

# 崇高と幽玄

## —比較芸術学の試み—

両角克夫

### 一 芸術学の課題

芸術学は、「芸術とは何か」の問い合わせに答えようとするものであるが、現象としての芸術作品は古今・東西多様を極めている。芸術学は勿論芸術作品を対象とする認識の形成であるが、作品の対象化はどのようにして可能であろうか。

まず作品は或る芸術的感動を表現し、それを他に伝達するために創造されるものであるから、芸術作品を芸術作品として認識の対象とする場合には、まず作品に内包される美的感動の追体験の反省から出発しなくてはならない。そして作品との対話を続け、それを記述することになる。一つの作品、又は作家の作品だけを扱う場合には一応それで充分であろうが、様々な作品に接する場合には、夫々異なる性質の美的感動を追体験することになり、当

然それらを比較し、いくつかのタイプに分類し、整理し、体系化し、特殊から一般へ、個別から普遍へと認識を進めて行くことになる。それは、時代により文化圏によって異なる表現形態をとりながらも、その深層構造として時代と民族を越えて訴える普遍的でかつ個性的な芸術の本質を把握せんとするものにはならない。

芸術学は、具体的な作品から与えられる美的感動を出発点とするものであるが、その感動の反省によって主観的個別的なものをより客観的一般的な視点から解明していくものであり、個から種へ、種から類へと認識を止揚拡大していくことを志向する。

芸術作品は美の具象的顯現であり美の受肉である。然し美は芸術作品以外にも、例えは自然にも見出されるものであり、美学は美一般を扱うものである。これに対しても芸術学はどこまでも具体的な作品から受ける美的感動の分析と解明から出発しなくてはなら

ない。その意味では芸術学は実質的な経験科学であり又藝術的価値を扱う文化科学でもある。これに対して美学は、「美とは何か」を問うものであり、形式的先驗的の側面を含むものである。

學的認識は個別的なものからより一般的普遍的なものになるにつれてだんだんと形式的先驗的なものに接近していく。つまり藝術学と美学とは究極的には相即するものであり、換言すれば相補的なものである。

以上は、芸術学の領域と課題についての一考察であるが、次に芸術学の方法について考えてみた。

## 二 方法としての比較

ゲーテは、「外国語を知らない人は自國語について何も分つてない」と<sup>(1)</sup>、ホール・ヴァンリイは、「人智の一一致こそ人類最後の希望である」と述べている。これは學問の出発点と到達点について述べたものとして大変興味深い。即ち我々は必ず母國語を学びつつ成長するのであるが、外國語に接することによってはじめて、母國語以外にも言語というものが存在することを知り、外國語を理解し又は翻訳する場合には必ず母國語と比較し、母國語からの類推によって學習を進めていく。そして母國語と外國語が表層構造を異にしながらも深層において一致するものがあり、それ故にこそ或る程度翻訳が可能となることを見出すのである。

サピア＝ウォーフの仮説、即ち言語相対論(Linguistic relativi-

ty)によれば、人間にとつて、思想も現実もその母國語独自の言語習慣に無意識的に規定されるものであるとされ、これは夫々の言語構造や文化の相異性を強調するものであるが、他方、チョムスキートによる言語の深層構造の設定、即ち言語の普遍的性質 (Language universal) の強調は、諸言語間に共通する性質の発見による言語の一般理論、一般文法の可能性を示唆するものである。たしかに文化現象の一いつである諸言語には、特質 (Particular) と共通普遍性 (Universal) の一面があり、このいわゆる無視するところは出来ない。これは文化一般についていふことであり、芸術といつても同じことが出来るのである。特質も共通普遍も比較によつてはじめて見出されるものである。

比較を方法とする學問の領域が近頃だんだんと増加して来た。広辞苑に収録されているものを若干あけるならば、比較教育学、比較言語学、比較宗教学、比較心理学、比較神話学、比較文学、等々であり、これに比較哲学、比較藝術学を加えることも出来よう。

