



TITLE:

<研究論文(原著論文)>意図を明確化
するとはどういうことか: 作者の意
図の現象学

AUTHOR(S):

村山, 正碩

CITATION:

村山, 正碩. <研究論文(原著論文)>意図を明確化するとはどういうことか: 作者の意図の現象学. Contemporary and Applied Philosophy 2023, 14: 99-115

ISSUE DATE:

2023-05-30

URL:

<https://doi.org/10.14989/283080>

RIGHT:

意図を明確化するとはどういうことか： 作者の意図の現象学*

村山正碩

概要

This paper is a phenomenological exploration of authorial intention. Aestheticians have engaged in heated debates on the role of authorial intention in art interpretation. However, the nature of authorial intention is rarely examined reflectively. In fact, it has been observed that clarification of intention occurs in art making, and this should not be overlooked. This phenomenon is not found in actions such as stopping a cab or shooting at a target. In this respect, it is interesting from the perspective of the philosophy of action and requires special treatment. This paper explores this phenomenon in terms of how it is experienced.

The structure of this paper is as follows. In section 2, I highlight several descriptions of the artist's experience during art making and sketch the contour of the phenomenon that is the subject of this paper, namely, clarification of intention. According to a rough formulation, clarification of intention is a phenomenon in which an agent does not have a clear intention in advance, and clarifies the intention in the process of action. However, if the intention is not clear when the agent begins the action, how can he or she control it? In section 3, I attempt to respond to this question. Simply put, even if an artist cannot identify or describe his or her intention, he or she can make critical judgment about his or her action, and thus can control it. From this, we can see that there are two kinds of knowledge about one's intentions: knowledge-that and knowledge-how. And, in actions that involve clarification of intention, we can see two forms of knowledge-that about one's intentions: knowledge-that that can be acquired without successful completion of the action, and knowledge-that that cannot. It is not easy to grasp the difference, and this issue is explored in earnest in section 4.

* *CAP* Vol. 14 (2023) pp. 99-115. Submitted: 2023.1.16. Accepted: 2023.5.11. Category: 原著論文. Published: 2023.5.30.

Keywords: 作者の意図、芸術解釈、行為の現象学

1 導入

本稿は芸術家が芸術制作を行う際にもつ意図、すなわち作者の意図の現象学的探究を行うものである。とりわけ、芸術制作において作者の意図が明確化されるという現象の内実を探究する。なお、本稿の背景には二つの問題系がある。第一に芸術解釈、第二に行為の現象学である。本節では、これら二つの問題系と本稿の関係を示しつつ、本稿の作業がどういったものになるかを記述する。

作者の意図については、Wimsatt & Beardsley (1946) 以来、芸術解釈におけるその役割をめぐる激しい論争が行われてきた (cf. Irvin 2006; Lin n. d.)。作者の意図が正しい解釈を (部分的にでも) 決定すると主張する意図主義者と、これに異議を唱える反意図主義者との対立からなるこの論争は、意図論争と呼ばれる。意図論争の現状に関して、Kubala (2019) は、両陣営が多くの点で意見を収束させながら、着地点を見出すことができずにいることを観察し、解釈の目的を再考することが現状打破につながると示唆している。ただし、現状打破を図るためのアプローチは複数ありうる。たとえば、論争の行き詰まりを解消するための戦略として、議論の前提を問い直す「そもそも論」がある。そして、本稿は一つのそもそも論として、作者の意図のあり方を問い直すものとして理解できる。

Lin (n. d.) は、意図論争では、「意図」などの基本的な用語をいかに定義すべきかについて合意形成されないまま議論が進む傾向にあり、明確化は必要な場合にのみ行われると指摘しているが、この点は決定的に重要である。論争において、論者間で意図とは何かについて暗黙の前提を共有している場合、その前提は明示化されずにとどまってしまう。しかし、その前提が誤っていたらどうか。議論が行き詰まるのも無理はない。

実際、論者間で共有されている意図理解に懸念を示す意見はすでに存在する。たとえば、Warburton (2008) は、多くの論者が作者の意図を作品に先立つもの、また作者が内観可能なものとして捉えている点に懸念をもち、代替案の方向性を示唆している。

R. G. Collingwood の (『芸術の原理』に登場する) 芸術理論はどうだろう [……]。彼の図式は多くの芸術家に当てはまるだろうが、それに基づくと、芸術家が作品の制作に先立って明確な意図をもっているという考えは、ほとんどのケースにおいて信じがたい。

(Warburton 2008)

本稿では、Warburton が示唆した方向性で、言い換えれば、「芸術家が作品の制作に先立って明確な意図をもっているという考え」を安易に採用せず、むしろ批判的な視点に立って、作者の意図のあり方を探究していく。

本稿の背景をなすもう一つの問題系は行為の現象学である。「現象学」には関連する三つの意味がある (Erhard & Keiling 2021)。第一に、E. Husserl を創始者とする哲学的伝統、つまり現象学的伝統を指す。

第二に、哲学を行うための特定の種の方法、つまり現象学的方法を指す。第三に、経験の現象的性格（その経験がどのように感じられるかという性格）を指す。本稿の背景をなす行為の現象学とは、現象学的方法による行為の哲学的探究である。では、現象学的方法とは何か。これについて合意が得られた見解はない(Ibid)。とはいえ、一般的な特徴づけとして、経験から出発し、経験にとどまって事物を探究することだと言うことはできる(植村 et al. 2017: ch. 1)。また、ある哲学は経験にとどまることに成功している分だけ現象学的だと言え、現象学的であるか否かは程度問題であると考えることができる(八重樫 2019)。

