ちょうど象徵派による純粹詩 La poésie pure 運動が全盛の頃で、ヴァレリーも詩を発表し、当時は評判になった。しかし、ヴァレリーはそのような文学活動を断念し、二十年以上にわたって世の中の名声から遠ざかっていた。この二十年ほどの間、彼は博く学び集中的な思考に励み、特に知性の問題に注意を払い、やがて、ある種の態度を身につけた。自分の知性が、極めて複雑で煩雑で紛糾した問題を理解し分析し対処して、迷いも混乱もなくできるようになった。……そして彼が文壇に再登場すると、誰も太刀打ちできなかつたのである。

ヴァレリーの吳宓訳の検討に入る前に、訳者として吳宓が語るヴァレリーの伝記的紹介を見てみよう。そこでは、一八九二年に文学の都パリに来て、象徵主義運動の影響を受けながら文学活動を始めたが、突然文壇から姿を消し、一九一七年に長編詩「若きバルク (La jeune Parque)」で再び名声を得るという一般的言説に基本的に従っている。ヴァレリーに関する多くの記述では、この長い時間の沈黙が、ヴァレリーにとって知的・文学的な大きな転機となったことが書かれている。例えば、前出の「英語圏におけるポール・ヴァレリーの随筆」(『ニューヨーク・タイムズ』)において、ヴァレリーは「名声を勝ち得て姿を消し、知的態度を変えて (in a changed intellectual attitude) 再び戻ってき

³⁵ 「韋拉里論理智之危機」「引言」、『大公報・文學副刊』第八号、一九二九年二月二十七日。

たという点では、死から蘇った人間のようなだ」、「フランス文学の複雑な (perplexed) 海に短い作品を投じた後、彼は沈黙に陥り、それから十五年間³⁶は姿を現すことはなかった (he relapsed into a silence from which he did not emerge for fifteen years)」と記述されている。³⁷

ところが、「約二十年間の沈黙」について書かれた吳宓の論述は、次の二点で注目される。一つは、文言体を用いた、ひとたび鳴けば人を驚かすという伝統的な人物伝記の展開の型である。世俗的な名声に頓着しない世捨て人としてのヴァレリーの描写は、自分より先に社会的名声を得た新文化運動派の抑圧のもと、自分が蓄積の時期にあることを自認しなければならない吳宓自身の状況の比喩であり、ヴァレリーに希望を託したのではないか、と思わせる。もう一点は、ヴァレリーが象徴主義を捨てたこと（「顧韋拉里乃捨是而弗為」）についての吳宓の記述である。一九二二年、吳宓は「詩學總論」³⁸を書いて、象徴主義的な創作の考え方に明確に反対していた。吳宓は、芸術的創造物はそれぞれのメディアの特質に従うべきであり、様々なメディアを互いに混同してはならないと考えていた。詩のメディアは文字であるから、絵画や音楽の創作に用いられている手法を詩の創作に用いてはならない。しかし、象徴派は音楽的なアプローチで詩を表現しているとして、吳宓に批判された。吳宓は、初期のヴァレリーと象徴派とのつながりに言及しなければならなかったが、約二十年間の沈黙への言及により、象徴派との明確な線引きを行おうとしている。

吳宓は、もう一つの焦点として、当時世界で擡頭していた現代思潮とヴァレリーとの関係に着目している。それは、文章の運びから観点まで、マルコム・カウリーが英訳のため書いた「序論」の一部を借りたものである。下に両者を対比して示す。

³⁶ ここで言及するヴァレリーの「沈黙」の時間は、吳宓の言う「約二十年間」とは少し異なる。筆者の計算によると、ヴァレリーは文壇から十七から二十六年間ほど姿を消していたはずである。

³⁷ 注(20)前掲記事。

³⁸ 吳宓「詩學總論」、『學衡』第九号、一九二二年九月。

故理智至應保存而澄明之心性急須擁護。即以今世之文學論，若信弗洛德之心理學說，以性慾解釋一切；若浪漫派之末流，謂詩為一種目的之迷夢；若極端之寫實派，以機械印版纖悉毫末之刻畫描摹為能；若 Scherwood Anderson 及 D. H. Lawrence 一派之小說家，專主消滅意志而聽從慾望及本能之驅遣；若行為派之心理學，以物質機械解釋人生而不容有道德意志之存在；若社會學家之藝術觀念，謂藝術乃由社會經濟之環境及勢力之造成，有此環境及勢力，不難製造出百千之莎士比亞於今日。若各種之命定論之人生觀，若斯賓格勒等之妄說，謂近世文明行將覆亡，無法挽救，只有求財縱慾而已。又若輕取東方老莊等人之學說，不求甚解，但以消極悲觀厭世無為為修養之鵠的，其結果惟造成頹廢怠惰之人物，而益增迷惘激躁沈鬱之精神痛苦。³⁹（点線は筆者による。以下同）したがって、理性をぜひ維持し、心の明晰さをしっかり守らなければならない。現代の文学について言えば、フロイトの心理学理論を信じると、性的欲望ですべてを説明する。ロマン派の末流は、詩が一種の目的だという夢想を信じている。極端なリアリズムは機械的印刷のように末梢的細部まで浮き彫りにし描写することに長けている。シャーウッド・アンダーソンやD・H・ローレンス一派の小説家たちは意思を排除し欲望と本能が駆りたてるのに任せる。行動主義の心理学は、人生を物質・機械として説明し、道徳的意志の存在を許さない。社会学者の芸術観は、芸術は社会・経済的な環境や力で作られるもので、そのような環境や力さえあれば、今日に数百人千人のシェイクスピアを作り出すことも難しくないとする。運命論的な人生観はいろいろあり、シュペングレーなどの妄論では、現代文明は滅びつつあって救いようがなく、ただ富を求め欲望をほしいままにするだけだという。また、老莊のような東洋の教義を安易に採用し、充分に理解しようとはせず、消極、悲観、無為、厭世を修養の主目的とするならば、結果として退廃的で怠惰な人格を作り、迷い、激情、沈鬱といった心の苦しみをいっそう増大させるだけであろう。

³⁹ 注(35)前掲記事。

From the two introductory letters, which are a general summary of his attitude, to the profound analysis of Leonardo da Vinci with which the volume closes, everything is directed toward a defence of the intellect, of the conscious mind. It has need of defenders in our time. Against Freudianism, for example; not in its legitimate applications, but in its literary aspects, where it results in the notion that poems are comparable in every respect with dreams. Against the super-realists. Against that school of writers led by Anderson and Lawrence which counsels drift and surrender to our instincts. Against the metaphysics of behaviourism. Against the sociological theory of art—that it is determined entirely by social and economic factors: add x to y and Shakespeare is the result. Against determinisms in general. Against Spengler's idea that, ours being a declining civilization, we have nothing left but to sail ships and make ourselves millionaires.⁴⁰彼の態度の要約である二通の導入的な手紙（「第一の手紙」「第二の手紙」）から、巻末のレオナルド・ダ・ヴィンチの深い分析に至るまで、すべては知性、意識の擁護に向けられている。我々の時代において、知性は擁護される必要がある。例えば、フロイト主義に反対。その正規の適用についてではなく、詩はあらゆる点で夢と類似しているという観念へと帰結させる文学的解釈について。超現実主義者に反対。アンダーソンやローレンスに代表される作家の一派が、本能のままに流され屈服するように勧めていることに反対する。行動主義の形而上学に反対。社会学的芸術論に反対——芸術は社会的、経済的要因によって完全に決定され、つまり x を y に加えて、シェイクスピアがその結果であるという。あらゆる決定論に反対。シュペングラーの、われわれの文明は没落しているので、あとは船に乗って大富豪になるしかない、という考え方に反対。

⁴⁰ "Introduction." 注(13)前掲書: viii.

注目すべきは、下線部の、呉宓の記述とカウリーの原文が不一致な箇所である。呉宓は、超現実主義の特徴を補ったほか、カウリーのフロイト主義に関する判断の一部をロマン主義にかぶせた。ロマン主義の末流に一貫して反対している呉宓の姿勢に照らせば、そこに個人的な考えがこっそり入れられていることがわかる。カウリーが論じた西洋思想の動向に加え、ベルクソンなどの哲学者が東洋思想における荘子一派を自分の哲学理論に転用することも、警戒すべき批判すべき点であると呉宓は指摘している。呉宓はヴァレリーを紹介すると同時に、当時の西洋の思想界における流行に対する独自の見解も明示している。

呉宓が、世界思潮に対するヴァレリーの批判に多くのスペースを割いているのは、呉宓が翻訳の対象とした一つ目のエッセイ「精神の危機 (La Crise de l'esprit) ⁴¹」と関係がある。この翻訳は、中国におけるヴァレリーの受容史上、独自の存在で、呉宓と同時代の梁宗岱によるヴァレリーの紹介にも言及されず今世紀初頭の段映虹訳『文芸雑論』(百花文芸出版社、二〇〇二年)にも収録されていない。「精神の危機」は、ヴァレリーの同時代に対する姿勢、近代世界の多様で複雑な思想潮流を背景にした精神の危機に対する応答の一つと見ることができる。呉宓はなぜこのエッセイを翻訳することにしたのか、呉宓は近代世界をどう理解していたのか。ヴァレリーの「モダン」についての論述は、呉宓の思考にどのような影響を与え、文学の分野での新しい実践につながったのだろうか。

「精神の危機」は、二通の手紙と講演を書き直した「付記」の二部から構成されている。一九一九年、ヴァレリーはロンドンの影響力のある雑誌『アテナウム (The Athenaeum)』⁴²の編集者ジョン・ミドルトン・マレー (John Middleton Murry 一八八九—一九五七) に招かれ、イギリスの大衆向けに二通の手紙を書

⁴¹ 日本語の題は恒川邦夫による。ポール・ヴァレリー著、恒川邦夫訳『精神の危機：他十五篇』、岩波書店、二〇一〇年、七頁。

⁴² T・S・エリオット、ヴァージニア・ウルフ、リットン・ストレイシー、クライヴ・ベルなど、ブルームズベリー・グループ (The Bloomsbury Group) のメンバーの作品を取り上げた文芸誌である。一九二一年まで続いた。

くことになった。同誌は一九一九年四月十一日と五月二日にこの二通の手紙を掲載した。一九二二年、ヴァレリーは一九一九年の手紙で答えていなかった疑問に答える形で、チューリッヒ大学で「付記(あるいはヨーロッパ的なるもの)」と題する講演を行った。

「精神の危機」の執筆は、一九一八年に終結したばかりの第一次世界大戦に端を発している。ヴァレリーは、このエッセイの冒頭で、近代ヨーロッパ文明が直面しているジレンマを道破した。「我々近代文明なるものは、今や、すべて滅びる運命にあることを知っている。」⁴³ヴァレリーや当時のヨーロッパの知識人が戦後においてまず直面したのは、文明の土地として自負するヨーロッパが、なぜ非人道的な戦争を始めたのかという疑問であった。勤勉、厳しい規律、堅実な学問といった偉大な美德を生み出したドイツ国民が、なぜそれらの美德を恐ろしい目的のために適用し、多くの悪を引き起こしたのだろうか。多くの人を殺し、多くの財産を破壊し、多くの都市を短時間で壊滅させるには、よほどの科学技術が必要だったのだろう。また、この戦争に我々の道徳、我々の自称する知識と道義が関与しているかどうかも疑問が生じ始める。⁴⁴ヴァレリーのエッセイでは、上記の問いが次々と投げかけられた。

ヴァレリーは最初の手紙で、禍に陥ったヨーロッパから露呈した軍事・経済危機の他に、より微妙で紛らわしい様相を呈する危機、すなわち精神の危機の本当の姿及び真因を解き明かそうと試みている。ヴァレリーは、ヨーロッパにおける精神の喪失は、一九一四年の開戦時の知的世界にまでさかのぼるべきだと主張する。当時のヨーロッパの知的世界は混沌としており、多様な観念の共存は逆に「無」に等しいものを生み出した。複数の学説が無差別になり、この無差別性が無秩序をうみ、やがてヨーロッパを取り返しのつかない状態に陥れてしまったのだ。

二通目の手紙で、ヴァレリーはこれまでヨーロッパがあらゆる分野における優位性を保ってきたのは、ヨーロッパの精神によるものであることを明らかに

⁴³ 「精神の危機」に関する日本語の訳文は、以下、恒川邦夫訳による。

⁴⁴ 注(41)前掲書：七―八頁。

しようとしている。ヴァレリーによれば、ヨーロッパの精神を最も代表的に表現していたのは、ギリシャ人が創始した幾何学である。幾何学が持っていた「論理の厳密さ、即時的な敷衍可能性、《素材》における徹底した夾雑物の排除、思いもよらない大胆な推論を可能にする無限の慎重さ」⁴⁵などは、近代科学誕生の礎となった。しかし、近代科学は、その誕生とともに、物質的な応用によって検証され、報われることによって、権力的手段、物質的支配の道具、富の刺激剤、地球の資本を搾取するための道具となった。それは、《自己目的》的な探究、芸術活動でなくなってしまった。知識の実用的な性質は、知識を商品に変え、一部の優れた愛好家によってではなく、「一般人」が欲望する対象になった。そのような商品は次第に扱いやすく、消化しやすい形で出回るようになるだろう。次第に数多くの顧客に行き渡るようになり、「貿易」品目となり、やがてどこでも模倣され、生産されるようになる。このように、機械工学や応用科学の技術水準、戦時あるいは平和時における科学的手段の有無という観点から決められていた世界の諸地域間の力の差、つまりヨーロッパの優位性の根拠となるものは、次第になくなりつつある⁴⁶、とヴァレリーは述べている。

ヴァレリーのこの二通の手紙は、イギリスの大衆にむけて書かれたものではあるが、結局、最先端の地位をヨーロッパが失いつつあることにつき、全ヨーロッパ人に警鐘を鳴らすものであった。そのため、ヴァレリーによれば、ヨーロッパ人にとって、戦後の廃墟からヨーロッパの精神を再構築し、ヨーロッパがまだ優位を保つことができるようにするには、ローマ、キリスト教、ギリシャの三位一体としてのヨーロッパの精神を取り戻せばよかったのである。

戦後のヨーロッパ文明に対する極度の不信感の中で、シュペングラーのような西洋の没落論、西洋文明の将来性を全面的に疑問視し否定した考え方が生れている。シュペングラーとは異なるのは、ヴァレリーがヨーロッパ文明の危機を明らかに認識しながらも、ヨーロッパ精神を信頼していることだ。

