

# 現在の像理論におけるフッサールの位置

——像意識の発生的現象学のために—— 1

伊集院 令子

像 (Bild) にとって、絵画にとって、デッサンとは何か。この問題を解決するためには、絵画制作におけるデッサンの機能を明らかにする必要がある。像の発生的現象学の立場から私は、デッサンについて次のようなテーゼを立てる。すなわち、「デッサンとは意識の無意識化の過程である」というテーゼである。この過程と像現象の発生起源との繋がりを究明することと、像の発生的現象学を構築することはほぼ同義である。まずその意味を説明する。

『像と平面構成 I』<sup>2</sup>において像の発生的現象学を提唱した際に私は、像の発生的現象学の三つの先決問題（最重要課題 1, 2, 3）を提唱した。

1. 「像意識における中立化の動機づけの解明」
2. 「像意識における空間構成のアノーマリテートとキネステーゼ的過程の連関の解明」
3. 「知覚と像意識における感性的統一の相違は内的時間意識の基底層まで浸透しているのかどうかの解明」。

上の三つは別々の独立した問いではなく、連続した一つの問いであり、三つの問いとするのは方法的な抽象化による。第二の「空間構成のアノーマリテートとキネステーゼ的過程の連関への問い」、すなわち「像意識と身体との関係」の問いは、像の発生的現象学のための最適の突破口となりうる。キネステーゼは「私はできる (ich kann)」(私は動くことができるなど) という自我の能力性に基づく運動性を意味するが、その能力性を獲得する身体的プロセスのうちに意識の無意識化という過程が含まれているからである。私の研究はここに、デッサンと像意識との繋がりを見出す。ものを見て描くという訓練 (デッサン) の反復と、現実的知覚連関の只中に、虚構が紛れ込むという、像意識における「虚構の現実的可能性」<sup>3</sup>との通路を発見する。デッサンの現象学的考察は、デッサンがその像形成力を獲得する現場を、この通路における能動性と受動性との交差点の行き交いを問うことなのである。

本稿の仕事は、このような仕方で、デッサンと像意識のこの繋がりを、通路を徹底的に見定めるといふ私の研究の方向づけを、明確に打ち立てることである。従来の解釈と像の発生的現象学との間の、芸術現象への接近方法の相違を明確化すること

---

<sup>1</sup> 本稿は、第 2 回フッサール研究会 (第 2 回フッサール研究会+第 2 回フッサール国際会議 in Japan 連結開催) において、口頭発表された“Husserls Position in der gegenwärtigen Bildtheorien—Zu einer genetischen Phänomenologie des Bildbewußtseins” というタイトルをもつ原稿を日本語版のために、改稿したものである。

<sup>2</sup> 伊集院令子著『像と平面構成 I—フッサール像意識分析の未開の新地—』晃洋書房 2001 年

<sup>3</sup> 前掲拙書『像と平面構成 I』第 28 節

を課題とする。方向づけの明確化は、像の発生的現象学構築の不可欠の基礎作業である。順次明らかにしていくが、先行研究は、像現象を芸術創造活動の能動性に帰すが、この立場においては上の三つの先決問題は解決できない（問い自体が成立しない）。これに対して、私の研究は、絵画制作という芸術創造活動の起源を、「デッサン」という過程を介して、像現象の発生次元に遡行することで、先決問題を問いとして立てる。像現象の謎の神秘化からの距離を堅持するために、先行研究とは“いわば”逆のルートを採る。方向づけの明確化は、先決問題の亀裂を未然に防止するための溶接加工である。像意識の哲学的議論の場の整理作業によって、絵画にとってのデッサンの権利確保のための下描（デッサン）の透かし彫りをしたい。

まるでおとぎの像地帯、像風景（Bildlandschaft）の中にいるかのように、私たちの周りには像が満ち溢れている。——TV画像、コンピュータのモニター、多色刷りポスター、チーズの箱の朝の食卓の写真イラスト、大都会の最新型の高層ビル群の鏡像の乱反射に身の置き所がなくなった私たちには逃れる場所はない。たとえ砂漠を横断しようとも、私たちは衛星放送アンテナの射程内で、いつ何時、何かの拍子に自分の姿が放映されるはめになるかもしれないことを知っている。内側からは、CTスキャン、レントゲン写真によって、外側からは、ビデオカメラ等によって日々、像化に曝される。私たちは像の時代の像の民である。

