

フッサールにおける像意識と想像
——1912年から1918年にかけての思想の進展

小 熊 正 久
(山形大学人文学部)

山形大学紀要（人文科学）第18巻第4号別刷
平成29年（2017）2月

フッサールにおける像意識と想像 ——1912年から1918年にかけての思想の進展

小 熊 正 久
(人文学部)

(川面の)白楊の反映は、反映としては、すなわち、一定の光現象としては、現実的現象であるが、しかも自らのうちに「非現実的な」映像世界の白楊を包含している。

オイゲン・フィンク『遊戯の存在論』

夢が仮象だというばかりでなく、……この現実界もまた一種の仮象なのだという予感を、哲学的人間はいだいてさえているのである。

ニーチェ『悲劇の誕生』

序

ある人のスナップ写真や肖像画を見る場合、われわれはその人を直接知覚するのでも単に想像するのでもなく、写真や絵画に写るその人を見たり、その人のことを思ったりしている。こうした絵画や写真を媒介とする画像的表象をフッサールは「像意識 Bildbewusstsein」と呼んだが、彼は、その意識には「像物体 Bildding」、「像客体 Bildobjekt」、「像主題 Bildsujet」という三つの契機ないし項が存すると考えていた*¹。例えば、「像物体」とは物体として知覚される写真の台紙、画布、絵の具などであり、「像客体」とは見られる人の姿であり、「像主題」とは写されたり描かれたりした人そのもののことである。だが、これらの中で中心的位置を占めるのは「像客体」の現出である。ある意味で「像物体」に依存しながらも、「像物体」と区別される「像客体」が現出することによってはじめて、それは「像意識」であるわけであるし、「像意識」がもう一つの「像主題」の項をもちうるのも「像客体」に媒介されることによるからである。というのも、そこにあるのが現物ではなく単なる「現れ」であるからこそ、ほかのもの「像」でもありうるからである。

だが、これらの契機の関連には幾つかの問題が伏在している。「像物体」において見られる色や線、形、大きさなどはそのままでは「像客体」の現出とは呼べないが、何らかの適切な契機が「像客体」の現出の支えになると考えられる。ではその場合に、そのような物の知覚的な現出と「像客体」の現れとはどのような関係になっているのであろうか。こうした問題を、フッサールは、「像物体」の知覚的現出と「像客体」の現出の「相克 Widerstreit」という標題のもとに考察した。また、「像客体」と「像主題」については、前者が後者を写す(写

像する）と表現されるが、そこには「写像」ないし「象徴化」のあり方の問題がある。こうした「像意識」（画像意識）を構成する三契機の相互関連の本格的な現象学的分析は、1904年頃から持続的に行われてきたが、『イデーン第一巻』（1913年刊）の叙述や1912年頃の草稿において、ある程度まとめられている。

一方、それと並行的に、「想像作用 Phantasie*²」の分析も1904年頃からはなされてきたが、その際には、注意深く「想像作用」と「像意識」の混同が避けられてきた*³。だが、1918年頃の草稿（とくに「草稿第18番」）を見てみると、「非措定的な再現前化」という共通の契機に着目することによって、両方の作用の「同類性」が考察されている。さらにその時期には、そうした観点から、「知覚作用」、「像意識」、「想像作用」の区分と内容の「同質性」が再考され、その考察は、「覚知的想像」という一見すると矛盾と思われかねないような概念に集約されている。

本論では、そうしたフッサールの考察の進展を追いつつ、「像意識」と「想像作用」の構造がどのように考えられたか、とくに、その考察が1918年の草稿においてどのように収束したかをみていきたい。

第1章 像物体、像客体、像主題*⁴

元来は像意識の三契機は切り離しがたいが、第1、2節では「像物体」と「像客体」に、第3節では「像客体」と「像主題」に焦点を当て、そこに存する問題を見ておこう。

第1節 「像物体」と「像客体」の把握——「相克」の問題

「像物体」は知覚的に与えられる。それはたとえば、絵画の場合であれば、額縁の知覚であり、キャンバスの布地の繊維の知覚であり、絵の具の知覚、絵の具で描かれた線や点の知覚である。また、新聞紙上の白黒の写真であれば、白黒ないし灰色の点やその集合の知覚である。これは、「像」という名を冠して「像物体」と名づけられてはいるが、「像客体」との関連でそう名づけられているだけであって、その関連を度外視するならば、その物体の知覚は、何も描かれていない机の表面の色、キズや汚れの知覚と変わるところはない。

これに対して、「像客体」は、写真上の人の顔などの小さな形の「現れ」であり、絵画の上の樹木や花の形の「現れ」などである。そして、これらの「現れ」は現実の物とは異なる非現実的な単なる「現れ」であり、もしこうした「現れ」がなければ、何かの「像」という現象は成立しないのである。そこで、この「非現実性」のゆえに、「像客体」の現れや内容は「覚知的 perzeptiv」と呼ばれ、「知覚 Wahrnehmung」と区別される*⁵。

では、「像物体」上のこうした「像客体」の現出ないしその把握はどのようにして生ずるのであろうか。この点に関する、フッサールの一つの解答は、「像物体」の現出と「像客体」の

現出が互いに「相克」することによるというものであった。この見解によれば、一方には、額縁の木の枠や色のついた布として（外側の壁などと同様に）事物と知覚することがあり、他方には、そこに人間の形や色を見て取るということがあり、この二つの把握が互いに「相克」し、その結果一方が退けられ他方が取られることにより、「像客体」の現出が可能となり、しかもその際、「像客体」は、知覚対象である像物体と異なり「単なる像」であり、「非現実性」ないし「無性」という特徴を持つ、というのである*⁶。

第2節 像客体の諸事例と「像客体を支える基体」としての像物体

だが、「非現実的」な「像客体」の現出に関わる「相克」の問題は、1912年の「草稿第17番のa）」において考察し直されているので、それをみてみよう。

まず、「像意識」と「錯覚 Illusionの意識」とが対比されている。たとえば、広い部屋に入り、最初は次の間にあると見られていた花瓶が実は鏡に映った像にすぎないことがわかったとしよう。最初にそこに見えた花瓶は「錯覚」であったと捉え直され、そこで措定されていた「現実性」は「廃棄される」。この場合には、前にそこにあると見られた「花瓶」と「鏡の面」は二つの「現実」として「相克」し、その結果、一方が「廃棄された」のである。

これに対して、「像客体」の場合にあるとされた「相克」は、上の錯覚の場合のような、二つの現実性の主張の間の相克ではない、なぜなら、「像客体の現出は決して『通常の』物現出ではないからである」(S. 491)。先の例で、存在すると思った花瓶が実は鏡像にすぎないと気づき、それが「錯覚」と捉え直される場合には、気づく以前の「知覚」には風景の現実性の措定が含まれている。他方、スナップ写真に写る顔といった「像客体」の場合には、もともと、それ自身が現実であるという措定は含まれていない。というのもそれが、知覚される事物の「通常の」現出には見られない「奇妙な」現出だからである。それは、写真の台紙の上であり、顔の大きさは異常に小さく、色も通常の人物の色とは異なっており、最初から現実の人間と見間違ふことはないのである。こうした状態をフッサールは、「知覚の諸傾向が現に存在するが、それらはそれ自身のうちで互いに廃棄し合う」と表現している。つまり、現実の人間の知覚の際に成り立っているような諸契機や諸部分の調和的な関係——見える距離と大きさ、立体性、色や光の調和など——が成り立っていないというわけである。

