

ロマン・インガルデンの画像理論

川上明孝

1. 画像と画体

インガルデンの画像理論は、「画像(Bild)」と「画体(Gemälde)」の位相差を明確にすることを課題としている。⁽¹⁾すなわち、美的観照の対象としての絵画の位相を、実在の事物としての絵画の位相から峻別しようとするのである。そして美的観照の対象となるのは画像であって画体ではない、とするのがインガルデンの理論の根幹である。⁽²⁾

ところで、画像と画体のかかる区別が、たとえばこの机とあの机は異なるという意味での実体的な区別ではない、ということに注意しなければならない。なぜなら絵を見る我々の態度のとり方に応じて、あるひとつのタブローが画体として知覚されることもあり、また画像として把捉されることもあるからである。それゆえ、画像と画体は、たんに区別されるだけでなく、両者の間には、なんらか緊密な関係があるにちがいない。インガルデンは、それを「基いづけ(Fundierung)」の関係と呼ぶ。⁽³⁾すなわち、画体は「物理的存在基底」⁽⁴⁾として画像を支えているのである。インガルデンは次のように説明する。もしある作品がなんらかの原因によって消失し、かつこれの複製もないとすると、我々は画像をなるほど「表象(vorstellen)」することはできても、もはや「現実に具体的なかたちで(wirklich in concreto)」見ることはできない、と。⁽⁵⁾現実に具体的なかたちで見る、ということは、心の中のイメージを見ることとはまったく違う。画像は物理的な事物に支えられているがゆえに画像であって、たんなるイメージではない。イメージにはこの支えが欠けている。現実に具体的なかたちで見られるのは、物理的な事物によって支えられているからにはほかならない。このような意味で画像は画体の「物理的

存在基底」であるが、画体は物理的事物であるがゆえに、まわりの温度、湿度、光線等の環境の影響を受けるであろうし、長い年月のうちには、木やカンヴァスは腐食し、顔料も化学的変化を起こすであろう。そしてこの画体の変化は、これに基いづけられている画像に影響を与えずにはおかない。特に顔料の変質は、画像の色斑すなわち画像の「感性的基盤(sinnliche Grundlage)」⁽⁶⁾に決定的に影響するであろう。すなわち顔料の変質にともなって、画像も同一ではありえなくなるのである。⁽⁷⁾こうして、画像はその存在の基底を画体に有している。

だが画像は、画体に基いづけられているだけでは「構成(Konstituierung)」⁽⁸⁾されることはできない。画像の構成には、観照者の特別な「態度(Einstellung)」⁽⁹⁾が不可欠なのである。というのも、観照者が画体表面に配置された色斑を、たとえば画体を保存するときに詳細に観察するように、物理的事物である画体を規定する色、すなわち画体の固有色として知覚する限り、彼は画像を見ていないからである。⁽¹⁰⁾画像が構成されるためには、観照者が色斑を画体の固有色としてではなく、画体とは異なるある別のもの、すなわち「描写された対象性(dargestellte Gegenständlichkeit)」を表現する色として「解釈(deuten)」する必要があるのである。⁽¹¹⁾もちろん「解釈」が必要であるといっても、観照者が特別の努力をしなければならないということではない。むしろ観照者は、画体を知覚しているうちに、画体の表面の色斑の配置から生ずる「暗示力(Suggestionskraft)」によって「うながされ」、おのずと画体を「見捨てて」別の態度へ「移行する」というのがふつうであるからである。⁽¹²⁾ここで画像構成にいたる経緯の現象学的記述を引用しておこう。

紙のなめらかな表面が、なんらかの仕方で我々の視野から消える。……画体の知覚において一枚の紙をおおっていた色は、その紙の色を呈示 (präsentieren) することをやめ、人間の肉体の色として現出しはじめる。……この肉体が、その固有の色において我々に直接与えられるのである。換言すれば、画家が紙の上においた色斑は特定の感覚与件の質料を与え、この質料は、紙の色の知覚の場合とまったく異なった機能を演じるのである。色斑は紙の固有性を所与にもたらすかわりに、画像の上に描写された対象の擬似知覚的把捉 (quasi-wahrnehmungsmäßiges Erfassen) を可能にさせるのである。⁽¹³⁾