こうした事態に呼応するかのように、今日、多くの研究者が、広義の「像性」に理論的関心を寄せている。絵画が像の一種、像の典型であることから、像についての研究が第一に芸術的関心の下になされることはもちろんであるが、今日の議論の特徴は、像性の議論が哲学的関心と美学的関心との交差点において、むしろ活況を呈しているということにある。

G. ベームは、フィードラーの芸術理論とメルロ＝ポンティの身体性の哲学との再発見と継承を通して、像の解釈学を展開している<sup>4</sup>。ベームの試みは、絵画の意味を、広汎な文化思想的文脈の下に読解するというイコロジーに対抗すると共に、文学理論としての適応力を持つガダマーの解釈学の拡充という目的をもつ。ベームは、「像／模像性」図式の克服という課題をガダマー（あるいはハイデガー）より受け継ぎつつ、摸像（コピー）の氾濫する現代社会における芸術を、日常的経験において隠されたものを見えるようにする機能をもつ、摸像と区別される広義の像性概念の下に、特徴づける。

新田義弘は、現出と現出者との根源的差異と同一性において、現出そのものを可能にする場の機能、意識性の遂行における最下層における機能を、超越論的媒体性

---

<sup>4</sup> Vgl. G. Boehm „Zu einer Hermeneutik des Bildes“ in: *Seminar: die Wissenschaften*, H-G. Gadamer und G. Boehm (hrsg.) 1978. 444-471, G. Boehm, „Die Wiederkehr der Bilder“ in: *Was ist ein Bild?* G. Boehm (hrsg.) 1995, 11-38. 近年のフィードラー研究の傾向動向に関しては、伊集院令子「現実性と可視性—フィードラーにおける哲学的局面」『人間文化研究年報 27』お茶の水女子大学大学院人間文化研究科、近刊(2004年3月公刊予定)所収。

として捉え、これを最広義の像性と呼ぶ<sup>5</sup>。

こうした現代芸術と社会現象一般についての *Ästhetik* (感性論、美学) としての像理論、および、知覚における地平構造の分析などの現象学など、現代の諸議論において像概念は、このように、不可視のものの可視化を可能にする媒体として捉えられている。すぐ後で説明するように、今日の像理論の文脈では不可視のものの可視化の典型として、二十世紀前半の芸術運動が引き合いに出される。広義の像性は、上述のように、哲学、美学のそれぞれの固有の課題解決の途上に見出されたものであり、かつまた、不可視のものの可視化の解明という明確な課題を担うことによって、一過性の流行としての「哲学の美学化」ではなく哲学と美学の共働、共生という生産的な局面を示すものとなっている。

上に素描した現在の像理論(広義の像理論)の地図のどこにフッサール像意識分析(—1890年代後半から1920年代前半—)は位置するのだろうか。——結論を先に言えば、従来の解釈は、フッサール像意識分析の位置をこの地図の上に見出す。他方、私の解釈では、哲学と美学との共生という現在の議論の問題意識を共有しつつ、しかしこの地図の上にはフッサール像意識分析は載らない。この相違の明確化が本稿の検討課題である。

予め断っておくと、本稿で検討する「従来の諸解釈」とは、1980年のフッセリアーナ23巻公刊以降に提出されたフッサール像理論についての解釈のことを指す。「従来の解釈」は、フッサール像理論と前掲の広義の像理論との関係を主題化してはいない。しかし、以下明らかにするように、従来の解釈は、広義の像理論における決定的かつ重要な論点を解釈の前提として受け入れている。それは「原像(オリジナル)とその似像(コピー)」という模像性図式の追放、伝統的規範の克服という論点である。

以下の考察の手順は、まず、(1)、現代の哲学と芸術で、模像性概念を克服することがどのような意味で目指されているのかを検討する。この確認作業を通じて、現在の像理論(先掲の広義の像理論)において、模像性の克服が主要な決定的課題となることをはっきりさせる。その上で(2)、従来のフッサール像意識分析解釈(従来の解釈)がこの模像性概念、模像性規範の克服を解釈の前提としているということを明らかにする。従来の解釈には、現代芸術に対する関心に応じたやり方で、1918年のフッサールによる像理論の修正理解の相違があることと、しかしその違いを超えて模像性図式の克服を外部から持ち込む仕方、修正を肯定していること、この二点を明らかにする。こうした手順を通して、従来の解釈が現在の像理論の文脈の中にフッサール像理論を位置づけるものであることが際立つことになる。(3)では、従来の解釈と私の解釈との違いを明示する。像の発生的現象学は、芸術一般ではなく、今日の絵画の問題を、絵画制作という側面から考えるという目的には適したものであるということを示す。

