

重層構造としての想像力

—— エドムント・フッセルの像意識論 ——

金 田 晋

序

現前する対象は知覚される。時に錯覚があるにせよ、対象の直接的自己呈示性によって、たちどころにそれは正しい知覚へと修正されるであろう。この知覚に対して、不在の対象の現前化作用があり、その代表型としてしばしば想像が取沙汰される。つまり想像とは不在の現前化作用とみなされる。たとえばサルトルはその処女論文「想像力」(“L'Imagination”)の冒頭でテーブルの上の一枚の紙についての二種の意識のありかたを峻別する。一つは私が現にこの紙を眺めている場合であり、もう一つは私が灰色の壁紙に眼を移し、もはや紙片が現前しているわけでないのに、当の紙片が私に現れてくる場合である。前者は知覚とよばれ、後者は像^{イマジネーション}とよばれた。だがこうした二分法をそのまま受けとるとすれば、対象の現出しかたに関しては、像はより間接的な、したがってより劣弱な意識の

ありかたにされざるをえない。もっともサルトル自身はこうした像を劣等の知覚とする考えかたに反対して、かえって対象の不在故にエロース的渴望を募らせる像意識に意識の自発性を見ようとしたのであった。およそ意識の本質が対象をその環境から切り離して意味を賦与する無化作用にあるとすれば、そもそもが他から切り出されて存立する像的存在こそ意識を純粹に際立たせるものといえるであろう。だが志向的意識が狙う対象の意識への現出の強度が問題となる場面では、知覚は想像に対して立ちまさらざるをえない。知覚の対象は意識に端的に現前しており、自己を呈示しているのに対して、その同じ対象が像的存在である場合、そのものとしては意識にとって不在であり、ただ現前化という迂回を経て現出してくることになるからである。どれほど真に迫る現前化であろうとも、像には意識の対象への距たりを縮減する力はない。知覚とは想像しないことであり、想像とは知覚しないことである。花咲く木なりピエールなりのなんらかの対象の有体的直観 (leibhafte Anschauung) が

問題にされるかぎり、像は不在ないし非在を媒介とした間接的意識類型とされざるをえない。そうだとすれば、プラトンの『国家』第十巻に示される古風であるがそれだけに今でも説得力をもつ、存在するものとそう見えるものとの弁証論的詐術からわれわれは逃れることができないであろう。知覚と想像がその志向的对象に対して、存在状態を異にする本質的同一性を主張するかぎり、その詐術は一層説得力をもってくる。

サルトルの想像力論は、フツセル生前の公表論文の中では断片的にしか取扱われていなかった^{イマージュ}像を主題化し、それが意識内の事実ではなく知覚と並ぶもう一つの意識のタイプであることを明かにした点に功績がある。だがその難点は像を純粋化するあまり、物理的類同物をたよりにする絵画や写真に働く像を想像一般の水準に均らしてしまった点にある。知覚か想像かという二者択一の態度決定が迫られるとき、われわれは絵画や写真や音楽といった物理的像(芸術は一般にそのようなありかたをする)のずっと手前に立止るか、あるいははずっと向うにすりぬけてしまわざるをえない。手前にあるというのは、知覚か想像かの決定が日常の生の営みの中でその都度逐行されているからであり、ずっと向うにあるというのは、その決定が形而上学的問題に踏みこまざるをえないからである。むしろ事象的にこの二者択一を許さない、つまり知覚と想像が錯綜的に重なり合っている領域に足場を置いて、そのからまりをほぐす道を選ぶべきではないか。本稿の狙いは純粹想像にあるのではなく、物理的類同物に依拠する芸術的想像力の解明にある以上、なおさらその道を選ぶべきではないのか。

想像という語は多義的である。本稿はフツセルの著作あるいは研

究遺稿を基本テキストにしているために、Bildに像を、Bilde-wußseinに像意識を、包括的なImaginationに想像を、それぞれ訳語として配分し、その類縁現象たるPhantasieに仮想という訳語をあてることにした。したがって本稿の主題領域はBild-Bildbewußsein-Bildlichkeit(想像界)にある。これは先にのべた知覚—想像の混在領域に棹さすという本稿の狙いと合致している。というのもフツセルの想像力論の意義は想像を仮想と区別して物理的類同物をもったものとし、意識作用の独特のタイプとして説いた点にあると考えられるからである。

