

## 主客混交する芸術作品

### ——インガルデンによる「純粹志向的对象」論の普遍性——

柳澤広美

#### 序

ローマン・インガルデン (Roman Ingarden, 1893-1970) は、師フッサールの「超越論的観念論 (transzendentaler Idealismus)」を批判する概念として「純粹志向的对象 (der rein intentionale Gegenstand)」性を提示した。その際、純粹志向的对象の典型例として考えられたのが芸術作品であり、『文学的芸術作品』<sup>(1)</sup> や『芸術存在論研究』<sup>(2)</sup> といった著作において、各芸術ジャンルにおける考察が行われている。彼の理論は、受容理論の先駆けとして、あるいは現象学的美学の原点としてなど、後代への影響という観点からは一定の評価がなされている。しかし、受容理論の論者であるイーザーは彼の基本的な概念を継承するものの、彼の古典的な芸術観による理論は同時代の20世紀の芸術作品には有効でないとみなしており<sup>(3)</sup>、その後現在に至るまで、インガルデンの芸術理論が現代芸術に対しても妥当であるという評価はなされていない。

そこで本稿では、後代への影響という観点ではなく、彼自身の理論が理論としてどれほど有効なのかを問うこととする。すなわち、今一度インガルデンが純粹志向的对象という概念を提示するに至った契機を確認し、そこから展開される彼自身の理論において純粹志向的对象の性格がいかなるもので、その純粹志向的对象性が現代芸術も含む芸術作品一般に対してどれほど意義を持ち得るのかを問う。次章以降、基本文献は『文学的芸術作品』と『芸術存在論研究』とする。

#### 1. 「純粹志向的对象」論の契機

インガルデンが「純粹志向的对象」という概念を提示するに至ったのは、彼がそも

そも観念論 (Idealismus) と実在論 (Realismus) の対立問題に関心があったからである。ここで問題となっているのは、意識から独立した存在があり得るか否かということである<sup>(4)</sup>。この問題に対して、彼が学んだフッサールは後年、超越論的観念論という概念でもって解決しようとしたが、それはインガルデンにとって受け入れられないものだった。彼は『文学的芸術作品』序文において、フッサールの超越論的観念論とは「実在的世界 (die reale Welt) とその諸要素を、構成的な純粋意識 (reines Bewußtsein) の底に存在根拠と規定根拠とを持つ純粋志向的对象性として把捉する試み」<sup>(5)</sup>であり、「この理論に対して一定の立場を取り得るためには、まず純粋志向的对象の本質的構造と存在様式を取り出し、そののちに実在的对象性がその固有の本質において同一の構造と存在様式を持ち得るか否かを検討することが特に必要であろう」<sup>(6)</sup>と述べている。つまり、フッサールは意識から独立して存在すると思われる実在的对象でさえ、存在基盤を意識に持つ対象、すなわち純粋志向的对象としてとらえてしまっている、というのがインガルデンの主張である。フッサールの主張はインガルデンにとって、客観性が軽視される事態にもなり得た。したがって、純粋志向的对象と実在的对象の存在様式がまったく異なるということを主張するのが大きな目的であり、その際に純粋志向的对象の典型として考察の題材にとられたのが芸術作品であった<sup>(7)</sup>。これが、「純粋志向的对象」論成立の契機である。

ここで、インガルデンの想定する存在様式を整理すると、実在的对象、観念的对象、純粋志向的对象という3つの対象が存在する。そのうち、実在的对象と観念的对象がその存在基盤を対象それ自身の内に持つ「存在自律的 (seinsautonom)」であるのに対して、純粋志向的对象はその存在基盤が意識主体の意識の働きにあり、対象それ自身の内に存在基盤を持たない「存在他律的 (seinsheteronom)」な存在である。この存在他律性が純粋志向的对象である芸術作品の特性であり、そうした特性を構造の内に持つ作品に対して、意識主体たる鑑賞者がそれに即した意識の働きをするというのが、彼の考える鑑賞といえる。

詳しくは次章の内容となるが、作品の構造がいかなるものかといえば、それはいくつかの層からなる多層構造である。作品がまさに作品として現れるには、それぞれの層の要素に即した鑑賞者の意識の働きが欠かせない。まず実在的对象には、規定され

ていないところがない。すなわち一義的に規定されているのであり、それと同様に鑑賞者にとって作品として現れる以前の存在、いわば実在としての作品は一つである。しかし一方で、実際の鑑賞体験は人によって異なるように、作品としては様々に「具体化 (Konkretisation)」され得る。以上のように、超越論的観念論の主観偏重に対して批判的な態度として、実在の客観性が確保されながらも、意識によって異なって存在する対象として認められたのが芸術作品なのである。