まとめれば次のようになる。写真に写った人物の顔を見る場合には、二つの知覚の「相克」があるわけではない。一方の「像客体」は、通常の人間の姿と比べれば、いわば「異常な」形や色などの現出であり、その意味で「無性」を含んでおり、このことによって、はじめから「すでに廃棄されている」のである。それゆえ、「錯覚」の場合のように現実性を主張する二つの知覚の「相克」があることによってのみ「像客体」が成立する、というわけではないのである*⁷。

フッサールは、絵画や写真の場合のほかに石膏製の「胸像」を見る場合も考察している。写真は平面であるのに対して胸像は立体なので、空間的な現れ方に関しては、胸像と現実の人物との間に区別はない。いずれも見る者の眼や身体の動きに応じて奥行きに関する変化や見える側面の変化が見られるといった現れ方をする。しかし、身体の色や振る舞いなどの見え方に関しては、「像」は現実の人物とは違う。そして、こうした違いがある限りにおいて、立体的な「胸像」を見る場合にも、「像物体」、「像客体」、「像主題」の三契機は区別されるであろう。「像客体」としての「胸像」は「像主題」としての現実の人を「不完全に」呈示しているのである。また現実の人物と「錯覚」させるように精巧に作られた蠟人形を目の当たりにするような場合を除けば、「像客体」と「像物体」との間に、どちらを知覚するかという「相克」が存するわけではない。そこには、たんなる石膏の塊ではなく、色や肌理、動きなどの特徴からして現実の人物ではないことがはっきりわかっている「像」（像客体）がすでに現れているのである。

こうした事例に加えてフッサールは、「演劇」を鑑賞する場合を考察している。演劇において或る役を演じている俳優は、絵画や彫刻における「像客体」とは違い、生きている現実の人物である。しかし、その俳優は「演じている」のであり、しかも、俳優だけでなく舞台上の道具を含む劇全体が虚構的なものである。こうした状態を、フッサールは以下のように、「全体的像客体」と呼び、そのあり方を、「それ自身において廃棄される」と表現している。

「そこには、個々の像客体としての王様、悪漢、英雄などがそれ自身において調和的にある。だが、それは、包括的な像性の一員、舞台上で人工的なセットのなかなどにおいて演じられる像世界からなる全体的像客体の一員である。……それはそれ自身において廃棄されるのであり、劇場空間などとの対比によってはじめて廃棄されるわけではない。」

したがって、舞台全体と現実世界との関係は、両者の知覚の対比によって成り立っているわけではない。なるほど、次に見るように、ここには一種の「相克」があると言われている。

「舞台、セット、プロンプター（台詞を表示する装置）などがそれ自身が廃棄されるために役立つ。それらは、像客体自身の中に、それ自身においてそれを虚構物として現出せしめる相克を引き入れるために必要なのである。」

しかしながら、ここで起こっていることは、像客体そのもののうちで措定が廃棄されて、その結果、現実と虚構の「相克」が生じるということであって、現実と像客体の「相克」の結果として像客体の措定が廃止されるということではないのである。つまり、ここでの「相克」は、「現実性に関する措定の仕方ないし態度の違い」といったことであると考えられる。

こうしてフッサールは、一般的に、「相克」という状態が「像客体」の現出の動機となるのは限られた場合だけであり、多くの場合、「像客体」の措定は「それ自身において廃棄されている」ことによると考えられる、と述べている。しかも「草稿第17番」の末尾には、「私は像

と相克とが必然的に関連するという不適切な一般化から身を守らなければならない」という言葉も見られる*⁸。この発言は、「相克」は「措定に関する態度の違い」と理解されうることを裏づけるものといえよう。

さて、そうであるとすれば、これは結局、「現実性の措定」と「像客体の現象」の関係をどう考えるかという問題に帰着する。われわれは以上の点をふまえつつ、それを、のちに「草稿第18番」を検討する際に、「想像作用」との関連も含めて、考察することとしよう。

さて、像客体の現れ方は「奇妙な」現出であり、そのゆえに、「措定は廃棄される」ということであったが、それに関連して、「像物体」の上の「像客体」の現出について、もう一つの観点からみておこう。というのも、「像物体」は知覚的に与えられるが、「像物体」のさまざまな「現れ」の中の任意の現れ方ではなく、特定の一つの現れ方が、「像客体」の現れをいわば支えるような状況になっていると思われるからである。

フッサールはこの点を次のように分析している。

「像物体」は、上下、左右、前後、距離、傾き、正面、によって現れ方が異なるが、その中の一つによって正しく「像客体」が見られる。そのゆえに、それ自体では「像物体」の現出に区別はないとしても、「像客体」との関連において、「像物体」の現れ方にも正常か正常でないかという区別がなされるのである。たとえば、人物の写った写真は、歪んだりしておらず、傾けず、上下逆にでなく、適度な距離や照明の下で見る必要がある。また、「像客体」の現れ方にもさまざまな可能性が考えられる。たとえば、写っている人物の向きや姿勢や大きさ、また、明るさ、距離、背景を含めた写真の取り方などである。そうした、多様な在り方の中の一つの現れが画像上に「像客体」として現れているのである。

そこで、「像物体」は、「特定の像現出のための使命をもつ」ものとして理解され、その意味で「像基体 Bildsubstrat」とも呼ばれている*⁹。

こうして、「像客体」の現出は、こうした諸関係の中での現出であり、こうして、像物体の知覚と「像客体」の現出の関係は、「齟齬」あるいは「相反」という意味での「相克」には汲み尽くせないものである。とはいえ、「像物体」の現出がそのまま「像客体」の現出であるわけではない。上の場合、われわれは大理石の表面をみているのではなく、その上に描かれた人の顔などを見ているのである。

第3節 像客体と像主題

では次に、三契機のうちの、「像客体」と「像主題」はどのように関連しているのであろうか。「草稿第16番」でなされている「像意識」全体のまとめに従ってみておこう*¹⁰。なおこの草稿でフッサールは、「像」意識を、より一般的に、「呈示 Darstellen」の関係として扱って

おり、「像客体」による「像主題」の「呈示」の仕方を区分している。ここではそれを5つに分けてみていこう。

(a)「像客体」の（非措定的）現出に、記憶されたものが結びつく場合がある。見知っている人物（像主題）の写真を見る場合などがこれにあたり、記憶されている「像主題」は現実存在するものとして措定されている。見知りや記憶の程度はさまざまであり、それに応じて写真上の「像客体」と記憶されていた「像主題」の比較が行われることもある。また、もっぱら「像客体」の描かれ方のほうに関心が向かう場合も、記憶のほうに関心が向かう場合もある。

