慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	像と発生的現象学 : 導きの糸としての像意識
Sub Title	Bild und genetische Phanomenologie : Das Bildbewusstsein als ein Leitfaden
Author	伊集院, 令子(Ijuin, Reiko)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1998
Jtitle	哲學 No.103 (1998. 12) ,p.57- 79
JaLC DOI	
Abstract	Die vorliegende Abhandlung versucht, die Verwandlung des Husserls Bildbegriffs zu enthullen und den Grundstein fur die genetische Phanomenologie uber dem Bildbewusstsein zu legen. Husserl thematisierte das Bildbewusstsein nicht im eigentlichen Sinne, sondern behandelte es immer als ein Leitfaden seiner Phanomenologie, mit anderen Worten, er hielt es fur ein Parallelfall des jeweiligen themaischen Phanomenons. Daher ubersah Husserl die Verwandlung seines Bildbegriffs. Die Verwandlung liegt darin, dass Husserl in seiner Bildbewusstseinsanalyse um das Jahr 1912 die Bildobjekterscheinung von Neutralitat abgetrennt hat. Bis heute bemerken die Erforscher diesen Wechsel nicht. Aber dieser Wechsel ist von grundsatzlicher Bedeutung. Denn gerade das hemmte die Entwicklung der phanomenologischen genetischen Bildbewusstseinsanalyse. Husserl selbst nahm diese Analyse nicht in Angriff, jedoch wir konnen in Husserls Texte den Schlussel zum Aufbau der neuen genetischen Bildphanomenologie finden. Die genetische Bildesphanomenologie wird den inneren Zusammenhang zwischen dem Leib und dem Bildbewusstsein ans Licht bringen. Und dadurch soll diese Forschung uns auf dem Weg zum Losung der Schwierigkeiten, auf die modernen Gemalde stossen, bringen. Sie liefert uns einen Grundstein fur die Phanomenologie der bildenden Kunst und der Maltechnik. Aus diesem Standpunkt mussen wir Husserls fruhere Bildbewusstseinsanalyse, - besonders seinen Widerstreitbegriff richtig wurdigen.
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000103-0057

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

像と発生的現象学

——導きの糸としての像意識

伊集院　令　子*

Bild und genetische Phänomenologie

—Das Bildbewusstsein als ein Leitfaden

Reiko Ijuin

Die vorliegende Abhandlung versucht, die Verwandlung des Husserls Bildbegriffs zu enthüllen und den Grundstein für die genetische Phänomenologie über dem Bildbewusstsein zu legen. Husserl thematisierte das Bildbewusstsein nicht im eigentlichen Sinne, sondern behandelte es immer als ein Leitfaden seiner Phänomenologie, mit anderen Worten, er hielt es für ein Parallelfall des jeweiligen themaischen Phänomenons. Daher übersah Husserl die Verwandlung seines Bildbegriffs. Die Verwandlung liegt darin, dass Husserl in seiner Bildbewusstseinsanalyse um das Jahr 1912 die Bildobjekterscheinung von Neutralität abgetrennt hat. Bis heute bemerken die Erforscher diesen Wechsel nicht. Aber dieser Wechsel ist von grundsatzlicher Bedeutung. Denn gerade das hemmte die Entwicklung der phänomenologischen genetischen Bildbewusstseinsanalyse. Husserl selbst nahm diese Analyse nicht in Angriff, jedoch wir können in Husserls Texte den Schlüssel zum Aufbau der neuen genetischen Bildphänomenologie finden. Die genetische Bildesphänomenologie wird den inneren Zusammenhang zwischen dem Leib und dem Bildbewusstsein ans Licht bringen. Und dadurch soll diese Forschung uns auf dem Weg zum Lösung der Schwierigkeiten, auf die modernen Gemälde stossen, bringen. Sie liefert uns einen Grundstein für die Phänomenologie der bildenden Kunst und der Maltechnik. Aus diesem Standpunkt müssen wir Husserls frühere Bildbewusstseinsanalyse, —besonders seinen Widerstreitbegriff richtig würdigen.

* お茶の水女子大学大学院人間文化研究科博士課程

1980年のフッセリアーナ XXIII の公刊以来，所収の綿密な像 (Bild) および像意識 (Bildbewusstsein) についての記述分析（像意識分析）[1] は，現象学的美学，芸術論の新資料として注目されている．像意識が絵画 (Gemälde) という一種の像 (Bild) を意識相関者とする意識であるために，像意識分析はそれまでほとんど知られていなかったフッサールの芸術観をかなり具体的に反映しているからである．

このように像意識分析は芸術論的コメントとしての性格をもつが，同時に，像意識分析は現象学の成立の一つの展開軸として重要な役割を果たしている．像意識分析が集中する1900年代初頭から10年代半ばにかけては，現象学の最も重要な方法である現象学的還元の導入〈1905年〉と，時間意識の分析における所謂「内容／統握」図式の修正の試み（vgl. 265–269, X318–319〈1909年〉）の行われた，現象学の後の展開を決定づける重要な時期にあたる．像意識分析は，まさに現象学の岐路において，直観性の諸現象の分析の範例[2] として重要な役割を担ったのである．

本稿は，現象学形成過程に連動した，像概念のこうした範例的役割の変化に光をあてる．本稿の目的は，範例的役割の変更という視点から，像概念そのものの変遷，および変遷の意味を解明し，フッサールにあっては萌芽的段階に留まった像概念の現象学的発生的分析のための礎石を築くことにある．像概念は，主題とされるよりも，常に導きの糸，範例とされたために現象学の展開に影響を蒙ってある本質的転換を遂げたこと，この転換に対して，フッサール自身が自覚を欠いたことが原因となって像概念についての現象学的発生的分析は未展開に止まったが，この遡行的分析は身体性と像意識との関係を像意識分析の射程に加えるという展開可能性をもち，絵画論に新たな視点をもたらす大きな可能性を秘めたものであることを，明らかにしていきたい．

フッサール像意識分析に対する今日のアプローチは，これを像と芸術との関係という観点から見た場合，彼の記述を主として「絵画」という特殊

芸術領域に限定的に関わる記述として捉える傾向と，像意識を美的経験を特徴づけるものとして広義に解し，これを文学等を含む芸術論一般などにあてはまる記述として活用しようとする傾向という，二つに大別できる[3].

