

徐志摩と聞一多の詩風に関する一考察

加藤 阿幸

はじめに

徐志摩と聞一多はともに新月派そして中国第二期新詩詩壇の代表詩人である。二人を評論する場合、ほとんどが性格、作風、成果のどれをも対照的な詩人であるという論評の仕方をする。たとえば、司馬長風は『中国新文学史・上巻』⁽¹⁾では、「徐志摩の秀麗飄逸は詩仙李白を思い出し、聞一多の忠厚篤実は詩聖杜甫を思い出す」と述べ、梁錫華は『徐志摩新伝』⁽²⁾の中に、「徐志摩は詩人のインスピレーション（詩感ともいう）を強調するが……聞一多、饒孟侃らは技巧を重視し、足かせをつけて踊ることを好む」とし、蘇雪林的「聞一多の詩を論ずる」⁽³⁾では、「徐志摩はちょうど長江大河が土砂を巻き込んで奔流するようである。聞一多は固い要塞のように、小さくても堅固で簡単には破れない」と比喻している。臧克家は「新詩を論ずる」⁽⁴⁾の中に、「徐志摩は外形の修飾を感じさせる……彼はイギリスから形式というものを輸入したにすぎない、そして、中には暇人のお遊び、つまり愛や花鳥風月でいっばいになり、……聞一多は内容的には健康的な姿勢を見せてくれると同時に、自分の詩を作る努力をした（即ち、外国の干渉から脱出しようとした）」。

朱自清『中国新文学大系・詩集』の「導言」の中に、「聞一多は愛国詩人であり、しかも、ほとんど唯一の愛国詩

人である。しかし詩人として論じる場合、徐志摩の方がもっと名が知られている。彼は聞一多のように精密でもなければ、冷静でもない。彼は飛んで跳ねている昼夜変わらずに流れる命の水である」。孫琴安は『現代詩四十家風格論』⁽⁵⁾の中で、聞一多について、「徐志摩の詩はいつでも軽やかで流暢で、自由活発である……聞一多の場合は磨きをかけた過ぎた嫌いがある……徐志摩はラファエルの円熟さに近いが、聞一多はミケランジェロの鋼健さがある」などと一樣にその違いを強調する。

また、「初期新月派の詩人」として聞一多を論ずる場合でも、「徐志摩を筆頭とする新月派」といかに違いがあるかを強調するのである。⁽⁶⁾

このように、「詩風」「詩情」や「内容」「詞藻」の面での「異質点」を論述する評論家があっても、二人の詩人としての「同質点」から、その詩歌の「共通点」を論ずるものはなかったように思う。しかし、本当に二人は「異質点」しかないのだろうか、いろいろな点で、つまり、潜在的には、詩人としては、二人とも似通った部分が実に多くあるように思われる。

そこで、「徐志摩と聞一多を詩人之同質点」(『清和研究論集』第二号、一九九五年一月)で考察をし、その結論として、ともに中国第二期新詩壇盟主としての徐志摩と聞一多は、①強烈な感情、②内在的な叙情性、③口語詩への愛好、④美への執着、⑤極めて似通った人生の道筋を歩んできたなどの共通点があることを挙げた。その中でも、最も大きな「同質点」は両者の唯美的な傾向にあるとした。本論文は、両者の詩人としての「同質点」を出発点とし、さらにその詩風を比較し、共通点を見出そうと試みるものである。

では、以下、①叙情性、②詩の口語的要素、③詞曲美の語彙、④中西融和型の韻律、⑤唯美的な詩風、など五つの面から考察を行いたいと思う。

(一) 叙情性

本来叙情詩は叙事詩と詩劇とともに、詩の三大部分の一つであり、作者自身の感動や情緒を表現する形式をとった韻文の作品を指すものである。遙かに『詩経』の「大序」においてもすでに、詩は人間の感情の純粹な発露であつて、感情が激しく動けば、自ら詩となつて現れると定義されている(『詩経』大序、「詩者志之所之也。在心為志、發言為詩、情動於中而行於言」)。故に、およそ客観的な角度からの叙事や説理ではなく、主観的な、個人的情緒や感情の経験を直接述べたものなら叙情詩と呼べるのではないかと思う。時の移り変わりへの敏感な反応、心の哀痛・苦惱、怒り・昂揚、期待・渴望、歓喜・鼓舞などの感情の喜怒哀樂を表すものはすべて叙情的であろう。また、自然への描写、景色に対する陶醉も感情の発露であり、やはり叙情的と言えよう。このような観点から徐志摩と聞一多の詩歌を見れば、その詩作のほとんどが叙情詩であり、また、作詩時の叙情性の重要性について大變擬似する意見を述べている。

徐志摩の場合

徐志摩は常々詩に対して、叙情性を強調する見解を次のように述べている。例えば、「詩人と詩」の中に、「天が我々に心というものを授けてくれたのは、その考えることの出来る本能をもつて考えてもらう為である。その他、ある種の潜在能力―想像力―で深い感動を潜在意識の中に溶かし、結晶するのを待つのです。このように出来上がった詩が初めて成功した詩と言えるのだ」⁽⁷⁾、又、「我々がある詩の実質を得たとき、先ず心の中でそれを融解させ、もうこれ以上耐えられなくなり、いかにもその詩情が胸から迸つて出るときまで待つてから書きあげるのです。そのように書

いた詩が本当の詩と言えるのだ。」⁽⁸⁾ これなどは、目に見えない詩の感情を如何にして、有形化して、文字として表すかの一過程を明示した正しい「叙情性の方程式」ではないだろうか。

このように詩にたいする見解を示した徐志摩は、ごく初期の幾つかの詩を除けば、その詩作はほとんどが叙情性豊かな詩である。徐志摩の約二九〇首の詩のうちに、例えば、風刺的な意味で描いた「『兩尼姑』或『強修行』」(『二人の尼』或いは『無理強いた修行』)や、非人道的な、男女の愛を禁止することへの風刺的な詩「人種由来」や、労働者階級や社会現象を描写する詩「先生！先生！」、「叫化活該」(乞食め自業自得さ)、「小幅窮樂図」(ちっぽけな苦楽図)、「誰知道」(誰が知るものか)、「太平洋景象」、「一条金色的光痕」(一筋の金色の痕などの十数首以外は、ほとんどが抒情詩であり、その叙情性の高さが窺えよう。

聞一多の場合

聞一多のあの一七九首の詩は、正式に詩集に収めた詩の第一首「西岸」(一九二〇、七)から最後の「奇迹」(一九三二、一)まで、みな、彼が「詩は人民の為、社会教化の工具でなければならぬ」と主張し始める前の詩である。そのため、どれを見ても、心の叫びに充ちた、至情至性な詩ばかりである。彼がかつて「泰果爾批評」の中に「詩家の主人は『情緒』である」と言い、さらに Walter Pater (一八三九—一八九四、イギリスの最も代表的な唯美主義者)の言葉を引用して、「叙情詩は、少なくとも芸術上において、最も高尚で完備した詩体である」⁽⁹⁾と叙情性の重要性を強調している。「冬夜評論」では、「芸術がもつばら思想の力を借りてひけらかす」(專靠思想出風頭)ことに反対し、「『冬夜』の中の大部分の感情は、理智な方法で無理に出させているから、二流の感情である」⁽¹⁰⁾、「嚴格に言えば、男女間の恋愛の感情は最も激しい感情であるから、最高のものとも純真な感情である」⁽¹¹⁾と言いつ切る。「評本学年『周

刊』中的新詩」では、詩歌の批評はまず、「イメージや情感」を重んずるべきで、「熾烈な想像がなければ、本当の詩は生まれないもの」⁽¹²⁾。「詩人の胸中にある感觸は、醜酔の時になつても、たやすく出してはいけない、その熱が膨張して、一人で炸裂し、火山が爆発したように、マグマが湧き出るまで待つのだ―それでこそ人を激しく揺さぶることができるのだ」⁽¹³⁾と述べている。

このように見てくると、聞一多の叙情性の強調に対する発言は、例えば、「評本学年『周刊』中的新詩」の中で述べている見解などは、上述した徐志摩の「詩人と詩」の叙情性に対する発言と驚くほど似ているのが分かる。

聞一多の一冊目の詩集『真我集』の詩は、意匠を凝らさず、修飾を経ずに個人的な感情を吐露したもののばかりで、二冊目の『紅燭』は詩情が炸裂した作品であるゆえ、至るところに「火山爆発のような叫び」や「マグマの溶液のような情熱」が散りばめられている。

「李白之死」や「劍匣」のような歴史の虚構叙述詩、或いは「西岸」のような東洋と西洋の文明の複雑屈折した思想の比較でも、叙情性豊かに描かれている。『紅燭』の内容はほとんど聞一多自身の人生の旅程でもっとも心の琴線に触れた題材を用いており、どれも象徴に富み、暗喩を含み、胸襟を直述した抒情詩ばかりである。『死水』に至っては、愛国的な詩歌が増えるにつれ、感情の激昂がさらに激しくなっていく。『死水』全集はいかにも彼自身の愛国の情熱の捌け口と化していくようである。

ゆえに叙情性について言えば、二人の詩風はともに大変高い叙情性を有していると言える。

(二) 詩の中の口語的要素

詩人朱湘は「評徐君『志摩的詩』」⁽¹⁴⁾の中で、「方言で詩を書くのは、中国の民歌以外に、このようなことをする人は未だ嘗ていなかった」⁽¹⁵⁾と言い、そして、卞之琳は「完成与開端：紀念詩人聞一多八十生辰」(完成と発端：詩人聞一多八十歳生誕を記念する)⁽¹⁶⁾という文の中に、「話し言葉の音節や口語で書きながら格律を持った詩行で、簡潔かつ円熟洗練な詩に仕上げたのは、徐志摩と聞一多の旧作に匹敵するものはいなかった」⁽¹⁷⁾と述べている。