⁴⁵ 注(41)前掲書：二十五頁。

⁴⁶ 注(41)前掲書：二十五頁。

これら実現した夢（人類の文明）のうち、最も数が多く、最も驚くべき、最も豊かなものは、人類のごく限られた部分によって、居住可能な地表の総体から見ればごく僅かな領土で実現されたものである。ヨーロッパこそこの特権的な場所であり、ヨーロッパ人、ヨーロッパ精神こそこれらの驚異的な夢の実現の立役者なのである。⁴⁷

ヴァレリーの書くヨーロッパは、他のどの地域とも比べものにならないほど本質的な先進性を持つものである。この考え方は、一九二二年の「付記」で存分に敷衍される。ヴァレリーは、十八世紀以降のヨーロッパ中心主義的な世界の分け方を踏襲し、人類を二つのグループに分けて考えていた。「一方は地表の圧倒的に大きな部分を占めながら、その慣習、知識、実力において停滞するがごとく、進歩がとまり、あるいはほとんど知覚できない程度にしか進歩しない。」⁴⁸これはヨーロッパ以外の部分だ。「もう一方は、つねに不安にとらわれ、果てしない探求に没頭する。交換は多岐に渡って増大し、その上なく多様な問題が内部で提起され、生きる方法、成長するための方法が異常な速度で世紀から世紀へと蓄積されていった。」⁴⁹

今日では問題視されているこのようなヨーロッパ中心主義的な発言は、実は一九二〇年代に早くも疑われ始めていた。一九二〇年代初頭、欧州大戦の暴虐と文明の壊滅を目の当たりにした中国の知識人たちによって、ヨーロッパ文明に対する反省のうねりが起きていたのである。梁啓超の『欧遊心影録』の出版、科学と玄学の論争、東洋文化学派と見なされている梁漱溟・杜亜泉の相次ぐ登場などこそ、一九二〇年代の中国の知的風景を貫くものであった。中国文化の精髓は西洋文明に匹敵すると主張した「學衡派」の中心人物である呉宓は、なぜ一九二八年に「精神の危機」を翻訳し、ヴァレリーの東洋停滞論を反省抜きに受け入れたのだろうか。呉宓はこのエッセイのどこに共感したのだろうか。

⁴⁷ 注(41)前掲書：三十五－三十六頁。

⁴⁸ 注(41)前掲書：三十七頁。

⁴⁹ 注(41)前掲書：三十七－三十八頁。

まず、吳宓はヴァレリーの論述を援用することによって、当時の中国における悪弊を批判しようとする。例えば、ヴァレリーがエッセイで言及した近代科学の危険性や知識の大衆化の弊害は、吳宓がバビットから受け継いだニュー・ヒューマニズムの考えと重なり、当時の中国における科学至上主義や知識の大衆化に対する吳宓の不満を吐き出すきっかけともなった。さらに重要なことは、当時の中国の知的世界のあり方について、より権威ある解釈を西洋から得ようとしたことであり、そのため吳宓は、フランスをはじめヨーロッパ全土での評判が遠く各国まで鳴り響くヴァレリーを登場させたのである。ヴァレリーは近代ヨーロッパの知的世界を次のような特徴を持つ存在として描いている。

我がヨーロッパの精神的無秩序は何に起因するかというと、あらゆる知的精神の中に、極端に異なる思想、極端に矛盾した人生観、極端に倒錯した矛盾した学問の原理が、あたかも互いに干渉しないかのように共存しているからである。これがいわゆる、近代という時代を特徴づけるものである。

50

吳宓はその後に注釈を加える形で中国の状況を論じている。

今日中國智識界之人，其心理亦正如此。但云新旧衝突，尚系膚淺之論也。

⁵¹これ（ヨーロッパのような精神的無秩序）が、今の中国の知識人のメンタリティでもある。新思潮と旧思潮の間の衝突だと言っているけれども、浅はかな考えである。

つまり、吳宓は、中国の知的世界の混沌とした状態の原因が、いわゆる新旧思想の対立や衝突ではなく、それぞれの思想が対等かつ自由に表現されたこと

⁵⁰ 注(41)前掲書：十三、十四頁。

⁵¹ 「韋拉里論理智之危機」「第一函」、『大公報・文學副刊』第九号、一九二八年三月五日。

による思想の爆発と無秩序であることに同意していたのである。

それでは、吳宓がヴァレリーを中国に紹介したのは、功利的な目的からなのだろうか。つまり、吳宓はヴァレリーによる中国文明への貶みを意図的に無視して、紹介したい部分だけを翻訳したのだろうか。そうとばかりは言えまい。吳宓は、非西洋文明の後進性についてのヴァレリーの言及を無修正で翻訳し、ヴァレリーのエッセイをその主旨から論理、方法論、さらには構造に至るまで評価していることから、ヴァレリーのエッセイにおける、ヨーロッパは世界的にみて先進性を持つという部分を純粹に受け入れていることがわかる。

(ヴァレリーのエッセイは、) おおむね精神を重視している。あらゆる問題を熟考し洞察し、できる限り確かな知識と真の理解を求める。はっきりとすべてを見抜き、古今の既成観念や俗論にとらわれることがない。また、考えるための材料は、できる限り範囲を広げること努め、すべてを包括して遺漏がない。総合というスキルで的確な結論を導き出すのは、ほんとうに我々が手本としてよい点である。⁵²

なぜヴァレリーの論文は吳宓にとってそれほど魅力的であったのだろうか。おそらく、当時の中国の知識人の多くがそうであったように、吳宓も西洋崇拜による「自己の他者化 (self-otherization)」から抜け出すことができなかった。この理由とは別に、ヴァレリーのエッセイに現れる概念の一般化された扱いにも関係がある。

私はこうした「モダン」という観念を一般化し、ある種の存在様式の名称とすることに賛同するものである。その場合の近代は単なる同時代性の同義語ではない。歴史の中には、我々近代人が極端に調和を乱すことなく、

⁵² 「大致注重理智，無論對何問題，深思密察，務求真知灼見。通徹透關而不為古今成說俗見所囿。但其思想之材料則力求通博，包括一切而無遺漏。由綜合之工夫以得精確之結論，誠可為吾人所取法者也」。「韋拉里說詩中韻律之功用」「訳者識」、『學衡』第六十三号。

それほど違和感を持たれずに入っていけるような時代や場所が多々あるだろう。 そうしたところでは、我々はそれほど奇妙にも、目立つ存在にも思われまいだろうし、無礼でも、耳障りでも、異分子でもないだろう。我々が入っても特別騒がれることがないところとは、まさに我々の世界と云っていいところだ。トラヤヌス帝のローマとか、プトレマイオス朝のアレクサンドリアなら、他のもっと時代的には我々に近いけれども、風俗的にはある種のタイプに限定され、一民族、一文化、ただ一つの生き方に限定されたところよりも、我々を容易に受け入れるだろうことは明らかである。

53

ヴァレリーのエッセイはヨーロッパ人に向けて書かれており、この限定された読み手の存在がテキスト全体を貫いている。ヴァレリーの語る「モダン」の状態も、最初は一九一四年からのヨーロッパに限られている。しかし、ヴァレリーは、ヨーロッパがより多様な発展段階を含む世界史の中に入り込む現実と直面し、無数の他者との対峙の中で、「モダン」という概念を一般化していく。こうしてヴァレリーの定義した「モダン」は、もはやヴァレリーと同時代のヨーロッパの状態を示す一般的な言葉ではなく、抽象的で形而上学的なものとなってしまった。

ヴァレリーの抽象的な近代理解は、近代を道具的に使う脱文脈的、脱歴史的な方法を呉宓に与え、中国の知識人である呉宓に自らの文脈（国家・文化）に適用する便宜を与えている。そのため、前述のように呉宓は中国の思想のあり方をヨーロッパのそれと対照して扱うことができた。

ヴァレリーの抽象的な近代理解は、第三章で取り上げたバビットによるアーノルドの近代精神の読みと合わせて、呉宓のモダン（「現代」）という概念に対する基本的な理解を構成している。実際、呉宓が自分の時代について考察し、内省的に語る上で「モダン」という言葉がキーワードになったのは一九二八年頃

⁵³ 注(41)前掲書：十四頁。

である。それは、この時期に書かれた呉宓の詩論や詩文の多くに、モダン（「現代」）というテーマが繰り返し登場することからも明らかである。例えば、呉宓がかつて「時代の変遷に伴う苦しい精神体験」と呼んでいたものが、この時期に、「現代人の心理」という、より明確な形をとるようになった。（「現代人の心理」に関する論述の詳細は、第三章を参照。）また、「西洋現代文学」、「現代流行之新名詞」の修飾語として、モダン（「現代」）という言葉が随所に使われている。このことは、呉宓のモダン（「現代」）という言葉の理解や使い方が、すでに非常に洗練されていたことを示している。

呉宓のモダンに対する想像の一部はヴァレリーから受け継いだものであり、近代社会における理性、精神、信仰の喪失に対する不安感を共有するものであった。キュビズム、ダダイズム、表現主義などの前衛派が、近代世界の潮流に乗るだけでなく、文学、芸術、社会を変革し続けようとし、現在モダニストと呼ばれているのと異なり、呉宓はこの時代における急進派が行った変革にどう対応すればいいのかを悩み、過去への回帰を目指したのである。これは、呉宓がヴァレリーの詩の韻律に関するエッセイの翻訳で表した韻律実験への拒否感や、新詩の提唱者との意見の相違と同様である。これについては、次の節で説明する。

また、ヴァレリーは、「モダン」の取り扱い方と同様に、世間のあらゆるものから「精神」を抽出し、歴史的変化の過程に内在するあらゆる複雑な要素から分離したものとして、ヨーロッパ人の特質を定義しようとした。ヨーロッパ人とは何かということについて、ヴァレリーは、ローマ化され、キリスト教化され、知的な面でギリシャ人の規律に従ったすべての民族、すべての土地は、ヨーロッパ人と言える（Every race and every land which has been successively Romanized, Christianized, and subjected in intellectual matters to the discipline of the Greeks, is absolutely European.⁵⁴）と答えている。というのは、この三つの精神（ローマ、キリスト教、ギリシャ）は元の民族・地域から切り

⁵⁴ “Note.” 注(13)前掲書: 52.

離される可能性を持ち、他の民族・地域でも再現性を持つようになる。これは、呉宓と雑誌『學衡』が提唱するものと一致する。『學衡』の同人たちにとって、西洋文明のエッセンスは、その民族や地域の歴史的背景とは切り離して中国文明に融合させることができる。ヴァレリーのヨーロッパ精神の定義は、過去を踏まえた判断であると同時に、未来への約束でもあるだろう。ヴァレリーの考えに賛同する呉宓は中国の文明に西洋の精神の粋を接ぎ木し、並置し、融合させることで中国文明、あるいは世界文明の未来を想像しようとしたのだろう。

四、韻律の効用について

「精神の危機」が、呉宓の同時代世界全体あるいはモダンと呼ばれるものに対する理解に寄与し、近代における知識人自身の状況に対する呉宓の探求に道を開いたとすれば、本文の第一節で触れた第二の翻訳「詩における韻の機能について」は、文学に焦点を当てたもので、一九二〇年代初頭以降の中国における新旧詩の対立と密接に関連する。注目すべきは、この訳文が「精神の危機」とは異なり『學衡』にのみ掲載され、『學衡』における新詩（白話詩）への攻撃の続きと見なせることである。

この訳文は、一九二一年にデバンベス（Devambeze）出版社が出版したラ・フォンテーヌ（Jean de la Fontaine 一六二一—一六九五）の長詩「アドノニス（Adnonis）」に対するヴァレリーの序文の抄訳である。ラ・フォンテーヌは十七世紀のフランスの詩人で、寓話詩（*Fables*、一六六八年）で最も知られている。しかし、ヴァレリーは、寓話詩を無視し、この六百行に及ぶあまり知られていない長編詩「アドノニス」だけを評価した。その理由は、ラ・フォンテーヌが数々の寓話詩を作るのに時間を費やし、その嘘くさい粗野な口調（*false and rustic tone*）、下品さ（*vulgarity*）、そして情熱とはうらはらな、詩にとって致命的な、下品さにしみこんだあらゆる退屈さ（*all the boredom which clings to a smuttiness so contrary to passion and so mortal to poetry*）にヴァレリーが耐え

られなかったのである。⁵⁵そして、寓話詩とは対照的に、「アドノニス」は、「韻律の法則に従った、これほど首尾一貫した、緊密な構成の長い詩を書くために、無数の困難を克服し、無数の喜びが重なり合い、混ざり合わざるを得なくなり、最終的に、広大で変化に富んだタペストリーのように見える。詩の愛好者が、このタペストリーを光に当てて、その細工の下にあるものを探しながら、詩人の技巧を再構築することに成功したとき、次第に賞賛し始める。この隠れた労働のすべては、人々がラ・フォンテーヌについて抱いた最初の印象、すなわち寓話詩がもたらす印象を放棄させる」⁵⁶とヴァレリーは考えた。

呉宓訳は、ヴァレリーのエッセイのうち、詩の原理を扱った部分を取り上げている。基本的に原文に忠実であるが、一部削除と訳語の選択、及び訳注という形で、呉宓が翻訳を執筆している時代や文脈と結びつけ、独自の見解を展開する。

例えば、呉宓は、創作者と儂い被写体との間の葛藤についてのヴァレリーの議論を翻訳する際、訳文に自らの理解を加味するだけでなく、訳注を通じて、ヴァレリーの主張がかつて中国の文学理論において陸機が敷衍したものと似ていることを示唆している。

(英訳本) The fairest, like the others, all are shadows; and the kingdom of the ghosts, in this case, precedes the kingdom of the living. It was never a mere pastime to snatch a little grace, or clarity, or permanence from the confused flow of images, nor to change the transient into the enduring.⁵⁷ The mysterious difference which exists between even the clearest impression or invention and its finished expression…⁵⁸最も美しいものは、他のものと同じくすべて影であり、そして、幽霊の王国は、この場合、生者の王国に先行している。混沌としたイメージの流れの中から、わずかな

⁵⁵ “Adnonis.” 注(13)前掲書: 93.

⁵⁶ “Adnonis.” 注(13)前掲書: 59.

⁵⁷ “Adnonis.” 注(13)前掲書: 61.

⁵⁸ “Adnonis.” 注(13)前掲書: 62.