---

<sup>5</sup> vgl. Y. Nitta, “Phänomenologie als Theorie der Perspektive und die Aporie des Gesichtspunkts,” in: *Japanische Beiträge zur Phänomenologie* Hrsg. von Y. Nitta, 1984, S.71-90. 新田義弘『世界と生命—媒体性の現象学へ—』青土社2001年。

## 1 芸術と哲学との共同戦線

模倣性追放は、二十世紀の哲学と芸術の共通の課題であり、この目標に向けて、哲学と芸術は、共同戦線を張ってきた。

芸術においては、主題（モデル）への類似という伝統的絵画の規範〔模倣性〕からの開放が目指された。セザンヌは、決して、模倣性の追放を目標としたわけではない。しかし、ものの真の实在への到達を追及したセザンヌの画面は、最終的には、東洋の絵画とは別のルートによって、カンヴァスの余白、輪郭線のずれによってその追求を実現しようとした。キュビズムはセザンヌの試みのこの側面を抽出し、より明示的かつ直截な仕方で展開した。

哲学においては、哲学的思考の基礎となる論理的思考の限界に対する自覚の深まりから「思考と言語との関係」の捉え直しが試みられた。言語を（思考）の代理記号とする考え方と、その考え方の枠組みである「オリジナル（原物）とそのコピー（似像）」という概念図式の突破への試行錯誤がなされ、現在も進行中である。

こうした、芸術と哲学それぞれの模倣性の追放の試みはどこで交わるのか。両者はどんな共同戦線を張ってきたのか。本節は、芸術と哲学の共同戦線の模様を明らかにするために、哲学が芸術を援用するという方向の話に限定する。キュビズムという現象学的図式の再構成を行う。多くの研究者が、広義の像理論文脈において、現象学とキュビズムとの親近性を指摘し、キュビズムを現象学的考察の図解としている<sup>6</sup>。その仕方（図解の仕方）と、その適切性を明示するために、以下、我々は、分析的キュビズムの作品の事例を通して、この作品が、どのような意味で現象学的考察のための図解となり得るかを再構成してみよう。

ブラックの「ヴァイオリンとパレット」（1909-10年）は、多視点的な造形の絵画的表現（平面構成）よりなる。固定された視点からは、同時には見えないはずのヴァイオリンの諸側面を一つの“ヴァイオリン”として形態化するこの試みは、直観的自己呈示としての知覚には、想像的契機（ヴァイオリンの背面の可能的現出など）が不可欠であるという、知覚のパースペクティヴ構造に関する現象学研究の進展において深められた知見と歩みを共にする。

知覚において不可視の契機とは、当然、諸側面（背面など）の可能的現出への空虚な「想像的」指示だけではない。不可視なものうちには、「ヴァイオリン」の意味のもつ、文化的歴史的背景、文脈も含まれている。ヴァイオリンという楽器を持たない文化圏、時代の人にとって、ヴァイオリンの作品への接近可能性は、我々にとってよりも、限定されたものであろう。というも、例えば、ブラックが、美しい戦慄を奏でる楽器としてのヴァイオリンを解体（分析）した後に造形化したことと、ピカソの女性の顔について行った同等の試みとの間には、ヴァイオリンの形態と女

<sup>6</sup> 現象学とキュビズムとの親近性を指摘した研究としては、vgl. J. Hintikka, *The Intentions of Intentionality and other new Models for Modalities*, chp.5 1975, H. R. Sepp, “Annährungen an die Wirklichkeit, Phänomenologie und Malerei; nach 1900“, in: *Edmund Husserl und die phänomenologische Bewegung ; Zeugnisse in und Bild*, 1988, 77-93, 谷徹著『意識の自然』勁草書房 1998, 49—51 頁。