今日では、行為に関するこのような意味での現象学的探究は、現象学的伝統の内外で行われている(cf. Grünbaum 2010; 池田 2019; 植村 2019; White 2021)。そこで議論されるのは、行為一般であったり、特定の行為種(例:熟達した行為)であったりする。そんななか、本稿は特定の行為種、芸術制作を扱う。以下で示すように、芸術制作には意図の明確化という興味深い現象が見られるが、私の考えでは、この現象は行為一般を射程に入れる者にとっても重要なものとなりうる。芸術制作は芸術研究や創造性研究の文脈で扱われてきたが、本稿は行為一般をめぐる議論を念頭に置いて、これを現象学的方法で探究する。

なお、参照する先行研究の点で、本稿は現象学的伝統よりも、分析的伝統に位置づけられる方が自然である。実際のところ、分析的伝統には芸術制作を現象学的に探究するための資源が豊富にある。議論を通してこの点を示すことは本稿の一つの哲学的貢献と言えよう。

本稿の構成を示す。2節では、芸術制作時の芸術家の経験に関する複数の記述を取り上げ、本稿の主題となる現象、すなわち意図の明確化のあり方を素描する。おおまかな定式化によれば、意図の明確化とは、行為者が事前に明確な意図をもたず、行為の過程で自身の意図を明確化していく現象である。しかし、行為に取りかかるとき、意図が明確でないならば、その行為はいかにコントロールされるのか。3節では、この問いへの応答を試みる。簡単に言えば、芸術家は自分の意図を識別し、記述することができないうちでも、自分の行為について批判的判断を下すことができるため、自身の行為をコントロールできる。ここから、自分の意図についての知識には命題知と技能知の二種類があることがわかる。そして、意図の明確化をともしない行為では、行為を成功させなくとも獲得可能な命題知とそうでない命題知の二つが見られる。ただし、その違いを把握することは容易ではなく、4節で本格的に探究することになる。

2 意図の明確化

本稿の主題となる現象は意図の明確化である。この現象の内実に迫るために、意図の特徴づけから始めよう。行為論において、意図が内容をもつこと、その基本要素が目的であることは広く認められている。行為者は自分の目的すべてを意図するわけではないとする論者もいるが、意図内容に行為の目的が含まれることは否定されない(cf. Paul 2020)。また、意図は目的状態ではなく計画状態だとする論者もいるが、計画は目的(と手段)を含み、最小限の計画は目的だけを含むとされる(Mele 2010)。そして、本稿にとって重要なのは、行為者が自分の目的を知るに関する以下のような意見の相違である。

川瀬(2017)は G. W. F. Hegel の「その目的であるはずのその根源的な本質を、個人はようやく行われたことから知るようになる」(Hegel quoted in 川瀬 2017: 9)という言葉を取り上げている。そして、「行為が為されたあとで初めて目的が何であったのかわかる、という主張はにわかには受け入れがたい」(川瀬 2017: 9-10)とし、この主張に疑問を呈している*¹。他方で、興味深いことに、Gilmore(2000)は芸術制作の経験を記述し、そうすることで Hegel の主張に同調するかのような主張を行っている。

絵画のような実践では、芸術家が自分の作品の目的を知るに至るプロセスに、その作品の制作行為に従事することが含まれる。ある仕方で描いてみて、次に別の仕方で描いてみることを、そうして満足したり、不満を覚えたりすること、そして、なぜある描き方や作品の要素が正しくみえ、別の描き方や作品の要素はそうでないかを考えること、これらはすべて、自分の作品で何を達成したいか、すなわち、自分が何をしようとしているかに気づくプロセスの一部であるように思われる。

(Gilmore 2000: 80; cf. 2011)

Gilmore によれば、芸術制作において、芸術家は実際に制作してはじめて自分がやろうとしていたこと、つまり自分の目的を知るに至る。ここで、川瀬と Gilmore の意見は両立しうる点に注意しよう。川瀬は(おそらく Hegel も同様に)行為一般を問題にしているが、Gilmore は特定の行為種、芸術制作のみを問題にしている。そして、川瀬が実際に検討している、タクシーを停めたり、自家用車で熊本に行ったりするような事例は、たしかに実際に行わずとも自分の目的を知ることのできるケースであるように思われるのだ(タクシーを停めるとき、実際に手を挙げるまで自分の目的がわからないなどということはほぼ考えられない)。Hegel の主張は、川瀬が指摘するように、行為一般に適用しようとするとうまくいかないが、Gilmore が指摘するように、芸術制作という特定の行為種には適用できる、という立場が維持可能なのである。ここから、芸術家の意図は意図として特殊性をもつ可能性が示唆される。

芸術制作における作者の意図の独特のあり方を指摘したり、ほのめかしたりする言説はこれだけではない。たとえば、Warburton が言及していた Collingwood(1938)が、芸術制作のプロセスについて記述している一節を見てみよう*²。

ここにはたしかに方向づけられたプロセス、言い換えれば、ある目的に向けられた努力がある。しかし、その目的とは、その特別な性格に関する知識に照らして適切な手段を考案できるような、予見され、あらかじめ抱かれていたものではない。

(Collingwood 1938: 111, 邦訳: 121)

*¹ ここから、川瀬は Hegel の真意が別のところにあると考えるのだが、その後の議論で「その目的であるはずのその根源的な本質を、個人はようやく行われたことから知るようになる」の真意を明示的に提示しているわけではない。他方で、Ridley(2018: ch. 1)は Hegel が実際に「行為が為されたあとで初めて目的が何であったのかわかる」と唱えているとす。本稿では便宜上、Hegel の言葉を文字どおりに解釈して議論を進める。

*² Collingwood はアマチュアとして作曲や絵画制作を行っていた(Johnston 1967: 13-14)。

この一節では、芸術制作において、芸術家の目的は予見されたものではないとされる。芸術制作のより具体的な記述として、Matravers(2014)のものがある。

芸術制作はそれ自体、自分が何をしているかについて芸術家が明確な考えをもつ可能性が低い特別なケースである。芸術家は芸術制作を行う前から明確なアイデアをもっており、その課題はただ、そのアイデアを伝える手段となる何かの制作であるとする芸術の単純な伝達説は、芸術的努力の一般的説明として説得的ではない。もちろん、うまく当てはまるケースもときにあるだろう。しかし、より典型的なケースでは、芸術家は自分のやりたいことについていくぶん漠然とした見解しかもたず、その見解を具体化すべくメディアムを用いて作業するだろう。