では、ここで詩歌の口語性に対して、徐志摩と聞一多はどのような見解を示し、また、詩歌の中に、どのような方言や話し言葉で詩を書いたかを検証してみよう。

徐志摩の場合

徐志摩が「壞詩、假詩、形似詩」中で、「目下文学界で最も目障りなのは『Mannerism of description』である」と述べている。「Mannerism of description」は「わざとらしき」とでも訳すべきか。「例えば、『心』を言うのに、決まって『心湖』か『心琴』と言い、雨が降れば、『お空が泣いている』と表現し、夕日はいつだって『血紅』であると、『血』で比喻する」⁽¹⁸⁾と指摘している。つまり俗っぽい常套句の多用を戒めているのである。それは『わざとらしさ』を排斥したもつと自然な、普通の話し言葉で詩を書くことを説いていると思われる。

徐志摩は、僅かに初期の詞曲の雰囲気を持った詩⁽¹⁹⁾以外、ほとんどの詩は、口語の語彙と、少々詩情の潤色を施した普通の言葉で、流暢に書かれている。

最も人口に膾炙した詩、例えば「雪花的快樂」(ひらひら雪の楽しさ)、「偶然」、「再別康橋」(再び別れを告げるケ

ンブリッジに)、「翡冷翠的一夜」(フィレンツェの一夜)などは、一言一言があたかも目の前で軽やかに訴えているようである。詩を目で読んでいるというより、詩人の朗読が耳に響いているようである。

「雪花的快樂」の冒頭は、軽やかなリズムで歌い始める。

假如我是一朵雪花、／翩翩的在半空里潇洒、／我一定认清我的方向——／飞扬、飞扬、飞扬、——／这地面有我的方向

もし私が一片の雪／ひらひらと空に潇洒に漂うなら、／私はきつと自分の行方をしつかりと見極める——／高く舞い上がれ、高く舞い上がれ——／この地面に私の行方がある。

この詩の中に、耳慣れない言葉や固い表現は何もなく、普通の会話に飛び交いそうな語彙のみあるが、ただ「翩翩的在半空里潇洒」のように、「在半空里」の後に普通の中国語の構文からして、動詞が来るものである。例えば「飘荡」など。しかし、徐志摩は形容詞の「潇洒」にし、ちょっと潤色をしたために、詩はぐつと、表情豊かになってきて、しかも、全詩の流暢な口語の雰囲気をも壊すことなく読めるようになっていく。これなどが、卞之琳に驚嘆させたところではないだろうか。

また、例えば、「偶然」。この詩は台湾では文部省審定音楽教科書や所謂「中国名歌選」に必ずと言って良いほど収録されている歌の歌詞に使われている。無論メロディーが優美であることが原因の一つであろうが、やはり歌詞が分かり易く、内容が一縷の悲哀を感じさせながら、出会いと別れの儂さをさりげなく訴えるところが人々に長く愛された所以であろう。

我是天空里的一片云、／偶尔投影在你的波心——／你不必讶异、／更无需欢欣——／在转瞬回消灭了踪影。／／
 你我相逢在黑夜的海上、你有你的、我有我的方向：／你记得也好、／最好你忘掉、／在这交会时互放的光亮！
 僕は空の一片の雲、／たまたま君の心に陰を落とした——／いぶかしく思わないで、／喜びもしないで——／瞬
 く間に跡形もなく消えてしまうのだから／／僕たちは暗闇の海に出会い、君には君の、僕には僕の行方がある。
 ／覚えてくれてもよからう、／でもなるべく忘れてしまえ／この逢瀬に互いに放った光を！

この詩の中には、はかなさを直接表す、いわば詩的に響く詩語らしい詩語は何もない。しいて言えば、「心」を「波心」にしたところぐらいだろうか。或いは、「在这交会时互放的光亮」の「交会」は本来詩の流れからすれば、偶然に「知り合った」ということであるから、「相识」（知り合う）にしたほうがもつとも自然な表現になるうが、しかし、それでは淡泊すぎるので、ここは、作者はもつと深い内面的な触れ合いを表したのであるうから、ちよつと掘り下げて、「交会」と表現した。そのため、例えば電線の両極が触れ合って、火花が散るような、静けさのうちに秘めた激しい感情の混じりあいがあったことを感じ取らせることができた。全編はまったく極普通の会話の言葉で綴られているにすぎないのに、こんなにも人々に、少なくとも中国語圏の人々に、長い間センチメンタルな感情を湧かし続けることができるのは、やはり、普遍性のある口語を用いたからだろうか。

徐志摩の最も有名な詩は、と問われれば、誰もが躊躇なく、「再び別れを告げるケンブリッジに」（再別康橋）を挙げるだろう。理由はやはり、すらすらと誰でも言える普遍性のある、会話の中のさりげない一言が、それ自体がもつ

とも光り続ける文字の群れの中に嵌め込まれているからではないだろうか。また、その詩情は「別れ際のその一瞬の哀愁」を歌ったとしても大変評価されるところであるが、これについては、またのちに詳述させていただく。

悄悄的我走了、／正如我悄悄的来：／我挥一挥衣袖、／不带走一片云彩

ひそやかに、僕は去って行く、／ちようどひそやかに来たときと同じように。／袖をそつと振り払い、／ひとかけらの夕雲も持ち去らずに。

「我挥一挥衣袖」（袖をちよつと振る）は誠に日常的な一つの動作に過ぎないが、しかし続いてくる言葉である「ひとかけらの雲をも持ち去らずに」（不带走一片云彩）で、いきなり読者は非日常性の世界に引き込まれていく。ごく普通の会話の一コマであるが、徐志摩のちよつとした「潤色」で、袖から振り払われたのは「塵」ではなく、儂い世の移り変わりにたいする万感の哀愁であると感じさせ、そして持ち去らないのは夕日の中の柳の葉っぱ（本詩の第3連の「金柳」を指す）ではなく、「一片云彩」（ひとかけらの雲）であるから、茜射す夕雲は、何一つこの傷心の旅人（再びケンブリッジに訪れたのは、心の傷を癒すのも理由の一つである）に乱されることなく、ただ、そこでじつと大地と人を優しく包んでくれているだけ。このような豊かな詩情を、ごく普通の会話で構成できるのは、やはり、朱湘や卞之琳らに評価されるところであろう。

聞一多の場合

聞一多の詩には二つの極端の現象があるように思われる。非常に含蓄に富んで、詞曲の風格があるのと、極端な口

語の文体の二種類である。「詩的格律」の中では、聞一多は、「方言で詩を書くことには反対しない。それどころか、方言は新詩領域の非常に肥沃な土壌であると信じる」。また、「わざとらしさ」についても、徐志摩とほとんど同じような発言をしていた。「曹葆華へ」の手紙に、聞一多は、「言葉が典雅すぎると、Mannerism に流されやすい…。嘗て私は新詩を作る場合、日常の口語が使えて初めて清新さが望めるのであると論じたことがあった」⁽²⁰⁾と書いている。作詩時の心構えとして、期せずして二人とも「わざとらしさ」や「常套的な」詩語を諫めて、「日常の口語」を使用することで、「創造的な清新さ」を求めべきであると説いている。

故に、少年の頃に試作した新詩『真我集』の中の白話詩、例えば、「雪片」、「率真」、「一个小囚犯」などの詩の中の詩語は郭沫若の詩にあるような白話か、或いは、単なる「対話」のようにさえ聞こえる。詩の意境は少ないものの、極自然な口調で書く聞一多の新詩にたいする基本的な姿勢を窺い知る思いがする。

你好、你好、你可平安？

こんにちは！こんにちは！元氣？（「雪片」）

莺儿、你唱得这么高兴？世界上哪里去找音乐呢？

鶯よ、本当に嬉しそうに歌っているのね、世の中のどこに行けば音楽が見つかるのかしら（「率真」）

哎！气不完、又哭不出

ああー、怒っても怒ってもきりがなし、泣こうにも泣けやしないよ（「傷心」）

走上门前拍一拍门环、叫一声、「开门呀！」

前に進み出てドアノックカーを叩き、「ドアを開けて」と声を張り上げて入った（「南海之神—中山先生頌」）

我急忙的闯进来、喘着气……出门了？怎么？……这样凑巧？

私は急いで家の中に飛び込んできて、息が切れそうになりながら……あれ？出かけたのか？どうしたのかなあ……
…おあいにくさまだな（「回来」）

上に挙げた詩はみな極初期のものであるが、ちよつと見たところでは、短いご挨拶に見間違いかねないのである。或いはひとりごとにも聞こえるし、詩の痕跡が見つかからないぐらいである。これが聞一多の目指す所謂「Mannerism わざとらし」くない、「生きた言葉」であろう。韻律上の調和は少ないが、普通の会話のままを詩語にするというのが徐志摩と聞一多の著しい特徴である。聞一多は「詩的格律」宣言をしたあと、この「口語入詩」の作風を変えなかった。決して韻律のために、回りくどい言い難い言葉を使わなかった。例えば『死水』のいくつかの詩の詩句、

我不偏你、我不是什么诗人

うそ言わない、私が詩人だなんて（「口供」）

啊！这怎么办、怎么办！……／＼可是总想不出什么歌来唱

ああ、どうしよう、どうしよう！／＼しかし、どうしてもどの歌を歌えばいいのかが思いつかないのだ
〔大鼓師〕

这原来不算什么……／＼只须你说一句话

こんなのは本当はどうってことはなかったのだ……／＼ただあなたがある言葉を言ってくれさえすれば
〔你莫冤我〕

也许你真是哭得太累、／＼也许你要睡一睡

きつと泣き疲れたのね／＼ちよつと休んだ方がいい
〔也許〕

不如多扔些破铜烂铁／＼爽性拨你的剩菜残羹

どうせならもうちよつとガラクタを投げ入れれば／＼いつそのこと生ゴミでも流し込んでやれ
〔死水〕

这不是我的中华、不对、不对

これは私の中華じゃない、ちがう、ちがう
〔発現〕

请告诉我、谁是中国人

ねえ、教えて、誰が中国人なのか
〔祈祷〕

这话叫我今天怎么说？……／那么有一句话你听着

僕にどういえばいいというのだ？……／では、ある言葉を聞くがいい（二句話）

以上挙げたような口語の詩は、徐志摩と聞一多だけでなく、胡適も、劉半農も、沈伊默も、周作人も、魯迅も完全なる会話調の言葉で詩を書いたものがある。しかし、約半世紀すぎて、卞之琳に、「話し言葉の音節や口語で詩を書きながら、格律を持った詩行で、簡潔かつ円熟洗練な詩に仕上げたのは、徐志摩と聞一多の旧作に匹敵するものはいなかった」と論評されたように、匹敵するものはいなかったのである。ゆえに、二人の詩歌の特徴の相似点の一つに、「口語入詩」（口語を詩に入れる）ことが挙げられると思うのである。