比較による認識の第一歩は、既知のものを土台として、新しい未知のものに進むことであり、その場合比較は類推を主軸として行われる。元來ラテン語の *compar* は等しく同等なるもの、即ち仲間を意味する。従つて、何か共通な土台又は公分母を有してはじめて仲間となるのであり、それなくしては *compare* (比較) が對照する又はたゞえなぞらふる) かねんとは出来ない。人類に

といふ共通で、他の動物とは異なる価値的・いみなみ即ち文化活動を前提としてこそはじめて比較文化が可能となり、人間は考える存在であることを前提にしてはじめて比較思想が可能となる。思想は経験を土台としながらも経験を越え、時間的空間的制約を越えて、在るべき姿としての人間観や世界観を描くことを志向する。

思想は人間精神の反映であり、ローブと同時にペトバを含む。從つて、ペースや感性的直觀によって成立する藝術活動を精神の歴史即ち思想史を背景として考察することは不自然なことではない。比較精神史、比較思想を背景として比較藝術学を構想する立場は許されてもよい。これが筆者の志向する比較藝術学の試みである。

同じく比較と言つても、學問の分野により多くの相異を見る。例えば、比較言語学の場合は、一七八六年にウイリアム・ショーンズによってサンスクリット・ギリシャ・ラテン三者の共通起源が推論されてから、十九世紀に至つてフランス・ボップによる比較文法が現れ、更にグリム、ラスク、シュライヘル、ブルクマン等によつて比較言語学＝インド・ヨーロッパ語族の共通基語である祖語を再建し、それを基礎としてそこから派生して来る諸言語の歴史的発生的な諸関係を研究しようとした。従つてこれは同語族の諸言語の系統発生を辿る比較研究であつて、語系を異にする諸言語、例えば日本語と英語などの構造の比較は所謂比較言語学では取扱わぬ。日本語と英語とを比較して両者の特質を解明しようとする。

この場合の言語学は、比較言語学 (Comparative philology) ではなく、对照言語学 (Contrastive linguistics) である。そしてこれは一般文法の探究に向う可能性を匂わせるものである。では比較文學の場合はどうであるか。

比較文學は英人ホーネット (H.M. Posnett) の『Comparative Literature』(1886) に由来し、その後、フランスのベルタン・ペルシエ、カントン・ティーゲム等の碩学によって豊かな成果をあげて来た。これによつて、比較文學研究の領域においてはフランス学派が中心的な位置を占めるようになつたといひても過言ではない。この裏りの一の原因是、周到な方法的準備があつたからであら。換言すれば、自國又は他国における外国作家の影響、例えばバルダン・スペルシエの「フランスにおけるケーテ」(一九〇四) 更にはカレの「英國におけるケーテ」(一九二〇) の如き力作が生れたのは、比較文學の方法は所謂比較對出ではなくて、一國以上の國際文學史上の影響關係を縝密に研究する所であつて、それは「諸國比較文學史」(Histoire comparée des littératures) と呼ばれてよぶものである。従つてその目標としてはいはば、一國以上の近代文學の歴史的相互關係の事實の叙述と解明であり、諸文學を比較してその間にある共通なる事實を研究し、更には一般文法 (Littérature générale) 又はケーテの説いた世界文學 (Weltliteratur) に進むことだ、フランス比較文學々派にとっては形而上學的無益なものであつて、歴史的關係の

事実のない一国以上の文学の比較は、修辞学でない場合には文学批評の領域となつてしまふのである。<sup>(3)</sup> このようにテーマと方法を限定して来ると、フランスの比較文学研究は、方法として比較をするものではなくむしろ、諸国において近代外国文学がどのように受容・摄取され解釈されて来たかの歴史的事実を解明せんとするものである。そこには当然、或る外国文学が、或る国において正しく解釈されて来たか又は多くの誤解を伴つて来たかの批判が生れる筈であり、又国際間の文学交流によって、外国文学がどのように摄取され、又どのように排除されたか、それにより得られたメリットとデメリットを評価することにもなるのである。