(Matravers 2014: 98)

Matravers によれば、典型的には、芸術制作を始める際の芸術家は自分の目的について漠然とした理解しかもっておらず、この理解は制作のプロセスを経て具体化される。

ここまで取り上げた文献はどれも美学者のものだが、同じような見解は経験的研究でも確認できる。Mace & Ward(2002)は芸術家とのインタビューに基づいて芸術制作のあり方を調査し、その成果を以下のように記述している。

芸術作品のコンセプトは、当初は概念的にも物理的にも未発達であることが多い。漠然としたコンセプトや感覚から始まり、発展的プロセスを通して比較的明確なものへと向かうこともあれば、比較的明確なものから、おそらくイメージのかたちで始まることもある。

(Mace & Ward 2002: 182)

「コンセプト」が作品において芸術家が実現しようとするものであり、その目的を構成する以上、ここでも同様の現象の存在が指摘されていると言える。また、同じく芸術家とのインタビューに基づく Nelson & Rawlings (2007)でも、「「目的地」が既定のものではなく、プロセスへの関与を通して発見されるという感覚」(Ibid: 240)が芸術制作において見られるということが報告されている。

さらに、興味深いことに、よく似た現象は芸術制作とは別種の創造的行為、すなわち哲学的な文章の執筆にも見られる。本稿は、芸術制作よりも哲学的執筆に親しんでいる者を想定読者としているため、これは重要な点だと言えよう。N. Wolterstorff は自身の執筆経験について、以下のように述べている。

理想的には、執筆するとき、私は自分が考えたことを整った文章に整形し、読者をうまく運ぶようにそれを順序立てる。しかし、それほどスムーズに進むことはめったにない。言いたいことを言うための文章を思い出すことができない、これは言いたいことが明確になっていないことのたしかな証拠である。

(Wolterstorff quoted in Van Woudenberg 2021: 158)

続けて、Taylor (1989) の序文を確認しよう。

本書の執筆は困難であった。それはあまりにも長い年月を要した。その間に私は、本書に何を盛り込むべきかに関して何度か考えを変えた。そうなったのはある程度、自分が何を言いたいか長い間ははっきり分かっていなかったというおなじみの理由による。

(Taylor 1989: xi, 邦訳: i)

二人の哲学者は、執筆に取りかかるまで、また執筆の最中でも、自分が言いたいことが明確ではなかった。その執筆のプロセスは、自分の言いたいことを明確にしていくプロセスだと言ってよい。ここから、本稿の主題となる現象は芸術制作だけでなく、哲学的執筆のような別種の創造的行為にも生じることがわかる。

これまで取り上げてきた文献を手がかりに、本稿の主題となる現象におおまかな定式化を与えよう。

[意図の明確化]

行為者が事前に明確な意図をもたず、行為の過程で自身の意図を明確化していく現象。

自分の意図が明確でないとは、自分の目的が正確には何であるかがよくわからないことだと言ってよい。芸術制作(ひいては創造的行為一般)に見られる意図の明確化という現象の内実を具体的に記述すること、これこそ本稿の課題である。

本稿の論点をはっきりさせるために、二点補足しておこう。第一に、意図の明確化は計画の細部を詰めることとは異なる。意図内容を、手段と目的の連鎖をそのうちに含みうる計画として捉えたいので、以下の状況を考えよう。はじめ、私はただ『星月夜』を見ることを意図している。その後、『星月夜』の所蔵先を調べて、それがニューヨーク近代美術館にあると知った私は、自分の計画の細部を詰める。『星月夜』を見るためにニューヨーク近代美術館に行き、当の美術館に行くために飛行機に乗り、飛行機に乗るためにチケットを買う、といった具合だ。このとき、私の計画は以前より詳細なものになっていると言える。とはいえ、私の行為の究極の目的が『星月夜』を見ることであることは一貫して明確であり、やがて形成される下位の目的もやはり明確である。ここで意図の明確化と見なされる現象は生じていない。意図の明確化という現象のポイントは、目的が十分に明確でない状態を認めることである。Wolterstorff や Taylor は何かを言うために執筆するが、肝心のそれが何なのかということは、執筆のある時点までにはっきりしていないのである。

第二に、すでに確認したように、意図の明確化は芸術制作だけでなく、哲学的執筆のような別種の創造的行為においても生じる(以下ではより日常的な事例も取り上げることになる)。それゆえ、本稿の射程は芸術制作に限定されるわけではない。他方で、私は意図の明確化が芸術制作のあらゆる事例に見ら

れると主張するつもりはない。先行文献の傾向から言っても、芸術制作はそれが見られる典型的な行為種だろうが、意図の明確化がどういった行為種において、またどういった状況で生じるかという問題に応答することはしない。あくまでも、本稿の課題は意図の明確化の内実を具体的に記述することなのである。

3 トマスのパズルと二種類の意図知

意図が明確化されると言うとき、それは明確でなかった意図が明確なものに変化することを意味する。しかし、明確でない意図というものを認めてしまうと、一つの問題が生じるように思われる。行為論では、意図は行為をコントロールするものであると広く認められている(cf. 高橋 2005; Mele 2010)。では、行為に取りかかるとき、意図が明確でないならば、その行為はいかにコントロールされるというのか。

本稿では、この問題に対処するため、Tomas(1958)を参照したい。実際、Tomas は以下にあるように、本稿と問題意識を共有しており、まさにこの問題を扱っている。

ライフル射手や、伝統に従う画家や作家とは違い、創造的な芸術家は最初、自分の目標が何かを知らない。彼には自分が何かを「狙って」いるように見えるが、これが自分が「狙って」いた当のものであり、これがそれを実現する方法だということは、作品にサインや認印をする直前になってはじめてわかる。