性の姿との間の親密性の隠喩が、カンヴァスに織り込まれていると解釈することすらできるであろう。権利上どのような解釈も許されていると仮定した場合に、このような憶測が我々に可能なのは、曲線に対する我々の直観的経験の中にそうした文化的理解がなじんでいることによるからである。

一方で、知覚経験（視知覚）経験における不可視のものを解明することは、視ること（可視化）を基礎にした、人間の知の構造全体における限界（不透明性）を明らかにすることであり、原像と似像の極限における一致という理想の限界を露呈する哲学的試みである。他方また、上に見たように、キュビズムの作品は、対象（モデル、ヴァイオリン）との単なる表面的類似を目指すのではなく、対象（ヴァイオリン）の諸側面を分解し、多視点的な一つの形態として造形化する絵画である。この、直裁かつ明示的な「絵画的」手法によって、キュビズムの作品は、対象の背面の可能的現出（ヴァイオリンの背面）や文化的背景（ヴァイオリンの沈殿化した意味）などといった視覚経験の基底構造契機そのものを、カンヴァス上に観照者に見えるようにする（可視化する）。キュビズムの本質をこのようなものとして理解することによって、現象学は、キュビズムの絵画を、知覚経験についての現象学テキストのための格好の図録、補助テキストとして採用するである。このように、不可視なものの可視化という広義の像理論の文脈において、キュビズムと現象学とは重なり合うのである。ここに、芸術と哲学との間の、模像性追放の共同戦線の一つの重要な局面が、浮き彫りになる。

なお、この事例分析を通して出てくる結論として、現象学的考察のキュビズム的図解として、さらに、本稿は、次のことを補足考察として付け加えたい。観照者の視線の運動を過度に牽引するキュビズムの作品は、次のことの図解としても有効である。すなわち、定位のゼロ点としての私のここが可動的であることによって、すなわち、キネステーゼ意識を生きることによって、意味（ヴァイオリン）と多様な現出との往復運動が可能となっているということの図解としても役立つに違いない。

以上より、現在の広義の像理論は、芸術的哲学的両面から、模像性の追放を主題化し、先鋭した形で遂行しているといえる。

## 2 従来の諸解釈との相違—1918年の修正解釈、および、芸術現象への視点の相違

現在の像理論を、模像性の観点から集約した前節における本稿の理解が、大枠として、適切なものであるとすれば、現在の像理論—芸術論としても哲学的理論としても—模像性追放の理論の一部に属するというよりも、むしろ、より積極的に、その理論的中核を担うものである。この想定の下に私は、現在の像理論全体の方向性、模像性に対する態度決定は基本的に正当なものであると考える。その理由は以下である。

哲学において、媒体性の超越論的機能への遡行を導いた反省の限界、哲学的思考の限界の問題は、まだ解決に至っていないからである。未解決の問題の存在は、哲学の営みの保証とはならないが、そこにおいてのみ哲学の遂行は可能だからである。

模倣性の追放に連なるこの問題意識の下に、目下、発生的現象学の方法論に関する議論が行われている。この問いは、現象学反省と直観化（可視化）可能性との関係の問いとして、本質直観の及ばない次元の意識生（不可視な次元）への遡行可能性の問題として、主として、時間意識の分析の場面において検討されている。

芸術論としては、まず何より模倣性追放の擁護は、現実の芸術の動向全体に即しているというアドヴァンテージをもつ。芸術概念の拡散の中で、表向きには芸術の多元性多様性が強調されるが、現実のアートシーンにおいては、創造的活動の中心的担い手は絵画から身体的パフォーマンス（舞台芸術、舞踊、これらのビデオとの協働におけるパフォーマンス etc.）に移っている。多様な芸術表現の同等な平和的共存の喧伝の影で、着実に進行する絵画から身体的パフォーマンスへの政権交代は、模倣性の観点からこれを見た場合、模倣性の追放の徹底化の一形態と見做すことができる。それは次のような筋道においてである。絵画にとって、非再現性と「像」であることとの両立は困難な課題であるが、舞踊の場合身体の動き、所作と再現性の結びつきは、元来それほど強固なものではないからである。絵画を芸術の範型とした上で、芸術表現を像と見做した場合、模倣性つまり対象（モデル）との類似性の問題は近代以降、芸術表現の自由な創造性、活動性を阻む足枷と見做されてきた。像における類似性を否定したグッドマンの記号理論にあっても、非再現的絵画（抽象絵画）の像性を確保するという狙いが、動機づけとして働いていたはずである<sup>7</sup>。