こうして画像は、一方で実在の画体ないし画体をおおう色斑に、他方で観照者の把捉作用に、自己を「規定し基いづける存在—基盤」を有する「純粹志向的对象 (rein intentionaler Gegenstand)」と規定せられることになる。⁽¹⁴⁾

2. 再構成された象面の層

ところでインガルデンによれば、画像は画体には見られない独自の構造を有している。それはすなわち「層構造 (Schichtenaufbau)」⁽¹⁵⁾である。インガルデンは、画像の構造を明らかにするために、「文学的主題をもった絵画」の分析からはじめ、文学的主題をもたないが特定の「個物」を忠実に模写する「ポートレート」、そして文学的主題ももたず、ポートレートのように模写の機能ももたないが、特定の個物ではなくとも「類型」を描いているがごとき「純粹絵画」を分析している。⁽¹⁶⁾これら三つの絵画類型に共通であることは、なんらかの対象が描写されていることである。そしてこのことからインガルデンは、「描写された対象」と「再構成された象面 (rekonstruierte Ansicht)」を画像の基本的層としてとりだす。⁽¹⁷⁾

描写された対象が画像の構造契機をなすということは、容易に理解しうることであるが、再構成された象面が画像の構造契機として、ひと

つの層を形成するとはどういうことであるのか。ただちには了解しがたいことである。これを理解するためには、そもそも象面とは何か、ということをおこななければならない。⁽¹⁸⁾象面とは、端的には事物の「視覚的あらわれ (visuelle Erscheinung)」、あるいはもっと単純にもの「見え」のことである。インガルデンにしたがって、象面についての現象学的記述をみてみよう。

玉突き台の上の赤い球を見ているとしよう。そのとき私はひとつの象面、正確には交代してあらわれる象面の流れを「体験 (erleben)」している。体験しているといっても、それは象面に私がことさらかかずらい、これを「主観的に意識している」ということではない。というのも、かかる象面にことさら注目すれば、球の知覚が妨げられ球そのものを主観的に意識することができなくなるからである。象面は意識の主題にのぼることなく、ただ「体験」されているにすぎない。この事態をもう少しよくみると、私の視野にはさまざまな赤色のニュアンスをもった「円盤 (scheibe)」が交互に連続的にあらわれていることがわかる。目を閉じてみる。円盤の「視覚的あらわれ」は存在しなくなる。しかし円盤の視覚的あらわれが消えたからといって、私は球そのものがなくなったとは決しておもわない。再び目を開ける。私は以前とまったく同じ球を見る、しかし私が体験する円盤のあらわれはそのつど新たなものである。この円盤を「平板だ」と言うことは厳密にはできない。しかし凸であるとも言えない。これに対し、球の私に向いている部分は凸である。このことは、赤い円盤は平板であろうとする傾向をもちながら、しかし同時に互いに交代する色のニュアンスにしたがって球の凸面性格を暗示する傾向を示すということの意味している。つまるところ、赤い円盤の示す「もろもろの形態 (Grestalten)」と球それ自身の「形態 (Gestalt)」との間に独得な「ずれ」があるのである。たとえば、私は台形のかたちをしたもろもろの

象面を体験するのであるが、私に与えられる机はあくまでも四角形であり続けるのである。しかしながら、象面と事物とのこのようなずれにもかかわらず、我々が象面に特別の関心をはらうことなくこれを体験するとき、象面はこの球をこの机を「見えるようにさせる (sichtbar machen)」のである。そしてまた、象面はたんに見えるようにさせるのみではなく、机や球を「我々に現前している事物として (als ein uns gegenwärtiges Ding)」「呈示する (präsentieren)」のである。⁽¹⁹⁾