（三）詞曲美の辞藻

詞曲美的な辞藻と口語は、性質のまったく違った詩歌であるはず。しかし、奇しくも、徐志摩と聞一多の詩は両者を兼ね備えているのである。徐志摩は朱湘に「評徐君『志摩的詩』（徐君の『志摩の詩』を評する）の中に、「徐君は詞人である」と言われ、そして、聞一多もまた、朱湘に「聞一多の『死水』の四編の詩⁽²¹⁾は、あたかも民国時代の「曲」の四つの「折」であり、「口供」はその「楔子」のようである」と評されている。朱湘はどの点がどのように「詞曲的」であるかは、明言しなかったが、それは「詞曲」のような艶やかで、しっとりとした言葉で「細膩」な描写を施した点ではないかと思う。確かにこの点で見れば、両者とも「詞曲の美」の詩句が散りばめられている。

徐志摩の場合

徐志摩の詩論の中に、詞曲の愛好を示す文章は見当たらないが、しかし、その詩作の中の詞曲の風格には南唐の李後主（李煜）の清新、幽美の詩風が見られる。上記の朱湘の言葉は、こういう風に続いている。「徐君は詞人である。このように言うわけは、徐君の想像の世界はまさに古代の詞人のように繊細な想像であり、徐君の詩の中のリズムもまた、まさに詞の中のしつとりとしたしなやかさであるからだ」と述べている。⁽²²⁾

筆者は嘗て、徐志摩のどの点が「詞曲的」であるかを論述したことがある（「徐志摩の唯美性―語彙の美を中心に―」早稲田大学「中国文学研究」一九九二年一月第十八期）ので、ここでは一、二例のみ挙げさせていただく。

例えば、女性のうたた寝の姿を描いたものとして、「她是睡着了」『志摩的詩』の中の、出だしに次の二句がある。

星光下一朵斜欹的白莲

星の下で斜めに小首を傾げる白蓮

香炉里袅起一缕碧螺烟

香炉からはゆらゆらと緑の煙が立ち昇る。

白蓮の斜めに生えている様子を「傾斜着的」とは言わずに、「斜欹」(xié)と言ひ、可憐で清純な乙女が「小首を傾げる」風情を思わせる。白蓮を擬人化して、清らかな女性のイメージをダブらせる効果を出している。また、揺れ

ながら上がっていく煙を「裊」(niào)を使って、煙のゆっくり、ゆらゆらと上がっていくさまをより一層柔らかく表現している。また、その揺れつつのぼる煙の形は「螺旋状」である。周りは白蓮の咲く初夏であるから、煙の色を普通ならもつと神秘的な紫色で形容するところであるが、徐志摩は「碧螺旋」(螺旋状の緑色の煙)と歌っている。このさわやかな語感が、うたた寝の美女を描き出す序幕に適した雰囲気を醸し出してくれているのではないだろうか。このような描写が朱湘の言う「徐君の想像の世界はまさに古代の詞人のように繊細な想像である」というものである。

聞一多の場合

聞一多は、自らの詩論の中に「詞曲の美」を求める意見を陳述している。例えば、「冬夜評論」の中では、「我々ももし詞曲の風格を帯びた音節を美と認めなければ、二つの道を歩むほかない。即ち、甘んじて音節のない詩を作るか、他の国の言語で詩を作るかのどちらかの道に行くしかないのだ」⁽²³⁾と過激な言葉を投げかけている。聞一多自身も初期の詩は、非常に濃厚な詞曲の色彩を帯びているし、意図して詞曲を詩作に刻み込む痕跡が見られる。

聞一多の詞的な語彙は、徐志摩よりも多い。特に、『紅燭』の中の「紅豆」四二首は、アメリカ留学期間中に夫人のために書いた別れのやる瀬なさの恋文であるゆえ、その色香は「細膩柔情」であり、詞曲の纏綿とした情景が躍然とするのである。

裊裊的篆烟啊！／是古丽的文章／淡写相思的诗句

篆字のようにゆらゆらと立ち昇るお香の煙よ！／典雅な文で／さりげなく相思の詩を描いておくれ (「紅豆そ

の四)

将我做经线、／你做纬线、／命运织就了我们的婚姻之锦
僕を経線に、／お前を緯線にして、運命は僕らに契りの錦を織らせた (同九)

深夜若是一口池塘、／这飘在他的黛滴上的／淡白的小菱花儿／便是相思底花儿了
夜半が池なら／暗い漣に漂っている／淡く白い菱の小さな花は／相思の花だ (同二二)

这一滴红泪、／不是别后的清愁／却是聚前的焰痛
この血に滲む涙は／別れた後の遣る瀬ない愁いではない／逢瀬の前の焰の痛みだよ (同二九)

从炉面镂空的双喜字间／吐出一线蜿蜒的香篆
香炉の透かし彫りの双喜の字の間から／蜿蜒とした篆字のような細き香りを吐き出す (同三七)

聞一多は「儿女情怀」を歌うときだけでなく、中国の歴史典故や人物を描くときでも、「雕金镂玉」のように繊細に言葉の絢を織り成していく。もとは絵画が専門であるゆえ、その語彙に色彩が施され、絢爛とした錦の山に人は目が眩むほど。例えば、次の「李白の死」の詩句、日本語の訳をつければ、却って傷がつくので、原文のままを引かせていただく。

那里有鸣泉漱石、玲鳞怪羽、仙花逸条／又有琼瑶的轩馆同金碧的台榭；／还有吹不满旗的灵风推着云车、／满载霓裳飘渺、彩衣玲珑的仙娥、／给人们颁送着驰魂宕魄的天乐（「李白之死」）

我将用墨玉同金丝／制出一只雷纹镶嵌的香炉；……／好像紫铜色的晚霞／映在精赤的悬崖上一样……／弹瑟的瞎子……龙凤……天马……蟒蛇……蝴蝶……灵芝……玉莲……海涛……白云……象牙……墨玉……玫瑰玉……蓝瑯玉……碧玉……金丝……银丝……玛瑙……珊瑚……螺钿……玳瑁（「劍匣」）

抱霞摇玉的仙花呀……不要让菱茨藻荇底势力／要将崎岖底动底烟波／织成灿烂的静底锦绣（「紅荷之魂」）

镶着金边的绛红色的鸡爪菊／粉红色的碎瓣的绣球菊／……／柔艳的尖瓣钻蕊的白菊／如同美人底拳头的手爪／……／霏霏的淡烟笼着的菊花／丝丝的疏雨洗着的菊花（「憶菊」）

以上引用した徐志摩と聞一多の詩は、古典的な言葉を多く含んでいる。初期白話詩は古典詩の格律から解放されたために、時勢に応じて自然に形成されたような文学形態ではあるが、しかし、口語だけで詩を表現しようとするには時として限界を感じる場合がある。幽微な感覚を表現するのに平易な口語だけでは時として不十分ではないだろうか。徐志摩や聞一多のこの種の詩語は、繊細な感覚を駆使しなければ到底感受し難い精神的な領域に属していると思われるので、むしろ文語的な言葉を使用してはじめて美しく表現できるのではないか。

(四) 中西融和型の詩の韻律

聞一多は「詩的格律」の中で詩には三つの美、音楽の美、絵画の美と建築の美がなければならぬと述べている。上に挙げた両者の類似点は、いふなれば、絵画の美の中における詞曲の美である。ここでは、音楽の美と建築の美を合わせて検討してみたいと思う。

嘗て、徐志摩の詩の音楽性は、西洋詩の韻律―音節の均整、脚韻や反復の手法を主調にし、中国古典詩の伝統的な韻律素因―双声、疊韻、疊字などを融和して作られた「中西融合」的な音楽性であると論じたことがある。⁽²⁴⁾

ところが聞一多の場合も、実は徐志摩と同様に―主に『死水』であるが―西洋の詩の骨組みに中国古典詩の用法を組み入れたのである。ただ、やや徐志摩と異なる点は、仔細に双声、疊韻を配置する跡があまり見られず、むしろ、中国の古典の香り高い語彙を散りばめるといふ手法を用いたのである。

徐志摩の場合

近年の詩歌評論家は徐志摩の近代詩への功績のほとんどを英詩形の導入にあるとしている。例えば、朱自清の『新詩雑話』(香港港青出版社、一九六〇年)、沈從文「論徐志摩的詩」(『現代学生』二卷二期、一九三二年)、穆木天「徐志摩論―他的思想与芸術」(『文学』三卷一号、一九三四年)、臧克家「論新詩」(『現代詩歌論文選』、波文書局、一九七五年)。実際、徐志摩もそのように主張している。

徐志摩の新詩格律の中西融和の主張

『詩刊』第二期の「前言」で、徐志摩は新詩の作詩技法を提案している。彼はまず「梁実秋さんは「中国語では sonnet を書くことは到底似つかわしくないものしかできない」と言ったが」（梁実秋先生虽则说「用中文写 Sonnet」永远写不象）と断ったうえで、続いて反論して言う、「私が思うに、この詩形や別の詩形を試みることは、表面的な模倣でないかぎり、むしろ却って、中国語の柔軟性と、口語文体の全体性、緻密性ないし単純な「字の音楽性」（word music）の可能性を探求するのに便利な道であると思う。なぜならば、我々には、欧米詩を水先案内人にし、そしてそれを基準にすることができから」⁽²⁵⁾。残念ながら、これは徐志摩が死ぬ半年ほど前に書いた最後の詩論となったので、これ以上、彼の詩論を深く読む機会を永遠に失ったわけであるが、しかし、これは紛れもなく、彼自身の作詩技巧の自己解析であろう。徐志摩の詩がいまだに多くの人々に愛読される理由は、欧米詩の骨組みに、中国古典詩の韻律を織り込んだ点にあるからであろう。筆者は嘗て、徐志摩こそが中国現代詩に初めて正式に英詩形を移入し、記録に残された人であると、「徐志摩与阿瑟・魏理(Arthur Waley)」(徐志摩とアーサー・ウェリー)⁽²⁶⁾で論証したことがある。徐志摩は一九二二年一月三十一日という日付けで、ワーズワースの詩「ルーシー・グレー」(Lucy Gray or Solitude)をほぼ原文通りに「主調」と「強勢」を訳出した。そして、彼はその詩をアーサー・ウェリーに披露した。そのことについて、たまたまウェリーは「Our Debt to China」のなかで「彼(徐志摩)は私に自分はワーズワースの詩の格律——主調」と「強勢」などを全部訳出したと話してくれたことがある」と記述している(詳しくは上記拙論を参照されたい)。