又、歴史的事実を厳密に叙述するためには比較文学の国際的協力による各国間の分業や、比較文学者仲間同士での分業の集積によつてより業績をあげることが出来る。従つて総合ではなくして分業が重要視され、巨視的研究ではなく、微視的研究に重点が置かれることになる。そしてフランス比較文学々派の人々は、比較文学研究が一般文学や世界文学へ発展することを好まず、個別的な歴史研究の中に留ることによつて着実な成果をあげて來たし又あげようとしている。これは然しフランスにおける比較文学の傾向であつて、これによつて将来の世界における比較文学の理想が決定されるものではない。というのは、フランスの比較文学は方法として比較を用いない。従つて、それは比較文学 (Littérature comparée) と呼べべきではなく、「国際間の文学の関係の歴

史」 (*L'histoire des relations littéraires internationales*) と言ふべき文学史の一一部分なのである。<sup>(4)</sup>

これを比較言語学と比べるならば、歴史研究といつては共通するが、方法も目標も異にする分野である。

次に比較哲学の場合はどうであらうか。

二十世紀の初めにディッセンが「一般哲学史」により、インドを主とする東洋の思想史と、西洋の哲学史とを対比することにつれてから、從来個別的な文化圏に即して成立し展開して來た思想や哲学を比較対比して夫々の相異と共通性を識別すると同時に夫々の個有の意義を評価した上で、相補又は総合の可能性を検討し、各文化圏を包む人類将来の思想や哲学を建設しようとする方向を見出して來た。ついに、一九一三年には、フランスの東洋学者、マソン・ウルセルによって、独立の學問として、比較哲学 (*la philosophie comparée*) が提唱され、最近、特に第二次大戦以後、西洋中心の見方がゆるぎ、印度や中国に対する関心がかまる精神状況の中で、比較思想又は比較哲学的考察の必要性が強化されて來た。アーノルド・トインビーの世界史的考察も同じ視点から出発したものであり、イエールのノースロップによる「東と西との出会い」 (*The Meeting of East and West*) は、東西文明総合の原理を探求する難解を極めた書であるが、まさにこの方面的一つのモードメントであろう。ひどに、哲学と思想との区別どうして一言するならば、思想はロゴスのみでなくペト

スを含む全人間的のものであり、自己・人間・世界の存在の意味についての生々しい直観的思考であり、哲学以前の総合的なものである。

哲学は思想を論理的体系的思惟によつて整理反省したものであつて、どこまでもロゴスに則したものでなくてはならない。然しロゴスと云つても、ギリシャ以来ヨーロッパで発展して来た論理とは異つた論理が東洋に見出されることを忘れてはなるまい。例えば山内得立氏の主張されるロゴスに対するレンマである。

要するに比較思想又は比較哲学は、諸文化圏の思想の特殊性の探究と同時に、相異を越えた普遍性の探究又は総合の試みを進めることを志向するものであろう。これは、今や世界が多様化すると同時に激しい交流によって又一つにもなりつつある状況の要請するところのものにはかならない。異文化の垣根、日本においては特に比較と選択の学が急務である。

以上比較言語学、比較文学、比較哲学等々の比較を方法とする諸学の若干の実例を考察することによって、夫々の領域でその比較の意味を異にし、夫々の長所を有することを知るのであるが、これらは筆者の試みる比較芸術学の方法上の反省のために、有益な示唆を与える多大の参考となるものである。