論点は明瞭である。すなわち、果物とそのあらわれ (象面) を区別するという、すなわち象面は体験に内在しているが、事物は体験に超越しているということ。そして体験された象面は、通常意識されることにはないが、それだからこそかえって、事物を現前させ呈示する働きをおこなうということである。言葉を換えれば、事物は、そのあらわれを介することによってしか、我々に知覚されることはない、ということである。

さてインガルデンは、かかる象面が画家によって絵画の中に再構成されると言う。

画家の仕事は、絵がなんらかの対象を描写するためにつくられるかぎり、たとえ純粋な知覚の象面ではないにしても、これに対応する視覚的象面を、絵画的手法を用いて画像の中に再構成することにある。⁽²⁰⁾

このように再構成された象面はしたがって、知覚象面と同じような特性をもつことになるであろう。それはものを呈示する働きである。

絵画的手段を用いて、画像の中に再構成された象面は、事物や人間を直観的に「再現前 (Vergegenwärtigung)」させ、「展覧 (zur Schau-Stellung)」させる唯一の「媒介 (Mittel)」である。⁽²¹⁾

再構成された象面は、なるほど知覚の象面とま

ったく同じように事物を現前 (Gegenwärtigen) させることはできない。しかしそれは本当にそこにもあるかのように再現前させることができるのである。

しかしものを再現前させることができるためには、象面は、知覚の象面がそうであるようにことさら観照者の意識にのぼらないように再構成されなければならない。

象面は、観照者の注意を自己に向けさせるのではなく、たん体验到されるだけであるように、そしてその結果、描写機能を果たすように再構成されなければならない。⁽²²⁾

かくして再構成された象面とは、画中に再び構成された知覚の象面なのである。対象はこの再構成された象面によって描写される。したがって再構成された象面は、対象が描写されるための不可欠の契機にはかならない。以上のことから、再構成された象面の層は、描写対象の層とともに画像の構造契機とされるのである。

さて画家はかかる象面をどこに再構成するのか。インガルデンは「画像の中に (im Bild)」と述べているが、正確には実在の画体の表面であろう。画家はなによりもまずカンヴァスに向かうのであり、この上に顔料を素材とする色斑を塗っていくのである。知覚の象面は、色斑をもって画体の表面に再構成される。したがって、画体の表面に塗られた色斑は、再構成された象面の色であると同時に、画体の色という性格をもたざるを得ない。観照者はそれゆえ、この色斑を対象を描写する再構成された象面の色として見ることもできれば、画体の固有色として知覚することもできるのである。もとより画像が現出するためには、観照者はこの色斑を再構成された象面の色として把握しなければならないのであるが、このためには画体の表面の色斑がまず知覚されなければならないであろう。そしてこの知覚が提供する感覚与件を、当の画体の固有色としてではなく、再構成された象面の色として把握するのである。これは第一節で我々がみてきた画像構成の経緯にかならない。

3. 抽象絵画の問題

上でみてきたことから明らかなように、インガルデンの画像理論は、描写された対象をもった絵画、謂わゆる具象絵画を素材として組み立てられている。そうであるならば、描写対象をもたない絵画、「非描写絵画 (nicht darstellende Bilder)」ないし「抽象絵画 (abstrakte Bilder)」は、どのようなことになるのであろうか。上の現象学的理論をそのままあてはめることができるのであろうか。以下において我々は、この問題をインガルデンがどのように考えていったかを検討することにしたい。

抽象絵画には対象が描かれていない。この事態に必然的にともなうことは、描写対象の層も、それゆえ対象を描写する機能を果たす再構成された象面の層、そしてまた文学的・主題等の層がなくなること、「ひと言で言えば画像の層構造が消える」ことである。⁽²³⁾インガルデンはかかる事態を前にして次のように問う。