優美さ、明晰さ、永続性を捉え、はかないものを永続的なものに変えることは、決して単なる娯楽ではない。

どんなに鮮明な印象や発想でも、完成された表現との間に存在する不思議な違い……

（呉宓訳）最美之事物，只存在於幻境，創造云者，不外由幻即真。（如攝影然）由流動紛乱之影像中，乘機攫取其幾微之媚態之清容之定相，使固定而存立於永久，此極艱難之事，非遊戲消遣也。

吾人所見之印象雖極清切，而以文字表達出之，則迥乎不同。陸機文賦云：恒患意不稱物，文不逮意。即此理也。最も美しいものは、幻想の世界にのみ存在する。創造とは、幻想を真実にすることである。（写真と同じようなものである。）遷りゆく混沌としたイメージから瞬間をとらえ、そのかすかで、あでやかに、品のある美しさの像を切り取り、定着させ永遠に存在させることは、非常に難しい作業であり、遊びや暇潰しではない。

われわれの目に見える印象がとても明晰なものであろうとも、それを言葉で表現することは、全く違う。陸機の「文賦」の「いつもところが対象をとらえきれないことと、文章がところをとらえないことに悩んでいる」は、このことにほかならない。

呉宓は、英訳本のヴァレリーの論述にある「影（shadows）」や「幽霊の王国（kingdom of the ghosts）」を「幻想の世界（幻境）」と訳し、また幻想（「幻」）から真実（「真」）にアプローチすることが創作の道であるという見解も加えている。実際、呉宓が一九二二年に「詩學總論」を書いたときにも、詩の創作原理について「幻境説」を一度提出したことがある。呉宓によれば、詩は実在の世界（Actuality）を描写するものである。しかし、写真や複製などとは異なり、実在をまるごと再現することは不可能である。したがって、詩は実在の世界の幻影、つまり幻想の世界（Illusion）を作り出すのである。幻想の世界は実在の世界と同じではなく、実際に発生した経験を持たないが、見事に作りあげられ

ると、読者にあたかも真実の世界（Reality）にいるような感覚を与えることができる。真実の世界にある人、出来事、風景は、時間や空間の制約を受けず永遠の存在であり、したがって実在の世界よりも人生や物事に関する真理を含んでいる。三者の関係を問うならば、実在の世界を美化し、洗練させて幻想の世界が得られる。幻想の世界が完璧に作られた時、真実の世界が得られる。⁵⁹

吳宓が翻訳に際して底本に加えた変更は大きくはなく、せいぜいヴァレリーの文学思想を受け入れる際に、東西の古典文学理論を数多く取り入れた程度であった。例えば、「幻境説」は、古代ギリシャのアリストテレスの模倣（ミメシス）論にまで遡ることができる。吳宓にとって、ヴァレリーのエッセイを翻訳した最も重要な目的は、中国における自由詩の氾濫に対する不満を吐露することだった。吳宓は「編者識（訳者の言葉）」で、「今日の韻を踏まない自由詩は、規則を破り、拘束から解放されることだけを求めており、詩の正しい作り方に反している、作られたものは詩とは言えない」⁶⁰と述べている。この観察は、一九二〇年代後半の中国における新詩の創作状況の全体像に合致するものだろうか？実は、吳宓と新月派や現代派の一部の新詩人とは、詩の形式の探求と、詩には一定の韻律が必要であるという認識で一致していた。それは、旧体詩にこだわった吳宓と、新詩の作り手であり理論の探索者でもある梁宗岱が、わずか一年足らずの間隔でそれぞれヴァレリーの詩論及び創作を紹介・翻訳したことにもあらわれている。

梁宗岱の「ポール・ヴァレリー評伝」は、一九二八年六月に執筆され、一九二九年に『小説月報』に掲載された。卞之琳は、「ポール・ヴァレリー評伝」と梁宗岱が訳したヴァレリーの「水仙辞」を読んだ時の思い出として、初めて（詩の創作についての）斬新さを感じ、梁宗岱によるヴァレリーとリルケの創作論についての解釈に大いに啓発されたと語っている。⁶¹この回想から、梁宗岱の

⁵⁹ 注(38)前掲記事。

⁶⁰ 「今世之無韻自由詩，但求破壞規律，脫除束縛，直與作詩之正法背道而馳，所得者不能謂之詩也云云」。「韋拉里說詩中韻律之功用」、「編者識」。

⁶¹ 卞之琳「人世固多乖：紀念梁宗岱」、『人與詩』、安徽教育出版社、二〇〇七年。

「ポール・ヴァレリー評伝」は当時新詩人の間に反響を呼んだに違いないと思われる。

梁宗岱「ポール・ヴァレリー評伝」は、吳宓が「理智の危機について」の前に付けたヴァレリーの紹介より、情報量がずっと多い。例えば、梁宗岱は、ヴァレリーの文学的生涯における「二十年間の沈黙」以前の活動を、文学に目覚めた経緯からパリ滞在中に象徴主義の詩人マラルメと親しくなったことまで、当時のフランス文学界全体の状況を踏まえてより詳細に語っている。また、直接ヴァレリーと会う機会のなかった吳宓とは異なり、梁宗岱は自分とヴァレリーとの出会いやヴァレリーの身振りの描写まで記している。他に、ヴァレリーの詩の芸術も取り上げられている。梁宗岱によれば、ヴァレリーの詩は哲学的、形而上学的な問いをめぐるものであるが、無味乾燥な形而上詩ではなく、また詩を通して哲学的な思想を広めるものでもない。そして、ヴァレリーの詩は、読者に哲学的な思考をもたらすリズムであり、美しい絵である。その詩の読者は、想像力と感情を存分に働かせ、詩に現れている響き・頭韻・脚韻のもたらず起伏に連動する必要がある。そして詩のリズムと色彩を通して、人は「純粹な哲学的思考」に到達するのであるという。『ヴァリエテ』については、梁宗岱も言及し、「哲学と詩学に関するヴァレリーの重要な論考が十数編収められている」と言うが、梁は『ヴァリエテ』の文学的貢献を、ヴァレリーは「優れたフランス散文の歴史上、五、六本の指に入る偉大な散文作家」であり、「彼の散文スタイルは非常に厳密で、音楽的には非常に調和しており、彼に匹敵するものを見つけるには十七世紀のボシュエ (Bossuet) まで遡らなければならないと考えている」と散文芸術の達成としている。⁶²

それでは、なぜ梁宗岱はフランスでヴァレリーと親しくなり、中国に紹介し、そして中国のモダニストの間のヴァレリーの人気を高めたのだろうか。梁宗岱が、ヴァレリーについてこれほど詳細に、最高の賛辞で紹介したのは、当時の中国の新詩の状況とどう関係しているのだろうか。

⁶² 注(1)前掲記事。

おそらく、上記の質問には二つの角度から答えることができるだろう。巨視的には、世界的なモダニズムの文脈で中国のモダニズムを考察することも可能かもしれない。前述したカウリーに関する論述でも触れたように、モダニスト、つまり一九二〇年代に活躍するようになった若い世代の作家たちは、すでに先達とは異なる「形式」や「伝統」に対する考え方を持っていた。彼らはもはやロマン派のようなインスピレーションを信じず、理性と内省を重視し、芸術的創造は内容の他に形式も重要であると考えている。彼らはもはや伝統を拒否するのではなく、より寛容な態度で伝統を受け入れ、利用している。中国に焦点を絞ると、なぜ一九二〇年代半ばに穆木天と王独清が象徴主義を受け入れたのかという文脈から始めることができるかもしれない。本章の「一、中国のヴァレリー受容史における「遺珠」」で言及したように、穆木天と王独清は、散文と詩の境界が不明確だった初期の新詩の実践に対して、「純粹詩」の概念を中国に導入した。胡適に始まる白話詩運動は、韻律を廃した自由詩の時代へと新詩を導いたが、同時に新詩が詩であるかという迷いに新詩人たちを陥れることになった。そのため、新詩が発展する過程で、詩の音楽性、リズムに関する議論は尽きなかった。例えば、劉半農や陸志韋は、韻律について胡適とは異なる見解をいち早く表明している。⁶³一九二六年、穆木天と王独清による象徴主義の導入とほぼ同時に、『晨報・詩鐫』を中心とした新月派は、新詩の詩形・韻律を改革しようとする「格律詩」を作るようになった。三十年代には、韻律や詩の音楽的側面に関する議論と実践が、より大規模に行われるようになった。また、左翼団体は歌謡によって大衆をリズムによって煽動することの有効性を再認識していた。卞之琳や葉公超は、西洋詩の翻訳を通じて「音歩」という概念を導入し、現代中国語に合うリズムや韻律を作ることを試み、それを新詩の創作に用いた。一九三五年には『文芸副刊』で、梁宗岱を中心に新詩の韻律について大きな議論が展開された。⁶⁴

⁶³ 解志熙「「和而不同」：新形式詩學探源」、『文學評論』、二〇〇一年、第四期、一一五—一二五頁。

⁶⁴ 梁宗岱が編集した『大公報・文藝・詩特刊』をさす。張潔宇「一場關於新詩格律的試驗與討論——梁宗岱與『大公報・文藝・詩特刊』」（『現代中文學

梁宗岱がヴァレリーの詩を翻訳し、詩論を導入したことは、いずれも世界的なモダニズムの文学潮流の一端と見ることができ、中国の新詩における韻律性、音楽性の面での熱心な理論構築と実践の一環でもあり、一九三〇年代に彼が新詩のリズムを本格的に探求する前触れとして捉えることができるだろう。詩の創作における形式の問題と密接に関連しているのは、白話運動初期の文学革命の提唱者たちとは異なり、梁宗岱が「中国文学の伝統」、より具体的には文言というスタイル、旧体詩における典故やイメージの使用さえ、完全に拒絶する態度をとってはいないことである。梁宗岱は一九三三年のエッセイ「文壇往哪裡去（文壇はどこに向かっているのか）」⁶⁵の中で、詩を書くための言葉として「白話」だけを使うことに反対している。それは、文学的境地の複雑さと洗練度に比べて、白話があまりにも貧弱で幼稚なものだったからだ。話しことばである白話は、言葉遣いや構文の使用の上で気迷いがちで散漫になる。一方、書き言葉ならば、稀少な語彙、使用頻度の低い構文も素材として提供できる。整理され、洗練された文章が書き言葉によって作られ、より完璧になり一貫性が保証できる、と梁は言う。

つまり、吳宓がヴァレリーの論考を利用して中国の自由詩の書き方を批判しようとしたのと同時に、新詩の書き手たちもヴァレリーの「最も厳格で制限の多い古典詩のリズムにこだわり、最も純粹で古典的なフランス語を使う」⁶⁶理念に服膺し、自由詩は単に奔放な自由さだけを求めてはいけないと主張する道を歩み始めるのであった。

それでは、梁宗岱と吳宓の間に意見の相違がなくなったと言えるのだろうか。新旧詩論争はこれで終わりだろうか？

梁宗岱「ポール・ヴァレリー伝」では、「アドニス」においてヴァレリーが、韻を踏む義務、母音の繰り返しを禁じる不可解な規則など、制限的なものとみなされがちな「韻律」が、なぜ単なる損失ではなくむしろ利点となるのかを論

刊』、二〇一一年、第八期、二十七—三十七頁）を参照。

⁶⁵ 「文壇往哪裡去」、『詩與真』（商務印書館、一九三五年）に収録、『梁宗岱文集・評論卷』。

⁶⁶ 注(1)前掲記事。

じた箇所を引用している。

百個の粘土像がどんなに完璧にできても、一つの石像が心に呼び起こす偉大な印象に勝るものはない。前者は私たちよりも朽ちやすく、後者は少し耐久性がある。私たちは、その岩石がいかに彫り師に抵抗したかを想像する：固い闇から離れることをいかに渋っていたか。この口、この腕、すべてが無数の時間をかけている。どれほどの工夫、何千回も斧を振るう中で、芸術家はゆっくりと浮かび上がる未来の形を模索している。濃く重い影はきらめきつつ落ち、飛び散る火花のような粉の層と一緒に散っていく……この堅固でなよやかな精霊が、いつまでという期限なく、同じように一貫した思考から生まれ出た。⁶⁷

この箇所に関する梁宗岱の解説は、吳宓が同一箇所を用いて旧体詩の詩形や韻律などの制約を擁護しようとしたのとは異なっている。梁宗岱は、ヴァレリーが旧来の詩の規則を採用したのは無意識のうちに従ったのではなく、またそれに従わなければならないと感じたからでもなく、本当に彼自身の新しい意味と深い解釈を持っていたからだと考えている。つまり、ヴァレリーの「伝統」に対する態度、あるいは梁宗岱自身の「伝統」に対する態度は、受け継がなければならないのが伝統だと主張する一部の旧体詩人とは異なり、意味があるからこそ選択的に利用すべきだというものである。だからこそ梁宗岱は、カウリーと同じく、ヴァレリーは古典主義者ではなく、彼の「古く見えるもの」には最も革命的で実験的な「新しいもの」が含まれていると考えている。ヴァレリーや、梁宗岱などの中国の新詩人の場合、古代の詩の伝統を取り入れることは

⁶⁷ 「一百個泥像，無論塑得如何完美，總比不上一個差不多那麼美麗的石像在我們心靈裡所引起的宏偉的觀感。前者比我們還要易朽；後者却比我們耐久一點。我們想象那塊雲石怎樣地和雕刻者抵抗；怎樣地不情願脫離那固結的黑暗，這口，這手臂，都磨費了無數的時日，經過了藝術家幾許的匠心，幾千度的揮斧，向那未來的形體慢慢地叩問。濃重的影在閃爍中落下來了，隨著火花亂噴的粉層飛散了……然後才得成這堅固而柔媚的精靈，在無定的期間從同樣堅貞的思想產生出來的。」注(1)前揭記事。

よくあるのだ。

ヴァレリーも彼の師匠（マラルメ）と同じく、最も厳格で制約の多い古典詩のルールを最も遵守していた。実際、マラルメよりも保守的だと言っても間違いではない。というのは、師は古典詩の韻律を採用しながら、同時に新しい言葉を作ろうとしたのだ--その試みは部分的に失敗した。彼（ヴァレリー）は語彙さえも最も純粹で古典的なフランス語を使ったのだが、彼が一度使い、一度支配したことで新しい音と意味を持つようになる。そのため、フランスの批評家はしばしば彼を、ヴェルレーヌやランボー及び多くの自由詩の作り手と並べて「マシニズムの破壊者」と呼んできたのである。自由詩を最も強力に支持したポール・クローデル（Paul Claudel）でさえ、「古い皮袋に新しい酒を入れるだけでなく、古い韻律をそのままに新しいメロディーを作り出し、古い皮袋さえも全く新しく変える能力がある」と賞賛している。⁶⁸