二者択一的に言えば，私の研究は前者のアプローチに近い．しかし，研究課題の射程となる絵画作品の範囲はそれとは異なっている．前者のアプローチの考察対象となる「絵画」作品は，すでに評価の定まった近，現代までの絵画，具体的にいえばキュビズムの作品あたりまでが中心である．その意味で，このアプローチは，「絵画」の存在を前提とする議論であり，少なくとも直接的には，絵画の存続自体が疑われる現代絵画の諸困難との関わりは希薄であった．これに対して，本稿は，我々がむしろ現代絵画の閉塞状況に対峙する際にこそ，困難解決の糸口を示してくれるような真にアクチュアルな素材として，フッサールのテクストを読み直していくことを目標としている．

本論に入る前に像概念の基本的枠組みを整理しておこう．

フッサールは，像意識という絵画や写真を眺める場合の意識体験において三つの対象性を区別する．物理的像（カンヴァス，大理石等の実在的事物）と，類似性を通して別のもの（主題）を模像する (abbilden) 像客観 (Bildobjekt) と，像客観によって模像される像主題 (Bildsujet) という，三つの対象性区分である (vgl. 18–19. 29. XIX/1 436). 意識の側においては，諸統握の区別と相互浸透 (82) が対応する．この三つの対象性区分こそがフッサール像概念を貫く最も基本的な特徴である．というのも，記号意識とは対照的に，概念知にはよらないという直観性の強調 (28.41, 51) と，錯覚との相違 (40, 486) という像概念の際立った二つの特徴はこの区別から導かれるからである．さらにまた，この三つの対象性区別は，像意識分析の最初期 1890 年代 (vgl. 109, X59) から 1920 年代末 (vgl. XIV487) に至るまで用いられ続け，像概念の変動期（本稿二参照）のさ

なかですら，フッサールは像にとって本質的なもの(489)として，この区別を堅持しようとしているのである．

本稿は以下，一では，1904/05年『冬学期講義』第三部「想像と像意識」(以下この第三部を『冬講義』と略す）における像概念の範例的役割と，像意識分析の特徴との関連を明らかにする．二では，後年の現象学的還元の模索過程における像概念の新たな範例的役割が，像客観現出と像の非現実性との関係という面から，像概念を根本的に揺るがしたことを解明する．三では，現象学的発生的像意識分析が本格的に着手されなかった最大の理由が，以上の範例的役割に大きく規定された像概念の転換のうちにあることを明示し，実際に発生的現象学が企てられた1920年代よりはるか以前，1904/05年『冬講義』のなかに，現象学的発生的像意識分析のための手掛かりとなる豊かな萌芽を見いだす．最後に，現象学的発生的像意識分析が絵画論に対して提供しうる新しい視座を提示したい．

一

1904/05年の『冬講義』の像記述は，それ以前の，『論理学研究』(1900/01年）や1890年代の代表象(Repräsentation)に関する諸論文などにおける像意識分析の特性[4]を基本的に継承しつつ，像意識の特性の具体的内実を本格的に究明した分析である．この『冬講義』における像意識分析の中核をなすのは，像客観現出の特有性の詳細な分析である．このことを明らかにするために，まず，そこでの像概念の範例的役割とはなにかを，その「内容／統握」図式の修正に対する寄与という観点から検討する．

『冬講義』において像概念の果たした範例的役割を理解するためには，『冬講義』の構成が，ある種の方法的迂路を介したものであることに気づくことが重要である．

『冬講義』の主題は，想像(Phantasie)と知覚との間の本質的な相違

(10) を，素材としての感性的内容を統握が生気づけることにより或るものについての意識が成立するという，所謂「内容／統握」図式の下に問う (10 ff. 16) ことにある．換言すれば，想像と知覚との本質的相違は素材（感覚／ファンタスマ）の側にあるのか，それとも統握の仕方の違いなのかという問いが，『冬講義』の主題である．

ところが，錯綜したその構成は主題に即応する流れを示してはいない．講義の展開を，あえて図式的に整理すると次のようになる．日常的語義の分析を通して上述の問題提起を行う導入部の後，講義の前半は，想像と像意識[5]を広義の像性意識 (Imagination) の下に包括し (17)，両者の共通性の分析 (15–41) が中心となる．一転して，後半は，想像と像意識の相違 (43–73) が現出に関して明らかにされ，その後に改めて，本来の主題である知覚と想像の直接的対比 (73 ff.) に戻るという具合になっている[6]．

像意識分析を仲立ちとしたこの奇妙な構成が，実は方法的迂路にほかならないとする理由は次のようである．

『冬講義』の導入部において，フッサールは想像と知覚との峻別という課題の困難を自覚している．一方，想像と知覚との区別ではなく，像意識と知覚の区別についてであれば，フッサールは既に，『論理学研究』その他で，写像理論批判 (XLX/1, 436 ff.) を通して，新しい独特の志向が加わることによる像意識と，対象の自己所与によって特徴づけられる端的な意識作用である知覚とを峻別している．従って，『冬講義』において想像と像意識の本質共通性が完全に解明されるならば，想像と知覚の区別も自ずから解決済みとなる，もしくはそうならない場合も，問題の構造，所在が浮き彫りになるという見通しがあったと考えられるからである．『冬講義』第８節の，講義の行方を先取るかたちで想像を像性表象として解釈することへの疑念を表明するフッサール自身の注 (16) は，フッサールがこのような見通しの下に考察を進めていたということの有力な傍証となる．