(Tomas 1958: 2)

ここで重要な論点は二つある。まず、(創造的な)芸術家は作業に取りかかる時点では自分の目的を知らない。次に、その目的は作品が完成した時点ではじめてわかる。言うまでもなく、これは意図が明確化される事態を捉えたものである。ここから、Tomas は一つのパズルを提示する。本稿では、これをトマスのパズルと呼ぶ。そして、Tomas の議論に基づいて定式化すると、それは以下のようなものになる。

- i. 芸術制作は芸術家によってコントロールされている。
- ii. 行為者が自分の行為をコントロールする典型的ケースでは、生み出したい結果を意識し、目の前の現実がその結果と一致するように作業を進める。
- iii. しかし、芸術制作では、芸術家は生み出したい結果を(現実がそれに一致すれば、作品が完成するほど)十分に意識しているわけではない(それが可能なとき、創造的プロセスは終了している)。
- iv. したがって、芸術制作は典型的ケースのようにコントロールされない。
- v. では、芸術制作はいかにコントロールされるか。

問い(v)を導く四つの項目のうち、(ii)と(iii)は例を用いて補った方がわかりやすいだろう。(ii)が当ては

まる一つの例は、Tomas 自身が「ライフル射手」に言及しているように、射的である。そこでは、射手は自分が生み出したい結果として、的の真ん中に弾丸が当たることを十分に意識し、現実がそれに一致するように作業する。(iii)が当てはまるのはもちろん芸術制作であるが、ここでは詩作を考えよう。松尾芭蕉が「夏草や兵どもが夢の跡」を紙に書き写すとき、この文字列を意識しており、現実がそれに一致する(その文字列が紙に現れる)ように作業していると考えられる。しかし、ここでの問題は、詩作という創造的行為において、思いついた一句を紙に書き写すとき、創造的プロセスはすでに終了しているように思われる点である。創造的なものとして私たちの注意を引くのは、芭蕉がこの一句を思いつくに至るプロセスの方だろう。そして、このプロセスにおいて、芸術家が生み出したい結果を十分に意識し、ただ現実がそれに一致するように作業しているとは考えられない^{*3}。

このパズルに対して、考案者である Tomas は本稿にとって十分に満足のいく応答をすでに行っている(それは芸術家の経験にとどまった応答でもある)。すなわち、芸術制作におけるコントロールの本質は、自分が行ったことについて批判的判断を下すことにある。誤った方向に進んだとき、芸術家は何か「蹴られる(kicked)」感覚によってそれを知ることができる(Ibid: 13)。Tomas はそう考えたうえで、そうした経験がより日常的な創造的行為にも見られると指摘する。

私たちは誰でも、いままで言葉にしたことのない何かを言葉にしようと試みるとき、似た蹴りを感じたことがある。そのような場面では、いつも自分が話していることに耳を傾けるものだが、ある文を口にしてから、それが自分の言いたいことを表現していないという理由でそれを撤回し、別の文に置き換えようとする。

(Tomas 1958: 13)

じっくり言葉を見つけてはじめて、自分の目的、自分が本当に言いたかったことを理解する、これはまさしく意図の明確化の事例である。

Tomas の見解は「蹴り」という比喻に訴えているとはいえ、要点はきわめて明快だ。行為者は、自分の目的を明確に意識できない場合でも、行為を実行に移して、誤った方向に進んだとき、そのことに気づくことができる。そして、そうした気づきのおかげで行為を調整し、コントロールすることができる。

Tomas の議論は美学の文脈でなされたものだが、その洞察は行為論の文脈において提示された Hampshire (1959) の知見と接続できる。

私が実際に意図していることは、尋ねられたとき、これを意図していると私が正直に言うことと必ずしも

^{*3} トマスのパズルは Collingwood (1938) に触発されて考案された可能性がある。その一つの証拠として、Tomas は実際にこれを参考文献として挙げている。本文中で引用した箇所が示しているように、Collingwood は芸術制作を「ある目的に向けられた」ものとするが、その目的は「その特別な性格に関する知識に照らして適切な手段を考案できるような」ものではないとも言う。これは、芸術家が自分の目的を十分に意識できない事態を記述したものと見なすことができ、(iii)に対応する。

同じではない。自分の活動を〔……〕記述したり、識別したりするとき、私は自分の実践的意図を混乱させることなく、いとも容易に間違いを犯すかもしれない。私の意図が〔……〕私の心のなかで明確だということは、何か私の意図に反して起きていることを認識したとき、または意図に沿って起きていることを認識したときに示されるだろう。私は、自分の意図についての自分の宣言に正確に一致する何かを指しているにもかかわらず、「これは私が意図したものではない」と正直に言うかもしれない。

(Hampshire 1959: 95-96)

Hampshire の議論は、意図が明確であるということに関して、二つの基準があることを指摘するものである。

1. 自分の意図を正確に識別し、記述できる。
2. 自分の行為がうまく運んでいる(いない)ことに気づくことができる。

これまで、意図が明確であることの基準として本稿が採用していたのは前者だが、実際にはもう一つの基準があることがわかった。このとき、自分の意図について、行為者が前者の基準を満たしている場合は命題知を、後者の基準を満たしている場合は技能知を所有していると思なすことができる (cf. 戸田山 2002)。

本節のこれまでの議論は、意図の明確化の内実を具体的に記述するための資源を多く含んでいる。そして、現時点では、意図の明確化を以下のような現象として記述したくなるかもしれない。すなわち、行為者は実際に行為を成功させるまで、自分の意図に関して技能知しかもたないが、その技能知を頼りにして行為をコントロールできる。その後、行為を成功させると、自分の意図に関する命題知を獲得する、と。この際に生じる芸術家の内語のイメージとしては「いや、何か違う……もう一度……違う……そうだ！これこそ私が求めていたものだ」(Ridley 1998: 33, 強調原文)といったものになるだろう⁴。