他方、芸術および文化現象に関わる今日の哲学的理論は、理論としてのアクチュアリティの要請から、絵画の問題から身体芸術の問題へ関心を移動させつつある<sup>8</sup>。

（ここで念頭におく哲学的理論とは、狭義の芸術についての哲学的考察だけでなく、芸術現象を哲学的考察のための手掛かりとする理論のことも含んでいる。）<sup>9</sup>

芸術創造の実践的活動の舞台における理論的フォーカスの移動によって、芸術における再現性の問題は、いわば現実によって、優雅に軽やかに、乗り越えられたといえよう。

だが、しかし、たとえこのようにして、現在の像理論における模倣性の追放に正当性を認め得るにしても、フッサール像意識分析にこれをそのまま無条件的に当てはめることは本来できないはずである。にもかかわらず、従来解釈が1918年のフッサールの自己修正に言及する際の仕方には、この傾向（無条件的肯定）を認めざるを得ない。フッサールは1918年の草稿中、「舞台上演において、我々は、知覚的

---

<sup>7</sup> vgl. N.Goodman, "When is Art?" in: *The Arts and cognition*, 1977, now in: *Ways of Worldmaking*, 1978, 57-70. N.Goodman, *The languages of Art*, 1976.

<sup>8</sup> vgl. W.Welsch, *Ästhetisches Denken* 1998, S.168-183, 201-218, G.Boehme, *Atomosphäre*, K.Elam, *Semiotics of Theatre and Drama*, 1980.

<sup>9</sup> 例えば、東洋の伝統的文化芸術における身体経験の特性(禅や芸道における、行への関心、造園における空間の処理法など)のうちに、世界経験における身体経験の根源性への示唆を見いだす解釈。vgl. G. Stenger, „Natur und Geist — secundum et post Husserl, oder : Von welchen Lebenswelten sprechen wir?“ in: *The second international Meeting for Husserl Studies in Japan Proceedings*, pp.71-82; R. Elberfeld, „Ideieren-Andenken-Transformieren — Überlegungen zur Philosophischen Textpragmatik“ in: *The second international Meeting for Husserl Studies in Japan*

想像 (perzeptive Phantasie) の中に生きるのものであって、我々は、一つの像の連関する統一性において、“諸像 (Bilder)” をもつが、しかしだからといって、模像 (Abbilder) をもつのではない」(Hua XXIII, 514f.) と記し、「模像ではない像」という新たな像概念を提出した。このフッサール自身による自説の修正に対する、従来の解釈を分類すると、二つに大別できる。

一つには、1918 年の修正について、修正の眼目を、絵画を芸術の範型とする初期の立場から舞台芸術を範型とする、立場への転換のうちに見いだす解釈(解釈 1)<sup>10</sup>。この解釈(=解釈 1)では、像概念の拡張よりも、舞台芸術という芸術的、像的提示が、像意識というよりも「知覚的想像」に基づけられているということへのフッサールの立場変更、芸術関心ジャンルの変化に、力点が置かれる。ウゼラックの解釈に典型的な理解であるが、ウゼラックは、代表象関係に束縛される絵画から、模像性図式の規範より解放されたジャンルである舞台芸術へとフッサールの理論的関心が移行したことのうちに、フッサール美学と現代(ポストモダンと対立する意味でのモダン)アートとのつながりを見出している<sup>11</sup>。

もう一つのタイプ(=解釈 2)は、一解釈 1 と解釈 2 とは、厳密には峻別できないが一、どちらかと言えば像概念の拡張の方に関心を寄せる解釈である<sup>12</sup>。この立場は、芸術ジャンルの観点から言えば、絵画から舞台芸術へのフォーカス移動よりも、むしろ、絵画というジャンルの内部に属する抽象絵画へのフッサール像理論との関係に関心がある。解釈 2 は、抽象絵画という現代芸術への適応可能性をフッサール像意識分析の試金石とする立場である。