この迂路は，しかしながら，フッサールの見通しを越えるところへと彼を導くことになった．方法的に挿入されたはずの像意識分析は，知覚現実性の連関のうちに現出する「唯一の確固とした像客観」(65) 現出の特有性，および，それと対照的な想像現出の非連続性等 (60–66) を浮き彫りにする．その結果，像性 (Bildlichkeit) の有無によっても (vgl. 85)，また，内容，統握それぞれの直接比較によっても (96–104)，知覚と想像の本質的区別は果たし得ないことが露呈される．こうした迂路を経ることによって『冬講義』は考察場面自体を時間意識の分析へと移行する必要に迫られる．フッサールは「時間意識の主要部分がここではただ予告されただけの困難の解消をなさねばならないであろう」(92) と記している．このように迂路を経て，彼は「内容／統握」図式そのものの限界に近づくことになったのである．

「内容／統握」図式への疑義 (vgl. 268 ff.) に関しては，時間意識の分析の問題として検討されることが多い．しかし，1904/05 年の冬学期講義第四部（『内的時間意識の分析』として収録）に先立つ，この第三部（『冬講義』）が，知覚と想像の直接的比較の限界に挑み，時間意識の分析へと考察場面自体の転換を促すことで果たした役割を押さえておくことは，図式への疑義，修正の経緯を理解する上で極めて示唆深い．この後，1909 年の草稿には知覚と想像の対比という視点から，ファンタスマは単なる素材ではなく，既に意識であるという，「内容／統握」図式への疑義 (265) がはっきりと表明されているのである．

このように，『冬講義』における像意識分析は，割かれた紙面の多さにもかかわらず，本来的な意味において主題的考察の対象ではなく，あくまでも講義の導きの糸として用いられたこと，しかもその際に，像意識と想像との相違点が重視されたことは明らかである．

上記のような範例的役割から，像意識と想像の相違は，両者の現出仕方にあるということが浮き彫りにされ，物理的像という，主題表象のための

担い手(Träger)を必要とする像意識に特有の像客観現出仕方の分析が,『冬講義』における像意識分析の中心的位置を占めることになる.

像客観現出の特有性とはなにか. 像客観について, フッサールは「像客観は二重の意味において一つの相克(Widerstreit)をもつ」(51)と記述している. これは, 像客観と像主題との間の相克（相克Aと呼ぶ）と物理的像と像客観との相克（相克Bと呼ぶ）という二つの側面より成る相克である. この「二重の意味における一つの相克」こそが、『冬講義』の像概念理解の鍵となる. というのは, フッサールは「非現実性という性格, すなわち, 顕在的現在との相克」(47)などと, 非現実性性格と相克性格とを言い換えるなどして, 繰り返し, 両者の結びつきを強調する(vgl. 48)が, このように相克と像特有の非現実性を直結させることは, 後年のフッサール自身の像概念理解とは大きな隔たりがあるからである.

相克A（像客観と像主題との相克）とは, 例えば, 子供の顔の白黒写真の場合, 写真の顔の色（灰紫色）が実際の子供の肌の色とは異なる, この差異のことである.「差異の契機」(41)は, 主題との類似性[7]によって直接的に像化を担う「適合的契機」(31)とともに, 像意識の成立には欠かせない. 差異意識が十分でない場合には我々は錯覚に陥る(vgl. 40 f.). 相克B（物理的像と像客観との相克）は, 像客観現出の際にも, 実在的な周囲知覚連関の現出が完全にはなくならないことによって, 紙—統握つまり物理的像現出が非本来的な仕方で喚起されること(47)を意味する. 周囲の知覚連関は絶えず像の内部へも伸張し, 紙—統握と像—統握の間に一種のせめぎ合い（相克B）と相互浸透が生じる.

これについてまず第一に, この相克が, 一種のせめぎ合いではあるが決着可能なものではなく, 非現在的な主題表象を可能にするという像客観の呈示, 模像機能という, 自己超出の機能に関わるものであるということに注意が必要である. この相克は, 懐疑的知覚のような定立的な現実的意識内部において信憑傾向同士が相争う様相化としてのWiderstreit（抗争）

とは異なるのである．

従来の解釈ではこの点が明らかにされず，しばしば両 Widerstreit を同一視しがちであった．明快なその序文によってフッサール像概念解釈のスタンダードとなっているフッセリアーナ XXIII の編者 E. マールバッハにもこの傾向はみられる[8]．これは，相克の生起する次元についての規定が不明確なフッサール自身の記述に拠るところが大きい[9]．しかしながら，像意識の相克 (Widerstreit) と懐疑的知覚の抗争 (Widerstreit) とは事情が全く異なるのである．上述のように，像意識における相克 A と相克 B とは別個のものではないからである．像客観が現出することによって，我々は像のなかに，像を貫いて，像とは別のものを眺めることができる．相克 A，B は，このように機能する像客観現出という一つの現象のいわば両側面を表しているのである．だから，フッサールは像意識における相克を，「二重の意味における一つの相克」と呼んだのである．これに対して，あそこに見えるのは，人間かあるいは人形かどうかと迷うような「懐疑的知覚」の場合には，「人間-統握」と「人形-統握」との間に生じる Widerstreit には，像意識における相克 B に相当するような，同一現象のもう一つの側面をなしている Widerstreit は見いだされない．従って，フッサール像概念の基本的構造の下に，相克 (Widerstreit) 概念を理解しようとする限り，像意識と懐疑的知覚における，双方の Widerstreit はそれぞれ異なっているのである．なお，像意識における相克概念については，後に（本稿三において）発生的現象学の観点から再び取り上げる．