実際、この点で、梁宗岱は、旧体詩人の中国固有の詩形・韻律への固執と、新詩人が一九二〇年代以降一步一步と発展させてきた詩形・韻律の探求との最も本質的な違いを区別している。旧体詩人たちと異なり、新詩人たちは、詩形・韻律の意味を認識した上で、自らに限界を設けず、他国の詩の韻律も、現代の生活に合わせて自分たちの手で作り出したリズムも、どちらも詩の韻律になりうると考えている。「新詩的分歧路口（新詩的分岐点）」で梁宗岱が言うように、「旧体詩の形式がそれ自体完璧であったことを否定はしない。形式に即し

⁶⁸ 「像他的老師一樣，哇萊荔是最遵守那最謹嚴最束縛的古典詩律的；其實就說他比馬拉美守舊，亦無不可。因為他底老師雖採取舊詩底格律，同時却要創造一種新的文字——這嘗試是遭了一部分的失敗的。他則連文字也是最純粹最古典的法文，然而一經他底使用，一經他底支配，便另有新的音和義，所以法國底批評家，往往把他和魏爾倫廉布及許多自由詩底作者并稱為「機械主義底破壞者」。就是提倡自由詩最力的高羅德爾（Paul Claudel）也贊他不特能把舊囊盛新酒，竟直把舊的格律創造新的曲調，連舊囊也刷得簇新了。」注(1)前掲記事。

て形式を語れば、リズム、韻律、詩形など、何も言うことはない。しかし、私たちが知っている他の国の詩体や、現代生活の豊かで複雑な脈動と比べると、どうしてもあまりにも単調で、変化に乏しいように思われる。私たちは、旧体詩に使われた詩語が非常に洗練され成熟していることを認める。しかし、何千年も使われ続けた結果、極限の洗練と成熟は、陳腐で空虚な形となり、新鮮さや生命力を失い、そして意味を伝える力、何より叙情性を失ってしまった。」⁶⁹

吳宓の場合、ヴァレリーを翻訳してから数年後、新詩の実践に対して異なる態度を示している。一九三二年に新月派詩人である方瑋徳と何度か書簡を交わしているうちに、新詩の創作に反対する意見は示さなくなった。吳宓は「詩の創作について——方瑋徳君への返信」⁷⁰の中で、詩の創作における素材と形式の四つの組み合わせ方と、それぞれの組み合わせ方を代表する詩人を挙げている。

- 甲 古い素材-古い形式 (例) 鄭海蔵 (鄭孝胥)
- 乙 古い素材-新しい形式 (例) 某某などの白話詩
- 丙 新しい素材-古い形式 (例) 黄公度 (黄遵憲)、吳芳吉
- 丁 新しい素材-新しい形式 (例) 徐志摩

吳宓によると、詩人は、自分の性格、才能、興味、経験に最も適した組み合わせを選ぶべきで、四者の間に優劣はないと考えている。さらに、「詩韻問題之

⁶⁹「我們并不否認舊詩的形式自身已臻於盡善盡美；就形式論形式，無論它底節奏，韻律和格式都無可問言。不過和我們所認識的別國底詩體比較，和現代生活底豐富複雜的脈搏比較，就未免顯得太單調太少變化了。我們也承認舊詩的文字是極精煉純熟的。可是經過了幾千年循循相因的使用，已經由極端的精煉和純熟流為腐濫和空洞，失掉新鮮和活力，同時也失掉達意尤其是抒情的作用了。」

「新詩的十字路口」『大公報・文藝・詩特刊』、一九三五年十一月八日。後に『詩與真二集』に収録、「新詩的紛歧路口」とする。

⁷⁰「如上所言，每一作者，應按照己之性情嗜好才學經驗等，為自己選擇最適宜之一途。（上文第三條）適於我者未必適於人，反是亦然。故在理論上，對於上列四途不必強別高下。……吾意徐志摩君既擇丁途，則丁途必最適於徐君者，吾人可以置信。」吳宓「論詩之創作——答方瑋徳君」、『大公報・文學副刊』、第二一〇号、一九三二年一月十八日。

我見（詩の韻律についての私の考え）」では、旧体詩はもちろんのこと、新詩（白話詩）も書いてよいと論じている。旧体詩の作者は、厳格に旧体詩の韻律を守らなければならないが、新詩の作者は、韻の使い方を自由に試し、その詩に合った新しい韻律を作ることができると主張する。⁷¹一九三〇年代の呉宓が、一九二八年にヴァレリーの詩論を翻訳した時よりも寛容な態度を示すのは、呉宓が新詩の創作者たちの韻律の実践と革新に北京で触れたことと関係があるのかもしれない。

結論、呉宓によるヴァレリーの中国語訳をいかに捉えるべきか

十九世紀半ばに中国と西洋の交流が活発化して以来、中国が西洋の知識を受け入れ、それを自国が利用できるように転換する際、翻訳は最も重要な役割を果たした。その過程で、中国の知識人も西洋を解釈する権力を互いに競いあうようになり、同じ対象でも翻訳や解釈は次第に多様化していった。

呉宓によるヴァレリーの中国語訳は、フランス象徴主義から直接受容した梁宗岱ら新詩人の場合とは対照的に、アメリカを経由して、曲がりくねった多文化的な道を歩んだ。呉宓がアメリカ留学期間（一九一七—一九二一）、そして帰国後もアメリカ出版界の動向に着目し続けたことが彼と一九二〇年代のアメリカ大陸及びヨーロッパ大陸の文化とを密接に接触させたのである。ヨーロッパ、アメリカ、そして中国という三つの文化が交わる時空のもとでヴァレリーを中国語に翻訳するという行為そのものが、二十世紀初頭の知識の流通は、我々が考えている以上に流動的で、方向性に富んでいたであろうことを示唆している。

カウリーから呉宓、梁宗岱のヴァレリー受容に至るまで、いずれもモダンというキーワードから切り離すことはできず、伝統と新しいものが対立と浸透の間で常に交錯する、斬新なモダン的な世界に立ち向かっている。伝統に対する様々な挑戦に直面して、呉宓の「モダン」へのアプローチも、ヴァレリーにお

⁷¹ 呉宓「詩韻問題之我見」、『大公報・文學副刊』、第二一〇号、一九三二年一月十八日。

ける詩の韻律への追求という方面を高く評価していることも、新詩人を中心とするヴァレリー受容とは異なる着眼点を持っている。この事実は、一方で「モダニティ」に内在する多様性を示している。一方、呉宓と中国の新詩人たちが、それぞれの文脈でヴァレリーを部分的に受け入れ、翻訳を通じてヴァレリーの理論を導入し、自らの主張を広げようとする狙いがあったことも明らかである。その意味で、どんな理論も、受容過程での「誤読」や「偏り」は避けられず、大いに吟味されるべきものである。理論の受容における翻訳者の「選択」と「文脈」への配慮は、「誤読」と「偏り」への注目に代わるものであるべきだ。中国の新詩人たちは、ヴァレリーが複雑な近代思想に直面した際、ヨーロッパの古典精神を取り戻していたことを見落としていた。この点でヴァレリーをしっかりと捉えていたのが呉宓であり、それこそが翻訳者としてのダイナミズムを示すものである。

終章 孤立した近代体験—二十世紀中国における吳宓

一

本論の第一章から第四章は、吳宓を散文スタイル、美術観、古典詩創作、詩論の四つの視角から論じてきた。その結論をここでもう一度振り返ってみよう。

第一章では、魯迅らが批判する『學衡』の文体問題に焦点を当てた。吳宓の「論新文化運動」の文体への考察を通じて、吳宓の文体形成において、論理が精密な欧米のエッセイが果たした役割を明らかにした。吳宓の文体は、アメリカ留学中に、ハーバード大学のアーヴィング・バビットのもとでの学問的訓練と読書体験、ひいては清朝末期から中国で起こっていた言語改革運動、特に一九一七年以降の白話文運動との対峙によって形成された。吳宓の文体への追求は、旧来の古文を巧みに書くことではなく、新しい言葉を多用して西洋の新しい学問・思想を十分に取り入れ、内容のより豊かな議論ができるような新しい文体を作ることを目的としていた。

第二章では、これまであまり語られることのなかった『學衡』の口絵に注目した。まず、口絵の設定や画像の選定における吳宓の役割を明らかにした。第二に、『學衡』の口絵欄や表紙デザインは、学術批評誌兼文芸誌としての『學衡』の荘重な性格を伝えており、『新青年』などの雑誌とは全く異なる立ち位置にあったと結論づけることが可能であろう。また、欧米の主要な文芸・政治の総合雑誌の理想像が、吳宓自身による『學衡』の位置づけに果たした役割についても、解明した。最後に、『學衡』に掲載された西洋美術の図版からは、吳宓が中国に紹介したかった西洋絵画が、構図の重要性を強調した古典の精神に基づくものであり、一九一八年の呂澂らによる「美術革命」が伝えようとしたモダニズム絵画とは大きく異なっていたことを明らかにした。

第三章では、吳宓の古典詩創作を取り上げた。一九二八年に書かれた「落花

詩八首」を通して、吳宓の古典詩が「古い詩形・韻律に新しい素材を取り入れる」という彼の主張をいかに実践した結果であるかを考察した。吳宓の「落花詩八首」は、中国古典詩の「落花」のレトリック、特に王朝交代の際に遺民が「落花」を使って婉曲に亡国の悲しみを表現した伝統を受け継ぎながら、前年一九二七年の王国維の自殺に対する感情的共鳴を表したものである。王国維の自殺に対する吳宓の解釈は、文化的、精神的な「殉教」だという陳寅恪説だけでなく、イギリスの詩人マッシュュー・アーノルドその人とその詩の「近代性(modernity)」というバビットの解釈も引き合いに出している。特に、「落花詩八首」第七首は、亡くなった女性を悼むことで時代の新しい波の衝撃に直面した知識人の苦しみを表現したアーノルドの詩「挽歌」(requiescat)と「落花」のイメージを融合させたものである。吳宓の古典詩における女性像を西洋の伝統に遡ると、西洋ロマン主義における女性崇拜と、アーノルドなどの男性文人の道徳的体現としての女性観が重なっていることがわかる。

第四章では、吳宓のヴァレリー受容を扱った。これまでの中国のヴァレリー受容史では、新詩人たちがヴァレリーをフランス象徴主義・モダニズムの系譜に位置づけていることに焦点が当てられ、ヴァレリーを中国に紹介し翻訳した最初の実践者である吳宓がほとんど見過ごされていた。吳宓のヴァレリー受容は、フランスから直接に中国へ紹介した新詩人とは異なり、一九二〇・三〇年代にアメリカで活躍した「失われた世代」の詩人・評論家であるマルカム・カウリーを経由してである。吳宓はヴァレリーの翻訳において、第一次世界大戦後のヨーロッパが直面する理性の危機と、詩における韻律の効用に着目している。吳宓のヴァレリー翻訳と新詩人たちの紹介の着眼点の違いは、二十世紀初頭の中国の西洋受容の多重な道筋と多様な色彩を表している。ヴァレリーが探った理性の危機に着目したことは、吳宓が中国の「モダニスト」とは異なるアプローチで「モダン」を受け入れたことを示しており、それはまた「近代性」の多重性を反映している。

以上の各章の内容を改めてまとめてみると、一九二〇年代における吳宓の西洋との出会いのこれらの断片は、すべて一九二〇年代アメリカの何人かの文学

者、思想家、評論家によって結び付けられることがわかるだろう。第一章では、呉宓の文体形成に演じた役割に関して、C・H・グランジェント、P・E・モア及びバビットの名前が挙げられる。第二章は、呉宓とケニヨン・コックスが書いた美術評論を軸に展開される。第三章では、バビットが強調するアーノルドの「現代性」が、呉宓のアーノルドの読み方に影響し、中国古典詩の内容を革新へと導いたことを見ることができる。第四章の呉宓とヴァレリーをつなぐ物語は、マルカム・カウリーから語り始めることができる。一九二〇年代後半の呉宓の西洋思想・文学の翻訳は、バビットをはじめとするニュー・ヒューマニズムやギリシャ哲学・芸術・文学をはじめとする西洋文明の精華の紹介に止まらず、同時代のヨーロッパの思想家や文学者がつぎつぎと登場し、大きなブレークスルーが起きたように思われるかもしれない。しかし、実際には、呉宓が一九一八年から一九二一年にかけてバビットの下で受けたニュー・ヒューマニズムの教えは、少なくとも一九三〇年代前半まで、呉宓が西洋をどう捉えるかに大きな影響を与え続けていた。その意味で、呉宓の知的脈絡を構成するニュー・ヒューマニズムの要素による抑圧は、一九二〇年代から一九三〇年代にわたって、彼の思想を発展させなかったと言える。呉宓の各分野における言説は、秩序ある前近代世界への郷愁と、自分が生きている近代世界への不満というテーマを繰り返しながら展開されている。呉宓の西洋との出会いを語る上で意識しなければならないのは、このアメリカのニュー・ヒューマニズムのフィルターである。しかしその一方で、呉宓は当時の中国における西洋の言説に異質な色彩をももたらした。呉宓が描いた「西洋」には、無韻の自由詩からモダニズム絵画まで、新しいものを熱狂的に追い求める当時の西洋の社会風潮に向けて、批判的な姿を示した知識人、時代の新しい流れを前にして途方に暮れる知識人、詩は形式・韻律を重視すべきだと主張する最も高名な詩人がいる。そこで、呉宓が描いたオルタナティブな「西洋」は、当時の中国における新文化運動の主張者と左翼理論家が構築した民主、科学、効率、進歩を求める西洋のイメージにはっきりと対抗するものであった。

二

呉宓を論じる上で、特に第三章と第四章では、「近代性」というキーワードが無視できない。これまで研究者は、いわゆる「近代性/modernity」、あるいは「近代的な経験」を様々な視点から捉えようとしてきた。例えば、時間感覚の変化¹。紀年法や暦法の変更、より精密な時計の導入など、近代的な時間のシステムは、一方で個人を国家の管理下に置き、他方で、「時は金なり」という考え方や「効率性」などの言葉の登場により、誰もが時間の経過を肌で感じることができるようになり、より個人的で精密な時間の体験ができるようになった。欧米社会に関する多くの研究によれば、時間の近代的経験は、十九世紀末から第一次世界大戦前の二十～三十年の間に最も顕著に表われる。「世紀末 (fin de siècle)」という言葉は、その時代に多くの知識人や文人が経験した特殊な時間感覚を表す言葉として使われている。スティーブン・カーン (Stephen Kern) によれば、「一八八〇年頃から第一次世界大戦の勃発まで、技術と文化における一連の大きな変化は、時間と空間についての考え方や経験について、独特の新しい様式を生み出した」、人々の「現在という感覚 (the sense of the present) は特に新しいもので、過去把持 (retention) と未来予持 (protention) を際立たせる時間的なレベルだけでなく、最も重要なことは、空間的なレベルでも拡張され、それによって同時性 (simultaneity) という普遍的な共有体験が生み出される」²という。この同時性という普遍的な共有体験は、電話や無線電信、交通手

