

# 朱光潛と中國現代美學

——クローチエ美學、「胸中の竹」をめぐる——

青木優子

はじめに

十九世紀半ば以降、西洋の美學が中國に一氣に流入し、それを基礎として中國近代、そして現代美學も展開していった<sup>①</sup>。西洋の美學は近代以前の中國古典美學とは異質のものであり、後の中國現代美學に大きな影響を与えた。とはいえ、中國現代美學は西洋のそれを全て踏襲したわけではなく、自らの傳統美學との衝突と同時に融合を重ねる過程で、中國現代美學もまた西洋現代美學とも異質なものとなっていた。

そして、一九五〇年代の中國美學界において美と美感の本質およびその關係を巡って、また唯物主義と唯心主義を巡って大きな論争が起こった。その中でも特に蔡儀（一九〇六～一九九二）、朱光潛（二八九七～一九八六）、最後に李澤厚（一九三〇～）がそれぞれの説を展開した。そして當時批判的になったのは、「唯心主義」とされた朱光潛であった<sup>②</sup>。一九四九年の中華人民共和國成立と前後して、蔡儀はマルクス主義の美學をもつて、朱光潛の西洋美學展開との論戦を開始し、その結果、一九五六年には大規模な美學論争が勃發した。當時はマルクス主義を基礎とする美學が受容されやすく、朱光潛のように美は主観と客観の統一であり、西洋美學を主體とする美學理論は批判の對象とならざるを得なかったのである<sup>③</sup>。

本稿では中國現代美學の先驅となった朱光潛の美學理論の中でも特に初期に影響を受けたイタリアのクローチエの美學とその關係を参照しながら、朱光潛が中國古典美學を踏襲しつつ中國現代美學をどのように展開しようとしたのか、その一部を辿りたいと思う。

## 一、朱光潛とクローチエ美學

中國現代美學者のひとりでもある朱光潛は、イギリス、フランスでの長期留學期間中にカント、ヘーゲル、ニーチエ等多くの西洋の哲學、美學を學んだ。彼の代表的な美學の著書『文藝心理學』（この著は解放以前の一九三六年頃に書かれたが、後に幾度か手が入れられている）は西洋美學の基本的な概念をまとめた著作であり、その第十一章にあたる「クローチエ派美學批評——傳達と價值の問題（克羅齊派美學的批評——傳達與價值問題）」において、イタリアの美學者ベネデット・クローチエ（Benedetto Croce, 一八六六～一九五二）の言う「藝術はすなわち直観である」<sup>④</sup>を肯定し、この定義を引用した形で自らも「藝術活動はただ直観にすぎず、藝術作品はただ意象である」と述べている。

また「直観はすなわち表現である」（『美學』一九〇七）とするクローチエの主観唯心主義における「直観」を、朱光潛は自らの著『文藝心理學』の第一章「美感經驗の分析（一）形象的直観」<sup>⑤</sup>において次のように説明

している。

最も簡單で原始的な「知」は直観 (intuition) であり、その次は知覺 (perception)、最後は概念 (conception) である。

「直観」は知覺や概念に常に先んじており、最も純粹で原始的な「知」であることを強調する。さらに、「クローチエ派美學批評——傳達と價値の問題」においても、

直観は最も單純なものであり、これは知覺や概念以前の知的活動である。その対象はただ單純で是非を問わない意象である。もし、われわれがこの單純な意象に是非を加えたのなら、またもしそれに何々という判断をしたのなら、直観はさらに進んで知覺となり、意象はさらに進んで知識となるだろう。

として、最も單純で原始的かつ純粹な「直観」によつてとらえたものが「意象」であると説き、「藝術作品はただ意象である」と、原始的な「知」である直観においてとらえた「意象」こそが藝術作品であり、また美であるという考えを示した。

クローチエは「藝術は直観である」、さらには「(藝術は) 抒情的直観である」と述べていた。朱光潜はクローチエの説の中から直覺と表現を同一と扱っていることにアクセントを置き、クローチエの美學を「直観||表現||創造||鑑賞||藝術||美」という式で結んでいる。そして、クローチエの言うような直観が表現そのものであるのはなぜかを説いた。