実は、一九二二年一月以前に中国新詩詩壇に発表された白話詩集は、わずかに一九二〇年三月胡適の中国新詩史上初めての白話詩集『嘗試集』と、一九二一年八月郭沫若の『女神』しかない。勿論新聞や雑誌でも、「白話文」のま

まで「分行」して書いただけの「無韻」の詩は数多く発表されていた。かような時期的背景のもと、一九二二年一月三十一日に、徐志摩が英詩形に模倣した中国白話詩を披露したという「公式記録」を残したのは、大変意義深いことである。

徐志摩が西洋詩から最も学びたかったのは、「均整の中に流動性のある英詩形」であると思う。それは、徐志摩がなぜワーズワースの名高い『ルーシー詩群』(Lucy Collection)に収録されない「ルーシー・グレー」を詩形模倣の対象に選んだかと思われ。徐志摩は内容よりも、詩脚、脚韻とも完璧であるその詩の「三、四詩脚混合体の *alab* 脚韻」に注目したからであろう。故に、大変早い時期から、聞一多が「詩的格律」を提唱する遙か前から、徐志摩はいろいろな西洋詩形を中国の新詩に導入しようとしているいろいろな詩を書いたのである。それらが『志摩的詩』に収録されている。そして、聞一多や朱湘、饒孟侃たちと新詩の格律運動に唱和してから、益々詩脚 (*meten*)、音節や押韻方式の「均整と流動性」を研究し、さらに、中国古典詩の韻律要素を配置するように努力した。『翡冷翠的一夜』(フィレンツエの一夜)や『猛虎集』は、このような音楽性の調和のとれた詩集である。

徐志摩の詩の中の西洋詩型の種類

朱湘は押韻方式で『志摩的詩』の中の詩を「散文体、无韵体、骈句体、各种奇偶体、章韵体、十四行体」などと分類している(「評徐君『志摩的詩』」)。しかし、実際の作品名や詩句を詳細には挙げていない。筆者は嘗て朱湘の用いるこの押韻法で分けた詩形を以って、徐志摩の詩を分類し、以下のような西洋押韻法で書かれた新詩の種類⁽²⁷⁾を得た。即ち、

① 「散文体詩」(prose poem) 「常州天寧寺聞礼懺声」など六首。

- ② 「无韵体诗」その一 (free verse) 所謂「自由詩」。「沙士頓重游隨筆」など二〇首。
- ③ 「无韵体诗」その二 (blank verse) 王力はこの詩形を「素体詩」、即ち「轻重律五音步无韵体詩」と称している。「康橋再會吧！」など五首。
- ④ 「骈句韵体诗」(rhymed couplet aa,bb,cc) 「這是一個懦怯的世界」など三三首。
- ⑤ 「各种奇偶韵体诗」
- (1) 「交韵」

- a. 「单交」 一、三行目だけ韻を踏み、二、四行目は自由。「月夜听琴」など一六首。
- b. 「双交」 一、三行目と二、四行目にそれぞれ異なる韻をふむ。「問誰」など一二首。
- (2) 「抱韵」 一、四行目、二、三行目それぞれ異なる韻を踏み。「消息」など一四首。

- ⑥ 「章韵体诗」これは詩の中の一連 (stanza、スタンザ) 全部一つの韻を用いる詩形のことを言う。「石虎胡同七号」など四首。

- ⑦ 「十四行诗」(sonnet、ソネット) 中国語で「商籟体」(徐志摩は「白朗寧夫人的情詩」の中で、この言葉はもとは聞一多が作ったと述べている) とも言う。「天国的消息」など二首。

今まで記録に残された徐志摩の詩は全部で二九〇首ある。その中の一二二首の押韻方法は西洋詩型で書かれ、全体の三分の一強を占め、大変な量であると言える。では、それだけ大量の西洋詩形の中に、どのような中国古典詩歌の韻律が組み込まれ、融和されたのかを見ていきたいと思う。

中西融和の手法

まず、卞之琳に最も音楽性に富んでいると評された「消息」（「徐志摩诗重读志感」『詩刊』一九七七年九月号）を例にすると、

雷雨暂时收敛了、／双龙似的双虹、／显现在雾霭中、／夭矫、鲜艳、生动、——／好兆！明天准是好天了。／
 什么！又是一阵打雷了、——／在云外、在天外、／又是一片暗淡、／不见了鲜虹彩、——／希望、不曾站稳、又
 毁了。

雷雨は漸く止まった、／二匹の竜のような二本の虹は／靄の中に現れた／勢いよく、鮮やかで、生き生きとして
 ——／吉兆だ！明日はきつといい日だぞ。／／なんだって？またも雷だ——／雲の上に、空の上に／また一面の
 暗闇だ、／鮮やかな虹の色も消えた——／希望、まだしっかりと立たないうちに、もう消えうせた！

卞之琳の解析は長いので、要約すれば、即ち均齊な音節（二連とも五行あり、中の三行とも三拍あり）と押韻（abbba）が施されているから音楽性に富むというものであるが、しかし、この詩には、他にも中国古典詩の双声、疊韻が効果的に使われていることを見逃していると思われる。即ち、第一連の二行目の「双龙」と「双虹」の「双」は同声同韻であり、「龙」と「虹」は疊韻である。三行目の「显现」の「显」と「现」は双声疊韻（広韻の）であり、声調が違うだけである。四行目の「夭矫」も「鲜艳」も疊韻（広韻の）である。五行目の「好兆」も疊韻である。

二連目の韻律が少ない理由は、希望の破滅であるから、韻律の揃わない「破韻」で失望の哀調感を表そうとしたのであろう。三行目の「暗淡」は疊韻（狭韻）しているだけ。ところがその「暗淡」の韻母は“Am-am”で主要“元音”

は低く、閉口音の“m”も陰鬱な響きがする。このごく普通の語彙について、音声と情感の関係を逐一考察してから徐志摩が書いたとも思えないので、やはり、これは、卞之琳が『徐志摩選集』（人民出版社、一九八三年）の序文に徐志摩の音楽性について賞賛して言ったような「天籟」（自然の音）であろうか。

また、最も音楽的な美しさがあると言われている「雪花的快乐」も、“均斉の中に流動感のある”詩形であり、随所に双声や疊韻が配置されている。この詩は四連からなり、五行ずつあり、三、四行とも一字下げられているので、視覚的にも“豆腐干型”の四方形ではなく、高低型の“流動性”のある詩形である。押韻は二行一韻の“Couplet”と三行一韻の“Triple (aabb)”の脚韻を用い、四歩格 (Quartmeter) と三歩格 (Trimeter) の混合型英詩の詩形である。そして、「惆悵」「淒清」などの双声、「方向」（広韻）、「住处」（狭韻）などの疊韻、「翩翩」「娟娟」などの疊字で、中西融和的な音楽美を響かせているのである。

徐志摩の詩は上述した中国古典詩歌の韻律を有効に活用する以外にも、中国語の特殊性、特に擬音字で詩の音声効果を高めている。例えば、「滬杭車中」では、摩擦音の文字を用いて、擬音効果をもたらしている。

匆匆匆！催催催！／一卷烟、一片山、几点云影、／一道水、一条桥、一支橹声、／一林松、一丛竹、红叶纷纷。
 ／艳色的田野、艳色的秋景、／梦境似的分明、模糊、消隐、——／催催催！是车轮还是光阴？／催老了秋容、催老了人生！

ガタンゴトン、ガタンゴトン／一筋の煙、一面の山、幾つかの雲／一本の川、橋一つ、一声の櫓の音／一はやしの松、一叢の竹、紅葉が紛々と舞い落ちる／美しい田野、麗しい秋／夢のようにはつきりと、模糊として行き、消え去る——／ガタンゴトン、車輪か光陰か？／秋を凋落させ、老いを追いたてるのは！

この詩は大変短く、音節も短い、擬音語や摩擦音を多用することで、汽車が走るときの車輪と鉄道の線路との摩擦音を再現している。徐志摩が「詩刊放假」のなかで、「行数の長短、字句の均斉は、音節の波動性を体得できたかどうかにかかっている」と述べ、形式と内容の調和を求めているが、この詩は、正しくこの持論を表現していると言えよう。始めの二つの畳字「匆匆匆！催催催！」で汽車が走るときのリズム感を表し、しかも、六つの字とも摩擦音であるため、擬音効果が高い。また、続く三行連続の名詞句の「排比」で、同品詞の「反復」(refrain)を用いての手法、車窓から景色が一こま一こまの映像となつて瞬時に過ぎてゆく画面を髣髴とさせる。最後にまた、三つの「催」と一つずつの「催」や「秋」の摩擦音が、だんだん遠ざかつてゆく汽車の音のフェードイン (fade-in) 効果を、文字で表そうとしている。実に首尾一貫、一気呵成の妙を得ている。

また、散文詩においては、韻もなければ、行も分けないのであるが、詩語の「排比」や双声、疊韻で詩情が醸し出されている。例えば、「常州天寧寺聞礼懺声」(常州天寧寺にて仏事礼拝の声を聞く) では、「这鼓一声、钟一声、磬一声、木鱼一声、佛号一声……」など九つの数量名詞が「排山倒海」の勢いでどつと出てくるので、読経時に独特な単調で悠長な音声効果を挙げている。

聞一多の場合

聞一多の新詩格律の中西融和の主張

聞一多もまた、西洋からの作詩法を吸収すべきであると主張していた。「女神的的地方色彩」という郭沫若の詩集『女神』を評論したとき、「新詩は自国の色彩を保つべきであるが……しかし、同時になるべく西洋詩の長所をも吸収す