¹ Hunt, Lynn. 2008. *Measuring Time, Making History*. Budapest: Central European University Press. Ogle, Vanessa. 2015. *The Global Transformation of Time: 1870-1950*. Cambridge: Harvard University Press. Kwong, Luke S. K. 2001. "The Rise of the Linear Perspective on History and Time in Late Qing China c. 1860-1911." *Past & Present*, No. 173 (November): 157-190. 湛曉白『時間的社會文化史——近代中國時間制度與觀念變遷研究』、社會科學文獻出版社、二〇一三年。

² "From around 1880 to the outbreak of World War I a series of sweeping changes in technology and culture created distinctive new modes of thinking about and experiencing time and space." "The sense of the present was the most distinctively new, thickened temporally with retentions and protentions

段などの技術の発達、国境を越えた人間活動の劇的な増加によって達成された。

産業革命や交通・通信手段の発達も、人間を前近代的な社会の小さな集団生活から脱出させ、近代国家による直接的な支配の段階に追い込み、原子化された個人へと変貌させた。そのため、近代的な経験には、「近代」以前の非常に安定した秩序（男尊女卑、長幼の序、君臣関係、善悪の別など）から抜け出すことの不安や、効率を重視する近代社会に閉じ込められた倦怠感などが含まれる。その過程で、自己や恋愛・婚姻・家族・仕事といった日常生活の肯定など、近代人ならではの主体性が生まれた³。

十九世紀最後の十年に生まれた呉宓は、その文化・文学活動において、上記のような近代的な共通経験について書き続けている。例えば、呉宓は「現在」、「同時代」に対して非常に敏感だった。『空軒詩話』の巻末で、呉宓は同時代の詩人に注目した理由を次のように述べている。

同時代の詩人の新作は何よりも重要である。読者、また詩を学ぶ人から見れば、同時代の詩人たちは私と同じ規範を奉じて、同じ影響を受けている。彼らの蓄えた経験、目にした物事も私と同じである。彼らが詩を書くことは私が詩を書くことと同様だ。⁴

同時代の詩人が重視されたのは、時代の分断を感じていた当時の多くの人々が経験した思想の危機と結びついているようである。近代以前の中国では、時間は連続的で循環的なものと考えられていったが、近代はそれまでとは異なる

of past and future and, most important, expanded spatially to create the vast, shared experience of simultaneity.” Kern, Stephen.1983. *The Culture of Time and Space, 1880-1918*: 1 and 314. Cambridge: Harvard University Press.

³ Taylor, Charles.1992. *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Harvard University Press.

⁴ 「然近今詩人之新作，乃最關重要。蓋由讀詩者及學作詩者之觀點論，近今之詩人，其所奉之規範，所受之影響，與我同。其所具之經驗，所見之事物，亦與我同。彼之作詩，正如我之作詩。」『空軒詩話・四十九』、『吳宓詩集』、中華書局、一九三五年、一九六頁。

時間の区切りを感じさせ、過去ではなく現在に焦点を当てた。前時代とは違うという意識は、呉宓の詩作の哲学にも及んだ。詩の中にも新しい「区切り」を作ることを自分の世代に求めた。

呉宓の同時性の体験は、アメリカへの留学によって得たものが大きい。アメリカ人学生の耽溺的で放恣な風俗道徳や自由恋愛主義など、異文化生活によるカルチャーショックは、呉宓の不安感や孤独感を生み、その孤独感は、自分と同じ近代体験を持つ英米の作家を読むことでさらに深まった。だからこそ、呉宓はアーノルドをこれほどまでに称賛している。

抜きんできた視点を持っている人は、しばしば孤独に悩まされる。これは肉体の孤立ではなく、精神的な孤立であり、逃げ場のない状況である。十九世紀の詩文には、いわゆる精神的孤立 (Spiritual isolation) の境地が多く見られ、なかでもマシュー・アーノルドの場合は顕著である。⁵

夕方、私は舷側に立ってマシュー・アーノルドの詩を口ずさんだ。「自分自身に疲れ、自分がどうあるべきかを問い続けることにも疲れる。私はこの船の船首に立ち、それは星が輝く海へと私を運ぶ。」……頑張ってきたな、と感じずにはいられない。十年間、一日も休めなかった。民国六年、私は海を渡ってアメリカに向かい、その時も船で仕事に追われ、ずっと忙しかった。……今回の船旅では、まずは周詒春のために新聞や資料を翻訳し編集し、続いて邱氏に弁駁するエッセイを書き、極めて大変だった。ああ、中国に帰ってからも、一時も休まず、一日中働き続けるつもりである。私が全力で自分の仕事をすれば、地獄の中を彷徨ったとしても、心に安らぎを見出すことができるかもしれない。⁶

⁵ 「高明之人，每患孤獨。此非謂形體之隔閡，乃精神之離異，殆情勢之不可逃者。十九世紀之詩與文，每見此種孤獨之境，所謂 Spiritual isolation，而以 Matthew Arnold 為最著。」『呉宓日記』第二冊、「一九一九年八月二十四日」、五十七頁。

⁶ 「傍晚，立舟側，朗吟 Matthew Arnold 之詩句。Weary of myself, and of

呉宓は、近代的な経験として、原子化された個人の孤独を書いたり、仕事に追われながら、時間に追われる自分を止められないジレンマを書いたりしていた。そして、呉宓が生前に出版した唯一の作品集『呉宓詩集』は、近代人が自己に目を向け、自己を発見し、自己について書くことを存分に表現したものである。錢鍾書の言葉を借りれば、呉宓は指紋以外の自分自身のすべてを提供している。

呉宓は、序文、付録、脚注、そして詩そのものに、彼自身と彼の作品を賢明に評価するために必要なものをすべて用意している。……彼は恥ずかしくなるほど自分のことを大量に書いている。そしてこの詩集は、最も詮索好きな警部の好奇心さえ満足させるような、彼自身に関する調査書類と見なすことができるかもしれない。写真、略歴、記録的価値のあるものはすべてそこにある—おそらく指紋のいくつかを除いては。⁷

呉宓が残した九〇〇首余りの詩や詞（一九三五年以前）のほとんども、自己

asking What I might to be, On this vessel's prow I stand, Which carries me forth upon the star-lit sea.……不禁有感於吾之勞生草草矣。十年以來，未得一日休息。民國六年，渡海赴美，海舟中亦有職役，一體忙碌。……此次海舟中，始則為周詒春先生譯編報章文件，繼則復作與邱君答辯之文，尤繁苦。嗚呼，吾此次回國以後，當一刻不息，終日勤作。盡吾力，行吾事，則浮游地獄之中，或尚可得內心之安寧耳。」注(5)前掲書、“一九二一年八月三日”、二二五頁。

⁷ “Mr. Wu Mi has supplied everything necessary for an intelligent appreciation of himself and his work in introductory matters, appendices, footnotes and the very poems themselves, but the press notices are neither intelligent nor appreciative. He has been copiously and embarrassingly autobiographic, and the whole book might pass for a dossier about himself which would satisfy the curiosity of the most inquisitive police inspector. Photos, itineraries, and all things of documentary value are there—except, perhaps, a few fingerprints.” Ch'ien, Chung-shu. 1937. “Correspondence: To the Editor-in-Chief of T'ien Hsia”. In *T'ien Hsia Monthly* (『天下月刊』), (April): 424-427、後に『錢鍾書英文文集』に収録、外国語教育と研究出版社、二〇〇五年、六十六頁。

の志向、挫折、病気、恋愛の逸話などを繰り返し書いたものである。これらの作品における「自己」は、古典詩作品における前近代社会の詩人たちの叙情の伝統とどう違うのか、吳宓が近代社会に生きている「主体性」をどう表現したのかは、今後の課題である。これまでの研究では、少なくとも錢鍾書は、吳宓が書いた恋愛詩が古代の艶情詩とは全く異なるものになっていることを見抜いている。間違いないのは、吳宓の「ナルシシズム」、内面的省察が、一九三〇年代の中国のモダニスト詩人たち⁸に劣らないということである。

三

ところが、吳宓の近代的な経験の執筆は、二十世紀中国の近代化探求に関する歴史叙述からは認められていない。一九二〇年代の新文化運動者も、一九三〇年代の「現代派」の詩人や「新感覚派」の小説家も、吳宓と一線を画した。序章（三）の1で述べたように、一九九〇年代以降の研究でも、吳宓と「近代性」の関係は、吳宓による「近代性」への反発と挑戦が起きたものとして提示される。あるいは、吳宓は新文化運動をはじめとする中国の近代化への探求とは全く異なる、もう一つの近代化への道を歩んだとして提示された。どちらの説も、近代性と反近代性を完全に対立する二つの流れとして捉えているかのようである。それでは、近代世界の入り組んだ混沌とした実態にそぐわないだろう。吳宓研究においても、吳宓と近代性との切り離せない関係はいまだに隠蔽され、新文化運動をはじめとする中国の近代化への探求と吳宓との対立だけが浮き彫りにされている。

これまで、吳宓と「近代性」の不可分な関係に言及したのは錢鍾書だけで、その他の吳宓研究はこの点に触れない。しかし、本章（二）で述べたとおり、吳宓は世紀末に現れた感覚の鋭い人々と同じように近代的な経験を共有していた。そして、吳宓と中国における「現代派」の詩人との間に関係がないという

⁸ 吳曉東『臨水的納蕤思：中國現代派詩歌的藝術母題』、北京大學出版社、二〇一五年。

のも錯覚であることが、本論の第三章と第四章、特に第四章の議論から明らかになる。「現代派」として知られる曹葆華がヴァレリーを含むモダニズム詩人の詩論を翻訳したのは、清華大学時代の師である呉宓から影響を受けたためであり⁹、まともな対話・交流がなかった呉宓と梁宗岱の間にも、両者の橋渡し役としてのヴァレリーの存在があったのだ。しかし、これまでの呉宓のヴァレリー翻訳に関する研究では、彼の翻訳行為を一種の誤読と解釈してきた。

二十世紀の近代性は、予想する以上に複雑な様相を呈するのが常である。ここで、呉宓が共鳴したもう一人の西洋の思想家を例に挙げたい。

一九二八年、呉宓は「路易斯論治術」「路易斯論西人与時間之觀念」二篇の記事¹⁰を書いて、『大公報・文学副刊』に掲載し、「路易斯」という西洋人の著作を紹介している。この「路易斯」とは誰なのか。路易斯、すなわちウィンダム・ルイス (Wyndham Lewis、一八八二—一九五七) は、十九世紀と二十世紀の変わり目に活躍したイギリスの作家、画家、批評家である。短命に終わったイギリスの前衛芸術運動ボーティシズム (Vorticism) の主唱者であり、『ブラスト』 (Blast) などの芸術雑誌を発行し、最も重要なモダニズム文学の一つとされている小説『タール』 (Tarr) (一九一八年) を書いた人物である。『ブラスト』の創刊号の冒頭で、ルイスは「私たちは自分たち以外の完璧さを信じていない」「コミュニティの金持ちに教育の皮膚を脱がせ、礼儀正しさ、標準化、学問的な、つまり文明的なビジョンを破壊すること、それが私たちに課せられた課題である」¹¹など、既存の秩序と芸術への挑戦を示す雑誌同人の趣旨を表した。彼は、T・S・エリオット (T. S. Eliot)、エズラ・パウンド (Ezra Pound)、ジェ

⁹ 秦雅萌「曹葆華與“現代詩論”」、『文學與文化』、二〇二二年第一期。

¹⁰ 「路易斯論治術」、『大公報・文学副刊』三十一号、一九二八年八月六日。

「路易斯論西人與時間之觀念」、『大公報・文学副刊』三十二号、一九二八年八月十三日。後に『學衡』第七十四号に転載。

¹¹ “We believe in no perfectibility except our own” “To make the rich of the community shed their education skin, to destroy politeness, standardization and academic, that is civilized, vision, is the task we have set ourselves.” Lewis, Wyndham. 1914. “Long live the Vortex!” *Blast*. From Eds. Michel, Walter and C. J. Fox. 1969. *Wyndham Lewis on Art: Collected Writings 1913–1956*. London: Thames and Hudson.

イムズ・ジョイス (James Joyce) とともに、「一九一四年の男たち (Men of 1914)」と呼ばれる作家のグループに属していた。¹²

このルイスの小伝を読む限り、ラディカルな芸術的・文学的実験を行ったと見られるこのアバンギャルドは、T・S・エリオットやエズラ・パウンドらと同様に、中国の「現代派」の間で人気を集めていてもおかしくない。それなのに、なぜ「現代派」の間では積極的な反応を引き起こさず¹³、しかも呉宓に気に入られたのだろうか。

ウィンダム・ルイスの生涯をより詳しく見てみると、アバンギャルドの旗手であった彼の知的生活は、一九二〇年代後半に大きな変貌を遂げ始めたことがわかる。一九二二年から「世界の人間 (The Man of the World)」という巨大な構想の執筆に取りかかったが、どの出版社も出版してくれないので、何回かに分けて出版した。一つは一九二六年に出版された『統治される技術 *The Art of Being Ruled*』であり、もう一つは一九二七年に出版された『時間と西洋人 *Time and Western Man*』である。¹⁴この二つの著書を出版してから、ルイスはかつて

¹² Edwards, Paul. "Re-introducing Wyndham Lewis's "Time and Western Man"." Talk given at Osaka University, 21 October, 2013.