朱光潜はここで意外にも中國の傳統的な「胸中の竹」論に回歸し、この「直観||表現」の問題を解釋しようとした。

## 二、「意象」は「想像 (imagination)」か。

朱光潜が引用した「胸中の竹」論を展開する前に、「意象」という語について少し觸れておきたい。

「意象」は近代以前の中國美學において非常に重要な術語である。例えば、『中國美學範疇辭典』の「意象」の項を見てみると、「意象」が現代語譯の單なる「想像 (imagination)」にあたらなことがわかる。長いとその部分を引用したい。

〈意象〉は近代以前の中國美學の基本的な範疇の一つである。〈意象〉の〈意〉は審美者の〈心意〉(心智と情意)であり、〈象〉は「形象」(形あるもの象)、あるいは「物象」(物の象)のことである。前者は「形」がなく、後者には「形」がある。〈意象〉とは、〈心意〉と〈物象〉とが統一したものであり、「形」のないものと「形」あるものの統一である。つまり〈意〉のなかの〈象〉、あるいは〈意〉を内包した〈象〉のことである。〈意象〉は近代以前の中國の美學において審美そのものという意味を備えており、その地位はおおよそ現代の美學の〈形象〉に相當している。〈意象〉は、文學や藝術が創造せんとし、描寫せんとするところの基本的な審美の対象なのである。(成復旺主編『中國美學範疇辭典』)

〈意象〉は、近代以前の中國の美學においては審美の本質という意味を有している。そこそが「美」であり、文藝作品に内包される「美」である。(同上)

ここからわかるように、中國近代以前の「意象」は單なる想像 (imagination) ではない。「形象」の語が現在の「想像 (imagination)」に近く、「意象」は「(心意)」と「(物象)」とが統一し、精神の集中した結晶として一層深化した審美対象であり、主體の「(意)」を含んだ「(象)」であり、それが「美」であり主體の創造するものである點が強調されている。

朱光潛は『文藝心理學』第十三章「藝術的創造 (一) 想像與靈感」において次のように述べている。

藝術の創造が未だ傳達を經ていない以前のものは、ただの想像にすぎない。字面で言えば、想像 (imagination) はつまり心眼中に現れたある意象 (image) である。意象は知覺される事物が心中に刻まれた映像である。例えば、一頭の馬を見て、心中にひとつの馬の模様があらば、それは馬の意象である。馬はすでに心中にその模様をのこし、馬は眼前にはいない。私は依然としてその模様を回想できるが、これは記憶であり、また想像である。しかし、この種の想像はただ回想して知覺を經由してきた意象であり、もともとこの意象はどのようなあり、回想してきた意象もどのようなのかというだけで、何も新しい創造はなく、そのため通常それは「再現的想像」と呼ばれる。

「再現的想像」はただ記憶の中のかつての經驗を再演するだけにすぎず、決して藝術を生産することはできない。藝術には必ず「創造的想像」が必要なのである。

朱光潛によれば、意象 (image) は想像 (imagination) であるが、そこに「再現的想像」と「創造的想像」との區別を立てた。そして「創造的想像」が意象として現れないかぎり、藝術は生まれえないとしている。こ

こで言う意象は中國近代以前のそれよりもはるかに力動的でダイナミックに藝術作品を創造してゆく潜在的な力を秘めたものとしてあるのだ。ただし、中國近代以前の意象とは意味合いに多少のずれはあるものの、單なる回想などの想像ではなく、藝術を産出するために集結する想像力という點で、その解釋には共通する點があるだろう。

では、改めてこの「意象」の語と關係の深い「胸中の竹」論を見てみよう。

### 三、直觀と表現の問題——「胸中の竹」論

さて、中國現代美學を展開した朱光潛が「直觀」表現」について語るために取り上げたのは、意外にも中國の傳統的な「胸中の竹」論であった。まずはその部分を讀んでみたい。

例えば、あなたがまだ筆先を動かさないでいる時、すでに胸中には成竹があり、この所謂「成竹」は決して無形無色の竹ではないだろう（これは想像できないものだ）。有形有色であるからには、すでに「表現」した竹である。某形某色の竹を直觀あるいは想像した時には、同時にすでにそれを表現しているのである。意中の竹はすでに畫中の竹であり、畫中の竹はただすでに表現された意中の竹の痕跡にすぎず、決して意中の竹を表現したものではない。このことから言えば、直觀すなわち表現なのである。もし流行語を用いるならば、内容（直觀）すなわち形式（表現）である。<sup>⑭</sup>（傍點青木による）