べきである。新詩は中西芸術が結婚したあとに生まれたすばらしい子でなければならぬのだ⁽²⁸⁾と述べている。また、「悼瑋德」（瑋德を悼む）の中で詩論にも触れ、「文学芸術について言えば、どんなに新しくしても、民族本位の精神がその中に存在しなければならない」⁽²⁹⁾、「しかし技術の面では西洋化してもよい、しかも、なるべく西洋化したほうがよい、しかし、本質は自分たちのものでなければならぬ」⁽³⁰⁾と、彼も、作詩法の中西融和を提唱していた。

聞一多のきれいに書かれた西洋詩形の詩は、ほとんど『死水』においてである。『紅燭』やそれより前の『真我集』や『屠龍集』の中の詩は、朱湘の「聞君一多的詩」⁽³¹⁾によれば、「韻を間違つて用いた」箇所が六十何ヶ所もあると述べている。しかし、このことが却つて聞一多が詩論のなかで主張しているように、新詩を書くときは、「なるべく外国の詩の長所を吸収すべき」であることを実践練習した証拠になろう。しかし韻は完璧ではないにしても、均齊な韻律で書いた初期の詩もあった。例えば、長詩「李白之死」は二行一韻の「駢句韻体 (rhymed couplet a,b,b,c)」一行五歩格 (meter) で書かれ、「劍匣」は大体「抱韻」(一と四行目は同韻、二と三行目は異なる韻) で、「西岸」は大体「單交」韻である。「太陽吟」と「我回来了」は完全な「單交」韻である。

他の詩は「双交」「單交」「章韻」など雑多である。しかし、『死水』の中の詩は、完全に「節の均称と句の均齊」を実践している。全二八首の詩は、みな均等に韻が踏まれていて、歩格も均齊である。

聞一多の詩の中の西洋詩型の分類

徐志摩に対する詩形の分類で対応すれば、聞一多の詩も次のように分類することができる。即ち、

① 「駢句韻体詩」 「口供」 「春光」 など九首。

② 「交韻」

- a. 「単文」 「什麼夢」 「大鼓師」 など三首
- b. 「双交」 「收回」 など二首
- ③ 「抱韻」 「忘掉她」 など二首
- ④ 「章韵体詩」 「你看」 など二首
- ⑤ 「混合体」 (「抱韻」 「双交」 「骈句韵体」 の混合体) 「你指着太陽起誓」 など三首
- ⑥ 「十四行体」 (sonnet) 「回来」 (全部で三連あり、一連四行、最後の二行は対句、一行五歩格)

以上の聞一多の詩歌の押韻方式から分かるように、「詩の格律」を提唱する以前から、すでに彼は作詩時に西洋詩形をなるべく取り入れていた。

中西融和の手法

これらの西洋詩の詩形に聞一多はどのように中国古典詩の韻律を取り入れようとしたのか、「詩的格律」の中では、「詩の聴覚の面では、格律や、平仄、脚韻がある」と言い、「冬夜評論」では、「声」と音の本体は、文字の内容的な素質にあり、この素質が詩歌の芸術性に發揮されれば、即ちリズム、平仄、韻脚、双声、疊韻などの表象となる」⁽³²⁾と分析して見せている。友人吳景超に宛てた手紙(一九二二・九・二四)の中でも、「今、私は韻を自由自在に操れます。本来、中国の韻は大変幅広いものである。韻を使いこなすことは難しいことはありません、語義を妨げることはない……韻を用いることで、音節の助けになるし、芸術の完成を促すことができる」⁽³³⁾と新詩の詩型に中国の韻を取り入れるべきであると力説していた。

上に列挙された詩歌の詩形からも分かる通り、徐志摩は西洋詩形の中に、中国古典韻律を取り入れ、さらに詞曲の語彙を随所に散りばめている。聞一多の場合は、双声疊韻などは少ないものの、徐志摩以上に詞曲の詩風の濃厚な語彙を用いている。ゆえに二人の作品とも大変中西融和的な詩歌の特徴を有するといえよう。

(五) 唯美主義の詩風

徐志摩も聞一多もともによく唯美派の詩人と呼ばれる。例えば、『中国文学三十年』⁽³⁴⁾では、「徐志摩は常に美的内容と美的形式の統一を追求し、その美的芸術的結晶であるというべき作品により、読者の審美性を高めた」⁽³⁵⁾という言葉に代表されるような積極的評価が、多くの研究者によってなされている⁽³⁶⁾。しかし詩歌の中では、どのような姿で現れているのかは、必ずしも、多く語られていないと思われる。ここでは、両者の詩歌の中の唯美性について、具体例を挙げて見て行きたいと思う。

徐志摩の場合

徐志摩は詩人として名を馳せたにもかかわらず、彼の散文が詩よりも優れているとよく評される⁽³⁷⁾。それは、彼の美的な言語芸術への執拗な追求の成果ではないかと思われる。

徐志摩の唯美主義への開眼はすでに、ケンブリッジ留学のころから培われたことを「徐志摩のギリシャ回帰願望に見る唯美主義への系譜」⁽³⁸⁾で論じたのであるが、ここでは以下のように略述させていただく。

唯美主義への道程

のちイギリスの言語学大家で、「用語法統制の『統一科学』の構想者」であると称されるオグデン (Charles Kay Ogden, 1889-1957) とリチャーズ (Ivor Armstrong Richards, 1893-1979) によつて書かれた『美の基礎』(The Foundations of Aesthetics) という本に中国語で「中庸」と書いてあげるのを初めとし、徐志摩はケンブリッジ大学で美に対する基礎知識を得る。また、当時親交のあったイギリスの美術評論家で画家のロジャー・フライ (Roger Fry, 1866-1934) から直接唯美主義を啓蒙され、やがて「私個人の聖書となった」と徐志摩に言わせた⁽³⁹⁾『ルネサンス—芸術と詩の研究』の著者で、イギリスにおける最大の唯美主義者ウォルター・ペイター (Walter Horatio Pater, 1839-1894) に導かれていく。そして遂に「精神も物質もはかない存在であり、この無常の世界で唯一確実な存在は美であると考え、美の享受を生むの目的とする」というペイターからの美へのメッセージが、のち、彼の人生(詳しくは上掲論文を参照されし)から文学までの指針となったのではないかと考えた次第である。

ウォルター・ペイターからの影響

その心酔ぶりは、例えば、イギリスより帰国したあと真つ先に清華大学での英語による講演『Art and Life』(芸術と人生)が、ほとんどがペイターの美学の紹介であり、また、燕京大学の講演「話」や散文「落葉」にも、言語芸術や修辞の美の重要性を強調したものだっただけでなく、ことからも窺える。

ペイターが『ルネサンス』の中で最も語りたかった「過ぎ去つてゆく瞬間の美」という真髄を、徐志摩が名作「再別康橋」として残したのは、(二)「詩の中の口語的要素」の中で一言触れた通りである。その「過ぎ去つて行く瞬間の美」を、徐志摩は別れる瞬間に捉えて、このように歌っている。「悄悄的我走了、／正如我悄悄的来；／我挥一挥

衣袖／不带走一片云彩。」（静かに、ひそやかに、袖を振り払う、ひとかけらの夕雲も持ち去らずに）。このように、胸のうちに秘めた無限なる情熱を昇華させ、情熱を超越した瞬間が、徐志摩の会得した「静寂の瞬間の美」に抽出されたのである。

また、例えば「黄鹄」（コウライ鶯）においても、鳥の飛び立ったときの瞬間の美しさを捉えている。「艳异照亮了浓密／像是春光、火焰、像是热情」（艳丽が濃密を光り輝かせ／春の光、焰、情熱の如く）、「冲破浓密、化一朵彩云；／它飞了，不见了，没了／像是春光、火焰、像是热情」（濃密を打ち破り、彩雲になって）飛んで行き、見えなくなり、消えてしまった／春の光、焰、情熱の如く。

あるいは、「沙揚娜拉——十八首之十八、送日本女郎」（さよなら第十八首——日本の女（ひと）に贈る）の日本の女性の「恥らつてうつむき加減に優しく微笑む」瞬間を、「蓮の花が涼風に耐えられなくなった時のなよなよしたなまめかしさのよう」（最是那一低头的温柔、／象一朵水莲花不胜凉风的娇羞）と歌っている。古典的な日本女性が一瞬見せたあの「瞬間的な美」を最も捉えた描写として、女性の美を描く「聖手」と評されるゆえんである。

詩歌の中の美の境地

唯美主義が徐志摩の詩歌に他にどのように影響したかについて、彼の追い求めていた美の境地の四つの面から考察したことがあった。⁴⁰⁾ 即ち、①女性の美、②哀愁の美、③自然の美、④語彙の美などである。①の女性の美の詩としては、例えば「沙揚娜拉」、「她是睡着了」など四首、②の哀愁の美は、「落葉小唱」、「問誰」など一首、③の自然の美は、「月下雷峰塔影」、「滬杭車中」など一七首ある。

なお、④の語彙の美に対しては、上掲「徐志摩の唯美性——語彙の美を中心に——」に述べている。ここで項目のみ挙

げさせていただければ、即ち、①詞的な語彙の美、②対偶式の語彙の美、③疊字によって形成された語彙の美である。④の詞的な語彙の美は、すでに本論文(三)で述べた通りである。⑤の対偶式の語彙の美は、中国古典詩の最も基本的な修辞法の一つであるが、徐志摩は詩語の配置にその対偶式を用いることによつて、詩境の対照が一層鮮明になり、イメージの重層化が図られる。すでに詳述したことがあるので、一つだけ例を挙げ、簡単に説明させていただく。

在冷峭的暮冬的黄昏／在寂寞的灰色的清晨 （「我有一个恋愛」）

この詩は情景を同じ字数で表現し、句を構成する対語の品詞も語序も同じである。従つて「冷たい晩冬の黄昏」と、「寂しい灰色の明け方」を合わせて読むと、「冷たい、寂しい、灰色の、晩冬の」と四つの形容詞が隣り合わせになつており、それらが同時に視野に収められる結果、互いに交差し交じり合つて、より強いインパクトを読者に与えることになり、一層凛とした孤独の美意識が生じるのではないかと考える。