相克 A，B について注意すべき第二のことは，懐疑的知覚との区別との関連においても見逃すことができない．それは，この相克によって喚起される像の非現実性性格の方もまた，現実性の否定を意味するのではなく，呈示機能によってのみ我々にとって妥当する像客観 (48) が，それ自体としては実在するのでもしないのでもない als-ob 性格 (32)（中立性 Neutralität)[10] をもつことを意味するということである．既に『冬講義』の

時点で，フッサールは後の『イデーンI』における，像客観の中立性についての記述 (III/1.252) を彷彿させる次のような記述をしている．

「あの像［＝像客観］は，しかしながら，ある現出者であるが，この現出者は決して実在していなかったし，また決して実在するようになりはしない (nie) のであり，われわれにとってもちろんいかなる瞬間においてもまた現実性として妥当しないのである」(19,［　］内と下線は筆者による)

引用中の，nie という強い否定語は，像客観が現実性のいかなる様相化（否定という様相にも）にも属さないことを端的に示している．また上の引用を含めて，『冬講義』における像の非現実性についての記述は多くの場合 (22, 47, 71) は，文脈上，相克概念と深く結びつき，その非現実性が像客観の呈示，模像機能に由来するものであることを示しているのである．

以上の，像概念における特有の相克概念と非現実性格という二つを踏まえた上で，次のことを『冬講義』の最も重要な特徴として押さえておくことが重要である．『冬講義』は，像意識およびその相関者である像はその独特の非現実性性格をどのようにして獲得するのかということ自体を直接的には問わない．しかしながら，『冬講義』は，二重の相克があくまでも一つの相克であるとすることによって，像客観が知覚連関のただなかに現出する像独特の非現実性に，相克Aの差異の契機のような，色や大きさという所与の側から直接由来する契機が，深く関与することを示しているのである．

以上のように，『冬講義』では想像との関係の明確化こそが像の範例的役割であった．そのためそこでは，二重の相克という像客観現出の特有性に光があてられ，像意識のもつ固有の非現実性性格と像客観現出の結びつきについての分析が像記述の中心になったのである．

二

フッサールが現象学的還元の着想を得た1905年，つまり『冬講義』直後から1913年の『イデーンI』公刊にかけては，フッサールにとって現象学的還元理論のための最初の準備期間であった．この時期フッサールは現象学的還元という操作と関連の深い諸概念——顕在性と非顕在性，注意，態度決定などの諸概念についての諸区別を繰り返し試みている．こうした現象学的還元の模索過程において，像意識分析は新たな別の重要な範例的役割を担うことになる．本節では，『イデーンI』と関連性が高く，美的態度についての言及が豊富な1912年の草稿「再生の様態と想像，像意識」(329–422)を中心に，そうした範例的役割変更によって促された像概念の変化を検討する．

まず，新たな範例的な役割を確認する．

現象学的還元は自然的態度における世界が存在するという普遍的一般定立を差し控え，作用の外に置くという方法である．還元は，普段はそれとして気がつかれることすらない存在確信のあり様を明るみにもたらすという学問的意図のために，あえてこれを差し控えるという，極めて反自然的操作である．この極めて反自然的な方法の理解を助けるために，定立の中立化（差し控え）において還元と共通性をもつ中立性変様の具体例を示すこと，これが中立的意識としての像意識分析の新しい範例的役割である．

1912年の草稿では，絵画観照(Bildbetrachtung)が，中立化（態度決定の排去）の具体例として，他の草稿には見られないほど詳細に分析されている．しかも興味深いことに，そこでは，絵画観照はメルヘンを読む場合(379 ff.)と同等の扱いで考察されている．これらのことは，像意識分析が前節で検討した『冬講義』の場合とは全く異なる範例的役割を担わされたことを示している．

このような範例的役割の変化は，『論理学研究』の性質的変様の教説の

箇所に似たような範例的役割の記述があるために看過されがちである．しかし，その箇所に，像観照を範例とする記述 (XIX/1 507, 511) を中心とした多くの修正加筆がなされたこと，性質的変様から中立性変様への考察の深化を記す注 (XIX/1 508) が，『イデーンI』と同じ1913年に加えられたこと，さらに，前節で検討したような像客観現出の特徴に依拠する範例的役割がこの時期影を潜めるようになったこと，これらのことは『イデーン』期になってはじめてこうした文脈での範例的役割が顕現化したことを示している。

では，こうした役割の変化に伴い，像概念はいかに変化したのであろうか．実は，12年の直前までの数年間は，フッサールの像意識分析の中でも最も激しく記述が動揺している．しかも一種の定立的意識である錯覚と像意識との同一視 (vgl. 276, 226) というこの時期に特徴的な傾向は彼の基本的主張 (vgl. 40, 486 f. 489 ff.) に反するものであり，この時期を混乱期と呼ばざるえない．

12年の草稿は，こうした混乱期の影響下に，錯綜していて解釈は多くの困難を伴う．しかしそれだけに，ここにおける像意識分析の変化の要点を明確に見極めることはフッサール像概念の理解の上で極めて重要である．

私は変化のポイントは次の二つにあると考える．一つは，美的態度による美的像的観照だけを本来的像意識とみなすようになる (372 n. 3, 374 n. 1) ことである．これにより，主題意識については定立的な，普通に写真を眺める場合のような直観的な非美的像意識の位置づけが不明確になってしまう (vgl. 502. 504)．二つには，像意識における非現実性性格と像客観現出の特徴である相克性格とが切り離されるという，両者の関係の変化である．この変化が上述の一つめの変化と関連しつつ，より本質的な変化であることを，以下解明する．