¹³ ルイスが初めて中国に登場したのは一九二二年の『時報圖畫週刊』である。『時報圖畫週刊』は、『時報』の編集者だった戈公振が一九二〇年に創刊した写真副刊であり、中国初の写真を中心とした画報であった。ウィンダム・ルイスが描いたエズラ・パウンドの肖像画が「新名画」という欄目に掲載された。（「新名畫 Wyndham Lewis 之作品」『時報圖畫週刊』、一九二二年十二月四日、第一二六号）同時期の「新名畫」には、ルシアン・ピサロ (Lucien Pissarro)、リーン・マルシャン (Lean Marchand)、S・デカルロ・ウースカ (S De Karlo Wska)、J・ゼーベルガー (J. Seeberger)、ツヴィラー (Zwiller) などの作品も見られた。『時報圖畫週刊』は、ルイスの画風を未来派に近いと評した。当時、ヨーロッパでは、未来派はボーティシズムよりもはるかに有名だった。呉宓のルイスの翻訳とほぼ同時期の1928年に、ウィンダム・ルイスの作品が『北京晚報』の副刊である『霞光畫報』に二度にわたって掲載された。編集者の薩空了は、ルイスの絵画が幾何学に起源を持つことを紹介し、「歴史上のある絵画の流派の始まりは、常に世俗による攻撃にさらされる」とその先駆性をまとめている。それ以外に、ルイスは中国での反応を引き起こすことはなかった。（薩空了「藝術閑話」『北晚副刊霞光畫報』、一九二八年第一卷、第二十四期）

¹⁴ 注(11)前掲論文。

携わったモダニズム芸術と、当時も続いていたモダニズムの流れを前にして、批判的な立場をとるようになった。呉宓の紹介は、まさにこの時期のルイスに焦点をあてている。

呉宓によれば、ルイスの著書『統治される技術』は、十八世紀以来、革命を基本としてきた政治理念に対する批判である。ルイスの著作では、人類全体を考えるいわゆる民主主義は、ヒューマニズム、博愛、平等を標榜しているが、いわゆる人類全体というのは、実は空虚で漠然としたものである。ルイスは、革命的精神と全人類崇拜の心理が、結局は人種間の争い、民族間の争い、階級間の争い、女性運動のような男女間の争い、ポピュリズム（反知識人エリートの運動）など、社会の混乱を生み出すと主張する。ルイスは、過去の権威主義を復活させ、その国で最も知的な人物を統治者にすることが、最良の統治方法だと考えたのだ。そして、『時間と西洋人』の中で、呉宓によれば、ルイスは主流の西洋哲学と文化の諸側面が、時間という観念に支配されていたと論じている。ルイスは、現代の精神とは、実は時間という観念にほかならない、と主張する。これはおそらく、近代的な時間体験の最も早い段階での解釈であろう。そして、この時間至上の哲学の問題点を、「変化を哲学とし、革命を政治とし、進化論や相対性理論を科学とし、目新しいものの創造や子供の模倣を文学とし、未来派などを芸術とし、改革や進歩を信仰としている」¹⁵などと考え、ルイスは、その上で、野蛮で粗野なジャズ、口語自由詩、文学作品への方言と俗語の導入、ジョイスの『ユリシーズ』、プルーストの『失われた時を求めて』などを批判している。

ルイスの変貌は、当然ながら長い思想的な系譜に影響された結果である。たとえばそのロマン主義への反発の系譜は、ニーチェ、ピエール・ラッセル、シャルル・モーラス、T・E・ヒュームといったヨーロッパの哲学者・文学者、さらにはバビットの『ルソーとロマン主義』などに研究者は辿り着くことが分か

¹⁵「以變遷為哲學（尚），以革命為政治，以進化論及相對論為科學，以創造新奇及摹倣兒童為文學，以未來派等為藝術，以改革進歩為信仰……」「路易斯論西人與時間之觀念」

っている¹⁶。ここでは、具体的な分析は省く。

ルイスの思想的振幅に見られるの著しいコントラストは、二十世紀における近代性の複雑さと流動性のメタファーと言えるかもしれない。ロマン主義的な始まりから、過激な反ブルジョア的態度に傾いたモダニストたちは、自らを解放し、さまざまな極端な手段ですべてを破壊した後、一種の古典的な秩序への畏敬に回帰したかもしれない。ただし、その回帰は決して真の復古とは言えなかった。このことは、T・S・エリオットやヴァレリーにも反映されている。

四

呉宓が描いた近代的な体験と、同じ時空にあった一九二〇年代から一九三〇年代の中国の他の思潮の流派の近代的な体験とは、どのような関係にあるのだろうか。他の流派としては、少なくとも、一九二〇年代に活躍したリアリズム、一九三〇年代以降の目もくらむばかりの新感覚派小説、隠喩的な象徴詩、左翼文学などが挙げられる。

これは、文学革命における「白話」という形式の採用は意味があったのだろうか、という問いに直面させることになる。五四白話文学は、かつて中国における近代的な経験を生み出す源泉とされたが、本論における呉宓の探究も、先行研究者が行なった清末小説・詩文の探究¹⁷も、近代的な経験は決して五四時

¹⁶ “For Lewis, and for those who influenced his campaign against Romantic decadence (Nietzsche, Lasserre, Maurras, and Hulme), ‘Romanticism’ was a catch-all for all kinds of unpleasantness. In 1927, he defined ‘the “romantic” [as] the opposite of the real’, but this meant that ‘Romanticism’ could stand for virtually anything that Lewis regarded as fanciful or untrue.” “Irving Babbitt had presented a slightly more circumscribed account of Romanticism in 1919, defining it as an ‘emotional naturalism’, and Lewis also castigated Romanticism as form of ‘nature-sentiment’.” Dwan, David. 2015. “The Problem of Romanticism in Wyndham Lewis.” *Essays in Criticism*, Volume 65, Issue 2 (April): 163–186.

¹⁷ Wang, David Der-wei. 1997. *Fin-de-siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911*. Redwood City: Stanford University Press. 林宗正「王闔運的詩歌與文學現代性」、『從傳統到現代的中國詩學』、上海古籍出

代以降にしか得られなかったのではなく、清末以来の小説・詩文の中にすでに豊かに存在していたことを示唆している。

呉宓がその散文作品の執筆、美術観の伝達、古典詩の創作、詩論の翻訳において具現化しているのは、古い形式を近代的な体験の乗り物とすることへの執着である。本論の第一章から第四章で示したように、呉宓が生み出した成果は、一九二〇年代のアメリカ及び中国で上演した文化衝突を乗せた文言体の論説文及び、国家・言語の境界を越えた近代人の体験に富んだ七言律詩などである。その際、呉宓独自のハイブリッドな美学的風格が形成された。

そこで第二の疑問が生じる。このような古い形式と新しい経験の結実は、美学的風格として、一九二〇年代から一九三〇年代の中国において、どのような運命をたどったのだろうか。呉宓はその時代で成功したのか？答えは自明だろう。一九三三年、呉宓が主催していた『大公報文学副刊』は、沈從文らの『大公報文芸副刊』に取って代わられた。この交替は、一九三〇年代の中国で「京派」と呼ばれる美学的風格が確立し、人気を博したことと、呉宓の「失敗」の象徴である。

「京派」の美学は、呉宓が伝統や古典の利用を排斥せず、五四世代の全般的破壊の主張には否定的であったという態度と、思想を共有しているように見えるかもしれない。しかし、卞之琳の詩に見える音楽性・古典詩のイメージ¹⁸や廢名の小説に見える李商隱の詩¹⁹などの例をみれば、「京派」の美学は、やはり新しい形式、例えば自由白話詩と白話小説を基礎としていて、そこに古典や伝統の要素を取り入れたものであることがわかる。

実際には、欧米諸国一国内の言語的変遷と比較してみると、中国ほど白話と文言の間に大きな断絶が生じていないことがわかる。しかし、白話文運動を最

版社、二〇一七年。

¹⁸ 冷霜「重識卞之琳的“化古”觀念」、『江漢大學學報（人文科學版）』、二〇〇七年十二月。江弱水『卞之琳詩藝研究』、安徽教育出版社、二〇〇〇年。

¹⁹ 「『橋』の表現手法は、李義山の詩の影響を受けているように見える。（《橋》的文学技巧似得力于李義山詩。）」朱光潛（孟實）「橋」、『文學雜誌』第一卷第三期、一九三七年七月一日。張麗華「廢名小説的“文字禪”《橋》與《莫須有先生傳》語言研究」、『中國現代文學研究叢刊』、二〇〇四年七月。

初に宣言した胡適は、ラテン語の束縛から脱却し、近代言語を書記言語体系として確立した欧米諸国の歴史を参照していた。そのため、口語に完全に基づく文章語の確立というはるかにラディカルな目標を想定していた。その意味で、古い形式の完全な継承には失敗し、新しい形式の徹底的な創出にも失敗したのではないだろうか。

そうした失敗を補完するひとつの新しい要素として、一九二〇、三〇年代の呉宓は、文学革命の主流から無視されながら、近代中国のある種の伏流となって存在していた。西洋モダニズムにおける伝統の再評価などを、翻訳や教育を通じて中国に伝えるという呉宓の実践は、実は「京派」の美学を生み出すのに一役買っていたのだ。

本論の目的は、一九二〇年代から一九三〇年代にかけての呉宓の文化・文学活動の事実と、その背後にある人間としてのあり方を提示することである。そこには、transcultural studiesの視点を取り入れるべきことを、最後に強調しておきたい。呉宓は、中国における「近代国家」と「ナショナリズム」の観念が徐々に構築されつつある時期に育った。呉宓の「国粹」の探求や、中国と西洋の文化のエッセンスを区別することは、文化的アイデンティティーの追求を通して、国民国家共同体の想像力を形成しようとする試みとみなすことができるだろう。しかし、近代国民国家の成立は、それ以前に「中原」「中華」「中国」と呼ばれた土地で起こった異文化のもつれ、衝突、融合を消し去ることはできず、また、国民国家の成立以降も他の国や地域との密接な交流が妨げられることはなかった。一九二〇年代から一九三〇年代にかけての呉宓の文化・文学活動からは、彼の知的系譜における一九二〇年代アメリカの文化の重要性が見て取れる。そして、呉宓の人間としてのあり方は、国境を超えた留学、旅行、生活を通して、複数の地域の人々、飲食、風景とつながっていた。

しかし一方で、呉宓が直面した中国のローカルな文脈も理解しなければならない。中国は十九世紀以降、国家の存亡に関わる危機を幾度も迎えていた。二〇世紀のナショナリズムとコスモポリタニズムの二重の変奏の中で、呉宓とそ

のアメリカの源流思想との関係は、主体性を失った一方的な受容ではなかった。アメリカ由来の思想を選択的に翻訳し、訳注を加え、強調することで、呉宓の手入れが最終的に彼の思想的系譜の形成に積極的な役割を果たした。呉宓が生み出した成果は、文化的雑種性（cultural hybridity）を特徴としている。しかし、国家の危機を理由に国粹を守ろうとする呉宓の論理は、同じく国家の危機を理由に徹底的な革新によって中国を変革しようとする論理ほどに、当時は広く受け入れられてはいなかった。呉宓が生み出した美学的風格も、白話小説や自由詩のように主流になるには至らなかった。

序章で提示したように、呉宓はスーツと長衫の両方を着用し、そしてスーツも長衫も長い歴史の中で、異なる地域や民族の服飾要素を取り入れながら進化してきたものだ。呉宓自身が中国ナショナリズムを強調したために、その異文化性が見過ごされてしまったかもしれないが、本論を通して、呉宓が近代西洋と出会ったいくつかの重要な瞬間の詳細、この出会いから生まれたハイブリッドの果実、及び中国におけるそうした果実の運命を明らかにできていればさいわいである。

參考文獻

中國語（以下は拼音順）

白卓讓「論天津新記『大公報』副刊（一九二六—一九三七）的文學譯介」、天津師範大學碩士學位論文、二〇一三年。

北塔『情癡詩僧吳宓傳』、團結出版社、二〇〇〇年。

卞之琳「人世固多乖：紀念梁宗岱」、『人與詩』、安徽教育出版社、二〇〇七年。

蔡師聖「對於早期創造社文學主張的幾點理解」、廈門大學學報（哲學社會科學版）一九六四年四月。

蔡元培「以美育代宗教說」、『新青年』、一九一七年第三卷第六期。

曹聚仁「聽濤室隨筆之二：吳宓及其詩」、『萬象』一九六四年第三期。

陳寶琛著、劉永翔、許全勝校點『滄趣樓詩文集』、上海古籍出版社、二〇一三年。

陳建中「關於吳宓的“三境”說」、『文學評論』、一九九五年九月。

陳達穎「『留美學生季報』與五四文學革命」、福建師範大學修士論文、二〇〇九年。

陳方競「譚詩的中國象徵詩理論建構——留日創造社作家穆木天論稿」、『華文文學』、二〇〇六年第二期。

陳平原「從左圖右史到圖文互動：圖文書的崛起及其前景」、『學術界』、二〇〇四年第三期。

『左圖右史與西學東漸：晚清畫報研究』、生活·讀書·新知三聯書店、二〇一八年。

陳平原、王風編『追憶王國維』、生活·讀書·新知三聯書店、二〇〇九年。

陳希「被遮蔽的另面景觀——論學衡派與西方現代詩歌」、『中山大學學報（社會科學版）』、二〇〇三年第四期。

「一九二五年之前中國新詩對象徵主義的接受」、『中山大學學報（社會科學版）』、二〇〇六年第六期。

- 陳艷萍「『留美學生季報』与「五四」新文學」、南京大學修士論文、二〇一二年。
- 陳以愛「五四運動初期江蘇省教育會的南北策略」、《國史館館刊》、二〇一五年第三期。
- 「五四時期東南集團“商戰”輿論和抵制運動」、《中山大學學報》、二〇一九年第五期。
- 《動員的力量：上海學潮的起源》、民國歷史文化學社、二〇二一年。
- 陳寅恪「王觀堂先生挽詞並序」、《國學月報》一九二七年第二卷第八·九·十号。
- 《陳寅恪集·詩集》、三聯書店、二〇〇九年。
- 段懷清《白璧德与中國文化》、首都師範大學出版社、二〇〇六年。
- 費覺天「請問“學衡”記者」、《晨報副刊》、一九二二年三月三十日。
- 傅宏星《吳宓評傳》、華中師範大學出版社、二〇〇八年。
- 高波「新舊之爭與新文化運動的正統問題——以張東蓀與傅斯年等人的論爭為中心」、《天津社會科學》、二〇一四年第四期。
- 高恒文「論吳宓的詩」、《天津師範大學學報（社會科學版）》、二〇〇二年。
- 高嘉謙《遺民、疆界與現代性：漢詩的南方離散與抒情（1895-1945）》、聯經出版公司、二〇一六年。
- 耿雲志「胡適與“五四”時期的新文化運動」、《歷史研究》、一九七九年十月。
- 黃曉丹「明清落花詩研究」、南昌大學碩士學位論文、二〇一三年。
- 黃彥偉「『大公報·文學副刊』（1928—1933）內部生態及其中筆名考實」、《中國現代文學研究叢刊》、二〇二一年第六期。
- 胡適「文學改良芻議」、《新青年》一九一七年第二卷第二期。
- 「整理國故“与打鬼”」、《現代評論》、一九二七年第五卷第一一九期。
- 《胡適文集》、北京大學出版社、一九九八年。
- 《胡適日記全集》、聯經出版事業、二〇〇四年。
- 胡先驥「評『嘗試集』」、《學衡》第一号、一九二二年一月。
- 「批評家的責任」、《學衡》第三号、一九二二年三月。
- 「樸學之精神」、《國風》、一九三六年第八卷第一期。
- 「梅盦憶語」、《子日叢刊》、一九四八年第四期。