## 2. 芸術作品の構造と意識の働き

純粹志向的对象たる芸術作品の性格を詳しく取り出すために、インガルデンによる文芸、音楽、絵画、建築の各ジャンルの論考を参照する<sup>(8)</sup>。まず文芸であるが、インガルデンによれば、以下の4つの層が文芸作品を形成している。それはすなわち、

- ①言語的声音形像 (die sprachlichen Lautgebilde) の層
- ②意義統一 (die Bedeutungseinheiten) の層
- ③図式化された現象面 (die schematisierten Ansichten) の層
- ④呈示された対象性 (die dargestellten Gegenständlichkeiten) の層

である。まず①言語的声音形像の層では、言葉が音声レベルで考えられており<sup>(9)</sup>、次の②意義統一の層では、言葉が意味レベルにおいて考えられている。意義統一においては、一つの単語が持つ意義から、複数の単語が集まってできた文の意義、そして意味を持つ文の連なりから生まれる高次の意義、といった複数のレベルでの意義統一が念頭に置かれている。単語から文、そしてその連なりといった言語の意義統一は意識主体、すなわち鑑賞者によって行われるため、存在他律的な性格を持つ。そうした意義統一によって形成されるのが、次の③図式化された現象面の層である。ここで、実在的な現象面と図式化された現象面を比較すれば、まず、実在的对象の知覚において知覚主体によってそのつど知覚されているのは、一方向からの現れ、すなわち一つ

の現象面である。例えば、一つのコップを飲み口から見れば円に見えるかもしれないが、側面から見れば四角形に見えるかもしれない。このように、実在的対象の現象面というのはそれぞれ異なる個別的なものである。しかし、文芸作品における図式化された現象面というのは、実在的対象の知覚のような現実における一回限りの現象面ではなく、意識主体による意義統一を通して、「観念化 (Idealisierung)」された「骨格 (Skelett)」ないし「図式 (Schema)」であるところの図式化された現象面である<sup>(10)</sup>。そのような抽象的な図式にしたがって、対象が鑑賞者に対して具体的に現れてくるのが④呈示された対象性の層である。ここで、実在の人物について規定されていない箇所はないが、文芸作品における登場人物は、いくら描写を尽くしても、規定されていない箇所はいくらでもある。すなわち、実在的対象は一義的に規定されているが、図式化された現象面は、図式にすぎないため、「無規定箇所 (Unbestimmtheitsstellen)」が多数存在し、そのため各読者によって様々に異なって具体化され得るのである。読者が無規定箇所を埋めながら図式化された現象面が具体化されることによって、呈示された対象が直観される。その際、読者にとって無規定箇所はもはや無規定箇所としては存在しておらず、純粹志向的対象であるはずの呈示された対象はあたかも実在的対象であるかのごとく現れているのだ。

このように具体化が様々にあり得るのに対して、作品は一つである。インガルデンは、作品それ自体は作者の体験からも鑑賞者の意識経験からも厳密に区別されるということを強調している。しかしながら、純粹志向的対象である作品がまさに作品として、作品存在の性格を発揮して現れるには、鑑賞者の意識の働き、すなわち具体化なくしてはあり得ない。ここにおいて、作品の客観性が確保されながらも、様々な鑑賞があり得ることが保証されているのだ。そして具体化がなぜ異なるのかといえば、つまるところ無規定箇所をどのように埋めるかが意識主体のそれまでの経験に左右されるからといえるだろう。この点は以下の他のジャンルにおいても共通しているように思える。まず、音楽作品では、作品は楽譜のことでもないし、一回一回の演奏のことでもない。楽譜自体はただ物理的なものであるし、またそのつどの演奏は一回一回異なるため、演奏が作品だとするとそのつど異なる作品だということになってしまうからである。したがって、音楽作品も文芸作品と同じく、楽譜からも、演奏からも、ま

た作曲者や聴き手の精神的経験からも区別されるのである<sup>(11)</sup>。

次に、絵画では、層構造としては実在的对象の見かけと純粹志向的对象としてのあり方という2層が最低限存在し、純粹志向的对象としてはさらに何層もあり得る。すなわち、インガルデンは「(実在的对象としての) 絵画 (Gemälde)」と「像 (Bild)」とを区別し、前者を実在的对象、後者を純粹志向的对象とする。実在的对象としての絵画は、キャンバスなどに色が塗られ壁にかけられているというただ物理的な存在であり、触ったり臭いを嗅いだりもできる。そうした物理的な存在として対峙する際には、対象と意識主体の適切な距離というものはない。しかし絵画が純粹志向的对象として現れるためには、図像を認識するという意味で、鑑賞者はしかるべき場所に立たなくては行けない。そして、さらなる層というのは、例えば描かれている人物に気づき、次いでその場面を把握し、人物が複数ならばその関係を探るなど、鑑賞において対象に関して、純粹に絵画内の要素だけで志向性が高まっていくところにある。そして無規定箇所については、絵画は一つの現象面しか描かれていないため、三次元空間で考えた際の見えない部分ないしキャンバスをはみ出た空間は鑑賞者の想像の内にあることが指摘できる。また、一つの現象面の内だけでも、そこにおける人物の人となりやその場面や風景の空気感など、様々に具体化され得る点がある<sup>(12)</sup>。