### 三 比較芸術学の出发

筆者の意図するものは、日本と西洋との出会いという歴史的出来事を出発点として、日本芸術一般に対するヨーロッパ芸術の与

えた影響とその運命を考察することである。

日本がヨーロッパと出会うのは、ヨーロッパの方から日本にやって来たのであり、歴史的には十六世紀に始り、一時的に鎖国によつて制限されたが十九世紀特に明治以後のヨーロッパの文物の日本への流入とその影響は目ざましく今日もその状態は続いていると言つても過言ではない。アメリカ合衆国の文物もヨーロッパの一支部と見做し得るからである。ではヨーロッパの影響を受容攝取して來た日本の芸術の性格はどんなものであったか。日本を主体として、日本が外来の文物をどのように独創的に攝取しこれを消化し同化して自分を豊かにして來たか、又日本芸術の将来像とはどんなものになるであろうか、は極めて興味ある問題である。芸術は技術的なものであると同時に精神的内面的なものであつて、技術的、外面向的表層における影響即ち模倣又は反撥によつて深層における影響を計ることは出来ない。従つて外面向的な実証主義と経験主義のみで精神現象としての芸術・文学・思想を分析解明し、進んでは異種間の影響について述べることは出来ない。実証主義的方法は、先驗性を拒否する経験論に立脚するものであり、これは自然科学、特に実験科学の基礎理論として有効である。これはフランス実証主義の祖コントによつて主張されたものであり、人間の認識の発展を、神学的、形而上学的、実証的の三段階とし、反形而上学的相対主義を主張するものであり、そこでは物理的、或は社会的な現象の記述を重視し、それらの現象の間の関係を見出

することによってその公約的法則を見出そうとするものである。それは所謂客観的と呼ばれるものであり、方法としては帰納法となる。然し経験的事実をいくら集積してもそれが比較と総合によつて系統づけられ、関係づけられ、説明されない限り單なる断片的瑣末な個別の知識の集合に終るだけであり認識の発展は見られない。そこには、次々と推量的に、又類推的に作業仮説が設定されなくてはならない。そこには大胆な思想の冒險とも云うべき帰納的飛躍が必要であり、経験主義や実証主義の瑣末主義と不毛性を克服する直觀力と演繹が要請されるのである。晩年のコントが人間から世界への主観的方法による心情の重視に転じたのは興味深い。勿論、主観的独断は批判されなくてはならないが、直觀と演繹を欠いた実証的経験論は動的な認識の発展を促進することは出来ない。目標も公分母も設定されない比較対比が不毛ないとなみであると等しく文芸の表層に表れた外国からの影響を歴史的にいへる詳細に記述してもそれらは単に芸術そのものからは離れた知識の集積に終り、言葉や表現の上の類似性又は模倣的関係を記述するだけであろう。それは或る意味では事実関係の記述としては客観的で資料とはなるが、そこには文芸や思想にとって重要な内面的主観的意味の解釈が欠如している。文芸や思想や宗教は本来主観的或は主体的なものであり、これらを自然科学的或は社会科学的に扱う場合には自ら限界がある。つまり価値の世界はこれを客体として扱いきれるものではなく、芸術の場合には、作品の背後

に存在する藝術的感動への主体的参加、即ち眞体験があつてはじめて意味的・存在としての作品が把握出来るのであり、そこには批判が生れ、消費を通じての再創造が可能になる。又作家が無意識的であったものが解釈され意識化され自覚されることにもなる。主観の世界において、創る者と観る者は合体し、ペトスを共にし、共に芸術することになる。この場合、現象としての作品は作者と観る者の媒介となり、コミュニケーションの通路となり、表層は深層の象徴となるのである。實に芸術作品は象徴であり、記号であり暗号(Chiffre)なのであり、それは解読されない限り無意味な記号に終るのである。藝術学とはまさに象徴としての暗号を解説し作者の世界に参加することであり、敢て主観的冒險を犯すものであつて、表層の外面的客観的実証だけでは何時までたつても藝術の本態に迫ることは困難である。

比較藝術学は、藝術学の一分野にすぎないのであるが、究極的には「藝術とは何か」の根本問題に迫るものでなくてはならず、換言すれば夫々の藝術研究者は、自らの藝術觀を問われることになる。藝術的感動の体験はたしかに個人的のものであるが、それが學として成立し表現されるためにはロゴスが媒介されなくてはならず、そこには主観の客觀性又は普遍性が要求されることにならう。