一、想像の基本標識

像とかイマージュとかよばれる事象は今日でも意識内の出来事だとする考えかたは根強い。美しい風景とかケンタウロスの闘いをわれわれは思い浮べる。それらを心象風景という言葉をかたをさえずる。たしかにこれらは思い浮べるといふ作用以前に存在しているわけではない。その点で知覚以前に定在している實在的物とは存在様式を異にしている。だが意識の発動をまっして生起するからといって、それが意識内の出来事ということにはならないであろう。フツセルの提言でもっとも重要なことは、すべての意識——知覚、想像、願望、意志等——は志向的作用であることを明確にした点にある。ケンタウロスについてのフツセルの記述はそのことを明確にしている。

「われわれが自由に想像する葦笛を吹くケンタウロスはまさしくわれわれの表象の所産にはかならない。……自由に産出された

ものは当然精神の産物である。だが葦笛を吹くケンタウロスに関しては、それは表象されたものは表象であるという意味で表象にちがいないが、表象とは心理的体験に対して与えられた名称であるという意味では表象でない。ケンタウロスそのものはもちろん心理的なものではない。ケンタウロスは魂の中にも意識の中にもその他どこにも定在していない。たしかにそれは『無』というしかなく、まったく『想像』である。正確に語れば想像体験はケンタウロスについての体験である。そのかぎりでももちろん体験そのものに『思念されたケンタウロス』、『仮想されたケンタウロス』は属している。だがそうはいってもこの想像体験がその中で想像されたものそれ自体と混同されることがあつては断じてならぬ』(Hua III, 51)

ケンタウロスは、意識との関わりがなくても定在している実在的事物とはちがつて、意識によって産出されたものである。だがそのことはケンタウロスが意識に内属していることにはならない。反対に意識がこのケンタウロスを自己を超越するものとして産出し、この疎外された自己を対象化的に志向している。その故にわれわれは同じケンタウロスを意識の流れから独立して保持しつづけることができるし、さしあたりは漠然とした像に房々した髪をつけ加えたり、脚に蹄を与えたりしながら同じケンタウロスを想像しつづけることができるわけである。

知覚を本源的意識形態として分析したかに見えるフツセルの現象学的意識分析において以上のことを確認することは重要である。これは外部知覚ばかりでなく、一般に意識内部の出来事とされていた想像にも、同じく志向性を認めた。この点に着目してサルトルが

「想像力」論を展開したことは周知である。

だが今、芸術の想像力を考える場合、以上の想像の志向性だけによつてこれを語りつくせるであろうか。サルトルは少くともそう考えたようである。だがフツセルのゲツチンゲン時代以来の弟子を自認したロマン・インガルデンの「志向的对象性」についての思想、またフツセルの最晩年の弟子オイゲン・フィנקの「像意識」についての理論が美事にわれわれに示唆してくれるように、芸術品の世界は少くとも想像(仮想)からだけ解明できるわけでない。しかもフツセル自身その初期以来、仮想とは異なる意識の類型として像意識(Bildbewusstsein)を構想し、これによつて芸術品の世界を支える意識と考えてきたようである。つまりわれわれが脳裡に思い浮べるケンタウロスと、たとえばピエロ・デイ・コジモの「ケンタウロスとラピタイ人の戦い」(ロンドン、ナショナルギャラリー)において像化されたケンタウロスとは、異なる意識タイプの対象に属するということがある。そうである以上、フツセルが構想した像意識とはどういふありかたをするのか吟味してみる必要がある。

現象学的還元は『論理学研究』以後フツセルが超越論的現象学を標榜しはじめの際の最も核心的な操作概念であり、この最初の使用は一九〇五年のゾーフェルト草稿にあるとされる。だがO・ベッカーの証言によれば、フツセルは講義の折に触れて、すべての現象学的還元は美的なものにとつては自発的に遂行されていて、美的対象は自体的にも超越論的にも形相的にも還元されている、と語っていたと言う。その現象学的還元を遂行するために、知覚の存在指定を排去してゆく中和性変様の有効性が語られ、その自然的に行われた実例として、デューラーの一枚の版画のありかたが俎上にあげられ

る。そこではこう記述されている。版画は「騎士と死神と悪魔」である。

「われわれはここで第一に、物としての『銅版画紙』、つまりマツペに挟んであるこの紙葉を相関者とする、常態的知覚を區別しよう。第二にそこにおいて『馬上の騎士』、『死神』、『悪魔』といった無彩色の小形像がわれわれに現出してくる知覚的意識を區別しよう。だが美的観照にあつては、われわれはこれら諸形像に對向しているのではない。われわれが對向しているのは、『像の中に』呈示された実在性、もっと正確に言えば、『模像された』実在性、つまり血もあれば肉もある騎士等である。」(Hua III, 226)