この草稿においてフッサールは美的像意識を像客観意識と対比的に扱い

分析する．注目すべき点は，この対比の中で像客観意識は態度決定の真の差し控え（中立化）とは異なる意識とされ (vgl. 368, 370)，その相関者である像客観は，懐疑や否認の仲間としての非現実性性格を持つとされる (367, vgl. 397, 415) ということである．像客観の存在性格を知覚における確実性の様相化の一種と見なすこの性格付けが先述の混乱期の延長線上にあるということは明らかである．その一方で 12 年の草稿は美的像意識の持つ非現実性性格については像客観現出の非現実性性格とは対照的に，中立的な als-ob 性格として理解している．このように非現実性の意味が像意識という名の下に分裂し，像意識自体も「本来的」像意識（美的像意識）とそうでない像意識（像客観意識）とに区分されていく．フッサールの像意識理解におけるこの変化は，決して何を本来的像意識とみなすかという領域内部での比重の変化といった表層的なものではない．変化は，像意識の非現実性性格が意識のどのような機能に由来するとみなされるのかという点にあるのである．この点を見逃すべきではない．

12 年の草稿では本来的像意識の非現実性性格は，美的態度特有の対象の「存在／非存在に対する無感覚性」(390)（無関心性）によるとされる．しかもこれに加えて，12 年の別の草稿にあるように，美学的考察の観点から，考察対象が主題の呈示から芸術的呈示としての気分や人格等の呈示に取って代わられるようになる (vgl. 466, 470)．その結果，『冬講義』で分析されたような現出する像客観が主題表象を可能にするという意味での像客観の呈示機能と，美的態度による主題の中立性とは切り離されることになるのである．このことを示す決定的箇所として，像客観の Nichts 意識の遂行，非遂行とは「無関係に」，主題は「自由なイコン的な呈示の中でもともと態度決定なしに意識されている」という記述 (385, vgl. 474) がある．この箇所は，主題はそうした遂行，非遂行に関係ないと記すことによって，美的像観照における像主題に関する中立化が像客観現出とは無関係に生じたものであるという考え方を決定的に示している．「自由な呈

示」は直接的には美的態度を指してはいない．しかし，「自由な想像」と本来的像意識である「イコン的想像」との緊密性を記した(384)の前後の文脈から，この箇所の「自由な呈示」とは，自我の任意な自由な芸術的態度との相関においてのみ「自由な」とされるような呈示のことなのである．そしてそのような場合には，像客観意識とは関わりなしにもともと意識は中立的（態度決定を欠く）とみなされているのである．この変化は重要な変化で決して軽く扱えないものである．

というのは，『冬講義』と比較すれば，そこでは像意識の非現実性とは，像客観の機能に由来する二重の相克に基づく像意識独特の非現実性性格（als-ob 性格）であり，この非現実性は，それ自体としては美的／非美的像意識に関わらず妥当するものだったからである．まさに，この二つめの変化が背景にあったからこそ，美的像意識のみを本来的像意識とみなすという先の第一の変化も生じたわけである．

以上のことから，12年の草稿は像客観の非現実性性格を一種の定立的なものとみなし，像客観現出の相克性格と美的像意識における像主題についての中立性とを分離したということにおいて，フッサール自らそれと気づかずに方向転換した内的転換点であるというべきである．

なお，像概念の変化については次のことも指摘しておきたい．フッサール遺稿中でもテクストの多義性がとりわけ著しいために，これまでの研究では像概念を整理する際には，一般にテクストからの引用において年代順にとらわれない自由な選択がなされることが多かった．そのために，像概念の変化が問題にされる場合も，主として，後年のフッサールにより像意識における模像機能が重視されなくなったことについての，芸術論的観点からの評価に議論が限られていたのである[11]．

話をもとに戻すと，こうした12年にみられる変化の事情は，基本的に『イデーンI』（1913年）にも認めることができる．『イデーンI』第111節は，像意識の構成要素としての像客観意識を知覚の中立性変様の一例と

するので，美的像意識と像客観意識とを対比させる12年の草稿とは直ちに同列には扱えない．しかし，この像客観の中立性も像としての機能によるのではなく，それが美的観照であることによることが示唆され (III/1, 252)，また「我々が純粋に美的態度をとる場合には」主題もまた中立的である (III/1 252) として，美的態度特有の中立性が際立たされているのである．

像概念のこうした内的変化が，本節の冒頭に確認した新たな範例的役割の影響下にあることは明らかである．『冬講義』においては像客観現出の特有性，その機能により想像との対比を際立たせることが像の範例的役割であった．これに対して，1912年の草稿や『イデーンI』では，現象学的還元による現象学的態度と中立的意識である美的態度の親近性の下に，美的態度の一種として美的像意識——つまり美的に絵画を観照する意識体験——が範例とされた．このことはフッサールの注意を美的態度に集中させ，像意識特有の中立性（als-ob 性格）は全て美的態度によるものであるという発想にフッサールを導くことになり，像客観の中立性から像主題の中立化の方へと像意識分析の力点が移行したのである．

フッサールの像意識分析には多義性として見過ごすことのできない本質的転換点がある．しかもこの変化，力点の移行は像の範例的役割の変化に規定されたものなのである．範例的役割の変更という像意識自体にとっては外的な要因によって引き起こされた変貌である以上，像意識の変化を我々が無条件に受け入れねばならない理由はどこにもないのである．次節では，こうした像概念の変貌がフッサールにおいて像意識についての発生的現象学がついに試みられなかったことの原因であることをつきとめたい．

三

意識の地平構造を主題化し，受動性の次元に溯って意味発生の起源を解

明する発生的現象学の成立は1920年頃とされる．ところが，フッサールは20年代以降においても，発生的現象学としての本格的な像意識分析を全く試みていない．発生的現象学が『受動的綜合の分析』や『経験と判断』において，知覚分析としての多くの成果を挙げたことと比べてみると，このことは大変奇妙である．というのも，少なくとも『冬講義』においては，フッサールは「……固有の端的にプリミティーフな像性意識によってはじめて，像となるのであり，これがプリミティーフで最終的な意識であるのは，知覚意識や現在意識と同様である」(17)と記していたからである．最終的な，すなわち，その固有性において本質区別されるような意識とされる以上，像意識についての遡行的考察は，像意識と知覚との基づけ連鎖を単に逆にさかのぼり，知覚についての発生的現象学の成果を，そのまま像意識分析にあてはめることでは済まないはずだからである．しかしながら，極く僅かであるが，フッサールには，知覚分析におけるのものとは異なったものとしての，像意識分析の発生的現象学の兆しをうかがわせる記述もあるのである．