(b)「像客体」の（非措定的）現出に、想像されたもの（「再生的想像」の対象）が結びつく場合がある。或る絵画や写真を見て、その「像客体」に何らかの想像された「像主題」が結びつくような場合である。たとえば、ペガサスの絵から、そのようなものを想像してみる場合がこれにあたるであろう。その場合、「像主題」は現実のものとして措定されていない。

(c)「像客体」が象徴的なものであり、それによって「像主題」の呈示が行われる場合。この場合、「象徴は何らかの程度において像主題と類似性をもつ」であろう。人の走っている姿を模した非常口の目印やスポーツの競技種目をあらわすアイコンなどがこうした例となるであろう。この場合、「像主題」が実在として措定されるかどうか、また、どの程度理解されたり想像されたりするかは、場合によるであろう。

以上の（a）から（c）は「像的」呈示ないし「象徴」的呈示であるが、いずれも、知覚の場合のように対象が直観されるだけでなく、「それ自身を超えて指し示す」という特徴をもち、まさしくこの点で「呈示」ということが成り立つのである。また、「像客体」と「像主題」の間には「類比」ないし「類似」の関係が成り立ち、「像的呈示」のほうが、「象徴的呈示」よりも直観性や類似性が増し、呈示における内容的な面の役割が大きいことになろうが、この相違は相対的なものでもある^{*12}。

(d)「言語記号」だけによる表象（空虚な表象）の場合がある。とくに思い出したり想像したりすることなく、たとえば、「世界で二番目に高い山」、「ノルウェーの首相」といった言葉によって対象を考えることなどがこれにあたるであろう。その際、「像主題」の実在の措定は場合によるであろう。なお、「言語記号」による呈示は、象徴的呈示とは違い、類似のものを指し示すのではなく、記号自身と「内的に異なる」対象を呈示する^{*13}。ただし何らかの類似性をもつ「象形文字」の場合などを考慮すれば、この違いにも相対的な面がある。もちろん、「言語記号」によって呈示された対象に想像作用や記憶が結びつき、一緒に働くことも多いであろう。

以上を「措定」という観点でまとめれば、「像客体」ないし「呈示するもの」の現出は「非措定的」であり、「像主題」ないし「呈示されるもの」の措定のされ方はさまざまである、と

いうことになる。

(e) 以上と異なり、「像主題」が措定されてもいないし考えられてもいない場合はあるだろうか。この場合は「像客体」だけが存在することになるが、それは、「像物体」とは異なる以上、現出はしており、ほかの場合と同様に措定はされていない。そして、「像主題」が存在しない以上、「呈示」も行われていない。なお、この場合は、「像客体」の現れそのものが対象となっていると考えられるので、「像客体」と「像主題」が一体となっている場合とも言えよう。フッサールは、そうした場合について次のように述べている。(なお、ここで「象徴化機能」とは「写像する」機能と解しうるであろう)。

「……私は、「像」意識の可能性にとってこの象徴化機能が決して無条件に必然的でないということ、十分に考慮しなかった。もしわれわれが十分に色のついた像を見るなら、われわれはそれを覗き込み、覚知的に呈示されたものの中で生きることができ、もはや象徴化意識のなかで生きておらず、それと関わらないほどである。それはそもそも存在する必要がない」(S. 467)。

さらにこれに続けて、こうした「覚知的に呈示されたものの中で生きる」状態について、「純粹に措定のない覚知」であるとも言われている。

なお、ここでは像主題が存在しない場合を考えたが、有名人の肖像画を見ている描かれた像主題にはほとんど関心がない場合のように、関心がほぼ「像客体」だけに向かっているということもありうるであろう。こうして、関心の在処はさまざまであろうが、それらも、以上で見てきたことの混合形態として理解可能であろう。

ところで「現実性の措定の廃棄」や「覚知的に呈示されたものの中で生きること」は「現出そのものに注意を向けること」にも繋がる。色合いのよさ、配置、構図、表情の描写、そうしたことに注意することは現実の物を措定し、それに注意を向けることとは違う。しかも、措定されていないからといって、そこに現れている色合いや配置を感得しないとか、愛でないということではない。むしろ現実の措定を廃棄することによって、そうした「現れ」が見て取られ、美しさが感得されることもあるのである。

以上、「写像」関係が成り立つ場合の三契機の関連と、独立した「像主題」がない場合、換言すれば、像客体と像主題が一体となっている場合をみてきた。

ところで、フッサールが次で述べているように、想像の場合にも、呈示されたこと「の中で生きる」といったことは容易に起こりうるであろう。

「私はまた、像の中へ自らを『想像し入れる』ことが十分にありうる。……つまり、私が想像空間を自分と自分の周囲空間を超えて拡張し、私が見ている現実的事物を除外して〔とは別に〕、自分自身を像の中に取り入れる……ことがありうる」(S. 467)。

こうしてみると、(画像表象における)「像」の場合と「想像」の場合には、「覚知」と「想像」という違いはありながらも、呈示された内容の「非措定性」のゆえに同類性が存在する。そして、フッサールはさらにこの「同類性」について考察を続けている。われわれは次章で、

それを追うことにしよう。

確認しておけば、ここまで見てきたように、「像意識」における像物体・像客体・像主題の区分は、「像客体」が「像主題」の「像」として機能するという「写像機能」に即した分節化であると言えよう。

なお、これに関連していえば、クリスチャン・ロッツは、「物体の知覚」と「像客体」といった区分に反対し、知覚に内在する解釈的な契機あるいは可塑的な知覚を重視し、画像知覚と芸術作品についてのよりダイナミックなモデルをフッサールの図式に代えるべきであると主張している。そして、そのモデルとは、(a) 構成的かつ可塑的な契機、(b) 社会的次元、(c) (ウォルハイムに由来する)「何かの中に何かを見る」ということが意味する発生的次元、を考慮するものである^{*14}。

こうしたモデルは、画像を考察する際のひとつの魅力的な見方ではあるが、これまでみてきた「像物体」の役割や「像」の「写像機能」は人間の画像経験全体にとって基本的で不可欠のものであると考えられ^{*15}、それを全面的に「ダイナミックなモデル」で置き換えることはできないように思われる。だが他方、上でみてきた「像客体」の「非措定性」ないし「像客体と像主題の一体化」は、「想像作用」の機能とともに、芸術作品の美的経験にも通じるものであり、ロッツの「ダイナミックなモデル」と親和性をもつものと考えられる。こうした事態を、フッサールの思想の進展に即してみたい。

第2章 想像と像意識

第1章では、「像意識」（つまり画像意識）における、「像物体」、「像客体」、「像主題」の関連とそれらの措定のされ方を見てきた。その措定のされ方の中で特に重要なのは、「像客体」が非措定的に呈示されているということであった。そして、この点では、「像意識」における「像客体」と「想像作用」における「想像の対象」の措定のされ方は「同類」である。