ここでフツセルは版画を成立させる意識が単一的ではなく複合的であることを指摘している。第一は常態的知覚であり、第二は存在措定を排去した中和化された知覚であり、第三は美的観照の中核的作用であり、像の中にこれを類同物として他者を呈示する作用である。フツセルはこれら三種の相を異にした複合的意識を像意識とよぶ。個々の意識作用は相関者としてそれぞれ対象的層を構成している。第一が「物理的像 (physisches Bild)」であり、第二が「像客体 (Bildobjekt)」とよばれ、第三は「像主体 (Bildsubjekt)」とよばれる。ただし第一の「物理的像」という言いまわしは他の二種にない。また知覚対象にはかならないこの層に像という語をつけること自体紛糾をよぶことになるから、フツセル自身も使用した他の用語法「像基体 (Bildsubstrat)」をここでは採用することにしている。われわれはこの像基体、像客体、像主体の対象層を明かにすることによって、像意識の独自性を見ることにする。像意識はこれらを構成する意識にはかならず、それ以上でも以下でもないのであるか

ら。

(イ) 像基体

フツセルの像意識論の特色は、作家が脳裡に浮ぶなんらかの仮想表象あるいは心象を事物的手段によって形像化してゆくといたった考へかたを排して、常態的な知覚が根底にあるとした点である。したがって夢想や狂気と類比的に像意識が論じられることはなかった。デューラーの銅版画の場合、物としての銅版画紙、マツペに挟んだ他の紙葉と同じ次元で知覚される一枚の紙葉が基底層となる。紙型、紙質等はこの知覚によって把捉される。彫刻における大理石、ブロンズ、木塊、油彩画におけるカンヴァス、それに各種の顔料等はこの層に属する。ミケランジェロの「ピエタ」も広隆寺の宝冠弥勒像も前者は大理石塊として後者は赤松材としてまずはある。指の意図的な欠損はなによりも彫像の基底層である像基体の欠損である。保険会社が物損事故として処理する項目は概ねこの層の問題である。

像意識を支える常態的知覚の対象は意識に直接現前している。コジモの「ケンタウロス」はロンドンのナショナルギャラリーという現実的空間に規定された特定の位置をもっている。オリジナルの作品に接しようとするれば、われわれは他の現実的職務を投げうって現地に赴くしかない。それが果せない場合、特定の画集を繙いて、印刷された図版によってオリジナル作品の観照を代行させる。だがその代行行為も図書館なり書齋なりの特定の場所で遂行されている。現実的時間空間における現実的知覚遂行に支えられないでは、像意識が発動されることはない。この点で像意識は純粹仮想と基本的に異なっている。後者にはいかなる知覚的契機も必要ではなく、した

がって対象が現前することなく、ただ感覚内容の変様された幻覚から一挙に仮想表象が構成されるのであるから。

(ロ) 像客体

像客体としては黒いインクのしみにすぎない存在がわれわれには一本の描線あるいは刻線として現出し、これらによって騎士なり死神なり悪魔なりの小形像が構成されてゆくととき、像客体の層が顕然化してくる。フツセルの指摘の重要な点は、この像客体が知覚的意識によって構成されるという点である。知覚的意識の対象という以上、それは像客体と同じ資格で意識に直接現前してくるということである。むしろこう言うべきか。一方は像客体を対象とし、他方は像客体を対象とする二つの知覚的意識が同じ一つの場面で競い合っている。前者は指定的意識であり、後者は非指定的意識である。フツセルは後者に、自然的に遂行された中和性変様された知覚的意識を見た。

常態的知覚の対象は存在するのか存在しないのか、存在するあるいはしたとすれば、いづくにありあったのかという時間的空間的規定を免れるわけにはゆかない。中和性変様を蒙るとはこうした時間空間的限定を免れているということである。三角形とか円形とかいった理念的存在はいづくどこでという存在指定を受けないで存立することは当然であり、フツセル自身こうした数学的純粹認識をモデルとして、理性認識の道を現象学的還元によって確保しようとしたのである。その意味で像客体を構成する知覚的意識は、現象学的還元が自然的に遂行されている場合として、フツセルの意識分析論の中で独得の位置を占めている。