また、建築作品においても絵画と同様に、物理的な建物である実在的对象と純粹志向的对象が区別されており、前者は「実在的建造物 (das reale Gebäude)」、後者は「建築作品 (das architektonische Werk)」と呼ばれているが、絵画と異なるのはその建物に即した行いをする際に得られるものが新たな層になっていることである。すなわち、大聖堂という建築をただ鑑賞する時の経験と、大聖堂の中で教義にしたがって実際に祈るという時の経験とは別の層にしたがって成立しているのだ<sup>(13)</sup>。

以上、簡単にではあるが、それぞれのジャンルにおける純粹志向的对象性を確認した。実際のところ、文芸以外のジャンルにおいては層構造とその構成要素がまさしく適合しているとはいえず、同じ構造を複数のジャンルに適用することによる不具合は感じられる。しかし、それはおそらくインガルデンが文芸作品を芸術作品の中でも純粹志向的对象としてもっともふさわしい典型例だと考え、その構造をモデルとして他の芸術ジャンルに適用したからであろう<sup>(14)</sup>。そしてそれらの考察をまとめれば、純

粹志向の対象たる芸術作品の構造そのものと適用可能性について、以下のように取り出せた。それは、純粹志向の対象としての芸術作品とは、実在の対象の見かけを持ちながらも、実際には志向性を待って初めて芸術作品として存在するものであり、さらに異なる具体化があり得る、ということである。この特徴は、次のように言い換えられる。すなわち、作品と、作者や鑑賞者の経験とは厳密に区別されながら、作品がまさに作品として、作品存在の性格を發揮して現れるには主体の意識の働き、具体化なくしてはあり得ないということである。そして、その具体化を支えるのは無規定箇所の存在であった。こうした特徴は、はたして現代芸術を含む芸術作品一般に対して実践的に働くのだろうか。次章において、批評とインスタレーションを例に取って理論を実践的側面から検討し、インガルデンの理論の射程について結論づける。

### 3. 純粹志向の対象としての芸術作品の実践

インガルデンの理論は、大きな枠組みでいえば実在の対象と純粹志向の対象の区別であり、また純粹志向の対象だけに着目すれば、客観的な対象に対して主観的な体験がいかに可能となるのかを論じたものといえるだろう。そのような理論の特性は、まず作品批評という場で生きることが想定される。純粹志向の対象としての存在性格を理解し作品に向かえば、作品に対して一定の批評態度を取ることができる。それは例えば、層構造や無規定箇所に注目し、そこから、鑑賞の中で対象が明瞭に得られるかを問う態度である。このことは、作品と意識経験が厳密に区別されていることによって可能となる。それによって、複数の鑑賞者の間で異なる鑑賞があることを認めながら、それを可能にする作品の構造そのものについて語ることも可能となる。

さらに、こうした枠組みは、伝統的な作品に限らず、多様な形式が溢れる現代芸術にも適用可能である。一例を挙げれば、元来、伝統的な作品とインスタレーションとは同水準で議論できるものではない。しかし、インスタレーションを純粹志向の対象であると考えるとどうだろうか。インスタレーションは展示空間も含めて作品とされ、その内部で鑑賞者の参加を積極的に必要とするものも存在するが、鑑賞者の参加程度

がいかなるものでも、鑑賞者が存在しない時点では実在の対象としてしか存在し得ず、その時点では、インスタレーションとしての存在性格を有しているとはいえない。そして、実際に鑑賞が行われている際は、そこに無規定箇所が無数にあり、鑑賞者それぞれによって異なる具体化がなされているという状況だろう。それは伝統的な作品に対してインガルデンが構築した理論と認識構造的には同じ枠組みを持っているといえよう。したがって、彼の理論によって伝統的な作品とインスタレーションとを同列に扱うことが可能となるのだ。そして、彼の理論は、客観的な対象に対して意識の働きによって主観的な体験を成立させる普遍的なものだと理解できるため、インスタレーションに限らず広く芸術作品一般にもその理論は適用できるだろう<sup>(15)</sup>。前述の層構造を意識した批評態度は、一つのジャンル内だけではなく、多様な芸術現象に対しても一定の鑑賞態度として活きる。インガルデンが挙げる作品の具体例から、彼が念頭に置いていたのが伝統的な作品であることは否定できないが、それは彼の理論がその範囲にしか適用できないという意味ではないのである。