竹を意中に思い描いた時點、つまり直觀の時點で畫家はすでに表現をもしている。「胸中の竹」は表現であると朱光潛は述べた。

「胸中の竹」を畫くこと——これは北宋の文人蘇軾（一〇三六〜一一〇二）が用いた言葉「胸中に成竹を得」として有名であり、蘇軾の畫の師匠であった文同（與可。一〇一八〜一〇七九）の畫作を評した繪畫論である。その部分を見てみよう。

竹之始生、一寸之萌耳、而節葉具焉。自蝸腹蛇蚶、以至于劍拔十尋者、生而有之也。今畫者乃節節而爲之、葉葉而累之。豈復有竹乎！故畫竹必先得成竹於胸中、執筆熟視、乃見其所欲畫者、急起從之、振筆直遂、以追其所見、如兔起鶻落、少縱則逝矣。與可之教予如此。予不能然也、而心識其所以然。（「文與可畫篔簹谷偃竹記」）

竹が生えて間もない時は、わずか一寸の萌芽でしかないが、節も葉もすでに備わっている。蝸の腹や蛇のうろこのような小さなタケノコの時から、劍を抜いたような十尋もの大きさの竹になるまでのものを、生まれたときからすでに有しているのだ。今の畫家たちは、竹を一節一節畫き、葉を一枚一枚重ねて畫く。これでどうして「竹」になろうか？そのため、竹を畫く際には、何よりも必ず「成竹」を胸中に得ることから始めなくてはならないのだ。筆を執ってそれを熟視し、畫きたいものが見えてきたら、それにしたがって急いで筆を振るい、一氣に畫き上げる。その見えたものを追うには、ハヤブサがウサギを捕らえるような速さでなくてはならず、少しでも放っておくとたちまち見失ってしまう。與可（文同）はこのように私に教えてくれた。私はそのとおりにすることはできないけれども、心ではそうするべき理屈はわかっている。

（傍點青木による）

ここでは、文同が心中に「成竹」＝「完全な竹の象」を得て、畫布に描き出したことを稱賛したものである。畫の對象物としての竹がまず目前にある。これが「眼中の竹」である。それを凝視した畫家に「胸中の竹」が生まれる。そして一氣に墨で描きあげたものが「畫中の竹」となる。「成竹」は竹の全體を示すものだが、ただ竹をイメージしたものというだけではなく、蘇軾の理論から述べるならば、精神を集中させ、さまざまな情感の結晶としての完全な竹の象である。それを「胸中に得」よ、と主張したのがこの蘇軾の繪畫創作理論である。

また、「胸中の竹」は竹を描く前の作者が胸中に抱いている竹の諸形態であつて、それは竹の節々や一枚一枚の葉などのパーツではなく、「胸中に醸成された竹なるものの形象」、竹の持つあらゆる潜在的なものである。そして「胸中の成竹」とは、畫家が心で見ている竹の象であるが、それは目で見えている形象や畫布上に現れる形象に比べて、固定し限定された形象ではなく、また一般に言うイメージとも意味合いが違っている。言うならば形象以前の、形象的なものである。

中國繪畫において「形似（形が似る）」の畫を超えるためには、この形象化の手前にある「胸中の（成）竹」を得ること、竹の全體的なもの、あらゆる潜在的なものを得ることが重要であつた。そうでなければ、「欲畫者（えがこうとするもの）」も見えてはこないし、描いたことにはならない。

クローチエの論に沿つて言えば、最初の「眼中の竹」と最後に現れる「畫中の竹」の間の、心中にだけ存在する形象で（あつて形象でないような）固定していない「胸中の竹」——直観で得た竹——を心に描くことが最も重要であつて、それが成功した表現ということになる。

このように朱光潛は、「畫中の竹はただすでに表現された意中の竹の痕

跡にすぎず、意中の竹を表現したものとはいえない<sup>⑧</sup>と述べ、「胸中の竹（朱光潜では「意中の竹」）」と「畫中の竹」はもともと違う位相にあるものとし、次のように説明している。

意中の竹はすでに有形有色で、竹はすでに表現されているのだ。すでに「作品」であり、またすでに畫中の竹でもある。だが、畫中の竹は意中の竹の痕跡であるというだけで、「表現」である意中の竹ではない。それはもともとすでに「表現」されたものなのである。所謂「表現された」（expressed）、もしくは「對象化された」（objectified）、あるいは「意象化された」（imagined）、換言すれば、つまり「直観された」（intuited）ものである<sup>⑨</sup>。