フツセルは像客体を擬制存在者 (gleichsam-seiend) とよぶ。

「このなにかを模像する像客体は、存在者としても非存在者としても、その他なんらかの存在指定を受けるようにして、われわれの前に立つのではない。つまりそれはむしろ存在者として、精確には存在の中和性変様を蒙った擬制存在者として、意識されている。」(Hua III, 269-70)

擬制存在者とは「かのように存在 (Als-Ob-Sein)」ともいわれ、これはフツセルのハレ時代の同僚でもあり、新カント学派の興隆に貢献したH・ファイヒンガーの「かのように」の哲学 (Philosophie des Als-Ob)」から借用したのであろう。だがファイヒンガーが物質、抽象概念、世界観、人格、宇宙等すべてを生活遂行のための虚構として主観的相対化したのに対し、フツセルは同じ用語法を借用しながら、これを想像意識という独自の領分に限定し、しかも知覚的意識に直接現前する客観的な像客体のありかたとした。デューラーの銅版画にあって、騎士や死神や悪魔を示す小形像はもとより現実存在として存在するのではない。それらはあたかも存在するかのように意識されているにすぎない。

しかもたとえ意識に依存しているとはいえ、これら諸形像はある人にはそう見え、別の人にはそう見えないといったたぐいのものではない。それらは意識内容ではないからである。それらはそれをそう意識する主観に、同じものとして現前している。

像客体と像客体は同時に両者が現出することはないとしても、びったりと貼りついている。黒い描線がいかなる成分の顔料、インクからなっているか、何ミリの巾で何センチの長さなのかかわれわれは調査することができる。色彩を見て、それが厚塗りなのか薄塗りなのか、下塗りがどのようになされているのか、どのような用具で塗

られているのか調べることができる。線がひかれ色が置かれる紙やカンヴァスの性状を調べることができる。像客体としては意識にとつていつも現在の的であるが、像客体としてはそれはかつて制作され、緩慢であるとはいえ、化学変化その他の原因で変化している。美術史学者や美術修復家の実証的調査は像客体をいわば裏がわから解明していると言えよう。

しかしながら像客体は像基体から区別されねばならない。カンヴァスは像基体としては厚みのある物質にほかならないが、像客体としては、それがいかに目の荒い生地からなっても表面である。画布と画面とは存在の相を異にしている。描線は墨を欠いて掠れていてもそれによって線であることを失わず、かえってその特質を際立たせることすらある。絵具としての色彩と現象としての色彩の差違についてもあらためて言うまでもないであろう。重要なことはこれら画面、線、色彩が物質的基体に還元されることも心理的内容に還元されることもなく、志向的に定立される対象として客観的であるということである。

後年『形式的論理学と超越論的論理学』の中で、言語の理念性を論証する脈絡において、銅版画の理念的同一性について言及している。

「言語は客観的精神的形像として他の精神的形像と同じ性質をもっている。かくしてわれわれは何千枚という銅版の複製品から銅版画そのものを区別しよう。そしてこの銅版画そのもの、彫りあげられた像そのものは、どの複製品からも観取されるのである。かつどの複製品の中にも同一なる理念的なものとして与えられているのである。」(FTL₁₈)

ここで銅版の複製品というのは現実的存在者であり、像基体のかずだけ存在するのに対して、「同一なる理念的なもの」としての銅版画そのものが厳密に像客体をさしていることは間違いない。複製品というのであるから必ずしも原寸大のものだけをさすとはかぎらないであろう。だがそれらのうちにも、「同一なる理念的なもの」としての像客体が保持されているはずである。こうした像客体を、フツセルは「精神的身体性(geistige Leiblichkeit)」とよびかえてもいる。

(八) 像主体

像客体は自己自身とは異なる別のものを呈示する。その別のものがここでは像主体とよばれる。デュレーの銅版画にあっては、血もあれば肉もある生身の騎士や死神や悪魔とそれを取囲む風景が像主体である。像客体の位相にあっては背後の丘に建つ都市は当然前景の騎士たちよりもはるかに小さい。だが像主体の世界においては、騎士が死神や悪魔の誘惑を斥けてやがて到着するであろう栄光の大都がそれによって呈示されている。前方の人物が後方の人物よりも大きく描かれているからといって、われわれは実際の人物が同じくらいの身長であることを知っている。この像主体を、初期のフツセルは像客体の模像されたものと考え、像客体との関係を類似性においてとらえていた。だが後年、それを誤りとし、類似性から解放された呈示論で説明した。