こうした「同類性」からさらに、「覚知的想像」という概念が形成されることになるが、この点は第3章でみるとし、本章では、まず、上の「同類性」について考察しておこう。

第1節 二種類の想像の同類性—「草稿第16番」における叙述—

まず、1912年の「草稿第16番」に従って関連の諸作用をまとめておこう。

フッサールは対象の「現前」の観点から、作用を「現前化作用 Gegenwärtigung」と「再現前化作用 Vergegenwärtigung」に区分する。前者は対象を「現前させる作用」ないし「直観する作用」であり、具体的には「知覚作用」である。後者は、「現前していない事柄」を「現前するかのようにする作用」である。

さて、この「再現前化作用」は、「措定的」なものと「非措定的」なものに分かれる。前者

は、「記憶」ないし「想起」であり、これは、しかじかの対象や出来事を過去に実在したものととして「措定する」。後者にあたるのは「想像作用」であり、それは対象や出来事を過去に実在したものととしては「措定しない」。ところで、「記憶」は、過去のことを再び生ぜしめるという意味合いで「再生 Reproduktion」とも呼ばれるが、「想像作用」も、知覚的に対象を措定するのではないので「再生的」と呼ばれる。こうして、やや紛らわしいが、通常の「想像作用」は「再生的想像」とも呼ばれる。

つぎに、前章でみてきた「像意識」における「像客体」についてであるが、それは「像物体」に支えられて見て取られているので、その現出内容は、知覚の内容と同様である。そして、それを介して与えられる「像主題」は、(過去の人物の肖像画や友人の写真のように) 措定されている場合もあり、(空想的な生き物の絵のように) 措定されていない場合もある。だが、「像客体」そのものは、そこに現実存在するものとして「措定されていない」。そこでその内容は「覚知的 perceptive」内容と呼ばれるのであった。

さて、この「像客体」の意識は、一見すると形容矛盾のような「覚知的想像 perceptive Phantasie」という名称でも呼ばれることがある^{*16}。その理由は、この意識は、「覚知的内容」をもつが、直接対象そのものを直観するわけではないので、「再現前化作用」に属し、この「再現前化作用」が広義において「想像」^{*17}と呼ばれるからである。

以上のように「像客体」の現出と「狭義の想像」は、「非措定的な再現前化」であるという点で「同類」の作用として捉えられている。

こうした「同類性」はさらに「補遺第50番」(Beilage L)においても強調され、そこでは両者は「像表象 Imagination」として一括されている。また、「狭義の想像」の所与は「想像の像 Phantasiebild」と呼ばれ、「像客体」の現出は「見られた像」と呼ばれ、いずれも「像 Bild」という語が使われている。像客体の現出は、二つの知覚内容が相克する場合とは異なり、「像客体を現実と見なす傾向をもたず、たんに浮かび上がるものとして受け取ら」れる。この点で「想像」と「同類」なのである^{*18}。

第2節 想像と知覚の内容の同等性—「草稿第18番」の叙述—

以上で見てきた「像意識」と「狭義の想像作用」の「同類性」を1918年の「草稿第18番」にしたがって確認し、その上で、それらの「内容」について考察しよう。

まず、「想像」という用語は、「再現前化」の意味で使われている。また、「知覚作用」のように対象を措定しつつ経験する作用は「経験」と呼ばれ、他方、対象の存在を措定せず、「あたかも存在するかのように」といった作用は「疑似的経験」、「単なる経験」と呼ばれている。また、その作用は、「記憶」や(現存するものとみられた)「像主題」という形で「現実性を措定する作用」と結びつく場合もあるが、そうした結びつきのない「再現前化」ないし「想

像」は「純粹想像」と名づけられている*¹⁹。

さて、「再生的想像」（「狭義の想像」）の内容についてのフッサールの叙述をみてみよう。

「われわれは現実を経験しているのではなく、経験の中に想像的に入り込み、あたかも経験しているかのである。またそれと相関的に、個体が内容的にしかじかに規定されたものとして眼前に存するが、ただ、〈かのように〉という仕方においてである。生き生きとした直観においてわれわれはケンタウルスや水の精を『見つける』。それらはわれわれの前にあり、隔たっており、あれこれの側面から与えられ、歌ったり踊ったりしている」。

「……この経験の特徴づける存在の意識のあらゆる意味と形態が無力化されており、それは〈かのような〉という、そして『想像』という力のない形態を取ったのである」（S. 505）。

すなわち、上の第一の引用では、内容的には想像も知覚と同様であり、生き生きとしていることがありうるということが、また第二の引用では、「想像」の場合には存在の措定がなされていない、ということが述べられている*²⁰。

次に「覚知的想像」（ここでは「像客体」）の内容はどうであろうか。

「似たようなことは、覚知的想像にもあてはまる。一枚の絵画において像が生き生きとした現実性として現存する—それゆえわれわれは、それは知覚されている（wahrgenommen）と言うのである。そうすると、知覚という言い方は単なる覚知的直観性にかかわり、その相関者は、『有体性』における現出である。しかしこの現在性と現実性は、まさしく〈かのように〉の現実性である。像はただ覚知的に想い浮かぶだけである。想像において直観されるものは個体的内容であり、それは、顕在的経験において直観されるものとまったく同等でありうるのである」（S. 506）。

こうして、まとめて言えば、「再生的想像」（狭義の想像）と「覚知的想像」（像客体）は、措定に関して「同類」であるだけでなく、いずれも内容に関して、「知覚」と「同等でありうる」ということが言われているのである。

だが、この知覚との「同等性」は何を意味し、また、どのようにして確かめられるのであろうか。フッサールは、経験においては「現実性」が、他方、想像においては「可能性」が与えられるという考えに立ちつつ、「同等性」に関連して次のように述べている。

「可能性はいかなる現実性でもなく、現実性はいかなる可能性でもない。ただし、われわれは、現実性が可能性のようなものを自らのうちに包含するということ是可以する：われわれは単に措定を中立化する、ないし、中立化されたと考えるだけでよいのである」（S. 507）。

すなわち、「現実性」の措定の「中立化」によって「可能性」への道が拓かれるというのである。だがそれはどのようなことか。

現実において与えられる二つのものが同等の本質をもつことを確かめる際に、われわれは、同等の本質が「反復されている」ことを確認する。だがこのことは、両方の本質が同時に現前することは不可能である以上、一つの現実性としての本質が可能性としての他の本質と同等であることを確認することを意味するであろう。つまり、現実的経験における「同等性」を確認することは、現実性と可能性の「同等性」を確認することを意味するのである。こうしたことをフッサールは次のように述べている。（なお、「個別化」とはここでは、「本質」

を「個別的なものの本質」へと分化することを意味する)。

「現実的なものと現実的なものの同等性は現実的反復である。だが、現実性と単なる可能性の同等性もやはり同等性である。われわれはまたこう言うことができるだろうが、その同等性は、可能性の個別化との関連において或る本質の現実性の個別化を提示し、両者は本質において一致し、範例的態度において本質視を通して両者から同じ本質が『普遍的なもの』として受け取られるのである」(S. 508)。