以上のように、一般では鑑賞者が目で見ることのできる畫布上の「畫中の竹」をひとつの表現として考えるところを、直観でとらえた「胸中の竹」こそが表現であり作品であると限定することで、クローチェの言う「直観＝表現」を解釋したのである。

#### 四、クローチェ論における傳達の問題

朱光潜は、クローチェの美學に大抵は賛同しつつも、いくつかの點で問題があることも指摘していた。そのひとつに「傳達」の問題があつた<sup>⑩</sup>。

クローチェは「直観＝表現」で藝術作品が完成してしまえば、傳達はすでに藝術的活動ではなく、傳達の際には詩の文字や、畫の塗料、音楽ならば音聲として出現するだけであつて、鑑賞者に對して自己の中で成功した表現＝藝術作品がどのように傳達されるかは別のものとして扱っている。藝術作品は「直観」した時に完成し、すでに世界全體によつて

評價されているとするクローチェだが、朱光潜はこの傳達の問題を「毛病（缺點）」の一つであるとした<sup>⑪</sup>。

ここで思い出されるのが元の倪瓚（一三〇一—一三七四）の言葉である。繪畫創作は、「ただ胸中の逸氣を寫すだけである<sup>⑫</sup>」と斷言し、後の鑑賞者に畫いたものが竹であろうと蘆であろうとどのように見られても構わないという姿勢を示した。つまり竹に託した胸中の逸氣を畫布に寫しただけであり、その後の傳達・評價の面では關心を拂わないということである。

しかし、倪瓚は「胸中の逸氣」としての竹を畫くことそのものが目的であり、藝術であるとしながらも、結局は竹の畫が鑑賞され、「胸中の逸氣」も何かしらの形で傳達されることを完全に斷ち切るわけにはゆかなかつた。そのため「例え麻や蘆に見られてもあえて竹だと強辯するつもりはない」とその言葉を結ぶのだ。

藝術家は作品を完成させればそれでよいと言えはそれまでだが、それでも藝術作品はその後も表示されるのであつて、わたしたち鑑賞者の目に觸れることは常にあり得るのだし、さらに言えば、もしある藝術作品の「意象」が畫家の中で成功そして完結しながらも、全く傳達されないような状態、どこかに隠されたままとなつてしまうならば、その「表現」であり藝術である意象（「胸中の竹」）さえも存在しないことになってしまうだろう。

では、「直観＝表現」ののち、傳達が藝術活動と切り離すことが可能かどうかを朱光潜はどのように説明したのだろうか。

#### 五、心と手——手の運動

藝術作品、例えば繪畫について言えば、傳達する機能（表示する機能）は

必ずついてまわるものである。傳達する機能を持つからこそ繪畫であるとも言えるだろう。また、傳達機能は藝術家が備えている力量にも關係する。そのことについては朱光潛も「傳達の技巧」がなければ心中の作品を表出できないと述べ——寫字、彫刻、圖畫ならば腕の筋肉の技巧、歌や演技などでは喉舌上の技巧、舞踊なら全身の筋肉の技巧など——これらの點で傳達とその技巧は藝術において非常に重要な活動だとしている。もし、「成竹在胸」が「表現」であるならば、成竹を畫き出すことは「傳達」である、と。「手の運動」による「傳達」も成功した表現に組み込まれた重要な機能であると言えるのだ。

例えば、蘇軾は前出の「文同篔簹谷偃竹記」において、「胸中の成竹」を実現することができないのは、作者の技術の習熟の問題であると説明していた。

夫既心識其所以然、而不能然者、内外不一、心手不相應、不學之過也。故凡有見於中、而操之不熟者、平居自視了然、而臨事忽焉喪之。豈獨竹乎。（文與可篔簹谷偃竹記）

そもそも心ではそうするべき理屈はわかっている、それができないのは、心と外の働きの一致していないからである。心と手がそれぞれちぐはぐに動くからであって、それは學ばないせいである。だから、およそ心の中に對象への理解や認識があつても、筆を振るう操作が熟練していないと、ふだんははつきりと見えているものも、創作に臨んだ時にふと見失ってしまうのだ。これは何も竹だけのことではないだろう。