以上の二つのタイプにおいて、1918 年の修正が無条件的に受け入れられているとするその理由は、それぞれ次のとおりである。

まず前者においては、舞台芸術が像的提示とされることと、それが知覚的想像と呼ばれることとの関係が明らかにされねばならないはずである。しかしこの解釈はこの点をまったく顧慮していない。像意識と想像との関係についてのフッサールの認識は決して安定したものではないからである。1904/05 年冬学期講義においてフッ

---

*Proceedings*, pp.19-26,

<sup>10</sup> M. Uzerak “Art and phenomenology in Edmund Husserl” in: *Axiomathes*, Nos. 1-2, 1998, pp.7-26. H. J. Pieper, “Von Schönheit ist hier keine Rede” Husserl und das Problem der ästhetischen Einstellung”, in: *Phänomenologische Forschungen*, Neues Folge 3, 1988,3-33. ピーパーは、ホフマンスタールと現象学的態度との内的親近性を論じるが、ただし、ピーパーの解釈は、フッサールの像意識分析の現代美学への適応可能性にはむしろ否定的立場である。

<sup>11</sup> 上註 10 Milan Uzerak.

<sup>12</sup> A. Haart, “Bildbewußtsein und ästhetische Erfahrung bei Edmund Husserl” in: H.Kämpf und R.Schott (hrsg.), *Der Mensch als homopictor ? Die Kunst traditionellen Kulturen aus der Sicht von Philosophie und Ethnologie*, 1995, 105-113. D. Tiel, “Die Phänomenologie in der Galerie Husserl und die Malerei”, in: *Phänomenologische Forschungen*, *Neues Folges* 2, 1997, 61-103. 上掲註 6 の Sepp, “Annäherungen an die Wirklichkeit, Phänomenologie und Malerei nach 1900”, L. Wiesing, „Phänomenologie des Bildes nach Husserl und Sartre“, in: *Phänomenologische Forschungen* 30, *Die Freiburger Phänomenologie*, 1996, 255-281.

サールは想像を、広義の想像性 (Imagination) の下で捉えるということを講義の出発点とした。その挫折が、内的時間意識の分析、「内容一統握」図式の修正を導いたという経緯がある。最終的に、知覚と想像の関係は準現在化と準現在化として規定される。その際、想像と像意識とは、再生的現在化と像における準現在化という仕方、二種類の準現前化として本質区分されるのである(Hua XXIII, S.476)。にもかかわらず、当該の 1918 年の像概念修正の段階で、舞台芸術における俳優等の呈示 (Darstellung) に関して、「知覚的想像」(ebd.S.519)と呼ぶことはなぜか。その理由は、像的呈示が中立的意識 (存在性格に関して als ob 性格をもつ) とされることによる。しかしながら、舞台芸術における俳優の像的呈示が、なぜ中立的であるかについてのフッサールの規定は曖昧かつ不明確である。というのも、この草稿中、フッサールは、一方で、想像と現実との相克を指摘しつつ、他方では、舞台上演の際の、観客の意識経験 (知覚的想像) の中立性に関して、「[相克意識による] 交代なしに我々ははじめから芸術的“像”だけをもつのであり、(ebd.S.517 [] 内筆者による)、観客は「意図(Absicht)を理解して劇場に行く」(S.518)と記すからである。フッサールが混乱に陥っていることは、像意識と錯覚の区別を強調したフッサールがこの時期、舞台芸術に関して用いる「芸術的錯覚(künstlerische Illusion)」(vgl.ebd.S.516)という言葉にも反映される。解釈 1 はこれらのことを一切問題にせず、修正を受け入れるのである。これは無条件的肯定に他ならない。

後者、解釈 2 についても、上述のフッサール像概念の混乱を問題にしないという点では全く同様である。後者は、キュビズムやシュルレアリズムの名を挙げることで、絵画をアヴァンギャルドあるいは現代芸術の典型と見なし、フッサールの像理論は「現代」絵画に適応可能であると指摘する。そうすることで、直接的には舞台芸術のケースとして提出された修正を、芸術現象を、知覚的想像によって捉える立場への変更 (解釈 1) ではなく、むしろ、芸術現象を像概念の下に把握しつつ、像概念自体を摸像性から切り離された広義の像概念へと、拡張的に修正することと理解しようとする。