なるほど、このイメージは芸術制作における芸術家の心的状態を適切に捉えていると言えるかもしれない。しかし、このイメージに問題はないとしても、意図の明確化に関して先に提示した一般的な記述には二つの問題点がある。第一に、イメージが示唆しているように、芸術家は行為の最中でも、自分の意図に関して否定的な命題知(「これは私が求めていたものではない」というかたちのもの)を獲得できる。そして、芸術家は自分の行為がうまく運んでいないことに気づくたび、それに対応する否定的な命題知を獲得していると考えられる。意図が少しずつ明確化される事態は、このような命題知の蓄積として理解できるかもしれない。そのため、行為を成功させてはじめて獲得される命題知は肯定的なものに限定されると(ひとまず)理解を改めることにしよう。

第二に、より厄介なことに、行為の最中に、さらに行為に先立って、行為者が自分の意図に関して肯定的な命題知を所有していることもごく普通にある。たとえば、画家は実際に制作に取りかからずとも、私は

⁴ 自分が求めていたものを発見した際の行為者の経験をうまく言い表した比喻として「意図が一種の焦点を結ぶ」(Pippin 2006: 139)が挙げられるかもしれない。

絵を描くつもりだ、私の目的は一枚の絵を完成させることだ、などと言うことができる。結果として、自分の意図に関する肯定的な命題知には、行為を成功させなくとも獲得可能なものとそうでないものの両方があることになる。そこで、次に取り組むべき課題は、それらの区別を明らかにすることである。

次節では、行為論上の特定の立場への挑戦を試みる Ridley (2018) を参照することでこの課題に応答したい。

4 表現行為

本節で検討する Ridley (2018) は、行為に関する「経験主義」の図式に圧力をかける(平たく言えば、修正を促す)ことを一つの目的として掲げている。なお、ここで言う経験主義とは、以下の四つのテーゼを受け入れる立場のことである (Ibid: 12) *5。

1. 意志と行為は、つねに、原理的に、どちらも他方とは独立に識別または指定できるという意味で、別個のものである。
2. 意志は行為を引き起こす。
3. 行為は、その因果的来歴のみによって、他の物理的出来事とは区別される物理的出来事の一つである。すべての行為が、また行為だけが、意志によって引き起こされる。
4. 意志は内的なものである。言い換えれば、魂や心的状態、心的プロセスに関する事実から網羅的に指定可能なものである。

用語法上の注意として、ここで「意志」という用語が登場しているが、これは意図だけでなく、欲求や動機、衝動など、心の動能的側面一般を指すために用いられている。とはいえ、Ridley は「意志」と「意図」をしばしば交換可能な仕方で用いており、本稿の議論に関わる範囲では、用語の違いを意識する必要はない。

Ridley は、経験主義の図式に圧力をかけるための戦略として、経験主義の図式(とりわけ第一、第四テーゼ)では説明できない行為種を示そうとする。具体的には、「基本行為」と「表現行為」の二種類の行為が導入され、定義上、後者は経験主義では説明がつかない、というかたちで議論が行われる。なお、基本行為と表現行為は約定的に定義されており、名前から意味を推測すべきでない。それらの定義を順に確認しよう。

[基本行為 (basic action)]

その成功条件を、それを満たそうとするどの特定の試みとも独立に、またそうした試みに先立って、トリヴィアルでない仕方で指定できる行為 (Ibid: 38)。

*5 Ridley は経験主義の支持者として R. Descartes と D. Davidson を挙げている。

Ridley が挙げる基本行為の例はインスタントコーヒーを淹れることである。この行為の成功条件は自分で淹れたインスタントコーヒーが手元にあることだが、この点は実際にコーヒーを淹れなくてもトリヴィアルでない仕方で指定可能である(「トリヴィアルでない仕方で」という条件の意味は後述)。タクシーを停めること、『星月夜』を見に行くこともこの意味での基本行為に含まれるだろう。

[表現行為 (expressive action)]

本質的に基本的でない行為。つまり、本質的に、その成功条件を、それを満たそうとするどの特定の試みとも独立に、またそうした試みに先立って、トリヴィアルでない仕方で指定できない行為 (Ibid: 41)。

Ridley が挙げる表現行為の例は、本稿で扱ってきた、芸術制作である。芸術家は自分の作品を実際に完成させるまで、何を作れば成功になるかがわからない。また、Ridley はより日常的な表現行為の例として「じっくりく」言葉を探すことを挙げている^{*6}。ここでは、芸術家の状況に似て、探していた言葉を実際に見つけるまで、何を言えば成功になるかがわからない。そして、行為を参照しなければ、成功条件を指定できないというその性質のために、表現行為は経験主義に対して圧力をかける。ともあれ、本稿で注目すべきは、Ridley の説明から判断するかぎり、表現行為は本稿の主題である意図の明確化をとまなう行為におおむね対応するように思われることである。以下では、Ridley に向けられた二つの批判の検討を通して、表現行為の内実を明らかにしたい。

第一の批判は、Kail (2019) によるもので、表現行為の定義に現れる「トリヴィアルでない仕方で」がどういふ条件かが明確ではない点を問題にする。たしかに、Ridley はこの条件の内実を説明していないが、この条件は、何らかの方法で実行とは独立に表現行為の成功条件を指定可能であることを前提しており、その方法をトリヴィアルであるとして排除するために設けられている。そのため、それがどのような方法かを明らかにすれば、この条件の意味が明らかになるだろう。