我々はこのような場合、画体と対比される意味での画像にまだなお関わっているのであろうか。というのも、いったいこのとき何によって画像は画体から区別されるのか。画体表面に配置されてある多様な色斑の他に何が画像に残されているのか。画像がたんなる画体であるならば、我々はそれでもまだなお芸術作品にかかわっているのであろうか。ただ色を塗られた木片にかかわっているだけではないのか。⁽²⁴⁾

インガルデンにとって問題となるのは、画像を画体から区別するメルクマールが抽象絵画においては何であるのか、ということである。描写絵画は、描写対象と再構成された象面の層をその構造契機としているがゆえに、層構造があることをもって、画像と画体の区別とすることができたのであるが、いまやかかる構造をもたない抽象絵画にはこれをあてはめることができなくなった。画像には多様な色斑以外何も残っていないからである。色斑は再構成された象面ないしは対象の色として把捉される可能性をも

はやもたないのであるから、画体表面の色として、すなわち画体の固有色とさて把捉されざるをえないであろう。したがってここにおいては画像は成立せず、我々はただ「色を塗られた木片」にかかわっているにすぎない、ということになるのである。

上の推論が成立するとすれば、これから生じる帰結には二つの可能性があることになろう。第一は、抽象絵画においては画像が成立しないという前提のもとに、抽象絵画を芸術作品としての絵画の領域から追放するか、それとも絵画の領域から抽象絵画をしめだすのではなく、したがってて実在の事物がそのまま作品であることを認めて、画像—画体の区別そのものを解消してしまうことである。だが前者のやり方は我々の経験にそぐわないし、後者をとれば、現象学的画像理論そのものが無意味であるということになってしまうであろう。これら二つの道が不適切だとするならば、どのように対処すればよいか。インガルデンは次のような修正をおこなう。

描写絵画の多層性への言及は、描写絵画という特別な場合において、画像と画体を区別するための手ごろな手段にすぎなかった。多層性は画像一般が存在するための不可欠の条件ではない。⁽²⁵⁾

ここでインガルデンは画像の層構造を撤回する、と言うのである。描写絵画においては、層構造のあることをもって画像と画体の区別をたてることができたが、それは実は手ごろな手段にすぎない。というのも層構造は画像一般の存在の不可欠な条件ではないからである。それでは、層構造を欠いた絵画、換言すれば抽象絵画において画像を画体から区別するものは何であるのか。インガルデンは、それを色の質と形態が開示する価値質にもとめた。

「同一の」像のたんなる複製であるいくつかのまったく等しい画体を作ることは可能である。そしてこれらの画体が、画像にと

って本質的な諸契機に関して、実際に完全に等しいとするならば、これらの中には「色の質と形態 (Farbqualitäten und-gestalten)」およびこれらに基づけられる「形態質 (Gestaltqualitäten)」の必然的に同一の連関があらわれ、この連関は「同一の美的価値 (derselben ästhetischen Wert)」を構成する「美的に価値ある質 (ästhetisch wertvollen Qualitäten)」の同一の多様を我々に「開示する (enthüllen)」のである。これらすべての質とそれらの中に必然的に存在する連関は、ひとつの芸術作品としての画像の「個別性と同一性 (Individualität und Identität)」を決定する。個々の画体の中に実在化されている複製は複数であっても、それらの中であらわれる画像はひとつである。⁽²⁶⁾

