

# カスナーにおける批評の基準と意義

——『神秘主義、芸術家そして生』について——

大河内 朋 子

**要旨** カスナーにおける批評の基準は「神秘主義」の原則に置かれている。「神秘主義」の原則とは、魂と肉体の合一あるいは精神化された肉体を認識することであり、この原則がまず批評の対象である他者に、次いで批評家に適用される。他者の魂は形式を得て初めて表現され、批評家の魂も批評された他者の形式をとおして表現されるのである。  
自己表現としての批評——それは不純な現象世界の生を美の領域へ昇華する行為であり、芸術を生るの象徴となす。

ルードルフ・カスナー（1873-1959）のほぼ60年にわたる思索の歩みは、思索の対象と表現形式の多彩さにより際立っているが、まずもって批評という形をとって始まった。その最初の結実が『神秘主義、芸術家そして生』（1900）と題された文芸評論集である。この大部の著作は本論8篇と序説ならびに補説から成り立ち、本論としてW.ブレイク、P.B.シェリー、J.キーツ、D.G.ロセッティ、A.Ch.スウィンバーン、W.モリス、E.バーンズ、R.ブラウニングなどイギリス19世紀の詩人と画家が論じられている。カスナーは20年後に第2版を公刊する際、初版から「余計なところ、顔を顰めたくなるところ、間違ったところ、未熟なところ」（760）を半分近く削除したうえで、処女作の価値を次の点に認めている。

「この本の価値は、25才の若者の批評にあるというより、むしろ将来の作品を予定し予感している全体の物の見方にある。それは判断する者の作品である以上に、一貫して、見る者の作品である。」（760）

個々の批評の当否を論ずるよりも、批評の姿勢について考察することの有意義をカスナーは示唆している。カスナーの自己評価にしたがって、本稿では『神秘主義…』における批評の基準についていくつかの概念を手がかりに考察したい。

## 1 批評の成立

カスナーは序説のなかで批評家をこう定義している。

「全世界は彼（批評家）にとってひとつの大きな形式であり、その形式に対して彼は彼の思考のうちに内容を持ち合わせている。」（10）

批評家は他者の持つ形式あるいは他者という形式をとおして自己の思考内容を表現する、と定義されている。他者の思考の主題と内容は批評家のあずかり知らぬことであり、ただ他者の形式（表面）だけが問題になる。形式というただひとつの観点から他者をとらえ、他者の形式のうちに自己の魂を求めること、そこに自己の魂を顕わすこと、それが批評という行為になる。

ところで他者の形式はどのような思索をとおしてとらえられるのであろうか。

「彼(批評家)はこのうえもなく憧れに満ちた人間であり、いつも海辺に立っている、ところが彼には彼を待つ小舟を漕ぐための権が無い。至福の瞬間にはあたかも他者の生の形式が彼の思考のうでで揺れているかのようなのである、まるで小舟が海の波間で揺れているように。」(10)

海上に小舟が浮かぶ瞬間を批評の成立時と解釈するならば、批評とは、現象世界(陸上)を起点とするものの、現象世界の不純性を離脱した地点(海上)において初めて成立する行為といえるだろう。小舟は権という合理的な手段をとおさず、いわば批評家自身が海の波に変容することによって、海上に浮かび出る。こうした批評家の変容過程を、「神秘主義的思索」(16)あるいは「直観的思索」(16)とカスナーが名づける思索の態度と解しておきたい。