フッサールは「本質視」の思想を述べる際に、「現実性」と「可能性」を媒介するのは「想像による自由変更」であると述べるが、それは、上のように、知覚と想像の間の態度変更(「中立性変様」)によるということをも意味するのである^{*21}。

第3章 経験と覚知的想像

第1節 「純粋な想像」と相克の問題

さてフッサールは、同じく「草稿第18番」(1918)において、「完全に純粋な想像が存在するかどうか」(S. 508)ということの問題にしている。

まず彼は、「想像が純粋でない」と考えられる幾つかの可能性を挙げている^{*22}。演劇のような「想像的虚構物」が「現実との混合」によって形成されていたり、神話上の「想像的虚構物」の素材が経験に由来するのではないかという例があげられたあと^{*23}、フッサールは、「想像」が「純粋」であるかどうかという問題を、表象内容の由来などの問題としてではなく、「遂行の様態」の問題として理解しようとする。つまり、「想像の遂行」が「現実性の措定」と関連するかどうかという問題として解明しようとする^{*24}。そして結局、この問題は、「相克」の問題をどう考えるかに帰着することになる。

ここでフッサールは、「相克」を、「現実的(顕在的)相克」と「潜在的相克」とに区分している^{*25}。また、自らが能動的に遂行している「能動的相克や阻止」と、すでになされてしまっていて受動的にそれを受け取るといった「受動的相克や阻止」とを分けている。しかしながら、相克が顕在的である場合や能動的な相克や阻止が行われている場合を示すことはなかなか困難であり、その状況は次のように語られている。

「妨げられない統覚に本質的に属している措定、すなわち、妨げられない現実性という性格は、反対性格によって交代されている(abgelöst ist)。しかし、それはどのようにしてなのか。というのは、われわれは何らの否定も遂行しておらず、そのために必要であるだろうと思われる反対の意識への立ち入りも遂行していないのであるから」(S. 511)。

また、相克の際にみられるとされる二つの統覚については次のように言われている。

「……一つの統覚は、破られない信念、すなわち破られない現実性の意識を備えており、この現実性の意識は本来は他の統覚によって反駁されるのではなくて、その侵害を伴うこの意識によって『邪魔される』だけなのである」(S. 512)。

つまり、相克における二つの統覚は、相互に並行的であり、邪魔になることはあるとしても、阻止や邪魔の「遂行」が見いだされるわけではない。むしろそうした現場を捉えることは困難である。そしてこのことは、「虚構物の意味での非現実性は現実性の否定ではない」（S. 508）という事態、すなわち、「中立性」ということとも関連していると思われる。これは、「現実であるかのような」という在り方、経験なのであり、現実を肯定しているわけではないが、否定や反駁を遂行しているのではなく、「中立的」であるからである。なお、上の二つの統覚に言及している説明は、こうした事態のわかりやすい記述になっているように思われる。すなわち、二つの統覚ないし態度はそれぞれ干渉せずに進行しうが、一方の態度を中止したり、他方の態度に移行したりすることも可能なのである。

では、否定の遂行ではない「相克」、二つの統覚の両立、こうした事態をどのように捉えるべきであろうか。

第2節 覚知的想像と態度変更

(i) 風景の美的観賞

「相克」や「阻止」の本性を見きわめようという、これまでみてきたフッサールの試みを例に従って考察しよう。たとえば、土や岩板の上に、人の顔や動物の姿が描かれている場合、たしかに人の顔や動物の姿を見て取る限りにおいて、土や岩の線や窪みは見て取られない。その意味で土や岩の知覚は阻止されているとは言えるが、「阻止」そのものが何であるかを規定することは難しい。

だが、上の例で、土や岩板の上の知覚が阻止されているという限りでは、まだ、人の顔や動物の姿を見て取るという「新しい態度」に至ってはいない。そこで、フッサールは次のように、記述の焦点を、「態度変更」によって成立する「新しい態度」のほうに合わせる。

「そこで態度変更は、経験ないし経験の否定から想像へ、即ち《かのような》という固有な意識への移行である。ただしこれはまさしく、ここに存在する阻止によって容易にされているだけである。われわれは現出するものを、あたかもそれが現実であるかのように、承認するのである。ことによるとわれわれは、妨げや阻止のない経験の場合でさえも、そのようなことは不可能でないと考えるかもしれない」（S. 513）。

つまり、〈かのような〉という固有の意識は、妨げや阻止によって容易になるかもしれないが、それを必要としない場合もあるかもしれないというのである。では、それはどのような場合なのか。フッサールは次のように述べる。

「われわれが美しい風景を美的に観賞したり、われわれがそこで経験しつつ見ている風景やすべての人々、家々、村々さえもが単なる「添景」として妥当する場合にそうなのである。われわれはなるほど経験してはいる、しかし、われわれは経験の態度にあるわけではない。われわれは経験の措定を現実にもに行っているわけではない。われわれにとって現実とは《かのような》現実となるのであり、《遊び Spiel》になる、つまり、客体が美的な仮象に、覚知的ではあるが単なる想像の対象にな

るのである」(S. 513)。

すなわち、現実として捉えられていた風景がそのまま「《かのような》現実」、「単なる想像客体」に変様することがあるというのである^{*26}。例えば、日常見慣れたのとは異なる満開の桜やその下で踊る人々によって現実とは異なる夢想の中の風景であるように変化した景色や、日頃の薄汚れた街が新雪に覆われて一幅の墨絵のように感じられる景色が、そうした風景にあたるかもしれない。さらに、津波に襲われつぎつぎと多くの建物が流され破壊されてとても現実とは思えないような風景の視覚もそうした経験にあたるかもしれない。また、現実の部屋の内部と思っていたところが、大きな鏡に映された別方向の部屋の内部であったといったことがわかったあとの（錯覚であることがわかったあとの）視覚的経験もそのようであるかもしれない。こうした経験は、現実指定を含む通常の知覚経験とは違って希ではあるが、皆無ではない。こうした場合、或る風景や状況が一種の幻想的な様相を帯びるのである。

さて、これまで注目されていないようであるが、この「風景の美的観賞」の例を「変様した新しい態度での経験」とみなすことは、多くの重要な帰結をフッサールにもたらしたように思われる。

第1に、「相克」に関して言えば、ここに、「態度変更」という意味での、また、知覚内容全体の変様という意味での「相克」はあると言えるかもしれないが、特定の内容に関する「相克」はみられないということがある。

第2は、「覚知的内容」と「想像対象」の「同等性」に関してである。まず、上の引用末尾に見られるように、「覚知的内容」が「想像の対象となる」のであるから、「遂行の様態」の観点からみれば、それは、前節で触れた「純粋な想像」の実例となっていると言える。実際、この問題に関連して次のように言われているのである。

「容易に次のような純粋な想像が存在すると私は思う。それは、(たとえ再生に「由来する」ものであるとしても)決して反駁された再生ではなく、それは、再生的諸統覚の連関し合った調和性の部分を示すという点に根源的な固有性をもつが、完全に未規定であり、それゆえまったく展開されえない地平を伴っているのである。ここでは統覚が『空中に』浮かんでおり、まさしくこの点に、すでにあらかじめ《かのように》という様態で遂行されていることの原因があるであろう」(S. 514)。

繰り返しになるが、通常の知覚と同等の「覚知的内容」が「想像の対象」となる。だがそれによって「想像」という語が「覚知的内容」にも適用され、このゆえに、上の例は「覚知的想像」の事例になっているのである。「覚知的想像」という語は、本論でこれまで見てきたところでは、像意識における「像客体」に適用されてきたただけであった。ところがここでは、知覚の内容にも「覚知的想像」の語が適用されているわけである。なおこの点についての思索の痕跡は、「補遺第50番」、「補遺第51番」（いずれも、おそらく1912年春かややのちの草稿）や「補遺第58番」（おそらく1917年）などにみられるところである。「補遺第51番」には、「想像（再生）と覚知のあらゆる本質的な区別を否定するような見解が遂行可能であろうか」(S.