本稿の応答は、実行とは独立に表現行為の成功条件を指定することは可能だが、それは直接、間接を問わず、行為者の意図に言及するような方法でのみ可能となる、というものだ。たとえば、言いたいことを言うことができれば成功、描こうとしているものを描くことができれば成功、といった指定の仕方であり、「言いたい」や「描こうとしている」といった表現は意図に言及している。意図への言及を避けて成功条件を指定するには、意図内容に直接言及する必要があるが、これこそ、実行を参照しないことには不可能な方法なのである。結局、「言いたいこと」や「描こうとしているもの」が何かは実行に移さないとわからないということが、じっくりく言葉を探すことや芸術制作の特徴である。まとめると、「トリヴィアルでない仕方で」とは、直接、間接を問わず、行為者の意図への言及を回避した仕方、ということと理解できる。コーヒーを

^{*6} この例は、後述の舌端現象とともに、L. Wittgenstein から引かれている (cf. 古田 2018)。

淹れるような基本行為では、実行とは独立に、また行為者の意図に言及することもなく、成功条件を指定可能である(自分で淹れたコーヒーが手元にあれば成功)。淹れたいものを淹れることができれば成功、などと言う必要はない*7。この点は表現行為とは対照的な特徴である。

第二の批判は、Katsafanas (2021)によるもので、Ridley が捉えようとしている現象は、意図ではなく満足に訴えて説明すべきではないか、と言われる。完成した小説を指して、作者はこの小説を書くことを意図していたと言うよりも、作者はただ良い小説を書くことを意図していたのであり、試行錯誤を重ねて、最終的に満足するものにたどり着いたと言うべきではないか、というわけである。

Katsafanas は自身の批判の要点を一般的なかたちで定式化しており、Ridley の議論は以下に掲げるような区別を崩壊させてしまうのではないかと懸念を示す*8。

[非意図的満足]

私は自分の X-ing に満足しているが、私の X-ing は意図的ではなかった。

[意図的満足]

私は自分の X-ing に満足しており、私の X-ing は意図的だった。

この二種類のケースが区別すべきものであり、この区別を崩壊させてはならないという点に関して、私は同意する。というのも、この区別のどちらか一方のケースとしてこそ自然に理解できる事例がたしかに存在するからだ。

非意図的満足の例としては、かばん語(複数の語の一部を組み合わせた語)の翻訳が挙げられる。たとえば、ビデオゲーム『OMORI』に登場する“BREAVEN”という地名の翻訳を考えよう。これは、“bread”と“heaven”を組み合わせたかばん語である。もちろん、かばん語の翻訳は一筋縄ではいかないが、“BREAVEN”は日本語版で「パンクチュアリ」として巧みに訳されている。これは「パン」と「サンクチュアリ」を組み合わせ、原語のニュアンスを維持したかばん語になっており、美的に良い訳語だと言えよう。ともあれ、このかばん語の翻訳では、翻訳家は「パンクチュアリ」という訳語を意図していたわけではなく、ただ美的に良い訳語を意図していたのであり、最終的にこの訳語に満足しただけだと捉えるのは自然である。

意図的満足の例としては、舌端現象(tip-of-the-tongue state)が挙げられる。喉まで出かかっている言葉をようやく口にすることができたとき、話者はその言葉に満足しているだけではない。話者はそれを探すために努力していたのであって、それを口にすることを意図していたと捉えるべきだろう。さらに言えば、喉まで出かかっている言葉を探す行為は、実行とは独立に成功条件を指定することのできない行為であり、Ridley もこれを表現行為の一例として挙げている。

*7 ただし、Ridley が指摘しているように、コーヒー(それもインスタントコーヒー)を淹れる行為は通常基本行為であるが、バリスタがこだわりぬいたコーヒーを淹れるような行為は表現行為となりうる。その場合、実行と独立に成功条件を言おうとすると、淹れたいものを淹れることができれば成功、といったものにしかならないだろう。

*8 本稿では、議論を円滑に進めるため、各々のケースを「非意図的満足」と「意図的満足」と名づけている。

課題は、非意図的満足と意図的満足の区別を崩壊させないための基準を明らかにすることだ。実際のところ、Katsafanas は見逃しているが、Ridley の議論はすでにある種の応答を含んでおり、それは経験の現象的性格に訴えるものとなっている(Ridley 2018: 46-47)。すなわち、行為が達成される時、非意図的満足のケースでは、「おお！気に入った！」と言われるような経験をもつが、意図的満足のケースでは、「そうだ！これこそ私が求めていたものだ」とと言われるような経験をもつとされる。この応答の成否は、このような現象的性格の違いがあるということに批判者が納得するかにかかっている。しかし、私の経験を踏まえると、その違いは微妙なものであり、それを言語化する試みにも限界があるため、批判者を納得させることができない可能性は残る。

そこで、本稿では行為の構造上の違いに訴えて、それらがどう区別されるかを説明したい。結論から言えば、両者は行為の際に何が明確でないかの点で区別され、前者では手段が、後者では目的が明確ではない。具体例に即して考えよう。かばん語の翻訳では、美的に良い訳語を探すことが目的として設定されており、美的に良い訳語であれば何でも構わないと考えられる。だからこそ、「パンクチュアリ」という訳語に満足しても、この訳語を意図していたとは見なしがたいのである。翻訳家は試行錯誤を重ねて作業を進めるだろうが、それは自身の目的が明確ではないからではなく、むしろ目的を満たすための手段が明確ではないからである⁹⁾。実際、この行為の成功条件は実行に先立って記述可能であり、すなわち、“BREAVEN”の美的に良い訳語を見つけることである。他方で、舌端現象では、話者は何かを言おうとしているが、肝心のそれが何なのかということがはっきりしない。とるべき手段ではなく、目的が明確ではないのである。

したがって、非意図的満足と意図的満足は、それらが生じる行為の構造の違いの点で区別される。そして、意図の明確化という現象は、行為が成功するまで目的がはっきりしないというものであるため、意図的満足のケースの方に位置づけられるが、この点は Katsafanas の批判を再検討するうえで重要である。Katsafanas は、小説の執筆における作者の意図について、それはただ良い小説を書くことであると言う。このとき、それはかばん語の翻訳のような、非意図的満足のケースになっていると言える。目的は明確であって、とるべき手段が明確ではないだけで、ということになる。私は芸術制作(またその部分をなすより細かい行為)がこのような構造をもちうることを否定しない。とはいえ、芸術制作がつねにそのようなものであるとは考えない。