カスナーの批評の基礎は「神秘主義」の原則に置かれている。その原則をカスナーはこうとらえている。

「魂と肉体の間に区別がないということ、人間は魂と異なる肉体を持たないということが…あらゆる真の神秘主義者の、第一の、最重要な、そして一切を包括する原則である。」(62) 肉体は魂を象徴する——この「神秘主義」の第一原則に則って思索するとき、思索者はまず思索の対象にこの原則をあてはめ、思索の対象の形式をとおして魂が表現されているのを見る。次いで思索の対象と思索者の間にこの原則をあてはめ、思索者の魂を思索の対象の形式に溢れさせる。したがって、思索の対象の形式において思索者の魂が思索の対象の魂と交錯し、思索の対象の魂をいわば形式として表面に出ようとする。思索者すなわち批評家の魂は他者の形式(他者の魂)を得て初めて表現される。あるいはこういう方が良いかもしれない、他者の形式をとおして批評家の魂が顕われぬ、そのような批評は虚偽である。カスナーにおいて批評家は思索する芸術家となり、「芸術家として思索する。」(16)

## 2 形式、生、象徴

前節で述べたように、批評が成立するとき、形式は二つのレベルで魂を表現していなければならない。ひとつは他者の魂を表現するものとして、他は批評家の魂を表現するものとしてである。他者の魂が溢れ出る場としての形式は、例えば絵画の色、石版画や銅版画の線、詩の言葉、そして人の行為など「手で握みうるもの、肉体的なもの」(250)をまず考えることができる。しかしカスナーは、メーテルリンクもそうであったように、理念をも形式として感受していた。

「彼(メーテルリンク)は理念をむしろ所有物として感受する、より感覚的に、より形式的に、ちょうどアッティカの踊り子が薔薇を体巻に巻きつける、そのように魂の周りに巻きつける美しいものでもあるかのように、理念を感受する。」(250)

もうひとつの形式である、批評家の魂が表現される形式は、他者の魂にすでに満ちている形式を前提としている。批評家は、他者の行為や言葉などに他者の魂が表現され尽しているのを見る、その行為によって自分の魂を表現する。言い換えれば、他者の形式に他者の魂を見出す行為自体が批評家の魂の表現になる。

ところでカスナーの場合、生の概念なしに形式の概念を考えることはできない。カスナーはこう書いている。

「形式とは、体験された生、あなたがた(読者)が——そこをとおって消え去り、別れ

行く数知れぬ金色の門と木の裏口である。」(20)

形式は生が昇華する場であり、またすでに体験された生の痕跡に至る所に留める場である。生も形式を希求し、形式において顕われ出ない限り、不毛なもの、虚偽、無となりはてる。カスナーはこうも書いている。

「しかし形式はここ（スウィンバーンの詩）では何か有機的なもの、年々と共に成長し、生い茂り、魂を飲み干した何かであり、その結果魂は形式のなかで生き続ける。」(188)  
植物の花が根の力を吸い尽した極に咲きほこる美であるように、形式もまた魂を吸い尽した最終的な何か、生の最後の花である。形式はさまざまな体験を経た後の生に似る。生は形式へ昇華することをとおして生き続ける。

また、ロセッティが形象を極めて感覚的にとらえるという特徴に関連して、カスナーはラスキンの芸術論を引きながら次のように書いている。

「それはラスキンが画家と彫刻家に求めたことである。いずれの線の湾曲も、大きな聖堂の玄関の上部にある最も小さな薔薇窓の鑿跡にさえも、芸術家の魂全体が溢れなければならない。」(154)

ロセッティの言葉からは、そこに触れるロセッティの五感が生々しく匂いたってくるように思える。

天上の不動の場から 彼女は見た  
時が 脈のように 猛然と  
全世界中あまねく 揺れるのを (153)

時が脈拍のように揺れるさまを五感の全てを用いて感受した、このロセッティの体験が詩の言葉のなかへ流れ込み、言葉にロセッティの生を送り込む。

形式から芸術の真正性を判断してカスナーはこうも述べる。

「言葉と線が終りを意味するのではなく、通路、象徴を意味する、そのような芸術だけが本物である。」(40)

芸術の真正性も生という一事をめぐって判断される。形式が生が通路である限り、その芸術は生を象徴する機能を担う。

カスナーは、「芸術はいずれも象徴的である」(63)と述べているが、象徴という概念も生の概念を用いて初めて定義されうる。

「象徴とは、一般に感覚的なもの、解釈された肉体、濃縮された肉体、精神化された肉体である。」(165)