後者、解釈 2 (=像概念の拡張説) の最大の問題点は、この解釈はフッサール像理論を物理的像—像客観—像主題からなる三層構造によって特徴づける一方で、修正が三層構造と両立可能であるかのように振舞う。解釈 2 は、1918 年の修正をフッサールにモダニストとしての免罪符を付与するための典拠として用いているのである。確かに、総合的に見れば、1918 年の修正記述によって、フッサールは像概念の拡張を意図している。また内容的に言っても、後者の解釈が理解する意味で摸像性を捉えた場合のフッサールの像理論の芸術への適用範囲は狭すぎる。さらに後者のタイプは、例えば前掲ヴィーシングの論文<sup>13</sup>のタイトルの部分「フッサールとサルトルの後の」が示すように、基本的に、フッサールの像理論の概念史上の位置づけと、メルロ＝ポンティの哲学などによる踏み越えを志向している。これらのことを顧慮しても、後者の解釈が、一様に、三層構造と像概念の修正との両立可能性 (不可能性) を主題化しないことは極めて問題である。(上述のような混乱に陥っていたフッ

---

<sup>13</sup> 前掲註 12 参照。



サール自身すら、「像客観ではない」と特徴づけることによって、三層構造と修正の両立不可能性に半ば気づいているのである。)

このような意味において従来の解釈は、1918年の修正を二十世紀の現代芸術の展開の諸局面の各々の関心方向に応じて、それぞれ別様に理解しつつ、大枠においては修正を、模像性の追放の典拠として受け入れている。これは換言すれば、フッサールの像意識分析を、1で検討した現代の像理論の文脈の中に置き入れることを意味する。したがって、従来の解釈は、現代の像理論の地図の中のある場所にフッサールの像意識分析の位置（あるいはフッサール像意識分析がかつて存在した位置）を見定めようとする解釈である。

### 3 第三の道—デッサンの現象学というルート

これに対して私の解釈では、フッサールの像意識分析は現在の像理論（広義の像理論）の地図には載らない。その理由は以下である。像客観現出を中心とした三層構造を基本とするフッサール像意識概念において、模像性概念は特異性をもつ。模像性概念の特異性とは、フッサールが、像意識の中心的機能、すなわち、我々が像において何か（像とは別のもの）を眺め入る（*hineinsehen*）ことを可能にする機能（内的像性）のことを、摸像する機能として、模像性概念の下に捉えているということである。フッサールは、確かに、象徴的意識の相関者である想起記号に対して、限定的に、何かの摸像（*Abbild von*）という述語を採用する場合もある。この場合の摸像とは、像がなにかに似ていることによって、それが何かを連想させるという外的像性をもつら働く「想起図解」としての像である。このようにフッサールの模像性概念は、二義的である。しかし、前者（内的像性を模像機能とすること）をフッサールの不注意な言語使用として捨て去り、後者（外的像性＝摸像）の概念のみを認めて、模像性概念の二義性を解消することは出来ない。内的像性＝本来的像性、外的像性＝模像性とすることでは、フッサール像概念の整合性が保持できないからである<sup>14</sup>。

このように考えれば、実は、フッサールの特異な模像性概念は現在の広義の像理論がそれを克服することを動機としている模像性、すなわち、オリジナルにどれだけ似ているかが問題となるという模像性図式とは、別次元の事柄に属するということが際立ってくる。しかし、そうであるも拘わらず、フッサールの像理論を現在の像理論の文脈に載せて論じようとする、そのこと自体によって模像性の追求が先立ってしまい、模像性概念の特異性そのものが見失われてしまうことになるのである。さらに、オリジナルにその似像がどれほど似ているか（写実的であるか）は重要ではないということを強調することが、結果として、像客観現出において類似性の契機とともに像客観現出を可能にする相克（*Widerstreit*）の契機を、高次の自我の活動性に由来する解釈へと規定的に働くからである。このことこそが、現代芸術の

<sup>14</sup> 前掲拙書 伊集院令子著『像と平面構成 I』第二章、および、伊集院令子「類似性と呈示—フッサール像理論における修正の意味」『現象学年報 12』1997年、231—239頁 参照。