また、⑥の疊字を用いることにより、視覚上の豊かさが増し、絵画的な美しさが一面に広がる。例えば、「翩翩的在半空里潇洒」（「雪花」）の「翩翩」は全部で「羽」が四つも連ねられ、雪がいかに軽やかにふわふわと空を飛んでいるか、その情景が目には浮かんでこよう。それはあたかも花園に咲いている場合よりも、同じ花が群生して咲いているほうが、花の美しさが一層鮮明になると同じであろう。

量詞にみる詩語の美

詩歌の語彙の美しさに、中国語の特徴の一つである「量詞」にも、徐志摩の作詩時の斟酌のあとが見える。例えば、

- ①一把恋爱的神经（「月夜听琴」）、②一弯青玉似的明月（「无题」）、③放一箭光（「怨得」）、④一掠颜色飞上了树（「黄鹂」）、⑤一针新碧（「山中」）、⑥一肩思想的重负（「哈代」）、⑦一发的青山（「爱的灵感」）、⑧一缕游丝（「爱的灵感」）、⑨一翳微妙的晕（「爱的灵感」）、⑩一瓣瓣的思想（「爱的灵感」）、⑪一缕浪花の涨歇（「地中海」）、⑫一茎春花的开落（「地中海」）、⑬一涌青波（「新催妝曲」）、⑭一蜂白沫（「新催妝曲」）、⑮一针针的忧愁（「新催妝曲」）、⑯一轮腴满的妩媚（「秋月」）

徐志摩は適切な量詞を選ぶことで、豊かな诗情やイメージを醸し出し、美意識を高める。本来量詞は名詞であるが、しかし、違う品詞を使うことで、その品詞と共起すべき主語や目的語や術語が現れていなくても、コンテキストの中でそれが暗示されるものであるゆえ、我々はある程度のイメージを思い浮かべることができるといえる。つまりその言外の意味までも含むことになり、大変含蓄の深い比喻性を持たせるのである。例えば、①の「一把恋爱的神经」の中に、「神經」は「把」で修飾すれば、束で捆めるほど量の多い神經が一箇所（恋愛）に集中し、その恋愛の度合いの深さが感じられる。②の「一弯青玉似的明月」では、そのときの月は、「彎」という量詞で分かるように、三日月のような形をしていて、そして、その光は、曲玉のように青白い光を放っている。その様な情景が「彎」という字によって、幽玄さを伴って目に浮かんでくるのである。③の「放一箭光」では、弓矢のような光の形や鋭さが生き生きと目の前に迫ってくる。④の「一掠颜色飞上了树」では、「掠める」という動詞を量詞にしたため、その主語は動くもの、しかもとても素早く動くことと連想される。ところがその動くものが色である。すると黄色のコウライ鶯が一瞬のうちに掠めていくその映像が躍動感を伴って脳裏に映し出されるのである。⑤の「一针新碧」では、松の葉が針のように尖って

いて、芽吹いた頃の松の葉の瑞々しさが形象化される。⑥の「一肩思想的重負」では、思想の荷重が具象化され、その重苦しく肩にかかっている「思想の形」がいかにも見えてきそうな感覚を与える。⑦の「一发的青山」では、山の深緑が黒々とした髪のようにであり、⑧の「一缕游丝」では、空中にゆらゆらと揺られている蜘蛛の糸の細さや儚さが強調され、⑨の「一翳微妙的晕」では、月のかさがいつそう翳って見えて、朧月のもやつとした雰囲気が醸し出される。⑩の「一瓣瓣的思想」で、思想が花びらのように、幾重も次々と湧いてくるようである。などなど、その比喩性が言外に含まれ、大変含蓄のある詩に仕上げられているのである。

間一多の場合

唯美主義の宣言

間一多は、アメリカ留学以前から、絵画の習得を通じてか、度々、美の享受、形成に最高の価値を見出すなど芸術至上主義的言説をした。例えば、「関於双十祝典的感想」(双十祝典的感想)⁽⁴¹⁾では、「快樂が最高まで膨張したときに、人の美德は遺憾なく發揮されるのだ」(快樂膨脹到最高的时候、人的一切美德都泄露无遗了)と述べている。「冬夜評論」では、キーツの「All charms fly at the mere touch of philosophy」(あらゆる魅力あるものは、哲学と接触したとたんに消えてしまうのである)を引用し、「芸術の最高の目的は、純粹の形 pure form の境地に達する為である」(艺术最高的目的、是要达到「纯形 pure form 的境地」とも述べている)。

美への耽溺が、美はあらゆるものを凌ぐという唯美的思想を養ったのであろう。ゆえに、「詩的格律」も実は、唯美主義の特徴の一つである「完全な形式と技巧を求める」為の宣言であるように思うのである。詩の「三美」は、「足かせを付けて踊れば」(戴着脚镣跳舞)、「難しいゆえに、技巧が見え、険しいほどに、奇を照らう」(困难见巧、愈險

愈奇。これは「詩的格律」の中に、聞一多が韓昌黎の言葉として引用したものである）のだと主張する。また、「自然の中に美があるときは、自然が芸術に似てきたからである」（自然中有美的時候、是自然类似艺术的时候）という「王爾德」(Walter Pater)の言葉を引用し、詩を作るときも、画を描くとき取捨選択してから描くのと同じように、言葉を推敲し、研鑽すべきであると説く。これらは皆、唯美主義の「技巧と感覚を重んずる」思想と一致する意見である。ゆえに、聞一多が「泰果爾批評」の中に、タゴールは「靈的な美のみ感じ、官能的な美を鑑賞できないから」（只感到灵性的美、而不赏识官感的美）、大成しないのだと断じたわけである。そして、イギリスの浪漫派で唯美詩人であるキーツは、芸術の「忠臣」であると最高に評価する。「艺术底忠臣」（芸術の忠臣）という詩は、キーツを歌い上げるための詩篇であるが、「他の芸術家は「名臣」であるが、キーツ、あなた一人だけが「忠臣」である」（満朝底冠盖只算得／些艺术底名臣、／只有你一人是忠臣）と最高の賛辞を捧げるのである。

官能感覚の唯美主義の手法

聞一多の詩には比喩性に富んでいるとの指摘がある⁽⁴²⁾が、擬人法も多く取り入れられている。人間の感情が自然観察時に用いられることによって、抽象的なものが人格化され、物事をより感覚的に感じさせるのである。これらもやはり唯美主義の「官能感覚」の一つの現れであろう。既に見てきた通り、正式に出版した第一冊目の『紅燭』の中には、大変濃厚な詞曲の趣のある詩風が備わり、濃艶な言葉が散りばめられている。特に、夫人に捧げる「紅豆四二首」は、「官能感覚」といわざるを得ない。『死水』はフランスの唯美主義者の詩人ボードレール (Charles Baudelaire, 1821-1867) の『悪の華』(『Les Fleurs du Mal』, 1843) の手法を思わせる詩である。最も汚らしい、臭いものに、例えば、屍を、最も綺麗な言葉で以って形容するのである。『死水』は、一本の「絶望的な」、腐った「死んでいる溝の

下水”に、“翡翠”、“桃の花”、“真珠”などを入れ、“凄美”な妖艶感を漂わせる。

以下、詩集『紅燭』から例文を拾って見ることにする。

「雨夜」では、雨の音を人間の悲しくて痛ましい様子を表現する「悲酸」で表し、風の音では人間の凶暴残忍なさまである「凶狠」で表す。又、風が林で「呻吟」し、曙の空は「泪痕满面」（顔中涙で覆われている）という。「雪片」では、風雪は「高視阔歩」（驕り高ぶって歩く）し、木々は「树林里颤抖的众生」（林の中で怯え震える民衆）である。「愛与美」では、棗の木の影響を「横七竖八的睡满墙下」（壁の下に入り乱れて雑魚寝をしている）と描写し、「一箇觀念」では、觀念という抽象的なものを「二道金光」（一筋の金色の光）、「二股火」（燃える火）や「绚縵的长虹」（絢爛な長い虹）などのように具象で修飾する。「朝陽」では朝日を「迟笨的」（のろい）、「懒洋洋的」（元気がなく）、「懶病的」（怠ける）などと人格化して描写している。

工筆画の美しさ

景色の描写に関して、徐志摩は多くはイメージでその形象を捉え、自分の意識の中に融和させ、あたかも“写意”の画法で描くようであるのに対して、聞一多は、いろいろな色彩でその外形を豪華絢爛に飾る、“工筆”の画法で描くようである。

例えば、詩集『紅燭』の中の詩篇「憶菊」においては、その菊の描写は、実際の事物の色を用いて表現されている。

赤の菊は「剪秋罗似的」とその赤い色をセンノウ（ナデシコ科の多年生草木、秋に深紅色の花が咲く）の花の赤のようであるという。その比喩によって、その菊の色は赤で、その赤の色づき具合は、芯の部分は白く、段々と赤の色が増し、花びらの縁に向かって真っ赤になっていく菊の花の形象をより具体的に想像される。又、例えば、黄色の菊は

「古銅色」であるという。すると、読み手の意識の中に浮かび上がる映像は、その黄色は、鮮やかな黄色ではなく、古くなった青銅器のくすんだ重厚感のある、荘厳ささえ漂っている黄色が映る。或いは、「金底黄」「玉底白」「春醸底緑」「秋山底紫」（金色のような黄色、白玉のような白、春を醸造したような緑、秋の山の実りの紫色）という風に大変具象化して描いている。まさに百花繚乱の趣を感じさせる。