心では「胸中の成竹」の一連の創作の道理がわかっている、それが

できないのは心と手の操作が合致していないためであり「心手相應」となるような技術が熟練していないと、ふだん明確に見えているもの（對象）を見失ってしまう。

「胸中の成竹」の表出を實現（傳達）するには、筆を振るう操作、手の運動からなる技術がなくてはならない。心と手の一致、手の運動が傳達の技巧であり、技巧が習熟していないと傳達は失敗し、藝術作品の成功を左右する。そのため、クローチエのように傳達を藝術活動と切り離して考えることはできないのである。

## 六、メディアとしての繪畫

傳達の問題からさらに考えると、繪畫もひとつのメディアである。

例えば畫家が一幅の畫を作成したならば、すでに畫家の心中の情報が傳達、発信されていると言える。

だが、その藝術作品を目の前にした鑑賞者にとって、各々の受容の仕方によつて作品の意味が違い、藝術作品が投げかけ傳達してくるものは決して強制的でなく、わたしたち鑑賞者に自由な受容を許容しているし、また放置しているとも言えるだろう。

このことはかつての中國山水畫にはその見方に法則性があり、それに則つた鑑賞の仕方をも身につけていた文人とは違つた藝術受容の仕方であつて、その法則性に縛られる（を知っている）必要はない。場合によっては、意味を追求することに執着せず、意味からなるべく距離を置いて、ただ自らの感性によつて作品をまた別のものに結びつけてゆくこともできる。これが現在わたしたちの藝術體驗のひとつとするならば、かつての文人達の藝術體驗とはまた違つた面を持つているだろう。

しかし、本来それは當然のことであつたかもしれない。かつての文人

たちは繪畫や詩の應酬によってコミュニケーションを取るといふ別の目的があったことを見逃してはならないし、それによってできあがった文人ネットワーク——これは仲間意識の共有であり、政治的にも切り離せない要素であった。ネットワーク内では「胸中の竹」にあたる部分を理解するだけでなく、畫の素晴らしさを稱賛し、その美についても共有することが必要であったのだ。

衣若芬氏は、蘇軾の「胸中の成竹」論と鄭燮（板橋。一六九三〜一七六五）の「眼中の竹、胸中の竹、手中の竹」論を合わせて整理して次のように論じている。

蘇軾の「執筆熟視」するところのものは、まさに鄭板橋の説く「眼中の竹」である。蘇軾と鄭板橋のどちらも竹そのものに注意を集中させるが、こうすると單なる平凡な竹は、畫家の審美態度によって、一般の物理客體から審美的價值を持つ「審美客體」(aesthetic object)に轉じるのである。

「文與可筧簞谷偃竹記」によると、畫家が「執筆熟視、乃見其所欲畫者」の時、畫家の見る「欲畫者」とは、一體何であろうか？鄭板橋が言うには、それは胸中にわき起こり生じた畫意、「胸中の竹」をはらんだ畫意である。

「胸中の竹」は、畫家が物理客體から審美客體に轉じた竹に對し、個人の情感や思想を融合させて形成した「審美意象」(aesthetic ideas)である。(中略)その審美意象を具體化しようとしたものが、つまり鄭板橋の言う「手中の竹」である。<sup>28)</sup>

衣若芬氏によれば、蘇軾のいう「胸中の成竹」と鄭燮の「胸中の竹」

は、「物理客體から審美客體に轉じた竹」と、「個人の情感や思想」を融合し形成した「審美意象」(aesthetic ideas)である。この「胸中の竹」は、畫意(意境)と結びついているため、作者の主體的な心情の要素が強い。作者はこの「個人の情感や思想を融合させて形成した」意象を描くのであるが、それが具體化されたものが、「畫中の竹」(畫布上に現れた形象)である。それを文人間で相互に鑑賞し、交換し合い、「審美意象」を傳達してゆくのだ。

だが、この寫し取った形象<sup>かたち</sup>である「畫中の竹」が、繪畫創作においては厄介な存在でもある。實際の竹の形象(「眼中の竹」)も、畫布上にある竹の形象(「畫中の竹」)も、「胸中の竹」とは決して一致しているわけではないからである。形象化が、ひとつの形態を生み出すことがすでに限定であり、全體的で潜在的なあらゆるものを封じ込めてしまうのだ。全體的なもの、潜在的なあらゆるものの實現にとつては、固定した形象はひとつの挫折でもある。