中立性における自我変様の問題を中心に扱った1921/24年の草稿「想像-中立性」(571-590)は，現象学的発生的像意識分析の兆しとして重要な注目すべき記述を含んでいる．それは，像客観の模像機能による「中立性の動機付け」の指摘(577)である［以下記述αと呼ぶ］．発生的現象学の視点に立つ草稿の性格上，この「動機付け」は心理学的意味における動機づけではなく発生的，連合的動機づけであることは明らかである．それでは一体，模像機能はどのような仕方で中立性を動機づけるのだろうか．前節において検討した像概念の変遷に反して，像客観意識は再び中立的意識と見なされるようになったのであろうか．あるいは，像客観意識は美的像意識という統一的な中立的意識全体の一構成契機なのであろうか．直ちに浮かぶこうした疑問にフッサールは応えてはくれない．フッサールがこの指摘を，それ以上に論及せずに指摘のままに止めてしまったことの問題

性をまず明らかにしていく.

この草稿の終わりには，像意識等を念頭に置いた，「無関心性が別の関心のための手段であり得る」(590) という記述［以下記述βと呼ぶ］がある．引用文の主語である「無関心性」とは，「対象の存在，非存在に対して関心づけられないこと」(vgl. 590) を表している．この引用直前の段落の内容から，この無関心性は中立性と言い換えることができる．引用後半の，「別の関心」とは，絵画観照という美的像意識の場合，例えば，美的効果を狙った，筆致や色彩配分などの技巧に対する関心のことである.

実は，もし仮に，フッサールに像概念についての主題的関心があったならば，彼はこの記述βと，上述の「中立性の動機づけ」という同じ草稿中の記述αとの連関を，俎上に載せることができたはずである．アフォリズムのように説明を欠いた，これら二つの記述α, βを結びつけて考えることで，フッサール自身が直ちに次のように論を進めることができたはずである.

すなわち，無関心性自体が単に我々の恣意に委ねられるのではなく模像機能において動機づけられており，その上ではじめて，別の関心，つまり「美的主題設定」(577) や技巧等についての観照者の美的関心のための手段となるという考察へと踏み込む道である．上述のように，記述βにおける「無関心性」は，直接的には美的態度の特徴とされる対象の存在／非存在についての無関心性，中立性を意味するが，像意識にとっては，像客観が現出し模像機能をもつことは不可欠だからである．美的像意識を特徴づける無関心は対象の存在に関心づけられないことにおいて，自由に対象の現出仕方に向かうことができる．しかし，像客観の模像機能が，中立性を動機づけるのであるとすれば，この自由な無関心性とは，決して完全に主観（観照者）の意のままになるものではなく，中立性の動機づけによって，実は，隠れた仕方で像客観現出によって下支えされているのではないか，このように問うことこそが，美的像意識を遡行的に考察することに繋

がるのである．美術館に陳列してあるすべてのものに対して，我々はそれがそこにあるという理由だけで，自由に「美的態度」で臨むことができるわけではないであろう．

美的像意識の遡行的考察の手掛かりとなるフッサールの記述はこれに止まらない．例えば，別の草稿の，写真の場合における，「空間性の構成に属する諸動機はアノーマルである」(486 ff.) という指摘である．この記述も，上の記述 α の場合と同様に，「動機づけ」についての規定を欠く．しかし，文脈上 (486 ff.)，このアノーマルな動機づけは，空間事物的知覚における，空間構成に対するノーマルな動機づけとの対比を念頭においていることは間違いない．知覚分析における空間構成の動機づけ問題はキネステーゼ過程の問題に他ならず，よく知られているように，この問題は，後年，発生的現象学の視点から捉え直され，経験の基底的層において機能する身体が発見される．空間性の不完全性を指摘 (486) したこの記述は，任意の自由な芸術的態度における中立的意識が，より低い次元からの制約，つまり，視覚的現出という，自然としての側面をもつ身体を介しての所与の側からの制約の下にあるという理解の方向を示唆している．さらにまた，この記述は，写真，胸像，演劇などの諸像 (Bilder) 間の相違を検討している点で，フッサールがこの制約の仕方の相違を，具体的事例に即して捉えようとしていたことを窺わせるものでもある．

これらは，美的像意識の問題を任意の自由な自立的な芸術的態度の観点からではなく，所与の側からの制約の下にある像客観現出と，美的体験との関連性という観点から遡行的に問うための貴重な洞察である．しかしながら，フッサールは，美的像意識と，像客観の機能や視覚現出との密接な連関を自覚的に問おうとはしなかった．その理由はまさに像概念の範例的役割の変化のうちにある．これらの記述において像概念は前節で検討した12年と同様の範例的位置づけをされている．現象学的還元理解の手掛かりを提供するために美的態度と現象学的態度の親近性を示すことが像記述