ここでも、芸術家の経験にとどまって考察を進めよう。Townsend(2019)は、視覚芸術家である著者自身の経験と、33人の視覚芸術家とのインタビューに基づいて芸術制作のプロセスのあり方を調査している。そこで示されるのは、多くの芸術家は、ただ良い作品を作るといような単純明快な意図から芸術制作に取りかかるわけではないということである。むしろ、そこで芸術制作の引き金となるのは、「個人的意義をもつように思われる外界の何かとの出会い」であり、芸術家は「その意義が何であるか言うことができない」(Ibid: 2)。そして、芸術家はいまだ明確に理解できない自身の経験にかたちを与えることで、自身の経験

⁹⁾ 本稿では掘り下げることができないが、これは美的性質の非条件支配性に部分的に起因するだろう(cf. Kirwin 2011)。

のどの側面に、どのような感情を覚えたかを明確にしようとする。たとえば、Townsend は、モアカム湾を訪れた際に、不安をともなう際立った経験をしており、その経験にかたちを与えることによって、「未知の領域に足を踏み入れ、いまだ理解していない何かを探究し、苦痛や恐怖をともなう感情を明らかにすることになる」(Ibid: 8)と考えて芸術制作に取りかかっている。そして、芸術制作のプロセスでは、以下のような経験が生じると記述している。

さまざまな構成を試すなかで、私は各々のバリエーションを、自分が気づいている基準を満たすかどうかという点だけでなく、より意識的でないレベルで「しっくりくる (felt right)」かどうかという点でも評価していた。私は内なる衝動に従って、自分のメディウム、外界にある何かを積極的に操作していた。

(Townsend 2019: 61)

Townsend は、行為がうまく運んでいるかどうかを判断する際に、(部分的に)自分が十分に意識していない基準を用いている。行為が成功するためには、この基準を満たす必要があるが、Townsend はその基準の内実を記述することができない。これは自分の目的が明確でないケースであり、ゆえに、表現行為であり、非意図的満足のケースとは見なされず、行為が成功すれば、意図が明確化されるケースである。これで、Ridley の表現行為というアイデアには何ら問題ないこと、そして、芸術制作が表現行為たりうることを示すことができた。

本節の議論を踏まえて、いまでは、意図の明確化に関して前節の最後で生じた課題に応答できる。問題は、自分の意図に関する肯定的な命題知のうち、行為を成功させなくとも獲得可能なものとそうでないものの違いは何か、であった。両者の違いは、それを獲得した際に、当の行為の成功条件を、行為者の意図への言及を回避した仕方で、指定できるか否かにある。行為を成功させてはじめて獲得されるものはそれを可能にするが、行為に先立って、または行為の最中に獲得されるものはそれを可能にしない。

5 むすび

本稿では、さまざまな文献を参照して意図の明確化という現象の存在を指摘し、その内実を具体的に記述することを試みた。その過程で、この現象をともなう行為におけるコントロールと意図知の二点が主な論点となった。第一に、行為者にとって目的が明確でないとき、その行為はいかにコントロールされるか。この問題は、意図知を命題知と技能知の二種類に区別し、技能知の存在に訴えることで応答した。第二に、自分の意図に関する肯定的な命題知のうち、行為を成功させなくとも獲得可能なものとそうでないものの違いは何か。この問題は、基本行為と表現行為を区別する Ridley の議論を参照し、意図の明確化をともなう行為におおむね対応する後者の内実を明らかにすることで応答した。結果的に、上記の二点に関して、意図の明確化をともなう行為はタクシーを停めたり、的を射たりするような行為とは異なることがわかった。このことは、作者の意図のあり方を再考したり、行為経験を包括的に理解したりする際に重要な考慮

事項となるはずだ。そして、意図を命題的態度と見なすことは適切か、意図知に一人称権威を認めるべきか(認めるならば、それをどのようなものと見なすべきか)のような問題に取り組む場合でも、本稿の議論を踏まえることで何か新たな知見が得られることが期待されるが、この点を掘り下げることは別の機会に譲りたい^{*10}。

付記

本稿は、2022年6月4日哲学オンラインセミナーにて開催されたワークショップ「作者の意図、再訪」の発表「創造的行為における意図とその明確化」に基づいている。

謝辞

上記のワークショップの聴衆並びに質問者の皆様に感謝を申し上げます。とりわけ、草稿の加筆修正を行う際には、高田敦史氏と松永伸司氏のコメントから大きな恩恵を受けました。また、同ワークショップの発表者である銭清弘氏と原虎太郎氏とは準備期間中に何度も議論を交わしており、それは本稿にも活かされています。最後に、草稿に有益なコメントをくださった井頭昌彦氏、遠藤進平氏、小川亮氏、二名の匿名査読者に感謝を申し上げます。

参考文献

- [1] Collingwood, R. G. 1938. *The Principles of Art*. Oxford University Press. (『芸術の原理』近藤重明訳. 勁草書房. 1973.)
- [2] Erhard, C. and T. Keiling. 2021. Introduction. In *The Routledge Handbook of Phenomenology of Agency*, eds. C. Erhard and T. Keiling, 1-3. Routledge.
- [3] Gilmore, J. 2000. *The Life of a Style: Beginnings and Endings in the Narrative History of Art*. Cornell University Press.
- [4] ———. 2011. Expression as Realization: Speakers' Interests in Freedom of Speech. *Law and Philosophy*, 30, 517-539.
- [5] Grünbaum, T. 2010. Action and agency. In *Handbook of phenomenology and cognitive science*, eds.