また、アメリカのシカゴのある公園の景色を描写している「秋色」という詩がある。楓の葉っぱが落ちるときの子は、「朱砂色」の燕が水面上に「旋着、掠着、翻着、低昂着」（旋回しながら飛び、掠めて飛び、ひっくり返りながら飛び、頭をもたげて低く飛び）ようであると言う。その楓の葉っぱがさまよいながら漂着する情景は、彼独自の美的空間を創造し、そして文字化され、読み手の脳裏に再び集約されてゆき、美の意識を呼び起こすのである。また、公園にいる鳩の羽の色は、「背上闪着紫的绿的金光」（背中の羽は紫や緑の金色を輝かせている）、黄金色のハコヤナギやポプラなどの葉っぱは、「裹着件平金的绣蟒」（緞子に大蛇をあしらった金糸刺繍の合わせを羽織っている）ようであり、雲の色も「琥珀色的」「玛瑙色的」とあり、そのメノウの色は紫禁城の宮殿の瓦のような「黄的琉璃瓦」「绿的琉璃瓦」である。このように豪華絢爛に惜しむことなく顔色を施す画法は、正しく「工笔画法」ならぬ、「唯美画法」の極意であろう。そして、最終的には「我要借义山济慈底诗」（李商隐、キーツの詩を借りて）秋の色を「唱着、听着、嗅着」（歌い、聞き、匂う）と結ぶ。これは赤裸々な唯美主義の宣言にほかあるまい。

量詞にみる詩語の美しさ

文字の追求に対しても、徐志摩と同様、工夫を凝らし、推敲を重ねた跡が明らかである。ここもまた、聞一多の詩の中の量詞をみることにする。

- ① 一掬温存、一串心跳（「收回」）、② 一口气的贪图（「你指着太陽起誓」）、③ 一团剧痛（「什麼夢」）、④ 一角斜阳（「大鼓師」）、⑤ 一伞松阴（「也許」）、⑥ 一缕香、一出梦（「忘掉她」）、⑦ 一层罗绮、一沟绿酒（「死水」）、⑧ 一声清籁（「春光」）、⑨ 一片闲适（「静夜」）、⑩ 一缕飘渺的呼声（「一個觀念」）、⑪ 一簇白云（「幻中之邂逅」）、⑫ 一春底香雨、一夏底荣华、一秋底俛风（「花兒開過了」）、⑬ 一气的酩酊、一角汉纹式的小红桥（「春之末章」）、⑭ 一隙驹光（「別後」）、⑮ 一层梦、一勺温泪、一腔热血（「太平洋舟中見一明星」）、⑯ 一幀回文锦（「紅豆」九）、⑰ 一叶轻舟（「紅豆」三四）、⑱ 一派悠扬的细乐（「紅豆」三六）、⑳ 一线蜿蜒的香篆（「紅豆」三七）、㉑ 一层层金色的富丽（「白朗寧夫人的情詩」四）、㉒ 一堆悲哀（「白朗寧夫人的情詩」五）

①の優しさ「温存」は「一掬」で修飾すれば、その愛情表現の仕方は、水を掬い上げるときのように、例えば、顔を両手で撫でるように優しく持ち上げる仕草が想像され、そして、「心跳」は「一串」であれば、そのときめきが、胸の高鳴りが一連なりになって出てくるように連想され、その臨場感が一層増すのである。②では、「贪图」（むさぼり）たい、のはもう一息「一口气」あればいい、その苦し紛れに喘いでいる息遣いが伝わって来る。③の「剧痛」は「一团」（一かたまり）もあるから、心に重くのしかかる苦しみが益々巨大に感じられる。④の「斜阳」が「一角」（壁の隅）に来たことを読み手に知らせ、沈む直前の夕日の明かりが鮮明に浮かぶ。⑤は、「松阴」の形が「一伞」で、ちよほど松の葉の形象になり、大変写実的になる。⑥の「梦」は「一出」（一幕）であるから、醒めれば一幕の芝居のようなはかない夢となる。⑨の「闲适」は「一片」（一面の）であるから、静かな夜の安らぎが時間の長さから、

平面の空間に広がっていくように感じさせる。⑩の「呼声」が「飄渺」（澄んで長く引く）であるため、量詞を「一縷」にし、その声の細長さが如実に示される。⑪の雲が「一簇」であるから、もともと湧いてきて群れをなしている様がわかる。⑬の「夢」は「一层」であるから、軽やかな紗のような夢であり、「温泪」が「一勺」（一匙）であるから、熱き涙がどれぐらい流れたかが分かる。⑭の「轻舟」は「一叶」（一枚の葉っぱ）のようであるから、如何に軽いかが強調される。などなど、非常によく推敲した跡が窺える。ゆえに聞一多の詩には「語不惊人死不休」ほどの独特な情趣を生み出したのであろう。

上述した如く、徐志摩はイギリスの唯美主義者であるウォルター・ペイターに深く影響され、*「過ぎ去りゆく瞬間の美」*を永遠の詩語の中に捉え、自分の詩歌とともに唯美詩人の名を残した。そして、女性の描写や、哀愁、自然、詩語の中に、詩歌の美の境地を、唯美詩人と言わしめるほど創り出した。一方、聞一多は憚ることなく、詩歌の中で高々と唯美崇拜を宣言していた。やはりペイターの言葉を「詩の格律」の中で引用し、また、フランスの唯美主義者ボードレールの『*悪の華*』を思わせるような『*死水*』を創作している。両者とも詩の中の量詞に大変趣向を凝らし、比喩性の富んだ詩情を添えている。

ゆえに唯美性への傾倒は、徐志摩と聞一多の詩歌における最大なる共通点であると思う。

四 結語

「新月」は所謂「派閥」のような「結社」ではない。何人かの詩人が常に一つの詩刊や雑誌に投稿し、詩風も詩形

も類似しているだけである。しかし聞一多は、自分が「新月派」の詩人であると言われるのが、不本意のようである。

「七七事変の最初の二日間」に、当時自分の学生であった臧克家に、「还写什么诗「新月派」「新月派」给你把帽子一戴、什么也就不值一看」（もう詩などを書いてどうしようと言うのだ、新月派だ、新月派だとレッテルを貼られては、なんにも価値がなくなってしまうよ）⁽⁴³⁾と語ったという。臧克家はのち有名な詩人になったため、彼のこの一文は、聞一多は徐志摩とは決して同じ属性の人間ではないことの証言としてよく引用されることになった。

聞一多の詩歌にたいする「苦吟」の真摯な姿勢や「严肃、认真、刻苦、努力」という人となりからすれば、徐志摩の「婚变」などの「浪漫的な行為」に批判的になるのは頷ける。しかし、本論文の「はじめに」に掲げた拙論「徐志摩と聞一多の詩人としての同質点」で考察した結果、二人の経歴、学歴、文学の成果、文芸活動、理想の追求、乃至人生の終焉の様式までもが驚くほど似通っていることが分かった。二人は本質的には同じ「属性」（典型ではないにしても）の詩人であると言える。徐志摩は聞一多の内面的な潜在意識の顕現であるとさえ思える。聞一多が抑制していた、所謂「不義」と思われる行為を、徐志摩は自分の理想である「愛、自由、美」を追い求めるため、果敢にも挑戦した。徐志摩は情熱的な詩人であるが、聞一多もそれに劣らぬ直情径行な熱血漢である。二人とも本質的な叙情詩人であり、美に対しても執拗に探求していた。

本論文は、その詩人の同質点に立脚し、両者の詩風を考察してきた。その結果、詩歌の「質」も共通する点が多く存在するという結論に至ったのである。即ち①叙情性が高い、②流暢な口語で詩を書く、③詞曲美の辞藻が豊富、④中西融和型の詩を指す、⑤唯美的詩風の追求などである。

そして、上述した五点の類似点以外にも、二人とも社会に対して、非常に関心を寄せており、社会の百態、労働者を描写した詩作が少なからず残されている。徐志摩は「絶対なる」個人主義者と思われがちであるが、しかし、亡く

なるその年に、彼は、詩は社会から隔絶することはできない、必ずその影響が及ぶものであると認識し始めたのである。『詩刊』創刊号前言』の中に、彼は「次に、我々は、詩は時代の最も間違いない声であることを信ずる。そこから、我々は民族の精神の充実や空虚を、華美や卑俗を、旺盛や消沈を聞き出すことができる」⁽⁴⁴⁾と述べている。この中で、徐志摩は初めて詩は社会を反映した文学作品でなければならないと主張した。多くはないが、徐志摩が社会の百態、労働者を描写した詩作は確かに存在している。例えば、「先生！先生！」「叫化活該」「誰知道」「蓋上幾張油紙」「一条金色的光痕」「小幅的窮樂図」などである。徐志摩がもし、「天年」（天寿）を許されていたら、彼は、聞一多と同じ「人民のための闘士」になったかも知れないと想像するのは、滑稽なことであろうか。

一方、聞一多はご承知の通り、「晩年」の頃に詩歌の定義を変えた。彼は全視線を「労働人民」の上に注いでいた。「时代的鼓手——讀田間的詩」（時代の鼓手——田間の詩を讀んで）では、「現実を認識することこそが新詩の生命線」であると、「詩與批評」のなかでは、「詩は社会の産物であり、社会に役立つ道具でなければ、社会はそれを欲しがらない」と述べている。

このように、社会に目を向けたと言う点でも、徐志摩と聞一多は大変同質の詩を有していると言える。

徐志摩は自分の感情を忠実に、赤裸々に吐露していた。灼熱の愛の叫喚、失望の呻吟、或いは幽玄、朦朧とした境地での彷徨い、軽快なリズムに乗った愛への賛美などを、典故を用いず、晦渋な表現を持たずに、そのまま読者の心に届け、深く共感を呼ぶ。この稚児のような純粋さが、まさに人類に共有される詩情であり、何十年もの間、心の傷を癒してくれる詩篇を求める中国の若者の心を捉えて放さない所以であろう。⁽⁴⁵⁾

一方、聞一多の愛国の詩篇には、命を犠牲にしてまでも己の正義、理念を貫くその血潮が漲り、中国を愛し、祖国を憂慮する千万の人民の共鳴を巻き起こした。徐志摩の訴えている愛の感情は、人間の永遠性であり、聞一多の国を