「芸術とは形成された仮想の王国である。……芸術が必ず直観性の局面で運動せねばならないなどとは言えない。私は以前、造形芸術は本質的に像の中で呈示することであると見え、この呈示を模像作用と理解してきた。だが仔細に見れば、この見え

は正しくない。」(Hua XXIII, 514)

呈示作用が模倣作用と合致するのは、レアリズム芸術の場合に限られると、フッセルは考えるようになる。そのほかに「経験的世界領域や生活領域の虚構や類型を観取するのではなく、諸観念や諸理念を観取する」ことに価値を置くイデアリズム芸術があると指摘される (Vgl. Hua XXIII, 540-1)。後者の場合には模倣的性格はさして第一義的にはならないであろう。しかし呈示という性格は減ずることがないであろう。かれによればすべての芸術は両極端の間を揺れている。その両極端とはつぎの二つである。

(a) 所与の世界と時間は、われわれにとって今われわれの環境世界があるのと同じ程度に充分に明確である(たとえ現実的世界でなくても)。たとえば今日のベルリンは、われわれにとってまたベルリン住民にとって等しく明確である。

(b) 対極の場合。昔、どこかで、あるお伽の国で、いつの時にか、まったく異なった動物の住む、まったく異なった自然法則さえ支配しているある世界で。」(Hua XXIII, 540)

後者の系列に接する芸術形態に、後年のフッセルはしだいに近づいてゆく。そうでなくても、後者をも包含する普遍的芸術論が志向されはじめる。そうである以上、初期の肖像写真や蠟人形を引合いに出しての模倣的像主体論は影を潜めてゆかざるをえなかった。

フッセルはティツィアーノの「聖愛と俗愛」(ローマ、ボルゲーゼ美術館)の複製写真を手にしてこの像客体—像主体の関係を考え直す。ここでは聖愛と俗愛は二人の女性に擬人化されている。その際われわれはさしあたり平面的描写にすぎない二人の女性の形像から擬制的に存在する二人の女性を意識して、その女性から観念として

の二つの愛を類推するという迂回的な道を歩むであろうか。描かれた二人の女性の形像から一挙に愛の観念を志向するのではないだろうか。そうだとすれば、カンヴァスの上に現に描かれている像客体としての女性の平面的形姿と像主体としての愛の関係が俎上にのぼせられる。そしてその間には類似性は成立しない。

そもそも呈示 (Darstellung) とは、意識への直接現出に対比して用いられ、間接的現示作用である。像客体は無化され、像主体を呈示するためのアナログンになる。その際デューラーの版画への指摘のように、版刻された小形像が血も肉もある騎士等を呈示するというふうに、類似性によって像客体と像主体が関係づけられようが、ティツィアーノの場合のように、描画された形像が観念を呈示するというふうに、非類似的呈示によって関係づけられようが問われるところでない。そのことを念頭に置いて、デューラーの版画について言われたつぎの一文は読まれるべきである。

「われわれが純粹に美的態度をとり、模倣されたもの(『像主体』)をまたも『端的な像』として受けとめる場合、そしてそれに存在や非存在、可能的存在や推量存在等の刻印を与えたりしなければ、この模倣されたものも、(像客体と)同様に、擬制存在者としてのみ意識される。」(Hua III, 270)

像客体とよく比較されるのは記号であろう。記号においても指示するものと指示されるものとの二項対立がある。だが記号においては指示されるものは記号の外側にあつて、概ね現実的存在である。記号が行使されようがされまいが、指示されるものはそれと無関係で存在しうる。だが像主体はあくまで「像の中に」、つまり像客体の中に存在し、像客体の擬制存在者という性格を共有している。そ

れもまた「端的な像」にほかならないのであって、それ以上でも以下でもない。記号はそれを行使しないでも、われわれはその目標物に到達することができる。だが像主体は像客体を通してしかそこに到達することができない。像主体は概念のように像客体から離れて自存することはできない。そのことから逆にこのようにも言われうるわけである。

「関心はここで客体一般、客体の表象化一般に向けられるのではなく、像客体の中で客体が呈示されていること(das in Bild-objekt Sich-darstellen des Objekts)に向けられている。像客体に、それが主体を直観させるかぎりにおいて、関心は向けられるのだ。像客体の中に私は主体を直観する。その類比的特徴の中に生きつつ、私は客体についての一つの直観、一つの類比的意識をもつ……。私の関心は客体の呈示であって、客体ではない。どんな模倣化にも像意識、その中で私が客体についての類比的意識をもつことになる呈示が含まれている。だがこの呈示は間接的表象のための基底として役立っている。」(Hua XXIII, 154-5)