484) という問いがみられる。また、「補遺第50番」には、立体鏡を覗くことによって見られる視覚的現れについて、次のような言葉がある。

「立体鏡-ピラミッドは、……たんに思い浮かぶものとして、措定なしのものとして現出するのである。他方、人がそこで見るような措定なき覚知的意識はまだ像意識ではない。われわれは呈示されたもの、像的に現出するものの意識を持つのではない」(S. 481)。

つまりそれは視覚的内容であるが、現実のものとして措定されておらず、写像機能を果たす「像客体」でもないというのである。これは、求める「覚知的想像」のもう一つの例とみなしうるであろう。また、同補遺には、「通常の像 [意識]」における「像客体」に関して、われわれは、「現実性の意識も阻止されたという意識ももたず」、「たんに浮かび上がるものとして受け取る」(S. 480) と述べられており、改めて、それが「覚知的想像」の例と認められている。これは、「覚知的想像」の概念を確立したあとの、「像客体」の捉え直しという意味を持つ事柄であろう。

さて、こうしてみると、内容の点で、「想像の対象」が「覚知的内容」と同等の生き生きとした内容をもつだけでなく、像意識における「像客体」についても同じことが言えるという洞察に行き着くであろう。すでに第2章第2節でも見ておいたように、「想像の対象」も「像意識における像客体の内容」も「知覚 (覚知) の内容」も同等でありうるものであり、「風景の美的観賞」はその典型例となっているのである。もちろん、「想像作用」と「像意識 (像客体)」と「知覚 (覚知)」は、それぞれ「遂行の仕方」は異なる^{*27}。だが、同じ内容について、「態度変更」は可能なのである。

第3は、この「覚知的想像」はそれとは別の「像主題」を「写像」しているわけではない、ということである。風景そのものが変様しているのであるから、それが何か別のものを「写像」しているということではないのである。そしてこれは、「像客体」と「像主題」が一体になっている事例（本論第1章第3節の(e))にも妥当する事柄だと言いうるであろう。

(ii) 演劇の鑑賞

「演劇」については、「相克」という点に関しては、すでに本論第1章第2節において「草稿第17番」に即して見ておいたが、フッサールは「草稿第18番のb)」において、演劇鑑賞の経験を「覚知的想像」の観点から見直している。そこで論じられている特徴をみていこう。

第1に、演劇は「写像」による呈示の経験ではないとされ、この点で以前の考えが訂正されている。

「私は以前には造形芸術の本質には像において呈示することが属し、この呈示することを写像することと理解した。しかしよりよく見ると、それは正しくない。劇場の上演においてわれわれは覚知的想像の世界に生き、像の連関し合った統一における『諸々の像』をもつのであるが、だからといって模写 (写像) をもつわけではない」(S. 514)。

たしかに、フッサールの挙げているワレンシュタインやリチャード三世、日本での織田信長といった歴史的人物や出来事を題材とする演劇では、「写像的呈示」は問題になりうるが、写像の正確さが演劇の最も重要な評価基準になるというわけではないであろう。むしろ、脚本の筋の面白さ、登場人物のやりとりや演技の巧妙さなどが問題になるのが通常であろう。また、同箇所でもフッサールが述べているように、「市民的な喜劇や演劇」、「童話」、「メルヘン」などでは、現実の事象を写しているかどうかという「写像性」はほとんど問題にならないであろう*28。さらにこうした例として、前項の「風景の美的観賞」との親近性をもつ、遊園地やディズニーランドのような、非日常的で幻想的な空間を挙げることもできるかもしれない。

では、演劇鑑賞における現出はどのようであろうか。「現実性の措定」については次のように述べられている。

「そこ〔演劇〕に現出するのは純粋な覚知的虚構物である。われわれは中立性において生きているのであり、見られたものに関して現実の措定を遂行しているのではなく、そこで起こることのすべて、物や人物に関するすべて、言われたこと、為されたことなどのすべて、それらはみな、〈かのような〉という性格をもつのである。生き生きとした人間、俳優、セットと呼ばれる実在の物、現実の壁、現実の幕などは『呈示する』。それはわれわれを芸術的幻想へと置き入れるために役立つのである」(S.515)。

こうして、演劇鑑賞において、われわれは、「現実であるかのような」という「中立的」な態度において鑑賞しているのである。

また、その際の「統覚」の有り様についての次の言葉からも、このことは確かめられるであろう。

「われわれがこれらの肯定的な現実性措定も否定的現実性措定も遂行していないということは、われわれがそもそも何の措定も遂行していないということの意味しない。逆に、われわれは能動的な仕方では知覚し判断し、期待を遂行し、希望し、恐れ、悲しみ、喜ばしく活動し、愛したり憎んだりしたりするのである。だが、これらすべては想像『の中』においてであり、《かのように》の様態においてである」(S517)。

第2に、現実との「相克」の問題に関して、彼は次のように述べている。

「演劇的呈示の場合には、演劇（視覚的仮象 Schau-spiel）つまり仮象世界のこの一端が現出するが、われわれはその際、通常知覚とともに始めるのではない。われわれは覚知的現出物の現実性の定立でもって始めるのではない。他方でここにも相克が存立するが、それはただ後から新しい諸経験とともに構成されるのではなくて、最初から存立しているのである。すなわち、われわれは、そこに演劇が出現し、この厚紙のセットと布の壁は現実の樹木などではないなどということを『知っている』。非顕在的な或る仕方では、そこで『見られた』すべては、無的なもの、抹消されたもの、ないしより正確には、現実性に関して廃棄されたものという性格をもっている。しかしながら子供ではないわれわれは、実際の否定としての抹消を遂行しているのではないし、経験の現実性意識……を能動的に遂行しているのではない」(S.516)。

こうして、「相克」はある意味では存在しているけれども、それはむしろ現出を受けとる「態度」の違いと言うべき事柄であろう。「現実性に関して廃棄されたもの」として演劇を見