だからといって、形象化を捨て去ることはできないだろう。なぜなら、形象化は、繪畫にとつて避けられない傳達の手段であり、表示することも繪畫藝術の特質であるからだ。蘇軾の「胸中の成竹」にせよ、鄭燮の「胸中の竹」にせよ、具體的に固定した形象(つまり畫)になる以前のもの<sup>29)</sup>が最も描きたいもの(描くべきもの)であるがゆえに、それを何とかとらえようとして筆を振るうのだ。たとえ、結局は形象へと向かう(戻る)しかないとしても。

このように形象化を通じた傳達、そして藝術を考えなくてはならないだろう。朱光潛が傳達の問題をクローチェのように藝術活動から切り離せなかつた理由がここにある。

## おわりに

現在もわたしたちは常に多くの藝術（アート）に囲まれている。

筆者も訪れた二〇〇四年上海ビエンナーレのテーマは「影像生存 (Techniques of the Visible)」であった。テーマのとおり、中國のアートはもはや線だけの藝術ではなかったし、様々なビジュアルアートが溢れ、情報を発信していた。現代アートに限らず、朱光潜の時代にも新しい藝術形式が生まれ、そこにさまざまな批評や理論が噴出したことは間違いない。絶えず動いている藝術とともに、わたしたちが感じ考えることはいつもあまりにも多い。

今回は朱光潜の『文藝心理學』第十一章「クローチェ派美學批評——傳達と價値の問題（「克羅齋派美學的批評——傳達與價値問題」）に焦點をあて、その美學の一端を見たにすぎないが、朱光潜の初期の西洋美學受容、特にクローチェ美學の「直觀＝表現」を肯定する一方で傳達とその技巧については別の解釋を示したように、後の中國現代美學にとってこれらも重要な要素になったであろう。

今後朱光潜の初期理論から次の段階の理論への變遷を辿りながら、中國現代美學の様々な要素を基礎づけてゆきたいと考えている。

## 注

- ① 西洋美學を取り入れた最初の代表的な人物としては近代の王國維（一八七七～一九二七）が挙げられるだろう。  
彼は『人間詞話』中で「境界說」を説いた。
- ② 例えば、葉朗（大山潔譯）「朱光潜と李澤厚の美學論争」（『美學藝術學研究』一六 一九九七）では、「美は客觀的であると主張する代表的な人物は蔡儀であり、美は主觀的であると主張する代表者は呂燮である。一方、朱光潜は美は主觀と客觀の統一であると主張する。（中略）後に第四の流

派が現れた。それが李澤厚である。李氏の主張は、美は客觀性と社會性の統一であり、朱光潜は美の社會性を認識したが美の客觀性を見逃し、蔡儀は美の客觀性を認識したが、美の社會性を見失ったと指摘し、自らは美の社會性と客觀性を統一させているということである。（中略）當時多くの人々は李澤厚の主張が最もマルクス主義に一致すると考えていたの

で、彼の影響は大きかった。四つの流派の中で、當時においても後にな

っても、眞に論争の焦點となったのは朱氏と李氏の主張である。」とある。

- ③ [http://philosophyol.com/po104/Article/aesthetics/a\\_general/200407/275.html](http://philosophyol.com/po104/Article/aesthetics/a_general/200407/275.html) 中國人民大學哲學院『哲學在線』彭鋒「中國現代美學動向」（二〇〇四年）参照。なお、彭鋒氏によれば、西洋の現代美學を導入した人物としては、王國維、蔡元培、朱光潜であり、中國マルクス主義美學の代表は蔡儀、李澤厚を挙げる。また、葉朗（大山潔譯）「朱光潜と李澤厚の美學論争」（『美學藝術學研究』一六 一九九七）の一五〇頁参照。

- ④ 朱光潜著『文藝心理學』（一九三六年または一九三七年）の冒頭「作者自白」において、第六、七、八、十、十一章は原稿發表前に新しく添えた文章であると言っている。「クローチェ派の美學批評」はその中の第十一章にあたり、新しく添えられた文章にあたる。「朱光潜全集」第一巻、三五三～三六七頁参照。

- ⑤ 「すなわち、藝術とは視覺 (visione) あるいは直觀 (intuizione) である、と。藝術家は、イメージないし表象像 (fantasma) を創造するのである。」（『エステティカ イタリアの美學 クローチェ & パレイゾン』（山田忠彰編譯、ナカニシヤ出版、二〇〇五年 一三頁）のクローチェ著「美學入門」を参照。