^{*10} 関連する議論として、永井(1986)、島村(2012)、佐藤(2020)を参照。なお、ただちに指摘できる点として、永井は行為者が「いわく言いがたい」意図をもちえないと主張するが、これは本稿の議論と相いれない主張である(永井 1986: 115)。永井の主張の根拠は明らかではないが、自分の意図を問われた際に、行為者はそれにつねに答えられるのでなければならぬことを指摘しており、これが根拠と見なされるかもしれない。しかし、行為者が自分の意図をつねに何らかの仕方と言語化できることを認めたととしても、そこから、自分の意図を余すことなく言語化できることが帰結されるわけではない。意図の明確化をとまなう行為では、行為に成功するまで、たしかに「絵を描くつもりだ」などと自分の意図を答えられるが、このような答えが、自分の意図を余すことなく言語化したものではなく、いわく言いがたい部分を残している(成功条件をはっきりさせずにいる)点は本文で示したとおりである。

- S. Gallagher and D. Schmicking, 337-354. Springer.
- [6] Hampshire, S. 1959. *Thought and Action*. University of Notre Dame Press.
- [7] Irvin, S. 2006. Authors, Intentions, and Literary Meaning. *Philosophy Compass*, 1(2), 114-128.
- [8] Johnston, W. M. 1967. *The Formative Years of R. G. Collingwood*. Marlinus Nijhoff.
- [9] Kail, P. 2019. Review of *The Deed is Everything: Nietzsche on Will and Action*. *Notre Dame Philosophical Reviews*.
- [10] Katsafanas, P. 2021. Recent Work on Nietzsche's Moral Psychology and Ethics. *Nietzsche-Studien*, 50, 361–381.
- [11] Kirwin, C. 2011. Why Sibley Is (Probably) Not a Particularist after All. *British Journal of Aesthetics*, 51, 201–12.
- [12] Kubala, R. 2019. Literary Intentionalism: A Shared Interpretive Policy. *Metaphilosophy*, 50, 503-515.
- [13] Lin, S. n. d. Art and Interpretation. *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Accessed June 4, 2022.
- [14] Mace, M. and T. Ward. 2002. Modeling the Creative Process: A Grounded Theory Analysis of Creativity in the Domain of Art Making. *Creativity Research Journal*, 14(2), 179–192.
- [15] Matravers, D. 2014. *Introducing Philosophy of Art: In Eight Case Studies*. Routledge.
- [16] Mele, A. 2010. Intention. In *A companion to the philosophy of action*, eds. T. O'Connor and C. Sandis, 108–113. Wiley-Blackwell.
- [17] Nelson, B. and Rawlings, D. 2007. Its own reward: a phenomenological study of artistic creativity. *Journal of Phenomenological Psychology*, 38 (2): 217-255.
- [18] Paul, S. 2020. *Philosophy of Action: A Contemporary Introduction*. Routledge.
- [19] Pippin, R. B. 2006. Lightning and Flash, Agent and Deed (GM I:6–17). In *Nietzsche's On the Genealogy of Morals*, eds. Acampora, 131–45. Rowman and Littlefield.
- [20] Ridley, A. 1998. *R.G. Collingwood: A Philosophy of Art*. Phoenix.
- [21] ———. 2018. *The Deed is Everything: Nietzsche on Will and Action*. Oxford University Press.
- [22] Taylor, C. 1989. *Sources of the Self: the Making of the Modern Identity*. Harvard University Press.
(『自我の源泉』下川潔・桜井徹・田中智彦訳. 名古屋大学出版会. 2010.)
- [23] Tomas, V. 1958. Creativity in Art. *Philosophical Review*, 67, 1–15.
- [24] Townsend, P. 2019. *Creative States of Mind: Psychoanalysis and the Artist's Process*. Routledge.
- [25] Van Woudenberg, R. 2021. *The Epistemology of Reading and Interpretation*. Cambridge University Press.
- [26] Warburton, N. 2008. Seven Ways of Thinking About Art - Art as Intentional. *Art and Allusion*. Accessed June 4, 2022.
- [27] White, J. F. 2021. Hubert Dreyfus: Skillful coping and the nature of everyday expertise. In *The*

- Routledge Handbook of Phenomenology of Agency*, eds. C. Erhard and T. Keiling, 219-234. Routledge.
- [28] Wimsatt, W. K. and M. C. Beardsley. 1946. The intentional fallacy. *The Sewanee Review*, 54, 468-88. (「意図の誤謬」河合大介訳. 『フィルカル』2(1)所収, 164-189. 2017.)
- [29] 池田喬. 2019. 「行為のなかの意図? :現代現象学とハイデガー」『哲学の探求』(46), 2-20.
- [30] 植村玄輝. 2019. 「志向的経験としての行為:フッサールの観点から」『哲学の探求』(46), 21-52.
- [31] 植村玄輝・八重樫徹・吉川孝編著. 富山豊・森功次著. 2017. 『現代現象学:経験から始める哲学入門』新曜社.
- [32] 川瀬和也. 2017. 「現代行為論とヘーゲル:「事前の意図」は出来事か」『宮崎公立大学人文学部紀要』24(1), 1-15.
- [33] 佐藤広大. 2020. 「行為内意図をめぐって」『科学基礎論研究』48(1), 21-26.
- [34] 島村修平. 2012. 「なぜ私たちは自分自身の心を知っていなければならないのか:自認・合理的行為者性・一人称特権」『科学哲学』45(2), 29-46.
- [35] 高橋久一郎. 2005. 「行為の説明と理解のために、なぜ「意図」が必要なのか?」『人工知能学会誌』20(4), 362-369.
- [36] 戸田山和久. 2002. 『知識の哲学』産業図書.
- [37] 永井均. 1986. 『〈私〉のメタフィジックス』勁草書房.
- [38] 古田徹也. 2018. 『言葉の魂の哲学』講談社.
- [39] 八重樫徹. 2019. 「現象学はどこまで? :『ワードマップ現代現象学』への批判に応える」『フッサール研究』(16), 161-172.

著者情報

村山正碩(一橋大学)