同様のことが、この草稿(一九〇五)より十六年以上経った一九二一―四年と推定される草稿の中でもっと明確に言い切られている。

「美的関心は、呈示された対象の、それがどのように呈示されているか(Wie der Dargestellte)に向けられるのである。その対象が定在しているか、擬制的に存在しているかに関心があるのではない。」(Hua XXIII, 586)

『イデー』第一卷(一九二二)中のデューラーの銅版画への言及にあつては、美的観照の関心は像主体に向けられているように説か

れていた。だがそれは正確ではない。一九〇四―五年冬学期の講義「仮想と像意識」(講義題目「現象学と認識理論の諸問題」の第三部をなす)以来、フッセルは美的観照の関心は、像主体がいかにして像客体の中で呈示されているかに向けられるのだと説きつづけていた。

像意識とは、像基体を対象とする常態的知覚、像客体を構成する非措定的知覚意識、像主体を像客体の中で呈示する仮想表象の三種の複合的意識である。この像意識の働きをフッセルは想像力と考えていた。だがその中でも像客体が特権的位相を形成している。というのも像基体は像客体を支えるものとして想像力の中で機能し、像主体も像客体の中で呈示されるものしかたにおいて想像力の世界に参画してくるからである。したがって、像意識が三層の対象を構成するからといって、これら三層はただ並列的に積層されるものと考えてはならない。

二、仮想と像意識

もっとも仮想と像意識はそれほど明確に分けられるわけではない。フッセル自身、像意識を「生産的仮想(produktive Phantasie)」(LU II/2, 244)とも「形成された仮想(gestaltete Phantasie)」(Hua XXIII, 514)ともよんでいる。また想像(Imagination)は端的な想像と模倣的想像(abbildende Imagination)に分けられ、仮想と像意識を包括する上位概念ということになる(LU II/1, 385)。したがってこの広義の想像について一言しておかねばならないであろう。広義の想像は、非在の現前化を本質機能としている。この現前化という点ではそれは想起(Erinnerung)と共通している。想像

と想起がしばしば親近関係において語られるのはその故である。想起もまた現にないものを現前化する働きである。だが想起の対象はそれがどれほどおぼろげになったからといって、存在指定を欠くわけではない。そもそも現にない (nicht-existieren) というありかたは存在指定の一樣態にすぎないし、しかも現になくてもつい先ほどまであるはずと以前にあったわけである。想起はしたがって存在指定を残したままの不在の現前化である。

それに対して想像は一度でも存在指定されたものを現前化する働きではない。想像によって思念された対象はそれ自体として定在性格をもっておらず、ただあると意識されるだけである。想像に与えられているものは、幻覚という変様された感覚と件だけである。星の輝く蒼天を知覚するとき、われわれは知覚を充実させる感覚を意識内容として所有している。それを見て、宝石をちりばめた濃紺のピロードの聖衣を想像するとして、われわれは知覚に資した感覚と件と等量の幻覚と件をもっているだけである。幻覚とは変様された感覚のことである。ケンタウロスもペガサスも有翼の天使も定在していたと思うものはいまい。かれらは翼や動物や人間の胴について部分表象をもっていて、それを接合して複合的形像を想像するだけである。それぞれの部分表象にはそれに応ずる感覚と件が与えられている。想像は想起とちがって非在の現前化である。

第二は想起は知覚に基けられているという意味で、第二次的作用である。われわれは一度も知覚しなかったものを想起するわけにゆかない。もっとも想起も以前の知覚の単純な再現ではなく、その都度の現在から選択的に再現されてゆくのであり、意識の自発的活動が認められるのであるが、それに対して想像の場合、われわれは知

覚を経由したり知覚に基けられたりして想像するのではない。想像の対象は意識に直接現前している。その対象は知覚の対象のように存在指定の性格をもたないとはいえず、その直接的現前性のゆえに、知覚と並ぶもう一つの意識類型となるのである。

だがその上に立って端的な想像、つまり仮想と模像的想像つまり像意識はつぎのように区別される。

「仮想にあつてわれわれは『現前的なもの』をもたず、この意味で像客体をもっていない。どれほど明瞭な仮想であつても、われわれは現前的として実存するいかなるものをも構成しないフランクスマン。幻覚と対象化的把握を生きているだけである。……現前への関係が現出そのものには完全に欠落している。思念された対象を現出の中で直観することが無媒介的に行われる。」(Hua XX