端的に言えば、色斑それ自身が「美的知覚の客観 (ein Objekt der ästhetischen Perception)」になるのである。⁽²⁷⁾後年インガルデンは、抽象絵画について再度考察した論致において、抽象絵画には色斑、光、かげしかないが、これらの感覚与件は「美的把捉作用の対象としての画像を構成する要素であるところの客観になっている」、あるいは、「観察者を強いて、それら自身にとどまり、それらを特別の客観として把捉させている」と述べている。⁽²⁸⁾それでは、色斑がそれ自身で美的知覚の客観である、ということはどういう事態であるのか。それは、色斑が「物のいかなる象面も構成しないこと、すなわち描写された事物の象面も、画体そのものの象面をも構成しない」⁽²⁹⁾という事態にほかならない。すなわち「厳密な意味」において抽象絵画であると言われうるためには、色斑は一方で「観照者に対して、この画体の属性としてではなく、それ自身ひとつの全体 (ein Ganzes) として知覚の本来的な客観として与えられるように配置され構成されていなければならない」⁽³⁰⁾他方では「描写絵画の場合のように象面の感性的基盤となりたんに体験されるだけであるようにではなく、観照者の注意を美的知覚の客観としての自己自身に向けさせるように構成されていなければならない

い」⁽³¹⁾のである。

色斑がこのような条件、すなわち画体の固有色として捉えられるわけでもなく、描写対象の再構成された象面の感性的基盤として把捉されるわけでもないというためには、色斑は「ひとつの統一的な美的価値 (ein einheitlicher ästhetischer Wert)」の構成へと導く「美的に積極的で価値あるもろもろの質 (ästhetisch aktive und wertvolle Qualitäten)」でもつておおわれていなければならない。⁽³²⁾

こうして抽象絵画が、美的観照の対象となるためには、色斑の知覚において美的価値が構成されなければならないのである。したがって、美的価値の構成を導く美的価値質が見い出されないかぎり画像は成立せず、ただ色を塗られた画体があるだけになってしまうであろう。かくして抽象絵画における画像と画体の区別原理は、「純粋に視覚的で絵画的本性」⁽³³⁾の美的価値質ということになるのである。

註

(1) Roman Ingarden "Das Bild" in *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Tübingen, 1962.

インガルデンによれば、この区別を最初にたてたのはフッセル (vgl. *Ideen I*, S.209, S.211) であり、これを受けてインガルデン同様、フィンクやN.ハルトマンがそれぞれの画像理論を展開している (ibid., s.207)。

(2) ibid., S.139

(3) ibid., S.209

(4) ibid., S.207

(5) ibid., S.208

(6) ibid., S.208

(7) ibid., S.211

(8) ibid., S.208

(9) ibid., S.209

(10) ibid., S.208

(11) ibid., S.209

(12) ibid., S.210

(13) ibid., S.215

(14) ibid., S.218

(15) ibid., S.218

(16) 純粋絵画の原語は *das reine Bild* である。この *reine* (純粋) の意味は、特別の主題ももたず模写の機能も欠いており、ただなんらかの対象が描かれている、(たと

えば静物画)ということであって、謂わゆる抽象絵画の意味ではない。

- (17) *ibid.*, S.163
- (18) これは現象学派(コンラート・マルチウス、ベッカー、ホフマン、シャップ等々)によって詳細に研究されたテーマである(*ibid.*, S.151)。Ansichtという用語は、フッセルがゲッチェンゲン時代に使用し、後に *Aspekt* とか *Abschattung* と表現されたものである。インガルデンはフッセルのもとで学んでいた当時の用語に愛着があったらしい(vgl., Ingarden, *Das literarische Kunstwerk* S.272)。
- (19) *ibid.*, SS.151~153
- (20) *ibid.*, S.154
- (21) *ibid.*, S.154
- (22) *ibid.*, S.154
- (23) *ibid.*, S.218
- (24) *ibid.*, S.218
- (25) *ibid.*, S.223
- (26) *ibid.*, S.223
- (28) Ingarden, „Über die sogenannte abstrakte Malerei“ in *Erlebnis, Kunstwerk und Wert*, Tübingen, 1969, s.63
- (28) *ibid.*, S.60
- (29) *ibid.*, S.65
- (30) *ibid.*, S.62
- (31) *ibid.* S.63
- (32) *ibid.*, SS.63~64
- (33) *ibid.*, S.64