の目的とされたために，美的態度と像客観現出との密接な連関に触れ得た場合にもフッサールはそれ以上論及せずに，全体の議論へと帰ってしまったのである．我々は，1912年の草稿からもこのことの裏づけとなる同様の状況を窺うことができる．12年の草稿には，美的像意識の際には我々は現出者を現出するがままに観取するという，像客観現出の重要性を指摘した記述 (vgl. 391, 441) がある．しかし，この「現出者を現出するがままに観取する」という独特の意識のあり方は，自由な任意の美的態度による主題意識の中立化の強調の背後に退いている．そのために，我々が現出者の現出へと向かう態度へと，類似的契機や差異の契機を通して，いわば対象の側から促されるという側面は，『冬講義』の頃よりも，すなわち『冬講義』において像客観現出の成立の次元を射程に収めつつ，美的態度について我々の「関心は絶えず像客観に戻ってくる」(37) と特徴づけていたのに比べて，かえって見えにくくなってしまったのである．以上のように，像の範例的役割の変更が，像の発生的現象学の分析にフッサールが着手しなかった最も大きな原因の一つであることは明らかである．像概念はフッサールにおいては常に範例的に扱われ，それ自体が十分に主題化されることはなかったのである。

最後に現象学の内在的研究，および，絵画史の展開の現実への着目から，現象学的発生的像意識分析の可能性を追及したい．

像客観の模像機能が中立化を動機づける仕方を理解する手掛かりは実は，本稿の一で考察した『冬講義』の像客観現出を巡る「二重の相克」にあると思われる．像意識における相克と非現実性の関係の検討によって，『冬講義』では対象の色や大きさによって差異意識が喚起される契機が，直接的に像化を担う形などによる類似化する契機とともに，像の非現実性に不可欠であるとされることを明らかにした．このことが意味するのは，我々は単に何かを知覚するのではなく，形や色といった，いわば対象の側，所与の側から像の内に主題を眺めるという像意識へと促されるという

ことである．すなわち，二重の相克は自我の高次の自発性によるものではなく，低い次元における相克であるといえるはずである．もっとも，『冬講義』の頃はまだ発生的現象学の発想がなかったため，象徴的意識，およびそれへの移行現象における顕在的な隔たり意識と，上のような相克の意識との区別が必ずしも明確ではない (vgl. 38, 44)．また，当時，フッサールは発生的分析を，「発生－因果的な」(15) 心理学的分析であるとして，現象学的記述分析から排除 (15, 23) しようとしてもいた．しかし，我々の関心が相克に向けられなくとも像契機には「相克性格が付着している」(51) という記述があること，さらに像意識の直観性 (28, 51) と諸統握の相互浸透 (30, 82) が強調されていることなどを考え併せると，像意識にとって不可欠な相克意識――相関的にいえば，相克――は，自我の対向を伴った，明確な態度変更によってはじめて生じてくる顕在的な相克（意識）である必要はなく，自我のより低い次元において生起している相克（意識）であることは明らかである．従って，『冬講義』の静態的分析は豊かな内実をもつ発生的現象学の萌芽を含んでいる．『冬講義』は，こうした低い次元に生起する像客観現出の相克性格の解明によって，自由な任意の自発的な美的態度によるとされる美的像意識自体が，実は所与の側からの促しによって導かれうることを解明するための最も重要な手掛かりとなるのである．

これらの断片的記述とそこに含まれている萌芽を手掛かりに，像意識について次のような形で遡行的考察が展開可能であると，私は考える．まず，像概念の帰結を考察した際に検討した像意識における中立化の動機づけの指摘を明確化するという観点から，像客観現出における二重の相克および諸統握の相互浸透が，前掲の断片的記述にある，知覚とは異なった像意識の「空間構成におけるアノーマルな動機づけ」という指摘といかに関わるのかを問うことが，第一の検討課題となる．この問題に取り組む際には，事物の多様な呈示と身体のキネステーゼ（運動感覚）的過程の共働を

明らかにしたフッサールの知覚分析の成果[12]を踏まえて，画面を前にした我々の無意識的な眼球運動とキネステーゼ的感覚のどのような変様が呈示する感覚の変様を動機づけることによって，我々は知覚ではなく像意識へと導かれるのかの解決が，迫られることになる．さらに，内的時間意識による構成の場面にまで遡った場合に，像意識における感性的統一の発生は知覚におけるそれと，果たして本質的に異なるといえるのかどうかの問題を避けることはできないであろう．フッサール現象学の動機に直接に連なるこれらの問いにより，像意識分析と，キネステーゼや触発的連合など，身体性や習慣との関係が，はじめて究明可能となる．

これらの問いに取り組み，フッサール現象学の認識論的徹底化を図ることは，絵画の問題——とりわけ作品技法の問題等——に新たな視点を築くことになると思われる．なぜならば，我々が像において何かを眺める場合，必ずしもそうしようと意志してするわけでも，それが美しいから像として眺めるというわけでもない．つまり像意識は美的関心に支えられているのではなく，話はむしろ逆である．色や形による構築を中心とした絵画という現代でも続いている独特の芸術ジャンルはその芸術作品としての虚構性（非現実性）を確保するために形態や色の配分によって観照者の側に主題表象を予想させ，像意識を喚起するということを行っている．絵画は，三次元のものとして構成された具体的事物をモデルとして，それを二次元の画面上に，疑似三次元的事物としてその事物の周囲空間を含めて再構成するという営みを行ってきた．この営みを通じて培ってきた手の運動やものの眺め方の習慣は，絵画表現が再現性を捨て，一見像意識とは無縁のように思われる純粋な平面構成を目差す場合においても，表現技法のうちに継承されているという考えることができるのである．

単純な色面や線からなる抽象表現主義の巨大な画面は，印象派以降の西洋絵画が追及してきた抽象化運動の一つの極みと見なされることが多い．しかしながら，像意識と絵画との関係という観点からあらためて振り返る

と，彼らの活動はこれまで考えられてきた以上に絵画の伝統に根差している．色の配分や線の流動感そのものがその非再現性にもかかわらず，我々を一種の像としての絵画へと誘うことがあるからである．しかしながら，その後の現代絵画の展開に想いを馳せる時，メルロ＝ポンティの絵画論すら牧歌的な響きを帯びてくる．少なくともメルロ＝ポンティは絵画そのものの存続を危惧する状況には置かれていなかった．そのため，彼は，身体と絵画の結びつきに触れ得たにもかかわらず，さらに，作品制作にひそむ像意識の発生現場へと徹底して赴くことなく，「絵とともに，絵に従ってみる」[13]という記述のもとに安らうことができたのである．