藝術作品は歴史的に創られて來たものであつて、そこには個と種と類の合体が見られるのである。偉大な作品は、個性的である

と同時にその時代、その民族の思想や感情を代表するものであり、更には時代と国境を越えた普遍的永遠の世界を象徴し暗示するものと云えよう。世界から人間を経て個人へ、個人から人間を経て世界への二つの道は互に絡み合うものであり、相い補うものである。ヘーゲルがその精神哲学において主観的、客観的の精神を主張した絶体精神が、感性的直観、内面的表象、概念的思惟のいずれの形式をとるかによって美学、宗教哲学、哲学史の三部門が成立するとしたのは壮大な観念体系と云うべきであるが、それは余りにも普遍的な世界精神としての理性の強調の陰に、人間精神の個体的主体が見落された。これに対して起つて来たものが実存主義であるが、実存主義は余りにも個体的単独者、主観的主体性、自我的思惟を強調するあまり、ややもすると普遍性、客観性、抽象的思惟の重要性を見落しがちである。同じく観念論ではあるが、ヘーゲルとキルケゴーは互に止揚されなくてはなるまい。

美の理念は個において受肉し、個は理念を反映する象徴となるところに芸術の姿がある。従つて、ヨーロッパの芸術を受容し摂取して來た日本芸術の内包する理念、又は性格（エートス）とはどのようにして形成されて來たものであり、どのような構造を有するものであるかを第一に考察し、次に日本芸術に多大の外的的影響を与えて來たヨーロッパ芸術の理念又はエートスとはどんなものであるかを考察しよう。又芸術は享受すべきものであり、徒然に概念化したり理論化すると、芸術そのものは逃げてしまう。

又いくら実証的に詳細な歴史的事実を集めて、芸術の感動的内面は現れてこない。やはり芸術学の最初は芸術的感動の追体験即ち驚きに出発し、それを分析反省し出来るだけ論理的系統的体系的に解釈し説明し再び更に深められた自覺的な感動に帰つて来る。ことにによって、出来得るならば他の人達と共に美的世界の享受を深め拡大してゆくこと、そして広い意味で精神文化と人々の心のゆたかさ、即ち内的教養に資すること、これが芸術学を含めた精神科学の実践的な目標であろう。芸術学は学でなくてはならぬが、いたずらに科学性を主張したり閉鎖的な専門分野を築き、アカデミズムを事とする必要はない。芸術は他の精神分野、即ち宗教、思想、文学等と等しく決して難解なものではなく根源的で親しみやすく人間的で素朴な筈のものであるから。

#### 四 日本芸術の理念としての幽玄

日本芸術の理念又は性格（エートス）の形成を辿ることは日本精神史的一面を辿ることになる。如何なる文化もそれが高度であればある程複合的（complex）であつて、それを構成する文化要素（culture elements）は大部分外来のものである。先ず飛鳥時代に始る日本の芸術は中国、朝鮮を経て伝来した仏教芸術であったが、それはすでにガンダーラにおいてヘレニズム芸術の影響を濃厚に受けたものである。寺院の建築や仏像にはギリシャの影響や模倣が著しい。又高松塚の壁画の人物像は当時の中国の絵画の

スタイルが感ぜられる。然し平安末期から鎌倉にかけて仏教や中國思想の摂取が自主的となり日本に土着して来る。實に中世は日本の精神文化の特質(エーテス)の形成期であったと云つてもよい。そして特に日本藝術の理念に決定的な影響を与えたものは禪であったと云つても過言ではない。戰乱末法の世にあって、如何にして人間は救済されるか、これに身をもつてとりくんだものが禪宗のみならず淨土宗、真宗、日蓮宗等日本に土着しつつあった中世佛敎の姿であった。當時大陸は宋の時代であり、日本臨濟宗の祖榮西も、日本曹洞宗の祖道元も入宋し禪を学んだ。これより以前、藤原時代に制作された「源氏物語」が極めて淨土敎的な情緒作品としてモニユメントナルなものとすれば、「正法眼藏」は、我国における思想文學の一大記念碑である。又臨濟宗の場合、疎石の如き偉大な我国独自の造國家を生み、後の江戸時代の白隱の如きユニークな画家を生んだ。

又日本の禪僧達が多くを学んだ宋は、中國精神史の中でも最も充実した時代であった。朱子は訓詁の学を脱し、儒敎の背景をなす形而上学、性理學を完成しつつあった。そこには、儒敎と道教と仏敎の形而上学的統一が試みられている。又造形藝術の面では、徽宗や李迪の如き院体派の巨匠が静物画に深い精神性を示し、牧谿はその水墨画に深遠な境地を開いた。この宋の形而上学と藝術は日本の中世以後の精神文化に決定的な影響を与え、日本はまたそれを受容摂取し己の獨自性を思想と藝術において形成したので