愛する心情もまた人間の永遠の美德である。その共感、共鳴が期せずして、二人のドラマティックな最期によつて更に膨張し、二人の名は永遠の存在と化したのである。

一九三一年一月一九日、徐志摩は飛行機事故で空中に「焚化」し、短い「神采飞扬」の輝かしくも苦悩に満ちた一生を終えた。自分の憧れていたイギリスの浪漫派詩人であるシェリーの人生の終焉——舟の転覆による死——と同じ様式で終止符を打ち、同じように思わぬ異変で「刹那の解脱」を遂げ、「後世の人に無限の同情と哀れみを誘う」（「让后世的人谈起来就寄予无限的同情与悲悯」⁽⁴⁶⁾）ことになったのである。徐志摩は自分の最後の命を掛けて、最も美しい詩を書き上げたのだった。なぜならば、彼は「詩人与詩」に、「私は中国の李白、外国のシェリーが最も好きである。彼らの一生そのものが大変立派な長編の詩だからである」（「我最爱中国的李白、外国的 Shelley。他生平的历史就是一首极好的长诗」）と述べていた。

そのような「非凡な死」を遂げることに対して、図らずも、聞一多も同じように憧れていた。彼は嘗て、「……だからバイロンは戦場で死ななければならぬのだ。彼の最も偉大なる詩は、その死である」（「……所以拜伦要死在疆场上了。所以拜伦最完美、最伟大的一首诗也便是这一死」）（「文藝與愛國——紀念三月十八」）と言ったことがある。そして、彼も、徐志摩の死後十五年をへて、一九四六年七月一五日、「政治的暗殺」により、正義を訴える中に、「壮志成仁」にして、壮烈な一生を終えた。聞一多の死は自分自身が設計した最高の美学の結晶であろう。詩集『紅燭』の序文に自ら書いたように、「自分を燃焼し、光を放ち続けること」が、彼にとつての最大の美学ではないだろうか。また、「李白之死」という詩の中でも、「月娥」を救うため李白は溺死をしたが、安らかな「微笑み」を湛えている。これもまた彼の美学の完結であろう。「劍匣」では、「驍將」はあらゆる高貴な宝石を使って「宝刀」を補修してから、その剣で自ら命を絶ち、満足して言う「我功成せり」と。

徐志摩はシェリーに憧れ、その死を以って、生涯で最も良い長編の詩を書き上げ、聞一多はバイロンに憧れ、自らの命で「最も偉大なる詩」を書き上げた。

徐志摩と聞一多が仮に詩を書かなかったとしても、二人は「同質」の「詩人」でありうるはずだ。そして、二人の詩はそれぞれ異なつた個性であつたとしても、その詩風は同じであると言いたい。

注

- (1) 香港昭明出版社、一九七五年、一九六頁。
- (2) 聯經出版事業公司、一九八六年、一五二頁。
- (3) 『現代』四卷三期、一九三四年一月。
- (4) 『現代詩歌論文選』三〇七頁、香港波文書局、一九七五年。
- (5) 上海社会科学院出版社、一九八七年、一四六頁。
- (6) 例えば、臧克家「海——多先生回憶錄」(『文芸復興』三卷五期、一九四七年)、或いは、熊佛西「悼聞一多先生——詩人、学者、民主的鼓手」(『聞一多記念文集』生活・讀書・知識三聯書店、一九八〇年)など。
- (7) 原文は、「天赋我们的心、我们要运用他能想的本能去思想、此外还要依赖一种潜意识——想像化、把深刻的感动让他在潜意识内溶化、等他自己结晶、一首诗这才算成功」。
- (8) 原文は、「我们得到一种诗的实质、先要融化在心里、直至忍无可忍、觉得几乎要迸出我心腔的时候、才把它写出

来。那才算诗一首真的诗」。

(9) 原文は、「抒情诗至少从艺术上来讲是最高尚最完美的诗体」。

(10) 原文は、「冬夜」里大部分的情感、是用理智底方法强迫的、所以是第二流的情感」。

(11) 原文は、「严格的讲来、只有男女间恋爱的情感、是最烈的情感、所以是最高最真的情感」。

(12) 原文は、「奇异的感覺……便是一种热烈的幻象、真诗没有不是从这里产生出来的」。

(13) 原文は、「诗人胸中底感觸、虽到发醇底时候、也不可轻易放出、必使他热度膨胀、自己爆裂、流火喷石、兴云至雨、如同火山一样——必须这样、才有惊心动魄的作品」。

(14) 『小説月報』一七卷一号、一九二六年一月一〇日。

(15) 原文は、「拿土白来作诗、在我们中国除了民歌不算以外、倒是没有看见一个诗人这样做过的」。

(16) 『文学評論』、一九七九年第三期。

(17) 原文は、「而以说话的调子、用口语来写干净利落、圆顺洗练的有规律的诗行、则我们至今谁也没有能赶得过程、闻旧作」。

(18) 原文は、「例如说心、不是心湖就是心琴……说下雨就是天在哭泣、比夕阳总是说血」。

(19) 例えば、「春」「郷村里的音籟」(村の自然の声)、「她是睡着了」(彼女は寝入った)、「五老峰」、或いは詩語が典雅である「石虎胡同七号」「她怕他说出口」(彼女は彼が言い出すのを心配する)、「西伯利亚道中憶西湖秋雪庵芦色作歌」(シベリヤ道中に西湖秋雪庵蘆の色を思い出して歌う)、「哀曼殊斐兒」(マンスフィールドを哀悼)、或いは早年留学より帰国途中の船旅での詩「地中海中夢埃及魂入夢」(地中海でエジプトの魂が夢に入るを夢見る)、「馬賽」(マルセイユ)などである。

- (20) 原文は、「词句太雅典、最易流于 Mannerism……闲尝论作新诗、须肯说“俗话”始能“清新”也」。
- (21) 本引用文は「聞一多と『死水』」に見える。朱湘は『死水』の二八首の詩を四つの「篇」に分ける。「收回」から「忘掉她」までを第一篇とし、「泪雨」から「夜歌」までを第二篇とし、「心跳」から「洗衣歌」までを第三篇とし、そして「聞一多先生の書桌」を第四篇とした。これは朱湘や聞一多の死後に、聞一樵が朱湘の遺稿として『文芸復興』第三卷第五期、一九四七年に発表したもので、のち梁錫華編『聞一多諸作家遺逸詩文集』（香港文学研究社、一九八〇年）に収録されている。
- (22) 原文は、「徐君是一个词人；我所以这样说的缘故，就是因为徐君的想像正像是古代词人的那种细腻的想像、徐君诗中的音节也正是词中的那种和婉的音节」。
- (23) 原文は、「我们若根本不承认带词曲气味的音节为美、我们只有两条路好走：甘心作坏诗——没有音节的诗、或用别国的语言作诗」。
- (24) 加藤阿幸『徐志摩詩歌的浪漫性和音樂性』遼寧大学出版社、一九九三年。
- (25) 原文は、「我却以为这种以及别种同性质的尝试、在不是仅学皮毛的手里、正是我们钩寻中国语言的柔性乃至语体文的浑成、致密、以及别一种单纯「字的音乐」word-music 的可能性的较为方便的一条路：方便、因为我们有机美诗作向导和准则」。
- (26) 「徐志摩与阿瑟·魏理(Arthur Waley)」『歡樂的沈思』大連外国語学院比較文化研究所編纂、中国文聯出版社、二〇〇二年所収）参照されたい。
- (27) なお、「单交」「双交」「抱韵」などは、王力が『漢語詩律学』第五章）フランスの詩形の韻律に従って、このように「学名」を付けたものである。

- (28) 原文は、「新詩要保持本地的色彩……但又要尽量吸收外洋诗的长处、它要作中西艺术结婚后产生的宁馨儿」。
- (29) 原文は、「谈文学艺术、则无论新到什么程度、总不能没有一个民族的本文精神存在于其中」。
- (30) 原文は、「但技术无妨西化、甚至可以尽量西化、但本质和精神却要自己的」。
- (31) 『小説月報』（一九二六年）、のち、『現代詩歌論文選』（波文書局、一九七五年）に収録された。
- (32) 原文は、「ㄱ声」と「音」の本体は文字里内含の质素、这个质素发之于诗歌的艺术、则为节奏、平仄、韵、双声、叠韵等表象」。
- (33) 原文は、「现在我极善用韵。本来中国韵极宽、用韵不是难事、不足以妨碍词义……用韵能帮助音节、完成艺术」。
- (34) 钱理群、呉福輝、温儒敏、王超冰共著、上海文艺出版社、一九八七年。
- (35) 原文は、「徐志摩总是在追求美的内容与美的形式的统一、以其美的艺术珍品提高着读者的审美力……」。
- (36) 例えば上海社会科学院の孫琴安、淮海大学の夏春豪氏ら。
- (37) たとえば、林語堂「新豊折臂翁」の「跋文」にさらに跋をつけて言う「志摩「情才」亦一奇才也、以诗文著、更以散文著」と徐志摩の散文の方が更に優れていると書き記している。又、楊振声も「与志摩最後的一别」（『新月』四卷一期、一九三一年）に「至于他那「跑野马」的散文、我早就认为比他的诗还好」とずっと前から、徐志摩の散文は彼の詩よりも良いと思っていると述べていた。又、温寧遠の「志摩——一个大孩子」（『逸経』、文史半月刊第八期、上海、一九三六、六、二〇）或いは、周作人の「志摩紀念」（『新月』四卷一期、一九三一年）もみな同じ意見を述べている。
- (38) 『中国文学研究』三一期、早稲田大学、二〇〇五年二月。
- (39) 徐志摩は一九二三年南開大学夏季集中講義で「近代英文文学」を講義したとき、第五講で、学生に紹介した本の

中にウォルター・ペイターの『ルネサンス』(Renaissance)を挙げ、「この本は私個人の聖書となった」と言っていた。

(40) 『徐志摩詩歌的浪漫性和音樂性』一二三—一四三頁。

(41) 『聞一多青少年詩文集』、雲南人民出版社、一九八三年。

(42) 王文金「聞一多詩歌的含蓄美」、『聞一多研究四十年』、清華大学出版社、一九八八年。

(43) 「海——一多先生回憶錄」、『文芸復興』第三卷五期、一九四七年。

(44) 原文は、「其次我们共信诗是一个时代最不可错误的声音、由此我们可以听出民族精神的充实抑空虚、华贵抑卑琐、旺盛抑消沉」。

(45) 『徐志摩詩歌的浪漫性和音樂性』九三—九五頁を参照されたい。

(46) 陸小曼「遺文编就答君心」(一九五七年二月。『新文学史料』四期、一九八一年所収)。