現象学全体に連動しているために現象学のうちでのみ正しく理解可能なフッサール像意識分析を手掛かりにして，像意識についての遡行的考察を行い，絵画制作における技法等を含めた身体と絵画の関係の一層の追及をすることが，現代絵画の問題を考え抜くための，私自身の方法的迂路である．

注

本稿の執筆にあたりまして，慶應義塾大学文学部の石黒ひで客員教授と斎藤慶典助教授に貴重なご助言を頂きました．この場を借りて厚く御礼申し上げます．

フッサール全集からの引用箇所等は巻数と頁数で示し，頁数のみ示したものは全て第23巻からの引用（参照）です．

（1） 以下，像意識とその志向的相関者である像についての記述分析を像意識分析と呼ぶ．像意識概念と像概念を併せて像概念と総称する．

（2） 本稿では範例，導きの糸という語を広義に用い，主題的考察対象の類例として主題的考察の手助けをするために分析されるものことを総称する．フッセリアーナ XXIII 巻以外の，像概念を範例的に用いた分析は，XIX/1 436–440 X 59 f., 31f. XIV 486 f. など．なお，フッサールには，より限定的な，「超越論的導きとしての志向的対象」(I. 87 ff.) というような用法があるが，本稿のような一般的用法もしている．(vgl. 111)

（3） 前者は，例えば，A. Haardt, “Bildbewusstsein und ästhtische Erfahrung bei Edmund Husserl”, in; H. Kämp und R. Schott (Hrsg.), *Der Mensch*

als homo pictor?, 1995, 本文では，像と芸術との関係という観点から分類したが，像意識を美的経験として捉える後者のアプローチの最終目的は，実は芸術論の構築よりも，むしろ，美的像意識を重視することによって，哲学的思考の刷新を図ることにある場合が多い．後者の代表は，F. Fellmann, 'Wovon sprechen die Bilder?", in; B. Recki und L. Wiesing (Hrsg.) *Bild und Refrextion*, 1997,（ただし，この論文においてフェルマンは像性を状態性として広く解釈しているが，彼が挙げる像意識の具体的事例は絵画が中心である．vgl. *Phänomenologie als ästhetische Theorie*, 1989, 113 ff. 138 ff.），この他には，J. Sallis, "Spacing Imagination", in; P. van Tongeren et al. ed. *Eros and Eris*, 1992, F. Costa, "Bild und Kunst im Husserls Nachlass", in; *Analecta Husserliana* Vol. 123–145.

（4） 最初期，像概念は代表象の一種として，記号概念との親近性と相異において分析された．vgl. XXII 107–110, Beilage IV, XIX/2 §14 像概念の起源については，伊集院令子「同一の出自——記号と像」（1998 年お茶の水女子大学『人間文化研究年報』第 21 号）を参照されたい．

（5） 『冬講義』の用語では，物理的像的表象 (die physisch-bildliche Vorstellung) と呼ばれることが多い．

（6） 物理的像的表象における内的像性と想像の本質共通性の指摘 (86) があるため，想像と相違するのは像が外的に機能する象徴的意識の場合に限定されるという解釈の可能性がある (vgl. 55). しかしこの指摘の直後に両者の像客観現出の相違の分析が続くこと (86)，端的な想像には像性 (Bildlichkeit) という語は不適切と記されること (85, 87) から，このように『冬講義』の議論の流れが整理できることは動かし難いといえる．

（7） 類似性の意味については，伊集院令子「類似性と呈示——像理論のフッサールによる自己修正の意味」（'96 日本現象学会編『現象学年報 12』1997）を参照されたい．

（8） vgl. E. Marbach 'Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigung", in; R. Bernet/I. Kern/E. Marbach, *Edmund Husserl Darstellung seines Denkens* 1996 140（千田義光，鈴木琢真，徳永哲郎訳『フッサールの思想』，哲書房，215 頁）

（9） 実はこの問題は，内的／外的像性の区別の問題と密接に関連するものである．紙面の都合上，内的／外的像性の区別について全て割愛せざるを得なかったため，この問題について詳論することはできない．ただ，フッサールが，像意識において相克が生じないことがあり得ることを示唆しているかの記述 (vgl. 83, 157) においても，その文脈で問題となっているのは，像意識

において像化を担う契機として不可欠の相克ではなく，自我の注意の振り向けによって，顕在化した場合の，「顕在的相克」の有無であると理解すべきである．そうした記述においてもフッサールは三つの対象性区分による直観的意識という『冬講義』の枠組みを明確に堅持しているのである．なお，内的／外的像性の規定についてのフッサールの不備については，前掲の，拙稿「類似性と呈示－像理論のフッサールによる自己修正の意味」において詳論した．

(10) 本稿では中立性性格と Als-ob 性格を同義的に扱ったが，フッサールはやがて，中立性変様と als-ob 変様とを主題的変更の観点から区別しはじめ (vgl. XXIII 591)，最晩年には『イデーン I』を振り返り中立性変様という用語の変更の必要性を記している．vgl. XXIX 425.

(11) この内的転換点を見極めないと，『冬講義』の分析を美学的考察が十分に深まっていない時期のものとして扱い，その意義を十分に捉えることが難しくなると思われる．こうした傾向は例えば，前掲の Haardt などに典型的に見られる．

(12) vgl. VI §28, §45–47, XVI §43–57, Beilage VI, XI 23 f.

(13) M. Merlau-Ponty, *l'oeil et l'esprit*, Gallimard, 1964, 23,（滝浦静雄，木田元訳『眼と精神』みすず書房，261 頁）