- 『胡先驕文存』、江西高校出版社、一九九五年。
- 『胡先驕詩文集』、黃山書社、二〇一三年。
- 胡曉明「落花之詠：陳寶琛王國維吳宓陳寅恪之心靈詩學」、《安徽師範大學學報（人文社會科學版）》、二〇一四年第五期。
- 胡迎建『民國舊體詩史稿』、江西人民出版社、二〇〇五年。
- 季劍青「地方菁英、學生與新文化的再生產：以“五四”前後的山東為例」、《現代中國文化與文學》、二〇一〇年一月。
- 「留美學生圍繞語言改革的討論及實踐與文學革命的發生」、《文藝爭鳴》、二〇二〇年九月。
- 金富軍「一九一五年巴拿馬世界博覽會與『清華年報』創辦」、《老照片背後的清華故事》、清華大學出版社、二〇二〇年。
- 金雪梅「二〇世紀初期中國の象徵主義言說と日本」、《Comparatio》、卷二十一、二〇一七年。
- 蔣寶麟「“史學南派”——民國時期中央大學歷史學科的學術認同與“學派”分際」、《史學史研究》、二〇一四年六月。
- 江弱水「卞之琳與法國象徵主義」、《外國文學評論》、二〇〇〇年第四期。
- 『卞之琳詩藝研究』、安徽教育出版社、二〇〇〇年。
- 姜濤「論梁宗岱的詩學建構及批評方式」、《清華大學學報（哲學社會科學版）》、一九九五年第四期。
- 康有為『萬木草堂藏中國畫目』、上海長興書局石印本、一九一八年。
- 冷霜「重識卞之琳的“化古”觀念」、《江漢大學學報（人文科學版）》、二〇〇七年十二月。
- 李大釗「隨感錄·萬惡之源」、《每週評論》、一九一九年七月十三日。
- 李凡「現代國學的發生與走向——以晚清民國（1901-1937）國學類學術期刊的刊載內容為中心」、中國藝術研究院博士學位論文、二〇一八年。
- 李繼凱、劉瑞春編『解析吳宓』、社會科學文獻出版社、二〇〇一年。
- 李孝遷「印象與真相：柳詒徵史學新論——從新發現《史學研究法》未刊講義說起」、《史林》二〇一七年第四期。

李勇「守道懷情苦味真：吳宓舊體詩的自我書寫及其精神邏輯」，《湖北社會科學》、二〇一九年第十二期。

「吳宓歐遊雜詩的歐洲印象與詩體意識」，《咸陽師範學院學報》、二〇二〇年第一期。

李遇春『中國現代舊體詩詞編年史』、人民出版社、二〇二一年。

李哲『「罵」與『新青年』批評話語的建構』、山東文藝出版社、二〇一五年。

梁啟超『歐遊心影錄』、商務印書館、二〇一四年。

梁漱溟『東西文化及其哲學』、上海人民出版社、二〇〇六年。

『梁漱溟全集』、山東人民出版社、一九九二年。

梁宗岱「保羅哇萊荔評傳」，《小說月報》第二十卷第一期、一九二九年一月十日。

「談詩」，《人間世》、一九三四年第十五期。

「新詩的十字路口」，《大公報·文藝·詩特刊》、一九三五年十一月八日。

『詩與真』、商務印書館、一九三五年。

『詩與真二集』、商務印書館、一九三六年。

『梁宗岱文集·評論卷』、中央編譯出版社、二〇〇四年。

林語堂「論漢字索引制及西洋文學」，《新青年》、一九一八年四月第四卷第四期。

林宗正『從傳統到現代的中國詩學』、上海古籍出版社、二〇一七年。

劉海粟「畫學上必要之點」，《美術雜誌》、一九一九年七月第二期。

劉靜「論穆木天的《譚詩》」，《重慶師範大學學報（哲學社會科學版）》、二〇一〇年第二期。

劉瑞寬『中國美術的現代化：美術期刊與美展活動的分析（1911-1937）』、生活·讀書·新知三聯書店、二〇〇八年。

劉淑玲「『大公報』與中國現代文學」，《河北學刊》第二十四卷第三期、二〇〇四年五月。

劉淑玲「“學衡”二字出自何人之手？」，《書屋》、二〇一三年第二期。

劉一藍「“美”的實在與超脫——新文化運動中的藝術、設計與美育」，《裝飾》、二〇二一年第七期。

劉躍進「左圖右史的傳統及圖像在古代社會生活中的運用」，《蘇州大學學報（哲

- 學社會科學版)』、二〇一五年三月。
- 劉志俠『青年梁宗岱』、華東師範大學出版社、二〇一四年。
- 魯迅（風聲）「估「學衡」」、『晨報副刊』、一九二二年二月九日。
- 魯迅（風聲）「“一是之學說”」、『晨報副刊』、一九二二年十一月三日。
- 魯迅（某生者）「以震其艱深」、『晨報副刊』、一九二二年九月二十日。
- 魯迅（某生者）「所謂“國學”」、『晨報副刊』、一九二二年十月四日。
- 魯迅『熱風』、北新書局、一九二五年。
- 羅志田『國家與學術：清季民初關於“國學”的思想論爭』、生活·讀書·新知三聯書店、二〇〇三年。
- 「異化的保守者：梁漱溟與“東方文化派”」、『社會科學戰線』、二〇一六年第三期。
- 「守舊的趨新者：梁漱溟與民初新舊東西的纏結」、『學術月刊』二〇一六年第十二期。
- 「西方的分裂：國際風雲與五四前後中國思想的演變」、『中國社會科學』一九九九年第三期。
- 「道出于三：西方在中國的再次分裂及其影響」、『南京大學學報（哲學·人文科學·社會科學）』二〇一八年第六期。
- 呂明濤「吳宓的報刊編輯生涯」、『出版史料』、二〇〇三年第一期。
- 「吳宓與『大公報·文學副刊』」、『書屋』、二〇〇三年四月。
- 茅盾（雲生）「梅光迪底矛與梅光迪底盾」、『民國日報·覺悟』、一九二二年一月十三日。
- 茅盾（郎損）「評梅光迪之所評」、『文學旬刊』、一九二二年二月二十一日。
- 茅盾『茅盾全集 第三十七卷·書信一集』、黃山書社、二〇一四年。
- 茅家琦「『學衡』雜誌與人文主義精神——賀『歷史教學』創刊五十週年」、『歷史教學』、二〇〇一年第一期。
- 梅光迪「評今人提倡學術之方法」、『學衡』第二號、一九二二年二月。
- 穆木天「譚詩——寄沫若的一封信」、『創造月刊』、一九二六年三月。
- 聶蕾「“另一種新文化運動”——《國風》半月刊（1932-1936）研究」、華中師範

- 大學碩士學位論文、二〇一三年。
- 歐陽軍喜「国民党與新文化運動——以《星期評論》、《建設》為中心」、《南京大學學報(哲學·人文科學·社會科學版)》、二〇一九年一月。
- 潘靜如《民國詩學》、北京聯合出版公司、二〇一七年。
- 浦江清(殼永)「殼永論王國維的文學批評」、《大公報·文學副刊》第二十三号、一九二八年六月十一日。
- 錢鍾書《錢鍾書英文文集》、外國語教育與研究出版社、二〇〇五年。
- 秦雅萌「曹葆華與“現代詩論”」、《文學與文化》、二〇二二年第一期。
- 清華大學校史編寫組(編著)《清華大學校史稿》、中華書局、一九八一年。
- 清華大學校史研究室(編)《清華大學史料選編(第一卷)清華學校時期：1911-1928》、清華大學出版社、一九九一年。
- 邱昌渭「論新文化運動：答吳宓君」、《留美學生季報》、一九二一年冬季号。
- 瞿駿「勾畫在地方的五四運動」、《中央黨史研究》、二〇一九年十一月。
- 「再思學衡」、《讀書》、二〇二〇年第五期。
- 薩空了「藝術閑話」《北晚副刊霞光畫報》、一九二八年第一卷第二十四期。
- 三木直大「八個問題的回答及其他：卞之琳訪談」、《新詩評論》、第二十二輯、二〇一八年。
- 桑兵「金毓黻與南北學風的分合」、《近代史研究》、二〇〇八年九月。
- 沈衛威《回眸“學衡派”：文化保守主義的現代運命》、人民文學出版社、一九九九年。
- 《情僧苦行吳宓傳》、東方出版社、二〇〇〇年。
- 「《大公報·文學副刊》與新文學姻緣」、《山東師範大學學報(人文社會科學版)》、二〇〇五年第五十卷第二期。
- 《“學衡派”譜系：歷史與敘事》、江西教育出版社、二〇〇七年。
- 「現代大學的兩大學統——以民國時期的北京大學、東南大學—中央大學為主線考察」、《學術月刊》、第四十二卷、二〇一〇年一月号。
- 孫青「魔燈鏡影：十八—二十世紀中國早期幻燈的放映、製作與傳播」、《近代史研究》、二〇一八年第七期。

- 汤林嶧「論『大公報·文學副刊』的德國文學研究」、《湖南大學學報(社會科學版)》、第二十五卷第五期、二〇一一年九月。
- 太清「美術之於人生之價值」、《美術雜誌》、一九一九年七月第二期。
- 陶永莉「留美學生季報第四卷與文學革命的發生」、《名作欣賞》、二〇一三年第十一期。
- 王彪「吳宓舊體詩創作論」、華中師範大學修士論文、二〇一六年。
- 王笛「“擺脫傳統的束縛”美國媒體所反映的五四時期中西交流與新文化運動」、《中華文化論壇》、二〇二一年第五期。
- 王東傑《聲入心通：國語運動與現代中國》、北京師範大學出版社、二〇一九年。
- 王獨清「再譚詩——寄給木天伯奇」、《創造月刊》、一九二六年三月。
- 王風《世運推移與文章興替——中國近代文學論集》、北京大學出版社、二〇一五年。
- 王晴佳「白璧德與「學衡派」——一個比較文化史的研究」、《中央研究院近代史研究所集刊》、第三十七期、二〇〇二年六月。
- 王瑤《中國新文學史稿》、新文藝出版社、一九五三年。
- 魏萬磊「另一種“新文化”：梁啟超對新文化運動的構想」、《安徽史學》、二〇一七年十一月。
- 文貴良「“獨創的白話”：論伍光建譯本《俠隱記》的漢語詩學」、《文藝爭鳴》、二〇二一年第一期。
- 文學武「瓦雷里與梁宗岱詩學理論建構」、《社會科學》、二〇一四年第四期。
- 吳宓「餘生隨筆」、《清華週刊》、一九一六年第七十一期頁。
- 「論新文化運動」、《留美學生季報》、一九二一年春季號。
- 「英詩淺釋」、《學衡》第十四號、一九二三年二月。
- 「論今日文學創造之正法」、《學衡》第十五號、一九二三年三月。
- 「書入境廬詩草自序後」、《學衡》第六十號、一九二六年十二月。
- 「落花詩八首」、《學衡》第六十四號、一九二八年十一月。
- 「韋拉里論理智之危機」、《大公報·文學副刊》第八號、一九二八年二月二十七日、第九號、一九二八年三月五日、第十號、一九二八年三月十二日、第二十五號、一九二八年六月二十五日。

- 「美國現代文學中之新潮流」、『大公報·文學副刊』第二十七期、一九二八年七月九日。
- 「路易斯論治術」、『大公報·文學副刊』三十一號、一九二八年八月六日。
- 「路易斯論西人與時間之觀念」、『大公報·文學副刊』三十二號、一九二八年八月十三日。
- 「評顧隨無病詞味辛詞」、『大公報·文學副刊』第七十三號、一九二九年六月三日。
- 「釋落花詩」、『大公報·文學副刊』七十四號、一九二九年六月十日。
- 「羅色蒂誕生百年紀念」、『大公報』第九十號、一九二八年五月十四日。
- 「白璧德論今後詩之趨勢」、『大公報·文學副刊』第九十七期、一九二九年十一月十一日。
- 「論詩之創作——答方瑋德君」、『大公報·文學副刊』、第二一〇號、一九三二年一月十八日。
- 「徐志摩與雪萊」、『宇宙風』、一九三六年、第十二期、五八四—五八八頁。
- 『吳宓日記』(十冊)、生活·讀書·新知三聯書店、一九九八年。
- 『吳宓自編年譜』、生活·讀書·新知三聯書店、一九九五年。
- 『吳宓詩集』、中華書局、一九三五年(中國國家圖書館數字化資源)。
- 『吳宓詩集』、商務印書館、二〇〇四年。
- 『吳宓詩話』、商務印書館、二〇〇五年。
- 『吳宓評注顧亭林詩集』、人民文學出版社、二〇一二年。
- 『世界文學史大綱』、商務印書館、二〇二〇年。
- 『紅樓夢新談』、人民文學出版社、二〇二一年。
- 吳宓、陳訓慈譯「葛蘭堅論新」、『學衡』第六號、一九二二年六月。
- 吳盛青、高嘉謙『抒情傳統與維新時代』、上海文藝出版社、二〇一二年。
- 吳曉東「從「散文化」到「純詩化」」、『中國現代文學研究叢刊』、一九九三年第十期。
- 『臨水的納蕤思：中國現代派詩歌的藝術母題』、北京大學出版社、二〇一五年。