「象徴は、すでに解釈され、詩作され、濃縮された生以外の何ものでもない。」(62)

「象徴とは、妥協、濃縮、解釈された生である。」(166)

「私は汝の魂を汝の肉体と区別できない」というロセッティの詩句が、象徴の法則となる。魂に関するより多くのことを肉体に伝えることにより、そして終に肉体が魂を意味することにより、そこに象徴が成立し、象徴において初めて生が救済される。

「私たちは本来誰もが生の象徴へと展開してゆく。象徴とは意識化された生、様式化された美である。」(167)

カスナーにとっては、あらゆる芸術形式のうち音楽が最も純粋に肉体と魂の合一を示している。より正確に言えば、象徴という概念は音楽によって最も直截に解き明かされる。

「象徴とは…調律された弦である。それは、とある屠殺された羊の腸と、世界の偉大な音

楽との妥協である。」(166)

腸という肉体と融合している音こそが無条件の象徴であり、芸術はいずれもこの状態をめざさねばならない。弦は生を呪縛し、音は弦から生を解放する。この両者の融合が象徴の概念でとらえられているものであり、この融合をとおして不純な生が芸術へと昇華される。

詩の言葉も、それが詩人の内面に生じた世界を表現する形式であり、生の精神的組み換えである限り、象徴的である。カスナーはブレイクの言葉を評してこう述べている。

「詩人の言葉は、詩人がその言葉を用いて言わんとすることを意味しうるだけではなく、詩人の言葉は言わんとするそのことでもある。」(64)

言葉はその内容を指し示すだけではなく、内容と分離しえない合一状態にあるべきことを、カスナーはブレイクの言葉の質から導き出している。カスナーは嵐という語を取り上げて、言葉の象徴性を例示しているが、その要点は次のとおりである。

「〈嵐〉という語は詩のなかで…〈神の怒り〉を意味しうるだけではない。〈嵐〉は本来〈神の怒り〉であつたし、詩人の想像力のなかではいまもやはり〈神の怒り〉である。詩人が〈怒り〉をいつ思うとも、そのとき詩人は〈嵐〉という語を…用いねばならない。」(64 圏点は筆者による)

肝要な点は、神の怒りという感情が嵐という自然現象を用いて表現される点にあるのではなく、むしろ神の怒りが嵐であるというブレイクの想像力が、嵐という語のなかに流れ込むこと、この意味での生の象徴性にある。

### 3 「他者の生の形式」——その具体例

魂と合一した形式は、生の「最後の花」として生を美の領域にもたらす。イギリス19世紀の詩人と画家の生は、どのような形式をとおして顕われ出ていると批評されているであろうか。そしてこうした批評をとおして、いかにしてカスナーは自己表現を成し遂げているであろうか。具体例をいくつか示したい。

すでに述べたように、「神秘主義」の原則の簡潔な表現をカスナーはブレイクのアフォリズムとロセッティのソネットに見出している。

「人間は魂と異なる肉体を持たない」(ブレイク)

「私は汝の魂を汝の肉体と区別できない」(ロセッティ)

思想内容が形式になりうることはすでに述べた。そして引用とは、引用する者(カスナー)が引用されるもの(ブレイクとロセッティの思考)を自分の思考で満たすことであるだろう。したがって、この「神秘主義」的思考には批評される者の魂とともに批評する者の魂も流れ込んでいる。

イギリスの詩人たちが夢見る中世も形式となる。カスナーは、中世において「魂の無制限の自由」(141)ではなくて「形式の力」(141)が発見されたということ、唯心論と感覚論の区別が持ち出されなかったということを述べた後、こうした中世の感覚性に対するイギリスの詩人たちの感受力を批評してこう書いている。

「キーツは、中世の感覚性に対する強い感覚を持っていた。中世はそれによってキーツの気性に適っていた。」(144)