III, 79)

仮想には、知覚の場合のように対象が定在的に現前しているわけでない。「現前的なものはない」というのはその意味においてである。定在するいかなるものをも構成しない幻覚とその総合によって果される対象化的把握があるだけである。だが非指定的なしかたにおいて、仮想対象は意識に現前化しているとやはり言わねばならない。闇夜に電柱の影を見て、人の影と見紛われた対象が当の意識に現前化していると言うよりほかにない。ともあれここでは、そうした対象を構成する材料が幻覚しかないことをはっきりさせておくことが重要である。

一方、模像的想像に分類される像意識はこの幻覚を基底にしてはいない。像意識は像基体つまり知覚対象としての物理的存在に支えられている。画布や紙やしっくいには *Dies da* として、それを挟む

マッペやそれをかけている壁と同様に、物理的存在である。絵具や墨やインクも同様である。この位相が仮想に欠けている。第二に像意識は幻覚ではなく、像客体、非措定的知覚意識の相関者をアナログンとする。そのおかげで、仮想が徹頭徹尾独我論的主観内部に留まるのに対して、像意識はその対象を客観的に確証しうるのである。像意識の対象にわれわれは何度も反復して立ち返って検証することができる。また同じ対象を他人と共有することができる。

像客体は本質的に面的である。これをアナログンとしてわれわれは立体的存在なり理念や観念なりを表象してゆく。菱形や台形を見て、われわれは正方形の床タイルを表象してゆく。菱形や台形を見て、われわれは正方形の床タイルを表象してゆく。何センチ高かの無彩色の小形像を見て、われわれは重厚で極彩色の甲冑に身を包んだ等身大の騎士を表象する。額縁に切られた海景図を見て、その海景が無限に拡がっていることを想像する。二人の女性像を見て、聖俗の愛の観念に思いをはせる。像主体の世界は非在者の現前化であり、この非在の現前化という点で像意識の思念対象と仮想の思念対象とのありかたは一致する。だがこの一致はあくまで部分的一致にすぎず、現前化が成立する基盤の差違を無視してはならない。

フッセルは仮想に対比させて像意識の性格をこう要約している。「まず根底にある対象把握の働きに関して、顕著な差違があるように思われる。物理的像表象（『像意識』）の側では、一見して仮想表象の側でよりも複合的に見える。仮想表象の場合には、その体験統一に属する感性的内容の複合物全体が唯一の現出、仮想像の現出へと秩序づけられる。物理的像表象の場合には事態は全然別である。ここでは現象的に、二つの対象が問題になる。つまり物理的像（『像基体』）が現出し、さらに心的像、

像主体を呈示する像客体が現出する。この両方の客体のいずれにも私は眼を向け、いずれをも表象しつつ思念している。いずれも直接的現出の形式において現在^{ダイシュアティン}し、単なる象徴化の形式、したがって基けられた像主体の形式においてあるのではない。両者はまさに十全の本来の意味において現出する。たとえば私が書机の上に立てかけてあるラファエロの神学の図を観照するとき、私にはこの絵が物理的物、壁にかかっている物として現出し、私はそれに注目する。私は観照の方向を転じて像客体に注目する。私には三十センチ位の背丈の、色のない黒白の色調の小さな女性像、そのまわりを舞っている二人のはるかに小さい、同様の天使像が現出する。」(Hua XXIII, 4)

三、虚構の創設

「芸術とは形成された仮想の王国」とフッセルは言う。「形成された仮想」とはとりもなおさず虚構(Fiktum)であろう。じじつつッセルは虚構の特質についてこうのべている。

「この（『虚構の』）同等性^{ギルチケイト}の中に真に美しいものがある。私によって同定されたもの、存続的に妥当する対象と措定されたものは、間主観的にも対象的にも措定されうる。理念的に同一の、客体としての虚構は間主観的客体であり、間主観的に理念的に定在するものであり、これをわれわれはすべて、作品の実在的客観存在を通じて、その作品の物理的有体化の中で獲得しているのである。」(Hua XXIII, 543)

虚構とはたしかに擬制的存在者、「かのようにの存在」である。

誰もそれがいつどこにあるか問うたりしない。それを意識するものにとつてだけそれは現前している。だがそうだからといってこの虚構は単独の主観内部に閉じこめられるものではない。物理的有体化によつて虚構は間主観的存在となり、いわば「第二の現実」という特性を獲得するのである。