- 吳興華「現在的新詩」、《吳興華全集·沙的建築者：文集》、廣西師範大學出版社、二〇一七年。
- 吳學昭「學者有師」、《李賦寧先生紀念文集》、北京大學出版社、二〇〇五年。
- 「新名畫 Wyndham Lewis 之作品」、《時報圖畫周刊》、第一二六号、一九二二年十二月四日。
- 蕭公權「落花」（和雨僧空軒之作、兼書近感）、《國風（南京）》、第五卷第五期、一九三四年。
- 解志熙「「和而不同」：新形式詩學探源」、《文學評論》、二〇〇一年第四期。
- 許紀霖「不合時宜的堂吉訶德——五四時期「新派中的舊派」」、《史學月刊》、二〇二二年第十期。
- 許軍娥「『學衡』插畫欄目所展示的學衡派的人文景觀」、《咸陽師範學院學報》、二〇〇一年第四期。
- 徐震堦「聖伯夫釋正宗」、《學衡》第十八号、一九二三年六月。
- 「柯克斯論美術家及公眾」、《學衡》第二十三号、一九二三年十一月。
- 楊愛芹「文化守成中的新文學選擇——評吳宓主編的『大公報·文學副刊』」、《延安大學學報（社會科學版）》第三十九卷第四期、二〇一七年八月。
- 楊輝「學衡派的人性善惡論——以吳宓、繆鳳林為例」、《求是學刊》第三十八卷第三期、二〇一一年五月。
- 葉嘉瑩『風景舊曾諳：葉嘉瑩談詩論詞』、廣西師範大學出版社、二〇〇八年。
- 惲代英『惲代英文集』、人民出版社、一九四八年。
- 于長飛「瓦雷里的「純詩」理論在中國的接受與影響」、《短篇小說(原創版)》、二〇一四年第十期。
- 袁一丹『另起的新文化運動』、生活·讀書·新知三聯書店、二〇二一年。
- 余婉卉「跨文化的詩與思：吳宓歐遊雜詩探析」、《文學評論》、二〇一八年第九期。
- 樂黛雲「世界文化對話中的中國現代保守主義」、《中國文化》創刊号、一九八九年七月。
- 湛曉白、《時間的社會文化史近代中國時間制度與觀念變遷研究》、社會科學文獻出版社、二〇一三年。

- 張春田『革命與抒情：南社的文化政治與中國現代性（1903-1923）』、上海人民出版社、二〇一五年。
- 張和龍「“唯一正宗的英國先鋒派”——重訪旋渦主義」、『中國比較文學』、二〇一七年第四期。
- 張潔宇「一場關於新詩格律的試驗與討論——梁宗岱與『大公報·文藝·詩特刊』」、『現代中文學刊』、二〇一一年第八期。
- 張麗華「廢名小說的“文字禪”《橋》與《莫須有先生傳》語言研究」、『中國現代文學研究叢刊』、二〇〇四年七月。
- 章清「近代中國的旅行写作：空間生產與知識轉型」、『新史學（第十一卷）：近代中國的旅行写作』、中華書局、二〇一九年。
- 張太雷『張太雷文集』、人民出版社、一九八一年。
- 張曉凌「五四新文化運動與中國美術的現代轉型」、『美術』、二〇一九年第五期。
- 張旭「融化新知與詩學重詁——白話文學語境中看「學衡派」英詩複譯現象考察一例」、『外語研究』、二〇一〇年第六期。
- 張蔭麟「張蔭麟論王國維的思想」、『大公報·文學副刊』第二十二號、一九二八年六月四日。
- 「羅素評現代人之心理」、『大公報·文學副刊』第七十四號、一九二九年六月十日。
- 張源『從“人文主義”到“保守主義”：《學衡》中的白璧德』、生活·讀書·新知三聯書店、二〇〇九年。
- 張友棟「和雨生先生落花詩」、『學衡』第七十號、一九二九年。
- 張載人「讀吳宓詩集後」、『中心評論』一九三六年第八期。
- 張棗「梁宗岱與象徵主義詩學」、『現代性的追尋——論 1919 年以來的中國新詩』、四川文藝出版社、二〇二〇年。
- 鄭大華「文化保守主義與“五四”新文化運動」、『北京師範大學學報』、一九八九年六月。
- 鄭工『演進與運動：中國美術的現代化（1875—1876）』、廣西美術出版社、二〇〇二年。

鄭師渠『在歐化與國粹之間——學衡派文化思想研究』、北京師範大學出版社、二〇〇一年。

趙萬里（蠡舟）「蠡舟論王國維的考證學」、『大公報·文學副刊』第二十四号、一九二八年六月十八日。

朱光潛（孟實）「橋」、『文學雜誌』第一卷第三期、一九三七年七月一日。

朱壽桐『新人文主義的中國影跡』、中國社會科學出版社、二〇〇九年。

朱鮮峰、肖朗「哈佛大學與近代留美學生的人文求索——以梅光迪、吳宓為個案」、『天津師範大學學報（社會科學版）』、二〇一七年第二期。

朱鮮峰『「學衡派」與近代中國大學教育』、南京大學出版社、二〇二一年。

朱英誕「吳宓小識」、『華北日報·副刊』第六七〇期、一九四八年。

朱自清編『中國新文學大系·詩集』、上海良友圖書印刷公司、一九三五年。

周佩瑤『“學衡派”的身份想象』、福建教育出版社、二〇一三年十月。

周予遂「讀吳宓詩集後」、『實報半月刊』、一九三六年第二一期。

周月峰「五四後“新文化運動”一詞的流行與早期含義演變」、『近代史研究』、二〇一七年第一期。

「錯位的“戰場”：孫中山與胡適的“新文化運動”」、『廣東社會科學』、二〇二一年一月。

周正悅「中國古代文學中的落花意象和題材研究」、南京師範大學碩士學位論文、二〇一六年。

周作人（豈明）『「燕知草」跋』、『新中華報副刊』、一九二八年、第一册。

『周作人散文全集』、廣西師範大學出版社、二〇〇九年。

（式芬）「評嘗試集」匡謬」、『晨報副刊』、一九二二年二月四日。

左玉河「上海：五四新文化運動不容忽視的另一個中心——以五四時期張東蓀在上海的文化活動為例」、『安徽大學學報（哲學社會科學版）』、二〇一三年一月。

英語（以下はアルファベット順）

- Arnold, Matthew. 1869. *Culture and Anarchy: An Essay in Political and Social Criticism*, London: Smith, Elder & Company.
- Babbitt, Irving. 1920. "English and the Discipline of Ideas." *The English Journal*, Vol. 9, No. 2 (Feb.): 61-70.
1908. *Literature and The American College: essays in defense of the humanities*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
1910. *The new Laokoon: an essay on the confusion of the arts*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
1912. *The masters of modern French criticism*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
1919. *Rousseau and romanticism*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt
1924. *Democracy and leadership*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
1932. *On Being Creative, and Other Essays*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Bhabha, Homi Kharshedji. 1994. *The Location of Culture*. Oxfordshire: Routledge.
- Bonnett, Alastair. 2004. *The Idea of the West: Culture, Politics and History*. London: Palgrave Macmillan.
- Bonnett, Alastair. "Occidentalism and plural modernities: or how Fukuzawa and Tagore invented the West." *Environment and Planning D: Society and Space*, Volume 23: 505-525.
- Brennan, Stephen C., and Stephen R. Yarbrough. 1987. *Irving Babbitt*. Woodbridge: Twayne Publishers.
- Buruma, Ian & Margalit, Avishai. *Occidentalism: The West in the Eyes of Its Enemies*. Penguin Books, 2005.

- Calinescu, Matei. 1987. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press.
- Chen, Xiaomei. 2002. *Occidentalism: A Theory of Counter-Discourse in Post-Mao China*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Cowley, Malcolm. 1934. *Exile's Return*. New York: Norton.
- Cowley, Malcolm. 2014. *The Long Voyage: Selected Letters of Malcolm Cowley, 1815-1987*, edited by Hans Bak. Boston: Harvard University Press.
- Cox, Kenyon. 1905. *Old Masters and New, Essays in Art Criticism*. New York city: Fox, Duffield & Company.
- Cox, Kenyon. 1911. *The Classic Point of View, Six Lectures on Painting Delivered in the Scammon Foundation at the Art Institute of Chicago in the year 1911*. New York city: Charles Scribner's sons.
- Cox, Kenyon. 1914. *Artist And Public and other essays on art subjects*. London: George Allen & Unwin.
- Dwan, David. 2015. "The Problem of Romanticism in Wyndham Lewis." *Essays in Criticism*, Volume 65, Issue 2 (April): 163–186.
- Dikötter, Frank. 1994. *The Discourse of Race in Modern China*. Redwood City: Stanford University Press.
- Duggan, Francis X. 1965. "'The Nation's' Conservative Editor." *Nation*, Vol. 200, Issue 10 (August): 248-251. 4p.
- Edwards, John. 1958. "Wyndham Lewis: A Portrait of the Artist as the Enemy by Geoffrey Wagner." *Books Abroad*, Vol. 32, No. 1 (Winter): 85.
- Edwards, Paul. "Re-introducing Wyndham Lewis's "Time and Western Man". Talk given at Osaka University, 21 October, 2013.
- Graeber, David. 2007. "There Never Was a West (Or, Democracy Emerges from the Spaces In Between)". *Possibilities: Essays on Hierarchy, Rebellion, and Desire*. Chico: AK Press.
- Grandgent, Charles Hall. 1920. *Old and New: Sundry Papers*. Cambridge:

Harvard University Press.

Harootunian, Harry. 2000. *Overcome by Modernity: History, Culture and Community in Interwar Japan*. Princeton: Princeton University Press.

Hon, Tze-Ki. 2004. "Cultural Identity and Local Self-Government: A Study of Liu Yizheng's 'History of Chinese Culture'". *Modern China*. Vol. 30, No. 4 (October): 506-542.

Hunt, Lynn. 2008. *Measuring Time, Making History*. Budapest: Central European University Press.

Kern, Stephen.1983. *The Culture of Time and Space, 1880-1918*: 1 and 314.Cambridge: Harvard University Press.

Kwong, Luke S. K. 2001. "The Rise of the Linear Perspective on History and Time in Late Qing China c. 1860-1911." *Past & Present*, No. 173 (November): 157-190.

Lewis, Wyndham. 1914. "Long live the Vortex!" *Blast*. From Eds. Michel, Walter and C. J. Fox.1969. *Wyndham Lewis on Art: Collected Writings 1913-1956*. London: Thames and Hudson.

Liu, Lydia H.1995.*Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity China, 1900-1937*. Redwood City: Stanford University Press.

Lowes, John Livingston. 1919.*Convention and Revolt in Poetry*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.

1926. "An Unacknowledged Imagist." *Nation*, Feb.24: 217-219.

1927.*The Road to Xanadu: A Study in the Ways of the Imagination*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.

Manchester, Frederick Alexander, and Odell Shepard. 1941. *Irving babbitt, Man and Teacher*. New York: G. P. Putnam's sons.

May, Henry Farnham.1992. *The end of American innocence: a study of the first*

- years of our own time, 1912-1917*, New York: Columbia University Press.
- More, Paul Elmer. 1904. *Shelburne essays 1st series - 7th series*. New York City: G.P. Putnam's Sons.
1913. *Shelburne essays 8th series*. Boston: H. Mifflin.
1915. *Shelburne essays 9th series*. Boston: H. Mifflin.
- “Natural aristocracy (a review of *Aristocracy and Justice*. [*Shelburne Essays* (Ninth Series)]).” *Nation*, vol.101, no.2633.
- “Notes on Books.” *Notes and Queries*, 12S. VII (Oct 30): 359-360.
- Ogle, Vanessa. 2015. *The Global Transformation of Time: 1870-1950*. Cambridge: Harvard University Press.
- “Paul Valery's Essay in English.” *The New York Times*, March 20, 1927.
- Ch'ien, Chung-shu. 1937. “Correspondence: To the Editor-in-Chief of T'ien Hsia.” *T'ien Hsia Monthly*, Vol.4, Issue.4 (April): 424-427.
- Sherman, Stuart Pratt. 1917. *Matthew Arnold: How to know him*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Shih, Shu-mei. 2001. *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*. Berkeley: University of California Press.
- Souday, Paul. 1924. “Prince of the Intellect.” *The New York Times*, October 5, 1924.
- Stern, Bert. 2014. *Winter in China: An American Life*. Bloomington: Xlibris.
- Taylor, Charles. 1992. *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Harvard University Press.
- “The Demon of the Absolute (a review of *New Shelburne Essays*).” *Nation*. 17th April.
- Wang, David Der-wei. 1997. *Fin-de-siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911*. Redwood City: Stanford University Press.
- Welsch, Wolfgang. 1999. “Transculturality- the Puzzling Form of Cultures Today.” *Spaces of Culture: City, Nation, World*. edited by Mike Featherstone

- and Scott Lash. London: Sage: 194-213.
- Wu, Mi. 1921. "Old and New in China." *Chinese Students' Monthly*.16:3 (Jan):198.
- Wu, Shengqing. 2003. *Modern Archaics Continuity and Innovation in the Chinese Lyric Tradition, 1900-1937*. Cambridge: Harvard University Press.
- Valéry, Paul. 1924. *Variété*. Paris: Gallimard.
- Valéry, Paul. 1927. *Variety*. Translated by Malcolm Cowley. New York city: Harcourt, Brace & Co.
- Vasari, Giorgio. Translated by Bondanella, Julia Conaway; Bondanella Peter. 1998. *The Lives of the Artists*. Oxford: Oxford University Press.
- Yeh, Catherine. 2011. "Guides to a Global Paradise: Shanghai Entertainment Park Newspapers and the Invention of Chinese Urban Leisure." *Transcultural Turbulences: Towards a Multi-Sited Reading of Image Flows*, edited by Christiane Brosius, Roland Wenzlhuemer: 97-131. Berlin: Springer.

日本語（以下は五十音順）

- 相浦杲 [ほか] 編『魯迅全集』、学習研究社、一九八四年。
- 島田太郎「ニュー・ヒューマニズム」、『日本大百科全書』、小学館、一九九四年。
- 田中雄大「個人的なこと、詩的なこと、そして象徴的なこと——穆木天詩論の文学史的評価に対する再評価」、『野草』、第一〇八期、二〇二二年。
- 福田敬子「ニュー・ヒューマニズム」、『集英社世界文学大事典』、集英社、一九九六年。
- 平野和彦「康有為の絵画論」、『中国文化』、一九九一年、四十九号。
- ポール・ヴァレリー著、恒川邦夫譯『精神の危機：他十五篇』、岩波書店、二〇一〇年。
- バルガス＝リョサ、木村栄一訳『若い小説家に宛てた手紙』、新潮社、二〇〇〇年。

イタリア語

Zanchi, Mauro. 2015. *Palma il Vecchio*. Giunti Editore.