ある。特に禪的な形而上の美を中心とする理念は幽玄として日本藝術の中に定着した。幽も玄も微妙な陰翳を伴う深遠さを意味し、老子上篇第一章は、宇宙の根源である道は語り得ず又名づけることも出来ないかくされた本質「妙」であつて、すべての「妙」の出て来る門は神秘即ち「玄」であると述べている。日本美的主流をなす一理念としての幽玄は、それ自身系譜として現代にまで続いている。宣長によつて主張された、源氏物語を中心とした日本美の理念は、「ものあわれ」であったが、それが更に自覺的に深められたものが、特に俊成の歌論や世阿弥における「幽玄」であり、これは利休の「侘」となり、芭蕉においては「寂」(さび)となつた。

明治以後の西洋文學の影響を濃厚に受けつつも、日本画、洋画ともに傑作と称されるものは幽玄の系譜につらなると云つてもよい。例えば、日本画における菱田春草の「落葉」、村上華岳、速水御舟、等の諸作は勿論のこと、洋画においてさえも、岸田劉生の晩年の作品、須田国太郎の大部分の作品はまさに幽玄の系譜に属するものであり、東洋的神秘思想を背景とする形而上学を内包するものである。ではこのように幽玄を主な理念とする日本藝術は西洋の藝術から何を摂取したか。その歴史を一瞥しよう。

## 五 日本藝術と西洋藝術との出会い

いて洋画を学び油彩による動物などの写実を行つてゐる。明治になると、ワーグマンやフォンターネーが来日して風景や人物を遠近法を用いつつ直接見て描くことを素描や油彩によつて教えた。やがて高橋由一によつてレアリスムが浅井忠、黒田清輝等の勝れた洋画家によつてフランスの固有色を否定し陰影を豊かな色彩に置きかえようとする印象派が定着していく。これらの日本の洋画家達が油彩を通じて西洋から学んだものは何であつたか。それは一口に云えばレアリスム即ち写実の精神であつた。然し写実は西洋の絵画史においては近代精神の反映であり、自然科学の勃興と平行している。つまり主觀を抑制して外的対象を客観的に、カメラの如く寫し出すことがその志向するところであり、「美」よりもむしろ「真」即ち対象と似いることが重要であった。東洋芸術は元来、様式と裝飾性と主觀を重んじたが、西洋でも、ルネサンス期に遡るに従つて主觀性と裝飾性が強くなり、聖書の主題を中心とした宗教画も多くなる。更に中世に到れば、偉大なる繪畫藝術としてのゴシックやロマネスクの建築群をフランスを中心として見ることが出来る。勿論そこにはギリシャ以来の伝統が存在したが、西ヨーロッパが自らのエートスを藝術において確立したのは中世であった。そこには古代にはなかつたキリスト教が土着し、ギリシャ・ローマの文化的伝統がそれに統一されると同時に土俗的なケルトのドルイデイズムやゲルマンの習俗も参加した独自のものであった。ヨーロッパの中世の精神史をあの五世紀の聖アウグス

チヌスに始ると考えるならば、中世文化の頂点とも呼ぶべき十三世紀のゴシックの時代、即ちトマス・アクィナスやタンテやジオットの時代までに約八百年以上の歳月が経過してゐた。五世紀から十五世紀の約千年を西洋の中世と呼ぶならば、ヨーロッパの特質が形成されたのはこの期間であった。