## 結論

純粹志向の対象論の契機に注目し、実在の対象と純粹志向の対象との区別という大きな枠組みを確認することで、インガルデンの芸術理論が決して古典的な芸術に適用範囲を限るものではなく、現代芸術に対しても有効であることがわかった。彼の理論は、フッサールに対する批判という意味で、主観性に対して慎重な態度が取られ形成されたものだが、それはたんに客観性の確保を試みたという観点からだけではなく、客観的実在と意識主体の経験が交錯する芸術作品の独特な存在性格を明らかにする普遍的理論として積極的に評価できるだろう。そのような彼の理論は、多様な形式の作品が溢れる現代においてこそ、重要な意味を持つのではないだろうか。

註

(1) Ingarden, Roman, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, Max Niemeyer, 1931, 1965 (3). (以下 LKW)

(2) Ingarden, Roman, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Tübingen, Max Niemeyer, 1962. (以下 UOK)

(3) Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, München, UTB 636, W. Fink, 1976, 1984 (2). なお、イザーは文芸作品のみでインガルデンの理論を捉え、同時代の文芸作品に対しては無規定箇所の「補完」だけでは足りないという観点で批判している（大石昌史「イザーにおける『相互 - 作用美学』——テキストと読者の『相互作用』の根拠としての『空所』と『否定』——」『研究』（東京大学文学部美学藝術学研究室紀要）1990年、第8号、106-130頁参照）。この態度は文芸作品の理論を他のジャンルに敷衍した『芸術存在論研究』でのインガルデンの姿勢（註（5）参照）を無視するものであり、批判としては部分的にしか成立しないといえる。本稿ではむしろ他のジャンルも含む芸術作品一般に対するインガルデンの理論を包括的に捉えようとする。

(4) Realismus に対して Nominalismus が立つ普遍論争とは異なる。

(5) LKW, p. X II . LKW の訳出には邦訳書（R. インガルデン『文学的芸術 作品』（瀧内横雄・細井雄介訳）勁草書房、1982年）を参考にした。以下同様。引用のドイツ語原文は以下の通り。„[Der eine hängt mit] dem Versuch des sog. transzendentalen Idealismus E. Husserls [zusammen,] die reale Welt und deren Elemente als rein intentionale Gegenständlichkeiten auszufassen, die in den Tiefen des konstituierenden reinen Bewußtseins ihren Seins- und Bestimmungsgrund haben.“（[]内は本文の引用に含まれていない部分である。以下同様。）

なお、ここでの「純粹志向的对象性」とはインガルデンによるフッサールの立場を表す語で、否定的な意味合いを持つ。しかし、その後インガルデン独自の立場が同じ「純粹志向的对象性」の語で示されていき、その文脈において以前の否定的な意味合いは持たされていない。

(6) *Ibid.* 引用のドイツ語原文は以下の通り。„Um zu dieser Theorie[, die durch E. Husserl mit äußerster Feinheit und unter Herausstellung höchst wichtiger und schwer erfaßbarer Sachlagen ausgebildet wurde,] Stellung nehmen zu können, ist es u.a. nötig, die Wesensstruktur und die Seinsweise des rein intentionalen Gegenstandes herauszustellen, um nachher nachzusehen, ob die realen Gegenständlichkeiten ihrem eigenen Wesen nach dieselbe Struktur und Seinsweise haben können.“

(7) UOK, p. V II . この点と、『芸術存在論研究』における理論の展開の仕方から、インガルデンの考える純粹志向的对象としての芸術作品としてもっとも典型的なのが文芸作品であり、しかし同時に理論そのものはその他の芸術作品一般へと敷衍できるものとして考えられているという構造

## 主客混交する芸術作品

が見て取れる。

(8) 各ジャンルの順は『文学的芸術作品』と『芸術存在論研究』の刊行年、ならびに『芸術存在論研究』の章立ての順によるものである。各ジャンルはもともと同時に構想されたものではあるが、各書物として出版された際には前出の説明をふまえる形をとっている。

(9) ここで念頭に置かれているのは「語音 (Wortlaut)」であり、実在的対象である「音素材 (Lautmaterial)」とは異なる (LKW, p. 31ff.)。

(10) LKW, p. 279.

(11) UOK, p. 3ff.

(12) UOK, p. 139ff.

(13) UOK, p. 257ff.

(14) 註 (5) 参照。

(15) 現代芸術の一例として本稿でインスタレーションを採用したのは、絵画や彫刻などの伝統的なジャンルの分類に納まらない形態で鑑賞されているという点が、伝統的な作品について想定されたインガルデンの理論を広く適用する可能性を述べるためにふさわしいと判断したためである。