問題に対する、従来の解釈のアプローチと私の解釈のアプローチの違いとして決定的に重要なのである。本稿第2節で検討した解釈2が、現代芸術についての理論の予兆としてフッサールの相克概念の存在を示唆する際の視点がそこにある。彼らの主張には、現象学的態度と美的態度の親近性のうちにフッサールの現代芸術への参与を認めるという共通理解がある。親和性とは、自発的能動的意図による現実からの脱却（中立化）である。彼らの解釈において、相克概念は、模倣性の呪縛を克服し切れなかったフッサールにおける現代性の証として位置づけられている。これらのことから彼らの相克概念は芸術家の明確な意図、あるいは、観客の覚醒した自覚的な美的観照態度によって実現する現実性の分裂のことを意味していることが浮き彫りになる。これは具体的にはおそらく次のようなことである。芸術家がパイプの絵にあえて「これはパイプではない」というタイトルを記すこと、あるいは、観客が常識の内側に対する知識と感覚経験を可能な限り自覚的に鋭敏化するということ、換言すれば、芸術家の意図に対して適切に反応するよう用意ができていないことである。このことによって、日常的現実性と芸術世界の *als ob* 現実性との間に分裂（相克）が生じ、我々の常識が正しく覆されるということである。こうした一種の「再文脈化」が現代芸術の重要な役割であったこと、このことが基本的には今日の芸術をも特徴づけていることは否定できない。しかし、このようなものとして相克を捉えるとき、解釈2は、解釈1と重なるということに気づかざるを得ない。従って、解釈2は、この意味では、像概念の拡張と言うよりも、むしろ像意識から知覚的想像への転換を支持する解釈というのがより相応しい。

これに対して、私の解釈は、フッサールの相克概念を、意識におけるより低次の機能を指すものとして捉える。1904/05年冬学期講義における「二重の意味における一つの相克」(ebd. S.51)を典拠として、像意識における、相克の契機を、類似性の契機とともに像化そのものを可能にする低い次元の意識機能として捉える。像の発生的現象学における、像性の発生源の解明の鍵概念である「二重の意味における一つの相克」<sup>15</sup>は、日常性と芸術性との二つのタイプの実在性の衝突を意味するのではなく、この相克なしには、美的（芸術的）／非美的（非芸術的）像意識の区別以前に、そもそも先美的像意識自体が成立しないという意味での相克である。さらに重要なことは、この先美的像意識は、芸術家の意思や高次の美的に気に入る作用と相克との動機づけ連関はいまだ欠くという意味で「先美的」ではあるが、それ自体として、感情性、情動的色彩を帯びないわけではないということである。話は全く逆である。像意識における低い意識生の次元の情動的側面と低次の相克との動機づけ連関を、三つの先決問題としての的確に問うためにこそ、この連関を、解釈2が示唆する別種の高次の連関（芸術的情意と高次の相克との連関）から峻別することが、どうしても必要だったのである。すなわち、相克概念を固定し概念のぶれを防ぐことにより、像の発生的現象学の先決問題が問うべき「動機づけ連関」の段階的を絞ること、そうすることで問いの内実の変質を未然に阻止すること、本稿の導入部で述べた「先決問題の亀裂防止の未然の溶接加工」の眼目はここにある。

---

<sup>15</sup> 鍵概念としての相克概念の詳細は、前掲拙書『像と平面構成 I』第二十七節参照のこと。

デッサン（本稿冒頭のデッサンについてのテーゼ）との類比の下に、身体的パフォーマンスにおける身体運動トレーニングを、「（身体的所作や振る舞いに関する）意識の無意識化のプロセス」と定義づけることができるとしたら、このプロセスの重要性を疑う人はいないだろう。しかし、絵画においてものを見ることデッサンをすることを今日躊躇いや恥じらいを覚えずにすることができる人はどれほどいるだろうか。

摸像性の追放の影に捨てられた、デッサンという「意識の無意識化の過程」の意味を解明することが、像の発生的現象学の課題である。この課題を、現象学の言葉で表現すれば、像意識における空間構成のアノーマリテート（異常性）を、キネステーズと類似性と相克との契機によって可能となる像客観現出との協働において解明（＝本稿冒頭、先決問題2）し、この異常性を「中立化の動機づけの問題」（＝同掲先決問題1）と結びつける、という道筋で考えるということである。

以上より、フッサールの像意識分析が現在の像理論の地図に載らないということは原理的に載らないということではなく、現時点で、すなわち、像概念の解釈の途上の現時点では載せないという現実的選択の問題である。