ヨーロッパの精神は中世千年の間に形成されたものであり、それはキリスト教を中心とする宗教的文化の時代であつた。ロマネスクを経てゴシックのカテドラルに結実した、建築と彫刻とステンドグラスの総合芸術は世界美術史上、壮大にしてユニークなものであり、フランス北部に現存する多くのカテドラル、パリやシャルトルのカテドラルはその代表的なものである。そこは祈りの場所であり又ミサ典礼とグレゴリオ聖歌の捧げられる庶民のよろこびの場所でもあつた。そこでは単声から多声音樂への発展も見られた。文学としてはダンテの神曲、壁画としてはシオット、十五世紀になると東ヨーロッパにはイコンの傑作が東方教会を飾ることになる。これらの芸術を理念的に性格づけるならば崇高性(the sublime, Erhabenheit)と呼んでよい。崇高性については十八世紀のアイルランドの思想家エドマンド・バークが「美」と対比的に取扱い、更にカントは「美と崇高性についての考察」(一七六四)及び「判断力批判」の一章として「崇高性の分析」(一七九〇)を著してゐる。その論旨を要約すれば、崇高性は我が判断力や構想力を超えたものであり、單なる美感を脱したもの

のである。つまり人間の力を超えた、云わば畏敬の念を伴う美感なのである。ギリシャ芸術の特質が人間的な美の極致を表すものとすれば、ゴシック芸術は聖なるものに対する畏れと贊美を表現するものである。近代は中世の否定であり古代ギリシャの復興であった。然し現代は既に近代の終焉を告げ新しき時代を用意しつつある。現代はギリシャ以前の原始に目を向けると同時に近代が否定しようとした中世の伝統を振り返るべき時代である。ピカソやロマノ・ロマニなどは原始から汲み、サルヴァドル・ダリはシールニアリズムの手法によりながらもバロックの宗教芸術から、ルオーは中世のステンドグラスからシャガールはイコンから多くのものを得ている。これはものまねとしての外的写実から主観的形而上の世界への飛躍である。日本の洋画も、西洋から客観的写実の精神を学ぶと同時に西洋芸術の内面的精神としての崇高性を学ぶべきである。

大西克社氏はその著「幽玄とあはれ」の中で幽玄は美そのものの性格としての特殊の「深々」であり、それは美的基本範疇<sup>1)</sup>の「崇高」の中にも多少現れる<sup>2)</sup>との「幽暗性」(Dunkelheit)的根本において相通するものであつて、それは一種の「幽闇」の如きものであつて述べてゐるが、これは妥当である。私見としては、幽玄は内在的幽暗性であり、崇高は超越的幽暗性であり、幽暗性とは無限者に対する感性的表現であり、換言すれば神秘性であり形而上學的性格である。いわば写実を超えた象徴<sup>3)</sup>の

芸術が存在する。

内在と超越との相補的調和こそ日本芸術と西洋芸術即ち幽玄と嵩高との出会いと対話によって形成される未来像であろう。

芸術は外的自然の即物的写実や、内的自然としてのリビドウの解放的表出に満足するものではなくて、イドの昇華(sublimation)による経験我としてのイドからの自由を志向する。これは心理的に云えば、カタルシスであり、宗教的に云えば、他力又は自力による罪と煩惱からの解放であろう。

以上、日本と西洋の芸術的根本理念として幽玄と嵩高を設定し、その宗教的神秘的性格を解明し、これを内在と超越の美的範疇として捉え、これらがともに中世において形成され近代によつて否定されたものでありながら、近代の終焉としての現代に語りかけられたものであることを強調した。勿論この拙論は比較芸術学への序論の序論であり、具体的な作品の内的解説を充分に挙げ得なかつたのは紙面の制約もあるので致し方ない。

(1) 『Wer fremde Sprachen nicht kennt, weiß nichts von seiner eigenen』—Maximen und Reflexionen, Literatur und Sprache.

(2) 『L'unité de l'intelligence humaine est le dernier espoir de la race des hommes』 翻訳十一・日本文庫に収められた翻譯。註出参考の「かたつむけ」と序じて原著者らしい直訳された脚註。

(3) M.-F. Guyard, La Littérature comparée, Coll. Que sais-je? 1969, p. 7.

(4) Ibid. «...la littérature comparée n'est pas la comparaison.

Celle-ci n'est qu'une des méthodes d'une mal nommée qu'on définirait plus exactement: l'histoire des relations littéraires internationales.»

(アーヴィング・スミス、『世界文庫』・『世界文庫』、『世界大辞典』)