る態度をわれわれはすでに身につけていて、観劇の際には最初からそうした態度をとっており、わざわざ、何らかの動機によって能動的にそれに移行するわけではないのである。

第3に、「覚知的想像」の内容については次のように考えられる。演劇は、措定された現実の世界ではなく、「措定が排去された世界」を呈示するのである。たとえば、演劇の中の家具は、家具として現実の知覚において与えられるのであるが、それは、演劇の中の大統領の部屋のなかで大統領によって使用されるの家具として統覚されるのである。こうして机やベッドは、ちょうど肖像画や写真の中の人物のように「典型」にしたがって捉えられると言えるであろうが、それは、現実の机やベッドを「写像」しているのではなく、虚構的世界の中で使われる物として呈示されるのである。

つまり、舞台上に「知覚（覚知）される」同じものが、演劇の中では「想像の対象」として、あるいは一対象を取り上げれば「像客体」としても理解される。こうして、態度に応じて意味合いは異なるとしても、これらは、「覚知的内容」としては「同等」なのである。

結びに代えて

フッサールは「像意識」の考察にあたって、「像物体」、「像客体」、「像主題」という契機を区別した。また、それらの現出に関して、「措定」の有無を重要視した。「像物体」は知覚的に与えられ措定されている。「像客体」は非措定的（覚知的）に現出し、「像主題」は措定される場合も措定されない場合もある。1912年頃にはこうした区別を基本として、これらの項の関連が分析されたが、そのなかで、「相克」と「想像概念」が大きな問題となった。

そうした分析のなかで、「像客体における覚知的内容」、「再生的想像（狭義の想像）の内容」の同等性が注目されるとともに、それらは「措定を欠く呈示」という意味で「広義の想像」とされた。そして、1918年頃には、「風景の美的観賞」や「演劇の鑑賞」が「覚知的想像」の例として解釈されるに至り、この「覚知的想像」の概念が重要な役割を果たした。

第3章でみたように、絵画や演劇においても、「目に見えるけれどもそれを措定しない」という仕方で呈示することを「覚知的想像」とみることができるであろう*29。すなわち、①措定に関しては「かのようなという」中立性を持ち、②内容に関しては知覚（覚知）内容とも同等でありうること、そして、③他のものの「写像」としては働いていないこと（像客体と像主題が一体となっていること）がその特徴である*30。

最初にみた「写像」関係と対比すれば、演劇を「写像」と捉えるのは主要な理解とは言えず、むしろ、演劇において「像客体」と「像主題」は「一体化しており」、「写像」関係はないのが通常である。しかし、もちろん、再現的な劇や歴史上の題材の劇の場合、或る事柄を「写像」していると解するのが適切な場合もあろう。これは、ちょうど、絵画や写真が「写像」として機能しうると同様である。「写像」機能も、「覚知的想像」という機能も、いずれ

も重要であり、一方を他方に還元することはできないような関係にあると考えられる。

ところで、これらの分析は、意識の「変様」に関わることから、「発生的現象学」の問題系に属するとみることができる^{*31}。フッサールが「静態的分析」と「発生的分析」といった用語を使い始めたのは1920年頃であると思われるが、「発生的分析」の中で体系的に位置づけられることになる「内的時間意識」、「再生的変様」、「中立性変様」などの分析はすでに、1912年の草稿や1913年の『イデーン第一巻』にも見出されるところである。自覚的に「現象学的態度」に立った「像意識」や「想像作用」の分析は1904年頃から行われてきたが、本論文で見てきた事柄もこれらと一体になって「発生的現象学」の内実を形成していったものと考えられる。

実際、『フッサール著作集第XXXI巻』に納められた「超越論的論理学」講義（1920/21）の一部「能動的総合」（これは「受動的総合」と一組をなし、あわせて発生的見地から「超越論的論理学」が構想される）においても、「描かれた想像の風景の観賞」（像意識）や「想像作用」、また、「知覚ないし経験」と「疑似知覚ないし疑似経験（遊戯意識）」との区別が言及されている。また、能動性においても受動性においても「想像作用」の能作は認められている（HuaXXXI, § 3）。「発生的現象学」においては「意識の変様」が中心的な位置を占める^{*32}が、「想像」的意識はその面で「発生的分析」の中で不可欠な意味をもつといえるであろう。さらにこうした「想像作用の能作」の分析は『経験と判断』においても広く認められるところである。

「覚知的想像」の事例としての「風景の美的観賞」、「演劇鑑賞」について、また、「像客体」、「想像の対象」、「覚知的想像」の内容の同等性を中心に「像意識」と「想像」について考察してきた。

こうした事柄に関連して、1920年以降の諸草稿において扱われている「想像作用」と「可能性」の問題、「中立的変様 Neutralitätsmodifikation」に関する問題、また、「美的経験」の問題なども存するが、これらはまた、稿を改めて検討することとしよう。

文献表

Husserlの著作

『フッサール著作集（Husserliana）』は“Hua”という略号で表す。なお、本文におけるフッサールからの引用は、とくに断らないかぎり、Hua. XXIIIからの引用である。

- ・ *Erfahrung und Urteil*, Felix Meiner, 1972.
- ・ HuaIII/1 : *Ideen zur reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch*, 1976.
- ・ HuaXI : *Analysen zur Passiven Synthesis*, 1966.
- ・ HuaXIX/1 : *Logische Untersuchungen. Zweiter Band*, 1984.
- ・ HuaXXIII : *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung 1898-1925*, 1980.
- ・ HuaXXXI : *Aktive Synthesen: Aus der Vorlesung "Transzendente Logik" 1920/21*, 2000.

その他の著作

- ・ 小熊正久・清塚邦彦編（2015）：『画像と知覚の哲学』（東信堂、平成27年11月）
- ・ 小熊正久（2012）：「像の媒体性と想像表象—フッサールの1904/05年講義を手がかりに—」（山形大学人文学部研究年報 第9号 2012, 平成24年2月）
- ・ 小熊正久（2013）：「中立性変様とその諸形態」（山形大学大学院社会文化システム研究科紀要第10号 平成25年10月）
- ・ 小熊正久（2015）：「画像表象と中立性変様」（上記、小熊・清塚（2015）所収）
- ・ 田口茂（2015）：「受動的経験としての像経験—フッサールから出発して」（上記、小熊 清塚（2015）所収）
- ・ 伊集院令子（2015）：「演劇としての『像』—像の発生的現象学の観点から」（上記、小熊 清塚（2015）所収）
- ・ Cobos, J. E. C. : *The Many Senses of Imagination and the Manifestation of Fiction: A view from Husserl's Phenomenology of Phantasy*, Husserl Studies, 2013, DOI 10.1007/s10743-012-9117-2.
- ・ Ferencz-Flatz, Christian. : *Gibt es perzeptive Phantasie ? Als-ob-Bewusstsein, Widerstreit und Neutralität in Husserls Aufzeichnungen zur Bildbetrachtung*, Husserl Studies, 2009, DOI 10.1007/s10743-009-9062-x.
- ・ Jansen, J. : *Phantasy's systematic place in Husserl's work*. In R. Bernet, D. Welton, and G. Zavota (Ed.), *Edmund Husserl: Critical assessments of leading philosophers, vol. 3* (Routledge).
- ・ Jonas, Hans. : *Homo pictor: Von der Freiheit des Bildens*. in: *Dem Prinzip Leben*, 1997, Suhrkamp. 邦訳：「ホモ・ピクトル、あるいは像を描く自由について」（『生命の哲学』法政大学出版局、2008年、細見・吉本訳、所収）
- ・ Lotz, Christian. : *Depiction and plastic perception. A Critique of Husserl's theory of picture consciousness*. 2007, DOI 10.1007/s1 1007-007-9049-2.
- ・ Shum, Peter.: *The Evolution and Implications of Husserl's Account of the Imagination. Husserl Studies*, 2015, DOI 10.1007/s10743-015-9175-3.