- ⑥ 『文藝心理學』第一章「美感經驗的分析（一）形象的直覺」『朱光潜全集』第一巻、二〇六頁参照。

- ⑦ 中國語では直觀は「直覺」と表記される。筆者はクローチェ同様、「直觀 (intuition)」と譯した。

- ⑧ 「克羅齋派美學的批評——傳達與價値問題」『朱光潜全集』第一巻（同上）、三五四頁参照。

- ⑨ 『美學入門』より。「藝術的直觀は、したがって、つねに抒情的直觀 (intuizione lirica) である。抒情的ということばは、直觀の形容詞ある

いは限定とはではなくて、同義語として、すなわち、わたしがすでに言及した、すべてが直観を意味する多くの同義語に付け加えることができるもう一つの同義語として位置している。」三九〇頁参照。

- ⑩ 『文藝心理學』参照。『朱光潛全集』第一卷、三五五頁参照。
- ⑪ 「克羅齋派美學的批評——傳達與價值問題」第四章参照。『朱光潛全集』第一卷、三六六頁。
- ⑫ 成復旺主編・中國人民大學出版社『中國美學範疇辭典』譯注 第一冊（大東文化大學人文科研究所 中國美學研究班 二〇〇二年 一二三頁）参照のこと。
- ⑬ 『文藝心理學』第十三章「藝術的創造（一）想像與靈感」『朱光潛全集』第一卷、三六六頁参照。
- ⑭ 「克羅齋派美學的批評——傳達與價值問題」『朱光潛全集』第一卷、三五五頁参照。
- ⑮ 「文與可畫竹筍谷偃竹記」孔凡禮點校『蘇軾文集』卷十一（中華書局 一九九〇年）参照。
- ⑯ 「胸中の竹」を畫くことに關して言えば、ただ美を演出するというよりは、竹の本質、加えて畫家の精神修養で得た本質を見極める力量や技術を示すものであつて、美の本質だけに迫つた問題なのか、その點はまだ検討すべき餘地があるだろう。
- ⑰ 徐中玉『蘇東坡文集導讀』（巴蜀書社 一九九二年）二七八頁。
- ⑱ 「克羅齋派美學的批評——傳達與價值問題」第一章（『朱光潛全集』第一卷、三五五頁参照）。
- ⑲ 『克羅齋哲學述評』第三章「美學」、『朱光潛全集』第四卷、三三五～三三六頁参照。
- ⑳ 朱光潛はクローチエの缺點を三點擧げている。「機械觀」、「傳達の解釋」、「價值觀」である。

⑳ 王攸欣「論朱光潛對克羅齋美學觀念的接受」（外國文學研究、一九九七年）、「藝術傳達問題」、六八頁参照。

㉑ 倪瓚の言は次の通り。「余之竹聊以寫胸中逸氣耳、豈復較其似與非、葉之繁與疏、枝之斜與直哉！或塗抹久之、他人視爲麻爲蘆、僕亦不強辯爲竹。」

㉒ 『文藝心理學』第十四章「藝術的創造（二）天才與人力」、『朱光潛全集』第一卷、四一一頁参照。

㉓ 例えば、朱光潛は『詩論』第四章において、「情感＋意象＋語言」表現（傳達＝藝術活動）」という式を構成している。『朱光潛全集』第三卷、九七頁参照。

㉔ 例えば、『繪畫のメディアア學 アトリエからのメッセージ』（島本流十岸文和編 昭和堂 一九九八年）などは繪畫の情報傳達機能についてくつかに分類し詳しく分析している。

㉕ 衣若芬「蘇軾題畫文學研究」『蘇軾題畫文學的分期研究（二）』文津出版社 一九九九年、一七二頁参照。

#### テキストおよび参考文献

- 『朱光潛全集』第一卷、第二十卷 安徽教育出版社 一九九六年（第一版は一九八七年）
- 『エステティカ イタリアの美學 クローチエ&パレイゾン』山田忠彰編 譯 ナカニシヤ出版 二〇〇五年
- 『勢 效力の歴史——中國文化橫斷——』フランソワ・ジュリアン著 中島隆博譯 知泉書館 二〇〇四年

（大東文化大學人文科學研究所研究員）