だがこの虚構は、単純な仮想のように、観照者をして現実を忘却させてその世界に浸らせるものではないであろう。反対に虚構は、現実に対して明確な境界をひくことを要請する。一枚のタブロオは壁面上に一定の面積を占める現実的物理的存在である。だがその同じものが像主体を呈示するためのアナログンに転化するとき、そのアナログンへの転化がどこまで遂行されるのかという、フレイミングが問題になってくる。

「さてわれわれの視覚野は想像野をはるかに越えて拡がっている。そしてこの視覚野に生ずるものも、それはそれで像に關係している。そこに額縁がある。額縁は風景の神話的光景などを粹取りしている。われわれは額縁を通して、いわば窓を通して眺めるかのように、像空間、像化された現実を眺め入る。」
(Hua XXIII, 47)

窓の効果はそれがとりつけられている室内空間と關係して發揮されるであろう。同様に虚構は知覚的現実の空間との対比において語られるべきである。つまりいわばびっしりと隙間なく埋めつくされている現実空間の中に無化された堅固な空間を作り出すことが虚構の本質的機能である。この現実—虚構の關係をフッセルは「今の中の非—今の現出 (Erscheinen des Nicht-Jetzt in Jetzt)」だと説く。

「かくしてわれわれはここで (像客体の知覚において) 現出、感性的直観、それに対象化作用を見るが、しかし生きられた現前と対抗しつつである。われわれは今の中の非—今の現出を有している。今の中というのは、像客体が知覚現実性の真只中に現出し、いわばその真只中で客観的現実であることを要求するからである。今の中というのはまた、像把握作用が時間的—今であるからである。だが他方で『非—今』であるというのは、この対抗が像客体を、なるほど現出こそすれ無であつて、ただ存在者を呈示することだけに役立つ、無的なものだからである。」(Hua XXIII, 47-8)

別のところでフッセルは、詩について「個的理念の起源創設の時間性」に言及している。

「詩は……個的、『客観的』理念である。それはそれ自身の時間性、換言すれば芸術家による個的理念の起源創設の時間性を、……唯一間主観的に接近させ同定可能にする言語表現の中で、所有している。かくしてあらゆるこのような理念、そして特殊に表現と一体となつて即自的に美なるもの、客観的に価値充実にしたものたるべきあらゆるものは、客観的には作品である。」
(Hua XXIII, 543-4)

虚構とはしたがつて「今の中の非—今の現出」を開始させるものであり、「個的理念の起源創設の時間性」を構成するものである。この虚構をノエマ的所産として發動している作用が、フッセルの言う像意識、つまり想像力にほかならなかつた。

想像力は今の中に立つからこそ現実的である。同時代のベルリン

やウィーンを舞台にしたフォンターネやシュニツラーのレアリズム芸術のほうが「昔あるところに」にはじまるお伽噺よりも現実的というわけではない。実景を模写した風景画のほうがティツィアーノの作品の背景の風景画より現実的というわけではない。それらがいずれも想像力によって虚構を現実拮抗させることによって現実的となるのである。

だが想像力はこうして現実と拮抗しながら、無つまり非現実を虚構する。どれほど写実的な作品であってもそのことはかわらない。かくして想像力の主体としての自我は、現実と非現実の両方を生きることになる。オイゲン・フィンクはこの事態をさして像意識における自我分裂をあげた(Vgl. „Vergegenwärtigung und Bild, 1930)。想像力とはこうした相互にせめぎ合う分裂した自我の複合的作用として遂行されてゆくはずである。そうであるからこそ、想像力が行使される時、いつも「起源創設の時間性」の開始が可能になると言えるのであろう。

フッセルの想像力論によって、われわれは想像力を思弁的对象としてではなく、現実の今ここにある芸術品に即して考察してゆく道が開かれている。現実の只中に身を置き、それを直視しながら、無的現在を虚構してゆく厳しい事態において真正の想像力はその真価を発揮するであろう。

〔本稿は美学会西部会第一四八回研究発表会における口頭発表を一部修正加筆してできた。〕

※本稿中引用文の出典略記はつぎのようになされた。

Hua = Husserliana, Den Haag, Martinus Nijhoff, 巻'頁。

LU = Logische Untersuchungen, 3Aufl., Halle, Max Niemeyer, 1923, 巻'分冊'頁。

FTL = Formale und Transzendente Logik, Max Niemeyer, 1929, 頁。