註

- *1 フッサールの「像意識」の1904/05年頃の分析については小熊（2012）を、1912年頃の分析のとくに「中立性変様」の側面については小熊（2013）を、「像意識」（画像の表象）については小熊（2015）を参照されたい。
- *2 以下、誤解のない場合には「想像作用」のことを「想像」と表記する。「知覚作用」などについても同

様である。

- *3 小熊 (2012)、Jansen (2005) を参照。
- *4 第1章第1～第3節の内容は小熊 (2013) と重複するところがあるが、本論ではその後の分析との対比のために、概略を呈示した。
- *5 それゆえ、「覚知的」とは、「知覚内容と同じであるが指定されていない」という意味である。CF. HuaXXIII, S.489. なお、フッサールからの引用については末尾の文献表を参照。
- *6 CF.HuaXXIII,S.46.
- *7 「仮象」のありかたと「像客体」の在り方の違い、後者の「非指定性」については、HuaXXIII,Nr.16,SS473-474でも述べられている。
- *8 HuaXXIII, S.494.
- *9 CF. HuaXXIII, S.491.
- *10 HuaXXIII, S.474 f.
- *11 次の区別の e) を参照。
- *12 「像機能の担い手であるものにおいて、対象が呈示されているのを見出すべきであり、われわれがそれを生き生きと把握すればするほど、主題は像の中で生き生きとしており、そこにおいてわれわれに直観化され、再現前化されている」と言われている。
- *13 HuaXXIII, S.34.
- *14 CF. Lotz (2007) .
- *15 CF. Jonas, H.
- *16 HuaXXIII, S.498.
- *17 HuaXXIII, S.475 (Nr.16) . 以下、本論では、この拡張された意味での「想像作用」を「広義の想像作用」と、「再生的想像」を「狭義の想像作用」と呼ぶことがある。
- *18 ただし、“Imagination”という用語はその後、上の二つを総括する用語としてあまり使われていないように思われる。「草稿第17番」などにおいては、むしろ、perzeptive Phantasie, reproduktive Phantasie というように、Phantasie という用語が両者を包括する用語として使われている。われわれもここでは“Imagination”という用語には固執しない。
- *19 HuaXXIII,S.504.
- *20 「再生的想像」(狭義の想像)の感性的内容(ファンタスマ)の問題については、本論で立ち入ることはできない。
- *21 「想像」と「可能性」については、「草稿19番」(1922-23年頃)で考察されている。
- *22 なお、ここでの順番はフッサールの論述のままではない。
- *23 HuaXXIII,S.510.
- *24 HuaXXIII,S.510.
- *25 前者は、演劇において、〈演じている人物〉と〈役としての人物〉といった同じ対象をどう捉えるかといった相克を、後者は、壁に掛かっている絵画が建物の構造上存在するはずのない外部の風景を表しているような相克のことである。
- *26 “Landschaft”という語は「風景」も「風景画」も意味するため、ここでは現実の風景ではなく「風景画」のことが述べられているのではないか、という疑念が生じるかもしれないが、フッサールがこの箇所註において「制作物(Fikta)のことが語られているのではない」と述べていること、「経験する(erfahren)」という動詞を使っていること、風景画について述べているのであれば「像客体」という語がみられるはずであることなどから、現実の風景(態度変更を蒙っているが)が話題になっていると、解する。
- *27 なお、知覚と再生(記憶、予期、想像)の間の構造的な対比については、Shum, pp.15-17.を参照。
- *28 もちろん、画像表象について「写像性」が問題になる場合もあるということが否定されているわけではない。

- *29 コボスも、フッサールにおける「想像」の多義性を指摘し、演劇鑑賞における「覚知的想像」の役割を重視しており（Cobos, p154）、本論筆者はこの解釈に賛同する。なお、フッサールの言葉「非直観的想像」（HuaXXIII,S.514）の意味については、「物語的芸術」（S.519）も含めて考察する余地があるように思われるが、本論では扱えない。
- *30 フラッツは、演劇鑑賞を含む「想像的態度」を以下の3点に分けている。a）作用の中で「生きる」仕方（遂行の様態）としての想像。b）想像の態度における「〈かのような〉という経験」。c）想像態度への移行によって経験の世界が妥当しなくなること。a）を想像という「態度」のことで解すれば、この3点の特徴づけはわれわれが見てきた事柄と一致する。なお、彼の所論について、「〈かのような〉という経験」と「中立性」の関連などの点は、本論では扱えなかった。
- *31 伊集院（2015）、田口（2015）、参照。両論文には、「受動的現象学」という観点で多くの示唆を受けた。とくに、伊集院論文には、「想像」と「演劇」の問題の重要性と関連の論考について、また、田口論文には、「受動性」という点からみた「知覚」と「像意識」の構造的類似性について教えられたところが多い。
- *32 CF. Analysen zur Passiven Synthesis（Hua XI）.

Bildbewusstsein und Phantasie bei Husserl:

Nach Manuskripten von 1912 zu 1918

OGUMA Masahisa

(Philosophie)

Das Thema meiner Abhandlung ist die Klärung der Beziehung zwischen dem Bildbewusstsein und der Phantasie bei Husserl.

Er hat die Struktur des Bildbewusstseins in die folgenden drei Momente klassifiziert: Bildding, Bildobjekt, Bildsujet. In meiner Abhandlung habe ich versucht, mich mit folgenden Aufgaben auseinanderzusetzen.

- 1) Die Erklärung vom Zusammenhang des Bilddinges, des Bildobjektes und des Bildsujets.
- 2) Die vergleichende Betrachtung des Bildbewusstseins und der Phantasie.
- 3) Die Erklärung der Funktion der "perzeptiven Phantasie" im Anschauen von einer schönen Landschaft und einem Schauspiel, d.h. Analysen des "sinnlichen Inhalts" der "Setzung" des Bewusstseins bezüglich der Wirklichkeit, der Relation der "Abbildung" im Anschauen.

Die Folge der Betrachtung ist folgendes.

Nach Husserls Analysen von dem Bildbewusstsein (Bildobjektbewusstsein) und dem perzeptiven Inhalt im Anschauen einer schönen Landschaft und eines Schauspiels befindet sich ein Moment der Phantasie (d.h. Moment der Neutralitätsmodifikation).

In dieser Abhandlung habe ich in den Manuskripten von Husserl (1912-1918, Nr. 16-18, in Husserliana Bd.XXIII) nachgeschlagen.