中世という時代に形式への感性を認めるイギリスの詩人たちの思考をとおして、カスナーは自分の中世論を展開する。中世における感覚性という認識も、批評の主体と客体両者の魂を

入れる。

シェリーの詩劇『縛を解かれたプロメテウス』における大地の息子プロメテウス（永遠の生成）と海の娘アジア（存在）の愛を、カスナーは「完全な自然の神秘主義的公式」（103）と解釈している。

「どこで嵐のような生成が一層高い存在において静まるに至ろうとも、そして音楽になろうとも、それが自然の創造においてであれ、両性の愛においてであれ、芸術家の線や詩人の詩句においてであれ、人間のいかなる自由な行為においてであれ、そのときプロメテウスがアジアを抱擁する。」（103）

カスナーの批評の基準は「神秘主義」の原則というただひとつの点に置かれ、カスナーはこの原則にしか興味を示さない。プロメテウスとアジアの愛もこの視点から解釈される。この解釈をとおして、シェリーの理念にカスナーの精神が満ち溢れる。

スウィンバーンにあっては、その想像力のなかですでに感覚的なものと感情が分かち難く結ばれている。

われわれは働き、悲しみの衣と餌をあてがわれ

見たくない昼で埋められ

聞きたくない夜で満たされる（182）

悲しみの衣をまとう、見たくない昼で埋められる、というような「抽象的で…感情のこもった対象の、非常に感覚的な動詞との結合」（182）を特に批評することによって、ここでもカスナーは「神秘主義」的な思考を示している。

画家バーンージョーンズは、『聖ゲオルク』と題された絵で甲冑をまとった聖ゲオルクを描いている。カスナーの眼には、この甲冑が魂と一体化しているように見える。

「それは、いつも騎士がまとっているような普通の鋼でできた甲冑ではない。それは植物のようである、棕櫚の丈夫な樹皮のようにそれは彼の体を奪い合う、彼はそこから出ることができない、それは成長して彼の体に触れ、体の力の全てを吸収し、彼の体になった、甲冑の中にはまりこんでいるのはもはや魂しかない。」（147）

魂と形式を区別しないという点において、バーンージョーンズの想像力とカスナーの批評は触れ合い、交差し、融合している。

#### 4 批評と生

カスナーの批評の基準が「神秘主義」の原則に置かれていることは、繰り返し述べた。形式が魂を受け入れることにより、あるいは魂が形式を唯一の可能性として顕われるとき、形式をとおして生が美の領域へ昇華する。批評家は、他者の行為や詩句、絵画のなかにこうした形式を見抜くことにより、他者のその形式を、自己の魂を出入りさせる場と変化させる。したがって、批評家も詩人や画家と同様に形式において初めて自己の魂を表現し、それによって生を美へと救い上げる。カスナーにおいては批評家もまた芸術家となる。

「芸術家はその精神を語や色、線をとおして明らかにするのであるが、こうした芸術家は、肉体をとおして魂が顕われる人間の、一層高い影（Abbild）である。芸術家の精神は、ちょうどキリストが人の体と結合するように、語や線と結合する…語と線は芸術家の運命であり、語と線によって芸術家はその精神を救済しなければならない」（40）という文が示しているように、芸術家は形式をとおして精神を救済しなければならず、その救済によって生をも救

済しなければならない。「芸術は生に随伴するのではなく、生である。」(39) 自然な現象世界において、精神的なものと感覚的なものは分裂の危機に瀕している、という判断から、カスナーは芸術家を、「自然が自らの統一をはかるために持っている手段のひとつ」(218) ととらえた。芸術家は運命的に統一をめざし、生の救済をはかるのである。したがって、批評家もひとりの芸術家として、自然の再統一をめざさざるをえない。カスナーのこの処女作もまた、精神と感覚の分断を克服するひとつの試みであったにちがいない。

テキストは、Kassner, Rudolf: Sämtliche Werke. Bd 1.- Pfullingen: Neske 1969. を使用し、ページ数を添えて引用した。